

論文

『ゆれの理論』から見た Debussy 音楽の分析

福 田 由紀子

Analysis of Debussy's piano music based on 『Theory of Yure 』

FUKUDA Yukiko

目 次

- I はじめに
- II 調性音楽の新しい概念
—ゆれの理論—
- III 前奏曲第1巻より
「デルフィの舞姫」の分析
「亜麻色の髪乙女」の分析
「沈める寺」の分析
- IV 結び

I はじめに

今から30年程前は、世間一般には、フランス近代音楽は調性音楽からの逸脱とみなされていた。

フランス近代音楽を代表する、印象派のDebussy (Claude Debussy 仏・1862~1918) の曲は、「調性音楽ではない」とか、「調性を破壊した」とか言われ、ロマン派のChopin (ポーランド→仏・1810~1849) やSchumann (独・1810~1856) の音楽くらいまでしか調性分析は出来ないとされていた。

古典の調性音楽の理論は、対象となる時代様式の範囲が、バロックからロマン派までと狭かったのである。それゆえフランス近代音楽の分析となると、今までの和声の概念から外れており、規則違反が多く、ついには分析不可能ということになったのである。例えば、弱進行や並行5度、並行8度は禁則であったし、減7はIに進行すべきとされていた等々、今までの手持ちの和音と一定の根音進行以外は、例外であるように思われていた。

しかし、現在では、フランス近代音楽もロマン派と同様に、分析可能である。何故なら、調性音楽の概念が拡張されたからである。今までの和声の規定から言うと、フランス近代音楽は外れるように見えるものが多いけれども、それは狭い見方から外れるのであって、柔軟な考え方からすれば外れていないということである。

具体的には、「ゆれが和声を生み出す」という考えに基づく、島岡 譲先生の『ゆれの理論』を使って分析していく。

曲目は、Debussy の前奏曲第1巻から、1番の「デルフィの舞姫」、8番の「亜麻色の髪の乙女」、10番の「沈める寺」である。

これらの曲の分析を通して、Debussy の音楽は調性音楽であることを証明していくことにする。

II 調性音楽の新しい概念 —ゆれの理論—

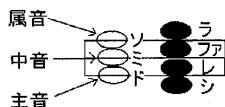
ここでは島岡先生が音楽理論研究会（2007年10月、2008年10月）で講演なさった資料を、一部掲載させていただく。

《ゆれの理論》

倍音は調性音楽の全てを生み出す。1個の音の中に、調性全部が凝縮されているともいえる。ドの音の中からドレミファソラシの音階や半音階やドミソの3和音が生まれる。

3和音の確立により、7つの音階音がドミソの3音（安定音）とシレファラの4音（不安定音）に分かれ、両者が互い違いに噛み合った構造（ゆれ）を形作る。それを図で示すとこのようになる（図1）。24調は、どの調も同じ仕組みなので、Iを中心とする調の構造を、相対譜表（3線譜表）で表す。

（図1）



ゆれとは、緊張—弛緩の関係であり、解決進行はゆれの本質である。

ゆれの理論とは、一定の和音があつて、それらを組み合わせて和声が出来るといふ従来の考え方ではなく、ゆれが逆に和声を生み出していくという考え方である。今まで説明がつかなかった和音や根音関係も、ゆれから見っていくと全て説明可能になる。

ゆれは、単旋律でも起こるし、和音の形でも起こるし、多層的にもかかわってくる。これらのゆれは、本質的には同じである。

1. 継時的なゆれ（旋律のゆれ）

ゆれは、倚音（転位音）→解決音（定位音）の関係を表す。ゆれは、不安定で緊張を生み出し、原音への解決によって緊張を解消する。

(図2)



ゆれには、下向きのゆれと、上向きのゆれがある。シはドが下にゆれた音である。レはドが上にゆれた音であり、ミが下にゆれた音でもある。ファはミが上にゆれた音であり、ソが下にゆれた音でもある。ラはソが上にゆれた音であると解釈すると、シレファラはドミソのゆれになっている。きらきら星の例を載せる(譜1)。

※曲中、例えば、「ファ」をミがゆれた音ととるか、ソがゆれた音ととるかの区別は、アクセント関係からくるが、ここでは、そのことについての説明は省略する。

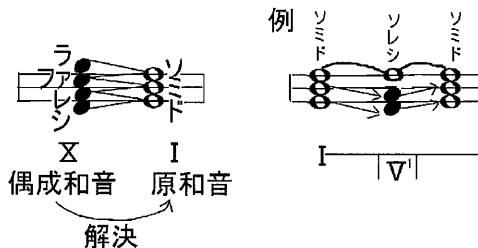
(譜1)



2. 同時的なゆれ (和声のゆれ)

多声部における同時的なゆれは偶成和音を生じ原和音に解決する。

(図3)



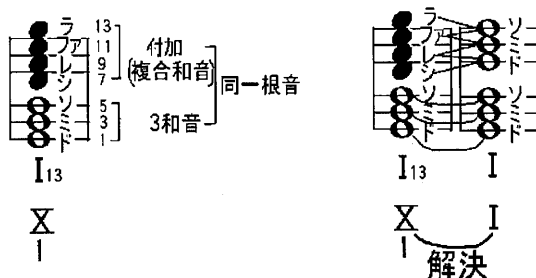
和声をゆれから見ていくと、弱進行という観念は無くなる。弱進行は和声を根音進行で規制していくやり方だが、ゆれは弱進行も強進行もなく同列になる。また、IIIの和音も使えるし、何度と何度かの和音はこのように使わなくてはならないという規定もなくなる。

和音の組み合わせで和声が出来るのでなく、ゆれが和声を生み出すのである。

3. 多層的なゆれ（複合和音のゆれ）

2つ以上の機能の合体である。ドミソの上にシレファラを積み重ねる。シレファラはドミソに解決すべきゆれ音であるから、付加構成音として組み込まれた偶成形態である。

(図4)



また、複合和音のゆれから見ると、付加6、付加7、付加9やV₉、V₁₁、V₁₃等の付加音もゆれを自在に組み込んだ偶成形態なので自由に使える。12の音階の音をどう組み合わせても説明がつくので、どんな組み合わせも出来る。今までの分析では“3階建”の和音はなかったが、どの音がどのように転位しているかが分かれば、このような表記も可能なのである。例を挙げる。

(図5)

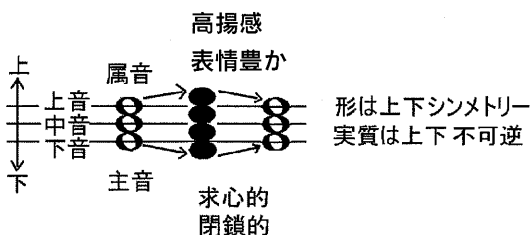


また、ゆれは心理的に情動的な反応を引き起こす。ゆれ音は全体として不安定な表情音である。

ゆれの図(図6)において、中音を軸とし、上下ひっくり返しても形は

同じである。反行形を作る原理ではあるが、等価値ではない。実際には不可逆である。

(図 6)



属音を上に持ち上げた、いわゆる上を向いた音は、緊張が大きく、表情豊かで、高揚感がある。「ラ」の音は、ドミソ／シレファラの1番高いところにある音で、最大の表情音とも言われる。実際に例を挙げる。Brahms 作曲「6つのピアノ小品 op.118」より2曲目のINTERMEZZOの一部抜粋である。

(譜 2)

昔から多くの作曲家たちが使っているが、島岡先生が理論として確立するまでは、表情的な「ラ」としての理論的説明はなされていなかった。

II、IV がロマンチックな表情を持っているのも表情的な「ラ」を含んでいるからである。IV は変終止の形で使われ、終止感は弱い。

一方、主音から下を向いた音は、閉鎖的で、求心的である。1 番低いところにある導音「シ」は、すぐに I に安定する。下から短 2 度上がれば、主和音に解決するので終止感が強い。

ゆれの代表例である T-D-T、T-S-T は、どちらも同じゆれだが、上下の向きが違うので同じゆれでも性格が異なるのである。

調のゆれ（転調 例・ハ長調→ト長調→ハ長調など）も、楽曲のゆれ（安定→不安定→安定）もひとつのゆれである。ゆれというのは音楽の大きなドラマを作りだしている。

尚、音楽辞典に載っていない記号や概念や用語は、『総合和声』（島岡譲執筆責任・音楽の友社発行）に則っているので参照していただきたい。

「デルフィの舞姫」の分析

分析楽譜を載せる。楽譜は DURAND 版を用いる。

Lent et grave (♩=44)

やさしくテンポをおさえ意味に
doux et soutenu

A **a**

B: I ♯9 V I ♯9 V V I+6 V7 II

4 (4) Z 7

7 7

I ♯9 V I+6 V7 II V9 I (IV VI VI II V VI IV V I) I ♯9 V

やさしくしほだたせて
doux mais en dehors

B **b**

10 (4)

V VI IV V I) V{ II III IV V VI VII I II

The image displays a musical score for 'Danceuses de Delphes' by Debussy, spanning measures 13 to 27. The score is presented in two systems of staves, with the right-hand part (treble clef) and left-hand part (bass clef) clearly delineated. Measure numbers 13, 16, 19, 23, and 27 are prominently displayed at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, *f*, and *dim.*. Below the staves, chord diagrams are provided, using Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) and other symbols (X, 6, 9) to indicate the harmonic structure. Some diagrams include a 'V' symbol, possibly representing a dominant or a specific voicing. The score concludes with a double bar line at measure 27. At the bottom right, the text '(... Danseuses de Delphes) デルフィの舞姫' is written.

この曲は、ゆったりとしたサラバンドのリズムに乗って、典雅に舞い踊るデルフィの巫女の姿を表現している。この曲が舞曲の形式であるスイート形式（開いた2区分構造^[註1]）で書かれていることから、Debussyの意図が窺える。

分かりやすいように、楽譜を旋律（M）、和音（C）、低音（B）の3層テクスチャに書き直し、説明部分の最初に載せた。旋律は楽譜の上部に書かれているという通念があるが、この曲では、そうとは限らないので、旋律としての性格を持っているものを旋律（M）として扱う。

A 前段（1～10小節）

a（1～5小節）

（譜1）

aは5小節1フレーズで書かれている。B-durで始まり、第4、5小節では一時的にF-durに転調してIでフレーズを閉じる。F-durのIはB-durのⅤ、つまり主調の半終止にあたる。テーマは次のとおりである。

（譜2）

第1～2小節は半音階が使われ、3、4小節目には表情的な「ラ」がラシラシラシと上ゆれして、その後ソに解決する。(移動ド読み)

音型の展開が見られる為、記号を付けることにする。ただし、煩雑にならないように、音型が同じなら多少リズムが異なっても、同じグループとして捉える。

冒頭の旋律音型をXで表す。Xはリズムを変えて3、4小節目低音に出てくる。旋律の第2小節3拍目のVの上方変位音Cisは、テクスチュアの中の和音の部分、3小節目のD音に解決する。Vの保続音が3、4小節目の内声部に含まれている。^[注2]

テーマが終わると、I¹の低音IIIの上でV調に転じ、*pp*で8分音符の和音が下行する。IVとVIが多いので柔らかい響きである。

a' (6～10小節)

(譜3)

a'は、内容はaとほとんど同じだが、変奏リピートと考えられる。変化している点を以下に示す。

テクスチュアの中の旋律の部分も和音の部分も8度重音に変化している。6～7小節目の和音は、後打ちで第2拍、第3拍が増3和音に変化している。aの4小節目は*pp*の強弱記号だったがa'の9小節目は*mf*になっている。5小節目では4分の3拍子に戻ったが、10小節目は4

分の4拍子のままで最後は2分音符になっている。最後の2分音符は、
音符で書かれたフェルマータであるとの解釈ができる。

この変奏は、形は変えずにオクターブを重複させて、音色の変化や音
響効果を求めるオーケストラ的な変奏に似ている。

B 後段 (11~31小節)

b (11~14小節)

(譜4)

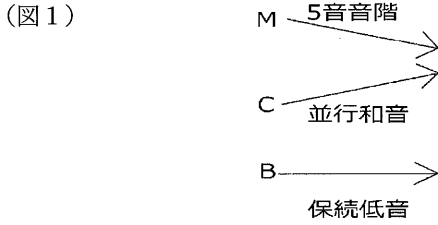
The musical score shows three staves: M (Melody), C (Piano), and B (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in measure 11 is annotated with 'B-dur 5音音階' and '5度の開き'. The piano accompaniment in measure 11 is annotated with '5度の開き'. In measure 13, the melody is annotated with 'Es-dur 5音音階' and '3度の開き'. The piano accompaniment in measure 13 is annotated with '3度の開き'. The bass line in measure 13 is annotated with 'f-moll'. The bottom of the score shows Roman numerals: v { II III IV V VI VII I II v (IV V VI) v (VI VII I v IV) }.

後段は主調に戻ってVの保属音から始まる。

第11~12小節の旋律はラソミレドラソミ（移動ド読み）の5音音階
である。X'のリズムを用いてはいるが、音型が異なるし、半音階を用
いていないので記号は付けない。テクスチュアの中の和音部分の並行和
音は、VIIが減3和音になるのを避けて短3和音（VII）になっている。

13小節目でIV度調のEs-dur、14小節目で準oV調のf-mollに一時的に
転調するが、バスの保続音は変わらず続いているので根本的には主調の
V上での変化である。旋律の5音音階のラソミレドラソミ（移動ド読
み）は同じであるが、和音部分は、第11小節はレミファで始まり、第
13小節はファソラで始まるので、旋律と和音の関係は異なる。

下行形の5音音階、上行形の並行和音、水平の保続音、これら3つの動きのコントラストが面白い。



c (15~20小節)

(譜5)

C-dur

15

2オクターブ3重旋律

M

C

B

並行和音

X' Y Y Z

I ♯ I IV+6 I¹⁺⁶₉ IV+6 I¹⁺⁶₉ °VI

※ ※

19

M

C

B

並行和音

Z

°V IV)

※ ドミソの和音にラとレが
付加されたと見ることができる。

C-dur で書かれている。2 オクターブ幅 3 重の旋律である。第15～16 小節 1 拍目までの和音部分には、並行和音が使われている。また、第 18～20小節の和音部分と低音部分にも並行和音が使われている。

18小節目から、下方の並行和音は音階下行してきて、20小節目で C-dur の IV に落ち着く。これは、すなわち主調の V である。

d (21～24小節)

(譜 7)

I III VII II IV I III V (I III V)
半ずれドミ
ナント進行 (I IV VII)

B-dur に戻る。Z' は Z の音型を 2 つつなぎ合わせた真ん中の箇所にて きる音型である。

(図 2)



第24小節は第23小節の半ずれ【注3】になっている。B-dur がそのま まそっくり半ずれて実際は Bes-dur になるが、譜面では異名同音の A-dur で書かれている。24小節 3 拍目の A-dur の V から第25小節の B-dur の I は、半ずれドミナント進行である。

低音部分の第21～24小節までは、旋律を第3音として組み込んだ長 3 和音の並行和音である。

a'' (25~31小節)

(譜 8)

解決すべき音が潜在的にある

2 オクターブ 3重旋律

25 26 27 28 29 30 31

解決

並行和音

増3和音

増3和音

解決

f

pp

ゆれ

解決延引

a''には不完全な再現要素Xが見られる。第25、26小節の和音は、I以外は、増3和音である。2オクターブ3重旋律を含んだ並行和音で書かれている。

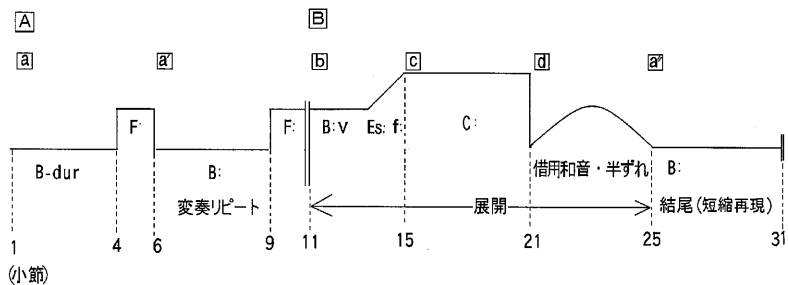
第27、28小節のI上の V_7 は V の上方変位に近い響きとして代用されたと考えられる。このI上の V_7 は解決延引して、29小節目のIに解決している。

その際、和音内の導音的なCis音は29小節でD音に解決している。

他方、第28小節の旋律部分のA音は、B音に解決すべきであるが、実際には書かれていない。第29小節の強弱記号*f*であるために低音Bの倍音として、B音がかすかに響いているとも考えられる。

全体を大きく見ると、Iと V が繰り返されているが V はゆれである。

全体区分図を載せる。



前段 **A** では B-dur で始まり、**a'** で変奏リピートされ、属調で終わる。
 後段 **B** は主調の V の保続音から始まり、**c** で C-dur (+II 調) に転調して
 音型の展開が続き、**a''** は、不完全な再現要素が主調で出てきて曲を閉じ
 る。

次に分割譜を載せる。

前段

11 V係上に

15 音型の展開
C-dur

21 展開が繰く

25 (結局)

ゆれ(D)

後段

D 半がれ

L. Damesse de Debussy

B-dur で始まり、B-dur で終わっていることや、Vの保続音を使っていることなどから、調性音楽であることは明らかである。また、古典的な2区分構造で書かれている。

Bach はテーマ音型の一部を切り取って、反復させたりつなぎ直したりする方法（主題操作）にたけていたが、Debussy はそれ以上に緻密な主題操作を試みている。

【注1】

開いた2区分構造とは、前段は主調からV調へ転調し（短調の場合はIII調に転調することが多い）、後段はV調から始まり色々な調を経過して主調に戻る楽曲構造のことである。詳しくは『総合和声』272頁、300頁参照。

【注2】

低音以外のところに保属音がある場合は、譜面では次のように記す。v | |

【注3】

近代以降、ある調Xをそのまま半音（増1度）高く、または低くずらすことが行われるようになる。これを〔調Xの〕半ずれ調と呼び、↑X調・↓X調と表記する。半ずれ調は必然的に半ずれ和音を生じ、その前後の和音との間には、半ずれの関係（半ずれ進行）が生ずる。詳しくは『総合和声』480頁～483頁参照。

「亜麻色の髪の乙女」の分析

分析楽譜を載せる。楽譜は DURAND 版を用いる。

とても穏やかにやさしく語りかけるように
Très calme et doucement expressif (♩=66)

a1 *p sans rigueur* あまり厳格になりすぎずに

a1のむすび Ges: I+6 IV I

a2 *p*

10 *dim.* *Cédez* だんだんゆっくり つなぎ *Mouvt* *p* *Y* *Y+*

14 **b** *più p* シ ケ カ ケ *(très peu)* わずかに *p*

17 *p* *Y* *Y'* *X* *peu animé* 少し生き生きと *C* *p* *X*

II₉ V₉ II₉ +VI (II₇)_v I+6 II₇

20

p *mf*

I+6 *II*7 *I*+6 *IV* *V* *VI* *V*

Cédez - - *Mouvt* (sans lourdeur 重たなく)

23

p *pp* *p*

IV *V* *VI* *V* *IV* *V* *I*+6 *IV*7 *V*7 *I*+6

Cédez - - *au Mouvt* *très doux* 非常にやさしく

27

pp

I+6 *VI*

Cédez - - *au Mouvt* *très doux* 非常にやさしく

32

pp

VI *I*+6 *VI*

Murmure et en retenant peu à peu 囁くように、少しずつゆっくりになるように

35

pp

I

ferdendosi

I

(... la fille aux cheveux de lin)
垂麻色の髪の乙女

この曲は、同じテーマ旋律が装い（和声）を替えて4回現れる。その間につなぎや中間部などが入る曲構造になっている。テーマ同士の間は、一種の着せ替え変奏のようである。

a1 (1～4小節)

テーマは、Iの音の中に「ゆれ」の音が入っている。最大の表情音ともいえるべき「ラ」の音が組み込まれているのである（譜1）。Iだけでは単純な響きだが、「ラ」の音が入ることにより、柔らかで明るい響きになっている。このメロディーラインが、「亜麻色の髪の乙女」の波打つ髪を連想させている。

テーマには3度の上・下行音程（ソ→ミ→ド→ラ→ド→ミ→ソ）が多く使われている。

(譜1)

第2小節から第3小節にかけての終止は、導音の「シ」を用いた「ドシド」ではなく、「ラ」を和音に組み込ませた「ドラド」で、変終止しているため、こゝも響きが柔らかい。便宜上これを音型Xとする。これも3度上・下行音程である。

第3小節は、「ドシラソ」の下行音階である。この音型をYとする。ゆれの「ラ」は第3小節で「ソ」に落ち着く。この曲が調性的であることは、最初のテーマで証明される。

a1のむすび (5～7小節)

第5～7小節は、旋律の音符1つずつに基本形の和音が付けられている。

(譜2)

Ges: V III VI I V⁺VI(V I)

IIIを使っているので古風な感じがする。第6小節の2、3拍目は一時的にEs-durに転調して全終止している。これは中間部に出てくるEs-durの先取りとも考えられる。旋律には、完全4度の上行跳躍が多用されている。この音型をZと表示する。

a2 (7~11小節)

第7小節からのテーマは、連続倚和音の和声を伴って書かれている。

(譜3)

Ges: V₇/7 V₇/7 V₇/7 V₇/7 V₇/7 II₇/7 I

第一の倚和音 V_7^{\flat} は、第9小節3拍目の II_7^{\flat} に解決している。Fes音はEs音に、B音はCes音に、つまり2階建和音の上部分、 II_7 に解決している。これに対して、第二の倚和音 V_7^{\flat} のC音(導音)は、Des音に、つまり2階建和音の下部分、 V に解決している。

第10小節からGesの保続音が始まり、第15小節まで続く。実際には第14小節の1拍目で途切れるが、第15小節の2拍目でまたGes音が打ち鳴らされるので、続いていると見たほうが自然である。Yに更に16分音符の下行音階が付随した形をY+と表示した。

つなぎ (11~13小節)

第12小節はGes-durのIの上に V_9 (属和音)が重なり、さらに II_7 の和音が重なる3階建和音構造である(譜4)。右手の駆け上がる音型を

Pで表す。これは5音音階である。第13小節はIに戻る。テーマの終止に使われる音型Yが組み込まれている。

(譜4)

b (14~19小節)

14小節の並行和音は、和音の偶成的な「ゆれ」で出来ている。旋律と並行和音はリズムにずれがある。還元すると次のようになる。

(譜5)

第15、16小節は一時的に Ces-dur (IV調) に転調している (譜6)。

第17小節からは Ges-dur に戻る。第17小節の1拍目は II_9 の和音で、次は V_9 、第18小節でまた II_9 を繰り返し、第2拍で Es-dur に転調する。これは、主調の Ges-dur から見ると +VI (ラ) の調にあたる。第6小節で出てきた Es-dur は、この先取りである。

第15小節2、3拍目は II_7 、第18小節の2、3拍目は II_7 で共に2階建て和音が使われている。Xの音型は、第9小節と同様に、第18小節でも2階建て和音上に書かれている。

(譜6)

15
Ces: $\text{N}(\text{II}_7)$ V } I) II_9 V_9 Ges: II_9 $+\text{VI}(\text{II}_7)$ V } $\text{I}+\text{6}$ Es: 2階建和音

c (19~23小節)

5小節間の中間部である (譜7)。

第19、20小節は音型Pで上行し、それぞれ3拍目には3階建和音と音型Xが用いられている。同じ楽句がオクターブ上(第20小節)と2オクターブ上(第21小節)で反復されて盛り上がっていき、第21小節の3拍目で頂点に到達する。ここでは、曲中最大の強さの強弱記号 *mf* が付けられていると同時に、急に主調の Ges-dur に戻る。その後、緩やかなカーブを描きながら下行していく。第23小節は、5、6小節目と同様、音符1つずつに基本形の和声が付けられている。3拍目は2階建和音である。

(譜 7)

Un peu anime

Es: (I+6 — II₇ I+6 — II₇ I+6 —) IV — Ges

22 — V VI V — IV V VI V — IV₇ V

a3 (24~27小節)

第24小節はa1の分散和音の旋律音（ソミドラ）を同時に重ねて和音にしている（譜8）。上声部の旋律も、最初の Des 音が抜けただけで、音の並びはa1の旋律と同じである。

第25小節の3拍目Ⅱ₇で終止を作り、第26小節は、第27小節の終止に導くための変化反復である。第27小節3拍目のⅤは、Ⅳに進行する。これは一般には弱進行で禁則とされているが、本当の意味は倚和音による解決延引である。

(譜 8)

a1

a3

24 I+6 — IV₇ II₇ I+6 — VII₇ II₉ V — IV —

2階建和音

長い倚和音

a4 (28~32小節)

IVの上にa1よりも1オクターブ高いテーマが現れる。ここはIVの和音上に、旋律の表すI₊₆の和音が乗った2階建てである(譜9)。

第27小節の3拍目から第32小節までの、V → IV → VI → Iは、いわゆる弱進行が使われているが驚くほど美しい。II → V → Iという終止定型から考えると、第27小節目のII₉、Vの後は、本来なら32小節目のIに進行すべきだが、IV、VIの和音が挟まれた形になっている。これらの和音は後続する終止Iの倚和音であり、解決延引がなされている。倚和音を入れることにより開放的な響きが美しく聞こえるのである。^[註1]

第27~28小節のV → IVは大胆にも基本形である。低い重厚なIVの上に、第9倍音であるDes音を、高音で鳴らしている為、澄んだ響きがする。第28小節のIVから第31小節のVIに行く美しさに寄与しているのがドレミという付加6の経過進行である。また、第31小節のVIは短3和音なので、これも美しい響きである。これらの響きの美しさには、IVにもVIの和音にも表情的な「ラ」の音が含まれているからという理由もある。以上がこの曲の、この逆進行が何故美しいのかという理由である。

第32小節のIは目的和音になっているので、VI → Iの進行は違和感がなく、やっと安定に到達したという感じである。Yの拡大形とY+の拡大形はゆったりと下行している。

(譜9)

27 Ges: II₉ V IV I₊₆ VI I

pp 長い倚和音

au Mouvt

X Y 拡大形 Y+ 拡大形

+6

b' (33~39小節)

第33小節は第14小節と同様、並行和音から始まるが、2小節にフレーズが拡張されている（譜10）。和音はIの保続音上のII₇で、第36小節目でIに解決される。

第35小節はEs、Ges、As、Ces、Desの5音音階が使われているが、これは見かけの5音音階で、経過音（Des）を取り除くとII₇である。また、見かけ上の4度連続も生じている。

b)と異なって旋律線は上行しながら消えるように終わる。

(譜10)

見かけの5音音階と4度連続

並行和音 *pp*

33 シ カ カ カ カ カ カ

シケ カ シ シ シ

シ カ カ カ カ カ カ

II₇ I

最上声だけの還元(リズムのずれを修正)

33 シ カ カ カ カ カ カ

シ カ カ カ カ カ カ

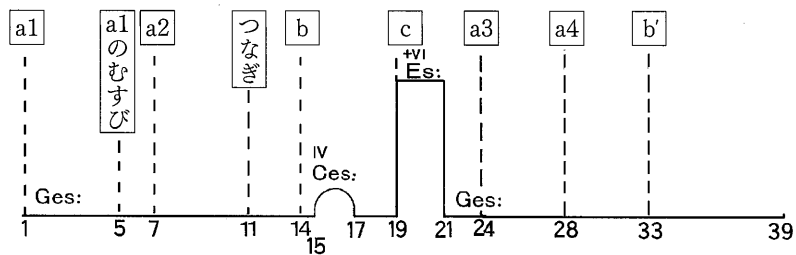
II₇ III₇ I₇ VII₇ VI₇ VII₇ I VII₇ I VII₇ I

全声部の還元

33

II₇ I

全体区分図を載せる。



次に、分割譜を載せる。

cを中心に、前後、ほぼ同じバランスである。

The image displays a musical score with several sections and annotations:

- Section 5:** Labeled "a1のむすび" (End of a1). It contains measures 5 and 7. Measure 5 has a chord progression of $V \text{ III} V \text{ (V I)}$. Measure 7 has V_3 and V_3 chords.
- Section 11:** Labeled "b1" and "11のむすび" (End of 11). It contains measures 11 and 14. Measure 11 has V_3 and V_3 chords. Measure 14 has IV_7 and II_9 chords.
- Section 19:** Labeled "C 中間部" (Middle section). It contains measures 19 and 24. Measure 19 has $(I+6)$ and $I+6$ chords. Measure 24 has IV_7 and VI_9 chords.
- Section 28:** Labeled "a4". It contains measures 28 and 33. Measure 28 has IV and $I+6$ chords. Measure 33 has II_7 and VI chords.
- Section 33:** Labeled "b'". It contains measures 33 and 38. Measure 33 has II_7 and VI chords. Measure 38 has IV and $I+6$ chords.

Annotations and text:

- Between sections 11 and 19: **a1 a2 と a3 a4 は 対応している** (a1 a2 and a3 a4 correspond).
- Between sections 19 and 28: **b' と b'' は 対応している** (b' and b'' correspond).

この曲は、テーマは同じだが演出を変えて4回出てくる。1回目は単旋律で、2回目は連続倚和音上に、3回目は同時和音の形の分散和音で、4回目は解決延引上に出てくる。いわゆる着せ替えのような変奏である。

表情的な「ラ」はテーマの中にも取り入れられている。「ラ」を含んだ表情的な和音、SやD₂が多用され、その魅力的な使われ方が、曲名にふさわしい柔らかな感じを与えている。特にⅡ⁷の和音が目立つ。(第12、15、18、19、20、25小節)

2階建、3階建の和音、長い倚和音による解決延引、音型操作なども見られる。

強弱記号は *p*、*pp* が多く付けられ、最大の強さも *f* ではなく *mf* である。フランス語で細かいニュアンスの指定がされている。

【注1】

一般には、V → IV は弱進行と言われているが、本当の意味は倚和音による V → I の解決延引である。

ここに、IV の倚和音による解決延引の簡単な例を挙げておく。

(譜11)

IV V₇ IV² I

V₇ は I に解決するのが普通だが、IV² の倚和音を入れることにより開放的な響きが美しく聞こえる。

解決を先延ばしするために、V が直接 II や IV に行くという例はたくさんある。Debussy だけが解決延引の手法を使っているわけで

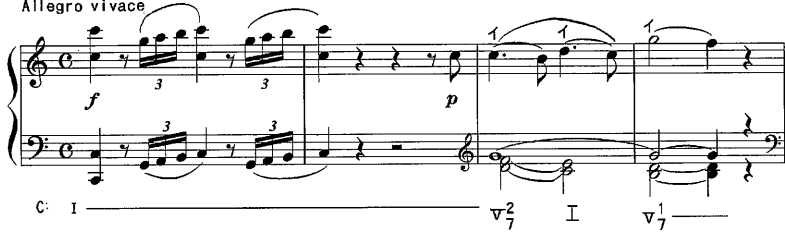
はなく、他の作曲家にも見られるのである。

ここに Mozart の作品例（譜12）（譜13）を載せる。

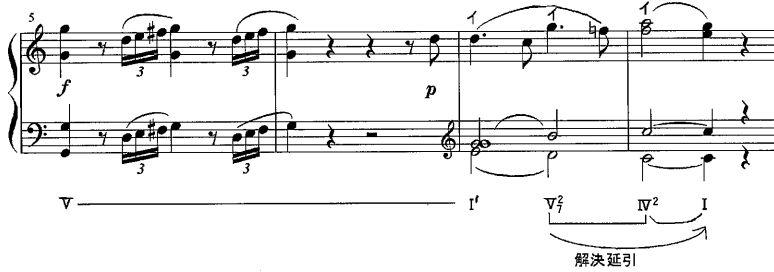
（譜12）

Mozart: 交響曲第41番 1楽章

Allegro vivace



C: I ————— V_7^2 I V_7^1 ———

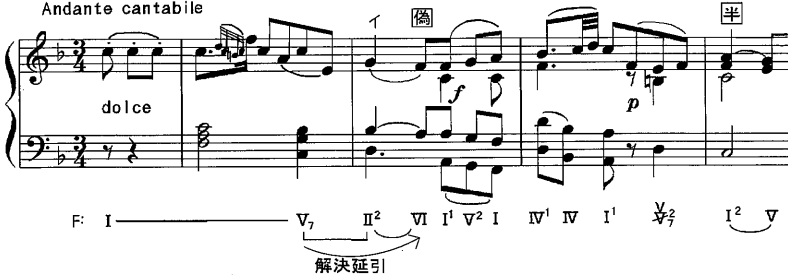


V ————— I' V_7^2 IV^2 I —————
解決延引

（譜13）

Mozart: ピアノソナタ k.330 2楽章

Andante cantabile



F: I ————— V_7 II^2 VI I' V^2 I IV' IV I' V_7^2 I^2 V —————
解決延引

以上の例からも、倚和音を入れて解決を遅らせるのは非常に効果的であることが分かる。

「沈める寺」の分析

分析楽譜を載せる。楽譜は DURAND 版を用いる。

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)
 もっとも静かに (やわらかく響く霧の中で)

導入部

C: V ————— IV

[d=d] Doux et fluide やさしくまた流れるように

4

R:

9

13 $\text{♩} = \text{♩}$ **A2**

pp *pp* *pp* (sans nuances) ニュアンスなしに

移行部 少しずつ霧の中から浮き出てくるかのように
(Peu à peu sortant de la brume)

16 前半

sempre pp *pp* *p marqué* はっきりと *pp*

18

p marqué *pp* *p* *marqué*

20

だんだん強く Augmentez progressivement (Sans presser) 急がずに

p *p* *p*

後半 [♩=♩]

22

V II₇

主要部

□1 硬くない響きで
Sonore sans dureté

26

V₇ I II V II VI III

8^{va} bassa S進行

31

IV II I IV VI I V III IV I

8^{va} bassa

36

II III I IV II III I

8^{va} bassa

41

p *piu p* *pp* *piu pp*

V/V_3 V/V_7

[B2] 今までより遅く
 Un peu moins lent (dans une expression allant grandissant) だんだんと高まる表現で

46

pp *expressif* *et concentré* 表情豊かに
 集中して

I $V/1$

51

VI II₇ VI II₇ } II₇

56

R

60

ff

molto dim.

V_7 V_9^2

R:

64

p

V_7 V_7^b9 V_7 V_7^b9 V_7 V_7^b9

70

元のテンポで
au Mouvt.

前に聞いた旋律のエコーように
pp (Comme un écho de la phrase
entendue précédemment)

(Flotant
et sourd)

8^a bassa

浮いているかのように、
そしてくすんだ音で

$C: A_7$ V_7 V_7^b9 V_7 V_7^b9 V_7 V_7^b9

73

V_7 II VI III IV II

(V_9)

76

8^a bassa
I IV IV I V III

79

8^a bassa
IV I II III

82

8^a bassa
I II III I

85

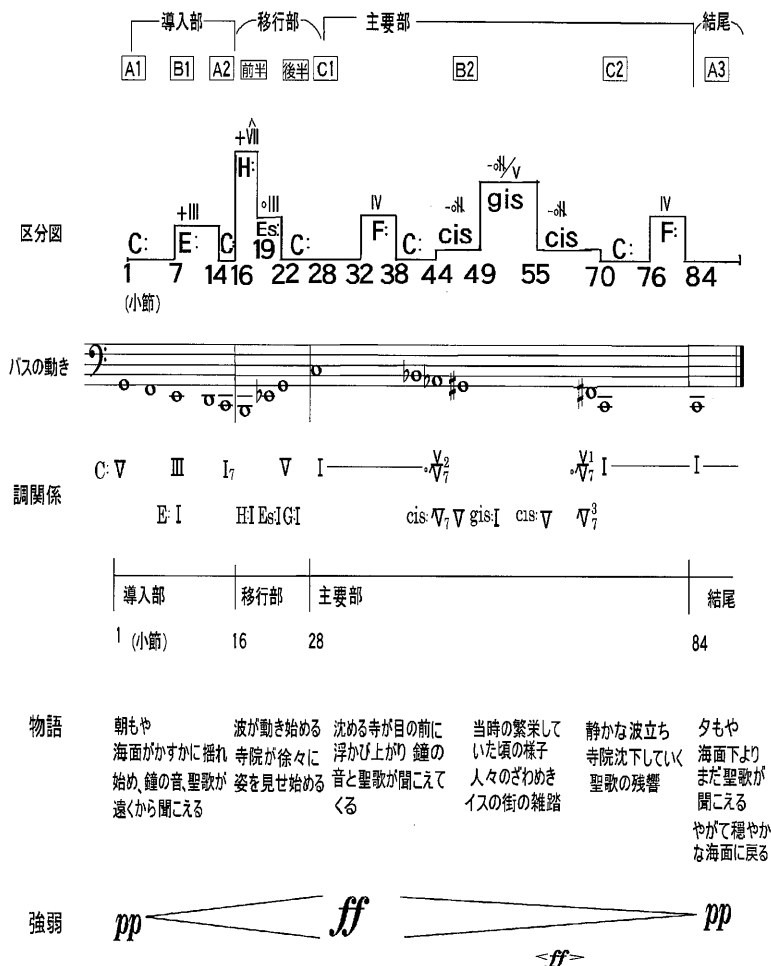
8^a bassa
I II III I

(... La Cathédrale engloutie)
沈める寺

この曲には物語【註1】の描写としての各局面がある。

曲全体を、導入部（1～15小節）、移行部（16～27小節）、主要部（28～83小節）、結尾（84～89小節）の4部分に分けて、区分図、バスの動き、調関係、物語、強弱と対応させてみた。

(図1)



導入部 (1～15小節) A1 B1 A2の3部分から成る。

A1 (1～6小節)

(譜1)

DEEDE
隠されたゆれ
GAHGA

C: V ————— IV

III₇

C-durで始まり、低音部は音階下行する。上声は、同じパターンで第5小節まで続くが低音との和声関係は変化する。4分音符は、オルガナム【注2】であり、G-A-H-D-Eの5音音階から成る。この中には隠されたゆれがある。左手のG-A-H-G-A、右手のD-E-E-D-Eのラインである。和声分析の際には、オルガナムはゆれとして扱うので、和声は細かくは変化しない。

基本となる音符を、1オクターブ内に集約すると次のようになる。

(譜2)

C: V ————— IV ————— III₇

1小節目は4分の6拍子で書かれている。2小節目は2分の3拍子で書かれている。第5小節の6拍目のE音は、2拍延ばし、3拍延ばし、4拍延ばしと徐々にゆっくりしていく音符のリタルダンドである。

物語と対応させると、付点全音符が鐘の響き、オルガナムが聖歌を表している。それらは、相まって霧の立ち上る雰囲気も出している。

この曲も Bach 的な手法が使われているので、多く出てくる音型には、記号を付けて譜面に書き込んだ。これらの音型は反行形や逆行形で用いられる場合もあるし、逆反行形の場合もある。また、2つの音型の組み合わせで出来た合成型もある。

(図2)

音型	ゆれ	音階	跳躍																								
a1 a2 a3	b1 b2 b3 b4	c1 c2 d	e1 e2																								
<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 2px;">合成型</td> <td style="width: 20px;"></td> <td style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 2px;">逆行形(左右反転)</td> <td style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 2px;">反行形(上下反転)</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">X</td> <td style="text-align: center;">Y</td> <td style="text-align: center;">Z</td> <td style="text-align: center;">例</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"> 上行型 </td> <td style="text-align: center;"> 山型 シメトリ- </td> <td style="text-align: center;"> 谷型シメトリ- </td> <td style="text-align: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> 例 a3 a3反 </div> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a1とa3逆行形の組み合わせ</td> <td style="text-align: center;">a1とa1逆行形の組み合わせ</td> <td style="text-align: center;">a3逆行形とa3の組み合わせ</td> <td style="text-align: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> 例 a3 a3逆 </div> </td> </tr> <tr> <td colspan="3"></td> <td style="text-align: center;"> ↓ これを上下反転すると 逆反行形になる </td> </tr> <tr> <td colspan="3"></td> <td style="text-align: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> a3逆反 </div> </td> </tr> </table>				合成型		逆行形(左右反転)	反行形(上下反転)	X	Y	Z	例	 上行型	 山型 シメトリ-	 谷型シメトリ-	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> 例 a3 a3反 </div>	a1とa3逆行形の組み合わせ	a1とa1逆行形の組み合わせ	a3逆行形とa3の組み合わせ	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> 例 a3 a3逆 </div>				↓ これを上下反転すると 逆反行形になる				<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> a3逆反 </div>
合成型		逆行形(左右反転)	反行形(上下反転)																								
X	Y	Z	例																								
 上行型	 山型 シメトリ-	 谷型シメトリ-	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> 例 a3 a3反 </div>																								
a1とa3逆行形の組み合わせ	a1とa1逆行形の組み合わせ	a3逆行形とa3の組み合わせ	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> 例 a3 a3逆 </div>																								
			↓ これを上下反転すると 逆反行形になる																								
			<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> a3逆反 </div>																								

B1 (7~13小節)

ここは、47小節目の旋律の先取りをしている。旋律は同じでも、E-durで書かれている。保続音はE音であり和声はずっとI₆のままである。2分の3拍子で書かれている。

(譜3)

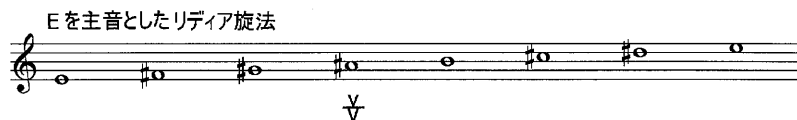
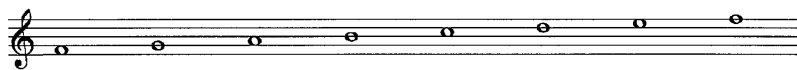
旋律が分かりやすいように単音で抜き出してみると、たくさんのゆれが目立つ。保続音 (E 音) も単音にして、旋律と並べてみた (譜4)。保続音は、第7小節では4拍延ばされ、第8小節では6拍延ばされ、第9小節からは4拍ずつ小節線に関係なく延ばされ、第13小節で6拍延ばされて終わる。鐘が常に鳴り響いている状態である。

(譜4)

E-dur であるのに、固有の音でない Ais 音が出てくるのは、E 音を主音とするリディア旋法 (譜5) で書かれていると解釈できる。リディア旋法を調性の中で使うと、Ais 音はドッペルドミナント的な響きが生じて、H 音に解決する。

福 田 由 紀 子

(譜 5)
リディア旋法



A2 (14~15小節)

導入部最後の和音は I_7 である。内声はオルガヌムだが、左手には3重のゆれがあり、右手にもゆれが隠されている (譜6)。

第15小節の1拍目を中心にして第14、15小節は左右対称である。この音型は波を表し、**移行部**での波の先取りでもある。

(譜 6)

DEEDE のゆれが隠れている

AHHAH
DEEDE 3重のゆれ
GAAGA

I_7

1 オクターブ内にゆれを集約するとこのようになる。

(譜 7)

移行部 (16~27小節)

前半 (16~22小節)

「少しずつ霧の中から浮き出てくるかのように」と記されているように、曲が動き始める。ここでは霧ではなく波立ちの描写である。第16~18小節は H-dur の I である (譜8)。両手とも和音から外れている音は、ゆれの音とみなす。

(譜 8)

少しずつ霧の中から浮き出てるかのように
 (Peu à peu sortant de la brume)

移行部
 前半

16

18

sempre *pp*

p marqué

pp

p

+vii^o (I-
 H:

)^o (I-
 Es:

左手は波を表現している。細かい音型の一つ一つは小さな波であり、それらが組み合わさって大きな波を作っている。左手の b1+ (プラス) とは、b1の音型がいくつも繋がっているという意味である。右手も大きな波を表している。第16、17小節の右手には、次のようなゆれが隠されている (譜 9)。第17、18小節の1拍目の和音は、ゆれの「ラ」を I と同時に押した音である。

(譜 9)

第18小節の右手からはシンメトリーがなくなり、上行の一方方向になるが、これは次々と転調をしながら、盛り上がる高揚感を表している。

移行部のバスと調は、H - Es - G (G-dur I はC-dur のⅤと同じである。譜面ではC-durで書かれている)と長3度ずつ(エンハーモニックで)上がっていく。具体的には第19~21小節で長3度上のEs-durに転調し、22小節からはG-durに転調している(譜10)。

(譜10)

第19小節の左手音型 c1は、倚音が付いていて音階dの要素も含んでいる(譜11)。倚音のDは、波間から寺院の塔の尖端が見えてきた描写ではないかと想像する。

(譜11)

この音型は第21小節ではっきりとしたd音型になる。ここはEs-durでレドシラ(移動ド読み)、23小節ではC-durでもレドシラである。波

間から寺院の姿を徐々に見せ始め、曲が「主要部」に入った時には全貌を現し、聖歌の旋律へと変わっていく。

第21小節からは、左手の音型も下行の一方向になり高揚感を強めていく。

後半 (22~27小節)

第22~27小節は C-dur である。「主要部」の準備部分とみなすことができる。左右の4分音符にカノン風な動きが見られる。a2は2分音符で、大きくゆったりと鳴り響く鐘を表している。かなり寺院の姿が浮かび出してきた描写である。

(譜12)

The musical score for measures 22-27 is in C major. The right hand part begins with a half note chord (a2) and continues with a series of half notes (a2) and quarter notes (d). The left hand part consists of quarter notes (d) and half notes (a2). The dynamics are marked 'f' and 'pizz. f'. The score is labeled 'C: V II,' and 'v, }'.

「主要部」3部形式である。便宜上、C1、B2、C2とする。

C1 (28~46小節)

寺院が目の前に浮かび上がり、聖歌や鐘が荘厳に響きわたる、曲中一番の盛り上がりを見せる部分である (譜13)。

バスのC音上に、オルガナムの並行和音が乗っている。これらの並行和音は保続音を除くとすべて $\frac{4}{4}$ の形をしている。古い形の4度のオルガナムを意図的に使っていると考えられる。第29～30小節の連続したS進行も古風な感じを出している。第31～32小節はII→Iの終止形を用いている。

(譜13)

第33小節に、B音が出てきてF-durに転調し、第38小節で主調のC-durに戻る(譜14)。第37、39小節のIIIはVの代用である。並行和音であるが、機能が感じられるように作曲されている。

(譜14)

第32小節より C の保続音があるため、C 音を主音としたミクソリディア旋法を用いたとも考えられる（譜15）。ミクソリディア旋法は、我々の耳にはIV調に聞こえる。

（譜15）

ミクソリディア旋法

Cを主音としたミクソリディア旋法

第40～41小節の a2 の音型は、初めて単音で鐘を表している。この音を同時化したものが第42～45小節の1拍目の和音である。

（譜16）

41

(注) Fisは上方転位(3)のGに置き換えられている

バスは、B - B - As - As 音の進行で、As が異名同音の Gis に置き換えられて cis-moll に転調する。

cis-moll は、「C-dur の準ナポリ調 (♭♯) = Des-dur の同主短調 (-♭♯) = des-moll の異名同音調」である。この転調は「主調の増 $\frac{4}{3}$ (♭ $\sqrt[3]{V_7^2}$) = ナポリ調の $\sqrt[3]{V_7}$ 」の転義を利用した異名同音転調である（譜17）。従って、この cis-moll は C-dur の半ずれ調ではない。（総合和声480頁の（6）と脚注参照）

（譜17）

C-dur $\circ\sqrt[3]{V_7^2}$ $\overline{\text{EH}}$ Des-dur $\sqrt[3]{V_7}$ $\overline{\text{EH}}$ des-moll cis-moll $\sqrt[3]{V_7}$

B2 (47~71小節)

導入部のB1と同じ旋律が使われている。B1ではE音がIの保続音でE-durであったが、ここではGis音がVの保続音になるのでcis-mollで書かれている。

(譜18)

47

pp *expressif et concentré* 表情豊かに 集中して

—H— (I ————— V) I ————— VI II, VI
cis₁ gis₁

第50小節からは一時的にV調のgis-mollに転調する。第52小節はII₇(導7)の響きに倚音が入って、憂いを含んだ響きである。物語は、イスの街の雑踏を表している。現在は沈んでしまった街なので、憂いや翳りのある短調で書かれていると考えられる。

第54小節も導7の響きである(譜19)。第54小節からは左右にカノン風の書き方が見られる。第55小節でcis-mollに戻ってからは、II₇の和音がずっと続く。II₇は表情豊かな和音である。

(譜19)

53

pp —カノン風—

—H— (VI ————— II₇) II₇ —————
gis₁ cis₁

58

f *ff* —カノン風—

ゆれているところは倚音である。特に第60小節の H の倚音 (9) は強烈な響きである。

第62小節からは、属 7 の形の並行和音で書かれている (譜20)。

第63小節の $\overset{\vee}{V}_7^2$ は V_7 に解決しているが、第70小節の C-dur の $\overset{\vee}{V}_7^1$ は第72小節の I に偶成解決している。

(譜20)

Chord symbols below the staff:

62: $\overset{\vee}{V}_7$ — $\overset{\vee}{V}_7^2$ — V_7 — $\overset{\vee}{V}_7$ — V_7 — $\overset{\vee}{V}_7$ — V_7

68: $\overset{\vee}{V}_7^1$ — $\overset{\vee}{V}_7^1$ — C-dur $\overset{\vee}{V}_7^1$

72: $\overset{\vee}{V}_7^1$ (I)

第70小節の $\overset{\vee}{V}_7^1$ のバス音 Fis は、潜在的に第72小節の I の第 5 音 G に解決している。

(譜21)

偶成解決

C-dur $\overset{\vee}{V}_7^1$ C-dur I

C-dur への戻り方をみると、70小節は cis-moll の属 7 の下変 ($\overset{\vee}{V}_7^1$) で

ある。これは C-dur の $\circ\check{V}_7^1$ の異名同音である。従って、ここは「ナポリ調の $\check{V}_7^3 =$ 主調の $\circ\check{V}_7^1$ 」の転義を利用した異名同音転調である。

(譜22)

cis-moll $\check{V}_7^3 \xrightarrow{EH} \text{des-moll} \check{V}_7^3 \xrightarrow{EH} \text{C-dur } \circ\check{V}_7^1$

C2 (72~83小節)

C-dur へ戻る。

(譜23)

C2 元のテンポで
au Mouvt

前に聞いたフレーズのエコーように
pp (Comme un écho de la phrase entendue précédemment)

8^a bassa
v (I II V ————— II VI III —————
IV II (V₉) I IV (III IV I
8^a bassa
V III IV ————— I II

C1からB2への転調の仕方 (C-dur から cis-moll への転調) と B2からC2への転調の仕方 (cis-moll から C-dur への転調) が逆向きに同じであることによって、ナポリ調を強く意識していることが分かる。

ナポリの和音 (♭Ⅲ) は「主和音 (I) の短2度上方へのゆれ」とみなすことができる (譜24)。同様に、ナポリの調 (♭Ⅲ調) も「主調 (I度) の短2度上方へのゆれ (調のゆれ)」とみなすことができる。【注3】

(譜24)

ゆれ

和音のゆれ C: I ♭Ⅲ I
調のゆれ | 調 ♭Ⅲ調 | 調

左手の波は、小さな波 (C-D-C 音) と大きな波 (C-G-C-G-C 音) の揺れで出来ているが、**移行部**の左手の波と異なり、2小節ごとにスラーが付いて、ゆったりとした穏やかな波である。

右手は3拍子、左手は2拍子である。左の最低音Cの鐘の音は、割り切れないリズムの箇所にあり、強く弾くわけではないが、常に下方で響いているように書かれている (譜25)。寺院が徐々に沈んで、その波間から聖歌が残響として聞こえるといった描写が想像できる。

(譜25)

同型の反復 (2拍子)

最低音Cは割り切れない
リズムの箇所にある

第81小節からは拡大されてゆっくりの終止である (譜26)。第83小節は両手とも2拍子で書かれている。

(譜26)

結尾

A3 (84~89小節)

導入部では、V上に音型Xが書かれていたが、結尾ではI上に書かれている。86、87小節目のDの倚音は、次の音符のE音に解決している。ゆれが最後に解決されてC-E-Gの長3和音だけになる。

(譜27)

4分音符のゆれを1オクターブ内に集約するとこのようになる。

(譜28)

物語に対応させると、夕もやの中で、海面下より聞こえていた聖歌もやがて静まり、何事もなかったかのような穏やかな海面に戻っているという描写である。

次に分割譜を載せる。

The image displays a musical score for 'Jeune fille et Vieillard' by Debussy, with various sections and page transitions highlighted and annotated. The score is written in French and includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*.

導入部 (Introduction): Measures 1 to 14. A box labeled **A1** covers measures 1-14. Measure 14 is also labeled **A2**.

移行部 (Transition): Measures 16 to 20. A box labeled **移行部** covers measures 16-20. Measure 16 is labeled **A3**. Measure 20 is marked with a diamond symbol (◆) and the text '次ページへ続く' (Continues to next page).

主要部 (Main Section): Measures 24 to 47. A box labeled **主要部** covers measures 24-47. Measure 24 is labeled **B1**. Measure 47 is marked with a diamond symbol (◆) and the text '次ページへ続く' (Continues to next page). A double-headed arrow labeled '対応している' (Corresponds) points to measure 47.

終尾 (Coda): Measures 61 to 64. A box labeled **終尾** covers measures 61-64. Measure 61 is labeled **A3**. Measure 64 is marked with a diamond symbol (◆) and the text '次ページへ続く' (Continues to next page). A double-headed arrow labeled '対応している' (Corresponds) points to measure 64.

Other measures shown include 53, 56, and 58, which are part of the main section.

移行部

22

◆

前ページよりつながる

この部分まで対応している

主要部

C1

28

転調のためのつなぎ

前ページへ戻る

逆対応している

60

△ 前ページよりつながる

対応している

C2

72

前ページの結尾へつなぐ

沈める寺は、前奏曲集の中では大きな曲である。バスの動きに注目して、上部をゆれとして捉えていくと、複雑な動きに惑わされず、全体がはっきりと見えてくる。

最初はⅤで始まり、最後はⅠで終わっていることから、調性音楽であることは明らかである。教会旋法は調性の中に組み込んで使われているし、主要部での転調の仕方にもこだわりが感じられる。また、並行和音の扱いにも、ⅢをⅤの代用として用いたり、S進行を用いたりして機能が読み取れる。音型操作やカノンなどのBachの手法も上手く取り入れられている。

終始鐘の音が響いて、聖歌や波や浮かびあがる寺院などの音楽の描写が物語と合っているのは、かなり考慮して作曲されたと思われる。

【注1】ブルターニュ地方の伝説

5世紀に海没したといわれるフランスのブルターニュ地方の「沈める街イス」の伝説。内容は、美しくわがままな王女のせいで、神の罰を受けて街ごと海にのまれてしまったという話である。

その街の大寺院は、夜明けになると鐘の音と共に朝もやの中を海から昇り、朝の太陽が強く昇り始める頃には再び海の中に沈み始め、夕もやが海面を蔽う頃、完全に没すると言い伝えられている。

【注2】オルガヌム

中世の西洋音楽に於いて、最初に発生した多声音楽。それまで単旋律で歌われていたグレゴリオ聖歌に4度または5度で並進行する別の声部を付け加えたものである。

【注3】ナポリの調（和音）へのゆれ

「ナポリの調（和音）へのゆれ」の実例は「沈める寺」の他にも、多くの名曲中に見ることができる。例えば、Beethovenの「熱情ソナタ」の冒頭部や、「月光ソナタ」終楽章の長いⅡ和音（Ⅱ調）等。以下にこれらの譜面を載せる。

Beethoven: ピアノソナタ Op.57 《熱情》 第1楽章

♯調へのゆれ

Allegro assai

f: I ————— V¹ V₉³ V¹ ♯(I —

V¹ V₉³ V¹) f: VI¹ V¹ V₉³

Beethoven: ピアノソナタ Op.27 《月光》 第3楽章

75

fis: I V₇ I

78

♯調へのゆれ

cresc. *fp*

fis: V₇ V₇ I V₇

81

I V₇ I

IV 結び

以前は、分析不可能といわれた Debussy の作品も、堂々たる調性音楽であることを証明することが出来た。

従来の和声観は和音の根音関係が和声のルールであるとされてきた。ゆえに弱進行などと言われ、タブー視されていたものもあるが、ゆれから見ると、弱進行も強進行もないのである。一般には V → IV の進行は弱進行と言われているが、本当の意味は、倚和音による V → I の解決延引であり、Debussy だから使っていたのではなく Mozart も使っていた（匝麻色の髪の乙女で記述）ことは驚きである。

ゆれとは、緊張－弛緩の関係であり、解決進行はゆれの本質である。ゆれが和声を生み出すのであり、従来の和声観にとらわれず、ゆれという視点から分析すると、不可能と言われていた曲も分析可能になる。

バロック音楽とフランス近代音楽は、かけ離れていると考えていたが、調性音楽と言われる音楽は、作りは同じであることが分かった。

Debussy の音楽は、単に調性音楽と云うにとどまらず、過去の音楽とも密接な関連があるといえる。

参考文献

- ・「総合和声 実技・分析・原理」 島岡 譲 執筆責任
音楽之友社出版 1998年
- ・「遙か、ひと筋の途を……」 別宮貞夫著
(株) 芸術現代社2003年3月
- ・ピアノ音楽誌 ショパンより
「ドビュッシーのピアノ曲」 山口博史著 (株) ショパン
1995年5月号～12月号
- ・演奏家のための和声分析と演奏解釈・ドビュッシー
A・ドメル・ディエニー著
(株) シンフォニー1986年10月
- ・ドビュッシー・プレリュード第1巻演奏の手引き
J・プロッホ P・コラジオ 中村菊子共著

福 田 由紀子

- ・ドビュッシーのピアノ曲集Ⅴ (株)全音楽譜出版社 1988年2月
安川加寿子 校註
- ・標準音楽辞典 音楽之友社出版 1969年2月
音楽之友社出版

引用文献

- ・島岡讓 講演「音楽言語学の試み」資料 音楽理論研究会 2007年10月7日
- ・島岡讓 講演「続・音楽言語学の試み」資料 音楽理論研究会 2008年10月5日

[謝辞]

論文作成にあたり、ご指導を賜りました島岡 讓 国立音楽大学名誉教授に厚く御礼申し上げます。

(本学教育学部非常勤講師)