東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

C. ドビュッシーの《海》研究序説：第1曲を中心に

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1999-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 沼野, 雄司 メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/788

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

C. ドビュッシーの《海》研究序説——第1曲を中心に——

The 1st movement of Debussy's "La mer":
It's structure, program, and representation.

沼　野　雄　司

拙論は，C. ドビュッシー（1862〜1918）の《管弦楽のための3つの交響的素描「海」》研究の第一歩として，作品をめぐる基本的な情報を整理し，且つその特異な性格を明らかにするためのいくつかの入り口を示すことを目的としている。まず最初に《海》の成立経緯と版問題について観察した後に，譜例を用いながら第1曲の音響構造をたどり，楽章内の素材連関を図示する。続いて，カミーユ・モークレールの小説「サンギネールの美しい島々」と音楽の関連について触れた後に，この作品における海の描写について考える。

1　作品成立の経緯と2つの版

1-1　作曲の経緯

ドビュッシーは1903年の9月12日，ブルゴーニュ地方のヨンヌ県に属するビシャン Bichain という村からパリに向けて，以下のような2通の手紙を書いている。

> (……) 私は次のような3つの交響的素描に取りかかっています。これは第1曲「サンギネールの島々の美しい海」，第2曲「波の戯れ」，第3曲「風が海を踊らせる」というもので，全体としては『海』というタイトルを持っています。実は，私がかつて水夫としての経歴を望んでいたことを，そして単なる偶然によってその方向が変わってしまったことを，あなたはおそらくご存じないと思います。それでも，私は海に心からの情熱を保ち続けてきました。
> あなたは，大洋がまさかブルゴーニュの丘にうち寄せる訳はないと言うでしょう！　そしてこれがアトリエの中の風景に似ることになるだろうとも！　でも，私は数え切れない想い出を持っているのです。私が思うに，現実はとても魅力的なだけに，想像力をあまりにも強く押しつぶしてしまうような傾向があるのではないでしょうか。[Debussy1980：129]

> (……) 以下を見てどう思われますか。
> 《海》 I サンギネールの島々の美しい海　II 波の戯れ　III 風が海を踊らせる
> 私は数え切れない想い出によってこの曲を書いており，そして，これを当地で書き終えたいと考えています。きっとかなり変だと思われるでしょうね！　海を踊らせる風は，Bel-Ebat[1] の樹木は傷つけないでしょうか？ (……) [Debussy1927：14]

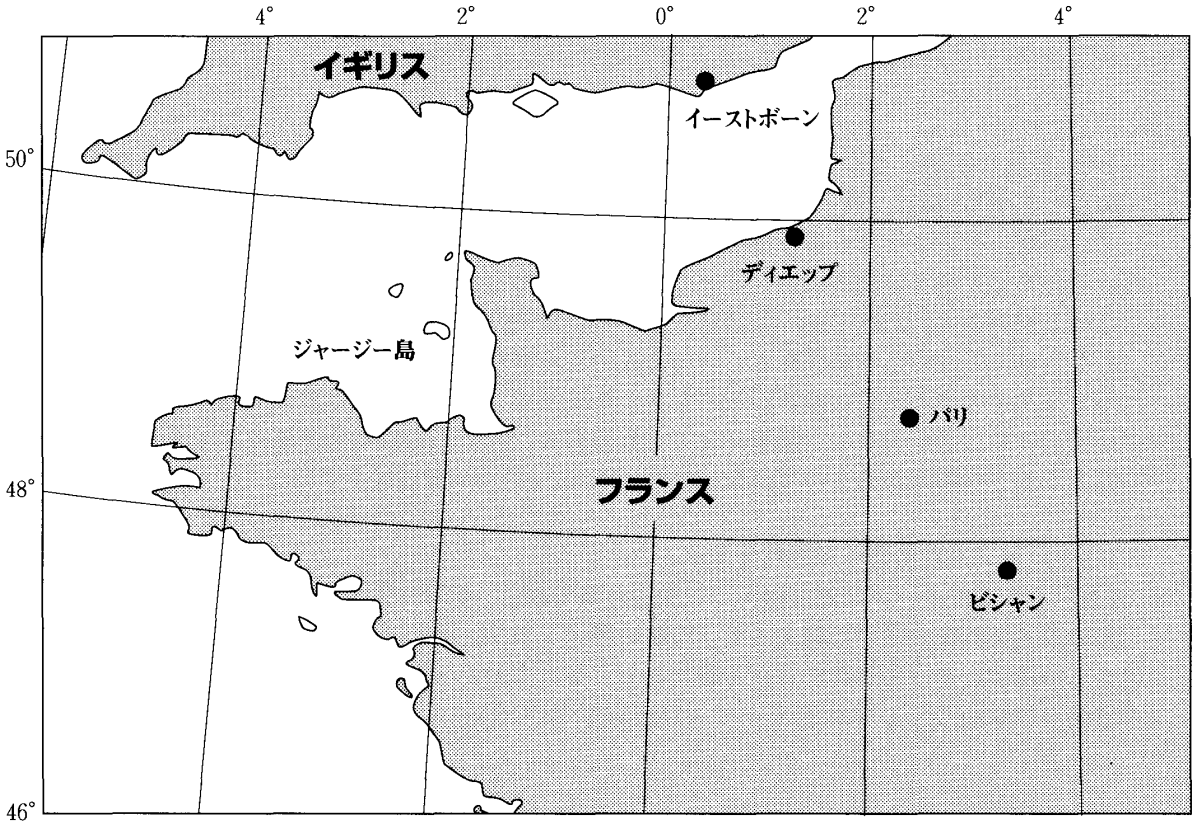
前者は指揮者／作曲家のアンドレ・メサジェ André Messager に，そして後者は出版社を

経営するジャック・デュラン Jacque Durand に宛てたものである。ドビュッシーの書簡集の中に，最初に《海》のタイトルが現れるのは，この一月ほど前にあたる8月，やはりデュランに宛てた手紙の中だが[2]，具体的な楽章構成について述べているのは，これらが初めてである。

面白いのは，何れの手紙においても，ドビュッシーが自分のいる土地と海の地理的隔たりに言及していることである。妻リリーの実家があったビシャンはパリの東南部に位置し，海からははるかに遠い（地図参照）。彼はわざわざパリからこうした土地に出向いて，海に関する音楽を作曲することを，幾分気にしていたのだろう。とりわけメサジェへの手紙では，自分が幼い頃から海に強い愛情を抱いており「数え切れない想い出　innombrables souvenirs」（全く同じ表現が両方の手紙に現れる）によって作品を書いていること，そして，むしろ現実は想像力の邪魔にさえなりかねないことを，どこか言い訳のように強調している。

こうして作曲が進められた《海》は，しかし，ビシャンで完成を見ることはなく，2年間に渡ってドビュッシーの手にとどまることになるが，奇しくもその過程の中で作曲者自身が全く予想もしなかったような形で，現実の海と深く関わるようになる。

きっかけは，パリに帰還した後の1903年末，ドビュッシーが教え子ラウール・バルダックの母親，エンマと出会ったことにあった[3]。パリの社交界ではひとかどのアマチュア歌手として知られた彼女は，あのフォーレが《優しき歌》を献呈するほどの才女であり，若き日のシャルル・ケクランがその伴奏ピアニストを務めることもしばしばであったという［Dietschy：



フランス北西部及びイギリス南東部の地図

129]。バルダック家に招かれるようになったドビュッシーは，彼女と急速に惹かれ合っていく。

そしてついに1904年の7月14日，彼は書きかけの「海」のスコアを鞄に入れ，エンマと共に，駆け落ち同然でジャージー島へとわたった。ジャージー島は，イギリスとフランスの間に位置し，面積にしておよそ117平方キロメートルというチャネル諸島中最大の島である（地図参照)。二人は，この島の中心地サン・エリエのホテルにおよそ一ヶ月滞在することになるが，ドビュッシーがここからデュランに宛てた手紙では，海の美しさと島の生活の解放感が生き生きとした筆致で述べられている。

> ……海は私にとって，とても美しいものですし，あらゆる装いを見せてくれます。私はいまだに陶然としています（マノンの少々ばかげた歌のようですが)[4]。[Debussy1927：19]

続いて2人は8月になるとジャージー島から，ノルマンディー地方のディエップへと移った(地図参照)。9月初めのデュランへの手紙では「私は《海》をここで終えようと思っているのですが，オーケストレーションは激しく動揺し，変化しています……まるで海のように！」とある［Debussy1927：21]。この手紙などから，おそらくはビシャンとパリで《海》の骨組みはほとんど完成しており，ジャージー島とデュエップではもっぱら，オーケストレーションに手を入れていたことが想像される。

しかし，逃避行を経て9月の末に2人がパリに帰った翌月，ドビュッシーは，妻リリーの自殺未遂という人生最大の危機に直面することになる。幸いにして彼女は一命をとりとめたものの，レジオンドヌール勲章を持つ大作曲家の無責任きわまりない行動に対して，世間の非難は集中した。この事件によって彼は，ピエール・ルイス Pierre Louÿs やメサジェといった多くの親しい友人を失うことになるが，しかしそうした中でも《海》のスコアは，少しずつ前進を続けていた。デュランに宛てた1905年1月5日付けの手紙で，彼は第1楽章のタイトル変更を申し出ている。

> 《海》の第1部について以前お知らせしたタイトルですが，「海の夜明けから真昼まで」という方がよくはないでしょうか［Debussy1927：23]。

後に触れることになるが，全体がほぼ完成に近づいたこの時点で，第1楽章のタイトルが変更されていることは，きわめて重要である。続く2月の月曜日（詳細な日付は不明）の手紙では「遅くとも土曜までには，第3部の総譜をお持ちできると思います」［ibid：25］とあり，ようやく3月5日に総譜が完成した[5]。翌3月6日には「ご安心ください，《海》が完成しました。」と晴れがましい口調で，仕事の完了をデュランに告げている［ibid：26]。この後，ドビュッシーはすぐさま，ピアノ4手用の編曲にとりかかった。

ちなみに，この1905年の夏には，ドビュッシーは妊娠中のエンマを伴って，イギリスのイー

ストボーンに滞在している。イーストボーンは，ちょうどデュエップの対岸に位置する港町で(地図参照)，《海》の4手版の校正はこの地で行われた［ibid：30］。

このように，彼は生涯でも最も波乱に富んだ数年を，《海》のスコアと共に過ごしたのだった。生涯にわたってパリで活動を続けたドビュッシーが，この1903～1905年の間には私生活の混乱のためにジャージー島，そしてデュエップという，実際に海に面した土地で仕事を進めていたことは，偶然ながらも興味深い[6]。

骨組みこそビシャンとパリで作られたとはいえ，仕上げの段階で存分に接した現実の海は，《海》に何らかの影響を与えているのだろうか。

1-2　初演と再演

作品が完成後ほどなくして，デュラン社から《海》の総譜が出版された。この初版の表紙には作曲者自身のたっての希望により，葛飾北斎の「富岳三十六景」から「神奈川沖波裏」が使用されている[7]。そしてこの年の秋，10月15日に，C. シュヴィヤール Camille Chevillard の指揮によって，《海》は初演された[8]。

しかし，練習の段階で既に，ドビュッシーはこの指揮者に戸惑いを感じていたようである。1905年10月10日（本番の5日前）のデュラン宛の手紙では「……あなたにはお分かりになると思うのですが，私はくたくたに疲れてしまいました。彼［シュヴィヤール］は，猛獣使いにでもなるべきでした。」と，その芸術性の低さを嘆いている［Debussy1927：36］。果たして，初演の評はあまり芳しいものでは無かった。

その後，《海》は長らく再演の機会を持たなかったものの，ようやく1908年の1月12日に，コロンヌ Edouard Colonne とその管弦楽団がこの作品を採り上げることが一旦は決定する。しかし，おそらくは作品の演奏に困難を感じたのか，その練習中に彼はプログラムからこの作品を外すことを決定し，その代わり翌週の19日にドビュッシー自身に指揮をするよう提案したのだった[9]。これを受け入れたドビュッシーは，1月19日と26日にコロンヌ管弦楽団と演奏会を行ない，幸いにして好評を博した。その後，このコンビはイギリスやイタリアなどへも演奏旅行に出かけ，《海》は急速に名作としての地位を確立していくことになる。

1-3　1905年版と1909年版

ドビュッシーがタクトを握った再演は，大きな副産物を産み出した。おそらくは自身が演奏することによって初めて明らかになったオーケストレーションや記譜法の問題点を，彼は1909年の改訂版で修正したのである。ここでは1905年の初版と1909年の改訂版との相違について，簡単に触れておきたい[10]。

この1909年の改訂版は，管楽器の重複具合を微修正した部分，そして細かいダイナミクスを修正した部分にくわえて，明らかに聴取し得る相違点がいくつか存在するが，ここでは特に目立つ3点を選んで観察する。これらは現在においても演奏によって，両版に由来する音響上の

相違となって現れることがあるので，容易に見過ごすことができない[11]。

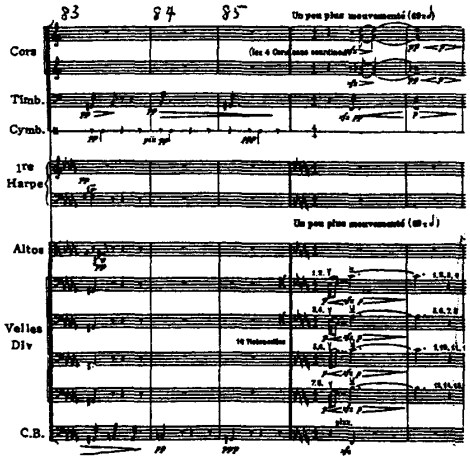
①第１曲，練習番号９の直前

譜例１と**譜例２**を見比べてみれば分かるように，1905年版では２小節を要している箇所が1909年版においては１小節にまとめられている。この部分は，実際の演奏ではいくぶんテンポが緩やかに落とされるのが普通だから，見た目ほど大きな違いが生じる箇所ではないながらも，時間がほぼ静止してから新しいセクションに入るか（1905年版），音楽の流れがとぎれることなく新しいセクションに入るか（1909年版）という点においては，曲全体の設計に少なからず影響を与える部分であろう。また，このために1905年版の方が，第１曲全体の小節数が一つ多いことになる。

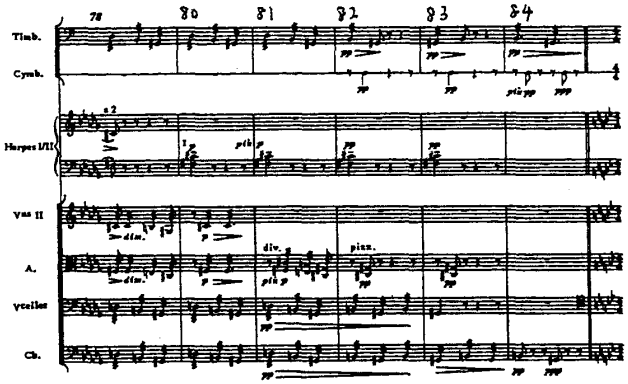
②第３曲110～111小節

これは楽器法の変更であるが，その結果として旋律の輪郭が微妙に変わってくる箇所である。**譜例３**と**譜例４**を参照すれば明らかなように，1905年版ではフルートのａ音とｈ音がそのままのオクターブで２分音符へと連結されているのに対して，1909年版では，この２音がオクターブ下へと動き，さらに４分休符が挿入されている。また，それに伴ってオーボエとクラリネットも1909年版ではオクターブ上へ移行する。おそらくは管弦楽法に，より多彩な変化を

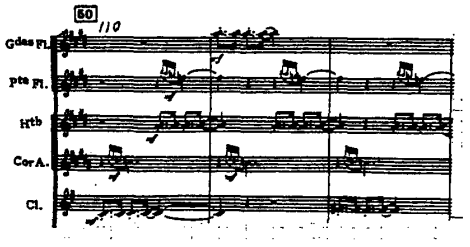
譜例１（1905年版）



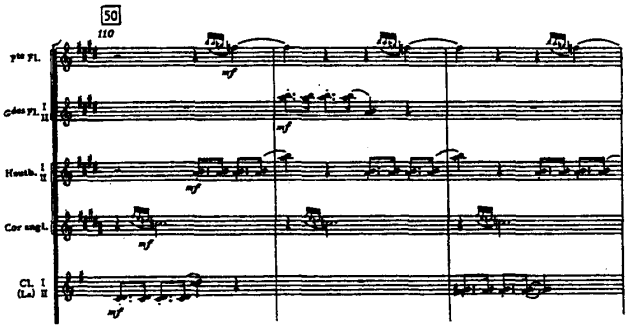
譜例２（1909年版）



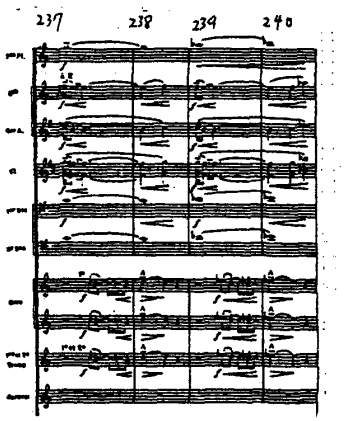
譜例３（1905年版）



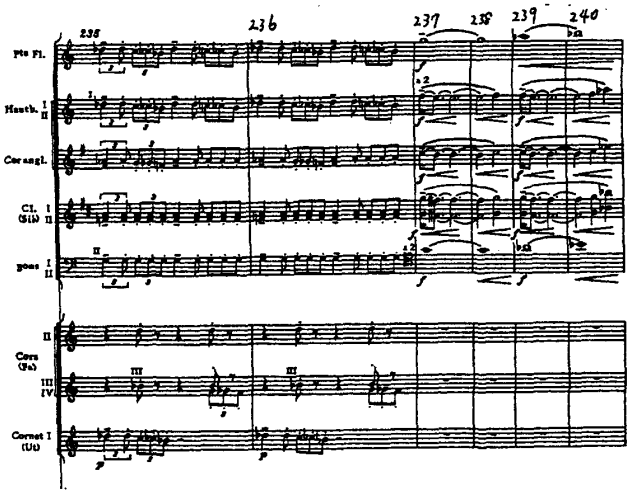
譜例４（1909年版）



譜例 5 （1905年版）



譜例 6 （1909年版）



付けようとしたものだと思われる[12)]。

③第 3 楽章237～244小節

この 2 つの版の最も大きく，且つ有名な相違である。**譜例 5** と **6** を比較すれば明らかなように，第 3 曲終盤の地点において，1909年版では金管群が完全に全休止しているのに対して，1905年版ではこの部分に派手なファンファーレが挿入されていた。初稿自筆譜を見ると，金管群のファンファーレがはっきりと記されているのがわかる[13)]。また，このファンファーレは，自筆簡略譜[14)]には見あたらず，初版譜が完成する直前に挿入されたと推定されている[Howat：65]。

これら 3 つの相違は，素材や全体の構成にかかわらないという意味ではそれほど大きなものではないが，先に述べたように，実際の演奏においては各オーケストラの伝承するパート譜，および指揮者の意向などによって，いずれかが選択されている[15)]。

2 《海》第 1 楽章の構造の概略

今まで，《海》が成立する経緯とその周辺の問題を扱ってきたが，ここでは作品から第 1 曲「海の夜明けから真昼まで」を選んで，その構造について分析を加える。この分析は次章で扱う，楽章タイトルの変更問題とも関連している。

2-1 第 1 楽章の構造

《海》の分析として最もよく知られているのはジャン・バラケの1962年の論文「ドビュッシーの《海》――あるいは開かれた形式の産出 La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes」である[16)]。この論文は，細かいモティーフが変容する中で「自己生成的」に音楽が紡がれていく《海》の手法を論じたものであるが，本章の分析では随時バラケの分析を参考にしながらも，彼の用語法に依ることなく，全体の構造を見渡すことにする。なお，小節数は全

て1909年版を参照している（前述の通り，1905年版とは小節数が一つずれる）。

楽章全体をバラケは大きく「導入部」「主要部」「結尾部」の３部分に分けた上で，さらに主要部を２つに区分している。これはきわめて分かりやすく妥当な区分であり，実際，他の論者もほぼ同様の分析を行っている[17]。以下本論文でもこの区分に従って，音響を観察する。

●「導入部」冒頭〜30小節（譜例７を参照）

まずコントラバスのｈ音の上で，ハープのオクターブがfis音とgis音の間を揺れ動き，さらにcis音が導入される。譜例を一見して分かるように，この部分はｈをペダル音にした５度の堆積によって構成されているが，これらの音は水平方向にも分散して使用され，導入部全体において支配的な役割を果たすことになる。

６小節目になると，逆付点リズムによる２度上行があらわれる。波のさざめきのような，この動機ｘは楽章全体を通して様々なかたちで展開される重要な動機である。

そして練習番号１からは，コーラングレと弱音器付きのトランペットによって，ｃ音から始まるエオリア旋法による「主題Ｉ」が奏される。ここまでｈのペダル音の上に音響が構築されてきたことを思えば，このｃエオリア旋法は意表を付くものだが，しかしｃ音は，先の動機ｘが収斂する場所において下行変位されていた音であり（全体をホ長調として捉えると，第６音の下行変位にあたる），周到に準備されたものと言える。ちなみにこの「主題Ｉ」は，後の第３楽章でも中心主題のひとつとして活躍することになる。

やがて練習番号２では，先の５度の堆積から導かれた４音が水平・垂直に重ねられて，大きなクライマックスを作るが，ここでもいたるところで動機ｘがこだまのように響いている。この序奏部全体は旋律Ｉを中心にして緩やかなアーチ構造をとっていることに注意しておきたい。

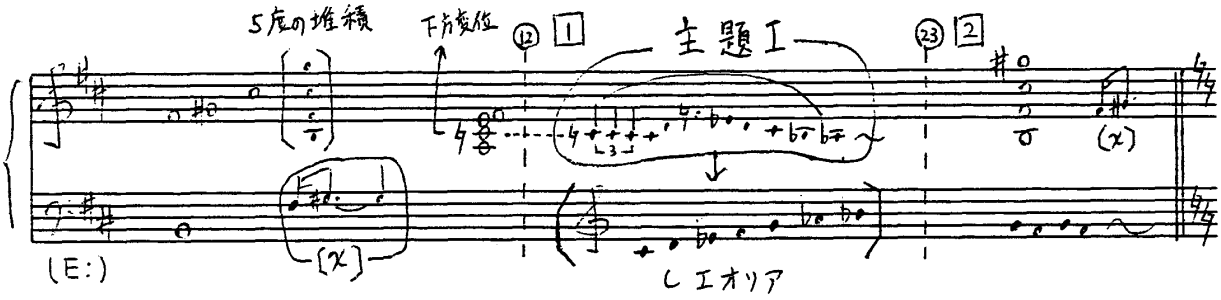
●「主要部Ｉ」31小節〜83小節まで（譜例８を参照）

31小節目からは音情景が一変する。♯２つの調号から，一気に♭５つの調号へ鮮烈な「転調」を遂げることによって（実質的にはホ長調→変ニ長調，すなわち増２度［短３度］下へ移行），新しいセクションに入ったことをはっきりと伺わせる。この部分ではまず，明らかに波を思わせるモティーフが弦の伴奏形にあらわれるが，この伴奏形は，第２ヴァイオリンとヴィオラの16分音符による「波」を，３連符を基調にしたチェロが支えるという多層的なリズム構造が特徴である。後に述べるように，この部分は「海」の表現としては典型的なものの一つと言えよう。

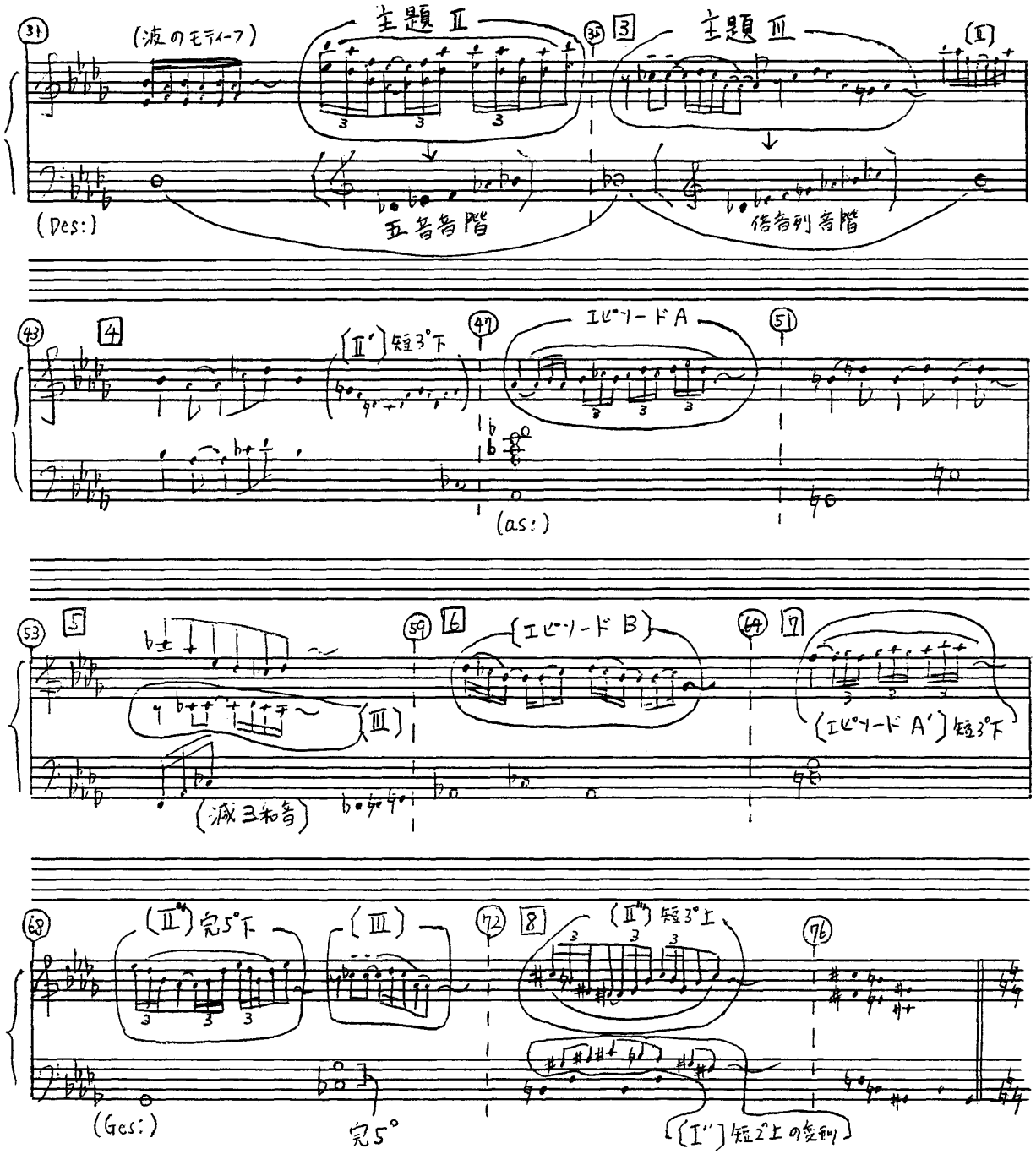
チェロの３連符音型は，一瞬の後に，ゆるやかに木管群の「主題II」へと発展していく。この主題IIはDes音を基盤にした五音音階によるが，これは先の序奏部における５度の堆積との関連を指摘することも可能かもしれない。

さらに，続く練習番号３からは，desを基音にした倍音列音階による「主題III」が，ここに

譜例 7


5度の堆積
下方変位
主題Ⅰ
(E:)
(x)
エオリア

譜例 8


(波のモティーフ)
主題Ⅱ
主題Ⅲ
(Ⅰ)
(Des:)
五音音階
倍音列音階
(Ⅱ') 短3°下
エピソードA
(as:)
エピソードB
(Ⅲ)
(減3和音)
(エピソードA') 短3°下
(Ⅱ") 完5°下
(Ⅲ)
(Ⅱ''') 短3°上
(Ges:)
完5°
(Ⅰ'') 短2°上の変形

組み合わされる。頭に休符を伴って，ces 音から始まる主題IIIは，楽章を通して 3 回出現するが，驚くべきことに一貫してこの音高（移行形）でしか現れない。これは倍音列音階（リディア旋法とミクソリディア旋法の混合）の多義的な性格を利用したものであり，des 音あるいは ces 音をピボットとして，毎回異なった背景の中から，思わぬ形で浮かび上がってくることになるわけである。これは第 1 曲の素材群に関わる作曲プランの中でも最もユニーク且つ重要なものといってよい。

続く練習番号 4 ～ 9 までは，それまでに提示された素材群が，様々な形で重ねられて，全体としてはいわば展開部的なおもむきを呈している。

まず，先の倍音列音階は，オーケストラ全体に波及して，練習番号 4 の地点で全声部を巻き込んだ大きな揺らぎとなってあらわれ，すかさず倍音列音階の g 音を利用して，内声部での主題II（元の主題IIよりも短 3 度下にあたる）の装飾を挟み込んでいく。この前後での素材の連結の鮮やかさは，ドビュッシーの作品中でも白眉と言い得るものであろう。

そして続く第47小節からは，ces 音を媒介にして as-moll に転じ，フルートの滑らかな旋律があらわれる。この箇所は楽曲が始まってからほとんど初めて，完全に調が確定できる地点であり，エピソード的な場面転換の性格を強く持っている（「エピソードＡ」）。

練習番号 5 に入ると，やはり倍音列音階による弦楽器の下行アルペジオの中からホルンによる旋律IIIが登場する。この 2 回目の出現では，低弦が減三和音［f, as, ces］を構成しているが，これらは全て des を基音にした倍音列音階の構成音。また先の下行アルペジオも，音型だけをみれば完全に Ces-dur の色合いを持っているが，バスで f 音が強く響くことによって，倍音列音階としての性格を帯びることになる。

練習番号 6 では再び強く as-moll に傾斜して，新しいエピソードＢが現れた後，練習番号 7 からは，再びエピソードＡの展開的な部分へ入る。

やがて練習番号 7 の後半になると，旋律II（5 度下）と主題IIIが交互にあらわれて，緊張度を高めるが，この 3 度目の出現では，主題IIIは ces-ges の空虚 5 度の上にのせされている。

さらに練習番号 8 に入ると，旋律IIは cis から始まる短 3 度上の形に移行されて，トランペットによる旋律Ｉ（短 2 度上の変形）が，ここに合成されて，セクション全体のクライマックスに到達する。やがて曲は，旋律IIの断片を響かせながら，静まっていく。

この主要部Ｉ全体は，旋律IIを両端に置いた，ゆるやかなアーチ構造を成している。

●「主要部II」84小節〜121小節（譜例9を参照）

86小節からは，さらに全く異なったセクションへと入る。練習番号9から導入される主題IVは，複付点による2度上行（冒頭のx動機の発展形），そして付点を含む3連符のリズム（動機y）によって構成されている。全体は調号通りにはっきりとしたB-durの響きを持っており，局面が新しい段階に入ったことを示している。ここから練習番号13までは，旋律IVの展開ないしは変奏のような形で曲が進んでいくことになる。

この主題IVは，動機yの助けを借りて次々に形を変えていくが，やはり単なる展開にとどまらない様々な工夫が凝らされている。例えば105小節以降に入ると動機yは上下行するアルペジオへと姿を変え，旋律IVと垂直に配置されて，土台を支える役割を果たすようになるのである。この幅広いアルペジオは，やはり「海」の描写を強く感じさせる部分であろう。

練習番号12になると，このアルペジオの上に主題I（原型の長2度下）が重ねられて，旋律IVが支配的なセクションの終わりを告げる。さらに練習番号13からは，2種類の全音音階を用いた混沌とした響きがあらわれて，次のセクションとの橋渡しを行う。

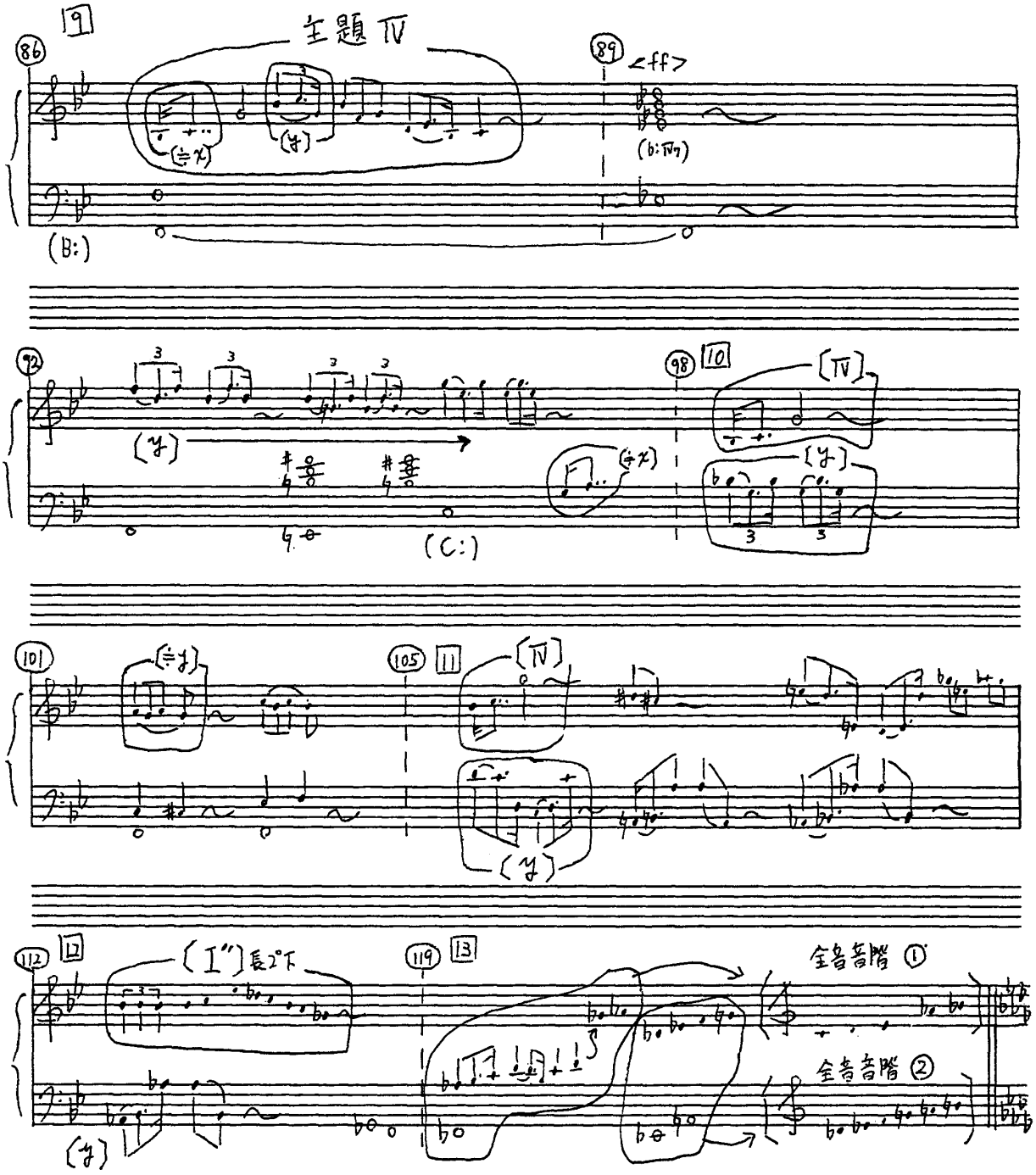
この主要部IIは，今までとは異なりアーチ型の構造は持っておらず，主題IVを中心にした変奏曲的な原理による部分といえる。

●「結尾部」122小節〜楽章終わりまで（譜例10を参照）

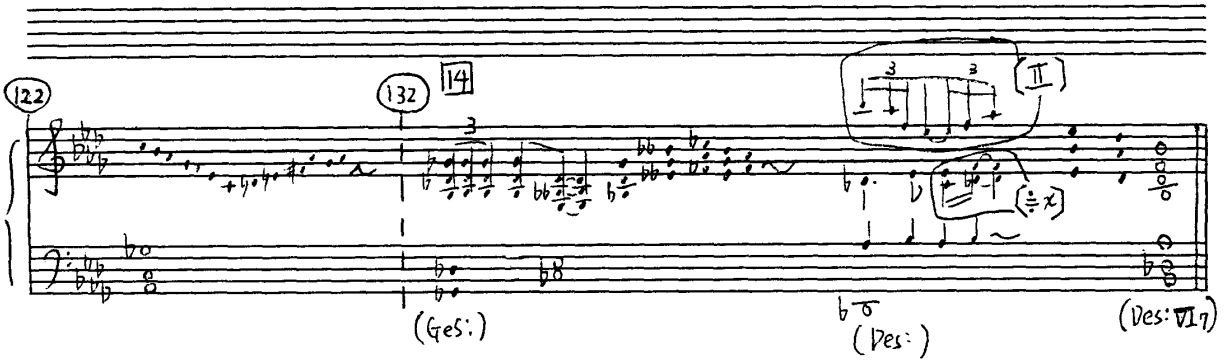
122小節に入ると，音楽は4分の6拍子による緩やかなテンポに変貌し，コーラングレと独奏ヴァイオリンのユニゾンによる挿入句的な旋律が現れるが，この部分は終結部直前の小休止といった印象を与える。

続いて，楽章のコーダであり，そして第3楽章で再び現れて楽曲全体のコーダともなるホルンの3連符によるパッセージが登場する。Ges durを基盤にした平行和音で構成されたこのコーダ音型はクレッシェンドを伴って，最後の練習番号15へと突入する。この部分に至って，木管群には主題IIが再び現れ，動機xを伴う金管群の上行音階と垂直に重ねられることになる。そして第76小節と同様に，平行5度・8度で下行した後にDes-durのVI_7の和音で，楽章を閉じる。

譜例 9



譜例10



2-2　全体の見取り図

ここで改めて，全体の構造をまとめると次のようになろう。

(序奏部)

1		h音をペダル音に持つ5度の堆積＋X動機
12	1	主題Ⅰ（cエオリア旋法）
23	2	5度の堆積＋X動機

(主要部Ⅰ)

31		波の伴奏形にのせた主題II（des音を基にした五音音階）
35	3	主題III（des音を基にした倍音列音階）
43	4	倍音列音階の展開
47		as-mollによるエピソードA
53	5	主題III＋f音の上に構成された減三和音による伴奏部
59	6	as-mollによるエピソードB
64	7	エピソードAの展開
68		旋律II（完全5度下）＋旋律III
72	8	旋律II（短2度上で変形）

(主要部II)

84		旋律IVの導入
86	9	旋律IV（動機Xが複付点になったもの＋動機Y）＋動機Yによる展開
98	10	旋律IVをさらに展開
105	11	旋律IVを，動機Yによる上下行アルペジオと垂直に重ね合わせた展開
112	12	旋律Ⅰ（長2度下）＋伴奏部はYによるアルペジオ
119	13	全音音階による混沌部分＋伴奏部は途中までYによるアルペジオ

(結尾部)

122		コーラングレ＋ソロ・ヴァイオリンによるエピソードC
132	14	ホルンの平行和音によるコーダ音型
136	15	旋律II（原型）＋動機Xを含む上行音型

《海》第1曲は以上のような構成をとるが，全体を既存の形式原理の型に当てはめることは困難である。また，旋律IVが登場する84小節の前後で（主要部ⅠとIIの継ぎ目），曲全体は大きく2分されていると考えられよう。前半の序奏部と主要部Ⅰが内部でアーチ型の構成をとる一方で，主要部II以降は変奏曲的な構成を持っていることも，この地点における逆行不可能な溝の存在を証明している。

ただし，ユニークなのはそれぞれのセクションが主題Ⅰ～IIIによって連結されていることである。いわば，これらは「楽章内での循環主題」として――主題ⅠとIIは様々な音高に移行さ

れて，そして主題IIIは常に同一音高で――随所に顔を見せるのである。また，動機xは前半部と後半部の素材を連結する役割を果たしている。こうして素材群は何度か回帰しながらも，周囲との関係を常に変化させることになる。

以上のように，第1曲全体を通してソナタや3部形式の論理とは別の力学が働いていることは明らかだが，ではドビュッシーの付したタイトル通り，これは「海の夜明けから真昼まで」を，時間軸に沿って描写したものなのであろうか。そのように解釈することも十分に可能ながら[18]，しかし先の作曲の経緯について触れた箇所で述べたように，この楽章には，完成間近にいたるまで，全く異なったタイトルが付けられていた。

3 「サンギネールの島々の美しい海」

《海》第1曲の原題「サンギネールの島々の美しい海 Mer belle aux îles Sanguinaires」が，カミーユ・モークレール Camille Mauclair (1872-1945) によって1893年に発表された短篇小説のタイトルと同一であることは，かねてから指摘されてきた。この小説の内容はマリー・ロルフの1987年の論文を除けばほとんど検討されてこなかったが，第1曲の音楽構造を考える時，小説との関連の有無は，決して見過ごすことにできない重要な問題であるように思われる。以下，主にロルフの論文を参照しながら，両者の関係について考えたい。

3-1 モークレールとドビュッシー

モークレールは，ドビュッシーとほぼ同時代に活動した批評家・詩人で，代表的な著作には印象派についての先駆的な書物『印象派――その歴史，美学，画家たち――』などがある[19]。当時の詩人や画家，音楽家たちと交流が深かった彼は，マラルメによる有名な「火曜会」にもしばしば出席していた。彼が，このサロンでの出来事を基にして書いた小説「死者たちの太陽」の中にはシャルパンティエ，ショーソン，そしてドビュッシーとおぼしき人物が仮名で登場するというが，この中でも最も親交が深かったショーソンは，後にモークレールの詩をテクストにしていくつかの歌曲を書くことになる[20]。

おそらくこうした人脈から考えて，モークレールとドビュッシーは早い時期から接触を持っていたと推察される。しかしながら，残された資料の上でこの二人が交錯するのは1893年，すなわちモークレールが「サンギネールの島々の美しい海」を公にした年のことである。

この年に初演されたメーテルリンクの戯曲「ペレアスとメリザンド」を観て感銘を受けたドビュッシーは，そのオペラ化を思い立ち，友人を通して原作者に許諾の可否を問う手紙を送った。音楽にはあまり造詣の深くなかったメーテルリンクは，ドビュッシーという作曲家が信頼するにたる人物なのかどうかを判断できず，知人のモークレールに調査を依頼したのだった。こうしてモークレールはピエール・ルイスと共に，ドビュッシー家を訪れたという。

この時の訪問に関するモークレールの述懐には，やや曖昧な部分もあるのだが［Rolf1987：

12]，しかしながら，ドビュッシーがやがて「ペレアス」をオペラ化したことは事実であり，この時期に何らかのかたちで二人が出会っていたことは間違いないと思われる。さらに，ドビュッシーがモークレールの詩や評論に対してどのような評価を下していたのかは定かではないものの，問題の短編小説，すなわち「サンギネールの島々の美しい海」を彼が読んでいた可能性はきわめて高い。というのも，この短編小説が掲載された「エコー・ドゥ・パリ」(1893年2月27日号）を当時ドビュッシーは好んで講読していたからである[21]。

3-2 「サンギネールの島々の美しい海」

ロルフの論文の末尾には，この小説が原文のままで添付されているのだが，その内容はきわめて寓意的な感触を残すものである[22]。本来は筋書き自体ではなく，主にその詩的な表現に魅力あるというタイプの小説ながらも，ここでは紙数の都合から概略のみを記すことにする。

「我々」の一行は，地中海を航海する途中で不吉な嵐に出会う。その時に姿をあらわしたのが，まだらに錆びた岩を持った，「凝固した血のような」ピラミッド型の3つの島，サンギネール島であった。一行はまず第1の島にたどり着き，冒険者としての興奮を感じながら，島へと足を踏み入れる。空と地面は不思議に赤く染まっており，時間を超越したかのような印象を与えた。急傾斜を登ると，そこには豊かな果樹園が開けていた。花が咲き乱れ，シュロの葉が茂っている。再び眼に映る，鮮やかな赤色。やがて住民たちが現れるが，男も女も皆，若く美しい。そして彼らは，異常ともいえる知識欲を持っていた。質問責めにあった「我々」は疲れ果ててしまい，次の島へわたることを決意する。別れ際に「我々」は，島を覆う鮮やかな赤色の原因と，島の名前について，住民に問いかけてみる。彼らは，赤色の原因は分からないが，おそらく次の島の人々は知っているのではないかという。ただ，他の島とは互いに全く交流がないので，それ以上詳しいことは分からないとも。さらに，この島の名前は，敢えていうならば「知識」だと答える。一方，「我々」は心の中でこの島に「熱」という名を与えて，去っていく。

第2の島に着くと，不思議にも，一行は先の熱が急速に冷めていくのを感じた。穏やかな木々や，落ち着いた住人たちの物腰のせいのようである。彼らは先の島の住人に比べると，熟年といった印象を与え，やや物憂げに見えた。しかし，おそらくはほぼ同世代にあたる「我々」はこの島で，どこか故郷のような懐かしさをも感じ，同時に若い情熱を失う哀しさを予感する。この島でも赤い色はいたるところに見いだせるのだが，その赤は朝日のそれではなく，いわば夕空の赤なのであった。彼らは呆然と島を去ることを決意する。「我々」が，再び住人たちに同じ質問を投げかけると，彼らは先と全く同じく，赤色の理由は説明できないが，第3の島に行けば分かるのではと云い，さらにこの島の名前を「疑い」だと答える。一方，「我々」はこのメランコリックな島に「頭痛」という名をつけて海を進んでいく。

第3の島は，全く様相が異なっていた。木々は萎れており，全てが廃れた印象を与える。

島を覆う赤い色はすっかり錆び付いたような色合い。出会った住人たちは年老いて無気力であり，瞳は死人のようである。彼らは全てが無益だと確信し，何もかもを軽蔑しているのだった。「我々」は住人に先と同じ問いを繰り返してみる。老人は，この島は「確信」あるいは「嫌悪」の島だと云い，さらにサンギネール島の赤い色合いは，それぞれの島の住人の心から流れる血の色だと答える。この第3の島では，血は既に黄土色へと変色を始めており，すなわち彼らは肉体を放棄する瞬間へと向かっているのであった。

航海者たちは，ここにいたってようやく全てを悟る。たどり着いたこの島で出会った彼らの姿が，自らの運命そのものではないのかと。ここは年老いた「皺の島」なのだ。急いで船に戻ろうと海へ向かった彼らの目に映ったのは，静かな流れが船を漂流させる様子だった。彼らは絶望の中で，自らを運命の玩具として哀れみ，神によびかける。もはや赦しも再出発もないのか？　我々は永久に甘い霧や，海草と髪の絹のような広い海の身震いを放棄して，この醜い赤の島にとどまるのか……？

以上のように，小説全体は人間の精神的，肉体的な老いを，3つの島の航海と結び合わせた寓意的な構造を持っている。しかし，この小説を一読して感じるのは，ドビュッシーの《海》第1曲とは，全体の色調があまりにも異なることである。小説の中では「サンギネール Sanguinaires」という語と「血 sang」という語が響き合い，随所に散りばめられた様々な「赤」が，不吉な情景を醸し出していた。また第1の島から第3の島へ至る道程は，絶望的で救いのない印象を与える。一方で，ドビュッシーの《海》第1曲から，そうした悲惨な印象を受ける人は稀であろう[23]。

3-3 《海》第1楽章との相似？

では，ドビュッシーの《海》第1曲は，この小説と全く関係が無いのだろうか。もしもそうだとすれば，同じタイトルを付したのはなぜなのか。

バラケは，ドビュッシーがモークレールの小説を楽章タイトルに借用したのは，単にタイトルの性格そのものにあり，サンギネール Sanguinaires とメール mer という発音の類似，さらにはベル belle，とイル Iles という類似が彼の興味を惹いたのだという［バラケ：229］。

ロルフも指摘するように，この説はドビュッシーが1891年に書いた歌曲「海は伽藍よりも……La mer est plus belle...」との関連を考慮に入れると，十分に信憑性がある。というのも，ヴェルレーヌの詩によるこの歌曲のタイトルとモークレールのそれとは“mer”と“belle”という2語が共通しており，さらには優しさと残酷さが同居する海の多様な性格を描いているという点でも，奇妙な相似を示しているのである。モークレールのタイトルがドビュッシーの興味を惹いたことは十分に考えられよう。

一方，小説の内容と音楽の進行の類似に関してロルフは，各部が逐一対応しているわけではないながらも，両者が全体に3部からなること[24]，全体に漸次的に変化していく質を持ってい

ることなどの点で，十分な共通点があるとする。また，いわば逆行不可能な時の推移が主題であるモークレールの小説の内容が，ドビュッシーの最終的なタイトル「海の夜明けから真昼まで」と質的に同様であることは，きわめて示唆的だという。

確かにモークレールの小説と《海》の第1曲は，基本的なトーンは異なるものの，いくつか面白い類似を持っている。ロルフも云うように，全体が一方向に流れていく時間をテーマにしていること。そして，各セクションに全く同一の素材が3回現れ（音楽では主題III，小説では「同じ問い」），さらには複数の素材群（音楽では主題Ⅰ，IIなど。小説では島の住人や樹木の様子など）が，セクションを経るにつれて変化していくことなどである。

最終的にはこれらの関係についての客観的な判断は不可能だが，しかし，船に乗って3つの島を巡り，同じ問いを繰り返していくモークレールの小説に，彼が何らかのインスピレーションを受けたというのは，あながち無理な想像ではないだろう。

4　海の描写

《海》は初演当時から，海の描写性に対して，様々な議論を呼んだ作品である。拙論では最後に，一体ドビュッシーが描写しようとしたものが何だったのかについて，考察を試みる。

4-1　初演の批評

1905年の初演で《海》があまり成功作としては認められなかったことは既に述べた。一般には，《ペレアス》の音楽的な続編を期待していた聴衆にとって，《海》があまりに難解であったことがその最も大きな理由とされているが，それに加えていくつかの初演評では，作品の描写性についてきわめて否定的な見解が述べられている。まず最初に最も有名な初演評である，ピエール・ラロ Pierre Lalo がル・タン誌に載せた文章を引用する。

> ……私が失望した理由を述べねばならないだろう。(…中略…)《海》においては，感覚はさしたる強度を持っていないし，自発的でもないようである。私見によれば，ドビュッシーは，深く自然な感情を実際に感じるのではなく，単にそれを感じたいと欲していただけではないのだろうか。ドビュッシーの描写的な作品において初めて私は，大自然そのものではなく，その模造品を眺めているような印象を持った。この上なく繊細で，独創的かつ洗練されたものであることは確かだが，やはり模造品でしかないのである。……私は海を聴くことも，感じることもできなかった。[vallas：172]

リリーの自殺未遂事件による風当たりの強さをいくぶん差し引いても，かなり厳しい批評であることは間違いない。もともと親しい友人であったラロの酷評はドビュッシーにもこたえたらしく，その直後の10月25日に彼に反論の手紙を送っている。ドビュッシーはここで，決して単に批評への不満を告げるために筆をしたためたのではないことを，慎重に前置きした上で次

のように述べる。

……あなたは「3つの素描を通して，海を感じることもにおいを嗅ぐこともできなかった」といいます！　これはあまりにも大きな要求であり，その当否を正しく判断してくれる人など誰もいないでしょう……。私は海が好きですし，それに値する情熱的な尊敬をもって，海を聴いてきました。(中略) そもそも，必ずや同意いただけると思うのですが，全ての耳が同じように音を聴く訳ではありません。[Debussy1980：145]

ここで焦点となっているのは，描写の普遍性とでもいうべきものである。「海を感じない」というラロに対して，ドビュッシーは自らの海への熱情をひたすら強調すると共に，この描写が万人に共有されるものではないと述べる。では，ラロ以外の評者は，どのようにこの作品の描写を評価したのか。ガストン・カロ Gaston Carraud がリベルテ誌に載せた初演評は，やはり，この作品が海の描写に失敗しているという。

この3楽章の交響的作品は（……）海の全体像を全く伝えていなかった。つまりごく限られた方向から見える，ほんのいくつかの海の様相を描いただけなのである。ただ，海の本質的な性格を伝えることはないものの，海がその神聖なエネルギーを使い尽くすような，常に喜ばしげな戯れ，そして我々を魅了する水と光の生き生きとした交感は，描かれているようにも思われる。(中略)「素描」という言葉はこの作品にあまり良く当てはまらない，というのもこの構造は，やや単純とはいえ，他のドビュッシー作品と同じく論理的で堅固だからだ。実際，構造の点では，以前の作品よりも明瞭かつ明快である。また，この曲の着想にはオリジナリティーや創造性が欠けている。曲の雰囲気はロシア音楽やフランクを思い起こさせるが，緻密さや正確さの点で及ばないのである。[vallas：173]

カロは，海の描写そのものには不満を表明しながらも，いわば海の運動性を持っていることは認めている。ただ，全体としては構造が単純で創造性に欠けるというのである。

この点に関しては，逆に好意的な批評もある。例えば次のカルヴォコレッシ M. D. Calvocoressi のものである。

……私は，《海》はドビュッシーの音楽の発展の，あたらしい段階を示していると考える。インスピレーションはたくましく，色彩は強く，線はより明快である……。人はドビュッシー氏が音響の可能性の領域を慎重に発展させた後で，彼の発見の総体の濃度を高め，さらに磨き上げているという印象を持つだろう。[vallas：173]。

カルヴォコレッシの場合，カロが否定的に述べた《海》の明快さを，むしろ評価していることになる。しかし，いずれにせよ他の批評をみても，当時，この作品を高く評価する立場であれ，低く評価する立場であれ，海の描写に成功していないという点では一致しているのである[25)]。

海の描写がなされていないという評は，ドビュッシーにとってはいかにも不当なものに思えたことだろう。しかし一方で，彼自身が曲全体に「素描　esquisses」と名付け，さらには標題的なタイトルを各楽章に付したことを思えば，これは仕方のないこととも言える。

4-2　19世紀音楽における「海」の類型

それでは，音楽における海の描写とは具体的にどのようなものであり得るのか。ここでは，19世紀に書かれた作品から，海の描写として知られる管弦楽作品をいくつかとりあげて考えたい[26)]。

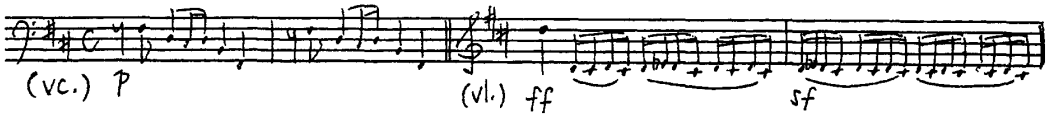
まず初期ロマン派における「海」の描写といえば，メンデルスゾーンの《フィンガルの洞窟 Die Hebriden》が有名である。1832年に最終稿が作られたこの作品は，作曲者がスコットランド北部のヘブリディーズ諸島に訪問した際の印象をもとに作曲された。面白いのは，この曲のタイトルも二転三転していることで，もともとのスケッチ段階では「孤島　Die　einsame Insel」と名付けられていたものが，最終的に上記のもの，つまり直訳すれば「ヘブリディーズ諸島」という具体的な地名に変更されたのだった[27)]。

曲は全体にソナタ形式の枠組みを持っているが，全編にわたって，海の描写の典型的な手法を観察できる。まず冒頭にヴィオラ，チェロ，ファゴットで奏される基本主題（**譜例11**）は執拗に繰り返されることによって，日本の童話における「ドンブラコ」という擬音のように大きく規則的な波を思わせる。やがて曲が進むにつれて，弦楽器群が微細な往復運動を行う小さな波が姿を現すが（例えば**譜例12**），これら２つの波は時に垂直に重ねられて，より大きな効果を発揮することになる。ちなみに他の「海」の音楽同様に，この曲でも16分音符による動きは，終始止まることがない。さらに，低弦による半音階を基調としたうねり（**譜例13**。この箇所では音程が往復運動をする代わりに，ダイナミクスが往復運動をみせる）が時折現れて，海の荒く獰猛な性格を象徴する。

一方，この曲を聴いて，メンデルスゾーンを「音の風景画家」と評したワーグナーの場合はどうだろうか。彼の海の音楽として知られるのが，1842年に作曲された《「さまよえるオランダ人」序曲》である。この曲の場合，ワーグナーが債権者の追求を逃れるために，バルト海に面するリガ（現ラトビアの首都）からロンドンへ向けて航海した体験が下敷きになっているという。彼の乗った帆船は途中で嵐に出会い，あわや遭難という危機に陥ったのであった。曲中では，低弦が絶えず半音階でうなるように上下行し，激しい嵐を象徴する（**譜例14**）。注目すべきなのは，やはりこの動きが，音型，ダイナミクスともに往復運動を形成することである。

続いて，海軍士官として実際の海にも通暁していたリムスキー・コルサコフが1888年に作曲した《シェエラザード》も，海の描写としては有名なものの一つであろう。この作品の第１曲は，初版時には「海とシンドバッドの船」というタイトルが与えられていた（後に削除）。曲は，**譜例15**の音型がチェロを初めとする楽器で保たれ，様々な主題がその上に乗せられていく。この曲の場合には音型反復の度合いは先の２曲に比べても甚だしく，序奏部と途中の数小

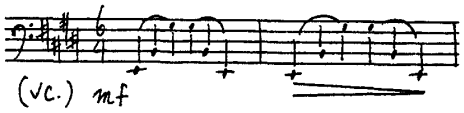
譜例11（《フィンガルの洞窟》冒頭）　　譜例12（89～90小節）



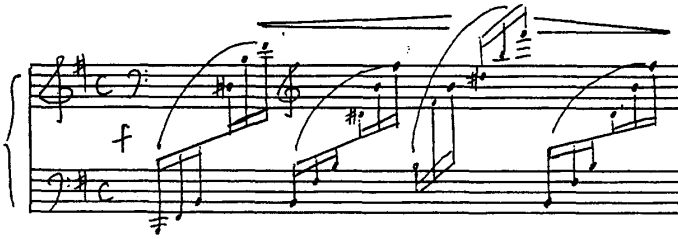
譜例13（41～42小節）

譜例14（《さまよえるオランダ人》15～16小節）

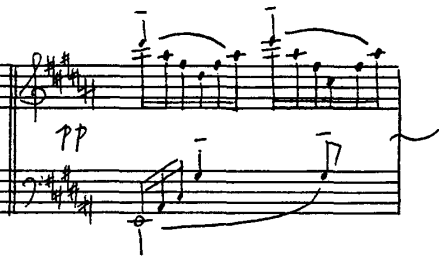
譜例15（《シュエラザード》18～19小節）



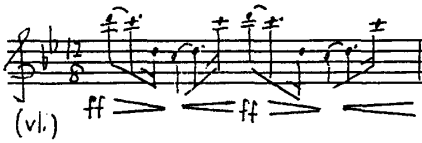
譜例16（《海は伽藍よりも》冒頭）



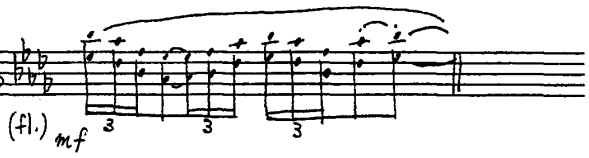
譜例17（19小節）



譜例18（《海》105小節）



譜例19（33小節）



譜例20（30小節）

節を除いては，ほぼ一貫してこの音型が繰り返されるのである。

では，ドビュッシーによる他の作品の場合はどうだろうか。彼は水や海の描写とおぼしき音楽をいくつか書いているが，ここでは先にも見た，ヴェルレーヌの詩による歌曲《海は伽藍よりも》（1891）の例を観察しておきたい。この曲のピアノは一貫してアルペジオによる伴奏形を奏する。このアルペジオは最初は**譜例16**のような形で（やはりダイナミクスが往復運動を形成する），そして途中からは**譜例17**のような往復音型へと変化するが，いずれにしても動きを止めることはない。ピアノ伴奏の歌曲という制約はあるものの，ここでの海の描写は，基本的にはメンデルスゾーンの時代とさして変わりないと考えてよいであろう。

4-3　ドビュッシーの《海》と「海」

もちろん《海》の第１曲にも，先の類型のいくつかを見いだすことは可能である。

まず，低弦によるアルペジオあるいは半音階の往復運動という「海」の類型には，練習番号11から13の中程（先の分析での主要部II後半）における上下行音型が対応しよう（**譜例18**）。短い部分であるが，とりわけ105～106小節におけるダイナミクスの付し方はきわめて類型的な海の描写と一致する。また，低弦では奏されないものの，同様の性格を持っているのが，主題IIである（**譜例19**）。この主題はやはり軽やかに上下行し「波」を象徴するように響く。

そしてメンデルスゾーンの譜例12と同じタイプの細やかな弦楽器のざわめきは，やはりこの主題IIの伴奏部に見いだすことができる（**譜例20**）。分析の箇所でも述べたように，ここはさざめく波としての性格をはっきりと持っている[28]。

ただし，これらの音型が用いられているとはいえ，《海》の印象は先にあげた19世紀の様々な海の描写とは大きく異なっている。その原因は，まず第１に，この曲においては一貫した波のリズムが保持されていないことである。いくつかの類型があらわれる部分は，全体の中のごく一部にしか過ぎず，全体の構造を下部から支えてはいない。何よりもこの点において《海》は先のどの作品とも異なっている。

第２に，こうした数少ない場所であらわれる音型にしても，例えば主題IIの場合，上下行を伴う「海」的な特徴を備えているものの，低音の弦楽器ではなく軽やかな木管で奏されることによって，波の規則性よりはむしろ海の表面のきらめきを想起させる。すなわちドビュッシーの描く海は，常に光と共にめまぐるしく変化する海であり，その点において波の規則的な運動性のみに着目した，19世紀の他の海の描写とは一線を画しているのである。

先に4-1で見た，ラロの酷評に対する返答からも明らかなように，類型としての海の描写を全く意図していないところに，ドビュッシーの《海》の最大の特徴が潜んでいると考えられよう。ドビュッシーに関する卓越した著書を残したヤロチニスキは次のように述べている。

> もちろん問題は，直接の模倣ではなくて，1913年よりもずっと前にドビュッシィが強調していたことだが，「自然のうちにある『眼に見えないもの』ものの，感情を通じての転写」である。

……私たちの内部をしきりにおとずれる世界に，私たちをとりまく世界を結びつけるような芸術。[ヤロチニスキ：164]。

ここに至って我々は拙論冒頭で引用した2つの手紙に立ち返らざるを得ない。彼は海を直接視ることなしに，ただ海に対する愛情と「数え切れない想い出　innombrables souvenirs」の力を借りて筆を進めていた[29]。この点においてドビュッシーの海は，メンデルスゾーンが描いたヘブリディーズ諸島の海，ワーグナーが描いたリガの海，あるいはリムスキー・コルサコフが描いたシンドバッドの暗い海とは，全く質を異にしている。

海から遙かに遠く離れたブルゴーニュで，彼は海を媒介にして自らの数え切れない想い出を再構成する。《海》の中には紛れもなく海が封じ込められているが，それは即物的・類型的な海ではなく，いわば作曲者の記憶の素描として生命を与えられた「海」に他ならないのである。(当然ながら，この問題を考える上では続く2つの楽章の内容をも検討する必要がある。今後の課題としたい)。

(本学専任講師＝西洋音楽史担当)

註

1）ビシャンの地名と思われる。Debussy1927：12を参照。

2）「(……) 私は《海》にとりかかっています (……)」[ibid：10]。ちなみに，ロックスパイザーを初めとする多くの伝記作家が，最初に彼の書簡に《海》が現れるのを，先の9月12日の手紙だと述べているのは興味深い。ルジュール編による書簡集に，この8月の手紙が収録されていないからだろうか。

3）多くの研究書の中で，唯一バラケのものだけは二人の出会いをもっと早いものと推定しているが，訳者の平島正郎は，根拠薄弱としてこの説を退けている。バラケ：219-220を参照。

4）マスネのオペラ《マノン》における主人公の登場シーンでは，旅先でのあれこれを思い出しながら，マノンが「私はまだぼーっとしているわ……」と歌い出す。

5）自筆譜（パリ国立図書館 Ms. 967）の最後にはこの3月5日の日付が記されている。ペータース版スコアの校訂報告を参照。

6）さらに，1902年から1904年にかけて，ドビュッシーがブルターニュ半島に頻繁に訪れていたという証言もある。Spence：641を参照。

7）ただし，原画の一部を拡大したもの。また，ドビュッシーが原画のリトグラフを所有していたことは，彼の自宅でストラヴィンスキーと共に並んだ有名な写真の背景にこの絵が写っていることから明らかである。

8）この日，同時に演奏されたのは，ベートーヴェンの《7番》，ダンディの《フランスの山人の歌による交響曲》，ベルリオーズの《謝肉祭》であった。Gautier：92を参照。

9）この経緯は1月15日付けのヴィクトル・セガラン Victor Segalen 宛の手紙に詳しく述べられているが，この手紙は書簡集英語版のみに収録されている。英語版の P. 186を参照。

10）現在，《海》関連の自筆譜は3種類が存在している。第1は先にも触れた自筆フルスコア（パリ国立図書館 Ms. 967)，第2は自筆の4手版（同 Ms. 1022)，そして第3は自筆の簡略譜である（ロ

チェスター大学所蔵)。ペータース版の校訂者マックス・ポンマーは，第1の自筆譜と出版譜を照らし合わせた結果をペータース版の校訂報告に載せているが，これを読むと，デュランの1938年の出版譜でさえ，かなりの誤りが混入していることが分かる。また，この問題に関しては，自筆譜と現行出版譜の夥しい相違を細かく指摘した Monnard　1981，そして，とりわけ先の第3の資料に着目しながら，ドビュッシーの創作過程について考察をめぐらせた Howat　1983（特に第6章）も参照のこと。

11) 我が国で一般に普及している2つのポケット・スコアの内，全音楽譜出版によるものは，3点とも1905年版と一致しており，音楽之友社版は1909年版と一致している。

12) trezise：18を参照のこと。

13) ペータース版ポケット・スコアの173頁には，この部分のファクシミリが添付されている。

14) 先の注10における資料3（ロチェスター大学所蔵の自筆簡略譜)。

15) Trezise は80年代初頭までの代表的な録音について，様々な指揮者がこれら3点をどのように処理しているかを表にしている［Trezise：30]。また，この表にはないが，例によってユニークな解釈を聴かせるのが，チェリビダッケである。彼は1992年のミュンヘン・フィルとの録音において，③のパッセージを明らかにホルンに担当させている。

16) ただし，論文が公になったのは，バラケの死後の1988年。

17) 例えば，Trezise や Howat の論文における分析を参照のこと。

18) オスカー・トンプソンによる詩的なプログラムの解釈例などもある。trezise：39を参照。

19) ちなみに，この書物は『印象派の畫家』というタイトルで，大正5年に柳澤健譯によって邦訳されている。

20) 《3つの歌》op. 27など。

21) 日付は Spence：640による。

22) このコピーはパリ国立図書館からも失われており，ロルフ以前の研究者は内容を読んだ形跡がない。

23) 彼はサンギネール島に行ったことは無かったようである。Dietschy：127を参照。

24) ちなみにロルフは，我々の分析による主題IIIが全体を3分すると考える。

25) 例えば，Henry　Tayloy　Parker の評［Trezise：26]，Chantavoine による評［vallas：174]，Marnold による評［ibid.：175］など。

26) これらの作品において，作曲者が本当に海の描写を試みていたのかどうかには疑問の余地もあろう。しかし，拙論の展開の中では，少なくとも一般にこれらの作品が「海の描写」として流通していることに大きな意味がある。

27) 以下の原題，邦題などは『新グローブ世界音楽大事典』の当該項目による。

28) ワーグナーの《ニーベルングの指環》におけるライト・モティーフの中では，これは「森のさざめきの動機」(《ジークフリート》2幕2場）に似ている。これは，木々が風にざわめく音と，波のさざめきの音の類似を考えると興味深い。

29) 1889年のインタビューでドビュッシーが，作曲家でなければ水夫になっただろうと述べているのは有名である。次のディエッチーの著書にはこのインタビューの全体が収録されているが，ここで彼は，好きな色：紫，小説の主人公で最も好きな人物：ハムレット，という具合に，若い作曲家らしい実に律儀な答えを返している。Dietschy：56-57を参照。

引用文献

Barraqué, Jean

1962 『ドビュッシー』(平島正郎訳，白水社，1969年).

1988 La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes (Analyse musical 12：15-64).

Debussy, Claud

1927 Lettres à son Éditeur (Durand).

1980 Lettres, F. Lesure ed. (Hermann).

1987 Debussy Leters, trans.by Roger Nichols (Faber & Faber).
([Debussy：1980] の英訳。ただし，原本に無い書簡を56篇含んでいる)

Dietschy, Marcel

1990 A Portrait of Claud Debussy (Clarendon Press).

Gautier, Jean-Francois

1997 Claude Debussy La musique et le mouvent (Actes sud).

Gousset, Bruno

1986 La Prééminence du timbre dans le langage musical de La mer de Debussy (Analyse Musical 3：37-45)

Howat, Roy

1983 Debussy in Propotion : an musical analysis (Cambridge U.P.).

1985 The new Debussy edition : approaches and techniques (Studies in Music19：94-113).

ヤロチンスキ，ステファン『ドビュッシィ　印象主義と象徴主義』(平島正郎訳，音楽之友社，1986年)

Proctor, David

1992 Music of the Sea (HMSO).

Lesure, Francois

1994 Claude Debussy : Biographie critique (Klincksieck).

Lockspeiser, Edward

1965 Debussy : his life and mind vol.2 (Cambridge U.P.).

Monnard, Jean-Francois

1981 Claud Dbussy : La Mer des fautes de copie à l'interprétation
(Schweizerische Musikzeitung Revue musical suisse 121：1-16)

Rolf, Marie

1984 Orchestoral Manuscripts of Claude Debussy 1892-1905 (The Musical Quaterly LXX, No. 4)

1987 Mauclair and Debussy : the decade from "Mer belle aux îles Sanguinaires" to La Mer (Caiher Debussy No. 11)

Spence, Keith

1979 Debussy at Sea (The Musical Times 1979 Augst：640-642).

Trezise, Simon

1994 Debussy : La mer (Cambridge U.P.)

Vallas, Léon

1973 Claud Debussy : his life and works, trans. by French (Dover).