

博 士 論 文

ドビュッシーの管弦楽作品におけるハープ
－ その使用及び機能の研究

Harp in the Orchestral Works of Debussy
－ A Study of its Use and Function

国立音楽大学大学院研究生
音楽研究専攻器楽研究領域

申請者氏名 三浦麻葉

目次

目次.....	1
序章 研究の概要と先行研究	3
第1部 ハープの使用.....	10
第1章 ドビュッシーまでの管弦楽の中のハープの使用.....	11
第1節 古楽から19世紀まで.....	11
第2節 19世紀フランスを中心とする標題的な使用法	13
第3節 19世紀ドイツ・オーストリアの絶対音楽における使用法.....	16
第2部 ハープの奏法及び用法.....	19
第2章 ドビュッシーの作品におけるハープの使用の概観.....	20
第1節 ハープを編成に含む作品.....	20
第2節 使用箇所.....	30
第3章 奏法.....	34
第4章 用法のカテゴリー.....	60
第3部 ハープの機能とその発展	78
第5章 ドビュッシー作品におけるハープの機能の概観	79
第6章 前期	87
1. 《春》(L.37)	87
2. 《祈り》(L.51)	89
3. 《放蕩息子》(L.61).....	91
4. 《選ばれた乙女》(L.69)	96
5. 《ピアノとオーケストラのための幻想曲》(L.72).....	100
第7章 中期	102
1. 《牧神の午後への前奏曲》(L.87).....	102

2. 《ペレアスとメリザンド》(L.93).....	107
3. 《夜想曲》(L.98).....	139
4. 《海》(L.111).....	148
第8章 後期.....	160
1. 《映像(第3集)》(L.118).....	160
2. 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲(L.70).....	174
3. 《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》(L.83).....	177
4. 《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》(L.124).....	179
5. 《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》(L.126).....	183
6. 《遊戯》(L.133).....	186
7. 《英雄的な子守歌》(L.140).....	194
第9章 まとめと展望.....	196
謝辞.....	200
参考文献表.....	201

序章 研究の概要と先行研究

クロード・ドビュッシー Claude Debussy(1862-1918)の音楽において「音色」や「響き」が、旋律やリズム、和声といった伝統的に重要とされてきた音楽の要素と並び立ち、それらから独立した本質的に重要な要素であるとの指摘は、ドビュッシー研究のみならず西洋音楽史における常識的な考えと言ってもよいものだろう。たとえば New Grove Dictionary of Music and Musician (第2版) の "Debussy" の項の"オーケストレーションと音色 Orchestration and timbre"と題するセクションで、フランスにおけるドビュッシー研究の第一人者であるフランソワ・ルシュール François Lesure(1923-2001)は次のように述べる—「ドビュッシーにとって、音色は音楽的テクスチュアに付加される単なる皮膜 coat ではなく、彼の音楽語法の本質的な要素となった。」¹ また、西洋音楽史の現在の英語圏での代表的な教科書である Norton 社の A History of Western Music 第9版ではドビュッシーの音楽の基本的特徴について次のように記す—「Debussy の成熟期の作品は、伝統的な形式化の手段や調性の機能よりも、音色とテクスチュアの対照によって形作られている。」²

筆者はハープ奏者として、ハープが用いられたオーケストラ作品の様々なレパートリーの出演経験を積む中で、ドビュッシーの管弦楽作品においてその響きを作る極めて重要な要素に、ハープの大幅かつ多彩な使用があるのではないかと感じはじめた。演奏していると、曲を通して独自の響きを作っていることを実感するだけでなく、時にはハープが中心にあるような感覚さえ持つ。これは、他の作曲家、ドビュッシーと同時代の作曲家の作品を演奏していても感じることはない感覚である。オーケストレーションの名手として、時にはドビュッシーに先立って名を挙げられるモーリス・ラヴェル Maurice Ravel(1875-1937)の作品の演奏に際してさえ、それを感じることは少ない。ドビュッシー以外の作曲家の管弦楽作品では、ハープは効果を付加するものであるのに対し、ドビュッシーの作品においては音楽の様々なレベルでハープが中に入り込みその基盤を作っている

¹ François Lesure and Roy Howat. "Debussy, Claude." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed November 2, 2016,

² Peter J. Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca. A History of Western Music. 9 ed. (New York: Norton, 2014), 792.

のではないかと、そしてそれを実現するためにドビュッシーはハープを他の作曲家より多様な方法で用いているのではないかと。演奏者としてのその直感を裏付けてくれる音楽学的な研究にどのようなものがあるか調査したところ、後述するように2つのドイツの研究者による先駆的な研究(Sowa-Winter1988, Tenhaef 1993)以外にこの問題に正面から取り組んだものはない。ドビュッシーの管弦楽作品におけるハープの使用や役割について、できるかぎり詳しく調査し考察することが、ハープ奏者の自分に求められていることではないか。その思いがこの研究に取り組むにあたっての最初の動機となった。

ここで、筆者の上記の問題意識に即し、ハープとドビュッシーの管弦楽曲の関係を考える際に関係してくる先行研究の状況について簡単に概観しておきたい。先行研究の詳しい内容、あるいはそれについての批判は、後述の各論において必要に応じて取り上げる。

ハープに関する研究において、楽器としてのハープと、ハープの用いられた楽曲に関する全体的な歴史については、ハンス・ヨアヒム・ツィンゲル Hans Joachim Zingel(1904-)が1970年代に出版した次の2巻の書籍が、16世紀から19世紀にいたる歴史を網羅し、最も包括的かつ権威あるものとされている。

- Hans Joachim Zingel. *Harfenmusik im 19. Jahrhundert: Versuch einer historischen Darstellung*. (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976).

- Hans Joachim Zingel. *Harfe und Harfenspiel : vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*. (Laaber: Laaber-Verlag, 1979).

そのうち19世紀を扱う1976年の著作において、ドビュッシーの作品についても触れられてはいるものの、タイトルからも示されるように記述は20世紀を対象としてのものではなく、ドビュッシーについての言及は極めて限定的である。具体的に言うと、クロマティック・ハープを用いた協奏的室内楽作品の《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》について、作品の存在が触れられるのみである。したがって、ツィンゲルの大著からの情報はドビュッシーにいたるまでのハープ音楽の歴史についての背景的知識に資するものに限られてくる。

ドビュッシーにおけるハープを特に主題とした初めての、そして現在に至るまでの唯一のモノグラフは、シルヴィア・ゾワ-ウィンター Sylvia Sowa-Winter()が博士論文を元に1988年に出版したドイツ語の『アール・ヌーヴォーにおけるハープ Die Harfe im Art

Nouveau』である。

- Sylvia Sowa-Winter. *Die Harfe im Art Nouveau*. (München : E. Katzbichler, 1988).

ゾワ＝ウィンターの著書は、タイトルからは明確ではないが、ドビュッシーの楽曲を主要なテーマとしたものである。彼女はその序文の中で、70年代にツィンゲルから「ハープが、そして他の楽器でなくハープだけが、印象主義の中でかつて存在しなかったほどの意味を獲得した」と会話の中で指摘を受け、それが研究の動機になったと述べる。ある意味、ツィンゲルが意識していながらまとめて公にしなかった主題をドビュッシーに即して扱ったものである。

このゾワ＝ウィンターの127頁の著作において、後半の第4章「ドビュッシーの管弦楽作品におけるハープ：伝統と刷新の努力の間」の40頁ほどの記述で、管弦楽作品でのハープの編成、使用箇所について指摘が行われ、更に、語法における特徴、音楽的機能についても触れている。この研究が着目する点を第4章の節細目を引用して、それぞれどのくらいの頁数が割かれているかとともに示せば以下のようなになる。

1. 編成の特徴 (pp. 57-65)
2. ハープの入る場所 (pp. 65-78)
3. 反復の原則 (pp. 78-88)
4. ハープとアラベスク (pp. 88-91)
5. ハープの音色の節約 (pp. 91-92)
6. 象徴を担う楽器としてのハープ (pp. 92-97)

このようにゾワ＝ウィンターがハープに特徴的な語法として着目したのは1)「音型の反復のしかた」、2)彼女が「アラベスク」と見做す音型・奏法、3)特定箇所における「ハープの音色の節約」、そして4)「象徴的な用法」であり、その論述はそれぞれに示唆的である。しかし、全曲を網羅した指摘がなされていない、ハープの使用箇所全てを体系的に分類した記述でない等、研究としてはさらに大きく補われる必要がある。特に「アラベスク」の定義を曖昧にしながら、これを美術上の「アラベスク文様」の概念と直接結びつけアール・ヌーヴォーとの近親性を論ずるしかたには、後述するように同じ論拠を用いるテンハ

ーフの論文とともに論理上の飛躍があると感じられる。また象徴性についての論述は、スコアと北斎の版画を掲載した2頁を除けば3頁という分量でしか成されておらず、主に《海》に依拠した水の動きの象徴についてのものである。本研究で後に取り上げるような、ドビュッシーがハープに与えた多彩で豊かな象徴作用的な機能、音楽外的要素を指示する機能を本格的に観察するにはあまりに割かれたスペースが少ない。ゾワ＝ウィンターが象徴的機能を大きくとりあげず、その代り「アラベスク」に重きを置くことにの一面性については、次のテンハーフの研究への指摘と合わせて後述する。

ドビュッシーの音楽におけるハープの役割について扱うもう一つの重要な研究は、ペーター・テンハーフ Peter Tenhaef¹⁾による1993年の「ハープと絶対音楽 Die Harfe und die absolute Musik」と題する20頁余の論文である。

- Peter Tenhaef. “Die Harfe und die absolute Musik,” *Die Musikforschung*, 46(1993) : 391-410.

これは、19世紀から20世紀にかけての芸術音楽、特に管弦楽曲におけるハープの美学的な役割を音楽美学史的な観点から考察し、そこからドビュッシーの歴史的な新しさを指摘するものである。ハープの詩的なイメージや象徴についての評価は19世紀においてフランス音楽とドイツ音楽で著しく異なっていた。この2つの伝統が20世紀の初めにおいて、特にドビュッシーにおいて結合して、新しいものになったとテンハーフは指摘する。元々美学史的な記述方法をとる彼の研究において、ドビュッシーのハープの用法についての観察と評価は、ほぼゾワ＝ウィンターに依拠している。そして、ドビュッシーにおけるハープの役割に関し、音楽外的なものの象徴作用は二次的なものにすぎず、独自の音響効果が重要であり、それが最も実現されているのが美術の概念と平行関係にあるアラベスク奏法についてであるとするゾワ＝ウィンターの主張を引用しながら、ドビュッシーの新しさは、19世紀におけるハープのフランス音楽における標題的な使用と、ドイツ音楽における絶対音楽への指向を、「曲線の遊び Spiel der Kurven」としてのアラベスクにおいて統合したものだとする。

ゾワ＝ウィンター、テンハーフらのこの論には、3つの弱点があると筆者は考える。1つはドビュッシーの独自性のすべてをアラベスクという用語に還元する立場の一面性である。それは、ドビュッシーのハープの多彩な使用をあまりに単純化しすぎていないだろう

か。そしてその多彩な用法・機能は、作品群全体にわたる多くの具体例によって抽出されなければならないのではないだろうか。2つめの弱点は、アラベスクという語の用法のカテゴリーの混乱である。ゾワ＝ウィンター、テンハーフはアルペジオやスケールなどの特定の奏法の往復の全てにアラベスクの概念を当てながら、それをさらに美術上の概念と結びつけて様式概念としようとするため、音楽分析上の複数のレベルでの用法が混乱し、結局は様々なレベルの論述に「アラベスク」が偏在し、主張が同語反復的になってしまっている。3つめは、ドビュッシーのハープの用法、ハープに担わせた美学的機能を論じるにあたって、基本的にはすべての作品を共時的に扱い、年代とともに変化することに注意を向けていないことである。多様性への視点とともにその多様性がどのように時代的に変化していったかを見るべきではないだろうか。

先行研究としては、以上のような数少ないハープ研究だけでなく、一般的な作品研究、解説において、ハープのドビュッシー独自の使用法について有益な示唆を与えてくれるものがある。ただしそれらは断片的なものにとどまるので補助的に用いるしかない。分析、解説においてハープに特に着目するかどうかは、書き手の音楽的感性に基づき、ほとんどハープに言及しないものもあるが、以下のような文献は中でも比較的ハープについての言及が丁寧なものの代表である。

- Gilman Lawrence. *Debussy's Pelléas et Mélisande A guide to the Opera*. (New York : Schirmer, 1907).

- Caroline Potter. "Debussy and Nature." In *The Cambridge Companion to Debussy*, edited by Simon Trezise, 137-151 (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

- Mark Devoto. *Debussy and the veil of Tonality*. (New York : Pentagon Press, 2004).

そのような研究の状況において、本論文は、ドビュッシーの管弦楽作品におけるハープの使用について包括的かつ楽曲に即した具体的な分析を提示するものである。

具体的な調査研究として、まず全作品についてハープの使用箇所をスコアの中で同定し、奏法、用法を分析する。次に、劇作品《ペレアスとメリザンド》を含む、主要なオーケストラ作品を調べ、その奏法や用法がどのような美学的機能を担っているのか、分析・考察を行い、年代順に見ていくことでこれらの機能の移り変わりについて明らかにしようと試みる。

第1部「ハープの使用」では、管弦楽のハープについて扱う。ドビュッシーまでの管弦楽の中のハープの歴史を扱う第1章「ドビュッシーまでの管弦楽の中のハープの歴史」では、ドビュッシーの時代までにハープが管弦楽の中でどのような位置にあり、伝統的にどのように用いられていたのかを概観する。

第2章「ドビュッシーの管弦楽作品におけるハープの使用の概観」で、ドビュッシーの管弦楽作品においてハープがどのように用いられているか概観し、全作品についての編曲の問題や、ハープの使用台数を調べ、具体的な使用箇所をスコアの中で同定する。調査対象の楽曲であるが、ドビュッシーのオーケストラ編成の作品では、未完の舞台作品が多い。オーケストレーションを、本人ではなく他の作曲家が行ったものがあり、それらに関しては、本章で示し、本研究の対象にはしていない。

第2部(第3章、第4章)、と第3部(第5章以降)では、これまでハープの用いられ方について、奏法、使用、用法、機能、役割などとあいまいなままに扱われていたものを「奏法」「用法」「機能」の3つのレベルに分けて考察することにする。先行研究での「アラベスク」の例に見られるように視点が複数のレベルにわたることによって生じる記述、分析上の混乱を避けるためである。

第2部「ハープの奏法と用法」の第3章「奏法」では、ドビュッシーにおけるハープの使用を演奏技法上の観点から概観し分類した。この主題についての先行研究は少ないが、一人の作曲家がある楽器を用いる際の傾向を具体的に把握するのには不可欠な観点だからである。

第4章「用法のカテゴリー」は、これらの奏法を、作曲技法・音楽語法の観点から分類する、そしてハープの使用についてドビュッシー独自の特筆すべき特徴を提示する。

第3部「ハープの機能とその発展」では、それらの奏法や用法が担う美学的機能を「機能」の名で呼び、劇作品《ペレアスとメリザンド》を含む、主要なオーケストラ作品を調べ、分析・考察を行い、年代順に見ていくことでこれらの機能の移り変わりについて明らかにする。

劇作品《ペレアスとメリザンド》の分析を行う理由としては、テキストとアクションを持った作品の中で、ハープがどのように扱われているか見ることによって、音楽外的な意味づけを探ることが可能となるからである。特に象徴や連想については、舞台作品であることによって初めて与えられる知見がある。そしてここで得られた視点はテキストを持たない管弦楽作品の分析にも役立つこととなる。

第5章でまず、ハープがどのような美学的意味付けを担っているのかを加味した機能の抽出、分類を試みる。音楽外的なものへの意味作用については、伝統的に用いられる象徴という概念だけでなく、レオナルド・ラトナーLonard Ratne(1918-2011)を嚆矢として1980年代から近年まで発展してきた「トポス理論 Topic Theory」が助けになるであろう³。これらの研究は音楽外的意味作用について論じることを、単なる主観に属するものとしてして斥ける「絶対音楽」中心主義的なバイアスから逃れるための方法論を提供する。

そしてドビュッシーの作品研究におけるこれまでの一般的な理解から、また、ハープの使用についての調査から得られた観点を元に、ドビュッシーの管弦楽作品の創作を3期に分け、《牧神の午後への前奏曲》より前の前期(第6章)と、《牧神の午後への前奏曲》から《海》までの中期(第7章)、《映像(第3集)》以降の後期(第8章)に分けて各時期のそれぞれの楽曲を見ていくこととする。

³ この分野の代表的な文献には

- Lonard Ratner. *Classic Music : Expression, Form, and Style*. (New York: Schirmer,1980).

- Raymond Monelle. *The Musical Topic : Hunt, Military, and Pastoral*. (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

- Danuta Mirka. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. (New York: Oxford University Press, 2014).

第 1 部 ハープの使用

第1章 ドビュッシーまでの管弦楽の中のハープの使用

この章では、ドビュッシーの出発点を見るために、ドビュッシーの時代までにハープが管弦楽の中でどのような位置にあり、伝統的にどのように用いられていたのかを前述の Zingel 1976 と Tenhaef 1993、そしてハープとハープ奏者についての最近のスタンダードな研究であるロスリン・レンシュ Roslyn Rensh の「ハープとハープ奏者 *Harps and Harpists*⁴」、撥弦楽器の歴史について概観したシャルナセ&ヴェルニヤの『ハープ リュー ト ギター』(1972)⁵ 等の記述を参照にしながら、また筆者のオーケストラ演奏の知見によるのも加えて概略的に述べる。

第1節 古楽から19世紀まで

中世、ルネサンス音楽ではリュート、マンドリン、リラ、ハープ等の撥弦楽器は合奏に加わっていた。また17世紀から18世紀前半のバロック時代には主にイタリアのオペラなどで、ハープシコードやテオルボ、ハープが管弦楽を一貫して和声的に支える通奏低音という形で合奏に加わっていた。ここでふれる楽曲は通奏低音以外の役割を持つものである。

管弦楽で最初にハープを取り入れたのはクラウディオ・モンテベルディ Claudio Monteverdi (1567-1643)の《オルフェオ》(1607)である。ここでは、当時の楽器であったダブルハープ⁶が指定してある。3幕のスタンス、エウリディーチェの死のオルフェオの詠唱で、ハープは2オクターブのアルペジオを演奏する。その後の作曲家達もハープを用いた⁷が、ハープが管弦楽の中に一般的に使われ始めたのは、18世紀になってからのことで

⁴ Roslyn Rensh, *Harps and Harpists*. (Bloomington :Indiana University Press, 2007)

⁵ シャルナセ&ヴェルニヤ『ハープ リュー ト ギター』(クセジュ文庫) 浜田滋郎訳 (東京: 白水社, 1972)

⁶ アルパドッピオともいう

⁷ ステファノ・ランディ 《オルフェオの死》(1619) 《聖アレッシオ》(1632)や、セバスティアン・ド・プロ

ある。

ゲオルク・フリードリッヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759)は、《エステル》(1718)、《ジュリアス・シーザー》(1724)で舞台の上のもう1つのオケを用いそこでハープを用いた。

クリストフ・ウィルバルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787)が、オペラ《オルフェオとエウリディーチェ》(1762)〔譜例1〕においてリラの効果を実際のシンブルアクションハープを用いて表した。この用法は後の時代まで引き継がれていく。

〔譜例 1〕《オルフェオとエウリディーチェ》

II. Orchestra.

Harpa. (pizz.)

Violini 1. 2. (pizz.)

Viola. (pizz.)

Violoncello e Basso. (pizz.)

I. Orchestra.

Violini, Tromboni e Cornetto.

Orfeo.

Soprano e Alto.

Tenore.

Basso.

Viola col Basso, Fagotti, Violoncelli.

Cembalo.

Deh pla-ca - te - vi con me,
Ach er-barmt, er - barmt Euch mein,

このように17世紀から18世紀のオペラでのハープの用法は、神話や伝説上の一場面にのみ、限定的に用いられていた。

古典派の時代になると、ハープ以外の撥弦楽器はほとんど合奏において姿を消してしまった。ハープが登場するのは、オペラにおいてハープの役割も通奏低音つまりベースを持つというよりもある情景や物事のイメージを伝える必要があるときだけになった。

サール(1655-1730)《バビロンの大火の中の3人の子の頌歌》等である。

古典派の時代では、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1807) は、ドラマ《オルフェオとエウリディーチェ》(1791)、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) は、《プロメテウス》(1801)⁸の第5番アダージョの神々のソロでアムピオンの豎琴でハープを用いた。これらの用法は神話や伝説上の一場面、特に伝統的にハープを使うシーンに限られていた。

第2節 19世紀フランスを中心とする標題的な使用法

19世紀になると、当時のハープ奏者で作曲家のパリッシュ＝アルヴァース Elias Parish-Alvars (1808-1849) は、ハープを詩的な楽器と呼んだ。これは、当時よく言われていたことで、ベルリオズの管弦楽法においても指摘されている⁹。

フランスにおいて、ハープの詩的なイメージや象徴を標題音楽に求めた。オペラの中のシーンの効果としてハープは神話や伝説上の1場面、もしくは吟遊詩人などの具体的なものを示した。登場する時は、オーケストラの響きの1部としてではなく、歌手や特定の楽器の伴奏を担うか、技巧的カデンツを担当するなど切り離されて用いられていた。また、ジャンルもオペラやバレエに限定され、交響曲の分野においては、セザール・フランク César Franck (1822-1890) 《交響曲二短調》、エクトール・ベルリオズ Hector Berlioz (1803-1869) の《幻想交響曲》を例外として、そのほとんどで、ハープは用いられなかった。

18世紀末から19世紀の初めにおいてパリにおいて流行したグランドオペラでは、劇的な表現としての管弦楽法が追求され、新しい楽器の取り入れやテクニックの開発が行われ、ハープも用いられていた。ジョキアーノ・アントニオ・ロッシーニ Gioachino Antonio Rossini (1792-1863) 《ランスへの旅》(1825)では、歌手の伴奏として活躍する。歌詞にハープがきこえるとあり、音響の連想が行われているが、登場するのはこのシーンのみである。この他の主な作品としては、フランソワ＝アドリアン・ボワエルデュエ François=Adrien Boieldieu (1775-1834) 《白衣の婦人》(1825)、ジャコモ・マイアベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864) 《悪魔ロベール》(1831)、ハープが天上の光をあらわす《ユグノー教徒》(1836)、華やかなカデンツのあるガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1844) の《ラマムアのルチア》(1835)、ジャック＝フランソワ＝フロマンタ

⁸ ここでのオルフェウスはクラリネットが担当

⁹ 以下の記述は主として Tenhaef 1993 および筆者の演奏者としての知見による。

ル＝エリ・アレヴィ Jacques=François=Fromental=Elie Halévy (1779-1862)《さまよえるユダヤ人》等である。

このようにオペラの管弦楽においてハープは用いられていたが、管弦楽作品として初めてハープが登場するのは、エクトール・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869)の《幻想交響曲》(1831)である。

〔譜例2〕《幻想交響曲》第2楽章舞踏会 30小節

The image shows a page of a musical score for the 30th measure of the Dance in the Second Movement of Hector Berlioz's 'Symphonie Fantastique'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet in La (Cl. (La)), Cor Anglais (Cors. (Mi) and (Ut)), Harp I (Harpes I), Harp II (Harpes II), Violins (Vns), Violas (Vles), Cellos (C.), and Double Basses (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The measure is marked with a '30' at the beginning. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) for the Flute, Horn, Clarinet, Cor Anglais, and Harps, and 'f' (forte) for the Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The Harp parts are written in a style that suggests a specific technique, possibly the 'pedal point' technique. The measure ends with a 'B' marking, indicating the beginning of a new section.

彼は2つのハープパートを第2楽章の舞踏会〔譜例2〕で華やかに用いた。しかし、作品全体の中では、全5楽章のうち第2楽章しか用いられず、フランスの伝統、ブルジョワを象徴しているだけの限定的な使い方だった。後の《イタリアのハロルド》(1834)ではソロヴィオラの伴奏をハープがしている。オラトリオ《キリストの幼時》(1850-54)では、幕間に2本のフルートとハープの為に《トリオヤングイシュマエル》(キリスト教的イメージ)と題のついた曲を作曲した。

ベルリオーズは、自身の著書である管弦楽法にて、異名同音を用いることにより和声

的な色をもつグリッサンドであるスドルッチャンド¹⁰について言及し、当時のハープの名手であるパリッシュ＝アルヴァースの自身の作品の演奏で多彩なスドルッチャンドを耳にしていたが自身の作品に用いることはなかった。

この後、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886)が《メフィストワルツ》(1856)で管弦楽の中で初めてグリッサンド楽節 (スドルッチャンド)を用いた。グリッサンドやハーモニクス等の特殊奏法はハープにしか表現できない色彩効果として多く用いられるようになった。

スドルッチャンドは、グランドオペラにおいても用いられるようになり、シャルル・グノー Charles Gounod (1818-1893)の《ファウスト》(1859)や、アンブロワーズ・トマ Ambroise Thomas (1811-1896)の《ミニョン》(1866)等が例である。特に《ミニョン》(1866)は、ハープに華やかなカデンツを担当させている。このようなカデンツはバレエでは勿論、管弦楽作品においても用いられるようになった。バレエの例としては、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)の3大バレエの《白鳥の湖》(1876)、《眠りの森の美女》(1888)、《くるみ割り人形》(1892)の「花のワルツ」[譜例3]が挙げられる。

[譜例3] 《くるみ割り人形》花のワルツ 16小節目



¹⁰最初にスドルッチャンドを用いたのは、18世紀末、フランチェスコ・ペトリニである

管弦楽作品としては、ベドルジハ・スメタナ Bedřich Smetana (1824-1884)の《我が祖国》(1879)、ニコライ・アンドレイエヴィチ・リムスキー＝コルサコフ Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844-1908)の《スペイン奇想曲》(1887)の他、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937)の《マ・メール・ロア》(1912)、《ツィガーヌ》(1924)、《ピアノ協奏曲》(1929-31)が挙げられる。

また、19世紀後半においても歌手の伴奏の用法は、ジュセッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901)は、《トロバトーレ》(1853)と《椿姫》(1853)、《運命の力》(1862)等で用いられた。この用法は歌手だけでなく、特定の楽器にも拡大していく。これは、ベルリオーズの《イタリアのハロルド》(1834)でも行われていたが、独立したソロ楽器としてである。ジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (1838-1875)の《アルルの女》(1872)のメヌエット〔譜例4〕では、牧歌的なフルートの伴奏をハープがしている。このフルートは、管弦楽編成の中の楽器である。《カルメン》(1875)の間奏曲や、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré(1845-1924)の戯曲《ペレアスとメリザンド》(1898)のシシリエンヌ¹¹などでも似たようなことが行われている。

〔譜例4〕《アルルの女》(1872)メヌエット

第3節 19世紀ドイツ・オーストリアの絶対音楽における使用法

19世紀のドイツ・オーストリアにおいては、詩的なイメージや象徴を絶対音楽に求めた。自立、純粹な天のハーモニーのシンボルとして、ハープは考えられていた。しかし、

¹¹ オーケストレーションはシャルル・ケックラン Charles Koechlin (1867-1950)による

この象徴は、理想化の中でのハープであって、実際の楽器としてのハープはマリー・アントワネットや、フランスの伝統の社交、ブルジョワの俗物的なイメージをひきずっていた。天と結びつかないこれらの象徴は、現実に戻す作用を持っていたので、現実的には19世紀ドイツの音楽でのハープの使用は慎重だった¹²。

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)は、《プロメテウス》(1801)で神話の場面においての豎琴の象徴としてハープを用いた。

ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897)のドイツレクイエム op.45 (1868)においてもハープは、全7楽章のうち、1楽章、2楽章、7楽章で限定的に用いられ、天のものとして扱われている。

ヨーゼフ・アントン・ブルックナー Josef Anton Bruckner (1824-1896)は、交響曲第8番(1887)のアダージョで例外的に用いた¹³。ハープのアルペジオは、神の無言の支配を間接的に表現し、聴き手をさらにミステリアスなものに導く為の途中段階として使われている。

リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883)は、楽劇《ラインの黄金》(1853)、《ワルキューレ》(1854)、《ジークフリート》(1856)、《神々の黄昏》(1869)からなる指環四部作では6台のハープを用いたように、他の作品でも複数台のハープを用い¹⁴、それ以前の作曲家とは違うように思える。しかし、ハープは輝くものとして、豪華に祝祭の場面に用いられ、絶対に闇や悪魔的な場面には用いられなかった。機能としては、初期ロマン主義の天のものを表すことと、吟遊詩人の象徴の利用に限られていた。ハープは常に効果の為の楽器として扱われていた。

ドイツにおいて、管弦楽の中でハープが用いられるようになったのは、ベルリオーズ、リストを通して美学的にはフランスと標題音楽の影響を受けている、新ドイツ楽派の交響詩になってからである。

リヒャルト・ゲオルグ・シュトラウス Richard Georg Strauss (1864-1949)の《ドン・ファン》(1888)等が代表的なものである。

また、グスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860-1911)は、交響曲でバス声部をハープに担わせる等、ドビュッシーのハープの用法と重なるものも見られるが、作曲年代はドビュ

¹² Tenhaef 1993: 403。以下の記述も主として Tenhaef および筆者の知見による。

¹³ ブルックナーは、ワーグナーの楽劇でのハープの使用が念頭にあり、ハープを使いたがらなかった。

¹⁴ 《ラインの黄金》ではこの他にバンダでもう1台使われていて計7台である。

ッシーと重なっており、先行しているわけではない。

第 2 部 ハープの奏法及び用法

第2章 ドビュッシーの作品におけるハープの使用の概観

第1節 ハープを編成に含む作品¹⁵

本研究にあたり、クロード・ドビュッシーのハープの使用について全体像を捉えることが必要となった。ハープが中心的役割をは果たすフルート、ヴィオラ、ハープの編成からなる《三重奏ソナタ第2番》(1915)や《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》(1904)はハープ音楽のレパートリーにおいて重要な作品であり、また、管弦楽作品《牧神の午後への前奏曲》(1895)や《海》(1905)、舞台作品《ペレアスとメリザンド》(1904)をはじめオーケストラにおいてハープが活躍する作品が多いというのは多くの人が一般的印象として持っているところだろう。これを、彼の創作全体の中で見たときには実際にはどうだろうか。すなわち、どれだけの作品で、どのような場所にハープが使われているだろうか。筆者が調べた限り、それを一覧で示してくれるような調査はこれまでない。その問題を解決するために本調査は出発した。具体的には、ピアノ曲など特定の楽器のために書かれハープが用いられていないことが自明な作品を除き、ハープの関わる可能性のある彼の作品すべてについて、作品表における精査から出発し、楽譜にあたり、ハープの使用の有無を確認し、その使用箇所を同定した。

調査にあたって、まず、現時点で最も詳細で信頼のおけるF. ルシュールによる作品目録を出発点とした¹⁶。ルシュールの目録には管弦楽を伴う作品については基本的な編成が記されているが、実際にハープが使用されているかどうか、また何台使用されているかどうかの情報までは掲載していない¹⁷。そこで実際の楽譜を参照し、ハープのパートが書か

¹⁵ この節の記述の大部分は筆者による論文「クロード・ドビュッシーの作品におけるハープ：その使用についての全作品調査」『音楽研究：国立音楽大学大学院研究年報』27, 2015: 61-72 で発表されている。

¹⁶ F. Lesure, *Claude Debussy* (Paris: Fayard), 2003 (翻訳はルシュール『伝記 クロード・ドビュッシー』笠間映子訳。音楽之友社, 2003)。また、この目録はルシュールの提唱により設立された *Le Centre de documentation Claude Debussy* の運営するウェブサイト www.debussy.fr において、改訂されたものが電子化され 2007 の著作権表示で公表されている。

¹⁷ ルシュールの死後発表された *Le Centre de documentation Claude Debussy* のウェブサイトにおける電子化カタログ(上記注1参照)は編成表を追加しており使用楽器としてハープの記載も見られるが、実際の楽譜にあつての検証は不可欠であると判断した。

れている作品を確認し、それによって全作品からハープの用いられた作品を抜き出すという作業を行い、その結果を〔表1〕にまとめた。以下、楽曲の記述にあたって、成立年代など基本データはフランソワ・ルシュール『伝記 クロード・ドビュッシー』笠間映子訳(音楽之友社, 2003)に基いた。

またドビュッシーの作品研究におけるこれまでの一般的な理解と、ハープの使用についての調査から得られた観点を元に、その創作期を3つに分けた。《牧神の午後への前奏曲》より前の前期と、《牧神の午後への前奏曲》から《海》までの中期、《映像(第3集)》以降の後期である。

前期の作品は、《春》、《祈り》、《放蕩息子》、《選ばれた乙女》、《ピアノとオーケストラのためのピアノとオーケストラのための幻想曲》である。

中期の作品は、ドビュッシーの語法が一到達点に達したと言われる代表作である《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》、《夜想曲》、《海》である。

後期の作品は、《映像(第3集)》以降の作品で、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》、《遊戯》、《英雄的な子守歌》である。噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲と《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》に関しては、どちらもドビュッシー自身による管弦楽編成への編曲が行われている楽曲である。原曲は、共に前期の年代に作曲されているが、管弦楽でのハープ機能の変遷を見る上では、編曲された年代で見ていくのが妥当と考え、後期の作品として扱うこととした。

出版されている管弦楽編成の作品 27 曲

そのうちハープを含む作品 26 曲

1)舞台作品 7 曲

2)管弦楽作品 8 曲

3)協奏的作品 4 曲(ハープを独奏とする曲が1 曲)

4)管弦楽付きの合唱曲、または歌曲 7 曲

管弦楽編成を構想しながら未完であり、他人による補筆版も出版されていない作品 18 曲

〔表1〕 出版されているハープを含む管弦楽編成の作品年表

制作期	1.番号	題名	作曲年	出版年	出版社	編曲者	ハープ	備考	初演	新全集
前期	37(24)	春 Le printemps	1882	1928 (Volsコア) 1956 (フルスコア)	Choudens		2台	女声合唱と管弦楽 作詞セギュール伯 ローマ大賞コンクール予選 (春よこにちは)として出版	1882/4/2 M.F.ガイヤー指揮	
	51(40)	祈り Invocation	1883	1928 (ピアノ通弾) 1957 (フルスコア)	Choudens		2台	男声合唱と管弦楽 作詞マルティエール ローマ大賞予選(4場)	1928/4/2 M.F.ガイヤー指揮	
	61(57)	放浪息子(セーズ・リリック) L'enfant prodige (Scène lyrique)	1884(第一稿) 1907-08(第二稿)	1884(Volsコア) 1907(フルスコア)	Durand		2台	ローマ大賞受賞作 作詞ギナン	1884/6/27 ローズ・キャロン、ヴァン・ダイク、タスカン共演	
	68(61)	春 交響的組曲 Printemps suite symphonique	1887	1904(ピアノ通弾) 1913(フルスコア)	Durand	ビュッセル	1台	オリジナルスコア消失 管弦楽・ピアノ・合唱のための ローマ大賞選付作品第2作	(ピアノ通弾用)	OC I / 7(2002)
	69(62)	運ばれた乙女(半エムリリック) La damoiselle eue(Poème lyrique)	1887-88	1892(Volsコア) 1902(フルスコア)	Durand		2台	女性独唱と女声合唱と管弦楽 作詞ロッセティ(仏訳サラザン)	1893/4/8 G.マリ指揮	
	71(65)	小組曲 Petite suite 1:小舟にて En bateau 2:行列 Cortège 3:メヌエット Menuet 4:バレー Ballet	1888-89(PF)	1907	Durand	ビュッセル	1台	ピアノ通弾からの編曲	1907/11/4 C.シュヴィヤール指揮	
	72(73)	幻想曲(ピアノとオーケストラ) Fantaisie (pour piano et orchestre)	1889-1890	1920 1968(改訂)	Fromont Jobert		2台 2台	ローマ大賞選付第4作(未提出)	1919/11/20 アルフレット・コルトー指揮	OC V / 2bis(2007)
中期	87(86)	牧神の午後への前奏曲 Prélude à l'après-midi d'un faune	1891	1895	Fromont		2台	マラルメの詩	1894/12/22 1892/5/29 コジンスキーの振り付け	
	93(88)	ペレアスとメリザンド Peléas et Mélisande	1893-1902	1902(ヴォーカルスコア) 1904(フルスコア) 1907(改訂)	Fromont Durand		2台 2台 2台	全5幕12場 ドラム・リリック 台本 メーテルリンク 編訳ドビュッシー	1902/4/30 メザジュ指揮	OC VI / 2(2010)
	98(91)	夜想曲 オーケストラと合唱のための交響楽的三部作 Nocturnes triptique symphonique 1:夜 Nuages 2:祭り Fêtes 3:セイレン Sirènes	1897-99	1900	Fromont			第3曲は合唱付き	IとII 1900/12/9 C.シュヴィヤール指揮 1901/10/27 IIIを含めて	OCV/3(1899)
	104(98)	オーケストラとサクソフォーンのための狂詩曲 Rhapsodie pour orchestre et saxophone	1901-1911	1919	Durand	デュカス	1台		1919/5/14 カブレ指揮	
	111(109)	海 La mer 1:海の夜明けから正午まで De l'aube à midi sur la mer 2:波の戯れ Jeux de vagues 3:風と海の対話 Dialogue du vent et de la mer	1903-1905	1905	Durand		2台	オーケストラのための 三つの交響楽的スケッチ	1905/10/15C.シュヴィヤール指揮	OCV/5(1997)
	121(112)	アッシー一家の崩壊 La chute de la maison Usher	1908-1917	1979	Jobert	アジエード・プリン	2台	オペラ1幕2場 台本E.A.ボア	1977/4/23	OCIV / 3(2006)
	113(103)	神聖な舞曲と世俗的な舞曲 Danse sacrée et danse profane 1:神聖な舞曲 Danse sacrée 2:世俗的な舞曲 Danse profane	1904	1904	Durand		1台	クラマチックハープと 弦楽オーケストラ伴奏 ブリュッセル音楽院の試験に ブレイセル社から受領	1904/11/6 E.コロンヌ指揮	
	116(107)	リア王 Le roi lear 1:ファンファーレ Fanfare 2:リア王の眠り Le sommeil de lear	1904-1908 未完	1926 2006	Jobert	デュカス	2台	幕第7部のうち2部完成 台本 シェイクスピア		OCVI / 3(2006)
	118(122)	睡像(第3集) Images (Série) I:ジーク Cigues II:イベリア Iberia 2-1 通りから道から Par les rue et par les chemins 2-2 夜の香り Les parfums de la nuit 2-3 朝の日の朝 Le matin d'un jour de fête III:春のロンド Rondes de printemps	1905-1912 I. 1912 II. 1905-1908	I. 1913 II. 1910	Durand Durand		2台		1913/1/26 全3曲 C.D.ビュッシー指揮 1910/2/20 IIのみ G.ビエルネ指揮 1910/3/2 IIIのみ C.D.ビュッシー指揮	
	70(64)	噴水(ボードレーの5つの詩)第3曲 Le jet d'eau Le cinq poèmes de baudelaire no.3	1907	1907(フルスコア)	Durand		2台		1907/2/24 E.コロンヌ指揮	
後期	119(113)	子供の唄分 Chilâtre's corner	1906-1908	1911	Durand	カブレ	1台	ピアノ独奏より編曲	1911/3/25 C.D.ビュッシー指揮	
	83(77)	民族主題に基づいたスコットランド風行進曲 (旧ロス伯爵家の行進曲) Marche écossaise sur un thème populaire (Marche des anciens comtes de Ross)	1893-1908	1911	Jobert		1台	ピアノ通弾からの編曲	1913/4/19 D.E.アンゲル・プレシュ指揮	
	124(116)	クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調 1ère rhapsodie pour clarinette en si b	1909-1910	1911(フルスコア)	Durand		2台	ピアノ伴奏又は管弦楽伴奏	1911/1/16 (ピアノ版) 1919/5/3 G.アムラン指揮(管弦楽版)	
	126(119)	フロンツ・ワグネルの3つの「ラード」 Trois ballades de Francois Villon	1910	1911	Durand		1台		1911/2/5 ポール・ド・レスタンによる	
	130(124)	聖セバスチアンの殉教 Le martyre de Saint-Sébastien 1:百合の間 La cour des lys 2:魔法の部屋 La chambre magique 4:夜りの神々の会議 Le conseil des faux dieux 5:傷ついた月桂樹 Le laurier blessé 6:天国 Le paradis	1911	1911	Durand	カブレ	3台	舞踏音楽 聖史劇(全5幕)のための	1911/5/22 A.カブレ指揮	OCVI / 4(2009)
	132(125)	カンマ Kamma	1911-1912	1912(ピアノ譜) フルスコアはDurandで保存	Durand	ケックラン	1台	舞踏伝説(バレエ) 台本 コートニー	1924/11/15 演劇会形式 1947/3/26 舞台上演	
	133(126)	遊戯 Jeu	1912-1913	1914(フルスコア)	Durand		2台	バレエ(全1幕)舞踏詩	1913/5/15 コジンスキー振り付け	OC V / 8(1988)
	136(128)	おもちゃ箱 La boîte à joujoux 前奏曲 Prélude 1:おもちゃ箱Le magasin de jouets 2:戦場 Le champ de bataille 3:売りに出された羊小屋 La bergerie à vendre 4:財産ができてから Après fortune faite エピローグ Epilogue	1913	1920(フルスコア)	Durand	カブレ	1台	アンドレ・エリによる 子供のためのバレエ	1919/12/10 デジレ＝エミール・アングル・ブルシュト指揮	
	140(132)	英雄的な予言歌 Berceuse héroïque	1914	1915	Durand		2台	ピアノ独奏より編曲	1915/10/26	
	149(141)	フランスへの頌歌 Ode à la France	1916-17	1958(フルスコア)	Choudens	ガイヤー	2台	独唱・合唱とオーケストラ 作詞ラロフ	1926/4/2 M.F.ガイヤー指揮 オーケストレーションはスケッチ	

確認作業が問題となるのは舞台音楽、管弦楽付きの合唱曲、協奏曲(そのうちハープを独奏楽器とする曲が1曲)、管弦楽曲などの管弦楽編成が用いられている作品であるが、なんらかの形で楽譜が出版されているそれら作品群の全 27 曲のすべてについて少なくとも 1 種類の版を参照することができた。それら 27 曲のうちの 26 曲、すなわち 1 曲(管弦楽版《レントより遅く》)を除いて1台ないし2台のハープが用いられていることを確認した。ドビュッシーは新全集が完結しておらず版の状況はばらばらだが、少なくともハープの存

在の有無という点においては、変化はないだろう。

なお管弦楽編成を構想しながら未完であり、他人による補筆版も出版されていない作品が 18 曲あり、これらについては、管弦楽譜が参照できないためハープが存在するかどうかの判断がそもそも困難である。ただその中で新全集での草稿の刊行や、他人の補筆による上演の記録からハープが用いられていることが分かるものが 1 曲ある(ロジェ＝デュカス Jean Roger=Ducasse (1873-1954)編曲による《叙情的散文》第 2 曲〈砂浜〉)。他の曲でも、もし完成、出版されていればハープを含む編成になっただろうということは推測できるし、残されているスケッチなどをさらに研究していけばハープの指示を発見できる可能性はある。本調査では、そのための資料調査は今後の課題とし、ハープの楽器指定が楽譜で確認できないこれら未出版曲 18 曲については、作曲作業年代の順に〔表 2〕にまとめた。

〔表 2〕総譜未出版(新全集を除く)、未完作品年表

L番号	題名	作曲年	他の編成での出版年	編曲者	ハープ	備考	初演	新全集
8(10)	交響的ロ短調(3楽章のピアノ連弾のみ) Symphonie En Si Mineur	1880-1881	1933(ピアノ連弾)		?	第3楽章(アレグロ)連弾のみ		OG/ I /7(2002)
14(20)	エレーヌ(セーヌ・リリック) Hélène (Scène Lyrique)	1881	未出版		?	1881.6の試験に提出 作詞L.Dリル ソプラノと混声四部合唱と管弦楽		
33(38)	バッカスの勝利 管弦楽組曲 Le Triomphe De Bacchus Suite D'orchestre 1祭り Fête 2パレエ Ballet 3夢 Rêve 4バッカナール Bacchanale (行列とバッカナール Cortège Et Bacchanale)	1882	2008(ピアノ連弾)		?			
35(20)	ダニエル(カンタータ) Daniel	1882	未出版		?	3独唱と管弦楽のためのカンタータ 作詞シシル 第1～第3の草稿		
38(25)	波・砂・石 Flots, Palms, Sables	1882	未出版		1台	歌とピアノもしくはハープのための 作詞A.ルノー		
40(27)	間奏曲 Intermezzo	1882	2002(ピアノ連弾)		?	*オーケストラ譜は個人所蔵 作詞ハイネ 1882年の試験に提出		OG/ I /7(2002)
48(51)	森のディアス Diane au Bois	1883-1884 1885 未完			?	ソプラノ、テノール、ピアノ伴奏の 為の断片のみ		1980,1982(ファクシミリ)
52(41)	剣闘士(カンタータ) Le Gladiateur	1883	未出版		?	3独唱と管弦楽のためのカンタータ ローマ大賞本選(2等) 作詞モロー	1883/6/23	1927 (ファクシミリ)
60(56)	春 Le Printemps	1884	未出版		?	ローマ大賞本選(4等) 四部合唱とオーケストラ 作詞バルビエ		
64(59)	ツライマ(交響的頌歌) Zuleima(Ode symphonique)	1885-86 消失			?	ローマ留学送付作品第1作 合唱とオーケストラ	1886/12	
73(63)	アクセル Axel	1890 未完			?	4部の予定 1場の断片 台本 ヴィリエド・リラダン		
80(72)	ロドリグとシメーヌ Rodrigue Et Chimène	1890-1893 未完	2003(ピアノ伴奏)		?	オペラ全3幕 台本 マンデス 原作カルロス・コルネーユ		OC VI /1(2003)
90(84)	砂浜(叙情的散文)第2曲 De greve Proses Lyriques No.2	1923	未出版	ロジェ＝デュカス	2台	1923年に初演		
92(83)	3つの黄昏の情景 Trois scènes au crépuscule	1892-93 未完			?	草稿のみ 『Cahiers Debussy』1990,no.14		1973(ファクシミリ)
96(89)	柳林 La Saulaie	1896-1900 未完			?	バリトンとオーケストラ 作詞ロゼッティ(仏訳ルイス)		1961(ファクシミリ)
106(101)	鐘楼の悪魔 Le Diable Dans Le Beffroi	1902-1911 未完	2006(ピアノ伴奏)		?	音楽喜劇(2幕3場) 原作E.Aポー		OC IV /3(2006)
134(104)	艶やかな宴 Fêtes Galantes	1912-1915 未完			?	オペラパレ 1部草稿あり 台本 モリス、ラロア 原作 ヴェルレーヌ		
138(130)	沈黙の宮殿 Le Palais Du Silence	1914			?	前奏曲と第1場の初めの草稿 No-Ja-Li (ノ・ジャ・リ)に改題 台本 フール		

室内楽のジャンルでは、未完の曲を含めても、これまで知られている2曲以外にハープを使用した作品が存在する可能性はないといってよい。また上述のジャンル以外にハープを使用した作品はない〔表3〕。

〔表3〕ハープを含む室内楽作品

L番号	題名	作曲年	出版年	出版社	編曲者	ハープ	備考	初演	新全集
102(96)	ビリティスの歌への付随音楽 Musique de scène pour les chansons de Bilitis I. 牧歌 Chant pastoral II. 比べっこ Les comparaisons III. 物語 Les contes IV. 歌 Chanson V. お手玉遊び La partie d'osselets VI. ビリティス Bilitis VII. 無名の墓 Le tombeau sans nom. VIII. エジプト人の遊女 Les courtisanes égyptiennes. IX. 清らかな泉水 L'eau pure du bassin. X. カスタネットをもった踊り手 La danseuse aux crotales. XI. ムナジディカの思い出 Le souvenir de mnasidica. XII. 朝の雨 La pluie au matin.	1900-1901	1971	Jobert		2台	出版譜のチェレスタパートは Hoéréeにより復元 詩 P.ルイス(1870-1925) 2本のフルート、2本のハープ、 チェレスタ、朗読	1901/2/7 朗読ミルトン嬢	
145(137)	三重奏ソナタ(第2番) (Deuxième) Sonate en trio	1915	1915	Durand		1台	フルート・ヴィオラ・ハープ	1916/12/10	

以上を踏まえると、ドビュッシーの作品においてなんらかの形でハープが用いられていることが判明している作品は全部で29曲¹⁸と結論できる。そのうち室内楽編成のものが2曲。またハープを独奏楽器とする協奏曲的作品が1曲である。歌曲や独奏楽器の伴奏としてハープを用いた作品は、ピアノまたはハープという形での楽曲が1曲あるが、ハープのみを指定した作品はない。

また特筆すべきは、出版されている管弦楽編成の中で、ハープが用いられていない曲は1曲のみであることである。

以上が単純化した結論であるが、前述のようにドビュッシーの作品については新全集が完結していない。またフルスコアも校訂の不十分な古いものしか存在しない作品もある。草稿のまま未完に残されたものもある。また彼の創作においては、種々の事情からオーケストレーションが本人の手によっていない作品が存在することはすでによく知られている。そのため、ドビュッシーが彼の作品の中でハープのために何を書いたかという問題を最終的に解決するためには、楽譜の刊行状況、自筆譜、草稿などの一時資料の状況について、個々の作品単位のきめ細かな研究が必要になる。本研究では、各種の版、個々の作品の成

¹⁸ ロジェ＝デュカス Jean Roger=Ducasse (1873-1954)編曲による《叙情的散文》第2曲〈砂浜〉を含めた作品数

立についての先行研究から判明することを、表の備考に情報として掲載し、以下ジャンル別に考察を加える。

1. 管弦楽編成の作品

1) 舞台作品

舞台作品の中では、劇作品《ペレアスとメリザンド》(1902)と、バレエ音楽《遊戯》(1914)の2曲だけがドビュッシー自身のオーケストレーションによる作品であり、いずれもハープ2台を用いている。

《ペレアスとメリザンド》(1902)では第2幕から、メリザンドの登場部分に合わせてハープが用いられており、その部分については、ハープに関わる彼の音楽語法の考察のために精密な研究が必要であるが、現在の版の状況ではその細部の考察においてはいくつかの問題が出てくることが予想される。この曲の成立過程、改訂の経緯は複雑で、特にオーケストレーションにおいて上演や再出版の間に様々な要素が介在し、現在出版されている総譜の版は必ずしも作曲者の意図を正確にすべて反映したものでないことが分かっている¹⁹。しかし、校訂は本人が生きているうちに行われていることから、校訂はある程度信用していいだろう。新全集の第6シリーズ第2巻(2010)にこの曲が収められた際、資料状況や、総譜の出版を巡る事情について報告が記されているが、ただし、ピアノスコアしか刊行されず、総譜は編集集中ということで未刊である。一方《遊戯》²⁰については、新全集で総譜が刊行されておりきめ細かい研究が可能である。

上記以外の作品は、作曲者の存命中あるいは死後すぐに完成された作品として上演されたものであっても、他の作曲家がオーケストレーションを担当するか、その作業に大きく関わっている。聖史劇《聖セバスチアンの殉教》(1911)²¹と、バレエ音楽《おもちゃ箱》(1913)はアンドレ・カプレ André Caplet (1878-1925)が実質的なオーケストレーションの作業を担当したことが分かっている²²。また、バレエ《カンマ》(1912)はシャルル・ケックラン

¹⁹ D. Grason ed. *Œuvres complètes de Claude Debussy series VI Volume 2 ter* (Paris: Durand, 2010)

²⁰ P. Boulez and M. Chimènes eds. *Œuvres complètes de Claude Debussy series V Volume 8* (Paris: Durand, 1988)

²¹ P. Boulez and E. Kasaba eds. *Œuvres complètes de Claude Debussy series VI Volume 4*, (Paris: Durand, 2009)

²² W. Spencer, “The Relationship between André Caplet and Claude Debussy”, *The Musical Quarterly*, 66(1)(Jan., 1980), pp.112-131.

Charles Koechlin (1867-1950)のオーケストレーションによる。これらの作品それぞれにおいて、ドビュッシー自身のなんらかの指示を通したオーケストレーションへの関与の度合いは異なっているようだ。《聖セバスチアンの殉教》は、新全集版が刊行されており、その校訂報告によって、ドビュッシーの指示による関与が明らかであるが、他の2作品については具体的には未解明である。《聖セバスチアンの殉教》ではハープ3台が、《おもちゃ箱》と《カンマ》ではハープ1台が用いられている。

未完作品の中で《アッシャー家の崩壊》はアジェンドーブリン Allande-Blin (1928-1957)による復元・管弦楽化が成され、1979年に出版された。ハープ1台を編成に含んでいるが、これは、後世に行われた独自の管弦楽化という点で他の作品とはいささか事情が異なる。新全集はこの編曲版を採用していない。新全集版で発表されている略記的ピアノスコアはハープの指示があり、ドビュッシーの指示にある程度遡ることはできる²³。

劇付随作品《リア王》(1897-1899)は、ロジェ＝デュカス Jean Roger=Ducasse (1873-1954)によって補筆され、ドビュッシーによる草稿7部のうち2部が完成しており、新全集の資料によれば、ハープ2台が用いられている。

未完の作品のうち、新全集に資料が発表されてはいても、資料の少なさでそこからだけではハープについてのドビュッシーの意図を知りえないものもある。《ロドリグとシメーナ》および《鐘楼の悪魔》がそれであり、これらについて更に一時資料に遡ることによって何らかの情報を得られるかどうかは、今後の課題となる。

2) 管弦楽作品

管弦楽作品では、他者によるオーケストレーションの楽曲は、アンリ・ビュッセル Henri Büsser (1872-1973)による《交響組曲「春」》(1886-1887)、アンドレ・カプレによる《子供の領分》(1906-1908)の2曲であり、それぞれ1台のハープが用いられている²⁴。これらについて、ドビュッシーの関与の度合いについてはそれぞれ、すでに舞台作品に関して上で述べたのと同じ事情がある。

他の作品、彼の代表作である《牧神の午後への前奏曲》(1891-1894)、《夜想曲》(1900)、

²³ Robert Orledge, ed. *Œuvres complètes de Claude Debussy series VI Volume 3* (Paris: Durand, 2006)

²⁴ 本論文にあげた管弦楽編成の作品は Le Centre de documentation Claude Debussy のウェブサイトにおける電子化カタログに記載されているもののみを取り上げた。ビュッセル編曲の小組曲、カプレ編曲の月の光は有名であるが、記載がないため省いた。

《海》(1903-1905) や、《映像(第3集)》(1905-1909)をはじめとして、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》(1883-1908)、《英雄的な子守歌》(1914)が自身のオーケストレーションによるものである。これらのうち《夜想曲》と《海》は新全集によって確度の高い情報が得ることができる。

3)協奏的作品

また、独奏楽器と管弦楽のための協奏曲的作品には、ハープと器楽合奏のための《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》を別として、《ピアノとオーケストラのための幻想曲》(1889-1890)、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》(1902)があり、いずれも自身のオーケストレーションにより2台のハープが用いられている。編曲によるものとして、ジャン・ロジェ＝デュカス Jean Roger=Ducasse (1873-1954)による《オーケストラとサクソフォンのための狂詩曲》(1901-1911)があり、1台のハープが用いられている。

4)管弦楽付きの合唱曲、または歌曲

声楽と管弦楽の分野においては、《春よ、こんにちは》(L37)として1956年にフルスコアが出版されている《春》(1882)、《祈り》(1883)、カンタータ《放蕩息子》(1884)、カンタータ《選ばれた乙女》(1887-1888)が本人のオーケストレーションとして楽譜が確認できるものであり、いずれも2台のハープが用いられている。この他に、マリウス・フランソワ・ガイヤール Marius-François Gaillard (1900-1973)がドビュッシーの死後に編曲した《フランスへ頌歌》(1916-17)が2台のハープを用いている。

また管弦楽伴奏を伴う歌曲の分野においては自身の編曲による《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》(1910)でハープ1台が用いられ、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲(1907)²⁵においては2台のハープを用いている。《叙情的散文》第2曲〈砂浜〉の管弦楽版は未出版だが、ドビュッシーのスコアを元にしたロジェ＝デュカス Jean Roger=Ducasse (1873-1954)の編曲版が1923年に初演され、2台のハープが用いられていたことが分かっている。

以上の調査から、管弦楽編成を含む、舞台作品、管弦楽作品、協奏的作品、管弦楽付きの合唱曲、または歌曲におけるドビュッシーのハープの使用に関しては、用いられるハープの台数について一つ特徴的なことが言える。それはほとんど原則的に彼がハープを複

²⁵ 管弦楽版への編曲年

数台用いているということである(原則的には2台で《聖セバスチアンの殉教》のみ3台)。ドビュッシー本人の指定でハープを1台だけ用いているのは、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》(1883-1908)²⁶と、管弦楽伴奏の歌曲の《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》だけである。その他の管弦楽編成の作品でハープ1台のみが指定されているのは、いずれも他人の編曲によるものである。また他人の編曲によるものでもハープが2台以上で用いられている作品はいずれもドビュッシーによる編曲指示関与が明らかな作品である²⁷。

5)ハープを含む室内楽作品

ハープを含む室内楽作品は「パントマイムと詩の朗読のための音楽」の副題を持つ《ビリティスの歌》《三重奏ソナタ(第2番)》の2曲であるが、この他に、ハープを主要な楽器として指定して書かれた作品として、3)協奏的作品で触れたクロマティック・ハープと弦楽合奏の為の《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》がある。ここではこの3作品について述べる。

これらの曲の場合、ハープの存在は自明であり、かつ編曲者についてもドビュッシー以外ではありようがないので、問題にはならないが、曲の重要性に比したときの版にまつわる問題がある。

クロマティック・ハープと弦楽合奏の為の《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》(1903)の初版では、「クロマティック・ハープの為の」と書いてあるが、後の出版では「クロマティック・ハープまたはペダル・ハープまたはピアノの為の」となっている。クロマティック・ハープのために書かれたこの作品を現在のペダル・ハープで演奏する際には構造上の問題から原曲どおりにいかない箇所がある²⁸。演奏時の変更は、現在演奏習慣上の問題として処理されており、流派によっても様々なものがある。ペダル・ハープ版に作曲家のアリエット・ルニエ Henriette Renié (1875-1956)が監修したものが1910年にデュランから出版されている²⁹が、どこまでがドビュッシーに由来するかは明らかではない。

1915年に書かれた《三重奏ソナタ(第2番)》は、彼の室内楽作品、そして同時代のハープを含む室内楽作品の代表作でありながら、楽譜については長年デュラン社初版(1916)

²⁶ 管弦楽版への編曲年

²⁷ Sowa-Winter, op. cit. p.58-59 でも指摘されている。

²⁸ Roslyn Rensh, op. cit.

²⁹ 主に指使いと異名同音の書き換えとペダルの記入であるが、それでも演奏困難な箇所がある。

およびそれを踏襲したものが唯一の版であった。この版は、ヴィオラとフルートのパート譜とハープの奏者のための総譜とで食い違いがあるなど、版の信頼性に問題があり演奏の間の伝承、裁量によって訂正が行われてきた。新全集版はまだ出版されていないが、2012年にヘンレ社から原典版とうたって出された版(Peter Jost 校訂)が、自筆譜、ドビュッシーの所有していた訂正書き入れありの初版譜を利用のもと校訂報告とともにハープパートにも変更が加えられている。

この他に、ピエール・ルイスの詩集『ビリティスの唄』をテキストとする、「パントマイムと詩の朗読のための音楽」の副題を持つ12の小品からなる《ビリティスの歌》(1900)では演劇的作品で特殊な室内楽編成の2本のフルート、2台のハープとチェレスタが用いられている。初演の際ドビュッシー自身によって演奏された為、楽譜が存在しなかったチェレスタパートは、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (b.1925)によって補筆完成されたが、1971年に出版された楽譜のチェレスタパートは、アルテュール・オエレ Arthur Hoérée (1897-1986)によって復元されたものである。

ドビュッシーのハープを編成に含む作品、特に管弦楽編成の作品においては、単純に使用された作品が増えたというよりも、ジャンルが多岐に渡ることが特徴としてあげられる。これは、フランスのハープの使用の歴史においても同じことが言えるが、ドビュッシーにおいてもハープは、《ピアノとオーケストラのための幻想曲》や《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》といった描写的ではないジャンルにもその使用が及んでいる。

第2節 使用箇所

ドビュッシーの管弦楽作品では、実際どのくらいの頻度でハープが用いられているのだろうか。というこの疑問から、オリジナルの管弦楽作品の使用箇所について調べ、数値化し〔表4〕にまとめた。

〔表4〕

ドビュッシーのオーケストレーションによる管弦楽作品のハープの使用箇所とその割合

	曲名	1stハープのみ		2ndハープのみ		2台が別々のことを同時に進行		2台が同じことを同時に進行(ユニゾン)		小節合計		総小節数
		小節数	%	小節数	%	小節数	%	小節数	%	小節数	%	
1	春	0	0.0%	2	2.2%	30	33.3%	0	0.0%	32	35.6%	90
2	祈り	6	5.3%	0	0.0%	51	45.1%	0	0.0%	57	50.4%	113
3	放蕩息子	89	13.7%	0	0.0%	0	0.0%	125	19.3%	214	33.0%	648
4	選ばれた乙女	22	7.3%	2	0.7%	11	3.6%	17	5.6%	52	17.2%	303
5	ピアノとオーケストラのための幻想曲 I	22	9.8%	0	0.0%	7	3.1%	4	1.8%	33	14.7%	224
	ピアノとオーケストラのための幻想曲 II	24	6.1%	0	0.0%	8	2.0%	14	3.5%	46	11.6%	395
6	牧神の午後への前奏曲	22	20.0%	5	4.5%	10	9.1%	5	4.5%	42	38.2%	110
7	ペレアスとメリザンド 第1幕 1場 2場 3場	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	489
	ペレアスとメリザンド 第2幕 1場	46	27.9%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	46	27.9%	165
	ペレアスとメリザンド 第2幕 2場	3	1.3%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	3	1.3%	230
	ペレアスとメリザンド 第2幕 3場	20	27.0%	2	2.7%	0	0.0%	0	0.0%	22	29.7%	74
	ペレアスとメリザンド 第3幕 1場	76	30.4%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	76	30.4%	250
	ペレアスとメリザンド 第3幕 2場	5	7.0%	0	0.0%	6	8.5%	0	0.0%	11	15.5%	71
	ペレアスとメリザンド 第3幕 3場	27	27.6%	0	0.0%	8	8.2%	8	8.2%	43	43.9%	98
	ペレアスとメリザンド 第3幕 4場	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	320
	ペレアスとメリザンド 第4幕 1場	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	91
	ペレアスとメリザンド 第4幕 2場	15	4.9%	0	0.0%	0	0.0%	3	1.0%	18	5.9%	304
	ペレアスとメリザンド 第4幕 3場	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	131
	ペレアスとメリザンド 第4幕 4場	33	10.2%	1	0.3%	3	0.9%	5	1.5%	42	13.0%	324
	ペレアスとメリザンド 第5幕	72	18.3%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	72	18.3%	393
8	3つの夜想曲 1. 雲	12	11.8%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	12	11.8%	102
	3つの夜想曲 2. 祭	18	6.2%	4	1.4%	20	6.9%	2	0.7%	44	15.2%	289
	3つの夜想曲 3. セイレン	12	8.2%	6	4.1%	21	14.4%	14	9.6%	53	36.3%	146
9	海 1. 海の夜明けから真昼まで	33	23.2%	4	2.8%	17	12.0%	26	18.3%	80	56.3%	142
	海 2. 波の戯れ	38	14.6%	2	0.8%	12	4.6%	101	38.7%	153	58.6%	261
	海 3. 風と海の対話	5	1.7%	2	0.7%	27	9.2%	4	1.4%	38	13.0%	293
10	噴水	32	32.3%	0	0.0%	6	6.1%	0	0.0%	38	38.4%	99
11	民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲	42	14.9%	—	—	—	—	—	—	42	14.9%	281
12	映像 1. ジグ	32	13.6%	0	0.0%	18	7.7%	17	7.2%	67	28.5%	235
	映像 2. イベリア I 通りから道から	35	10.5%	2	0.6%	26	7.8%	52	15.6%	115	34.4%	334
	映像 2. イベリア II 夜の香り	16	3.4%	19	4.1%	2	0.4%	24	5.2%	61	13.1%	465
	映像 2. イベリア III 祭りの日の朝	0	0.0%	0	0.0%	2	0.3%	15	2.5%	17	2.8%	609
	映像 3. 春のロンド	67	30.3%	12	5.4%	40	18.1%	60	27.1%	179	81.0%	221
13	クラリネットのための狂詩曲	15	7.3%	0	0.0%	3	1.5%	57	27.7%	75	36.4%	206
14	フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード I	0	0.0%	—	—	—	—	—	—	0	0.0%	49
	フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード II	20	42.6%	—	—	—	—	—	—	20	42.6%	47
	フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード III	21	17.2%	—	—	—	—	—	—	21	17.2%	122
15	遊戯	49	6.9%	13	1.8%	94	13.3%	99	14.0%	255	36.0%	709
16	英雄的な子守歌	11	16.2%	0	0.0%	0	0.0%	29	42.6%	40	58.8%	68

〔表4〕のドビュッシーのオーケストレーションによる管弦楽作品のハープの使用箇所とその割合についての割合を見ると、各曲ごとに、ばらつきがあり、《ペレアスとメリザンド》

の第2幕3場の1.3%から《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉の81.0%まで、様々な割合で用いられている。

《ペレアスとメリザンド》ではハープの登場しない第1幕や、《夜想曲》の1.〈雲〉の11.8%、《海》の3.〈風と海の会話〉の13.8%など Sowa-Winter が先行研究で示したハープの機能の1つである節約で指摘している箇所も、全曲を通して低い割合でということが分かった。また《ペレアスとメリザンド》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》については、全くハープが登場しない楽章もあることから、ドビュッシーがハープを明確な意図を持って、用いているとも言えるだろう。

しかし、楽章ごとではなく、1つの作品としてとらえた場合には、また違ってくる。これは〔表5〕にまとめた。

〔表5〕各作品のハープの使用割合

	曲名	1stハープのみ		2ndハープのみ		2台が別々のことを同時に行う		2台が同じことを同時に行う(ユニゾン)		小節合計		総小節数
		小節数	%	小節数	%	小節数	%	小節数	%	小節数	%	
16	《英雄的な子守歌》	11	16.2%	0	0.0%	0	0.0%	29	42.6%	40	58.8%	68
2	《祈り》	6	5.3%	0	0.0%	51	45.1%	0	0.0%	57	50.4%	113
9	《海》	76	10.9%	8	1.1%	56	8.0%	131	18.8%	271	38.9%	696
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	32	32.3%	0	0.0%	6	6.1%	0	0.0%	38	38.4%	99
6	《牧神の午後への前奏曲》	22	20.0%	5	4.5%	10	9.1%	5	4.5%	42	38.2%	110
13	《クラリネットとオーケストラのための狂詩曲第1番変ロ長調》	15	7.3%	0	0.0%	3	1.5%	57	27.7%	75	36.4%	206
1	《春》	0	0.0%	2	2.2%	30	33.3%	0	0.0%	32	35.6%	90
15	《遊戯》	49	6.9%	15	2.1%	91	12.8%	84	11.8%	239	33.7%	709
3	《放蕩息子》	89	13.7%	0	0.0%	0	0.0%	125	19.3%	214	33.0%	648
10	《映像(第3集)》	150	8.0%	33	1.8%	88	4.7%	170	9.1%	441	23.7%	1864
8	《夜想曲》	42	7.8%	10	1.9%	41	7.6%	16	3.0%	109	20.3%	537
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》	41	18.8%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	41	18.8%	218
4	《選ばれた乙女》	22	7.3%	2	0.7%	11	3.6%	17	5.6%	52	17.2%	303
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	42	14.9%	0	0.0%	0	0.0%	0	0.0%	42	14.9%	281
5	《幻想曲》	46	7.4%	0	0.0%	15	2.4%	18	2.9%	79	12.8%	619
7	《ペレアスとメリザンド》	297	10.1%	3	0.1%	17	0.6%	16	0.5%	333	11.3%	2940

そして、これは作曲順ではなく、使用割合を総譜に当たって多い順にまとめた。

《英雄的な子守歌》の58.8%から《ペレアスとメリザンド》の11.3%までの割合で用いられている。ハープの活躍するイメージの強い、代表作の《海》や《牧神の午後への前奏曲》は38%と高い割合で用いられている。

この具体的な数値に関してだが、参考までに第1章「ドビュッシーまでの管弦楽の中のハープの用法」の歴史の中で取り上げた楽曲の使用割合を比較対象とする。これらの楽曲も総譜に当たって数えた。エクトール・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869)の《幻想交響曲》(1831)の第2楽章の舞踏会では、47.2%の割合でもちいられている。しかし、作品

全体の中では、全5楽章のうち第2楽章しか用いられず、その割合は、たったの0.1%³⁰しか使われていない。

リヒャルト・ワーグナーRichard Wagner (1813-1883)の、《ワルキューレ》(1854)では6台のハープが用いられている。全3幕のこの楽劇では、第1幕で8.2%、第2幕は0.63%、第3幕は4.43%しか用いられていない。全体の割合も4.03%³¹と低い。

このようにドビュッシーのハープの使用割合は、ドビュッシー以前の他の作曲家と比べると明らかに多い。

³⁰ 筆者調査による

³¹ 筆者調査による

第 2 部 ハープの奏法及び用法

第3章 奏法

この章では、ドビュッシーの管弦楽作品におけるハープの使用を演奏技法上の観点から概観し分類した。奏法の観点からの包括的な調査は、先行研究では成されていない。が、一人の作曲家がある楽器を用いる際の傾向を具体的に把握するのには不可欠な観点である。

奏法については、ハープに限らない音楽語法的なものの 1.アルペジオ、2.装飾音符、3.和音、4.スケール、5.2つの音、6.複数の同音、7.単音と、ハープ独自の 8.グリッサンド、9.ハーモニクス、10.プレドゥラタブル、11.エトフェ、12.レセ・ヴィブルがある。これらに分類し、その使用頻度の傾向についてまとめた。

1.アルペジオ

アルペジオは、ハープの基本的な奏法である。ドビュッシーの作品の中では、上行形、下行形、上行形と下行形の組み合わせ、下行形と上行形の組み合わせ、変形として順番が入れかわったものの他に、3つ以上の音を用いた和声機能のはっきりしないものがある。そして、それぞれに単音で行うものと、重音のものがある。ドビュッシーは、後期の《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》III.と《映像(第3集)》I.〈ジグ〉、II.〈イベリア〉1.通りから道から 以外の作品でいずれかのものを用いている。

1-1. 単音

1-1- ①上行形

最も基本的な形で、ドビュッシーの作品の中でも多く用いられている。用いられていないのは、《春》、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》、《英雄的な子守歌》だけであり、作曲年代に関わらず用いられている。

前期に、特に多く用いられ、中期においては、《夜想曲》をはじめ、《ペレアスとメリザンド》の第2幕、第3幕第1場以外の全ての楽章で用いられている。後期においては、《遊戯》において多用されている。[譜例5] は、《祈り》3の1小節目で、上行するアルペジオである。

〔譜例5〕《祈り》〔3〕の1小節目



1-1- ②下行形

《牧神の午後への前奏曲》、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》、《英雄的な子守歌》では用いられていない。

初期では、《春》で多く用いられており、全ての作品で用いられている。中期では、《ペレアスとメリザンド》第5幕〔譜例6〕や、《夜想曲》の3.〈シレーヌ〉で、特徴的に用いられている。後期になると使用傾向が少なくなる。《遊戯》では多く用いられているが、他の作品では、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》II、《映像(第3集)》3.春のロンドで数回しか用いられていない。

〔譜例6〕《ペレアスとメリザンド》第5幕〔40〕の2小節目

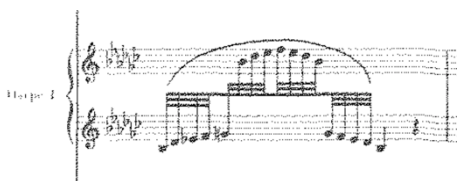


上行と下行の組み合わせは、1パターンしか行わない場合よりもはるかに少なくなるが、分類した。

1-1- ③上行+下行

初期では、《祈り》、《放蕩息子》、中期では、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場、第3幕第1場、第4幕第4場、《夜想曲》3.〈シレーヌ〉、《海》2.〈波の戯れ〉で、用いられている。後期においては、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》〔譜例7〕でしか用いられていない。また、《放蕩息子》と《海》以外では、1、2回しか用いられていない。

〔譜例7〕《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》〔3〕2小節目

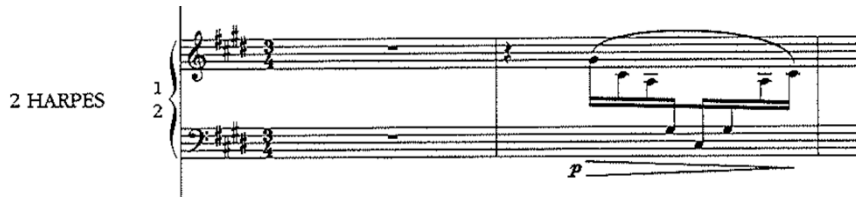


1-1- ④下行+上行

上行+下行よりも更に少ない頻度になる。

初期では、《放蕩息子》で1度だけ、中期では、《ペレアスとメリザンド》の3幕1場と5幕、《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉と2. 〈波の戯れ〉〔譜例8〕でそれぞれ1回ずつ用いられている。後期では、用いられていない。

〔譜例8〕《海》2. 〈波の戯れ〉2小節目



1.2. 重音

重音で行うものは、極わずかではあるが、用いられている。

1.-2- ①上行形

《選ばれた乙女》、《夜想曲》2. 〈祭り〉、《ペレアスとメリザンド》第3幕第2場、第4幕第4場、《映像(第3集)》Ⅲ. 〈春のロンド〉、《遊戯》で用いられている。

1.-2- ②下行形

《祈り》、《放蕩息子》、《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場、第4幕第4場、《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉、《映像(第3集)》Ⅲ. 〈春のロンド〉、《遊戯》で用いられている。

1.-2- ③上行+下行

更に少なくなり、《祈り》、《放蕩息子》、《ペレアスとメリザンド》第4幕第4場、《遊戯》で用いられている。

1.-2- ④下行+上行

《遊戯》のみで用いられる。

1.3 順番の入れかわったもの

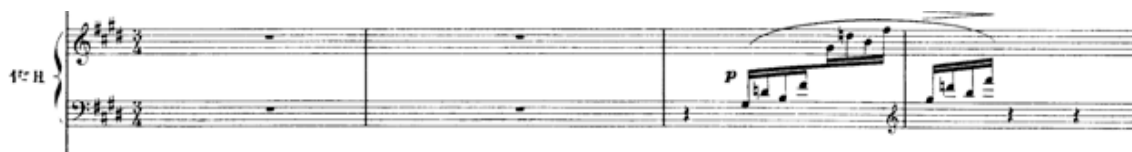
1.-3)- ①上からの単音

《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱのみ用いられている。

1.-3)- ②下からの単音

《ペレアスとメリザンド》第4幕第2場〔譜例9〕で用いられている。

〔譜例9〕《ペレアスとメリザンド》第4幕第2場10の12小節目



1.-3.- ③上からの重音

《祈り》、《ピアノとオーケストラのための幻想曲》、《夜想曲》2. 〈祭り〉で用いられる。

1.-3.- ④下からの重音

全作品で用いられていない。

1-4. この他、はっきりとした和声機能を持たないもの

一番多く用いられている。このなかには、特徴的なものがあり、2度の組み合わせを2回行うものがある。

《祈り》、《放蕩息子》、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場・第2場・第3場、第5幕、《3つの夜想曲》1. 〈雲〉、3. 〈シレーヌ〉、《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉2. 〈波の戯れ〉、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ、《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉3. 祭りの日の朝、Ⅲ. 〈春のロンド〉、《遊戯》、《英雄的な子守歌》で用いられている。

〔表6〕 アルペジオの使用数

		単音				重音				単音		重音		その他
		上	下	上+下	下+上	上	下	上+下	下+上	上から	下から	上から	下から	
1	《春》	—	14	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	《祈り》	9	2	3	—	—	2	1	—	—	—	26	—	6
3	《放蕩息子》	20	10	13	1	—	1	2	—	—	—	—	—	18
4	《選ばれた乙女》	—	8	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	1	2	—	—	2	—	—	—	—	—	2	—	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	—	4	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	10
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	—	3	2	2	—	3	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	6	6	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	9	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	4	3	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	8	—	4	—	3	4	1	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	3	12	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	3
8	《夜想曲》1.〈雲〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	12
	《夜想曲》2.〈祭〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》3.〈シレーヌ〉	—	8	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	11
9	《海》1.〈海の夜明けから真昼まで〉	2	7	—	1	—	3	—	—	—	—	—	—	12
	《海》2.〈波の戯れ〉	20	—	11	2	—	—	—	—	—	—	—	—	20
	《海》3.〈風と海の対話〉	4	20	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジグ〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉1. 通りから道から	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉2. 夜の香り	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉3. 祭りの日の朝	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
	《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉	6	5	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	16
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	10	2	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	—	2	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
15	《遊戯》	42	11	—	—	2	1	1	1	—	—	—	—	10
16	《英雄的な子守歌》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4

2. 装飾音符

ドビュッシーは、装飾音符のついた音型を中期《牧神の午後への前奏曲》以降の作品において《夜想曲》、《英雄的な子守歌》以外の作品で用いた。装飾音符は単音と重音がある。

2.1. 単音

その使用は、圧倒的に単音が多い。中期においては、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場[1]の2小節目、[5]の4、5小節目と第4幕第4場、《海》2. 〈波の戯れ〉[27]の8小節目で用いられている。限定的に数回用いられただけであったが、後期では、《クラリネットのための狂詩曲第1 番変ロ長調》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲの他に、《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉1. 通りから道から、2. 夜の香り、Ⅲ. 〈春のロンド〉、《遊戯》で用いられている。《映像(第3集)》や《遊戯》においては、特に多く用いられるようになった。

2.2. 重音

中期は、《牧神の午後への前奏曲》[3]の2小節目 [譜例 10] [3]の3小節目、4小節目だけで用いられている。

後期では、《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉3. 祭りの日の朝とⅢ. 〈春のロンド〉で用いられている。

《牧神の午後への前奏曲》[譜例 10] [3]の2小節目



〔表7〕装飾音の使用数

		単音	重音
1	《春》	—	—
2	《祈り》	—	—
3	《放蕩息子》	—	—
4	《選ばれた乙女》	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	—	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	—	—
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	3	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	1	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	—	—
8	《夜想曲》1.〈雲〉	—	—
	《夜想曲》2.〈祭〉	—	—
	《夜想曲》3.〈シレーヌ〉	—	—
9	《海》1.〈海の夜明けから真昼まで〉	—	—
	《海》2.〈波の戯れ〉	2	—
	《海》3.〈風と海の対話〉	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジーク〉	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉1.通りから道から	2	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉2.夜の香り	6	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉3.祭りの日の朝	—	1
	《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉	21	2
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	—	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	1	—
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	—	—
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	2	—
15	《遊戯》	37	—
16	《英雄的な子守歌》	—	—

3. 和音

ドビュッシーの作品においては、《ペレアスとメリザンド》の2幕2場、3幕2場、《夜想曲》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ、《英雄的な子守歌》以外で用いられている奏法である。

全ての音を同時に弾くものと、音符の左側に波線の書かれた、アルペッジョがある。全作品としては、ハープのイメージの強いアルペッジョよりも、同時に演奏するものが多いになっている。

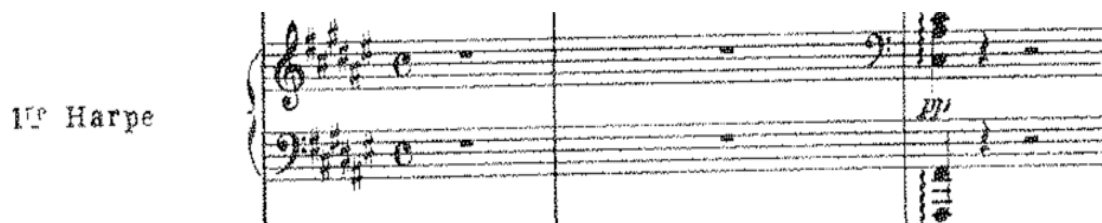
特に顕著なのが、前期である。同時に演奏するのが全作品に用いられているのに対して、アルペッジョは、《春》、《祈り》では用いられておらず、回数もアルペッジョが全部で40回に対して、同時に演奏するのは、119回である。

中期では、和音が用いられていない作品以外の全ての作品でアルペッジョが用いられており、同時に演奏するものは、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第2幕第3場、第3幕第2場、第3場、第4幕第2場、《海》3. 〈風と海の対話〉で用いられておらず、回数もアルペッジョが73回、同時が55回とアルペッジョの方が多くなっている。

後期になると、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ、《英雄的な子守歌》では、用いられていない。再び同時のものが多くなる。回数としては、アルペッジョが59回、同時が97回である。

前期・中期・後期と時を経ると、若干、和音は減る傾向にあるものの、一貫して用いられている奏法である。

[譜例 11] 《ピアノとオーケストラのための幻想曲》Ⅱ. 3小節目



〔表8〕和音の使用数

		波線	同時
1	《春》	—	30
2	《祈り》	—	27
3	《放蕩息子》	11	43
4	《選ばれた乙女》	9	9
5	《幻想曲》Ⅰ	8	1
	《幻想曲》Ⅱ	12	11
6	《牧神の午後への前奏曲》	7	—
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	2	2
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	2	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	15	4
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	1	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	4	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	10	1
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	7	2
8	《夜想曲》1.〈雲〉	1	—
	《夜想曲》2.〈祭〉	—	30
	《夜想曲》3.〈シレーヌ〉	2	7
9	《海》1.〈海の夜明けから真昼まで〉	8	1
	《海》2.〈波の戯れ〉	6	8
	《海》3.〈風と海の対話〉	8	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジーク〉	2	6
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉1.通りから道から	2	5
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉2.夜の香り	18	1
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉3.祭りの日の朝	1	3
	《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉	3	23
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	3	7
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	5	19
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	—	4
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	4	1
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	—	—
15	《遊戯》	16	26
16	《英雄的な子守歌》	—	—

4. スケール

アルペジオよりも頻度は少ない。

隣り合う弦を順番に弾いていくこの奏法は、初期では、《選ばれた乙女》、《放浪息子》、で用いられ、中期では、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場・第3場、第3幕第1場、第4幕第4場、《海》で用いられ、後期では、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ、《英雄的な子守歌》以外の楽曲で用いられている。

4.1. 単音

4.1- ① 上行

全体としては1番多く用いられる。初期では用いられないが、中期では、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場、第3幕第1場、第4幕第4場、《海》2. 〈波の戯れ〉、3. 〈風と海の対話〉で用いられている。後期では、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ、《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉1. 通りから道から、2. 夜の香り、Ⅲ. 〈春のロンド〉、《遊戯》で用いられている。

Ⅲ. 〈春のロンド〉の[3]の3小節目の1st ハープは $mi\sharp fa\sharp la\flat si\flat do\sharp re\sharp$ となっていて一見すると隣り合う弦を弾かないように思えるが、 $mi\sharp$ を $F\flat$ に読み替えて $F\flat G\flat A\flat H\flat C\sharp D\sharp$ と演奏するため、スケールになる。

《遊戯》では、[29]の2小節目、[29]の2小節目、[30]の6小節目、[72]の6小節目、8小節目で用いられている。[26]の7小節目は $do\sharp re\sharp re\sharp mi\sharp$ と記譜されていて re の半音の際にペダルを動かさなければならぬが、 $C\sharp D\sharp E\flat F\flat$ と読み替えることでスケールとして弾くことができる。[27]の1小節目も同様である。

4.1- ② 下行

《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場・第3場、第3幕第1場、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》と《遊戯》のみで用いられている。

4.1- ③ 上行+下行

全ての作品で一度も用いられていない。

4.1 - ④ 下行+上行

《選ばれた乙女》、《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場、第4幕第4場、第5幕、《海》

1. 〈海の夜明けから正午まで〉、2. 〈波の戯れ〉 で用いられている。

4.2. 重音

4.2. - ①上行

《放蕩息子》と《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》II、《遊戯》で一度ずつ用いられている。

[譜例 12] 《遊戯》**13**の2小節目、4小節目



4.2. - ②下行

《牧神の午後への前奏曲》、《映像(第3集)》II. 〈イベリア〉3.祭りの日の朝、III. 〈春のロンド〉 で用いられている。

《牧神の午後への前奏曲》**12**の1小節目ではE♭D♯D♭H♯と並んでいて、Dの半音の動きがあるが、EをF♭に、HをC♭読み替えることによって、F♭E♭D♭C♭と隣り合う弦を演奏することができる。

4.2. - ③上行+下行

単音と同じく全ての作品で用いられていない。

4.2. - ④下行+上行

《映像(第3集)》でのみ用いられている。

〔表9〕スケールの使用数

		単音				重音			
		上	下	上+下	下+上	上	下	上+下	下+上
1	《春》	—	—	—	—	—	—	—	—
2	《祈り》	—	—	—	—	—	—	—	—
3	《放蕩息子》	—	—	—	—	1	—	—	—
4	《選ばれた乙女》	—	—	—	2	—	—	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	—	—	—	—	—	—	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	—	—	—	—	—	—	—	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	1	—	—	—	—	1	—	—
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	1	5	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	—	3	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	1	2	—	5	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	1	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	—	—	—	2	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	—	—	—	2	—	—	—	—
8	《夜想曲》1.〈雲〉	—	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》2.〈祭〉	—	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》3.〈シレーヌ〉	—	—	—	—	—	—	—	—
9	《海》1.〈海の夜明けから真昼まで〉	—	—	—	2	—	—	—	—
	《海》2.〈波の戯れ〉	2	—	—	4	—	—	—	—
	《海》3.〈風と海の対話〉	4	—	—	—	—	—	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジーク〉	3	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉1.通りから道から	7	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉2.夜の香り	2	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉3.祭りの日の朝	2	—	—	—	—	1	—	—
	《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉	1	—	—	—	—	2	—	2
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	—	—	—	—	—	—	—	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	4	—	—	—	—	—	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	—	—	—	—	—	—	—	—
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	2	—	—	—	1	—	—	—
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	—	—	—	—	—	—	—	—
15	《遊戯》	4	2	—	—	1	—	—	—
16	《英雄的な子守歌》	—	—	—	—	—	—	—	—

5. 2つの音

ドビュッシーの音楽では、特定の2つの音を使ったものが特徴的にある。これはハーブでも例外ではない。従って独立したカテゴリーとして扱う。この音型は、異なった音の高さの2音を奏出する。また、この演奏法には、同時に演奏するものと分割、すなわち2つの音を順番に演奏するものがある。

初期の《春》、《祈り》、《ピアノとオーケストラのための幻想曲》Ⅰでは用いられてないが、中期では、《ペレアスとメリザンド》第2幕第2場、第3幕第2場、第4幕第2場以外の全ての作品と、後期はすべての作品で登場する。

音高としては、2度から7度までの種類があり、例外的に2回、《ペレアスとメリザンド》第3幕第3場の[42]の9小節目、[43]の5小節目で9度が用いられているが、全体を通して、2度から5度が多い。

前期、中期、後期と時を経るごとに使用頻度が増えている。

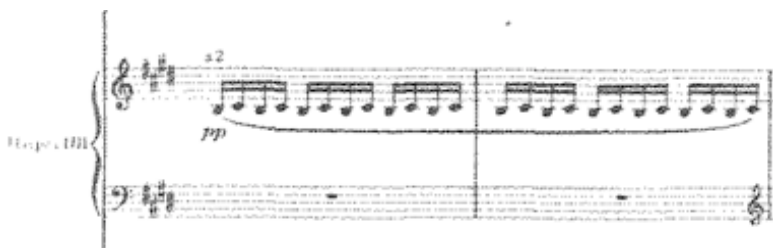
前期では、《春》、《祈り》、《ピアノとオーケストラのための幻想曲》Ⅰでは、どの音高のパターンも用いられておらず、2度と5度の割合がよく用いられている。

中期では、《ペレアスとメリザンド》第2幕第2場、第3幕第2場、第4幕第2場以外の作品で用いられている。2度、3度、5度の使用が多く、分割と同時は同じくらいの頻度で用いられている。

後期には、全曲で用いられ、2度と5度の分割が多く用いられ、それまでの作品であまり使われていなかった6度の同時が《映像(第3集)》でもよく用いられている。

6.1. 2度の分割

[譜例 13] 《クラリネットのための狂詩曲第1 番変ロ長調》の[5]の9小節目



6.2. 2度を同時に鳴らすもの

〔譜例 14〕 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲の7の3小節目



〔表 10〕 2つの音の使用数

① 2度 ② 3度 ③ 4度 ④ 5度 ⑤ 6度 ⑥ 7度 ⑦ 9度

1 分割 2 同時 3 波線(アルペッジョ)

		2つの音																
		①1	①2	①3	②1	②2	②3	③1	③2	③3	④1	④2	④3	⑤1	⑤2	⑤3	⑥1	⑥2
1	《春》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	《祈り》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	《放蕩息子》	—	—	—	2	—	—	4	1	—	15	23	2	2	—	—	—	—
4	《選ばれた乙女》	1	—	—	1	3	—	1	—	—	3	—	2	—	2	—	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	1	—	—	—	—	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	2	—	—	—	4	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	2	—	—	—	3	—	2	1	—	5	—	—	3	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	8	—	—	4	—	—	4	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	—	—	—	—	2	7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	1	1	—	1	—	—	—	—	—	4	2	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	4	1	—	4	5	10	1	1	—	3	1	1	—	—	—	—	—
8	《夜想曲》Ⅰ〈雲〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》Ⅱ〈祭〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	20	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》Ⅲ〈シレーヌ〉	1	2	—	—	2	—	—	—	—	10	—	—	—	—	—	—	—
9	《海》Ⅰ〈海の夜明けから真昼まで〉	17	—	—	6	4	—	—	6	—	9	—	—	—	5	—	2	—
	《海》Ⅱ〈波の戯れ〉	7	2	—	8	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《海》Ⅲ〈風と海の対話〉	4	—	—	16	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ〈ジーク〉	8	2	—	4	4	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ〈イペリア〉1 通りから道から	12	4	—	1	3	—	—	—	—	44	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ〈イペリア〉2 夜の香り	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ〈イペリア〉3 祭りの日の朝	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅲ〈春のロンド〉	14	2	—	—	—	—	—	—	—	14	11	—	—	9	—	—	—
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	15	7	—	—	2	—	2	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	2	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	6	3	—	12	—	—	1	—	—	4	1	1	—	—	—	—	—
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	—	—	—	—	—	—
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	1	—	1	5	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
15	《遊戯》	27	19	6	—	6	—	—	3	—	2	19	1	—	5	—	—	—
16	《英雄的な子守歌》	5	3	—	—	3	—	14	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

6. 複数の同音

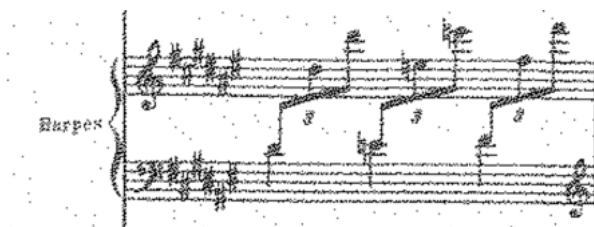
ドビュッシーのハープの奏法として複数の高さの同じ音を用いるものが多い。全体を通して、圧倒的にオクターブが多いが、2オクターブや、3オクターブも使われている。それぞれ分割して演奏するもの、同時に演奏するもの、波線の付いているものがある。

初期では、《春》以外の作品、中期においては《夜想曲》1.〈雲〉、《海》3.〈風と海の対話〉以外の作品で用いられ、後期は、全ての作品で用いられている。

6.1 - ①オクターブの分割

初期においては、《選ばれた乙女》、《放蕩息子》、《ピアノとオーケストラのための幻想曲》で用いられている。中期は、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場、第3幕第1場、第4幕第4場、《海》で用いられている。後期は、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ、《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジグ〉Ⅱ.3.祭りの日の朝、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲、《クラリネットとオーケストラの為の狂詩曲第1番変ロ長調》、《遊戯》、《英雄的な子守歌》で用いられている。

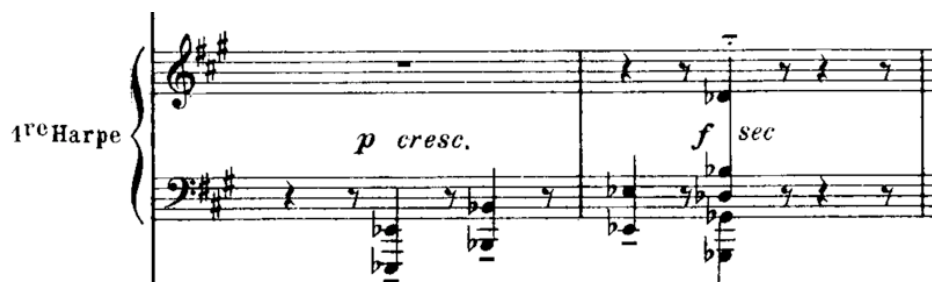
〔譜例 15〕《放蕩息子》39 の 18 小節目



6.1 - ②オクターブの同時

この奏法の分類の中で一番多く使われている。初期、中期は全ての作品で用いられている。後期も《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》III.以外の全ての作品で用いられている。

〔譜例 16〕《映像(第3集)》Ⅲ. 〈春のロンド〉 26 の6小節目



6.1 - ③波線付きのオクターブ

初期は《放蕩息子》で4小節、中期では、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第3幕第3場、第5幕、《海》で用いられている。後期になると、《遊戯》で一度だけで少ない使用である。これは、和音の波線と同じ結果となっている。

6.2. 2オクターブ

時期によってその使用頻度が異なる。初期は、分割よりも、同時が多い。中期になると、両方とも同じくらい用いられ、後期になると、分割の方が多く用いられるようになる。

波線は、初期の《放蕩息子》の2小節のみ用いられる。中期では、用いられない。後期も《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉 1. 通りから道からの2小節だけである。

6.3. その他

3オクターブ等、例外的なものが《放蕩息子》、《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場、《海》 1. 〈海の夜明けから正午まで〉、《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉 1. 通りから道からで用いられている。

〔表 11〕 複数の同音使用数

① オクターブ ② 2 オクターブ ③ 3 オクターブ ④ 4 オクターブ ⑤ 5 オクターブ

e その他

1 分割 2 同時 3 波線

		複数の同音										
		①1	①2	①3	②1	②2	②3	③1	③2	④3	⑤1	e2
1	《春》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	《祈り》	—	18	—	—	10	—	—	—	—	—	—
3	《放蕩息子》	7	29	—	4	13	2	—	—	—	1	6
4	《選ばれた乙女》	2	5	1	—	—	—	—	—	—	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	3	8	8	—	2	—	—	—	—	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	11	3	—	—	2	—	—	—	—	—	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	—	4	2	5	1	—	—	—	—	—	—
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	3	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	2	—	—	1	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	—	7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	10	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	—	7	3	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	4	7	—	1	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	—	12	1	—	—	—	—	—	—	—	—
8	《夜想曲》1.《雲》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》2.《祭》	—	13	—	—	8	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》3.《シレーヌ》	—	13	—	—	2	—	—	—	—	—	—
9	《海》1.《海の夜明けから真昼まで》	—	27	—	—	3	—	—	—	1	—	—
	《海》2.《波の戯れ》	12	24	8	—	1	—	—	—	—	—	—
	《海》3.《風と海の対話》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.《ジグ》	11	3	—	—	1	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.《イベリア》1. 通りから道から	3	8	—	—	2	1	—	1	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.《イベリア》2. 夜の香り	—	4	—	21	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.《イベリア》3. 祭りの日の朝	—	3	—	—	2	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅲ.《春のロンド》	14	37	—	16	2	—	—	—	—	—	—
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	—	6	1	—	—	—	—	—	—	—	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	3	4	—	—	—	—	—	—	—	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	10	22	—	2	—	—	—	—	—	—	—
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	13	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
15	《遊戯》	19	36	1	2	4	—	—	—	—	—	—
16	《英雄的な子守歌》	3	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—

7. 単音

一つの音を演奏するものである。これは他の奏法と組み合わせて用いるものと、単独で一つの音を演奏するものと、異名同音を使った二つの弦を弾いて一つの音高を出すものがある。初期では、《選ばれた乙女》以降の作品で用いられている。中期では、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場・第3場、第3幕第1場・第3場、第4幕第4場、第5幕、《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉、《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉、2. 〈波の戯れ〉で、用いられている。後期においては、全ての作品で用いられている。

7.1. 他の奏法との組み合わせ

全体として、他の奏法との組み合わせで用いられている方が多い。

7.2. 単独で用いられるもの

初期で15小節、中期で26小節、後期で39小節と時を経るごとに増えている。

7.3. 異名同音を用いたもの

限定的に用いられている。初期では、《放蕩息子》で3小節、中期では《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場で4小節間だけで、後期は《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》、で1小節の他に《映像(第3集)》II. 〈イベリア〉1. 通りから道から、2. 夜の香り、III. 〈春のロンド〉で用いられている。

〔表 12〕 単音の使用数

		単音		
		組み合わせ	単独	異名同音
1	《春》	—	—	—
2	《祈り》	—	—	—
3	《放蕩息子》	8	3	3
4	《選ばれた乙女》	8	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	11	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	1	1	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	3	1	—
7	《ペレアスとメリザンド》 第2幕 第1場	8	3	4
	《ペレアスとメリザンド》 第2幕 第2場	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》 第2幕 第3場	—	2	—
	《ペレアスとメリザンド》 第3幕 第1場	20	4	—
	《ペレアスとメリザンド》 第3幕 第2場	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》 第3幕 第3場	5	2	—
	《ペレアスとメリザンド》 第4幕 第2場	14	—	—
	《ペレアスとメリザンド》 第4幕 第4場	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》 第5幕	4	7	—
8	《夜想曲》 1.〈雲〉	—	—	—
	《夜想曲》 2.〈祭〉	—	—	—
	《夜想曲》 3.〈シレーヌ〉	3	1	—
9	《海》 1.〈海の夜明けから真昼まで〉	5	1	—
	《海》 2.〈波の戯れ〉	7	5	—
	《海》 3.〈風と海の対話〉	—	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジグ〉	17	11	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉1.通りから道から	12	2	20
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉2.夜の香り	7	4	5
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イベリア〉3.祭りの日の朝	1	—	—
	《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉	16	15	10
11	噴水《ボードレルの5つの詩》第3曲	11	6	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	3	5	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	14	5	1
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	2	—	—
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	1	1	—
15	《遊戯》	25	1	—
16	《英雄的な子守歌》	3	1	—

8. グリッサンド

指を複数の弦に滑らせる奏法で、スケールのグリッサンドと、和声をもつスドルッチャンドの2種類がある。

8.1 スケールグリッサンド

スケールグリッサンドには、普通のスケールと全音音階(モードグリッサンド)の2種類がある。全音音階の際には、ペダルの操作によって異名同音を用いる。

8.1- ①スケール

初期では、用いられていない。

中期でも、下行+上行(単音)の《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉、4の7小節目、8小節目と、上行(重音)の《ペレアスとメリザンド》2幕1場、《夜想曲》2. 〈祭り〉、1の8小節目、《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉で用いられている他、後期では、上行形が特徴的に多く、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ、《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉、《遊戯》で用いられている。

上行形の重音は《映像(第3集)》Ⅱ. 〈イベリア〉3.祭りの日の朝、Ⅲ. 〈春のロンド〉、《遊戯》で用いられている。

8.1- ②モードグリッサンド

わずかであるが、上行(重音)と下行(重音)で《海》2. 〈波の戯れ〉で用いられている他、《映像(第3集)》Ⅰ. 〈ジグ〉の8、9、10小節目で用いられている。上行、下行形(単音)として《遊戯》で用いられているだけである。

8.2 スドルッチャンド

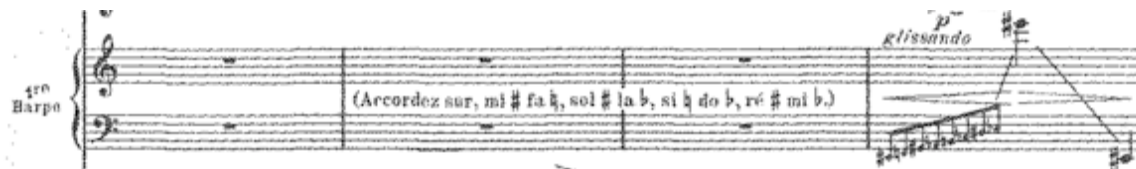
ハープのテクニックの中で、最も特徴的な奏法である。グリッサンドで和音を持つことができるのは、ハープだけである。ダブルアクションハープでは、D \sharp 、G \sharp 、A \sharp 以外の音は、全て異名同音を持っており、ペダルの操作によって、音階上のある音を除いてしまい、数多くの七の和音、長九度、短九度の和音を作ることができる。

初期では、《選ばれた乙女》30の7小節目〔譜例15〕、中期では、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場・第3場、《海》2. 〈波の戯れ〉で一回用いら

れているだけである。

《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》、《海》、《映像(第3集)》、《遊戯》といった主要な作品では用いられているが、これ以外の作品では、用いられていない。

〔譜例 17〕《選ばれた乙女》の 30 の 7 小節目の 1st ハープ



主要な作品でスドルッチャンドが用いられているために、ドビュッシーの作品では、その使用が多いような印象があるが、伝統的なハープのイメージの強いスドルッチャンドよりも、スケールグリッサンドの方が、多く使われている。

〔表 13〕グリッサンドとスドルッチャンドの使用数

		グリッサンド								スドルッチャンド							
		単音				重音				単音				重音			
		上	下	上+下	下+上	上	下	上+下	下+上	上	下	上+下	下+上	上	下	上+下	下+上
1	《春》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	《祈り》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	《放蕩息子》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4	《選ばれた乙女》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	2	—	—	—	2
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
8	《夜想曲》1.〈雲〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》2.〈祭〉	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《夜想曲》3.〈シレーヌ〉	—	—	—	2	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
9	《海》1.〈海の夜明けから真昼まで〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《海》2.〈波の戯れ〉	—	—	—	—	4	4	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—
	《海》3.〈風と海の対話〉	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジューグ〉	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イペリア〉1. 通りから道から	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イペリア〉2. 夜の香り	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.〈イペリア〉3. 祭りの日の朝	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉	2	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	噴水《ボードレーールの5つの詩》第3曲	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
15	《遊戯》	11	2	—	—	4	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
16	《英雄的な子守歌》	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

次に説明するものは、理論上、グリッサンドを除く全ての奏法で重複することができる。

9. ハーモニクス

弦の長さを半分にして、その弦の音の1オクターブ上の音を作り出すもので、他の弦楽器にもある奏法である。ハープは、18世紀にJ.B.クルムフォルツが初めてこの奏法を用いた作品を書いている。

ハープのハーモニクスは、他のどの楽器とも似ていない、鳴り響く倍音である。

この奏法に関しては、実際の弦の半分の長さに手でおさえて分割するために、高い音域では効果的に出すことができない。ドビュッシーはこれを理解して、主にヘ音記号の中低音域でこの奏法を用いている。

種類としては、単音と複数のハーモニクスを同時にならす重音がある。

ドビュッシーの作品においては、初期では、《放蕩息子》、《選ばれた乙女》、中期では、《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場、第3幕第3場、第4幕第2場・第4場、第5幕、中期では、《夜想曲》I. 〈雲〉、III. 〈シレーヌ〉、《海》I. 〈海の夜明けから正午まで〉、II. 〈波の戯れ〉、後期では、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》I.III.、《映像(第3集)》I. 〈ジグ〉、II. 〈イベリア〉 III. 〈春のロンド〉、《遊戯》、《英雄的な子守歌》で用いられている。

〔譜例 18〕《遊戯》 〔5〕の1小節目

The image shows a musical score for Harpes (Harp). It is Example 18, Measure 5 of the piece 'Jeux' (遊戯). The score is written for a single harp. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The measure contains several chords, some of which are marked with a '0' above them, indicating natural harmonics. The score is labeled 'Mouvement du Prélude' at the bottom.

単音と重音の使用頻度を比べると、単音を用いる方が、作品全体を通して多い。

9.1. 単音

初期では《放蕩息子》で25回用いられている他は、《選ばれた乙女》と《ピアノとオーケストラのための幻想曲》で、わずかに用いられているだけである。中期では、どの作品

においてもわずかにしか用いられていない。後期では、《映像(第3集)》II.〈イベリア〉2. 夜の香り、3.祭りの日の朝、以外の全ての作品で用いられており、特に噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲、《映像(第3集)》III.〈春のロンド〉、《遊戯》では多く用いられている。

9.2. 重音

初期では、《放蕩息子》でのみ用いられている。中期では、《牧神の午後への前奏曲》で1度だけ用いられる。後期では、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》II、《映像(第3集)》I.〈ジグ〉、III.〈春のロンド〉、《遊戯》で用いられている。特に《遊戯》では、25回と全作品中で一番多く用いられている。

〔表14〕ハーモニクスの使用数

		ハーモニクス	
		単音	重音
1	《春》	—	—
2	《祈り》	—	—
3	《放蕩息子》	25	3
4	《選ばれた乙女》	2	—
5	《幻想曲》I	—	—
	《幻想曲》II	7	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	4	1
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	2	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	3	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	3	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	4	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	9	—
8	《夜想曲》1.〈雲〉	3	—
	《夜想曲》2.〈祭〉	—	—
	《夜想曲》3.〈シレーヌ〉	4	—
9	《海》1.〈海の夜明けから真昼まで〉	2	—
	《海》2.〈波の戯れ〉	2	—
	《海》3.〈風と海の対話〉	—	—
10	《映像(第3集)》I.〈ジグ〉	9	5
	《映像(第3集)》II.〈イベリア〉1.通りから道から	12	—
	《映像(第3集)》II.〈イベリア〉2.夜の香り	—	—
	《映像(第3集)》II.〈イベリア〉3.祭りの日の朝	—	—
	《映像(第3集)》III.〈春のロンド〉	21	8
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	18	10
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	9	4
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》II	1	1
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》III	3	—
15	《遊戯》	31	25
16	《英雄的な子守歌》	4	—

10. プレドゥラタブル Pres de la Table

通常、ハープは弦の真ん中を弾いているが、プレドゥラタブルの指示がある際には、共鳴板のすぐそばを弾くことで固いギターのような音になり、音色が変化する。

ドビュッシーの作品では、後期の作品のみで用いられている。〔譜例 19〕の《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》¹²の4小節目の他に、《映像(第3集)》のⅠ.〈ジグ〉、Ⅲ.〈春のロンド〉、《遊戯》で用いられている。

〔譜例 19〕《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》12の4小節目



11. エトフエ étouffez

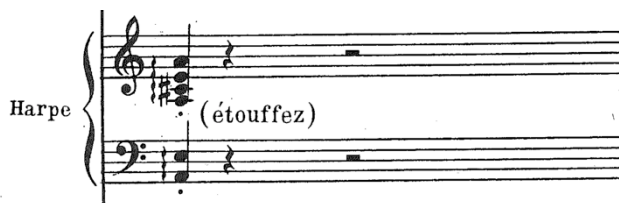
ハープは弦を押さえないければ、演奏した後、緩やかな減衰をしながら響き続けるので、エトフェは、和声の変化や休符などですぐに響きを止めて欲しい時に用いられ、スタッカートの様な効果をもたらす。

《春》の[6]の 16 小節目で1度だけ用いられている。これは曲の最後である。一般的には指示がなくても、曲の最後にはエトフェを行うが、特別行わせたい時には指示することもある。

その後は後期の《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》のアルペジオの後の他、《映像(第3集)》のⅢ.〈春のロンド〉、《遊戯》で特徴的に用いられている。

これは、曲中において和声の変化やグリッサンドの後に使われている。

〔譜例 20〕《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》14の2小節目



12. レセ・ヴィブレ *Laisser vibrer*

ハープは、音を出した後、休符を表現するために音を完全に消すには、弦を手のひらで押さえてその振動を止めなければならない。しかし、音を出した後、特に響きを残しておきたい時にこの記号を用いる。この記号は、単音、和音、アルペジオ、グリッサンドで用いられる。

ドビュッシーの作品においては、プレドゥラタブルと同様に、後期の作品でのみ用いられている。

《映像(第3集)》Ⅲ. 〈春のロンド〉の[27]の3小節目〔譜例 21〕から6小節目、《遊戯》[42]で用いられている。《遊戯》[41]の10小節目、[42]の1小節目では、エトフェとレセ・ヴィブレを2台のハープが交互に行っている。

〔譜例 21〕《映像(第3集)》Ⅲ. 〈春のロンド〉[27]の3小節目



〔表 15〕特殊奏法の使用数

	エトフェ	ヴィブレ	プレドゥラ
1 《春》	1	—	—
2 《祈り》	—	—	—
3 《放蕩息子》	—	—	—
4 《選ばれた乙女》	—	—	—
5 《幻想曲》Ⅰ	—	—	—
《幻想曲》Ⅱ	—	—	—
6 《牧神の午後への前奏曲》	—	—	—
7 《ベレアスとメリザンド》第2幕 第1場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第2幕 第2場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第2幕 第3場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第3幕 第1場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第3幕 第2場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第3幕 第3場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第4幕 第2場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第4幕 第4場	—	—	—
《ベレアスとメリザンド》第5幕	—	—	—
8 《夜想曲》1.〈雲〉	—	—	—
《夜想曲》2.〈祭〉	—	—	—
《夜想曲》3.〈シレーヌ〉	—	—	—
9 《海》1.〈海の夜明けから真昼まで〉	—	—	—
《海》2.〈波の戯れ〉	—	—	—
《海》3.〈風と海の対話〉	—	—	—
10 《映像(第3集)》Ⅰ.〈ジーク〉	—	—	2
《映像(第3集)》Ⅱ.〈イペリア〉1.通りから道から	—	—	—
《映像(第3集)》Ⅱ.〈イペリア〉2.夜の香り	—	—	—
《映像(第3集)》Ⅱ.〈イペリア〉3.祭りの日の朝	—	—	—
《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉	—	4	4
11 噴水《ボードレーールの5つの詩》第3曲	—	—	—
12 《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	—	—	—
13 《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	—	—	—
14 《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	—	—	2
《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	—	—	—
15 《遊戯》	10	1	2
16 《英雄的な子守歌》	—	—	—

最後に全奏法の一覧表を見ると、使用された割合がわかる。これらによってドビュッシーで用いられている奏法は、特殊奏法ではなく、通常の奏法が多いことがわかった。

〔表 16〕全奏法使用数の一覧表

		アルペジオ	装飾音	和音	スケール	2つの音	複数の音	単音	グリッサンド	スドル	ハーモニクス	ブレドゥラ	エトフェ	ヴィブレ
1	《春》	14	—	30	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
2	《祈り》	48	—	27	—	—	28	—	—	—	—	—	—	—
3	《放蕩息子》	65	—	54	1	49	62	14	—	—	28	—	—	—
4	《選ばれた乙女》	22	—	18	2	13	8	8	—	2	2	—	—	—
5	《幻想曲》Ⅰ	5	—	9	—	—	21	11	—	—	—	—	—	—
	《幻想曲》Ⅱ	13	—	23	—	3	16	2	—	—	7	—	—	—
6	《牧神の午後への前奏曲》	19	4	7	2	8	12	4	—	4	4	—	—	—
7	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第1場	8	3	4	6	16	6	15	3	1	2	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第2場	2	—	—	—	—	3	—	—	6	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第2幕 第3場	10	—	2	3	6	7	2	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第1場	10	—	19	8	18	29	24	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第2場	16	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第3幕 第3場	17	—	1	—	13	12	7	—	—	3	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第2場	11	—	4	3	2	3	14	—	—	3	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第4幕 第4場	19	1	11	2	9	12	—	—	—	4	—	—	—
	《ペレアスとメリザンド》第5幕	20	—	9	2	30	13	11	—	—	9	—	—	—
8	《夜想曲》Ⅰ.《雲》	12	—	1	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—
	《夜想曲》Ⅱ.《祭》	—	—	30	—	20	21	—	—	1	—	—	—	—
	《夜想曲》Ⅲ.《シレーヌ》	20	—	9	—	15	15	4	5	—	4	—	—	—
9	《海》Ⅰ.《海の夜明けから真昼まで》	25	—	9	2	49	31	6	—	—	2	—	—	—
	《海》Ⅱ.《波の戯れ》	53	2	14	6	23	45	12	8	—	2	—	—	—
	《海》Ⅲ.《風と海の対話》	24	—	8	4	20	—	—	—	—	—	—	—	—
10	《映像(第3集)》Ⅰ.《ジーク》	—	—	8	3	20	15	28	3	—	14	2	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.《イベリア》Ⅰ.通りから道から	—	2	7	7	64	15	34	—	—	12	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.《イベリア》Ⅱ.夜の香り	4	6	19	2	6	25	16	—	1	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅱ.《イベリア》Ⅲ.祭りの日の朝	2	1	4	3	4	5	1	2	—	—	—	—	—
	《映像(第3集)》Ⅲ.《春のロンド》	27	23	25	5	50	69	41	4	—	29	4	—	4
11	噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲	5	—	10	—	30	7	17	—	—	28	—	—	—
12	《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》	2	—	24	4	7	7	8	—	—	—	—	—	—
13	《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》	15	1	4	—	28	34	20	—	—	13	—	—	—
14	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅱ	4	—	5	3	4	5	2	—	—	2	2	—	—
	《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲ	—	2	—	—	9	13	2	1	—	3	—	—	—
15	《遊戯》	68	37	42	7	87	62	26	17	2	56	2	10	1
16	《英雄的な子守歌》	4	—	—	—	28	9	4	—	—	4	—	—	—

第 4 章 用法のカテゴリー

ハープの使用を演奏技法上の観点ではなく、管弦楽の中で音楽語法的な見地から以下のように分類した。奏法と同じく複数の用法を同時に持つものもある。

1.和声の一部を担う

複数の音を同時に出すことのできるハーブにとって、和声の一部を担うのはポピュラーな用法である。これには、和音によるものと、アルペジオによるものがある。

1.1. 同奏和音

最も多く用いられる方法で、《英雄的な子守歌》以外の全ての作品で用いられる。

〔譜例 22〕《海》 3.風と海の対話 55 の 9 小節目

[illegible]

1.2. アルペジオによるもの

〔譜例 23〕《牧神の午後の前奏曲》の〔2〕の1小節目

This musical score shows the first measure of the prelude to 'Pastorale' from Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune'. The tempo is marked 'légèrement et expressif'. The score includes staves for Flute (1st and 2nd), Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The 1st Harp part features a prominent arpeggiated figure, while the 2nd Harp provides harmonic support. The woodwinds and brass parts are mostly silent in this measure, with some light textures in the strings.

1.3. その他

《選ばれた乙女》の〔8〕の4小節目〔譜例 24〕は、1st ハープがアルペジオ、2nd ハープが和音を行う。

〔譜例 24〕《選ばれた乙女》〔8〕の4小節目

This musical score shows the fourth measure of 'The Chosen Maiden' from Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune'. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The 1st Harp part features a prominent arpeggiated figure, while the 2nd Harp provides harmonic support. The woodwinds and brass parts are mostly silent in this measure, with some light textures in the strings.

2. アラベスク

Sowa-Winter や Tenhaef の研究では「アラベスク」を美術のアラベスクと結びつけて美的機能や様式概念にまで拡張しているが、前述したように、本研究では、アラベスクを、複数の奏法から成った一定の音の運動を作る用法のレベルに限定的に定義する。ここでは、一般的な見知からのアルペジオやスケール、グリッサンドといった特定の奏法の往復の繰り返しのことで、特に特定の美学的な意味づけは行なわない。

初期は、《祈り》から、後期の《遊戯》まで用いられる。《祈り》^[2]の1小節目〔譜例 25〕や、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲の^[23]の1小節目、《牧神の午後への前奏曲》や、《ペレアスとメリザンド》第2幕第3場の2度の分割や、第3幕第2場のアルペジオ、《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉の^[5]の5小節目のほか、《海》では多用される。後期では、《映像(第3集)》II. 〈イベリア〉1. 通りから道からの^[17]の5小節目や、III. 〈春のロンド〉の^[11]、《遊戯》の^[60]の5小節目からなどが代表的な例である。

〔譜例 25〕《祈り》^[2]の1小節目

3. 繰り返し

繰り返しとは、ある特定の奏法を何度も行うものである。これは、1拍単位の繰り返し
 の他、1小節以上の大きな単位での繰り返しもある。往復を伴わないもので、アラベスク
 とは別の用法である。この用法については、Sowa-Winterが「繰り返し」として指摘して
 いるが、楽曲を網羅しているものではなく、指摘箇所もわずかに留まっている。

噴水の2小節目、[3]の1小節目、《牧神の午後への前奏曲》の[2]の1小節目、[3]の5
 小節目、《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場、《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉の[10]の1小
 節目、《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉の[11]の1小節目 [譜例 26]、[12]の1小節目が
 代表的な例である他、《映像(第3集)》や、《遊戯》でも用いられている。

[譜例 26] 《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉 [11]の1の小節目

32 103 11

The musical score for Example 26, titled '《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉 [11]の1の小節目', shows measures 103 to 111. The score is written for a large orchestra, including Piccolo, Flute 1 and 2, Horns 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Harp 1 and 2, Violins 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The music features complex rhythmic patterns and dynamics, with various markings such as 'p', 'f', 'mf', 'ff', 'pizz', 'arco', and 'div.'.

4. バス声部

管弦楽の中で最も低い音域を担当している。これはチェロやコントラバスといった弦楽器や、ファゴット、コントラファゴットといった管楽器と一緒にを行うものとハープだけが行うものがある。時を経るごとにその使用が増える。

噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲の[12]の5小節目や、《ピアノとオーケストラのための幻想曲》II[J]の4小節目[譜例27]の他、《海》1.〈海の夜明けから正午まで〉、2.〈波の戯れ〉では多用される。後期は、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》の[7]の10小節目や、[8]の15小節目、《映像(第3集)》1.〈ジグ〉、II.〈イベリア〉1.通りから道からの[12]の2小節目から、《遊戯》の[21]の1小節目から、[49]の7小節目からのように多用され、《英雄的な子守歌》では、ハープの用法のほとんどがバス声部である。

[譜例27] 《ピアノとオーケストラのための幻想曲》II[J]の4小節目

The musical score for Example 27, measures 4-7 of the second movement of 'Fantasy for Piano and Orchestra II', is presented in a multi-staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet in La (Clar. La), Bassoon (Bois), Cor Anglais (Curs.), Trumpet (Trump.), Harp (Harpes), Piano (Piano), Violins (1^{re} Vln, 2^{de} Vln), Viola (Ail.), Cello (Vcl.), and Double Bass (C-B.). The piano part features a melodic line with a 'Très retenu' marking. The harp and strings provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The woodwinds have melodic fragments. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'pp', and performance instructions like 'sourdine' and 'arco'.

5. ソロ

ドビュッシーの作品におけるソロの用法はそれまでの作曲家がハープに担わせていたようなカデンツ、つまり技巧的な完全なソロではない。

こういった用法はドビュッシーの管弦楽作品ではもちろん、協奏的作品である《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》でも用いられていない。ハープだけが管弦楽の中で音を出す完全なソロの部分はわずかしがなく、カデンツの形ではない。

5.1. 完全なソロ

例としては、[譜例 28] の《ペレアスとメリザンド》の第2幕第1場の[10]の4小節目のグリッサンドや[11]の7小節目の下行のアルペジオの他、第3幕第1場と第5幕で数回ある以外は、[譜例] の《遊戯》の[80]の10小節目しかない。

[譜例 28] 《ペレアスとメリザンド》の第2幕第1場の[10]の4小節目のグリッサンド

The image displays a page from a musical score for Debussy's opera 'Pelleas and Melisande'. It covers measures 10 and 11 of the second act, first scene. The score is written for a large orchestra and voices. The Harp part is highlighted, showing a glissando in measure 10 and a descending arpeggio in measure 11. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are also shown with lyrics in French. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

5.2. 保続音上のソロ

この他に保続音上にハープの動きがあるものがある。これには《牧神の午後への前奏曲》

の[12]の3小節目や、[譜例]の《夜想曲》3.〈シレーヌ〉[12]の8小節目、[譜例]の噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲の[14]の2小節目のようにハープの動きが少ないものと、[譜例 29]の《牧神の午後への前奏曲》の4小節目や、[譜例]の《海》の2.〈波の戯れ〉の[20]や、《遊戯》の[80]の6小節目のようなグリッサンドや、[譜例]の《牧神の午後への前奏曲》の[2]、[譜例 13]の《海》の2.〈波の戯れ〉の[42]のようにアルペジオを行うものがある。

《牧神の午後への前奏曲》、《海》2.〈波の戯れ〉、《遊戯》以外の楽曲では限定されて使われている。

[譜例 29] 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲の[14]の2小節目

The musical score for Example 29, titled '噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲の[14]の2小節目', shows measures 14 and 15. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tromp.), Cello (Célesta), Harp, and various vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The harp part features a prominent arpeggiated figure in measure 14. The vocal parts have lyrics in French, including 'pleurs.' and 'Tutti.'.

6.旋律

管弦楽の中で他の楽器とユニゾンで行うものと、ハープが和声を持って行うものがある。

6.1. 他の楽器とユニゾンの旋律

《祈り》[6]の20小節目[譜例30]、《夜想曲》1. 〈雲〉[7]の1小節目からでは、フルートとユニゾンを行っている。

[譜例 30] 《祈り》[6]の20小節目

The image shows a musical score for measures 20 of 'Prayer' (Example 30). The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Two staves, both playing a melody of eighth notes.
- Hr.** (Harp): Two staves, both playing a melody of eighth notes.
- Cl.** (Clarinet): One staff, playing a melody of eighth notes.
- Bs.** (Bassoon): One staff, playing a melody of eighth notes.
- Corn.** (Cornet): Two staves, both playing a melody of eighth notes.
- Trp.** (Trumpet): One staff, playing a melody of eighth notes.
- Trb.** (Trombone): One staff, playing a melody of eighth notes.
- Viol.** (Violin): Two staves, both playing a melody of eighth notes.
- Vla.** (Viola): One staff, playing a melody of eighth notes.
- Cell.** (Cello): One staff, playing a melody of eighth notes.
- DB.** (Double Bass): One staff, playing a melody of eighth notes.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked 'Allegro' (Allegro). The score is for measures 20 of 'Prayer' (Example 30).

6.2. 和声を持つ旋律

《映像(第3集)》II. 〈イベリア〉 3.祭りの朝の **64** の5小節目 [譜例 31] などが代表的な例である。

[譜例 31] 《映像(第3集)》II. 〈イベリア〉 3.祭りの朝の **64** の5小節目

The musical score for Example 31 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds (flutes, oboes, cor Anglais, clarinet), brass (trumpets, horns, tuba, euphonium), percussion (cymbals, celesta), and strings (harp). The score is written in 3/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a high density of trills and tremolos, particularly in the woodwind and brass sections. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is used throughout. The score includes several performance instructions, such as 'Sourdines aux 4 Cors' and 'Sourdines aux 3 Tromp.', which indicate the use of mutes for the horns and trumpets. The score is divided into measures, with the 5th measure of the 64th measure being the focus of the example.

7. 分割

管弦楽の中で同じ音をハープが違う音価で奏するものである。

これは、他の楽器の保続の際にハープが細かい音価を行うもの、他の楽器の裏拍に同じ音でハープが奏出するもの、ハープの表拍に他の楽器が裏拍にはいるもの、ハープが保続音の役割をするものがある。

7.1. ハープが細かい音価

圧倒的にこの用法が多い。《祈り》の冒頭や、《ペレアスとメリザンド》の第3幕の冒頭、《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉の冒頭 [譜例 32]、《海》1. 海の夜明けから正午までの[6]、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》Ⅲの[9]からが、代表的な例である。

[譜例 32] 《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉の冒頭

The musical score is for the beginning of 'Sirene' from 'Nocturne' 3. It features the following instruments and parts:

- 2 CLARINETTES en LA [et en Si \flat]
- 3 BASSONS
- 4 CORNS en FA
- 3 TROMPETTES en FA
- 1^{re} HARPE
- 2^{de} HARPE
- 8 SOPRANOS
- 8 MEZZO-SOPRANOS
- 1^{er} VIOLONS
- 2^{de} VIOLONS
- ALTOS
- VIOLONCELLES
- CONTREBASSES

The score is marked 'Modérément animé (sourdines)' and includes dynamic markings such as *ppp* and *p*. The tempo and dynamics are indicated at the beginning of the score.

7.2. ハープが裏拍

《牧神の午後への前奏曲》**12**の3小節目からや、《ペレアスとメリザンド》の第5幕の冒頭〔譜例 33〕が代表的な例である。

〔譜例 33〕《ペレアスとメリザンド》の第5幕の冒頭

Musical score for the beginning of Act 5 of 'Peleas and Melisande'. The score shows three staves: Harpe (Harp), Violons (Violins), and Altos (Alto). The Harpe part is marked 'pp' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violons and Altos parts are marked 'Lent et triste' and 'pp tres doux et tres expressif', featuring a melodic line with a long note in the first measure followed by a series of eighth notes.

7.3. ハープが表拍

《ペレアスとメリザンド》の第5幕の**3**の10小節目からのヴァイオリンが裏拍をになっているのが、代表的な例である。

7.4. ハープが保続音

ごく少ないが、中期と後期の作品で用いられる。《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉の冒頭〔譜例〕の2拍目以降や、《映像(第3集)》Ⅲ. 〈春のロンド〉の**3**の6、7小節目が代表的な例である。

7.5. リズム分割だがユニゾンではない

例外であるが、《遊戯》**5**がそうである。

8. ユニゾン

管弦楽の中で他の楽器と全く同じことを行う。弦、管それぞれに様々な組み合わせがある。

8.1. 管楽器

ホルンやフルートの他、オーボエ、コールアングレ、クラリネットが組み合わせられる。

- ・ホルン 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲の7の6小節目など
- ・フルート 旋律の項を参照
- ・オーボエ、アングレ 《ペレアスとメリザンド》、《海》、《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉など

その他に、後期になると、トランペットとの組み合わせも現れる。《映像(第3集)》1.〈ジグ〉の22の15小節目や、《遊戯》の72の6小節目〔譜例34〕である。ここでは、トランペットの他、フルート、ファゴットもユニゾンになっている。

〔譜例34〕《遊戯》の72の6小節目

8.2. 弦楽器

《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉の[4]の1小節目からと、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》III.5小節目が代表的で、チェロとのユニゾンである。

[譜例 35] 《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》III.5小節目

14

9 Cédez
2/4 (à peine)

gdes vl.
Htb
Cor A.
Cl.
Bons
Cors
Harpe
V.
ciel, regente ter-ri-en-ne, Em-periè-re des infernaux pa-lux, Re-çevéz-moy, vostre humble chrestien-ne, Cédez (à peine)

8.3. 弦楽器ピッツィカート

ピッツィカートによるユニゾンは、全ての楽器のユニゾンがある。《ペレアスとメリザンド》第3幕第2場の[31]の4小節目はチェロと、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》III.の[20]の3小節目では、ヴァイオリンと、《映像(第3集)》II. 〈イベリア〉2.夜の香りの[37]の2小節目からはコントラバスとのユニゾンが代表的な例である。

8.4. 打楽器

ティンパニーとのユニゾン、《夜想曲》2. 〈祭り〉の[10] [譜例 36] や、《映像(第3集)》II. 〈イベリア〉1. 通りから道からの[22]の1小節目からや、III. 〈春のロンド〉の[4]の3小節目から5小節目までが代表的なものである。チェレスタとのユニゾンは、《映像(第3集)》III. 〈春のロンド〉の[29]の7小節目や、《遊戯》の[18]の1小節目である。[73]の1小節目はシロフォンとチェレスタとユニゾンである。

[譜例 36] 《夜想曲》2. 〈祭り〉の[10]

Timb. *ppp*

Hrp. 1 *ppp*

Hrp. 2 *ppp*

Modéré (mais toujours très rythmé)

Vns 1

Vns 2

Alt.

Vlls div. *pizz. pp*

Cb. div. *div. * pizz. ppp*

8.5. 部分的重複

旋律や楽節のある一部分だけを、ハーブがかぶせる。この際、単音だけでなく和音ももちいられ、最高音がユニゾンとなる。

《放蕩息子》[9]の5小節目は、アングレのメロディーの1部をかぶせる。

8.6. その他の楽器

例外として、ピアノ協奏曲である《ピアノとオーケストラのための幻想曲》IIの[D]の4小節目の5度の分割では、ソロピアノとユニゾンになる。

9. 効果の補強

管弦楽全体の中でアクセントやクレッシェンドの効果を足すためにハープが加わるものである。

全体のアクセントの部分のみ演奏するものの他、クレッシェンドやディミヌエンドの効果を出すものがある。

9.1. アクセントの強調

《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》の[5] [譜例 37] や、《海》1. 〈海の夜明け正午まで〉[8]の8小節目が代表的な例である。

[譜例 37] 《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》の[5]

The image shows a musical score for a string orchestra with Harp. The score is for a 5-measure excerpt, with the 5th measure highlighted by a box labeled '5'. The Harp part is marked 'Harpe' and includes dynamic markings like 'sf' and 'p'. The string parts are marked with 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score is in 2/4 time and G major.

9.2. クレッシェンドの効果

《夜想曲》2. 〈祭り〉の[1]の12小節目、[2]の1小節目 [譜例 38] のグリッサンドが

代表的な例である。

[譜例 38] 《夜想曲》2. 〈祭り〉の1の12小節目、2の1小節目

[illegible]

9.3. デイミヌエンドの効果

《遊戯》の8の9小節目のグリッサンドなどである。

10. 拍節の刻み

ハープが拍節を刻むもの。これにはハープのみのものと他の楽器と共に行うものがある。

《放蕩息子》**23**の1小節目と、《ペレアスとメリザンド》の第4幕第2場の**11**の1小節目
目〔譜例 39〕が代表的な例である。

〔譜例 39〕《ペレアスとメリザンド》の第4幕第2場の**11**の1小節目

268 **11**

Fl. à 2

Cl.

Cors 3^o pp

1^{re} H. re # mi # pp p

A. sent tout ce - la va chan - ger. A mon à - ge, et c'est peut é - tre

Voz. div. pp

Alt. div. pp

Velle pp

C.B. pp

11. その他

11.1 他のパートと交差する

《選ばれた乙女》¹⁶の8小節目でフルートが下降のアルペジオ、ハープが上行のアルペジオで、交差する。

11.2. クレッシェンド

《映像(第3集)》Ⅲ.〈春のロンド〉の²の3小節目、4小節目の上行グリッサンドは、ハープのみクレッシェンドで、他のパートはディミヌエンドである。

分類を行ってきた中で、従来のビゼーの《アルルの女》のメヌエットのような、特定の楽器のメロディーとハープの伴奏にわけられるものは、ドビュッシー自身のオーケストレーションによる作品には、存在していない。

初期の歌と管弦楽の作品において、和声機能を持ったアルペジオが使われることはあるが、《牧神の午後への前奏曲》以降の作品においては、こうした用法は見られなくなる。

第3部 ハープの機能とその発展

第5章 ドビュッシー作品におけるハープの機能の概観

前章まで述べてきた客観的に記述できる奏法や用法を元に、ハープがどのような美学的意味付けを担っているのかを機能ととらえ、その発展を見ていく。

ゾワ＝ウィンターの研究では、奏法・用法と区別されないまま「繰り返し」「アラベスク」「節約」「シンボル」の4つの機能を認めている。これらの4つは重要な要素には違いはない。しかし、すでに指摘したように、全曲を網羅的に客観的に検討した今、機能のレベルと奏法、用法のレベルを分けながら、機能の多様性について改めて検討する必要がある。

例えば、ゾワ＝ウィンター、テンハーフで機能として扱われている「アラベスク」は、前述のほうに「用法」のレベルに限定し、それが実際に果している美学的機能を検討すると、1.象徴的意味を持つもの、2.音色やテクスチャーを複雑にするもの、3.具体的な意味を持たない抽象的運動のものと見ることができる。

検討結果、ドビュッシーの作品におけるハープの美学的機能を、まず大きく2つに分けた。言語を伴う作品や、標題的な作品で重要な役割を果たす音楽外的意味作用を持つものと、音響的造形をするものである。その二つをさらに下位に分類すると全体としては、以下のように6つの機能を抽出することができる。

「機能」

I: 意味作用を持つもの

1. 象徴と連想
2. 登場人物の役割
3. 時間軸・背景の設定

II: 音響的造形

4. 低音楽器としての使用
5. 音色・テクスチャーの変化あるいは室内楽的用法
6. 抽象的運動性

ここで、注意しておかなければいけないのは、これらの機能は相互に排他的というわけではなく、一つのパッセージが複数の機能を同時に持つこともあるということである。

I: 意味作用を持つもの

1. 象徴と連想

ドビュッシーの音楽で、象徴と連想による音楽外的な意味の喚起の作用については、最近の分析で着目されるようになってきたが、ハープはそうした機能において重要な役割を果たしている。

こうした意味の喚起作用の中で、伝統的な慣用による基づくものは、音楽的トpos³²ともよばれるが、ここではハープという楽器そのものがそれ自体で持っている象徴的機能はトposと大きくかかわっている。

1.1. 伝統的な慣用に基づく音楽的トpos

この機能について述べる前に、ハープという楽器の存在は、ドビュッシーの時代においてどのようなものだったのだろうか。また西洋音楽の中で、どのような位置にあり、意味づけをされてきたのかを、

New Grove Dictionary of Music の "Harp, §V: Europe and the Americas" の項目³³、Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire の "La harpe : Des origines au commencement du dix-septième siècle" の項目³⁴、シャルナセのハープ リュート ギター、レンシュのハープとハープ奏者 Zinngel の 19 century harpなどを参考にしながら概説する。

ハープの起源は東方であったが、8世紀を過ぎたあたりから、ケルト人の国に見られ

³² 代表的な研究に

- Leonard Ratner. *Classic Music : Expression, Form, and Style*. (New York: Schirmer, 1980).

- Raymond Monelle. *The Musical Topic : Hunt, Military, and Pastoral*. (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

- Danuta Mirka. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. (New York: Oxford University Press, 2014).

³³ Sue Carole DeVale, et al. "Harp." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

³⁴ M. Pincherle, 'La harpe : Des origines au commencement du dix-septième siècle', *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. A. Lavignac and L. de la Laurencie (Paris, 1920–31)

るようになり、10世紀頃にはヨーロッパ北部にも現れた。

中世初期を通して北欧とケルト人の国では、ハープは叙事詩の朗読と踊りの伴奏に使われた。特にケルトの吟遊詩人たちは、自分達の詩をハープなどで伴奏していた。この時代にハープは、数多くの小説や詩の中に見られ、また絵画や彫刻にもたくさんの例が残されている。中世に書かれた本の挿絵にはジョングルールやメネストレルの手にハープが置かれている。伝説の中では、太陽神アポロンが、狩りの女神ディアナのピンと張られた弓から出る音に魅せられて、そこに何本かの弦を加えて最初のハープを作ったという。その子供、オルフェウスが黄泉の国の扉をあけるために、豎琴を弾いたことも有名でドビュッシー以前の作曲家たちは、この題材のオペラを作曲し、オルフェウスの豎琴の象徴としてハープを利用している。また聖書では、ハープを天使達やダビデ王(ハープ奏者)の持ち物として、教会の中の彫刻となってあらわれており、絶対的な天上のイメージやキリスト教的なイメージがある。

その一方で、悪魔や動物達も同じ楽器を奏でていて、天界のイメージを持つハープが、同時に魔術的な楽器であったことを示している。

また、フランスの伝統として、マリー・アントワネットが愛好したことから、フランスの華やかな舞踏会などフランス的ブルジョワや伝統的社交のイメージもあった。

このように様々なイメージがあることが指摘されているが、ドビュッシーの作品の中にもそういった要素が用いられている。

これらの楽器本来の持つ象徴的イメージは、音楽的には次のようなトposを担って現われる。

1.1.1 旋法性による「中世」

旋法性のある楽節をハープが奏でる時に、ハープが持つ中世世界の象徴作用が発動し、強められる。例えば《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場で用いられる。

1.1.2 牧歌性

音楽的トposについての研究の中で「牧歌的なもの、パストラル」と呼ばれるものは、バロック以来、近現代まで重要なトposであり、典型的にはそれはドローンの使用、ホルン、オーボエという楽器で実現される³⁵。

³⁵ Raymond Monelle. *The Musical Topic : Hunt, Military, and Pastoral*. (Bloomington: Indiana University

ハープのハーモニクスによる《放蕩息子》の冒頭や、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》の Calme と指定のある中間部が代表的な例である。

伝統的にはトポスの表現は旋律楽器においてはホルン(角笛)、オーボエ(リード楽器)において担われてきたが、ドビュッシーにおいてそれが初めてフルートと結びつけられたことはレイモンド・モネル Raymond Monelle によって指摘されている³⁶。一方、Monelle は指摘していないが、筆者はフルートと頻繁に組み合わされるハープはこのトポスの表現を強めるのに重要な役割を果していると考ええる。

特にドビュッシーが、タイトルによって「パストラル」という語を与え、パストラルの世界が展開されている曲においては、いずれもフルートにハープが組合せられている。

まず、ビリティスの歌への付随音楽においては、フルート2本とハープ2台、チェレスタの編成で、第1曲は「牧歌」パストラルと名付けられている。

また、本来標題的でないはずの室内ソナタ作品において、フルートとヴィオラ、ハープの編成をもつ《三重奏ソナタ第2番》で、第1楽章はパストラルという題を与えられている。

このことから、そうした言語指示をもたない曲においても、フルートとハープの組み合わせが、ある語法的な条件において、牧歌性を喚起することは明らかである。《ペレアスとメリザンド》の第2幕第1場庭園の泉のシーンや、《牧神の午後への前奏曲》の [12] の3、4小節目の部分は代表的なものである。

1.1.3 天上

伝統的なハープの象徴である天使や天上のイメージを用いる。《祈り》の歌詞が宗教的な内容の時や、《選ばれた乙女》では天使を表す。《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》2. 〈母の求めにより聖母に祈るために作られた母のバラード〉で信仰心を歌う時や、「天国ではハープが描かれ」と具体的にハープが歌詞に出てくる時にハープが現れる。

1.1.4 吟遊詩人

吟遊詩人のハープは伝統的なイメージである。《放蕩息子》のお祝いの音楽が奏でら

Press, 2006) によって「パストラル」のトポスの歴史は詳細に扱われている(pp. 182 - 270)。

³⁶ Monelle, op. cit. 262 – 265. "Debussy's Syrinx"の節。

れるシーンでハープのアルペジオがあり、吟遊詩人の要素が用いられている。

このようにドビュッシーはわずかにではあるが、他の作曲家が用いた天使や天上のイメージや、吟遊詩人のイメージを利用している。これらは言葉を伴う作品で、歌詞に具体的に「ハープ」や象徴するものが現れるものである。

1.2.音響イメージによる直接的な連想機能を用いるもの

ドビュッシーの作品ではハープの音色、特徴的な奏法、音型の運動的性によって結ばれる音響的イメージが、特定の外的な光景や状況の連想に用いられている。「象徴」として Sowa-Winter の研究では、主に《海》の分析に依拠して水と波の機能のみを指摘しているが、短い記述は体系的ではなく、他の作品に見られる「象徴」を指摘はしていない。ドビュッシーの作品には、水、波の他に、星や光、夜、などがありこれらは、セリフや歌詞のある楽曲や標題による言語情報によってもその効果が補強されている。

2 登場人物の役割

《ペレアスとメリザンド》の中では、オペラのセリフだけでは表現しきれない、登場人物にかかわる表現の機能をさまざまな形でハープが担っている。

1. 「歌手のセリフと一緒に出てきて表現を補強したり注釈」したりするもの、また 2. 「歌手が不在の時に存在を知らせる示唆代理」の機能をもつもの、3. 「セリフにはない心理的状况を表す」もの、4. 「身体の一部の動きを表現」するなど、その用いられ方は様々である。

セリフだけでは表現しきれない、登場人物に関わる表現を様々な形でハープが担っているという性質上、登場人物のある作品に限定される。一部の機能は、登場人物のある《選ばれた乙女》、《放蕩息子》、《遊戯》でも用いられているが、基本的に《ペレアスとメリザンド》のみで用いられている。

3.時間軸、場の設定

この機能は、1. 「全作品の中での時間の流れや場の雰囲気を設定」したり、また 2. 「転換部分で区切りや視点の変化を表したりする」もの、3. 「音楽の導入や幕開けを担う」ものの、4. 「場の空気や背景を表現する」など、様々なものがある。これらについてハープが

重要な役割を果たす。

II: 音響的造形

4. 低音楽器としての使用

作曲年代の重なる G.マーラーや、R.シュトラウスにおいても、ハープがバス声部を担う機能については指摘されているが、ドビュッシーにおいてはバス声部だけでなく、ハープが不可欠な低音楽器として体系的に用いられているという点で極めて特徴的である。

この機能においては、弦楽器のピッツィカートとは違う豊かな響きと特徴的な音色をハープによって出すことができる。

後期の作品に多く、特に《英雄的な子守歌》ではバス声部を担うだけでなく、ハープの広い音域の中で低音音域が特徴的に用いられている。

5. 音色の変化 テクスチャーの変化 室内楽的用法

ハープの音色が全面に出ずとも、他の楽器との共同効果によって、新しい音色やテクチャーを作り出す効果が見られる。次のように「新しい音色」「楽器間の繰り返し」「打楽器的な使用」「テクスチャーの複雑化」によるものの4つに分けて考察する。

5.1. 新しい音色

まず縦の軸で同時に奏出することで、ハープ単独の音色とは違った新しい音色を作り出すものがある。縦軸での組み合わせには、和音を作ったり、ユニゾンで演奏したり、オクターブであったりの異なるパターンがある。

5.2. 楽器間の繰り返し

他の楽器との共同は縦の軸だけでなく、横軸すなわち時間軸上での組み合わせや交替によって、新しいアンサンブルのテクスチャーを作っている。特に同じパッセージを他の楽器から受け継いで長い動きをつくるのが特徴的である。これはドビュッシーの語法である。

Sowa-Winter³⁷においては、ハープパートのみの繰り返しの指摘が主で、楽器間の繰り返しの言及は《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉の[2]の5小節目から8小節目のクラリネットとハープ、フルートとファゴットによる繰り返しと、[9]の7小節目から12小節目

³⁷ Sowa-Winter, op. cit., p.78ff.

のフルート、ハープの繰り返しと、クラリネットとチェロ、クラリネットとハープによるものに限定されているが、実はこうした繰り返しの手法は頻出し、詳細に検討する必要がある。

5.3. 打楽器的な使用

ドビュッシーの作品においては、楽器間の繰り返しとは別に打楽器全般との組み合わせによって1つの効果を持つことがある。同時に奏出する場合と、交互に奏出することで1つの群を作る場合がある。特に《夜想曲》の作品で発展する。《夜想曲》2.〈祭り〉ではティンパニー、《海》2.〈波の戯れ〉においてはグロッケン、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲ではチェレスタ、《映像(第3集)》、《遊戯》においては先にあげた楽器の他にシンバル、スネアドラム、タンブリンなども音程を持たない打楽器も加わり1つの群として扱われる。

5.4. テクスチャーの複雑化

4つめの特筆すべき機能としてテクスチャーの大規模な複雑化におけるハープの果たす役割である。様々な音型やリズムを同時に奏でることによって音の渦を作り出す技法はドビュッシーの管弦楽法において特徴であるが、その多くの場合に、ハープが重要な役割を果たしている。

6. 抽象的運動性

1910年代になると、ドビュッシーの音楽的表現が、具体的象徴性を伴わない音の運動性によって担われる傾向を持つということは、ピアノ曲の分析においても指摘されている。ハープの機能についても、これは1905年から1912年に作曲された《映像(第3集)》や1912年から13年に作曲された《遊戯》においても、このことが観察される。それ以前の作品は標題的作品が多く、グリッサンドやアルペジオ、装飾音など同じ奏法においても意味的作用をもっていたが、具体的な何かをさすことはない。そして、この機能では、ハープの独特の音色を生かし、音色そのものを際立たせて、オーケストラ全体としては音色の変化を行うという形になる。つまり、この機能の条件として、ハープの動き、音色が聴衆に聞こえなければならない。よって、ある程度他の楽器の動きが少ない時に限定されることになる。

6.1. 運動

グリッサンドやアルペジオ等による大きな動きを持つのが特徴である。

6.2. 音色のあそび

ここでの奏法は、装飾音符付きの音などの短い動きのものも指す。

第6章 前期

前期の作品は、《春》、《祈り》、《放蕩息子》、《選ばれた乙女》、《ピアノとオーケストラのためのピアノとオーケストラのための幻想曲》である。ローマ大賞応募の作品及び、ローマ留学の際の送付作品である。

1. 《春》 (L. 37)

成立： A.ド・セギュール伯爵の詩による女声合唱とオーケストラのための作品で、ドビュッシーが初めてローマ大賞コンクールのために、1882年に作曲した作品である。その際は《春》という題名だったが、後に同名の作品が2つ作曲されたため、出版の際に《春よこんにちは》となった。

初演： 1828/4/2 M.F ガイヤール指揮

出版： 1956(フルスコア) Choudens

編成： 3.2.2.3 — 4.2.3.0 — timp. - perc. - 2 harps — strings

冒頭より2台のハープがアルペジオと和音によって和声の1部を担っている〔譜例40〕。

[譜例 40] 《春》冒頭

1. *Allegro moderato* 1. au

2.

1 Petite Flûte

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en la

2 Bassons

1 Cor en mi

2 Cors en la

4 Trompette en mi

1^{re} Harpe

2^{me} Harpe

1. *Allegro moderato* 1. au

2.

1 Petite Flûte

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en la

2 Bassons

1 Cor en mi

2 Cors en la

4 Trompette en mi

1^{re} Harpe

2^{me} Harpe

ハープは前奏の8小節目に用いられ、合唱が入ってくると長い休みに入るが、9小節目の合唱の歌詞は、「春よこんにちは」と始まり、ハープが春という季節の場の設定を行っている。

この機能は間奏部分や、後奏部分でも用いられており、同じ歌詞が用いられている。特筆すべきは、歌詞に d'eau つまり「水」と出てくる箇所が作品中1回だけあるが〔2〕の3小節目、4小節目)、そこではハープが2台で和声の1部を担う下行のアルペジオを転回型で繰り返している〔譜例41〕。

〔譜例41〕《春》〔2〕の3小節目

The image shows a musical score for measures 21, 22, and 23 of a piece titled 'Spring' (《春》). The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments shown are Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (B♭), Horns (Hr), Trumpets (Tr), Chorus (Ch), Violins (V), Viola (Vla), Cello (Cb), and Double Bass (Cb). The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in French: 'Un monde en vi si ble tour d'un ne L'eau sur le caillou re'. The score is marked with '21', '22', and '23' at the top of each measure. The music features a descending arpeggio in the harp, which is highlighted in the original image.

このアルペジオの音形はこの部分にしか登場しない。また規則的なアルペジオの動きは、明らかに水の描写を意識していると言えるだろう。この規則的な動きは、後の《ペレアスとメリザンド》の第2幕第1場の冒頭でも重要な役割を果たすことになる。

この作品では、春という場の設定と、水の連想と2つの機能に限定されてハープが用いられている。

今日ではピアノ伴奏で行うことが多いが、音色と象徴性からオーケストラで演奏した方が、場の設定と水の連想がよりくっきりとするだろう。

2. 《祈り》(L. 51)

成立： A・ド・ラマルティーヌの詩による男声合唱とオーケストラのための作品で、ローマ大賞コンクールのために1883年に作曲された作品である。

初演：1928/4/2 M.F ガイヤール指揮

出版：1957(フルスコア) Choudens

編成： 3.2.2.2 — 4.2.3.0 — 2 harps — strings である。

大きな特徴として《祈り》では、歌詞が宗教的な時にハープが用いられている。象徴と連想の天使、天上のイメージが大きく作用している。

冒頭より2台のハープが用いられている。1stハープは、オクターブによる弦楽器のトレモロと同音の分割を行い、時間軸の背景の効果を出している。2ndハープは旋律をフルートとのユニゾンで行い新しい音色を作っている。祈りという題名からのイメージの宗教的イメージであったり、天の象徴を表し、場の設定を行っている[譜例42]。

[譜例42] 《祈り》冒頭

The musical score for the beginning of 'Prayer' (L. 51) is shown. The tempo is 'Andante con moto' at 92 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for the following instruments:

- Petite flûte
- 2 Flûtes
- 2 Hautbois
- 2 Clarinettes en la
- 2 Bassons
- 2 Cors en Ré
- 2 Cors en Fa
- 2 Trompettes en Ré
- 3 Trombones
- 1^{re} Harpe
- 2^e Harpe
- Ténors
- Chœur
- Basses
- 1^{er} Violons
- 2^e Violons
- Altos
- Violoncelles
- Contrebasses

The score shows the first few measures of the piece, with the harps and strings providing a rhythmic and melodic foundation. The tempo is 'Andante con moto' at 92 beats per minute. The key signature has one sharp (F#).

①の1小節目から合唱が始まるとハープは休みになる。この冒頭だけにハープを用いて場の設定をする機能は、《春》でも用いられている。次にハープが現れるのは、②の1小節目からである。ここでは2度の往復によるアラベスクによって、それまで海などの自然が語られていた歌詞が祈りの賛歌に変わる際に現れるので、視点の変化と背景の効果を行っている。この後の②の11小節目からも冒頭の2nd ハープと同じ機能である。この後、新しい機能は出てこないが、背景の効果の機能において、③の1小節目からは和声機能を持った上行形のアルペジオや、③の14小節目のような和声機能を持つ上行と下降のアルペジオの往復のアラベスクのように様々な奏法と用法のパターンがある。

3. 《放蕩息子》(L. 61)

成立： 1884 年のローマ大賞コンクールの本選のためにかかれた作品で、ドビュッシーにローマ大賞をもたらした曲である。E・ギナンのテキストによる独唱3人とオーケストラのためのセーヌ・リリックである。

内容： テキストは、新約聖書ルカ福音書第 15 章の 11 から 32 に基づき、放蕩の限りを尽くした息子アザエルを父シメオンと母リアが暖かく迎えるという物語である。

初演：1884/6/27 ローズ・キャロン ヴァン・ダイク タスカン

出版：1907(フルスコア) Durand

編成：3.3.2.2 — 4.2.3.1 — timp. - 2 perc. - 2 harps — strings

これまでの作品では、象徴 (天)と連想 (水)、時間軸の機能の使用のみにとどまっていたが、この作品では、新しい機能が増えている。

作品は、田園ののどかさを表す前奏曲、3人それぞれのレチタティーヴォとアリア、器楽の行列とエール・ド・ダンス、リアとアザエルの二重唱、イスラエルの神に感謝して歌われる喜びの三重唱の5つの部分で構成されている。

田園ののどかさを表す前奏曲の冒頭には「太陽があがり、静かな田園の世界」と書き込みがある。器楽のみの前奏部分で、ハープのハーモニクスとフルート、クラリネットが全音符を行っている。これは牧歌性を表現し、前述の場の設定をおこなっている[譜例 43]。また前奏部分の[1]の1小節目から[2]の2小節目では、オクターブの分割によるアラベスクと、2つの音による往復による転回形の繰り返しと音型が弦楽器と交差する用法によって、テクスチャーの複雑化の兆しが見える。[2]の11小節目から[3]の3小節目では和声機能のある8分音符のアラベスクをハープが行っている。同時にクラリネット、ファゴット、ホルンが3連符を行っており、テクスチャーの複雑化が初めて用いられる。[3]の4小節目は、和音、6小節目と7小節目では上行のオクターブのスケールによって場の区切りがおこなわれている。

[譜例 43] 《放蕩息子》冒頭

Andante, très calme

3 FLÛTES

2 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en LA

2 BASSONS

1^{er} et 2^e CORN en FA

3^e et 4^e CORN en FA

2 TROMPETTES en FA

1^{er} et 2^e TROMBONES

3^e TROMBONE et TUBA

TIMBALES

BATTERIE

2 HARPES

LIA

AZARÉL

SIMÉON

Andante, très calme

Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by A. Durand & Fils, 1908.

D. & F. 7189

Paris, 4, Place de la M

3人それぞれのレチタティーヴォとアリアでは、母リアのアリアと父シメオンのアリアの部分でハーブは登場する。9からのフルートとホルンとのユニゾンで繰り返し、9小節目のホルンとのユニゾンの繰り返しは、いずれも前述の歌詞の視点の変化に伴い、ハーブが登場する。

14の5小節目からは喜びを表すのにハーブが用いられる。また場の区切りでもある。2台のハーブが中心となり、高音の和音によって和声を担う。

次に新しい機能が現れるのは、器楽による行列とエール・ド・ダンスの行列への連結部分である。ここでは和声機能を持つアルペジオが15の3小節目の1拍目でヴィオラによって行われ、2拍目は2nd ヴァイオリンで繰り返され、3拍目は1st ヴァイオリンによって、4拍目でハーブが同じアルペジオが繰り返されており、特定のパッセージを楽器の

変化を伴って繰り返す楽器間の繰り返しの機能である。この後は、ハーブは旋律や和声など様々な用法で用いられるが、**20**の12小節まで一貫して牧歌性を示している。次の二重唱が始まる**21**の5小節目からは2つに音によるホルンの分割と二つの16分音符の和音によって器楽による演奏部分の区切りをつけている。これはこの部分で初めて用いられた機能である。

21の16小節目は上行のグリッサンドと和音によるディミヌエンドの効果と場の区切りである。**22**のオクターブと5度の上行形の分割の機能も同様に、場の区切りである。

22の5小節目の16分音符の分割は、ヴィオラの6連符と組み合わせることで、テクスチャーを複雑にしている。次の小節からはハーブが4分音符にかわるが、ヴィオラの他にヴァイオリンが16分音符、チェロが3連符を行いテクスチャーの複雑化を行っている。

23からはオクターブの拍節の繰り返しを行い、背景を作っている。

26の4小節目からハーブが再び現れ、ハーモニクスでヴィオラとコール・アングレとのユニゾンで場を区切り、つぎの小節からは和音とハーモニクスの拍節によって喜びを表している。喜びをあらわすのは、その後も行われ、9小節目からは、ハーブが16分音符、木管が3連符でテクスチャーの複雑化も同時に行う。**27**の3小節目からは、ハーブが6連符を行い、拍頭がフルートでユニゾンになる。続く5、7小節目は、ハーブが3連符を行い、拍頭が弦楽器とユニゾンの形となり、これらは、喜びを表すのと同時にばの区切りをしている。**28**から、ハーブが再び現れると、和音による8分音符のアラベスク的な動きを行い、ヴァイオリンの3連符の重音と合わさってテクスチャーを複雑にしている。**29**の12小節目からは8分音符の下降の分割で場の設定を行っている。

エール・ド・ダンスの**30**から、また新たな機能が現れる。今まで高い音域を奏でることの多かったハーブであるが、両方の譜表にヘ音記号が用いられ、低音を担当している。ハーブは単音と和音を奏でるが、単音はコントラバスのシンコペーションの部分とユニゾンになっており低音楽器としてハーブが使われている。この部分は他の楽器とともに行っているが、その5小節後の**30**の5小節には低音楽器は全て休みで、**30**の1小節目と同じパッセージをハーブが行い、低音楽器として用いられている。その後**32**ではハーモニクスの単音をハーブが行い、コールアングレのメロディーのクレッシェンドディミヌエンドの頂点の部分に色を足している。この楽器の組み合わせによって、1つの楽器では出すことのできない新しい音色の効果をもたらしている。

33の5小節目からのリアとアザエルの二重唱の冒頭でホルンの保続音上で同音のシ

ンコペーションの分割をハープが行っている。ここでは、実際に聞こえる音は単音だが、Fis と Ges の異名同音を同時に鳴らすことでよりはっきりした音になる効果がある。[33]の13小節目上行形のアルペジオによって和声を担う、アザエルの歌い出しの区切りをつけている。[34]の14小節目のオクターブの5度の上行形は拍節を行い、場の区切りを担っている。

[36]からのハープの和声機能を持ったアルペジオの往復のアラベスクは上行型のみクラリネットとユニゾンになっており、下降の部分はフルートが同じ音で上行しており交差している。この部分では喜びを表している。これは [37]の4小節目まで行われ、そこでは、場の区切りも行う。

[39]はハープが5度の分割の繰り返しを行い、その後の2小節はホルンとのユニゾンの拍頭を行い、喜びを表している。

7小節目からは、実音とハーモニクスの分割を行い実音がヴィオラとのユニゾン、ハーモニクスが分割となっている。15小節目からは、オクターブの上行形の分割で拍頭はヴィオラ、コール・アングレとユニゾンになる。19小節目からは和音によって和声を担い、21小節目では上行のアルペジオで和声を担う。

ここでの機能は、幸福な時を思い、歓喜の中でリアとアザエルがお互いに愛について語っていることから喜びを表している。

[49]の9小節目では、和音による和声で場の設定を行っている。

その後、アザエルが両親の元に戻り、召使いがお祝いの音楽を奏で始める [45]の2小節目からは、伝統的な上行のアルペジオが奏でられている。全体の音も薄く伴奏の形をとっていることから、お祝いの音楽の象徴として吟遊詩人の要素が用いられている[譜例 44]。イスラエルの神に感謝して歌われる喜びの三重唱では、[46]の8小節目からハープが主となり和音によって旋律と和声を担っている[譜例 45]。神への感謝、喜びを象徴している。この象徴は曲の終わりまで一貫して用いられている。

[譜例 44] 《放蕩息子》 45 の 2 小節

Andantino

violin I *p espressif*

violin II *pp espressif*

viola *pp*

cello *f*

double bass *p*

flute *p*

oboe *p*

clarinet *p*

bassoon *p*

trumpet *p*

trombone *p*

tuba *p*

piano *p*

Andantino

AZAËL à son père

Mon cœur re - nait à l'es - pé - rance

[譜例 45] 《放蕩息子》46の8小節目から

[illegible]

4. 《選ばれた乙女》(L. 69)

成立： ラファエロ前派の画家で詩人のD・G・ロセッティの詩による独唱、女声合唱、オーケストラのためのポエム・リリックで、1887-88年に作曲された。ローマ留学送付作品第3作である。

内容： 天に召された乙女は、手に3本の百合の花を持ち、髪には7つの星をきらめかせ、地上で愛し合った人の事を想い、天国の柵に身をもたせて泣くというものである。

初演： 1893/4/8 G.マリ指揮 ジコリア・ロベール テレーズ・ロジェ

出版： 1902(フルスコア) Durand

編成： 3.3.3.3 — 4.3.3.0 — 2 harps — strings である。

これまでの作品では、冒頭からハープが用いられていたが、《選ばれた乙女》で初めて冒頭でハープは演奏されない。初めてハープが現れるのは、合唱が乙女について説明が終わり、次に語り手が歌い出すまでの[5]と[5]の4小節目である。ここでは和声の1部のアルペッジョ付きの和音が、場の区切りとして用いられている。[7]の5小節目からは、乙女の周りにいる魂を、ハープが和声を持つアルペジオや2つの音による往復のバス声部等によってあらわしている。ここでのバス声部は、魂を表すのと同時に、低音楽器としてハープを用いている。合唱が彼女の周りを魂が通り過ぎた。と歌った[8]の5小節目を最後にハープはお休みになり、音響的にも魂が通り過ぎすぎたことを表している。

次にハープが現れるのは、[10]の合唱の日は沈んでと歌うところである。ここでは、ハープのハーモニクスとクラリネットがユニゾンで、場の設定を行っている [譜例 46]。

〔譜例 46〕《選ばれた乙女》 10

またハープのハーモニクスとクラリネットの組み合わせは、「ベルリオーズの管弦楽法」でも指摘されている詩的な効果の1つであり、新しい音色を創出している。〔10〕の3小節目は、**tutti**でフェルマータである。そこでハープのみ、オクターブの分割の動きを持っている。このハープが残る動きは、夜への時間の変化を表している。〔11〕からの下降のアルペジオや、オクターブの分割は、背景の効果をもっている。

その後の〔25〕〔譜例 47〕では、「ギターとシトレ」「天使」と歌詞があり、そこでハープが和音を奏で、他のパートは薄く、ハープの音が良く聴こえることから、ギターやシトレを持った天使のイメージが使われている。

〔譜例 47〕《選ばれた乙女》 25

58 25

Fl. 1^{re} et 2^{de} *pp*

Hr. 1^{re} *pp*

Bsns. 1^{re} *pp*

Curs. *pp*

Tromp. 1^{re} (en FA) *pp*

2^{de} et 3^{de} (en FA) *pp*

1^{re} Harpe *ppp*

2^{de} Harpe *ppp*

Vcl. *pp subito*

Alt. *pp subito*

elles *pp subito*

C.B. *pp subito*

Et les anges venus à notre ren- con- tre chanteront, s'accom- pagnant de leurs gui- ta- res

この作品では、劇的な天の象徴が用いられている。30の7小節目で、合唱が「彼女の傍で光が瞬き始め照らし始めた。天使たちが飛んでいく姿を。」と歌っている〔譜例 48〕。ここでハープがスドルツチャンドを2回行い、天使という特別な存在を音響的に表している。

〔譜例 48〕《選ばれた乙女》30 の 7 小節目

Cor A.

Bass

Cors

Tromp.

4th Harpe

Violon

Alt.

Chœur

Violoncelles et C.B.

(Sourlines)

(Accordez sur, mi fa, sol, la, si, do, ré, mi b.)

glissando

La lu mière retressaillit de son côté Rempli e d'un fort vol

La lu mière retressaillit de son côté Rempli e d'un fort vol

最後にハープが現れるのは33の12小節目でハーモニクスの単音で1拍目を保続音上のソロで行っていることで、後奏への場の区切りとなっている。

5. 《ピアノとオーケストラのための幻想曲》(L. 72)

成立： ドビュッシーの唯一のピアノ協奏曲である。留学送付作品の第4作になるはずだったが提出されなかった作品である。構成は全2楽章からなる。

初演： 1919/11/20 アルフレット・コルトー指揮

出版： 1968(改訂) Jobert

編成： 3.3.3.3 — 4.3.3.0 — timp. cymb. - 2 harps (2nd ad lib.) — strings である。

これまでの作品は標題的な題名と共に、歌詞の言語による情報の注釈的な部分が大きかったが、初めての標題的ではない作品となる。

1 楽章の冒頭は、オーボエのメロディーにハープのアルペッジョ付き和音が組み合わされ、標題にはないがオーボエとの組み合わせは、明らかな牧歌性があり、場の設定を行っている。

[A1]からはピアノの6連符のアラベスクとハープの和声の16分音符のアルペジオの繰り返しでテクスチャーを複雑化している。その後は同様にソロのピアノとのテクスチャーの複雑化を行っている。[O]の1小節目からは3拍目に和音を、[O]の5小節目からは2拍目に和音を、[O]の8小節目まで行っている。これは弦のピッツィカートと共に行っている。また同じ音を繰り返しているわけではないが、ハープの休んでいる拍では、管楽器全体で和音を行っており楽器間の繰り返しと広い意味で言えるだろう。

2 楽章は2小節目のソロピアノの上行のアルペジオの終わりの部分にアルペッジョ付きの和音を低い音域で行っており、コントラバスとチェロと共に低音楽器として用いられている [譜例 49]。[C]で animez とテンポが早くなる際にも、ハープがアルペッジョ付きの和音をピアノと共に行う。[I]の7小節目ではピアノとヴァイオリン、ヴィオラが6連符、チェロが3連符を行っている際、同時にハープは8分音符のアルペジオを行い、テクスチャーを複雑にしている。[J]の4小節目からはコントラバスとのユニゾンで2度と5度の分割の動きをしている。低音楽器としての使用である。その後の使用はピアノとの組み合わせによるテクスチャーの複雑化及び、新しい音色の機能のものがほとんどである。

そのほかの機能としては、[S]の19小節目からのハーモニクスの単音とオクターブの分割による繰り返しによって、いままでとは違う場の設定を行っている。その後、[T]の25小節目のアルペジオの往復のアラベスクは、クラリネットから受け継がれており、楽器間の

繰り返しが行われている。

〔譜例 49〕《ピアノとオーケストラのための幻想曲》2楽章2小節目

1^{re} Harpe

2^e Harpe
ad lib.

Piano

Lento e molto espressivo

1^{rs} Violons
Divisés

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

前期の作品においては、ハープの機能に関しても限定的である。象徴と連想は、天を表すものと水を表すだけ、前奏による場の設定である。その他に機能の兆しとしてテクスチャーの複雑化と低音楽器としての使用がある。

第7章 中期

第7章の中期の作品は、ドビュッシーの語法が一到達点に達したと言われる代表作である《牧神の午後への前奏曲》、《ペレアスとメリザンド》、《夜想曲》、《海》である。

1. 《牧神の午後への前奏曲》(L. 87)

成立： マラルメ(1842-1898)の代表作の1つ、田園詩「牧神の午後」に感銘を受けて作曲された。1892年に作曲を思い立った時は、前奏曲、間奏曲、終曲の3章からなる予定だったが、前奏曲のみの完成となっている。牧神の象徴であるパンの笛を想起させる楽器としてフルートが重要な役割を果たす。リスト風の変奏によってできている(ジャンケレヴィッチ P,74,1987)

初演：1894/12/22 ギュスターヴ・ドレ指揮

出版：1895 Fromont

編成： 3.3.2.2 — 4.0.0.0 — cymb. antiques — 2 harps — strings である。

楽曲の編成そのものが、フルート、オーボエといった木管楽器、ホルンといった牧歌性を表す楽器を用いている。それらの楽器と共にハープが現れることによって、牧歌性として結び付いている。

フルート、オーボエ、クラリネットの旋律にアルペジオやグリッサンド、装飾音符を添え、水の連想を行う。ハープはあくまで水や森など、自然を表すのであって、登場人物(牧神)にはならない。特に70の5小節目からのテクスチャーの複雑化以外の箇所に関しては、ハープそのものの音色が出るように全体の作りが薄くなっているのが特徴である。

ハープの初めて現れる4小節目と7小節目の上行と下降の組み合わせのストルッチャンドは、和声を持ち、保続音上のソロとして現れる。ここでは場の幕開けの役割を果たしている [譜例 50]。

2からのハープのアルペジオの繰り返しによる保続音上のソロ [譜例 51] や、3以降のアルペッジョ付きのオクターブの繰り返しや、装飾音を伴った8分音符の繰り返しによる保続音上のソロは、奏法によって水の描写と水の跳ねる動きを規則的な動きによって連想させる。

〔譜例 50〕《牧神の午後への前奏曲》4小節目

Très modéré
1^{er} SOLO
p doux et expressif

3 FLÛTES

2 HAUTBOIS

2 CLARINETTES EN LA

4 CORN A PISTONS EN FA

2 HARPES

1^{re} accordez
LA-E-SIB, DO-E-RE, MI-F-A, SOL-E-LA

1^{re} glissanda

Très modéré

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

〔譜例 51〕《牧神の午後への前奏曲》〔2〕

légèrement et expressif

1^{re} FLÛTE

CORNS

1^{re} HARPE

2^e HARPE

ppp

ppp

ppp

div.

pizz.

〔5〕の7小節目からはホルンから受け継いだパッセージをハープが繰り返している。ハープは2台のハープがそれぞれ実音とハーモニクスを行い、さらにそこにフルートが加わり新しい音色を作っている。

その後〔7〕の5小節目から〔譜例 52〕は、2台のハープが上行のアルペジオを6連符で行い、管楽器は3連符、弦のメロディーは8分音符を単価としており、テクスチャーの複雑化が行われている。さらに〔7〕の9小節目からは、2台のハープはそれぞれアルペジオとオクターブの分割と別々のことを行い、さらに複雑になる。

〔譜例 52〕《牧神の午後への前奏曲》〔7〕の5小節目

〔7〕の13小節目からは、2度の分割の繰り返しはクラリネットとホルンとユニゾンとなり、新しい音色を作り出す。〔7〕の15小節目のハープのバス声部の単音はスフォルツァンドとアクセントがついている〔譜例 53〕。またどの楽器もユニゾンではなく、単独で低音楽器として使用されている。

〔譜例 53〕《牧神の午後への前奏曲》〔7〕の 15 小節目

〔8〕からのハープの上行アルペジオの規則的な運動も水を連想させると同時に、フルートの旋律を伴うことから、牧歌性の要素も含まれる。これは〔10〕の 7 小節目からの 5 度の分割のオクターブの往復も同様の機能を持つ。〔8〕の 12 小節目の 2nd ハープの上行と下降のストルッチャンドも水の動きを表している。

〔12〕の部分は牧歌性の代表的な例で、ここでハープは旋律の 4 連符の動きをもっている。後の 3、4 小節目のフルートと同音を分割する単音のハーモニクスも同様である〔譜例 54〕。

〔譜例 54〕《牧神の午後への前奏曲》12

ドビュッシーにおいて牧歌性のトポスが、フルートによって独自の表現を得ているというのは既に指摘されているが、フルートと組み合わせられるハープは、そこで重要な役割を果たしている(本論 p. 83 参照)。

こうした用法において、フルートのメロディーに対してハープは5の7小節目や12の3、4小節目のようにハーモニクスを用い、ゆったりとした動きをしている。さらには、こうしたハープの役割の拡張により、ハープ単独で牧歌性を表すこともあると指摘したいと思う。その際はゆったりとした動きが用いられているのが特徴だ。

《牧神の午後への前奏曲》の12の部分为代表的な例で、ここでハープは4連符の動きをもっている。

水の連想は《春》でも用いられていた。これに関しては、アルペジオの下降によるのみ表現されていたが、《牧神の午後への前奏曲》においては、多くの奏法、用法を用いることにより、より豊かな水の描写を行うようになった。この多彩な水の描写は、後の《ペレアスとメリザンド》、《夜想曲》といった作品はもちろん、《海》などでも多く用いられている。

2. 《ペレアスとメリザンド》(L. 93)

成立： ドビュッシーが完成させた唯一のオペラである。宿命的な愛と死の物語で、歌劇化を意図とせずにかかれたメーテルリンクの戯曲をそのまま用い、美しいせりふの抑揚を強調しながら、詩的な表現による朗唱で終始し、それを多彩な音楽の流れで包み、新しいオペラの道を開いた。

初演： 1902/4/30 A・メサジェ指揮

出版： 1904(フルスコア)Fromont 1907(改訂)Durand

編成： 3.3.2.3 — 4.3.3.1 — timp. — 2 harps — strings である。

全5幕にわたるオペラは以下のシーンで構成されており、ハープは以下のシーンで用いられている。

第1幕第1場	森	なし
第2場	お城の広場	なし
第3場	お城の前	なし
第2幕第1場	庭園の泉	1台
第2場	お城の一室	1台
第3場	洞窟の前	2台 2nd は交互にグリッサンドのみ
第3幕第1場	お城の塔	1台
第2場	お城の地下穴	2台 2nd は交互にアルペジオのみ
第3場	地下穴の出口のテラス	2台 交互にアルペジオの他に Tutti もある
第4場	お城の前	なし
第4幕第1場	お城の一室	なし
第2場	お城の一室	2台 Tutti のみ
第3場	庭園の泉	なし
第4場	庭園の泉	2台 別々の奏法と Tutti
第5幕	お城の一室	1台

この歌劇の設定する時代は中世ヨーロッパ、場所はアルモンド王国である。第1幕では、森の中で王太子ゴローは水のほとりで、一人泣いていたメリザンドと出会う。ゴロー

は、メリザンドを妻とし、祖父であるアルケル王に許しを得た。やがて王国の城に着たメリザンドは、ジュヌヴィエーヴに連れられて城の中を案内され、ゴローの弟で若き王子ペレアスと知り合う。ハープは第1幕には用いられず、第2幕の冒頭に初めて登場する。

・第2幕1場 庭園の泉

打ち解けたペレアスとメリザンドの2人が城の庭園にある「盲の泉」で遊ぶシーンである。その際、誤ってメリザンドがゴローからもらった指輪を落としてしまう。

冒頭でフルートが高い音域からの下降を基本とする2小節のフレーズを奏すると、クラリネットが2小節目の後半からそれを追うように重なる [譜例 55]。

[譜例 55] 《ペレアスとメリザンド》第2幕1場庭園の泉冒頭

そして3小節目からハープの下降のアルペジオと和音が加わる。フルートとハープの牧歌的な組み合わせで始まることによって、庭園の泉を強調している。また従来の牧歌性を表すオーボエやホルンではなく、クラリネットを用いることは、木管楽器とハープの組み合わせの中では特殊で、盲の泉のある庭園が普通ではないことを表している。ハープは牧歌的なイメージを強めるだけでなく、また水の描写にも用いられる。上行と下行の広い音域にわたる規則的な運動は、後に続くハープのアルペジオが泉、特に噴水 (fontaine)を喚

起させるのは明らかだろう。この時点でまだ幕は上っていないが、この器楽表現は、舞台をまだ見ていない観客に対しアクションの行なわれる場をわずか数小節の間で設定することになる。そして5小節で場面の設定が一区切りとなる(P.71 の1 第小節目)。場面設定の一段落にあたりハープは長い音価でコントラバスとユニゾンのベースを奏し、最後の音はピリオドを打つ役割を担っている。

①の1小節目で、フルートに同じフレーズが戻り、再び泉の情景を描写し始める。ハープは、右手はヴィオラとユニゾンで新しい音色を作り、左手はコントラバスと同じものを演奏することによって、低音楽器としてバス声部をしている。2小節目では、左手はコントラバス共にとベースの、右手はフルートと一緒に8分音符で泉の反映を表している。

①の3小節目〔譜例 56〕でハープはオーボエと、そして次の小節クラリネットと一緒に長い音価の和音を奏している。ハープは3度で重ねられた2声部の木管に対して低声部を作る関係になっている。この組み合わせは、この和音に木管楽器からだけでは得られない不思議な透明感のある音色を与えている。それはハーモニクス奏法と特殊な組み合わせによっても強められている。この和音の不思議な音色は、静かに澄んだ神秘的な泉のニュアンスの微妙に変化する水を描写している。これは後の④で同じ響きが背後にありペレアスが「今は荒れ果てた泉です。」と話していることから明らかである。

〔譜例 56〕《ペレアスとメリザンド》第2幕1場①の3小節目

②の直前に幕を上げる指示がある(Rideau)。つまりここまで舞台背景の設定は音楽のみによって成されていたわけである。

幕が上がると、②でペレアスとメリザンドが入場し、物語が始まる。

②の冒頭から8小節間のペレアスのレチタティーヴォの間ハープは不在であるが、③の第2小節目で、メリザンドが、「まあ、きれいな水 Oh! l'eau est claire」と最初の言葉を発するとき、ハープが再び現われる。ここで、①の3、4小節目で見た、ハープと管楽器を音価の長い一つの和音の声部を使う手法が用いられている。先の箇所とは違い、ここではオーボエ、クラリネットではなく、3度で重ねられたホルンが相手となる。またハープは、アルペジオで和音を奏し、また5度上行、下行する八分音符の動きを伴って、前よりもより豊かな響きと活発な動きを伴っている。これがメリザントの声に重ねて奏されるとき、声が水とともに響いているような効果を与え、不思議な泉の存在を想起させる。

④で、ペレアスが「今は廃れた古い泉です。」と語るときも、背後に同じ響きが繰り返され〔譜例 56b〕、この後ペレアスが、この泉は盲人の目をあける効能のある奇蹟の泉だと言われていた、今でも「盲人の泉」と呼ばれている、と泉の説明をすることになる。

〔譜例 56b〕《ペレアスとメリザンド》第2幕1場④

④の5小節目では、場の設定の新しい機能が現れる。メリザンドが「まるで独りっきりでいるみたいに何の物音もしないわ」と今の様子を話したとたんに、次の小節でペレアスの「ここはいつもすごく静かだ」という語りとともに、ハープが2分音符のオクターブのゆったりとした刻みを開始する。沈黙の合図とともに演奏が開始するのは逆説的ではあるが、ハープのゆったりとした刻みの音が聴こえることによって、他に音がしないことを際立たせる効果を与えている。

その沈黙を、[5]の1小節目のハープの下行のアルペジオがかすかにやぶると、ペレアスは「水が眠っているのが聞こえるようだ」と語る。あきらかに冒頭と同じく、このアルペジオは泉の水の様子を表している。続きの3小節目でもかこのアルペジオは繰り返される。

「太陽の通らない菩提樹がありますから」とペレアスが言っている。[5]の4小節目では、ヴィオラとハープが同じパッセージを奏でる新しい音色が現れる。これは、菩提樹の下の柔らかな空気、光のかげりの情景を想起させる。ヴィオラとハープの組み合わせは、室内楽のソナタでも用いられている。そして次の小節ではコールアングレと同じパッセージを奏でる。この組み合わせは、オーボエの際にも指摘した神秘性が再び現れる。

これまで泉や庭園の情景の描写をしていたハープであるが、[5]の6小節目からは、メリザンドの気持ちを描写していくことになる。

[5]の7小節目〔譜例 57〕で、メリザンドの「水の底が見たいの」とのぞき込むのを、歌も器楽も全体が下がる音形で表現しているが、ハープだけが歌と同じ拍で逆に上行している。このハープの上行形はメリザンドの心中の「～したい」という欲求の高ぶる感情を表わしているのではないかと考えられる。歌と同じリズムで進むこのハープは、単独に器楽として聞こえるというより、歌と溶け合って聞こえる。メリザンドの声に音色を与え、その声の一部となっている。それにより、他の手段では出せない微妙なニュアンスを歌声に与え、言葉に表われない彼女の感情の綾を伝えることができている。

〔譜例 57〕《ペレアスとメリザンド》第2幕1場[5]の7小節目



[6]の1小節目〔譜例 58〕からは、チェロの長い音とユニゾンで、低音楽器として支えている。この間、音楽の背景が変わらないことで、水に手を入れたいというメリザンドと危ないと言っているペレアスの2人の意見の対立していく様子を引き立てている。

〔譜例 58〕《ペレアスとメリザンド》第2幕1場〔6〕の1小節目

2人の意見の対立に、メリザンドの「いいえ。私は両手とも（水に）つけたいの」と結論がでる。〔6〕の5小節目のハープのアルペジオでクライマックスを迎え、場面に区切りがついている。

その次の小節〔譜例 59〕の5度下行の短長リズムの規則正しい音型では、「今日の私の手は病気のようにみえる」というメリザンドの心理を表しているのだろう。

〔譜例 59〕《ペレアスとメリザンド》第2幕1場〔6〕の6小節目

〔7〕の5小節目では、メリザンドの髪が泉に落ちる情景を下行のアルペジオで描写している。

〔7〕の6小節目～7小節目で再び、〔6〕の6小節目の規則正しいリズムの音型になる。手が水の底に届かない。できないという内省の気持ちを表し、〔8〕の1小節目からもまた、手を水の底につけることのあきらめを表現しているのだろう。

〔8〕の3小節目～4小節目でまた、水の底に手がつかないことに関する区切りをハーブの下降のアルペジオでつけている。

この後、物語はゴローとメリザンドの出会いのはなしが続いていくが、その間ハーブは休みである。次にハーブが現れるのは、〔8〕の14小節目〔譜例60〕である。ハーブの上行グリッサンドとクラリネットとオーボエのトリルが突然それまでの会話をさえぎる形で入る。

そしてその後、メリザンドが「何かみえた」と言っていることから、このグリッサンドとトリルは、「何か」の描写だったことがわかる。ここから、ペレアスとメリザンドの会話の内容は、ゴローとメリザンドの出会いについてから、メリザンドがゴローからもらった指輪で遊んでいることに変わるので、話の区切りも同時に行っている。

〔譜例60〕《ペレアスとメリザンド》第2幕1場〔8〕の14小節目

ここからは、ハーブは指輪を表現する時のみ登場する。指輪をおもちゃにして遊んでいるメリザンドとペレアスは危ないと言って注意しているが、メリザンドは「私の手はしっかりしているから大丈夫」と聞き入れずいじっている。その指輪が光る様子を、〔10〕の1小節目～2小節目のグリッサンドで繰り返し描いている。ペレアスがその後「そんなに高く投げては駄目…」と言っている。その小節にハーブは入っていないが、すぐ後の〔10〕の

4小節目で、グリッサンドが入る。この時のグリッサンドは、注意を引きつけるように構成音がそれまでと変わっている [譜例 61]。

[譜例 61] 《ペレアスとメリザンド》第2幕1場[10]の4小節目

1^{re} V.
M.
P.

Accordez sur
sol - la - mi - fa - do - re - si

glissando
f p

Oh!

brille au soleil!
Ne le jetez pas si haut vers le ciel!...

[10]の5小節目～8小節目で[6]の6小節目と同じリズムが12回登場する。正午(12時)の鐘の描写とともることができるが、指輪を落としてしまい、どうしよう。というメリザンドの気持ちも表わしている。2人は水に落ちた指輪を探し始め、ペレアスが「あそこに光っている」と光っている物を発見するが、そこでハープの音は鳴らない。その後メリザンドがその光る物を見て「あんなに深い所に」言っている。そのすぐ後、[11]の7小節目で下行のアルペジオをハープが演奏する。音の後「いえ、あれは違う」と言っている。今まで指輪を象徴するモチーフはグリッサンドであった。ここではアルペジオを使うことによって指輪ではない光だと言う事が音響的にも明らかになっている。

どうすればいいかしらと不安がるメリザンドに、ペレアスは指輪ひとつで気をもむ事はない。落とした時に正午の鐘が鳴っていたのでもう遅くなるから帰ろうと、諭す。[13]の7小節目で、[2]のヴァイオリンの泉のモチーフを再びハープが演奏し、情景描写をしている。

ペレアスが「鐘が鳴っていた」と言っていたその場面を振り返ってみよう。この時のグリッサンドは、今までの指輪のモチーフと構成音の違うグリッサンドを使っていた [譜例 61]。これは鐘の音と指輪の落ちる音が同時に鳴っている事を描写している事が、このペレアスの発言で初めて明らかになった。

そして2人が退場した後の、[14]の1小節目 [譜例 62] からは、管弦楽が泉の情景の描写をしている。

〔譜例 62〕《ペレアスとメリザンド》第2幕第1場14の1小節目

・第2幕第2場のお城の一室

メリザンドが指輪を落としたのと、全く同じ真昼どきにゴローは落馬をして大怪我をする。自分に付き添うメリザンドの指に指輪がないことに気づいたゴローは怒って、夜にも関わらず、ペレアスと一緒に探しに行くように命じる。

ハープは唯一27の7小節目〔譜例 63〕から3小節間に2度音程の分割を行っている。ここでは、それまで不安を訴えていたメリザンドにゴローが慰めのことばをかける。その後、メリザンドがゴローに自分の気持ちを話している訳ではないが、ゴローの言葉に心を開いたことをハープが入ることによって心理的状況を表している。

[譜例 63] 《ペレアスとメリザンド》第2幕第2場[27]の7小節目

Fl.

Hrb.

Cl.

Bss.

Cors.

4^e Harpe

Go.

Vols.

Alt.

Vcl.

C.B.

l'âge où l'on peut pleurer pour ces choses... Et puis l'é-té n'est-il pas là?

・第2幕第3場の洞窟の前

ペレアスに連れられて海辺の洞窟に来るメリザンドは、月の光が差し込んで、洞窟の中に飢えた3人の乞食が眠っているのをみて、怖がる。そして2人は、洞窟から退場する。

冒頭の[37]からのヴィオラを除く弦楽器のピッツィカートが演奏され、引き続き間奏曲での波のモチーフが弦楽器と管楽器によって交互に演奏され、ペレアスとメリザンドは洞窟に入っていく。この間ハープは登場しない。

ハープの登場は、[42] [譜例 64] の月の光が洞窟の入り口と一部を照らし、明るくなる

ところで2台のハープが交互に下降と上行のストルッチャンドの繰り返しが入り、音響的に月の光を示している。

〔譜例 64〕《ペレアスとメリザンド》第2幕3場 42

144

42 *un peu en dehors*

Fl. *p doux et expressif un peu en dehors*

Hrb. *p doux et expressif*

Cl. *pp*

B^{es} *1. 2. pp*

Cors *1. 3. sans sourdines 1^o 3^o p*

1^{re} H. *mf glissando*

2^e H. *glissando*

Cymb. *pp*

P. *Oh!... voici la clar - té*

42

1^{re} V^{es} *pp*

2^e V^{es} *pp*

Alt. *div. pp*

V^{es} *pp*

C. B. *pp*

その際に3人の乞食がお互いにもたれあいつつ、よりかかって眠っているのが見え、メリザンドが「帰りたい」と言う。ハープは、5度の重音の下降の連続を弦楽器とユニゾンで行っている。これはメリザンドのセリフの「帰りたい」を補強している。

洞窟をでた2人は海辺を歩いていると 43 からフルートが2度の分割の往復を6小節行っている。その後の6小節間ハープが同じパッセージを受け継ぎ、楽器間の繰り返しをしている〔譜例 65〕。

〔譜例 65〕《ペレアスとメリザンド》第2幕3場 43

Fl. Hr. M. P. Vcl. Alt. Vcl. C.B.

Il y a une fa mine dans le pays. Pourquoi sont ils venus dormir ici. Allons nous

en! venez! Allons nous en! Prenez garde, ne parlez pas si haut... Ne les éveillez pas Ils dorment en

div. p piu p pp

2度の往復は、海辺の波の描写を行っている。44からはオクターブが拍節として弦楽器を分割する形で入った後、アルペッジョ付きの和音を奏で、退場となり、場の区切りをつけている。退場した後の45からは、アルペッジョ付きの和音とフルートからの下降のスケールを受け継ぐ楽器間の組み合わせの他に、チェロとコントラバスのユニゾンのバス声部を行い、低音楽器として用いられている。更にこの箇所はペレアスとメリザンドの愛の

暗示も行っている。

・第3幕第1場お城の塔

窓辺でメリザンドは寝るために髪をときながら歌を歌う。下を通りかかったペレアスが、明日旅に出発するから別れのためと手を求める。メリザンドの塔の上から身を乗り出すが、手は届かず代わりに金髪が落ちてペレアスの全身を濡れさせ恍惚とさせる。その様子にメリザンドの鳩が怖がって塔から飛び出す。ゴローが2人を見つけ、苦しい引きつったセリフを言う。「お前たちは困った子供たちだ」そして、ペレアスとゴローと一緒に退場する。

冒頭では、夜の時間の設定〔譜例 66〕を、フルートの保続音上のソロで、ハープが高い音域でのオクターブの分割を行っている。

〔譜例 66〕《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場冒頭

The musical score is for the beginning of Act 3, Scene 1 of 'Pelleas and Melisande'. It is marked 'Doux et calme' and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes parts for the following instruments: 3 Flutes, 2 Oboes, 1 Cor Anglais, 2 Clarinets in Bb, 3 Bassoons, 2 Harps, 1st Violins, 2nd Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The flute part features a descending arpeggio pattern. The harp part features a high-octave arpeggio pattern. The string parts are mostly sustained notes with some pizzicato and arco markings.

5小節間行った後、フルートが4小節間下降のアルペジオの繰り返しで星を表している。この理由は、後述する。そして再び1から冒頭と同じものが、4小節間繰り返されて、今度はフルートが行った下降のアルペジオの繰り返しをファゴットが行い、それをハープが受け継いで繰り返す。この際音域はファゴット同じで低音楽器として用いられている。また保続音上のソロであり、ここで幕が上がることから、第2幕第1場で行ったピリオドの役割も行っている。

この夜の時間の設定は管弦楽曲の中でも用いられ、同様のオクターブのモチーフが《映像(第3集)》のII.イベリア 2.夜の香りの[43]でも用いられている。

幕が上がった後、[2]の4小節目〔譜例 67〕から、メリザンドの古い民謡の独唱が続く。それに続く形でフルートが[3]で出てくる。そしてハープが続いて単音のハーモニクスを行い、メロディーを受け継いでいる。ここでは、中世の世界が喚起される。この象徴は、語法的には旋法性と結びついて補強しあっている。

〔譜例 67〕《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場[2]の4小節目

M. *...veux des cen dent jus qu'au seuil de la tour Mes che veux vous at tendent tout le long de la tour et tout le long du*

Fl. **[3]** *pp*

4^e H. *pp*

M. *jour et tout le long du jour Saint Daniel et Saint Mi chel*

Alt. *pp*

Vclle *pp*

この後、しばらくハープはでてこない。その間ペレアスは塔の下を通りかかり、メリザンドと会話を始める。

次にハープが現れるのは、[5]の11小節目〔譜例 68〕でメリザンドが「まあ、いい夜ですこと」と言っている際の増音程の下行のアルペジオである。この時、これが何かはまだわからないが、次にペレアスが「星がいっぱいです」と言っていることから、先ほどのハープが星を連想することは、特殊であるが明らかである。またこの増音程のアルペジオは冒頭のフルートの下降のアルペジオと同じものである。前述、星を表しているといったのはこのためである。

〔譜例 68〕《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場5の11小節目

un peu retenu

a tempo

Fl.

Htb.

C. a.

Cl.

Cors.

H.

M.

P.

Voss.

Alt.

Vcll.

Il fait beau cette nuit...

Il y a d'innombrables étoiles

第3幕第1場の〔10〕の5小節目メリザンドの金髪が落ちて、結果光っているのを表している。その和音で淡い光を表現している。

〔10〕の11小節目もまたペレアスが「あなたの髪が塔から降りてきた」と言っているところでsolとmiの往復の連符が入る。ここでは和音ではなく単音を使っていることから、髪の毛の淡い光を薄い音で表している〔譜例 69〕。〔11〕からはペレアスがメリザンドの髪に触れていて、その事を歌っている。ハープはオーケストラ全体に色を添える和音の後チェロと共にベースを担い5小節目からは、フルート、クラリネット、ファゴットと下行のリズムを演奏し、髪の毛の光を表している。

〔譜例 69〕《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場10の11小節目

The musical score for Example 69, measures 11-15 of Act 3, Scene 1 of 'Peleas and Melizande', is presented. The score includes staves for Harp, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, First Horn, Flute, Violin, Viola, Alto, and Cello/Double Bass. It features vocal lines for Peleas and Melizande with French lyrics. Performance markings include 'serrez', 'rall.', 'div. en 4 parties', 'arco', 'dim.', 'molto', 'Solo', 'tendre et expressif', and 'Moins vite et passionnément contrau'.

これは12からも引き続きおこなわれ、13の2小節目まで続く。ここでハープは、分散、和声、単音、持続音など様々な動きをしている。これは髪の毛の多彩な動きを運動原理的に表しているといえるだろう。

再びハープが現れるのは15からで、ペレアスがメリザンドの髪を柳の木に結びつけるところである。ここでは髪を巻きつけている曲線の動きと内声の持続音で髪が固定されていく様子を表している。ペレアスの歌の3連符と Tutti の8分音符のリズムがお互いをは

その後、ゴローが2人の様子を見つけ、苦言を呈し、ペレアスと一緒に退場する。

ゴローはペレアスを誘って城の地下穴へ降りていく。そこには死臭のする水が溜まっている。ペレアスはゴローに下を覗くように言われ、身を乗り出す。背後でゴローの不審な行動を察したペレアスは息が詰まりそうになり、2人はテラスに脱出する。**[31]**の2小節目から6小節目〔譜例 70〕で、ペレアスとゴローが洞窟からテラスに登って行く様子を、チェロのピッツィカートの上行形のアルペジオから受け継いで、ハーブが同じ上行形で表している。

[illegible]

その後の [32]からはフルートのアルペジオによるアラベスクが2小節目に行い、ハープに受け継がれる。この際、2台のハープが交互に上行と下降を演奏しアラベスクをしている。

更に再びフルートに受け継がれ、この楽器間の繰り返しは2回行われる [譜例 71]。

[譜例 71] 《ペレアスとメリザンド》 第3幕第2場 [32]



[33]からは、ハープが[34]までアルペジオによるアラベスクを行い、音楽は途切れることなく3幕3場の地下穴の出口のテラスに入る。

・第3幕第3場の地下穴の出口のテラス

テラスに脱出したペレアスは海風とテラスに撒いた水にほっとする。一方、ゴローはメリザンドが身重で神経質な性格であり、もう2人で会うなとペレアスに申し渡す。

[34]からは、2台が同時に上行と下降のアルペジオを行い、[32]からずっとテラスの場を

設定している。**34**の4小節目でペレアスが「ああ、すごく息がつけた」と言った後、2台のハープがクロスするように上行と下行のアルペジオを同時に鳴らす〔譜例72〕。

〔譜例72〕《ペレアスとメリザンド》第3幕第3場**34**の4小節目

The musical score for Example 72 shows the 4th measure of Act 3, Scene 3 of 'Peleas and Melisande'. The score includes staves for Horns (B♭, C), Cors (1st, 2nd), 4th and 2nd Horns, Piano (P), Violins (Vns), Alto (Alt.), Viola (Vclle), and Cello/Double Bass (C.B.). The piano part features a vocal line with French lyrics: 'Ah! Ah! je respire en fin!... j'ai cru, un instant, que j'allais me trouver mal dans ces énormes grottes;'. The harp parts (4th and 2nd Horns) play a descending and ascending arpeggio pattern. The strings play a pizzicato accompaniment.

これは、ペレアスの呼吸、体が開いて解放されている様子を音響的に補強している。

35〔譜例73〕の和音は、それまでペレアスが「もう少しで倒れそうだ。あその空気は湿っぽくて鉛の露のように重いし、そしてあの暗いことといったら、毒の団子みたいだった。」と今までいた洞窟のことを話していたが、ハープの和音が入るとペレアスは「ああ、ここはいいなあ、潮の香りのする空気がある」と今いるテラスの様子に視点が変わる。

〔譜例 73〕《ペレアスとメリザンド》第3幕第3場 35

視点の変化と、場を流れる空気の変化の表現をハープが担っている。35の3小節目からまた第3幕の冒頭と同じアルペジオによるアラベスクが続けられ、37からは、さらに視点に移り、葉の香り、バラの香りをアルペジオで表している。38で3度のアルペジオ付きの拍節を行い始める。その際、ペレアスが「もうお昼にちがいない」「鐘がなっている」と言っており、このハープが鐘の音だということがわかる。39の5小節目から2台のハープのユニゾンのオクターブとハーモニクスによる単音を行う。この際にペレアスが「塔の窓の1つにお母さんとメリザンドがでている」と言っており、メリザンドの存在を示していると言えるだろう。ペレアスが「影に避けてしまった」というセリフとともにハープが鳴り止むことから明らかである。

・第3幕第4場のお城の前

ゴローは息子のイニョルドを肩車し、部屋にいるペレアスとメリザンドを覗き見させる場面である。イニョルドは見たままを話し、ゴローはその言葉に自分の疑念を加味して答え、ますます嫉妬を募らせていく。

ハープは登場しない。

・第4幕第1場のお城の一室

廊下でペレアスはメリザンドに遭遇し、明日に出発するから外苑の泉で会う約束を取り付ける。自分の父親の病気が治り、城中に活気が甦った。父親に「お前はもう長く生きられそうにない顔をしている。旅に出なさい」と忠告された。おろおろするメリザンド。

ハープは登場しない。

・第4幕第2場のお城の一室

アルケルがメリザンドに「あなたがこの城に入った途端に顔色が変わった。この死の息がかかっている城で暮らすには、あなたは若すぎる」。と言う。そこへゴローが入ってきてメリザンドを罵倒し始める。その金髪を引っ張り、引き摺り回す。ゴローが退場した後、メリザンドは涙声でアルケルに訴える。「あの人はもう愛してはいないのです。私は幸せではありません」。そしてアルケルに言う、「もし私が神ならば、人間の心というものを憐れむであろうに」

アルケルの独白が続く。**[10]**の12小節目〔譜例 74〕から、**[12]**の4小節目までの間、順番の変わった上行のアルペジオや、ハーモニクス、アルペッジョ付きの和音など、様々な形でハープが登場する。劇の中でのちに部屋の傍にメリザンドがいることが語られるが、アルケルの独白の間、メリザンドがセリフを喋るのではなく、ハープの音が鳴ることで登場人物の役割の代理、示唆の機能している。

〔譜例 74〕《ペレアスとメリザンド》第4幕第2場**[10]**の12小節目

Harmonica (Harp) part showing arpeggios and chords, with dynamics *p* and *pp*.

Vocal line (A.) with lyrics: *bel - le pour vi-vre de - ja jour et nuit sous l'halei-ne de la mort... Mais à pré-*

Other instruments (Vcl., C.B.) show arpeggios and chords, with dynamics *mf*, *cresc.*, *p*, and *pp*.

・第4幕第3場の城のテラス

イニョルドが一人で登場する。遊んでいた金の鞍を取ろうと邪魔している石を持ち上げようとするが動かせない。その時、夕暮れの中を啼きながら羊の群れが通る。急に羊が静かになったので、「どうしても啼かなくなったのか」と問うイニョルドに「家畜小屋へ帰る道ではないからさ」と遠くで羊飼いの声が答える。

ハーブは登場しない。

・第4幕第4場の庭園の泉

ペレアスが泉の傍に現れ、この城から逃げる開放感を言明する。しかし、ペレアスは明朝立ち去る前に、もう一度メリザンドに会わなければ、その面影を忘れてしまうと述べる。メリザンドが来て、二人は初めて愛の告白をし、口づけを交わす。城門の閉まる音。もう帰れなくなった二人はこれでいいのだと覚悟を決める。後をつけてきたゴローにペレアスは刺し殺され、メリザンドは逃げ出す。

ペレアスが庭園の泉で、メリザンドが [41] で「以前ここへ来たことがある」といった際に [譜例 75]、ハーブは第2幕第1場の庭園の泉のモチーフを、装飾音付きの3度の重音をホルンとユニゾンを行い、新しい音色を作り出している。

[譜例 75] 《ペレアスとメリザンド》第4幕第4場 [41]

330 [41]

Fl.
Cl.
Cors
1^{re} H.
M.
P.

Nous sommes venus ici il y a bien longtemps Je me rap - pelle

その後の5小節目からは第2幕第1場の [3] の2小節目のようなアルペッジョ付きの和

音を行う。この際にはホルンの旋律を伴う。2人が愛の告白をし終わった[43]の9小節目では、ハープはヴァイオリンとのユニゾンのオクターブのアルペジオの上行形を行う。そこでフェルマータも入ることから、場の区切りを行っている。

その後、[45]の8小節目から、ヴァイオリンから受け継いで上行のアルペジオを行う。ここでペレアスは「あなたの声（メリザンド）は水よりももっと新鮮で純粹だ」と述べている。メリザンドが水の属性を持つことは、先行研究(村山 P.146)でも指摘されている。このペレアスのセリフはメリザンドと水について言及していることから、ここでのハープが水の連想とメリザンドの様子を表す両方の機能を持っているとすることができるだろう。この機能の使用は引き続き、[46]のフルートとユニゾンの4度下降のオクターブや、コントラバスとユニゾンのバス声部や、第2幕第1場の泉のモチーフ等の様々な奏法によって使われている [譜例 76]。

[譜例 76] 《ペレアスとメリザンド》第4幕第4場[46]



この後、ペレアスの独白が続き、[47]でペレアスが「私にはこれより美しい女がこの世にあらうとは思えない」と言っている。ここでハープは和声機能を持つ、アルペッジョ付きの和音を行っており、メリザンドの様子を音響的に示している。その後のハープのオクターブの分割も同様の機能である。

[51]でペレアスとメリザンドがオーケストラの沈黙の中、抱き合う。ハープはオクターブの上行のアルペジオがヴァイオリンの下降のアルペジオと交差し、2人が抱き合う様子を表している [譜例 77]。その後のクラリネットの分割をするハーモニクスや、和声の上行形のアルペジオも同様である。

〔譜例 77〕《ペレアスとメリザンド》第4幕第4場 51

The musical score for Example 77, Act 4, Scene 4, measures 51-52, is presented in a standard orchestral format. The tempo is marked 'Animé' (lively) and the key signature has two flats. The score includes parts for Flute (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B^{ss}), Trumpets (Cnrs), Trombones (Trb.), Violins (V^{es}), Viola (Alt.), Violoncello (Vclle), Double Bass (C.B.), and vocal soloists (M, P, V, Alt, Vclle, C.B.). The music features a descending harmonic arpeggio in the strings and woodwinds, which is repeated. The vocal soloists enter with a melody. The score is marked with dynamics like *p*, *f*, *pp*, and *mf*. The tempo changes to 'Modéré profondément' (moderately and deeply) at measure 52.

続く 51 の 12 小節目からの和声の下降のアルペジオの繰り返しは、47 で前述したメリザンドの美しさを表している。53 からはペレアスとメリザンドの影が長いという話題になる。ハープは、5 小節目から 10 小節目まで、コントラバスとのユニゾンのバス声部からオーボエとクラリネットとヴァイオリンとのユニゾンの上行のスケールとアルペッジョ付きの和音まで音域が絶え間なく上行していき、9 小節目からの下降のオクターブによるスケール

ルによる旋律は、今までで最も高い音域である。この長い音域の上昇は、2人の影が長い様子を表し、弦楽器の下降の旋律は2人の影が遠い所で重なり合って接吻していることを示している。またこの後、ゴローの影が現れ、緊迫した時間の前の区切りの要素も持っている。最後のハープの登場は、クライマックスの **56** の8小節目からの和声の上行のアルペジオの繰り返しである。ゴローに見つかった2人が、最後に口づけをして逃げようとしているところである。この長いハープのアルペジオは、メリザンドの気持ちの高揚を表している。その後、ゴローは鼎を持って飛び出し、ペレアスを討つ。彼は泉の側に倒れる。メリザンドは恐怖に襲われて逃げる。

・第5幕 お城の一室

地下室で女中たちが集まって事の成り行きを語り合っている。外では子供たちの遊ぶ声が聞こえて来る。メリザンドの部屋に皆が集まっていて、その時が来たら呼び出しがある。老女中が先日、門の外に倒れているゴローとメリザンドを見つけた成り行きを話す。二人は「まるで飢えた乞食みたいにしっかり抱き合って」倒れていた。ゴローは自分の脇腹に剣を突っ立てたまま、敷居には血が付いていた。メリザンドは、「鳩でも死なないような」小さな傷があるだけで、今ではゴローの傷は治っている。メリザンドは三日前にお産をし早産で小さな女の子を産み落とした。そしていま死の床にいる。ペレアスは盲人の泉の底で、その死体が見つかったが、誰もそのことを言わない。「あの方達は、みな一緒になって罪を犯されたのかも……」と一人の女中が言う。「さあ、上へ上がる時が来たよ……」と言う老女中の言葉でこの場は終わる。

ハープは基本として死に向かうメリザンドの様子を表している。

冒頭よりハープは、ハーモニクスの単音によるヴィオラの裏拍を行い、音色を作り、静けさと不安を想像させる〔譜例 78〕。

〔譜例 78〕《ペレアスとメリザンド》第5幕冒頭

The musical score for the beginning of Act 5 of 'Peleas and Melisande' consists of three staves. The top staff is for the Harpe (Harp), marked 'pp' and featuring a continuous harmonic pattern of triplets. The middle staff is for the Violons (Violins), and the bottom staff is for the Altos (Alto), both marked 'pp tres doux et tres expressif'. The tempo is 'Lent et triste'. The Violons and Altos parts feature a melodic line with a 3rd degree triplet.

対照的に5小節目から、フルートとクラリネットが交互に和声的な3度の3連符を行う。続いて、冒頭のモチーフが再び現れる。ハープは冒頭と変わらない奏法だが、表拍はフルートとコールアングレ、クラリネットがユニゾンになっている。ハープの裏拍のあゆみは、メリザンドの死へ向かう時間のあゆみである。〔1〕からは、弦楽器のメロディーとハープに

よる裏拍のアルペジジョ付きの和音によって、ある種希望のあるような和らいだ空気になる。14小節目で、ヴィオラとチェロのピッツィカートによる拍頭と、ハープのオクターブの2度の揺れのシンコペーションによって、前奏の一区切りを成す。前奏は、緊迫した時間と和らぎの繰り返しが、ハープによって先導される。

幕が上がると、アルケルとゴローと医師が部屋の隅にいる。メリザンドは床に横たわっている。医師のセリフが始まる[1]の9小節目から、ハープは低音の単音の裏拍を行っている。これが2nd ヴァイオリンのシンコペーションと重なり、裏拍を強調することで、不安を煽っている。ここで医師は、メリザンドが亡くなりそうに弱っているのは、傷のせいではないが原因がわからない。と言い、匙をなげる。

次にハープが現れるのは、メリザンドが目を覚まし、「窓を開けてください」とセリフが入る[3]の10小節目である。その3小節前に、3度の3連符による希望のモチーフがフルートとクラリネットによって繰り返される。3回目のハープは、同じモチーフを全て4分音符に拡大されている。メリザンドの意識が戻ったことを音響的に表しているが、ヴァイオリンは裏拍を行っており、希望の中にも不安が混じっている。

メリザンドはゴローに「窓を開けてほしい」と頼む。オペラで病人が窓を開けるのは、死の暗示であり、[4]の6小節目で、ハープが和声の下降のアルペジジョを高い音域で行うのも死に向かっていく様子ではないだろうか [譜例 79]。

[譜例 79] 《ペレアスとメリザンド》 第5幕[4]

370 [4]

Fl. Hrb. C. a. H. M. A. V. 1 V. 2 C. B.

né - tre... Non, non, la grande fe - né - tre... c'est pour
Veux-tu que j'ouvre celle-ci Méli - san - de?

pp div. p dim. div. pp div. pp

窓が開いた後、[5]でメリザンドが、もう日の入りですか？と尋ねる。ここでハーブが和音を組み合わせたアラベスクによって、太陽の残りの光を表している。3小節目からは、オクターブによる分割の繰り返しが行われ、会話の区切りと成っている。続く5小節目でアルケルがメリザンドの加減を尋ねることからも明らかだろう。

しばらくハーブは休みが続き、ゴローがメリザンドに許しを乞い、ペレアスを愛していたのか。と尋ねる。メリザンドがええ、愛しています。と答える。[17] [譜例 80] でハーブはアルッペッジョ付きの和音を、オーボエによるペレアスのテーマに色を添え、セリフの気持ちを補強している。ハーブを前後しばらく登場させないことによって、愛の告白でのメリザンドの気持ちを表す機能をさらに引き立てている。

[譜例 80] 《ペレアスとメリザンド》第5幕 [17]

1st Solo
p doux et expressif
dim, molto
au mouvt
 385
 Fl.
 Cors.
 4^e H.
 M.
 Go.
 [17] **Lent**
 Vols.
 Alt.
 Vla.
 C.B.
 Je l'ai aimé. Où est-il? Tu ne me comprends pas? Tu ne veux pas me comprendre?

「真実を言え。」と迫るゴローに、メリザンドは「真実を。」と返した [21] の7小節目の *tres modere* からは、ヴィオラの裏拍が始まり、再び、死へ向かう不安に視点がうつる。チェロの裏拍を受け継いで、[22]からはハーブによって裏拍が行われる。冒頭では音程の変化があったが、ここでは、オクターブの同じ音の繰り返しで、動きが少ないことから、冒頭の時点よりも確実に死が近くなっている。さらにメリザンドは、アルケルに今は冬なのかと尋ね、冬は寒くて怖いと言っている [25] の3小節目でハーブは入り組んだアルペジオ

[28]で突然、部屋の外にいた召使いたちが部屋に入ってきて跪く。そこからメリザンドはもの言わなくなるが、[34]〔譜例 81〕でまだ死んではないことがわかる。死に向かい、もうしゃべることのできなくなったメリザンドが、まだ生きていることを聴衆に伝えるためにハープが下降のアルペジオや、アルペッジョ付きの和音、単音など、様々な形で用いられている。

Fl.

C. a.

C. r.

Trp.

F. H.

A.

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

V. 5

V. 6

C. B.

...ter... L'âme du maître est très silencieuse... L'âme du maître aime à signaler seulement...

そして [35] の 8 小節目でオーボエを伴ってハープが上行し、次の小節で 3 度と 2 度の重音が奏でられると、召使たちがひざまずく。この動作によってメリザンドが死んだことがあきらかである。すでにベッドの中で物を言わなくなったメリザンドが何かのアクションによって死んだことを伝えるのは難しいが、ハープの動きによって表している [譜例 82]。

[譜例 82] 《ペレアスとメリザンド》 第 5 幕 [35] の 8 小節目

メリザンドが息を引き取った後、[36] から、打楽器と共に規則的に 3 度を奏でるハープは葬送の鐘の音を表している。

[37] の 5 小節目でメリザンドが息を引き取ったことにみんなが気づき、ハープはハーモニクスのオクターブの裏拍を行っている上で子供のテーマをヴァイオリンとチェロが行っている。そこからセリフの視点は、子供に変わり、次にハープが現れる [39] の 6 小節目の下降形の際も同じである。8 小節目では、希望のモチーフである 3 度の 3 連符の下降形が 2 度ハープによって現れる。子供が、新しい希望として捉えられている。

[40] からのオペラの後奏部分は、物語は夜になって終幕し、ハープは第 3 幕第 1 場に登場した星の連想によって、星の輝く様子を表している。

・ライトモチーフについて

《ペレアスとメリザンド》に関する先行研究では、この作品でのライトモチーフの使用についての研究が行なわれている。ここでは、それに照らしあわせたときに、ハープがいかなる意味でライトモチーフの機能を果しているか考察する。

まず、はっきり指摘できることは、旋律としてハープだけが特定のモチーフを担うことはなかった。しかし、ハープの象徴や連想、登場人物の役割という機能から、ハープが広い意味での一種のライトモチーフ機能を果していると、整理して考えることができる。ハープのライトモチーフの機能は、ハープが表現する特定の音響効果の繰り返される使用によるものと、劇作品の中でハープそのものが役割を持つ場合。さらに、この考えを拡張すると、ペレアスとメリザンドにおいては、ハープそのものの音色が、特定の人物、特にメリザンドと結びつく広い意味での音響的ライトモチーフの役割を果しているということもできる。

これは、先に挙げたような、メリザンドの役割をハープが様々な仕方で劇の中で一貫して担っていることから生じる。

《ペレアスとメリザンド》において特筆すべきなのは、メリザンドを中心とした登場人物の心情や動作の情報を、音響的に補う役割をハープが担っていることと、水の連想から発展した泉や波を始めとする光や夜などの様々な連想のバリエーション、またオペラの時間軸、場の設定も行う他、登場人物の視点の変化を音響的に示していることである。

メリザンドが水の属性を表すということは、村山則子の《ペレアスとメリザンド》研究においてもすでに指摘されている³⁸。泉の音響効果を持つハープが、メリザンドの役割を広く担うことによって、間接的にもメリザンドの水の属性を音響的に表している都言えよう。

³⁸村山則子『ペレアスとメリザンド』（作品社: 2011), p.189 ff

3. 《夜想曲》(L. 98)

成立：アルトマンに献呈されるオーケストラと合唱のための3つの交響三部作《夜想曲》は、1897年の暮れから話題に上り始め、《ペレアスとメリザンド》と同時進行で進められた。しかし、《ペレアスとメリザンド》の5幕よりも苦勞させられたと作曲家がこぼすほど(ルシュール P.195)《牧神の午後への前奏曲》後の新境地を開拓するのは大変なことだった。構成は、1. 〈雲〉 2. 〈祭り〉 3. 〈シレーヌ〉 となる。女性合唱は、3. 〈シレーヌ〉のみで用いられる。

初演： I, II 1900/12/9 C.シュヴィヤール指揮 1901/10/27 IIIを含めて C.シュヴィヤール指揮

出版： 1900 Fromont

編成： 3.3.2.3 — 4.3.3.1 — timp. - 2 perc. - 2 harps — strings

1. 〈雲〉

ハープは節約して用いられ、全部で12小節しか登場しない。灰色の雲の情景から、少し光が出るようなイメージで、《牧神の午後への前奏曲》で指摘した牧歌性も同時に表している[譜例83]。

[7]からのフルートとの旋律のユニゾンのハープは実音の単音で行われ、もう1度旋律が繰り返される時は、単音のハーモニクスに変化している。

[譜例83] 《夜想曲》 1. 〈雲〉 [7]

7 Un peu animé
très expressif
1re FL.
CL.
1re et 2e VOIX
HARPE (Sol b, Ré b, La b, Mi b, Si b)
pp

2. 〈祭り〉

①の12小節目〔譜例 84〕 2台のハープによるスケールグリッサンドは、ティンパニーのトリルの一種の保続音上のソロである。新しい場面への転換部分で劇的に用いられている。

〔譜例 84〕《夜想曲》2. 〈祭り〉 ①の12小節目

The image shows a page of a musical score for 'Fête' (Festival) from Nocturne 2. The score is for a full orchestra and two harps. It is divided into two systems. The first system (measures 1-12) is marked 'A tempo' and 'Un peu plus animé'. The second system (measures 13-24) is also marked 'A tempo' and 'Un peu plus animé'. The harps play a scale glissando in measures 1-12, which is a type of sustained sound for the timpani. The score includes parts for Cor Anglais, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, and Harp.

次にハープが現れるのは⑩である〔譜例 85〕。ここで、音楽は賑やかな祭りの様子の15/8拍子から、行進の2/4拍子に変わる。2台のハープはそれぞれに違うことをしている。

2nd ハープはコントラバスとチェロとティンパニーのユニゾンの5度の重音はバス声部をになっている。1st ハープはチェロとティンパニーのユニゾンと和音を行う。リズム

は1st ハープと同じ4分音符の繰り返しで、24小節間続くことで、行進の様子を表し、場の設定と打楽器的使用を行っている。

[譜例 85] 《夜想曲》2. 〈祭り〉 10

10 **Modéré mais toujours très rythmé**

The score is for a piece titled "Modéré mais toujours très rythmé" (Moderate but always very rhythmic). It is marked with a tempo of 10. The score is written for Trombones (TROMP. (Sourdiées)), Harps (1^{re} HARPE and 2^e HARPE), and Timpani (TIMB.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Trombones, Harps, and Timpani. The second system includes staves for Violins (vclle), Divas (Div.), and a section marked pizz. (pizzicato). The score is marked with dynamics such as pp (pianissimo), ppp (pianississimo), and ppz (pizzicato). The score is marked with articulation marks such as stacc. (staccato) and pizz. (pizzicato). The score is marked with a repeat sign at the end.

10 **Modéré mais toujours très rythmé**

TROMP. (Sourdiées)

1^{re} HARPE

2^e HARPE

TIMB.

vclle

Div.

pizz.

pp

ppp

次にハープが現れるのは **13** からである。この間オーケストラはだんだんとクレッシェンドしていき、行進が近づいてくる様子が描かれている。**13**からはオーケストラがフォルテとなり、行列が目の前にいるようである。そこでハープは和音を拍の頭で行っている。全体がフォルテの中での演奏はハープの音が全面にきこえることはないが、華やかな新しい音色になる。**16**から、また祭りの様子の 15/8 拍子に戻ると、**17**からアクセント付きの和音を奏でる [譜例 86]。

[譜例 86] 《夜想曲》 2. 〈祭り〉 **17**

この際、ヴァイオリンとヴィオラの 8 分音符の刻みには、拍頭にアクセントがあり、ハープもアクセントの箇所演奏しており、弦のアクセントを強調している。

20の14小節目からは、4分音符の和音を行う。これは、弦のピッツィカートと和音と同じもので、小節ごとに交互に演奏している。楽器間の繰り返しである。

3. 〈シレーヌ〉

〈シレーヌ〉では、冒頭から舟人を惑わす海の動きや、きらめきといった様々な描写にハープが用いられている。また、それまでの2曲で、ハープが限定的に節約されて使われていたのに対して、たくさん用いられている。

冒頭からの〔譜例 87〕2小節間は、2台のハープが5度の分割と重音を行い、コントラバスの保続音の分割を行い、3小節目は2nd ハープだけが2連符の5度の分割の繰り返しを行い、4小節目では1st ハープが6連符のアルペジオの往復のアラベスクと、16分音符の5度の分割の繰り返しを2nd ハープが行い、ヴァイオリンのトレモロと合わさってテクスチャーを複雑にしている。

〔譜例 87〕《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉の冒頭

Modérément animé

3 GRANDES FLUTES
HAUTOIS
COR ANGLAIS
CLARINETTES EN LA
1^{re} ET 2^e BASSONS
3^e BASSON
1^{re} ET 2^e CORNS EN FA
3^e ET 4^e CORNS EN FA
3 TROMPETTES EN FA
1^{re} HARPE
2^e HARPE
8 1^{re} SOPRANI
8 MEZZO SOPRANI
VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

Modérément animé

ppp

Div.

5小節目から7小節目までは、**1**から3小節目の繰り返しである。そしてここまでは、波のきらめきを表現している。**1**からは、弦楽器の旋律とユニゾンと和音を2台のハープが行い、新しい音色を作っている。2台のハープは同時に演奏しているが、音域は1stが上で2ndが下である。**1**の1小節目と2小節目では1stハープが3度の分割の繰り返しと2度の分割の組み合わせのアラベスクを行い、2ndハープはチェロとのユニゾンの5度の重音と、1stハープの2度の分割とユニゾンをハーモニクスで行っている。ここでも弦楽器のトレモロと3連符のフルートと組み合わせあってテクスチャーを複雑にしている。**1**の8小節目は、2台がユニゾンで5度の重音を拍節で行う。この拍節の間、弦楽器は同じ音をトレモロで分割しており、ハープは波が跳ねる様子をしめしている。その後の13小節目からも同様である。次にハープが現れるのは、**3**の3小節目のオクターブの音階的な動きである。**3**からヴァイオリンが、その後のハープと同じ動きをしており、楽器間の繰り返しである。4小節目では、オーボエとホルンがユニゾンになっている [譜例 88]。

[譜例 88] 《夜想曲》 3. 〈シレーヌ〉 **3**の4小節目

その後5小節目では、2台のハープが組み合わさってオクターブの長い上行形のスケールが3拍目から現れ、管楽器のクレッシェンドの効果を補強して、海のきらめきを表している。6小節目でも同じものが繰り返されている。**[4]**の3小節目からは、2nd ハープは、アルペッジョ付きの和音の拍節を行い、全体に対して新しい音色を作っている。1st ハープは、4小節目で5度の重音をクラリネットとユニゾンで行い新しい音色をつくっている。7小節目で1st ハープは、スドルッチャンドの上行と下降の往復によるアラベスクを、2nd ハープはオクターブの5度の分割による往復のアラベスクをそれぞれ行い、波のきらめきを行っている。その後 *Ritenu* の指定のある**[5]**の4小節目でヴァイオリンのトレモロによる2度と5度の往復によるアラベスクが2台のハープに受け継がれ、場をつなぐ役割を持っている。

次に**[9]**の1小節目から6小節目でハープがオクターブの拍節をホルンとのユニゾンで行われ、新しい場の設定を行っている。この後、ホルンだけがこの動きを行って、ハープはお休みになる。そこから4小節間クラリネットが、下行のアルペジオを繰り返し始める。**[10]** [譜例 89] からは、2台のハープが和声的な重音による下行のアルペジオの動きを、クラリネットから受け継いで繰り返す。

[譜例 89] 《夜想曲》 3. 〈シレーヌ〉 **[10]**

11の7小節目、8小節目は2台のハープがユニゾンでコントラバスとのユニゾンのバス声部を低音楽器として行う〔譜例90〕。11の9、10小節目は和音による拍節でアングレのソロに色を添える。

〔譜例90〕《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉 11の7小節目

The musical score for Example 90, measures 7-10 of 'Sirene' from Nocturne 3, is presented in a standard orchestral format. The score includes parts for the following instruments: 1^{re} FL., HAUTB., CL., 1^{re} et 2^e B^{ASS}, CORS, 1^{re} HARPE, 2^e HARPE, 1^{re} S^{OP}, 2^e S^{OP}, Uis., Div., and arco. The score is in G major and 3/4 time. Measures 7 and 8 show the harp and double bass playing in unison. Measures 9 and 10 feature a solo for the voice (Uis.) with a slower tempo and sustained notes. The score includes dynamics such as pp, p, and pp. Tempo markings include 'Retenir' and 'Plus lent et en retenant jusqu'à la fin'.

12の3小節目からも和音による拍節でトランペットのソロに色を添える。12の5小節目からクラリネットによる3度の重音による2度の揺れを、ハープと交互に繰り返している。その際のハープとユニゾンでメゾソプラノも歌っている。12の8小節目のハープの4

分音符のハーモニクスの旋律〔譜例 91〕は、保続音上のソロで、ゆったりとした動きは、牧歌性、ひいては海の大気を表しているのだろう。

〔譜例 91〕《夜想曲》3. 〈シレーヌ〉12の7小節目

The first system of the musical score for 'The Little Shepherd' includes parts for Flute (Fl.), Horns (HORN), and Strings. The Flute part begins with a melodic line in the right hand, marked with a forte (f) dynamic. The Horns play a sustained harmonic accompaniment. The String section consists of Violins (V1, V2), Violas (V3, V4), Cellos (C1, C2), and Double Basses (DB1, DB2), all playing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

4. 《海》 (L. 111)

成立：《夜想曲》後の新たな手法による、また《ペレアスとメリザンド》後の初の管弦楽作品である。この「三つの交響的スケッチ」のテーマはドビュッシーにとって親しみのあるものであった。構成は3楽章からなり、それぞれにタイトルが附いている。元々は特定の地域を連想させるものであった「1. 〈サンギネール諸島付近の美しい海〉」から「1. 〈海の夜明けから正午まで〉」に変更し、「2. 〈波の戯れ〉」、「3. 〈風は海を踊らせる〉」から「3. 〈風と海との対話〉」に最終的になった。出版譜の表紙は葛飾北斎の版画〈富嶽三十六景〉の1枚〈神奈川沖浪裏〉の波の意匠を用いている。

また、特筆すべきは、その構想の速さである。《夜想曲》は5年以上、《映像》の完成には7年を要することになるにもかかわらず、《海》を書くには1年半しかかかっていないことである。

初演： 1905/10/15 C.シュヴィヤール指揮

出版： 1905 Durand

編成： 2.3.2.4 — 4.5.3.1 — timp. - 3 perc. - 2 harps — strings

海を描写した交響詩であるが、自然を標題とした新しいものである。

この作品においては、題名の「海」の表情を、ハープが表している。ハープはこの作品の前提として、その全てが波の動きや光を連想させ表現に重要な役割を果たす。

ある時は、ゆったりとした波の動きを低音部を中心に、波のきらめきは高音で、と様々な形で示している。

また波の様子はハープ単体で示されることもあるが、他の楽器の規則的な動きと組み合わせられることによって行われることもある。

1. 〈海の夜明けから正午まで〉

冒頭、2小節目より低音のオクターブを1st ハープと2nd ハープが繰り返す、これが波のゆったりした動きを表している〔譜例 92〕。ハープが低音楽器として全体の動きを担うということが、新しい機能である。続く〔2〕からも冒頭と同じ機能を用いているが、音価が半分に縮まっている。

〔譜例 92〕《海》 1. 〈海の夜明けから正午まで〉 冒頭

〔2〕の5小節目で1st ハープはクラリネットとユニゾンの上行のアルペジオを行う。この後同じパッセージはフルートとファゴットに受け継がれ、さらに交互に繰り返される。その間2nd ハープは変わらず、波の動きを表すバス声部を行っている。〔2〕の11小節目から1st ハープがアルペジオの往復のアラベスクとチェロとユニゾンの5度の分割を行い、波の様子を表すのと同時にヴァイオリンとフルート、チェロが音価の違う音符がなることでテクスチャーの複雑化も行っている。〔2〕の12小節目で2nd ハープが5度の重音による下降形のクラリネットのユニゾンによって海のきらめきをあらわしている。〔3〕からは1st ハープは8分音符の下降のアルペジオとチェロとのユニゾンの5度の分割を繰り返している。弦楽器は〔2〕の10小節目からと同じことが繰り返され、引き続き同じ機能を持っている。〔3〕の7小節目からは、ハープは再び〔2〕の11小節目からと同じことが繰り返されている。〔4〕からは、1st ハープがオーボエと旋律のユニゾンと5度の分割の繰り返しを行っている。旋律のユニゾンは新しい音色を作り出し、5度の分割は海の動きを表している。〔4〕の5小節目からは、1st ヴァイオリンのピッツィカートで分割をユニゾンで行い、波の様子を違った形で表している。〔5〕からは、下降するアルペジオ付きの和音の繰り返しによって波のきらめきを表現している〔譜例 93〕。

〔譜例 93〕《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉 〔5〕

〔6〕からは5度の上行形の分割が、行われる。この際に、他の楽器によるこれまでの波の表現はなく新しい場を設定している。ここには、牧歌性も感じることができる。次にハーブが出てくる〔7〕では、ホルンの分割を行い、弦楽器のピッツィカートと組み合わせ、テクスチャーの複雑化を行っている。〔7〕の6小節目ではアルペジオ付きの和音が弦楽器のアクセントと同時にあり、アクセントを強調し、新しい音色を作っている。〔8〕の2小節でチェロのピッツィカートとユニゾンのオクターブの2度の上行形の繰り返しは、音価の違う他の楽器との組み合わせでテクスチャーを複雑化している。〔8〕の5小節目でオーケストラ全体が、5度の平行移動を行う際ハーブも5度の重音を行う。スフォル

ツァンドの強調をし、新しい音色を作り出している。その後は、5度の重音が拍頭に持ち、ハープは波の跳ねる音を表現している。〔9〕の7小節目からフルートが3度の付点の繰り返しが行われる。これが〔9〕の10小節目でハープに受け継がれる。〔9〕の12小節目は5度の分割がクラリネットとユニゾンで行われ、テクスチャーの複雑化と波のきらめきを表している。〔11〕〔譜例 94〕では、ハープの下行の3連符のアルペジオの繰り返しが、メロディーとは違う単価で動いている。

〔譜例 94〕《海》1. 〈海の夜明けから正午まで〉 〔11〕

規則正しい動きは、水の動きから発展した海の様子を表し、他の楽器の付点が同時になることによって、テクスチャーの複雑化を行っている。他の楽器の付点が続く中、ハープは、シンコペーションの2度の揺れのオクターブをチェロとコントラバスの音域で行い、

低音楽器としての使用である。2度のゆれは、波の揺れを表し、テクスチャーの複雑化もおこなっている。

14からは、真昼の海の太陽の光が表現される。1st ハープが5連符の5度の往復の繰り返し、2nd ハープが16分音符の繰り返しを行い拍の頭はフルートの旋律とユニゾンである。3小節間繰り返された後、2台がユニゾンでスケールグリッサンドの上行形を行い全体のクレッシェンドの効果を補強する。これが1度繰り返されると、次はオクターブの旋律は弦楽器とユニゾンである。

2. 〈波の戯れ〉

ハープとフルートとクラリネットとの結合はもちろんだが、波のきらめきを表す為にグロッケンやトライアングルといった打楽器と結合しているのが、この楽章での特徴である。

2小節目でハープは2拍目と3拍目で下降と上行のアルペジオを行っている〔譜例95〕。

〔譜例95〕《海》2. 〈波の戯れ〉冒頭

Allegro (dans un rythme très souple) (116 - ♩)

1 PICCOLO

2 FLÛTES

2 HAUTOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en LA

3 BASSONS

1^{er} et 2^e CORMS chromatiques en FA

3^e et 4^e CORMS chromatiques en FA

3 TROMPETTES chromatiques en FA

CYMBALES

TRIANGLE

1 GLOCKENSPIEL ou Célesta

2 HARPES

1^{er} VIOLONS div.

2^{es} VIOLONS div.

ALTO div.

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

この1拍目でグロッケンが、ハープのアルペジオのはじめの2音を行っている。この組み合わせは、4小節目でも繰り返されている。続く [16] からハープが上行のアルペジオを行い、次の小節でグロッケンがオクターブの分割の繰り返しを行っている。2小節を1つとして繰り返される。この組み合わせは、[18] の4小節目まで2度の揺れや、オクターブの往復、アルペジオの上行形といった波を象徴する奏法が中心に使われ、きらめきを表している。

[18] の6小節目から8小節目までは、チェロとユニゾンでバス声部を行い、低音楽器として用いられている [譜例 96]。

[譜例 96] 《海》 2. 〈波の戯れ〉 [18] の6小節目

En retenant - - -

ここで注目すべきことは、オーケストラの中でチェロとハープしか音をだしていないことである。

次にハープが現れる際は、最も海を連想させる。ゾワ＝ウィンターも指摘している [20] の保続音上のソロの2台のハープによるスドルツチャンドの上行と下降である³⁹。これは2度行われるほか、[39] も同様である。

[21] からは3度の分割の下降形が、グロッケンとハープによって交互に繰り返され、波

³⁹ Sowa-Winter, op. cit., p. 92.

の揺らめきによる光を8小節に渡り表現し、背景の効果ももっている。

[23]の5小節目[譜例97]フルートから受け継いで32分音符の長い下行と上行のスケールの動きをつくり、これも繰り返される波の動きである。

[譜例97]《海》2.〈波の戯れ〉[23]の5小節目

チェロとユニゾンの単音と6連符の上行型のスケールを行う[24]の7小節目からは、ハープの六連符とヴァイオリンの16分音符の上行型が絡まってテクスチャーを複雑にしている。

[25]の4小節目からは、再びグロッケンとの組み合わせによるきらめきを表している。ここでは3連符と8分音符の和声の下降からの往復のアラベスクのハープと、グロッケンの16分音符の2度の連続の下降からの往復のアラベスク、さらにオーボエが6連符による

2度の連続の下降からのアラベスクを行い、テクスチャーを複雑にしている。**25**の9小節目は、バスをになうオクターブの拍節は低音楽器として用いられている。**25**の10小節目は、和声の6連符の上行アルペジオで、フルートの16分音符と絡まり、テクスチャーを複雑にしている。

次に打楽器との新たな組み合わせによる機能が現れる。これは**26**の3小節目からである〔譜例98〕。

〔譜例98〕《海》2. 〈波の戯れ〉 **26**の3小節目

The musical score for Example 98, measures 26-28 of 'The Sea' Part 2, 'Play of Waves'. The score is written for a full orchestra. The woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Horns, Clarinet, Bassoon) and Harp 1 play triplets of eighth notes in a descending pattern. The brass (Cor Anglais, Trumpets 1 & 2) also play triplets of eighth notes. The percussion (Cymbals, Triangle, Glockenspiel) provides a rhythmic accompaniment with cymbals and triangle.

ハープは、ヴァイオリンとヴィオラの保続音の分割を、アルペッジョ付きの3度の重音の拍節で行っている。これにトライアングルとシンバルが組み合わせられ、波のきらめきを示している。音程のない打楽器との組み合わせは、これが初めてである。

27の5小節目からは、バス声部としてチェロとユニゾンを行っている。**27**の8小節目は装飾音付の単音が繰り返される。これは、《牧神の午後への前奏曲》でも水の跳ねる音として用いられていた音型である。ここでも波の動きの表現をしている。この動きが、**27**の10小節目で繰り返された後、**28**からは**25**の4小節目からと同じアラベスクが行わ

れる。今回、グロッケンはいないが、オーボエの6連符にはフルートとアンブレが加わり、テクスチャーの複雑化を行っている。**[28]**の5小節目からは、オクターブの拍節を保続音上のソロで繰り返している〔譜例 99〕。高い音域での規則的な動きは、波のきらめきを表している。

〔譜例 99〕《海》2. 〈波の戯れ〉 **[28]**の5小節目

The musical score for Example 99, measures 125 to 127, is presented in a standard orchestral format. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes parts for the following instruments: Piccolo, Flute, Horns 1 & 2, Clarinet in A, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais, Trumpet 1, Cymbal, Triangle, Glockenspiel, Harp 1 & 2, Violins 1 & 2, Alto, Viola, and Cello. The music features a complex texture with many instruments playing sustained notes and rhythmic patterns, particularly in the woodwinds and strings. Dynamics include fortissimo (ff) and decrescendo (dim.).

この後の**[31]**の3小節目からは2度の分割の繰り返しをハープが行い、**[32]**の和声の上行のアルペジオを行い、両者とも波を表している。

[33]の4小節目は、新しい音色を作る。ヴァイオリンとのユニゾンで下降と上行のスケ

ールを行い、上行部分ではグロッケンが加わる。**33**の8小節目も同様である。

33の9小節目からは和声機能のアルペジオの往復のアラベスクをハープが担当する際、弦楽器はトレモロや3連符を行い、テクスチャーを複雑にしている。**34**からハープがアルペジオの上行型の繰り返しになっても、その機能は変わらない。**35**からはチェロのピッツィカート、ハープがオクターブで分割し、波を表している。これはチェロがアルコになる**36**の5小節目まで行われる。**36**の7小節目から、ハープはスドルツチャンドを行う。ソロではないが、これも波をあらわしている。

37からはコントラバスの分割の拍節をハープが行い、低音楽器としての機能を担っている。5小節目からは、**28**の5小節目からのような高い音域での、和声のアルペジオのアラベスクは同様にきらめきを表している。その次にハープが現れるのは**39**のスドルツチャンドである。これは、**20**と同じである。**39**の13小節目からの2台のハープ、それぞれによるアルペジオのアラベスクは、グロッケンと組み合わせによって、今までと同様きらめきを表している。**41**の3小節目から2台のハープのユニゾンによるアラベスクは、保続音上のソロで、これまでの波のきらめきと共に、牧歌性も感じることができる。このパッセージは、**42**から繰り返される〔譜例 100〕。**42**の5小節目で1st ハープのソロで、それまでのアラベスクの上行型を奏でると、シンバル、フルートとグロッケンの3連符の上行型が続き、それとハープのハーモニクスの単音が組み合わせられて、海のきらめきを表す打楽器と牧歌性を示すフルートと、ハープのゆったりとした動きとハーモニクスが融合している。

〔譜例 100〕《海》2. 〈波の戯れ〉 **42**

3. 〈風と海との対話〉

これまでの2楽章はハープが多用されていたが、この楽章では、標題にそって海の部分の動きと、きらめきを表すために限定的に使われている。

54の5小節目からは、荒れた海のうねりを表すのに2台のハープがそれぞれ3度や2度、5度の分割による繰り返しを使っている〔譜例101〕。

[譜例 101] 《海》 3. 〈風と海との対話〉 54 の 5 小節目

Plus calme et très expressif

(1^{ers} de chaque pupitre soli) arco

Cors
Trp.
Trb.
Tuba
Timb.

Hrp. 1
Hrp. 2

Vns 1
Vns 2
Alt. div.
Vlcs
Cb.

pizz.
f
dim.
p
pp
molto pp
[arco]
pp

sourdines

4 Cb. soli

嵐が収まるのは、**[55]**の9小節目である。2台のハープは交互にアルペッジョ付きの和音を行う。ここでは、2楽章でも指摘したグロッケンも同時に行うことで、波のきらめきを表している。**[55]**の17小節目からは、2台のハープが交互に上行のアルペジオを繰り返しており、波の動きを表している。**[56]**からは下降のアルペジオをファゴットとのユニゾンで行っている。同時に鳴るのは、オーケストラの中の楽器のそれぞれ違う音価、リズムである。それによって音の渦が出来て、波のうねりを表している。

中期の作品においては、ハープの機能に関しても新しい機能が次々に用いられるようになった他、それを担うハープの奏法のバリエーションも発展していく。象徴と連想は、夜や星など水以外の様々なものを表すようになり、登場人物の役割、場の設定、時間軸、視点の変化、低音楽器としての使用、打楽器的な使用、楽器間の繰り返しなどが用いられる。

第8章 後期

第8章の後期の作品は、音楽的表現が具体的な象徴性を伴わない音の運動性によって担われるという傾向を持つ《映像(第3集)》以降の作品で、噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲、《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》、《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》、《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》、《遊戯》、《英雄的な子守歌》である。

噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲と《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》に関しては、どちらもドビュッシー自身による管弦楽編成への編曲が行われている楽曲である。原曲は、共に前期の年代に作曲されているが、管弦楽でのハープ機能の変遷を見る上では、編曲された年代で見ていくのが妥当と考え、後期の作品として扱うこととした。

1. 《映像(第3集)》(L. 118)

成立：当初は2台ピアノ用の作品として計画されていた。しかし、管弦楽用として完成した。ピアノ連弾用と2台ピアノ用の編曲はA・カプレに任された。

〈ジグ〉、〈イベリア〉、〈春のロンド〉の3曲から構成され、2曲目の〈イベリア〉は、曲中で3つの部分に分かれており、それぞれ「1. 通りから道から」、「2. 夜の香り」、「3. 祭りの日の朝」、と副題が付いている。

各曲はそれぞれがイギリス(スコットランド)、スペイン、フランスの民族音楽的なイメージを持つ。組曲の体裁はとられているが各曲の作曲時期、楽器編成は異なっており、各曲は半ば独立した作品と見ることができる。以下の曲順は全曲の作曲後に決められたものであるが、この順に演奏する場合と、完成順に演奏する場合とがある。

初演：1913/1/26 全3曲 C・ドビュッシー指揮

出版：I.1913 II.1910 III.1910

編成：4.4.4.4 — 4.4.3.0 — timp. - 2 perc. - cél. - 2 harps — strings

第1曲 〈ジグ〉

ハープは、8小節目から全音音階のグリッサンドの上行型を保続音上のソロで繰り返

している [譜例 102]。

[譜例 102] 《映像(第3集)》第1曲〈ジグ〉8小節目

The musical score for Example 102, titled 'Image (Volume 3)' Part 1 'Jig' Measure 8. The score is for a full orchestra and includes parts for Gdes Fl., Cl., 1re et 2e Tromp., Cymb., Célesta, Harpes, 1ers vons Div., 2ds vons Div., Alt. Div., Violles Div., and C.B. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score shows various dynamics such as p, pp, and piu pp, and includes markings for 'baguette de Timb.' and 'gliss.'

この際に開始音が、オクターブごと上昇している。他の楽器には、目立った動きがなく、ハープの動きと音色が強調されている。これは抽象的運動と音色のあそびである。3回繰り返された後、フェルマータが入り、場の区切りを行っている。[1]の4小節からは、先ほどと同じことが、スケールの上行型で行われる。構成音も先ほどの全音音階で奏法が変わる以外は、すべて同じである。[3]の1小節から装飾音付の単音で弦楽器のピッツィカート

とユニゾンを行っている [譜例 103]。

[譜例 103] 《映像(第3集)》第1曲〈ジグ〉 [3]

[3] Même mouv^t (plus exactement rythmé)

The score is for a 3-measure section. It features a variety of instruments including Flute, Horn, Clarinet, Bassoon, Oboe, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is 'Même mouv^t (plus exactement rythmé)'. The score includes dynamic markings such as p, pp, sf, p subito, and piz. The instruments are arranged in a way that creates a rich, layered sound, with some instruments playing in octaves.

これも音色のあそびである。[3]の3小節と4小節目は2nd ハープがオクターブのバス声部、1st ハープがチェロのピッツィカートとのユニゾンで低音楽器として用いられている。[3]の6小節目からは1st ハープのオーボエの1部を担う右手とヴィオラとユニゾンの左手は、新しい音色を作る。[6]の8小節目の2度の重音のオクターブは弦楽器及びフルー

トとオーボエのユニゾンで新しい音色を作り、[7]の3小節目からもチェロのピッツィカートとのユニゾンで、ハープは共鳴板のそばの位置を弾く特殊奏法のプレドゥラタブルとなっており、新しい音色を作る。[7]の7、8小節目は、単音のバス声部でコントラファゴットとのユニゾンで、低音楽器として用いられている。[7]の9小節目から和音をおこない弦楽器と共に、新しい音色を作る。

次に現れるのは、[11]の5小節目でアルペッジョ付の和音をおこない、場の区切りをつけている。[12]では、フルートとトランペットとユニゾンで新しい音色を作っている。ドビュッシー作品でこの楽器の組み合わせは初めてである。

[15]の10小節目からは2台のハープが組み合わさって付点の2度の揺れの繰り返しを、バス声部として行っている [譜例 104]。

[譜例 104] 《映像(第3集)》第1曲〈ジーク〉[15]の10小節目

Cors
2^o *pp*
4^o *pp*

Timb. *lointain* *pp*

1^{re} Harpe *lointain* *pp*

2^e Harpe *lointain* *pp*

Tempo

1^{ers} Vons Div.

2^{ds} Vons Unis

Alt Div. *p expressif*

velles Unis

C.B. Div. 1^o pizz. 2^o arco *pp* sur la touche

この動きの1部はコントラバスとティンパニーと重なるが、ハープを中心に動き、低音楽器としてハープを用いながら、音色のあそびを行っている。この動きは [17] の4小節目まで続いて、その後ティンパニーによって繰り返される。[17] の8小節目で和音による新しい音色、9小節目でオクターブによるバス声部で低音楽器としての機能を持っている。

[19] から低音楽器としての機能をハープが担っている。コントラファゴットとの単音のユニゾン、3小節目からのコントラバスとの単音のユニゾンである。[19] の10小節目のハーモニクスの和音がシンバルと一緒にすることで区切りをつけている。[21] の和音は、ピッコロとフルートと交互に演奏し、音色のあそびをしている。[21] の7小節目からはハーモニクスの単音のフルートとのユニゾンの繰り返しは、シロフォンの付点の2度の揺れと、チェレスタの3度の分割のアラベスクが同時になり、打楽器との組み合わせと音色のあそ

びを行っている。単音のバス声部や、ハーモニクスのホルンとのユニゾンと、奏法と用法の変わる[22]以降の機能も同様である。

第2曲〈イベリア〉

この楽曲は、3つの部分に分かれ、それぞれに副題がついている。

1. 通りから道から

[12]から2台のハープはEとBの5度の分割による繰り返しを、チェロのE音の保続音上に行っている。このE音はユニゾンであり、低音楽器としての機能である。この繰り返しは、[17]まで絶え間なく行う。[17]の5小節目からは、高い音域で9度と2度のアラベスクをそれぞれ2台のハープがおこない、2台が一緒に鳴ることで、オクターブの2度の揺れのアラベスクに聞こえ、3連符と2連符が混在しテクスチャーの複雑化を行っている。[18]からも同様だが、ピッコロがユニゾンとして聴こえる。

[21]の7小節目からハープはユニゾンで、オクターブと2度の分割を繰り返している。この頭がオーボエの旋律と重なり、新しい音色を作っている。[21]の10小節目からアンブレとファゴットに旋律に移っても同様である。

[22]から[24]までは、打楽器的な使用である〔譜例105〕。2台のハープが交互にB音が1小節単位のリズムを、繰り返している。この時、ティンパニーとスネアドラムが同じリズムを交互に行う。3つの楽器が1つのグループとして扱われている。

〔譜例105〕《映像(第3集)》第2曲〈イベリア〉[22]

22 Expressif et souple (♩ = 132, pour commencer) à 2

Gdes Fl. *p marc.* à 2

ptes Fl. *p marc.* à 2

Htb *p marc.* à 2

Cl. *p marc.*

Bous

Cors *p expressif et soutenu*

Tromb. *p doux, mais soutenu*

Tuba *p doux, mais soutenu*

Timb. *pp*

T. mil. *pp* Sourdine

1^{re} Harpe *LA # pp m.g.m.d.m.g.m.d. simile*

2^e Harpe *LA # pp m.g.m.d.m.g.m.d. simile*

22 Expressif et souple (♩ = 132, pour commencer)

1^{ers} vons *p*

Div. *p*

2^{ds} vons *pp*

arco *p expressif et soutenu*

arco *p expressif et soutenu*

arco *p*

[26]からは、オクターブの分割をハープが行う。これは、クラリネットとファゴットの旋律の分割で音色のあそびをしている。音色のあそびは、[28]の5小節目からも用いられ

る。ハープのオクターブの重音の Es-Des-B-Des-Es は、フルートとオーボエ、クラリネットとユニゾンである。[28]の7小節目のアルペッジョ付の和音は管楽器のアクセントの強調、8小節目の同じアルペッジョ付の和音は、和声をになっている。

[31]の5小節目からの上行のスケールは、チェロ1本のソロ(5小節目から[32]の2小節目まで)と2nd ヴァイオリン1本のソロ([32]の3小節目から5小節目まで)とユニゾンで音色のあそびである。[33]の2小節目のコントラバスとのユニゾンの単音は、バス声部で低音楽器としての機能である。[33]の4小節目も同様である。

[34]からは打楽器との組み合わせによる音色のあそびである。2台のハープが1拍目で2度の重音、2拍目で和音を行う。3拍目でティンパニーがG-Dの5度の重音を行う。これが4小節間繰り返される。[34]の5小節目からは1st ハープが2拍目に単音のハーモニクスになり、ティンパニーが2拍目Dと3拍目Gの5度の分割を行い、カスタネットが3連符と8分音符の組み合わせを繰り返し、タンブリンが1拍目に入る。[36]になるとハープとティンパニーのユニゾンになり、トランペットとチェロも加わっている。[36]の5小節目に装飾音付の単音と、カスタネット、弦楽器のピッツィカートがユニゾンとなっている。

2.夜の香り

[37]の2小節目からの2台のハープの装飾音付の単音は、コントラバスのピッツィカートとユニゾンでバス声部を行う低音楽器としての機能である。[39]のオクターブの重音はフルートとヴァイオリンとユニゾンであると同じに、チェレスタとタンバリンのリズムと組み合わさって新しい音色を作っている。[39]の5小節目からも同様である。[41]からのアルペッジョ付和音は弦楽器と共に新しい音色を作る。[42]の4小節目からの2台のハープによる5度の分割は保続音上のソロでバス声部で低音楽器として使われている。

[43]では、《ペレアスとメリザンド》の3幕1場の冒頭の夜の場の設定と同じようなオクターブの分割によるアラベスクが行われ、背景の効果も同時に行う [譜例 106]。

〔譜例 106〕《映像(第3集)》第2曲〈イベリア〉 43

44の7小節目の上行のストルツチャンドは場の区切りを行う。45の装飾音付の和音や、3小節目の上行スケールはファゴットとユニゾン、次の小節の上行のスケールはチェロとユニゾンであり音色のあそびである。46の6小節目の2度の重音はホルンとユニゾンによって新しい音色を作っている。これは46の10小節目からも同じである。47の6小節目でのオクターブの3度はホルンとユニゾンで場の区切りをしている。48からのアルペッジョ付きの和音は和声の1部を担い、場の設定を行っている。

48の5小節目の和声のアルペジオの上行は音色のあそびである。48の7小節目、9小節目、49の2小節目も同様である。5小節目の2度の重音の拍節はホルンの分割を行い、音色のあそびである。49の7小節目からの2nd ハープはコントラバスとファゴットとのユニゾンの単音で、バス声部で低音楽器の機能である。1st ハープのアルペッジョ付の和音は音色のあそびである。10小節目の2nd ハープは単独でバス声部の低音である。また音色の遊びも行っている。50の2小節目からは、アルペッジョ付の和音とチェロの裏拍の単音が新しい音色を作る。51からは、ティンパニーのシンコペーションとユニゾンと木管

楽器とのユニゾンのアルペッジョ付きの和音を行っている。低音楽器として使用すると同時に打楽器的な使用をしている。

3.祭りの日の朝

ハープは、[63]の4小節目に2台のハープのユニゾンでオクターブのスケールグリッサンドの上行型をクレッシェンドの効果の補強として行う。ここは、《夜想曲》2.祭りと同じ使用法である。[64]の5小節目からは、ギターのような弦楽器のピッツィカートでの旋律を受け継ぎ、ハープがアルペッジョ付の和音の旋律で、ハープの音色を存分に聴かせる。音色のあそびの典型的な例である [譜例 107]。

[譜例 107] 《映像(第3集)》第2曲 〈イベリア〉 [64]の5小節目

The musical score is for measures 64-67 of the piece 'Iberia' (No. 2 of the 3rd Collection of Images). The score is written for a large orchestra and includes parts for various instruments. The key signature is one sharp (F#). The score shows a complex arrangement with many instruments playing simultaneously. The harp part is particularly prominent, featuring arpeggiated chords and a melodic line. The percussion section includes a variety of drums and cymbals. The woodwind section includes flutes, oboes, and clarinets. The brass section includes trumpets, trombones, and tubas. The string section includes violins, violas, cellos, and double basses. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument group. The harp part is marked with 'pp' (pianissimo) and 'à 2' (for two harps). The percussion section is marked with 'pp' and 'Sourdines aux 3 Tromp.' and 'Sourdines aux 4 Cors'. The woodwind section is marked with 'pp' and '10' and '11' and '12'. The brass section is marked with 'pp' and '10' and '11' and '12'. The string section is marked with 'pp' and '10' and '11' and '12'.

[67]でヴァイオリンの上行スケールの装飾音とユニゾンで新しい音色を作る。この機能は、次の小節のオクターブによるホルンとヴィオラのユニゾンの同じである。[67]の3小節目からの2度の分割の繰り返しの6連符は、木管楽器の16分音符とテクスチャーの複雑化が行われる。[69]からのスケールの上行と2度の分割の組み合わせによるアラベスクは、フルート、オーボエ、クラリネット、アングレとユニゾンで新しい音色を作る。最後の[70]の5小節目はオクターブのスケールの下降型が、低音楽器とユニゾンとなり、低音楽器としてバス声部を担っている。

第3曲〈春のロンド〉

冒頭から1st ハープが1拍目にオクターブの分割と、2nd ハープが3拍目にオクターブのハーモニクスを繰り返し行う。ヴィオラのトレモロのB音と同じ音で分割を行う形になる。これは背景の効果と、場の設定を行っている。10小節目からの1st ハープの和音と2nd ハープの装飾音付の単音は、クラリネットとファゴットとユニゾンで、アクセントテヌートの強調で、新しい音色を作っている。[1]の2小節目から2台のハープが和音による和声を行ってもその機能は同様である。[2]の3小節目で2台のハープがユニゾンで上行のスケールグリッサンドでクレッシェンドをしている。今まではオーケストラ全体の効果の補強を担っていたが、ここの箇所では全体がディミヌエンドをしていて、抽象的な運動による音色のあそびである。[3]の3小節目の1st ハープの全音音階の上行形は、場の区切りと音色のあそびを行っている。

[3]の4小節目からは、ヴィオラのピッツィカートとユニゾンのオクターブの分割を2小節行い、[3]の6小節目からはフルートの3連符と同じ和音をハープが拍頭に行っている。[4]からはヴィオラの3連符と同じ音をハープが拍頭に行っている。[4]の3小節目からはティンパニーとユニゾンとなる。[5]からは、フルートとクラリネットのユニゾンの5度の分割の繰り返しを行っている。ここまでは背景の効果である。

[5]の3小節目からはヴァイオリンのフラジオとユニゾンのハーモニクスで新しい音色を作る。[6]からのハーモニクスの単音によるフルートの旋律の1部、実音のオクターブによるファゴットの旋律の1部なども同じである。

[7]の2小節目は1st ハープが3連符のオクターブのアルペジオを繰り返し、2nd ハープがオクターブの2度の揺れを繰り返す。弦のトレモロと合わさり、テクスチャーの複雑

化である。[7]の7小節目からは、[5]からの2小節目間と同じである。[8]からは、装飾音付のオクターブと上行のアルペジオが背景の効果を持ち[8]の6小節目からの2度の分割の下降型は繰り返され、音色のあそびを行っている。[9]の3小節目、4小節目は音色のあそび以外にコントラバスとユニゾンでバスの役割も持つ。[9]の5小節目の下降のスケールは旋律で音色のあそびである。[10]はハーモニクスの単音でフルートとユニゾンをして新しい音色である。[10]の2小節目からは、2nd ハープが2度の分割の繰り返しを1拍目に、1st ハープが3拍目に6度の分割の繰り返しを行い音色のあそびである。[10]の4小節目の3拍目から2度の分割のアラベスクを行い背景の効果を持ち、[11]の2小節目からオクターブの分割と3度の分割のアラベスクでチェレスタが加わり、新しい音色を作っている。

[12]の5小節目からはオクターブの下降のアルペジオでチェレスタの拍節の分割を行い、[12]の7小節目からハープが2度の分割の繰り返し、チェレスタが2度の分割のアラベスクを行い、テクスチャーを複雑にしている。[13]ではチェレスタのオクターブの拍節を、ハープがハーモニクスの単音の裏拍を繰り返し分割している。[13]の4小節目からは、クラリネット、ヴァイオリンとチェレスタ、ハープのハーモニクスがユニゾンの旋律で、新しい音色を作っている。

[14]の3小節目のアルペジオの上行はシンバルのトレモロによるクレッシェンドの効果で補強し、ハープの音色が全面に出る音色のあそびである。[14]の5小節目の単音と装飾音付のオクターブは弦楽器とオーボエ、アングレ、フルート、ホルンとそれぞれユニゾンの関係にあり新しい音色を作る。[16]のアルペジオの上行の繰り返しは、ヴァイオリンが同じ形の逆行を行い、抽象的な運動である。[16]の3小節目からはオクターブの分割の繰り返しは拍頭がコントラバスとユニゾンでバス声部を担い、低音楽器として用いられている。[17]はコールアングレとユニゾンで新しい音色を作る。[17]の8小節目はファゴットとコントラファゴットとユニゾンで下降のスケールで、バス声部を低音楽器として行っている。[18]はコントラバスとヴィオラのピッツィカートユニゾンの単音でバスを担い、[18]の3小節目からの付点8分音符の和音は3連符の分割の木管楽器と合わさり、テクスチャーを複雑にしている。[18]の5小節目からは、[4]と同様である。[19]の5小節目からは[8]の3小節目からと同じである。[19]の7小節目のアクセントのついた和音は、弦楽器のピッツィカートとテヌートの強調を行い、音色のあそびを行っている。

[20]の2小節目の3度の揺れは、ファゴットとユニゾンで新しい音色を作る[譜例 108]。

〔譜例 108〕《映像(第3集)》第3曲〈春のロンド〉 20 の2小節目

Conserv^r le rythme mais plus assoupli

Fl.
Tb.
Cor A.
Cl.
Bous.
Corns.
Timp.
Trg.
Tbr.
Cymb.
Celesta
1^{re} Harpe
1^{ers} Vions Div.
2^{ds} Vions Div.
Alt. Div.
Velles Div.
C. B.

20 の5小節目からは、コントラバスのピッツィカートとユニゾンの単音がバス声部を行い、20 の2小節目と同じ3度の揺れは、今度はアングレとのユニゾンになる。20 の12

小節目からは、8分音符の上行形のアルペジオは、チェレスタの16音符と弦楽器の3連符が重なってテクスチャーを複雑にしている。**[21]**からは、3度の揺れによるメロディーをハーブがフルートから受け継いで、高い音域で行っている。**[22]**の2小節目の和音は区切りになり、**[22]**の3小節目からの実音とハーモニクスのオクターブの重音はクラリネットとのユニゾンで新しい音色を作る。**[22]**の7小節目からの装飾音付の単音の拍節がチェレスタと組み合わせあって新しい音色になる。これは**[23]**から5度の分割の繰り返しにハーブとチェレスタが変わってからも同様である。**[24]**からのクラリネットとアンブレとユニゾンの単音も同じである。**[24]**の7小節目からは、オクターブの重音を1拍目と3拍目にオーケストラの中でのテヌートを強調する形で、チェレスタとの新しい音色である。11小節目では、ハーモニクスとオクターブの分割の繰り返しのチェレスタとの同じ音の動きで新しい音色を作る。15、16小節目も同様である。**[25]**ではハーブは、プレドゥラタブルでホルンとファゴットとユニゾンで新しい音色を作る。次の小節はコントラバスとユニゾンのオクターブで低音楽器として用いられている。

[26]からは1stハーブの6度関係の重音の下降と上行スケールの繰り返しは、ヴァイオリンとヴィオラとユニゾンで新しい音色を作り、2ndハーブの3連符のオクターブのスケールの下降の繰り返しは、木管楽器とユニゾンで新しい音色を作っている。**[26]**の4小節目はチェロとコントラバスのとユニゾンのバス声部が低音楽器としての使用である。**[26]**の5小節目は弦楽器のピッツィカートとユニゾンの和音でアクセントの強調を行って新しい音色を作る。この2小節間の同じものが、6、7小節目で繰り返される。**[27]**からはプレドゥラタブルの単音がホルンとユニゾン、ここにシンバルも加わって新しい音色を作っている。**[27]**の7小節目からはオーケストラ全体のアクセントの強調で、ハーブが和音を行い新しい音色を作っている。**[28]**の4小節目の2連符の下降のアルペジオは、フルート、オーボエ、アンブレの3連符の上行型と交差し、テクスチャーを複雑にしている。**[28]**の6小節目も同様である。**[29]**からの5度の下降の分割は、コントラバスが2連符、ハーブが3連符でテクスチャーを複雑にし、バス声部を低音楽器として行っている。最後の2小節間の上行のグリッサンドは、チェレスタとユニゾンでクレッシェンドの効果を出し、音色のあそびをしている。

2. 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲(L. 70)

成立：原曲は、1887-89年に作曲された作品で、全部で5曲からなる。詩は全て「ボードレール悪の華」からである。管弦楽編成への編曲は、この噴水のみであり、1907年に行われた。

初演： 1907/2/24(管弦楽編成) コロンヌ指揮 エレーヌ・ドムリエ

出版： 1907(フルスコア) Durand

編成： 3.2.2.2 — 4.2.0.0 — celesta — 2 harps — strings である。

この楽曲は2度と3度の音響による対比が行われている。一貫して水と噴水の連想が使われており、その際に2度の音程が特徴的に用いられている。ハープも重要な役割を果たしている。

冒頭よりハーモニクスが規則的な拍節が繰り返し奏でられ、ヴィオラとのユニゾンによって、水の光と影の揺らめきを表している〔譜例109〕。

〔譜例109〕 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲冒頭

The musical score is for the beginning of the third movement of 'Fontaine' (L. 70) by Claude Debussy. The tempo is marked 'Andantino tranquillo'. The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, strings, celesta, and harps. The woodwinds (1st and 2nd Flutes, 3rd Flute, 2nd Oboes, 2nd Clarinets in Bb, 2nd Bassoons) and brass (1st and 2nd Horns in F, 3rd and 4th Horns in F, 2nd Trumpets in C) are marked with 'Sordine' (muted). The strings (1st Violins, 2nd Violins, Violas, Cellos, Double Basses) are marked with 'pp' (pianissimo). The celesta and harps are also marked with 'pp'. The score shows the first few measures of the piece, with the woodwinds and brass playing a melodic line and the strings providing a harmonic background.

別の方法での水の連想が現れるのは、**[3]**の4小節目からの水の柱が揺らすという歌詞と共に、1st ハープの和声の5連符によるアラベスクと、2nd ハープの2度の分割の16分音符による繰り返しとチェロとのユニゾンのバス声部が、フルートの6連符と同時にすることで噴水の動きをテクスチャーの複雑化によって行っている。

次にハープが現れる際も水の連想によるものである。3連符による2つの音程の分割のアラベスクは、水の動きを表している。

[7]から歌詞が水の柱が揺らすと何度も繰り返される **[譜例 110]**。

[譜例 110] 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲 **[7]**

The musical score is for the third movement of 'Les 5 poèmes de Baudelaire', titled 'Fontaine' (噴水). It covers measures 7 through 10. The tempo is marked 'Poco mosso'. The score includes a vocal line with lyrics in French: 'cœur. La ger-be d'eau qui ber-ce Ses mil-le fleurs, Que la'. The instrumental parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn), Horn (Cor), Harp (Harpe), Violins I & II (Ves vl.), Viola (Vcl.), Cello (C.), and Double Bass (C. B.). The score features various musical notations such as dynamics (p, pp, f), articulation (acc, stacc), and performance instructions like 'arco' and 'pizz'.

ここでは2度を同時に鳴らす8分音符によつてはねるような水の様子を表している。**[7]**の6小節目からは、ハープのハーモニクスとホルンとのユニゾンのシンコペーションによって水のきらめきを表している。

次に噴水の連想の表現としてチェレスタとの組み合わせがある [譜例 111]。

[譜例 111] 噴水《ボードレールの5つの詩》第3曲[9]の3小節目

The musical score is for a large orchestra and voices. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Hob. (Oboe), Bons (Bassoon), 1^{er} et 2^e Cora (Horn), Célesta, Harpe (Harp), 1^{ers} Vons Soli (Violin Solo), 1^{ers} Vons Tutti (Violin Tutti), 2^{ds} Vons (Viola), Alt. (Cello), Velles (Double Bass), and C. B. (Double Bass). The score is in French. The lyrics are: "O toi, que la nuit rend si". The score is for measures 9-12. The tempo is marked "à 2". The dynamics are marked "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The score is for a large orchestra and voices.

[9]の3小節目から最後までユニゾンになることはないが、2度の分割の繰り返しを楽器間で繰り返したり、和音を行ったりして、2つの楽器の音色が組み合わさることで、1つの噴水の動きを形成している。例外として [12]の5小節目から6小節目ではハープのみが単音の拍節でバス声部を行い、低音楽器として使用されている。

3. 《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》(L. 83)

成立： スコットランドの旧家ロス伯爵家の子孫である M・リード将軍からの委嘱作である。元々はピアノ連弾のために書かれた曲である。

初演： 1913/4/19 D.E アンゲルブレシュト指揮

出版： 1911 Jobert(フルスコア)

編成： 3.3.2.2 — 4.2.3.0 — timp. - perc. - harp - strings である。

ハープが初めて現れるのは、**[1]**の1小節目から5小節目の弦のピッツィカートとユニゾンの和音である。これは背景の効果を生んでいる。続く**[5]**から5小節目までもハープは和音を行う。ヴァイオリンの旋律のスフォルツァンドとアクセントの部分に演奏することで、その効果の補強を行い、新しい音色をも同時に作り出している。

Calme と指定のある中間部 **[9]**では、オーボエの旋律とドローン風のオスティナートを行う弦楽器からも牧歌性を感じる事ができ、ハープもホルンとユニゾンの単音や和音の拍節を行うことで牧歌性を担っている。

その後、**[12]**の19小節目は Calme からテンポが戻る小節である。[譜例 112]

[譜例 112] 《民謡主題に基づいたスコットランド風行進曲》**[12]**の10小節目

The image displays a page from a musical score for the piece 'Scottish Folk Song Theme' (L. 83). The score is written for a full orchestra and harp. It features multiple staves for woodwinds, strings, and harp. The tempo is marked 'Fin mezzo - cu a poco'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), articulation (acc), and performance instructions like 'Harpe' and 'Fin mezzo poco a poco'.

ここではハープは単音の拍節によって場の区切りと、新しいテンポによる場の設定を行っている。

12の24小節目～29小節目は、和声機能の和音の8分音符をハープが行い、同時に弦楽器のピッツィカートが3連符を行うことによって、テクスチャーの複雑化を行っている。

4. 《クラリネットのための狂詩曲第1番変ロ長調》(L. 124)

成立： 音楽院の試験曲としてピアノ伴奏で作曲された後、1911年にオーケストラ伴奏も作られた。

初演： 1919/5/3 G.アムラン指揮（管弦楽版）

出版： 1911(フルスコア) Durand

編成： 3.3.2.3 — 4.2.0.0 — 2 perc. - 2 harps — strings

9小節目からのオクターブの重音と5度の分割の拍節の繰り返しは、2nd ヴァイオリンの三連符とヴィオラとチェロのシンコペーションによって場の設定を行っている。**[1]**の4小節目でハーブが2度の揺れのオクターブに変わり、5、6小節目はオクターブの重音と5度の分割の拍節の繰り返し、7小節目はアルペジオの上行になるが、機能は変わらない。8、9小節目は、和音行い、ホルンと新しい音色を作る。10小節目では、オクターブの分割の繰り返しで場の区切りをしている。

[2]からの3度の分割の繰り返しは、2nd ヴァイオリンと楽器間の繰り返しを行っている。17、18小節目の5度の上行のハーモニクスの単音はヴィオラとユニゾンで新しい音色を作る。

[3]のアルペジオの上行、2小節目のアルペジオの上行と下降の往復、3小節目からの2台のハーブが交互に行うアルペジオの上行と下降の往復のアラベスクは背景の効果を出している。**[4]**の3小節目からの3度の分割の繰り返しの6連符は、ソロクラリネットの16分音符の2度の揺れと重なって、テクスチャーの複雑化を行っている。

[5]からはハーモニクスのオクターブの重音を1拍めに行っている。これはオーボエとホルンとユニゾンであり、同じ音が2拍目と3拍目に弦楽器によって楽器間の繰り返えしが行われる。5小節目からは、2度の重音のハーモニクスを2拍目にし、ソロクラリネットと新しい音色を作っている。9小節目からは、2度の揺れのアラベスクをハーブが行い、背景の効果を生んでいる〔譜例 113〕。16小節目は4度の分割の上行は、音色のあそびである。17小節目の2度の重音の繰り返し、19小節目からの5度の分割の往復のホルンとのユニゾンは新しい音色を作っている。23小節目のアルペジオの上行の繰り返しは、音色のあそびと背景の効果である。

〔譜例 113〕《クラリネットのための狂詩曲第1 番変ロ長調》〔5〕の9小節目

08

p doux et expressif

p doux et expressif

p

p doux et expressif

p doux et expressif

pp

stacc

div.

pp

pp

〔6〕の24小節目からのオクターブの往復の繰り返しも背景の効果である。〔7〕の5小節目の2度の重音のハーモニクス裏拍は弦楽器の保続音を分割すると同時に、シンバルとトライアングルと組み合わさって付点のリズムを形成し、打楽器的な使用と新しい音色を作る。10小節目の単音は、単独でバス声部であり、低音楽器として用いられる〔譜例 114〕。12、15、20小節目も同様である。

〔譜例 114〕《クラリネットのための狂詩曲第1 番変ロ長調》〔7〕の10 小節目

The image shows a page from a musical score for a symphony orchestra. The score is for measures 10, 11, and 12 of a piece. The instruments listed on the left are: Flute 1, Flute 2, Clarinet in D major, Bassoon, Oboe, Trumpet, Horn, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. There are also some text markings like 'cedez' and 'f'.

〔8〕の9小節目の上行と下降のアルペジオは、同じ構成音のヴァイオリンと逆行する形で、テクスチャーの複雑化を行っている。11小節目も同様である。15小節目はコントラバスのユニゾンのオクターブはバス声部で低音楽器として用い、音色のあそびをしている。19、20小節目も同様である。

〔9〕の10小節目のオクターブの分割の下降の繰り返しは、背景の効果を生み、〔10〕の2小節目の装飾音付のオクターブはフルートとオーボエとファゴットとのユニゾンで新しいを作る。4小節目の和音と2度の重音のハーモニクスの2分音符は弦楽器とユニゾンで、

ソロクラリネットの 32 分音符のアルペジオの繰り返しに対して、背景の効果を生んでいる [譜例 115]。

[譜例 115] 《クラリネットのための狂詩曲第 1 番変ロ長調》**10** の 4 小節目

167

Clarinet in B-flat

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Flute

Oboe

Bassoon

Clarinet in B-flat

Clarinet in A

Saxophone

Trumpet

Trombone

Baritone

Bass

Percussion

Harps

Violins I

Violins II

Violas

Cellos

Double Basses

Flutes

Oboes

Bassoons

Clarinet in B-flat

Clarinet in A

Saxophones

Trumpets

Trombones

Baritone

Bass

Percussion

Harps

5. 《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》(L. 126)

成立： 15世紀の偉大な詩人であるフランソワ・ヴィヨン François Villon(1431?-1463?)は、放蕩の限りを尽くしたが、自分の罪をメランコリックに後悔する点でポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine(1821-1867)に、人間の美に隠された醜い部分も容赦なく暴くという点でシャルル・ボードレール Charles Pierre Baudelaire(1821-1867)にも通じるところがある。ピアノ伴奏の歌曲として 1910 年に完成したのち、ドビュッシー自身によってオーケストラ版に編曲された。楽曲は、題名にもあるように、「1.恋人に捧げるヴィヨンのバラード」、「2.母の求めにより聖母に祈るために作られた母のバラード」、「3.パリ女のバラード」からなる。「1.恋人に捧げるヴィヨンのバラード」を除く、2曲でハープが用いられている。

初演： 1911/2/5 ポール・ド・レスタンによる

出版： 1911 (フルスコア) Durand

編成： 3.3.2.3 — 4.2.0.0 — harp — strings である。

2.母の求めにより聖母に祈るために作られた母のバラード

字も読めない貧しい平民の老女の真摯な信仰心を歌ったものである。

ハープは、4小節目の歌の始まる小節で2nd ヴァイオリンとヴィオラのユニゾンのオクターブの2分音符を奏でる。それによって歌唱のはじまりの区切りの役割を果たしている。その後は、初期の《祈り》のように信仰心を歌う時に、ハープが用いられる。その使い方は、5小節目からのチェロとのユニゾンや7小節目の和声を担うアルペジオ(同じ動きは、《選ばれた乙女》、《ペレアスとメリザンド》第3幕第1場でも現れる)やアルペッジョ付きの和音、ハーモニクスなど様々な形でハープの音を聞かせている。10の7小節目ではハーモニクスの和音によって、歌詞の一区切りをよりくっきりとさせている。その後も同様に、信仰心を歌う時にハープが現れる。

この曲で特筆すべき機能は、14の1、2小節においての独唱が「天国ではハープが描かれ」と歌い、そこでハープは伝統的なハープのアルペッジョ付きの和音を行っていることだろう〔譜例 116〕。

[譜例 116] 《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》 2. 14

独唱が、次に地獄について語り始めるとハープは弾きやめることから、ハープの音が天国、天上でのハープをイメージしていることは、明らかである。15からは、ハープは下降のアルペジオの繰り返しを行っている。この時フルートが、ハープと同じ音型を逆行する形で上行し、弦楽器もトレモロをおこなっていることから、テクスチャーの複雑化を行っている。そして、歌唱の終わった 15 の6小節目からは、チェロとコントラバスとのユニゾンで、2度の揺れのオクターブを行っている。バス声部による低音楽器としての使用である。

3. パリ女のバラード

パリの女性が、いかにおしゃべりかということを歌っている。器楽の伴奏は、そのおし

やべりの様子を表している。

ハープが初めて現れるのは[20]の3小節目からの1st ヴァイオリンのピッツィカート
1 オクターブ下のユニゾンである [譜例 117]。

[譜例 117] 《フランソワ・ヴィヨンの3つのバラード》 3. [20]の3小節目

The musical score for Example 117, measures 20-22, is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Gdes Fl., Hrb, Cor A., Cl., Bons, Cors, Harpe, and vocal parts. The harp part is marked 'p' and features a pizzicato effect. The vocal part has lyrics '- tai - nes,' and 'pizz. 3'. The score is in G major and 3/4 time. The harp part is marked 'p' and features a pizzicato effect. The vocal part has lyrics '- tai - nes,' and 'pizz. 3'.

ここでは、ハープの音色が活かされ、音色のあそびの機能が使われている。これは、歌詞での弁舌さわやかなナポリの女性のおしゃべりの様子である。次にハープが現れるのは、歌詞がパリの女性について語るところである。[26]からはオクターブの分割の規則正しいリズムは、背景の効果を生むのと同時に、先ほどのナポリの女性とは明らかに違った様子である。そして最後のスケールグリッサンドは、他の楽器のトリルのクレッシェンドの効果を補強し、新しい音色をもたらししている。

6. 《遊戯》(L. 133)

成立： ロシア・バレエ団を主宰するディアギレフからの委嘱作で 1913 年に完成した。
ドビュッシーの手による大掛かりな管弦楽作品としては最後の作品となる。

内容：「夕暮れの庭園。テニスボールがなくなって、一人の青年と二人の娘がボールを探しに来るシーンから始まる。幻想的な光を三人に投げかける大きな電燈の人工的な照明は、子供じみた遊びを連想させる。隠れん坊をしたり、鬼ごっこをしたり、口喧嘩をしたり、訳もなく拗ねたりする。夜は暖かく、夜空は青白い光に染まっている。三人は抱きしめあう。ところが誰かの手をすり抜けた、もう一つのテニスボールが投げ込まれると、魔法は消える。三人の男女は、驚き慌てて夜の庭園へと姿を消す。」

ロシア・バレエ団としては、「現代」「スポーツ」をテーマにしている珍しい作品である。

初演： 1913/5/15 ニジンスキー振り付け

出版： 1914(フルスコア) Durand

編成： 4.4.4.4 — 4.4.3.1 — timp. - 3 perc. - cé. - 2 harps — strings

バレエの場面は、誰もいない公園である。冒頭では、ホルンとハーモニクスのユニゾンを行い、牧歌性を用いている。また場の設定にハープを用いている。[譜例 118]

[譜例 118] 《遊戯》冒頭

4 CORS en FA

CÉLESTA

2 HARPES

1^{ers} VIOLONS
(Sordines)

2^{ds} VIOLONS
(Sordines)

ALTOS
(Sordines)

VIOLONCELLES
(Sordines)

CONTREBASSES
(Sordines)

10 sons d'écho

pp

Très lent ♩ = 52

4 pup. Soli

2^e moitié

pp

4 pup. 8. 4.

TOUS

①の7小節目で装飾音付の拍節を行う。ここでオーケストラ全体は、ヴィオラ、チェロ、コントラバスだけで、ハープの音が全面に聴こえる。抽象的運動の音色のあそびである。

再び、ハープが現れるのは、⑤である。ここでハープは、重音のハーモニクスを裏拍で行う。誰もいない公園の設定を行い、⑤の5小節目の幕が上がる前のピリオドの要素も持つ。

次に、青年の跳躍を2台のハープのグリッサンドの運動によって表している。全体のディミヌエンドの効果を持つ。登場人物の役割の身体の一部を表す機能であり、音色のあそびである。⑧の9小節目で3度間隔のグリッサンド、続く11小節目から⑨の1小節目がそうである。⑨の5、6小節目での上行のアルペジオは、和声の一部を担い、保続音上のソロで、青年の姿がみえなくなり、次の場への区切りである。

⑩からは、ハープの右手の2度の分割はヴァイオリンとユニゾンで旋律、左手の装飾音付の単音はホルンとのユニゾンで、新しい音色を作る。⑪からも同様である。⑪の7小節目での右手の装飾音付の単音はヴァイオリンのピアニッシモのトリルとユニゾンで、音色のあそびを行っている。

⑫の9小節目の下降のアルペジオは、和声の一部を担い、新しい音色を作る。⑬の2小節目のオクターブの上行のグリッサンドはフルートとのユニゾンで新しい音色を作り、⑬のクラリネットの上行のスケールをうけついでいる楽器間の繰り返しでもある。⑬の4小節目も同様である。

次にハープが現れるのは、⑱である。5度間隔の16分音符のアルペジオの往復は、アラベスクであり、チェレスタとユニゾンである。木管楽器が3連符、ヴィオラが32分音符を同時に行い、テクスチャーを複雑にするのと同時に音色のあそびもおこなっている。⑱の6小節目で5度の重音7小節目で波線付きの和音を行う。ハープの音をフルートが分割し、場を区切っている。

⑳からは、6度の分割の繰り返しでバス声部を担い、低音楽器としてハープを用いている。

㉒の5小節目からは、チェロとコントラバスのユニゾンになるが、それ以外は㉑と同様である。

㉔から3小節目までの下降のアルペジオの繰り返しは、和声の一部を担い、3小節目はハープのみの完全なソロである。この3小節目間は音色のあそびである。㉔の7小節目は、

単音のハーモニックスはホルンとのユニゾンで低音楽器の役割を担う。**27**の3小節目と5小節目では、プレドゥラタブルの装飾音付きの単音はチェロのピッツィカートとのユニゾンで音色の遊びを行なっている。**27**の7小節目からの1st ハープの2度の重音の拍節と、9小節目の二台のハープの2度の重音の拍節はソロで、この3小節間は繰り返しであり、場の区切りをつけている。

28の1st ハープは5度の分割と和音は、バス声部と和声を担い、低音楽器の機能と音色のあそびをおこなっている。**28**の2小節目は、1st ハープと2nd ハープがそれぞれリズムと音の違う上行のアルペジオを行い、和声を担い、音色のあそびである。3小節目、4小節目も同様である。5小節目以降も2小節目と同様である。

28の8小節目は、1st ハープの上行のアルペジオ、2nd ハープの下降のアルペジオが繰り返され、和声の一部を担い、運動と新しい音色をつくっている。

29の2小節目の二台のハープによる上行のスケールは、保続音上のソロとクレッシェンドの効果を持ち、ハープの動きが目立ち、運動をおこなっている。

29の3小節目の2nd ハープの装飾音付きの単音とオクターブは、ホルンとのユニゾンで、4小節目のオクターブと単音もホルンとのユニゾンで、新しい音色を作っている。5小節目、6小節目も同様である。1st ハープのハーモニックスの単音はチェレスタとユニゾンでフルートが分割して、新しい音色を作っている。

29の7小節目と8小節目の1st ハープの2度の重音の拍節は時間の区切りをつけている。**29**の9小節目は二台のハープのによる2度の重音は、チェレスタとユニゾンで、音色のあそびをおこなっている。

29の10小節目と**30**の1小節目の1st ハープの単音と和音は、バスを担い、保続音上のソロである。低音楽器としての使用と音色のあそびである。3小節目も同様である。

30の2小節目の1st ハープは単音と2度の重音、2nd ハープの上行のアルペジオをそれぞれ行い、和声の一部を担い、音色のあそびを行なっている。

30の4小節目からの1st ハープの単音と3度の重音と、2nd ハープの上行のアルペジオは、和声の一部を担う。6小節目の2nd ハープのオクターブのスケールは、ゴールアングレ、ホルン、ヴィオラ、チェロとのユニゾン、1st ハープの3度の重音は、ヴァイオリンとオーボエとのユニゾンで、新しい音色を作っている。

31からは二台のハープが、交互に異なる和声の上行グリッサンドを行い、運動をしている〔譜例 119〕。**31**の9小節目からも同様である。

〔譜例 119〕 〈遊戯〉 31

32の8小節目の1st ハープの波線付きのオクターブは、ヴァイオリンの分割を行う拍節であり、場の区切りをつけている。

34の8小節目の1st ハープの下降のストルッチャンドは、和声の一部を担い、ホルンとファゴットと組み合わせることで、新しい音色を作っている。

[38]からは、二台のハープが波線付きの和音をそれぞれの音域で行う。これは、弦楽器の一部で、場の区切りをつけるのと同時に音色のあそびである。

[39]の7小節目からの2ndハープの2度の重音とハーモニックスはホルンの分割を行い、繰り返している。これは、新しい音色である。[40]からの1stハープは、5度の分割の上行を繰り返し、弦楽器の分割を行い、新しい音色を作っている。[41]で二台のハープのユニゾンのアクセント付きの和音を行い、アクセントの強調をして、青年と2人の少女と一緒に踊る場の区切りになっている。

[41]の9小節目の2ndハープの和音は、ホルンのユニゾンで新しい音色をつくっている。[42]の下降のアルペジオは和声の一部を担い、運動である。[43]で、女性は逃げ、木の茂みに隠れる。ハープは、二台のハープがつながる形で和音と下降のアルペジオを行い、和声の一部を担う。これは、場の区切りと共に音色のあそびである。[43]の5小節目も同様である。

[43]の4小節目の2ndハープの装飾音付きのハーモニックスは、拍節で新しい音色を作っている。[43]の8小節目も同様である。

[45]の7小節目、8小節目は二台のハープがアルペジオの上行の繰り返しを行い、和声の一部を担う。単価は3連符で弦楽器のトレモロと管楽器の16分音符と組み合わせたり、テクスチャーを複雑にしている。

[49]の2小節目の1stハープのハーモニックスの単音による拍節は、保続音上のソロで、音色のあそびである。[49]の7小節目からは、1stハープが装飾音付きの単音と5度の分割を行う。これはバス声部で、音色のあそびと共に、タンブリンと組み合わせさせて打楽器的な使用を行なっている。[50]の7小節目は、装飾音付きの5度の重音の繰り返しのバス声部になるが、機能は変わらない。8小節目も装飾音付きの5度の重音のバス声部になるが、機能は変わらない。

[51]で、二台のハープがそれぞれ異なる和音のストルッチャンドの上行を同時に行う。これは、和声の一部を担い、場の区切りと運動をしている。[52]も同様である。

[54]の3小節目からは、二台のハープが和音を行い、和声の一部と拍節で、5小節目にはオクターブのバス声部も加わる。ここまでは新しい音色である。6小節目からは、オクターブの半音と5度の下降が、バス声部として、保続音上のソロで行われる。これは、[54]から他の楽器によって繰り返されている形で、最後にハープに受け継がれる楽器間の繰り返して、低音楽器としてハープを単独で用いている。[55]は、繰り返されてきた形の最後の

音で、チェロとコントラバスのピッツィカートとのユニゾンで、バス声部である。機能は、これまでと同様である。

[55]の4小節目は二台のハープのユニゾンで2度の分割の繰り返しをして、運動をしている。8小節目は、同じ奏法、用法だが、オーケストラのリズムの単価が複雑になり、テクスチャーを複雑にしている。11小節目も同様である。

[58]の3小節目からは二台のハープのユニゾンで、和音を行い、和声の一部を担い、新しい音色を作る。[59]からも同じものが繰り返される。[59]の3小節目の和音はホルンとのユニゾンで新しい音色を作る。5小節目も同様である。[60]と[60]の2小節目のオクターブと4度、6度の分割は、バス声部とホルンとのユニゾンで新しい音色を作っている。この2小節の単位は、3小節目からもう一度繰り返される。

[60]の5小節目からは、1st ハープは、4度と6度の分割の上行の繰り返しを、2nd ハープは、2度の分割の繰り返しを行う。ここは保続音上のソロで、運動と場の設定を行っている。[61]からは二台のハープは、引き続き同じ奏法を行うが、オーケストラの他のパートが入ってくるのでソロではなくなり、用法は繰り返しだけになる。これは[63]まで続く。[63]からは、オクターブの分割が2小節単位の形で繰り返され、2小節目はバス声部も担い、低音楽器としてハープを用いている。これは[64]まで続く。

[64]の5小節目からは二台のハープが波線付きの和音で、和声の一部と拍節を担う。この際、2小節単位で同じものが繰り返され、タンブリン、トライアングル、シンバルと組み合わせあって打楽器的な使用である。これは、[65]の6小節目まで行われる。[65]の8小節目で、二台のハープは同じ和声のスドルッチャンドを、1st ハープが上行、2nd ハープが下降を同時に行い、クレッシェンドの効果を出している。これは運動である。10小節目も同様である。

[66]からは、1st ハープが1拍ごと和音と2拍目にオクターブを、2nd ハープが2拍目に和音を行い、和声の一部と拍節を行う。同じ拍節でタンブリンとシンバルが交互に入り、打楽器的な使用である。5小節目と6小節目では和音から、オクターブのバス声部に変わるが、機能は変わらない。

[68]からは、二台のハープのユニゾンでオクターブの分割の往復は、ヴァイオリンの分割を行うアラベスクで、運動である。

[69]の4小節目は1st ハープのプレドゥラタブルによるアルペジオの上行である。これはトランペットとのユニゾンで、新しい音色を作っている。6小節目も同様だが、ハープは

二台になる。

[70]の5小節目は1st ハープは、2度の分割の組み合わせによる往復のアルペジオがフルート、コールアングレ、クラリネットとユニゾンでアラベスクを行う。2nd ハープはオクターブの2度の分割の組み合わせの繰り返しを行う。これらは、運動と音色のあそびである。[71]の5小節目からも同様である。[72]の6小節目はオクターブの上行のアルペジオを1st ハープが行い、2度の重音のアクセントを2nd ハープが行う。これらはフルート、ファゴット、トランペットとユニゾンで、新しい音色である。8小節目も同様である。

[73]からは二台のハープのユニゾンで、オクターブと単音の拍節を、シロフォンとチェレスタとユニゾンで行う。音色のあそびと共に、打楽器的な使用である。

[74]の8小節目で、二台のハープのユニゾンでスケールグリッサンドの上行を行い、クレッシェンドの効果を出し、運動である。

[77]の6小節目と8小節目は二台のハープのユニゾンで和音を行い、和声の一部を担い、シンバルとユニゾンで、打楽器的な使用である。

[78]の3小節目は2nd ハープが2度の重音と5度分割を行い、5度分割はコントラバスとユニゾンでバス声部を担う。2度の重音は[78]の7小節目まで拍節が繰り返される。1st ハープはハーモニックスの単音の拍節を行い、2小節単位で繰り返される。この部分の機能は、場の設定と、音色のあそびである。

[79]からは、1st ハープが5度間隔のスケールの下降は、フルートとユニゾン、2nd ハープはホルンとユニゾンの単音と、アルペジオの上行を行う。ここでも音色のあそびの機能である。

続く[79]の3小節目からは、装飾音付きの5度の重音の拍節を繰り返し、フルートとの楽器間の繰り返しを行い、場を区切っている。

[80]の6小節目は、二台のハープがユニゾンで上行のストルッチャンドを保続音上のソロで行い、ディミヌエンドの効果を出している。これは運動である。10小節目では、1st ハープが6度の重音の拍節を行い、2nd ハープは4度の重音の拍節を行い、和音を作り、ここでは完全なソロであり、場の区切りを担っている。またシンバルと交互に演奏することから、打楽器的な使用も行なっている。12小節目も同様である。

[81]からは再び、夜の公園の場の設定を行う。1st ハープの2度の重音と2nd ハープのハーモニックスによる2度の重音は、2拍目と4拍目の拍節で行われ、音色のあそびも同時に行われている。

7. 《英雄的な子守歌》(L. 140)

成立： ドイツの侵略に抵抗したベルギー国王と国民をたたえ、荒廃したベルギーを助けるためにイギリスの小説家 H・ケインと「デイリー・テラグラフ」新聞の発案で「アルベール王の本」が作られることになり、ドビュッシーはこの作品を寄稿した。

初演： 1915/10/26

出版： 1915 Durand

編成： 2.3.3.3 — 4.2.3.1 — timp. - 2 harps — strings

冒頭は、チェロとコントラバスとハープによるユニゾンのみで旋律を行う[譜例 120]。

[譜例 120] 《英雄的な子守歌》冒頭

2 HARPES

1^{er} Solo *pp*

Modéré (sans lenteur) ♩ = 72

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

1^{ers} de chaque pupitre
Sourdine *pp*

CONTREBASSES

1^{ers} de chaque pupitre
Sourdine *pp*

これは低音楽器としての使用である。5小節目からは、チェロとコントラバスが2つのパートに分かれる。ハープは下のパートとユニゾンの2分音符を8小節目まで行う。引き続き低音楽器としての使用である。さらに、9、10小節でコントラバスのピッツィカートとユニゾンを行った後、11小節目からはハープのみが、4度の分割によるバス声部を行う。これは24小節目まで絶え間なく続く。次にハープが現れる47小節目では、付点と四音符

による二度が、繰り返されている〔譜例 121〕。

〔譜例 121〕《英雄的な子守歌》 47 小節目

[4]

The musical score for Example 121, measures 47-49, is presented below. The score includes parts for Gdes Fl., Hrb, Cor A., Cl., Bsns, Cors, Tromp., Tromb., Tuba, Timb., Harpes, Vons, Alt., Vclles, and C. B. The key signature has one sharp (F#). The score shows various dynamics like *p*, *pp*, *p più p*, *p marqué*, *p e molto dim.*, and *p*. There are also markings for "Sourdines" and "3 pup. Soli".

拍頭でティンパニーとコントラバスがユニゾンとなるバス声部である。同じパッセージは、[4]でコントラバスに引き継がれる。変わってハーブは4部音符による2度の往復を始める。音域はコントラバスと同じでバス声部である。52小節からは再び付点のリズムによるオクターブの繰り返しもバス声部である。冒頭からここまで、一貫して低音楽器として

使用されているが、この後別の機能が使われる。61 小節目から H 音の単音のハーモニクスでコールアングレとユニゾンを行い、新しい音色を作っている。最後の4小節間はフルート、クラリネット、トロンボーンの保続音の分割をハープで行う [譜例 122]。これは音色のあそびである。

[譜例 122] 《英雄的な子守歌》 61 小節目

ハープの機能においても明らかに中期とは違った傾向がみられる。言語情報が大きな役割を持つ象徴と連想、テクスチャーの複雑化は薄れる。一般的な傾向に伴って、ハープも低音楽器としての使用、抽象的な運動、新しい音色、打楽器的な使用といった機能が中心となる。

第9章 まとめと展望

ドビュッシーの全管弦楽作品について、ハープを用いた作品を調べ、ハープの使用箇所を同定し、奏法、用法について包括的に検討したあと、美学的機能について6つに分け、各作品でそれがどのように用いられているかを検討してきた。作品を時系列的に検討したことによって、ここで、どの機能がどのように現われてきたかが明らかとなった。

前期の作品では、前奏による場の設定、特定の奏法による象徴と連想に限られていた。水の連想は、《春》から用いられるが奏法は下降のアルペジオに限定されていた。《放蕩息子》において象徴は、牧歌性と吟遊詩人が用いられる。牧歌性はハーモニクスが用いられるが、ハープによって意味づけがなされるというよりは、まだオーボエやドラムなどの一般的なトポスに沿う形である。伝統的な吟遊詩人の象徴についてもこれまでの作曲家と同じような和音やアルペジオを用いている。

中期においては、一般的に語法がある一到達点に達したといわれる《牧神の午後への前奏曲》で、様々な機能が用いられている。象徴の牧歌性は、奏法は初期のハーモニクスや、ゆったりとした動きだが、フルートとハープの組み合わせによるものと、ハープ単独で行う機能が目立つようになる。そして水の連想は、アルペジオ以外に装飾音付の音や、スドルッチャンドの繰り返しによる規則的な動きなど奏法のバリエーションが増え、水の流れ以外に跳ねる動きの描写も担うようになり、ハープが中心となっておこなう。3つ目に大きな特徴としてテクスチャーの複雑化が挙げられる。これは一般的なドビュッシーの技法とされるが、ハープが大きな役割を持っている。

ドビュッシーの唯一のオペラである《ペレアスとメリザンド》において特筆すべきなのは、メリザンドを中心とした登場人物の心情や動作の情報を、音響的に補う役割をハープが担っていることと、水の連想から発展した泉や波を始めとする光や夜、星などの様々な連想のバリエーション、またオペラの時間軸、場の設定も行う他、登場人物の視点の変化を音響的に示していることである。

《夜想曲》の1.〈雲〉ではフルートとのユニゾンでの旋律を行う。灰色の雲から垣間みえる光のような不思議な音色は、限定して使うことでさらに際立つ。2.〈祭り〉では、バス声部を中心に担い、ティンパニーとのユニゾンということも特筆すべきだろう。3.〈シレーヌ〉では、これまでの作品で用いられた水の連想から発展した海のきらめきや空気を表すのにハープが中心となる。特に空気を表すのにハープのハーモニクスが印象的だ。楽

器間の繰り返しによる波の動きは、《海》でも用いられている。《海》では、ハープが楽曲中の描写において特に重要な役割を果たす。水の連想から発展した「海」の連想が曲中に様々な形で現れる。楽器間の繰り返しが多用される。特に1.〈海の夜明けから正午まで〉の冒頭でのオクターブの2度の揺れは波の動きの連想であるが、ハープを低音楽器として用い、テクスチャーの複雑化は、ハープが中心に動いている。2.〈波の戯れ〉ではチェレスタ、グロッケンなどの打楽器と組み合わせられてハープの高音が用いられて波のきらめきを表している。3.〈風と波の会話〉では、テクスチャーの複雑化が行われるのと同時に海の動き、きらめきを表すのに限定的に用いている。

《映像(第3集)》以降の後期の作品では《牧神の午後への前奏曲》から《海》までの作品で主体となっていたハープの機能の象徴と連想、テクスチャーの複雑化が薄れていく。数少ない象徴と連想として 天のハープ、おしゃべりの様子、夜、公園が用いられる。噴水以外では水の連想は用いられない。《英雄的な子守歌》や、《映像(第3集)》、《遊戯》での低音楽器としてのバス声部が特徴的に用いられる。

打楽器的な使用は、《映像(第3集)》でのグロッケンのほかティンパニーやスネアドラム、タンブリンなど多岐にわたるようになり、複数の打楽器との組み合わせも行われるようになり、ハープを一種の打楽器群として扱っている。

中期までは象徴と連想を表すのに用いられていたグリッサンドは、後期の作品では特定の何かを表すためではなく、抽象的な運動や音色のあそびの機能として用いられるようになった。

オーボエ、コール・アンブレ、ホルンなどの管楽器との組み合わせによる新しい音色はこれまでも用いられていたが、頻度も増え、組み合わせる際に特殊奏法を用いることもあるようになる。またこれまでの作品では組み合わせられなかったトランペットとの組み合わせも用いられるようになった。

オーケストラの語法の発展と共にハープの機能も増えていく。これは、管弦楽の色彩を豊かにしたり、特殊な効果を添えたりするだけに留まらない。特に劇作品や標題的な管弦楽作品では表現の根幹に関わる役割を担っている。

ハープの使用法に熟知し、種々の機能を持たせていくことはドビュッシーの音楽語法の確立に重要な役割を果たしていると言えよう。

音楽外的意味作用においては、従来オーボエがになっていた牧歌性のトポスをハープに担わせたり、登場人物を示したり、連想によってハープが様々なものを示したりしている。

音響的造形の領域では、ドビュッシーの語法に従来から特徴的であるとされているテクスチャーの複雑化、楽器間の繰り返しによる形式化、運動性の創出においてもハープは大きな役割を持つ。アルペジオ、グリッサンド、ハーモニクスなどの伝統的なハープの奏法も用いているが、それ以外にハープの広い音域、撥弦楽器としての音の立ち上がりの良さを十分に理解した上で、低音音域を用いたり、打楽器的にハープを用いたりしているのは特にドビュッシーに特徴的である。そのすべて、象徴性や運動という機能においても、根幹では旋律や音型というよりハープの持つ音色が最も重要な役割を果たしている。

「ドビュッシーの作品においては音楽の様々なレベルでハープが中に入り込みその基盤を作っているのではないか、そしてそれを実現するためにドビュッシーはハープを他の作曲家より多様な方法で用いているのではないか」という演奏者との直感から本研究に取り組むこととなったが、全作品を検討することで、その直感を越える豊かな世界がハープによって根本的に担われていることを明確かつ具体的に提示できたと信じている。そしてまたそれはドビュッシーの創作の全時期を通して、しだいに広がりを見せていくことが明らかになったのは、研究にとりかかる以前には未知のことからであった。

謝辞

本論文を完成させられたのは、周りの方々の助力によるところが実に大きい。この場を借りて御礼申し上げたい。

まず、1年次から提出までの4年間大変お世話になった指導教授の友利修先生への感謝は、計り知れないものがある。先生の鋭いご指導・ご指摘のおかげで、研究があらぬ方向へ進み続けてしまう事態を回避できたと同時に、自分1人では思いつかなかったであろう発想を何度もいただいた。ご迷惑ばかりをおかけしたにもかかわらず、いつも見守ってくださったの先生に、心からの感謝を捧げたい。

他にも、さまざまな方の協力を得ることができた。とりわけ、19世紀音楽研究会での発表の際には、貴重なアドバイスを直接いただくことができ、それらが本論文を発展させたことは言うまでもない。本大学の先生方にも厚く御礼申し上げる。

お世話になった方々全員の名前を挙げることはかなわないが、本論文は、このようにたくさんの方々のお知恵とお心を拝借することで完成に至った。心からの感謝とお礼を申し上げたく、これを謝辞に変えさせていただく。

参考文献表

外国語文献

- DeVale, Carole, et al. "Harp." in *New Grove Dictionary of Music Musicians*, 2001.
- Devoto, Mark. *Debussy and the Veil of Tonality*. New York: Pentagon Press, 2004.
- Gilman, Lawrence. *Debussy's Pelléas et Mélisande: A Guide to the Opera*. New York: G. Schirmer, 1907.
- Lesure, François, & Denis Herlin, eds. *Debussy: Correspondance (1872-1918)*. Paris: Gallimard, 2005.
- Lesure, François. *Claude Debussy Biographe critique*. Paris: Klincksieck, 1994.
- Lesure, François. *Claude Debussy*. Paris: Fayard, 2003.
- Lockspeiser, Edward, *Debussy*. London: J. M. Dent, 1963.
- Mirka, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Orledge, Robert. "Debussy's Orchestral Collaborations, 1911-13. 1: Le martyre de Saint-Sébastien." *The Musical Times*, 115 (no.1582) (Dec.1974): 1030-1033+1035.
- Orledge, Robert. "Debussy's Orchestral Collaborations, 1911-13: 2: Khamma." *The Musical Times*, 116 (no.1583) (Jan.1975): 30-31+33-35.
- Pasler, Jann. "Debussy the Man, his Music, and his Legacy: An Overview of Current Research." *Notes*, 69(2) (December 2012):197-216.
- Pincherle, Marc. 'La harpe: Des origines au commencement du dix-septième siècle', in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (ed. A. Lavignac and L. de la Laurencie) Paris: Librairie Delagrave, 1925.
- Potter, Caroline. "Debussy and Nature." In *The Cambridge Companion to Debussy*, edited by Simon Trezise, 137-151 United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music : Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- Renie, Henriette. *Méthode Complète de HARPE*. Paris: Alphonse Leduc, 1946.
- Rensh, Roslyn. *Harps and Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

- Rolf, Marie, "Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905", *The Musical Quarterly*, 70(4) (Autumn,1984): 538-556.
- Sowa-Winter, Sylvia. *Die Harfe im Art Nouveau*. München: E.Katzbichler, 1998.
- Spencer, Williametta. "The Relationship between André Caplet and Claude Debussy" *The Musical Quarterly*, 66(1) (Jan.1980): 112-131.
- Tenhaef, Peter. "Die Harfe und die absolute Musik", *Die Musikforschung*, 46(1993) : 391-410.
- Voss, Egon. "Studien zur Instrumentation Richard Wagners," *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 24. Regensburg: Bosse, 1970.
- Zingel, Hans Joachim. "Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester, in *Die musikforschung* 2(1949): 192-204.
- Zingel, Hans. Joachim. *Harfenmusik im 19. Jahrhundert: Versuch einer historischen Darstellung*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976.
- Zingel, Hans. Joachim. *Harfe und Harfenspiel : vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1979.

ドビュッシー新全集

- Marty, Jean-Pierre. Herlin, Denis. Lemaître, Edmond, eds. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series V Volume 2bis. Paris: Durand, 2007.
- Herlin, Denis, ed. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series V Volume 3, Paris: Durand, 1999.
- Rolf, Marie, ed. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series V Volume 5. Paris: Durand, 1997.
- Boulez, Pierre. Myriam Chimènes, eds. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series V Volume 8. Paris: Durand, 1988.
- Smith, Richard Langham. ed. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series VI Volume 1. Paris: Durand, 2003.
- Grason, David, ed. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series VI Volume 2ter. Paris: Durand, 2010.
- Orlidge, Robert, ed. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series VI Volume 3. Paris: Durand, 2006.
- Boulez Pierre. Kasaba, Eiko, eds. *Œuvres complètes de Claude Debussy* series VI Volume 4. Paris: Durand, 2009.

日本語文献

今谷和徳、井上さつき『フランス音楽史』春秋社、2010年。

エレヌ・ヴェルニヤ・フランズ・シャルナセ『ハープ リュート ギター』浜田滋郎訳、白水社、1972年。

ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ『ドビュッシー 生と死の音楽』船山隆・松橋麻利訳、青土社、1987年。

テオ・ヒルスブルンナー『ドビュッシーとその時代』吉田仙太郎訳、西村書店、1992年。

エクトール・ベルリオーズ、リヒャルト・シュトラウス『管弦楽法』小鍛冶邦隆監修、広瀬大介訳、音楽之友社、2006年。

フランソワ・ルシュール『伝記 クロード・ドビュッシー』笠間映子訳、音楽之友社、2003年。

松橋麻利『ドビュッシー』音楽之友社、2007年。

モーリス・メーテルランク『対訳ペレアスとメリザンド』杉本秀太郎訳、岩波書店、1988年。

村山則子『ペレアスとメリザンド』、作品社、2011年。

付録 全曲の奏法・用法・機能一覧表

凡例

調査、研究したハープの奏法、用法、機能を一覧表にまとめた。

1st ハープ、2nd ハープ共に演奏箇所に色付けをして、視覚的にわかるようにした。

1st ハープ 赤

2nd ハープ 青

二台のユニゾン 紫

solo と書かれた箇所は用法のソロの部分である。

1st ハープ、2nd ハープの下奏法の欄には特殊奏法のみ略語で表記した。

harm. ハーモニクス

gliss. グリッサンド

table. プレドゥラタブル

音域は、高い方から順に1オクターブから7オクターブに区分した。

各奏法、用法、機能の番号は以下の通りとする。

奏法

1. アルペジオ

- | | | |
|---|-----------|------|
| ① | 上行形 | (単音) |
| ② | 下行形 | (単音) |
| ③ | 上行+下行 | (単音) |
| ④ | 下行+上行 | (単音) |
| ⑤ | 上行形 | (複数) |
| ⑥ | 下行形 | (複数) |
| ⑦ | 上行+下行 | (複数) |
| ⑧ | 下行+上行 | (複数) |
| a | 上から(1324) | (単音) |
| b | 下から(4231) | (単音) |
| c | 上から(1324) | (複数) |

- d 下から(4231) (複数)
- e その他 (単音.複数)

2.スケール

- ① 上行 (単音)
- ② 下行 (単音)
- ③ 上行+下行 (単音)
- ④ 下行+上行 (単音)
- ⑤ 上行 (複数)
- ⑥ 下行 (複数)
- ⑦ 上行+下行 (複数)
- ⑧ 下行+上行 (複数)

3.グリッサンド

- ① 上行 (単音) 1 音階
- ② 下行 (単音) 2 全音音階含む
- ③ 上行+下行 (単音)
- ④ 下行+上行 (単音)
- ⑤ 上行 (複数)
- ⑥ 下行 (複数)
- ⑦ 上行+下行 (複数)
- ⑧ 下行+上行 (複数)

4.スドルチャンド (和声・異名同音含む)

- ① 上行 (単音)
- ② 下行 (単音)
- ③ 上行+下行 (単音)

- ④ 下行+上行 (単音)
- ⑤ 上行 (複数)
- ⑥ 下行 (複数)
- ⑦ 上行+下行 (複数)
- ⑧ 下行+上行 (複数)

5.和音

- ① 波線あり
- ② 波線なし

6.2 つの音

- | | |
|------|--------|
| ① 2度 | 1 分割 |
| ② 3度 | 2 同時 |
| ③ 4度 | 3 波線あり |
| ④ 5度 | |
| ⑤ 6度 | |
| ⑥ 7度 | |

7.ハーモニクス

- ① 単音
- ② 重音

8.プレドゥラタブル

- ①

9.単音

- | | |
|--------|------|
| ① 普通の音 | 1 分割 |
|--------|------|

② 異名同音

2 同時

10. 装飾音符

① 単音

② 複数音

11. レセ・ヴィブレ

①

12. エトフェ

①

13. 複数の同音

① オクターブ

1 分割

② 2 オクターブ

2 分割なし

③ 3 オクターブ

3 波線あり

④ 4 オクターブ

e 例外

⑤ 5 オクターブ

用法

1. 和声 ①

2. アラベスク ①

3. 繰り返し ①

4. バス声部 ①

5. ソロ ① 完全

② 保続音上

- 6.旋律 ①
- 7.分割
 - ① 保存上分割
 - ② ハープが裏拍
 - ③ ハープが表拍
 - ④ ハープが保続
 - ⑤ リズム分割ユニゾンではない
- 8.ユニゾン
 - ① 管楽器
 - ② 弦楽器
 - ③ 弦楽器 pizzicato
 - ④ 打楽器
 - ⑤ 1部
 - ⑥ その他
- 9.効果の補強
 - ① アクセントの強調
 - ② クレッシェンドの効果
 - ③ デクセッシェンドの効果
- 10.拍節 ①
- 11.その他
 - ① 他のパートと交差する
 - ② tutti

機能

- 1.象徴
 - ① 象徴 中世
 - ② 象徴 牧歌性
 - ③ 象徴 天国・天使・天
 - ④ 象徴 ギター・リュート・吟遊詩人
- 2.連想
 - ⑤ 連想 泉・水
 - ⑥ 連想 海
 - ⑦ 連想 星
 - ⑧ 連想 光

- ⑨ 連想 指輪
- ⑩ 連想 夜
- 11 喜び・希望
- 12 楽しさ・にぎやかさ
- 13 鐘の音
- 14 その他

- 3.登場人物の役割
- ① 台詞の補強・注釈
 - ② 台詞にない心理的状況
 - ③ 不在時の示唆・代理
 - ④ 身体の一部の動き

- 4.時間軸・背景
- ① 場の設定
 - ② 場の区切り
 - ③ 幕開け導入
 - ④ 背景の空気
 - ⑤ 場をつなぐ

- 5.低音楽器としての使用 ①

- 6.新しい音色 ①

- 7.楽器間の繰り返し ①

- 8.打楽器的な使用
- ① 鍵盤楽器
 - ② 太鼓

- 9.テクスチャーの複雑化 ①

- 10.抽象的運動性 ①

- 11.音色の遊び ①