

印象派期における音楽と絵画の相関(2)

——ドビュッシーとモネの作品の構造的側面からの分析および考察——

中島卓郎 芸術教育講座（音楽教育分野）

岡田匡史 芸術教育講座（美術教育分野）

1 はじめに

言説の比較を軸とした第1稿^①に続き、本稿では、ドビュッシーとモネの作品の構造にフォーカスする。さて、論の進め方であるが、音楽分野(2章)を中島が、絵画分野(3章)を岡田が担当し、それぞれに視点を設けて、作品の構造を、加えて作法も分析する。そしてそれらを対照させ考察することにより、中島が導き出した3つの共通因数：①ぼかしの効果、②細部の緻密性と豊かなニュアンス、③主張のなさ、を基に、両者の関連を明らかにすることとした(4章)。

2 C. Debussyの作品の構造的特徴と作曲法

本章では、ドビュッシーの作品と作曲技法上の特性を、(1)作品の規模、(2)表現媒体、(3)音組織、(4)作曲の展開法、(5)強弱法、(6)アーティキュレーション、の6つの視点から分析し、明らかにする。なお、各項目の性質上、(1)～(4)までは、極力彼のすべてのジャンルにおける作品を展望しつつ、(5)および(6)は、分析が散漫になるのを避けるため、研究対象をピアノのための作品《前奏曲集》に絞り込み、分析を試みた。

(1) 作品の規模 縮小化

①小節数 ピアノ独奏のために作曲された全作品を対象に、各曲の総小節数を調査した^②。図1に結果を示す。50～99小節エリアの作品が全体の53%、150小節未満では実に85%を占めていることが解る。最も少ない作品は33小節、最も多いもので381小節であった。比較するために、時代は少し遡るものの、しばしば西洋音楽の新約聖書と呼ばれているベートーヴェンの全ピアノソナタ32曲の傾向についても同様に調べてみた^③。結果は図2の通りである。500～599小節のエリアが28%と最も高く、全体の70%近くがそれ以上の規模であることが解る。最も少ないもので242小節、多いものでは1167小節にも達していた。

②演奏所要時間 作品によってテンポや拍子が多種多様である以上、単純に総小節数のみから作品の規模を推し量ることは危険である。したがって、ここでは各曲のおよその演奏所要時間を視点とした分析を行う^④。図3はドビュッシーのピアノ作品における演奏所要時間の傾向を示したものである^⑤。全体の85%が2～5分未満の作品であることが解る。組曲形式を好んで用いているが、概ね3曲構成であることが多く、総演奏時間にしても最も長いもので15分程度である^⑥。同様にベートーヴェンのピアノソナタについても調べてみた^⑦。図4に結果を示した。20～25分が38%と最も高く、次いで15～20分が28%であり、15～25分で66%を占めることとなる。最も短いもので7分58秒であり、最も長いものでは46分11秒であった。また、ほぼ同世代のヴァーグナーの《ニーベルングの指環》4部作が、特異な例とは言え、4日間にわたる上演で総計15時間を越えているのに対して、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》の上演所要時間はおよそ2時間半である^⑧。

以上のことは、ドビュッシーが作品の規模において極めて縮小化を図ったことを示している。

(2) 表現媒体 ピアノと編成の小規模化

①ピアノ 一時はピアニストになることを志したドビュッシーにとって、ピアノという楽器は特別な存在であった。彼は、《ペレアスとメリザンド》1曲に対して、12年の歳月をかけて創り上げた作曲家なので、ジャンル

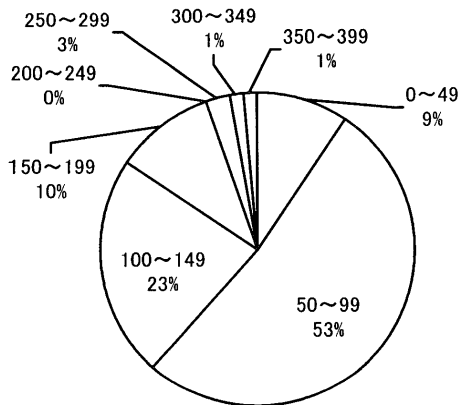


図1 ドビュッシーのピアノ作品における総小節数の傾向

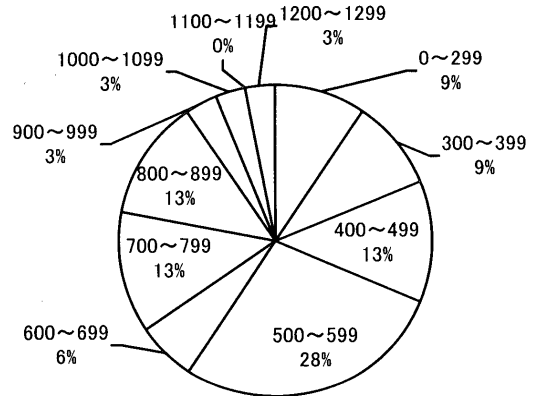


図2 ベートーヴェンのピアノソナタにおける小節数の傾向

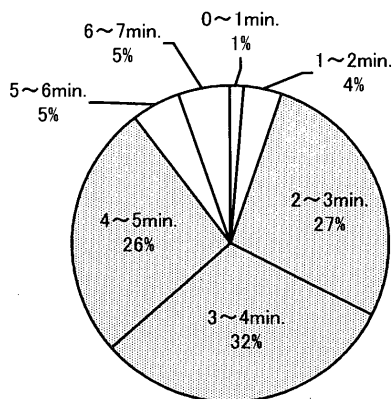


図3 ドビュッシーのピアノ作品における演奏所要時間の傾向

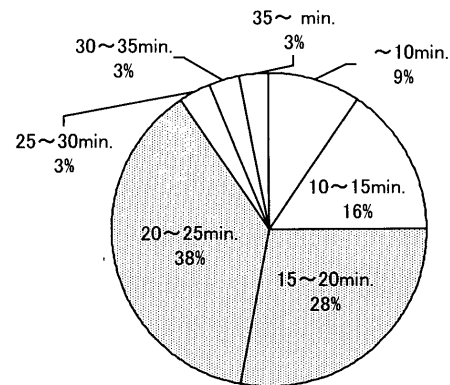


図4 ベートーヴェンのピアノソナタにおける演奏所要時間の傾向

表1 楽器編成の例

楽器の種類	ベレアスとメリザンド	ニーベルングの指環
オーボエ	2	4
ホルン	4	8
ティンパニ	1	4
ハープ	2	6

表2 前奏曲第1集における f 以上の割合

曲番	(a) f 以上の小節数	(b) 総小節数	% (a/b)
1	4	27	14.81
2	1	64	1.56
3	5	59	8.47
4	0	54	0
5	25	96	26.04
6	0	36	0
7	26	71	36.62
8	0	39	0
9	8	137	5.84
10	24	89	26.97
11	4	96	4.17
12	26	89	29.21
合計	123	857	14.35



譜1 前奏曲第1集/第1番より



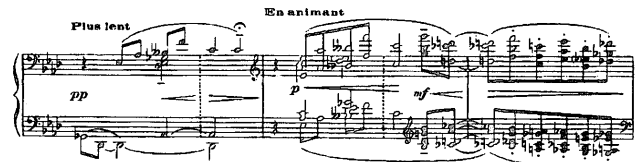
譜2 前奏曲第1集/第10番より



譜3 全音音階の例(前奏曲第1集/第2番より)



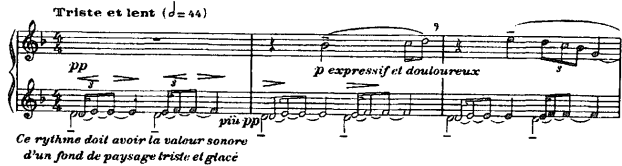
譜4 練習曲集/第3番より



譜5 前奏曲第1集/第4番より



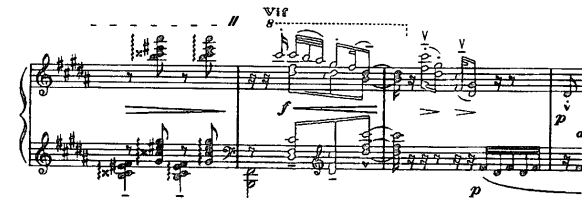
譜6 前奏曲第2集/第4番より



譜7 前奏曲第1集/第6番より



譜8 子供の領分/第6番より



譜9 前奏曲第1集/第5番より

別の作品数によってその労苦を推し量るのは危険ではあるものの、ピアノのために書かれた作品数は全体のおよそ3分の1近くの上っていることは、特筆に価する。彼のピアノ音楽における表現上の功績の1つとして、ダンパーペダルの斬新な使用法による、和声の彩りの移ろひや響きの多様性の拡充が挙げられよう。様々な色合をもつ和声群が、解放弦によって1つに溶け合うとき、我々はそれまで耳にしたことのない不思議な響きに包み込まれるのである。画家がパレット上で様々な色を溶かし合い、新しい色彩を発見していくかのごとく、音色の融合、創造は解放ペダルによって新しい世界を切り開くこととなった。そのような意味では、ピアノはその機構上、彼にとって好都合な、極めて適した楽器であったと言えるであろう。しばしば彼は、タイで結ばれた長い音価(バス)によってそれを示している。すなわち、演奏者は長い音を保続するためにペダルを踏み変えることを許されない(譜1参照)。このような箇所は、演奏者のタッチや音量、各声部のバランスなどによって驚く程、美的な色合を醸し出すことに成功したり、また時には想像を絶する程の渾沌を生み出したりする結果となってしまふのである。そこでは演奏者の感覚が非常に強く要求されることとなる。そして、そこに浮かぶ旋律は、結果的に聴き手へ明確に示されず、響きに包まれることにより、霧の中に見えているようにぼかされたものとなっている。

②編成 ピアノ以外のジャンルでは歌唱作品が重要な位置を占めているが、概して独奏または独唱のための作品、すなわち極めて少人数の演奏形態を取る作品が多い。オーケストラのための作品の数は僅少であるが、その楽器編成は、やはり小規模なものとなっていると言える。このことは、《ペレアスとメリザンド》とヴァーグナーの《ニーベルングの指環》の編成の比較からも明らかである(表1参照)。

(3) 音組織 諸禁則の芸術家

①音階 柴田南雄はドビュッシーの作品における音階の特徴として、a)5音音階またはそれ以下の4音、3音から成る旋法(譜2参照)や、b)オクターヴを均等に6等分した全音音階(譜3参照)、そしてc)半音階の自由な使用を挙げている⁹⁾。ここでは伝統的な長・短音階は重要とはならない。

②調性・和声 伝統的な長調・短調の観念の破棄が見られる。ドビュッシーの作品に調名が併記されていない(できない)のは、それまでの作曲家と大きく異なる点である。そこでは、明確な調性が必ずしも確立されている訳ではなく、同一の曲内で、2つの調性や旋法を使用することもある。また、不協和

音と協和音がしばしば等価として扱われる点も、伝統の枠から脱却している。平行和音の連続は機能と和声を見捨てた大胆で斬新なものである(譜4および5参照)。音群の構成法が時としてピアノ演奏時における技能的要素に起因しているのは非常に興味深い。すなわち、右手は黒鍵に、左手は白鍵に位置する音型である。これは、白鍵と黒鍵による2つの調性のぶつかり合いとも言えるものである(譜6参照)。このような方向性の薄い和声の連結は、まるで浮遊しているかのような印象を与える。

③リズム 彼の作品において、拍子がたびたび変更されることは稀であり、むしろオスティナートリズム(譜7参照)はその特徴として挙げられる。躍動し発展するリズムではなく、厳選された少ない音や長い音価、あるいは休符による無音の状態は静寂と沈黙を感じさせるものである。

(4) 作曲の展開法 非生成

伝統的な“ソナタ”と命名された作品は、ピアノ独奏曲には皆無であり、全作品においても僅か3曲に過ぎず、多くの作曲家が凌ぎを削っていた交響曲も存在していない⁽¹⁰⁾。古典派以来、常に発展してきたソナタ形式を踏襲せず、主題労作・モチーフの展開に代表されるような伝統的作曲展開技法は意識的に避けられている。展開、発展による構築を目指すことなく、大きなクライマックスを築くこともない。同一のモチーフが延々と殆ど何の発展も見せず、続けられることもしばしばだ(譜7参照)。この点も既成の作曲概念から逸脱し、全く自由な展開方法を取っていると言える。このことは、大きく厚みがあり沢山の音を溢れるように使った膨大な音楽を、ヴァーグナーが《指環》において200近くの示導動機を元に築き上げたことといかに対照的であろう。そこでは、永らく常識と化していた「生成」の観念は放棄されている⁽¹¹⁾。コーダ(終結部)も縮小化されたもので、譜8のような簡潔な終始法は極めて特徴的である。それは、基本的に極めて単純化された、繰り返しや戻りの観念から逸脱した自由形式と見ることができよう。また、短い断片的な旋律も特徴となる。しばしばそれは、休符や、'によって中断される(譜7参照)。旋律らしきものは、出現し、突如として姿を消す。楽節を構成する小節数も不規則で流動的であり、楽節構造は曖昧なものとなる。そして、旋律線は時として旋回し、概して下降形を取ることの方が多い。ベートーヴェンの音楽の主要主題に上行形が多いことと全く対照的である。

以上のことは強く非生成感を想わせるものである。

(5) 強弱法 弱音域のニュアンスの拡充

作品中の *p*, *pp* あるいは *ppp* の表記の多さには驚かされるものがある。「殆ど聴こえないように」や「遠くから聴こえるように」という言葉も、彼の全作品を通して楽譜上に頻繁に現れる。表2は、《前奏曲集》第1巻における *f* 以上の小節数の割合を示したものである。全12曲中、3曲に *f* は存在せず、7曲までのそれが1割以下である。全体としても14.35%に過ぎない。このように、ドビュッシーの弱音域における表現への固執は疑う余地はない。彼は、この領域において微細なニュアンスに富んだ表出の可能性を拡大した。それは、水墨画における滲みやグリザイユの陰影を想わせるものである。*f* は現れるものの維持されることなく、すぐさま「影に戻って⁽¹²⁾」しまうのである。拳を挙げて力説するのは彼の流儀ではない。そして、当然のことながら、そこでは強弱のコントラストは意識的に避けられており、結果的に雄弁に語ることや主張することという印象が極めて薄いものとなっている。

(6) アーティキュレーション

ベートーヴェンによって明確に打ち出され、ロマン派の作曲家、特にショパンにより厳密に示されたアーティキュレーションにおいて、ドビュッシーはさらにその精緻を窮めている。殆どすべての音に、その表情の細かい指示が施されていることもしばしばだ。同じような音型にも2回目には僅かなニュアンスの違いを求めている(譜9参照)。本質的に、明快・単純化を目指した音楽であるにもかかわらず、我々はそこに、何とも複雑で、こだわりのあるドビュッシーの芸術性を垣間見ることができる。微妙な変

化に対しての細かい指示をこれ程徹底して記載した作曲家はこれまでには見当たらない。出版社に対しても、自身の記した多くのアーティキュレーションの位置は絶対に正確に印刷されるように何度も念を押している⁽¹³⁾。また、空間に向かって消えるスラーは特徴的で、視覚に訴えている点で絵画的とも言える(譜2参照)。この種の演奏表現は、演奏者の耳とその感受性によるところの多いものである。

3 C. Monetの絵の構造特性と作画法

本章で立てる項目は、(1)構図、(2)描画対象、(3)絵のベーシックなつくり方、(4)線と形、(5)形の表し方、(6)配列の妙、(7)賦彩法、(8)唱法としての筆遣い、の計8つである⁽¹⁴⁾。8方向の分析を重ね合わせてみることで、モネの絵の構造特性とそれを生み出したユニークな作画法とを明らかにしてみたいと思う。

モネは総計すると2,000点余に上る油彩画を遺したが、その大半は周知の通り風景画である。その楽しさを、1858年、絵の手解きを受けたウジェーヌ・ブーダンに教わり、その未曾有の可能性を、自らの研鑽を通じ、また、後年、自らも蔵することとなる浮世絵をも通じ知っていったと考えられる。この領野で彼の才能は花開き、絵と視覚の革新的実験がエネルギーが辛抱強く続けられた。

本稿で、ドビュッシーの楽曲との構造的照応を見るのに取り上げるのは、この風景画である。

(1) 構図 簡潔な構成

70年にも及ばんとする長い画歴の中で、実に様々な風景が描き出されていったが、それらを注意深くチェックしていくと、1つの特徴が画作全般を貫くことに気づかされる。「簡潔さ」である。水平と垂直、視野の広がり、重力法則、2つの本源的要素は風景に本来内在するものではあるが、その組合せがモネの絵の基本骨格をつくりあげ、すべてがピシッと決まる感じ、簡潔さを生むことに繋がってくる。

考えてみるに、遠くの水平線が画面を空と海との2領域に別つだけの、「日」の字型の海景画こそは、簡潔さの1つの極地とも言え、本性格をモネは師ブーダンより直接学んだのである。水平的な要素は、60年代の2点：「オンフルールのセーヌの河口」(1865年/ノートン・サイモン財団[パサディナ])と「サン・タドレスの浜辺」(1867年/アート・インスティテュート・オヴ・シカゴ)、70年代の2点：「アルジャントゥイユのセーヌ河」(1873年/オルセー美術館[パリ])と「アルジャントゥイユの舟と橋」(1874年/同館)、80年代の2点：「崖の上の散歩、プールヴィル」(1882年/アート・インスティテュート・オヴ・シカゴ)と「ポプラの木の下で、太陽の効果」(1887年/シュトゥットガルト国立美術館)、90年代：「セーヌ川の朝」連作21点(1896-97年)と、諸作において次々と変奏される。

この水平に対し、主たる垂直のモチーフが木立ちである。ヨットのマストと帆、教会の尖塔、煙突や橋脚などもそうである。モネはこれらを巧みにレイアウトすることで空間を種々のサイズと形に仕切り、その配列が画面に動勢とリズムを与える。「木の橋」(1872年/ラウ財団[チューリッヒ])は、特異な構図である。橋桁(=水平)と橋脚(=垂直)、その川面に映る像とが1つに合わさり、横長の四角(=□)ができる。垂直性は、「ポプラ並木」連作23点(1891年)、続く「ルーアン大聖堂」連作30点(1892-1894年)でピークを迎え、他方、90年代に高まり行く「睡蓮」連作で水平性の新境地が切り拓かれる。馬淵明子は、80年代半ば以降を、「画面の中のモチーフが厳選されること、そしてそれらが形態として簡潔な強さを持っていること⁽¹⁵⁾」を特徴とする期と看做す。その1つの金字塔が「四本のポプラ」(1891年/メトロポリタン美術館)であり、「冊」の字と似る、水平・垂直だけの全く幾何学的な簡潔窮まりなき構成となる。

モネは、かつてフィレンツェやヴェネツィアの大家らが得意とした、西洋絵画の言うなれば特権階級に属し、サロンでの成功を確かなものとするところの宗教画・歴史画には関心を示さなかった。代わりにあえて俗っぽさもある風景画を選んだ。そこにモネらしさがある。前2ジャンルの中心的モチーフとは、無論、人間(ルネサンスにあっては、美しき古代的・理想的な人体像)である。顔とポーズのメッ

セージ、体の有機的ライン、素描と陰翳の生む彫像的リアリティなど、まさしく絵画のマジックであり妙味と言えよう。しかし、モネは、冷徹な(ただし、モチーフを愛するかのごとき)観察、並外れた記憶力、堅実なメチエ、そのファインダ・座標的視野とも呼びたくなるような優れた眼による見事なトリミングとで、ありふれた所を驚くべき感動的なシーンとして再創造することに情熱を注いだ。1点1点が新たな解を求めての旅であった。そして遂に風景という鍵で絵の知られざる扉を開けたのである。

(2) 描画対象 モチーフの簡素化

風景とは、前景・中景・遠景に存するところの、大変多くのモチーフから成るものである。初期の作、「サン=タドレスの通り」(1867年/クラーク・アート・インスティテュート)には、俯瞰法と1点透視図法とを組み合わせた空間に、煉瓦造りらしき教会や民家、煙突から立ち上る白い煙、塀、道行く人々、木々、遠くの森、ドンヨリ曇った空…が描かれている。同年、描かれた「サン=タドレスの海岸」(アート・インスティテュート・オヴ・シカゴ)になると、喇叭を吹いていると覚しき男と隣でそれを聴く帽子を被った女とか、話をしていると覚しきパイプを燻らせる男と髭の男とかというふうには、人々はより添景化され、他のモチーフとしては、白砂の浜と淡いエメラルド色の海、ヨットやボート、遙か向こうの家々と聳え立つ教会、斑^{まだら}の雲…が認められる。60-70年代の絵は、かように色々のモチーフを描き込むという、総合的性格を帯びたものが主である。

風景と言っても、モネが描こうとしたのは単なる自然景観ではなく、市井の人々の暮らす生き生きとした場であった。だから、絵には添景人物(多くが都会的でファッショナブル)がしばしば登場してくる。

人々と様々なモチーフとを描く、当傾向は、80年代に入ると変わってくる。人が消え、モチーフの種類と数とが減り始めるのである。計6点を数える「エトルタの絶壁」だと、岩礁に極小さなタッチで人を置くこともまだあったりはするが、メイン・モチーフは大きなアーチ型の奇岩(マヌポルト)と波立つ海と空の3つとなる。その先に出てくるのが、80年代終盤から90年代初めにかけて描き続けられた、「積み藁」連作である。こちらは場所を変え、刈り取りを終えた裸の麦畑に、「通常高さが4.5メートルから6メートルにも達する⁽¹⁶⁾」、傘のような屋根を載せた積み藁がポツンポツンと現れるだけである。馬淵は、「彼の関心が積みわらとその周囲の気象表現にだけ向かい、いわゆる従来のちゃんとした風景画とは異なる作品を描いた⁽¹⁷⁾」と説く。これに続くのが、ポプラ並木やルーアン大聖堂など、単独モチーフを描く上記連作であり、遂には蓮の葉と花の浮かぶ水面という前代未聞のモチーフへと辿り着くようになる。

色々なモチーフから成るパノラマ風の眺めを描く風景画を、もしオーケストラの演奏に譬えるなら、大胆なトリミング、クローズ・アップ、接視といったアプローチがもたらした、限られたモチーフから成るモネ独自の風景画は、さしずめピアノ曲に譬えられよう。「どっちが豊かか?」との問は愚問である。モチーフの簡素化はモチーフの解体・消滅という新たな次元を必然的に招来するものでもあった。モネは苦しみながらもこのフィールドに踏ん張り、色彩の効果と、それを創り出す絵具の処理(タッチ、ストローク、ペインティング、フロッチェ、インパストなど)についての、ありとあらゆる可能性を試さんとした。その営みはもう少しで風景画の域を出る所まで行き、抽象絵画への道を示す。1896年には、「積み藁」の1作が、今まで聴いたこともない音色を聴くごとき感動をカンディンスキーに与えることとなる。

(3) 絵のベーシックなつくり方 反復性

何度も、時に執拗な位、1つのモチーフを繰り返すことは、モネに固有なやり方である。1878年6月30日、パリ万博を祝って三色旗で埋められたサン・ドニ街とモントルグイユ街とを描いた絵は、殆ど同じ構図であり、2点共、第4回印象派展に出された。あるいは、同年の作、「ヴェトゥイユの雪の印象」(ルーヴル美術館[パリ])には教会の塔が登場するが、この塔が、当地を描いた複数の作の内に、

「ある時は正面に大きく、ある時は木の間隠れに、またある時は遠く青く霞むようにそそり立つ⁽¹⁸⁾」と、馬淵が指摘している。崖に建つプールヴィルの税官吏の小屋も、色々なサイズとアングルとで繰り返し描かれた(1882年の連作)。日傘を射す婦人の絵は右向き・左向きと2点ある(1886年)。15点程が確かめられている、縦長の「睡蓮の池」連作(1907年)では、まるでミニマル・ミュージックのように、1つの場面が同じ構図で色合やタッチの感じをただ変えるだけで淡々とといったふうに繰り返される。

かかる反復は、朝・昼・夕とか四季とか晴れ・曇り・雨・雪とかの、陽光のコンディションの違いの中で、同じモチーフや情景がどう変化して見えるかについて追求した、後続の連作において最も著しくなる。

そうした反復がどこかで劇的に高まるということはない。1点1点があり、繋がり、関連し合っていく。睡蓮、太鼓橋、バラの小道…、それらが余り変化することなく気がつくといつものヴァリエーションを生みながら展開されていく。巡り行く日常の1日1日のように。

なお、繰り返されるのはモチーフや情景ばかりではない。タッチやストロークも気の遠くなる位の回数、画面に置かれ続ける。1枚の絵ができるまでに絵筆はパレットと画面の間を何回往復するのだろう。そうやってできた絵具の筆痕の集まりはたとえ荒々しくとも結局は色の相として溶け混ざること、始まりも終わりもないといった感じの空間性を帯びてくるのである。そのクウォリティは第2次世界大戦後に熟することとなるアメリカ抽象表現主義を明らかに先取りするものである。

(4) 線と形 ストロークの優位

絵画において音楽のメロディーに相当するものがもしあるとすれば、それは線とか形とかである。

線とは、モネの場合、絵筆を色々な色々に動かすことによって生まれるところのストロークの跡を意味した。上述とも関連するのだが、この線跡が集まり、眼を魅了してやまぬあの画肌^{マティエール}が組織されるのである。

ストロークの種類は多い。それらがモチーフや情景に合わせて的確に繰り返されることで、すばらしいポリフォニーが奏でられていく。ルノワールと一緒に描いた、「ラ・グルヌイエール」(1869年[メトロポリタン美術館])では、水面に映る像とキラキラ輝く陽の反射とを描き出さんと、数色の幅の広いタッチをリズムに分割的に施している。また、浜風にキャンヴァスを吹き飛ばされながら描いたという、「トルーヴィルの海岸」(1870年/ナショナル・ギャラリー[ロンドン])には、サッサッと走るミニマムなストロークが認められる。以下は、モネのストロークを巡る、トレヴィン・コプルストンの感想である。

「モネの技法は精力的で、短く刺すようなストロークで組み立てられた重厚なインパストから、長く、濃く“引いた”ストロークまで、変化に富んでいた⁽¹⁹⁾。」

他方、形とは言えば、マネの影響下にまだあった駆出しの頃は、人物像が、例えば「庭園の女たち」(1866年/オルセー美術館[パリ])でカミーユ・ドンシュー演ずる4人の女性など、かなり明瞭に描かれる。しかし、次第に形よりもストロークの方が優勢となっていく。ストロークが画面全体を覆い尽くし、影の明るさと色彩的ニュアンスが増すと、夢にも似たヴィジョンが現れ出る。モネの手に掛かると、積み藁が光の塊に、大聖堂のファサードが色の焰へと変貌してしまう。そうして形は対象の詳解図でなく、まさしく感^{サンサンオン}じの印象として、観者の前に立ち現れることとなる。最晩期の「バラの小道」連作7点(1920-22年)に至るや、形は溶け去り、サーッという感じやクルッという感じの勢いあるストローク、また点描風タッチなどが横溢する色の場と化し、パーゴラのアーチ型が暗示されるだけといった絵となる。ポール・デュラン＝リュエルの長男で、父の画廊を継いだジョゼフは、当連作を、「もはや彼には何も見えていないこと、色彩も感知していないことは明らかだ⁽²⁰⁾」と評した。モネの革新性を解するのは難しかったらしく、その体験は恰も音色だけでできた音楽に耳傾けるようなものであったのかも知れない。

(5) 形の表し方 消える輪郭線、カラフルな影

^{ドゥローイング}素描の際、形を輪郭線で捕えて表すということは、勿論それを機械的に行う訳ではないけれども、

西欧のアカデミックな教習課程においては基本中の基本であった。まずは形という考え方である。そこに色をつけ陰翳を施すことにより、対象の十全なるイリュージョンを生み出しうると考えたのである。

しかし、モネはかかる階梯を一段一段登るような進み方がまだるっこく感じられ、何よりも性に合わなかったろうと考えられる。この画家にとっては、一塗りごとに対象のリアリティや^{サンサンオン}感じがワッと現れ出るような方法の方が好ましかった。その方法とは、絵筆が面を塗りながら同時に形を規定してしまうといったものであり、早い話、^{ペインティング}絵画である。モネこそは徹頭徹尾この^{ペインティング}絵画の人なのである。

モネの場合、タッチが色を決め形を決めていくというケースが大半であり、輪郭線は極めて抑制的に扱われた。「アルジャントゥイユのレガッタ」(1872年/オルセー美術館[パリ])では、予め形の輪郭を取るなどせず、直接、思い切りよく画布に絵具を置いて、ヨットや家や木立ちを描く。さらにはどれもピシッピシッと、驚く程、即物的な感じに塗りつけていった、横向きの厚く幅広のストロークを並べて、川面の倒立像とする。かように塗ること=描くことであった。添景人物ともなるともう色斑に過ぎなくなる。「ラ・グルヌイエールの水浴者」(1869年/ナショナル・ギャラリー[ロンドン])中景のスイマーたち、「印象、日の出」(1873年/マルモタン美術館[パリ])手前の舟を櫂で漕ぐ人と横に坐す人などは、穂先の絵具をくねらせたりペタペタッと塗りつけたりして超略画風に処理してある。

さて、伝統と外れるモネのもう1つの重要なやり方を指摘したい。影の色をビティウムや黒とはしなかったことである。「カササギ」(1872年/オルセー美術館[パリ])の、恐らく早朝、吹き溜まった雪の上に落とされた影の色について、ウィリアム・C.ザイツは、「その影は青く透明で一点の汚れもない⁽²¹⁾」と評した。また、「コロンプの平原、霜」(1873年/新潟県立近代美術館)の影の表現について、平石昌子はこうコメントする。「この作品の主題の中心にあるのは、題名に示されている通り、白い霜、およびその霜の上に映じた青みを帯びた陰影であろう⁽²²⁾。」「積み藁：雪の効果」(1890-91年/ボストン美術館)の影も青い。

「ルーアン大聖堂：夕陽を浴びる正面」(1894年/同館)に、本系譜の影の色の際立って豊かな変奏が認められる。ザイツは、これを、「奇妙に燃える硫黄のような、かげろうのような幕⁽²³⁾」と形容した。

輪郭線の消失と影の色彩化とによる、どこか朦朧とした情調が、モネの絵の一大特質となっている。

(6) 配列の妙 内に鳴るリズム

動き現れては消え変わっていくモチーフを、モネは忍耐強く追い求めたが、その絵はどちらかと言うと静謐である。マニエリスムやバロックのエネルギーの渦のごとき動勢溢れる絵と一緒に並べたら、この印象はさらに深まるであろう。本節では、音楽との関連で、リズムを話題にしたいが、彼が紡ぎ出そうとしたリズムとは、「エトルタの荒波」(1883年/リヨン美術館)のように、嵐らしく波が逆巻く様を描いた絵であったとしても、微妙で内在的なものであった。

このリズムは上述した繰り返しと関連し、絵だとタッチの並べ方やモチーフの配し方などがリズムと深く関わってくる。そのことを考えさせる好例として、「ひなげし」(1873年/ルーヴル美術館[パリ])を挙げよう。ここには4つの要素を観察しうる。4つとは、7)着飾った母子2組が、こっちとあっちで呼応し合うこと、1)「けしを思わせるような形をしてはいるが、ほとんど抽象的なものだ⁽²⁴⁾」とザイツの言う、緋の斑点が、右手前から左奥に向けて、サイズを小さくしながら、萌葱の野に沢山打たれていくこと、2)木がポツンポツンと大体等間隔で野の縁に横1列に並んでいること、3)雲が大小様々な柔らかな塊となって浮かんでいること、以上である。地平線が画面を上下に仕切る、「日」の字型をした安定せし構図の内に、これらのリズムが内的に作用し合っているのである。

「エプト川の曲り角」(1888年/フィラデルフィア美術館)は、スペースの大半がポプラの葉で埋まる。そうした絵を指して、木島俊介は、「信じ難い敏捷さをもつ筆の動きと色彩の対照とが、樹葉の表裏に振動する光をとらえ、ポプラを生きたものとする⁽²⁵⁾」と記している。「ひなげしの野、ジヴェルニー」

(1890-91年/アート・インスティテュート・オヴ・シカゴ)は、高さ・形の違う木々(恐らくポプラ)が不規則な間隔で並ぶ、面白い構成となっている。連作になるとポプラがS字カーヴを描くように配される。

睡蓮の葉と花があちこち群れ成して浮かぶ池の絵にも、モチーフと間とが響き合うリズムがある。

モネの絵はこのように様々なリズムを潜ませてはいるが、全体の印象は前述したごとく静謐である。ベストの位置を測り出す、その観察眼が、確りした構図を生むからそうなると考えられる。キャンヴァスの矩形にすべてのモチーフを最終的にキチッと納めてしまう、その構成感覚に関し、ザイツは、「アルジャントウイユの橋」(1874年/ルーヴル美術館[パリ])を挙げ、「主題に含まれている動かすことのできない構成要素に神経質に合わせて画面の枠を決めた⁽²⁶⁾」とし、それにより「信じがたいほどの静けさ⁽²⁷⁾」が生起してくると解した。生き生きしたリズムがその静けさの内に鳴っているのである。

(7) 賦彩法 色の無限のニュアンス

ニュアンスこそ、ドビュッシーとモネとを結びつける最も重要な特質の1つであることは間違いない。

色のデリケートな変化・差異を意味する、このニュアンスは、すべてを近接するトーンで描いた「印象、日の出」を初め、漣の^{きよ}煌きと揺らぐ倒影を表し尽くそうとした一連の水面の絵、陽溜りの色の微粒子、緑や紫の混じる影、白を色として再解釈しようとした雪景画…と、モネの絵に変わらず見出だされてくる。

僅かずつではあっても刻々と変わり続ける、陽の下の光景の描写には、音楽で言うところの、*p*、*pp*、*ppp* に相当してくるようなパレットを用いなければならなかった。本志向が意識され顕在化してくるのが、三部作を形作る、「積み藁」、「ポプラ並木」、「ルーアン大聖堂」の3つの連作である。3つ共、白を混ぜた、概してハイ・キーな色調を設定し、無限の色種、識別しがたき程、多様な色を創り出している。

以下は、「積み藁：日没」(1890-91年/ボストン美術館)について述べた、ザイツの一文である。

「積んであるわらと同様、光線の具合でその固有色がさまざまに変化する、丘や樹木や家や畑が、つみわらの背後から輝く、名状しがたい微妙なニュアンスを湛えた色彩に浸されている⁽²⁸⁾。」

同質の色合が、曙光か夕陽が照らすからだろうか、光り輝きメラメラと燃えているようなポプラの並ぶ、「ポプラ並木」(1891年/フィラデルフィア美術館)にも認められる。

<朝、白のハーモニー>(1892-94年/オルセー美術館[パリ])、<充満する陽光、青と金のハーモニー>(同年/同館)といった副題のつく、「ルーアン大聖堂」連作において、形から表面へと画題の力点が転じられたことで、ニュアンスの追求は一層高い次元を迎えることとなった。ジョルジュ・クレマンソーは当連作についてこう評した。

「その深み、その噴出、その力強い鬚(ひだ)、あるいは強い稜線のうちに、太陽の巨大な潮の流れは、無限の空間を流れ走り、光の波と砕け、石を打って、プリズムのすべての色と化し、あるいはまたほのかな明るさのうちに静まりかえる⁽²⁹⁾。」

さらには霧が覆う冬のロンドン風景もまたニュアンスを試みるのに格好のテーマを画家に提供した。「国会議事堂」連作19点など、1899年から1904年にかけて、4つの連作を遺している。

(8) 唱法としての筆遣い

モネにとって風景とは楽譜を、それを絵に表すこととはまさに演奏することを意味した。絵具+画布は、ピアニストにとってのピアノ、絵筆は、鍵盤の上を時にゆったりと優雅に時に激しく敏捷に動き回って、ありとあらゆる音色とメロディを紡ぎ出すところの指である。モネは意図してモチーフを入れ替えたり形を変えたりすることは余りなかったので、勢いタッチやストロークのコントロール、すなわち筆遣いがメチエの中心軸となる。

モネは自ら感じたりアリティと複雑な視覚的効果はこの筆遣いをもって描き出そうとしたのであるが、それは決して平坦な道ではなかった。「絶えざる苦悶……天候、雰囲気、環境を表現することは、人

を狂気にしかねない⁽³⁰⁾(1890年夏のギュスターヴ・ジェフロワ宛書簡)」との告白は、その1つの証である。画家にしか解らぬ苦悩の産物こそ、今、遺されている諸作だということになる。

1例を示そう。「睡蓮」(1906-07年/大原美術館[倉敷])には、モネの熟したメチエが集約されている。そこには池の水面が描かれているが、要素を詳しく記すと、ア)鏡のような水面、イ)蓮の葉と花(まだ蕾?)、ウ)青緑をした水の中(藻も見えそうである)、エ)うっすら映る向こう岸の木々と空、となる。4つは、ストロークの細かなコントロールによって描き分けられていると同時に、ハーモニアスに組み合わせられている。つまり本作は4声部が絡み合い響き合うコラールのような感じなのである。

かような精妙さ・正確さは、歌や器楽演奏のアーティキュレーションに匹敵するものであると思われる。モネは油絵具なるものを熟知し、多様な筆遣いを駆使しえた。その筆遣いとは、発声を正しく統御・調整せんとする唱法と同じ次元に属している。この唱法をもって、彼は豊穡な風景画を描くことができた。

「シャイイの道、フォンテーヌブローの森」(1865年/オルセー美術館[パリ])にも、上掲円熟期の作にも、不断の追求を礎とした絵筆の卓抜たるコントロールが認められる。画家の天性の眼と練熟した腕とが、奇蹟的とも言いうる収穫をもたらした訳である。

4 まとめ

ドビュッシーとモネの作品を構造的側面から分析することにより、両者に共通の次の3点を指摘することができる。すなわち、①ぼかしの効果、②細部の緻密性と豊かなニュアンス、③主張のなさ、である。

なお、表3は、共通事項と関わる両者の作品の構造的要素を対照させたものであり、参照願いたい。

ドビュッシーは、ピアノ作品におけるダンパーペダルの斬新な使用法により、1つ1つの和声をはっきりと示すことなく、それらを融合させて響きの色合を溶け合わせている。そして、そのような響きに包まれた休符や、で区切られる断片的な旋律は霧の中にうっすらと見えるかのようにぼかされている。これらは、モネが油彩画において、輪郭をキチッと描かず、SLの猛煙や靄・霧の類をよく表し、「積み藁」、「ルーアン大聖堂」、ロンドンで描いた「橋」・「国会議事堂」などの連作となると、対象が周りの空間に溶け混ざり、晩期の「ばらの小道」連作では殆ど融合してしまうことと極めて類似するものである。また、ドビュッシーが伝統的機能と和声の破棄による方向性の薄い和声群を基盤としていることや、コントラストを避けた強弱法なども、やはりモネの、慣例的な黒でない色で影を表すことにより生じる朦朧たる情調や、カラヴァッジオを嚆矢とするバロック的明暗対比を避ける明色主調の組立て、あるいは、非具象化を誘うタッチ優位などと通ずるものである。それらが押し並べて「ぼかしの効果」を生み出していると考えられる。

ドビュッシーの作品に見られた、驚く程、多様で細密なアーティキュレーションや弱音域に執着した精緻な強弱法は、ほんの少しだけの微細な変化をもたらし、*pp*、*ppp*の多彩さと限りないニュアンスを生み出した。他方、モネにおいては、油絵具の粘っこくネットリした触感性をベースに、計算されたストロークと密度濃い点描を通じて、色は発酵を始め、葉を繁らす木々、陽でキラキラ輝く川面とそこに映る像、そして諸々のテクスチャが独特なニュアンスを呈してくる。中間域トーンでの色の複雑さを窮める諧調、緑にピンク等の捕色的色合を配するとき生まれる移ろふようなデリケートな色調、また美しいマティエールが、「細部の緻密性と豊かなニュアンス」という点で、ドビュッシーと近似していると捉えられる。

そして、3点目が「主張のなさ」である。ドビュッシーの作品は、小節数・演奏所要時間の短さ、小規模な編成により、誠に簡潔性を帯びたものであり、極端な弱音域における表現の連続、旋回あるいは下降形をとる旋律線、楽節構造の曖昧さやモチーフの非発展性と非生成感、単調なリズムの反復などには、主張が感じられず、クライマックスの不在と簡潔なコーダと共に、ドラマティックな展開とは全く無縁の世界と捉えられる。同じように、モネも、添景人物の反復的な置き方、並木の列、またはタッチの繰り返し

などに劇的な盛り上がり認めがたい。またモネは、聖書などテキストや図像学と距離を置くスタンスで、今ここで目に映り感覚に訴えてくる物、それも人でなく街景や自然の方を好んで描く。人が登場しても、目鼻口がなく、心理表出に益するところの表情が顔にないことが多い。アトモスフェリックな絵ともなれば、焦点が拡散し、空間の拡がり自体がテーマとなってくる。以上、ドビュッシーとモネにおいては、上記すべてが相俟って、思弁性を帯びた主張をなくし、「耳を楽しませるための」、「目を楽しませるための」、視点を変えると聴く者・観る者に感性的練磨を求めてもくる、音楽と絵画の創造を導いていると考える。

本稿では、構造的な側面からの分析を通して、2人の作品の間の3つの共通点が浮き彫りにされた。両者の様々な技法がこれらを生み出している訳であるが、実はこの3点こそが、創造の源、イデーとなっているのではないであろうか。その実現のためにこれらの技法が生まれ出たと考える方が妥当である。

第1稿において、我々は両者の言説に基づく関連を探った。その「まとめ」において触れたヴェルレーヌの「詩法(Art poétique)」が、今ここで思い起こされてならない。この詩は、「何事を措きても先に音楽を」というフレーズで始まり、「明確な線や色彩によって事物を写さず、さだかならざるところをまじえて、喚起し、暗示せよ」「色彩にあらず、ただ陰翳のみを、そしてそのためには、昔ながらの偶数脚を捨て、奇数脚を用い、そこに新しい律動感を見出せ」が続く⁽³¹⁾。ドビュッシーとモネの、理念、内容、技法、あらゆる点において、その詩が端的に、また雄弁に両本質を語っているように思えてならない。

表3 ドビュッシーとモネの作品の構造的側面に見る共通性とその要因

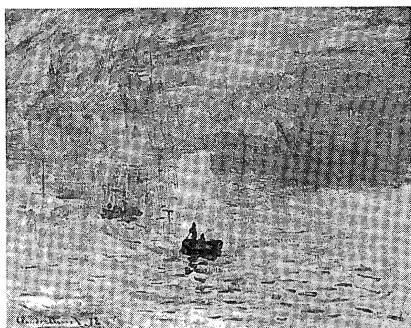
共通事項	ドビュッシー	モネ
①ほかしの効果	<ul style="list-style-type: none"> ・ 伝統的機能和声の破棄による方向性の薄い和声群。 ・ ピアノのダンパーペダルの斬新な使用方法による響きの色合の溶け合わせ。 ・ 響きに包まれた旋律は、霧の中にうっすらと見えるかのように、ぼかされている。 ・ 休符や'で区切られる断片的な旋律。 ・ コントラストを避ける強弱法。 	<ul style="list-style-type: none"> ・ 物の輪郭をキチッと描かない。 ・ 対象が周りの空間に融け込みそうになる。 ・ SLの猛煙、立ち込める霧や霧がメイン・モチーフとなる。 ・ 明暗のコントラストを抑え、明るい色(概してパステル調)で全体をまとめる。 ・ 影を黒でなく色で表すため、朦朧たる情調が自ずと生ずる。
②細部の緻密性と豊かなニュアンス	<ul style="list-style-type: none"> ・ 驚く程、多様で細密なアーティキュレーション。 ・ 弱音域に執着した精緻な強弱法。 ・ pp, pppの多様性。 ・ ピアノのダンパーペダルの斬新な使用方法による響きの色合の溶け合わせ。 ・ 伝統的機能和声の破棄による方向性の薄い和声の移ろひ。 ・ ほんの少しだけの微細な変化をもたらす表示。 	<ul style="list-style-type: none"> ・ 油絵具の稠密で美しいマティエール。 ・ ,型・∨型・Q型, また長短太細と、様々な種類のストロークが画面を構成していく。 ・ 水面に映る像や陽光の輝きを演出する、タッチの直観的コントロールとその集積、点描をビッシリ敷き詰めるなどのやり方。 ・ 影もカラフルであり色合が豊かである。 ・ 白を混ぜる中間域トーンを主として達成される、色の無限とも言うべき諧調。 ・ 緑にピンクやヴァイオレットが浸透したりもする、移ろふようなデリケートな色調。
③主張のなさ	<ul style="list-style-type: none"> ・ 極端な弱音域における表現の連続。 ・ 無音と休止の意識的使用。 ・ 休符や'で区切られる断片的な旋律。 ・ 旋回あるいは下降形を取る旋律。 ・ 楽節構造の曖昧さ。 ・ モチーフの非発展性と非生成感。 ・ クライマックスの不在。 ・ 作品の簡潔性(小節数・演奏所要時間の短さ)。 ・ 編成の小規模化。 ・ 単調なリズムの反復。 ・ 簡潔なコーダ。 	<ul style="list-style-type: none"> ・ 添景人物の反復的な置き方や並木の列、タッチの繰り返しなどの、リピテーション。 ・ 今ここで目に映り感覚に訴えてくる物を描く。 ・ ドラマを伴う人間でなく、普通の、ありふれたとも言うような風景の方をテーマに選ぶ。 ・ 顔の表情(目鼻口)がしばしば省かれる。 ・ 無造作に切り取ってきたような場面構成。 ・ 宗教画的テキストや、モチーフの寓意・教訓といった理屈っぽさとは無縁な絵。 ・ アトモスフェリックな絵だと、中心性が退くため、拡散的な空間自体がテーマとなる。 ・ タッチの優勢による、絵の抽象化。

※本稿は文部科学省科学研究費補助金助成(平成15年度萌芽的研究13871006)「バッハとロココ調装飾, ドビュッシーと印象派絵画など、音楽と絵画の歴史的相関の研究」による研究成果の一部である。

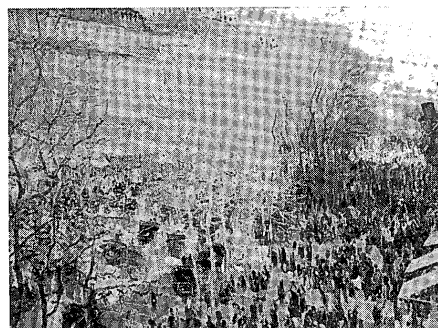
註

- (1) 中島卓郎・岡田匡史「印象派期における音楽と絵画の相関(1)—ドビュッシーとモネの言説に基づく考察」『信州大学教育学部紀要』第105号, 2002年, pp.29-40.
- (2) 調査対象資料として次のものを用いた。安川加寿子校註『ドビュッシーピアノ曲集第1巻〜第8巻』1960年, 音楽之友社
- (3) 調査対象資料として次のものを用いた。Beethoven『Klaviersonaten BAND I, II』^[32]・^[34] G.Henle Verlag.なお, 数値はリビートを含まないものである(ただしダ・カーポは含めてある)。
- (4) ドビュッシーの作品には組曲形式のものや《前奏曲集》および《練習曲集》のようなまとまったものが存在するが, 全曲ではなく, しばしば抜萃して演奏される。したがって, ここでは総演奏所要時間ではなく, 単一曲毎のそれを調査した。

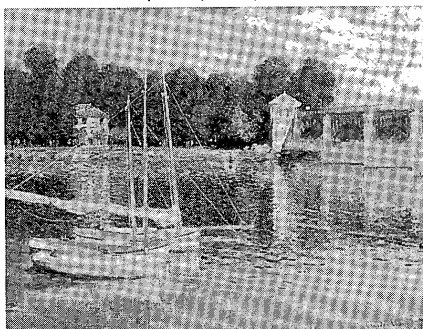
- (5) 調査資料として次のものを用いた。J. Rouvier『DEBUSSY COMPLETE PIANO WORKS』COCO-75160-63, DENON, 1992年 なお、数値は添付解説資料のデータに基づいている。
- (6) 《前奏曲集》および《練習曲集》は考慮していない。
- (7) 調査資料として次のものを用いた。A. Brendel『Beethoven Complete Piano Sonatas』15PC-304-316, Philips. なお、数値は添付解説資料のデータに基づいている。
- (8) 上演時間数に関しては次の資料を基にした。『最新 名曲解説全集19, 20/歌劇Ⅱ, Ⅲ』音楽之友社, 1980年
- (9) 柴田南雄『西洋音楽史 印象派以後』音楽之友社, pp.50-51.
- (10) ピアノ4手のための作品に《交響曲 口短調》(18歳の時の作品・単一楽章)が残されているだけである。
- (11) V.ジャンケレヴィッチはドビュッシーの音楽の1特徴として「衰退—阻止された生成」を挙げている。V.ジャンケレヴィッチ(船山隆/松橋麻利共訳)『ドビュッシー 生と死の音楽』青土社, 1999年, p.50.
- (12) 平島正郎『ドビュッシー』大音楽家・人と作品12, 音楽之友社, 1966年, p.101.
- (13) 次の報告によるものである。J.プロッホ・P.コラジオ・中村菊子・渡辺寿恵子共著『ドビュッシー・プレリュード第1巻演奏の手引 全小節の分析と文学的裏付け』全音楽譜出版社, 1988年, p.8.
- (14) これら8項目を決めるにあたり、予備段階で中島がドビュッシーの曲の分析に用いた8項目:(1)形式—縮小・単純化,(2)表現媒体—ピアノと編成の小規模化,(3)作曲の展開方法—非発展性と非構築性,(4)メロディ—中絶と衰退,(5)和声—諸禁則の芸術家,(6)リズム,(7)デュナーミク—弱音域のニュアンスの拡充,(8)アーティキュレーション, がとても参考になった。
- (15) 馬淵明子「クロード・モネのジャポニスム—自然と装飾」石橋財団ブリヂストン美術館・名古屋市美術館編『モネ展(図録)』中日新聞社, 1994年, p.225.
- (16) ポール・ヘイズ・タッカー(深谷克典訳)「モネの芸術における場所, 主題, 意味について」同図録, p.10. Paul Hayes Tucker. "Of Sites and Subjects and Meaning in Monet's Art."
- (17) 馬淵明子「視体験の芸術」『美術手帖』第33巻・第482号, 美術出版社, 1981年, p.88.
- (18) 同論文, p.85.
- (19) トレヴィン・コプルストーン(北村孝一訳)『巨匠の絵画技法 モネ』エルテ出版, 1989年(第2刷), pp.8-9. Trewin Copplestone. *The History and Techniques of the Great Masters: Monet*. Quarto Publishing plc, London, 1987.
- (20) [解説: 宮崎克己]前掲図録[14] p.219.より重引。
- (21) ウィリアム・C.ザイツ(辻邦生・井口濃共訳)『MONET(日本語版)』美術出版社, 1980年(第13版), p.76. William C. Seitz. *Claude Monet*. Harry N. Abrams Inc., New York, 1968.
- (22) 平石昌子「冬の陰影—モネ作《コロンブの平原, 霜》(1873)の主題と陰影表現をめぐる考察」『新潟県立近代美術館研究紀要』第4号, 2001年, p.45.
- (23) 前掲画集[20] p.142.
- (24) 同画集, p.96.
- (25) [解説]「第2章 水辺に生きる悦び」木島俊介責任編集『モネ』アート・ギャラリー 現代世界の美術1, 集英社, 1985年, p.35.
- (26) 前掲画集[20] p.98.
- (27) 同画集, 同頁。
- (28) 同画集, p.138.
- (29) ジョルジュ・クレマンソー(黒江光彦訳)「大聖堂の革命—『クロード・モネ, 友情の50年』第7章より」後藤茂樹(座右宝刊行会)編『モネ』現代世界美術全集2, 集英社, 1970年, p.109.
- (30) 前掲画集[20] p.138.より重引。
- (31) 野村貴和夫訳編『ヴェルレーヌ詩集』思潮社, 1995年



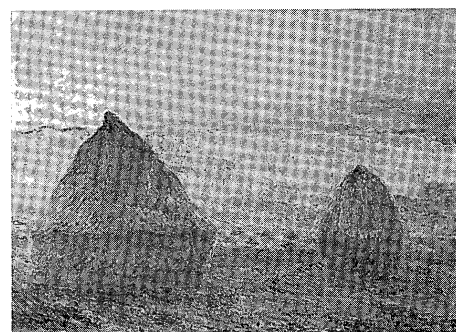
参考作品1 モネ「印象、日の出」1873年 カンヴァス 油彩 48×63cm マルモッタン美術館(パリ)1~4を、池上忠治責任編集『印象派時代』世界美術大全集[西洋編]第22巻, 小学館, 1993年(初版第1刷)より転載。1: p.174, 2: p.175, 3: p.177, 4: p.184.



参考作品2 モネ「キャプシーヌ大通り」1873年 カンヴァス 油彩 61×80cm プーシキン美術館(モスクワ)



参考作品3 モネ「アルジャントゥイユの橋」1874年 カンヴァス 油彩 60×80cm オルセー美術館(パリ)



参考作品4 モネ「ジヴェルニーの積み藁, 夕日」1888~89年 カンヴァス 油彩 65×92cm 埼玉県立近代美術館(浦和)