

音楽学の方法とサウンドスケープ

—久谷の太鼓とパリの花火—

馬淵卯三郎

I

アナリユーゼは音楽学の基礎的方法である。いろいろな議論や文献に事欠かない。しかし、それらは「芸術作品」を分析対象にする事を前提としている。ところが他方では、作品概念に反するような民俗音楽や前衛音楽、更に既成の音楽概念を否定するような音響現象への関心がむしろ一般化している現状がある。その結果、従来のアナリユーゼを否定するところに立地を見出そうとする傾向が既にかなり以前から、特に民族音楽研究者の間で目立っている。音楽外的方法によって、たとえば社会学とか民族学とかの領域に逃避することによって、研究対象に取組もうとしてきた傾向がある。音楽学を専門とする筆者にとってはこれは残念な現象に思われる。古典的アナリユーゼを其のまま肯定する気持ちは毛頭無いが、しかし音響現象はどこまでもまず音のレヴェルで分析されるべきであり、そのための方法が開発されるべきであると考え。

サウンドスケープ概念は既に周知されているが、その定義はかなり流動的で、かつ関心を持つ者それぞれに解釈の自由を許しているように思われる。そこから、内包的にはさほど重なり合うとも見えぬ音楽学でさえ、古典的枠組みを破って新しい状況に対応する為にサウンドスケープを自己の方法に取込むことが可能になる。サウンドスケープ概念の何とはない胡散臭さ、曖昧さ、意味不明瞭さが生れる所以である。

ここでは、音楽学のサイドに立って、サウンドスケー

プが音楽研究の方法としてどのように有効であるかを、作品分析という事に限って論じてみたい。唯そのためにはサウンドスケープの意味を限定するために、音（響）景観を其の訳語として採用する事にする。風景という日常的な言葉を避けた。景観という術語で、人工的に形成された景色或は人間の意識の形成した音環境という意味を確保する為である。

民俗音楽や民俗芸能の研究にも所謂アナリユーゼの方法が応用されて久しい。しかし作品の独自性を析出しようとするこの方法は、芸術作品の理念と正反対のところにある民俗的パフォーマンス・アーツを対象にした時、十分にその機能を発揮できる物ではない。例えば旋律の構造・比較分析はそれなりに成果を挙げ、旋律乃至旋律型の普遍度や系譜を明らかにしてきた例は枚挙に暇無い。しかしまた他方で、民俗音楽で重要な何かが、エッセンスというべきものが、例えば即興演奏の精神などが其の分析から漏れていたらしい事も気づかれてきた。

また作品分析の場合でも、音楽として作品を成立させている諸要素のみの比較分析に依って、其の独自性を抽出、指摘する様式研究や音楽の通時的展開の中に作品を位置づける歴史研究は行われてきたが、創作の動機とか意図、制作意志などを明らかにすることは作品分析からは必ずしも期待されていない現状がある。

既に芸術作品を民俗音楽との比較で分析、解釈乃至説明する方法が確立されている。今、筆者はそれと対応するような方法としてサウンドスケープが、芸術作品分析の一方法として評価され、同時に音響景観論が音楽学の

一分野に組み込まれるべきではないかと考える。作曲家の生育環境、生活環境となった音響現象 — それが上記の場合、民俗音楽として評価されたのである — と創作活動との関係は否定できない筈のものだからである。

民俗音楽・芸能に限って考えた場合でも、歌や踊りがどうして民俗として伝承され得たのか、そのような民俗を支えるものは何か、また歌や踊りは一般に民俗行事の構成要素として初めて存在できる物であるが、其の民俗パフォーマンスを可能にするものは何かと言うような事を所謂音楽分析から明らかにしようとする傾向は無い。しかし歌や踊りはそれらの行事に規定され、それらと不可分の一体化しているのであるから、其の行事に音楽学的に切り込む事が出来なければ、音楽分析は完結しない。この問題に関して、音響景観と言う発想が方法として有効ではないかという事を論じようとするのが小論の目的である。

II

音響は空間を均等に満たす性格を持っているので、ある時空を満たして展開される民俗行事の全貌を把握するのに、音響景観という概念に優るものはない。視覚はより具体的に、精確に、詳細にパフォーマンスを観察する事は出来るが、しかしそれはどこまでも一局面に限定され、全体を一時に見渡す事は鳥瞰的な立地点を獲得しない限り不可能である。さらに時間の中で展開される行事は時間の中でのみ存在しうる音響に最も良くその本質を表出しているはずである。「祭りの雰囲気」という言葉があるが、これが其のパフォーマンスを成立させる意志の表出であるとすれば、我々は其の祭りの空気とでも言ったものこそ音として、つまり音響景観として可聴化されているのであると言おう。

兵庫県美浜郡浜坂町久谷に「ざんざか踊り」という民俗芸能が伝承されている事は、夙に知られているが、これは久谷の氏神である八幡神社の秋祭り（毎年9月15日）の一環として踊られている。ということは、此の踊を単独に取上げることは地域コミュニティにおいて持つ此の

伝承芸能の意味を明らかにすることにはならない。歌と踊のドキュメンテーションと旋律や歌詞の比較、フリの類型化と分析比較はもちろん研究上必要な作業であることはいまでもないが、それだけでは、此の踊がどうして今まで此地に伝承されることができたか、地域住民の此の芸能に対する意識はどういうものであるのか、といった課題は放棄されたままになってしまう。これは音楽研究プロパーの課題ではないと意識され、音楽学本来の方法の関知しない課題、責任外の問題であるとして無視されてきたのである。

此の研究は「九谷八幡秋祭り」という地域住民挙げてのイベントのサウンドスケープを分析し、其の意味を明らかにしようとするものであるが、注意すべきことは、ここで対象とするサウンドスケープは、決して自然的音環境ではなくて、完全に人為的、人工的に作り出されたものであり、恐らくは無意識にではあれ、此の祭礼の采配を振る地元有識者を始めとする住民全員の美意識の発現としての音景観なのだということである。しかし此の非日常性、人為性を明瞭にするためには、此の土地の日常的、自然的音環境の調査・録音をすることも必要であった。其の意味で住民の音環境に関する意識を問うアンケート調査を行い、また定時・定点録音の結果を祭礼当日の一定点通時録音と比較した（末尾の追記参照）。

祭礼にはそれに先立つ準備期間があるのは当然である。九谷の場合は、9月15日の本祭りに先だって8月20日から、少年たちを集めてのざんざか踊りの練習が始まる。もしこの踊りにこだわるならば、祭りの準備は8月20日の踊りの稽古の開始から始まっている。特に太鼓を実際に叩く練習が始まる9月にはいると、ほとんど隔日に夜の静寂を破って聞こえてくる踊りの太鼓の響きは集落の殆どの家に達している。太鼓の音は村中に聞こえるわけだから、住民の意識はいやでも祭りの近いことに向けられざるをえない。つまりざんざか踊りの太鼓はこの時点ではっきり祭りを象徴する音として意識されるのである。次第に醸成される祭りの昂揚した気分への予感が、14日の宵宮で一つの項点に達し、其の予感が現実化する。

9月14日は宵宮で、日中は社殿の飾り付けや境内の清

掃、餅を搗くなどのお供えの準備、神輿を組み立てて神輿殿にかざり、榊を作り、等々の準備の後、夕方から神社の石段下で相撲が有り、更にそれにかぶせて伝承館から踊りの太鼓が聞こえてくる。8時、踊り子たちが明るく日の本祭りの通りに2グループに別れて、村のすべての通りを太鼓を叩きながら祭の開始を触れて歩き、八幡神社に登る。そこで通常の神式の祭儀（祝詞と御祓い）があって踊りを奉納する。現在の住民の意識の中で、祭りとは踊りは不可分のもの、或いは踊りは祭りと一体のものとなっている事は明らかである。

15日の本祭り当日は、前夜のように伝承館前で一踊りするざんざか踊の太鼓が村中に聞こえることで始まる。時に9時半。もちろんそれ以前に神社に既に多くの人が登って準備をしている事は言うまでも無い。

前夜のように、村の通りを太鼓を叩きながら本祭の始まることを触れて歩く踊り子たちが神社に登ると、社頭での祭儀が始る。続いて踊が奉納され、ついで踊り子たちは下山し、2グループに分れて村内全戸を順次踊って回る。

しかし社前ではまだ榊や子供たちが引く山車に乗せた矛や猩々と獅子、やなぐいや鉄砲、御幣などの神具を持つ村の役職者へのお祓い、神輿に御魂を移す儀式などが続く。11時頃ようやくこれらがすべて終って、ふれ太鼓を先頭に榊、山車、神輿、役職者たち、そして最後尾には神主さんが従っての一団が下山し、村のすべての通りを巡行する。かつ榊は全戸を訪なう。それとは別に獅子と猩々も各戸を廻って祝儀を集める。13時21分頃になると榊と神輿が村の中心部にある氏子総代の家に到着する。続いて13時32分には踊り子達が、そして最後には見物人が、、、、という風に、およそ村内の全ての人達が ― 恐らく台所で忙しい主婦を除いて ― ここに集まってくる。この時点で祭りはクライマックスを迎える。ここで神輿も台に据えられ、踊があって祭の行事はいったん休憩にはいる。

13時51分、踊り子と榊の青年会は昼休みを取る為に伝承館にいったん引き取る。山車と神輿はふれ太鼓の音や子供達のはしゃぎ声と共に、残る道筋を巡行して神社へ帰って行く。14時を回ると、この祭りの一日の中で、唯一静かな時間が流れる。

14時30分頃から再び踊の太鼓が聞こえ始める。榊と踊が午後の部に予定した家々を、夕方までかけて門付し始めるのである。一方、山車・神輿グループは既に15時頃には神社の倉庫に片づけられている。

1995年9月15日、こう言った経過を、ムラの中心にある氏子総代（株本氏）宅の前で録音した。約8時間に及ぶ祭りの「音響」の推移を知るためである。

マイク（ダミーヘッドに Sennheiser MKH2001 取り付け）は株本邸の座敷の縁側に、お宮の方に向けてセット。録音機は D10PRO II。録音テープ番号は ZA950915C 1-4。主として此のテープによって、時間経過に伴う祭の状況と雰囲気の変化を記述した（末尾の追記参照）。これを音量の変化と読み替え、更にそれを恣意的にランク付けし、グラフ化したものが Fig.1 である。なお此の音量の変化は特に太鼓のそれを表すものではなくて、祭全体の雰囲気の変化、昂場を表すものである。

この祭りのサウンドスケープを振り返ってみると、この一日はつまり太鼓の音で祭りのスタートを切り、太鼓の音で締めくくられていたのである。一日の流れの動態を太鼓の音によって辿ることができるのである。この太鼓の音が秋祭りを象徴する音であると痛切に感じさせたのは、祭りのざわめきも消え果てた夕刻の伝承館前の静寂の中に立った時、遙か遠くから、ムラの外れの最後の家での踊りの歌がかそかに聞こえ、太鼓の音がポンポンと遠くに響いて、それっきりなにも聞こえなくなった時である。それはいかにも一日のフェストもこれで終りだと感じさせる音であった。これこそ祭りの音景観の象徴音響と言うべきものではないかと感じさせられたのである。そしてその時、筆者はふと Debussy の花火の最後の数小節を想起したことだった。

祭りのサウンドスケープに於いて、太鼓が象徴音として機能していたのである。それは非日常の雰囲気をかもし出しながら祭りの始終を規定していた。この太鼓の音が最終的に消えた時、祭りは終わったと痛感させられたのである。そしてその時、この時間の中で展開していた音景観に一つの形式を感じたのであった。言い換えてみると、朝9時20分に始まった踊りの太鼓の音に、様々な

音が関わりながら、徐々に大きくなったり小さくなったり、聞こえなくなったりする中で、どこかに盛上がりの頂点を作り出しながら祭りが進行し、最後まで鳴り続ける踊りの太鼓が村のはずれに向かって徐々に遠ざかり、小さくなって行き、最後にずっと終わったのである。しかしここで時間形式を成立させたものが何であったかを考えてみると、太鼓の音は確かに具体的意味を伝達するものではあったが、しかし始め、終わりとして盛り上がるの頂点、此の8時間の持続全体に形を与えた要因は、むしろ直接的には何ら具体的な意味を与えない *Dynamik* だったのである。太鼓の音はいわばオスティナート・テーマであって、音量の変化 — これが決して一本調子に昂揚して行くと言うようなものではないことを Fig.1 から読み取って頂きたい — こそが形式原理だったのである。

そしてその処でサウンドスケープは民俗イベントのみでなく、芸術作品、例えば今述べた「花火」とも接する点があるのではないのだろうか。

III

標題が「花火」である以上、この曲が所謂絶対音楽でないことは言うまでもない。タイトルがある以上この曲が花火という音楽外の現象と何等かの関わりを持っていることは疑いない。最後に *La Marseillaise* の断片がちらと聞こえて来るので、普通パリの革命記念日の印象を音にしたものと理解されている。確かに此の曲を花火の描写と言うには技巧的に写実性に欠けている。Debussy

は何を考え、何を表現しようとして、この曲を書いたのか。

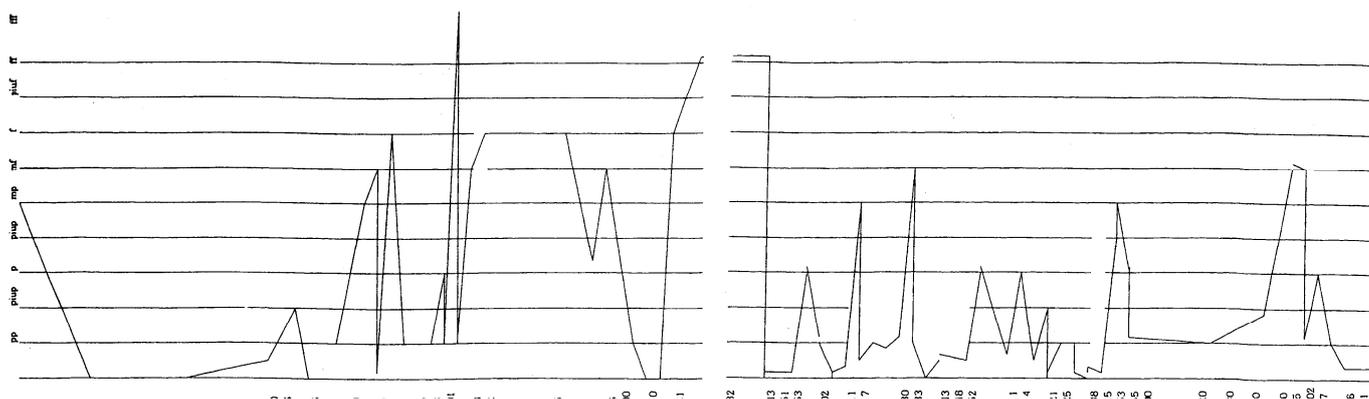
まず、古典派からロマン派にかけての様式を伝統的古典的として、それに対してどんな姿勢を取っているのかという視点でこの曲を見ると、その時代としての前衛性、革新性を指摘することは容易である。

まず第一に顕著なのは、そもそもの始り (1-6 小節：以下アラビア数字は小節数を示す。) に見られる所謂間隔の原理 *Distanzprinzip* の支配である。全音階を否定するような等間隔音程が至る所に散りばめられている (全音階の利用：音列として→30、35-40；分散和音として→45-46、57ff.；共時的及び通時的音型化として 53-56 や 74-78)。特に 53-61 (第1拍のcまで) と 74-78 は全音階で書かれている。

確かに西欧音楽理論の依って立つ根本原理である上音絶対則を否定することはもっとも容易な新しさの主張である。同じく調性の否定という精神から、同性質の和音が連続して継起させられる (34-35 はあまり明確ではないが F : V₇ - C : V₇、勿論 85-86 も属七の連続である；また 61-64 の長三和音の連続では、根音の進行は全音音列上にある)。

90-98 での短二度差の二つの長三和音の共時性は、遠くから聞える音の感じ、つまり倍音が消去されて少し低く聞える現象の描写である。従って此の曲はハ長調で終って居るといえるが、しかしその前 79-89 で既に F : に戻っているから、その限りにおいて F : のドミナントである。そしてこのことは、この曲が事実上ハ長調に始る

Fig. 1



ことに調的に対応する。つまりこれは F-dur の曲なのである。このことは、此の作品が、長 2 度という古典的音程を花火を連想させる響きとして利用していることと共に、一見前衛的でありながら実は伝統的技法を基礎としていることの象徴である。

そこで此の曲の伝統保守的な面を挙げてみると、

1) 和声分析の手法が適用できる。つまり調性が否定されていない。轉調のプランは F : - (Des:V-Ces:V-C:V) - 全音音階 - Fis: - 全音音階 - F : 。

この全音音階部分では、全音階に於ける調の処理に準じて、全音階が全音音階にいわば解決するとか、全音音列が転移する (c 音列 - cis 音列 - c 音列) といった現象が見られる。

- 2) トニカとドミナントの流動互換的多義性の利用
- 3) バス (乃至最低音) の音進行の構築的論理性
- 4) 3 部分構造即ち再現部の存在

(1ff.→88ff. ; 20ff.→71ff. ; 25ff.→79ff.)

特に此の曲で目立つのは、Dynamik についての作曲者のかなり綿密な指示、及び反復によるシンメトリカルな構築性である (→は反復を示す)。

例えば、1→2、3-4→5-6、7-8→9-10、11-12→13-14。更に 3-6 は 11-12 に圧縮され、15-16 は音域を度外視すれば 1-2 の反復であるし、音域の 8 度飛躍も偶数拍単位で行われる。勿論 1 が 16 まで反復されている。17 ではじめてこの偶数性が破られる。それでも 18-19 という偶数性が保持されている。此の原則は、20-21→22-23 にもみられ、24 で破られるが、それでもここでの 8 度跳躍は偶数拍でなされる。16 までで見ると、2 小節単位の反復が 15 で破られ、2 拍単位で 8 度跳躍する。そして 20 からは反復される単位持続が半減する。

ここで注目されるのは、こう言った持続の圧縮・急迫化に Dynamik が対応していることである。すなわち 15 からクレッシェンドがかかり 17 でフォルテになるが、18 でスビト・ピアノになる。あるいは 23-24 でクレッシェンドして 25 でフォルテとなる。つまり、持続とリズム構造と Dynamik とが緊密に一体化している現象である。

そして Agogik があまり関わっていない、むしろ疎外されている点が逆に注目される。

フォルテで始る 25 は 26 に反復され、その 25-26 が更に 27-28 で繰返される。そして圧縮・緊張の 29 を経て、30 でフォルティッシモに至っている。

25 が更に 4 回反復され 30 で拍の圧縮が有り、位置のズレを起す。偶数性が復帰する 33-34 でピアノ。35 から 38 は低音は反復だが、上声部は aa'ba 的 4 小節楽句をなしている。

39 は 32 を写したもので、40 から 44 は 33-34 の 2 倍の反復であるが、しかし 42-44 の上声は 27-30 の下声の構造の写しであり、45-46 は 35-40 の転移、圧縮反復である。

46 は 45 の完全な繰返しであり、此の反復偶数性を前提にして、47-51 の 4 小節のリズム的にコントロールされながら音進行的には多少自由な構造が成立し、52 のリズムがそれを破壊し、新しい局面を開くことの論理性が納得される。

上声部に (そして下声部でも) 旋律的進行が見られるとき、一般に四小節楽句を構成すると言える。

偶数的に平穏な持続が破られるとき、Dynamik にも変動、むしろ激変とか激情的表現がある。

此の点で注目すべきは 85-86 の Dynamik である。ここにいたるかなり長いスパンはそれまでよりも強弱の変化が激しいにも関わらず偶数性の一貫していることで注目される。即ち

61→62→ ; 63→64

65→67+Kadenz→68-70 ; 71→

74→75 ; 76→

79→80 : 79-80→82-83

80→・・・84 は、いわば拡大反復でかつ緊張度を高めている。また 85-86 は Dynamik 的には緊張の極に達しているが、リズム的にはむしろ弛緩した持続を示している。

しかし一般的に言えば、反復の偶数性が回復されるところでは Dynamik のレベルが安定し、逆にリズム的緊張と強弱の変動とは一体であるように見える。

此の構造は新しい音型が出現する度に見られる。最初は偶数性を保持する反復があり、それがしかしある程度持続した後で破られる。その反復はあまりにも古典派的

というべきか、彼の他の作品と比較し、また同じ時代の作曲家と比較するとき、芸のない子供っぽさを感じさせるほどである。

しかし Debussy がこの曲を書いたとき、前衛を装ったロマン派的音楽を書くことが目的であったとは考えられないのと同じぐらいに、古典的構築に前衛的音響のファサードを設計しようとしたのでもないだろう。この曲に対しては常套的楽曲分析の手法は無力ではないだろうか。

IV

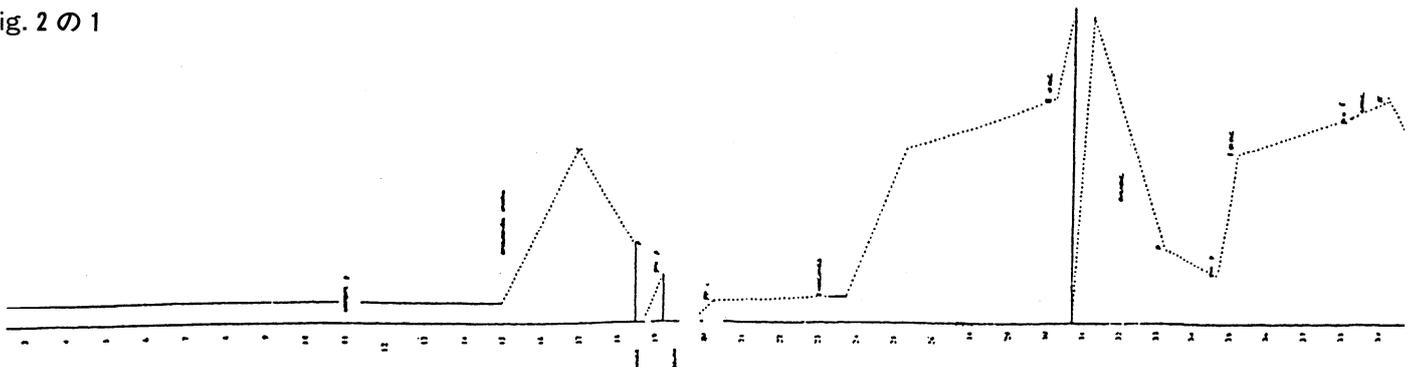
これまでの分析では音高レベルの諸現象に重点が置かれ、テンポやリズム、強弱が作品の構成にどう関わっているのか、それらの要素の形式への貢献にさほど注意が向けられてこなかった。少なくともこれらの諸要素に限定して試みられたアナリユーゼと言うものは比較的稀であると言わなければならない。人工的・人為的音響は、時間の流れの中で発音者の意識無意識を問わず、その Dynamik に依って、そこに一つの形式を作り出すと言う現象が — 特に民俗パフォーマンスのイベントなどで — 一般に見られる。そこで久谷の秋祭りにならって、Debussy の作品も Dynamik のグラフ化を試みた (Fig. 2)。
注目すべきことは、ここでも、頂点への盛上がりは決して一本調子なものではなく、山もあれば谷もあり、また幾度かの沈黙の瞬間を含みながら何度かの昂揚を経て極点に到達する；それから決して直線的に静寂、終止に向うのではなく、幾度かの躊躇いを示す、と言うことである。

標題は、ドビュッシーが打ち上げ花火の、空に響く音響を、日本で言うところのパリ祭の象徴と捉えていたこと、そしてそれを象徴音乃至オスチナート・テーマとして創作の機縁としたことを物語る。つまり一般化して言えば、時間持続の中で展開されるイベントは音響に具現され、その Dynamik が形式を感じさせるのだが、この一般的時間構造に具体的意味を与えるのが象徴音響なのであるとドビュッシーが考えていたと言うことである。

久谷の秋祭りの踊りの太鼓は、午前 9 時過ぎから夕方 5 時半迄村中を巡っている。それを村の中心の一点で開いていると遠くなったり、近くなったり、あるいは強く、あるいは弱く、そして時には音が中断し、また昼休みには集落全体を静寂が支配するが、一日が終ってみると、この祭りの日を象徴するものはまさにこの踊りの太鼓以外の何物でもなかったことに気付かせられるのである。そして、この時間持続の中で展開されるが、しかし特定の意味を与えるものではない音響の Dynamik として可聴化するイベントに、久谷八幡の秋祭りという意味を与えたのが「ざんざか踊り」の太鼓という象徴音響であった。この事に気付いた時、「花火」が想起されたことの原因がより明確になった。即ち、両者に共通してみられるこの現象こそ、音響景観であると理解できるのである。

サウンドスケープは自然現象の音響空間ではなく、人間の作り出す音響環境である、あるいは人間の意識が現在化させる音の世界であると定義するとき、久谷の秋祭りのサウンドスケープは、ある面ではイベント一般の形式を示すものではあるが、しかし踊をその一環に持つ

Fig. 2 の 1



祭りのすべてに共通の **Dynamik** の形式というわけではない。これはやはり久谷ならでは、というものであり、そのところで、此の音景観の成立には地元の美意識が前提となっていると考えなければならないのである。つまり「ざんざか踊り」の伝承を支え、一日の民俗パフォーマンスを可能にする地元の意識、精神構造がサウンドスケープという、祭の雰囲気の **Dynamik** となって現在化しているのである。その意味で、音を分析対象とする音楽内的方法によって、意識の問題に達することができたのである。勿論これは、体験的に比較してきた筆者にとっては納得できることであるが、このセオリーに説得力を持たせるためには、今後各地の祭礼の音景観の比較分析が必要ではある。

久谷の太鼓とドビュッシーの花火とをここでは同じレベルに置いて論じてきたが、最後に以下のように要約しよう。即ち、アナクロニスティックとの誇りを敢えて厭わずに言えば、ドビュッシーは7月14日のパリのサウンドスケープを、それも — 久谷のそれから類推して言えば — ある一地点にあって聞いた7月14日のパリの、恐らく深夜までの持続を含むサウンドスケープを、3分足らずの時間に **verdichten** したのである、と。そして、和声や形式のアナリユーゼでないアプローチを通して、作曲者の創作の真意、意図、目的に到達することが出来たのである、と。

【追記】

本論文は平成6・7年度科学研究補助金（一般研究B）による研究「祭の音環境と民俗美意識—特に兵庫県美

方郡浜坂町久谷を例として —」（研究代表者：馬淵卯三郎）の成果報告書 第6章：360-390及び上田真規子「久谷八幡秋祭のサウンドスケープ」（平成7年度大阪芸術大学卒業論文 — 音楽学科音楽学Aコース —）を依拠資料としている。なお、上記の報告書は更に論攷を増補して公刊する予定。

久谷におけるアンケート調査や録音、録画作業は多くの協力者のお蔭であるが、これらの作業は久谷ざんざか踊保存会会長株本順夫氏、久谷区長岡坂峰夫氏のご理解に依って可能になったものである。記して謝意を表する。

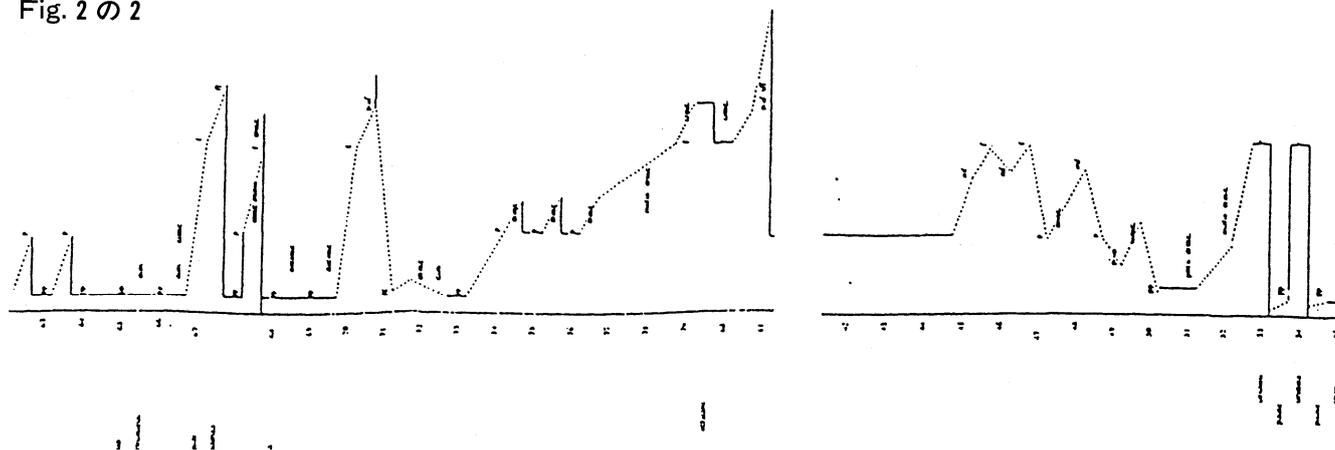
Der Begriff *soundscape* als eine Methode der Musikwissenschaft

— Die Tanztrommel von Kutani und das Pariser Feuerwerk —

MABUCHI Usaburô

Die musikalische Analyse ist zwar für Musikwerk geltend worden, doch auf die Forschungen der Volks- sowie Völkermusik nicht ganz anwendbar, vor allem, wenn man eine Klangwelt volkstümlichen Festes beschreiben und analysieren will. Eigentlich sind volkstümliche Tänze und Gesänge in das Ganze eines Festes mit eingeschlossen, so soll man bei Forschungen solcher *performing arts* die festliche Atmosphäre als Objekt aufgreifen. In der Richtung analysier-

Fig. 2 の 2



te der Referent das Herbstfest des *shintô*-Schreins Hachiman-jinja in Kutani / Hyôgo-Präfektur. Nach dem neunstundenlang ununterbrochen aufgenommenen Klangmaterial des Festes (15. Sept.1995) ist Fig.1 hergestellt, um die Dynamik der Festatmosphäre zu zeigen, wie sie wellig fluktuiert. Die festliche Stimmung steigert sich nicht geradlinig, sondern erreicht erst nach den einigen Verzögerungen den höchsten Punkt. Dann dauert aber der Nachklang ziemlich lang und noch manchmal hoch angetönt. Klanglandschaftlich wirken, außer der Dynamik, die Tanztrommeln ausdrucksvoll am Anfang sowie am Schluß des Festes. Die Trommeln klingen den Tag hindurch irgendwo im Dorf, etwa wie das Thema, und symbolisieren das Fest. Der Referent erinnerte sich plötzlich an die letzten Takte des Stücks *Feux d'Artifice*, als er einsam am Ende des Festtages die letzten Tanztrommeln in der Ferne vernahm. Fig.2 zeigt, wie die Dynamik des Stücks wellig schwankt. Der Symbolklang ist hier das Feuerwerk. Also, Debussy hatte wahrscheinlich das *soundscape* des Pariser Nationalfestes in das Stück verdichtet. Kurz, die Dynamik der Festatmosphäre gibt den im Zeitverlauf vorgegangenen Veranstaltungen eine Plastizität; Symbolklang benennt Gelegenheit.

Fig. 2 の 3

