

研究ノート

Debussy のカタチにまつわる 5 つの断章

山口 歩ⁱ

キーワード：Debussy, アナリゼ, voiles, ペンタトニック, 全音音階

I D は自由ではなかった
カタチに学ぶ 1

1 問題の所在

(1) 機能 and 声のオルタナティブは自由空間なのか

D (Debussy) は機能 and 声の「論理空間」から音楽を開放し、「自由」にした、といわれている¹⁾。しかし、その用語はかなり無規定なまま使用されており、これから D を聴こうとする者に対して誤解を与えかねない。機能 and 声の束縛に従わない、というありかた自体は「自由」な構成ともとれる。しかし、代わりに設定された「論理空間」がさらに強い拘束力をもつ可能性もありうる。機能 and 声にかかわって採用された論理とは、例えば各種の旋法などであるが、そのルール（構造）が自由かどうかについては十分な議論がない。また、音楽の中身はさておき、D は自由奔放に創造活動を展開していたのか、という問題もある。本章の結論を先取りするならば、D の創造過程は決して「自由」な道ではなかった、ということである。

「束縛からの解放」一般についても、短絡的に「自由」と言うべきではない。まず、あらゆる束縛から解放された状態などは存在しない。したがって、解放前後の「束縛」の性格分析（比較）が必要となる。大事なことは解放後のあり方で、そののちの呼吸を

樂にしてこそ、本来的な「自由（化）」であろう。例えばブレーズは、D の所業をセザンヌ、マラルメとならべて、結局彼らは「変革をたんに打ち建てるだけでなく、変革を夢見」つづける者とし、自由の奥行きを一段深く規定した²⁾。

(2) 機能 and 声の進行原理からはなれて D は、どこに向かったのか

機能 and 声の「機能」とは、まず垂直的ハーモニーの組み立て（前後の並び）の論理であるが、終止にむけての進行の論理も含まれている。ハーモニーにかかわる D の独自性については、これまでの的確な指摘がなされてきた。しかし、「進行」の論理については、必ずしも明瞭になっていない。

坂本は、「海」の第三楽章を「粗い」と叩いているが³⁾、むしろそれは、第二楽章の楽曲の進行に関わる「緻密な設計」を〈上げる〉ためのレトリックと、論者は理解している。D の作品には、進行に関わる「緻密な設計」が自由の裏にいくつも潜んでいる。その緻密さを説明しない限り、自由の言葉の使用は、机上の「遊戯」に終わる。何の根拠もない「自由」の呪文よりも、「一般原則に、意外に忠実にもとづいていることが多い⁴⁾」、という別宮の主張の方が、事実に近づく道を作る。

D が採用した旋法は、歌を紡ぐ重要な鑄型となる。メロディ（歌曲）のような作品であれば、その鑄型の意味なりを説明するのは容易かもしれない。しかし、多少なりとも複雑な構造の楽曲について論ずる

i 立命館大学産業社会学部教授

のであれば、挿入された旋法と和声進行の関係は、見極めにくいものとなる（どちらが主となるか）。

本章の役割は、Dの作曲作法が自由であったのかを問うことにあるが、そのためにもまず、各種旋法を交えたDの楽曲の構造を知らねばならない。

2 具体的問題の探求 Voiles のカタチをもちいて

(1) Voiles とは

問題のありかを具体的に照らしたい。まず、サンプルとして前奏曲第1集、第2曲目 Voiles をとりあげる。そのカタチ（理解）を利用して、Dの音楽の論理構造の一端を共有していくこととする。

まず、Voiles の概要を伝える。「ドビュッシーといえば、彼が十七世紀以来の長調短調の調性による近代和声をはなれて、教会旋法と、半音のない全音音階の旋法とで作曲したことを説かない解説書はないが、事実、たとえば〈帆 (= Voiles)〉は、その全音音階を、水平に旋律のうえでも、垂直に和声にも、使って作曲した、最も顕著な例」とある⁵⁾。簡潔にして、十分な解説なのであるが、これだけでは、音楽関係者以外のリスナーに意味を伝えるのが難しい。その点、本論の図像はもうすこし詳らかに文の「実質」を伝えると思う。

(2) Voiles の図像

Voiles の図像のカタチは図1-1に示される。図像は、楽譜の各音程の位置について、#♭変化を全て高さの異なる位置に示した、いわばDTMマップの簡略版である。横軸の長さは各音の時間長となる。#♭のついた音程が全て高さの異なる位置で展望できる利点があるが、時間幅については、客観的であるとはいえ、楽譜より、視認困難なものとなる。ここから何を引き出すのかは各人の自由なのだが、く

れぐれもこれが音楽の完全な姿を表すものでないことを、理解しておいてもらいたい。表情記号がないことなどを含め、ここには音楽の断片しか示されてはいない。ここから音楽自体を曳き出すのは、困難なのではなく、不可能なことである。

とはいえ、音楽自体を曳き出し得る一般の「楽譜」以上に何かここから見えてくることもある。このように全体を展望することも楽譜ではないことであるし、カタチとしてかなり異形であることも、比較などにより可能となる。例えば、ベースの一本線のありかたなどは他の作曲者の曲ではあまり見られないところなど、例示の数をこなせば簡単に説明できる。

(3) 全音音階フィルタリング 図像

図1-1に全音音階のフィルターをかける。全音音階とは、は、Dがこの曲に利用した半音飛ばしのスケールである。下図のように、そのスケールの上に色を塗ると、図像上の音が隠れて見えなくなる。図1-2は、フィルター作業途上の図で、線が消えた部分と、残っている線が併存している図となる。

こうした作業を一曲全体に施すと、図1-3のようになる。

図中、丸で囲われた黒いしみのようなものは、全音音階の例外音である。フィルター図はその場所をわかりやすく明示する。ともかく、まず、この例外

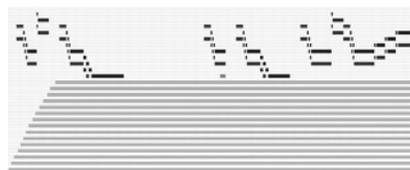


図1-2 フィルタリング作業



図1-1 Debussy Preludes 1ere livre Voiles 全体図⁶⁾



図 1-3 Voiles 全音音階フィルタリングの結果

音の少なさを感じ取ってほしい。これがDの戒律の力である。

さらに例外音を精査すると、中央4音は、経過音的で「例外」と処せられる。しかし、右の音群は、局在化していて数も多く無視はできない。これらの音の性格を次のフィルター図が明らかにする。

(4) 全音音階およびペンタトニックのダブルフィルタリング画像

図1-4は、前段で示した「例外音群」の箇所に、ペンタトニック音列の別フィルターをほどこしたものである。ペンタトニックのフィルターは、あえて中にある音を消さない仕様にした。この図は、まず例外音群がペンタトニックのレールに完全に乗ることを示している。加えてその中で、どのような音が踊っているのかも見える。図が示す通り、Dは、こ

の曲において、全音音階とペンタトニックの二重構造を敷き、ほぼ完全に音を論理の枠内に収めた。絶倫の拘束力がここに確認される。こうした作曲のあり方を前に、論者は「自由」の言葉を使おうとは思わない。

こうした逸脱の極小化を志した曲がいかに少ないのかを示すには、他の膨大な曲の資料を提示しなければ、理解されないが、参考のため1曲だけ、比較サンプルをおく。

図1-5はショパンの練習曲の一部である。フィルターの色調の違いは転調を意味しているが、転調前後のどちらの部分にも丸印の調性逸脱音がある。もちろん転調が逸脱なのではない。提示部分は、楽想のひとつのくくりとなるが、後半、同じような楽想のくくりを2度繰り返す。当然、それぞれに同じ量の逸脱音が「散在」することになると考えてほし

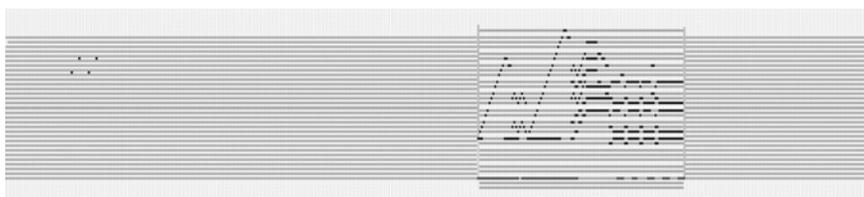


図 1-4 Voiles 全音音階およびペンタトニックのダブルフィルタリングの結果

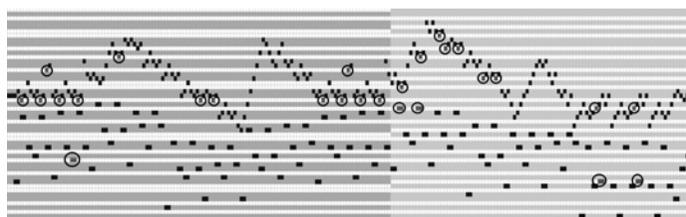


図 1-5 Chopin 練習曲25-2 前半部

い。なお念のため注意しておくが、こうした逸脱の有無は、曲の完成度を示すものでも、構成の「美」の上下をしめすものでもない。Dのかの曲における逸脱の少なさは、当面、そこにおける「設計論理の徹底性」が示されたにすぎない。

(5) 2音律構造と楽想の関係

Dがひいた構造は徹底した戒律をもち、それぞれの音に逸脱はない。さらに、全音⇄ペンタトニックの枠組み転移についても、自由に組まれた印象はない。

全音音階とペンタトニックの2分とは独立に、「ゆっくりたなびく」前半と、「噴気のごとく上昇音列が林立する」後半と、曲には二つの部分があることが楽想上認められる。そして、音律を転換する音が現れる瞬間と、楽想上の2構造の分岐点は一致する。ルールから外れる変ホの音が打刻された瞬間、「噴気」の上昇音列のシーンは立ち現れる。

別宮も、「奇しくも」この打点を曲構造の区分点としていた⁷⁾。「奇しくも」というのは、その打点より前の個所において、調性変更が記載された個所があるからである。別宮は、調性変化の後の4音を、メロディ的に前段に組み入れ、後半部から除外した。別宮の分岐点と論者のそれは、設定根拠は異なるが一致したものとなる。

後半支配的な「噴気の上昇音列」と、前半の「たなびく」感じとでは、その音列の持つエネルギー(温度感)がかなり異なる。論者は、後段のエネルギーは、前段の全音音階の緊縛から生まれるものと勝手に判断している。工学のレーザー効果のアナロジーと受け止めてほしい。

フィルターをほどこして驚いたのは、後段のペンタトニックの中でも、そのあとの全音音階復活の中でも、噴気の音列はひたはしるわけだが、全体にわたって逸脱音が一つもない。この点でも、絶倫の拘束力は確認される。Dは、全音音階(6音選べる)よりも一段困難なペンタトニック(5音しか選べない)の道で疾走を開始させた。

II Dの掲げる表題とのつきあいかた カタチをあそぶ1

1 表題はあくまで純粋音楽の色添えとして

「ドビュッシー自身、描写的な音楽としてきかれることは好まないで、あくまで純粋音楽として……きいてほしい」と考えていたに違いない、と別宮は、表題に関わる基本スタンスを提示する。しかし彼は、「(表題)との心的融合のもとに作曲し……、(表題)を何とか音として実現させるために、リズムあるいは和声的手段を発明した」可能性もある、と言葉を添える⁸⁾。論者のスタンスもそれにほぼ収斂される。さらに、今回示す図像群の「カタチ」の象徴効果は、まず「表題」の暗示を超えるものではない。本章では、あくまで「表題」との関係性から、その「カタチ」の暗示する事柄を検討する。

2 屋根が見える

図2-1はVoilesと同じ前奏曲第1集にあるLa Cathedrale Engloutie(以下文中では「沈める寺」という曲の部分図である。恣意的に色調を違えて示してあるが、そうすることで、海の波に見え隠れする、カテドラルの屋根……というイメージが実際感じられてしまう。それは音楽の内実を照らすものではないが、ある種の「暗示」とはなる。

おそらく、歴代の解説者や演奏者は、こうした点に気づいていたはずだが、あえてそれを封印してきたのであろう。論者はその態度に共鳴するものである。

しかし、象徴がカタチとして曲に刻印されているという事態は、ワグナーのライトモチーフの名残ということもできる。一時ワグナーに心酔したDが、のち、それを乗り越えて自身のスタイルを確立していく。しかしまた、Dの独自性が明確に打ち出された「ペレアス」においてさえ、幾多のライトモチーフが残存しているわけである。この「ペレアス」のライトモチーフ問題は、しばしば解説で取りあげら

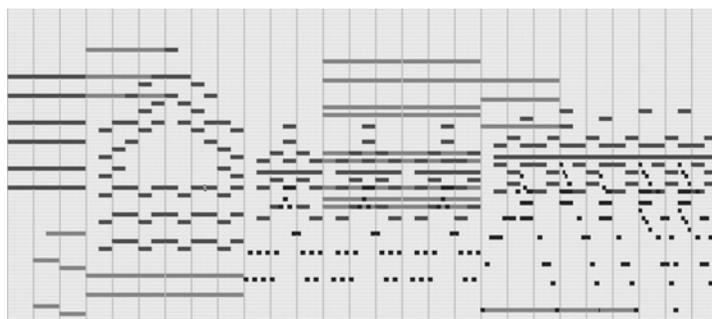


図 2-1 La Cathedrale Engloutie 部分図

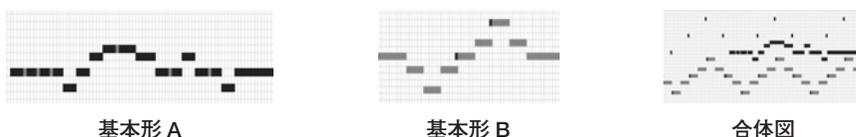


図 2-2 「廃寺」旋律断片

れるが、他の器楽曲がそれと関係づくのか否かは説明されたことがない。

象徴のうめこみは、「沈める寺」にかぎられていない。前奏曲の前に作られた、「映像第1集」の中に、Et la Lune descend sur le Temple qui fut (以下文中では「廃寺」)という曲がある。この「廃寺」にも、「沈める寺」と同じような「均等上昇、下降音」が現れる。

論者が「屋根」とみる音型は、Bの形なのだが、このメロディは、対句音型Aとともに曲中になんどとなく独立に登場する。しかも、最初に登場する際、ペアとなっている(合体図)。「寺の屋根に月の光がふりそそぐ……」などといったイメージが、ここでも符合してしまう⁹⁾。こうした寺(家屋)の屋根の象徴埋め込みは、曲集Estampes「版画」のPagodes「塔」という曲から幾たびか繰り返されている。

「廃寺」においてさらに言えば、なぜ寺は「廃」寺なのかについても、図がその答えを暗示する。曲の後半部に図2-3の音型が現れるのだが、これは聴感上、Bと同じで、音型の後半部がオクターブ下に「崩れた」音列なのであった。まさに「廃」寺の様相

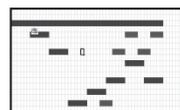


図 2-3 「廃寺」メロディ部分2

となる。

3 Voilesの表題解釈をめぐって

もちろん、象徴のうめこみは、Dの曲全般にみられるわけではない。「亜麻色の髪の乙女」という曲も別の断章でとりあげるが、その図像の中に、乙女を象徴するカタチはない。象徴的描像が現れることは、数的には少数と取る方が正しいと思う。さらに、最も大切なスタンスは、「象徴埋め込み」の有無に関わらず、基本的には純粹音楽として形成されているという前提を確認することである。

そうした理解を前提としつつ、Voilesの表題の象徴性議論を整理してみたい。

表題のVoilesは、女性、男性の別がある冠詞を伴っていないので、これまで、「帆(女性形)」と受け止めるべきなのか「布のベール(男性系)」と受け止



図2-4 Voiles 前段部分図にペダル音（ベース）の7倍音のラインを引いた

めるべきなのか、議論が分かれてきた。ただし慣用的には、日本の楽譜、解説書の類は、「帆」の言葉を利用する形で統一されている感がある¹⁰⁾。

この問題にかかわって、示唆となる材料は、ロン、あるいはコルトーの「数隻の小舟」証言と、「Loie Fullerのダンスを見てこの曲が着想された」という噂である¹¹⁾。以上の言葉の真偽を決着させる事実を持ち合わせているわけではないが、これらに図像をからめて解釈してみる。

図像が示唆する第一の点は、「ゆっくりたなびく」前半部と「噴出上昇音列が支配的」な後半部で二分されるということ。そして第二に、曲の前段部で「小舟が係留されているカタチ」が「見える」ということである。上図は、Voiles 前段部分だが、ペダル音が一定して直線的なので、その倍音ラインも直線で書き込める。すると、淡い7倍音の波打つ海面「ベール」の上を、主テーマとなる音列が小舟のように停泊する図が映し出される。表情記号ピアノシモで脈動するベースは、細やかな小波を海面におどらせ、停泊中の船を静かに揺らす。

この図像と証言を足し合わせるなら、まずこの曲は、「帆」ではなく、ロンやコルトーが述べる「海に浮かぶ、数隻の小舟の非物質イメージ」が妥当する。しかるに、「小舟」であるならば、女性系冠詞をつけてすむはずだろう。これに加え、「Loie Fuller」証言も真実とするならば、その動画描像の示すベールの舞いが、後半の図像に合致すると考えられる。ここに冠詞なし、ダブルミーニングの謎はひとまず矛盾なく決着がつく。

くりかえすが、大事なことは、小舟をイメージしようと、ベールをイメージしようと、音楽的な実質のおもしろさが伝えられるわけでない、ということ

である。それゆえ、Dが冠詞をわざわざ除いて示した表題のなぞかけは、映し出される像が具体的に何であるか、というより、「二部構成」の構造の妙を味わえ、という示唆と読み取るべきと考える。

Ⅲ Dの音楽における「歌のありか」の探し方 カタチにまなぶ2

1 Voilesの「音楽」または歌の構造

Voilesの曲について、より詳しく解析するために、Dの楽曲の「歌＝旋律」の特質について考える。

まず、楽曲中の「歌」をさがさねばならない。「歌」探しのルールは、図像が示す音の「同型反復」に着目し、それを抽出していく、ということとする。もちろん「同型反復」される音列が「歌」とは限らない。つまるところ「音楽」とは、幾種の「歌(図)」と「背景(地)」がおりなすドラマである。「反復音列」が抽出された後は、それらを全体構造の中に並べてみて、全体の関係性の中で、それが「歌(図)」なのか「背景(地)」なのかを判断することにする。

断章1において、Voilesの音の配置に逸脱がないことを示し、それは必ずしも「優れた音楽」の証ではないと述べた。旋法内にある音どうしであっても、例えば隣り合う音（ハ長調の中のドとレなど）が同時に叩かれると、そこが攪乱個所となることもある（ならないこともある）。一般には、旋法なり和声の論理からはずれる音は、音楽の中で重要な働きをすることが多い。それをチャーミングと感ずることもおかしいことではない。論者は、「歌」さがしのなかで、そうした魅力ある逸脱を、音楽の中で探していくことになる¹²⁾。

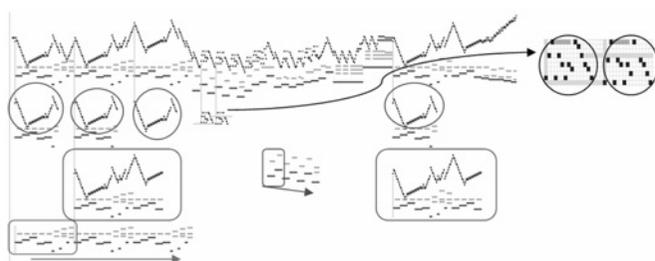


図 3-1 Schubert 即興曲 op 90-2 前段部と同型反復の抽出

全般に D の器楽曲 (ピアノ曲) には、伴奏 (背景) なのか、「歌」なのかわかりにくい個所が多数ある。むしろそれは、D が「歌」の創造を苦手としたからではない。「メロディ (フランス歌曲)」は、D の核心的創作領域である¹³⁾。それゆえ、「歌」の見つかりにくさは、「メロディ」の構造やカタチの独創性ゆえのことなのかもしれない。その点もわきまえ、「同型反復」が一見得体のしれない並びであっても丁寧に検証していく必要がある。

例えば、図 3-1 はシューベルトの即興曲の前段部だが、最上部の線をたどれば、「歌」のおおよそのアウトラインが浮かび上がる。器楽曲は歌曲のように「歌」のありかが明文化されていないのが常であるが、このサンプルなどは、単純な構図 (ソプラノが単線である) なので、何も考えずに「歌」が認知されると思う。

「同型反復」に関して言えば、図が全てを語っていると思うので確認してほしい。

「歌候補」のカタチの特徴は、マル囲いの音列を代表として「右肩あがり」基調である。それがベースの上昇リズムに乗り、調和的な「絵」を描く。このような進行を繰り返す中で、「歌候補」は旋律的

リズムを獲得し、人に「歌」と認知されていく。切れ目のない線の流れであるにもかかわらず、繰り返しが分節を生み、ある種の軽いドラマが形成される。

こうした先人の例を念頭に置きながら、Voiles の曲の「歌候補」を抽出し、その特質を検討する¹⁴⁾。

図 3-2 左は Voiles の前半部分であるが、マルで囲われた部分の音列が同型反復として何度となく現れていることが分かる。しかも実線マルを少し拡大した破線マル音列も、ほぼ同型のものが現れる。また下方の方形の囲いの部分も (中盤以降再出する) 同型反復する音列なのだが、その先頭部分に在る破線方形の部分が、先頭の鼻先にもう一つ置かれている。

図 3-2 右は左図の先頭のところを拡大したもののだが、最初のマルで囲われた音列に、上部に飛翔する音形が絡み、次のものには下部に流れる音形が絡んでいる。同型の音形 (例えばマル囲いの音列) を多数並べながら、その後ろに別方向の展開をつなぐという、この曲全体の「構造」の特徴が提示されている。何度となく現れる音列は否が応でもリスナーの記憶に刻印され、その音列が現れるたび、次の展開の「予想図」のようなものを生む。ところが、図



図 3-2 Voiles 前段部分図とその先端部分拡大

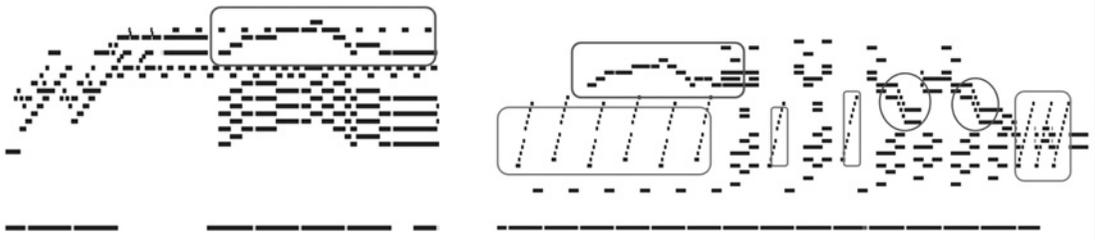


図 3-3 Voiles 中段部分 (左) と後段部分 (右) 拡大図

3-2 右の冒頭部が示す通り、予想は次々に破壊される形になる。方形の囲いの音形にしても、その冒頭部分が鼻先に一つ加えられており、破線部分を主体としてみると、繰り返されるのかな、という期待が裏切られる。さらに、破線部分の先端部が、和音を伴ってそののちに現れている。その音形は、破線方形音列に展開する期待も、従って実線方形音列となって再現されること期待も裏切り、同じ形で繰り返される¹⁵⁾。

このように、各「反復断片」は旋律としては小さく、流れを生むというよりも、その期待をことごとく裏切りながら先に結ばれていく。また、各音列が単独でなく重なって現れると、そこも記憶の変容を強いるドラマ地点となる。こうした「裏切り」や「変容」を静かに発火させていくところがこの曲の特性である。また、全体的に空白が顕著で、こうした点描的な断片を「歌」として認知させるために、「音形記憶」が必要になる。反復断片が提示されるごとに、その後続くさまざまな展開予想が、実際聞こえる音に絡みつく。

論者にとって、これはバッハへのオマージュのような存在にも映る。提示図像は全体を鳥瞰すべく圧縮して示されているが、各音や空白は見た目以上に大きい。方形囲いの並行和音の上昇音列は、マル囲いの音列の拡大逆行再現とも取れる。方形で囲った音列の「のろのろした展開」を、スムーズな調べとして受け取れるリスナーはどれほどいるのだろうか。例えばバッハのフーガの技法 7 番などにおいて、長尺の「テーマ拡大図」がいくとなく現れる。それ

と同様に、D のかの曲においても、リスナーは己の「時間進行の体内リズム」が攪乱されていくことを自覚することになる¹⁶⁾。

上図は、曲の中段部、後段部の断片図である。中段では、方形の囲いの音形が下方に複写され、多数の音を引き連れて現れる。後段では、前に述べた「噴気」に方形囲いの音列が重なり、また別な情景が映し出される。最後に、「噴気」音列にマル囲いの音列が接続されて曲は終りに向かう。噴気の音列自体も二種の音列の反復である。

補足すると、以上の提示図は全て全音音階にのった部分である。印象的には、反復音列のさまざまな重なり合いが単発的で、ドラマはあまり大きくない。断章 1 において、噴気にエネルギー感があるように述べたが、こうしてみると、反復が規則的であるだけに、逆にそのエネルギー感は抑制されているように見える。

先に、ドラマは異なる論理にのる歌のぶつかり合いで生まれる……と暗示した。しかし、そもそも全ての音が全音音階に乗る以上、異なる論理の歌のぶつかり合いはここにはない。こうした楽想ゆえ、曲の中央部に、ドラマを飛躍拡大させる「ペントニック」の別回路を D は差し込んだようにも思える。

差し込まれたペントニックの音群は「噴気」音列で始まるが、その「噴気」自体は全音音階部分にもある。D が付け足したかったものは単なる「噴気音列」とはいえない。

図 3-4 は、挿入されたペントニック回路部分である。聴感上、論者はこの部分に一番ドラマを感

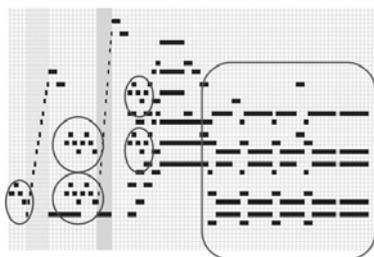


図3-4 Voiles ペンタトニック部分

じるし、それはこれを聴く者の共通感覚と信ずる。もちろん、こうした説明だけでは主観的にすぎるが、客観的根拠も、何点か示すことができる。

まず、このペンタトニックルートに現れる「噴気」は初出のものである。前段部が「ゆったりとただよう」楽想だったので、そこに「初出」の「噴気」が登場すると、大きなドラマが生まれる。加えて、「噴気」の走るラインの論理（旋法）が直前のものと組みかえられている。これも一つのドラマの加算。論者はうかつにも、「Dは、全音階（6音選べる）よりも一段困難なペンタトニック（5音しか選べない）の道で疾走を開始させた」といって、その設定の困難さに注意を向けた。ここではむしろ、5音しか選べないペンタトニックの道であるからこそ、音程上の跳躍が激しくなり、ドラマが大きくなる、と書き換えるべきであろう。さらには、マル囲いの音列群は、噴気音列の上昇傾向に乗せられ、自身を上へ跳躍させ、最後に音形を上昇的音形にねじまげ、クライマックスを形成する。

音楽は、静謐な世界を一転させ、ここで一度発火する。しかしまた、転換のすぐ後、楽想は方形囲いの「同型反復」の音列に押し込められる。このフレーズは、ペンタトニック特有の「古来の舞踏楽曲的」な曲調で、優美かつ静謐である。熱い世界が一気に冷える。つまり、発火して後すぐに冷却という、二重のドラマがこの狭い時空間に敷かれていることになる。こうしたドラマを付加する楽想上の必然が先にあり、ペンタトニックの挿入が余儀なくされたものと論者は考える。

さらに前奏曲全体の構成に関わってもうひとつこと付け足しておく。

前奏曲（24曲）というジャンルにおいては、バッハとショパンの金字塔が存在しており、Dの創造の原点ともなった。先人たちの曲集は、全曲違う調性で構成され、またそれぞれの論理に従い並べられていた。しかしDの曲集の構成は、これら先人と同じ理屈をとりえない。Voilesは基本全音階、その他の曲も、単純な調性をもつものはむしろ少ない。調性ごとに並べる観点は最初からあり得ないということになる。

吉田は、それを前提に、Dの前奏曲集の「ならび」の法則性を探ろうとした。答えはペンディングになったままだが、「法則性」探求の探りの糸を、各曲の基盤主音と仮定した。例えば、Voilesは前奏曲中2曲目であり、ともにB \flat を基盤主音とする前後2曲と同類のものとして並べられている¹⁷⁾。

さらに、基盤主音がB \flat の3曲を、どの順番に置くのかという問題がのこる。別宮は、吉田と同じ論理で、3曲を束とした。さらに、冒頭の曲「デルフの舞姫」について、B \flat 長調にはほぼ則るのであるが、それをやや変容させた構造をもつことに注意を促した¹⁸⁾。残りの2曲は疑似的にもB \flat 長調とはいわない。すなわち、別宮は、この「革新的な」曲集が、旧世界の「調性音楽」との繋がりを強く持つ曲で始まる必然を示したわけである。

それらの観点を受けて、論を一步進める。論者は、曲集最初の「デルフの舞姫」を曲想上「静謐」な曲とみる。翻って3曲目の「野をわたる風」は運動性の高い曲である。したがって必然、第二番目のVoilesには、この「静謐」と「運動性」をつなぐ役割が担わされると考える。

Voilesは、聴感上も、図像からも2つの構成部分に分かれるものであった。形容をそろえると、「静謐」な前半と「運動性」の後半である。この転換の仕掛けに、Dはペンタトニックの回路を利用した。ペンタトニックの「噴気」の爆発力で、場面は一転する。しかしまた爆発は安定した世界を維持しない。

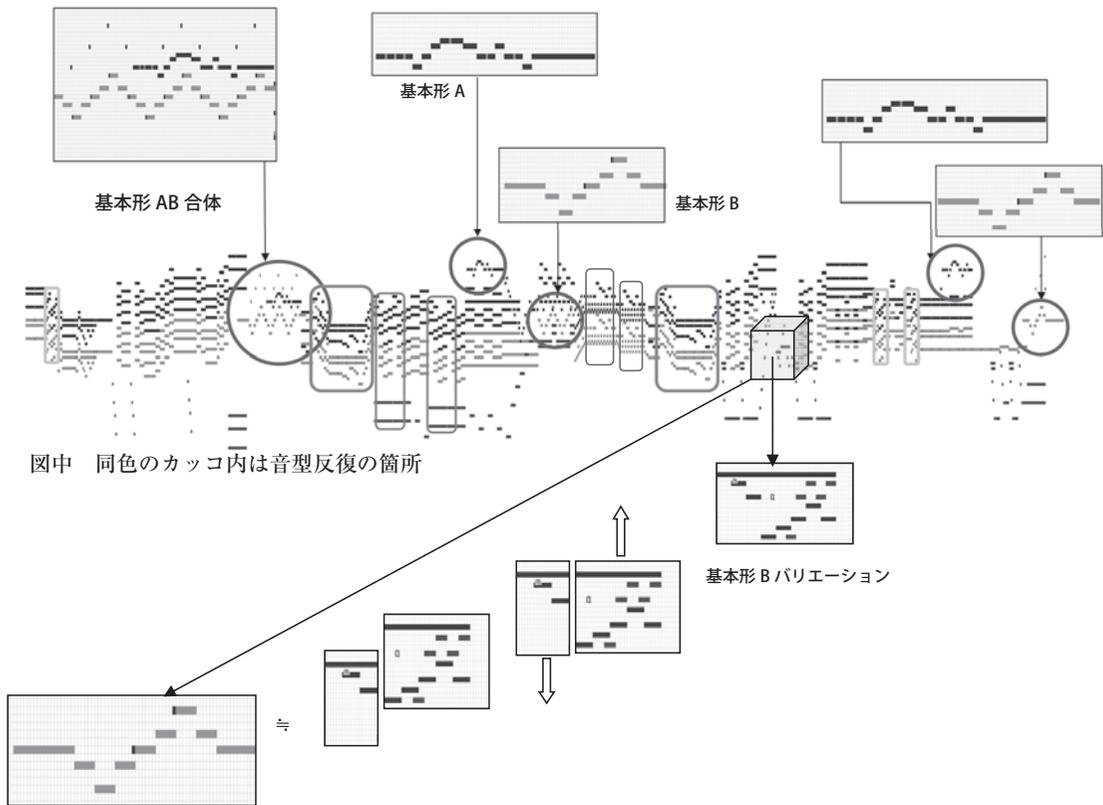


図 3-5 「廃寺」における「歌」のありか

D はあの短いペンタトニックの回路で、爆発と収束の両方を用意し、ある意味「静謐な運動性」をもつ連続「噴気」につなげていった¹⁹⁾。

2 「しかも月は廃寺に落ちる」の「音楽」または「歌」の構造

前節において、前奏曲の Voiles をとりあげ、その中の「歌」のありかを探索した。本節では、表題の象徴問題で少し触れた、Et la Lune descend sur le Temple qui fut (以下「廃寺」)をサンプルにして、「歌」探し作業を続けてみる。かの曲にも様々な魅力的旋律が詰め込まれているのだが、やはり、その位置は分かりにくい。ともかくまず全体図を確認しよう。

上図の、基本形 A, B の音列が、「廃寺」の「反復部分=歌候補」である。曲中それぞれほぼ「同型」

で3, 4回「反復」されるが、背景との関係が一律でなく、これが認知を遅らせる要因となる。さらに、背景部分の流れがパターン化されていないことも、構造認知を困難にしている。上図において、方形囲いの音列群も、「反復」個所だが、これらは背景といってよいのだろうか。ともかく、以上のパーツのそれぞれは、出現順番に法則性がなく、次に何が現れるのか予測が立たない。

しかしまた、「歌候補」自身のカタチは比較的単純であるにもかかわらず、全体的に表情豊かに聞こえるのは、このように再現のたびに「化粧」を変えるからともいえる。その意味で、「歌」や「背景」の行き先が予測不能であることも、悪い作用をするばかりではない。

まず基本形 AB 合体図に関わっては、B がペンタトニックで、A は短調の類である。A の音列には、B

のペンタトニックの例外音 G# がふくまれており、両者は独立の存在となる。後半両者は別々に現れているので、それはいうまでもないだろう。したがってここは、AB 合体図の名の通り、出会いのドラマが表現されているのである。水墨画のような Voiles とは対照的に、大変音数の多い世界の中で、出会いの瞬間に背景が消えており (図 3-5 参照)、ドラマは鮮やかに浮かび上がる。

その後基本形は別々に現れ、A は厚い背景の最上段で登場し、その直後 B は背景の中に押し込まれるなど、今度は背景との間にドラマが生まれる。「背景」自体は、全体的に厚い層が平行移動したカタチをとる。厚い層が並走するので、力強い歩みのようでもあるが、方向が見定まっていな感もある。

Et la Lune descend sur le Temple qui fut というタイトルには、芭蕉の俳句のようなフレーバーがただよぶが、いたずらに「印象派」時代の代表曲とするのは危険である²⁰⁾。むしろ、複数の「歌 (図)」が交錯し、それらと「背景 (地)」がタペストリーを織り成すような音楽として、純粋に音楽的に楽しむ方がよいだろう。こうした構成はバッハ以前にさかんであったが、近代以降の音楽では下火になっていた。Voiles も「廃寺」もそのリバイバルのような性格をもつ。特に Voiles は、「線」の織りなすモノトーンの美の典型ともなるが、「廃寺」は、逆に彩色が豊かである。次節では、この彩色の豊かさに関わって、説明を加える。

3 D の音楽における倍音空間 音響のマジック

図 3-6 は「廃寺」中段部の音列に、ベース音の倍音系列も薄く彩色して重ねた図である。ベースが5度間隔なので、二つのベースの倍音列が処々重なり、倍音の音響空間が厚くなる。これらに加え、半音上昇を繰り返す進行音が、この狭い枠内で12音すべてをなめる。これだけの密集状でありながら、違和感を与えない。各半音は同時に隣り合うわけでなく、経過的に現れる。ペダルによって残響音が混じることもあるが、倍音に着目するならば「そもそも」音

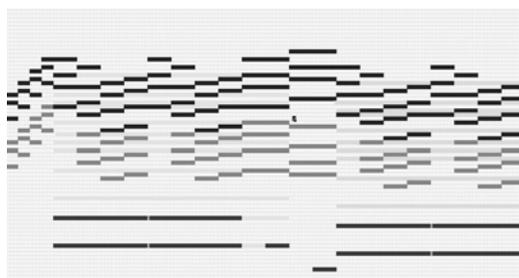


図 3-6 「廃寺」部分 倍音デコレーション

(程) はそこに満ちているわけである²¹⁾。

西洋の旋法の故郷は教会だが、その音楽を日常的に浴びている人々は、こうした過剰ともいえる音響空間の楽しみを知っている。教会の音楽の表現手段は、合唱とパイプオルガンが主たるものとなる。パイプオルガンが厚い音響を放散することはよく知られている。さらに、アナログシンセの元祖ともいえるそれが、倍音の加工を日常とすることを付け加えておこう。オルガンは、しばしば自然発生量を大きく超えた倍音を生む。旋律は近代和声の音律とずれる各種旋法。ゆえに、異端の音の同居は、ある意味日常的でもあった。

同様の音響構造を持つものとして、「映像」第一集の Reflet dans l'eau (「水の反映」) という曲を例示する²²⁾。

「廃寺」と同じように、ベースが5度間隔の持続音 (下部太い実線) となっており、豊かな倍音系列を発生させる。図中、最下部および2段目の二つのベース音の倍音列も淡く着色した。これらの倍音列

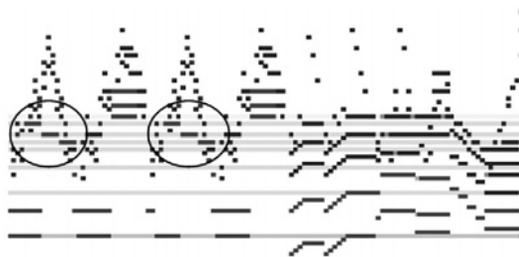


図 3-7 「水の反映」冒頭部分 倍音デコレーション

と、細かく散る上層部の音群が、音響の「宇宙」を彩っている。

音響の豊かさはともかく、「歌」がどこにあるのかについては判断が難しい。上昇、下降音列群はとにかく音の数が多く、稜線をなぞっても、音楽の進行力が感じられない。注目すべきは、倍音系列の上に乗る、マルで囲われた下降音で、音数が多い背景の中でも旋律が違和感なく鳴っている。ゆっくりした上昇下降をくりかえす上層の音群は、「歌」をきわだたせる力に乏しい。それがゆえ、マル囲いの下降音列は、ロンの言うとおり、主役級の調べともなる²³⁾。心地よい音響空間が設営されていることは間違いないので、これ以上の追及に意味あるのかどうかかわからない。しかし音楽進行の論理を追う上では、こうした音響構造と音楽の進行の関係についてもさらなる考察が必要になる。

Ⅳ Debussy の音楽進行の論理構造 カタチを遊ぶ 2

1 シンメトリの役割

前断章で「水の反映」の音型を表示したが、偶然にもそれと近い音型が、ショパンの練習曲の10-1でみられる。まずはカタチを見せよう。

早いパッセージの三角点音群と、ベースのゆったりとした運動が前節の「水の反映」冒頭のカタチに似ているともいえる。

ショパンの練習曲は、全体的に「カタチ」としての完成度が大変高い。特に練習曲集の先頭を飾るこの曲は、メカニカルな構造の評価が高くなる。早い



図 4-1 Chopin 「練習曲」 10-1 冒頭部分

パッセージだけでなく、ベースのコラールに着目すると、詩情性の高さも浮かび上がる。実際、ショパンの曲は、機械的構造のカラーの曲でさえ、歌の美しさが残されているものが沢山ある。本節はその秘訣の一つに踏み込みたい。

上下動する「三角音列」をよくみると、この曲には、微妙な「型崩れ」があることに気がつく。論者は、この微小な型崩れに詩情性をみて、さらに曲の進行力をみる。先頭の三角は完全シンメトリであるが、逆に言うと、このようなシンメトリが連動すると、進行力は弱くなる。

上図は曲の冒頭部分だけの図像であるが、全体的に検証すると、この曲の中に二等辺三角音列は36回現れ、そのうちの7音列が完全シンメトリとなることがわかる。現れるタイミングは、第1回以降、5、18、22、26、30、36回目となっている。最初と5番目、またその後の18以降、4つの波ごとにシンメトリが現れていることに注目してほしい。シンメトリは連続することはなく、また単独のシンメトリも周期的に表れ、音楽に分節を与えている感がある。そして最後の36のシンメトリで音楽は終止する²⁴⁾。

2 Dのシンメトリ「水の反映」

前節のショパンのカタチと比べると、Dの音楽には、シンメトリの「連続」がきつく目立つものがある。

図4-2は「水の反映」の前半部分であるが、シンメトリの要素は幾重にも指摘できる。しかし、注意すべきは、シンメトリもどきと完全シンメトリの区

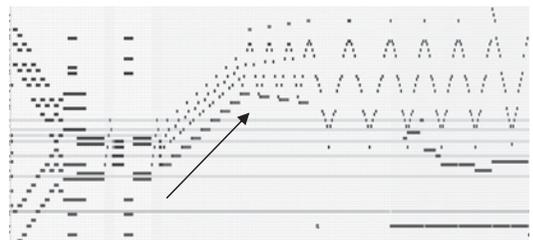


図 4-2 Debussy 「映像 水の反映」 前半部分
(図 3-7 の続き)

分である。例えば、右側放物線状の各音列の「左右シンメトリ性」は、7つのもので完全で、左から4番目はシンメトリが崩れている。さらに、矢印で示した上昇音列群は、完全同型反復となっているが、それぞれの音程幅も同じである。ここではそれも、広義の「シンメトリ」と解釈する。左端に見える上昇、下降音列については、音程飛躍段数に乱れがある。したがってこれは「もどき」である。

シンメトリもどきは、音楽全般において多数存在しているが、完全シンメトリの連続は極めてまれである。それは、「完全」シンメトリの「連続」が、進行を拘束する力を持つからではないかと論者は考える。

ショパンの練習曲の事例において、「完全シンメトリ」が基本的に運動していないことを示し、それが流麗な進行を維持する秘訣であると述べた。Dの設計はその逆をいくことになる。そして、シンメトリの束縛的マイナス力をDは理解していた、と論者は推察する²⁵⁾。彼は確信犯的に、そうしたシンメトリの特性を利用したのではなかろうか。

この「水の反映」を含む曲集には、mouvement「運動」という曲が末尾にある。論者は、この二つが、「シンメトリ」の謎にからんだ半ば実験的な楽曲としてセットで構想されたものと考えている。

「水の反映」について、さらに解析を続けよう。図像を少し拡大すると、同型反復の上昇運動が中座し、放物線運動が連なる形がよく見える。実際の楽譜の「姿」とくらべ、まさに「放物線」形状が映し出される。そして、その放物線は、上下に引っ張ら

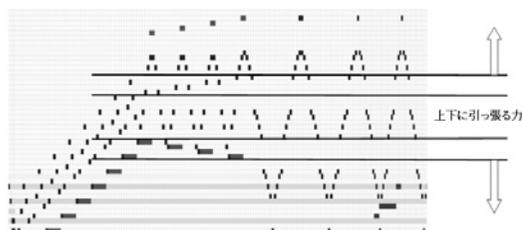


図4-3 Debussy 「映像 水の反映」冒頭部分拡大

れ変形していくようにも見える。

論者はこの変形を「振動するゴム」のように考えるのだが、そうした「たとえ」が頭に過ったのも、完全シンメトリが充満しているからこそである。そうした目を持って追っていくと、例えば運動の限界点なども見えてくる。実際、この(中型)放物線運動は、限界点で崩れ、大放物線の流れに身を投じていく。このように緊張—崩壊の摂理は、場面(情景)の転換を生む。

また、完全シンメトリには、即物的性格がある。例えば、この放物線の論理には、自然(=水、石、光)の運動の「論理」に近いものがある。シンメトリを積極的に採用したDのもう一つのねらいは、実体としての自然物の運動「論理」を出現させることではなかったのか、と考えている²⁶⁾。

3 Dのシンメトリ「運動」

Dのシンメトリ敷設は他にも例が挙がるが、ここでは「運動」をとりあげる。この曲についての解説は、リズムに言及したものが多し。しかし、どんな音楽もリズムは規則的なものであり、「運動」と名付けたDの構想は、むしろメロディについて検討されるべきと考える。再びショパンの曲を取り上げて、両者を比較する。

注目してほしい点は、横軸の均整度合い=リズムのシンメトリではなく、縦軸方向に展開する音程の変化傾向である。一目瞭然として、ショパンはぶれ、Dはくずれない。まるで、昨今の夏の暑さにやられた鉄のごとく、ショパンはたわむ(歌う)。しかるにDの運動は、機械かくあるべし、という配列に映る。この大きな差を生むのが、Dの「抽象的な運動実現」の音列論理である²⁷⁾。

音像例示の範囲が狭いので、さらに「運動」のクライマックス部分(最も長く速いパッセージが現れる部分)を抽出する。こののびやかに走る音列は、またも全音階の戒律を背負う。この曲全体の配置の摂理は全音階ではないが、後半に現れる最速のパッセージには、それがあてがわれている。全音音

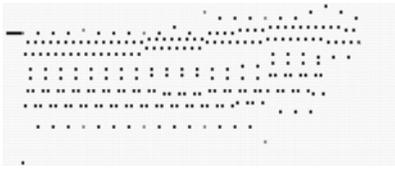


図 4-4 Chopin 「練習曲」25-1 冒頭部分

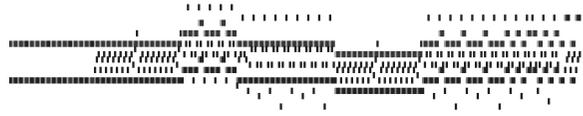


図 4-5 Debussy 「運動」 冒頭部分

階は、一律に半音一段抜きの構造を持ち、機械的にもみえる。教会の旋法にそんな調べはない。この旋法の採用にかかわって、D の解説本は、「明るくも暗くもあり……」という情感上の効果を指摘してきた。論者は、「人間が歌う線らしからぬ」点に注目している。

「水の反映」における、「水の運動摂理」といい、それをもう一段抽象化させた「運動一般の摂理」といい、その論理模写が美空間を生むのかどうかは定かではない。しかるに、ドレミの音程設計が数字に支配されていることをはじめ、音楽は一面論理空間一般に通じているのであり、歴代の音楽学が数学のとなりであったのも、そうした音楽の数理論理性から考えるべきことである。人間の手が及んでいない自然の摂理の中にも、美を感じさせる論理空間が無尽に存在する。音楽の美的論理空間と、自然の美的論理空間は、異なることももちろんだが、重なることもまれではない。人類はその短い歴史の中で、かなり芳醇な美空間を表現、再現してきたのだが、まだ見つかっていない美的空間も数多く残っているであろうし、それを信じたい。様々な意味において閉塞的であった歴史場面において、D は、自然の美の力も借りて、そこに穴をあけようと努力したようにも思える。

V Debussy の音楽にあるペンタトニックの役割 カタチに学ぶ 3

1 D の音楽進行にかかわるペンタトニックの役割 音の調和の根本となる 5 度（圏）の音列

よく知られている通り、D の楽曲には、ペンタト

ニックがいろいろ顔を出す。ドレミ……の各12音は、周波数を3倍する、というたった一つの演算の繰り返しで形成される²⁸⁾。この $C \times 3$ 操作系で現れる最初の5音は、並べ替えると「C D E G A」となるが、この5音セットの音列体系をペンタトニックという。ペンタトニックには、上記ドレミソラ以外にも、多数存在するが、例えば F# C# G# D# A# など、ピアノの黒鍵だけで形成される組もある。

ペンタトニックがDの音楽に多数現れることについては、これまでも十二分にコメントされてきた。論者の説明は概ねそれらを踏襲したもので、新しい解釈はほとんどない²⁹⁾。ただ、それを図像でみせると理解が容易になると思っている。

2 La Fille Aux Cheveux De Lin (以下文中では「亜麻色の髪の乙女」) にみるペンタトニックの応用

まず、前奏曲の1曲「亜麻色の髪の乙女」の図像を示す。図5-1は二段組みだが、2段で1曲ではなく、同じ曲を2側面で照らしたものであるので注意してほしい。後段は、ペンタトニックの音列に沿う音だけをピックアップして示した図である。両図を並べたのは、同曲が「概ね」ペンタトニックの枠組みにそっていることが映しだされるからである。「概ね」とは、厳密には Gb 長調の曲ということだが、さらに厳密にいうなら、Gb 長調からも局所的にずれる。しかし、この曲のペンタトニック的「稜線」が、その単線だけで美しい旋律線をもつからこそ、バイオリンなどの「単線の歌」として編曲されてきたのである³⁰⁾。

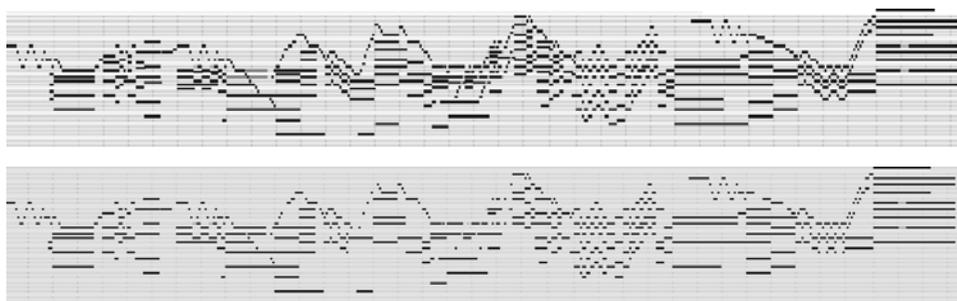


図 5-1 Debussy Preludes La Fille Aux Ceveux De Lin 全体図とペンタトニックフィルター図

音群のうち中低音部も重要な働きをしていて、比較的単純構造のテーマの繰り返しが単調に映らないための仕掛けが敷かれている。

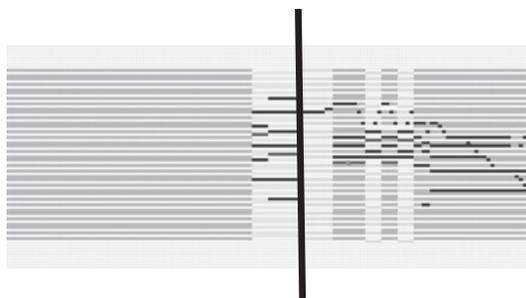


図 5-2 La Fille Aux Ceveux De Lin 前半部の調性フィルター図

図 5-2 は、曲の冒頭に G \flat 長調のマスクをかけた図で、マスク転換後に調性が変わり、縦線のところでいったん静かに終止する。単音で仕切り直しし、メインテーマが再現されていくが、冒頭単独であったテーマが今度は和音を伴ったものとなっている。しかも再び G \flat 長調からの逸脱音を交え、違った景色を覗きつつ、またもとの調性に戻る。(図の最後尾は、G \flat 長調のマスクの上に音群を残しておいた) 曲は、上図に示すような逸脱と復帰を繰り返しながら、ペンタトニックなり、G \flat 長調の風景が推移していく構造を持つ。

終盤の 3 回目のテーマの繰り返し箇所は、中性的な (明るくも暗くもない) 前二者と異なり、かなり

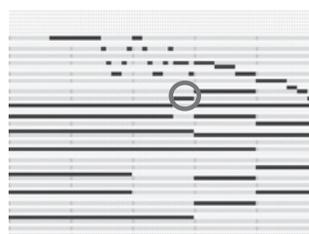


図 5-3 終盤 調性フィルター図

切ない雰囲気醸し出す。明暗イメージの違いから、これまで、転調箇所だと思い込んできたのだが、今回フィルターをかけてみて、それらが G \flat 長調からはずれていないことが確認された。哀切の雰囲気を生む音はマルで囲んだ箇所なのだが、予想外に G \flat 長調どころか、ペンタトニックの音からみ出していなかった。メインテーマをかたどるペンタトニックの音群は、下から D \sharp F \sharp (G \sharp) A \sharp C \sharp という並びだが、カッコをつけた真中の G \sharp の音は、テーマのフレージングからはずされている。三度目のテーマ再現中、終止音 F \sharp にその隣の音の G \sharp がぶつけられ (本当は 7 度)、違和感が出るのだろうか。

以上の図解群で示したかったことは、D が、ペンタトニックを多様な調性世界で包み込んで、それぞれの調性の行き来を繰り返す中で、曲中の雰囲気の推移を演出していた、という点である。

先に、同曲は「概ね」ペンタトニックの構造もつと、論理徹底の不十分さをおわす発言をしたが、「概ね」とは、論理不徹底さを示す言葉でも、「自由」な創作態度を示す言葉でもない。D は、各曲に緻密

な「多重構造」を敷いたわけで、そのなかの「一部の内部構造」が世界(曲)の全てでないからと言って、「不徹底」の非難は当たらない。問題は、多重世界の関連付けや、構造化がどのように「緻密」なのか、という点に移っていく。そこで、曲の構造が一段大きな、「沈める寺」の音律構成をもちいて、もう少し理解を深めたい。

3 「沈める寺」にみるペントトニックの応用

「沈める寺」は可憐な小曲が多い前奏曲集(第一集)の中で規模が大きな曲である。小節数では次点となるが、演奏時間は6~7分で最も長い³¹⁾。時間の長さ按比例して、音数も多く、89小節中、四分音符換算で4000音弱あり、1拍毎に平均7音以上の音が並んでいる³²⁾。しかし、本節で問題にするのは、その音の厚みではない。問題は、これだけ音は厚いのに、「音程」数が極めて少ない、ということなのである。

この曲を論者は、次の図5-4のように15ブロックの段落³³⁾に分けて把握しようとしているが、図に示される通り、各ブロックに現れる音「程」は、大体5から7つの音程に収まってしまう。

図5-4において、並べられたCGD……はいうまでもなく、五度圏の展開を順次並べた音である。その順にどこからでも5つつなげると、それぞれペントトニックの音列となる。

図の中では、枠で囲んだ5音を、各「段落」で選択されたペントトニックの音列と論者は恣意的に定める。一つの音だけを囲ったマルは、その段落内に

存在する例外音とする³⁴⁾。例外音が多いたくに見えるかもしれないが、経過音とみなせるものも多く、かなり厳密な縛りと見ることもできる。また、各例外音はペントトニック音列の隣りにある。したがって、各段落はペントトニックの5音セットが左右に揺れる構造を持つ、とも解釈できる。その場合、論者は丸印の音もペントトニック圏内の音とみなす。12段落目の構成音の多さについては、具体的音像をみせてから説明する。

図5-5は、ペントトニックの構成音が変わる毎にフィルターの色調を変えた全体図である。各色調のひとまとまりが、図5-4の一つの「段落」になる。各フィルター中、ペントトニックにのった音群と、そこから外れる音群を色調を変えて示している。

この曲の調性については、楽譜の冒頭に調号としてbも#もついてないのでC長調のようにも見える(曲の途中には#などは現れる)。だが、何かおかしいのである。そのおかしさについて、別宮は「基本はC長調であるといってよいわけだが、そのような曲で、最初にあらわれる旋律らしい旋律が、Bb長調の音でできているのである³⁶⁾」と説明する。実際、そのような構成の発想が、この時代にありえるのだろうか。転調の妙や、和声の複雑化がある種「あたりまえになった」現代の音楽ならいざしらず、(当時の)設計発想としていびつである。C長調という設定は一度保留にして、別のロジックの可能性も考えてみる必要がある。

最初にあらわれる旋律の前にある上昇音列の構成音は、基本G D A E Hの5音に限定される。この曲の開始点の構造は、C長調ではなく、その5音のペントトニックと見ることもできる。「基本」と書いたのは、上昇音列の2回目のベース音がCFを打つからであるが、例外はそこだけ。それを経過音的例外とみれば、基本構造をペントトニックとすることもあながち無理ではない。

曲の冒頭と、「奇妙な旋律らしきもの」の間には、執拗なEのオスティナートが差し込まれる。しかも

1 --Af (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 2 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 3 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 4 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 5 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 6 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 7 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 8 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 9 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 10 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 11 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 12 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 13 --Af (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 14 --Af (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~
 15 --Af F (C) (G) (D) (A) (E) H (F) (C) (G) (D) (A) (E) H ~

図5-4 La Cathedrale Engloutie ペントトニック音列の推移

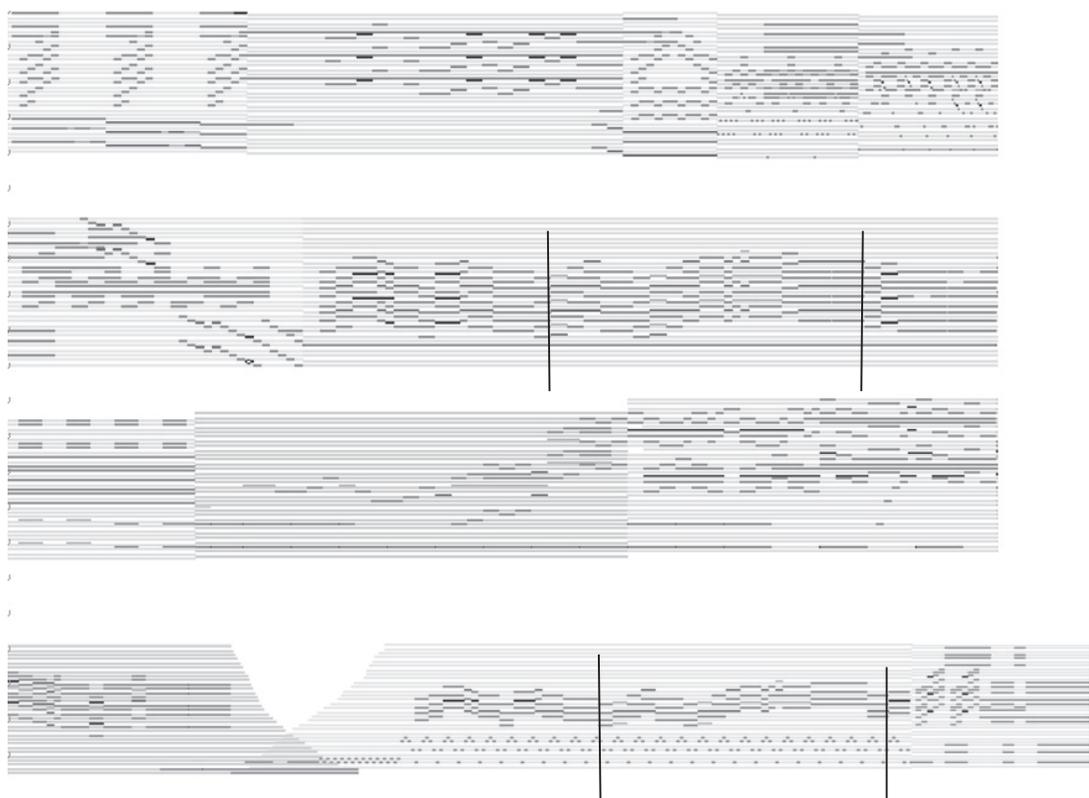


図5-5 La Cathedrale Engloutie 全体図 各種ペンタトニックフィルター添え³⁵⁾

2拍, 3拍, 4拍と長さが増し, その前の音列を忘れさせる効果を持つものともとれる。さて, 実際Eを開始点としてしきりなおして認知させると, 五度圏音列のEより右の5音は受け入れが容易になる。さらに, 五度圏音列を横に一音ずらしていくと, H F# C# G# D#なりF# C# G# D# A#が現れる。ようするにE H F# C# G# D# A# Fの7音のうち5音の選択をゆっくり右に左に揺らしていくと, 当該メロディは構成されるのである。

論者の見せる「構造の転移」には論理があるわけではない。ただ, 「転移の可能性」が示されるだけである。「可能性」が何故現実の転移となるのかを解明するには, 「歌」の内容に踏み込んだ解析が必要となろう。ともかく, 「沈める寺」は, 「五度圏の音列から選択する5音を横に推移させていく」構成

のものとも「読み込める」。これを論者は, ペンタトニックのパリエーションと考える³⁷⁾。

こうした枠組みの理解は, C長調→B \flat 長調の調性転換の論理でみる見方と解釈上は異なる。各部分についていえば, どちらも正当性を主張できる。しかし, 論者の説明原理のほうが, わかりやすいし, 普遍性も高いようにみえる。段落3で, 再度G D A E Hのペンタトニックに戻り, さらに段落4が, H F# C# G# D#の完全ペンタトニックで構成されるなど, 論者の見方は単純にして, 一貫した妥当性を持つ。

これに対し, 段落12の事例が矛盾事項であると反論が挙がると思う。当該部分の構成音は, 11音もあり, 例外音を若干設けてもペンタトニック枠内におさまらない。しかし, 実際の音楽の内容に照らしてみると, この一見「例外段落」がなぜ差し込まれた

のことも解釈できる。聴感上、音楽は段落12で迷走し、流れはいったんそこで断ち切れる。図像でもそうした縮退、弱化は確認できる。すなわち、ここは「ペントニックの拘束からの離脱=迷走→終止」といった構図として読むべきなのであり、いわば「安定した調ベ=ペントニックの維持」という原則の「対偶(すなわち真)」に当たるものとも考えられる。

以上、「沈める寺」の進行を全体にわたって司る論理が、「ペントニックのバリエーション」であることを論者は主張する。所々に顔を出すC音に騙されて、C長調と勘違いしてはいけない。段落1においてベースの下降音として現れたC(F)も、段落2の末尾のD音も、経過音的異端とみるほうが分かりやすい。全体に音楽の進行力が小さい大曲にあって、こうした経過音は「異端」としてとらえてこそ、「進行を促す名わき役」となるのである。

長い流転のはてに、最もハ長調らしき形態にたどりつき終止に向かう。15段落目の最後の音列は、C G D A E (H) で、冒頭と異なり今度はHが異端。さらには、ベース部について、冒頭のGDがCGに差し替えられている。C長調という調性は、この長大な曲の最後に現れる、墓標のようなものかもしれない³⁸⁾。

注

- 1) 各種解説者の「自由」というタームの利用の仕方は錯綜している。例えばディエニーは「不協和音が協和音と等価なものになり、解決の強制から『自由に』なった……」や「和声音や装飾音の『自由な』とりあつかいは……」, 「主題という概念は、つねに『自由に』えられているものの……」など、自由タームを連発しつつ、「以上のことは……熟慮に基づいた教条主義の所産ではなく、むしろ一つの思考形態の所産である」とまとめる。その最後の「思考形態」が、自由なのかどうかは未定義である。『演奏家のための和声分析と演奏解釈—ドビュッシー』ディエニー(1986年 シンフォニア(株) 笠羽映子訳)

平島も「ドビュッシーは、長・短調よりもっと『自由で』多様な旋法……をみつけた」や「史上屈指の天才が、〈自分にはかけがえのない個性の真実〉と『自由』をまもるために……」とこのタームを利用する。『ドビュッシー』平島正郎編(1993年 音楽之友社)

マルグリット・ロンは、Dの敷く設計が厳格なものであって、演奏者が「自由に解釈する」ことの非をかなりきつく繰り返すが、「ドビュッシーが自由闊達な精神と最上級の才能を合わせもっていた」と言ってはばからないところもある。『ドビュッシーとピアノ曲』マルグリット・ロン著(1969年 音楽の友社 室淳介訳) P.35

例えばドゥヴァイヨンは、「自由奔放を求める必要性、……これがドビュッシーを理解する最重要ポイント」と言い切る。その説明において、「自由の中に規律を求めなければならない」という、ドビュッシー自身の言葉が引用されるのであるから、「奔放」はないのではなかろうか。ドゥヴァイヨンは、ショパン他闊達な演奏の手引きで人を引きつけてやまないが、筆が走ってしまったのか、誤訳なのか。『ドビュッシーの鳥々』パスカル・ドゥヴァイヨン著(2016年 音楽之友社 村田理夏子訳) P.89

こうした問題に終止符を打つのは、吉田の「風にはこぼれる羽毛」が、はたで見えるものいかに軽々と動くように思っても、実は『自由に』などあるはずはない。」という言葉である。『私の好きな曲』吉田秀和(1985年 新潮文庫) P.110

吉田はさらに「なるほど主題の動機処理を中心としたソナタ形式とか、あるいはカノンその他の対位法的な多声部の誘導の手法は、そこにはないけれども。だからといって、ここでは、音は、響きはけっして気紛れで動いているのではない。そうではなくて、自由であることが精神の掟であるのを実証しようとしているかのように組み立てられているのである。」『同上』と、自由概念利用の、「二重性」を的確に裁く。論者の観点も吉田のそれにほぼ倣うもので、「主張」骨格だけについては、この注で話は終わる。論者の尾ひれは、それを具体で示すことにあった。

- 2) 『ブレーズ音楽論』ピエール・ブレーズ著

(1982年 晶文社 船山, 笠羽訳) P.36

Dは、彼が愛したバッハ、モーツァルト、ベートーベンと比べ、寡作者の部類に入る。修正、反省の行為が並みではない。比較がまずいと思うが、彼は自身の構想を世に出す「のろさ」において、ブラームスによく似ている。彼は、過去の作品にたいしても省察をやすめず、未来に向けての挑戦をとめなかった。

- 3) 『Debussy』commons : schola vol.3 R. Sakamoto Edit (2009年 エイベックス・マーケティング発行) P.14~

この本で坂本は、基本「自由」という言葉を避けて通る。論者の取りこぼしがなければ、パックの踊りが「ほとんどフリー・ミュージック」という一言だろうか。浅田はそれでも、「自由」の言葉を数回つかっているが、楽器構成の妙が「自由な音響空間をつくる」や、「自由奔放に逸脱していく」練習曲の一曲目にDのユーモアを感じるなど、かなり控えめな用語利用となっている。小沼についてもしかりで、対談の前にしめしあわせていた結果なのではないかとうたがっている。

スコラでも紹介されている、著名なバラケの本には、「自由」の言葉は無数に出る。しかし、その「自由」は、基本的に生活や行動様式を縛る掟から逃れることを望んだDの気持ちについての言葉であって、逆に、作品(設計)については、あくまで緻密に構成されていることを徹底して説いている。それ以外の個所でも、ベレアスを上奏する関わりで、言葉と並走する音楽のありかたをめぐる、この言葉は現れる。しかしまた、「私は音楽に自由をのぞんで」おり、その音楽は「他のいかなる芸術よりもおそらくはよぶんに自由を含んでいる」という言説も、言葉(の象徴性)と音楽の関係の中に限定して考えるべきことかと思う。『ドビュッシー』ジャン・バラケ著(1969年 白水社 平島訳) p.184

- 4) 『ドビュッシー 前奏曲集 第一巻 全曲研究』別宮貞雄著(2005年 芸術現代社発行) P.13
 5) 『名曲三〇〇選』吉田秀和著(2009年 ちくま文庫) P.292
 6) 本文でも簡単に説明しているが、図は楽譜を画像化したもので、上下の高さが音程を示し、横幅

が音の長さを示す。五線譜上では同じ高さの位置にあった音、例えばGとG#の位置を区別している点が特徴となる。すなわち、図において全ての高さの隔たりは、半音ごとのものである。一言で、DTMの画像を単純化したものが、本稿で利用する「カタチ」である。

こういったアプローチの先駆例として、H.ノイゲボーレンのバッハ(対位法)解析が存在する。

H.ノイゲボーレンのバッハ「図像としてのバッハフーガ」『ユリイカ』(1992年 11号 青土社)

また、クレー、カンジンスキーらによる、音楽の論理の図像化を追う西田らの仕事も関係が深い。西田紘子「点・線・面による音楽の視覚化の歴史的位置断面：1920年代ドイツ語圏を中心に」『芸術工学研究』(九州大学大学院芸術工学研究院 2016年)

もっと近いアプローチは楽譜の表現形式をモディファイする試みで、現代音楽の楽譜には、いわゆる五線譜でない、視覚的インパクトが高いものが多い。それらをまとめて示した『現代音楽の記譜』(E.カルコシユカ 1977年 全音楽譜出版社 入野義朗訳)という便利な本もあるが、論者のような単純な図像は求められていない。楽譜は再現性を追求したものであるため、それはまた当然と言える

他にもR.S. Parks “Music’s inner dance: form, pacing and complexity in Debussy’s music” *Debussy* (Cambridge Univ. press 2003) なども、音楽の内実を図像で示したものとして興味深い。

- 7) 前掲4 P.50
 8) 前掲4 P.30 それに(表題)とカッコをつけたのは論者の判断。
 9) 基本形Bが家屋の屋根とすると、基本形Aは月となるが、この音形は、歌曲『月あかり Clair de Lune』の冒頭伴奏音列を一本化した形と思われる。図像にしても符合する感じが見えないが、16分音符が細かく連打されるところなど、聴感上関連が高いと感じられる。しかしまた、言うまでもないが、聴感上の印象だけで「月と寺」を思いつく者などおらず、「印象主義的」構成ではない。あくまで「象徴」問題となる。
 10) ①世界音楽全集・春秋版 井口基成 校註の楽

譜では「帆」

②音楽の友社 安川加寿子 校註の楽譜では「帆」1969年

③全音 楽譜では「帆」1959年

④平島が全体をまとめる『ドビュッシー』(前掲1)では「帆(女性名詞)ともヴェール(男性名詞)ともとれる」とある。

⑤別宮(前掲4)では「帆」

⑥ドゥヴァイヨン(前掲1)では「帆(ベール)」(の両義?)

⑦マルグリット・ロンの本(前掲1)では、ロンが注意を喚起しているにもかかわらず、翻訳は「帆」

⑧吉田は、前掲1や5の中においては「帆」なのだが、「ベール」説もどこかでとんでいた。

⑨青柳は「誰だ、帆なんて訳したのは!」とロイ＝フラーがらみの「ベール」をとる。両義説でなく、真っ向から「帆」に引導を渡したのは青柳だけではないのか。『ドビュッシーとの散歩』(2016年 中公文庫)

11) 前掲1 P.101

コルトーの言説も基本ロンの内容を踏襲している。『フランスピアノ音楽1』アルフレッド・コルトー(1995年 音楽の友社 安川加寿子・定男訳)

ヴァレーズの「ロイフラー」証言は、コルトーが伝えたものと理解している。(同上)

- 12) 「魅力ある」という以上、逸脱にも根拠があるものと論者は考えている。逸脱の論拠は、「歌」の「いきおい」の中で形成されると論者は考えることがある。ある歌が論理A、別の歌が論理Bの上に乗るものと仮定する。そして、論理A、Bが背反するものであったとき、歌A、Bが交錯することは、ある種の矛盾を生むということである。その矛盾(逸脱)が許されるのは、歌A、Bに「勢い」があるからと、論者は考える。「歌の勢い」が「矛盾エリア」への侵入を許すのである。また、「歌」とは何を指すのかについても、定義が必要となる。一般には、「歌」は、ただの「音の並び」と異なり、「胸をうつ並び(調べ)＝美を表現する並び」と捉えられる。しかし、Dは、無調の音楽と同時代にあって、またダダやシュールが鼻先に

ひかえている時代に生きた芸術家である。したがってこの「探索」においては、一般的認知とは逆に、「歌」とはただ、「ひとかたまりの集合物として認知される音の並び」と「無彩色」に定義する。Dが純粹に「耳に心地よい」音楽創造を信条としていたことを否定するわけではないが、Dの音楽の真価が当該時代の人々に受け入れられなかった、という問題も周知の事実である。聴き手の耳(感性)が育つ、ということは、「(適切な)歌と認知できなかったフレーズが、ある瞬間から心地よいまとまりとして認知され始めること」といいかえてもよい。それが歌であるかどうかについて、最初から「心地よいかどうか」を基準とすべきではない。

- 13) 「ドビュッシーの天才の精髓は声楽曲に見られる」と、対談者のロラン・マニュエルとナディアは意見の一致をみる。『音楽の楽しみⅢ』(1966年 白水社 吉田秀和訳) P.45

また、坂本のドビュッシー案内でも、「忘れられた小唄・巷に雨の降るごとく」から曲目収録が始められるなど、Dがまず、メロディでそのオリジナリティを開花させていったことを押さえた構成をとっている。(前掲3)

- 14) シューベルトより以上に古典的の気質をもったロマン派のショパンにしても、そもそもワルツやノクターンは「歌」の構造が直感的に伝わるものだし、エチュードなど一見メカニカルなものからも「歌」がにおってくる。このショパンのメカニカルな楽曲についての「歌」の解剖は別の断章でとりあげる。
- 15) 当解説は、表現は違うものの、別宮の解説に学んだところが大きい。しかし、かなり自分なりの理解に変形されている。引用したといっても関係ないといっても別宮から非難されること必至である。
- 16) こうしたあり方は、一種の対位法とみなせる。対位法の世界は、対比する和声世界のゴージャスな厚みがない。「線」の織りなす水墨画のような世界である。大体、全音音階1本の路線でいく、ということは、転調などの色彩転換場面を全く欠く、ということを実感した話となる。当然、残された魅せ方として、線の織りなす工夫が必要とな

っていく。

- 17) 前掲 1 P.116 ただし吉田は基盤主音という言葉はつかっていない。この用語は次の別宮の本からとった。別宮は、基盤主音、あるいは中心音としている。
- 18) 前掲 4 pp.33~42
- 19) Loie Fuller のダンスは、単にベールをひらひらと舞わせる、といった表現のものではなく、スタティックでありながら「攻撃的」な運動が持続する、少々不思議な感覚を生む「ダンス」であった。部分的な動画しか確認できていないのだが、そもそもステップらしき要素はない。両手の回転によってコントロールされるベールの運動は、微妙な変化を伴う「継続的」シーケンスとなる。D は、まずこの運動の美の構成から、曲の後半の「静謐な運動継続」としての「噴気」音型を思いついたのではなかったのだろうか。
- さらに、かの映像には、ベールの突然の揺らめきが、場面を反転させ、自身の姿をも隠すようなところがある。フラワーのダンスから得たもう一つの「ヒント」は、こうした「場面の反転の妙」で、それがペンタトニックの「噴気」として実現された、といった妄想も生まれてしまう。
- 20) 印象派とは、当人も迷惑する悪しきレッテルであり、そうした肩書きを払拭することに多くの音楽関係者はコメントを重ねてきた。だいたい〇〇派や××ism などの説明は、人を思考停止に追い込む概念装置でしかない。青柳は D の言葉をひきながら、絵画の印象主義も含めて、レッテルの不当性を説く。こうした基本路線に論者は共感を持つ。『ドビュッシー 理念のエクトプラズム』(2008年 中公文庫) ~ P.132
- しかしまた、レッテル払拭を是としながら、吉田は、ブレーズの「行き過ぎ」みたいなものに対して反発し、古拙な印象派側への回帰を少し望むという、曖昧なスタンスを晒して動ずるところがない。(前掲 1) pp.111~113
- また、坂本のスコラの本においても、「印象派レッテル」は一面的という基本姿勢がまずしめされる。しかしながら、「海」の時代の D については、そういう側面(印象派的音響の輝きの力)もある、と浅田は柔軟に語っている。(前掲 3) P.14

論者は、象徴派的側面と、印象派的側面は、D の音形の裏表であり、同一の構想から派生するものではないかとも思っている。

- 21) C の波を二つに折ると倍の周波数の波が現れる。それを倍音と呼ぶ。この場合はオクターブ上の C となる。節が 2 つできてできるのが 3 倍音、音の上では G (ソ) となる。以下 4 (8) 倍音=C, 5 (10) 倍音=E, 6 (12) 倍音=G, 7 倍音=Bb, 9 倍音=D, 11 倍音=F#, 13 倍音=Ab……と、それらは、一つの音の出現にともなって、「その瞬間にすべて現れる」のである。もちろん、実際にそれらの音が弾かれた時とくらべて、これらの倍音の響きははるかに小さい。であるから、それを感知できるかどうかは、人それぞれである。本来「遠い位置」にあってかすかにしか感じられない倍音を、感知したり消化したりする能力には個人差があって、また社会差がある。周知のとおり、フランスにおいて旋法が受容されていった要因の一つに、スコラカントルムやニーデルマイエル校の存在がある。そこは、教会音楽の伝授にかかわる教育機関で、フランス独特の調べを生み出すメッカとなった。そことの関係が深いフォレなども、D よりも早く、また違った形で飛翔を成し遂げていた。
- 22) この「水の反映」における音響構造については、過去に大きな示唆を受けた論文を手に行っている。金子晶氏が1985年に成蹊大学(文学部、文化学科山口ゼミ)に提出した卒業論文がそれである。『ドビュッシーの美学序説』とのタイトル論文の中、第1章「音響形式の美学」の中で中心に取り上げられているのが、「水の反映」である。論者は、音響や倍音の何たるかをまるで理解していなかった中、この文章から、5度間隔のベース音の醸す倍音空間の豊穡性などについて学んだ。
- 23) マルグリット・ロンは、「世界の宝全部にも値する3つの音符<ラ、ファ、ミ>という骨組みなのです」とまで強調する。そこまで上げられると逆にひいてしまうが、美しい大事なフレーズであるということには違いない。(前掲 1) P.45
- 24) ショパンは、そんな不器用な推察とは無縁に、なかば生得的に壊れゆく形のシーケンスを生んでいった。生得的に、とは一つに彼の作曲ルールと

して、「運指」の論理というものがあるからで、「彼の曲は、ピアニストとしてのそれである」という一般通念はそのことをさしている。こうした姿とDのピアノ作曲技法はすこし異なる。それは曲が、何のための練習なのか、という問題にかかわっている。

- 25) 例えば、前断章で問題視した重層音群の「進行感(の欠如)」についても、それらが同型反復されるところに原因があったのだと、すこし論理を明確化させることができる。下降音列に関わるロンの評価は、美を形成するためのものではなく、「進行形成のため」のものと訂正したい。
- 26) こんな解釈は、音楽の専門家の目からは、受け入れがたいだろう。ただし、論者の観点は、「印象主義」的なものではない。ブレーズは、クレアの絵画構成の論理に、音楽の論理を重ねてみたが、「絵画が音楽的響きを直接示す」といっているのではない。本論でも、「自然物の運動」が直接音楽的に感じられる、と言っているのではなく、あくまでその「論理」が、音楽の論理に重ねられる、といっているのである。『クレアの絵と音楽』ビエール・ブレーズ著(1994年 筑摩書房)
- たとえば、Dが「水に小さな輪が一つ、小石がひとつその中に落ちたのだ」と解説していたことを、ロンは証言している。表現は論者とややずれるが、運動がどう進むのかという視点をDがもっていた証ともなる。(前掲1) P.45
- またRoy Howatは、Dの音楽設計の中に頻繁に現れる、「黄金分割」の事例を分析している。「水の反映」も、そうした「数的構成表」を持つ曲の典型例となる。R. Howat “*Debussy In Proportion*” (Cambridge Univ. press 1999) pp.23~29
- さらに青柳も、「印象主義とは全く別のもの「一種の現実」……をつくろうとしている」というDの言葉を引用しているが、これは映像第二集を製作している過程の言葉であり、論者の問題関心に合致するDの言葉ととらえられる。(前掲20) P.132
- 27) 練習曲であってもショパンの曲は十二分に歌を有する、という一般認知からすると、この対比にはそもそも不備がある、と言われるだろう。リストの「小鳥に説教するアッシジの聖フランチェス

コ」にしようかとも思ったが、とりあえず、ショパンの25-1の曲を、最も同型反復のきついシンメトリ代表曲という設定のものとみてほしい。

- 28) 五度圏の音列を具体的に並べると、C G D A E H F# C# G# D# A# Fとなる。最後のFの×3操作でCに戻る。
- 音律学的によく知られている通り、ドに対して×2操作系を繰り返すと、オクターブ上のドが順次現れるが、×3操作系を12回繰り返して出てくるといわれているドは、×2操作系の高次のドとは違った音になる。この音程差をピタゴラスリンマといい、この矛盾の解消劇こそが2500年を超える西欧音楽(音律)史の姿なのである。
- 29) 例えば、中田はペンタトニックに異端音を挟む形でパフュームの「レーザービーム」を構成している。また、坂本は、自分の作曲技法とDのその関係性を明確にしている。坂本の発言を抜くと、「ペンタトニックも、そのモードをボンと弾いただけでは、わりとおもしろくない。そこでペンタトニック以外の音をボンとベースにもってくる。すると今度はいわゆるコード感が生じてきて、コード的な音楽とモード的な音楽のどっちともつかないものになってきたりするんです。……こういう実験は、ジャズでもやってきたし、もちろんドビュッシーやラベルなどの近代音楽もやってきたわけ」とある。坂本がどのような構成で音楽を作っていたのかなどの解説は、山下邦彦の『坂本龍一全仕事』および『坂本龍一・音楽史』に極めて緻密(本論文の解析など比ではない)に展開されているので参照のほど。『坂本龍一・音楽史』山下邦彦編著(1993年 太田出版) P.238
- もちろん中田、坂本だけでなく、職業音楽人は彼らの作曲技法に通じており、論者の示した論点(の可能性)は、ある意味常識化されている。ただ、ひとつ(門外漢の人間にとって)不思議なのは、これらの論点が珍しくない現時点でも、なお和声進行の論理が、職業人の中心ジャルゴンとして君臨している点である。和声的に新規性がなければ創造価値がないというのか、和声的に説明されなければ作品は「変」といいたいのか、ちょっとよくわからないメンタリティだと感じている。
- 30) スコットランドの民謡にちなんだテーマらしい。

- 『ドビュッシ・プレリュード第一巻 演奏の手引き』ヨゼフ・ブロッホ著 (1988年 全音楽譜出版社) p.68
- 31) 二番目に演奏時間が長い「雪の上の足跡」との時間比較を 4 つの演奏者で示すと, Michelangeli, A B 6:52 4:58 Zimerman, K 7:27 4:25 Pollini, M 6:09 3:45 Gieseking, W 6:35 3:29.
- 32) ショパンの前奏曲では第17番の曲が最も音密度が高い曲となるが, その曲においては八分音符換算で2752拍, 平均して 1 拍 5 音程度である。比較例が少ないとは思いますが, まあ一応「沈める寺」の音は「厚い」, といってよいだろう。
- 33) 小節ではなく, 楽想のあるひと固まりという感じでとらえてもらいたい。
- 34) ペンタトニックグループと異端音の区分に疑問を持つ方が出るに違いない。段落 3 の C はベース最下部にあるのに異端としている。この異端のはじきかたのルールは単純で, その段落中の音数の少ないものを選んでる。C はベースにあるだけで, 群れをなす上昇下降音群のなかにはない。しかるに最後の15段目では, ベースに C があるだけでなく, 上昇音列群の中にきちんと C は鎮座している。
- 35) 2 段目右端と 3 段目左端はつなげてほしい。すると前図の15区分との整合性が見えるはずである。7~9 と 13~15 は分けなくてもよかったのかもしれないが, とりあえず区分した。
- 36) まず, B♭ 長調とは, その構成音が (H C# D# E 「F#」 G# A#) であり, 図像緑マスクの部分で, そのうちの「F#」を除く 6 音が現れるので, その解釈でも間違いではない。別宮はさらに, 曲を支配する音が E とられるので, それを支配音とするファの旋法とも解釈する。しかしまた, E 音は常時連打されるものの, メロディ上では曲を支配しているように聞こえず, B♭
- 長調やファの旋法という枠組み以外の解釈もできるとも考えられる。(前掲 4) P.120
- 37) わたしは, 「それが正しい」というつもりはない。和声転換の論理は, その論者の緻密さに応じて, 各瞬間の色の変化を論者(私)に教えてくれる。特に別宮の解析は, 格別な案内の糸として君臨していた。しかしまた, 別宮なり, 他の解析者の説明は, 誰に対して何を伝えているのか, という問題をふくんでいる。氏の解説は素人には難しすぎる。論者も, 読解にそうとう時間をかけたが, わからないことが何点もある。また, 個々の和声転換の論理は, 全体の構造をわかりにくくするところがある(特に門外漢にとっては, 全体が見えなくなるロジックとなる)。
- 38) 論者は, この「沈める寺」を曲集最後に置く構成がベストと感じていた。既に述べたとおり, 冒頭の「デルフ」は疑似調性音楽(B♭音)として, 入口の役割をはたす。そして, 疑似ハ長調(一音上のC音)を墓標として, この曲集が閉じられるという仕掛けである。普通の解説者は段落 3 をハ長調と見る。しかし論者はペンタトニックのバリエーションという構造理解から, それをとらない。一番の理想は, こうした構成を出版社がかつてにかえて, 「沈める寺」を10曲目におく, というシナリオだった。しかしデュランがこの楽譜を出版する際の校正に D は参画しているし, そこで構成に異議を唱えた証拠もあがっていない。故に今は, 11曲の「バックのおどり」のリズムが「ほとんどフリーミュージック」という坂本の言葉を信じ, ラストの「ミンストレル」は「アメリカのミュージカルの前身」, という別宮や青柳の言葉に習い, 「沈める寺」の後ろに「現代音楽」の影がゆれる, と納得することにしてる。(前掲 3) P.120, (前掲 21) P.141