

ドビュッシーのピアノ作品に関する研究 (I)

岡野 説子

(2002年9月30日受理)

A study concerning piano works of Debussy (I)

Setsuko Okano

The piano works of Claude Achille Debussy (1862-1918) as well as the works of Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt constitute an important repertoire for the pianists. What is common among their works would be that they were composed in consideration for almost all the functions of pianos that had been improved by leaps and bounds since the latter half of the eighteenth century.

Debussy is generally called an “impressionist” composer. As everyone knows, this word as well as “baroque” is a historical word of music borrowed from the history of art.

Therefore, it is needless to say that having knowledge about impressionist painters is necessary in playing the piano works of Debussy. Then I wonder what kind of relationship there is between them. I wonder what it is like if there is a relationship. It is the purpose of this article to give a concrete consideration on the way of playing the piano, taking up his piano works in order to approach these tasks.

Piano techniques were used to create a certain definite “form” to perfection with melody and vigor in the piano works of Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt whereas in those of Debussy, it can be said that they were used to show, so to speak, “impressionistic” expressive spirit, representing a world of sound whose “form” is vague. One of the great features is seen in the use of soft pedal.

Key words: Impressionism, tint, soft pedal

キーワード：印象主義，色彩，ソフトペダル

はじめに

フランスの作曲家クロード・アシル・ドビュッシー (1862-1918年) のピアノ作品は、ベートーヴェン、シューマン、ショパン、リストなどの作品と同様に、ピアニストにとっての重要なレパートリーとなる。彼らの作品に共通するのは、18世紀後半以降、飛躍的な改良を遂げた楽器としてのピアノの機能を、ほとんど余すところなく汲み上げて作られていることにある。

ドビュッシーは、一般的には、「印象派」「印象主義」の作曲家と呼ばれる。周知のように、これらの言葉は、「バロック」と同様に、美術史から借用・転用された用語である。したがって、ドビュッシーのピアノ作品

を演奏する際には、美術史・絵画における「印象派」「印象主義」についての知識を持つことは、ピアニストにとって不可欠な要件であると考えられる。演奏者は、奏法に関わる技能やそれを裏打ちする理論的背景を含めて、自分の表出する音や音楽に対して理由や根拠を持たなければならないのは言うまでもない。

では、美術史における「印象派」「印象主義」とドビュッシーに称されたそれには、どのような関係があるのだろうか。あるとすれば、それはどのようなものだろうか。

こうした課題に迫るために、彼のピアノ作品を取り上げながら、具体的にその演奏法の試みを提示することが、本研究の最終的な目的である。また、その過程

で得られた検討結果を自身の演奏に生かすこと、あるいは学生にどのように還元していくかについても、合わせての目的となろう。

本研究は、音楽外の膨大な専門研究成果をめぐる考察から着手しなければならない。そのため、本稿では差し当たり、主に美術史における「印象派」「印象主義」の用語の登場とドビュッシーとの関連に焦点を当て、具体的な演奏法についての考察の詳細は、次稿に委ねることとする。

西洋美術史における「印象派」をめぐる

一般的に、ドビュッシーの作品は、「印象派」あるいは「印象主義」の音楽と呼ばれる。「印象派」あるいは「印象主義」は、「バロック」などと同様に、西洋美術史上からの借用語である。それが、音楽の様式を指すために初めて使われたのは、フランスの芸術アカデミーがドビュッシーの『春』の初案（1887）に対して評論した次のような文中であったという。「彼のうちには音楽の色彩にたいする感覚が認められる。その度が過ぎるために彼は、デッサンの正確さと形式とが大切であることを、あっさり忘れてしまう。この漠然とした印象主義…¹⁾」。

何気なく書かれているこの論評には、しかし、興味深い指摘がある。すなわちそれは、彼の音楽について色彩感覚を（幾分皮肉的に）評価しながらも、やはり音楽とは、ドビュッシー以前に確立された「デッサンの正確さ」や「形式の大切さ」を前提に構成されるべきものであるということである。いささか短絡的ではあるが、ここには、音楽観をめぐる「守旧」対「革新」の図式を看取できる。

西洋美術史上、特に19世紀後半のパリに起こったフランス「印象派」「印象主義」の美術運動も、それまでの絵画自体の考え方をめぐる「守旧」対「革新」（あるいは、「革命」といえるかも知れない）の図式で捉えられている。

では、印象派で括られる両者の関係をどの程度読み取ることができるであろうか。まず、美術史における「印象派」という用語登場の背景を通覧し、引き続いて、「印象派」が達成しようとした成果を追ってみたい。

結論から述べると、それは端的に言って、ルネッサンス以来400年に以上続いた西洋絵画の表現を、根底から覆すものであった。

15世紀フィレンツェ派の画家たちを中心としたイタリアのルネッサンス絵画は、ギリシャ・ローマの古代文芸の復興に刺戟された人文主義思想を背景に、美術

史上、揺ぎ無いような絵画表現の技法を完成させた。それは主として、「遠近法」「肉付法」「明暗法」などの現実再現の技法である。遠近法とは奥行のある三次元空間を表現する方法、肉付法は人間の顔や静物などの個々の対象の立体性を画面に再現する手法、明暗法はさまざまな物体を空間の中の然るべき位置に配置する方法である。いずれの技法も、実際に現実世界を体験する三次元の世界を二次元の平面上に描き出すための手段であり、広義の写実的表現技法といえるものであった。要するに、絵画とは人間や動静物などのあらゆる対象を、実物そっくりに二次元の平面上に表すものである。また逆に言えば、画面は二次元の平面であるが、そこに奥行とか凹凸のような三次元世界の幻影を再現するものが絵画であるという考えから編み出された技法である。これは、1435年に著されて、それ以降長く画家たちの手引きとして影響力をもったアルベルティの『絵画論』に基づいている²⁾。

彼の『絵画論』は「画家のマグナカルタ」とも呼ばれたが³⁾、そこで公式化されたとも言えるべき絵画観とそれに裏打ちされた現実再現の技法とは、印象派の登場に至るまで、西洋絵画の支配を続けた。もちろん、その間、時代や地域、または画家によって、さまざまな様式や画風が登場してはいたが、「三次元を実物そっくりに描く」という基本的理念やそれを描くための種々の技法は、まさに印象派の登場まで揺らぐものではなかった。

そして、ドビュッシーに対する冷評から遡ること13年前の1874年、周知のように、美術史に「印象主義」という言葉の起源となる作品が出展される。それが、モネ（1840-1926）の『印象・日の出』である。

19世紀の後半まで、フランスの画家が作品を一般に発表する場合は、美術アカデミー⁴⁾が主催する官展（サロン）しかなかった。そこでは美術アカデミー会員や官立美術学校の教授たちが、それまでの絵画表現技法の基準に則って作品を審査していた。その基準とは、主として上述のアルベルティからの踏襲であるが、より具体的には、主題の面で、歴史画（神話画と宗教画等）を「高貴なジャンル」とし、目に見える世界をうつす風景画や風俗画を「低いジャンル」という階層性、また技法の面では、画面に筆触の跡を残さない「完成（フィニー）」の規定である⁵⁾。

当然のことながら、そうした美術アカデミーの基準からはずれた作品は、サロンに入選することは至難であった。そこで、サロンの審査を通ることが困難であった画家たちは、自分たちの作品を世間に問う場として、グループ展を開催するのである⁶⁾。

第1回グループ展（1874年4月開催）の評判は最悪

で、とりわけ、モネの『印象・日の出』は攻撃の対象となった。批評家ルイ・ルロワが『シャリヴァリ』紙に発表した記事(タイトルは「印象派の画家たちの展覧会」)には、以下のような対談形式の嘲笑的酷評が掲載されている。

「この絵が何を表しているというのかね?パンフレット見たまえ。『印象・日の出』だよ。」

「『印象』(アンプレッション)か。そうだと思っていたよ。とても印象づけられた(アンプレッショネ)からね。これには印象(アンプレッション)がたっぷり含まれているんだろうよ。」⁷⁾

「印象派」という言葉が人口に膾炙する契機となったのが、この記事であった。確かに『印象・日の出』には、アルベルティの技法を基礎とするような明確な形も線も認められない。表された海と空の境界も曖昧である。まさに、「三次元を実物そっくりに描く」という基本的理念やそれを描くための種々の技法からは逸脱したものであり、伝統的な絵画表現に馴染む批評家や鑑賞者には噴飯の極みであったことは容易に推察される。

しかしまた、ここには、絵画が「三次元を実物そっくりに描く」かれたものであることから、言わば、「画家自身のものの見方、すなわち外部から内部に与えられる『印象』の効果の追求によって二次元の表面に描く」ものであるという、絵画表現についての「革新」への転換の萌芽が見られることも確かであろう。

実際、モネはその後、伝統的表現技法を一擲し、画面に光輝を追求することを課題とした⁷⁾。従来肉付法や明暗法は、陰影によって立体感を表現していたが、彼は影を否定した。絵具は、さまざまな色を混ぜることによって明度が落ちて暗くなるため、色を混ぜることも可能な限り拒否した。そして、色を混ぜる代わりに、混ぜる色をそのまま並置して、混ざって見えるようにした。これが「色彩分割」と呼ばれる技法であるが、その技法を厳しく適応して、光の反映や大気の震えまで描こうとしたのが『印象・日の出』であり、それはとりわけ、朝日の赤い斑点の効果に現れていると言ってよい。

「印象派」の基本的な性格

第1回グループ展以来、「印象派」という名称は、絵を売るための方便として、グループ展に参加した画家たち自らも用いるようになったが⁸⁾、モネ自身は、その名称を被せられることには否定的であったようである。例えば、それは以下の書簡にも記されている。

「私のほめられるべきところは、たちどころに消

えてしまう効果から受ける私の印象を表現しようと、自然を目の前にして直接描いたということだけです。私があるグループにつけられた名前[印象派]の原因になったということについては、困惑するばかりです。それにこのグループのメンバーの大部分は、印象派でも何でもありません。」⁹⁾

ここには、印象派の呼称の是非とは別に、そのスタンスが読み取れる意義深い観点がある。それは、光、波、風といった自然界のさまざまな現象、すなわち忽焉として消失したり絶えず変化したりする外界の刺激に対して、芸術家の側から生起する瞬時の活気に満ちた感応一応答であり、これこそが、モネの言う「印象」と解釈してよかろう。敷衍すれば、「見られた現実を土台」にしたものから「感じられた現実」に¹⁰⁾芸術が「革新」することを意味する。原田玲子氏が、印象主義の原理を「描写するかわりに暗示する」¹¹⁾と説明するのは、その意味に他ならないと考える。こうした印象主義の原理は、絵画から続いて文学に¹²⁾、そして音楽の世界に現れてくる。

モネと同様に、ドビュッシーも「印象主義」という言葉を否定していた。ドビュッシーの音楽の真髄を掴んでいた人物と評されるマグレット・ロンは、その著『AU PIANO avec CLAUDE DEBUSSY』で、「～ドビュッシー自身が、自分は印象派ではない、と断言していることを知っておかなければなりません。」¹³⁾と述べている。また、『映像第1集・2集』を作曲した頃(1905-1907)、彼は自分の理論を説明しようと試みているが、そこで、「私が作り出そうとしているものは、何か違ったもの一実在から受ける感銘である。それなのに、一部の愚か者は、これを印象主義と呼んでいる。この言葉は通常、間違っ使われている。特に批評家の誤りは甚だしく、彼らは美術の世界で最大の神秘的効果を作り上げたターナーに、これを平気で適用する」¹⁴⁾と述べていることには、特に注目しなければならないだろう。ここに、本稿の最初の課題であった「印象派」で括られる両者の関係を、ほぼ読み取ることができると考えるからである。

ここに挙げられているターナーとは、イギリス生まれの風景画家(1775-1851)であり、ロマン主義の精神を持ちながらも、幻想的な画風を打ち立てた人物である。では、ターナーの神秘的効果とはどのようなものであったのであろうか。それを示す以下のような逸話がある。

「あるとき、展覧会の会場で、ターナーの『海景』とコンスタブルの『ウォータールー橋の開通式』が隣り合わせに並べられたことがあった。コンスタブルの作品は、華やかな旗で飾られた派手なものであっ

ドビュッシーの音楽様式に おける主要な特徴

だが、ターナーのものはほとんど灰色一色の沈んだ色調のものであった。このとき、コンスタブルも自分の絵に最後の仕上げをしていたが、ターナーは別の部屋でほかの作品に手を入れながら、ときどきコンスタブルのいる部屋にやってきて、様子を見ていた。そして、コンスタブルがちょっと席をはずしたさいに、自分の絵に濃い赤で斑点をひとつ入れて立ち去った。それは画面全体が暗い灰色だっただけにきわめて効果的で、そのため、コンスタブルの旗の色まで影が薄くなったように見えた。そのあとで、部屋に戻ってきたコンスタブルは、ターナーの画面の斑点を見て、『ターナーはすごい鉄砲を撃ち放した』とうめいた。ターナーは、それっきりその部屋に戻ってこなかったが、開場前の仕上げのために、許されていた最後のぎりぎりの時間に再びやってくると、その赤い斑点に手を加えて、波に浮いているブイに変えてしまったというのである。

このエピソードの意味内容を、高階秀爾氏は、「そこにはもちろんコンスタブルへの対抗意識があったことは疑えないが、それよりも興味深いのは、彼が赤い色がほしいと思ったとき、まず赤を画面に置いて、あとでそれをブイに変えてしまったということである。つまり、ターナーの場合は、まず色があって、それがあとでものの形に変貌させられるのである」¹⁵⁾と解説する。

何よりもまず、「色」があって、そこから「ものの形」への変貌というベクトルこそが絵画の本質なのである。それは、最終的にナビ派の画家であり理論家となるモーリス・ドニ（1870-1943）の絵画観に辿り着く。「印象派」の到達した成果は、彼の絵画規定に収斂すると言ってよい。それは、「絵画とは、戦場の馬とか、裸婦とか、その他何らかの逸話的なものである前に、本質的に、ある一定の秩序によって集められた色彩によって覆われた平坦な面である」¹⁶⁾というものである。

これを今一度、前述のドビュッシーの説明と照合せながら、美術とドビュッシーの音楽の関係を捉えるならば、両者とも、そこで作成しようとするものの共通の根源は、対象からの神秘的な感銘・印象という精神性であるということができるといえる。特に美術において鍵概念となっていたのは、「色」「色彩」であり、それが従来の絵画自体に対する考え方の「革新」の中身であり、それはまた、ドビュッシーの音楽との近親性でもあろう。それについて、次項以下で若干の考察を進めたい。

これまで見てきたように、「印象派」と呼ばれた画家たちは、直接にモノを描写するよりは、ある対象や光景などから感じられた気分や印象を表すことの精神性を持って「暗示」するにとどめることを重視した。そして、その方法の「革新」は、「色」「色彩」からの出発であった。それは、官能的な感情や他の連想を想起させるシンボルの使用と言ってよい。ドビュッシーもまた、それに近似した精神性で、それまでの音楽に「革新」を試みていった。彼が、その精神性を音楽で具体化する際に用いた方法は、実際のところ標題音楽の原理を継承したと¹⁷⁾いう見方もされる。それは、彼のほとんどすべての作品に名前が付いていることに起因していよう。

しかし、彼の付けた標題は意味深長である。『ベルガマスク組曲』『版画』『喜びの島』『映像』『子供の領分』『白と黒で』等の標題がある。『24の前奏曲』にもすべて題名が付けれられている。が、それは、楽譜の初めではなく最後に置かれていることに配慮する必要がある。この措置は、ドビュッシーが、従来のような標題音楽、例えば、ヴァーグナーのように物語を表したり、ベルリオーズのように具体的内容を示す主題を用いたりといったような標題作品を書く意思が無かったことを、明確に示していると思わなければならないであろう。あくまでもそれは、例えば水、月光、雪といった自然界の現象についての印象や寺院、スペインの光景といった対象への穏やかな気分、雰囲気なのである。彼の次の解説は、それを端的に表している。

「入場したときに渡される、プログラムのようなものの後追いをしなければならない音楽に対して、私は最大の軽蔑感を覚える」¹⁸⁾。

以上のような標題音楽へのアプローチは、その延長に、交響曲やソナタのような伝統的な形式の放棄がある¹⁹⁾のは当然であろう。

標題をめぐる印象の感覚的な効果を作り上げるために、ドビュッシーもまた、音の「色」「色彩」の豊かさを強調している。それらを含めて、彼の音楽様式の革新的な特徴を挙げるとすれば、それは、おおよそ以下の2つにまとめられよう。

[1]全音階、ガムランやアラビアといった東洋的な音階、教会旋法等を用いたり、さらには半音階的变化を施したりすることによって、基調となる音階の構成音に陰影をつけて色彩化したこと。その結果として、旋律線は不明瞭で、一定の形を持たないし、その方向性も曖昧になる。

[2]不協和といえる音の結合によって(ただし、従来の法則的な不協和ではない)、複雑でありながら非常に魅力的な色彩感を持つ和音構造化を図ったこと。

言うまでもなく、1と2は不即不離の関係である。具体的なピアノ作品を挙げながら、この2つについて若干の検討を試みたい。

全音音階は、グリムカやリストの作品にも部分的に使われているが、ドビュッシーの「印象派的」音楽のまさに基本的な技法の1つと言ってよい。平均律の組織では、全音音階は譜例(1)のような2種類を得ることになる。全音程の均等性(すべて長2度、ただし表記上では減3度になる箇所もある)は、夢想的で、単一の情緒を醸成する効果がある。この全音音階と関わって、ドビュッシーが1889年のパリ万国博覧会で聴いたガムランについて触れることが、彼の音楽様式の革新性を一層明確にするとと思われる。

ガムラン音楽には、オクターヴの分割法が異なる2つの音組織がある。1つはペロググであり、7音で構成されるが、そのうち2音はほとんど用いられない。これは、フリギア旋法を連想させる(譜例2)。

もう1つは、スレンドロであり、全く正確にはないが、オクターヴをほぼ5等分に分割している。広い音程はおよそ短3度に、狭い音程はおよそ長2度に響くため、これはペントニックに聞こえる。また、広い音程を音階のどこに配置するかは、個々のガムラン楽器によって違うことから、別のガムラン楽器で演奏されると、スレンドロで作られた曲は、異なる基音の上に転移されたペントニックのように聞き取れるのである(譜例3)。換言すれば、ペントニック上のいずれの音の上にも音階構成は可能であるので、スレンドロには基音が無いという印象が付与される。これを先の全音音階の構成と連関させて考察すれば、両者とも「等分割」の原理を敷き、基音が無い(ように聞こえる)という点で、両者は相似の印象を持つ。またガムラン音楽には、協和音と不協和音という区別もない。ドビュッシーが、ガムラン音楽に刺激されて、その楽想を自作品に反映させた大きな理由は、ここにあると考えてよからう。

両者の共通点は、以下のようにまとめることができる。

- ①音階構成音は、基音の存在が曖昧であるため、いずれの音同士の場合でも融和し得る。したがって、不協和音の解決という概念はなくなる。
- ②同時に生起する複数の現象は同等の価値が付与されていて、いわゆる旋律と伴奏といったヒエラルキーが認められない。

このように概括すると、前述したドビュッシーの音

楽様式([1][2])における主要な特徴として挙げた「色彩化」「色彩感」の様相が、より鮮明になってくることが分かる。『前奏曲集第1巻』より《帆》(譜例4)と『版画』より《塔》(譜例5-a, b)の2曲の一部分を取り上げて、簡単に説明する。

全音音階の等間隔音程は、五線記譜法では十分に表せない。ドビュッシーは、回避不能な減3度の跳躍を隠そうとしている。譜例4の第3小節から第4小節にかけてのAs-Fisである。長い音価の後なので、この音程はそれほど目立たない。同じ理由から、同一音が上声ではGisに、下声ではAsとして記譜されている。すなわち、第3小節では上声でGisが響いているにもかかわらず、AsはB-Bの補助音になる。したがって、不協和音解決の意志は認められないし、その結果、双方の旋律も同等の価値を《塔》における譜例5-aの部分は純粋なペントニックである。5-bにはE音が付加されているが、そこに、ガムラン音楽の技法が明快に現れている。

ドビュッシーの声部進行が伝統的な規則から逸脱していることは言を待たない。譜例4の第3小節目における位置のずれたB-Asの8度平行、譜例5-aの2小節目における同様に位置のずれた完全5度平行に逸脱の典型がある。協和-不協和を基盤とする伝統的な機能と声進行の規則は、こうして無力化する。が、これまで見てきたように、ここでは短7度に対する完全8度の価値の優位性は何もない。なお、不協和音進行についての詳細は様々な文献に散見されるので、本稿では省略するが²⁰⁾、その過程で、例えば《帆》では、イ短調、ハ長調、変ロ長調の3つの調が、同時に作用しているように響くことを補足しておく。

このように、2曲の些細な一部分について、少し立ち入って見るだけでも、ドビュッシーの音楽を構成する重要な要素が、「響き」、別言すれば「色彩」であることを読み取れる。では、これまでのすべての考察を踏まえ、そうした「色彩」を実際にピアノで演奏するためには、どのような奏法を採る必要があるだろうか。それを求めることが、本研究の目的である。

ドビュッシーのピアノ作品における奏法をめぐって —問題の所在—

繰り返しになるが、これまでの考察から、ドビュッシーのピアノ作品の演奏にあたっては、その奏法がすべて、彼の印象から溢れ出る「色彩」を描き出すために追求されねばならないと言って過言ではない。

具体的な演奏技術獲得について、示唆深いコメント

がある。それは、イタリアの作曲家アルフレド・カゼラが、ドビュッシーの実際の演奏を聴いた後に、呪文で縛られたようになって吐露したと思われるものである。

「彼の『前奏曲』の演奏ぶりをどう表現してよいか、言葉が見当たらない。専門家の名人芸ではないが、タッチが極めて微妙だった。まるで鍵盤とハンマーの助けを借りずに、直接弦を指で弾いて音を出しているような印象を受けた。彼は、これまで誰もやったことがないような方法で、ペダルを用いた。結果は全くの詩であった」²¹⁾。

このコメントから、ドビュッシーのピアノ作品を演奏する際には、大きく次の2つの契機があることが分かる。1つは「(微妙な) タッチ」、もう1つは「ペダルの使用」である。これらはある意味で、どの作曲家のピアノ作品を弾く時にも当てはまる契機ではあろう。しかし、ドビュッシーでは、他と顕著に異なると思われる「ペダルの使用」があると考えられる。それは、ソフトペダルの用法である。

ソフトペダルは、一般的に「弱音ペダル」と呼ばれる。また「ウナ・コルダ・ペダル」「ソルディーノ・ペダル」とも称される。グランドピアノの左ペダルの機能を勘案すれば、「シフティング・ペダル」という呼び方が的を射ているであろう。ペダルを踏むと、打弦機構全体が右に「シフト」して、3本張られた弦は2本だけ、2本ずつ張られた音域では1本の弦だけ、さらに低音域に1本だけ張られた箇所では、ハンマーの柔らかい部分で打弦するようにハンマー全体が右に移動するからである。

「弱音ペダル」という呼称からか、ピアノレッスンにおいて、学生たちが楽譜上に記された「pp」で、常時、あるいは反応的にソフトペダルを踏むことを我々は経験的に知っている。確かに、通常3本打っている弦は2本に、2本は1本になり、1本しかない最低音部も打弦面が変わるために、それに比例して音量は減る。「pp」の意味を、単純に「非常に弱く」と教えられてきた学生にとっては、「pp」=ソフトペダルの一義的な図式になるのであろう。しかし、ソフトペダルを踏んで出来る音をわずかでも傾聴すれば、その音色の違いに気付くはずである。

ところで、ドビュッシーのピアノ作品においては、ソフトペダルの指示が頻出する。その頻度から察しても、ソフトペダルが音量の減衰だけに機能するだけのものでないことは明らかである。端的な例を挙げる。

『12の練習曲』中の《オクターヴのための》では、譜例6-aにあるように、第79小節の「ff」で「una corda」(左ペダルを踏む)の指示が、反対に、譜例

6-bにある第100小節の「p」では「tre corde」(左ペダルを放す)の指示が付けられているのである。これは、もはやソフトペダルの機能が音量の問題を超越することに他ならない。

ここで、それを「音色」や、ひいては「色彩」と関連づけて仮に言葉で表すとすれば、前者を「艶消しのよう」あるいは「燻ったよう」フォルテシモ、後者は「芯を残したよう」あるいは「輝きのあるよう」ピアノシモの要求と言えるかもしれない。

しかし、それは改めてドビュッシーの音楽観をふまえながら、また右ペダルとの関係やさらには、もう1つの契機である「(微妙な) タッチ」の問題と連動させながら(さらに「音量」と「音色」の関係を加える必要もあろう) 慎重な検討を要するものであると考える。本稿をひとまずここで、一問題の所在一として閉じるのは、そうした理由による。次稿では、上述の観点から全曲ウナ・コルダの指定がある『子供の領分』の《人形へのセレナーデ》などの具体的な作品を取り上げて、「色彩」を追求する奏法上の試みを提示したい。

【註及び引用文献】

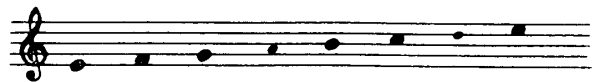
- 1) 『新訂標準音楽辞典』音楽之友社、1991、p.123。
この項の執筆は平島正郎氏であり、氏は続けて、「(ドビュッシーの) 音楽の様式を印象主義の名でとらえる見方がひろまり、関連して<音楽上の印象主義>という通念も生まれるまでになった」と説明する。なお、アカデミーによる論評の出典は、柴田南雄『西洋音楽史印象派以後』音楽之友社、1967、p.54を参照されたい。柴田氏は、同様の箇所を「色彩性の感じが誇張され、デッサンの正確さと形式の重要性を忘れている。ドビュッシーはこの『漢とした印象主義』から身を護ることが望ましい」(同著p.48)と訳している。
- 2) アルベルティは『絵画論』の中で、画家の役割を次のように述べている。「画家の役割というのは、線による描写と絵画による彩色とによって、板なり壁なりの与えられた平面の上に、何にせよある観察された物体のさまざまな面を、ある一定の距離の中央のある位置から見れば、凹凸があり量塊を持った実物そっくりに見えるように、描き出すことである。」高階秀爾「日本語版監修者序文」、シルヴィ・パタン著、高階秀爾監修『モネー印象派の誕生』創元社、1997、p.3より引用。
なお、この『絵画論』でアルベルティは、絵画を幾何学とする学問とみなして、画家に必要な基礎知識や心得を論じた。

- 3) 千足伸行監修『新西洋美術史』西村書店, 1999, p.138。
- 4) 17世紀のルイ14世治下に創設されたフランス美術アカデミーはフランス革命後も制度的に存続し, アルベルティの絵画論を基底とする理論は, 公的教育機関(官立美術学校)と公的展覧会(官設展覧会)を通して画家たちを支配していた。
- 5) 前掲書3), p.302。
- 6) このグループ展の開催の発端は, 1863年に皇帝ナポレオン3世がサロンに落選した画家たちの作品を集めて開いた「落選展」にある。
- 7) 前掲書2), p.4。
- 8) 前掲書3), p.313。
- 9) モネからシャリトル宛の手紙(1926年)。前掲書2), p.164。
- 10) 前掲書3), p.343。
- 11) 原田玲子『ヨーロッパ芸術文化と音楽』音楽之友社, 1986, p.315。
- 12) ボードレルの影響を受けたマラルメやヴェルレーヌ, ランボーといったフランスの詩人に代表される。ただし, 彼らは「象徴派」の詩人と呼ばれている。周知のように, ドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』は, マラルメの詩である『牧神の午後』に基づいて作曲されており, そのため, ドビュッシーの音楽は, 「印象主義」というより「象徴主義」にカテゴライズされる場合がある。
- 13) マルグリット著, 室淳介訳『ドビュッシーとピアノ』音楽之友社, 1969, p.15
- 14) ショーンバーグ著, 亀井旭・玉木裕共訳『大作曲家の生涯(下)』共同通信社, 1984, p.111。
- 15) 高階秀爾『名画を見る眼』岩波書店(新書版), 1969, pp.156-157。
- 16) 前掲書2), p.3。
- 17) ドナルド・H・ヴァン・エス著, 船山信子他共訳『西洋音楽史』新時代社, 1986, p.279。
- 18) 前掲書14), p.110。
- 19) ただし, ドビュッシーの自由な印象が, 晩年, 古典形式のようなもので修正されていることは非常に興味深い。1918年の死去を目前にして, 彼は, 新しい古典形式のアイディアを採用し始め, 6つの器楽曲ソナタを作曲中だった。うち3曲が完成しており, 『チェロ・ソナタ』と『フルート, ピオラ, ハープのためのソナタ』は今日あまり演奏されないが, 『バイオリン・ソナタ』はしばしば演奏される。これは初期の『弦楽四重奏曲』を回顧して書かれた美しい作品である。あるいは, ドビュッシーが音楽の他の側面と同様に, 古典形式をも革新してみたいと考えていたとも言えるが, その検討は機会を改めたい。
- 20) 例えば, ディーター・デ・ラ・モッテ著, 吉田雅夫監修, 滝井敬子訳『大作曲家の和声』シンフォニア, 1980などを参照されたい。
- 21) 前掲書14), p.107。

譜例(1): 全音音階



譜例(2): ペロッグ



譜例(3): スレンドロ



岡野 説子

譜例(4):《帆》より

譜例(5):《塔》より

a

b

譜例(6):《オクターヴのための》

a

b