

ドビュッシーの音楽についての一考察

沢 登 芙 美 子

1 はじめに

ドビュッシー (DEBUSSY, 1862—1918) の楽譜をはじめて手にした時感じた大きな感動と当惑は忘れ難い。ヨーロッパロマン主義の音楽に耳馴れている者にとっては、ドビュッシーの音楽は一種の抵抗感と同時に不可思議な魅力を感じさせるものである。このような感情を起させるものは何であるのか、また何ゆえ彼の音楽が印象派 (ドビュッシー自身は自分が印象派とは思っていないかつたらしいが、この楽派はドビュッシー1人で終わってしまったので印象派とは言わずに、印象主義と言う方がよいかもしれない) と呼ばれるかということ、私にとって大きな問題であった。彼の音楽を調べているうちに、この問題に答えるためには彼の作曲技法、音楽語法を解明することが必要であると感ずるようになったのである。

それゆえ、本稿ではドビュッシーの音楽を解明するために、彼の作曲技法、音楽語法を論ずることにする。

2 一般的考察

一つの出来事は、時代を経るに従ってその意義は様々の変遷を経験し、確固とした地位を獲得するものであって、音楽技法、音楽思想もまた例外ではない。しかしここで取り上げようとする19世紀から、20世紀初頭にかけてのドビュッシーの音楽は、我々にとってあまりにも身近なものであるため、その評価は十分に確立したものとは言い難い。しかし技法的な面においてはそれまでの時代の作品に用いられていたものと明確に区別し評価できるものがあるように思

われる。

周知のように20世紀音楽は、19世紀のロマン主義思想を受けつぎながらも多種多様な発展を遂げ、一貫した様式を持っていない。20世紀の音楽様式は、同じような連なりとしてながめられるのではなく、ドビュッシーに代表される印象主義、スクリャピンの神秘主義、シェーンベルク、リヒャルト・シュトラウスの表現主義などのような個々の主義が、互いに重なり合い影響を及ぼし合いながら成り立っているのである。

印象主義⁽¹⁾ (Impressionism) という言葉は、1874年にパリで、ある展覧会に並べられていたモネ、ルノアール、ピサロ、シスレー、セザンヌ、ドガらの絵画に対してジャーナリストのルイ・ルロワが、彼らを軽蔑して印象主義者達 (Impressionistes) と呼んだのに由来しており、直接にはモネの絵の題 <印象、昇る太陽 (Impression, Soleil Ievant)> に由来している。それは光、波、風といった自然のさまざまな現象、つまり直ちに消失したり絶えず変化したりする外界の刺激に対して、芸術家の側からの瞬間的な生気に満ちた感応であり応答であって、それは絵画に次いで、文学、音楽の世界にも入った。この言葉の音楽の分野への最初の転用は、1887年にドビュッシーがローマ大賞を授与され、留学していたイタリアからフランスのアカデミーに義務として送った独唱とオーケストラの作品 <春> に対して、アカデミー会員たちから「色彩性の感じが誇張され、デッサンの正確性と形式の重要性を忘れて……。……ドビュッシーはこの『漠とした印象主義』から身を護ることが望ましい。」という意味の批評に

由来するもので、これが音楽の分野に印象主義という観念を導入した最初の機縁になったとされている。⁽³⁾

それゆえ音楽における印象主義は、それ独自のものではなく絵画、文学などに対する共感とそれからの影響によるものと言えるであろう。

3 ドビュッシーの音楽形成

ドビュッシーのあの一種不可思議な魅惑をたえた作品を理解しようとする為には、若き日の彼の思想を知ることが重要な意味を持っていると思われる。それゆえここでは彼のドビュッシズムの形成に大きな影響を及ぼしたと思われる事柄をいくつか拾ってみよう。

彼の年譜によれば、11才になったドビュッシーはパリの音楽院でピアノ上級クラスに入学する。これは11才の少年にとっては驚くべき成功であった。その後は12年間の音楽院時代を送るのであるが、ここでの生活は彼にとって多くの場合、彼への無理解さに対する絶望と激怒の修業時代であったといえる。しかしピアノ教室においては、彼は秀れたピアノの才能を発揮した。これを立証するように、ストラヴィンスキーは次のように言っている。「やあ、なんとこの男はピアノを良く弾くのだ。」と。ショパンの如く、彼の繊細な音のらし方はピアノのハンマーを忘れさせた。これは若き日におけるドビュッシーの特性をよく表現しているものと思われる⁽⁴⁾。

和声学教室においてドビュッシーは、和声学では最もいけないとされている平行8度、平行5度などを多く使用し、教師を怒らせたのだが彼にとってその響きは、耳障りであるどころか快いものであつたらしい。和音の感覚と音色を大切に、独立した1つ1つの色彩を楽しむドビュッシーにとって、法則ばかり多い和声進行を重んずる和声学の教室は耐え難いものであつた。⁽⁵⁾

彼はまたステファーン・マラルメのサロンに出入りして、ボードレルやヴェルレーヌらとも交友し、象徴詩の世界から深く影響された。彼らの詩は、『言葉の音楽』つまり言葉の意味よりむしろ響き具合によってある事物を表現し

ようとする全く感覚的のものであり、後にドビュッシーが『牧神の午後への前奏曲』の作品の中にみられるような、田園風で抒情性のある魅惑的な響きの世界をつくってゆくのに大きな影響を与えていると思われる。

4 作曲技法

ドビュッシーは、すでに絵画において示された印象派的手法を音の世界に取り入れようとした。その特徴は『葉ずえを渡る鐘(Cloches à travers les feuilles)』、『荒れた寺にかかる月(Et la lune descend sur le temple qui fut)』、『金色の魚(Poissons d'or)』、『帆(Voiles)』、『野を渡る風(Le Vent dans la plaine)』、『霧(Brouillards)』、『雪の上の足跡(Des pas sur la neige)』、『沈める寺(La Cathédrale engloutie)』やその他多数の作品の題名にみられるように、不定形の流動体と関係したもので、印象主義の絵画が自然界に存在しない線を描かないように、はっきりした旋律様式を嫌い、感覚的な音そのものがもつ色彩を重視しようとしていることである。ドビュッシーはそのような表現を効果的に出すために、多くの場合伝統的形式である開始と終止の明確さを棄てて、曲の性格に密着した自由な形をとった。例えば、二部形式・三部形式は彼自身もよく用いているがソナタ形式や対位法は用いていない。また旋律は多声音楽(Polyphony)の代りに、ロマン派芸術の特徴である人間の感情の世界を表現する抒情的旋律などを犠牲にした大変断片的な旋律を用いている。このように多くの貴重な技法を棄て去ることによって、はじめてドビュッシーは彼の音楽を確立することができたのである。つまりドビュッシーの音楽は簡素で洗練された純粋な透明感のある音楽となつたのである。これは1つにはワーグナーへの反発であつたと考えられる。ワーグナーの音楽はその拡大されたオーケストレーションにより、人の心に強烈に食い込んでくる動的な音楽であるのに対して、ドビュッシーは静的な音楽を旨がしていた。しかしながら中期までのドビュッシーの作品には、ワーグナーに反対しながらもその影響がみられるのである。

「ドビュッシーは1879年までパリ音楽院のマルモンテル教授のピアノ・クラスに在籍したが、ついに1等賞をとることはできなかった。しかし伴奏法のクラスにおいては、わずか1年で1等賞をとっている。」と伝記に記されている。このことは彼が天才的な即興の能力を持っていたことにより、演奏家としてより作曲家として、フランス音楽史に輝かしい足跡を残すようになる萌芽ともみられはしないだろうか。しかし創作年代の初期には歌曲、声楽曲が多いが、彼は非常にピアノを愛していたため（かつてショパンが美しくピアノをうたわせたように）中期を

過ぎる頃からピアノの名作がつぎつぎに生まれてくることになるのである。

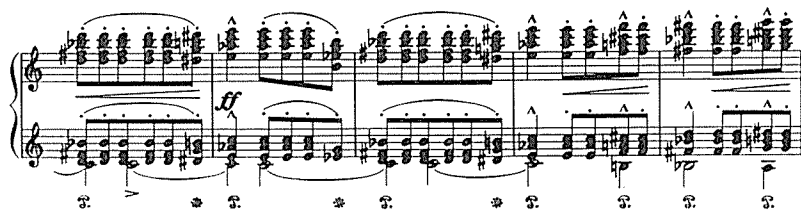
ドビュッシーが、ピアノ音楽の分野に革命的な仕事をしたといっても、一挙に《映像 (Images)》や《前奏曲集 (Préludes)》のような、極めて音響的なピアノイズムの世界を確立したわけではない。しかし初期の作品といわれる《2つのアラベスク (1888)》と《ベルガマスク組曲 (1890~1905)》にも、ドビュッシー独自の優雅な音の世界への萌芽がみられるが、本稿では彼独自の音楽を明確に確立した中期以降の作品を取り上げて考察する。

A 《ピアノの為に (Pour le piano 1896~1901)》

A 1 前奏曲 (Prélude)

曲の中央部に増3和音の連続使用(譜例1)がみられる(B.D.Fis.)(G.H.Dis.)(As.C.E.)(Es.G.H.)~

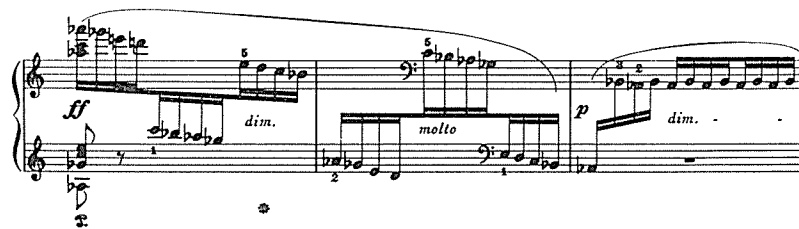
譜例 1



全音音階(例2)を使用している。

(註、全音音階については後の水の反映の所で説明を加える)

譜例 2



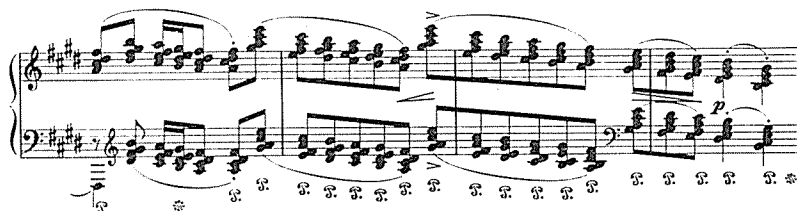
A 2 サラバンド (Sarabande)

7の和音の連続使用(譜例3)

(Dis. Fis. A. Cis.)(Gis. H. Dis. Fis.)

(Fis. A. Cis. E.) ~ しかも2の和音の連続使用が見られる。(2小節目最後から Gis. A. Cis. E.) (E. Fis. A. Cis.) (Dis. E. Gis. H.) ~

譜例 3



曲はグレゴリア旋法の中のヒポドリア旋法（譜例4）を用いて終わっている（譜例5）

譜例4 ヒポドリア



譜例5



譜例5の音階は(do[#]. re[#]. mi. fa[#]. so[#]. la. si. do[#].)

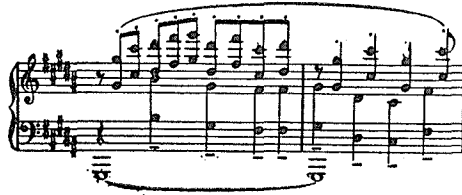
B 《版画 (Estampes 1903)》

曲は大変に東洋的な雰囲気を出しているものである。

B1 塔 (Pagodes)

五音音階を使用（譜例6 si. do[#]. re[#]. fa[#]. so[#].)

譜例6



民族的な五音音階を用いた音楽は複雑な近代音楽と異って、その独特なリズム、音程、旋律によって、場合に応じた雰囲気を醸し出す可能性を秘めている。それゆえドビュッシーにとつ

ては、五音音階を含めた民族的な音階とその変形は素晴らしい音楽の素材となりえたのであろう。次に五音音階の数種を示す（譜例7）。

譜例7




五音音階の各々の旋法は個有な性格を持っている。異った黒鍵の上に置かれたTとDとの位置に従って与えられる種々な印象により我々はそれを明確に区別できる。これらの旋法はスコットランド、日本、シナ、ジャワそして古くはインカでも使用されている。

B2 グラナダの夕暮れ

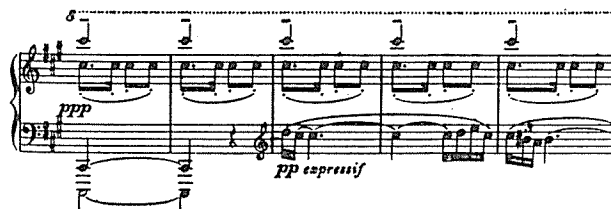
(La soirée dans Grenade)

ドビュッシーにはスペインから影響を受けた作品があるが、この曲（譜例8）もその1つで

ハバネラのリズム () に乗って
短2度(3小節目D, Cis)と増2度(5小節目

His. A) の音程からスペインを思い起させるものがある。

譜例 8



C 《映像 第1集 (Images 1^{ère} Série 1905)》

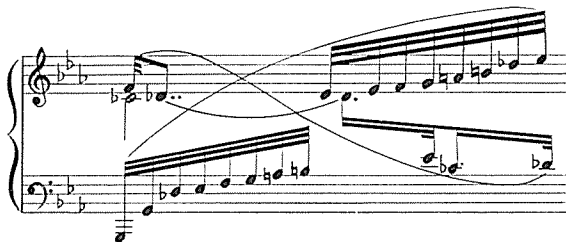
ドビュッシーは3曲からなる《映像》というピアノ曲集を2つ書いた。自ら手紙の中で「自惚れでなく、この3つの曲はピアノ音楽史上、シューマンの左か、ショパンの右に位置を占めるだろうといってもよいと思っています。」と書いているように、この曲をもって印象主義的な作風を確立したようである。

C 1 水の反映 (Reflets dans l'eau)

三連音符とアルペジオの使用により、水面に小石を投げかけた時波紋が広がるように、光と影を描写している。

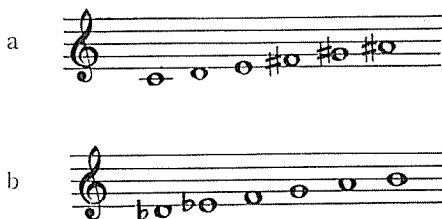
全音音階の使用 (譜例9 $re^b . mi^b . fa . so . la . si .$)

譜例 9



この音階は12音音階と異り、オクターブを6等分している。全音音階にはa, b, 2つの系

列がある。



これは古くから使用されていたが真に有効に使用したのはフランス印象派であった。印象主義は視覚的描写や雰囲気とそこから発せられる情緒や印象の描写に重点が置かれる楽派であるから、このような主音、属音のない音階は誠に

望ましい素材であったわけであろう。

(8)

$\frac{6}{4}$ の和音の連続使用 (譜例10)

譜例10 a では $\frac{6}{4}$ の和音の第5音と重複したた

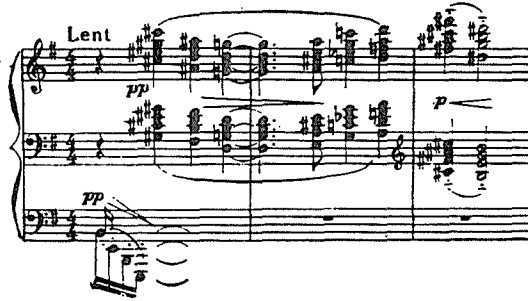
めに平行5度と平行8度をつくっている。この和音は古典和声において不協和音とされていたが、独特な響きの為にドビュッシーは特に《映像》の中で、連続的に使用している。 $\frac{6}{4}$ の和音

の連続使用の特徴は平行4度をつくることにある。

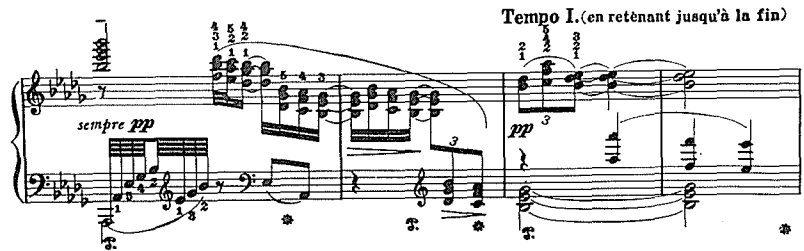
(譜例 a Gis.Cis, Fis.H, D.G, E.A, ~)

(譜例 b F.B, Es.As, Des.Ges, C.F, ~)

譜例 10 a



b



9の和音の使用(譜例11)

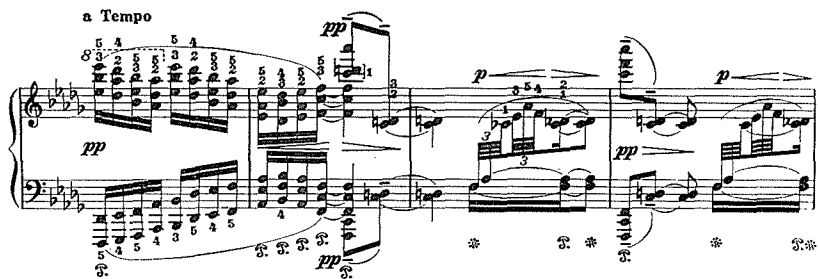
古典和声では、9度は常に根音より少くとも9度以上、また導音より少くとも7度以上離れていなければいけない。それゆえ第四転回形は準備のある時以外は用いられないのである。が譜例11では第四転回形を用いて、しかも9度の音のユニゾンで平行8度をつくっている。

(Es. Des. As.B, F.B.Es.B,) その上第3音を省略した形で、和声は大変空虚な響きをもつ独特な効果を出している。(7の和音の混合による使用)

記号では5度と4度の平行進行をつくつ

ている。

譜例 11



また、2度音程により、水のぶつかりあいを描写している(C.D, Ces.Des,)

譜例12に於ては、Bassが増2度進行の連続を使用している。(F.Gis.H.D.~)

譜例 12



この曲は、はじめから種々の特色ある和音を使用することにより、水面に光る印象を感覚的にとらえ、光の屈折を音に置き換えている。

C 2 ラモー讃 (Hommage à Rameau)

曲は拍子が次々に変化してゆく。こういった技法はドビュッシーにはよく見られるものである。はじめ $\frac{2}{3}$ 拍子で10小節→ $\frac{4}{2}$ 拍子1小節→ $\frac{3}{2}$ 拍子4小節→ $\frac{1}{2}$ 拍子1小節→ $\frac{3}{2}$ 拍子25小節→ $\frac{2}{2}$ 拍子1小節→ $\frac{3}{2}$ 拍子最後までとなり、 $\frac{1}{2}$ 拍子から $\frac{4}{2}$ 拍子の間を不規則に使用している。これは、ドビュッシーが形式より、その時々印象を大切にされたためこのような使

用法となったものと思われる。

和音においては、8度のユニゾンではじまり最後まで平行8度を多数使用し、その瞬間ごとにつりあいのよい洗練された響きをつくってゆく。

C 3 動き (Mouvement)

曲は全体に明るい三連音符のくりかえしを使用している。これは《ラモー讃》における、自由な拍子の選択と共に現代音楽（特にストラヴィンスキーやバルトーク）のリズム構成を予知してゆくものだろう。この技法はドビュッシーとしても以前には見られない新しい傾向である。

D 《映像 第2集 (Images 2^{ème} Série 1907)》

D 1 葉ずえを渡る鐘 (Cloches à travers les feuilles)

全音階を使用 (譜例13)

(上段 la. so. fa. re[#]. do[#]. si~)

(中段 so. fa. mi^b. re^b. do^b. re^b. mi^b. fa.~)

三連音符による全音階の構成で、樹の葉のひそやかなさざめきが聞こえてくるように思われる。

譜例 13

D 2 廃寺にかかる月 (Et la lune descend sur le temple qui fut)

9の和音の第2転回形の連続使用により、5度と4度と2度の音程の平行進行をつくっているが、これ等の和音はどんな種類の解決も耳に要求しない為に、平行進行は自然な感じを受ける。

(譜例14)

譜例 14

またこの曲では平行8度の進行も多数使用されている。

D 3 金色の魚 (Poissons d'or)

⁽⁹⁾
「これがドビュッシーの机に飾られていた日本の漆の盆から靈感を受けた作品であることはよく知られています。点描のように作られた小品でスーラのいくつかの絵や、マチスの初期の

風景画を思わせるものがあって、印象主義とドビュッシーにつけられた欠かせないレッテルを説明するものです」とあるように、曲は金色の魚が泳いでいる印象を適確に表現している。2度和音の連続使用により水がぼこぼこするようであり、全音音階や半音音階、また素速い分散和音等でゆったり泳ぐさまや速い泳ぎがみえるようである。

E <<前奏曲 第1巻 (Préludes 1^{er} Livre 1910)>>

E 1 デルフィの舞姫 (Danseuses de Delphes)

拍子が不規則に変化する曲である。はじめに $\frac{3}{4}$ 拍子 3 小節 → $\frac{4}{4}$ 拍子 1 小節 → $\frac{3}{4}$ 拍子 4 小節 → $\frac{4}{4}$ 拍子 2 小節 → $\frac{3}{4}$ 拍子 5 小節 → $\frac{4}{4}$ 拍子 1 小節 → $\frac{3}{4}$ 拍子 15 小節と $\frac{3}{4}$ 拍子から $\frac{4}{4}$ 拍子の間を終始不規則に変化してゆく。

E 2 帆 (Voiles)

中間の 6 小節を除いて全曲にすべて全音音階を使用 (譜例 15)
曲は強拍をさけて長 3 度の平行ではじまり、2 小節目の Gis. C のリズムで浮かせ、海の上に浮かぶ帆の不安定な感覚を表現している。

譜例 15

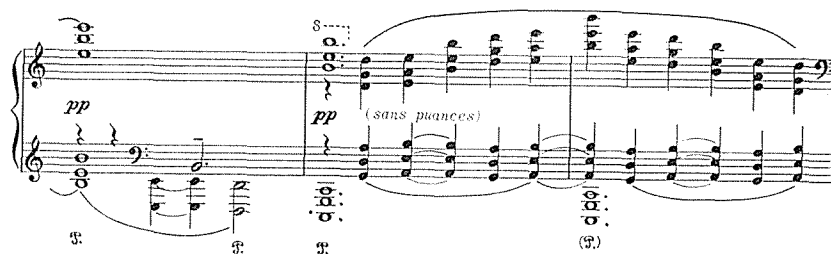
Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

中間部 6 小節は五音音階を使用 (譜例 16)

譜例 16 5 音音階

全音音階から五音音階への移りが見事に結合されている (譜例 17)

譜例 25



この技法により、海中に沈んだ寺院から鐘の音や司祭たちの歌うオルガスムが聞えてくるような効果を出している。ここで用いられている平行進行は《亜麻色の髪の乙女》にも使用されている。

E 7 ミンストレル (Minstrels)

白人が顔を黒く塗って黒人の歌をうたう道化的なリズムの曲だが、ここでは五音音階によって表現されている。(譜例26)

譜例 26



F 《前奏曲 第2巻 (Préludes 2^{ème} Livre 1910~13)》

F 1 霧 (Brouillards)

平行5度、8度、短2度の重なり(譜例27)を数多く使用した曲である。短2度の重なりにより、空中に漂う“水蒸気”の音を思い浮かべることができるようだ。この平行進行や、短2度の使用はドビュッシーとしては新しい技法ではない。しかし曲の中での用い方には調性を全く無視し、音の世界だけを漂っている。これは後に現われる電子音楽の要素が含まれているように思われる。この点に於て、今まで生み出し

た技法を取り入れながら新しい世界に入ろうとしているかのように思われる。

短2度の重なり

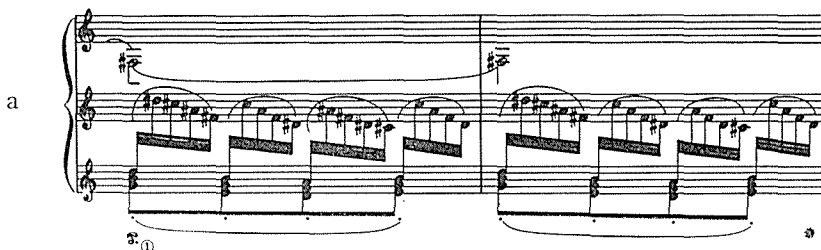
譜例27 a ; G.H.D. → Dis. Cis. Ais. Fis. ~
b ; 1小節目. 4小節目. Cis → C,
H.D.F. → B. Des. Fes. ~

平行5度

譜例27 a ; 下段, b ; 中段,
c ; Cis → G. Fis → Cis. ~

平行8度 譜例27 b ;

譜例 27



F 2 枯れ葉 (Feuilles mortes)
 曲は自由な三部形式でかかかれている。
 9 の和音の連続使用と平行 8 度 (譜例 28) に


より和音がいつになっても解決されない為に、
 もの悲しい哀れさを、また満たされない感覚が
 表現されているように思われる。

譜例 28

Lent et mélancolique

F 3 ビーノの門 (La Puerta del Vino)

As.) は保続音とみることができないのではないかと思われる。

曲全体が5度音程からなっている。左手のハバネラのリズム  (譜例29 Des

譜例 29

曲の最後はハバネラのリズムに乗せて9の和音で終っている。

F 4 カノープ (Canope)

全曲を通して平行和音を使用 (譜例30)

譜例 30

G ≪ペレアスとメリザンド (Pelléas et Mélisande 1892~1902) ≫

ドビュッシーが作曲した唯一の歌劇であり、彼の最高傑作といわれているものである。この作品を完成するのに16年間を費している。

曲の最初の部分 (譜例31) はニ短調で開始されるのだが、2小節目に突然ハ長調となる。本来ニ短調からハ長調に移行するにはいくつか

の予備あるいは経過の和声が必要であるが、彼はこれを全く無視している。彼の考え出した和声進行の自由はこうして限界のないものとなっていく。譜例32に於てもオーケストラは2小節目でDes⁹.→E.⁹→Des⁹.→E⁹.→F⁹.と個々の響きを大切にしている。つまり彼にとって和声進行は転調ではなく、個々移り変わる和音なのである。

リズムに於ては譜例31の5小節目からみられるようにタイと三連音符の使用により1, 2, 3拍という拍の感覚をぼかしている。

歌の旋律線はオーケストラの平行5度の和声進行に乗って、朗読調の進行になっている(譜例32)。曲はこの旋律線に特徴を見出すことができる。曲全体を通して同1音の連続から3度音程までの小さな音程が非常に多く、4度音程、5度音程は少なく、6度音程、7度音程は希にしか見られず、8度以上の音程は見い出されない。このことから、彼は詩的言語を大切にしていたのではないかと思われる。1889年バイロイトへ行ってきたあとでギローとかわした会話の中で次のようなことを言っている。「⁽¹³⁾ぼくはワーグナーの中で感心していることでも真似しようとは思いませんね。別の劇のかたちを考えているんです。言葉が表現する力のなくなったところ、そこから音楽がはじまる。いうにいわれないもののために音楽が書かれる。影からでてきたような気配があつて、そして瞬時にしてもどつてしまう、そんな音楽、いつもひかえ目にしているみたいな、そんな音楽が書きたいのです。」と。これは《ペレアスとメリザンド》の台本となつたメーテルリンクの第5番目の戯曲を見つげ出す以前であつたにもかかわらず、すでに歌劇の台本となるものの夢について明確な感覚を持っていたことを想像できるのではないだろうか。この旋律線こそ、ワーグナーから遙かに離れ、ヨーロッパから生まれた旋律をなお一層

遠く引離しているもののように思われる。旋律線において小音程を好んで使用したのは、音楽表現をより謙虚なものにした。このことはワーグナーの大規模な音楽への反感でもあつたのではないだろうか。ともあれドビュッシーのこの技法は詩的なものであり、小音程使用により旋律線は朗読的で、流れるような人間の言葉に大変近い音楽となつたのである。この自然に語るような旋律様式は古く中世のグレゴリア聖歌から靈感を得ることができたと言われている。この宗教的感覚を表現するのに役立つ聖歌を限りなく復活させたことにおいてもワーグナーと違うのである。しかしこの跳躍の少ない自然な旋律線は曲の全部ではなく、クライマックスにいくと非常にロマン派的傾向の強い旋律に変化しこの曲のポイントを形づくっているのである。しかもドビュッシーが使用する劇的技法は、オーケストラの突然の沈黙によって、驚く程の効果をあげているのである。この沈黙による強い表現力に支えられて歌われる技法は見事なものであり、前述のようにドビュッシーが考えていた劇のかたちを裏付けるものであるだろう。

なおオーケストラに関してもう1つ付け加える重大な技法は、台本であるフランス語のもっている美しいリズムや雰囲気を見失わないように常に表面に出ることなく影のように情景描写をしている点である。楽譜にはpppが数多くみられることからドビュッシーが弱奏の表現力を意識していたことと思われる。これはワーグナーが劇的表現をするのに大編成のオーケストラを使用したもの大きな相違を示している。ドビュッシーはこの沈黙と弱奏の可能性をはじめて認識した作曲家であつたのではないかと思われる。この技法においても《ペレアスとメリザンド》が彼の最高傑作と言われているゆえんではないだろうか。

譜例 31

Musical score for piano. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked *p* and *pp*. There are two interval markings below the score: "平行 8 度" (parallel 8th) and "平行 5 度" (parallel 5th). The piece concludes with a triplet of eighth notes in the right hand.

譜例 32

Très large **16** Poco mosso

Fl.
 Hrb.
 C.a.
 Cl.
 B.♯
 B.♭
 Cors
 M.
 Gu.

p *très soutenu*
f *dim.*
p *très soutenu*
f
p *très soutenu*
f
p *très soutenu*
f

Solo
p *doux et expressif*

oui... qui êtes vous
 Oh! vous a...

Je suis le prince Golaud le petit fils d'Arkel le vieux roi d'Allenor de.

Très large **16** Poco mosso

Vca
 Alt.
 Vcll
 C. H.

pizz
arco
f
pp

pizz
arco
f
pp

pizz
arco
f
pp

p
f *très soutenu* *dim.*
pizz *p*

pizz
arco
f
pp

p
f
dim.
pizz *p*

div.
pizz *p*

div.
pizz *p*

Des E Des⁹ E⁹ F⁹ B⁹

5 ま と め

ドビュッシーは、ヨーロッパの伝統音楽から背を向けることにより、彼独自の音楽を形づくっていった。絵画の分野における印象派が、自然の光を大切に自然の色彩と動きを見事にとらえたように、ドビュッシーは自然の動きや息吹、かおりまでも繊細な感覚によって音楽に置き換えてしまったのである。

技術面においての特徴は、まず和声法である。ドビュッシー自身は無調性は主張しなかったが、不協和音から解決への法則、終止形の法則を軽視することによって調性感覚をぼかした。《水の反映》、《沈める寺》、《廃寺にかかる月》などにみられるような準備も解決も持たない9の和音、11の和音の連続は、ドビュッシーの主要なものであるが、これは調性を無視することによってはじめて可能となり、長調、短調の法則のかわりに平行を好んで使用することになったのである。ゆえに対位法の反進行はなくなり、同一音色の連続、つまり瞬間的印象をとらえる個々の固定した和音となったのである。この個々の和音は時として大変色彩的効果を生んだり、不思議な雰囲気をつくる技法となるのである。この技法は、東洋への関心に由来する《葉ずえを渡る鐘》、《帆》、《水の反映》などにみられる全音音階や《塔》にみられる五音音階、それに半音音階の自由な使用と相重なって、ドビュッシーの好む傾向である。これらの技法はほとんどの場合断片的に混用されているが、稀には全曲を同一技法で通しているものもある。例えば《帆》にみられる全音音階、《カノープ》にみられる平行などがある。準備も解決も持たない「不協和音」の連続を含むこれらの技法を考え出したことが、無調

主義の先駆者と呼ばれる理由となっているのであろう。そしてこの長調と短調の混合した平行進行は、《サラバンド》、《沈める寺》などにもみられるような、中世の教会旋法にも通じるものではないだろうか。

リズムの面では、まず強弱のないことである。つまりそれまでの小節線をたよりに強弱をつけていた観念を棄て去っている。楽譜には小節線が確かにあるのだが、過去におけるリズムの拍感とは全く違うのである。リズムはドビュッシーの使用した和声とともに彼の音楽の中に溶け込んでしまう。この古典のリズム構造を無視することによって《ビーノの門》やその他の作品にみられるような生き生きとした民族の歌や踊りのリズムをそのまま使用することができたのである。ドビュッシー以前にもこのようなリズムが使用されなかったわけではないが、法則の中にはめ込んでしまい、歌のもつ旋法は長調、短調の中に置き換えられてしまっていた。楽譜をみると、数多くの作品にみられるような二連音符、三連音符、五連音符や、急速なパッセージ、シンコペーションなどによって、また《ラモー讃》、《デルフィの舞姫》などにみられるような多くの拍と少ない拍によって、めまぐるしいアクセントの移動が行なわれている。

旋律では、ドビュッシーの音楽は瞬間に移り変わる印象を大切にすため、旋律線は非常に断片的であり、古典派やロマン派にみられるような統一した旋律は見い出せない。

ドビュッシーは、このように教会旋法を復活させたことや、東洋旋法をとり入れたことによって音色のもつ雰囲気を重視した独自の和声法と、特殊なリズム構造を示したのである。そしてこの結合の中に音楽語法を確立していったのである。この音楽語法により、彼の音楽は人々

の聴覚にばかりでなく、視覚にまで訴えてくるのである。これこそ、印象主義と呼ぶのにふさわしい語法であったのではないだろうか。

(注)

- (1) 柴田南雄「西洋音楽史 4」P.47
- (2) 当時作曲家の登竜門として、ローマ大賞という制度があり、ローマ賞の肩書をえた者は国費により2年以上4年まで生活を保証し、創作に専念させる制度である。これについてはJean Barraqué: “Debussy, ”に詳しい。
- (3) Donel Handman; Impressionisme [Encyclopédie de la Musique, Tome II, P.524]
- (4) バラケ著 平島正郎訳「ドビュッシー」よりドビュッシーはよく「ピアノのハンマーを忘れなさいよ」と云った。
- (5) この種のことについて、ドビュッシーの師であるギローとの対話の中で、彼の思想をうかがうことができる。くわしくは、マルグリット・ロン著 室淳介訳「ドビュッシーとピアノ曲 P.33, 34, 35」
- (6) 松平頼則著「近代和声学」P.103
- (7) 松平頼則著「近代和声学」P.141
- (8) 古典和声では、Dominante 上のものを除き、準備と解決が必要であった。しかもこの和音の連続は認められていなかったのである。
- (9) マルグリット・ロン著「ドビュッシーとピアノ曲」P.127
- (10) T—S—Tの進行形及び終止形をいい、多くの場合完全終止の後に置かれ、厳粛な或は宗教的な性格の曲中にしばしば用いられる。ロマン派以後の作品にはブラガル終止及びその変形がかなり見受けられるものである。しかしこの終止形は他の形と異り、独立性を欠くので曲の開始部や途中に現われることは稀である。従って曲の終止部に現われることが多い。
- (11) 《沈める寺》は古いブルターニュの伝説に基づいて書かれた曲で、晴れた朝、海が澄んでいる時には海中に沈んだイスの町のカテドラル(寺院)が見え、鐘の音や司祭たちの歌う聖歌がはっきりと聞こえてくる。やがてその幻影は消え失せ、寺院は深い海の底へ静まり返る。というものである。
- (12) 9～13世紀中頃にかけて行われた初期多声部音楽
- (13) バラケ著「ドビュッシー」P.122

(参 考 文 献)

- (1) A・ゴレア著:「現代音楽の美学」(1957)
野村良雄 田村武子 訳 音楽之友社
- (2) Ch. ケックラン著:「和声の変遷」(1962)
清水 修 訳 音楽之友社
- (3) 松平 頼 著:「近代和声学」(1969)
音楽之友社
- (4) J・バラケ著:「ドビュッシー」
平島正郎 訳: (1962) 白水社
- (5) M・ロン 著:「ドビュッシーとピアノ曲」
室 淳介 訳 1960 音楽之友社
- (6) N・デュフルク著:「フランス音楽史」(1970)
徳永隆生 訳 白水社
- (7) H・ライヒテントリット著:
服部幸三 訳
「音楽の歴史と思想」(1950) 音楽之友社
- (8) N・デマス著:「フランスピアノ音楽史」
徳永隆男 訳 (1964) 音楽之友社
- (9) 柴田南雄 著:「西洋音楽史 4」
(1967) 音楽之友社
- (10) ERIC BLOM ed:「Grove's dictionary of
music and mnsicians」
VOL II
(1967) Machmillan