

C. Debussy 「映像第1集」(1905) に関する 和音分析と演奏法について

國枝春恵・袴田和泉

An Analysis of Harmony for Interpretation of C. Debussy [*Images*, I] (1905)

Harue KUNIEDA and Izumi HAKAMADA

(Received September 1, 2000)

はじめに

「現代音楽にはっきりとした始まりがあるといえるなら、ドビュッシーの〈牧神の午後への前奏曲 “*Prélude à l'après-midi d'un faune*”〉の曲頭のフルートの旋律が、その発端を示している。……」¹⁾ このフルートの旋律は、外郭音程が3全音で、冒頭の **Cis** 音は楽器の機能上において不安定な音である。この微妙な色彩の音に耳を傾けていくと、様々なイメージが喚起される。クロード・アシル・ドビュッシー (1862-1918) は、自身のエッセーの中で「海のざわめき、地平線の曲線、木の葉のあいだを吹きわたる風、小鳥の鋭い啼き声、そういうものがわれわれの心に、ひしめき合う印象を与えます。すると突然に、こちらの都合などには少しも頓着なしに、そういう記憶の一つがわれわれのそとに拡がり、音楽言語となって表出するのですよ……」²⁾ と書いている。

本稿は、20世紀音楽の扉を開いたドビュッシーの言語表現である和音構造に関して、代表的なピアノ曲集である「映像第1集」を通して分析すると共に、そこから派生する演奏法の必然性について述べるものである。

「映像第1集」 [*Images*, I] について

ドビュッシーが、ピアノという楽器に対してオーケストラのような多彩な響きを表現するように取り組み始めたのは、1903年作曲の〈版画 *Estampes*〉である。この頃書かれた新作では、管弦楽曲〈海、3つの交響的エスキス *La mer, Trois esquisses symphoniques*〉(1903-1905)・ピアノ曲〈喜びの島 *L'isle joyeuse*〉(1904)・〈仮面 *Masques*〉(1904) 等がある。³⁾

〈映像 *Images*〉第1集は、“水に映る影 *Reflets dans l'eau*”・“ラモー賛歌 *Hommage à Rameau*”・“運動 *Mouvement*” の3曲で構成されている。ドビュッシーは、この曲集を大変気に入っていたようである。出版業者デュランにあてた手紙の中に見出される言葉からありありと窺えるものがある。「〈映像〉を弾いてみましたか……? まちがった自惚れなしに、私は、これら三曲がよくできていて、ピアノの文献のなかに彼らの場所を…シューマンの左、あるいはショパンの右…どちらともお好きなほうで結構……に占めるだろうということを信じています。」(1905. 9. 11

付)⁴⁾ この魅力的な曲集では、直接的な感情表現はきわめて抑制され、洗練された香り高い芸術が私達の存在の内面に働きかける。「作品のうちに、それを産んだ様々な感動とそこに含まれた内的な生命とを見る。」(ドビュッシー)⁵⁾ その官能的な響きは、和音構造の妙技であり、それは身のまわりにある無数の自然なざわめきを聞き分けたドビュッシーの新しい音楽語法なのである。⁶⁾

さて、分析と解釈を述べる前に、使用楽譜について触れておく。掲載楽譜は、1905年のデュラン初版 (*Edition originale*) である。ドビュッシーは、自作品の演奏に関する指示は非常に細かく記載している。⁷⁾ しかし、ペダルの指示、運指法は除外してあり、楽譜に対する細心の注意から、厳選された記譜になっている。⁸⁾ 本稿では、音構造の分析をふまえた上で、演奏に関する一考察として、ペダル、デュナミック、フレージング等の指示を与えている。

掲載楽譜に記述した各種和音記号は島岡方式⁹⁾ を使用している。非和声音に関しては、非和声音の略語を下記に表示する。

非和声音（転位音、又は和音外音）の種類¹⁰⁾

Altération	Alt. / Alter.	変質音
retard	R. / Ret.	掛留音
Pédale	Péd.	保続音
note de passage	P./ pas.	経過音
Broderie	B./ Br.	刺繍音
Double Broderie	D.B.	複刺繍音
appoggiature	ap./ app/	倚音
Double appoggiature	D. app.	二重倚音
Echappée	E. / Ech.	逸音
Anticipation	Ant.	先取音

“水に映る影”

“Reflet dans l' eau”

Bar 1～4

冒頭の完全5度による保続音は、東南アジア音楽のドローンを彷彿させるがこの低音の持続が種々の倍音を響かせる役割があるので、弱音ペダルは使用せず、右のペダルは2小節ごとに踏みかえるのが好ましい。右手で奏される和音は、水面の色あいが微妙に変化する様を描写し、デュナミックを直接的に音量で表現するのではなく、1～2小節は寄せ波、3～4小節はひき波のように感じながら、エネルギーの振幅で表現すること。中声部の印象的なモチーフは、ドビュッシーの言葉の「水に小さな輪がひとつ。小石がひとつその中に落ちたのだ……」¹¹⁾ というイメージで、打鍵の速度を調整すると透明感のある響きが可能になる。

譜例 Bar 1 ~ 15

Andantino molto
(Tempo rubato)

PIANO

pp

Péd.
(IV I 7 II 7)

Des : I ————— I

(I) ————— I Ech.

pp app. Ech. *pp* Ech. *pp* Ech.

(I) ————— V₇V₇^{II}Fes : V₇ Des : F : V₇Ges : V₇ Des : IV +6

app. app. app. app. Rit.

pü p app. app. app.

V₉ F : II₇² Des : ° II₇

Bar 9 ~ 11 ドミナント和音の半音階的連結に伴い、波の動きを感じ取りながら控えめにクレッシェンドする。倚音の解決が遅れて進行し、**As**, **B**, の逸音は、速い打鍵のタッチで弾くと不思議な輝きを持つ音として現れる。

Bar 12 未解決な倚音（逸音）を含むV₉の和音を良く響かせ、ここが9小節目からのフレーズの到達点として扱うこと。

- Bar 13** 左手のアルペジオで表出している4度の堆積和音は、和声学上の禁則、低音4度¹²⁾であるが、右手の倚音と同時に響く瞬間に、精神的な「記憶」の音として、誰もがその美しさに驚嘆と感激を隠せないような和音として立脚している。
- Bar 14 ~ 15** 波が引いていくように下降し、II₇の和音に向かって沈んでいく音型は、16分音符の始めの倚音をいずれも強調する。ペダルは8分音符ごとに踏みかえながら、少し遅い歩調でデミヌエンドするように。
- Bar 16** 5音音階による完全5度とオクターブの並進行は滑らかに均等に響かせる。
- Bar 17** 特徴的な長2度 C, D,¹³⁾ は同等に硬質な響きのニュアンスを与える。
- 譜例 Bar 16 ~ 19**

pentatonic scale

f: I Ges: V₉ V₇

- Bar 18** Ges-dur の V₉ - V₇ 64 分音符の動きの < > に一瞬のきらめきを与えるように。ペダルは 17 小節目の 3 拍目 F-dur の I₊₆ から延ばしておいた響きを 18 小節目の 3 連符の 3 拍目 Ces 音で取り、最後の Des 音で再び踏みなおすと効果的である。
- Bar 20** ここからの *poco a poco cresc. e stringendo* の表示は、あまり大げさに表現すると、水面の微細な動きのイメージから逸脱する。V₉ の転回型の連続は、その調性機能とは無関係に「音響性」のために使用されている。各々の和音は、非常に素早く調性を通過しながら、映像的な音楽を形成する。
- Bar 24** ここから弱音ペダルを入れると自然に音の処理が可能である。
- Bar 25 ~ 26** 左手のリズムの付点音符の後の 16 分音符は少し鋭く奏すると効果的である。属音 As の保属音は pp, であるが、大切に扱うこと。
- Bar 28** Des-dur の V₉ の基本型の分散和音は倍音の響きを活かした広い音域で書かれているので、その音響の中で Es 音をポーンと小石の音のように響かせる。

譜例 Bar 31

Des: V (f: V₇b: V₉es V₇f: V₉) V

- Bar 31** 3 拍目の3 連符はドミナント和音の連続であるが、最初の和音に少し加重をかけて、後は **F** 音に向かって勢いをつけて前進すること。
- Bar 36 ~ 43** 冒頭の8 小節のリフレインで右手は分散和音によっている。
- Bar 44 ~ 48** 左手の全音音階によるオクターブの旋律は49 小節目の **H** 音に向かって徐々に上昇し、エネルギーを増幅させて、*cresc.* で表現して行く。
- Bar 49 ~ 50** エネルギーの発散の頂点が高音 **H** であるように、急激な水の流れや水しぶきを感じさせるような $\langle \rangle$ が必要である。
- Bar 51 ~ 52** 49 ~ 50 小節と同様の全音音階から形成される分散和音は、次の53 ~ 54 小節の **E-dur** の **V₉** 和音の到来を待っている様でもある。
- Bar 53 ~ 54** ペダルは和音交替点で踏み替えるのが望ましいので、51 ~ 54 まで2 小節ごとに使用する。
- Bar 55 ~ 56** 左手の **Bass** 音の推移を明確に強調して和声進行の変化を表現すること。
51 ~ 52 小節の右手の増4度を含む全音音階の旋律は、ここでは完全4度で調性的でないものになっている。
- Bar 57** 冒頭の **Es-dur** の **I** 度の和音をよく響かせて、その響きの中で32 分音符を演奏すること。水しぶきのように華やかな頂点を形成しながら。

譜例 Bar 66 ~ 71

The musical score for measures 66-71 of Debussy's 'Images, Book 1' is presented in a piano arrangement. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Molto rit.' (Very slow). The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The left hand plays a whole tone scale, while the right hand plays a melody. The dynamics are marked 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'ppp' (pianississimo). The score includes various musical notations such as 'whole tone scale', 'fis: I', 'A: IV', 'I7', 'c: I', 'Des: V9', 'app.' (appoggiatura), 'pas.' (passage), 'sempre pp' (always pianissimo), and '7' (seventh). The score is divided into three systems, with measures 66-71 spanning the first two systems.

- Bar 58 ~ 59** このモチーフは、管弦楽曲「海」の第3楽章と非常に類似している。¹⁴⁾ 和声進行の推移を感じながら、オーケストラのトゥッティを想像させるような音響を形成するよう腕の重みをのせること。
- Bar 60 ~ 65** 58小節から2小節単位で徐々に音量を少なくして、65小節の *piu p* に向かって減衰して行くように。61・63・64小節は付点のリズムのモチーフが右手から左手にスムーズに受け継がれるように奏すること。
- Bar 66 ~ 69** シャープ系の調性は硬質な透明度を感じさせるが、倚音を伴う **fis-moll** のⅠ度から **A-dur** のⅣ度の準固有和音の連結¹⁵⁾ は、51小節のモチーフの変形と伴って、美しい陰影を表出する。67小節の64分音符は、風のように軽やかに奏するように。右手の上3声を沢山響かせると効果的である。68小節の入りで、*cresc.* して一瞬、間をあけると *ppp* の **c-moll** のⅠ度が非常に印象的に響く。69小節からは、それに対して逆のフレージングが考えられる。
- Bar 70 ~ 71** 冒頭のモチーフに向かって **Des-dur** のⅤ₉ が空間を演出する。
- Bar 72 ~ 79** 小石のモチーフは、オクターブで回想的に響き、冒頭では16分音符で現れた上3声は3連符に変化している。76小節で低音の完全5度もゆったりと再現される。
- Bar 80 ~ 81** 付点のリズムの増4度を含むモチーフが静かな終焉を導いていく。
- 譜例 Bar 72 ~ 81**

The musical score for Bar 72 ~ 81 is presented in three systems. The first system shows the beginning of the passage with a piano (pp) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a triplet of eighth notes in the left hand. The second system continues the triplet motif, with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. The third system features a ritardando (Rit.) marking and a whole tone scale in the right hand, with a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes in the left hand. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics, and performance instructions.

Des : II₇

app. 3 app. 3 app. 3

VI I Péd. I

Rit. whole tone scale

p un peu en dehors

(I)

Bar 82 ~ 95 82小節以降は、弱音ペダルを使用してアルペジオの小石のモチーフは、輝いた響きで高音を奏すること。ペダルは長めに踏んで、低音域の豊かな響きと、中音域の暖かい響きと、高音域の華やかな響きの各々を、織り物のようにゆったりと紡いでいく。92小節の **Es** の倚音は、94小節の **f** 音に解決し、同時になる **As** 音と共に冒頭の小石のモチーフが、水の底に深く沈んでいくようである。

譜例 Bar 82 ~ 85

Lent

Des: VI IV +6

“ラモー賛歌”

“Hommage à Rameau”¹⁶⁾

Bar 1 ~ 4 ゆったりとしたサラバンドの3拍子を感じながら、ドリア旋法¹⁷⁾ による旋律を表情豊かに歌うこと。腕の重みと指の腹を使いながら、とてもレガートに音をよく響かせて奏すること。弱音ペダルを使用して、ペダルは2分音符の箇所軽く踏んで、3連符のレガートは柔軟性を持って接する。3小節目から4小節目にかけ少し音楽が開き、そして閉じながら下降する。**Bar 5 ~ 6 Gis** の保続音上にフリギア旋法による和音が並進行する。¹⁸⁾ 低音の **Gis** は深い梵鐘のような響きを想像させる。デュナミック、ノン・レガート、テヌート等の指示を注意しながら、響きの余韻を味わうこと。

Bar 7 ~ 9 V_9 和音が現れ、調性的な長いフレーズは、一息で流れて行くように。属調の全終止に向かって音楽が少し停留する。

Bar 10 ~ 13 冒頭の旋律が **Dis** のフリギア旋法に移調され、複付点のモチーフがリフレインされる。12~13小節の旋律と和音の響きが独立して聴こえるように、なめらかに和音を奏すること。14小節目からの新たな空間に向かって流れて行くように。13小節最後のヒポフリギア旋法¹⁹⁾ に変化する **A** 音を微妙な音色で味わい深く表現する。

譜例 Bar 1 ~ 6

Lent et grave
(dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur.)

PIANO *pp* *expressif et doucement soutenu*

(G#) Dorian scale

p *più p*

pp (G#) Phrygian scale
Péd. (— II III — II)

I I

- Bar 14 ~ 16** 低音 **D** と **A** が豊かな倍音を響かせる鐘の音のように存在し、エキゾチックな空間を露呈する。倚音を伴った3連符の旋律は、高音を明るい音色で際立たせ、低音の深い音色と対比をつけると効果的である。
- Bar 17 ~ 19** **Bar20** に向かって上昇しながら、*crese.* して行く。内声の3度で動く倚音、上行倚音を丁寧に扱うこと。
- Bar 20 ~ 23** **A-dur** はこの曲の調 **gis-moll** のナポリ調²⁰⁾ であり、*subito p* の *arpeggio* で突如として現れる響きは、更に異次元の空間を感じさせる。ダンパー・ペダルは、低音の **A** に付随して踏み替えること。オーケストラのトゥッティのような拡がりのある音響を形成できるように、腕の重みをよくのせる。又各々の声部が独立して聴こえて来るようにタッチを駆使すること。
- Bar 24 ~ 25** **cis-moll** の半終止が朗々と響きわたる。**Bar25** のエコーは、鐘のように。
- Bar 26 ~ 30** 再び冒頭のモチーフが第一部の終りを告げてディミヌエンドして行く。

譜例 Bar 20 ~ 25

p très soutenu

app. app. app. app. app. app.

Péd. (V₇ I²) Péd.

A : I

Péd.

(II₇ V IV V₇ II₇)

A : I

f *p*

cis : V

cis : V

譜例 Bar 31 ~ 32

Commencer un peu au dessous du mouv^t

app. app. app. app. app. app.

più pp *pp*

Péd.

Cis : V₉ (° II₇ II₇ II₇)

Cis : V₉

- Bar 31 ~ 32** **Cis-dur** の V_9 が保続音 **Gis** の上に開離配置で現れる。²¹⁾ 倚和音の解決と絶えず鳴っている **Gis** 音が美しい揺れるような倍音の響きとなって、アトモスフェアを練り広げる。
- Bar 33 ~ 34** 掛留音を伴う3度の旋律は、木管楽器を彷彿させるが、なめらかに長い呼吸で少しずつ膨張して行くようなニュアンスで奏すること。
- Bar 35 ~ 37** 再び開離配置の V_9 が保続音 **Gis** の上に立脚する。倚和音の解決は36小節3拍目の **Gis** 音のユニゾンを待っているように *cresc.* する。これは、精神的な *cresc.* である。(実際ピアノで鍵盤を抑えている時に *cresc.* は不可能であるので。) 37小節では、下降型のディミヌエンドが次の音楽へ流れて行く。
- Bar 38 ~ 40** **E-dur** の V_9 が保続音 **H** の上に開離配置で現れ、特徴的なリズム動機が、低音に現れる。8分音符が重くならないように正しく演奏すること。

譜例 Bar 38 ~ 42

au Mouvt

p *p app.* *Péd.* *app.* *p*

E: V_9 III Fis: V_9 E: V_9

cresc.

E: (V_9) — D: V_9 IV A: V_9 fis: V_9

- Bar 41 ~ 42** 転調を伴いながら (**A-dur** の V_9 から **fis-moll** の V_9) 響きは拡大され、音域は広がる。 *cresc.* しながら次の *animato* の自然和音²²⁾ に進行する意外性をよく味わって奏すること。
- Bar 43 ~ 50** **D** の保続音と **Cis** の保続音の上に、特徴的な動機が再び現れ、右手のシンコペーションのリズムと伴いながら、徐々に音楽が前進して行く。上音域の和音と中音域のオクターブの動機と低音の響きが、よく調和するように。48 ~ 50小節は、全音音階による和音の連続であり²³⁾ 減5度が強調されている。

譜例 Bar 48 ~ 52

whole tone scale

p

Péd.

whole tone scale

Péd.

ff

a Tempo 1°

app.

app.

app.

app.

mf

C: V₉

- Bar 51 ~ 56** この曲の頂点である *ff* の V₉ は幅広い音域で露呈し、分散和音で駆け上がる音型は、まるで華やかな花火のような感がある。閃光のような明るい豊かな音色でピアノ全体を鳴らすように。そして 54 小節から高音の **H** が鐘のように響きながら次第に減衰して、冒頭の落ちついた色調に変容して行く。
- Bar 57 ~ 65** ドリア旋法の旋律が **Dis** の保続音上で再現され、精神的記憶が蘇ってくるようである。64 小節は第一部の和声と違うので、少し印象的に。
- Bar 66 ~ 76** 和音の間の旋律が記憶の断片を紡いで行くようであり、悠久の時間の流れを感じさせる。右手の鐘の音のような響きを聞きながら、ドリア旋法の下降が深遠な終止を導いて行くように奏すること。

譜例 Bar 72 ~ 76

gis : I

gis : I

“運動”

“Mouvement”

- Bar 1 ~ 4** *pp* の完全 5 度は、2 指と 5 指を使用すると左手から右手への連結が安定し、ペダルは、薄く踏むと効果的である。2 拍目の裏の 8 分音符は、一瞬、動きを止めるようなテヌートで表現すること。
- Bar 5 ~ 8** 冒頭から 11 小節目までは、ずっと I 度で C の保続音が続く。16 分音符の 3 連符は、軽い音色で均等に奏すること。6 小節、最後の減 7 和音の < は、ペダルを使って一瞬、強調させ、7 小節目は即、安定した位置の *pp* にもどる。
- Bar 9 ~ 11** 5 ~ 6 小節のモチーフとこの音型のヴァリエーションが、曲全体を構成している。左手の分散和音は音量のコントロールに注意して、ペダルは、各拍の頭の箇所に短く使用する。
- Bar 12 ~ 15** ペダルを短く使用しながら、和音交替点のバスを少し強調し、12 ~ 13 小節は *pp* で、14 ~ 15 小節は *piu pp* で表現する。

譜例 Bar 1 ~ 8

Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)

PIANO *pp*

app. plus *pp* la m.d. en valeur sur la m.g.

Péd.

C: I →

C: I

$(\frac{V}{\circ V_9^4})$

$(\frac{V}{\circ V_9^4})$

Bar 16 ~ 25 前述のモチーフが **B-dur** で繰り返される. 24 ~ 25 小節の *cresc.* の始まりを, *subito p* で表現すると音量のコントロールが可能となる.

Bar 26 ~ 29 再びもどって来た **C-dur** の I 度の根音であるバスの **C** をよく響かせて, その上に細かい 3 連符と完全 5 度の連続音が調和するように.

譜例 Bar 30 ~ 41

f *Pas.*

Péd.

C: I →

p

laissez vibrer

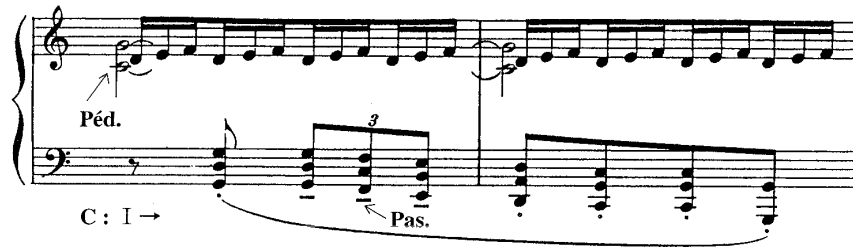
C: I →

f *Pas.*

C: I →

$(\frac{V}{\circ V_9^4})$

$(\frac{V}{\circ V_9^4})$



- Bar 30 ~ 33** 右手、左手共に現れる音型は、正確なリズムのテヌートで奏すること。このモチーフの8分休符で一瞬呼吸して、その跳ね上がるエネルギーで、一気に下降するように。ペダルは30~31小節まで踏みながら、(31小節の途中で半分踏み替えて)33~34小節は少し早く踏み替える(3連符の箇所一度踏み替えて)というような気配が必要である。
- Bar 34 ~ 41** 26~33小節のリフレインである。34小節頭の低いC音はよく響きを残して、一度目とデュナミックが違っているので、注意すること。
- Bar 42 ~ 45** バスの動きに付随してペダルを使用する。跳躍音程の拡がりを大きく感じてレガートで表現すること。
- Bar 48 ~ 52** 左手の *arpeggio* は、倍音を響かせて、その続きの3度の旋律を誘発するように。2回目は、Gの保続音上で前半の頂点に向かって駆け上がり、音域の拡張と音量の増大によるスペクタクルズが繰り上げられる。
- Bar 53 ~ 62** *ff* から徐々に減衰して音域も狭まり、次のモチーフを迎える響きの場を形成している。類型的な音型が指の都合でムラにならないように注意すること。
- Bar 63 ~ 66** **Fis** の保続音は63小節から115小節の第一部が再現される直前まで様々な形態で続いている。(67~72小節、75~88小節は保続音はなくなるが)63小節の左手、休符を伴った印象的な音型の減7の分散和音は、73小節にも現れるが、金管楽器の音色を想像しながら²⁴⁾ 明確に際立たせること。
- Bar 67 ~ 74** 52小節から続いている右手の分散和音と63小節の印象的な音型が重なりながら、*ppp* で不安定に揺れ動く。各種の減7和音は、テヌートが表記されている音を響かせ、内声の音量は全体として *ppp* に聴こえるように、ムラのないタッチで奏すること。73~74小節は63~66小節のリフレインである。
- Bar 75 ~ 78** 67小節からの音型が、77小節2拍目の **H-dur** の IV_{+6} の転回型に向かって上昇し、透明感のある音場を提供する。

譜例 Bar 63 ~ 68

pp *morendo*

app.

h: V Péd (V₇)

ppp

Toutes les notes marquées du signe — sonores, sans dureté,
le reste très léger mais sans sécheresse.

- Bar 79 ~ 88** 左手に現れた音型は、やはり金管楽器の音色を彷彿させる。²⁵⁾ 右手の分散和音は倚音を伴っていて、83小節からは、同型反復しながら下降して行く。p から *più p* そして *pp* に減衰し、モチーフは縮小されて、**Cis-dur** の *V₉* に行き着くが、再び **Fis** の保続音が音楽を支配する。
- Bar 89 ~ 114** 89小節の2度音程の上行は、ドビュッシーの愛用の音程である。²⁶⁾ **Fis** 音は、8分音符と16分音符の3連符で4オクターブにわたり連打され、鐘の音のように響きわたる。内声のモチーフは、オクターブで同様に横の動きを感じながら鳴らし、その間を縫っている **Fis** 音の連打は、全部一様に奏すると干渉し過ぎるので注意すること。97小節の *più f* に関しては²⁷⁾ *subito p* に変更して奏すると効果的である。102小節2拍目の増3和音から全音音階的に次の *ff* に移行する変化を際立たせること。107小節からは、完全に全音音階による和音の連続である。109小節の *fff* が全体の頂点であり、この和音を確実に鳴らし、その後は段々遠のいて行くような設計を心掛けること。

譜例 Bar 89

En augmentant
(sans presser)

app.

p le thème en
valeur et soutenu

h: V (III/V₇) II₇

譜例 Bar 96 ~ 98

(V₁ V₂ II₁)

h: V H: V

Bar 115 ~ 155 第一部と同様である。

Bar 156 ~ 159 右手の音型がクルクル旋回しながら²⁸⁾ 上昇し、低音の下降が次の旋律を迎える準備をしている。

Bar 160 ~ 177 V₇の転回型の中で中声部に現れたモチーフは、167小節では、Cの保続音上に全音音階で回想的に綴られ、高音域まで到達した右手の音型と共に幻想的に消えて行く。正確に均等な音の粒で、音量の調整を行うこと。

ま と め

ひとつの作品の細部を丁寧に検証することは、「作品の再思考」を促すことであり、複雑な構造の音楽の素材が、活きたものとして演奏に投影される。ジャック・シャイエ²⁹⁾の文章に「音楽の素材は生きている。……(省略)しかし、生けるものである動植物と同じように、それは、でたらめな発展を辿るものではない。その原理の光に照らされて、それぞれの和音は生き、成長し、生殖し、そして老化する一つの生物体のごとき様相を示すことになる。」とある。素材の再発見とその演奏法について、C. A. ドビュッシー「映像 第1集」(1905) “*Images, I*” の以下の点を記述し、本稿のまとめとする。

- 1) 倚音、又は解決されない倚音＝(逸音)は、和音の中で良く響く音であり、強調して演奏すること。
- 2) 保続音は、音構造の底辺を支えるものであり、よってペダルによって持続させることが必要である。
- 3) 各種分散和音の並進行は、全体として一つの響きとして捉えるものであり、運指の都合で一つの音が突出するものではない。
- 4) 全音音階による和音は、響きの濃淡をつけずに均等に鳴らすものである。
- 5) 当然のことながら、テンポ、デュナミク、音価、フレーズ等楽譜に記載してある諸注意は、完全に守られなければならない。

参 考 楽 譜

CLAUDE DEBUSSY “*Images Première Série*” (URTEXT) G.HENLE VERLAG
 CLAUDE DEBUSSY “*Images*” *1 re série pour piano* EDITION ORIGINALE
 DURAND Editions Musicales
 Oeuvres Complètes de Claude Debussy *Série I* Volume3 DURAND-COSTALLANT
 ドビュッシーピアノ曲集Ⅲ 映像第1集 安川加寿子校注 音楽之友社

注

- 1) ポール・グリフィス著, 石田一志訳「現代音楽小史」音楽之友社 1992年3月20日第11刷発行 pp.5
- 2) François Lesure “*Monsieur Croche et autres écrits*”『クローシュ氏, その他』「音楽のために」
ドビュッシー評論集<杉本秀太郎・訳(1993)白水社> pp.302
- 3) ニュー・グローブ世界音楽事典(1994年10月1日第1刷)講談社
第11巻 pp.519～534(ドビュッシー)
- 4) 平島正郎著「ドビュッシー」大音楽家／人と作品12 音楽之友社
1978年6月30日第7刷発行 pp.165
- 5) 同上書 pp.213
- 6) François Lesure “*Monsieur Croche et autres écrits*”『クローシュ氏, その他』「音楽のために」
ドビュッシー評論集<杉本秀太郎・訳(1993)白水社> pp.282
- 7) マルグリット・ロン著, 室 淳介訳「ドビュッシーとピアノ曲」音楽之友社
昭和55年5月20日第7刷発行 pp.27
- 8) マルグリット・ロン著, 室 淳介訳「ドビュッシーとピアノ曲」音楽之友社
昭和55年5月20日第7刷発行 pp.74～75
- 9) 島岡 譲・野田暉行他著「総合和声」音楽之友社 1998年4月20日第1刷発行
東京芸術大学音楽学部等, 音楽大学全般で使用されている記号である。
- 10) イヴォンヌ・デボルト／アラン・ベルノー著, 永富正之／永富和子訳「和声法：大作曲家の和声様式」
日仏音楽出版株式会社 1990年10月1日初版発行 pp.139
- 11) マルグリット・ロン著, 室 淳介訳「ドビュッシーとピアノ曲」音楽之友社
昭和55年5月20日第7刷発行 pp.45
- 12) 低音4度については, 「和声法」I巻 音楽之友社 2000年2月29日第57刷発行
pp.117 和声実習における原則的な公理
- 13) イヴォンヌ・デボルト／アラン・ベルノー著, 永富正之／永富和子訳「和声法：大作曲家の和声様式」
日仏音楽出版株式会社 1990年10月1日初版発行 pp.126
- 14) C. DEBUSSY “*La mer, Trois esquisses symphoniques; Dialogue du vent et de la mer*” Bar 278
- 15) 準固有和音については, 「和声法」II巻 音楽之友社 2000年2月29日第55刷発行
pp.19～29 第2章準固有和音
- 16) ラモーについては, 「音楽のために」ドビュッシー評論集<杉本秀太郎・訳(1993)白水社>
pp.206～208
- 17) E. Robert Schmitz “*The Piano Works of Claude Debussy*” 1966 DOVER T1567 pp.106
この旋律について58小節の *eis* 音から判断するとドリア旋法と考えられる。
- 18) 旋法については, ジャック・シャイエ著, 藤田幸雄・若桑 毅訳「音楽分析」音楽之友社
昭和56年2月20日第5刷発行 pp.152～158 現代における旋法性の復興及びその凡例
- 19) E. Robert Schmitz “*The Piano Works of Claude Debussy*” 1966 DOVER T1567 pp.107
- 20) ナポリ調については, 「和声法」II巻 音楽之友社 2000年2月29日第55刷発行
pp.76 第4章-IIの和音
- 21) イヴォンヌ・デボルト／アラン・ベルノー著, 永富正之／永富和子訳「和声法：大作曲家の和声様式」
日仏音楽出版株式会社 1990年10月1日初版発行 pp.126
- 22) ジャック・シャイエ著, 藤田幸雄・若桑 毅訳「音楽分析」音楽之友社
昭和56年2月20日第5刷発行 pp.78

- 23) イヴォンヌ・デポルト／アラン・ベルノー著，永富正之／永富和子訳「和声法：大作曲家の和声様式」
日仏音楽出版株式会社 1990 年 10 月 1 日初版発行 pp. 127
- 24) C. DEBUSSY “*La mer, Trois esquisses symphoniques ; De l'aube à midi sur la mer*” Bar 77
- 25) C. DEBUSSY “*La mer, Trois esquisses symphoniques ; Jeux de vagues*” の調性 **E-dur** と中間部
- 26) イヴォンヌ・デポルト／アラン・ベルノー著，永富正之／永富和子訳「和声法：大作曲家の和声様式」
日仏音楽出版株式会社 1990 年 10 月 1 日初版発行 pp. 126
- 27) マルグリット・ロン著，室 淳介訳「ドビュッシーとピアノ曲」音楽之友社
昭和 55 年 5 月 20 日第 7 刷発行 pp. 28 ~ 29
- 28) 同上書 pp. 48
- 29) ジャック・シャイエ著，藤田幸雄・若桑 毅訳「音楽分析」音楽之友社
昭和 56 年 2 月 20 日第 5 刷発行 pp. 3 ~ 5