

ドビュッシーの和声法について

—そのカデンツの変容と崩壊—

西 沢 昭 男

On the Harmony of Debussy

—The Development of his Cadence—

Akio NISHIZAWA*

S U M M A R Y

The purpose of this article is to treat, from different points of view, the revolutionary style of Debussy, and to show what place he occupies in the history of modern music. The writer of this article wishes, firstly, to classify the characteristic aspects of Debussy's method of harmony and through his method of harmony, to reveal one of the techniques which enabled him to produce such sensitive and colorful musical effects.

Secondly, the writer tries to explain how the classical, traditional theory of cadence had found a way of survival despite the great upheavals which had taken place in the world of modern music. Also how in the modern method of harmony, the control of the tune has become of secondary importance, while the principle of the overtone has still functioned. Lastly, the writer wishes, through an examination of the way in which Debussy solves the tune problem in his composition, to define the position of Debussy in the transitional stage between classical and modern music.

目 次

- | | |
|-------------------|----------------------------|
| 序 —近代和声の幕開け— | 6) 全音音階使用 |
| I ドビュッシーの和声の特徴 | 7) 教会旋法の導入 |
| 1) 終止の単純化と欠如 | II ドビュッシー和声における〈調〉とカデンツの問題 |
| 2) 解決なき不協和音の使用 | 1) 強進行と弱進行 |
| 3) 3度関係進行への好み | 2) カデンツのデフォルメと調意識の拡大 |
| 4) 平行進行 | 結 び |
| 5) 四度・五度和声および五音音階 | |

序——近代和声の幕開け——

1722年——。西洋史の年表をみても一見何等変わったことのないこの1722年という年には、西洋音楽史上極めて重要な事件が奇しくも二件起っている。その一つは、フランスの作曲家であり音楽理論家であるジャン＝フィリップ・ラモアの「自然原理に還元した和声論」が発表されたこと、もう一つはヨハン＝セバスティアン・バッハの「平均律クラヴィア曲集」第一巻が発表されたということである。

*音楽教室 (Dept. of Music).

この二つの事柄に共通した音楽史的意味とは何であろうか。それは平均律理論に基づいた調性音楽確立の出発点ということである。(それ以来、約 150 年に亘って古典派からロマン派への調性音楽の黄金時代が続いたのであった。)

ところがその 1722 年からおよそ 150 年後に、ワーグナーの有名な「トリスタンとイゾルデ前奏曲」がミュンヘンで初演され、さらに約 30 年後の 1894 年にドビュッシーの「牧神の午後への前奏曲」の初演が行なわれた。自然の原理に根ざした絶対的な法則のごとく思われていた調性音楽は、短命にも 200 年足らずでその〈変容〉と〈崩壊〉を余儀無くさせられたのである。

そもそもフィリップ・ラモーによって基礎づけられた調性音楽とは、長短二つの音階に集約されて強固になった〈調〉を支える形止形(カデンツ)の動的な求心性に、楽曲構成上におけるダイナミズムの源を置いたものであり、それは、平均律鍵盤上におけるエンハーモニックな置き換えによる転調を武器として多様な広がりを獲得していったが、その武器であったところのエンハーモニック転調の乱用によって、自らの根拠を薄弱にしていたということは、まことに皮肉なことであった。

和声崩壊の歴史は、あまりにも早く流れ過ぎたというべきなのだろうか。歴史の流れを〈進化〉みるも、また〈変貌〉と呼ぶにしろ、(すくなくとも芸術においては〈変貌〉とみるのが妥当のように思われるがどうであろうか)その流れの必然に棹さすことは、不可能なことであろうと思われる。

音楽における近代は、このように〈調的和声組織の崩壊〉という契機で始まった。

そしてドビュッシーという希なる天才が開花する状況もまた、そのような歴史的契機においてであったのである。

若かりしドビュッシーがパリのコンセルバトワールの学生であった時、バザンという作曲科の教師を陰で嘲弄した廉で事務官につかまり、尋問されたことがある。その時の事務官レティとの会話を次に紹介しよう。

「では君は、不協和音が協和音に解決なんかしなくてもいい、と主張するんだな？ それならいったい、君のモノサシはなんだね？」

モン・ブレジール
「私の喜びです！」

「どんな喜びが不協和音から見つけ出せるというんだな？」

「今日の不協和音は、明日の協和音ですよ！」

(モーリス・エンマニエル 《ペレアスとメリザンド》より)

この会話にもみられるごとく、歴史の流れの動因は個人の内面にこそ存在するのであって、ドビュッシー自身の内的必然が従来の和声のあり方を変えさせたのである。彼は決して新奇を銜ったりはしなかった。

ここで、ドビュッシーを生んだ精神的風土が彼に与えた影響について考えてみよう。

先ず一つには、バッハ以来の調性音楽は、恰もドイツの国民音楽であるかのごとくにドイツ民族の精神的風土と深いつながりを持ってきたが、その反動としての時代の流れがフランス的変革を求めたということはある得るだろうし、また、フランスのカトリック音楽

圏の伝統がドビュッシーの旋法的音楽の中に蘇ったともいえるのである。更にまた、ドビュッシーといえはまず印象主義の音楽といわれるように、当時のフランスにおける印象主義的文芸・絵画の影響もまた彼に〈新しい音響創造〉への意欲を掻き立てた。

彼にとっては、機能和声の定型的なカデンツよりも、不協和を含めた和音の響き自体の美しさと色合いの方が〈喜び〉であったのである。ではドビュッシーにとってカデンツとは、全く無意味な存在となってしまったのであろうか——。

自然倍音を基とする音響原理は、いわば一種の〈音の公理〉であって、そう一朝にして破棄され得るものではなく、また人間の耳が持つ音群の統一感としての中心音を探ろうとする潜在的な求心性の問題も残されている。その意味において、音楽言語の基本態としての広義のカデンツは、変容こそすれ、喪失することはないのかも知れないのである。

この問題は本論に入ってさらに考察を深めてドビュッシーという天才の柔軟な個性がいかに巧みな展開を行ない、解決を見出だしたかを見てみたいのである。

I. ドビュッシーの和声の特徴

1. 終止の単純化と欠如

すでに序において触れたごとく、古典派やロマン派の作品に見られるような定型的な I-IV-(II)-V-I という進行はほとんどみられない。しかし全く無いわけではなく、初期の作品には次のような明確な終止形も所所にみられる。

譜例 1

アラベスク 1 番より

かなりはっきりしたカデンツであるが、右手の分散和音風な旋律によって和声の硬さを柔らげている。導音は、ここでも内声におかれているが、ドビュッシーにおいては、カデンツの担い手であるところの導音概念が希薄であって、上声部におかれることはほとんどない。

中期に入っても版画の中の〈雨の庭〉の冒頭には未だはっきりしたカデンツがみられる。しかしどの場合も和音に IV を用いずほとんど II で代理をしている点は興味深い。

「牧神の午後の前奏曲」にしても、最大傑作といわれる「ペレアスヒメリザンド」の中にも、部分的には上例に似たような例が散見できるのであるが、総じて、終止感は伝統的な以前の音楽に較べて、はるかに希薄である。特に注目したい点は、属和音の連続使用な

譜例 2

版画: 「雨の庭」より

どによる半音階的扱いのカデンツがほとんどみられない，ことである。これはロマン派や特にワーグナーの和声法と全く対蹠的である。印象派の絵画におけるがごときニュアンスをその本質とするドビュッシーの音楽にとっては，明確ではあろうが大袋袋な終止感が必要ではなかったようである。音楽がふと立ちどまるがごとくに休息する際の終止は，むしろ非常に簡素な全音階的（あるいは旋法的）終止法をこれに当てている。終止形が変形した形で潜在していることについては後章で述べることにする。

(1) 解決なき不協和音の使用

彼が音楽院の学生のとくに，長七度の和音の響きに驚喜したということが伝えられているが，早くから不協和音の持つ一種の色彩的効果に対して本能的ともいえる好みを示したようである。ドビュッシーが用いる不協和音を大別すると①解決なき九および十一の和音の自由な連結，②付加音の使用，③四度および五度累積の和音，④増和音の使用等に分類できる。

譜例 3

ピアノの為に ; 1 「プレリュード」より

譜例3は，「プレリュード」のコーダの箇所であるが，その強列な効果は不協和度の使用によるものである。第2小節目および第3小節目は，五度の上行変質音を含んだ七つの和音（増和音）であり，第4小節目は属九の和音である。共に正規の解決らしきものはみられない。ここでも導音概念は意識的に避けられているのがわかる。

譜例4は，ドビュッシーの歌曲の中でも傑作といわれている「ビリティスの歌」からの抜萃であるが，ここでは九および十一の和音が正規の解決なしにかなり鋭く扱われて曲の雰囲気を作っている。ドビュッシーの不協和音の取り扱い方の一つの特徴としては，鋭い

譜 例 4

ブリティスの歌 ; 2「髪」より

和音進行を和らげ、響きの定着化を計るためにその和声フレーズを二回乃至三回反復進行をして次の和音に進むという方法を多くとっている。譜例にもそれが顕著に表われている。次に付加音の例を示す。

譜 例 6

子供の領分 ; 「ゴリウオーグのケーキオーグ」より

譜例5における付加された音は、左手Fの音である。ドビュッシーは時々生のままの長三和音の明澄な明るさを好んで用いている。譜例5においては、付加音によってさらに諧謔味を加えられている。

(3) 三度関係進行への好み

和声進行における三度進行はドビュッシー以前においても普通に行なわれていたわけであるが、ロマン派までの場合は、主に共通音を軸とした三度進行であって、対斜関係を起さない進行に比較的限られていた。ドビュッシーの場合は、一層大胆にしかも長短上下に、非常に多様な扱いをしているのが目立っていて、ドビュッシー和声の一つのパターンとさえいえる程である。譜例6の和声図式は最も初期の作品であるが、すでにかなり大胆な進行を用いている。さらに譜例7においては、全音階的手法と相俟って実に見事なそして強烈な和声効果を上げている。

譜 例 6

“美しき夕ぐれ”の和声図式

譜例 7

ナイアドの墓より

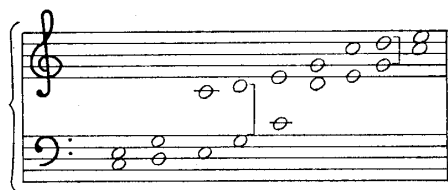


譜例7の左手の五度進行の $G1 \rightarrow C2$ のところは一見四度進行のごとくにみえるが、異名同音的に長三度と考えられる。この譜例7は、「ペレアスとメリザンド」を頂点とした円熟期の和声手法の典型的な形といえよう。

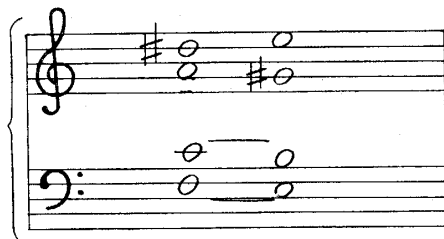
ところでこの三度進行は、長三度ずつ進行した場合は三回目に原調に戻り、(この際増三和音が生じる)短三度進行の場合は四回目で原調に復帰することになる。つまり単一の調圏内での多彩な和音効果が可能となるのである。単一の調的雰囲気を持しながら、なおかつ多調的な音色の園を現出させる見事な和声効果というべきであろう。

譜例 8

ホルン五度



譜例 9 モーツァルトの五度



譜例 10

「沈める寺」より



(4) 平行進行

古典的な四声体の和声書法においては、いうまでもなく声部進行の基本は反進行または斜進行である。実際の楽曲においても、一般的にこの原理は不変であり、特に外声間においては、特に重要で、音響に対するバランスとダイナミズムを生み出す基本的な書法といえるであろう。ところがもし七の和音および九の和音が正規の解決をせずに用いられるようになると、当然平行的進行が生じてくる。平行五度も必然的に表われて、色彩的な音色効果に一役を担うようになってくる。この平行四度乃至五度の響きには、ある空虚な一種

の無限的な雰囲気があって、古典派時代にも「ホルン五度」(譜例8)とか「モーツァルトの五度」(譜例9)とか、あるいはショパンなどにもみられるなど、特殊ではあるが、多少使われてはいたのである。さらにさかのぼって教会旋法のオルガヌムまでいくと、四度・五度の響きの世界が蒼然と広がるのである。旋法的手法を用い、しかも印象派の巨匠といわれる。ドビュッシーが、この四度五度の

(特に五度)の平行進行を好んで用いる所以は、以上のような理由によるものと考えられる。

譜例 10 の「沈める寺」における音響的效果はまさに圧倒的である。すでに〈調〉の囚縛から解放されたこれらの世界では〈旋法〉と〈響き〉とが、幻想の深みの中に一体となって、幽玄の境地を作り出すことに成功している。

譜 例 11 ビリティスの歌 ; 1「パンの笛」より (伴奏部のみ)

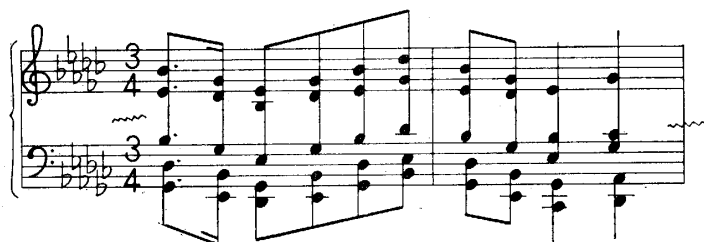


譜例 11 の「パンの笛」の場合は長三和音の平行の例で、軽ろやかで魅惑的な効果を上げている。

(5) 四度・五度和声および五音々階

四度および五度の積み重ねによる和音も近代において用いられ始めたのであるが、五度堆積の和音と異なり根音への求心性が希薄あるいは皆無であるために、多用すると必然的に無調の音楽に近づかざるを得ない。殊に4度堆積の和音は、根音を定めることが不可能であるので、部分的な音色効果を持つ経過句に用いるか、さもなくば他の調的和音に依存した形において用いられている場合が多い。その他の利用法は、五音々階における和声づけにおいてであろう。五音々階の場合は、長調・短調のような音階観念と、中心音の集権的な圧力をそれ程に持たないので、その浮動的なニュアンスに、四度五度和声に適しているのである。

譜 例 12 前奏曲 1 ; 「亜麻色の髪の乙女」より



譜例 12 の「亜麻色の髪の乙女」の五音音階的旋律に四度五度風な和声づけをした例である。五音々階の構成音のみで和声づけをしているために完全な四度五度和声の形とはなっていない。しかしもし仮にこの和音を調的和声の範疇で解釈しようとする、一応十三の和音(不完全な)ということになるが、機能的な動きは皆無であるために全く無理となる。やはり機能と声の範疇外の和音とみななければなるまい。

譜例 13 は、四度和声のやや完全な形を示している。2小節から3小節にかけてのバスの動きによって根音=cis が確保されている点に注目したい。内声の半音進行を除けば、旋律はやはり五音音階である。

譜例 13

ピアノの為に ; 「サラバンド」より

(6) 全音音階使用

ドビュッシーが発見導入した手法の中でも最も顕著なものの一つに全音音階がある。オクターブを全音のみで均等に分割された六個の音より成る音階で、すべての四度・五度は増音程となる。従って一種異様な雰囲気を持つ音階で、もし乱用した場合は収拾がつかなくなる恐れがある。音響の美と調和に対する感覚の鋭いドビュッシーは巧みにこれを使いこなしている。

譜例 14

「牧神の午後への前奏曲」より

譜例 14 は、彼の表作の一つである「牧神の午後への前奏曲」の一部であるが、この全音音階のパーセージが、クラリネットまたはフルートで奏せられるという点が面白いと思う。「影から出てきたような気配があって、そして瞬時にしてそこに戻ってしまう……そんな音楽を書きたい……。」とドビュッシーは語ったと伝えられているが、このパーセージこそまさしくそれである。彼のピアノ曲の最大傑作といわれている「前奏曲」の中では、さらに漸新な試みが行なわれた。

譜例 15

前奏曲 ; I 「帆」より

譜例 15 は「帆」の冒頭の部分であるが、C から C に至る全音階のみによる構成で、しかもすべて長三度音程を用いるという画期的な構成法によっているのである。つまり牧神の午前への前奏曲におけるような単なる主題間のパッセージに留まらず、全音音階そのものが基本音階として曲の重要な構成要素にまで高められている。全体の構成は、五音音階による中間部が僅か 6 小節の休息を与えるだけで、全音音階が再び PP で再現され、最後は C・E の長三度で消え去るがごとくに終わっている。標題のイメージが音響美の中に溶け合って昇華した見事な例というほかはない。

(7) 教会旋法の導入

西洋の音階が長短両調に集約された後においても、教会旋法の名残りが潜在的あるいは感覚的に残っていて、時々顔を覗かせて調的音階の圧制に対するささやかな牽制を行ってきた。そしてまた、一方フランスにおいては、前述したごとくフランスカトリック音楽圏の伝統が、近代になってフォーレやドビッシンの一感覚の中に、再び新しい生命力となって蘇ったということができよう。

譜 例 16

「弦楽四重奏」より



譜 例 17

前奏曲 1 ; 「沈める寺」より

譜例 16 は、強楽四重奏曲の第一楽章の主題で、フリギヤ調で書かれている。

前奏曲一番の「沈める寺」(譜例 17) には多くの旋法的な旋律が見出せるが、ドリア旋法あり、フリギアあり、ミクソリディアありという風に、非常に多彩で自由な扱いをしている。硬直した狭隘な感じを持たないところに、むしろより旋法らしさを感じられる。譜例 17 はドリア旋法であるが、その和声づけをみると、半音の個所を除いた所属音のすべてを用いて五音音階風に和声がつけられている。反進行しているがバスが S-D-T と動いていて、調和声におけるカデンツとのつながりを感じさせるのも面白い。

譜例 18 は C 音上のミクソリディア旋法の例である。(フレーズの最終音は C 音になっ

譜例 18

前奏曲 2 ; 「沈める寺」より

The musical score for Example 18 is a piano accompaniment in 3/2 time. It features a complex harmonic structure with frequent chromaticism. The score is divided into two main sections, each marked '8 a bassa'. The first section is labeled '(ミクソリディア旋法)' (Mixolydian mode). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with a 'b' for flat. The overall texture is dense and atmospheric.

ている。この場合の和声は、旋律音を根音とした三和音の構成になっている。ガブリエル・フォーレが旋法に調的な半音階的和声処理を施したのに対して、ドビュッシーは上例のように、全音階的な、旋法の形を崩さない方法で試みいる。

II. ドビュッシー和声における調とカデンツの問題

カデンツとは、日本語では終止形と訳され調性音楽において調性を確定する基本的な和声進行のパターンのことであって通常 T-S-D-T T-D-T という形で表わされている。

譜例 19

mozart ; ソナタより

The musical score for Example 19 is a piano accompaniment in 3/4 time. It shows a clear cadential structure. The score is divided into two main sections, each marked 'T S D T D T S D'. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with a 'b' for flat. The overall texture is clear and rhythmic.

譜例 19 において実際の楽曲におけるカデンツのあり方を見てみると、小さい「」で示されたごとくに、四小節の中で最小単位のカデンツとみなされるものが三箇所存在する。

しかしさらに大づかみに見てみると四小節全体を T-S-D に圧縮してみることも可能である。このように考えていくと、カデンツ本来の語義は狭義の終止形としての意味であろうが、次第に広げて、和声のフレーズの調的位置づけから形式の問題にまで概念を拡大することができる。

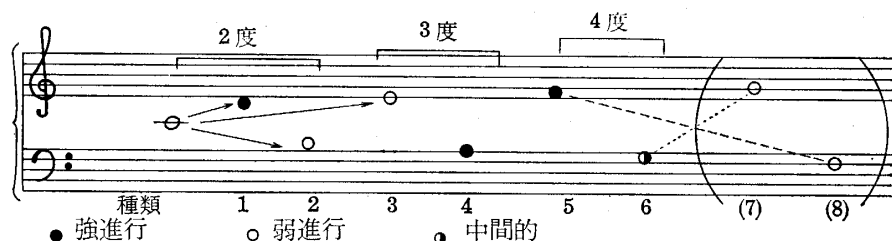
古典的な調性音楽においてはカデンツと楽曲のフレーズが一致している場合が多い、つまりカデンツの動性がフレーズを支配するのである。さらに加えて規則的拍節法が和声にリズムの輪郭を与えて、明確に楽段が決ってくる。

これに対して現代の無調音楽は、古典音楽に較べてどうして段落感が不鮮明になる傾向は否めない。カデンツの動性を放棄した結果、フレーズの基本をリズム・音色等の他の要素に頼らざるを得ないためであろう。そこに現代性が生じる所以もあるわけであるが……。前提はこの位にして、古典から現代への媒介者であるドビュッシーに再び問題を絞って考察を進めていきたい。

(1) 強進行と弱進行

ここで、古典和声の和音進行における強進行・弱進行の問題に触れることにする。古典和声における進行の形態は大別すると三つの形態にまとめることができる。すなわち、二度進行・三度進行および四度進行である。そしてそれぞれの形態には上下二種を含むので、合計六種類の進行が存在するということになる。

図 式 1



図式1における(7)および(8)の進行は点線で示したおよび6の進行と同一である。(以下も同様) もちろん6種のこれらの進行の中にも、長短増減の区別があり、それぞれ意味がちがってくるが、増減の進行は一応除外し、長短の相違を考えないことにすると、この六種内に古典和声の進行のすべてが包含されるということになる。このうち強進行といわれるものは図の黒点の種の進行で、四度下行(あるいは五度上行)はI→Vに限って強進行となり、古曲的楽曲はほとんどこの強進行のエネルギーに支えられて成り立っているのである。あとの二度下行、三度上行およびT→D以外の五度上行は弱進行とみなされて、古典和声ではあまり用いられていない。ブラームスなどに例外的かつ控え目な使用が認められる程度である。(交響曲第四番、第二楽章のフリギア旋法による主題の和声づけ等)

このブラームスの例でもみられるように、旋法と弱進行とは相関的なつながりを持つものであって、機能和声の動的進行におけるような前進的な、指向性を有しない旋法音楽では、むしろ弱進行の方が適しているともいえる。

ドビュッシーの場合は、初期の調的な雰囲気比較的濃い時代作品においてすら、大胆な弱進行を用いている。

譜 例 20

「アラベスク1番」より

譜例20はその例で、未だ手法が確立していない初期の作品であるため、調性的和声感覚と弱進行の感覚との多少の異和感が感じられる。それは、二節目の第二拍におけるバス

のH音は、導音の機能を一時停止して旋法感覚で処理されているのに対して四小節目においては、有力なドミナントの機能にたち帰っているために生ずるものであろう。

確立期に入ると、音楽はさらに旋法的色彩を濃くし、弱進行の処理も巧みになってくる。

譜例 21

ピアノの為に ; 「サラバンド」より

譜例 21 の2小節目以下の和音連結は、ほとんど弱進行（二度下行）である。

このように旋法的進行を多用しても、強進行を全く無視しているわけではない。特に終止進行（四度上行・五度下行）を導音機能を押えた形で要所要所で用いることによって、調的雰囲気を持しようとする感覚的な意図が随所に読みとることができる。変容こそすれ、カデンツの原理は依然としてその痕跡を止めているかに見えるのである。

(2) カデンツのデフォルメと調意識の拡大

フランスの作曲家兼評論家であるオリヴィエ・アランは、その著「和声の歴史」の中でドビュッシーの音楽の独創性について次のようにいっている。「……彼の深い独創性は、1900年ごろからきわめて豊かな和声的総合となってあらわれる。そこでは各種各様の数しれぬ旋法的要素や、音の響きと楽器配分とにたいする驚嘆すべき感覚が、第一には、拡大されてはいるがなお残っている調性の支えを一時的に隠蔽し、埋没させ、忘れさせることに成功し、第二には、調性からのみならず〈和音〉の和声からもしだいに遠ざかることが多くなり、ムソルグスキー同様、音程の効果に基づく音楽（しかしながらドビュッシーでは微妙な音色に密接に結びついた音楽）に戻ってゆくことに成功したのである。」(傍点筆者)

やや長い引用ではあったが、ドビュッシーの和声の本質を巧みに言い得ている。

ここでいわれている〈拡大された調の意識〉については、アーノルド・シェーンベルクの著書「和声法」の中ではさらに一層明確な見解が述べられている。つまり、そこでは、「……もとの調性がかなりの間はっきりと放棄され、しかも、和声的にも主題的にも新たな調性が確立しない限り、転調という用語を用いるべきではない……」といい、ここで Region という新しい概念を導入しているのである。その Region の概念とは、近親調であれ、遠隔調であれ、一時的な tonic からの離反はみな、その楽曲の基本の調の中に含まれていると考え、それらを原調を軸とした一つの Region とみる。そしてこのようにして、楽曲の中での和声的統一が達成され得るという考え方である。(上田昭訳・音楽之友社)

この考え方は以前の偏狭な和声理論に較らべると、はるかに柔軟性に富んだ近代和声を含括し得る斬新な和声理論というべきであろう。そして、先のアランのいう「なお残っている調性の支えを一時的に隠蔽し、埋没させ、忘れさせること……」ということを経ンベルク流にいい替えるならば、調の Region の巧みな展開に覆われた原調が、さらに豊かな内的実在を確保して楽曲の統一を計っている——ということになるろうかと思う。

ではここでドビュッシーの傑作「ピアノのために」を例に、実際の作品中における調的な関係を調べてみることにする。

譜例 22 の「プレリュード」は古典組曲の

形式を擬して作られているためもあるろうか、a moll の調性はかなりはっきりしている。まず C Dur へ型どおりの転調をした後に、中間部において AS の調へ入るが、この部分は譜例 22 の () 中に示したごとく AS. C. E. の増三和音をむしろ多用して調の根拠を不明確にしているのが注目される。原調に戻る前のかかなり長い経過句において AS. D. E. の増三和音の変形された和音が続くが、これは AS を Gis に思い換えると a moll のドミナントの転回形と同一になるのである。しかしこれは譜例 23 のように全音音階からきているので、古典的な意味でのドミナントの感覚は生には感じられない。これが辺ドビュッシーの独壇場であろう。

この曲は先に掲げた譜例 3 のカデンツを Coda として終るが、このカデンツのドビュッシー的デフォルメは、実に見事に〈拡大された調の意識〉を把握している。

すなわちまず① a moll の調の圏内に平行長調である C Dur の和音を引き込むことにより、長調・短調の自由な響きの交流に成功している。② 借用和音的な変化和音（この場合は増和音）を組み入れて〈調〉の概念を広げている。③ 複合和音の使用（四小節目の和音は一見九の和音であるが、和音の配置からみてむしろ複合和音とみるのが妥当である。これは「ペレアスとメリザンド」において多用されている。）④ 導音概念の旋法化。（終りから二番目の和音）等の数多くの斬新的変容が、この数小節の中でも読み取ることができるのである。

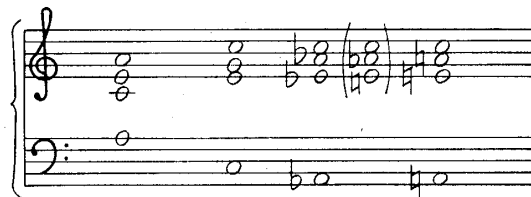
以上のごとく、一般的にドビュッシーの音楽には、調性和声にみられるようなカデンツはもはやそのまま形では存在せず、それは拡大された調感覚と旋法的手法によって変形され、極めて自由な形で全曲の調的な雰囲気を支える機能を最小限に果しているのである。

しかし、ドビュッシーにとっての〈調〉は、特に後期においては楽曲の構成上の基準ではあったが、その以上の不可欠の要素ではなくなってきたようでもある。

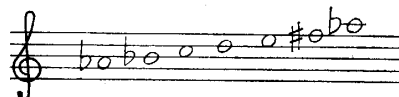
例えば、前奏曲一番の「帆」（譜例 15）は一体何調と考えたらよいだろうか？

ほとんどすべてが全音音階とそれによる増三和音とから成り立っている音楽に〈調〉が

譜例 22 ピアノの為に ; 「プレリュード」



譜例 23



存在し得るのであろうか？ 最終音のCの音が基音であることは一応認められるが、もはやこの曲においてはカデンツは存在しないのである。そして一貫したオルガンポイント(Bの音)が最後に僅かにドミナントらしきFisを伴って、基音Gへ二度及び増四度の音程で集約され曲が終る、これは正しく無調の音楽である。

一方同じ前奏曲の中でも、「亜麻色の髪の乙女」のように、調的ニュアンスの濃いものもある——。

——とすると、常に開かれているドビュッシーの耳にとっては、イメージと結びついた音響美の存在だけが欲しいのであって、そこに〈調〉があろうが無かるうが、それはたいした問題ではないのかも知れないのである。

結 び

フランスの音楽評論家A・ゴレアは、その著「現代音楽の美学」の中でドビュッシーの音楽について次のようにいっている。「……ドビュッシーは昔の旋法をその変化に富む立派さのままに復活させることによって、古典的結合の法則をあえて無視することができた。けれど、結合そのものを彼は省きはしなかった。ただ結合の尊大な規則を斥けた。従って、彼の創案した和音連続の自由と、変化の忽為性とはもはや限界を知らなくなった。……」(傍点筆者(野村良雄・田村武子共訳、音楽之友社))

小論においては、そのような自在なドビュッシーの音楽の本質を特に和声的な側面からみてきたわけであるが、ドビュッシーにこのような自由な音響の飛翔を与え得た他の要因に忘れてはならないものがある。それはリズムである。彼は和声の改革者である以上に「リズムの解放者」であった。小節の縦線と強拍の専制からリズムを解放したことが和声の自由な連結と相まって、ドビュッシーの音楽に魅惑的な美しさを与えたのである。しかしこの問題は本論の範囲を超えているので、単にその重要性を強調するに留めておかねばならない。

本論は、筆者の当初の意図が、力足らずで十分に逐し得なかった問題も多々残っているが、近代和声の祖ドビュッシーの本質に多少なりとも触れてみたいと願うものであった。

伝統の中に自らの靈感の源泉を汲み取りながら、しかも硬直化した因習に囚われない真の創造者としてのドビュッシーの音楽の一端でも捉えることができたとすれば幸である。

参 考 文 献

- A. ゴレア著 野村良雄・田村武子訳 ——音楽之友社——
「現代音楽の美学」
平島正郎著 「ドビュッシー」 ——音楽之友社——
オリヴィエ・アラン著 「和声の歴史」 ——白水社——
A. イーグルフィールド・ハル著・小松清訳 「近代和声の説明と応用」 ——創元社——
アルノルド・シェーンベルク著 上田昭訳「和声法」 ——音楽之友社——
ヒンデミット著 下総皖一訳 「作曲の手引」 ——音楽之友社——
アンリー・ビュッセル著 池内友次郎訳 「作曲提要」 ——教育出版——
松平頼則著 「近代和声」 ——音楽之友社——
属 啓成著 「作曲技法」 ——千代田書房——