

「読譜」に関する一考察

—「ドビュッシー：前奏曲集第1巻・第10曲」の拍子記号に関する検討—

A Study of Score Reading

— *A Study of the Time Signature of “Debussy : Préludes pour piano 1^{er} livre—X”* —

浅野 清*・木川 貴幸

Kiyoshi ASANO・Takayuki KIGAWA

論文要旨

クロード・ドビュッシーは、自らの音楽を後世に伝える「楽譜」という媒介、あるいは「記譜」という作業にたいして、極めて慎重かつ厳格な音楽家であった。したがって、ドビュッシーの音楽を演奏する際に正確な「読譜」を行なうことは、全ての演奏者に課せられた義務といえる。

ところが、「前奏曲集第1巻・第10曲」に記された拍子記号を、単純な数の計算上の論理に則して読譜したのでは、音楽としての自然な流れを損なう結果を招くことになる。

よって演奏者には、機械的な「解読作業」ではなく、楽譜から読みとられた音楽が、音楽的コンテキストのうえで適切であるか否かを、常に見極めながら「読譜」を行うことが要求される。それは、ドビュッシーが単なる記号の集合体としての楽譜に託したメッセージ＝音楽を、ドビュッシーの意志に照らし合わせながら、有機的に再創造してゆく過程にほかならないのである。

キーワード：読譜、拍子記号、再創造

序

音楽史上、過去に存在した音楽の諸傾向を同化・吸収しながらも、そこから独立し、革新的な音楽を創りあげることに成功した音楽家の一人に、クロード・アシル・ドビュッシー（Claude Achille Debussy, 1862–1918）の名が挙げられる。ところが、ドビュッシーを単なる「印象主義作曲家」という極めて狭いカテゴリーに押込もうとする傾向が、未だに散見されるという事実には、改めて驚かされるというほかはない。そのような観点のみからドビュッシーを捉えているかぎりには、彼の標した革命的ともいえる音楽史上の業績を正しく認識することはできない。そもそもドビュッシー自身、「印象主義」という言葉によって自分の作品が語られてしまうことをひどく嫌悪していたのである。

ではいったい、ドビュッシーが残した革命的な業績とは何か。

それは、一言で表すならば、「機能と声からの離脱」である。19世紀後半、飽和かつ閉塞状態

* 弘前大学教育学部音楽科教室
Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

にあえていた伝統的なドイツ・ロマン派に代表される音楽語法、すなわち機能と和声から、ドビュッシーは音楽を「解放した」ともいえよう。

しかし、ドビュッシーが開拓した「機能と和声からの離脱」は、決して無秩序な音楽創造を意味するものではない。それはとりもなおさず、彼の作曲した全作品が証明する。たとえば教会旋法・異国旋法の応用、全音音階あるいは半音階による旋律及び和声、対位法的な多声部の処理など、いわば“秩序だてられた自由”のなかに鳴り響くのがドビュッシーの音楽なのである。

よって、我々が過去の作曲家が創った音楽を知るための唯一の根源の手がかり、すなわち楽譜も、ドビュッシーのそれは、可能なかぎり曖昧さを排除した緻密さをもって記されている。事実ドビュッシーは1907年に、彼がかいた大半の楽譜の出版を手がけたジャック・デュラン（Jacques Durand）に向けて、“印刷する人に、全ての演奏指示記号の記された場所を絶対動かすことのないよう伝えて下さい。これはピアニスティックな意味において非常に大切なことなのです。”¹⁾と書かれた書簡を送り届けているほどである。従ってドビュッシーが、記譜という作業に特別な慎重さをもってあたっていたことには疑いようがない。

ではドビュッシーの残した楽譜が、彼の意志に基づいた絶対的な存在として我々の前に開示されるのであれば、残された課題はそれを演奏者が正確に読み取れるかどうか、ということである。言い換えれば、ドビュッシーが後世に残した「楽譜」というメッセージを、演奏者が正しく「読譜」出来るか否か、ということになる。

本論文は、このドビュッシーの音楽における「正確な読譜」という問題について、彼の作曲したピアノ曲集「前奏曲集 第1巻」(Préludes pour piano 1^{er} livre, 1910)のなかの、第10曲に記された拍子記号に内在する問題を論考し、考察を試みるものである。

I $\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$

この曲の読譜を行うにあたり、まず演奏者を当惑させるのが、 $\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$ と記された拍子記号である。通常、拍子記号は単一の分数の形をとって表されるのであるが、この曲の場合、上述のように2個の拍子記号が等号によって結ばれることにより、1個の拍子記号を形成しているのである。

表面的な「数」の視点からこの拍子記号を捉えれば、 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{♩} \text{♩}$ であり、何ら問題は見当たらないかのようである。しかし、逆説的に考えれば、ドビュッシーほどの綿密な作曲家が、このような単純明快な「分数式」の拍子記号を記したという事実、演奏者は当惑させられるはずである。なぜ、常識ともいえることがらを、通常の書式を超えてまで記したのか、と。

では、このような拍の視点からの問題意識をもって、読譜をすすめていこう。

まず、曲頭から6小節目までは、4分音符を拍の単位として音楽が進行してゆく。だが、次の7小節目から12小節目までは、明らかに2分音符が拍の単位として扱われることとなる。つまり、拍の単位が♩から♩に転換するのである。そして、13小節目から21小節目までは曲頭と同様、4分音符が拍の単位、22小節目から83小節目までは2分音符、84・85小節目が4分音符、86小節目から終わりまでは2分音符がそれぞれ、拍の単位となっている。

このように、拍という観点から楽曲全体をながめれば、拍子単位としての4分音符と2分音符との交代が5回行われていることが、最も重要な特徴として挙げられる。

にもかかわらず、 $\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$ という、単純かつ謎めいた拍子記号をドビュッシーが曲頭に記した

The musical score consists of ten systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics used are *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *ppp* (pianissimissimo), *pia p* (pianissimo), and *ppp* (pianissimo). Performance instructions include *au Mouvt* (at the movement), *Flûte et sourd* (flute and sound), *comme un écho de la phrase entendue précédemment* (like an echo of the phrase heard previously), and *Un peu moins lent (dans une expression allant grandissant)* (a little less slow (in an expression increasing)). The score also includes markings for *8 basse* (8 bass) and *8* (8).

理由は、依然としてつまびらかでない。なぜなら前述したように、 $\frac{9}{4}$ 及び $\frac{3}{2}$ とが等号により結ばれてしまえば、 $\downarrow = \downarrow$ となり、4分音符1個あたりに要する価、すなわち時間は等しいはずであり、あえて $\frac{9}{4} = \frac{3}{2}$ と記す必要はないからである。

あるいは、拍子単位が4分音符から2分音符（またその逆）へと数回交替するため、曲中に“6拍子”のセクションと“3拍子”のセクションが併存することを伝えるためにこのような拍子記号が記されたと考えられるかもしれない。しかし、答えは否、である。なぜなら、仮にドビュッシーがそのような意図をもって作曲していたならば、拍子単位が交替する毎に、小節線の後に $\frac{3}{2}$ 、または $\frac{9}{4}$ と記したはずであり、意図的に曲頭に、単位あたりの価が等しいはずの拍子記号2個を、等号を用いて併記したことの理由とはなり得ない。

作曲家としてのドビュッシーが、記譜という作業に極めて厳格な人物であったことは既に序論にて述べた。であれば、そのようなドビュッシーが確固たる理由もなく、いたずらに等号を用いた拍子記号を記すなどということがあろう筈がない。よって、ドビュッシーは、単なる数の論理に縛られた拍ではなく、実際に鳴り響く音楽上の何らかの理由により、特異な拍子記号を記したと想像される。

次章では、読譜に加え、実際に楽曲を演奏するという作業を通して、この仮説を検討してゆく。

II ドビュッシーの真意

これまでの論考により得られた仮説は、ドビュッシーは何らかの音楽上の理由により特異な拍子記号を用いた、というものであった。本章においてこの仮説を検討するにあたっては、まず最初に背理的な検証プロセスにより、問題点を浮かび上がらせることとする。

すなわち、拍子記号を表面的に捉え、そこに込められたドビュッシーのメッセージを無視し、拍子単位が転換しても $\downarrow = \downarrow$ の原則を保って演奏を試みるのである。そうすれば、何らかの音楽的欠点が出される筈である。

まず、演奏にあたって留意すべきことの一つに、テンポ設定の問題点が挙げられよう。なぜなら、ドビュッシーはこの曲に、何ら速度記号を与えていないからである。

そこで鍵となるのは、ドビュッシーが記した『Profondément calme (深い静けさ)』という発想指示語句と、楽曲全体を貫く平行和音であろう。この平行和音は、疑いなく、9世紀から10世紀にかけてヨーロッパの教会音楽を支配した『*pararell organum* (平行オルガヌム)』をそのモチーフとしており、“深い静けさ”という言葉と相俟って、“遅い”テンポをもってこの曲が演奏されるべきことを暗喩しているといえよう。

このドビュッシーの暗喩、及び拍子の転換箇所における $\downarrow = \downarrow$ という原則に従い演奏を試みると、6小節目までは問題なく音楽が進行する。しかし、7小節目、つまり前章で論考した拍子の転換箇所に至ると、音楽の流れが突然遮られてしまうのである。それはまるで、7小節目から別個の音楽が始まるかのようである。同様の現象は、拍子の単位が4分音符から2分音符へと転換する他の2箇所、つまり22小節目、及び86小節目において発生してしまう。単位あたりの拍子の価が、これらの箇所においては倍になるわけであるから、当然、“遅い”テンポによって開始された曲が、更に倍の遅さをもって進まざるを得なくなるわけである。それは結果として、自然な、自律的な音楽の流れとは程遠い印象を聴取者に与えてしまうことになる。そのような不自然な拍の進行をドビュッシーが要求しているとは、およそ考えられない。

そこで、拍子単位が4分音符から2分音符に転換する箇所において、音楽の流れを損なわず、且つ $\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$ という拍子記号に託されたドビュッシーのメッセージを誤りなく解読した演奏を行われなければならない、という新たな課題が提示されたことになる。

結論から述べれば、上述の二つの条件を十分に満たすためには、「拍子単位が転換しても、単位あたりの価＝時間を一定に保つこと」しかありえない。つまり、 $\frac{6}{4}$ 、 $\frac{3}{2}$ のいずれのセクションにおいても、 $\text{♩} = \text{♩}$ ではなく、 $\text{♩} = \text{♩}$ として演奏するのである。すると、全曲を通して円滑に音楽が進行し、拍の転換箇所において時間が遮断されたかのような感覚を生み出すこともなくなる。

したがって、ドビュッシーは「この楽曲においては $\frac{6}{4}$ によるセクションの拍（ ♩ ）と、 $\frac{3}{2}$ によるセクションの拍（ ♩ ）との価を同等にせよ」とのメッセージとして $\frac{6}{4}$ と $\frac{3}{2}$ とを等号により結びつけ、一つの拍子記号として曲頭に記した、と結論づけられるのである。

Ⅲ ピアニスト達の解釈

前章では第Ⅰ章にて提示された仮説に基づき、 $\frac{6}{4}$ によるセクションの拍の価と、 $\frac{3}{2}$ によるセクションのそれとを同等にとる、という結論を導いた。本章においては、この結論の持つ妥当性をつかむことを目的とし、歴代のピアニストによる演奏録音を聴取した結果を述べてみたい。楽譜という唯一の手がかりに対し、各ピアニストがどのように読譜・解釈・演奏を行っているかを把握することは、決して参考といったレベルにとどまらず、重要な示唆が得られるものと考えられる。勿論、本論文の骨子はあくまで「拍」という視点から成り立つものであるから、それ以外の音楽要素に対しては論考を行わない。

言うまでもなく、最も貴重であり、重要な録音資料は、作曲家ドビュッシー自身の演奏であろう³⁾。ちなみに、ピアニストとして頻繁にステージに立つことになど全く興味が無かったドビュッシーであるが、彼が当時、並ぶ者がいないほどの卓越したピアニストであったことを、ドビュッシーのピアノ作品全てを作曲者本人から指導されたアルフレッド・コルトー (Alfred Cortot)、マルグリット・ロン (Margurite Long) らが証言していることを記しておこう⁴⁾。

さて、ドビュッシーはこの楽曲の演奏において、拍子単位が転換する問題の箇所では、明らかに拍の単位あたりの価を一定（ $\text{♩} = \text{♩}$ ）にしている。恣意的なテンポ・ルバートなどは全く聴かれず、拍は精密・正確さをもって刻まれており、よって意図的に $\text{♩} = \text{♩}$ としてドビュッシーが演奏していることに疑いはない。

但し、最後の拍子転換箇所である86小節目においては、その手前からかなり大きなラレントンドがかけられており、 $\text{♩} = \text{♩}$ の原則には当て嵌まらないが、該当箇所が終結部であることを鑑みればそれも納得できよう。

他のピアニストの場合はどうであろうか。ドビュッシーと親交の厚かったコルトーによる演奏⁵⁾は、ドビュッシーと同じく、 $\text{♩} = \text{♩}$ の原則に従ったものである。更に興味深いことに、コルトーの生徒の一人、ジーナ・バックアウアー (Gina Bachauer) の録音⁶⁾においても、同様に $\text{♩} = \text{♩}$ の原則による演奏を聴くことが出来る。

これらの演奏と対照的に、 $\frac{6}{4}$ のセクションにおける4分音符と、 $\frac{3}{2}$ のセクションでの4分音符とを同価（ $\text{♩} = \text{♩}$ 或は $\text{♩} \text{♩} = \text{♩}$ ）に演奏したピアニストとしてロベルト・カサドシュ (Robert Casadesus) が挙げられよう⁷⁾。彼は驚くべき精巧さをもって、 $\text{♩} = \text{♩}$ の価を持続した演奏を展開している。残念ながらこの演奏では、問題の箇所に至り、音楽が遮断された感を呈してし

まうことは否めない。

また、ベネディッティ・ミケランジェリ (Arturo Benedetti Michelangeli) も、♩=♩として演奏を行っている⁸⁾。ミケランジェリの場合、曲頭 $\frac{6}{4}$ 拍子による“平行オルガヌム”のセクションを、かなり速いテンポで弾くことにより、 $\frac{3}{2}$ 拍子によるセクションにおいて生じるテンポの急激な減速感を相殺しているようにも感じられる。それでも拍子の価が倍も異なることの違和感を拭い去ることはできない。

以上のように複数のピアニストによる演奏を聴取した上で考察されるのは、作曲者ドビュッシー自身、及びドビュッシーによる教授の流れをくむピアニストは♩=♩の原則にのっとった演奏を行っているということである。それは、前章において得られた結論に相当量の妥当性を与え、裏づけしているのだといえよう。

結

本論文の目的は、ドビュッシーの音楽における読譜の問題を、前奏曲集第1巻・第10曲に記された拍子記号に内在する問題を検討し、考察を試みることであった。

論考の末、本楽曲では $\frac{6}{4}$ 拍子、及び $\frac{3}{2}$ 拍子のいずれのセクションにおいても、1拍($\frac{6}{4}$ の場合は♩、 $\frac{3}{2}$ の場合は♩)あたりの価を同等にとるべきである、という結論が得られた。

この結論は、拍子記号を単純に「数」の論理から捉え、楽曲を「読譜」したのでは、音楽的な不可解・不合理が生じてしまうという考察過程から、背理的に導きだされたものである。また、この結論の妥当性は、作曲者ドビュッシー自身の演奏により裏づけられた。

このように、「読譜」という音楽作業においては、楽譜に記された「記号」を機械的に音に置き換えていくのではなく、常に、鳴り響く音楽に耳を傾けながら、作曲者が楽譜に託したメッセージを、楽曲として再創造してゆくべきであろう。換言すれば、全ての条件において客観的な楽譜など存在するはずがないのだから、単に「楽譜に忠実」であれば、作曲者が期待した音楽になるという確証にはならないのである。

このように考察してみると、ドビュッシーが残した『(音楽に) 理論などというものは無い。大切なのは、いかに耳に心地よく響くかということ、それだけだ⁹⁾。』という弦きが、含蓄あることばとして響くのである。

引用文献

- 1) Jacqueline M. Charette, *CLAUDE DEBUSSY through his letters*, (p.165), Vantage Press, 1990 (訳=木川)
- 2) 「世界大音楽全集 器楽編第53巻 ドビュッシーピアノ曲集 I」堀内敬三編 音楽之友社 1959 40-43頁
- 3) *Debussy : Preludes Bk1 Selections*, Colombia, 1950 (From Piano Rolls made by Welte Company)
- 4) マルグリット・ロン「ドビュッシーとピアノ曲」室 淳助訳 音楽之友社 1979 7-79頁
- 5) *Alfred Cortot plays Debussy*, EMI, 1933
- 6) *Gina Bachauer plays Ravel, Debussy, Chopin*, RCA Victor, 1955
- 7) *R. Casadesus : Debussy Piano Music*, Colombia, 1955
- 8) *Claude Debussy Préludes • Volume 1 : Arturo Benedetti Michelangeli*, Polydol, 1978
- 9) Ibid. 1), (p.18). (訳=木川)

参考文献

- François Lesure and Roger Nichols, *Claude Debussy : Lettres 1884-1918*, Hermann, 1980
Correspondance de Claude Debussy et P. J. Toulet, Le Divan, 1929
E. Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover Publications Inc., 1950
John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, Wadworth Publishing Company, 1965
Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers -Revised Edition-*, W.W. Norton & Company, 1981
Harold C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, 1963
Pierre Boulez, *Points de repère*, Christian Bourgois éditeur, 1981
Œuvres Complètes de Claude Debussy / Série I Volume 5, Durand-Costallat, 1985
C.ドビュッシー「音楽のために」杉本秀太郎訳 白水社 1993
アルフレッド・コルトー「ピアノ演奏解釈」ジャンヌ・ティエフリー編 店村新次訳 ムジカノーヴァ／音楽之友社 1983

(1996.7.31受理)