

# ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」の作品分析

夏田昌和

## 1. はじめに

本稿は19世紀末~20世紀始めのフランスを代表する作曲家クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862~1918) 初期の傑作である管弦楽作品「牧神の午後への前奏曲 *Prélude à l'après-midi d'un faune*」(1892-94)の音楽を分析したものである。この分析文は自筆譜を始めとする作曲家による一次資料や、この作品やドビュッシーについて書かれた他の論文等を比較参照するのではなく、専ら今日一般に演奏に用いられている出版譜より同じく作曲家としての私自身が読み取った事柄をあくまで「私の視点」において述べたものである。よってドビュッシー自身の考えを代弁しようとしたものでも、あるいはその創作過程について各種資料を基に辿ろうとしたものでもないことを始めにお断りしておきたい。しかしながら多くの場合作曲家が最終的に作品として定着し後世に残そうとした最終稿と看做せる出版譜を作品分析の基点に置くことは、少なくとも近代以降の作品に関しては第三者が時代を超えて直に作品と向き合うための正当な道筋の一つであると、作曲家である私としては常々考えている。

また題名の由来でもあり作品のインスピレーションの基ともされるマラルメ Stéphane Mallarmé (1842~1898)の詩「牧神の午後 *L'après-midi d'un faune*」(1865~1876)それ自体や、この詩と作品との関係についてもここでは言及しないこととする。フランス象徴派の大詩人によるこの美しく官能的な詩について何かを述べるのは一音楽家に過ぎない私の能力と知見の及ぶところではなく、仏文学者や音楽学者といったその分野の専門家による論述にお譲りした方が遥かに賢明であると思われる。誰にとっても明白で議論の余地のないこの詩と音楽の関連は、作品冒頭に提示されその後何度となく回帰するフルートの旋律が、パン(牧神)の吹く笛のそれを表しているということであろう。

## 2. 作品の形式について

本作品は一楽章形式の楽曲であり、その全体は総休止やリピート記号などによって明確に区切られることなく、冒頭から終結に至るまでが一繋がり音楽として続いて演奏される。上に述べたように楽曲冒頭のフルートの旋律が途中何度も回帰することが多少ロンド形式を想起させなくもないとはいえ、この非常に独創的な作品に既存の形式を当てはめて説明することは難しく、また益することがないように私には思われる。

次ページの<図表-作品形式>にみられるように、私自身はこの作品を和声的な終止や用いられている音楽素材などに基づき、大きく4つの部分に分けて捉えることにした。

<図表-作品形式>

	Exposition of A (30)			Transition and melodic subject B (24)		Middle section by C (24)		
<Section>	A1	A2	A3	A4	B	C1	C2	C3
<Measure>	1~ (10)	11~ (10)	21~ (10)	31~ (6)	37~ (18)	55~ (8)	63~ (11)	74~ (5)
<Rehearsal number>		n.1	n.2	n.3	n.4	5 after n.6		5 before n.8
<Tempo>	Très modéré			(Très modéré)	En animant/Toujours en animant/1er mov.	Même mov. et très soutenu		
<Tonality>	aton.~E~Eb	D~E~C#~d#	E~G~A~B	aton.&w.t.s.	E~A~C~E b~Ab~Db	D b~E~G	D b	D b~G b

	Recapitulation of A (32)					
<Section>	A5-1		A5-2	A6	A7	A8
<Measure>	79~ (7)		86~ (8)	94~ (6)	100~ (6)	106~110 (5)
<Rehearsal number>	n.8		n.9	n.10	2 before n.11	n.12
<Tempo>	Mouv. du Début/Un peu plus animé		1er mov./dans le mov.plus animé	Dans le 1er mov. avec plus de langueur		
<Tonality>	E~C		E b~B~C#	(A)E	F#~F~E	E

図表の最上段にはこの4つの部分が、便宜的につけられた各々の名前——「(楽想) A の提示部」、「移行部と旋律主題 B」、「C による中間部」、「A の再現部」——と共に示されている(図表中は英語表記)。括弧内は各部分の小節数であるが、30、24、24、32 小節と中間の2部分がやや小さく同等であり、両端部分はそれより少々長めにほぼ釣り合いをとる、シンメトリックなバランスによっていることが見てとれよう。この楽曲は既に触れたようにソナタ形式のような既存の楽曲形式に当てはまるものではないが、それでもその内容から第1部分を提示部、第2及び第3部分を展開部及び中間部、第4部分を再現部と大まかに看做すことも可能であろう。

図表の2段目は各部分を更に幾つかのセクションへと分けたもので、一つの部分はほぼ単一種類の旋律群や楽想による数セクションより成る(例: Exposition of A = A1・A2・A3)ものの、第2部(Transition and melodic subject B)だけはA'4とBという2つの素材(楽想)が接合されていることが解る。

図表の3段目は各セクションの始まる小節とその小節数(括弧内)、4段目には練習番号(Dover版のスコアを使用)との関係が示されている。

図表の5段目はテンポの変化が記入されている。それを見ると全体的に Très modéré (=molto moderato / 非常に中庸なテンポで) を終始基調として激しいテンポの変化は見られないながらも、第2部分第2セクション(37小節~)以降は En animant (=animando / 活気を帯びて)、Toujours en animant (常に活気づいて)と若干テンポが速まるのに対し、第3部分(55~)は反対に若干テンポが落ち着いて Même mouvement et très soutenu (=lo stesso movimento e molto sostenuto / 同じテンポで、音を充分によく保ちつつ) と控えめではあるが対比がつけられている。再現部である第4部分の最初の2つのセクションでは、基本のテンポ Mouvement du début・1er mouvement (=Tempo primo / 始めのテンポ)とそれより早めのテンポ Un peu plus animé・dans le mouvement plus animé (=un poco più animato / 少し活気を帯びたテンポで) が交替し、最後の3つのセクションでは avec plus de langueur (より気怠さを増して)とテンポが明らかに落ち始め、102小節以降の Retenu(=retenuto)・Très retenu (=molto retenuto) を経て、

それまでとは明らかに異なる遅いテンポ *Très lent et très retenu jusqu'à la fin* (非常に遅く、最後に至るまで大きなブレーキをかけて) へと至って終わっていく。

図表の一番下、6段目に記入されているのは調性の移り変わりである。慣例に従い大文字のアルファベットは長調 Major、小文字のそれは短調 minor を表しているが、小文字つまり短調のそれが第1部第2セクション後半の幾分経過的な d $\sharp$ -minor の数小節間(17小節~20小節)に限られることからみても、この楽曲が概ね長調の牧歌的で明るい色調に満たされていることがよく見て取れよう。もっともドビュシーの音楽言語においては調性が浮遊的で一つに確定し難い箇所や、全音音階など調性とは異なる音高組織に基づく箇所もある上、そもそも古典的な調性原理の礎である Dominant→Tonic という和声進行が注意深く避けられているため、あまり断定的に調性を判別し得ない場合も多いことを断っておきたい。図表中、調性を示すアルファベットに下線が引いてあるものはそうした中でも、例外的なドミナント進行によって調性がとりわけ明確に終止する箇所や、主調である E-Major と第3部分の安定した調性である D $\flat$ -Major などである。また aton. は atonal の略で無調的な部分、w.t.s. は whole-tone scale の略で全音音階が用いられている箇所に記されている。提示部的である第1部が主調である E-Major からみて属調の B-Major に終止していること(それは古典的なソナタ形式の提示部と同じ調性構造と言える)、展開部的な第2部の始まりでは無調的になったり全音音階が用いられたりすることによって調性的に安定した世界からの一次的な離脱がみられること(同じく古典的ソナタ形式の展開部が有している機能と近いものがある)、中間部的な第3部が主調と3度転調関係にある A $\flat$ -Major や D $\flat$ -Major に重きが置かれていること(こうした調はロマン派の3部形式による楽曲の中間部や、第2主題の調性としてしばしば選ばれる)は、この革新的な作品の中に見いだせる微かな古典性の名残として興味深いものがある。

### 3. 各部・各セクションの分析

#### (1) 第1部第1セクション <A1> (1~10小節)

<譜例 1>

The musical score for the first section (A1) of the first part, measures 1-10, is shown in 9/8 time and E major. The score is annotated with various musical terms and symbols. At the top, a bracket labeled '減7の和音' (diminished 7th chord) spans the first two measures. Below the staff, a bracket labeled '増4度' (augmented 4th) spans the first two measures. The first note is labeled 'Do#' and the second 'Sol'. A bracket labeled 'almost chromatic (atonal)' spans the first four measures. A bracket labeled 'M.T.L. 2番' (M.T.L. 2nd) spans the first four measures. A bracket labeled 'Whole ton scale' spans the first four measures. A bracket labeled 'diatonic (E-Major)' spans the first four measures. A bracket labeled '増4度' (augmented 4th) spans the last two measures. The last note is labeled 'Mi'. A bracket labeled '挿れる2音(長2度)' (inserted 2 notes, long 2nd) spans the last two measures. The score is marked with a '1' in a box at the beginning. The time signature is 9/8. The key signature is one sharp (F#).

作品はかの有名なフルート・ソロのフレーズをもって開始される。単純ではあるがしかしそれ故に実に鮮烈で忘れ難い印象を与える出だしである。と同時に、それがそのまま楽曲全体を支配する主要主題の提示ともなっている。特定の音色を持つ 1 音(ここではフルートの C#音)を聴いただけでどの曲が始まるのか判ってしまうという点では、ストラヴィンスキーの「春の祭典」の冒頭のファゴット・ソロ(牧神のそれよりも半音だけ低い C 音)にも匹敵するであろう。では前ページ<譜例 1>と共に、この主要主題について詳しく見ていこう。

主題前半は、C#音とその増 4 度下の G 音の間を、2:1 の長短格(trochaic)リズムを背景に半音階的な経過音群を伴って往復する運動を 2 回繰り返すものである。増 4 度(もしくは減 5 度、この 2 つは 19 世紀末には既に支配的であった 12 平均律においてはほぼ同一のものと考えて良いであろう)という所謂 3 全音 triton 音程はオクターヴを二等分し、5 度圏の円周上では最も遠い直径の両端に位置する特別な音程である。またディアトニックな音階に登場する音程としては最も調性的・協和的でないものの一つ(無論反対に紛うこと無く調性的・協和的とされる音程はオクターヴと完全 5 度、長短 3・6 度などである)として 20 世紀前半以降新ウィーン楽派の作曲家などによっても偏愛された音程であり、また特にドビュッシーにおいては彼がしばしば用いた全音音階(全音音階は 3 つの増 4 度、あるいは 2 つの増 3 和音によって出来ているとも言い表せる)とも関連付けられるであろう。この「牧神の午後への前奏曲」においても増 4 度は作品の音楽構造の核を成す音程として非常に重要である。

この増 4 度間の往復運動はほぼ「半音階的」と言える順次進行によっているが、<譜例 1>の 2 小節目に示したようにこの中には部分的ではあるが全音音階を成す 4 音と移調の限られた旋法(M.T.L./ Mode à transpositions limitées)第 2 番を成す 5 音とが含まれており、それらが単純な半音階には必ずしも還元出来ない独特の色合いをこの旋律に与えているとも考えられる。もとよりこの部分では主調である E-Major は覆い隠されているばかりか、およそいかなる調性感も感じ取れず、音楽は無調的なものに留まっている。

一方リズムについてみれば、先述したように付点 2 分音符と付点 4 分音符による長短格リズムが仄かに感じ取れるものの、長短様々な音価が用いられることによってこの 1、2 小節目において拍節間は殆ど感じられない。

旋律が二度の往復運動を経て三回目に C#音へと戻ってきた瞬間、3 小節目にして劇的な変化が起こる。直前の上行運動を弾みとして旋律は D#を経つつ一気に G#まで跳躍し、その後その 1 オクターヴ下の G#まで急降下した後に属音である B 音上にしばし留まる。ここにおいて初めてこの曲の主調である E-Major の音調と安定した 8 分音符の連なりによる 9/8 拍子の拍節感が姿を現すが、それらは続く 4 小節目に入るや否やまたも曖昧さの中に姿をくらまし、旋律は E-Major の固有音ではない A#音へと終止する。この終結音の直前の 2 音、B と C#は 1、2 小節の始めの 2 音 C#、B の逆行形であるが、今後この 2 音高としてあるいは長 2 度という音

程として「揺れる 2 音」(後述)へと発展してゆく。

ここまでのフルートによる「牧神の午後への前奏曲」主要主題に関して、これが書かれた 19 世紀末という時代を鑑みた時に注目すべき先進性の一つは、それが特定和声の進行をその背景に殆ど感じさせないことである。僅かに 3 小節目に E-Major の主和音のみが仄かに浮かび上がるに過ぎない。

4 小節目の 5 拍目に E 音の反復によってホルンが言わば「合いの手」として参入して来るが、このホルンの開始音 E(言うまでもなく主音でもある)とフルート主要主題の終結音 A#の間に、2 つめの増 4 度が成立し、前述の C#-G という 2 音と合わせて減 7 和音を成す 4 音を構成するが、これらは何れも主要主題の核となる重要な音である。ホルンの旋律 4~5 小節にかけての特徴的な動き(実際には 1 番ホルンから 2 番ホルンへと受け継がれて奏される)は、フルートの 3 小節目の音形を、リズムを 1/2 に縮小し音程を若干歪ませて模倣したものである(<譜例 1>では破曲線で指示)。更にホルンの終わりの C-D 音の繰り返しは、先に少し触れた長 2 度音程による「揺れる 2 音」の最初の出現でもある。

4 小節目 4 拍目にフルートの主要主題が終結すると同時にオーボエとクラリネット、そしてハーブのアルペジオによってこの楽曲にとっての初めてのハーモニーが響くが、この A#-C#-E-G# という 4 音による導 7 の和音(減 5 短 7 の和音)も主調 E-Major の固有和音ではなく、またそれが半音階的且つ異名同音的に解決する Bb-D-F-Ab という属 7 和音も E-Major ではなく半音下の Eb-Major を喚起する和音である。(ここ 5 小節目のバス Bb が主題の終結音 A# の異名同音であることに注意されたい。)

大変ドビュッシー的と思える 6 小節目の総休止——ドビュッシーは音が鳴り止み、しばし沈黙する瞬間の美を、ベートーヴェンやブルックナーらとは全く異なる流儀で人一倍愛した作曲家であったと私には思われる——の後、4~5 小節にかけての音楽を今一度反芻する 4 小節をもってこの最初のセクションを終え、次の第 2 セクションへと続いていく。ここではオーケストレーションによって和音の響きをより柔らかく淡いものへと遠のかせる効果が絶妙である。即ち、A#-C#-E-G# の和音は前述の 4 小節目における木管楽器から 7 小節目では弱音器付きのヴァイオリン群に、続く Bb-D-F-Ab の和音は 5、8 小節の 2 番ハーブと同じく弱音器をつけたヴィオラ以下の低弦から、9 小節目では弦楽器が鳴り止み、PP から PPP へと音量も落としたハーブのみが残る。この場面では、和音の音色上の変化だけではなく、それが舞台上のどこから聞こえてくるかを併せて考えてみると更に興味深い。オーボエとクラリネットは舞台中央にピンポイントに集まった狭い空間、ヴァイオリンは舞台前方左翼、低弦は舞台前方右翼にそれぞれ広がり、そしてハーブは舞台の左手最奥と、同じ音高を有する音源が空間を様々に移ろいながら減衰していくのである。

## (2) 第1部第2セクション <A2> (11~20小節)

### <譜例 2>

フルートの主要主題がここで初めて和音の背景を伴って回帰するが、実に驚くべきことにそれは主調の E-Major でも直前の属 7 和音(8~9 小節)の解決すべき E $\flat$ -Major でもなく、更に半音下の D-Major の主和音 D-F $\sharp$ -A 上でなされ、主題冒頭のフルート C $\sharp$ 音は今やこの和音の第 7 音として表情豊かに響きわたる。ハーモニーはこのセクションでは主に 2nd ヴァイオリン以下の弦楽器のトレモロ(依然として弱音器が付けられている上、更に始めのうちは *sur la touche* 即ち *sul tasto* で奏されるために非常に柔らかい音色となる)により奏でられ、まるで空気の微かな震えのような印象的で美しい背景を形成する。和声進行は始めの 2 小節間は D-Major の主和音とその半音階的刺繍和音の間でゆるゆかに揺れていたのが、13 小節目にフルートに E-Major のフレーズが浮かび上がる瞬間に転調し、初めて E-Major の V 度→I 度という(楽曲中初の)ドミナント進行が出現してこれと同調する。そして 14 小節目以降はまたすぐに主調を離れて C $\sharp$ -Major 更に d $\sharp$ -minor(先に述べたように楽曲中殆ど唯一の minor である)へと転調し、管楽器群も加わったクレッシェンドの後に *forte* でこの調の II7 の和音(短調である故に 4 小節目と同じ導 7 の和音となる)へと至ったところで突如断ち切られる。(導 7 の和音=減 5 短 7 の和音は、19 世紀後半以降それまで減 7 の和音が担っていた位置に取って代わり、クライマックスを形成する最も緊張度の高い和音としてヴァーグナーやブルックナーを始めとする多くの作曲家によって好んで用いられたものであることに留意されたい。)この中断の直前(19 小節)がこの楽曲にとって最初の *tutti* であり短くはあるが最初のクライマックスであると言って良いであろう。

上の<譜表 2>にはこのセクションの主旋律を記してあるが、フルート・ソロによって主要主題全体が奏された後、ここではその終結音 A $\sharp$ 上でまずはオーボエへと受け継がれ、主題の語尾の 3 音を 2 度上で模倣することから(<譜例 2>では破曲線で指示)途切れることなく新たな旋律線が生み出されていく。17 小節からはクラリネット、18 小節からは(満を持して)1st ヴァイオリンがこれに加わり強奏へと至るが、それは紛れもなく「音色旋律」的な発想、オーケストレーションであると言える。

17、18 小節(<譜例 2>の 7、8 小節目)のお椀形のカーブを成す旋律線は、1 拍目に長い音価が置かれた後に下降し上昇に転じて元に戻るといった点で主題冒頭部と特徴を一にしており、これから導かれたものと考えて良いであろう。1 小節単位のこの音形が 2 回繰り返されること、そし

て背景の和声の動きも 11、12 小節と同様な長短格リズムの反復によっている(ここでは d#-minor の V7 と II7 が交替している)ことが、双方の類似を際立たせている。クライマックスへと導くこの音形が主要主題本体の終結音の丁度 1 オクターヴ上の A#音から始まることにも留意されたい。

また 17、18 小節の音形の最後の 3 音 G#-B-C#は、主要主題の 3~4 小節目にも明白に由来している(<譜例 2>中に図示)。この 3 音は 19 小節のクライマックスで 3 度反復、強調された後、譜例には載っていないが続く 20 小節では他の全ての楽器が突如沈黙する中クラリネットによって静かに反芻される。この短 3 度と長 2 度による 3 音モチーフは、逆行させると 37 小節より始まる旋律主題「B」冒頭の 3 音(C#-B-G#)になり、また異名同音の A♭ を基点に反行させると中間部「C」の旋律冒頭の 3 音(A♭-F-E♭)を生み出すという点で、すこぶる重要である。

#### <譜例 3>

The image shows a musical score for Example 3. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three sections: (A) a 3-note motif (3音モチーフ) starting at measure 37, (B) its retrograde form (逆行形) starting at measure 55, and (C) its retrograde-inversion form (反行形) starting at measure 55. A bracket labeled '(反行形の移高)' indicates a transposition of the retrograde-inversion form. Arrows connect the notes of (A) to (B) and (C), showing the transformation process.

このセクションに関して最後に付け加えたいのはフルート主要主題の 3 小節目で絡んでくるホルンによる「揺れる 2 音」の存在についてである。先に述べたようにこの「揺れる 2 音」は曲頭 5 小節目のホルンに初めて登場し(C-D の反復)、8、9 小節でも繰り返されたものがこの 13 小節目では半音下げられて B-C# の反復となる。この 2 つの音高は主題冒頭の 2 音の順番を逆にしたものだが、直後にフルート主要主題中の 2 音へと受け継がれた(<譜例 2>中に図示)後、上に述べた 3 音モチーフにも含まれて強調され、更に次のセクション冒頭のハーブへと受け継がれていく。(次ページ<譜例 4>)

### (3) 第 1 部第 3 セクション <A3> (21~30 小節)

フルート・ソロに主要主題が三たび回帰するが、ここで初めて楽曲の主調 E-Major の主和音上にそれは成されることとなり、冒頭の C#はここでは I 度の和音の付加 6 音として響く。上に述べたように「揺れる 2 音」としての B-C#がハーブのアルペジオの中に拡散していくのを待つかの様に、冒頭 C#は 3 拍分(付点 4 分音符分)延長されて音価が倍になり、そしてその間 Crescendo していく。またこれまでのように冒頭小節が二度反復されることなく、すぐに元の主題 3 小節目に相当する跳躍上下行の運動へと続くが、そのリズムは著しく圧縮されている。

<譜例 4>

また上記<譜例 4>の 2 小節目に見られるように、その後の旋律の動きには前述の短 3 度 + 長 2 度という音程による 3 音モチーフの反行形や「揺れる 2 音」、主要主題語尾の音形などが矢継ぎ早に登場する。

<譜例 4>の 3 小節目(23 小節)では同 1 小節目の旋律がおおよそ 3 度下に、ここでもハープのアルペジオ(譜例では省略されている)を伴って繰り返されるが、それを支える和音は E-Major の属 9 の和音である。この 2 箇所が Tonic と Dominant という関係におかれることによって主調 E-major の存在が今や確固として示されるが、21~22 小節の E 音の持続低音(ホルンからチェロへと受け継がれる)と、23 小節のバス B 音(チェロ)が、主音と属音としてこの関係をより際立たせている。

G-Major へと転調する 24 小節では、3 連符と刺繍音を用いた修飾を伴って旋律線は上昇してゆくが、この形はこの後何度も用いられることとなる。また 24 小節後半に繰り返される音形はここでは刺繍音と付点リズムを伴うものの、19 小節における 3 音モチーフの反復を明らかに想起させるものである。ここから Crescendo を伴って旋律線が頂点に至る 25 小節冒頭にかけて、やはり 19 小節と同じ導 7 の和音(ここでは G-Major 属 9 和音の根音省略形)が繰り返し用いられていることにも注目したい。25 小節 4 拍目以降には(ここでは短 2 度となっているが)件の「揺れる 2 音」が見られる。また、ここまでのセクション前半の旋律線では半音階的な音組織と全音階的なそれが 1 小節毎に交替している。

<譜例 5>

前ページ<譜例 5>にはセクション後半 26 小節~30 小節の主旋律が示されている。1 番フルートに 21 小節と同じ形で主要主題冒頭が戻ってくる(楽曲冒頭から数えて四度目の回帰となる)が、やはり E 音上ではあるもののここでは和音が下屬調である A-Major の属 9 和音となっており、C# 音は B への引き延ばされた倚音としてまた新たな表情を与えられている。(9 拍目の A# と共にこの音を上部倍音として構成音に取り込み、E 音上の属 13 の和音と看做すことも可能であろう。) 印象的なハーブのアルペジオ(5 連符の反復音形は常に「揺れる 2 音」を思わせる長 2 度を起点にしている)はここでも三たび鳴らされるが、2 番ホルンの E 音保続を 21 小節から、2nd ヴァイオリン以下の弦楽器による和音の支えを 23 小節からそれぞれ受け継ぐことにより、そのオーケストレーションはこの二箇所の特徴を合わせたものとなっている。

このセクション後半においては主要主題の冒頭 1 小節が直後に 32 分音符へと圧縮され、3 回繰り返された後にその素早いリズムを保持したまま更なる上昇へと転じる。属調である B-Major に転調した 28 小節以降では、まずセクション前半 24 小節(<譜例 4>下段の 2 小節目)に見られたような 3 連符と刺繍音を用いたパッセージを二度繰り返すが、24 小節では上昇運動の内にあっただのがここでは反対に下降運動となることによって二者は対を成している。

この下降パッセージの核にある 4 つの音 G#-F#-D#-C# は、第 2 セクション 17~19 小節に見られた短 3 度+長 2 度による 3 音モチーフを内包しており、これを接合・延長したものと捉えることが出来る。7 ページの<譜例 3>では、37 小節より始まる旋律主題「B」、及び中間部「C」(55 小節~)の旋律について 3 音モチーフとの関連を示したが、今度はそれをこの 4 音音列との関係から見てみたい。

#### <譜例 6>

The image shows a musical score for Example 6. It features two melodic themes, B and C, on a single staff. Theme B starts at measure 28 with notes Sol#, Fa#, Ré#, and Do#. Theme C starts at measure 55 with notes La b (Sol#), Fa, Mi b (Ré#), and Ré b (Do#). Annotations include '完全5度下の移高' (perfect fifth down transposition) pointing from the notes of Theme B to Theme C, and '1音変化' (one note change) pointing to the Fa note in Theme C. The notes are labeled with their solfège names and accidentals.

上記<譜例 6>に見られるように、37 小節旋律主題「B」冒頭の 4 音は、28 小節フルートのパッセージより抽出される 4 音音列を完全 5 度下に移高して得ることが出来るが、これは既に述べたように 4 音音列自体が件の 3 音モチーフの音程を含むことを鑑みれば、<譜例 3>において確認を済ませた事実の再確認に過ぎないとも言える。より興味深いのは 4 音音列と中間部「C」の旋律冒頭 4 音の関係であり、前者の 2 番目の音 F# をナチュラルへと半音下げ他の音を異名同音的に読み替えることで後者が得られる。こうした事柄は例えばセリー音楽における様な厳密に組織化された方法論ではないにせよ、一見自由なインスピレーションをもって流麗自在に

流れゆくようにも感じられるドビュッシーの音楽を下支えする知的な構造であり、複数の異なる楽句を自然な統一感のうちに結びつけてゆく術であると言えるだろう。幾つものフレーズの記憶の中からまた新たな旋律が紡ぎ出されていくこと、あるものから他の何かが連想的に導かれてゆくその巧妙さは私を魅了して止まない。

さて続く 29 小節(<譜例 5>の下段 2 小節目)では主要主題語尾に用いられていた音形が反復しながら下降し、最後に上昇に転じて 30 小節の頭で属調の主音 B 音へと終止する。ここで音形反復の単位となっているのは 4 分音符であるため、そのリズムは拍節(9/8 拍子)との間にヘミオラとなる関係を作りだす。また音形と音形がタイや付点によって接合されているため、それは特に 4 分音符単位で見た場合シンコペーションのリズムとなっているが、これはこのセクションの前半 22 小節の 4~8 拍目(8 ページ<譜例 4>の 2 小節目)において「揺れる 2 音」から語尾音形にかけて用いられていたリズムに由来するものであり、また後述するように旋律主題「B」や中間部「C」の旋律中のリズムとしても今後用いられてゆく。また 29 小節から 30 小節にかけての完全終止は導音を含まないとはいえ(29 小節 7~9 拍目の和音は厳密には V7 や V9 ではなく、属音上の II7 もしくは IV7 である。導音 A# はその直前 4~6 拍目には一時的に現れるが G# を経て F# へと下行してゆく)、この楽曲で初めて出現する明確な和声上の終止形として第 1 部の終わりを告げる役割を果たしている。

またセクション後半においては<譜例 5>に示した主旋律中には「揺れる 2 音」は登場しないものの、27 小節のヴィオラ及びチェロには導 7 の並行和音としてハーモニーの動き(但しここでは短 2 度の揺れとなる)の中に、また 29~30 小節では 2nd ヴァイオリンの対旋律中にそれぞれ見いだせる。

セクション後半における旋律線の音組織に注目してみると、27 小節の 7 拍目までが半音階的、それ以降が一気に B-Major の全音階組織へと転じて鮮やかなコントラストを成している。32 分音符の急速な走句のただ中でのこの音調の変化は非常に効果的であると言えよう。このセクション全体のフレーズ構造を振り返ればセクション前半が 2 小節(21~22 小節)、3 小節(23~25 小節)に分かれ、セクション後半は 5 小節で 1 フレーズと次第に長くなっていくが、フレーズ各々の前半部が半音階的、後半部が全音階的となっていることが見てとれよう。

一方、この第 3 セクションでは前半、後半を通じて主旋律は一貫してフルートによって奏されるが、それは音色旋律のように様々な楽器が受け継がれていった直前の第 2 セクションと、続く第 2 部第 1 セクションにおけるクラリネットによる主題変奏の提示の双方と、音色において明瞭な対比を形成している。ただし恐らくは主にブレスの問題を解決するために 27 小節においては 2 本のフルートが交互に歌い継ぎ、また 28~29 小節近辺では音量を増すために 2 本のフルートが重ねて用いられている。

ここまで見て来たように提示部的役割を負う楽曲第1部では主要主題がフルートに計4回(23小節のそれもカウントすれば計5回)出現するが、それらは背景の和音やオーケストレーションを毎回異にすることによってその都度異なる風情をもって歌われる。古典的な西洋音楽においては通常、ある旋律は他の調位・旋法へと移調・転旋されたり、あるいは他の楽器に移って音色が変わったりすることによってその表情を変えていく。しかしこの「牧神の午後への前奏曲」提示部では旋律自体は常に同じ音高と音色に留まりつつ、周りの風景が様々に変化することによってその佇まいを変えていくのである。そしてこの特徴は主要旋律が回帰し再現部的役割を負う楽曲第4部分にも引き継がれ、更なる変遷を遂げていくのである。

このような書き方は私には印象派の画家モネ Claude Monet (1840~1926) の作品、中でもとりわけ「積み藁」や「ルーアン大聖堂」などの連作を思い起こさせる。これらの絵で、モネは同一の対象物が時間や季節、天候などを異にする様々な外光の下で、いかに多彩な色合いに染まり異なる表情を見せるかを見事に描き分けており、正にアトリエから屋外へと踏み出し自然光の元に描くことの多かった印象派の面目躍如たるところである。

ドビュッシー自身は「印象主義」とカテゴライズされることを嫌ったようであるし(しかし他者による何らかのカテゴライズを好む作曲家などそもそもいるであろうか?)、近年ではむしろ象徴主義との関連でその音楽が語られることが多いことも事実である。しかし一つの対象を様々な光のもとに描いていくというこの作品に見られる作法や、後期ロマン派や新ウィーン楽派初期のように作家自身の感情や内面の吐露を作品に投影するのではなく(それは印象主義 impressionism とは反対の表現主義 expressionism 的態度と言えよう)、むしろ自然の事物を音で「描きとる」ことの多いその創作姿勢は、印象主義と無縁のものであるとは私には感じられないのである。

#### (4) 第2部第1セクション <A'4> (31~36小節)

##### <譜例 7>

譜例 7の楽譜は、フルートとバスーンによるメロディを示しています。フルートのメロディは、G#4 (Do#) と A4 (ソ) の間で減5度(増4度)の音程関係を示されています。バスーンのメロディは、G#4 (Do#) と Bb5 (ミb) の間で増4度の音程関係を示されています。フルートのメロディは「perfectly chromatic」と「whole-ton scale (α)」とラベルされています。バスーンのメロディは「perfectly chromatic」と「whole-ton scale (β)」とラベルされています。また、フルートのメロディには「前セクション 27小節と同じ圧縮」と「揺れる2音(Do# - Mi b)」という注釈があります。

前ページ<譜表 7>の上段と下段に示されているように、このセクションは 3 小節単位のフレーズ二つによって出来ており、二フレーズ目は一つ目のそれを短 3 度上に移高したものである。各々のフレーズの前半は完全な半音階によっており、後半は全音音階に転じる。この二つの音組織は何れも単一の音程のみの堆積によっており、いかなる中心音も持ち得ないことから、最も調性やディアトニックな旋法からは遠い存在であると言える。この二つによって書かれたこのセクションはよって全曲の中でも最も無調的なパッセージであり、主要主題自身が移高されることと相俟って短くはあるが「展開部的」な趣を与える場所となっている。

ここではまず主要主題の変奏が初めてフルート以外の楽器、クラリネットによって奏されることが極めて耳を引く。始めに上行のアウトタクトが加えられた後、主題旋律はこれまでの C 音ではなくその増 4 度下の G 音より始められるが、C 音は今やバス(コントラバスの pizzicato)に移り、更にチェロによる対声部の開始音へと受け継がれる。ここに主要主題の最初の核音、C 音-G 音の増 4 度を成す 2 音が再現しているのは大変重要である。持続音の後の上下行運動は直前の第 1 部第 3 セクション後半 27 小節で見られた 32 分音符への圧縮、反復という特徴をそのまま受け継いでいる。また持続音 G の音価は前セクションの同一箇所にも更におよそ 8 分音符 1 個分が加えられてこれまでで最長となっている。このクラリネット主旋律の持続音の間にチェロに印象的な対旋律が登場するが、C 音の 32 分音符による反復音(持続音の変化したものと看做し得る)の後に付点リズムで上下行(C 音と E 音は異名同音的に長 2 度と同じなので、<譜例 7>にも示したようにここに「揺れる 2 音」を読み取ることも可能であろう)を幾度か繰り返すその動き方は、概ね主旋律の動きに対して反進行を成している。クラリネットによる主旋律のフレーズ後半、全音音階組織に転じた 32 小節の運動は、元々の主要主題では跳躍進行で上行する 3 小節目のそれに相当するものと思われる。続く 33 小節ではフルートに音色が移されてこれが反復されるが、この 2 小節間ではバスの動きの中で前出の C 音-G 音の 2 音及び増 4 度が再度強調されている。

<譜例 7>の下段にみられる 34~36 小節では、上段から冒頭のアウトタクトを除いた上で短 3 度上方にそれを繰り返しているが、この 3 小節において強調されている 2 音は B 音(A 音)、E 音であり、前段の C 音、G 音と併せて主要主題の減 7 和音を成す 4 つの核音(<譜例 1>参照のこと)が極めて明瞭な形でここに再出していることが見てとれよう。

また 35、36 小節に用いられている全音音階は、32、33 小節で用いられているそれとは別種のものであり、この二つは互いに相補的な関係にある。(二つの全音音階の構成音 6 つずつを合わせると、12 半音全てとなる。)

次ページ<譜例 8>は、このセクションの和声進行の骨格を取り出して示したものである。譜例の 1 小節目がセクション前半(30~33 小節)、同 2 小節目がセクション後半(34~36 小節)にそれぞれ相当する。F 音-Major と A 音-Major の属 7 下方変異和音(5 度音が半音下げられたもの)と、

C-Major と E♭-Major の属 9 和音という、主音どうしがやはり減 7 和音を成す 4 つの調性のドミナント和音が交替している。(各和音の根音はよって先ほどより言及している減 7 和音の 4 音、C♯-G-E-B♭となる。) 属 7 の下方変異和音は通称「フランス 6 の和音」と歴史的に称される和音(但しその場合は下げられた第 5 音がバスにおかれて第 2 転回位置で用いられる)と同種のものであるが、その構成音はやはりこの部分で旋律に用いられている全音音階組織と一致するものである。この和音の響きは、(たとえ異名同音的な読み替えをしたとしても)長音階、短音階のいずれにおいても自然な音階構成音間には見いだすことが出来ないものであり、よって古典的な和音の語彙として用いられている中では最も調性感から遠い、ひしゃげた響きをするものである。一方の長属 9 和音は完全にディアトニックで明るい音感(それは長音階の中のみ見出し得るものである)を持つために、この 2 種の和音の交替は暗さと明るさ、歪められた響きと自然倍音の朗らかな響きの鮮やかなコントラストを生み出している。

<譜例 8>

増4度  
F♯: V7の下方変異    C: V9    A: V7の下方変異    E♭: V9

(5) 第 2 部第 2 セクション <B> (37~54 小節)

<譜例 9>

En animant  
37 (Ob.)  
シンコペーションリズム (22, 29小節に由来)  
(Vn.) (Fl.)  
a b c c a' (Cl.) b  
43 (Vn.) (Fl., Ob.) (Vn.)  
旋律のクライマックス: D♭(C♯)  
(Hn.)  
b d c d  
(主要主題3小節目に由来)

前セクションよりダイレクトに引き継がれる(故に両者を併せて「第 2 部」としている)この第 2 部第 2 セクションは、<B>と名付けられている通り初めて主要主題とは直接に結びつかない楽想による部分である。とはいえこの部分冒頭の 4 音 C♯-B-G♯-F♯(この 4 音及びその移高型は譜例中、黒色の太斜線で示してある)については、既に<譜例 3>や<譜例 6>で見て来た通り主要主題やその変奏中にその出自を求められるものであるし、1 小節目(37 小節)の下降～上昇を成す

カーブは、その始まりの音が C# であることから主要主題冒頭のカーブを想起させるに十分なものがある。

<譜例 9>に示されたこのセクションの主旋律を見てみると、37～45 小節まではほぼ一貫して 16 分音符を中心とする安定したリズムによっていることが判る。これは概ね非常に変化に富んだリズムによって書かれていたこれまでの全ての部分と著しい対比を成す特徴である。また音組織の上からみてもここでは一貫してディアトニックに保たれており、中でも冒頭小節は明瞭にペントニック的である。これは極めて非調性的であった直前の第 2 部第 1 セクションと鮮やかなコントラストを成すものである。

音色旋律的なオーケストレーションによって楽器を継いで歌われていくこの部分の旋律は、始めの 3 小節にみられる運動(音形)a、b、c を元にその反復や変奏、回帰によって紡がれていくが、その順番が必ずしも予測可能なものではないところが興味深い。特に 39 小節のオーボエと 42 小節のフルートのフレーズ(運動=音形のタイプとしてはそれぞれ c と b)を直後の 40、43 小節において 1st、2nd ヴァイオリンのオクターヴが反復する様は大いに耳を引きつけるが、通常はオーケストラの主演として常に弾き続けることが殆どである 1st ヴァイオリンは、この作品では 18～20 小節にごく短時間登場してから殆ど沈黙したままであり(例外は 32、35 小節の pizzicato)、ここで満を持して一気に歌い出すのは、そのオクターヴ下を支える 2nd ヴァイオリンとの重複も加えて圧倒的な効果を生んでいる。また運動 c のシンコペーションのリズムは、先に触れたように第 1 部の 22 小節や 29 小節で主題語尾音形を反復した際に現れていたものと同じである。

旋律の後半、44 小節からは音形 b の冒頭 4 音を反復、模倣して切迫させた後に 16 分音符のリズムより離れ、46～47 小節の大きな旋律的抑揚をもつクライマックス(19 小節付近に次いで、楽曲中二度目のクライマックスである)へと至るが、そこで我々が見出すのは主要主題の 3 小節目に由来する運動 d である。また旋律のクライマックスにて強調される D $\flat$  音(46 小節ヴァイオリンとフルート)、及びクライマックスにおける到達和音のバス D $\flat$  音(47 小節コントラバスと 2 番ファゴット)はこの楽曲において極めて重要な C# 音の異名同音である。

この部分の調性及び和声進行を見れば、37～38 小節から 39～41 小節にかけて(バス: B $\rightarrow$  E)と、50 小節 3 拍目から 51～54 小節にかけて(同: E $\flat$  $\rightarrow$  A $\flat$ )の二箇所において、属和音が完全 5 度下の主和音へと解決するドミナント進行と解決先の主音の保続が見られることにより、これによって明示される二つの調性、即ち主調 E-Major とそれと 3 度関係にある A $\flat$ -Major(次の部分の調性 D $\flat$ -Major からみればその属調にあたる)がその存在を誇示している。また 39 小節からのバス E 音の持続をすぐに属音保続へと読み替えて始まる A-Major(下屬調)も安定した調性を保っている。それに続く C-Major(44 小節)と E $\flat$ -Major(45 小節)は何れも過渡的なものに留まるが、この二つの調性間の転調は実に鮮烈で印象深いものがある。このようにこのセクショ

ンでは和声進行の上でも全体としてこれまでになく調性感がはっきりと出ていると言えよう。

A♭音上のトニックに終結して運動cがクラリネットとオーボエに余韻のように紡がれてゆく51小節以降はこのセクション、ひいては第2部全体のコーダ的な部分であるが、やがてG♭音の控えめな使用によってその響きがA♭上の属和音の趣を得て、これが更に5度下D♭上のトニックへとドミナント進行して解決する瞬間に、この楽曲におけるもっとも美しく甘美な第3部が始まる。

### (6) 第3部第1セクション <C1> (55~62小節)

#### <譜例 10>

Même mouvement et très soutenu  
(Fl. Ob. C.A. Cl.)

55

pentatonic

対声部の上昇

主要主題冒頭の動きと関連 (持続音→下降・上昇)

whole-ton scale

(Cb.) ↑ Ré b (Do#) Sol ↓ (減5度)増4度

(M.T.L.2番)

E: II D進行 → V9 G: II D進行 → V9

第3部は3つのセクションの全てが中間部の旋律主題Cに基づいており、調性もほぼ一貫してD♭-Majorに安定している。上の<譜例 10>に記したのがその第1楽節で、そのまま第3部第1セクションに相当している。旋律の動きをみれば、始めの2小節で大きく下降、次の2小節でも下降するがその幅は幾分緩やかになり、5、6小節目はそれぞれ音階的になだらかに下降し、最後の2小節は下降の後に上昇に転じている。またこのように全体として下降運動が優勢な中であって二度の大きな跳躍上行進行(3小節目と4小節目の間、6小節目と7小節目の間)が非常に印象的なアクセントを作り出し、心に大きく訴えかけてくる。譜例7、8小節目にみられる持続音から音階的に下降し、また上昇して戻ってくる動きは、主要主題冒頭の動き方を想起させるものがある。また7小節3拍目から8小節1拍目にかけてみられる3連符と刺繍音による装飾的なパッセージは、第1部第3セクション後半28小節(<譜例 5>の下段1小節目)のそれより受け継がれたと考えられる。単に装飾の形のみではなく、音高もほぼ一致していることに注目されたい。

中間部旋律主題冒頭の音列の由来については既に<譜例 3>及び<譜例 6>において論じてきた通りであるが、ここで三たび更に異なる視点からこれについて検討してみたい。次ページの<譜例 11>に示したように中間部旋律C(55小節~)冒頭の4音は主要主題A(曲頭~)3小節目の4つの音、C♯、D♯、G♯、Eの異名同音を並び替え、Eを半音上のFへと変化させることから得

ることが出来る。元々の G $\sharp$ -E-D $\sharp$ -C $\sharp$  という 4 音が c $\sharp$ -minor の音調を持つのに比べて、半音変化した A $\flat$ -F-E $\flat$ -D $\flat$  になると同種長調の D $\flat$ -Major の音調へと転じたように感じられる。この二つのフレーズの間の符合は前者、主要主題が半音階的な曖昧模糊とした世界から一瞬 E-Major が浮かび上がり、消え去るといった構造を有していたことを思い起こせばなお興味深いものがある。後者つまり中間部も、この楽曲全体の中でその中央に置かれ最も調性的となる部分であり、両者は異なるスケール(前者は一つの旋律内部、後者は楽曲全体)において同様な機能をもっているとも考えられるからである。また中間部旋律 2 小節目の 4 音は旋律主題 B(37 小節〜冒頭の 4 音を減 7 度(長 6 度)上に移高したものに他ならない。

<譜例 11>

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two staves. The top staff has measures 3, 37, and 55. The bottom staff has measures 55 and 56. Annotations include '音の置換と半音変化(E→F)' with arrows pointing from measure 3 to 55, and '減7度(長6度)上に移高' with an arrow pointing from measure 37 to 56.

<譜例 10>に戻って今一度この中間部旋律主題の音組織をみると、始めの 3~4 小節はペンタトニック、4 小節前後では全音音階の音感が混じり、5~7 小節は(3 音しか出て来ないため確定するのが難しいが)全音と半音によるところからディアトニックもしくは移調の限られた旋法第 2 番を喚起し、そして最後の 8 小節目はまた全音音階組織によっていることが判る。一方旋律のリズムに着目してみれば、6 小節目までは一貫して 8 分音符の歩みをベースにおいており、中でも 2 小節目からの 5 小節間は 8 分音符を 1 と数えれば 3-2-1(付点 4 分-4 分-8 分)という縮小傾向のリズムただ一種類によっている。これに対して 7~8 小節のリズムはより変化に富んでおりそれまでの 6 小節間と鮮やかなコントラストを成している。

この旋律主題を奏する楽器はここでは上声がフルート、オーボエとクラリネット、下声がイングリッシュ・ホルンとクラリネットが *piano* で重なり、下声にはクレッシェンド途中の 6 小節目よりファゴットが、*forte* に達する 7 小節目よりはホルンもそれぞれ 1 本ずつ加わる。全体として様々な木管の音色がブレンドしてまるやかに溶け合うヴァーグナー風とも評せるオーケストレーションとなっている。

次にこの旋律を支える主に弦楽器による伴奏部だが、<譜例 10>に見られるように 8 分音符と 4 分音符によるシンコペーション的なそのリズムは、始めの 4 小節間は旋律のリズムとやや補完的な関係にある。しかし両者を合わせても 8 小節目以外は 2 拍目が打たれることがないため、夢現に浮遊するような独特な感覚が生まれていると言えよう。和声的には前半 4 小節間は D $\flat$

-Major の I 度とその半音階的刺繍和音の交替によっているが、ここで何と言っても重要なのはバスが D $\flat$  (C $\sharp$ )、G と主要主題中の核音二つを鳴らしていることであろう。2、4 小節目の刺繍和音ではファゴット 2 本とホルン 2 本による *pianissimo* の和音がアクセントを添えている。E-Major と G-Major に大きく遠隔転調する後半は、二つのドミナント進行が強い推進力を生み出しているのが特徴的である。また全体に柔らかな光と優しさで満たされた音調の中にあって 59 小節と 61 小節に置かれた二つの短 3 和音(前者は *pianissimo* で、後者は *forte* で奏される)が如何に切々と響くことであろうか。主旋律の動きが跳躍上行を前に足踏みする譜例 5、6 小節目(59~60 小節)では伴奏部に現れた対旋律が半音階的に上昇して頂点へと導いている。

このセクションの息をのむような美しさは、しかしこうした分析の言葉をいくら重ねたとしても到底捉えきることの出来ない類のものであり、その訪れは私が知る最も美しい音楽の瞬間の一つである。

## (7) 第 3 部第 2 セクション <C2> (63~73 小節)

### <譜例 12>

第 2 セクションでは主旋律が前セクションの木管楽器よりコントラバス以外の全弦楽器に移り、オクターヴのユニゾンで奏される。チャイコフスキーばりのオーケストレーションと言っ  
てよいであろうが、本家とは異なりその歌い始めは *pianissimo* であることが大変印象的である。そしておよそ 5 小節間の長い *crescendo* を経て 70 小節の *fortissimo* へと至るが、これがこの楽曲中初めて書かれた、そして唯一の *fortissimo* である。ここに至るまでの大きな音量の指定箇所を振り返れば、最初のクライマックスである 19 小節が *forte*、二度目のクライマックスである 47 小節が(*forte* に次ぐ)*più forte*、そしてここ三度目にして曲中最大のクライマックスが *fortissimo* と極めて計画的に指示されていることが解る。そしてこの先楽曲第 4 部では *fortissimo* はもとより *forte* さえも見当たらず、最大でも限定的なパートに稀に記される *mezzoforte* 以下の、控えめな音量のうちに終わっていく。

このセクションでは前セクション後半に見られたような転調もなく、調性は D $\flat$ -Major に安定している。全曲中最も調性がはっきりと確立している部分であり、旋律もペンタトニックもしくはディアトニックな音使いに終始している。<譜例 12>には 71 小節まで 8 小節間の主旋律が示してあるが、5 小節目以降は前セクションとは異なる旋律線を描いてゆく。67 小節及び 69

小節(譜例の 5、7 小節目)の動きは旋律主題 B 中で用いられていた運動 c (39~40 小節、<譜例 9>の 4、5 小節目)よりもたらされたものである。また 68 小節と 70 小節(譜例の 6、8 小節目)、そして譜例には書かれていないがこれ以降減衰していく 3 小節間でも繰り返されている動きは、前セクションの最終小節(62 小節、<譜例 10>の 8 小節目)のそれを受け継いだものである。

伴奏部は全管楽器群と 2 台のハープ、コントラバスによっているが、ここではそのリズムの精細な扱いに着目したい。下の<譜例 13>では管楽器を代表してフルート・パート、そしてハープを書き出してある。

### <譜例 13>

The musical score for Example 13 is presented in two systems. The first system covers measures 63 to 66, and the second system covers measures 67 to 70. The score is for Flutes 1, 2, and 3 (Fl.1, Fl.2,3) and Harps 1 and 2 (Hp.1,2). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The flute parts feature a melodic line with triplets and accents. The harp parts feature a complex rhythmic accompaniment with sextuplets and triplets. The overall texture is dense and rhythmic.

譜例の上段 63 小節からの部分ではまず、ハープの 16 分音符の 6 連符を最小に、1 番フルートの 8 分音符の 3 連符、1 番フルートのアーティキュレーションと 2、3 番フルートによる 4 分音符の 3 連符という 3 つのパルスが、1:2:4 という音価の比率を成している。また 1 番フルートの 8 分音符の 3 連符とこの譜例には示されていないがこの部分の旋律リズムの最小単位である 8 分音符、2、3 番フルートによる 4 分音符の 3 連符とそもそもの拍単位でありハープの音形によって強調されている 4 分音符、フルート 2 拍 3 連の単位となる 2 分音符と 3/4 拍子の小節単位である付点 2 分音符は、それぞれ 2:3 という音価比率となっている。という訳でここでは 16 分音符の 6 連符を公約数とする様々な音価をもつ大小のパルスが重なり合っているのである。

譜例の下段 67 小節からは更に(この譜例には書かれていないが)旋律中に現れる 16 分音符と 1 番ハープの少タイレギュラーな動き方が加わり、なお一層複雑さを増している。時間単位の 2 分割と 3 分割を重ねることはこの作品に限らずドビュッシーがしばしば好む技法である。

和声的には、前セクションと同様の 64、66 小節に置かれた半音階的刺繍和音の他はいたって平易な語彙で書かれており、特に 67 小節以降は旋律、伴奏を含めて全て D $\flat$ -Major の固有音のみが用いられていて一切の借用和音等が登場しない。73 小節から次小節にかけての完全終止(ただし導音 C は次の I 度の付加 6 度音に向けて下行する)は、29~30 小節、50~51 小節に次いで作品中三回目(54~55 も終止とカウントすれば四回目)の重要な終止形として、D $\flat$ -Major という調性を一層確固たるものとしている。

なお<譜例 13>上段の 1 番フルート他には「揺れる 2 音」もまた見出せることを付記しておく。

### (8) 第 3 部第 3 セクション <C3> (74~78 小節)

<譜例 14>

このごく短いセクションは第 3 部のコーダとしての機能をもつ部分である。全セクションの最後に現れるドミナントが前述のように 74 小節において完全終止しるところから本セクションは始まり、終始主音 D $\flat$  の保続音(コントラバス)上に音楽は紡がれる。前セクションの主旋律中より 3 つの旋律的要素が受け継がれ、それぞれホルン(前セクション 67、69 小節より)、クラリネット~オーボエ(同 68、70 小節以降)、ヴァイオリン・ソロ(中間部旋律主題冒頭部)によって奏される。和声的には最初の 74 小節が D $\flat$ -Major の I 度付加 6 の和音(もしくは単に I 度)、その後は C $\flat$  が導き入れられることにより IV 度調(G $\flat$ -Major)の属 9 和音が 4 小節間保たれる。主音保続音上に築かれるフレーズの和声法としてはごく古典的な書法である。

ここで巧妙なのは主に和音を担っているホルン 3 本という楽器の選択である。ホルンのベルはステージ後方に向けられていることから、反響によって空間を大きく迂回し、特に piano のパッセージでは遠方から響いてくるような効果を伴っている。次に登場するヴァイオリンのソロと相俟って、夢のように美しい中間部の音楽を淡く回想するのに誠に相応しい音色と言えよう。またホルンと木管の音量が P、più P、PP、PPP と刻々と減衰すべく小節毎に精細に指示されていることにも注目したい。

## (9) 第4部第1セクション <A5-1> (79~85小節)

再現部である第4部の第1セクション(A5-1)と続く第2セクション(A5-2)は共に、特に時間感覚において強いコントラストを成す二つのフレーズ、 $\alpha$ と $\beta$ を交替させることによって出来ている。 $\alpha$ では主要主題が大きめの音価によって概ね3倍に拡大されて提示される。それは「引き延ばされた時間」の感覚を引き起こす。

### <譜例 15>

元々の主要主題は9/8拍子で書かれているのがここでは4/4拍子に落とし込まれて記譜されているため両者の単純比較は難しいが、Mouvement du Début (Tempo I)という指示から9/8の付点4分音符=4/4の4分音符と考えて時間拡大率を割り出し、上の<譜例 15>中に示している。例えば旋律冒頭の音符は元々付点4分音符+8分音符+16分音符で、付点4分音符を1拍とカウントした場合1.5拍分に当たるが、ここでは4分音符を1拍として4.5拍分の長さがあり、3倍の長さに引き延ばされているという計算になる。多くの部分で正確に3倍拡大されているが、譜例3小節目始めのB音のみは5倍と拡大率が大きく、また反対に4小節目1拍目の3連符は拡大がされていないことが判る。また主要主題冒頭の持続音～下降・上昇という一連の動きは一度のみでここでは反復はされない。

旋律自身は特に3小節目冒頭までは完全な半音階によっているにもかかわらず、核となる持続音がEとBという主音と属音の関係にある完全4度に変えられているために、むしろ全体がE-Majorのディアトニックな響きのうちに吸収されている印象を与える。

ここで興味深いのは調性(E-Major)と音色(フルート・ソロ)が完全に回帰しているにもかかわらず、主要主題そのものは約3度上に再現しているということであろう。主題の元の音高での再現は次々セクション(A6、94小節)になってやっと実現するが、後述するようにその場所は主調では書かれていない。つまりこの楽曲においては主調の再現と主題の本来の音高での再現が別々に成されるということである。

伴奏は弱音器をつけた弦楽器の持続和音とハープのアルペジオによるシンプルかつ穏やかなものであり、和声的にもE-Majorの固有和音のみが用いられている。

これに続く83小節からの $\beta$ では、主要主題が速められたテンポのうちにScherzandoな楽想

へと変容して示され、 $\alpha$ とは逆に「圧縮された時間」の感覚を生み出している。

<譜例 16>

The image shows a musical score for 'Un peu plus animé'. It features a vocal line at the top with lyrics 'Sol' and 'Mi' and notes 'tr~~~~'. Below are instrumental parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Strings (Str.). Annotations include '短3度' (short 3rd), '主要主題3小節目に由来' (origin from main theme 3-measure phrase), '中間部旋律主題C冒頭の4音を極度に圧縮' (extreme compression of the 4 notes of the beginning of the middle section's melodic theme C), 'pentatonic', 'chromatic', and 'C-Major'. Dynamics like *p*, *sf*, and *pp* are indicated. There are also notes about '揺れる2音' (shaking 2 notes) and '揺れる3音' (shaking 3 notes).

主要主題の変奏は初めてオーボエによって奏されるが、これはその諧謔的な雰囲気からも第2部冒頭のクラリネットによる提示(30小節~)と照応関係を持っているとも見てとれる。スタッカートが多用したアーティキュレーションやトリル、*sforzando*、8分音符単位の刻みに乗って連符を用いなくっきりとしたリズムなどによってその性格は *scherzando* なものに大きく変えられている。全体として元より音価がそれほど縮小されているという訳ではないものの、1、2小節目4拍目裏の32分音符の存在や速められ拍節間が幾分強調されたテンポ、そして何より弛緩した楽想  $\alpha$  の直後に聴くことで時間感覚が一気に圧縮された印象を与えるものと思われる。

ここでは主題冒頭の運動は元のように二度繰り返され、3小節目に本来ならディアトニックな音使いに転じて跳躍上行へと向かうはずの場所は、<譜例 16>の3小節目に見られる通りフルート、オーボエ、クラリネット、ホルンとオクターヴ下降しながら繰り返される6連符(ホルンのみは減速して16分音符)の4音モチーフ(G-E-D-C)へと変わっている。4音の順番をC-D-G-Eと変えて考えてみればその照応関係がはっきりと理解出来るであろう。と同時にこの4音モチーフは第3部の中間部旋律主題Cの冒頭4音A $\flat$ -F-E $\flat$ -D $\flat$ と全く同じ音程関係であり、それを著しく圧縮(単純計算すれば平均値でおよそ1/36の音価となる)して瞬間的に再提示、反復したものと捉えることが出来る。

この部分で旋律に用いられている音組織を検討してみると、始めの2小節間はほぼクロマティック、3小節目はペンタトニックと、第1部第3セッション(A3)などで見られた二つの音組織間の対比が今一度ここに復活していることがみてとれよう。1、2小節目の核を成す音はGとE(どちらも主要主題の4つの核音C $\sharp$ 、G、A $\sharp$ 、Eのうちの2音である)で、その音程は先の $\alpha$ における完全4度よりも更に半音二分狭められて短3度となっている。またこの部分全体の調性はC-Majorでこれに先んじるE-Majorとは長3度関係(所謂「3度転調」に用いられる調性関係の一つ)にある。

<譜例 16>下段に記した伴奏部には「揺れる2音」が二通りのやり方で織り込まれている。即ち1、2小節目は6連符という細かい動きとして、3小節目はより細かい32分音符の刻みに乗

りながらしかしその4つ組である8分音符単位の動きとして。前者は和音の交替に合わせてホルン及びクラリネット+ファゴットによって奏され、後者は弱音器をつけた弦楽器の *sul tasto* によるスタッカートという印象的な音色で音量の揺れを伴って表現されている。

### (10) 第4部第2セクション <A5-2> (86~93小節)

このセクションは基本的に直前の第4部第1セクションの内容を半音下で繰り返すものである。つまり弛緩した前楽節αはE-MajorからE♭-Majorに下げられるが、いたって単純な方法であるにもかかわらず、全体にヴェイルがかけられたように響くその効果は決して他に見劣りするものではない。もう一つの重要な相違点は主旋律を担う楽器がフルートからオーボエに置き換えられていることである。

続く後楽節βも半音下のB-Majorに移し替えられ、楽器は前セクション同箇所のおーボエからイングリッシュ・ホルンへと代わっているが、ここでは更に幾つかの変更点がみられる。まず90小節の4拍目で、件の4音下降モチーフ(ここではA♯-F♯-E♯-D♯)が一度誤って先に飛び出してしまうような形で重ねられることである。またこのモチーフが本来出現するはずの92小節では次の小節にかけて一拍の間をおきながらフルート、フルート(音域は約10度下がる)、1stヴァイオリンとヴィオラ(始めのフルートのオクターヴ下)と下降してくるが、今やそのリズムは始めから6連符ではなくより遅い16分音符になっている。92~93小節の和声もC♯-Majorの属9和音とG-Majorの属13和音(ここで現れる構成音は全音音階の音組織と共通している)の交替が変わっているが、根音同士が増4度関係にあるこの2つの属和音の関係は13ページの<譜例8>において検討したものと同種のものである。また伴奏部の「揺れる2音」は前セクション最終小節(85小節、<譜例16>)の3小節目のように弦楽器の32分音符には移行せず、6連符の運動を保ったままクラリネットとヴィオラ、2ndヴァイオリンなどに受け継がれていくが、その音程は途中から長3度に広げられる。

### (11) 第4部第3セクション <A6> (94~99小節)

#### <譜例 17>

A6 Dans le 1er mouvement avec plus de langueur

A3-2(27小節)と類似の展開

同28小節の音形の音価を2倍に拡大→molto riten.効果

94 (2 Fl.)

A: V13

M.T.L.2番

下降: より遅く

上昇: より速く

(+Ob.)

(2 Vn. soli)

旋律主題Bの運動cより

(Vc. solo)

2倍に音価を拡大(molto riten.効果)

先に述べたようにこのセクションでようやく主要主題が元の高さ(C#とGの往復)で再現するが、ここではフルート2本が重ねられ、また3小節目よりはオーボエ1本も加わってこれを奏している。低音(3番4番ホルンとチェロ)にはこのセクション中ずっとE音の保続がみられるが、しかし調性と和音を検討すればE-Majorが確立しているとはとても言い難いところにこのセクションの一つの特徴が見出せよう。始めの2小節目には下属調A-Majorの属13の和音(無論これをE-Majorから読んでIV度調のドミナントと解することも可能である)とその半音階的刺繍和音があてられており、これは第1部第3セクション後半(A3-2、26小節、<譜例5>)と極めて近いハーモニーである。その後96小節(前ページ<譜例17>の3小節目)以降は旋律、ハーモニー共に主調E-Majorの存在をうつつらと暗示する音使いとなるものの、そこで用いられている和音はVI調のドミナントやVI度、IV度の準固有和音、ドッペルドミナントの準固有和音というようにむしろminorの響きを持つものばかりで、結局セクションの6小節目を通してE-Majorの主和音や属和音は一度も登場しないのである。

<譜例17>上段に記されたこのセクションの主旋律の動きを追ってみれば、まず些細なことではあるが冒頭小節4拍目でG音より上昇に転じる音階が移調の限られた旋法第2番のそれへと変わっていることが判るが、これは背景のハーモニーに合わせての変化であろう。2小節目では持続音の後の下行音階は前小節の6連符及び9連符(6連符内の3連符)から16分音符へとそのスピードを落とし、反対に上昇に転じるやいなや32分音符へと一気にスピードを増している。この上昇運動とそれ以降の旋律動向は94~95小節のハーモニーと同様、第1部第3セクション後半27~28小節において見られたそれと類似している。しかし96小節以降3連符と刺繍音による特徴的な下降パッセージ(既に見たように第3部でも盛んに活用されたモチーフである)の反復に入るとそこから急に音価が2倍に拡大される。これは即ちモチーフの速度が1/2に落ちることを意味し、非常に大きなritenuto効果をもたらしている。

<譜例17>下段にはヴァイオリンのソリスト2人と途中からチェロのソリストも加わって3つのオクターヴで奏される対旋律が記されているが、シンコペーション・リズムが特徴的なそれは第2部第2セクション(旋律主題Bの運動c、<譜例9>)や第3部第2セクション(<譜例12>)以降で頻繁に用いられていたものの延長である。この対旋律も96小節以降はその音価を2倍に拡大し、速度を1/2に落として主旋律と共にritenuto効果に寄与している。

このセクションのオーケストレーションは弱音器をつけた弦楽器群のsul tastoによるトレモロが印象的だが、それは第1部第2セクション(A2、11小節~)を思い起こさせるものである。(しかしここでのトレモロは第1部の同音での弓のトレモロとは異なり、その殆どが2音間の指によるトレモロである。)それにしても微かな震動を背景に、情感たっぷりに歌い上げる3人の弦のソリストや、満を持してこれより後に加わるアンティーク・シンバル(唯一の、そしてここで初めて登場する打楽器である)による音風景の、なんと我々を魅了してやまないことであろうか。

こうしてこのセクションは第 1 部の特に第 2、第 3 セクションや、部分的には第 2 部や第 3 部で奏でられた音楽の記憶とも結びつく、優れた再現部としての機能を果たしていると言えよう。既に触れたように E 音の主音保続や、IV 度調のドミナントを含めてサブドミナント系の和音が多く用いられていることは、古くはバロック時代より楽曲の終わり近くにおいて広範に見出せる現象であり、この作品に見出せる古典性の一つと言えるかもしれない。

## (12) 第 4 部第 4 セクション <A7> (100~106 小節)

### <譜例 18>

本来の音高(C#から開始)と音色(Fl. solo)によるものとしては最後の主題再現となるこのセクションで、主要主題は更に新たな光のもとに照らし出される。それは 100 小節から 102 小節頭にかけての F#-Major の属 7 和音第 2 転回形と刺繍和音(d#-minor もしくは E♭-Major の属 7 和音)の交替という、これまで楽曲では用いられてこなかった和声付けである。前セクションの弦楽器のトレモロが止み、クラリネットとファゴット、4 本のホルン、2 人のソロ・ヴァイオリン、コントラバスとアンティーク・シンバルの奏でる柔らかに清澄なハーモニーの中をハーブのゆったりとしたアルペジオが渡っていく。主題の入りに応える形でのハーブの使用は第 1 部第 3 セクション(A3、21 小節~、<譜例 4>)を思い起こさせるが、ここでははるかに穏やかで落ち着いた印象を与えるものとなっている。

<譜例 18>に示したようにここでは冒頭の持続音に続く下行音階でこれまでより音が一つ減ってリズムが均され、核を成す音程も C#-G# の完全 4 度へと狭められることにより、主要主題自身もより穏やかでゆったりした印象へと変えられている。また冒頭の 2 小節間はチェロのソリストがフルート・ソロのオクターヴ下に寄り添い、大変甘美な音色を生み出す。

主題の 3 小節目では 1、2 小節目の 1 小節目分の動きが 1 拍分へ圧縮・省略されて三回反復されるが、Retenu (ritenuto)がかけられることもあってその印象は切迫したものではない。むしろ何度となく繰り返し歌われて来たこの旋律の核心部を自身の記憶の内で幾度も反芻し、愛で、それとの別れを惜んでいるかのようなようである。

このセクションで特筆すべきは主題の 4 小節目(103 小節)からの二度の転調がもたらす例えばもない美しさであろう。F#-Major から F-Major、そして主調 E-Major へと半音ずつ下の調

性(当然前後は互いに遠隔調である)へとあまり手順を踏むこともなく移ろうのであるが、その転調の瞬間に置かれた二つのこの上なくシンプルな和音、C-E-G という長 3 和音(103 小節 1 拍目)と F#-A-C# という短 3 和音(104 小節 2 拍目)がいかにも魅力的に響き心に訴えかけてくることであろうか。殊に後者は私にとって楽曲中最も美しく、またそのあまりの美しさ故に殆ど戦慄をも覚える瞬間として、この箇所を聴く度に鳥肌が立つ思いをする。和声進行としてはこの F#-A-C# が E-Major の II 度となり、属 7 を経て 106 小節の主和音へとドミナント進行を重ねて完全終止している。これは楽曲中唯一の、主調における完全終止であり、導音→主音という声部進行もここではきちんとホルン・パートに置かれている。

さて一度目の転調が起こる 103 小節の旋律は、元の主要主題では 3 小節目にあたる特徴的な節回しの箇所であるが、再現部(第 4 部)ではこの場所で初めて、そして一度だけ原型に近い音高とリズムで、しかしここではオーボエによって奏でられる。フルートからオーボエへの音色の受け渡しは第 1 部第 2 セクション(A2、14~15 小節、<譜例 2>)を想起させるものがある。その和声(F-Major の属 7 和音)に適合するように E 以外の音は全て半音下げられ、ここでも音楽の終わりへと向かう穏やかさが印象付けられている。その後旋律は主題語尾の音形を反復しながら穏やかに下降し、主音へと静かに着地する。それと交差して緩やかに上昇してゆく弦楽器による対旋律(103~106 小節、<譜例 18>下段 2 小節目以降)が何とも美しい。

### (13) 第 4 部第 5 セクション <A8> (107~110 小節)

<譜例 19>

Très lent et très retenu jusqu'à la fin  
長3度

107 Sol# (Hn.) Mi (Vn.) (Fl.)

3声体ホモフォニック (1和音毎に転調に似た効果)

Do# Sol  
増4度  
(最終的解決)  
完全4度

完全5度  
Mi Si  
(Ant.Cym.) (Vc.)

第 5 セクションは第 4 部の、と同時に楽曲全体のコーダ的部分であり、直前の全終始(106 小節)を受けて低音にはそのまま主音 E が保持されている。

ここでテーマの最終的な回想は、2 本のホルンと 1st ヴァイオリンによる 3 声体のホモフォニックな動きによって担われる非常に印象的なものである。旋律冒頭小節の上下行運動の核音は G# と E による長 3 度で前セクションの完全 4 度から更に半音狭まり、半音階とはいえ旋律的には E-Major の主和音によく適合するものとなっている。しかしその下に 3 声体で形成される和

音をみればそこには E-Major の固有和音は冒頭の I 度しか見当たらず、むしろ 1 和音毎に転調していくようにも感じられる非常に独特な響きの連なりを見出すことが出来る。また中声部(3番ホルン)の動きは直前の小節で 2 台のハープが 4 連符で奏していた音(E-D-#D-B)を受け継いでいるとも考えられる。

最後にフルート(牧神パンの奏でる楽器として、楽曲中終始オーケストラの中で特別な位置を与えられている)によって吹奏される C#-G# の 2 音及び完全 4 度は、主要主題をはじめとして様々な場面で再三強調されてきた C#(D $\flat$ )-G という増 4 度が最終的な解決へと至った状態と看做すことが出来る。この 2 音と、<譜例 19>の下段に記したアンティーク・シンバルやチェロの pizzicato に現れる Mi-Si という完全 5 度を成す 2 音を合わせた 4 つの音が、このセクションにおける音楽の骨格を成す「解決された」核音となっている。

<譜例 1>において検討したように主要主題の核音は C#-G、A#-E という増 4 度二つを合わせた減 7 和音を形成する 4 音であった。楽曲全体はこの 4 つの音が、最終的に C#-G#、B-E という二つの完全 5 度(完全 4 度)による付加 6 度音を伴う長 3 和音へと「解決」してゆく過程と捉えることも出来るかもしれない。

#### <譜例 20>

The diagram shows a musical staff with two measures. The first measure contains a diminished 7th chord with notes Sol-Do# (augmented 4th) and Mi-La# (augmented 4th). An arrow points to the second measure, which contains a long triad with an added 6th degree, consisting of Sol#-Do# (perfect 4th/perfect 5th) and Mi-Si (perfect 5th).

## 4. おわりに

以上の分析を通じて、ドビュッシーが限られた旋律や動機から他のものを如何に有機的に引き出していくか、フルートの主要主題がどれほど多様な状況で異なる光のもとに照らし出されていくか、全音音階やディアトニック、ペントニック、クロマティックといった異なる音高組織がいかにも有効に使い分けられているかといったことの一旦を読者に示すことが出来たのではないと思う。しかし作品が時代を超えて人々に愛され、人々の心をとらえ続けてきたのはひとえに喩えようもないその圧倒的な美しさ故であり、その「美そのもの」についてはこのような分析の言葉をどれほど積み上げたところで決して辿り着けるものではない。価値があるのは常に音楽そのものであって、それを語る言葉ではないのである。

19 世紀の終わりに一人の天才によって書かれたこの作品は、真にフランス的な音楽の誕生を祝うとともに、20 世紀以降の近現代音楽の夜明けをも告げるものとなった。

(2013 年 3 月から 4 月にかけて執筆)