

《月の光が降り注ぐテラス》から考察するドビュッシーの技法と同曲異分析

小林純生*

* 芸術学部, 日本大学

要旨 本論ではクロード・ドビュッシーの作曲技法を《月の光が降り注ぐテラス》を通して考察することを第一義としている。さらに、複数の、この楽曲に対する分析を通して、同曲異分析についても考察する。

キーワード：ドビュッシー, 分析, 作曲法, アナリゼ

1. はじめに

クロード・アシル・ドビュッシー (Claude Achille Debussy) によって作曲された《月の光が降り注ぐテラス》は多くの分析がすでに行われており、クロード・ドビュッシーの前奏曲集のなかでも特に多く研究が行われている楽曲だと言える。調号としばしば現れるド#による保続音から嬰へ長調が主張であることがわかる。しかし、細部に至っては、通常の和声法とは異なる面があまりにも多く、分析が難しい作品でもある。

本論ではこの楽曲を対象とする様々な分析から、作曲もしくは演奏に有益だと考えられる、作曲家の意図に対する再現性をもつ情報を挙げつつ、同曲異分析から見える、最適な分析方法について考察することを目的としている。

2. オリヴィエ・メシアンによる分析

オリヴィエ＝ウジェーヌ＝プロスペール＝シャルル・メシアン (Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen) は自身による著書『リズムと色と鳥類学の教程』 (Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie) の第7巻において、この楽曲の分析を行なっている。メシアンはこの楽曲の「月の光」という題に関する憶測をいくつか述べつつ特にポール・マリー・ヴェルレーヌ (Paul Marie Verlaine) による詩『月の光』 (Clair de Lune) を指摘している。メシアンによるとこの楽曲は五つの部分から構成されるという。

第一部は提示的な側面が強い場面であり、冒頭の二小節で重要な動機 A、B、C、そして詩そのものが示されている。

A=ソ#ソ#ソ#ラ#ソ#ミ♯ソ

曲頭に現れる上記の動機 A は 18 世紀の民謡『月の光に』 (Au Clair de la Lune) との類似性をメシアンは指摘しており、リズムや音程関係ともに類似性が確認できる。

一小節目末には最上段から動機 B が現れる。

B=ソ♯ラ♭ソ♯ソ♭ファ♯ソ♭ファ♯レ♯ド♯ド♯シ♯ラ♭

この動機 B はメシアンの移調の限られた旋法 (Modes à transposition limitée) の第四番の 1 であるとメシアンは述べている。

C=シファソシ

二小節目の二段目と三段目に現れるこの動機 C では増四度が重要な特徴を形成している。増四度は三全音 (triton) であり、和声や対位法の教本で非難されることが少なくない音程ではあるが、実際の楽曲のなかには特徴的に用いられ、時代や場所によっては協和的な音程であるかのように扱われる。7-8 小節目で明白化されるのは、ドビュッシー的なリズムであり、ここは非常に 4/4 的な拍節感を感じさせるが、それが 6/8 に入れ込まれることにより、リズムの複雑さが生まれ、リズム上の単調さが避けられている。第一部の末となる 8-9 小節、ド♯上の短三和音とシ♭上の長三和音は移調の限られた旋法第二番の 2 だと言及されている。

第二部は 10 小節目から始まる。変ロ調で立ち浮かぶこの箇所は 12 小節目で締め括られるが、そこでは嬰へ長調の属九が根音省略でアルペジオとして現れる。このアル

ペジオは第三部につながる推移的な役割も担っている。

第三部は 13 小節目から 14 小節にかけて構成される部分であり、2 小節という非常に小さな区間で展開される。この第三部ではモチーフ D が現れる。3/8 の箇所が第四部への繋ぎとなる。この動機 D は《牧神の午後への前奏曲》の主題に似ている。

第四部は 16 小節目から始まり、新しい動機 E の展開で構成される。19 小節目に現れるニ長調の属九の和音に見える和音は、ミ♯の出現により、主調である嬰へ長調の属七の和音に転換される。この響きは、ラヴェルのオンディーヌや夜のガスパールにもあらあわれる。

25 小節目からは和音の平行移動が特徴的に現れる。28 小節目ではドミナント的な和音が中心に用いられる。調号や保続音を踏まえるとおそらくハ長調であると考えられる。

32 小節目から第五部で、再現部。全ての構成要素がここで再び現れる。しかし順序が大きくとなり、動機 D が主たる形でまず現れ、E を次いで伴い、C、B が現れ、39 小節目に動機 A が登場する (ただし冒頭の A とは異なるリズムで)。42 小節目には五度が連続する特徴的な音形が現れる。最終的には嬰へ長調の主和音で締めくくられるが、そこには装飾音でソの音が軽く添えられる。

3. Forte (1989)による分析

曲の冒頭がまずオクタトニック”的”であると見做すことが特徴だろう。このオクタトニック性が曲全体を通して見え隠れするとも言える。同様に、3 小節目はヘキサコル

ドであるとみなすことができる。13小節目にトリスタン和音が、同一の音で、確認できる（ミ#をファと見なして）。23小節終盤以降はまたヘクサコルド的音響が確認出来る。29小節目はテトラコルド的な音組織に見える。このように Forte (1989)の分析はテトラコルド、ヘクサコルド、オクタトニックを主軸に分析しており、メシアンとは、移調の限られた旋法を用いていないという点で、大きく異なる。

4. Mesnage (1989)による分析

Mesnage (1989)はこの楽曲の楽式構造について考察を行っている。この楽曲を三部構成の作品として見立て、第一部(1-8小節) 第二部(9-31小節) 第三部(32-45)としている。第一部は導入部である。内部にセクション1(1-2小節)が内包され、そこでは三つの動機が登場し、冒頭の旋律和音的動機、高音域の最上段に現れる動機、平行移動で現れる2小節目の動機が確認できる。セクション2(3-4小節)では保続音的に用いられる和音が繰り返し現れる。セクション3(5-7小節)ではセクション1の動機が再び現れる。

第二部の冒頭はセクション4・5であり(8-15小節)、動機が新しく現れる。セクション6・7(16-24小節)と見なしており、Mesnage(1989)は特に短三度をこのセクションと、他のセクションにおいても、曲の根幹となる音程として重要視している。セクション8(25-31小節)は最も高揚する場面であり、長三和音が明朗に響く。第三部(32-35小節)はコーダと結尾の部分であり、セクション9(36-38)ではストレ

ッタ的に第二部が現れ、セクション10(36-38小節)では第一部的な要素が再び現れ、セクション11(39-41小節)では冒頭の動機が現れ、セクション12(42-45小節)はコーダとして曲を締めくくる。Mesnage (1989)はピッチクラスセット的な円グラフでこの作品における特徴的な和音と、それらの対称的な構造を示している。ここでは、ピッチクラスセットにおける音域や和音における転回形の把握の難しさから、詳細な言及は避けるが、Forte (1989)も含め、ピッチクラス的な分析アプローチがしばしば見られる。

5. Narmour (1989)による分析

Narmour (1989)はシェンカー理論や生成音楽理論に強く影響を受けた分析を行っている。こういった分析には、現代において、必ずしも有用であるとは考えられず、ここでは詳細にこの研究は取り扱わない。生成文法が生成音楽理論の原型だが、生成文法自体が昨今では多くの問題点を指摘されており、例えば例外的な現象を捉え切れないといった問題がある。例外把握も、規則を無闇に生み出すこととなり、有益だとは言えないだろう。その他にもピッチクラスセットと同様の、音域や副音程の対処の難しさなども踏まえ、アメリカで発展した音楽分析の手法は、少なくともドビュッシー作品の分析に対して、信頼できる分析方法だと断言出来るものではない。

6. Lerdahl (1989)による分析

Lerdahl (1989)についても同様に、生成音楽理論の立案者ということもあり、生成文法的な手法でこの楽曲を分析している。確かにこの楽曲は従来の和声法や楽式的な分析が難しいものではあり、新しい手法を用いる、適切な楽曲かも知れない。しかし、上記の生成文法的な問題をそのまま踏襲している面があるため、信頼できる分析方法とはいえないだろう。さらに、ドビュッシーのような、複雑な時間構造をもつ楽曲に関して、生成文法の根幹システムである「枝分かれ」の選択の正当性がもたせられなくなる。それに対処しようとしても、結局は複雑な例外規則が無益に増えることになるだろう。

7. 結論

本論ではメシアン分析をはじめとして、複数の分析を、同一楽曲に対して見てきた。ここでの分析とは、特に演奏家が演奏するうえでの楽曲の解釈として用いるものや、作曲家が応用するためのものを指し、特に「何らかの再現性をもたらすもの」を分析として記述してきた。結果として、アメリカ的な、生成文法的分析や、ピッチクラスセット的な分析からは、ドビュッシーのこの楽曲に対して再現性をもたらす情報は見つからなかった。つまり、アメリカ的な分析から、ドビュッシー風の音楽を再現することは出来るとは考えられない。多くの20世紀にアメリカで発展した音楽分析法は分類結果を羅列するもので、再現性がなかったと言える。

ドビュッシーはこれらの分析方法は知らず、こういった手法とは全く関係がない語法、主にはパリ国立高等音楽院で学ぶような、和声、対位法、フーガ、管弦楽法、分析などから形成された語法(文法)で作品を書いている。つまり、作曲者の語法と分析の語法が合致しておらず、フランス語の文法で書かれた文章を、アジア系の言葉の文法をもとに分析するようなものがここで挙げたアメリカ的な分析であり、価値があるものとは考えづらい。

実際に、これらのアメリカ的な分析方法は、20世紀に流行したものの、昨今目にすることは極めて少ない。生成文法だけではなく、最適性理論 (Optimality Theory) も同様に言語学で生まれ、音楽理論に適用し得るものだと考えられるが、母胎である言語学においても、取り扱われることは昨今現象しており、将来性は極めて少ないだろう。

アメリカ的な分析理論は、生成文法そのもののよう人工知能を用いた作曲等に重要な役割を果たす可能性もあるが、少なくとも人間によって再現性をもたらした楽曲作成や演奏解釈への有用性は見つからない。

アメリカ的な分析理論の有用性は、例えば、エリオット・カーター (Elliott Carter) のようにピッチクラスセットを用いた作曲を行った作曲家の作品分析においては、ピッチクラスセットは有益な音楽理論もしくは分析方法だと考えられる。少なくともこういった場合においては、分析の語法と作曲者の語法の間同一性があるからである。

メシアン分析が最も適したものだったと結論できるが、それもメシアンが用いたフランス的な音楽語法とドビュッシーの語法が同種の文法であったからだろう。

ここでの同曲異分析から導き出せるのは、作曲家が何を意図して構築したかを理解するために、作曲家が用いた手法を再現する重要性である。和声法といった理論は言うまでもないが、トータルセリーに関してはトータルセリーで、十二音技法においては十二音技法で、移調の限られた旋法で作曲された作品は移調の限られた旋法で分析するのがまずは重要だろう。そして、例えば移調の限られた旋法に関しては、同時に和声法にも基づいて作曲されている場合も少なくなく、そこで和声法の理論を無視しての分析することもまた、問題となるだろう。

参考文献

- [1] Messiaen, O. (1994). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992): en sept tomes*. ALPHONSE LEDUC.
- [2] Hirsbrunner, T. "A la recherche de l'inanalysable" *Analyse Musicale* 16 (1989)
- [3] Forte, A. "La terrasse des audiences du clair de lune: approche motivique et linéaire" *Analyse Musicale* 16 (1989)
- [4] Narmour, E. "L'implication et la réalisation mélodique dans La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy" *Analyse Musicale* 16 (1989)
- [5] Lerdahl, F. "Analyse de La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy" *Analyse Musicale* 16 (1989)
- [6] Mesnage, M. "La terrasse des audiences du clair de lune: esquisse d'analyse modélisée" *Analyse Musicale* 16 (1989)