

クロード・ドビュッシーにおける対位法に関する考察

－《映像 第二集》第一曲〈葉ずえを渡る鐘の音〉の形式・リズム・音階・和声も踏まえて－

久 保 禎

はじめに

20世紀以降の音楽の在り様を大きく転換させた作曲家の一人にクロード・ドビュッシー (Claude Debussy, 1862-1918) がいる。彼の方法論、とりわけリズムや音階、和声に関する固有の思考法は、過去、周縁、遠隔地、大衆音楽、地域芸能、文学、美術、演劇といったあらゆる文化事象を等価的に咀嚼・援用しながら極めて独自の汎世界的な音楽観を打ち立てており、その功績は極めて大きい。「和声」とともに西洋音楽を構成する重要な要素である「対位法」に関しても、ドビュッシーの作品の中にはユニークな技法や洗練された技巧が横溢している。枚挙にいとまがないが、例えば交響詩《海》やバレエ音楽《遊戯》におけるオーケストラのパレットを最大限に駆使した多声的展開は、自然現象や人間行動、感情の機微といったものを音響でもって精緻かつ鮮烈に活写している点で、合理主義的、あるいは形式主義的な作曲技法の超克といった側面を打ち出している。これは、印象派の画家たちがその画業において希求していた点と共通しており、ドビュッシーの音楽が印象派と称される所以であろう¹。その熟練した管弦楽法は、その後のオーケストラ作品の金字塔となって今もなお多くの作曲家や演奏家たちのバイブルとして光彩を放っている。

対位法における主題を素材とした様々な派生型は、音楽を展開・発展させる上での重要な要素となっている。鏡像派生（反行型、逆行型）、音価の拡張（拡大型、縮小型）、それらを組み合わせたものなど多種多様な様態が用いられている。ドビュッシーの作品の中でもこれらを随所に確認することができる。ピエール・ブーレーズは「ひとつの音程か、あるいはその素材を形成する母体的アイデアを起点に音素材を革新していこうとする絶えざる配慮」²としてこのことを指摘している。また、「音程やテンポについて、また作品の諸構造自体について」³、それらは素材（モチーフ）からの帰結であることに言及している。いくつかの論考においても、ドビュッシーの対位法に関する考察がなされてはいるものの、音階やリズム、和声に関する研究に比べてその割合は小さい。

本稿は、ドビュッシー作品における対位法について、形式・リズム・音階・和声をも踏まえながら考察することで、彼固有の音楽観や方法論を明示・検証するものである。

キーワード：ドビュッシー、作曲、形式、音階、対位法、和声

¹ ドビュッシー自身は「印象派」として称されることを決して受け入れようとはしなかった。むしろ「象徴主義」の方が彼の作風や企図に即していたであろうことをヤロチンスキは指摘している。

² Boulez, 2010 p166

³ Boulez, 2010 p167

1. 対象作品, ならびに考察の目的と方法

対象作品は、《映像 第二集》から第一曲〈葉ずえを渡る鐘の音〉とする。スコアは "Images 2°: série pour piano seul: edition originale Paris, Durand" を用いる。

1905年に作曲された《同 第一集》から2年を経た《第二集》は、ピアノ書法における独自性がさらに研ぎ澄まされ、自在さや深淵さ、ある種の難解さすら兼ね備えるに至った。ドビュッシーはこの曲集の記譜において3段譜による大譜表を採用している。ここでは、時間構造、音楽表現、響きや質感といった点で、広義の意味での対位法が随所に企てられており、様々な音現象を輻輳させながら自在に展開させている。これらを記述することは、従来の2段譜では甚だ困難を伴ったものと推察される。なお、《第二集》全三曲が3段譜での記譜に拠っている。

考察に当たっては、まず作品全体の楽曲形式を概観する。続いて、第1小節からスコアを読み込んでいくことにより、各部分の特徴をリズム、音階、対位法、和声の観点から考察し、この作品に内在する作曲家固有の技巧と表現を明らかにする。とりわけ、従来看過されがちであったドビュッシーにおける対位法に主眼を置きながら、検証を行う。

2. 楽曲形式

全体は次の12の部分で構成されている。リズム、音階、モチーフ、音型等の譜例については、「3. 考察」にて掲載する。

- 1) 導入部：第1, 2小節 (全2小節)。[A]で使用される全音音階が提示される。
- 2) [A]：第3～第8小節 (計6小節)。導入部で提示された全音音階を基盤としながら、上段譜上声部に主要モチーフ a が現れる。
- 3) 移行部①：第9～12小節 (計4小節)。ここでは属七・属九の和音、長短三和音、減5七の和音など、[A]ではみられなかった三度累積和音各種が使用されている。
- 4) [B]：第13～19小節 (計7小節)。属七・属九の和音の細やかなアルペジオの上に、比較的音価の大きいモチーフ b が現れる。
- 5) [A']：第20～23小節 (計4小節)。導入部および[A]で用いられた全音音階が再現されるが、[B]で提示された三度累積和音も併せて用いられる。
- 6) [C]：第24～28小節 (計5小節)。全音音階による細やかなアルペジオの上に新たなモチーフ c が現れる。
- 7) 挿入句：第29～30小節 (計2小節)。
- 8) [C]：第31～39小節 (計9小節)。再びモチーフ c が現れる。
- 9) [A'']：第40, 41小節 (計2小節)。再びモチーフ a が現れる。
- 10) 移行部②：第42, 43小節 (計2小節)
- 11) [B]：第44～46小節 (計3小節)。変形されたモチーフ b が現れる。
- 12) 終結部：第47～49小節 (計3小節)。移行部②の音型を素材としながら作品全体を閉じる。

以上をまとめると次のようになる。

導入部 - [A] - 移行部① - [B] - [A'] - [C] - 挿入句 - [C'] - [A''] - 移行部② - [B'] - 終結部

終結部は導入部を暗示する⁴ト短調に帰結していることから、全体はロンド形式⁵で構成されていると見做し得る。ただし、各部の小節数は甚だ異なっており、奇数小節によるものも複数個所存在するため、歪像化されたロンド形式と見做すのが妥当と考える。

3. 考察

1) 導入部：1～2小節

G音を開始音とする全音音階が使用されている。g¹から8分音符で順次下行し、ces¹を転回点として順次上行している。この音型は第2小節でも繰り返される。三段譜のうち中段譜のみが使用され、アクセント付きの全音符による上声部とスタッカート付き八分音符の下声部による2声体となっている。下声部3拍目のces¹には唯一テヌートが施されており、中井正子も指摘しているように⁶、聴覚的には3声体の印象を受ける【譜例1】。導入部はシンプルな使用音階提示の体裁をとっているものの、ここから先、多声的展開が繰り返されることの予兆として捉えることができる。

【譜例1】

アクセント
1 ↓
↑
テヌート付き転回点

2) [A]: 3～8小節

[A]が始まる第3小節では三段譜の全てが使用されている。さらに上段譜と中段譜はそれぞれ上声部と下声部の2声に分割して記譜がなされている。上段譜上声部にはa² - h² - cis³ - dis³ - h²からなるモチーフaが奏される。この音列は、導入部で提示された音型の反行型（リズム変形ならびに省略を含む）となっており、中段譜下声部で奏される第1小節の音型と線対称的な対位的展開を形成している。同上声部は2拍目と4拍目に上段譜下声部の転回点にあたるa¹がアクセント付きで記譜されている。

上段譜下声部では16分音符3連符による順次下行音型とa¹を転回点とする順次上行音型が繰り返される。これは、冒頭で提示された音型（8個の8分音符）の縮小型（12個の16分音符3連符）

⁴ 導入部、および終結部の開始音、あるいは主音はいずれもG音である。

⁵ ロンド形式は、ABACABAの構成である。

⁶ 中井 2014 p104

かつ延伸型 ($a^2 - a^1$ の1オクターブ) となっている【譜例2】。

【譜例2】

モチーフa

The score for Example 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). Arrows above the staff indicate '順次上行' (sequential ascent) and '下行' (descent). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplet markings. Arrows below the staff indicate '順次下行' (sequential descent) and '順次上行' (sequential ascent).

また、下段譜3拍目には2分音符のaがテヌート付きで表記されている。この部分は総体として5声体のテクスチャとなって響いてくる【譜例3】。

【譜例3】

The score for Example 3 is a five-voice setting. It consists of five staves, each labeled with a voice part: <声部1>, <声部2>, <声部3>, <声部4>, and <声部5>. Voice 1 is in treble clef and has a triplet of eighth notes. Voice 2 is in treble clef and has a triplet of eighth notes. Voice 3 is in treble clef and has a triplet of eighth notes. Voice 4 is in treble clef and has a triplet of eighth notes. Voice 5 is in bass clef and has a triplet of eighth notes.

ここで注意したいのは、使用される音階が冒頭と全く同種の全音音階でありながら、上段譜はシャープを、中段譜はフラットを用いて記譜している点である【譜例4】。例えばEs音とDis音は異名同音的(十二平均律)には同じ音高となるが、厳密な意味では異なる音として認知されるため、一般的な記譜ではどちらかに統一が図られるところである。このことについて松平頼則は「視

覚上の便宜のため⁷と指摘しているが、それぞれの音型に付された楽語をも合わせて考慮すると、音質的・触感的な違いをドビュッシーは求めていたことが推察される。すなわち、第1小節のフラット系には「*doucement sonore*（やわらかな響きで）」が、第3小節上声部のシャープ系には「*un peu en dehors*（やや際立たせて）」が指示されていることを鑑みると、フラットな（落ち着いた）響きとシャープな（鋭い・輝いた）響きの対照性を希求していたのではないかと考えられる。この部分は、リズムや音型の対照性ととも、音質的・触感的な独自性、すなわち、相対立する事象が相互に提起される対位法を企図していたのではないだろうか。

続く第4小節は第3小節の反復となっている。

【譜例4】

この箇所で見目を引くのは、上段譜上声部2拍目の付点8分音符 cis^2 と16分音符 dis^3 の律動的な音型（いわゆる「タッカ」のリズム）、同じく2拍目 dis^3 と3拍目 h^2 の長3度下行の音程進行である【譜例5】。付点8分音符と16分音符が接続された「タッカ」のリズムは第5小節上段譜2、3、4拍に縮小型（付点16分音符+32分音符）となって合計4回現れている。

【譜例5】

続く第6小節では同じく上段譜上声部2、4拍目に合計4回、同下声部1、3拍目に付点16分音符+32分音符が合計2回記譜されており、この二つの声部は対位的応答関係を形成している。なお、第5小節の下段譜と中段譜で構成される和音には $h - f^1$ （減5度）、 $g - dis^1$ （増5度）、 $a - dis^1$ （増4度）、 $f - cis^1$ （増5度）、 $g - cis^1$ （増4度）、 $eis - h$ （減5度）といったように増減音程を含む同型の和音が連用されている。第6小節下段譜1拍目には $f - cis^1$ （増5度）と $g - cis^1$ （増

⁷ 『ドビュッシー映像1・2』（全音楽譜出版）の曲目解説「この曲集について」で言及している。

4度), 同3拍目には $dis - g$ (減4度) と $g - cis^1$ (増4度) の和音が, また, 下段譜1拍目の cis^1 から中段譜1拍目裏の f^1 (減4度), 下段譜3拍目の dis から g (減4度), g から cis^1 (増4度) の跳躍進行といった具合に増減音程が頻出していることにも留意しておきたい。

第6小節上段譜2, 4拍目の分散和音 $A - C - Dis$ (異名同音 Es) - G は A 音を根音とする減5七の和音 (Am_7^{-5}) となっており, ここで初めて三度累積和音が提示される【譜例6】。

【譜例6】

A音を根音とする減5七の和音

改めて第3, 4小節と第5, 6小節を比較してみると, 後者にはフラットの臨時記号がなくなり, 全てがシャープで記譜されていることがわかる。すなわち, 使用されている音階は全く同じ全音音階であるにもかかわらず, 前者ではシャープとフラットとの対照性を意識するよう求めていたのに対し, 後者ではそれらが融合され, シャープ系に統一された色彩的イメージを表出するよう作曲家が指示しているものと考えられる。

第6小節3拍目の「Cédez (だんだん遅く)」で減速した後, 「au Mou^t (動きをつけて)」が表記された第7小節では下段譜に $G - cis - g - cis$ がスタッカート付きの8分音符による反復音型となって現れる【譜例7】。これは第5, 6小節に頻出した増減音程で構成されている。

【譜例7】

なお, 上段譜と中段譜は第3小節上段譜を1オクターブ下に移行したものであり, ソナタ形式などで用いられる「確保」の役割を担っている。第8小節は前の小節の反復であるが, 中段譜4拍目のみ次の小節への移形的変形が施されている。

3) 移行部①: 9~12小節

第9小節から第12小節は, 続く第13小節から始まる[B]への架橋となる移行部として捉えることができる。ここで留意すべきことは, 視覚的には第8小節までのシャープを用いた記譜からフラットを用いたそれへと瞬時に転換がなされている点である。また, 聴覚的には属七の和音, あるいは属九の和音が全体に響きわたることである。

第9小節では中段譜に16分音符3連符による順次進行の連鎖が受け継がれており, 上段譜と下段譜によって形成される Es 音を根音とする属九の和音 (E^b_9) の中に包み込まれる。ここでは, 上

段譜、中段譜、そして下段譜上声部と下声部による4声体の対位的展開がなされている。

第10小節1拍目表はC音を根音とする短三和音(Cm)、1拍目裏から4拍目まで長三和音(C)、第11小節は第9小節の反復で、第12小節はAs音を根音とする属七・九の和音となっている。この部分をAs durとして和声分析すると、次のようになる【譜例8】。すなわち、この移行部①から3度累積和音による機能and声的な響きが聴こえてきて、D(ドミナント)系からT(トニック)系へ解決する和声進行となっている。そして、第12小節3、4拍目にはAs-Esをバス音としながら上声部にはC-D-Es-Ges-Bの減5短七の和音(Cm₇^{-5 add2})が現れ、憂いを帯びた幽けき響きとなって、続く[B]へと誘う。

【譜例8】

9	E ^b 9	Cm C	E ^b 9	A ^b 7 A ^b 9 Cm7 ^{-5 add2}
As: V ₉		III +III	V ₉	IV IV IV V ₇ V ₉ V ₉
D		T —	D	T(D) —————

この部分で初めて pp (ピアノッシモ) 以外の強弱記号、すなわち mp (メゾ・ピアノ)、< (クレッシェンド)、p (ピアノ)、> (デクレッシェンド) が与えられている。この作品全体はほぼ pp が指示されていることを考えると、それ以外の強弱指定にはドビュッシーの深い想い入れが込められていると推測される。

ここで第10、12小節1拍目の中段譜および下段譜に現れる「64分音符+複付点16分音符」のリズム音型⁸をみてみよう。このリズムは第3小節上段譜2拍目の逆行型+縮小型となっており【譜例9】、冒頭で提示されたリズムからの派生として合わせて4回奏される。このリズムの前後には、全打音+スタッカート付き8分音符が頻出しており、上述リズムの予兆、あるいは余韻となっている。

【譜例9】

原型 → 逆行型 → 縮小型 → 変形

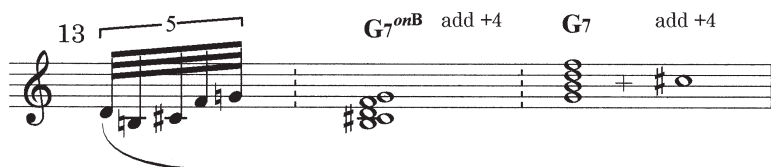
10

⁸ Editions Durand の古い版では、この部分は「32分音符+複付点8分音符」の誤記になっているが、新しい版では「64分音符+複付点16分音符」に修正されている。日本各社の楽譜を含め、誤記のままになっているものや「32分音符+付点16分音符」に修正されているものなどが散見されるため、読譜にあたっては注意を要する。

4) \boxed{B} : 13~19小節

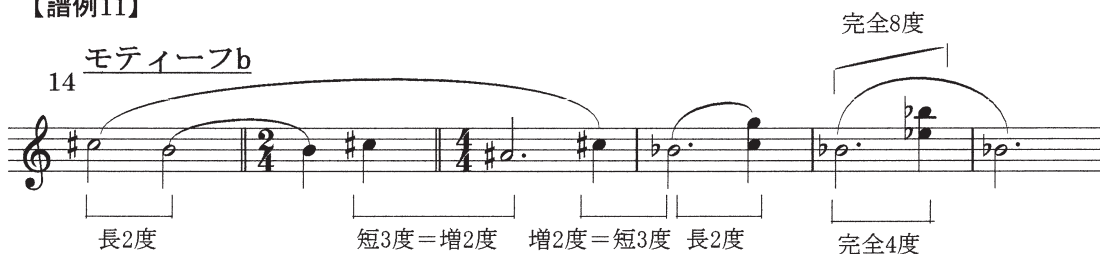
第13小節から \boxed{B} が始まる。下段譜から中段譜へと接続された32分音符5連符の音型は、G - H - D - Fに第4音上方変位音 Cis が付加された属七の和音《第4音上方変位付加》の第一転回位置 (G_7^{add+4} / B) である【譜例10】。

【譜例10】



属七の和音の中に Cis - D, Cis - F, Cis - G が醸し出す短2度, 減4度, 減5度の響きを混在させることによって, ベールに包まれたような褐色系の色調が遠くから聴こえてくる。「très égal - comme une buée irisée (きわめて均等に, 虹色の霧のように)」が付されたこの音型は第16小節まで反復され, 第14小節からは上段譜に「*expressif et doucement appuyé* (感情を込めながら優しく打鍵して)」の文字とともに比較的音価の長いモチーフbが浮かび上がる。32分音符5連符の整然とした細やかな動きに対して, 拍節数の自在な旋律線が組み合わさることによって, より際だった対照性が保持される。ここで使われるモチーフbの音程は2度と3度の往還になっており, 第3小節上段譜上声部で提示された音程を素材としながら, 拡大や変形がなされている【譜例11】。

【譜例11】



第13小節から第16小節まではシャープを用いた記譜になっていたが, 第17小節からはフラットに変更され, 属九の和音の響きが全面に打ち出されてくる。第17小節はB音を根音とする属九の和音《第6音付加》(B_9^{add6} / A^b), 第18小節はEs音を根音とする属九の和音《第6音付加》(E_9^{add6}) のアルペジオ音型が奏され⁹, 第19小節では翳りのある短九の和音 ($E^b m_9^{add6}$) へと移ろいゆき, 続く \boxed{A} に受け渡される【譜例12】。

⁹ 既出の松平頼則は第17小節を Es dur の III_{11} 和音としているが, 筆者は V_9 の和音 (B_9^{add6}) として捉える方がドミナント和音としての機能をより明確に示すことができると考える。この場合, G音は第6音付加 (add6) と解釈している。第18小節は同様に As dur の V_9 (E_9^{add6})。しかしながら, 使用される構成音についてはいずれの調性や和音度数であっても同じであることに変わりない。

【譜例12】

5) \boxed{A} : 20~23小節

第20小節中段譜に第1小節で提示された全音音階による順次進行音型が完全な形で姿を現すことから、ここからは \boxed{A} の再現であることがわかる。冒頭で付されていたスタッカートは全てなくなり、下段譜にはAs音が1拍目から全音符で伸ばされている。上段譜上声部に現れた4分音符による $b^2 - ces^3 - des^3 - ces^3 - b^2$ 、そして、2拍目 g^2 から4拍目 fis^2 はいずれも2度の順次進行であり、また、1拍目 b^2 から2拍目 g^2 は3度の跳躍進行になっている。これらの音程は、 \boxed{A} で提示されたモチーフaの音程素材に限定されている。また、音高に関しては、上段譜上声部は中段譜の反行型+拡大型を基礎としており、音域の狭まった省略形になっている【譜例13】。

【譜例13】

なお、下段譜でバス音として持続するAs音は、ここで使用する全音音階の構成音ではない。この音は、上段譜下声部1拍目のB音を根音とする長三和音 (B^b) と同期することで属七の和音第3転回位置 (B^b / A^b) を形成している。続く2、4拍目にはCes音を根音とする長三和音 (C^b / A^b)、3拍目にはDes音を根音とする長三和音 (D^b / A^b) といったように3和音が連用されている。さらに第21小節1拍目は B^b / A^b が、2、3拍目は G_9 、4拍目は B^{add2} が与えられている【譜例14】。

【譜例14】

このように、ここで使用される音型を考えると \boxed{A} は \boxed{A} の再現であることがわかると同時に、 \boxed{B}

で提示された3度累積和音の要素をも具備した部分として捉えることができる。第22小節は第20小節の反復である。また、第23小節は第22小節の反復で始まり、続く[C]への移行的変形が行われている。第3、4拍目で奏される和音は極めて印象的な短三和音《第2音付加》(A^bm^{add2})となっており、異名同音的変換(G[#]m^{add2})によって4つのシャープによる調号が与えられた[C]へ極めて自然かつ違和感なく移し渡される。すなわち、[C]の冒頭小節となる第24小節の和音はCis音を根音とする短七の和音《第三転回位置》(C[#]m₇/B)であり、ここでの進行(A^bm = G[#]m → C[#]m₇)はgis mollにとってI度(主和音)からIV度(下屬和音)への進行となる。従って、両和音は極めて強い相関度を保っている。

6) [C]: 24~28小節

[C]からは、スコアの様相が大きく変化する。前述した通り、ここからはシャープ4つの調号が記載され、拍子は8分の12拍子が与えられている。スコア上部には「*Un peu animé et plus clair* (少しだけ動きをつけて、輝きを増して)」が添えられており、俄然光輝に満ち溢れたモチーフcが浮かび上がってくる。第24小節で使われている音は、倚音として用いられる中段譜上声部1拍目のais¹を除くとE - Fis - Gis - H - Cisとなり、これはE音を開始音とする5音音階になっている。この音階は第25、26小節でも用いられ、第27、28小節では中段譜2拍目のdis²音を除くと同じ5音音階となる。

第24小節上段譜上声部にはcis³ - e³とgis² - h²の3度音程による反復が第28小節まで続く。この3度上行音程は、第3小節2拍目裏から3拍目に現れた跳躍音程dis³ - h²の反行型であり、冒頭で提示された音型の派生型になっている【譜例15】。

【譜例15】

モチーフc

同下声部には16分音符による反復下行音型が与えられている。この音型をさらに上声(表拍)と下声(裏拍)に分けて考えると、上声はh² - gis² - fis², fis² - e² - cis², 下声はfis² - e² - cis², cis² - h¹ - gis¹となり、いずれも2度、あるいは3度の音程を取りながら下行進行している【譜例16】。

【譜例16】

同じ小節の中段譜には Cis 音を根音とする短七の和音が第三転回位置 ($C^{\#}m_7/B$) で奏される¹⁰【譜例17】。

【譜例17】

中段譜上声部 1 拍目の ais^1 と続く gis^1 にはテヌートが付記され、「*marqué* (はっきりと)」の楽語も添えられている。これら 2 つの音は順次進行であることから、導入部、あるいは \boxed{A} で提示された 2 度音程 (順次進行) と強い相関を持っていることがわかる。続く第 25 小節の和音は Cis 音を根音とする短七の和音《第 2 転回位置》($C^{\#}m_7/G^{\#}$)、第 26 小節は E 音を根音とする長七の和音《第 2 音および第 6 音付加》($EM_7^{add2,6}$) になっている。第 27, 28 小節は、中段譜 2 拍目にのみ dis^2 が使われているが、この音を除いた音列はやはり E 音を開始音とする 5 音音階に拠っている。また、第 26 小節から第 28 小節の 3 小節間は E_1 が保続音として低音保持され、 \boxed{C} 全体では E 音を開始音とする 5 音音階が基調であることの証左になっている。

7) 挿入句：29～30小節

第 29 小節ではこれまでと全く異なる音型が奏でられ、第 30 小節は完全な形で反復される。続く第 31 小節では再び \boxed{C} と同様の音楽が回帰することから、この部分は挿入句として捉えることができる。第 29 小節 1, 2 拍目は H 音を根音とする属九の和音《第 3 音省略》(B_9^{add2})、3 拍目は Cis 音を根音とする属九の和音《第 3 音省略》($C^{\#}_9^{add2}$)、4 拍目は Dis 音を根音とする属九の和音《第 3 音省略》($D^{\#}_9^{add2}$) が奏され、第 30 小節で繰り返される。この 2 小節間の記譜はシャープを用いている。ここでは強弱記号 p からクレッシェンドの記載が 2 回続けて用いられ、第 31 小節の強弱記号 f (フォルテ) に向かう。

¹⁰ 中段譜上声部 1 拍目の ais^1 は gis^1 の倚音にあたる。

8) \boxed{C} : 31~39小節

第29, 30小節1拍目で奏されたバスからソプラノへの上行アルペジオ和音形態を引き継ぎながら、第31小節ではH音を半音下行させたB音を根音とする長三和音《第6音付加》(B^b_6)が現れる。この上行アルペジオと同期しながら、 \boxed{C} の上段譜上声部と下声部で繰り返された2声による対位的展開が再び奏され、それは第36小節まで繰り返される。

第31, 32小節の記譜はフラット系になり、第33小節でまたシャープ系に戻る。第30小節から第31小節への調的(あるいはシャープ系記譜からフラット系記譜への)転換は実に大胆かつ鮮烈である。第30小節4拍目低音のDis - Aisは異名同音的変換を行うとEs - Bである。これは第31, 32小節の低音B - Fの下属低音に相当することから、両者は強い緊密度を保持している¹¹。このことが、意外でありながらも説得力のある進行に繋がっている。

ここで強弱記号をみてみよう。f(フォルテ)が指示されるのは、この作品を通じて第31小節1拍目と第32小節1拍目のみであり、第31小節3拍目裏にはこの作品で最も強度の大きなff(フォルティッシモ)がアクセント記号付きで置かれている。全小節数が49小節である中、f(フォルテ)あるいはff(フォルティッシモ)が現れる箇所はこの2小節のみである。あくまでも憶測にすぎないが、全体に対するこの箇所が黄金分割点に近似しているように思われて、ドビュッシーの意図はともかく、極めて興味深い強弱配置設定になっている。

第33, 34小節はオクターブ移行等を伴った第24, 25小節の反復であり、バスには E_1 が与えられている。第35小節の中段譜と下段譜には1拍目裏から接続された形で短七の和音、属七の和音、長七の和音が転回位置を取りながら現れる。ここでの和音構成は次のようになっている【譜例18】。

【譜例18】

35 $C^{\#m7}_{onB}$ $F^{\#7}_{onA^{\#}}$ $C^{\#m7}_{onE}$ $G^{\#m7}_{onD^{\#}}$ $BM^7_{onF^{\#}}$ $C^{\#m7}_{onE}$ $C^{\#m7}_{onB}$

H: II_7^3 V_7^1 II_7^1 VI_7^2 I_7^2 II_7^1 II_7^3
 S D S T T S S

第35, 36小節下段譜下声部は $Fis_1 - Cis - Fis_1$ への進行が用いられている。この部分は上段譜上声部、同下声部、中段譜+下段譜上声部、下段譜下声部の4声体で構成されており、それぞれの音価(=時間単位)が異なることから多層的な対位法が形成されている。

第37, 38小節はその前の2小節とほぼ同じ音型を取っているが、上段譜で使用される音階に大き

¹¹ 前述した通り、第29, 30小節4拍目はDis音を根音とする属九の和音《第3音省略》($D^{\#}_9^{add2}$)であり、厳密には下属和音ではない。しかしながら、根音並びに第5音が同じで、その他の構成音にも多くの共通音が存在することから、両和音の緊密度は極めて高いといえる。

な違いを見出すことができる。すなわち、第24小節から第28小節まで、並びに第33小節から第36小節までの上段譜上声部および下声部で用いられていた音階がE音を開始音とする5音音階であったのに対し、第37、38小節の上段譜上声部および下声部ではCis音を主音とする長音階が使われている。この部分がさらに多くのシャープ持つ調性に転調していることとあわせて、なお一層輝きや鋭さを増した響きの印象が備わる。この予兆となっているのが前述した第35小節に現れた付点8分音符による七の和音各種による和声進行であることは明らかである。第37、38小節中段譜および下段譜で接続された和音構成は次の通りである【譜例19】。

【譜例19】

37 $A^{\#m}{}^{on}C^{\#}$ $F^{\#on}A^{\#}$ $D^{\#m}{}^{on}F^{\#}$ $D^{\#m}7$ $E^{\#m}{}^{on}G^{\#}$ $D^{\#m}{}^{on}F^{\#}$ $D^{\#m}{}^{on}A^{\#}$ $C^{\#sus4}$ $F^{\#}$

Cis: VI¹ IV¹ II¹ II, III₇ II¹ II² I IV
T S S S (D/T) S S T S
↓
(第4音掛留)

「Retenu - - - (次第に遅くして)」が付された第39小節上段譜および中段譜の音符の中でテヌートが冠されたものをみると $cis^2 - his^1 - ais^1$ であり、順次進行の下行音型が4回奏されて次の部分へ受け渡される。ここでは中段譜の下に (Sopra) の表記がなされており、右手を下に、左手を上にして演奏するよう指定されている。両声部は対位的な音価が与えられつつも、両手で協同しながら自然な流れで $cis^2 - his^1 - ais^1$ の順次下行音型を奏してほしいとの願いが込められている。

9) \boxed{A} : 40~41小節

第40小節上段譜上声部にモチーフ a が現れる。同下声部には16分音符6連符で $a^2 - g^2 - f^2 - dis^2 - cis^2 - h^1$ が4回、中段譜には8分音符3連符で $h^1 - a^1 - g^1$ が4回奏される。また、下段譜には全音符で cis^1 が置かれている。4声体で構成されるこの部分は、声部ごとに異なった音価が与えられているため、 \boxed{A} の冒頭小節である第3小節と比較すると、さらに重層的な時間構造の対位的展開となっている。第41小節上段譜および中段譜は前小節の反復であるが、下段譜は4分音符で $cis^1 - h - a - g$ の順次下行となっており、重層度がさらに増している。また、上段譜上声部が順次上行しているのに対し (ただし、3拍目は下行)、下3声部はいずれも順次下行で反復しており、反行形による線対称をなしている【譜例20】。

【譜例20】

なお、ここでは導入部で提示された全音音階が使用されているが、第41小節1、2拍目の Dis 音と Cis 音は、3、4拍目で異名同音の Es 音と Des 音に変更されている。続く42、43小節のフラットによる色調に対する配慮であろうが、ドビュッシーの響きや色彩への細やかな感受性が伝わってくる【譜例21】。

【譜例21】

<シャープで記譜>

<フラットで記譜>

10) 移行部②：42～43小節

第42、43小節は、第44小節からの[B]へと受け渡す移行部となっているが、使用される音素材は第9～12小節の移行部①のものとは異なる。上声部1拍目では、[A]上声部下段譜に現れた16分音符6連符の順次下行音型が使われ、下段譜には7小節下段譜に現れた8分音符の音型が完全5度を取りながら上行している。ここでも上声部と下声部が反進行している。また、同3拍目、4拍目では挿入句（第29、30小節）の3、4拍目に現れた属七の和音《第2音付加、第3音省略》のアルペジオ音型が第3転回位置となって奏される。この部分では、上述の通りフラットによる記譜がなされている。

第43小節4拍目の和音《第3音省略》($E^b_7{}^{add2} / D^b$)は異名同音変換をすると($D^{\#}_7{}^{add2} / C^{\#}$ 《第3音省略》)となる。この和音の低音にあるCis音とEis音はfis mollにおけるV度の根音と第3音(導音)に相当するため、属和音から主和音への進行(解決)を内包した響きとなっており、続く[B]との親和度は極めて強い。

11) [B] : 44~46小節

第44小節上段譜にモチーフbが変形を伴いながら現れる。この小節では第14、15小節の音型を縮小したものが提示され、続く第45小節は第16小節と同じ音価で奏される(ais^1 は b^1 の異名同音で読み替えられている)。第46小節は前の小節すべてを1オクターブ下げて反復されている。第44小節の下段譜と中段譜は接続されて16分音符6連符の和音となってモチーフbを支えている。ここで使用される和音は[B]のものは異なり、1、3拍目は $F^{\#}m_6$ 《第3音省略・第6音付加》、2、4拍目はG《第4音上方変位付加》になっている。fis mollとして考えると、前者はI度、後者は-II度(ナポリのII度、ナポリの6の和音)¹²に相当するため、両和音は強い親和度を保持している。第46小節では、下段譜下声部がFis - F - E - Esと半音階下行しており、終結部での上段譜から下段譜にかけての下行音型と密接に繋がっている。この部分の上段譜と下段譜下声部に着目すると、音価は異なっているものの、ほぼ反進行を形成しており、[A]での反行型を引き継いでいる【譜例22】。

【譜例22】

12) 終結部 : 47~49小節

第47小節からの3小節間が終結部にあたる。上段譜上声部にはテヌート付きの全音符で b^1 が置かれ、それと同期する形でg mollのI度の和音(Gm)が上段譜、中段譜、下段譜と受け継がれながら下行する。1拍目内声には移行部②で用いられた16分音符6連符が余韻となって残響する。第48小節は前小節の反復となっている。この作品を閉じる第49小節は、同じくg mollのI度の和音(Gm^{add4})が第4音上方変位付加を鳴り響かせながら、彼方へと霧散する。[B]で用いられた属七の和音《第一転回位置》($G_7{}^{add4} / B$)も第4音上方変位付加をとっていたが、いずれも同じG音を

¹² 短調のII度の和音における根音を半音下行させたもので、長三和音になる。

主音とする長短両和音であることから、翳りを伴う明暗の対照性が一際心に余韻を残す。なお、上段譜下声部ならびに中段譜上声部1拍目の16分音符+付点8分音符のリズムは、前述した通り、第3小節上段譜上声部2拍目の逆行型になっている【譜例23】。

【譜例23】

原型 → 逆行型

49 Gm add+4 3

4. まとめ

本稿ではドビュッシーにおける対位法について形式・リズム・音階・和声も踏まえながら考察してきたが、時間構造の多層性、音楽表現の重層性、響きや質感の多義性といった広義の意味での対位法が随所に企図されていること、また、鏡像派生（反行型、逆行型）、音価の拡張（拡大型、縮小型）、それらを組み合わせた厳格なものから、より自由度のある形状、さらには歪像など多種多様な様態が用いられていることを確認することができた。そして、それらは人為的、あるいは図式的に構成されたのではなく、自然や宇宙、偶然などの根源を謙虚に尊重しながら、フレキシブルな構造体として創造したであろうことが推察された。

また、臨時記号の使用に関しては、第2、3小節2拍目等でみられる通り、同一拍内（同時間帯）に異名同音的に同じであるシャープとフラットが混在する箇所を指摘したが、これは作曲者の音質的・触感的な独自性に対するこだわりであることを明らかにした。改めて、ドビュッシーの音響に関する繊細かつ強固な意志を認めることとなった。管弦楽などさらに多声部編成による作品を対象とすることで、音色や音質、曲調や表情、強度や速度などをも踏まえた観点から検討することが可能となる。今後の課題としたい。

参考文献

- Dommel-Diény, Amy. 1967. *L'analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy, Fascicule 16 : Debussy*. Paris, Éditions A. Dommel-Diény, [笠羽映子訳 1986 『演奏家のための 和声分析と演奏解釈 ドビュッシー』 東京：株式会社シンフォニア]
- Jankélévitch, Vladimir. 1968. *La vie et le mort dans la musique de Debussy*. Neuchâtel, Baconnière. [船山隆, 松橋麻利訳 1999, 『ドビュッシー 生と死の音楽』 東京：青土社]
- 松平頼則 1969 『新訂 近代和声学 近代及び現代の技法』 東京：音楽之友社
- Jarocinski, Stefan. 1970 *Debussy Impressionnisme et symbolism*. Paris, Seuil. [寺島正郎訳 1986 『ドビュッシー 印象主義と象徴主義』 東京：音楽之友社]
- de la Motte, Dieter. 1981. Dieter. *Kontrapunkt*. Kassel, Bärenreiter-Verlag. [滝井敬子訳 1989 『大作曲家の対位法』 東京：株式会社シンフォニア]
- 永富和子 1982 「ドビュッシー 映像 第1集」『最新 ピアノ講座 8 ピアノ名曲の演奏解釈Ⅱ』 東京：音楽之友社
- 松橋麻利 1992 『クラシック音楽の20世紀 第一巻 作曲の20世紀』 クロード・ドビュッシー』 東京：音楽之友社

- Lesure, François. 1993. *Claude Debussy Corespondance 1884–1918*. Paris, Hermann. [笠羽英子訳 1999 『ドビュッシー書簡集 1884–1918』東京：音楽之友社]
- 村井範子 1993 『作曲家別名曲解説ライブラリー⑩ ドビュッシー』 東京：音楽之友社
- Boulez, Pierre. 1999. *Claude Debussy et Anton Webern*. Munich, Musik Konzrpte. [笠羽映子訳 2010 『ブーレーズ作曲家論選』 東京：筑摩書房]
- 小鍛冶邦隆 2008 『作曲の技法 バッハからウェーベルンまで』 東京：音楽之友社
- 中井正子 2014 『ドビュッシー ピアノ全作品演奏ハンドブック』 東京：アルテスパブリッシング