

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

Analysis of Debussy' s Première rhapsodie and the originality of his clarinet usage : with reference to some French traités d' instrumentation

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-05-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 竹内, 彬, Takeuchi, Akira メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1259">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1259</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



## ドビュッシーのクラリネット用法の独自性と《第一狂詩曲》

——従来の管弦楽法との比較を通して——

竹内 彬

### 要旨

本稿の目的は、フランスにおける従来の管弦楽法との比較を通して、I.ドビュッシーの管弦楽曲におけるクラリネット用法の独自性を明らかにし、II.その視点から《クラリネットとピアノのための第一狂詩曲》(以下《第一狂詩曲》)を考察することである。

《第一狂詩曲》の考察はすでに多くなされている。特にデニス・ニグレンは、彼の博士論文(1982)で同曲の成立史、モチーフ変容、和声分析や調、全体構造、アーティキュレーションやニュアンスなどを総合的に考察した。しかし、ドビュッシーの音楽を特徴づける管弦楽法、特にクラリネット用法との関係で、この曲を十分に論じてはいない。

第1章では、ドビュッシーの生きた時代および前後の時代のフランスの管弦楽法における一般的なクラリネットの用法についての理解を準備する。ここでは、ベルリオーズ、ヴィドール、ビュッセル、ケ克蘭の『管弦楽法』において述べられる、クラリネットの「効果的な用法」と「避けるべき用法」について検証する。

第2章では、明らかになったフランスの管弦楽法における一般的なクラリネット用法と、《第一狂詩曲》が完成する以前に書かれたドビュッシーの主要な管弦楽曲《牧神の午後への前奏曲》、《夜想曲》、《海》、そして《映像》における特徴的なクラリネットの旋律を比較する。ここから、ドビュッシーのクラリネット用法の独自性とは、従来のクラリネット用法の効果的な用法を活かし発展させ、あるいは、避けるべきと言われた用法をあえて用い、そのことによって生まれる独特な音色によって、クラリネットの表現の可能性を広げた点にあることが明かされる。

第3章では、ドビュッシーのこのクラリネット用法と《第一狂詩曲》の関連性が考察され、この作品は単なる試験課題曲を越えて、ドビュッシーの独自のクラリネット用法を十分に活かし、自身の音楽語法と融合させ、まさに集大成として作曲されていることが結論付けられる。

**Analysis of Debussy's *Première rhapsodie* and the originality of his  
clarinet usage  
with reference to some French *traités d'instrumentation***

**Akira TAKEUCHI**

**Abstract**

The purpose of this paper is to verify the originality of Debussy's clarinet usage in his orchestral works, with reference to some French *traités d'instrumentation*, and to analyze the *Première rhapsodie pour clarinette et piano*.

Dennis Nygren, in his doctoral dissertation (1982), has analyzed the historical background, transformation of motif, harmony analysis, tonality, structure, articulation, and nuances of Debussy's piece, the *Première rhapsodie*. However, it has not been revealed how this piece implicates Debussy's clarinet usage, which characterizes his orchestral music.

In Chapter 1, we analyze the effective usage of the clarinet and the limitations of some French *traités d'instrumentation* that were disseminated during or around Debussy's time, specifically those of Hector Berlioz, Charles-Marie Widor, Henri Bussel, and Charles Koechlin. We study the general clarinet usage in these *traités d'instrumentation*.

In Chapter 2, we analyze characteristic clarinet melodies in Debussy's main orchestral works composed before the *Première rhapsodie*, such as *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La mer*, and *Images pour orchestre*. These melodies show general clarinet usage. As a result, the originality of Debussy's clarinet usage in orchestral music is revealed in the unconventional way he uses the clarinet, without regard for the *traités d'instrumentation* and expands the expressiveness of the clarinet with a particular tone created especially for it.

In Chapter 3, we analyze *Première rhapsodie* from the perspective of Debussy's original clarinet usage. We conclude that this piece assimilates Debussy's clarinet usage into his own musical language, which increases its value beyond that of just a competition piece.

## ドビュッシーのクラリネット用法の独自性と《第一狂詩曲》

——従来の管弦楽法との比較を通して——

竹内 彬

キーワード：クロード・ドビュッシー 第一狂詩曲 クラリネット用法

## 序

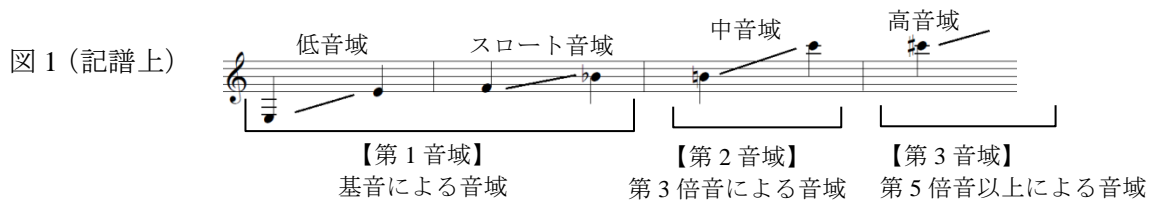
パリ高等音楽院の高等評議員となったクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918)は、1909年7月13日ジャック・デュラン Jacques Durand (1865-1928)宛の手紙において、管楽器の卒業試験の審査をした際に、フルート、オーボエ、クラリネット、バスソンの表現力に大変興味を抱いたと述べている (Debussy 2005: 1195)。その折、ドビュッシーはクラリネット科の卒業試験の課題曲の作曲を依頼され、1909年暮れから1910年1月にかけて《クラリネットとピアノのための第一狂詩曲 *Première rhapsodie pour clarinette et piano*》(以下《第一狂詩曲》)を作曲した。ドビュッシーの全作品中でクラリネットのための独奏曲はこの曲と初見試験用に書かれた《小品》(1910)だけであるが、ドビュッシーは1911年12月8日デュラン宛の手紙において「この曲は、僕が今まで書いた作品の中で愛すべきもののうちの1つだ」と述べている (Debussy 2005: 1468)。また、作曲者の手によって《クラリネットと管弦楽のための第一狂詩曲》(1911)に編曲されている。

《第一狂詩曲》の考察はすでに多くなされている。特にデニス・ニグレンは、彼の博士論文(1982)で同曲の成立史、モチーフ変容、和声分析や調性、全体構造、アーティキュレーションやニュアンスなどを総合的に考察した。しかし、ドビュッシーの音楽を特徴づける管弦楽法、特にクラリネット用法との関係でこの曲を十分に論じてはいない。そこで本論文は、フランスにおける従来の管弦楽法との比較を通して、I.ドビュッシーの管弦楽曲におけるクラリネット用法の独自性を明らかにし、II.その視点から《第一狂詩曲》を新たに考察することを目的とする。

そのために3つの段階を設けたい。1) ドビュッシーの生きた時代および前後の時代のフランスで流布していた4人の作曲家による管弦楽法の著作で述べられる、クラリネットの優れた特性と欠点について検証する。その著作とは、エクトール・ベルリオズ Hector Berlioz (1803-1869)の『現代楽器法および管弦楽法大概論 *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*』(1844)、シャルル＝マリー・ヴィドール Charles-Marie Widor (1844-1937)の『現代管弦楽の技法 *Technique de l'orchestre moderne*』(1904)、アンリ・ビュッセル Henri Büsser (1872-1973)の『楽器編成応用概論 *Traité pratique d'orchestre instrumentation*』(1933)、シャルル・ケ克蘭 Charles Koechlin (1867-1950)の『管弦楽法 *Traité de l'orchestration*』(1954-1959)である。2) 明らかになった一般的なクラリネットの効果的な用法と避けるべき用法と、《第一狂詩曲》以前に書かれた、ドビュッシーの主要な管弦楽曲、《牧神の午後への前奏曲》、《夜想曲》、《海》、《管弦楽のための映像》における特

徴的なクラリネットの旋律を比較する。当時の一般的なクラリネットの捉え方や用法と比較分析することにより、ドビュッシーのクラリネット用法の特徴や独自性を明らかにすることができるだろう。3) その上で、明らかになったドビュッシーのクラリネット用法と《第一狂詩曲》にどのような関連があるのか考察しよう。<sup>6</sup>

考察にあたりクラリネットの音域を以下の図1(記譜上)のように設定する。このグループ分けは、楽器の倍音上の観点から、ベルリオーズとケクランも行っている。また、低音域と中音域の間の音域の名称には、現在一般的に使われる「スロート音域(のどの音域)」という名称を用いる。クラリネットは閉管構造をしているため、奇数倍音しか発生しない。



## 1 従来の管弦楽法におけるクラリネット用法

まず、4人の管弦楽法の著書において述べられる、クラリネットの優れた特性と欠点について検証する。このことにより一般的なクラリネットの効果的な用法と避けるべき用法が明らかになるであろう。

### 1-1 クラリネットの優れた特性

1つ目に挙げられる優れた特性は音域による音色の違いについてである。まず、ベルリオーズは「中音域の音色は、高貴さと繊細さを暗示するような清々しさを特徴としており、詩的な感興や発想を表現するのに最も適している」と述べ(ベルリオーズ 2006: 269)、その例としてルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)の交響曲第7番の第2楽章のソロをあげている。(譜例1) さらに、カール・マリア・フォン・ウェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826)の《魔弾の射手》序曲の有名なクラリネットソロ(譜例2)を例にあげ、朗々と奏でられるこのソロは物語のヒロイン、アガーテの心情を見事に表現していると評価している(ベルリオーズ 2006: 270)。

一方で、同じくウェーバーの《魔弾の射手》序曲の冒頭を例に挙げ、クラリネットの低音域の効果的な用法について「低音域は、特に長く伸ばした音で、冷たく脅かすような効果を挙げたり、ウェーバーが独創的に開発した、抑えられた怒りを表す暗い音を演奏したりするには適している」と述べている(ベルリオーズ 2006: 266)。(譜例3) このように、ベルリオーズはクラリネットの音域による音色の違いを見事に使い分けまったく異なるキャラクターを表現しているウェーバーの《魔弾の射手》序曲を、クラリネット用法という観点において高く評価していたことが分かる。このウェーバーのクラリネット用法については、ヴィドールとケクランも同様の意見を述べている。また、ケクランは音域による音色の違いをいかした例としてウォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart(1756-1791)の《交響曲39番変ホ長調 KV543》のメヌエットを挙げている(Koehlin 1954: 30)。(譜例4) この部分では同時に2本のクラリネットが奏されるが、各声部には別の音域と役割が与えられおり、まるで別の楽器が演奏しているかのように聞こ

<sup>6</sup> 管弦楽法 *Orchestration* と楽器法 *Instrumentation* は言葉上の意味は異なるものの、実際には相互に重なり合って使用されている部分も大きい。本論文で楽器法は管弦楽法に含まれているものとして論じる。

えるであろう。加えて、ケクランは低音域と中音域の音色が音量によって変化することも述べている。例えば、低音域の *f* は冷たく脅迫的な響きで恐怖の効果に適しているが、*pp* においては、同じ音でも同時に暖かく、透明感がありしなやかな響きがあると述べ、中音域の *p* はビロードのようだが、*mf* や *f* では情熱的であると記している (Koechlin 1954: 30, 31)。

次に、2 つ目に挙げられる優れた特性は音量の幅の広さやニュアンスの多様さについてである。まず、ベルリオーズは「クラリネットほどに、立ち上げた音を膨らませ、弱め、そして消え入らせることができる、ゆえに、距離感やこだま、こだまのさらに反響した音、黄昏のような音などを表現できる木管楽器は他にはない」と述べている (ベルリオーズ 2006: 270)。実際、ベルリオーズは自作の《幻想交響曲》第3楽章〈野の風景〉の有名なクラリネットソロの後半のエコーの部分を *pppp* に設定している。(譜例5) この部分は、まさに、先ほどの引用にあった「こだまのさらに反響した音、黄昏のような音」を表現していると言えるであろう。他の3人も同様の意見を述べており、ヴィドールは「木管楽器でただひとつ、クラリネットは、*p* と *f* に対比させ、前者が後者のエコーであるかのような効果をあげさせることができる」と記し (ヴィドール 1962: 39)、ビュッセルは「木管楽器の中にあつて、この楽器は音に *nuances* を与える点で最も多くの能力を示す。この楽器にあつては *crescendo* と *diminuendo* が *flûte* と *hautbois* よりも容易に得られる」と記している (ビュッセル 1983: 58)。ケクランは「その音階の大部分において、ふんだんに全てのニュアンス、*pp* から *ff* を表現することができる」と述べている (Koechlin 1954: 30, 31)。つまりクラリネットは他の木管楽器に比べ、全音域における音量の幅の広さやニュアンスの多様さの面で優れていることが分かる。


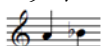
そして、3 つ目に挙げられるクラリネットの優れた特性は音色の中庸性についてである。ヴィドールはクラリネットの音色の特色について「交響曲の各楽器群とゆう合することができるところの中庸性である。(…) その肥沃な満々たる *Sonorité* はどんな楽器にでも同化するのである」と述べている (ヴィドール 1962: 39)。つまり、クラリネット特有の音色は、他の楽器と融合し同化しやすい特性をもっていることが分かる。

最後に、4 つ目に挙げられるクラリネットの優れた特性は B 管と A 管の音色の違いである。B 管と A 管は管体の長さによって調子に半音の違いがあるが、実は音色にも違いがある。ヴィドールは B 管はより *brillant* であり、A 管は *sonorité* で比類ない気品を有すると述べており (ヴィドール 1962: 38)、また、ビュッセルは B 管は熱と表情に富む輝かしい *sonorité* で、A 管は天鵞絨のような *sonorité* であると述べている (ビュッセル 1983: 56)。さらに、ケクランもこの2人とほぼ同意見を述べており、B 管は表現豊かで、輝くような音色で、A 管は輝きが少なくなるが、より柔らかく、よりビロードのようであると記述している (Koechlin 1954: 30)。つまり、クラリネットは B 管と A 管を使い分けることによってさらに多彩な音色を表現することができる特性があると言えるであろう。しかし、今日においては、この管による音色の違いは楽器やマウスピース、リードの改良からわずかとなってきている。当時、どれほどの音色の違いがあったかを実際に聴くことはできないが、このように明確に記述しているということは今日よりも音色の違いは大きかったと考えることができるであろう。一方、クラリネット B 管と A 管の持ち替えには注意が必要であることも述べられている。一般的にクラリネット奏者は1組のマウスピースとリードを用い、B 管と A 管に付け替えて演奏をする。そのため、持ち替えを指示する時にはヴィドールが

指摘するように数小節の休符が必要なのである（ヴィドール 1962: 39）。

以上のように、従来の管弦楽法において、クラリネットの優れた特性とは1.音域によって異なった音色を出せる点、2.音量の幅が広く、多様なニュアンスをつけられる点、3.他の楽器と融合することのできる音色の中庸性、4.B管とA管によって違う音色がだせる点にあることが分かった。つまり、これらをいかした用法はクラリネットの効果的な用法であると言えるであろう。

## 1-2 クラリネットの欠点

次にクラリネットの欠点について検証する。まず、1つ目はスロート音域についてである。ヴィドールはスロート音域の最後の3音について「強さは中庸で、それらを取りまくところのものとは同等ではない。それらを楽案や何らかのテーマの中心にすることは避けなければならない。しかし経過的に使うのであれば、あまり気を使う必要もない」と述べている（ヴィドール 1962: 38）。この3音はオーバーブローせずに基音で奏する第1音域の最後の音であり、共鳴する管の長さは極端に短く、音程的にも不安定になりやすく音色もこもりやすい。ベルリオーズは、スロート音域は鈍い音 *sourd* がすると補足的に述べており（ベルリオーズ 2006: 257）、ケクランも「他の音に比べてこもり、くすんだ感じに鳴る。特に （第1音域の最後の2音）は強い音は期待できないが、その代わりに、著しい *ppp* は得ることが出来る」と述べている（Koechlin 1954: 31）。このようにこのスロート音域は他の音域に比べ音色や音質の面で独特であり、クラリネットソロの旋律の中心音として使用する際には注意が必要であることが分かる。

2つ目に挙げられる欠点は、高音域についてである。まず、ベルリオーズは高音域の音色は「オーボエの強奏のような鋭さ」があると述べ（ベルリオーズ 2006: 257）、ヴィドールは「鋭く甲高い」と表現している（ヴィドール 1962: 37）。また、ビュッセルは「高音域は特に鋭く響くことで優れている」と述べ（ビュッセル 1983: 58）、ケクランは「オーボエよりもか細くなく、フルートよりも力強いが、鋭くなりやすく、密度が薄くなりやすい」と述べている（Koechlin 1954: 31）。このように高音域の音色は必然的に鋭くなる傾向があることが分かる。そのため、ベルリオーズが「高音域はつんざくような音で、オーケストラがフォルティシモ (...) か、華麗なソロの大胆な走句でしか使うことができない」と述べるように（ベルリオーズ 2006: 265, 266）、使用の際には他の楽器や音量との兼ね合いに注意する必要がある。一方で、ケクランは鋭くなる音色を否定的に捉えず、他の楽器と混ざりにくい音色をそのまま活用することは現代音楽の風刺的な表現において非常に効果的であるとも述べている（Koechlin 1954: 40）。このケクランの記述から、近代において音響や個々の楽器に求められる音色が、純粋な調和した美しさだけでなく騒音的で不協和なものへも広がっていったことが分かるであろう。

最後に、3つ目に挙げられる欠点は調についてである。まず、ベルリオーズはクラリネットの記譜において調号が#・bが4つ以上になる調は不適切であると述べており（ベルリオーズ 2006: 260）、ヴィドールはよく響かせるためには遠く隔たった調へ移行することはつつしむ方がよいと述べている（ヴィドール 1962: 38）。つまり、クラリネットは記譜上で#・bが多くついた調は技術的に困難であるという理由だけでなく、音質自体も下がってしまう理由から避けることが推奨されているのである。実際、今日の楽器でも#のついた音は、#のない音、すなわち、 $\natural$ の音よりも、わずかではあるが音質が下がり、音色や

音程の面で不安定になってしまうのは確かである。

以上のように、従来の管弦楽法においてクラリネットの欠点とは1.音色がこもりやすいスロート音域、2.音色が鋭くなる高音域、3.♯・♭が多い調における音質の低下にあることが分かった。つまりこれらはクラリネットの避けるべき用法とすることができるであろう。

## 2 ドビュッシーの管弦楽曲におけるクラリネット用法の独自性

### 2-1 ドビュッシーの管弦楽曲における効果的な用法をいかした箇所

では、ドビュッシーの主要な管弦楽曲における特徴的なクラリネットの旋律を、明らかになった一般的なクラリネットの効果的な用法と比較する。まず、音域による音色の違いがいかされている旋律は譜例6の《牧神の午後への前奏曲》のソロである。

このソロはほぼ同じ旋律を前半はスロート音域で、後半はオクターブ上にして中音域で書かれている。前半の旋律内のラ♯(実音ソ♯)は後半でラ♭(実音ソ♭)に変化する。これは伴奏の和音が前半は実音ラ♭ドミ♭ソの長七の和音から実音ラ♭ドミ♭ソ♭の属七の和音に変化するためである。つまり、ドビュッシーはクラリネットの音域による音色の違いと和音の違いを合わせ、旋律の表情の違いを生み出していることが分かる。しかし、その変化は決して激しいものではなくとても繊細な変化である。

一方で、《管弦楽のための映像》より〈イベリア〉の〈街より道より〉の旋律は、はっきりとした音色の違いにより表情の変化を打ち出している。(譜例7,8)中音域で書かれている譜例7は輝かしい音色のB管でかつ情熱的な音色になる*mf*指定することでスペインの情緒を効果的に醸し出している。一方、2オクターブ下げられ低音域で書かれる譜例8は、先ほどの陽気な性格とは一変し怪しげな雰囲気漂う。低音域の音色の特性をいかし、さらに5音階風にすることで譜例7との表情の変化がはっきりと生み出されている。

次に、音色の中庸性をいかしたクラリネットの用い方は、まず次の2つの作品《夜想曲》の〈シレーヌ〉(譜例9,10,11)と《海》の〈波の戯れ〉(譜例12)で見られる。譜例9においてドビュッシーは4和音の配置をシとファ♯をホルンに、レ♯とソ♯はクラリネットに振り分け、2つの楽器を混ぜるような配置を行っている。実際、この部分の演奏を聴くとどちらの楽器が演奏しているか分からないほどであり、なんとも言えない柔らかな響きを生み出している。また、譜例10において、ホルンから始まるモチーフはクラリネットそしてヴィオラに移る。小節毎に担当する楽器が変わるが、*pp*で演奏されるため音の輪郭はぼやけ、それぞれの楽器の音色の違いに気づかないほどである。さらに譜例11では女声のヴォカリーズとクラリネットを組み合わせている。ドビュッシーは〈シレーヌ〉を「月の光を浴びて銀色に輝く波」と解説しているが(ゴレア 1971: 94)、譜例9,10,11はまさにその銀色の波の繊細な色彩の変化を表現しているようである。

こうした細かく別の楽器に分担する用法は〈波の戯れ〉の譜例12でも見られ、ここではクラリネットとフルート、ハープをより細かく分割して組み合わせている。〈波の戯れ〉についてジャン・バラケ Jean Barraqué(1928-1973)は「絶えず新たにされてゆく音響の変転」と述べており(バラケ 1969: 239)、譜例12はこの音響の変転が極めて短時間でできていると言えるだろう。3つの楽器によって細かく彩られた旋律は煌めく水しぶきのようである。



以上のように〈シレーヌ〉と〈波の戯れ〉では、ドビュッシーはクラリネットの中庸性をいかし繊細な色彩の変化を表現してきたが、〈イベリア〉の〈夜の薫り〉ではまた別の楽器トランペットと組み合わせている。(譜例 13, 14) まず、譜例 13 ではトランペットとクラリネットが1 オクターブで重ねられている。また、譜例 14 ではトランペットがクラリネット3本を補助するように用いられている。両者とも *p* で奏されるが、トランペットが加わることでクラリネットだけの場合と違う響きを得ることができるであろう。

さらにクラリネットのトリルと小太鼓のロールの独創的な組み合わせが〈イベリア〉の〈街より道より〉(譜例 15) と〈ジグ〉(譜例 16) で見られる。小太鼓のロールは高速での連打であり、同じことをクラリネットにさせようとしても、小太鼓の速度にクラリネットのタンギングが追いつくはずもない。そのため、ドビュッシーはクラリネットにトリルを指示し小太鼓のロールとの融合を試みている。これはクラリネットに和音の構成音という役割だけでなく、打楽器的な効果音という新しい役割も担わせたと考えられるだろう。

以上のように、ドビュッシーはクラリネットの音色の中庸性をいかし、他の楽器と組み合わせ新しい音響や豊かな色彩を求めていたことが分かる。

最後に B 管と A 管の音色の違いをいかした用法は《映像》の〈春のロンド〉で見られる。(譜例 17, 18, 19) 譜例 17 において、クラリネット3本とイングリッシュホルンが用いられるが、1<sup>st</sup>、2<sup>nd</sup> クラリネットがオクターブユニゾン、3<sup>rd</sup> クラリネットとイングリッシュホルンがオクターブユニゾンとなっている。ここで注目したいのは、1<sup>st</sup>、2<sup>nd</sup> クラリネットは B 管で、3<sup>rd</sup> クラリネットは A 管で演奏するように指示されている点である。これは、1<sup>st</sup>、2<sup>nd</sup> クラリネットの声部と 3<sup>rd</sup> クラリネットの声部が、音色の面で同化してしまうのを避けたためであろうか。下の声部を A 管にすることによって音色を変化させ、そして、オクターブ下でイングリッシュホルンを重ねることで、2つの声部が一体感はあるつつもそれぞれが独立した存在になるように、ドビュッシーはこのような工夫をしたと考えることができるであろう。同様の工夫は譜例 18 と譜例 19 でも見られる。このふたつの部分では、A 管に指定された 3<sup>rd</sup> クラリネットは 1<sup>st</sup>、2<sup>nd</sup> からより独立した存在として扱われている。

ところで、B 管と A 管を持ち替えるためにはある程度の時間が必要であるが、ドビュッシーの管弦楽曲においてもその時間は十分確保されている。しかし、《牧神の午後への前奏曲》においては、譜例 20, 21 のように持ち替えのための時間が極端に短い箇所がある。譜例 20 ではイ長調から変イ長調へ、譜例 21 の部分も、変ホ長調からホ長調へ転調する場面であり、共に和声に変化し色彩感も急激に変化する場面である。つまり、ドビュッシーはクラリネットの管を持ち替えさせ、これらの急激な変化を音色の面からもより鮮明に行おうとしていたと考えることができるであろう。この短い休符の間に持ち替えさせるのは従来の管弦楽法においては避けるべきと言われていたが、同時にドビュッシーの B 管と A 管クラリネットのそれぞれの音色に対する強いこだわりも見て取れるであろう。<sup>7</sup>

以上の考察からドビュッシーは従来の管弦楽法において効果的と言われるクラリネット用法を実践し、また独創的に発展させクラリネットを用いていることが明らかになった。

## 2-2 ドビュッシーの管弦楽曲における避けるべき用法を用いた箇所

では、次に従来の管弦楽法において避けるべきと言われるクラリネット用法と、ドビュ

<sup>7</sup> 実際の演奏時にはこの休符での持ち替えは難しいので、前後の時間的に余裕のある所で持ち替え、本来の管指定には従わずに奏する演奏者が多い。あるいは B 管と A 管それぞれにマウスピースとリードを用意する演奏者もいる。

ッシーの管弦楽曲におけるクラリネットの特徴的な旋律を比較検証してみよう。

まず、スロート音域についてである。譜例 22 は《牧神の午後への前奏曲》のクラリネットソロで、この旋律は有名な冒頭のフルートソロの旋律を縮小し変奏したもので、アフタクトを伴い記譜上シ♭を長く伸ばした後、半音階のアラベスクを繰り返し印象的な全音音階で駆け上がる。X の部分の音域は記譜上ファ♯からシ♭の間、すなわち音色のこもりやすいスロート音域の中で書かれている。また、この長く伸ばされる中心音の記譜上シ♭はオーバーブローせずに基音で奏する第 1 音域の最後の音であり、共鳴する管体の長さが最も短くなり、大きな音量も出ずに音程的にも不安定になりやすい。つまり、従来の管弦楽法における美しくよく響く音ではなく、クラリネットの欠点である音をあえて用いることによって生まれる独特な音色をドビュッシーは求めていた言うことができるであろう。

この創作姿勢は同作品のフルートにも当てはまる。実は、冒頭のフルートソロ(譜例 23)における旋律の中心音ド♯もまたフルートにおける共鳴する管体の長さが最も短く、音色や音程的に不安定になりやすい音なのである。また、これに続く旋律はフルートにおける低音域にあたり音色はこもりがちである。つまり、クラリネットと同様に欠点をあえて用いることで生まれる独特な音色によって牧神の気だるい雰囲気表現しているのである。ステファン・ヤロチニスキ Stefan Jarociński (1912-1980)はドビュッシーの独創的なフルート用法について、「フルートは、牧歌的な晴朗さを普段は発散している。だがドビュッシーにあってはその歌が、繊細な陰翳をめぐらせ、憂愁と苦悩をあらわすことになる」と述べている(ヤロチニスキ 1986: 244)。また、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-2016)はドビュッシーの現代性を述べる中で、『『牧神』のフルートあるいは『雲』のイングリッシュホルン以後、音楽は今までとはちがったやり方で息づく』と指摘している(ブーレーズ 1982: 40)。

次に、クラリネットの高音域についてである。譜例 24 は《管弦楽のための映像》の〈イベリア〉より〈祭りの日の朝〉のクラリネットのソリである。ここで使われているクラリネットの音域は楽器構造上の第 3 音域、つまり高音域を中心に書かれている。これまでの管弦楽曲でドビュッシーはクラリネットの高音域を必ず *Tutti* において、もしくはソロや旋律の場合には *p* や *pp* においてのみ使用していた。従来の管弦楽法において、鋭い音色になるクラリネットの高音域の使用には注意が必要であると述べられていたが、譜例 24 においては、*f* であることに加え、1、3 拍目の記譜上ミの音にはアクセントが書かれている。さらに *très en dehors en exagérant les accents* 非常に表立ってアクセントを強調するという指示もついている。したがって、クラリネットの音色は必然的に鋭くなりつんざくようになるであろう。さらに、*gaiement* という指示があるように、この旋律のキャラクターは軽快かつきわめて陽気である。ベルリオーズは音楽のキャラクターの面でクラリネットに唯一そぐわないのは「軽薄な陽気さ *la frivole gaité* や素朴な歓喜 *la joie naïve* だ」と述べているが(ベルリオーズ 2006: 269)、譜例 24 の旋律はまさにそのようなキャラクターをもっている。このようなこの高音域のつんざくような音色を誇張するクラリネットの用い方はドビュッシーの管弦楽曲全体においてこの部分が初めてであるが、クラリネットの高音域の鋭い音色は、祭りが始まる前の人々の喜びや興奮を感じさせ、スペインの祭りの日の朝を効果的に表現している。

最後に、クラリネットの調についてである。譜例 25-1 は《夜想曲》の〈雲〉の冒頭であ

る。この部分は口短調であるが、B管クラリネットの調号は#が4つになる。さらに1<sup>st</sup>クラリネットを見ると、旋律上の記譜上ミとシ#＝ド以外は全て#のついた音であることが分かる。ベルリオーズとヴィドールは、クラリネットは記譜上で#・bが多くつくことは技術的に困難であるという理由だけでなく音質自体も下がってしまう理由から避けることを推奨していた。ここで、1<sup>st</sup>クラリネットの旋律をA管で吹くとどうなるであろうか。実音口短調をA管クラリネットで吹く場合、調号はb1つになり、譜例25-1に示した1<sup>st</sup>クラリネットの旋律は譜例25-2のようになる。これは従来の管弦楽法において極めて適切な管の選択であると言えよう。それぞれの音は、クラリネットの中音域のもつ、本来の美しい響きで奏され、さらにA管クラリネットを用いることでより柔らかい音になるであろう。つまり、A管で奏する方がB管の場合よりもより高い質の音を出せるのである。しかし、不安定さが生じてしまうB管をあえて選択するという事は、むしろ、その音質の低下こそがドビュッシーの意図であると考えることができないだろうか。

ドビュッシーは〈雲〉について「〈雲〉、それは白色にやさしく色づけられた灰色の臨終（いまわ）のうちに消えゆく雲が、ゆっくりメランコリックに動いていく大空の不動の姿なのです」と解説している（ゴレア 1971: 94）。また、ウラディミール・ジャンケレヴィッチ Vladimir Jankélévitch (1903-1985)は、ドビュッシーの描く雲は量と輪郭が稀薄になった靄であるとも述べている（ジャンケレヴィッチ 1987: 30）。つまり、ドビュッシーの描く雲を表現するために求められる音色は、この旋律をA管で奏することで得られる明瞭に美しく響く音色ではなく、むしろB管で奏することで生まれる不安定で、不統一な音色だったと考えることができるであろう。この旋律をA管とB管で吹いた場合に生じる、耳で聴くことのできる実際の音の違いはごく僅かかもしれない。しかし、この僅かな違いというものがドビュッシーの音楽を作り出しているのである。

以上のことから分かるように、ドビュッシーは従来の管弦楽法では避けるべきと言われた用法をあえて用いることで得られる独特な音色によって、クラリネットの新たな表現を生み出そうとしていたのである。ヤロチニススキの指摘によれば、ピエール・ラロ Pierre Lalo (1866-1943)はドビュッシーの管弦楽法を「楽器をそれらの本来自然な音色」で用いていないと批判しており、ドビュッシーはその腹立ちをアンドレ・キャプレ André Caplet (1878-1925)宛の手紙で述べた（ヤロチニススキ 1986: 227）。つまり、ドビュッシーの従来の管弦楽法とは異なる独創的な管弦楽法は当時の人々にとっては斬新であったと考えられるであろう。

### 3 《第一狂詩曲》の考察

管弦楽曲においてドビュッシーが独自のクラリネット用法を見出しクラリネットの表現の幅を広げてきたことが明かになった。このドビュッシー独自の用法は《第一狂詩曲》でも見ることができる。

#### 3-1 《第一狂詩曲》における効果的な用法をいかした箇所

《第一狂詩曲》は4つの主題から構成されているが、譜例26-1と譜例27-1の2つの主題は再び登場する際に形はそのまま音域を変えて奏される。

まず1つ目の主題（譜例26-1）はスロート音域を中心に柔らかい音色で演奏される。表情記号も *doux et pénétrant*（柔らかく、深く染み入るように）とあり、この音域が *pp* で演

奏される際の音色の特徴がそのままいかされている部分であると言えよう。ドビュッシーはクラリネットのもつ性格を「ロマンティックな優しさ」と形容しているが（ドビュッシー 1999: 179）、まさにその性格がこの主題では表現されている。次いで、2回目の登場時にはそのまま1オクターブ上げて中音域を中心に奏される。（譜例 26-2）ケクランは「*p*で演奏される中音域の音色はフルートの音に近い」と述べているが（Koechlin 1954: 31）、ドビュッシーもここではフルートのような清らかな音色をクラリネットに求めていたのかもしれない。ピアノパートの動きはハーブのアルペジオのような動きをしており、フルートとハーブという組み合わせはドビュッシーの作品においてよく用いられている。《牧神の午後への前奏曲》や《フルート、ヴィオラとハーブのためのソナタ》はその代表例であろう。実際、ドビュッシー編曲の《第一狂詩曲》の管弦楽版において、このアルペジオはハーブが担当している。そして、3回目の登場時にはクラリネットの主題は1回目と同じ音域であり、ピアノパートも基本的な和音は同じだが、低音の動きが特徴的な連符に変わる。1回目のピアノパートはゆっくりと波打つ雰囲気であったが、3回目の低音の細かい動きは海の底で脈々と流れる水のようなものである。このように、この主題は音域による音色の違いをいかし、またピアノパートを変化させ3度表情を変えて奏されているのである。

次の譜例 27-1 の主題は毎回音域を変えて現れる。1回目（譜例 27-1）は低音域で、2回目（譜例 27-2）は高音域を中心に、3回目（譜例 27-3）は中音域を中心にクラリネットの3つの音域を用いてこの主題は奏される。ここで注目したいのはこの旋律のもつスケルツォのおどけた表情がそれぞれの音域の音色によって毎回変化するという点である。1回目は低音域の太く暗めの音色によって道化師のようないたずらで脅かすような表情をしている。一方、2回目は高音域のスタッカートによって軽妙さが際立ち、3回目ではそれまでの表情よりも柔らかく控えめ性格になる。

このように、上述の2つの主題は音域による音色の違いをいかすことで表情の変化を生み出しているということができよう。

次に注目したいのは譜例 28-1 と譜例 28-2 である。ここでは旋律を半分に分けクラリネットとピアノにそれぞれ振り分け、2つの楽器を水平方向で融合させ1つの声部を作ろうとしている。1回目はクラリネットが先行し、ピアノが後に続く。2回目にはピアノからクラリネットへ移り変わる。クラリネットの音色のもつ中庸性のみでクラリネットとピアノの融合は難しいように思えるが、この旋律にはスラーとスタッカートのアーティキュレーションが細かく指定されている。クラリネットとピアノは音の発生する仕組みが異なるが、音色や音質だけでなく、音の出だしや切り方、音量などを両方の楽器が揃えることで繋がった1つの声部に聴こえるであろう。ちなみに、譜例 28-3 の管弦楽版の 88 小節目では、元のピアノパートが受けもっていた旋律をイングリッシュホルンとファゴット、ヴァイオリン、ヴィオラのスタッカートに細かく振り分けている。つまり、〈波の戯れ〉で見られたような、より多彩な音の響きをもった旋律にする工夫をドビュッシーはここでも行っていると考えられるであろう。

一方で、垂直方向での融合を試みた部分は譜例 29 である。この旋律はクラリネットとピアノパートのオクターブユニゾンによって演奏される。《第一狂詩曲》において、クラリネットとピアノパートがこのようにユニゾンで演奏するのはここだけであり、旋律がとても立体的に浮き上がる部分である。ちなみに、管弦楽版においてこの旋律はヴァイオリン、

クラリネット、ホルンによる3オクターブユニゾンによって演奏される。

このように、ドビュッシーは上述の2つの部分でクラリネットの音色の中庸性をいかし、ピアノとの融合を、あるいは管弦楽版ではより豊かな色彩を生み出そうとしていたと言えるであろう。

### 3-2 《第一狂詩曲》における避けるべき用法をいかした箇所

ドビュッシーは、従来の管弦楽法では避けるべきと言われた用法をあえて用いることで得られる独特な音色によってクラリネットの新たな表現を生み出そうとしていたが、その用法は《第一狂詩曲》でも見られる。

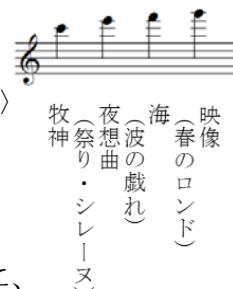
まず、1つ目は序奏の部分である。(譜例30) この8小節間の序奏において、クラリネットの旋律はスロート音域を中心に書かれている。ドビュッシーは《牧神の午後への前奏曲》においてこの音域をあえて用い新しい表現を求めたが、では《第一狂詩曲》においてはどのような表現を考えていたのだろうか。ここで注目したいのは冒頭に指示のある *Rêveusement* である。この言葉はフランス語の動詞 *rêver* (夢を見る、空想にふける) の副詞形で夢見るように、ぼんやりとという意味をもつ。他の音域に比べ音質が下がり音色がこもりがちなスロート音域は、従来の管弦楽法ではクラリネットの欠点であり、楽想の中心とすることは避けるべきであると考えられていた。しかし、こもりがちな音色は見方を変えれば、あいまいな音色、非現実的な音色と捉えることもでき、夢というあいまいなものを表現するには効果的であろう。2,4小節目の記譜上ソシ♭ドは、1オクターブ上でも、あるいは1オクターブ下でも、クラリネットでは演奏可能である。しかし、1オクターブ上の音色では *p* であってもはっきりとした音色になってしまい、また1オクターブ下では厚めの音色になり、ドビュッシーの求める夢見心地な雰囲気は表現できないであろう。つまり、ドビュッシーはこのスロート音域の独特な音色を用いて夢見心地な雰囲気を表現しようとしたと言えるであろう。

もちろんこの雰囲気を生み出すのはクラリネットの音色だけではなく、ピアノパートの存在は欠かすことができない。ピアノの最初の2小節間で用いられる音階はファミミ♭ド、次の2小節間ではファミミ♭ド♭となっており、ミ♭ドとミ♭ド♭の短三度と長三度の違いによって調性感がはっきりとしていない。さらに、5小節目になり初めて三和音ド♭ミ♭♭ソ♭(異名同音ではシレファ♯)が用いられ変ハ短調(ロ短調)かと思われるが、すぐに変ハ長調(ロ長調)の主和音に変わってしまう。一方で、クラリネットの旋律においても調性感がはっきりとしていない。特に5小節目からは半音階が多用されている。また、6小節目の最後でピアノの変ハ長調の主和音に合わせ、記譜上レ♭ファラ♭(実音ド♭ミ♭ソ♭)を奏し、変ハ長調に確定するかと思わせて、その後、記譜上ド♭(実音シ♭♭)がでてくる。このド♭(実音シ♭♭)は変ハ長調(ロ長調)の7音目が半音低くなった音と考えると、この6小節目の終わりから7小節目にかけては実音ド♭(シ)から始まるミクソリディア旋法が用いられていることが分かる。このようにピアノパートとクラリネットの双方において、長短調を一定にさせず、半音階や教会旋法を用いることで、不安定な調性感つまり夢見心地な雰囲気を作り出していると言えるであろう。

また、序奏における調号に注目するとクラリネットは♭が4つである。ドビュッシーは、《雲》において、明瞭によく響くためのクラリネットの得意な調を避け、あえて吹きにくい調を用いてその音質の不安定さから、雲というあいまいなものを表現しようとした。そ

の用法がこの譜例 30 でも用いられており、はっきりとしない調性感にくわえて、音質の面からも夢というあいまいなものを表現していると考えられるだろう。

2 つ目に挙げる部分は、この作品の最後の部分である。(譜例 31) ここで注目したいのは、高音域を *ff* で用いている点である。クラリネットの高音域は音が鋭く、最高音の推移目立ちすぎてしまうことから、慎重に用いることが従来の管弦楽法で 図 2 (記譜上) は推奨されてきた。図 2 が示すようにドビュッシーも自身の管弦楽曲において最高音の拡張を試みつつも、高音域を *p* や *pp* で用いたり、あるいは *tutti* 時に使ったりと慎重に扱っていた。しかし、〈祭りの日の朝〉において、その高音域の鋭い音色を *f* によってさらに誇張して、スペインの祭りの日の朝を見事に表現した。《第一狂詩曲》においても、この最後の部分まで高音域は、ほぼ *p* か *pp* で用いられており、*mf* や *f* では経過的に使用された。しかし、譜例 31 では、〈祭りの日の朝〉のように、*ff* で、加えて、 $\wedge$  アクセントと・スタッカートを用いて、高音域の鋭い音色をさら誇張するように指示をしている。ちなみに、《第一狂詩曲》において、*ff* は唯一この部分にのみ使用される。そのため、ドビュッシーがいかにこの高音域の鋭い音色を強調したかったかがうかがえるであろう。《第一狂詩曲》は盛り上がりを取めることなく、そのまま駆け抜けるような曲の終わり方をするが、この高音域はその華々しいクライマックスを飾るに相応しいと言えるであろう。高音域の音色を用いた新たな表現の試みが、《第一狂詩曲》でいかされていると考えることができるであろう。



#### 4 結

「ドビュッシーの静寂は、音楽の内部だけでなく、とくにその始まりと終わりの両端にある」とあるように (ジャンケレヴィッチ 1987: 172)、ドビュッシーの多くの作品は静寂にはじまり静寂に終わることが多い。ところが、《第一狂詩曲》は静寂に始まり喧騒に終わっている。スロート音域を旋律の中心にし、響きにくい調によってうまれるこもりがちで不安定な音色によって *Rêveusement* という夢見心地な雰囲気表現しようとした序奏。そして、高音域の音色の鋭さを誇張して華々しい曲を締めくくるコーダ。この曲の両端において共通することは、従来の避けるべきと言われる用法をあえて使用している点である。「1 つの楽器のもつすべての可能性を十全にほりおこすことができるように、ドビュッシーは『本来の自然な』音域、という神話を斥ける」とあるように (ヤロチニスキ 1986: 227)、この《第一狂詩曲》のはじめと終わりにおいて、ドビュッシーは従来のクラリネット用法にとらわれない、クラリネットの新たな表現の可能性を示したのである。この創作姿勢はドビュッシーの 1903 年 9 月 4 日の作曲家シャルル・ルヴァデ Charles Levadé (1869-1948) 宛の手紙からもうかがえる (ドビュッシー 1999: 182)。

僕は君に「数世紀にわたる管弦楽技法の歴史」について書き送るつもりはない。(…)  
僕はそうしたことに何ら興味を抱いていない。結局、管弦楽技法は、概説書を参照するよりも、微風にそよぐ葉音に耳を傾けることによっての方がよく学べるのだ。概説書において、楽器は解剖学の部品といった様相を帯びているし、それはそれら楽器を相互に混ぜ合わせる無数の方法についてはあまり教えてくれないよ。


ところで、ドビュッシーはクラリネットのための独奏曲《小品》を《第一狂詩曲》と同時代に作曲している。初見試験用の1分30秒程の短い作品であるが、ここにもドビュッシー独自のクラリネット用法が見られる。まず1つ目に挙げられるのは主題の旋律(譜例32-1)がスロート音域を中心に書かれていることである。音量は*p*でかつ*doux et léger*とあるが、スロート音域のこもりやすい音色は、この旋律の付点のリズムによる少しおどけた雰囲気にもふさわしいであろう。次に、記譜上嬰ト長調で終止する譜例32-2の旋律の#に注目すると記譜上シ#=ドとレ以外にはすべて#がついていることが分かる。この部分はこの作品で唯一*f*の指示がある部分であり、曲が最も盛り上がる場所にも拘らず、ドビュッシーはクラリネットの音程が不安定になりやすく音色が響きにくい調を選択しているのである。

このように、《第一狂詩曲》と同様に旋律の中心をスロート音域とする用法や不安定になりやすい調選択が《小品》でも行われていることと言えるであろう。紙面の量も限られているため、《小品》は別の機会にさらに詳しく考察したい。

以上のように、私たちは、まずフランスにおける従来の管弦楽法との比較を通して、ドビュッシーの管弦楽曲におけるクラリネット用法の独自性を明らかにした。その独自性とは、従来の管弦楽法における効果的といわれる用法を発展させ、あるいは、避けるべきと言われる用法を用いることで得られる独特な音色によって、クラリネットの表現の可能性を広げている点である。そして、その新たな視点から《第一狂詩曲》を考察することで、《第一狂詩曲》はそのドビュッシーのクラリネット用法を十分にいかし、ドビュッシーの音楽語法と融合させ、まさに集大成として作曲されていることが明らかになったのである。ここに、この作品が単なる試験課題曲を越えて音楽的に高く評価される1つの理由を見出すことができるであろう。ドビュッシーは晩年、この《第一狂詩曲》を聴いた聴衆はクラリネットが「革新性を強く打ち出す楽器 *un instrument de propagande révolutionnaire*」であると認識するであろうと述べている(Debussy 2005: 1468)。その革新性とは管弦楽曲の中で見出され、《第一狂詩曲》において宣言される、ドビュッシーによって広げられたクラリネットの表現の多様性であったと言えるであろう。

譜例 1 

譜例 2 

譜例 3 (実音) 

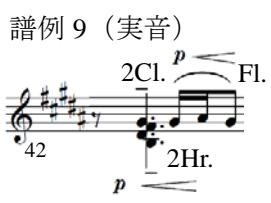
譜例 4 


譜例 5 

譜例 6 Cl. in B 

譜例 7 Cl. in B 

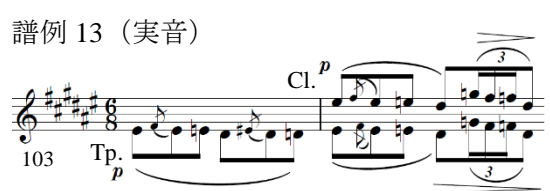
譜例 8 2Cl. in B 

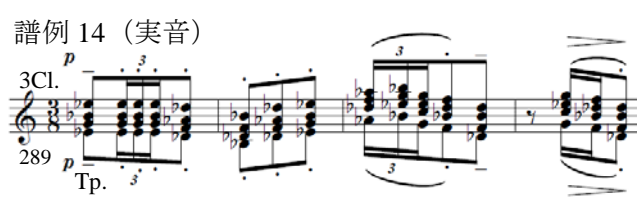
譜例 9 (実音) 

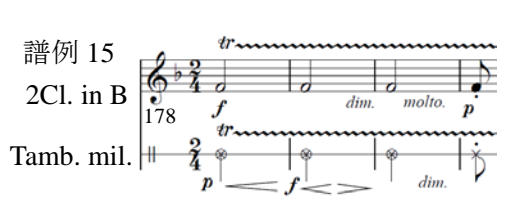
譜例 10 (実音) 

譜例 11 (実音) 

譜例 12 (実音) 

譜例 13 (実音) 

譜例 14 (実音) 

譜例 15 

譜例 16 

譜例 17 

譜例 18 (実音) 

譜例 19 (実音) 



譜例 20 Cl. in A

42 *En animant toujours.*  
Changez en Sib *p cresc.* 3

譜例 21 Cl. in B

99 *pp* Changez en A *pp* 6

譜例 22  
Cl. in A

31 *p < f > p* X

譜例 23

*Très modéré*  
1 *p doux et expressif*  
3 *gaiement, très en dehor en exagérant les accents*

譜例 24  
2 Cl. in B

*f* 42 *< f < f < f*

譜例 25-1  
2Cl. in B

*Modéré pp tres expressif* *pp*

譜例 25-2  
Cl. in A

Cl. in B  
Pf.

譜例 26-1

*pp doux et pénétrant*  
11

譜例 26-2

*1° Tempo pp*  
40 *pp*  
*léger et harmonieux*

譜例 26-3

*1° Tempo pp* *marqué*  
Pf. *pp*  
152

譜例 27-1  
Scherezando

96 *p*

譜例 27-2

108 *p*

譜例 27-3

128 *p*

譜例 28-1 (実音)

譜例 28-2 (実音)

譜例 28-3

譜例 29

譜例 30

**Rêveusement lent (♩=50)**

譜例 31

譜例 32-1 Cl. in B

譜例 32-2 Cl. in B

参考文献

バラケ, ジャン (Barraqué, Jean)

- 1969 『ドビュッシー』 平島正郎 訳 (東京: 白水社)  
[*Debussy*. (Paris: Seuil, (1962))]

ベルリオーズ, エクトール; シュトラウス, リヒャルト (Berlioz, Hector; Strauss, Richard)

- 2006 『管弦楽法』 広瀬大介 訳 (東京: 音楽之友社)  
[*Instrumentationslehre*. (Frankfurt: C.F.Peters, 1986)]

ブーレーズ, ピエール (Boulez, Pierre)

- 1982 『ブーレーズ音楽論 徒弟の覚書』 船山隆, 笠羽映子 訳 (東京: 晶文社)  
[*Relevés d'apprenti*. (Paris: Seuil, 1966)]

ビュッセル, アンリ (Busser, Henri)

- 1983 『楽器編成応用概論』 池内友次郎 訳 (東京: 全音楽譜出版社)  
[*Traité pratique d'instrumentation*. (Paris: Durand, 1933)]

Debussy, Claude

- 1910 *Première rhapsodie pour clarinette et piano*. (Paris: Durand)  
1910 *Petite pièce*. (Paris: Durand)  
1911 *Première rhapsodie pour orchestre avec clarinette principale*. (Paris: Durand)  
1999 *Nocturnes. ; Œuvres complètes de Claude Debussy*. (Paris: Durand)  
2007 *Images*. (New York: Dover)  
2012 *Prélude à l'après-midi d'un faune*. (Kassel: Bärenreiter)

ドビュッシー, クロード; ルシュール, フランソワ 編 (Debussy, Claude; Lesure, François ed.)

- 1999 『ドビュッシー書簡集 1884-1918』 笠羽映子 訳 (東京: 音楽之友社)  
[*Claude Debussy Correspondance 1884-1918*. (Paris: Hermann, 1993)]

Debussy, Claude; Lesure, François/ Herlins, Denis eds,

- 2005 *Claude Debussy Correspondance 1872-1918*. (Paris: Gallimard)

ゴレア, アントワーヌ (Goléa, Antoine)

- 1971 『ドビュッシー』 店村新次 訳 (東京: 音楽之友社)  
[*Debussy*. (Paris: Seghers, 1966)]

ジャンケレヴィッチ, ウラディミール(Jankélévitch, Vladimir)

- 1987 『ドビュッシー 生と死の音楽』 船山隆、松橋麻利 訳 (東京: 青土社)  
[*La vie et la mort dans la musique de Debussy*. (Neuchâtel: A la Baconnière, 1968)]

ヤロチニスキ, ステファン(Jarociński, Stefan)

- 1986 『ドビュッシー 印象主義と象徴主義』 平島正郎 訳 (東京: 音楽之友社)  
[*Debussy; impressionnisme et symbolisme*. (Paris: Seuil, 1971)]

Koechlin, Charles

- 1954 *Traité de l'orchestration Vol. 1*. (Paris: Eschig)

Lesure, François

- 2001 “Debussy, Claude.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan) vol. 7, 96-119.  
2003 *Claude Debussy : biographie critique : suivie du catalogue de l'œuvre*. (Paris: Fayard)

ルシュール, フランソワ(Lesure, François)

- 2003 『伝記クロード・ドビュッシー』 笠羽映子 訳 (東京: 音楽之友社)  
[*Claude Debussy : biographie critique*. (Paris: Klincksieck, 1995)]

Nygren, Dennis

- 1982 *The music for accompanied clarinet solo of Claude Debussy: An Historical and analytical study of the "Première Rhapsodie" and "Petite piece"*. these DM, Northwestern University

ロジャー, ニコラス(Roger, Nicholas)

- 1993 「ドビュッシー」 松橋麻利 訳 柴田南雄、遠山一行 編 『ニューグローヴ世界音楽大事典』(東京: 講談社) 11巻, 519-534. [“Debussy, Claude.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 1980)]

清水 脩

- 1953 「クラリネットと管絃樂の為の第一狂詩曲に寄せて」『フィルハーモニー』  
25/4, 12-17

ヴィドール, シャルル=マリー(Widor, Charles Marie)

- 1962 『近代管絃樂法』 塚谷晃弘 訳 (東京: 全音楽譜出版社) [*Technique de l'orchestre moderne. ; faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz*. (Paris: H. Lemoine, 1925)]