

## S. ラフマーニノフの《コレッリの主題による変奏曲》における音楽構想 ——自筆作曲ノートの調査を通して——

A Musical Conception in Sergei Rachmaninoff's *Variations on a Theme of Corelli*:  
Through the Investigation of His Sketchbook

中原 豪志  
NAKAHARA Takeshi

キーワード：ラフマーニノフ、変奏曲、自筆譜、エディション、稿比較

### 序<sup>1</sup>

本稿は、セルゲイ・ラフマーニノフ Sergei Rachmaninoff (1873-1943)【以下、SR】の《コレッリの主題による変奏曲 *Variations on a Theme of Corelli*》Op. 42 (1931) の諸稿間における同異を手掛かりとして、当該楽曲の音楽構想とその変遷について考察することを目的とする。

この作品は、SR が亡命した1917年末以後における数少ない創作群の一つであり、最後の自作ピアノ独奏曲に位置する。祖国ロシアでの最後の創作《絵画的練習曲集 *Etudes-tableaux*》Op. 39 (1916-17) から、10年以上の年月を経て生み出されたピアノ独奏作品となった。同時に、アメリカを中心とした数多のピアニスト活動の中で約10年ぶりに取り上げた自作の大規模なピアノ作品でもある<sup>2</sup>。このような意味において、彼の創作・演奏キャリアを辿る上で、Op. 42は注目すべき作品と言える。

1931年10月12日、モンリオールでの当該作品の初演以降、同年に何度もプログラムに取り上げているものの、SR はあまり手応えを感じなかったようである。このことは同年12月21日のニコライ・メートネル Nikolay Metner (1880-1951) に宛てて送った手紙からも読み取れる。そこには「15回の演奏でうまくいったのはたったの一度きりだ」(LN/A 2: 294) として、新作を上手く演奏できないことへの不満が綴られている。それと同時に、聴き手の反応に対する彼の敏感さも垣間見える。結局のところ、1931~34年の3シーズン以降、Op. 42が再び演奏会に登場することはなかった。

しかし、この創作に呼応するかのように、ピアノ・ソナタ第2番 Op. 36の改訂 (1931) に取り掛かり、Op. 42と同形式の《バガニーニの主題による狂詩曲 *Rapsodie sur un thème de Paganini pour Piano et Orchestre*》Op. 43 (1934) を書き上げたことを考えると、1930年代以降の彼の創作活動、更にはコンポーザー・ピアニストとしての再興の契機を Op. 42が与えたとも考えられる。当該作品のみならず、Op. 42を取り巻く創作について考察する上でも欠くことのできない研究対象と言えよう。

SR 研究において、改訂作品の比較研究は盛んである一方で、スケッチや草稿といった自筆譜について注目したものは限定的である。例えば、本研究の土台となる Cannata の先行研究 (1993) や、Cannata の校訂報告による SR 初期作品楽譜の他には、ロシア音楽出版社 Russian Music Publishing 刊行の『ラフマーニノフ新全集 *Rachmaninoff Complete Works*』が挙げられるものの、まだ多くの研

究や論考の余地が残されている。これはOp. 42においても例外ではない。当該作品に焦点を当てた Ysac (1978)、McLean (1990)、Yim (2009) らの先行研究では、変奏技法や音楽書法の側面に注目が集まっている。これらは出版譜から得られた情報に基づく研究であり、楽曲の成立過程や稿比較に関して言及されていない。しかし、Cannata による一連の先行研究で有用性が確認されるように、自筆譜を含む諸稿の比較は SR 作品の音楽構想の変遷、ひいては成立過程を考察する上でも不可欠なものと言える。例えば、Cannata (1993, 55) は SR の3つの変奏曲——《ショパンの主題による変奏曲 Variations pour le Piano sur un thème de F. Chopin》Op. 22 (1902-3)、Op. 42、Op. 43——の草稿において変奏の並び順が出版された形態とは異なることを指摘している。これは、Op. 42の成立を紐解く上で重要な発見である。ただし、彼の研究の主眼は交響曲と協奏曲にあるため、Op. 42の草稿の詳細を示していない。そこで本稿では、草稿に書かれた内容の把握および稿比較を行うことにより、Op. 42にどのような音楽構想の変化あるいは一貫性が認められるのか考察していく。

## 1. Op. 42をめぐる諸稿の整理と概観

### 1-1. 先行研究によるSRの自筆譜区分

Op. 42の諸稿を概観する前に、Cannata (1993) による SR の自筆譜区分を確認したい。当該作曲家の自筆譜研究に大きく貢献している Cannata は、ロシア時代・アメリカ時代の作品を通して幅広く自筆譜調査を行ってきた。SR の自筆譜は主に、ロシア時代のものはロシア国立音楽博物館 Rossiyskiy natsional'niy muzey muziki (旧グリーンカ音楽博物館) に、亡命後のものはアメリカ議会図書館 Library of Congress 【以下、LC】 に所蔵されている。上記の多くの資料にあたった Cannata は、SR の自筆譜を以下の3つに区分している。それは創作段階と対応しており、(1)スケッチ Sketches、(2)草稿 Drafts、(3)明瞭に書かれた手稿譜 LMS=Legible Manuscripts である。

創作の第1段階である(1)スケッチは鉛筆で書かれ、主に数小節ほどの小さい単位の、ある種メモのようなものとして確認される。ただしスケッチと一絡げにしても、楽想が簡単に書き留められたものと、その楽想が展開してより大きな規模に発展しているものがある。続く第2段階の(2)草稿も鉛筆で書かれる場合が多いが、2段以上にわたっており、スケッチよりも綿密な見通しが表れたものとして確認される。しかし、ここではまだ楽曲の完成形が示されているとは言えない。その後、第3段階の(3)明瞭に書かれた手稿譜になると黒インクで書かれることが多い。この段階の楽譜は自筆最終稿にあたり、清書譜として認識される。更にこの楽譜に修正が書き込まれ、版下に向けた校正譜として使用されることもある。

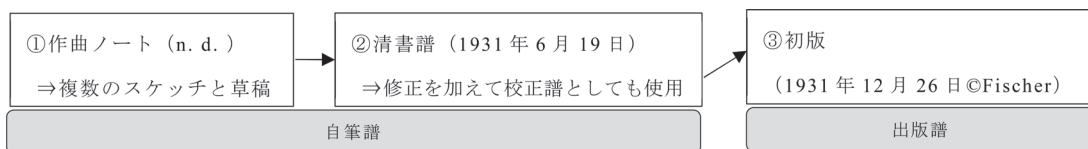
### 1-2. Op. 42の諸稿と成立過程

それでは、Op. 42の諸稿について確認したい。筆者は、2023年10月時点で入手できた Op. 42に関わる全ての稿、3点を確認した。いずれも LC のラフマーニノフ・アーカイヴ Rachmaninoff Archive に所蔵されている。それぞれの稿はオンライン・データ化されており、本研究では複写サービスにより画像データを取り寄せて資料の確認を行った。

3稿は、自筆譜2点 (①②) と印刷譜1点 (③) に分類される。具体的には①複数のスケッチ

(Sketches) と草稿 (Draft) が書き留められた 1 冊の作曲ノート (SR/n.d.)、②明瞭に書かれた手稿譜 (LMS) であり校正譜として加筆修正も加えられた清書譜 (SR/1931a)、③1931年末に出版された初版 (SR/1931b) である。以降、本稿では①を作曲ノート、②を清書譜、③を初版と呼ぶ。各資料の成立過程は、次のように整理することができる【図 1】。

【図 1】 Op. 42に関する諸稿の整理



最初に書かれたと考えられるのが①作曲ノートである。ここには一切の日付が記入されていないものの、清書譜や初版に繋がる前段階のスケッチや草稿が鉛筆で書かかれている。数小節以下のスケッチも散見されるが、多くの頁には完成作品の主題や各変奏【以後、それぞれを「セクション」と呼ぶ】に直結する草稿が書かれており、ほとんどのセクションの骨組みは、この資料の段階で固まっていたと考えられる。強弱記号やアーティキュレーションは書かれておらず、セクション終結部分の構想が未完のままで止まっている草稿も随所に見られる。本資料におけるスケッチは、小さいもので数音単位の書き込みであり、大規模なものでも大譜表 2 段に留まる。一方で草稿は、セクションの骨子を認識することができるもので、1 頁以上の規模にわたる。そして、草稿で注目すべきことは Cannata の指摘 (1993, 55) の通り、各セクションの順番が清書譜以降と同じ順番には並んでいないという点である。草稿の変奏番号だけを一瞥しても、あたかもランダムのように現れていることが分かる。少なくとも草稿の段階では、完成作品の楽曲構成は想定されていなかったと推察される。

続いて成立したと考えられるのが②清書譜である。楽譜の最後に「Le Pavillon<sup>3</sup>/19 June/1931」と書き込みがあり、この資料の一旦の成立時期が示される。楽譜は多くが濃い黒のインクで書かれている。また、殆どの頁で 2 段ずつ空けて書き込まれ、余白が十分に取られている【譜例 2】。これは、Cannata (1993, 64) に指摘されるように、空いた譜表に修正を書き込むことができるようにするためのものであり、実際に空けられたスペースに修正が加えられていることを筆者も確認した。また、Gertsch (2014, 32) の校訂報告にもある通り、写譜師による表紙のデザインが書かれていることや、初版のレイアウトと一致する指示が書き込まれていることから、6 月 19 日以降も手が加えられ、最終的に、初版の版下に向けた校正譜として使用されたと考えられる【譜例 2 および 3 相互参照】。

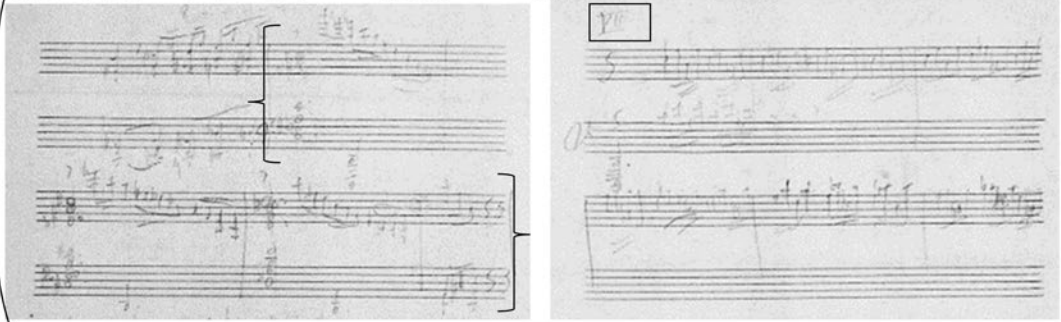
そして、③初版は SR のマネジメント会社でもあるニューヨークのカール・フィッシャー社 Carl Fischer から出版された。著作権は、フィッシャー社に帰属したが、SR 自身の出版社であるタイル Tair の刻印も確認できる。改訂は行われず、現在流通する多くの楽譜は、この版に依拠している。

【譜例 1～3】に示すのは、Op. 42 の 3 つの稿の一部である。ここでは一例として、第 7 変奏に関連する頁を取り上げた。3 稿の対応箇所を比較すると、楽曲の成立過程を辿る手掛かりとなる。

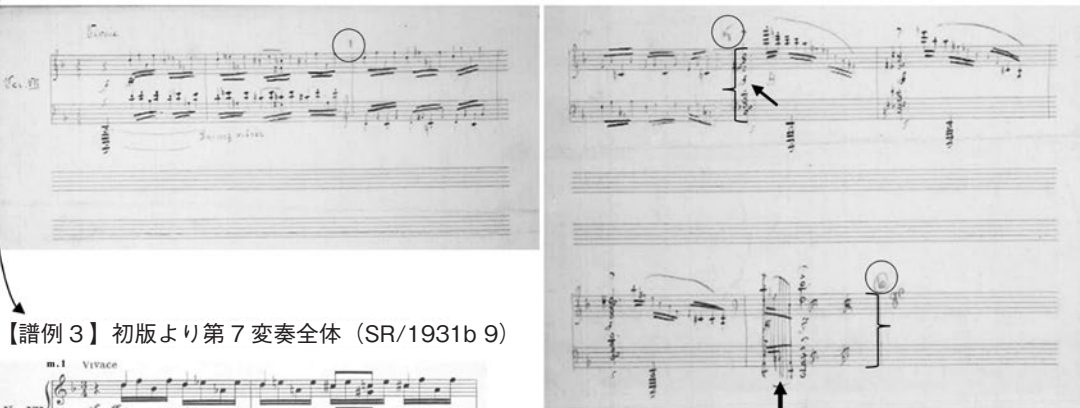
①～③の 3 つの資料を筆者が比較したところ、清書譜と初版においては、僅かな音の違いは認められるものの、楽曲構成上の差異は無いことを確認した<sup>4</sup>。つまり、両稿ともに主題、第 1～13 変奏、イ

ンテルメッツォ、第14～20変奏、コーダという楽曲構成により全23のセクションが並んでいる。一方、これらの楽譜と作曲ノートに書かれた草稿の間には楽曲構成に大きな違いが確認された。草稿は、清書譜や初版とは全く異なる順番で各セクションが書かれている。この非常に興味深い事実にもかかわらず

【譜例1】作曲ノート（左から）p. 2より5～8段目、p. 3より1～4段目（SR/n.d. 2-3）



【譜例2】清書譜（左から）p. 15より1～4段目、p. 16より5～10段目（SR/1931a 15-16）



【譜例3】初版より第7変奏全体（SR/1931b 9）



【譜例1】作曲ノート。2頁目には、頁全体に複数のスケッチが書かれている。5～8段目に書かれた和音と下行アルペジオによるスケッチは、清書譜の終結部に対応する【譜例1および2、↑↑】。3頁目は草稿であり、「VII」という変奏番号が振られている【譜例1、□】。

【譜例2】清書譜。Cannataの区分法では、明瞭に書かれた草稿譜（LMS）にあたる。作曲ノート2頁目の5～8段目から採用された終結部に関しては、一度書き込まれた後に、最終小節に修正が加えられている。アルペジオは訂正線で消され【譜例2、↑】、代わりに和音で終止することとなった。結果として初版の形と同様に改訂されており、初版・清書譜の両稿に音の相違は見られない。

【譜例3】初版。清書譜と大部分で一致しているが、一部の強弱記号に差が見られる。例えば、Gertsch (2014, 33)の校訂報告の通り、清書譜では後続小節と同様に *sf* で書かれているところ、初版の15小節目冒頭においては *ff* として記される【譜例2および3、^】。また、清書譜には書かれている *sf* が、初版の17小節目では欠落している。これらは、Gertschの指摘の通り、清書譜から初版印刷の間で発生した誤りと考えられる。また、清書譜の縦線の上に振られた数字【譜例2、○（それぞれ1、5、6という書き込み）】は、初版の段数の区切りと一致する。このことから、清書譜が版下に向けて使用されたことが分かる。



らず、これまでの Op. 42に関する研究では、作曲ノートに関しての研究がほとんど進められてこなかった<sup>5</sup>。そこで次章では、作曲ノートに書かれた具体的な内容を把握し、稿比較を行う。

## 2. 作曲ノートの内容把握および稿比較

### 2-1. 作曲ノートと清書譜および初版との比較

先行研究では Op. 42の作曲ノートの詳細が記されていないため、本章で整理する。当該資料は、表紙と背表紙に覆われた螺旋綴じの作曲ノートであり、ノート用紙は全部で52頁にわたる。今回 LC に問い合わせたところ、資料の大きさは「縦26.5cm、横16.5cm」であるとレファランスからの回答を得た。また、表紙裏の右端には、ロゴの刻印がある。筆者が入手したデータは画素が粗く、ロゴの下にある数字「1204」しか確認できなかったが、レファランスからの回答では“La Reliure Spirale”の文字が書かれている可能性が高いとのことであった<sup>6</sup>。スケッチ用紙は五線譜ノートであり、1頁に12段が配置されている<sup>7</sup>。この作曲ノートにはスケッチと草稿が混在しているため、各頁の内容を【表1】で

【表1】Op. 42の作曲ノートにおける各頁の内容

<ul style="list-style-type: none"> <li>1つの頁に複数のスケッチや草稿が混在する場合には、丸囲み数字で下位区分を示した。</li> <li>指摘していない段は、一切の音が書かれていない箇所である。</li> <li>1種類の草稿が複数頁にわたるときは→で内容や要素が継続していることを示している。</li> <li>調のアルファベット小文字は moll、大文字は dur を省略している。Vはドミナント領域であることを示す。(例：p. 28ほか。)</li> <li>小節数のbは、小節から余分に出ている拍を表す。(例：p. 24ほか。)</li> <li>清書譜のセクションはイタリック体、草稿のセクションはボールド体で示す。また、変奏番号に関しては、清書譜ではアラビア数字を用い、草稿ではローマ数字を用いる。(例：主題と第1変奏のセクションは、それぞれ、清書譜では「Theme」「Iv」、草稿では「Theme」「I」と表す。)</li> <li>清書譜における該当箇所では、完全にセクション全体が現れているものに◎、一部が現れているものに○、関連の可能性があるものに△、非特定のものや関連性が無いと判断したのものには×を記した。</li> <li>頁区切りの斜線は、作曲ノートの見開きを示すためのものであり、右図のように解釈されたい。</li> <li>筆者が取り寄せたデータでは51頁が抜けていた。LCに問い合わせたところ、LC所蔵のオンライン・データ上でも当該頁は抜けており、レファランスに原本の確認を依頼したところ、この頁には何も書かれていないことが判明した。</li> </ul>		
---	--	--

(区分)	p. 1			p. 2			p. 3	p. 4	p. 5		p. 6	p. 7
	①	②	③	①	②	③		①	②			
段	1-3	4-11	12	1-4	5-8	9-12	1-12	1-12	1-4	6-9	1-12	3-6
種別	スケッチ	スケッチ?	スケッチ	スケッチ	スケッチ	スケッチ	草稿	草稿	→	スケッチ	草稿	→
調	?	d	d?	d?	d	?	d	d	→	d?	d	→
拍子	3/4?	4/4?	3/4?	3/4	3/4	?	3/4	9/8	→	3/4?	9/8	→
小節数	4	16	1?	3	5	?	16?	12	4	5?	12	4
セクション							VII	XVIII	→		XIX	
清書譜における該当箇所	×	×	△2v.	△3v.	○7v. (mm.15-18)	×	○7v. (mm.1-14)	◎18v.	→	×	○19v. (mm.1-12)	
作曲ノート内部での連関	③はIIの終結部 (p. 38①) 終結と類似。			①はIII (pp. 14-15) のリズム・テクスチャと共通?			③は一部にVII (p. 3) の連続する16分音符動機と共通?					

区	p. 8	p. 9		p. 10	p. 11	p. 12			p. 13	
		①	②			①	②	③	①	②
段	1-10	1-2	5-8	1-12	1-12	1-4	3-4	5-12	1-4	6
種別	草稿	スケッチ	草稿	草稿	→	→	スケッチ?	草稿	→	スケッチ
調	d	d?	d	d	→	→	d?	d	→	?
拍	3/4, 2/4	3/4?	3/4	9/8, 6/8	→	9/8	3/4?	3/4, 2/2, 4/4	→	3/4, 2/4, 3/4?
小	11	2	4	15	12	4	2?	12	4	2?
セ	VIII		VIII	XII	→	→		V	→	
清	○8v. (mm. 1-11)	△8v.	○8v. (mm. 12-15)	○13v. (mm. 1-15)	△13v.	→	×	◎5v.	→	△5v.
作			p.8の続き。							

	p. 14	p. 15	p. 16	p. 17	p. 18	p. 19	p. 20		p. 21	p. 22		p. 23
区	1-12	1-2	1-12	3-6	1-12	1-12	①	②	1-12	①	②	1-10
段	1-12	1-2	1-12	3-6	1-12	1-12	5-8	10-11	1-12	1-4	5-12	1-10
種	草稿	→	草稿	→	草稿	→	→	スケッチ	草稿	→	草稿	→
調	d	→	d	→	d	→	→	?	d	→	d	→
拍	3/4	→	3/4	→	9/8	→	→	?	4/4	→	4/4, 6/4	→
小	14	2	12	4	12	12	4	?	12	3	9	10
セ	III	→	VI	→	XX	→	→	→	XVI	→	XVII	→
清	◎3v.	→	◎6v.	→	◎20v.	→	→	x	◎16v.	→	◎17v.	→
作	-											

	p. 24	p. 25	p. 26		p. 27		p. 28			p. 29	p. 30	
区	1-10	1-12	①	②	①	②	①	②	③	①	②	
段	1-10	1-12	1-5	11-12	1-8	10	1-6	7	9-12	1-12	1-4	5
種	草稿	→	→	スケッチ	スケッチ	スケッチ	草稿	スケッチ?	草稿	→	→	スケッチ?
調	d	→	?	?	?	?	d?	?	V/Des?	→	→	V/Des
拍	4/4	4/4, 3/4, 2/4	2/4, 3/4	3/4	3/4?	3/4?	3/4	?	3/4	3/4or 9/8	4/4?, 3/4or9/8	?
小	8+1b	12+1b	1b+3	4	12?	2?	9	3?	6	12	4	1?
セ												
清	△10v.	△10v. (mm. 17-25)	→	x	x	x	x	x	x	x	x	△Intermezzo (アルベジオ部分)
作	p. 46 や IX (pp. 47-48) と同様の音型を使用。 ②は①と同様の素材の可能性。 ①XIII (p. 33) の前半部分に共通。 ②は①の延長または③への移行部? ③XIII (同前) の後半に共通。 ②は p. 35②のアルベジオに関連?											

	p. 31	p. 32		p. 33	p. 34				p. 35			p. 36	p. 37	p. 38	
区	1-2, 5-12	①	②	①	①	②	③	①	②	③			①	②	
段	1-2, 5-12	1-10	11-12	1-12	1-4	6	7-12	1-6	7-9	11	1-12	1-12	1-4	6-9	
種	草稿	→	草稿?	草稿	→	スケッチ?	草稿	→	スケッチ?	スケッチ	草稿	草稿	→	草稿	
調	Des	→	?	d	d→?	?	Des	→	V/Des?	?	d	d	→	d	
拍	9/8, 6/8	→	3/4	3/4	4/4→?	?	3/4	→	?	?	3/4	3/4	→	3/4	
小	13	13	3	17?	4	?	10	6	?	?	13	12	4	4	
セ	XV	→	XIII	→	XIV	→	XIV	→			I	II	→	I	
清	◎15v.	→	x	x	x	x	◎14v.	→	○Intermezzo (m.13)	x	○1v. (mm. 1-12)	◎2v.	→	○1v. (mm. 13-16)	
作	②は p. 35 の終結部との関連? m. 9 は I (p. 38②) の最終小節へ転用? ②は p. 36 の続き。														

	p. 39	p. 40	p. 41				p. 42	p. 43	p. 44	p. 45
区	1-8	1-12	①	②	③	④				
段	1-8	1-12	1-2	3-4	5-8	9-10	1-12	1-12	1-12	1-6
種	草稿	草稿	→	(修正)	→	スケッチ	草稿	草稿	草稿	→
調	d	→	→	→	→	→	d	d	d	→
拍	3/4	3/4	→	→	→	3/4	3/4	3/4	4/4	4/4, 3/4
小	16	17	2	2	6	4	16	16	12	7
セ	Theme	XI	→	→	→	→	IV	X	Coda	→
清	◎Theme	◎12v.	→	→	→	△12v.	◎4v.	◎11v.	◎Coda	→
作	④は直前のXIの終結部 (p. 41③) に類似。									

	p. 46	p. 47	p. 48	p. 49	p. 50		p. 51	p. 52	裏表紙の裏
区	1-8	1-12	1-10	1-12	①	②	x	12	
段	1-8	1-12	1-10	1-12	1-6	9-12	x	12	
種	スケッチ	草稿	→	草稿	スケッチ	スケッチ	x	スケッチ	
調	d	d	→	d	d?	d	x	?	
拍	4/4?	4/4, 2/4	4/4, 2/4, 3/4	3/4	4/4	4/4	x	?	
小	7	15?	10	19	4+1b	4	x	2?	
セ		IX	→				x		
清	△10v.	◎10v.	→	◎9v.	x	x	x	x	
作	p. 24 のスケッチと IX (p. 47) の冒頭の音型に酷似。				①は p. 30①の音型に類似。				

概観する。なお、頁番号は資料には記載されていないが、螺旋綴じにより頁の入れ替えができない媒体であるため、ノートの初めから順番に便宜上52の頁数を割り振った。

稿比較を介した作曲ノートの検証によって明らかになったのは、大きく以下の5点である。

①清書譜および初版は23のセクションを有する【第1章2節 参照】一方で、草稿においては全部で25のセクションが認められる。そのうち、22のセクションにはナンバリング (数字、記号の書き込み) がなされているが、3つのセクションはナンバリングされていない。前者の22セクションには、順不

同に「I～XX」によるローマ数字、「Theme」、「Coda」の文字が割り当てられている。

後者のナンバリングがされていない3セクションは、スケッチとしての分類ではなく、頁全体にわたってはつきりと骨子が書かれた草稿として認識することができる。その1つに作曲ノートの51頁に書かれたものが挙げられる。これは、明らかに清書譜以降の第9変奏に直結する草稿である。ここから捉えられるのは、草稿段階で一旦22のセクションをナンバリングし、その後、清書譜において第9変奏が追加されたという過程である。したがって、清書譜の各セクションと対応する草稿のセクションを比較すると、変奏番号が1つずつ、ずれている箇所がある。例えば、草稿においてIXと書かれた骨子は清書譜では第10変奏となり、同様に草稿のXと書かれたものは清書譜の第11変奏にあたる。以後は混乱を防ぐために、草稿に示された変奏を「草稿-ローマ数字」で、清書譜および初版における変奏をアラビア数字で表記する【例：草稿-IXは、清書譜および初版の第10変奏に対応する】。

②上記の第9変奏以外にも、セクションの書き込みがない草稿が2つある。それは、24～26頁、28～30頁に書かれた草稿である。この2点は、清書譜に後から追加されたというわけではなく、作曲ノートの別のページに繋がるものとして把握される。より厳密には、草稿内部での転用ということである。音型やテクスチュアに明らかな共通性が見られることから、24～26頁は47～48頁に書かれた草稿-IXに繋がり、28～30頁は33～34頁の草稿-XIIIに直結する草稿として捉えられる。つまり、草稿の全てのセクションが一对一で清書譜に繋がるわけではなく、1つのセクションに対して複数の骨子が存在するということである。ここにおいて、清書譜以降の1つのセクションに対する、第1段階の草稿と第2段階の草稿という関係性を把握することができる【以下、第1段階を「草稿-[変奏番号]A」、第2段階を「草稿-変奏番号B」、両者を指す場合を「草稿-変奏番号(A+B)」とする】。

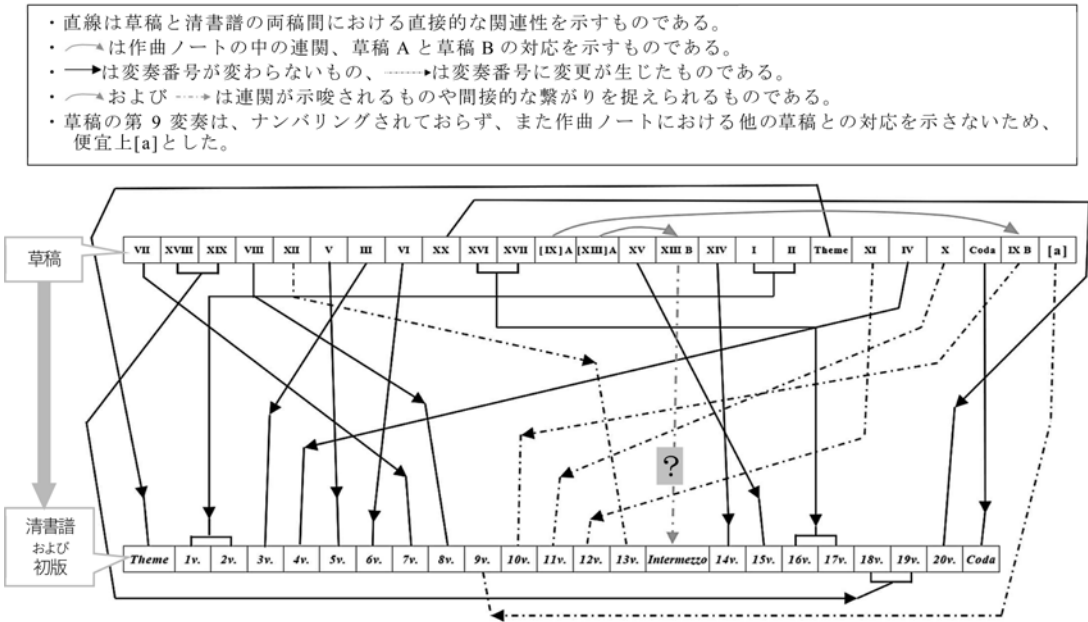
③作曲ノートから草稿を抽出すると、その並び順は清書譜とは大きく異なっている。ノートの冒頭から見ていくと、草稿-VIIを皮切りに草稿-XVIII、XIX、VIII、XII……という順番で並んでいる。それぞれ、清書譜の第7、18、19、8、13変奏と対応する。【図2】は草稿が、後の清書譜および初版のセクションの並び方とどのように結びついているか対応関係を示したものである。

この図の通り、草稿ではセクションが脈絡なく並んでいるようである。翻って言えば、清書譜以降に確認される楽曲構成は、初期構想の段階では存在しなかった可能性が窺える。つまり、作曲ノートでは、まず各セクションの楽想を草稿として一旦アウトプットし、その後にセクションをナンバリングして順番を並び替えるという作業があったと考えられる。この作業は、清書譜が書かれる前に行われ、かつ第9変奏に繋がる草稿が書かれる前に行われたと推測される。つまり、Op. 42の楽曲の全体構想は、草稿の初期段階には見られず、清書譜において初めて譜面に表れたことが分かる。

④草稿から清書譜に至るまでに、多くのセクションでは順番の入れ替えがなされた一方、その並びが変わらずに保たれている箇所も確認される。具体的には以下の3箇所、(1)草稿-XVIII、XIX (→清書譜の第18、19変奏) (2)草稿-XVI、XVII (→清書譜の第16、17変奏) (3)草稿-I、II (→清書譜の第1、2変奏)である。これらのセクションにおける、いわば不分割的な連なりは草稿から清書譜に、更には初版にそのまま構想が引き継がれたと言える。このように、清書譜以降に見られる楽曲構成の局所的な構想は、既に作曲ノートの中に見出すことができる。

⑤草稿と清書譜および初版に対応するセクションを比較したとき、最も大きな相違点として捉えら

【図2】作曲ノートの草稿と清書譜および初版におけるセクションの対応関係



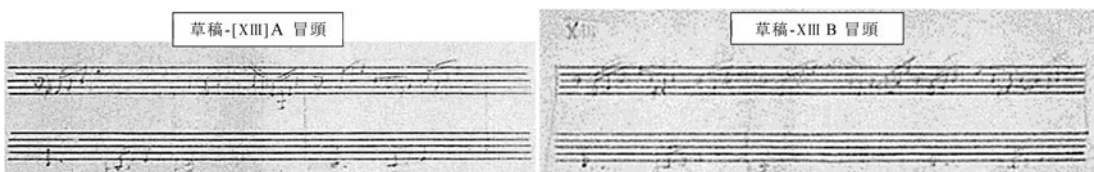
れるのは、清書譜以降の第13~14変奏間に位置する「インテルメッツォ Intermezzo」が作曲ノートでは現れないことである。一方、清書譜以降の第13、14変奏に対応する草稿-XII、XIV の間にナンバリングされた草稿-XIII は、清書譜以降では現れない。セクション番号と楽曲構成に照らしても、作曲ノートの草稿-XIII は、清書譜以降でインテルメッツォに変更されたものと考えることができる。この文字通り刷新されたセクションから、いかなる構想が捉えられるか次節で考察していく。

## 2-2. 草稿-XIIIとインテルメッツォの比較

構成上は、同じ箇所位置する草稿-XIII (A+B) とインテルメッツォであるが、両者の音楽要素に関連性は見られるのだろうか。草稿-XIII (A+B) は左手で旋律をなぞり、16分音符のアルペジオを右手が奏することによって変奏が始められる【譜例4】。このようなテクスチュアと一致するものは、インテルメッツォはもとより清書譜および初版の、どのセクションにおいても見当たらない。

しかし、草稿-XIII B から草稿-XIV にかけて書かれた頁【図表1】に注目すると、この草稿-XIII B が単に主題に基づく一変奏として完結するのではなく、続く変奏への移行を兼ねたセクションとして構想された可能性を捉えることができる。それは、草稿-XIII B の終結部が主調 d-moll から離れ、3~4

【譜例4】(左から) 作曲ノート p. 28より1~2段目、p. 33より1~2段目 (SR / n.d. 28; 33)





段目では Des-dur の V<sub>9</sub>に基づいていること、続く 6 段目に書かれた単旋律のスケッチが Des-dur の草稿-XIV 冒頭に繋がる移行【以下、移行 a】としての役割を果たしていることから窺える。しかし SR は、移行 a を棄却した。そのことは作曲ノート 34 頁 3～4 段目の終わりから、35 頁 7 段目の始めに書かれた矢印「\」が示している。矢印の先の 35 頁 7～9 段目には、別の移行句【以下、移行 β】がスケッチされているのである。SR は、草稿-XIV の前に書いた移行 a を取り消し、草稿-XIV を書いた後に移行 β を新たに加筆した。移行 β は、移行 a よりも大規模になり、カデンツァのように幅広い音域にわたる。これは、主に上行するアルペジオに続いてジグザグと下行するアルペジオから成り、結尾の h-c<sup>1</sup> の旋律によって草稿-XIV の旋律冒頭 des<sup>1</sup> に順次進行する。これらの特徴は清書譜以降の第 14 変奏に接続するインテルメッツォの終結部【譜例 5】とほとんど完全に一致する。

【図表 1】作曲ノート pp. 34-35 概略

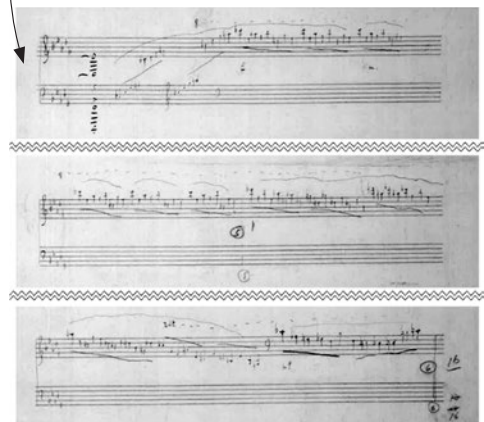
34 頁		35 頁	
1 段目	草稿-XIII B 終結部 (大譜表 2 小節)	(大譜表 2 小節)	1 段目
2 段目			2 段目
3 段目	↓ (大譜表 2 小節) Des: V <sub>9</sub> の和音の提示	(大譜表 2 小節)	3 段目
4 段目			4 段目
5 段目	未記入		5 段目
6 段目	スケッチ b <sup>2</sup> →es <sup>?</sup> に向けて下行する単旋律 終結部は as-g-f-b-f-es <sup>?</sup> 移行 a	草稿-XIV 終結部 (大譜表 2 小節)	6 段目
7 段目	草稿-XIV 冒頭 (大譜表 4 小節) Des-dur セクション 開始音はバスより Des/As/f/des <sup>1</sup> から開始	スケッチ F <sub>1</sub> →ces <sup>3</sup> に向かう上行アルペジオの後、es に向けて下行する単旋律 終結部は f-e-es-e-h-c <sup>1</sup>	7 段目
8 段目			8 段目
9 段目	(大譜表 3 小節)	移行 β	9 段目
10 段目		未記入	10 段目
11 段目		動機のスケッチ	11 段目
12 段目		未記入	12 段目

もう一つ、作曲ノートの草稿-XV の直前にも注目したい。これは草稿-XIV とともに Des-dur で書かれたセクションである。この草稿-XV の前には、草稿-XIII B と骨子を同じくする草稿-[XIII]A が書かれている。そして、この草稿も草稿-XIII B と共通して、d-moll の終止形で終わるようには書かれていない。草稿-[XIII]A の終結に連なる上行アルペジオのスケッチは as・c・es を中心に構成されている【図表 2】。それは、次頁に書かれた草稿-XV の Des-dur の V であり、続く変奏に向けた移行を示唆するものと考えられる。

つまり、草稿-XIII B の前段階として書かれた草稿-[XIII]A においても同様に、Des-dur への接続が想定されている。ここから推測されるのは、次なる変奏へ移行させるという構想が草稿-XIII (A+B) において見られるということである。この移行は、いずれも楽曲の中で唯一主調 d-moll から離れ Des-dur となる第 14、15 変奏 (作曲ノートの順番で言えば、草稿-XV、XIV) に向けたアプローチである。

そもそも、Op. 42 では 23 のセクションのうち、20 のセクションで d-moll が示され、僅か 2 セクショ

【譜例 5】清書譜、インテルメッツォ  
p. 3 より 1～10 段目 (SR/1931a 31)  
※ 3～4、7～8 段目は空白。



【図表 2】作曲ノート pp. 30-31（1～6段目）概略

30 頁		31 頁	
1 段目	草稿-[XIII]A 終結部（大譜表 2 小節）	草稿-XV 冒頭（大譜表 2 小節）	1 段目
2 段目		Des-dur セクション	2 段目
3 段目			3 段目
4 段目	（大譜表 2 小節）	未記入	4 段目
5 段目	スケッチ as・c・es を中心にした 上行アルペジオ（=Des：V）	（大譜表 2 小節）	5 段目
6 段目	以後 12 段目まで未記入	以後 12 段目まで大譜表で草稿が書き込まれ、次頁に続く	6 段目

ンでのみ Des-dur が確立される（インテルメッツォは旋法的で、頻繁な転調により特定の調が確立されているとは言い難い）。d-moll → Des-dur → d-moll という僅か 2 つの調の対立が、作品全体にコントラストをもたらす。Des-dur による 2 つの変奏は文脈上、重要な役割を果たしている。

作曲ノートにおいても d-moll と Des-dur の草稿しか確認されないことを考えると、この 2 つの調の対比は初期構想の段階でも見出すことができよう。そして、両調を取り持つ草稿-XIII（A+B）が、作品の中心部に位置する Des-dur の変奏に向かうためには、他の変奏とは同様ではない「何か」が必要だと SR は考えていたのではないだろうか。これはまさに清書譜以降のインテルメッツォに共通する概念である。作曲ノートでの幾度もの推敲を経て、インテルメッツォへと昇華されたのである。

### 3. インテルメッツォにおける音楽構想

#### 3-1. インテルメッツォの分析

それでは、単なる変奏に留まらない草稿-XIII（A+B）がその後、完成版のインテルメッツォにおいてどのように作品の中に取り入れられたのか、彼の言説を参照しながら見ていきたい。SR が Op. 42 について語った言葉は多くないが、インテルメッツォに関しては彼の言葉を確認できる。SR は、友人のアルフレッド・スワン Alfred Swan（1890-1970）にプライベートでこの作品を聴かせたとき、インテルメッツォのアルペジオのカデンツァを弾きながら「これらの狂ったような走句は、主題を隠すために必要なのだ」(Swan 1944, 9) と口にしたという。この「主題を隠す」とは、どういうことだろうか。

ここでは、動機と和声に着目して 【譜例 6】 主題 mm. 1-8（SR/1931b 2）

分析していきたい。インテルメッツォの冒頭を見ると、Op. 42 の主題【譜例 6】の旋律における（長）2 度上行 → （短）3 度下行による——ある



いは逸音と、その解決による——主要動機【以下、動機 a】が用いられていることが分かる【譜例 7】。それは、当然聴者に主題を想起させるものに他ならない。そして主題はフォリアの定型に従って 3 度上で動機 a を繰り返すが、この点はインテルメッツォにおいても共通している。

しかし、インテルメッツォにおける主題の旋律は、息の長いフレーズではなく、あくまで動機としての扱いであり、断片的である。更に、この冒頭の動機 a に続いて無拍節のかつ急速なアルペジオの走句が挟まれることにより、主題は完全に分断される。ここに冒頭の 3 度上で動機 a が現れるものの、

今度は一層拡大したアルペジオが展開する。それは、あたかも協奏曲のカデンツァのように長く、動機 a の主題性をも消し去ってしまうほど複雑な半音階的走句である【譜例 7、↓】。この走句は、まさに草稿-XIII B に続く最終スケッチ「移行 β」と一致するものである【図表 1 および譜例 5 参照】。

続いて、この「移行 β」から派生した終結部の転調方法について見ていく。13小節目の調号の変化【譜例 7、○】に見られるように、これは次なる Des-dur のための移行準備である。しかし、上行するアルペジオで呈されるのは、f-a-cēs-es-ges という b-moll の V<sub>9</sub> の第 5 音下方変位の響きであり、Des-dur への解決を予期させるものではない。むしろ、b-moll への進行が想定される。あるいは Cunningham (1999, 115n62) に指摘されるように、増六和音（ドイツの VI）の響きとして聴取され、Es-dur（主調 d-moll のナポリ調）への進行が予期されよう。その後、ジグザグと半音階的に下行していくが、b に向かう限定進行音 ces が幾度となく現れることにより一層に b-moll あるいは Es-dur に向かう力が強まる。

何調に向かうか分からないこのカデンツァは、ようやくインテルメッツォの最終音 c<sup>1</sup>【譜例 7、↓】が登場することで、思いがけず Des-dur の第 14 変奏を導く（Yim 2009, 98）。長大なカデンツァの先に現れるたった 1 つの導音によって導かれるのは、（調は異なるものの）隠されていた主題の再現に他ならない。同時に、このインテルメッツォの最終音と第 14 変奏の開始音によって、曖昧であった調性が定まり、Des-dur が確立される。これは d-moll から Des-dur への予期せぬ、あるいは突飛な転調であるように思われる。

しかし、【譜例 8】に示すようにインテルメッツォの 12 小節目のアルペジオにおける主たる和音構成

【譜例 7】 インテルメッツォ m. 1～第 14 変奏 m. 5 (SR/1931b 17-18)

【譜例 8】 インテルメッツォ m. 12 から第 14 変奏 m. 1 に向かう V-I 進行

(予期し得る進行)

V<sub>9</sub> - I ⇒ b-moll?

V<sub>9</sub> - V - I ⇒ Es-dur = 主調のナポリ調?

※インテルメッツォの第 12 小節～第 14 変奏冒頭までを簡略化したもの。単純化するため音高に変更を加えている。

音は as-c-es-fis、つまり異名同音で考えると as-c-es-ges である。これはまさに Des-dur の V<sub>7</sub>の響きであり、12小節目は極めてDes-durへの指向性が強いと言えよう。ところが実際には、第13小節によって想定されていた Des-dur の I への解決が妨げられる。ただし、12小節と13小節の主たる構成音は同音、あるいは半音の関係である。予想外な響きは、逸音のバス f の上に、刺繍音に基づく偶成和音が挟まれることによって複雑化しているものの、12小節目から14変奏冒頭にかけて拡大された V-I という実に論理的な進行に基づく。

このV-Iの拡大は、作曲ノートの草稿-[XIII]Aの結尾にあった Des-dur のVのアルペジオの移行が、草稿-XIII B では複雑化し、更には「移行 $\alpha$ 」→「移行 $\beta$ 」という変遷を経たことを思い起こさせる。移行における複雑化は、既に作曲ノートにおいて試みられていたのである。

また、バスの流れに注目すると、12小節の結尾から強調されるオクターヴから第14小節の1音目までの進行は、ピッチの差はあるものの、es-f-des という逸音と解決によって動機 $\alpha$ と近似する【譜例7、♯】。この点は、作曲ノートには確認できず、清書譜に至る段階で構想されたものと考えられる。そして、このバスの主題を「隠す」かのように幅広い音域を駆け巡るカデンツァが展開していく。

このように、インテルメッツォにおける主題要素はカデンツァ的の走句によって時間的に分断されたり、テクスチュアの多層化によって目立たなくなったりする。こうして多重的に隠された主題は、第14変奏においてようやく明確に姿を見せ、聴者にその主題回帰を強烈に印象付ける。作曲ノートで複雑化していった移行は、清書譜の「インテルメッツォ」の中に確かに組み込まれ、第14変奏を導くのである。

### 3-2. Op. 42に占めるインテルメッツォの役割

それでは、なぜSRは第13変奏と第14変奏を単なる変奏ではなく、複雑なインテルメッツォによって繋ごうとしたのだろうか。それは、作曲者の音楽構築に関する言説にヒントがあるかもしれない。彼は、親交のあったマリエッタ・シャギニヤーン Marietta Shaginyan (1888-1982) に「あらゆる演奏は頂点を伴う構築である」として次のように語ったという。

頂点こそ、音楽家がきわめて自然に踏み入らなくてはならない領域であり、これ自体がもっとも偉大な芸術である。この頂点はその作品によって最後にくることもあれば中間にあることもあり、大音量のこともあれば静かなこともある。けれども演奏者はこの頂点に絶対的な計算力や正確さとともに至らなくてはならない (VR/A 2: 156)<sup>8</sup>

この言葉を手掛かりに Op. 42を把握していきたい。d-moll の作品の中でごく一部に姿を見せる Des-dur は曲の「中間」付近に置かれた「静かな頂点」であろう。あるいは第14、15変奏が「頂点」となって楽曲全体が構成されていると言える。この「頂点」に「きわめて自然に」向かっていくように設計しようとする構想がインテルメッツォに認めることができよう。実際に彼の Op. 42より前の変奏曲群と比較してみると、複雑で綿密な転調を備えたインテルメッツォの特異性が際立つ。それは、転調方法と「静かな頂点」へのアプローチという2つの側面から見て取れる。



【譜例9】Op. 22 第18変奏 m. 12～第19変奏 m. 1  
(Rachmaninoff 1903, 19-20)



【譜例10】Op. 9 初版 (pf) mm. 393-404  
(Rachmaninoff 1894, 61-62)



みであり、いとも簡単に転調する【譜例10】。

そして、中間に置かれた歌唱的かつ「静かな頂点」に向かう過程においても上記と同様の傾向が見られる。例えば、Martyn (1990, 146; 318-319) や Senkov (2021, 130-131; 137) に示唆されるように Op. 42の第14、15変奏や Op. 43の第18変奏と同様に、Op. 22の第16変奏は楽曲の「中間」近くに位置し、歌唱的性格を持つ「静かな頂点」として把握することができる【譜例11】。しかし、この変奏は、前変奏から移行を挟むことなく並列され、フェルマータによる一瞬の休止の後すぐに開始される。それは、初期の《ロシア狂詩曲 Rapsodie russe pour deux pianos》(1891) の中間部「Andante」にも通じる。この作品は主調 G-dur から e-moll へ転調し、再び主調に戻るという Op. 42と同様の三部的調構造を持ち、「中間」に「静かな頂点」を備えている。ところが、《ロシア狂詩曲》の「頂点」は Op. 22の場合と同様に、前変奏終結後のフェルマータによって断絶された後、移行を介せず突如として開始される【譜例12】。

【譜例11】Op. 22 第15変奏 m. 39～第16変奏 m. 3  
(Rachmaninoff 1903, 16-17)



【譜例12】《ロシア狂詩曲》(pf. I) mm. 125-130  
(Rachmaninoff and Lamm 1951, 36)



このように、Op. 42までの変奏曲に見られる変奏間の転調や「頂点」へのアプローチは「非常に効果的であるが、しかし直接的な対照」という Harrison (2005, 292) の言葉によって解釈し得る。一方、Op. 42ではインテルメッツォというセクションの存在によって変奏間は漸次的に移行する。そして作品の(構造的・文脈的にも)「中間」における「静かな頂点」である第14、15変奏に「きわめて自然に」アプローチする。Mclean (1990, 46) は Op. 42と Op. 43との転調を異なるものとして指摘す

る。しかし、インテルメッツォによって「頂点」を導くという構想は、Op. 43の主調 a-moll から Des-dur にかけての道のり——第12、13変奏 (d-moll) →第14、15変奏 (F-dur) →第16、17変奏 (b-moll) →第18変奏 (Des-dur)——によって「頂点」に漸次的かつ自然に移行することを予見させる<sup>10</sup>。Op. 42におけるこの構想は、作曲ノートの段階から醸造され、完成作品に表れたのである。

## 結

ここまで本稿では、未解明の点が多かった作曲ノートの情報を整理し、Op. 42の稿比較を行った。そこで清書譜と初版の間には構成上の大きな差は認められない一方、作曲ノートと清書譜および初版にはセクションの並びに多くの違いがあることを確認した。各セクションの草稿を書いた後に順番を並び替える作業があったことを踏まえると、作曲ノートに見られる初期構想と清書譜以降の構想には相違があったことが示唆される。同様に、草稿-XIII (A+B)【以下、(A+B) を略す】が清書譜以降では見当たらず、代わりにインテルメッツォが取り入れられた点も諸稿間の相違点として挙げられる。

一方で、作曲ノートから一貫性・共通性を捉えられる箇所も存在した。そこに、一見異なっていた草稿-XIII とインテルメッツォも該当する。前者の大部分の要素は、清書譜では確認されないが、隣接するスケッチは清書譜のインテルメッツォと非常に多くの共通性を有していた。更に、草稿におけるセクションの並び方や、単なる変奏として終止しない草稿-XIII の特徴から、いずれも唯一主調から離れる Des-dur の第14、15変奏に向けた移行が想定されていたと考えられる。作曲ノートの草稿は各変奏の楽想をアウトプットしたものであり、作品の全体構想が現れているものではない。しかし、草稿-XIII が示す Des-dur に向かう構想は清書譜以降のインテルメッツォに取り入れられたのである。

そして、草稿-XIII の結実であるインテルメッツォについて、作曲者の言説と照合しながら分析すると、以下の2点を特徴として把握することができた。①カデンツァ的の走句によって時間的に主題を分断するとともに、音域の幅を広げて空間的に主題動機の低音を「隠す」ということ、②作品の「中間」にある「静かな頂点」の第14変奏（あるいは Des-dur 領域）に向かう上で転調は複雑さを極めるが、実際はV-Iの拡大によるものであるということである。特に②の複雑化に関しては、作曲ノートの中でも既に試みられていることであり、初期段階から構想されていたものである。それは、「頂点」そのものだけでなく、移行に対する比重の高まりとして捉えられる。あるいは「頂点」に至る過程に注力することで、「頂点」の演奏効果を最大限に引き出そうとする意識の表れとして読み取ることができよう。

本研究を通して、出版譜のみならず自筆譜を研究することの有用性を確認した。それは、これまで多く顧みられてこなかったSR作品の成立の変遷を辿り、音楽構想について議論する上で重要な典拠となり得る。また、楽譜校訂を行う上でも自筆資料調査は喫緊かつ重要な課題であり、演奏者がSRの作品に向き合う上で重要な手掛かりとなる。2023年はSR生誕150年の節目であり、充実した資料研究が進む機運も高まっている。Op. 42に関する更なる自筆譜研究については別稿を期したい。

## 註

### 1 【本稿における凡例】

- ・人名、キリル文字の翻字法は *Grove Music Online* (Oxford University Press, accessed October 9, 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/page/GMO-Users-Manual#transliteration>) に則る。
  - ・作品名は原則として初版の表記とし、作品番号が付された作品が再出する場合には、作品番号のみで示す。なお、遺作《ロシア狂詩曲》の原語表記については Cannata (1994, 40) を参照した。
  - ・欧文の邦訳は引用者による。また引用文中の [ ] は、引用者による補足である。
  - ・SRが亡命する1917年12月23日以前の年月日はロシア旧暦を、それ以降は新暦を採用する。
  - ・和声記号は原則として、島岡 (1998) に従い、音名や調はドイツ語表記に則る。
  - ・譜例のレイアウトを改変した場合、「/」は段の変わり目、「//」は頁の変わり目、「～」は省略を表す。
- 2 SR は1920～21年のシーズンにピアノ・ソナタ第2番 Op. 36 (1913) を演奏した以後、10年あまりは小品・前奏曲・練習曲といった小規模作品しか演奏会で取り上げていない (LN/A 3: 478-487)。なお、本稿における彼の演奏記録は、LN/A, Martyn (1990)、Davie (2023) の基礎研究に基づく。
- 3 フランスのイヴリーヌ Yvelines 県、クレールフォンテーヌ Clairefontaine にあった別荘を指す。
- 4 清書譜と初版の詳細な比較に関しては、Gertsch (2014) の校訂報告を参照されたい。
- 5 例えば、2023年10月現在、Op. 42に関して唯一の校訂報告を行っている Gertsch は、「60頁にわたる作曲ノート」(2014, 32) としている。これは、T&N (137) の情報に準じている可能性が高い。しかし後述の通り、当該作曲ノートは52頁であり、LC の書誌にもその通り記載されている。
- 6 Cannata は “La Reliure Spirex” と記載があるとしている (1993, 238)。また、T&N (137) において作曲ノートがフランス製紙と指摘されるのは、恐らくこの伝語の刻印からであろう。
- 7 Cannata (1993, 238) によると五線譜の版木のサイズは縦23.1cm、横13cmであるという。
- 8 この発言の具体的な時期は示されていないが、SRとの交流があったのは1912年2月～1917年6月の間である (VR/A 2: 90)。なお、この回顧録全文の邦語初出として、平野訳 (2017) が存在する。
- 9 第3音を共通音に持つ短調から長調への転調として把握することができる。Op. 42の場合、d-moll から Des-dur への転調が該当する。
- 10 Ysac (1978, 126) にも示唆されるように、インテルメッツォにおいて動機 a は d-moll の音階で表れ、続いてフォリアの定型に則って F-dur の音階で表れる。また第3章1節で触れた通り、インテルメッツォの最終小節におけるアルペジオのカデンツァは、偶成和音でありながらも b-moll の V<sub>9</sub> の響きである。そして、その後に見られるのが第14変奏の Des-dur である。つまり、インテルメッツォから第14変奏にかけて暗に示される d-moll→F-dur→b-moll→Des-dur という調性は、まさに Op. 43における Des-dur に向かう調的なアプローチと類する。

## 謝辞

資料調査へのご協力、並びに本稿への楽譜掲載をご快諾くださった米国議会図書館、大英図書館および関係者の皆様のご厚意に心より感謝申し上げます。

参照・引用文献 ※先頭に示す（ ）は本文中における略記。

#### 一次資料

- Rachmaninoff, Sergei. 1894. *Trio élégiaque pour Piano, Violin et Violoncelle (Second Partie avec Accompagnement d'Harmonium) Op. 9*. Moskva: A. Gutheil. [In the British Library. Shelf mark: Music Collections h.3984.gg.(1.)]
- (SR/n.d.)———. n. d. Draft and Sketches of *Variations on a theme of Corelli, Op. 42*. [In the Library of Congress. LC classification: ML30.55a.R3 no. 29.]
- (SR/1931a)———. 1931. Manuscripts of *Op. 42*. [Ibid. ML30.55a.R3 no. 28.]
- (SR/1931b)———. 1931. The First Edition of *Op. 42*. New York: C. Fischer. [Ibid. M27 .R.]

#### 二次資料

##### 文献

- (LN/A) Apetyan, Zaruya Apetovna, sost. 2023. *S. Rakhmaninov. Literaturnoye naslediyе v tryokh tomakh*. 2-e izd., ispr. i dopol. Moskva: Muzika.
- (VR/A)———, sost. 1988. *Vospominaniya o Rakhmaninove*. 2 t. 5-e izd. Moskva: Muzika. [第3版の一部邦訳: アペチャン (編) 2017 『ラフマニノフの思い出』 沓掛良彦監訳 平野恵美子, 前田ひろみ訳 東京: 水声社]
- Cannata, David Butler. 1993. “Rachmaninoff’s Changing View of Symphonic Structure.” PhD diss., New York University. ProQuest (9317564)
- . Critical Commentary to *Russische Rhapsodie: für 2 Klaviere Vierhändig* by Sergei Rachmaninoff, 40. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1994.
- Cunningham, Robert. 1999. “Harmonic Prolongation in Selected Works of Rachmaninoff, 1910–1931.” PhD diss., The Florida State University School of Music. ProQuest (9922657)
- Gertsch, Norbert. Preface and Comments to *Corelli-Variationen, Opus 42* von Sergej Rachmaninow, IV–V, 32–33. München: G. Henle, 2014.
- Harrison, Max. 2005. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London: Continuum.
- McLean, Florence Anne. 1990. “Rakhmaninov’s ‘Corelli’ Variations: New Directions.” DMA diss., University of British Columbia. doi:10.14288/1.0100507.
- Senkov, Sergey. 2021. «Variatsii na temu Korelli, Op. 42 S. V. Rakhmaninova.» *Kak ispolniat’ Rakhmaninova*, sost. S. V. Grokhotov, 118–140. Moskva: Klassika-XXI.
- Swan, Alfred J. and Katherine Swan. 1944. “Rachmaninoff: Personal Reminiscences--Part I.” *Musical Quarterly* 30, no. 1: 1–19. Accessed October 9, 2023. <http://www.jstor.org/stable/739531>.
- (T&N) Threlfall, Robert, and Geoffrey Norris. 1982. *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff*. London: Scolar Press.
- Yim, Celine J. 2009. *Interpreting Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli, Opus 42: by Employing*



*Interpretivism as Used by Denzin and Lincoln*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG.

Ysac, Albert. 1978. "A Study, Analysis and Performance of the Two Sets of Piano Solo Variations by Sergei Rachmaninoff: *Variations on a Theme of Chopin, Op. 22* [and] *Variations on a Theme of Corelli, Op. 42*." EdD diss., Columbia University Teachers College. ProQuest (7909035)

島岡譲（執筆責任） 1998 『総合和声 実技・分析・原理』 東京：音楽之友社

## ウェブサイト

Davie, Scott. 2023. *Rachmaninoff: Performance Diary*. Accessed October 9, 2023.  
<https://www.rachmaninoffdiary.com>.

## 楽譜

Rachmaninoff, Sergei. 1903. *Variations pour le Piano sur un thème de F. Chopin, Op. 22*. Moskva: A. Gutheil. Accessed October 9, 2023.

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP105588-PMLP08457-Rachmaninov\\_-\\_22\\_-\\_Chopin\\_Variations\\_\(ed.Gutheil\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP105588-PMLP08457-Rachmaninov_-_22_-_Chopin_Variations_(ed.Gutheil).pdf).

———. 1951. *Russkaya Rapsodiya*. pod red. Pavel Lamm. Moskva: Muzgiz. Accessed October 9, 2023.

<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP12055-Rachmaninoff-op-posth-russian-rhapsody.pdf>.