

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——

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

本稿は、音楽と絵画を結びつける教材開発のための基盤研究として位置づけるもので、その第1稿である。芸術教育に属する一試論であり、厳密な比較美学や芸術史学とは一線を画する点、初めにお断りしておく。

それぞれ独立した形に編まれる音楽史と絵画史とを何か或主題をもって結びつけられないか、なる問が、本研究の第一の動機であり、それを教育の場に生かせないか、なる問が、第二の動機であった。幸い中島は長年にわたり演奏表現の在り方について探求を続け、岡田は絵画の実作・理論の研鑽をずっと積んできた。2人が協力し合えば、「音楽と絵画の相関」についてのユニークな論を開拓しうるのではないかと思われた。

ただ音楽と絵画の比較は、ともするとありきたりの共感覚的言い回し、「うねる旋律」「澄んだ音色」や、映像とBGM（または音響効果）のような皮相な関係を語るだけで満足してしまうことにもなりがちである。「コレギウム・ボカレ」を率いるヘレベッへの次の直観的洞察のような、両表現間で違いを越え活発に動いている共通の感情・心理・想像力にまずは注目したい。

「たとえていうなら、《マタイ》はレンブラントの絵画の光。《ヨハネ》はデューラーの版画の陰。《ミサ曲口短調》はイタリアの陽光¹⁾。」

本稿の目的は、印象派期における音楽家と画家の芸術観における何らかの共通点、あるいは相互関係を、主として彼らの言説に基づき、明らかにする点にある。なお、作品分析による構造的側面からの考察は、紙数制限ゆえ次稿に譲り、ここでは意識的に行わないこととした。

2 研究の対象および方法

(1) 研究の対象

- ①時期：音楽と絵画の影響関係をしばしば指摘される印象派期（動向としては19世紀末から第1次大戦終焉まで）
- ②対象となる芸術家：印象派に分類されるドビュッシーとモネ

(2) 研究の方法

本研究においては、作品自体（楽曲・絵画作品）のアナリゼにはまだ入らず、各芸術家の遺した書簡、証言および文献等を個別に細かくリサーチする。感性と文化両側面に視線を注ぎ、西洋芸術史を踏まえつつ比較・検討し、その芸術観・思想を明らかにし、そこに何らかの共通性、関連性を探る。この時期の音楽と絵画に対する或種の先入観を避け、客観性を重要視するために、音楽分野（3章）を中島が、絵画分野（4章）を岡田が担当し、十分に比較・検討した後、浮かび上がってきたものを対照させる方法を取った。

3 C. Debussy の言説における音楽観、思想の考察

(1) 研究基本資料

ドビュッシー自選の音楽論集『クローシュ氏=アンティ・ディレットタント (*Monsieur Croche antidilettante*)²⁾』が公にされてから50年後、1971年、フランソワ・ルジュール編集・校訂の『クローシュ氏、その他 (*Monsieur Croche et autres écrits*)³⁾』が出版された。後者はドビュッシーの全評論を収めるだけでなく、インタビューによる言説20篇を付録として加える⁴⁾。本稿では、主に後者を基にドビュッシーの音楽観やその思想を分析する。

また、妻・友人・協力者・演奏家らに宛てたおよそ330通の書簡を現在幸いにも手にすることができる⁵⁾。書簡は、その性質上、誰に、どのような目的で、如何なる状況の下で書かれたのか等により、そこから推察可能なものが大きく変転してしまう恐れは否めないが、上記文献の補遺的資料として扱うことにする。

(2) 言説の分類および考察

ここでは歴大な量に及ぶドビュッシーの言説を7項目に分類し、考察を試みた。

① 伝統的作曲理論の否定 ドビュッシーは、パリのコンセルヴァトリウム在籍時から、伝統的な機能
和声法の枠に不自由さと疑問を感じている。当時、作曲を師事していたE.ギロとの見識の大きな食違いは有名である。「それにもっと重大なことは、自分の音楽をきっちりしすぎた鋳型の中に閉じ込めることは決して出来ないと私が感じていることです⁶⁾」「3つの要素、リズム・ハーモニー・メロディをぜひこれ一つという方法で混ぜ合わせねばならぬと音楽家に要求しているような法律でもあるのでしょうか⁷⁾」「ある和音が申し分ないもので、別の和音には、なぜ、不完全、不協和という汚名が冠せられるのか、その理由は定かではない⁸⁾」と言明し、当時の和声学への痛烈な批判を行っている。それは、芸術と規則という本来、相容れないもの同士の堅固な結合への拒絶であり、素朴な疑念であろう。「私たちは、全く見知らぬ沢山の人々が私たちに伝えた魂を持っているのだし、それらの人々は、子孫を通じて、あまりにもしばしば私たちに大してなす術もないまま、私たちに働きかけるのですからね⁹⁾」と伝統というものへの一種の遣る瀬無さを語っている。また、弟子の1人には「時々、すべての音楽を忘れなさい¹⁰⁾」と勧めもしている。

当時、ヨーロッパで絶巔に位置し、あらゆる芸術家が熱讃し、崇拜していたヴァーグナーへの、過剰なまでの意識、苛烈な痛論は、その反伝統の顕著な現れであると言える。音楽評論中、ヴァーグナーへの忌憚なき批判、中傷が展開される箇所は、実に全体の3分の2近くに及ぶ。ドビュッシーは、ライトモチーフ¹¹⁾を「音楽を演劇に一致させる無益な方法」と論じ、ヴァーグナーの芸術を「ペテン」であり、「ダイナミックな暴力」とであると言って憚らない¹²⁾。もっとも、このことに関して、ロックスパイザーは次のように述べている。「反ヴァーグナー主義は、ある意味でポーズであり、賞賛が隠されている¹³⁾。」

ドビュッシー自身、若い頃は、自他共に認めるヴァーグナー信奉者であり、しばしば彼の長大な楽劇¹⁴⁾をピアノで諳じて演奏してみせていたことは、そのことを十分に裏づける。彼は、次のようにも言っている。「ヴァーグナーの後につくということではなくて、ヴァーグナー以後というものを模索しなければならない¹⁵⁾。」音楽に留まらず、形而上学、国民主義的思想や哲学、建築音響学、演出等、あらゆる芸術の意識的な統合を、総て自らの手で行ったヴァーグナーは、政治にも関与し、多くのヴァグネリアンを随えることとなる。

ドビュッシーは、極点に高く聳え立つ、緊密に完成された総合芸術を、さらに進展させることは最早不可能であると感じたのではなかろうか。そして、彼は次のように認識するに至る。「さらに私は次第に、音楽というものは、その本質からして、伝統的で厳格な形式の中で繰り広げられるようなものではないと確信するにいたっています。それは、律動付けられた時間と色彩とで出来ているのです。(中略)音楽は、「手段」としても“認識”としても非常に若い藝術です¹⁶⁾。」

「規範を求めるなら、須らく自由の中に求めるべし¹⁷⁾。」これもドビュッシーの言である。

② 新しい書法への意識と支持 類を見ぬ方法で独往し始めたドビュッシーも、音楽史上における偉大な業績、殊にその時期の革新的功績に対しては称讃を惜しまない。ラモー著『和声学概論』に関して、「この著書により、近代和声学の全体、そればかりか彼自身が通っていく道を切り開いた。彼の無限の貢献は、和声の感じ方を発見することが出来たという点にある。漠然とした感情でしかつかんでいなかったような音色・抑揚を記譜することに成功した¹⁸⁾」と評し、音楽の最も確かな基盤の一つを築き上げたと論じた。

ベートーヴェンについては批判しつつも、「彼の本当の教訓は古臭い形式をそのまま維持せよということではなかったし、ましてや彼が切り開いた道に是非にも従えということでもなかった。大切なのは自由

な空に向かって開け放たれた窓から眺めることであった¹⁹⁾」と、その偉業と精神への畏敬を示している。

また同時代の多くの作曲家達による安易な伝統的書式の模倣を辛辣に評する中、ムソルグスキーやストラヴィンスキー等、新しい方法や手段を打ち立てる傑出した音楽家を擁護し、敬愛を呈している。

③ バロック期の芸術への賞賛 ラモーやクーブラン、バッハ、A.スカルラッティ等、バロック期の偉大な作曲家達への強い傾倒が見られる。ラモーに関しては、「デリケートで魅力的なやさしさ、過不足のない歌の調べ、引き締まったレチタティーボ、で出来ており、ドイツ的なあのみせかけだけの深さとは無縁であり、こぶしを挙げて強調したり、また、説明に汲々とするあまり、息切れすることなど一切不要²⁰⁾」と述べる。それは、単純性、明快性への志向である。

ドビュッシーは、《ペレアスとメリザンド》に取り掛かる際、由緒ある修道院を訪れ、遡って中世の教会旋法をも研究している。この点に関し、平島正郎は、「機能と和声法が耕しつくされて今や不毛とな²¹⁾」り、「ヨーロッパ音楽の源泉に一度立ちかえって、改めてそこから水路を掘りおこそうとした²²⁾」と指摘している。

古き時代に回帰する性向は、楽曲に付された標題（ジグ、ベルガマスク、古代碑銘、前奏曲、メヌエット、サラバンド、フーガ）からも容易に窺い知りえよう。《喜びの島》との関係をしばしば指摘されている、ヴァトーの絵画「シテール島からの船出（1718-19年頃）」も、言うまでもなく、当時期のものである。

④ 完成された芸術への敬意 ハンガリーの民俗音楽を巡り、「それは、あなた方にとって、あなた方の生活の一部でもあるものなのです。完全に、根源的に持っている芸術的な重要性があり、私の考えでは、その音楽には決して手を触れるべきではないのです²³⁾」と見解を述べた。F.リストを筆頭に、当時も流行していた民謡等を主題とした変奏技法を酷しく非難している。

「詩が全然わからないような音楽家は、詩に音楽をつけたりしてはならない。詩を台無しにするのが落ちだ。本当の詩は固有のリズムを備えています。そんなリズムはこちらにはかえって邪魔者です²⁴⁾」と考える。ハイネの詩による歌曲《詩人の恋》では、R.シューマンが詩の精神を十分に汲み取っていないと痛評した。

当然ながらヴァーグナーの楽劇の過重なオーケストレーションも頑なに拒む。この点でドビュッシーのなしたことは、芸術史上、真の偉業の1つに数えられる。12年の歳月をかけて世に送り出された《ペレアスとメリザンド》に関する言説に、彼の気骨が垣間見られる。「ドラマの詩的本質と音楽、その2つを一体化させることにあらん限りの努力を傾注し、真剣に取り組みました²⁵⁾」と、音楽的情緒と登場人物の感じている情緒とが完全に溶け合い、同時並行的に感じられる、その要諦を力説している。

自作の詩に音楽を付すのを芸術への侵犯であると公言していたマラルメも、《牧神の午後への前奏曲》を聴き終え、「《牧神の午後》につけたあなたの挿絵は、私の本文に対し、繊細、厳密、豊熟をもって郷愁と光輝へ、まこと、より先んじて歩みこそすれ、いささかも不協和な軋みを響かせはしません²⁶⁾」と讃嘆し、マネの挿絵の入った「牧神の午後」をドビュッシーに贈っている。

⑤ 自然からの喚起、客観性と絵画性 「自然の音楽はわれわれをすっぽりと包み込んでいます。われわれは今まで気づかずに過ごしてきました。わたしにいわせれば、そこに新しい方法があります²⁷⁾」

「私は音楽を夢中で愛していますが、（中略）これは自由奔放な、ほとぼしり出る藝術なのです。室外の藝術であり、風と空と海、諸元素に拍子を合わせる藝術なのです。閉鎖的な、書斎の藝術にしてしまっはいけません²⁸⁾」

ドビュッシーにとって、「自然」は最高位を占めると言っても過言ではない。楽曲に付された標題のほとんどが自然を想起させるものである。雲、海、霧、水、風、雨、雪…挙げれば切りがない程である。

「結局、管弦楽法は、概説書を読むよりも微風にそよぐ葉音に耳を傾けることによつてのほうがよく学べるのだ²⁹⁾」「作曲の秘密など、誰に知れましょう。海のざわめき、地平線の曲線、木の葉の間を吹き渡る風、小鳥の鋭い鳴き声、そういうものがわれわれの心にひしめき合う印象を与えます³⁰⁾」と明言する。

ドビュッシーは自然の中に音楽の本質と方法を看取した。そこには形而上学的な要素もなければ、規則も存在していない。単なる流動的な移ろひ、事象が存在するだけだ。非構築性と非発展性とも言える。

「移り行く空を前にして、ただ黙って何時間も、刻々に移り変わるそのすばらしい美しさに見とれているとき、私は喩えようもない感動にとらわれます³¹⁾」「音楽は水の流れを引き受けることも出来るし、気まぐれな微風が描き出す波紋の戯れを引き受けることも出来る。落日ほど音楽的なものはない³²⁾」と述べ、自然に最も近い芸術が音楽であることを事あるごとに主張している。


ジャンケレヴィッチは、ドビュッシーの美学の重要な要素の1つとして「客観性」を挙げ³³⁾、こう考察する。

「ドビュッシー個人が自分自身を語ることはない。打ち明け話や日記は彼の関心事ではないのである。(中略) 果しなく反芻される内省や孤独な独白、また唯我論に陥ったりはしない!³⁴⁾」

ロマン派では月の光は特に詩人の夢や瞑想を掻き立てるためにあるが、ドビュッシーでは自然は自然、風景は風景である、とジャンケレヴィッチは論じ、それは「主体が客体の中へ埋没すること³⁵⁾」と言明する。

ドビュッシーは次のようにも述べる。「影から出てきたような気配があつて、そして瞬時にしてそこに戻ってしまう、そんな音楽。いつも控え目にしているひとみみたいな、そんな音楽が書きたいのです³⁶⁾。」この態度は、心に浮かんだこと全部を叙述するのを求めてきた、芸術精神の伝統の否定・拒絶に繋がる。或意味で「藝術における人間の姿の後退³⁷⁾」とも言えよう。また、芸術の自律性を提起する側面ももつ。

この問題に関連し、同時代の画家オディロン・ルドンはこう述べる。「私のデッサンは、感興をおこさせるが定義は行わない。何も確定はしないのだ。私たちを、音楽がするように、不確定なものの漠然とした世界の中へ置く³⁸⁾。」このプロットの非存在性は、ドビュッシーの「国はどこ、時はいつ、なんて決めてかからない、山場もね³⁹⁾」なる言にも共通に認められる。

『独立評論』所載の「十時の講演(マラルメ訳)」で公になる、ホイッスラーの「藝術のための藝術(芸術至上主義)」の原理も、芸術の効用性や美德を認めない。ホイッスラーは色彩と音楽両概念を結びつけるのを好んだ画家で、ドビュッシーはその絵を愛好した。絵の題名には、カプリッチョ、変奏曲、スケルツォ、紫と黄のハーモニー、青と銀の夜想曲…があり、彼の絵がドビュッシーの《夜想曲》の着想源ではという魅力的推論も可能だ。この曲についてドビュッシーは、『ノクチュルヌ』という題名は、ここでは、より一般的でそしてとりわけいっそう装飾的な意味=感覚で受けとめていただきたい。だから、慣行になっているノクチュルヌ^[]の形態ではなしに、印象と特別な光とについてこの言葉の含みもつすべてを、それは指している⁴⁰⁾。《雲》は「灰いろの終末に、行き着く⁴¹⁾」「いわば絵画での〈灰色の習作^{エチュード}〉のようなもの⁴²⁾」と述べ、「ところによっては単彩で書くことも必要だし、グリザイユで満足する必要もあります⁴³⁾」と作曲法を説く。因にグリザイユ(grisaille)とは濃淡・明暗だけで描く単色の彩画法である。

上述の客観的自然的美的な観念が、印象派の動向形成の誘因となり、19世紀末の諸芸術家を触発したと考えられる。彼等は感覚、特に視覚的な彩りを重んじる。事実、ドビュッシーの楽曲の標題には、夕暮、光、映像、版画、亜麻色、水彩画、花火等、色彩に関するものが数多くある。ピアノ2台のための《白と黒で》とゴヤの連作銅版画「ロス・カプリチオス」の白黒の対比との連関も指摘されている。

なおゴーギャンの次の言説も注目に値する。

「色彩が新しい絵画のなかでこれから先引き受けることになる、音楽的な役割についても、考えていただきたい。色彩は、音楽と同様に振動であつて、自然の中で最も全体にかかわっているもの、したがって最も強力なもの、つまりその内在的な音楽に、達することができるのです⁴⁴⁾。」

⑥ フランス人としての意識 ヨーロッパ音楽の根幹を成すドイツ系作曲家達の伝統を疎ましく感じていたドビュッシーは、フランス的美徳を尊崇し、その復興を呼号する。マリー・アントワネットがグルックを押しつけ、マイヤベーアを経てヴァーグナーがもたらされ、自国の美しい伝統は崩壊してしまったと考える。

「我々は1世紀半もの間、わが民族の音楽的伝統に忠実ではなく、自分たちの精神と正反対な書法を採用し、自分たちの嗜好とはもっとも相容れがたいような言語の過剰を受け入れた。オーケストラの過重、形式の拷問、下品な豪華…に我慢して耐え、そして大砲が突如として発言を求めたときには⁴⁵⁾」という具合に。

「フランス音楽というものは、明快、エレガンス、単純で自然な朗唱、これにつきます。まず第一に人を楽しませることを心がけるのです⁴⁶⁾」「私が特に心がけたのは、フランス人に戻るということでした⁴⁷⁾」とドビュッシーは語る。彼が晩年の作品の署名に「フランス人の作曲家」と併記したのも、この意識の顕れである。当時の社会情勢の影響もあろうが、独自性の確立に益する意識と捉えることもできる。

パリのエスプリの堪能は、ドビュッシーとモネ2人の共有体験である。ここで後者にも少々触れたい。モネは晋仏戦争時、ロンドンに難を逃れる。その停戦協定締結の6年後に開催のパリ万博の祝賀を描く、「旗で飾られたモントルギューユ街（1878年）」では、「VIVE LA FRANCE（フランス万歳）」の字が画面を横切る。第一次大戦では次男と義理の娘の夫の出征に落胆し、ジヴェルニーが侵攻中のドイツ軍に脅かされる。睡蓮壁画の頃で、「もしあんな野蛮なやつらが私を殺そうというなら、やつらは私の絵の真ん中で、この生涯の作品の前で、それをしなければならないだろう⁴⁸⁾」とジェフロワ宛書簡に書く。

芸術上の対抗意識はないが、対ドイツ感情、愛国精神においてドビュッシーと相通ずる面が見られる。

⑦ 異国への関心 既存の価値観に囚われない態度は、異国の芸術への、特に極東への関心を育む。1889年のパリ万博で、ジャワや安南（ベトナム）の音楽を聴き、強烈な印象を受けた。ジャワの5音音階、サレンドロとは、1オクターヴ5等分の平均律で、「かたちの外見上の自由さ、リズムの新奇さ、特異な旋法性、手段の節約等⁴⁹⁾」の特質が、全音音階（こちらは6等分）の創案者ドビュッシーを大いに刺激した。ジャワ音楽に肝銘し、「彼らは屁理屈だらけの音楽理論に基づいて宇宙を見るようなことは決してしない⁵⁰⁾」「名づけられぬようなニュアンスをすら含んでいて、主音や属音は大人しい子供用の空々しい幽霊に過ぎなかったじゃないか⁵¹⁾」と述べる。「我々の音楽は猛獣サーカスの野蛮な騒音に他ならない⁵²⁾」と卑下しもする。

ドビュッシーは葛飾北斎「富嶽三十六景：神奈川沖浪裏」を自宅の壁に掛け、その図柄を《海》のスコアの表紙に使った。「ラ・ジャポネーズ（1876年）」を描き、日本風太鼓橋や睡蓮の池を設けたモネも、浮世絵コレクションで食堂を飾った。2人にとって日本は美しい特別な国だったようだ。

《金色の魚》と、鯉2尾の泳ぐドビュッシーがもっていた中国の漆絵との連関も興味惹くテーマである。

4 C. Monetの言説における絵画観、思想の考察

(1) 研究基本資料

モネ研究で目を通すべき国内外の文献は膨大で、中でも基幹の標準的データを提供するのが、ダニエル・ウィルデンスタイン編カタログ・レゾネ(Daniel Wildenstein. *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonne. tomes 1-5, 1974-1991.*)である。が、本章執筆にあたっては、本稿が純然たる芸術史研究でなく、主たる目的が「音楽と絵画の相関」を柱とする総合型芸術教育のための基礎的な調査であることを理由に、言い訳になるが、第1次資料と上掲研究書を含む主要文献すべてにはあたっていない。入手可能な画集・図録・単行図書・逐次刊行物でモネ書簡とそれを補う周辺の人物の諸言説を渉獵した。

(2) 言説の分類および考察

印象派期に活躍した、モネと約20歳年下のドビュッシーとの類似点を描き出すことに主眼を据え、モネの感性や気質、自然観、審美的性向等について計4項目を立てて論じていく。

① 絵画の伝統・社会通念との隔たり 「第1回印象派展（『画家、彫刻家、版画家等の芸術家匿名協会』の第1回展）」が、写真家ナダールの元スタジオで開かれたのは、1874年である。モネは当展に「印象一日の出（1872-3年）」、「キャプシーヌ大通り（1874年）」を含む油彩画5点、パステル画7点を出品した。

会員がサロン常連に参加を呼び掛けていることから解るように、サロンへの叛旗がこの展覧会を催す主要動機ではなかった。サロンへの敵愾心は会員間で薄く、むしろそこを権威ある審査の場、画壇の登竜門と認めていた。にもかかわらず当展はジャーナリズムの酷評と嘲笑の内に閉幕せざるをえなかった。大衆の趣味、サロン好みの画題や完成度（細密描写、筆跡を消す周到な画肌処理等）とはかなり隔る絵が陳列されたからである。生な筆触^{キツチ}の即物的扱い、それに伴う未完成感がまずマナー違反と映った。同僚ルノワール「棧敷席（1874年）」は好評だったが、モネはと言えば決して欲した訳ではなかったのに不本意な試練を通過しなくてはならなかった。

諷刺雑誌『ル・シャリヴァリ』の記者ルイ・ルロワは、『印象主義者の展覧会』と題したコラムに、ヴァンサン氏なる架空の画壇大御所を登場させ、モネの上記2作についてこう評させている。

「印象一日の出」：「なんと自由気ままなだろう！未完成の壁紙だってこの海の景色よりは完成されているだろう⁵³。」

「キャプシーヌ大通り」：「いいかね、あのしみは噴水の花崗岩に漆喰をなすりつけるのと同じやり方じゃないか。こっちでちょんちょん、あっちでぼんぼん、どうとでも適当にやってくれってやつだ⁵⁴。」

サロン入選作のテーマ傾向との開きも不評の一因になった。画家の教養を暗に誇る説話の主人公（天使や聖人や神々）を、特別な舞台設定の下、モデルに演じさせる大仰な宗教画・歴史画と較べると、何の変哲もない港や公園の絵は庶民的過ぎていかにも低級に映った。通俗に陥るのは実はサロンの方が、

モネが生来好んだ明るい色もアンチ・サロンの象徴のように解された。こんなモネの談話が残っている。

「ある日、アメリカ人のサージェントが私と一緒に描きにやって来てね、彼に私の絵の具を使わせてやったんだ。彼が黒を欲しいと言ったんで<持ってないよ>と答えたら彼はこう叫んだよ。<じゃあ、あなたは絵なんか描けませんよ。あなたはどのようにやってるんです？⁵⁵>」

論難は信条と社会通念との埋めがたきギャップを意識させられる出来事だったが、モネは我が道を選ぶ。画家の後年の回想に、「私は生まれつき反抗的で、小さな子供の時ですら私に一つの規則を守らせることはできませんでした⁵⁶」というのがある。モネは枠に嵌められること、規範への追随を嫌がった。1866年、ルーブル美術館で、「ずらりと並ぶ傑作には目もくれずに窓の外に向けて画架を立てた⁵⁷」なる挿話^{エピソード}は、モネの気骨を象徴する。この気骨は、自らの耳と感性を信じ、「伝統的で厳格な形式の中で繰り広げられるようなものではない⁵⁸」と音楽を捉えた、ドビュッシーの反権威主義的な精神と相通ずる。ドビュッシーは「時々、すべての音楽を忘れなさい⁵⁹」とまで言い切った。

以下二文（1864年のバジール宛書簡／26年後のジェフロワ宛書簡）を読むと解るのだが、完璧を求める、モネの厳しい創作姿勢は生涯を貫くものである。

「あらゆる点で完璧なものをやろうとするのは本当にぞっとするほど難しいし、ほとんどの人々は適当なところで満足してしまっているのではないかと思う⁶⁰。」

「いい加減にできてしまうものに対しては、これまでもないほどの嫌気を覚える⁶¹。」

モネの妥協せぬ気質から来るところの、頑固さや執拗さ、完全主義は多難な歩みを自身に強いたが、芸術創造、稀有の絵画を豊穡に実らせる上では有効に働いた。1888年の第1期積藁連作を始める直前、アリス宛書簡に「描くのは何と難しいことでしょう⁶²」と記す。ただアカデミズムに対してはおおらかというのだろうか、現世的な算盤勘定でその権威を自己の成功に利用せんと努める狡猾な面もあった。それは巧く行かなかったが、ともあれサロン風と自己様式の決定的差異については常に自覚的だった。

以下は、落選続きのモネにサロンへの再出品を勧める、テオドール・デュレ宛書簡の一部である。

「3作の大作に取り組んでいますが、そのうち2点をサロンに応募するつもりです。というのも3点のうちの1点は私の好みに合わせ過ぎており、応募しても落選するでしょうから。慎重に、ブルジ

ヨワの好みにあうように、きちんとやらなければなりません⁶³。」

結果的に1点入選したものの、二股掛ける処世は長続きしない。書簡の続く箇所がモネの本音である。

「でも好きでこんなことをするわけではありません。ジャーナリズムや大衆が、この公式の展覧会よりはるかにましな私たちの小さな展覧会を、ちっとも真剣に見ようとしなはぬのは本当に不幸なことです⁶⁴。」

「モネは眼にすぎない。だがなんという眼だろう⁶⁵。」セザンヌは親友をそう揶揄的に讃えた。「書く、ということに腐心しすぎて、紙の上に音楽をつくっている。耳のために音楽はあるのにね⁶⁶」と説く、ドビュッシーの耳がまさにそうであったように、モネの眼も繊細精緻で並外れた感度を備え、加えて見ることの集中・持続も尋常ではなかった。「私は一生懸命やっていますし、これだけせつせと仕事をすれば、絶対に何かを見つけられるはず⁶⁷」は、画家の座右の銘と言ってよい。その視覚の鋭敏さと努力に誰もついていけなかった。理念でなくその事実が、単純にサロンの教条主義とぶつかる要因であった。

なお60歳の時の挿話^{エピソード}になるが、ジェフロワは上述のモネの眼と作画態度についてこう証言している。

「突然、クロード・モネは再びパレットと絵筆を手を取った。『太陽が戻ってきた』と言いながら。この時、彼だけがそれに気づいたのである。我々がいくら目を凝らしてみても、灰色にぼやけた空間と、何か形の定かならぬものと、まるで虚空に浮かんでいるような橋と、たちまちのうちに消えゆく水蒸気と、テムズ川の岸壁に打ちつける波しか見えなかった。だがこの神秘的な情景をさらに深く見つめてゆくと、事実、我々の目にも、眼前の不動なる世界を越えて、はるか遠くに謎めいた微光が射しているのが見分けられるようになった⁶⁸。」

モネのやり方と旧套な絵画観との軋轢に関する言及も参考になる。1884年のポール・デュラン＝リュエル宛書簡に、「これを見たら青やばら色を敵視する人々がまたわめき立てるでしょう。というのは、まさにその輝き、その妖精のような光をこそ私は描き出そうと努めているのですから⁶⁹」と記す。「光」はモネが一生追求していくテーマである。

② 新しい画法の吸収とモネ化 「モネの芸術を語るとき、他の画家において大きな意味を持つこともある、影響の問題に時間を費すのは賢明ではない⁷⁰」とは、馬淵明子の指摘である。ジャワ音楽、グレゴリオ聖歌、『白評論』誌で、「不思議な糸と明るい透視眼で結びあわされた、あいつぐ小さな筆触によって、成り立ち、組みあげられている⁷¹」と評したムソルグスキーへと、関心を縦横に拡げるドビュッシーとは違う側面である。

裸体習作を第一義とするようなアカデミックな指導規範の墮しやすしい保身・形骸化への批判については、ドビュッシーのように辛辣でない。と言うか関心が薄い。また新種画法、流行の様式への習熟に腐する新取性も余り目立たない（マネ「草上の昼食 [1863年]」に刺激された駆け出し期だけは別だが）。ただ言えるのは、美の食慾の旺盛さである。強靱な胃袋はターナーも日本の版画も消化し滋養化しえた。

次も馬淵の言である。「外部からの影響——過去の巨匠からであれ同時代の革新的画家たちからであれ、また日本の浮世絵からであれ——といったものは、その痕跡は認められるものの、ほとんどモネ化されている⁷²。」益すれば何でも撰取するが、それによりモネが変わることはない。モネは自身の眼を信じ、性向・資質に忠実に、内なる声に導かれ只管あるがままに歩めた。そんな類の画家だった。

もっとも18歳のモネに油彩画を勧め、海や空を描くことの醍醐味を教えた海景画家ブーダン⁷³は別格である。モネはル・アーヴルでの幼少期、海に深く親しんでいた。「太陽と輝く海に誘われて、伸び伸びと断崖の上を駆け回ったり、水と戯れたりするのは、本当に愉快でした⁷³」と当時を追想する。広々とした空間、満つる光、青に潜む無限の諧調、波に揺れる反射光、起伏に富む波のリズムを描き出す喜びを、モネは師ブーダンを通じて体験することができた。45歳の時にはペリール島の岩塊を前に、「海は私を大いに苦しめています⁷⁴（オシュデ宛書簡）」と弱音も吐いた。海の絵はモネ芸術の白眉と言えよう。

なお海と奇岩の取合せは、歌川広重「六十余州名所図会」連作からヒントを得たものらしい⁷⁵。

モネは、ターナーとかホイッスラーとかの空間性・非形象性の顕著な、英国絵画の系譜に惹かれてきた。1887年のデュレ宛書簡には、「私がロンドンにホイッスラーに会いに行つて、10日ばかり過ごしたことは知っていますか？ロンドンとホイッスラーには驚嘆しました。彼は実に偉大な芸術家です⁷⁶⁾」とある。色調の微妙さ・複雑さ、それを体現する絵具の処理の妙が、モネを感動させた。が、「積藁」「ポプラ並木」「ルーアン大聖堂」と続く連作の試みは、実際のところそれを易々と乗り越えてしまった。

以下は1918年、モネ邸でのルネ・ガンペルとの対話である⁷⁷⁾。「昔はターナーがとても好きだったよ。今ではそれほどでもないがね。」「なぜですか？」「彼は色を十分にデッサンしなかつたし、使いすぎたよ。ターナーについては随分勉強したもんだ。」

ターナーを巡るコメントを補うべく、ロンドンでモネと行動を共にした、ピサロの評も参考にしたい。1902年のウィンフォード・デフルスト宛書簡にある、1870-71年に住んだロンドンの思い出の一文の中に、「ターナーとコンスタブルは何かを教えてくださいましたが、作品を見れば彼らが影を分析する腕を持っていなかったことが明白です。事実、ターナーの場合、影は光の欠如に過ぎません⁷⁸⁾」なる分析が出てくる。

道が消え行く1点透視図法や俯瞰等の構図は、モネが広重・北斎らの版画から学んだものであったらしい。馬淵は「モネは遠近法を換骨奪胎した浮世絵作者たちの方法に、新しい解釈を見いだした⁷⁹⁾」と考える。

が、何と言つても他の画家の絵以上にモネを惹きつけたものとは、自然、その千変万化する光景である。自身語つたように、その作画態度は「小鳥が囀るように⁸⁰⁾」というふうであった。モネは理論を捏ね回す理屈っぽい輩ではない。辻邦生の言うように「本能的な画家⁸¹⁾」、頭でなく誠に眼の画家であった。

召天の年、1926年の書簡にある、「私は、いつも理論をきらってきました⁸²⁾」なる言は、モネの自評である。そして次のような画家としての自己定義が続く。「私には、ただもつとも移ろいやすい効果をまえにした自分の印象を表わそうとつとめて、直接に自然のままで描いたという功績しかないのです⁸³⁾。」

因にターナーとホイッスラーは2人共、ドビュッシーのお気に入りの画家でもある。「白の交響曲」等、音楽用語を絵の題名に用い、「十時の講演（1888年）」では、「自然は、鍵盤楽器があらゆる音楽の音符を含んでもつように、あらゆる絵画の色彩と形態とのうちにある諸構成要素を、含みもっている⁸⁴⁾」と語るなど、音楽と絵画を繋ぐ視点の持ち主ホイッスラーを、アール・ヌーヴォーの時代精神を鑑み、ドビュッシーと比較する、クルト・フォン・フィッシャーらの研究が注目に値する。

③ 光に関する自然観 幼い頃の記憶・原体験をたっぷりと含んだ海は、終生モネの靈感源であった。水面、雲浮かぶ空、風、大気、陽光に対する鋭い感受性は、幼少期に耕され涵養されたものであり、モネの全画業の礎を成す。中でも陽光はキーである。パリや近郊の市民生活にスポットライトを当てた作品群にも、モネの感受性、広い意味での自然観が息衝いている。

ピサロは回想する。「モネと私は、ロンドン風景を描こうと熱中していた。モネは公園で制作し、私は、ローワー・ノーウッドに住んでいたので、きれいな郊外を描いた。霧や雪や春の効果を勉強したものだ⁸⁵⁾。」

1870-71年のロンドン滞在時の状況である。この一文に陽光への意識の高さがすでに示されている。草=緑といった固有色にモネは関心を払わない。彼が観察し記録せんと努めたのは、漣のキラキラ、事物の表面の光の戯れ、反射光や透過光、豊かな陰翳、白の無数の諧調的差異、発光する水蒸気等の、光の状態であった。光を描写する絵具は概して明るく鮮やかな色群を成し、それに白が加わる。黒は意識的に排された。「色彩は、木の葉の繁ったところでは、ひらひらした小さな部分に分割され、水や空を描くところでは、緊張し、長くて薄い、また幅広いストロークが使われている⁸⁶⁾」とコプルストンが分析するように、複雑で移ろひやすい光の様を、モネは多様な筆遣いを駆使し表そうとした。

1864年のバジール宛書簡には、自然観照法について記した次の一節がある。

「方法を見つけるためには、観察し熟慮すれば何とかなるもんだよ。だから僕たちは常によく見て

こつこつ研究しなければならないんだ⁸⁷⁾。」

モネもセザンヌ同様、自然に即し、戸外制作に拘った。過敏な程、感度優れる眼が対象を凝視するので、光的的確に捉えられた。ベルト・モリゾに「モネの絵を見れば、日傘をどちら向きに差せばよいかわかります⁸⁸⁾」と言わせた位に。それゆえ陽射の変化には神経質になった。1886年のオシュデ宛書簡に、「陽が少しさして、それでモチーフの一部を見ることはできましたが、遅すぎるのが気になりました。私が描いた時間よりも太陽がずっと高くなっていましたからです⁸⁹⁾」と、エトルタの天候への苛立ちを綴る。モネは根っからのリアリストである。

が、だからと言ってモネを単純に自然主義の範疇に括ることはできない。モネのリアリティの基準は、描写の正確さなのではない。辻が言うように、「感じ^{サンサシオン}⁹⁰⁾」である。水面でなく水面の感じ、その場にあって得た感興をいかに正直に迫真的に画布に定着するかが、モネの課題であった。モネは陽光の振舞い、色・質、日射の強さや温かさ等を注視し、その感じを達成すべくあらゆる方法論を試す。「モネは構図、倒影、単純化等の手段を用いて、実際は描かれず、また描くことの『不可能』な、澄んだ一枚ガラスのような水面を、そこにまざまざと錯覚させ、現前させるのである⁹¹⁾。」その結果、「アルジャントゥイユの橋（1874年）」のごとき、常人の識閥を食み出す幅で捕ええた、再現的だが非実在的でもある、白昼夢に似た情景を創り出せた。もしモネが対象の写実的存在感の類を主題化していたのだとすれば、光のコンディション、換言すれば色の変幻、その類型を追求する連作は生まれえなかったはずである。

光はモネ芸術の生命線である。「積藁」連作の年、1890年のジェフロワ宛書簡に、「仕事をすればするほど、私の求めている『瞬間』、とりわけ周りの大気、周辺に散乱する均一な光を表現するには、もっと追求しなければならないことがわかるのです⁹²⁾」とある。モネの絵が戸外の光の照らす風景だったこと、これが革新の中心軸である。

ジョルジュ・クレマンソーは光についての示唆に溢れる次の洞察を残している。

「私は、ギュスターヴ・ジェフロワとともに、全世界を照らす太陽が、長い間、絵画のために輝いてはいなかったということを指摘するだけで十分である。『もし偉大な風景画家の名をあげるとすれば、ロイズダールやホッバマなどだが、彼らの絵では、緑に点綴され金属のようなつやをもった木の葉は顔料の色であり、太陽の光は消え、すべてがアトリエの暗い光で照らされているように見える⁹³⁾。』」
次も、モネを念頭に置く、クレマンソーの文章である。「物体を包み、物体に透き入り、そして玉虫色にする光の波動は、永遠に振動し、まばゆいせん光であり、光のしぶきであり、光明の嵐なのである⁹⁴⁾。」
因に2つの洞察は、ドビュッシーについて述べたジャンケレヴィッチの下記一節と照応する。

「ドビュッシーの雲は、積雲ではなく雨雲、ぶ厚い雲ではなく、群がりかたまつた夕立雲といえよう。したがってそれは、ロイズダールの風景画の空に描かれた広大で造型的な形ではなく、ターナーの絵に見られる、量と輪郭が稀薄になった霏である⁹⁵⁾。」

音楽を、「室外の藝術であり、風と空と海、諸元素に拍子を合わせる藝術⁹⁶⁾」と解するドビュッシーの感性とモネのそれとはいかに近いことか。

④ 不可能な要素の視覚化、記憶の喚起 モネの作画上の関心は、しばしば表すのが困難か、もしくは不可能と思える対象の状態の描出にあった。陽光がまず筆頭に浮かぶ。他に煙や霧、風に棚引く旗、そよぐ野の草、驟雨、漣または激しくうねる波、水面に揺らぐ鏡映像、流れ形を変える雲、不確かな空模様、積藁や寺院の石のファサードの陰翳微妙な色調の変奏等々が挙がる。以上、実はすべてモネの主要モチーフである。

これらが描きにくいのは複雑窮まる外観のせいではない。常に動き、姿勢が一定しないからである。それらは移ろひ変化する束の間の形なのである。

モーリス・セリュラスは印象派に共通の画題として、「束の間の自然の様相⁹⁷⁾」を挙げ、次のように記す。

「海とかそのゆれうごく水平線，空とかその動きやすい雲，太陽とか光の振動，煙とかそのそこはかかないもやもやとした煙の姿。すべて反映であるもの，ことに流動的な元素といったものが，まず彼らの注意をひく⁹⁸⁾。」

モネは1877年に「サン＝ラザール駅」連作に着手した。以下はジャン・ルノワールが伝えるモネの声である。

「サン＝ラザール駅だ！列車が動きはじめ，エンジンが吐き出す厚い煙で，ほとんど何も見えないところを描こう。魅力的な光景だ，紛れもない夢の世界だ⁹⁹⁾。」

その7年後，デュラン・リュエル宛書簡に，モネの表したい地中海沿岸の村ボルディゲラの色調について，「鳩の胸のように色が変わりやすいし，ポンス酒の焰みたいにならちらしている¹⁰⁰⁾」と書いた。

ジェフロワ宛書簡にある，モネ49歳（1890年）の時の次の挑戦もこの画家らしいものである。

「又不可能な仕事に取り組んでいます。水と水底でゆらめく水草です。見ると素晴らしいがそれを描くのは気が狂いそうです。結局私はいつもこういったものに挑んでいるのだ！¹⁰¹⁾」

そして10年を経，ロンドン滞在時，「ロンドンが壮大なのは霧のおかげだ¹⁰²⁾」とモネは語った。

「非物質化」はモネ芸術のキータームである。曙や夕陽で硬い景色が柔らかみを帯びる，闇と光の境こそ，モネの時間帯である。霧は流動する発光体で，光の充溢を演出するモチーフ。積藁やゴシック聖堂は，陽光を浴び，あるいは逆行状態にあって，色の焰と化す。ケネス・クラークは後者の様を「溶けかかったアイスクリーム¹⁰³⁾」と評した。白内障の視力障害に苦しむ，モネ晩期の「バラの小径」7点連作では，形象が愈々崩れ光の塊ようになる。この陽光の記憶画をセリュラスは「かゆ状のあのマグマ」と呼んだ。

クレマンソーは大聖堂の絵を巡り次の印象的一文を残している。

「モネの感覚の驚異は，石壁が振動しているようにさえ，振動し，つきあたって火花のように粉々に飛び散る光の波を浴びている石壁をわれわれに呈示することである¹⁰⁴⁾。」

以上のぼんやり現れる非物質的な景と共に，常に動き変わり移ろふ景も，モネが生涯好んだものである。

一瞥で了解できる色と違い，ピカピカ・キラキラ等，表面の輝き方を言う物質属性は時間を宿している。それらは瞬間的にでなく，ほんの僅かな時間幅だろうと刺激が継続することで初めて知覚できる内容だからである。ザラザラのような肌理^{テクスチャ}についても同様である。モネは静物画に典型的な静止像の性質でなく，時間的・運動的側面の方に惹かれている。そうやって空間芸術である絵画に時間を持ち込むのである。

ここで重要なのは，観者が点描までは行かぬが数えきれぬ分断的筆触で成るモネの絵を前にしたとき，視線が個々の筆触^{タッチ}を追い確かめ，画面生成の過程，つまりは画家の歩んだ時を擬似体験していることである。筆跡を消すサロン風だと^{イメージ}・^{イリュージョン}幻影だけが突出するが，モネの絵にはかような時間が内在している。

当性格は，ガンベルが「始まりであり終わりである¹⁰⁵⁾」と形容し，馬淵が日本の襖絵の影響を考える¹⁰⁶⁾，オランジェリー美術館「睡蓮の間」の幅8・12m級の超横長の絵で特に際立つ。揺らめく筆触^{タッチ}の群を楽しみ，併せて時の集積を感じながら，視線が散策し憩いしばしば漂う。この体験は音楽的である。

それと描くスピード。モネは光や動きの様子を感興の色褪せぬ内に記録せんとせつせと絵筆を動かす。対象の時の流れに即する，実感の籠った絵を目指すのである。ジャニオは描法の習癖をこう報告する。

「いったん画架に向かうと，木炭で数本の線を引いてから一気に描き始める。驚くべき腕前と確かな構図感覚で長い絵筆を巧みに操り，混じり気のない絵具を4色か5色たっぷり塗って描く¹⁰⁷⁾。」

所要時間は，「モネが求める効果が続く間だけのことで，1時間かそれよりずっと短いことも多い¹⁰⁸⁾。」

1886年のオシュデ宛書簡では苦労話が語られる。「かなり良い天気だったのにつまらない1日でした。天候が余りにも変わりやすいので，仕事をする時間が必要なのに，その間もありませんでした。そして無理に描こうとして，一番良い絵の一つをもう少しのところで駄目にするところでした¹⁰⁹⁾。」

ジェフロワに「自然を追いかけているが，自然がなかなかつかまらないんだ¹¹⁰⁾」と漏らすモネの目標とは，

単に瞬間の定着ではないだろう。むしろ逆で、移ろひながら連続と続く自然事象の真理性・普遍性を、1時間、30分、時に5分の間に見せる限定的様相をもって凝縮的に示すことであった。

連作はその限定的様相の限りなき多様性を示すことで光の奇蹟的営みを証する試みであった。クレマンソーは、「同じ積みわら、同じポプラが、落日、日の出、正午、もやの中、日ざしの中、雨の中、風の中、雪の中に描かれる¹¹¹⁾」と書いた。以下はギー・ド・モーパッサンが1885年当時のモネの活動振りを記した、エトルタ記である。後の連作期にはかようなスタイルがモネの十八番となった。

「彼の後ろには5・6枚のキャンヴァスを抱えた子供たちが付き従っていたが、そのキャンヴァスには同じ場所が、異なる時間帯に異なる効果で描かれていた。彼は天候の移り変わりに従って、順番にそれらを取り上げたり脇に置いたりした¹¹²⁾。」

10年後、サンドヴィケン（ノルウェー）の富士山に似た山について、「今、色調があまりに変わるので6枚描いていますが、最後までゆけるだろうか¹¹³⁾」と、オシュデ宛書簡で不安と期待を述べている。

連作は変遷の順に並べれば事足りるといった図解的性格のものとは一線を画する。ステファン・ヤロチニスキは、ドビュッシーの音楽を『『音画』の一種¹¹⁴⁾』と見なす向きを戒める立場から、「モネが描きとめようところみた、《瞬間性instantanéité》という幻影。一日の異なる時間に事物の表面でおこる変化を音にするのは、ドビュッシーにはまったく関心がないことだった¹¹⁵⁾」と書いたが、モネも8時の積藁、次は9時、10時…のような絵を描くことに関心があった訳ではない。事実、各時間帯の「今、ここで」経験している諸相が描画衝動を抑えがたい程に美しく、モネを心底魅了したということである。1作1作は独立し完結した世界である。それでいて互いに手を繋げば美が増幅し交響的全体性が湧き出すのである。

1909年、デュラン＝リュエル画廊に展示された睡蓮の水景画群に接し、ジャン＝ルイ・ヴォードワイエはこう評した。「絵が音楽と詩に近づいている。一連の絵には洗練された内面的美しさがみなぎっているが、それは戯曲の華麗さであり、音楽会の楽しさである¹¹⁶⁾。」

記憶は瞬間でなく、永遠に関連しているのである。モネの絵は観察画でなく、^{サンサシオン}感じに忠実たらんとする記憶画の範疇にある。だからこそ、そこに描出された一瞬が象徴派の詩のごとくに感動的情趣を、また強烈な郷愁を呼び起こすことになる。これは「ヴァニタス（生の有限と儚さ）」に通ずる側面でもある。

音楽もまた歌われ奏でられているほんの短い間しか現出しないのに、聴者に様々な印象を呼び起こす。至福の感情で包んだり、人生観照へ向かわせたりする。この働きはモネの絵にも備わっていないだろうか。

5 まとめ

1882年、ヴェルレーヌは「詩法 (Art poétique)」を公にする。ドビュッシーは彼の多くの詩で歌曲を書き、楽曲の標題には多々詩題との類似が見られる。「詩法」は「何事を描きても先に音楽を」で始まる有名な詩であり、「明確な線や色彩によって事物を写さずに、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」と説く¹¹⁷⁾。なお鈴木信太郎は、『フランス象徴詩派覚書』で、ヴェルレーヌの「艶なる宴」が、『18世紀の美の喚起であり、ワットオの画布に対する詩人の幻想である¹¹⁸⁾』と解する。

この詩は明確な主張でなく陰翳の喚起暗示による新しい表現手法を示唆する。それはターナーに繋がり、ホイッスラーの ^{クワシエアブストラクション}擬 抽 象 の作風と関わり、またモネの取り組む、風と水、霧の類、光の移ろひの絵、不確定で流動的な、捉え所なき領域の表現化と重なる。そのモチーフは同時にドビュッシーのそれであった。

ドビュッシーは「落日ほど音楽的なものはない¹¹⁹⁾」と語った。日没のドラマの湛える名状しがたい詩情を、作曲家は音楽的だと見立てるのである。彼の音楽は確かにかかる詩情を発散し、懐かしい記憶を呼び醒ます。

霧立ち込めるル・アーヴルの港の朝を描いた、モネの絵を前にしても同じ感慨が沸いてくる。記憶喚

起力の強さはドビュッシーとモネの共通項である。ドビュッシーがピアノ曲に付した指示、「ぼかして」「柔らかく響く霧の中のよう」「やさしく、うすもやがかかったように」「虹色に輝く霧のよう」も、押し並べてモネ的な語彙であり、両表現の同質性を思わせるをえない。作品の終わりなき感じも似通う。

2人は伝統的理論の枠内に留まりきれず、前代未聞の道を選ぶ点でも共通する。ドビュッシーは機能と和声を否定し、モネは黒の絵具¹²⁰⁾と輪郭、晩期は形象を捨てた。既成概念を越える価値観の膨らみは、極東への関心も培った。共に自然を範に、奇蹟的な眼と耳で、「感じるままのところを¹²¹⁾」モネは描き、「耳のため¹²²⁾」にドビュッシーは曲を書いた。「独自のままで、じっと留まること、傷物にならないこと、これが大事なこと¹²³⁾」とドビュッシーは説く。自ら感じ表わすことは、2人に共通の大切な姿勢である。

※本稿は文部科学省科学研究費補助金助成（平成13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) 「バッハ その深さに迫る—『3大宗教曲』短期間で一気に演奏」『朝日新聞』2000年6月1日
- 2) C.ドビュッシー（平島正郎訳）『ドビュッシー音楽論集—ムッシュー・クロッシュ・アンティディレクタント』岩波文庫、1996年。クロッシュはドビュッシーの創案になる、「アンティ・ディレクタント」を称する架空の人物で、作曲家自身と考えられる。
- 3) C.ドビュッシー（F.ルジュール編／杉本安太郎訳）『音楽のために—ドビュッシー評論集』白水社、1977年。
- 4) 同書p.327. (筆者要約) 5) C.ドビュッシー（F.ルジュール編／笠羽暎子訳）『ドビュッシー書簡集1884-1918』音楽之友社、1999年。
- 6) 1885年書簡。同書p.29. 7) 1902年書簡。前掲書[3]p.271. 8) 1903年書簡。同書p.125. 9) 1911年書簡。前掲書[5]p.299.
- 10) 1906年書簡。同書p.208. 11) ライトモチーフ(Leitmotiv)：示導動機と訳される。これにより或人物、場面、想念を表す。
- 12) 前掲書[3]p.30: 143: 70. 13) A.メニケッティ（荻田洋子訳）『近代音楽の創造者』大作曲家の世界6、音楽之友社、1990年。
- 14) 楽劇(Musikdrama)：ヴァーグナーの創始した新しい様式のオペラ。従来のイタリア風番号オペラに対する反動から生まれた。
- 15) 前掲書[3]p.55. 16) 1907年書簡。前掲書[5]p.229. 17) 前掲書[3]p.43. 18) 同書p.208. 19) 同書p.14. 20) 同書p.82.
- 21) 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.132. 22) 同書、同頁。23) 前掲書[5]p.281. (一部筆者要約)
- 24) 前掲書[3]p.203. 25) 同書p.270. (一部筆者要約) 26) 前掲書[2]p.125. 27) 前掲書[3]p.282. 28) 同書p.296. 29) 前掲書[5]p.182.
- 30) 前掲書[3]p.301-302. 31) 同書、同頁。32) 同書p.171.
- 33) 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、1987年、pp.115-119.を参照。
- 34) 同書pp.115-116. 35) 同書pp.119. 36) 前掲書[2]p.101.
- 37) K.フォン・フィッシャー「クロード・ドビュッシーとアール・ヌウヴォーの雰囲気—ドビュッシーとジェイムズ・マクニール・ホイットラーの美学への覚書」J.シュテンツル編（平島正郎・平尾行蔵共訳）『世紀末から20世紀音楽へ—アール・ヌウヴォーとユークレティック様式』音楽之友社、1993年、p.75.
- 38) J.M.ネクトゥ「音楽、サンボリズム、そしてアール・ヌウヴォー—世紀末フランス音楽の美学をめぐる覚え書」同書pp.23-24.
- 39) 前掲覚書[37]p.70. 40) 前掲覚書[38]p.49. 41) 同書、同頁。42) 前掲書[3]p.102. 43) 前掲書[2]p.128. 44) 前掲覚書[38]p.23..
- 45) 前掲書[3]p.260. 46) 同書p.273. 47) 同書p.281.
- 48) 深谷克典編「モネの言葉と生涯」石橋財団ブリジストン美術館・名古屋美術館編『モネ展（図録）』中日新聞社、1994年、p.274.
- 49) 前掲書[2]p.111. 50) 前掲書[3]p.225. 51) 前掲書[5]p.103. 52) 前掲書[13]p.96.
- 53) B.デンバー（池上忠治監訳）『印象派全史1863-今日まで—巨匠たちの素顔と作品』日本経済新聞社、1994年、p.88.
- 54) 高階秀爾の訳。深谷克典「第一回印象派展とキャブシーヌ大通り」前掲図録[48]p.255.
- 55) 「ジヴェルニーのモネ—ルネ・ガンの日記より」馬淵明子編著『25人の画家 モネ』現代世界美術全集7、講談社、1980年、p.104.
- 56) 前掲年譜[48]p.260. 57) 馬淵明子「モネと空間」前掲画集[55]p.68. 58) 前掲書[5]p.229. 59) 同書p.208. 60) 前掲年譜[48]p.261.
- 61) J.クレイ（高階秀爾監訳）『印象派』中央公論社、1990年、p.134. 62) 前掲年譜[48]p.268. 63) 同年譜p.266. 64) 同年譜、同頁。
- 65) M.ビュートル（辻邦生訳）「クロード・モネ—または顛倒する世界」辻邦生解説『モネ』現代美術22、みすず書房、1964年、p.83.
- 66) S.ヤロチニスキ（平島正郎訳）『ドビュッシー—印象主義と象徴主義』音楽之友社、1986年、p.164.
- 67) 1888年のアリス宛書簡。前掲年譜[48]p.268. 68) 前掲書[61]p.139. 69) 馬淵明子訳「モネの手紙」前掲画集[55]p.96.
- 70) 前掲評伝[57]p.67. 71) 前掲書[2]p.109. 72) 前掲評伝[57]p.67. 73) 前掲年譜[48]p.260. 74) 前掲手紙集[69]p.98.
- 75) 馬淵明子「クロード・モネのジャポニズム—自然と装飾」前掲画集[48]pp.221-231.を参照。76) 前掲手紙集[69]p.99.
- 77) 前掲日記[55]p.104. 78) 前掲書[53]p.71. 79) 前掲論文[75]p.230.
- 80) 辻邦生「風と光と影と—ひとつのモネ論」井上靖・高階秀爾共編『モネと印象派』カンヴァス世界の名画6、中央公論社、1974年、p.38.
- 81) 同論文、同頁。82) M.セリュラス（平岡昇・丸山尚一共訳）『印象派』文庫クセジュ328、白水社、1980年、p.91. 83) 同書、同頁。
- 84) 前掲論文[37]p.66. 85) 前掲年譜[48]p.263. 86) T.コブルストン（北村孝一訳）『巨匠の絵画技法 モネ』エルテ出版、1989年、p.9.
- 87) 前掲書[53]p.33. 88) 馬淵明子「作品解説」前掲画集[55]p.120. 89) 前掲手紙集[69]p.97. 90) 前掲論文[80]p.39. 91) 同論文p.40.
- 92) 前掲手紙集[69]p.99. 93) G.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.108. 94) 同エッセイp.109. 95) 前掲書[33]p.30. 96) 前掲書[3]p.296.
- 97) 前掲書[82]p.10. 98) 同書、同頁。99) 前掲図録[48]p.128. 100) 前掲書[82]p.83. 101) 前掲解説[88]p.120. 102) 前掲図録[48]p.189.
- 103) 同図録p.122. 104) 前掲エッセイ[93]p.109. 105) 黒江光彦「作品解説」前掲画集[93]p.143. 106) 前掲論文[75]を参照。
- 107) D.ウィルデンシュタイン（岩原明子訳）「モネのジヴェルニー」『みずゑ』第883号、美術出版社、1978年、p.37. 108) 同論文、同頁。
- 109) 前掲手紙集[69]p.98. 110) 前掲書[82]p.84. 111) 前掲エッセイ[93]p.109. 112) 前掲画集[48]p.147. 113) 前掲手紙集[69]p.100.
- 114) 前掲書[66]p.18. 115) 同書p.249. 116) 前掲論文[107]p.44. 117) 野村貴和夫訳編『ヴェルレーヌ詩集』思潮社、1995年
- 118) 前掲書[2]p.119. 119) 前掲書[3]p.171.
- 120) ポール・ヘイズ・タッカーによれば、「ロンドンのナショナル・ギャラリーが所蔵する《サン＝ラザール駅》に用いられている黒は、実際には純粋な黒ではなく、少なくとも9種類の異なる色を混ぜ合わせた黒なのである。」P.H.タッカー「モネの芸術における場所、主題、意味について」前掲画集[48]p.8. 逆にモネは黒の斬新な使い手だった。121) 前掲画集[61]p.140. 122) 前掲書[3]p.43. 123) 同書、同頁。

(2001年12月17日 受理)