

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

Was Debussy's 〈Pagoda〉 born from javanese gamelan exhibited in Paris World's Fair 1889?

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-06-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 虫明, 知彦, Mushiake, Tomohiko メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1288">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1288</a>

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



## ドビュッシーの作品におけるガムラン音楽の変容 —1903 年作〈パゴダ〉と 1889 年パリ万国博覧会で展示されたガムラン音楽—

虫明 知彦

### Was Debussy's 〈Pagoda〉 born from javanese gamelan exhibited in Paris World's Fair 1889?

Tomohiko MUSHIAKE

#### 1 はじめに

クロード・ドビュッシー(1862-1918)は西洋音楽に東洋の音響や形式を取り入れることによって、20 世紀西洋音楽の発展に大きな影響を与えた人物である。

ドビュッシーはジャワのガムラン音楽に強く影響を受けたとされる。ドビュッシーが初めてガムラン音楽に接したのは 1889 年のパリ万国博覧会である。ガムラン音楽が与えたドビュッシーへの影響が語られるとき、あるいは東洋的な響きの由来が語られるとき、多くはこの 1889 年万博での出会いが紹介される。またしばしば 1903 年作《版画》の第一曲〈塔〉が引き合いに出され、この作品からガムランの影響を見ることができる、と論じられる(譜例 1)。例えば PTNA の作品紹介では〈塔〉についてこのように記されている[金子 2008]<sup>1</sup>。

第 1 曲「塔」 ドビュッシーは 1889 年にパリで行われた万国博覧会でさまざまな影響を得たのですが、その中でもジャワのガムラン音楽に衝撃を受けました。東洋の異国情緒に惹かれた結果、ドビュッシーはほぼ 15 年ほどの歳月をかけて、このような東洋の音楽や風景などを、物まねではなく、独自の表現で表すことに成功しました。バッハはフーガ形式で対位法をつきつめました。バッハに代表される、いわゆるフーガは、主題が繰り返し現れ、複雑にからみあってきます。ドビュッシーは、主題を組み合わせるだけでなく、リズムや和音を組み合わせることで対位法の新しい概念を生み出しました。この作品を演奏するために、実際のガムラン音楽を映像付きで楽しむことはとても重要だと思います。東洋風の 5 音階、鐘の音、いろいろな打楽器の音色などが複雑に絡み合った作品です。発表された当時からとても高い評価と人気を誇った作品です。[後略]

今回の研究はこの「〈塔〉とジャワのガムラン音楽の関係性」から始まった。〈塔〉にガムラン音楽の影響を見出す論文は数多く存在し、ドビュッシーがジャワのガムラン音楽から影響を受けたことは既に明らかであることと考えられている。ではドビュッシーが耳にしたガムラン音楽とはどのようなものだったのか。ドビュッシーが耳にしたジャワのガム

<sup>1</sup> PTNA 「金子一朗 ドビュッシー探求」

[http://www.piano.or.jp/report/01cmp/knk\\_dbsy/2008/08/01\\_4386.html](http://www.piano.or.jp/report/01cmp/knk_dbsy/2008/08/01_4386.html)

ラン曲と〈塔〉の比較から、どのような創意工夫を持って〈塔〉が生まれたのかを知ることができるのではないか。1889 年から 1903 年までの 14 年間にジャワのガムラン音楽の特徴を取り入れようと試みた作品があるのではないか。それらを考察していくことで、その変容の過程を明らかにできるのではないかと考えたからである。

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is marked "Modérément animé" and "PIANO". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music starts with a piano (pp) dynamic and moves to mezzo-forte (m.d.). The bottom system is marked "a Tempo" and "Rit.". It continues the melodic line in the treble clef and provides harmonic support in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

譜例 1 〈塔〉 1-6 小節

## 2. 1889 年パリ万国博覧会で演奏されたジャワのガムラン音楽

初めにドビュッシーとジャワのガムラン音楽<sup>2</sup>との出会いを確認したい。

ドビュッシーが東洋音楽と出会ったのは 1889 年に行われたパリ万国博覧会<sup>3</sup>である。1889 年パリ万博ではアンヴァリッド広場に植民地コーナーが設けられ、「植民地の人々の生活」の展示が行われた。現地の原住民がそこで生活をし、その暮らしぶりを展示として来場者に見せるという内容で、多くの人々が訪れた。

1889 年パリ万博はヨーロッパの人々、多くの音楽家たちが非ヨーロッパの音楽に初めて触れる機会となった。各国、各植民地の展示では現地の音楽の演奏も行われた。特にフランス領インドシナ（現ベトナム）の展示で行われたアンナン劇、オランダ人有志<sup>4</sup>が展示したジャワ村 kampong javanais で行われたガムランの演奏は人気を博し、多くの人が足を運んだという。ドビュッシーも足しげくこれらの展示に通った。

初めて触れた東洋の音楽を西洋の作曲家はどのように受け取ったのか。当時のアカデミズムの大御所であったカミーユ・サン＝サーンス(1835-1921)はアンナン劇についてこのように語っている。

<sup>2</sup> 煩雑さを防ぐため、以降「ジャワのガムラン音楽」を「ガムラン音楽」と記す。

<sup>3</sup> 以降「1889 年パリ万博」と記す。

「なによりも不思議なのは、一八八九年万博で、アンナン劇場が多大な成功をおさめたことではないだろうか。売り上げは三十万フランを越すだろうといわれている。のどを切られた獣のうめき声にしか聞こえないというのに。そのニャーニャー声はあまりに猫の鳴き声に似ているので、それを聞いたあとでは、猫にもことばがあるのではないかと疑ってしまうほどだ。器楽についていえば、油の切れた滑車と、台所の金物類と、毒を盛られた犬を用意して、それら全部の上でじゅうたんを叩いてごらんさい。だいたいどういうものかおわかりになるだろう。」(『ポートレートと思い出』 [Saint-Saëns 1900 p187-188]<sup>4</sup>)

またヒルスブルンナーはこのように記している[ヒルスブルンナー 1992 p113]。

一八八九年、再度万国博がパリで開かれたとき、(略) ルイ・ヴェネディクトゥスは、会場でさまざまなグループの音楽家が聴かせたバルカンと東洋のメロディーを書きとめた。これはその後『万博での奇抜な音楽』という表題で、——出版された。——『安南のどんちゃん騒ぎ』と題してこの本に出てくるメロディーは、銅鑼をまねようとしているらしい八度の低声部の伴奏つきで、古典・ロマン主義の伝統とはほとんどもう共通するものはない。

けれども『安南のどんちゃん騒ぎ』という表題には、まだ軽く見下したところがあり、異種なものに対するヨーロッパの偏見があからさまである。

初めて触れた東洋の音楽に対し、西洋の人々は好ましくないもの、あるいは珍奇なものという受け止め方をしたことが伺える。しかしドビュッシーは「バイロイトとの不敬な比較を行ってしまうほど」アンナン劇に衝撃を受けたという。1913年の記事『趣味について』を書く際には、東洋の音楽奏者を「呼吸の仕方を身につけるほどのたやすさで音楽を身につけた好ましい小民族」とし、アンナン劇について、「萌芽状態のオペラといったものを演じる。(略) 巧みに満足することを心得ている本能的な芸術欲求があるばかりだ。悪趣味は影だにみとめられない。」と好意的に記している。またドビュッシーは同じ記事の中でガムラン音楽をこのように記している[ドビュッシー 1977 p225-226]。

ジャワの音楽は、パレストリーナの対位法のごとき、これに比べれば見戯にひとしいような一種の対位法を含んでいる。そしてわれわれがヨーロッパ的な偏見を捨てて彼らの打楽器の魅力に耳を傾けるならば、われわれの打楽器のごときは、場末のサーカスの野蛮な音にすぎないのに、いやでも気づかなくてはならない。

もっとも、安田は1889年パリ万博で演奏されたガムラン音楽についてこのように推測している[安田 1999 p521]。

---

<sup>4</sup>訳：井上さつき

考えてみれば、Tiersot<sup>5</sup>のレポートを始め、当時の文献に、公演で歌がうたわれたという記述が一切見られないことも奇異であった。ジャワの舞踊音楽の多くは歌を伴っている。にもかかわらず、万博で歌が聞かれなかったのは、西洋の人々にジャワの歌の発声や節回しが馴染まないであろう、との判断がなされたからではないかと想像される。

安田の推論が正しければ、1889 年パリ万博で公演されたガムラン音楽は、西洋人の耳に馴染みにくい可能性のある東洋の歌唱が入らない、楽器のみによる演目が行われたということになる。ジャワ村はオランダの経済人有志によって行われた展示であり、興業における収支も意識していたのだろう。

安田は 1889 年パリ万博で演奏されたジャワのガムラン音楽と舞踊についての調査を行っている。その調査によれば、ジャワの王宮で行われていると信じられていた舞踊とガムラン音楽は、実際には「西ジャワから連れてこられた演奏家」が「ハンブルグに保存されていた 1 セットのガムラン楽器」で演奏する音楽に合わせて「中部ジャワ、スラカルタの踊り手が宮廷舞踊らしきものを踊った」可能性があるという。また Tiersot の採譜した二つの舞踊音楽《Dahonn-Maas》《Vani-Vani》についてマクヌガラ王宮の芸術監督、また複数のガムラン研究者に問い合わせたが、現在演奏されているガムラン音楽に符号するものは無いとの回答を得たという[安田 1999]。1889 年パリ万博で演奏されたガムラン音楽とは実際にジャワで行われているものではなく、パリで集められるものを無理やり組み合わせ、かつ西洋の人々に受け入れられやすいよう調整が行われたもの、云わば 1889 年パリ万博仕様とでも呼べるものが演奏されたということになる。Sumarsam も同じく、ガムランを演奏した人々がどこから連れてこられたのか、どのような演目が行われたのかを正確に特定することができないとしている[Sumarsam 2013 p92-96]。

ドビュッシーが 1889 年パリ万博で耳にしたガムラン音楽がどのようなものか特定できないということから、その作品と〈塔〉を直接照らし合わせることによってドビュッシーの創意工夫と変容を見出すことは残念ながら不可能である、ということが分かった。しかし、では何故ドビュッシーは「1889 年パリ万博で耳にしたガムラン音楽に影響を受け、1903 年に〈塔〉を完成させた」と論じることができるのだろうかという疑問が生じる。ドビュッシーが実際に何を耳にしたのか分からないのである。

1889 年パリ万博で実際に演奏された曲を採譜した《万博の奇妙な音楽》の楽譜を参照してみたが、〈塔〉が生まれ得るような作品は掲載されていなかった。しかし 1889 年パリ万博でドビュッシーが耳にしたガムラン音楽から影響を受けたと考えられた作品は多数存在し、それらの考察が行われてきた。本研究では安田、Arndt の研究考察を見てみたい。

### 3. ドビュッシー以前の東洋風音楽とドビュッシーの〈塔〉の特徴

安田、Arndt が挙げている作品の考察を行う前に、ドビュッシー以前の作曲者がどのよ

---

<sup>5</sup> Julien Tiersot(1857-1936)フランスの作曲家、評論家。西洋以外の音楽の研究を行った人物として知られる。中国やインド、日本、アメリカ、アフリカ等広範囲の地域の音楽に興味を持ち、エスノミュージックのパイオニアとなった。"NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE"の著者。

うに東洋の要素を音楽に取り入れていたのかを確認しておきたい。1889 年パリ万博が行われる以前から西洋ではオリエンタリズム<sup>iii</sup>が流行し、東洋風とされる音楽作品の作曲と演奏が行われていた。それらの作品はどのようなものだったのだろうか。ヒルスブルナーはドビュッシー以前の東洋風な作品についてこのように記している[ヒルスブルナー 1992 p111-112]。

スペインばかりでなく、アンダルシアからレヴァント（地中海東部地方の古称）にいたる地中海世界の全体が、フランス音楽にとってインスピレーションの源であった。この世界はしかしそればかりか、さらなるはるか東方に向かって、ペルシア、インド、インドシナ、インドネシアに向かって、いやそればかりか中国、日本に向かって開かれていた。（略）

しかし、（略）フランスの作曲家たちは最初はほんのためらいがちに東洋の音響世界とかわりをもったのであって、彼らはヨーロッパ音楽の長短調組織にとらわれたままであった。たとえば、音楽における東洋主義の創始者のフェリシアン・ダヴィッドがそうである。彼は、その『東洋の歌』についての彼自身の発言に間違いがなければ、一八三三年と一八三五年の間にトルコ、パレスティナ、エジプトへ旅行中、現地でじかに彼の印象を書きつけた。そのピアノ曲には、しょっちゅう音符の反復があったり、五度の持続低音、トレモロ、短全打音、グリッサンドがあるが、彼の地の音楽の異質な性格を表面的にしか再現していない。北アフリカを自分で体験したカミーユ・サン＝サーンスの『ペルシアの歌』は、旋律線の波状運動といくつかの「旋法上の」変化によって、そのお手本の特色をとらえようとしているが、なにか決定的に新しいものを作り出したわけではない。同じことがジョルジュ・ビゼーについてもいえる。西洋の伝統と異国情緒の間に、中途半端な妥協がはかられた。この異国情緒というものを、精彩に富んだ薬味として賞味しながら、それ以上に一步踏み込んでかかり合うことはしなかった。

つまりドビュッシー以前の東洋風音楽とは、ある東洋地域の音楽の特徴的な装飾を付けてみたり、あるいは旋律を長短音階ではなく旋法を使ったものに置き換えただけだったということになる。

実際にダヴィッドのピアノ小品集《東洋の歌》《Les brises d'Orient》（譜例 2.1、2.2）を演奏してみると、装飾的なパッセージやオクターブ奏の多さ、東欧的な響きを感じさせる楽曲の存在などの特徴はあるものの、ヒルスブルナーの主張する通り「決定的に新しいもの」を持つ作品とはなっていない。東洋の音楽の表層的な特徴を作品に取り入れたとしても、西洋音楽の技法で書かれた作品に東洋風かもしれないスパイスが与えられるだけである。金子が「物まねではなく」としているのはこのことであろう。

ではガムラン音楽を感じさせる〈塔〉にはどのような特徴があるのか。ここで Arndt による考察を参照したい。Arndt は "*Der Einfluß der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy*"において、ガムラン音楽に影響を受けたと考えられる作品に共通する特徴として以下を提示している。

SMYRNE A.H. FELIGIEN DAVID.

**BRISES D'ORIENT.**

And.<sup>te</sup> amoroso. (M. 96 = ♩)

TC. 1.  
PIANO. *p Legato*

譜例 2.1 東洋の風 第一曲 1-13 小節

EGYPTIENNE. A.C. FELIGIEN DAVID.

**BRISES D'ORIENT.** *Composé au Caire.*

All.<sup>to</sup> ma non troppo.

TC. 3.  
PIANO. *p Molto staccato*

譜例 2.2 〈カイロにて〉 1-15 小節

- ・ ギングやベルの作り出すサウンドハーモニーに由来する和声<sup>6</sup>
- ・ 四音、五音、全音音階などの使用
- ・ オスティナートを構成するパッセージ
- ・ オスティナートリズム(しばしばシンコペーションを形成する)
- ・ 保続バス (オルガンポイント)

これらの特徴は〈塔〉の楽曲を通して確認することができる(譜例 3 および譜例 1)。

また Arndt は Tiersot によるガムラン音楽の特徴を取り上げており、「すべてのギングを同時に鳴らすと 9 の和音が鳴る」、「2 拍子や 4 拍子の曲はシンコペーションや三連符を含むことが多い」、「五音音階の使用によって(使用する音組織が少ないため)ハーモニー上

<sup>6</sup> ガムランはスレンドロ、ペロググといった 5 音音階を用いるため、音組織から作られる和音の種類は 12 音平均律に比べ限定される。またギングの倍音を含む音色や、ギングやベルのアンサンブルが持つ共鳴や広がりを感じさせるハーモニーを模している和音のことも含めていると思われる。

のミスマッチがない」、「それぞれが別に動く流れがある」、「ストレットがない」などという特徴があるという。

ストレットとはフーガにおける嬉遊部のことである。フーガでは、初めに提示される主唱を核の要素として答唱、対唱、嬉遊部が各声部で展開され、主唱と全く無関係の旋律や他声の動きに関連せず動く声部は基本的には無いといえる。Tiersot はガムラン音楽について「私たちと調和の芸術は数世紀の間に壮大な発展を遂げたが、逆にこれらの人々の間では、それは当初から静止していたようである。それは実際には初歩的な性格を保っている」としている[Arndt 1993 p45-60]。ドビュッシーが価値を見出したガムラン音楽における対位法とは、主唱を核の要素として展開する西洋の対位法とは根本から異なっている。

譜例 3 〈塔〉 71-76 小節

#### 4. 安田による考察、1889 年のガムラン音楽とドビュッシーの実験作

安田によれば 1889 年から 1891 年にかけてドビュッシーが作曲した作品の中で、共通のモチーフを使用して作曲された作品があるという[安田 2003 p37]。安田はそのモチーフをガムランモチーフと呼称しており、本文でも踏襲したい。安田は以下の 3 つの作品を提示している。

- 1889-90 Fantaisie pour Piano et Orchestra 《ピアノとオーケストラのための幻想曲》
- 1890 Tarentelle styrienne (Danse) 《シチリア風タランテラ (ダンス)》
- 1891 L'échelonnement des haies 《Trois mélodies》  
《三つの歌曲》より 〈垣の列〉

これらの作品に使われているガムランモチーフは半音を持たない 4 つの音からなり、音組織はスレンドロ (譜例 4) と呼ばれるインドネシアの 5 音音階に近いという。



《ピアノとオーケストラのための幻想曲》は Arndt も「個別のパスセージにおいてドビュッシーがガムラン音楽の影響を受けた作品」の一つとしている[Arndt 1993 p105-108] ほか、Mueller はこのモチーフがジャワの《Wani-Wani》に由来しているとしている[Mueller 1986 p165]。これら複数の研究者<sup>7</sup>の見解の類似から、この 3 つの作品の旋律がガムラン音楽に何かしらの影響を受けていると考えるのは正しいように思われる。



譜例 4 スレンドロ音階例

譜例 5 《ピアノとオーケストラのための幻想曲》1-4 小節

<sup>7</sup> この他に、Devoto はドビュッシーが「Bell のイメージ」としてこの旋律を使用している可能性を指摘している[Devoto 2004 p52-55]

## Danse

Musical score for 'Danse' (Allegretto). The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff is for the right hand and the lower for the left hand. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'pp très léger'. The music features a light, dance-like melody with a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

譜例 6 《シチリア風タランテラ (ダンス)》1-5 小節

Musical score for '垣の列' (Assez vif et gaiement). The score is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is labeled 'CHANT.' and the bottom two are 'PIANO.'. The tempo is 'Assez vif et gaiement'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'mf' dynamic. The score includes fingerings (5) and dynamics like 'f' and 'dim.'. The piano part has a steady eighth-note accompaniment.

譜例 7 〈垣の列〉1-4 小節

しかしこれらの作品と〈塔〉(譜例 1,3)を比較した場合、共通点を見出すことは難しい。

第一に旋律線の大きな違いがある。ガムランモチーフの3曲と〈塔〉はどちらも四音で構成されているが、音の進行、リズムが明確に異なっている。また《シチリア風タランテラ (ダンス)》と〈垣の列〉に見られる「4分音符、4分音符、8分音符 8分音符」という三拍におさまるリズム(《ピアノとオーケストラのための幻想曲》では三連符になっており、三連符が特徴的なリズムとして作品を通して使用される<sup>8)</sup>、五度の跳躍などといった特徴は〈塔〉のメロディには見られない。

二番目に挙げられる点として、演奏から受ける楽想が全く異なる点である。〈塔〉は広がりのある柔らかさや複数の時間の流れの共存を感じさせる作品であるのに対し、ガムラン

<sup>8)</sup>先に取り上げた Tiersot が挙げたジャワのガムラン音楽の「2拍子や4拍子の曲はシンコペーションや三連符を含むことが多い」特徴と一致する。

モチーフを使用した3つの作品は華々しく、躍動感を持つ作品である。《ピアノとオーケストラのための幻想曲》は第二楽章 1-95 小節が緩徐楽章にあたるが、作品内各所に配置された特定のモチーフと半音進行という特徴はガムラン音楽よりもワーグナーに由来するのではないか、というのもドビュッシーは 1888 年にバイロイトを訪れているのである。《シチリア風タランテラ（ダンス）》は *Allegretto* で作品を通して躍動感あふれる作品であるし、〈垣の列〉も冒頭に *Assez vif et gaiement*(十分に活発に そして躍動的に)と指示があるとおり、穏やかな雰囲気のある作品ではない。

第三の点として、ドビュッシーがガムラン音楽の持つ特徴としている「ガムラン音楽の対位法」を、ガムランモチーフを使用している3つの作品では見ることができないことが挙げられる。《シチリア風タランテラ（ダンス）》ではガムランモチーフを使用した旋律と裏打ちを特徴とする伴奏音型で作品が構成されており、対位法を検討した痕跡を見ることはできない。

〈垣の列〉ではどうか。この作品は 36 小節の作品であるが、ガムランモチーフは歌唱パートでは使用されない。ピアノパートでは前奏 3 小節、間奏 3 小節で使用された後、21-24 小節と 29-36 小節の計 12 小節で使用されている。29-36 小節ではオスティナートを構成するが、これは歌詞に現れる「鐘」が鳴り響く様を表すものと捉えた方が適切だと思われる<sup>9</sup>。

《ピアノとオーケストラのための幻想曲》ではどうだろうか。ピアノとオーケストラがガムランモチーフで呼応する箇所、オスティナートを構成する箇所などを見つけることはできる。しかしこれはガムラン音楽に由来する対位法と言うよりも、ライトモチーフや循環形式に見られる作品を統一するものとしての使用に思われる。安田も「*Fantaisie* をみると、ガムラン・モチーフをテーマにし、完全に展開しようという意図が見える」としている[安田 2003 p50]。

安田はガムランモチーフを使った3つの作品の総括として、これらの3つの作品は「実験の産物」であり「設計図が透けて見える作品」であるとする。そして「以降のドビュッシーは、異国の音楽を再現しようとするとする不毛な試みに手を染めることはせず、ガムランの音楽構造の根幹に注目し、それを消化してまた新たな語法を確立していく」としている。確かに、これらがガムラン音楽を理解し自身の音楽言語に取り入れるために書いた作品であったというのは納得できる事である。しかしこれら3つの作品からドビュッシーの耳にしたガムラン音楽を想像すると、「半音を持たない四つの音組織」で構成された「特徴的なリズム」を持つ「躍動感のある」楽曲になるのではないだろうか。そのように推測すると、ここからドビュッシーがさらにガムラン音楽の考察を進めたとしても〈塔〉が生まれるとは少々想像しにくい。

<sup>9</sup> 該当箇所 歌詞(訳：筆者)

Tout à l'heure déferlait  
L'onde, roulée en volutes,  
De cloches comme des flûtes  
Dans le ciel comme du lait.  
たった今砕け散った  
波が、渦を巻きながら  
フルートのような鐘の音が  
ミルクのような大空の中

## 5. Arndt によるガムラン音楽の影響を受けたと考えられる条件の考察

Arndt は"*Der Einfluß der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy*"で多くの作品を取り上げているが、ドビュッシーがガムランからの影響を明確に受けている作品として

- 1903 Pagodes 《Estamps》 《版画》より〈塔〉(パゴダ)  
1907 Cloches à travers les feuilles 《Images 2》  
《映像 第二集》より〈葉ずえを渡る鐘〉  
1910 Voiles 《Préludes》 《前奏曲集 第一巻》より〈帆〉

の3作品を、個別のパッセージにおいて影響を受けている作品として

- 1889-90 《Fantaisie pour piano et orchestre》  
《ピアノとオーケストラのための幻想曲》  
1897-99 Sirènes 《Nocturnes》 《夜想曲》より〈シレーヌ〉  
1904 《L'isle joyeuse》 《喜びの島》  
1903- 05 Jeux de vagues 《La Mer》 《海》より〈波の戯れ〉  
1904- 05 Reflets dans l'eau/ Mouvement 《Images I》  
《映像第1集》より〈水の反映〉〈運動〉  
1905- 08 Rondes de printemps 《Images pour orchestre》  
《オーケストラのための映像》より〈春のロンド〉

の6作品、計9作品をリストアップしている。

先に記した通り、Arndt は「ドビュッシーのある作品がガムランからの影響を受けている」と考える条件として

- ・ゴングやベルの作り出すサウンドハーモニーに由来する和声
- ・四音、五音、全音音階などの使用
- ・オスティナートを構成するパッセージ
- ・オスティナートリズム(しばしばシンコペーションを形成する)
- ・保続バス (オルガンポイント)

とし、上記特徴を複層的に配置した楽曲構成であることとしている。これらは Kiyoshi Tamagawa が『Echos from the East』(1988)で定義した

1. Titles suggestive of the orient or exoticism
2. Passages or formal structures built around ostinato techniques or large-scale repetition, including forms which are built on circular or symmetrical patterns rather than on the tonal logic of western music.

3. Pitch materials, motives or scales suggestive of gamelan. Aside from the few examples of direct borrowing, this mostly consists of the use of non-diatonic scales (whole-tone and pentatonic, among others) which suggest slendro and pelog tunings used in gamelan music, or at least scales and tunings which are different from the major-minor system.
4. Timbres and tone colors evocative of the gamelan. The resonating piano is perhaps Western music's closest approximation of the sound of the gamelan. Soft, pedalled, staccato notes, soft seconds, low fifths held in the pedal, and high, fast, ostinato-type figures all suggest aspects of the gamelan's timbre.
5. Textures reminiscent of layered gamelan texture. The most characteristic texture is a low, slow-moving, sustained gong sound, overlaid by a moderately moving melody in the middle range of the piano, and faster-moving figures in the upper range of the piano.

とほぼ一致する<sup>10</sup>。Arndt の条件は〈塔〉の楽曲構成とも一致している。これらの条件を満たした作品がガムラン音楽の影響を受けた作品と考えることは理に合っていると筆者は考える。

Arndt の書籍において興味深い点は、設定した条件のいくつかと特徴が重なる作品であっても、このリストに加えられない作品がある点である。例えば Arndt は Vallas が *Tombeau des Naiades* 《Trois Chansons de Bilitis》(《ビリティスの歌》より 〈ナイアデスの墓〉 1897-1898 作、譜例 8) がガムラン音楽から影響を受けている可能性を指摘することに触れているが、あまり考察を行わずリストから外している[Arndt 1993 p110]。

譜例 8.1 〈ナイアデスの墓〉 1-2 小節

<sup>10</sup> Tamagawa もこれらの特徴が作品内に一つや二つ存在するだけでガムラン音楽の影響を受けていることにはならないとしており、Arndt の「上記特徴を複層的に配置した楽曲構成」という発想と共通したものとすると筆者は考える。

gi - vre, je mar - chais; mes che -  
-veux de - vant ma bou - che se fleur - is - saient de pe - tits gla - çons, et mes san -  
*Toujours pp* *pp*

譜例 8.2 〈ナイアデスの墓〉 3-6 小節

また Hirsbrunner が提示する Pour que la nuit soit propice 《Six épigraphes antiques》(《6つの古代碑銘》)より〈夜が幸いであるために〉 1914-1915 作<sup>11</sup>、譜例 9) について、この作品は Arndt の設定した条件を満たしているように見えるが、Arndt は低音域へのオスティナートの配置、高音域の豊かでないさを理由に外している[Arndt 1993 p141-143]。

それに対し《Images 1》《映像第 1 集》の第一曲 Reflets dans l'eau 〈水の反映〉と第 3 曲 Mouvement 〈運動〉では、どちらも高音域でのオスティナートと内声に配置されたメロディ、そして保続バスの存在によってガムラン音楽からの影響を認めている(譜例 10、11)。

<sup>11</sup> 《6つの古代碑銘》の元となる作品《劇付随音楽《ギリティスの歌》》は 1900-1901 年の作品であり、1900 年パリ万国博覧会の直後に作曲されている。

1

*p*

2

*pp mormorendo*

1

*pp*

*pp*

*poco cresc.*

2

*sempre pp*

*poco cresc.*

譜例 9 〈夜が幸いであるために〉 5-9 小節

Mesuré

*ppp*

*ppp*

*pp doux et expressif*

譜例 10 〈水の反映〉 25-28 小節



譜例 11 〈運動〉 160-166 小節

Arndt の設定する条件には賛同できるのだが、ガムラン音楽に影響を受けたとする作品の取捨選択の明確な基準がいまいち分からない。Arndt は自身の設定した条件を満たすことに囚われているのではないかと考えてしまう<sup>12</sup>。この判断基準の可能性として、〈塔〉の楽曲構成が高音域でのオスティナート、中音域ではゴングに由来するであろうハーモニー、低音域で保続バスが置かれており、その配置が Arndt の念頭にあるのではないかと考える。しかしドビュッシーがガムラン音楽を研究しその特徴を作品に取り入れようとした時、その配置に必ずしも拘ったのだろうか。

## 5. 14 年という不自然さ

ここで、この研究を開始するときから筆者が抱えていた疑問を投げたい。作曲時期の問題である。

ドビュッシーはガムラン音楽に影響を受けた。これは事実なのだろう。そしてどのような変容を経て、〈塔〉にガムラン音楽から受容した特徴が現れるのか、その過程を追うことができるのではないかと考えた。しかし Arndt のリストに従った場合、ドビュッシーは「1889 年パリ万博でガムラン音楽を聴き」その影響を受け、「1890 年に《ピアノとオーケストラのための幻想曲》、1899 年に〈シレーヌ〉の 2 作品」を完成させ、「1903 年に〈塔〉を完成させた」ことになる。14 年もの間にガムランから影響を受けたと考えられる作品は 2 つのみということになってしまうのである。ここに安田の挙げた作品を追加したとしても 1889 から 1891 年の間に 3 作品、1899 年に 1 作品の計 4 作品に留まってしまう。

また 1889 年パリ万博から 1903 年〈塔〉完成までの 14 年という長さにも疑問を感じる。

<sup>12</sup> しかし条件を満たす度合いを緩和してしまうと、今度は際限なく可能性が広まってしまうジレンマもあり、一概におかしいとはいえないことを記しておく。



今日のように手軽に録音ができるような時代<sup>iv</sup>ではなく、ドビュッシーがジャワ島に赴き現地の音楽を聴いたという記録もない。では 1889 年の記憶だけを頼りに 14 年間研究を行ったと考えることになるが、それは不自然ではないだろうか。

この期間の長さに関連して、ゴレアは前述の 1913 年国民音楽協会によるドビュッシーへのインタビューでの発言について、

「ここで注意しなければならないのは、すでに述べたように、この記事が、その印象を受けてから二十五年後に書かれたということである。—略—これらの作品のなかに二十五年前ホンのひとめ見ただけの形式や様式へのある接近が見られるのは事実だ。しかしその影響のあとは、とくに新しい音楽の主唱者たちが時おり言うほど、大きなものでも明瞭なものでもありはしないのだ。」

と述べている[ゴレア 1971 p66]。

しかし筆者は一つの可能性を提示したい。それは「1900 年パリ万国博覧会でドビュッシーが再度耳にしたガムラン音楽が〈塔〉に影響を与えた可能性」である。これについて渕野が興味深いことを述べている<sup>13</sup>。

## 万国博と現代音楽

渕野 昌 (理学教室)

—略—

1889 年のパリ万博はヨーロッパ音楽の 1 つの変革点となった出来事であると評価されることがあります。この万国博覧会ではエッフェル塔が建設されていますが、エジソンの蓄音機や音楽の有線通信による配信など、後に音楽文化に決定的な影響を与えることになる技術革新のデモンストレーションの他、ヨーロッパ以外の文化圏の音楽の(ライブ)演奏が沢山あり、フランスの音楽家たちは、初めて非ヨーロッパの芸術音楽に触れて非常なショックを受けたのでした。その中には、当時まだ 27 歳で、作曲家としての活躍の入口にいたクロード・ドビュッシー(1862~1918)がいました。特に、ドビュッシーはここで実演されたバリ島のガムラン音楽に啓発を受けています。ドビュッシーは 1900 年のパリ万博でもガムラン音楽やベトナムの音楽などを熱心に聞いていて、後年の音楽評論などで、それらの体験を何度も語っています。後年のドビュッシーは、本講義での意味の「現代音楽」の始まりの 1 つとなる音楽語法を確立していますが、その作品には東洋の音楽の多層的な影響が指摘できます。永井荷風や、島崎藤村など、20 世紀の初頭にパリに滞在した日本の文化人の中には、ドビュッシー自身の演奏する音楽会を訪れている人たちがいました。彼等のヨーロッパ滞在記やエッセーなどを見ると、これらの人々は、ドビュッシーの音楽の中に、ただちに東洋的な資質を見出していることが分ります。

—後略—

<sup>13</sup> 2005 年 6 月 22 日に中部大学三浦記念ホールで行われるレクチャー・コンサートについての紹介記事より抜粋。レクチャーコンサートが実際に行われたかは調査できていない。現代音楽に聴く 1  
<http://fuchino.ddo.jp/chubu/kozakura2.pdf>

瀏野によれば、ドビュッシーは 1900 年のパリ万国博覧会で再度ガムラン音楽やベトナムの音楽など東洋の音楽に触れているという。Arndt も「1900 年にパリで別の世界的な展覧会が開催された。そこでは再びガムラン音楽を含む様々なヨーロッパ以外の音楽が発表された。ドビュッシーはもう一度ここを訪れ、1889 年以降、この極東音楽を学ぶ機会を得た」としている。また Arndt は Judith Gautier が 1889 年と 1900 年の 2 つのガムランアンサンブルの違いを強調していることを記している[Arndt 1993 p65]。

今年のガムラン（1900 年）は、1889 年のものとは違っています。数が少なく、より不明瞭でなく、確かに音程がはっきりしていて、より鮮明で、耳にやさしく魅力的です。

また 1900 年 9 月 1 日に発行された Le Figaro 紙にジャワのガムラン音楽が演奏されることを紹介する記事がある<sup>14</sup>。

« Les bayadères de Java viendrontelles à l'Exposition de 1900?.. »

—略—

Eh bien ! la réponse est bonne: Les Javanaises viendront ! les Javanaises sont venues !

C'est au Théâtre Exotique,dans le palais du Tour du Monde, qu'elles dansent au-jourd'hui, entre les colonnes sculptées d'un temple hindou.

"ジャワの踊り子たちは 1900 年の展覧会に来るだろうか？"

—略—

ああ！答えは素晴らしい：ジャワの女の子が来る！ジャワの女の子が来た！

Tour du Monde<sup>v</sup>の宮殿にある Exotica 劇場で、彼女たちは今日、ヒンズー教の寺院の彫刻された柱の間で踊る。<sup>15</sup>

これらから 1900 年に行われたパリ万国博覧会で再度ジャワのガムラン音楽が公演されたことは確実であろう。1900 年パリ万国博覧会ではドビュッシーの《弦楽四重奏》と《選ばれた乙女》の二作品が演奏されており、ドビュッシーが自身の作品が演奏されるパリ万国博覧会でガムラン音楽の公演があることを知り、それに訪れたとしても何ら不自然ではない。そして 1900 年のガムラン音楽の印象から〈塔〉が生まれ、1913 年のインタビューに答えたのではないか。

## 6. 総括と展望

今回の調査から筆者はこのような推測をする。

<sup>14</sup> Le Figaro (Paris) "LES Musiques bizarres à l'Exposition LE GAMELAN JAVANAIS" 1900 年 9 月 1 日発行

<sup>15</sup> 訳：筆者

ドビュッシーはまず 1889 年パリ万国博覧会で初めてジャワのガムラン音楽に触れる機会を得、大きな関心を持った。1889 年パリ万博でドビュッシーが耳にした作品の中には「ガムランモチーフが使われた躍動感のある作品」があった。ドビュッシーはその作品をイメージの源泉として、そしてガムラン音楽の特徴を自身の作品に取り入れる実験作として《ピアノとオーケストラのための幻想曲》、《シチリア風タランテラ（ダンス）》、《垣の列》の 3 作品を生み出した。もしかしたらドビュッシーは 1889 年パリ万博で耳にした他のガムラン音楽から、別の特徴を持つ作品をも生み出しているかもしれない。

次に 1900 年パリ万国博覧会で、ドビュッシーは再度ジャワのガムラン音楽など東洋の音楽と触れる機会を得た。そしてその時に新たな東洋音楽のイメージを得、いわば記憶のアップデートが行われた。そのイメージを元に研究、作曲されたのが 1903 年の《塔》なのではないか。《塔》以降のガムラン音楽に影響を受けたと考えられる作品の中にガムランモチーフが現れず、逆に 1900 年以前のガムラン音楽に影響を受けたと考えられる作品にガムラン音楽の持つ対位法があまり見られないのは、その記憶のアップデートによるからではないか。1900 年パリ万国博覧会がドビュッシーにとって東洋音楽の要素を自身の語法の一つとする過程における、第二のキーポイントだったのではないか。

今回の調査では残念ながら 1900 年パリ万国博覧会でどのような東洋音楽が演奏されたのかを調べることはできなかった。万国博覧会の東洋音楽における先行研究は 1889 年のものが殆どであり、1900 年のものでは公式演奏会で何が演奏されたのかを調べるのがやっとなのであった。アジア各国の展示が「植民地の展示」として行われたため記録自体が少ないという問題も大きい。しかし、1900 年パリ万国博覧会で演奏されたジャワのガムラン音楽をはじめとする東洋の音楽が見つけれたら、ドビュッシーがどのように《塔》を生み出したのか、また当時の他の音楽家や西洋の人々が東洋の音楽をどのように感じ取ったのかを知ることができるかもしれない。

筆者は今後も引き続き研究を進めていく所存である。

---

<sup>i</sup> この展示は植民地政策の正当化としての性格が濃く、文明人である西洋諸国が野蛮である東洋を管理（支配）するという構図であり、今日では「人間の展示」「人間動物園」といった批判が多くなされていることを記しておく。

<sup>ii</sup> 1889 年はフランス革命からちょうど 100 年の年にあたる。そのため 1889 年パリ万国博覧会は革命 100 周年の記念イベントであるとの批判が各国からあがり、西洋諸国が公式の参加を見合わせた。しかしフランス側の熱心な呼びかけから私的に参加する団体が続出する。ジャワ村を展示したのはオランダの経済人を中心とした私的団体『1889 年万博におけるオランダの利益を守る会』である。実際にフランス政府が革命 100 周年をテーマとしたのかは研究者によって賛否が分かれている。例えば平野は「革命 100 周年のイメージを消そうと娯楽性を高めた結果、空前の集客へとつながった」としている。

<sup>iii</sup> 文学作品としてはシャトーブリアンの『パリよりエルサレムへの旅行記』（1811）、ユゴーの『東方詩集』（1829）などが、音楽作品ではダヴィッドの交響的オード《砂漠》（1844）が人々を東方世界に誘った。ダヴィッドの《砂漠》は一大ブームを巻き起こした。19 世紀中には演奏機会に恵まれたといい、1878 年パリ万国博覧会でも公式演奏会で度々演奏されている。

iv エジソンの蓄音機が万国博覧会に展示されたのは 1878 年であるが、一般の人物が手軽に入  
手できるようなものではなかった。

v 「世界旅行」と銘打たれた商業パビリオン。タイやインド、日本風の五重塔などが配置され、  
1900 年パリ万国博覧会で最も人気のある展示となった。

## 参考文献

Arndt, Jürgen

1993 *Der Einfluß der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude  
Debussy* (Frankfurt am Main: PETER LANG)

Brent, Hugh

1997 "Claude Debussy and the Javanese Gamelan"

DeVoto, Mark

2004 *Debussy and the veil of tonality: essays on his music* (NY: Pendragon Press)

Fauser, Annegret

2005 *Musical Encounters at the 1889 Paris Worle's Fair* (NY: University of Rochester  
Press)

Jensen, Eric Frederick

2014 *Debussy*. (New York: Oxford)

Lesure, François

2003 *Claude Debussy Biographie critique suivie du Catalogue de l'œuvre*. (Paris:  
Fayard)

Lockspeiser, Edward

1962 *Debussy: his life and mind Volume1 1862-1902*. (Norwich: Jarrole & Sons)

Lockspeiser, Edward

1965 *Debussy: his life and mind Volume1 1902-1918*. (London: Cassell and Co.)

Mueller, Richard

1986 "Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and beyond" *19th-Century Music Vol.  
10. No.2* (University of California Press) 157-186

Saint-Saëns, Camille

1900 *Portraits et Souvenirs.* (Paris: Société d'édition artistique)

Sumarsam

2013 *Javanese Gamelan and the West* (NY: University of Rochester Press)

Wheeldon, Marianne

2009 *Debussy's LATE STYLE.* (Bloomington: Indiana University Press)

井上 さつき

2009 『音楽を展示する パリ万博 1855-1900』(東京: 法政大学出版局)

井上 さつき

1998 『パリ万博 音楽案内』(東京: 音楽之友社)

岩田 隆

2005 『ロマン派音楽の多彩な世界 オリエンタリズムからバレエ音楽の職人芸まで』(東京: 朱鳥社)

ゴレア, アントワーヌ (Goléa, Antoine)

1971 『不滅の大作曲家 ドビュッシー』 店村新次 訳 (東京: 音楽之友社) [CLAUDE DEBUSSY, (Paris: Editions SEGHERS, 1966) ]

サイード, エドワード.W (Said, Edward W.)

1993 『オリエンタリズム』 今沢紀子 訳 (東京: 平凡社) [*Orientalism.* (U.S. Pantheon Books, 1978) ]

ドビュッシー, クロード・アシル (Debussy, Claude Achille)

1977 『音楽のために —ドビュッシー評論集—』 杉本秀太郎 訳 (東京: 白水社) [*Monsieur Croche et autre écrits.* (Paris: Gallimard, 1971) ]

平野 繁臣

1999 『国際博覧会事典』(東京: 内山工房)

ヒルスブルンナー, テオ (Hirsbrunner, Theo)

1992 『大作曲家とその時代シリーズ ドビュッシーとその時代』 吉田仙太郎 訳 (新潟: 西村書店) [*Debussy und seine Zeit.* (Laaber-Verlag, 1981) ]

安田 香

1999 「1889年パリ万国博覧会におけるジャワの舞踊と音楽について」 『京都大学 東南アジア研究(1999)』 36(4) 505-524

安田 香

2003 「ドビュッシーの1890年前後の作品におけるガムラン・モチーフの扱いについて」 『岐阜聖徳学園大学紀要. 教育学部編 42』 37～51

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) ]

### 参照楽譜

David, Félicien

1845 *Les brises d'Orient* (Paris: Bureau central de musique)

Benedictus, Louis

1889 *Les musiques bizarres à la l'exposition* (Paris: G. Hartmann 1889)

Debussy, Claude

1889 *3 Chansons de Bilitis* (Paris: E. Fromont)

Debussy, Claude

1903 *Estampes* (Paris: Durand & Fils)

Debussy, Claude

1903 *Danse* (Paris: E. Fromont)

Debussy, Claude

1905 *Images 1ere série* (Paris A. Durand 1905)

Debussy, Claude

n.d. *3 Mélodies de Verlaine* (Paris: J. Hamelle)

Debussy, Claude

1915 *6 Épigraphe antiques* (Paris: Durand & cie)

Debussy, Claude

1920 *Fantaisie pour piano et orchestra* (Paris: E. Fromont)

Debussy, Claude

n.d. *DEBUSSY KLAVIERWERKE X FANTAISIE POUR PIANO ET ORCHESTRE*  
*Ausgabe für 2 Klaviere* (Frankfurt, Leipzig, London, New York: Peters)