

## ドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》の和声分析

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 静岡大学学術院教育学領域 公開日: 2021-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 長谷川, 慶岳 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00028506">https://doi.org/10.14945/00028506</a>

## ドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》の和声分析

Harmony analysis of C. Debussy's "Prélude à l'après d'un faune"

長谷川 慶岳<sup>1</sup>

Yoshitaka HASEGAWA

（令和 3 年 11 月 30 日受理）

### 1. はじめに

フランス近代の作曲家クロード・ドビュッシー（Claude Achille Debussy 1862～1918）は、それまでの作曲上のルールや慣習、伝統などに囚われることのない革新的な音楽作品を作曲し、いわゆる「現代音楽」への扉を開くことのできた西洋音楽史上まれに見る天才であった。音楽史的には 13 歳年少のモーリス・ラヴェル（Maurice Ravel 1875～1937）とともに「フランス印象派」の作曲家として分類されてきたが、ラヴェルが「印象派」の鋳型にはまりきらない多彩な作品群を残したのと同様、ドビュッシーの 19 世紀と 20 世紀をまたぐ 38 年間に及ぶ創作活動を概観するとき、「印象派」というレッテルが彼の音楽の特質のごく一面しか言い表していないことは明らかだろう（そもそもドビュッシー本人が自らの音楽が「印象派的」と呼称されることを嫌悪していた）。本稿で取り上げる管弦楽のための《牧神の午後への前奏曲》創作へのインスピレーションの源となった詩（正確には牧歌「エグログ *églogue*」）『半獣神の午後』を書いた 19 世紀フランスを代表する象徴派の詩人（象徴派のボスでもあった）ステファヌ・マラルメ（Stéphane Mallarmé 1842～1898）の主催する芸術家のためのサロン「火曜会」に頻繁に出入りし、多大な影響を受けたドビュッシーの作風は、印象派よりも象徴主義との親和性が高いことは近年よく指摘されることである（ドビュッシー唯一のオペラ《ペレアスとメリザンド》の原作はベルギーの象徴派詩人メーテルリンクによるもの）。

サロンの歌曲やピアノ小品の作曲からキャリアをスタートさせたドビュッシーは、ロシア音楽（特にムソルグスキー）や後輩作曲家のラヴェル、エリック・サティ（Erik Satie 1866～1925）、さらには 1889 年に開催されたパリ万国博覧会で邂逅したガムランをはじめとする各種民族音楽などから様々な影響を受けて、次第に作風を大きく転換させていく。独自の個性を確立したのちの彼の音楽を特徴づける作曲上のテクニックとしては、トレードマークとも言うべき「全音音階」や教会旋法、5 音音階など各種旋法の使用、従来の機能と声法を完全に無視した和音連結や平行和音の使用などが挙げられるだろう（筆者には和音を機能と声法のくびきから解放し、「音響化」させたことがもっとも特筆すべき業績に思える）。また、ドイツ・オーストリア系の作曲家の音楽と比較するとき、現代の我々の耳には音楽が格段に「ポップ化」したように聞こえるのではないだろうか（彼はラヴェル同様、同時代の大衆音楽を巧みに自作品に取り込んだ）。その証左として、20 世紀以降音楽のメインストリームとなっていく商業音楽としてのジャズや映画音楽、ポップス等にドビュッシーが与えた影響は計り知れない。ドビュッシーと

---

<sup>1</sup> 音楽教育系列

同時代の作曲家への影響としては、個々の作曲技法はもちろんだが、「過去の因習にとらわれることなく、自らの感性に従って音楽を作っても良いのだ」という覚醒（あるいは啓示）を与えるなど、精神的な影響も大きかったに違いない。

## 2. 《牧神の午後への前奏曲》について

ドビュッシーが 1894 年 32 歳の時に完成させた管弦楽作品《牧神の午後への前奏曲》は前年に初演された《弦楽四重奏曲》とともにドビュッシーの名声を確立するに足る記念碑的な作品となった。冒頭のフルートソロによる茫漠とした響きは無調音楽の可能性を示唆し（ピエール・ブーレーズは「《牧神》のフルートソロによって音楽の息遣いが変わった」<sup>2</sup>と述べた）、ワーグナー（Richard Wagner 1813～1883）の楽劇《トリスタンとイゾルデ》前奏曲冒頭の「トリスタン和音」と同様、西洋音楽史上もっとも論議的となった開始部である。

1891 年頃にマラルメの作品を音楽化することを構想したドビュッシーは、当初 3 部構成（前奏曲・間奏曲・敷衍曲（パラフレーズ））とすることを企図したが、結局は前奏曲のみ完成されることとなった。

マラルメの牧歌『半獣神の午後』については本稿では深入りしない。象徴派のボスとしての面目躍如たるこの難解な詩を解釈し、それがどのように音楽に翻訳されたかを解読するのは筆者の手に余るものである。しかし初演を聴いたマラルメはドビュッシー宛の手紙において「あなたの『牧神の午後』のさし絵は私のテキストとならん不調和を示すことなく、精妙さや倦怠感、豊かさをもって、郷愁や光の中へ確かに歩いていくものです」<sup>3</sup>と述べていることから、ドビュッシーによる管弦楽化はおそらく原作者のイメージと懸隔するものではなかったであろう。

《牧神》はその後 1912 年にバレエ音楽として、天才興業主セルゲイ・ディアギレフ（Sergei Diaghilev 1872～1929）率いるロシア・バレエ団によって取り上げられ、伝説的バレエダンサーであったヴァーツラフ・ニジンスキー（Vaslav Nijinsky 1890～1950）による当時としてはあまりにセクシャルで奇妙なダンスによってセンセーションを巻き起こしたことも史実として有名だ。

## 3. ドビュッシーの和声法

本稿は《牧神》の和声に着目して分析するものであるが、ここでドビュッシーの和声法をめぐって筆者の思うところを述べたい。ドビュッシーの《牧神》が現代音楽への扉を開いたことは、ポール・グリフィスとその著書『現代音楽小史』冒頭で《牧神》に言及していることから明らかだが、ここで「現代音楽」の一大特徴とも言うべき「無調音楽」への道のりについて改めて確認しよう。

20 世紀を前にして、19 世紀後半に西洋音楽が無調音楽へと至る道筋には二つあった。一つはワーグナーが《トリスタンとイゾルデ》において切り開いた、和声の極端な半音階化と頻繁なる転調によって機能的和声法を弱体化させる方向（この方向性をその後、最も先鋭的に受け継いだのは《サロメ》と《エレクトラ》を作曲したリヒャルト・シュトラウスだろう）。もう一つは

<sup>2</sup> ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》スコア（1992）音楽之友社 解説：マックス・ポンマー 訳：寺本まり子 p.3

<sup>3</sup> ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》スコア（2020）全音楽譜出版社 解説：今村央子 p.5

ドビュッシーが推進した機能と声法を完全に無視した自由な和音連結（旋法的和声も含む）によって調性から離脱する方法（どちらの手法によっても音楽の中心音（主音や主和音）の存在が曖昧化される）。

若かりしドビュッシーが《トリスタンとイゾルデ》を諳んじるほど熱烈なワグネリアンだったことはよく知られるが（その後紆余曲折を経てアンチ・ワグナーとなったことも）、そもそも調性音楽における定型としての「ドミナント→トニック」という、音楽が何調であるかを明示し、音楽を駆動するエンジンとなり、また音楽を明確に区切る役割を果たす古典的な和声進行を放擲する手法は他ならぬワグナーから学び取ったものであろう（《トリスタン》において「トニック」への正規の解決を見ない「ドミナント」は頻出するため、音楽が明確に区切られることがなく、結果として「無限旋律」が生まれる）。「ドミナント→トニック」という古典におけるお決まりの和音進行を「児戯に等しい」と喧伝して当時のパリ楽壇のエスタブリッシュメント達（サン＝サーンスなど）の眉をひそめさせたドビュッシーだが、そもそも機能と声法の屋台骨である「ドミナント→トニック」を徹底的に回避するアイデアをワグナーから学んだとするならば、ドビュッシーの歩んだ無調への道筋の源もワグナーとするべきかもしれない（幼少期にまともな音楽教育を受けることなく、物心ついた頃からほぼ独学で音楽を学んだワグナーが一気にここまで音楽の進化を成し遂げた事実について、感嘆を超えて驚嘆を禁じ得ない）。

いずれにせよ、ドイツ・オーストリア系作曲家による和声の著しい半音階化の行き着く先はシェーンベルク（Arnold Schoenberg 1874～1951）の創始した「12音技法」（1オクターブ内の12音全てを等価に扱って主音（楽曲の中心音）の存在を無にする技法）であり（しかしこの歴史認識も正しいものか近年疑義が呈されている）、その後の「現代音楽」の本流とも言うべきもの（トータル・セリエリズムなど）に繋がって、やがて衰退していく（聴衆を失っていく）のに対し、ドビュッシーの開拓した道は商業音楽へと受け継がれ（例えミュージシャン達に自覚はなくとも）、姿形を変えども今も脈々と受け継がれているという認識はあまりに大雑把だろうか。

ドビュッシーを含む当時のフランスの作曲家達とライバル関係（普仏戦争（1870～1871）の敗北がこの意識をさらに高めた）にあったドイツ系作曲家との対比で「ドイツ和声は〈機能の和声〉だが、フランス和声は〈色彩の和声〉である」と言われる。これはあまりにステレオタイプな物言いかもしいが、的を射ているともいえよう。ドイツ（・オーストリア）系作曲家による「機能の和声」の機能とは狭義の意味の「機能と声法」を指すものではなく、ドイツ系作曲家はたとえ「機能と声法」から逸脱・離脱しようとも、常にその和声進行に機能感（相互に関連していてその関係性を説明できる）を求め、論理化を必須としているように思える。ある種の興奮状態で何かに憑かれたように、論理の介在しない無調音楽を創作し始めたシェーンベルクはその「説明不可能性（論理不在性）」に大いに焦燥や不安を感じ、長いスランプののちに、作曲技術としては少々窮屈ながらも、「説明可能性（論理性）」をある程度担保してくれる「12音技法」を創始したのではなかったか（彼は自ら発見したこの技法によってドイツ音楽の優位性が保たれると信じて疑わなかった）。一方、フランス系作曲家による「色彩の和声」は和声の変化を「色彩の変化」と捉え、その論理性に拘泥することがない。ドビュッシーは自らの和声を「説明できない」と語ったが（もちろんある程度はできただろうが）、そのことが作曲家を不安がらせることもない。また、ドイツ系作曲家の和声は半音階化を精緻に張り巡らした結果、音楽の歩みがややもすると鈍重になり（これがある意味音楽が「深い」という印象をうむ

効果があったかもしれない)、和声がモノクローム化することがあったが、フランス系作曲家の和声は、半音階化もあくまでアクセサリ程度にとどめられ、響きは常にすっきりとしてカラフルであり(これがある意味音楽が「軽い」という印象をうんだかもしれない)、そのような陥穽に陥ることはない。

「ドミナント→トニック」の和声進行を「児戯に等しい」とまで言い切って機能และ声法から離脱しよう(ひいては調性から離脱しよう)と試行錯誤したドビュッシーの和声をできる限り言語化、あるいは記号化することが本稿の目的であり、以下はその試みである。

#### 4. コードネームで和声分析する意義

スクリアビン(Alexander Scriabin 1872~1915)の《4つの前奏曲作品48》とラヴェルの《オンディーヌ(夜のガスパールより)》を分析した拙論文同様、本稿でも《牧神》の和声をコードネーム(昨今では「コードシンボル」との呼称が正確かもしれない)を用いて分析しようとするものである。主にジャズやポピュラー音楽において用いられる和音の表記法であるコードネームによって芸術音楽を分析することを「アカデミックでない」と言う理由で忌避する向きもあるようだが、筆者は以下の理由で有用であると考える。まず、調性から離脱しようとしみられた音楽の和声を分析するのに適している。ドビュッシーやラヴェル、彼らと同時代に活動したロシアのスクリアビンの作品など、調性からの離脱や浮遊を試みた音楽においては、従来のローマ数字による和音記号で分析することは困難であった(そもそも調を確定できなければローマ数字の和音記号を付することができない)。一方コードネームを使用すれば、和音が3度堆積で生成されている限り、第9・11・13音など高次の構成音を含んだ複雑な和音も含めて記号化することが可能である(各構成音の変位まで細かく記号化できる)。コードネームによる表記では、和音の種類が一目瞭然となり、さらには根音が明示されるため、どのような響き(キャラクター)の和音が、どのような根音進行で連結されているかを容易に把握することができる。このため、機能และ声に則らないイレギュラーな和音進行もサンプリング(標本化)可能となる。演奏者にとっても「(複雑で)よく理解できないが美しい(独特の)響き」など漠然としか捉えようがなかった和音を、記号化して把握することができ、そのメリット(楽曲の理解や暗譜に関して)は演奏にも大きく貢献すると考える。

#### 5. 《牧神》の形式について

過去の伝統や作曲のルールに囚われることなく、自らの自由な感性に従って音楽を作ることがを夢見たドビュッシーの作品に、ソナタ形式をはじめとする使い古された各種形式を当てはめようとするのは無意味だろう。《牧神》においても音楽のフォルムが完全に自由自在で、あたかも即興音楽のように構成されていることは一聴して明らかだ。ドイツ系作曲家の音楽に時としてみられるギクシャクとした運びはここでは全く見られず、音楽はどこまでもしなやかに柔らかに流れていく。《牧神》の形式は如何様にも解釈できる多義性を秘めているが、本稿では以下のようにシンプルに整理した。冒頭の有名なフルートソロによる旋律は変形や装飾を伴いながら、和声付けを毎回変化させて計13回登場するが、このテーマが6回提示される前半を第1部、7回提示される後半を第3部、これに挟まれて息の長い流麗な旋律が奏される中間部を第2部とする3部形式として、以下分析を進めていきたい。

## 6. 第1部

### ・テーマ1回目（1～10小節）

以下、和声を把握しやすいように主要な旋律と単純化した和音を記譜し、コードネームを付した。なお、和音は適宜異名同音で読み替えている。

フルートソロによる冒頭はあまりに有名で、多くのことが語られてきたため、ここではごく簡単な記述にとどめたい。この嬰ハ音とト音という増4度（トライトーン）を枠として半音階とも全音階とも全音音階ともつかない音で構成された旋律は、調を確定することのできない斬新な響きとして当時の聴衆を驚かせただろう。いかなる調にも属さないこの茫漠とした響きを聴くと、なるほど確かにモネの輪郭の滲んだ絵画を連想させ、「印象派」のレッテルを貼られたことにも納得がいく。[3]（以下〔 〕内のアラビア数字は小節数を表す）では冒頭に付された調号通り、ホ長調を想起させる旋律が続くが、[4]にて初めて現れる和音は、ホ長調とは一見無関係な（あえてこじつければドッペルドミナントの根音省略形か）嬰イ音を根音とする減5短7の和音である。

ここで《牧神》において頻繁に使用される減5短7の和音について言及したい。この和音は調性の明確な音楽において、長調ならばⅦ度の7の和音として（この場合「導7の和音」と呼称されることもある。日本国内で最も広く流布した島岡らによる和声の教科書<sup>4</sup>においてはⅦ度の和音は通常使用されず、Ⅴ度の和音の根音省略形とされる）、また短調ならばⅡ度の7の和音として使用される。しかしここでは機能を帯びた和音としてではなく、機能と声法から解放された一つの音響として配置されているに過ぎない。属7の和音同様、減5短7の和音にも、古い時代には「悪魔の音程（音楽の悪魔）」として禁忌であったトライトーン（増4度と減5度、両者は異名同音程）が含まれ、響きとして安定感に欠けた茫漠とした雰囲気醸し出す。曲の冒頭にこの不安定な和音を配置するのは、やはりワーグナー由来と言わざるを得ない。ワーグナーの《トリスタンとイゾルデ》前奏曲冒頭における「トリスタン和音」は古くからかまびすしく論議の対象となったものだが、現在の視点からは譜例1のように整理することができる。

<sup>4</sup> 島岡譲ほか『和声 理論と実習』1～3巻（1964）音楽之友社

## 譜例 1

譜例 1

倚音  $\text{Fm7}^{\text{b5}}$  倚音  $\text{V}_7 (\text{E7})$

a:  $\text{V}_7^2 (\text{B7/F})$   $\text{V}_7 (\text{E7})$

譜例の四角で囲んだ和音をサウンドとして切り取ると、へ音を根音とする減5短7の和音になる（異名同音で読み替えてへ音・変ハ音・変ホ音・変イ音とする）。しかし島岡らによる「芸大和声」の考え方を援用すると、嬰ト音を倚音とするイ短調のドッペルドミナントの第5音下方変位第2転回形と解釈できるだろう（「フランスの増6の和音」とも呼称される）。このドッペルドミナントは次の小節でイ短調のドミナント（V7）へと接続される（そして主和音には解決しない）。このような細かな解釈は傍に置いて、ワーグナーはここで単に「減5短7の和音」が醸し出す茫洋としたサウンドを欲していたと考えることもできるだろう（話は逸れるが、減5短7の和音を冒頭で鳴らす最も激烈な使用法はショパンの《スケルツォ第1番》（1835）で見られる）。

再び《牧神》の分析に戻ろう。この嬰イ音を根音とする減5短7の和音が、[5]にて変ロ音を根音とする属7の和音へと進行する。一見シャープ系からフラット系の和音へと、遠隔な和音連結に見えるが、嬰イ音と変ロ音は異名同音なため、結局は根音を固定したまま和音の種類を変化させたに過ぎない。和音が「進行した」というより和音の「色彩が変化した」と捉える方がふさわしい。A#m7(b5)の第3音と第5音を半音上行させることによって次のBb7へと移り変わり、その微細な「色彩の変化」は機能と声法から解放されることによって実現できる音響世界だ。[7][8]でもう一度この和声が繰り返される。

## ・テーマ2回目（11～20小節）

11

DM7 D#5 G7/D D#m7 E6 C#7/E# A#7/E#

15

G#7sus4/D# F#7/C# G#7/B# B7 A#7 E#m7 A#7 E#m7 G#7/D#

[11][12]ではテーマが和声付けされて提示される。ここではDM7コードからG7コードへと、ベースの二音を保持しつつ色彩の変化としての和声進行が見られる。その後[13]においてこの楽曲がホ長調であることを初めて聞き手にほのめかす数少ない「ドミナント→トニック」



ク B7(9)→E6」が現れる。しかしこれはかりそめの事であり、[14] [15] において直ちに調性から浮遊すべく C#7→A#7→G#7 へと非機能的に進行する(経過的和音として F#も見られる)。[16] において半音階的な経過和音としての B7(b5)を挟んで[17] 以降は A#7 と E#m7(b5) (嬰ニ短調の V と II) を背景として、初めてのクライマックスが築かれる。

・テーマ 3 回目 (21～25 小節)

[21] においてテーマが [11] とは異なる和声付けで提示される。ここでもベース音のホ音を保持しつつ E6 コードから C コードへと全く機能的でない色彩変化としての和音進行が見られる。[21] でのテーマを受けて [22] にて即興的に展開され、[23] にてテーマが移調されて再び現れる。ここでは B7(9)によって和声付けされている。12 拍目の裏拍には楽譜上、判別しにくい和音が現れるが、異名同音で読み替えて Fm7/Eb とすれば、半音階による経過和音と捉えられるだろう。[24] に現れる和音進行は、一部半音階的和声(矢印の部分)を含むが、ドビュッシーお得意の旋法による平行和音と捉え、開始の D7 の和音が、D ミクソリディア旋法に則って平行移動しているだけと理解した方が良いだろう。このような手法はジャズピアニストのビル・エヴァンス (Bill Evans 1929～1980) がしばしば楽曲のイントロで行った譜例 2 のような旋法的和声を想起させる。

譜例 2

このような和声を個々の和音で捉えることに意味はなく、Dm7 を D ドリア旋法に則って平行移動させただけで単純化して捉えた方が、自らの和声語彙として取り入れやすい。

[25] においても非機能的な和音進行が見られるが、根音進行が短 3 度であることに着目したい。このような長短 3 度の根音進行による和音連結は、調性を感じさせるドミナント進行(完全 5 度下行)やサブドミナント進行(完全 5 度上行)を避けるために、この時代の作曲家がし





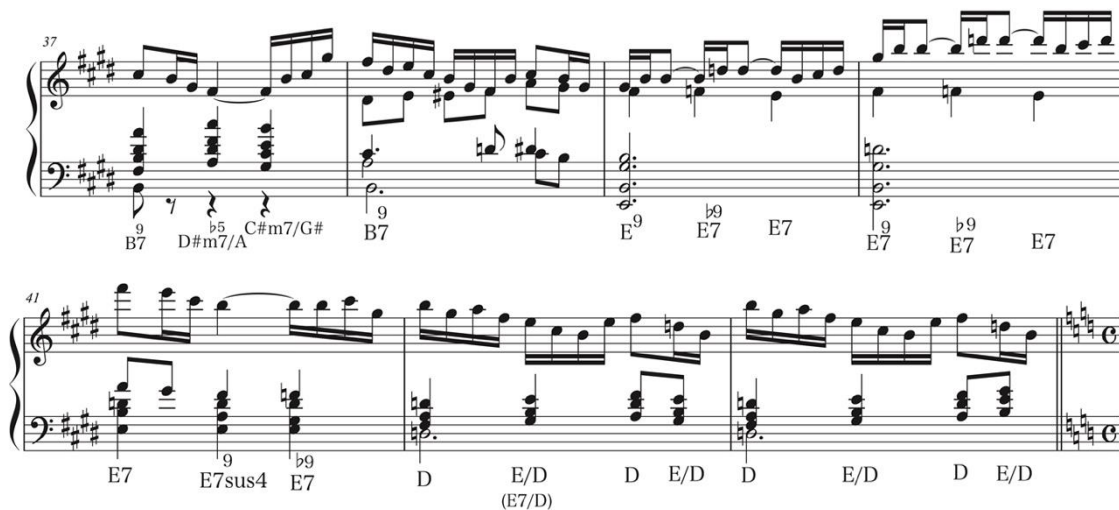


ここは [37] からの第2部を前にして、幾分諧謔を演出した挿入句的な部分である。[31] で提示されるテーマはかなり変形されており、半音階で奏されたのち、[32] [33] ではドビュッシーのトレードマークともなった全音音階が続く。ここは基本的に第5音下方変位を伴う G7 コードのみによって和声付けされている。途中に現れる D7(b5) は刺繍和音と捉えることができる。しかし、和声は多義的で、さまざまに解釈することが可能だ（譜例でも（ ）によって示した）。全音音階と第5音下方変位された属7の和音の親和性が高いのは言うまでもない。[34] からは [31] ～ [33] を短3度上に移調し、全く同じ内容が繰り返される。

## 7. 第2部

第2部では第1・3部とは全く性格を異にする流麗な旋律が、ゆったりとした和声リズムを背景に朗々と歌い上げられる。前半と後半に分けて以下分析する。

### ・前半第1フレーズ（37～43小節）



一見主調のホ長調に復帰したように見えるこのフレーズはドミナントである B7 から始まる。[37] の和声は [24] と同様、内声を B ミクソリディア旋法の構成音で平行移動させているに過ぎない。[38] では引き続き B7 で和声付けされているが、[37] とは異なり、内声が半音階で細かく動かされ、微細な色彩の変化を演出している。同じ B7 の和音内において、一方は旋法的に、一方は半音階的に装飾が施され、豊かな色彩のグラデーションが生まれる。[39] において第9音を伴う E コードが奏され、ここでも数少ない「ドミナント→トニック (B7→E)」の進行が見られる。しかし旋律の2拍目に二音が登場することで、和音のキャラクターはすぐさま属7の和音へと変化し、さらに第9音も下方変位され、ここでも微細な色彩の変化が見られる。[40] も同様のことが繰り返され、[41] ではさらに sus4 の響きも含んだ繊細な響きの変容

が見られる。E7はイ長調のドミナントだが、Aコードに解決することなく、イ長調で考えるとIV度の和音に相当するDコードへと進行する。このV→IVの進行は筆者にはとても「ポップ」に感じられる。[42] [43] では二音を保続音として内声の3和音がDリディア旋法の構成音によって平行移動している。

・前半第2フレーズ（44～50小節）

[44] ではホ長調の調号が外され、Dm7の響きに変化し、Dドリリア旋法の音が使用されている。[45] にてBb7(9)に進行し、二音から変口音への長3度の根音進行が見られる。ここでも2拍目において第9音が下方変位されるなど繊細な音の変化が見られる。[45] [46] における和声進行は機能的ではないが、半音によって微細に移り変わる進行は滑らかで、全く違和感を感じさせない。[47] でのDb6を経て、[48] [49] ではドビュッシーの和声語法のトレードマークとも言うべき、属7の和音の半音による平行移動が見られる。[50] の3拍目で次のセクション（変イ長調）へのドミナントとしてささやかにEbコードが奏される。

・前半第3フレーズ（51～54小節）

[50] でのドミナントとしてのEbを受けて、[51] で調号が変イ長調になり、トニックとしてのAbM7コードが奏される。しかし[53] にてト音が変ト音に変わってAb7となり、[55] からの変ニ長調を準備する。[53] [54] でのAb7は和音のキャラクターを決定づける重要な第3音（ハ音）が内声にて半音で上下に揺れ動いており、ドミナントの響きを明確に提示することなく、曖昧にされている。導音としての第3音を含んだ属7の響きは、いかにも古典的で楷書体のような印象を与えるため、ドビュッシーはsus4にするなどして回避するケースが多い。

## ・後半第1フレーズ（55～62小節）

55  
Db  
9  
b5 #5  
G7 (D $\flat$ /G)  
Db  
9  
b5  
G7

59  
F#m  
B7  
Am  
D7

[55] から変ニ長調の調号が付され、比較的長い音価による美しい旋律が奏でられる。和声は Dbコードと G7(b5, 9)が連結されるが、この二つの和音の根音はトライトーン隔たっており、機能感はない（このような和音連結はスクリアビンが徹底して使用した）。またこの G7(b5, 9)では和音のキャラクターを決定づける第3音（ロ音）が省略されており、G7としての響きは曖昧にされている（むしろ Db(#5)/Gと表記すべきか）。この和音進行が [55] [56] と [57] [58] で2回繰り返され、[59]においてなんの脈絡もなくシャープ系の響きに転ずる。[59] [60] ではホ長調のⅡ→Ⅴのような和声進行を見せるが、もちろん Eコードに解決することではなく、[61] [62]において今度はト長調のⅡ→Ⅴのような和声進行が現れる。

## ・後半第2フレーズ（63～70小節）

63  
Db<sup>6</sup>  
9  
b5  
G7  
Db<sup>6</sup>  
9  
b5  
G7

67  
Gb  
Ebm  
Gb  
Ebm

[63] から再び変ニ長調に復帰（[62]の D7(9)から半音下に滑らせる転調）して内声の細かな動きを伴いながら、弦楽器群によって第1フレーズと同じ旋律が朗々と奏される。和声付けも全く同じである。[67] から [70]にかけて、Gbコードと Ebmコード（変ニ長調のサブドミナントであるⅣとⅡ）が繰り返される。簡素な和声進行ながらも、決して変ニ長調を強く印象付けるものではなく、調性は曖昧にされたままだ。





ハ長調に転じた [83] ではテーマが大きく変形されて提示される。テーマは半音階を用いて奏され、ほとんど原形をとどめていない。ここでの和声は機能的にはまったく関連のない C/E と A7(9) が交互に現れる。これらの和音の根音進行も短3度であることに着目したい。

・テーマ 9 回目 (86～89 小節)

86  
Eb/G  
Cm7  
F7sus4(9)

[86] からは [79] ～ [82] を増1度下の変ハ長調に移調しただけである。かりそめの主和音として Eb が奏されたのち、直ちに変ロ長調の II → V としての Cm7 と F7sus4(9) が続く。

・テーマ 10 回目 (90～93 小節)

90  
B/D#  
G#7  
B/D#  
G#7  
G#7  
D7  
G#7  
G#7  
D7  
G#7

[88] [89] の変ロ長調の II → V とは全く関連しないシャープ系へと移り変わった [90] からは [83] [84] を短2度下に移調したものが奏されたのち、[85] を拡大した [92] [93] が続く。[92] の G#7 から D7 へのトライトーン隔たった進行はジャズの理論では「裏コード」と称されるものである。

・テーマ 11 回目 (94～99 小節)

94  
E7  
C7/E  
E7  
B#dim7/E  
C#m/E  
F#m7/E  
F#7/E  
A#dim7/E  
F#m7/E  
F#7/E  
A#dim7/E

[94] ～ [99] ではベースのホ音が保続されており息の長いペダルが見られる。その上で機能に則らない和音の微細な移り変わり（色彩の変化と言うしかない）が見られる。[94] [95] ではE7(9)とC7(9)が交代する（ここでも根音進行が長3度である）。[96] [97] に見られる和音進行は譜例3の通り、B#dim7をC#mへの倚和音と解釈した。

### 譜例 3



[98] では細かな半音の動きを伴ってF#m7(b5)からF#7、A#dim7へと微細な和音の変化が見られ、[99] で繰り返される。

### ・テーマ 12 回目（100～106 小節）

C#7/G# A#7 C#7/G# A#7 C#7/G#

C/E Am/E C7/E C7/E F#m F#m6 B7sus4 (AM7/B) B7 E (E7) E (E7)

[100] [101] でのテーマ提示はC#7とA#7で和声付けされているが、ここでも根音進行が短3度である。[103] [104] において一見へ長調をはのめかす和音進行が見られるが、脈絡なく [104] [105] でのホ長調のⅡ→Ⅴ（F#m→B7）に接続され、[106] の主和音へと至る完全終止が見られる。ここにきてようやく聞き手は主調であるホ長調の「ドミナント→トニック」のカタルシスを味わうことになるが、[106] における主和音のEコードは内声にニ音が現れることによって、属7の響き（E7）を醸し出すため、主和音としての機能が弱められている（ぼやかされている）。



## ・テーマ 13 回目（コーダ）（107～110 小節）

[107] でのテーマは、細かく和声付け（全く非機能的）され、繊細な響きを形成する。[108] と [109] に現れる、主和音 E コードへの倚和音としての A#m7 (b5) は冒頭 [4] のこだまであらうか。

## 9. おわりに

ここまで《牧神》の和声について、コードネームを用いて詳細に分析した。単に和音に名前をつけることに（しかし全ての和音を精密に把握することができた）、楽曲分析としてどのような意味があるのか自問しながらの作業であったが、結果として以下のことを確認することができた。

スクリアビンとラヴェルを分析した拙論文でも明らかにしたことだが、《牧神》においても和音を連結する際、根音進行として、調性を感じさせるドミナント進行（完全5度下行）とサブドミナント進行（完全5度上行）はできるだけ避けられ、長短3度によるものが多いことが改めて確認できた。長短3度の根音進行による和音連結においては、機能和声の観点から全く脈絡のない和音同士を連結できるため、調性から離脱・浮遊することができる。また用いられる和音の種類に関して、第9音を伴う属7の和音（属9の和音）が多用されている。《牧神》全体において和音は約200回進行するが、その約半数が属9または属7の和音となっている。そのほとんどがドミナントとしての機能を有することなく、単なるサウンドとして配置されるに過ぎない。ドビュッシーやラヴェルが属7・9の和音を偏愛したことはよく指摘されることだが、この分析でも明らかになった。さらにドビュッシーは《牧神》において、冒頭にて提示される減5短7の和音へのこだわりも見せている。「属7・9の和音」も「減5短7の和音」もその構成音にトライトーンを有し、響きとして不安定になるが、このような和音を多用することでドビュッシーは不定形で漠としたサウンドを指向したのだろう。ちなみにドイツ風のロマンティズムを想起させるためか、ベートーヴェンやワーグナーが多用した減7の和音はほとんど用いられていないことも付記しておこう。

また分析を通じて筆者が改めて強く感じたこととして、ドビュッシーの和声語法の驚くべき自由さをあげたい。長いヨーロッパ音楽の伝統を背景に、アカデミックで保守的な作曲家が大勢であった当時のフランス楽壇において、文字通り過去の束縛から完全に自由で、全く新しい音楽を作り出すことが（たとえワーグナーという先達がいとはいえ）いかに驚くべきことか、今回の分析でも強く感じ取ることができた。このような斬新な和声のアイデアをドビュッシーがどのようにして掴み取ったのか大変興味深いが、筆者にはドビュッシーがひたすらピアノに向かってあらゆる和音連結の可能性を実験している姿が思い浮かぶ。この時、ドビュッシーは調性の枠組みから完全に解放されており、各種和音を機能に則って「進行させるもの」と捉えることなく、それぞれを独立した静的なサウンドとして、精妙に配置していったのだろう。「理

論などありません。ただ聴くだけで良いのです。喜びこそが法則です」<sup>5</sup>とドビュッシーは述べたようだが、ドビュッシーが単に自らの感性や感覚に隷属して無秩序な音楽を作り出したとするのも明らかに誤りだろう。「私は、苦しい鍛錬を経てきたからこそ自由だと感じるのです」<sup>6</sup>との言葉に集約されている通り、ドビュッシーが若かりし頃、長い年月をかけて根気強く伝統的な作曲のメチエを獲得したことは、作曲家の登竜門とされたローマ大賞を 1884 年に受賞していることから明らかであり、過去の作曲技法に知悉し、精密なテクニックを獲得した上でなおそれらから完全に自由であったことにこそドビュッシーの偉大さが表れていると言えよう。

#### 【参考文献】

- ・ドビュッシー 《牧神の午後への前奏曲》スコア（1992）音楽之友社 解説：マックス・ホ  
ンパー 訳：寺本まり子
- ・ドビュッシー 《牧神の午後への前奏曲》スコア（2020）全音楽譜出版社 解説：今村央子
- ・ニューグローヴ音楽大事典 11 卷（1994）講談社
- ・島岡譲ほか『和声 理論と実習』1～3 卷（1964）音楽之友社

---

<sup>5</sup> ニューグローヴ世界音楽大事典 第 11 卷（1994）講談社 p.530

<sup>6</sup> ニューグローヴ世界音楽大事典 第 11 卷（1994）講談社 p.530