

クロード・ドビュッシーにおける「創意」に関する考察

— 《映像 第一集》第一曲〈水の反映〉の主題・音階・和声をめぐって—

久 保 禎

はじめに

クロード・ドビュッシー (Claude Debussy, 1862-1918) が今日の音楽の在り様に多大な影響を及ぼしたことについては、西洋音楽史の見地からみて何ら異論の余地はなく、そのジャンルは芸術音楽のほか、ポピュラー、ジャズ、ロック、ノイズ・ミュージック、ヒップホップ、民族音楽などあらゆる領域にわたる。従来作曲技法を超越し、新しさをもたらしたとされる彼特有の方法論は「革新」、「変革」、「新機軸」、「刷新」、「独自性」などといった様々な用語で形容され、20世紀前半を代表する作曲家として賞賛されている。一方、「当時ドビュッシーの『新機軸』とみなされた手段のほとんどすべてが、西欧の外から来た音楽に既に用いられていたか、あるいは源を発していること」¹ はステファン・ヤロチニスキが指摘している通りであり、大久保賢も現代音楽の潮流と行く末を考察していく過程で、「作曲家に求められるのは『創造性』よりも、既存のものを活かす『創意』である。そして、何かを『発明』することではなく、『発見』することである」² と断言している。

本稿では、ドビュッシーの作品に内在する作曲技法を改めて見つめ直すことで、それらの依拠する源流を明らかにし、彼固有の「創意」、ならびに先見の明ともいうべき「成果」を再評価しようとするものである。

1. 対象作品、ならびに考察の目的と方法

対象作品は、《映像 第一集》から第一曲〈水の反映〉とする。それは、ドビュッシーの独自性、とりわけピアノ書法におけるそれが益々際立ってきた1905年に作曲されていること、それぞれ対照的な二つの主題（あるいはモチーフ）を擁すること（西洋音楽の典型的な主題の在り方）、使用される音階ならびに和音において、長・短両音階や機能和声とは異なる様相を呈している箇所が多々見受けられること等による。なお、スコアは“Images Ire: serie pour piano seul: edition originale Paris, Durand”を用いる。

考察に当たっては、まず二つの主題の特性を見極めることで、その対照性と統一性を検証し、それぞれが拠って立つ音楽的要素を明らかにする。続いて、各部分で用いられている音階を整理・特定し、多彩な旋法が混在していることを示す。さらに、変容する和音ならびに和声法の様態、そして、機能和声を超克し、変幻自在な音響（テクスチュア）を志向する意志に着目し、改めてドビュッ

キーワード：クロード・ドビュッシー、作曲、主題、音階、和声

¹ Jarocinski, 1986 p.37

² 大久保 2016 p.213

シーの「創意」と「成果」を明らかにする。なお、音価（リズム）、音色、強度、速度、形式といった音階と和声以外の音楽的諸要素については、ここでは取り扱わない。

2. 主題と音階

西洋音楽の「主題」は8小節の大楽節構造を基本とする考え方が古典的主流であるが、ここにはそのような旋律は見当たらない。また、この作品に関する楽曲分析や解説において、「主題」の存在を明示していない文献も多く見受けられる。ただ、柴田南雄は、「旋律の面では古典派、ロマン派に比べ、いちじるしく断片的である」³ことを指摘しており、また、8小節構造に拠らない作品はこれまでも多く存在してきた。さらに、永富和子はその演奏解釈において、この作品には二つの断片的主題が存在することを示しながら、それぞれに相応しい演奏法を紹介している。

それらがソナタ形式でみられる主題の「提示」と「確保」、あるいは「発展」、「再現」と捉え得る展開がなされていることに鑑み、この作品には二つの主題（AとB）が存在しているものとして取り扱うこととする。

1) 主題A

第1小節3拍目から内声に現れる4分音符による三つの音「as¹, f¹, es¹」を主題Aの「提示」とする【譜例1】。わずか2小節にも満たない音列ではあるが、第5小節3拍目からは再び同じ音列が現れ、ソナタ形式の主題提示部でみられる「確保」に相当する役割を担っている。その後も、この音列は度々出現を繰り返していることから主題の一つとしてみなしてよいものと判断する。

この三つの音は、Desを第1音とする5音音階の第5音、第3音、第2音であり、左手の保続低音（第1音と第5音）と相まって5音音階による静的、断片的音像を創り出している。ドビュッシーにおいては「四音、三音からなる旋法」⁴もみられるとする柴田南雄に倣うならば、第1（保続低音）、2、3、5各音からなる4音音階とみなすことも可能である。

【譜例1】 主題Aの提示

Desを第1音とする5音音階

1 2 3 5 6

第5小節3拍目から内声に再び主題Aが現れる【譜例2】。

第76小節3拍目からは主題の「確保」がみられるが、同じ音型の反復となっている。なお、バスは提示部「確保」と同じ属音と主音の分散音型による保続低音を担っている【譜例5】。

【譜例5】

76

主題A

第82小節3拍目からは上声部と内声による2オクターブによる主題の「提示」が【譜例6】、第86小節3拍目からは同じく上声部と内声によって同じ音型の「確保」がみられる。バスには、VI度の準固有和音（第5音省略）が与えられている。

【譜例6】

86

主題A

○VI

第94小節1拍目には「as および as¹, f および f¹」のアルペジオが置かれているが、これは主題Aの最初の二つの音（As - F）であり、その後のEsは奏されることなく、低音に根音、高音に第5音を響き渡らせながら曲を閉じる【譜例7】。この部分をヴラディミール・ジャンケレヴィッチは「《水に映る影》の終わりでは、金褐色に輝く池の縁で最後の波形がふわりと見えなくなる¹⁵⁾と極めて詩的に描写しているが、これは主題の三つ目の音Esをあえて奏さないことによって、宙づりにされた状態で曲の終止を迎えていることの表現として捉えることができる。

【譜例7】

94

As

8va

2) 主題B

第25小節から内声に現れる八つの音「eses¹, fes¹, as¹, ges¹, fes¹, eses¹, ces¹, es¹」を主題Bの「提示」とする【譜例8】。主題Aよりも長い4小節の音列になってはいるもの、8小節構造をとってはいない。しかしながら、第30小節の内声には主題Bがオクターブ旋律型となって立ち現れ、変形が施された形で反復がなされている。これは、主題Bの「確保」を担っている。

【譜例8】 主題Bの提示

主題Aが一貫して4分音符の音価に徹していたのに対し、主題Bは16分音符、付点8分音符、2分音符、4分音符の音価が用いられている。主題Aが極めて静的な音型だったのに対し、主題Bは付点8分音符と16分音符が接続された、いわゆる「タッカ」のリズムになっており、躍動性を備えたものになっている。また、Eses, Fes, Ges, Asは隣接する音がすべて長2度の全音音階の四つの音になっており（異名同音の変換を行うとD, E, Ges, As）、5音音階（あるいは4音音階）だった主題Aとは対照的である。

主題Bの八つの音のうち、最後の二つCesおよびEsについては、上述の全音音階の構成音にはなっていない。これら二つの音はEsesを開始音とする全音音階とは異なる体系の全音音階であることが理解できる。すなわち、「Ces, Des, Es, F, G, A」を構成音とする全音音階の第1音と第3音と考えることができる【譜例9】。

【譜例9】

Esesを開始音とする全音音階 Cesを開始音とする全音音階

第30小節下声部にオクターブ音型となった主題Bが現れるが、これは主題Aと同様、主題の「確保」を伴ったものとして捉えられる。リズムにおいて、前半に変化はみられないが、後半は8分音符二つ、ならびに16分音符3連となっており、早くも修飾的変形が施されている【譜例10】。この16分音符3連による音型は、第32、33、34各小節2拍目で反復され、さらに第35小節では拡大形となって奏される。また、「提示部」が全音音階に拠っていたのに対し、ここではCを終止音とするフリギア（正格）旋法の構成音を取っている。

【譜例10】 主題Bの確保

Cを終止音とするフリギア（正格）旋法

第51小節からは音型や旋法を変化させながら幾重にも反復を繰り返す。まず、第51小節ではFから高音域の単旋律となって奏されるが、ここでの音階はFを開始音とする全音音階となっている(ただし、第53小節のfis³は別体系となるため、ここでは除外して考える)。リズムは後半が縮小形となって構成されている【譜例11】。

【譜例11】

51 縮小形 (F#) Fを開始音とする全音音階

第55小節では、再びオクターブ音型となって現れる。ここでは、Fisを終止音とするドリア(正格)旋法となっている(こちらも、第53小節のg²およびg³は別体系となるため、ここでは除外して考える)。リズムは第51、52小節と同じ音型になっている【譜例12】。

【譜例12】

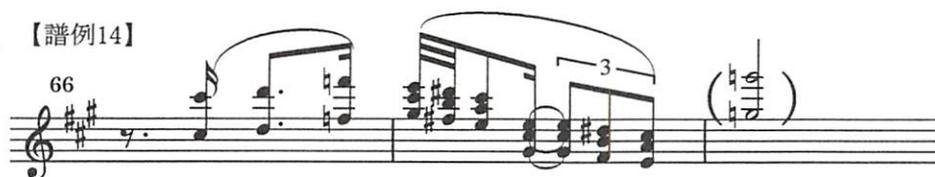
55 縮小形 (F#) Fisを終止音とするドリア(正格)旋法

第58小節からは、8分音符3連二つと8分音符四つに変形されて現れるが、これまで使用されていた16音符や32分音符が姿を消したことにより、朗々とした安定感の漲る旋律展開となっている。ここではEsを終止音とするミクソリディア(正格)旋法となっており【譜例13】、第60小節、ならびに第62小節からは内声に同様の音型が現れて、リフレインのごとく余韻を残したまま、この部分を終える。

【譜例13】

58 Esを終止音とするミクソリディア(正格)旋法

第66小節からは、調号が#3個の調、すなわちfis mollとなっており、これまでのb系の調性とは随分と異なった印象を与える。旋律は主題Bに基づいているが、音階、あるいは旋法として定立しえない。前半と後半を分割し、あえて旋法として捉えるならば、前半はオリビエ・メシアン「移調の限られた旋法 第2番」(Cis, D, E, F, G, As, Ais, H)、後半はAを終止音とするリディア(正格)旋法に基づく構成として捉えることができる。リズムは、後半がさらに縮小形となって2回繰り返される【譜例14】。



第79小節下声部から第81小節内声にかけて主題Bの断片とその余響が浮かび上がる。第79小節の旋法は、Fを終止音とするミクソリディア（正格）旋法、あるいはイオニア（正格）旋法の一部、第80、81小節は、Cesを開始音とする全音音階の一部が用いられている【譜例15】。



3) 両主題の対照性と統一性

西洋音楽の典型的な「主題」の在り方として、二つの対照的な主題が存在することは先に述べた通りであるが、両主題を繋ぐ統一性をも具備している点を忘れてはならない。ここでは、改めて両主題の対照性と統一性を確認する。

対照性については極めて明白である。主題Aの特徴を端的に表わすとするならば「静」、あるいは「安定」である。音階は5音音階（あるいは4音音階）が用いられ、主調の変二長調から逸脱することはない。リズムも4分音符三つという「提示」の音型を徹底して引き継いでいる。一方、主題Bは「動」、あるいは「変化」である。全音音階で提示された主題は、反復の度に多様な音階や教会旋法へと変転し、リズムも縮小、拡大、修飾、変形を繰り返す。調号をみてもわかる通り、様々な転調を繰り返しているが、とりわけ唯一の#系である fis moll と b系の混合は色彩変化の妙を醸し出している。

統一性については次の点を挙げることができる。1) 主題の断片化、2) 音階構成音の一部使用、3) 1オクターブ内に留まる使用音域、4) 保続低音上での提示、5) 「提示」の後に伴われる「確保」。これらが、作品全体の統一性をもたらす要因になっている。

主題が「提示」、「確保」、「反復」される個所以外にも多彩な音階の使用がみられる。第9、10小節では下声部に半音階進行上行形（As, A, B, Ces, C, Des）が、また、第22、23小節では内

声部（音高上は上声部）に同上行形（Es, Fes, F, Ges），下声部に同下行形（F, Fes, Es, D）が反行形として現れる。第31, 32小節にも下声部に同下行形（B, A, As, G）が用いられているが、これは七の和音の半音階的並行移動として後述する。第16, 17小節では、主題Aで用いられた5音音階が両声部による反行型のシンメトリー構成となって立ち現れる。第20小節からは下声部に短3度進行（F, Gis, H, D）となって第21小節まで継起するが、これは属九和音の短3度並行移動である。また、主題Bで用いられた全音音階については、第44～47小節の下声部に上行形、第61, 64, 65小節では両声部をまたぐ形で上行形の使用が認められる。

3. 和声

主題や音階と同様、和声においてもこれまでの使用法とは異なるドビュッシー独自の的方法論がみられることは多くの指摘の通りである。その要因として、機能และ声からの開放、東洋や非西欧圏への眼差し、美術や文学における新しい潮流への関心等が挙げられよう。この作品でも、多彩な音響体とその連鎖による固有の響き、そしてその移ろいを確認することができる。

1) 聴覚混合

第1小節上声部をみると、IV度（長三和音）、III度（短三和音）、II度七（短七の和音／第3音省略）の各和音が瞬時に並置され、上下行しながら反復していることがわかる【譜例16】。

【譜例16】

The musical score for Example 16 is written in 4/8 time. The treble clef part shows a sequence of chords: IV (F-A-C), III (F-A-Bb), and II7 (F-A-Bb-C). The bass clef part shows a sequence of chords: I (F-A-C), IV (F-A-C), III (F-A-Bb), and II7 (F-A-Bb-C). The chords are played in a rhythmic pattern that suggests a sense of movement and contrast.

第3小節からは、III度七（短七の和音／第5音省略）、VI度（短三和音）、II度七（短七の和音／第3音省略）が同じく上行し、VI度で下行する。第1, 2小節でみられる和声進行〈IV→III→II〉⁶が、これまでの機能และ声法に拠らないことと同様、1拍内に三つの異なる和音を並置させるところに彼独自のハーモニー感覚や響きへの明確な意志を感じ取ることができる。それは、印象派の画家たちが画調の暗さを避けるために色と色を混ぜ合わせないで隣接配置していく点描法、あるいは視覚混合の聴覚版、といえるだろう。確かに、九の和音や十一の和音、さらには付加音、変位音等を伴った和音の不協和感（いわゆる重い響き）に比べると、色調的な鮮明度を保持したまま、多彩な和音の煌めきを聴き取ることができる。なお、第3小節および第4小節のそれぞれ冒頭ではI度九の和音（長九の和音）が一瞬、立ち現れては消え、幻想的な響きを創り出している。

2) 属七の和音

第9小節では、バスがオクターブによる半音階上行形になっていることは前述した通りであるが、それらは全て属七の和音の根音となっている。第10小節の各和音の原型は次の通りである。第13音付加、あるいは第5音下方変位の装飾を伴う和音もみられるが、全て属七の和音を基礎にしている【譜例17】。

【譜例17】

10

A^b7(13) A7(-5) B^b7 B7(13) C7 D^b7(13)

第13音付加 第5音下方変位 第13音付加 第13音付加

第14小節、および第31、32小節においても属七の和音が用いられているが、ここでは各種七の和音が並置される形で用いられているため、改めて後述する。第55小節の下声部にはアルペジオ音型となってDを根音とする属七の和音第2転回位置(D7/A)が現れている。これら属七の和音はドミナントからトニックへの解決へと向かう機能性は持ち合わせておらず、ドミナント的強度(トニックへの解決を内包する志向性)を保持したまま、或いは、さらにそれを増幅させながら、和音が幾重にも並置される取り扱いになっている。

第63小節では、Desを根音とする属七の和音第2転回位置が用いられている【譜例18】。

【譜例18】

63

D^b7-onA

3) 4度堆積和音

第9小節から属七の和音による半音階上行形が連続していることについては既に述べたが、上声部の和音だけに着目すると、4度堆積和音が頻繁に現れていることに気付く。第9、10、11小節では増4度と完全4度による構成となっている【譜例19】。

【譜例19】

増4度と完全4度による堆積和音

増4度と完全4度による堆積和音

この響きは、スクリャーピンの神秘和音やジャズのテンションコードを彷彿とさせる緊張度の強い和音である。続く第12小節では、総体としては属九の和音構成になっているが、上声部は完全4度と完全4度による堆積を取っており、3、4拍目ではそれがアルペジオの分散音型になっている。第13小節1拍目の2分音符による和音は全て完全4度の堆積による和音構造（D、G、C、F、B）となっており、3、4拍目の分散音型も同じ和音構成音からなっている【譜例20】。

【譜例20】

完全4度と完全4度による堆積和音

四つの完全4度による堆積和音

第9小節から上声部に浮かび上がってきた増4度と完全4度による堆積和音は、移行反復を繰り返しながら第12小節で完全4度と完全4度による堆積へと移り変わり、第13小節では四つの完全4度による堆積和音へと拡充する。そして、第15小節では下声部に三つの完全4度による堆積和音、上声部にはIV度の準固有和音が配置【譜例21】されている様から、ドビュッシーの聴覚的色彩感覚に対する細やかな意志と揺るぎない志向を聴きとることができる。

【譜例21】

三つの完全4度による堆積和音

IV

4) 属九の和音

前述したように、属九の和音が初めて現れるのは第12小節である。Asを根音とする属九の和音となっているが、第5音省略、ならびに第6音付加形態となっており、属九の和音と4度堆積和音

との混合形として鳴り響いてくる。

属九の和音が完全な形態で現れるのは、第18, 19小節各後半のアルペジオ音型である。ここでは、Desを根音とする5つの構成音全て（Des, F, As, Ces, Es）が用いられている。第20小節からは、fを起点とするこのアルペジオ音型が2小節にわたって短3度ずつ上方へ並行移動を繰り返しながら（f, gis, h, d¹, f¹, gis¹, h¹, d²）、第22小節の最初に奏でられるf²に到達する。第20小節の和音構成は次の通りである【譜例22】。

【譜例22】

20

D⁹ E⁹ G⁹ B⁹

その他、第53および54小節ではHを根音、第56小節ではGisを根音とし、第9音下方変位を伴う、第60および62小節ではEsを根音とする属九の和音がアルペジオ音型となって現れる【譜例23】。

【譜例23】

(第9音下方変位)

53, 54 B⁹ 56 G^{#7(-9)} 60, 62 E⁹

5) 各種七の和音

前述した属七の和音以外にも各種七の和音が現出する。第14小節では八つの和音が使われており、隣接する二つの和音が対となって下行進行している。四つの対のうち三つは、〈短3長七の和音→減七の和音〉となっているが、二つめの対のみ〈長七の和音（バス第2音）→属七の和音〉が設定されている【譜例24】。ここでは、より理解しやすくするために、Ces音やBes音を異名同音的変換した形で示している。

【譜例24】

14 B^m(M7)^{onD} D^{dim} A^{M7}^{onB} B⁷ F^{#m}(M7)^{onA} A^{dim} E^m(M7)^{onG} G^{dim}

【短3長七 → 減七】 【長七（バス第2音）→ 属七】 【短3長七 → 減七】 【短3長七 → 減七】

第31小節3, 4拍目では, 16分音符の音価で瞬時に各種七の和音変換がなされている。最初の和音はC音を根音とする属七の和音第3転回位置, 続いてDis音を根音とする減5短七の和音第2転回位置, さらにB音を根音とする属七の和音第3転回位置, G音を根音とする減七の和音第4音付加, となっている。第32小節3, 4拍目でも同じ音型が反復されている。ここでは, 二つめの和音を異名同音的変換させた形で示している【譜例25】。

【譜例25】

31 C7^{onB \flat} D \sharp m7-5^{onA} B \flat 7^{onA \flat} Gdim^{add 4}

【属七 → 減5短七 → 属七 → 減七】

6) 全音音階に基づく和音

全音音階による旋律線は既に指摘した通りであるが, 第49小節では全音音階の四つの音を積み重ねた和音が用いられている。下声部にアルペジオ音型として登場するこの和音は, 第52小節までの4小節間にわたって反復されるが, これほど同じ和音が持続する箇所はほかになく, 極めて印象的である。この和音の構成音は, Hを開始音とする全音音階の第1音, 第2音, 第4音, 第6音である【譜例26】。

【譜例26】

49

1 2 4 6

Hを開始音とする全音音階

7) 三和音

和音の中で最も典型的な構成法である三和音も使用されてはいるが, 従来の作品に比べて使用頻度が少ないため, かえって新鮮かつ象徴的な響きとして聴く者に伝わってくる。第44小節では上声部にBを根音とする短三和音が, 第45小節ではDesを根音とする増三和音が用いられており, 第46, 47小節も同様の和音変換が用いられている。この間, 下声部にはGを開始音とする全音音階による上行形が与えられており, これまでの音像とは異なる印象をもたらしている。なお, 両声部の総体としての響きは, 第44, 46, 48小節がGを根音とする減5短七の和音, 第45, 47小節は第49小節以降で用いられるH (Cesの異名同音), Cis (Desの異名同音), F, Aによる全音音階に基づく和音構成となっている【譜例27】。

【譜例27】

44 $B^b m$ $D^b aug$

短三和音 増三和音

第57小節では、Esを根音とする長三和音が下声部にアルペジオ音型となって現れる。この和音はさらに第58小節で再度反復されるが、この作品で最も大きな強度 *ff* (フォルテッシモ) が与えられ、さらにクレッシェンドを伴いながら第59小節へと続いていく。この作品の全小節数である95とクライマックスの小節近辺にあたる58は、ほぼ黄金比を形成しており、ドビュッシーの意図如何に関わらず極めて興味深い。

$$95 : 58 = 1 : 0.61052 \dots \quad \text{※黄金比} \quad 1 : 0.61803 \dots$$

第66小節からは、短三和音から長三和音、長三和音から短三和音への変換がみられるが、いずれもシャープ系とフラット系の遠隔関係にあたる三和音の接続となっており、特有の響きを生み出している。使用される和音を登場順に列挙すると、Fisを根音とする短三和音、Dを根音とする短三和音、Aを根音とする長三和音、Cを根音とする短三和音、Aを根音とする長三和音となっており、第70小節のAsを根音とする属九の和音（第3音省略）へ続いている【譜例28】。

【譜例28】

66 $F^{\#} m$ $D m$ A $C m$ A

短三和音 短三和音 長三和音 短三和音 長三和音

第82小節では、Ⅵ度の準固有和音（第5音省略）が出現する。第91小節までの和音（一拍目の和音）を示すならば、準Ⅵ度、Ⅱ度七（第一転回位置）、準Ⅵ度、Ⅱ度七（第一転回位置）、Ⅱ度七（第11音付加）、Ⅱ度七（第一転回位置）、Ⅱ度七（第11音付加）となっており、この部分の全体をⅡ度七の和音が支配している【譜例29】。

【譜例29】

82, 83, 86, 87 84, 85, 88, 90 89, 91

準Ⅵ度 Ⅱ度七 Ⅱ度七 (第11音付加)

8) 5度堆積和音

第9小節から第15小節にかけて、4度堆積和音が頻出していることは指摘したが、第92、93小節では三つの完全5度による堆積和音が登場する (Des, As, Es, B)。この作品の終結和音（主和音）

の直前に置かれたこの響きは、空虚な和音の混成による独特の彩りを与えている【譜例30】。

【譜例30】
92

三つの完全5度による堆積和音

The musical score is written for piano. It features a treble clef and a bass clef. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score shows a sequence of notes and chords. A specific chord is highlighted by a bracket and labeled '三つの完全5度による堆積和音' (Accumulated chord of three perfect fifths). The score is numbered 92.

おわりに

本稿ではドビュッシーの「創意」について「主題」、「音階」、「和声」の三つの観点から考察してきたが、これまでの慣例やいわゆる正統なるものから超越した独自の思考方法について改めて確認することができた。また、その斬新さは、過去を否定していく過程で新たに生み出されたものというよりも、古い時代や周縁地域、あるいは世俗的な音楽、さらには他ジャンルにおける芸術文化の潮流などから素材や示唆を獲得し、彼一流のスタイルや方法論を導き出した成果ともいえる。この鋭敏な嗅覚は、パリ万博での衝撃、当時の詩人や画家たちとの交流、修道院でのグレゴリオ聖歌研究など一時代様式に留まるのではない、時空を縦横に駆け巡る汎世界的な視野や志向が結実したものということができよう。今回、取り上げなかった音価（リズム）、音色、強度、速度、形式など各種要素を検討していくことによって、その独自性と普遍性はさらに理解が深まるものと思われる。今後の課題としたい。

参考文献

- Vuillermoz, Émile. 1957. *Claude Debussy*. Paris, Flammarion. [米谷治郎訳 1975 『ドビュッシー 自然からの靈感』 東京：音楽之友社]
- 柴田南雄 1967 『西洋音楽史 印象派以後』 東京：音楽之友社
- Jankélévitch, Vladimir. 1968. *La vie et le mort dans la musique de Debussy*. Neuchâtel, Baconnière. [船山隆, 松橋麻利訳 1999, 『ドビュッシー 生と死の音楽』 東京：青土社]
- 松平頼則 1969 『新訂 近代和声学 近代及び現代の技法』 東京：音楽之友社
- Jarocinski, Stefan. 1970 *Debussy Impressionisme et symbolism*. Paris, Seuil. [寺島正郎訳 1986 『ドビュッシー 印象主義と象徴主義』 東京：音楽之友社]
- 永富和子 1982 「ドビュッシー 映像 第1集」『最新 ピアノ講座 8 ピアノ名曲の演奏解釈Ⅱ』 東京：音楽之友社
- Lesure, François. 1993. *Claude Debussy Correspondance 1884-1918*. Paris, Hermann. [笠羽英子訳 1999 『ドビュッシー書簡集 1884-1918』 東京：音楽之友社]
- Lesure, François. 1994. *Claude Debussy Biographie critique*, Paris, Klincksick. [笠羽英子訳 2003 『伝記クロード・ドビュッシー』 東京：音楽之友社]
- 青柳いずみこ 1997 『ドビュッシー 想念のエクトプラズム』 東京：東京書籍

- Schaeffner, André . 1998. "*Autour de Debussy*" from *VARIATIONS SUR LA MUSIQUE*. [山内里佳訳 2012 『ドビュッシーをめぐる変奏 印象主義から遠く離れて』 東京：みすず書房]
- Nattiez, Jean-Jacques. 2008. *Lévi-Strauss musicien Essai sur latentation homologique*. Paris, Actes Sud. [添田里子訳 2013 『レヴィ＝ストロースと音楽』 東京：アルテスパブリッシング]
- 大久保賢 2016 『黄昏の調べ 現代音楽の行方』 東京：春秋社