

2020（令和2）年度 博士学位論文

デオダ・ド・セヴラックのピアノ作品研究

エリザベト音楽大学大学院 音楽研究科
博士後期課程 音楽専攻 器楽研究領域

坂本 治希

（平成25年度 博士後期課程入学）

審査委員

壬生 千恵子



馬場 有里子



柴田 美穂



ジョン・コール



2021（令和3）年1月7日

目次

凡例.....	iii
序.....	1
第1章 セヴラックの生涯およびピアノ作品創作における時代区分について.....	4
第1節 セヴラックの生涯における時代区分.....	4
第2節 セヴラックのピアノ作品創作における時代区分.....	7
第3節 分析に用いる楽譜について.....	10
第2章 セヴラックのピアノ作品における題材、構成、書法上の特徴.....	16
第1節 題材に見られる郷土性、宗教性、ノスタルジー.....	16
第2節 構成.....	26
1.形式.....	27
2.主題の扱い.....	55
第3節 書法.....	70
1.テクスチュアおよび音域.....	70
2.ハーモニーと持続音.....	78
3.旋法の使用.....	84
4.ディナーミク.....	86
5.拍子.....	90
6.リズム.....	98
第3章 セヴラックのピアノ作品における装飾音.....	113
第1節 装飾音の分析.....	113
第2節 前打音およびモルデントの手法.....	136
1.前打音.....	136
2.モルデント.....	141
第3節 装飾音の効果について.....	147

第4章 ダンディ、ルーセルおよびドビュッシーとの比較.....	168
第1節 V.ダンディの《山の詩》(1881)とセヴラックの《大地の歌》(1899~1900)との比較...	168
1.構成.....	169
2.書法.....	175
第2節 A.ルーセルの《田舎風の曲》(1904~1906)と セヴラックの《ラングドックにて》(1903~1904)との比較.....	180
1.構成.....	181
2.書法.....	182
第3節 C.ドビュッシーとの比較.....	197
結.....	216
謝辞.....	222
参考文献.....	223
参考・使用楽譜.....	226

凡例

1. 音楽作品名には《 》、曲集中の1曲については〈 〉を用いる。
2. 書名および音楽雑誌、楽譜のタイトルについては『 』を用いる。
3. 注での引用および参考文献の提示にあたっては、各章ごとに、初出時に執筆者名、文献名等の全体を記載する。
4. 譜例および表の番号は各章ごとに改めて表記する。
5. 音高表記については、英語音名で記す。
6. セヴラック作品の譜例の出典は、注で断わりのないものについてはすべて Éditions Salabert によって再版されたルアール＝ルロル (Rouart, Lerolle et cie) 版による。

序

「彼の作品は一種の自然である。それは郷土の香りで充満しており、人はそこに土の匂いをかぐ。太陽の中での野歩き、木陰の憩い、夕べの空気に響きわたる控え目な鐘の音、一日の終わりの休息と夢の時間、野良仕事、労働の後の気晴らし、田園生活の苦しみと喜び、これらすべてを彼の音楽は表現する。そこに、山水の魂と人間の魂、要するに郷土の魂がある」

デオダ・ド・セヴラック (Déodat de Séverac,¹1872-1921) の音楽について、ラロは 1905 年の『タン』紙の中で「新しい音楽」と題してこのように述べている²。セヴラックは南仏出身の近代作曲家であり、10 歳年上のドビュッシー、3 歳年下のラヴェルとともに、フランスの印象主義音楽を確立した作曲家の一人である。音楽批評家 Michel Chion は「本質的に印象主義といえる当時の作曲家を挙げるとすれば、ドビュッシーとデオダ・ド・セヴラックの 2 人とどまるだろう」³との見方を示しており、当時のフランス音楽に非常に重要な足跡を残したことは疑いない。しかしセヴラックの作曲家としての知名度は前述のドビュッシーおよびラヴェルと比較して決して高くはないのが実情である。その要因の一つとして、彼が当時のフランス音楽界の中央集権的あり方を批判する態度を示し、パリで過ごした 1896 年から 1909 年までの十数年間を除けば、基本的に故郷である南仏を作曲活動の拠点としたことが挙げられる。日本でも近年まで演奏される機会がほとんどなく、あまり注目されることがなかったが、ピアニストの館野泉による紹介をきっかけに日本でもしだいにその存在が知られるようになり、2001 年から 2006 年にかけて、館野泉・久保春代の手によって音楽之友社からほぼ全集に近い形での国内版の楽譜も出版された。さらに 2011 年には、椎名亮輔による『デオダ・ド・セヴラック——南仏の風、郷愁の音画』が出版されるなど、徐々にその知名度が高まってきている。

セヴラックの作品のこれまでの評価については、総合的に見て決して高いとは言い難いものの、他方では多くの人物が、その作品の価値を見出す文章を残しているのも事実である。コルトーは、セヴラックの流儀について「特別に洗練されたものでもなかった」⁴と述べながらも、彼の第 1 時代の傑作《大地の歌》に関して、「彼はその時代の印象主義（これと敵対的な教育を受けたにもかかわらず、内に秘めた傾向が彼を印象主義へと誘い込んだ）を、広やかな明るいタッチと、率直で直接的な着色と、田舎の感覚の反映で豊かにしたであ

¹ ピエール・ギヨーによれば、本来の綴りは Séverac (セヴェラック) である (Pierre Guillot, *Déodat de Séverac: Musicien français*. Paris: L'Harmattan, 2010, p.9 を参照) が、作曲家本人も時折、2 つ目の e にアクセントのない Séverac と書いていたことがあり、現在では「Séverac」と表記されることが一般的である。したがって、本論文でもそれに従い、カタカナ表記には、日本でも広く使われている「セヴラック」を用いる。

² アルフレッド・コルトー『フランス・ピアノ音楽 2』安川定男・安川加寿子共訳、音楽之友社、1996, p.182.

³ M[ichel].C[hion]、「印象主義」、『ラルース世界音楽辞典[上]』遠山一行 海老沢敏編、福武書店、1989, p.134.

⁴ コルトー、前掲書、p.183.

ろうと想像され、それはすでに、彼のあまりにも簡潔すぎる作品の最良の部分に、非常な見事さをもって刻み込まれている」⁵と述べ、その音楽的な意義の深さを評価している。ジャンケレヴィッチは、絵画的で色彩豊かなセヴラックの音楽は、想像力に力強く働きかけることを指摘したうえで、「連想のはたらきとしかるべく調整された音響という詩的な神秘によって、ある種の情緒を私たちのなかで働きださせるものであり、この情緒が風景を間接的に喚起するのである」⁶と述べ、独自の見解を示している。

これまでのセヴラック研究において、おそらく最初に出版された書物は1930年のブランシュ・セルヴァによる伝記⁷である。セヴラックの多くの作品の初演を手がけ、表現の指示などのアドバイスを行った人物によるこの伝記は、貴重な証言に満ちている。また、セヴラックの親友でありスコラ・カントルムにおける学友であったカントループによる著作⁸も後に出版されている。セヴラックのピアノ作品を扱った博士論文については、1964年にセヴラックのピアノ作品の基本的な構造、和声等をまとめたBrodyによるもの⁹が、おそらく最初の例として知られている。その後、2000年代に入ってからFàbregas i Marcetによる博士論文¹⁰や、更に近年では2010年にセヴラックの作品を包括的に扱ったPierre Guillotによる研究書¹¹が発表されている。

このように、セヴラックについては少しずつ再評価の機運が高まり、研究も進展しつつあると言えるが、同時に、まだ十分に研究がなされていない部分が見受けられることも事実である。例えば、ピエール・エルマン¹²やジャンケレヴィッチ¹³らによってその重要性が指摘されていながら、詳細な分析が行われていないセヴラックのピアノ作品における装飾音は、そうしたものの一つと言える。また、セヴラックのピアノ作品が持つ特質についても、彼の創作に深い影響関係があった作曲家の作品との比較を通して、更に考察の余地があるように思われる。

そこで本論文では、セヴラックのピアノ音楽を形作る要素の中で未だ詳細な分析が行われていない装飾音を含めた多角的な視点からセヴラックのピアノ音楽の特質を明らかにすること、さらに、同時代のフランス音楽の作曲家、特に、セヴラックが学んだスコラ・カントルムでの師であったダンディやそこで共に学んだルーセル、および印象派音楽の代表格

⁵ 同上。

⁶ ウラディミール・ジャンケレヴィッチ『遙かなる現前——アルベニス、セヴラック、モンボウ』近藤秀樹訳、春秋社、2002、p.136。

⁷ B[lanche] Selva, *Déodat de Séverac*. Paris: Librairie Delagrave, 1930. 119p. なお、注2に示したアルフレッド・コルトーによる評論は、原書の初版が1930年に出版されており、そこにはセヴラックを取り上げた章も含まれている。

⁸ Joseph Canteloube, *Déodat de Séverac*. Béziers: Société de Musicologie de Languedoc, 1984.

⁹ Elaine Brody, "The Piano Works of Déodat de Séverac: A Stylistic Analysis." Ph.D. Dissertation. University of New York, 1964.

¹⁰ Jaume Fàbregas i Marcet, "The Influence of Spanish Music in CERDAÑA by Déodat de Séverac." DMA Dissertation. University of Morgantown, West Virginia, 2002.

¹¹ Pierre Guillot, *Déodat de Séverac: Musicien français*. Paris: L'Harmattan, 2010.

¹² コルトー、前掲書、p.192 参照。

¹³ ジャンケレヴィッチ、前掲書、p.188。

とされるドビュッシーとの比較において、その創作スタイルの特質を浮かび上がらせ、セヴラックのピアノ音楽の位置づけを考察することをねらいの中心に置くこととしたい。

第1章では、セヴラックの生涯および創作活動の2つの観点から見た時代区分を行い、彼の創作上重要な影響を受けたと思われる人物およびピアノ作品の作風の変遷について概観する。

第2章では、セヴラックのピアノ作品における題材、構成、書法上の特徴について検討を行う。第1節「題材に見られる郷土性、宗教性、ノスタルジー」では、彼の作品の印象を強く特徴づけているこれら3つの側面の具体的な表れについてまとめる。第2節「構成」では、ピアノ主要作品における形式および主題の扱いについての時代ごとの変遷を辿る。第3節「書法」では、テクスチャおよび音域、ハーモニーおよび持続音、旋法の使用、ダイナミック、拍子、リズムの6つの観点からピアノ主要作品の書法上の特徴について考察する。

第3章では、セヴラックの装飾音の技法に特化して分析および考察を行う。第1節「装飾音の分析」では、ピアノ主要作品に用いられている装飾音の種類、向き、主要音との音程関係などについて分析し、時代別の装飾音の傾向について明らかにする。第2節「前打音およびモルデントの手法」では、第1節で分析した装飾音のうち頻出度の面から特に重要なこれら2つの装飾音について、伝統的な手法から見たセヴラックの装飾音の用い方について明らかにする。第3節「装飾音の効果」では、第1節および第2節で分析した装飾音の数々が作品中で用いられている意図、および装飾音が果たしている役割について考察する。

第4章では、前述のダンディ、ルーセル、ドビュッシーの作品との比較を通して、構成および書法上の各観点から影響関係が見られる点と相違点について明らかにすることでセヴラックの創作スタイルの特徴を浮かび上がらせる。

第1章 セヴラックの生涯およびピアノ作品創作における

時代区分について

本章では、はじめにセヴラックの生涯における3つの時代について一瞥し、その後、第2章以降の論述を進めるにあたってのピアノ作品創作における時代区分を提示する。併せて、ピアノの主要三大作品の版の扱いに関する問題点、および、本論で分析に用いる楽譜についても説明する。

第1節 セヴラックの生涯における時代区分

セヴラックの生涯は、活動の拠点の変遷にしたがって、大きく3つの時代に分けることができる。彼の生涯については、ギョーの著作¹⁴で詳述されていることから、ここでは、それぞれの時代において影響を受けた人物や主要な活動などについて、ごくかいつまんで述べておくこととする。

1. トゥールーズ時代

この時代は、セヴラックが故郷のトゥールーズで過ごした1896年までの時期に当たる。セヴラックは、1872年7月20日に、南仏トゥールーズに近いサン＝フェリックス＝ド＝カラマン（現在のサン＝フェリックス＝ロラゲ、オート＝ガロンヌ県）で、古くから続く貴族の家系に生まれた。幼少期から、画家である父ジルベールから音楽や絵画などの芸術の初等教育を受け、1878年頃（6歳）より、教会オルガニストのルイ・アミエル（1825～1910）にソルフェージュの指導を受けている。1886年（14歳）でソレーズの王立士官学校に入学し、古典文学に親しんだ。この時代に学んだウェルギリウスの詩は、彼の初期の主要作品《大地の歌》の創作に影響を与えることとなる。また、この頃南仏オック語による文学にも興味を持ち、セヴラックの地域主義的な音楽思想や作曲姿勢の一つのきっかけとなった。その他、オーボエ、コルネット、ピアノを学び、最初の作品が書かれたのもこの頃である。

その後、1893年（23歳）の時にトゥールーズ音楽院に入学し、ジャン・ユグナンより和声を、ガブリエル・シーズよりソルフェージュを学んでいる。

¹⁴ Pierre Guillot, *Déodat de Séverac: Musicien français*. Paris: L'Harmattan, 2010.

2.パリ時代（スコラ・カントルム時代）

この時代は、セヴラックがパリで過ごした 1896 年から 1909 年までであり、スコラ・カントルムでの在学期間（1896 年から 1907 年）が含まれる。1896 年の夏の終わりに、南仏を訪れていたシャルル・ボルドとヴァンサン・ダンディからスカウトされ、創設されたばかりのスコラ・カントルムの第 1 期生として入学する¹⁵。スコラではヴァンサン・ダンディより作曲および対位法を、シャルル・ボルドより声楽アンサンブルを、アドリアン・ヴィグレルよりグレゴリオ聖歌を、アレクサンドル・ギルマンよりオルガンを、アンドレ・ピロより音楽史と音楽文献学を学んだ。1898 年に補助教員としてスコラ・カントルムに就任したイサーク・アルベニスと出会い、ピアノを学ぶとともに、深い親交を築いた¹⁶。1900 年 12 月には、後にセヴラックのピアノ作品のいくつかの初演を行うことになるリカルド・ビニェスに出会う。

1901 年 3 月にはピアノ・ソナタ、翌 1902 年 3 月には《大地の歌》が、それぞれベルギーの「自由美学」（La Libre Esthétique）¹⁷主催の演奏会で初演される。1902 年の演奏会では、その年の 1 月にスコラ・カントルムのピアノ教授に就任したブランシュ・セルヴァに出会っている。彼女はその後、セヴラックの作品の多くの初演を手がけるとともに¹⁸、彼の作品における演奏指示などのアドバイスも行うなど、セヴラックにとって非常に重要な人物となる。この年の 4 月、セヴラックは、すでに知り合っていたビニェスが入っていた前衛芸術家グループ「アパッシュ」¹⁹とも交流を始めている。ここには、モーリス・ラヴェルやマヌエル・デ・ファリャ、フロラン・シュミットらもメンバーに加わっていた。1904 年 11 月には《大地の歌》に続くピアノ主要作品である《ラングドックにて》が完成している²⁰。1906 年には、セヴラックの 7 歳年下となるジョゼフ・カントループがスコラ・カントルムに入学し、その後長きにわたるセヴラックの良き理解者となった。翌 1907 年の 6 月、セヴラック

¹⁵ セヴラックはそれより前に友人らとともにパリ音楽院に入学し、オーボエを学ぼうとしていたが、カントルムに入るため、ごく短期間でここを去っている。

¹⁶ セヴラックの《セルダーニャ》の第 2 曲〈祭り〉には、「ここで、親愛なるアルベニスに出会う」（Où l'on trouve le cher Albeniz）と記された部分があるほか、生涯最後の作品となった《夾竹桃の下で》にも、曲中にアルベニスの名が登場する。また、アルベニスの未完の作品となった《ナヴァーラ》の、最後の約 30 小節を補筆完成させたのはセヴラックである。

¹⁷ 弁護士、美術評論家のオクターヴ・モース（Octave Maus）により 1890 年代前半に設立された、芸術愛好家と文学者の団体。前身である「20 人会」（Les XX）時代の 1891 年に「芸術・教育セクション」が設けられ、「芸術セクション」では展覧会のほか講演会や演奏会なども開催された。演奏会ではフランクやダンディ、ドビュッシーなどフランス近代音楽やワーグナーの作品が取り上げられたようで（千足伸行「シニャックとベルギー——20 人会から『民衆会館』へ」『美学美術史論集』18（2010）、p.105（130）参照。）、セヴラックの作品初演にあたってはダンディからの推薦などがあったことも想像される。なお、《大地の歌》の出版譜には、「オクターヴ・モースへ」（A Octave Maus）との献辞が掲げられている。

¹⁸ 《大地の歌》のフランス初演（1903 年 1 月、第 306 回国民音楽協会演奏会）は、セルヴァによって行われた。

¹⁹ 1900 年頃にパリで結成された芸術家グループ。「アパッシュ」は「不良」、「ごろつき」の意。

²⁰ 当初はピアノ組曲《町から遠く離れて》として構想され、そのうちの少なくとも 4 曲は、1903 年から 1904 年にかけてビニェスによりベルギーの「自由美学」演奏会で初演された。

は卒業論文「中央集権と音楽の党派性」(La centralization et les petites chapelles musicales)を提出して口頭試問にも合格し、11年間にわたる学業の後、第1回卒業生として晴れてスコラ・カントルムを卒業する²¹。この論文は音楽雑誌『クーリエ・ミュージカル』(*Le courrier musical*)にも掲載され、当時少なからぬ反響を呼んだ。

3. セレ時代

1910年の初め、セヴラックは活動拠点をスペインのカタロニア(カタルーニャ)地方に近い南仏セルダーニュ(セルダーニャ)地方のセレ(ピレネー＝ゾリアンタル県)に移し、1921年に49歳で亡くなるまでの十年余りをほぼこの地で過ごした。歴史的にカタロニア文化圏に属するこの土地は、ピカソやマチスなどの有名な画家達が好んで住み着き、数多くの芸術が生み出された場所でもある。セヴラックもこの地方の文化や風俗にすっかり魅了されて影響を受け、カタロニアの文化に関連付けられた作品が数多く書かれた。1910年に作曲され、同年8月南仏ベジエの円形闘技場での初演、さらに翌年のパリでも大成功をおさめたオペラ《エリオガバル》には、カタロニアの民俗楽器が効果的に使われている。ピアノ曲では《セルダーニャ》(1908-1911)²²、《夾竹桃の下で》(1919)²³などがこの時代の作品である。またピアノ曲以外にも、歌曲《死と乙女》(副題として「カタルーニャ民謡」)(1918)、ピアノとヴァイオリンのための《セレの思い出》(1919)など、様々な形態によるカタロニア的作品が生み出された。

²¹ ちなみに、セヴラックと同じ年にスコラ・カントルムに入った第1回入学生はセヴラックの他に8人(Georges Beyer, René de Castéra, Pierre Coindreau, Abel Decaux, Albert Dupuis, Paul Jumel, Kiriac, Léon Saint-Requier)いたが、そのうち第1回卒業生としてともに卒業したのは、René de CastéraとPierre Coindreauのわずか2名だった。なお、第1回卒業生の中には、セヴラックの2年後の1898年に入学したアルベール・ルーセルも含まれている。Joseph Canteloube, *Déodat de Séverac*, Béziers: Société de Musicologie de Languedoc, 1984, p.13 および椎名亮輔『デオダ・ド・セヴラック——南仏の風、郷愁の音画』、アルテスパブリッシング、2011、p.47を合わせて参照。

²² 〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉以外の4曲が、1911年4月にセルヴァ(ベルギー、「自由美学」の演奏会)、ビニェス(第382回国民音楽協会演奏会)によって相次いで初演され、〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉はアルフレッド・コルトーによって同年6月に国民音楽協会演奏会で初演された。

²³ 1920年1月にセルヴァにより第428回国民音楽協会演奏会で初演。

第2節 セヴラックのピアノ創作における時代区分

セヴラックが作曲したピアノ曲は、未出版のものを含めて 25 作品ある²⁴。【表1】には作曲年と初版年を記している。作曲年については、ギヨーが作成した“Catalogue des œuvres de Déodat de Séverac”²⁵における記載に拠ることとし、また、タイトルの日本語訳については、基本的に椎名亮輔氏によるもの²⁶に倣っている。

【表1】セヴラックのピアノ作品リスト

タイトル	原題	作曲年	初版の出版年
小エチュード	<i>Petite étude</i>	1886 年頃	未刊
小舟	<i>P'tit bateau</i>	1886 年頃	未刊
前奏曲	<i>Preludio</i>	1896 年頃	未刊
バレエ曲	<i>Air de ballet</i>	1896 年頃	未刊
海上の散歩	<i>Promenade en mer</i>	1896 年頃	未刊
野原の光景第 1 番「パストラル」	<i>Scène des Champs. No.1 "Pastorale"</i>	1896 年頃	2002 年
オータン風 (カンティレーヌ)	<i>Vent d'Autan: Cantilène</i>	1898 年	1898 年
即興曲第 2 番	<i>2^e Impromptu</i>	1898 年頃	2002 年
ソナタ	<i>Sonate pour piano</i>	1899 年	1990 年
大地の歌：ピアノのための農事詩	<i>Le Chant de la terre: Poème géorgique pour piano</i>	1899～1900 年 ²⁷	1903 年
2 幕のオペラ・バレエ《ファンティーヌ》より〈ゆっくりとしたワルツ〉	<i>Valse lente extraite de la "Fantine" opéra-ballet en 2 actes</i>	1901 年	未刊

²⁴ 他の形態の作品についてはオルガン曲が 9 曲、歌曲が 33 曲、宗教的合唱曲が 9 曲、世俗的合唱曲が 6 曲、室内楽曲が 7 曲、管弦楽曲が 4 曲、オペラが 4 曲、付随音楽が 4 曲である。

²⁵ Guillot、前掲書、pp.299-329.

²⁶ 椎名、前掲書末尾の作品表 pp.8-10 参照。

²⁷ ニューグローヴ世界音楽大事典ほか、作曲年を 1901 年（ないし 1900～1901 年）としている文献も見られるが、ギヨーは、この作品のフランス初演となった 1903 年 1 月 24 日の国民音楽協会の第 306 回演奏会プログラムに「1899 年」と記されていること、また、Edition Mutuelle から 1903 年に出版された初版楽譜の末尾に“Février 1900”（1900 年 2 月）と記されていることをもとに、1899～1900 年と位置付けたと思われる。なお、セヴラックが 1901 年 2 月初めに妹 Alix に送った書簡の中で、この作品（タイトルは“Poème des Champs”（田園の詩）と記されている）を作曲、完成した（“écrit et finis”）とも綴られている。ギヨーは、作品が 1901 年 3 月 28 日にベルギーの「自由美学」の演奏会で初演される予定であったことに触れ、セヴラックがそれに向けてこの年の初めに手直しを行ったものと見做している。Guillot、前掲書、p.143 および Déodat de Séverac, *La musique et les lettres: Correspondance rassemblée et annotée par Pierre Guillot, Sprimont (Belgique): Pierre Mardaga. pp.129-130* 参照。

鉛の兵隊（3つのエピソードからなる「ほんとうの」物語）（4手）	Le Soldat de Plomb (Histoire“vraie” en trois récits)	1904年	1905年
ラングドックにて：ピアノのための組曲	<i>En Languedoc: Suite pour Piano</i>	1903～1904年	1905年
よそ者のワルツ	<i>Valse métèque</i>	1907年頃	2002年
「樽」と「缶」の踊り	<i>Danse du “tonneau” et du “bidon”</i>	1907年頃	2002年
ペパーミント＝ジェット	<i>Pippermint-Get: Valse brillante pour le concert</i>	1907年	1907年
ポンパドゥール夫人へのスタンス	<i>Stances à Madame de Pompadour</i>	1907年	1921年
陽光のもとで水浴する女たち	<i>Baigneuses au Soleil</i>	1908年	1909年
序曲（《風車の心》第2幕	<i>Ouverture (2e Acte du Cœur du Moulin)</i>	1909年頃	未確認 (1911年以前)
葡萄棚の踊り（《風車の心》のバレエ）（4手）	<i>La Danse des Treilles (Ballet du Cœur du Moulin)</i>	1909年頃	未確認 (1911年以前)
セルダーニャ：ピアノのための絵のようなエチュード	<i>Cerdàña: 5 Etudes pittoresques</i>	1908～1911年	1911年
休暇の日々から 第1集	<i>En Vacances 1er recueil</i>		1911年
休暇の日々から 第2集	<i>En Vacances 2^{me} recueil</i>	1911年未完	1922年 ²⁸
水の精と不謹慎な牧神（夜のダンス）	<i>Les Naiades et le faune indiscret (Danse nocturne)</i>	1908～1919年	1952年
夾竹桃の下で、あるいはカタルーニャ海岸における謝肉祭の夕べ	<i>Sous les Lauriers roses ou Soir de Carnaval sur la Côte Catalane</i>	1919年	1920年

セヴラックのピアノ作品における時代区分は、これまでの先行研究では明確に言及されていないが、作風の変遷から見て検討した結果、本論文では大きく次の3つの時代に分けて論じていくこととする。

第1時代（1900年頃まで）の作品では、後期ロマン主義的な枠から逸脱しない範囲で、平行和音、不協和音の連続、解決しない和声処理などの印象主義的な手法も取り入れており、このような技法はドビュッシーやラヴェルに多くの影響を与えたことはこれまでの先

²⁸ この曲集のうち、第2曲〈鳩の水盤〉はセヴラックによる作曲部分は第54小節までで、第55小節目以降はブランシュ・セルヴァにより補筆完成された。なお、同組曲第3曲〈2人の近衛兵〉については、音楽之友社の『セヴラック ピアノ作品集①』ではセルヴァによって完成された遺作であるとの記載があるが、ルアール＝ルロル版ではそのような表記はなく、あくまでも「Indications d'exécution par Blanche SELVA」（演奏の指示はブランシュ・セルヴァによる）とのみ表記されている。

行研究において指摘されている。この時代の作品には、スコラ・カントルムの師であったヴァンサン・ダンディの影響が色濃く見られる《ソナタ》(1899)や《大地の歌》(1899～1900)が含まれる。【表1】のうち、第1時代の作品は、この時代の主要作品である《大地の歌》(1899～1900)までとする。

第2時代(1900年頃～1911年頃)の作風は、全時代の中でセヴラックの印象主義的な側面が最も顕著に示している。また、装飾音を多用するようになり、その配し方において様々な工夫が見られるようになる。なお、この時代に確立されたラブソディー的な作曲技法や祭の音楽の描写には、後述するように、スコラ・カントルムで共に学んだルーセルとの共通点が多く見られる。第2時代の作品には、この時代の主要作品である《ラングドックにて》(1903～1904)をはじめ、《水の精と不謹慎な牧神》(1908～1911)までが含まれる。

第3時代(1911年頃～)は《セルダーニャ》²⁹以降の作品が書かれた時期とする。この時代の主要作品である《セルダーニャ》および《夾竹桃の下で》にはいずれも、先に述べたようにカタロニア地方との結びつきが強く見られる。また、この時代の作品では、しだいに印象主義的な要素は少なくなり、リズムの連続に重点を置いた明確なアプローチと、スコラ・カントルムにて親交の深かったアルベニスとの共通点が随所に見られる。

²⁹ 《セルダーニャ》全5曲のうち第4曲(1911年作曲)以外は(本論文での時代区分における第2時代に当たる)1908年から1910年にかけて作曲されているが、この作品の作風は第3時代に合致するものであるため、《セルダーニャ》という曲集自体を第3時代の作品と位置づけた。

第3節 分析に用いる楽譜について

セヴラックのピアノ作品の出版譜は、1) Edition Mutuelle³⁰ (以下、ミュチュエル) から初版が出されたもの、2) Rouart, Lerolle et Cie.³¹ (以下、ルアール＝ルロル) から初版が出されたもの、および 3) その他 (ミュチュエル、ルアール＝ルロル以外の出版社から出版されたもの) に大別することができる。

ミュチュエルから初版が出されたものは、ほとんどについて、ルアール＝ルロルから改訂版 (ないしリプリント版) が出され、さらにその後、ルアール＝ルロルを吸収した Editions Salabert (以下、サラベール) により、ルアール＝ルロル版に基づいたリプリント版が出される、という経緯を辿っている。初版がルアール＝ルロルから出されたものについても、同様に、その後サラベールによりリプリント版が出されている。

このうち、特にミュチュエル版とルアール＝ルロル版をめぐっては、後述するようにいささか複雑な関係が見られ、また不明瞭な点も存在しているが、不思議にも、現在までこれについて詳しく触れた先行研究は見当たらない。本論文の目的はエディションの比較研究にはないため、ここで相違点の網羅的な指摘を行うことはしないが、次章以降での分析に入る前に、これらの版の出版の経緯や時期、主な相違点なども含めて、以下に言及しておくこととする。

以下には、1)と 2)については初版年およびミュチュエルとルアール＝ルロルのプレート番号 (それぞれ、E. M. および R. L.)、3)については出版年と出版社名を示している。3)は、セヴラックの創作最初期または近年になって出版されたものである。なお、日本では 2001 年から 2006 年にかけて、音楽之友社から全 4 巻にわたる『セヴラック ピアノ作品集』が出版されている³²。

³⁰ 「相互出版」の意で、スコラ・カントルムでセヴラックと同期生であったルネ・ド・カステラ ((René de Castéra, 1873-1955)) が、若い作曲家に低価格での作品出版機会を提供する目的で 1902 年に設立したもの。スコラ・カントルム内に置かれ、出版した楽譜の販売はスコラ・カントルム出版およびブライトコプフ・ウント・ヘルテル社、またルアール＝ルロル社 (Rouart, Lerolle & Cie.) に委託していた。第一次世界大戦後のいずれかの時点でルアール＝ルロル社に吸収された。

³¹ アレクシス・ルアール (Alexis Rouart, 1869-1921) が 1904 年に設立した音楽出版社で、1905 年から Alexis Rouart & Cie. として楽譜出版を始めた。1908 年よりエルネスト・ショーソンの甥 ジャック・ルロル (Jacques Lerolle, 1880-1944) が経営に加わり、社名も Rouart, Lerolle & Cie. (Rouart-Lerolle & Cie. と記載されることもある) となる。1953 年にサラベール出版に自社の楽譜カタログを売却し、吸収された。

³² 館野泉・久保春代の編集で、主要三大作品のほか、《休暇の日々から》第 1 集・第 2 集、《ボンパドゥール夫人へのスタンス》、《日向で水浴びする女たち》、《水の精と不謹慎な牧神》、《夾竹桃のもとで》、《即興曲第 2 番》、《ヴァルス・メテック》、《オータンの風》が収録されている。

1) ミュチュエルから初版が出されたもの

	初版年 プレート番号の変遷
《大地の歌》(1899~1900)	(1903) E. M. 3035. → R. L. 11,201 & C ^{ie33}
《鉛の兵隊》(1904)	(1905) E. 3072. M.
《ラングドックにて》(1903~1904)	(1905) E. 3073. M. → R. L. 11,046 & C ^{ie}
《陽光のもとで水浴する女たち》(1908)	(1909) E. 3120. M. → R. L. 11,283 & C ^{ie}
《セルダーニャ》(1908~1911)	(1911) E. 3122. M. → R. L. 11028 & C ^{ie}

2) ルアール＝ルロルから初版が出されたもの

	初版年 プレート番号
《ペパーミント＝ジェット》[1907]	(1907) R.L. 4514 ³⁴
《休暇の日々から》第1集 [1911]	(1911) R.L. & C ^{ie} , 9820
《夾竹桃の下で》(1919)	(1920) R. L. 11,080 & C ^{ie}
《ポンパドゥール夫人へのスタンス》(1907)	(1921) R. L. 11,276 & C ^{ie35}
《休暇の日々から》第2集 (1911 一部未完)	(1922) R. L. 11,301
《水の精と不謹慎な牧神》(1908~1919)	(1952) R. L. 12441 & C ^{ie}

3) その他 (ミュチュエル、ルアール＝ルロル以外の出版社から出版されたもの)

	出版年 出版地：出版社
《オータン風》[1898]	(1898) Toulouse: Privat
《ソナタ》(1899)	(1990) Paris: Editions musicales du Marais
《野原の光景 第1番》(1896頃)	(2002) Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne
《即興曲 第2番》(1898頃)	(2002) Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne
《よそ者のワルツ》(1907頃)	(2002) Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne
《「樽」と「缶」の踊り》(1907頃)	(2002) Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne

³³ なお、作品中〈間奏曲〉および〈収穫〉の2曲は、*Album Musica*, No.111, Paris: Pierre Lafitte (1911年12月)に「Copyright by Rouart, Lerolle et C^{ie}. Publié avec l'autorisation de l'auteur.」として収録されている。

³⁴ Alexis Rouart & C^{ie}から Rouart, Lerolle & Cie への変更は1908年からとされているが、現在入手できるサラベール版では、© 1907 by ROUART LEROLLE & Cie.となっている。なお、同じく1907年に出版されたセヴラックの歌曲《フィリス》(Philis)は、A. ROUART, et C^{ie}. からプレート番号 A.R. 4597 として出されている。

³⁵ これに先立ち1909年に、雑誌 *ALBUMMUSICA* No. 87, pp.269-271 に掲載されている。曲名の下には「未発表の18世紀風のピアノ組曲《鹿たちのいる公園》より」(Extrait du « Parc aux Cerfs », suite inédite pour piano dans la manière du XVIII^e siècle)とあり、また、雑誌目次には「ムジカのために特別に作曲された未発表作品」として、セヴラックのほか6人の作曲家の作品が並んでいる。なお、《鹿たちのいる公園》は、上記の《セルダーニャ》E. 3122. M.の中に記載された「同じ作曲家の既刊」リストに「18世紀風の4つの曲からなる組曲」(suite de 4 pièces dans la manière du XVIII^e siècle)の副題付きで載っているが、現在は所在が確認されていない。

・版の扱いに関する問題点と、分析に用いる楽譜について

上記のうち、ここで言及する必要があるのは、1)および 2)についてである。ミュチュエルから初版が出された作品については、その後、ディナーミク、ペダリング、演奏解釈の指示などの追加をはじめ、何らかの改訂が加えられている³⁶。ここで問題となるのは、ルアール＝ルロルから新しいプレート番号が付けられて出版されたもののうち、《ラングドックにて》と《セルダーニャ》の2作品に、セヴラックと非常に親しい間柄であったブランシュ・セルヴァの手が加わっていることを示す断り書きが添えられていることである。同様の断り書きは、さらに、初版の出版がルアール＝ルロルから行われた作品のうち、《夾竹桃の下で》と《休暇の日々から》第2集にも載せられている。なお、これらの断り書きには、作品によって微妙にその文言に違いが見られる³⁷。

作品の分析にあたり、まず《夾竹桃の下で》および《休暇の日々から》第2集については、他に参照できる版が存在しないことから、必然的に、ルアール＝ルロル版（ないしそのリプリント版であるサラベール版）を使うことになる。また、どの版にもセルヴァの関与を示す断り書きのない作品（《大地の歌》、《陽光のもとで水浴する女たち》、《ペパーミント＝ジェット》、《休暇の日々から》第1集、《夾竹桃の下で》、《ポンパドゥール夫人へのスタンス》、《水の精と不謹慎な牧神》）については、ミュチュエルからの初版以降に改訂された箇所がある《大地の歌》も含めて、最終的な版であるルアール＝ルロル版（ないしそのリプリント版であるサラベール版）を用いることとする。その上で、《大地の歌》については、後述するようにミュチュエルのプレート番号を持つものにも異なる2つの版があるなど、複雑な事情があるため、必要に応じて、ミュチュエル版にも触れることとする。

最後に、ミュチュエルから初版が出され、その後ルアール＝ルロルから改訂版がセルヴァの関与を示す断り書き付きで出版された《ラングドックにて》、《セルダーニャ》についても、セルヴァの発案による指示は、セヴラックとセルヴァの間に強い相互信頼関係があり、かついずれもセヴラックの生前に出版されているため、セヴラックの合意のもとに加えられたであろうと考えられること、また、ミュチュエルからの初版とルアール＝ルロル版との相違点の中にはセヴラック自身の判断による改訂が含まれる可能性も十分にあることから、同様に、ルアール＝ルロル版を最終的なものと見做し、分析に用いることとする。なお、これらについても、必要に応じてミュチュエル版での状態に言及する。

³⁶ 《陽光のもとで水浴する女たち》については、ルアール＝ルロル版との違いについて詳細未確認。

³⁷ ルアール＝ルロルによるプレート番号の若い順に、《セルダーニャ》R. L. 11028 & C^{ie}（出版：1919）：「Indications de nuances et d'interprétation par Blanche SELVA」（強弱と演奏解釈の指示はブランシュ・セルヴァによる）、《ラングドックにて》R. L. 11,046 & C^{ie}（出版：1919）：「Indications d'interprétation par Blanche SELVA」（演奏解釈の指示はブランシュ・セルヴァによる）、《夾竹桃の下で》R. L. 11,080 & C^{ie}（出版：1920）：「Indications de nuances et d'interprétation par Blanche SELVA」（強弱と演奏解釈の指示はブランシュ・セルヴァによる）、《休暇の日々から》第2集 R. L. 11,301（出版：1922）：「Indications d'exécution par Blanche SELVA」（演奏の指示はブランシュ・セルヴァによる）。

・主要三大作品に見られる版による違い

上述のように、次章以降でのセヴラック作品の分析においては基本的にルアール＝ルロル版に基づくこととするが、ミュチュエルのプレート番号による版との違いについて、主要な点を【表2】【表3】【表4】に示しておくこととする。

【表2】《大地の歌》(1899～1900)の出版譜と主な相違点

	出版年	プレート番号	主な特徴、相違点など
①	1903	E. M. 3035. ※以下 E. M. 3035[A] とする。	<ul style="list-style-type: none"> ・1ページ目冒頭には、「Musique et Poèmes de DÉODAT DE SÉVÉRAC.」(作曲および作詩 デオダ・ド・セヴエラック)と印刷され、〈序曲〉を除く全ての曲の冒頭に、自作の詩が掲げられている。 ・〈序曲〉の冒頭:「Lent. (L'AME DE LA TERRE.)」(大地の魂) ・第1曲冒頭、最高上声部のディナーミック指示は「<i>p</i>」 ・第4曲第41小節のディナーミック指示は「<i>fp</i>」 ・限定的なベダリング指示 ・第2曲冒頭のテンポ指示は「144=♩ Animé」
②	[1907～1912?] ³⁸	E. M. 3035. ※以下 E. M. 3035[B] とする。	<ul style="list-style-type: none"> ・1ページ目冒頭の記載は「Musique de DÉODAT de SÉVÉRAC.」(作曲 デオダ・ド・セヴラック) ・〈序曲〉の冒頭:「Lent. (EXPOSITION DU THÈME.)」(主題の提示) ・第1曲冒頭、最高上声部のディナーミック指示は「<i>mf</i>」 ・第4曲第41小節のディナーミック指示は「<i>p</i>」 ・非常に多くのベダリング指示の追加 ・第2曲冒頭のテンポ指示は「144=♩ tranquille」 ・終曲の第103-115小節に反復記号の追加 ・指番号の追加 ・リピート記号の追加(終曲、第103-115小節)
③	[1920～1922?] ³⁹	R. L. 11,201	<ul style="list-style-type: none"> ・②に同じ。

+

④ サラベール版 (=③のリプリント版)

³⁸ 楽譜表紙下部には「« EDITION MUTUELLE » en dépôt au Bureau d'Édition de la Schola Cantorum, 269. Rue Saint-Jacques/ et chez ROUART, LEROLLE & C^{ie}, 18. Boulevard de Strasbourg, Paris./ Chez BREITKOPFF [*sic*] & HÆRTEL. A Bruxelles, Leipzig, Londres et New-York」と印刷されている。ルアール＝ルロル社の名による出版例は前述のとおり(最も早い例で)1907年以降、また同社がBoulevard de Strasbourgに所在していた期間は1912年までである。

³⁹ 楽譜表紙下部の出版社名は、「Paris – ROUART, LEROLLE & C^{ie}/ Éditeurs de MUSIQUE, 29, Rue d'Astorg」と、ルアール＝ルロル社のみが示されており、所在地は同社の1913年以降のものとなっている。さらに、楽譜裏表紙に印刷された既出版作品に1920年出版の《夾竹桃の下で》が含まれており、プレート番号のR. L. 11,201も、《夾竹桃の下で》のR. L. 11,080より後(かつ1922年出版の《休暇の日々から》第2集の11,301より前)であることから、出版年は1920年から1922年の間であると考えられる。

【表2】に示したように、《大地の歌》については、同じプレート番号 (E. M. 3035.) で出版されたものに2種類の版が存在しており、その時点で大きな改訂が行われていたことが分かる⁴⁰。この作品は、1900年に完成した後、1902年3月にベルギーの「自由美学」の演奏会で初演され、翌1903年1月にセルヴァによってフランスでの初演が行われている。① (E. M. 3035[A]) の出版が1903年であるため、断り書きの記載が無いとはいえ、この改訂にセルヴァが関与した可能性を全く否定することはできない。しかし同時に、上出の注に記したように、セルヴァの関与を示す断り書きがある楽譜は早くても1919年であることからすれば、1903年に出版された E. M. 3035[A]、およびその後1912年までに出版された E. M. 3035[B]は、後者における改訂箇所も含めて、いずれもセヴラック自身の判断によるものと考えるのが妥当だろう。

【表3】《ラングドックにて》(1903-1904) の出版譜と主な相違点

	出版年	プレート番号	主な特徴、相違点など
①	1905	E. 3073 M.	
②	1919	R. L. 110,46	<ul style="list-style-type: none"> ・1ページ目下部に「Indications d'interprétation par Blanche SELVA」(演奏解釈の指示はブランシュ・セルヴァによる) ・多くの強弱記号の追加、および変更(例:第4曲第21小節目の <i>mf</i> が <i>p</i> に変更および第30小節目の <i>p</i> が <i>mf</i> に変更、他) ・第5曲の主題開始部分(第4-5小節)のダンパーペダルを踏む指示が「sans pedale」(ペダルなしで)に変更 ・第5曲における <i>sfz</i> および <i>sfz</i> の追加 ・特に第4曲における表現に関する細かい具体的指示の追加多数(例:6小節目の「La mesure doit toujours être très flexible, les deux premiers temps de chaque mesure légèrement pressés, les notes du chant, au contraire, bien à l'aise dans les derniers temps.」(拍子はいつも柔軟に。各小節の最初の2拍はわずかに急いで、逆に、旋律を構成する音は小節末尾の拍をゆったりと。)) ・第1曲再現部前(第192小節)に「ANGELUS DU SOIR」(夕べに響くアンジェラスの鐘)の記載

+

③ サラベール版 (=②のリプリント版)

この作品の初演は、少なくとも4曲(第2曲~第5曲)がリカルド・ビニェスによって1903年から1904年にかけて行われている。

⁴⁰ プレート番号が同じでありながら改訂が行われている出版事例については、長谷川由美子「ベートーヴェン初期印刷楽譜におけるプレートの混在——彫版道具についての一考察」『国立音楽大学研究所年報』16(2002)、pp.163-182で取り上げられている。

なお、ミュチュエル初版のための第1校正、第2校正⁴¹を見てみると、ペダリング、ダイナミックなどの各要素はこれらの校正段階からミュチュエル初版を経て、最終形としてのルール＝ルロル版にかけて徐々に追加および変更が行われていることが分かる。このうちペダリングに関して、第1校正の段階ではペダリングの指示はほとんど無いが、第2校正以降、段階的にペダルの指示が追加されている。そのうち、大半のペダルの指示が追加されたのはミュチュエル初版であり、「sourdine」および「enlevez la sourdine」のような弱音ペダルに関する指示もこの段階で追加された。

【表4】《セルダーニャ》(1908-1911)の出版譜と主な相違点

	出版年	プレート番号	主な特徴、相違点など
①	1911	E. 3122 M.	
②	1919	R. L. 110,28	<ul style="list-style-type: none"> ・ 1 ページ目下部に「Indications de nuances et d'interprétation par Blanche SELVA」(強弱と演奏解釈の指示はブランシュ・セルヴァによる) ・ ①の第4曲第95-104小節(10小節分)が7小節分に短縮 ・ ①との強弱指示の違いはほとんど無いが、変更・削除の箇所として、第4曲10小節目の左手に対する<i>f</i>の削除、第5曲21小節目での<i>pp</i>の追加など ・ ところどころでペダル指示の削除、ないし「sans pedale」(ペダルなしで)の追加 ・ 表現に関する若干の指示追加(例:第2曲および第5曲の冒頭ページでの「sempre staccato」の追加)

+

③ サラベール版 (=②のリプリント版)

この作品の初演は、第4曲を除く同じ4曲が、1911年4月にまずセルヴァによってベルギーの「自由美学」の演奏会で、次いで同じ月のうちにビニェスによってフランスで、それぞれ行われている。第4曲の初演は、同年2ヶ月後の6月にアルフレッド・コルトーによって行われた。

【表4】に記した相違点のうち、第4曲第95小節からに関するものは、内容自体にも関わる大きな変更(音域の下行+ダイナミックの減衰→音域の上行+ダイナミックの増大)であり、これはセヴラック自身によるものと考えられる。

⁴¹ これらは現在、トゥールーズの公立図書館、Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine に所蔵されている。

第2章 セヴラックのピアノ作品における

題材、構成、書法上の特徴

この章では、主要三大作品に位置付けられる《大地の歌》(1899～1900)、《ラングドックにて》(1903～1904)、《セルダーニャ》(1908～1911)を中心としたセヴラックのピアノ作品における題材、構成、書法上の特徴について述べていく。その際、各項目における論述は原則として第1章第2節に示した作品の年代に沿って進めていくこととする。なお、セヴラックのピアノ作品においては、装飾音も重要な特徴となっているが、これについては、章を改めて第3章にて詳しく論じることとする。

第1節 題材に見られる郷土性、宗教性、ノスタルジー

セヴラックのピアノ作品に色濃く見られる郷土性（ないし地方性）、宗教性、ノスタルジーの要素については、これまでも、コルトーやジャンケレヴィッチ、ギヨー他によってそれぞれに指摘がなされてきた。本節では、作品中におけるこれらの要素の具体的な表れを、各時代に沿ってより細かく見ていくこととする。

1. 郷土性

南仏に生まれ育ったセヴラックは、生涯にわたり、故郷の大地への愛を持ち続け、郷土色の強い作品を生み出した。その姿勢は、彼が1907年にスコラ・カントルムの卒業論文として発表した「中央集権と音楽の党派性」において明確に打ち出されている。例えば、その第1章「公式派」では、音楽のすべてがパリに集まる中央集権的な動向や、国家の庇護のもと学士院の審査員の理想に沿った作品を作ろうとする者を批判し、そうした有り様が、自らの生まれ故郷の源泉や、その精神的財産の喪失につながることへの危惧を示している⁴²。また、国の監督下にはないがパリのある種の聴衆の影響から自由でない「独立派」について論じた第2章においても、彼が「垂直音楽」と呼ぶ、和声に重点を置く音楽を書く作曲家のことを「上等な失郷者」とし、地域主義的な側面の欠落を批判している⁴³。

セヴラックのそうした姿勢は、すでに初期の習作の頃から見取ることができる。1898年に作曲された《オータン風》は、わずか21小節の短い作品ながら、その題名にセヴラッ

⁴² 椎名亮輔「デオダ・ド・セヴラックの論文『中央集権と音楽の党派性』解題と翻訳」『同志社女子大学学術研究年報』第60巻、2009、pp.93-96参照。

⁴³ 椎名、前掲論文、p.98参照。なお、セヴラックは、彼が「水平音楽」と呼ぶ、対位法や形式を重んじる音楽についても、「精神によってではなく、字面によって理解したのだ」と批判している。椎名、前掲論文、p.19参照。

クの深いアイデンティティを感じ取ることができる。「オータン」(autan)とはラテン語 *altanus* (海風) に由来する言葉であり、ラングドック地方に吹く、地中海からの非常に強い風のことを指す。長い時には1週間以上吹き荒れることもあるため、現地民にとっては厄介な存在だが、セヴラックはこの風に愛着を抱き、1905年には地元サン＝フェリックスで「オータンの風の竖琴」という楽団を結成し、その指導も受け持ったとされる⁴⁴。曲は4声で対位法的に書かれ、3連符を多用した中間部では、激しく風が吹き荒れる様子が表現されている。

第1時代の主要作品である《大地の歌》は、まさに、セヴラックが生まれ育った郷土への深い愛着に根ざした曲であるが、それと同時に、そこで農作業に従事する人々の生活を表した作品でもあることが注目される。曲は大地の魂を表した〈序曲〉から始まり、続く〈耕作〉では重々しい雰囲気曲を支配し、重労働の苦しさを表す。そして早春に、希望に満ち溢れた〈種蒔き〉、暖炉の側で静かに語られる〈夜伽話〉、激しい暴風雨と人々の祈りが聞こえる〈雹〉——ここには嵐の際に弔鐘を鳴らす昔からのピレネーの風習も取り入れられている——、秋の実りを表した〈収穫〉、そして終曲の〈婚礼の日〉で作品が完結する。農作業の周期性だけでなく、南仏特有の文化、そして大地の香りが漂ってくる佳作である。

この作品のミュチュエル初版には、「ピアノのための農耕詩」(Poème géorgique) という副題とともに、〈序曲〉を除く各曲の冒頭に、セヴラック自身の手による詩が掲げられており、ウェルギリウスの『農耕詩』から想を得たものとされている⁴⁵。この「農耕」というキーワードは、セヴラックのその後の創作においても重要なテーマとなるが、《大地の歌》は、自身を「農民音楽家」(musicien paysan)、「耕作者」(cultivateur)⁴⁶と認識していたセヴラックの創作姿勢をとりわけ強く示した作品でもある。

ちなみに、本論文の第4章では、スコラ・カントルムの作曲家の作品として、ダンディの《山の詩》、ルーセルの《田舎風の曲》を取り上げ、セヴラック作品と比較するが、いずれも地方の風土や郷土性を感じさせる要素がありながらも、「農耕」というキーワードはセヴラックのみに該当するものといえる。

⁴⁴ 椎名亮輔『デオダ・ド・セヴラック——南仏の風、郷愁の音画』アルテスパブリッシング、2011. p.23.

⁴⁵ ウェルギリウスの『農耕詩』は、前29年に完成された全4歌(第1歌から順に「畑作と穀物栽培」、「樹木栽培」、「牧畜」、「養蜂」)から成る農耕教訓詩であり、『牧歌』および『アエネイス』とともに、ウェルギリウスの三大作品に数えられる。第1歌「畑作と穀物栽培」では、冒頭に42節から成る「序歌」(各歌の主題が示される)が示され、その後に「耕作」(時期、作物の選定、耕作方法)という内容で歌われる。ウェルギリウス『牧歌/農耕詩』小川正廣訳、京都大学学術出版会、2013. を参照。この構成や第1歌の内容は、セヴラックの《大地の歌》における〈序曲〉から第1曲〈耕作〉の流れに通じるものがある。《大地の歌》第1曲〈耕作〉では、「le bouvier」(牛で地面を耕す羊飼)が登場し、ウェルギリウスの『農事詩』の「耕作」の冒頭部分を想起させている。

なお、ウラディミール・ジャンケレヴィッチ『遙かなる現前——アルベニス、セヴラック、モンポウ』の訳者である近藤秀樹は、セヴラックの農耕詩について、「ウェルギリウスの『農耕詩』とともに、おそらくミストラルの『ミレイヨ』やフランシス・ジャムの『キリスト教徒の農耕詩』をも念頭に置いて用いられているのであろう。」と訳注を付けている。同書、p.209.

⁴⁶ 椎名、前掲書、pp.22-23.

第2時代の主要作品である《ラングドックにて》は、冒頭に、セヴラックが好んだフェリブリージュ文学を代表する詩人フレデリック・ミストラル(1830～1914)の詩『ミレイユ』⁴⁷の「...Cantan que per vautre o Pastre e gent di Mas」(これがきみたち牧人と農民たちの歌なのだから)という一節が引用されている。その詩に表れている「地域愛」への親近感が、セヴラックがこの作品を作曲するにあたって重要な要素となった。《ラングドックにて》の前身として、《音楽になった詩篇組曲『町々から遠くにあって』》が存在するが、これはセヴラック自作の詩を添えた作品であり⁴⁸、そこには故郷の田園の情景、風の動き、そこで農作業に勤しむ人々の様子が歌われている。第1曲〈祭りの農場をめざして〉では、曲は急な流れに沿って旅をするところから幕が開ける。途中でゆったりとした流れの「泉」で休息し、祭りの農場を目指す。曲中に登場する様々な断片は、その時出会った風景、人々との出会い、その土地の祭りの音などを表し、まさしく南仏の「旅の音楽」である。

第3時代の主要作品である《セルダーニャ》や最晩年の《夾竹桃の下で》は、セヴラックが晩年に移住し、終の棲家とした街「セレ」や、セレが含まれる、フランスとスペインの国境付近にまたがるセルダーニャ地方(カタロニア語ではセルダーニャ)、ないしカタロニア地方との結びつきが色濃く現れた作品である。セルダーニャへの到着から、ピュイセルダ⁴⁹、フォンロムウ⁵⁰、リヴィア⁵¹へと巡っていく《セルダーニャ》は、いわば彼の愛した土地を巡る小さな旅であり、カタルーニャ出身でセヴラックとも親交の深かったアルベニス、アンダルシアを舞台とした全4集計12曲からなる《イベリア》(1905～1908)と並べて語られることも多い。《セルダーニャ》における郷土性は、とりわけ民族的な踊りのリズムや楽器の要素を取り込む形で現れており、第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉では、カタロニア地方の伝統的な踊り「サルダーナ」のリズムが組み込まれている(【譜1】)。この舞踊は2拍子系の踊りであり、フラビオール(カタロニア地方特有の、フルートに似た楽器)、タンボール(片手で扱うフルートと太鼓)、ティブレおよびテノーラ(いずれもショーム)から成る「コブラ」(cobla)が、その伴奏に用いられる。最晩年の《夾竹桃の下で》の冒頭に記されている「村の楽団」も、コブラのことを指している。

⁴⁷ フレデリック・ミストラル「ミレイユ」杉富士雄訳『シュリイ・プリュドム；フレデリック・ミストラル；ジョズエ・カルドウッチ；ラビンドラナート・タゴール；ヴェルネル・フォン・ヘイデンスタム；エリク・アクセル・カールフェルト』(ノーベル賞文学全集23)主婦の友社、1971. p.80.

⁴⁸ 館野泉・久保春代編『セヴラック ピアノ作品集②』音楽之友社、2003. pp.88-89 に、その対訳が掲載されている。

⁴⁹ 現在のスペインにある、セルダーニャ地方の中心街。

⁵⁰ 現在のフランス、ピレネー山脈にある高地。

⁵¹ 現在のフランス国内に位置する、スペインの飛び地。

【譜1】セヴラック《セルダーニャ》第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉第1-2小節



さらに、サルダーナの前奏によく用いられる上述の「フラビオール」は、《夾竹桃の下で》の「サルダーナのように」(QUASI SARDANA)の箇所が登場しており(【譜2】)、また《セルダーニャ》第1曲の〈二輪馬車で〉も、フラビオールを思わせる息の長いレチタティーヴォの序奏で始まる。

【譜2】セヴラック《夾竹桃の下で》第148-156小節

セヴラックは、1907年に執筆した前述のスコラ・カントルム卒業論文の結論部分において、公式派や独立派の失郷した作曲家が多い現状を打破するための3つの方策の最終段階として、民謡と民族舞踊に重点を置いた音楽カリキュラムの推進を謳っている⁵²。その翌年から書き始められたこの《セルダーニャ》は、彼のそうした考えがそのまま反映されたものともなっている。

なお、その他の小品として、《陽光のもとで水浴する女たち》と《ペパーミント=ジェット》にも、郷土性ないし郷土愛が表れている。《陽光のもとで水浴する女たち》は、元々《セルダーニャ》の一曲に組み込まれる予定であった曲である。「バニユルス・シュル・メールの思い出」という副題が付されているが、バニユルスとは、セレの町の近くにある海岸のことを指す⁵³。作品の中に表現の指示として登場する「cristallin」(透明に)という言葉は、いかにも、青い海に輝く水しぶきを彷彿とさせる。

「演奏会用の華麗なワルツ」の副題が付けられた《ペパーミント=ジェット》は、4分程度の演奏時間と、その曲調の親しみやすさから、もっぱらアンコール・ピースとしてのイメ

⁵² 椎名、前掲論文、pp.101-102 参照。

⁵³ この周辺の地域の特徴として、日照量に恵まれ、乾燥していることが特徴として挙げられ、また糖度の高い甘いワインが製造されることでも知られている。

ージが強いが、「ペパーミント＝ジェット」とは、セヴラックが生まれたサン＝フェリックス＝ロラゲから約 10km 離れたルヴェルという街が発祥の、南仏ラングドック地方のリキユールであり、ささやかながら、ここにもセヴラックの郷土愛を感じることができる⁵⁴。

2. 宗教性

セヴラックの作品には、敬虔な宗教的感情が表れた曲が多く存在する。これに関して、ギヨーはセヴラックのカトリック信仰への全面的な賛同が、彼の音楽に深く関与していることを指摘している⁵⁵。そのことは、彼の音楽活動の原点が彼の故郷の教会にあるオルガンであり、晩年南仏のセレに移住してからもオルガニストとしての活動を積極的に行い、生涯教会との関わりを大切にしていたという事実からも頷ける⁵⁶。また、彼の家族や親しい友人に宛てた手紙の文章が集められている書簡集⁵⁷には、しばしば信仰心を表した言葉が書き記されており、このことから、彼が敬虔なカトリック教徒であったということが窺える。さらに、スコラ・カントルムで受けた教育の中で宗教音楽に多く触れる機会があったことから影響を受けたことが考えられる。

ピアノ作品においては、主要三大作品《大地の歌》、《ラングドックにて》、《セルダーニャ》のすべてにおいて宗教的要素が強く感じられる内容となっている。第1時代の《大地の歌》の〈序曲〉では、グレゴリオ聖歌を想起させる旋律から静かに曲が開始し、後に描写される様々な農作業の光景において、この旋律が形を変え、遍在している⁵⁸。第3曲〈雹〉では、猛威を奮っていた激しい嵐が急に聴こえなくなったかと思うと、豊熟を願う「祈願行列」(Les rogations) (【譜3】)が始まり、突然人々の祈りの声が浮かび上がる。非常に神秘的な瞬間を見事に表現している。この行列は続く「吊いの鐘」に引き継がれる。

⁵⁴ セヴラックはこの曲を書いた年に地方議員選挙に「地域主義党」として出馬しているが、この時同じ党の立候補者として出馬し、セヴラックとともに当選したオーギュスト・ジェットは、このリキユールを考案したジェット家にあたり、親交があったとされる。椎名、前掲論文、pp.23-24 参照。

⁵⁵ Guillot、前掲書、pp.106-108 参照。

⁵⁶ また、宗教合唱曲もすべての時代にわたって作曲されている。

⁵⁷ 例えば、この書簡集の中で最も日付の古い手紙(1890年7月9日、父ジルベール宛)の一文には「Je remercie Dieu de m'avoir fait naître dans une famille si chrétienne et de m'avoir donné un père aussi bon que vous.」(敬虔なクリスチャンの家庭に生まれさせていただき、そしてこのように良い父親を与えてくださった神へ感謝します)とある。Déodat de Séverac, *La musique et les lettres: Correspondance rassemblée et annotée par Pierre Guillot*. Sprimont(Belgique): Pierre Mardaga, 2002. p.13 参照。

⁵⁸ 詳細は次節で後述。

【譜3】セヴラック《大地の歌》第3曲〈雹〉第87-94小節

第2時代の《ラングドックにて》において宗教性が色濃く見られる曲は第1・4・5曲である。特に第4曲〈墓地の片隅、春〉は、セヴラックの深い精神性と信仰心を表した曲で、彼の最高傑作といっても良い作品である。そこに表現されているものは、妹マルトを失った悲しみであり、中間部には有名な「怒りの日」(Dies irae)の旋律(【譜4】)が出されて、絶えず再生していく自然と、悲痛な感情が見事に組み合わせられている。

【譜4】セヴラック《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉第47-50小節

第1曲〈祭りの農場をめざして〉および第5曲〈市の祭日、農場にて〉では、「お告げの鐘」(L'ANGELUS)が鳴らされる⁵⁹。この部分は第1曲では21小節間、第5曲では17小節間と、一定の時間保たれる。左右の手に違う種類の鐘が配され、アクセントの細かい指示が付されている。第5曲目(【譜5】)の第138小節目では、右手の引き延ばされた鐘の響きと、左手のアクセントが付けられた鐘の音が組み合わせられ、お告げの鐘の不協和的な響きを再現している。このような箇所は両曲とも見られる。急流や泉、賑わう祭りの農場など、様々な場所へと移動していく中で、生活の一部として聴こえてくる「お告げの鐘」に自然と耳を傾ける、南仏の人々の普段の暮らしが非常によく描写されている。

⁵⁹ 館野泉・久保春代編『セヴラック ピアノ作品集④』音楽之友社、2006ではこの箇所が「天使」と訳されているが、これは間違いである。

【譜5】セヴラック 《ラングドックにて》 第5曲 〈市の祭日、農場にて〉 第136-140小節



第3時代の《セルダーニャ》では、第3曲と第4曲に宗教性がはっきりと示されている。第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉では、その副題に「フォンロムウへの巡礼の思い出」と記されている⁶⁰。曲は前半のサルダーナ（カタロニアの民族舞踊）によるリズムカルな第1部分と、高音で祈るように歌われる第2部分との交替から成る、非常に分かりやすい構成となっている。第2部分である【譜6】では、「avec une piété subite et très expressif」（敬虔な感情をあらわして、そして非常に表情豊かに）で演奏される。フレーズが終わる直前の第34小節では、リディア旋法をよく響かせ、宗教的な響きを醸し出している。

【譜6】セヴラック 《セルダーニャ》 第3曲 〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉 第29-35小節



第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉は、副題に「哀歌」と記され、セヴラックの作品の中で最も敬虔な感情を想起させる曲である。この曲はもともと《セルダーニャ》に含まれていなかったが、セルヴァによるアドヴァイスで、緩徐楽章を組み込むという意図で作曲された⁶¹。それが功を奏し、この曲は《セルダーニャ》の中で最も内容が深く、作品の中心的存在となった。リヴィアとは、フランス国内にあるスペインの小さな飛び地領土で、この地に古くからあるロマネスク様式の十字架像からインスピレーションを受けたとされる。主題提示部（【譜7】）では「O Crux Ave」（おお十字架 アヴェ！）と記され、騾馬曳きの足取りの中、情熱的な感情を押し出すように歌われる。後半では「Etereo!」（天的に）という言葉（【譜8】）が登場する。この部分は三段譜の最上段に記された分散和音が優しく包むように鳴り響く中、旋律がその音域を飛び越えて、崇高に歌われる。

⁶⁰フォンロムウとはセルダーニャ地方にある標高1800mの高地であり、「巡礼者の泉」という意味がある。カタロニアの彫刻家 Joseph Sunyer が手がけた有名な祭壇画のある、17世紀に建てられた修道院の中には美しい泉があり、巡礼のためにこの地を訪れる熱心な信者が数多くいる。

⁶¹ Selva、前掲書、p.56 参照。

【譜7】セヴラック〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉第12-15小節



【譜8】セヴラック〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉第76-77小節



このように、セヴラックの作品における宗教性を示す要素はすべての時代に通底して現れていることが確認できる。

3. ノスタルジー

セヴラックの作品における「ノスタルジー」(郷愁)の特質については、ジャンケレヴィッチや、とりわけギヨーによって指摘されているが⁶²、筆者がセヴラックの曲を初めて耳にした時に感じた最初の印象も、まさしくこの「ノスタルジー」であった。非常に自然な音楽で、どこかで耳にしたことがあるような感覚、懐かしさを感じ、心の中に深く染みて行くような不思議な体験は、長年が経過した今でも鮮明に覚えている。セヴラックは、前出の彼の卒業論文の中で、「音楽は、他のどのような芸術よりも、人間感情の深く、永遠にあるところのもの、それが苦悩であろうと歓喜であろうと、それを表現することができるし、しなければならないのだ」⁶³と述べているが、「ノスタルジー」の感情や感覚は、セヴラックの作品を聴いた聴衆の多くにとって、まさに、その心に最も深く訴えかけてくるものの一つと言えるのではないだろうか。それには、作品の題材や、和声進行などが深く関係していると思われる。第1時代の《大地の歌》では、全7曲のちょうど中間に置かれた〈間奏曲〉(夜伽話)において、暖炉の前で、お祖母さんが子供達に昔話を読んで聞かせる情景が描かれている。5拍子で自由に歌われる冒頭(【譜9】)は、IV度とII度の和音の間で揺れ動く。第3小節目の冒頭で変ロ長調の主和音が示され、左手は途中まで音階的に上昇していくが、小節の区切りを挟み、6度音であるGの音に一瞬留まる。そして下降する際には一瞬C#の音を経由することでノスタルジー的な響きを感じさせる。非常にシンプルな動きであるが、無駄がな

⁶² Guillot、前掲書、p.185 参照。

⁶³ 椎名、前掲論文、p.100。

く、かつ洗練された表現である。

【譜9】セヴラック《大地の歌》〈間奏曲〉（夜伽話）第1-4小節



1911年に出版された《休暇の日々から》第1集は、セヴラックのノスタルジー的な意図が最も強く感じられ、その親しみやすさから人気の高い曲集となっている。セレに移住した第3時代に書かれており、教会のオルガニストという職を得て、安定した生活を送っていた頃の作品である。全8曲で構成されており、標題は【表1】のとおりとなっている⁶⁴。

【表1】《休暇の日々から》第1集（ピアノのための中級程度のロマンティックな小品集）

序曲	シューマンへの祈り Invocation à Schumann
第1曲	お祖母さんの愛撫 Les caresses de Grand'Maman
第2曲	お隣の女の子の訪問 Les petites voisines en visite
第3曲	教会のスイス人に扮装したトト Toto déguisé en Suisse d'Eglise
第4曲	ミミは「侯爵夫人」に扮装する Mimi se déguise en "Marquise"
第5曲	公園での輪舞 Ronde dans le Parc
第6曲	古いオルゴールが聞こえるところ Où l'on entend une vieille boîte à musique
第7曲	ロマンティックなワルツ Valse romantique

技術的には中級程度の学習者でも弾けるように書かれているが、第1曲や第4曲では10度音程のアルペジオなど、ある程度の手の大きさがなければ容易に弾くことができない書法も見られることから、この曲集は子供が弾くことを想定したものではなく、精神的にも、技術的にも成熟した大人のピアニストにおける、幼少時代への眼差しとして演奏されることを意識しているように思われる。

⁶⁴ 第4曲での「ミミ」は、セヴラックが芸術家仲間らとしばしばその邸宅に集まっていたシーパ・ゴデブスキの、娘マリーの愛称である。ミシェル・ポルシル『ベル・エポックの音楽家たち——セザール・フランクから映画の音楽まで』安川智子訳、水声社、2016、p.112 参照。

この曲集に用いられている和声進行は、基本的にとっても単純で、親しみやすい。序曲〈シューマンへの祈り〉では、I-V-VI-III度で進む和音を繰り返し用いている（【譜2】）。別段珍しくもない和声進行であるが、シンプルな響きの中に、どこか懐かしい印象を呼び起こすことも確かである⁶⁵。

【譜10】 セヴラック《休暇の日々から》⁶⁶ 第1集 序曲〈シューマンへの祈り〉

第1-7小節



一方、第1曲〈お祖母さんの愛撫〉の再現部の直前（【譜11】）では、冒頭で提示した主題を出しながらも、意図的に調性が不安定にされている。この部分では臨時記号を多用し、左手の半音進行により不協和な音を鳴らす。解決しない和音の連続を限定的に、敢えて盛り込むことで、再現部の主調に戻ったときの安心感を効果的に得ることができている。

【譜11】 セヴラック《休暇の日々から》第1集 第1曲〈お祖母さんの愛撫〉

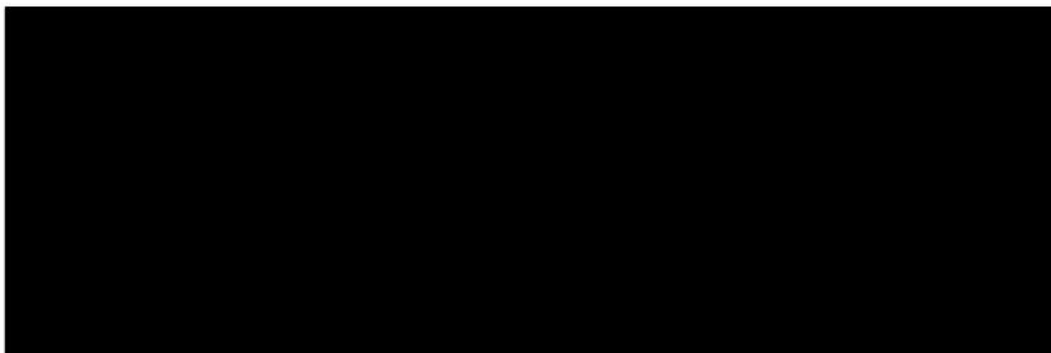
第40-49小節



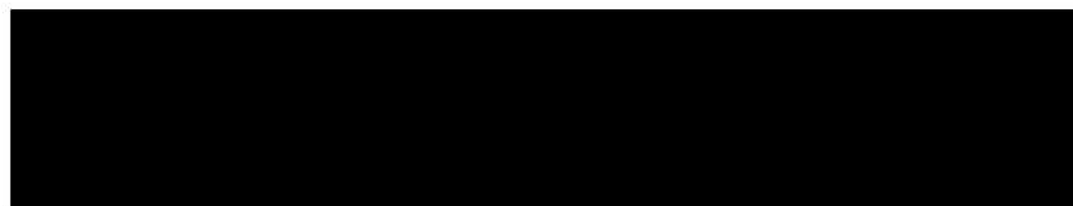
⁶⁵ なお、調性の扱いにおいては、この曲集の全8曲のうち5曲において、長調と短調の関係にある2つの調性を明確に使い分け、かつ一定期間長く保っている。この2つの調性が使われている、それぞれの部分においての旋律の輪郭は同じであり、対照的な雰囲気、転調によってシンプルに表している。2つの調性関係は、同主調関係であるものが3曲、平行調によるものが2曲となっている。和声、旋律、調性の扱いが掴みやすいことも、この作品の親しみやすさの一つの要因ではないかと考える。

第5曲〈公園での輪舞〉は、基本的には長調の調性が支配する中で、限定的に短調の性格を出すことでノスタルジックな要素を出している。構成はA-B-A形式であるが、A部分とB部分の終わり付近には、共に短調の性格をピンポイントで出している（【譜12[A部分]】）（【譜13[B部分]】）。

【譜12】 セヴラック《休暇の日々から》第1集 第5曲〈公園での輪舞〉第14-27小節



【譜13】 セヴラック《休暇の日々から》第1集 第5曲〈公園での輪舞〉第35-41小節



なお、同組曲における第6曲〈古いオルゴールが聞こえるところ〉のタイトル、曲想にもノスタルジックとの結びつきが見られる。この曲は常に動き続ける分散和音と、左手の単純な持続音で曲が進行する。しかし表現の指示は非常に細かく、エコーの効果的な指示と、弱音ペダルおよび細かいダイナミックの段階づけ（*p* から *ppp* まで）は、単純な曲想の中にも繊細さや、いろいろな表現の幅が感じられるとともに、どこか素朴な懐かしさを呼び起こす曲である。

第2節 構成

この節では、セヴラックのピアノ作品の構成上の特徴について考察を行う。ノーマン・デマスは『フランス・ピアノ音楽史』の中で「セヴラックは、すぐれた即興演奏家であり、そして長さにおかまいなく楽想を繰りひろげる癖があった」⁶⁷と述べ、これが彼の楽曲におい

⁶⁷ ノーマン・デマス『フランス・ピアノ音楽史——クーブランからメシアンまで』徳永隆男訳、

て構成上の欠点であることを指摘しているが、同時に「ある種の『無頓着 insouciance』の感じが彼の音楽一面に広がっているけれども、しかしそこには自然に、芸術的良心といったものがにじみでている」⁶⁸とも述べており、これは、確かにセヴラックのいくつかの楽曲——最晩年の《夾竹桃の下で》がその代表例である——の構成における、その基本的な特徴を表している文章と言える。またジャンケレヴィッチは、セヴラックについてのエッセーの「即興性と浪費癖」という項目の中で「セヴラックの音楽は、楽想を出し惜しみせずに費やし、しばしば、溢れ出る靈感 (verve) の自発性のほかに従うべき法則を持たないように見える」⁶⁹と述べている。しかし、彼のピアノ作品を概観した上で、改めてその形式を見ていくと、決してセヴラック自身に構成の能力が根本的に欠落しているわけではなく、また構成が彼の作曲上軽んじられている印象は受けない。彼のピアノ作品の構成は、第1時代のダンディからの形式的な厳格さをベースにした上で、時代ごとに彼独自の発展を遂げて行った。そこには、各時代において構成に対するセヴラックの基本的な方針が示されているように感じられる。以下では、セヴラックのピアノ作品における構成上の特徴を、主要作品を中心に論述し、時代ごとの傾向について考察していくこととする。

1.形式

《ソナタ》変ロ短調（第1時代）

第1時代の主要作品《大地の歌》を取り上げる前に、ここではまず、セヴラックのピアノ作品における最初の大作《ソナタ》変ロ短調（1899）の形式について触れておきたい⁷⁰。

4楽章（Allegro-Adagio(élégie)-Allegro scherzando-Allegro(Final)）からなるこのソナタは、スコラ・カントルム在学中にダンディから出された、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの形式に則って作曲する課題として創作されたものであり⁷¹、対位法や和声処理などを明らかに意識した書法には、ベートーヴェンの形式はもちろん、ダンディからの指導も見て取れる。一般的には習作と見なされ、先行研究においても詳しく取り上げられてこなかったが、前章でも触れたように、作曲から2年後の1901年にブリュッセルでの「自由美学」主催のコンサートで初演されていることから、作曲時に一定の評価を受けたことが想像される。またこの作品には、ダンディからの影響と同時に、セヴラックの後の作品に現れる音楽的特徴のいくつかがすでに見られる点があることから、重要な作品であると筆者は考える。そこで、以下では各楽章の形式上の特徴について詳細に検討を行うこととする。

音楽之友社、1964. p.63.

⁶⁸ 同上。

⁶⁹ ウラディミール・ジャンケレヴィッチ『遙かなる現前——アルベニス、セヴラック、モンポウ』近藤秀樹訳、春秋社、2002. p.226.

⁷⁰ なお、この作品はセヴラックの生前には未出版に終わり、後にサン＝フェリックス・ロラゲのセヴラックの実家から発見された手稿譜をもとに、ギヨーが校訂を行い、1990年に出版に至った。Déodat de Séverac, *Sonate pour Piano*, Paris: Marais, 1990.

⁷¹ Guillot, 前掲書、p.140.

第1楽章

第1楽章は、以下の【表2】に示すように、長いコーダを伴うソナタ形式で書かれている。

【表2】

		小節番号	小節数	調性		調関係	
				開始	調性変更		
提示部	序奏	1-8	8	112	b b	主調	
	第1主題	9-37	29		b b	主調	
	推移	38-56	19		b b	D b	主調
	第2主題	57-93	37		D b	平行調	
	推移	94-112	19		D b	(不安定)	下屬調
展開部		113-227	115	f	(不安定) c→g→d→E b→ A b	属調	
再現部	第1主題	228-256	29	89	b b	主調	
	推移	257-277	21		b b	B b	主調
	第2主題	278-316	39		B b	同主調	
コーダ	コーダ1	317-348	32	71	b b	(不安定) e b→a b→A b →c→f	主調
	コーダ2	349-387	39		F	b b	属調(長)

冒頭の序奏（【譜14】）では、葬送行進曲を思わせる付点のリズムが印象的である。付点のリズムは、後にセヴラックが自身の創作において好んで使ったものである。この冒頭のメロディーは、後に第2楽章で登場する「エレジー」の主題の予示であり、悲痛な心の叫びがアダージョで重々しく歌われる。

【譜14】 セヴラック：《ソナタ》⁷² 変ロ短調 第1楽章 第1-2小節



⁷² 本論文での《ソナタ》の譜例は、全て Marais 版から転載。Déodat de Séverac, *Sonate pour Piano*, Paris: Marais, 1990.

8小節間の序奏を経た後、主題提示部第1主題（【譜15】）が登場する。3連符と付点のリズムが組み合わされた主題は、左手における低音域から徐々に上昇し、右手に受け渡され、下降する。

【譜15】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第1楽章 第9-13小節



第1主題から第2主題への推移の部分では、やや音域の広い分散和音による伴奏や装飾的なパッセージなどが見られ、そのピアノスティックな技法は所々でショパンを想起させている。ちなみに、この《ソナタ》の大まかな調性プランはショパンのピアノ・ソナタ第2番「葬送」と類似しており、第3楽章以外は、各楽章の第1主題の調性が共通している。

牧歌的な雰囲気第2主題（【譜16】）は、その音域において第1主題と対照的である。第1主題は広い音域を上昇、下降する音型が使われていたが、この第2主題は狭い音域を主軸として揺れ動くものとなっている。フレーズの終わりでは、セヴラックが後にとても好んだ属9の和音（【譜17】）を用い、フェルマータによって引き延ばすことによって、より響きの印象を強くしている。

【譜16】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第1楽章 第55-58小節

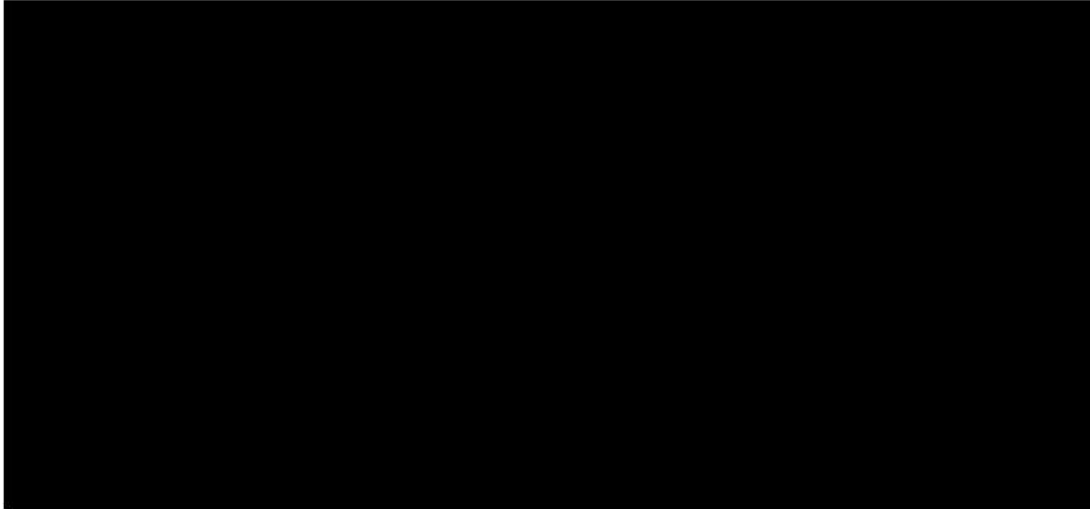


【譜17】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第1楽章 第63-66小節



展開部は115小節あり、様々な要素が複雑に展開されている。展開部の前半は、第1主題の特徴（3連符、付点のリズム）を用いたリズムが左右両方の手に出現し、対位的に繰り返り広げられる（【譜18】）。後半では第2主題の変奏が用いられている。

【譜 18】 セヴラック：《ソナタ》 変ロ短調 第 1 楽章 第 111-119 小節



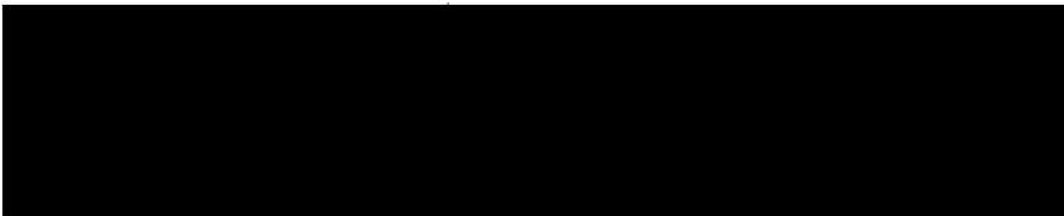
コーダは比較的長く、71 小節間にわたっている。コーダは前半（コーダ 1）と後半（コーダ 2）が二重線で区切られており、前半は第 1 主題と、展開部のモチーフを用いた変奏、後半は第 2 主題の変奏が一瞬現れた後、すぐに第 1 主題に戻る。

第 2 楽章

「エレジー」と名付けられたこの楽章は、セヴラックの作品の中でも特に悲痛な雰囲気醸し出しており、家族を立て続けに失ったこと⁷³への失望感が感じられる曲である。ちなみに、死との深い関連性を持ち、同様の雰囲気を持つ曲は、後の《ラングドックにて》第 4 曲〈墓地の片隅、春〉、《セルダーニャ》第 4 曲〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉にも見られる。

形式的には比較的自由に書かれているが、大まかな 3 部形式となっている。冒頭の付点のリズムが使われた主題（【譜 19】）は、第 1 楽章の序奏で既に出てきており、楽章間の循環性が感じられる。

【譜 19】 セヴラック：《ソナタ》 変ロ短調 第 2 楽章 第 1-2 小節



⁷³ 1897 年に父ジルベール、その翌年の 1898 年に妹マルトが死去している。

中間部は、第1楽章の第1主題（【譜20】、第9小節～）の輪郭を象ったモチーフ（【譜21】）が使われ、右手の分散和音により曲の推進力が加わるとともに、目まぐるしく表情が変わっていく部分である。

【譜20】 セヴラック：《ソナタ》 変ロ短調 第1楽章 第8-10小節



【譜21】 セヴラック：《ソナタ》 変ロ短調 第2楽章 第45-52小節



第3楽章

第3楽章は、大まかな3部形式のメヌエット風の楽章である。調性感が掴み辛い冒頭3小節間の序奏（【譜22】）は、それまでの楽章の序奏と同じく付点のリズムが使用されている。4小節目からの主題は、その付点のリズムを受け継いだ主題で対位法的に書かれており、4声を基本とする。牧歌風な雰囲気は、悲痛な第2楽章と対照的であり、第1楽章の第2主題と共通した色を感じ、ノスタルジックな要素を兼ね備えている。

【譜 22】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第3楽章 第1-11小節



中間部にある教会のオルガンを想起させるような和音の連続には、セヴラックの師ダンディのさらに師にあたるフランクの影響が垣間見られる。内声部には半音階進行(【譜 23】)を非常に多く使用しており、落ち着いた雰囲気の中で繊細な表情をつけて歌われる。冒頭の回帰部分では、再び対位法的(【譜 24】)に書かれているが、内声部の半音階進行を受け継ぎ、より複雑な響きを味わうことができる。

【譜 23】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第3楽章 第104-111小節



【譜 24】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第3楽章 第139-146小節



第4楽章

第4楽章のアレグロでは、ダンディが好んだ循環形式を意識した跡が明らかに見られ、それまでの楽章に登場した様々なパッセージやリズムが再現される。特に展開部では、それらの要素を非常に多く盛り込み、様々な場面を繋ぎ合わせる傾向にあるという点においては、セヴラックの後の時代の作品(主に第2時代以降)によく見られるラブソディー的な要素も

兼ね備えている、と言っても良いだろう。形式は【表3】のとおりである。

【表3】

		小節番号	小節数	調性		調性関係
				開始	調性変更	
提示部	第1主題	1-21	21	b b		主調
	推移	22-38	17	b b	e b	主調
	第2主題	39-64	26	F		属調 (長)
	推移	65-95	31	f		属調
展開部	①	97-190	94	D b	(不安定) d b → e → a → d → G b	
	②	191-202	12	a	(不安定)	
	③	204-210	7	f		属調
再現部	第1主題	211-231	21	b b		主調
	推移	232-248	17	b b	e b	主調
	第2主題	249-266	18	B b		同主調
コーダ		267-273	7	B b		同主調

軽快なテンポで始まる第1主題（【譜25】）のあと、続いてすぐに訪れる左手の低音域から始まるパッセージ（【譜26】）は、第1楽章の第1主題と第2主題を繋ぐ推移で用いられていたもの（【譜27】）であり、最初の1ページだけでも、楽章と楽章の繋がりをさり気なく主張していることが分かる。

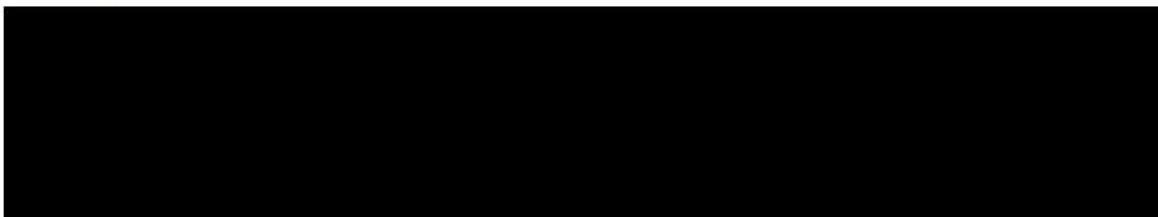
【譜25】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 終楽章 第1-6小節



【譜26】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 終楽章 第7-9小節

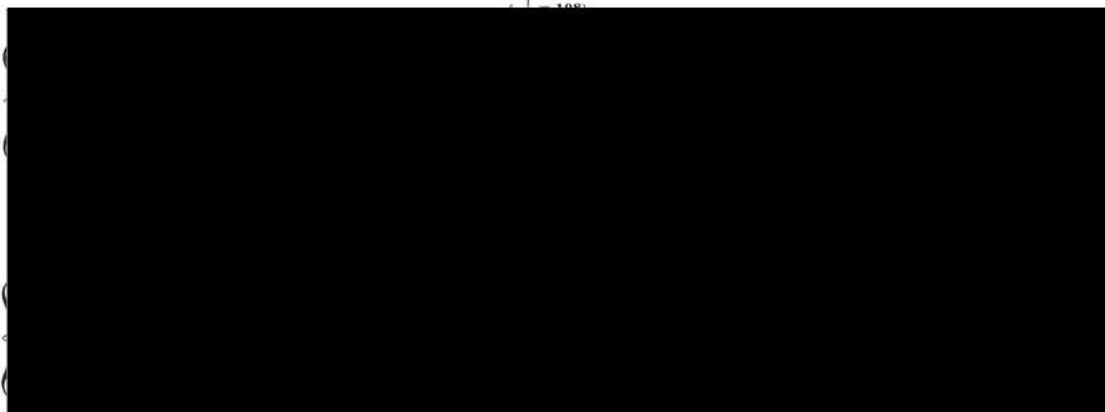


【譜 27】 セヴラック：《ソナタ》 変ロ短調 第1楽章 第38-41小節



第2主題の旋律の輪郭（【譜 28】、第39小節～）は、第3楽章の主題（【譜 22】）によるものであり、ここでは拡大されている。拍子は2拍子であるが、フレーズの終わりのみ、第3楽章と同じ3拍子に処理されている。

【譜 28】 セヴラック：《ソナタ》 変ロ短調 終楽章 第38-45小節



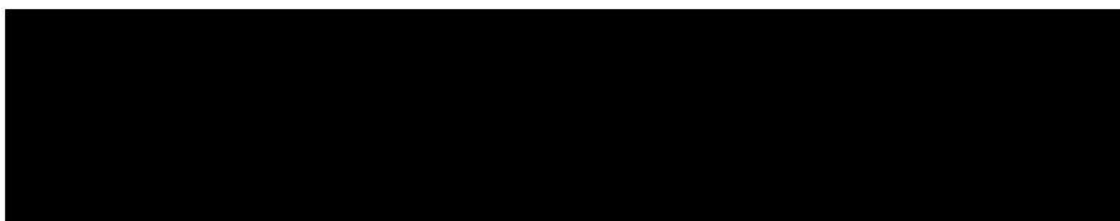
その直後から、展開部に向かって行く場面において第1楽章に用いられていた3つの音型（①オクターブの連続を中心とした進行、②第1楽章第2主題の音型、③6連符の分散和音による伴奏形）が①から順番に登場する。これらの要素は第1楽章では第1部の推移から第2部にかけて見られるが、第1楽章では登場する順番は逆になっていることも、構成上興味深い点である（【表 4】）。

【表 4】

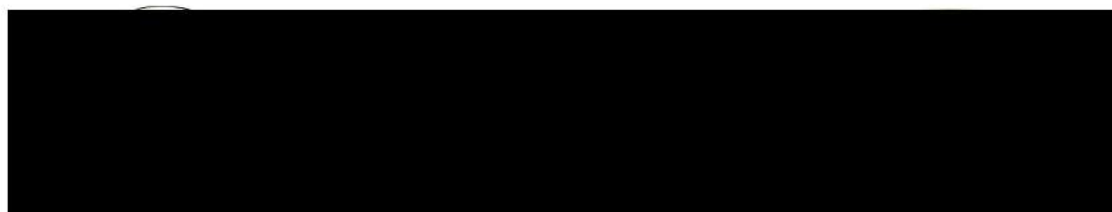
	音型の特徴	該当小節・譜例番号 (第1楽章)	該当小節・譜例番号 (終楽章)
音型①	オクターブの連続	84-92 【譜 30】	46-51 【譜 29】
音型②	第1楽章第2主題	57-58 【譜 32】	52-53 【譜 31】
音型③	6連符の分散和音による伴奏	47-50 【譜 34】	89-96 【譜 33】

音型①の譜例

【譜 29】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 終楽章 第 46-49 小節

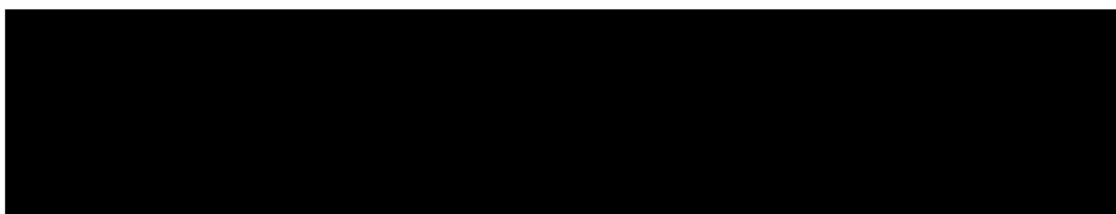


【譜 30】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第 1 楽章 第 87-90 小節

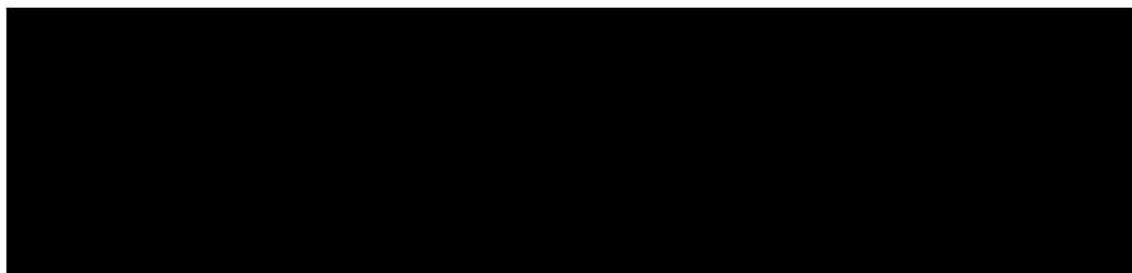


音型②の譜例

【譜 31】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 終楽章 第 50-54 小節

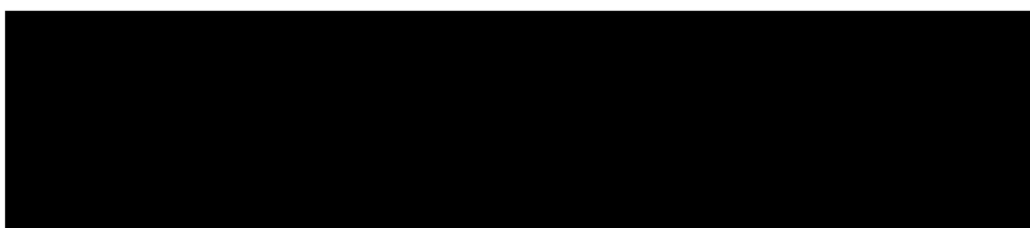


【譜 32】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第 1 楽章 第 55-58 小節



音型③の譜例

【譜 33】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 終楽章 第 91-92 小節



【譜 34】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第1楽章 第46-48小節



展開部は、大まかに3つの部分に分けられる。小節数は展開部①が94、展開部②が12、展開部③が7である。最も長い展開部①は、第3楽章の旋律の輪郭（【譜 35】の□部分）を利用した和音の連続（【譜 36】の○部分）から始まる。ここでは非常に広い音域が使われており、三段譜を用いたオルガンの重厚な和音をイメージさせるこの箇所は、第3楽章の中間部の雰囲気と類似している。

【譜 35】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 第3楽章 第4-11小節



【譜 36】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 終楽章 第95-100小節



展開部②は、それまで歩みを緩めていたテンポが一転して変わり、16分音符の連続による疾走感溢れる雰囲気が漂っている。この部分の終わりではダイナミックが *ff* となり、中間地点のピークを迎えるとともに、第2楽章「エレジー」を思わせるような付点のリズムと3連符を用いた断片が現れる（【譜 37】）。

【譜 37】 セヴラック：《ソナタ》変ロ短調 終楽章 第 201-203 小節

この断片が、展開部③へと誘い、先ほど喚起された「エレジー」の主題がここで再現される。しかし長くは留まらず、わずか7小節ですぐに再現部がやって来る。

再現部は、第1主題および推移の小節数は主題提示部と全く同じであるが、第2主題が26小節から18小節に短縮され、オクターブの連続を用いた輝かしいコーダに導かれる。

このように、《ソナタ》は楽章間の音楽的な相関性（特に第4楽章において）を示す要素が多くあり、第1時代の形式的特徴である循環性が強く意識されていることが確認できた。

《大地の歌》（第1時代）

《ソナタ》の翌年に完成した《大地の歌》⁷⁴(1899~1900)は、第1時代の主要作品に位置付けられ、南仏の素朴な農民の生活を題材にし、セヴラックの地域主義的な創作スタイルを明確に示した最初の作品である。コルトーはこの作品に関して「ヴァンサン・ダンディの「山の詩」の詩学^{ゴエティック}はこの作品の構想の起こりに無関係ではない」⁷⁵と述べ、師ダンディの作品からの影響を指摘している。全7曲（〈序曲〉Prologue、〈耕作〉Le Labour、〈種蒔き〉Les Semailles、〈間奏曲〉（夜伽話）Intermezzo、〈雹〉La Grêle、〈収穫〉Les Moissons、〈終曲〉（婚礼の日）Épilogue）から成り、それぞれに標題を持ち、序曲から終曲まで、順番に演奏されることを想定して書かれている。なおこの作品は当初、オーケストラで演奏されることを想定して着手され、最初の15小節分⁷⁶のオーケストレーションの構想を記した自筆譜⁷⁷（【譜 38】）が残っている。ここからは、全体の響きの厚みやフレーズごとの音色の違い（冒頭旋律の、クラリネットからフルートへの強弱を変えた受け渡しなど）を読み取ることができ、ピアノで演奏する際の音作りのヒントとなるものである。

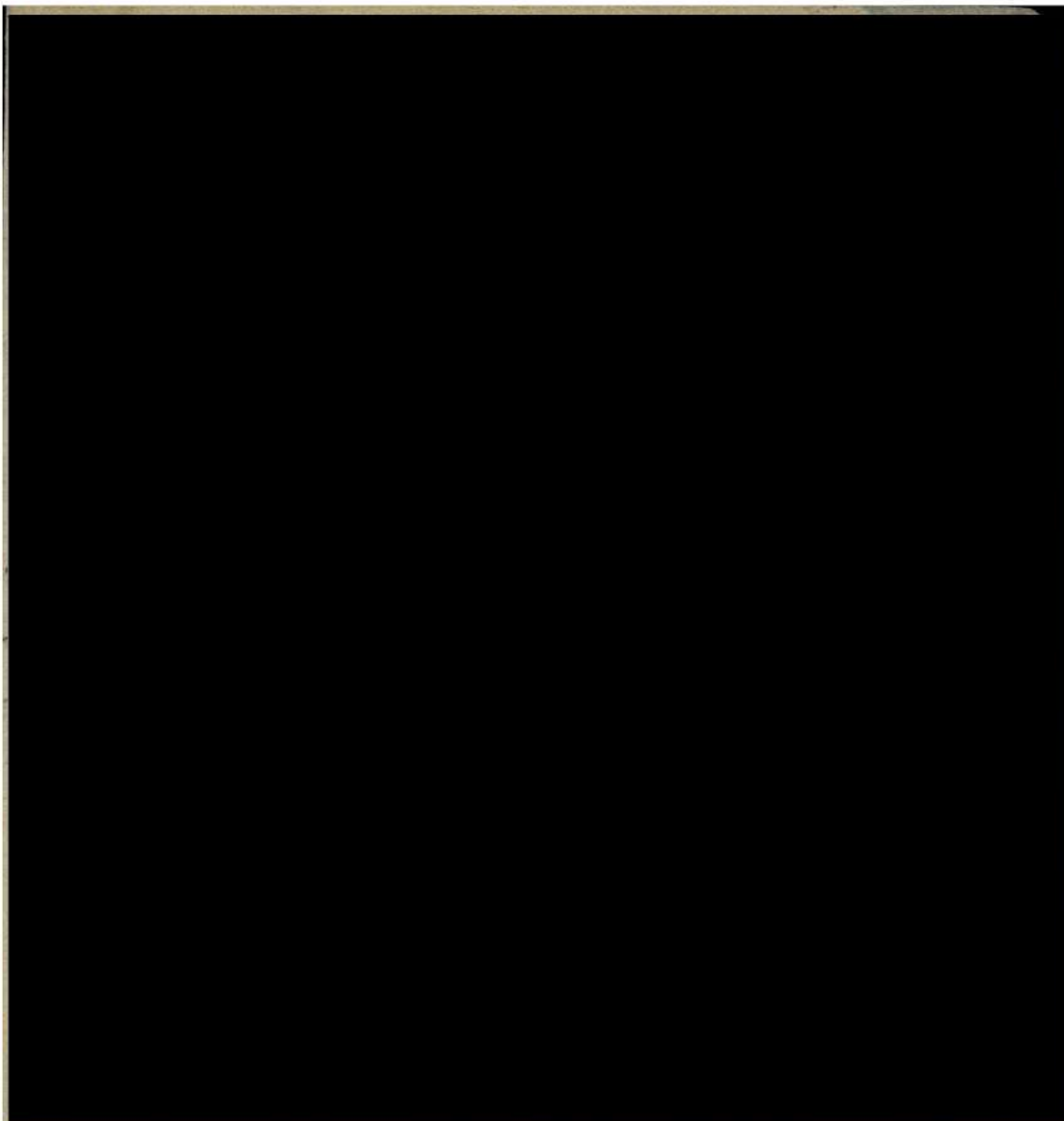
⁷⁴ 作品が初演された「自由美学」の設立者オクターヴ・モースに献呈されている。

⁷⁵ アルフレッド・コルトー『フランス・ピアノ音楽2』安川定男・安川加寿子共訳、音楽之友社、1996. p.184.

⁷⁶ 完成形としてのピアノ譜では、最初の10小節の小節線が削除されているため、ここでの15小節分とは、実質ピアノ譜における6小節目までを指す。

⁷⁷ このオーケストレーションの構想譜は、2017年に筆者がトゥールーズの公立図書館、Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine に出向いた際に特別な許可を得てコピーさせて頂いたものである。この譜面は元々はセヴラックの孫である Catherine Blacoue Belair 氏が、サン＝フェリックス＝ロラゲのセヴラックの生家にて管理していたもので、現在はトゥールーズの同図書館で管理されている。

【譜 38】 セヴラック《大地の歌》自筆譜



この作品は農家の一年の流れを周期的に表しており、序曲で示される2つの主題は形を変え、作品の至る所で再現される。そのため作品に統一感があり、プロディは「概念上は単一楽章として作曲されている」⁷⁸と述べている。

この曲の構成の解釈として、プロディは、全体を2つのグループ（〈序曲〉、〈耕作〉、〈種蒔き〉から成る第1グループと、〈雹〉、〈収穫〉、〈終曲〉から成る第2グループ）に分類し、第1グループと第2グループの間に〈間奏曲〉を位置づける形で捉えることを提案している⁷⁹。以下の【表5】は、この各曲のグループ分けに、調性と小節数を付け加えて示したもの

⁷⁸ Elaine Brody, "The Piano Works of Déodat de Séverac: A Stylistic Analysis." Ph.D. Dissertation. University of New York, 1964. p.96.

⁷⁹ Brody、前掲論文、p.95.

である。

【表5】

グループ	曲名	主要な調性	小節数
第1グループ	〈序曲〉 Prologue	ニ短調	11
	第1曲〈耕作〉 Le Labour	ニ短調	57
	第2曲〈種蒔き〉 Les Semailles	嬰へ長調	77
中間	〈間奏曲〉(夜伽話) Intermezzo (Conte à la veillée)	変ロ長調	61
第2グループ	第3曲〈雹〉 La Grêle	ニ短調	157
	第4曲〈収穫〉 Les Moissons	イ短調	88
	〈終曲〉(婚礼の日) Épilogue (Le jour des nocés)	ニ長調	115

プロディによるこのような形式解釈は、次のような理由から妥当であると考えられる。まず、第1グループ最後の〈種蒔き〉および第2グループ最後の〈終曲〉(婚礼の日)のそれぞれ終結部(【譜39】、【譜40】)には、いずれも繰り返しを伴う長いコデッタが存在する。このコデッタは、作品の構成における一つのまとまりを形作っており、ひっそりとしたダイナミクの段階付けにより徐々に減衰し、消えてなくなるような終わり方となっている。

【譜39】 セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第72-77小節

【譜40】 セヴラック《大地の歌》〈終曲〉(婚礼の日)第99-115小節

また、各グループの中間に置かれた〈間奏曲〉(夜伽話)は、いずれも野外での農作業、民衆の祈り、祝行事などがテーマである第1グループと第2グループの間にあって、室内で、お婆さんが暖炉の前で子供達に優しく語りかける様子を描く、小休止的な役割を果たしている。一方、《大地の歌》には、ジャンケレヴィッチが「統一をもたらしているのは、この曲の叙情的定数とでも言うべきひとつの基本的な主題である。この主題は地母神の声である」⁸⁰と述べているように、作品全体を貫く統一的な要素が存在する。この主題は、全7曲に関連づけられた要素として扱われている。【譜41】は序曲、【譜42】終曲におけるそれぞれ主題の提示部分である。序曲で示される主題は、途中の曲で様々な形で変形されるが、終曲での主題回帰部分では「LE CHANT DE LA TERRE」(大地の歌)と記載され、より明確な形で回帰している。なお、この統一主題の各曲での扱いについては、次の「2.主題の扱い」で後述する。

【譜41】セヴラック《大地の歌》序曲 第3-5小節

【譜42】セヴラック《大地の歌》〈終曲〉(婚礼の日) 第46-50小節

これに加えて、複数の曲の相関性を示す要素があることも、作品の統一性に貢献している。そのような要素としては、それぞれのグループの中間に置かれた〈耕作〉と〈収穫〉における「L'AIMÉE」(愛されしもの)と名付けられた独立した部分の存在が挙げられる⁸¹(【譜43】、【譜44】)。

⁸⁰ ジャンケレヴィッチ、前掲書、p.139.

⁸¹ この「L'AIMÉE (愛されしもの)」の部分も、ダンディの《山の詩》からインスピレーションを得たものと思われる。これについては、第4章第1節で述べることとする。

【譜 43】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第42-46小節

(L'AIMÉE.)
Moins lent. (56 = ♩)
Sourdine.
Toujours doux et expressif.

【譜 44】セヴラック《大地の歌》第4曲〈収穫〉第48-57小節

(L'AIMÉE.)
Expressif.
pp Sourdine.
Très. flou la main gauche.
Multo rit.

各曲の形式についてはプロディが「基本的には3部形式で書かれている」⁸²と指摘しており、実際に、2つの単純な主題提示で終わる〈序曲〉を除けば、各曲の大まかな形式プランは確かに3部形式となっている。

しかしこれに加えて、《大地の歌》各曲の構成に見られる興味深い点について言及しておきたい。すなわち、それぞれの曲はA部分とB部分の関連性が明確に示される傾向にあるということである。第1曲〈耕作〉では、冒頭A部分で示される旋律（【譜45】）の断片を、B部分では様々な形に変形して展開している。特に第18-19小節（【譜46】）では、内声部において、A部分の断片を用いた息の長い旋律が現れる。また、再現部の前にはあらかじめ、明確にA部分の旋律を（冒頭と同じくオクターブで）登場させることで、各場面の密接な結びつきが明確に強調されている（【譜47】）。

⁸² Brody、前掲論文、p.98.

【譜 45】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第1-2小節

【譜 46】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第18-19小節

【譜 47】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第30-33小節

また、〈間奏曲〉（夜伽話）では、冒頭 A 部分の音を反復しながら進む旋律の輪郭（【譜 48】）が B 部分で受け継がれ、この音型の変形が様々な声部に登場しながら曲が展開される。その手法も、重音によるもの（【譜 49】）や、ユニゾンの音型（【譜 50】）によるものなど変化に富んでいる。ちなみにこの曲も、前述の第1曲〈耕作〉と同じく、再現部の前に A 部分の旋律が明確に示され、各場面の結びつきが強い。

【譜 48】セヴラック《大地の歌》〈間奏曲〉（夜伽話）第1-2小節

【譜 49】セヴラック 《大地の歌》〈間奏曲〉（夜伽話）第 19-23 小節



【譜 50】セヴラック 《大地の歌》〈間奏曲〉（夜伽話）第 41-42 小節



このように、第1時代の《大地の歌》は、作品全体の統一的要素があることに加えて、各曲の構成上の特徴としては、旋律の循環性（再現部前での A 部分の旋律の提示などの、場面の関連性の強さ）が挙げられる。

以上では、第1時代の《ソナタ》および《大地の歌》における形式的な特徴を見てきたが、いずれの作品でも循環性が強く意識されており、前者では楽章間の相関性（特に終楽章での、それまでの楽章のパッセージの再現など）、後者では前述のような統一主題の存在が確認できた。またどちらの作品にも対位法的な技法が盛り込まれているなど、師ダンディからの明らかな影響が見て取れた。

《ラングドックにて》（第2時代）

第2時代の主要作品である《ラングドックにて》（1903～1904）は、全5曲（〈祭りの農場をめざして〉 Vers le Mas en Fête、〈沼上にて、夕べ〉 Sur l'étang, le soir、〈草原での騎行〉 A cheval dans la prairie、〈墓地の片隅、春〉 Coin de cimetière, au printemps、〈市の祭日、農場にて〉 Le jour de Foire, au Mas）から成る。以下の【表6】に、曲名、主要な調性、小節数、作曲年を示している。この《ラングドックにて》を含む第2時代の作品においては、セヴラックの即興的な一面がよく発揮され、その柔軟性が見えはじめるが、形式が排除されているわけではない。ジャンケレヴィッチは、この時代の主要作品《ラングドックにて》と、第3時代の主要作品《セルダーニャ》について、「綿密に組み立てられた真の意味での曲集

である」⁸³としたうえで、「ここでは統一性は、あるときは共通の主題——それは、綿密な意味での“要素としての『細胞』”ではなくて、完全な旋律的楽想なのだが——によって、あるときはカタルーニャの笛フラビオールのリトルネロによって、またあるときは自由に朗唱される長いレチタティーヴォによって、確保されている」⁸⁴と述べている。

それをふまえた上で第2時代の《ラングドックにて》を形式的観点から眺めてみると、第1時代の《大地の歌》に見られたような季節の移ろいが無く、また曲集全体を統一する要素よりも各曲の独立性の強さ——旅の途中で立ち寄った、それぞれの場所を描写の対象とすることや、各曲の演奏時間の均衡が比較的取れていること——が感じられることが《大地の歌》との違いであり、たとえ演奏する順番を変えたとしても違和感なく聞こえる⁸⁵。

【表6】

曲名	主要な調性	小節数	作曲年
第1曲 〈祭りの農場をめざして〉 Vers le Mas en Fête	変イ長調	236	1904?
第2曲 〈沼上にて、夕べ〉 Sur l'étang, le soir	へ長調	124	1903
第3曲 〈草原での騎行〉 A cheval dans la prairie	ハ短調	203	1904
第4曲 〈墓地の片隅、春〉 Coin de cimetière, au printemps	変ロ短調	86	1904?
第5曲 〈市の祭日、農場にて〉 Le jour de Foire, au Mas	嬰ト短調	297	1903

しかし、曲と曲の相関性が完全に排除されているわけではなく、この作品には複数の曲の関連性を示す要素が2つ存在している。これがおそらくジャンケレヴィッチの言う「共通の主題」に当てはまる要素であるが、それは第1曲と第3曲の中間部に登場する「HALTE A LA FONTAINE」（泉での休息）、および第1曲と第5曲に挿入されている「ANGELUS」（アンジェラスの鐘）⁸⁶であり、いずれも曲中の小題に登場している。【表7】には、作品中に登場する小題および開始部分の小節を示している。なお、小題のうち、音楽的に相関性のある要素については☆で表している。表からも分かるように、全5曲中2曲（第2曲と第4曲）は相関性を示す要素はなく、作品の中で独立した位置づけとなっている。

⁸³ ジャンケレヴィッチ、前掲書、p.223.

⁸⁴ 同上。

⁸⁵ ちなみに小節数に着目して見ると、一つ一つの曲の規模は第1時代の《大地の歌》よりも拡大傾向にあり、小節数は一番短い曲でも86小節（第4曲）ある。演奏時間の観点から見ると、《大地の歌》は1分程度の短い曲（〈序曲〉）から長い曲では約5分半（〈耕作〉）まで幅広かったが、《ラングドックにて》は、最も短い曲でも約4分（第3曲）（長い曲では第1曲の約8分）あり、全体的にじっくりと展開されている。

⁸⁶ 第1曲では「ANGELUS DU SOIR」（夕べに響くアンジェラスの鐘、第5曲では「AU LOIN SONNE L'ANGELUS DE L'AUBE」（遠くでアンジェラスの暁の鐘が鳴る）。

【表7】

	開始	小題
第1曲	6 94 129 192	PAR LE CHEMIN DU TORRENT (急な流れにそって) ☆HALTE A LA FONTAINE (泉での休息) LE MAS EN FÊTE (祭りの農場) ☆ANGELUS DU SOIR (夕べに響くアンジェラスの鐘)
第2曲		
第3曲	108 150	☆HALTE A LA FONTAINE (泉での休息) RETOUR (帰還)
第4曲		
第5曲	126	☆AU LOIN SONNE L'ANGELUS DE L'AUBE (遠くでアンジェラスの暁の鐘が鳴る)

第1曲と第3曲に見られる「泉での休息」は、旅の途中の束の間の休憩を表し、共通した雰囲気が存在する。この部分はいずれもテンポが緩やかになるとともに、メロディーの最初の輪郭がどちらも5度以内の3つの音をベースにしている（【譜51】、【譜52】）。

【譜51】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第94-96小節

HALTE A LA FONTAINE
Moins animé (108 = ♩)
effleurez les touches

PPP très léger et très lié. toujours très fondu et avec une sonorité cristalline. diminuez encore.

【譜52】セヴラック《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第108-110小節

HALTE A LA FONTAINE.
Un peu moins vif. (pas trop.) (138 = ♩)

PPP très fondu

曲集中の各曲の形式については、先行研究ではブロディが、(2重線で区切られた箇所を基準にすると)3部形式を使用している曲もあれば、リストの狂詩曲に近い形で展開されている曲もあると述べている⁸⁷。これについては、前者に第4曲、後者に第1曲および第5曲が該当するように思われる。それを踏まえた上で、本論文では、以下、それぞれの曲の形式を詳しく検討し、曲別の形式的特徴を示すこととする。なお、本作品は曲によって形式が様々であるため、各曲の形式を表で示した後、その大まかな特徴について曲別に簡略な説明も加える。

⁸⁷ Brody、前掲論文、p.167.

【表8】第1曲〈祭りの農場をめざして〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
序奏	1-5	5	テーマ3「祭りの農場」の断片	a b (不明瞭)		主調
A	6-23	18	テーマ1「急な流れにそって」	a b		主調
B	24-52	29	テーマ3の断片	a b		主調
B'	53-56	4	テーマ3の断片(A laise)	不明瞭		
A'	57-93	37	テーマ1「急な流れにそって」の変奏	e b		属調
C	94-123	30	テーマ2「泉での休息」	E b		属調(長)
推移	124-128	5	テーマ3の断片	A b		同主調
D	129-165	37	テーマ3「祭りの農場」	A b	c, E b	同主調
D'	166-175	10	「祭りの農場」のリズムを用いた展開1	E		
D''	176-185	10	「祭りの農場」のリズムを用いた展開2	不明瞭		
推移	186-191	6	「祭りの農場」のリズムを用いた推移	B b		
E	192-212	21	「夕べに響くアンジェラスの鐘」	E b		属調(長)
D'''	213-227	15	テーマ3の変奏	A b		同主調
コーダ	228-236	9	テーマ3一部分の再現	A b		同主調

第1曲は、上の表の太線を境目にして全体を大きく5つの部分に分けることができ、ある部分から次の部分へと移動していくような多部分形式と言える。その中で、主要なテーマが3種類(テーマ1「急な流れにそって」、テーマ2「泉での休息」、テーマ3「祭りの農場」)存在する。そのうち最も重要なテーマはテーマ3「祭りの農場」である。このテーマは冒頭に断片として示されるほか、中間部では、このテーマのリズムを基盤として曲が展開されている(D'およびD'')。

【表9】第2曲〈沼上にて、夕べ〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
A	1-11	11	テーマ	F		主調
A'	12-17	6	第1変奏	不明瞭		
推移	18-40	23		不明瞭	F	
A''	41-49	9	第2変奏	d		平行調
推移	50-70	21		不明瞭		
A'''	71-80	10	第3変奏	a		
推移	81-96	16		不明瞭		

A'''	97-111	15	第4変奏	F		主調
コーダ	112-124	13		F		主調

第2曲は、変奏曲の形式で書かれている。主題と4つの変奏を軸にして、間に推移を挟む構成となっている。主題と、続く変奏は、最後の第4変奏（A'''）を除いて、明確なカデンツを持たず、和音の解決が意図的に避けられている。最後の変奏（A'''）は、主調と同じ調性（F）に回帰するほか、唯一明確なカデンツを伴っており、再現部のような役割を担っている。なお、推移では、多くのゼクエントにより音型が上行を繰り返す、調性が常に不安定な傾向を示している。

【表10】第3曲〈草原での騎行〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
A	1-33	33	テーマ1	不明瞭		
B	34-48	15	テーマ2	f		主調
推移	49-67	19	（テーマ1のリズムを使用）	不明瞭		
A'	68-107	40	テーマ1	d		
C	108-121	14	テーマ3「泉での休息」	A♭		平行調
推移	122-149	28	（テーマ1のリズムを使用）	A♭	c	
A''	150-200	51	テーマ1「帰還」	不明瞭		
コーダ	201-203	3		f		主調

第3曲はA-B-A-C-Aのロンド形式を想起させている。軽快な馬の足取りが聞こえるA部分とは対照的に、B、C部分は落ち着いた表情が全面に出ている。それらの部分からA部分に戻る道程で挿入されている推移では、A部分のリズムを事前に示すことによって、場面転換がよりスムーズになっている。

【表11】第4曲〈墓地の片隅、春〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
A	1-13	13	テーマ	D♭		主調
A'	14-22	9	第1変奏	D♭		主調
A''	23-29	7	第2変奏	不明瞭		
A'''	30-38	9	第3変奏	F		
推移	39-46	8	（B部分の旋律を使用）	E	E♭	

B	47-66	20	(「怒りの日」の旋律)	b♭		平行調
A	67-77	11	テーマ	D♭		主調
コーダ	78-86	9		D♭		主調

この曲は形式的には全5曲中最も分かりやすく、3部形式で書かれている。冒頭で示される主題は、続く3つの変奏を伴っている。この主題は、再現部においてバスの音を除いては完全な形で再現されるため、その点が形式的な掴みやすさに繋がっている⁸⁸。なお、A部分からB部分へと移る推移では、B部分の「怒りの日」の旋律をあらかじめ高音域にて提示しており、第3曲と同様、推移がより容易な場面転換を可能にしている。

【表12】第5曲〈市の祭日、農場にて〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
序奏	1-3	3		不明瞭		
A	4-43	40	テーマ1 (家畜が首につける鈴の音のざわめきのように)	g♯	B, d♯, F♯, E, B, A	主調
推移	44-47	4		B		
B	48-58	11	テーマ2 (重音連打)	E		
C	59-70	12		C		
A'	71-85	15	テーマ1の変奏	f	c	
推移	86-97	12		不明瞭		
D	98-125	28	(ニワトリの鳴き声のように)	f♯	B, A	
E	126-142	17	「遠くからアンジェラスの暁の鐘が鳴る」	B		
A''	143-158	16	テーマ1の拡大	D		
推移	159-181	23		不明瞭		
B'	182-197	16	テーマ2 (重音連打)	E♭	e♭	
推移	198-203	6		e♭		
A'''	204-232	29	テーマ1の変奏	g♯	B, d♯, F♯, E, B, A	主調
推移	233-253	21		A		
コーダ1	254-294	41		不明瞭		
コーダ2	295-297	3		g♯		主調

⁸⁸ 他の曲では、再現されても縮小および変奏などの変化が施されている。

第5曲は、第1曲と同じく多くの素材を登場させ、ラブソディー的性格が強く出ている曲である。上の表のように、全体を5つの部分に分割することができる。第3部分（表のE）を除いては、冒頭の主題が各部分にあり、それに続く推移が楽曲の流れを示している。なお推移では、第2曲に見られたようにゼクエンツを多用することで調性を目まぐるしく変化させている。

このように、第2時代の《ラングドックにて》の各曲の形式は異なっており、かつ基本的にはそれぞれの曲が独立した存在を成している。その中でも特に作品の最初と最後である第1曲と第5曲は、ラブソディー的な性格が強く示されており、多部分形式と言っても良いほどである。このことから、第1時代の《大地の歌》と比べて形式的に流動性が感じられる。しかし、それと同時に、複数の曲の相関性を示す主題の存在により、組曲としての各曲の関係性が示されている。

《セルダーニャ》（第3時代）

第3時代の主要作品であり、1908年から1911年にかけて作曲された《セルダーニャ》は、全5曲（〈二輪馬車で〉En Tartane、〈祭り〉Les Fêtes、〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉Les ménétriers et Glaneuses、〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉Les Muletiers devant le Christ de Llivia、〈騾馬曳きたちの帰還〉Le retour des Meletiers）から成る。個々の曲は、前述のとおりセヴラック自身が特に晩年に愛したカタルーニャ地方の様々な場所が舞台となっており、ピュイセルダ（第2曲）、フォンロムウ（第3曲）、リヴィア（第4曲）などを巡る旅の様子が曲に反映されている。印象主義的要素の減少、ペダルの限定的な使用など、作風も明らかに第2時代とは異なる。以下の【表13】に、それぞれの曲の主要な調性、小節数、作曲年を示した。

【表13】

曲名	主要な調性	小節数	作曲年
第1曲 〈二輪馬車で〉 En Tartane	変ホ長調	333	1910
第2曲 〈祭り〉 Les Fêtes	ト短調	283	1908
第3曲 〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉 Les ménétriers et Glaneuses	変ロ長調	144	1910
第4曲 〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉 Les Muletiers devant le Christ de Llivia	変ロ短調	123	1911
第5曲 〈騾馬曳きたちの帰還〉 Le retour des Meletiers	変ホ短調	207	1910

ブロディはこの作品の形式に関して、①循環するテーマへの回帰、②基本的には3部形式（ただし、ラブソディー的な第2曲は除く）、③明確なテクスチュアやパターンの交替と対比、という主に3つの形式的特徴を指摘している⁸⁹。

1点目の「循環するテーマへの回帰」については、実際、【表14】に示したように、第1時代の《大地の歌》に見られたような統一主題の存在が確認できる。この主題は作品中に計8回（第1・2・5曲）登場するが、そのうち副題を持つものとして第1曲の「ESPERANZA」（希望）、第2曲の「CHARMANTE RENCONTRE」（魅惑的なめぐりあい）、「Où l'on trouve le cher Albeniz」（ここで、親愛なるアルベニスに出会う）が挙げられる。

【表14】

	統一主題の箇所および小題等
第1曲	①145～「ESPERANZA」（希望） ②211～
第2曲	③61～「CHARMANTE RENCONTRE」（魅惑的なめぐりあい） ④127～ ⑤144～「Où l'on trouve le cher Albeniz （ここで、親愛なるアルベニスに出会う）」 ⑥247～
第5曲	⑦54～ ⑧119～

このような要素により第1時代の《大地の歌》のような循環性が再び強く感じられ、作品全体の統一感が第2時代よりも強まり、作品を通して演奏することの意義が再び、深く感じられる内容となっている。なお、この作品は第2曲〈祭り〉が最も早く1908年に作曲されているため⁹⁰、統一主題の基本形は第2曲〈祭り〉において最初に登場する統一主題「魅惑的な出会い」（【譜53】）であるという見方もできるように思われる。

⁸⁹ Brody、前掲論文、pp.213-219.

⁹⁰ ブロディは、最も遅い時期に書かれたのは第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉であり、1911年に作曲されたと述べている。Brody、前掲論文、p.212.

【譜 53】 セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第60-73小節



次に、各曲の構成とそこに含まれる要素の詳細を、それぞれ表としてまとめて示す。

【表 15】 第1曲 〈二輪馬車で〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
序奏	1	1	レチタティーヴォ	E♭		主調
A	2-144	143	テーマ1 (リズム優位)	E♭	A♭, D♭, f♯, C, a	主調
B	145-174	30	テーマ2 (旋律的)	c	B	平行調
推移	175-210	36	リズム・オスティナート	E	A, D, b	
B'	211-230	20	テーマ2の変奏(旋律的)→レチタティーヴォ	b		
A	231-309	79	テーマ1 (リズム優位)	E♭	D♭	主調
コーダ	310-333	24	リズム・オスティナート→レチタティーヴォ	E♭		主調

【表 16】 第2曲 〈祭り〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
序奏	1-4	4		B♭		平行調
A	5-9	5	テーマ1 (装飾的)	g		主調
B	10-24	15	テーマ2 (平行和音)	g	d	主調
A'	25-30	6	テーマ1の変奏(装飾的)	g		主調
B'	31-50	20	テーマ2の変奏(平行和音)	d	A	属調

A''	51-60	10	テーマ1の変奏（装飾的）	（不安定）		
C	61-94	34	テーマ3「魅惑的な出会い」	d	A, D b,	属調
A'''	95-102	8	テーマ1の変奏（装飾的）	B b		平行調
D	103-126	24	テーマ4「騎兵隊」	B b	E, B（複調） →不安定	平行調
C'	127-143	17	テーマ3の変奏「魅惑的な出会い」	e	F #	
E	144-196	53	テーマ5「アルベニス」	b	F #, B b	
A''''	197-211	15	テーマ1の変奏（装飾的）	A b	e b	
序奏	212-215	4	序奏の断片	e	e b	
A	216-220	5	テーマ1（装飾的）	g		主調
B''	221-236	16	テーマ2の変奏（平行和音）	g	d	主調
D	237-246	10	テーマ4の変奏「騎兵隊」	D, A b（複調）		
C	247-268	22	テーマ3の変奏「魅惑的な出会い」	g	D	主調
序奏	269-273	5	序奏の断片	B b		平行調
コーダ	274-283	10	テーマ1の変奏（装飾的）	g		主調

【表17】第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
A	1-19	19	テーマ1（リズム優位）	B b		主調
推移A	20-29	10	リズム・オスティナート	B b	（不安定）	主調
B	30-47	18	テーマ2（旋律的）	d	A	
推移A	48-53	6	リズム・オスティナート	F	（不安定）	属調
A'	54-56	3	テーマ1の断片（リズム優位）	F #		
推移A	57-63	7	リズム・オスティナート	B b		主調
B'	64-91	28	テーマ2（旋律的）	g	d	主調
推移A	92-97	6	リズム・オスティナート	g	（不安定）	主調
推移B	98-108	11	（リズム優位）	F		属調
A	109-128	20	テーマ1（リズム優位）	B b		主調
推移A	129-130	2	リズム・オスティナート	B b		主調
コーダ	131-144	14	テーマ1の断片→テーマ1とリズム・オスティナートの組み合わせ→レチタティーヴォ	B b	d	主調

【表 18】 第 4 曲 〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
序奏	1-11	11		b b		主調
A	12-32	21	テーマ 1	b b		主調
B	33-40	8	テーマ 2	b b		主調
推移	41-53	13	序奏の音型を用いた推移	b b		主調
A'	54-75	22	テーマ 1 (変奏)	c #		
A''	76-90	15	テーマ 1 (変奏)「天上的な」	F		属調
B'	91-101	11	テーマ 2 (変奏)	b b		主調
A'''	102-109	8	テーマ 1 (変奏)	b b		主調
コーダ	110-123	14		b b		主調

【表 19】 第 5 曲 〈驟馬曳きたちの帰還〉

部分	小節番号	小節数	要素	調性		調関係
				開始	調性変更	
A	1-20	20	テーマ 1 (リズム優位)	e b	b b	主調
B	21-33	13	テーマ 2 (旋律的)	a b		下屬調
A	34-40	7	テーマ 1 (リズム優位)	e b		主調
推移	41-53	13		b b		属調
C	54-72	19	テーマ 3 (エスペランザ)	b		
B'	73-98	26	テーマ 2 の変奏 (旋律的)	D b		
A	99-105	7	テーマ 1 (リズム優位)	b b		属調
推移	106-118	13		f		
C	119-141	23	テーマ 3 の変奏 (エスペランザ)	f #		
B''	142-159	18	テーマ 2 の変奏 (旋律的)	A	E b	
A	160-177	18	テーマ 1 (リズム優位)	e b	b b	主調
B	178-192	15	テーマ 2 (旋律的)	a b		下屬調
コーダ	193-207	15	テーマ 1 を用いたコーダ	e b		主調

ここから分かるように、全 5 曲のうち 4 曲が 3 部形式で書かれており、プロディの上述の「基本的には 3 部形式」との指摘どおり、形式的にはより単純で明確な路線に傾いていることが確認できた。なお、第 2 曲だけが第 2 時代のような多部分形式的に書かれているのは、前述のように、作品においてこの曲のみ 2 年ほど早く書かれており、この時期が彼の時代区分におけるちょうど第 2 時代から第 3 時代への移行期であることが要因として考えられる。

なお、各曲の主題においては、全5曲中4曲(変奏曲の性格を持つ第4曲が例外)において、主要なテーマ(テーマ1)がほぼ完全な形で再現される。このことにより、各曲の形式的な全体像が掴みやすくなっている。ちなみに第2時代の《ラングドックにて》では、これに該当する曲は第4曲の〈墓地の片隅、春〉1曲のみである。

ブロディの指摘の3点目「明確なテクスチュアやパターンの交替と対比」は、各曲において2つの対比的な「性格」を持った主題が明確に示される傾向において見てとることができるだろう。特に第1・3・5曲において、その傾向が顕著である。上の表から分かるように、リズム優位なテーマ1と、旋律的なテーマ2の存在の対比は、《セルダーニャ》の構成における明確さを示しているが、この点については次項「2.主題の扱い」にて詳しく取り上げることとする。

最後に、その他の構成上の特徴として、リズム・オスティナートの使用を挙げておこう。上の表に示すように、第1曲と第3曲に登場するリズム・オスティナートは、形式的観点からとても重要な要素となっている。特に第3曲では、リズム優位なテーマ1と旋律的なテーマ2を繋ぐ役割を果たしており、リズムカルで常動的なテーマ1の雰囲気をもより強調したリズム・オスティナートは、続く旋律的なテーマ2との対比をもより深く印象づける。このような構成も、全体の構造が掴みやすい要因となっている。

このように、第3時代の《セルダーニャ》は、形式的には第2時代よりもむしろ第1時代との共通点が多く見て取れた。その根拠として第一に、その統一主題の存在から、作品全体のまとまりが感じられるという点、第二に、各曲は基本的に3部形式で書かれており、その主題の再現性の高さが窺える点からである。しかしこの時代はブロディの言うように「明確なテクスチュアやパターンの交替と対比」が行われ、形式の明確化が行われているという点において、その全体像が掴みやすいことが特徴として挙げられる。

《夾竹桃の下で、あるいはカタルーニャ海岸における謝肉祭の夕べ》(第3時代)

最後に、亡くなる2年前に書かれ、生涯最後のピアノ作品となった《夾竹桃の下で》(1919)についても触れておく。この作品は単一楽章の曲として作曲されたが、様々な場面が繋ぎ合わされた多部分形式となっており、第3時代のピアノ作品の中では例外的に、第2時代の曲の構成と関連性がある。明確な形式を持たない各部分は、それ自体が素材であり、大胆なラブソディーと呼んでも良い作品である。それまで形式の簡素化、明確化という道を辿っていたセヴラックは、人生の最後に、突然まるで全ての物から解放されたように、溢れる創意を制御することなく作品に表している。

本節ではここまで、第1時代から順に主要作品の形式を順に見てきた。時代別にまとめること、第1時代の《ソナタ》および《大地の歌》は、作品全体の循環性が保たれていることか

ら、楽曲を通して演奏する意義が深く感じられるとともに、各部分においては対位的な箇所が目立った。ジャンケレヴィッチが「おそらく《大地の歌》(1901年)ではまだ、デオダ・ド・セヴラックの創造力に富む独創性やユーモアや優美さよりも、ヴァンサン・ダンディの厳格さのほうが支配的である」⁹¹と述べているように、ダンディの形式的な縛りが随所において見られる。第2時代の《ラングドックにて》では、そのような縛りから少しずつ解放され、多くの部分を繋ぎ合わせるラブソディー的な形式が見られるようになった。第3時代の《セルダーニャ》では再び循環性が意識され、また第1時代のような3部形式が主流となるが、リズム・オスティナートと旋律的な部分の明確な対比など、形式の明確化が行われるなどの時代別の形式的な傾向の違いが見られた。

2.主題の扱い

《大地の歌》(第1時代)

本節では、構成上の特徴の中で、特に主要三大作品における「主題の扱い」の詳細について考察を行う。

第1時代の《大地の歌》は全7曲で構成される組曲であるが、既に述べたように、序曲で提示される主題が変形され、作品のあらゆる場面に使われている。このことで作品に統一感が生まれ、循環性を感じさせている。

無拍子で開始する〈序曲〉の冒頭には、グレゴリオ聖歌を想起させる主題(【譜54】)が見られる。これには第1部分と第2部分が含まれており、その後続く6曲全てにおいて、いずれかの変形、もしくは2つの部分を混合させた変形が登場する。

【譜54】セヴラック《大地の歌》序曲 第1小節

この統一主題について、【表20】のように、第1部分の変形は、序曲、第1曲、第2曲、終曲に見られ、第2部分の変形は間奏曲、第3曲に見られる。組曲における全曲において、第1部分、第2部分いずれかの変形(もしくは混合変形)を用いていることが分かる。

⁹¹ ジャンケレヴィッチ、前掲書、p.140.

【表 20】《大地の歌》における主題について

	主題の種類
〈序曲〉	[主題 第1部分]【譜1】 [主題 第2部分]【譜1】 [主題 第1部分の変形]【譜2】
第1曲〈耕作〉	[主題 第1部分の変形]【譜3】
第2曲〈種蒔き〉	[主題 第1部分の変形]【譜4】
〈間奏曲〉(夜伽話)	[主題 第2部分の変形]【譜5】
第3曲〈雹〉	[主題 第2部分の変形]【譜6】
第4曲〈収穫〉	[主題 第1部分と第2部分の混合変形]【譜7】
〈終曲〉(婚礼の日)	[主題 第1部分の変形]【譜8】

次に、各曲における統一主題の変形の仕方について見ていく。まず、〈序曲〉の第4小節において登場する第1部分の最初の変形（【譜55】）の部分は、冒頭で示される原型部分とは違い、明確な拍子感（4拍子）を伴って提示される。また、オクターブの旋律と重音による伴奏は、密集したポジションで示されており、冒頭よりもテクスチャの厚みが意識されている。このことで主題の原型とは対比的な表情を醸し出している。

【譜55】セヴラック《大地の歌》〈序曲〉第3-5小節 第1部分の変形

(42 = ♩)
Puissamment. Le chant en dehors.

続く第1曲〈耕作〉の冒頭（【譜56】）では、第1部分の変形から曲が開始する。ここでは、〈序曲〉で登場した第1部分の変形（オクターブの形）が受け継がれており、前の部分との関連性が見られる。ただし、ここでは三段譜を用いた多層的なテクスチャで書かれ、〈序曲〉における重音の伴奏は分割され、下行するリズムへと分割されている。

【譜56】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第1-2小節 第1部分の変形

第2曲〈種蒔き〉は、第1曲のように冒頭で明確に統一主題を主張しているわけではないが、所々に第1部分の変形が見られる。【譜57】では、非常に息の長いフレーズの途中に、第1部分の変形が高音域で、さり気なく現れる。ここでは、透明感のある音で、かつ旋律の広がりも意識して演奏しなければならない。

【譜57】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第10-11小節 第1部分の変形



〈間奏曲〉(夜伽話)の冒頭(【譜58】)は、第2部分の変形から開始する。ここでは、第2部分の主題における第2音と第3音の間にある3度跳躍を埋めるための経過音(B♭)を配し、より滑らかな旋律の流れを形作っている。

【譜58】セヴラック《大地の歌》〈間奏曲〉(夜伽話)第1-2小節 第2部分の変形



第3曲〈雹〉における「LES ROGATIONS」(祈願行列)(【譜59】)は、この作品の中心地点となっているが、そこに第2部分の変形が用いられている。ここでは作品中に登場する統一主題の様々な変形の中でも最も低い音域から始まり、かつユニゾンで示されるこの部分は、厳粛な宗教的感情が強く示されている。

【譜59】セヴラック《大地の歌》第3曲〈雹〉第87-90小節 第2部分の変形



続く第4曲〈収穫〉の冒頭（【譜60】）では唯一、第1部分と第2部分を混合させた変形を用いている。これまでの主題の変形においては第1部分または第2部分のみを使っていたが、ここで2つを連結させることで冒頭で示される統一主題（【譜54】）を想起させている。またここでは2回目を「echo」と示し、かつ弱音器の使用により対比づけているが、これも冒頭の手法（2回目を「lointain」[遠くに]と表記し、対比づける）に類似している。

【譜60】セヴラック《大地の歌》第4曲〈収穫〉第1-8小節 第1部分と第2部分の混合変形

〈終曲〉（婚礼の日）の中間部（【譜61】）では、「LE CHANT DE LA TERRE」（大地の歌）と記されている箇所には第1部分の変形が見られる。ここではフィナーレにふさわしく、最も壮大で、厚みのある「大地の歌」が登場している。

【譜61】セヴラック《大地の歌》〈終曲〉（婚礼の日）第46-50小節 第1部分の変形

このように、本作品における統一主題は、作品の循環性を担い、各曲の様々な場面において偏在していることが明らかとなった。また、個々の箇所における主題の変形の仕方においては、そのテクスチャや音域、経過音などに変化を与え、各場面の農作業の描写に柔軟に結びつけている様子が窺えた。

《ラングドックにて》(第2時代)

第2時代の主要作品《ラングドックにて》における主題の扱いは、「セヴラックの作品全体が、その本質からして散歩なのである」⁹²というジャンケレヴィッチの言葉をしばしば想起させる。この曲集における主題は、第1時代の《大地の歌》のような作品全体を統一する役割を持たない。しかし既に述べたように、この主題は組曲内の複数の曲の相関性を表す共通主題として示されている。具体的な箇所は第1曲と第3曲にある「HALTE A LA FONTAINE」(泉での休息)、および第1曲の「ANGELUS DU SOIR」(夕べに響くアンジェラスの鐘)と第5曲の「AU LOIN SONNE L'ANGELUS DE L'AUBE」(遠くでアンジェラスの暁の鐘が鳴る)である。これらの共通主題が曲集の他の曲で再現されたときには、その表情の変化から、そぞろ歩きの中でのように、時間の経過や懐かしさなど様々な感情が呼び起こされることになる。

第1曲と第3曲に出現する「HALTE A LA FONTAINE」(泉での休息)(【譜62】【譜63】)は、各曲において中間部分に置かれる穏やかな場面となっており、開始部分のダイナミックはどちらも *ppp* である。第1曲では、分散和音によって登場し、第3曲では、その輪郭を変形させた形で現れている。その表情には少し違いがあり、第1曲は、第3曲のそれよりも音域が5度ほど高く、右手の三連符と左手の装飾音(短前打音)の存在により、より動きが感じられる⁹³。それに対して第3曲では、第1曲のそれよりも動きは少なく、よりひっそりとした印象を受ける⁹⁴。

【譜62】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第94-96小節

HALTE A LA FONTAINE
Moins animé (108 = ♩)
effleurez les touches

PPP très léger et très lié. toujours très fondu et avec une sonorité cristalline. diminuez encore.

【譜63】セヴラック《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第108-110小節

HALTE A LA FONTAINE.
Un peu moins vif. (pas trop.) (138 = ♩)

ppp très fondu *p* *pp*

⁹² ジャンケレヴィッチ、前掲書、p.142.

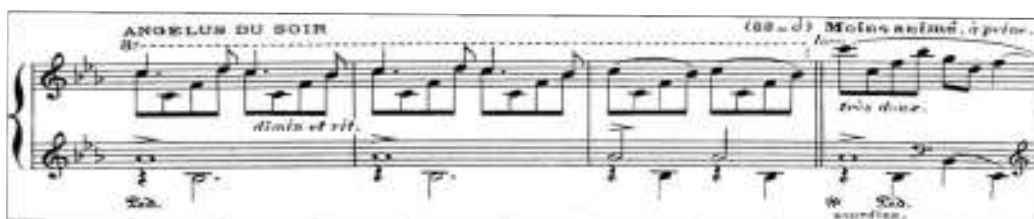
⁹³ ただし、テンポの指示は第1曲の該当部分は 108 = ♩、第3曲は 138 = ♩であるため第3曲の方が速い。

⁹⁴ ペダルの踏み替えが第1曲よりも細かく指示されている(1拍目では必ずペダルを上げている)ため、第1曲よりも響きの濁りを抑えた若干簡素な音色を求め、対比づけるのも奏法の工夫の一つと言えよう。

第1曲（【譜64】）の「ANGELUS DU SOIR」（夕べに響くアンジェラスの鐘）および第5曲（【譜65】）の「AU LOIN SONNE L'ANGELUS DE L'AUBE」（遠くでアンジェラスの暁の鐘が鳴る）では、いずれも鐘の音の上に配置された分散和音によるメロディーの輪郭が共通している。また、左手の全音符によって鳴らされる鐘は、やがて右手の違う種類の鐘と共鳴し、左右両方にある鐘の音は、交互に付けられたアクセントの指示により減三和音を鳴らす（【譜66】、【譜67】）ことも共通している。この2つのアンジェラスの鐘も、微妙な表情の違いがある。まず第1曲は、その音域は比較的高く、かつディナーミクは前の部分の *f* から変えられていない⁹⁵。一方第5曲は、その音域は全体的に低く、ディナーミクは弱音器の指示はないものの *p* と明確に表記されている。さらに、そのテンポの指示からも、第1曲より穏やかさが増しているように思われる。このように、《ラングドックにて》は、曲同士の相関性を示す要素が、2回目の出現時にはその音域や求められる音色に違いが見られる。演奏の際にも、これらを明確に対比づけることが、作品全体を面白く聴かせる一つの鍵であると言えよう。

【譜64】 セヴラック 《ラングドックにて》 第1曲 〈祭りの農場をめざして〉

第192-195小節



【譜65】 セヴラック 《ラングドックにて》 第5曲 〈市の祭日、農場にて〉 第126-130小節



【譜66】 セヴラック 《ラングドックにて》 第1曲 〈祭りの農場をめざして〉

第204-207小節



⁹⁵ ただし、「アンジェラスの鐘」の部分からは弱音器の指示があるため、*f* とは言ってもそれまでの部分より響きのダイナミックさは抑えられる。

【譜 67】 セヴラック 《ラングドックにて》 第 5 曲 〈市の祭日、農場にて〉 第 136-140 小節



以上では《ラングドックにて》における共通主題の扱いについて述べたが、続いて各曲それぞれにおける主題の扱いについて見ていこう。全 5 曲のうち第 1 曲を除く 4 曲には再現部があり、主題が何らかの形で再現されるが、完全な形で再現されるのは第 4 曲のみで、残りは何らかの変化（主題の変奏や、主題の短縮）が行われている。ここでは第 1 曲と第 2 曲における主題の扱いに着目する。

第 1 曲〈祭りの農場をめざして〉は、組曲の中では第 5 曲と同じく、ラプソディー的な性格が強く示されている曲である。冒頭において高音域で示される音型（【譜 68】）は、この曲における最も重要なテーマ「祭りの農場」の素材となり、この音型を基にしたまとまりのあるフレーズが曲中で複数回示されることで、移り変わりの激しいこの曲に若干の統一感を与えている。第 24 小節（【譜 69】）からは、冒頭の音型は中音域に移り変わり、「*espressif*」（表情豊かに）で演奏され、冒頭の透明かつ無機質な響きとは逆に、内なる心情が立ち込めるような箇所となっている。テンポは「*Un peu moins vite*」（少しだけ速さを緩めて）となり、それまでの急な流れが変わり、ほんの少しの穏やかさが感じられる。続く登場は第 53～56 小節である。ここでも「*espressif*」の指示が見られるほか、テンポは直前の *rit.* から若干緩められる。この部分における【譜 69】との共通点は、いずれも拍子変更（4 拍子）を伴い、前後の 3 拍子と対比されている点である。その後、中間部の「泉での休息」を経て、「祭りの農場」に差し掛かる直前（第 124～128 小節）の「*Lent et espressif*」（ゆっくりとそして表情豊かに）と指示された部分（【譜 70】）では、冒頭にある音型の短縮形（リズムの変化を伴う）と、その変奏が、勢いよく上昇するアルペジオの装飾音とともに演奏され、次に訪れる祭りの騒ぎを予感させるようである。こうして訪れる第 129 小節からの「祭りの農場」では、冒頭の音型をもとにしたフレーズが計 10 小節間にわたり、最も大きな拡大となっている。ここでの表現の指示は「*très joyeux et étincelant*」（非常に喜ばしく、そしてきらめいて）とあり、4 度跳躍が祭りの活気を印象付ける。

【譜 68】 セヴラック 《ラングドックにて》 第 1 曲 《祭りの農場をめざして》 第 1-2 小節



【譜 69】セヴラック《ラングドックにて》第1曲《祭りの農場をめざして》第23-24小節

【譜 70】セヴラック《ラングドックにて》第1曲《祭りの農場をめざして》

第124-129小節

第2曲〈沼上にて、夕べ〉は、主題の多くの拡大、縮小および変形が行われている。冒頭の主題（【譜 71】）は、その調性は主調であるへ長調であり、透き通った雰囲気を感じられるが、第12小節からの主題の変形（【譜 72】）では調号の変更はないものの、右手のC#、およびバスのAの音により、その雰囲気に陰りが加わり、かつ装飾音が不協和な響きを出すことで、行き先の分からない、不安な表情が見えている。このように、第1ページの短い間において、主題の2つの対比的な表情を見せている。中間部では、主題の断片を拡大（【譜 73】）し、左右の手のユニゾンのゼクエンツにより音域を少しずつ上げ、中間部の音域の頂点に繋げている。再現部では、主題の縮小が行われ、そのまとまりが冒頭の5小節から4小節に短縮されている。冒頭の問題部分ではここで音域の上昇がひとまずストップするが、ここでは更に上昇を続け、コーダ前の音域の頂点に繋げている。

【譜 71】セヴラック《ラングドックにて》第2曲〈沼上にて、夕べ〉第1-5小節

【譜 72】 セヴラック 《ラングドックにて》 第2曲 〈沼上にて、夕べ〉 第9-12小節



【譜 73】 セヴラック 《ラングドックにて》 第2曲 〈沼上にて、夕べ〉 第56-59小節



このように、第2時代の《ラングドックにて》における主題は、その断片が前もって提示されたり、曲中で主題を拡大させたものがゼクエンツとして登場したりなど、その用い方には第1時代よりも柔軟性が見え、主題の扱い方においては多くの可能性を模索した様子が見て取れる。

《セルダーニャ》 (第3時代)

第3時代の《セルダーニャ》は、形式については前述のように第1時代のような基本的な3部形式に回帰する傾向があると同時に、曲集全体における統一主題の存在により作品の循環性が見られる。各曲それぞれの主題の扱いにおいては、メロディーの伸び縮みや変形などがより多く行われ、非常に明確なアプローチが行われている。

《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉では、主題提示部におけるメロディーの捉え方が3小節単位から2小節単位に縮小されている(【譜 74】)。このような意図的な主題の縮小をうまく利用することによって、二輪馬車が段階的にテンポを上げていく様子が描かれている。

【譜 74】 セヴラック 《セルダーニャ》 第1曲 〈二輪馬車で〉 第7-16小節



第2曲〈祭り〉では、冒頭の主題の提示（【譜75】）から、リズムカルな第1変形（【譜76】）が登場し、更に結尾部では煌びやかな装飾をちりばめた第2変形を用いている（【譜77】）。それ以外にもこの曲では、様々な形で主題の変形が登場し、そこに用いられる装飾音に変化を与えて微妙な表情の違いを出すなど、主題の扱い方においては、細やかな配慮がよく感じられる。

【譜75】 セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第1小節



【譜76】 セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第4-7小節



【譜77】 セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第274-277小節



次に、上述の曲集全体にわたる統一主題の扱いについて詳しく見ていきたい。この統一主題は第1・2・5曲に登場するが、そのたびに、調性、拍子、リズムの処理など形を変えて現れる。各曲では第1主題とは対比的な表情で現れる第2主題として、この統一主題が用いられている。【表21】では、この統一主題の各曲での使用箇所と、演奏の指示、ディナーミク、拍子、調性についてまとめた（前項 pp.51-53 に示した【表15.16.19】を参照）。

【表 21】

	(開始) 該当小節	副題	テンポ	その他の指示	ダイナミック	拍子	調性
第1曲	145～	ESPERANZA (希望)	Lento	molto espressivo, très câlin (情愛を込めて)	<i>pp</i> , <i>sfz</i>	3/4	c
第1曲	211～		Allegro	clair	<i>mf</i>	6/8	B
第2曲	61～	CHARMANTE RENCONTRE (魅惑的なめぐりあい)	Meno allegretto	léger, avec grâce (軽やかに、 優美さをもって)	<i>pp</i>	2/4	d
第2曲	127～		a Tempo	léger	<i>mf</i>	2/4	e
第2曲	144～	Où l'on trouve le cher Albeniz. (ここで、親愛なるアルベニスに出 会う)	Vif	très articulé (とても明確に) très rythmé	<i>mf</i>	3/8	b
第2曲	212～		Lento		<i>p</i>	4/4	e
第2曲	247～			très léger	<i>ppp</i>	2/4	g
第5曲	54～		a Tempo	changer la sonorité il canto marcato (音色を変えて、歌は はっきりと)	<i>p</i>	3/4	b
第5曲	119～		Même mouv ^t	dolce espressivo	<i>pp</i>	6/8	f #

第1曲では、統一主題を2度配しており、3部形式におけるリズム優位な第1主題（【譜78】）とは対比的に、旋律的な第2主題（【譜79】）のモチーフとして使用している。

【譜78】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第12-16小節



【譜79】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第145-148小節

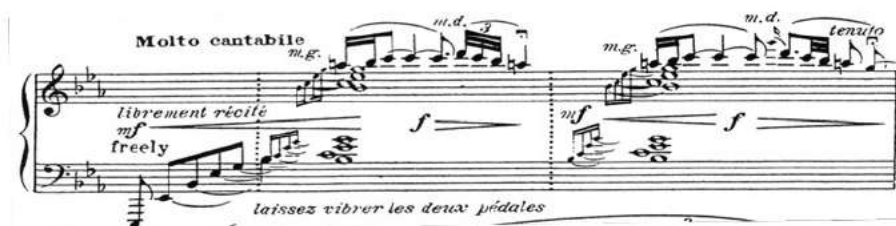
* ESPERANZA ...
Lento (63 = ♩)

「ESPERANZA」(希望)の最初の登場部分である【譜79】は、ゆったりとしたテンポでじっくりと、スペインの魂を表出している。この「ESPERANZA」部分は、アルベニスの《イベリア》に多く含まれ、似たような役割をもつ「コプラ」⁹⁶の部分を強く想起させる。

なお、統一主題が配されている曲(第1・2・5曲)では、いずれも主要な拍子が2拍子系であるが、上の表に見られるように、統一主題の部分における拍子においては、主要な拍子とは対比的な3拍子系のパターンをそれぞれ1回登場させており、その部分においては、拍子の変化だけでなく、対比的な素材(主にリズム・パターン)を挿入している。このことが、上述したプロディが指摘している「明確なテクスチュアやパターンの交替と対比」という形式的特徴の一つの要因であると考えられる。

第1曲の中で対比的な意味合いを持つ素材は、(上)のリズムである。この情熱的なリズムは冒頭のレチタティーヴォ(【譜80】)で示されたリズムであり、A部分の常に動き続けるリズム・オスティナートと対比的な表情を示している。

【譜80】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第1小節



リズム・オスティナートを挟んだ後、再び統一主題(【譜81】)がやって来るが、ここでは6/8拍子と3/4拍子の交替となっており、これはスペインの特徴的なリズム「パテネーラ」によるものである(p.108も参照)。同じようなパターンの統一主題が第5曲(【譜82】)にも見られる。

【譜81】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第211-215小節



⁹⁶ 「束縛」「結合」を意味するラテン語「copula」に由来する18世紀スペイン起源の韻文詩の形式を指し、音楽的には、主にスペイン音楽における、軽快でリズムカルな箇所と対照的に、より叙情的に歌われる箇所を表す。アルベニスの《イベリア》におけるコプラには、第2集第2曲〈アルメリア〉第99-101小節に典型的に見られるように、①比較的狭い音域を基本とする、②反復音が多用されている、③旋律の終わりが装飾的に処理されている、の3つの特徴が見てとれる。

【譜 82】セヴラック 《セルダーニャ》 第 5 曲 〈驟馬曳きたちの帰還〉 第 117-123 小節



第 2 曲 〈祭り〉 では、統一主題が最も多く 5 回登場する。その役割は第 1 曲と同じく、第 1 主題とは対比的な第 2 主題として用いられている。そのうち小題が付けられているものは、「CHARMANTE RENCONTRE」（魅惑的な出会い）のほか、「Où l'on trouve le cher Albeniz」（ここで、親愛なるアルベニスに出会う）がある（【譜 83】、【譜 84】）。

【譜 83】セヴラック 《セルダーニャ》 第 2 曲 〈祭り〉 第 60-68 小節



後者では、セヴラックのアルベニスに対する敬意が示されている。ここではギターをかき鳴らすような装飾と、スタッカートを伴う鋭いリズムが印象的であり、「très rythmé」（非常にリズムカルに）の指示からも見て取れるが、作品に全 9 回挿入されている統一主題の中で最も機敏な性格を持っているパターンである。

【譜 84】セヴラック 《セルダーニャ》 第 2 曲 〈祭り〉 第 143-153 小節

再現部の手前において、突然意外性のある調性（ホ短調）で現れる、2小節のみの夢想的な挿入句のような箇所（【譜 85】）は、冒頭の序奏の旋律（【譜 86】）と、統一主題の和声進行を同時に暗示している。

【譜 85】セヴラック 《セルダーニャ》 第 2 曲 〈祭り〉 第 212-214 小節

【譜 86】セヴラック 《セルダーニャ》 第 2 曲 〈祭り〉 第 1 小節

第 5 曲では、12/16 拍子による 10 度和音の連続が特徴的な A 部分（【譜 87】）の後、B 部分（【譜 88】）にて統一主題を用いている。

【譜 87】セヴラック 《セルダーニャ》 第 5 曲 〈驟馬曳きたちの帰還〉 第 1-2 小節

【譜 88】 セヴラック 《セルダーニャ》 第 5 曲 〈驟馬曳きたちの帰還〉 第 52-57 小節

ここでは、テンポはそのままで速度が保たれ、かつ A 部分に配されていた 10 度和音もそのまま受け継いでいるが、内声部に新たなリズム・パターンを組み込むことによってテクスチャの変化を明確にしている。

このように、第 3 時代の《セルダーニャ》は、その主題の変形がより明確に表現されると同時に、そこでは微妙なニュアンスの変化を与えているように思われる。第 1 曲のように旋律のまとまりの単位をコントロールすることによって、テンポが加速していく様子を示したり、第 2 曲のように主題が再現されるたびに装飾の仕方に変化をつけることで細やかな表情をつけたりするなどの洗練された技法が見られた。また、第 1 時代のような統一主題が見られるが、その扱い方においては、第 1 主題（リズム優位）とは対比的な第 2 主題（旋律的）として用いられ、そこには第 1 主題には存在しない対比的な要素（新たなリズム、新たな拍子など）が付随することによって、曲の全体の構造がより明確に把握できるようになっている。

第3節 書法

本節では、セヴラックの主に主要三大作品に見られる書法上の特徴を、6つの要素別（1. テクスチャおよび音域、2. ハーモニーと持続音、3. 旋法の使用、4. ダイナミック、5. 拍子、6. リズム）に分類し、それぞれについて時代順に論述していく。

1. テクスチャおよび音域

セヴラックのピアノ作品に第1時代から見られる書法上の特徴の一つとして、上声部、中声部、低声部それぞれを独立させた、多層的なテクスチャの使用が挙げられる。また、その際、記譜にはしばしば三段譜が用いられている⁹⁷。

【譜 89】（《大地の歌》第1曲〈耕作〉の冒頭部分）は、第1時代の作品における多層的なテクスチャの例で、三段譜で書かれている。高声部に旋律がオクターブのユニゾンで出され、中声部と低声部に密集した和音による装飾が散りばめられている。旋律が淡々と歌われる中、装飾的な和音は、下へ下へと半音階的に底に沈んで行く。ここでは高声部と中声部を右手、低声部を左手で演奏する。全体の音域はそこまで広くはなく、通常の二段譜での記譜も可能であるが、敢えて三段譜で書く目的は「多層的な声部の区別の視覚化」であるように思われる。また中声部には *pp* の音量指示があり、低声部との弾き分けも意識されている。ちなみに、ここでは敢えてバスを省くことによって厳格な旋律の独立した性格を示し、それに続く伴奏が、その旋律の奥行の深さを出し、バスが鳴った時点で立体的な響きが完成するような仕組みとなっている。このような、薄いテクスチャと層の厚い和音のテクスチャの意図的な対比は、同曲の終結部「L'aimée」（愛されしもの）（【譜 90】）にも示されている。こちらは旋律と伴奏がやや密集した音域に配置されているが、各拍の頭においては伴奏が意図的に排除され、やはり旋律のみの独立した響きを創り出している。ここでの旋律の性格は、雑味のない透明感あるものであり、その輪郭を各拍の頭で主張しながらも、それ以外の部分では様々な色を持った音の層（伴奏）が旋律の広がりや動きをより豊かなものとし、旋律自体が本来持っている性格を引き出すことに成功している。

⁹⁷ セヴラックは習作《ソナタ》（1899）の時点から、既にこの記譜法を取り入れている。師のダンディも三段譜を使用しているが（《山の詩》 op.15 第3曲（1881）、純粹にピアノの為に書かれたおそらく最初期の例としては、リストの《旅人のアルバム》第2部〈アルプスの旋律の花々〉第8曲目（1835）が挙げられる。ちなみに、セヴラックと同時代の作曲家では、10歳年上のドビュッシーが、1903年の小品〈スケッチブックから〉において最初に三段譜を使用し、その後《前奏曲集》第2巻（1911～1913）で多用していくこととなる。また、スコラ・カントルムに関わりのあったアルベニスも、代表作《イベリア》（1905～1908）において全12曲中6曲に使用しているなど、こちらも後々、三段譜を非常に多く使っていくこととなる。

【譜 89】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第1-5小節

Très lent (40 = ♩)
En dehors.

mf

ff

Sourdine.

Enlevez la sourdine.

【譜 90】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第42-43小節

(L'AIMÉE.)
Moins lent. (56 = ♩)

p

ff

Sourdine.

Toujours doux et expressif.

【譜 91】は、同組曲における別の箇所であるが、旋律は中声部に置かれており、それを装飾する和音が、低声部から上声部へと広い音域にわたって鳴らされる。それらの和音は旋律の音域を越えて上へ行くエネルギーを生み出している。なお、ここでは中声部を右手、高声部と低声部を左手で演奏するため、両手がクロスしたポジションとなる。この箇所は、広い音域を考慮し、三段譜を効果的に用いている例と言えよう。

【譜 91】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第8-9小節

M.G.

M.G.

ppp

ff

Sourdine.

Enlevez la sourdine.

一方【譜 92】では、三段譜の最上段に旋律があり、その下の中段と下段に二種類の対比的な動きをする鐘の音が入る。ここでは最上声部の旋律の下にも、それに寄り添う声部があ

り、併せて4つの声部が三段譜で記譜されている。このように、幅広い層を組み合わせるときに三段譜が活用されていることが分かる。

【譜 92】セヴラック《大地の歌》終曲〈婚礼の日〉第 74-78 小節



このような箇所において特に課題となるのは、密集したポジションでの演奏である。《大地の歌》第 1 曲〈耕作〉の再現部（【譜 93】）では、上声部と下声部の間を広く空け、中声部に密集したポジションによる和声的装飾を施している。音楽の主導権は両端の声部が握るが、中声部に配置された和音により表情は目まぐるしく変化していく。演奏の際には全体の響きのバランスに気を配りながら声部ごとにその音色を弾き分ける繊細なテクニックが求められる。

【譜 93】セヴラック《大地の歌》第 1 曲〈耕作〉第 34-35 小節



第 1 時代の作品におけるテクスチャについては、こうした、しばしば三段譜で書かれる多層的な性格のもの他に、師ダンディからの影響も多く見られる。特に主要三大作品の一つである《大地の歌》は、その傾向が色濃く現れている作品である。その書法には、対位法を明らかに意識した点が目立ち、セヴラックの言葉で言う「水平音楽」に至る所で彷彿とさせる。しかし、師の流儀を全面的に受け入れるのではなく、自分なりのスタイルも模索していく姿勢が彼のテクスチャに表れている。例として挙げられるのは、《大地の歌》〈序曲〉の冒頭部分（【譜 94】）である。ドリア旋法を用いたポリフォニックな書法で書かれ、大地の広大な世界がもたらす宗教的な感情が、教会のオルガンが奏でるグレゴリオ聖歌によって示される。なお、ここでは敢えて小節線や拍節を廃した書き方が取られている。

【譜 94】セヴラック《大地の歌》序曲 第 1-2 小節

音域的な観点から見ると、セヴラックの作品は部分的に非常に幅広い音域による和音の層を積み上げる傾向があるが、この第1時代から、既にそのようなテクスチュア上の特徴が確認できる。例として、【譜 95】および【譜 96】はどちらも低音域にオクターブがあり、両手で弾かれる最低音から最高音までの音域の幅は部分的に4オクターブとなっている。

【譜 95】セヴラック《大地の歌》間奏曲〈夜伽話〉第 51-53 小節

【譜 96】セヴラック《大地の歌》第 3 曲〈雹〉第 102-104 小節

続く第2時代に入ると、テクスチュアの面では第1時代のような明らかに対位法を意識した箇所よりも和声優位な箇所が目立ち、かつ、多層的な書法は第1時代よりもより明確に現れている。第1時代よりもペダルを多用⁹⁸するとともに、低音域に置かれた長い音価を基

⁹⁸ 第1時代の《大地の歌》および第2時代の《ラングドックにて》における、それぞれセルヴァの関与についての断りが印刷されていないミュチュエル初版のペダリングを検討したところ、明らかに後者のほうが豊富に使用されていることが判明した。

盤として、その上に複数の根本的に異なる質感の響きの要素を織り交ぜ、それらが互いに協調し合い、各場面が表す雰囲気にならに溶け込むような手法がしばしば見られる。【譜 97】は、第2時代の主要作品である《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉の一場面である。ここでのテクスチュアは4つの層から成り、①オクターブの旋律、②分散和音、③装飾音を伴う上行音型、④重音によるバスから成る。このうち③と④は鐘の響きを表しており、跳躍する動きを伴う短前打音（上行形）③と、低音で絶え間なく鳴らされ続ける④という二種類の対比的な鐘を組み合わせている。このような物質的な音響（鐘）の多様性がある中で、大地の空気の揺らぎと振動を示した分散和音（②）と、悲痛な心の内の感情を示した旋律（①）が非物質的な要素として、そのテクスチュアの中に偏在している。無機質な鐘の音が、大気の中に溶け込む様子と、そこから呼び起こされる人間的な感情がこのテクスチュアによって絶妙に描き出されていると言える。

【譜 97】セヴラック 《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉第7-8小節



なお、第2時代の多層的なテクスチュアには、長い音価（とりわけ持続音）が大きく関係していると言える。《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉（【譜 98】）におけるタイで繋がれた持続音は、ペダルの力を借りて長く引き延ばされ、その上にリズムや装飾的な要素を積み上げることで多層的な書法となっている。三段譜で書かれたこのテクスチュアは、低声部のバスが長く引き延ばされ、その上に4つの声部を組み合わせた構造を示している。また、《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第120-125小節では、複数の声部にタイの持続音が置かれている。いずれも持続音が鳴らされる間はペダルは踏み変えられず、多彩な音の層を単に混ぜるのではなく、全体のバランスの中でどのように配合して行くかに、演奏者の響きのセンスが問われている。

【譜 98】セヴラック 《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第33-37小節



また、持続音が使用されている箇所においては、以下の箇所【譜 99】のように、ペダリングの非常に繊細で巧妙な使い方が見られる例もある⁹⁹。ここでは、拍の頭で和音（持続音）を力強く *f* で鳴らした後、即座に *pp* で、ひっそりと中音域のスタッカートのリズムが出てくる。ここでセヴラックは「和音を弾いた後に弱音ペダルを踏む」(*sourdine après l'accord*)と記し、複数の声部の対比的な響きをよりストレートに表すことを求めている。

【譜 99】セヴラック《ラングドックにて》第 1 曲〈祭りの農場をめざして〉第 61-66 小節

持続音の印象をより強く与えている箇所として、《ラングドックにて》における第 1 曲〈祭りの農場をめざして〉と、第 5 曲〈市の祭日、農場にて〉の後半（【譜 100】および【譜 101】）にある「L'angélus」（アンジェラスの鐘）と書かれた部分が挙げられる。いずれも主役は、持続音として鳴らされ続ける鐘であり、中音域に配置された鐘が音楽の中核として存在する中、上に配置された分散和音、そして下行するバス（【譜 100】の 195 小節 3、4 拍目および【譜 101】の 129 小節 3、4 拍目）が、鐘の音の余韻を乗せ、グラデーションを付けている。比較的薄いテクスチャであるが、遠くから聞こえるアンジェラスの鐘の臨場感が巧みに表現されている。ちなみに、各拍の頭でバスの音およびペダルを意図的に省く傾向は、テクスチャの層の対比を意図したもので、既に述べたように第 1 時代から見られる特徴の一つである。

⁹⁹ なお同じ時代の《陽光のもとで水浴する女たち》第 70-71 小節においても、持続音および弱音ペダルを基盤とする響きの中で複数の声部の音色の質感の違いを、反映することが求められる。「avec une sonorité de boîte à musique」（オルゴールの音色で）と記されているこの箇所は、計 4 つの声部から成り、コミカルなリズムで動く最上声部のほかに、内声部にはアクセントが付された上行する音形、およびバスには持続音がある。これらの声部を *ppp* の音量の中で対比づけて演奏しなければならない。

【譜 100】 セヴラック 《ラングドックにて》 第 1 曲 〈祭りの農場をめざして〉

第 192-199 小節

ANGELUS DU SOIR (20 = 3) Moins animé. 4 par. 4.
Musique de Séverac.
Musique de Séverac.
Musique de Séverac.

【譜 101】 《ラングドックにて》 第 5 曲 〈市の祭日、農場にて〉 第 126-135 小節

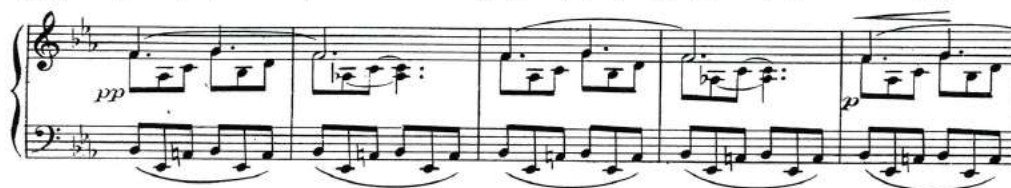
Un peu moins animé. (70 = 4)
AU LOIN SONNE L'ANGELUS DE L'AUBE.
Musique de Séverac.
Musique de Séverac.
Musique de Séverac.

最後に、第 2 時代の作品を音域的な観点から見ると、同時に鳴らされる音域は第 1 時代よりも広がり、最大 5 オクターブにわたっている例（《ラングドックにて》第 5 曲〈市の祭日、農場にて〉第 207 小節）が見られ、第 1 時代では最大 4 オクターブだったのに対して、その音域の幅の拡大が確認できる。

第 3 時代のテクスチャは、第 1 時代、第 2 時代に見られたような多層的なものも引き続き見られるが、それに加えて、簡素化されたテクスチャの傾向が現れる。作風自体も、第 2 時代の印象主義的要素がしだいに影を潜め、彼が晩年こよなく愛したスペイン・カタロニア地方の特有のリズムや楽器の特徴が作品に現れるようになる。そこにはより限定的なペダルの使用、調性感の掴みややすさなどの特徴が見られるが、テクスチャにおいても、旋律と伴奏の役割がより明確に整理されており、視覚的にシンプルな書法が多く見受けられるようになる。例えば《セルダーニャ》第 1 曲〈二輪馬車で〉（【譜 102】）の前半と再現部に見られる、旋律と断続的なオスティナートのみで構成されるテクスチャは、その典型例を示し、第 3 時代の作曲スタイルを特徴づけている。また、同組曲の第 2 曲〈祭り〉（【譜 103】）

および第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉(【譜104】)は、いずれも冒頭が両手ユニゾンの簡素なテクスチュアから曲が開始する。ユニゾン自体は、これまでの時代にも曲の途中において時折登場していたが、ここでは曲の開始部分において、かつそれまでの時代とは違い様々な種類の装飾音が付随した音型となっており、簡素なテクスチュアという方向性を示しながらも表現の幅の可能性を模索した跡が作品に反映されている。

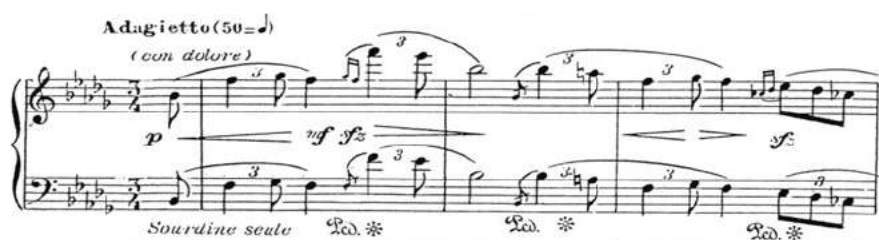
【譜102】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第12-16小節



【譜103】セヴラック《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉第1小節



【譜104】セヴラック《セルダーニャ》第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉
第1-3小節



第3時代の音域的な特徴としては、多くの跳躍を伴う広い音域を行き来することの多さが挙げられる。《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉(【譜105】)では、第106小節目で鳴らされる最低音のC₁から最高音のD_{b7}まで6オクターブ以上もの非常に広い音域に及んでいる¹⁰⁰。広い音域を使って奏される箇所はそれまでの時代の作品にも見られたが、第1時代では4オクターブまで、第2時代では5オクターブまでであるのに対し、それよりもさらに拡張されていることが分かる。

¹⁰⁰ なお、ここでは比較的速いテンポで右手が重音の跳躍を繰り返すため、手のポジションを調整することが困難であることが技術的難しさに結びついている。

【譜 105】 セヴラック 《セルダーニャ》 第1曲 〈二輪馬車で〉 第 104-113 小節

これまで見てきたように、全ての時代に見られるテクスチュアの特徴（多層的な性格を持ったもの）のほかに、第1時代では師ダンディの影響（対位法的な手法）、第2時代では持続音との関連性の高まり、第3時代のテクスチュアの簡素化傾向と跳躍の多さなどの時代別の特徴が指摘できることが分かった。それらはセヴラックの作風の変化と、それぞれの時代における作曲スタイルを形づくる上で重要な要素の一つであるように思われる。

2.ハーモニーと持続音

次に、セヴラックのピアノ作品の書法に見られるハーモニーと持続音の特徴について述べる。なお、ここでの持続音は、「1.テクスチュアと音域」で触れた、多層的なテクスチュアの一部を成すものとは別の特徴を持つものについて取り上げる。

ブロディは、第1時代の《大地の歌》について、和声の明確な解決を避けること（終止と転調の両方において）や、ある方向に行こうとする音を、指向性のない音色に置き換えることなどの要素が未来への兆候を見せていることについて指摘している¹⁰¹。なお、続く第2時代の《ラングドックにて》では、彼が相対的に型にはまった進行をほとんど使っていないことについて触れられ、例として、解決しないドミナントの連続¹⁰²などが挙げられている。また、セヴラックのハーモニーを特徴づけるものとして、ジャンケレヴィッチは「付加6度」和音の存在を指摘している¹⁰³。これには、属音の2度上の隣接音を一緒に鳴らすことにより、響きの輪郭に曖昧なニュアンスをもたらす効果があるが、この響きが使われている箇所について調べた結果、第1時代から第3時代まで幅広い時代に確認できた。【譜 106】では A、C#、E に対する F#、【譜 107】では A♭、C、E♭ に対する F、【譜 108】では E♭、G、

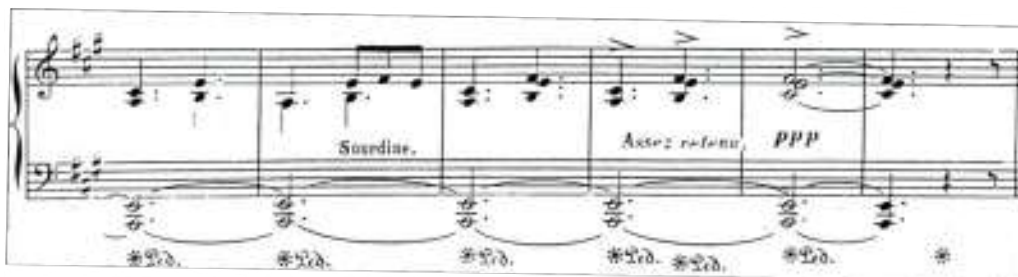
¹⁰¹ Brody、前掲論文、p.133.

¹⁰² Brody、前掲論文、p.198.

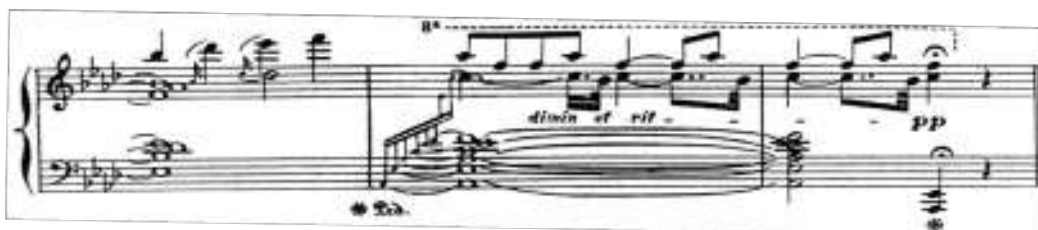
¹⁰³ ジャンケレヴィッチ、前掲書、p.242.

B♭に対するCが該当する。また、これら3例においてもそうであるように、特に曲の冒頭もしくは終結において好んで鳴らされる傾向が見られた。そのような箇所においては、比較的長い音価で保たれ、付加6度の響きが印象づけられている。このような多少の「曖昧さ」を兼ね備えた響きは、セヴラックの和声的性格を特徴づけるものの一つであることは明白である。

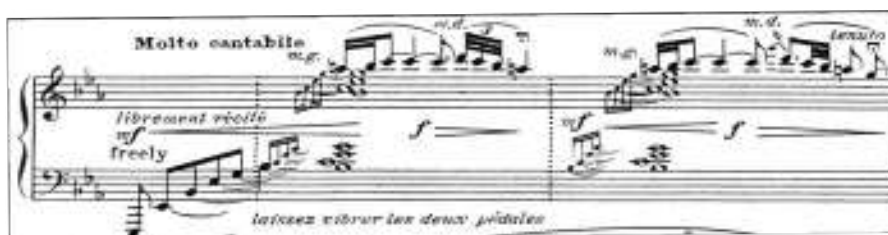
【譜 106】 セヴラック 《大地の歌》 第4曲 〈収穫〉 第84-88小節（第1時代）



【譜 107】 セヴラック 《ラングドックにて》 第1曲 〈祭りの農場をめざして〉
第234-236小節(第2時代)



【譜 108】 セヴラック 《セルダーニャ》 第1曲 〈二輪馬車で〉 第1小節（第3時代）



なお、和音の明確な解決を避けるその他の和声的な特徴として特に属9の和音の効果的な使用が挙げられ、これも付加6度と同様にセヴラック特有の響きに貢献している。この傾向は第1時代の作品から晩年の作品まで、幅広く見られる。【譜 109】では、右手の旋律にDの音が入ることによってへ長調の属9の響きが完成し、続いてト長調の属9、ハ長調の属9という風に連続した使用が認められる。

【譜 109】セヴラック《大地の歌》第4曲〈借り入れ時〉第19-23小節

次に、調号の変更を伴わない一時的な転調が多く、不安定な調性の揺らぎが感じられる部分が多く見られる。また、調性においては一般的にセヴラックはフラット系を好んだが、曲の中に一時的にシャープ系の調性に移り変わる箇所がある。【譜 110】では、その境目は二重線で仕切られ、ソプラノの A \flat が異名同音の G \sharp に置き換えられている。

【譜 110】セヴラック《大地の歌》間奏曲〈夜伽話〉第35-37小節

なお、このような傾向は、前述の付加6度と合わせてアルベニスの《イベリア》によく見られる手法でもあり、セヴラックとアルベニスに共通して見られる要素となっている¹⁰⁴。

このように、和声および転調の傾向については、しばしばアルベニスとの共通点が確認できる。

次に、持続音について言及する。多層的なテクスチャにおける持続音の使用については前項「1.テクスチャおよび音域」で既に述べたが、ここではそれ以外の目的で使用されている持続音について取り上げる。なお、持続音に関しては、第1時代と第2時代では豊富な使用例が見られるが、第3時代の《セルダーニャ》においてより少ない使用に留まっていること¹⁰⁵がこれまでに指摘されている。

¹⁰⁴ 例えば、《イベリア》第4集の第1曲〈マラガ〉第118-121小節では、フラット系を主調とする曲において、調号を変えずに臨時記号を活用することでシャープ系の性格を出している。付加6度の響きについては、一例として、《イベリア》第1集の第1曲〈エヴォカシオン〉とセヴラックの《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉における、いずれも末尾部分での使用が挙げられる。

¹⁰⁵ Brody、前掲論文、p.233.

多層的なテクスチャにかかわる場合以外での持続音については、時折、転調の直前などの、楽曲の構成上重要な地点において配されることがあり、その例の多くは第3時代に見られる。《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉(【譜 111】)は、中間部のゆったりとした「ESPERANZA」(希望)の部分に入る直前に、4和音から成る持続音が見られる。ここで保たれるバスのGの音は、続くハ短調の属音となり、転調を示唆している。また、このような新たな部分に入る前の調整部分があることで、右手のそれまでの急速な動きを緩め、自然な場面転換を行うことに成功している。

【譜 111】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第139-148小節

同組曲第5番〈驟馬曳きたちの帰還〉の中間部における「ESPERANZA」の旋律に回帰する部分(【譜 112】)では、その直前の第50小節目から、転調を示唆する目的での持続音を配している。バスのF#の音は、次のロ短調の属音となっているほか、さらに内声部にあるA#が、転調後の調性の導音となり、この2つの要素が持続音で明確に示されることによって、よりスムーズな転調を促している。

【譜 112】セヴラック《セルダーニャ》第5曲〈驟馬曳きたちの帰還〉第49-54小節

同じく楽曲の構成上重要な意味を持つ持続音として、断続的に鳴らされるタイプの持続音も頻繁に見られる。同組曲第1曲〈二輪馬車で〉第82-91小節（【譜113】）、第5曲〈驟馬曳きたちの帰還〉第67-75小節（【譜114】）は、いずれもこのタイプの持続音である。

【譜113】では、場面転換後の旋律の第1音（E♭）を事前に持続音として、断続的に鳴らしている。持続音の部分のテクスチャは薄く、アクセントの付いた鋭いリズムによりE♭の存在を強く印象づけている。この持続音の存在により、次の場面の同じ高さのE♭から始まる旋律に自然に馴染むことができるような工夫が見られる。

【譜113】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第82-91小節

The image shows a musical score for the first system of 【譜113】. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part features a melody with a series of eighth notes, marked with accents and dynamics such as *ppp* and *mais cristallin*. The bass part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Annotations include *leggiere* at the top right, *poco* in the piano part, and *sc.* with asterisks in the bass part.

【譜114】は、先行する口短調から、続く変ニ長調への転調が行われる場面の繋ぎとして、断続的な持続音が配されている。第68小節の「ESPERANZA」の旋律から派生するA♯の音は、スタッカートが付随したリズムカルな持続音となり第70-72小節の3小節にかけて断続的に鳴らされる。この持続音は、続く第73小節では異名同音のB♭に読み替えられ、滑らかな調性変更および場面転換を促している。

【譜114】セヴラック《セルダーニャ》第5曲〈驟馬曳きたちの帰還〉第67-75小節

The image shows a musical score for the first system of 【譜114】. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part features a melody with a series of eighth notes, marked with dynamics such as *mf* and *dimin.*. The bass part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Annotations include *mf* and *dimin.* in the piano part, *molto* in the bass part, and *laissez vibrer* at the bottom.



ちなみに、このような断続的な持続音は、必ずしも前述のような楽曲の構成に関わるものばかりではなく、それ以外の効果を狙っているものも存在する。同組曲第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉第76-82小節（【譜115】）における持続音は、転調も場面転換も示唆しているわけではなく、一種のリズム・オスティナートとして扱われている。この部分はあくまでも旋律優位な場面でありながらも、カスタネットの模倣のような軽やかなリズムが、装飾的な役割を果たしている。

【譜115】セヴラック《セルダーニャ》第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉第75-82小節



最後に、曲の冒頭に見られるユニークな持続音について触れておきたい。《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉の冒頭（【譜116】）は下行短前打音から始まり、CとDの全音符に繋げられるが、第2小節ではこの音程が上行するモルデントに形を変えている。

【譜116】セヴラック《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉第1-5小節



次章で取り上げる、セヴラックの書法上とても重要な装飾音と、本節で述べている持続音は、このように時折密接に関連づけられることがあることも、興味深い特徴である。

3. 旋法の使用

セヴラックの音楽活動の原点は生地、サン＝フェリックス＝ロラゲの教会であり、後に宗教音楽教育を中心的な理念として掲げるスコラ・カントルムで学んだこともあってか、作品中には旋法的な響きが多数見られる。ブロディは、《大地の歌》に時折見られる旋法的な響きについて、ドリア旋法（第1旋法）の他にフリギア旋法（第3旋法）、リディア旋法（第5旋法）、ミクソリディア旋法（第7旋法）などが使われていることについて言及している¹⁰⁶。この作品も含めた特に主要三大作品においては、いずれも教会旋法を使用したフレーズが登場し、またこれらの部分は、作品の中核となる響きに貢献している。

第1時代の《大地の歌》はセヴラックの全作品中、最も旋法の使用に拘りが見られる作品であり、序曲の冒頭から、グレゴリオ聖歌の第1旋法（ドリア旋法）に基づいた旋律が提示され、その響きの中で曲が開始される（p.73の【譜94】参照）。また、この組曲の全ての曲において、何らかの旋法的な旋律が使われている。

以下では、その他に旋法的な響きが特徴付けられている箇所について取り上げる。第1時代の《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉では左手のオスティナートがリディア旋法による長音階で鳴らし続けられ（【譜117】）、同組曲第3曲〈雹〉の中間部で荘厳な音色で演奏される〈祈願行列〉では、エオリア旋法（第9旋法）による低音域のユニゾンが曲集の中心的な雰囲気を作り上げている（【譜118】）。

【譜117】 セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第1-3小節

The image shows a musical score for the piece 'Tranquille' (154 = ♩) from 'The Song of the Earth', Part 2, measures 1-3. The score is in 3/4 time and features a piano (pp) texture with a 'Sourdine' (muted) effect. The tempo is 'Très lent' and the mood is 'Très simple et très pauvre et expressif'. The music is written for piano and features a prominent ostinato in the left hand.

¹⁰⁶ Brody、前掲論文、pp.139-142.

【譜 118】セヴラック《大地の歌》第3曲〈雹〉第87-94小節

(♩ = ♩) *Moins vite. (LES ROGATIONS.)*

第2時代の主要作品《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉では、グレゴリオ聖歌の「怒りの日」〈Dies irae〉を借用している（【譜 119】）。この旋律がセヴラックの曲の中では拡大され、典礼的な響きを醸し出している。

【譜 119】セヴラック《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉第47-50小節

Le chant doucement marqué, comme des cloches lointaines.

第3時代の主要作品《セルダーニャ》では、第1曲の冒頭と結尾部に挿入されているレチタティーヴォ的な部分で、リディア旋法の大膽な響きが見られ、曲の響きを印象づける重要な要素となっている（【譜 120】）。

【譜 120】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第1小節

Molto cantabile

第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉の曲の冒頭では、オクターブ・ユニゾンによるB♭を開始音とするフリギア旋法が使われている（【譜121】）。

【譜121】セヴラック《セルダーニャ》第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉
第1-7小節



フリギア旋法は、言うまでもなくスペインのアンダルシア地方で古くから用いられている「ミの旋法」であり、セヴラックのスペイン音楽への強い愛情を感じさせるが、同時に、この曲は深い敬虔な感情の込められた「哀歌」であり、第1時代の《大地の歌》や第2時代の《ラングドックにて》における例と共通する宗教性も感じられる。

4. ダイナミック

ダイナミックは、ジャンケレヴィッチも指摘するようにセヴラックのピアノ作品における重要な特質の一つである。先行研究でも、《大地の歌》において、積み重なる層のダイナミックを区別すること¹⁰⁷や、テクスチュア自体がダイナミックの変化を生み出していること（第3曲）について指摘されているなど¹⁰⁸、彼の書法におけるダイナミックへの意識の高さは明白であり、演奏の上でも非常に気を配る必要がある。

その上で、本論文ではまず全体的なダイナミックの傾向について着目しておきたい。セヴラックのピアノ曲はほとんどの曲が（数曲の例外を除いて）*p* で始まり、*p* で終わる。【表22】に示すように、主要三大作品では、曲の冒頭のダイナミックが *mf* 以上の曲は4曲、*mp* 以下の曲は13曲である¹⁰⁹。また結尾部において *mf* 以上の曲は1曲、*mp* 以下の曲は16曲

¹⁰⁷ Brody、前掲論文、p.108.

¹⁰⁸ Brody、前掲論文、p.109.

¹⁰⁹ ここではミュチュエル改訂版（E.M.3035[B]）での表記に基づいてまとめている。なおミュチュエル初版（E.M.3035[A]）とは若干の違いも見られるため、該当箇所については、表下に注で示している。

である。) また、*f*の使用は曲の重要なところで限定的に使用されるに留まる。主要三大作品における音量指示で最も多いのは *p* (188回) であることから、セヴラックはより弱いダイナミックへの意識があることが分かる。その分、*p*の部分では細かい段階づけがされており、曲の中で *p*→*pp*→*ppp*→*pppp* までの段階づけが非常に細かく指示されている箇所が見られる。スコラ・カントルムで関わりのあったアルベニスの傑作《イベリア》(1905～1908)では *ffff* から *ppppp* まで非常に幅のある音量コントロールを要求しており、〈セヴィーリヤの聖体祭〉では約 50 小節間、*f*以上の音量が継続的に鳴らされるが、そのような箇所はセヴラックにおいては見られず、*f*はより少ない使用に留めていることが分かった。第1時代の《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉の結尾部では、13小節間あるコーダを持ち、*pp*→*ppp*→*pppp* と段階づけされているが、途中の繰り返し記号のところに Reprise obligée (必ず繰り返すこと) の指示があり、さらに la 2^{ème} fois plus *p*「2回目のところはさらに音量を小さく」の指示がある。よって、この結尾部では *p*→*pp*→より音量を抑えた *pp*→*ppp*→*pppp* の5段階による細かい段階づけがされている、ということが出来る。

【表 22】 セヴラックのピアノ主要三大作品の冒頭(☆)と終結(★)におけるダイナミック

作品名	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>pppp</i>
《大地の歌》序曲	★				☆			
《大地の歌》第1曲			☆※1				★	
《大地の歌》第2曲						☆		★
《大地の歌》間奏曲					☆		★	
《大地の歌》第3曲						☆		★
《大地の歌》第4曲					☆		★	
《大地の歌》終曲		☆					★	
《ラングドックにて》第1曲						☆※2★		
《ラングドックにて》第2曲						☆★		
《ラングドックにて》第3曲						☆	★	
《ラングドックにて》第4曲						☆	★	
《ラングドックにて》第5曲				☆		★		
《セルダーニャ》第1曲			☆			★※3		
《セルダーニャ》第2曲				☆	★			
《セルダーニャ》第3曲	☆				★			
《セルダーニャ》第4曲					☆	★		
《セルダーニャ》第5曲					☆		★	

※1 ミュチュエル初版では *mf* でなく *p* と表記。

※2 ミュチュエル初版では *pp* でなく *p* と表記。

※3 ミュチュエル初版では *pp* でなく *f* と表記。

ここで、*pppp* という音量指示に関して、同時代の作曲家の例を見てみよう。まずラヴェルは、ピアノ作品《鏡》(1905)第4曲〈洋上の小舟〉結尾部において一箇所のみ使用しているが、他のピアノ独奏曲には使用していないことが分かった¹¹⁰。ドビュッシーも一箇所のみ《映像 第1集》(1905)第2曲〈ラモーを讃えて〉結尾部での使用が見られるのみで、両者共、1905年以前には使っていない。一方セヴラックは1900年に完成した《大地の歌》において、既に *pppp* の指示を使っていた。

以下の【表23】に示すように、音量の指示だけでなく、それに付随した表現の指示が豊富に見られることも特徴の一つである。

【表23】セヴラックのピアノ作品¹¹¹に見られる音量と表現の指示

音量	主な表現の指示・アタックの関係
<i>fff</i>	avec le poing ¹¹² (こぶしで)
<i>ff</i>	rutilant(きらきら輝くように) très intense(とても けたたましく)
<i>f</i>	laironnant(けたたましく) un peu vulgaire(やや粗野に)
<i>mf</i>	très articulé(とても明確に) très voilé(ぼんやりとした音色で)
<i>mp</i>	lontano(遠くで) librement(自由に)
<i>p</i>	doux(優美に) très estompé(かすんだ、落ち着いた音色で)
<i>pp</i>	comme des froufrous(衣擦れのように、さらさらした音で) sourdement(ひそやかに) fondu, le chant seul en dehors(よく溶け合った音色で、旋律だけは はっきりと) toujours plus éteint(さらに消えゆくように) avec une piété subite(敬虔な感情を表して)
<i>ppp</i>	très léger et très lié. Toujours très fondu et avec une sonorité cristalline (非常に軽く、そしてよくつなげて。常に響きを溶かす。澄んだ響きとともに)

また、同じ音量でも、求められる音色にはかなりの違いがある。例えば *mf* では、「très articulé」(とても明確に)と書いてある箇所もあれば、「très voilé」(ぼんやりとした音色で)と指示されている場合もある。また、このような表現の指示は、特に *pp* と *ppp* においてより具体的に、細かい指示が書き込まれていることが分かる。*pp* では「comme des froufrous」(衣擦れのように、さらさらとした音で)、「fondu, le chant seul en dehors」(よく溶け合った音色で、旋律だけは はっきりと)、*ppp* では「très léger et très lié. Toujours très fondu et avec une sonorité cristalline」(非常に軽く、そしてよくつなげて。常に響きを溶かす。澄んだ響きとともに)

¹¹⁰ 村上隆「大作曲家のピアノ作品におけるデューナーミクと解釈：第4回「ラヴェル」」『東京音楽大学研究紀要』第39巻、2016、p.22.

¹¹¹ 主要三大作品のほか、《夾竹桃の下で》も含む。

¹¹² これは、《夾竹桃の下で》(1919)の第338-339小節にあるもので、この時代には珍しい大胆な特殊奏法を用いている。従来の奏法から逸脱し、ピアノという楽器の響きの多様性を求める姿勢が垣間見られる。

avec une sonorité cristalline」(非常に軽く、そしてよくつなげて。常に響きを溶かす。澄んだ響きとともに)などの指示が見られる。このことから、セヴラックは同時代の他の作曲家と比較しても、より *p* の音量幅や響きの多様性を追求したと言えよう。

加えて特徴的なのは、“弱音ペダル (*sourdine*) を使った *f*” (【譜 122】) と“強度を持った *p*” (*p* mais intense) (【譜 123】) の指示¹¹³である。

【譜 122】セヴラック《夾竹桃の下で》第 148-151 小節

QUASI SARDANA⁽¹⁾ (♩=120 environ)
 Prélude du "flüviol" (Petite flûte Catalane) (C'est le prélude obligé de toute Sardana)
 - len - tan - do
f bien en dehors
pp
 Sourdine *


【譜 123】セヴラック《ラングドックにて》第 4 曲〈墓地の片隅、春〉第 29-30 小節

à peine.
pp *rit.*
 au Mouvt.
 assez lumineux.
p mais intense
 R. L. 11,046 (4) & C^{te}


このような両義的な演奏上の指示は、特にアルベニスにおいてよく見られ、《イベリア》の中には「弱く、しかしよく響かせて」などの指示が見られる。この点で2人の間には多くの共通点があるのだが、このような指示の解釈についてジャンケレヴィッチは、弱音器付きの *f* を「沈黙の中へ消えようとするフォルテ」、強度を持った *p* を「沈黙の中から浮かび上がろうとするピアノ」という言葉で説明している¹¹⁴。このような両義的に書かれた指示をどのように解釈し、演奏に反映させるかは演奏者の腕の見せ所だが、単に音量のコントロールだけに留まらず、響きに対する繊細な感覚を持つことが非常に重要である。

そのほかに、セヴラックは時折僅かな間で急激なダイナミックの変化を要求する場合がある。《陽光のもとで水浴する女たち》の「hésitant」(ためらって)という演奏解釈の指示がある冒頭(【譜 124])のダイナミックは *pp* で、ひっそりと開始する。次の2小節目では“bien articulé”(よく音を出して)と指示された9連符の音が、前の小節とは対照的に、素早くピ

¹¹³ なお、この箇所は、ミュチュエル初版(セルヴァによる演奏指示に関する断りが印刷されていない)では、ペダルの指示は同じであるもののダイナミックは「*mf*」となっており、ルアール＝ルロル版で「*p* mais intense」と改訂されている。

¹¹⁴ ジャンケレヴィッチ、前掲書、pp.64-76。

アニスティックに上昇する。ここではダンパーペダルの力を借りつつ、タイで繋がるその他の音の響きの充満の中から浮き立たせるように、輝かしい音色で9連符を演奏しなければならない。ここでのダイナミックは僅か2小節で *pp* から *mf* までの上昇幅を示している¹¹⁵。この曲では冒頭から細かいダイナミックのコントロールおよび響きに対するセンスが求められている。

【譜 124】セヴラック《陽光のもとで水浴する女たち》第 1-3 小節

同曲の【譜 125】では、付点のリズムと、6連符のリズムが交互に登場し、かつ広い音域を行き来する場面であるが、ここでも比較的急激なダイナミックのコントロールが要求されている。

【譜 125】セヴラック《陽光のもとで水浴する女たち》第 32-33 小節

ここでは速いテンポかつ変拍子を挟むことによるフレーズ感の拡大を意識しながら、短時間で *ff* から *p* までのダイナミックを細やかに表現することが望まれる。

5. 拍子

拍子に関しては、セヴラックは第1時代の頃から非常に柔軟なアプローチを試みている。特に、曲の冒頭の序奏の役割をする部分で、そのような傾向が明確に示されている。主要三大作品の冒頭を見てみよう。第1時代の《大地の歌》、第3時代の《セルダーニャ》はどちらも第1曲目の冒頭に拍子が書かれておらず、前者はグレゴリオ聖歌のフレーズ感や音の

¹¹⁵ なお、セヴラックの冒頭におけるダイナミックは、*pp* または *p* から、ゆっくりと時間をかけて上昇するパターンが多い。

流れなどの要素が曲の進行を担い、後者は息の長いレチタティーヴォ風のメロディーが拍子の枠を越えて大らかに歌われる。第2時代《ラングドックにて》の冒頭は4分の5拍子で書かれているが、左手が低音で鳴らすトレモロと、「très flou」(ぼやけた)と指示のある音色によって拍子の輪郭がぼかされている。このように主要三大作品の第1曲冒頭では何れも拍子感が明確にされていない。

曲の冒頭以外でも、拍子に関しては比較的自由に捉えているように思われる。主要三大作品においては、どの組曲も拍子変更が著しく多い曲(10回以上の拍子変更を伴う曲)が1曲以上含まれている(【表24、25、26を参照】)。これらの拍子変更の多い曲の中で、《大地の歌》第3曲を除いては、2拍子系と3拍子系の両方の拍子を登場させており、これらの部分はしばしば曲中で対比的な性格を成している。

【表24】第1時代《大地の歌》の拍子一覧 ※「使われている拍子」の欄では、各拍子の小節数の合計を()で表し、小節数が多い順に記載する。また、無拍子は“無”と記す。

曲名	全小節数	拍子変更の回数	使われている拍子
〈序曲〉	11	3	4/4(9), 2/4(1), 無(1)
第1曲〈耕作〉	57	0	4/4(57)
第2曲〈種蒔き〉	77	0	6/4(77)
〈間奏曲〉(夜伽話)	61	13	5/4(24), 2/4(22), 4/4(6), 3/4(7) ※その他(1)
第3曲〈雹〉	155	14	2/4(112), 4/4(42), 5/4(1)
第4曲〈収穫〉	88	0	6/8(88)
〈終曲〉(婚礼の日)	110	12	3/8(90), 6/16(18), 4/4(1), 1/4(1)

※この部分は実際には4/4になっているが、その記載がない部分である。

【表25】第2時代《ラングドックにて》の拍子一覧

曲名	全小節数	拍子変更の回数	使われている拍子
第1曲〈祭りの農場をめざして〉	236	15	4/4(115), 3/4(111), 5/4(6), 2/4(3) ※その他(1)
第2曲〈沼上にて、夕べ〉	124	0	6/8(124)
第3曲〈草原での騎行〉	203	2	2/4(171), 4/4(32)
第4曲〈墓地の片隅、春〉	86	0	4/4(86)
第5曲〈市の祭日、農場にて〉	297	13	3/8(211), 4/8(59), 4/4(16), 5/4(6), 5/4(6), 6/8(4), 5/8(1)

※この部分は実際には2/4になっているが、その記載がない部分である。

【表 26】 第 3 時代 《セルダーニャ》 の拍子一覧

曲名	全小節数	拍子変更の回数	使われている拍子
第 1 曲 〈二輪馬車で〉	333	7※	6/8(297), 3/4(30), 4/4(3), 5/4(1), 6/4(1)
第 2 曲 〈祭り〉	283	10※	2/4(204), 3/8(68), 6/8(6), 6/4(2) 4/4(2), 12/8(2), 無 1
第 3 曲 〈辻音楽師と落穂拾いの女〉	144	4	4/4(192), 2/4(2)
第 4 曲 〈リヴィアのキリスト像の前の驃馬曳きたち〉	123	5	3/4(87), 9/8(35), 2/4(1)
第 5 曲 〈驃馬曳きたちの帰還〉	207	7	12/16(112), 3/4(42), 2/4(30) 6/8(23)

※第 1 小節目は無拍子になっており、第 2 小節目より拍子が記載されている。これも拍子変更の回数に含める。

第 1 時代の《大地の歌》の〈間奏曲〉は基本となる拍子が 5/4 拍子だが、それ以外に 2/4 拍子、3/4 拍子、4/4 拍子を使い分けている。特に推移の部分では目まぐるしく拍子が変わり、フレーズのまとまりの長さの伸縮が、拍子変更へと繋がっている。また 5 拍子の箇所では、小節を更に点線で二つに分け、2 拍子 + 3 拍子または 3 拍子 + 2 拍子とし、フレーズ感が掴みやすいような記譜上の工夫が見られる（【譜 126】）。

【譜 126】 セヴラック 《大地の歌》 〈間奏曲〉 (夜伽話) 第 45-50 小節

《大地の歌》〈終曲〉では、軽快な 3 拍子と重厚な 4 拍子の対比的な性格を明確に出している曲である。特徴的な点として、先行する 3 拍子から 4 拍子へと移る際に、それまでの音価を基準にして、次のテンポを捉えるような指示の仕方がされている点が挙げられる（【譜 127 (A 部分)】 および 【譜 128 (B 部分)】）。

【譜 127】 セヴラック 《大地の歌》〈終曲〉(婚礼の日) 第 1-5 小節

【譜 128】 セヴラック 《大地の歌》〈終曲〉(婚礼の日) 第 46-55 小節

3/8 拍子で始まる A 部分(Très vif et gai)から、4/4 拍子の B 部分(Plus lent)へ行くとき、先行部分の ♩. を後続部分の ♩ と同じ長さで捉えるよう指示がある。後続部分の B 部分は、大地の歌の統一主題が決然と歌われる部分である。この旋律は、それに続く 3/8 拍子(Vif)の部分の一拍目に掛かる。ここでもテンポを比例関係で捉える指示が見られ、先行する ♩ を、後続の ♩ と同じ音価で捉えるよう書かれている。後続部分では、内部の波打つような装飾音が「très voilé」(ぼんやりとした音色)でテーマの余韻を引き立たせる。音色的には対比が求められるが、テンポは一貫性を保つよう意識しなければならない。このようなテンポの比例関係を要求する指示は第 1 時代から見られる特徴である。

2 拍子系と 3 拍子系の使い分けは、第 2 時代以降にも度々見られ、《ラングドックにて》では、既に述べた《大地の歌》と同じく曲中の対比的な場面で多く用いられている。第 1 曲の前半部分では、3 拍子を基本として、水の急な流れを細かい音によって表現するが、途中で 4 小節間、「A l'aise」と記された束の間の休息のような場面が現れる。直前まで勢いよく流れていた水流は、ここでは緊張から解き放たれ、穏やかな様相を形作る。テンポの変化は指示されていないものの、拍子が 4/3 拍子から 4/4 拍子になることで、テンポ感にゆとりが生まれ、より効果的に場面の対比を表現することを可能にしている。

第 3 時代の《セルダーニャ》では、全 5 曲のうち 3 曲において、【表 27】のように第 1 主題と第 2 主題のどちらか一方を 2 拍子系、もう一方を 3 拍子系で書いており、曲の中でより明確に拍子を対比させている。

【表 27】《セルダーニャ》における第1主題と第2主題の拍子について

曲名	第1主題	第2主題	その他、推移などで部分的に見られる拍子
第1曲〈二輪馬車で〉	6/8	3/4	無, 4/4, 5/4, 6/4,
第2曲〈祭り〉	2/4	3/8	無, 4/4, 12/8, 6/4
第3曲〈辻音楽師と落穂拾いの女〉	4/4	4/4	2/4
第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉	3/4	3/4	9/8, 2/4
第5曲〈騾馬曳きたちの帰還〉	12/16	3/4	2/4, 6/8

第3時代では、主題と主題を繋ぐ推移の部分で、前述のようなテンポの比例関係の指示をこれまでの時代よりも多く用いている。【譜 129】では、♩ = ♩. で捉える指示があり、より自然に2拍子から3拍子へと順応できるような構造となっており、聴き手に急激な拍子変更の印象を与えないよう工夫されている。

【譜 129】セヴラック《セルダーニャ》第5曲〈騾馬曳きたちの帰還〉第43-45小節



また、拍子変更は伴わない場合でも前述のようなテンポ関係の指示が見られる場合もある。第3曲は、第1主題と第2主題の拍子は同じであるが、第2主題の冒頭において、先行部分の♩と、後続部分の♩.を同じ長さで演奏するよう記されている（【譜 130】）。

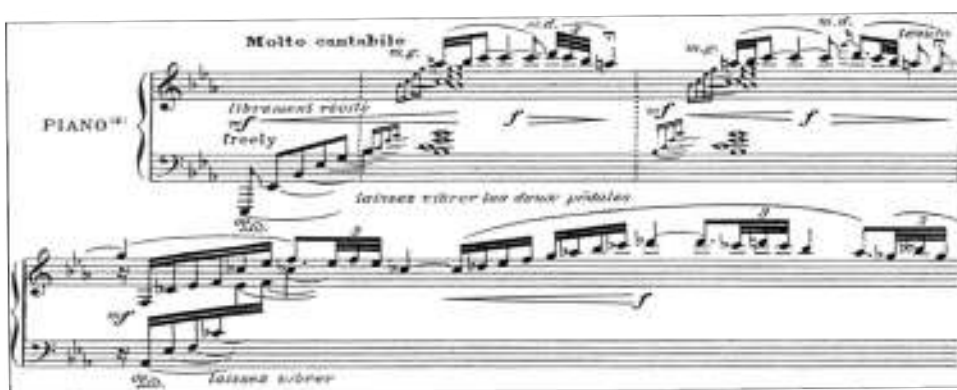
【譜 130】セヴラック《セルダーニャ》第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉第29-31小節



この部分は鋭いリズムが主体となる先行部分（推移）から、ゆったりとした第2主題へと移行する場面であるが、セヴラックここでは具体的に数値や言葉で速度を示すよりも、このようにテンポを比例関係で表した方が演奏上、テンポのコントロールが容易になると判断したものと思われる。

その他の特徴として、曲中において拍子が流動的に捉えられている箇所が見られることが挙げられる。第1曲の冒頭では、前述のようにレチタティーヴォ風のパッセージが伸びやかに歌われるが、ここでは無拍子の扱いとなっている（【譜131】）。

【譜131】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第1小節



同曲では中間部と終結部においても同じような性格をもつパッセージが登場するが、両方共に拍子の表記があり、前者は4/4→5/4→6/4（【譜132】）、後者は4/4（【譜133】）で書かれている。

【譜132】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第221-224小節



【譜 133】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第330-333小節

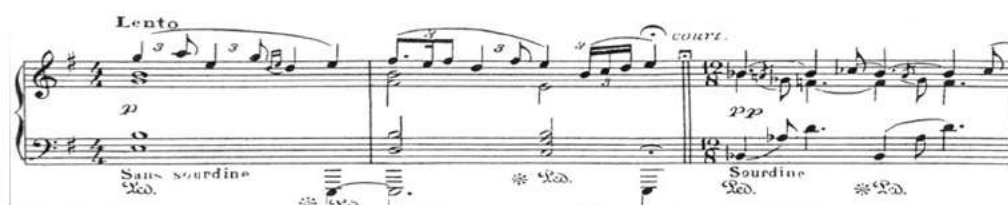


このような部分は拍子よりもメロディーの行方に重点が置かれているが、その他の部分はある程度長い時間、同じ拍子でかつ継続的に鳴らされるオスティナートが支配的になるため、時折見られる流動的な拍子が見られる部分は、リズムの繰り返しから生じるある種の緊張感をほぐし、曲の進行に意外性を持たせていると考えられる。ちなみに第2曲の冒頭（【譜 134】）も、拍子をもたないレチタティーヴォから始まるが、ここでは無拍子→6/4→6/8 という風に段階的に細かく拍子を捉えている。この曲では再現部の前、終結部の前にそれぞれ同様の性格をもつパッセージが存在し、前者は冒頭の無拍子の部分を 4/4 で、異なる調性で再現し（【譜 135】）、後者は冒頭の 6/4→6/8 の部分を同じ調性で、変奏した形（【譜 136】）で表している。

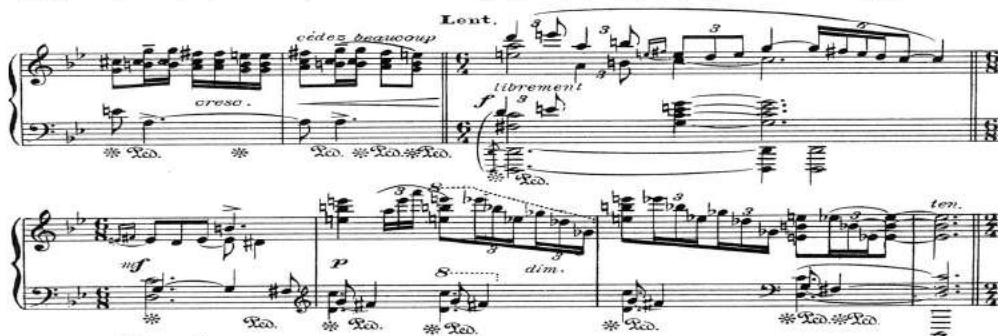
【譜 134】セヴラック《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉第1-3小節



【譜 135】セヴラック《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉第212-214小節



【譜 136】セヴラック《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉第267-273小節



最後の作品となった《夾竹桃の下で》は、演奏時間に 15 分を要する大作となっており、11 の部分から成る大胆なラブソニーとなっている。【表 28】のように、各部分によって様々な拍子を使い分けており、その部分の中で支配的な拍子は 2、3、4、5、6 拍子と幅広い。特に〈シャルル・ボルドのために〉(【譜 137】)では、5 拍子で 21 小節もの間進み、変拍子の印象を強く与える印象的な部分である。

【表 28】《夾竹桃の下で》各部分における拍子について ※各拍子の小節数の合計を()で表し、出現する順番に記載する。また、各部分の音楽的性格を特徴づける拍子を下線()で表す。

	使われている拍子 (小節数)
〈La banda municipal〉 (村の楽団)	<u>4/4</u> (38)
〈Petite valse de carabiniers〉 (騎兵たちのワルツ)	<u>3/8</u> (19)
〈La naiade de banyuls〉 (バニユルスの水の精)	<u>3/8</u> (87) 5/8(4)
〈Quasi sardana〉 (サルダーナのよう)	6/8(13) <u>2/4</u> (108)
〈Pour Charles Bordes〉 (シャルル・ボルドのために)	<u>5/8</u> (21) 3/8(49)
〈Pour E.Chabrier〉 (エマニュエル・シャブリエのために)	<u>3/8</u> (83)
〈Alla barcarola〉 (舟歌ふう)	<u>6/4</u> (23) 4/4(1)
〈La banda municipal〉 (-再現部 村の楽団)	<u>4/4</u> (30)
〈L'ombre charmante du vieux Daquin〉 (往時のダカンの魅力的な気配)	<u>5/8</u> (6) 3/8(16)
〈Les coucous〉 (カッコウ)	<u>3/8</u> (60) 4/8(1)
〈Un piano mécanique lointain fait entendre un dernier écho de l'air "sentimental"〉 (自動ピアノの弾く、「感傷的な」最後のこだまが遠くから聞こえてくる)	<u>6/4</u> (8) 3/8(54)

【譜 137】セヴラック《夾竹桃の下で》第 270-275 小節

Pour Charles Bordes
(♩160 environ)

既に述べたように、セヴラックは、それまでの時代にも曲中で 5 拍子を効果的に用いることがあったが、この〈シャルル・ボルドのために〉における 5 拍子は、それまでの曲よりも明確に 5 拍子を主張し、ある程度長い間、継続的に 5 拍子の拍子感が分かるようになっている。

6.リズム

セヴラックのピアノ作品におけるリズムの重要度は、基本的には時代が進むにつれて高まっていく。第1時代の作品《大地の歌》におけるリズムについて、ブロディは「補助的な役割で、最も優先されるのは響きである」と言及している¹¹⁶。実際、この作品では同じようなリズムが曲の大部分を支配している曲が少なからずあるが、その音域や音程、ペダリング、装飾音などに細かい変化が加えられており、リズムは、むしろそうした響きの多様性を引き立てる役割を果たしていると考えられる。そうした曲の代表例として《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉が挙げられる。この曲はリズム・オスティナートが曲全体にわたって支配する曲である。左右の手どちらかに6連符が必ず使用されており、常に動き続けるリズムが特徴的である。冒頭（【譜138】）では左手の6連符が、リディア旋法の印象的な音程で鳴らされるが、ここではリズムの単調さを軽減する要素として、装飾音とペダリングが大きな役割を果たしていると考えられる。前者は装飾音を伴う音型と、伴わない音型が交互に示されることによって、動きのさり気ない変化が加わり¹¹⁷、後者は冒頭ではソフトペダルのみを使用であるが、2段目からはそれに加えて、ダンパーペダルを使用するなど、単なるリズム・オスティナートの繰り返しではなく、響きの多様性を表す要素がリズムに付随していることが分かる。

【譜138】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第1-3小節

Tranquille. (144 = ♩)

pp Très égal
Sourdine.

très simplement mais pourtant expressif.

それ以降も6連符によるリズム・オスティナートは継続され、その上で響きに関する様々な変化が加えられている。【譜139】では右手の内声部に種蒔きの光景を想像させるような付点の軽やかなリズムが加わる。ここでの左手のリズム・オスティナートは1オクターブ以上と広い音域が使われ、かつ1拍目の4分音符が一つの声部として独立して書かれていることから、繰り返すリズム・オスティナートの中でもより多層的な効果をねらっている部分である。

¹¹⁶ Brody、前掲論文、p.128.

¹¹⁷ ここでの装飾音の効果については p.151 を参照。

【譜 139】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第10-11小節

第37小節（【譜140】）からは6連符が右手に受け継がれるが、ここではリズムの中にアクセントを用いて、メロディーを浮き立たせている（アクセントは左手が担当する）ため、リズムを強調した形となっている。この部分のダイナミックは *ff* であり、大部分が *p* 以下で書かれているこの曲においては中心的な本箇所において、このようなリズムの強調は効果的に作用している。

【譜 140】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第36-37小節

第39小節からは再び左手のリズムに移行する。ここでは引き延ばされたペダルによって、リズム自体が薄暗く濁った音を形成している。リズム・オスティナートを構成する一つ一つの音は、ダンパーペダルの使用によりぼんやりとした音の堆積を醸し出す。この部分は「très doux et lointain」（とても優美にそして遠くから聞こえるように）と指示があるように、遠くから高音域にて聞こえる神秘的な旋律は、ダンパーペダルでぼかされた低音域のリズム・オスティナートによって、より引き立たせることができる（【譜141】）。

【譜 141】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第38-40小節

このように、第1時代のリズムの使用においてはダンパーペダルによって響きをぼかすなど、それ自体を強調する場面は比較的少ない。リズムの強調は、非常に限定的かつ曲中の

効果的な場面において見られる。その他大部分においては、その他の要素（音域やペダリング、装飾音など）の変化が常にリズムに付きまとうことで多様な響きが追求されている。

第2時代では、奏法上セヴラックのピアニスティックな一面が全面的に反映された曲が生み出された¹¹⁸。そのような傾向は、同時代に書かれた主要作品である《ラングドックにて》においても見られ、譜面からは第1時代の作品と比較して圧倒的に高い演奏効果を狙って書かれていることが見て取れる。そのようなヴィルトゥオーゾ的な難しさがあるほか、とりわけ豊富なリズムの扱いの難しさが挙げられる。演奏の際にはリズム・パターンの多様性や、複数のリズムの同時扱いなどの要素が重要な鍵となり、演奏者に大きな課題を与えている部分でもある。そのような要素が見られる箇所においてはしばしばリズムそのものが主役となり、曲が進行していく。《ラングドックにて》では、全5曲中、第1曲〈祭りの農場をめざして〉、第3曲〈草原での騎行〉、第5曲〈市の祭日、農場にて〉において特にリズムが重要視されている。以下、この3つの曲におけるリズムについて詳しく述べることにする。

第1曲〈祭りの農場をめざして〉は、泉で見せる水の流れの様々な表情を表している曲であり、豊富なリズムの組み合わせが見られる曲である。曲の前半部分は主にトレモロや分散和音、中間部は3連符、後半はオクターブによるリズムを集中的に使用している。特に前半部分では、左右どちらかの手に必ず、常に動き続けるリズムが用いられているのが特徴的である。

まず、冒頭（【譜142】）は左手の低音域で鳴らされるトレモロから始まり、「très flou」（ぼやけた音色で）と指示がある。ここでは、引き延ばされたペダルによりリズムが意図的に不明瞭にされている。左手のトレモロの音域は、右手の旋律の音域が高音から低音にシフトしていくのに比例して、長2度→長3度→完全4度→増4度と徐々に広がっていく。この左手のリズムによって示される水の振動は、引き延ばされたペダルによる不透明さによって喚起されるのだが、右手の「cristallin」（透明感をもって）の旋律と組み合わせることにより生じるサウンド距離感が、これから始まる旅の物語へと聴衆を誘う。

【譜142】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第1-6小節

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is for measures 1-6. The left hand has a tremolo pattern, and the right hand has a melody. The tempo is 'Presque animé. (444 = ♩)'. The dynamics are 'pp très flou' and 'cristallin'. The second system is for measures 7-12. The left hand has a tremolo pattern, and the right hand has a melody. The tempo is 'Très animé. (298 = ♩)'. The dynamics are 'pp très cristallin' and 'très cristallin'.

¹¹⁸ 代表例として《陽光のもとで水浴する女たち》が挙げられる。

続く【譜 143】の部分では両手で演奏する分散和音が継続的に鳴らされる。この分散和音の上声部にテヌートが付けられ、旋律の役割を成す。ここでは分散和音を軸にして、その中で旋律を浮き立たせるような書法となっている。

【譜 143】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第17-22小節

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is on the top two staves, and the bass part is on the bottom two staves. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, and *esusc.*. There are also performance instructions like ** scd.* and *scd.*. A blue rectangular box highlights a specific passage in the piano part, showing a sequence of notes with a tenuto mark.

なお、第22小節からは【譜 143】の□に示すように5連符の波動的な分散和音を混ぜている。ここでは最上声部のF \flat に軽く触れた後、続くD \flat にテヌートが付けられており、継続的なリズム・パターンの中でも一瞬動きのヴァリエーションを持たせている。

途中、【譜 144】では、左手の音形が3連符→6連符→8連符と段階的に推進力を高めて上昇し、勢いをつけて右手のトレモロに受け継がれる。右手のトレモロは4度音程の6連符で演奏されるが、各拍には一つの例外を除いてアクセントがつけられ、リズムとメロディーの二つの役目を果たす。

【譜 144】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第30-33小節

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is on the top two staves, and the bass part is on the bottom two staves. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also performance instructions like ** scd.* and *scd.*. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, which are highlighted with arrows and numbers.

曲の中間部分である「Halte à la fontaine」(泉での休息)【譜 145】では、3連符の音型が多用されている。ここでは3連符自体が、リズムとメロディーの役割を兼ね備え、曲の主導権を握る。シンコペーションが豊富に用いられているこの音型は、「très léger et très lié

Toujours très fondu et avec une sonorité cristalline」(非常に軽やかにそして非常に連なりをもたせて。常に非常にぼかして、また透明な響きをもって)と指示がある。それまで勢いの強い水流が続いてきたが、ここでは流れが穏やかになり、安らぎが訪れる。

【譜 145】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第94-96小節



やがて、活気溢れるラングドックの情景を表した「Le Mas en Fête」(祭りの農場)がやってくる。オクターブを基本とする鋭さを持った旋律(【譜 146】)に、裏打ちのリズムがさり気なく加わることで、曲の推進力が高まっている。

【譜 146】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第181-183小節



曲の終盤(【譜 147】)では、オクターブのリズムは、「Beaucoup plus calme et très expressif」(もっとより静かに、そして非常に表情豊かに)の指示とともに穏やかに歌われる。ここでは下行前打音による装飾音を、裏打ちのリズムとして登場させることで、より柔軟性のある雰囲気を出している。

【譜 147】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉

第212-217小節



第3曲〈草原での騎行〉は、出発→泉での休息→帰路の3部構成で書かれており、この曲集の中で最も多様なリズムの特徴が見られる曲である。ブロディはこの曲のリズミカルな側面について着目し、「機械のように調整されたリズム」と表現している¹¹⁹。なお、この曲は途中の「Halte à la Fontaine」（泉での休息）を除き、曲の大部分がリズムを主体として進行する。

基本のリズム・パターンは10-11小節（【譜148】）に示されており、8分音符と16分音符による音型と、勢いよく上昇する5連符の音型が組み合わされている。軽快な馬の足取りを思わせるスタッカートと柔軟性を示すスラーが見事に調和し、曲の中心的リズムとなっている。

【譜148】セヴラック《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第10-13小節



中間部の「Halte à la Fontaine」（泉での休息）に入る直前では、このリズム・パターンが変化し、様々な表情を見せる。【譜149】では上行形の短前打音が、下行する音型に対抗する形で登場し、旋律の役割を成している。

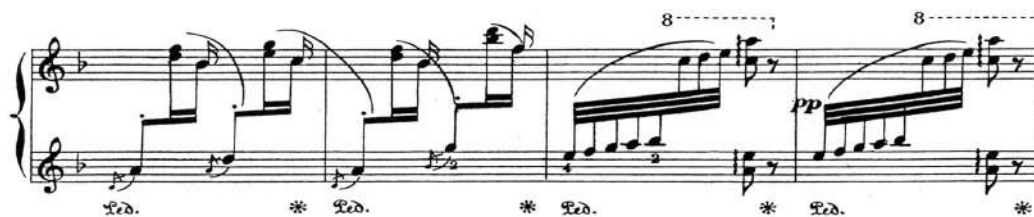
【譜149】セヴラック《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第70-73小節



しばらくすると、【譜149】で出てきたリズム・パターンと、新たな音型（32分音符による素早く上行する音型で、これは基本のリズム・パターンの5連符の部分（【譜148】）が変化したもの）を対比的に登場させている（【譜150】）。

¹¹⁹ Brody, 前掲論文, p.177. なお、他の例として《夾竹桃の下で》における自動ピアノ、《休暇の日々から》第1集におけるオルゴール、《陽光のもとで水浴する女たち》が挙げられている。同, p.177 参照。

【譜 150】セヴラック 《ラングドックにて》 第 3 曲 〈草原での騎行〉 第 74-77 小節



【譜 151】は音域、ディナーミクともに前半の大きな山となる部分で、リズムカルな要素が強調されている。非常に輝かしい音色で、少しずつ音域が下降しながらも動きを休めることなく、馬が牧場を颯爽と駆け抜けるような印象を与える。この音型はいつの間にか何の違和感もなく 3 連符に読み替えられるのだが、この曲はテンポの変わり目において 3 連符が効果的に使われている。3 連符の登場後、常に動き続けていたリズムは休符を挟みながら少しずつ衰退していき、最終的に全音符による完全な休止部分へと辿り着く。テンポ記号を用いずに、テクスチュアによる自然なテンポの変化が感じられる書法は、セヴラックの特徴の一つと言える。

【譜 151】セヴラック 《ラングドックにて》 第 3 曲 〈草原での騎行〉 第 82-107 小節

第5曲〈市の祭日、農場にて〉は、終曲に相応しく、庶民の賑わいや踊りなどの様子が万華鏡の如く繰り広げられ、非常にピアニスティックな曲である。複雑なリズムの層を効果的に用いている点が特徴の一つで、しばしば密集した手のポジションで演奏する箇所もある。技術的に困難な箇所も多く、セヴラックのピアノ作品の中でもヴィルトゥオーゾ的な要素が多く含まれる曲である。その他、リズム・パターンの対比などの特徴も見られる。

主題提示部の【譜 152】では、旋律の下の伴奏形に特徴がある。左右の手にジグザグの動きをする音型が提示されており、ゆっくりと下降していく。その後、裏打ちのリズムによる和音を使用した音型が提示されている。

【譜 152】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第3-14小節



ちなみに再現部では、この音型(ジグザグ、裏打ち)が融合したパターンを使用しており、様々なリズム・パターンの組み合わせを試みている(【譜 153】)。

【譜 153】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第209-212小節



上述の主題以外にも、裏打ちのリズムと、そうでないリズムとの対比を曲中に効果的に用いていることが、この曲のリズムの特徴として挙げられる。【譜 154】では、両手に配されたユニゾンによる音型と、和音の連続による裏打ちのリズム・パターンを交互に登場させて

いる。

【譜 154】 セヴラック 《ラングドックにて》 第 5 曲 〈市の祭日、農場にて〉 第 58-61 小節

The musical score for measures 58-61 of Specter's 'Langdocq' (Op. 5, No. 5) is shown. It is in G major and 3/4 time. The tempo is 'I. Mouvement (66-72)'. The score features a complex rhythmic texture with multiple layers of notes. The first two measures are marked 'rit.' and the last two 'ff'. The tempo is 'I. Mouvement (66-72)'. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present below the bass staff.

【譜 155】 では、途中から 4 種類のリズムの層を組み合わせている。左右が同じ音部記号で書かれ、非常に密集した手のポジションで演奏しなければならない。ここでは左手の声部に重音を用いることによって、より密集した響きの層が感じられるリズムとなっている。

【譜 155】 セヴラック 《ラングドックにて》 第 5 曲 〈市の祭日、農場にて〉 第 19-22 小節

The musical score for measures 19-22 of Specter's 'Langdocq' (Op. 5, No. 5) is shown. It is in G major and 3/4 time. The tempo is 'I. Mouvement (66-72)'. The score features a complex rhythmic texture with multiple layers of notes. The first two measures are marked 'rit.' and the last two 'f'. The tempo is 'I. Mouvement (66-72)'. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present below the bass staff. The instruction 'sans pedale' is written below the bass staff in the final measure.

このように、第 2 時代は、第 1 時代よりも曲中におけるリズムの重要度は明らかに高まり、多くのリズムを曲の中で登場させ、複数のリズムを効果的に組み合わせたり、その層を積み上げたりするなどの書法が多く使われている。また、リズム自体を強調するような箇所が第 1 時代より多く見られ、書法的にもリズムに高い比重を置いた箇所が増加する傾向にある。

第 3 時代は、全時代の中でリズムの重要度が最も高い時代である。第 2 章第 2 節「構成」で既に触れたように、《セルダーニャ》において用いられるリズム・オスティナートは、形式的観点からもとても重要な役割を担っている。このリズム・オスティナートは第 1 時代にも使用例は見られるものの、引き延ばされたダンパーペダルはあまり用いられず、ペダリングはより限定的な使用に留まる。このことにより、より単純で乾いた土のような響きを生み出している。

推移の部分においても、鋭いリズム・オスティナートの連続がしばしば見られ、旋律よりもリズムに比重が置かれた構成が増える傾向にある（【譜 156】 および 【譜 157】）。

【譜 156】 セヴラック 《セルダーニャ》 第1曲 〈二輪馬車で〉 第181-190小節



【譜 157】 セヴラック 《セルダーニャ》 第3曲 〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉

第21-24小節



また、この時代はセヴラック自らの作曲の方向性がスペインへと傾いていくことに付随して、スペイン音楽独特の、鋭いリズムが用いられている。《セルダーニャ》では、全5曲全てにおいてスペインの香りが漂う特徴的なリズムの使用が見られる（【表 29】）。

【表 29】 《セルダーニャ》に見られるリズムについて

曲名	使われているリズム
第1曲 〈二輪馬車で〉	① ② ③
第2曲 〈祭り〉	① ② ③ ④
第3曲 〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉	① ②
第4曲 〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉	① ② ③
第5曲 〈驟馬曳きたちの帰還〉	① ②

第1曲と第5曲では（リズ）のリズムを用いた旋律的な「ESPERANZA」（希望）が挿入されているが（譜例は p.81 【譜 111】を参照）、この部分を変形させたものが同じく第1曲と第5曲に登場し、「パテネーラ」（patenera）という6/8拍子と3/4拍子の交替を用いたリズムが使われている（【譜 158】および【譜 159】）。異なる調性で示された2つのパテネーラは、ここでは拍子記号を変更せずに上声部に配置されたメロディーラインによって表現される。

このリズムは、およそ15世紀にビウエラ（スペインのギターに似た弦楽器）を用いた楽曲に使われたのが起源となり、必ず強拍から始まるのが特徴である。ちなみにフランス・ポルドー生まれの作曲家ラウル・ラパラ（Raoul Laparra, 1876-1943）は、パテネーラの典型的なリズムを用いた作品¹²⁰を残している。

【譜 158】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第211-215小節

8 (clair) Allegro
mf
rit. * à chaque mesure

【譜 159】セヴラック《セルダーニャ》第5曲〈驟馬曳きたちの帰還〉第211-220小節

1
8 Même mouv! $\text{♩} = \text{♩}$
pp dolce espressivo
rit. * à chaque mesure
loco

第2曲に挿入されているリズム（【譜 160】）では、“Où l’on trouve le cher Albeniz”（ここで親愛なるアルベニスに出会う）と書かれており、非常にリズムカルかつ明確に主張する音で演奏される。それまでの部分は2/4拍子で淡々と曲が進むが、ここでは3/8拍子で一瞬

¹²⁰ Raoul Laparra, *Rythmes espagnols*, Paris: Enoch, 1913.

にして曲調が変わり、スペインの情熱的な雰囲気が強く感じられる部分となっている。このリズムは「ファンダンゴ」(fandango) という、3拍子が強調されたスペインの古い踊りであり、カスティーリャとアンダルシアの求愛の舞踏として知られている¹²¹。【譜 161】では3拍子の2拍目を強調しているが、これはファンダンゴの特徴の一つでもある。なお、典型的なリズムは【譜 162】である。テンポは比較的速く、ギターやカスタネット、ヴァイオリンなどの楽器を使用した伴奏が用いられ、ロマ的な要素が感じられるリズムとなっている。地方によって様々な変種が見られ、アルベニスの《イベリア》¹²²の中にも、それを発見することができる。

【譜 160】セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第143-153小節

8 *stacc.* *mf* *très rythmé* *staccato* *resc.*

Où l'on trouve le cher Albeniz. — Where one finds dear Albeniz.
Vif très articulé

【譜 161】セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第160-165小節

【譜 162】

¹²¹ 浜田滋郎「ファンダンゴ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第14巻、講談社、p.385.

¹²² 具体的には〈ロンデーニャ〉(ロンデーニャのリズム。アンダルシア地方の街、ロンダを源泉とする舞踊)および〈マラガ〉(マラゲーニャのリズム。アンダルシア地方の港町「マラガ」に由来する舞踊)がこの「変種」の様式に該当し、ともにファンダンゴを起源とする。

第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉では（上）のリズムが、左右の手で演奏するパターン（【譜 163】）と、右手で演奏するパターン（【譜 164】）の2つの奏法で登場する。前者は、左手が演奏する旋律の1拍目と、その次に右手で下降する3連符がこのリズムに該当する。後者では、常に右手がリズムを担当し、旋律と一緒に上昇していく。

【譜 163】セヴラック《セルダーニャ》第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉
第 11-14 小節

【譜 164】セヴラック《セルダーニャ》第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉
第 19-24 小節

最晩年の作品である《夾竹桃の下で》の冒頭（【譜 165】）では、「パソ・ドブレのテンポで」と記されている。「パソ・ドブレ」(paso doble)とは、スペインにて闘牛の際に踊られる、行進曲風の舞踊である。1拍を2つに刻むという特徴があり、拍子は6/8拍子、3/4拍子、4/4拍子などの例がある。伝統的なパソ・ドブレはバスのラインを村の楽団のチューバが担当するとともに、小太鼓などの打楽器が用いられ、リズムを刻むのが特徴である。また、多くが弱拍にアクセントがつく。例えばアルベニスの《イベリア》では〈トリアーナ〉の冒頭にパソ・ドブレが使用されている（【譜 166】）。弱拍にアクセントが加えられた、パソ・ドブレの典型的なリズムを用いている。また強拍を挟むように< >記号を用い、細かいディナーミクの変化をつけている。《夾竹桃の下で》では、本来の6/8拍子ではなく、4/4

拍子で書かれている。テンポは♩ = 120 であり、比較的軽快なテンポのパソ・ドブレとなっている。

【譜 165】セヴラック《夾竹桃の下で》第 1-2 小節

LA BANDA MUNICIPAL

Tempo di "Pazzo doble" (Pas redoublé) (♩ = 120)

【譜 166】I. アルベニス《イベリア》第 2 集〈トリアーナ〉第 1-2 小節

13-14 小節にかけては、バスにおけるチューバの音が拍を刻み、小太鼓が裏拍を刻むパソ・ドブレの性格（【譜 167】）が強く現れている。

【譜 167】セヴラック《夾竹桃の下で》第 11-16 小節

曲の終盤では、「le tremolo strident」（鋭いトレモロ）と指示された「自動ピアノ」のリズムが終盤に 8 小節にわたって鳴らされる（【譜 168】）。

【譜 168】セヴラック《夾竹桃の下で》第 559-563 小節

Un piano mécanique lointain fait entendre un dernier écho de l'air "sentimental"
Il s'agit d'un air (♩ = 104 auviron)

rit.
f (*le tremolo strident*)
mf

a piacere

このような機械的なリズムの使用は《休暇の日々から》第1集〈古いオルゴールが聴こえるところ〉にも見られ、セヴラックのリズム的特徴の一つとなっている。

第3章 セヴラックのピアノ作品における装飾音

セヴラックの作品における装飾音は、演奏者にとっては細やかな配慮と確かな技術を要求されるものであり、曲の響きを形作る非常に重要な要素の一つである。コルトーは、ピエール・エルマン (Pierre Hermant) による、セヴラックのピアノ曲の大部分にフランスのクラヴサン作曲家らの装飾音に非常に近いモルデントとアッポジヤトゥーラが特徴的に存在するとの指摘を紹介している¹²³。またジャンケレヴィッチは、「モルデントやありとあらゆる『装飾音』が、その身震いでセヴラックのピアノニズムをおおっている」¹²⁴と述べている。今現在のセヴラック研究における最重要文献と見なされているギョーの研究書¹²⁵および1964年に発表されたブロディによる博士論文¹²⁶など多くの文献でも装飾音についての言及があるものの、詳細、具体的な分析はこれまで見られなかった。そこで、本章ではセヴラックにおける装飾音をまず種類別に分類した上で、それらの使われ方の変遷や特徴を見ていく。また、第3節では曲の中でのそれらの装飾音の効果を考えていくこととする。

第1節 装飾音の分析

本節では、セヴラックの主要三大作品 (《大地の歌》、《ラングドックにて》、《セルダーニャ》) 中に出てくる装飾音について、大きく7つのカテゴリー (短前打音、複前打音、モルデント、ターン、トリル、スライド、その他) に分類し¹²⁷、その上で、特に短前打音の場合は、装飾音の向き (上行形、下行形) や主要音との音程関係など、さらに細かく分類を試みた。分析にあたっては、各曲についての装飾音の分析表を示した後、作品のまとまりごとに装飾音の傾向をまとめ、最後に時代別の装飾音の特徴について考察する。

まず、第1時代の主要作品である《大地の歌》から見ていくこととする。この曲は全7曲 (序曲と間奏曲、終曲を含む) で構成されているが、序曲、間奏曲、第4曲においては装飾

¹²³ アルフレッド・コルトー『フランス・ピアノ音楽2』安川定男・安川加寿子共訳、音楽之友社、1996。p.192 および Alfred Cortot, *La musique française de piano, Deuxième Série* Paris: Presses universitaires de France, 1948, pp.14-15 参照。なお安川定男・安川加寿子の訳では原文の“réalisations pianistiques”が「ピアニスティックな作品」となっているが、ここは単に「ピアノ作品」と解釈するのが妥当だろう。

¹²⁴ ウラディミール・ジャンケレヴィッチ『遙かなる現前——アルベニス、セヴラック、モンポウ』近藤秀樹訳、春秋社、2002。p.188。

¹²⁵ Pierre Guillot, *Déodat de Séverac: Musicien français*. Paris: L'Harmattan, 2010. 352p.

¹²⁶ Elaine Brody, “The Piano Works of Déodat de Séverac: A Stylistic Analysis.” Ph.D. Dissertation. University of New York, 1964.

¹²⁷ 分類にあたってはニューグローヴ世界音楽大事典の「装飾法」の項目 (第10巻、pp.5-34) および橋本英二『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』音楽之友社、2005。を参考にした。なお、“appoggiatura”の訳は、前者では「アッポジヤトゥーラ」、後者では「前打音」と表記されているが、本論では「前打音」を用いる。また、その向きについては、橋本の文献から引用・言及する場合を除き、「上行」「下行」をそれぞれ用いることとする。モルデントの向きについては、ニューグローヴ世界音楽大事典に倣い、「上へのモルデント」・「下へのモルデント」と表記する。

音が使われていないか、使われていてもごく少数のため、第1曲から第3曲、および終曲について取り上げる。

装飾音分析表

曲名	《大地の歌》第1曲〈耕作〉
----	---------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	2
			長2度	7
			3度	
			4度	
			5度	
			6度	
			7度	
			オクターブ	
			9度以上	
	下行形	主要音との関係	短2度	
			長2度	7
			3度	1
			4度	1
			5度	
	主要音との関係	6度		
		7度		
		オクターブ		
		9度以上		
		タイ		
			複数声部に掛かる	
			重音	5
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				
その他				
総数				23

[分析結果]

全23箇所の装飾音の全てが短前打音である。そのうち単音での上行形と下行形がそれぞれ9箇所、重音によるものが5箇所見られた。

装飾音分析表

曲名	《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉
----	----------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	2
			長2度	
			3度	
			4度	
			5度	
			6度	
			7度	
			オクターブ	
			9度以上	
	下行形		短2度	1
			長2度	3
			3度	
			4度	
			5度	
		6度		
		7度		
		オクターブ		
		9度以上		
		タイ	2	
		複数声部に掛かる		
		重音	4	
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				
その他				2
総数				14

[分析結果]

全14箇所の装飾音の内訳は、短前打音が12、その他が2である。短前打音のうち2回はタイによる前打音、4回は重音による前打音が用いられている。

装飾音分析表

曲名	《大地の歌》第3曲〈雹〉
----	--------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	10
			長2度	17
			3度	
			4度	2
			5度	6
			6度	
			7度	
			オクターブ	
			9度以上	
	下行形	主要音との関係	短2度	
			長2度	
			3度	
			4度	
			5度	
			6度	
	主要音との関係	7度		
		オクターブ		
		9度以上		
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				
その他				
			総数	55

[分析結果]

全55箇所の装飾音が見られ、この曲集では最も多く使用されている。全ての装飾音が短前打音であった。分類別では、上行形が非常に多く、下行形は重音によるものが2回のみである。単音上行形の、主音との音程関係は多い順に長2度が17回、短2度が10回、5度が6回、4度が2回であった。曲の部分によって装飾音の種類に特徴があり、前半部分は旋律に長2度の上行形前打音を多く用いており、左手の伴奏形にはタイで結ばれた前打音を多用している。終盤では、5度音程や4度音程などの、比較的広い音程の前打音が集中的に使用されている。特に5度音程の前打音は、曲集の中で唯一、この曲にのみ見られる。

装飾音分析表

曲名	《大地の歌》〈終曲〉（婚礼の日）
----	------------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	2
			長2度	4
			3度	
			4度	4
			5度	
			6度	
			7度	
			オクターブ	
			9度以上	
			短2度	
	長2度	2		
	3度			
	4度			
	5度			
6度				
7度				
オクターブ				
9度以上				
タイ				
複数声部に掛かる				
重音				
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		2
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				
その他				3
総数				17

[分析結果]

全 17 箇所の装飾音の内訳は、短前打音が 12、モルデントが 2、その他が 3 である。短前打音では上行形が 10、下行形が 2 であり、上行形を多く使っている。モルデントは曲の終盤 99-103 小節目にかけて集中的に用いており、全て上へのモルデントとなっている。

[分析結果のまとめ] 《大地の歌》

【表1】は、《大地の歌》(全7曲)に配されている装飾音の、種類別の総数を示し、【表2】は、装飾音の分類別に、特に多く見られたもの(総数が10以上のもの)を示している。

【表1】

装飾音の種類	下位区分		合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	14
			長2度	30
			3度	
			4度	6
			5度	6
			6度	
			7度	
			オクターブ	2
			9度以上	
	下行形	主要音との関係	短2度	1
			長2度	12
			3度	1
			4度	1
			5度	
			6度	
		7度		
		オクターブ		
		9度以上		
		タイ	20	
		複数声部に掛かる		
		重音	11	
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント	2	
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				
その他			5	
総数			111	

【表 2】(降順)

装飾音の種類	形	音程	総数
短前打音	上行形	長 2 度	30
短前打音	タイ		20
短前打音	上行形	短 2 度	14
短前打音	下行形	長 2 度	12
短前打音	重音		11

この作品に用いられている装飾音は、【表 1】のように、計 111 箇所であった。そのうち、大半を占めるものは短前打音であり 104 箇所に見られた。

装飾音の分類別では、【表 2】から分かるように、最も多く見られた装飾音は、短前打音の上行形 2 度で 30 箇所、次いで同じく短前打音のタイが 20、短前打音の短 2 度が 14 の順番となった。また、全体的に下行形よりも上行形をより多く用いる傾向にあり、タイや重音なども比較的多く使われている。モルデントは全てが単モルデントかつ上への使用であった。

次に、第 2 時代の主要作品である《ラングドックにて》の分析を行う。全 5 曲で構成されているが、その全ての曲において装飾音が多く使用されているため、5 曲とも、表に示し、曲別に考察していくこととする。

装飾音分析表

曲名	《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉
----	---------------------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	3
			長2度	3
			3度	3
			4度	2
			5度	
			6度	
			7度	
			オクターブ	1
			9度以上	1
	下行形		短2度	1
			長2度	14
			3度	2
			4度	2
			5度	1
		6度		
		7度		
		オクターブ		
		9度以上		
		タイ		
		複数声部に掛かる	4	
		重音		
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		4
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				
その他				10
総数				51

[分析結果]

全44箇所の装飾音のうち短前打音が36箇所、モルデントが4箇所、その他が10箇所で見られた。短前打音のうち、単音上行形13箇所、単音下行形が19箇所、複数の声部に掛かるものが4箇所見られた。短前打音においては、第1時代の《大地の歌》に見られなかった広い跳躍を伴うもの（9度跳躍）が出てきている。

装飾音分析表

曲名	《ラングドックにて》第2曲〈沼上にて、夕べ〉
----	------------------------

装飾音の種類	下位区分			合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	11	
			長2度		7
			3度		2
			4度		2
			5度		
			6度		
			7度		
			オクターブ		
			9度以上		
			下行形		主要音との関係
	長2度	5			
	3度	4			
	4度				
		主要音との関係	5度		
6度					
7度					
オクターブ					
9度以上					
タイ					
複数声部に掛かる			2		
重音	7				
複前打音	上行形				
	下行形				
モルデント	単モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント			
	複モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント			
ターン	通常の向き				
	逆向き				
トリル					
スライド					
その他				2	
総数				31	

[分析結果]

全31箇所の装飾音のうち短前打音が29、その他が2であった。短前打音のうち上行形は11箇所、下行形は9箇所、複数声部に掛かるものが2箇所、重音が7箇所見られた。重音による装飾音は、この曲集の中で最も多く出てきており、第19-22小節にかけては連続で配している。該当箇所においては、増4度および完全5度の重音による装飾音が交替で配されている。

装飾音分析表

曲名	《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉
----	-----------------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	1
			長2度	
			3度	3
			4度	4
			5度	9
			6度	1
			7度	
			オクターブ	3
			9度以上	
	下行形		短2度	6
			長2度	
			3度	4
			4度	1
			5度	
		6度		
		7度		
		オクターブ		
		9度以上		
			タイ	
			複数声部に掛かる	
			重音	2
複前打音	上行形			
	下行形			2
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				1
スライド				1
その他				
総数				37

[分析結果]

全 37 箇所の装飾音のうち短前打音が 33 箇所、複前打音が 2 箇所、トリルが 1 箇所、スライドが 1 箇所見られた。短前打音のうち単音上行形が 21 箇所、単音下行形が 11 箇所、重音が 2 箇所見られた。最も多く見られたのは単音上行形の 5 度であることから、この曲は比較的広い音域の前打音が多く使われていると言える。

装飾音分析表

曲名	《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉
----	------------------------

装飾音の種類	下位区分			合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	47	
			長2度		
			3度		11
			4度		30
			5度		6
			6度		
			7度		
			オクターブ		
			9度以上		
	下行形	主要音との関係	短2度	5	
			長2度		1
			3度		
			4度		
			5度		
			6度		
	主要音との関係	7度			
		オクターブ	4		
		9度以上			
複前打音	上行形				
	下行形				
モルデント	単モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント			
	複モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント			
ターン	通常の向き				
	逆向き				
トリル					
スライド					
その他					
			総数	58	

[分析結果]

全 58 箇所に見られた全ての装飾音が短前打音であった。短前打音のうち単音上行形が 47 箇所、単音下行形が 5 箇所、重音による前打音が 6 箇所見られ、単音上行形の比率が圧倒的に多い。中でも 4 度の上行形が 30 箇所と、際立って多く、連続的に鳴らされる箇所が存在する。

装飾音分析表

曲名	《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉
----	--------------------------

装飾音の種類	下位区分			合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	2	38
			長2度	6	
			3度		
			4度	5	
			5度	3	
			6度	2	
			7度		
			オクターブ	20	
			9度以上		
	下行形		短2度		2
			長2度	2	
			3度		
			4度		
			5度		
		6度			
		7度			
		オクターブ			
		9度以上			
		タイ			
		複数声部に掛かる			
		重音	1		
複前打音	上行形				
	下行形				
モルデント	単モルデント	下へのモルデント			10
		上へのモルデント			
	複モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント			
ターン	通常の向き				1
	逆向き				
トリル					
スライド					
その他					4
総数					56

[分析結果]

全 56 箇所に見られた装飾音のうち、短前打音が 41 箇所、モルデントが 10 箇所、ターンが 1 箇所、その他に分類されるものが 4 箇所見られた。短前打音においては単音上行形が 38 箇所、単音下行形が 2 箇所、重音が 1 箇所に見られ、単音上行形の比率が圧倒的に多い。中でもオクターブ上行するものが 20 箇所に見られることが特徴である。

[分析結果のまとめ] 《ラングドックにて》

【表3】は、《ラングドックにて》に配されている装飾音の、種類別の総数を示し、【表4】は、装飾音の分類別に、特に多く見られたもの（総数が10以上のもの）を示している。

【表3】

装飾音の種類	下位区分		合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	6
			長2度	16
			3度	19
			4度	43
			5度	18
			6度	3
			7度	
			オクターブ	24
			9度以上	1
	下行形		短2度	7
			長2度	23
			3度	10
			4度	3
			5度	1
			6度	
			7度	
		オクターブ	4	
		9度以上		
		タイ		
		複数声部に掛かる	6	
複前打音	上行形			
	下行形		2	
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント	14	
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き		1	
トリル			1	
スライド			1	
その他			16	
総数			234	

【表4】(降順)

装飾音の種類	形	音程	総数
短前打音	上行形	4度	43
短前打音	上行形	オクターブ	24
短前打音	下行形	長2度	23
短前打音	上行形	3度	19
短前打音	上行形	5度	18
短前打音	上行形	長2度	16
短前打音	重音		16
その他			16
モルデント	単モルデント (上へのモルデント)	長2度、短2度、3度	14
短前打音	下行形	3度	10

装飾音の総数としては、【表3】のように、第1時代の《大地の歌》の110箇所から比べると2倍以上となる234箇所の使用が見られた。《大地の歌》では、全7曲のうち装飾音が多用されている曲(第1曲、第2曲、第3曲、終曲)と、ほとんど使用されていない曲(序曲、間奏曲、第4曲)が見られたが、第2時代の《ラングドックにて》では、全5曲とも、一定数以上(30箇所以上)の装飾音の使用が確認された。また、第1時代の《大地の歌》には見られなかった装飾音が、この《ラングドックにて》においては10種類見られた。具体的には、短前打音では上行形3度、6度、9度以上、下行形では5度、オクターブ、その他の短前打音として複数の声部に掛かるものが見られた。短前打音以外では、複前打音の下行形、逆向きのターン、トリル、スライドも新たに使用している。

この作品に用いられている短前打音200箇所のうち、上行形は130箇所、下行形は48箇所であり、第1時代の《大地の歌》と同様に、圧倒的に上行形の方が多く見られた。特に多く見られた装飾音は【表4】のように、短前打音上行形の4度(43箇所)、上行形のオクターブ(24箇所)であり、《大地の歌》とは異なる結果となった¹²⁸。

続いて、第3時代の主要作品《セルダーニャ》(全5曲)の分析を行う。

¹²⁸ 《大地の歌》において特に多く見られた装飾音は、短前打音上行形の長2度(31箇所)、続いて短前打音のタイ(20箇所)である。ちなみに短前打音のタイは、《ラングドックにて》においては全く使われていないことも興味深い。

装飾音分析表

曲名	《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉
----	--------------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	5
			長2度	
			3度	
			4度	
			5度	
			6度	
			7度	
			オクターブ	3
	9度以上			
	下行形	短2度		
		長2度	5	
		3度		
		4度	2	
		5度		
		6度		
7度				
	オクターブ			
	9度以上			
	タイ			
	複数声部に掛かる			
	重音			
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント	3	
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				
その他			10	
総数			28	

[分析結果]

全 28 箇所に見られた装飾音のうち、短前打音が 15 箇所、モルデントが 3 箇所、その他に分類されるものが 10 箇所であった。短前打音においては単音上行形が 8 箇所、単音下行形が 7 箇所に見られた。

装飾音分析表

曲名	《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉
----	-----------------

装飾音の種類	下位区分			合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	9	14
			長2度	5	
			3度		
			4度		
			5度		
			6度		
			7度		
	オクターブ				
	9度以上				
	下行形		短2度	9	26
			長2度	15	
			3度		
			4度		
			5度		
6度					
7度					
オクターブ	2				
9度以上					
	タイ	5			
	複数声部に掛かる				
	重音				
複前打音	上行形				
	下行形				
モルデント	単モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント		6	
	複モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント			
ターン	通常の向き				
	逆向き			1	
トリル				1	
スライド				3	
その他				7	
総数				63	

[分析結果]

全 63 箇所に見られた装飾音のうち、短前打音が 45 箇所、モルデントが 6 箇所、ターンが 1 箇所、トリルが 1 箇所、スライドが 3 箇所、その他に分類されるものが 7 箇所であった。短前打音のうち、上行形が 14 箇所、下行形が 26 箇所、タイが 5 箇所に見られた。特に冒頭第 1-3 小節にかけて、様々な種類の装飾音が使用されている（その他[3つの補助音から成る装飾音]、スライド、ターン、短前打音[タイ]、モルデントなど）。また、何度も再現される主題には装飾音の微妙な変化が見られる。

装飾音分析表

曲名	《セルダーニャ》第3曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉
----	---------------------------

装飾音の種類	下位区分			合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	11	
			長2度		9
			3度		2
			4度		
			5度		
			6度		
			7度		
			オクターブ		
			9度以上		
	下行形	の	短2度	22	
			長2度		16
			3度		4
			4度		1
			5度		
		6度			
		7度			
		オクターブ			
		9度以上			
		タイ			
		複数声部に掛かる			
		重音			
複前打音	上行形				
	下行形				
モルデント	単モルデント	下へのモルデント	15		
		上へのモルデント		3	
	複モルデント	下へのモルデント		12	
		上へのモルデント			
ターン	通常の向き				
	逆向き				
トリル					
スライド					
その他				20	
総数				68	

[分析結果]

全 68 箇所の装飾音のうち短前打音が 33 箇所、モルデントが 15 箇所、その他に分類されるものが 2 箇所見られた。短前打音のうち、上行形が 11 箇所、下行形が 22 箇所に見られた。この曲ではモルデントの使用が多く、セヴラックの他の作品と比較しても極めて多い。また、モルデントの記譜方法においてはそれまで、常に小さい音符で書かれていたが、この作品では、通常の音符として書かれているものと、従来の小さい音符で書かれているものが混在していることが特徴の一つに挙げられる。

装飾音分析表

曲名	《セルダーニャ》第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の驃馬曳きたち〉
----	----------------------------------

装飾音の種類	下位区分			合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	11	
			長2度		
			3度		
			4度		5
			5度		2
			6度		
			7度		
			オクターブ		3
			9度以上		1
			下行形		主要音との関係
	長2度	2			
	3度				
	4度				
			5度		
6度					
		7度			
		オクターブ			
		9度以上			
		タイ		1	
		複数声部に掛かる			
		重音		1	
複前打音	上行形				
	下行形				
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		2	
		上へのモルデント			
	複モルデント	下へのモルデント			
		上へのモルデント			
ターン	通常の向き			1	
	逆向き				
トリル					
スライド				1	
その他				14	
総数				33	

[分析結果]

全 33 箇所の装飾音のうち、短前打音が 15 箇所、モルデントが 2 箇所、ターンが 1 箇所、スライドが 1 箇所、その他に分類されるものが 14 箇所に見られた。第 2 曲同様、特に冒頭では、様々な種類の装飾音が配されている（その他[2つの補助音から成る装飾音]、ターン[4つの補助音から成る]など）。

装飾音分析表

曲名	《セルダーニャ》第5曲〈騾馬曳きたちの帰還〉
----	------------------------

装飾音の種類	下位区分			合計
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	7
			長2度	
			3度	
			4度	
			5度	
			6度	
			7度	
	オクターブ			
	9度以上			
	下行形		短2度	5
			長2度	
			3度	
			4度	1
			5度	
6度				
7度				
オクターブ				
9度以上				
		タイ	1	
		複数声部に掛かる		
		重音		
複前打音	上行形			
	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント		2
ターン	通常の向き			
	逆向き			
トリル				
スライド				8
その他				2
総数				26

[分析結果]

全 26 箇所の装飾音のうち、短前打音が 14 箇所、モルデントが 2 箇所、スライドが 8 箇所、その他に分類されるものが 2 箇所見られた。スライドが比較的多く使われており、重音によるスライド、高音域から勢いよく落下するなどの手法が見られる。

[分析結果のまとめ] 《セルダーニャ》

【表5】は、《セルダーニャ》に配されている装飾音の、種類別の総数を示し、【表6】は、装飾音の分類別に、特に多く見られたもの（総数が10以上のもの）を示している。

【表5】

装飾音の種類	下位区分		合計	
短前打音	上行形	主要音との関係	短2度	21
			長2度	14
			3度	2
			4度	5
			5度	2
			6度	
			7度	
			オクターブ	6
			9度以上	1
	下行形		短2度	15
			長2度	38
			3度	4
			4度	4
			5度	
			6度	
		7度		
		オクターブ	2	
		9度以上		
		タイ	7	
複前打音	上行形	複数声部に掛かる	1	
		重音		
複前打音	下行形			
モルデント	単モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント	14	
	複モルデント	下へのモルデント		
		上へのモルデント	14	
ターン	通常の向き			
	逆向き		2	
トリル			1	
スライド			12	
その他			53	
総数			218	

【表6】(降順)

装飾音の種類	形	音程	総数
その他			55
短前打音	下行形	長2度	38
短前打音	上行形	短2度	21
モルデント	単モルデント (上へのモルデント)	長2度、3度、4度	16
短前打音	下行形	短2度	15
短前打音	上行形	長2度	14
モルデント	複モルデント (上へのモルデント)	長2度	12
スライド			12

この作品に用いられている装飾音は【表5】のように、計218箇所であり、第2時代の《ラングドックにて》(234箇所)よりは若干少ない結果となった。内訳は短前打音が122、モルデントが28、ターンが2、トリルが1、スライドが12、その他が55であった。

第3時代の《セルダーニャ》において最も多く見られた装飾音は【表6】のように、「その他」に分類されるもので、5曲全てにおいて、これに該当する装飾音が見られた。例えば第1曲ではレチタティーヴォの途中に挿入されている装飾音、第2曲では重音を伴うモルデントの変形、第3曲、第5曲では6連符のモルデントの変形、第4曲では持続和音にタイで結ばれた装飾音などが挙げられる。作品の形式的には第2時代より第3時代の方がよりシンプルになるものの、装飾音においては様々なヴァリエーションを追求していった跡が見られる。

しかし一方で、この作品に用いられている短前打音122箇所のうち、上行形は51箇所、下行形は63箇所であり、下行形の方が多く使われていることも分かった¹²⁹。このことから、前打音の向きにおいてはより伝統的な手法に近いものへと傾いたと思われる。音程では、上行形、下行形ともに短2度(半音)の音程は全時代の中でこの第3時代の作品に最も多く見られた。

またモルデントは、第3時代において最も多く使用され、その総数だけでなく色々な種類のもの(いずれも上行形の単モルデントと複モルデント、その他に分類されるモルデントの

¹²⁹ ちなみに第1時代の《大地の歌》、第2時代の《ラングドックにて》ともに上行形の方が圧倒的に使用率が高い。

変形)などが確認できた。記譜方法の面からも、小さい音符で書かれているものと、旋律の一部のように通常の音符で書かれているものが見られた。

本節では第1時代から第3時代までの主要三大作品における装飾音の分析を行ったが、時代ごとに使われている装飾音の特徴や傾向などを明らかにすることができた。

第1時代の《大地の歌》は、装飾音の総数は多くなく、組曲の中でもほとんど使用されていない曲もあれば、多用されている曲など、ばらつきがあった。それでも前打音を中心に、その音程が主題の音程と関連づけられたものであったり、前打音自体が音楽の行方を先導するものであったりなど、曲の構成に密接に関係しているものが多数見られた。

第2時代の《ラングドックにて》では装飾音の数が明らかに増え、どの曲にも一定数以上の装飾音の使用が確認できた。最も多いのは短前打音であるが、第1時代にほとんど見られなかったモルデントの使用例が少し増えてくる。そのほか、スライドやターン、トリルなどの第1時代には見られなかった装飾音も見られた。前打音においては第1時代と同様、上行形の方がより多く使用されていた。主要音との音程関係においては、特に上行形の4度やオクターブが非常に多く使用される傾向にあり、第1時代と比較すると、この2つが最も増加していた。一方、逆に第1時代より減少しているものもあり、タイの前打音(第2時代は全くなし)や前打音の上行形2度などが挙げられる。

第3時代の《セルダーニャ》では、第2時代と同じく短前打音が多く使われているが、モルデントの使用も増え、3つの時代では最も多く見られることが分かった。また同時に、前打音の向きにおいてはそれまでの時代と逆で、本来一般的とされる下行形をより多く用いている点や、「その他」に分類される装飾音を非常に多く曲に組み込み、セヴラックの装飾音における独自性も見られる結果となった。

第2節 前打音およびモルデントの手法

第1節においてセヴラックの主要三大作品に見られる装飾音の分析を行った結果、頻出度の面から、特に前打音とモルデントがセヴラックの楽曲において重要であることが実際に確認できた。また、前者は全ての時代において多く用いられており、後者は時代が進むごとに、その重要度の高まりが見られることも明らかとなった。そこで本節では、まずこの2つの装飾音の伝統的な手法を概観した上で、セヴラックの楽曲における前打音およびモルデントの使われ方について改めて考察する。なお、ここでは第1節で見た主要三大作品に加えて、第2時代の小品《ポンパドゥール夫人へのスタンス》(1907)についても取り上げることとする。というのも、この作品は、F.クープラン、ラモーなどのロココ様式を代表する作曲家の装飾音を明らかに意識して作曲された曲であり、F.クープランの《クラヴサン曲集》などに多用されているモルデントが、非常に多く配されているからである。また、複モルデントの特徴的な使用が見られる《休暇の日々から》第2集第2曲〈鳩たちの水盤〉も取り上げる。

1.前打音

橋本は、前打音について、『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』の中で、主音に向かって下がる下降前打音が多いが、上昇前打音もあると述べている¹³⁰。セヴラックの主要三大作品においては、第1節で述べたように、第2時代の《ラングドックにて》までは上行形が圧倒的に多く用いられているが、第3時代の《セルダーニャ》では下行形が比較的多く使われている。《ポンパドゥール夫人へのスタンス》の場合、計42箇所の前打音のうち上行前打音が14箇所、下行前打音が26箇所、タイで繋いだ前打音が2箇所使われており、第2時代に書かれた作品でありながらも、下行形が多く使われている。

また、橋本は、前打音と主音との音程関係について、「双方ともに音階進行が一般的で、どうかすると跳躍も見られるが、これは前の音の繰り返しがほとんどである」と述べている¹³¹。そのうえで、C.P.E.バッハ、L.モーツァルト、タルティーニは、下降前打音は自然な表現でありどこでも使えるが、上昇前打音は制限があると述べていることを紹介し、また、上昇前打音のうち多くを占めるものは主音と半音(短2度)の関係、およびモルデントとの組み合わせであることに言及している¹³²。そこでセヴラックの主要三大作品および《ポンパドゥール夫人へのスタンス》における上行前打音について、その主音との音程関係について調べ、【表7】から【表10】にまとめた。

¹³⁰ 橋本、前掲書、p.18.

¹³¹ 同上、p.18.

¹³² 同上、p.18.

上行前打音と主音との音程関係【表7-10】(いずれも降順)

【表7】《大地の歌》(第1時代)

主音との音程関係	総数
長2度	30
<u>短2度</u>	<u>14</u>
4度	6
5度	6
オクターブ	1

【表8】《ラングドックにて》(第2時代)

主音との音程関係	総数
4度	43
オクターブ	24
3度	19
5度	18
長2度	16
<u>短2度</u>	<u>6</u>
6度	3
9度以上	1

【表9】《セルダーニャ》(第3時代)

主音との音程関係	総数
<u>短2度</u>	<u>21</u>
長2度	14
オクターブ	6
4度	5
3度	2
5度	2
9度以上	1

【表10】《ポンパドゥール夫人へのスタンス》
(第2時代)

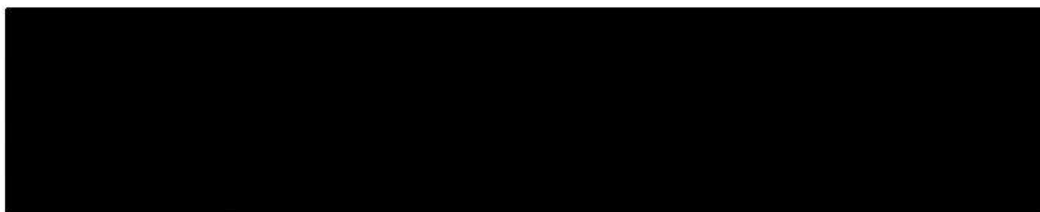
主音との音程関係	総数
長2度	7
3度	4
<u>短2度</u>	<u>2</u>
オクターブ	1

最も一般的な音程関係であるとされている短2度は、第3時代の《セルダーニャ》に配されている上行前打音の中では最も多いが、他の作品ではその傾向は異なっており、《大地の歌》(第1時代) および《ポンパドゥール夫人へのスタンス》(第2時代) では長2度、《ラングドックにて》(第2時代) では4度の音程関係が最も多く見られた。特に第2時代の《ラングドックにて》では4度、5度などの跳躍を伴う上行前打音を多く使用しているが、第3時代の《セルダーニャ》ではその傾向が弱くなり、一般的な音程関係(短2度)が優勢である。このことから、作品によって上行前打音の使われ方の傾向は異なることが分かった。

なお、橋本が述べている「前の音との繰り返し」は、セヴラックの場合、その総数は少ないが、上行前打音、下行前打音にかかわらず、特定の作品においてその使用例がしばしば確認できる(《大地の歌》、《休暇の日々から》第1集および第2集)。「モルデントとの組み合わせ」は、セヴラックの上行前打音全体の総数から見るとごく少数であり、これは《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉のみに登場している。

また、セヴラックのピアノ作品に見られる前打音の中で、F.クーブランなどのロココ様式の作曲家の作品における手法の一つとして、メロディーの3度音程の跳躍を埋める前打音が挙げられる(【譜1】)。このような前打音はセヴラックも度々用いており、例えば《ポンパドゥール夫人へのスタンス》における長調から短調へと調性が変わる部分(【譜2】)がこれに該当する。ここではメロディーの3度音程を埋める前打音として下行形の短前打音(主要音との音程関係は長2度)が連続的に用いられており、部分的には両手で同時に前打音を配している。

【譜1】 F.クーブラン《クラヴサン曲集》第1巻〈ガヴォット〉¹³³ (1713) 第12-15小節



【譜2】 セヴラック《ポンパドゥール夫人へのスタンス》第16-23小節

¹³³ François Couperin, *Pièces de Clavecin*, Paris: Durand, 1970. p.9.

このようなメロディーの3度音程を埋める前打音の中には、少し手を加えたものも見られる。【譜3】は、【譜2】と同じく、先行する長調から、短調へ転調する場面である。転調前に登場するメロディーの3度音程を埋める前打音（いずれも下行前打音）は、重音による音階進行となっており、ここでは、バスのAの響きが小節全体を支配する中、さり気なくG#の重音による前打音（長2度音程）を経由することによってより滑らかな旋律の動きを創り出している。

【譜3】セヴラック《ポンパドゥール夫人へのスタンス》第54-61小節

次に、この《ポンパドゥール夫人へのスタンス》に見られる前打音のうち、特徴的な使われ方がされているように思われるものについて3つの例を挙げておく。

①不協和な響きの跳躍（下行形、3度音程）

【譜4】は曲の中間部における調性が流動的に変わっていく場面であるが、軸となる響きは左手と右手で二重に鳴らされるF#の音であり、この音が2小節ごとに繰り返し鳴らされることによって全体的な響きの安定感が保たれている。106小節目では、このF#の音を鳴らした後、右手のB#の下行前打音を経由しながらG#の音へ進むことによって、瞬間的に高い音域を鳴らすとともに、さりげなく不協和な響きを取り入れている。

【譜4】セヴラック《ポンパドゥール夫人へのスタンス》第104-110小節

②異なる向きの前打音の連続（上行形および下行形、短2、長2度音程）

セヴラックの多くの楽曲において、2つの異なる向きの前打音が短期間において連続で

登場することがある。【譜5】は《ポンパドゥール夫人へのスタンス》の再現部の前の調性が不安定な部分であるが、この部分は上行形の前打音（□）と下行形の前打音（□）を交替で使っており、装飾音の向きにおいて非常に柔軟な一面が窺える部分である。ここではメロディーが度々、単音の同音連打となっているが、そこには下行前打音と上行前打音の2種類の前打音を交互に配すことによりメロディーの単調さを軽減するとともに、調性が不安定な部分の雰囲気有效果的に出すことに成功している。なお、この部分の装飾音の効果については、次節における④-3「メロディーの一部を成すもの」で述べることとする。

【譜5】セヴラック《ポンパドゥール夫人へのスタンス》第111-122小節

③タイで重音をつなぐ前打音

【譜6】の装飾音は、下行前打音、上行前打音のどちらにも属さない例である¹³⁴。この部分は、オクターブ音程による重音が、高音域で継続的に鳴らされる部分であるが、1小節おきにタイで重音を鳴らす前打音が配されている。

【譜6】セヴラック《ポンパドゥール夫人へのスタンス》第31-37小節

¹³⁴ 《ポンパドゥール夫人へのスタンス》においては、このような箇所が2箇所見られた。

2. モルデント

第1節での分析の結果、モルデントはセヴラックの主要三大作品における第1時代の作品《大地の歌》では数回の使用（2箇所）に留まっていたが、第2時代の《ラングドックにて》において14箇所、第3時代の《セルダーニャ》では28箇所と、時代が進むにつれて、その使用頻度が高まる傾向が見られた。なお、小品の中では、第2時代の《ポンパドゥール夫人へのスタンス》および第3時代の《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉において、モルデントが極めて多く用いられている。

モルデントの標準形は、「下へのモルデント」、すなわち「主要音とそれより2度下の補助音との非常に速い交代運動」¹³⁵である。その逆の、主要音と2度上の音との交代運動である「上へのモルデント」（または逆モルデント、逆さモルデント）は、ルネサンス時代の音楽に用いられることはあるが、バロック時代中頃には下へのモルデントに取って代わられる場合が多くなり、あまり使用されなくなった。F.クープラン、ラモーなどのロココ様式の作曲家の作品には、モルデント（フランス語では *pincé* [パンセ]）が非常に多く配されており、装飾音の中では最も多く見られるが、その向きにおいては「下へのモルデント」が多い傾向にある。しかしその後、C.P.E.バッハの時代から1830年頃にかけて徐々に、「上へのモルデント」が再び一般的なものとして用いられるようになった。

セヴラックの主要三大作品において配されているモルデントは、単モルデント、複モルデントともに全てが「上へのモルデント」であった。ただし、前述の小品《ポンパドゥール夫人へのスタンス》、《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉においては、少数ながら「下へのモルデント」も使われている。以下の【表11】には、《ポンパドゥール夫人へのスタンス》におけるモルデントの分類を示した。モルデントは計41箇所に見られ、このうち、単モルデントは35箇所、複モルデントは6箇所である。

【表11】《ポンパドゥール夫人へのスタンス》におけるモルデントの使用

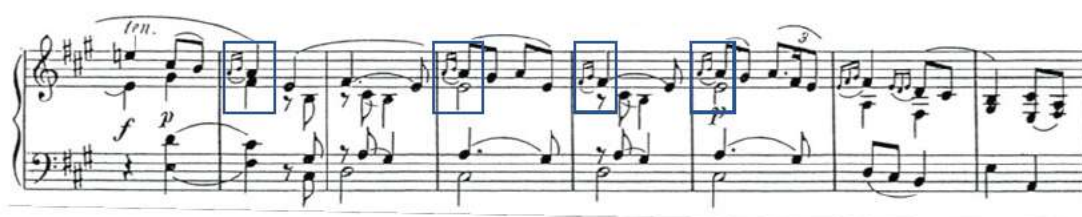
単モルデント	35	下へのモルデント	0
		上へのモルデント	35
複モルデント	6	下へのモルデント	3
		上へのモルデント	3

ここから分かるように、「上へのモルデント」の使用が圧倒的に多いという点では主要三大作品と同じ傾向を示している。このように、セヴラックの楽曲におけるモルデントの中で大多数を占めている「上へのモルデント」は、曲中のあらゆる場面において使用されている。

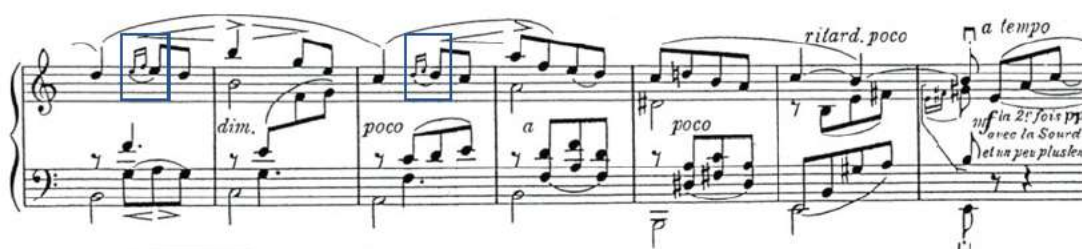
¹³⁵ 橋本の文献では、「主音と半音（もしくは1音下）との速い打ち返し」と定義している。橋本、前掲書、p.49.

これらのモルデントの配し方については、最も多く見られる例として、フレーズの始まりおよび終わりに挿入されているもの（【譜7】）が挙げられる。この曲は前半および再現部では基本的にフレーズのまとまりが小さく、旋律はスラーで細かく区切られているが、その頭もしくは終わりに「上へのモルデント」が多く配される傾向にある。このような部分は飾りとしての意味が強く、装飾音の手法としては一般的なものに分類される。なお、飾りの意図で配されるモルデントは必ずしもフレーズの始まりと終わりだけでなく、例えば中間部におけるロマンティックな部分（【譜8】）においては、フレーズの途中にも配され、表情豊かに歌われる旋律の流れに乗って、同化するように演奏される。

【譜7】 セヴラック 《ポンパドゥール夫人へのスタンス》 第38-45小節



【譜8】 セヴラック 《ポンパドゥール夫人へのスタンス》 第76-82小節



ちなみに「上へのモルデント」（逆さモルデント）について、橋本は、「ひじょうに速く弾き、スタッカートで強調すべき音の前、それも下降音型の前が適切であるが、経過音の前ではぜったい使用しない」という C.P.E.バッハによる説明を挙げているが、セヴラックが使用しているモルデントには、この条件と完全に合致している上へのモルデントは少ないように思われる¹³⁶。以下では、一般的な手法ではないが、セヴラックが《ポンパドゥール夫人へのスタンス》の中でしばしば用いている「上へのモルデント」について、いくつか例を挙げる。

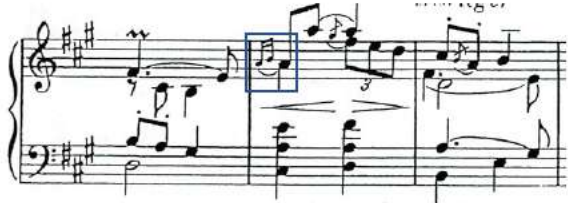
・上行音型の前に配される「上へのモルデント」

「上へのモルデント」は、上述のように一般的には下行音型の前に配されるのが適切であ

¹³⁶ 橋本、前掲書、p.38.

るが、セヴラックの場合は上行音型の前にも度々「上へのモルデント」を採用している¹³⁷。その中には時折、1オクターブの跳躍音型の前など、広い音域の上行音型の前に使用しているケースも見られる（【譜9】）。

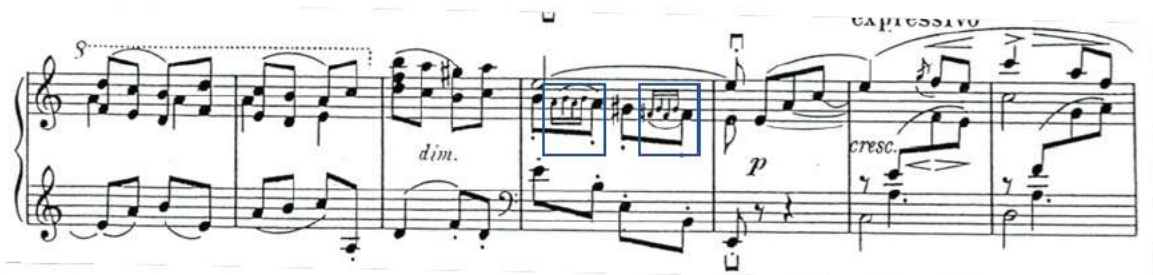
【譜9】 セヴラック 《ポンパドゥール夫人へのスタンス》 第16-18小節



・経過音の前に挿入されている「上へのモルデント」

前述のように、「上へのモルデント」の場合は経過音の前では絶対に使用しないとの見解があるが、セヴラックの場合は経過音の前で素早く奏する「上へのモルデント」を用いている。ここでは16分音符4つを鳴らす複モルデントでもある（【譜10】）。

【譜10】 セヴラック 《ポンパドゥール夫人へのスタンス》 第69-75小節



その他、このような特徴的な「上へのモルデント」も見られる。

・連続で演奏する「上へのモルデント」

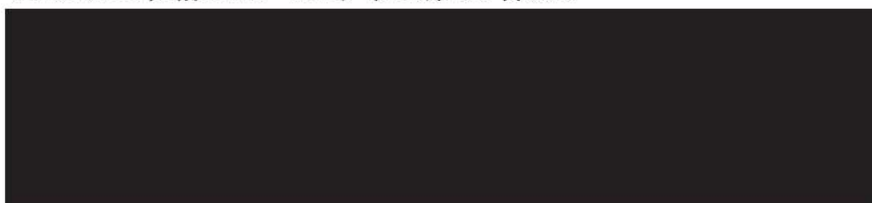
【譜11】では、オクターブ音型による下行音型に連続でモルデントが使用されている。ここは終結部に入る前の最後の*f*であり、両手共に重音が鳴らされるが、そこに素早く演奏するモルデントが加わることによって、少しの軽やかさが加わり、曲の雰囲気絶妙にコントロールしている。

¹³⁷ 《ポンパドゥール夫人へのスタンス》に配されている「上へのモルデント」は計38箇所あるが、そのうち9箇所が上行音型の前に置かれている。

【譜 11】 セヴラック 《ポンパドゥール夫人へのスタンス》 第 148-163 小節

次に、《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉に使われている特徴的なモルデントについて触れておく¹³⁸。この曲は《ポンパドゥール夫人へのスタンス》と同様に、モルデントの豊富な使用例が見られる。本作品におけるモルデントの記譜方法は、従来の小さな音符ではなく、全てが通常の音符で書かれている¹³⁹。特徴的なものとして、セヴラックのピアノ作品の中で唯一、前打音と組み合わせられたモルデントが挙げられる¹⁴⁰。その用い方においては、フランスのクラヴサン音楽では、【譜 12】のように「上行前打音+下へのモルデントかつ前の音との繰り返し」が特徴的であるが、セヴラックの〈鳩の水盤〉では、前打音との組み合わせの場合、基本的には下行前打音+上へのモルデント（【譜 13】）が採用されている。

【譜 12】 F.クープラン 〈ラ・ヴェルヌイユ〉 (La Verneüil, 王の書記官 A.Caspaux de Verneüil の性格を描いた曲) 組曲第 18 番より



¹³⁸ 第 1 章第 2 節でも述べたように、この作品は自筆譜では第 54 小節で止まっており、第 55 小節目以降はブランシュ・セルヴァにより補筆完成されていることから、ここでは第 54 小節目までを分析対象とする。

¹³⁹ セヴラックのモルデントの記譜方法は、曲によって装飾音としての小さな音符で書かれる場合（例：《ポンパドゥール夫人へのスタンス》）と、通常の音符で書かれる場合（例：《セルダーニャ》第 3 曲〈辻音楽師と落ち穂拾いの女〉）の 2 つのパターンが見られる。

¹⁴⁰ 前打音の項目で述べた「モルデントとの組み合わせ」と同義。

【譜13】セヴラック《休暇の日々から》第2集 第2曲〈鳩の水盤〉第10-13小節

また、〈鳩の水盤〉には複モルデントの特徴的な使用例がしばしば見られる。第6-8小節目（【譜14】）にかけて、左手に連続的にモルデントが配されているが、3回目は5連符として書かれており、複モルデントの変形となっている。ここでの主要音はDであり、バトマン¹⁴¹に似ているが、予備音との音程関係が長2度であるため完全な形ではない。

【譜14】セヴラック《休暇の日々から》第2集 第2曲〈鳩の水盤〉第6-9小節

そのほかに、部分的に左右の手に複モルデントが配されており、同時に鳴らされる箇所も見られる（【譜15】）。

【譜15】セヴラック《休暇の日々から》第2集第2曲〈鳩たちの水盤〉第51-54小節

以上、本節では、セヴラックのピアノ作品に使用されている装飾音の中で特に重要な位置を占めている前打音とモルデントについて、伝統的な使われ方を確認するとともに、セヴラック作品での具体的な使用例を細かく見てきた。セヴラックが使用している前打音は、本章

¹⁴¹ バトマンとは、活気ある楽章において、前打音とモルデントの代わりに用いられ、主音の半音下の予備音から始まる、長いモルデントのことである。

第1節で既に述べたように、特に第1時代と第2時代においては、下行形よりも、上行形の使用例が圧倒的に多く見られる。これは下行形がより多く使われる傾向にあるバロックから初期古典派の時代の傾向とは逆であることが興味深い点であるとともに、上行前打音のうち一般的に多くを占めるものは短2度であるが、これに該当する作品は分析対象にした主要三大作品および《ポンパドゥール夫人へのスタンス》のうち、第3時代に書かれた《セルダーニャ》のみであることが分かった。それ以前の作品である第2時代の《ラングドックにて》では、最も多用されている音程関係が4度であり、《セルダーニャ》よりも跳躍を伴う上行前打音をより好むなど、これらの作品の上行前打音には、その音程関係の好みに違いが見られた。また、彼のロココ様式への愛着を示す作品《ポンパドゥール夫人へのスタンス》の前打音の手法は、メロディーの3度跳躍を埋める一般的な前打音も多く見られるが、加えて重音によるものや、不協和的な響きを伴う跳躍、異なる向きの前打音の連続などの特徴的な使用が見られ、前打音の様々な手法を追求した跡が作品から見て取ることができた。

モルデントにおいては、ロココ様式の時代に頻繁に見られた「下へのモルデント」よりも、主にC.P.E.バッハの時代から1830年頃にかけて使用された「上へのモルデント」を圧倒的に好んでおり、その手法も、必ずしも伝統的なルールに則って挿入されているものばかりではないことが明らかとなった。特にモルデントの向き、音程関係などにおいては、従来の手法に縛られず、装飾音の自由な手法が垣間見られた。「セヴラックはあらゆる種類のモルデントと装飾音の音形を一八世紀のクラヴサン音楽家たちから借りているのだが、これらはみな響きが理由で用いられている」¹⁴²というジャンケレヴィッチの言葉のように、セヴラックのピアノ作品にける前打音とモルデントは、それ自体が彼の響きのピアノニズムを示す手段として、ある時は即興性、ある時は様々な響きの多様性を得る手段として効果的に用いられている、と言えよう。

¹⁴² ジャンケレヴィッチ、前掲書、p.243.

第3節 装飾音の効果について

前節では、セヴラックの主要三大作品を中心に、装飾音の種類および傾向を、バロックから初期古典派までの装飾音の使われ方と比較しながら考察を試みた。その結果、時代ごとに好んで使用される装飾音の違いが見られ、セヴラックの作風の変化を語る上でも装飾音が重要な要素の一部を成していることが明らかとなった。本節ではさらに、既に明らかになったセヴラックの装飾音の傾向をもとに、それらがどのような意図で配されているものか、既に分析を試みた作品だけでなく、必要に応じて他の作品にも視野を広げながら、主な効果として顕著なものを紹介する。またそれにより、演奏する上での解釈の手がかりを見つけることをねらいとする。

セヴラックのピアノ作品に用いられている装飾音の効果には、単純な装飾の目的で付されるものや、《ポンパドゥール夫人へのスタンス》でのようなロココ様式を意識したものに加えて、主に【表12】に示した5つ（①構造的な役割、②リズムの一部を成すもの、③描写的性格、④メロディーに関するもの、⑤その他）があると考えられる¹⁴³。

【表12】

効果	下位区分
①構造的な役割 (曲の構造における重要な地点に見られるもの)	①-1 次の部分への移行 ①-2 オスティナートの行方を暗示 ①-3 音域の頂点
②リズムの一部を成すもの (多くはリズムに勢いをつける目的)	②-1 同じ音高で連続する主音に対する装飾 ②-2 音程の対比 ②-3 様々な音程の組み合わせ ②-4 リズムの予示 ②-5 引き延ばされたアウフタクト
③描写的性格	③-1 鐘の様々な表情 ③-2 動物に関するもの ③-3 楽器の模倣 ③-4 水の描写
④メロディーに関するもの	④-1 メロディーの強調 (跳躍するもの) ④-2 メロディーの強調 (違う種類の装飾音を同時に鳴らすもの) ④-3 メロディーの一部を成すもの

¹⁴³ なお、各々の装飾音が狙っている効果は必ずしも一つの要素だけでなく、二つ以上の側面を持っている場合もある。

	④-4 フレーズの開始および終止 ④-5 ピアニスティックな効果 ④-6 即興性 ④-7 旋律と旋律をつなぐ音域の調整
⑤その他	⑤-1 密集した音域での装飾音の様々な表情 ⑤-2 長い音価の強調

①構造的な役割

①に分類される装飾音は、構造的な役割を持っているものであり、楽曲の構成を形づくる上で重要な地点において配され、装飾音が行方を示すうえで重要な役割を担っているものである。このタイプに分類される装飾音として、特に顕著な特徴を持っているものが3つ見られた。

①-1 次の部分への移行

これは、楽曲におけるテンポの変わり目、場面転換、調性の変更などを伴う移行部分に見られる装飾音であり、①に分類される装飾音としては最も頻繁に使用されているものである。ここでは代表例として4つの例を挙げて考察する。

例1)

【譜16】は、《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉の中間部において、騎兵隊のラッパの余韻が残る中、二重線を挟み、「エスペランザ」の旋律に回帰する部分である。テンポは装飾音が配される前から一時的に緩んでおり、*rit.*の指示がある少し前から短前打音（上行形短2度）を集中的に配すことでGの音を際立たせている。なお調性は、直前の部分まで嬰ト短調の性格が強く出ているが、装飾音を伴うこのGの音が繰り返し鳴らされ、やがてこれが次のホ短調の和音の構成音となることで、自然な転調の手助けをしている。また、ダイナミックは第120小節の *pp* から *mp* を経由し、第127小節の「エスペランザ」では *mf* になっており、計8小節間で段階的な変化が行われている。このようなダイナミック、調性、テンポの変化を伴う場面転換を滑らかなものとし、よりスムーズに次に進めるような装飾音は頻繁に見られ、そこには同一の音程関係を持つ装飾音を集中的に配しているものが多く見られることも特徴の一つとして挙げられる。

【譜 16】 セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第119-128小節

例 2)

《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉(【譜 17】)では、中間部への橋渡しとして装飾音が構造的な役割として配されている。この曲の主要な調性はへ短調であるが、その前の部分では長くの間、根音 (F) がバスラインにおいて影を潜めているため、へ短調の調性感が掴みにくい部分である。しかし、31 小節目のバスにおいてようやく F の音が出現し、33 小節目でもう一度 F が強調されたのち、この音が中間部の冒頭で鳴り響く持続音となるため、中間部の冒頭「Un peu moins vif mais à peine」(少しだけより活発でなく) ではへ短調の性格が明確になっている。ここでの計 4 回鳴らされる F の和音には短前打音(下行形短 2 度)が配され、主調への回帰に繋げている。この部分を仮に装飾音なしで演奏した場合、左手の平行 5 度の単調さが非常に目立ってしまうが、そこに短前打音が付随することで、一瞬だけではあるが、剥き出しの平行和音を緩和させている。

【譜 17】 セヴラック 《ラングドックにて》 第3曲 〈草原での騎行〉 第29-37小節

例3)

《大地の歌》第1曲〈耕作〉の再現部前（第32-33小節）（【譜18】）に連続して使用されている短前打音（上行形長2度および下行形長2度）は、次の部分への自然な移行を目的としたものと思われる。第32小節は、全音音階の響きが特徴的であるが、ここで短前打音であるCの音があることにより、音階の構成音を強調している。さらに次の小節である第33小節では、短前打音のC#の音が、主調であるニ短調の導音の役割を示すことにより、再現部への回帰の予感を高めている。このように、転調する直前に、新たな調性の構成音を装飾音によって自然な転調へと繋ぐ技法は数多く見られる。

【譜18】 セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第32-33小節



例4)

《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉の37-38小節（【譜19】）に使われている装飾音も、構造的な役割を成している例である。この曲は前半は変ロ短調による悲痛な雰囲気、鐘の響きとともに漂うが、中間部に差し掛かった辺りで一瞬、シャープ系の調性（ホ長調）が姿を現わし（ただし、調号の変化を伴わない）、この曲の借用旋律である「怒りの日」のが高音域で高らかに歌われる。その直前に配されている装飾音（短前打音 上行形3度）は、その上にあるオクターブの旋律とともに曲想を一気に畳み掛け、その次の神秘的な部分へと橋渡しをする。なお、その直前の調性はヘ長調からヘ短調の同主調関係の変化となっているが、そこで繰り返し出現するのはバスのFの音である。37-38小節目において、装飾音が配されているFの音が畳み掛けるように強調され、この音が次の39小節では一つ下の音であるEに読み替えられることでホ長調への転調を可能にしている。このように、隣り合った音にさり気なく移ることを目的に、装飾音付きの音を断続的に鳴らすような技法はこのタイプの装飾音に極めて多く見られる。

【譜19】セヴラック《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉第37-40小節

①-2 「オスティナートの行方を暗示」

これは、オスティナートの行方を暗示する装飾音である。《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉の冒頭に現れているもの（【譜20】）では、冒頭の装飾音（短前打音 下行形短2度）でC#の音を一瞬経由するが、この音が次の段ではオスティナートの構成音となり、装飾音によってオスティナートの行方をさり気なく予告し、自然に読み換えられている。このような巧みな手法が第1時代から使われていることは注目に値する。なお、この部分は装飾音が無い場合、全音音階的な響きとなるところを、短前打音のC#の音が入ることによって、一瞬嬰へ長調の音階に聞こえる。このような音階感の揺らぎが意図されているところも興味深い。

【譜20】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第1-3小節

①-3 「音域の頂点」

これは、《ラングドックにて》第2曲〈沼上にて、夕べ〉の60-61小節（【譜21】）がよい例である。ここでは中間部における音域の頂点において、集中的に装飾音が配されている。装飾音の種類は「複数の声部に掛かる短前打音」（上は上行形4度、下はタイで繋ぐ）と、「下行前打音」、「上行前打音」の3種類ある。様々な方向へエネルギーを持った装飾音同士

が戯れ、その動きが曲の構成において、束の間の高音域の輝かしさの印象をより引き立てている。

【譜 21】セヴラック《ラングドックにて》第2曲〈沼上にて、夕べ〉第59-61小節



②リズムの一部を成すもの

②に分類される装飾音は、リズムの一部を成すものであり、多くはリズムに勢いをつける目的で使用されるものである。セヴラックの作品においてリズムの重要度が高まるのは第2時代以降からであることは第2章第3節の6.「リズム」の項目で述べたが、リズムと装飾音との関連性は第1時代から色濃く表れているように感じられる。リズムに関連する装飾音は、次の5つのパターン(②-1「同じ音高で連続する主音に対する装飾」、②-2「音程の対比」、②-3「様々な音程の組み合わせ」、②-4「リズムの予示」、②-5「引き延ばされたアウフタクト」)に分類することができる。

②-1「同じ音高で連続する主音に対する装飾」

これは、《陽光のもとで水浴する女たち》の第45-46小節(【譜22】)にその典型例が示されている。ここではリズム自体が曲の主役となる場面において、短前打音(上行形短2度)を集中的に用いている。この装飾音の連続は完全にリズムと一体化しており、鋭く突き刺さるような勢いを感じさせる部分である。この音程関係が、続く第46小節では拡張し、装飾音なしのリズムへと変化している。

【譜 22】セヴラック《陽光のもとで水浴する女たち》第43-47小節



②-2 「音程の対比」

これは、2種類の音程関係をもつ装飾音を組み合わせることで装飾される旋律のリズムや表情に変化をもたらすものである。《大地の歌》終曲〈婚礼の日〉第99-102小節（【譜23】）に使用されている装飾音が、その一例である。ここでは2度と4度のモルデントの性格を持った装飾音の対比により、本来のリズムが持っている8分の3拍子の軽快な性格の中に揺らぎや広がりが生まれている。ちなみに4度音程は、セヴラックが鐘の響きを表現する際に頻繁に用いた装飾音の音程でもあるが、ここで4度の響きを出すことにより、続く「Cloches au loin」（彼方の鐘）を予感させている。

【譜23】 セヴラック 《大地の歌》終曲〈婚礼の日〉99-104小節

The musical score for 'Cloches au loin' is written in 3/8 time. It features two systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'sans arpeges.' and 'Sourdine.' in the bass clef. The melody is marked 'Retenez.' and the bass line has a mordent. The second system is marked 'Un peu moins vite. (Très lointain.)' and 'Cloches au loin. pp la 2^e fois.' in the treble clef, with a piano (*pp*) dynamic. The bass line continues with a mordent. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

②-3 「様々な音程の組み合わせ」

これは、《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉（【譜24】）に示されているものが印象的である。ここでは様々な音程関係にある装飾音（短前打音、上行形）で示すことにより馬の跳躍の高さやスピード感をより繊細に表現することを可能にしている。

【譜24】 セヴラック 《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第66-73小節

The musical score for 'Ride on the Grassland' is written in 3/8 time. It consists of two systems of music. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a mordent in the bass clef. The second system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a mordent in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

②-4 「リズムの予示」

これは、リズムの前に置かれ、序奏の役割をする装飾音である。【譜25】に示した箇所は、上述の②-1に該当する例でもあるが、ここではさらに、3小節目から始まるリズムを予示する効果も持っている。セヴラックは、後続のリズムの断片を前もって提示することがしばしばあるが、その際に、リズムに勢いをつける目的があると思われる。

【譜 25】 セヴラック 《セルダーニャ》 第 1 曲 〈二輪馬車で〉 第 2-6 小節

②-5 「引き延ばされたアウフタクト」

この装飾的音型は、【譜 26】のような、アルペジオの音型と、【譜 27】のような半音階進行の音型の 2 つのパターンが見られる。また、記譜方法も通常の音符で書かれているパターンと、装飾音として小さく記譜されているパターンの 2 通りが存在する。それらのほとんどは、次に始まる旋律へと音域を素早く調整する役割がある。

【譜 26】 セヴラック 《ラングドックにて》 第 1 曲 〈祭りの農場をめざして〉

第 124-129 小節

【譜 27】 セヴラック 《陽光のもとで水浴する女たち》 第 53-54 小節

③描写的性格

③に分類される装飾音は、描写的性格を持つものである。そこにはセヴラックの宗教性に

関連するもの（③-1「鐘の様々な表情」）や、晩年に愛したスペインの音楽的要素を示したものの（③-3「楽器の模倣」）などが見られ、彼の創作スタイルが明白に現れていると言えよう。

③-1「鐘の様々な表情」

この装飾音は、セヴラックの初期から晩年の作品まで幅広く見られる装飾音である。《大地の歌》では、第2曲〈種蒔き〉（【譜28】）、第3曲〈雹〉（【譜29】）、〈終曲〉（婚礼の日）において鐘の音に関連する装飾音が付随している。そのうち第2曲の中間部と終曲の終結部「L'ANGELUS」（アンジェラスの鐘）では、モルデントの性格を持つ装飾音が配されており、作品の中核的響きを担っている。第2曲（【譜28】）では、3度音程を素早く行き来する装飾音が配され、ゆっくりと下行する鐘の旋律から派生する揺らぎや、旋律自体の煌めきをより印象深くすることを可能にしている。また、第3曲〈雹〉の終結部「彼方の嵐」（【譜29】）では、遠くから聞こえる雷鳴と、近くで鳴る鐘の対比が、それぞれ短前打音（上行形5度、短2度）によって描写的に描き出されている。《ラングドックにて》においても、作品の至るところに鐘の響きに付随する装飾音が挿入されている。第4曲、第5曲にそれぞれ分かりやすい例が示されているが、主要音との音程関係においては、いずれも平行4度の進行（【譜30】）となっている。ちなみにセヴラックの作品において鐘の響きを現わす際、そのテクスチュアにおいて平行4度の進行が多く登場する傾向にある。《大地の歌》第3曲〈雹〉の中間部にある「祈願行列」では密集したテクスチュアにおける平行4度、続く「吊いの鐘」では長い音価で保たれるバスの上に、中音域で鳴らされる平行4度の連続が印象的である。

【譜28】セヴラック《大地の歌》では、第2曲〈種蒔き〉第38-40小節

(L'ANGELUS.)

Très doux et lointain.

pp *cresc.* *cresc.*

【譜29】セヴラック《大地の歌》では、第3曲〈雹〉第141-147小節

p *cresc.*

【譜30】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉

第126-130小節



③-2「動物に関連するもの」

この装飾音の多くは、セヴラック自身が旅で目撃した光景、故郷の情景からインスピレーションを得たものと思われ、彼のタイトル、及び注釈に明確に示されている。《ラングドックにて》第5曲（【譜31】）では、「comme un bruissement de sonnailles」（家畜が首につける鈴の音のざわめきのように）といういづれも装飾音が付随した興味深い描写が見られる。この部分では《大地の歌》の「アンジェラスの鐘」の部分によく似たモルデント風の装飾音が配されているが、ここでは瞬間的に付けられた＜および「très articulé, léger et sautillant」（非常にはっきりと音を出して、軽やかにそして跳ねるように）の指示により、より活動的なイメージを描写している。また、動物に関する装飾音が見られるその他の例として、同組曲第3曲〈草原での騎行〉（【譜32】）では、曲の大部分において意図されている馬の疾走感を、装飾音が付随することでより効果的に表すことを可能にしている。冒頭では、異なる音程関係の短前打音（上行形オクターブおよび上行形短2度）を対比させ、馬が走る前の助走的な場面の様子が明確に伝わってくる。さらに、第2節で触れた《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉におけるモルデントや短前打音も、鳩の鳴き声を様々に描写するものと考えられる。モルデントは、通常の音符で書かれているが、5連符、短前打音との組み合わせなどヴァリエーションに富んだものとなっており、響きと表情の多様性を得ている。

【譜31】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第3-6小節



【譜 32】 セヴラック 《ラングドックにて》 第3曲 〈草原での騎行〉 第1-4小節

Très vif et avec une extrême légèreté. (144 = ♩)

pp

sourdine.

③-3 「楽器の模倣」

この装飾音に関しては第3時代以降に多くの試みが行われており、これに付随した装飾的な音型が多数見られる¹⁴⁴。そのうち多くがリズムカルな性格を兼ね備えており、装飾音としてではなく通常の音符で書かれる傾向にある。《セルダーニャ》では、スペインの音楽的要素に結びつく装飾的音型が多く登場している。特に第2曲〈祭り〉の「Où l'on trouve le cher Albeniz」(ここで、親愛なるアルベニスに出会う)(【譜 33】)の部分では、「très articulé」(とても明確に)の指示とともに、カスタネットをカチカチと鳴らす音色を想起させる32分音符の装飾的音型が、ファンダンゴのリズムとして情熱的に演奏される。そのほか、第3曲、第5曲に見られるモルデントの変形(【譜 34】)はギター の模倣と思われる。このような音型はアルベニスの《イベリア》曲集における〈エル・プエルト〉や〈トゥリアーナ〉に似たような例が見られる。

【譜 33】 セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第143-147小節

* scd.

Où l'on trouve le cher Albeniz. - Where one finds dear Albeniz.

Vif très articulé

mf très rythmé

staccato

【譜 34】 セヴラック 《セルダーニャ》 第5曲 〈驟馬曳きたちの帰還〉 第43-45小節

♩ = ♩ précédente

f

scd.

scd.

¹⁴⁴ ちなみに第3時代の作品には、《休暇の日々から》第1集第6曲〈古いオルゴールが聞こえるところ〉のように曲全体に見られる分散和音や、《夾竹桃の下で》における遠くから聞こえる自動ピアノの響きをイメージした部分のトレモロのように、楽器が模倣されている例もある。

③-4「水の描写」

これは、ドビュッシーの《映像》第1集〈水の反映〉をはじめとする同時代の作曲家の水をテーマにした作品にも見られるような印象派的な装飾的音型である。セヴラックの作品では、《陽光のもとで水浴する女たち》、《水の精と不謹慎な牧神》、《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉などにおいて、このような装飾音が見られる。それらの多くはアルペジオによる多彩な水の動きが表現されている。【譜35】および【譜36】では、低音域の音が長く保たれる中で、高音域から勢いよく落下するアルペジオなどが見られ、これらの音型は、水の描写を示し、印象派的な側面を想起させている。《ラングドックにて》第1曲の「Par le chemin de torrent」(急な流れに沿って)【譜37】の部分では、常に動く水の流れ(左手)の上に、下行する6度音程の短前打音(右手)を配すことによって、水しぶきの効果が得られ、左手の反復音型だけでなく装飾音も、水の動きを表すことに一役買っている。また、装飾音であるA♭の音は、主調である変イ短調の主音の強調でもある。

【譜35】セヴラック《陽光のもとで水浴する女たち》第60-61小節

【譜36】C.ドビュッシー：《映像》第1集〈水の反映〉第33-35小節¹⁴⁵

¹⁴⁵ Claude Debussy, *Images*, 1^{ère} série, Paris : Durand, 1905. p.3.

【譜 37】 セヴラック 《ラングドックにて》 第1曲 〈祭りの農場をめざして〉 第3-9小節

④メロディーに関するもの

④に分類される装飾音は、メロディーに関連するものであり、装飾音によって旋律を強調させたり、その行方を明確に方向づけたりすることによって、該当箇所の旋律がもつ性格をより引き立てることを目的としたものが多く見られる。

④-1「メロディーの強調」（跳躍するもの）

これは、広い音域の跳躍を伴い、旋律の行方を強調づけるものである。《セルダーニャ》第5曲の冒頭（【譜 38】）では、アクセントが付けられた旋律の上に、勢いよく落下するスライドが見られる。スライドは一般的には主音に向かってなめらかに上行または下行するものである¹⁴⁶が、ここでの音程関係は最大9度である。旋律の性格はそれまでは高音域でコミカルに動く性格があったが、ここでは音域、旋律の性格ともにそれまでとは異なり、鋭さが強調されている。ちなみにここでの装飾音は、ダイナミックにおける重要な地点に配されている装飾音でもある。冒頭 *p* から始まるこの曲は、7小節目からゆっくりとダイナミックを増幅させ、10小節目（装飾音の該当箇所）で最初の頂点に達する。このようなダイナミックの頂点という要素と、前述の旋律的特徴が、装飾音によって巧妙に表現されている。同じく跳躍を伴うもので、少し違った意味合いをもつ例も挙げておきたい。《ラングドックにて》第1曲の終結部（【譜 39】）では、長い音価で保たれる和音の上で、旋律が高音域で上行していく。ここでも先ほどの例と同様、広い跳躍を伴う装飾音が配されているが、装飾音として扱われている短前打音は、和音の響きの層から派生しているところが興味深い。第3拍では片方はタイで保たれ、もう片方は9度音程の跳躍を伴う上行形前打音として、旋律が高音域に向かって充満していくのを補助している。

¹⁴⁶ 橋本、前掲書、p.61.

【譜 38】セヴラック《セルダーニャ》第5曲〈騾馬曳きたちの帰還〉第10-12小節

【譜 39】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉

第234-236小節

④-2「メロディーの強調」(違う種類の装飾音を同時に鳴らすもの)

これは、④-1と同じくメロディーの強調を意図したもので、メロディーに違う種類の装飾音が付随し、それぞれが持つ動きにより、旋律を強調するための相乗的効果が発揮されている箇所である。例として《ラングドックにて》第5曲の最終小節(第297小節)が挙げられる。その直前にあるコーダ(第285小節～)から主題のパラフレーズが非常に輝かしくピアニスティックに演奏され、続く第296小節(【譜40】)からは、主題の破片が、その余韻を残して曲が終わる。この箇所では左手と右手が交差し、装飾音が同時に鳴らされる。具体的には短前打音上行形重音(左手)、重音を伴うターン(右手)、である。そのうちターンには>が付され、直前の9連符の分散和音によって生まれた上昇するエネルギーにブレーキを掛かり、一方、短前打音が、そのような方向性にわずかに抵抗を示し、二つの側面が交錯することで主題の異なった顔をより印象づけることを可能にしている。

【譜 40】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第296-297小節

④-3「メロディーの一部を成すもの」

これは、装飾音が加わることによって旋律的になる効果があるものであり、多くは旋律の単調さに変化をつけることが狙われている。《ポンパドゥール夫人へのスタンス》(【譜41】)では、第108-114小節にかけて、D#の音による同音連打が1小節おきに見られるが、最初の2回は装飾音がなく、次の2回は短前打音(上行形長2度および下行形短2度)を配している。このことで旋律に遊びが加わり、音型の単調さを回避している。他の例では、《大地の歌》第3曲〈雹〉の第40-43小節(【譜42】)が挙げられる。この部分における同じ三和音の連続では、いずれも同じ音程関係の短前打音(上行形長2度)を加えている。このことで、メロディーの粗野な一面が緩和されるとともに、リズムの推進力を上げる効果も出ている。

【譜41】セヴラック《ポンパドゥール夫人へのスタンス》第104-117小節

【譜42】セヴラック《大地の歌》第3曲〈雹〉第39-45小節

④-4「フレーズの開始および終止」

これは、セヴラックのちょっとした遊び心も垣間見ることができる装飾音である。このタイプの装飾音は短前打音であり、上行形、下行形ともに見られる。そのうち、【譜43】のように前の音との繰り返しで使われるものも見られる。ここでは、前の小節の重音を受け継ぎ、フレーズの終止に繋げている。その他の曲で、このタイプの装飾音に分類されるものが登場する曲は、《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉である。フレーズの開始として配されている短前打音（上行形、重音）（【譜44】）、フレーズの終わりとして配されている短前打音（下行形オクターブ）（【譜45】）は、いずれも前述のように前の音の繰り返しである。

【譜43】 セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第16-17小節



【譜44】 セヴラック《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉第38-41小節



【譜45】 セヴラック《休暇の日々から》第2集〈鳩の水盤〉第22-25小節



④-5「ピアニスティックな効果」

これに該当する装飾音は、第2時代の作品に多く見られる。《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉（【譜46】）では、モルデント（上向き）と短前打音（上行形長2度）を一つのフレーズの中に盛り込み、俊敏性をもって表現することを求められる。技巧的な側面が良く出た装飾音と言える。《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉（【譜47】）では、何度も登

場する主題に、華麗な装飾音を施している。比較的早いテンポの中で、俊敏に演奏することが求められる。この曲の主題は再現される度に装飾音の位置を変えており、④-6の「即興性」を示す装飾音に通ずるものもある。

【譜46】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第54-57小節

【譜47】セヴラック《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉第4-11小節

④-6「即興性」

この装飾音は、第3時代の作品に多く見られる。《セルダーニャ》の第2曲と第4曲にはその典型的な例が示されており、曲の冒頭で複数の種類の装飾音が短時間に登場するケースが多い。第2曲〈祭り〉のユニゾンによる冒頭（【譜48】）は、教会から聞こえてくる単旋律の聖歌からひっそりと幕が開け、第2小節ではオルガンの低音域の響き加わる。この僅か2小節の間に、3つの補助音から成るスライド風の装飾音、短前打音、スライド、ターン、モルデントの5つの種類の装飾音が見られ、単純なメロディーの中に比較的自由度の高い装飾音の使用が見られる。第4曲〈リヴィアのキリスト像の前の騾馬曳きたち〉の冒頭（【譜49】）では、第1小節目において2つの補助音から成る装飾音（広い跳躍を伴う）と、短前打音（上行形オクターブ）が同時に鳴らされるほか、第2小節目以降のユニゾンが下行していく場面においては、1小節ごとに装飾音の補助音を1音ずつ増やしている。

【譜 48】セヴラック 《セルダーニャ》 第2曲 〈祭り〉 第1-3小節



【譜 49】セヴラック 《セルダーニャ》 第4曲 〈リヴィアのキリスト像の前の驟馬曳きたち〉 第1-7小節



④-7 「旋律と旋律をつなぐ音域の調整」

これは、旋律が跳躍する際に音域をスムーズに調整する目的で使用されている装飾音である。【譜 50】では、タイによって引き延ばされた旋律から装飾音が派生し、1オクターブ以上離れた新たな旋律（ここでは主題に回帰する）へと素早く上昇し、引き渡される。また、《セルダーニャ》第1曲の冒頭（【譜 51】）では、装飾音に先立って、冒頭の音から6番目の音まで順番に積み上げられるバスは、その音程を倍音列によって鳴らし、長い音価として保たれる。第6音から派生する上行形の分散和音的な装飾音には、それまで積み上げられた変ホ長調の響きにCの音が追加されることで、セヴラックが好んで使用した付加6度が完成している。この装飾音型も長い音価として保たれることで非常に厚みのある層となり、メロディーに受け継がれている。

【譜 50】セヴラック《セルダーニャ》第5曲〈騾馬曳きたちの帰還〉第128-134小節

【譜 51】セヴラック《セルダーニャ》第1曲〈二輪馬車で〉第1小節

⑤その他

⑤「その他」に分類される装飾音として、密集した音域での装飾音の様々な表情 (⑤-1)、「長い音価の強調」 (⑤-2) が挙げられる。

⑤-1「密集した音域での装飾音の様々な表情」

これは、多層的なテクスチャにおいて、様々な音域で装飾音を示している箇所のことを指す。《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉 (【譜 52】) の第63小節では、右手の分散和音によるオスティナート、左手の重音による持続音の中間の音域に、まず第1段階として短前打音 (上行形短2度) 付きの音型が配されている。非常に密集したポジションで演奏されるこの装飾音のダイナミックは、*pp* と指示されており、直前の *f* の指示と対比的な表情を見せている。また、同時に「à peine en dehors」 (少し浮き立たせて) の指示があり、僅かに装飾音の存在を強調している。続く64小節では第2段階として、装飾音付きの音型が右手の分散和音とほぼ同じ音域 (半音関係) に押し上げられ、かつ短前打音の跳躍が3度音程になることで、前の小節よりも明らかに装飾音が、その存在を主張している。そして65小節では最後の段階として、瞬間的にこの音型が分散和音を追い越し、高音でその

存在を強調するだけでなく、曲の推進力を持たせている。これらの装飾音は、パターン化された音型（オスティナート、持続音）を基盤とする密集したテクスチャにおいて、装飾音を巧みに活用し、曲に細かい表情をつける効果がある。

【譜 52】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第61-66小節

⑤-2「長い音価の強調」

これに該当する装飾音として、【譜 53】が挙げられる。この箇所は、《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉の中間部で、アンジェラスの鐘が鳴り響く場面である。

【譜 53】セヴラック《大地の歌》第1曲〈種蒔き〉第53-55小節

この部分の右手は重音の連続となっており、その鐘の音の描写と思われる。一方左手は2声で書かれており、その上声部にメロディー、下声部には装飾音付き（短前打音タイ）のバスが配されている。メロディーよりも少しだけ前に出た短前打音は、その次のバスに繋がれ、強調されている。

本節では、セヴラックが装飾音を使用している箇所について、それが配されていることによる効果の考察を行った。主に考えられる5つの効果（①構造的な役割、②リズムの一部を成すもの、③描写的性格、④メロディーに関するもの、⑤その他）とそれぞれの下位区分を改めて概観すると、実に多彩な意図をもって装飾音が配されていることが分かる。

①構造的な役割では、場面転換や調性を変更する際に、それを暗示する要素として装飾音を集中的に配す箇所が多く見られ、構造との密接な関連性が確認できた。

②リズムの一部を成すものでは、その箇所のリズムの性格を特徴づける目的で、音程の対比や、様々な音程の組み合わせなどの工夫が意図的に行われていた。

③描写的性格では、「鐘の様々な表情」のようにセヴラックの宗教性や郷土性を示したもののや、「水の描写」のように同時代の作曲家であるドビュッシーとも関連する印象主義的側面を深く表した装飾音などがあり、それらには平行4度や、高音域から勢いよく鳴らされるアルペジオなどの音型の傾向が示されていた。

④メロディーに関するものでは、その鋭さを跳躍によって強調するものや、メロディーの単調さに変化をつけるもの、さらにユニゾンで曲が進行する場面における即興性を示したものなどの効果が見られた。

これまで言及してきたセヴラックの作品における装飾音の重要性、そして本節で考察したこれらの装飾音の意図および効果を意識的にとらえ、演奏する際にそれぞれの装飾音を示す細かいニュアンスが伝わるよう工夫することは、セヴラックの演奏には不可欠な要素であると考えられる。

第4章 ダンディ、ルーセルおよびドビュッシーとの比較

セヴラックがピアノ作品創作において影響を受けた作曲家の中には、曲のタイトルや曲中での献辞等にその名が明記された、シューマンやショパン、シャブリエらがいるが¹⁴⁷、本章では、セヴラックが直接に深く関わった人物として、スコラ・カントルムでの師ヴァンサン・ダンディ、およびそこで共に学んだアルベール・ルーセルを取り上げ、セヴラックのピアノ作品と比較のうえ、影響や共通点、違いなどについて考察する。また、セヴラックが当時交流をもった作曲家の中から、特に印象主義の観点から関連性が指摘されてきたクロード・ドビュッシーの作品について、同様に比較、考察を行うこととする。

第1節 V.ダンディの《山の詩》op.15(1881)と

セヴラックの《大地の歌》(1899~1900)との比較

V.ダンディ(1851~1931)の《山の詩》(1881)におけるセヴラックの第1時代の主要作品《大地の歌》(1899~1900)への影響の大きさについてはしばしば指摘されており、例えばジャンケレヴィッチは、「おそらく《大地の歌》(1901年)¹⁴⁸ではまだ、デオダ・ド・セヴラックの創造力に富む独創性やユーモアや優美さよりも、ヴァンサン・ダンディの厳格さの方が支配的である」、また「ダンディの《山の詩》は《大地の歌》以前の《大地の歌》と述べている¹⁴⁹。

両者の類似性については、まず作品の題材や構想において明らかに見て取れる。《山の詩》は、ダンディの故郷である南仏セヴェンヌ地方¹⁵⁰の風景を思わせる描写的かつ自伝的な作品と評されている。1.荒れ野の歌、2.リズムカルな舞曲、3.外光の3曲からなっており、曲中にも、「BROUILLARD」(霧)、「HÊTRES ET PINS」(ブナと松)といった描写的な小題が付された部分が見られる。セヴラックの《大地の歌》は、既に見たように、故郷である南仏の大地と、そこで大地を耕しながら生きる人々の様子を描いた作品であり、その地方性や郷土への愛など、《山の詩》との題材上の共通点は明らかである。しかしながら同時に、《大地の歌》においては、初版にウェルギリウスの『農事詩』を念頭においた「ピアノのための農耕詩」という副題が添えられていたり、第3曲〈雹〉で、南仏ピレネーの宗教的慣習に基

¹⁴⁷ 《休暇の日々から》第1集 序曲〈シューマンへの祈り〉および第2集第1曲〈ショパンの泉〉や、《夾竹桃のもとで》における「E. シャブリエのために」など。このような箇所においては、彼が意識した作曲家のエッセンスは明確に感じられるものの、セヴラック自身が各作曲家から感じとったエスプリを彼自身の言葉で置き換えながら、独自の歌い回し、奏法、装飾音などを入れ込むことで曲が出来上がっている。

¹⁴⁸ 《大地の歌》の作曲年については、注25および27を参照。

¹⁴⁹ ウラディミール・ジャンケレヴィッチ『遙かなる現前——アルベニス、セヴラック、モンポウ』近藤秀樹訳、春秋社、2002. p. 140.

¹⁵⁰ 中央高地の南東部。

づく嵐の時の甲いの鐘が聴かれたりするなど、根底に農耕とのつながりや宗教性への意識が見られる点において、《山の詩》との違いを見て取ることができる。

本節では、先行研究に見られる全般的な指摘をふまえて、以下、両作品について 1.構成、2.書法の観点からさらに詳細に検討することによって、そこに窺える影響関係や共通点、また相違点について考察を行うこととする。また、セヴラックについては、必要に応じて第2時代以降の作品についても合わせて言及する。

1.構成

ダンディの《山の詩》は、上述のとおり 1.荒れ野の歌、2.リズムカルな舞曲、3.外光の3曲からなっている。セヴラックの《大地の歌》は、序曲、間奏曲、終曲を含む全7曲からなり、作品を構成する曲の数は《大地の歌》の方が多いが、全体の小節数や演奏時間においては、両作品ともほぼ同じ規模である¹⁵¹。

《山の詩》の構成に関してコルトーは、循環的であると同時にポリプティック（複画面的）であることを指摘している¹⁵²。以下の【表1】および【表2】は、ダンディの《山の詩》とセヴラックの《大地の歌》それぞれの作品の曲名および曲中の小題を示したものである¹⁵³。

【表1】

ダンディ：《山の詩》(Poème des Montagnes)op.15	
曲名	曲中の小題
〈ハーモニー〉(Harmonie)	
第1曲 〈ヒースの歌〉(Le Chant des Bruyères)	<ul style="list-style-type: none"> ・霧 (Brouillard) ・ウェーバー (Weber) ・愛されしもの (La Bien-aimée) ・遠くに (Lointain)
第2曲 〈リズムカルな舞曲〉(Danses rythmiques)	<ul style="list-style-type: none"> ・グロテスクなワルツ (Valse grotesque) ・愛されしもの (La Bien-aimée)
第3曲 〈外光〉(Plein Air)	<ul style="list-style-type: none"> ・散歩 (Promenade) ・ブナとマツの木 (Hêtres et pins) ・愛されしもの (La Bien-aimée) ・静寂 (Calme)

¹⁵¹ 《山の詩》は全437小節、約23分、《大地の歌》は全561小節、約22分。演奏時間については、Vincent D'Indy, *Piano Works Vol.1*, Diane Andersen, piano. Genuin Classics(CD).と Déodat de Séverac, *L'œuvre pour piano*, Aldo Ciccolini, piano. EMI Classics(CD). Rec.1970-1981.による。

¹⁵² アルフレッド・コルトー『フランス・ピアノ音楽2』安川定男・安川加寿子共訳、音楽之友社、1996. p.112 参照。

¹⁵³ 表中の太字部分は、両作品に共通する小題である。

	<ul style="list-style-type: none"> ・突風 (Coup de vent) ・2人で (À deux) ・愛 (Amour)
ハーモニー (Harmonie)	<ul style="list-style-type: none"> ・思い出 (Souvenir)

【表2】

セヴラック：《大地の歌》(Chant de la terre)	
曲名	曲中の小題
〈序曲〉Prologue	
第1曲〈耕作〉Le Labour	・愛されしもの (L'aimée)
第2曲〈種蒔き〉Les Semailles	・お告げの鐘 (L'angélus)
〈間奏曲〉(夜伽話) Intermezzo (Conte à la veillée)	
第3曲〈雹〉La Grêle	<ul style="list-style-type: none"> ・祈願行列 (Les rogations) ・吊鐘 (Le Glas)
第4曲〈収穫〉Les Moissons	<ul style="list-style-type: none"> ・愛されしもの (L'aimée) ・婚礼の鐘 (Cloches nuptials)
〈終曲〉(婚礼の日) Epilogue (Le jour des noces)	・大地の歌 (Le chant de la terre)

《山の詩》には、第1曲の前と第3曲の後(すなわち、作品の冒頭と終結)に、分散和音のみで演奏される〈ハーモニー〉が置かれている。加えて、「La Bien-aimée」(愛されしもの)と記された箇所が全曲に現れ、コルトーの指摘する明確な循環形式を形作っている。

《大地の歌》においても、曲中に《山の詩》からの明らかな影響を感じさせる「L'aimée」と題された部分があり、作品の循環性に貢献している¹⁵⁴。しかし同時に、作品における構成上の役割については、違いもあるように思われる。

《山の詩》における「La Bien-aimée」(愛されしもの)は、3曲全てに登場し、統一主題の役割を成している。対して《大地の歌》における「L'aimée」(愛されしもの)は、第2章第2節「2.主題の扱い」で述べたように、全7曲中2曲にのみ登場するため、前者のような統一主題的な役割とまではいかず、複数の曲の相関性を示す要素となっている。ちなみに、《大地の歌》では、これとは別に、統一主題の役割を成す要素があり¹⁵⁵、両作品ともに、そ

¹⁵⁴ なお、ダンディの曲中の「愛されしもの」は、(ダンディ自身の)「最愛の人」を意味しており、第3曲中の「2人で」、「愛」とともに、夫婦愛がテーマとなっている。セヴラックにおける「愛されしもの」は、初版での第1曲冒頭に掲げられた自作の詩に登場する、荒れた大地を耕す牛飼い (le bouvier) を夕暮れ時に家で待つ妻 (l'aimée) を指している。

¹⁵⁵ 序曲の冒頭に登場するグレゴリオ聖歌の旋律を意識したものと思われる主題。その変形は全7曲すべてに登場している。譜例は pp.55-58、第2章第2節「構成」2.主題の扱いを参照。

の循環性の傾向を強く示している。

次に、両作曲家の「愛されしもの」の扱い方や役割について見ていくこととする。まず、これらの部分における雰囲気には類似性があり、いずれも優しい光および希望に包まれるような印象が漂っている。該当箇所では比較的ゆったりとしたテンポで演奏されることが共通点として挙げられ¹⁵⁶、演奏に関する指示も「expressif」(表情豊かに)、「doux」(優美に)、「très doux」(とても優美に)のうちの1つ、または2つの指示が必ず付随している点も共通している。

ダンディの場合、「愛されしもの」における旋律は第1曲目に登場するものを基本形【譜1】とし、その変奏としてメロディーラインに少し変化を加えたものを第2曲目、第3曲目と使用しており、調性や伴奏などにも変化を加えている。そして第3曲目では、「愛されしもの」と記されている箇所以外の部分でも、前述した「2人で」および「愛」の部分でこの旋律の変形を出している。「2人で」では、3段譜を使用し、高声部と中声部の2つの声部に、「愛されしもの」の旋律のカノンを用いて登場させ、拡大された旋律が大らかに歌われる【譜2】。そして作品の終結部では、「想い出」と小題が付けられた6小節間の部分によって、「愛されしもの」の旋律が再度想起され、ノスタルジー的な響きの中で作品が完結する。このように、曲の様々な場面において「愛されしもの」の旋律が関連づけられて登場する。

【譜1】ダンディ 《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉第52-57小節

LA BIEN-AIMÉE

【譜2】ダンディ 《山の詩》第3曲〈外光〉第121-124小節

(À DEUX)
Beaucoup plus lent

¹⁵⁶ テンポ指示には *Lent*, *Plus lent*, *Moins lent*, *En retenant* のいずれかが必ず記載されている。

一方、セヴラックの《大地の歌》における「愛されしもの」は、第1曲目〈耕作〉と第4曲目〈収穫〉にのみ計2回登場するが、この2つの旋律的な関連性は見られない。第1曲目では、曲の終盤から終わりにかけて（第43-57小節まで）の15小節がこの部分に該当している。ここでは、それまで農家の厳しい労働の様子が、二短調の調性で重々しく歌われていたが、「愛されしもの」からは同主調である二長調に突然変わり、それまでの雰囲気とは一転し、高音域の旋律によって、優しい温かさに包まれたような音色が響き渡る（【譜3】）。第4曲〈収穫〉（【譜4】）では、中間部の第48-52小節までの10小節がこれに該当している。旋律は初出のものとは完全に異なるが、演奏の指示においてはいずれも弱音器の指示、および「espressif」（表情豊かに）の共通性が示されている。

【譜3】セヴラック《大地の歌》第1曲〈耕作〉第42-46小節

(L'AIMÉE.)
Moins lent. (56 = ♩)

p Sourdine. *Toujours doux et expressif.*

【譜4】セヴラック《大地の歌》第4曲〈収穫〉第48-52小節

(L'AIMÉE.) *Expressif.*

pp Sourdine. *Très fort la main gauche.*

次に、各曲の形式および主題の扱いについて比較をする。《山の詩》の各曲の形式は、大まかな3部形式が意識されているものの、第1曲と第3曲は小題を持つ複数の部分の存在により分割することができ、多部分的に書かれているという点がコルトーの言うポリプティック（複画面的）な要素を示している。このような要素はセヴラックの第2時代の作品である《ラングドックにて》の第1曲および第5曲に通じるものも感じられるが、《山の詩》では、それぞれの曲に個々に存在する主要な主題の再現性がより強く意識されている。

第1曲〈荒れ野の歌〉の構成は、冒頭に15小節間にわたる主題（【譜5】）が示された後

に「霧」→「ウェーバー」→「愛されしもの」→「遠くに」(主題の回帰) という4つの小題を持つ部分から成る。そのうち、主題が回帰する「遠くに」(【譜6】)では、主題とともにテンポも冒頭と同じに戻っている。主題の回帰部分では右手の旋律は大きな変更はないが、左手は常に動き続ける分散和音が挿入され、全体的なテクスチャの密度が濃くなっている。

【譜5】 ダンディ 《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉第1-3小節

Andante tranquillo
très-doux et expressif.

【譜6】 ダンディ 《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉第64-65小節

(LOINTAIN)
Andante tranquillo come I.
pp (sourdine)
toujours très-lié

このような傾向は第3曲「外光」でも見られ、主題(【譜7】)が回帰する「静寂」(【譜8】)では、第1曲の主題回帰部分と同様にテンポが同じである(ここでは Andantino)ことと、小節におけるテクスチャの密度が圧倒的に濃くなっていることから、《山の詩》におけるダンディの主題の扱いの傾向を見て取ることができる。また、「静寂」から「2人で」への繋ぎの部分でも左手に主題を登場させている(【譜9】)ことから、多部分的な構成の中でも、主要なテーマの一貫性が保たれている。

【譜7】 ダンディ 《山の詩》第3曲〈外光〉第1-3小節

(PROMENADE)
Andantino pas trop lent
doux et lié

【譜8】 ダンディ 《山の詩》 第3曲 〈外光〉 第66小節

(CALME.)
Andantino come l'1^o (la 2^e vaut la 1^{re} du rallent. précédent)

p
soutenu

【譜9】 ダンディ 《山の詩》 第3曲 〈外光〉 第104-109小節

Plus lent

dim. *e* *molto rit.* *p*
assez marqué

1^{mo} Tempo (Allegro)

p
Te.

対してセヴラックの《大地の歌》における各曲は、《山の詩》よりも、基本的な3部形式が明確に感じられ、〈間奏曲〉(夜伽話)のように、主題が完全な形で再現される曲もあることから、形式的なラインが掴みやすい。主題の扱いにおいては、第1曲の〈耕作〉の再現部における主題の多層化において、《山の詩》との類似性を想起させられる。

最後に、《山の詩》の多部分的な観点に着目すると、拍子やテンポの変化が頻繁に見られ、特に第3曲ではその傾向が顕著である。ちなみに、緩→急→緩のついた構成および和声優位(緩)→リズム優位(急)の交替は、セヴラックの第3時代の作品(特に《セルダーニャ》)と共通点が多い。

このように、両作品ともに循環形式へのこだわりが強く感じられるものの、その傾向を示す要素(「愛されしもの」)の構成上の役割には違いが見られ、《山の詩》では統一主題、《大地の歌》では複数の曲の相関性を示す要素として扱われている様子が見て取れた。また、その意味(夫婦愛、宗教性)や扱い(旋律の共通性)には違いが見られた。さらに各曲の形式に関しては、《山の詩》はより多部分的な形式であるのに対し、《大地の歌》は構成が掴みやすく、シンプルな3部形式であるという特徴が窺えた。

2.書法

・テクスチュアおよび音域

《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉の冒頭から15小節目までは対位的な歌となっており、内声部における半音進行は《大地の歌》の序曲にも共通する書法となっている。16小節目以降に最初の小題が付けられている部分「Brouillard」（霧）が登場するが、ここからは曲の雰囲気や書法など、様々な面において《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉と共通している。「霧」におけるテクスチュアは4声を基本としているが、〈種蒔き〉は2声から4声を使い分けている。常に動く分散和音と、その上に置かれる単旋律が特徴的である。引き延ばされたペダルにより、ぼんやりとしたベールに包まれた響きを創り出している。ダンディの「霧」（【譜10】）の部分ではバスの音は固定され、保続音の役割を成すが、セヴラックの〈種蒔き〉（【譜11】）では、バスの音は頻繁に変わり、その音域も中音域（ト音記号を使用）で示されている箇所もあれば、低音域も見られる。また、その示し方も単なる分散和音の一つとして示してある部分と、4分音符で保たれ、保続音の役割を担っている部分もある。

【譜10】ダンディ《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉第16-21小節

(BROUILLARD)
Un peu plus vite

ppp très lié et tout à fait estompé

marqué et toujours soutenu

comme en écho

【譜11】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第2-3小節

très simplement mais pourtant expressif.

(第34-35小節)

f

Rit.

loco.

音域的な特徴について見てみると、《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉における音域の頂点は「La Bien-aimée」（愛されしもの）、《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉は、「L'angélus」（お告げの鐘）となっており、どちらも中間部において「doux」（甘美に）という演奏指示とともに現れる部分である。両曲とも、ディナーミクは *p* 以下で進む部分が圧倒的に多いが、作品における音域の頂点（高音域）の前には共に最も大きな盛り上がり（*f*, *ff*）を配置し、束の間の感情の高まりと、その後すぐに訪れる甘美な旋律は対照的な性格を持っている（【譜12】および【譜13】）。

【譜12】ダンディ《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉第50-54小節

【譜13】セヴラック《大地の歌》第2曲〈種蒔き〉第36-40小節

・拍子やリズム

《山の詩》では全3曲とも、多くの拍子変更が見られるのに対し、《大地の歌》では、拍子変更が全くない曲（第1・2・4曲）と、多い曲（間奏曲、終曲）が存在する。ただし、両作品ともに部分的に多くの拍子変更が行われている箇所がある。《山の詩》では特に第2曲目に多くの拍子変更があり、最初の1ページにおける「ダンス」の部分では、ほぼ1小節ごとに拍子変更を施し、旋律のまとまりが自由に伸び縮みしている（【譜14】）。《大地の歌》

では〈間奏曲〉、第3曲、〈終曲〉において多く拍子変更が施されているが、中間部における調性が不安定な箇所では拍子変更が多く見られる。特に〈間奏曲〉では、中間部において調性が変口短調→変ニ長調→ホ長調→ト長調へと短時間で目まぐるしく調性が変わっていく間に、拍子も2、3、4、5拍子を使っている（【譜15】）。

【譜14】ダンディ《山の詩》第2曲〈リズムカルな舞曲〉第1-7小節

Gaiement
f
sempre legato

【譜15】セヴラック《大地の歌》〈間奏曲〉（夜伽話）第32-40小節

Sombrement.
Chuntez.
ff
pp *Sourdine.* *Cresc.* *Enlevez la sourdine.*
Un peu animé
Tranquille
p *Sourdine.*

・装飾音

ダンディの装飾音については、そもそも曲中に使用されている総数において圧倒的にセヴラックよりも少ない。これは《山の詩》と《大地の歌》を比較しても歴然としている。また、セヴラックの装飾音は種類の豊富さや音程、および向きの工夫においては師のダンディよりも明らかなこだわりが見て取れる。このことから、装飾音については、セヴラックに

おけるダンディからの明白な影響を示す跡はないと考えられる。ただし、ダンディの作品においても曲によっては装飾音が効果的に使われている例も見られる。例えば、《旅の画集》第2曲〈道すがら〉におけるターン、モルデント、前打音の多用は、時折セヴラックの《ポンパドゥール夫人へのスタンス》に現れているロココ様式への愛着にどこか通じるものがある。また、経過音で使用される逆モルデント（【譜16】）は、両曲共に見られる特徴であり、飾りの意図で使用されている。そのほか、装飾音がやや重要な役割を担っている曲として《山の詩》第2曲〈リズムカルな舞曲〉が挙げられる。この曲では、中間部において拍の頭で素早く鳴らされるアルペジオの装飾音（【譜17】）が連続して見られる。ここでは1オクターブ以上の広い音域が使われており、装飾音が曲に推進力を持たせている。この装飾音はリズムの軽量化の効果があり、同じような意味合いを持つアルペジオの装飾音の例はセヴラックの場合《ラングドックにて》に比較的多く示されている。

【譜16】ダンディ《旅の画集》第2曲〈道すがら〉第4-7小節



【譜17】ダンディ《山の詩》第2曲〈リズムカルな舞曲〉第58-61小節



・その他の書法上の特徴

《山の詩》第1曲〈荒れ野の歌〉の終盤65小節から曲の終わりにかけてのコデッタでは、「Lointain」（遠くに）という小題が付けられている。この「遠くに」という意味の言葉は、セヴラックの作品における演奏指示として頻繁に見られるものである。《大地の歌》においても例えば第3曲〈雹〉では「L'orage au loin」（彼方の嵐）、〈終曲〉（婚礼の日）では「Cloches au loins」（彼方の鐘）と表現され、ともにコデッタにおいてこのような記述が見られる。自分がいる場所から、対象となる物が遠くなるような「距離感」の演出は、《旅の画集》op.33などダンディの他の作品にも見られる。

ダンディの〈荒れ野の歌〉とセヴラックの〈雹〉〈婚礼の日〉の3曲いずれにも指示のある「Lointain」および「Loin」（遠くに）と書かれたコデッタはそれぞれ20小節以上と長く取られており、十分な時間をかけて減衰し、遙か遠くに消えて無くなるような終わりとなっ

ている。

コデッタにおけるダイナミックは、ダンディは一瞬 *più f* とする以外は *pp* に収めているのに対し、セヴラックはより細かく、〈終曲〉(婚礼の日)では *p→pp→ppp* まで、〈電〉では最後の13小節で *p→pp→ppp→pppp* までの段階付けを施している違いがある。なお、ダンディは右手の旋律、セヴラックは左手のオスティナートにおいて、その間隔を徐々に広げ、音価の拡大による自然なテンポの減衰を可能にしている。このような書法はセヴラックにおいては第2時代以降も頻繁に使用しており、ダンディとの共通性が見られる。

本節では、先行研究で度々その類似性が指摘されてきたセヴラックの《大地の歌》と、師ダンディの作品《山の詩》を比較し、その関連性についての検討を行った。まず題材については、両作品ともに地方性や郷土への愛などが重要なキーワードとなっているが、その上で《大地の歌》には農耕とのつながりや地方の宗教的慣習が作品に反映されていることが、師ダンディの作品《山の詩》との大きな違いである。「1.構成」では、まず両作品に共通する小題である「愛されしもの」の構成上の役割についての考察を行った。その結果、《山の詩》においては作品における統一主題として扱われており、曲の様々な場面において「愛されしもの」の旋律が関連づけられて用いられていた。一方、セヴラックの「愛されしもの」は統一主題としてではなく、複数の曲の相関性を示す要素として扱われており、これらの旋律的な関連性は見られなかった。なお、それとは別に、第2章第2節「2.主題の扱い」で既に述べたように《大地の歌》にはそもそも「統一主題」の役割を成す要素が存在しており、両作品ともに、その構成において循環性が意識されている点については共通していると言える。形式および主題の扱いについては、《山の詩》はより多部分的で主題の再現回数が多く、主題への回帰部分ではテーマの一貫性は保たれているものの、全体的なテクスチュアの密度を濃くする傾向が見られた。対して《大地の歌》はより基本的な3部形式を使う傾向にあり、主題が完全な形で回帰することもあることから、より形式的な全体像を掴みやすいという特徴が見られた。

「2.書法」では、テクスチュアおよび音域、拍子やリズム、装飾音の各要素の比較検討を行った。テクスチュアおよび音域では、対位的な歌、内声部における半音進行、常に動く分散和音と、その上に置かれる単旋律のテクスチュアなどの特徴を共有していたほか、音域の頂点の構成上の配し方に共通性が見られた。拍子やリズムでは、部分的に多くの拍子変更を施している箇所が両作品ともに見られ、《山の詩》第2曲目においては旋律のまとまりが自由に伸び縮みすることに伴って、頻繁に拍子変更が行われていた。《大地の歌》では特に中間部における調性が不安定な箇所が多く、拍子変更が行われるという傾向が見て取れた。装飾音では、両作品の使用頻度の面では《山の詩》より《大地の歌》の方が圧倒的に高く、その音域や向きの工夫においても師ダンディより明確なこだわりが感じられた。ただし、ダンディの《山の詩》に使用されている装飾音の中にはセヴラックの《ラングドックにて》に多く見られる「リズムの軽量化」を目的とした装飾音が時折見られるなど、セヴラックが用

いている装飾音と共通した傾向を持っているものも確認できた。さらに、ダンディの他の作品においては例えば《旅の画集》第2曲など、セヴラックの《ポンパドゥール夫人へのスタンス》に用いられているようなターン、モルデント、前打音の多用が見られる例もあり、そのロココ様式への愛着を彷彿とさせるものも見られた。

第2節 A.ルーセルの《田舎風の曲》(1904~1906)と セヴラックの《ラングドックにて》(1903~1904)の比較

フランス北部トゥールコワン出身のアルベール・ルーセル(1869~1937)は、スコラ・カントルムに1898年に入学し、ダンディのもとで本格的に作曲の勉強を開始する。セヴラックとは非常に親密な関係を築くとともに、音楽的にも相互に多くの影響を与えた。ルーセルの作品において、一般的に知名度が高いものとしては交響曲第1番ニ短調「森の詩」(1904~1906)が挙げられ、その重厚なオーケストレーションから一般的には交響曲のイメージが強いが、その他にも室内楽曲、歌曲、ピアノ曲など様々な形態の作品を残している。それらの作品形式は、特に初期においてはセヴラックと同様、ダンディの影響を強く受けているものが多く見られ、ダンディの好んだ循環形式を積極的に取り入れるなど、その保守的な傾向はセヴラックの初期の作品と同様、強く表れているものが多い。その上で、多数のリズムの挿入や異なる性格を持った音楽的素材の繋ぎ合わせなど、曲中にラブソディー的な性格をもった部分が、セヴラックと同様、ルーセルの曲にも垣間見られ、このような特徴は、2人の共通点として興味深いものがある。

本節では、ルーセルのピアノ作品における初期の傑作である《田舎風の曲》*Rustiques*(1904~1906)と、セヴラックのほぼ同時期の作品《ラングドックにて》(1903~1904)を取り上げて比較を行う。《田舎風の曲》は、ダンディからの明らかな影響を感じさせる循環形式で書かれた一つ前の《時は過ぎゆく》(1898)とは少し趣の異なる作品で、繊細な和声、巧妙な対位法、リズムの豊富さ、ピアノスティックな書法など、多くのアイデアや独創性が見られる。特にその第3曲〈祭りからの帰り道〉には、セヴラックの《ラングドックにて》との関連性も指摘されている¹⁵⁷。以下では、両作品について、1.構成、2.書法の観点から検討し、そこに見られる共通点や相違点について考察する。なお、必要に応じて、前後の時代の作品についても合わせて言及する。

¹⁵⁷ サークルは、《田舎風の曲》第3曲〈祭りからの帰り道〉を例に挙げ、そのタイトル、生彩のある書法、リズムの動き、素朴なモチーフ、いくつかの和声において、《ラングドックにて》を想起させられると述べている。Guy Sacre, *La musique de Piano: Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*. Vol.J-Z, Paris: Robert Laffont, 2016. p.2339.

1.構成

ルーセルの《田舎風の曲》は全3曲（1.水辺での踊り、2.森の中の感傷的な道、3.祭りからの帰り道）で構成されている。小節数は、第1曲目から順に118、83、232となっており、第3曲目の規模がやや大きい構成となっている。

一方、セヴラックの《ラングドックにて》は、全5曲（1.祭りの農場をめざして、2.沼上にて、夕べ、3.草原での騎行、4.墓地の片隅、春、5.市の祭日、農場にて）で構成されている。小節数は、第1曲目から順に236、124、203、86、297となっており、こちらも終曲である第5曲が最も規模の大きな曲となっている。この《ラングドックにて》は、セヴラックのピアノ曲の中で最も印象主義的な性格が見られる「第2時代」を象徴とする作品であると同時に、第1時代の作品に色濃く現れているような、師ダンディからの影響下の形式的な縛りから解放されるきっかけとなった作品でもある。

作品の形式に関しては、《田舎風の曲》における第1曲と第2曲はA-B-Aの大まかな3部形式となっているが、第3曲においては、A-B-C-B-Aのシンメトリックな形式を採用している。その上で、場面を繋ぐ推移の部分では非常に独創的かつ自由な書法で書かれており、ラプソディーの性格が垣間見られる。一方、《ラングドックにて》については明確な3部形式を取るの第4曲のみで、両端の第1曲と第5曲は形式上ラプソディー的な傾向が強く、特に第1曲は様々な部分を繋ぎ合わせることによる多部分形式に近い。この2作品以前に書かれたそれぞれの作品（直前の作品では、《時は過ぎゆく》と《大地の歌》）は、作品の統一感をまず第一に考えられているという点などからダンディの影響がまだ顕著に感じられるが、この節で比較する2作品は、形式的な観点で言えば、共に、ダンディの好んだ循環形式から離れ、自由で即興的な書法（ラプソディー）を全面に出した最初の作品と言える。

2つの作品の構成における共通点として挙げられるのは、曲の中間部において、それまでの激しい動きと対照的に、テンポを落とした「休息」のような部分の挿入である。このような部分は《田舎風の曲》では第3曲（〈祭りからの帰り道〉）の中間部に17小節間挿入されている「Lent」において見られ、《ラングドックにて》では第1曲と第3曲に挿入されている「HALTE A LA FONTAINE」（泉での休息）、および第5曲の「AU LOIN SONNE L'ANGELUS DEL'AUBE」（遠くでアンジェラスの暁の鐘が鳴る）が、これに該当する。これらの部分はある種の共通した雰囲気をもっており、ゆっくりとしたテンポへの変化だけでなく、ひっそりとしたダイナミック、夢想的な趣きが感じられ、活動的な曲風とは対照的な素材を効果的に使用している。

このような箇所が見られる曲は組曲の中で相対的にテンポ設定の速い曲であり、《ラングドックにて》では全5曲のテンポ設定が急-緩-急-緩-急となっている中の「急」に該当する曲、そして《田舎風の曲》ではテンポの指示が最も速い第3曲に、このような部分が挿入されている。いずれもラプソディーの性格が強く表れている曲であり、形式的な共通点を併せ持つ。

2.書法

・テクスチュアおよび音域

《田舎風の曲》および《ラングドックにて》に見られる書法上の特徴として第一に挙げられるのは、様々な声部の「層」を積み上げる多層構造である。その層においては対比的な意味合いを持つ複数の音型をしばしば組み合わせている。ここでは例えば《田舎風の曲》第2曲〈森の中の感傷的な道〉の中間部（【譜 18】）において、左手のオクターブによる持続音が重厚に鳴り響く中、遠くで聴こえる「カッコウ」を彷彿とさせるような旋律が繰り返し現れる。さらに内声部では、メロディーとは独立した音がテヌートで明確に主張し、カッコウの旋律との音色の対比が感じられる。この内声部の音は右手の音域を飛び越えて演奏される。森の中に住む複数の種類の鳥の鳴き声が共鳴し、非常に幻想的な空間を演出している。

【譜 18】 ルーセル《田舎風の曲》¹⁵⁸第2曲〈森の中の感傷的な道〉第18-22小節

The musical score for 'Calmes' from 'Rustiques' by Albert Roussel is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, marked 'Calmes' and 'léger'. The second system shows the continuation, marked 'en animant peu à peu' and 'cresc.'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', and 'enlèvez la sourdine'. The piece is characterized by a multi-layered texture with a heavy, sustained bass line and a melodic line that occasionally jumps across octaves.

旋律と対比する独立した音の挿入は、セヴラックの《ラングドックにて》においても時折見られる。第2曲〈沼上にて、夕べ〉の（【譜 19】）は、展開部にて主題が転調して再登場する部分であるが、左手のテヌートが付けられた音が右手の音域を飛び越え、3回連続で主張する。薄暗く陰った旋律が支配する空間の中に、色彩感の異なる素材を対比的に組み合わせている。

¹⁵⁸ Albert Roussel, *Rustiques*, Paris: Durand, 1906. p.9.

【譜 19】 セヴラック 《ラングドックにて》 第2曲 〈沼上にて、夕べ〉 第 69-74 小節

第二に、密集した和音の連続を部分的に用いていることが共通点として挙げられる。このような共通点は、《田舎風の曲》第3曲〈祭りからの帰り道〉と、《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉において見られる。前者（【譜 20】）では、冒頭の疾走感溢れる主題（A）が、低音域のバスの上に演奏され、途中で2小節間の和音の連続を挟み、すぐに次の音型（B）が、素早く音域を上昇、下降させる形で現れる。AとBの間に挿入されている和音連打は、完全4度、増4度、減5度、完全5度が組み合わせられ、密集した音域で演奏される。この部分は、その前にある低音域-中音域で演奏されるA部分と、その後にある中音域-高音域で演奏されるB部分との音域を緩やかに調整する役割をもっていると同時に、動きの激しい两部分との音色的な対比の効果を狙っているように思われる。

【譜 20】 ルーセル 《田舎風の曲》 第3曲 〈祭りからの帰り道〉 第 1-9 小節

《ラングドックにて》では、和音の連続が第5曲〈市の祭日、農場にて〉によく見られ、使用頻度は前述の《田舎風の曲》第3曲〈祭りからの帰り道〉よりも高い。ここでの和音連打は、テクスチュアと音域の対比を狙っているものが多い。【譜21】では、比較的薄いテクスチュアが、4小節間かけて音域が上昇し、高音域で非常に輝かしい音色で演奏される和音連打によって、一気に響きに厚みが出ている。裏打ちのリズムが印象的な部分でもある。

【譜21】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第46-49小節

別の例として、以下の【譜22】が挙げられる。

【譜22】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第58-61小節

ここではユニゾンによる薄いテクスチュアと、密集した和音の連続を交互に登場させ、テクスチュアと音域の対比を明確に示している。

・拍子やリズム

拍子におけるルーセル、セヴラックの2つの作品の共通点として、5拍子を曲中で効果的に採用している曲が存在していることが挙げられる。具体的にはルーセルの《田舎風の曲》では第1曲、セヴラックの《ラングドックにて》では第1曲および第5曲が、これに該当する。ちなみに5拍子は、当時のスコラ・カントルム系の作曲家のピアノ作品には頻繁に見られる拍子であり、シャルル・ボルド¹⁵⁹の《5拍子によるカプリス》(1891)、《4つのリズム

¹⁵⁹ シャルル・ボルド (1863-1909) は、バスク地方の民謡収集を行ったことで知られており、現地の民俗的な踊りに見られる5拍子のリズムをふんだんに使用した《バスク組曲》op.6-フルー

カルな幻想曲》(1891)、V.ダンディの《旅の画集》op.33 (1889) の統一主題、I.アルベニス
 スの組曲《スペイン》op.165 (1890) より第6曲〈ソルツィーコ〉¹⁶⁰などが主な例として挙げ
 られる。

ルーセルの《田舎風の曲》第1曲〈水辺での踊り〉の冒頭(【譜23】)では、拍子記号を
 5/8とし、前半のA部分(26小節間)はこの拍子そのまま進む。小節の中の最初の3拍は8
 分音符を割り当て、続いて小節を点線で区切り、残り2拍を8分音符の代わりに3連符を割
 り当てている。小節を点線で区切る書法はC.ボルド《4つのリズムカルな幻想曲》(【譜24】)
 と同様であり、いずれも最初の3拍と、続く2拍を区切っている。〈水辺での踊り〉では、
 前半の3拍は、4度和音の連続(隣接する音と、跳躍のある音の組み合わせから成る)によ
 るやや大きめの波の動きを表現し、後半の2拍は、3連符にすることで、5拍子の輪郭がぼ
 かされているように思われる。さらに11小節目(【譜25】)からは、冒頭で提示されたリズム
 ムを左右の手それぞれに割り当て、このような特殊なリズム・パターンが強調されている。

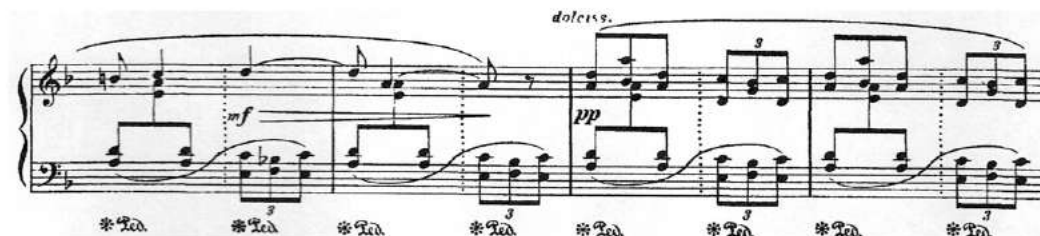
【譜23】ルーセル《田舎風の曲》第1曲〈水辺での踊り〉第1-4小節



【譜24】C.ボルド《4つのリズムカルな幻想曲》(1891) 第1曲 第1-4小節¹⁶¹



【譜25】ルーセル《田舎風の曲》第1曲〈水辺での踊り〉第9-12小節



トと弦楽三重奏のための- (1887) は、彼の代表作となっている。
¹⁶⁰ 「ソルツィーコ」とは、バスク地方を起源とする民族的な舞踊である。
¹⁶¹ Charles Bordes, *4 Fantaisies rythmiques*, Paris: Rouart-Lerolle, 1918. p.1.

一方セヴラックの場合では、第1曲〈祭りの農場をめざして〉の冒頭、第5曲〈市の祭日、農場にて〉の冒頭と終結において5拍子が使われている。まず第1曲の冒頭5小節間（【譜26】）は、5/4拍子で書かれている。休符から始まる左手のトレモロから曲が開始するが、ここでは弱音ペダルとともにダンパーペダルが引き延ばされ、遠くから聞こえる小川のざわめきのような朧気な音色で曲集の幕が開ける。右手は冒頭の3小節間は「cristallin」（輝かしく）の音色で軽快に始まるが、4小節目からは「sombre」（暗く）と記された、長く伸ばされた旋律により完全に拍子感はぼかされている。第5曲では最初の2小節間+アウフタクトの序奏のみ拍子記号を5/8とするが、すぐに3/8に変更されている（【譜27】）。冒頭には「Très librement」（とても自由に）と指示があり、5拍子という拍子感よりも、序奏の長いフレーズの響きを、ペダルとともに充満させることを狙っているように思われる。

【譜26】 セヴラック 《ラングドックにて》 第1曲 〈祭りの農場をめざして〉 第1-6小節

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is for the piece 'Presque animé' (144 measures), marked 'PIANO' and 'pp très fluo'. It features a treble clef with a melody and a bass clef with a tremolo accompaniment. The bottom staff is for 'Par le chemin du torrent' (208 measures), marked 'PIANO' and 'p sombre'. It also has a treble clef with a melody and a bass clef with a tremolo accompaniment. Both staves include dynamic markings and performance instructions.

【譜27】 セヴラック 《ラングドックにて》 第5曲 〈市の祭日、農場にて〉 第1-6小節

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is for the piece 'Expressif et lent', marked 'PIANO' and 'pp très fluo'. It features a treble clef with a melody and a bass clef with a tremolo accompaniment. The bottom staff is for the piece 'Animé' (66 measures), marked 'PIANO' and 'pp très articulé, léger et sautillant'. It also has a treble clef with a melody and a bass clef with a tremolo accompaniment. Both staves include dynamic markings and performance instructions.

このように、《ラングドックにて》における5拍子は明確な拍子感があるとは言えないが、書法上では均等な5拍子と言うことができ、引き延ばされる音符によって響きの余韻を残

すような書法となっている。一方、《田舎風の曲》における5拍子は、小節が3:2に分割されており、前半は明確なリズム感、後半は3連符の使用によって拍子が意図的に曖昧にされている。

ちなみに、拍子変更について着目してみると、《田舎風の曲》では全3曲とも、頻りに拍子を変えており、3拍子と4拍子を交互に登場させている点が特徴の一つである。【譜28】は第1曲〈水辺での踊り〉におけるA部分からB部分にかけての推移の部分であるが、3拍子による「Un peu retenu」（少し速度を緩めて）と、4拍子による「Beaucoup plus vite」（より速く）を2小節ごとに交替で用いている。前者はテヌートが付けられた旋律が鐘の音のような無機質な響きを醸し出すと同時に、音楽が一時的に立ち止まったかのような印象を受ける。後者は素早く鳴らされる分散和音により、水の揺らぎと躍動、そして自由さが感じられ、テンポと拍子そして異なる音楽的性格をもった素材を短時間で交替させている。

【譜28】ルーセル《田舎風の曲》第1曲〈水辺での踊り〉第26-36小節

別の例として、第1曲のB部分（【譜29】）では、冒頭には「Très léger et librement」（非常に軽く、自由に）と指示があり、この部分の主要な拍子は3/4となっている。ちなみに調性は基本的に口短調で進むが、第31小節の旋律の終止音（C#）が次の小節ではD♭の異名同音に読み替えられることによって変イ長調の性格が数小節間、顔を覗かせる。ここで拍子変更が現れており、途中で4/4による、「Pressez」（急速に）と指示された小節を挟んでいる。それまで伸びやかに歌われていた旋律は、4/4の部分ではGの同音連打により鋭く叩きつけるような機械的な音色に変化している。このように、短時間で頻りに拍子を変化させ、さらにテンポや音色にも変化を加えるような技法がこの作品のラプソディー的な要素となっている。

【譜 29】 ルーセル 《田舎風の曲》 第 1 曲 〈水辺での踊り〉 第 26-36 小節

一方、セヴラックの《ラングドックにて》では、全 5 曲中、頻繁に拍子変更を用いている曲は始めと終わりの第 1 曲と第 5 曲である。特に第 5 曲〈市の祭日、農場にて〉においては《田舎風の曲》と同様、3 拍子と 4 拍子の使い分けが顕著に見られるが、ルーセルのようなく小さな単位での拍子変更（1 小節または 2 小節単位）はあまり見られず、一定の間、同じ拍子で進むような書法となっている。また、拍子と拍子の境目では、拍子変更後に出てくる素材を予め提示することによって、非常に自然な繋ぎ方となっている。例えば【譜 30】では、3/8 から 4/8（遠くでアンジェラスの暁の鐘が鳴る）に進むが、その直前に前打音を伴うアンジェラスの鐘の音をさりげなく組み込むことによって、次の部分を予感させ、聴き手が拍子変更に対応できるように工夫されている。

【譜 30】 セヴラック 《ラングドックにて》 第 5 曲 〈市の祭日、農場にて〉 第 121-130 小節

次に、リズムについて言及する。ルーセルの《田舎風の曲》第 3 曲〈祭りからの帰り道〉に表れているリズム的特徴は、セヴラックの作品と多くの共通点を持っている。全体的に

リズムに重点が置かれた書法となっており、細かいリズムの組み合わせは、垂直的、水平的のどちらにおいても顕著に見られ、このような点において《ラングドックにて》における第3曲、第5曲と共通した雰囲気を持っている。

まず冒頭にて強く印象付けられる裏拍のリズム（【譜31】）は、《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉においても多用されており（【譜32】）、2つの曲に共通するリズム的特徴となっている。前者は同音連打によるシンコペーションの効果、後者は変化する和音を連続的に用いているという違いはあるが、両曲とも、テクスチュアにおける内声部にこのようなリズムが配されている。そして、〈祭りからの帰り道〉のB部分への移行部分である【譜33】では、左手の8分音符が2拍子を刻む中、右手は3連符と16分音符を交互に登場させ、対比的なリズムの面白さを出している。このようなリズムの特徴は《ラングドックにて》では特に第3曲〈草原での騎行〉において顕著に見られる（【譜34】）。

【譜31】 ルーセル《田舎風の曲》第5曲〈祭りからの帰り道〉第1-6小節

Très vif (♩ = 176)

【譜32】 セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第85-89小節

【譜33】 ルーセル《田舎風の曲》第3曲〈祭りからの帰り道〉第88-92小節

Au Mouvt

【譜34】セヴラック《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第74-81小節

また、リズムの扱いが、曲の構成上重要な意味を持っていることも共通点として挙げられる。〈祭りからの帰り道〉では、中間部において、【譜35】のように、途中の休息部分(Lent)に向かうために、テンポを徐々に落としていく箇所があるが、最低音域を起点として、2つのリズム(AB)が交替で登場し、かつ2回目のBは何度も多めに反復される。同じような例は、セヴラックの〈草原での騎行〉にも見られる。

【譜35】ルーセル《田舎風の曲》第3曲〈祭りからの帰り道〉第104-112小節

・装飾音

ルーセルのピアノ作品には、初期から晩年まで装飾音の使用が見られるが、例えばセヴラックの《ポンパドゥール夫人へのスタンス》のように、装飾音の使用数が際立っている曲は存在しない。また、セヴラックほど様々な種類の装飾音および、その音程や向きの変化はなく、1つのパターンの装飾音を連続して使用している例が多く見られる。なお、装飾音の種類では、短前打音、分散和音によるものが比較的多く使われている。分散和音によるものに

ついでに、3つの補助音から成るもの（スライド型）を好んで使用する傾向にあり、様々な効果を発揮しているように思われる。以下では、《田舎風の曲》以外にも範囲を拡げながら、ルーセルが使用している装飾音のうち、セヴラックの手法にも共通する代表的なものを4つ挙げておく。

①描写的性格

この種類の装飾音はセヴラック同様、水の描写を示したものが多く見られ、《田舎風の曲》第1曲〈水辺での踊り〉では、曲中に登場する逆モルデントの変形（【譜36】）および3つの補助音からなる装飾音（スライド型）（【譜37】）が、それに該当している。前者では、波の上昇幅が、装飾音があることによって前のフレーズよりもより強化されている。後者は高音域で鳴らされる水しぶきの効果が得られており、《ラングドックにて》第1曲での例（【譜38】）と同様に、右手の音域を越えて鳴らされている。

【譜36】ルーセル《田舎風の曲》第1曲〈水辺での踊り〉第17-18小節

【譜37】ルーセル《田舎風の曲》第1曲〈水辺での踊り〉第37-40小節

【譜38】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第94-96小節

【譜41】ルーセル《時は過ぎゆく》op.1 第3曲〈悲劇的な〉第4-8小節

【譜42】ルーセル《ソナチネ》op.16 第1楽章 第28-31小節

④メロディーの単調さを軽減するもの

これは、飾りとしての意味が強い装飾音であり、セヴラックの《ポンパドール夫人へのスタンス》では、メロディーの同音連打を、異なる向きの前打音を連続して用いることによって、その単調さを軽減することを可能にしている。

ルーセルの《組曲》op.14 第1曲【譜43】では、冒頭からある中声部のC#と、第9小節から新たに追加された上声部のC#はオクターブの関係となり、時間差で鳴らされる。両声部ともに同じC#が連続して鳴らされているが、上声部にのみ、短前打音(下行形短2度)が付されている。このことで、単純なメロディーの提示の中でも声部による違いを明白にしており、ここでは特に多層的なテクスチャの中で、その効果を発揮している。

【譜43】ルーセル《組曲》op.14 第1曲〈前奏曲〉第5-12小節

このように、ルーセルの装飾音は、セヴラックと比べてその数および種類は少なく限定されるものの、その効果においてはしばしばセヴラックがねらっている装飾音の効果と類似

するものが含まれており、2人の書法の共通性を示す興味深い要素の一つと言える。

・その他の書法上の特徴

ここでは調性の扱いについて触れておく。《田舎風の曲》全3曲における調性は、第1曲目から順番にニ短調、変イ長調、へ短調となっており、いずれもフラット系の調が採用されている¹⁶⁴。一方、《ラングドックにて》全5曲においても、第1曲目から順番に変イ長調、へ長調、へ短調、変ニ長調、嬰ト短調と、第5曲を除いて、すべてフラット系の調性（かつ3度関係での移り変わり）が採用されている¹⁶⁵。

基本的には2作品ともに調性感が明確に掴める書法となっているが、ルーセルでは第2曲〈森の中の感傷的な道〉、セヴラックでは第1曲〈祭りの農場をめざして〉の冒頭では、調性を意図的に不明瞭にするような書法が見られる。

まず〈森の中の感傷的な道〉（【譜44】）は変イ長調で書かれているが、冒頭にて右手で鳴らされるE♭のオクターブの音は、はっきりとした意志を持つ変ホ長調を想起させ、この音が2小節間保たれる間、さらに左手が奏でる和音はへ短調→変ニ長調の性格を主張することで複調性が感じられ、よって5小節目までは主調が何であるか予測できない書法となっている。

【譜44】 ルーセル《田舎風の曲》第2曲〈森の中の感傷的な道〉第1-6小節

一方〈祭りの農場をめざして〉の冒頭（p.186【譜26】参照）では、左手のD♭とE♭の往復から成るトレモロから曲が開始する。右手は主調であるA♭の音を含む和音から始まるが、左手の徐々に音域が拡大していくトレモロにより調性感がぼかされている。6小節目の「PAR LE CHEMIN DU TORRENT」（急な流れにそって）に入った瞬間、バスのA♭の音により調性感が明確に浮き彫りになる。このように、調性の扱いにおいては両作品共、冒頭にて調性の不明瞭な曲が存在していることが共通点として挙げられる。

¹⁶⁴ もっとも、《田舎風の曲》に続いて書かれた《組曲》op.14では、むしろシャープ系の調性が優位に立っている。

¹⁶⁵ 組曲におけるこのようなフラット系の調性への好みは、セヴラックの場合は主要三大作品をはじめ、《休暇の日々から》など、その他の組曲においても表れている。

なおルーセルの場合は、上に挙げた箇所のほか、曲中に無調的な傾向を持った部分もあり、特に第3曲〈祭りからの帰り道〉後半部分では、左右の手にまたがる16音符は不協和な響きを含みながら逆方向へと動き、明確な調性感を持たないパッセージは9小節間にわたって繰り返される（【譜45】）。

【譜45】ルーセル《田舎風の曲》第3曲〈祭りからの帰り道〉第170-179小節

このような大胆なアプローチは、ルーセルの作品の書法において重要な位置付けとなっており、2人の作曲家の調性に対する方向性の違いが見られる。

本節では、スコラ・カントルムでセヴラックと共通の師のもとで学んだルーセルと、セヴラックのピアノ作品の比較を、ほぼ同時期に書かれた2作品（ルーセル：《田舎風の曲》、セヴラック：《ラングドックにて》）を中心に行ってきた。

「1.構成」では、両作品ともに形式的にはダンディの厳格な循環形式から離れ、自由で即興的な書法（ラプソディー）を開拓した最初の作品であることや、組曲の中で相対的にテンポ設定が速い曲においては、ともに中間部分に休息を示唆する短い部分の挿入が見られ、軽快で活動的な曲風とのコントラストを明確に示している点において構成上の共通点が見られた。

「2.書法」のテクスチュアおよび音域に関しては、様々な声部の層を積み上げる多層構造において、旋律と対比する独立した音の挿入が共通点として見られた。また、密集した和音の連続が部分的に用いられることも同じく書法上の類似点として挙げられるが、その主な目的においては違いが見られ、特に顕著な例として取り上げたルーセルの《田舎風の曲》第3曲と《ラングドックにて》第5曲の例における前者では音域を緩やかに調整する役割、後者ではテクスチュアと音域の対比の目的で使用されていた。

拍子やリズムでは、ルーセルの《田舎風の曲》第1曲およびセヴラックの《ラングドックにて》第1曲、第5曲いずれも冒頭に使用されている5拍子について取り上げた。ルーセルの場合は、小節を3:2に区切り、前半は明確な拍子感を持つが、後半は3連符の使用により意図的に拍子感をぼかす書法が採用されていた。それに対してセヴラックの5拍子は、書法上は均等な5拍子であるが、引き延ばされる音符によって拍子感は不明瞭となっており、拍子感よりも、長いフレーズの感覚をペダルとともに充満させることが主な目的

であることが見て取れた。拍子変更においては、ルーセルの方がより多く用いており、拍子変更に伴って異なる音楽的性格の素材の挿入や、テンポの変更をより多く行っていた。セヴラックの場合はごく小さな単位での拍子変更はあまり見られず、拍子変更をする際には予め拍子変更後に出てくる素材を提示することによって、より滑らかな場面転換を促す書法が随所に見られた。リズムに関しては、両作品ともに垂直的、水平的のどちらにおいても細かいリズムの組み合わせが多く確認できた。特にテクスチュアにおける内声部において、裏拍のリズムをはじめとする対比的なリズムの面白さが効果的にねらわれていた。

装飾音では、全体的にセヴラックのほうが多く使用しており、ルーセルはより限定的な使用に留まる傾向にあった。その中でも、セヴラックの装飾音の主な効果の一つである「描写的性格」を持ったものや「不協和な響きに関するもの」がしばしば登場し、前者では《田舎風の曲》第1曲で鳴らされる高音域で右手の音域を越えて鳴らされる水しぶきの効果を狙ったものが特徴的であるが、これと類似する手法が《ラングドックにて》第1曲にも見られた。後者の「不協和な響きに関するもの」については、セヴラックの前打音の特徴の一つである「不協和な響きの跳躍」に見られる手法に近いものがルーセルの作品にも度々登場しており、ルーセルの場合はセヴラックおよびアルベニスにも共通する調性の扱いの特徴である「調号の変化を伴わない一時的な転調」が行われている場面において、より多く確認できた。

その他の書法上の特徴では、冒頭にて調性感が不明瞭な曲（ルーセル：《田舎風の曲》第2曲、セヴラック：《ラングドックにて》第1曲）が存在していることが共通点として挙げられるほか、ルーセルの場合は曲中で無調的な傾向を持つ部分の存在が、書法上重要な要素となっており、2人の書法の相違点を示していることが見て取れた。

第3節 C.ドビュッシーとの比較

序で触れたように、ミシェル・シオンは、20世紀初頭における本質的に印象主義的な作曲家として、ドビュッシーと並べてただ一人、セヴラックの名を挙げている。またジャンケレヴィッチは、セヴラックの《陽光のもとで水浴する女たち》やドビュッシーの交響詩《海》などを例に挙げ、19世紀の印象主義絵画の特権的な対象であった広大な空や海を描写の対象とするこれらの作品の、外界と客観主義の存在について指摘しているほか、特にセヴラックのことを「地中海の青空を描く印象主義者」と形容している¹⁶⁶。フランス近代音楽史におけるこの二人の評価や知名度には圧倒的な差があるが、当時兩人の間には直接の交流もあり、また互いに認め合う関係でもあった。セヴラックがドビュッシーに自身の《ラングドックにて》の出版譜を送り、ドビュッシーが「良い香りのする音楽」という賞賛の辞を添えた礼状を返したエピソード¹⁶⁷はよく知られている。2年後の1907年に書いたスコラ・カントルムの卒業論文では、地域主義の重要性を主張する立場から、中央集権的なパリの音楽動向に対する批判として、和声に重点を置くドビュッシー的な音楽についても「上品な聴衆を喜ばせるため」だけの「垂直音楽」と批判したセヴラックではあるが、それにも拘らず、彼にとって「ドビュッシーはお気に入りの作曲家であり続け、晩年にセレの教会においてオルガンで即興演奏をしながら、ドビュッシーの曲想をパラフレーズすることを楽しんだ」¹⁶⁸というエピソードからは、ドビュッシーに対するセヴラックの敬愛が伝わってくる。また作曲技法の観点からは、これまでにセヴラックにおけるドビュッシーからの影響¹⁶⁹が指摘されると同時に、ドビュッシー作品へのセヴラックからの影響に関する指摘¹⁷⁰もなされている。

ピアノ曲に焦点を当てるならば、実際、一般にドビュッシーが印象主義的なピアノ技法を確立したとされる《版画》(1903)以降の作品と、セヴラックのピアノ作品は、いくつかの音楽的特徴を共有しているように思われる。

以下では、セヴラックの作品とドビュッシーの《前奏曲集》を比較しながら、和声や響き、リズム、テクスチュア、装飾音の各観点から、2人の作曲家の関連性や共通点、また同時に相違点について考察していくこととする。

¹⁶⁶ ジャンケレヴィッチ、前掲書、pp.228-231.

¹⁶⁷ 椎名亮輔『デオダ・ド・セヴラック——南仏の風、郷愁の音画』アルテスパブリッシング、2011. p.75.

¹⁶⁸ Pierre Guillot, *Déodat de Séverac: Musicien français*. Paris: L'Harmattan, 2010. p.118.

¹⁶⁹ 例えば、《黄昏のニンフ》(管弦楽と舞台裏女声合唱のための音楽的絵画)(1901~1902)における印象主義的および象徴主義的な側面と、ドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》(1894)および《夜想曲》(1897~99)の第3曲〈シレーヌ〉との関連性が指摘されている。椎名、前掲書、p.10.

¹⁷⁰ 《前奏曲集》第1集(1909~1910)、第2集(1910~1913)や《12の練習曲》(1913~1915)における音楽表現(平行進行、不協和音のクラスター、5音音階、旋法的な旋律、繊細なグリッサンド)を、《ラングドックにて》(1903~1904)からの影響とするもの。Elaine Brody, "The Piano Works of Déodat de Séverac: A Stylistic Analysis." Ph.D. Dissertation. University of New York, 1964. p.149.

・和声や響き

ブロディも指摘している、両作曲家に共通する平行和音の連結や東洋風の5音音階といった印象主義的な響きは、ドビュッシーでは1903年以降の《版画》(1903)、《映像》第1集、第2集(1905、1907)、《前奏曲集》第1集、第2集(1909~1910、1910~1913)に顕著であり、セヴラックでは特に第2時代(1900年頃~1911年頃)の《ラングドックにて》(1903~1904)、《陽光のもとで水浴する女たち》(1908)、また《水の精と不謹慎な牧神》(1908~1919)の3曲において際立って多用されている。また、付加6度の響きについても、2人の作曲家がともに好んで使用した響きとして既に指摘されている。中でもドビュッシーの《前奏曲集》I-5¹⁷¹〈アナカプリの丘〉と、セヴラックの《陽光のもとで水浴する女たち》は、どちらも地中海(前者はナポリ、後者はバニユルス海岸)の照りつける太陽をイメージさせる共通した響きを持っているが、和声的な観点から見ると、付加6度¹⁷²がその共通性に貢献していると言えるだろう。

以下においては、これらの要素以外で注目される類似点や共通性について3点取り上げ、触れることとする。

①技巧的なパッセージにおける多声部的な響き

《前奏曲集》I-5〈アナカプリの丘〉の終結部における水しぶきの輝きを感じさせるパッセージ(【譜46】)は、セヴラックの《陽光のもとで水浴する女たち》の終結部(【譜47】)に非常に良く似ている。高音に向かって勢いよく上昇する技巧的な音型が特徴的であるが、どちらもバスを2分音符で保ち、かつ符尾を独立させている。ここではバスの音と、素早く上昇する音型をよく聴き、コントロールしながら演奏することが求められ、演奏者の和声的な色彩感も同時に試される箇所である。それ以外にもこの2つの曲には共通点があり、オクターブと三連符を組み合わせた音型も注目し値する。【譜48】ではオクターブの旋律の符尾を分け、テヌートの指示を加えることで、各声部の役割とタッチの明確化が行われている。【譜49】では、【譜48】と同じようにオクターブの旋律の声部を独立させているが、更に旋律の上声部を独立させた符尾として記譜し、同じ旋律の中でのタッチの微妙な違いを示している。

【譜46】ドビュッシー《前奏曲集》I-5〈アナカプリの丘〉第94-96小節

¹⁷¹ 第1集第5曲。以降、同様に表記する。

¹⁷² 〈アナカプリの丘〉では第43小節でアルペジオの連結により鳴らされるロ長調のトニックの響きに添えられる右手のG#の音、《陽光のもとで水浴する女たち》では第64小節の変イ長調のトニックの上で、伴奏がさり気なく添えるFの音。

【譜47】セヴラック《陽光のもとで水浴する女たち》第139-140小節

【譜48】ドビュッシー《前奏曲集》I-5〈アナカプリの丘〉第38-43小節

【譜49】セヴラック《陽光のもとで水浴する女たち》第83-85小節

② 2種類の鐘

ギヨーは、《ラングドックにて》第4曲〈墓地の片隅、春〉の冒頭（【譜50】）におけるリズムはおそらくドビュッシーの《前奏曲集》I-7〈雪の上の足跡〉の冒頭（【譜51】）にインスピレーションを与え、どちらも2種類の鐘による弔いの鐘を想起させると述べている¹⁷³。その上でこの2つを比較してみると、いずれの作品も独立した声部として書かれ、2度音程の響きが鳴らされる点が共通している（〈雪の上の足跡〉は3度音程との組み合わせ）。しかし、それが意図するものは異なっており、どちらも同じ音から派生する鐘であるものの、〈雪の上の足跡〉では2つの声部の音価が常に保たれ、2つの鐘が<>指示とともに共鳴している。一方〈墓地の片隅、春〉では、上声部に配置された鐘が一瞬かすめるような効果が狙われており、下声部の鐘の響きが残されている。

¹⁷³ Guillot, 前掲書、p.158.

【譜 50】ドビュッシー 《前奏曲集》 I-7 〈雪の上の足跡〉 第 1-3 小節

(悲しげに、遅く)
Triste et lent (♩=44)

pp *p* *expressif et douloureux* (表情豊かに、痛ましく)
più pp
u.c.
 Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé (このリズムは悲しく冷たい風景のような響きで)

【譜 51】セヴラック 《ラングドックにて》 第 4 曲 〈墓地の片隅、春〉 第 1-3 小節

Lent. (48=♩)

pp *PP* *expressif et un peu suppliant.*
 (sourdine) fzd. * fzd. * fzd. entre chaque note

③終結部における響きの段階付け

《前奏曲集》I-4 〈音とかおりは夕暮の大気に漂う〉では、その終結部の響きの追求においてセヴラックとの共通点が見て取れる。最後の4小節において、ドビュッシーは2つの具体的な表現の指示を書いている。1つ目は「comme une lointaine sonnerie de Cors」(遠くから聞こえるホルンのように)、2つ目は「Encore plus lointain et plus retenu」(もっと遠くに、控えめに)と書かれているが、この2つの指示に共通する「lointain」(遠くに)という指示は、セヴラックが特に好んだ言葉であり、主に終結部において、彼の第1時代の作品から見られる表現の指示である。〈音とかおりは夕暮の大気に漂う〉の最後の4小節では同じパッセージが繰り返されるが、1回目の僅かに波打つパッセージでは、<>の指示とともに、その上昇幅が少し強調されるが、最後の小節では敢えて<>が外されている。*pp*の音量は変わらないものの、「lointain」(遠くに)の指示の微妙なニュアンスの違いと、該当箇所での強弱記号に変化を加えることによって、*pp*の中での響きの段階付けを行っていると言える。一方、セヴラックの作品における「lointain」(遠くに)の指示においては、音量の指示そのものに段階付けを行っている例が早くから見られる。例えば第1時代の主要作品である《大地の歌》〈終曲〉(婚礼の日)がその代表例である。繰り返し記号付きのコデッタでは、その開始地点において「très lointain」(とても遠くから)および「Cloches au loin」(彼方の鐘)という2つの記述がある。この時点の音量は*p*である。繰り返し後、「2回目は*pp*で」という指示にあるように音量に変化を付けており、ついには*ppp*と「éteint」(ぼんやりと)の2つの指示とともに、消えてなくなるように曲が終わる。

その他に、ここではテンポの変化(2回目では最後まで大幅にラレントドしつつ)も求められている。このように、意図する効果には少し違いがあるものの、終結部における遠くから聞こえる音の描写と、細かい響きの段階付けにおいて共通した特徴を持っている。

・リズム

ドビュッシーの《前奏曲集》に現れているリズム的特徴と、セヴラックのリズムの傾向を検討した結果、大きく次の4つの共通点が見られた。

① リズム・パターンにおける半音の不協和的な響き

《前奏曲集》I-3〈野を渡る風〉(【譜52】)は、《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉(【譜53】)に現れるいくつかのリズム的特徴を共有している。両曲とも、継続的に鳴らされるリズムに重点が置かれた書法となっている。2つの曲に共通した雰囲気である軽やかさ溢れるリズムは、そのパターンにおいては冒頭の形がその基本形であるが、〈草原での騎行〉の方がより多くのリズム・パターンを用いている。〈野を渡る風〉は、6連符が一つの単位として書かれ、左右の手に分割されている。ここでは、左手で演奏される主要音のB♭に右手のC♭の響きが触れることによって半音のさり気ない不協和な響きが完成しているほか、左手の8分音符および右手の16分音符におけるスタッカートとスラーの違いを明確化し、同じリズムの中でも、2つの質感の違いを出している。一方《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉の冒頭のリズム・パターンも、同じく半音の響きを軸とする。ここでは5小節目までは各音符にスタッカートが配されているが、6小節目以降は左手のみスタッカートの指示に切り替わり、かつ半音以外の動きのときにはスラーおよびアクセントを用い、意外性のある響きの印象をより強くする。

【譜52】ドビュッシー《前奏曲集》I-3〈野を渡る風〉第1-2小節

Animé (♩=126)
aussi légèrement que possible (さらに出来る限り軽く)

pp

u.c.

【譜53】セヴラック《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第1-9小節

Très vif et avec une extrême légèreté. (144 = ♩)

PIANO. pp

sordiae.

cres. cendo. sfz poco

② 2つのリズム・パターンの交替と、それに付随する対比的な指示

次に、両曲ともに、2つのリズム・パターンの交替を効果的に用いている。〈野を渡る風〉の49-52小節（【譜54】）では、高音から下降する重音の連続（リズムA）と、冒頭で出てきた基本形（リズムB）の2つの異なるリズム・パターンを切れ目なく切り替えている。ここでは *pp* の中でも $>$ に向かっていくリズムAと、 $<$ に向かうリズムBの表情の違いを意識して演奏しなければならない。また、短い時間での減速と加速を用いることによって、それぞれのリズムの性格の違いを効果的に示している。一方〈草原での騎行〉にも、リズム・パターンの交替は非常に重要な要素として扱われている。94-101小節（【譜55】）において、3連符のリズムと、対比的な8分音符のリズムが効果的に扱われている。先行する3連符のリズムは、ペダルとともに豊かな響きで演奏され、続く8分音符のリズムは、ペダルは入れず、比較的乾いた音が要求されている。

【譜54】ドビュッシー《前奏曲集》I-3 〈野を渡る風〉第49-52小節

【譜55】セヴラック《ラングドックにて》第3曲〈草原での騎行〉第92-101小節

② 装飾的なリズム・パターンの交替

2つのリズム・パターンの交替の例として、別のパターンも提示しておきたい。《前奏曲集》II-4 〈妖精はよい踊り子〉（【譜56】）では、装飾的な2つのリズムの対比を用いている。

先行するリズム A は、複モルデントの性格を持ち、低音域から音域、音量ともに上昇する。ペダルは1小節間引き延ばされ、ややぼやけた音が要求されている。続く分散和音によるリズム B に対して *pp* のひっそりとした音量で、かつ軽やかさが求められ、ペダルは1拍ごとに浅く踏む。このような装飾的なリズムの対比は、《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉（【譜57】）を想起させられる。この曲では最初の約40小節分は右手、左手のどちらかにトレモロもしくは分散和音が用いられ、常に動き続けている。先行する分散和音によるリズムは音域、音量ともにゆっくり時間をかけて上昇し、かつリズムカルな表情を出して演奏される。続くトリルによるリズムは、冒頭に示された左手の音型を右手に変え、登場させている。ここでは二重線によるはっきりとした区別、テンポの緩み、強弱の変化(*p*)、および「*expressif*」（表情豊かに）の指示の、4つの要素が出現し、先行するリズムとは異なる性格を明確に示している。なお、両曲ともに、このような装飾的な音型は通常の音符で書かれている。

【譜56】ドビュッシー《前奏曲集》II-4〈妖精はよい踊り子〉第17-19小節

【譜57】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第20-26小節

④ 3度音程、4度音程を行き来するリズム・パターン

《前奏曲集》I-5〈アナカプリの丘〉では、3度音程を行き来するコミカルなリズム・パターン（【譜58】）を用いている。音域の幅は狭く、6度以内に収まっている。似たようなリズムが《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉（【譜59】）においても見られ、狭い音程を行き来するリズムが特徴的であるが、セヴラックここでは3度音程のリズム（右手）と4度音程のリズム（左手）を組み合わせ、より複雑さを出している。

【譜58】ドビュッシー《前奏曲集》I-5〈アナカプリの丘〉第16-22小節

【譜59】セヴラック《ラングドックにて》第5曲〈市の祭日、農場にて〉第35-37小節

なお、両曲ともにリズムのまとまりごとに<>を配しており、大きなリズムの単位を意識して演奏しなければならない。

・テクスチュア

テクスチュアにおいては、まず《前奏曲集》第2集（1910～1913）の全ての曲が三段譜で書かれており¹⁷⁴、より多層的な響きを追求していく姿勢が窺える。ドビュッシーにおける三段譜の使用は、1903年の小品《スケッチブックから》が最初であると思われるが、様々な試みが顕著に現れているのは、《前奏曲集》第2集である。例えばII-7〈月光のふりそそぐテラス〉（【譜60】）では、5オクターブ以上の広い音域が使われ、4つの声部で書かれている。両端の2つの声部と、内側の2つの声部がそれぞれ同じ動きをする中で、重音を各音

¹⁷⁴ 第1集では三段譜は使用されていない。

域に配置し、非常に重厚な響きを出している。セヴラックにおけるこのような多層構造は、第1時代の《大地の歌》第1曲〈耕作〉が代表例である（【譜61】）。この部分では、広い音域で取られた両端の声部が同時に鳴らされ、内側の2つの声部にオクターブの音型を密集させることで複雑な層を生み出している。その他、ドビュッシーとセヴラックの三段譜における共通点として挙げられるのは、複数の声部に持続音を組み合わせる手法をしばしば用いている点である。《前奏曲集》II-10〈カノープ〉（【譜62】）のように、2つの声部に配置された持続音が小節線を越えて長く引き延ばされ、上声部がレチタティーヴォ的に歌われるような書法は、セヴラックの初期に書かれたピアノ・ソナタを彷彿とさせる（【譜63】）。

【譜60】 ドビュッシー 《前奏曲集》II-7 〈月光のふりそそぐテラス〉 第25-27小節

Mouv^t du début (冒頭のテンポ)

pp subito

p

u.c.

【譜61】 セヴラック 《大地の歌》第1曲〈耕作〉 第34-35小節

A tempo. I^o

p

Sourdine.

*ced.

【譜62】 ドビュッシー 《前奏曲集》II-10 〈カノープ〉 第30-33小節

Plus lent (より遅く)

Très lent (大変遅く)

très doux et très expressif
(大変静かに、そして大変表情豊かに)

encore plus doux
(もっと静かに)

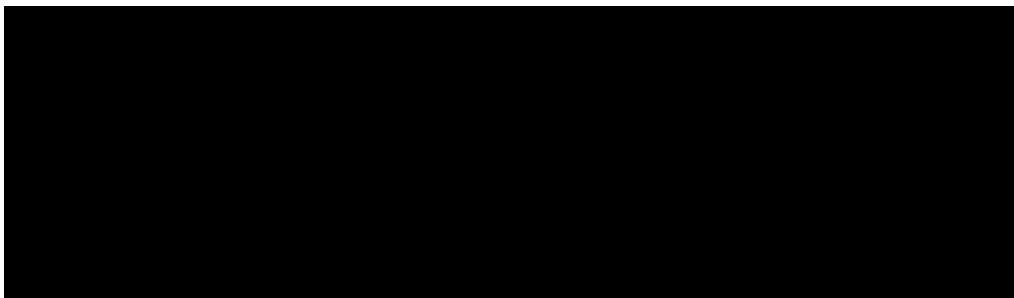
pp

più pp

u.c.

(...Canope)

【譜 63】 セヴラック 《ソナタ》 第 98-100 小節



なお、ドビュッシーの《前奏曲集》におけるテクスチュアにおいては、セヴラックのピアノ作品だけでなく、歌曲の伴奏に非常によく似た特性を持ったパターンも見られる。《前奏曲集》I-4 〈音とかおりは夕暮れの大気に漂う〉（【譜 64】）では、オクターブによる旋律が跳躍し、その間を埋めるように上行形の分散和音が駆け上がる。その分散和音には、半音の音程を含むミステリアスな響きが漂うが、この部分はセヴラックの歌曲《Le ciel est pardessus le toit…》（空は屋根の上で）（1901）の冒頭における教会の鐘の音色が、物悲しく大気に漂う中、孤独の感情が胸に突き刺さるような印象とどこか重なり合うものがある（【譜 65】）。両曲ともに、演奏の際には、心の動揺と大気の振動の表現が重要な課題となる¹⁷⁵。

【譜 64】 ドビュッシー 《前奏曲集》 I-4 〈音とかおりは夕暮れの大気に漂う〉 第 39-45 小節

¹⁷⁵ ちなみに、〈音とかおりは夕暮れの大気に漂う〉は、シャルル・ボードレールの詩『夕べの調べ』（Harmonie du soir）を題材として書かれているが、ドビュッシーは1889年に自身の歌曲《ボードレールの5つの詩》（Cinq Poèmes de Baudelaire）の第2曲として作曲している。

【譜 65】セヴラック 《空は屋根の上で》¹⁷⁶ (1901) 第 1-5 小節



・装飾音

装飾音（装飾的音型も含む）に関しては、セヴラックが好んで使用するパターンがドビュッシーの《前奏曲集》にもしばしば登場している。まず、アルペジオを用いた装飾的な音型を2人とも多く用いていることが特徴として挙げられる。このような装飾音は、ショパンが自身のノクターンにおいて深く追求した分野として知られ、アルペジオによる装飾音が主要音に向かって緩やかに曲線形を描くタイプのものが代表的である。これらの中には前打音の役割として、旋律の冒頭に置かれるもの¹⁷⁷や、跳躍する旋律と旋律をより滑らかに表現するためのもの¹⁷⁸などがある。また、アルペジオを用いた装飾音の中には前打音やターンを組み合わせた複合的なものもあり、いずれもショパンの華麗なピアノを象徴する要素となっている。

セヴラックとドビュッシーのアルペジオ的な装飾音は、セヴラックの場合第1時代の《ソナタ》変ロ短調(1899)から、ドビュッシーの場合は1890年に作曲された《夜想曲》から見られ、共に作曲区分における初期からこのような装飾音を使っている。その書法は複合的要素を持っているものは少なく、多くは一直線の性格を持ったアルペジオで、旋律から旋律へと繋ぐための音域を調整する役割を担っている。このような装飾音の多くは水の動き、光の反射などの描写的意図を持ったものが多い。また、奏法的な観点から言えば両手で演奏されるものが比較的多い（【譜 66】【譜 67】）。

【譜 66】《前奏曲集》 I-2 〈帆〉 第 42-43 小節



¹⁷⁶ Déodat de Séverac. *Mélodies et chansons pour chant & piano*, Paris: Salabert, 1994. p.70.

¹⁷⁷ 例えば、ノクターン第2番 op. 9-2、第12-13小節。

¹⁷⁸ 例えば、ノクターン第8番 op. 27-2、第60-62小節。

【譜 67】《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉第128-129小節

また、両作曲家ともに、アルペジオの装飾音をタイで繋げ、後続の長い音価にかけ、長く引き延ばす手法も多く見られる。これはショパンの《ノクターン》op.62-1の冒頭に類似するもので、ドビュッシーの《前奏曲集》II-1〈霧〉、セヴラックの《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉のそれぞれ終結部がその例として挙げられるが、そこでは分散和音による装飾音を、下から積み上げるように鳴らし、多層的な響きを生み出している。

なお、アルペジオにおける長い音価との関連性は、セヴラックのほうがより強く、【譜 68】のように多層的な効果を得ているものが目立つ。対してドビュッシーのアルペジオは、装飾音として、リズムの面白さや対比効果をねらったものが比較的多い。その中には後続のリズミカルな旋律に勢いをつけるもの（【譜 69】）、装飾音の滑らかな音型と、コミカルな旋律のリズミック対比を明確に示すもの（【譜 70】）がより多く登場している。対比の意味で配されている違う例として、【譜 71】ではスライドとアルペジオの2種類の装飾音を対比させ、そのアーティキュレーション、強弱、音域に変化をつけることでリズムの面白さを引き出している。

【譜 68】セヴラック《ラングドックにて》第1曲〈祭りの農場をめざして〉

第234-236小節

【譜 69】ドビュッシー《前奏曲集》II-11〈パックの踊り〉第7-9小節

【譜 70】ドビュッシー《前奏曲集》II-8 〈オンディーヌ〉 第 11-12 小節

【譜 71】ドビュッシー《前奏曲集》I-7 〈西風の見たもの〉 第 56 小節

なお、アルペジオ的な装飾に関して、通常の音符で記譜されている場合と小さい音符で（装飾音として）書かれている場合があるが、その使い分けに関しては筆者の所感ではセヴラックはあまり厳密ではなく、曲の中で同じような性格を持った同じような装飾音の場合でも、記譜法が統一されていない例がある。その点ドビュッシーに関しては厳密であり、同じような装飾の音型が複数回登場する場合、必ず記譜法を統一している。

次に、短前打音について言及する。《前奏曲集》第 1 集および第 2 集（全 24 曲）、セヴラックの主要三大作品（《大地の歌》、《ラングドックにて》、《セルダーニャ》）に見られる短前打音のうち、総数が 10 以上のものを【表 13】【表 14】下の表に示した。

【表 13】《前奏曲集》における短前打音の種類（降順）

分類 I (装飾音の向き)	分類 II (音程)	総数
上行形	短 2 度	33
下行形	短 2 度	20
下行形	長 2 度	16
重音		12
下行形	5 度	11
タイ		11

上行形の総数：37 下行形の総数：53 その他（重音、タイ等）：33

【表 14】セヴラックの主要三大作品における短前打音の種類（降順）

分類Ⅰ (装飾音の向き)	分類Ⅱ (音程)	総数
下行形	長2度	73
上行形	長2度	60
上行形	4度	54
上行形	短2度	41
上行形	オクターブ	32
タイ		27
重音		27
上行形	5度	26
下行形	短2度	23
上行形	3度	21
下行形	3度	15

上行形の総数：239 下行形の総数：126 その他（重音、タイ等）：61

分類Ⅰ（装飾音の向き）の観点では、《前奏曲集》（第1集：1909～1910、第2集：1910～1913）に見られる短前打音123箇所のうち、上行形は37、下行形は53、その他（タイ、重音）は33であり、下行形を多く使用している。このことで、一般的な短前打音のルール（下行形）をどちらかと言えば好んでいることが見て取れるが、上行形も一定の割合で使用している。ちなみにセヴラックは、主要三大作品のうち、最初の《大地の歌》（1899～1900）では上行形が圧倒的に優勢だが、時代が進むにつれて下行形を多く取り入れるようになり、第3時代の《セルダーニャ》（1908～1911）では下行形の方が完全に優勢となっている。

分類Ⅱ（音程）の観点では、両作曲家共に2度音程の装飾音を最も多く使用している。その中でドビュッシーは短2度、セヴラックは長2度を好んでいることが上の表からも確認できる。また、セヴラックはドビュッシーよりも3度音程以上の跳躍する音程をより多く用いている。さらにセヴラックの場合広い音程の前打音の組み合わせの豊富さがしばしば感じられる。【譜72】では、主要音を変えない代わりに短い期間で複数の音程の短前打音を配し、前打音自体の色彩の変化をつけている¹⁷⁹。

¹⁷⁹ ここでの前打音により、馬の足取りと跳躍の高さを効果的に表現することを可能にしている。

【譜 72】セヴラック 《ラングドックにて》 第3曲 〈草原での騎行〉 第 66-73 小節

その他、広い音域の前打音では《ラングドックにて》において多用している4度音程の短前打音は、ドビュッシーの《前奏曲集》には一度も登場していないことは興味深い。その上で、それぞれの作曲家の特徴的な短前打音についていくつか触れておく。

・持続音の上で、不協和な響きを鳴らす短前打音[4度音程] (セヴラック) 【譜 73】 【譜 74】

【譜 73】では、左手の D \flat の音が持続音として、複数の小節に渡って長時間鳴らされる。この音はペダルによって引き延ばしながら無機質な鐘の響きを再現するが、その上に C の前打音が軽く触れるように打鍵されることによって、動きが生まれると同時に不協和な響きが出来上がっている。【譜 74】では、右手の F \sharp と、左手の E が持続音として、アンジェラスの鐘の密集した響きを創り出しているが、その上に A \sharp の前打音が鳴らされることによって、やや不協和な響きとなっている。この2つの例のような前打音はセヴラックによく見られる前打音の技法であり、鳴り響く鐘の音が、複雑に組み合わせられ、大気とともに揺れ動きながら耳に届いてくるような効果を感じ取ることができる。

【譜 73】セヴラック 《ラングドックにて》 第4曲 〈墓地の片隅、春〉 第 7-8 小節

flexible, les deux premiers temps de chaque mesure légèrement pressés, les notes du chant, au contraire,

harmonique, avec une sonorité toujours doucement profonde, tout le reste de l'accompagnement

【譜 74】セヴラック 《ラングドックにて》 第 5 曲 〈市の祭日、農場にて〉 第 126-130 小節

Un peu moins animé. (7/8 = ♩)
 AU LOIN SONNE L'ANGELUS DE L'AUBE.

・異なる向きの装飾音を同時に配置[2度音程] (ドビュッシー)

この技法は、ドビュッシーのユーモア溢れる装飾音の代表的な例である。【譜 75】では左右に同じ和音が配置されているが、右に上行形、左に下行形の短前打音を同時に鳴らしている。ここでは主要音とは短2度の関係にあり、同時に鳴らされる前打音の滑らかな流動性と、音との戯れが面白い。また右手はその後、1オクターブ上げて同じ和音を演奏し、左手は低音に向かってバスが下降しているが、前述の装飾音の左右それぞれの方向を変えることによって、音楽のエネルギーの方向がより顕著に感じられるようになっている。ちなみにドビュッシーは短前打音以外にも、異なる向きの装飾音を同時に配置することを好んでいる。【譜 76】はスライド、【譜 77】はアルペジオの装飾音の同時配置である。これらの異なる向きの装飾音を同時に配置する手法は、セヴラックの一部の曲にも、数は少ないがその使用例が見られ、例えば《夾竹桃の下で》では異なる向きのスライドが同時配置された箇所がある。

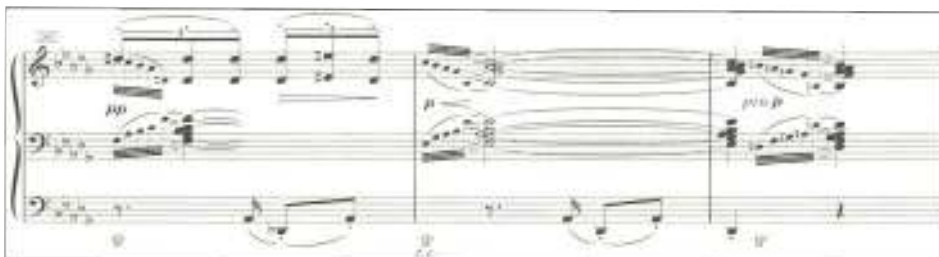
【譜 75】ドビュッシー 《前奏曲集》 I-11 〈パックの踊り〉 第 47-55 小節

Cédez - - - - - // au Mouv'

【譜 76】ドビュッシー 《前奏曲集》 II-3 〈ヴィーノの門〉 第 53-56 小節

(しとやかに)
 gracieux

【譜 77】ドビュッシー 《前奏曲集》 II-3 〈ヴィーノの門〉 第 26-28 小節



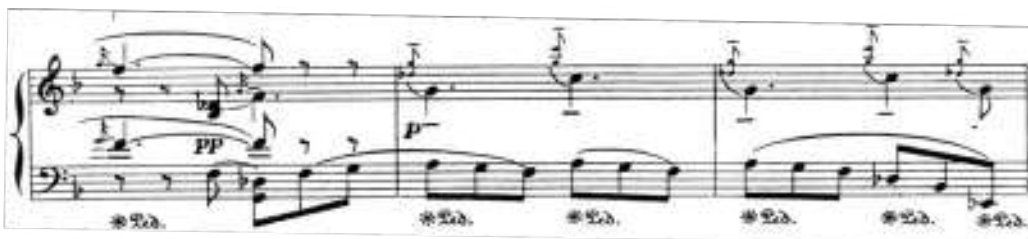
・重音による短前打音

このタイプの装飾音は、両作曲家ともに一定数使用している。その書法はフレーズの頭、途中、終わりなど、様々なパターンが見られる。特に《前奏曲集》II-10 〈カノープ〉（【譜 78】）と《ラングドックにて》第2曲 〈沼上にて、夕べ〉（【譜 79】）に見られる複数の音程を組み合わせた重音は、ある種の類似した響きを感じさせる。どちらも増4度と完全5度音程の短前打音を交互に配している。

【譜 78】ドビュッシー 《前奏曲集》 II-10 〈カノープ〉 第 16-19 小節



【譜 79】セヴラック 《ラングドックにて》 第2曲 〈沼上にて、夕べ〉 第 19-21 小節

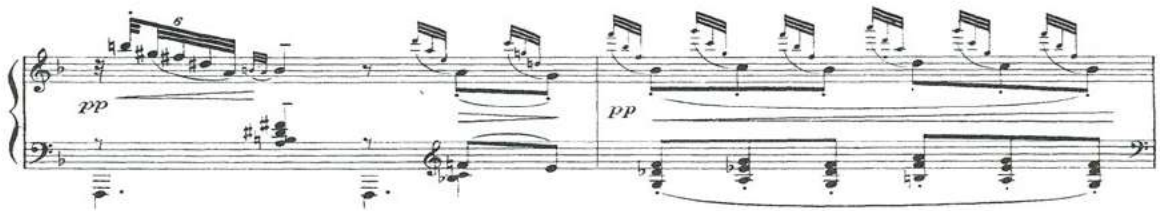


なお、〈カノープ〉では2度関係にある前打音と主要音を滑らせるように演奏するが、前打音がスラーで繋がれており装飾音同士の関連性をやや強調した奏法が求められている。〈沼上にて、夕べ〉では前打音と主要音がスラーで繋がれ、さらにテヌートが付されている。

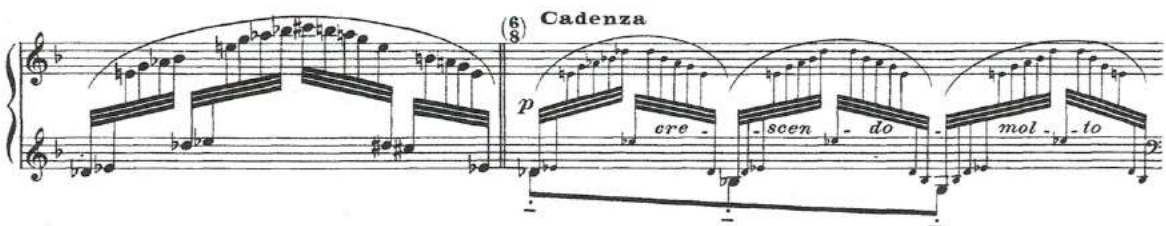
こちらは前打音と旋律が深く関連づけられ、跳躍する響きの中でもタッチの質感を保たなければならない。

最後に、ドビュッシーが装飾音の使用に特化して書いた《12の練習曲集》第8曲〈アグレマンのための〉について触れておきたい。この曲には装飾音の様々な手法が見られるが、その効果においては、セヴラックの装飾音の効果の一つである「メロディーの強調」および「メロディーの一部を成すもの」が多く見られる。【譜80】は前者に該当し、最高音域から主要音までの音程関係が10度以上の比較的広い音域の移動を伴う。また、アルペジオ的な装飾音に関して、この曲では短2度のクロマティックな要素の組み合わせが頻繁に見られる。【譜81】では、長2度-短2度-3度の音程関係で上行および下行する。2度音程と3度音程が組み合わされたアルペジオの装飾音はセヴラックもしばしば用いているが、このような場合短2度の要素を組み込む例は比較的少ない。前述の短前打音における音程の好みと同じく、アルペジオの装飾音においても、短2度への意識はドビュッシーの方が強いと見て取ることができる。

【譜80】ドビュッシー《12の練習曲集》第8曲〈アグレマンのための〉第3-4小節



【譜81】ドビュッシー《12の練習曲集》第8曲〈アグレマンのための〉第52-53小節



以上、ドビュッシーの《前奏曲集》をもとにセヴラックとの比較考察を行ってきた。和声や響きでは、両者の共通点として指摘されてきた平行和音、5音音階、付加6度といった印象主義的特徴以外に、技巧的なパッセージにおける多声部的な響き、2種類の鐘、終結部における響きの段階付けなどについては、セヴラックの先行作品に見られる特徴が《前奏曲集》に現れている。

リズムでは、パターンの中の連続の中での半音による不協和的な響きや、2つのリズム・パターンの対比、リズムそのものの音程の特徴（3度、4度音程の組み合わせ）などにおいて興

味深い共通点が現れていた。テクスチュアでは、《前奏曲集》第2集における三段譜の使用と、広い音域のテクスチュアの中での多層構造はセヴラックの初期の作品から見られる傾向であり、また《前奏曲集》に時折見られるオクターブの跳躍と分散和音が組み合わされた書法がセヴラックの歌曲の伴奏に非常によく似た特徴を示している。

装飾音では、両作曲家共にアルペジオの装飾的音型が多用されており、音域を調整するための一直線の性格を持った傾向において共通点が見られたが、装飾音と長い音価およびリズムの関わりにおいては異なる面もあった。また短前打音においては、2度音程はどちらも多く使用していたがドビュッシーは短2度、セヴラックは長2度をより好むことで作曲家の音程の好みを明確に示している。またセヴラックの方が短前打音の音程のヴァリエーションが豊富で、3度音程以上の広い音域を積極的に好み、異なる音程の短前打音の組み合わせをより多く使用していた。対してドビュッシーは、短前打音やスライドなどの装飾音において、その向きを工夫し、異なる向きの同じ種類の装飾音を同時に配置することで、装飾音どうしの戯れを意識した部分が多く登場していた。

このような両者の音楽的共通点に注目すると、見かけの類似性の中でも時折作曲家の個性がはっきりと示されている場合もあり、それは同じ印象主義という傾向を持った2人の作曲家の、様々な音楽的要素の反映の仕方の違いを知るきっかけとなり、演奏解釈の際に作品を紐解いていく上での一つの鍵となり得ることだろう。

結

本論文では、デオダ・ド・セヴラックのピアノ作品に現れている音楽的特徴を多角的な視点で考察し、その傾向を明らかにするとともに、同時代に関わりのあった作曲家の作品と比較を行いながら、彼の創作スタイルについての検討を行った。ここでは、本論文のこれまでの考察のまとめを行う。

まず第1章においては、セヴラックのピアノ創作における時代区分を提示するとともに、本論文で主な分析対象とするピアノ主要三大作品の版の扱いに関して、出版の経緯や時期、版による主な相違点についてまとめた。

第2章では、「題材に見られる郷土性、宗教性、ノスタルジー」、「構成」、「書法」の3つの観点から考察を行った。

セヴラックのピアノ作品における題材に見られる郷土性、宗教性、ノスタルジーについては、複数の先行研究によって指摘されており、ここではそれらを踏まえて作品中での具体的な要素について検討した。その結果、郷土性では、特に「農耕」というテーマが、師ダンディをはじめ当時の他のスコラ・カントルム系作曲家にはないセヴラック特有のキーワードであること、宗教性では、祈りや巡礼の描写が作品中に見られ、すべての時代に通底して宗教的要素が現れていること、ノスタルジーでは、作品の題材設定や単純で素朴な響きの追求が、このような印象を強くしていることについてそれぞれ指摘した。

「構成」については、形式および主題の扱いについて述べた。

形式では、比較的規模の大きな作品（《ソナタ》、《大地の歌》、《ラングドックにて》、《セルダーニャ》）における形式的な全体像および変遷について、先行研究を踏まえつつ考察した。第1時代の《ソナタ》および《大地の歌》では、師ダンディの影響を感じさせる循環性が強く意識され、各楽章は相互に関連づけられた要素が存在し、統一的な役割を果たしていることを確認した。第2時代の《ラングドックにて》では、それぞれの曲は独立した存在として書かれており、《大地の歌》に見られたような作品全体を統一する主題は存在しないが、楽章間の相関性を示す要素が存在することについて指摘した。各曲の形式は、《大地の歌》では基本的には3部形式が採用されていたが、《ラングドックにて》ではそのような3部形式のほかに、多くの素材を登場させる他部分形式に近いものや、変奏曲の形式で書かれているものも見られ、第1時代に比べて形式への柔軟性が見られた。第3時代の《セルダーニャ》では、再び作品全体の統一感が高まり、第1時代に見られたような統一的役割を成す主題の存在が確認できた。また各曲の形式においても再び3部形式が主流になり、主題がより完全な形で再現されるなど、形式の明確化の傾向が見られた。

主題の扱いでは、それぞれの時代における主題の変形、拡大および縮小などの手法について考察した。特に第3時代の統一主題の扱いにおいては、リズムが優位な第1主題とは対比的に旋律的な第2主題において、この要素が盛り込まれており、第3時代の形式的特徴である「明確なテクスチュアの交替」がより強調されていることが確認された。

第3節「書法」では、1.テクスチュアおよび音域、2.ハーモニーと持続音、3.旋法の使用、4.ダイナミック、5.拍子、6.リズムの6つの観点から考察を行った。

1.テクスチュアと音域では、全ての時代に見られるテクスチュア上の特徴（多層的な性格を持ったもの）の他に、第1時代はダンディからの影響である対位的な手法、第2時代では持続音との結びつきの強まり、第3時代ではテクスチュアの簡素化傾向と跳躍の多さなどの時代別の傾向が見られた。

2.ハーモニーと持続音では、属9の和音の使用などの傾向が見えたほか、転調の仕方についての検討を行った。主にフラット系の調性を好みながらも、一時的にシャープ系の調性に切り替える手法が見られた。また、持続音における多層的なテクスチュア以外の使用例として、転調の直前などの楽曲の構成上重要な地点に配されるものや、一種のリズム・オスティナートとして扱われているものも確認できた。

3.旋法の使用では、主要三大作品がいずれも作品の中核的な響きとして教会旋法に関連するフレーズが登場することを踏まえ、該当箇所の特徴について取り上げた。その中には冒頭および結尾部に旋法的な響きが使われているものが多く見られ、セヴラックの作品の宗教性を強く示す要素の一つとなっていた。

4.ダイナミックでは、セヴラックが弱いダイナミックへの関心を強く持っていたことに着眼し、音量と表現の指示について考察を行った。その結果、セヴラックは同時代の他の作曲家と比較しても、より弱音の中での音量幅や響きの多様性を追求したことが浮き彫りとなった。

5.拍子では、主要三大作品を中心に、使われている拍子や拍子変更の回数について整理し、そのアプローチの仕方についての検討を行った。その結果、特に拍子変更の際に、それまでの音価を基準にして、次のテンポを捉えるという特徴的な傾向が見られ、具体的な例とともに提示した。

6.リズムでは、セヴラックの楽曲においてリズムの重要度が時代が進むにつれて高まっていく様子を追っていった。その結果、特に第3時代は、リズムそのものが曲の構成に大きな影響を与えていることが明らかとなった。

第3章「装飾音」では、これまでに複数の先行研究において重要であるとの言及がありながら詳細な分析が見られなかった装飾音についての詳細な考察を行った。

第1節「装飾音の分析」では、主要三大作品の中の各曲を取り上げ、使用されている装飾音を分類するとともに、その用いられ方の傾向を整理した。その上で、時代ごとの装飾音の傾向についても併せて考察を行った。その結果、第1時代は、装飾音の総数は多くはないが、

前打音を中心に、その向きや音程の工夫が見られた。第2時代では、装飾音の数が明らかに多くなり、そのヴァリエーションも増え、第1時代に用いられなかった装飾音も見られた。第3時代では、装飾音の向きにおいてはそれまでの時代とは異なるものを多く用いていることが判明すると同時に、「その他」に分類される特徴的な装飾音を数多く使用していることが明らかになった。

第2節「前打音およびモルデントの手法」では、第1節の分析において多くの使用が見られた前打音とモルデントについて、セヴラックの作品における使われ方の傾向を明らかにした。前打音については、セヴラックが頻繁に使用している上行前打音の音程関係に着目し考察を行った。一般的に多く見られるものは短2度であり、それに該当する作品（第3時代：《セルダーニャ》）もあるが、例えば第2時代の《ラングドックにて》では、最も多用されている音程関係が4度であり、跳躍を伴う上行前打音をより好むなど、これらの作品の上行前打音には、その音程関係の好みに違いが見られた。また、彼のロココ様式への愛着を示す作品《ポンパドゥール夫人へのスタンス》の前打音の手法について取り上げ、メロディーの3度跳躍を埋める一般的な前打音のほかに、重音によるもの、不協和的な響きを伴う跳躍、異なる向きの前打音の連続などの特徴的な使用の具体例を挙げながら、彼の前打音の様々な手法について考察した。モルデントにおいては、ロココ様式の作曲家に頻繁に見られる「下へのモルデント」よりも、主にC.P.E.バッハの時代から1830年頃にかけて使用された「上へのモルデント」を圧倒的に好んでおり、また、特にモルデントの向き、音程関係などにおいては、伝統的なスタイルに縛られない装飾音の自由な手法が垣間見られた。

第3節「装飾音の効果について」では、作品に用いられている装飾音の主な効果として顕著なものを、5つの項目（①構造的な役割、②リズムの一部を成すもの、③描写的性格、④メロディーに関するもの、⑤その他）に大きく分類し、項目別の装飾音の意図および効果について考察した。①構造的な役割では、「次の部分への移行」、「オスティナートの行方を暗示」、「音域の頂点」の3つの下位区分を示した。それらの中でも最も頻繁な使用例が見られる「次の部分への移行」では、場面転換、調性の変更を暗示する目的で装飾音が使われている例が多く、構造と装飾音の密接な関わりが窺えた。②リズムの一部を成すものでは、「音程の対比」や「様々な音程の組み合わせ」などがあり、装飾音の音程の変化を効果的に用いることによりリズムの表情を引き立たせるものが目立った。③描写的性格では、セヴラックの宗教的および郷土的側面が感じられるもの（「鐘の様々な表情」）や、印象派的な「水の描写」等が含まれ、前者では主要音との音程関係が平行4度、後者では高音域から勢いよく下行するアルペジオを用いる傾向にあった。④メロディーに関するものでは、旋律の強調やフレーズの開始と終わりを示すもののほかに、装飾音が加わることによって旋律的になる効果があるもの（「メロディーの一部を成すもの」）や、旋律と旋律をつなぐ音域の調整などの効果があり、装飾音を自在に操るセヴラックの書法の特徴が非常に良く表れていた。これらの装飾音の効果を意識的にとらえることは、演奏解釈をするうえでの一つの手がかりとなるだろう。

第4章「スコラ・カントルムの作曲家およびドビュッシーとの比較」では、セヴラックがスコラ・カントルムで関わりのあった作曲家であるダンディ、ルーセルと、同時代の作曲家であるドビュッシーを取り上げ、その作品との比較を試みた。

第1節では、セヴラックの《大地の歌》が書かれる上で影響を受けたとされるダンディの《山の詩》との比較分析を行った。この2つの作品は、その地方性や郷土への愛など題材に共通性が見られるものの、《大地の歌》では、農耕や南仏の宗教的慣習などとの結びつきが含まれ、《山の詩》との違いを示していることを踏まえた上で、構成および書法（テクスチュアおよび音域、拍子やリズム、装飾音、その他の書法上の特徴）の観点から比較を行った。構成では、2つの作品に複数回登場する小題「La Bien-aimée」「L'aimée」（愛されしもの）の存在に着眼して考察を行った。その結果、この要素は2つの作品の構成上の明らかな類似点を示しているものの、その意味（夫婦愛、宗教性）や扱い（旋律の共通性）には違いが見られた。また、コルトーの指摘する《山の詩》のポリプティック（複画面的）な形式はセヴラックの後の作品（《ラングドックにて》等）の形式に影響を与えた可能性があるものの、ダンディの《山の詩》では主題の再現性がより強く意識されている様子が見て取れた。書法のテクスチュアおよび音域については、《山の詩》の内声部における半音階進行を意識した跡が《大地の歌》にも見られることや、音域の頂点に存在する甘美な旋律、そしてその直前のディナーミクの最も大きな盛り上がりと対照的な性格を形作る手法において、2つの作品の書法的な結びつきの深さが特に表れていた。

第2節では、スコラ・カントルムにおいて共通の師ダンディから学び、かつ学友であったルーセルについて取り上げ、ほぼ同時期に書かれた《田舎風の曲》および《ラングドックにて》との構成および書法（テクスチュアおよび音域、拍子やリズム、装飾音、その他の書法上の特徴）の比較を行った。構成では、ともにダンディから受けた循環形式の影響から離れ、ラプソディ的な要素を盛り込んだ最初の作品であることに着目した上で、構成上の特徴として中間地点における短い休息部分の挿入などの共通した手法を見て取ることができた。書法では、まず両作品のテクスチュアおよび音域に関して、様々な声部の層を積み上げる多層構造が各所に見られ、そこには旋律と対比する独立した音の挿入があることや、密集した和音の連続が効果的に用いられていることについて、その効果の狙われ方の違いについて取り上げた。拍子とリズムでは、当時のスコラ・カントルム系の作曲家が好んで使用した5拍子や、2人の拍子変更の傾向について考察を行った。5拍子においては、両作曲家ともに意図的に拍子感をぼかす手法が採用されているが、ルーセルの場合は5拍子の中でも同じスコラ・カントルムのボルドが既に採用していた小節を区切る手法が用いられ、かつ明確な拍子感との対比が意識されているのに対して、セヴラックの場合は小節を区切らず、引き延ばされる音符とペダルによって、より不明瞭な拍子感を狙った手法が取られていた。装飾音では、ルーセルの場合使われている装飾音の数および種類はセヴラックよりも圧倒的に少ないものの、時折セヴラックが好んで使用する効果と類似するものがあり、代表例として4

つの例（描写的性格、不協和な響きに関するもの、音域の調整、メロディーの単調さを軽減するもの）を挙げ、その使われ方および効果について考察を行った。その他、調性への意識については、ルーセルの方がより無調的な傾向を持った部分が、構成上重要な要素となっていることについて触れた。

第3節では、ドビュッシーとの比較を行った。比較にあたっては、セヴラックの音楽的特徴を共有していると思われるドビュッシーの《前奏曲集》を中心に、その和声や響き、リズム、テクスチュア、装飾音の各要素に着眼し、セヴラックの作品との比較を行った。中でも装飾音については、ショパンが深く追求したアルペジオ的な装飾音を両作曲家の共通点として挙げ、その手法について検討を行った。その結果、ショパンのように複合的要素を持っているものは少なく、多くは一直線の性格を持ったアルペジオであるという共通点が見られたが、セヴラックの場合はより多層的な効果、ドビュッシーはよりリズムの面白さを表現する手段としてこのようなアルペジオの装飾音を用いているという特徴が見られた。また、短前打音については、ドビュッシーの《前奏曲集》第1集および第2集とセヴラックの主要三大作品に用いられている短前打音の種類を比較し、その傾向について考察した。その結果、ドビュッシーは短2度、セヴラックは長2度を好む傾向があったほか、セヴラックはドビュッシーよりも3度音程以上の跳躍する音程をより多く配す傾向にあることが分かった。その他、両作曲家に見られる特徴的な装飾音についても言及を行った。

終わりに、これまでの研究を振り返りながら、セヴラックのピアノ作品から見た作曲家としての特徴および位置付けについて整理しておこう。既に見てきたように、スコラ・カントルムでは師ダンディから厳格な教育を受けたものの、自身の卒業論文ではあらゆる党派を批判し、そこから見えてくるのはどのような党派にも属さない姿勢であった。当時のセヴラックの音楽は、どのような変化を遂げようとしていたのだろうか。この卒業論文が発表された1907年は、彼のピアノ作品創作における「第2時代」（1900年頃～1911年頃）に該当する。この頃既に「祭りの描写」や「ラプソディー」などの要素を盛り込み、その自由な楽想からダンディの影響よりもセヴラック自身の個性をより強く発揮することに成功した《ラングドックにて》（1903～1904）を書き終えている。すなわち、スコラ色の強い《大地の歌》とは違い、新たな方向に向かって歩みはじめる様子が見て取れる《ラングドックにて》からは、卒業論文を執筆する4年前の時点において、その創作スタイルの転換を遂げていたことが見て取れる。論文が発表された1907年から翌1908年にかけては、他にも、彼の創作において重要な曲が複数作曲されている。まず同年1907年には《ボンパドゥール夫人へのスタンス》、そして1908年には《陽光のもとで水浴する女たち》、さらに、第3時代を切り開くきっかけとなった《セルダーニャ》第2曲〈祭り〉が作曲されている。この3曲は、不思議にもその創作スタイルが明白に異なっている。具体的には①彼のピアノ作品の中で最も印象主義的で、ドビュッシーに通じる要素が全面に出ているもの（《陽光のもとで水浴する女たち》）、②形式的に師ダンディの厳格さが反映されながらも、その音楽的要素（特にリズム

ム)において、スペインという新たなジャンルを開拓したもの(〈祭り〉)、③フランスの伝統的な手法であるロココ様式に立ち返り、その流儀に敬意を表したもの(《ポンパドゥール夫人へのスタンス》)という風に、明らかに各曲におけるスタイルや意図の違いが見られる。さらに、第3時代の作品には、小品ながらセヴラックの言う「水平音楽」の書法による〈2人の近衛兵——古臭いスタイルの危険のない大砲〉(《休暇の日々から》第2集)のようなものも見られる。1907年に書かれた彼のスコラ・カントルム卒業論文では確かに思想的にはダンディの「水平音楽」およびドビュッシーの「垂直音楽」への批判が示されているものの、ジャンケレヴィッチが「まったく『印象主義的』な感受性をもっていながら、デオダ・ド・セヴラックは逆説的にもスコラ・カントルムに結びついている」¹⁸⁰と述べ、その両義性を主張しているように、その後も彼の創作においてこれらの2つの要素が排除されたわけではないことが見て取れる。

このような点を総合的に考慮すると、セヴラックの音楽の位置付けを考えるにあたっては、単に「印象主義的」または「水平的」、「垂直的」などとストレートなやり方で分類することは難しく、またそうしたあり方が相応しいとも言えないだろう。音楽思想的には南仏の郷土との結びつきを基本的な理念としながらも、曲の構造においてはスコラ・カントルムで師ダンディから学んだ循環形式の影響が多く見られる点や、装飾音における様々なスタイルの試み(母国フランスの伝統的なロココ様式を想起させるものから印象主義的要素を示す描写的なものまで)、さらにリズムにおけるスペインの音楽からの着想など、実際にはあらゆる種類の音楽に敬意を払い、作品によってはそれらと共存しているようにも思える。その中で、特に本論文で詳しく取り上げた装飾音においては、単に伝統的な様式に立ち返るだけでなく、構造的な役割、リズムの引き立て、描写、旋律的效果などの様々な表現効果をねらって装飾音の豊かな可能性を追求している様子が明らかとなった。その手法は、第4章で比較した師ダンディ、スコラ・カントルムの学友であるルーセル、およびドビュッシーの3人が使用している装飾音と比較しても、前打音の音程のヴァリエーションや、異なる音程の組み合わせ等においてより多くの意識が見られ、また本論文で明らかにした時代別の装飾音の傾向においても、第2時代の上行形4度の多用や、第3時代の「その他」に分類される即興的側面を持った装飾音など、時代ごとの特徴および変遷が見られ、常に進化を追い求める様子が示されていた。

南仏という郷土に深く根ざした精神的要素、フランスの伝統的な音楽や師の音楽への崇敬、スペインの文化への愛着、そして装飾音をはじめとするセヴラック自身の音楽的要素の追求……これらの融合こそセヴラックの音楽的魅力の一つであり、演奏者として彼の作品を解釈する上で、何をおいても念頭において置くべき、作曲家としての真髓と言えるだろう。

¹⁸⁰ ウラディミール・ジャンケレヴィッチ『遙かなる現前——アルベニス、セヴラック、モンポウ』近藤秀樹訳、春秋社、2002. p.219.

謝辞

本論文の執筆にあたり、実に多くの方々からご支援ご協力をいただきました。長年にわたり熱心に論文指導をしていただいた馬場有里子先生、計3回の研究リサイタルに向けて実技指導いただいた柴田美穂先生をはじめ、現地フランスでセヴラックの遺品等を拝見させていただくと同時に、数多くの貴重なお話を頂戴した Catherine Blacoue Belair 夫人をはじめとするセヴラックの遺族の方々、自筆譜や出版前の校正版などの貴重な資料に関する情報を提供していただいたトゥールーズ公立図書館の方々、セヴラックの作品の演奏解釈に関するご助言をいただいたピアニストの Billy Eidi 氏ほか多数のご協力いただいた方々にこの場を借りて深く御礼申し上げます。

本研究は公益財団法人ヒロシマ平和創造基金の助成により遂行されました。ご支援いただいたことに感謝の意を表します。

坂本 治希

【参考文献】

- Bernard, Molla. "Charles Bordes: Pionnier du renouveau musical français entre 1890 & 1909." Tome I - II, Thèse de doctorat. Université de Lyon. 1985. 278p. ; 320p.
- Borgex, Louis. *Vincent D'Indy : sa vie et son œuvre*. Charleston: Nabu Press, 2010. 62p. (reproduction of a book published before 1923)
- Brody, Elaine. "The Piano Works of Déodat de Séverac: A Stylistic Analysis." Ph.D. Dissertation. University of New York, 1964. 470p.
- Canteloube, Joseph. *Déodat de Séverac*. Béziers: Société de Musicologie de Languedoc, 1984. 119p.
- Cortot, Alfred. *La musique française de piano*. Deuxième Série. Paris: Presses universitaires de France, 1948. 253p.
- Fàbregas i Marcet, Jaume. "The Influence of Spanish Music in CERDAÑA by Déodat de Séverac." DMA Dissertation. University of Morgantown, West Virginia, 2002. 67p.
- Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996. 504p.
- Guillot, Pierre. *Déodat de Séverac: Musicien français*. Paris: L'Harmattan, 2010. 352p.
- Linton, Powell. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. 213p.
- Minnis, Timothy John. "The Original Solo Piano Music of Albert Roussel." DMA Dissertation. University of Ohio, 1984. 262p.
- Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson, 1973. 248p.
- Sacre, Guy. *La musique de Piano: Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*. Vol.J-Z, Paris: Robert Laffont, 2016. 1502p.
- Selva, Blanche. *Déodat de Séverac*. Paris: Librairie Delagrave, 1930. 119p.

Séverac, Déodat de. *Ecrits sur la musique: rassemblés et présentés par Pierre Guillot*. Sprimont(Belgique): Pierre Mardaga, 1993. 144p.

Séverac, Déodat de. *La musique et les lettres: Correspondance rassemblée et annotée par Pierre Guillot*. Sprimont(Belgique): Pierre Mardaga, 2002. 442p.

Top, Damien. *Albert Roussel*. Paris: Bleu nuit, 2016. 176p.

ウェルギリウス『牧歌/農耕詩』小川正廣訳、京都大学学術出版会、2013. 268p.

樺山紘一『カタロニアへの眼——歴史・社会・文化』刀水書房、1979. 289p.

コルトー、アルフレッド『フランス・ピアノ音楽2』安川定男・安川加寿子共訳、音楽之友社、1996. 239p.

作野理恵「南仏作曲家の傾向と考察——Darius Milhaud と Déodat de Séverac の比較」『ブール学院大学研究紀要』第 52 号、2012. pp.9-24.

椎名亮輔「デオダ・ド・セヴラックの論文「中央集権と音楽の党派性」解題と翻訳」『同志社女子大学学術研究年報』第 60 巻、2009. pp.91-105.

椎名亮輔『デオダ・ド・セヴラック——南仏の風、郷愁の音画』アルテスパブリッシング、2011. 238p.

ジャンケレヴィッチ、ウラディミール『遙かなる現前——アルベニス、セヴラック、モンポウ』近藤秀樹訳、春秋社、2002. 314p.

シュマッカー、トーマス『アルベニス——演奏の手引き』中村菊子監修、大竹紀子訳、全音楽譜出版社、2002. 145p.

千足伸行「シニャックとベルギー——20 人会から『民衆会館』へ」『美学美術史論集』18 (2010)、pp.122-83(112-152).

デマス、ノーマン『フランス・ピアノ音楽史——クーブランからメシアンまで』徳永隆男訳、音楽之友社、1964. 214p.

根来章子「デオダ・ド・セヴラックにおける「地域主義」とエグゾティスム」の交錯」『沖縄県立芸術大学紀要』第13号、2005. pp.159-170.

橋本英二『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』音楽之友社、2005. 372p.

長谷川由美子「ベートーヴェン初期印刷楽譜におけるプレートの混在——彫版道具についての一考察」『国立音楽大学研究所年報』16 (2002)、pp.163-182.

ブラウス、ヘルムート『ピアノを歌わせるペダリングの技法——「いつ踏むか」ではなく「どう踏むか」』市田儀一郎監訳、朝山奈津子訳、全音楽譜出版社、2013. 110p.

ポルシル、フランソワ『ベル・エポックの音楽家たち——セザール・フランクから映画の音楽まで』安川智子訳、水声社、2016. 595p.

ミストラル、フレデリック「ミレイユ」杉富士雄訳『シュリイ・プリュドム；フレデリック・ミストラル；ジョズエ・カルドゥッチ；ラビンドラナート・タゴール；ヴェルネル・フォン・ヘイデンスタム；エリク・アクセル・カールフェルト』（ノーベル賞文学全集23）主婦の友社、1971. pp.77-156.

村上隆「大作曲家のピアノ作品におけるデュナーミクと解釈：第4回「ラヴェル」」『東京音楽大学研究紀要』第39巻、2016. pp.1-27.

【参考・使用楽譜】

- Albéniz, Isaac. *España*, Leipzig: Peters, 1965.
Iberia, Paris: Edition Mutuelle, 1906-1908.
- Bordes, Charles. *Caprice à cinq temps*, 1891.
4 Fantaisies rythmiques, Paris: Rouart-Lerolle, 1918.
- Chabrier, Emmanuel. *10 pièces pittoresques*, Paris: Enoch, 1881.
- Couperin, François. *Pièces de Clavecin*, Paris: Durand, 1970.
- Debussy, Claude. *Etudes*, Paris: Durand, 1916.
Images, 1ère série, Paris: Durand, 1905.
- Indy, Vincent d'. *Poëme des montagnes*, Paris: J.Hamelle, 1885.
Tableaux de voyage, Paris: Alphonse Leduc, 1890.
- Laparra, Raoul. *Rythmes espagnols*, Paris: Enoch, 1913.
- Roussel, Albert. *Rustiques*, Paris: Durand, 1906.
- Séverac, Déodat de. *Piano Album*, Paris: Salabert, 1991.
- 所収作品と初出: *Baigneuses au Soleil*, Paris: Edition Mutuelle, 1909.
Cerdaña, Paris: Edition Mutuelle, 1911.
En Languedoc, Paris: Edition Mutuelle, 1905.
En Vacances 1^{er} recueil, Paris: Rouart-Lerolle, 1911.
En Vacances 2^{ème} recueil, Paris: Rouart-Lerolle, 1922.
Mélodies et chansons pour chant & piano, Paris: Salabert, 1994.
Sonate pour piano, Paris: Marais, 1990.
Sous les lauriers roses ou soir de carnaval sur la Côte Catalane,
Paris: Rouart-Lerolle, 1921.
Stances à Madame de Pompadour, Paris: Rouart-Lerolle, 1921.
Le chant de la terre, Paris: Edition Mutuelle, 1903.
Les naïades et le faune indiscret, Paris: Rouart-Lerolle, 1952.
Pippermint-Get, Paris: Rouart-Lerolle, 1907.
- 舘野泉・久保春代編『セヴラック ピアノ作品集①』音楽之友社、2001。
舘野泉・久保春代編『セヴラック ピアノ作品集②』音楽之友社、2003。
舘野泉・久保春代編『セヴラック ピアノ作品集③』音楽之友社、2004。
舘野泉・久保春代編『セヴラック ピアノ作品集④』音楽之友社、2006。
安川加寿子編『ドビュッシー ピアノ曲集Ⅶ』音楽之友社、1974。
トーマス・シューマッカー編『イベリア[4集からなる12の新しい印象]』全音楽譜出版社、2004。
パデレフスキ編『ショパン全集Ⅶ ノクターン』ジェスク音楽文化振興会、1998。