

ドビュッシーの1890年前後の作品におけるガムラン・モチーフの扱いについて

ドビュッシーとガムラン 楽曲分析篇 2

安 田 香

Gamelan-motif in Debussy's works around 1890

Kyo Yasuda

Abstract

Claude Debussy used a characteristic motif in three works: *Fantaisie pour Piano et Orchestre*, *Tarentelle styrienne* (piano solo) and *L'échelonnement des haies* (song). They were composed between 1889 and 1891. This article discusses on the source of this motif then examines the relationship between the source and the motif.

Debussy was fascinated with the gamelan music performed at the Paris Exposition of 1889. He decided to use a motif connected with the gamelan music in the Exposition. That 'gamelan-motif' had a scale without semi-tone and Debussy made every possible effort to use it in the classical music context.

Key words

Debussy, Gamelan, Paris Exposition of 1889, motif

はじめに

筆者は、ドビュッシーの音楽にガムラン¹が与えた影響について研究している [安田1996]。研究の視点として、以下の3つを考えている。彼が直接体験したガムランが具体的に反映しているか、ガムラン総体が持つ構造的特徴が作曲技法に取り込まれているか、前の2つが確認された場合、西洋作曲技法との関わりはどうなっているか

本研究では、上記の視点から、特定のモチーフに焦点を当てて作品を分析・考察する。必要に応じてにも言及する。

1 共通のモチーフ

ドビュッシーの以下の作品には、ある共通したモチーフが現れる (譜例1)。

1889-90 *Fantaisie pour Piano et Orchestre* 「ピアノとオーケストラのための幻想曲」

1890 *Tarentelle styrienne* (Danse) [ピアノ独奏曲] 「シチリア風タランテラ」

(のちに「ダンス」と改名)

1891 *L'échelonnement des haies* *Trois mélodies* [歌曲] 『3つの歌曲』より「垣の列」

譜例 1 1 *Fantaisie pour Piano et Orchestre*

譜例 1 2 *Tarentelle styrienne*

譜例 1 3 *L'échelonnement des haies*

作曲家が、あるモチーフを複数の自作品に共通に使用することはまあある。その場合、当該のモチーフには、固着したイメージがあることが多い。ドビュッシーも、ナイチンゲールのモチーフ、波打ちのモチーフなどを持っており、これらは、作曲年の隔たりを越えて見られる。しかし、上に掲げたモチーフは、作品表に見るように、1890年前後に集中して現れる。また、3作品の標題や歌詞から共通したイメージは読みとれない。ドビュッシーがこの時期ある一定のモチーフに拘った理由は何なのか。

1 1 モチーフの音組織

モチーフの構成音を整理してみる(譜例2)。いずれも半音を持たない4音音階である。*Fantaisie* と *L'échelonnement* では変わらず一致、*Tarentelle* においては、*で示した音のみが前2者と異なっている。

譜例2

	実音	相対音高	黒譜 = 中心音
<i>Fantaisie</i>			
<i>Tarentella</i>			
<i>L'échelonnement</i>			

ドビュッシーは、音組織に関して、古典的調性(長短音階)以外の音階や旋法に高い関心を示し続けた。古典的調性においては、半音の存在が不可欠であり、なかでも導音・主音の半音進行が調を決定づける役割を担う。この半音階の機能を極限まで使い尽くしたのがヴァーグナーである。ヴァーグナーは、半音階の重畳によって、主音に達しない導音を宙ぶらりんで浮遊させ、結果的に、古典的調性を危うくしてしまった。調を確立するはずの半音が古典的調性を内から崩壊させてしまったのである。ドビュッシーが興味を持ったのは当然であろう。彼は、1888年から89年にかけて、ヴァーグナーの影響も顕わな作品を書いている(*Cinque poèmes de Baudelaire*の一部など)。しかし、ヴァーグナー心酔を熱っぽく語っていたドビュッシーは、1889年の10月には、ヴァーグナー批判を始める³。その頃誕生したのが上記の作品群である。彼の音組織上の関心は、半音階の重畳から半音そのものを用いない旋法へと転換したことになる。

彼の1889年の音楽生活を検証してみると、ヴァーグナーからの180度の転換をもたらしたのは、パリ万国博覧会での異国の音楽との出会い以外には考えられない⁴。異国の音楽との出会いによって、ヴァーグナーの新しさが古典的語法の延長線上にあることに気付かされ、それとともに、かねてから抱いていた旋法性への関心⁵が強まった[Brailoiu 1959: 388]と見るのが妥当であろう。

万博の音楽でドビュッシーが最も心奪われたのは、植民地コーナー・オランダセクションでのガムランであった[Godet 1926: 59-61]。彼は他の音楽も耳にしたに違いないが、ガムランについては、受けた強い印象を後年になっても語っている[Debussy 1913: 48, Lesure 1980: 70]。彼が通い詰め、耳傾けたガムランの音組織は、3作品における「半音を持たない4音音階」採用に直接関わっているのだろうか。

フランスの音楽学者 Tiersot は、1889年万博での音楽についてレポートを雑誌に連載し、同年それらを纏めて刊行した[Tiersot 1889]。Tiersot は、演奏されたガムランの音階が「半音を持たない5音音階」で、「ドレミソラに近いがピッチがズレて」おり、「主音はレ、属音はラ、それによって曲は主音で終わるわけではないし、フレーズの終わりでゴングがずれた音を鳴らしたりする」とレポートしている[ibid.: 36-37]。筆者の研究によれば、演奏されたガムランは1セットで、音階はスレンドロである[安田1993: 42]。

Tiersot の採譜のほとんどはドレミソラの 5 音音階を示している [Tiersot 1889 : 39 43] が、次の民俗舞踊 Vani-Vani(譜例 3)は、ドレミラの 4 音からなっており[*ibid.* : 44], *Fantaisie, L'échelonnement* の構成音と一致する。すでに指摘したように、*Tarentelle* では 1 音が異なるが、スレンドロ音階の各音間の音程が通常 1 オクターヴを 6 等分したピッチに近い (Tiersot はズレと表現した)ことを考えると、採譜上のドは、実際鳴り響いていたときには、限りなくシに近いドであった可能性は高い (すなわち、ドもシも近似値ということになる)。

譜例 3



1 2 モチーフの旋律造形

モチーフの進行を見てみると、*Tarentelle* と *L'échelonnement* が、冒頭の順次進行上昇に続いて跳躍下降するのに対し、*Fantaisie* では、下降進行はモチーフ末尾まで持ち越される。以上の差異はあるものの、3 つのモチーフの旋律形状は酷似している。

次に示すのは、Tiersot の万博採譜のひとつである (譜例 4)。「ある楽曲の、導入部に続いて踊りが始まった部分で何度も繰り返される主旋律」との解説が付されている[*ibid.* : 39]。小節線はもちろん Tiersot が施したものである。このパターンが何度も繰り返されると、レを中心音と認識するとともに、跳躍して達するソ、更により強クラに注意が向く。この印象深いラを含む、 で示した音運びは、*Fantaisie* の冒頭と同じ音程進行である (譜例 1 参照)。

譜例 4



Fantaisie は、3 作品中、最初に着手されている。*Tarentelle* と *L'échelonnement* においていささか変更がほどこされた、と見てよいだろう。

以上、3 作品に用いられている共通モチーフは、音組織、旋律造形ともに万博でのガムランとの強い結びつきを示唆する⁶。すなわち、3 作品には、ドビュッシーが直接体験したガムランが反映していると見てよいだろう。

以下では、当該モチーフを「ガムラン・モチーフ」と称する。

2 各作品におけるガムラン・モチーフの扱い

ここでは、3 作品でガムラン・モチーフがどのように使われているのかを分析する。

2 1 *Fantaisie pour Piano et Orchestre*

Fantaisie pour Piano et Orchestre は、全3楽章からなり、形式上は、典型的なコンツェルトの形を取っている（2-3楽章は切れ目なしで続く）。

第1楽章

1	14	(序)	Andante ma non troppo	4/4		G-dur
15	224		Allegro giusto	3/4	練習記号	A H G-dur I O H-dur 無調号(頻繁に転調) G-dur

第2楽章

1	95		Lento e molto espressivo	4/4	練習記号	A B Fis-dur C gis-moll D B-dur E G Fis-dur F-dur H K C-dur Fis-dur Es-dur
---	----	--	--------------------------	-----	------	---

第3楽章

1	144		Allegro molto	4/4	練習記号	L S G-dur
145	170		Le double moins vite		T	As-dur
171	213		Tempo I		U	無調号(頻繁に転調)
214	273				V Y	G-dur 無調号(頻繁に転調)
274	298		Très animéz jusqu'à la fin		Z	G-dur

この作品において、ガムラン・モチーフは、ソナタ形式を形作る第1楽章の第1テーマであると同時に、全楽章を通じての循環テーマの役割を担わされている。以下に、モチーフの変化を示す（譜例5）。一見してガムラン・モチーフとの関わりがないと思われる主要モチーフも同時に記す。楽譜は、2台のピアノ編⁷による。

譜例5 1

譜例 5 2



譜例 5 3



譜例 5 4



譜例 5 5

Allegro molto

Allegro molto

sempre pp mais rythmé (sim.)

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a treble and bass clef, marked 'Allegro molto'. The second system shows the celesta part, also marked 'Allegro molto', with a treble clef. The celesta part includes dynamic markings 'p' and 'div.' and a tempo instruction 'sempre pp mais rythmé' with '(sim.)' below it.

譜例 5 6

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a treble and bass clef, featuring complex rhythmic patterns and slurs. The second system shows the celesta part, also with a treble clef, featuring similar rhythmic patterns and slurs. There are some handwritten annotations in Japanese characters above the celesta part.

譜例 5 7

Le double moins vite

Le double moins vite

pp doux et expressif

Str. 2

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a treble and bass clef, marked 'Le double moins vite'. The second system shows the celesta part, also marked 'Le double moins vite', with a treble clef. The celesta part includes dynamic markings 'pp' and 'doux et expressif', and a section marked 'Str. 2'.

譜例 5 8

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a treble and bass clef, featuring triplets and dynamic markings 'p' and 'ff'. The second system shows the celesta part, also with a treble clef, featuring triplets and dynamic markings 'p' and 'ff'.

譜例 5 9

譜例 5 10

以上に明らかなように、ガムラン・モチーフは、調的にも、テンポ上やリズム上も多様に变化させられている。譜例 5 5 では、構成音がドレミラからシレミラに変化している（*Tarentelle* に同じ）。さらに、Pommer も指摘するように [Pommer 1975 : 82] , モチーフを分解し展開させる、いわゆる「動機展開」の手法も適用されている。たとえば第 1 楽章の譜例 5 3 は、短 2 度進行（半音）で始まることによって、半音を持たないガムラン・モチーフに対し調的コントラストを作り、第 2 主題と見なされるのだが、冒頭の旋律カーヴとリズム運びはガムラン・モチーフとの関わりを否定できない。実際、このモチーフは、第 3 楽章で長 2 度にされ、主要音型となり（譜例 5 6 , *m* 91 のテヌート音型）、さらに譜例 5 8 のように速い動きで執拗に繰り返される。こうした動機展開は、ベートーヴェンに通じるやり方であるといえよう。

ガムラン・モチーフは、曲全体に網の目のようにちりばめられているわけだが、モチーフ自身の 4 音音階が曲を支配しているか、というとそうではない。音組織を見てみると、頻繁な転調や全音音階の使用による調曖昧地帯を部分的に含みつつ、曲全体としては明確な古典的調性を示す。たとえば曲の出だし（序）を見てみる（譜例 5 1）と、主調 G-dur の主和音がガムラン・モチーフの背後で鳴り響いている。主和音のうち、第 3 音 = H 音、第 5 音 = D 音はガムラン・モチーフ構成音に含まれるが、もっとも重要な主音 = G 音は構成外音である。図示してみる。

環テーマ（筆者のいうガムラン・モチーフ）とのリズムの一致を指摘している [Pommer 1975 譜例表] このモチーフは、 $m 1 - 2$ ではG ミクソリディアであるが、 $m 3 - 8$ で半音階的あるいは全音階的に進行し、バスの4音階と重なることで、調は不明確になっている。その間、バス自身のガムラン的音階が安定性を保つのは、上声部との極端な音域の隔たり、音色の差異の大きさによると思われる。 $m 9 - 12$ では、控えめながら、ヘテロフォニックな技法が試みられている。×印を施した音型とバスのオスティナート音型の関係である。ヘテロフォニックな音の重なりはガムラン音楽総体の特性である。それは、同一モチーフの同時変奏によるのだが、ドビュッシーはここでそれを試みたのであろう。ただし、本来のガムランと異なり、ここではバスと上声はたがいに移置関係にある。×印は曲全体の冒頭のガムラン・モチーフと同ピッチである。結局、中心音のずれたガムラン音階の同時的存在という複雑な様相を呈することになる。続く $m 13 - 16$ の半音階下降が更に調を不安定にする。しかし、複雑さは、 $m 17$ に入って霧消してしまう。 $m 17 - 22$ では、ピアノとオーケストラがそろって同じ4音階（オスティナートの音階）を奏するのである。ピアノ自身も高らかにオスティナートをかなでる。この地帯は、危うくなったガムラン・モチーフの音組織を確認する役目を負わされていると考えられよう。確認後は再び上記の各要素がめまぐるしく出現し、第3楽章の最初の山場へと向かう。

上述のように、この作品は曲全体の調設計は明確である。そのなかでガムラン・モチーフがくっきりとした輪郭を示しながら展開される。ソナタの主要テーマに長調でも短調でもない4音階からなるガムラン・モチーフを採用することは、動機展開法も含め、ある種の実験であったのではないだろうか。

2 2 *Tarentelle styrienne*

この作品は、のちに1903年第2版刊行の際、作曲者自身によって *Danse* と改名された。そもそも舞曲タランテラはシチリア地方のものではない。なぜこのような題を付けたのかは不明だが、Lesure は、同時代の他の作曲家の作品につけられた標題に刺激を受けて感覚的に付けてみたのだろう、と述べている [Lesure 1991 : 序文]

ガムラン・モチーフは、まず冒頭左手に現れる（譜例 1 - 2）。E音を中心とする4音階である。右手のアルペジオ和音はE-durだが、 $m 4$ で導音 Dis が出るまでは確立されない。続く $m 5 - 8$ の左手がガムラン・モチーフと無縁であるのは、*Fantaisie* の冒頭 $m 4 - 8$ に通じる。

$m 33 - 38$ で現れるモチーフ（譜例 7）の前半が *Fantaisie* のテヌート音型（譜例 5 - 6）と同進行であることは興味深い。また、後半は、その音型の音域が広がることによって、そもそも当該音型がガムラン・モチーフから導き出されたことを再認識させる（*Tarentelle* の最初の音進行と比較）。しかも、後半の音階は *Fantaisie* のドレミラに準じているばかりか、絶対音高も、右手で

譜例 7

33



鳴る和音も *Fantaisie* 冒頭と一致する(譜例 5-1 参照)のは何らかの意図を感じさせる。ただし、前半と後半を結ぶのは、ガムラン・モチーフと無縁の Cis-D の半音進行である。

この作品においては、他にいくつかの主要モチーフとその変形や展開があり、それらとガムラン・モチーフがコントラストを作って曲を作り上げている。ガムラン・モチーフが他の主要モチーフと垂直的に重ねられることもない。すなわち、ガムラン・モチーフは、曲の一部を性格づける一要素なのである。とくに開始部と最後尾に用いられていることから、最も重要なモチーフであるといえよう。また、m33-38の展開されたガムラン・モチーフとともに、一種のロンド形式を作っているともみなせよう。

拍子記号はシチリア舞曲に則った6/8であるが、曲は3/4と6/8の混合である。しかも、e fis h cis の進行を異なった拍位置で繰り返したり、展開モチーフが2/4を帯びるなど、ガムラン・モチーフは両拍子を崩すかのように出現する。西洋舞曲と対極のリズム構造を持つガムランを敢えて合体させようという意図が見えないだろうか。

2-3 *L'échelonnement des haies*

L'échelonnement の前奏(譜例 1-3)は、リズムを明快に刻むガムラン・モチーフと、それを同じ4音音階で装飾する分散和音でできており、*Fantaisie* の第3楽章 m17-22(譜例 6 参照)に非常に似通っている。m4では、Fis音が加わるが、これは4音から5音音階になるとき増える音としては実に自然であり、続く教会旋法を思わせる新しい音組織を滑らかに導き出している。ここで歌が入る。

詩の第1節と第2節の間で、再び前奏と同じ3小節のガムラン・モチーフが間奏として差し挟まれる。

第2節、第3節の歌も、第1節同様、和音交替を執拗に繰り返すピアノ・パートから音を拾って旋律を作る⁹。ここでの音組織は、h-moll C-dur Es-dur 全音音階と変化するが、ガムラン・モチーフとは関わらない。

第3節終了後、再びピアノにガムラン・モチーフが登場する(譜例 8)が、今度は鋭いリズムを刻むのではなく、高音部で *pp* で軽く奏される。左手では、モチーフ外の音を含む和音が滑らかに進行する。Fis-dur にモチーフが乗った状態である。ここで初めて歌がガムラン・モチーフの途中に入ってくる。m25で主音 Fis に達したかと思われるが、調は曖昧になる。m25-28では、ガムラン・モチーフの最初の2音 Cis, Dis が断続的に、微かに響き(で記した)、m29で再び鳴るモチーフへと記憶を繋ぐ。モチーフは2度繰り返され、後奏ではリズム変奏される。後奏は Cis を中心音とする5音音階と見なせよう。ただし、曲の最後を閉じるのは、Cis 上の長3和音である。

ガムラン・モチーフが用いられる箇所を、詩との関わりでまとめてみると、以下のようなものである¹⁰。

	前奏	ガムラン・モチーフ
第1節	立ち並ぶ生け垣は / 無限の彼方に泡立つ /	
	薄靄につつまれた澄んだ海よ / 若いスグリの香に匂うもの	
	間奏	ガムラン・モチーフ
第2節	木々と風車は / やわらかな緑の野に軽やか /	
	そこには敏捷な若駒どもが訪れ / 跳ねたり転げ回ったり	

第3節 この茫漠とした「日曜日」 / 大きな雌羊たちも戯れている /
白い毛糸のように / やさしい雌羊たち

ピアノ少し先行

第4節 今、砕け散った / 渦を巻きつつ転がって /
フルートのような鐘の音が / ミルクさながらの大きに

ガムラン・モチーフ

後奏

譜例 8

21

24

27

32

詩内容を見てみると、第1～3節で詠まれたすべてが第4節に、とくに‘鐘の音’に集約されている。この第4節で、ガムラン・モチーフは、遠くから聞こえる鐘の音さながらに響く。ドビュッシーは、ガムラン・モチーフに、詩の重要なキーワード‘鐘の音’を担わせ、さらに、前奏と間

奏でも用いて「音」の重要性を暗示する役目を負わせているのである。

3 3作品におけるガムラン・モチーフ使用についてのまとめ

イメージ面ではこのガムラン・モチーフには何ら固着したものはないことが確認された¹¹。

音楽構成上での役割についてはどうであろうか。

Fantaisie : 古典的コンツェルトの主要テーマ・循環テーマとして曲を統一する

Tarentella : ロンド形式の主テーマとして曲を統一する

L'échonnement : 詩内容を総括するとともに曲を統一する

このように、ガムラン・モチーフは、扱いは一様ではないが、いずれの作品においても、曲を統一する重要な役割を負っている。『統一』の重責は、自身展開され、かつ他の要素に対してコントラストをなすという『変化』を含んで果たされているのだが、この『変化と統一』は、西洋古典派以来の枠組みにほかならない。すなわち、一連のガムラン・モチーフの出現は、古典的調性を土台とした西洋の作曲技法に『非西洋的なもの』をいかにして取り込むかの語法開拓の軌跡だといえるのではないだろうか。このようなある意味実験ともいえる行為を、たとえば「半音を含まない何らかの音階を使用する」といったやりかたでなく、実際にパリという都市で鳴り響いた異国の音楽に直結するモチーフにこだわって遂行したところに、作曲家の挑戦姿勢が読み取れよう。

ガムラン・モチーフは、ソナタの形式に則った大規模なコンチェルト、軽快な舞曲、象徴派の詩を扱ったデリケートな歌曲というまったく異質なジャンルに重要な役割を持って登場し、使い尽くされた感がある。当時のドビュッシーは、ヴァーグナーの呪縛から逃れ、新しい地平を自ら開拓するための実質的かつ具体的な拠りどころを求めていたのだろう。

おわりに

よく知られているように、ドビュッシーは後年、*Fantaisie pour Piano et Orchestre* の破棄を望んだ。修正も試みられているが、作品全体が気に入らなかったようである。このことについて、Mueller は興味深い指摘を行っている。ドビュッシーは1901年、雑誌 *La Revue Blanche* にロシア人作曲家の民謡の扱いを批判した文章を寄せたが、それがまさしく自分自身の作品 *Fantaisie* にも当てはまることに気づき、この作品を公の場から退かせたいと願ったというのである [Mueller 1986 : 178 179]。以下にドビュッシーの文を引用する。

若いロシア楽派が「民謡の主題」に着想を得て交響曲の更新を目指し、きらめく宝石を首尾よく彫琢した。だが、主題というものを完全に展開させようとするのが、そもそも無理な話ではなかったのか。とにかく、たちまちにして民謡主題の流行が、音楽の宇宙に広がってしまった。みんな東奔西走して、田舎の隅々までひっかき回した。老農夫の口から強引にもぎ

取られた素朴なルフランは、美しい和声のレースを着せられて、すっかり面食らってしまった。それでも、しょんぼりと窮屈そうな様子を捨てないでいると、威張りくさった対位法が押しかけてきて、平和な生まれ故郷のことを忘れよと強制した。[Lesure 1971, 杉本訳：14]

たしかに、ドビュッシーの *Fantaisie* をみると、ガムラン・モチーフをテーマにし、完全に展開しようという意図が見える。Mueller の指摘する *Fantaisie* だけではなく、他の 2 作品へのモチーフ適用もドビュッシーにとっては悔恨の材料となったであろうことは十分想像できる。では、以後の彼は、ガムランのより正確な再現をめざしたのだろうか？あるいは、異国の音楽から遠ざかっていったのだろうか？そのいずれでもないとは筆者は考えている。ガムランは彼にとって常に魅力ある音楽であった。以降のドビュッシーは、異国の音楽を再現しようとする不毛な試みに手を染めることはせず、ガムランの音楽構造の根幹に注目し、それを消化してまた新たな語法を確立していく。このことについては稿を改めたい。

今回取り上げた 3 作品は、ドビュッシーの作品群のなかで見ると完成度が低いものに属するだろう。なぜなら、既述のように、実験の産物だからである。いうなれば設計が透けて見える作品に類する。しかし、ドビュッシーがガムラン音楽と改めて真剣に向かい合うことになったのは、3 作品でのガムラン・モチーフとの格闘があったからではないだろうか。

注

- 1 1889年パリ万国博覧会では、ガムランの生演奏が行われた。ドビュッシーはその虜になった[Godet 1926 : 59]。筆者の調査により、奏された楽器は西ジャワ（今日のスダ地方）産であり、演奏家も同地方からやってきたことが判明している [安田1999]
- 2 Howat 等も指摘している [Howat 2000 : XV]
- 3 Maurice Emmanuel の会話記録による [平島1966 : 100 101]
- 4 同博覧会は、5月6日に開会、6ヶ月間続いた。
- 5 一部の初期作品で、彼はすでに旋法(古典的長短音階外)を部分的に採用していた。たとえば、*L'enfant prodigue* 「放蕩息子」(1884)の「行列と踊りの音楽」での5音音階など。
- 6 Mueller は、Tiersot レポートに記された演奏曲名 Vani-Vani に注目し、ガムラン研究書から Wani-Wani という楽曲を採録した楽譜を見つけ、ドビュッシーの *Fantaisie pour Piano et Orchestre* におけるモチーフとの比較を試みた。その結果、音組織、旋律構造ともに両者には共通点がある、との結論を導き出した [Mueller 1986 : 159 171]。Mueller が参照したガムラン研究書は次の2つである：Gronemann, Isaac. *De Gamelan te Jogjakarta*. Amsterdam. p.72 / Hood, Mantle. *The nuclear Thema as a Determinant of Patet in Javanese Music*. Groninngen. 1954. p.280. 彼の論拠には、' これら 2 書における Wani-Wani は、中部ジャワにおけるものであり、1889年万博での演者の出身地域と一致する ' があるのだが、注 1 で筆者が報告しているように、楽器と奏者は中部ジャワからやってきたのではないことが判明している。ちなみに、筆者の現在までの調査では、Vani-Vani がいずれの地域の舞曲であったのかは不明。
- 7 使用楽譜 2
- 8 筆者は、ドビュッシーにおける複数の中心音の同時的存在について言及してきた [安田1975 : 111, 1996 : 113, 2002 : 129]
- 9 ドビュッシーの歌曲の歌の旋律線は、特別な場合を除いて、ピアノパートから抽出された音を繋いだものである。このことは、彼の作法が、旋律線よりも音楽構造全体を優位に立たせたものであることを示唆している。
- 10 詩はヴェルレエ又作。日本語訳は窪田般彌のものに筆者が若干の変更を施した。

- 11 たとえば Tamagawa は、自然を想起させる楽曲やセクションでこのモチーフが使用されているとしている [Tamagawa 1988 : 52] が、*L'échelonnement* の詩内容は確かに自然に関するものの、*Fantaisie* という標題を『自然』とのつながりに限定して考えることはできないし、*Tarentella* は舞踊である。

使用楽譜

- 1 Debussy, Claude: *Fantaisie pour Piano et Orchestre*. Partition d'Orchestre, Peters.
- 2 Debussy, Claude: *Fantaisie pour Piano et Orchestre*. Ausgabe für Klavier, Peters.
- 3 Debussy, Claude: *Danse (Tarentelle styrienne)*. Henle.
- 4 Debussy, Claude: *Danse (Tarentelle styrienne)*. Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série 1, Vol. 1. 2000, Musica Gallica / Durand.
- 5 Debussy, Claude: *L'échelonnement des haies Trois mélodies* 垣の列. Poésie de Paul Verlaine, Debussy et ses mélodies, œuvres complètes 2, pp.12 15, 全音楽譜出版社 .
- 6 Debussy, Claude: *L'échelonnement des haies Trois mélodies* 段々に重なるまがき . ドビュッシー歌曲集, 新編世界音楽全集声楽編 27 , pp.101 104 , 1992 , 音楽之友社 .

引用文献

- ・ Brailoiu, Constantin. 1957. Pentatonismes chez Debussy, *Studia memoriae Belae Bartok sacra*, editio 2 nda, Budapestini: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, pp.375 416.
- ・ Debussy, Claude. 1913. Concerts Colonne: Du Goût. S. I. M. : pp.47 48
- ・ Godet, Robert. 1926. En marge de la marge. *La Revue Musicale*, Numéro special (Mai) pp.51 86.
- ・ Howat, Roy. 2000. 使用楽譜 4 の解説
- ・ 平島正郎 . 1966 . ドビュッシー . 音楽之友社 .
- ・ Lesure, François. 1971. *Monsieur Croche et autres écrits*. 日本語訳 : 音楽のために , ドビュッシー評論集 . 杉本秀太郎訳 , 1977 , 白水社
- ・ ————— . 1980. *Claude Debussy, Lettres 1884 1918*. Paris: Hermann
- ・ ————— . 1991 . 使用楽譜 3 の解説
- ・ Mueller, Richard: Javanese Influence on Debussy's *Fantaisie* and Beyond, *Nineteenth Century Music*, 2, 1986, pp.157 186.
- ・ Pommer, Max. 1975. 使用楽譜 2 の解説
- ・ Tamagawa, Kiyoshi. 1988. *Echoes from the East / the Javanese Gamelan and its Influence on the Music of Claude Debussy*, Dissertation to the University of Texas at Austin
- ・ Tiersot, Julien. 1889. *Musiques pittoresques, Promenades musicales à l'Exposition de 1889*. Paris: Fischbacher.
- ・ 安田 香 . 1975 . Debussy の音楽語法とその背景 , 滋賀大学教育学部紀要第25号 , pp.110 117 .
- ・ ————. 1984 . ドビュッシーの マラルメの三つの詩 研究 , 関西楽理研究 I, pp.43 58 .
- ・ ————. 1993 . 1889年パリ万国博覧会におけるジャワのガムラン音楽 , 関西楽理研究 X, pp.39 48 .
- ・ ————. 1996 . ドビュッシーとジャワのガムラン楽曲分析篇 : ピアノ曲「パゴダ」の考察 (その 1) , 関西楽理研究 XIII , 関西楽理研究会 , pp.9 16 .
- ・ ————. 1999 . 1889年パリ万国博覧会におけるジャワの舞踊と音楽について , 東南アジア研究 , 36巻 4号 , 京都大学東南アジア研究センター , pp.505 524 .
- ・ ————. 2002 . ドビュッシーの歌曲『ピリチスの歌』, 対訳フランス歌曲詩集 . 山田兼二編 , 京都フランス歌曲協会 , 彼方社 , pp.128 132 .