

博 士 論 文

『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  
A Study and Source-Critics of the Piano Works by Japanese Composers in “Tcherepnin Collection”

国立音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程

音楽研究専攻器楽研究領域

服部慶子

## 目次

凡例 .....	iii
序章 研究の課題 .....	1
第1節 研究の背景と目的 .....	1
第2節 先行研究 .....	4
第3節 本論文の研究手順 .....	7
第1章 『チェレプニン・コレクション』とその成立 .....	9
第1節 アレクサンドル・チェレプニン Alexandre Tcherepnin(1899-1977) .....	9
第2節 『チェレプニン・コレクション』の成立 .....	11
1) 「アレクサンダー・チェレプニン氏御茶の会」 .....	12
2) 「チェレプニン賞コンクール」 .....	16
第3節 『チェレプニン・コレクション』 .....	18
第2章 『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品群の概要 .....	25
第1節 作品概要 .....	25
第2節 まとめ—作品概要を通して .....	60
第3章 様式的特徴 .....	63
第1節 楽曲分析—旋法とリズムを中心に .....	63
1) 各作曲家の楽曲分析 .....	63
2) 楽曲分析のまとめ .....	97
第2節 「日本的要素」と「近代手法」—同時代の論評と照らし合わせながら .....	101
第3節 まとめ—様式的特徴に関する考察 .....	105
第4章 ピアノ作品の資料批判 .....	107
第1節 資料価値の考察 .....	107
1. ピアノ作品全体の資料状況 .....	108
2. 各作品の楽譜資料の価値 .....	111
第2節 校訂特徴 .....	198
1) 比較手順—清瀬保二〈舞曲二曲 I〉を通して .....	198
2) 各項目の比較結果に於ける考察 .....	206

3) まとめ—チェレプニンの校訂者としての役割 .....	216
第3節 校訂報告の作成 .....	220
終章 現代に生かすために .....	226
第1節 本論で解析したこと .....	226
第2節 現代に生かすために—今後の展望 .....	229
主要参考文献 .....	231
謝辞 .....	237
付録：曲目索引、作成した楽譜、校訂報告	

## 凡例

1. 符号は、以下の意味で用いる。

『 』	—	書籍名
《 》	—	音楽作品名
〈 〉	—	音楽作品名の一部(楽章及びそれに相当する小区分)に付けられた名称
「 」	—	短い引用、強調、単語の括り

2. 人名直後の( )には、初出の場合に限り、その原綴と生没年を表記する。

3. 作品名は、初出の場合に限り、その原題と作曲年を表記する。

4. 音高の表示は、以下の譜例に準ずる。

2A — 2H    1C — 1H    C — H    c — h    c<sup>1</sup> — h<sup>1</sup>    c<sup>2</sup> — h<sup>2</sup>    c<sup>3</sup> — h<sup>3</sup>    c<sup>4</sup> — h<sup>4</sup>    c<sup>5</sup>

5. 小節番号は、第~小節のように表記する。例) 第 13 小節

6. 音量記号は、記号で書き、斜体にする。例) *pp*、*f*

6. 音名は、ドイツ音名で記す。尚、符号は以下の意味で用いる。

~ 音	単独の音	例) G 音
- (ハイフン)	複数の音による連なり	例) G-H-D 音の和音
/ (スラッシュ)	音列	例) ハ長調 C/D/E/F/G/A/H

7. 調号による音高は、ドイツ音名で記す。

例) ト長調の Fis 音

8. 臨時記号による音高の変化は#(シャープ)、b(フラット)、♮(ナチュラル)で表す。

例) ト長調の C#音(臨時記号)

## 序章 研究の課題

### 第1節 研究の背景と目的

20 世紀の西洋音楽史の錯綜する潮流の中で、一般に「民族主義的」と呼び習わされている創作手法は、前世紀と異なる意義をまとっている。この創作手法は、19 世紀では主に「周縁的」文化における民族的アイデンティティの確認や称揚の役割を担っていたのに対し、20 世紀では西洋芸術音楽の本流の中で新しい未来を切り開く役割を期待されるようになった。

「民族主義」の意味を再考しながら、主に 19、20 世紀の西洋音楽史で大きな書き換えを提示する音楽史家リチャード・タラスキン(Richard Taruskin,1945-)は、事典的記述<sup>1</sup>の中で、新しい民族主義の先駆者にイーゴリ・ストラヴィンスキー(Igor Stravinsky,1882-1971)の名を挙げた。タラスキンは、ストラヴィンスキーの創作手法を、「ドイツ的」なアカデミズムの枠内で民俗音楽の旋律を利用したミハイル・グリンカ(Mikhail Glinka,1804-57)、ミリイ・バラキレフ(Mily Balakirev,1837-1910)、ニコライ・リムスキー=コルサコフ(Nikolai Rimsky-Korsakov,1844-1908)らと対比させながら、同時代の美術史で用いられる「新国民主義 Neonationalism」の概念規定と関連付け、「アカデミックな因習から自らの音楽を解放するための手段として民俗音楽を用いた、最初で、そして唯一の重要なロシア人作曲家である」<sup>2</sup>とした。その上でタラスキンは、こうしたストラヴィンスキーの手法は、彼自身やロシアに限られるものではなく、ベーラ・バルトーク(Béla Bartók,1881-1945)や同時代のフランスの作曲家にも影響を与えたことから、20 世紀前半における民族主義の新しい役割の先駆であると述べた。

ストラヴィンスキーが「唯一の重要な」ロシア人作曲家かどうかの議論は別として、こうした新しい民族主義が、1920 年代や 30 年代のロシアの若き作曲家たちに自覚され、ストラヴィンスキーと異なる方法が模索されたことは間違いないだろう。このことは、ロシア人の音楽学者ベリアエフ(Viktor Belliaev,1888-1968)が、1925 年に当時の音楽状況を「増大していく複雑さと古い諸伝統の深化によって一方には沈滞、他方には、これらの諸伝統

---

<sup>1</sup> Richard Taruskin, "Nationalism" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.*(17), p.701

<sup>2</sup> この問題についての更に詳しい記述は、例えば R. Taruskin, *On Russian Music*. University of California press, 2008. p. 206 ff.

を拒否することによる新しい様式の創造」<sup>3</sup>の対立の中にあると述べていることから明らかである。そしてペリアエフは、後者の傾向に属する重要な作曲家として、アレクサンドル・チェレプニン(Alexandre Tcherepnin, 1899-1977) を取り上げた。ペリアエフ曰く、チェレプニンの作曲家としての役割は、「現代のロシア音楽と現代のヨーロッパ音楽を接続することであるとし、自らの音楽を確立するのに、前世代と違って既存の様式に反逆する必要もなく、ストラヴィンスキーのように古い様式から新しい様式を創出する必要もなく、既に新しい様式の中で創造的活動を行なっていることが、チェレプニンの特徴であると述べた。その上で、チェレプニンが調性音楽や民族的語法を含めた過去の様々な語法を折衷的に用いたことは、むしろ新しさとして評価した。

ストラヴィンスキー以降の民族主義的な手法の展開がどのようなものであれ、こうした「新国民主義」の動きは、同時期の日本においても、同じような問題意識を共有する邦人作曲家たちの出現に影響を及ぼしたと考えられる。1930年代の日本楽壇は、明治維新後の本格的な洋楽受容が始動してから、いわば「揺籃期」を過ぎた時期にあり、未だドイツ芸術音楽を規範とする創作が主流とされていた。しかしその中でも、日本のアカデミズムの世界とは違う所で育ち、活躍の道を模索していた若き作曲家たちが、日本人独自の洋楽創作に取り組むという、新たな動きを打ち出したからである。原太郎(1904-88)は、1936年に雑誌『音楽評論』で、新たな「日本国民音楽論」の潮流を、「現在の日本国民音楽的思潮がその性格の中に、西欧の音楽からの摂取吸収と云う欲求よりも西欧的なものを能ふ限り払ひ落として、何か全く別な系統を打ち立てようとの欲求の方を強く持っているらしい」<sup>4</sup>と記している。

こうした西洋音楽と日本音楽を接続することで、新しい音楽を作り出そうとする日本人作曲家たちの欲求は、「現代のロシア音楽と現代の西洋音楽を接続する」ことを課題としたチェレプニンによって、「新国民主義」の新しい流れへと結びつけられた。そして、実現されつつあった欲求を具現化した一つの大きな形が、本研究の対象である『チェレプニン・コレクション』と呼ばれる作品集である。

そもそも、ロシア人であるチェレプニンが日本を訪れたのは、東洋に新たな創作の糧を

---

<sup>3</sup> V. Belliaev, "Contemporary Music and Alexander Tcherepnin" (November 22-17, Moscow) in L. Korabelnikova ed. *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer*. Indiana University Press, 2008. pp.98-102.

<sup>4</sup> 原太郎「日本国民音楽論の性格」『音楽評論』1936年8月号(第五巻第十号) 東京：音楽公論社、4頁。

求めて計画された「東洋への旅行」<sup>5</sup>の一環であった。旅行当初は、中国、日本、マニラ、香港、シンガポール、インド、パレスティナを廻る予定を、彼は途中で変更し、結果的に中国と日本を3年もの間、往復する生活を送った。日本へは1934年4月、横浜に寄港後、37年までの3年間に長期滞在を含む5度の来日をした。その間に彼は、日本人作曲家と積極的に交流し、「日本国民的性格」を持つ作品を対象とした「チェレプニン賞コンクール」の開催や、日本人作曲家の作品を収集した『チェレプニン・コレクション』の刊行といった事業を行なった。

こうした彼の日本における活動や業績は、ある時期、忘れられていたといっても過言ではない。しかし次節の先行研究で述べるように、近年、その意義が日本洋楽史の中で再評価され、一定の解明が進められている。また、中国における彼の活動に関しても、中国内外で次々と研究が発表されている。いずれにしても、こうしたチェレプニンの活動に関する研究は、日本洋楽史の一つのエピソードとして掘り起こすだけではなく、近代アジア洋楽史の広がり、さらには新しい民族主義的手法の意義を捉え直す西洋音楽史に、確かな位置付けを持つはずだというのが筆者の確信である。

そうした意義を内包するチェレプニンの研究の中で、本論文は筆者のピアノ演奏者の立場から設定した一つの具体的な目標と関連する。すなわち、彼の日本楽壇に対する大きな貢献である『チェレプニン・コレクション』の研究を、同時代の日本人作曲家の作品、特に、そのピアノレパートリーの再評価へと繋げることである。

現在、ピアノレパートリーとして日本人作曲家の作品を演奏するといえば、1900年以前に生まれた世代の山田耕筰(1886-1965)や信時潔(1887-1965)ら、1930年以降に生まれた世代の武満徹(1930-1996)や三善晃(1933-)らの作品が殆どである。世代的に、その間に位置する日本人作曲家の作品は、前二者に比べて演奏頻度が低く、一般的な知名度も低い状況にある。『チェレプニン・コレクション』は、まさにその空白の時代の作品を収めた楽譜集で、一度はチェレプニンによって世界に紹介された。それにもかかわらず、殆ど取り上げられてこなかった理由として、戦前の作品群は未熟であるという認識と、第二次世界大戦後は戦時中の軍国主義、国粹主義イデオロギーを払拭するために、「民族的性格」を持つ作品を避けようとする雰囲気にあったことが挙げられるだろう。

しかし筆者は、『チェレプニン・コレクション』所収のピアノ作品が、単に未熟で取り

---

<sup>5</sup> N. Slonimsky, “Alexander Tcherepnin Septuagenarian.”, *Tempo* 87 (1968-69) p.19.



上げるに値しないとは思えない。「民族主義的」傾向を国粹主義的イデオロギーに繋げる思考や、「未熟」であるという作品に対する評価は、前述の民族主義的手法の捉え直しや、調性の見地から音楽史的再評価によって克服できるものである。また、それらはチェレプニンの新しさを指摘したベリアエフの事柄と関連させながら、歴史的・美学的に論ずることも十分に可能だろう。なにより、これらの作品は、所々に散りばめられた独創的な響きや美しい旋律、躍動感の溢れるリズム等、十分な魅力に溢れている。重要な 1930 年代邦人ピアノ作品を収めた『チェレプニン・コレクション』を、このまま埋もれさせるのではなく、多様な潮流の価値が再検討されている現代だからこそ取り上げて再評価を試みたい。

その方法として、筆者はピアノ演奏者の立場から『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品群を演奏し、聴衆に評価を委ねることこそ、現在最も必要なことだと考えている。その際に、問題となるのが『チェレプニン・コレクション』の楽譜である。『チェレプニン・コレクション』は、印刷上の誤植や演奏法上の解釈に偏りを感じるため、そのまま使用することに躊躇せざるを得ない。演奏家にとって、信頼できる楽譜を使用することは演奏行為の前提にある。問題の所在を明らかにし、可能な限り忠実に作曲者の意図を反映させた楽譜を使用することによって、初めて演奏家独自の解釈が可能となる。作品研究にあたってもそれは同じことがいえるだろう。

したがって本論文は、『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品の現代における再評価に向けた最初の課題として、楽譜資料の実体を実証的に検討した資料批判の形で、演奏と研究の基礎資料として提供することを目的とする。

## 第 2 節 先行研究

チェレプニンが行った「チェレプニン賞コンクール」、『チェレプニン・コレクション』といった事業や日本人作曲家との交流は、日本洋楽史においてよく知られている。1956 年に出版された富樫康『日本の作曲家』<sup>6</sup>や 1967 年に出版された柴田南雄『西洋音楽史 4 印象派以後』<sup>7</sup>では、日本の創作をヨーロッパ楽界に紹介する活動に着手した人物としてチェレプニンが紹介された。また、フランスから日本音楽史を概観した、1970 年に出版された

---

<sup>6</sup> 富樫康『日本の作曲家』東京：音楽之友社、1957 年。

<sup>7</sup> 柴田南雄『西洋音楽史 4 印象派以後』東京：音楽之友社、1967 年、326-327 頁。

Pierre Landy の *Musique du Japon*. では、「日本楽界を活気づけ、多くの(日本)国内の作曲家を発見し紹介した」<sup>8</sup>として彼の名前が挙げられた。近年では、『チェレプニン・コレクション』に所収された日本人作曲家の伝記等で彼の活動に関する記述が散見される。

日本におけるチェレプニンの活動は、このように一種の記憶として受け継がれてはきたが、20 世紀末頃から旺盛になった日本洋楽史研究の枠内で、彼の活動の全貌を実証的に解明し、その水準に見合うような音楽史的評価を与える試みは、最近まで殆どされてこなかった。その抉を埋めたのが、2009 年の熊沢彩子『アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲：1930 年代の洋楽創作における「日本」』<sup>9</sup>と、2010 年の王文『中国と日本でのアレクサンドル・チェレプニンの活動における音楽教育的意義に関する研究』<sup>10</sup>である。

熊沢の論文では、チェレプニンの言説研究や彼の行った諸事業の調査、及び彼と交流した新興作曲家聯盟の発展と活動の変化から、1930 年代の日本の洋楽創作に於ける多様化について論じられている。熊沢は、1930 年代の日本作曲界の状況を、自己のナショナリズムを含むアイデンティティに自覚した最初の段階であるとする一方で、チェレプニンの諸事業以来、欧米での紹介そのものに評価を見出す態度が出現し、結局括弧付きの「西洋」の権威が顔を覗かせるという、ねじれた意識が存在したと結論付けた。本論では、第 1 章で『チェレプニン・コレクション』の成立を論じる際に、熊沢の調査したチェレプニンの日本における足取りや諸事業の詳細を参照する。

王の論文は、チェレプニンの中国と日本での活動を通して、彼が果たした音楽教育的な役割を評価するとともに、両国に与えた教育的影響を考察したものである。王は、チェレプニンが行った教育的活動を演奏活動と教授活動に分けて検証し、チェレプニンを作曲家やピアニストとしてだけではなく、教育者としても評価されるべき人物であると結論付けた。本論では主に、第 4 章第 2 節で『チェレプニン・コレクション』の校訂特徴を論じる際に、チェレプニンのピアノ教材を考察した王の論文を参照する。

チェレプニンその人に関しては、Guy Wuellner<sup>11</sup>の論文やチェレプニンの自伝 “a short

---

<sup>8</sup> Pierre Landy. *Musique du Japon*. Buchet:Chastel, 1970, pp.71-72.

<sup>9</sup> 熊沢彩子『アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲：1930 年代の洋楽創作における「日本」』東京：東京藝術大学音楽博士学術論文、2009 年。

<sup>10</sup> 王文『中国と日本でのアレクサンドル・チェレプニンの活動における音楽教育的意義に関する研究』広島：エリザベト音楽大学大学院音楽博士学術論文、2010 年。

<sup>11</sup> Guy Wuellner. “The piano Etudes of Alexander Tcherepnin.” *Journal of the American Liszt society*. Volume 35(1994). 或いは Guy Wuellner. “Alexander Tcherepnin , In Youth and Maturity : Bagatelles, Opus 5 and Expressions, Opus 81” *Journal of the American Liszt society* No.9 (1981).

Autobiography(1964)”<sup>12</sup>、及び『ニューグローヴ世界音楽大辞典』<sup>13</sup>等の辞典で簡略な経歴を知ることができる。また、彼の作品研究に関する文献は、Guy Wuellner<sup>14</sup>や Martha Wrenn<sup>15</sup>によって発表されている。これらの伝記や作品研究を総括した文献として、2008 年に Ludmila Korabelnikova が *Alexander Tcherepnin —The Saga of a Russian Emigré Composer.*<sup>16</sup> を出版した。Korabelnikova は、自伝を含むチェレプニンの日記やインタビュー記事を取り上げながら彼の生涯を綴る他、作品分析によって創作理念も読み解いている。とりわけ、同書の第 5 章は、これまで時系列に整理されていなかった「東洋への旅行」に関する記述や『チェレプニン・コレクション』の刊行に至るまでの彼の考えが纏められている。本論では、『チェレプニン・コレクション』の成立を論じる前段階として、チェレプニンその人や彼の創作理念を考察する際に、これらの文献を参照する。

目を転じて、もう一つの「東洋への旅行」先であった中国では、近年、チェレプニンの活動に関する研究が次々と発表されている。Barbara Mittler<sup>17</sup>や榎本泰子<sup>18</sup>は、チェレプニンを中国洋楽受容史の貢献者として名を挙げている他、Chi-Jen Chang<sup>19</sup>はチェレプニンの中国における活動の大部分を解明し、その評価を検証した。また、1999 年に Tianshu Wang<sup>20</sup> は、中国伝統音楽からインスピレーションされたチェレプニンのピアノ作品《5 つの演奏会用練習曲 Five Concert Studies》op.52(1934-36)を通して、彼と中国との関係性を明らかにした等、中国サイドから見たチェレプニンの創作理念に関する研究を発表した。これらの先行研究は、本論第 1 章で、チェレプニンの作品の傾向や、『チェレプニン・コレクション』の選曲基準を考察する際に参照する。

---

<sup>12</sup> Alexander Tcherepnin. “a short Autobiography(1964)” *Tempo new series*, 130(1979) London:Boosey & Hawkes, pp.12-19.

<sup>13</sup> 『ニューグローヴ世界音楽大辞典』 東京：講談社、1994 年。

<sup>14</sup> Guy Wuellner. “The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin: An Essey Together with a Comprehensive Project in Piano Performane.” Doctoral Dissetation, Uneversity of Iowa, 1974.

<sup>15</sup> Martha Wrenn. *The solo piano music of Alexander Tcherepnin : A performance analysis of three representative works.* University of Kentucky, 1998.

<sup>16</sup> L. Korabelnikova, op.cit.

<sup>17</sup> Barbara Mittler. *Dangerous Tunes The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949.* Harassowitz Verlag: Wiesbaden, 1997.

<sup>18</sup> 榎本泰子『楽人の都・上海—近代中国における西洋音楽の受容』東京：研分出版、1998 年。

<sup>19</sup> Chang Chi-Jen. *Alexander Tcherepnin.His Influence on Modern Chinese Music.* Doctoral Dissertation, Columbia University, 1983.

<sup>20</sup> Tianshu Wang. *Alexander Tcherepnin's 'Five Concert Studies': An homage to Chinese musical styles, instruments, and traditions.* In the Graduate College The University of Arizona, 1999.

その他、第3章の楽曲分析、及び第4章の資料批判に関連する先行研究は、各作曲家の項目で述べることにする。以上の先行研究は、チェレプニンの日本における活動から日本作曲界への影響を考察するもの、或いは昭和初期の日本人作曲家の創作理念を読み解くために楽曲分析を行ったもので、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品に限定したものではない。本論では、ピアノ演奏者の立場から、『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品に着目し、その様式研究や楽譜資料批判を行うことで、現代における演奏解釈の可能性を論じたい。

### **第3節 本論文の研究手順**

#### **第1章 『チェレプニン・コレクション』とその成立**

第1章では、チェレプニンの日本における活動に関する先行研究を、一次資料の調査によって見直ししながら、『チェレプニン・コレクション』とその成立について詳述する。第1節では、「東洋への旅行」を開始するまでのチェレプニンの創作理念や生い立ちを述べ、第2節では、彼の日本に於ける活動を時系列に纏める。第3節では、チェレプニンの言説と雑誌広告から、『チェレプニン・コレクション』の実態と、その刊行目的を明確にする。

#### **第2章 『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品群の概要**

第2章では、『チェレプニン・コレクション』にピアノ作品が所収された各作曲家たち、清瀬保二(1900-1981)、松平頼則(1907-2001)、太田忠(1901-?)、箕作秋吉(1895-1971)、江文也(1910-1983)、小船幸次郎(1907-1982)、伊福部昭(1912-2006)、荻原利次(1910-1992)、早坂文雄(1914-1955)の略歴、及び各ピアノ作品の概要を述べる。ここでは、各作曲家の略歴や作品の調号、拍子、小節数、形式といった構造から、『チェレプニン・コレクション』の特徴を考察する。

#### **第3章 様式的特徴**

第3章では、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品の様式的特徴を、各作曲家の楽曲分析と同時代の論評からみた受容研究を通して考察する。第1節では、旋法性とリズムを中心に楽曲分析を行う。尚、本節の楽曲分析は、ピアノ作品を現代のレパートリーとして採用させるために、演奏者の立場から楽譜の再校訂を前提とした実証的考察も加

えていく。第2節では、楽曲分析により抽出された「日本的要素」、「近代手法」という特徴を踏まえて、同時代の論評と、チェレプニンが日本人作曲家、或いは評論家に向けた記事から『チェレプニン・コレクション』刊行当時の評価を明確にする。第3節では、前節の考察から、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群の様式的特徴を結論付ける。

#### 第4章 ピアノ作品の資料批判

第4章では、『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品の資料批判を行う。ここでは、ピアノ演奏者の視点から、チェレプニンが校訂したピアノ譜の有効性を論じ、その上で、現代で使用可能な校訂譜作成の可能性について述べる。第1節では、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品の現存する楽譜を調査し、楽譜資料としての価値を検証する。第2節では、まず、手稿譜が遺されている清瀬保二〈舞曲二曲I〉(1934)を取り上げて、手稿譜、初版、『チェレプニン・コレクション』、その他出版譜の速度、強弱、ペダル、運指、アーティキュレーション、音そのものの各要素を比較する。次に、同様の手順で全作品を比較する。その結果から、チェレプニンの編集特徴を考察する。以上の作業から、チェレプニンの校訂者としての役割を結論付ける。第3節では、『チェレプニン・コレクション』出版時の誤植や時代的な制約による編集を見直し、演奏解釈の可能性を提案した校訂報告について述べる。『チェレプニン・コレクション』以外の楽譜が現存する作品に関しては、前節までの資料批判を踏まえて、現代基準に即した校訂譜を作成し、『チェレプニン・コレクション』のみ現存する作品に関しては、第3章第1節の楽曲分析と第4章の資料批判を基に、校訂譜作成の可能性を述べる。

終章では、これまで解析した内容を纏める。そして最後に、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品を現代の演奏に生かすための筆者の展望を述べる。

また付録として、筆者が作成したピアノ譜と校訂報告を載せる。第4章の資料批判を踏まえて、『チェレプニン・コレクション』の再校訂譜と作品の一次資料に基づく楽譜、或いは一次資料を念頭に置いて『チェレプニン・コレクション』より自由度の高い楽譜等、作品によっては複数の楽譜を作成する。これらのピアノ譜と本研究により、『チェレプニン・コレクション』の作品群が注目され、1930年代邦人作品の再評価に新たな光を投じることが出来れば幸いである。

## 第1章 『チェレプニン・コレクション』とその成立

『チェレプニン・コレクション』とは、チェレプニンが1935年から40年の5年間に、中国人・日本人作曲家の作品を収集して出版した楽譜叢書の総称である。中国人作曲家3名の楽譜7冊と、日本人作曲家10名の楽譜31冊の合計38冊が出版された。内訳は、ピアノ独奏曲が21、歌曲が6、室内楽曲が6、管弦楽曲が5作品である。楽譜の表紙に‘Collection Alexander Tcherepnin’と印刷されたことや、チェレプニンが友人へ宛てた手紙に「チェレプニン・コレクションの名のもとに、私自身の出版社を設立した」<sup>21</sup>と記されていたことから、この名称が一般に使用されている。これらの楽譜は、日本、中国、オーストリア、アメリカ、フランスの各国で出版された。

なぜロシア人であるチェレプニンが、中国・日本人作曲家の作品を出版したのだろうか。本章では、『チェレプニン・コレクション』とその成立について詳述する。第1節では、チェレプニンその人について、置かれた環境や育まれた音楽観にも触れながら、「東洋への旅行」以前の生涯を纏める。尚、チェレプニンに関する参考文献として、序章の先行研究で挙げた文献を参照した。第2節では、主に前述した熊沢の論文を参考文献として扱いながら、チェレプニンと日本人作曲家との交流、及び彼の日本における活動を時系列に纏める。第3節では、一次資料の調査や雑誌広告、チェレプニンの記述から『チェレプニン・コレクション』と、その刊行目的を考察する。

### 第1節アレクサンドル・チェレプニン(Alexandre Tcherepnin, 1899-1977)

アレクサンドル・チェレプニンは、1899年にサンクトペテルブルグで生まれた。父はセルゲイ・ディアギレフ(Sergey Dyagilev, 1872-1929)率いるロシアバレエ団の指揮者であったニコライ・チェレプニン(Nikolay Tcherepnin, 1873-1945)、母はロシア人画家ベヌア(Aleksandr Benua, 1870-1960)の姪のマリヤである<sup>22</sup>。このチェレプニン一家の周りには、ストラヴィンスキーやディアギレフ、ミハイル・フォーキン(Michel Fokine, 1880-1942)<sup>23</sup>やロシア国民楽

<sup>21</sup> Korabelnikova. op.cit. p.109 ‘I founded my own publishing company, under the name Tcherepnin Collection.’

<sup>22</sup> Guy Wuellner. “Alexander Tcherepnin, In Youth and Maturity: Bagatelles, Opus 5 and Expressions, Opus 81” *Journal of the American Liszt Society* (1981), pp.88-94.

<sup>23</sup> フォーキン(Michel Fokine, 1880-1942)ロシア出身のバレエダンサー、振付師、教育者。ディアギレフのバレエリュスの結束に参加し、《火の鳥》(1910)、《ペトルーシュカ》(1911)、等の傑作を生み出した。

派のリムスキー＝コルサコフ、セザール・キュイ(César Cui,1835-1918)といった錚々たる音楽家たちが集まり、常に音楽が溢れていた。このような環境下で育ったチェレプニンは、幼少の頃からピアノを演奏し、多くの作品を書いていたという<sup>24</sup>。後に生涯に亘って各地を廻り活動する作曲家兼ピアニストとしての資質がここで養われたのである。

チェレプニン一家は、1917年に勃発したロシア革命に際して、グルジアの中心都市ティフリス(現トビリシ)に居を移す。チェレプニンは、同地の音楽院で学びながらピアニストや指揮者としてコンサートを開いた他、音楽監督を務めたカーメルヌイ劇場のために作曲する等の積極的な音楽活動を行った。その一方で、コーカサス地方の民俗音楽に触れた彼は、深い感銘を受け、グルジアの音楽のみならず中央アジアの諸民俗音楽にまで親しんだ。ここでの経験が、後に作曲家としての彼の方向性に大きな影響を与えることとなった。

さらなる経済的状況の悪化に伴い、一家は1921年にパリへ移住する。チェレプニンは、パリ音楽院に入学して、ピアノをイシドール・フィリップ(Isidore Philipp,1863-1958)に、作曲をアンドレ・ジェダルジュ(André Gédalge,1856-1926)に師事して研鑽を積む。1923年には、コヴェント・ガーデン王立歌劇場にて、ロシア舞踏界の名花アンナ・パヴロヴァ(Anna Pavlova,1881-1931)の委嘱によるバレエ《アジャンタの壁画 Ajanta frescos》op.32で、作曲家デビューを果たした。翌年に、ショット社が主催する作曲コンクールで第1位を獲得した後は、パリを本拠に本格的な作曲活動を始めた。

チェレプニンが滞在していた20世紀初頭のパリは、様々な国から外国人作曲家たちが集う「世界の音楽の中心地」といっても過言ではないだろう。コンサート、演劇、バレエ等の開演回数は夥しいものであったという。それと同時に、他界したばかりのクロード・ドビュッシー(Claude Debussy,1862-1918)の音楽が、依然として同時代の作曲家に影響を及ぼしていた。その反発からフランス6人組やストラヴィンスキー、バルトーク等、多彩な作曲家たちが独自のスタイルを発表し、多くの主義主張が現われては消える混沌とした状況を作り出していた。チェレプニンも、チェコのボフスラフ・マルティヌー(Bohuslav Martinů,1890-1959)やポーランドのアレクサンドル・タンスマン(Alexandre Tansman,1897-1977)らと結成したグループ「パリ楽派 L'école de Paris」で活動し、自らの方向性を模索しながら、作曲家としての地位の確立を目指していた。このパリ滞在中に、彼

---

<sup>24</sup> Ming Tcherepnin. 'Alexander Tcherepnin: a short Autobiography(1964)' *Tempo* Millwood, N.Y. : Kraus Reprint 1979(30), p.12.

が案出した 9 音音階<sup>25</sup>や、明確な音高を持たない打楽器だけの楽章を取り入れた西洋音楽史上初の試みである《交響曲第 1 番 Symphonie No.1》Op.42(1927)が書かれていることから、試作の時期と言えるだろう。しかし、これらの作品はヨーロッパで多少の物議を醸す程度に留まり、作曲家として明確な方向性の決定には繋がらなかった。

この状況を打開するために、彼は新たな可能性に目を向ける。元来、彼の作曲姿勢は、幼少時の音楽環境やグルジアでの経験から、多分に旋法を好む性質であった。パリに移住する以前の作品が、西洋の古典的手法に教会旋法やロシアの民謡が寄り添うという、折衷的傾向にあったことから彼の性質が窺えるだろう。そういった姿勢が、1931 年にエジプトやパレスティナ、1932 年にバルカン半島へ赴いたこともあり、トルコや北アフリカ経由で、次第に東洋へと志向していく。1920 年代後半には、両親に宛てた手紙の中で、中国史を熱心に調べていること、それらの素材を用いて作品を書くであろうことを予告している<sup>26</sup>。こうして、チェレプニンは「ヨーロッパ音楽は行き詰っている。どうしても東洋の力を借りて自らの糧となし再生しなくてはならない。」<sup>27</sup>という考えに至るのである。これらの背景に加えて、アメリカ 5 大財閥の一つであるモルガン財閥の娘と結婚し、世界旅行を可能とする潤沢な資金力を得たチェレプニンは、1934 年、念願の「東洋への旅行」を開始した。

## 第 2 節 『チェレプニン・コレクション』の成立

チェレプニンが初めて日本の土を踏んだ日は、1934 年 4 月 6 日である。横浜に寄港した彼は、鎌倉の大仏を見学した後、東京へ向かい、帝国ホテルでマネージャーの A.ストローク(A.strok,1877-1956)<sup>28</sup>と演奏会の打ち合わせを行った。打ち合わせ終了後は上海と北京へ赴き演奏会を行う傍ら、創作上の新たな題材を求めて中国伝統劇の観覧や伝統楽器を親し

---

<sup>25</sup> 東洋的な 5 音音階の旋律感覚を備えたこの音階は、3 つのテトラコルドが結合した形から構成されている。それぞれのテトラコルドは、一つの全音と二つの半音が含まれている。これにより、チェレプニンの 9 音音階は、半音階的音進行や複雑な和声感も生み出すことが出来る。この 9 音音階は、チェレプニンの作品を特徴づけるものといえよう。

<sup>26</sup> Korabelnikova, op.cit., p.107.

<sup>27</sup> 清瀬保二著作集編集委員会・編、前掲書、39 頁。

<sup>28</sup> 王文によれば、A.ストローク(A.strok1877-1956)はラトビアのリガ生まれで、フィリピン国籍を持つユダヤ系旧ロシア人であるという。日本の文献では、アレキサンダーやアウセイと異なるため、本論でも A.ストロークとした。



んだ。その過程で、彼は当然のことながら現地の作曲家による作品に興味を示したが、当時の中国では西洋芸術音楽に強く傾倒し、チェレプニンが期待するような「オリジナルな香り」の作品を見出すことが出来なかったという。彼はこの時のことをロシア人の友人に宛てた手紙で以下のように述べている。

#### 引用 1 Korabelnikova Alexander Tcherepnin p.109<sup>29</sup>

1934 年初めて上海を訪れた時、私は中国の伝統音楽に衝撃を受けた。と同時に中国人作曲家達が中国や伝統的素材から何も得ずに、国際的に知られている楽器(ピアノやヴァイオリン、オーケストラ)で作曲し始めている事が私を悲しませた。

こうした現状を悲観した彼は、現地の作曲家を対象にしたコンクールを企画するが、これについては後述する。コンクールの体裁を整えると次の滞在先である日本へ向かった。

#### 1) 「アレクサンダー・チェレプニン氏御茶の会」

同年 7 月 8 日に再び日本を訪れたチェレプニンは、中国と同様に日本人作曲家の作品に興味を示した。そして、日本人作曲家との交流会として「アレクサンダー・チェレプニン氏御茶の会」を設けた。新興作曲家連盟の「連盟員表記録」<sup>30</sup>によれば、同年 9 月 8 日に、連盟員であった清瀬保二、松平頼則、太田忠や龍吟社の代表であった湯浅永年と丸の内マールにて交流したと記されている。

#### 資料 1 9 月 8 日『連盟員表 記録』及び『音楽評論』1935 年 1 月(第 3 巻第 3 号)<sup>31</sup>

アレキサンダー・チェレプニン氏御茶の会

1934 年(昭和 9 年)9 月 8 日 (丸の内マールに於て)

この会ではチェレプニン氏の作品並びに聯盟員の作品の演奏者と意見を中心として

<sup>29</sup> 筆者訳。原文は ‘When I was in Shanghai for the first time, i.e., in 1934, I was struck by Chinese traditional music. I was saddened by the fact that when Chinese composers began composing for internationally known instruments (Piano, Violin, orchestra), they composed music that derived nothing from Chinese national or traditional sources.’

<sup>30</sup> 「連盟表記録」 国立音楽大学附属図書館・現音ドキュメンツ作成グループ編『ドキュメンタリー新興作曲家連盟 戦前の作曲家たち 1930-1940』東京：国立音楽大学附属図書館、1999 年、59-60 頁。

<sup>31</sup> チェレプニン氏御茶の会の 1 回目は 9 月 8 日で 2 回目は 9 月 26 日か。9 月 8 日の記録は『音楽評論』3 巻 3 号(1935.3)と『連盟員表記録』に、9 月 26 日の記録は『音楽評論』3 巻 2 号(1934.11)にある。

行ひました。

アレキサンダー・チェレプニン氏より「二月末再び日本を訪れて一・二週間滞在する定故其の機に日本新作曲家達を再び音楽的会談をしたき由聯盟員に通信があった。

出席者 松平頼則 田中準 鯨井孝 中根広 太田忠 近衛(龍吟社) 湯浅永年

清瀬保二 伊藤昇 山根銀二 山本直忠 大木正夫 伊藤宣二

同月 26 日には、チェレプニンから発案し、再び日本人作曲家たちとの交流会が開かれた。

**資料 2** 「新興作曲家聯盟ニュース」『音楽評論』1934 年 11 月(第 3 巻第 2 号)

去る九月廿六日今度来朝した作曲家チェレプニン氏の歓迎茶話会を開催。聯盟員諸君は同氏の希望に依り作品を自演紹介して後歓談をして散解した。

チェレプニン氏作品演奏会に聯盟員有志より花束(當夜唯一の)贈呈。

清瀬保二は、この 2 回の座談会について雑誌『音楽新潮』に「チェレプニンは語る—われらの道—」という題で投稿している<sup>32</sup>。

**引用 2** 清瀬保二「チェレプニンは語る—われらの道—」『音楽新潮』1934 年 11 月号(第 11 巻第 11 号)

第一日目歯痛のためゆっくり時間がとれず、各自の作品についても質問し、また批評を下したが略す。ロシア人の迷信とやらで、ハンカチに靴下を一足包み込み、それを下あごから頭にしばりつけていたのはちょっと意外にもユーモアがあった。年齢もわれわれと大して違わなかった点もあるが、非常に親しみ易く心おきなくさせた。彼は再会を希望して別れた。

(中略)各自作品を持ち寄り今度は皆相当質問したり議論したりした。(中略)われわれが作曲するに洋行するべきかどうかについて、彼は「洋行の必要はない、それよりも箱根で民謡でも聞いていた方がいい」と言った。これは甚だ大胆でもあり、皮肉にもご愛想にもとれるが、よく考えてみると深い意義がひそんでいることだ。彼はまた「ヨーロッパ音楽は行き詰っている。どうしても東洋の力をかりて自分らの糧となし再生

---

<sup>32</sup> 清瀬保二「チェレプニンは語る—われらの道—」『音楽新潮』1934 年 11 月号、43 頁。

しなくてはならぬ」という。全く現在ヨーロッパでは特に目覚ましい音楽運動はないようであり、経験時代は去って再びクラシックに帰り、民族に帰りつつあるようだ。ヨーロッパは結局ヨーロッパ以上に出られない。しかし現在彼らは決してそれのみで満足しているだろうか。世界戦争時代と関連した音楽界の大動揺、破壊、経験時代は去って、再び音楽の本道に帰り、総ては行くべき方向に行き、邪道は清算されたと安心していいか。いや自分たちからみると結局それより外に方法はないだろうと思われる。(中略)日本のアカデミーの話も出て「余りにクラシックばかり研究しているから却って近代音楽が理解しにくいのだらう。それより初めから近代音楽に接したらもっと早く理解出来、日本の楽界も其進歩が速くはあるまいか」と述べた。

同じく出席者の箕作秋吉は、同年号の雑誌『音楽評論』で以下のように述べた。

**引用 3** 秋吉元吉「新鋭作曲家トリオ チェレプニンに就いて」『音楽評論』1934年11月(第3巻2号)

追記—新興作曲家聯盟員との歓談茶会に於、チェレプニン氏は二三の作曲家に、その作品を欧州に紹介する事を、固く約束した、従来、来朝したピアニスト連の御愛想とは違って生一本な同氏の事とて恐らくは約束を実行される事と思ふ。喜ぶべき事である。尚同氏から小生に記念として寄贈された第二絃楽四重奏には何等かの暗示が在るのかも知れぬから、良く研究した後感想を書いて見たいと思つて居る。

2度の座談会で、チェレプニンは西洋楽界の先行きに対する危惧や日本音楽に対する興味、日本のアカデミズムの在り方、作曲家に必要なもの等、彼独自の見解を示している。それに対し出席した清瀬は、西洋音楽界の現状を踏まえた上で、日本人作曲家としての進むべき方向性が確認できたと述べている。また、第2回の席で日本人作曲家たちの作品を聴いたチェレプニンは、「何故これらの作品を日本で出版しないのか、演奏しないのか」と尋ね、欧州に紹介することを約束したとある。以上の記述から、この座談会が当初は演奏活動と自身の作曲活動のために来日したチェレプニンに、新たな動きを打ち出そうとする若き日本人作曲家たちの存在を教え、日本における作曲コンクールの開催や『チェレプニン・コレクション』の出版といった事業を思い立たせる直接の契機になったと考えられる。

そして5ヶ月後の翌年2月に、再び「チェレプニン氏懇親会」が設けられている。ここで注目すべきは、より多くの日本人作曲家たちが出席し、チェレプニンの前で演奏している点である。

### 資料 3「連盟員表記録」

「チェレプニン氏懇親会」 1935年(昭和10年)2月14日(木) 銀座・日本楽器会社  
当日プログラム

江文也《城内の夜》

チェレプニン《アジヤンタン・アレスケン》

諸井三郎《ピアノコンチェルト》

内海誓一郎《ピアノソナタ》

清瀬保二《ある風景》《春山より》《おもひ》

守田正義《モメントミュージカル》

演奏者はチェレプニン、諸井、内海、守田であった。他は作曲者が演奏した。

当日出席者(着席順)連盟員客員外の方もふくむ。

チェレプニン夫妻、太田太郎・綾子夫妻、長村金二、鯨井孝、清瀬保二、湯浅永年、  
牛山充、牛山呆、宮淳三、内海誓一郎、中根宏、江文也、山根銀二、箕作秋吉、諸  
井三郎、伊藤宣二、渋谷修、吉岡修、吉田秀和、寺尾戒三

この3度目の座談会で、チェレプニンは日本人作曲家を対象にした「チェレプニン賞コンクール」や『チェレプニン・コレクション』といった事業の具体的な構想を既に練っていたのだろう。後に『チェレプニン・コレクション』として出版される清瀬や江の作品が演奏されていることから、邦人作品を積極的に収集しようとする彼の姿勢が窺える。その一方で、チェレプニンが取り上げなかった諸井三郎(1903-77)や内海誓一郎(1902-95)の作品も演奏されていたことは興味深い。諸井と内海は「スルヤ楽団」を組織し、特に中心的存在であった諸井は「芸術形成は、いかに理論と構成力と思考が必要であるかを示した」<sup>33</sup>作曲家である。その彼らの作品を除外したことからも、チェレプニンの選曲基準を端的に物語っているだろう。

---

<sup>33</sup> 富樫康『日本の作曲家』東京：音楽之友社、1956年、309頁。

## 2)「チェレプニン賞コンクール」

現地の作曲家たちと交流したチェレプニンは、御茶会で約束した通り、実際に行動へと移していく。彼はまず、中国・日本滞在時にそれぞれ「国民音楽の創造」を目的とした作曲コンクールを自費で開催した。これが「チェレプニン賞コンクール」である。彼は、第1回を1934年9月に中国で、第2回を1935年3月に日本で行った。中国で行われた第1回「チェレプニン賞コンクール」では、5分以内のピアノ作品を募集し、チェレプニン、蕭友梅(Xiao Youmei,1884-1940)、黄自(Huang Zi,1904-1938)、ボリス・ザハロフ(Boris Zakharoff,1888-1943)、オクサコフの5人が審査員であったのに対し、日本で行われた第2回「チェレプニン賞コンクール」では管弦楽曲を募集し、審査員を著名なフランス在住の芸術家に依頼する等、規模の拡大が見て取れる。1935年3月に日本の各音楽雑誌に掲載されたコンクールの告知と募集規定を引用する<sup>34</sup>。

### 引用 4「チェレプニン賞コンクール募集規定」『音楽評論』1935年3月号(第3巻第3号)

欧米楽壇進出／新機軸を与えられた吾が作曲界

昨夏来朝、其作品発表演奏会に依って吾が作曲界に多大の貢献と刺戟を寄与した現代著名作曲家の一人チェレプニン氏は、在日数ヶ月に於ける日本的情緒の探求に依り、その特異性を認められ、これを欧米楽壇への行き詰まりを打開に資せん為と、一つには一面有為なる吾が作曲家が、彼地に於て殆ど何等の顧慮を与えられて居らぬのを救う手段として、チェレプニン賞作曲コンクールなるものを開始し、真に日本的要素を持って完成された作品の募集を行うことと、なった。欧米楽壇に於いて吾が作曲家の作品を真に正しく評価せしめる唯一の手段として、この企ては実に慶賀すべきものとして各方面より多大の関心を持って注目されている。尚募集規定としては大体次の通りであるが、日本人幹事として湯浅永年氏が是に当たっている。

- 一、目的            日本国民的音楽創作奨励の為
- 一、楽曲            演奏時間十分以内の通常管弦楽曲一曲  
(楽器編成の規模は過大過小に亘らざること)
- 一、応募資格      日本人たること

<sup>34</sup> 「チェレプニン賞コンクール」募集規定『音楽評論』1935年3月(第12巻第3号)、或いは「楽壇時事」『音楽新潮』1935年3月号(第12巻第3号)、99-100頁。

- 一、応募楽譜 総譜（スコア）譜面には欧字本名を記せず、合符号を記し、別封にて本名住所を送付のこと
- 一、審査員 欧州各国の一流音楽家五名ラヴェル、マルクス他。
- 一、賞金 主席当選曲に対し金参百円授与
- 一、当選曲 当選曲版權はチェレプニン氏の所有となり第三者に移権するものとす、当選曲以外の総譜は作曲者に返送す
- 一、締切期日 昭和十年九月一日
- 一、送付場所 東京市赤坂区田町七ノ三ユニヴァサル楽譜  
日本代理店龍吟社音楽事務所

それまで日本で行われた作曲コンクールといえば、1933年に時事新報社が制定したコンクールしかなく、それは非常に保守的で、上野出身の作曲家のために開かれたような催しであったことは否めない。それに対して「チェレプニン賞コンクール」は、日本人を対象に、外国の音楽家が催すという国際色の強いコンクールであった。その受賞金「金参百円」は、当時としてかなりの高額であるとともに、審査委員として当代随一の作曲家であったモーリス・ラヴェル(Maurice Ravel,1875-1937)の名が認められる。もともと、ラヴェルは体調不良により審査を辞退し、実際には審査委員長のアルベール・ルーセル(Albert Roussel,1869-1937)をはじめ、ジャック・イベール(Jacques Ibert,1890-1962)、アンリ・ジル＝マルシェックス(Henri Gil-Marchex,1894-1970)、タンスマン、アンリ・プリュニエール(Henry Prunières,1886-1942)、ピエール・オクターヴ・フェルー(Pierre Octave Ferroud,1900-36)、アルテュール・オネゲル(Arthur Honegger,1892-1955)といった当時パリに在住していた作曲家やピアニスト、音楽学者が行った。審査結果は、20余りの匿名の応募作品の中から、第1位に伊福部昭の《日本狂詩曲》(1935)、第2位に松平頼則の《パストラル》(1934)が選ばれた。これらの受賞作品は、ウィーンでの放送やパリのショパン楽堂(ブレイエルホールのリサイタルホール)、ニューヨークのタウンホール等で演奏された<sup>35</sup>。受賞作品に対する各国の評価が雑誌『音楽新潮』に掲載されていることから、<sup>35</sup>「チェレプニン賞コンクール」は、当時の日本において今までにない影響力や存在感を持ったコンクールだったことが窺えるだろう。

---

<sup>35</sup> 熊沢、前掲書付録「東洋での活動年表」、43-46頁。

### 第3節 『チェレプニン・コレクション』

次にチェレプニンは、コンクールの受賞作品や自身が認めた日本人作曲家の作品を自費で出版した。これが『チェレプニン・コレクション』である。この楽譜集は、当時の文献に『チェレプニン・エディション』、『チェレプニン楽譜』という名称でも記述されている。本論文では、作品叢書の総称として”Collection Alexandre Tcherepnin”と楽譜の表紙に印刷されたこと、チェレプニンが「チェレプニン・コレクションの名のもとに、自分の出版社を設立した」<sup>36</sup>と言及したことから、『チェレプニン・コレクション』の名称を使用する。尚、楽譜の総体を『チェレプニン・コレクション』と、個々の楽譜をコレクション番号、或いは作品名で記す。

当時、ユニバーサル社の日本代理店として楽譜の出版を行っていた龍吟社が出版に関する諸々を請け負い、販売は銀座の十字屋が担当した。発刊に際し、『音楽新潮』1935年5月号(第12巻第5号)に広告文が掲載された。

#### 引用 5 「チェレプニン楽譜發賣の御知らせ」『音楽新潮』1935年5月(第12巻第5号)<sup>37</sup>

歐州大戦によって精神的にも社會的にもすべのものが新しく更生しなければならぬ運命に達しました。現代の西洋樂界も戦前の歐州の傳統以外に新しい道を開拓しなければならぬのであります。其処で今やどうしても東洋の要素を取入れなければならぬ時期に達しました。今シーズン来朝された現代作曲界先覺者の一人、**チェレプニン氏**は東洋の作曲家の能力を認め、その作品を西洋に紹介する目的を以って、歐州作曲界第一流者を審査員とした管絃樂懸賞を日本作曲家の爲に提供されましたが、一方日本滞在中は極力日本人の創作曲を調べ、其の中から数曲のピアノ作品を厳選して、自らの費用で印刷して歐樂界に紹介せられることになりました。

従って**チェレプニン氏**の印刷された楽譜は歐米に持って行く價值のあるものと認められたものでありますから、何等か東洋の特徴を示すものであることは疑ひありません。此の意味で東洋樂界の誇りとすべきものでありますから我國樂界にも發賣して

---

<sup>36</sup> Korabelnikova, op.cit., p.109. 原文は、‘I founded my own publishing company, under the name Tcherepnin Collection.’とある。

<sup>37</sup> 「チェレプニン楽譜發賣廣告」『音楽新潮』1935年5月(第12巻第5号)、101頁。尚、広告文の太字も掲載された通りに記載した。

博く愛用せられる為にチェレプニン楽譜日本總代理店が設けられました。對外的意味を持つチェレプニン楽譜には聲楽曲は國語の関係上未だ含まれて居ませんが、ピアノ楽譜にはチェレプニン氏自ら編輯された運指ペダル等が附されて居ります。

第一回出版の諸曲が歐米にて好評を得れば続々多くの日本の作品が出版されることになります。同時に日本に於いて同胞の作品が眞に理解され博く愛用せられたならば、日本樂界を向上せしめる意味でより多くの日本人の作品がチェレプニン・エディションに取入れられ、遠からず日本樂派が世界樂界の寵児となることも像想出来ます。

日本人の演奏家が西洋人の作品ばかりを演奏して居ては世界的演奏家として進出することは非常に困難でありませう。日本演奏家が日本人の作品を演奏して初めて世界的に歓迎されます。日本人の作品の最もよい解釈は日本人演奏家が行い得るからであります。日本人演奏家は常にチェレプニン楽譜に選ばれた作品に御注意を乞ふ次第であります。同時に近代曲に触れる機會の尠い日本の音樂生徒が、日本人の曲を通じて近代曲に入門するやう、之等の曲を教材として採用せられんことを教師諸氏に願ふ次第であります。

この広告から第一に、『チェレプニン・コレクション』の作品を紹介することで、閉塞状況にあり新しい道を開拓しなければならない西洋樂界へ打開のヒントを示す、という日本国外向けの目的が窺える。これは、「ヨーロッパ音楽は行きづまっている。どうしても東洋の力をかりて自分らの糧となし再生しなくてはならぬ」<sup>38</sup>という、チェレプニンが座談会で語った内容からも明らかである。第二に、新しい可能性に溢れた同胞の作品を日本国内に紹介することで日本樂壇の發展を促し、ゆくゆくは「日本樂派が世界の寵児」となる、という日本国内向けの目的が挙げられる。チェレプニンは、「クラシックばかり勉強するのではなく、もっと同時代の音楽に触れ、その刺激を自分たちの創作に生かした方がいい」<sup>39</sup>という考えを、『チェレプニン・コレクション』を通して日本樂壇に示唆したのである。そして、『チェレプニン・コレクション』として国内外で楽譜を出版することにより、「作曲家が、彼地に於て殆ど何等の顧慮を与へられて居らぬのを救ふ手段となる」<sup>40</sup>と述べている。すなわち、『チェレプニン・コレクション』の刊行目的とは、「日本精神と文化の表現

<sup>38</sup> 清瀬保二「チェレプニンは語る一われらの道一」『音楽新潮』1934年11月号(第11巻第11号)、42頁。

<sup>39</sup> 木部与巴仁『伊福部昭—音楽家の誕生』東京：新潮社、1997年、167頁。

<sup>40</sup> 「楽壇事情」『音楽新潮』1935年3月号(第12巻第3号)。



を行うべく又行い得ると云うことを理解している若き作曲家」<sup>41</sup>の作品に正当な価値付けをし、作曲家としての地位を確立させることであったといえよう。

こうした目的と並んで、『チェレプニン・コレクション』のピアノ作品は、近代曲ピアノ奏法入門書としての側面もあった。チェレプニンは、「何故日本でも古い音楽の爲めの教則本によってピアノを教えるのか。これでは音楽そのものが理解されず、従って近代音楽が演奏出来ないのも無理がない。現代の日本人の作曲家の作品を教材として教えなければならない」<sup>42</sup>と述べている。この考えが校訂に反映された『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品は、同時代のピアノ譜と比較しても、ペダルや運指、アーティキュレーションといった補助的指示が詳記されている。これによりピアノ作品は、同時代の日本人作曲家の作品や近代曲の解釈を学ぶための足掛かりとなっただろう。

以上の目的の下に出版された『チェレプニン・コレクション』は、「第一回出版の諸曲が欧米にて好評を得れば続々多くの日本の作品が出版されることになります。」と予告されていたように、日本では龍吟社、アメリカではシャーマーG.Schirmer.inc.、フランスではプロムジカ Edition Pro musica、中国では上海コマーシャルプレス Commercial Press、オーストリアその他ではユニヴァーサル Universal Edition といった各出版社を経て、1935年から1940年までに合計38冊の楽譜が出版された。

この出版数について、熊沢彩子は紀要論文「アレクサンドル・チェレプニンと日本」<sup>43</sup>で、以下のように述べている。

#### 引用 6 熊沢彩子「アレクサンドル・チェレプニンと日本」

ライヒの記述によれば、チェレプニンコレクションは1937年まで発行され、10曲のオーケストラ作品を含めて全部で50作品以上存在するということだが<sup>44</sup>、ヴェルナーは、33巻(内一巻は番号なし)から成る票を作成している<sup>45</sup>。しかし筆者の調査では、少なくとも1940年までに39巻は刊行されていることが判明した。

<sup>41</sup> アレキサンダー・チェレプニン「日本の若き作曲家に」『音楽新潮』1936年8月号(第13巻第8号)、4頁。

<sup>42</sup> 湯浅永年「チェレプニン氏の代辯」『音楽評論』1935年1月号(第12巻第1号)、35頁。

<sup>43</sup> 熊沢彩子「アレクサンドル・チェレプニンと日本—昭和初期の作曲における影響」『昭和音楽大学研究紀要』、7頁。

<sup>44</sup> Willi Reich 'Alexander Tcherepnin.(1<sup>st</sup> edition,Bonn,1961)2<sup>nd</sup> ed.Bonn' M.P.Belaieff,c1970, p.39.

<sup>45</sup> Guy Wuellner *The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin : An Essey Together with a Comprehensive Project in Piano Performance*. Doctoral Dissertation,University of Iowa,1974, pp.449-453.

熊沢の紀要論文の「チェレプニン・コレクション一覧表」には、存在未確認で広告に基づく楽譜として、No.39 の江文也“The Peking Myriorama”が載せられている。しかし、同著者の博士学術論文では、「少なくとも 1940 年までに 38 巻の刊行を確認した」<sup>46</sup>として、付録の「チェレプニン楽譜出版状況」には No.39 が消され、No.38 までの情報が詳記されている。

一方、王の調査した「チェレプニン・コレクションによる作品表」<sup>47</sup>には、江文也《北京万華集》がコレクションに所収された No.39 の楽譜として扱われている。その際、王は所蔵先に国立国会図書館を挙げ、原本代替記号「YD5-H-特 270-472 (マイクロフィッシュ)」を記している。しかし、筆者が調査したところ、No.39 江文也 “The Peking Myriorama”は、『チェレプニン・コレクション』として出版されていないことが明らかになった。確かに『チェレプニン・コレクション』No.37 江文也《祭典奏鳴曲》や No.38 小船幸次郎《随想曲 I II》の裏表紙の広告に、‘No39 KOH,B. The Peking Myriorama’と掲載されている。しかし、王が記した原本代替記号は、「国立北京師範學院叢書」の江文也《北京万華集第一巻》作品 22 として、1940 年に龍吟社から発行された楽譜である。この楽譜は『チェレプニン・コレクション』番号やロゴマークがなく、龍吟社番号の「R.G.NoⅢ」が刻印されていることから、楽譜叢書として出版されてはいない。おそらく、王は同じ出版社で江文也が『チェレプニン・コレクション』に収められた作曲家であること、同じ出版年であること、《北京万華集第一巻》の裏表紙に『チェレプニン・コレクション』の広告が掲載されていることから、コレクション No.39 として扱ったのだろう。

また、ブリテッシュ・ライブラリーThe British Library には、No.40 として伊福部昭《盆踊り》の楽譜が所蔵されている。出版年が 1938 年、出版元が東京の龍吟社と記されていることから、No.26 と同楽譜と思われる。

これらの点を踏まえると、現在確認可能な『チェレプニン・コレクション』の総出版数は 38 で、内訳はピアノが 21、歌曲が 6、管弦楽曲が 5、室内楽曲が 6 作品となる。その内、中国人作曲家の作品が 7 点、日本人作曲家の作品が 31 点と、日本人作曲家の作品が全体の 8 割以上を占めている。本論は、熊沢と王の一覧表をもとに若干の修正を加えた『チェレ

<sup>46</sup> 熊沢彩子『アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲：1930 年代の洋楽創作における「日本」』東京藝術大学音楽博士学術論文、本論 81 頁、付録 47 頁。

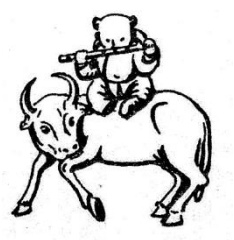
<sup>47</sup> 王文『中国と日本でのアレクサンドル・チェレプニンの活動における音楽教育的意義に関する研究』、181 頁。

プニン・コレクション』一覧表を作成した(表1)。尚、この一覧表では、楽譜の表紙に記されたコレクション番号順に作成し、作曲者名、作品名、表題、作曲年、出版年、編成を記した。

『チェレプニン・コレクション』の表紙に描かれているロゴマークは、中国の「チェレプニン賞コンクール」で受賞した賀緑汀の作品《牧童之笛》(1934)の「牧童の吹く笛の音が風や雲とたわむれながら田舎のかなたに広がっていく情景」<sup>48</sup>のイメージをチェレプニンが絵にし、それを小船幸次郎がロゴマークにしたものである。また、『チェレプニン・コレクション』の表紙の色やロゴマーク、3カ国語で記された作品名と作曲者等は、ベリャエフ版を意識したという<sup>49</sup>。

#### 資料 4

『チェレプニン・コレクション』のロゴマーク チェレプニン直筆の絵<sup>50</sup>



#### 【まとめ】

本章では、チェレプニンの日本における活動に関する先行研究を、一次資料の調査によって見直ししながら、『チェレプニン・コレクション』とその成立について詳述した。

ここで明らかにしたことは、第一にチェレプニンが 20 世紀初頭という様々な主義主張が現れては消える混沌とした時代に、新たな作曲の方向性を模索した結果、東洋に着目したこと、第二に、彼が来日した当時の日本では、若き作曲家たちが日本人独自の洋楽創作に取り組むという、新たな動きを打ち出そうとしていたこと、第三に、来日したチェレプニンと若き日本人作曲家たちが邂逅したことである。以上の3点により『チェレプニン・コレクション』が成立した。

<sup>48</sup> 榎本康子、前掲書、213 頁。

<sup>49</sup> Korabelnikova, op.cit., p.110.

<sup>50</sup> 相良侑亮・編『伊福部昭の宇宙』東京：音楽之友社、1992 年、35 頁。

このような経緯で成立した『チェレプニン・コレクション』には、現在確認できる楽譜として合計 38 冊が収められ、日本、中国、フランス、アメリカ、オーストリアの各国で出版された。その目的は、閉塞状況にある西洋楽界へ打開のヒントを示すという日本国外向けと、新しい可能性に溢れた作品を紹介することで日本楽界の発展を促すという日本国内向けがある。すなわち、チェレプニンの言う「日本精神と文化の表現を行うべく又行い得ると云うことを理解している若き作曲家」の作品を国内外で紹介することで正当な価値付けを行い、作曲家としての地位を確立させることが刊行目的であった。

この刊行目的に加え、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、新たな日本近代曲ピアノ奏法入門書という教材としての側面も持つ。ピアニストでもあったチェレプニンは、「何故日本でも古い音楽の爲めの教則本によってピアノを教えるのか。これでは音楽そのものが理解されず、従って近代音楽が演奏出来ないのも無理がない。現代の日本人の作曲家の作品を教材として教えなければならない」という考えの下、彼独自の視点で編集を行った。したがって、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、チェレプニン本人によって、運指やペダル、アーティキュレーション等、演奏法に関する詳細な編集が行われているのである。

表 1『チェレプニン・コレクション』一覧表

番号	作曲者名	作品名	表題	作曲年	出版年	編成
1	賀緑汀	牧童之笛		1934年	1935年	Pf
2	老志誠	牧童之樂		1932年	1935年	Pf
3	劉雪庵	三歌曲	1. 淮南民謡 2. 楓橋夜泊 3. 布谷	1934年	1935年	Vo
4	清瀬保二	清瀬保二ピアノ曲集一	小組曲(耳語、行進曲、おわかれ) 舞曲二曲 丘の春	1931年 1934年 1932年	1935年	Pf
5	清瀬保二 松平頼則 江文也 太田忠	日本近代ピアノ曲集	丘の春 前奏曲ニ調 スケッチ 交通標識	1932年 1934年 1935年 1931年	1935年	Pf
6	近衛秀麿	越天楽		1931年	1935年	Orch
7	箕作秋吉	小交響曲		1934年	1936年	Orch
8	松平頼則	バストラール		1934年	1936年	Orch
9	賀緑汀	思往日		1934年	1936年	Pf
10	清瀬保二	小組曲	1. 古舞踊曲 2. ヴァルツ 3. ユモレスク 4. 行進曲 5. フェアリ・テール 6. カントリ・フェーア	1935年	1936年	Pf
11	松平頼則	フルート・ソナチネ		1936年	1936年	Fl/Pf
12	松平頼則	ミュージック・ボックス		1930年	1936年	Pf
13	箕作秋吉	夜の狂想曲		1935年	1936年	Pf
14	江文也	三舞曲 作品7	No.1、2、3	1936年	1936年	Pf
15	江文也	生蕃四歌曲集	1. 首祭の宴 2. 恋慕の歌 3. 野辺にて 4. 子守唄	1936年	1936年	Vo/Pf
16	江文也	スケッチ五曲 作品4	1. 山田の中の一本足の案山子 2. お背戸に出て見れば 3. 焚火を囲んで 4. 裏町にて 5. 満帆だ	1935年	1936年	Pf
17	老志誠	秋興		1933年	1936年	Pf
18	江文也	バガテル 作品8	1. 青葉若葉 2. II 3. III 4. ちやるめら 5. V 6. VI 7. 墓碑銘 8. VIII 9. 忘れたるにあらねど 10. X 11. 午後の胡弓 12. X II 13. X III 14. XIV 15. 夜の月琴弾き 16. 北京正陽門	1936年	1936年	Pf
19	劉雪庵	四歌曲	1. 採蓮謠 2. 早行樂 3. 飄零の落花 4. 菊花黄	不明	1936年	Vo/Pf
20	小船幸次郎	日本の子供へ送るピアノ曲	1. お稽古 2. 繪日傘 3. 飴賣り 4. 寒詣り 5. 按摩さん 6. お友達 7. お囃子 8. ひよっとこ 9. 濱邊 10. 宵祭 11. 山伏 12. 冬の夜	1936年	1936年	Pf
21	清瀬保二	信濃民謡六曲	1. 古間音頭 2. 信濃追分 3. 安曇節 4. ばんば節 5. 木曾節 6. 伊那節	1929年	1937年	Vo/Pf
22	松平頼則	南部民謡七曲	1. 牛追唄第一 2. 牛追唄第二 3. 子守唄 4. 田植唄 5. 刈上げ歌 6. 「ソンドコ」 7. 盆踊り	1928-30年	1937年	Vo/Pf
23	賀緑汀	四歌曲	1. 離思 2. 神女 3. 怨別離 4. 清流		1937年	Vo/Pf
24	伊福部昭	日本狂詩曲	1. 夜曲 2. 祭	1935年	1937年	Orch
25	小船幸次郎	三つのインヴェンション		1936年	1937年	Fl/Cl in B Vn/Va/Vc
26	伊福部昭	盆踊り		1933年	1936年	Pf
27	伊福部昭	七夕		1933年	1939年	Pf
28	伊福部昭	演伶		1933年	1939年	Pf
29	伊福部昭	俵武多		1933年	1939年	Pf
30	萩原利次	日本祭礼舞曲	1. 田植唄と踊り 2. 春日角切踊り 3. 春の踊り 4. 盆踊り	1936年	1937年	Pf
31	早坂文雄	ノクターン第一		1936年	1937年	Pf
32	小船幸次郎	ピアノ・インヴェンション		1936年	1937年	Pf
33	小船幸次郎	弦楽四重奏曲第一		1936年	1937年	Vn2/Va/Vc
34	小船幸次郎	ギター・ソナチネ		1936年	1939年	Guitar
35	伊福部昭	土俗的三連画	1. 同郷の女達 2. ティンベ 3. パッカイ	1937年	1939年	室内Orch
36	萩原利次	フルートとピアノの三楽章	1. 田園詩曲 2. 出船の歌 3. 狂詩的な踊り	1939年	1939年	Fl/Pf
37	江文也	祭典奏鳴曲		1937年	1940年	Fl/Pf
38	小船幸次郎	随想曲	I、II	1937年	1940年	Pf

## 第2章 『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品群の概要

『チェレプニン・コレクション』として出版された日本人作曲家たちを、総じて「チェレプニン楽派」と呼ぶことがある。現在では利便性からこの呼称が使われているが、当時は「外人のフジャマ、ゲイシャ的異国趣味に迎合するもの」という揶揄的な意味を含んでいたようだ<sup>51</sup>。しかし、『チェレプニン・コレクション』に作品が収められた日本人作曲家たちは、作曲技法に関する新たな試みを行い、独自性を重視していた。では、『チェレプニン・コレクション』として出版された作品に、「チェレプニン楽派」と一括りにするような共通する特徴は存在するのだろうか。

本章は、『チェレプニン・コレクション』に収められた作曲家の略歴、及びピアノ作品群の概要を通して、共通する特徴を考察する。第1節は、『チェレプニン・コレクション』としてピアノ作品17冊(いくつかの小品から成る曲集の小曲を1曲と見做すと65曲)が出版された各作曲家の略歴、及びピアノ作品の作曲年、初演、献呈の諸情報と、調号、拍子、小節数、形式といった作品概要を纏める。第2節は、第1節の略歴と作品概要から、『チェレプニン・コレクション』の構造的特徴を考察する。尚、各作曲家の経歴に関する主要参考文献として、富樫康『日本の作曲家』<sup>52</sup>と日本近代音楽館編『プロフィール27』<sup>53</sup>、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』<sup>54</sup>を参照した。

### 第1節 作品概要

#### 1) 清瀬保二(1900-81)

清瀬保二の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.4『清瀬保二ピアノ曲集一』、No.5『日本近代ピアノ曲一』(第1曲《丘の春》)、No.10《小組曲》、No.21《信濃民謡六曲》の4冊が刊行された。

大分県出身の清瀬保二は、宇佐中学校在学中からヴァイオリンを学び、21歳の時に作曲家を志して上京した。山田耕筰に和声学を学ぶも2ヶ月と短期間で帰郷し、自己を養う道

<sup>51</sup> 秋山邦晴『昭和の作曲家たち—太平洋戦争と音楽』東京：みすず書房、2003年、294頁。

<sup>52</sup> 富樫康『日本の作曲家』東京：音楽之友社、1956年。

<sup>53</sup> 日本近代音楽館編『プロフィール27 作曲家群像—新興作曲家聯盟の人々』東京：日本近代音楽館、1999年。

<sup>54</sup> 『ニューグローヴ世界音楽大辞典』東京：講談社、1994年。

としてピアノを習得した。再度上京した際に、小松耕輔(1884-1966)に作曲を、プリングスハイム(Klaus Pringsheim,1883-1972)に理論を師事したが、その期間も極めて短い。所謂アカデミックな音楽教育には無縁で、殆ど独学で作曲を学んだ人物である。

ところで、チェレプニンが来日する 4 年前の 1930 年は、新興作曲家連盟が発足した年である。新興作曲家聯盟とは日本現代音楽協会の前身で、「「既成の作曲家及びその協会に対して」「新しい音楽」の作曲意欲に燃える同志が「親睦と励まし合い」を兼ねた組織を作ろうという声が挙がり衆議一決して設立された」<sup>55</sup>団体である。清瀬は連盟創立の声明書に名を連ね、作品試演会や作品発表会に出演した他、1931 年から雑誌『音楽新潮』の付録楽譜に投稿する等、精力的に作品を発表し続けた。

そして 1934 年 9 月 6 日、彼は新興作曲家連盟員としてチェレプニンと交流する。松平頼則は、チェレプニン自らが国内外で清瀬の作品を演奏や録音をしたことから、「清瀬君のが一番彼の気に入ったんじゃないかな」<sup>56</sup>と述べている。また、布施芳一は清瀬を「来日したチェレプニンに認められて評価が高まり、40 年には日本文化中央連盟の委託を受けた」<sup>57</sup>人物として記述している。

清瀬はチェレプニンが去った後も旺盛な創作力を示し、ほぼ全てのジャンルに作品を残している。ピアノ作品に関しては、連作集に含まれる個々に独立した内容の曲を 1 曲と数えると、全 56 曲となる。そのうち『チェレプニン・コレクション』として出版された作品が 12 曲であるから、ピアノ小品全体のおよそ 2 割がチェレプニンによって取り上げられたことになる。

#### 『チェレプニン・コレクション』No.4『清瀬保二ピアノ曲集一』より《小組曲 Short Suite》

第 1 曲 〈耳語 A Whisper〉

第 2 曲 〈行進曲 March〉

第 3 曲 〈おわかれ Goodby〉

作曲年 1931 年

初演 1932 年 4 月 20 日「清瀬保二第一回作品発表会」日本青年館 pf：清瀬保二

<sup>55</sup> 国立音楽大学附属図書館・現音ドキュメント作成グループ染谷周子・杉岡わか子・三宅巖・編『ドキュメンタリー新興作曲家聯盟 戦前の作曲家たち 1930~1940』東京：国立音楽大学附属図書館、1999 年、1 頁。

<sup>56</sup> 秋山邦晴『昭和の作曲家たち—太平洋戦争と音楽』東京：みすず書房、2003 年。

<sup>57</sup> 布施芳一「清瀬保二」『ニューグローヴ世界音楽辞典第五巻』東京：講談社、1994 年、381 頁。

- 出版譜 ・ 『音楽新潮』 付録楽譜(〈耳語〉 1931 年 9 月(第 8 巻第 9 号)) 音楽新潮社  
・ 『チェレプニン・コレクション』 No.4 龍吟社、1935 年  
・ 『清瀬保二ピアノ曲集(一)—現代日本ピアノ作品選』 カワイ楽譜、1964 年

《小組曲》は、初演時は「或風景」と題されていた。初演当時のプログラムによれば、「これは、或都会的風景のスケッチの一つである。〈耳語〉は男が女の耳もとで、〈行進曲〉は二人は明るく行進する、〈さよなら〉は二人は甘くお別れする」<sup>58</sup>とある。また、『音楽新潮』1931 年 9 月号に掲載された〈耳語〉の楽曲解説には、以下のように記述されている。

引用 7 清瀬保二「耳語」其他 『音楽新潮』1931 年 9 月号<sup>59</sup>

これは「或風景」の中の一つです。ペダル記号を附してある以外はほとんどペダルを用いなくて奏いて戴きたい。よき感覚を要求します。所々にドビュッシーがのぞいています。一寸恥ずかしい。近頃此種のピアノ曲を大部書いて見ました。都會的風景です。(中略)ポリトナリティ、ビトナリティ、ポリコード……求めるところはデリケートかも知れませんが、人間の心の複雑と技術の発達と平行して進んでゐる一つの證左で進歩的努力を單なる新しがりとして冷笑しない様に願ひたい。私の見たところ、こんな不協和音の連続で「何が何やらさっぱり分からない」奏く氣もしない曲でも、其作曲者はちゃんと一つの法則を持っています。決してでたらめな音は一つも使ってありません。

〈耳語〉 Andante con anima 調号：なし 拍子：4/4 小節数：39

形式：〈耳語〉は、全体を 3 部に分けることが出来る。第 1-14 小節の第一部は、1 小節の短い旋律 A が変容しながら繰り返される。第 13-18 小節の第二部は、旋律 a の動機に新しいリズムパターンが織り交ぜられる。第 19-36 小節の第三部は、変形した旋律 a の動機が様々な音高で反復される。しかし完全形の旋律 a は登場しないことから、〈耳語〉は ABC の三部形式である。

〈行進曲〉調号：#1 拍子：2/4 小節数：60

<sup>58</sup> 国立音楽大学附属図書館所蔵「清瀬保二マイクロフィルム活動記録(1928-42)スクラップ、(1929-40)雑誌記事」。

<sup>59</sup> 清瀬保二「「耳語」其他」『音楽新潮』1931 年 9 月号(第 8 巻第 9 号)、32-33 頁。



形式：〈行進曲〉は、全体を 2 部に分けることが出来る。第 1-22 小節の第一部は、8 小節のフレーズが 2 度繰り返され、移行部へと移る。第 23-54 小節の第二部は、4 小節の新しい旋律が音高や調性感を変化させながら反復された後、第 55-60 小節の短い coda を経て閉じる。したがって〈行進曲〉は、AB(coda)の二部形式と考えられる。

〈おわかれ〉 Lento 調号：なし 拍子：3/4 小節数：39

形式：〈おわかれ〉は、全体を 2 部に分けることが出来る。第 1-15 小節の第一部は、明確な旋律がなく、左手の緩やかな伴奏が特徴的である。第 16-39 小節の第二部は、4 小節の旋律現れ、リズムや音高を変えながら反復される。したがって、〈おわかれ〉は AB の二部形式と考えられる。

## 『チェレプニン・コレクション』No.4『清瀬保二ピアノ曲集一』より《舞曲二曲 2 Dances》

第 1 曲 〈I〉

第 2 曲 〈II〉

作曲年 1934 年 10 月

献呈 A.チェレプニン

初演 1936 年 5 月 27 日「現代日本の音楽」NHK 第二放送 pf：清瀬保二

手稿譜 国立音楽大学附属図書館マイクロフィルム、或いは旧日本近代図書館で所蔵

出版譜 ・《Duex Danses》『音楽新潮』1934 年 11 月(第 10 巻第 11 号)

・『チェレプニン・コレクション』No.4 龍吟社、1935 年

・『清瀬保二ピアノ曲集(一)—現代日本ピアノ作品選』カワイ楽譜、1964 年

〈I〉 Allegro 調号：b1 拍子 4/4 小節数：39

形式：〈舞曲二曲 I〉は、全体を 3 部に分けることが出来る。第 1-14 小節の第一部は、1 小節に 4 つの 4 分音符から成る音型が反復される左手伴奏と、1 小節に 3 つの 4 分音符と 8 分音符の 3 連符というリズムパターンが中心の右手旋律で構成される。第 15-22 小節の第二部は、新たな左手伴奏音型と右手旋律のリズムが登場し、第 23-39 小節の第三部で、第一部と同音型の左手伴奏と右手のリズムパターンが再び現れる。したがって、第三部は第一部の再現であることから、〈舞曲二曲 I〉は、ABA'の三部形式と考えられる。

〈Ⅱ〉 Andante non troppo 調号：なし 拍子：3/4 小節数：28

形式：〈舞曲二曲Ⅱ〉は、全体を3部に分けることが出来る。第1-10小節の第一部は、5小節のフレーズが2度繰り返される。第11-19小節の第二部は、2~3小節単位で調が著しく変化する。第20-28小節の第三部は、3小節のフレーズが3種ある。それぞれの部分は類似しているが、〈舞曲二曲Ⅱ〉はABCの三部形式と考えられる。

『チェレプニン・コレクション』No.4『清瀬保二ピアノ曲集一』より

《丘の春 Spring time at the hills》

作曲年 1932年

初演 ・1932年4月20日「清瀬保二第一回作品発表会」日本青年館 pf：清瀬保二

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』No.4 龍吟社、1935年

・『チェレプニン・コレクション』No.5 龍吟社、1935年

・『清瀬保二ピアノ曲集(一)—現代日本ピアノ作品選』カワイ楽譜、1964年

初演時は《山より》と題されていた《丘の春》は、1935年10月22日ミュンヘンのレクチャーコンサート、同年11月22日パリのショパン楽堂等、チェレプニン本人によって演奏されている他、1936年1月26日チェルカスキーによってニューヨークタウンホールで演奏された。また、2004年ロームミュージックファンデーションから発売された「ロームミュージックファンデーション SPレコード復刻CD集」よりVol.4「日本人作品集(1) 日本SP名盤復刻選集」<sup>60</sup>にチェレプニンの演奏録音が遺されている。

《丘の春》Molto Moderato 調号：なし 拍子：6/8 小節数 47

形式：《丘の春》は、特定の旋律が何度も登場するものの、明確な区切りがない。ゆえに、既存の形式に当てはまらない。

『チェレプニン・コレクション』No.10《小組曲 Little Suite》

第1曲〈古舞踊曲 Old dance〉

第2曲〈ヴァルツ Tempo di Waltz〉

<sup>60</sup> 「ロームミュージックファンデーション spレコード復刻cd集：日本sp名盤復刻選集」  
京都：ロームミュージックファンデーション、2004年。

第3曲 〈ユモレスク Humoresque〉

第4曲 〈行進曲 March〉

第5曲 〈フェアリー・テール Fairy tale〉

第6曲 〈カントリ・フェア Country fair〉

作曲年 1935 年

初演 1935 年 11 月 25 日 仁壽講堂

「大倉七郎氏の奨励による第一回オーディション公開演奏会」 pf：清瀬保二

出版譜 ・〈Waltz II〉、〈Humoresque III〉、〈March IV〉 1935 年 10 月(第 12 巻第 10 号)、

・〈古舞曲 I〉、〈お伽噺 II〉、〈お祭り III〉 1936 年 2 月(第 13 巻第 2 号)

・『チェレブニン・コレクション』No.10 龍吟社、1936 年

・『清瀬保二小組曲—現代日本ピアノ作品選』カワイ楽譜、1964 年

初演時は、《ピアノ組曲》(1.民謡 2.ワルツ 3.ユモレスク 4.マーチ 5.お伽噺 6.お祭り)という題で演奏された。初版である雑誌『音楽新潮』では《ピアノ組曲》より(II.Walts、III.Humoresque、IV.March)、組曲(六曲)より三曲(I.古舞曲、II.お伽噺、III.お祭り)として発表されている。

第1曲 〈古舞曲〉 Andante Rustica(J=76) 調号：なし 拍子：2/4 小節数：44

形式：〈古舞曲〉は、全体を大きく2に分けることが出来る。第1-20小節の第一部は、4小節の旋律aと2小節の旋律bで構成される。第21-44小節の第二部は、旋律aの動機が様々な音域で反復されるが完全形は登場しない。したがって、〈古舞曲〉は、ABの二部形式と考えられる。

第2曲 〈ヴァルツ〉 J.=66 調号：b3 拍子：3/4 小節数：50(D.Cすると69)

形式：〈ヴァルツ〉は、全体を大きく2つに分けることが出来る。第1-19小節の第一部は、8小節の主題とその動機素材で、第20-50小節の第二部は、3拍子を強調する左手伴奏と拍節をずらした右手旋律により構成される。D.Cにより第一部が繰り返えられることから、〈ヴァルツ〉はABAの三部形式である。

第3曲 〈ユモレスク〉 J.=116 調号：なし 拍子：2/4 小節数：46

形式：〈ユモレスク〉は、全体を大きく3つに分けることが出来る。第1-12小節の第一部は、4小節の短い旋律aとbが交互に展開し、第13-34小節の第二部で、両旋律がより複雑に絡み合う。第35-46小節の第三部で、旋律aの動機素材が

再び表出し終息に向かう。したがって、〈ユモレスク〉は AA'A" の三部形式である。

第 4 曲 〈行進曲〉 J=132 調号：#1 拍子：2/4 小節数：50

形式：〈行進曲〉は、全体を大きく 2 つに分けることが出来る。第 1-30 小節の第一部は、旋律の動機 a,b が単位を変えて反復される。第 31-50 小節の第二部は、調号と音域の変化に加え、新たな旋律が登場する。D.C により再び第一部が繰り返えされることから、〈マーチ〉は ABA の三部形式である。

第 5 曲 〈フェアリ・テール〉 Lento(J=54) 調号：b1 拍子：2/4 小節数：30

形式：〈フェアリ・テール〉は全体を大きく 3 つに分けることが出来る。第 1-12 小節の第一部は、4 小節の緩やかな旋律が 3 度繰り返される。第 13-20 小節の第二部は、左右が 8 分音符の音価で進行する。第 21-30 小節の第三部は、再び第一部の旋律が登場し変形しながら閉じる。したがって、《フェアリ・テール》は ABA' の三部形式である。

第 6 曲 〈カントリ・フェーア〉 Allegro giocoso(J=126) 調号：なし 拍子 2/4 小節数：78

形式：〈カントリ・フェーア〉は全体を大きく 4 つに分けることが出来る。第 1-14 小節の第一部は、軽やかな旋律 a が同音域で 2 度繰り返される。第 15-36 小節の第二部は、旋律 a の動機が変容しながら反復され、第 37-60 小節の第三部で完全な形の旋律 a が再帰する。第 61-78 小節の第四部は、長いコーダと見做したことから、〈カントリ・フェーア〉は ABA' coda の三部形式と考えられる。

## 2) 伊福部昭(1914-2006)

伊福部の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.26《盆踊り》、No.27《七夕》、No.28《演伶》、No.29《倭武多》、No.24《日本狂詩曲》、No.35《土俗的三連画》の 6 冊が収められた。

伊福部昭は 1914 年、北海道釧路市に生まれた。伊福部の祖は徳足比売<sup>61</sup>であり、彼は第 75 代に当たるという。しかし、彼の父が伝統の重圧から北海道に隠逸し、その関係で、彼は父が村長を務めた音更村(現音更町)で幼少期を過ごした。各地方からの移住民の民謡やアイヌ人の文化と音楽を耳にして育った彼は、後にこの経験を創作の糧とする。

---

<sup>61</sup> 徳足比売 7 世紀から 8 世紀にかけて地方豪族の女性で、因幡国法美郡(鳥取県東部)の郡司の娘。

札幌第二中学に進んだ彼は、音楽評論家三浦淳史(1913-97)らと親交を結びながら、海外より入手した楽譜とレコードをもとに、独学で作曲の勉強を始めた。北海道帝国大学入学後は、コンサート・マスターや弦楽四重奏団として演奏する一方で、ギター曲の《ノクチュルヌ》(1932)や後に『チェレプニン・コレクション』として出版される《ピアノ組曲》(1933)<sup>62</sup>を作曲した。1934年には、早坂文雄らと「新音楽聯盟」を発足し、「国際現代音楽祭」を開催した。当時としては画期的なプログラムを組んで、サティ(Erik Alfred Leslie Satie, 1866-1925)やグリュンベルグ(Louis Grunberg, 1884-1964)、フェルーといった現代作品の日本初演を行った。大学卒業後は林務官として厚岸に赴任しながら、1935年に作曲した《日本狂詩曲》で、「チェレプニン賞コンクール」第一席に入賞した。このような関係で、翌年、伊福部は横浜に滞在していたチェレプニンに1ヶ月間に亘り管弦楽法を学ぶ。その際、チェレプニンは、伊福部の滞在費や飲食費を支払い、熱意を持って指導する他、伊福部が作曲家への道に進めるように彼の両親を説得するなど惜しみない支援を行った。

しかし、伊福部は直ぐに作曲家への道に進むのではなく、1935年から5年の間、林務官として北海道東端の汽車もない寒村へ赴任し、林業労働者達と生活を共にした。この厳しい環境下でも彼は作曲の手を緩めず、アイヌ音楽のヒントによる室内管弦楽《土俗的三連画》と、ニューヨーク在住であったチェレプニンとの共作、同氏キャストによる舞台舞踊音楽 *Ballet Bon Festival*(1938)を書いた。その後も精力的に作曲活動を続け、「ヴェネチア国際現代音楽祭」、「日本音響株式会社第二回弦楽懸賞」、「ジェノヴァ国際作曲コンクール」等で入選・入賞を果たした。1946年に上京した彼は、東京音楽学校で管弦楽法を講じ、その後東京音楽大学教授就任。1976から11年間、同大学の学長を務めた。

### 『チェレプニン・コレクション』No.26 《盆踊り BON ODORI》

副題 Nocturnal dance of the Bon Festival

作曲年 1933年

献呈 ジョージ・コーブラント George Copeland<sup>63</sup>

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』No.26 龍吟社、1936年

・『世界音楽全集器楽篇第60巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』1960年

<sup>62</sup> 《ピアノ組曲》は作曲当初、《日本組曲》というタイトルであった。後に管弦楽曲に編曲して《日本組曲》を発表したため、区別するためにピアノ曲の方を《ピアノ組曲》に変更した。

<sup>63</sup> ジョージ・コーブラント George Copeland(1882-1971) ドビュッシーの友人でスペインのピアノ奏者。

第 6 曲《盆踊り》(楽譜下に“Collection Alexander Tcherepnin No.26”とある。

発行人：目黒三策 発行所：音楽之友社 校訂者：堀内敬三等

- ・《ピアノ組曲》より No.1 〈盆踊り〉 1969 年

発行所：全音楽譜出版社 編著者：伊福部昭

(楽譜下に Copyright 1936 by Alexandre Tcherepnin

Copyright 1969 by ZEN-ON music Co., Ltd.とある。)

初演 1936 年 10 月 10 日「近代音楽祭第 3 夜「近代日露音楽祭」」 東宝小劇場

演奏者：A.チェレプニン

《盆踊り》Molto risolute J=120 調号：なし 拍子：4/4 小節数：97

形式：《盆踊り》は、全体を 4 つの部分に分けることが出来る。第一部は、第 1-7 小節の前奏を経て第 8-42 小節まで 4 小節の短い旋律 a を中心に、その動機素材が変形しながら反復される。第 43-58 小節の第二部は、第一部の旋律 a よりメロディックな旋律 b が現れ、左手の伴奏も 2 拍単位と縮小される。2 小節の間奏後、第 62-77 小節の第三部は、旋律 a が重音で再び反復され、広音域へと発展していく。第 78-94 小節の第四部は、旋律 b が *fff* の重音で奏でられ、第 95-97 の短いコーダを経て閉じる。したがって、《盆踊り》の形式は A-B-A'-B'(coda)の四部形式と考えられる。

## 『チェレプニン・コレクション』No.27 《七夕 TANABATA》

副題 “Fête of Vega” for piano Solo

作曲年 1933 年

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』No.27 龍吟社、1939 年

- ・『世界音楽全集器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』出版年：1960 年

第 7 曲《七夕》(楽譜下に“Collection Alexander Tcherepnin No.27”とある。

発行人：目黒三策 発行所：音楽之友社 校訂者：堀内敬三等

- ・《ピアノ組曲》より No.2 〈七夕〉 出版年：1969 年

発行所：全音楽譜出版社 編著者：伊福部昭

(楽譜下に Copyright 1939 by Alexandre Tcherepnin

Copyright 1969 by ZEN-ON music Co., Ltd.とある。)

初演 1938 年 「ベニス国際現代音楽祭(S.I.M.C. Venezia)」

演奏者：ジーノ・ゴリーニ Gino Gorini

(又、日本ではマンフレッド・グルリットによって初演された)

《七夕》 Molto tranquillo ed espr. [♩=60 environ ma ad lib.] 調号：♭7

拍子：2/4 小節数：71

形式：《七夕》は、全体を 3 つの部分に分けることが出来る。第 1-32 小節の第一部は、8 小節の緩やかな旋律で構成される。第 33-56 小節の第二部は、第一部と同じ旋律が使用されているが、伴奏が 2 オクターヴ間の分散へと変化していることから第一部の変奏である。第 57-71 小節の第三部は、第一部の旋律を中心に単旋律から 4 声部へと増え、各声部が独立して動く。以上のことから、《七夕》は変奏曲風の三部形式と考えられる。

### 『チェレプニン・コレクション』 No.28 《演伶 NAGASHI》

副題 Profane Minstrel for Piano Solo

作曲年 1933 年

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』 No.28 龍吟社、1939 年

・《ピアノ組曲》より No.3 〈演伶〉 出版年：1969 年

発行所：全音楽譜出版社 編著者：伊福部昭

(楽譜下に Copyright 1939 by Alexandre Tcherepnin

Copyright 1969 by ZEN-ON music Co., Ltd.とある。)

初演 1938 年 「ベニス国際現代音楽祭(S.I.M.C. Venezia)」

演奏者：ジーノ・ゴリーニ Gino Gorini

(又、日本ではマンフレッド・グルリットによって初演された)

《演伶》 Molto ritomico M.M.♩=120 調号：♯1 拍子：2/4 小節数：160

形式：《演伶》は、全体を 4 つの部分に分けることができる。第 1-20 小節の長い前奏後、第 21-74 小節の第一部は、哀愁を漂わせる緩やかな符点のリズムの旋律と伴奏が反復される。第 75-120 の第二部は、流しの芸人を描写したスケルツォ的性格で、第 126-160 小節の第三部で再び緩やかな旋律が現れる。したがって、《演伶》は ABA の三部形式と考えられる。

『チェレプニン・コレクション』No.29 《倭武多 NEBUTA》

副題 (Festal Ballad) for Piano Solo

作曲年 1933 年

出版譜 ・ 『チェレプニン・コレクション』No.29 龍吟社、1939 年

・ 『世界音楽全集器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』1960 年

第 8 曲 《倭武多》(楽譜下に“Collection Alexander Tcherepnin No.29”とある。

発行人：目黒三策 発行所：音楽之友社 校訂者：堀内敬三等

・ 《ピアノ組曲》より No.4 〈倭武多〉 出版年：1969 年

発行所：全音楽譜出版社 編著者：伊福部昭

(楽譜下に Copyright 1939 by Alexandre Tcherepnin

Copyright 1969 by ZEN-ON music Co., Ltd.とある。)

初演 1938 年 「ベニス国際現代音楽祭(S.I.M.C. Venezia)」

演奏者：ジーノ・ゴリーニ Gino Gorini

(又、日本ではマンフレッド・グルリットによって初演された)

《倭武多》Marciale pesante(♩=108) 調号：♭3 拍子：4/4 小節数：125

形式：《倭武多》は、全体を大きく 4 つの部分に分けることが出来る。第 1-18 小節の長い前奏後、第 19-60 小節の第一部は、10 小節の旋律 a と 8 小節の旋律 b が交互に展開される。第 61-94 小節の第二部は、16 分音符の新たな動機 c が旋律 b と入り交ざりながら音域を広げていく。第 95-128 小節の第三部は、旋律 a と動機 c、更に旋律 b も加わりながら熱狂的な頂点を築く。したがって、《倭武多》は、ABC の三部形式と考えられる。

『世界音楽全集器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』の楽曲解説では、伊福部本人の言葉で以下のように記されている<sup>64</sup>。

引用 8 楽曲解説 p.220-221

---

<sup>64</sup> 『世界音楽全集器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』東京：音楽之友社、1960 年、220-221 頁。



(中略)ドビュッシーの友人でスペインの優れたピアノ奏者であったジョージ・コープランドの音盤を聴き、殆ど信じ難いほどの感銘を受け、彼に手紙を書いた。(中略)返信に、アジアの片隅で私の演奏が共感を喚び起したことは欣びに堪えないと述べ、また、日本のピアノ曲があったら送ってほしいと言ってきた。

当時、その種の作品はほとんど見当たらなかった。しかし、曲が無いと返事するのは如何にも残念なので、自分で書いてみようと思いこの作品に着手した。2年ほどかかって漸く脱稿し、彼に献呈すると、スペイン人風な熱狂的な言葉とともに早速演奏すると約して来た。

2年後アレクサンドル・チェレプニンに会った時、管弦楽作品がある以上、他に何か小品があるだろうと問い詰められ、恐る恐るこの作品を示したところ、彼は初見で見事に演奏し、意外な賛辞とともに即座に出版を訳して下さった。

(中略)各曲に附された題名は、いうまでもなく吾々の古くからの伝承行事である。(中略)ただ、伝統という言葉で一纏めにしてしまえばそれまでだけれども、吾々の民族が長い間培った一連の技術と芸術、哲学と態度、気質と宗教が私の主要な関心事であり、この最初の作品以来、今もなお、ただそのことに思いをめぐらしているとだけはいい得るように思う。

また、伊福部昭著/小林淳編『伊福部昭綴る—伊福部昭論文・随筆集』<sup>65</sup>には、上述と内容の他に、「大学に入って二年目には「ピアノ組曲」を作っています。十九歳の時で、これがまあ、世に出た最初の曲といえます。書き始めたのは確か中学のおわりだったと思いますが、(中略)」と、伊福部が中学時から構想を練っていたことが記されている。

### 3) 小船幸次郎(1907-1982)

小船の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.20《日本の子供へ送るピアノ曲》、No.25《三つのインヴェンション》(室内楽曲)、No.32《ピアノ・インヴェンション》、No.33《弦楽四重奏曲第一》、No.34《ギター・ソナチネ》、No.38《随想曲 I II》の6冊が収められた。

小船幸次郎(本名幸太郎)は、1907年神奈川県横浜市に生まれた。父は横浜の羽衣座とい

---

<sup>65</sup> 伊福部昭著/小林淳編『伊福部昭綴る—伊福部昭論文・随筆集』東京：ワイズ出版、2013年、25-26頁。

う演芸場に関係していたため、幼少時の彼は日常的に日本音楽と演劇に接する環境で育った。神奈川県立第一中学を卒業した後、18歳で作曲家を志す。作曲を独学で習得し、1936年日本現代作曲家聯盟に入会した。聯盟の第一回作品発表会では、後に『チェレプニン・コレクション』に所収される《弦楽四重奏曲第一》(1936)を発表した。同年、来日したチェレプニンに自作のピアノ作品を持ち込み、作曲の指導を受ける。その際、チェレプニンから「欧米の学者ぶった音楽要素を除くこと」や「日本の五音音階の転調の可能性を探り、日本民謡の豊かなリズムを使用し、日本固有の素朴な多声スタイルを発展させること」<sup>66</sup>とアドバイスされ、小船独自のスタイルを確立させていく。その後も作曲活動を続け、1937年日本放送協会懸賞募集管弦楽曲や38年第2回邦人コンクールで入選を果たし、同年第6回音楽コンクールに一位入賞した。1939年、《弦楽四重奏曲第一》で国際現代音楽協会(ISCM)主催の第17回音楽祭に入選する等、国内外で積極的に作品を発表し続けた。

小船は15歳頃から指揮法も学ぶ。31歳でローゼンストックに師事した他は、作曲と同様に独学で指揮法を習得した。1939年にはイタリア中亜極東協会の招聘により渡伊し、サンタ・チェチリア音楽院でB・モリナーリに指揮法を師事した。戦前、戦中にしばしば、指揮者として新響(現N響)を振り、現代日本の管弦楽曲の紹介として「チェレプニン賞コンクール」入賞曲である伊福部《日本狂詩曲》や松平《パストラル》等の作品を初演した。戦後は、1933年に創設した横浜交響楽団の指揮者として活躍しながら、横浜国立大学講師、PL学園女子短期大学教授を務めた。

小船のピアノ作品に関しては、その生涯で6曲しか遺されていない。そのうち、出版された作品が『チェレプニン・コレクション』No.20《日本の子供へ送るピアノ曲》、No.32《ピアノ・インヴェンション》、No.38の《随想曲I II》の3曲である。他の3曲は、出版されずに自筆譜が遺されていることから、現在で演奏可能な楽譜としては、『チェレプニン・コレクション』のみ現存する。

### 『チェレプニン・コレクション』No.20《日本の子供へ送るピアノ曲》

第1曲〈お稽古 Music Lesson〉

第2曲〈繪日傘 Painted Parasol〉

第3曲〈飴賣り Candy Stand〉

---

<sup>66</sup> 王、前掲書、68頁。

- 第 4 曲 〈寒詣り Winter Pilgrims〉
- 第 5 曲 〈按摩さん Blind Massagist〉
- 第 6 曲 〈お友達 My Friend〉
- 第 7 曲 〈お囃し Theatre Prelude〉
- 第 8 曲 〈ひょっとこ Clown〉
- 第 9 曲 〈濱邊 At a Sea Shore〉
- 第 10 曲 〈宵祭 Evening Fair〉
- 第 11 曲 〈山伏 Mountain Monk〉
- 第 12 曲 〈冬の夜 Winter Night〉



作曲年 1936 年

初演 1936 年 6 月 7 日 東京音楽協会主催「第 6 回オーディション」(No.1-6)

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』No.20 龍吟社、1937 年

『チェレプニン・コレクション』の表紙には、通常は作曲者名や曲名、及びコレクション番号が印刷されている。しかし、小船の《日本の子供へ送るピアノ曲》は例外で、作曲者本人の書いた絵が表紙に使用され、表紙の裏側に作曲者名、曲名、出版社名が記載されている。又、コレクション番号は、第 1 曲の下部に印刷されている。表紙と同様に日本画の筆使いで作曲者による絵が曲ごとに描かれている。

第 1 曲 〈お稽古〉 Moderato しとやかに 調号：なし 拍子：1/2 小節数：24

形式：〈お稽古〉は、全体を 3 つに分けることが出来る。第 1-8 小節の第一部は、左右 4 小節の単旋律 a が 2 度反復される。第 9-16 小節の第二部は、旋律 a の音型が音価を変化させながら同音域で奏でられる。第 17-24 小節の第三部は、旋律 a と類似するも完全形ではないことから、〈お稽古〉は ABC の三部形式と考えられる。

第 2 曲 〈繪日傘〉 Tempo di valse 浮き浮きと 調号：なし 拍子：3/4 小節数 24

形式：〈繪日傘〉は、全体を 3 つに分けることが出来る。第 1-8 小節の第一部は、右手旋律を構成する 2 つの動機が繰り返される。第 9-16 小節の第二部は、第一部の転回形、第 17-24 小節の第三部は、完全形であることから、〈繪日傘〉は AA'A の三部形式である。

第3曲〈飴賣り〉 *Allegretto* ひょうきんに 調号：なし 拍子：2/4 小節数：14

形式：〈飴賣り〉は、全体を2つに分けることが出来る。第1-6小節の第一部は、2+4小節の軽やかな旋律で構成される。第7-14の第二部は、第一部の4小節の動機が反復し完全型を経て閉じる。したがって、〈飴賣り〉はABの二部形式である。

第4曲〈寒詣り〉 *Allegro vivo* 張り切って 調号：なし 拍子：5/8 小節数：32

形式：〈寒詣り〉は、全体を4つに分けることが出来る。第1-8小節の第一部は、明確な旋律がない。第9-18小節の第二部は、右手旋律としてE音が登場するが中心となるのは、第一と同様のリズムである。第19-30小節の第三部は、第一部と同一部だが左右にE音が加えられている。第31-32小節はcodaと見做すため、〈寒詣り〉はABA'codaの三部形式である。

第5曲〈按摩さん〉 *Adagio* 淋しく 調号：なし 拍子：3/4 小節数：24

形式：〈按摩さん〉は、全体を3つに分けることが出来る。第1-8小節の第一部は、4小節のもの淋しい旋律が音域を変えて2度繰り返される。第9-15小節の第二部は、拍子と音価が変化するため、第一部との関連性は乏しい。第16-24小節の第三部は、第一部の再現であることから、〈按摩さん〉は、ABAの三部形式である。

第6曲〈お友達〉 *Allegretto* 楽しく 調号：なし 拍子：2/4 小節数：30

形式：〈お友達〉は、全体を3つに分けることが出来る。第1-10小節の第一部は、4+6小節のフレーズが左右でカノンのように進行し、第11-20小節の第二部分は、第一部の動機を反行・逆行させて展開する。第21-30小節の第三部は、再び第一部が繰り返される。したがって、〈お友達〉はABAの三部形式である。

第7曲〈お囃し〉 *Allegretto* 調号：b1 拍子：2/4 小節数：20

形式：〈お囃し〉は、全体を2つに分けることが出来る。第1-8小節の第一部は、左右がADEの3和音で構成され明確な旋律がない。第9-20小節の第二部は、第一部の特徴的なリズムを引き継ぎながらも、旋律らしき単音が加えられている。したがって、〈お囃し〉はABの二部形式と考えられる。

第8曲〈ひょっこり〉 *Moderato* 調号：#1 拍子：2/4 小節数：26

形式：〈ひょっこり〉は、全体を3部に分けることが出来る。第1-10小節の第一部は、拍節をずらしたリズムが特徴である。第11-17小節の第二部は、単旋律が登場し、第18-26小節の第三部で、第一部の旋律のリズムが異なる音域で繰り返される。したがって、〈ひょっこり〉は、ABA'の三部形式である。

第9曲〈濱邊〉Adagio 調号：#2 拍子：3/4 小節数：11

形式：〈濱邊〉は、全体を2つに分けることが出来る。第1-4小節の第一部は、左手伴奏のアルペッジョが寄せては返す波を表し、第5-11小節の第二部は、右手の単旋律が登場し、再び第一部の左手アルペッジョが繰り返される。したがって、〈濱邊〉はABの二部形式と考えられる。

第10曲〈宵祭〉Moderato 調号：#3 拍子：2/4 小節数：24

形式：〈宵祭〉は、楽曲を通してFGの2音で構成されているため明確な区切りがない。したがって、〈宵祭〉は単一形式と考えられる。

第11曲〈山伏〉Larghetto 調号：#4 拍子4/8 小節数：15

形式：〈山伏〉は、全体を2つに分けることが出来る。第1-7小節の第一部はシンプルな左手伴奏と上行形の右手旋律で進行する。第8-15小節の第二部は、音域を変えて第一部が繰り返されることから、AA'の二部形式である。

第12曲〈冬の夜〉Andantino 調号：#5 拍子：4/4 小節数：12

形式：〈冬の夜〉は、全体を2つに分けることが出来る。第1-5小節の第一部は、2小節の上下行するフレーズで、第6-12小節の第二部は上下行しながらも分散したフレーズで構成されている。したがって、〈冬の夜〉はABの二部形式である。

## 『チェレプニン・コレクション』No.32

### 《ピアノ・インヴェンション Invention for Piano》

作曲年 1936年

初演 1936年10月10日「近代音楽祭第3夜「近代日露音楽祭」」東宝小劇場

演奏者：A.チェレプニン

出版譜 ・ 『チェレプニン・コレクション』No.32 龍吟社、1937年

《ピアノ・インヴェンション》Moderato 調号：#4 拍子：2/4 小節数：39

形式：《ピアノ・インヴェンション》は、全体を大きく3つに分けることが出来る。第1-8小節の第一部は、4小節の単旋律aとbによって構成される。第9-31小節の第二部は、旋律aの動機を使用しながらも新たな動機が加えられている。第32-39小節の第三部は、第一部の旋律aが完全な形で再登場し、音価と音域を発展させて閉じる。したがって、《ピアノ・インヴェンション》はABA'の

三部形式と考えられる。

## 『チェレプニン・コレクション』No.38 《随想曲 Musical Essay for Piano Solo》

第1曲 〈随想曲Ⅰ〉

第2曲 〈随想曲Ⅱ〉

作曲年 〈随想曲Ⅰ〉1937年1月19日 〈随想曲Ⅱ〉1937年1月29日

初演 1937年3月11日「現代日本作曲家聯盟第2回作品発表演奏会」丸ビル

事前に配られたチラシには、《祭りの頃》という題名で作曲者本人による演奏とある。しかし、当日の演奏者は山本文子に変更された。

出版年 ・『チェレプニン・コレクション』No.38 龍吟社、1940年

初演時は《祭りの頃》と題されていた《随想曲》は、管弦楽曲に改編された。その際に、小船は両曲とも加筆したが、管弦楽曲を《祭りの頃》の題のまま、第2回新響邦人作品コンクールに応募した。管弦楽曲と区別するためか、原曲であるにもかかわらず、ピアノ曲の方を《随想曲》に変更した。この「随想曲」という題は音楽辞典には無く、作曲者の考えた表題と思われる。

〈随想曲Ⅰ〉 Moderato leggier 調号：#1 拍子：2/4 小節数：102

形式：〈随想曲Ⅰ〉は、全体を3つの部分に分けることが出来る。第1-28小節の第一部は、付点音符と装飾的な32分音符の旋律aと8分音符の緩やかな旋律bが交互に反復される。第29-66小節の第二部は、陰旋法の旋律cと第一部の旋律bとa、抒情的なAdagio部分で構成される。第67-92小節の第三部は、第一部が調を変えて繰り返されている。したがって、〈随想曲Ⅰ〉は、ABA'の三部形式と考えられる。

〈随想曲Ⅱ〉 Allegro appassionato 調号：b3 拍子：2/4 小節数：137

形式：〈随想曲Ⅱ〉は、全体を4つの部分に分けることができる。第1-44小節の第一部は、b3の調号の単旋律が推進力に満ちた展開を繰り返して行く。第45-68小節の第二部分は、右手が#6、左手が調号なしへと転調した緩徐的性格である。第69-112小節から再びb3の第一部分が繰り返される。第113小節からは#3の調号になり、テンポもMeno mosso poco a poco prestoへと変わるが、この部分は終結感を強めるコードと見做すため、〈随想曲Ⅱ〉はA-B-A(coda)の三部形式と考えられる。

#### 4) 荻原利次(1910-1992)

荻原の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.30《日本祭礼舞曲》、No.36《フルートとピアノの三楽章》の2冊が収められた。

荻原利次(本名田中利次)は、1910 年大阪に生まれた。数個の会社の重役を務めていた実業家を父に持つ。兵庫県甲陽中学を卒業後は、日本大学国文科に籍を置くも中途退学した。ヴァイオリンを辻吉之助(1898-1985)に、ピアノと作曲法を松平頼則に学びながら、多数の現代音楽の楽譜を収集して前衛作曲家作品にも親しんだ。1932 年には、大阪朝日会館にて自作室内楽発表会を開催し、1934 年には石田一郎(1909-1990)らと独立作曲家協会を興する等、本格的な作曲活動を始めた。同年、上海滞在中のチェレプニンに約 4 ヶ月間に亘り作曲法を学び、彼が日本を去った後も 1942 年まで作曲上の教示を受けた。1936 年、日本現代作曲家聯盟に入会し、作品発表会で自作を発表。1937 年には交響組曲《三つの世界》で「新響邦人作品コンクール」、1939 年には 3 管編成の《演奏会用日本風舞曲》で「ワインガルトナー賞」に入選。戦後は、清瀬や松平たちと共に新作曲派協会や自由作曲家協会を結成し作曲活動に励んだ。

荻原の作品ジャンルは管弦楽、室内楽、ピアノ独奏、歌曲の全 46 曲と多岐にわたるが、そのうち出版された作品が全 11 作品と少ない。11 作品のうち『チェレプニン・コレクション』として出版された作品が、No.30《日本祭礼舞曲》、No.36《フルートとピアノの三楽章》の2作品で、他 9 作品は自費出版している。

#### 『チェレプニン・コレクション』No.30《日本祭礼舞曲 Japanese Festival Dances》

第 1 曲 〈田植唄と踊り Taue Uta and it's Dance〉

第 2 曲 〈春日角切踊り Kasuga Tsunokiri Odori〉

第 3 曲 〈春の踊り Haruno Odori〉

第 4 曲 〈盆踊り BonOdori〉

作曲年 1936 年

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』No.30 龍吟社、1937 年

・『音楽新潮』1935 年 3 月(第 12 巻第 3 号)(No.2 〈春日角切踊り〉)

・『音楽新潮』1935 年 12 月(第 12 巻第 12 号)(No.4 〈盆踊り〉)

・『音楽新潮』1936 年 12 月(第 13 巻第 12 号)(No.1 〈田植唄と踊り〉TE 版)

発行所：音楽新潮発行所 発行人：倉田繁太郎(十字屋) 校訂：清瀬保二

初演 不明

『チェレブニン・コレクション』の目次に記述された英語の楽曲解説によると、第1曲〈田植唄と踊り〉は「6月の田植え時の農家の歌と踊り Farmer's singing and dancing at the rice planting festival in June.」、第2曲〈春日角切踊り〉は「小さな盤上で春日大社の神主を象徴する奈良公園の木製玩具と体を交互に揺らしながら鹿の角を切る A wooden toy of Nara Park representing on a small board a Shinto priest of the Kasuga Shrine and antler cutter seeking a deer and swinging their bodies alternately.」と第3曲〈春の踊り〉は「大阪と京都の桜踊り The cherry blossom dance of Osaka and Kyoto.」、第4曲〈盆踊り〉は「真夏のお盆祭りの踊り(仏教徒の全ての死者の日)Open air dance of the mid-summer Bon Festival(Buddhist All Souls Day)」とある。

〈田植唄と踊り〉 Andante pesante 調号：なし 拍子：3/8 小節数：101

形式：〈田植唄と踊り〉は、全体を3つに分けることができる。第1-30小節の第一部は、主題となる旋律がそれぞれ異なる音域で3度繰り返される。第31-86小節の第二部は、新しい旋律とリズムカルな要素が交互に現れ発展していく。第87-101小節の第三部は、第一部の主題が再帰する。したがって〈田植唄と踊り〉は、ABA'の三部形式と考えられる。

〈春日角切踊り〉 Moderato 調号：なし 拍子：2/4 小節数：87

形式：〈春日角切踊り〉は、全体を4つに分けることができる。第1-16小節の第一部は、1小節に8分音符4つのリズムと緩やかな旋律の2つの要素が混在する。第17-47小節の第二部は、新しい2つの旋律が交互に奏される。第48-75小節の第三部は、明確な旋律ラインがなく、打楽器のリズムと伴奏が強調される。第75-87小節は、第一部の2つの要素が再帰して閉じる。したがって〈春日角切踊り〉は、ABCA'の四部形式と考えられる。

〈春の踊り〉 Allegretto(J=110-120) 調号：なし 拍子：4/4 小節数：69

形式：〈春の踊り〉は、全体を3つの部分に分けることができる。第1-22小節の第一部分は、拍節をずらした11小節間の旋律が転調しながら2度繰り返される。第23-52小節の第二部分は、3つの新しい旋律、リズム要素が交互に進行する。第53-69小節の第三部分は、第一部の旋律が同調で再帰し閉じる。これらのことか



ら〈春の踊り〉は、ABA'の三部形式と考えられる。

〈盆踊り〉 Animato e ritomico(♩=65-70) 調号：なし 拍子：3/4 小節数：65

形式：〈盆踊り〉は、全体を3部分に分けることができる。第1-32小節の第一部は、#系の調性で、主旋律と副旋律がそれぞれ2度繰り返される。第29-56小節の第二部は、b系の調へ転調し、第一部の旋律と副旋律の動機が用いられている。第57-65小節の第三部は、第一部と同じ調性で主題が再帰する。以上のことから〈盆踊り〉は、ABA'の3部形式である。

#### 5) 松平頼則(1907-2001)

松平の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.5『日本近代ピアノ曲集』より第2番《前奏曲》、No.8《パストラル》、No.11《フルート・ソナチネ》、No.12《ミュージック・ボックス》、No.22《南部民謡七曲》の6冊が出版された。

松平頼則は、1907年徳川の流れを汲む松平頼孝子爵の長男として東京に生まれた。学習院、暁星中学を得て、慶応義塾大学文学部仏文科に入学。在学中に来日したフランス人ピアニストのアンリ・ジル＝マルシェックスの演奏に感銘を受けて音楽家を志す。小松耕輔(1884-1966)の門に入り作曲の初歩から学んだ他、ラウルトップにピアノ、ハインリヒ・ヴェルクマイスター(Heinrich Werkmeister, 1883-1936)に音楽理論を師事した。1928年、清瀬が担当する『音楽新潮』付属楽譜欄に作品が掲載され、それをきっかけに本格的な作曲活動をはじめた。短期間ながらも東京高等音楽学院(現国立音楽大学)に在籍した。1930年には清瀬らと新興作曲家聯盟の声名書に名を連ね、聯盟主催の作品発表会で後に『チェレプニン・コレクション』に所収される《幼年時代の追憶》<sup>67</sup>を演奏する等、積極的な音楽活動を行った。1931年にモーリス・ラヴェル(Maurice Ravel, 1875-1937)やドビュッシー等のフランス音楽に自作を加えてピアノリサイタルを開催するも、技術的な面からピアニストとしての活動を断念し、その後は作曲に専念した。1933年に来日したタンスマンに傾倒し、その影響で複調的な作品を書くようになる。翌年、「チェレプニン賞コンクール」で《パストラル》が第2席を受賞。『チェレプニン・コレクション』No.5『日本近代ピアノ曲集』より《前奏曲》は、チェレプニン本人による演奏でレコードも発売され、欧州14の都市で演奏及び放送された。その他、《南部民謡集I》でワインガルトナー賞や ISCM 国際現代音楽

---

<sup>67</sup> 初演時は『幼児の追想』というタイトルであった。この第5曲が後の『チェレプニン・コレクション』No.12《ミュージック・ボックス》である。

祭に入選。1956 年から 4 年間日本現代音楽協会委員長を務め、上野学園大学名誉教授に就任。生涯作品を発表し続けた。

松平の作品は管弦楽、室内楽、ピアノ曲、歌曲、舞台音楽と多岐にわたる。ピアノ作品に関しては小品が多く、その殆どが戦前に書かれている。これらの作品は、戦前は雑誌『音楽新潮』の付属楽譜や『チェレプニン・コレクション』として、戦後は全音楽譜出版社よりピースや『松平頼則ピアノのための作品集』として出版された。全音楽譜出版の作品集は現在でも購入が可能である。

### 『チェレプニン・コレクション』No.5『日本近代ピアノ曲集』より

#### No.3 《前奏曲 *Prélude(en Ré Majeur)*》

作曲年 1934 年

初演 ミュンヘン 1935 年 10 月 22 日「今日の中国、日本の音楽」と題したレクチャー  
コンサート pf : チェレプニン

日本国内では 1936 年 4 月 21 日 pf : チェレプニン

出版譜 ・ 『チェレプニン・コレクション』No.5 龍吟社、1935 年

・ 『現代創作舞踊音楽—第 1 集ピアノ曲集—』No.2 出版年：1953 年

発行所：現代思潮社 発行人：柳澤三郎

著：小山清茂方現代舞踊音楽出版企画書

・ 『ゼンオンピアノライブラリー邦人作品シリーズ 松平頼則 ピアノのための  
小品集』 出版年：1971 年 出版社：全音楽譜出版社

校訂者：松平頼則

・ 『松平頼則 ピアノ作品集』出版年：1991 年 出版社：全音楽譜出版社

校訂者：松平頼則

《前奏曲》*Andante cantabile(Rustique)* 調号：#2 拍子：2/4 小節数：36

形式：《前奏曲ニ調》は、全体を 2 つの部分に分けることが出来る。第 1-20 小節の第一部は、4 小節単位の旋律 a、b がそれぞれ 2 度反復された後、a の動機が再び現れる。第 21-36 小節の第二部は、旋律 a が 2 度繰り返され、b a の旋律が交互に展開して閉じる。したがって《前奏曲ニ調》は、AB の二部形式と考えられる。

『チェレプニン・コレクション』 No.12 《ミュージック・ボックス Boîte à musique》

作曲年 1930 年

出版譜 ・『音楽新潮』 1931 年 1 月(第 8 巻第 1 号) 発行人：倉田繁太郎(十字屋)

発行所：音楽新潮発行所

・『チェレプニン・コレクション』 No.12 龍吟社、1936 年

・『ゼンオンピアノピース 幼年時代の思い出』 出版年：1971 年

発行所：全音楽譜出版社

・『松平頼則 ピアノ作品集』 出版年：1991 年 発行所：全音楽譜出版社

初演 1930 年 11 月 22 日「新興作曲家の集い」 pf：松平頼則

《ミュージック・ボックス》 Allegretto 調号：#3 拍子：4/4 小節数：14

形式：《ミュージック・ボックス》は、全体を 2 つに分けることが出来る。第 1-8 小節の第一部は、4 小節単位の異なる旋律が 2 つあり、第 9-12 小節の第二部は、2 小節の旋律が 2 度繰り返され、13-14 小節の短い coda を経て閉じる。したがって、《ミュージック・ボックス》は AB(coda)の二部形式である。

6) 箕作秋吉(1895-1971)

箕作の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.7 《小交響曲》、No.13 《夜の狂想曲》の 2 冊が出版された。

箕作秋吉は、1895 年東京都に生まれた。東京帝国大学教授の父を持つ。東京帝国大学工学部応用学科を卒業した後、物理学の研究でベルリンへ留学。物理化学の研究をする一方で、ゲオルク・シューマン(Georg Alfred Schumann,1866-1952)に和声学を師事した。帰国後は理学博士号を取得し、海軍技術研究所員として勤務しながら、ヨゼフ・ケーニヒ(Josef König,1875-1932)に管弦楽法を、池譲(1902-?)に対位法を学んだ。1930 年、小松平五郎(1897-1953)と「新興作曲家連盟」を発足し、連盟の演奏会で室内楽作品を発表した。また、雑誌『音楽評論』を創刊し、秋山準、秋吉元作、箕作良秋のペンネームで評論活動も展開した。チェレプニンが来日した 1934 年、《古典小交響曲》(1927)で音楽コンクール(日本音楽コンクールの前身)第 2 位を受賞した。この作品は、後に『チェレプニン・コレクション』No.7 《小交響曲》として刊行され、ワインガルトナー賞に入選する等、彼の出世作となった。その他、日本放送協会国際放送管弦懸賞や日本文化中央聯盟懸賞で入賞。戦後は新興

作曲家聯盟の再建に奔走し、再発足した日本現代音楽協会の委員長を務めた。1950 年、第 24 回国際現代音楽祭入選し、戦後初の日本人作品の入選となった。日本和声の理論的研究を進めその実践的成果を作品に結実する等作曲活動を続けた。

箕作の作品は、管弦楽曲と歌曲に集中している。歌曲集はその殆どが出版され、現在も楽譜を入手することが出来るのに対し、管弦楽曲は出版された作品が非常に少ない。また、純粋なピアノ独奏作品に関しては、『チェレプニン・コレクション』No.13 に取り上げられた《夜の狂想曲》の他、《さくらさくら》、《春の弥生》<sup>68</sup>といった小品全 7 曲が遺されている。その内 6 曲が出版されたが、現在はいずれも絶版である。

### 『チェレプニン・コレクション』No.13 《夜の狂想曲 Night Rhapsody》

作曲年 1935 年

献呈 豊増昇

出版譜 ・『月刊楽譜』\*1935 年 7 月号(第 24 巻第 7 号) 発行人：山野政太郎

発行所：東京音楽協会 \*《Nocturn》という題で発表した。

・『チェレプニン・コレクション』No.13 龍吟社、1936 年

・『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』より第 1 曲

《花に因んだ三つのピアノ曲》より No.1 出版年：1960 年

出版社：音楽之友社

初演 1935 年 10 月 22 日(P.M.8:00) 「ラジオ放送」 pf：豊増昇

《夜の狂想曲》の原曲は、『月刊楽譜』1934 年 2 月号(第 23 巻第 2 号)に掲載された歌曲《暗夜の緋牡丹》である。『チェレプニン・コレクション』の冒頭に、「牡丹の花が満開に咲く 5 月 17 日に開かれる夜の祭り A night-festival is held on the 17<sup>th</sup> of May in full-blown peonies.」と記されている。1958 年 11 月 11 日祇園会館で行われた「第二回邦人作品演奏会」にて《花に因んだピアノ曲》op.16 の第 1 曲として演奏された。この時の演奏者は玉城嘉子である。尚、箕作は《夜の狂想曲》について『月刊楽譜』1935 年 7 月号(第 24 巻第 7 号)に「作曲者の言葉」、『音楽評論』の 1937 年 2 月号(第 6 巻第 2 号)に「私の作曲態度」、

---

<sup>68</sup> 『チェレプニン・コレクション』に採りあげられたのは、《夜の狂想曲》だけである。しかし、《夜の狂想曲》、《さくらさくら》、《春のやよい》は、後に《花に因んだ 3 つのピアノ曲》op.16 として 1960 年音楽之友社から出版された。

同雑誌 1939 年 7 月号(第 8 巻第 7 号)の「自作案内」の他に、1960 年に出版された『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』の楽曲解説で、以下のように述べている。

**引用 9『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』より p.218**

箕作秋吉 1. 花に因んだ三つのピアノ曲 作品 16

戦前から戦後にかけての三つの時代に、それぞれその時に得られた日本和声的な取り扱いがなされていますが、3 曲ともその後管弦楽曲の主題として使用されています。

夜の狂想曲 作品 16 の 1

日本的な和声といっても、まだ多分にドビュッシーやラヴェル等フランス印象派の影響が残っています。少年時代、文京区に住んでいて、5 月 17 日の神田明神の夜祭りに牡丹の花が美しく咲き乱れていたことを思い出して書いた記憶があります。

ピアノ協奏曲の第 2 楽章にはこの音楽が用いられています。

**引用 10 箕作「作曲者の言葉」『月刊楽譜』1935 年 7 月(第 24 巻第 7 号) p.86**

作曲者の言葉 秋吉元作<sup>69</sup> 此のノクターンが牡丹—

導入部 1~5

主部 6~50 a.6~13 b.14~24 c.25~42 An ang 43~50

中央部 51~69

主部 a.70~75

結尾 67~68

《夜の狂想曲》♩=66 調号：#1 拍子：4/4 小節数：

形式：《夜の狂想曲》は、全体を 4 つの部分に分けることができる。第 1-24 小節の第一部は、1 拍を 3 連符刻みで進行する。第 25-46 小節の第二部は、音価が 32 分音符まで最小化する。第 47 -65 小節の第三部は、明確な旋律は無く、4 分の 5 拍子という変拍子のリズムカルな部分である。第 66-76 小節の第四部は、最も緩やかな部分で、第一部の主旋律が奏でられる。以上のことから《夜の狂想曲》は、四部形式と考えられる。

---

<sup>69</sup> 秋吉元作は箕作のペンネームの一つ。箕作は 1933 年から 40 年にかけて 7 つのペンネームを使っていた。他に箕作良秋、秋山準、秋葉豊、秋吉生、箕作生、木兎生がある。

## 7) 早坂文雄 (1914-1955)

早坂文雄は、1914 年仙台に生まれた。家庭の事情により札幌に移り住み、1932 年旧制北海中学を卒業した。10 代の終わりに同地で北海道帝国大学生だった伊福部昭を知り、共に独学で作曲に励んだ。その後は、職を転々としながらも作曲活動が続け、1934 年伊福部、音楽評論家の三浦淳史らと札幌で「新音楽聯盟」を結成する。「反アカデミズム」を掲げるこの聯盟は、「国際現代音楽祭」を開催し、当時は知られていなかったサティのピアノ曲等を紹介した。1935 年カトリック教会のオルガニストの職に就いた早坂は、日本放送協会祝祭用管弦楽曲懸賞に入選。1936 年、札幌から投稿した《エヴォカシオンⅡ》が清瀬の担当する雑誌『音楽新潮』の楽譜欄に掲載され、後年まで続く清瀬らとの親交が始まった。同年、日本現代作曲家聯盟に入会し、作品発表会に出演する等の積極的な作曲活動を行った。

これまで独学で作曲を勉強してきた早坂は、来日したチェレプニンに札幌で指導を受け、作曲への目が開かされたという。《ノクターン第一》(1936)が『チェレプニン・コレクション』No.31 として刊行された他、1938 年には《古代の舞曲》(1937)で「ワインガルトナー賞」に入賞する等、次第に活躍の場を広げていった。翌年、東宝映画に音楽監督として迎えられて上京する。戦後は 8 回に亘る作品発表会を開催する傍ら、黒澤明(1910-98)監督の映画音楽を担当し、毎日映画音楽賞を 4 年連続で受賞した。

早坂の作品は、管弦楽、室内楽、ピアノ独奏、歌曲と幅広いが、戦後に映画音楽を担当していたため、トーキー音楽作品も多い。ピアノ作品に関しては、発表後に破棄されたものが多いため、現存する作品は、《ノクターン第一》、《二つの舞曲》(1939)、《室内のためのピアノ小品集》(1941)、《四つの前奏曲》(1942)、《ある秋の祭りのための前奏曲》(1944)、《ミュージカル・ボックス》(1945)、《ロマンス》(1946)の 7 篇である。このうち、《室内の為のピアノ小品集》は、現在でも全音楽譜出版社から販売されている。

### 『チェレプニン・コレクション』No.31 《ノクターン第一 Nocturne No.1》

作曲年 1936 年

献呈 Miss. Kitako Bunya

初演 1939 年 7 月 23 日 JOIK 放送 pf: 松平頼則

又、舞台初は同月 25 日、北海道大学中央講堂にて「松平頼則近代ピアノ音楽の夕べ」 演奏者は同じく松平。

《ノクターン第一》 Moderato con espressione 調号：なし 拍子：3/4 小節数：47

形式：《ノクターン第一》は、全体を 3 つの部分に分けることが出来る。第 1-18 小節の第一部は、2 小節の前奏後、緩やかな旋律 a が 2 度繰り返される。第 19-31 小節の第二部は、旋律 a が重音の 3 連符で変奏される。第 32-47 小節の第三部は、1 小節の間奏後、旋律 a の動機が完全な形と変奏形が混在し、最後は A,F#,A の三和音で閉じる。したがって、《ノクターン第一》は、AA'A'の三部形式と考えられる。

#### 8) 太田忠(1901-?)

太田の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.5『日本近代ピアノ曲集』より第 4 番《交通標識》が出版された。

太田忠は、1901 年東京に生まれた。8 歳の頃より家庭にあったオルガンに接し、15 歳で作曲家を志す。その必要上でピアノを習得し、作曲の研究も殆ど独学で進めた。商業高校を卒業後、歌曲や童謡、ピアノ曲を数多く書くも作品を発表する場に恵まれなかった。1930 年、新興作曲家連盟に参加し連盟員のピアノ伴奏をするが、「消極的な性格を持つ」<sup>70</sup>彼は作品を一度も発表しなかったという。それでも 1934 年に、清瀬らと「新音楽派」を結成し、無調や微分音的作風を研究した《都会の構成》を発表する。1935 年、来日したチェレプニンによって世界各国で《交通標識》が紹介され、一躍注目を浴びた。戦後は東宝管弦楽団ピアノ奏者として主に映画音楽に従事していたが、日本劇場に移り、同劇場の振り付けピアノ奏者の役に就いた。

太田は、管弦楽、室内楽、ピアノ独奏、舞台音楽と幅広いジャンルで作曲を試みているが、実際に出版された楽譜は、『チェレプニン・コレクション』に取り上げられた《交通標識》と『音楽新潮』に掲載された《都会の構成》、《原始の唄》の 3 曲と非常に少ない。現在では、これらの楽譜を入手することさえ難しいが、チェレプニンの演奏でレコード化された《交通標識》は、音源が遺されているため聴くことが出来る。

『チェレプニン・コレクション』 No.5『日本近代ピアノ曲集一』より No.4《交通標識》

---

<sup>70</sup> 富樫、前掲書、95 頁。

作曲年 1931 年

初演 1935 年 10 月 22 日 ミュンヘン「今日の中国、日本の音楽」と題したレクチャーコンサートにて pf: チェレプニン

日本国内では 1936 年 4 月 21 日チェレプニンのコンサートか？

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』No.5 龍吟社、1935 年

《交通標識》は、2004 年ロームミュージックファンデーションから発売された「ロームミュージックファンデーション SP レコード復刻 CD 集」より Vol.4「日本人作品集(1) 日本 SP 名盤復刻選集」<sup>71</sup>にチェレプニンの演奏録音が遺されている。

《交通標識》Allgeretto 調号：なし 拍子：2/4 小節数：40

形式：《交通標識》は、明確な区切りやフレーズがないことから、既存の形式に当てはまらない。

#### 9) 江文也(本名、江文彬 1910-83)

江の作品は、『チェレプニン・コレクション』として No.5『日本近代ピアノ曲集』より第 3 曲《スケッチ》、No.14《三舞曲》、No.15《生藩四歌曲集》、No.16《スケッチ五曲》、No.18《バガテル》No.38《祭典奏鳴曲》の 6 冊が出版された。

江文也(本名江文彬)は、1910 年植民地下の台湾で生まれた日本国籍を持つ作曲家である。1914 年に家族と共に廈門に移住し、1917 年に台湾総督府が付設した籍民学校、旭瀛書院で初等教育を受け、1923 年に日本の長野県上田中学校に留学した。短期間ながら作曲を山田耕筰や橋本國彦(1904-49)に師事した。優れた声楽家としての側面も持ち、第 1 回(1932)、第 2 回(1933)の音楽コンクール(日本音楽コンクールの前身)に入賞している。1934 年には同コンクール作曲部門で 2 位入賞後、第 6 回まで連続入賞をした。同年、東京音楽協会主催オーディションで《千曲川のスケッチ》<sup>72</sup>を初演し、近代日本作曲家聯盟に入会する。その他、東京音楽協会主催やベルリン・オリンピック芸術競技、新興邦人作品コンクール・ヴェネチア国際現代芸術祭等に入賞し、積極的に作品発表を行った。1936 年北京へ演奏旅

<sup>71</sup> 「ロームミュージックファンデーション sp レコード復刻 cd 集：日本 sp 名盤復刻選集」  
京都：ロームミュージックファンデーション、2004 年。

<sup>72</sup> 《千曲川のスケッチ》は《スケッチ五曲》op.4 のことである。詳しくは 52 頁で述べる。



行に赴いたチェレプニンに同行し中国各地を廻った後は、チェレプニンに中国大陸に帰ることを勧められ 1938 年に帰国し、北京師範大学で教鞭をとった。

激動の時代に翻弄されて数奇な生涯を送ったが、作曲の手を休まなかった江は、管弦楽曲、室内楽、ピアノ作品、歌曲と夥しい作品数を残している。ピアノ作品に関しては、2005 年に『江文也ピアノ作品全集』が北京・中央音楽院出版社から出版されている。その数全 18 作品、小品も 1 曲と数えるのなら全 60 曲となる。その内、日本滞在時のピアノ作品の殆どが『チェレプニン・コレクション』として刊行された。

### 『チェレプニン・コレクション』No.5『日本近代ピアノ曲集一』より No.3《スケッチ Sketch》

作曲年 1935 年

出版譜 ・『チェレプニン・コレクション』No.5 龍吟社、1935 年

・『江文也鋼琴作品集 上冊』 出版年：2005 年 校訂者：江小韻

出版社：北京・中央音楽院出版社

初演 1935 年 10 月 22 日 ミュンヘン「今日の中国、日本の音楽」と題したレクチャーコンサートにて 演奏者：チェレプニン

日本国内では 1936 年 4 月 21 日チェレプニンのコンサートか？

《スケッチ》Allegro molto vivace e ritomico 調号：なし 拍子：4/4 小節数：31

形式：《スケッチ》は、全体を 2 つの部分に分けることが出来る。第 1-13 小節の第一部は、旋律 a が反復される。第 14-31 小節の第二部は、新たな旋律 b が様々な音域で反復される。Da capo と記されていることから、《スケッチ》は ABA の三部形式である。

### 『チェレプニン・コレクション』No.14 《三舞曲 Three Dances op.7》

No.1

No.2

No.3

作曲年 1936 年

出版譜 ・『音楽新潮』1936 年 8 月(第 13 巻第 8 号) (No.2 のみ TE 版)

発行人：倉田繁太郎(十字屋) 発行所：音楽新潮発行所 校訂者：清瀬保二

- ・『チェレプニン・コレクション』No.14 龍吟社、1936 年
- ・『江文也鋼琴作品集 上冊』 出版年：2005 年 校訂者：江小韻  
出版社：北京・中央音楽院出版社

初演 チェレプニン、1937 年東京でアンリ・ジル＝マルシェックスによる演奏。

〈No.1〉 Allegro ritomico 調号：なし 拍子：3/2 小節数：77

形式：〈No.1〉は、全体を 3 つの部分に分けることができる。第 1-45 小節の第一部は、4 小節の前奏後、9 小節の旋律 a、8 小節の旋律 b がそれぞれ 2 度繰り返される。Poco meno mosso と記された第 46 -86 小節の第二部は、4 小節の緩やかな旋律 c が転調しながら反復される。第 87 -125 小節の第三部は、第一部の再現であることから、〈No.1〉は ABA' の三部形式と考えられる。

〈No.2〉 Allegro scherzando 調号：なし、拍子：3/4 小節数：70

形式：〈No.2〉は、全体を 3 つの部分に分けることができる。第 1-29 小節の第一部は、5 小節の旋律 a と b がそれぞれ 2 度繰り返される。第 30 -54 小節の第二部は、旋律 a と b が第 1 部と異なる調でそれぞれ 2 度繰り返される。第 55-70 小節の第三部も、同様に旋律 a と b が原調で奏でられることから、〈No.2〉は AA'A の三部形式と考えられる。

〈No.3〉 Allegro moderato 調号：なし 拍子：4/4 小節数：92

形式：〈No.3〉は、全体を 3 つの部分に分けることができる。第 1-31 小節の第一部は、主題となる流動的な旋律 a と旋律 a の動機に類似した形が 2 小節単位で反復される。第 32 -65 小節の第二部は、第一部の旋律 a が異なる調で 3 度繰り返された後、第一部同様に、転調を繰り返しながら進行していく。第 66 -92 小節の第三部は、第一部と同調の旋律が再帰する。以上のことから、〈No.3〉は AA'A の三部形式と考えられる。

## 『チェレプニン・コレクション』No.16 《スケッチ五曲 Five Sketches op.4》

第 1 曲 〈山田の中の一本足の案山子 The One legged Scarecrow in the mount fields〉

第 2 曲 〈お背戸に出て見れば In the Fields behind the house〉

第 3 曲 〈焚火を囲んで Round the Camp Fire we dance〉

第 4 曲 〈裏町にて In the sidestreets〉

第 5 曲 〈満帆だ Full Sail〉

作曲年	第 1 曲	1935 年 2 月 21 日	献呈	第 1 曲	Usshian Yamagiwa
	第 2 曲	1935 年 3 月 3 日		第 2 曲	Mr. H. Kurata
	第 3 曲	1935 年 4 月 3 日		第 3 曲	Mrs. Miyoko Ueno
	第 4 曲	1934 年 9 月 30 日		第 4 曲	Mr. T. Kitazawa
	第 5 曲	1935 年 3 月 5 日		第 5 曲	Miss Lee Shien Shon

出版譜 ・ 『チェレプニン・コレクション』 龍吟社、1936 年  
・ 『江文也鋼琴作品集 上冊』 出版年：2005 年 校訂者：江小韻  
出版社：北京・中央音楽院出版社

初演 1935 年 4 月 演奏者：清瀬保二

初演時は《千曲川のスケッチ》という題で発表された。江は「千曲川のほとりで過ごした中学生生活の思い出のために作曲した。曲は深刻なものを何も要求しない。ただ中学生の無骨で粗野でセンチメンタルな世界を描きたかった。」とコメントを残している。

〈山田の中の一本足の案山子〉 *Allegro moderato, e molto capriccioso* 調号：なし

拍子：2/4 小節数：87

形式：〈山田の中の一本足の案山子〉は、全体を 4 つ部分に分けることができる。第 1-19 小節の第一部は、9 小節の素朴な旋律と、10 小節の軽やかなリズム動機で構成される。第 20-41 小節の第二部は、第一部と同様に 9 小節の旋律と 7 小節のリズム動機に加え、9 小節の推移部がある。第 44-67 小節の第三部は、第一、二部の旋律動機を変化・発展させ、曲中で一番の盛り上がりを見せる。第 68-87 小節の第四部は、第一部の原調に再帰し、10 小節の旋律と 8 小節のリズム動機を経て閉じる。以上のことから〈山田の中の一本足の案山子〉は、AABA となり、二部形式と考えられる。

〈お背戸に出て見れば〉 *Moderato un poco movimento* 調号：なし 拍子：2/4 小節数：66

形式：〈お背戸に出て見れば〉は全体を 2 つの部分に分けることができる。4 小節の前奏後、第 5-35 小節の第一部は、12 小節の長い旋律と 3~5 小節の異なる旋律によって構成される。第 34-66 小節の第二部は、第一部とは異なる 2 つの旋律を発展

させている。したがって〈お背戸に出て見れば〉は、AB の二部形式と考えられる。

〈焚火を囲んで〉 Allegro moderato 調号：なし 拍子：2/4 小節数：105

形式：〈焚火を囲んで〉は、全体を 3 つの部分に分けることができる。第 1-24 小節の第一部は、6 小節から成る軽快な旋律がそれぞれ異なる調で 4 度繰り返される。第 25 -70 小節の第二部は、新しい流動的旋律が現れリズムや調を変えて 5 度繰り返される。第 71-105 小節の第三部は、2 小節の前奏の後、第一部の旋律が再帰する。以上のことから〈焚火を囲んで〉は、ABA の 3 部形式と考えられる。

〈裏町にて〉 Andante cantabile con tristezza 調号：なし 拍子：4/4 小節数：44

形式：〈裏町にて〉は、全体を 2 つの部分に分けることができる。第 1-22 小節の第一部は、4 小節或いは 2 小節の淋しい旋律と短い旋律の断片が交互に展開される。第 23-44 小節の第二部は、第一部と同様の旋律で構成されていることから、〈裏町にて〉は、AB の二部形式と考えられる。

〈満帆だ〉 Moderato 調号：♭6 拍子：2/4 小節数：165

形式：〈満帆だ〉は、全体を 3 つの部分に分けることが出来る。第 1-82 小節の第一部は、左右で一つの旋律を奏でる軽快な部分である。第 83-95 小節の第二部は、緩やかな右手旋律と B 音を保続した左手伴奏で構成される。第 96-165 小節の第三部は、第一の旋律が繰り返されることから〈満帆だ〉は、ABA の三部形式である。

## 『チェレプニン・コレクション』No.18 《バガテル 作品 8 Bagatelles for piano op.8》

第 1 曲 〈青葉若葉 Green Leaves Young Leaves〉

第 2 曲 〈Ⅱ〉

第 3 曲 〈Ⅲ〉

第 4 曲 〈ちやるめら Charamela〉

第 5 曲 〈Ⅴ〉

第 6 曲 〈Ⅵ〉

第 7 曲 〈墓碑銘 Epitaph〉

第 8 曲 〈Ⅷ〉

第 9 曲 〈忘れたるにあらねど I remember……〉

第 10 曲 〈Ⅹ〉

- 第 11 曲 〈午後の胡弓 Er'khu〉  
 第 12 曲 〈X II〉  
 第 13 曲 〈X III〉  
 第 14 曲 〈X IV〉  
 第 15 曲 〈夜の月琴弾き Pi'pa〉  
 第 16 曲 〈北京正陽門 Peiking Gate〉

作曲年	第 1 曲 1935 年 5 月 10 日	東京	献呈
	第 2 曲 1935 年 5 月 11 日	東京	
	第 3 曲 1936 年 6 月 15 日	東京	
	第 4 曲 1936 年 5 月 29 日	東京	Miss Lee Hsien-Ping
	第 5 曲 1936 年 5 月 21 日	東京	George Kin Leung
	第 6 曲 1936 年 5 月 24 日	東京	
	第 7 曲 1936 年 5 月 18 日	東京	(弟に)
	第 8 曲 1936 年 5 月 21 日	東京	
	第 9 曲 1936 年 5 月 17 日	東京	
	第 10 曲 1936 年 6 月 12 日	東京	
	第 11 曲 1936 年 7 月 4 日	上海	
	第 12 曲 1936 年 6 月 20 日	北京	
	第 13 曲 1936 年 5 月 21 日	東京	
	第 14 曲 1936 年 7 月 1 日	上海	
	第 15 曲 1936 年 7 月 2 日	上海	
	第 16 曲 1936 年 6 月 18 日	北京	
出版譜	・『月刊楽譜』1935 年 11 月(第 24 巻第 11 号)(《バガテル》No.1,2 のみ)		
	発行人：堀内敬三 発行所：(社)東京音楽協会		
	・『チェレプニン・コレクション』 龍吟社、1936 年		
	・『江文也鋼琴作品集 上冊』 出版年：2005 年 校訂：江小韻		
	出版社：北京・中央音楽院出版社		
初演	・1935 年 11 月 25 日仁壽講堂		
	「大倉七郎氏の奨励による第一回オーディション公開演奏会」		

(《バガテル》No.1,2のみ演奏された。その際、《ピアノのための組曲「五月」》のNo.3〈野邊にて〉、No.2〈灯火にて〉として発表された。)

・1936年10月11日大阪朝日会館「チェレプニン演奏会」(《バガテル》全曲)  
演奏者：チェレプニン

『チェレプニン・コレクション』No.18《バガテル》よりNo.1〈青葉若葉〉とNo.2〈Ⅱ〉は、《五月の組曲—洋琴のための》よりNo.3〈野邊にて〉、No.2〈灯火にて〉というタイトルで、『月刊楽譜』1935年11月(第24巻第11号)の付録楽譜として出版された。また、『江文也鋼琴作品集 上冊』では、コレクションNo.18《バガテル》作品8のNo.1〈青葉若葉〉、No.2《Ⅱ》は、それぞれ《五月組曲》のNo.3〈嫩叶〉、No.2〈灯火〉として出版されている。

〈青葉若葉〉 Allegro animato e alla marcia 調号：なし 拍子：2/4 小節数：106

形式：〈青葉若葉〉は全体を三部分に分けることが出来る。第1-28小節の第一部は、左手伴奏のD音を持続しつつも和音の変化が著しい。第29-70小節の第二部は、左手伴奏がD-A, E♭-B♭の完全5度音程で鳴り響く。第71-106小節の第三部は、第一部の旋律と伴奏が1オクターヴ上で奏でられる。したがって、〈青葉若葉〉はABA'の三部形式である。

〈Ⅱ〉 Lento tranquillo 調号：なし 拍子：3/4 小節数：30

形式：〈Ⅱ〉は、全体を3つに分けることが出来る。第1-10小節の第一部は、緩やかな和音で進行する。第11-19小節の第二部は、左手の伴奏が4分音符単位で動き、再び第一部と同じ音価の第三部(第20-30小節)で閉じる。したがって、〈Ⅱ〉はABA'の三部形式である。

〈Ⅲ〉 Canto dormiente 調号：なし 拍子：2/4 小節数：28

形式：〈Ⅲ〉は、全体を2つに分けることが出来る。第1-16小節の第一部と第17-28小節の第二部は、第一部に4小節の短い前奏がある以外は、音高やリズムが同じであることから〈Ⅲ〉はAAの二部形式である。

〈ちやるめら〉 Allegro grazioso, quasi allegro 調号：なし 拍子：6/8 小節数：18

形式：〈ちやるめら〉は、全体を二つに分けることが出来る。第1-8小節の第一部は、1、2小節の旋律がユニゾンで進行する。第8-18小節の第二部は、第一部の動機で構成される。したがって、〈ちやるめら〉は、ABの二部形式である。し

かし、楽譜下に‘In this piece the player may put any expression that he likes, and may repeat until h feels tired, also end in any place.’と指示されていることから形式は重要視されていない。

〈V〉 *Adagio misterioso* 調号：なし 拍子：3/2 小節数：12

形式：〈V〉は全体を2つに分けることが出来る。第1-6小節の第一部は、2小節単位の旋律が二度繰り返されている。第7-12小節の第二部も、第一部とは異なる旋律が2度繰り返されているが音高が異なる。したがって、〈V〉はABの二部形式である。

〈VI〉 *Allegro feroce* 調号：なし 拍子：2/2 小節数：35

形式：〈VI〉は、全体を3つの部分に分けることが出来る。第1-13の第一部は、特定のリズムが異なる音高や音域で変化しながら反復される。第14-27小節の第二部は、新たなリズム動機が表れ、広音域へと発展していく。第28-35小節の第三部は、第一部の旋律とリズムが再び完全な形で表れることから、〈VI〉はABA’の三部形式である。

〈墓碑銘〉 *Andante sostenuto* 調号：なし 拍子：2/4 小節数：34

形式：〈墓碑銘〉は、全体を二つの部分に分けることが出来る。第1-21小節の第一部は、(rubato)と指示された右手旋律が独特な節回しで進行する。第22-34小節の第二部は、低音域の旋律とA-E-Aの左手和音が保続する。以上のことから〈墓碑銘〉はABの二部形式である。

〈Ⅷ〉 *Allegro ma non troppo* 調号：なし 拍子：2/4 小節数：37

形式：〈Ⅷ〉全体を三つの部分に分けることが出来る。第1-8小節の第一部は、2小節のテーマが数度繰り返される。第9-21小節の第二部は、新しいリズムが登場し、より広音域へと発展していく。第22-37小節の第三部は、第一部のテーマが異なる音高で登場した後、第二部のリズム交互に奏でられる。以上のことから〈Ⅷ〉はABA’の三部形式と考えられる。

〈忘れたるにあらねど〉 *Lento rubato* 調号：なし 拍子：4/4 小節数：27

形式：〈忘れたるにあらねど〉は、特定の旋律は存在するものの、明確なフレーズがないことから、既存の形式に当てはまらない。

〈X〉 *Allegretto, sempre legato* 調号：なし 拍子：3/4 小節数：25

形式：〈X〉は全体を二つの部分に分けることが出来る。第1-12小節の第一部は、2

小節のテーマが 2 度繰り返される。第 13-25 小節の第二部は、第一部のテーマが 2 度繰り返され、2 度目で完全な形が再現される。以上のことから AA' の二部形式と考えられる。

〈午後の胡弓〉 *Lento fatigamente* 調号：なし 拍子：4/4 小節数：23

形式：〈午後の胡弓〉は全体を三つの部分に分けることが出来る。第 1-9 小節の第一部は特徴的な左手動機 a と半音を多用した右手旋律で、第 10-13 小節の短い第二部は、左手動機 a と左右のユニゾンで構成されている。第 14-20 小節の第三部は再び左手動機 a と第一の右手旋律が現れることから、〈午後の胡弓〉は ABA' の三部形式と考えられる。

〈X II〉 *Prestissimo tumultuoso* 調号：なし 拍子：1/2 小節数：101

形式：〈X II〉は全体を三つの部分に分けることが出来る。第 1-43 小節の第一部は、8 小節のテーマが変容しながら反復する。第 44-79 小節の第二部は、新しい旋律が 4 度繰り返された後、独特なリズムが 20 小節間続く。第 80-101 の第三部は、第一部のテーマが登場するが完全な形ではないため、ABA' の三部形式と考えられる。

〈X III〉 *Andante cantabile* 調号：なし 拍子：4/4 小節数：18

形式：〈X III〉は、特定の旋律は存在するものの、明確なフレーズや区切りがないことから、既存の形式に当てはまらない。

〈X IV〉 *Allegretto leggier* 調号：なし 拍子：3/4 小節数：36

形式：〈X IV〉は、全体を 3 つの部分に分けることが出来る。第 1-12 小節の第一部は、1 小節の短い旋律と 4 小節の長い副旋律で構成される。第 13-26 小節の第二部は、ヘミオラの拍節部分と左右で同旋律が掛け合う二つの要素が混在する。第 27-36 小節の第三部は、第一部と類似した動機が登場することから、〈X IV〉は ABA' の三部形式と考えられる。

〈夜の月琴弾き〉 *Allegro, sempre staccato* 調号：なし 拍子：6/8 小節数：36

形式：〈夜の月琴弾き〉は全体を三つの部分に分けることが出来る。第 1-14 小節の第一部は、第 15-26 小節の第二部は、第 27-36 小節の第三部。したがって、ABA の三部形式である。

〈北京正陽門〉 *Largo maestoso* 調号：なし 拍子：4/4 小節数：26

形式：〈北京正陽門〉は、全体を三つの部分に分けることが出来る。第 1-10 小節の第



一部は、2小節の短い前奏後4小節のテーマが音域を変えて2度繰り返される。  
第11-18小節の第二部は、中音域の2声風で、第19-26小節の第三部は、第一部のテーマが完全な形で2度繰り返される。以上のことから〈北京正陽門〉は、ABAの三部形式である。

## 第2節 まとめ—作品概要を通して

第1節では、『チェレプニン・コレクション』に収められた日本人作曲家たちの略歴とピアノ作品全65曲の概要を述べた。ここでは、その略歴と作品概要から共通する特徴を抽出する。

まず、作曲家の略歴から見ていく。『チェレプニン・コレクション』にピアノ作品が収められた9人の日本人作曲家たちの殆どが、幼少期に何らかの楽器を嗜み、作曲法に関する指導を受けている。しかしそれは、アカデミックな教育機関に属して、ドイツ的な和声法の教育を受けたのではなく、独学で作曲を修めているのである。

チェレプニンが来日した1930年代の日本は、こうした「在野」の作曲家たちが、「ドイツ楽派の色濃い日本作曲界の主流に対し、純粋音楽を志向する」<sup>73</sup>新興作曲家聯盟や、「アカデミズムを嫌い、新音楽の発展を求めて、同時に新しい日本の音楽作りにターゲットを向けた」<sup>74</sup>新音楽聯盟を結成した時期でもある。前者の聯盟には清瀬保二、松平頼則、箕作秋吉が実行委員として名を連ね、後に太田忠、荻原利次、小船幸次郎が入会し、後者の聯盟は伊福部昭、早坂文雄らが旗揚げした。これら聯盟の発足により、作品発表会の開催や雑誌の付録楽譜への投稿等、作曲活動が次第に活発化していく様子が窺える。

そして、彼らは来日したチェレプニンと交流し、作曲の方向性の示唆や個人的な指導を受ける。のみならず、作品がチェレプニンによって日本国内外で演奏されるようになる。この献身的なチェレプニンの支援により、彼が日本を去った後も、彼らは国際現代音楽協会(ISCM)主催の国際コンクールに応募する等、日本国外で作品を発表する機会を得たのである。これにより、彼らは国内の傍流作曲家から、欧米で紹介された作曲家へと認識が変化した。つまり、『チェレプニン・コレクション』の目的である「何等顧慮を与えられて

---

<sup>73</sup> 国立音楽大学付属図書館・現音ドキュメント作成グループ染谷周子・杉岡わか子・三宅巖編、前掲書、1頁。

<sup>74</sup> 相良編、前掲書、30頁。

いない作曲家」<sup>75</sup>の地位が戦前に一時的でも向上されたことを意味している。

次に作品概要に関する事項を取り上げる。各作品の調号、拍子、小節数、形式の作品構造から抽出された特徴は以下の結果であった。

- ・ 調号は全 65 曲中 45 曲で記されていない。その他の作品でも、#と♭系 3 つまでの調号が 9 割を占めた。
- ・ 拍子は 65 曲中 60 曲と 9 割を占める作品で単純拍子が採用されていた。
- ・ 小節数は、最短で小船の《日本の子供へ送るピアノ曲》より第 11 曲〈濱邊〉の全 11 小節、最長で江《スケッチ五曲》より第 5 曲〈満帆だ〉の 165 小節で、平均値が 57.7 小節であった。
- ・ 形式は、殆どの作品で二部形式、或いは三部形式が採用されていた。

これらの作品構造から、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品は、ソナタ形式等の大規模な構造の作品は無く、小規模な小品に限定して出版されたと言えるだろう。その要因として、チェレプニンが自費出版していたため出版可能な頁に限りがあったという経済的理由と、「日本音楽の特徴は簡潔、単純化された形」<sup>76</sup>を体現するために作品構造でも日本固有の特徴を反映したことが考えられる。或いは、チェレプニンの中では、19 世紀の西洋芸術音楽の器楽を代表するソナタ形式等は、既に大きな意味を持つものではなくなっていたのかもしれない。このことは、チェレプニン自身のピアノ作品で、ソナタ形式を用いた作品より小品を集めた連作集が多いことから窺えるだろう。

以上のことから、チェレプニンによって作品が取り上げられた日本人作曲家たちは、専門の教育機関に属することなく独学で作曲を習得したこと、また彼らの作品が小規模であることが明らかになった。つまり、チェレプニンは、ドイツ芸術音楽を規範とする作品を意図的に除外し、作品構造には拘わらず、新しい日本音楽の創造を試みる新興作曲家たちの作品を取り上げたのである。そして、彼らはチェレプニンの支援により、作曲家としての地位が一時的に確立された。これにより、従来のドイツのアカデミックな作曲技法を体現している作品こそ価値のあるという考えから、欧米での評価によって価値を見出す姿勢へ

---

<sup>75</sup> 「楽壇事情」『音楽新潮』1935 年 3 月号(第 12 巻第 3 号)。

<sup>76</sup> 早坂文雄『日本の音楽論』東京：新興音楽出版社、1942 年、12 頁。

と変化したのである。

しかしその一方で、ドイツ芸術音楽を規範とする作品を除外したことが、揶揄的なニュアンスを含む「チェレプニン楽派」という呼称を生み、小規模な作品を収集したことが、戦後の作品群は未熟であるから取り上げるに値しないという認識へ繋がったとも考えられる。『音楽新聞』1936年1月の「1936年度楽壇批判」<sup>77</sup>で、宮淳三が「チェレプニンの持つ民族性は鼻持ちがならない。又、それに有頂点になるのは困ったものだと思ふね。(中略)それ等は作曲家の自由な作曲より媚びる傾向を持ち込んで居ると思ふるだ。」と述べていることから、チェレプニンの選曲姿勢に対する強い批判が現れている。

第二次世界大戦後は、軍国主義イデオロギーを払拭するために「民族的性格」を持つ作品自体を避けようとする時代的背景も要因として挙げられるが、このチェレプニンの選曲態度の偏りが、結果的に現在の彼らの知名度や演奏頻度に影響を及ぼしているのではないだろうか。

---

<sup>77</sup> 『音楽新聞』「1936年度楽壇批判」173号(1937年1月)、14-15頁。

出席者は宮淳三、深井史郎、久保田公平、高澤元夫、服部正、吉田たか子、倉知緑郎、村松静光。

### 第3章 様式的特徴

本章では、各作曲家の楽曲分析を行う。それと同時に、同時代の受容史の中に分析を位置付けるべく、当時の論評などについても調査を行う。これにより、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群の様式的特徴を考察する。

第1節では、旋法性とリズムを中心に、各作曲家の楽曲分析を行う。同時に、ピアノ作品群を現代のレパートリーとして確立させるために、演奏者の立場から楽譜の再校訂を前提とした実証的考察を加えていく。尚、各作品を分析するにあたり参照した文献は後述する。第2節では、チェレプニンの記述と同時代の雑誌に掲載された論評を比較し、『チェレプニン・コレクション』に対する刊行当時の評価を考察する。第3節は以上の論述を踏まえて、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品における様式的特徴を結論付ける。

#### 第1節 楽曲分析—旋法とリズムを中心に

本節では、旋法とリズムを中心に清瀬保二、伊福部昭、松平頼則、箕作秋吉、小船幸次郎、荻原利次、早坂文雄、太田忠、江文也の順で楽曲分析を行う。

##### 1) 各作曲家の楽曲分析

###### (1) 清瀬保二

清瀬の楽曲分析に関しては、先行研究に木下美智子「清瀬保二・ピアノ独奏曲の分析—旋律における日本的要素」<sup>78</sup>や小宮多美江「研究・清瀬保二の啄木歌曲集」<sup>79</sup>があり、それらを参照した。

###### a. 旋法性

『チェレプニン・コレクション』に所収された清瀬のピアノ作品の多くは、西洋和声を構成する3和音や短2度の音程関係である導音・主音がない。《丘の春》の冒頭を例に挙

---

<sup>78</sup> 木下美智子「清瀬保二・ピアノ独奏曲の分析—旋律における日本的要素」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1980年第30巻(10)。

<sup>79</sup> 小宮多美江「研究・清瀬保二の啄木歌曲集」クリティーク80編著『清瀬保二』東京：音楽之世界社、1995年。

げる(譜例 1)。

### 譜例 1 《丘の春》 第 1-4 小節



《丘の春》第 1-2 小節の左手の中心音は E 音、第 3 小節は D 音、第 4 小節は再度 E 音と長 2 度間を上下行している。筆者は、この長 2 度の音程に西洋和声の導音・主音のような関係性を感じた。そこで、西洋和声から目を転じて、旋法性に焦点をあてた分析を試みる。

日本旋法に関連した分析手段として、小泉文夫『日本伝統音楽の研究 1』<sup>80</sup>や柴田南雄『音楽の骸骨のはなし—日本民謡と 12 音音楽の理論』<sup>81</sup>がある。日本旋法をテトラコルドで解析する前掲書は、日本民謡のような旋律単体の分析に適しているだろう。しかし、ピアノのような広音域楽器の旋律と伴奏の分析が可能で、且つ『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群の特徴を統一的に導き出すには、日本旋法の音階構造を基本に和声付けし、新しい体系化を試みた小山清茂・中西覚共著の『日本和声』<sup>82</sup>理論の方が適していると考えた。勿論、『チェレプニン・コレクション』全ピアノ作品を、『日本和声』だけで分析するのは十分ではないだろう。しかし旋法性について論じる際に一つの基準になると考え、小山・中西『日本和声』に沿った分析を試みた。

小山・中西『日本和声』では、日本音階の原則として以下を挙げている。

- ①日本の音階は陽旋法と陰旋法の 2 種に大別され、陽旋法は 2 種類、陰旋法は 3 種類ある。
- ②日本旋法の基音を第 1 核音、それより完全 5 度上方の音を第 2 核音と呼ぶ。
- ③何調であるかは、陽旋法では移動ド唱法で D の位置、陰旋法では E の位置で決定するという(譜例 2)。

<sup>80</sup> 小泉文夫『日本伝統音楽の研究 1』東京：音楽之友社、1964 年。

<sup>81</sup> 柴田南雄『音楽の骸骨のはなし—日本民謡と 12 音音楽の理論』東京：音楽之友社、1978 年。

<sup>82</sup> 小山清茂、中西覚『日本和声—そのしくみと編・作曲へのアプローチ』東京：音楽之友社、1996 年。

譜例 2 「陽旋法、陰旋法」 小山・中西『日本和声』



小山・中西の「陽旋法 2」は小泉理論の民謡音階、「陰旋法 2」は都節音階に値する。小山・中西理論に沿って《丘の春》を分析すると、「ホ調陽旋法 2」の基礎的音階、小泉理論では民謡音階が用いられていると言える。このように「陽旋法 2」の基礎的音階に限定して構成された清瀬のピアノ曲は、他に『チェレプニン・コレクション』No.10《小組曲》より第 2 曲〈ヴァルツ〉、第 6 曲〈カントリ・フェーア〉がある。

清瀬の旋法の扱いは、基礎的音階に限定した手法だけではない。次の例として《舞曲二曲》を取り上げ、詳しい分析を行う。

〈舞曲二曲 I〉の三部形式 A 部分(第 1-14 小節)は、第 1 小節左手に D、A、B の 3 音が用いられていること、 $\flat 1$  の調号から、楽譜上は二短調と認識することができる(譜例 3)。

譜例 3 清瀬保二〈舞曲二曲 I〉より第 1-4 小節



一方で、右手旋律は、第 1 音の F#音が二短調の下属調であるト短調の導音と、開始音 D、F#、A の長三和音をト短調の V と捉えことも可能である。しかし、チェレプニンが西洋和

声に準ずる作品を『チェレプニン・コレクション』として出版したとは考え難いことから、ここでも旋法性に焦点を当てる。

小山・中西の理論で分析すると、〈舞曲二曲Ⅰ〉は左手 1 拍目が D と A 音の完全 5 度音程であること、左手 3 拍目に B 音が使用されていることから、「二調陰旋法 2」で構成されている(譜例 4)。

譜例 4 小山・中西「二調陰旋法」



しかし、〈舞曲二曲Ⅰ〉の右手旋律の F#音と E 音は、「二調陰旋法 2」の構成音に含まれていない。小山・中西は「旋法の感じを損なわないようにしながら、派生音を挿入して音階を構成する」ものとして「派生的音階」と称す音階を提示している<sup>83</sup>。この「派生的音階」は、長 2 度で隣接している 2 音の間を経過的に半音でつなぎ、短 3 度で隣接している 2 音は、もう半音広げて陽旋法を指向するという(譜例 5)。

譜例 5 小山・中西「派生的二調陰旋法」



「派生的ニ調陰旋法」には、〈舞曲二曲Ⅰ〉の右手旋律の F#音が含まれていないが、「ニ調陰旋法」の近親調であり、〈舞曲二曲Ⅰ〉と同じ調号を持つ「派生的イ調陰旋法」の構成音には Fis 音が含まれている(譜例 6)。

譜例 6 小山・中西「派生的イ調陰旋法」



<sup>83</sup> 小山・中西、前掲書、19頁。

「派生的イ調陰旋法 1」は、「派生的ニ調陰旋法 2」と同一の音で構成されていることから、近親調の中でも関係性が深い。したがって、〈舞曲二曲 I〉は、右手旋律が同じ調号の「派生的イ調陰旋法」で構成されながらも、左手伴奏が D と A 音の核音で構成されていることにより、「ニ調陰旋法」の調性感が保たれているのである。この「派生的音階」の理論を用いれば、右手旋律の F# 音は、陽旋法を指向する指向音とし、第 3 小節目のように F# と F(4) 音の内在が説明できる。更には三部形式 A 部分の右手旋律に使用されている音全てが、譜例 6 の「派生的イ調陰旋法」の構成音と分析できる。

次に B 部分(第 15-22 小節)を分析する。右手旋律に E♭ 音が加わることで、「派生的イ調陰旋法」から左手と同調の「派生的ニ調陰旋法」へと転調している。第 20 小節からは、「派生的音階」を発展させた半音階進行を用いることで、旋法から一時的に逸脱させている。しかし、左手のオスティナート伴奏が「ニ調陰旋法」の核音である D、A 音を鳴らし続けるため、B 部分は日本旋法と半音階進行の異なる手法が折衷する(譜例 7)。

#### 譜例 7 清瀬保二〈舞曲二曲 I〉より第 20-22 小節



三部形式最後の A' 部分(第 23-39 小節)は、左手のオスティナート伴奏が A 部分と同一である。右手旋律は左手と同調である「派生的ニ調陰旋法」に、構成音外である F# 音を加えられている。この F# 音によって一見、B 部分のように旋法とは無関係のように思われるが、「派生的ニ調陰旋法」と同主調である「派生的ニ調陽旋法」との構成音を重ねると、A' 部分の旋律の構成音となる。小山・中西は、「派生的陽旋法 1 と派生的陰旋法 1 は同じ音程関係にあり、陽旋と陰旋の関係は緊密であるともいえる。」<sup>84</sup>という。この A' 部分は、両氏のいう「陽と陰旋法の緊密な関係」を利用して、多彩な響きが生み出されている。

最後に〈舞曲二曲 I〉の終止方法を述べたい。日本旋法の場合、「核音の長 2 度なら上の音、短 2 度なら下の音、2 度・2 度の三和音続きなら真ん中の音、上から長 2 度・短 3

<sup>84</sup> 小山・中西、前掲書、21 頁。



度なら上音か完全4度下に終止音が来る」<sup>85</sup>という。しかし、〈舞曲二曲Ⅰ〉の終止は前述の方法と異なる。核音であるD、Aの2音にF#音が加えられ、陽旋法へと指向したかのように見えるが、同じ小節内にある陰旋法のB音により調性感が薄められている。加えて、核音であるD、A音にB音を加えた終止音により、曲の収束感も弱められている。この終止感の希薄は、〈舞曲二曲Ⅰ〉、〈舞曲二曲Ⅱ〉が共にDを基音としていること、〈Ⅰ〉の左手終止音と〈Ⅱ〉の左手開始音が同じDとAの2音であることから、両曲の連結感を意識したものと考えられる。

このように〈舞曲二曲Ⅰ〉は、無秩序に音の選択をしたかのように見えても、小山・中西の『日本和声』理論で分析すると、旋法の基礎的音階に派生音を併せ用いた「派生的音階」によって構成されているということになる。しかし、単に日本旋法の「基礎的音階」や「派生的音階」を用いるのではない。日本旋法の「派生的音階」を更に発展させた半音階進行や、近親調を複調として扱う手法と併せることにより、清瀬独自の音色を創り出しているのである。

旋法性のもう一つの例として〈舞曲二曲Ⅱ〉を挙げる。〈舞曲二曲Ⅱ〉は、木下美智子によれば「非調性」に分類され、「ハ長調ともイ短調とも言い難い、汎全音階的な音楽である」<sup>86</sup>という。確かに、トニックやドミナント、導音といった調性を示す要素はない。また、調号がないことや左手の開始音がD、Aの完全5度という点は、『日本和声』の「二調陽旋法」と一致する。しかし、冒頭部分のH音が「二調陽旋法」の「基礎的音階」及び「派生的音階」の構成音外であるため、『日本和声』にも当てはまらない。以上のことから、〈舞曲二曲Ⅱ〉は、西洋和声及び日本旋法どちらの音組織も使用されていないということになる(譜例8)。

#### 譜例 8 清瀬保二 〈舞曲二曲Ⅱ〉より第 1-3 小節



<sup>85</sup> 小山・中西、前掲書、14 頁。

<sup>86</sup> 木下美智子、前掲書、62 頁。

しかし、筆者は〈舞曲二曲Ⅱ〉から調性感や日本旋法に近い響きを感じ、その理由として冒頭部分の構成音が関係していると推測した。D、E、F、G、A、H、Cの7音、つまり全、半、全、全、全、半音の音程関係は、D音を基音としたドリア旋法の構成音である(譜例9)。

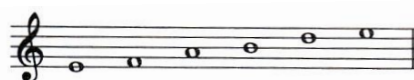
**譜例 9** ドリア旋法(Dを基音とする)



**譜例 10** 小山・中西「ニ調陽旋法 1」



「ホ調陰旋法 1」



小山・中西理論の「ニ調陽旋法 1」と、その平行調である「ホ調陰旋法 1」の構成音を併せるとドリア旋法の構成音と同一になることが分かった(譜例10)。つまり、〈舞曲二曲Ⅱ〉から日本旋法に近い響きを感じ取ることが出来る理由に、西洋旋法と日本旋法の類縁性が挙げられる。この2つの音階を併せて一つの旋法を構成するという分析方法は、小宮多美江の「各種の調=旋法と五音音階との関係」<sup>87</sup>で提唱されている。小宮は、小泉理論の各種テトラコルドの認識を活用し、本論文では小山・中西理論を用いているが、2つの音階の構成音を重ねて西洋旋法との関連性を説明する点で共通する考えと言えよう。

〈舞曲二曲Ⅱ〉のA部分はドリア旋法の構成音だが、第15・17小節の右手旋律のF#音や第19小節のB音は構成音外である。これは右手旋律のみ、第15・17小節が「派生的ニ調陽旋法」、第19小節が「ト調陽旋法」の日本旋法へと変化している。小山・中西は、日本旋法の転調について「転調・転旋と称して、核音を共有する調である近親調へと変化することがある」<sup>88</sup>という(譜例11)。

<sup>87</sup> クリティーク 80 編著『清瀬保二』東京：音楽の世界社、1995年、129頁(i i)。

<sup>88</sup> 小山・中西、前掲書、107頁。

譜例 11 「ニ調陽旋法」の近親調図



「ニ調陽旋法」の近親調は、平行調がホ調陰旋法、核音共有調が「ト調陽旋法」と陰旋法、「イ調陽旋法」と陰旋法、「ニ調陰旋法」の 5 種になる。〈舞曲二曲Ⅱ〉の第 1 小節 1 拍の D と A 音を「ニ調陽旋法」の核音とすると、第 15・17 小節と第 19 小節は、それぞれ核音である D 音を共有した「ト調陽旋法」への転調、「ト調陰旋法」への転旋という近親調へ変化している<sup>89</sup>。

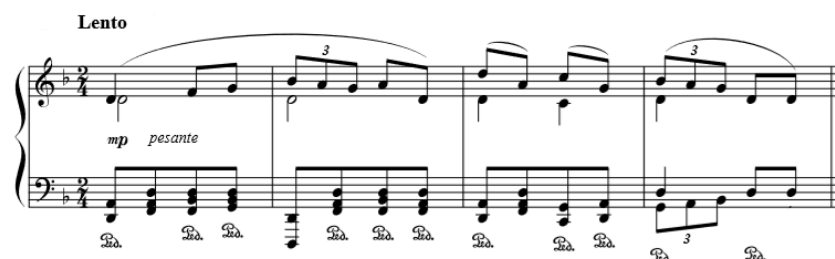
第 20 小節からの C 部分は、核音共有調である「イ調陽旋法 2」の構成音 C/D/E/G/A/H の 6 音が用いられている。一見、A 部分と同じドリア旋法が用いられているかのように思われるが、F 音が使用されていないことにより日本旋法の響きを明確に聴き取ることが出来る。しかし終止方法は、「イ調陽旋法」の核音である A、E 音へと解決せずに、G 音を用いることによって、C 部分の旋法感を否定して閉じる。

以上分析してきたように、〈舞曲二曲Ⅱ〉は、A 部分が西洋旋法、B 部分が西洋と日本旋法の混在、C 部分が日本旋法という、異なる旋法が折衷した作品である。この折衷は、清瀬が単なる日本的要素として日本旋法を用いるに留まらず、旋法一般という拡大した用い方を行った結果、生み出されたものだろう。日本的な音感覚に寄り添いながら独自の手法と融合させることにより、作曲者のオリジナリティを目指したのである。

〈舞曲二曲Ⅱ〉のように、旋法一般という拡大した用い方をしている作品は、他に『チェレプニン・コレクション』No.10《小組曲》より第 1 曲〈古舞踊曲〉、第 5 曲〈フェアリー・テール〉が挙げられる。しかし、〈フェアリー・テール〉は左手の伴奏が、3 和音で構成されているため、〈舞曲二曲Ⅱ〉や〈古舞踊曲〉と趣が異なる(譜例 12)。

<sup>89</sup> 小山・中西理論では、陰から陰、陽から陽へと調が変わることを転調とし、陽から陰、陰から陽へと旋法が変わることを転旋と定義している。

## 譜例 12 〈フェアリ・テール〉 第 1-4 小節



〈フェアリ・テール〉は、調号と第一音が示す通りニ短調の調性感を持つ。しかし、西洋和声でいうニ短調の導音  $C\sharp$  音や  $I \rightarrow V \rightarrow I$  の和音進行はなく、 $C\sharp$  音や  $C \rightarrow D$  の長二度音程の主音へと解決しているため、旋法の響きを感じ取ることが出来る。ただし、〈舞曲二曲Ⅱ〉のように完全 5 度音程の 2 和音ではなく、左手伴奏が 3 和音で進行するため、日本旋法の持つ空虚感がない。〈フェアリ・テール〉は、〈舞曲二曲Ⅱ〉に比べて重厚な響きのする西洋和声寄りの作品である。

以上清瀬の旋法の扱い方について纏めたい。『チェレプニン・コレクション』に収められた清瀬のピアノ作品は、西洋和声に準じた作品はなく、日本旋法が用いられている。しかし、小山・中西論でいう純粋な基礎的音階の構成音と限定された用い方の作品は少ない。「5 音音階の清瀬」<sup>90</sup>と呼ばれていたようだが、その扱い方は多様である。

### b. リズム

次にリズムについて考察する。ここでも《舞曲二曲》を例に挙げる。

〈舞曲二曲Ⅰ〉の左手は、A 部分と A' 部分が D、A、B の 3 音、B 部分が D、A の 2 音で構成されたリズム・オスティナート伴奏である。このオスティナートは、木下美智子「清瀬保二・ピアノ独奏曲の分析」<sup>91</sup>で、日本的要素として扱われている。「東洋」という語は民俗学・地理学的に西洋の対立概念として扱われていることから、非近代西洋芸術音楽的であるオスティナートを東洋的要素、更には東洋に属する日本的要素として捉えることも可能だろう。このようなリズム・オスティナート伴奏は、『チェレプニン・コレクション』No.10《小組曲》より第 4 曲〈行進曲〉、『チェレプニン・コレクション』No.4《小組曲》より第 2 曲〈行進曲〉、第 3 曲〈おわかれ〉で採用されている。しかし、これ等のオスティナ

<sup>90</sup> 小宮多美江「研究・清瀬保二の啄木歌曲集」、130 頁。

<sup>91</sup> 木下、前掲書、64 頁。

ート伴奏は、和声的な機能を持つのではなく、音楽的パターンを継続的に反復することで特定のリズムを強調している。

〈舞曲二曲Ⅱ〉もリズムに特徴がある。小泉文夫『日本伝統音楽の研究 2』<sup>92</sup>では、民謡のリズムを規定している要素の一つに、旋律のメリスマ的装飾を挙げている。その特徴として、「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」、「1小節の中の前拍と後拍では、前拍よりむしろ後拍にメリスマが多く、1拍の中では前半より後半にメリスマが多い」という(譜例 13)。

**譜例 13** 《おさま甚句》 小泉文夫『日本伝統音楽の研究Ⅱ』より p.164



この楽譜は、小泉の前掲書で、メリスマ的装飾の一例として挙げられている。小泉の言う「強調する技巧」で「最後の音の直前」、「1拍の後半」にメリスマが集中するという点が、〈舞曲二曲Ⅱ〉の3連符と一致している。したがって、この3連符のリズムが、聴き手に日本的と感じさせる一つの要因であると考えられる。このような特徴のメリスマ的装飾は、他に『チェレプニン・コレクション』No.4《小組曲》より第1曲〈耳語〉、『チェレプニン・コレクション』No.10《小組曲》より第1曲〈古舞踊曲〉で採用されていた。

**【清瀬のまとめ】**

以上の分析から、清瀬保二の作曲技法として、日本旋法やリズム・オスティナート、メリスマ的装飾といった「日本的」要素が挙げられる。しかし、単に日本的な旋律を西洋楽器であるピアノに移し変える、或いは西洋音楽の手法に日本の情緒を加えるというのではない。旋法一般という拡大した用い方や近親調の構成音を合わせて複調のように扱う手法、「派生的音階」を発展させた半音階進行、というように構成音にない音を意図的に使うことによって全く別の音色を生み出している。この「日本的」要素に独自の音感覚を織り交ぜた手法が、作曲者の独創性を確立させているのである。

<sup>92</sup> 小泉文夫『日本伝統音楽の研究 2』東京：音楽之友社、1984年、165頁。

## (2) 伊福部昭

伊福部昭のピアノ作品は、No.26《盆踊り》、No.27《七夕》、No.28《演伶》、No.29《倭武多》が『チェレプニン・コレクション』に収められた。本章では、コレクション No.26《盆踊り》と No.27《七夕》を中心に伊福部の音楽的特徴を捉えたい。尚、楽曲分析の先行研究に、松崎俊之「伊福部昭と「日本的なるもの」の帰趨—問題としての日本近代音楽に対する一視座—」<sup>93</sup>や小村公次「作品の特徴とその構造」<sup>94</sup>があり、それらの文献を参照した。

### a. 旋法性

松崎俊之によると、《盆踊り》の A 部分の旋律は「二音、ホ音、ヘ音、ト音の四音から構成されているが、ト音はあくまでヘ音の装飾的刺繍音に過ぎないものと考えられることから、二音、ホ音、ヘ音の三音からなる三音旋律であると言える」<sup>95</sup>という（譜例 14）。

#### 譜例 14 伊福部昭《盆踊り》第 11-14 小節



確かに、G 音を装飾音と見做すと、旋律の FED と伴奏の EH の 5 音は、E 音を核音とする「ホ調陰旋法 1」の構成音である。しかし、構成音外の G 音が頻繁に用いられているため、あたかも陰旋法の構成音の様に感じさせる。そこで、G 音を旋律の構成音と仮定し、「ホ調陰旋法 1」に加えて EFGAHD の 6 音とする。そうすると、第 6 音の C 音が欠けているが、フリジア旋法の構成音となる。この西洋旋法と日本旋法の類縁性により、《盆踊り》の旋律から日本旋法のような響きを感じ取ることが出来るのである。

また、小村は、伊福部の日本旋法に関する手法を次のように述べている<sup>96</sup>。

<sup>93</sup> 松崎俊之「伊福部昭と「日本的なるもの」の帰趨—問題としての日本近代音楽に対する一視座—」インターネット [http://www.tsac.jp/ronbun/ronbun\\_6/matsuzaki\\_6.pdf](http://www.tsac.jp/ronbun/ronbun_6/matsuzaki_6.pdf) (2013 年 9 月 1 日にアクセス)

<sup>94</sup> 小村公次「作品の特徴とその構造」相良侑亮編『伊福部昭の宇宙』東京：音楽之友社、1992 年。

<sup>95</sup> 松崎、前掲書、6 頁。

<sup>96</sup> 小村、前掲書、126 頁。

## 引用 11 小村公次「作品の構造とその特徴」

伊福部昭が、「私たちの旋法」と語るのは、日本人の音感覚として、終始音の上の導音が半音で、下の導音が全音という形をとることからきている。つまり、H と E で音が止まるという音感覚こそが、日本の民族的な語法であるという立場である。

つまり、《盆踊り》は「ホ調陰旋法」の核音 E、H 音で構成されている左手伴奏によって、日本旋法の響きを「日本人の音感覚」として明確に聴き取ることが出来るのである。

Malinconicamente(憂愁を帯びて)と書かれた第 44 小節からの B 部分でも同様である。《盆踊り》の中で最も旋律的な B 部分は、右手の旋律が 2 小節単位で進行し、左手の伴奏が 2 拍単位で反復される(譜例 15)。

## 譜例 15 伊福部昭《盆踊り》第 44-51 小節



ここで特筆すべきは左手の伴奏だろう。これまでは、「ホ調陰旋法」の核音 E、H の 2 音を中心にオスティナート伴奏が繰り返されていた。しかし、B 部分の伴奏は、核音である E、H と半音高い E、C の 2 音から成る。これにより導音 C 音から解決音の H 音に下降するという、伊福部の考える「日本人の音感覚」としての和声的な役割も兼ねているのである。この伴奏が、日本の旋法的な響きを強めていると言えるだろう。

その一方で、《盆踊り》の第 27-28 小節は、構成外音が多用されている(譜例 16)。



譜例 16 伊福部昭《盆踊り》第 27-28 小節



第 27 小節の F#音は「派生的ホ調陰旋法」の構成音だが、G、F#、F $\sharp$ と下行することによって半音階進行の不安定な音程が印象付けられる。伊福部は日本旋法の基礎的音階の構成音を中心に用いているが、それに限定されることなく、独自の感覚で楽曲構成を行っている。この特徴が最も顕著な部分は、第 78 小節からのフィナーレだろう。poco meno mosso, e Fuocoso と指示された第 87 小節を例に挙げる(譜例 17)。

譜例 17 伊福部昭《盆踊り》第 87-88 小節



第 87 小節から左手は、G#音が加えられた 5 連符の伴奏である。この G#音によって E、G#、H の長三和音が生まれ、右手で奏される H-A-G の旋律と鋭く対立する。その結果、ある種の複調的な音響が生み出されている。この複調的性格を特徴付ける G#音は、冒頭の序奏部で既に示されていた。しかし、序奏部分は刹那の使用であったのに対し、第 87 小節以降は G#音が多用されている。同様に、楽曲の終止は、アルペッジョに G#音を含ませること、《盆踊り》の「ホ調陰旋法」の調性感が曖昧にされたまま閉じられている。

伊福部の旋法の使用に関して、No.27《七夕》も取り上げる。《七夕》は、リズムカルな《盆踊り》と異なり、シンプルな旋律で装飾音や和音が付けられていない。A 部分の右手旋律と平行 5 度下の左手副旋律が、共に E $\sharp$  音を核音とする「変ホ調陰旋法 2」で構成され、日本独特の陰りや空虚感を醸し出している(譜例 18)。



譜例 18 伊福部昭《七夕》 第 1-8 小節



伊福部は、「空虚五度はいけないというのだけれど、それどころか全部五度の平行で一曲書いてしまったり、向うの組曲というのが、各曲の調性が同じなら、こちらはみんな調性を変えようとか、わざと禁則を使って、必要以上に反発するような書き方をしたのです。」<sup>97</sup>という。西洋和声では平行 5 度は禁則とされているが、日本旋法では核音となる 2 つの音関係が完全 5 度音程であるため、平行 5 度を多用することは自然である。特に、《七夕》は、緩やかなテンポの中で平行 5 度や連続 8 度が多用されているため、倍音を聴き取ることができ、あたかも日本の鐘を突いた後に響く余韻のように感じさせる。

また、左手伴奏は、第 9 小節から主音である Es 音を 4 分音符の音価で保続する。このリズム・オスティナート伴奏は、《盆踊り》同様、導音 Fes 音から主音 Es 音へ解決する。これは、伊福部の「日本人の音感覚」<sup>98</sup>に沿うもので、旋法的な響きを強調する役割も兼ねている。

三部形式の終結部である第 57 小節からは、《七夕》の主旋律に加え、第 25 小節で提示された副旋律、それらの動機素材が同時に奏でられる。これら 4 声部は、それぞれが独立した動きで進行していく(譜例 19)。

<sup>97</sup> 片山杜秀『伊福部昭の主要作品年代順ガイド—《ピアノ組曲》から最新作《琵琶行》まで(特集 伊福部昭の時代が来た!!—ゴジラの大作曲家の肖像—音楽誌初! 記載の魅力と背景に迫る)』音楽現代』芸術現代社 1999 年 10 月号(29)、75 頁。

<sup>98</sup> 小村、前教書、126 頁。

譜例 19 伊福部昭《七夕》第 64-67 小節



この4声部は、「変ホ調陰旋法 2」の構成音が使われてい。しかし、それぞれが和声的な関係にないため、平行8度の空虚な響きの中に短三和音の響きが混ざるという独特な音色を作り出している。

b. リズム

次にリズムについて考察する。《盆踊り》の音楽的特徴として第一に、リズム・オスティナートが挙げられる。《盆踊り》の7小節間の序奏部は、“quasi batteria, molto resolute”(打楽器のように)と記され、左手がE音、右手がE-H-E音の平行5度・8度から始まる。この盆踊りの太鼓の律動を模倣したリズムパターンは、リズム・オスティナートとして序奏部から提示され継続的に反復される。このようなリズム・オスティナートが、伊福部の殆どの作品に頻出しているため、彼は「オスティナート楽派」と呼ばれていた<sup>99</sup>。その特徴は、特定のリズムが執拗に繰り返されことで得られる高揚感、完全5・8度の倍音による爆発的な音量の演奏効果、前述した導音から主音へと解決するという和声的な役割を兼ねていることである。

第二の特徴として、旋律の節回しが挙げられる。《盆踊り》の第11小節からは、右手の篠笛を模した旋律が8小節単位で、単音やオクターヴ、重音、複声部、高音域と変容しながら反復される。作品を通して施されるこの装飾音は、前項で挙げた小泉のメリスマ的装飾の特徴をより直截的に取り入れていると言えるだろう。

<sup>99</sup> 相良侑亮編『伊福部昭の宇宙』東京：音楽之友社、1992年、128頁。

### 【伊福部のまとめ】

以上分析したように、伊福部の作品は、表題や音階、旋律、リズムといった要素に「日本的」な特徴が表出される。それは伊福部自身も認め、以下のように述べている。

#### 引用 12 伊福部昭『《日本組曲》について』(楽曲解説)<sup>100</sup>

あちらで組曲というと、メヌエットやリゴードンなど、舞曲を並べるのが慣例なわけですから、すると日本人が組曲を書く場合、盆踊りやねぶたやながしを並べればい  
いだろうと思い、そういう構成にしました。

つまり、《盆踊り》、《七夕》、《演伶》、《佞武多》の4曲は、「日本的」を意識して書かれ、題材とした律動が直截的に反映されているのである。このことは、日本旋法の基礎的音階を中心に構成する、核音である第1音とその完全5度上の第4音を終止音とする、導音である長2度下の第5音又は短2度上の第2音から解決する、という日本旋法の原則に則して書かれていることから明らかだろう。その一方で、伊福部は基礎的音階に限定することなく、経過音に構成音外を用いて半音階進行を作る、又は左手の伴奏に限定して構成外音を用い、複調のような効果を得るという、独自の手法も活用している。

#### (3) 松平頼則

松平の作品は《前奏曲》、《ミュージック・ボックス》が『チェレプニン・コレクション』として出版された。本論では、チェレプニンが特に好んで演奏していた《前奏曲》を取り上げ、彼の音楽的特徴を考察したい。尚、松平のピアノ作品に関する先行研究に、平本恵子の「松平頼則のピアノ曲の研究—1930年代を中心として—」<sup>101</sup>があり、《前奏曲》を分析する際に参照した。

##### a. 旋法性

まず旋法性について分析する。《前奏曲》の第1-8小節の右手旋律は、A、H、D、E、Fis

<sup>100</sup> 伊福部昭『《日本組曲》について』(楽曲解説) 『伊福部昭の芸術 1 譚一初期管弦楽』キングレコード、1995年。

<sup>101</sup> 平本恵子「松平頼則のピアノ曲の研究—1930年代を中心として—」『エリザベト音楽大学研究紀要』2002年。

の 5 音で構成されている(譜例 20)。

譜例 20 《前奏曲ニ調》第 1-4 小節



この冒頭部分の右手構成音は、小山・中西理論の#2 の調号である「ホ調陽旋法 1」と同一である。しかし、《前奏曲》は「ホ調陰旋法」の核音 E、H ではなく、D、A 音が核音として扱われている。松平は、左舞右舞など雅楽の音楽を自身の作曲技法で処理した作品を多く書いていることから、《前奏曲》の音組織は A 音を核音とした律音階と考えられる。

松平は単に律音階を用いるだけではない。第 11 小節のように H 音から B 音に半音下げることで、都節の響きへと変化させている。平本恵子によると「日本音階である律音階を基本にしたもので、所々都節音階化、民謡音階化する。このような音階の使用は、松平頼則のこれ以前のピアノ作品には見られない特徴である」<sup>102</sup>という。平本はその理由にタンスマンの影響を挙げているが、「日本国民的」音楽を好んだチェレプニンとの交流も日本音階を使用した一因として考えられるだろう。

明確な日本音階の右手旋律に対し、左手伴奏は日本音階の構成外音が用いられている。この左手伴奏は、1 小節 1 拍目のニ調と変イ調の音を重ねた和音、つまり増 4 度音程と増 5 度音程の和音から、2 拍目のニ調の主和音である DA へと解決する。この前奏曲は「ニ調」という調性を強調しながらも、ニ調と変イ調の和音を複調的に扱い意図的に対立させている。

また、二部形式の B 部分では、a の楽句が完全なニ調の音組織で構成されている。そのため、第一部の複調的な響きと対照的で、よりニ調の調性が際立っている。しかし、この完全なニ調の響きは、第 21-28 小節の 8 小節間と短く、第 29 小節から再び調性が曖昧になる。第 29-36 小節は、旋法の旋律に対して左手の伴奏と右手の内声が半音階進行や増音程を作り出し、第一部の複調よりさらに複雑化する。終止は日本和声の方法ではなく、増音

<sup>102</sup> 平本恵子「松平頼則のピアノ曲の研究—1930 年代を中心として—」『エリザベト音楽大学研究紀要』、2002 年(22)、36 頁。

程からニ調の核音 DA の完全 5 度で閉じる。

#### b. リズム

次にリズムについて分析する。《前奏曲》のリズム特徴は、同一のリズム型を反復していることが挙げられる。左手の 8 分音符にスラーを付けた音型は、楽曲を通して反復される。しかし、伊福部の《盆踊り》のオスティナートのように、表題と密接したリズム素材を繰り返すのではなく、又清瀬の〈舞曲二曲 I〉のように調性を示す核音を持続しているでもない。《前奏曲》の伴奏は、旋律の調性と調性外の音を単純な音型で繰り返すことにより、不協和音の響きの中でも曲全体の安定感や統一性を与えているのである。

#### 【松平のまとめ】

以上の分析を纏める。松平は、《前奏曲》の旋律で、日本の律音階を採用しているものの、H 音を B 音へ、Fis 音を F# 音へと半音下げることにより都節の陰りを醸し出した。左手伴奏では、増音程や半音階進行と必ずしもその音階に一致しない和音を意図的に使用している。これにより、単に日本的な音楽ではなく、現代的な響きを併せ持つ音楽であると松平は示しているのである。このような律音階の扱い方は、コレクション番号 12《ミュージック・ボックス》でも同様であった。

また、《前奏曲》のリズム特徴は、8 分音符の伴奏が反復されていることである。しかし、左手伴奏に、伊福部や清瀬のように使用する音階の主音や導音等の役割は含まれない。むしろ松平は半音階進行や増音程和音を用いることで調性感を曖昧にし、この単純な音型の響きを複雑化しているのである。

#### (4) 箕作秋吉

次に『チェレプニン・コレクション』No.13 の箕作《夜の狂想曲》を分析する。

#### a. 旋法性

《夜の狂想曲》の第 1 小節から終止音の第 11 小節までを分析すると、調号が #1 であること、中心音が E 音であること、使用されている音が E、F#、G、A、H、C、D の 7 音であることからホ短調の自然的短音階と推測できる(譜例 21)。

譜例 21 箕作秋吉《夜の狂想曲》第 1-4 小節



しかし《夜の狂詩曲》は、ホ短調の導音である Dis 音がないため、西洋旋法であるドリ  
ア旋法の響きを強く感じさせる。また、終止方法も、ドミナントからトニックに解決する  
のではなく、長 2 度上の D→E へと解決する旋法の終止方法が採用されている。更に、第  
3 小節に C 音が使用されている以外は、『日本和声』論の「ホ調陽旋法 2」(E/G/A/H/D/E/Fis)  
で構成されているため、ホ短調の自然短音階の構成音を使用しながらも、日本旋法の響き  
を強く感じさせる。

第 12 小節からは構成音外である B 音が左手の旋律に現れる。これによりト音を基音と  
するドリア旋法への転調を予感させるが、すぐにト音へと転調するのではない。第 13 小節  
の D の短三和音(D-F-A)+B、第 14 小節の Es の短三和音(E♭-G♭-B)、第 15 小節の Dsus4  
+B を経て、漸く第 16 小節でト音を基音とするドリア旋法へと転調する(譜例 22)。

譜例 22 箕作秋吉《夜の狂想曲》第 12-16 小節



第 12 小節左手部分に表れた B 音が、右手の連符として第 16 小節まで静かに鳴り続ける  
ことで、第 14、15 小節の右手は三和音が用いられているにも拘らず、日本独特の陰りが生  
み出されている。加えて左手の平行 5 度進行による空虚感が、一層西洋和声から遠のいた  
響きを醸し出す。《夜の狂想曲》は、この半音下げて陰旋法の響き、又は半音上げて陽旋法  
の響きというように、調性感を変化させる手法が多用されている。

b. リズム

次に《夜の狂想曲》のリズムについて考察する。

《夜の狂想曲》では、特定の音型の反復やオスティナートといった特徴的リズムが存在しない。しかし、高音から低音、或いは低音から高音へと連続して弦を撫でるように弾く方法やトレモロのような箏の奏法を模倣したパッセージが多用されている(譜例 23)。

譜例 23 《夜の狂想曲》第 35-38 小節



つまり、箕作は伊福部のように盆踊り等の日本的な題材から得たリズムを用いるのではなく、又清瀬のように特定の音型を反復するのではない。箏のような撥弦楽器の奏法に着目し、ピアノという楽器に置き換えて表現したのである。

【箕作のまとめ】

以上の分析を纏める。《夜の狂想曲》は、小山・中西『日本和声』論でいう基礎的音階の他に、西洋旋法であるドリア旋法も使用されている。しかし、箕作は特定の音を一音下げで陰旋法へ、或いは一音上げて陽旋法へと転旋させることで、日本旋法の響きを残しながらも多様な音色の変化を演出している。また、リズムに関しても箏のような奏法をピアノに置き換えることで、技巧的な華やかさと日本旋法の響きが強調されている。

(5) 小船幸次郎

小船のピアノ作品は、No.20《日本の子供へ送るピアノ曲》、No.32《ピアノ・インヴェンション》、No.38《随想曲》が『チェレブニン・コレクション』に収められた。本論文では、No.38《随想曲》を中心に分析し、小船の音楽的特徴を考察する。

a. 旋法性

《随想曲 I》は、調号が#1 であること、A,H,D,E,G の 5 音が用いられていることから、小山・中西『日本和声』の「イ調陽旋法 1」の基礎的音階で構成されている。

譜例 24 小船幸次郎〈随想曲 I〉より 第 1-4 小節



しかし、小船は単に旋律と伴奏を基礎的音階で構成するのではない。旋法の構成音を和声的に扱うことで、立体的な音響を生み出した。日本旋法の和声付けを目的とした小山・中西『日本和声』を参照する。小山・中西は、「音階各音上にできるいくつかの和音の中から、Ⅰの和音(第一核和音)、Ⅱの和音(導和音)、Ⅲ、Ⅳ(第二核和音)、Ⅴ、Ⅵ」<sup>103</sup>という和声定義を示している。

譜例 25 小山・中西『日本和声』



この日本和声は、「三和音の構成音のうち、上の二声が二度で接触しているものをとる」という方法によっている<sup>104</sup>という。この定義を用いて〈随想曲 I〉を分析すると、開始音 A、D、E の 3 音は「イ調陽旋法 1」のⅠ(第 2 転回型)で、裏拍から 7 小節目までは主に第 2 核和音である E、A、H のⅣが用いられている。このⅠから完全 5 度上のⅣは、西洋和声でいうトニックとドミナントの関係にある。小山・中西は、核音と長 2 度関係であるⅡを導和音と定義しているが、小船は西洋的な和声進行に沿い、核音と完全 5 度上であるⅣをトニックとドミナントとして扱っている。

日本旋法に和声付けを行うことで、小船は様々な調へと変化させた。その手法の一つとして第 8-9 小節の例に挙げる(譜例 26)。

<sup>103</sup> 小山・中西、前掲書、53 頁。

<sup>104</sup> 小山・中西、前掲書、53 頁。



譜例 26 小船幸次郎〈随想曲 I〉第 8-11 小節



8 小節 2 拍目の G,D,E の 3 音は「イ調陽旋法」の導和音Ⅱであり、「ホ調陽旋法 2」のⅥでもある。この両調の共通和音である G,D,E 音を用いて、第 9 小節から「ホ調陽旋法」へと転調し、「ホ調陽旋法」のⅢを経て 11 小節 2 拍目で I へ解決している。このように〈随想曲 I〉は、原調と変化する調の共通和音を経て、陽から陽へと変化する「転調」や陽から陰へと変化する「転旋」が多用されている。

また、小船は近親調に関係なく、調構成外音が次の調へと導く「特徴音」も用いている。楽句の始まりである第 48 小節は「イ調陽旋法」であったが、第 54 小節の特徴音 Fis 音により「へ調陽旋法」へ、第 57 小節の B♭ 音により「変ホ調陽旋法」へ、第 59 小節の G♭ 音によって最終的に「変ト調陽旋法」へと転調している。小船は、この特徴音と和声的転調(又は転旋)を効果的に用いることにより、基礎的音階の構成音と限定した用い方でも、音響の変化を表現しているのである。

この曲調の変化という点で、小船は〈随想曲 I〉の第 29-38 小節のような手法も用いている(譜例 27)。

譜例 27 小船幸次郎〈随想曲 I〉第 31-38 小節



これまで和声的手法が用いられていたのに対し、第 29 小節からは、2 つの旋律が独立して動く。つまり垂直的音色から並行的進行へと移行しているのである。加えて、この部分は〈随想曲 I〉で唯一、陰旋法へと転旋している。

以上の手法から、〈随想曲Ⅰ〉の構成音は、日本旋法の基礎的音階に限定して書かれていることが明らかになった。しかし、転調方法や核音への解決法といった手法は、西洋芸術音楽の和声的扱いを拠として書かれていると言えるだろう。

この旋法の扱いは〈随想曲Ⅱ〉でも同様であった。〈随想曲Ⅱ〉の三部形式の A 部分を譜例として載せる(譜例 28)。

**譜例 28** 小船幸次郎〈随想曲Ⅱ〉第 1-9 小節



第 1-9 小節は「ヘ調陰旋法」の基礎的音階で書かれ、第 10 小節からは「ト調陰旋法」で冒頭の旋律が反復される。第 14 小節では特徴音 H 音により「ホ調陰旋法」へと転調し、その後 2、3 小節単位で転調が繰り返される。この転調方法も、〈随想曲Ⅰ〉と同じ手法である。異なる点は、旋法を和声的に扱うのではなく、左右それぞれが 1 つの旋律を奏でる、或いは左右で一つの旋律を奏でるという、各声部が独立している点である。また、〈随想曲Ⅱ〉は、〈随想曲Ⅰ〉のような和声的進行ではなく、完全 5 度音程間の 2 音の核音がドミナントとトニックの役割を果たしている。

〈随想曲Ⅱ〉の B 部分では、新しい要素が加えられている。右手の旋律は、#5 の調号の「嬰ト調陽旋法」で書かれているが、左手の伴奏は調号がなく、完全五度の音程の 2 和音(C-G、D-A、E-H)で進行する(譜例 29)。

**譜例 29** 小船幸次郎〈随想曲Ⅱ〉第 45-49 小節

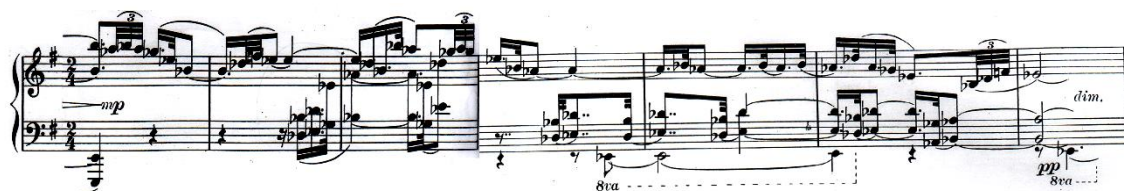


これにより、右手の旋律と左手の伴奏が半音ずれて鋭く対立し、独特な響きが生み出されている。第 45-57 小節までこの対立が続いていたが、第 58 小節の左手が E-H の完全五度へと移ることにより、E $\mathbf{M}_9$ の協和音が生じる。和声進行ではないが、この協和音により解決音のような一種の安心感が得られている。この B 部分の緩やかな旋律と複調による鋭い響きは、日本旋法の基礎的音階とピアノスティックな演奏効果の A 部分と対照的で、〈随想曲 II〉の独自性を強調している。

## b. リズム

次にリズムについて考察する。〈随想曲 I〉のリズムは、メリスマ的装飾と付点音符が特徴的である。メリスマ的装飾については清瀬の〈舞曲二曲 II〉で述べたが、小泉のいうメリスマをより直截的に取り入れた作品が小船の〈随想曲 I〉だろう。小泉は、民謡を追分節と八木節の 2 種類に大別し、八木節のリズムは拍節感が弱く、歌詞の抑揚を感情豊かに自由に歌い上げるという<sup>105</sup>。この特徴は、〈随想曲 I〉の第 58-66 小節の「変ホ調陽旋法」の部分に表れている(譜例 30)。

### 譜例 30 小船幸次郎〈随想曲 I〉の第 60-67 小節



Adagio molt espressivo と記されたこの部分は、作品中最も抒情的である。演奏者も拍節より八木節のように旋律の抑揚を感情豊かに表現することが求められる。

また、〈随想曲 I〉で際立つ付点音符は、日本のわらべ唄(手鞠唄など)や盆踊りによく見られる音型である。《随想曲》が当初、《祭りの頃》という題であったことを踏まえると、小船が盆踊りを題材に選び、そのリズムの律動を模倣した可能性は十分に考えられる。

一方、〈随想曲 II〉は、日本的リズムを擁した〈随想曲 I〉と異なり、オスティナートやメリスマ的装飾が用いられていない。その代わりに、〈随想曲 II〉は第 30 小節のように

<sup>105</sup> 小泉、前掲書、169 頁。

旋律と伴奏の拍節を意図的にずらすというリズム特徴がある(譜例 31)。

**譜例 31** 〈随想曲Ⅱ〉より第 30-35



この拍節をずらして拍子を曖昧にする手法は、コレクション No.20 《日本の子供へ送るピアノ曲》第 7 番〈お囃し〉、第 8 番〈ひょっこ〉、第 10 番〈宵祭〉でも採用されていることから、小船の代表する手法と言えるだろう。

**【小船のまとめ】**

以上、小船の作品における楽曲分析を纏める。小船の旋法性は、基礎的音階の構成音と限定した使用法であった。リズムにおいても八木節を彷彿させるメリスマ的装飾の使用や盆踊りのリズムの採用等、「日本的」要素が散見された。小船はこれら「日本的」要素を使用する自身の作曲態度について雑誌『音楽評論』に投稿している。

**引用 13** 小船幸次郎「入選曲と私の作曲態度」<sup>106</sup>

(中略)現在の私の作品には作品の構想上にも用いている技巧上にも、未だ私の求めているものからは遠い西洋風なくどくどしさが多分に含まれている。

(中略)在来の日本から音楽の要素を採る事に努めている。つまり旋律は勿論のこと、和声も旋律から割り出した創作であり、リズムも日本にしか無いものの演繹である。これらを作曲の上に実践して行くのは非常に困難な事であるが、何時かは全く新しい音楽を生み出し得る道だと考えている。又この道を歩む事が、我々日本人作曲家に許された唯一の道ではないかと思っている。

すなわち、小船の考える「国民的要素を持つ作品」とは、旋律も和声も日本旋法の基礎的音階と限定した構成から創出し、盆踊りや民謡を模倣したリズムの使用と、全面に日本

<sup>106</sup> 小船幸次郎「入選曲と私の作曲態度」『音楽評論』1938 年 2 月号(第 7 巻第 2 号)、58-60 頁。

的要素を打ち出した作品を指す。このことは、「彼が日本の五音音階の転調の可能性を探り、日本民謡の豊かなリズムを利用し、日本固有の素朴な多声スタイルを発展させるように」<sup>107</sup>というチェレプニンが小船に送った助言を体現している。興味深いのは、日本の五音音階を用いた「転調」である。小船は、他の「チェレプニン楽派」にはあまり見られない手法一陰から陰、陽から陽の転調だけではなく、陽から陰、陰から陽の転旋も用いて音色の変化を生み出している。

しかし、それだけに留まらず、「新しい音楽を生み出し得る」というように、小船は拍節を意図的にずらしたリズム、単一の旋律を両手で演奏するピアノスティックな演出、複調といった新しい試みも行っているのである。

#### (6) 荻原利次

『チェレプニン・コレクション』No.30 として出版された荻原《日本祭礼舞曲》より第1曲〈田植唄と踊り〉、第2曲〈春日角切踊り〉を中心に上げ、彼の音楽的特徴を考察する。

##### a. 旋法性

第1曲〈田植唄と踊り〉から分析する。〈田植唄と踊り〉のA(第1-20小節)部分は、第一音がE、G、Hの3和音で構成されていることからホ短調の可能性がある(譜例32)。

#### 譜例 32 荻原利次〈田植唄と踊り〉第1-8小節



しかし、主題の旋律や伴奏にホ短調の導音である Dis 音、又はドミナントとなる V の構成音 Fis 音がないことから、西洋和声理論に沿って書かれていない。また、調号がなく、主音が E 音であることから、『日本和声』の「ホ調陰旋法」の可能性はあるが、伴奏に使用されている G 音が、「ホ調陰旋法」の基礎的音階・派生的音階の構成音外であることか

<sup>107</sup> 王文、前掲書、68 頁。

ら日本旋法でも書かれていない。

以上の事から、日本旋法や西洋和声から目を転じて、〈田植唄と踊り〉で使用されている E,G,A,H,C,D の 6 音に焦点を当てた。この 6 音はホ短調の自然的短音階、又はエオリア旋法の構成音である。しかし、〈田植唄と踊り〉は、西洋旋法の構成音が使用されているにも拘わらず、日本旋法の響きを感じさせる。その理由に、エオリア旋法の第 2 音(Fis)が欠けていること、右手旋律の連続する完全 5 度音程が核音の役割を担っていることが考えられる。更に、A 部分は、ホ音を基音としたエオリア旋法による旋律が 2 度反復された後、第 21 小節で「ニ調陽旋法」の基礎的音階へ変化している。これにより、日本旋法の響きが強調されているのである。

〈田植唄と踊り〉の B(第 31-86)部分は、A 部分より多様な旋法の扱い方が見られる。ホ音を基音としたエオリア旋法の構成音でヘミオラのリズムを用いた新しい旋律 a、「イ調陽旋法」の構成音を用いたリズムカルな b、旋律 a が嬰へ音を基音としたエオリア旋法で再び現れ、「嬰ハ陰旋法 3」の新しい旋律 c を経て、「イ調陽旋法」の b へと回帰する。したがって、B 部分は、エオリア旋法の a、日本の陽旋法の b、陰旋法の c の異なる 3 つの要素が場面転換のように入れ替わるという折衷的な部分である。

このように、各セクションで旋法の種類が入れ替わる手法は、第 3 曲〈春の踊り〉、第 4 曲〈盆踊り〉でも共通する。しかし、第 2 曲〈春日角切踊り〉の冒頭は、前述の手法と異なり、旋法の響きが意図的に薄められている(譜例 33)。

#### 譜例 33 〈春日角切踊り〉第 1-4 小節



第 1-4 小節の前奏は、1 小節 1 拍目が F#m7、2 拍目が F#6add9、2 小節 1 拍目が F#sus4、2 拍目が F#6add9 という、Fis 音を根音にした多様なコードで書かれている。この Fis 音の保続によって次の調を予感させるが、再び第 13-16 小節で前奏が反復されるため、調性感が薄められる。また、第 52-71 小節は、「派生的ニ調陽旋法 2」の D/F#/G/C/C#/D/D#/E 音で構成され、半音の鋭い響きが強調されている。そして、第 72-74 小節で半音階進行とな



り、完全に調性が失われる。他の作品では、「派生的音階」を使用しても一部に限定し、西洋旋法或いは日本旋法に基盤を置いていたのに対し、〈春日角切踊り〉では、「派生的音階」から派生された半音の鋭い響きや半音階進行を積極的に取り入れることで、単に旋法を扱う手法から大きく脱却させている。

#### b. リズム

次にリズムに関して分析する。荻原の第一のリズム特徴として、複数の対比性の強いリズムが同時に奏される、或いは一定の単位時間を本来ならば2分割にすべきところを例外的に3分割する等、拍節に関する特徴が挙げられる。第3曲〈春の踊り〉を例に挙げる。

#### 譜例 34 荻原〈春の踊り〉第1-5小節



〈春の踊り〉は、4/4の中で、左手の伴奏が2+4の6拍のフレーズを反復し、右手旋律が5拍、3拍、2拍、1拍半と徐々に間隔を縮めていく。この左右別々の拍感は、〈春の踊り〉を通して持続される。このようなポリリズムは、荻原の《日本祭礼舞曲》全曲で使用されていた。特に、〈春日角切踊り〉の第18-20小節では、2/4と3/4が1小節ごとに変化する拍子に加え、左右が小節を跨いで拍節に関係なく進行する。つまり荻原は、拍節という概念から脱却を試みているのである。

第二の特徴としてオスティナートが挙げられる。第4曲〈盆踊り〉は、旋律の変化に伴い左手のオスティナート伴奏も変化する。しかし、荻原のオスティナート伴奏は、清瀬のように調の核音を持続させるのではなく、構成外音の使用により調性を曖昧にさせる役目を担っている。また、第17-20小節では、「派生的音階」の中で半音が移行し、陽や陰の異なる響きを醸し出していることから、主調以外の響きを織り交ぜて反復させることにより、作曲者独自の音色を作り出している。

#### 【荻原のまとめ】

以上の荻原のピアノ作品の分析を纏める。荻原の旋法の扱い方は、西洋旋法と日本旋法

の融合や派性的音階の使用、基礎的音階に限定した使用と多様である。又、西洋旋法を軸にしながら第2音を欠くことで日本旋法に近い響きを創り出し、場面転換が多い部分は、西洋旋法と日本旋法の陽と陰が交互に用いている。これは、荻原が西洋の旋法と日本旋法の類似性を意識し、日本旋法に限定することなく、旋法という拡大した解釈と独自の音感覚によって試みた結果である。

リズムについては、これまで述べてきたメリスマ的装飾等の日本的リズムを直接的に用いるのではなく、非西洋近代芸術音楽的要素であるヘミオラやポリリズムを採用している。この荻原の作曲技法について富樫は以下のように述べている<sup>108</sup>。

#### 引用 14 富樫康『日本の作曲家』

彼の個性は、本質的には抒情的でもあるが、極めて衝動的且つ尖鋭的なものを持っており、ダイナミックな点においては無類な稟質を備えている。しかし一応の観察では、心よりも技術により形成せんとしているもののごとく見え、その手法は極めて現代的であり、よりコスモポリタンな多様な技術との結合を求めている。そしてその究極は複雑なリズムの抽象化にあるのではないかと思われる。

確かに、西洋旋法と日本旋法の融合や折衷的な感覚はこれまで分析してきた作曲家たちと共通する部分がある。しかし、ポリリズムやヘミオラといった複雑なリズムとの合成は荻原独自の特徴と言えるだろう。

#### (7) 早坂文雄

早坂文雄の《ノクターン第一》を分析するにあたり、先行研究として中嶋恒雄「『室内のためのピアノ小品集』の音組織について」<sup>109</sup>や高瀬まり子「昭和初期の民族主義的作曲様式—伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄の音楽語法を中心として」<sup>110</sup>があり、それらを参照した。

<sup>108</sup> 富樫康『日本の作曲家』 東京：音楽之友社、1956年、114頁。

<sup>109</sup> 中嶋恒雄「『室内のためのピアノ小品集』の音組織について」『早坂文雄 室内のためのピアノ小品集』 東京：全音楽譜出版社、2002年。

<sup>110</sup> 高瀬まり子「昭和初期の民族主義的作曲様式—伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄の音楽語法を中心として」『音楽学』日本音楽学会、1975年(20)。



#### a. 旋法性

《ノクターン第一》の冒頭は、左手のオスティナート伴奏が D を中心に構成されていること、旋律の使用音が D, E, F $\sharp$ , G, A, H, C $\sharp$  の 7 音であることから、西洋和声のニ長調と考えられる(譜例 35)。

#### 譜例 35 早坂文雄《ノクターン第一》



しかし、早坂は左手伴奏の三拍目でニ短調の構成音である B $\flat$  音を使用している。また第 3-11 小節の右手旋律は、ニ長調の構成音で書かれているものの、導音である C $\sharp$  音から主音 D に解決するのではなく、C $\sharp$  音から全音下げた H 音で終止している。これにより、ニ長調の主和音である D-F $\sharp$ -A から D-F $\sharp$ -A-H へと変え、左手の B $\flat$  音と対立する鋭い響きを作り出した。つまり、早坂はニ長調の主音である D 音を保続しながらも、機能和声は用いず、複調的扱いをすることで意図的に調性を曖昧にしているのである。この調性の崩壊は、中間部から更に著しくなり、第 39 小節で半音階進行に至る。そして再び、第 42 小節からニ長調に再起し、I 度の三和音で閉じる。したがって、《ノクターン第一》は、曲全体はニ長調を中心に構成されている印象を受けるが、複調的扱いや半音階進行を織り交ぜることで「西洋の模倣や影響」<sup>111</sup>を受けた作品から一線を画している。

#### b. リズム

次にリズムについて考察する。《ノクターン第一》の左手は、同一の音型を反復するオスティナート伴奏が採用されている。しかし、単に楽曲の中心音である D 音を保続するのではない。第 1-15 小節の伴奏は、H 音と B 音を用いることでニ長調とニ短調の音色を作り出し、複調的効果を持続させている。ところが、第 16-47 小節では、B 音は使用されず、完全なニ長調の構成音となる。それに伴い、左手のオスティナート伴奏も 4 分音符単位へと

<sup>111</sup> 早坂文雄「汎東洋主義」富樫、前掲書、251 頁。

変化する。このように《ノクターン第一》のオスティナート伴奏は、D 音を保続しながらも複調的效果や調性を示す要素として機能している。

### 【早坂のまとめ】

早坂の楽曲分析を纏める。《ノクターン第一》の冒頭旋律や第三部のオスティナート伴奏は二長調で構成されている。しかし、機能和声は認められず、冒頭の伴奏を二長調と二短調で構成する複調的扱いや右手旋律の半音階進行により、意図的に調性が崩されている。これにより、楽曲全体は二調の響きを保ちつつもそれに留まることはない。この独特な調性感が早坂の特徴と言えるだろう。

### (8) 太田忠

次に太田《交通標識》を分析する。

#### a. 旋法性

《交通標識》の第 1 小節の右手旋律は、C,D,F,G,A の 4 音が使用されている。この 4 音は、「二調陽旋法 2」の構成音だが、第 2 小節の H 音、第 3 小節の E 音の登場によりハ長調の音階構成となる(譜例 36)。

#### 譜例 36 《交通標識》第 1-4 小節



しかし、太田は旋律をハ長調の構成音で作りながら、主要 3 和音を使用していない。第 5 小節左手の減 5 度の和音から半音階進行を多用し、頻繁に鋭い音の衝突を起こすことで調性感を無くしている。また、冒頭の旋律の動機は後半部分で再登場するが、ハ長調の完全形はなく、終止音は D $\flat$ -E-B $\flat$ の減三和音である。つまり、《交通標識》は、日本旋法や西洋和声の理論に沿うものではなく、「日本の現代」<sup>112</sup>と称されたように『チェレプニン・

<sup>112</sup> 秋山邦晴『昭和の作曲家たち—太平洋戦争と音楽』東京：みすず書房、2003 年、292 頁。

コレクション』所収作品では異色と言える。

#### b. リズム

《交通標識》の拍子は、冒頭に 2/4 と記されている。しかし、第 6-7 小節はヘミオラとなり、第 16 小節から 1、2 小節単位で 5/8、2/4、3/8 へと拍子に変化する。つまり、太田は拍節感を重視するのではなく、むしろ拍節や小節という概念を意図的に不分明化している。その記譜法も鉤括弧によってリズムが強調されるという独自のものである(譜例 37)。

#### 譜例 37 《交通標識》第 6-7 小節



#### 【太田のまとめ】

太田の楽曲分析を纏める。《交通標識》は形式や拍節、構成音等の要素で、西洋芸術音楽や日本和声に囚われることなく、太田独自の手法で書かれている。《交通標識》が「日本の現代」、「近代都市のメカニズムに対する触手」<sup>113</sup>と評されたように、その自由な発想は日本の前衛音楽の源泉とも呼べる手法を垣間見ることが出来る。

#### (9) 江文也

次に江文也の作品を分析する。江は、《スケッチ》、《三舞曲》、《スケッチ五曲》、《バガテル》の全 25 曲が『チェレプニン・コレクション』として刊行された。尚、《バガテル》は、日本と中国の素材を取り上げた連作集のため、《三舞曲》と《スケッチ五曲》を中心に上げて、彼の作曲手法を考察する。

#### a. 旋法性

江の殆どの作品で日本旋法が用いられている。その手法は『チェレプニン・コレクシヨ

<sup>113</sup> 藤木義輔「チェレプニン出版の東洋青年ピアノ曲集」『音楽新潮』1935 年 7 月号、37 頁。

ン』所収ピアノ作品中、最も多様である。第一の手法として、小山・中西『日本和声』の基礎的音階の使用が挙げられる。《三舞曲》より〈No.2〉の第 5-9 小節の旋律 A は、A $\flat$ ,B,D $\flat$ ,E $\flat$ ,G $\flat$  の 5 音が使用されていることから、「変イ調陽旋法 1」、第 17-21 小節の旋律 B は、臨時記号が#であること、H,C#,E,F#,A の 5 音が使用されていることから、「ロ調陽旋法 1」である(譜例 38)。

**譜例 38** 江《三舞曲》より 〈No.2〉

第 5-7 小節



第 17-21 小節



この「陽旋法 1」の 2 つの旋律が、転調を繰り返しながら交互に登場することで、《三舞曲》の〈No.2〉は構成されている。このように、旋法の基礎的音階に限定した作品は、《バガテル》より〈Ⅲ〉が「嬰へ調陽旋法 2」、〈Ⅳちやるめら〉が「ロ調陽旋法 1」、〈Ⅹ〉が「二調陽旋法 1」、〈ⅩⅣ〉が「二調陽旋法 1」、〈ⅩⅤ夜の月琴弾き〉が「イ調陽旋法 1」、〈ⅩⅥ〉と〈北京正陽門〉が「ホ調陽旋法 2」である。およそ 3 割の作品で陽旋法の基礎的音階が使用されていた。

第二の手法として「派生的音階」の使用が挙げられる。《三舞曲》の〈No.1〉の三部形式第一部分は、二つの旋律がある。旋律 A は、左手の 3 小節の長さのオスティナートが D 音を核音としていること、右手旋律の異名同音含めて使用されている音が D,D#,E,G,A,であることから「派生的二調陰旋法 2」の構成音である。旋律 B は、左手のオスティナート伴奏が核音を A へと変化させていること、右手旋律の使用音が A,H,D,D#,E,F,F#,であることから「派生的イ調陰旋法 2」である。つまり、《三舞曲》の〈No.1〉の第一、三部は派生的音階の枠組みの中で転調を繰り返されている。

このように派生的音階に限定して用いられた作品は、《バガテル》より〈ⅩⅡ〉の「派生的二調陽旋法 2」、〈ⅩⅢ〉の「派生的イ調陽旋法 1」、《スケッチ五曲》より〈満帆だ〉の「派生的変ホ調陽旋法 1」がある。また、この他に、基礎的音階と派生的音階を組み合わせた《三舞曲》の〈No.3〉や、派生的陽旋法を用いながら一部で陰旋法の響きを借用する

《スケッチ五曲》の〈お背戸に出て見れば〉がある。江はこれ等の作品で、派生的音階の特徴である指向音を取り入れながら、旋法の響きを損なわずに独自の音色を作り出している。

第三の手法として、西洋旋法が挙げられる。《バガテル》より〈V〉は、C,D,E,F,G,A,Hの7音、つまりハ長調の構成音が使用されている。しかし、H→Cの短2度の同音や、G-H-Dのドミナントは一度も使用されず、全ての和音が小山・中西『日本和声』に該当する長2度と完全5度の3和音である。つまり、〈V〉はハ長調の調性感はなく、西洋旋法のイオニア旋法で書かれているのである。清瀬の楽曲分析で日本旋法と西洋旋法の類似性を論じたが、江もその類似性を利用している。ただし、〈V〉のように始終、西洋旋法の構成音を使用した楽曲は他に類がない。

最後に基礎的音階、派生的音階、その他の音階を折衷した作品が挙げられる。《スケッチ五曲》より第1曲〈山田の中の一本足の案山子〉の主題である第1-9小節は、調号がないこと、核音がホ音であることから「派生的ホ調陰旋法3」と考えられる(譜例39a)。

#### 譜例 39 江文也 〈山田の中の一本足の案山子〉

a. 第1-4小節



b. 第14小節



しかし、第12小節G音の出現により、ホ短調の旋律的短音階の音列となる。そして、第14小節2拍目で音列全ての音が同時に奏される(譜例39b)。これにより、ホ短調の調性感は感じられず、楽曲中で最も異彩な響きを醸し出す。第16小節の和音でも、増7度音程や半音が衝突する鋭い響きにより、調性の曖昧さは持続する。このように主題となる旋律は基礎的音階或いは派生的音階で構成されているが、中間部から新たな音を加えることで、半音の衝突する鋭い響きや半音階、更には12音全ての音が使用され、江独自の音感覚が前面に表出する。このような作品は、《バガテル》より第1曲〈青葉若葉〉の中間部、〈Ⅱ〉、〈Ⅶ(弟に)〉、〈Ⅷ〉、〈Ⅸ〉、〈X I 午後の胡弓〉で見られた。

## b. リズム

江のリズムの特徴を考察する。第一にオスティナートの使用が挙げられる。《三舞曲》より〈No.1〉や《バガテル》より第1曲〈青葉若葉〉は、8分音符の左手伴奏が三部形式の第一部で継続される。その手法は、調性の核音を保続するという、清瀬〈舞曲二曲Ⅰ〉と同様である。しかし、江は右手旋律を半音ずらして鋭い音色を多用する等、清瀬より調性の複雑化を強調している。

次の特徴として、題材にした要素を直截的に取り入れたメリスマ的装飾が挙げられる。《スケッチ五曲》より第4曲〈裏町にて〉や《バガテル》より第4曲〈ちゃるめら〉は、小泉文雄が定義したメリスマ的装飾の特徴が認められる。

しかし、その他の作品で、印象的な表題が付けられているにもかかわらず、「日本的」、或いは「東洋的」要素を示すリズムの特徴は特に見られなかった。敢えて記すならば、特定の音型の反復が挙げられるだろう。チェレプニンの作品と共通する、1セクションに1動機素材の用い方で、場面転換が著しい。

### 【江のまとめ】

江の様式的特徴を纏める。江は日本旋法を殆どの作品で採用しているが、その用い方は、基礎的音階に限定した用い方、派生的音階に限定した用い方、西洋旋法の使用、派生的音階を一時的に発展させて12音を創り出し、調性を複雑化する手法と多様であった。これ等の手法は、日本旋法という枠組みから大きく脱却し、独自の音感覚が前面に表出されたことを意味する。

また、リズムに関しては、一部の作品でメリスマ的装飾やオスティナート伴奏の「日本的」要素が採用されていた。しかし、殆どの作品で、特定の音型の反復によって楽曲が構成されており、伊福部作品のように「日本的要素」に直結するリズム特徴の採用は少数であった。

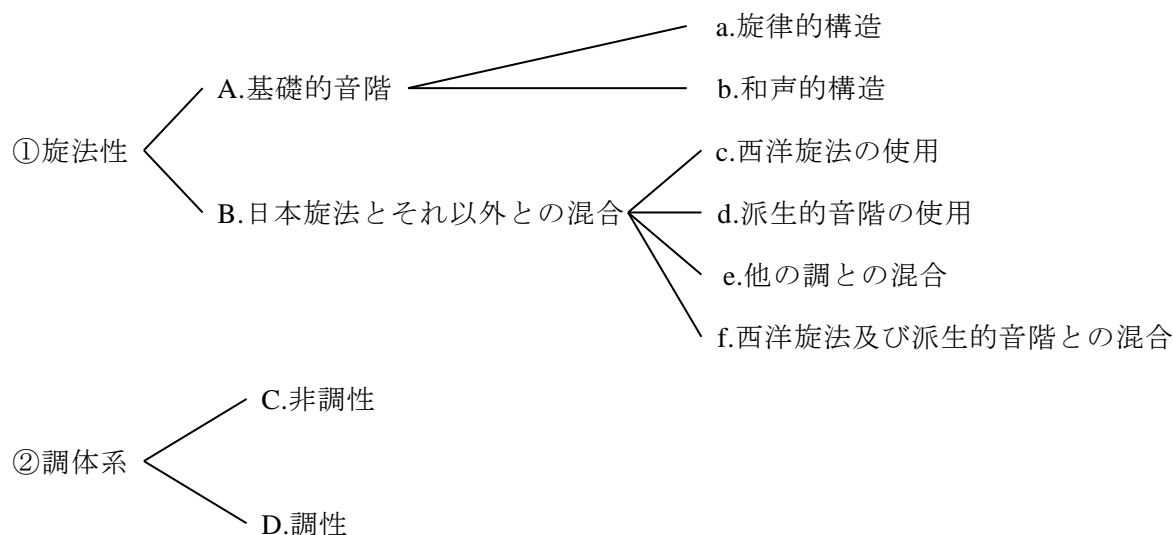
## 2) 楽曲分析のまとめ

ここでは、『チェレプニン・コレクション』全65曲の楽曲分析から、共通する様式的特徴を考察する。

第一の特徴として、日本旋法の使用が挙げられる。勿論、旋法という大きな枠組みの中で、各作曲家の扱いは多様である。しかし、日本旋法に関する分析手段として小山・中

西の『日本和声』理論を採用しところ、旋法の扱い方を幾つかのタイプに分類することが出来た。その分析結果が図 1 である。

図 1 『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品の旋法性に関する分析結果



まず、大区分として①旋法性、②西洋和声の調体系を用いた作品の 2 つに、更に小区分として①旋法性は A.基礎的音階、B.日本旋法にそれ以外の要素を加えた作品の 2 つに、②調性は C.非調性と D.調性の 2 つに分類した。

#### 小区分 A.基礎的音階で構成された作品

A.基礎的音階とは、小山・中西『日本和声』で、陽旋法は 2 種類、陰旋法は 3 種類とし、陽旋法は移動ド唱法で D の位置、陰旋法では E の位置で決定するという定義に即した音階である。『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品全体の 5 割弱で、基礎的音階が用いられていた。この A.基礎的音階は、更に a.旋律的構造と b.和声的構造の 2 種に分けることが出来る。

##### a.旋律的構造

基礎的音階が用いられている作品のうち、清瀬《小組曲》より第 1 番〈古舞踊曲〉のように単旋律と 2 和音の伴奏、或いは小船〈随想曲Ⅱ〉のように一つの旋律を左右で奏でるといった平行的進行が見られる作品を旋律的構造とした。ピアノ作品全体のおよそ 4 割が a.旋律的構造で、言い換えれば、基本的音階が用いられている作品の殆どが旋律的構造で

あった。

早坂文雄は「日本的音楽論」で以下のように記述している。

**引用 15** 早坂文雄「日本的音楽論」<sup>114</sup>

日本芸術の特色として線の美しさというものがある。(中略)日本の線の単純性と色彩の簡素・淡白なる特質は3和音的和声からはどうしても求められ難いように思われます。垂直的な関係ではなくそれぞれの声部が「横の線の流れ」として有機的に関係づけられたものではなくてはならない。「線」というものは日本絵画においても他の芸術においても日本の一大特色であります。

つまり、a.旋律的構造に分類された作品は、基礎的音階の構成音による空虚感や単純性が特徴であり、日本の一大特色である「横の線の流れ」を重視した最も「日本的」要素を持つ作品であると言えるだろう。

**b.和声的構造**

b.和声的構造とは、小船〈随想曲Ⅰ〉のように基礎的音階で構成されながら、西洋の機能と声のような和声的進行が見られる作品を指す。ピアノ作品全体のおよそ1割弱がb.和声的構造であった。つまり、基礎的音階に限定して用いられた作品で、3和音構成は少数であったことを意味する。

**小区分 B.日本旋法にそれ以外の要素を加えた作品**

B.日本旋法にそれ以外の要素を加えた作品は更に、c.西洋旋法の使用、d.派生的音階の使用、e.日本旋法と他の調との混合(複調性)、f.西洋旋法と派生的音階の混合の4項目に分けた。その結果、c.西洋旋法の使用がおおよそ1割、清瀬〈舞曲二曲Ⅰ〉のようにd.派生的音階の構成音から成る作品が2割、荻原〈春の踊り〉のようにe.日本旋法と西洋旋法や派生的音階が混合する作品が1割、荻原の〈田植唄と踊り〉のように日本旋法と西洋旋法が混合した作品や、松平《前奏曲》のように旋律が旋法、伴奏が他の調といった複調的構成の作品が1割に満たないという結果であった。日本旋法にそれ以外の要素を加えた作品の中で、日本旋法と西洋旋法の折衷する作品が最も多いことから、日本旋法である5音音階に一音、

---

<sup>114</sup> 早坂文雄『日本的音楽論 厚生音楽全集第一巻』東京：新興音楽出版社、1942年。



或いは2音を加えることで、日本人の感覚に即した構成が成り得ると考えられていたと言える。また、派生的音階や複調的構成の作品は、意図的に日本旋法から逸脱させることで、作曲者独自の響きを創り出そうとしていたことが窺えるだろう。

## 大区分②西洋和声の調体系を用いた作品

②西洋和声の調体系を用いた作品では、やはりチェレプニンが西洋和声を否定していたからか、C.非調性とD.調性は殆どないという結果であった。非調性には、太田の《交通標識》を分類した。「日本の現代曲」と言われた《交通標識》は、他の作品と異なり調性感が欠如し、和声的進行も見られない。『チェレプニン・コレクション』の中では、特異なピアノ作品である。

次に共通するリズムの特徴として、非近代西洋芸術音楽的要素が挙げられる。オスティナート、メリスマ的装飾、ポリリズム、特定の音型の多用等と『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は共通するリズムが使用されていた。その結果が以下である。尚、以下の各リズム要素は、全体の中で占める割合を示したものである。

- ・オスティナート・・・・・・・・32%
- ・メリスマ的装飾・・・・・・・・9%
- ・ポリリズム・・・・・・・・7%
- ・特定の音型の多用・・・・・・・・31%

最も多く使用されていたリズムがオスティナートであった。楽曲全体を通じて同一の声部、同一の音高で絶えず反復するオスティナートは、核音を保続するもの、日本旋法の導音・主音関係である長2度を上下行するもの、調を曖昧にするために意図的に構成外音が組み込まれたものと、それぞれの作曲家の手法が反映されていた。

次の特徴として特定の音型の多用が挙げられる。これは、チェレプニンの作品にも見られた「単旋律」で「同じ旋律の絶え間ない変化」<sup>115</sup>という特徴と共通する。特に小船《日本の子供へ送るピアノ曲》や江《バガテル》の1頁の小品に多く、それらは特定の旋律が途絶えることなく、冒頭から末尾まで反復される。

---

<sup>115</sup> Korabelnikova, op.cit., p.107.

次の特徴としてメリスマ的装飾が挙げられる。清瀬の項目で述べた小泉文雄の定義するメリスマ的装飾は、「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」という。この定義に即して使用されていた作品は、伊福部《盆踊り》、《演伶》、清瀬の〈舞曲二曲Ⅱ〉や小船〈随想曲第二〉等で、これ等の作品の多くが盆踊り等、日本の舞曲を題材にしている。

最後にポリリズムの使用である。ポリリズムは荻原《日本祭礼舞曲》より〈田植唄と踊り〉、〈春日角切踊り〉、〈春の踊り〉で多用されていた。他に太田《交通標識》、小船〈随想曲第二〉でも使用されていたが、荻原のように楽句全体ではなく、数小節の短い使用であった。これは、「リズムの抽象化」という荻原の感性が特出していたからだろう。

以上の分析結果から『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、単に日本的な旋律を西洋楽器であるピアノに移し変える、或いは西洋音楽の手法に日本の情緒を加えるのではない。それぞれの作曲家が「日本的」要素に独自の音色を融合させることで、「新しい音楽」の創造を目指していたのである。その融合程度は作品によって異なるが、独創的な音色や特徴的なリズムが作曲者の独自性として表出される。

## 第2節 「日本的要素」と「近代手法」—同時代の論評と照らし合わせながら

ここでは、前節の様式的特徴を踏まえながら、チェレプニンの言及と当時の日本人評論家・作曲家による論評を比較し、『チェレプニン・コレクション』がどのように捉えられていたのか考察する。尚、中国人作曲家の作品も『チェレプニン・コレクション』として出版されたが、ここでは当時の日本人の捉え方を扱うため、日本人作曲家の作品に対する論評に限定した。

チェレプニンが来日した 1934 年から、日本人評論家・作曲家はチェレプニン本人や楽譜集に関する記事を音楽雑誌で取り上げた。これらの記事名や執筆者名は、表 2 に一覧した。

表 2 チェレプニン及び『チェレプニン・コレクション』に関する雑誌記事

<b>1. 音楽新潮</b>			
第十一卷第十号(1934.10.1)	ウィリー・ライヒ	アレクサンダー・チェレプニン—今月来演せる作曲家—洋琴家	2-5
第十一卷第十一号(1934.11.1)	清瀬保二	チェレプニンは語る—われ等の道	42-46
第十二卷第三号(1935.3.1)	清瀬保二	チェレプニンを聴いて	7-9
〃	広告	チェレプニン賞作曲コンクール募集規定	
第十二卷第五号(1935.5.1)	久志卓真	チェレプニン氏選曲の新曲集について	27-29
〃	前田鉄之助	清瀬保二ピアノ曲集其他—チェレプニン版発刊に就て	30-32
〃		チェレプニン楽譜発売の御知らせ(広告)	100-101
第十二卷第七号(1935.7.1)	藤木義輔	チェレプニン出版の東洋青年ピアノ曲集	36-39
〃	清瀬保二	「越天楽」の出版	39-41
第十二卷第十二号(1935.12.1)	清瀬保二	1935年作曲界回顧	2-6
第十三卷第二号(1936.2.1)	三浦淳史	チェレプニン賞を廻りて—作曲家伊福部昭 早坂文雄を語る	22-27
〃	編集部	我が作曲家の国際進出—巴里に於けるチェレプニン音楽会	28-30
第十三卷第四号(1936.4.1)	山田辰弥	アレキサンドル・チェレプニン—再度の来訪を機会に	11-13, 19
第十三卷第五号(1936.5.1)	M生	本誌主催チェレプニン氏歓迎会	56-57
第十三卷第八号(1936.8.1)	チェレプニン	日本の若き作曲家は湯浅永年訥	2-4
第十三卷第十号(1936.10.1)	編集部	チェレプニン氏の近代音楽祭	63
第十三卷第十一号(1936.11.1)	清瀬保二	近代音楽祭	11, 16
〃	久志卓真	チェレプニン氏主催の近代音楽祭	16-19, 10
〃	前田鉄之助	チェレプニン氏の音楽会を聴く	20-21
<b>2. 音楽評論</b>			
第三卷第二号(1934.1&12)	秋吉元作	新鋭作曲家トリオ チェレプニンに就て	34-37
第三卷第三号(1935.3.1)	湯浅永年	チェレプニン氏の代辯	32-38
第三卷第五号(1935.3.1)		チェレプニン賞コンクール募集規定	64
第三卷第八号(1935.6&7)		チェレプニン・エディション	54
第四卷第四号(1936.1.25)	湯浅永年	日本現代作曲家連盟の頁 チェレプニン作曲懸賞に関する発表	64
第四卷第七号(1936.4)	箕作秋吉	チェレプニン・ヘルベルト両氏を迎えて	40-41
〃	三浦淳史	チェレプニン賞を廻りて—作曲家伊福部昭・早坂文雄を語る	22-27
第五卷第二号(1936.10.1)		チェレプニン自作品ピアノ独奏会予告	72-73
<b>3. 月刊楽譜</b>			
第二十三卷第十一号(1934.11)	牛山充	アレクサンドル・チェレプニン	2-4
〃	ゲルハルト・ティシャー	歐・亞的なチェレプニンの音楽	6-8
〃	服部正	チェレプニンの回想	9
〃	清瀬保二	チェレプニンを聴いて	11-12
第二五卷第九号(1936.9)	江文也	北京から上海へ	30-43
<b>4. 音楽研究</b>			
第一卷第二号(1936.1.1)	不明	チェレプニンの現代支那の音楽から	129
<b>5. 音楽世界</b>			
第一三卷第六号(1936.6)	湯浅永年	チェレプニンと日本楽壇	67-72
<b>6. 音楽新聞</b>			
第一七三号(1937.1)		1936年度楽壇批判	14-15

まず、チェレプニンは『音楽評論』1935年1月号(第3巻第3号)で「民族性」という語を用いている。その後『音楽新潮』1936年8月号(第13巻第8号)の記事では、より具体的に自身の考えを示している。以下、引用中の下線は筆者によるものである。

#### 引用 16 チェレプニンによる記事

- ・作曲家は民族性に基かねばならない(湯浅『音楽評論』1935.1)
- ・(中略)諸君の手には世界の民話の豊かな寶庫がある。(中略)先づ自國に忠實であり、

自らの文化に忠實ならんことを務められよ、そして自らの民族生活を音楽に表現されよ。諸君の民話をインスピレーションの無盡蔵な源泉とし、民族的文化を固き土臺とし、日本民謡と日本器樂を保存し以つてあらゆる方法によつて之れを發展させるとき、諸君は正しき日本國民音樂を建設するだらう。諸君の音樂作品がより國民的であるだけ、その國際的價值は増すであらう。(チェレプニン『音樂新潮』1936.8)

チェレプニンは、作曲家は民族性に基づかなければならない、そして自らの民族生活を音楽に表現した作品こそが世界的価値のあるものという考えを示している。この考えを『音樂新潮』1936年8月号(第13巻第8号)の「日本の若き作曲家に」という記事名通り、日本人作曲家たちへ示唆したのである。

では、チェレプニンの「民族性」という考えに基づいて収集された『チェレプニン・コレクション』の作品を、日本人評論家・作曲家はどのように捉えていたのだろうか。日本人作曲家や評論家の論評を引用17に纏めた。記事の執筆者名・収録雑誌名は簡略して括弧の中に示した。

#### 引用 17 日本人評論家又は作曲家による記事

- ・ 日本国民音樂 (十字屋広告『音樂評論』1935.5)
- ・ 東洋音樂の紹介の意味で楽譜を刊行。何等か東洋の特徴を示すもの  
(十字屋広告『音樂評論』1935.5)
- ・ 西洋とは違った東洋の美しさ、よさが事新しく感じられて来ること  
(前田『音樂新潮』1935.5)
- ・ 東洋的色彩の濃いもの(久志『音樂新潮』1935.5)
- ・ 東洋人としての共通性を懐かしむと同時に大陸的な大きさと強さを認める  
(藤木『音樂新潮』1935.7)
- ・ 民族意識をより高め、またより國際的意識を拡大してくれた(清瀬『音樂新潮』1935.12)
- ・ オリジナリティを持った作品は國民主義的傾向の作品、日本的作品  
(三浦『フィルハーモニー』1951)

これらの論評から、日本人評論家・作曲家は、チェレプニンの「民族性」を自国である日本に置き換えた「日本国民的音樂」、又は日本を中心として見た「東洋音樂」という捉え

方をしていたことが窺える。ここでの「東洋」とは、現在でいう東アジア地域を示す概念だが、張寅性は「地理・人種・文明の地域アイデンティティを表す」語であるという<sup>116</sup>。つまり、日本人作曲家・評論家は、『チェレプニン・コレクション』を単なる「民族的」な作品集として捉えたのではなく、「東洋」という一つのアイデンティティを持った作品集という捉え方をしていたことになる。

次に共通する項目として、作曲様式に関する語を採り出した。引用 18 はチェレプニンの言及、引用 19 は日本人評論家・作曲家の記事である。

#### 引用 18 チェレプニンによる記事

- ・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對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。  
(湯浅『音楽評論』1935.1)
- ・西欧流の和声化の必要はない。(清瀬『音楽新潮』1935.11)

#### 引用 19 日本人評論家・作曲家による記事

- ・和音は旋律を障げる。打楽器の如きリズムの上の役割。(秋吉『音楽評論』1934.11&12)
- ・現代欧米作曲家と同様に近代手法に依り、其上日本的新要素を加へたもの  
(広告『音楽新潮』1935.5)
- ・チェレプニン氏の選曲の態度が、所謂輸出向きの日本趣味的作品や、ヨーロッパのテクニックに巧みな作品を全然顧みず、(中略)何よりも近代的な感覚。  
(藤木『音楽新潮』1935.7)

チェレプニンは西欧流の和声化を否定している。一方、日本人評論家・作曲家は、「近代手法に依る」、或いは「日本的新要素」を持つ作曲様式という考えを示している。つまり、チェレプニンの民族性を重視し西欧流和声を否定するという姿勢で刊行された『チェレプニン・コレクション』を、日本人評論家・作曲家は、近代手法、或いは日本的新要素の作曲様式で書かれた国民的、東洋的な音楽であると、より具体的に作品の特徴を捉えていた

---

<sup>116</sup> 張寅性「近代東アジア国際秩序と近代化」日韓歴史共同研究、2005年、112頁。

と言えるだろう。

ここで、日本の論評が「東洋的」、「近代的」という語を強調していることに着目したい。張寅性は、「東アジア近代化は、国内と国際の両方のレベルで西欧の近代的文明様式と制度、価値を東アジアの新しい枠組みとして受容する過程、すなわち近代文明の受容を意味する。(中略)日本の近代化は物質的近代化と精神的近代化を包括する文明開化を推進するもの」<sup>117</sup>という。この西洋の近代文明を受容し手本としながら日本の既存文化との融合を図ることで東洋が新たなる勃興をするという、所謂日本の近代化思想が昭和初期の芸術方面にも影響を及ぼした。このことは、「西洋人はその乗り捨てた馬車に日本人が乗ることを望むだろうか。否自動車よりも進んだ乗物が東洋から発明されてくるだろうと待望しているのである。」<sup>118</sup>という『音楽新潮』1935年1月号に掲載された湯浅永年の記事からも窺える。

以上のことから、日本人作曲家・評論家は、『チェレプニン・コレクション』を、自らのアイデンティティを確立する「東洋的」要素と文明開化を推進する「近代手法」の2点が体现された作品集と捉えていたと言えるだろう。

### 第3節 まとめ—様式的特徴に関する考察

本節では、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群における様式的特徴を考察する。

前章では、形式や小節数等の作品構造から単純化された小規模な作品という特徴を導出した。本章の楽曲分析では、次の様式的特徴が明らかになった。

それは、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、単に「日本的」要素が用いられているのではなく、作曲者独自の「近代手法」との融合により日本人独自の創作を目指していたことである。勿論、日本旋法やメリスマ的装飾等の「日本的」要素と、複調や半音階、抽象化された拍節等の「近代手法」との融合程度は作品によって異なる。しかし、単純に日本旋法の基礎的音階や特徴的なリズム要素に限定して使用された作品は少ない。つまり、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、19世紀中頃から起こった民謡や民族的な旋律、特徴的な音階や個性際立つリズムが全面に強調された「民族主

---

<sup>117</sup> 張寅性、前掲書、105-106頁。

<sup>118</sup> 湯浅永年、前掲書『音楽新潮』1935年8月号、36頁。

義的」な音楽運動とは一線を画するものである。各作品によって独自性を強調する融合程度は異なるが、この『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群の様式的特徴は、「民族的新古典主義」<sup>119</sup>等の 20 世紀初頭の音楽的動きと連動するものであったことを意味するだろう。

このことは、チェレプニンの言及からも窺える。雑誌『音楽新潮』1934 年 11 月号で以下のように述べている。

**引用 20** 清瀬保二「チェレプニンは語る—われらの道」『音楽新潮』1934 年 11 月号

彼はまた、バルトークを非常に推奨し、その『子供のためのピアノ曲集』は音楽を知らしめるに最もいい手引きだといった。曲は子供のためだが、作曲の技巧においては全く確実でぜひ作曲家は読むべきだという。(中略)期待と興味は新興日本音楽であるといったそうだ。われわれ日本人が日本のクラシックを再現し、再認識することに興味を持っている。

以上の事から、『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品群の様式的特徴は、「日本的要素」と作曲者独自の「近代手法」の融合にある。この融合が、独創的な音色や躍動感の溢れるリズム、美しい旋律ライン等、作品の魅力として表出される。

---

<sup>119</sup> 柴田南雄『西洋音楽史 4—印象派以後』東京：音楽之友社、1967 年、92 頁。

## 第4章 ピアノ作品の資料批判

第4章は、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品の資料批判を行う。チェレプニンがピアニストでもあったことから、ピアノ作品群には運指やペダル、アーティキュレーション等、彼独自の編集が行われている。本章ではピアノ演奏者の視座から、彼が校訂した『チェレプニン・コレクション』のピアノ譜の有効性を論じ、その上で、現代で利用可能な校訂譜作成の可能性について述べる。

以下は本章の構成である。第1節は、『チェレプニン・コレクション』に収められた全65曲のピアノ楽譜に関する資料状況を報告する。これまで精査されていなかった現存する全ての楽譜資料の出自、及びそれらの比較により『チェレプニン・コレクション』の資料価値を明らかにする。

第2節は、チェレプニンの校訂者としての役割を考察する。その手順として、手稿譜が遺されている清瀬保二〈舞曲二曲Ⅰ〉のピアノ譜を取り上げる。清瀬の自筆譜(他のピアノ譜の自筆を含む)も踏まえながら、①速度用語、②強弱、③ペダル、④運指、⑤アーティキュレーション、⑥音そのものを現存する楽譜で比較する。次に〈舞曲二曲Ⅰ〉の手順に沿って、『チェレプニン・コレクション』全作品の比較を行い、その結果を基に、チェレプニンの校訂者としての役割を考察する。この作業により出版当時の誤植やチェレプニン独自の見解を示す編集、或いは作曲者の意図が反映されたものかを判断し、新たな演奏解釈の可能性を考察する。

第3節は、以上の考察から現代的可能性として校訂報告を作成する。『チェレプニン・コレクション』の再校訂譜と作品の一次資料に基づく校訂譜、或いは一次資料を念頭に置いて『チェレプニン・コレクション』より自由度の高い校訂譜と作品によっては複数の校訂報告を作成する。これにより、現代における演奏家が適切な判断を行い、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群がピアノレパートリーとして採用されることを目指したい。

### 第1節 資料価値の考察

第1節は、『チェレプニン・コレクション』に収められた全65曲のピアノ楽譜に関する資料状況を報告する。これまで精査されていなかった現存する全ての楽譜資料の出自、及



びそれらの比較により『チェレプニン・コレクション』の楽譜価値を明らかにする。その方法として、項目1ではピアノ作品全体の資料状況を纏め、項目2ではその内訳を述べる。

## 1. ピアノ作品全体の資料状況

『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品全 65 曲の現存する楽譜を調査した結果、以下の表3のように分類することが出来た。

**表 3** ピアノ楽譜の資料状況

A. 『チェレプニン・コレクション』のみ現存する作品 .....	18 曲
B. 『チェレプニン・コレクション』以外に別の楽譜がある作品 .....	47 曲
1. 手稿譜	
a. 自筆譜 .....	2 譜
b. 出版された自筆譜 .....	1 譜
2. 雑誌の付録楽譜(初版 15 譜)	
c. 『音楽新潮』 .....	12 譜
d. 『月刊楽譜』 .....	3 譜
3. 『チェレプニン・コレクション』出版後の別の版(50 譜)	
e. 別の出版譜 .....	26 譜
f. 同一譜 .....	16 譜
g. 異稿(改訂版) .....	8 譜

### 大区分 A. 『チェレプニン・コレクション』のみ現存する作品

第1の分類として、大区分 A. 『チェレプニン・コレクション』の楽譜のみ現存する作品が挙げられる。小船幸次郎の No.20,32,38 の楽譜 3 冊 15 曲、早坂文雄の No.31 《ノクターン第一》、太田忠の No.5 《交通標識》、荻原利次の No.30 《日本祭礼舞曲》より第3曲〈春の踊り〉の 18 曲が該当する。これらの楽譜は、手稿譜が遺されていない、或いは別の版が出版されていないため、第3章の様式研究や演奏者の裁量によって再校訂せざるを得ない。

大区分 B. 『チェレプニン・コレクション』以外に別の楽譜がある作品

第 2 の分類として、大区分 B. 『チェレプニン・コレクション』以外に別の楽譜が現存する作品が挙げられる。A の 18 曲以外の 47 曲が該当する。この大区分 B は、更に小区分として 3 つの項目に分類することが出来る。

・ 小区分 1. 手稿譜

小区分 1. 手稿譜には、a. 自筆譜と b. 出版された自筆譜の 2 種類に分類することが出来る。a. の自筆譜として遺されている作品は、清瀬《DEUX DANSES》<sup>120</sup>である。b. 出版された自筆譜として遺されている作品は、松平《V オルゴール》<sup>121</sup>がある。《V オルゴール》は、雑誌『音楽新潮』1931 年 1 月(第 8 巻第 1 号)に掲載された楽譜で、松平本人の手稿譜である。これら楽譜資料に関しては、各作曲家の項目で詳述する。

・ 小区分 2. 雑誌の付録楽譜。『チェレプニン・コレクション』以前に出版された楽譜は、c. 『音楽新潮』か d. 『月刊楽譜』の 2 種に分類することが出来る。c. 『音楽新潮』に掲載された楽譜は、松平《V オルゴール》、清瀬《耳語》、《DEUX DANSES》、《ピアノ組曲》(6 曲)、荻原《角切踊り踊り》、《盆踊り》の 12 曲である。d. 『月刊楽譜』に掲載された楽譜は、箕作《Nocturne》<sup>122</sup>、江〈灯火〉、〈嫩叶〉<sup>123</sup>の 3 曲である。これ等の付録楽譜は、全て初版となる。

c. 『音楽新潮』

雑誌『音楽新潮』は、1924 年から 42 年まで音楽新潮発行所から月刊雑誌として発刊された雑誌である。発行人は十字屋の倉田繁太郎、編集関係者は主幹が柿沼太郎、付録楽譜の編集は清瀬保二が担当していた。したがって、『音楽新潮』の付録楽譜は清瀬が校訂を担当したことになる。『音楽新潮』は、1931 年から邦人作曲家による未発表の作品が毎号掲

---

<sup>120</sup> 清瀬《DEUX DANSES》は、『音楽新潮』出版時のタイトルで、『チェレプニン・コレクション』では《舞曲二曲》に変更された。

<sup>121</sup> 松平《V オルゴール》は、『音楽新潮』出版時のタイトルで、『チェレプニン・コレクション』では《ミュージック・ボックス》に変更された。

<sup>122</sup> 箕作《Nocturne》は、『月刊楽譜』出版時のタイトルで、『チェレプニン・コレクション』では《夜の狂想曲》に変更された。

<sup>123</sup> 江〈灯火〉、〈嫩叶〉は『月刊楽譜』出版時のタイトルで、『チェレプニン・コレクション』では〈Ⅱ〉、〈青葉若葉〉に変更された。

載された。本論で『音楽新潮』版と言えばこの付録楽譜を指す。又、第 8 巻第 6 号(1931 年 6 月)から印刷譜が掲載されたが、松平《V オルゴール》を含むそれ以前の楽譜は手稿譜のまま凸版に取られたため、そのまま掲載された。

#### d. 『月刊楽譜』

雑誌『月刊楽譜』は、明治 45 年 1 月松本楽器合資会社発行、発行人山野政太郎により創刊され、山野楽器店内で販売されていた。上記の 3 曲が出版された当時の『月刊楽譜』は、堀内敬三が代表を務める(社)東京音楽協会から発行され、編集関係者は主幹牛山充、編集は大脇礼三が担当していた。

・小区分 3. 別の版。『チェレプニン・コレクション』の出版後に他の出版社から出された版を指す。この小区分は e 別の出版譜、f 同一譜、g 異稿(改訂版)の 3 種に分けることが出来る。

#### e. 別の出版譜

別の出版譜は、清瀬や伊福部、箕作の作品等、47 曲が該当し、小区分の半数を占める。その殆どの作品でペダルや強弱、アーティキュレーション等に加筆・修正が行われている。しかし、音そのものの変更は少なく、異稿と見做すほどではない。

#### f. 同一譜

f. 同一譜は、『チェレプニン・コレクション』後に出版された楽譜の中で、コレクションと同一の楽譜を指す。全ての項目で同一の作品は、江《三舞曲》より〈No.2〉、《スケッチ五曲》より第 1 曲〈山田の中の一本足の案山子〉、《バガテル》より〈Ⅲ〉、〈Ⅴ〉、〈Ⅵ〉、〈Ⅸ〉、〈ⅩⅢ〉、〈ⅩⅤ〉の 8 曲である。これらの楽譜は北京・中央音楽院出版社<sup>124</sup>から出版されている。殆ど同一譜と言っても良い作品は、江《スケッチ五曲》より第 3 曲〈焚火を囲んで〉、第 4 曲〈裏町にて〉、《バガテル》より〈Ⅹ〉、〈ⅩⅣ〉、〈ⅩⅥ〉と、松平《前奏曲》の 6 曲である。これらの楽譜は、1、2 カ所で効力外の臨時記号の処理が異なる等、ごく僅かな違いがみられた。

---

<sup>124</sup> 『江文也鋼琴作品集上冊』北京：中央音楽院、2005 年。

#### g.異稿(改訂版)

g.異稿(改訂版)は、『チェレプニン・コレクション』後に出版された楽譜で、作曲者本人による加筆・修正が大幅に行われた作品を指す。1969 年全音楽譜出版社から出版された伊福部《ピアノ組曲》4 譜(盆踊り、七夕、演伶、佞武多)、松平《ミュージック・ボックス》の全音楽譜出版社 1971 年と 1991 年の 2 譜、2005 年北京中央音楽院から出版された江《バガテル》より第 1 番〈青葉若葉〉、〈Ⅱ〉の計 8 譜が該当する。

## 2. 各作品の楽譜資料の価値

本項目では、前項目の楽譜資料状況の内訳を述べる。各作曲家の現存する楽譜資料の調査報告、及び各楽譜比較により『チェレプニン・コレクション』のピアノ楽譜の資料価値を総合的に考察する。尚、『チェレプニン・コレクション』以外の現存する楽譜資料が多い作曲家(清瀬保二、松平頼則、伊福部昭、箕作秋吉、荻原利次、江文也)の順に採り上げる。

### 1) 清瀬保二

清瀬のピアノ作品は、以下の曲が『チェレプニン・コレクション』として出版された。

・『チェレプニン・コレクション』No.4『清瀬保二ピアノ曲集(一)』

(《小組曲 Short Suite》(耳語 A Whisper、行進曲 March、おわかれ Goodby)、

《舞曲二曲 2 Dances》、《丘の春 Spring time at the hills》)

・『チェレプニン・コレクション』No.5『日本近代ピアノ曲集』(No.1《丘の春》)

・『チェレプニン・コレクション』No.10《小組曲 Little Suite》

(1.古舞踊曲 Old dance 2.ヴァルツ Tempo di Waltz 3.ユモレスク Humoresque

4.行進曲 March 5.フェアリ・テール Fairy tale 6.カントリ・フェア Country fair)

コレクション番号 4、5 は 1935 年に、コレクション番号 10 は 1936 年に出版された。これらの楽譜は、『チェレプニン・コレクション』の他に前項表 3 の大区分 B の 1.手稿譜、2.雑誌の付録楽譜、3.別の出版譜の 3 種類が現存する。尚、松浦淳子「清瀬保二作品目録」<sup>125</sup>では、『チェレプニン・コレクション』No.10《小組曲》より第 4 曲〈行進曲〉が、カワイ音楽教室本部編『あたらしいピアノ 2—ピアノ科中級テキスト』<sup>126</sup>に収められたとの記述

<sup>125</sup> 松浦淳子「清瀬保二作品目録」『塔』東京：国立音楽大学附属図書館、1981 年。

<sup>126</sup> カワイ音楽教室本部編著『あたらしいピアノ 2—ピアノ科中級テキスト』東京：カワイ楽譜、1964 年。

があるが、今回の調査では出版された記録さえも確認することが出来なかった。

### ・手稿譜(MS)

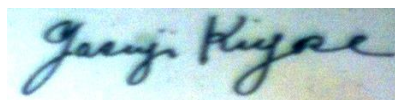
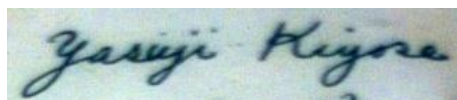
#### ・《DEUX DANSES》

作曲者である清瀬保二が持っていた《DEUX DANSES》の手稿譜は、国立音楽大学附属図書館がマイクロフィルムに複写し、その後国立音楽大学附属図書館から旧日本近代音楽館に寄贈された。本論文の参考資料として、国立音楽大学附属図書館に所蔵されているマイクロフィルムを閲覧した。《DEUX DANSES》の手稿譜は、国立音楽大学附属図書館では手書譜と、旧日本近代音楽館では自筆譜と、元が同じ楽譜にも係わらず、その扱い方が異なる。確かに、清瀬の他の自筆譜と比較すると、若干筆跡が異なるように見える。しかし、清瀬の《DEUX DANSES》のサインと自筆譜として扱われている他の作品『信濃民謡集』より第2番〈信濃民謡追分〉のサインを比較すると、極めて類似していることが明らかになった。

### 資料 5 清瀬保二の自筆サイン

《DEUX DANSES》

《信濃民謡追分》



また、松浦淳子は「二男の永氏によると清瀬は譜を書くことが好きで、殆ど人に清書は頼まなかったようだ。清書譜など、普段の清瀬の筆跡と違って書かれているのかもしれない。」<sup>127</sup>と述べていることから、清瀬と全く無縁の人が写譜を行ったとは考えにくい。作曲者自身が持っていたという点からも、本論では自筆譜か、或いはそれに準ずるものとして扱うことにした。

### ・『音楽新潮』(OS)

清瀬は、1930年代に作曲したピアノ作品の殆どを、雑誌『音楽新潮』の付録楽譜として出版した。『チェレプニン・コレクション』として出版された楽譜も〈行進曲〉、〈おわかれ〉、

---

<sup>127</sup> 松浦淳子、前掲書、6頁。

《丘の春》の3曲を除いた12曲中9曲が『音楽新潮』の付録楽譜として掲載された。これらの楽譜は全て初版となる。

- ・《耳語》1931年9月(第8巻第9号)、
- ・《Duex Danses》1934年11月(第10巻第11号)、
- ・〈Walz II〉、〈Humoresque III〉、〈March IV〉1935年10月(第12巻第10号)、
- ・〈古舞曲 I〉、〈お伽噺 II〉、〈お祭り III〉1936年2月(第13巻第2号)

#### ・カワイ楽譜(KE)

- ・『清瀬保二ピアノ曲集(一)—現代日本ピアノ作品集』  
(《小組曲》(耳語 A Whisper、行進曲 March、おわかれ Goodby)、  
《舞曲二曲 2Dances》、《丘の春 Spring time at the hills》)
- ・『清瀬保二小組曲—現代日本ピアノ作品集』  
(1.古舞踊曲 Old Dance 2.ヴァルツ Tempo di Walzs 3.ユモレスク Humoresque  
4.行進曲 March 5.おとぎ話 Fairy Tale 6.村祭り Country Fair)

2冊とも1964年に出版された。カワイ楽譜の『現代日本ピアノ作品選』シリーズは、1964年から69年まで11人の日本人作曲家を扱い、15冊の楽譜が出版されているが、いずれも絶版である。校訂者は不明で、校訂に関わる情報や作曲者の言葉等も掲載されていないため、楽譜の信頼性には疑問が残る。この清瀬のカワイ楽譜は、現在は世界の音楽社が委託販売を行っている。

次に清瀬の各作品の楽譜資料を比較し、資料価値を考察する。以後は『チェレプニン・コレクション』をTE、手稿譜をMS、『音楽新潮』版をOS、カワイ楽譜版をKEと略して記す。各作品の図式化した表は、①速度用語、②強弱、③ペダル、④運指、⑤アーティキュレーション、⑥音そのものの6項目を比較したものである。①速度用語、②強弱、③ペダル、④運指は楽譜に記された全てを、⑤アーティキュレーション、⑥音そのものは異なる点を探り出して表にした。尚、頁の都合上、曲によって順番を入れ替えた。これら比較結果の図は、同一を  $\longrightarrow$ 、一部加筆を  $\Longrightarrow$ 、一部削除を  $\dashrightarrow$ 、一部修正を  $\longrightarrow$  の矢印記号で表わした。

- ・〈耳語〉 楽譜資料：TE(No.4)、OS(1931.9)、KE(ピアノ曲集 1964)

〈耳語〉は、初版である『音楽新潮』に《或る風景》の第1曲として、『チェレプニン・

コレクション』とカワイ楽譜に『清瀬保二ピアノ曲集(一)』より《小組曲》の第1曲として出版された。タイトルは全版で同一である。

## ①速度用語

小節(拍)	OS	TE	KE
冒頭	Andante con anima	Andante con anima	Andante molto con anima
			(♩ ≒ 60)

## ②強弱

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	p	p < (cresc.)	p < (cresc.)
T.1(2,3-4)		mp , > (decrec.)	mp , > (decrec.)
T.2(1)		p < (cresc.)	p < (cresc.)
T.3(2,3,4)		< (cresc.) , mp , > (decrec.)	< (cresc.) , mp , > (decrec.)
T.4(1-3)	mf < (cresc.)	mf < (cresc.)	mf < (cresc.)
T.4(4)		sf	sf
T.5(1)		p < (cresc.)	p < (cresc.)
T.5(4)		> (decrec.)	> (decrec.)
T.6(1)		mp	mp
T.6(2)	< (cresc.) sf	< (cresc.) sf	< (cresc.) sf
T.6(3)	f	f	f
T.6(4)		> (decrec.)	> (decrec.)
T.7(1)		mp , > (L)	mp , > (L)
T.7(4^)	sf	sf	sf
T.8(1)	p	p < (cresc.)	p < (cresc.)
T.8(3)		> (decrec.)	> (decrec.)
T.8(4)	> (decrec.)	rall.	rall.
T.9	p	p	p
T.10(4)		poco rit.	poco rit.
T.11(1)		mp	mp
T.12(1)		mf	mf
T.12(4)	pp poco rit.	> (L) p poco rit.	> (L) p poco rit.
T.13(1)	p	p	p
T.14(1)	mp	pp	pp
T.15(1)	mf	mp	mp
T.15(2)		rit.	rit.
T.16(1)	mp	p	p
T.16(3)		mp	mp
T.17(1,3)	mp , p	mf , mp	mf , mp
T.17(4)	poco rit.		
T.18(1,3-4)	pp , poco rall.	, poco rall.	, poco rall.
L T.18(1,2,3,4)	> , > , > , > (アクセント)		> , > , > , > (アクセント)
T.19(1,2)	sf , mp	sf mp ,	sf mp ,
T.19(4)	> (decrec.) rit.	p rit.	p rit.
T.20(3)	mf		
T.21(1,3)	mp , p	, p	, p
T.21(3-4)	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.22(1,3)		p , mp	p , mp
T.22(4)	f	sf	sf
T.23(1,4)		mp , > (decrec.)	mp , > (decrec.)
T.24(1,4)	, < (cresc.)	p , < (cresc.)	p , < (cresc.)
T.25(1,4)	pp , rit.	pp , rit.	pp , rit.
T.26(1,4)	mf , > (decrec.)	mf , > (decrec.)	mf , > (decrec.)
T.27(1,4)	p , > (decrec.)	p ,	p ,
T.28(1,4)	pp , < (cresc.)	pp , < (cresc.) poco rit.	pp , < (cresc.) poco rit.
T.29(1)	p	pp	pp
T.29(2-3)	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.29(4)		mp	mp
T.30(1,3)	mf , mp	mf , subito p	mf , subito p
T.31(4)	sf	sf	sf
T.32(1)		mp	mp
T.33(1)	p	p	p
T.34(4)	> (decrec.)	pp	pp
T.35(1)	p	p	p
T.35(3-4)	> (decrec.)	> (decrec.)	> (decrec.)
T.36(1,4)	pp , ppp	pp , ppp	pp , ppp

## ④運指

小節(拍)	OS	TE	KE
RT.1	なし	123, 54, 32, ,	なし
RT.2		, , ×5321, 343,	
LT.2		432,12,123,154,	
RT.3		234, , 54,34321321,	
LT.3		521, , 51,×3,	
RT.4		254,32,35321321, ,	
LT.4		52,13,21,5-1,	
RT.5		123,5432,1234,5432,	
LT.5		54,32,12,12,	
RT.6		123,125,432,34,	
RT.7		,254212,125,44-3,	
LT.7		3-1, , , ,	
RT.8		123,43,2121,4321,	
RT.10		2431,2532,1431,2543,	
RT.11		123,51,123,52,	
LT.11		5,1, , ,	
RT.12		123,2521321,123,×2-5,	
RT.13		1-21,2-4×,23×, ,	
RT.14		21,2-4×, , ,	
LT.14		1353, , , ,	
RT.15		1-41-3, , , ,	
LT.15		2-15, , , 3-1,	
RT.16		123, , , ,	
LT.16		31, , , ,	
RT.17		123, , 125, ,	
RT.18		2-31-2, , , ,	
LT.18		2,3,2,3	
RT.19		, , , 2345	
LT.19		5321,123,123,2,	
RT.20		234, , 432,3,	
LT.20		321,123,123,13,	
LT.21		, , 543,432,	
RT.22		234, , 543,51-4-5,	
LT.22		321,123,123, ,	
RT.23		123, , , ×212,	
LT.23		543,123,421, ,	
RT.24		123, , , 235,	
LT.24		321, , , 432,	
LT.25		1212, , , 1212,	
RT.26		121-5, , , ,	
LT.26		542,234,123,4321,	
RT.27		123, , 3212,12,	
LT.27		321, , 1232,32,	
RT.28		, , 3212,1234,	
LT.28		432,123,1232,4321,	
RT.29		1234, , , ,	
LT.29		4321,5432,4321,5432,	
RT.30		231, , , 1-4,	
LT.30		32×, , 123,2,	
RT.31		, , , ×5,	
LT.31		321, , , 51,	
RT.32		, , , 321,	
RT.33		234,321,234,52,	
LT.33		, , 432,13,	
RT.34		, , , 21,	
LT.34		321, , , 12,	
T.35		532,1235,5321,1235,	
LT.36		3,31, , 15,	



⑤アーティキュレーション

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.1(1,2,3,4)	•••, , , ^•	•••, ^•, ^•, •	•••, ^•, ^•, •
R T.2(1,2,3,4)	•••, •, •, ^•	•••, ^•, ^•, ••	•••, ^•, ^•, ^••
L T.2(1,2,3,4)	, •, •, ,	•••, •, •, ^••	•••, •, •, ^••
R T.3(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.3(1,2,3,4)	^•, ^•, ^•,	^•, ^•, ^•,	^•, ^•, ^•,
R T.4(1,2,3,4)		^••, ^•, ^•,	^•, ^•, ^•,
L T.4(1-3)	slur	slur	slur
R T.5(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.5(1,2,3,4)		slur	slur
R T.6(1,2,3,4)	, , , ••	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.6(1,2,3,4)	, •, •, •	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.7(1,2,3,4)	•••, , •, ••	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.8(1,2,3,4)	•, •, •••, •••	•••, •, •••, •••	•••, •, •••, •••
R T.9(1,2,3,4)	•••, •, •••, •, ••	••▲, ▲••, ••▲, ▲••	••▲, ▲••, ••▲, ▲••
L T.9(1,2,3,4)	•, •, •, •	▼, ▼, ▼, ▼	▼, ▼, ▼, ▼
R T.10(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.11(1,2,3,4)		•••, •, •••, •	•••, •, •••, •
L T.11(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.12(1,2,3,4)	, , , •	•••, ^•, ^•,	•••, ^•, ^•,
L T.12(1,2,3,4)	••, ••, ••, ••		
R T.13(1,2,3,4)	••, ••, ••, ••	•••, ••, ••, ••	•••, ••, ••, ••
L T.13(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.16(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.16(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.17(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.18(1,2,3,4)		••, ••, ••, ••	••, ••, ••, ••
R T.19(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.19(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.20(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.20(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.21(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.21(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.22(1,2,3,4)	, , , •	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.22(1,2,3,4)	, , , •	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.23(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.23(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.24(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.24(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.25(1,2,3,4)		slur	slur
L T.25(1,2,3,4)		slur	slur
R T.26(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.26(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.27(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.27(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.28(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.28(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.29(1,2,3,4)		slur	slur
L T.29(1,2,3,4)		slur	slur
R T.30(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.30(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.31(1,2,3,4)	, , , •	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.31(1,2,3,4)	, , , •	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.32(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.32(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.33(1,2,3,4)	•, •, , ,	^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.33(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.34(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
L T.34(1,2,3,4)		^•, ^•, ^•, ^•	^•, ^•, ^•, ^•
R T.35(1,2,3,4)	••••, ••••, , ,	•••, ••••, , ,	•••, ••••, , ,
L T.35(1,2,3,4)	, •, ••••, ••••	, •, ••••, ••••	, •, ••••, ••••
L T.36(1,2,3,4)	•, •, , ,	, •, •, , ,	, •, •, , ,

③ペダル

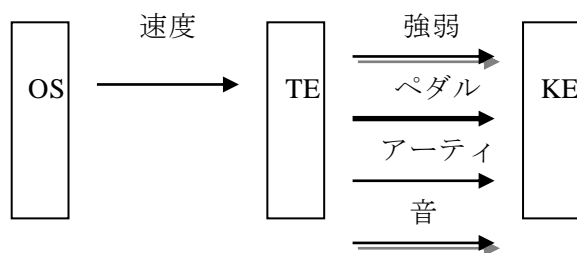
小節(拍)	OS	TE	KE
T.1		non ped.	non ped.
T.6		ped.*/ped. *	ped.*/ped.*ped.*
T.12			/ ped.*
T.14		ped. / *	ped. / *
T.15	ped. / *	ped. / *ped.*	ped. / *ped.*
T.18		ped.*ped.*ped.*ped.*	
T.22		/ ped.*	/ ped.*
T.25	ped. / *	ped. / *	ped. / *
T.30		/ ped.*	/ ped.*
T.31		/ ped.*	/ ped.*

⑥音そのもの

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.2(1)	C <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup> E	CDE	C <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup> E
R T.2(3)	E GEDC <sup>♯</sup>	E GEC	E GEC
L T.2(3)	G EC <sup>♯</sup>	G EC	G EC
R T.3(1)	CD G-E	CD <sup>♯</sup> G-E	CD <sup>♯</sup> G-E
L T.3(1)	CG C-G-A	C <sup>♯</sup> G C-G-A	C <sup>♯</sup> G C-G-A
L T.3(3)	ED	ED <sup>♯</sup>	ED <sup>♯</sup>
R T.7(2)	EAGE DC	EA <sup>♯</sup> G <sup>♯</sup> E DC	EA <sup>♯</sup> G <sup>♯</sup> E DC
R T.9(1)	CDE	C <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup> E	C <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup> E
R T.9(2)	A ED	A <sup>♯</sup> ED	A <sup>♯</sup> ED
L T.9(1)	音なし	C <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup>	C <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup>
L T.10	C-G ♪ C-G ♪ C-G ♪	♪ C-G ♪ C-G ♪ C-G ♪	♪ C-G ♪ C-G ♪ C-G ♪
R T.11(1)	CDE	CD <sup>♯</sup> E	CD <sup>♯</sup> E
L T.11	C-G	C A ♭	C A ♭
R T.12(4)	EE ♭ -A	EE ♭ -A <sup>♯</sup>	EE ♭ -A <sup>♯</sup>
L T.12	♪ A ♭ C-E	♪ A ♭ C-E	♪ A ♭ C-E
R T.13(2,4^1)	C-D G	C-D G	C(♯)-D G
R T.14(1)	B ♭ G	B ♭ G(♯)	B ♭ G(♯)
L T.15	G-C C	♪ G <sup>♯</sup> -C C	♪ G <sup>♯</sup> -C C
L T.17(1)	C-E	C <sup>♯</sup> -E	C <sup>♯</sup> -E
R T.18(1)	C-D	C <sup>♯</sup> -D <sup>♯</sup>	C <sup>♯</sup> -D <sup>♯</sup>
R T.19(4)	D <sup>♯</sup> E <sup>♯</sup> GA	D <sup>♯</sup> E <sup>♯</sup> GA(♯)	D <sup>♯</sup> E <sup>♯</sup> GA(♯)
L T.20(4)	C	CG <sup>♯</sup>	CG <sup>♯</sup>
R T.21(1)	A <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> D	A <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup>	A <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup>
R T.21(3,4)	♪ , ♪	A(タイ) , ♪	A(タイ) , ♪
R T.22(1)	A <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup>	A <sup>♯</sup> CD	A <sup>♯</sup> CD
R T.22(4)	G <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup> -A	G <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup> -A <sup>♯</sup>	G <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup> -A <sup>♯</sup>
L T.22(4)	A-G	A <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup>	A <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup>
R T.23(1)	C <sup>♯</sup> DE	CDE	CDE
R T.23(3)	C(♯)D(♯)E	CDE	CDE
R T.26(2,3)	C <sup>♯</sup> -C <sup>♯</sup> AG, C <sup>♯</sup> -C <sup>♯</sup> AG	C-CAG, C-CAG	C-CAG, C-CAG
R T.26(4)	G <sup>♯</sup> -C <sup>♯</sup> -G <sup>♯</sup>	G-C <sup>♯</sup> -Gis	G-C <sup>♯</sup> -Gis
R T.29(2)	DEF <sup>♯</sup> G <sup>♯</sup>	DEF <sup>♯</sup> A <sup>♯</sup>	DEF <sup>♯</sup> A <sup>♯</sup>
R T.30(1)	G <sup>♯</sup> A <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup>	G <sup>♯</sup> A <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> -C <sup>♯</sup>	G <sup>♯</sup> A <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> -C <sup>♯</sup>
R T.30(2,3)	CAG, CAG	C-CAG, C-CAG	C-CAG, C-CAG
R T.30(4)	G	C <sup>♯</sup> -G	C <sup>♯</sup> -G
R T.31(1)	F <sup>♯</sup> G <sup>♯</sup> A <sup>♯</sup>	F <sup>♯</sup> G <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> -A <sup>♯</sup>	F <sup>♯</sup> G <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup> -A <sup>♯</sup>
R T.31(2,3)	AGF, AGF	C-A GF, C-AGF	C-A GF, C-AGF
R T.33(1)	C <sup>♯</sup> DE	CDE	CDE
R T.33(4)	D	DF <sup>♯</sup>	DF <sup>♯</sup>
R T.34(3,4)	GFE, ED <sup>♯</sup>	G F, D <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup>	G F, D <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup>
L T.34(3,4)	GFD, D D <sup>♯</sup>	G F, D <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup>	G F, D <sup>♯</sup> C <sup>♯</sup>
R T.35(1)	D <sup>♯</sup> HG <sup>♯</sup> E <sup>♯</sup>	♪ DHG <sup>♯</sup>	♪ DHG <sup>♯</sup>
L T.36(4)	f H	f A	f A

以上の〈耳語〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図 2 として纏めた。

図 2 〈耳語〉の比較結果



〈耳語〉は、『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』で速度用語が同一の他は、全ての要素で大きく異なることが明らかになった。又、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は、強弱、ペダル、アーティキュレーション、音そのものが同一、或いは類似していることから、カワイ楽譜出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料としたと考えられる。

・〈行進曲〉 楽譜資料：TE(No.4)、KE(ピアノ曲集 1964)

〈行進曲〉は、初演時は《或る風景》の第 2 曲として発表された。『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜では、『清瀬保二ピアノ曲集(一)』より《小組曲》の第 2 曲として出版された。

#### ①速度用語

小節(拍)	TE	KE
冒頭	なし	(♩ = 92)

#### ③ペダル

小節(拍)	TE	KE
T.1	ped. / ※	ped. / ※
T.2	ped. / ※	ped. / ※
T.3	simile	simile
T.55	ped. /	ped. /
T.56	/ ※	/ ※
T.57	ped. /	ped. /
T.58	/ ※	/ ※

#### ④運指

小節(拍)	TE	KE
<b>R</b> T.1(1,2)	1-5, 4 1	なし
<b>L</b> T.1(1,2)	5 3, 1 3	
<b>R</b> T.2(1,2)	351, 231	
<b>R</b> T.4(1,2)	3523, 131	
<b>R</b> T.5(1,2)	1-5, 4 2	
<b>R</b> T.7(1,2)	1-5 2,	
<b>R</b> T.8(1,2)	, 3 1-5	
<b>R</b> T.9(1,2)	, 1-4 2	
<b>L</b> T.9(1,2)	5 2, 1 2	
<b>R</b> T.10(1,2)	53, 3 1	
<b>R</b> T.11(1,2)	1-4, 2 5	
<b>R</b> T.12(1,2)	231, 2	
<b>R</b> T.13(1,2)	1-5, 2-5 1	

## ②強弱

小節(拍)	TE	KE
T.1(1)	mf	mf
T.7(2)	> (decresc.)	> (decresc.)
T.8	poco rit.	poco rit.
T.9(1)	mf	mf
R T.17(1^)		> (アクセント)
R T.18(1^)		> (アクセント)
R T.21(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.23(1)	f	f
R T.25(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
R T.29(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.31(1)	mf	mf
R T.33(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.35(1)	mp	mp
R T.37(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.39(1)	mf	mf
R T.41(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.43(1)	mp	mp
T.45(1)	mp	mp
R T.45(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
R T.46(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.47(1)	f	f
R T.49(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
R T.50(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.51(1)	mf	mf
T.53(1)	f	f
R T.53(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
L T.53(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
R T.54(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
T.55(1)	mp	mp
R T.55(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
R T.56(2^)	mf > (アクセント)	mf > (アクセント)
R T.57(1^)	> (アクセント)	> (アクセント)
R T.58(2^)	mf > (アクセント)	mf > (アクセント)
T.59(1)	mp	mp
T.59(2)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.60(2)	f	f

## ⑤アーティキュレーション

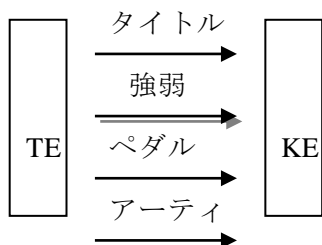
小節(拍)	TE	KE
R T.39(1)	arpeggio	arpeggio
R T.40(1)	arpeggio	arpeggio
R T.41(1)	・	・
R T.55-56	slur	slur
R T.57-58	slur	slur
R T.59	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・
L T.59	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・
R T.60	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・
L T.60	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・	ㇿ・ㇿ・ / ㇿ・ㇿ・

## ⑥音そのもの

小節(拍)	TE	KE
R T.27(1)	D-A	A-D-A
R T.27(2)	G-G A-A	G-D-G A-D-A
R T.28(1)	D-A	A-D-A
R T.28(2)	G-G A-A	G-D-G A-D-A
R T.39(2^1,2)	F,C	A-F, A-C
R T.40(2)	F,C	A-F, A-C
R T.43(1)	G-D#	G(♯)-D#
L T.43(2)	GC	G(♯)C
R T.44(1)	G-D#	G(♯)-D#
L T.44(2)	GC	G(♯)C
R T.46(1^)	G=C#	G#C#

以上の〈行進曲〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜の関係性を図 3 として纏めた。

図 3 〈行進曲〉の比較結果



〈行進曲〉は、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜で、タイトル、強弱、ペダル、アーティキュレーションが同一、或いは類似している。しかし、カワイ楽譜は速度用語と音そのもので加筆されていることから、出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料としながら、清瀬本人、或いは第三者によって修正された。

・〈おわかれ〉 楽譜資料：TE(No.4)、KE(ピアノ曲集 1964) TE

〈おわかれ〉は、初演時は《或る風景》の第3曲〈さよなら〉として発表された。『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜で、『清瀬保二ピアノ曲集(一)』より《小組曲》の第3曲〈おわかれ〉として出版された。

#### ①速度用語

小節(拍)	TE	KE
冒頭	Lento	Lento (♩ $\approx$ 63)

#### ③ペダル

小節(拍)	TE	KE
T.1	ped. / / ※	ped. / / ※
T.2	ped. / / ※	ped. / / ※
T.3	simile	simile
T.8	ped. / /	ped. / /
T.9	/ / ※	/ / ※
T.10	ped. / / ※	ped. / / ※
T.11	simile	simile
T.14	ped. / /	ped. / /
T.15	/ / ※	/ / ※
T.16	ped. / / ※	ped. / / ※
T.17	ped. / / ※	ped. / / ※
T.21	ped. / /	ped. / /
T.22	/ / ※	/ / ※
T.23	ped. / / ※	ped. / / ※
T.24	simile	simile
T.30	ped. / /	ped. / /
T.31	/ / ※	/ / ※
T.32	ped. / / ※	ped. / / ※
T.33	simile	simile

②強弱

小節(拍)	TE	KE
T.1(1)	p	p
L T.3(1)	p	p
R T.3(2)	mp	mp
R T.7(1)	mp	mp
L T.7(1)	p	p
T.10(1)	p	p
R T.12(1)	mp	mp
L T.12(1)	p	p
R T.13(1)	mp	mp
L T.13(1)	p	p
T.14(1)	p	p
T.16(1)	p	p
T.19(1)	pp extasy	pp extasy
T.20(1)	p poco rall.	p poco rall.
T.23(1)	mp	mp
T.26(1-2)	> (decresc.)	> (decresc.)
T.31(2-3)	> (decresc.)	> (decresc.)
T.32(1)	pp lontano	pp lontano
T.35(1-2)	> (decresc.)	> (decresc.)
T.36(1)	pp	pp
T.36(2)-37(1)	poco a poco rall.	poco a poco rall.
T.39(1)	ppp	ppp

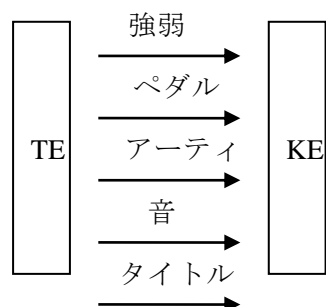
④運指

小節(拍)	TE	KE
R T.1	,3,1,	なし
L T.1	5,1,2,	
R T.3	,53,2,	
L T.3	,1,2,	
R T.4	,4,1,	
R T.5	,3,1,	
R T.7	3,53,21,	
R T.8	2, , ,	
R T.10	,3,2	
L T.10	,1,2	
R T.12	3,23,43,	
R T.13	23, , ,	
L T.13	,3,1	
R T.16	12,13,23,	
L T.16	,1,2,	
R T.17	53,21,31,	
R T.18	23,13,23,	
R T.19	54-5,32-3,54,	
R T.20	12,25,21,	
L T.20	,5-1,2,	
R T.30	1-4-52-3, , ,	
R T.32	1,2,34,	
R T.33	5,4,2,	
R T.34	12,13,23,	
R T.37	5,3,2,	
R T.38	1, , ,	
R T.39	1-5, , ,	
L T.39	5-1, , ,	

⑤アーティキュレーションと⑥音そのものは同一のため、図式化した表は割愛する。

以上の〈おわかれ〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜の関係性を図 4 として纏めた。

図 4 〈おわかれ〉の比較結果



〈おわかれ〉は、カワイ楽譜で速度用語のメトロノーム表示が加筆されている他は『チェレプニン・コレクション』と同一であることから、両楽譜は同資料である。

・〈舞曲二曲 I〉 楽譜資料：MS、OS(1934.11)、TE(No.4)、KE(ピアノ曲集 1964)

タイトル：手稿譜と『音楽新潮』が〈Duex Danses I〉、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜が〈舞曲二曲 I〉とある。

#### ①速度用語

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
冒頭	Allegro(J=108)	Allegro	Allegro	Allegro(J=100)
	(メトロノームの上から二重線)			

#### ②強弱

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
T.1(1)	mp	mp	mp	mp
T.11(1)	mf	mf	mf	mf
T.13(1)	sf	sf	sf	sf
T.13(2)	mp	mp	mp	mp
T.14(1-4)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.15(1)	mp	mp	mp	mp
T.20(1)	mf	mf	mf	mf
T.22(2-4)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.23(1)	p	p	p	p
T.27(1)	なし	なし	mp	mp
T.29(1-4)	poco a poco decresc.	poco a poco decre.	poco a poco decresc.	poco a poco decresc.
T.30(4)	p	p	p	p
T.31(1)	mp	mp	mp	mp
T.32(1)	ff	ff	ff	ff
T.34(1)	f	f	f	f
T.36(1,3)	>(アクセント)	>(アクセント)	なし	なし
T.38(3)	なし	なし	f	f
T.38(4)	>(アクセント)	>(アクセント)	sf	sf
T.39(1)	ff	ff	f	f
				poco affrettoso
T.39 (2-3)	なし	なし	<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)

### ③ペダル

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
T.1	non ped.	なし	non ped.	non ped.
T.32(1,2,3,4)	ped ped ped ped	なし	ped.* ped.* ped.* ped.*	ped.* ped.* ped.* ped.*
T.33	simile	なし	simile	simile
T.36(1-2,3-4)	ped.*	なし	ped.*	ped.*
T.37(1-4)	なし	なし	ped.*	ped.*
T.38(1-2,3-4)	なし	なし	ped.*	ped.*
T.39	なし	なし	non ped.	non ped.

### ④運指

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
R T.1	1-3,1-5,1-4,x	運指なし	1-3,1-5,1-4,234	運指なし
R T.3	21,234,532,x		21,234,532,1	
R T.6	x, x, x, 154		x, x, x, 154	
R T.7	321,215,321,3		321,215,321,3	
R T.8	x, x, x, 143		x, x, x, 143	
R T.10	234,215,321,215		234,215,321,215	
R T.11	1-4, 1-5,1-3,x		x, 1-5,1-3,x	
L T.13	なし		x,3,2,3	
L T.14	なし		2,3,2,3	
R T.15	432,123,x, x		432,123,x, x	
R T.16	321,321,543,312		321,x,543,312	
R T.17	145,421,154/5,321		145,422,155,321	
R T.18	151,512,121,125		151,512,121,125	
R T.19	512,315,321,215		512,315,321,215	
R T.20	43121,43121,43121,43212,		43121,43212,43121,43212,	
R T.21	21212,1-2-5,x,x		21312,1-2-5,x,x	
L T.22	313,213,212,3		313,213,212,3	
R T.23	なし		1,5,3,213	
R T.24	なし		1,x,x,x	
R T.25	123,421,532,1		123,421,532,1	
R T.26	212,1,212,4		213,1,212,3	
R T.27	1,5,2-4,123		1,5,2-4,123	
R T.29	1,4,2,132		1,4,2,132	
R T.30	1,3,1,215		1,2,1,215	
R T.31	215,x, x, x		215,x, x, x	
R T.32	1-5,1-5,1-5,345		1-5,1-5,1-5,234	
R T.33	1-4,x,x,432		1-5,x,x,432	
R T.35	x, x, x234		x, x, x234	
R T.36	543,234,xx		543,234,xx	
R T.37	231,213,131,431		231,213,131,431	
R T.38	321,213,x, x		321,213,x, x	
R T.39	1-3,1-5,1-5,1-5		1-3,1-5,1-5,1-5	
L T.39	5-1,5-2,3-1,5-1		5-1,5-2,3-1,5-1	

### ⑥音そのもの

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
R T.11(3)	Fに#なし	Fに#なし	Fに#あり	Fに#あり
R T.12(3)	Fに#なし	Fに#なし	Fに#なし	Fに#あり
R T.16(2)	Bにbあり *	Bにbあり *	Bにbなし	Bにbなし
R T.20(1)	Bにbあり *	Bにbあり *	Bにbなし	Bにbなし
R T.20(2)	Cに#あり	Cに#あり	Cに#なし	Cに#なし
R T.20(3^1)	Bに#あり	Bに#なし	Bに#あり	Bに#あり
R T.21(1-5)	Fに#あり *	Fに#あり *	Fに#なし	Fに#なし
R T.21(3~1)	Fに#なし	Fに#なし	Fに#なし	Fに#あり *
R T.21(3~3)	Aにbあり	Aにbあり	Aにbなし	Aにbあり
R T.21(4)	和音に臨時記号なし	和音に臨時記号なし	和音に臨時記号なし	A#、E b、A#
L T.25(3)	D-A (音域C-H)	D-A (音域C-H)	D-B (音域c-h)	D-B (音域c-h)
R T.27(2)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり *	Dに#あり *
R T.28(3)	F#-A	F-A	F#-A	F#-A
R T.33(1)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり *	Dに#あり *
L T.33(1)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり *	Dに#あり *
R T.33(4-3)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり *	Dに#あり *
L T.34(1)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり	Dに#あり
L T.34(2)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり	Dに#あり
L T.35(2)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり	Dに#あり
L T.36(2)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり	Dに#あり
R T.36(3)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり	Dに#あり
L T.38(1)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり	Dに#あり
L T.38(1)	Dに#なし	Dに#なし	Dに#あり	Dに#あり

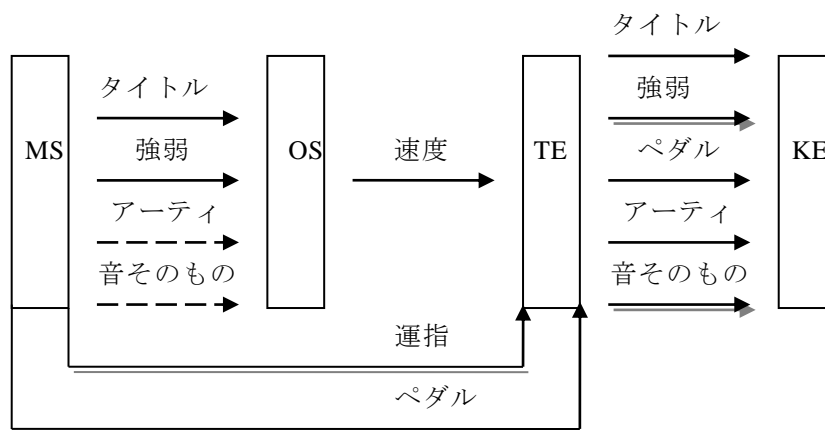


⑤アーティキュレーション

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
RT.1(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.1(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.2(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.2(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.3(1,2,3,4)	× × × ・ (スラー)	なし	× ㇿ ㇿ ・ (スラー)	× ㇿ ㇿ ・ (スラー)
LT.3(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.4(1,2,3,4)	なし	なし	× ㇿ ・ 休	× ㇿ ・ 休
LT.4(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.5(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.5(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.6(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.6(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.7(1,2,3,4)	なし	なし	・	・
LT.7(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.8(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.8(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.9(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.9(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.10(1,2,3,4)	スラー	なし	スラー・	スラー・
LT.10(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.11(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.11(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.12(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.12(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.13(1,2,3,4)	なし	なし	・ × × ×	・ × × ×
LT.13(1,2,3,4)	× ・ ・ ・	× ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.14(1,2,3,4)	休	休	休	休
LT.14(1,2,3,4)	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.15(1,2,3,4)	スラー	スラー	スラー	スラー
LT.15(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.16(1,2,3,4)	スラー	スラー	スラー	スラー
LT.16(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.17(1,2,3,4)	なし	なし	スラー	スラー
LT.17(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.18(1,2,3,4)	なし	なし	スラー	スラー
LT.18(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.19(1,2,3,4)	なし	なし	スラー	スラー
LT.19(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.20(1,2,3,4)	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ
LT.20(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.21(1,2,3,4)	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・
LT.21(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.22(1,2,3,4)	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
LT.22(1,2,3,4)	… … … (スラー)	… … … (スラー)	… … … (スラー)	… … … (スラー)
RT.23(1,2,3,4)	・ ・ × ×	・ ・ × ×	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.23(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
RT.24(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.24(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.25(1,2,3,4)	スラー	なし	× × - ・	× × - ・
LT.25(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.26(1,2,3,4)	なし	なし	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・
LT.26(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.27(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.27(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.28(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.28(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.29(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.29(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.30(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.30(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.31(1,2,3,4)	ㇿ ・ ㇿ ・ ㇿ ・	なし	ㇿ ・ ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・ ㇿ ・
LT.31(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.32(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.32(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.33(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.33(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.34(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.34(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.35(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
LT.35(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.36(1,2,3,4)	ㇿ ㇿ	なし	ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ
LT.36(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
RT.37(1,2,3,4)	スラー	スラー	スラー (ㇿ)	スラー
LT.37(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
RT.38(1,2,3,4)	ㇿ × ×	ㇿ × ×	(ㇿ) ㇿ × ×	ㇿ × ×
LT.38(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ×	・ ・ ・ ×
RT.39(1,2,3,4)	なし	なし	なし	なし
LT.39(1,2,3,4)	なし	なし	なし	なし

以上の〈舞曲二曲Ⅰ〉の6項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と手稿譜、『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図5として纏めた。

図5 〈舞曲二曲Ⅰ〉の比較結果



手稿譜と『チェレプニン・コレクション』は運指とペダルの2要素が類似し、『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』は速度用語が同一の他は大きく異なる。カワイ楽譜と『チェレプニン・コレクション』はタイトル、強弱、ペダル、アーティキュレーション、音そのものが類似或いは同一であることが明らかになった。つまり、手稿譜と『音楽新潮』は資料a、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は資料bという分類が出来る。又、『チェレプニン・コレクション』出版の際に手稿譜を主要資料とした可能性がある。

・〈舞曲二曲Ⅱ〉 楽譜資料 MS、OS(1934.11)、TE(No.4)、KE(ピアノ曲集 1964)

タイトル：手稿譜と『音楽新潮』が《Duex Danses II》、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜が〈舞曲二曲Ⅱ〉とある。

#### ①速度用語

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
冒頭	Andante non troppo(♩=92)	Andante non troppo	Andante non troppo	Andante non troppo(♩≒88)
	Allegro(♩=112)			
	(上から二重線)			

#### ③ペダル

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
T.1	なし	なし	ped.*ped.ped	ped.*ped.ped
T.2			simile	simile
T.19(1-3)			ped.*	ped.*
T.20(1,2,3)			ped.*ped.*ped.*	ped.*ped.*ped.*
T.21(1)			simile	simile
T.27(3)			ped.*	ped.*
T.28(1)			ped.*	ped.*

## ②強弱

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
T.1(1,1-3)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.2(2-3)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.3(1)	p	p	×	×
T.4(1,1-3)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.5(2-3)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.6(1,1-3)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.8(2-3)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.9(1,1-3)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.10(2-3)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.11(1,1-3)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.12(1)	mf	mf	mf	mf
T.13(1)	mp	mp	mp	mp
T.15(1)	mf	mf	mf	mf
T.16(1,1-3)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.17(1,3)	mf, >(デクレッシェンド)	×	mp	mp
T.18(1)	mp	mp	×	×
T.19(1)	p	p	p	p
T.20(1)	mp	mp	mp	mp
T.21(1)	mf	mf	mf	mf
T.21(1-3)	×	×	<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)
T.21(3)	×	×	×	f
T.22(3)	×	×	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.23(1-3)	×	×	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.24(1)	×	×	mp	mp
T.25(1)	p	p	p	p
T.26(1,1-3)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)	mp, <(クレッシェンド)
T.27(1)	mf	×	mf	mf
T.27(2-3)	<(クレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)
T.27(3)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	f, >(デクレッシェンド)
T.28(1)	mp	p	mp	mp
T.28(1-1)	<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)
T.28(2)	sf	mp	sf	sf

## ⑤アーティキュレーション

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
R T.1(1,2,3)	× × ×	× × ×	× × ●	× × ●
R T.2(1,2,3)	●, × ×	●, × ×	●, 〱	●, 〱
R T.3(1,2,3)	●, × ×	●, × ×	●, 〱	●, 〱
R T.5(1,2,3)	●, × ×	●, × ×	●, 〱	●, 〱
R T.6(1,2,3)	× × ×	× × ×	× × ●	× × ●
R T.7(1,2,3)	× × ×	× × ×	●, 〱	●, 〱
R T.8(1,2,3)	●, × ×	× × ×	●, 〱	●, 〱
R T.10(1,2,3)	●, × ×	× × ×	●, 〱	●, 〱
R T.12(1,2,3)	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱
R T.13(1,2,3)	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱
R T.14(1,2,3)	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱
R T.15(1,2,3)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.17(1,2,3)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.19(1,2,3)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.22(1,2,3)	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱
R T.24(1,2,3)	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱
R T.25(1,2,3)	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱	〱, 〱
R T.28(1,2,3)	〱, × ×	〱, × ×	〱, × ×	〱, × ×

# ⑤運指

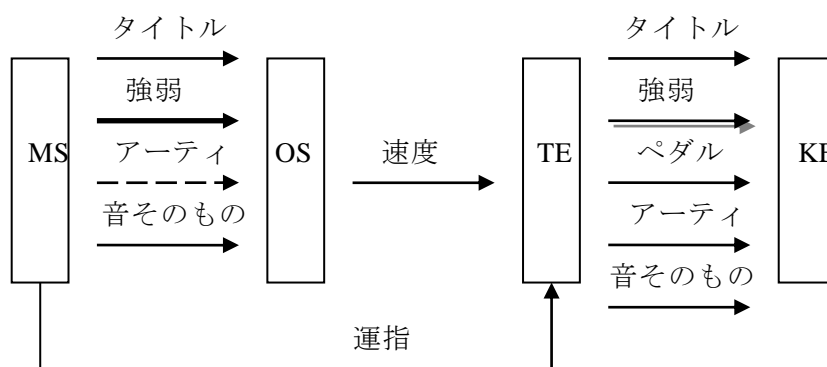
小節(拍)	MS	OS	TE	KE
RT.1	2,1,24	なし	2,1,24	なし
LT.1	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.2	53,1212,×		53,12,1	
LT.2	4-1,3-1,5-2		5-2,3-1,5-2	
RT.3	×		53,21,2	
LT.3	4-1,3-1,2-1		4-1,3-1,2-1	
RT.4	×		1,2,3	
LT.4	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.5	×		53,1231,5	
LT.5	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.6	×		2,1,24	
LT.6	5-2,3-1,4-1		5-2,4-1,3-1	
RT.7	×		31,3232,1	
LT.7	3-1,2-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.8	×		42,3232,1	
LT.8	5-2,4-1,3-1		4-1,3-1,4-1	
RT.9	×		2,5,4	
LT.9	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.10	×		31,3432,1	
LT.10	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.11	×		2,1,2	
LT.11	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.12	×		43,212,323,131	
LT.12	5-2,3-1,2-1		5-2,3-1,2-1	
RT.13	×		×,×,341	
RT.14	×		3212,35,132	
LT.14	5-2,4-1,2-1		5-2,4-1,2-1	
RT.15	×		54,323,213,131	
LT.15	5-2,3-1,5-2/4-1		5-2,3-1,5-2/4-1	
RT.16	×		32,32,131	
LT.16	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
RT.17	×		4,×,×	
LT.17	2-1(5-3),3-1,4-1		5-2,3-1,4-1	
LT.18	5-2,4-1,3-1		5-2,4-1,3-1	
LT.19	2-1,		5-2~4-1	
LT.20	5-2,4-1,2-1		5-2,4-1,2-1	
LT.21	5-2,×,×		5-2,×,×	
RT.22	×		43,215,321,452	
LT.22	5-2,3-1,5-2		5-2,3-1,5-2	
LT.23	4-1,5-2,2-1		4-1,5-2,3-1	
RT.24	×		12,421,321,543	
LT.24	5-2,3-1,5-2		5-2,3-1,5-2	
RT.25	×		2,343,212,432	
LT.25	4-1,2-1,4-1		4-1,2-1,4-1	
LT.26	5-2,4-1,2-1		5-2,4-1,2-1	
LT.27	5-2,4-1,2-12		5-2,4-1,5-21	

# ⑥音そのもの

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
RT.28(1)	♩3連符+♪	♩3連符+♪	装飾音♩+♪+8休符	装飾音♩+♪+8休符
LT.28(1)	8休符+♪	8休符+♪	♪+8休符	♪+8休符

以上の〈舞曲二曲Ⅱ〉の6項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と手稿譜、『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図6として纏めた。

図 6 〈舞曲二曲Ⅱ〉の比較結果



手稿譜と『チェレプニン・コレクション』は運指が類似している。『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』は速度用語が同一だが、他の要素で大きく異なる。カワイ楽譜と『チェレプニン・コレクション』は、タイトル、強弱、ペダル、アーティキュレーション、音そのものが類似或いは同一である。又、手稿譜と『音楽新潮』はタイトル、強弱、アーティキュレーション、音そのものが同一或いは類似していることから、手稿譜と『音楽新潮』は資料 a、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は資料 b と分類することが出来る。

・《丘の春》 楽譜資料：TE(No.4)、KE(ピアノ曲集 1964)

①速度用語

小節(拍)	TE	KE
冒頭	Molto moderato	Molto moderato (♩ = 50)

⑤アーティキュレーション

小節(拍)	TE	KE
R T.35(4-6)	⌢ .	⌢ .

⑥音そのもの

小節(拍)	TE	KE
R T.22(4,5,6)	DE,G,D	D,EG,D
R T.35(1,2,3)	D-A , D-A G , D-A	A-D-A , A-D-A G , A-D-A
R T.36(1,2,3)	D-A , D-A G , D-A	A-D-A , A-D-A G , A-D-A

## ②強弱

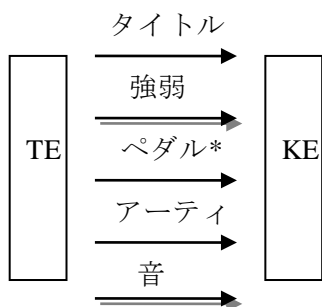
小節(拍)	TE	KE
T.1(1)	p	p
T.5(1)	crescendo	crescendo
T.7(1-6)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.8(1)	f	f
T.10(1,1-6)	p , < (cresc.)	p , < (cresc.)
T.11(1)	f	f
L T.13(1,3,4,6)	> (accento)	> (accento)
L T.14(1,3,4,6)	> (accento)	> (accento)
R T.15(6)	> (accento)	> (accento)
L T.15(1,3,4,6)	> (accento)	> (accento)
T.15(6)	sf	sf
T.16(1)	p	p
T.19(1,6)	, sf	p , sf
T.20	f	f
T.23(1)	p , dolce	p , dolce
T.25(1)	cresc.	cresc.
T.27(1)	f	f
T.29(1)	f	f
L T.30(1,3,4,6)	> (accento)	> (accento)
T.31(1,3,4,6)	p , sf , p , sf	mp , sf , mp , sf
T.32(1,3,4,6)	p , sf , p , sf	mp , sf , mp , sf
T.33(1)	cresc.	mp cresc.
T.24(6)	sf	sf
T.35	f	f
T.37(1)	f	f
L T.38(1,4)	> (accento)	> (accento)
T.39(1)	f calando	f calando
T.43(1)	p	p
T.45(1)	p cresc.	p cresc.
T.46(4)	f	f
R T.46(4,5)	> (accento)	> (accento)
T.47(1,3)	f , sf	f , sf
R T.47(4)	> (accento)	> (accento)
L T.47(5)	> (accento) secco	> (accento) secco

## ④運指

小節(拍)	TE	KE
R T.1	1-3××,2-5 1-3 1-2,	なし
L T.1	2-1 5, ,	
R T.2	1-3××,2××,	
R T.3	1-3××, ,	
R T.4	1-3××, ,	
R T.5	323532,5××,	
L T.5	521,21×,	
R T.6	3 532,3××	
L T.7	15,135,	
R T.8	21××,××	
R T.9	325421,1-3××	
L T.10	532,1521,	
R T.11	5421,4521,	
L T.11	5431,×,	
R T.12	5321,231 ,	
R T.13	1-5×2-4,1-5××	
L T.13	1234×,5××	
R T.15	1-3××, ,	
R T.19	5××, ,	
L T.19	5××,5431,	
R T.29	1-5××,1-3××	
R T.31	1231-4,5441-4,	
R T.33	1235, ,	
L T.33	15, ,	
L T.34	15, ,	
L T.37	5××, ,	
L T.37	5××, ,	

以上の《丘の春》の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜の関係性を図 7 として纏めた。

図 7 《丘の春》の比較結果



《丘の春》は、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜でタイトル、強弱、ペダル、アーティキュレーション、音そのものが類似或いは同一であることから、両楽譜は同資料と考えられる。

・〈古舞踊曲〉 楽譜資料：OS(1936.2)、TE(No.10)、KE(小組曲 1964)

タイトル：『音楽新潮』が〈古舞曲(ピアノ組曲より)〉、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜が〈古舞踊曲 Old dance〉とある。

#### ①速度用語

小節(拍)	OS	TE	KE
冒頭	Andante Rustica(♩=76)	Andante Rustica(♩=76)	Andante Rustica(♩=72)

#### ②強弱

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	mf	mf	mf
T.5(1)	mf	×	mf
T.9(1)	f	f	f
T.11(1)	f	×	×
T.13(1)	f	×	×
T.15(1)	f	×	×
T.17(1)	f	p	p
T.21(1)	mf	mf	mf
T.23(1)	mp	mp	mp
T.25(1)	mf	mf	mf
T.31(1)	mf	f	f
T.33(1)	f	mf	ff
T.34(1)	×	×	mf
T.35(1)	mf	×	×
T.41(1)	ff	f	ff
T.42(1)	f	mf	f
T.42(2)	sf	sfz	sfz
T.43(1)	mf rit.	mf	mf
T.44(1~2)	subito p	p subito	p subito rall.

③ペダル

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1,2)			ped. */ped. *
T.2(1,2)			ped. */ped. *
T.3(1,2)			ped. / ped.
T.4(1,2)			ped. / ped.
T.5(1,2)			simile
T.9(1,2)		ped. */×	ped. / ×
T.10(1,2)			× / *
T.11(1,2)		ped. */×	ped. / ×
T.12(1,2)			× / *
T.13(1,2)		ped. / ×	ped. / ×
T.14(1,2)		× / *	× / *
T.15(1,2)		ped. / ×	ped. / ×
T.16(1,2)		*/×	× / *
T.17(1,2)		ped. */×	ped. */ped. *
T.18(1,2)		ped. */×	ped. */ped. *
T.19(1,2)		ped. */×	ped. */ped. *
T.20(1,2)		ped. */ ped. *	ped. */ped. *
T.21(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.22(1,2)		ped. */×	ped. */×
T.23(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.25(1,2)		ped. / ped.	ped. / ped.
T.26(1,2)		ped. / ped.	ped. / ped.
T.27(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.29(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.31(1,2)		ped. / ×	ped. / ×
T.32(1,2)		× / *	× / *
T.33(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.35(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.37(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.39(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.41(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.42(2~)	ped.	ped. *	ped. *
T.43(1,2)		ped. / *	ped. / *
T.44(1)	*		

⑤アーティキュレーション

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.5(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.7(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.22(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
L T.23(1,2)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.24(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
L T.24(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.25(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.26(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.28(1,2)	∩/∩	∩/×	∩/×
L T.28(1,2)	×/∩	×	×
R T.30(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
L T.30(1,2)	×/∩	×	×
R T.31(1,2)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.31(1,2)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.32(1,2)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.32(1,2)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.34(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
L T.34(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.36(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
L T.36(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.38(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.40(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.42(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
R T.44(1,2)	∩/×	∩/×	∩/×
L T.44(1,2)	∩/×	×	×



## ④運指

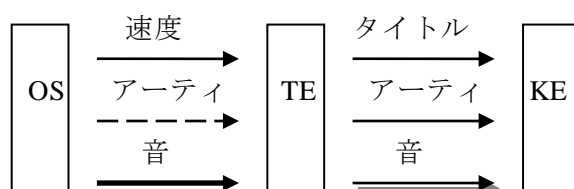
小節(拍)	OS	TE	KE
LT.1	なし	5-1/4-2	なし
LT.2		5-1212/4-12	
LT.3		5-1/4-2	
LT.4		5-1212/4-322	
RT.5		4,54/32	
LT.5		5-1/4-2	
RT.6		4454/233	
RT.7		4,54/32	
RT.8		4254/233	
RT.9		3,3/2143	
LT.9		2,2/3412	
RT.10		2343/21	
LT.10		3212/34	
RT.11		1-3,1-3/3543	
LT.11		52/3124	
RT.12		2343/21	
LT.12		4212/34	
RT.13		1-3/5434	
LT.13		52/1232	
RT.14		5434/3212	
LT.14		1232/3412	
RT.15		1,5/1354	
LT.15		5-3-1/2312	
RT.16		1254/2341	
LT.16		5212/3213	
RT.17		,5-4-2/	
RT.21		5132/	
LT.21		5121/	
RT.22		4,54/32	
LT.22		,2-1/3-1	
RT.23		4454/3343	
LT.23		21/	
RT.24		4,54/3	
LT.24		21/3,	
RT.25		4,54/3121	
RT.27		13/	
LT.27		5131/4532	
LT.28		15/1,	
RT.29		23/	
LT.29		51/	
RT.31		1234/5	
LT.31		5432/1,	
RT.32		1, / 15	
LT.32		5, / 51	
RT.33		15 /	
LT.33		51 /	
RT.34		4,54/3	
LT.34		2,1/3	
RT.35		4454/3341	
LT.35		5412/	
RT.36		4,54/3	
LT.36		21/31	
RT.37		223/2132	
LT.37		5-2,1/2513	
RT.38		4,54/3	
LT.38		52/1523	
RT.39		2 32/1 21	
LT.39		2 12/3,	
RT.40		4,54/31	
LT.40		52/15	
RT.43		35/	
LT.43		31/	
RT.44		4,54/3	
LT.44		4,3/5	

## ⑥音そのもの

小節(拍)	OS	TE	KE
R.T.5(1)	♪. ♪ (同音型) ミス		
L.T.11(1)	GDH	7 DH	7 DH
R.T.18(2)	7 + ♪	休符なし + ♪	7 + ♪
R.T.44(2)	7 ♪ + ◎	♪	◎
L.T.44(2)	7 ♪ + ◎	♪	◎

以上の〈古舞踊曲〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図 8 として纏めた。

図 8 〈古舞踊曲〉の比較結果



〈古舞踊曲〉は、『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』で速度用語とアーティキュレーション、音そのものが同一、或いは類似している。しかし、ペダルと強弱が大きく異なることから、『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』は別資料と考えられる。また、カワイ楽譜と『チェレプニン・コレクション』はタイトル、アーティキュレーション、音そのものが同一、或いは類似している。しかし、カワイ楽譜でも『チェレプニン・コレクション』に、ペダルや強弱が加筆されていることから、カワイ楽譜出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料としながらも、清瀬か、或いは第三者の手による修正が行われていることが明らかになった。

・〈ヴァルツ〉 楽譜資料：OS(1935.10)、TE(No.10)、KE(小組曲 1964)

タイトル：『音楽新潮』が〈組曲(六曲)より Walz II〉、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜が〈ヴァルツ Tempo di Waltz〉とある。

## ①速度用語

小節(拍)	OS	TE	KE
冒頭	♩. =66	♩. =66	♩. ♩ =58

## ②強弱

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	mp	p	p
T.7(1)	mf	mf	mf
T.11(1)		f	f
T.15(1)		mf	mf
T.17(1)	f	f	f
T.20(1)	p	p	p
T.24(1)	mp	pp	mp
T.34(1,1-3)			mp, <(クレッシェンド)>
T.35(1)			f
T.37(1-3)			>(デクレッシェンド)
T.38(1-3)			mp, <(クレッシェンド),mf,>(デクレッシェンド)
T.39(1)			mp
T.43(1-3)			mp, <(クレッシェンド)>
T.44(2)			f
T.45(1)	f	f	ff
T.49(1-3)			mp, <(クレッシェンド)>
T.50(1)			f

## ③ペダル

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	なし	ped.	ped.*
T.2(1)			simile
T.6(3)		*	*
T.9(1)		ped.	ped.
T.10(3)		*	*
T.11(1-3)			ped. *
T.12(1-3)			ped. *
T.13(1-3)			ped. *
T.14(1-3)			ped. *
T.15(1)		ped.	ped.
T.16(3)		*	*
T.19(1-3)		ped. *	ped. *
T.20(1-3)			ped.
T.21(1-3)			ped.
T.22(1-3)			ped.
T.23(1-3)			ped.
T.24(1)		ped.	ped. *
T.25(1-3)			ped. *
T.26(1-3)			ped. *
T.27(1-3)			ped. *
T.28(1-3)			ped. *
T.29(1)			simil
T.32(3)		*	*
T.33(1)		ped.	ped. *
T.34(1-3)			ped. *
T.35(1-3)			ped. *
T.36(1-3)			ped. *
T.37(1-3)			ped. *
T.38(3)		*	ped. *
T.39(1-3)			ped. *
T.40(1-3)		ped. *	ped. *
T.41(1-3)			ped. *
T.42(1)		ped.	ped. *
T.43(1)			ped.
T.44(3)		*	*
T.45(1)		ped.	ped.
T.48(3)		*	*
T.49(1)		ped.	ped. *
T.50(3)		*	ped. *

#### ④ 運指

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.1(1,2,3)	なし	4,3,5	なし
L T.1(1,2,3)		×,4-1,×	
R T.2(1,2,3)		3,43,12	
R T.3(1,2,3)		×,5,4	
R T.4(1,2,3)		×,3,54	
R T.5(1,2,3)		32,3,2	
R T.6(1,2,3)		32,12,1	
L T.7(1,2,3)		12,34,3	
L T.9(1,2,3)		53,14,32	
R T.10(1,2,3)		21,21,34	
R T.11(1,2,3)		1,×,×	
L T.15(1,2,3)		53,14,32	
L T.16(1,2,3)		1,1,×	
R T.17(1,2,3)		4.3.5	
L T.17(1,2,3)		2,3,1	
R T.18(1,2,3)		×,43,12	
L T.18(1,2,3)		3,12,34	
R T.19(1,2,3)		1,×,×	
L T.19(1,2,3)		1,5,×	
R T.24(1,2,3)		×,12,32	
R T.25(1,2,3)		32,1,43	
R T.26(1,2,3)		2,32,1	
R T.28(1,2,3)		×,43,2	
R T.29(1,2,3)		32,12,12	
R T.30(1,2,3)		34,2,32	
R T.31(1,2,3)		1,2,1	
R T.32(1,2,3)		43,2,31	
R T.33(1,2,3)		3,××	
R T.34(1,2,3)		×1,23,45	
R T.35(1,2,3)		15,45,34	
R T.36(1,2,3)		25,34,15	
R T.37(1,2,3)		34,23,21	
R T.38(1,2,3)		21,23,51	
R T.39(1,2,3)		2,1,232	
R T.40(1,2,3)		1,×,×	
R T.42(1,2,3)		×,×,51	
R T.43(1,2,3)		23,12,34	
R T.44(1,2,3)		1,5,×	
R T.45(1,2,3)		1-5 1-4,1-4 1-5,1-4×	
R T.49(1,2,3)		12,34,51	
R T.50(1,2,3)		5,1,×	

#### ⑥ 音そのもの

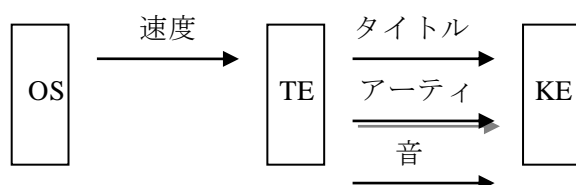
小節(拍)	OS	TE	KE
L T.25(1,2,3)	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
L T.29(1,2,3)	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
L T.32(1,2,3)	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
L T.34(1,2,3)	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
L T.39(1,2,3)	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
L T.41(1,2,3)	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
R T.45~50	8 va.....	(実音は同じ)	(実音は同じ)
L T.49(1,2,3)	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪

# ⑤アーティキュレーション

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.1(1-3)			
R T.2(1-3)	・		
R T.3(1-3)			
R T.4(1-3)			
R T.5(1-3)			
R T.6(1-3)	⌒ x	スラー	スラー
R T.7(1-3)	⌒ x	スラー	スラー
R T.8(1-3)	⌒ x	スラー	スラー
L T.9~R T.10	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.11(1-3)	x,x ⌒	x,x ⌒	x,x ⌒
L T.12(1-3)	x,x ー		x,x ー
R T.13(1-3)		x,x ⌒	x,x ⌒
L T.15~L T.16(2)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.17(1-3)			
L T.17(1-3)			
R T.18(1-3)			
L T.18(1-3)			
R T.19(1-3)			
L T.19(1-3)			
R T.24(1-3)	・, ⌒	・, ⌒	・, ⌒
R T.25(1-3)	⌒, ⌒	⌒, ⌒	⌒, ⌒
R T.26(1-3)	⌒, ⌒	⌒, ⌒	⌒, ⌒
R T.27(1-3)	⌒, ⌒	⌒, ⌒	⌒, ⌒
R T.28(1-3)	⌒, ⌒	⌒, ⌒	⌒, ⌒
R T.29(1-3)	⌒, ⌒	⌒, ⌒	⌒, ⌒
R T.30(1-3)			
R T.31(1-3)	スラー		
R T.32(1-3)	⌒, .. ⌒	⌒, ⌒	⌒, ⌒
R T.33(1-3)	スラー	スラー	スラー
R T.34(1-3)	スラー	スラー	スラー
R T.35(1-3)	スラー	スラー	スラー
R T.36(1-3)	スラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.37(1-3)	スラー	〃	〃
R T.38(1-3)	スラー	スラー	スラー
R T.39(1-3)		・, ⌒	・, ⌒
R T.40(1-3)		・, ⌒	・, ⌒
R T.41(1-3)		・, ⌒	・, ⌒
R T.42(1-3)		x,x ⌒	x,x ⌒
R T.43(1-3)	スラー	スラー	スラー
R T.44(1-3)		⌒, ⌒	⌒, ⌒
R T.49~R T.50(1)	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー

以上の〈ヴァルツ〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図 9 として纏めた。

図 9 〈ヴァルツ〉の比較結果



『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』は、速度用語以外の要素で大きく異なり、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜はタイトル、アーティキュレーション、音そのものが同一、或いは類似している。しかし、カワイ楽譜は強弱とペダルが加筆されていることから、出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料としながらも、

清瀬か、或いは第三者による修正が行われたと考えられる。

・〈ユモレスク〉 楽譜資料：OS(1935.10)、TE(No.10)、KE(小組曲 1964)

タイトル：『音楽新潮』は《Humoresque III》、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は〈ユモレスク Humoresque〉とある。

## ①速度標語

小節(拍)	OS	TE	KE
冒頭	♩=116	♩=116	♩=116

## ②強弱

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	mf	p	p
T.9(1)	f	f	f
T.10(1)			mf
T.11(1,2)			f , >(decresc.)
T.12(1,2)			f , >(decresc.)
T.13(1)	mf	p	p
T.17(1)		cresc.	cresc.
T.19(1)			mf
T.20(1,2)		sfz ,	sfz poco rall. >(decresc.)
T.21(1)	mp	cresc.	p cresc.
T.23(1)			mf
T.25(1)		f	f
T.30			>(decresc.)
T.31(1)	mp	p	p
T.32(1,2)	mf , mp		
T.32(1,2)	poco rall.		
T.33(1)	p	pp	pp
T.34(1,2)	mp , p		rall.
T.34(1,2)	poco rall.		
T.35(1)	mf	f	f
T.38(1)		sfz	sfz
T.39(1)	mf	dim.	mf
T.40(1)	mp		>(decresc.)
T.41(1)	p	p	p
T.43(1)		cresc.	cresc.
T.42(1,2)	mp , mf	e accel.	e accel.
T.45(1)	mp	<(cresc.)	<(cresc.)
T.46(1,2)	mf , sf	, sfz	, sfz

## ③ペダル

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1	non ped.		non ped.
T.9		ped. /*	ped. /*
T.10		/ped. ※	/ped. ※
T.11		ped. /*	ped. /*
T.12		/ped. ※	/ped. ※
T.16		ped. / ※	ped. / ※
T.19		ped. /*	ped. /*
T.23		ped. /*	ped. /*
T.24		ped. / ※	ped. / ※
T.26		ped. /*	ped. /*
T.28		ped. / ※	ped. / ※
T.32		/ped. ※	/ped. ※
T.34		/ped. ※	/ped. ※
T.36		/ped. ※	/ped. ※
T.38		ped./ ※	ped./ ※
T.42		ped./ ※	ped./ ※
T.46		/ped. ※	/ped. ※

④運指

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.1	なし	1/	なし
R T.2		3/	
R T.3		25/	
L T.4		12/3123	
L T.6		/4-2	
L T.8		,2-1/ ,5	
R T.9		4, / ,3	
L T.9		5-1/	
R T.10		2, /2-3	
L T.10		/12	
R T.13		1/	
L T.17		2-1/	
R T.20		1-5/	
L T.20		,1/45	
R T.21		1/	
R T.23		35/	
L T.23		/ ,1	
R T.25		54/21	
R T.26		1-4/	
R T.29		32/14	
L T.29		/1	
R T.30		32/3,2-3(m.g)	
L T.30		2/	
R T.31		123/	
R T.32		5,/1-5	
R T.34		5,/1-4	
R T.35		1/	
R T.37		14/ ,2	
R T.38		5/	
L T.38		,5/32	
R T.39		14/43	
R T.40		14/32	
R T.41		14/51	
R T.42		2, / ,1	
L T.42		5-2/	
R T.43		23/52	
R T.44		3, / ,5	
L T.44		,4/21	
R T.45		123/	
L T.45		432/	
R T.46		4/1-3-4	

⑥音そのもの

小節(拍)	OS	TE	KE
L T.17(2^)	C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub>
R T.20	H-E <sub>4</sub> #	H-F	H-F
R T.21(1)	C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub>
L T.21(1)	C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub>
L T.23(1)	E-H	E-H	E <sub>4</sub> -H
L T.23(2^)	E <sub>4</sub> #	F	F
R T.24(1)	E <sub>4</sub> #-E <sub>4</sub> #	F-F	F-F
R T.30(2^)	F <sub>4</sub>	F-G <sub>4</sub>	F-G <sub>4</sub>
L T.35	D-E	H-D-E-F	H-D-E-F
R T.36(2)	H	E-H	E-H
L T.36	E-F <sub>4</sub> / E-H	H-D-E-F / E-H-C	H-D-E-F / E-H-C
R T.38	D	D <sub>4</sub> #-D <sub>4</sub>	D <sub>4</sub> #-D <sub>4</sub>
R T.39(1)	D	D <sub>4</sub>	D <sub>4</sub>
R T.46(1)	C <sub>4</sub> #	F <sub>4</sub> #-G-C <sub>4</sub> #	F <sub>4</sub> #-G-C <sub>4</sub> #
L T.46(1)	C <sub>4</sub> #	C <sub>4</sub> #-D	C <sub>4</sub> #-D

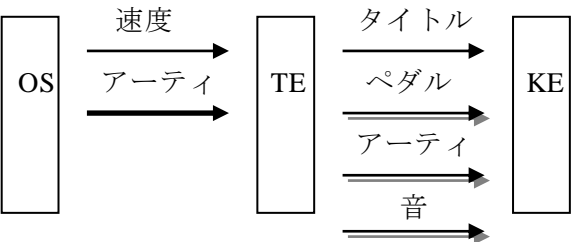
⑤アーティキュレーション

小節(拍)	OS	TE	KE
RT.1	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.2	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.3	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
LT.4	スラー	スラー	スラー
RT.5	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.6	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.7	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
LT.8	・ / ・ ・		
RT.9	・ ・ / ・ ・	・ ・ / 〰	・ ・ / 〰
LT.9	・ ・ / ・		
RT.10	・ ・ / ・	・ ・ /	・ ・ /
LT.10	/ ・ ・	/ 〰	/ 〰
RT.11	・ ・ / ・ ・	・ ・ / 〰	・ ・ / 〰
LT.11	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.12	・ ・ /	〰 /	〰 /
LT.12	/ ・ ・	/ 〰	/ 〰
RT.13	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.14	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.15	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
LT.16	・ ・ / ・ ・	〰 / ・ ・	〰 / ・ ・
RT.17	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.18	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.19	・ ・ / ・ ・	〰 / ・ ・	〰 / ・ ・
LT.20	・ / ・ ・	・ / ・ ・	・ / ・ ・
RT.21	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
LT.21	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.22	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
LT.22	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.23	・ ・ / ・ ・	〰 / ・ ・	〰 / ・ ・
LT.24		スラー	スラー
RT.25	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.26	・ / ・	・ / ・	・ / ・
LT.26	・ / ・	・ / ・	・ / ・
RT.27	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
LT.28		スラー	スラー
RT.29	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.30	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.31	スラー	スラー	スラー
RT.32	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.33	スラー	スラー	スラー
RT.34	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.35	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.36	・ ・ /	・ ・ /	・ ・ /
RT.37	・ ・ / ・ ・		
LT.38		・ / ・ ・	・ / ・ ・
RT.39	・ ・ / ・ ・		
RT.40	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.41	・ ・ / ・ ・	〰 /	〰 /
RT.42		/ ・	/ ・
RT.43	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・	・ ・ / ・ ・
RT.44	スラー	スラー	〰 /
LT.44	スラー	スラー	〰
RT.45	スラー	スラー	スラー
LT.45	スラー	スラー	スラー
RT.46	・ ・ / ・	・ ・ /	・ ・ /
LT.46	・ ・ / ・	・ ・ /	・ ・ /



以上の〈ユモレスク〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図 10 として纏めた。

図 10 〈ユモレスク〉の比較結果



『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』は、速度用語とアーティキュレーション同一、或いは類似し、カワイ楽譜と『チェレプニン・コレクション』はタイトル、ペダル、アーティキュレーション、音そのもので類似、或いは同一である。したがって、『音楽新潮』は資料 a、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜を資料 b に分類することが出来る。更に資料 b は全てが同一ではなく、特に強弱で大幅に加筆されていることから、区別するために b' とする。

- ・〈行進曲〉 楽譜資料：楽譜資料：OS(1935.10)、TE(No.10)、KE(小組曲 1964)  
タイトル：OS は〈MarchIV〉、TE と KE は〈行進曲 March〉とある。

①速度用語

小節(拍)	OS	TE	KE
冒頭	$\text{♩}=132$	$\text{♩}=132$	$\text{♩}\approx 96$

②強弱

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	mf	f	f
T.7(1)		piu f	piu f
T.13(1)	mp	p	mf
T.17(1)	mp	piu p	piu p
T.20(1)		pp cresc.	p cresc.
T.21-22		poco a poco	poco a poco
T.25(1)		cresc. molto	cresc. molto
T.29(1)	mf	f	f
T.29(1-2)		<(cresc.)	<(cresc.)
T.30(1)	f	ff	ff
T.30(2^)	sf	sfz	sfz
T.31(1)	mf	f	f
T.37(1)		f	f
T.39(1)	mf		
T.47(1)	f	f	f

### ③ペダル

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1	non ped.	ped. /	ped. / *
T.2			ped. / *
T.3			simile
T.6		/ *	
T.7		ped. /	
T.12		/ *	/ *
T.13		ped. /	non ped.
T.16		/ *	
T.17		ped. */	
T.19		ped. */	
T.20		ped. /	
T.24		/ *	
T.25		ped. /	ped. / *
T.26			ped. / *
T.27			ped. / *
T.28		/ *	ped. / *
T.29		ped. / *	ped. / *
T.30		/ ped *	/ ped *
T.31	con ped.	ped. /	ped. /
T.38		/ *	/ *
T.39	non ped.	ped. /	non ped.
T.42		*/	/ ped. *
T.43		ped. /	non ped.
T.46		/ * ped.	/ ped.
T.47	con ped.		
T.50		/ *	/ *

### ④運指

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.1(1,2)	なし	2,4	なし
L T.1(1,2)		51,21	
R T.2(1,2)		234,321	
R T.3(1,2)		2,4	
R T.4(1,2)		31,	
R T.5(1,2)		334,321	
R T.6(1,2)		21,3	
R T.7(1,2)		2,	
L T.7(1,2)		5-1 2,4-1 2	
R T.10(1,2)		1-5,4	
R T.11(1,2)		554,543	
R T.12(1,2)		1-4,2	
R T.13(1,2)		3,321	
L T.13(1,2)		51,41	
R T.16(1,2)		13,25	
R T.17(1,2)		1,3	
L T.17(1,2)		52,41	
R T.18(1,2)		135,321	
L T.18(1,2)		51,41	
L T.25(1,2)		51,41	
L T.28(1,2)		51,31	
R T.29(1,2)		31,24	
L T.29(1,2)		52,1	
R T.30(1,2)		321,2	
R T.31(1,2)		1,22	
L T.31(1,2)		52,12	
R T.33(1,2)		1,21	
R T.34(1,2)		321,1	
R T.35(1,2)		345,421	
R T.36(1,2)		321,1	
L T.42(1,2)		51,15	
R T.43(1,2)		12,31	
L T.43(1,2)		5,	
R T.44(1,2)		23, 5321	
R T.45(1,2)		345,432	
R T.46(1,2)		321,1	
R T.47(1,2)		4,	
L T.47(1,2)		44,34	
L T.48(1,2)		234,41	
L T.49(1,2)		321,234	
L T.50(1,2)		234,	

⑤アーティキュレーション

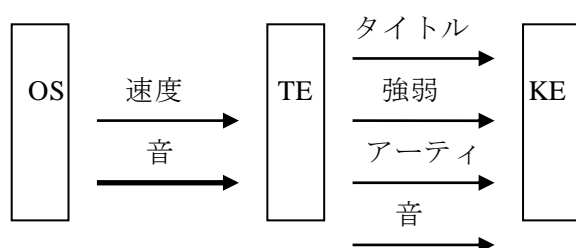
小節(拍)	OS	TE	KE
R T.1	なし	ゝ	ゝ
R T.2		slur	slur
R T.3		ゝ	ゝ
R T.4		ゝ,	ゝ,
R T.5		・ / 。	・ / 。
R T.6		ゝ	ゝ
R T.7		ゝ	ゝ
R T.8		slur	slur
R T.9		ゝ	ゝ
R T.10		ゝ	ゝ
R T.11		・ / 。	・ / 。
R T.12		ゝ	ゝ
R T.13		・ / 。	・ / 。
L T.13		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.14		・ / 。	・ / 。
L T.14		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.15		・ / 。	・ / 。
L T.15		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.16		・ ・ / 。	・ ・ / 。
L T.16		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.17		ゝ	ゝ
L T.17		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.18		・ / 。	・ / 。
L T.18		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.19		ゝ	ゝ
L T.19		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.20-29		・ ・ / 。	・ ・ / 。
L T.20-29		・ ・ / 。	・ ・ / 。
R T.30		ゝ	ゝ
R T.34		ゝ /	ゝ /
R T.35		ゝ / 。	ゝ / 。
R T.36		ゝ /	ゝ /
R T.37		ゝ / 。	ゝ / 。
R T.38		ゝ / 。	ゝ / 。
R T.39		/ 。	/ 。
R T.40		ゝ /	ゝ /
R T.41		ゝ / 。	ゝ / 。
R T.42		ゝ /	ゝ /
R T.43		/ 。	/ 。
R T.44		・ ・ /	・ ・ /
R T.45		ゝ / 。	ゝ / 。
R T.46		ゝ /	ゝ /
R T.48		ゝ / 。	ゝ / 。
L T.48		ゝ / 。	ゝ / 。
R T.49		ゝ / 。	ゝ / 。
L T.49		ゝ / 。	ゝ / 。
R T.50		ゝ /	ゝ /
L T.50		ゝ /	ゝ /

⑥おとそのもの

小節(拍)	OS	TE	KE
L T.30(2^)	8 va.....	実音	実音
R T.35(2)	AGF	AFE	AFE
R T.47-50	8 va.....	実音	実音

以上の〈行進曲〉の 6 項目の比較結果から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図 11 として纏めた。

図 11 〈行進曲〉の比較結果



〈行進曲〉は『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』で、速度用語と音そのものが類似している他は大きく異なる。『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は、タイトル、強弱、アーティキュレーション、音そのものの要素が同一である。つまり、3版は音そのものではなく、強弱やペダルといった演奏法で異なる。

・〈フェアリ・テール〉 楽譜資料：OS(1935.10)、TE(No.10)、KE(小組曲 1964)

タイトル：『音楽新潮』は〈お伽噺Ⅱ〉、『チェレプニン・コレクション』は〈フェアリ・テール Fairy tale〉、カワイ楽譜は〈おとぎ話 Fairy tale〉とある。

#### ①速度用語

小節(拍)	OS	TE	KE
冒頭	Lento (♩=54)	Lento (♩=54)	Lento (♩=46)

#### ⑤アーティキュレーション

小節(拍)	OS	TE	KE
R T.1-2	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.3	∪ / ∪	∪ / ∪	∪ / ∪
R T.4	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.4	∪ / x	x	ロングスラー
R T.5-6	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.6	x	x	ロングスラー
R T.7-8	x	ロングスラー	ロングスラー
R T.9-10	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.11	∪ / ∪	∪ / ∪	∪ / ∪
L T.11	∪ / x	x	∪ / x
R T.12	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.21-22	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.22	x	x	∪ / x
R T.23-24	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.25	x / ∪	x	x
R T.25-26	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.26	∪ / x	x	x
L T.26	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.27	∪	x	x
R T.27-28	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.29-30	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
R T.30	∪ / x	x	x

## ② 強弱

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	p	mp	mp
T.1(1-2)	<(クレッシェンド)	pesante	pesante
T.3(1)	mp		
T.4(1)	p		
T.4(1-2)	>(デクレッシェンド)		
T.5(1,2)	p , <(クレッシェンド)		
T.7(1)	p		
T.8(1-2)	>(デクレッシェンド)		>(デクレッシェンド) , p
T.9(1,2)	p , <(クレッシェンド)	mf , <(クレッシェンド)	mf , <(クレッシェンド)
T.10(1)	mp		
T.11(1,1-2)	p	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.12(1-2)	>(デクレッシェンド)		mp , >(デクレッシェンド)
T.12(1') RL		>(アクセント)	>(アクセント)
T.13(1-2)	mp , <(クレッシェンド)	f	f
T.14(1-2)	mf , >(デクレッシェンド)		>(デクレッシェンド)
T.15(1,1-2)	mp		mf , >(デクレッシェンド)
T.16(1,1-2)			mp , >(デクレッシェンド)
T.17(1)	p	p	p
T.20(1-2)	>(デクレッシェンド)		
T.21(1)	p	mp	mp
T.21(1-2)	<(クレッシェンド)		
T.23(1)	p		mp
T.23(1-2)			<(クレッシェンド) , >(デクレッシェンド)
T.24(1-2)	>(デクレッシェンド)		mp , >(デクレッシェンド)
T.25(1-2)	<(クレッシェンド)	p	p
T.26(1-2)	>(デクレッシェンド)		, >(デクレッシェンド)
T.27(1)	p		p
T.27(1-2)	<(クレッシェンド)		<(クレッシェンド)
T.28(1)		<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)
T.28(2)	sf	sf	sf
T.29(1)	f rit.	f	f
T.30(1)	mf		
T.30(2)	mp		

## ③ ペダル

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1	con Ped.	ped. /ped. ped.	ped. /ped. ped.
T.2		ped. ped./ ped. ped.	× ped./ped. ped.
T.3		ped. /ped. ped.	ped. /ped. ped.
T.4		ped. /ped.	ped. /ped.
T.5		ped. /	ped. /
T.6		ped. ※/	ped. ※/ ped. ※
T.7		ped. /ped. ped.	ped. /ped. ped.
T.8		ped. / ※	ped. / ※
T.9		ped. /	ped. /
T.10		ped. /ped. ped.	ped. /ped. ped.
T.11		ped. /ped. ped.	ped. /ped. ped.
T.12		ped. ped./	ped. ped./
T.13		ped. /	ped. /
T.14		ped. ped. /ped.	ped. ped. /ped.
T.15		ped. /ped.	ped. ped. /ped.
T.16		ped. /ped.	ped. ped. /ped. ped.
T.17		ped. / ※	ped. /
T.18		ped. /ped.	ped. /
T.19		ped. / ※	ped. /※ ped.
T.20		ped. /ped.	ped. /ped.
T.21		ped. /ped. ped.	ped. /ped. ped.
T.22		ped. ※/ ped.	ped. /ped.
T.23		ped. /	ped. /
T.24		ped. /ped.	ped. /ped.
T.25		ped. /ped.	ped. /ped.
T.26		ped. ped./ ped. ped.	ped. ped./ ped. ped.
T.27		ped. ped./ ped. ped.	ped. /ped. ped.
T.28		ped. /	ped. /ped. ※
T.29		ped. ped. /ped.	ped. ped. /ped.
T.30		ped. /ped.	ped. /ped.

④運指

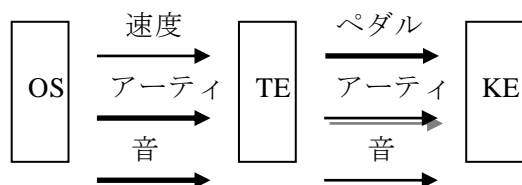
小節(拍)	OS	TE	KE
RT.1	なし	1 /2,3	なし
LT.1		5-2,4-2-1/4-2-1,3-2-1	
RT.2		1-432/31	
RT.3		1-52/1-52	
LT.3		5-2,4-2-1/5-2,4-1	
RT.4		1-432/11	
LT.4		5-1/	
RT.5		1 /	
LT.5		5-2,4-2-1/	
RT.6		1-4/	
LT.6		543-1/45	
RT.7		1-5,1-4/2-3,1-4	
LT.7		4-2-1/3-1,4-1	
RT.8		2,1-5/	
LT.8		5-2,4-2-1/	
RT.9		1 /2,3	
LT.9		5-2,5-2-1/	
RT.10		1-543/1-5,2	
LT.10		5-2, /	
RT.11		345/234	
LT.11		432-1/5-1,5-2	
RT.12		1-25/43	
LT.12		5-1,3-1/	
RT.13		1-4 /	
LT.13		5-1,3-1/	
RT.14		1-5, /1-4,1-3	
LT.14		5-2,5-1/4-2,4-1	
RT.15		1-4,1-3/	
LT.15		5-1,4-1/5-1,5-2	
RT.16		,1-4/1-3,1-2	
LT.16		5-1,5-1/5-2,5-3	
RT.17		1-5, / ,1-2	
LT.17		5-1,5-2/	
RT.18		1-3,1-5/1-4,1-3	
LT.18		5-1,5-3-1/	
RT.19		1-5, / ,1-2	
LT.19		5-1,5-3-1/ ,23	
RT.20		1-3,1-5/1-4,1	
LT.20		, 5-1/5-2,2-1	
RT.21		1, /1-2,1-3	
LT.21		5-1,5-3-1/5-3-1,5-2-1	
RT.22		1-4/1-3,5	
LT.22		5-232/4-1,5	
RT.23		1-23/4,2	
LT.23		5-1,5-2/	
RT.24		321/2-3,	
LT.24		5-1,5-2/5-1,	
RT.25		2-3,1-4/1-5,2	
LT.25		5-2-1,5-1/5-2,	
RT.26		1-432/1	
LT.26		5-1,4-2/5-1,4-1	
RT.27		1 /	
LT.27		5-2, /	
RT.28		/ 1	
RT.29		2,1/2-3,	
RT.30		1-432/1-2-5	

⑥音そのもの

小節(拍)	OS	TE	KE
LT.5(2^1)	D-F-B	D-F-A	D-F-A

以上の〈フェアリ・テール〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図 12 として纏めた。

図 12 〈フェアリ・テール〉の比較結果



〈フェアリ・テール〉は、『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』で、速度用語とアーティキュレーションと音そのものが同一、或いは類似している。カワイ楽譜と『チェレプニン・コレクション』は、アーティキュレーションと音そのものが類似、或いは同一である。つまり、強弱とペダルの演奏法で大きく異なることから『音楽新潮』を資料 a、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜を資料 b と分類することが出来る。しかし資料 b はペダルや強弱の演奏法が異なるため、カワイ楽譜出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料としながら、清瀬か、或いは第三者による修正が行われている。

・〈カントリ・フェア〉 楽譜資料：OS(1936.2)、TE(No.10)、KE(小組曲 1964)

タイトル：『音楽新潮』は〈お祭り〉、『チェレプニン・コレクション』は〈カントリ・フェア Country fair〉、カワイ楽譜は〈村祭り Country fair〉とある。

#### ①速度用語

小節(拍)	OS	TE	KE
冒頭	Allegro gioioso (♩=126)	Allegro giocoso (♩=126)	Allegro moderato giocoso
	(ママ)		(♩≒88)
T.61	Andante tranquillo	Andante	Andante (♩≒60)
T.69	Vivace	a T <sup>o</sup> molto vivace	a tempo molto vivace (♩=126)

⑥音そのもの

小節(拍)	OS	TE	KE
<b>R</b> T.21-21	8 va.....	なし	なし
<b>L</b> T.22(2^)	F-C	F-D	F-D
<b>R</b> T.28,30(2^)	A(横棒なし)		
<b>R</b> T.35	3/4 (♪=♪)	3/8 (♪)	3/8 (♪)
<b>L</b> T.35	3/4 (♪.)	3/8 (♪.)	3/8 (♪.)
<b>L</b> T.37-41	F-C	F-C-D-G	F-C-D-G
<b>L</b> T.42-45	F-F	F-C-F-G	F-C-F-G
<b>L</b> T.48-49	F-F(低い)	F-F (	F-C-F
<b>R</b> T.58	G gliss.	cde	cde
<b>L</b> T.72(1)	DGAC	CGAC	DGAC
<b>R</b> T.75	8 va.....	実音(8va下)	実音(8va下)
<b>L</b> T.75	F-F	F	F
<b>R</b> T.76	8 va.....	実音	実音
<b>R</b> T.77-78	16va.....	8.....	8.....

②強弱

小節(拍)	OS	TE	KE
T.1(1)	mf	f	f
T.4(1)		mf	mf
T.8(1)		f	f
T.11(1)		mf	mf
T.11-12		< (cresc.)	< (cresc.)
T.13(1)	f	f	f
T.15(1)	mf	mf	mf
T.19-20		< (cresc.)	< (cresc.)
T.21(1)		f	f
T.21(2^)		sfz	sfz
T.23(1)		mf	mf
T.27(1)	mp	f	f
T.31(1)	mf		
T.33(1)		mf	mf
T.35(1)	f		
T.35-36		< (cresc.)	< (cresc.)
T.37(1)	f	f	f
T.38(1)	f		
T.42(1)	f	f	f
T.43(1)	f		
T.46(1)	mf	mf	mf
T.50-51		< (cresc.)	< (cresc.)
T.52(1)	f	f	f
T.54(1)	mf	mf	mf
T.58(1)	ff	ff	ff
T.59(1)	f	ff	ff
T.60(1)	rit.	rit.	rit.
T.61(1)	mp Lontano	p	p lontano
T.65(1)	p echo		
T.68(2)	p		
T.69(1)	pp poco a	pp	pp
T.70(1)	poco cresc.	cresc.	cresc.
T.75(1)	f	f	f
T.76(1)		sfz	sfz
T.78(1^)	sf	sfz	sfz



③ペダル

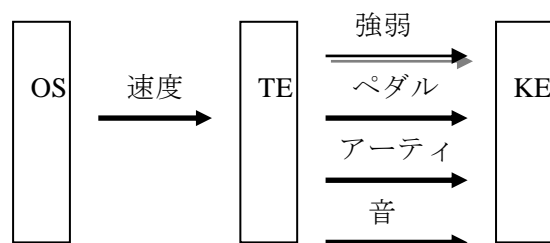
小節(拍)	OS	TE	KE
T.1	non ped.		non ped.
T.4		/ ped *	/ ped *
T.5		/ ped *	/ ped *
T.6		/ ped.	/ ped.
T.7		/ *	/ *
T.8		ped. /	ped. /
T.9		ped. /	ped. /
T.10		ped. /	ped. /
T.11		/ ped.	/ ped.
T.12		/ ped.	/ ped.
T.13		ped. /	ped. /
T.14		/ *	/ *
T.15		/ ped.	/ ped.
T.16		/ ped.	* / ped.
T.17		/ ped *	* / ped *
T.18			ped. */ ped. *
T.19			ped. */ ped. *
T.20		ped. / *	ped. / *
T.21		/ ped.	/ ped.
T.22		ped. / ped. *	ped. / * ped. *
T.23		/ ped.	/ ped.
T.24		/ ped.	/ ped.
T.25		/ ped.	/ ped.
T.26		ped. /	ped. / ped.
T.27		ped. /	ped. / *
T.28		/ *	ped. / *
T.29		ped. /	ped. / *
T.30		/ *	ped. / *
T.31		ped. /	/ ped. *
T.32		/ *	ped. */
T.33		ped. /	ped. /
T.34		/ ped.	* ped. /
T.35		ped. /	ped. /
T.36		/ *	/ *
T.37		ped. /	ped. /
T.41		/ *	/ *
T.42		ped. /	ped. /
T.45		/ *	/ *
T.46		/ ped.	/ ped.
T.47		/ ped.	* / ped.
T.48		/ ped.	/ ped.
T.49		/ *	* ped. / *
T.50		ped. /	ped. / ped.
T.51		/ *	ped. / ped. *
T.52		ped. /	ped. /
T.53		/ *	/ *
T.54		ped. /	ped. / *
T.55		/ *	ped. / *
T.56		ped. / ped.	ped. /
T.57		ped. / ped.	
T.58	ped. / *	ped. / *	ped. / *
T.59	ped. /	ped. /	ped. /
T.60	/ *	/ *	/ *
T.69	ped. / *	ped. /	ped. / *
T.70	ped. / *		ped. / *
T.71	ped. */ ped. *		ped. /
T.75		ped. /	ped. /
T.78		*/	*/

## ④運指

小節(拍)	OS	TE	KE
R.T.1	なし	32,32	なし
R.T.2		3,254,543	
R.T.3		4321,31	
R.T.4		2,123,432	
R.T.5		3,123,432	
R.T.6		55,1	
L.T.6		,1234	
R.T.8		3,	
R.T.9		3,245,421	
R.T.10		4321,21	
R.T.11		2,123,432	
L.T.11		4-1,5-2	
R.T.12		3,123,431	
R.T.13		23,412,451	
R.T.14		24,512,351	
R.T.15		2,121,245	
R.T.16		431,245	
R.T.17		325,4 43	
L.T.17		3,2	
R.T.18		43,214,321	
L.T.18		1,3	
R.T.19		3,431,234	
L.T.19		4-1,5-2	
R.T.20		12,354,321	
L.T.20		13,21	
R.T.21		5432,34	
L.T.21		,5-1	
R.T.22		5,432,321	
L.T.22		5-2,5-1	
R.T.23		2,121,245	
R.T.24		4,314,321	
R.T.25		2,345,432	
R.T.26		1,232,212	
R.T.27		343 2,1	
L.T.27		12,34	
R.T.28		343 2,31	
L.T.28		13,12	
L.T.29		52,12	
R.T.30		21,321	
R.T.31		1-5,4	
R.T.32		5432,12	
R.T.33		312, 3432	
L.T.33		5-2,12	
R.T.34		312, 3432	
R.T.35		123,	
L.T.35		5,3	
R.T.36		123,	
L.T.36		2,1	
R.T.37		1-5,2	
L.T.37		5-2-1,	
R.T.38		312.3 32	
R.T.39		5324,21	
R.T.40		212,3	
R.T.41		312,3	
R.T.44		212, 3532	
R.T.45		5, 5431	
R.T.46		212,	
R.T.47		312,	
R.T.48		43, 5431	
R.T.49		23, 5321	
R.T.50		5432, 5321	
R.T.52		5342, 3142	
R.T.53		3153, 4231	
R.T.54		43, 5421	
R.T.55		32, 5321	
R.T.56		2313,2	
R.T.61		3,2	
R.T.62		3,4	
R.T.63		3,	
R.T.64		12,	
R.T.65		3,	
L.T.65		3,2	
R.T.66		,4	
L.T.66		3,1	
R.T.67		3,2	
L.T.67		2,3	
R.T.68		12,3	
L.T.68		4	
R.T.69		3, 321	
L.T.69		53,21	
R.T.71		4321, 4321	
L.T.71		5321, 5321	
R.T.73		4321, 5321	
L.T.74		,5321	
R.T.75		123,	
L.T.75		,5431	
R.T.76		34,	
L.T.76		3-2,	
R.T.77		,5421	
L.T.77		3-2,	
R.T.78		3 1-4-5,	

以上の〈カントリ・フェア〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、カワイ楽譜の関係性を図 13 として纏めた。

図 13 〈カントリ・フェア〉の比較結果



〈カントリ・フェア〉は、『音楽新潮』と『チェレプニン・コレクション』で、速度用語が類似し、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は、強弱、アーティキュレーション、音そのものが類似している。したがって、『音楽新潮』を資料 a、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜を資料 b と分類することが出来る。

#### 【清瀬のピアノ作品に於ける楽譜資料のまとめ】

『音楽新潮』版と『チェレプニン・コレクション』は、速度用語が全作品で同一、アーティキュレーションが〈古舞踊曲〉、〈ユモレスク〉、〈フェアリ・テール〉で類似していた。しかし、強弱、ペダル、運指、音そのものの 4 項目で大きく異なることから、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』版は、全ての作品で別資料であることが明らかになった。

『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は、〈行進曲〉を除く全作品で、アーティキュレーション、音そのものが類似、或いは同一であった。カワイ楽譜のペダルは、『小組曲』より〈古舞踊曲〉、〈ヴァルツ〉、〈行進曲〉、〈フェアリ・テール〉、〈カントリ・フェア〉で加筆されていた。強弱は、『小組曲』より〈古舞踊曲〉、〈ヴァルツ〉、〈ユモレスク〉、〈フェアリ・テール〉を除く 8 曲で同一、或いは類似していた。音そのものに関しては、殆どの作品で変更されていない。したがって、カワイ楽譜は、『チェレプニン・コレクション』の影響が強く、出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要な楽譜資料としたと言える。しかし、カワイ楽譜の強弱やペダルの演奏法に関しては、『チェレプニン・コレクション』に加筆された作品が多いことから、清瀬か、或いは第三者の手による修正が行われている。

最後に手稿譜と『チェレプニン・コレクション』は、運指とペダルで類似していることから、『チェレプニン・コレクション』は、手稿譜からの情報を一部で受け継いでいる事が明らかになった。

## 2) 松平頼則

松平のピアノ作品は次の2曲が『チェレプニン・コレクション』に収められた。

・『チェレプニン・コレクション』No.5『日本近代ピアノ曲集 Modern Japanese piano-Album』

より第3曲《前奏曲 Prélude(en Ré Majeur)》

・『チェレプニン・コレクション』No.12《ミュージック・ボックス Music Box》

《前奏曲》は1935年、《ミュージック・ボックス》は1936年に出版された。これら2曲は、『チェレプニン・コレクション』の他に『音楽新潮』版、現代思潮社版、全音楽譜出版1971年、全音楽譜出版社1991年の4種がある。以後の表には『音楽新潮』版をOS、現代思潮社版をGS、全音楽譜出版1971年をZO71、全音楽譜出版社1991年をZO91と略す。

### 1. 『音楽新潮』(OS)

・『幼児の追想』より〈Vオルゴール〉1931年1月号(第8巻第1号)

『チェレプニン・コレクション』No.12《ミュージック・ボックス》は、初版である雑誌『音楽新潮』の付録楽譜として出版された際のタイトルが、『幼児の追想』より〈Vオルゴール〉であった。『音楽新潮』の付録楽譜は、第8巻第6号から印刷譜が掲載されたが、松平〈Vオルゴール〉を含む、それ以前の楽譜は手稿譜のまま凸版に取られたため、そのまま掲載された。これらの付録楽譜について「自作曲家の自筆で出すことになっています(中略)」と記されていることから、〈Vオルゴール〉の『音楽新潮』版は初版でありながら、表3の分類では小区分1. 手稿譜のb.出版された自筆譜に該当する。

### 2. 『現代創作舞踊音楽第一ピアノ曲集』

・《Prelude》

1953年に現代思潮社から出版された。著者は「小山清茂方現代舞踊音楽出版企画書」とある。まえがきに、「日本的旋律を新感覚で取り扱ったもの。可憐、郷愁、同新を歌う感じ。少し短いから強弱を変えて、或いは速度を、或いは何処かを反復して用いてもよいだろう。」

<sup>128</sup>と記されている。この文章は作曲者の松平ではなく、文責在編集の渡辺久春によるものであることから、作曲者本による校訂かどうかは疑問が残る。

### 3. 全音楽譜出版社 1971 年 (ZO71)

- ・「ゼンオンピアノライブラリー邦人作品シリーズ」『松平頼則ピアノのための小品集』より《前奏曲ニ調 *Prélude en Ré Majeur*》
- ・「ゼンオンピアノピース」《幼年時代の思い出》より I  
〈ミュージック・ボックス *Boîte à musique*(Music box)〉

両楽譜も 1971 年に全音楽譜出版社から出版された。《前奏曲ニ調》が収められた『松平頼則ピアノのための小品集』は、作曲者のまえがきがあり、「前奏曲」については、「ニ調」の方は当時日本に来たチェレプニンが選んで彼のエディション(現在は存在しない)に入れたものである。作曲年代は 1934。」と記されていることから、出版する際に松平本人が楽譜に目を通していている可能性が高い。尚、《ミュージック・ボックス》は作曲者による一筆はない。

### 4. 全音楽譜出版社 1991 年(ZO91)

『松平頼則 ピアノ作品集』より

- ・《前奏曲ニ調 *Prélude en Ré Majeur*》
- ・《オルゴール *Boîte à musique*》

1991 年に全音楽譜出版社から出版され、両曲が収められている。この作品集には作曲者のまえがきがあり、「今回私のピアノ作品(殆ど最初期の印象派的なものと中期の新古典主義的なもの)がまとめて出版されることになった。(中略)最初期の「幼年時代の思い出」は今までピースものとして 3 冊分になっていたが、それを纏めると共に訂正、追加して 10 曲となっている。「前奏曲」については、「ニ調」の方は当時日本に来たチェレプニンが選んで彼のエディション(現在は存在しない)に入れたものである。作曲年代は 1934。」と記されている。したがって、《オルゴール》は作曲者による再校訂譜で、《前奏曲ニ調》は『チェレプニン・コレクション』の楽譜を指している。

---

<sup>128</sup> 文責在編集渡辺記「取扱いについて」『現代創作舞踊音楽』東京：現代思潮社、1953 年。

・《前奏曲ニ調》

楽譜資料：TE(No.5)、GS(1953)、ZO71(ピアノライブラリー)、ZO91(ピアノ作品集)

タイトル：TE の目次は《前奏曲ニ長調》、曲の冒頭は《前奏曲 Prélude(en Ré Majeur)》、

GS は《Prelude》、ZO71 と ZO91 は《前奏曲ニ調 Prélude en Ré》とある。

①速度用語

小節(拍)	TE	GS	ZO1971	ZO1991
冒頭	Andante cantabile(Rustique)	Andante cantabile(Rustique)	Andante cantabile(Rustique)	Andante cantabile(Rustique)

②強弱

小節(拍)	TE	GS	ZO1971	ZO1991
T.1(1)	p	p	p	p
T.9(2)-10	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.11(2)-12(1)	>(decresc.)	>(decresc.)	>(decresc.)	>(decresc.)
T.13(2)-14	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.15(2)-16(1)	>(decresc.)	>(decresc.)	>(decresc.)	>(decresc.)
T.17(1)	dim.	dim.	dim.	dim.
T.19(2)	rit.	rit.	rit.	rit.
T.21(1)	pp	pp	pp	pp
T.25(1)	pp	pp	pp	pp
T.29(1)	p	p	p	p
T.33(1)	pp	pp	pp	pp
T.35(2)	rall.	rall.	rall.	rall.
T.36(1)	ppp	ppp	ppp	ppp

③ペダル：全版で記されていない。

⑤アーティキュレーション

小節(拍)	TE	GS	ZO1971	ZO1991
<b>R</b> T.1-20	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰
<b>L</b> T.1-20	〰 / 〰	〰 / 〰	〰 / 〰	〰 / 〰
<b>T</b> T.21-24	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰
<b>S</b> T.21-28	(T.23-28) 2小節単位の 〰	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰
<b>B</b> T.21-28	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰
<b>A</b> T.25-28	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰	1小節単位の 〰
<b>R</b> T.29-36	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰	2小節単位の 〰
<b>L</b> T.29-36	〰 / 〰	〰 / 〰	〰 / 〰	〰 / 〰

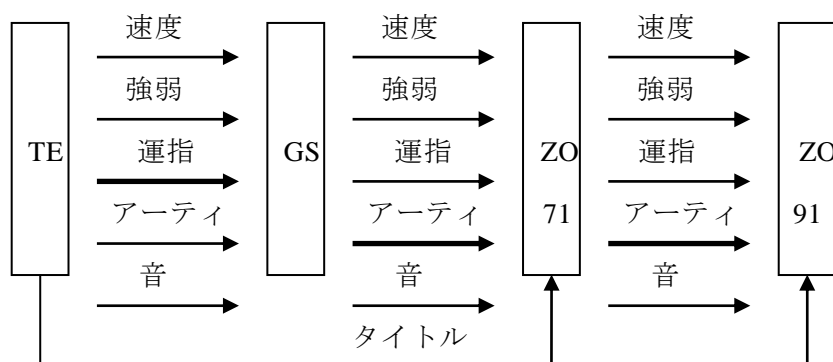
⑥音そのもの：同一

#### ④運指

小節(拍)	TE	GS	ZO1971	ZO1991
RT.1	14/34	14/34	14/34	14/34
LT.1	5-23-1/53-1	5-23-1/53-1	5-23-1/53-1	5-23-1/53-1
RT.2	32/1	32/1	32/1	32/1
RT.3	54/21	54/31	54/21	54/21
RT.4	2	2	2	2
RT.5	34/34	34/34	34/34	34/34
LT.5	2-13-1/53-1	2-13-1/53-1	2-13-1/53-1	2-13-1/53-1
RT.6	32/1	32/1	32/1	32/1
RT.9	1/23	1/23	1/23	1/23
LT.9	2-11/25	2-11/25	2-11/25	2-11/25
RT.10	45/3 <sup>1</sup>	45/3 <sup>1</sup>	45/3 <sup>1</sup>	45/3 <sup>1</sup>
RT.11	32/14	32/14	32/14	32/14
LT.11	2-15/25	2-15/25	2-15/25	2-15/25
RT.12	32/1	32/1	32/1	32/1
RT.15	21/54	21/54	21/54	21/54
RT.16	32/1	32/1	32/1	32/1
RT.17	43/ 4	43/ 4	43/ 4	43/ 4
RT.17	3-12/53-1	3-12/53-1	3-12/53-1	3-12/53-1
LT.18	34/3	34/3	34/3	34/3
RT.19	21/54	21/54	21/54	21/54
RT.20	32/1	32/1	32/1	32/1
RT.21	1-44/15	1-44/15	1-44/15	1-44/15
LT.21	3-12/53-1	3-12/53-1	3-12/53-1	3-12/53-1
RT.22	1-32/41	1-32/41	1-32/41	1-32/41
RT.23	54/1-32	54/1-32	54/1-32	54/1-32
RT.24	1-31/ 1	1-31/ 1	1-31/ 1	1-31/ 1
RT.25	1-55/2-35	1-55/2-35	1-55/2-35	1-55/2-35
LT.25	5-12/5-13	5-12/5-1	5-12/5-1	5-12/5-1
RT.26	1-42/52-3	1-42/52-3	1-42/52-3	1-42/52-3
RT.27	1-54 <sup>5</sup> /3-42	1-54 <sup>5</sup> /3-42	1-54 <sup>5</sup> /3-42	1-54 <sup>5</sup> /3-42
RT.28	1-33-5/ 1	1-33-5/ 1	1-33-5/ 1	1-33-5/ 1
RT.29	21/31-4	21/31-4	21/31-4	21/31-4
LT.29	2-15/2-15	2-15/2-15	2-15/2-15	2-15/2-15
RT.30	1-51-5/1-41	1-51-5/1-41	1-51-5/1-41	1-51-5/1-41
RT.31	1-54/1-32	1-54/1-32	1-54/1-32	1-54/1-32
LT.31	5-13/14	5-13/14	5-13/14	5-13/14
RT.32	1-53/1-2	1-53/1-2	1-53/1-2	1-53/1-2
LT.32	14/14	14/14	14/14	14/14
RT.33	1-42-5/1-41-5	1-42-5/1-41-5	1-42-5/1-41-5	1-42-5/1-41-5
RT.34	1-52-4/2-31	1-52-4/2-3	1-52-4/2-3	1-52-4/2-3
RT.35	1-52-4/1-32-3	1-52-4/1-32-3	1-52-4/1-32-3	1-52-4/1-32-3
RT.36	1-4 /	1-4 /	1-4 /	1-4 /

以上の《前奏曲ニ調》の 6 項目の比較結果から、『チェレプニン・コレクション』と現代思潮社、全音楽譜出版社 1971 年版、全音楽譜出版社 1991 年版の関係性を図 14 として纏めた。

図 14 《前奏曲》の比較結果



《前奏曲ニ調》は、『チェレプニン・コレクション』現代思潮社、全音 71、全音 91 の全版で、速度用語、強弱、音そのものが同一であった。また、『チェレプニン・コレクション』を除く 3 版でアーティキュレーションが、現代思潮社を除く 3 版で運指が同一であった。『チェレプニン・コレクション』のアーティキュレーションや現代思潮社の運指はごくわずかな違いであることから、《前奏曲ニ調》は全版が同一譜である。

・《ミュージック・ボックス》

楽譜資料：OS(1931.1)、TE(No.12)、ZO71(ピアノピース)、ZO91(ピアノ作品集)

タイトル：OS は《V.オルゴール》、TE は《ミュージック・ボックス Boîte à musique》、ZO71 は《ミュージック・ボックス Boîte à Musique(Music box)》、ZO91 は《オルゴール Boîte à musique》とある。

小節数：OS は全 12 小節、TE,ZO71,ZO91 は全 14 小節である。

①速度用語

小節(拍)	OS(手書き)	TE	ZO1971	ZO1991
冒頭	Allegretto	Allegretto	Allegretto	Allegretto

②強弱

小節(拍)	OS(手書き)	TE	ZO1971	ZO1991
T.1(1)	pp	pp	pp	pp
R T.9(1,2,3,4,5)			>>>> (アクセント)	
R T.10(1,2,3,4,5)			>>>> (アクセント)	

③ペダル

小節(拍)	OS(手書き)	TE	ZO1971	ZO1991
T.1(1,2,3,4)	なし	ped.ped.ped.ped	ped.ped.ped.ped	ped.ped.ped.ped
T.2		simile	simile	ped.ped.ped.ped
T.3				simile
T.10(1,2,3,4)				ped.ped.ped.ped
T.11(1,2,3,4)				ped.ped.ped.ped
T.14(1-2,3,4)		ped. *ped.ped		

④運指

小節(拍)	OS(手書き)	TE	ZO1971	ZO1991
R T.1	なし	1213,1325,2413,25	なし	なし
L T.1		51,51,52,41		
R T.2		3512,3513,2123,5		
L T.2		15,15,25,35		
R T.3		×,×,1424,13		
R T.4		×,×,4321,25		
R T.5		13,25,2413,25		
R T.6		1212,1325,2413,25		
L T.7		13,14,25,15		
R T.9		13,25,13,25,13		
L T.9		53,41,53,41,53		
R T.10		25,13,25,13,25		
L T.10		41,53,41,53,41		



⑤アーティキュレーション

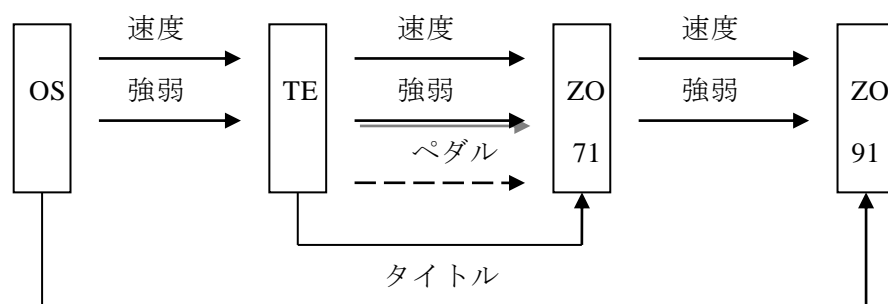
小節(拍)	OS(手書き)	TE	ZO1971	ZO1991
R T.1	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.1	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.2	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.2	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.3	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.3	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.4	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.4	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.5	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.5	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.6	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.6	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.7	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.7	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.8	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.8	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.9-10	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.9	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
L T.10	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.11-12	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.11	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
L T.12	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.13		ロングスラー	ロングスラー	ロングスラー
L T.13		~~~~~	~~~~~	~~~~~
R T.14		×, ×, ' ~	×, ×, ' ~	×, ×, * * * * , *
L T.14		( ~ ) ' ~ .	.. .. ' ~ .	×, ×, ( ~ ) .

⑥音そのもの

小節(拍)	OS(手書き)	TE	ZO1971	ZO1991
R T.1(1,2,3,4)	cEeG,dAfD,gCfA #,eA <sup>h</sup>	cEeG,dAfD,gCfA #,eA <sup>h</sup>	cEeG,dFfA,gCe # A #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	cEeG,dFfA,e # A # GF # E #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>
L T.1(1,2,3,4)	EH,DA,CF,EA	EH,DA,CF,EA	EH,DA,CG,AE	EH,DA,B ♭ F <sup>h</sup> ,AE
R T.2(3,4)	a # D # cF,eA <sup>h</sup>	A # HCD #,EA	A # HCD #,EA	A # HCD #,EA
L T.2(1,2,3,4)	HE,AD,FC,EA	HE,AD,FC,EA	HE,AD,GC,EA	HE,AD,F <sup>h</sup> B ♭,EA
R T.3(1,2,3,4)	cEeG,dAfD,a # GgC,eA <sup>h</sup>	cEeG,dAfD,a # GgC,eA <sup>h</sup>	cEeG,dFfA,gCe # A #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	cEeG,dFfA,e # A # GF # E #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>
L T.3(1,2,3,4)	EH,DA,CF,EA	EH,DA,CF,EA	EH,DA,CG,AE	EH,DA,B ♭ F <sup>h</sup> ,AE
R T.4(1,2,3,4)	gHeG,fAdF,fA # cE #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	gHeG,fAdF,A # G # F # E #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	gHeG,fAdF,A # GFE #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	gHeG,fAdF,A # HCD #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>
L T.4(1,2,3,4)	HE,AD,FC,EA	HE,AD,FC,EA	HE,AD,GC,EA	HE,AD,F <sup>h</sup> B ♭,EA
R T.5(1,2,3,4)	cC-G,fF-D,gCfA #,eA <sup>h</sup>	cC-G,fF-D,gCfA #,eA <sup>h</sup>	cC-G,dD-A,gCe # A #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	cE,fA,gC <sup>h</sup> B ♭,eA
L T.5(1,2,3,4)	EH,DA,CF,EA	EH,DA,CF,EA	CG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	CG,C <sup>h</sup> F #,B ♭ F <sup>h</sup> ,AE
R T.6(1,2,3,4)	HCDE,dAfD,A # GFE #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	HCDE,dAfD,g # CfA #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	HCDE,dFfA,gCe # A #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	f # HCD <sup>h</sup> E,dFdA,e # A # GF # E #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>
L T.6(1,2,3,4)	EH,DA,CF,EA	EH,DA,CF,EA	CG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	CG,C <sup>h</sup> F #,B ♭ F <sup>h</sup> ,AE
R T.7(1,2,3,4)	cC-G,fF-D,gCfA #,eA <sup>h</sup>	cC-G,fF-D,gCfA #,eA <sup>h</sup>	cC-G,dD-A,gCe # A #,eA <sup>h</sup>	cE,fA,gC <sup>h</sup> B ♭,eA
L T.7(1,2,3,4)	HG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	HG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	CG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	CG,C <sup>h</sup> F #,B ♭ F <sup>h</sup> ,AE
R T.8(1,2,3,4)	HCDE,dAfD,A # GFE #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	HCDE,dAfD,gCfA #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	HCDE,dFfA,gCe # A #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	f # HCD <sup>h</sup> E,dFdA,e # A # GF # E #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>
L T.8(1,2,3,4)	HG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	HG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	CG,H # F,A # E #,A <sup>h</sup> E <sup>h</sup>	CG,C <sup>h</sup> F #,B ♭ F <sup>h</sup> ,AE
R T.9(1-5)	fC,aE,cG,dA,eH	fC,aE,cG,dA,eH	fC,aE,cG,dA,eH	fC,aE,cG,dA,eH
L T.9(1-5)	CF,EA,E # A #,FH #,GC	CF,EA,E # A #,FH #,GC	CF,EA,E # A #,FH #,GC	CF,EA,F <sup>h</sup> B ♭,F # C <sup>h</sup> ,GC #
R T.10(1-5)	aE,eH,dA,cG,aE	aE,eH,dA,cG,aE	aE,eH,dA,cG,aE	aE,eH,dA,cG,aE
L T.10(1-5)	AE,GC,FH #,E # A #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	AE,GC,FH #,E # A #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	AE,GC,FH #,E # A #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	AE,GC,FC <sup>h</sup> ,F <sup>h</sup> B ♭,EA
R T.11(1-5)	fC,aE,cG,dA,eH	fC,aE,cG,dA,eH	fC,aE,cG,dA,eH	fC,aE,cG,dA,eH
L T.11(1-5)	CF,EA,E # A #,FH #,GC	CF,EA,E # A #,FH #,GC	CF,EA,E # A #,FH #,GC	CF,EA,F <sup>h</sup> B ♭,F # C <sup>h</sup> ,GC #
R T.12(1-5)	aE,eH,dA,cG,aE	aE,eH,dA,cG,aE	aE,eH,dA,cG,aE	aE,eH,dA,cG,aE
L T.12(1-5)	AE,GC,FH #,E # A #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	AE,GC,FH #,E # A #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	AE,GC,FH #,E # A #,E <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	AE,GC,FC <sup>h</sup> ,F <sup>h</sup> B ♭,EA
R T.13(1,2,3,4)	×	cEeG,dAfD,gCfA #,eA <sup>h</sup>	cEeG,dFfA,gCe # A #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>	cEeG,dFfA,e # A # GF # E #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>
L T.13(1,2,3,4)	×	EH,DA,CF,EA	EH,DA,CG,AE	EH,DA,B ♭ F <sup>h</sup> ,AE
R T.14(1,2,3,4)	×	F <sup>h</sup> -gliss.A,g # C # f # A #,E-A <sup>h</sup> -H	C <sup>h</sup> -gliss.A,g # C # e # A #,E <sup>h</sup> -A <sup>h</sup> -H	H-gliss.A,e # A # HC # D #,e <sup>h</sup> A <sup>h</sup>
L T.14(1,2,3,4)	×	FC,FC,FC,A # -A #	C # F #,C # F #,GC,a # A #	G # -gliss.F #,B ♭ F,B ♭

以上の《ミュージック・ボックス》の 6 項目の比較結果から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』、全音楽譜出版社 1971 年版、全音楽譜出版社 1991 年版の関係性を図 15 として纏めた。

図 15 《ミュージック・ボックス》の比較結果



《ミュージック・ボックス》は、全版で速度用語が同一、強弱が類似している他は、大きく異なる。まず、タイトルは『チェレプニン・コレクション』と全音 71、『音楽新潮』と全音 91 が同一で、強弱は全音 71 に記されたアクセント以外は共通しする。しかし、ペダルやアーティキュレーション、音そのものは大きく異なることから全版が別資料と言える。

### 【松平のピアノ作品における楽譜資料のまとめ】

《前奏曲ニ調》は、アーティキュレーションや運指にごく僅かな違いがあるが、全版で同一であることから、『チェレプニン・コレクション』(TE)、現代思潮社版(GS)、全音楽譜出版社 1971 年(ZO71)、全音楽譜出版社 1991 年(ZO91)は同資料と見做すことが出来る。

《ミュージック・ボックス》は、全版で速度が同一、強弱が類似している。しかし、『チェレプニン・コレクション』以後は、『音楽新潮』版からコードの 2 小節が加筆されている。それに伴い、アーティキュレーションも各版で加筆されている。『チェレプニン・コレクション』と全音楽譜出版社 1971 年版(ZO71)は、タイトルや速度、ペダル、アーティキュレーションが同じ或いは類似しが、強弱に若干の加筆、音そのものの変更が 5 割程度ある。全音楽譜出版社 1991 年版(ZO91)は、タイトルと強弱が『音楽新潮』版と、強弱が『チェレプニン・コレクション』と同一である。しかし、ペダルやアーティキュレーションで加筆・変更されている。又、音そのものは ZO71 から更に 5 割程度が変更されている。したがって、全版を別資料と見做し、『音楽新潮』版を資料 a と、『チェレプニン・コレクション』版を資料 b、全音楽譜出版社 1971 年版を資料 c、全音楽譜出版社 1991 年版を資料 d とする。

### 3) 伊福部昭

伊福部のピアノ作品は次の 4 曲が『チェレプニン・コレクション』として出版された。

- ・『チェレプニン・コレクション』No.26

《盆踊り BON ODORI》(日本組曲より) Nocturnal dance of the Bon Festival

・『チェレプニン・コレクション』 No.27

《七夕 TANABATA》“Fête of Vega” for piano Solo

・『チェレプニン・コレクション』 No.28

《演伶 NAGASHI》Profane Minstrel for Piano Solo

・『チェレプニン・コレクション』 No.29

《佞武多 NEBUTA》(Festal Ballad) for Piano Solo

No.26 《盆踊り》は 1936 年、『チェレプニン・コレクション』 No.27-29 《七夕》、《演伶》、《佞武多》は、1939 年に出版された。これらの 4 曲は、他に『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集 II』、全音楽譜出版社がある。以後の表では、『チェレプニン・コレクション』を TE、『世界大音楽全集』を OT、全音楽譜出版社を ZO と略す。

## 1. 『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集 II』(OT)

・《盆踊 BON-ODORI》Nocturnal dance of the Bon-Festival

・《七夕 TANABATA》Fête of Vega

・《佞武多 NEBUTA》Festal Ballad

『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集 II』は 1960 年に音楽之友社から出版された。発行人は目黒三策、著者は堀内敬三等と記されている。この全集は作曲者による楽曲解説が付けられ、伊福部は「(中略)各曲に附された題名は、いうまでもなく吾々の古くからからの伝承行事である。」と記している。したがって、OT は出版前に伊福部本人によって目を通された可能性が高い。尚、収録曲は上記の 3 作品で、《ピアノ組曲》として出版されていない。

## 2. 全音楽譜出版社(ZO)

・伊福部昭《ピアノ組曲》 東京 全音楽譜出版社 1969 年

収録作品 : No.1 〈盆踊〉、No.2 〈七夕〉、No.3 〈演伶〉、No.4 〈佞武多〉

まえがきは作曲者である伊福部により「(中略)この組曲は、本版の他に Collection Alexandre Tcherepnin として Wien, Universal Edition 1936~39; (New York, G. Shirmer; Paris, Pro Musica; Shanghai, Commercial Press; 東京、龍吟社)、および音楽之友社刊、世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻(1960)に、抄録があるが、今回の改版に当たって、前版にあった二三の見落

とし、誤植を訂正した。」と記されている。したがって、校訂者は伊福部である。

・《盆踊り》 楽譜資料：TE(No.26)、OT(1960)、ZO(1969)

タイトル：TE は(日本組曲より)《盆踊り》、OS は《盆踊り》、ZO は《ピアノ組曲》より

第1曲〈盆踊〉とある。

## ①速度用語

小節(拍) 冒頭	TE	OT	ZO
	Molto risoluto ♩=120	Molto risoluto [♩≒96]	Allegro energico, (♩≒100)

## ②強弱

小節(拍)	TE	OT	ZO
T.1(1)	ff	ff	ff
T.7(3-4)	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.8(1)	mp subito	mp subito	p subito, ma ritmico
T.10(1-4)	mf > <	mf > <	mf < f
T.11(1)	mp subito	mp subito	p subito, ma ritmico sempre
T.11-12	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.13(1)			mp
T.15(1)	mf	mf	mf
T.17	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.19(1)	f	f	f
T.26(1)	ff	ff < (cresc.)	ff < (cresc.)
T.27	f	f	f < (cresc.)
T.28			< (cresc.)
T.29			< (cresc.)
T.30			< (cresc.)
T.31	f	f	f
T.42(4)	ff < (cresc.)	ff < (cresc.)	ff < (cresc.)
T.43(1)	f très rythmé	f molto ritmico	f molto ritmico, ma pesante
T.44(1)	mf mélancoliquement	mf malinconicamente	mf malinconicamente
T.44(1-4)	> >	> >	< >
T.45(1-4)	< >	< >	< >
T.46(1-4)	>	>	>
T.47(1-4)	< <	< <	<
T.48(1-4)			<
T.49(3-4)			>
T.50(1-4)			<
T.51(2-4)			<
T.51-52	<	<	
T.52(1)	ff	ff	ff
T.53(1)	p subito	p subito	p subito < >
T.54(1)	f subito	f subito	f < >
T.55(1)	ff	ff	ff < (cresc.)
T.56(3-4)			> (decrec.)
T.57(1-4)	> >	> >	> >
T.58(3-4)	< f	< f	< f
T.59(1)	mp	mp	mp <
T.60(1)	mp	mp	mp <
T.61(1-4)	ff subito <	ff subito <	ff <
T.62	mp subito	mp subito	mp subito
T.62-63			< (cresc.)
T.65(3-4)	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.66(1)	ff	ff marcato	ff sonore e marcato
T.70(1)	mf	mf	mf accento (ma non tanto)
T.78(1-4)	< fff	< fff	f < fff
T.79(1)	ff très sonore	ff molto sonore	ff molto sonore
T.87	ff	ff poco meno mosso	ff poco meno mosso, e fuocoso
T.88(2)	cresc.	cresc.	
T.91(1)	cresc.	cresc.	cresc.
T.95(1)			fff
T.96(3-4)	<	<	<
T.97(2-4)		<	<

③ペダル：なし

④運指

小節(拍)	TE	OT	ZO
L.T.1(3-4)	43, 21	43, 21	43, 21

⑤アーティキュレーション

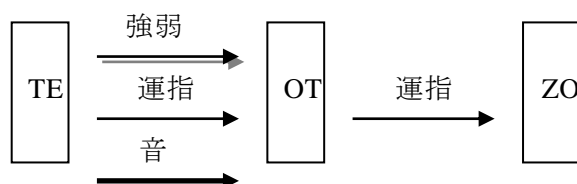
小節(拍)	TE	OT	ZO
L.T.1(1,2,3)	>	>	>+-
R.T.2(3)	>	>	>+-
L.T.2(3)	>	>+-	>+-
L.T.3(3)	>	>+-	>+-
R.T.4(1)	(1^4,5) に>	(1^1,5) に>	(1^1,5) に>
L.T.5(3)	>	>	>+-
R.T.7(1^1,5)		(1^1,5) に>	(1^1,5) に>
R.T.7(4)	>	>	>+-
L.T.8(3)	-	>+-	>+-
R.T.9(3)	>	>	>+-
L.T.9(3)		>+-	>+-
L.T.10(1,2)		>>>>, >>	>>, >>
L.T.11(3)	>	>+-	>
L.T.12(3)	>+-	>+-	-
R.T.13(3)	(3^2)>+-	(3^1)>+-	(3^1)>+-
L.T.13(3)		>+-	>+-
L.T.14(1)	>>>	>>	>>
L.T.14(3)	>	>+-	>+-
L.T.15(3)	>	>+-	>+-
R.T.17(1,2,3^1)	>	>+-	>+-
L.T.17(1^2,2^1)	>	>	>+・
R.T.19(1)	>	>	>+-
L.T.19(1^2)	>	>	>+-
L.T.19(3)	>	>+-	>+-
R.T.20(3)	>	>	>+-
L.T.20(1^2,2^1)	>	>	>+・
L.T.20(3)	>	>+-	>+-
R.T.21(2,3)	>	>	>+-
L.T.21(3)	>	>+-	>+-
R.T.22(3)	>	>	>+-
L.T.23(1^2)	>+・	>+・	>+-
L.T.25(3^1)		>+-	>+-
L.T.28(3^1)	>	>+-	>+-
R.T.31(1,3^1)	>	>+-	>+-
R.T.35(1,3^1)	>, >	>, >	-, >+-
R.T.41(1,2,3^1)	>, >, >	>, >, >	>+-, >+-, >+-
R.T.44(1,3^1)	>, >	>, >	>+-, >+-
R.T.50(1,3^1)	>, >	>, >	>+-, >+-
R.T.55(1,3^1)	>, >	>, >	>, >+-
L.T.59,60(3^1)		>+-	>+-
R.T.62(1,3^1)	>, >	>, >	>+-, >+-
R.T.64(2,3^1)		>, >	>, >+-
L.T.65(3^1)	>	>+-	>+-
R.T.66(2^1,2)	>, >	>, >	
R.T.70(1,3^1)	>, >	>, >	>+-, >+-
R.T.71(3^1)	>	>	>+-
R.T.79(2^1,2)	・・		
R.T.97(3^1)		>	>
L.T.97(2^1)		>	>

⑥音そのもの

小節(拍)	TE	OT	ZO
RT.8(1^2)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり	Gに $\sharp$ なし
LT.27(1^4)	Fに $\sharp$ なし	Fに $\sharp$ なし	Fに $\sharp$ あり
LT.27(2^2)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり	Eに $\sharp$ あり
LT.27(3^1)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.28(1^1)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり	Eに $\sharp$ あり
LT.28(1^4)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.28(2^2)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.28(3^1)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.29(1^1)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.29(1^4)	Fに $\sharp$ なし	Fに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.29(2^2)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり	Eに $\sharp$ あり
LT.29(3^1)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.30(1^1)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり	Eに $\sharp$ あり
LT.30(1^4)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.30(3^1)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
RT.30(4^2)	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ なし	Eに $\sharp$ あり
LT.42(3)	A-D-F	B-D-F	A-D-F
RT.44(4)	$\text{♪} + \text{♪}$	$\text{♪} + \text{♪}$	$\text{♪}$
RT.45(1)	$\text{♪}$	$\text{♪}$	$\text{♪}$
RT.46(4)	$\text{♪} + \text{♪}$	$\text{♪} + \text{♪}$	$\text{♪}$
RT.47(1)	$\text{♪}$	$\text{♪}$	$\text{♪}$
RT.48(1-2)	$\text{♪} \text{ ♯}$	$\text{♪} \text{ ♯}$	$\text{♪} \text{ ♯}$
RT.53(1)	EA	EA	A $\text{♪}$
RT.54(1)	EA	EA	A $\text{♪}$
RT.55(1-2)	$\text{♪} \text{ ♯}$	$\text{♪} \text{ ♯}$	$\text{♪} \text{ ♯}$
RT.61(2-4)	なし	$\text{♪} \text{ ♯}$	$\text{♪} \text{ ♯}$
LT.66(4^2)	F-H	F-H	E $\sharp$ -H
LT.67(4^2)	F-H	F-H	E $\sharp$ -H
LT.68(4^2)	F-H	F-H	E $\sharp$ -H
LT.78(1^1,2)	Hに $\sharp$ なし	Hに $\sharp$ なし	H $\sharp$ , EH $\sharp$
RT.87(2^2)	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.87(2^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
LT.87(3^4)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
RT.87(4)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.87(4^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
RT.88(1^1)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
RT.88(4)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.87(4^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
RT.89(2^2)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.89(2^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
LT.89(3^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
RT.89(4)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.89(4^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
RT.90(1^1)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
RT.95(2)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.95(2^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
RT.95(3^2)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.95(3^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
LT.95(4^3)	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ なし	Gに $\sharp$ あり
RT.96(2^3)	G-C-G	G-C-G	G $\sharp$ -C-G $\sharp$
LT.96(3^4)	G	G	G $\sharp$

以上の《盆踊り》の 6 項目の比較結果から、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社、全音楽譜出版社の関係性を図 16 として纏めた。

図 16 《盆踊り》の比較結果



《盆踊り》は、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社で強弱、運指、音そのもので同一或いは類似している。しかし、速度用語やアーティキュレーションは加筆・修正された。又、全音楽譜は『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社で運指が同一であったが、他の要素で大きく異なることが明らかになった。

・《七夕》 楽譜資料：TE(No.27)、OT(1960)、ZO(1969)

タイトル：全版で《七夕 TANABATA, Fête of Vega》と同一のタイトルである。

### ①速度用語

小節(拍)	TE	OT	ZO
冒頭	[♩=60 environ ma ad lib.] Molto tranquillo ed espr.	Molto tranquillo ed espr. [♩≒60 environ ma ad lib.]	Lento tranquillo, (♩≒54)

### ③ペダル

小節(拍)	TE	OT	ZO
T.9	Ped. (sempre)	Ped. (sempre)	ped. <sup>L</sup>
T.14	┘	┘	┘
T.15	┘	┘	┘
T.16			┘
T.17	sempre simile	<sup>L</sup> sempre simile	<sup>L</sup> sempre simile
T.29	Ped. (sempre)	p.	ped.
T.33	(Ped. sempre)	(p. sempre)	┘
T.36	┘	┘	┘
T.37	┘	┘	┘
T.40	┘	┘	┘
T.41	┘	┘	┘
T.44	┘	┘	┘
T.45	┘	┘	┘
T.48	┘	┘	┘
T.49	┘	┘	┘
T.52	┘	┘	┘
T.53	┘	┘	┘
T.55	┘	┘	┘
T.56	┘	┘	┘
T.57-58	┘	┘	┘

### ④運指：なし

### ⑤アーティキュレーション

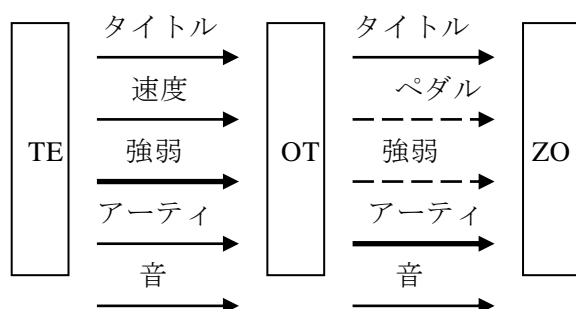
小節(拍)	TE	OT	ZO
<b>RT.24(1)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり
<b>RT.28(1)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり
<b>RT.32(2)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり
<b>LT.32(1)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり
<b>LT.38(1,2)</b>	テヌートあり	テヌートあり	テヌートなし
<b>LT.51(1)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり
<b>LT.56(1)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり
<b>LT.57(1)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり
<b>RT.57(2)</b>	テヌートあり	テヌートあり	テヌートなし
<b>LT.58(1,2)</b>	テヌートあり	テヌートあり	テヌートなし
<b>RT.60(4)</b>	テヌートあり	テヌートあり	テヌートなし
<b>RT.62(3)</b>	テヌートあり	テヌートなし	テヌートあり
<b>RT.65(3)</b>	テヌートなし	テヌートなし	テヌートあり

## ②強弱

小節(拍)	TE	OT	ZO
T.1(1)	sempre p	sempre p	p
T.1-4	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.5(1)	p dolce	p dolce	p dolce
T.6-8	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.8(1)	mf	mf	mf
<b>R</b> T.9	sostenuto ed espr.	sostenuto ed espr.	sostenuto ed espr.
<b>L</b> T.9	pp subito	pp subito	pp
	m.d.(Quasi arpeg.)	m.d.(quasi arpeg.)	m.d.(quasi arpeg.)
T.12	> (decrec.)	> (decrec.)	> (decrec.)
T.14-15	poco-a-poco-cresc.	poco-a-poco-cresc.	poco-a-poco-cresc.
T.16	pochetto rall.--	pochetto rall.--	pochetto rall.--
T.16	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.17(1)	pp subito	pp subito	pp
<b>L</b> T.17	m.d.(Quasi arpeg.)	m.d.(quasi arpeg.)	m.d.(quasi arpeg.)
T.19(1)	p	p	p
T.20	> (decrec.)	> (decrec.)	> (decrec.)
T.21-22	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.24	> (decrec.)	> (decrec.)	
	sostenuto -----	sostenuto -----	sostenuto
<b>L</b> T.26(2)	m.d.(Quasi arpeg.) Chiaro	m.d.(quasi arpeg.) Chiaro	m.d.(quasi arpeg.) Chiaro
T.29	molto espr.	molto espr.	
<b>R</b> T.30(2)	Chiaro	Chiaro	Chiaro
T.31(1)	riten.	riten.	riten.
T.33	a Tempo tranquillo	a Tempo tranquillo	a Tempo, tranquillo e chiaro
<b>L</b> T.33	pp subito ed espr.	pp subito ed espr.	pp
	(abbassamento di mano sinistra)	(abbassamento di mano sinistra)	
<b>L</b> T.37(1)	p	p	p
T.37-39	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.40	> (decrec.)	> (decrec.)	> (decrec.)
T.41	molto tranquillo	molto tranquillo	
T.49	pensieroso	pensieroso (loco)	(loco)
T.56	riten.	riten.	riten.
T.57(1)	mf a Tempo	mf a Tempo	mf a Tempo
T.58	poco-a-poco-cresc.	poco-a-poco-cresc.	poco-a-poco-cresc.
T.60	poco-a-poco-cresc.	poco-a-poco-cresc.	poco-a-poco-cresc.
T.61	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.62	p subito molto espr.	p subito molto espr.	p subito
<b>L</b> T.62	ma chiaro e pesante(basso)	ma chiaro e pesante(basso)	
<b>L</b> T.64	(ma non tanto,sempre)	(ma non tanto,sempre)	(ma non tanto)
T.64-65(2)	< (cresc.)	< (cresc.)	< (cresc.)
T.65(3-4)	> (decrec.) sostenuto	> (decrec.) sostenuto	> (decrec.) sostenuto
T.66(1)	p		p
<b>R</b> T.66	poco piu lento	poco piu lento	poco piu lento
<b>L</b> T.66	(basso)molto chiaro e pesante		
<b>R</b> T.68	ancora un poco rall.	ancora un poco rall.	
T.69(1)	p	p	p
<b>L</b> T.69	(basso) pesante	(basso) pesante	
T.69(3)-71	rall.----molto--rit.-----	rall.----molto--rit.-----	
T.71(1)	pp ma chiaro	pp ma chiaro	pp
T.71(3)	ppp	ppp	

以上の《七タ》の 6 項目の比較結果から、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社、全音楽譜出版社の関係性を図 17 として纏めた。

図 17 《七タ》の比較結果





《セタ》は、『チェレプニン・コレクション』、音楽之友社、全音楽譜出版の全版でタイトル、強弱、アーティキュレーション、音そのものが同一、或いは類似していることが明らかになった。しかし、速度用語や強弱は全音楽譜で大幅に修正されたことから、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社は同資料、全音楽譜出版社は別資料であると言えるだろう。

・《演伶》 楽譜資料：TE(No.28)、ZO(1969)

タイトル：『チェレプニン・コレクション』と全音楽譜出版社は《演伶 NAGASHI, Profane minstrel》と同一である。

#### ①速度用語

小節(拍)	TE	ZO
冒頭	Molto ritomico M.M.♩=120	Quasi burlesco, (♩≒112)
T.21	M.M. ♩=88 environ	(♩≒88)
T.75	piu mosso (♩=184)	piu mosso (♩≒160)
T.76	accel. poco a poco	accel poco a poco al (♩≒184)
T.91	Allegro molto	Allegro assai, (♩≒184)
T.121		Meno mosso
T.127		(♩≒76)
T.133		ancora poco meno mosso, (♩≒69)

#### ⑤アーティキュレーション

小節(拍)	TE	ZO	RT.59-62	なし	スラー
RT.12(2)	>	>+-	RT.63-67(1)	なし	スラー
LT.12(2)	>	>+-	RT.69-72(1)	なし	スラー
RT.16(1,2)	なし	-・,・-	RT.72(2)-73(1)	なし	スラー
RT.21-24	なし	スラー	RT.75,77	>>>>	....
RT.25-29	なし	スラー	LT.75,77	>>>>	....
RT.28(1)	>	—	LT.76,78	>>>>	>・>・
RT.21-34(1)	なし	スラー	LT.79-80	なし	>...>
RT.32(1)	>	—	RT.79,83	なし	.. ^.
RT.34(1)	なし	—	RT.80,84	なし	・>・ ^.
RT.34(2)	>	—	RT.81	なし	....
RT.34(2)-37	なし	スラー	LT.81,83,85,88	なし	>・>・
LT.35(1)	>	なし	LT.82,84,86,87,89	なし	>...>
RT.35(2)	>	—	RT.107(1^2)	なし	>
RT.39-42	なし	スラー	RT.118(1,2)	なし	>
LT.39-44(1)	>	なし	RT.120(1,2)	なし	> >+-
RT.42(2)	- +>	なし	RT.125-127(1)	なし	スラー
RT.43-47(1)	なし	スラー	RT.128-132(1)	なし	スラー
RT.49-52(1)	なし	スラー	RT.133-136(1)	なし	スラー
RT.52(1,2)	,>	・,・	RT.136(2)-140(1)	なし	スラー
RT.53(2)	>	なし	RT.144-148	なし	スラー
RT.55-56	なし	スラー	RT.147(1,2)	なし	—
RT.57-58	なし	スラー	RT.152-156	なし	スラー
			RT.153,155(1)	なし	—

#### ⑥音そのもの

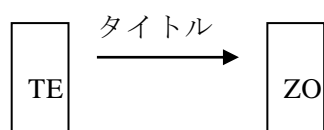
小節(拍)	TE	ZO
L T.6(1^3)	Gis	A
L T.8(1^3)	Gis	A
R T.12(2)	E-Fis-H	E-Fis-A-H
R T.17(0)	Fis	Fis-Fis-Fis
R T.82(2^2)	C-C	C♯-C♯
R T.86(2^2)	C-C	C♯-C♯
R T.98(2^2)	C-C	C♯-C♯
R T.102(2^2)	C-C	C♯-C♯
R T.128(1^1)	H	・ ♯
R T.132(0)	Fis	Fis-Fis-Fis

## ②強弱

小節(拍)	TE	ZO	T.95(1)	sff	sff
T.1(1)	f	f	T.96(1)	sff	sff
L.T.2	ff molto risoluto	ff molto risoluto	T.97(1,2)	sff , sff	sff , sff
L.T.5	ff	ff	T.98(1)	sff	sff
T.6	marcatissimo	marcatissimo	T.99(1,2)	sff , sff	sff , sff
L.T.9(1)	sonoro	sonoro	T.100(1)	sff	sff
T.12(1,2)	ff , fff	ff , fff	T.101(1,2)	sff , sff	sff , sff
L.T.12(1,2)	ff , fff		T.102(1)	sff	sff
T.13	p subito , ma ben marcato	p subito , ma ben marcato	T.103(1)	sff	sff
T.13(2)-15(1)	<(cresc.)	<(cresc.)	T.104(1,2)	sff , sff	sff , sff
T.14-15	poco a poco cresc.		T.105(1)	sff	sff
T.15(2)	mf	mf	T.106(1,2)	sff , sff	sff , sff
T.16	f <	f < >	T.107(1)	sff	sff
		rit. e sostenu._	T.108(1)	sff	sff
T.17	p subito	p subito	T.109(1,2)	sff , sff	sff , sff
L.T.17	p subito molto sostenuto		T.110(1)	sff	sff
T.18	poco a	poco a	T.111(1,2)	sff , sff	sff , sff
T.19-20	poco rall.-----	poco rall.-----	T.112(1)	sff	sff
T.19(1)	calando	calando	T.113(1,2)	sff , sff	sff , sff
T.21		mp cantellerando ed espr.	T.114(1)	sff	sff
T.21-23(1)		<(cresc.)	T.115(1)	sff	sff
T.24		>(decrec.)	T.119	<(cresc.)	
T.26-27(1)		<(cresc.)	T.120(1,2)	fff , fff	fff , fff
T.27-28(1)	>(decrec.)	>(decrec.)	T.121(2)	mp molto espr.	mf
T.31-32	mf	mf <(cresc.)	T.121(2)-122		<(cresc.)
T.34(2)-36(1)	<(cresc.)	>(decrec.)	T.123(1)		f
T.39-41(1)	f espr.	f espr. <(cresc.)	T.124		>(decrec.) mp espr.
T.42		>(decrec.)	T.125-126		poco a poco rall. al -----
T.44		<(cresc.)	L.T.127	p dolce e sostenuto	p dolce e sostenuto
T.46		>(decrec.)	R.T.128(1)	mp	p
T.48	<(cresc.)		T.128(2)-130(1)		<(cresc.)
T.49-51(1)		<(cresc.)	T.132	chiaro	chiaro
T.52(2)-53		>(decrec.)	T.133	molto malinconicamente	
T.55	ff	ff		mf pesante	mf pesante ed espr.
T.59-60		<(cresc.)	T.139(1)	mf	
T.62		>(decrec.)	T.140(1)	p	p
T.64-65(1)		<(cresc.)	L.T.140(1^2)	p	p
T.67-68		>(decrec.)	T.141	pp	dolce
T.69-70		mf <(cresc.)	L.T.141	p dolce possible	
T.73-74		>(decrec.)	L.T.142(1)	p	
T.74	rit.-----	rit.-----	L.T.143(1)	p	
T.75	ff	p poco a poco cresc.	T.144	p cantabile	p cantellerando
T.75-78		<(cresc.)	L.T.144(1)	p	
T.79	sempre con accente	mf marcato	T.145-146(1)		<(cresc.)
T.83		f	T.147(2)-148		>(decrec.)
T.87-89		<(cresc.)	T.149	molto espr.	
T.90(1,2)	sff , sff	sf , sf	T.152	da lontano	da lontano
T.91(1,2)	ff sff ,	sff , marcatissimo sempre	T.152-153		<(cresc.)
T.92(1,2)	sff , sff	sff , sff	T.155(2)-156		>(decrec.)
T.93(1)	sff	sff	T.157-158	smorzando	smorzando
T.94(1,2)	sff , sff	sff , sff		poco a poco rall.	poco a poco rall.

以上の《演伶》の 6 項目の比較結果から、『チェレプニン・コレクション』と全音楽譜出版社の関係性を図 18 として纏めた。

図 18 《演伶》の比較結果



《演伶》は、『チェレプニン・コレクション』と全音楽譜でタイトル以外の全ての要素で大幅な修正が行われたことが明らかになった。

・《倭武多》 楽譜資料：TE(No.29)、OT(1960)、ZO(1969-)

タイトル：全版で《倭武多 NEBUTA》Festal Ballad とある。

## ①速度用語

小節(拍)	TE	OT	ZO
冒頭	Marciale pesante(J=108)	Marciale pesante[J=84]	Marciale pesante,(J≒96)
T.61			poco piu mosso(J≒100)

## ②強弱

小節(拍)	TE	OT	ZO
T.1(1)	mp	mp	mp < ben marcato
T.2			il cante >(dcresc.)
T.3(1)	mf	mf	mf <(cresc.)
T.4			>(dcresc.)
T.5(1)	mf	mf	mf <(cresc.)
T.6			>(dcresc.)
T.7(1)	f	f	f <(cresc.)
T.8			>(dcresc.)
T.9(1)	mp	mp	p
T.11(1)	ff	ff	ff <(cresc.)
T.12	<(cresc.)	<(cresc.)	>(dcresc.)
T.13(1)	mp	mp	p
T.15(1)	f	f	f
T.16-17(3)			<(cresc.)
T.16(3-4)	ff <(cresc.)	ff <(cresc.)	ff <(cresc.)
T.17(1,3)	f , mf	f , mf	f , mf
T.18(1,3)	mp , p	mp , p	mp , p
R T.19(1)	mp	mp	(accento di melodia, non tanto)
T.19	mp < >	mp < >	p < >
L T.19-20			ben marcato il canto di meno sinistra
R T.20(1)	mp	mp	
T.20(1-2)	mp <(cresc.)	mp <(cresc.)	mp < >
R T.21(1)	mf	mf	
T.21	mp < >	mp < >	mf < >
R T.22(1)	f	f	
T.22	mf >(dcresc.)	mf >(dcresc.)	f >(dcresc.)
R T.23(1)	f	f	
T.23	mf < >	mf < >	< >
R T.24(1)	mp	mp	
T.24			< >
T.25(1)	pp	pp	
T.26(1)	f	f	< >
T.27(1)	mf	mf	< >
T.27-28	>(dcresc.)	>(dcresc.)	
R T.28			poco sostenuto. ed espr.----
T.28	mf<mp>	mf<mp>	< >p> subito
T.29(1)	mp	mp	p
T.29-30			<(cresc.)
T.31(1)	ff	ff	ff
T.33(1)	f	f	f
T.36	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.37	>(dcresc.)	>(dcresc.)	>(dcresc.)
T.38	>(dcresc.)	>(dcresc.)	>(dcresc.)
T.39	<(cresc.) ff	<(cresc.) ff	<(cresc.) ff
T.40	<(cresc.) ff	<(cresc.) ff	<(cresc.) ff
T.41	mp >(dcresc.)	mp >(dcresc.)	mp >(dcresc.)
T.42	>(dcresc.)	mp >(dcresc.)	>(dcresc.)
T.43	f <(cresc.)	f <(cresc.)	f <(cresc.)
T.44	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.45(1)	f	f	f < >
T.46			< >p subito >
T.46(1-2)	mf <pp	mf <pp subito	
T.47(1)	mp	mp	
T.47-48			<(cresc.)

T.49(1)	ff	ff	ff
T.51	ff<>	ff<>	ff<>
T.52	<>	<>	<>
T.53	<>	<>	<>
T.54	<>	<>	>(dcresc.)
T.55	<>	<>	<>
T.56	<>	<>	<>
T.57	>(dcresc.)	>(dcresc.)	>(dcresc.)
T.58	<>	<>	<>
T.59		<>	<>
T.60			<> f
T.61(1)	f	f	mp
T.63(1)			f
T.65(4)	sf,sf	sf,sf	sf,sf
T.66(4)	sf,sf	sf,sf	sf,sf
T.67(1)	ff	ff	ff
L T.67(4)	sf,sf	sf,sf	sf,sf
L T.68(4)	sf,sf	sf,sf	sf,sf
T.69(1)	mp	mp	mp
T.71(1)	ff	ff	ff
T.77		<(cresc.)	<(cresc.)
T.78	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.81	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.82	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.83(1)	ff	ff	ff
T.89	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.90	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.93(1)	sfff	sfff	sfff molto risolute
T.93-94	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.95	ff<>	ff<>	ff<>
T.96		<>	<>
T.97(1-3)	<>	<>	<>
T.98	<>	<>	<>
T.99(1-3)	<>	<>	<>
T.100	<>	<>	<>
T.101	>(dcresc.)	>(dcresc.)	>(dcresc.)
T.102(1-2)	mp subito cresc. mf	mp subito cresc. mf	
T.103(1,3)	f , ff	f , ff	
T.104-105	<(cresc.) fff	<(cresc.) fff	<(cresc.) fff
T.106(1)	mp sub.	loco mp sub.	(loco) mp subito
L T.106(1)			marcatissimo
L T.107(1)	mf marc.	mf marc.	
T.108(1)	fff	fff	fff
T.109	f<>	f<>	f<>
T.110	<>	<>	<>
T.115	< fff >	< fff >	< fff >
T.116(1)	ff	ff	ff
T.118	<(cresc.)	loco <(cresc.)	<(cresc.)
R T.119(1,2,3)		sfz , sfz , sfz	
T.119	<(cresc.) <	<(cresc.) <	<(cresc.) <
T.120(1)		ff cresc.	ff energico, cresc.
T.121(4)	fff <	fff <	fff <
T.123	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.124		fff il piu forte possibile	fff fuocoso
T.124-125(2)	fff <		<(cresc.)
T.125(3,4)	fff , sfff	, sfff	, sfff

③ペダル：記されていない。

④運指：記されていない。

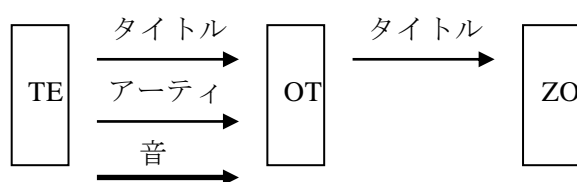
⑤アーティキュレーション：

⑥音そのもの

小節(拍)	TE	OT	ZO
R T.16(4)	E <sup>♯</sup> -A $\flat$	E <sup>♯</sup> -A $\flat$	D-E <sup>♯</sup> -A $\flat$
R T.17(1 <sup>^</sup> 1)	E $\flat$ -G	E $\flat$ -G	E( $\flat$ )-G
L T.28(3 <sup>^</sup> 1)	G-C-Es-G	G-C-Es-G	G-C-D-As
L T.28(4)	C-Es-G	C-Es-G	C-D-As
L T.30(2)	J	J	J
R T.30(2 <sup>^</sup> 1,2)	C-G , D	C-G , D	C-G , D-G
L T.46((3 <sup>^</sup> 1)	G-C-Es-G	G-C-Es-G	As-C-D-As
L T.46(3 <sup>^</sup> 2)	D	D	C
L T.46(4)	C-Es-G	C-Es-G	C-D-As
R T.48(2 <sup>^</sup> 1,2)	C-G , D	C-G , D	C-G , D-G
R T.60(3 <sup>^</sup> 2)	B-B	B-B	B
R T.60(4)	F-F	F-F	As-As
L T.60(3 <sup>^</sup> 1)	G-C-Es-G	G-C-Es-G	As-C-D-As
L T.60(3 <sup>^</sup> 2)	D	D	C
L T.60(4)	C-Es-G	C-Es-G	C-D-As
L T.68(4 <sup>^</sup> 2)	E $\flat$	D $\flat$	D <sup>♯</sup>
A T.71-72	D	D	G
A T.73	D, D,D	D, D,D	F, ,G,G
A T.74	D, D,D	D, D,D	As, G,G
A T.81-82	D	D	G
A T.83-84	D,DD,D,D	D,DD,D,D	F,FF,G,G
A T.85	D,DD,D,D	D,DD,D,D	As,AsAs,G,G
A T.86	D,DD,D,D	D,DD,D,D	F,FF,G,G
A T.92(4 <sup>^</sup> 1,2)	Es-G,D	Es-G,D	Es-G
L T.93	C	C	C-D
L T.107(3)	J	J	J + J
A T.119	なし	なし	C JJJJ
R T.121(4 <sup>^</sup> 3,4,5)	Es-F-Es	Es-F-Es	Es-Es-Es
R T.125(4)	G-Es-G	G-Es-G	G-C-Es-G

以上の《倭武多》の 6 項目の比較結果から、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社、全音楽譜出版社の関係性を図 19 として纏めた。

図 19 《倭武多》の比較結果



《倭武多》は、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社、全音楽譜でタイトルが同一である。又、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社はアーティキュレーションと音そのものが同一、或いは類似している。しかし、全音楽譜はその他の要素で大幅な修正が行われていることが明らかになった。

#### 【伊福部のピアノ作品における楽譜資料のまとめ】

初版である『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社版は、運指とペダルの有無が同一で、音や強弱が類似しているものの、アーティキュレーションや速度のメトロノーム値で加筆、或いは訂正されている。一方、全音楽譜版は、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社の運指とペダルの有無は同一だが、速度、強弱、アーティキュレーション、音そのものに音楽之友社より大幅な加筆がされている。したがって、音楽之友社版は出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料として扱ったと言える。また全音楽譜版は、『チェレプニン・コレクション』とは別資料と見做し、作曲者本人による改訂版と考えられる。

#### 4) 箕作秋吉

箕作は『チェレプニン・コレクション』として 1936 年に次の曲が出版された。

- ・『チェレプニン・コレクション』No.13 《夜の狂想曲 Night Rhapsody》

—A night-festival is held on the 17<sup>th</sup> of May in full-blown peonies.

《夜の狂想曲》は全部で 3 種の楽譜がある。『月刊楽譜』、『チェレプニン・コレクション』、『世界大音楽全集器楽篇第 60 巻日本ピアノ名曲集Ⅱ』である。以後の表では、『チェレプニン・コレクション』を TE、『月刊楽譜』を GG、『世界大音楽全集』を OT と略す。

##### 1. 『月刊楽譜』(GG)

- ・《Nocturne la pivoine—la fête》

雑誌『月刊楽譜』1935 年 7 月(第 24 巻第 7 号)の付録楽譜として出版された。

##### 2. 『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』(OT)

- ・《花に因んだ三つのピアノ曲 3 Piano Pieces after the Flower》より

第 1 曲 〈夜の狂想曲 Night Rhapsody〉

1960 年に音楽之友社から出版された。この全集は作曲者による楽曲解説が付けられ、「(中略)日本的な和声といっても、まだ多分にドビュッシーやラヴェル等フランス印象派の影響が残っています。少年時代、文京区に住んでいて、5 月 17 日の神田明神の夜祭りに牡丹の花が美しく咲き乱れていたことを思い出して書いた記憶があります。」とある。したがって、OT は出版前に作曲者本によって目を通された可能性が高い。尚、OT の〈夜の狂想曲〉は

《花に因んだ三つのピアノ曲》作品 16 の第 1 曲として収録されている。

タイトル：『音楽新潮』は《Nocturne la pivoine—la fête》、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社は《夜の狂想曲 Night Rhapsody》とある。

## ①速度用語

小節(拍)	GG	TE	OT
冒頭	♩=56	♩=66	♩=60

## ②強弱

小節(拍)	GG	TE	OT
T.1(1)		mp	mp
T.5(3-4)	poco rit.	poco rit.	poco rit.
T.6	a tempo	a tempo	a tempo
T.6-7(1)	accel.-----a tempo		
T.8(2-3)		accel.-----	accel.-----
T.9.		a tempo, accel.-----	a tempo, accel.-----
T.10(3)		rit.	rit.
T.11(1)	p	p a tempo	p a tempo
T.12	mp	mp	mp
T.13(1)	pp accel.-----	pp accel.-----	pp accel.-----
T.14(1)	mp a tempo	mp a tempo	mp a tempo
T.17(1)	mp	mp	mp
L T.17(1)	p	p	p
L T.18(1)	mp	mp	mp
T.23-24(2)		<(cresc.)	<(cresc.)
R T.24(1,3)	> , > (accent)	> , > (accent)	> , > (accent)
T.25	mp < >	mp < >	mp < >
T.25(2-4)	accel.-----	accel.-----	accel.-----
T.26	mp a tempo	mp a tempo	mp a tempo
T.34(5-6)	poco rit.	poco rit.	poco rit.
T.35(1)	a tempo	a tempo	a tempo
T.36(1)	mf	mf	mf
T.38(3)	rit.	rit.	rit.
T.39(1)	mp	mp	mp
T.43(1)	p	p	p
T.44	poco rit. a tempo ritardando	poco rit. a tempo ritardando	poco rit. a tempo ritardando
T.45	a tempo ritard.		
T.51/47(1)	mp	mp	mp
T.52/48(1)	mf	mf	mf
T.53/49(1,3-4)	mp , mf <(cresc.)	mp , mf <(cresc.)	mp , mf <(cresc.)
T.54/50(1,2-3)	mf , mp <(cresc.)	mf , mp <(cresc.)	mf , mp <(cresc.)
T.55/51(1)	mf	mf	mf
T.56/52(1)	mf rit. a tempo	mf rit. a tempo	mf rit. a tempo
T.57/53(1,3,5)	mp , p , <(cresc.)	mp , p , <(cresc.)	mp , p , <(cresc.)
T.58/54(1)	mp	mp	mp
T.59/55(1,3)	mp , p	mp , p	mp , p
T.60(3)/T.56(1,3)	pp	pp , poco rit.	pp , poco rit.
T.61/57(1)	mf	mf a tempo	mf a tempo
T.63/59(1,3)	p , mp	p , mp	p , mp
T.64/60(3-4)	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.65/61(1,3-4)	mf , >(decresc.)	mf , >(decresc.)	mf , >(decresc.)
T.66/62(1)	mp	mp	mp
T.69/65	dim. Ritard. >(decresc.)	dim. Ritard. >(decresc.)	dim. Ritard. >(decresc.)
R T.70/66(1)	p	p	p
L T.70/66(1)	mp	mp	mp
R T.71/67(1-2,3)	, mp	<(cresc.) , mp	<(cresc.) , mp
T.72/68	mp <(cresc.)	mp <(cresc.)	mp <(cresc.)
T.73/69(1,3-4)	mf , rit. >(decresc.)	mf , rit. >(decresc.)	mf , rit. >(decresc.)
T.74/70(1,1-3)	a tempo mp , <(cresc.)	a tempo mp	a tempo mp
T.75/71(2-4)	<(cresc.) mf	<(cresc.) mf	<(cresc.) mf
/T.72		mp accel.-----	mp accel.-----
/T.73(1,3)		a tempo , p	a tempo , p
T.76/74	mp accel.-----	mp accel.-----	mp accel.-----
T.77/75(1,2,4)	a tempo , , mf	a tempo , <(cresc.) , mf	a tempo , <(cresc.) , mf

### ③ペダル

小節(拍)	GG	TE	OT
T.1(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.5(4)	*	*	*
T.6(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.24(4)	*	*	*
T.25(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.32(4)	*	*	*
T.33(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.38(4)	*	*	*
T.39(1-2,3)	Ped. * Ped. *	Ped. * Ped. *	Ped. * Ped. *
T.40(1-3)	Ped. *	Ped. *	Ped. *
T.41(1-3)	Ped. *	Ped. *	Ped. *
T.42(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.45(4)	*		*
T.46(1-4)	Ped. *		
T.47(1)	Ped.		
T.50(4)	*		
T.51/47(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.52/48(4)	*	*	*
T.53/49(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.55/51	*	*	*
T.56/52(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.69/65(4)	*	*	*
T.70/66(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.71/67(4)	*	*	*
T.72/68(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.73/69(4)	*	*	*
T.74/70(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.75/71(4)	*	*	*
T.72(1)		Ped.	Ped.
T.73(4)		*	*
T.76/74(1)	Ped.	Ped.	Ped.
T.78/76(4)	*	*	*

### ④運指

小節(拍)	GG	TE	OT
<b>R</b> T.1(1,2,3,4)	なし	1-4 , 2-5 , 1-4 , 2-3	1-4 , 2-5 , 1-4 , 2-3
<b>L</b> T.1(1,3,4)		5 , 3 , 4	5 , 3 , 4
<b>R</b> T.2(1,2)		1-5 2-4 , 1-5	1-5 2-4 , 1-5
<b>R</b> T.3(1,2,3,4)		1-3 , 2-5 , 1-3 , 1-2	1-3 , 2-5 , 1-3 , 1-2
<b>R</b> T.4(1)		2-5	2-5
<b>R</b> T.8(1^1,2^1,3^1)		1-5 , 1-5 , 1-5	1-5 , 1-5 , 1-5
<b>R</b> T.9(1^1,2^1,3^1)		2-5 , 2-5 , 2-5	2-5 , 2-5 , 2-5
<b>L</b> T.9(2^1,3^1,2)		5 , 13	5 , 13
<b>R</b> T.10(1^1,2^1,3^1)		1 , 1 , 1	1 , 1 , 1
<b>L</b> T.10(1^1,2^1,3^1)		1 , 1 , 1	1 , 1 , 1
<b>R</b> T.31(2,3^145,4^15678)		124124 , 154 , 45321	124124 , 154 , 45321
<b>L</b> T.31(1,2,4^12345)		532132 , 5-3 , (12351	532132 , 5-3 , (12351
<b>L</b> T.32(3^15,4^3)		11 , 1	11 , 1
<b>R</b> T.34(1-5)		1-5323 , 1-5 , 1-42 , 4 , 5	1-5323 , 1-5 , 1-42 , 4 , 5
<b>R</b> T.35(1^2,2^1,3^1)		1 , 1 , 1	1 , 1 , 1
<b>L</b> T.35(1^1,2^1,3^1)		1-5 , 5 , 5	1-5 , 5 , 5
<b>R</b> T.38(1^1,2^1,3^1)		5 , 5 , 4	5 , 5 , 4
<b>L</b> T.39(1^145,2^145)		512 , 512	512 , 512
<b>L</b> T.40(1^12345)		52121(53212)	52121(53212)

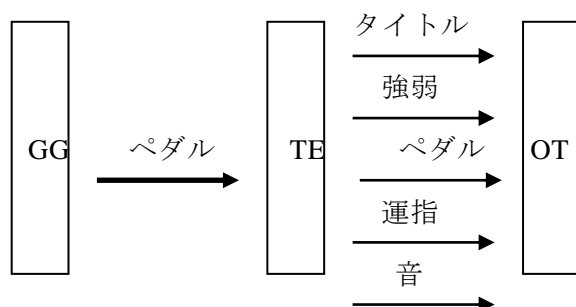
### ⑥音そのもの

小節(拍)	GG	TE	OT
<b>S</b> T.2(3,4)	なし	なし	D , H
<b>A</b> T.6(1-4)	なし	E , Fis , AH ,	E , Fis , AH ,
<b>R</b> T.7(1^1)	H	A-H	A-H
<b>R</b> T.29(3^3)	B ♭	H	H
<b>L</b> T.29(3^2)	B ♭	H	H
<b>R</b> T.33(1)	A#-Fis	Fis	Fis
<b>L</b> T.40(1,2,3^1)	D	A	A
<b>B</b> T.46(1)	C#-E-G	なし	なし
T.47-50	音あり	なし	なし
<b>R</b> T.51-52/47-48	E-Fis	A-H	A-H
<b>L</b> T.51-52/47-48	HEFisA	EAHD	EAHD
<b>L</b> T.53/49(1-2)	EFisHC	AHEF <sup>‡</sup>	AHEF <sup>‡</sup>



以上の《夜の狂想曲》の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『月刊楽譜』、音楽之友社の関係性を図 20 として纏めた。

図 20 《夜の狂想曲》の比較結果



#### 【箕作のピアノ作品における楽譜資料のまとめ】

『月刊楽譜』、『チェレプニン・コレクション』、音楽之友社の各版で速度表記は異なり、ペダルや運指の有無、音そのものの違いが散見された。しかし、音楽之友社版は『チェレプニン・コレクション』の強弱に加筆されているが、運指や音そのものが類似していることから、出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要楽譜として扱った可能性が高い。したがって、『月刊楽譜』版は楽譜資料 a、『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社版は、楽譜資料 b といった分類が可能である。

### 5) 荻原利次

荻原利次の作品は、以下の曲が 1937 年に『チェレプニン・コレクション』として出版された。

・『チェレプニン・コレクション』No.30《日本祭礼舞曲 Japanese Festival-Dances for Piano》

第 1 曲 〈田植唄と踊り Taue Uta and it's Dance〉

第 2 曲 〈春日角切踊り Kasuga Tsunokiri Odori〉

第 3 曲 〈春の踊り Haruno Odori〉

第 4 曲 〈盆踊り BonOdori〉

その他の楽譜資料は、『音楽新潮』に掲載された第 2 曲〈春日角切踊り〉、第 4 曲〈盆踊り〉が現存する。又、第 1 曲〈田植唄と踊り〉も『音楽新潮』に掲載されたが、『チェレプニン・コレクション』の楽譜として紹介されたため、他の楽譜資料と見做さない。以後の表では、『チェレプニン・コレクション』を TE、『音楽新潮』を OS と略す。

## 1. 『音楽新潮』(OS)

- ・〈奈良公園にて一角切り踊り(其の三)〉 1935年3月(第12巻第3号)
- ・〈盆踊り(ピアノ曲)〉 1935年12月(第12巻第12号)
- ・《To Mr. A.Tcherepnine JAPANESE FESTIVAL 日本祭禮踊り》

1. 〈Taue Uta and it's Dance 田植歌と踊り〉 1936年12月(第13巻第12号)(TE版)

〈角切り踊り〉と〈盆踊り〉の2曲は、OSが初版である。

- ・〈春日角切踊り〉 楽譜資料： OS(1935.3)、TE(No.30)

タイトル：『音楽新潮』は〈奈良公園にて一角切り踊り(其の三)〉、『チェレプニン・コレクション』は〈春日角切踊り Kasuga Tsunokiri Odori〉とある。

### ①速度用語

小節(拍)	OS	TE
冒頭	Allegretto ♩=98-a' 108	Moderato

### ②強弱

小節(拍)	OS	TE
T.1	<b>R/</b> < cresce- <b>L/</b> p < mf <	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , > ,
T.2	<b>R/</b> endo, > <b>L/</b> mf >	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , > ,
T.3	<b>R/</b> < crescendo <b>L/</b> mp < mp <	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , > ,
T.4	<b>R/</b> > <b>L/</b> mf	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , > ,
T.5	<b>R/</b> crescendo <b>L/</b> < mp <	mf <
T.6	<b>L/</b> mf >	f >
T.7	<b>R/</b> cresc. <b>L/</b> < crescendo	<
T.8	<b>R/</b> decrescendo <b>L/</b> >	f >
T.9	<b>R/</b> crescendo <b>L/</b> < mp <	mf
T.10	<b>L/</b> > mp	f
T.11	<b>L/</b> < mp <	f <
T.12	<b>R/</b> > <b>L/</b> mf >	ff >
T.13	Lento (unpiu)	mp , ,mf
T.14	<b>R/</b> mp < mf > <b>L/</b> decresc.	mp , ,mf
T.15	<b>R/</b> > f > <b>L/</b> cresc	mp , ,mf
T.16	<b>R/</b> < mf > <b>L/</b> < >	mp , ,mf
T.17	<b>R/</b> mp <b>L/</b> crescendo	p
T.18	<b>R/</b> mf <b>L/</b> < mf >	, mp
T.19	<b>R/</b> dolce espressiv cres- <b>L/</b> mp <	mf , , f
T.20	<b>R/</b> decresc. <b>L/</b> mf mf >	<b>L/</b> mp , mf
T.21	<b>L/</b> mp < mf >	mf
T.22	<b>R/</b> mp <b>L/</b> < mf >	<
T.23	<b>R/</b> mf > < f > <b>L/</b> cresc.	espress.
T.24	<b>R/</b> mp <	
T.25	<b>R/</b> mf > p	>
T.26	<b>R/</b> f cresc. <b>L/</b> mp < mf	mf
T.27	<b>R/</b> < mf > <b>M/</b> mf decresc. <b>L/</b> mf >	<
T.28	<b>R/</b> crescendo <b>L/</b> < mf	espress.
T.29	<b>R/</b> decresc. <b>L/</b> mf > mp	>
T.30	<b>R/</b> < cresc. mp <b>L/</b> < mf >	mp
T.31	<b>R/</b> < dolce <b>M/</b> < cresc. <b>L/</b> mp < mf	mf f
T.32	<b>R/</b> expressif <b>L/</b> mf >	cresc.
T.33	<b>R/</b> decresc. <b>M/</b> < > <b>L/</b> mp < mf >	mf <
T.34	<b>R/</b> < mp > <b>L/</b> Lento Crescendo	f >
T.35	<b>R/</b> < > <b>L/</b> mp < mf >	cresc.
T.36	<b>R/</b> , cresc. <b>L/</b> < f >	f
T.37	<b>L/</b> < mf >	mf
T.38	<b>R/</b> cresc. > <b>L/</b> > mp	
T.39	<b>R/</b> < mf > <b>L/</b> cresc.	
T.40	<b>R/</b> > <b>L/</b> dolce Expressif	mp cresc.
T.41	<b>R/</b> , >	
T.42	<b>R/</b> < > <b>L/</b> decresc.	f espress.
T.43	<b>R/</b> < mf > mp < <b>L/</b> mp < mf >	
T.44	<b>R/</b> f < f > cresc. <b>L/</b> > < f >	

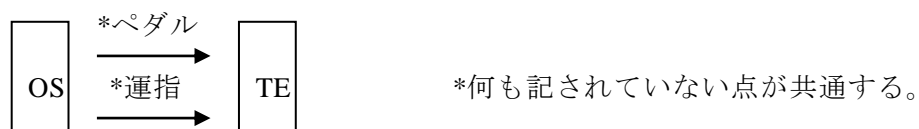
T.45	<b>R/</b> <f> <b>L/</b> <mf>	mf<f
T.46	<b>R/</b> <cresc.> <b>L/</b> >	,f
T.47	<b>R/</b> piu a piu <b>M/</b> <mp> <b>L/</b> <mf>	mf
T.48	<b>R/</b> allegro mf <b>M/</b> <mf> <b>L/</b> <f>	accelerando
T.49	<b>R/</b> a tempo allegro <b>L/</b> mp<mf	
T.50	<b>R/</b> crescendo <b>L/</b> <mf<	
T.51	<b>R/</b> et anime <b>L/</b> <f	
T.52	<b>L/</b> ff>mp	<b>R/</b> Molto animato <b>L/</b> mf
T.53	<b>R/</b> <f><mf> <b>L/</b> <	
T.54	<b>R/</b> mf cresc. Crescendo< <b>L/</b> csndo.	
T.55	<b>R/</b> <f> <b>L/</b> ><Crescendo	
T.56	<b>R/</b> <f<mf> <b>L/</b> >	
T.57	<b>L/</b> mp<	
T.58	<b>R/</b> crescendo anime <b>L/</b> <mp<	
T.59	<b>L/</b> mf<	
T.60	<b>L/</b> f>mf	f
T.61	<b>R/</b> > <b>L/</b> mp<mf>	
T.62	<b>R/</b> >mp <b>M/</b> mp>p <b>L/</b> smolzando	f
T.63	<b>T/</b> piu a piu <b>R/</b> <mp>	
T.64	<b>R/</b> <mf><cresc. <b>L/</b> mf<mf>	f
T.65	<b>R/</b> <crescendo <b>L/</b> <mp<	
T.66	<b>R/</b> allegretto <b>L/</b> mf>	
T.67	<b>R/</b> <crescendo <b>L/</b> mp<	
T.68	<b>L/</b> mf>	
T.69	<b>R/</b> crescendo	
T.70	<b>R/</b> <f>	
T.71	<b>R/</b> << <b>L/</b> crescendo	
T.72	<b>R/</b> >>> <b>L/</b> decrescendo	sf ff diminuendo
T.73	<b>R/</b> < <b>L/</b> mp<mf	>
T.74	<b>R/</b> >> <b>L/</b> >p	>
T.75	<b>L/</b> <mp<	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , ,> ,
T.76	<b>R/</b> > <b>L/</b> mf>p	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , ,> ,
T.77	<b>R/</b> <>>	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , ,> ,
T.78	<b>R/</b> allentando <b>L/</b> decresc.	<b>R/</b> mp , ,mf <b>L/</b> > , ,> ,
T.79	<b>R/</b> <f> <b>L/</b> cresc.	mf
T.80	<b>R/</b> <mf> <b>L/</b> <>	f >
T.81	<b>L/</b> cresc.	mf<
T.82	<b>R/</b> <dolce cresc. <b>L/</b> <mf>	f>
T.83	<b>R/</b> crescendo	mp , ,mf
T.84	<b>R/</b> <decresc. <b>L/</b> expressif	mp , ,mf
T.85	<b>R/</b> <decresc.> <b>L/</b> <mf>	mp , ,mf
T.86	<b>R/</b> >mf> <b>L/</b> <mf><>	mf<
T.87	<b>R/</b> <f> <b>L/</b> <>cresc.	mf>
T.88	<b>R/</b> <mf <b>M/</b> <> <b>L/</b> mf>	
T.89	<b>R/</b> > <b>L/</b> cresc.	
T.90	<b>R/</b> Rallentando <b>L/</b> Crescendo	
T.91	<b>R/</b> >mp>p <b>M/</b> smollzando <b>L/</b> >	

⑥音そのもの

TEの小節(拍)	OS	TE
T.1(2^1)	D-Fis-Ais	Cis-Fis-Ais
T.4(1^2)	Ais-Cis-E	A <sup>b</sup> -Cis-E
<b>R</b> T.5(1^1)	Ais-Fis-Ais	Ais-Dis-Fis-Ais
<b>R</b> T.8(2)	Es	Dis
T.16(1^2)	Ais-Cis-E	A <sup>b</sup> -Cis-E
T.17(2)	ED <sup>b</sup> H <sup>b</sup> A <sup>b</sup>	EDHA
<b>L</b> T.20(2^2)	F <sup>#</sup>	E
<b>L</b> T.32(2^2)	F <sup>b</sup>	E
<b>R</b> T.36	A H <sup>b</sup> AGF/D <sup>b</sup> <sup>b</sup>	A CAGF/D
<b>R</b> T.82(2)	Es	Dis
T.87	C <sup>#</sup> F <sup>#</sup> A <sup>#</sup> -DG <sup>#</sup> A <sup>#</sup> D <sup>#</sup> (arpeggio)	F <sup>#</sup> C <sup>#</sup> F <sup>#</sup> -A <sup>#</sup> C <sup>#</sup> D <sup>#</sup> F <sup>#</sup> G <sup>#</sup>

以上の〈春日角切踊り〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』の関係性を図 21 として纏めた。

図 21 〈春日角切踊り〉の比較結果



〈春日角切踊り〉は、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』でペダルと運指が記されていないということが共通する他は、大きく異なる。特に『チェレプニン・コレクション』の強弱は、譜面の見易さという点でも『音楽新潮』より整理されている。

・〈盆踊り〉楽譜資料：OS(1935.12)、TE(No.30)

タイトル：OS は〈盆踊〉、TE は〈盆踊り Bon Odori〉とある。

#### ①速度用語

小節(拍)	OS	TE
冒頭	Allegrette(♩=97-a'100)	Animato e ritomico(♩=65-70)

#### ②強弱

小節(拍)	OS	TE	T.30	<	
T.1	mp <	mf	T.31(1)		f
L.T.2(1)	<		T.32(2)		mf
T.3	mf <	mf	T.33(1)		mp
T.5	<		T.35(1)		mf
T.6	cresc.		T.37		mf espress.
T.7		mf	T.39(1)		mp
T.8	f >		T.41(1)		mp
T.9(1)	mf	f	T.42(1)	cresc.	
T.11(1)		f	T.43(1)		mf
T.15		cresc.....	T.45	R/f L/mp	mf espress.
T.16(2)		.....ff	T.47(2)		espress.
T.17(1)	mp	mf	T.48		>
T.18(2)	mf		T.49	R/mf L/mp	mf
T.19		espress.	T.51(1)		f
T.20	>	>	T.53(1)		mf
T.21(2)	mp	mf	T.57	< mp <	mf
T.22(1)	mp express.		T.58	<	
T.23(1)		f	T.59(1)		f
T.25	< mp decresc.	espress.	T.59(2)	mf	
T.26(1)	<		T.62(2)		f
T.26(2)		mf	T.63	, cresc.	f cresc.
T.27(1)	<		T.64(2)	f	
T.28(2)	>	mp	T.65	ff	fff ,sfff
T.29(1)	mf <	f			

③ペダル：記されていない。

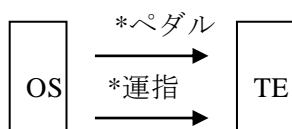
④運指：記されていない。

## ⑥音そのもの

小節(拍)	OS	TE	R T.24(2)	E-H	H-E-H
L T.1-8	音高 c-h	音高 C-H	L T.31,32(1)	リズム 8.+16	リズム 8+8
L T.9(1~1)	F-F	F#-C#-F#	R T.32(2~2)	G-F	F-F
L T.9-11(2~1)	G#	C#-G#	R T.33,34(2~1)	F-G	G
L T.13(2~1)	Cis-Fis	Cis-A	R T.35(2~1)	F♭	F
R T.15(1,2~3)	C#F#C#	C#F#C#(arpeggio)	R T.41-44(1,2~1)	F-G	G
L T.17(1~2)	Fis-H <sup>♯</sup>	H	L T.45(1~1)	F	B♭-F
L T.19,20(1~1)	H-F#	H <sup>♯</sup> -F#	L T.49(2)	A♭-A♭	B♭-E♭-A♭
R T.21(1)	E-H	H-E-H	L T.50,52(2)	リズム ♩	リズム ♩
L T.21(1)	H-D	H-H	L T.55(2~1)	G-B	F
R T.22(2)	E-H	H-E-H	R T.57-64	音高 c <sub>1</sub> -h <sub>1</sub>	音高 c <sub>2</sub> -h <sub>2</sub>
R T.23(1)	E-H	H-E-H	T.65	音価 ♩	音価 ♩

以上の〈盆踊り〉の6項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』の関係性を図22として纏めた。

図22 〈盆踊り〉の比較結果



〈盆踊り〉は、〈春日角切踊り〉と同様に『チェレプニン・コレクション』と『音楽新潮』でペダルと運指が記されていない点が共通している。しかし、その他の要素で大きく異なることが明らかになった。

### 【荻原のピアノ作品における楽譜資料の纏め】

『音楽新潮』版と『チェレプニン・コレクション』の〈春日角切踊り〉と〈盆踊り〉は、ペダルと運指が記されていないという点以外に共通する要素がない。特に〈春日角切踊り〉では強弱、〈盆踊り〉では音そのもので大幅な修正が行われていることから、『チェレプニン・コレクション』は、『音楽新潮』と別資料であり、チェレプニンによって改訂されたとと言える。

## 6) 江文也

江文也の作品は以下が『チェレプニン・コレクション』として出版された。

・『チェレプニン・コレクション』No.5『日本近代ピアノ曲集 Modern Japanese Piano-Album』

収録曲：No.3 《スケッチ Sketch》

・『チェレプニン・コレクション』No.14 《三舞曲 Three Dances for Piano》作品7

収録曲：〈No.1〉、〈No.2〉、〈No.3〉

- ・『チェレプニン・コレクション』 No.16 《スケッチ五曲 Five Sketches for Piano 2Hands》

作品 4

収録曲：〈山田の中の一本足の案山子 The One legged Scarecrow in the mount fields〉、  
 〈お背戸に出て見れば In the Fields behind the house〉、〈焚火を囲んで Round the Camp  
 Fire we dance〉、〈裏町にて In the sidestreets〉、〈満帆だ Full Sail〉

- ・『チェレプニン・コレクション』 No.18 《バガテル Bagatelles for Piano》 作品 8

収録曲：〈Ⅰ 青葉若葉 Green Leaves Young Leaves〉、〈Ⅱ〉、〈Ⅲ〉、〈Ⅳ ちゃるめら  
 Charamela〉、〈Ⅴ〉、〈Ⅵ〉、〈Ⅶ 墓碑銘 Epitaph〉、〈Ⅷ〉、〈Ⅸ 忘れたるにあらねど I  
 remember.....〉、〈Ⅹ〉、〈ⅩⅠ 午後の胡弓 Er'khu〉、〈ⅩⅡ〉、〈ⅩⅢ〉、〈ⅩⅣ〉、〈ⅩⅤ  
 夜の月琴弾き Pi'pa〉、〈ⅩⅥ 北京正陽門 Peiking Gate〉

いずれも 1936 年に出版された。以後の表では、『チェレプニン・コレクション』を TE、『月刊楽譜』を GG、北京中央音楽院を PE と略す。

## 1. 『月刊楽譜』(GG)

- ・《五月の組曲—洋琴のための Maggio-Suite piano solo》 2. 〈灯火〉
- ・《五月の組曲—洋琴のための Maggio-Suite piano solo》 3. 〈嫩叶〉

『チェレプニン・コレクション』 No.18 《バガテル》より No.1 〈青葉若葉〉と No.2 〈Ⅱ〉は、《五月の組曲—洋琴のための》より No.3 〈野邊にて〉、No.2 〈灯火にて〉というタイトルで、『月刊楽譜』 1935 年 11 月(第 24 巻第 11 号)の付録楽譜として出版された。

## 2. 『江文也鋼琴作品集 上冊』(PE)

- ・《小素描》 op.3
- ・《三舞曲》 op.7 収録曲：〈No.1〉、〈No.2〉、〈No.3〉
- ・《五首素描》 op.4 収録曲：〈山田中の独脚稻草人〉、〈屋后的田野〉、〈萤火之舞〉、〈在小巷〉、〈満帆〉
- ・《五月組曲》 収録曲：2. 〈灯火〉、3. 〈嫩叶〉
- ・《断章小品》 op.8 収録曲：〈3〉、〈賣糖小販的金蘆笛〉、〈5〉、〈6〉、〈墓碑銘(奇与弟)〉、〈8〉、〈難忘的〉、〈10〉、〈午后的胡琴〉、〈12〉、〈13〉、〈14〉、〈午夜的琵琶〉、〈北京正陽門〉

2005 年に北京・中央音楽院出版社が出版した『江文也鋼琴作品集 上冊』。編集は江文

也の息女であり中央音楽学院紀委監審室主任の江小韻である。『チェレプニン・コレクション』として出版された江文也のピアノ作品の全てが『江文也鋼琴作品集 上冊』に収められている。しかし、コレクション No.18 《バガテル》 作品 8 の No.1 〈青葉若葉〉、No.2 〈Ⅱ〉は、それぞれ《五月組曲》の No.3 〈嫩叶〉、No.2 〈灯火〉として出版されている。尚、江の作品は、同一の要素が多いため、掲載する表は異なる要素と限定する。

・『日本近代ピアノ曲集』より No.3 《スケッチ》(TE,PE の 2 譜)

タイトル:『チェレプニン・コレクション』は《スケッチ》、北京中央音楽院は《小素描》op.3 とある。

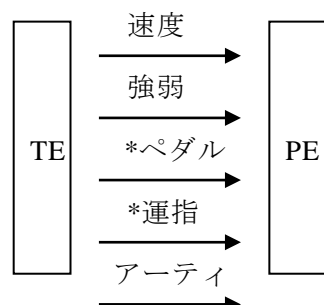
#### ⑥音そのもの

小節(拍)	TE	PE
R T.8(4^1)	G-E	G-E $\sharp$
R T.9(0,1)	C $\sharp$ , C $\flat$	D $\flat$ , C
R T.13(1^1)	G-C-D-G	G-C $\sharp$ -D-G
R T.21(1^2)	B-Des-F $\sharp$	B-Des-F
L T.21(1^2)	F $\sharp$ -Des-F $\sharp$	F-Des-F
R T.22(1^2)	B-Des-F $\sharp$	B-Des-F
L T.22(1^2)	F $\sharp$ -Des-F $\sharp$	F-Des-F
R T.22(3^1)	C $\sharp$ -F $\sharp$ -G $\sharp$ -A $\sharp$ -C $\sharp$	C-F-G $\sharp$ -A $\sharp$ -C
L T.22(3^1)	F $\sharp$ -A $\sharp$ -C $\sharp$ -F $\sharp$	F-A $\sharp$ -C-F
R T.23(1^1)	H	H $\sharp$
L T.23(1^1)	E	E $\sharp$
R T.26(2^1)	F $\sharp$ -A $\sharp$ -C $\sharp$ -D $\sharp$ -F $\sharp$	F-A $\sharp$ -C-D $\sharp$ -F
L T.26(2^1)	F $\sharp$ -C $\sharp$ -F $\sharp$	F-C-F

①速度用語、②強弱、③ペダル、④運指、⑤アーティキュレーションは同一である。

以上の《スケッチ》の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院版の関係性を図 23 として纏めた。

図 23 《スケッチ》の比較結果



《スケッチ》は、『チェレプニン・コレクション』と中央音楽院で、タイトル、強弱、アーティキュレーションが同一であることから、同資料であると言えるだろう。

・《三舞曲》より〈No.1〉 楽譜資料：TE(No.14)、PE(2005)

タイトル：同一

## ①速度用語

小節(拍)	TE	PE
冒頭	Allegro ritomico	Allegro ritomico

## ②強弱

小節(拍)	TE	PE
T.1(1)	f	f
T.9(1)	sf	sf
T.9(2)	p	p
T.12(1^2)	f < (cresc.)	f < (cresc.)
T.12(2)	p	p
T.15(2)	sf	sf
T.15(3)	sf	sf
T.16(1)	p	p
T.17(1)		p
T.24(1)	mf	mf
T.28	poco accel.	poco accel.
T.30	a tempo	a tempo
T.34	poco accel.-----	poco accel.-----
T.35(1)	f	f
T.36(1)	sf	sf
T.37	pp dolcissimo	pp dolcissimo
T.49	poco cresc.	poco cresc.
T.50(1)	f	f
T.51(1)	p	p
T.54-55(1)	poco a poco rit.----	poco a poco rit.----
T.55(2)	dim. > (decresc.)	dim. > (decresc.)
T.56	p > (decresc.)	p > (decresc.)
T.57(1)	mp	mp
T.61(1)	mf	mf
T.62(3^2)	f	f
T.70(1)	p	p
T.71(1)	mp , p	mp , p
T.76(1)	sf	sf
T.77(1)	sf	sf

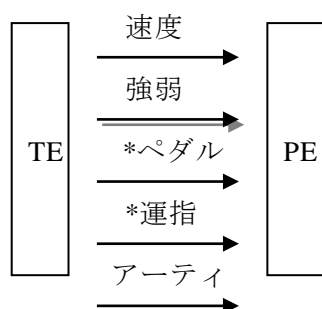
## ⑥音そのもの

小節(拍)	TE	PE
R T.5(2^3)	E ♭	F ♭
L T.18(2^1)	G	F
R T.25(1^1)	F#-H	F-H
R T.38(1^1)	F-H	F#-H
R T.41(1^2)	E-A	E#-A
R T.42(1^1)	F#-B ♭	F#-B ♭
L T.43(2^1)	G	G#
R T.46(3^1)	Es-H	E#-A
R T.50(1)	D-A-D#	D#-A-D#
R T.52(3^1)	Es-H	E#-A
R T.53(3^1)	H-D	H#-D
R T.57(1^2)	E	E#
R T.57(2^3)	E	E#
R T.58(1^1)	E	E#
R T.58(2^3)	E	E#
R T.59(2^3)	E ♭	F ♭
R T.60(2^3)	E	E#
R T.61(1^1)	E	E#
R T.61(1^3)	E#	E
R T.61(2^3)	E	E#
R T.62(1^2)	E	E#
R T.63(1^1)	H#	H
R T.64(3)	H# C	H D
R T.67(1^1)	H#	H
R T.70(1^2)	E	E#
R T.70(2^3)	E	E#
R T.71(1^2)	E	E#
R T.71(2^3)	E	E#

③ペダル：記されていない。④運指：記されていない。⑤アーティキュレーション：同一

以上の〈No.1〉の6項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院版の関係性を図24として纏めた。

図 24 〈No.1〉の比較結果





〈No.1〉は、『チェレプニン・コレクション』と中央音楽院で、タイトル、速度用語、アーティキュレーションが同一、強弱が類似していることから、同資料であると言えるだろう。

・〈No.2〉 楽譜資料：TE(No.14)、PE(2005)

タイトル：同一

## ②強弱

小節(拍)	TE	PE
T.1	f >(decresc.)	f >(decresc.)
T.2	mf >(decresc.)	mf >(decresc.)
T.3	mp >(decresc.)	mp >(decresc.)
T.4	p >(decresc.)	p >(decresc.)
T.5	mp	mp
T.15-16	<(cresc.)	<(cresc.)
T.17	sf	sf
T.18(1)	mf	mf
T.22	sf	sf
T.23(1)	f	f
T.26	dim.	dim.
T.28(1)	p	p
T.29	>(decresc.)	>(decresc.)
T.30	f	f
T.35	mp	mp
T.40-41	p <(cresc.)	p <(cresc.)
T.42	sf	sf
T.43(1)	f	
T.47	rinforzando	rinforzando
T.51	dim.	dim.
T.53(1)	p	p
T.54	>(decresc.)	>(decresc.)
T.55(1)	mp	mp
T.57(1)	dim.	dim.
T.59	sf	sf
T.60(1)	f	f
T.62	<(cresc.) sf cresc.	<(cresc.) sf cresc.
T.64	f <(cresc.)	f <(cresc.)
T.65	sff	sff
T.67-68	Senza espress. p <(cresc.)	Senza espress. p <(cresc.)
T.69(1)	mf	mf
T.70(1)	p	p

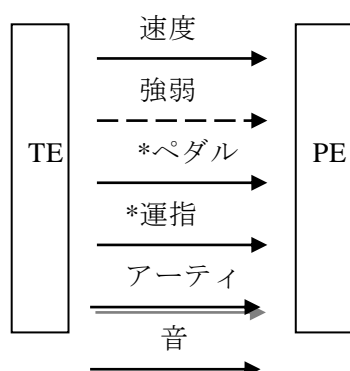
## ⑤アーティキュレーション

小節(拍)	TE	PE
L.T.7(1)	スタッカートなし	スタッカートあり

③ペダル：記されていない。④運指：記されていない。⑥音そのもの：同一

以上の〈No.2〉の6項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院版の関係性を図25として纏めた。

図 25 〈No.2〉の比較結果



〈No.2〉は、『チェレプニン・コレクション』と中央音楽院でタイトル、速度用語、音そのものが同一、強弱とアーティキュレーションが極めて類似していることから、同一譜であると言えるだろう。

・〈No.3〉 楽譜資料：TE(No.14)、PE(2005)

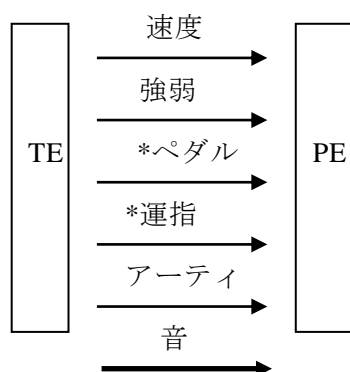
タイトル、①速度、②強弱、⑤アーティキュレーション：同一

⑥音そのもの

小節(拍)	TE	PE
L T.25(3^1)	E	E $\flat$
R T.54(1^2)	H	H $\sharp$
L T.59(3)	E $\flat$ -E $\flat$	Es-Es
L T.60(3)	E $\flat$ -E $\flat$	Es-Es
R T.84(1^4)	A	A $\sharp$

以上の〈No.3〉の6項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院の関係性を図 26 として纏めた。

図 26 〈No.3〉の比較結果

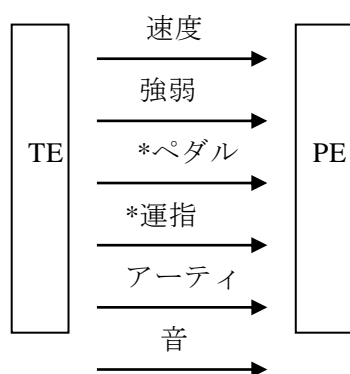


〈No.3〉は、『チェレプニン・コレクション』と中央音楽院でタイトル、速度用語、強弱、ペダル、運指、アーティキュレーションが同一、音そのものが極めて類似していることから、同一譜と言えるだろう。

・《スケッチ五曲》より 〈山田の中の一本足の案山子〉 楽譜資料：TE(No.16)、PE(2005)

タイトル：『チェレプニン・コレクション』は〈山田の中の一本足の案山子 The One legged Scarecrow in the mount fields〉、北京中央音楽院は〈山田中的独脚稻草人〉とある。

図 27 〈山田の中の一本足の案山子〉の比較結果



〈山田の中の一本足の案山子〉は、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院で全ての要素が同一であることから、同一譜である。

・〈お背戸に出て見れば〉 楽譜資料：TE(No.16)、PE(2005)

タイトル：『チェレプニン・コレクション』は〈お背戸に出て見れば In the Fields behind the house〉、北京中央音楽院は〈屋后的田野〉とある。

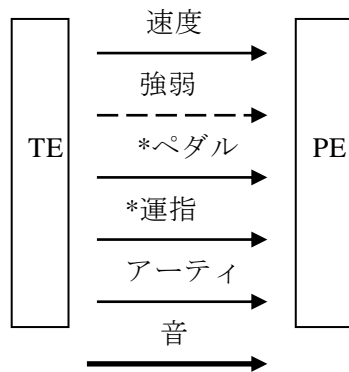
## ②強弱

小節(拍)	TE	中央音楽院
T.1(1)	p	p
T.9(1)	mp	mp
T.23	mf <(cresc.)	mf <(cresc.)
T.27	f <(cresc.)	f <(cresc.)
T.31(1)	f	f
T.31-33	<(cresc.)	
T.32	poco rit. allargando	poco rit. allargando
T.33(1)	ff	ff
T.34	dolce p espressivo	dolce p espressivo
T.38(1)	mp	mp
T.45(1)	dolce p	dolce p
T.51	tranquillo	tranquillo
T.56-57	>(decresc.)	>(decresc.)
T.58	non rit.	non rit.
T.62	rit.	rit.
T.63	dim.	dim.
T.65	pp lontano	pp lontano

⑥音そのもの

小節(拍)	TE	PE
L T.43(1^2)	A	A <sup>♯</sup>
L T.47(1)	A <sup>♯</sup> A <sup>♯</sup>	AA
L T.48(1)	A <sup>♯</sup>	A

図 28 《お背戸に出て見れば》の比較結果



〈お背戸に出て見れば〉は、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院で、速度用語とペダル、運指、アーティキュレーションが同一、強弱と音そのものが極めて類似していることから、同一譜と言えるだろう。

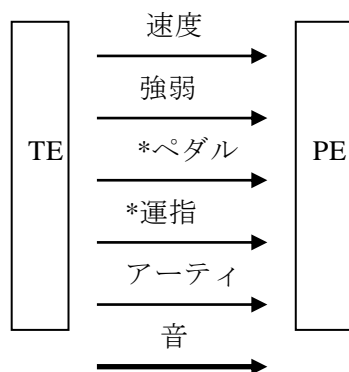
・〈焚火を囲んで〉楽譜資料：TE(No.16)、PE(2005)

タイトル：『チェレプニン・コレクション』は〈焚火を囲んで Round the Camp Fire we dance〉、北京中央音楽院は〈菅火之舞〉とある。

⑥音そのもの

小節(拍)	TE	PE
R T.64(3^1)	C <sup>♭</sup> -C <sup>♭</sup>	Ces-Ces
R T.93(2^4)	H	H <sup>♯</sup>

図 29 〈焚火を囲んで〉の比較結果



〈焚火を囲んで〉は、速度用語と強弱、ペダル、運指、アーティキュレーションが同一、音そのものが極めて類似していることから、同一譜と言えるだろう。

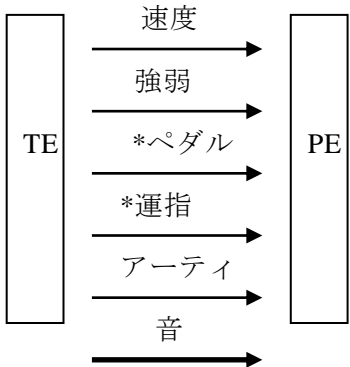
・〈裏町にて〉楽譜資料：TE(No.16)、PE(2005)

タイトル：『チェレプニン・コレクション』は〈裏町にて In the sidestreets〉、北京中央音楽院は〈在小巷〉とある。

⑥音そのもの

小節(拍)	TE	中央音楽院
R T.37(2^1)	D <sup>♯</sup>	D

図 30 〈裏町にて〉に比較結果



〈裏町にて〉は、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院で速度用語、強弱ペダル、運指、アーティキュレーションが同一、音そのものが極めて類似していることから、同一譜と言えるだろう。

・〈満帆だ〉楽譜資料：TE(No.16)、PE(2005)

タイトル：『チェレプニン・コレクション』は〈満帆だ Full Sail〉、北京中央音楽院は〈満帆〉とある。

①速度、③ペダル、⑤アーティキュレーション、⑥音そのもの：同一

## ②強弱

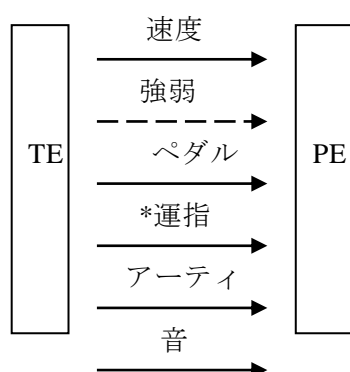
小節(拍)	TE	中央音楽院	T.82(1)	sf	sf
T.1(1)	f	f	T.83(1)	mp tranquillo	mp tranquillo
T.3-4	accel.-----	accel.-----	T.84	cantabile	cantabile
T.5(1)	mf	mf	T.95	rit.-----dim.	rit.-----dim.
T.11(1)	mf	mf	T.96(1)	f	×
T.13(1)	p	p	T.98-99	accel.-----	accel.-----
T.15(1)	mf	mf	T.100(1)	mf	mf
T.17(1)	p	p	T.106(1)	mf	mf
T.19(1)	mf	mf	T.107(1)	mf	×
T.21(1)	f	f	T.108(1)	p	p
T.23(1)	mp	mp	T.110(1)	mf	mf
T.27(1)	f	f	T.112(1)	p	p
T.29(1)	mf	mf	T.114(1)	mf	mf
T.31(1)	p	p	T.116(1)	f	f
T.32	mp <(cresc.)	mp <(cresc.)	T.118(1)	mp	mp
T.33(1)	f	f	T.122(1)	f	f
T.37(1)	mp	mp	T.124(1)	mf	mf
T.39(1)	f	f	T.126(1)	p	p
T.43(1)	p	p	T.127	mp <(cresc.)	mp <(cresc.)
T.45(1)	mf	mf	T.128(1)	f	f
T.49(1)	f	f	T.132(1)	mp	mp
T.54-55	poco a poco---cresc.-----	poco a poco---cresc.-----	T.134(1)	f	f
T.56	<(cresc.)	<(cresc.)	T.138(1)	p	p
T.57(1)	ff	ff	T.144(1)	f	f
T.63	rit.-----	rit.-----	T.159-162	allargando-----molto	allargando-----molto
T.64(1)	dim.	dim.	T.163(2)	sf	sf
T.65(1)	f a tempo	f a tempo	T.165	ff, sff	ff, sff

## ③ペダル

小節(拍)	TE	中央音楽院
T.1-4	Ped.-----┘	Ped.-----┘
T.96-99	Ped.-----┘	Ped.-----┘

以上の〈満帆だ〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院の関係性を図 31 として纏めた。

図 31 〈満帆だ〉の比較結果



〈満帆だ〉は、『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院で速度用語、ペダル、アーティキュレーション、音そのものが同一、強弱が極めて類似していることから、同一譜と言えるだろう。

・《バガテル》より〈青葉若葉〉 楽譜資料：GG(1935.11)、TE(No.18)、PE(2005)

タイトル：『月刊楽譜』では《五月の組曲》より第3曲〈野邊にて A Mezzogiorono〉、  
『チェレプニン・コレクション』では《バガテル》作品8より第1曲〈青葉若葉 Green Leaves  
Young Leaves〉、北京中央音楽院は《五月組曲》より第3曲〈嫩叶〉とある。

### ①速度用語

小節(拍)	GG	TE	PE
冒頭	Allegro animato e alla marcia (♩=126-130)	Allegro animato e alla marcia	Allegro animato e alla marcia (♩=126-130)
T.29	Un poco meno mosso (♩=100-104)	poco meno mosso	Un poco meno mosso (♩=100-104)
T.69	Tempo I (animato)		Tempo I (animato)
T.71		Tempo I	

### ③ペダル

小節(拍)	GG	TE	PE
T.29	Ped.-----*	Ped.-----*	Ped.-----*
T.30	Ped.-----*	Ped.-----*	Ped.-----*
T.31	simile	simile	simile
T.40-41	Ped.-----*	Ped.-----*	Ped.-----*
T.44-45	Ped.-----*		Ped.-----*

### ⑥音そのもの

小節(拍)	GG	TE	PE
R T.9(2^2)	D#	E ♭	D#
L T.9(2^2)	D <sup>♯</sup>	D	D <sup>♯</sup>
R T.14(2^1,2)	D# , B	E ♭ , H <sup>♯</sup>	D# , H <sup>♯</sup>
R T.15(2)	E <sup>♯</sup>	E <sup>♯</sup>	E
R T.16(1)	D ♭ -G ♭ -A ♭ -D ♭	E ♭ -G ♭ -A ♭ -D ♭	D ♭ -G ♭ -A ♭ -D ♭
L T.16(1^2)	D <sup>♯</sup>	D	D <sup>♯</sup>
R T.17(2^1)	E <sup>♯</sup>	E <sup>♯</sup>	E
L T.17(1^1)	A-E	A-E	A <sup>♯</sup> -E
R T.18(1^1,2)	A-D , F-H	A-D , F-H	A <sup>♯</sup> -D , F-H <sup>♯</sup>
L T.18(2^1)	A-E <sup>♯</sup>	A-E( <sup>♯</sup> )	A-E <sup>♯</sup>
R T.19	E-A <sup>♯</sup> C#AG <sup>♯</sup> , F-ACisAG <sup>♯</sup>	E-A <sup>♯</sup> C#AG , F <sup>♯</sup> -ACisAG	E-A <sup>♯</sup> C#AG , F-ACisAG
R T.20	E-AC#AG , C-A <sup>♯</sup> CGE	E-AC#AG , D-ACGE	E-AC#AG , C-ACGE <sup>♯</sup>
L T.20	A <sup>♯</sup> DHF , E ♭ A ♭ F ♭ B ♭	AD , E ♭ B ♭	A <sup>♯</sup> DHF , E ♭ A ♭ F ♭ B ♭
R T.23(2^2)	D ♭ -A ♭	D ♭ -A	D ♭ -A ♭
L T.23(1^2)	D <sup>♯</sup>	D	D <sup>♯</sup>
R T.24(1^1)	A <sup>♯</sup>	A	A <sup>♯</sup>
L T.24(1)	A <sup>♯</sup> -E <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup>	A-E D	A <sup>♯</sup> -E <sup>♯</sup> D <sup>♯</sup>
R T.25(1)	C <sup>♯</sup> -A <sup>♯</sup>	C <sup>♯</sup> -A <sup>♯</sup>	C-A <sup>♯</sup>
R T.25(2^1)	A <sup>♯</sup>	A	A <sup>♯</sup>
R T.26(1^4)	C <sup>♯</sup> -A <sup>♯</sup>	C-A <sup>♯</sup>	C-A <sup>♯</sup>
R T.32(0)	H <sup>♯</sup>	H	H <sup>♯</sup>
R T.34(0)	H <sup>♯</sup>	H	H <sup>♯</sup>
R T.38(2)	DFBD	DF#B ♭ D	DF#B ♭ D
R T.51(0)	H <sup>♯</sup>	H	H <sup>♯</sup>
T.69/71-84/86	音域	音域	音域
L T.62(0)	E	E	E#
R T.65(2^1)	B ♭ -E <sup>♯</sup>	B ♭ -E <sup>♯</sup>	B-E
R T.68(2^2)	F-B ♭ -C#-E		F-B ♭ -C#-E <sup>♯</sup>

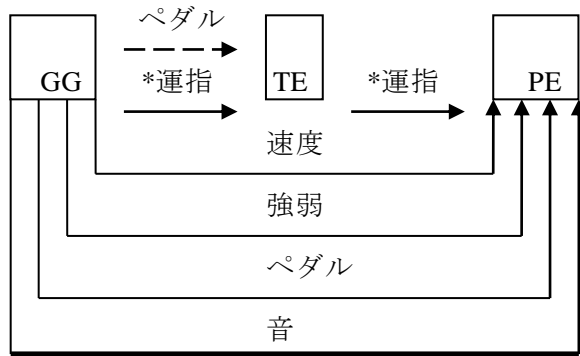
## ②強弱

小節(拍)	GG	TE	PE
T.1(1)	mp	mp	mp
T.1-2	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.3(1)	mf	mf	mf
T.17(1)	f	f	f
T.19(2)-20	<(cresc.)		<(cresc.)
T.21(1)	ff		ff
T.24(2)	sf	sf	sf
T.28(2)	sf	sf	sf
T.29(1)	p	p	p
T.31	p dolce, poco cantabile	dolce e cantabile	p dolce, poco cantabile
T.38	p <(cresc.)		p <(cresc.)
T.39(1)	p		p
T.40(1)	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.41(1)	mf	f	mf
T.41(2)	>(decrec.)		>(decrec.)
T.42(1)	mp	p	mp
T.42(2)	>(decrec.)		>(decrec.)
T.44	brillante----- <(cresc.)	<(cresc.)	brillante----- <(cresc.)
T.45(1)	mf	f	mf
T.45(2)	>(decrec.)		>(decrec.)
T.46		p <(cresc.)	
T.49	>(decrec.)	>(decrec.)	>(decrec.)
T.50(1)	p	p	p
T.51(1)	p dolce	dolce	p dolce
T.53	dolcissimo		dolcissimo
T.56	p leggiero		p leggiero
T.58(1)	p		p
T.66/65	poco rit-----	poco a poco rit.	poco rit-----
T.67	dim-----		dim-----
T.68	fervore sf sf, ff		fervore sf sf, ff <(cresc.)
T.69/71	f	p	
T.71/73	sempre staccato	sempre staccato	sempre staccato
T.85-86	<(cresc.)		<(cresc.)
T.90(2)/92(2)	sf	sf	sf
T.91(1)	f		f
T.94(2)/96(2)	sf	sf	sf
T.95(1)/97(1)	mp	p	mp
T.97(1)	mf		mf
T.99	f <(cresc.)		f <(cresc.)
T.100	poco ritard.		poco ritard.
T.101/103	ff poco meno mosso e sostenuto molto	f sostenuto molto	ff poco meno mosso e sostenuto molto
T.102(2)	sf		sf
T.103	senza rallentare rigorosamente in tempo !		senza rallentare rigorosamente in tempo !
T.103(2)/104(2)	<(cresc.)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.105		senza rallentare	
T.104(2)/106(2)	fff	ff	fff

以上の〈青葉若葉〉の 6 項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『月刊楽譜』、北京中央音楽院の関係性を図 32 として纏めた。



図 32 〈青葉若葉〉の比較結果



〈青葉若葉〉の『月刊楽譜』と北京中央音楽院は、速度用語、強弱、ペダルが同一、音そのものが類似していることから、同資料であると言えるだろう。しかし、『チェレプニン・コレクション』は、運指が記されていない、ペダルが類似している他は大きく異なるため、別資料と見做す。

・〈Ⅱ〉 楽譜資料：GG(1935.11)、TE(No.18)、PE(2005)

タイトル：『月刊楽譜』では《五月の組曲》より第2曲〈灯下にて A Mezzanotte〉、『チェレプニン・コレクション』では《バガテル》より第2曲〈Ⅱ〉、北京中央音楽院では《五月組曲》より第2曲〈灯下〉とある

①速度用語

小節(拍)	GG	TE	PE
冒頭	Lento tranquillo( $\text{♩}=58-60$ )	Lento tranquillo	Lento tranquillo( $\text{♩}=58-60$ )
T.20	Tempo I (tranquillo)		Tempo I (tranquillo)

⑤アーティキュレーション

小節(拍)	GG	TE	PE
S T.2	テヌートあり		テヌートなし
S T.25(1)	> (accent)あり		> (accent)なし
T T.28(1)	C音にテヌートなし		C音にテヌートあり

⑥音そのもの

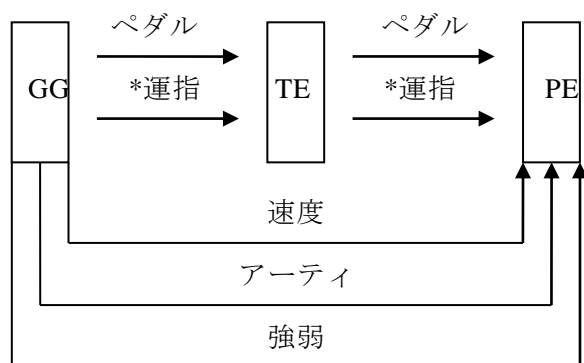
小節(拍)	GG	TE	PE
T T.8(1^1)	F	F	F $\sharp$
M T.8	F $\sharp$ -C	F $\sharp$ -C $\sharp$	F $\sharp$ -C
B T.8(3)	E	E $\sharp$	E
R T.12(3^1)	E-As	E-A $\sharp$	E-As
R T.14(3^2)	E-A( $\natural$ )	E-A	E-A( $\natural$ )
R T.15(4)	H-G $\flat$ -H	H-Ges-H	H-Ges-H
R T.16(2^2)	A $\sharp$	A $\sharp$	A
R T.16(4)	B-F $\sharp$ -B	B-F-B	B-F-B
R T.17(3^2)	E $\flat$	E $\flat$	Es
R T.19(3^2)	D-E $\flat$	Es-F	D-E $\flat$
R T.19(4)	E	E	E $\sharp$
M T.23	A $\sharp$	A $\sharp$	A
B T.24	A-A	A $\sharp$ -A $\sharp$	A-A
B T.27(3)	E	E $\sharp$	E

## ②強弱

小節(拍)	GG	TE	PE
T.0	mp <(cresc.)	p	mp <(cresc.)
T.1	con una semplicità espressiva	con una semplicità espressivo	con una semplicità espressiva
	< >		< >
T.3	< >		< >
T.T.5	mf <	<(cresc.)	mf <
M.T.5(1)	mf		mf
T.T.6	>(decresc.)		>(decresc.)
T.T.7(1)	f		f
M.T.7(1)	f		f
T.T.8(1)	mp		mp
B.T.8(3-4)	p <	p <	p <
T.T.9	>(decresc.)	poco rit.-----	poco rit.----- >(decresc.)
M.T.9	>(decresc.)		>(decresc.)
T.T.10(1)	p	a tempo	a tempo p
M.T.10(1)	p tranquillo		p tranquillo
T.12(1)	p dolcissimo e inquieto	dolciss.	p dolcissimo e inquieto
T.14(3-4)	<(cresc.)		<(cresc.)
T.15(1)	mp		mp
T.17	<(cresc.)		<(cresc.)
T.18	mf <(cresc.)	<(cresc.)	mf <(cresc.)
T.18-19	poco a poco ritard e sostenuto, molto drammatico		poco a poco ritard e sostenuto molto drammatico
T.19	f , , sf , p <	f , , sf , p	f , , sf , p <
	<(cresc.)	ritard. e sostenuto molto	<(cresc.)
T.20	< dolendo >	espress.	< dolendo >
T.22	< >	dolente	< >
T.T.24(1)	mf	mf	mf
M.T.24(1)	mf	mf	mf
T.T.25	>(decresc.)		>(decresc.)
B.T.27(3-4)	p <	p <	p <
T.T.28	>(decresc.)	poco rit.-----	>(decresc.)
M.T.28	>(decresc.)		>(decresc.)
T.T.29(1)	pp	pp	pp
M.T.29(1)	pp	pp	pp

以上の〈Ⅱ〉の6項目の比較から、『チェレプニン・コレクション』と『月刊楽譜』、北京中央音楽院の関係性を図33として纏めた。

図 33 〈Ⅱ〉の比較結果

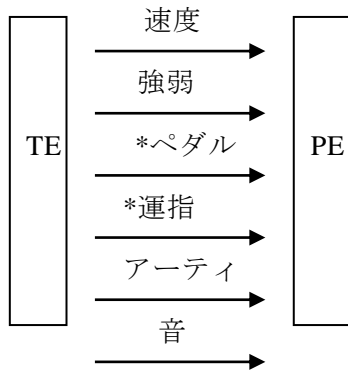


〈Ⅱ〉の『月刊楽譜』と北京中央音楽院は、速度用語と強弱、ペダル、アーティキュレーションが同一であることから、北京中央音楽院の出版の際に『月刊楽譜』を主要資料とした。しかし、『チェレプニン・コレクション』はペダルと運指以外は、共通するようが

ないため、別資料と言えるだろう。

- ・ 〈Ⅲ〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

図 34 〈Ⅲ〉の比較結果



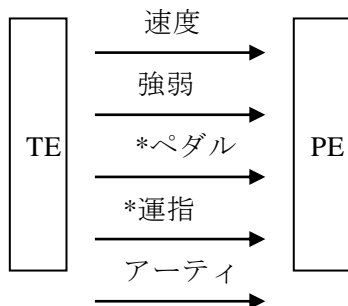
〈Ⅲ〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、全ての要素で同一であることから、同一譜と言える。

- ・ 〈Ⅳ〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

(6) 音そのもの

小節(拍)	TE	中央音楽院
R T.8(2-4)		なし
R T.9		なし
R T.10		なし

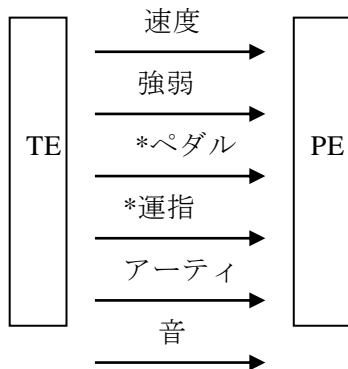
図 35 〈Ⅳ〉の比較結果



〈Ⅳ〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、速度、強弱、ペダル、運指、アーティキュレーションが同一であることから、北京中央音楽院の出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料としたと言える。

- ・ 〈V〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

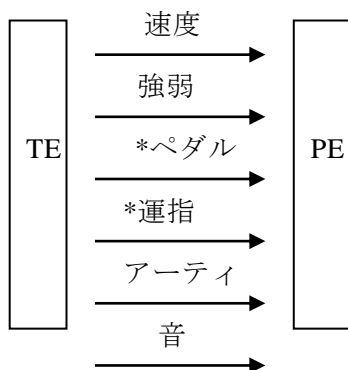
図 36 〈V〉の比較結果



〈V〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、全要素で同一であることから、同一譜と言える。

- ・ 〈VI〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

図 37 〈VI〉の比較結果



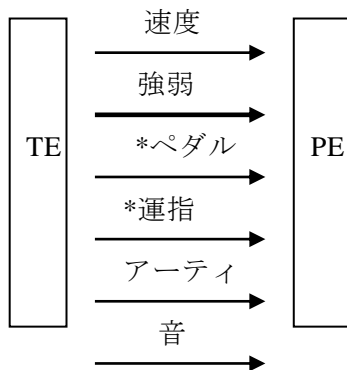
〈VI〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、全要素で同一であることから、同一譜と言える。

- ・ 〈VII (弟に)墓碑銘〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

(2) 強弱

小節(拍)	TE	PE
T.1(1)	f	f
T.2	parlando	parlando
T.4	sp (rubato)	sp (rubato)
T.5(1)	<(cresc.)	<(cresc.)
T.6	>(decresc.)	>(decresc.)
T.8(1)	f	f
T.11	mf sostenuto molto	mf sostenuto molto
T.12	>(decresc.)	>(decresc.)
T.13	p (rubato)	p (rubato)
T.16	<(cresc.) f	<(cresc.) f
T.18	>(decresc.)	>(decresc.)
T.19	mp dim.	mp
T.20	p >(decresc.)	p >(decresc.)
T.21	pp >(decresc.)	pp >(decresc.)
T.22	p tranquillo molto	p tranquillo molto
T.24	cresc. molto <(cresc.)	cresc. molto <(cresc.)
T.25(1)	f	f
T.26	p <(cresc.) poco cresc.	p <(cresc.)
T.27(1)	mf	mf
T.28	p tranquillo molto	p tranquillo molto
T.30		<(cresc.)
T.31	>(decresc.)	>(decresc.)
T.32	p doloroso	p doloroso
T.33(4)-34	>(decresc.) pp	>(decresc.) pp

図 38 〈Ⅶ (弟に)墓碑銘〉の比較結果



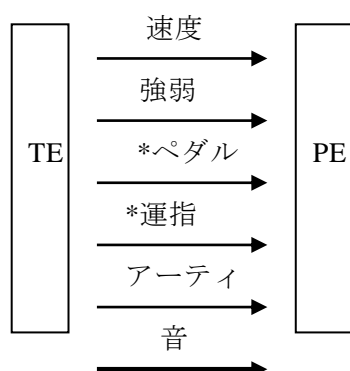
〈Ⅶ (弟に)墓碑銘〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、速度用語、ペダル、運指、アーティキュレーション、音そのものが同一、強弱が類似していることから、同一譜と言える。

- ・ 〈Ⅷ〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

(6) 音そのもの

小節(拍)	TE	中央音楽院
L T.31(2)	C	F
L T.37(2)	A $\sharp$ A	A $\sharp$ A

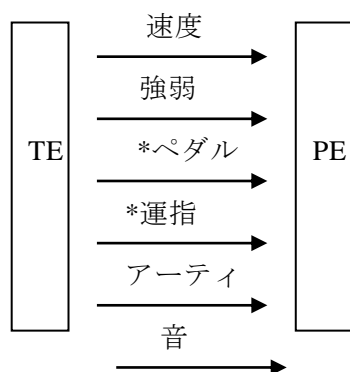
図 39 〈Ⅷ〉の比較結果



〈Ⅷ〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、速度用語、強弱、ペダル、運指、アーティキュレーションが同一、音そのものが極めて類似していることから、同一譜と言える。

- ・ 〈Ⅸ 忘れたるにあらねど〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

図 40 〈Ⅸ 忘れたるにあらねど〉の比較結果



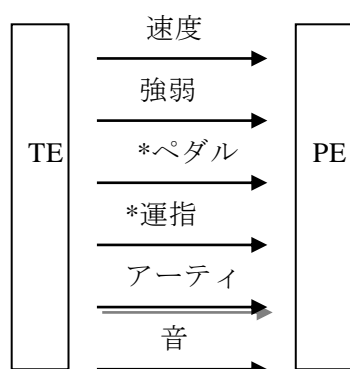
〈Ⅸ 忘れたるにあらねど〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、全ての要素で同一であることから、同一譜と言える。

- ・ 〈Ⅹ〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

#### (5) アーティキュレーション

小節(拍)	TE	中央音楽院
R.T.13	E音のスタッカートからレガート	E音はスタッカート、T.14のG音からレガート

図 41 〈X〉の比較結果



〈X〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、速度用語、強弱、ペダル、運指、音そのものが同一、アーティキュレーションが極めて類似していることから、同一譜と言える。

・ 〈X I 午後の胡弓〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

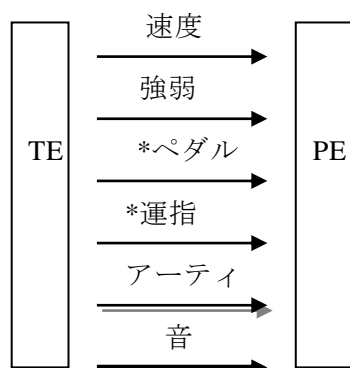
(5) アーティキュレーション

小節(拍)	TE	PE
<b>RT.12(1)</b>	A音にスタッカートなし	A音にスタッカートあり

(6) 音そのもの

小節(拍)	TE	PE
<b>RT.4(3)</b>	F $\sharp$	F
<b>RT.16(2<math>\wedge</math>2)</b>	E	E $\sharp$
<b>RT.17(2<math>\wedge</math>2)</b>	E	E $\sharp$

図 42 〈X I 午後の胡弓〉の比較結果



〈X I 午後の胡弓〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、速度用語、強弱、ペダル、運指が同一、アーティキュレーションと音そのものが類似しているこ

とから、北京中央音楽院の出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料として扱ったと言える。

・〈X II〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

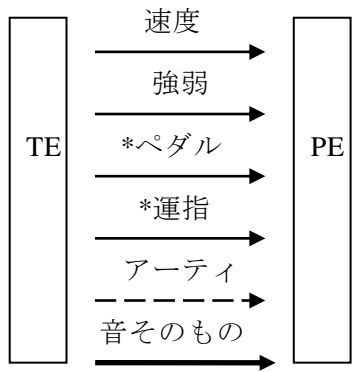
(5) アーティキュレーション

小節(拍)	TE	中央音楽院
L.T.99(2)	音域 g1 音にスタッカートとレガートあり	音域 g 音にアーティキュレーションなし

(6) 音そのもの

小節(拍)	TE	中央音楽院
L.T.99(2)	音域 g1	音域 g

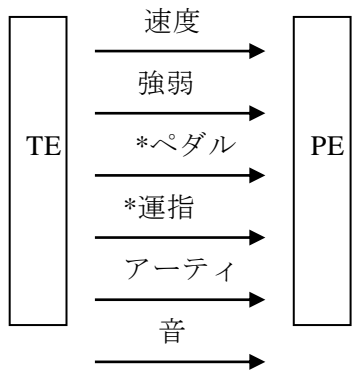
図 43 〈X II〉の比較結果



〈X II〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院では、速度、強弱、ペダル、運指が同一、アーティキュレーションと音そのもので削除と修正が行われているものの、ほぼ同一であることから、北京中央音楽院の出版の際に『チェレプニン・コレクション』を主要資料として扱ったと言える。

・〈X III〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

図 44 〈X III〉の比較結果

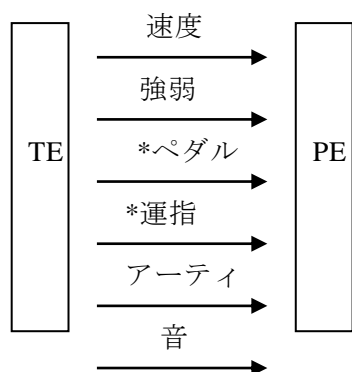




〈XⅢ〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、全ての要素で同一であることから、同一譜と言える。

- ・ 〈XⅣ〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

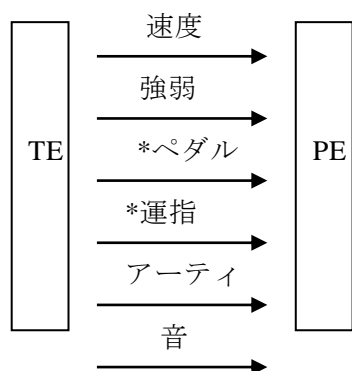
図 45 〈XⅣ〉の比較結果



〈XⅣ〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、全ての要素で同一であることから、同一譜と言える。

- ・ 〈XⅤ 夜の月琴弾き〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

図 46 〈XⅤ 夜の月琴弾き〉の比較結果



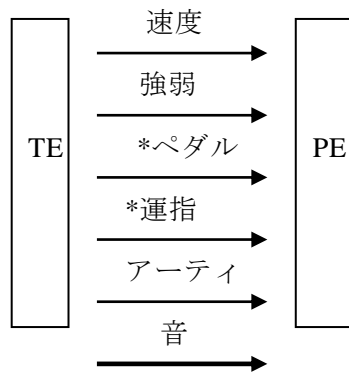
〈XⅤ 夜の月琴弾き〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、全ての要素で同一であることから、同一譜と言える。

- ・ 〈XⅥ 北京正陽門〉 楽譜資料：TE(No.18)、PE(2005)

(6) 音そのもの

小節(拍)	TE	中央音楽院
L.T.5(2^1)	G	F

図 47 〈XVI 北京正陽門〉の比較結果



〈XVI 北京正陽門〉の『チェレプニン・コレクション』と北京中央音楽院は、速度用語、強弱、ペダル、運指、アーティキュレーションが同一、音そのものが極めて類似していることから、同一譜と言える。

【江文也のピアノ作品における楽譜資料のまとめ】

北京中央音楽院版の《バガテル》より第1番〈青葉若葉〉と〈II〉は、調号や強弱等が『月刊楽譜』版と類似していることから、『チェレプニン・コレクション』ではなく、『月刊楽譜』版を主要資料として扱ったと考えられる。その他の作品に関して、北京中央音楽院版は、効力外の臨時記号の有無に若干の違いが見られるものの、速度、強弱、ペダルの有無、アーティキュレーションが同一であることから、『チェレプニン・コレクション』版の楽譜を主要資料として扱っていると言えるだろう。

【『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群における楽譜資料のまとめ】

『チェレプニン・コレクション』は、初版である雑誌の付録楽譜と比べ、全ての作品で加筆・修正・削除等が大幅に行われていたことから、チェレプニンによる解釈版として作られたと言えよう。また、『チェレプニン・コレクション』後に出版された楽譜は、1969年全音楽譜出版社の伊福部《ピアノ組曲》4譜、松平《ミュージック・ボックス》の全音楽譜出版社1971年、1991年の2譜、2005年北京中央音楽院出版の江《バガテル》より第1

番、第2番の8譜を除く42譜で、『チェレプニン・コレクション』の影響を受けていることが明らかになった。つまり、初版や作曲者本人によって改訂が行われた作品以外は、たとえ他の出版譜が現存していても、チェレプニンによる解釈のフィルターを通してしか現存していない状況を意味する。したがって、チェレプニンの校訂特徴を考察し、その上で、より一次資料に近い楽譜の作成が可能か、或いは一次資料を念頭に置いて『チェレプニン・コレクション』より自由度の高い演奏解釈が可能かを論じる必要がある。その方法として、次節では、『チェレプニン・コレクション』と各版の詳細な比較を行い、チェレプニンの校訂者としての役割を明らかにする。

## 第2節 校訂特徴

第2節では、『チェレプニン・コレクション』と各版の詳細な比較を行い、チェレプニンの校訂者としての役割を明らかにする。その比較手順の例として、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品で、手稿譜が確認された清瀬〈舞曲二曲Ⅰ〉を取り上げ、①速度用語、②強弱、③ペダル、④運指、⑤アーティキュレーション、⑥音高(臨時記号等)の6項目を比較する。次に、〈舞曲二曲Ⅰ〉と同様の作業工程を他の楽譜が現存する48曲に実践し、その結果を基にチェレプニンの校訂者としての役割を考察する。

### 1) 比較手順—清瀬保二〈舞曲二曲Ⅰ〉を通して

1934年10月に作曲された清瀬保二〈舞曲二曲Ⅰ〉は、手稿譜(MS)と『音楽新潮』1934年11月号の付属楽譜である初版(OS)、1935年に出版された『チェレプニン・コレクション』(TE)、1964年に出版されたカワイ楽譜(KE)の全4種類がある。各楽譜の詳細は本論第4章1節で述べたのでここでは省略する。以上の4種の楽譜を①速度、②強弱、③ペダル、④運指、⑤アーティキュレーション、⑥音そのものの6項目に分けて比較する。

#### ① 速度用語

まず、〈舞曲二曲Ⅰ〉の速度用語から比較する。表4は、各楽譜の冒頭に記された速度用語を取り出したものである。

表 4 速度用語の比較

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
冒頭	Allegro(J=108)	Allegro	Allegro	Allegro(J=100)
(メトロノームの上から二重線)				

〈舞曲二曲 I〉の速度は、手稿譜が *Allegro* (J=108)(メトロノーム表示は上から二重線で消されている)、『音楽新潮』版と『チェレプニン・コレクション』が *Allegro*、カワイ楽譜が *Allegro* (J=100)と表記されている。速度用語に関して、清瀬の他作品の自筆譜を確認したところ、殆どの作品でメトロノームによる正確なテンポが指定されていた。しかし、清瀬の指定する数値は、イタリア語の一般的な速度標語のメトロノーム値に比べるとやや遅く設定され、〈舞曲二曲 I〉の手稿譜もその傾向にある。したがって、チェレプニンは、イタリア語本来の「陽気な、快活な」という意味の *Allegro* を記し、清瀬が希望するメトロノーム値は削除した可能性が考えられる。というのも、チェレプニンは、一般的な速度用語に即して清瀬の作品を演奏していたからである。残念ながら、〈舞曲二曲 I〉の録音は遺されていないが、チェレプニンが清瀬の設定したテンポで演奏したとは考え難いことから、『チェレプニン・コレクション』版では敢えて *Allegro* とだけ記したと推測した。

## ②強弱

次に強弱を比較する。表 5 は、〈舞曲二曲 I〉に記された強弱の全てを取り出したものである。尚、小節欄のハイフン(-)で強弱記号の効力を表わした。

表 5 強弱の比較一覧表

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
T.1(1)	mp	mp	mp	mp
T.11(1)	mf	mf	mf	mf
T.13(1)	sf	sf	sf	sf
T.13(2)	mp	mp	mp	mp
T.14(1-4)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.15(1)	mp	mp	mp	mp
T.20(1)	mf	mf	mf	mf
T.22(2-4)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)	>(デクレッシェンド)
T.23(1)	p	p	p	p
T.27(1)	なし	なし	mp	mp
T.29(1-4)	poco a poco decresc.	poco a poco decre.	poco a poco decresc.	poco a poco decresc.
T.30(4)	p	p	p	p
T.31(1)	mp	mp	mp	mp
T.32(1)	ff	ff	ff	ff
T.34(1)	f	f	f	f
T.36(1,3)	>(アクセント)	>(アクセント)	なし	なし
T.38(3)	なし	なし	f	f
T.38(4)	>(アクセント)	>(アクセント)	sf	sf
T.39(1)	ff	ff	f	f
				poco affrettoso
T.39(2-3)	なし	なし	<(クレッシェンド)	<(クレッシェンド)

〈舞曲二曲 I〉の強弱は、各版で第 38-39 小節が最も異なる表示であった。〈舞曲二曲 I〉の第 37-39 小節を手稿譜(筆者による写譜)、『音楽新潮』、『チェレプニン・コレクション』、カワイ楽譜の順で譜例 40 に載せる。

譜例 40 清瀬保二〈舞曲二曲 I〉第 37-39 小節

MS(筆者による写譜)



OS



TE



KE



『チェレプニン・コレクション』版とカワイ楽譜の強弱は、38 小節 3 拍目に *f*、39 小節 1 拍目に再度 *f*、39 小節 2 拍目からクレッシェンドして同小節 4 拍目で頂点を迎える。一方、手稿譜と『音楽新潮』版の強弱は、第 34 小節に *f*、39 小節 1 拍目で *ff* の頂点を迎えたまま、その強さを維持して閉じる。第 34 小節に書かれた *f* から第 38 小節まで、常に *f* で演奏するという点は全版で共通しているが、第 39 小節の頂点の音が異なるため、演奏表現に影響する。

このような強弱の違いは、38 小節 4 拍目のアクセントでも見られた。手稿譜と『音楽新潮』版は、38 小節 4 拍目の左手 B♭ 音にアクセント、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は、4 拍目の左手 B♭ 音、右手オクターヴの A 音の 3 音に *sf* と記されている。左手の B♭ 音に限定した手稿譜と『音楽新潮』版のアクセントは、楽曲の流れや演奏効果を考えても不自然であることから、『チェレプニン・コレクション』では、4 拍目の音を強調する *sf* に変更されたと考えられる。

以上の表記から、〈舞曲二曲 I〉における『チェレプニン・コレクション』版の強弱は、手稿譜や『音楽新潮』版よりも、どの音に向かってクレッシェンドするのか、或いはどの音を強調したいのか、楽譜を見て判断が出来るように明記されていると言えるだろう。

### ③ペダル

次にペダルを比較する。表 6 の小節欄の括弧内は拍を表わし、ハイフンはペダルの効力範囲を示したものである。

表 6 ペダルの比較

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
T.1	non ped.	なし	non ped.	non ped.
T.32(1,2,3,4)	ped ped ped ped	なし	ped.* ped.* ped.* ped.*	ped.* ped.* ped.* ped.*
T.33	simile	なし	simile	simile
T.36(1-2,3-4)	ped.*	なし	ped.*	ped.*
T.37(1-4)	なし	なし	ped.*	ped.*
T.38(1-2,3-4)	なし	なし	ped.*	ped.*
T.39	なし	なし	non ped.	non ped.

ペダルも強弱と同様に、第 37-39 小節で異なる。手稿譜の第 37-39 小節は、特にペダルが記されていないため、第 33 小節の *simile* と指示された通り、拍ごとにペダルを踏み替える。一方、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は、第 37 小節の半音階の連符を一つのペダルで響かせて弾く、2 小節単位の踏み替えや *non pedal* というように、小節ごとにペダルの指示が異なる。清瀬は他のピアノ作品の自筆譜で、ペダルを踏む場所と離す場所を詳記していることが多い。又、清瀬はペダルの使用について、「ペダル記号を付してある以外は殆どペダルを用いないで奏いて戴きたい。よき感覚を要求します。」<sup>129</sup>と述べていることから、彼は演奏者にペダルの使用箇所を厳密に指定していることが窺える。

以上の事を踏まえて、『チェレプニン・コレクション』版を見ると、第 37-39 小節のペダルは、清瀬ではなくチェレプニンが記したものと考えられるだろう。その特徴は、第 37 小節のように半音階が混同する響きでも *accel.*を増長するため一つのペダルで弾く、或いは音量増加のためアクセントペダルとして使う等、ペダルの用い方が技巧的なことである。

### ④運指

次に運指を比較する。表 7 の小節欄の右手(R)、左手(L)を略語で表し、運指の拍をコンマ(,)、和音(:ハイフン)で、何も記されていない拍を×で表わした。

<sup>129</sup> 清瀬保二「耳語其の他」『音楽新潮』、1931 年。

表 7 運指の比較一覧表

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
R T.1	1-3,1-5,1-4,×	運指なし	1-3,1-5,1-4,234	運指なし
R T.3	21,234,532,×		21,234,532,1	
R T.6	×, ×, ×, 154		×, ×, ×, 154	
R T.7	321,215,321,3		321,215,321,3	
R T.8	×, ×, ×, 143		×, ×, ×, 143	
R T.10	234,215,321,215		234,215,321,215	
R T.11	1-4, 1-5,1-3,×		×, 1-5,1-3,×	
L T.13	なし		×,3,2,3	
L T.14	なし		2,3,2,3	
R T.15	432,123,×, ×		432,123,×, ×	
R T.16	321,321,543,312		321,×,543,312	
R T.17	145,421,154/5,321		145,422,155,321	
R T.18	151,512,121,125		151,512,121,125	
R T.19	512,315,321,215		512,315,321,215	
R T.20	43121,43121,43121,43212,		43121,43212,43121,43212,	
R T.21	21212,1-2-5,×,×		21312,1-2-5,×,×	
L T.22	313,213,212,3		313,213,212,3	
R T.23	なし		1,5,3,213	
R T.24	なし		1,×,×,×	
R T.25	123,421,532,1		123,421,532,1	
R T.26	212,1,212,4		213,1,212,3	
R T.27	1,5,2-4,123		1,5,2-4,123	
R T.29	1,4,2,132		1,4,2,132	
R T.30	1,3,1,215		1,2,1,215	
R T.31	215,×, ×, ×		215,×, ×, ×	
R T.32	1-5,1-5,1-5,345		1-5,1-5,1-5,234	
R T.33	1-4,×,×,432		1-5,×,×432	
R T.35	×, ×, ×234		×, ×, ×234	
R T.36	543,234,××		543,234,××	
R T.37	231,213,131,431		231,213,131,431	
R T.38	321,213,×, ×		321,213,×, ×	
R T.39	1-3,1-5,1-5,1-5		1-3,1-5,1-5,1-5	
L T.39	5-1,5-2,3-1,5-1		5-1,5-2,3-1,5-1	

他のピアノ独奏曲や歌曲のピアノ伴奏の自筆譜で運指を確認したところ、清瀬は殆どの作品に詳細な運指を記していた。〈舞曲二曲 I〉の手稿譜も例外ではない。しかし、表 7 の一覧表を見ると、手稿譜よりも『チェレプニン・コレクション』版の方が詳記されている。その特徴は、第 13 小節左手のように、4 分音符の連打という単純な音型にも運指が記されていること、第 20-22 小節のように速い走句で 3, 2, 1 の指が多用されていることが挙げられる(譜例 41)。

譜例 41 清瀬保二〈舞曲二曲 I〉第 13-14 小節、 第 20-21 小節



## ⑤アーティキュレーション

次にアーティキュレーションを比較した。

表 8 アーティキュレーションの比較一覧表

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
R.T.1(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.1(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.2(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.2(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.3(1,2,3,4)	× × × ・ (スラー)	なし	× ㇿ ㇿ ・ (スラー)	× ㇿ ㇿ ・ (スラー)
L.T.3(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.4(1,2,3,4)	なし	なし	× ㇿ ・ 休	× ㇿ ・ 休
L.T.4(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.5(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.5(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.6(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.6(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.7(1,2,3,4)	なし	なし	・	・
L.T.7(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.8(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.8(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.9(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.9(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.10(1,2,3,4)	スラー	なし	スラー・	スラー・
L.T.10(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.11(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.11(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.12(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.12(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.13(1,2,3,4)	なし	なし	・ × × ×	・ × × ×
L.T.13(1,2,3,4)	× ・ ・ ・	× ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.14(1,2,3,4)	休	休	休	休
L.T.14(1,2,3,4)	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.15(1,2,3,4)	スラー	スラー	スラー	スラー
L.T.15(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.16(1,2,3,4)	スラー	スラー	スラー	スラー
L.T.16(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.17(1,2,3,4)	なし	なし	スラー	スラー
L.T.17(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.18(1,2,3,4)	なし	なし	スラー	スラー
L.T.18(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.19(1,2,3,4)	なし	なし	スラー	スラー
L.T.19(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.20(1,2,3,4)	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ ㇿ ㇿ
L.T.20(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.21(1,2,3,4)	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・
L.T.21(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.22(1,2,3,4)	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
L.T.22(1,2,3,4)	… … … ・ (スラー)	… … … ・ (スラー)	… … … ・ (スラー)	… … … ・ (スラー)
R.T.23(1,2,3,4)	・ ・ × ×	・ ・ × ×	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.23(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
R.T.24(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.24(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.25(1,2,3,4)	スラー	なし	× × - ・	× × - ・
L.T.25(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.26(1,2,3,4)	なし	なし	ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・
L.T.26(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.27(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.27(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.28(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.28(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.29(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.29(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.30(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.30(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.31(1,2,3,4)	ㇿ ・ ㇿ ・ ㇿ ・	なし	ㇿ ・ ㇿ ・ ㇿ ・	ㇿ ・ ㇿ ・ ㇿ ・
L.T.31(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.32(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.32(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.33(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.33(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.34(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.34(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.35(1,2,3,4)	× × × ㇿ	なし	・ ・ - ㇿ	・ ・ - ㇿ
L.T.35(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.36(1,2,3,4)	ㇿ ㇿ	なし	ㇿ ㇿ	ㇿ ㇿ
L.T.36(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ・	・ ・ ・ ・
R.T.37(1,2,3,4)	スラー	スラー	スラー (ㇿ)	スラー
L.T.37(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ - ・	・ ・ - ・
R.T.38(1,2,3,4)	ㇿ × ×	ㇿ × ×	(ㇿ) ㇿ × ×	ㇿ × ×
L.T.38(1,2,3,4)	なし	なし	・ ・ ・ ×	・ ・ ・ ×
R.T.39(1,2,3,4)	なし	なし	なし	なし
L.T.39(1,2,3,4)	なし	なし	なし	なし



表 8 の小節欄の拍をコンマ(,)、スタッカートを中点(・)、テヌートをハイフン(-)、スラーを上または下の小括弧( )で記した。「休」の文字は休符を、「x」は特に記されていないことを意味する。

〈舞曲二曲 I〉の各楽譜を比較すると、アーティキュレーションは殆どの小節で異なることが明らかになった。特に着目すべきは左手のアーティキュレーションである。譜例 42 として〈舞曲二曲 I〉第 1-3 小節を手稿譜 MS、『音楽新潮』OS、『チェレプニン・コレクション』TE、カワイ楽譜 KE の順で載せる。

#### 譜例 42 清瀬保二〈舞曲二曲 I〉第 1-3 小節

MS(筆者による写譜)



OS



TE



KE



『音楽新潮』版と手稿譜の第 1 小節左手は、スタッカートとテヌートが記されていない。一方、『チェレプニン・コレクション』版は、1, 2, 4 拍にスタッカート、3 拍目にテヌートが書かれている。又、同じ音型でも、『チェレプニン・コレクション』版の 3, 4, 7, 10 小節は、第 1 小節と異なり、全てスタッカートで記されている。つまり、『チェレプニン・コレクション』の左手伴奏は、同じ音、同じリズムで 12 小節連続しているにも拘わらず、その演奏法が小節によって異なるのである。このテヌートに関して、清瀬の全ピアノピアノ作品の出版譜や歌曲のピアノ伴奏の出版譜、及びマイクロフィルムとして残されている 100 以上の自筆譜で確認したところ、〈舞曲二曲 I〉の他にテヌートが書かれた作品はなかった。勿論、清瀬に考えがあり〈舞曲二曲 I〉にテヌートを書き込んだという可能性もある。しかし、同じ音型で異なるアーティキュレーション、手稿譜と初版に記されていないという点から、左手のアーティキュレーションはチェレプニンが書き込んだ可能性が高い。

右手についても同様に比較した。手稿譜と『音楽新潮』版の第 1 小節は、4 拍目のスラー以外に、アーティキュレーションが記されていない。一方、『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜は 1, 2 拍目にスタッカート、3 拍目にテヌート、4 拍目にスラーが記されている。この 1, 2 拍目に記されたスタッカートは、手稿譜と『音楽新潮』版の再現部である第 23 小節にも記されていることから、作曲者の意図に沿って同音型のアーティキュレーションを統一させた可能性がある。しかし、右手のテヌートは、左手と同様の理由からチェレプニンによる加筆と考えられる。

この『チェレプニン・コレクション』版のテヌートは、右手の核音である D 音と A 音に左手の B♭ 音を加えた半音の鋭い響きや核音 D 音と A 音に F♯音を加えた増音程に記されている。以上のことから、『チェレプニン・コレクション』のテヌートは、〈舞曲二曲 I〉特有の響きを強調していると言えるだろう。

## ⑥音そのもの

最後に音そのものについて比較した。表 9 の小節欄の括弧内にある波型は連符の場所を表わし、音の隣の\*(アスタリスク)は、次小節の臨時記号によって前小節の臨時記号の効力が消失したことを示している。

表 9 音そのものの比較

小節(拍)	MS	OS	TE	KE
RT.11(3)	Fに♯なし	Fに♯なし	Fに♯あり	Fに♯あり
RT.12(3)	Fに♯なし	Fに♯なし	Fに♯なし	Fに♯あり
RT.16(2)	Bに♭あり *	Bに♭あり *	Bに♭なし	Bに♭なし
RT.20(1)	Bに♭あり *	Bに♭あり *	Bに♭なし	Bに♭なし
RT.20(2)	Cに♮あり	Cに♮あり	Cに♮なし	Cに♮なし
RT.20(3^1)	Bに♮あり	Bに♮なし	Bに♮あり	Bに♮あり
RT.21(1-5)	Fに♯あり *	Fに♯あり *	Fに♯なし	Fに♯なし
RT.21(3-1)	Fに♯なし	Fに♯なし	Fに♯なし	Fに♯あり *
RT.21(3-3)	Aに♭あり	Aに♭あり	Aに♭なし	Aに♭あり
RT.21(4)	和音に臨時記号なし	和音に臨時記号なし	和音に臨時記号なし	A♮, E♭, A♮
LT.25(3)	D-A (音域C-H)	D-A (音域C-H)	D-B (音域c-h)	D-B (音域c-h)
RT.27(2)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり *	Dに♮あり *
RT.28(3)	F♯-A	F-A	F♯-A	F♯-A
RT.33(1)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり *	Dに♮あり *
LT.33(1)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり *	Dに♮あり *
RT.33(4-3)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり *	Dに♮あり *
LT.34(1)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり	Dに♮あり
LT.34(2)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり	Dに♮あり
LT.35(2)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり	Dに♮あり
LT.36(2)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり	Dに♮あり
RT.36(3)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり	Dに♮あり
LT.38(1)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり	Dに♮あり
LT.38(1)	Dに♮なし	Dに♮なし	Dに♮あり	Dに♮あり

この表を見ると〈舞曲二曲 I〉の音そのものは、全て臨時記号の有無という点で異なる。特に第 20、21 小節のように臨時記号が多い箇所の『チェレプニン・コレクション』は誤植も多く、その後に出版されたカワイ楽譜にも影響を及ぼしている。また、第 27-33 小節のように、前小節の右手臨時記号 D# 音の効力消失を意味する♮(ナチュラル)が、次小節の異なる音高の右手や左手に統一されずに記されている等、見直す必要もあるだろう。しかし、基本的に『チェレプニン・コレクション』で記された♮等の臨時記号は、第 34-38 小節のように、誤った音を演奏しないよう配慮されたものが多いという特徴が見られた。

## 2) 各項目の比較結果に於ける考察

次に前項の比較手順を基に他作品でも同様の比較を行った。その結果から、チェレプニンの校訂者としての役割を考察する。ここでも、①速度用語、②強弱、③ペダル、④運指、⑤アーティキュレーション、⑥音そのものの 6 項目を比較する。

### ①速度用語

『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群の速度用語は、イタリア語による表示、メトロノームによる表示、日本語による表示の 3 種類がある。これ等の速度用語を表 10 に一覧した。初版欄の楽譜は、『音楽新潮』、或いは『月刊楽譜』の付録楽譜を指し、他の出版譜の欄の楽譜は、作曲者によって異なる出版社から出版された楽譜である。又、手稿譜は清瀬《舞曲二曲》の 2 譜、他の出版譜 2 は松平《前奏曲ニ調》、《ミュージック・ボックス》の楽譜を指し、詳細は第 4 章 1 節に記述した。尚、日本語で書かれた速度用語の No.20 小船《日本の子供へ送るピアノ曲》は、イラスト付きの子供用練習曲という特異な趣旨のため、速度用語の特徴から除外した。

表 10 速度用語一覧表

曲名	初版	TE	他の出版譜	手稿譜 / 他の出版譜2
『小組曲』				
1. 耳語	Andante con anima	Andante con anima	Andante molto con anima(♩≒60)	
2. 行進曲		なし	なし	
3. おわかれ		Lento	Lento (♩≒63)	
舞曲二曲Ⅰ	Allegro	Allegro	Allegro(♩=100)	Allegro(♩=108)
舞曲二曲Ⅱ	Andante non troppo	Andante non troppo	Andante non troppo(♩≒88)	Andante non troppo(♩=92)
丘の春		Molto moderato	Molto moderato (♩=50)	
『小組曲』				
1. 古舞踊曲	Andante Rustica(♩=7?)	Andante Rustica(♩=76)	Andante Rustica(♩=72)	
2. ヴァルツ	♩=66	♩=66	♩≒58	
3. ユモレスク	♩=116	♩=116	♩≒116	
4. マーチ	♩=132	♩=132	♩≒96	
5. お伽噺	Lento (♩=54)	Lento (♩=54)	Lento (♩=46)	
6. 村祭り	Allegro giocoso (♩=126)	Allegro giocoso (♩=126)	Allegro moderato giocoso (♩≒88)	
前奏曲ニ調		Andante cantabile(Rustique)	Andante cantabile(Rustique)	Andante cantabile(Rustique)
ミュージック・ボックス	Allegretto	Allegretto	Allegretto	Allegretto
『バガテル』				
1. 青葉若葉	Allegro animato e alla marcia(♩=126-130)	Allegro animato e alla marcia	Allegro animato e alla marcia(♩=126-130)	
2. Ⅱ	Lento tranquillo(♩=58-60)	Lento tranquillo	Lento tranquillo(♩=58-60)	
3. Ⅲ		Canto dormiente	Canto dormiente	
4. ちゃるめら		Allegro grazioso, quasi allegro	Allegro grazioso, quasi allegro	
5. V		Adagio misterioso	Adagio misterioso	
6. VI		Allegro feroce	Allegro feroce	
7. 墓碑銘		Andante sostenuto	Andante sostenuto	
8. Ⅷ		Allegro ma non troppo	Allegro ma non troppo	
9. 忘れたるにあらねど		Lento rubato	Lento rubato	
10. X		Allegretto, sempre legato	Allegretto, sempre legato	
11. 午後の胡弓		Lento fatigante	Lento fatigante	
12. Ⅺ		Prestissimo tumultuoso	Prestissimo tumultuoso	
13. XⅢ		Andante cantabile	Andante cantabile	
14. XⅣ		Allegretto leggiero	Allegretto leggiero	
15. 夜の月琴弾き		Allegro, sempre staccato	Allegro, sempre staccato	
16. 北京正陽門		Largo maestoso	Largo maestoso	
『三舞曲』				
No.1		Allegro ritomico	Allegro ritomico	
No.2		Allegro scherzando	Allegro scherzando	
No.3		Allegro moderato	Allegro moderato	
『スケッチ五曲』				
1. 山田の中の一本人の案山子		Allegro moderato, e molto capriccioso	Allegro moderato, e molto capriccioso	
2. お背戸に出て見れば		Moderato un poco movimento	Moderato un poco movimento	
3. 焚火を囲んで		Allegro moderato	Allegro moderato	
4. 裏町にて		Andante cantabile con tristezza	Andante cantabile con tristezza	
5. 満帆だ		Moderato	Moderato	
スケッチ		Allegro molto vivace e ritomico	Allegro molto vivace e ritomico	
『日本祭礼舞曲』				
2. 春日角切踊り	Allegretto ♩=98-a' 108	Moderato		
4. 盆踊り	Allegretto(♩=97-a'100)	Animato e ritmico(♩=65-70)		
『ピアノ組曲』				
1. 盆踊り		Molto risoluto ♩=120	Molto risoluto [♩≒96]	Allegro energico, (♩≒100)
2. セタ		[♩=60 environ ma ad lib.]	Molto tranquillo ed espr.	Lento tranquillo, (♩≒54)
		Molto tranquillo ed espr.	[♩≒60 environ ma ad lib.]	
3. 演伶		Molto ritomico M.M.♩=120	Quasi burlesco, (♩≒112)	
4. 俵武多		Marciale pesante(♩=108)	Marciale pesante[♩=84]	Marciale pesante,(♩≒96)
夜の狂想曲	♩=56	♩=66	♩=60	

この一覧表から、清瀬《ピアノ曲集(一)》や荻原《日本祭礼舞曲》より第2曲〈春日角切踊り〉、江《バガテル》より〈青葉若葉〉と〈Ⅱ〉で、他の出版譜はメトロノーム表示があるにも拘らず、『チェレプニン・コレクション』版では削除されていることが明らかになった。前項で、清瀬〈舞曲二曲Ⅰ〉における速度用語は、イタリア語の基礎的な速度用語のテンポ感と作曲者が記したメトロノーム値が異なるため、『チェレプニン・コレクション』

版ではメトロノーム表記が削除されたと述べた。〈舞曲二曲 I〉と同様に、荻原〈春日角切踊り〉で示されている『音楽新潮』版の速度用語 *Allegretto* ♩=98-108 も、*Allegretto* の意味である「やや速い」テンポ感から完全に逸脱している。そのため『チェレプニン・コレクション』版では、♩=98-108 に即した標準的テンポである *Moderato* へ修正されたのだろう。この速度用語の修正から、チェレプニンが「日本国民的音楽」要素を持つ作品を募集しながらも、西洋芸術音楽で一般的とされている速度用語の記譜法の基準で記したことが窺える。

その一方で、伊福部《ピアノ組曲》や荻原《日本祭礼舞曲》より第 4 曲〈盆踊り〉のように、日本固有の素材を取り入れた作品では、メトロノームによる正確なテンポが記されている。これによりチェレプニンは、日本国外で「日本国民的性格を持つ」作品の評価を目指したのだろう。彼が外国誌に『チェレプニン・コレクション』を寄贈していること、パリで行われた演奏会で「好ましいピアノ曲集、歌曲、一冊の管弦楽の楽譜が出版されることになったが、これは非常に受けるだろう」<sup>130</sup>と音楽評論家が述べていることから、曲集に対する理解を深めることで作品の評価へ繋げようとした姿勢が感じられる。

しかし、『チェレプニン・コレクション』版のメトロノーム数値は、速いテンポで指定されているため、そのテンポ通りに演奏することが難しい作品もある。例えば、伊福部《盆踊り》や荻原〈盆踊り〉である。伊福部《盆踊り》の ♩=120 では、第 4 小節の 32 分音符を演奏することが出来ない。又、荻原〈盆踊り〉の ♩=65-75 では、第 9-13 小節の左手伴奏であるオクターヴ跳躍の演奏が極めて難しい。世界的ピアニストでもあったチェレプニンは、その高度な演奏技術から比較的速いテンポを指定したのだろう。しかし、速過ぎるテンポは、かえって楽曲への理解を困難にする場合もある。そのため、再校訂譜を作成する際は、チェレプニンの示したテンポに留意する必要がある。

## ②強弱

次に『チェレプニン・コレクション』のピアノ作品の強弱について取り上げる。清瀬〈舞曲二曲 I〉における強弱の特徴は、どの音に向かってクレッシェンドするのか、或いはどの音を強調したいのか、楽譜から演奏法を読み解くことが出来るように明記されていることであった。この特徴は、他作品でも共通している。

<sup>130</sup> 編集部「和が作曲家の国際進出―巴里に於けるチェレプニン音楽会」『音楽新潮』1936 年 2 月号、28 頁。

『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品の強弱は、*p* や *f* といった基礎用語から、'*crescendo*'や'*diminuendo*'の基礎用語を補う強弱が記されている。その種類や記入数は豊富で、作品によっては転調や動機、楽句毎に示されている。強弱が最も詳細に記されていた作曲家は清瀬であった。コレクション No.4『清瀬保二ピアノ曲集一』より〈耳語〉を例に挙げる(譜例 43)。

**譜例 43** 清瀬保二 〈耳語〉 第 1 小節(『チェレプニン・コレクション』版)



この楽譜をみると、1 小節に *p* と *mp*、<、> が記され、短い旋律の抑揚を瞬時に把握することが出来る。通常、*p* と指定された強弱の範囲で、クレッシェンドやデクレッシェンドが記されていたら、最高音の音量は譜面に記されていないなくても、*mp* で演奏するのが自然である。しかし、『チェレプニン・コレクション』版では、旋律の最高音である A 音に *mp* が記されている。このような旋律の抑揚を示す強弱は、右手の単旋律に左手の伴奏という旋律重視のモノフォニー作品で、詳細な表示の傾向にあった。特に荻原のコレクション No.30《日本祭礼舞曲》より第 2 番〈春日角切踊り〉の冒頭部分では、旋律の抑揚を示す強弱に加え、最高音に付加されたアクセントによって更に強調されている。

一方、『チェレプニン・コレクション』に最も多くのピアノ作品が収められた江文也の作品は、前述の強弱の特徴と異なる。勿論、コレクション No.14《三舞曲》より〈No.2〉のように動機が複雑に絡み合う作品では、その動機に合わせて詳細な強弱が記されている。しかし、江《バガテル》より第 4 番〈ちやるめら〉のように、左右の旋律がユニゾンで進行するシンプルな作品では、強弱が全く記されていない(譜例 44)。

**譜例 44** 江《バガテル》より第 4 番〈ちやるめら〉



その理由に、〈ちやるめら〉の楽譜の左下に “In this piece the player may put any expression that he likes, and may repeat until he feels tired, also end in any place.”<sup>131</sup> と注意書きが添えてあることが挙げられる。つまり、〈ちやるめら〉は演奏者の表現に任されているため、強弱を記す必要がないのである。このような特徴は、左右で特定の旋律を反復するインヴェンション風の《バガテル》より〈Ⅲ〉や〈Ⅸ〉、清瀬《小組曲》より第4曲〈マーチ〉でも同様の傾向にあった。

以上、強弱に関して纏める。チェレプニン、旋律を重視した作品では、その抑揚が一目で分かるような強弱を詳記し、演奏者の表現力に任されている作品では、極力強弱を略した。すなわち、『チェレプニン・コレクション』の強弱は、作曲者の意図を汲み、その上で、演奏解釈が容易に出来るような強弱が記されているのである。

### ③ペダル

次にペダルについて取り上げる。『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品で、ペダルが記されている作品は、清瀬『ピアノ曲集第一』より《小組曲》(3曲)、《舞曲二曲》(2曲)、《小組曲》(1-6)、松平《ミュージック・ボックス》、江《スケッチ》、《バガテル》より〈青葉若葉〉、〈Ⅱ〉、箕作《夜の狂想曲》、小船《日本の子供に送るピアノ曲》より第9番〈濱邊〉、第12番〈冬の夜〉、伊福部《ピアノ組曲》より〈七夕〉の19曲であった。中でもペダルが多く記されていた作曲家は清瀬で、作品によっては、1拍ごとに踏み替える、ペダルを踏み続ける、*non pedal* というように詳記されている。第一の例として、清瀬《小組曲》より第2番〈ヴァルツ〉を挙げる(譜例45)。

### 譜例 45 清瀬《小組曲》より第2番〈ヴァルツ〉第1-6小節

OS



TE



<sup>131</sup> 『チェレプニン・コレクション』No.18《バガテル》作品8、9頁。



KE



〈ヴァルツ〉は、タイトル通り、円舞曲の一般的な 3 拍子系リズムの作品で、左手伴奏が F と As 音の 2 音、右手旋律が F、As、B、C、Es 音の「へ調陽旋法 2」の基礎的音階で構成されている。これらの楽譜に記されたペダルを比較すると、『音楽新潮』版は表示がなく、『チェレプニン・コレクション』は 6 小節の楽句を一つのペダルで響かせるよう指示し、カワイ楽譜は強拍である 1 拍目にペダルを踏むという、各々の楽譜でその表記が異なる。『チェレプニン・コレクション』版のペダルは、舞踊曲特有の躍動感を表現するよりも、5 音音階の響きが重視されていることから、チェレプニンの「日本的要素」を強調する態度が感じられる。

この「日本的要素」を強調するペダルの用い方は、他作品でも同様であった。コレクション No.13 箕作《夜の狂想曲》では、最長 8 小節間の楽句を一つのペダルで演奏するように指示されている。確かに、E、F#、A、H、D 音の「ホ調陽旋法」の基礎的音階 1 で構成されているため、8 小節を一つのペダルで演奏しても響きの濁りは感じられない。しかし、《夜の狂想曲》は、5 音音階の基礎的音階だけではなく、派生的音階や同主音に於ける調変化といった多彩な響きが特徴である。その変化を表現するためには、ペダルを踏み替えた方が効果的である。

その一方で、清瀬《小組曲》より第 5 番〈フェアリ・テール〉では、「ト調陽旋法」の構成音が使用されているにも拘らず、ペダルを一音一音踏み替えるように指示されている。前述の作品と同様に、基礎的音階の構成音が使用されているが、異なる点は〈フェアリ・テール〉の左手の伴奏が 3 和音で構成された和声的構造に該当することである。つまり、チェレプニンは、和声的構造の作品では、和音変化の度にペダルを踏み替え、響きが濁ることのないように指示しているのである。

日本旋法以外にも、チェレプニンは響きを重視したペダルを記している。次の例として、コレクション No.4 『清瀬保二ピアノ曲集第一』より〈耳語〉の第 18 小節を載せる。



譜例 46 〈耳語〉より第 18 小節(『チェレプニン・コレクション』版)



『チェレプニン・コレクション』版の〈耳語〉は、左手の C#音と右手の C $\flat$ 、D、H 音の半音階を一つのペダルで演奏し、意図的に鋭い響きが強調されている。この第 18 小節のペダルは、初版である『音楽新潮』版では記されていない。清瀬は〈耳語〉のペダルに関して、雑誌『音楽新潮』1931 年 9 月号<sup>132</sup>に、「ペダル記號を附してある以外はほとんどペダルを用ひないで奏いて戴きたい。よき感覺を要求します。」<sup>133</sup>と記述している。それにも拘わらず、チェレプニンは第 18 小節にペダルを付けた。彼は、右手にスタッカートをつけて不協和音の響きを軽減させようとした作曲者の意図よりも、敢えて強調するような編集をしたのである。つまり、チェレプニンは現代的音楽手法を重視したと言えるだろう。

以上を纏めると、『チェレプニン・コレクション』全ピアノ作品に共通するペダルの使用法は、以下の傾向にある。

- ・日本旋法の基礎的音階を用いた旋律的構造の作品では、楽句を 1 度のペダルで演奏して響きを強調する
- ・日本旋法の基礎的音階を用いた和声的構造の作品では、ペダルを一音一音踏み替えて、音響の変化を表現する
- ・「近代的手法」の作品では、作品独自の鋭い響きを強調する。

これ等ペダルの特徴は、チェレプニン独自の演奏法である。したがって、作品の一次資料が現存する場合は、彼のフィルターを取り除く必要があるだろう。また、『チェレプニン・コレクション』のみ現存する楽譜においても、彼が加筆した可能性を念頭に置き、注釈としてその旨を述べる。

<sup>132</sup> 清瀬保二《耳語》『音楽新潮』1931 年 9 月号(第 8 巻第 9 号)、41-44 頁。

<sup>133</sup> 清瀬「耳語其他」『音楽新潮』1931 年 9 月号、33 頁。

#### ④運指

次に運指について考察する。運指が記されている作品は、清瀬『ピアノ曲集(一)』(6曲)、《小組曲》(1-6)、松平《前奏曲ニ調》、《ミュージック・ボックス》、箕作《夜の狂想曲》、伊福部《ピアノ組曲》より第1曲〈盆踊り〉、小船《日本の子供に送るピアノ曲》(1-12)の28曲であった。前項の清瀬〈舞曲二曲I〉は、同音連打は指を替える、速いパッセージでは1, 2, 3 を多用する運指が特徴であると述べた。これらの特徴は運指が記された他の作品でも共通していた。

その他の特徴として、5 音音階、或いは特定の音型は、型を重視する傾向にあることが挙げられる。コレクション No.20 小船《日本の子供へ送るピアノ曲》より第4番〈寒詣り〉を譜例 44 として載せる。

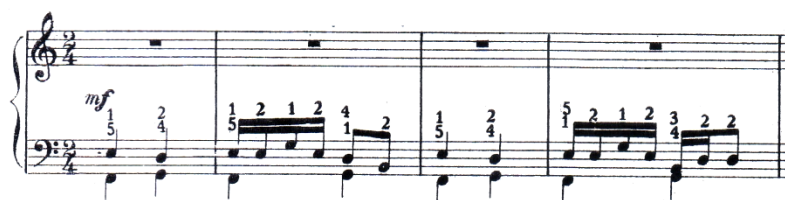
#### 譜例 47 小船《日本の子供へ送るピアノ曲》より第4番〈寒詣り〉



〈寒詣り〉は、ピアノ教則本を模したように、運指番号が楽譜の左上に記され、左右 A、H、D、R、E の5音をそれぞれ1,2,3,4,5の指で弾くように指示されている。このような5音音階、或いは特定の音型が用いられた作品において、『チェレプニン・コレクション』では、その音型の特徴を重視した運指が提案されているのである。この運指の特徴は、チェレプニンが東洋滞在中の1936年に書いた作品《5音音階によるピアノ練習曲》op.51や《5音音階の技術的な運動》op.53で提言されている。

しかし、型を重視した運指は、人の手の構造上、適しているとは言い難い場合もある。例えば、清瀬〈古舞踊曲〉を例に挙げる。

譜例 48 清瀬保二〈古舞踊曲〉第 1-4 小節



〈古舞踊曲〉は同音連打を除いて、F、G、H、D、E の 5 音を 1 から 5 の指で演奏するように記されている。しかし、1 小節 2 拍目の完全 5 度音程を 4-2 で弾く、4 小節 2 拍目の長 3 度音程を 4-3 で弾くという、人によっては弾き難いと感じる指も多用している。その他、〈古舞踊曲〉は、右手の指くぐりを 5 から 1 で弾く、右手上行型走句を 4 から 2 で弾くという、次の打鍵へスムーズな配置を目指した運指というよりも音型の配置を重視した運指が提案されていた。

以上の運指の特徴を纏める。

- ・ 同音連打は、指を替えて弾く。
- ・ 早いパッセージでは 1, 2, 3 の指を多用する。
- ・ 5 音音階や特定の音型が用いられている場合は、5 音に 1 から 5 の指を当てはめて弾く或いは、音型を一纏まりに感じられる指で弾く。

これらの運指の特徴は、チェレプニン独自のもので、現在では必ずしも適しているとは限らない。個々の手の大きさや音色のコントロールを考慮すると、再校訂譜作成時はチェレプニン独自の運指を取り除く必要があるだろう。

### ⑤アーティキュレーション

次にアーティキュレーションに関して考察する。前項の清瀬〈舞曲二曲 I〉におけるアーティキュレーションの特徴は、増音程や半音の「近代的音感覚」を強調していることであると述べた。その他の特徴として、微妙なニュアンスの違いを表すアーティキュレーションが挙げられる。

『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、タイやスラーといったアーティキュレーションが記されている。スタッカートの種類だけ見ても、スタッカート、メZZ・スタッカート、スタッカティッシモ、更にメZZ・スタッカートでもテヌート寄りのメZZ・スタッカートというように使い分けられていた。江《バガテル》より第 7 番〈墓碑銘〉

と清瀬《小組曲》より〈耳語〉を例に挙げる。

譜例 49 清瀬〈耳語〉第 9 小節



江〈墓碑銘〉第 32 小節



上の譜例はコレクション番号 4、清瀬保二『ピアノ曲集第一』より〈耳語〉の第 9 小節、コレクション番号 18、江文也《バガテル》より第 7 番〈墓碑銘〉の第 32 小節である。〈耳語〉の第 9 小節では、十六分音符にスタッカート、8 分音符にスタッカティッシモと使い分けることで、演奏者の意識を 8 分音符に集中させている。

一方、〈墓碑銘〉の第 32 小節は、演奏者に微妙なタッチを要求している。スタッカートとテヌートを組み合わせる場合は、スタッカートが音符の外側に位置するのが標準的である。それに対し、『チェレプニン・コレクション』版のメZZ・スタッカートは、音符の外側にテヌート、内側にスタッカートで書かれている。江の他作品で、標準的なメZZ・スタッカートも使用されていることから、〈墓碑銘〉は意図的に、テヌート寄りの演奏を意味している。

このように微妙なニュアンスの違いを表わしたアーティキュレーションは、他の作品でも見られた。太田《交通標識》の第 7-8 小節は、2/4 拍子の中で十六分音符の纏まりが 5+5+6 という拍節をずらしたヘミオラ部分である。『チェレプニン・コレクション』版では、標準的なスラーの代わりにカギ括弧で記され、リズムを強調するように指示されている。また、江〈青葉若葉〉では、スラーとスタッカートを使って弾むようなタッチが求められながら、尚且つ響きを 1 小節間響かせるという具体的な指示が記されている。

これらのアーティキュレーションは、あくまでも演奏技法を示すもので、長い旋律や楽句の区分を表すものではない。つまり演奏法を重視しているのである。以上を纏めると、『チェレプニン・コレクション』のピアノ作品のアーティキュレーションは、作曲者独自の「近代手法」の強調や微妙なタッチの違いを示す表示であると言える。再校訂譜作成の際には、チェレプニンの編集であることを留意して、作品の一次資料を主要資料とした演奏解釈を示す必要がある。

## ⑥音そのもの

最後に音そのものについて考察する。ここでは、改訂内容ではなく、記譜法の特徴に限定する。前項の清瀬〈舞曲二曲Ⅰ〉で、音そのものの特徴は、誤った音を演奏しないよう配慮されたものが多いことであると述べた。臨時記号に関する表記は、他の作品でも共通している。荻原《日本祭礼舞曲》より第3曲〈春の踊り〉を例に挙げる。

### 譜例 50 荻原利次〈春の踊り〉第4-6小節



第1-5小節の左右で、A音に臨時記号は一度も付けられていない。それにも関わらず、6小節1拍目左手A音は(h)が記されている。チェレプニンは、第6小節から転調していること、右手にE♭音があることから、誤った音で演奏されないようにA音に(h)記したのだろう。しかし、記す必要のない臨時記号は、削除した方が譜面上見易い。

このような臨時記号に関する表記は、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品全曲で修正の必要がある。したがって、校訂譜作成の際に、作品の一次資料と比較する他、『チェレプニン・コレクション』のみ現存する作品は、校訂報告でその旨を記載する。

### 3) まとめ—チェレプニンの校訂者としての役割

ここでは、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品に於ける6つの項目の比較結果から、チェレプニンの校訂者としての役割を結論付ける。

一つ目の特徴として運指、強弱、臨時記号等の音高といったピアノ奏法の教育的意味を持つ校訂が挙げられる。まず運指から取り上げる。〈舞曲二曲Ⅰ〉の第13、14小節左手は、4分音符の音価のF♯音が7拍連続し、それを2と3の指で交互に演奏するよう指示されている。一般的に、速いテンポで同音を連打する場合は指を替えて演奏するが、4分音符の音価で連打する場合、現代では指を替えずに演奏する方が表情をコントロールし易いと言われている。この同音連打で指を替えるテクニックは、主にウィーンで発達したウィンナーアクションのピアノに有用とされ、現代のグランドピアノの性能に必ずしも当てはまる

ものではない。『チェレプニン・コレクション』が出版された 1930 年代のピアノの性能は現代のグランドピアノと同等であることから、同音連打の運指は、チェレプニンの運指の特徴が表れていると言える。

また、速い走句では黒鍵に 1 を使用する等 1, 2, 3 の指が多用されていた。これは「1 の指はなるべく黒鍵を使わない」という従来の運指法に沿うのではない。1 から 5 までの各指を均等、且同じ性能で動かすというよりは、例え黒鍵でも、速い動きが可能な 3, 2, 1 の指を意図的に使用する。つまり、これらの運指は、チェレプニン独自の提案であることを意味している。

ピアノ奏法に関する教育的編集は強弱や臨時記号等の音高でも見られた。『チェレプニン・コレクション』の強弱は、常に *f* で演奏するという指示方法ではなく、楽譜を見て理解出来るように、どの音に向かってクレッシェンドするのか、或いはどの音を強調したいのか、明確に示されている。その一方で、演奏者の表現に一任されている作品は、作曲者の意図を汲み、強弱を極力記していない。つまり、楽譜から瞬時に演奏法を読み解くことが出来るのである。

臨時記号の有無に関しても同様であった。左手の伴奏は特定の音型や音が反復されていることから、同じ小節内の右手に、臨時記号があったとしても左手にその効力が及ばない事は明らかである。しかし、『チェレプニン・コレクション』では、演奏者が間違った音を演奏しないように配慮され、 $\sharp$  が執拗に記されている。以上の 3 項目のように、譜面から練習法や基本的な演奏法を読み取ることが出来る、という編集が『チェレプニン・コレクション』の校訂特徴の一つである。

第二の特徴として、アーティキュレーションやペダルに見られた「近代的」要素を示す校訂が挙げられる。第 3 章の様式的特徴で、『チェレプニン・コレクション』の作品は、単に「日本的」、或いは「東洋的」要素を持つのではなく、作曲家独自の「近代的」音感覚或いは日本的新要素との融合により独創性を表現していると述べた。チェレプニンは、その独創性を生かすような校訂を心掛けたのだろう。その例として、〈舞曲二曲 I〉の左手伴奏のテヌートに着目する。『チェレプニン・コレクション』のテヌートは、1 小節 3 拍目 D、A、B $\flat$  音の半音が衝突する鋭敏な響き、8 小節 3 拍目 D、F $\sharp$ 、B $\flat$  音の増音程等、「二調陰旋法」である〈舞曲二曲 I〉の「派生和音」に付けられていることが殆どである。つまり、日本旋法や連続五度進行、オスティナート伴奏という日本的要素を持ちながら、派生的音階の構成音を含む「派生和音」の半音程や増音程の強調により、単に日本的な作品で

はなく、作曲者独自の「近代的」音感覚を持つ音楽であると示しているのである。

ペダルにおいても同様であった。清瀬〈舞曲二曲 I〉の第 36-38 小節の半音階進行や松平《ミュージック・ボックス》の第 14 小節のグリッサンドをロングペダルで強調する、清瀬〈耳語〉の第 18 小節の半音が衝突する鋭い響きをアクセントペダルで強調するように指示されている。つまり、アーティキュレーションと同様に、ペダルにおいても、「近代手法」である複調や半音階進行の響きを強調する校訂が行われているのである。

第三の特徴として運視やペダルで見られた「日本的要素」の旋法を強調する特徴が挙げられる。箕作《夜の狂想曲》では、最長 8 小節のフレーズを一つのペダルで演奏するという指示がある。チェレプニンの《5 つの演奏会用練習曲》より第 2 番〈月琴〉では、冒頭から結尾まで一つのペダルで演奏するという特殊なペダルが指示されていたが、このような特定の音階を強調するペダルは、『チェレプニン・コレクション』の清瀬や伊福部の作品でも共通していた。

また、運指では、たとえ 5→1 や 3→2(右手)の不自然な指くぐりがあったとしても、日本旋法の使用音を一つの型として扱っている。このような彼独自の運指法は、ピアノ演奏技術向上のための練習法を提案した《5 音音階でピアノを弾くための技術的な練習 Technical Exercises for Piano on the 5-Note scale》作品 53(1934-36)で示されている（譜例 51）。

**譜例 51** チェレプニン 《5 音音階でピアノを弾くための練習曲》作品 53



譜例 51 の「予備練習」では、『チェレプニン・コレクション』のピアノ作品群で見られたように、音階構成音を 1 から 5 の指に当てはめている。この音階を型として扱うことで生じる不自然な運指(長 3 度に 3,4 の使用や、5→1 の指くぐり等)でも滑らかに演奏出来るよう、様々な練習法が提案されている。つまり、特殊な音階や音型には、それに対応した運指法で練習する必要があるとチェレプニンは考えていることを意味する。

このように、「日本的要素」や作曲者独自の「近代手法」を強調する理由に、チェレプニンが清瀬たち邦人作曲家に述べた「西洋音楽の行き詰まり」という考えが関係している

と推測した。彼が考える「行き詰まり」について太田丈太郎は以下のように述べている<sup>134</sup>。

**引用 21** 太田丈太郎「アレクサンドル・チェレプニンと音楽の〈近代〉」

音楽を形成する音の一つ一つも、時の積み重ねの中で継承されてきた約束事に従って楽を成すに他ならず、音の一つ一つ自体が時の重みを背負っている。このような西洋音楽に関係する音が背負う約束事の束縛に絡め取られ、音楽本来の直截性・自発性が、西洋音楽の伝統の中で損なわれてしまっているのではないか。

この「約束事」を打破しようとするチェレプニンの音楽的姿勢が『チェレプニン・コレクション』の校訂に反映され、「日本的要素」と「近代手法」を強調する編集が行われた。このことは、チェレプニンが湯浅に語った以下の内容からも明らかである。

**引用 22** 『音楽世界』1936年6月号 湯浅永年「チェレプニンと日本楽壇」 p.67-72

日本作曲家が各々の特徴あるイディオムを使用して、日本のピアノ学生のためにピアノ教則本を共同製作することである。現に使用されているピアノ教則本では、日本のピアニストは最上の處洋楽の古典曲が演奏し得るに過ぎない。日本人として日本作曲家の作品を全世界に演奏するのが当然の使命であるから、日本曲の演奏が出来るやうになるための教則本を協同して作れと云ふのである。(中略)。其の注意としては、全然現代までの西洋のピアノ教則本を見ないと云ふのも結局濁りよがりの素人主義に陥るから、技術的配列の順序運指等は大いに西洋の成功した教則本を参考にすべきだが、曲そのものは必ず日本人の表現を盛ったものでなければならない。そうでないとピアノ学生の表現法が自発的とならず、ぼんやりとした借物となるからだ、如何にも現在の日本の音楽学生の最大欠陥を指摘した注意が興へられている。

すなわち、チェレプニンは新しい試みを行っている作品には新しい演奏テクニックが必要であるという考えを、『チェレプニン・コレクション』の校訂を通して示しているのである。

---

<sup>134</sup> 太田丈太郎「アレクサンドル・チェレプニンと音楽の〈近代〉—音をめぐる民族性の諸問題」『スラヴィアーナ』17号、2002年、15頁。



以上の事から、チェレプニンは「音楽教育も西洋風に行われ、外国「テクニック」が作曲家の音楽教育完成には必要だと考えられている」<sup>135</sup>日本で、「日本人が独自の音楽書法」を生み出すように促し、日本の器楽作曲に新たな突破口を開こうと考えた。その突破口の一つとして、『チェレプニン・コレクション』は、彼の考える日本近代ピアノ奏法が書き込まれているのである。

### 第3節 校訂報告の作成

本節では、前節までの資料批判を踏まえて、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品における校訂報告の作成について述べる。本論で取り上げたピアノ作品が、現代におけるレパートリーとして採用されることを目的とし、その実践として演奏解釈の可能性を提示したい。尚、校訂報告そのものは、付録として作成した楽譜と共に載せる。

校訂報告の作成にあたり、修正、或いは提言の必要を感じた効力外の臨時記号の扱いや強弱、ペダル、アーティキュレーションといった演奏法に関して述べる。まず、効力外の臨時記号の記譜法に関しては、以下の原則に沿いながら譜面の整理を行い、現代基準の校訂譜へと修正する。

- ①同じ高さの音はその小節内に限り有効とする。小節内でオクターヴ以上離れた同音や小節を超えた同音に関しては無効とする。ただし、8va と書かれているような音高は異なるが、記譜上は同じ高さにあるのなら小節内で有効とする。
- ②小節の途中で音部記号が変わっても、音部記号が変わる前に付けられた臨時記号の音と同じ高さなら有効とする。ただし、段が異なる場合は、他の段に効力は及ばない。
- ③臨時記号の付いた音がタイによって結ばれて小節線を校得た場合は、タイによって結ばれた音だけに有効で、それ以降の同じ高さの音には効力がない。
- ④調号が有効である音に臨時記号が付いた場合、臨時記号は調号で変化された音に重複するのではなく幹音につく。

ただし、楽曲の前後の流れから、臨時記号を付ける必要を感じた場合はその旨を明記する。

強弱やペダル、アーティキュレーションで異なる表記がある場合、主要参考資料以外の表示を明記し、校訂報告の中で演奏解釈の可能性として提示する。その他、作品の一次資

---

<sup>135</sup> チェレプニン、前掲書、4頁。

料や作曲者本人の改訂が『チェレプニン・コレクション』含む同資料と大きな相違がある場合、複数の校訂譜を資料として載せて、演奏解釈の参考になるようにする。各作曲家の作品で楽譜の性格が異なるため、詳細を以下に述べる。

### 1) 清瀬保二

清瀬保二の作品は、作品の一次資料である手稿譜と初版の雑誌『音楽新潮』の付録楽譜に比べ、演奏法や音そのものが『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜で大きく異なる。手稿譜が唯一現存する《舞曲二曲》の楽譜を見ると、『音楽新潮』版は手稿譜の性格を引き継ぎ、『チェレプニン・コレクション』以後に出版された校訂者不明のカワイ楽譜は、『チェレプニン・コレクション』の性格を引き継いでいる。したがって、まず『チェレプニン・コレクション』とカワイ楽譜を主要資料とした Version.1 を全 12 曲で作成し、次にコレクション No.4『清瀬保二ピアノ曲集(一)』より《小組曲》第 1 番〈耳語〉、〈舞曲二曲 I〉、〈舞曲二曲 II〉、コレクション No.10《小組曲》より第 1 番〈古舞踊曲〉、第 3 番〈ユモレスク〉、第 4 番〈行進曲〉、第 5 番〈フェアリ・テール〉第 6 番〈カントリ・フェア〉の 8 曲で、作曲者本人が校訂者である『音楽新潮』(《舞曲二曲 I II》は手稿譜含める)を主要資料とした楽譜の Version.2 を作成する。又、コレクション No.10《小組曲》より第 2 番〈ヴァルツ〉は、『チェレプニン・コレクション』以後の出版譜に音の加筆があるものの、演奏法に大きな違いがないことから、その他の出版譜を参照しながら、『チェレプニン・コレクション』を主要資料として扱った。

表 11 清瀬保二 校訂報告一覧表

表題	曲名	Version.1	Version.2
No.4『清瀬保二ピアノ曲集(一)』	『小組曲』1. 耳語	TE,KE	OS
	2. 行進曲	TE,KE	
	3. おわかれ	TE,KE	
	舞曲二曲 I	TE,KE(MS)	MS,OS
	舞曲二曲 II	TE,KE(MS)	MS,OS
No.4/No.5『日本近代ピアノ曲集』 No.10『小組曲』	丘の春	TE,KE	
	1. 古舞踊曲	TE,KE	OS
	2. ヴァルツ	TE,KE,OS	
	3. ユモレスク	TE,KE	OS
	4. 行進曲	TE,KE	OS
	5. フェアリ・テール	TE,KE	OS
	6. カントリ・フェア	TE,KE	OS

尚、表 11 の略語は、TE が『チェレプニン・コレクション』、KE がカワイ楽譜、OS が雑

誌『音楽新潮』の付録楽譜、MS が手稿譜を指す。校訂譜作成時の主要資料は太字で表した。

## 2) 松平頼則

松平頼則のコレクション No.5『日本近代ピアノ曲集』より第3曲《前奏曲》は、『チェレプニン・コレクション』、現代思潮社、全音楽譜出版社 1971 年、全音楽譜出版社 1991 年の全楽譜が同資料のため、作成した楽譜は Version.1 である。指摘した個所は、アーティキュレーションの差異と臨時記号の重複である。

コレクション No.12《ミュージック・ボックス》は、雑誌『音楽新潮』の付録楽譜、『チェレプニン・コレクション』、全音楽譜出版社 1971 年、全音楽譜出版社 1991 年の全版で 5 割程度の音の違いがある。全音楽譜出版社 1971 年、1991 年の 2 版は、作曲者自らが改訂している。現在でも購入可能な楽譜は、全音楽譜出版社 1991 年版である。以上の事から、本論では資料として『チェレプニン・コレクション』含むその他の出版譜の校訂報告を作成し、演奏の際の参考となるように付録として載せる。

表 12 松平頼則 校訂報告一覧表

表題	曲名	Version.1	Version.2	Version.3	Version.4
No.5『日本近代ピアノ曲集』	前奏曲	TE,GS,ZO71,ZO91			
No.12 ミュージック・ボックス	ミュージック・ボックス	TE	OS	ZO71	ZO91

尚、表 12 の略語は、TE が『チェレプニン・コレクション』、OS が雑誌『音楽新潮』の付録楽譜、GS が現代思潮社、ZO71 が全音楽譜出版社 1971 年版、ZO91 が全音楽譜出版社 1991 年版を指す。

## 3) 伊福部昭

伊福部昭の《盆踊り》、《七夕》、《演伶》、《佞武多》は、作曲者本人による改訂版が 1960 年音楽之友社、1969 年全音楽譜出版社から出版されている。『チェレプニン・コレクション』から作曲者本人が 2 度の改定を行った全音 1969 年版は、現在でも購入可能で、誤植等も修正されていることから本論では校訂譜を作成しない。校訂報告で速度表記の違いを指摘する程度に留めた。

#### 4) 箕作秋吉

コレクション No.13 箕作秋吉《夜の狂想曲》は、作品の一次資料である雑誌『月刊楽譜』の付録楽譜と『チェレプニン・コレクション』、音楽之友社版で大きく異なる。音楽之友社は、伊福部と同様に作曲者自らが改訂を行っているが、臨時記号や強弱等の表記で修正の必要があるため、本論では『チェレプニン・コレクション』と音楽之友社版を主要資料として扱いながら、校訂報告を作成した。

表 13 箕作秋吉 校訂報告一覧表

表題	曲名	Version.1
No.13 夜の狂想曲	夜の狂想曲	TE,OT

尚、表 13 の略語は、TE が『チェレプニン・コレクション』、OT が音楽之友社から出版された『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』を指す。

#### 5) 荻原利次

コレクション No.30 荻原利次《日本祭礼舞曲》より第 2 曲〈春日角切踊り〉と第 4 曲〈盆踊り〉は、一次資料である『音楽新潮』の付録楽譜が、情報量過多のため実際の演奏で使用できない。したがって、『チェレプニン・コレクション』を主要資料と扱いながら、雑誌『音楽新潮』も参照して各要素に反映した。ただし、筆者が加筆した個所は全て校訂報告に記した。

又、第 1 曲〈田植唄と踊り〉、第 3 曲〈春の踊り〉に関しては、『チェレプニン・コレクション』の楽譜のみ現存するため、校訂譜は作成せずに、校訂報告で修正の必要を感じた個所を指摘した。

表 14 荻原利次 校訂譜一覧表

表題	曲名	Version.1
No.30 『日本祭礼舞曲』	1.田植唄と踊り	TE
	2.春日角切踊り	TE,(OS)
	3.春の踊り	TE
	4.盆踊り	TE,(OS)

尚、表 14 の TE は『チェレプニン・コレクション』、OS は雑誌『音楽新潮』の付録楽譜を指す。

## 6) 江文也

江文也は、コレクション No.5『日本近代ピアノ曲集』より第2番《スケッチ》、No.14《三舞曲》、No.16《スケッチ五曲》、No.18《バガテル》より第3~16番の23曲は、『チェレプニン・コレクション』と同資料である北京中央音楽院版を主要資料とした Version.1 を作成する。コレクション No.18《バガテル》より第1曲〈青葉若葉〉、第2曲〈Ⅱ〉は、『月刊楽譜』の付録楽譜と北京中央音楽院で音そのものや強弱、アーティキュレーションが大きく異なる。したがって、『チェレプニン・コレクション』を再校訂した Version.1 と『月刊楽譜』と北京中央音楽院の出版譜を主要参考資料とした Version.2 を資料として載せる。

表 15 江文也 校訂譜一覧表

表題	曲名	Version.1	Version.2
No.5『日本近代ピアノ曲集』	スケッチ	TE, PE	
No.14『三舞曲』	No.1	TE, PE	
	No.2	TE, PE	
	No.3	TE, PE	
No.16『スケッチ五曲』	1. 山田の中の一本足	TE, PE	
	2. お背戸に出て見れば	TE, PE	
	3. 焚火を囲んで	TE, PE	
	4. 裏町にて	TE, PE	
	5. 満帆だ	TE, PE	
No.18『バガテル』	I. 青葉若葉	TE	GG, PE
	II.	TE	GG, PE
	III.	TE, PE	
	IV. ちやるめら	TE, PE	
	V.	TE, PE	
	VI.	TE, PE	
	VII. 墓碑銘(弟に)	TE, PE	
	VIII.	TE, PE	
	IX. 忘れたるにあらねど	TE, PE	
	X.	TE, PE	
	X I. 午後の胡弓	TE, PE	
	X II.	TE, PE	
	X III.	TE, PE	
	X IV.	TE, PE	
	X V. 夜の月琴弾き	TE, PE	
	X VI. 北京正陽門	TE, PE	

尚、表 15 の略語は、TE が『チェレプニン・コレクション』、PE が北京中央音楽院、GG が雑誌『月刊楽譜』の付録楽譜を指す。

## 7) その他の作曲家

小船幸次郎のコレクション No.20《日本の子供へ送るピアノ曲》、No.32《ピアノ・イン

ヴェンション》、No.38《随想曲第一、第二》、早坂文雄のコレクション No.31《ノクターン第一》、太田忠のコレクション No.5《交通標識》は、荻原の〈田植唄と踊り〉、〈春の踊り〉と同様に効力外の臨時記号や印刷時の明らかな誤植を修正した。また、アーティキュレーションに関して疑問に感じた個所は校訂報告で提示した。

表 16 校訂報告一覧表

作曲者名	曲名	Version.1
小船幸次郎	ピアノインヴェンション	TE
	随想曲Ⅰ	TE
	随想曲Ⅱ	TE
	お稽古	TE
	繪日傘	TE
	飴賣り	TE
	寒詣り	TE
	按摩さん	TE
	お友達	TE
	お囃し	TE
	ひょっこ	TE
	濱邊	TE
	宵祭	TE
	山伏	TE
	冬の夜	TE
早坂文雄	ノクターン第一	TE
太田忠	交通標識	TE

## 終章 現代に生かすために

以上、本論第一章で『チェレプニン・コレクション』とその成立について詳述し、第2章、3章で『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品がいかなるものかを考察した。そして第4章で楽譜資料としての実体とその価値を実証的に検証し、現代におけるピアノレパートリーとしての再評価の可能性について論じてきた。

終章では、それらから導き出した事項を纏めて整理し、それに対する筆者の展望を述べたい。

### 第1節 本論で解析したこと

本節では、本論文第1章から第4章までの内容の要点を纏めて記述する。

本論文第1章では、チェレプニンの日本における活動に関する先行研究を、一次資料の調査によって見直しながら、『チェレプニン・コレクション』とその成立について詳述した。

ここで明らかにしたことは、第一にチェレプニンが20世紀初頭という様々な主義主張が現れては消える混沌とした時代に、新たな作曲の方向性を模索し、その帰結として東洋に着目したこと、第二に彼が来日した当時の日本では、若き作曲家たちが日本人独自の洋楽創作に取り組むという、新たな動きを打ち出そうとしていたこと、第三に来日したチェレプニンと若き日本人作曲家たちが邂逅したことである。以上の3点により『チェレプニン・コレクション』が成立した。

このような経緯で成立した『チェレプニン・コレクション』は、雑誌の広告やチェレプニンの言説から、次の目的の下に出版されたことが明らかになった。それは、閉塞状況にある西洋楽界へ打開のヒントを示すという日本国外向けの目的と、新しい可能性に溢れた作品を紹介することで日本楽界の発展を促すという日本国内向けの目的である。すなわち、『チェレプニン・コレクション』の刊行目的とは、彼の言う「日本精神と文化の表現を行うべく又行い得ると云うことを理解している若き作曲家」の作品を国内外で紹介することで正当な価値付けを行い、作曲家としての地位を確立させることであつたと結論付けた。また、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品は、新たな日本近代曲ピアノ奏法入門書という教材としての側面もあり、チェレプニン独自の運指やペダル等、演奏法に関す

る詳細な編集が行われている。

第2章では、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群の概要及び日本人作曲家の略歴を述べた。ここで明らかにしたことは、チェレプニンによって作品が取り上げられた日本人作曲家たちは、専門の教育機関に属することなく独学で作曲を習得したこと、彼らの作品が小規模であることの2点である。つまり、チェレプニンはドイツ芸術音楽を規範とする作品を意図的に除外し、作品構造には拘わらず、新しい日本音楽の創造を試みる新興作曲家たちの作品を採り上げたのである。そして、チェレプニンによって国内外で紹介されたことにより、彼らの作曲家としての地位は一時的ではあるが向上された。これにより、従来のドイツのアカデミックな作曲技法を体現している作品こそ価値のあるという考えから、欧米での評価によって価値を見出す姿勢へと変化したと結論付けた。

その一方で、ドイツ芸術音楽を規範とする作品を除外したことが、揶揄的なニュアンスの「チェレプニン楽派」という呼称を生み、小規模な作品を収集したことが、戦後の作品群は未熟であるから取り上げるに値しないという認識へ繋がったと考えられる。第二次世界大戦後は、軍国主義イデオロギーを払拭するために「国民的性格」を持つ作品自体を避けようとする時代的背景も要因として挙げられるが、このチェレプニンの選曲態度の偏りが、結果的に現在の彼らの知名度や演奏頻度に影響を及ぼした可能性があるとは指摘した。

第3章は、楽曲分析と同時代の論評からピアノ作品の様式的特徴を考察した。ここで明らかにしたことは、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、単に「日本的要素」が用いられているのではなく、作曲者独自の「近代手法」を融合させているという様式的特徴である。勿論、日本旋法やメリスマ的装飾等の「日本的」要素と、複調や半音階、抽象化された拍節等の「近代手法」との融合程度は作品によって異なる。しかし、単純に日本旋法の基礎的な音階や特徴的なリズム要素に限定して使用された作品は少ない。つまり、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群は、19世紀中頃から起こった民謡や民族的な旋律、特徴的な音階や個性際立つリズムが全面に強調された「民族主義的」な音楽運動とは一線を画するものである。各作品によって独自性を強調する融合程度は異なるが、この様式的特徴は、20世紀初頭の「新国民主義的」<sup>136</sup>な音楽の動きと連動するものである

---

<sup>136</sup> R. Taruskin, op.cit., p.701.



と結論付けた。

第4章ではピアノ楽譜の資料批判を行った。まず、これまで精査されていなかった現存する全ての楽譜資料の出自、及びそれらの比較により『チェレプニン・コレクション』の楽譜価値を考察した。その結果、『チェレプニン・コレクション』は、初版である雑誌の付録楽譜と比べ、全ての作品で加筆・修正・削除等が大幅に行われていたことから、チェレプニンによる解釈版として作成された事が明らかになった。

また、『チェレプニン・コレクション』後の出版譜は、1969年全音楽譜出版社から出版された伊福部《ピアノ組曲》4譜、松平《ミュージック・ボックス》の全音楽譜出版社から出版された1971年91年の2譜、2005年北京中央音楽院から出版された江《バガテル》より第1番、2番の8譜を除く42の楽譜で、『チェレプニン・コレクション』の影響を受けていた。つまり、初版や作曲者本人によって改訂が行われた作品以外は、例え他の出版譜が現存していても、チェレプニンによる解釈のフィルターを通してしか現存していない状況を意味すると指摘した。

次にこの結果を踏まえて、各楽譜の詳細な比較結果から、チェレプニンの校訂における役割を考察した。その結果、運指、強弱、臨時記号等の音高といった、ピアノ奏法の教育的意味を持つ校訂特徴とアーティキュレーションやペダルに見られた「近代手法」を示す校訂特徴、運指とペダルに見られた「日本的」要素を強調する校訂特徴が明らかになった。教育的意味を持つ特徴は、譜面から練習法や基本的な演奏法を読み取ることが出来る利点がある反面、現代に新しい版を作成する際には、時代的な制約によるものとして考慮しなければならない。「近代手法」と「日本的」要素を示す特徴は、作品の独創性を強調しているが、チェレプニンの音楽的嗜好が強いため、作曲者の意図と異なる解釈の恐れがある。原典版や様々な方向からの解釈版が出版されているのであれば、これ等の問題は解決され、『チェレプニン・コレクション』を一つの解釈版として使用できるだろう。しかし、戦後に再校訂される機会がない作品や校訂者が不明で『チェレプニン・コレクション』の影響が強い作品が全体の約7割を占めるため、実際の演奏に使用可能な校訂譜の作成が必要となる。

その対応策として本論文では、校訂報告を作成した。各作品の楽譜価値の調査結果を基に、実際の演奏で使用可能な楽譜を目指し、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品を再校訂した。又、演奏解釈の可能性として、楽曲によっては作品の一次資料に基づく

楽譜、或いは一次資料を念頭に置きながら『チェレプニン・コレクション』より自由度の高い楽譜の複数を作成し、資料として提示した。詳細は次節で述べたい。

## 第2節 現代に生かすために—今後の展望

演奏家にとって、楽譜との対峙は演奏解釈に大きく影響する。楽譜に書かれていることを忠実に再現するだけではなく深層を読み解くことで、作品の本質へと近づくことが出来るからである。その際に重要となるのが、譜面に記された情報である。演奏家中心の解釈を盛り込んで作られた解釈版や、編集者による修正や補筆が行われた実用版は、修正箇所が明記されていない場合、個人的な嗜好が反映されているため、使用者に誤解や混乱を招く恐れがある。したがって、演奏家にとって可能な限り忠実に作曲者の意図を再現しようとした原典版が必要不可欠となる。

本論文では、『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品全 65 曲の資料状況を調査し、その結果、印刷時の誤植や時代的な制約を除いても、チェレプニンの嗜好が強く反映されていることが明らかになった。勿論、『チェレプニン・コレクション』の刊行目的が近代曲ピアノ奏法入門書という側面を持っていたので、それは当然のことだろう。しかし、演奏家による練習法や自身の解釈を記した解釈版は、作曲者自身の書いたものと判別できなければ、信頼して使用することは極めて難しい。

したがって本論文では、楽譜の問題の所在を明確にし、チェレプニンによる編集と作曲者本人が示す演奏解釈を別々に提示することにした。それが『チェレプニン・コレクション』を主要資料とした Version.1 と、作品の一次資料に基づいて作成した Version.2(或いは Version.3)である。勿論、作曲家によって現存する楽譜数や資料の性格が異なるため、本論第4章3節の校訂報告の作成にその旨を明記した。また、『チェレプニン・コレクション』のみ現存する 18 曲に関しては、比較対象となる楽譜資料が存在しないため、第3章の楽曲分析やチェレプニンの編集を念頭に置いて、校訂報告で指摘する程度に留めた。これまで全く見直されてこなかった『チェレプニン・コレクション』所収ピアノ作品群の楽譜を整理することで、演奏家が適切な判断を行い、自身の演奏解釈に役立てることが出来たのなら、本論文の目的は達成する。そして最終的に、これらの校訂報告や作成した楽譜を通して、1930 年代邦人ピアノ作品が現代ピアノレパートリーとして採用され、微力ながら再評価へと繋ぐことが出来たのなら幸いである。

本論文では、校訂報告と校訂譜の作成により新たな演奏解釈の可能性の為の素材を提示したが、今後は更なる自筆譜等の作品の一次資料の調査を通して、より精度の高い校訂を引き続き目指すとともに、同作曲家の他作品の資料批判とそれに基づいた演奏解釈の可能性を探求していきたい。

## 主要参考文献

### 書籍

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*
- Mittler, Barbara. *Dangerous Tunes The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949.* Harassowitz Verlag: Wiesbaden, 1997.
- Chang, Chi-Jen. *Alexander Tcherepnin.His Influence on Modern Chinese Music.* Doctoral Dissertation, Columbia University, 1983.
- Wuellner, Guy S. *The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin : An Essey Together with a Comprehensive Project in Piano Performance.* Doctoral Dissertation , University of Iowa, 1974.
- Korabelnikova, Ludmila. *Alexander Tcherepnin—The Saga of a Russian Emigré Composer.* Indiana University Press, 2008.
- Wrenn, Martha. *The solo piano music of Alexander Tcherepnin : A performance analysis of three representative works.* University of Kentucky, 1998.
- Landy, Pierre. *Musique du Japon.* Buchet: Chastel, 1970.
- Tarusikin, Richard. *Defining Russia Musically—Histrical and Hermenentical Essays.* New JerseyUniversal press, 1997.
- Tarusikin, Richard. *On Russian Music* University of California, 2008.
- Tarusikin, Richard. *The Oxford History of Western Music Vol.5.* New York: Oxford University Press, 2005.
- Melvin, Sheila. Cai, Jindong. *Rhapsody in Red ;How Western Classical Music Become Chinese.* Algora, 2004.
- Wang, Tianshu. *Alexander Tcherepnin's 'Five Concert Studies': An homage to Chinese musical styles , instruments , and traditions* In the Graduate College The University of Arizona, 1999.
  
- 『ニューグローヴ世界音楽大辞典』 東京：講談社、1994 年
- 秋山邦晴『昭和の作曲家たち—太平洋戦争と音楽』 東京：みすず書房、2003 年
- 井田敏著『まぼろしの五線譜 江文也という「日本人」』 東京：白水社、1999 年
- 伊福部昭著/小林淳編『伊福部昭綴る—伊福部昭論文・随筆集』  
東京：ワイズ出版、2013 年

- ・木部与巴仁『伊福部昭 音楽家の誕生』東京：新潮社、1997 年
- ・木部与巴仁『伊福部昭 タブカーラの彼方へ』埼玉：本の風景社、2004 年
- ・清瀬保二著作集編集委員会・編『清瀬保二著作集—われらの道—』  
東京：同時代社、1983 年
- ・国立音楽大学附属図書館・現音ドキュメンツ作成グループ編『ドキュメンタリー新興作  
曲家聯盟 戦前の作曲家たち 1930~1940』東京：国立音楽大学附属図書館、1999 年
- ・熊沢彩子『アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲：1930 年代の洋楽創作における  
「日本」』東京：東京藝術大学音楽博士学術論文、2009 年
- ・クリティーク 80 編著『清瀬保二』東京：音楽の世界社、1995 年
- ・小泉文夫『日本伝統音楽の研究 1』東京：音楽之友社、1964 年
- ・小泉文夫『日本伝統音楽の研究 2』東京：音楽之友社、1984 年
- ・江文也『上代那正楽考 孔子の音楽論』平凡社、2008 年
- ・後藤暢子・川添圭子・神月朋子『昭和初期の音楽評論雑誌—音楽批評の萌芽・記事索引  
—』東京：山田耕筰研究所、2001 年
- ・小林淳『伊福部昭 音楽と映像の交響 上下』東京：ワイズ出版、2005 年
- ・小山清茂、中西覚共『日本和声—そのしくみと編・作曲へのアプローチ』  
東京：音楽之友社、1996 年
- ・相良侑亮編『伊福部昭の宇宙』東京：音楽之友社、1992 年
- ・柴田南雄『音楽の骸骨のはなし—日本民謡と 12 音音楽の理論』  
東京：音楽之友社、1978 年
- ・柴田南雄『西洋音楽史 4 印象派以後』東京：音楽之友社、1967 年
- ・富樫康『日本の作曲家』東京：音楽之友社、1956 年
- ・日本近代音楽館編『作曲家群像 新興作曲家聯盟の人々 プロフィール 27』  
東京：財団法人日本近代音楽財団、1999 年
- ・早坂文雄『日本的音楽論 厚生音楽全集第一巻』東京：新興音楽出版社、1942 年
- ・ポール・グリフィス著/石田一志訳『現代音楽小史 ドビュッシーからブーレーズまで』  
東京：音楽之友社、1984 年
- ・マエストロ小船幸次郎編纂委員会『マエストロ小船幸次郎』 小船幸次郎先生を記憶す  
る会、2007 年
- ・松本清『さくらさくら 作曲家箕作秋吉とその時代』(非売品) 2001 年

## 雑誌

- ・ Tcherepnin, Alexander. “A short autobiography(1964)” *Tempo New series*, 130(1979)  
London:Boosey & Hawkes
- ・ Wuellner, Guy. “The piano Etudes of Alexander Tcherepnin.” *Journal of the American Liszt society Volume.35*(1994)
- ・ Wuellner, Guy. “Alexander Tcherepnin , In Youth and Maturity : Bagatelles, Opus 5 and Expressions,Opus81.” *Journal of the American Liszt society No.9* (1981)
- ・ Slonimsky, Nicolas. “Alexander Tcherepnin Septuagenarian.” *Tempo New series*, 87(1968-69)  
London:Boosey & Hawkes

## 『音楽新潮』 東京：音楽新潮発行所

- ・ ウィリー・ライヒ「アレクサンダー・チェレプニン—今月来演せる作曲家＝洋琴家」  
1934年10月号(第11巻第10号)
- ・ 清瀬保二「チェレプニンは語る—われ等の道」1934年11月号(第11巻第11号)
- ・ 清瀬保二「チェレプニンを聴いて」1935年3月号(第12巻第3号)
- ・ 久志卓眞「チェレプニン氏選曲の新曲集について」1935年5月号(第12巻第5号)
- ・ 前田鉄之助「清瀬保二ピアノ曲集其の他—チェレプニン版発刊に就て—」  
1935年5月号(第12巻第5号)
- ・ 藤木義輔「チェレプニン出版の東洋青年ピアノ曲集」1935年7月号(第12巻第7号)
- ・ 三浦淳史「チェレプニン賞を廻りて」1936年2月号(第13巻第2号)
- ・ 山田辰彌「アレクサンドル・チェレプニン—再度の来訪を機会に—」  
1936年4月号(第13巻第4号)
- ・ チェレプニン「日本の若き作曲家に(湯浅永年訳)」1936年8月号(第13巻第8号)
- ・ 清瀬保二「近代音楽祭」1936年11月号(第13巻第11号)
- ・ 久志卓眞「チェレプニン氏主催の「近代音楽祭」」1936年11月号(第13巻第11号)
- ・ 前田鉄之助「チェレプニン氏の音楽会を聴く」1936年11月号(第13巻第11号)

## 『音楽評論』 東京：音楽評論社

- ・ 秋吉元作「新鋭作曲家トリオ チェレプニンに就いて」1934年11&12月(第3巻第2号)
- ・ 湯浅永年「チェレプニン氏の代弁」1935年3月号(第3巻第3号)

- ・湯浅永年「日本現代作曲家連盟の頁 チェレプニン作曲懸賞に関する発表」  
1936年1月号(第4巻第4号)
- ・箕作秋吉「チェレプニン・ヘルベルト両氏を迎えて」1936年4月号(第4巻第7号)
- ・小船幸次郎「入選曲と私の作曲態度」『音楽評論』1938年2月号(第7巻第2号)

『月刊楽譜』東京：東京音楽協会

- ・牛山充「アレクサンドル・チェレプニン」1934年11月号(第23巻第11号)
- ・ゲルハルト・ティシャー「歐・亞的なチェレプニンの音楽」  
1934年11月号(第23巻第11号)
- ・服部正「チェレプニンの回想」1934年11月号(第23巻第11号)

その他の雑誌

- ・三浦淳史「チェレプニンの近況」『フィルハーモニー22(8)』  
東京：NHK交響楽団、1950年
- ・木下美智子「清瀬保二・ピアノ独創曲の分析 旋律における日本的要素」『音楽芸術(10)』  
東京：音楽之友社、1980年
- ・清瀬保二「日本音階について 私の経験」『音楽芸術 21(8)』東京：音楽之友社、1963年
- ・高瀬まり子「昭和初期の民族主義的作曲様式—伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄の音楽語法を中心として—」『音楽学(20)』日本音楽学会、1975年
- ・高久暁「1920~50 ニッポン 空白の洋楽史(3)来日演奏家とマネージメント事情(入門編)」  
『レコード芸術 50(3)』東京：音楽之友社、2001年
- ・平本恵子「松平頼則のピアノ曲の研究—1930年第を中心として—」『エリザベト音楽大学研究紀要』エリザベト音楽大学、2002年
- ・松崎俊之『伊福部昭と「日本的なるもの」の帰趨—問題としての日本近代音楽に対する—視座—』インターネット [http://www.tsac.jp/ronbun/ronbun\\_6/matsuzaki\\_6.pdf](http://www.tsac.jp/ronbun/ronbun_6/matsuzaki_6.pdf) (2013年11月29日にアクセス)
- ・熊沢彩子「アレクサンドル・チェレプニン—昭和初期における影響—」『昭和音楽大学研究紀要』東京：昭和音楽大学、1999年
- ・国立音楽大学附属図書館編『塔』東京：国立音楽大学附属図書館、1981年
- ・国立音楽大学附属図書館編『塔』東京：国立音楽大学附属図書館、1979年

## 使用楽譜

- ・『チェレブニン・コレクション』 No.4 『清瀬保二ピアノ曲集(一)』  
東京：龍吟社、1935 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.5 『日本近代ピアノ曲集』 東京：龍吟社、1935 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.10 『清瀬保二小組曲』 東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.12 《松平頼則ミュージック・ボックス》  
東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.13 《箕作秋吉 夜の狂想曲》 東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.14 『江文也 三舞曲 作品 7』 東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.16 『江文也 スケッチ五曲 作品 4』  
東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.18 『江文也 バガテル 作品 8』  
東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.20 『小船幸次郎 日本の子供へ送るピアノ曲』  
東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.26 《伊福部昭 盆踊り》 東京：龍吟社、1936 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.27 《伊福部昭 七夕》 東京：龍吟社、1939 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.28 《伊福部昭 演伶》 東京：龍吟社、1939 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.29 《伊福部昭 倭武多》 東京：龍吟社、1939 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.30 『荻原利次 日本祭礼舞曲集』  
東京：龍吟社、1937 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.31 《早坂文雄 ノクターン第一》  
東京：龍吟社、1937 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.32 《小船幸次郎 ピアノ・インヴェンション》  
東京：龍吟社、1937 年
- ・『チェレブニン・コレクション』 No.31 《小船幸次郎 随想曲》 東京：龍吟社、1940 年
- ・『現代創作舞踊音楽第一ピアノ曲集』 東京：現代思潮社、1953 年
- ・『世界大音楽全集 器楽篇第 60 巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』 東京：音楽之友社、1960 年
- ・『清瀬保二ピアノ曲集(一)―現代ピアノ作品選』 東京：カワイ楽譜、1964 年
- ・『清瀬保二小組曲―現代ピアノ作品選』 東京：カワイ楽譜、1964 年



- ・『伊福部昭ピアノ組曲』東京：全音楽譜出版社、1969年
- ・「ゼンオンピアノライブラリー邦人作品シリーズ」『松平頼則ピアノのための小品集』  
東京：全音楽譜出版社、1971年
- ・「ゼンオンピアノピース」『幼年時代の思い出』東京：全音楽譜出版社、1971年
- ・『松平頼則ピアノ作品集』東京：全音楽譜出版社、1991年
- ・『江文也鋼琴作品集 上冊』北京：中央音楽院出版社、2005年
- ・『音楽新潮』付録楽譜 1931年1月(第8巻第1号)、1934年11月(第11巻第11号)、1935  
年3月(第12巻第3号)、1935年10月(第12巻10号)、1935年12月(第12巻第12号)、  
1936年2月(第13巻2号) 東京：音楽新潮発行所
- ・『月刊楽譜』付録楽譜 1935年7月(第24巻第7号)、1935年11月(第24巻第11号)  
東京：(社)東京音楽協会

## 謝辞

本論文の作成にあたり、温かいご指導を頂きました本学の友利修准教授(現教授)に心底より感謝申し上げます。友利准教授にご教示やご激励頂いたからこそ、本論文の完成を迎えることが出来ました。

博士課程在学中から研究生の3年間に亘り、論文構成や方向性の決定に関して丁寧なご指導を頂きました庄野進教授と、博士課程1年次に博士論文を書くという心構えを教えて頂いた藤本一子教授に心から感謝申し上げます。

校訂譜の制作に尽力して頂きました本学修士課程作曲専攻在学中の川上啓太郎さん、本学音楽学部音楽文化デザイン学科に在学中の赤松知弥さん、川野生衣さんに感謝申し上げます。楽譜量が多く大変だったかと思います。特に川上さんには多大なご助力を頂きました。本当にありがとうございました。

そして、大学院修士課程入学時から温かく見守って頂き、ピアノの演奏技術や演奏に対する姿勢、教育者としての心構え、邦人作品の演奏に関わるご指導やご助言等、多くのことを教えて頂きました花岡千春教授に心からの感謝の意を表します。

付録 1

曲目索引

## 曲目索引

清瀬保二

《小組曲》

〈耳後〉 24,26,27,72,109,111,113,117,118,209,211,212,215,218,221

〈行進曲〉 24,26,27,28,71,111,112,113,118,120,150,221

〈おわかれ〉 24,26,28,71,111,112,113,120,122,221,

《舞曲二曲》

〈舞曲二曲Ⅰ〉 8,24,28,65,66,67,68,71,80,97,99,107,122,125,198,199,200,202,204,205,  
206,207,208,213,214,216,217,218,221,

〈舞曲二曲Ⅱ〉 24,29,68,69,70,71,72,86,101,125,127,128,221,

《丘の春》 24,29,63,64,65,111,113,128,130,221

《小組曲》

〈古舞踊曲〉 24,29,30,70,72,98,111,113,130,133,150,213,214,221

〈ヴァルツ〉 24,29,30,65,111,113,133,136,150,210,211,221,

〈ユモレスク〉 24,30,31,111,113,137,140,150,221,

〈行進曲〉 24,30,31,71,111,113,140,142,143,150,221

〈フェアリ・テール〉 24,30,31,70,71,111,143,146,150,211,221

〈カントリ・フエーア〉 24,30,31,65,111,146,150,221,

松平頼則

《前奏曲》 24,44,45,49,78,79,80,99,110,151,152,153,154,155,157,206,213,222,

《ミュージック・ボックス》 24,44,46,78,80,109,111,151,152,155,156,157,197, 206,210,  
213,218,222,228,235,

伊福部昭

《盆踊り》 24,31,32,33,73,74,75,76,77,78,80,101,111,158,159,161,162,208,213,222,235

《七夕》 24,31,33,34,73,75,76,77,78,111,158,162,163,164,210,222,235,

《演伶》 24,31,34,73,78,101,111,158,164,165,222,235

《佞武多》 24,31,35,73,78,111,158,166,168,222,235

箕作秋吉

《夜の狂想曲》 24,46,47,48,80,81,82,109,169,170,172,210,211,213,218,223,235,

早坂文雄

《ノクターン第一》 24,29,50,91,92,93,108,225,235,

荻原利次

《日本祭礼踊り》

〈田植唄と踊り〉 24,42,43,88,89,99,101,172,223,225

〈春日角切踊り〉 24,42,43,88,89,90,101,172,173,175,176,207,208,209,223,

〈春の踊り〉 24,42,43,44,89,90,99,101,108,172,216,223,225

〈盆踊り〉 24,42,43,44,89,90,109,172,173,175,176,208,225

小船幸次郎

《ピアノ・インヴェンション》 24,36,37,40,82,224,225,235

《随想曲》

〈随想曲Ⅰ〉 21,24,36,37,41,82,83,84,85,86,87,99,225

〈随想曲Ⅱ〉 24,41,85,86,87,98,225

《日本の子供へ送るピアノ曲》

〈お稽古〉 24,37,38,225

〈繪日傘〉 24,37,38,225

〈飴賣り〉 24,37,39,225

〈寒詣り〉 24,38,39,213,225

〈按摩さん〉 24,38,39,225

〈お友達〉 24,39,225

〈お囃し〉 24,38,39,87,225

〈ひょつとこ〉 24,38,39,87,225

〈濱邊〉 24,38,40,61,210,225

〈宵祭〉 24,38,40,87,225

〈山伏〉 24,38,40,225

〈冬の夜〉 24,38,40,210,225

太田忠

《交通標識》 24,50,51,93,94,100,101,108,215,225

江文也

《スケッチ》

《三舞曲》

〈No.1〉 24,52,53,95,97,176,177,179,180,224

〈No.2〉 24,52,53,95,110,176,177,180,181,209,224

〈No.3〉 24,52,53,96,176,177,181,182,224

《スケッチ五曲》

〈山田の中の一本足の案山子〉 24,53,54,96,110,177,182,224

〈お背戸に出てみれば〉 24,53,54,55,96,177,182,183,224

〈焚火を囲んで〉 24,53,55,110,177,183,184,224

〈裏町にて〉 24,54,55,97,110,177,184,224

〈満帆だ〉 24,54,55,61,96,177,184,185,224

《バガテル》

〈青葉若葉〉 24,55,57,96,97,109,111,177,178,186,187,188,197,207,210,215,224,

〈Ⅱ〉 24,55,57,96,109,111,177,178,188,189,197,207,210,224

〈Ⅲ〉 24,55,57,95,110,177,190,210,224

〈ちやるめら〉 24,55,57,58,95,97,177,209,210,224,2

〈Ⅴ〉 24,55,58,96,110,177,191,224

〈Ⅵ〉 24,55,58,110,177,191,224

〈墓碑銘〉 24,55,58,177,191,192,214,215,224

〈Ⅶ〉 24,55,58,97,177,192,193,224

〈Ⅸ 忘れるにあらねど……〉 24,55,58,177,193,224

〈Ⅹ〉 24,56,58,59,95,110,177,193,194,224

〈Ⅹ I 午後の胡弓〉 24,56,59,97,177,194,224

〈XⅡ〉 24,56,59,95,177,195,224

〈XⅢ〉 24,56,59,96,110,177,195,196,224

〈XⅣ〉 24,56,59,95,110,177,196,224

〈XⅤ夜の月琴弾き〉 24,56,59,95,177,196,224

〈XⅥ北京正陽門〉 24,56,59,60,95,177,196,197,224

## 付録 2

- ・『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品の再校訂譜

(著作権の関係上、付録 2 に関してはインターネットでの公開をしておりません。

閲覧したい方は、国立音楽大学までご連絡ください。)

- ・校訂報告




## 校訂報告

### (1) 清瀬保二

『チェレプニン・コレクション』 No.4『清瀬保二ピアノ曲集(一)』より

《小組曲》第1曲〈耳語〉(OS,TE,KE の3種)

#### Version1 (TE,KE)

小節	声部	拍	内容(典拠)
冒頭			TE は Andante con anima、KE は Andante molto con anima(♩≒60)とある。KE の加筆は、楽譜制作上の都合により点線の鉤括弧で示すことにする。
1	R	1-4	OS のアーティキュレーションは  と記されている。
6		4	KE は ped.とあるが、TE は記されていないため、本楽譜では点線の鉤括弧で記した。
7	R	2^3	前小節右手に G#音があるが、第7小節は異なる音域のため、G音に記されている♭を削除した。
8	R	4	OS,TE,KE の全版で臨時記号が記されていない。同小節の異なる音域に D#,C#,A#,G#音があるため、調を統一して#を付けて演奏するか、或いは譜面通りに DCAG と演奏するか、2通りの解釈が考えられる。
9	L	1	前小節の左手に臨時記号がないため、C♭-G♭音の♭は削除した。
9	R	1^1,2	前小節に C#と D#音があるため、(♭)を補足した。
11	R	4^1	前小節に A#音があるため、A音に♭を補足した。
12	R	4^2	A音の♭は、記す必要がないため削除した。
17	L	3	前小節に臨時記号がないため、G♭-D#の音の♭は削除した。
18		1-4	KE ではペダルが記されていない。また、KE では左手の A#音にアクセントが付けられている。本楽譜では KE のアクセントを鉤括弧で示した。
19	R	4^4	TE,KE とも A音に(♭)が付けられているが、前小節右手に臨時記号

がないため削除した。

- |    |   |     |  |
|----|---|-----|--|
| 22 | L | 1^3 | TE,KE とも $\sharp$ が付けられているが、前小節に臨時記号がないため削除した。   |
| 22 | L | 4   | TE,KE とも G 音に $\sharp$ が付けられているが、同小節内の G 音に既に $\sharp$ が付けられているため、 $\sharp$ を削除した。   |
| 26 | R | 1-4 | TE,KE には 8va.....が記されていないが、OS にはある。また、OS では第 19-26 小節までをオクターヴ上で演奏する指示とも読み取れる。ゆえに、OS のように第 19 小節 4 拍から第 26 小節までをオクターヴ上で演奏するか、或いは TE,KE のように第 19 小節 4 拍から 20 小節までをオクターヴ上で演奏した後、第 21 小節から通常の音域へ戻るといふ、二通りの演奏が考えられる。全版で第 27 小節に loco と記されていることから OS の記譜が有効と考えられる。 |
| 29 | R | 2^4 | TE,KE は A $\sharp$ 音とある。しかし、第 29 小節は左右で全音階進行していること、又同じ音型の繰り返しである同小節 4 拍目は G $\flat$ 音であること、OS は G $\sharp$ 音であることから、TE,KE の A $\sharp$ 音は誤植と見做した。したがって、第 29 小節 2^4 を G $\sharp$ 音に修正した。  |
| 31 | L | 4^2 | 全版で臨時記号が記されていない。しかし、右手と左手 1 拍目に G $\sharp$ があるため、G $\sharp$ か、或いは譜面通りの G $\flat$ で演奏の二通り考えられる。   |
| 34 | R | 1^1 | TE,KE ともに $\sharp$ が付けられているが、前小節に臨時記号がないため、 $\sharp$ を削除した。  |
| 35 | L | 2^4 | TE は E $\sharp$ 、KE は F $\flat$ と記されている。異名同音だが、TE の 3, 4 拍は F $\flat$ であることから、2^4 も F $\flat$ に修正した。   |

## Version1(OS)

- |   |  |  |  |
|---|--|--|--|
| 1 |  |  | 『音楽新潮』に掲載された〈耳語〉の解説に「ペダル記号を附してある以外は殆ど用いないで弾いて戴きたい。」と清瀬本人が述べていることから、冒頭に鉤括弧を付けた <i>non ped.</i> を加筆した。 |
|---|--|--|--|

- |   |   |     |
|---|---|-----|
| 1 | R | 1-4 |
|---|---|-----|



TE,KE では  $p \text{ — } mp$  とある。しかし、OS では強弱と

スラーが記されていないことから、異なる演奏法が考えられる。

- |    |   |       |   |
|----|---|-------|---|
| 2  | R | 3^5   | C 音は、既に同小節内で臨時記号 $\flat$ が記されていることから、 $\flat$ を削除した。  |
| 2  | L | 3^3   | C 音は、既に同小節内で臨時記号 $\sharp$ が記されていることから、 $\sharp$ を削除した。  |
| 3  | R | 1^2   | 前小節 4 拍目の右手に D $\sharp$ 音があるため、 $\flat$ を補足した。  |
| 3  | L | 3^2   | 前小節左手に D $\sharp$ 音があるため、( $\flat$ )を補足した。  |
| 7  | R | 2-2   | 同小節左手に A $\flat$ 音があるため、( $\flat$ )を補足した。   |
| 8  | R | 1     | 同小節 3 番目の A $\sharp$ 音にだけスタッカートが付けられている。又、前小節の同音型や同小節の 3, 4 拍にスタッカートが付けられていることから、1, 2 番目の F $\sharp$ , G $\sharp$ 音にスタッカートを鉤括弧付きで補足した。                        |
| 8  | R | 4     | OS, TE, KE の全版で臨時記号が記されていない。同小節の異なる音域に D $\sharp$ , C $\sharp$ , A $\sharp$ , G $\sharp$ 音があるため、調を統一して $\sharp$ を付けて演奏するか、或いは譜面通りに DCAG と演奏するか、2 通りの解釈が考えられる。 |
| 9  | R | 1^1,2 | 前小節とは異なる音域だが、D $\sharp$ C $\sharp$ A $\sharp$ 音があるため、 $\flat$ を補足した。  |
| 10 | L | 2,3   | 同音型の 1, 4 拍にはスタッカートが付けられていることから、2, 3 拍にスタッカートを鉤括弧付きで記した。  |
| 11 | R | 1^2   | 前小節に D $\sharp$ 音があることから、D 音に $\flat$ を記した。   |
| 11 | L | 1-4   | 前小節と同音型であることから、スタッカートを鉤括弧付きで記した。  |
| 13 | R | 4^2   | OS ではスタッカートが付けられていたが、フェルマータがあること、左手にはスタッカートが記されていないことから、削除した。   |
| 15 | R | 1^2   | 前小節に D $\flat$ 音があることから、D 音に $\flat$ を記した。  |
| 17 | L | 1     | 前小節に異なる音域で C $\sharp$ 音があるため、C 音に( $\flat$ )を補足した。  |
| 18 | R | 1^1   | 前小節に C $\sharp$ D $\sharp$ 音があることから、D, C 音に $\flat$ を補足した。  |
| 21 | R | 1^3   | 前小節に D $\sharp$ 音があることから、D 音に $\flat$ を補足した。  |
| 22 | R | 1^2,3 | 前小節に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。   |
| 22 | L | 1^3   | 右手と同様の理由から、 $\flat$ を削除した。  |
| 22 | L | 4     | 同小節内に A $\sharp$ があるため、4 拍目の A 音に $\flat$ を補足した。  |

- 23 R 1^1 第 22 小節と同様の理由から、 $\flat$ を削除した。
- 26 R 1-4 臨時記号を整理した。
- 29 R 4^3,4 F と G 音に $\sharp$ を補足した。
- 31 L 4^2 TE,KE を参照。
- 33 R 1^1 前小節に臨時記号がないため $\flat$ を削除した。
- 34 R 1^1 第 33 小節と同様の理由から $\flat$ を削除した。
- 36 L 1 前小節で F 音に $\flat$ が付けられていることから、第 36 小節の $\flat$ は削除した。

### 《小組曲》より第 2 曲〈行進曲〉(TE,KE の 2 種)

- 冒頭 TE は速度標語やメトロノームの表示がない。KE は( $\text{♩} \doteq 92$ )とある。区別するために、KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で示した。
- 17,18 R 1^2 TE は特に記されていないが、KE は H-E 和音にアクセントが付けられている。区別するために、鉤括弧を付けて記した。
- 27 R 1-2 TE の 1 拍目は完全 5 度音程 D-A の 2 和音、KE は完 5 度に 8 度を加えた D-A-D の 3 和音である。TE の 2 拍目は完全 8 度の G-G,A-A 音、KE は完 5 度を加えた G-D-G ,A-D-A の 3 和音である。区別するために KE の加筆音は縮小して記した。
- 39-40 R 2 TE は F,C の単音、KE は A-F,A-C の 2 和音である。KE の音を縮小して示した。
- 43 R 1 TE は G-D $\sharp$ 、KE は G( $\flat$ )-D $\sharp$ と記されている。G 音は前後左右の小節で臨時記号が付けられていないことから、( $\flat$ )を削除した。
- 43 L 2^1 TE は臨時記号が付けられていないが、KE は G( $\flat$ )とある。同小節の右手パートと同様の理由から( $\flat$ )を削除した。
- 44 R,L 1,2^1 KE は前小節と同じく( $\flat$ )が付けられているが、付ける必要はないため削除した。
- 46 R 1^2 TE は G $\flat$ -C $\sharp$ 和音、KE は G $\sharp$ -C $\sharp$ 和音である。左手パートに G $\sharp$ 音があることから TE は誤植と見做した。したがって、この楽譜では KE の G $\sharp$ -D $\sharp$ 和音を採用した。
- 55-56 TE,KE で Ped. \*とあるが、C 音と D $\flat$ -A $\flat$ 音の半音が衝突するこ

とから、56 小節 1^1 の後に踏み替えるペダルを鉤括弧を付けて加筆した。

57-58 同上。

### 《小組曲》より第 3 曲 〈おわかれ〉 (TE,KE の 2 種)

冒頭 TE,KE 共に速度用語は *Lento* とあるが、KE は( $\text{♩} = 63$ )のメトロノーム表示がある。区別するために、KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で示した。

3 1 第 1 小節に *p* と記されていることから左手伴奏の *p* を削除した。

7,12,13 1 上述と同様の理由から左手伴奏の *p* を削除した。

### 〈舞曲二曲 I〉 (MS,OS,TE,KE の 4 譜)

#### Version.1(TE,KE)

冒頭 KE には *Allegro* の横に( $\text{♩} = 100$ )とある。KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で示した。

1 R 1-4 TE,KE はアーティキュレーションが記されているが、MS,OS はない。

1-12 L 1-4 TE,KE は同音型が反復されているにも拘わらず、2 種の演奏法がある。MS,OS ではアーティキュレーションが記されていない。

12 R 3 KE は F 音に#が付けられているが TE はない。異なる音域のため、F 音に#を付けた。

16 R 3^1 TE,KE は H にbが記されていないが、前小節に H $\sharp$ 音があるため、(b)を補足した。


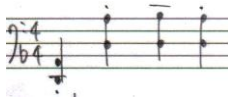

20 R 2^1 TE,KE は C 音に臨時記号が記されていないため、前拍の効力が続き Ces 音となる。しかしその場合、2-2 の H $\sharp$ 音と同音になることから、TE,KE は誤植である。したがって、C 音に $\sharp$ を付けた。

21 R 3^1 KE は F 音に#があるが、同小節内の臨時記号の効力内のため、F 音の#を削除した。

21 R 3^3 KE は A 音にbが記されているが、TE はない。前拍の臨時記号の効力内のため、A 音にbを付けた。

21	R	4	KE は E 音に♭があるが、TE はない。同小節 3 拍と同様の理由から♯を付けた。
25	R	2^3	TE,KE は F 音に♯が記されているが、同小節内の臨時記号の効力内のため、F 音の♯を削除した。
25	L	3	TE,KE は D-B(音域 c-h)、MS,OS は D-A 音(音域 C-H)とある。
38	R	4	OS,TE,KE で臨時記号が記されていないが、同小節内に A♯音があるため、A 音に♯を付けた。
39		1	KE は poco affrettoso とある。点線の鉤括弧を付けて示した。

## Version.2( MS, OS)

冒頭			MS は Allegro の下に J=108(メトロノームの上から二重線で消されている)、OS はメトロノーム表記が無い。
1		1	OS はペダルの指示がない。MS は non ped.と記されていることから、本楽譜に non ped.と記した。
1-2	R	1-4	MS,OS でアーティキュレーションがない。しかし再現部である第 23 小節の 1, 2 拍にスタッカートがあるため、同音型はスタッカートを付けた演奏の可能性がある。
1-12	R	1-4	TE,KE ではテヌート、スラー、スタッカートが  と記されている。しかし、MS,OS ではアーティキュレーションがないことから、異なる演奏法が可能である。
1-12	L	1-4	TE,KE ではスタッカート、テヌートが  或いは  とある。しかし、MS,OS ではアーティキュレーションがないことから、異なる演奏法が可能である。
3	R	4	OS はスタッカートがない。
10	R	1-4	OS はスラーがない。
11-12	R	3	MS,OS は F 音に♯がないが、1 拍目の F♯音とは異なる音域のため、♯を補った。

17-19	R	1-4	MS,OS でスラーがない。第 15-16 小節の同音型にスラーがあることから、点線のスラーを付けた。
20	R	3^1	OS では $\sharp$ がないが、MS はある。OS は誤り。
22	L	4	OS ではスタッカートない。
23	R	1,2	MS,OS では、この 2 つの音だけにスタッカートが付けられている。
25	R	1-4	OS はスラーがない。
25	R	2^3	MS,OS は F 音に $\sharp$ があるが、同小節内の臨時記号の効力内のため、 $\sharp$ を削除した。
30, 31	R	4^3	MS,OS で H 音に臨時記号が付けられていないが、同小節内に B $\flat$ と H $\sharp$ 音が混在するため、4^3 の H 音に $\flat$ を付けた。
31	R	1-4	OS はスラーとスタッカートがない。
32		1-4	OS はペダルの指示が無い。MS は ped.ped.ped.ped.とあることから、ver.2 に ped.ped.ped.ped.と記した。
32-35	R	4	OS はスラーがない。
33		1	OS はペダルの指示が無いが、MS は simile とあることから、ver.1 に simile と記した。
36		1	OS はペダルの指示が無いが、MS は ped.*ped.*とあることから、ver.1 に ped.*ped.*と記した。
36	R	1-2,3-4	OS はスラーがない。
38	R	4	MS,OS では記されていないが、同小節に A $\sharp$ 音があるため、4 拍目の A 音に $\sharp$ を補足した。

〈舞曲二曲Ⅱ〉(MS,OS,TE,KE の 4 譜)

Version.1(TE,KE)

冒頭		KE は Andante non troppo の横に( $\text{♩} \approx 88$ )とメトロノーム表記がある。TE は Andante non troppo とある。KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で示した。
21	3	TE は何も記されていない。KE は <i>f</i> とある。KE の強弱を点線の鉤括弧で記した。

27	3	TE は強弱記号が記されていないが、KE は <i>f</i> とある。KE の強弱を点線の鉤括弧で記した。
----	---	--

## Version.2 (MS,OS)

冒頭		MS は <i>Andante non troppo</i> の横に $\text{♩}=92$ と書かれ、その下に <i>Allegro</i> ( $\text{♩}=112$ ) と書かれているが二重線で消されている。OS は <i>Andante non troppo</i> とある。
7,8,10	R 1	MS,OS でスタッカートがない。しかし同音型の第 2, 3, 5 小節にスタッカートがあることから、スタッカートを鉤括弧付きで記した。
17	1	MS は <i>mf</i> とあるが、OS はない。
17	3	MS は $>$ ( <i>decresc.</i> ) があるが、OS はない。
27	1	MS は <i>mf</i> とあるが、OS はない。
27	2	MS は $<$ ( <i>cresc.</i> ) があるが、OS はない。
28	1	MS は $<mp$ 、OS は $<p$ とある。今回作成した楽譜では、 $<mp/p$ と記した。

## 《丘の春》(TE,KE の 2 譜)

冒頭		TE,KE 共に速度用語は <i>Molto moderato</i> とある。しかし、KE は速度用語に加えて ( $\text{♩} = 50$ ) のメトロノーム表示もあるため、KE のメトロノーム表示を点線の鉤括弧で示した。
19	1	KE は <i>p</i> と強弱記号が記されている。しかし、16 小節の <i>p</i> からフレーズの中で強弱の変化が見られないため、TE のように 19 小節 1 拍目の <i>p</i> は記さない。
22	R 4-6	TE と KE の音は同じである。しかし TE は $\text{♪♪♪}$ 、KE は $\text{♪♪♪}$ とリズムが異なる。
31,32	1,4	TE は <i>p</i> 、KE は <i>mp</i> とある。本楽譜では、 <i>p/mp</i> と記した。
33	1	TE は <i>cresc.</i> と、KE は <i>mp cresc.</i> と記されている。本楽譜では、KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。
35	R 4-6	TE は 4-5 拍にスラー、6 拍にスタッカート、KE は 4-6 にスラー、



6 拍にスタッカートが付けられている。《丘の春》のアーティキュレーションは、スラーの後の音にスタッカートが付けられていることから、本楽譜は 4-6 にスラー、6 拍にスタッカートとした。

35,36	R	4-6	TE は D-A, D-A G, D-A、KE は A-D-A, A-D-A G, A-D-A とある。本楽譜は縮小した音符で KE を示した。
37,39		1	第 35 小節と同一の強弱の為、 <i>f</i> を削除した。
45		1	第 42 小節の <i>p</i> と同一の強弱の為、 <i>p</i> を削除した。
47		1	前小節と同一の強弱の為、 <i>f</i> を削除した。

## 『チェレプニン・コレクション』 No.10

### 《小組曲》より第 1 曲〈古舞踊曲〉(OS,TE,KE の 3 譜)

#### Version.1(TE,KE)

冒頭			TE は Andante Rustica (♩=76)、KE は Andante Rustica (♩=72)と、メトロノームのテンポが異なる。KE のテンポを点線の鉤括弧で示した。
1-5			KE のペダルを点線の鉤括弧で示した。
5		1	TE は強弱記号が記されていないが、KE は <i>mf</i> とある。本楽譜では、KE の強弱を点線の鉤括弧で記した。
13,15			TE のペダルは第 14 小節の 2 拍目まで、KE のペダルは 14 小節の全ての音の範囲までペダルが続く。しかし 9, 11 小節と同様のペダルを推奨する。
17-20			KE のペダルを点線の鉤括弧で示した。
28,30,34		1-2	TE,KE でペダルが記されていない。しかし同音型の第 26 小節には記されていることから、鉤括弧を付きでペダルを示した。
36,38,40			
31,33		1	TE は <i>f</i> と <i>f</i> 、KE は <i>f</i> と <i>ff</i> という強弱記号が記されている。本楽譜では、第 31 小節に <i>f</i> 、第 33 小節に <i>f/ff</i> と記した。
34		1	TE は <i>mf</i> がない。楽曲中の同音型は共通して <i>mf</i> と表示されていることから、( <i>mf</i> ) と加筆した。
41		1	TE は <i>f</i> 、KE は <i>ff</i> とある。同音型の第 33 小節と比較すると、和音が増加していることから、本楽譜では <i>f/ff</i> と記した。

42 1 TE は *mf* とある。前小節の KE が *ff* のため、42 小節に *f/mf* と記した。

42 L 1-2 OS はスラーが記されていない。しかし、



の音型は全てスラーが付けられていることから、点線のスラーを記した。

44 R,L 1 KE は *rall.* とある、本楽譜では点線の鉤括弧で示した。

44 2 OS は ♪+ ♪、TE は ♪、KE は ♪ という音価の違いがある。

## Version.2(OS)

5 R 1 譜面では ♪. + ♪ と記されているが、正しくは 16 分音符ではなく 32 分音符である。OS は誤植。

11,13,15 1 *f* と記されているが、第 9 小節から強弱に変化がないため、譜面の整理として、第 11,13,15 小節の *f* を削除した。

17 1 OS は *f*、TE,KE は *p* と記されている。

31,33 L 1 OS は 31 小節で *mf*、33 小節で *f*、TE は *f* と *f*、KE は *f* と *ff* という強弱記号が記されている。

36 R 1^1 OS は付点がない。誤植のため、付点を加筆した。



42 L 1-2 OS はスラーが記されていない。しかしの音型は全てスラーが付けられていることから、本楽譜では点線のスラーを補足した。


44 L 1-2 OS はスラーが記されていない。同上の理由から、点線のスラーを補足した。

44 R,L 2 OS は ♪+ ♪、TE は ♪、KE は ♪ という音価の違いがある。

## 第 2 曲 〈ヴァルツ〉 (OS,TE,KE)

冒頭 OS,TE は ♪. =66、KE は ♪. =58 とある。KE のメトロノーム表記

を点線の鉤括弧で示した。

1		1	OS は <i>mp</i> 、TE,KE は <i>P</i> とある。
1		1	OS はペダルが記されていない。TE は第 1-6 小節まで 1 つのペダル、KE は 1 拍目の強拍にペダルが記されている。演奏者の視点から、KE のペダルが最も適していると考えた。ゆえにペダルを鉤括弧で記した。
11		1	OS は記されていない。TE,KE は <i>f</i> とある。
11-14			OS,TE はペダルが記されていない。KE のペダルを鉤括弧で示した。
12	L	3	OS,TE はテヌートがないが、KE は記されている。
20-28			OS,TE では記されていないが、KE では小節ごとに踏むペダルが記されている。
24		1	OS,KE は <i>mp</i> 、TE は <i>pp</i> とある。
31	R	1-3	前後の小節から、スラーを点線で加筆した。
34		1-3	OS,KE は記されていない。KE は <i>mp</i> < とある。本楽譜では KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。
35		1	OS,TE では記されていない。KE は <i>f</i> とある。本楽譜では、KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。
37		1-3	OS,TE は記されていない。KE は > とある。本楽譜では、KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。
38		1-3	OS,TE は記されていない。KE は <i>mp</i> <> とある。本楽譜では、KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。
39		1	OS,KE は記されていない。KE は <i>mp</i> とある。本楽譜では KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。
39-40	R	1-3	OS はアーティキュレーションが記されていない。TE,KE は
			 とある。
43-44		1-3	OS,TE は記されていない。KE は <i>mp</i> < <i>f</i> とある。本楽譜では、KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。
45		1	OS,TE は <i>f</i> 、KE は <i>ff</i> とある。本楽譜では <i>f/ff</i> と記した。

25,29,32, 34,39,41	L	3	OS は音高 F 音、TE,KE は 4 分休符がある。本楽譜では OS の F 音を縮小して記した。
49	L	3	OS は 4 分休符、TE,KE は音高 F 音がある。
49		1-3	OS,TE は記されていない。KE は <i>mp</i> < <i>f</i> とある。本楽譜では、KE の強弱を点線の鉤括弧で示した。

### 第 3 曲 〈ユモレスク〉 (OS,TE,KE の 3 譜)

#### Version.1 (TE,KE)

1			OS,KE は冒頭に non ped. と記されていることから、鉤括弧付きで non ped. を加筆した。
9	L	2^2	TE は 8 分休符が記されていない。拍数から考えて 8 分休符を加筆した。
10		1	KE は <i>mf</i> とある。
11, 12		1-2	KE は <i>f</i> > の強弱が記されている。
19		1	KE は <i>mf</i> とある。
20		1-2	KE は poco rall. > (decresc.) とあるため、点線の鉤括弧で記した。
20	R	1	調性感から H-F 音を H-( $\flat$ )F とした。
23	L	1	TE は特に記されていないが、前小節に E $\sharp$ 、同小節内に E $\flat$ 音があるため、KE と同様に $\flat$ を補足した。
30	R	2^2	G 音に付けられている $\flat$ は付ける必要がないため削除した。
35	R	1^1	前小節に B 音があるため、H 音に $\flat$ を補足した。
39		1	KE は dim. がない。

#### Version.2 (OS)

20	R	1	TE,KE は F 音で記されている。
21	R	1^1	( $\flat$ )が C 音に記されているが、前後の小節に臨時記号がないため、削除した。
23	L	1	前小節に E $\sharp$ 、同小節内に E $\flat$ 音があるため、 $\flat$ を補足した。
23	L	2	TE,KE は F 音で記されている。

24	R	1	TE,KE は F 音で記されている。
25	R	2^1	OS では F 音に $\flat$ が付けられているが、前小節に臨時記号はないため、 $\flat$ を削除した。
30	R	2^2	F 音に $\flat$ が記されているが、前小節に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
34	R	1^1,2	OS には記されていないが、第 32 小節と同様にスタッカートで鉤括弧付きで加筆した。
36	L	1	E $\flat$ -F とあるが、前小節に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
38	L	2^1	C 音に $\flat$ が付けられているが、前小節の左手に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
38	L	1-2	特にアーティキュレーションが記されていないが、楽曲中の同音型にスタッカートが付けられていることから、鉤括弧付きで補足した。
40	R	2^2	特に臨時記号が記されていないが、前小節の g2 の音域に $\sharp$ 、次小節に同音域の G $\sharp$ があるため、( $\flat$ )を補足した。

#### 第 4 曲 〈行進曲〉 (OS,TE,KE の 3 譜)

##### Version.1(TE,KE)

冒頭			TE は $J=132$ 、KE は $J \approx 132$ とある。KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で記した。
1-6			TE は第 6 小節までペダルを踏み続けるように、KE は 1 小節ごとに踏み替えるように指示されている。演奏者の視点から KE のペダルを採用した。
6-12			TE はペダルを踏み続けるように、KE は non pedal とある。
13		1	TE は <i>p</i> 、KE は <i>mf</i> とある。本楽譜では <i>p / mf</i> と記した。
18	R	2	TE,KE では記されていないが、13 小節と同様にスラーを点線で加筆した。
35	R	2^2,3	TE,KE は Fis,E 音で書かれている。しかし、繰り返しの 41 小節や OS では Gis,Fis 音で書かれていることから、TE,KE は誤植と見做し、Gis,Fis 音に修正した。

47	R,L	2^1,2	TE,KE は何も記されていないが、同音型の第 39,43 小節はスタッカートがあることから、第 47 小節にスタッカートを鉤括弧付きで加筆した。
----	-----	-------	---

### Version.2(OS)

17	1	<i>mp</i> と記されているが、13 小節の <i>mp</i> から音量の変化がないため、削除した。
----	---	--

### 第 5 曲 〈フェアリ・テール〉 (OS,TE,KE の 3 譜)

#### Version1 (TE,KE)

冒頭			TE は Lento、KE は KE は Lento( $\text{♩} \approx 54$ )とある。KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で示した。
2	1		TE,KE はペダルが記されていないが、前拍の和音と異なるため $\sqcup$ を加筆した。以後 $\sqcup$ のペダルは筆者が加筆したものである。
4,6,11	L	1-2	TE はないが、KE はスラーが記されている。TE,KE で右手旋律の同音型もスラーが記されていることから点線で加筆した。
6	L	2^1	TE,KE は D-F-A とある。OS は D-F-B と異なるが、どちらも不自然ではない。
8		2	KE は $>p$ と加筆されている。
12		1-2	KE は $mp>$ と加筆されている。
14-16			KE は $>mf>mp>$ とある。
24		1	KE は $mp$ とある。
27		1	KE は $p$ とある。

#### Version2 (OS)

5	L	2^1	OS は D-F-B とある。TE,KE は D-F-A とコードが異なるが、どちらも不自然ではない。
20	L	1^1	OS は音高 C-c、TE,KE はオクターヴ下の 1C-C の違いがある。
25	R	2^1,2	OS では CG の音にスラーが付けられているが、重複しているため削除した。

27            R        1-2        OS では 1-2 拍にスラーが付けられているが、同上の理由からスラーを削除した。

## 第 6 曲 〈カントリ・フェーア〉 (OS,TE,KE の 3 譜)

### Version1 (TE,KE)

冒頭			TE は Allegro giocoso(♩=126)、KE は Allegro moderato giocoso(♩=88)とある。KE の加筆を点線の鉤括弧で示した。
1			KE は non ped.と記されている。点線の鉤括弧で示した。
8-12			TE,KE で同じペダルが記されているが、第 4,5 小節と同様にペダルを離す＊を鉤括弧で補足した。
12	L	2^2	TE は 8 分休符が記されていない。拍数から考えて誤植である。
22	L	2	TE,KE は F-D 音、OS は F-C 音で書かれている。前後の流れから完全 5 度音程の F-C 音の可能性はある。
23,24	R	2	TE,KE では記されていないが、第 15,16 小節と同様にスラーを鉤括弧付きで加筆した。
32		1-2	TE は第 31-32 小節までペダルを踏み続けるよう指示されているが、同音型のペダルや KE と同様のペダルを鉤括弧付きで記した。
42-45			TE,KE はペダルを踏み続けるよう指示されているが、同音型と同様のペダルを鉤括弧付きで記した。
48	R	1	TE はスタッカートが記されていない。しかし、KE や第 49 小節の同音型に記されていることから、スタッカートを鉤括弧付きで加筆した。
48-49	L		TE は F-F 音、KE は F-C-F 音で書かれている。KE の C 音は縮小した音符で記した。
50,51			TE はペダルを踏み続けるように、KE は 1 拍ごと踏み替えるように指示されている。
54-55			TE はペダルを踏み続けるように、KE は休符で離すように指示されている。
61			KE,OS は lontano と記されている。

61			TE は Andante、KE は Andante ( $\text{♩} \equiv 60$ )とある。KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で示した。
69			TE は a $T^0$ molto vivace、KE は a tempo molto vivace ( $\text{♩} = 126$ )とある。KE のメトロノーム表記を点線の鉤括弧で示した。
68	R,L	2	KE はフェルマータが記されている。
68			KE は rit.が記されている。
69-70		1	TE はペダルを踏み続けるように、KE は 1 拍目で離すように指示されている。KE のペダルを鉤括弧付きで記した。
72	L	1^1	TE は C 音、KE は D 音で書かれている。72 小節は前小節の繰り返しのため、TE は誤植である。

## Version2 (OS)

7	R	1	OS は 4 分音符で書かれているが、拍数が合わないことから、付点 4 分音符に修正した。
12	R	1^3	OS はスタッカートがないが、同音型の第 5 小節に記されていることから、スタッカートを鉤括弧付きで補足した。
23	R	1^3	12 小節と同様の理由から、スタッカートを鉤括弧付きで補足した。
23	L	1-2	OS はスタッカートがないが、同音型の第 24 小節に記されていることから、スタッカートを鉤括弧付きで補足した。
33	R	2	OS はスラーがないが、同音型は全てに記されていることから、スラーを鉤括弧付きで補足した。
40	R	1^3	OS はスタッカートがないが、同音型は記されていることから、スタッカートを鉤括弧付きで補足した。
42	L	2	OS は 4 分音符で書かれているが、拍数が合わないことから、8 分音符に修正した。
43		1	前小節に $f$ と記されていることから、 $f$ を削除した。
68		2	第 65 小節に $p$ と記されてから強弱の変化がないため、68 小節の $p$ を削除した。
72			前小節と同音型のことから、ペダルも同様に踏む意図を汲み、



鉤括弧付きで simile を加筆した。

- |    |   |   |  |
|----|---|---|--|
| 76 | R | 1 | OS では記されていないが、内声の拍数から右手の 1 拍目に 16 分休符を加筆した。          |
| 78 | L | 1 | 右手の 8 分音符にスタッカートがあることから、左手の 8 分音符にスタッカートを鉤括弧付きで加筆した。 |

(2) 松平頼則

『チェレプニン・コレクション』 No.5 『日本近代ピアノ曲集』 より

第 2 曲《前奏曲》(TE,GS,ZO71,ZO91 の 4 譜)

- |       |   |     |  |
|-------|---|-----|--|
| 21-22 | R |     | TE では右手旋律にスラーが記されていない。しかし、繰り返しの第 25-26 小節や ZO71,ZO91 ではスラーが書かれていることから、ZO のアーティキュレーションを採用した。    |
| 32    | L | 1^2 | TE,ZO71,ZO91 の全版で E 音に臨時記号 $\sharp$ が付けられているが、前小節 2^2 の E 音に $\sharp$ があることから、 $\sharp$ を削除した。 |

『チェレプニン・コレクション』 No.12 《ミュージック・ボックス》

(OS,TE,ZO71,ZO91 の 3 譜)

Version1 (TE)

- |     |   |     |   |
|-----|---|-----|---|
| 6   | R | 3^0 | 調号に G $\sharp$ があるため、臨時記号 $\sharp$ を削除した。 |
| 6,9 | R | 4^0 | E 音に臨時記号は付けられていないことから、 $\sharp$ を削除した。    |
| 14  | L | 1-2 | ( $\sharp$ )が記されているが、必要がないため削除した。         |

Version3 (ZO71)

- |    |   |     |  |
|----|---|-----|--|
| 2  | R | 4   | ZO71 では記されていないが、同小節内に A $\sharp$ 音があるため、 $\sharp$ を加筆した。 |
| 14 | L | 1-2 | ( $\sharp$ )が記されているが、必要がないため削除した。                        |

Version4 (ZO91)

- |   |   |     |   |
|---|---|-----|---|
| 4 | R | 4^0 | ZO91 では装飾音 E に $\sharp$ が記されているが、同小節内に臨時記 |
|---|---|-----|---|

号がないため、 $\sharp$ を削除した。

- |     |   |     |   |
|-----|---|-----|---|
| 6,8 | L | 1^1 | Cis 音に臨時記号が記されていないが、前小節に C $\sharp$ 音があるため、 $\sharp$ を加筆した。         |
| 6,8 | R | 1^3 | D 音に $\sharp$ が付けられているが、必要がないため、 $\sharp$ を削除した。                    |
| 10  | L | 2^1 | F 音に( $\sharp$ )が付けられているが、前小節に F $\sharp$ 音があるため、( $\sharp$ )を削除した。 |
| 14  | R | 1-2 | ZO91 にだけ、グリッサンドの下に 8 分休符が 4 つ記されている。単旋律なので 2 声のような表記は誤植と思われる。       |

### (3) 伊福部昭

#### 『チェレプニン・コレクション』 No.26 《盆踊り》(TE,OT,ZO の 3 譜)

冒頭 TE は Molto risolute  $\text{♩}=120$ 、OT は Molto risolute [ $\text{♩}\doteq 96$ ]、ZO は Allegro energico, ( $\text{♩}\doteq 100$ )と速度用語及びメトロノーム表示が異なる。

42 L 3 TE,ZO は A-D-F、OT は B-D-F とある。

#### 『チェレプニン・コレクション』 No.27 《七夕》(TE,OT,ZO の 3 譜)

冒頭 TE,OT は Molto tranquillo ed espr. [ $\text{♩}\doteq 60$  environ ma ad lib.]、ZO は Lento tranquillo, ( $\text{♩}\doteq 54$ )と速度用語及びメトロノーム表示が異なる。

#### 『チェレプニン・コレクション』 No.28 《演伶》(TE, ZO の 2 譜)

冒頭 TE は Molto ritomico M.M. $\text{♩}=120$ 、ZO は Quasi burlesco, ( $\text{♩}\doteq 112$ )と速度用語メトロノーム表示が異なる。

75 TE は piu mosso ( $\text{♩}=184$ )、ZO は piu mosso ( $\text{♩}\doteq 160$ )とある。

76 TE は accel. poco a poco、ZO は accel poco a poco al ( $\text{♩}\doteq 184$ )とある。

91 TE は Allegro molto、ZO は Allegro assai, ( $\text{♩}\doteq 184$ )とある。

127 ZO で( $\text{♩}\doteq 76$ )と加筆された。

133 ZO で ancora poco meno mosso, ( $\text{♩}\doteq 69$ )と加筆された。

『チェレプニン・コレクション』 No.29 《倭武多》(TE,OT,ZO の 3 譜)

- 冒頭 TE は Marciale pesante(♩=108)、OT は Marciale pesante[♩=84]、  
ZO は Marciale pesante,(♩≒96)と速度用語メトロノーム表示が異なる。
- 61 ZO で poco piu mosso(♩≒100)と加筆された。

(4) 箕作秋吉

『チェレプニン・コレクション』 No.13 《夜の狂想曲》(GG,TE,OT の 3 譜)

Version.1(TE,OT)

- 冒頭 TE は♩=66、OT は♩=60 とある。OT を点線の鉤括弧で記した。
- 1~ 全版で連符を示すスラーが付けられているが、音を繋ぐ指示のスラーも混在している。そのため、作曲者の意図を読み説きながら、連符には数字のみを記し(休符のある連符は括弧を付けて)、譜面が煩雑にならないように修正した。
- 17 B 1 強弱が左右に記されているため、左手の *p* を削除し、現代の校訂基準に修正した。
- 18 B 1 前小節に同強弱が記されていることから、*mp* を削除した。
- 20 L 1 D 音の♯は記す必要がないため、♯を削除した。
- 22 L 1 G-D♯-E とあるが、D 音は前小節に臨時記号がないため♯を削除し、前小節に E♭ 音がある E 音に♯を付けた。
- 23 R 1 H♯-D♯-E♯とあるが、D 音は前小節に臨時記号がないため、H♯-D-E♯に修正した。
- 52 1 前小節に同強弱が記されていることから、*mf* を削除した。
- 58 L 1 前小節に F♯音があるため、♯を加筆した。
- 58 R 3^1,2 スラーを鉤括弧付きで加筆した。
- 59 R 2^1,2 スラーを鉤括弧付きで加筆した。
- 62 R 1 C 音の♯は記す必要がないため、♯を削除した。
- 66 T 1 強弱が左右に記されているため、右手の *p* を削除し、現代の校訂基準に修正した。

- |    |   |     |  |
|----|---|-----|--|
| 69 | L | 1^2 | 前拍に D#音があるため、D 音に $\sharp$ を加筆した。        |
| 70 | L | 3^5 | 前後左右に G 音の臨時記号はないため、G 音の $\sharp$ を削除した。 |



(5) 荻原利次

《日本祭礼舞曲集》より第 2 曲〈春日角切踊り〉(OS,TE の 2 譜)

- |       |   |     |  |
|-------|---|-----|--|
| 冒頭    |   |     | OS は Allegretto ♩=98-à108、TE は Moderato とある。   |
| 1-2   |   |     | OS は 2 小節間で<>という強弱、TE は 1 小節間で <i>mp mf</i> という強弱が反復されている。   |
| 4,16  | R | 1^2 | TE は A $\sharp$ C#E の和音の A 音に $\sharp$ が付けられているが、正しくは OS の A#C#E 和音である。  |
| 9     |   | 1-2 | TE には <i>mf</i> から<(cresc.)>が書かれていないが、本楽譜では OS や TE の第 5 小節と同様に<を鉤括弧付きで記した。  |
| 10    | R | 2^1 | TE には記されていないが、同音型の第 5,9 小節と同様にアクセントを鉤括弧付きで記した。   |
| 17    |   | 1   | OS は a Tempo ♩=108-à112、大譜表の下部に Lento とある。   |
| 30    |   |     | TE,OS では、第 21 小節から 3/8 で書かれているが、第 30 小節は音価から 2/4 拍子に修正した。  |
| 33    |   |     | OS は a Tempo I とある。  |
| 36    |   | 1-2 | TE では記されていないが、第 8,12 小節の OS,TE と同様に>(decresc.)を鉤括弧付きで記した。  |
| 48    |   |     | OS では <i>piu a piu allegro</i> とあり、TE では <i>accelerando</i> とある。<br>本楽譜では 4 小節後の第 52 小節でテンポが変わるため <i>piu a piu accel.</i> に変更した。 |
| 53-60 | L | 1^1 | TE では F 音に臨時記号が付けられていないが、前小節最後の F 音に臨時記号#の効力があるため、 $\sharp$ を補足した。   |
| 65-71 | L | 1^1 | TE では F 音に臨時記号が付けられていないが、前小節最後の F 音に臨時記号#の効力があるため、 $\sharp$ を補足した。   |
| 79    |   | 1-2 | TE では記されていないが、同音型の第 5 小節と同様に、<(cresc.)を鉤括弧付きで記した。  |
| 79    | R | 2^1 | TE では記されていないが、同音型の第 5 小節と同様に、アクセントを鉤括弧付きで記した。  |

セントを鉤括弧付きで記した。

《日本祭礼舞曲集》より第4曲〈盆踊り〉(OS, KEの2譜)

冒頭			OS は Allegretto(♩=97-à100)、TE は Animato e ritomico(♩=65-70)とある。
1		1	OS は <i>mp</i> 、TE は <i>mf</i> とある。
1	R	1-2	OS は  、TE は  とアーティキュレーションが異なる。しかし、OS の第9小節はTE と同一のアーティキュレーションが記されていることから、同音型はTE で統一した。
1-2	L	1-2	OS はアーティキュレーションが記されていない。
7		1-2	OS は強弱が記されていない。
8		1-2	OS は <i>f</i> の後に > とある。
9		1	OS は <i>mf</i> とある。
11		1	TE は <i>f</i> とあるが、第9小節と同一の強弱の為、削除した。
13	R	2^2,3	TE は 2^2 の F 音に臨時記号#が付けられているが、同小節1拍目に F#音があることから削除した。同様の理由から、2^3 の C#-F#-C#の#も削除した。
13	L	2^1	TE では Cis-A 和音だが、正しくはOS のように Cis-Fis 音である。
15-16			TE は cresc.-----ff とあるが、OS はない。
17		1	OS は <i>mp</i> 、TE は <i>mf</i> とある。
17	L	2^3	TE は H 音に#がある。しかし、異なる音域の臨時記号は効力外であることから、敢えて記す必要はない。
18		2	OS は <i>mf</i> とある。
19		2	TE は espress. とある。しかし、繰り返し部分の第25小節では旋律の頭に espress. とあることから、統一して第17小節の旋律の頭に記した。
21	L	2	OS は <i>mp</i> とある。現代の校訂基準に沿って <i>mp</i> を削除した。

26		2	TE では <i>mf</i> とある。荻原の作品では旋律の抑揚を示す強弱が多く書かれている。第 25-28 小節(或いは第 17-20 小節、第 45-48 小節)のフレーズでは OS と比較しながら統一した強弱を記した。
28-29		1-2	OS は 1 拍目に <i>mf</i> 、その後で<が記されている。
33-44	L	1-2	TE は ♪ の伴奏型に >^・のアーティキュレーションが付けられている。
34	R	1^2	TE は A♭ だが、第 33 小節の繰り返しの為、OS のように B♭ に修正した。
37			TE は 1 拍目に <i>mf</i> 、隣に <i>espress.</i> とある。
41		1	TE は <i>mp</i> とあるが、第 39 小節と同一の強弱のため削除した。
42		1	OS は <i>cresc.</i> とある。
45		1	OS は <i>f</i> 、TE は <i>mf</i> の隣に <i>espress.</i> とある。
49		1	TE は <i>mf</i> とあるが、第 43 小節と同一の強弱のため、 <i>mf</i> を削除した。

#### (6) 江文也

#### 『チェレプニン・コレクション』No.5『日本近代ピアノ曲集』より


#### 第 3 曲《スケッチ》(TE, PE の 2 譜)

6	R	4^1,2	TE は E♯D♭ が付けられているが、必要がないため削除した。
7	R	1^1	前小節に D♭ 音があるため、♯を補足した。
8	R	4^1	TE は特に記されていないが、調感から KE と同様に E 音に♯を補足した。
9	R	0-4	TE のトリルは C♯, C♯音、PE は D♭, C 音である。TE の同音のトリルは不自然なことから、PE と同様に D♭ 音に修正した。
13	R	1^1	TE は特に記述がないが、前小節に C♯音があることから KE と同様に C 音に♯を補足した。
17	L	1-4	TE, PE では特に記されていないが、同音型の第 22 小節や右手にスラーが付けられていることから、スラーを加筆した。
20,21	R,L		TE は F 音の全てに♯が記されているが、調号や臨時記号は F

音に影響しないため、 $\flat$ を削除した。

- |    |     |     |   |
|----|-----|-----|---|
| 23 | R,L | 1^1 | TE は特に記されていないが、前小節に臨時記号があるため、PE と同様に H と E 音に $\flat$ が補足した。              |
| 26 | R,L | 2   | TE は全ての音に $\flat$ が記されているが、F と C 音は調号や臨時記号の影響がないため、PE のように $\flat$ を削除した。 |

『チェレプニン・コレクション』 No.14 《三舞曲》 作品 7 より 〈No.1〉 (TE,PE の 2 譜)

- |         |   |       |   |
|---------|---|-------|---|
| 3,4,6,7 | R | 2^3   | 同小節 1 拍目に E $\flat$ があるため、 $\flat$ を削除した。   |
| 5       | R | 2^3   | PE は F $\flat$ 音だが、TE は E $\flat$ 音である。繰り返しの第 8 小節は TE,PE の両版が E $\flat$ 音であるため、第 5 小節も E $\flat$ 音とした。                     |
| 10      | L | 2^1   | TE の 4 分音符は拍数から考えて誤植である。PE と同様に付点 4 分音符に修正した。   |
| 15      | L | 2^3   | TE,PE の両版で臨時記号の $\flat$ が付けられていない。しかし、前の小節の右手に E $\flat$ があること、繰り返しの第 12 小節は E $\flat$ が付けられていることから、15 小節も同様に $\flat$ を付けた。 |
| 15      | R | 3     | 拍数から 2 分休符を加筆した。  |
| 17      |   | 1     | PE は強弱記号の <i>p</i> が記されているが、前小節と同じ強弱のため、内も記されていない TE を採用した  |
| 17      | R | 1^1   | F $\sharp$ -H の $\flat$ は記す必要がないため削除した。   |
| 18      | L | 2^1   | TE は G 音、PE は F 音である。繰り返しの第 52,56 小節は、G 音のため、本楽譜でも G 音とした。  |
| 25      | R | 1^1   | TE の $\flat$ は前後の小節に F 音の臨時記号がないため削除した。   |
| 26      | R | 1-2   | 第 32 小節と同様に  と演奏法も考えられる。                |
| 35      | L | 1^1,2 | 第 29 小節と同様にスタッカートで演奏する方法も考えられるため、スタッカートを鉤括弧付きで加筆した。   |
| 36      | L | 1     | TE は 2 分音符で書かれているが、拍数から考えて誤植である。PE と同様に付点 2 分音符に修正した。   |
| 38      | R | 1^1   | 前小節の F 音に $\sharp$ があるため、38 小節の F 音に $\flat$ を補足した。   |
| 39      | R | 3^1   | 同小節内に B $\flat$ 音があるため、 $\flat$ を削除した。  |

41	R	1^2	第 38 小節と同様の理由から E に $\flat$ を補足した。
42	R	1^1	TE は F $\sharp$ -B $\flat$ 、PE は F $\sharp$ -B $\flat$ とある。繰り返しの第 52 小節は F $\sharp$ のため、第 42 小節も F $\sharp$ にした。
43	A	2	前小節に異なる音域で B $\flat$ 音があるため、( $\sharp$ )を補足した。
46	R	3^1	TE は 3^1 の E に $\sharp$ が付けられていないが、3^2 の E 音に $\flat$ が付けられていることから、3^1 は PE のように $\sharp$ を補足した。
48	R	1^1	TE,PE とも G $\sharp$ -C $\sharp$ 音だが、前後左右の小節に C 音の臨時記号がないため、 $\sharp$ を削除した。
50	R	1	TE は D-A-D $\sharp$ 、PE は D $\sharp$ -A-D $\sharp$ と記されているが、 $\sharp$ は必要ないため削除した。
52	R	3^1	TE は 3^1 の E に $\sharp$ が付けられていないが、3^2 の E 音に $\flat$ が付けられていることから、3^1 は PE のように $\sharp$ を補足した。
53	R	3^1	TE は H-Des となっているが 1^2 のオクターヴ上に B 音があるため、3^1 は PE のように H $\sharp$ -Des とした。
56	L	1	第 50 小節と同様にスタッカートで演奏する方法も考えられるため、スタッカートを鉤括弧付きで加筆した。
57-58	R		TE は左手に E $\flat$ の臨時記号があっても右手の E 音に $\sharp$ がない。しかし、PE や冒頭部分では E に $\sharp$ が付けられていることから、第 57 小節からの再現部でも同様に $\sharp$ を付けた。
59	R	2^3	PE は F $\flat$ 音だが、TE は E $\flat$ 音である。繰り返しの第 62 小節は TE,PE の両版で E $\flat$ 音であるため、第 59 小節目も E $\flat$ 音とした。
60-61	R		第 57 と同様の理由から E 音に $\sharp$ を付けた。
63	R	1^1	TE は H 音に $\sharp$ が付けられているが前後左右に B 音がないため、PE のように $\sharp$ を削除した。
64	R	3^2	TE は C 音、PE は D 音と異なる。しかし、繰り返しの第 63,67 小節では D 音のため、第 64 小節も D 音とした。
67	R	1^1	第 63 小節と同様の理由から TE の H 音の $\sharp$ を削除した。
69	L	2^1	TE は 4 分音符で書かれているが、拍数から考えて誤植である。付点 4 分音符に修正した。



70-75	R	1^2	第 57 小節と同様の理由から E 音に $\flat$ を付けた。
71	R	1	TE は 4 分音符で書かれているが誤植である。8 分音符に修正した。
76	R	2	TE,PE では何も記されていないが、拍数から考えて 4 分休符を加筆した。

〈No.2〉 (TE,PE の 2 譜)

7	L	2	TE の上符尾は、4 分休符が記されていることから誤植である。
7	L	3	D $\flat$ 音は同小節内に既に記されていることから、 $\flat$ を指削除した。
23,60	S	1	同音型の第 17,43 小節にはアクセントが付けられているため、アクセントを鉤括弧付きで加筆した。
25	A	1-3	TE,PE は 2 分音符で書かれているが、3/4 に拍子が変わったため、付点 2 分音符に修正した。
38	A	2,3	拍を合わせるために、4 分休符を 2 つ加筆した。
43		1	PE は強弱記号の <i>f</i> がない。
43	A	2	TE,PE は何も記されていないが、拍数から考えて 4 分音符を加筆した。
48	L	1	拍を合わせるために、8 分休符を削除した。
45,46	A	1-3	TE,PE は 2 分音符で書かれているが、拍子が 3/4 に変わったため、付点 2 分音符に修正した。

〈No.3〉 (TE,PE の 2 譜)

3	L	4	TE,PE では記されていないが、同音型の第 32、37 小節と同様にスタッカートに鉤括弧付きで加筆した。
9	R	1	TE,PE では記されていないが、前小節と同様にスラーに鉤括弧付きで加筆した。
21	L	3^3	TE,PE とともに G 音だが、第 19-24 小節の左手は、1 小節単位で繰り返されていることから、第 21 小節 3^3 の G 音は同小節 1-3 と同じ F 音へ修正した。

25	L	3^1	音域が異なるため PE のように E 音に臨時記号 $\flat$ を付けた。
26	L	3	TE では E 音に $\flat$ が付けられているが、同小節内に既に付けられているため、 $\flat$ を削除した。
37-40	L	1-4	TE,PE では記されていないが、同音型の全てにスラーが付けられていることから、スラーを加筆した。
43	R	1	TE,PE では記されていないが、第 33, 38 小節と同様に、スラーを鉤括弧付きで加筆した。
44	R	4	TE,PE では記されていないが、第 2 小節と同様にスタッカートを鉤括弧付きで加筆した。
47	R	1,3	TE,PE では記されていないが、同音型の第 8 小節にはスタッカートが付けられているため加筆した。
47	L	2^1	TE では E 音に $\flat$ が付けられていないが、調性感から PE のように E 音に $\flat$ を付けた。
49	L	4	TE,PE とともに Es-G-As-ES 音だが、第 42 小節から続く旋法の調性を考えると G 音に $\flat$ を付けなくてはならない。或いは、第 49 小節の 2,3 拍と同様の Es-As-B-ES の和音の可能性も否定できない。
54	R	1^2	TE は特に臨時記号が付けられていない。PE は H 音に $\sharp$ が付けられている。左手の調性感から、 $\sharp$ を補足した。
56	R	1-4	TE,KE ではスラーが記されていないが、同音型の第 52 小節と同様のスラーを加筆した。ただし、同音型の第 19 小節とはアーティキュレーションが異なる。
61	L	1^2	TE,PE で誤植。第 28 小節と同様に、8vb を鉤括弧付きで加筆した。
68	L	4	TE,PE で記されていないが、第 2 小節と同様にスタッカートを鉤括弧付きで記した。
84	R	1^4	TE,PE とともに臨時記号が付けられていないが、前小節の左手伴奏部に A $\flat$ 音があるため、第 84 小節の右手 1^4 の A 音に $\sharp$ を加筆した。
84	L	1	TE,PE とともに臨時記号が付けられていないが、第 84 小節の右

手と同様の理由から、A 音に $\flat$ を補足した。

『チェレプニン・コレクション』 No.16 《スケッチ五曲》 作品 4 より

第 1 曲 〈山田の中の一本足の案山子〉 (TE, PE の 2 譜)

1	R	1	TE は 4 分音符で書かれているが、拍数から第 20 小節と同様に付点 4 分音符に修正した。
9	L	2 $\wedge$ 2	TE は何も記されていないが、PE はスタッカートがある。
10	L	2	TE は何も記されていないが、PE や第 11-13 小節と同様に、テヌートを鉤括弧付きで記した。
16-19	R		TE, PE とも右手 D 音と G 音に臨時記号が付けられていないが、左手の D 音と G 音に臨時記号 $\sharp$ が付けられていることから、確認のため右手の D 音と G 音に $\flat$ を付けた。
22	L	1 $\wedge$ 2	TE, PE とも臨時記号が付けられていないが、前小節の右手 2 $\wedge$ 2 に B $\flat$ 音があるため、22 小節左手 1 $\wedge$ 2 の H 音に $\flat$ を付けた。
36	R	1	左手に F $\sharp$ 音があるため、PE と同様に $\flat$ を補足した。
43	L	1-2	TE は 2 分休符が記されていない。誤植である。
44,70	R	1	TE は 4 分音符で書かれているが、拍数から第 20 小節と同様に付点 4 分音符に修正した。
56	L	1 $\wedge$ 2	TE, PE とも臨時記号が付けられていないが、前小節の左手に C $\sharp$ 音があるため、第 56 小節の左手 1 $\wedge$ 2 の C 音に $\flat$ を付けた。
66,67	L	1-2	TE は 2 分休符が記されていない。誤植である。
72	L	1 $\wedge$ 2	TE, PE で何も記されていないが、前小節に F $\sharp$ 音があるため $\flat$ を補足した。
80	R	1	TE, PE とも臨時記号が $\flat$ が付けられているが、前拍に G $\sharp$ 音がないため、 $\flat$ を削除した。

第 2 曲 〈お背戸に出て見れば〉 (TE, PE の 2 譜)

19	L	1 $\wedge$ 2	TE, PE でスタッカートが記されているが、E 音に限定したスタッカートは不自然なため削除した。
31	L	1	TE, PE で何も記されていないが、フレーズの開始音に、テヌー

トを鉤括弧付きで加筆した。

- |       |   |     |   |
|-------|---|-----|---|
| 33    | L | 1   | PE はテヌートが記されていない。   |
| 36    | R | 2   | TE,PE でスラーが記されているが、第 34-38 小節まで全体のスラーが記されているため削除した。           |
| 41    | R | 1^1 | TE, PE とも臨時記号が $\flat$ が付けられているが、前拍に F#音がないため、 $\flat$ を削除した。 |
| 47,48 | L | 1-2 | TE は A 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右の小節に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。 |
| 53    | R | 1   | タイで繋がれているため、G#の#を削除した。  |

### 第 3 曲 〈焚火を囲んで〉 (TE,PE の 2 譜)

- |       |   |        |  |
|-------|---|--------|--|
| 2     | R | 2      | TE,PE は何も記されていないが、第 1,13 小節と同様にスラーを点線で加筆した。                                      |
| 3,9   | M | 1      | TE,PE で記されていないが、拍数が合わないため、4 分休符を加筆した。  |
| 7-9   | L | 1-2    | TE,PE は何も記されていないが、第 1-3 小節の繰り返し部分のため、スタッカートを鉤括弧付きで加筆した。                          |
| 8     | R | 1^2    | TE,PE は臨時記号が付けられていないが、6 小節の右手に F#音があるため、第 8 小節左手 1-2 の F 音に( $\flat$ )を付けた。      |
| 9     | R | 2^2    | TE,PE は臨時記号が付けられていないが、同小節の左手に C#音があるため、右手 2^2 の C 音に $\flat$ を付けた。               |
| 13-15 | L | 1^1, 2 | TE,PE で記されていないが、同音型の第 73 小節にはスタッカートがあるため、スタッカートを鉤括弧付きで加筆した。                      |
| 36    | R | 2^1    | TE,PE は 2^3 までスラーがあるが、記されている強弱や音型から次小節のアウフタクトと見做し、2^1 までのスラーに修正した。               |
| 37    |   | 1      | TE,PE は <i>p</i> が記されているが、前拍に <i>p</i> が記されているため削除した。                            |
| 37    | L | 1      | TE,PE とも臨時記号が付けられていないが、前小節の右手に E $\flat$ 音があるため、37 小節左手 1 の E 音に( $\flat$ )を付けた。 |

50	R	2^1	TE,PE は F $\sharp$ -G 音である。しかし、オスティナートの音型を考慮すると前後と同じ E-F 音の可能性が高いため、E-F 音に修正した。
51	R	1,2^1	TE,PE では記されていないが、同小節や前小節に F $\sharp$ があるため、 $\flat$ や( $\flat$ )を加筆した。
52	R	2	TE,PE は臨時記号が付けられていないが、前小節の左手に F $\sharp$ 音があるため、52 小節右手 2 の F 音に( $\flat$ )を付けた。
64	R	3^1	TE は C-C 音に $\flat$ (フラット)が付けられているが、同小節の右手 2-2 の C-C 音に $\flat$ が付けられているため、PE と同様に $\flat$ を削除した。
65	R,L	2^1	TE,PE は臨時記号が付けられていないが、前小節に C $\flat$ 音があるため、65 小節の C 音に $\flat$ を付けた。
77	L	1-2	TE,PE は何も記されていないが、前小節と同音型のため、スタッカートを鉤括弧付きで加筆した。
80	L	1	右手に D $\sharp$ 音があるため、 $\flat$ を補足した。
93	R	2^4	TE,PE とも臨時記号が付けられていないが、前小節の左手に B $\flat$ 音があるため、93 小節右手 2^4 の H 音に $\flat$ を付けた。
97	L	1^1	TE,PE とも臨時記号が付けられていないが、前小節の左手に C $\sharp$ 音があるため、97 小節左手 1-1 の C 音に $\flat$ を付けた。

#### 第 4 曲 〈裏町にて〉 (TE,PE の 2 譜)

2	R	1	TE,PE は C $\sharp$ -F $\flat$ とあるが、F 音の $\flat$ は記す必要がないため削除した。
2	L	2	TE,PE は C $\sharp$ -F $\flat$ とあるが、F 音の $\flat$ は記す必要がないため削除した。
5	R,L		TE は拍子が変わったにも拘らずを拍子を記していない。誤植である。
5	L	1	TE は G $\flat$ -B $\flat$ -D-H とあるが、誤植である。H 音にも $\flat$ を付けた。
13	R	1	TE,PE は臨時記号が付けられていないが、前小節の右手に A

			♭音があるため、第 13 小節右手 1 の A 音に $\sharp$ を付けた。
18	L	1	TE,PE とも臨時記号が付けられていないが、前小節に A♭音があるため、第 18 小節左手 A 音に $\sharp$ を付けた。
21	R	2	TE,PE は D♭-B♭とあるが、同小節内前拍に B♭音があるため、♭を削除した。
25	R	1	TE,PE は臨時記号が付けられていないが、前小節の右手に A♭音があるため、第 13 小節右手 1 の A 音に $\sharp$ を付けた。
30	L	1	TE,PE は臨時記号が付けられていないが、前小節に A♭音があるため、第 18 小節左手 A 音に $\sharp$ を付けた。
33	R	1	TE,PE は臨時記号が付けられていないが、前小節の右手に A♭音があるため、第 13 小節右手 1 の A 音に $\sharp$ を付けた。
37	R	2^1	TE,PE は D 音に $\sharp$ が付けられているが、前後左右に D♭音がないため、第 27 小節の D 音の $\sharp$ は削除した。

#### 第 5 曲〈満帆だ〉(TE,PE の 2 譜)

1	R		TE は何も記されていないが、左手にフェルマータがあるため、右手の全休符にもフェルマータを加筆した。
4	L		TE は何も記されていないが、右手にフェルマータがあるため、左手の全休符にもフェルマータを加筆した。
29	L	2^3	TE,PE とも B 音だが、繰り返しの第 124 小節、右左交互に演奏する箇所では同音であることから、正しくは As 音である。
40	L	1^1	TE,PE は何も記されていないが、前小節と同様に鉤括弧付きでアクセントを加筆した。
73	L	1^1	アクセントが付けられていたが、左右の小節の流れから削除した。
86,87, 89,90	R 〃	1^0-1 〃	TE はスラーが記されているが、タイと区別するためスラーを削除した。
96		1	PE は強弱記号が記されていない。しかし冒頭や TE は <i>f</i> と記されていることから、第 96 小節に <i>f</i> を記した。
96	R		TE は何も記されていないが、左手にフェルマータがあるた

め、右手の全休符にもフェルマータを加筆した。

99	L		TE は何も記されていないが、右手にフェルマータがあるため、左手の全休符にもフェルマータを加筆した。
107		1	TE で記されている強弱記号 <i>mf</i> は既に前小節に記されていることから、PE のように削除した。
129	L	1^1	TE,PE は何も記されていないが、前小節と同様に鉤括弧付きでアクセントを加筆した。
135	L	1^1	TE,PE は何も記されていないが、前小節と同様に鉤括弧付きでアクセントを加筆した。

# 『チェレプニン・コレクション』 No.18 《バガテル》 作品 8 より

## 〈I. 青葉若葉〉 (GG,TE,PE の 3 譜)

### Version.1(TE)

8	R	1	前小節に B $\flat$ 音があるため、 $\sharp$ を補足した。
9	R	2	GG,PE は D $\sharp$ 音で書かれている。
13	R	1	C $\sharp$ 音の $\sharp$ は付ける必要がないため削除した。
14	R	2^1	GG,PE は D $\sharp$ 音で書かれている。
16	R	1	TE は E $\flat$ -G $\flat$ -A $\flat$ -D $\flat$ とある。しかし、繰り返し部分の第 84 小節は、TE,GG,PE でオクターヴ和音のため、第 16 小節は GG,PE と同様に D $\flat$ -G $\flat$ -A $\flat$ -D $\flat$ とした。
16	L	1	右手に D $\flat$ ,A $\flat$ 音があるため、A,D 音に $\sharp$ を補足した。
17	R	2^1	TE は E 音に $\sharp$ が記されているが、前後左右に臨時記号がないため、PE と同様に $\sharp$ を削除した。
18	R	1^1,2	前小節に A $\flat$ D $\flat$ 音があるため、 $\sharp$ を補足した。
19	R	2^1	F 音に $\sharp$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、 $\sharp$ を削除した。
19	L	2^1	TE は B $\flat$ -Es とあるが、第 19 小節の左手は完全 4 度と増 4 度が交互に反復するため、2^1 は GG,PE のように B $\flat$ -E $\sharp$ と記した。
20	R	2^1	GG,PE は C-A 音とある。

25	R	1	C 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
28	R	2	左手に A $\flat$ 音があるため、右手の A 音に $\flat$ を加筆して C-G-A $\flat$ 音にした。
32,51	R	0	左手に B $\flat$ 音があるため、 $\flat$ を補足した。
37,43,47 57	R	1-2	第 37, 43, 57 小節は、第 47 小節のアーティキュレーション <div data-bbox="742 577 922 660" data-label="Image"> </div> のように、と演奏することも可能だろう。
54	R	1-2	TE ではアーティキュレーションが記されていない。しかし第 35 小節にはスラーが記されているため、第 54 小節にも鉤括弧付きでスラーを加筆した。
55	R	1-2	第 54 小節と同様の理由からスラーを加筆した。
55	R	1^1	2 小節前に A $\flat$ 音があるため、A 音に $\flat$ を加筆した。
62	L	0	GG,PE は E $\sharp$ 音で書かれている。
64	R	1^1	E 音に $\flat$ を付けて B $\flat$ -E $\flat$ とした。
66-68	R,L		D 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、全ての $\flat$ を削除した。
69	L	2^2	H 音に( $\flat$ )が付けられているが、同小節に B 音があるため削除した。
76	R	1	前小節に B $\flat$ 音があるため、 $\flat$ を補足した。
79,80,81	R	1	第 71-73 小節と同様に、鉤括弧付きアクセントを補足した。
86	R	1^1	前小節に A $\flat$ 音があるため、 $\flat$ を加筆して A $\flat$ -D 音とした。
90	R	1^4	C 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
91	R	1^1	C 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
92,96	R	1,2	同音型の第 24、28 小節にアクセントが付けられているため、第 92,96 小節にも鉤括弧付きでアクセントを加筆した。
94	R	3^4,5,6	第 90 小節と同様にスラーを補足した。
97	R	0	前小節の調性感から H 音に $\flat$ を加筆した。



99,100	L	1	第 98-99 小節と同様に鉤括弧付きでアクセントを補足した。
102	L	1^1,2	第 101 小節と同様に、鉤括弧付きでスタッカートを補足した。
106	R	1-2	全休符を補足した。

#### Version.2(GG,PE)

14	R	2^2	GG は B 音、PE は H $\flat$ 音で書かれている。TE は H $\flat$ 音で書かれている。
15	R	2	GG は E 音に $\flat$ が記されているが、前後左右に臨時記号がないため、PE と同様に $\flat$ を削除した。
17	R	2^1	GG は E 音に $\flat$ が記されているが、前後左右に臨時記号がないため、PE と同様に $\flat$ を削除した。
18	R	1^1,2	前小節に A $\flat$ D $\flat$ 音があるため、PE と同様に $\flat$ を補足した。
19	R	1^4	GG は G 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、PE と同様に $\flat$ を削除した。
20	R	2^1	GG は A 音に $\flat$ が付けられているが、PE と同様に $\flat$ を削除した。
54,55	L		第 50 小節からと同様に、スタッカートを鉤括弧付きで加筆した。
66	R	2^2	GG はテヌートが付けられている。
68	L	3^1	GG,PE で E 音に何も記されていないが、前拍に E $\flat$ 音があるため、E 音 $\flat$ を補足した。
69		1	GG には <i>f</i> が記されている。
74	R	1	GG は H 音に $\flat$ が付けられていないが、前小節に B 音があるため、PE と同様に $\flat$ を補足した。
81	R	2	GG は E 音に $\flat$ が付けられていないが、前拍に E $\flat$ 音があるため、PE と同様に $\flat$ を補足した。
100	R	1^3	GG は G $\flat$ 、PE は G $\sharp$ 音とある。第 99 小節の反復のため、G $\sharp$ 音に $\flat$ を付けた。

#### 〈Ⅱ〉 (GG,TE,PE の 3 譜)

#### Version.1(TE)

4	B	1	F 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
7	B	1	G-G 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
7	S	3	2つの4分休符を2分休符に修正した。
8	T	1	F 音に何も記されていないが、前小節に F#音があることから、 $\flat$ を補足した。
12	R	4	譜面では A-Des 音だが、同小節の GG,PE と TE の 14 小節は A $\flat$ -Des 音で書かれていることから、A $\flat$ -Des 音の可能性が ある。
14	R	4	A $\flat$ -D $\flat$ 音で書かれているが、同小節内の右手に D $\flat$ 音があることから、D 音の $\flat$ を削除した。
15	R	2-2	F 音に $\flat$ が記されているが、前後左右に臨時記号がないため、 $\flat$ を削除した。
17	R	3 $\wedge$ 2	E $\flat$ 音で書かれているが、同小節内に既に E $\flat$ 音があるため、E 音の $\flat$ を削除した。
18	R	1-4	トリルの E 音は、前小節に E $\flat$ があるため、( $\flat$ )を補足した。
19	R	2 $\wedge$ 1	F $\sharp$ 音の $\flat$ を削除した。
19	R	4	何も記されていないが、同小節内に E $\flat$ 音があるため、E 音に $\flat$ を補足した。
23	M	1	A $\flat$ 音の $\flat$ を削除した。
24	B	1	A $\flat$ -A $\flat$ 音の $\flat$ を削除した。
26	M	1-2	拍を合わせるために2分休符を加筆した。
27	M	1	A $\flat$ -C $\flat$ 音の $\flat$ を削除した。
28	T	2	F $\sharp$ 音の $\flat$ を削除した。

## Version.2 (GG,PE)

2			PE は <i>espressva</i> と記されているが、誤植である。espressiva に修正した。
4	B	1	F 音に付けられている $\flat$ は前後左右に F 音の臨時記号がないた

め削除した。

7	B	1	G $\sharp$ -G $\sharp$ の $\sharp$ は記す必要がないため削除した。
8	T	1 $\wedge$ 1	GGはF音に $\sharp$ が記されていないが、前小節にF $\sharp$ 音があるため、PEと同様に $\sharp$ を補足した。
8	B	3 $\wedge$ 1	GG,PEでは記されていないが、同小節内にE $\flat$ 音があるため、 $\sharp$ を加筆した。
12	R	3 $\wedge$ 1	TEはE-A $\sharp$ 、GG,PEはE-Asと音の違いがある。
14	R	3 $\wedge$ 2	GG,PEでE-A( $\sharp$ )と記されているが、前拍にA $\sharp$ があるため、( $\sharp$ )を削除した。
15	R	2 $\wedge$ 2	GG,PEでF音に $\sharp$ が付けられているが、記す必要がないため削除した。
15	R	4	GGはH-G $\flat$ -Hとあるが、同小節1拍目にG $\flat$ 音があるため、PEと同様に $\flat$ を削除した。
16	R	2-2	GGはA $\sharp$ とあるが、前後左右に臨時記号がないため、PEと同様に $\sharp$ を削除した。
16	R	4	GGはF $\sharp$ とあるが、前後左右に臨時記号がないため、PEと同様に $\sharp$ を削除した。
18	R	1	GG,PEでトリルのE音に何も記されていないが、左手部分にE $\sharp$ 音とE $\flat$ 音が混在するため、右手のE音に( $\sharp$ )を補足した。
19	R	2 $\wedge$ 1	GG,PEはF $\sharp$ とあるが、前後左右に臨時記号がないため、F $\sharp$ 音の $\sharp$ を削除した。
23	M	1	GGはA $\sharp$ とあるが、前後左右に臨時記号がないため、PEと同様に $\sharp$ を削除した。
28	S	2	GG,PEでF音に $\sharp$ が付けられているが、記す必要がないため削除した。

〈VI〉 (TE,PEの2譜)

4	R,L	3 $\wedge$ 1	前小節にC $\sharp$ 音があるため、 $\sharp$ を補足した。
10	L	3 $\wedge$ 3	TE,PEとも特に臨時記号が記されていないが、前小節にC $\sharp$ 音があることから、C音に $\sharp$ を付けた。

10	R	4	同上。
12	R,L	2	前小節に D#音があるため、 $\sharp$ を加筆した。
14	R,L	2 $\wedge$ 1	TE,PE とも A 音に $\sharp$ が付けられているが、前後左右の小節に臨時記号がないため $\sharp$ は削除した。
16	L	1 $\wedge$ 1	TE,PE とも G 音に $\sharp$ が付けられているが、前後左右の小節に臨時記号がないため $\sharp$ は削除した。
17	R,L	1 $\wedge$ 1	TE,PE とも特に臨時記号が記されていないが、前小節の左手部分に A $\flat$ 音があることから、第 17 小節の A 音に $\sharp$ を付けた。
18	L	4	TE,PE とも特に臨時記号が記されていないが、同小節の左手部分に E $\flat$ 音があることから、音域は異なるけれども 18 小節 4 拍目の E 音に $\sharp$ を付けた。
19	L	1	TE,PE とも特に臨時記号が記されていないが、前小節の左手部分に E $\flat$ 音があることから、第 19 小節の E 音に $\sharp$ を付けた。
29	L	3 $\wedge$ 1,2,3	TE は何も記されていないが、右手や PE と同様にアクセントを加筆した。
31	R,L	3 $\wedge$ 1	TE,PE とも特に臨時記号が記されていないが、前小節に C#音があるため、第 31 小節の C 音に $\sharp$ を付けた。

〈Ⅶ墓碑銘〉(TE,PE の 2 譜)

2	L	1	TE,PE とも記されていないが、前小節に B 音があるため、 $\sharp$ を加筆した。
4		1	TE,PE とも強弱記号として sp と記されている。Subito p の略と思われるので修正した。
4	R	1 $\wedge$ 1	TE では $\sharp$ が付けられているが、必要ないため削除した。
19		2	TE は dim.とある。しかしピアノは打鍵後、音量は自然と減るため、PE のように dim.を削除した。
22			PE の tunebre は誤植で、正しくは TE の funebre である。
26		4	TE は poco cresc.と記されているが大譜表の中間部に <(cresc.) と記されていることから、PE のように poco cresc.を削除した。
30			TE は特に強弱が記されていないが、PE では <(cresc.)が記さ

れている。本楽譜では第 24 小節と同様に＜(cresc.)＞を付け加えた。

31        L        2        拍数から 4 分休符を加筆した。

〈Ⅷ〉(TE,PE の 2 譜)

1,3,7      R        1^1      左手パートに符尾があるため、16 分休符を削除した。

9        L        1,2^      拍を合わせるために 8 分休符を加筆した。

9        R        1,2        第 17 小節同様にスタッカートを鉤括弧付きで加筆した。

17       R        1,2^1     左手パートに符尾があるため、8 分休符を削除した。

22,26,28 R        1^1      左手パートに符尾があるため、16 分休符を削除した。

29,30    R        1^1      同上。

31       L        2        TE は C 音、PE は F 音である。

32,33    R,L      1-2      4 分休符で記されているが、拍数から誤植である。全ての 4 分休符を 8 分休符に修正した。

35                    1        TE,PE とも強弱記号 *f* が記されているが、前小節の 1 拍目に *f* と示されていることから、*f* を削除した。

36,37    R,L      1-2      4 分休符で記されているが、拍数から誤植である。全ての 4 分休符を 8 分休符に修正した。

37       L        2        TE は A 音がタイで繋がられているが、PE はタイがない。

〈Ⅸ 忘れたるにあらねど〉(TE,PE の 2 譜)

1        R        1^1      TE,PE で G 音に *h* が付けられているが、第 1 音のため、*h* を削除した。

2        R        2^3      TE,PE で E 音に *h* が付けられているが、前後左右で E 音に臨時記号はないため、*h* を削除した。

13       R        2^2      TE,PE とも E-E $\flat$  という和音表記をしているが、同音で異なる音高のため、E $\flat$ -E $\sharp$ と記した。

14,15    R        1-2      TE は記されていないが、PE と同様に全休符を加筆した。

〈X I 午後の胡弓〉(TE,PE の 2 譜)

1			PE では melenconic と記されているが、誤植である。正しくは TE の melancolico である
3	L	1-3^1	TE は 1 拍目にスラーが記されているが、PE のようにタイで繋がれている 3 拍目までスラーを記した。
4	R	3	TE は F 音に $\flat$ が付けられているが、前後左右に F 音の臨時記号がないため、PE のように $\flat$ を削除した。
5	L	1	TE の左手 1 拍目は、2 声として扱われているため 4 分休符が記されているが、左手は単旋律のため 4 分休符を削除した。
9	R	2^1	TE,PE とも特に臨時記号が付けられていないが、前小節に E $\flat$ 音があるため、第 9 小節の E 音に $\flat$ を付け加えた。
11		1-2	TE,PE で $<$ が記されているが、cresc.....molto と重複しているため、 $<$ を削除した。
12	R	1	TE,PE は付点 4 分音符の A 音にスタッカートが付けられている。同音同リズムの左手には付けられていないことから、スタッカートを削除した。
16	R	2^2	TE は特に臨時記号が付けられていないが、前小節の 4 拍目と同小節の 3 拍目に E $\flat$ 音があるため、16 小節 2^2 の E 音に $\flat$ を付けた。
17	R	2^2	TE は特に臨時記号が付けられていないが、前小節の 3 拍目に E $\flat$ 音があるため、17 小節 2^2 の E 音に $\flat$ を付けた。
19	R	1	TE,PE は特に臨時記号が付けられていないが、前小節の 4 拍目に D $\sharp$ 音があるため、第 19 小節の D 音に $\sharp$ を付けた。
20	R	1	TE,PE では D-A( $\flat$ )と臨時記号が付けられているが、前小節からタイで結ばれている音符のため ( $\flat$ )は削除した。

## 〈X II〉 (TE,PE の 2 譜)

68-72	L		右手に G $\sharp$ 音があるため、左手の G 音に $\sharp$ を加筆した。
72	R	1^2	TE,PE とも特に臨時記号が付けられていないが、前小節の右手部分に G $\sharp$ 音があるため、第 72 小節の G 音に( $\sharp$ )を付けた。
80			PE の con fuco は誤植である。

- 96 TE,PE で *sp* とある。略さず *subito p* に修正した。
- 99 L 2 TE は音域  $g^1$  で、スタッカートとスラーが付けられている。  
PE は音域  $g^2$  でアーティキュレーションがない。

〈XⅢ〉(TE,PE の 2 譜)

- 11 L  $1^{\wedge}2$  TE,PE で D-A $\sharp$ と記されているが、前小節に A 音の臨時記号はないため、 $\sharp$ を削除した。
- 11 R  $2^{\wedge}8$  C $\sharp$ と記されているが、同拍に既に $\sharp$ が記されていることから $\sharp$ を削除した。
- 12 R 1-2 内声の拍を合わせるために 2 分休符を加筆した。
- 14 L 3 TE,PE では記されていないが、拍を合わせるために(4 分休符)を加筆した。

〈XⅤ 夜の月琴弾き〉(TE,PE の 2 譜)

- 34 R 2 第 34 小節の音型だけが、スタッカートの指示になっている。

〈XⅥ 北京正陽門〉(TE,PE の 2 譜)

- 5 L  $2^{\wedge}1$  TE は G 音、PE は F 音である。繰り返しの第 9,25 小節は G 音であることから、本楽譜では TE の G 音を採用した。
- 7 R 1 TE,PE ともト音記号が記されていない。誤植である。
- 8,24 R 1 TE,PE では二重付点 8 分音符と 32 分音符になっているが、拍数が合わないため、付点 8 分音符と 32 分音符に修正した。

次の校訂報告は、『チェレプニン・コレクション』のみ現存する楽譜に関するものである。  
明らかな誤植は訂正し、その他、強弱やアーティキュレーション、音そのものの判断が難しい箇所は校訂報告で記述するに留める。

(7) その他の作曲家

小船幸次郎

『チェレプニン・コレクション』No.20 《日本の子供へ送るピアノ曲》より

## 第 1 曲 〈お稽古〉

8            R,L        1            拍子が 1/2 なので、付点 2 分音符は誤植である。正しくは二分音符である。

## 第 3 曲 〈飴売り〉

11                    1-2            上段に *cresc.*、中央に < がある。同じ音量の増加を意味するもののため、< を削除した。

## 第 4 曲 〈寒詣り〉

1,2                                    複合拍子を 2 対 3 で分けるため小節の中央に点線が記されているが、音符の付尾で一目瞭然のため記す必要はない。

## 第 5 曲 〈按摩さん〉

4                    2-3            > (*cresc.*)が記されているが、鍵盤を弾いた後の音量は自然と減衰するため、記す必要はない。

## 第 8 曲 〈ひょっとこ〉

4,6,20        R            1-2^1        1 拍を 8 分音符 2 つに分けて記譜し直した。

## 第 9 曲 〈濱邊〉

8            R            2-3            > (*cresc.*)が記されているが、鍵盤を弾いた後の音量は自然と減衰するため、記す必要はない。

9            R            3            16 分音符と 8 分音を分離した記譜法から結合に修正した。

9            R            3^2            > (*cresc.*)が記されているが、鍵盤を弾いた後の音量は自然と減衰するため、記す必要はない。

11           R,L                    > (*cresc.*)が記されているが、鍵盤を弾いた後の音量は自然と減衰するため、記す必要はない。

## 第 11 曲 〈山伏〉



2            R            3            4 分音符は誤植である。正しくは 8 分音符である。



『チェレプニン・コレクション』 No.32 《ピアノ・インヴェンション》

- 21 L 2 譜面上は Dis 音だが、第 11 小節から G $\sharp$ 、D $\sharp$ の調へ転調していることから、第 21 小節の Dis 音に $\sharp$ を付けた必要がある。
- 22 L 1 Cis 音に(#) $\sharp$ が付けられているが、前後左右に C 音の臨時記号がないため、(#) $\sharp$ は記す必要がない。

『チェレプニン・コレクション』 No.38 〈随想曲 I〉

- 7 R 2 $\wedge$ 4-5  第 7 小節は左述のアーティキュレーションで書かれている。しかし、前小節左手の同音型や 10 小節右手の同音型のように、  
 と統一したアーティキュレーションで演奏する方法も考えられる。
- 10 L 2 $\wedge$ 4-5 7 小節と同様のアーティキュレーションが考えられる、
- 21 R Fis-D 音の、Fis 音は第 14-22 小節の調構成音ではないため、誤植の可能性が高い。正しくは Fis 音に $\sharp$ を付けた F 音で演奏されるべきである。
- 23 T,B 1 2 カ所に *f* が記されているが、top の 1 カ所に強弱を記す現在の記譜法へ修正する必要がある。
- 24 S 2 C-Fis-B $\flat$  音で記されているが、第 23 小節から転調しているため Fis 音は誤植の可能性が高い。正しくは $\sharp$ を加筆した C-F $\sharp$ -B $\flat$  音で演奏されるべきである。
- 39 T,B 1 2 カ所に *f* が記されているが、top の 1 カ所に強弱を記す現在の記譜法へ修正する必要がある。
- 39 S 2 $\wedge$ 1 G-C $\sharp$ -D-G 音とあるが、前後左右の小節に C 音の臨時記号がないため、記す必要がない。
- 40 A 2 $\wedge$ 1 D $\sharp$ -D $\sharp$ とあるが、D 音に $\sharp$ を記す必要はない。
- 48 R 1 $\wedge$ 3 H $\sharp$ 音とあるが、H 音に $\sharp$ を記す必要はない。
- 52 L 2 $\wedge$ 4-5 7 小節と同様のアーティキュレーションが考えられる。

54	R	2^3	調号が#1 のため、F 音に#を記す必要がない。
72	L	1^4,5	リズムが ♩ で書かれているが、冒頭の再現であるならば、付点のリズムの可能性もある。
90	R	2^1,2	H-E-F#、H-E-F#-H とあるが、#1 の調号のため F 音に#を記す必要がない。
101		2	> (cresc.)が記されているが、鍵盤を弾いた後の音量は自然と減衰するため、記す必要がない。

### 〈随想曲Ⅱ〉

12	R	2^1	譜面通りの音で演奏するのであれば、E 音にbを記す必要があるだろう。
13	R	1^3	12 小節と同様の理由から、(b)を記す必要がある。
28-30			cresc.....とあるが点線は必要ない。
54	L	1	(b)は必要ない。
55	L	2^1	(b)は必要ない。
58	L	2	(b)は必要ない。
59	L	3	(b)は必要ない。
96-98			cresc.....とあるが点線は必要ない。

### 『チェレプニン・コレクション』 No.30 《日本祭礼舞曲》より第 1 曲 〈田植唄と踊り〉

17	L	3	E 音と書かれているが、前後の流れから H-E 音の可能性が ある。
----	---	---	---------------------------------------

### 第 3 曲 〈春の踊り〉

6	L	1	A 音に(b)が付けられているが、記す必要がない。
12	L	1	E(b)音と書かれているが、第 13, 15 小節と同様に A-E(b)和音 の可能性はある。
27		2	cresc.と記されているが、3 拍間とその範囲が短いことから、 <に替える必要がある。
29		1	mf と記されているが、3 拍前にも mf とあることから、記す必

要がない。

- |          |   |    |   |
|----------|---|----|---|
| 40-43    |   |    | <(cresc.)が記されているが、2小節前に <i>crescendo e accelerando molto</i> とあることから、重複するため記す必要がない。 |
| 51       |   | 51 | 前小節に <i>f</i> と記されていることから、記す必要がない。  |
| 53       | L | 1  | G 音に <i>h</i> が付けられているが、 <i>h</i> は記す必要がない。   |
| 58       | L | 1  | A 音に ( <i>h</i> ) が付けられているが、必要がない。  |
| 58       | B | 2  | <i>mp</i> と書かれているが、同小節の 1 拍目に <i>mp</i> とあることから、記す必要がない。                            |
| 59       | B | 1  | <i>mf</i> と書かれているが、同小節の 1 拍目に <i>mf</i> とあることから、記す必要がない。                            |
| 64       |   | 1  | <i>mf</i> と書かれているが、前拍に同じ強弱があることから、記す必要がない。  |
| 66-67(2) |   |    | <i>f</i> が 3 カ所に記されているが、譜面上の整理として第 66 小節 1 拍目に <i>f</i> と記した他は削除すべき。                |
| 69       |   | 2  | 2 拍前と強弱の変化がないため、 <i>mf</i> は削除すべき。  |

#### 早坂文雄

##### 『チェレプニン・コレクション』No.31 《ノクターン第一》

- |       |   |     |  |
|-------|---|-----|--|
| 17-20 |   |     | <i>cresc.</i> .....とあるが、点線は必要ない。       |
| 39    | R | 3^3 | C(#)と記されているが、前拍に C#音があるため、(#)は記す必要がない。 |

#### 太田忠

##### 『チェレプニン・コレクション』No.5 『日本近代ピアノ曲集』より第4曲《交通標識》

- |    |   |     |  |
|----|---|-----|--|
| 7  |   | 2   | <i>cresc.</i> とあるが、前小節にも記されているため、記す必要がない。                        |
| 11 |   | 2   | <i>Cresc.</i> とあるが 1 拍間と短いことから、<に修正すべき。                          |
| 15 | R | 2^3 | E( <i>b</i> )と記されているが、前拍に E <i>b</i> 音があるため、( <i>b</i> )は記す必要がない |
| 37 |   | 1-2 | 音符の区切りを拍に修正すべき。  |

