

クロード・ドビュッシー《雅やかな宴》第2集におけるチクルス性（後編） ——第3曲〈感傷的な対話〉の分析と歌曲集全体の音楽的な繋がりについて——

Claude Debussy's *Fêtes galantes*, Book II as a Song Cycle (Part 2):

On the Analysis of No. 3 “Colloque sentimental” and
of Musical Connections across All Three Songs

高 徳 眞 理
TAKATOKU Mari

キーワード：クロード・ドビュッシー、《雅やかな宴》第2集、ポール・ヴェルレーヌ、全音階

序

C.ドビュッシー（Claude Debussy 1862-1918）の歌曲集《雅やかな宴Fêtes galantes》第2集（1904年作曲、出版）は、第1曲〈初々しい人たちLes Ingénus〉、第2曲〈半獣神Le Faune〉、第3曲〈感傷的な対話Colloque sentimental〉から構成され、P.ヴェルレーヌ（Paul Marie Verlaine 1844-96）の詩集『雅やかな宴Fêtes galantes』（1869年刊行、全22篇）への長年の歌曲創作の最後を飾るチクルスである。本研究の目的は、歌曲集《雅やかな宴Fêtes galantes》第2集の音楽語法を分析し、歌曲集のチクルス性を考察することであるが、紙面の都合上、研究を「前編」と「後編」に分け、本稿はその「後編」にあたる。

本研究の問題提起と先行研究は「前編」の序で既に言及しているが、今一度ここで振り返る。

Louis Laloyが「ドビュッシーの音楽手法は1904年から変わり、その変化は《雅やかな宴》第2集に見られる。」(1910, 516) と指摘した通り、ドビュッシーの音楽語法はこの歌曲集において大きな変化を見せる。また、テキストと音楽の照応に細心の注意を払って歌曲創作を行ってきたドビュッシーにとって歌曲というジャンルは、創作活動におけるヤロチニスキが言うところの「肥沃な実験場」(ヤロチニスキ 1986: 287) であった。これらに鑑みても《雅やかな宴》第2集は後期ドビュッシーの音楽語法を考察する上で、大変重要な歌曲集であると言える。

しかし、先行研究を見てみると、第3曲〈感傷的な対話〉に関しては様々なアプローチでの論文が出ている¹が、他の2曲に関しては殆ど見当たらない。また、歌曲集のチクルスとしての研究は、詩集の内容と呼応した歌曲集のナラティブ性を指摘するもの (Hardeck 1967, Youens 1987) が主であり、3曲の音楽的繋がりについては、Youensが「大きな音楽的傾向と3拍子という点を除いて音楽的な繋がりが見られない。」(1987, 187) とやや否定的であり、Hardeckは「内的な関連性を生み出す象徴性なしで、個々に完結した象徴と見なさなければならない。」(1967, 195) と述べるに留まっている。かろうじてRolfが「〈感傷的な対話〉の最後のペダル音がaである理由は、〈初々しい人たち〉と〈半獣神〉のfの増和音、〈半獣神〉ペダル音gと関係する。」(2013, 205) として、チクルスの重要な音がf、g、

aと進んでいることを示唆している。

このように《雅やかな宴》第2集のチクルス性に関しての研究はナラティブなアプローチが主で、音楽的な関連性を考察したものは充分であるとは言えない。これらを踏まえ、本研究では、長年に亘る詩集『雅やかな宴』への創作の完結を見せた歌曲集《雅やかな宴》第2集が、ナラティブ性のみならず音楽的な繋がりを持つチクルスとしても完成度の高い作品であることを明らかにするため、歌曲集の第1曲〈初々しい人たち〉、第2曲〈半獣神〉、第3曲〈感傷的な対話〉の楽曲分析を行い、3曲の音楽的な繋がり考察する。

「前編」ではまず、歌曲集の構成が詩集のストーリー「愛が始まり、それが次第に失われていき、最後に悲劇的な結末を迎える」に呼応したものであり、テーマが詩集と同様に「不毛の愛」であることを確認した後に、第1曲〈初々しい人たち〉と第2曲〈半獣神〉の楽曲分析を行った。分析を行った結果、2曲において、歌曲集《雅やかな宴》第1集やオペラ《ペレアスとメリザンドPelléas et Mélisande》などで見られた豊かな和音が姿を消し、ドビュッシーの「一つひとつの音」そのものへのこだわりは非常に強くなり、長3度、増5度、増三和音といった2つ、ないしは3つのシンプルな音程間の響きに関心が移っていることが分かった。特に、〈初々しい人たち〉では、核となる「長3度」を重ねて使うことで本来の響きを変容させるなど、音程間の響きへの新たな創意工夫が行われ、第1曲、第2曲共にテクスチュアは薄くなり、全体的に線的な要素が強まっている。また、全音階への新しい試みが見られ、重要な語句を際立たせるための限定的な使用ではなく、楽曲を構成する枠組み、基盤として使われていることも確認した。

「前編」に引き続き本稿「後編」では、歌曲集のテーマと大きな関わりを持つ第3曲〈感傷的な対話〉の楽曲分析を行い、最後に第1曲、第2曲、第3曲の間の音楽的な関連性を考察する。

1. 歌曲集《雅やかな宴》第2集 第3曲〈感傷的な対話〉

1-1. 原詩「感傷的な対話Colloque sentimental」

ヴェルレーヌの詩集『雅やかな宴』は、18世紀貴族たちの郊外での宴を描いた画家A・ヴァトー（Antoine Watteau 1684-1721）による風俗画を題材にしている。「前編」で述べた通り、詩集は歌や踊り、恋の駆け引きが行われる享樂的な宴が公園、東屋、洞窟、舟の上などで繰り広げられた後、最後の詩「感傷的な対話」で悲劇的な結末を迎えるという大きなストーリーで構成されており、一見、華やかな貴族たちの宴に隠された詩集のテーマが、実は「不毛の愛」であることが最後に明らかにされる。また、最後の詩「感傷的な対話」の一つ前の詩「ひそやかにEn sourdine」にはナイチンゲールが登場して主人公二人の悲劇を予告することから、この二つの詩は内容的に強い繋がりを持っており、「感傷的な対話」は謂わば「ひそやかに」の続編であると言える。ドビュッシーはこの繋がり深く理解し、歌曲集《雅やかな宴》第1集（1891年作曲）の〈ひそやかに〉第2稿で使用したナイチンゲールモチーフを、繋がり象徴として〈感傷的な対話〉の中で再び登場させている。ナイチンゲールモチーフに関しては音楽分析1-2-3で改めて扱う。

【資料 1】

詩「感傷的な対話」 2行詩 8詩節 10等韻律、脚韻は平韻（男性韻、女性韻の交互）(拙訳)

〔第 1 詩節〕

1. Dans le vieux parc solitaire et glacé (a) うらさびれ 人気（ひとけ）なく凍てついた公園を

2. Deux formes ont tout à l'heure passé. (a) 二つの影が、今、通り過ぎた。

〔第 2 詩節〕

3. Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles, (b) 眼（まなこ）は死に 唇は力なく、

4. Et l'on entend à peine leurs paroles. (b) 囁き合う声は殆ど聞こえない。

〔第 3 詩節〕

5. Dans le vieux parc solitaire et glacé (a) うらさびれ 人気（ひとけ）なく凍てついた公園で

6. Deux spectres ont évoqué le passé. (a) 亡霊が二つ 過ぎし日をしのぶ。

〔第 4 詩節〕

7. - Te souvient-il de notre extase ancienne? (c) -あの頃のうっとりとした気持ちを思い出す？

8. - Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne? (c) -なぜ思い出させたい？

〔第 5 詩節〕

9. - Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom? (d) -私の名前を聞いただけで、今でもときめく？

10. Toujours vois-tu mon âme en rêve? - Non. (d) 今でも私の魂を夢に見る？ -いいえ。

〔第 6 詩節〕

11. -Ah ! les beaux jours de bonheur indicible (e)

-ああ！唇を合わせた、あの言い尽くせない幸せな日々！

12. Où nous joignons nos bouches ! - C'est possible. (e) -そうかもしれない。

〔第 7 詩節〕

13. - Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir ! (f) -空は何て青く、希望は何て大きかった！

14. - L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir. (f)

-希望は消え去り、砕け散り、暗い空の向こうに行ってしまった。

〔第 8 詩節〕

15. Tels ils marchaient dans les avoines folles, (b) こうして影はからす麦の中を進んで行き、

16. Et la nuit seule entendit leurs paroles. (b) その言葉を聞いたのは、ただ夜のみ。

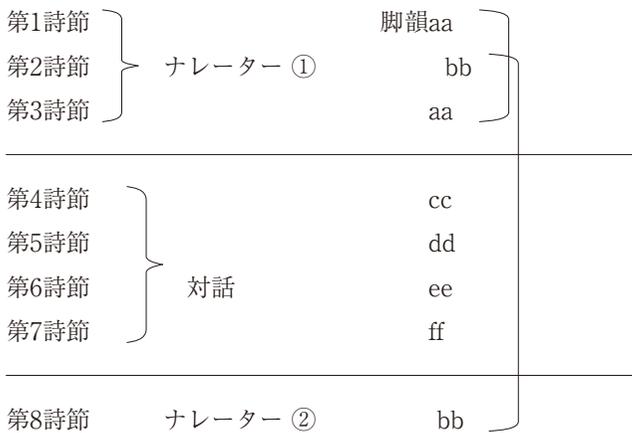
Youensが指摘する通り、詩はまるで象徴主義の戯曲のようである（Youens 1987, 185）。まずナレーターがト書きのように時制、場所、人物の特徴を断片的に伝え、次に男女二人の幽霊が登場してセリフを喋る。幽霊はかつて恋人同士であり、公園は遥か昔に宴が開かれた場所である。一人の幽霊は情熱的で昔の愛の日々を相手に思い出させようとするが、もう一人は醒めていて対応が冷たく、二人の対話はすれ違う。その後幽霊たちは何処かへ行ってしまい、二人の姿が居なくなった後には真っ暗な闇が夜を覆い、再びナレーターが登場して淡々とそれを描写する。「月の光Clair de lune」で始まったヴェルレーヌの詩集『雅やかな宴』は、優雅で享樂的な数々の宴を経て、暗く絶望的なこの詩「感傷

的な対話」で幕を下ろす。

詩は2行8節で構成され、内容的にナレーター（①第1～第3詩節、②第8詩節）と幽霊の対話（第4～第7詩節）の2つに大きく分けられる。ナレーターと幽霊の対話は4詩節ずつ同等に配分され、ナレーターは最初の第1、第2、第3詩節と最後の第8詩節に登場し、第4～第7詩節の幽霊の対話を挟む構造である。脚韻はaa/bb/aa/cc/dd/ee/ff/bbで、ナレーターの第1詩節と第3詩節、第2詩節と第8詩節が押韻している。第1詩節と第3詩節は脚韻だけでなく、「Dans le vieux parc solitaire et glacé」の繰り返しや、同義語の使用（formesほんやりとした人影、supectres幽霊）、また、動詞形と名詞形でのpassé（動詞ではavoir passé複合過去「過ぎた」、名詞ではpassé「過去」）の反復使用など、同じ音を持つ語句の対応が見られる。

【資料2】

詩の構造



第4詩節から第7詩節までの幽霊二人の対話は対比的である。一人目の幽霊は過去の愛に執着し、熱烈に感情をさらけ出し相手に訴えかけるが、もう一人の幽霊は感情を抑えた口調で、相手への愛はすっかり醒めている²。この対比は、相手に対する呼びかけ（tuかvousか）、使用する語句、動詞の時制、感嘆符の有無などによってより明確にされる。二人の対話の比較は以下の通りである（資料3）。

【資料3】

	一人目の幽霊	二人目の幽霊
第4詩節	・ Te(Tu)→親しい間柄 ・ extase ancienne（昔の恍惚感）→過去への執着	・ Vous→相手との距離感
第5詩節	・ 「今もときめく？」(時制は現在) ・ coeur, âme, rêve→ロマンチックな語句	・ Non 短い一言できっぱりと否定
第6詩節	・ Ah! 感嘆詞！の使用→感情を吐露（時制は半過去） ・ bonheur <u>indicible</u> →大袈裟な表現	・ C' est possible（そうかもね）否定はしないが、無関心
第7詩節	・ Qu' il était blue→Que 感嘆文（時制は半過去） ・ bleu, le ciel青い空 ・ espoir 希望→ポジティブ	・ L' espoir a fui, vaincu（希望は逃げ去り、砕け散った）→時制は複合過去 ・ ciel noir 黒い空→ネガティブ

一人目の幽霊は、「今もときめく？」と現在形で相手に問いかける。語り口は情熱的であり、「愛」が現在も継続していることを疑わず「希望」を持ち続けている。それに対して二人目の幽霊は、相手への強い拒否感（Non）があり、独り言のように「絶望」を呟く。対話は成立せず、コミュニケーション不可の姿は悲劇的である。

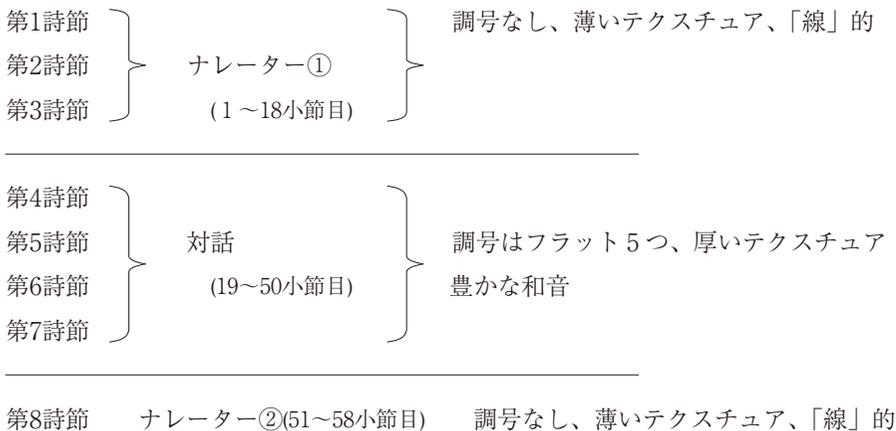
また、ナレーター最後の詩行「Et la nuit seule entendit leurs paroles（その言葉を聞いたのは、ただ夜のみ）」で、ヴェルレーヌは動詞entendreの単純過去形（entendit）を使用している。単純過去はナレーターの客観性を高め、幽霊たちとの距離を感じさせる。Youensはこの単純過去の使用について「過去の事実を第三者に伝えるという明確な効果をもたらす。」と述べ（1981, 95）、また、Wenkは「状況の重苦しさとは高潔さの表現にふさわしい。」と述べる（1976, 238）。最後のナレーターによる淡々とした状況描写は、この詩の「空虚感」「絶望」をより強調している。

1-2. 楽曲について³

楽曲の構成、音楽的要素は、詩の持つ二項対立、二重構造に即している⁴。詩はナレーターの詩節が対話の詩節を挟む構成である（資料2）が、楽曲の構成も、第1～第3詩節（ナレーター①）、第4～第7詩節（対話）、第8詩節（ナレーター②）の3つに分けられる（資料4）。前奏、後奏とナレーターの詩節（1～18小節目、51～58小節目）には調号が付いておらず、テクスチュアは薄く、線を描くようである。19～50小節目からの幽霊2人の対話の箇所はフラット5つの調号付き、ピアノ伴奏は和音を響かせた厚いテクスチュアで豊かな響きとなる。

【資料4】

楽曲の構造



1-2-1. 前奏 主要モチーフの登場

前奏は、b-c-eと上行した後オクターヴ下のeに跳躍し同じラインを描く循環のモチーフで始まる（譜例1）。第1曲、第2曲と同様に、冒頭のピアノは右手のユニ（単音）である。b-c-eはナレーターの箇所に登場する楽曲の主要なモチーフで、bとeは増4度の関係である（譜例2）。この「増4度」が楽曲全体の「核」となっている。b-c-eは3連符とタイで小節を超えて結ばれており、拍を正確に把

握しづらくモチーフのリズムは不安定である。

Triste et lent

CHANT

PIANO

Triste et lent

pp

pp

pp

pp

Dans le vieux parc so - li - taire et gla - cé Deux

【譜例2】 b-c-eモチーフ

pp

bとcは増4度

【譜例1】 楽曲冒頭

2小節目からピアノ左手によるas-ges-c-b-as-gesの下行が加わるが、この左手は1拍目が休止であり、実は右手bから繋がる一つの線を描いていることが分かる（譜例1）。この線は全音階的な響きを持ち、最終的には3小節目のgesまで繋がる3オクターヴを超える大きな下行ラインを描く。

1-2-2. 第1詩節～第3詩節（ナレーター①、5～18小節目）

声楽は、同じ8分音符の音価で音節ごとに音付けされている。Bathoriは「ニュアンスを付けず厳密なリズムでsans nuance et d'un rythme implacable」歌うことを著書で示しており（1953, 22）、ニュアンスのない同じ音価の連続は機械的であり、ナレーターの声楽は淡々とした空虚感を生じさせる。

第2詩節は声楽、ピアノ共に全音階の音列で構成される。9小節目からb-c-eモチーフが再びユニ（単音）で現れ、11小節目では、そのモチーフの最終音eに連なるように左手ピアノが加わり、d-c-b-as-ges-as-b-c-dと全音階を下行、上行する。ピアノ左手の最終音dは、第2詩節の声楽冒頭のeに繋がり、全音階を上下したピアノのラインは声楽に線のように受け渡されていく（譜例3）。声楽は11小節目、第4詩行Et l'on entend à peine leurs paroles（囁きも殆ど聞こえない）でe-d-c-d-e-d-cと循環の音形となり、このラインも全音階（c-d-e-ges-as-b）の構成音であるので、11小節目から14小節目までの声楽とピアノ右手、左手による全音階は、b-c-eモチーフと上行、下行するパッセージが同時に3つ重なる構造となる。

第1曲〈初々しい人たち〉においても、第1詩節から第2詩節にかけての11小節が、同じように全音階の音列で構成され、ピアノ声部では主要な長3度モチーフと全音階の上行、下行が縦に組み合わせられている。

3 声部で全音階を下行、
上行、循環

【譜例 3】〈感傷的な対話〉第 2 詩節 全音階で構成（9～14小節目）

第 3 詩節第 5 詩行 Dans le vieux parc solitaire et glacé（うらさびれ 人気〔ひとけ〕なく凍てついた公園を）は、第 1 詩行の繰り返し（資料 1）であるが、楽曲もそれに呼応して、第 1 詩行の音楽旋律と全く同じものが付けられている。

1 - 2 - 3. 第 4 詩節～第 7 詩節（幽霊の対話、19～50小節目）

19小節目からは調号が付き、ここから幽霊の対話のパートとなる。対話の始まる19小節目には *très expressif, mélancolique et lointain*（とても表情豊かに、メランコリーに、そして遠くに）と指示が書かれ、それまでのナレーターの淡々とした世界とは対照的であることを明確にしている。

このパートで特徴的なのが3連トリルの付いたナイチンゲールのモチーフである。

1-1で述べたように、ドビュッシーは1891年に作曲した《雅やかな宴》第1集の第1曲〈ひそやかに En sourdine〉第2稿の冒頭で使用したナイチンゲールのモチーフ（譜例4）を、この詩「感傷的な対話」と一つ前に位置する詩「ひそやかに」の繋がり象徴としてこの楽曲に引用している⁵（譜例5）。

ここで特筆すべきは〈感傷的な対話〉の *as* のベダル音である。このベダル音は、対話の始まる前の18小節目から予告として現れ、シンクペーションのリズムで対話の終わる48小節目まで続く。このベダル音 *as* に関して Youens は、《雅やかな宴》第1集（1891年作曲）の第1曲〈ひそやかに En sourdine〉の冒頭に登場するナイチンゲールモチーフで *gis* が強調されたことを述べ、*gis* の異名同音が *as* である

ことを指摘する（1981, 98）。ペダル音のシンコペーションのリズムは〈ひそやかにEn sourdine〉のナイチンゲールモチーフの最初の部分のリズムと同じでもあり、Youensの指摘の延長として、〈感傷的な対話Colloque sentimental〉のナイチンゲールモチーフは、〈ひそやかにEn sourdine〉のモチーフを2つに切り離し、それぞれを音楽要素として組み合わせて使用していると言えるのではないか（譜例5）。

ペダル音 gis(=as)

ナイチンゲールのモチーフへ

CHANT Cal. mes dans le

PIANO *pp* *très et expressif*

【譜例4】《雅やかな宴》第1集（1891年作曲）〈ひそやかに〉第2稿のナイチンゲールのモチーフ

Retenu

spectres ont é. vo. qué le pas - sé.

Un peu plus mouvementé
très expressif, mélancolique et lointain.

ペダル音 as

減七和音①c-es-ges-a

ナイチンゲールのモチーフ

減七和音②b-des-e-g

Te souvent-il de notre ex. tase an - cien. ne?

【譜例5】〈感傷的な対話〉ナレーター①から対話のパートへ（17～23小節目）

対話のパートはペダル音as上に重ねられる2つの減七和音で始まる。最初に響くのは19小節目の減七和音c-es-ges-a（減七和音①c-es-ges-aとする）で、2オクターヴに亘るアルペジオである。アルペジオ奏法はそれまでの簡素なナレーターのパートの線的な音楽語法と対照的であり、また減七和音は高い緊張感を与え、ドラマティックに幽霊の登場を知らせる。21小節目には次の減七和音b-des-e-g（減七和音②b-des-e-gとする）が登場し、同時にc³から始まるナイチンゲールのモチーフが減七和音②b-des-e-gの構成音で下行する（譜例5）。

減七和音と、その構成音を持つ「ナイチンゲールのモチーフ」は、対話パートの最初から最後まで

鳴り響く。減七和音は、増4度の音程の二つの重音（減七和音①ではc-gesとes-a）が重なってできている。つまり、和音が響きテクスチュアの厚いナレーターの部分とは対照的な幽霊の対話の部分でも、「核」となっているのは同じ増4度の音程ということになる。Youensはこの増4度について、過去から来た幽霊たちの対話と現代的なニヒリズムを体現するナレーターの部分という過去と現代を、ドビュッシーが同じ増4度で表現したことを「革新的」とであると指摘する（1981, 104）。

1-2-4. 第8詩節（ナレーター②、51～58小節目）

幽霊の対話が終わった直後の49小節目からb-c-eモチーフが再び現れ、ナレーター②の部分を導入する。54、55小節目のナイチンゲールのモチーフは、構成音にb、c、eを含むものとなり、ペダル音もasからaに上がる。楽曲の最後はb-c-eモチーフとペダル音aで締めくくられる（譜例6）。

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment, with markings 'Retenu' and 'l' Tempo'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment, with markings 'Plus lent' and 'en allant se perdant jusqu'à la fin'. A circled bass note 'a' in the piano part is highlighted with an arrow pointing to the right. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with markings 'plus rien' and 'FIN'.

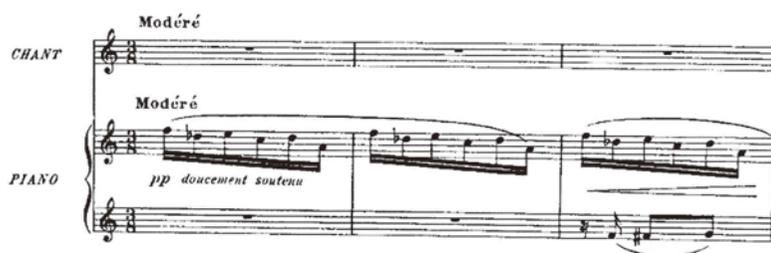
【譜例6】ナレーター②～コーダ

2. 〈雅やかな宴〉第2集 チクルスとしての音楽的な繋がり

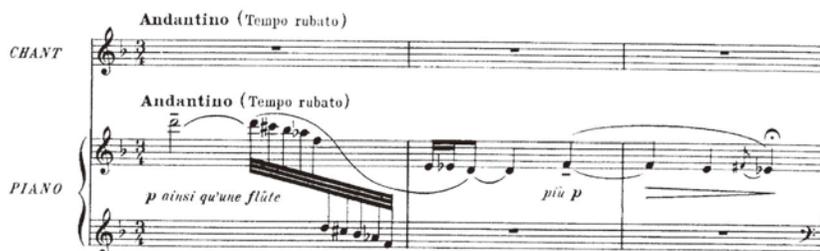
では、次にチクルス全体の音楽的な繋がりを見ていく。

2-1. 冒頭の線を描くような旋律

まず、3曲の冒頭を見ると、どの曲も楽曲の重要なモチーフで始まる。ピアノは単音（ユニ）で、テクスチャは薄くまるで線を描くようである。しかも、そのラインは皆、下に向かって⁶いる。第1曲〈初々しい人たち〉では、「長3度モチーフ」がゆるやかに下行し（譜例7）、第2曲〈半獣神〉では「フルートのように」というドビュッシー指示が添えられたピアノ右手が、d3からグリッサンドで2オクターヴも下行する（譜例8）。



【譜例7】 第1曲〈初々しい人たち〉冒頭のピアノ前奏



【譜例8】 第2曲〈半獣神〉冒頭のピアノ前奏

第3曲〈感傷的な対話〉の冒頭は1-2-1で述べたように、b-c-eの後1オクターヴ下がってまた同じラインを描く循環のモチーフで始まり、2小節目から始まるピアノ左手は1拍目が休符で、最初の音asが右手のbから線のように繋がっていき、3オクターヴを超える一つの大きな下行ラインである（譜例1）。このように曲が進むにつれて下行の度合いは大きくなっており、この下行は主人公たちを待ち受ける「運命」とも、主人公たちの「不安」「絶望」の度合いを表現しているとも考えられる。

冒頭に現れるこの線を描くような旋律ラインは、各楽曲の声楽旋律にも共通している。声楽旋律は、どれもなだらかなラインを描いて上行、下行を繰り返し、5度、6度といった跳躍は見られない。

2-2. 声部間での橋渡しで、全音音階を強調する線

また線は、全音音階の並びを強調する音列の旋律ラインとしても現れる。その例として「前編」2-2-3で示したように、〈初々しい人たち〉での第1詩節4行目（16～19小節目）の声楽部fisを導入するピアノ右手、左手による全音音階での繋がり（譜例9）や、第3曲〈感傷的な対話〉の第3詩節の声楽部を導入する箇所（11～14小節目）（譜例3）が挙げられる。〈感傷的な対話〉では、b-c-eの循環モチーフと組み合わせられており、「この世のものでない」主人公二人の姿の不気味さを強調していると考えられる。

The image shows a musical score for the piece 'Cédez'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'Cédez - - - a Tempo' followed by 'ter.cep.tés!' and 'et nous ai - mions ce jeu de'. The piano accompaniment features a prominent whole-tone scale in the right hand, which is circled in red. An arrow points from this circled scale to the vocal line, indicating the introduction of the vocal part. The tempo marking 'a Tempo' is present above both staves.

【譜例9】 〈初々しい人たち〉第1詩節4行目Interceptésの後の声楽部fisを全音音階で導入。

2-3. 楽曲の核となる音程

前編で述べた通り、チクルス第1曲〈初々しい人たち〉は、長3度で構成されるモチーフで始まり（譜例10）、途中、長3度が重音で使用される変奏（譜例11）を経て、最後は3オクターヴにも亘るdes-f-aの増三和音で終わる（譜例12）。

The image shows the first measure of the piece 'Cédez'. It is marked 'Modéré' and is in 3/4 time. The piano accompaniment features a long tritone motif (F-A) in the right hand, which is circled in red. The left hand has a simple accompaniment. The dynamic marking 'pp moucement soutenu' is present below the piano part.

【譜例10】 第1曲〈初々しい人たち〉楽曲冒頭の「長三度モチーフ」

Le double moins vite
Le soir tom - bait, un soir é - qui -

【譜例11】 第1曲〈初々しい人たち〉「長三度モチーフ」長3度の重音での登場（37～47小節目）

temps tremble et s'é - ton - ne.

【譜例12】 第1曲〈初々しい人たち〉コーダの増三和音

第1曲〈初々しい人たち〉の核となっているのは長3度の音程であり、「平明」とされる長3度を積み重ねることで響きを変容させ、「よどみ」「不安」を創出している⁷。

それに続く第2曲〈半獣神〉のピアノ前奏は、同じく増三和音の響きが6小節（7小節目～12小節目）も続く。増三和音あるいは増5度は、この楽曲を通して反復して使用されている（譜例13）。

pp avec une expression sourde

増三和音

【譜例13】 第2曲〈半獣神〉ピアノ前奏（7小節目～12小節目）

第3曲〈感傷的な対話〉の重要なモチーフは冒頭のb-c-eの循環音形であり、核となるのはcを経過音とするbからeへの増4度の音程である（譜例2）。このモチーフは楽曲のテーマである「絶望」を表現すると考えられる。長3度、増5度、増4度は共に全音音階の構成音であり、ドビュッシーはチ

クルスを通して、これらの音程を楽曲の核としている。第1曲〈初々しい人たち〉では長3度とそれが重なる増5度の音程、第2曲〈半獣神〉では増5度の和音（増三和音）、第3曲〈感傷的な対話〉では強烈な不協和音である増4度へと、チクルスの進行と共に音程の響きの不協和程度も進んでいき、「不安、よどみ」は「絶望」へと変化していく。

2-4. リズム

「リズムの反復」は第1曲、第2曲において形式的要素として特徴的である。〈初々しい人たち〉では「長3度モチーフ」の規則的な16分音符が（譜例7）、第2曲〈半獣神〉では同じリズム ♩ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ を続ける保続低音g-dが楽曲全体の枠組みの機能を担う（譜例14）。



【譜例14】 第2曲〈半獣神〉リズムカルなg-dの保続低音

しかし、第3曲〈感傷的な対話〉では冒頭のb-c eモチーフのリズムは3連符にタイが付き、リズム感そのものが失われてしまう（譜例1）。このモチーフにおけるリズムの特異性は、第1曲、第2曲に見られる規則正しさとは対照的である。規則正しいリズムを「時間」と考えると、ドビュッシーは「時間」という概念が存在しない「あの世」からやって来た主人公たち、つまり幽霊が出現する第3曲の冒頭のリズムを意識的に「狂わせて」いると考えられるのではないか。また、第1曲、第2曲の淡々とした規則正しいリズムはチクルスのテーマである「不毛の愛」を反映し、「愛」に対する冷ややかさや醒めた精神を表現しているとも言える。

2-5. 3曲のペダル音の関係

最後に、Rolfが指摘する音楽的な繋がり（3曲の重要な音はf、g、aである）に関して考察したい。Rolfが指摘する通り3曲の最後のペダル音を見ると、f→g→aと進んでいる。しかし、筆者はその進行に〈感傷的な対話〉中間部に現れるasのペダル音を加え、チクルス全体の進行をf→g→gis (as) → a と考える。

本稿1-2-3で述べた通り、ペダル音asは、幽霊となった主人公たちの会話のパートで28小節にも亘って持続し（譜例4）、楽曲最後のペダル音a（譜例6）と共にチクルスの中で大変重要な位置を占めている。幽霊の対話中、何度も登場する3連のトリルを伴うピアノの пассаージュが、《雅やかな宴》第1集の第1曲〈ひそやかに〉第2稿で使用されたナイチンゲールのモチーフの引用であることは既に指摘されているが⁸、前述した通り、〈ひそやかに〉第2稿のナイチンゲールのモチーフは、冒頭の開始音gisのシンコペーションと3連トリルの пассаージュの二つに切り離されて〈感傷的な対話〉

に引用されていると考えられる（譜例5）。〈ひそやかに〉第2稿におけるgisは、ナイチンゲールのモチーフの開始音として楽曲の中でずっと鳴り響く重要な音であり（譜例15）、ドビュッシーが詩「ひそやかに」と「感傷的な対話」の繋がり象徴として、3連トリルのパッセージだけでなく開始音gisを、ペダル音asとして歌曲集《雅やかな宴》第2集の中で引用したと言えるのではないだろうか。

【譜例15】《雅やかな宴》第1集〈ひそやかに〉第2稿 gisが鳴り響く

結

Louis Laloyが指摘する通り、ドビュッシーの音楽語法はこの歌曲集《雅やかな宴》第2集で大きな変化を見せる。それまでの豊かな和音は姿を消し、ドビュッシーの「一つひとつの音」そのものへのこだわりは非常に強くなり、2つないしは3つといったシンプルな音程間の響きが重視されている。テクスチュアは薄く、全体的に線的な要素が強まり、旋律線に重きが置かれている。このような新しい音楽語法は、ヴェルレーヌの詩集『雅やかな宴』の持つ近代性、最後の詩「感傷的な対話」の脱ロマン主義を敏感に感じ取り、精神の近代性に見合う音楽語法を模索したからと考えられる。

またチクルスとしての音楽的な繋がりに関しては、様々な創意工夫を確認することができた。楽曲の冒頭はそれぞれ重要なモチーフが線を描くようなピアノの単音で始まり、線は全て下行形で、チクルスの進行と共にその下行の度合いが大きくなる。核となる音程は〈初々しい人たち〉では長3度、増5度、〈半獣神〉でも増5度、〈感傷的な対話〉では増4度であり、チクルスが進むにつれて協和音から不協和音へと進む。これらはチクルスの「愛の始まり」→「愛の終焉」というストーリー性を反映していると言える。また、第1曲、第2曲の楽曲全体の淡々としたリズムの規則性と、第3曲の冒頭の3連符にタイが付いたモチーフのリズムの「狂い」は対照的であり、主人公たちの居場所が「この世」から「あの世」へ移ったことの徴、あるいは幽霊である二人の足取りと見ることもできる。

更に、一番重要な繋がりとして全音音階を挙げることができる。全音音階は第1曲〈初々しい人たち〉、第3曲〈感傷的な対話〉において、重要な語句を際立たせるための限定的な使用ではなく楽曲を構成する枠組みとして音列で使われているが、これだけではなく、実は全音音階はこの歌曲集において、全体をまとめる大きな音楽要素となっている。つまり、それぞれの楽曲の「核」となっている長3度、増5度、増4度は全て全音音階の構成音であり、全ての楽曲が全音音階と深く関わっているのである。また、長3度を重ねて使用することで、長3度の持つ「平明さ」を「不安」「よどみ」といった響きに変容させる手法や、増4度といった強烈な不協和音や不思議、不吉を表すとされる全音音階

の楽曲全体に亘る使用は、チクルスのテーマである「不毛の愛」「絶望」の表現への模索と考えられる。

このように3曲は音楽的な繋がりを持たされ、詩のテーマ、構築されたストーリーを反映した音楽語法が用いられている。またドビュッシーは、第1集の〈ひそやかに〉第2稿で使用したナイチンゲールのモチーフとその開始音gisを〈感傷的な対話〉の楽曲の中間部のペダル音に取り入れており、チクルスの進行はf〈初々しい人たち〉→g〈半獣神〉→gis(as)〈感傷的な対話(第1集〈ひそやかに〉第2稿の引用)〉→a〈感傷的な対話〉であると考えられ、第2集は第1集の音楽要素をも取り入れた、詩集『雅やかな宴』へのドビュッシーの完結作品であると考ええる。

註

- 1 〈感傷的な対話〉に関する先行研究はWenk (1976)、Youens (1981)、Rolf (2013)、Kaminsky (2016) がある。
- 2 Youensは、「二人の幽霊は文学的に性別を否定しており『彼、彼女』ではなく、むしろロマンチックな精神と『現代』、あるいは幻滅した精神である」(1981, 95)と指摘する。
- 3 〈感傷的な対話〉は出版されたものとは別に、初稿の自筆譜(Frederick R. Koch Collection, Yale University所蔵、1904年)が確認されているが、決定稿と同じ1904年に創作されたものであり決定稿への習作と見られるため、本論文では扱わない。
- 4 Rolfはドビュッシーが詩の二重構造にインスピレーションを受け、それに呼応した音楽を付けていることは明確であると述べている。(2013, 196)
- 5 ナイチンゲールモチーフの引用に関しては、Wenk (1976)、Hardeck (1976)、Rolf (2013) が指摘している。
- 6 ジャンケレヴィッチは、ドビュッシーの音楽が下方に向かう傾向があることを指摘し、それを「屈地性」と呼ぶ。(1987, 15)
- 7 金原、栗原は「通常『明朗さ』や『平明さ』の代名詞とも言うべき長3度というものの積み重ねが、『よどみ』や『不安』という全く異なる相貌をも示しうる」と指摘する。(2003, 161)
- 8 註5を参照。

引用文献

- Hardeck, Erwin. 1967. *Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys*. Kölner Beiträge zur Musikforschung, no 44. Regensburg : Gustav Bosse.
- Kaminsky, Peter. 2016. "Listening to Performers' Writings and Recordings : An Analysis of Debussy's 'Colloque sentimental.'" *Society for Music Theory*, Vol.22.
- Laloy, Louis. 1910. "Claude Debussy et le Debussysme." *S.I.M.Revue musical*. Paris : Société Internationale de Musique, 15 Juillet.
- Rolf, Marie. 2013. "La premiere ebauche de Colloque sentimental." *Regards sur Debussy*, sur la direction de Myriam Chimènes et Alexandra Laederich. Paris : Librairie Artheme Fayard.

- Rolf, Marie, ed. *Œuvres Complètes de Claude Debussy, série II, Méodies* (1882-1887). Paris : Durand, 2016.
- Verlaine, Paul. 1969. *Oeuvres Poétiques—Verlaine—*. ed. Jacques Robichez, Paris: Garnier Frères.
- Wenk, Arthur. 1976. *Claude Debussy and the Poets*. California : University of California Press.
- Youens, Susan. 1981. "Debussy's setting of Verlaine's 'Colloque Sentimental' : From the Past to Present." *Studies in Music*, no15, University of Western Australia.
- Youens, Susan. 1987. "To Tell a tale: Symbolist Narrative in Debussy's FÊTES GALANTES II." *Nineteenth-century French Studies*, 16(1-2) : 180-191.

- 金原礼子、栗原詩子 2003 「ドビュッシーと象徴派詩人たち (2) ヴェルレーヌ (承前)、ルイス」『言語文化論集 (62)』筑波大学現代語文化学系 : 133-182
- ジャンケレヴィッチ、ヴラディミール 1999 『ドビュッシー 生と死の音楽』船山隆、松橋麻利訳、東京 : 青土社
- ヤロチニスキ、ステファン 1986 『ドビュッシー 印象主義と象徴主義』平島正郎訳、東京 : 音楽之友社