

## 博士論文要旨

クロード・ドビュッシーと「月 lune」

～「月 lune」の音楽表現とその変遷～

Claude Debussy and the Moon :

On the Analysis of Musical Representations and their Transformations

高德 眞理 TAKATOKU Mari

クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) は「音楽だけがその神秘を表現できる」として常に変化する無限、無形の自然である「海」「水」「風」「雲」などを好んで創作の題材にした。中でも「月」や「月の光」に関する楽曲は数が多く、しかも 38 年という長きに亘ってその創作活動は行われ、それにより、ピアノ曲〈月の光〉、《前奏曲集》第 2 巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉等、ドビュッシーを代表する楽曲が誕生している。しかし、これまで「月」や「月の光」に注目してドビュッシーとの関係を論じた論文は殆ど見当たらず、楽曲分析も充分とは言えない。本論文では、ドビュッシーが作品の中で「月」や「月の光」をどのように捉え、どのように音楽で表現したのか、そしてそれはどのように変遷していったのかを楽曲分析を行うことにより明らかにした上で、ドビュッシーにとって「月」がどのような意味を持っていたのかについて考察を行った。本論文の独自性は、今まで一度も行われていない「月」に関するドビュッシーの音楽表現の変遷を楽曲分析により辿って行く手法を取った点であり、「月」とドビュッシーの関係から新しいドビュッシー像の探求を試みた点である。今後は、同時代の他の作曲家による「月」の楽曲、例えばフォーレの歌曲〈月の光〉や、シェーンベルクの〈月の憑かれたピエロ〉などへの比較研究を行うことも考えられ、本論文は発展性があると言える。

ドビュッシーの「月」に関する楽曲は 27 曲を数え、初期 (1879-1884 年) は全てが歌曲 (13 曲) であり、中期 (1885-1902 年) は楽曲のジャンルが器楽曲、オペラへと広がり、後期 (1903-1917 年) はピアノ曲 (2 曲) が中心であった。その内、22 曲が歌曲、あるいはテキストを持つオペラ、コメディリリックである。ドビュッシーは文学に大きな影響を受けており、テキストと音楽の照応はドビュッシーが創作上、細心の注意を払った事柄であった。詩への創作で培った語法が中期以降の器楽曲の創作に拡がっていったというドビュッシーの音楽全体の傾向に鑑みて、本論文では歌曲で分析した「月」や「月の光」の音

楽語法を分析の礎として、中期以降のピアノ曲などの参考にするという手法を取った。また本論文は、西洋における「月」の概論とフランスの文学思想史的な背景を踏まえた上でドビュッシーの楽曲分析を行った。

「月」の楽曲創作の背景として、まず、「月」が人々の意識に「生、死、誕生」を司るものとして深く働きかけ、様々な象徴性を含んだ存在である事が挙げられる。西洋では古来より「月」はギリシャ神話の女神たちや聖母マリアに喩えられ、数々の芸術作品のインスピレーションとなってきたと同時に、「月」は死者の住処でもあり、恐れられる存在でもあった。17～18世紀の古典主義、啓蒙主義の時代には「不吉なもの」として忌み嫌われテーマとして避けられた「月」であったが、ロマン主義になると「夜」の世界が注目され、19世紀中頃から世紀末にかけてのデカダンスの潮流の中で「月」は芸術活動のトポスとなった。近代化、ブルジョワジーへの反発として、詩人たちは何処にも属さない卑俗とは対極的な「月」の詩を数多く創作し、初期のドビュッシーはそれらの詩への作曲が中心となった。1893年には、ドビュッシーは自ら詩作を行った歌曲集《叙情的散文》を作曲したが、その中で「月」はノスタルジーや癒しの象徴であると共に、チクルスを繋ぐ重要な役割を担った。1902年のオペラ《ペレアスとメリザンド》以降、ドビュッシーの音楽は大きく変わり、それを反映するかのように「月」が照らす場所が「西洋」から「非西洋」に広がって行く。「ヴァーグナーの後」となる新しい音楽を目指したドビュッシーが一つの手掛かりを求めたのは「非西洋」であり、ピアノ曲〈そして月は廃寺に落ちる〉(1907年)において西洋と非西洋の融合が模索された。このようにドビュッシーの「月」に関する音楽表現は初期、中期、後期と大きく変遷を見せた。

最初の「月」あるいは「月の光」そのものに対する音楽表現は、歌曲〈水に落ちた水夫〉(1882年)に認められた。この楽曲では詩「月が波間を照らす」の箇所、半音ずれた二つの下行形の分散和音が交代しながら繰り返された。Walts は分散和音について「流れ出るもの」「水や光」の表現であると述べており、下行形の分散和音は上から「月の光」が上から降り注いでいる様を表す音画的表現と言える。分散和音の拍頭には3度の和音が置かれ、この和音が半音ずつ上下して響きの「揺れ」を生じさせる。響きの「揺れ」はチラチラとした光の拡散を表現していると共に、現実か非現実か曖昧とした詩の幻想性を表すと言える。歌曲〈水に落ちた水夫〉には、その後の「月」の楽曲に多く現れる「下行」と響きの「揺れ」が両方とも現れており、その意味ではドビュッシーの「月」の音楽表現の「萌芽」と考えられる。

音楽語法の変化は、同じヴェルレーヌの詩「月の光」に作曲を行った歌曲〈月の光〉第1稿（1882年）と第2稿（1891年）において顕著であった。両曲の間には9年という歳月があり、しかもこの期間はローマ留学、象徴主義、ヴァーグナーへの反発、ジャワ音楽との遭遇などを経てドビュッシーが急速に独自のスタイルを構築するという重要な時期を含む。第1稿も第2稿も、楽曲は「月の光」が上から下行する様子を表現するような下行形のモチーフで始まるが、第1稿は詩に謳われる18世紀貴族のロココの宴を表現する華やかな響きの和音による転回形で下行し、第2稿は2音の単音で構成されるシンプルなフレーズが徐々に下がっていく下行である。第2稿のモチーフは2音のフレーズが一旦下行するがまた元に戻るような内省的で静的なもので、ドビュッシーの「ジャワ音楽には西洋が失った神秘がある」という言葉を裏付けるように五音音階が用いられた。

オペラ《ペレアスとメリザンド》第二幕第三場では、「月の光」が洞窟に突然差し込むシーンで、天から降り注ぎ、地上に反射する「月の光」はハープによる分散和音で表現された。分散和音は「流れ出るもの」の表現として、他のドビュッシーの常に変化する自然物「風」「霧」「水」「波」にも多く見られたが、「月」は楽曲の中で「夢」「不吉」「ロココ」「メランコリー」など数々の象徴性を持たされており、分散和音以外、ドビュッシーは様々な音楽語法が試みている。例えば「不吉」は短三和音、減七の和音といった暗い響きや、半音階で構成され下行していくモチーフなどで表現され、「ロココ」はバロックを思わせる薄いテクスチュア、順次進行、修飾音や、旋法性、メヌエットの様式で表された。また、歌曲〈月の光〉第1稿（1882年）のモチーフは「下行」という音画的な表現に加えてメヌエットの3拍子や踊りの音楽的表現を含み、複数の語彙レベルでの表現と考えられる。歌曲〈噴水〉（1889年）における「月」のモチーフも、「月の光」の下行する様子と詩の主題である「デカダンス」（落ちる）の意味合いを含んだものであった。このように「月」に関する音楽語法は、音画的、象徴的、引用、仄めかし、間テクスト的など様々なレベルで為されており、それらが時には組み合わせられて使用され、多くの意味合いを同時に含んだケースが認められた。「月」がタイトルに付く最後の《前奏曲集》第2巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉（1912-1913年）では、ドビュッシーの過去の「月」の楽曲の自己引用、音画的、象徴的、仄めかし、間テクスト的使用が随所に見られ、非西洋（インド）と西洋の音楽要素が対比的に取り扱われていた。これらに鑑みて、本論文では〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉を、ドビュッシーの「月」の楽曲の集大成と位置付けた。

ドビュッシーの「月」の表現をまとめると、大きく二つに分けることができる。すなわ

ち、月の光の下行、拡散、反射など光がちらちらと《動く》様子を表現する光線としての「月の光」と、空に浮かぶ《不動》の存在である天体として「月」である。「月の光」の下行や反射といった音画的表現もさることながら、筆者が《動》の視点で、よりドビュッシーの特徴であり重要と考えるのが、半音の揺れなどによる「響きの揺れ」と「空間の創出」である。ピアノ曲〈月の光〉(1890年)の冒頭は3度の和音が刺繍しながら下行しており、響きは揺らされる。冒頭の和音のオクターヴ上への跳躍は、まるでボールが弾んだようであり、この浮遊感は一連の「下行」の後、再び4オクターヴもの上行の跳躍で強調されている。ここには大きな空間、つまり「月」と地上を隔てる空間が創出されており、この空間があることにより光がちらちらと揺れ動き、大気に拡散するイメージが効果的に作られた。空間は後年の〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉では5オクターヴもの離れた右手、左手により宇宙的とも言える広がり発展した。「響きの揺れ」は他の「月」の楽曲でも数多く見ることができる。歌曲〈あらわれ〉(1884年)では、天使がヴィオールを奏でるメランコリックな月の世界を、主音eから軸となる音が線のように半音ずつ上行していきそれに和音が付けられた響きの「ぼかし」で表現され、歌曲〈月の光〉第1稿のクライマックスでは、和音の構成音の一部が半音による上行、下行を繰り返す。「響きの揺れ」は音画的にちらちらとした光の拡散を表現すると共に、曖昧な夢の中のような雰囲気、幻想性、神秘を表出したと考えられる。

《不動》の「月」の表現は、オクターヴの下行跳躍による反復で現れた。この場合、必ず「下行」はその「高さ」が強調され、オペラ《ペレアスとメリザンド》第三幕第一場のメリザンドの頭上に「月」と「星」が輝く夜空が広がる場面では、非常に高い音域を始点に2オクターヴに亘る下行跳躍が反復された。《森のディアーヌ》では、月の女神ディアーヌが月の光を放ちながらエロスに近づく場面で、高音域のオクターヴ下行のトレモロが現れた。「下行」が同音反復されることで「動かない」存在は強調され、「不動」は静寂や永遠とも結びつく。また、非常に高い音域からの下行は天上からの光、人智を超えた光を表現し、聖性とも結びついた。「月」は西洋では古来より擬人化されてギリシャ神話の女神や聖母マリアとイメージが重ねられており、フランスの文壇で語り継がれる「静かなる見守る月」は「天空から見守る聖母マリア」とも合致する。このように、空に浮かぶ「月」は「不動」「静寂」「永遠」といった属性を持ち、人智を超えた神秘として表現された。

フランスの文壇では、世紀末にかけて「月」が厳しく冷たい「サロメ」になっていった。しかしドビュッシーの「月」はそれに対して、あくまでもフランス文壇で古くから語り継

がれるウェルギリウスの「静かに見守る月」であった事は特筆すべきである。自ら詩作を行った《叙情的散文》の最終曲で、ドビュッシーは「聖母マリア」に喩えられた「月」に祈りを捧げた。松浪克文はドビュッシーの生涯が母性的女性との力動の歴史であり、母性的庇護の下で制約に縛られない作曲活動を行ったとの指摘をしており、「月」はまさにドビュッシーを見守る「聖母マリア」であったと言える。また、「月」の属性である「直観」「本能」はドビュッシー自身の性質とも親和性がある。この「直観」は「風」「海」などの音楽創作と結びついていることをドビュッシー自身が認めており、「月の光」が大気を混じり合い揺らめくさまもこの「直観」と結びつき、多くの音楽表現をドビュッシーに与えたと言える。20世紀に入り「デカダンス」「象徴主義」が終焉を迎えても、「月」はドビュッシーにインスピレーションを与え続け、それらは2曲のピアノ曲に結実した。2曲とも目の前にあるのは「過去」を偲ばせる「跡地」あるいは「廢墟」であり、「月の光」がそれらの地を照らすという「詩的」なイメージがドビュッシーに「夢」の生成を促した。

「月」は地球のあらゆる場所を照らし、永遠性を持ち合わせ、「場所」と「時間」を超越する存在である。「月」は、「デカダンス」の象徴としてだけでなく、洋の東西、あるいは時間を超越して「母性的空間」として、ドビュッシーに「自由」でスケールの大きい「夢」を見させる「詩的」インスピレーションを与え続けた存在であったと考えられる。

以上。