

C.ドビュッシー「版画」(1903)におけるエディションの比較 及び分析と演奏についての一考察

袴 田 和 泉

A Comparison between Editions and an Analysis with Suggestions for Interpretation of C. Debussy [*Estampes*] (1903)

Izumi HAKAMADA

(Received September 1, 2001)

I. 序

音楽芸術作品における再創造を行う演奏者にとって最も重要な課題は、作曲者が作品に込めた意図を正確に読み取り、かつそれを表現することである。したがって楽譜は作曲者と演奏者の唯一の接点であることを考えると、どのエディションの楽譜を使用するかということは、作品に与えられた作曲者からのメッセージを正しく伝達する上において非常に大きな位置を占める。

ところで、ドビュッシーの自作品の演奏に関する指示は他の作曲家と比較して、非常に細かく記載しているとされ、¹⁾ あらゆる表情、ニュアンス、強弱、そしてタッチに関する記号などをこと細かく記していると言われる。²⁾ また「映像第2集」の校正において出版社のデュラン社に、『どうぞ御社の浄書屋さんに演奏指示の記号の位置は絶対に動かさないように頼んで下さい。それは一番大切なことであり、ピアノ音楽の意義そのものなのですから』という書簡を送っている。³⁾ このような明確な作曲家の作品に込めた意義がどのような形で伝達されているかを明らかにすることはきわめて重要といえる。

そこで、本稿では現在出版されている「版画」に関する1903年デュラン社出版の初版 (Edition DURAND, Edition originale 以下 **D** 版とする)、昭和50年音楽之友社出版安川加寿子校訂ドビュッシーピアノ曲集II (以下 **Y** 版とする)、そして1991年デュラン-コスタラ社出版ロイ・ハワット校訂ドビュッシー全集シリーズI第3巻 (以下 **D-C** 版とする) の3つのエディションの相違点を比較検討し、そこから発生する解釈上の諸問題について考察する。

II. 「版画」 [*Estampes*] について

本稿の研究対象とする「版画」は、マスナー、グリーグなどの作曲家の影響を色濃く受けていた時代を過ぎ、マラルメ、ヴェルレーヌ、ボードレールなどの文学者やマネ、モネなどの印象派の画家達との交友により新しい感覚の世界に目を向け、またムソルグスキーなどのロシア5人組や、極東 (特にジャワ) の音楽の影響を受けた時代に作曲された。彼のピアノ曲が真の意味において独自の個性をはっきりと示した最初の曲である。

本曲については、『ピアノ曲を3曲書きました。曲名が気に入っています。「塔」,「グラナダの夕暮れ」,「雨の庭」というのです。自前で旅行をするすべがないときは、想像でうめあわせをするしかありません。』(アンドレ・メサジェにあてたドビュッシーの手紙, 1903年9月3日付, より)⁴⁾と作曲者自らが述べているように、音楽が我々の感覚に働きかけることにより、ある種の雰囲気味わわせ、それとともに映像が喚起され、聴く者を想像の世界へと誘っていくことによって、作品の真の姿の伝達をはかることを試みている。

各々の曲について言えば、「塔」は1889年のパリ万国博覧会で出会ったジャワのガムラン音楽への強い興味と刺激が、この曲に色濃く反映されている。エキゾチックな響のうえに奏でられる5音音階ふうの旋法を用いたメロディーが、聴く人を異国の東洋の夢の世界へ誘ってくれる。

「グラナダの夕暮れ」はハバネラのリズム、ムーア人の愛の歌、どこからともなく聞こえてくるギターやカステネットの響が、スペイン・アンダルシア地方のグラナダの熱っぽく物憂げで悩ましげな夜の情景を喚起させる。

「雨の庭」は軽い雨が乾いた庭に降り、あい間に太陽が時おり顔をのぞかせ、遠い昔の幸福な子供時代に聞いた童謡と思い出が甦り、最後はさんさんとした光の中にすべてが包みこまれていく様を描いている。この曲には『ねんねよ、坊や』と『わたしたちはもう森へは行かないよ』という2つのフランスの童謡が使われている。

以下各曲ごとに前述した3つのエディションを比較検討し、考察する。

III. 塔

“Pagodes”

1. 楽曲構成

提示 (Bar 1~30)

序奏のモチーフ (Bar 1~2) → 第1主題 (Bar 3~10) → 右手に第1主題の変形, 左手に第2主題 (Bar 11~22) → 第1主題の変形による推移的楽想 (Bar 23~30)

展開 (Bar 31~52)

序奏のモチーフ (Bar 31~32) → 第3主題 (Bar 33~36) → 第1主題の縮小, 第2主題のリズム変形 (Bar 37~43) → 序奏のモチーフ (Bar 44~45) → 第3主題の反復 (Bar 46~52)

再現 (Bar 53~98)

第1主題, 第1主題の変形, 第2主題 (Bar 3~22) の再現 (Bar 53~72) → 第2主題のリズム変形 (Bar 41~44) の再現 (Bar 73~75) → 推移 (Bar 76~79) → 第1主題, 第2主題の反復

2. エディションの比較と演奏解釈

Bar 1

D版, Y版では冒頭部分に2*Ped.*と書かれているが, D-C版には(2*Ped.*)となっている。ここでは5度の保属音の響や、各音域層における響の塊を豊かに表現したいので*una corda*は使用せず、和音は柔らかい音色で響が立ちのぼるようにするため、ゆっくりした連度の打鍵で行い、手首は常に柔軟にしておき、ガムラン音楽で使用される楽器の響きを想定することが好ましい。

- Bar 4, 6, 8, 自筆譜によると *rit.* は4小節目では最後の3連譜についているが、6小節目では最後の2つの8分音符についている。8小節目では全く抜けている。初版、第2版及び第3版では4, 6, 8, 54, 56, 58小節すべてに *rit.* が書かれている。⁵⁾ これに対して **D** 版、**Y** 版では *rit.* だけが記されているが、**D-C** 版は *Rit.* ーと書かれている。ここでは小節の最後まで *rit.* をかけるため、視覚的要素から考えてもーのある方が望ましい。
- Bar 10 3つの版とも4, 6, 8小節のように、*rit.* は書かれていない。しかし、4拍目のバスが上記の小節では **Fis** 音であったのが **Dis** 音に変化していること、またこの **Dis** 音にはテヌートとスタッカートがつけられていることから、この拍は時間的に少しのばして表現することが望ましい。しかしながら、明らかに *rit.* とは表情を違えるべきであろう。
- Bar 11~14 初版、第2版及び第3版でペダルの指示がなされているが、自筆譜には指示されていない。⁶⁾ また、61~64小節にはいずれの版にもペダル記号は書かれていない。しかし、ここはバスの **Gis** 音が4小節にわたってタイで結ばれていて、この低音を充分豊かに響かせる必要があるので当然ペダルは使うべきであろう。なおここはそれまでの音量の基調が *pp* であったのが *p* となるので、バスの音量も少し上げることが必要であろう。
- Bar 13~14 13小節及び63小節3拍目以降の右手のオクターヴに、**D** 版、**Y** 版ともにスタッカートがついていないが、**D-C** 版にはすべての音にスタッカートがつけられている。ここでは中声部に出てくる第2主題のテヌートのついたやや長めのふくよかな表情と、上声部の第1主題の持つ軽やかさのコントラストを明確にするために、**D-C** 版で弾くべきであろう。テヌートのメロディーを充分表現するためには、ゆっくりめのタッチで鍵盤をわらかく押す感じで弾くようにし、上声部は光の粒子のように、打鍵速度を速くした軽めのタッチを用いることが望ましい。
- Bar 15~18 **D** 版、**Y** 版では15小節、16小節が1小節ごとにスラーがかけられ、17~18小節は2小節で1つのスラーがかけられている。これに対して **D-C** 版は15~16小節が1つのスラーで、17小節、18小節は1小節ごとにスラーがかけられている。同じ箇所65~68小節は、すべての版で最初の2小節が1つのスラー、あとは1小節ごとにスラーがかかっている。ここは前半の2小節を1つ1つに切らずに1つのまとまりにして、後半の4分音符の動きが1小節ごとにエネルギーを増大させて次の楽想の躍動感につながっていくように書かれている、**D-C** 版の方で演奏するべきであろう。
- Bar 18 **D** 版、**Y** 版では4拍目の音が **G** 音であるのに対し、**D-C** 版は **Gis** 音となっている。この臨時記号は初版楽譜上に鉛筆で書き入れられているが、これはドビュッシー自身ではなくエンマ・バルダック夫人が書き加えたものでありとされている。⁷⁾ この小節の3連符は次の小節の *animez un peu* への流れを作るため、テンポは前の3小節に比べて前進ぎみに奏し、またクレッシェンドは音量というよりもエネルギー量の増加としてとらえることが望ましい。
- Bar 20 **D** 版、**Y** 版では中間部にスラーがついている。これに対して **D-C** 版は点線で書いている。また初版、第2版及び第3版にはふつうのスラーが書かれている。⁸⁾ このスラーによって声部のラインが明確となるので、つけて弾くべきであろう。

譜例 Bar 13 ~ 18

D 版, Y 版

D-C 版

Bar 26~27 D 版だけに 26 小節の最後の音にタイが書かれていない。しかしこの場合、27 小節の初めの音の前にタイの線がつけられているので演奏上問題はないといえる。

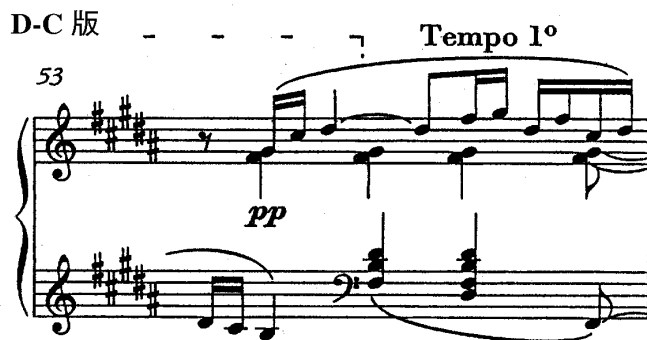
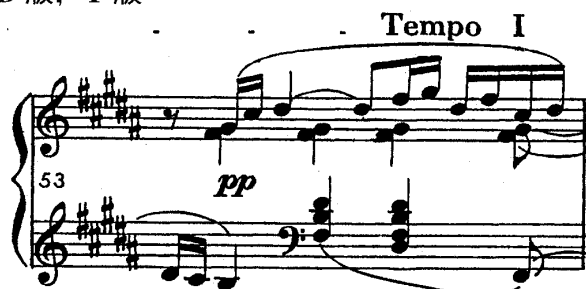
Bar 31 3つの版ともバスの H 音を右手、中音域の Fis 音、Gis 音の重音を左手でとるように指示されているが、自筆譜では重音の上に右手と指示されていた。⁹⁾ ここは 36 小節まで同じ音型でリズムが刻まれており、33 小節以降は右手でメロディーを、左手でこの重音を受け持つので、右手でバスを取る方が好ましいといえる。

Bar 53 D 版, Y 版では *Retenu* は 2 拍目の終わりまでかけるように見られるが、D-C 版はきっちりと 1 拍半の所までと明記してある。この記譜によると 2 つめの重音の扱いが微妙に違ってくるように思われる。前者はまだ少しゆったりめで、のびる感

じ、後者はよりあっさりとした表情を持ち、次の *Tempo I°* に入っていく。ここは左手で奏されていた第3主題のテーマのフレーズが終わったのを受けて、右手の第1テーマがさりげなく自然に出てくる所なので、**D-C**版で弾くべきであろう。なお**D**版最後の **Fis** 音は4分音符となっているが、8分音符の誤りである。

譜例 Bar 53

D 版, Y 版



- Bar 69 **D**版, **Y**版では最初の音は **Dis** 音のオクターヴのみであるのに対し, **D-C**版は **Gis** 音が入っている. 19小節の再現とみれば **Gis** 音が入っている方が望ましいし, 響の上でも充実することは明らかである.
- Bar 71~72 **D**版は *cresc. molto* ——— が72小節の4拍目までで終わっているのに対し, **Y**版, **D-C**版は小節の最後まで書かれている. ここは次の73小節の *ff*まで音量を増加してゆきたい所なので, **Y**版, **D-C**版の表示の方が演奏上適切であるといえる. またクライマックスにむけて音量の拡がり表現するために, 72小節の3拍目からは徐々にテンポを重めにとる方が好ましい.
- Bar 79~80 **D-C**版だけにカッコつきで [*Revenez au* ———] という速度表示があるが, これは校訂者が書き加えたものである.¹⁰⁾ 69小節から *animez un peu* によって少し速くなっていたテンポを80小節で再現される第1主題のテンポに戻すため, この場所はテンポを徐々に緩めて指示された *Tempo I°* にはいるのが自然だといえる. なお自筆譜には80小節のテンポ表示は書かれていない.¹¹⁾
- Bar 89 1拍目から2拍目にかけて **D**版, **Y**版ではスラーがついていないが, **D-C**版にはつけられている. このスラーは自筆譜にだけ書かれているが,¹²⁾ 重要なフレーズとして扱われるべきであるから, **D-C**版のようにスラーをつけて弾く方が好ましいといえる.
- Bar 93 **D**版, **Y**版では中音域のスラーが3拍目で終わっていて, 4拍目の4分音符が次の音へタイで結ばれている. これに対して **D-C**版では4拍目まで1つのフレーズとしてスラーがかけられている上, さらにフレーズの最後の音にスタッカートがつけられている. 前者の版で弾くと4拍目の音が特別な表情を持つことにより目立ちすぎてしまう. ここは91小節及び95小節の同じ箇所を考慮しても **D-C**版で弾く方が望ましい.
- Bar 96~97 **D-C**版は96小節の2拍目, 97小節の2拍目, 4拍目の4分音符すべてにスタッカートがついている. ここの3つの音域の響の塊, 各々でもって音色の変化を表現するため, この中音域の4分音符には **D-C**版の記譜にしたがってスタッカートをつけた軽いタッチで弾くべきであろう.

譜例 Bar 93

D 版, Y 版

D-C 版

IV. グラナダの夕暮れ
 “La soirée e dans Grenade”

1. 楽曲構成

提示 (Bar 1 ~ 37)

ハバネラのリズムによる前奏 (Bar 1 ~ 6) → ムーア人の歌調 : A (Bar 7 ~ 16) → ギターのモチーフ : B (Bar 17 ~ 22) → 3連符のリズムのモチーフ : C (Bar 23 ~ 28) → ギターのモチーフ : B (Bar 29 ~ 32) → 符点と3連符のリズムによるモチーフ : D (Bar 33 ~ 37)

展開 (Bar 38 ~ 91)

第1展開 : ハバネラのリズム, Aの変形, Cによる展開 (Bar 38 ~ 66) → 第2展開 : Dの変形, Cによる展開 (Bar 67 ~ 91)

再現 (Bar 92 ~ 121)

ギターのテーマと第1展開の回想 (Bar 92 ~ 108) → 第2展開の回想と新しいエピソードの出現 (Bar 109 ~ 121)

コーダ (Bar 122 ~ 136)

2. エディションの比較と演奏解釈

- Bar 1 **D版**では2拍目にスラー及びスタッカートがついていないが、**Y版**、**D-C版**ともにどちらの記号もついている。ここは2～4小節まで常に刻まれているハバネラのリズムをいきいきと表現するために、**Y版**、**D-C版**の方で弾くべきであろう。この16分音符はペダルをふんでいるので、重くならないようにするため、かなり速い打鍵のタッチを用いることが望ましい。
- Bar 2 **D-C版**は右手の **Cis** 音にテヌートがつけられているが、**D版**、**Y版**には書かれていない。ここはテヌート記号がついている方が2分音符で表されている **Cis** 音のオクターヴの始まりを意識的に表現することができるので、**D-C版**の方が好ましい。なおこのテヌートは、自筆譜にだけつけられている。¹³⁾

譜例 Bar1～2

D版

Mouvement de Habanera*Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux*

Y版

Mouvement de Habanera*commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux*

D-C版

Mouvement de Habanera*(Commencer lentement dans un rythme noncbalamment gracieux)*

- Bar 5 D版は右手のオクターヴの上の声部だけがスラーで結ばれているが、これに対してY版, D-C版は両方の声部にスラーがかけられている。ここは最初の符点8分音符のCis音がオクターヴで奏されていたフレーズの終わりの音であると考えられるので、Y版, D-C版のようにフレーズ記号としてのスラーがついていると考えるべきであろう。
- Bar 7 D-C版には *expressif* の後に *et lointain* と書かれているが、これは自筆譜にのみ指示されていたものであり、D版, Y版には書かれていない。
- Bar 18, 20, 30, 32 D版, Y版ともに2拍目の最初の8分音符に、スタッカートがついている。これに対して、D-C版にはついていない。ここは最後の2度上昇する音にむかって *cresc.* がかけられているので、この8分音符は必然的にささえ、もしくは土台として、しっかりとした性格をもっていないとてはならない音であるといえる。したがって、この音にスタッカートがついていない方が次の音へパワーを伝えやすいので、D-C版で弾くべきであろう。なお、この音は時間的に少し長くって表現する方が望ましい。

譜例 Bar17 ~ 18

D版, Y版

Tempo giusto

D-C版

Tempo giusto

Bar 35

D版, Y版ともに2拍目の左手の8分音符の上にスタッカートとテヌートがついているが、D-C版はテヌートだけ書かれている。36, 37小節の左手の同様の箇所にはいずれの版にもスタッカートがついていないので、ここは統一してテヌートをつけた荘重な感じの表情で弾くことが望ましい。

- Bar 41 D版, Y版は最後の2つの16分音符の上にスラーがつけられていない。これに対してD-C版にはスラーがついている。これはムーア人の歌調のメロディーの展開であるので、D-C版のようにスラーをつけて弾いた方がメロディーの最初の2音のモチーフに聴く者の注意が向けられ、フレーズの形がより明らかになるといえる。なお、自筆譜にはスラーがついている。¹⁴⁾
- Bar 43 D-C版だけに2拍目からスラーがついている。ここも41小節同様、スラーをつけて扱う方が望ましい。なお、ここも自筆譜にはスラーがつけられていた。¹⁵⁾
- Bar 59 D版, Y版には左手の最初の音にアルペジオが書かれていない。これに対してD-C版にはアルペジオが書かれている。ここはかなり大きな手を持った人でさえ同時に弾く事はできないので、実際の演奏ではアルペジオで弾くことになるであろう。しかしながらアルペジオがつけられている事によって、このインターヴァルに必要とする時間的な観念がより明確に意識されるといえる。なお、自筆譜にはアルペジオがつけられていた。¹⁶⁾
- Bar 62 D版には左手1拍目の頭のCis音にアルペジオがついていないが、Y版, D-C版にはアルペジオは書かれている。ここは64, 66小節と同様に、アルペジオをつけて演奏する方が好ましい。
- Bar 72 D版, Y版ともに3つ目の和音は符点4分音符で書かれているが、D-C版は4分音符で記されている。この音は自筆譜、及び初版から第3版まですべて符点4分音符で書かれているが、¹⁷⁾ これは作曲者自身がポリフォニックな響をイメージしていたためだと推察されよう。ここはD版, Y版を採り、符点4分音符の和音がたっぷりと長く響くように、ゆっくりと重さをのせたタッチを使い、さらにその響をペダルで取り、耳に残した上で高音域の和音をのせることが望ましい。

譜例 Bar 72

D版, Y版



D-C版



- Bar 76 D-C版にだけ左手1拍目の頭の音にアルペジオが書かれている。これは作曲者自身の録音から採って記譜されたとあるが、¹⁸⁾ ここも59小節と同様にアルペジオでなければ弾けない箇所である。ただ3音とも分けて弾くのではなく、Fis音のオクターヴの後にCis音を弾くようになっているのが興味深い。
- Bar 89 D版, Y版ではバスの声部にスラーがかけられていないが、ここは87小節同様D-C版のようにスラーがついていると考えて弾くべきであろう。

Bar 97~98 D版, Y版では97小節の終わりまでが *cresc.* で98小節が *pp* になっているのに対し, D-C版では97小節の1拍半までが *cresc.* で次の中音域で奏されアフタクトで始まるメロディーから *pp* としてある. ここは41小節にこのメロディーが現れた時と同様に, 出だしから *pp* で弾く D-C版の方が望ましい.

譜例 Bar 97 ~ 98

D版, Y版

D-C版

Bar 100 D版, Y版では中声部が4分音符であるが, D-C版の校訂者が書き入れたように, ここはあとの5小節と同様, 符点4分音符であるべきだといえる.

Bar 112 D版, Y版のこれらの小節の終わりにつけられているフェルマータは, D-C版ではカッコがつけられている. 初版, 第2版及び第3版にはカッコはつけられていない.¹⁹⁾ このカッコがついていることにより, この間合いが短くなる事を示唆していると考えられよう. それはドビュッシー自身の録音によっても確実である.²⁰⁾

Bar 118 D版, Y版ともに初版, 第2版及び第3版に書かれているように *più p* であるが, D-C版は自筆譜のように *più pp* となっている.²¹⁾ ここは117小節のエコーと考えられるので, D-C版のように弾く方が好ましい.

Bar 130~131 **D版**, **Y版**ともに低音域の重音は中段に書かれているが, **D-C版**は下段に書かれている。

Bar 130~137 **D-C版**には *en allant se perdant* ----- という表示が記されている。これは自筆譜にだけ書かれていたものである。²²⁾

V. 雨の庭

“Jardin sous la pluie”

1. 楽曲構成

A: 第1主題部 (Bar 1 ~ 70)

第1主題 (Bar 1 ~ 15) → 推移 (Bar 16 ~ 26) → 第1主題 (Bar 27 ~ 36) → 推移 (Bar 37 ~ 42) → 第1主題 (Bar 43 ~ 55) → 推移 i. (Bar 56 ~ 63) → 推移 ii. (Bar 64 ~ 70)

B: 第2主題部 (Bar 71 ~ 99)

導入部 (Bar 71 ~ 74) → 第2主題 (Bar 75 ~ 82) → 第1主題の断片 (Bar 83 ~ 89) → 第2主題 (Bar 90 ~ 99)

A': 5連符上に奏される第1主題 (Bar 100 ~ 115) → 推移 (Bar 116 ~ 125)

B': 第2主題と第1主題の断片 (Bar 126 ~ 146)

コーダ: 第1主題を用いた結び (Bar 147 ~ 157)

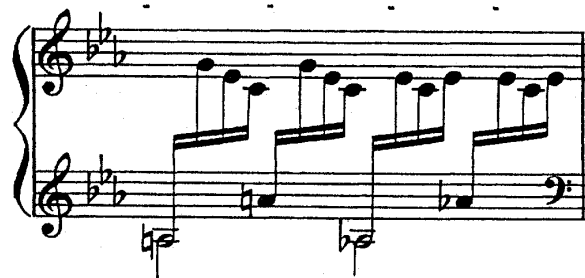
2. エディションの比較と演奏解釈

Bar 23 **D版**, **Y版**ともに 4拍目の左手のバスの **A** 音にスタッカートがついていないが, ここは22小節と同様にスタッカートが書かれている **D-C版**のように弾くべきであろう。

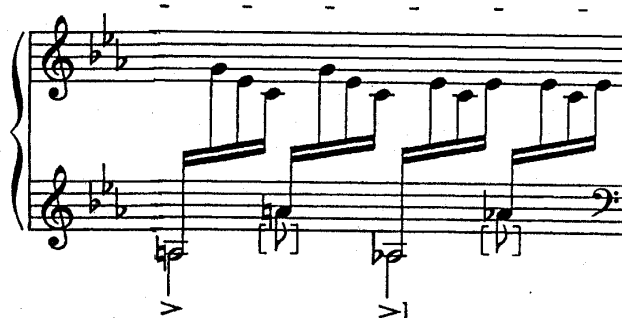
Bar 24 **D版**, **Y版**ともにバスの音は2分音符で書かれているのに対し, **D-C版**では全音符で書かれている。実際, 演奏上はペダルをふんでいてこのバス音はずっとのびているのであるが, ここは **D-C版**のように全音符であると考え, 深くよく響くタッチで弾くことが望ましい。

譜例 Bar 46

D版, **Y版**



D-C版



- Bar 46 D版, Y版ともに2拍目, 4拍目の中音域のA音, As音が16分音符のままある。これに対してD-C版は45小節になってこの音にもう1つ, 8分音符の役割も持たせている。ここは前の小節と同じ音形であるのでD-C版のように考えるべきであろう。またその際, この2つの音は少し長めのタッチで弾くことが望ましい。
- Bar 53 D版, Y版ともに *cresc.* は小節の最後までかけられているが, D-C版は3拍目までしか書かれていない。ここは上昇音形が使われているので, D版, Y版のようにあくまでも小節の最後まで *cresc.* をかけていくべきであろう。
- Bar 75, 76 D版, Y版ともに左手の下の声部のフレーズは76小節から始まっているが, D-C版では75小節から始まっている。参考として91小節を見てみると, 最初の音はすでに1小節半にわたってタイで結ばれているので, ここのフレーズはD-C版のように考えるのが妥当であるといえる。
- Bar 77~78 D版, Y版ともに右手のスラーは1小節ごとにつけられている。しかしこれでは
92~93 フレーズが細切れになってしまうので, D-C版のように2小節にわたってスラーがついているように弾くべきであろう。

譜例 Bar 75 ~ 81

D版, Y版

Tempo I (moins rigoureux)

75 *pp*

78

81

D-C 版

75 **1^o Tempo (moins rigoureux)**

78

81

The image shows three systems of musical notation for measures 75, 78, and 81. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 75 is marked with a first tempo and the instruction '(moins rigoureux)'. The dynamics are marked 'pp'. Slurs are used to group notes across measures. Measure 78 features triplet markings (3) over the right-hand notes. Measure 81 also features triplet markings (3) over the right-hand notes.

- Bar 79~81 **D** 版, **Y** 版ともに左手の3連符にかかっているスラーは2小節で1回切れて, 新たに1小節ぶんがかけられている. それに対して**D-C**版では3小節が1つのスラーで結ばれていて, また81小節の左手の2分音符の和音に校訂者によってスラーがつけられている. これらは前の音形のつながりから考えてみても, **D-C**版の方で弾くべきであろう.
- Bar 126 **D** 版, **Y** 版ともに9連符は32分音符で, また装飾的な扱いとするような小さな音符で書いてあり, そのあと全音符分の長さをトリルで満たすようになっている. それに対し**D-C**版は9連符を16分音符で記しこれを1拍とし, 次の2分音符分がトリルになっている. 自筆譜を見ると9連符の上には2分休符が書かれていて, また2分音符のトリル上には何かを削除したあとが見られる. **D-C**版の校訂者は, この消された部分には2分休符が書かれていた可能性があるとして述べ, また130小節では9連符の所に9という文字が書かれていないところから126小節のドビュッシーの意図はこの楽譜のようであったとしている.²³⁾ なお初版, 第2版及び第3版は126小節と130小節は同じように書かれ, **D** 版, **Y** 版はこちらの版を採っている.
- Bar 126, 130 **D** 版, **Y** 版ではクレッシェンドが**Dis**音まで, **D-C**版は**Fis**音のあとまでついているため**Gis**音が頂点となっているのが明確である.
- Bar 131, 132 **D** 版, **Y** 版ともに131小節のクレッシェンドは右手の**Fis**音まで書かれている. これに対して**D-C**版では, 最後の**H**音までクレッシェンドがつけられている. 132小節では**D** 版, **Y** 版ともに何も書かれていないが, **D-C**版は校訂者によってク

譜例 Bar 126 ~ 132

D版, Y版

a tempo - en animant jusqu'à la fin

D-C版

Tempo - en animant jusqu'à la fin

自筆譜

Ritenu - - - Tempo - en animant jusqu'à la fin.

レッシェンドが付け加えられている。128, 129 小節に対して、ここは左手にも *cresc.* の指示があり、より積極的な拡がりを実現したいので **D-C** 版の指示に従うべきであろう。

- Bar 136, 143 **Y** 版では 136 小節の左手の最初の 4 分音符の **Gis** 音にテヌートとスタッカートがついているが、**D** 版、**D-C** 版にはテヌートだけがついている。また 143 小節では **D** 版、**Y** 版ともにテヌート及びスタッカートがついている。いっぽう **D-C** 版では 136 小節同様、テヌートだけがついている。これに対して 145 小節の同じ箇所はいずれの版でもテヌートにスタッカートがつけられている。136, 及び 143 小節において、この **Gis** 音は 4 小節が 1 まとまりのフレーズの最初の音である。したがって、この音は 1 拍目の頭としての存在感のある表情の音で弾く必要があるので、スタッカートのついていない **D-C** 版で弾く方が望ましい。同様の性格を 147, 及び 149 小節の右手の冒頭の音が持っている。また似たような箇所として 138 小節があげられるが、ここはいずれの版にもテヌートとスタッカートがついている。この音はフレーズの中間の音なので重めに表現する必要がないからであろう。
- Bar 139 **D** 版、**Y** 版ともにクレッシェンドは小節の頭からつけられているが、**D-C** 版は 1 拍目最後の 16 分音符から始まっている。
- Bar 150 **D** 版、**Y** 版には 1 拍目と 2 拍目の 4 分音符の上にスタッカートがついていないが、**D-C** 版にはカッコつきで校訂者が書き入れている。ここは 148 小節との関連から言っても、当然スタッカートがついていると考えて弾くべきであろう。
- Bar 157 **D-C** 版には装飾的アルペジオの最初から曲の最後の音にかけてスラーがかけてあるが、**D** 版、**Y** 版にはスラーが書かれていない。このスラーが書かれていることによって 3 オクターヴにわたるアルペジオがひとまとまりのエネルギーの噴出であることを明確にする事ができるといえる。曲の最後にふさわしい華やかな拡がりや余韻を与えるためにも、このスラーは意識して表現するべきであろう。なお、このスラーは自筆譜だけに見られる。²⁴⁾

VI. 結 び

本稿においてドビュッシー作曲「版画」に関する楽譜、1903 年デュラン社出版の初版 (**D** 版)、昭和 50 年音楽之友社出版安川加寿子校訂ドビュッシーピアノ曲集 II (**Y** 版) 及び 1991 年デュラン・コスタラ社出版ロイ・ハワット校訂ドビュッシー全集シリーズ I 第 3 巻 (**D-C** 版) の 3 つのエディションについて、演奏する立場から比較検討した。

その結果、記譜上のわずかな違いでも、それが作品の表情に与える影響が顕著であったことを明らかにした。また **D** 版、**Y** 版における相違点はほとんどなかったが、これらの版と **D-C** 版には相違が見られ、演奏に際してより好ましいエディションは **D-C** 版であることを明らかにした。さらに本曲を演奏するにあたって、相違箇所における作曲者の意図及びその表現方法等について考察した。

今後は、本稿の考察結果にしたがって本曲を演奏する予定である。

注

- 1) 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
- 2) ヨゼフ・ブロッホ, ピーター・コラジオ, 中村菊子, 渡辺寿恵子共著, 「ドビュッシー・プレリュード 第1巻 演奏の手引 全小節の分析と文学的裏付け」全音楽譜出版社 1993年8月31日第6版発行 pp.6
- 3) 同上書 pp.6
- 4) 最新名曲解説全集 第16巻 独奏曲 III 音楽之友社 昭和56年2月1日第1刷発行 pp.309 (ドビュッシー「版画」の項 平島正朗文筆)
- 5) ドビュッシー全集シリーズI第3巻 ロイ・ハワット校訂 デュランーコストアラ社 1991年 pp.156
- 6) 同上書 pp.156
- 7) 同上書 pp.156
- 8) 同上書 pp.156
- 9) 同上書 pp.156
- 10) 同上書 pp.156
- 11) 同上書 pp.156
- 12) 同上書 pp.156
- 13) 同上書 pp.157
- 14) 同上書 pp.157
- 15) 同上書 pp.157
- 16) 同上書 pp.157
- 17) 同上書 pp.157
- 18) 同上書 pp.157
- 19) 同上書 pp.157
- 20) 同上書 pp.157
- 21) 同上書 pp.157
- 22) 同上書 pp.158
- 23) 同上書 pp.158
- 24) 同上書 pp.158

参考文献

- 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
- ヨゼフ・ブロッホ, ピーター・コラジオ, 中村菊子, 渡辺寿恵子共著, 「ドビュッシー・プレリュード 第1巻 演奏の手引 全小節の分析と文学的裏付け」全音楽譜出版社 1993年8月31日第6版発行
- 最新名曲解説全集 第16巻 独奏曲 III 音楽之友社 昭和56年2月1日第1刷発行
- 標準音楽辞典 音楽之友社 昭和52年11月20日第1版第16刷発行
- 名曲辞典 ピアノ・オルガン編 音楽之友社 昭和46年5月1日第1刷発行 pp.745～747
- ニューグローヴ世界音楽大辞典 第11巻 1996年1月10日第1刷発行 pp.519～534

参考楽譜

- Oeuvres Complètes de Claude Debussy Série I Volume 3 DURAND-COSTALLANT
- Claude DEBUSSY “*Estampes pour Piano, Édition originale*” DURAND Edition Musicales
- ドビュッシーピアノ曲集 II 版画 安川加寿子校註 音楽之友社