

『水の反映』

— ジヴェルニーの「睡蓮の池」、モネとドビュッシーをめぐる随想

丸山正義*

ジヴェルニーまで

今年の夏に1週間ほどのパリ旅行をした。夏のパリは久しぶりだった。ここ何年もパリに来るのは冬から春にかけてだった。旅行する時間的な余裕のある時期が暮れになるか2月になるかだったからに過ぎない。年齢60を超えると海外に旅をするのは相当の辛抱が必要になる、というよりもこちらの耳が遠くなりフランス語を聞くのが億劫になったのが原因である。もう海外旅行はこれで最後にしようと、以前から訪ねてみたかったパリ近郊ジヴェルニーの「モネの庭」が4月から10月末までの開園だったので夏のパリ旅行となった。

空港に迎えに来るはずの車が渋滞のため到着時間が大幅に遅れるとの連絡が入り、それならばとタクシーを拾ってホテルに行くことになった。これが陽気な黒人の運転手が操るベンツ。やはり陽気なポップミュージックがカーラジオから流れ、運ちゃんはこちらが日本人と見るとほとんど話しかけてこないが、音楽に合わせて「パリに雨が降る」だの「なんて車が多いのだ」と呟いているのか歌っているのかわからない。窓外に見える高速道路は濡っているが雨は降っていないかった。

別段夏のパリに感慨はなかった。黒人の運転手の言うとおおり、ずいぶん雨が多かった。通り雨からすぐに晴れ、また雨になると次には晴れ間が見えるという昔のパリの夏ではなかった。晴れ間と雨の交代ではなく、「雨がしとしと街に降る」とランボーが言った、というのでもない。温暖化のせいかも知れない。昔よりずっと湿気が多かった。



(セーヌ川の結氷、ボン・ヌフの眺望 1890)



(コンコルド広場の噴水 1920)

ありがたいことに翌日ジヴェルニーへの午後は晴れていた。シティラマの観光バスでピラミッド広場からコンコルドへ。シャンゼリゼ通りに入ると正面には凱旋門が遠くに見える絵がきのよう。右の窓辺にはブルーストがシャンゼリゼで遊んだ、というよりも『失われた時を求めて』の主人公が少年時代に幼馴染みのジルベルトと遊んだので名付けられた「マルセル・ブルースト散歩道」が見える。百年前と変わらずに子供たちが遊んでいる。「私」とジルベルトがシャンゼリゼで遊んだのは冬の盛りで、ジルベルトがいないと「私」はフランソワーズをお供に凍って鯨のように見えるセヌ川を見に行く。コンコルド広場の噴水も寒さに凍り付いている。今では想像もつかないが、19世紀末から20世紀初頭のパリの写真に凍り付いたセヌ川や噴水の写真があり、ブルーストの表現が寒さの比喩ではなく実際のものであったことがわかる。また、シスレーに「洪水」の絵がある。もちろんパリではなくアルジャントゥイユよりも少しセヌ下流パリ近郊の町ポール＝マルリーではあるが、それまでは非日常的な風景をシスレーが描いたものと単純に考えたが、この洪水も当時のパリやその近郊のセヌ河畔では頻繁に起こったらしい。オスマンのパリ改造の延長線上にパリの排水問題がありセヌ川の氾濫を抑えようというのだ。これもまた当時の写真でシスレーが描いたとおりの姿を見ることができる。印象派と呼ばれた画家たちは日常の風景を描くことにその意義を見出していたことの謂われだろう。モネもアルジャントゥイユでの洪水風景を描いている。



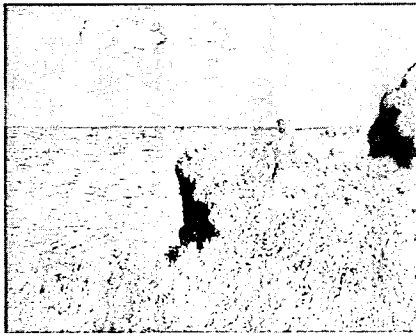
(パリの洪水、1920)



シスレー「ポール＝マルリーの洪水と小舟」1876

高速道路に入ってパリを出るとすぐにサン＝クルーの寺院がおなじみの姿で私たちを出迎え見送ってくれる。町を過ぎるとサン＝ジェルマン・アン＝レイ（ドビュッシェー生誕の地）の森、セヌ川沿いのイール・ド・フランス、木立と野原の風景をバスの窓からゆったり見られているのは何とも心地良いひとときだった。十数人ほどの観光客に大型観光バスという贅沢さで寛げたのだろうか、日本人ガイドのモネ談義が子守歌でもあるかのように周りの乗客は眠りこけている。日本と違ってフランスは町を出ると典型的な田園風景が続き、農業の就労人口は数パーセントに過ぎないとはいえ、農業国フランスの面目がそこにある。パリ以外は壮大な田舎とはよく言ったものだ。このような田舎の景色は私たちには貴重であるには違いない。眠っている場合ではない。川沿いのポプラ並木を見ればポップアートの先駆的なモネの『ポプラ並木』が思い出される。カンディンスキーを震撼とさせた抽象絵画の先駆け、季節柄あるはずの積み藁は見あたらない。こちらの目に入らなかっただけかも知れない。その代わり季節が早ければひなげしが一面に咲き乱れるかも知れない斜面。川沿いの木立から

のぞく対岸の家並み。まさしくパリを一步出るとそこに展開するのは印象派の絵画である。



【プールヴィル、崖上の散歩! 1882



【ラヴァクール】 1880

そしてノルマンディーに入るとがらりと風景が変わる。むき出しの断崖は石灰岩でできているのだろう。このように絶壁が野原に出現するのは、全く状況が違っているとはいえエトルタ海岸を彷彿とさせる。印象派の画家たちばかりではなく彼らの先輩であるドラクロワやクールベを惹きつけたあの海岸。そのもう少し北にはディエップの町があり、『海』を制作中だったドビュッシーがこの町の郵便局から最初の妻リリー・テクシエに別れ話を告げた手紙を出した。ドビュッシーあと10日ほどで43歳になろうかという時。ドビュッシーはディエップ近郊のプールヴィルに未来の妻エンマ・バルダックと連れ子のドリーとともに滞在していたのだ。プールヴィルといえば、浮世絵から得た大胆な構図で海を臨む断崖を描いたモネの絵が連想される。そして浮世絵といえば、ドビュッシーの『海』が完成して出版されるとその表紙は北斎の富岳三十六景中『神奈川沖浪裏』である。ドビュッシーが見て、頭に思い描く海がどこであるのかなどという詮索は意味がないし、モネや北斎の海を見つめて作曲したと考えるのはドビュッシーに失礼であろう。



【死の床のカミーユ・モネ】 1879



【ヴェトウイユ、画家の庭】 1881

高速を出ると白い漆喰と木枠の壁という特徴的な民家が出迎える。セーヌ川を渡る橋の上からの景色はまさしくモネのラヴァクールやヴェトウイユのセーヌを思い出させる。ドビュ

ッシーとは違った意味でモネはヴェトウイユで彼の最初の妻と別れなければならなかった。傍らには未来の妻アリス・オシュデが付き添いカミーユ・ドンシユエの死を看取る。私たちは画家の執念と化した壮絶な『死の床のカミーユ・モネ』をその向こうに見ることになる。この後モネの筆は室内の静物画（フランス語で《nature morte》、つまり「死んだ自然」）ばかりを描き、その冬をカミーユの喪に服すように凍てついたセーヌ、解氷するセーヌを描き、1880年のサロン（官展）に出品入選する『ラヴァクール』に至ってやっと色づく。色は付いたとはいえこの絵にはアルジャントウイユでのあの幸福感が微塵もないと言い過ぎだろうか。しかしこの絵をきっかけにゾラの言うとおり「10年たたないうちに（モネは）受け入れられ、特別な場所にかけられ、褒賞を得るだろう。作品の値段は驚くほど上がり、近代の運動の先頭に立つだろう」（ジャン＝ポール・クレスベル：岩波世界の巨匠『モネ』p.100）。もちろんモネは今現在の生活に困窮し、その上、モネの元パトロン、破産してしまったエルネスト・オシュデ一家の面倒まで見ていたので、サロンにでも入選して稼がなければならなかった。最初は反サロンを基本に寄り集まったはずの芸術家たちが開催する第5回印象派展には出品せずサロンに参加する行為は、仲間の目には裏切と写ったことだろう。しかし彼の絵は次第に活気づきその1年後には向日葵が咲き乱れるあの傑作『ヴェトウイユの画家の庭』が生まれる。彼の画商だったデュラン＝リュエルも経済危機から抜け出しモネの絵がアメリカに進出するきっかけをつくることになる。この『画家の庭』は数点描かれたはずだが、モネのアメリカでの人気を示すとおりすべてアメリカにあり、フランスでは見られないのだ。

こうして私たちの観光バスはセーヌ川支流エプト川添いのジヴェルニー「モネの庭」に到着する。

エプト川

モネが終の棲家としたリンゴ酒農園のあるジヴェルニーに辿り着いたのは1883年4月頃、モネ未だというべきか既にというべきか42歳。ピンク色に塗られた壁の細長い家をモネは気に入り、空き家であったこの家を農園ごと借りることになった。セーヌ川の支流エプト川添いであることも好条件だった。後に土地を正式に購入し93年には隣接する土地を購入しエプト川から水を引いて睡蓮の池を作り上げることになる。庭造りはアルジャントウイユの頃からモネの趣味であったのだろう。アルジャントウイユのモネ一家が描かれたマネの絵にはカミーユと息子のジャンが木立のもとに寝そべり、その向こうに立ち働いているモネの姿が描かれている。今までは一人だったが突然義理の娘たちに囲まれての野良仕事になっただろう。もしかすると久しぶりに幸福な家庭生活が戻り、70年代のアルジャントウイユでカミーユをモデルに戸外の人物を描いたようにジヴェルニーでも、肖像としての人物ではなく風景としての人物を描く意欲が湧いてきたのかも知れない。実際同じ主題で描いたものが多い。その中でも『戸外の人物試作（「パラソルをさす女」）』（モデルはアリスの三女シュザンヌ）の「左向き」はカミーユとジャンを描いた『散歩、パラソルをさす女』とほぼ同じ構図である。違いはもちろんジャンがいないことは除いてカミーユには表情があるが、シュザンヌには表情が描かれない。しかしこの類似はモネに心理的作用を起こさなかっただろうか。

この後87年頃「ボート」を主題にしてエプト川が描かれる。

この時代の『船遊び』の一つが西洋美術館の松方コレクションにある。私たち日本人がモネの実物を初めて見るものの一つになっている。二人の娘が舳先の描かれていないボートに乗っている。この絵では岸边や水際が描かれず画面一杯が水面である。画面上方は水面に青空と雲が明るく反映し、下方はボートの舷側と二人の娘の影が暗く水面に反映している。しかしこの暗さは舷側の影がもたらしているのとは違う描き方、水面の反射ではなく水の中を覗いているような描き方、というよりも、光が水面に反射すると私たちは周囲の風景を水面に見るが、光が吸収され水中にあるものに光が反射し水の中が見えてしまうように感じる、そのような描き方ではないだろうか。



『船遊び』 1887



『ジュエルニーの船遊び』 1887



『ボート』 1887



歌川豊国『魚集灯で釣りをする三人女』

もう一つの『船遊び』は舳先が描かれてボートの全体が現れ、その分一人増えて三人の娘たちが描かれる。こちらは豊国の浮世絵『魚集灯で釣りをする三人女』の構図を得て描かれたと言われている。水面に反映している船影と三人の娘の下方に水色の斑点が置かれているのはおそらく木漏れ日の反射であろう。岸边との境界は漠然としてはいるがはっきりと描かれ明るい、一方水色の斑点のある下方部分は暗い。これら二つの絵に共通するのは、上方は明るく下方が暗いことである。画面の上方とは観察者の遠方を表現し、下方は手前を表現すると考えれば、そこには手前の水中を覗いているモネの目があると考えても良いのではない

だろうか。

そして最後に無人のボートが描かれた驚くべき1枚。画面全体は暗い水面であり、上方右手に無人のボートが斜めにその全体を見せ、ボートを被うように上方から葉叢がたれている。残りの四分の三は暗い水面、しかし波打つ線が幾筋も描かれている。この絵を見て最初に受ける印象は、この画布を壁に立てたのなら右に倒れてしまうのではないかという危惧、重心が右上方に置かれたバランス感覚の崩壊、ボートが所在なげに宙に浮いている不安感。もちろんボートは水面に浮いていると考えなければならないのだから画面全体は水面である。オールの代わりに釣り竿のような細い茶色の線が2本舷側に添って描かれている。舳い網が見えないところをみるとボートは繋ぎ止められていないのだから岸边は描かれていない。ボートは水面を漂っている。画面の大半を占めている水面に見える筋は何であろうか。これは水中になびく藻の姿であろうか。実際これらの絵から3年後モネは友人であり彼の伝記作家のギュスターヴ・ジェフロワに「またできそうもないことをはじめた、水底に藻が漂っているようすを描こうと思うのだ」（前掲書、p.118）と書いている。水際に佇みじっと水中をのぞき込んで立ち尽くすモネの姿が彷彿として現れる。

水の庭——「見えるもの」と「見えないもの」

モネの目に映るものは何であろうかと想像することは許されるのだろうか。なぜなら目に映ったものを常にモネは画布に描いているのであり私たちは何百何千という彼の作品を見ることができのだから。モネの目に映ってはいたが画布に描かれなかったものは想像を越えている。私たちはモネの描いた画布からモネの目に映ったものを見るだけである。できるとすれば画面からモネの見えるものと見えてはいないものを夢想するだけであろう。「水辺で夢想するとき、人は反映と深さとの弁証法を作りあげずにはいられない」と書いたのはモネの睡蓮の庭をめぐる瞑想したガストン・バシュラールだ（『夢見る権利』p.17）。それは「反映」が水平方向、横へのひろがりであり、「深さ」は垂直、縦の方向ということになる。バシュラールはこれをまずは「睡蓮」と「いちはつ（アイリス）」にたとえている。「乱れ茂る睡蓮の緑の群れを刺し貫いている、あの若々しい水生のいちはつ、(…)。かくてそれは、すべての剣を抜き放ち、すべての葉を研ぎ澄まして、たいへんな高みから、突き刺すようなイロニーのうちに、波のうへへとその硫黄色の舌を垂らしているのだ。」いまさら解説を加える必要もなく、水面に広がる水平性の睡蓮の池の端に黄色い花をつけたいちはつが群生している様を、天空から剣をまっすぐに突きおろした垂直性とみる。天の高みからアーサー王物語のグリーン・ナイトが剣を抜いて舞い降りたとでもいうのだろうか。その黄色い花弁は睡蓮の広がりを押搦するかのよう舌を出しておどけている。水平と垂直の姿である。この垂直性がなぜ「イロニー」として現れなければならないのか。水面を漂う睡蓮は茫漠と永遠に広がる、それはいわば平穏さ、いわば生命の平和を見事に表現しているだろう。水平とは平和の姿である。その安寧を脅かすのが垂直である。垂直とは断ち切ることであり、反逆することである。

証法、直立している葉と、安らかに、慎ましく、ゆったりと水に浮かんでいる葉との弁証法を展開することもできるだろう。それこそ水草の弁証法そのものではないか。一方はいかなる反逆の情熱に駆り立てられてか、自らの出生の基本環境（エレメン）に逆らって立ち上がろうとし、他方は生来の環境に忠実である。睡蓮は、まどろむ水が与える静穏の訓えを弁えているのだ。このような弁証法的夢想をもってすれば、おそらく人は、まどろむ水の生のうちにあらわれるあの柔らかな垂直性を、極度に繊細微妙なかたちで感じ取りもするだろう。だがこの画家は、これらの一切を本能的に感じ取るのであり、水中の影のなかに水の静穏な世界を縦に組み立てている確実な原理を見出す術も心得ているのである。（前掲書、p.16）

ここから水中を覗き込み、不可能な計画をたてるモネの姿が現れる。アイリスによって「目に見える」垂直性を意識させられたモネの目は「目に見えない」垂直性を求める。いや、モネは決して求めはしない。彼の目は観念を追い求めない。それは象徴主義者に任せよう。彼は見てしまったのだ。否応なくモネの目に水中における垂直性に気づかざるを得ない。それが「またできそうもないことをはじめた、水底に藻が漂っているようすを描くこと」なのだ。大気の中ではっきりと目に見える截然たる垂直性のいちはずとは違う、水中に睡蓮を支えている「柔らかな垂直性」を「本能的」に見て取ったということだろう。そして「反映と深さの弁証法」が水の庭をめぐって展開する。反映という水平性が深さという垂直性に転化する。いちはずの垂直性は現実に見え、その直截性を認識させるが、水に映るとそれは現実ではなくイメージとして反映する。その垂直性が水面に水平なものとして映し出されるはずのものが、逆に水の深さがいちはずの垂直性によって導かれて感じ取らされてしまう。これがイメージの力である。

土手の樹々が二つの次元に生きているのは、このようにしてである。それらの幹の影が池をいよいよ深く見せている。水辺で夢想するとき、人は反映と深さとの弁証法を作りあげずにはいられない。水の底から、何とも知れぬ物質がのぼってきて影を養っているかのようだ。泥は生きて作用している鏡の裏箔である。それは自分に差し出されているすべての影に、物質の闇を結びつける。川底もまた、この画家にとっては微妙な驚異なのだ。（前掲書、p.17）

水によって現実の世界は二つの次元に生きられることになる。現実と反映である。反映とは現実のコピーではない別物であることは池に映る樹木が池のひろがりとその深さを映し出してしまふことでも了解される。水面に映し出されることによって池の周囲を彩る草木は水の深みへと引き込まれるのだ。モネが惹きつけられているのは睡蓮ではなく水にであろう。ただ水を十全に表現しているのが睡蓮なのだ。睡蓮を描けば必然的に水を描くことになる。モネの出発点は光を描くことであつたのは周知のことである。光を反射するものなら何でも彼は描いた。蒸気機関車、積み藁、ポプラ並木、大寺院、というよりも光がなければ色彩もない。色彩によって光が描けることに気づいても絵の具を混ぜ合わせては台無しになる。筆触分割はこうして考案され光の揺らめきが表現可能となった。しかし光を反射する水ほど不

思議なものはなかったのかも知れない。鏡には裏箔はあっても裏の世界がない、あるとすればそれは想像の世界である。水の反映にはその虚像を支えている裏の世界への、深みへの誘惑がある。

こうしてバシュラールはモネの池を神話の世界へと導き、モネ礼賛となってこの美しい小論を閉じるのだ。

世界は見られることを望んでいる。見るための目が存在する以前には、水の眼、森閑とした水の大きな眼が、花々の開くのを見つめていた。そして、世界が自分の美を最初に意識したのは——誰が異論をはさみえようか！——この水に映った影においてなのだ。同じように、クロード・モネが睡蓮を眺めて以来、イール・ド・フランスの睡蓮は前よりも美しく大きくなった。(前掲書、p.18)

このあとバシュラールは東洋の庭園では花が自分の美しさを認識して確固たるものになるために花のまわりに「二個のランプと鏡を一面」置いておくと語り、「クロード・モネは、美へのこうした果てしない思いやり、美を目指すあらゆるものに人間によって与えられるこうした励ましを、よく理解していたに違いない」ので「花をつけた睡蓮の広い葉の汚れを全部洗い落とし」と書く。モネの「水の庭」は1つの大きな目である、そこに咲く花を見つめる目、周囲を飾る草木を見つめる目となる。モネとは目であると言ったのは誰であったか。モネと目は同語反復なのである。この目に見られることによって花は美しくなってしまう、そういう目なのだ。モネそのものが「二個のランプと一面の鏡」になるのだ。「睡蓮の池」そのものになったモネの目にみずからを映しにきた「花」はさらに美しくなった東の間の反映に恋をしてしまう。こうして私たちは花にまつわる原初の神話を理解するのだ。

おそらくこの「反映と深さの弁証法」はモネにとって「見えるもの」と「見えないもの」のせめぎ合い、つまり弁証法であった。あくまでモネの目は「見えるもの」をとらえるのであるが、気がついてみると私たちの目には「見えないもの」をモネの目はしっかりとらえている。決して目を瞑らない。瞑ってしまえば「象徴主義者」になってしまうだろう。「象徴」とは「ものを隠すことによって表現するもの」である。見えなくなって初めてその力を発揮するものである。モネから最も遠いものだろう。「目に見えるもの」を印象主義、「目に見えないもの」を象徴主義と言ってしまおう。モネは決して目を逸らさない、たとえその目が白内障になってもである。

とはいえ、印象主義の定義は未だ定着してはいない。1874年印象派の言葉が出現してから130年は経過しているというのに、今なお難しい、と2004年に改訂されたクセジュ文庫の『印象派』（武藤剛史訳、白水社、2008）を書いたマリナ・フェレッティは嘆いている。この定義の難しさは印象派を標榜した芸術家がいなかったからであり、印象主義が非難用語であったことが主な原因であろう。たとえばドビュッシーは未だ印象主義の音楽家と言うことに抵抗を示す音楽批評家は多い。もしくは、ドビュッシーは印象主義者ではない、と宣言することの方が知的であり、象徴主義の文学者や芸術家の仲間であり、印象主義的な軽薄さはないと考える。それだけ印象主義はコノテーションの豊富な言葉なのだろう。はっきりと言えることは印象主義は19世紀の後半にそれまでの芸術上の技法を無効にし、現代の芸術、

20世紀の芸術の方向を示したということであろう。モネについていわれた鳥が囀るように目の前にあるものを見たとおりに描くというのが印象主義の基本であるとする、音楽の規則を無視して感じたままに、また聞えたままを音符に書き写すドビュッシーの音楽は、それはまさしく印象主義的態度というべきものだろう。ドビュッシーが象徴主義者であれ、印象主義者であれ、ロマン主義者であれ、古典主義者であれ、ドビュッシーの音楽がそこにあるだけで十分だ。私たちはそれに耳を傾ける、ちょうど、目の前にある『睡蓮』を凝視するのと同じである。

『水の反映』 — ピアノのための『映像』第1集

「反映」の主題は文学や絵画ばかりのものではない。ナルシス神話のその美しさはあまりに絵画的であり、その自己愛はあまりに文学的だが、オウィディウスの『変身物語』を開けばナルシスに恋するエコーの話を読むことができる。おそらく人類は反映という主題に対して光の側面と音の側面を一对のものとして神話化したのである。反映とは純粹に光の現象ではあるが、音の反映は反響するエコーである。その姿は見えず、ナルシスが呼びかけても、その言葉を繰り返して反響させるだけのエコー。音楽の反映とは繰り返すことだ。

たとえば次の譜面を見てみよう。

Images I
映像第1集
Reflets dans l'Eau
水の反映
Andantino molto
(Tempo rubato)

(譜例 I)

ドビュッシーの『水の反映』の冒頭部分である。譜面を読むことができなくても、見た限りではなんだか同じような音符が連なっていて、9小節目からは少し違う、と見て取っただけならば十分である。ppで始まる最初の2小節はスラーのおかげで一つの塊に見えるように見える。次の2小節、つまり3小節と4小節も同じように見えるが、スラーのつけ

方が違うし、3小節の真ん中からクレッシェンドが始まり次の小節でデクレッシェンドになって5小節目でまたppに収まる。このppはまた冒頭に帰る印のようで8小節目まで冒頭の4小節が繰り返される。ただし1小節と5小節は左手に多少の変化（主調音D♭と完全5度上のA♭が同時に奏される1小節目と8分音符分遅れてD♭がくる5小節目）がある。

音楽とは繰り返しである。画家が光の反映を絵にするのなら、作曲家は音の反映を音楽にするのである。画家が目ならば、作曲家は耳である。周りに反響する音を音符に書き換えるだけだ。パリ音楽院に在学中のドビュッシーの武勇伝は有名だ。音楽院の窓から聞こえるボワソニエール通り（当時パリ音楽院のあった通り）を行き交う馬車の音をピアノで模写してしまうのだ。ドビュッシーが池の周囲に佇み水の反映を観想して耳に聞こえる音を確かに捕らえて楽譜に移しかえる。そこには音の反響にあふれている。それが自然だとばかりにドビュッシーの音楽は一つの音が鳴ると必ずその反響が鳴って繰り返すのである。

ところで「反映と深みの弁証法」、つまり水平と垂直がモネの水の庭では大きな意味を持っていた。モネが顔を上げた時私たちは水平の動きをその水面に見ることができ、モネが顔をまるで水仙のように伏せると水の深みを覗く。ドビュッシーのこの曲の冒頭はまるでモネが水辺に佇み水中をのぞき込んでいるかのようである。「まどろむ水の生のうちにあらわれるあの柔らかな垂直性」をいとも簡単に描いてしまう。ドビュッシーの楽譜は冒頭から縦の移動である。もちろん音楽は時間芸術なので移動は横へと連なるが、その動きは三和音で動く。この三和音は左手の五度和音のペダル音のおかげで、機能และ声法的な解釈をすると素人には面倒な理屈がつきまとう。ドビュッシーはそんな約束事は忘れてしまうのだ。モネのように目に見えるものを見たままに描くように、ドビュッシーは「水の反映」の前で聞こえた通りの音をそこに書き記す。それが縦の移動となって進んでゆく。まさしく《Reflets dans l'eau》「水の中に反射するものたち」を見つめるのだ。冒頭の2小節は右手の最初の三つの三和音がオクターヴ高くなって2回繰り返す、しかも最後は三つの三和音の後ろ二つの三和音が順次降りてくる、まるでエコーが消えかかっているかのよう。つまりこの冒頭2小節は左手の五度の和音と右手の三つの三和音から成り立っている。音が出た瞬間にすでにエコーが鳴っているまさしくドビュッシーの音楽だ。唯一水平の動きは左手で奏する四分音符のA♭FE♭、まるで木の枝から、水生植物の葉から滴が水面に垂れるかのようである。しかしAndantino moltoでは四分音符の間隔が長すぎて！まるで水平の動きをあざ笑うかのよう垂直に落ちてくる。

ここまで変位記号一つなく平穩に音楽が流れている。機能และ声法的に考えれば8小節も過ぎていながら転調の兆しが見えない茫漠とした音楽と評されるに違いない、三つの和音が叩けるようになった幼児が勝手に弾いているようなものだ、と。実際この譜面がフラットを五つも従えたものであるので私たちは面食らうがこれを変位記号の何もないいわばハ長調の譜面に書き直すと私たちにもその事情がよくわかる。一切黒鍵に触れず三和音をたたいているのと変わりがないのである。ハ長調から決して転調しないで動かない、しかし聞くことのできる音楽が奏でられる。私たちは亜流モートン・フェルドマンになって何時間ものんびりピアノを弾き、耳を傾けていられるのだ。

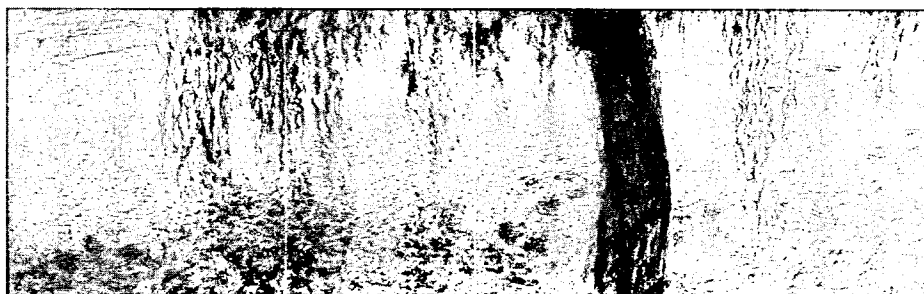
9小節目から多少の変化が起こるがこれもたいした変わりがあるわけではない。三和音の最も高い音を旋律線と考えると、十六分休符のあとFE♭B♭A♭、そして上から滴のよう

に交互にオクターヴ落ちる A b E b。次の小節は F E b B b A b にそのエコーのように C B b が加わり、同じように上から B b F が今度は前段が二つ音を付加したおかげで 2 オクターヴにわたりまさしくエコー効果で消えていくようである。やはり音符が付加された分だけ変則的な 3/8 拍子の小節が付加される。こんなことを言っているとよくわからないので、これもハ長調読みをすると実に簡単なものになる。はじめはミレラソ、落ちてくるのはソレソレ、次はミレラソシラ、落ちてくるのはラミラミラミ。ほとんど民謡の調子であり簡単に口遊むことができる。ところがこちらを戸惑わせるのはその旋律線を下支えしている三和音に変位記号が付いているからだ。しかしこれもはじめの三和音がいわば機能と声法的に言うと属七の五度が抜けた基本形から始まり半音ずつ平行上昇するだけなのだ。つまり解決せず平行進行してしまうので属七という「機能」が崩れているだけと考える。問題はその響きだけを純粹に聞くということになる。これこそがドビュッシーの音楽である。18、9 世紀を覆い尽くして君臨した機能と声法をいとも簡単に壊している。もしドビュッシーを印象主義者の代表と宣言してもよいのなら、過去の権威を簡単に引きずり下ろし自由に思った通り、聞いた通りに音楽を作っても良いことを示したからだ。

これもピアノを弾けなくてもピアノで即興演奏する方法。右手は決して黒鍵に触れず勝手な旋律を弾いていけば、左手がどのような和音を作っても、つまり左手は黒鍵に触れても何かしらの曲ができあがる。この例が 14 小節目。この小節を含む 12 から 15 小節までは、これまでのものが木霊となってかすかに残っているような響きだが、この 14 小節だけは反映というよりも現実の音をかき鳴らしているようにはっきりとしている。4 声で構成されている。高音の連なりには相変わらず臨時記号はない。しかし残りの 3 声は臨時記号だらけだ。無視しよう。さてこの高音を階名で読んでみる（ハ長調で読み直すこと）。ラソソファミレド。誰もが歌える。しかし同じリズムで付いてくるその下の音はラソソファに対して初めのラ（実際の音は B b）の長三度下（G b）から半音階で下がり、次のミレドもやはりミ（実際は F）に対して長三度下（D b）から半音階で下がる。全音階の旋律に半音階が随伴するのだ。テノールとバスは臨時記号の付いた八分音符の七度間隔で階段を下りる。最初に打ち鳴らされた和音は九の和音（たとえばドミソの三和音にさらに三度ずつ重ねたシレが付加されたドミソシレの和音。ドとレがオクターヴ八度にもう一音上の九度の関係なので九の和音）で、上声二つが十六分音符で下りてくると七の和音になる、つまり九と七の和音が交替して並ぶ、などと言われると小難しい。しかしこの部分を聞いてみるとわかるが、この小節の周囲の小節は前述した通りそれまでのエコーのように響いているので周りがゆらゆら揺らめいている水の反映だが、この小節が一つ付加されることで、水中に根を下ろしている睡蓮の葉が水面を漂っているような響きに聞こえる。全音階のわかりやすい旋律は水平に浮かぶ睡蓮、それを支える解決しない臨時記号だらけの和声は睡蓮を支える垂直に伸びた藻、水の中は淀んで不透明ということなのだろう。あるピアニストはラヴェルの『水の戯れ』とドビュッシーの『水の反映』を比較して、「もし彼らの水を飲めといわれた、ラヴェルの水は飲めるけれども、ドビュッシーの水は、あおみどろが浮かんでいたりして、あまり飲みたくない」と名言を吐いた（青柳いづみこ『水の音楽』p.225）。

そして 16 小節にいたってその姿がはっきりと最もドビュッシーらしく、五音階による四度と五度と八度の平行進行で表現される。低音からのぼってくる五音階がオクターヴ（八

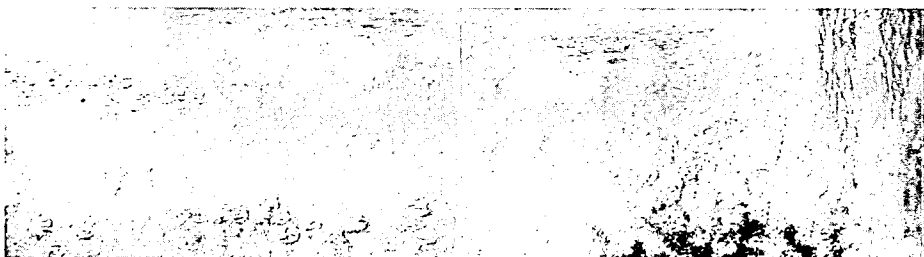
度)で、上方からは五音階のオクターヴが四度と五度に彩られた響きで下りてくる。右手はきらきらしていれば良いだけで重要なのは左手。まさしく「水の底から、何とも知れぬ物質がのぼってきて影を養っているかのよう」である。私見を述べさせてもらえばこの低音のオクターヴによる五音階の上昇をこのバシュラルの言葉のように表現できなければドビュッシーを演奏する資格はないだろうと断言したいくらいだ。何か得体の知れないものが水底から見えてこなければならない。



【朝】(部分) オランジュリー「睡蓮」の第二の間南面

水平と垂直

音楽とは時間の芸術であることは論を俟たないが、音楽そのもので時間を意識させようとするには余りない、逆に時間が経過しているのに、一瞬を永遠化しようとする意識の方が強いようである。たとえば最も良い例がオペラのアリアであろう。ヒロインやヒーローがアリアを歌い出すと、たった一つの気持ちを歌に込め、何分も歌ってしまうので、周囲の時間は凝固してしまう。その時間は永遠化されるのである。また、朝昼晩夜などという主題を扱うものはたくさんあるが、たとえばドビュッシーの『海』の第一楽章は《海の夜明けから真昼まで》(De l'aube à midi sur la mer) との題が付いて、その時間の経過が示されているのは珍しい。このような創作態度が成功したかどうかは別にして、ドビュッシーにはそのような関心があったということになる。絵画であれば時間を意識した画家であるモネのように連作という方法をとることになる。ドビュッシーはちょうど『海』を完成させたあとに『水の反映』を作曲している。『海』の中で出てくる印象的な楽句が『水の反映』にも出てくるのもそのためだろう。そういった音楽の類似というよりも『海』の第一楽章の考え方が『水の反映』にも秘められ曲の全体を支配している。おそらくそれは朝の光、昼の光、夕暮れの



【緑の反映】(部分) オランジュリー「睡蓮」の第二の間東面

光となって音楽化されている。私たちが今まで見てきた17小節までが朝の光、それは水面とその深みを思わせる垂直の音楽が積み重なって静謐な反映を描いている。時折半音階が下の方でうごめき水の底から五音階の上昇が湧き上がって何かを私たちに見せようとする。

この後、今まで見せることがなかったアルペジオ、つまり昼の光が出現してその強い光を演出する。この手のアルペジオはリストやラヴェルによって散々描かれたものである。ある意味ではそれほど面白いものではないし、この手の表現を好むのならば、リストやラヴェルを聞いている方が心地よい。ただこの昼の光は94小節あるこの曲の大半を占め18小節から64小節まで続く。もちろん青柳いづみこのいう通りドビュッシーのアルペジオは盛り上がった時に全音階（オクターヴを全音つまり長二度音程で進んでゆくので6音しかない、ちょうど半音階の短二度音程で進む12音の半分になる）になるので煌びやかさというよりも不気味さを思わせる（前掲書 p.225）。とはいえほとんどが水平の動きであり強い光が水面に燦めいている。その間に左手で奏でられる楽句は水面近くを泳ぐ魚の影、もしくは出たちの飛翔と思わしい。ときに垂直の楽句が短く出現するがそれは日本庭園であれば勢い余った錦鯉が水面に飛び出すようなものだろう。水面に強い光が当たっている情景を彷彿とさせ目に眩しい感覚を与える。

Example 2 shows five systems of musical notation. The first system has a dynamic marking of *pp*. The second system has *pp*. The third system has *pp*. The fourth system has *pp*. The fifth system has *pp* and *au Mouvt*.

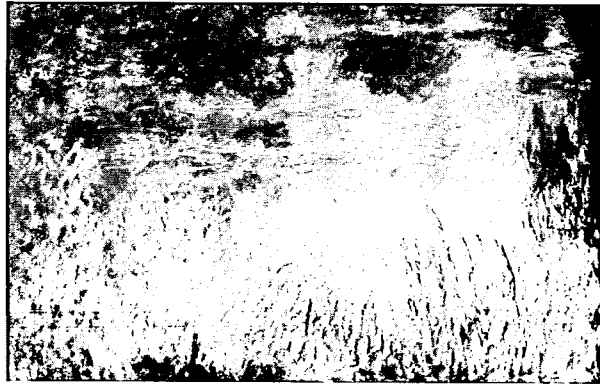
(譜例 2)

Example 3 shows five systems of musical notation. The first system has a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *Tempo (l'es retenu jusqu'à la fin)*. The second system has *pp*. The third system has *pp* and a tempo marking of *Lent (dans une anacrusis)*. The fourth system has *pp* and a tempo marking of *Plus lent en dehors*. The fifth system has *pp* and a tempo marking of *harmonique et isolé*.

(譜例 3)

ただ、この昼の光がリスト、ラヴェル風な音楽と根本的に違うのは、冒頭の楽句が35小節（譜例2最下段 *au Mouvt* とある小節）に登場するその現れ方だろう。古典的な言い方をすれば主題の再現とでも言うべきものになる。冒頭の音楽は垂直の音楽であったはずだ。私たちは朝の光の中、水面をモネのように水辺に立って覗き込んで瞑想している垂直の音楽が横へと進むアルペジオの真只中に入り込むのである。ドビュッシーはこの三つの三和音（つまり9個の音が含まれる）を三連符で表現する。もちろん *pp* である。朝の光の下では水面下を覗き込むような垂直の静謐さがここでは横への水平の動きにかわり、水面下で動くもの、

それとも水面上でも良いだろう、それをはっきりととらえることができる。筆者はこの箇所にくると常に少年時代の川で遊んだ姿が脳裏に浮かぶ。ある種の郷愁かも知れない。冒頭の楽句と同じ音を使いながら表現が異なるので、冒頭の和音が分解されてはいるものの同じ音を使っているなのでその記憶がうっすらと滲み出る。その記憶が少年時代の郷愁へとつながるのだろう。avec nostalgie との標語がないのが残念である。音楽は記憶によって聞かれるのだと言ったのはマルセル・ブルーストだ。失われた時が違ったかたちで見出された時となる。ブルーストの小説では音楽が重要な位置を占めていると言われるのも当然のことだろう。



【日没】(部分) オランジュリー「睡蓮」の第一の間西面

そして夕暮れの光は65小節から終わりまで。これは言うまでもなく光が間遠になっていくのと同じように、冒頭主題が再現される71小節（譜例3 Tempo I (en retenant jusqu'à la fin) とある小節）は音符の表情が十六分音符でなく八分音符の三連符にかわっている。そして冒頭で唯一水平の主題であった四分音符のA♭FE♭が八度の和音で奏され、オクターヴのユニゾンで響く晩鐘を思わせる。「ああ夕暮れだ」と思わせる田舎の風景が彷彿とする。A♭FE♭の鐘の音がB♭Fのエコーを響かせ最後は主音のないあのラモーの付加六度の和音（この曲集の続く第二曲は『ラモー礼賛』）で曲を閉じる。

＊

ドビュッシーはこの曲集に相当の自信を持っていたらしく出版社のジャック・デュランに手紙で「『映像』を演奏してみましたか……？ 虚勢を張るつもりはありませんが、思うに、この三曲はきちんとしているしピアノのレパートリーにしかるべき地位を占めるでしょう…(…) シューマンの左かショパンの右に…お気に召すまま」(Claude Debussy: Correspondance 1884-1918, p.204. 音楽之友社から翻訳が出ているが、このシューマンの部分でシューベルトとなっている大変なミスをしているので引用を差し控えた。翻訳者のミスと言うよりも出版編集者のミスであろう。猛省を促す) と書いたというのは相当有名な話になっている。「きちんとしている」というのはフランス語で《se tenir bien》「お行儀がよい」という意味だ。古典的な音楽作りからすると相当不躰な和声になっているのに「お行儀がよい」というのはどういうことだろうか。それより3年前あるアンケートに答えてドビュッシーは言っている、「フランス音楽に対して望みうる最良の方向、それは次のようなことです。現

在、学校でやっているような和声学の勉強が廃止される日を迎えること。あんなものは、世にもあっぱれ見事に滑稽な、音集めのやり方にすぎませんから。あれは、音楽家という音楽家が誰も彼も、きわめてわずかな例外を除けば、皆同じやり方で和声を処理するところまで、書法を画一化するという重大な欠点を見せています。」(『音楽のために——ドビュッシー評論集』p.56) オペラ『ペレアスとメリザンド』(1902年4月初演)の成功によって押しも押されぬ作曲家となったドビュッシーの独断と偏見ということではなく、20世紀の扉を開いた自負心が歯に衣着せず語ったものだろう。調性から音響へ、つまりハ長調とかハ短調とかといった調性が最大の関心事ではなくなり、音そのものの響きが重要なものになったのである。これがドビュッシーの求めたものだった。先ほどから出てきている七の和音とか九の和音とか基本三和音に付加される和音は別に古典的な音楽作りに使ってはいけない和音ではなく頻繁に使われる和音であり、そうでなければ音楽そのものが単調になってしまう。ただ、出てくればどれだけ引き延ばされたところで必ず安定した和音に解決されなければならない運命にある。ところがドビュッシーは解決そのものを拒絶しその和音の響きそのものを大切にするのである。

このように19世紀生まれのドビュッシー(1862-1918)がフランスにおける現代音楽の開拓者の一人であったということは、彼が音楽を学び始めた頃、モネを中心に若い画家たちがフランス絵画の世界で古いものを打ち壊し革新的な運動を印象主義と揶揄されながらも推進した時代の潮流に強い影響を受けたということであって、それは驚くべきことではない。それゆえ彼の革新的な音楽を印象主義的音楽と呼んでも間違いではないだろう。ただ再三言うように「印象主義」という用語自体が当時あまりにも非難すべき対象に向けられた言葉であったということを考慮すべきなのだ。現代であればモネもドビュッシーも「印象主義」という言葉を受け入れることに吝かではなかったはずであり、二人の芸術家の作品は印象主義の金字塔でもあるのだ。最も印象主義的な水を主題とした連作『睡蓮』と『水の反映』はまさしくその代表作なのである。

参考文献一覧

1. モネ関連

ジャン＝ポール・クレスペル『モネ』(岩波世界の巨匠)、高階絵里加訳、岩波書店、1992。

カーラ・ラックマン『モネ』(岩波世界の美術)、高階絵里加訳、岩波書店、2003。

Daniel WILDENSTEIN: MONET vie et œuvre-tome 1, Bibliothèque des Arts, Genève, 1974.

Pascal BONAFOUX: MONET, Perrin, Paris, 2007.

マリナ・フェレッティ『印象派』武藤剛史訳、クセジュ文庫、白水社、2008。

ガストン・バシュラール『水と夢 物質的想像力私論』及川馥訳、法政大学出版局、2008。

ガストン・バシュラール『夢見る権利』(ちくま学芸文庫) 渋沢孝輔訳、筑摩書房、1999。

2. ドビュッシー関連

世界音楽大全 ドビュッシーピアノ曲集Ⅱ 音楽之友社、1968。

Debussy: Œuvres pour piano III, Œuvres Complètes de Claude Debussy Série 1 Volume 3,

Durand-Constallat, Paris, 1991.

Debussy: Œuvres pour orchestre: La Mer, Œuvres Complètes de Claude Debussy Série V
Volume 5, Durand, Paris, 1997.

Claude Debussy: Correspondance 1884-1918, réunie et présentée par François Lesure, Col-
lection savoir: culture, Hermann, Paris, 1993.

ドビュッシー『音楽のために ドビュッシー評論集』杉本秀太郎訳、白水社、1993.

フランソワ・ルシュール『伝記 クロード・ドビュッシー』笠羽映子訳、音楽之友社、2003.

ステファン・ヤロチニスキ『ドビュッシー——印象主義と象徴主義——』平島正朗訳、音楽
之友社、1986.

青柳いづみこ『水の音楽 オンディーヌとメリザンド』みすず書房、2001.

青柳いづみこ『指先から感じるドビュッシー』、春秋社、2009.

3. その他

オウィディウス『変身物語』上下、中村善也訳、岩波文庫、岩波書店、1981.

Baron Haussmann, Eugène Belgrand (textes choisis): L'eau et Paris, édition établie par
Nicolas de Cointet, Albin Michel, Paris.