

ドビュッシー 映像第1巻(ベーレンライター版) 前書日本語訳

○ 起源

『映像 (Images)』の初稿は、少なくとも 1899 年にまでさかのぼる。同年 4 月 20 日ドビュッシーは台本作家のジョルジュ・アルトマンに宛てた手紙で、初めてその計画について触れた。1901 年 12 月、彼は友人でピアニストのリカルド・ヴィーノの前で『水の反映』と『運動』を演奏し、これがピアノ独奏曲 6 曲と 2 台ピアノのための 6 曲を含む、12 曲からなる大編成ピアノ作品の 2 曲であると述べた。ドビュッシーは 1903 年 7 月 8 日付でデュラン社と専属契約を交わし、映像第 1 集のピアノ独奏曲には『水の反映』『ラモーを讃えて』『運動』、2 台ピアノ又はオーケストラのための作品には『イベリア』『悲しきジグ』『ロンド』とタイトルをつけた。そして第 2 集のピアノ独奏曲には『葉ずえを渡る鐘』『荒れた寺にかかる月』『金色の魚』とタイトルをつけたが、4～6 曲目のタイトルと楽器編成は未だ分かっていない。その後ドビュッシーは『イベリア』『ロンド』『ジグ』を組み合わせ、『管弦楽のための映像』第 2 集とし、1910 年に『イベリア』と『春のロンド』を、1913 年に『ジグ』を出版した。しかし彼が長い間、絵画的な美意識をもつ想像上の「音楽的映像」を作曲する考えにとりつかれていたのは明らかだった。それは 1894 年に同じような 3 曲からなるピアノ作品が作曲され、死後に『忘れられた映像』として出版されたことから分かる。これらはドビュッシーの友人である画家アンリ・ルロルの娘、イヴォンヌ・ルロルに献呈された。『忘れられた映像』2 曲目『サラバンド』もまた、「真剣で深みのある優美さを伴って。ルーブル美術館の古い一枚の絵画のように」といった演奏指示がなされている。

ドビュッシーの『映像』第 1 集の取り組みについてはほとんど知られていない。1905 年 5 月 16 日に、彼はジャック・デュランに対し改めて作品のタイトルを伝え、7 月 26 日には「1 週間以内に“楽譜”を送ります」と告げた。8 月 8 日の手紙で、再び締め切りを延期している。そして同出版社に対し、作品を別々に出版しないでほしいことと、優美で簡便な様式、例えばペータース版で用いられているイタリア様式をさらに洗練させた形で出版するように要求した。1905 年 8 月 18 日、彼はついに延期の理由を明らかにした。もはや『水の反映』に満足しておらず、「最近発見した和声の組み合わせに基づき、新しい音組織をもつ」別の作品を作曲したことを明らかにした。8 月 21 日彼は『水の反映』がほぼ仕上げの段階に入ったと書いた。デュランはおそらく 8 月末か 9 月初頭に作品を受け取った。というのも、9 月 11 日にドビュッシーは『映像』を演奏したかどうかをデュランに尋ねている。「私は信じている。変なうぬぼれなんかじゃない。この 3 つの作品は素晴らしい出来栄で、ピアノ文学史において確固たる地位を得るだろう…シューマンの左、ショパンの右に並ぶくらいに・・・とでもいおうか」。9 月 29 日彼は再び正式な校正刷り（現存せず）をデュランに戻し、『映像』第 1 集は 1905 年 10 月に出版された。

1905 年 12 月 14 日パリにて、イシドール・フィリップの弟子モーリス・デュメニルによって『ラモーを讃えて』が初演された。

『映像』全曲世界初演は1906年2月6日リカルド・ヴィーンによって、ドビュッシー・フェスティバル期間中に「農業の間」にて行われた。3月3日国民音楽協会でも再演された。さらに『ラモーを讃えて』のピアノ4手版が、1907年デュラン社より出版された。ドビュッシーの存命中、第1・2集とも何度か重版され、かなりの成功をおさめた。第1集は7回重版・合計8500部、第2巻は5回重版・合計6000部が出版された。これに加え、1918年にドビュッシーが亡くなる前、『水の反映』は他作品をはるかに上回る22000部が別途出版されることになった。ドビュッシーは第1・2集合わせて1500フラン受け取った。後に『前奏曲』第1巻で7000フランを受け取ったのに比べると、ささやかな成功報酬であった。

○美学

ピアノ独奏のための『映像』二つの曲集は、特に絵画などの音楽以外の要素をタイトルに含む、ピアノ作品やオーケストラ作品とほぼ同時期に着想された。1904年1月にピアノ曲『スケッチブックから』を完成させ、それに並行して1903年に『版画』を、1903～1905年にかけてはこの時期の最高傑作である『海～管弦楽のための3つの交響的素描～』を、そして1905～1912年に管弦楽のための『映像』（『ジーク』『イベリア』『春のロンド』）を作曲した。ピアノ独奏のための『映像』は「心の内なる絵本」のように、彼の創造世界を如実に映し出すスナップ写真のようであった。またそれらは、同時代の芸術や東洋の芸術・音楽に対する強い関心や、彼がラモーの中にその純化された姿を見出した、フランスの伝統に対する憧れを反映したものであった。（1905年彼はラモーのバレエ音楽『ポリムニーの祭典』改訂版をピアノ版に編曲しようとしている）。『映像』は新種のヴィルトゥオーゾ・ピアノイズムに支えられており、音楽評論家ルイ・ラロワは1908年に「ピアノの作曲技法における真の革命である」と認めている。その後アルフレッド・コルトーは、その刷新的な力について「そのヴィルトゥオージティは、雰囲気、ともいえるような要素をつくり出した。音と音の関係を、包み込み、潤わせ、曇らせ、また明らかにする。ドビュッシーはピアノという楽器を新しい性質と力学でとらえ、それが彼のピアノテクニクに詩的な性格をもたらしている。それは表面上でも、ショパンやリストのテクニクと混同されるものではない。とはいえ彼らの系譜に属するのだが」。ドビュッシーは、『映像』第1集を2段譜表で書き（記譜法の策は少ない）、一方第2集では多層に折り重なる音と構造を明確にするために3段譜表を用いている。

ドビュッシーはウィリアム・ターナーの絵画の大愛好家であったが、1908年春にジャック・デュランに向かって、「何か違うもの」「何かしら『現実』と呼べるようなもの（それを"馬鹿ども"は『印象主義』と呼んでいるのだが）」を創り出そうとした。後者の言葉は、と彼はさらに続けた。ターナーを「芸術史上最も優れた神秘の創造者」とまで呼ぶ芸術評論家によって誤用されている、と。ドビュッシーは、アール・ヌーヴォーの美意識に強く共感し、それをさらに発展させて、1890年代半ば以降のパリ芸術界に革命をもたらした。この新しいスタイルは、過去とのつながりを断ち、独特で固有の様式を出現させた。醜悪なものは全て、上品な趣味と素朴な美しさに代わった。さらにドビュッシーは、音楽上の伝統的規則に断固反対すると公言した。音楽とは他の芸術と異なり、「多かれ少なかれ正確な

自然の模写に限られるものではない。『自然と想像力の神秘的な関係性』を音で表現するためには、自由がなくてはならない。これは、音楽とは「神秘的な数学」であり「その要素は無限性を帯びている」という彼の解釈と一致している。作品の美とは常に、説明しきれぬ謎を残しているものだと。だからであろうか、1906年1月『映像』第1集写本にエリック・サティに向けて、ドビュッシーは皮肉たっぷりに次のような言葉を書いた。「私の古くからの友人であり対位法の大家であるサティへ」—これはサティが1905年の秋にスコラ・カントゥルムで教え始めた対位法のことをほのめかしている。

ドビュッシーは、自分の音楽は流動的な性質を帯びている、と何度も述べている。「私はいつも自分の演奏を興味深く聴いている。常に新しい変化をそこに見出しているのだ。何かを訪れ、何かが去り、そして何かが変わり続ける。ダイナミックは変化し、テンポは揺れ動く」。しかしながら、彼の音楽にある即興性や儂さといったものは綿密に練られた構成にもとづいており、各楽節の長さやその変化、響きの選び方や混ぜ方は、テンポ表示・演奏指示やその配置よりも、偶発性に左右されるものではない。『映像』第1集・2集とも曲の配置や性格が類似しており（最初の2曲は比較的テンポが遅く、テンポの速いヴィルトゥオーゾ的な曲が続く）、全6曲とも、その厳密な長さに特別な注意が払われていることは明らかである。この潔癖なまでの職人氣質は、2巻の体裁にも影響を及ぼしている。1908年1月、第2集が出版される直前に、ドビュッシーはデュラン社に対し、『版画』と同じような紙質、レイアウト、色彩を施すように頼んだ。

『映像』第2集に描写的なタイトルと献辞があるのに対し、第1集で絵画的な繋がりを連想させるのは、主要作品『水の反映』のみである。繊細なアルペジオと静かな和音は、鐘のような主要モチーフ *as-f-es* に独特の色彩を与えており、これはドビュッシーが1901年の秋にクロード・モネの絵画『睡蓮』に着想を得て初版を書いたという説を濃厚にしている。この絵は軽やかに揺れる水面の輝きが、この上なく繊細な色相で表現されている。モネの絵は1900年12月パリで展示された。しかしドビュッシーはおそらく1890年代後半から、水が反映する様の芸術的表現に取り組んでいたと思われる。

ドビュッシーは『水の反映』の形式を決めるにあたり、大変苦勞していた。恐らく、同じ主題で作曲されたリスト（『エステ荘の噴水』1877-82年）やラヴェル（『水の戯れ』1901年）の先達の作品を気にしていたのだ。この曲は1903年と1904年に彼の音楽にもたらされた書法の変化を象徴しているようである。ドビュッシーは瞑想的な性格を強調することで、リストやラヴェルの作品に対抗した。1903年ドビュッシーはリヒャルト・シュトラウスの音楽に見出される「色彩感ある絵」と「リズムカルな色彩の発展」について、感激しながら語っている。その時期ドビュッシーはこれに似た思想に魅了されており、最終的にはアルベルト・ヤコビックが「音楽の静かなる革命」と的確に名づけたものに至るのだった。いふなればそれは、虹色の音の表層をもち、縦（旋律）と横（和声）の境界が消滅し、もはや伝統的な和声が重要性を失っている音楽である。重なり合う声部、織り込まれた旋律、長く鳴り響くバス音上に重ねられる空間と透明性を帯びた響きの役割、アルペジオの音型、和声の自由さ、それらは全て直感的で気軽な曲

という印象をもたらし—言葉をそのまま音楽に置き換える技法が見られないとは言えないが—、1908年にドビュッシーがデュラン社に語った想像上の「現実」を創り上げたのである。音の表層が絶え間なく変化し、混じり合う。そこに新しく生み出された時間感覚は、マルセル・プルーストの浪漫小説に見出せるような「連続性」という伝統的な時間感覚を中断させるものであった。それは「色彩とリズムで刻まれた時間」によって構成される音楽なのである。

対照的に、『ラモーを讃えて』では響きと動きを意図的に減らしているのは注目すべき点である。このホモフォニックな曲は単一声部的な旋律と和音で成り立っており、そのバロックのサラバンドのような動きは、まるでプリズムを通して光が屈折するように、遠い過去を見つめる眼差しを感じさせる。『映像』3曲目は無窮動な曲で、『運動』という素っ気なく曖昧なタイトルがついているが、それは動きと楽章 (Movement) という意味を伴っている。ドビュッシーはこの機械的な楽曲構造をハ長調と結びつけ、冷たさと学校の勉強のような味気無さを醸し出している。

■ 演奏上の注釈

○ 音色

1909年、ドビュッシーの友人で彼の音楽に対しては鋭い批評家でもあるルイ・ラロワは、「この音楽は快い響きに浴するべきで、醜さなど一切あってはならない」と求めた。さらに彼は、メロディで和声を打ち消してはならず、音色は強く、しかしあくまでも静かに優しく発し、指先でそれを感じさせなくてはならない。あらゆる音は源泉から流れ出るべきで、努力やテクニックなどは決して聴こえさせてはならない、と続けた。ドビュッシー自身の演奏法は、明らかにショパンの流儀に従っている。彼の演奏の特徴について、同時代の人々は異口同音に、この上なく優しく調和がとれ、魔法のようなインパクトがあると述べている。ドビュッシーが好んでいた楽器は、彼がおそらく1905年にイーストボーンで購入したであろう、アリコート方式のブリュッナーのグランドピアノである（ラバンシュ美術館、プリーヴ・ラ・ガイヤルド）。楽器の上声部中間あたりから始まる音域に追加された弦は、ハンマーで鳴らされるのではなく、共鳴し、倍音がかなり増幅されることによって音の響きの範囲が豊かになる。彼が自分で演奏する時は楽器のふたを低くするかあるいは完全に閉めてしまう。モーリス・デュメニルによれば、「音色を混ぜるにはこの方が良い」ということなのだ。さらに1907年頃から、彼はプレイエルのアップライトを、1913年からベヒシュタインのアップライトを所有している。ピアニストのエリー・ロベール・シュミッツの言葉がこの状況を特によく表している。「ドビュッシーはピアノを、バリ島のミュージシャンがガムランのオーケストラを扱うように捉えている。一つ一つの音色よりも、その音のまわりに生じる響き方に興味をもっていた」。

ドビュッシーの指は、演奏中ほとんど鍵盤上に残されていなかった。「彼の指は、全てを見据えたような優しさをもって鍵盤上を滑らせながら、鍵盤を押さえ、そこから並外れた力強い表現を引き出すのである。その中に、ドビュッシーの特別なテクニックが眠っているのだ。それは絶え間ない切迫感を伴った静けさと、彼のピアノからしか得ることのできない色彩感である。彼はショパンのようにほとんど弱音で弾いていたが、打鍵にはいささかの荒々しさもなく、豊か

で熱烈な響きを伴っているのである。彼はモーリス・デュメニルに、次のような助言を与えた。「まるで鍵盤があなたの指先にひきつけられるように、磁石のようにあなたの手によって引き上げられるように、和音を弾きなさい」。デュメニルはまた、ドビュッシーの指はほとんど平らで、鍵盤を上から打鍵するというより、むしろ下に向かって優しく撫でて見えるように見ると報告している。その後アルフレード・ガゼツラは、ドビュッシーは直接弦の上で弾いているかのように見え、その結果、極めて詩的な表現へとつながっていると語った。

○ ダイナミック

ドビュッシーは濃密かつ内省的な弱音で演奏し、それが彼のピアノ作品上にも表情豊かなダイナミックとなって反映された。彼はダイナミック記号を自筆譜に入念に書き入れており、その多くは特定の声部を指定している。『映像』第2集出版の準備にあたり、彼はデュラン社を通じて、浄書担当者に「ピアノ演奏においてきわめて重要」である「ダイナミック記号の位置」を尊重するように頼んだ。静かで澄んだ音は極めて繊細なダイナミックを伴って、できればダイナミック範囲の最弱音部をもって受け渡していくのが理想、とドビュッシーは考えていた。（『水の反映』68小節目／*ppp* から *pp*、そしてデクレッシェンドへと続く。『ラモーを讃えて』69小節目から76小節目／右手のダイナミック進行は *p* から *pppp* へ、75小節目左手 *ppp* の上に鳴らされる）静寂の状態、そして無から音が出現し、完全に音が消滅するまで、すべてがダイナミックの色合いに大きな役割を果たしており、それは “dans une sonorité harmonieuse et lointaine” 等の演奏法指示に見られるように、音の空間的響きにおいても同じく重要である。（『水の反映』82小節目「ハーモニーの調和が取れた響きが、遠くから聞こえてくるように」）

○ テンポとリズム

ドビュッシーは、彼の音楽には正確なリズムが欠かせないと考えていた。したがって、自筆譜に書き込まれた指示記号は極めて正確さを期している。彼がマルグリット・ロンに、メトロノームを使って『ラモーを讃えて』を練習させていたのは明らかである。（それにエチュード『反復する音符のために』を何度も何度も）。「『ラモーを讃えて』もそれ以外のも全て、決してリズムを犯してはならない」。だがドビュッシーは彼のピアノ作品にメトロノーム記号を全面的に入れることには懐疑的であった。「私がメトロノームについてどう考えているか知ってるかい。1小節だけならいい。まるで朝だけ咲くバラのようにね」。たしかに、『映像』第1集にはメトロノームの指示がない。しかし、例えば『水の反映』63～80小節目のように、ドビュッシーは各セクションにおいて正確なテンポを期するため、細かくテンポを指示しているのである。ドビュッシーの継娘ドリー（・エレーヌ）・バラック（後のティナン夫人）が、その特徴に言及している。彼女によれば、ドビュッシーは『ラモーを讃えて』の8小節目と64小節目の最後の長い和音を、少しためらってから弾いたという（『ピアノのために』のサラバンドも同様に）。

一方ドビュッシーは、楽譜に表記できないものを表現するにあたっては、演奏者の直感に従うよう訴えかけている。間違いなくテンポ・ルバートのことを指しているが、マルグリット・ロンはショパンのそれと比較してこう述べている。「両

作曲家ともルバートはとても繊細で難しいものです。まして意図したように、つまり、厳密なまでに正確な枠組みの中に『閉じ込めて』弾くのは。ルバートは流れや拍子を変えるのではなく、ニュアンスや気質の変化なのです」。

○アーティキュレーション

同時代の人々によれば、ドビュッシーの演奏はレガートを多用しており、アーティキュレーションもきわめて繊細に段階をつけて表現している。例えば音符の上か下に_とあるのは、「透明感のある音」で、それは「自由に荒々しくない打鍵」によって得られること、また鍵盤からすぐに指を放し、ペダルを踏んで音をのばすようにと指示している。誤解を避けるため、ドビュッシーは細かい演奏指示を『運動』に追加した。「_が付加されている音符はすべて荒々しくならないよう響かせなくてはならず、その他は大変軽やかに、しかし乾いた音になってはいけない」。これらの記号は、縦の響き、バス音、フレーズ全体の音、あるいは旋律上の特定の音によく見受けられる。ドビュッシーはさらにこの記号の意味を区別するため、スタッカートと点と組み合わせた（『運動』1小節目と12小節目）。同様に、従来のやり方で>や^のアクセント記号をテヌートやスタッカートと組み合わせている。

○ペダル

ドビュッシーのピアノ作品において、ペダル記号の使用は大変控えめである。ダンパー・ペダルを少々と、弱音ペダル(*una corda*)をより僅かに加えただけである。ペダルの使用は楽器によって違う上、部屋かオーデトリウムかによっても異なるため、記譜できないものだと彼は考えた。そこで、ピアニストには自分の耳を信じるようにと助言した。速いパッセージでは「ペダルを踏む時は長いハーモニーを保ち、途中で途切れることがないように。彼は時折、ペダルが一つのハーモニーから次へ移る時に一瞬混じり合ってもよいとした。いずれにせよ、ベールで覆ったような音効果は、極めて繊細かつ慎重に扱われるべきである」。ドビュッシーは、ショパンは生徒に対してペダルなしで練習すること、わずかな例外を除いてはペダルを踏み続けよう求めた、と語った。「偶然にも、私はペダルの技法とは一種の呼吸だと思っているのだが、それをローマでたまたま聴いたリストの演奏で見届けることができた。理論上、この「呼吸する」を現す記号を見つけることができるはずだ」。ピアニストのジョージ・コーブランドは、ドビュッシーがよくペダルを重ね合わせて使い、ダンパー・ペダルから足を部分的に外すすぐにまた踏み込んでいたことを思い出した。確かに、ドビュッシーが行ったウェルテ・ミニョンのための作品の録音では、ペダルを大幅に用い、ハーモニーを明確に弾き分けている。しかしピアノロールの技術的欠陥により、彼の演奏について十分な情報を得ることはできない。ドビュッシーの演奏を実際に聴いた人からしてみれば、いくつかの録音には失望せざるを得ない。

ドビュッシーのピアノ作品でペダルを使用する際、音色と色彩をはっきり表現することが重要である。例えば長く続くバス音や数小節にわたって持続する響きの箇所でペダルが指示され、両方とも短いタイで示されている。（『ラモーを讃えて』25、66、68小節目、『運動』32小節目）、あるいは“*laissez vibrer*”（響かせて）の指示（『運動』34、144小節目）。ドビュッシーはさらに演奏者に対して、打鍵の直前にペダルを踏むように指示し、それによって倍音がすぐに響かせられるとしている。当時のフランス製グランドピアノとアップライトには、ソステヌート・ペダルが備え付け

られていなかった。それは1844年に発明され、1875年にスタインウェイによって採用された。ドビュッシーはそのペダルについて、これといった提案はしていない。それでもなお、より鳴り響く現代グランドピアノのソステヌート・ペダルを使うと、ハーモニーや響きがほやけるのを防いでくれる。

2012年2月 ドイツ, カッセル

Britta Schilling-Wang

■ 版についての注釈

初版 Fe (ファースト・エディション) はデュラン社から1905年10月に刊行された。作曲家自身は少なくともそれに部分的に関わっている。1905年9月にドビュッシーは、今は現存しない校正刷りをデュラン社に戻したと記録されている。このことから、フランス国立図書館音楽部門に所蔵されている『映像』第1集の主要資料が初版写本であるといえる。

『ラモーを讃えて』の初版写本に興味深い自筆の書き込みが残されている。35小節目右手最後の和音で、ダブルシャープが嬰へ音の前に置かれているのだが、この写本の出版前の校正刷りに修正が加えられていたのか、あるいはこの写本が修正写本であり、これが唯一の修正箇所なのか、疑問を投げかけている。

概してドビュッシーの手稿は、彫版を考慮して、明確かつ正確に書かれている。しかし時折、彫版職人が作曲家の指示を誤解することがあった。このことから、『映像』の校正刷りが現存しないことも踏まえ、自筆譜 A は Fe にある誤植の可能性を詳らかにするために参照されている。自筆譜 A になく Fe に多く追加されている臨時記号は、校正刷り時の修正であると暗黙裡に見なされ、公的に認められている。

全ての校訂は最新の版に四角括弧やダッシュ・スラー、タイで示されている。臨時記号やアーティキュレーションが片手のみ記されている場合でも、それが明らかに両手を意図する場合には、注釈なしで加えている。

■ 謝辞

出版の準備にあたり、ご助言・ご協力頂いたフランス国立図書館音楽部門 (パリ) とクリスティ・バウアー女史 (パリ) に感謝申し上げます。

2012年2月ドイツ, カッセル

Douglas Woodfull-Harris

■ 指使いの注釈

ドビュッシーは指使いの指示を望ましくないものとしたが、我々にとって本当に必要なのだろうか？彼は強い偏見こそなかったものの、1915年に作曲した『12の前奏曲』前書きの文末において、「自分自身の指づかいを見つけよう!」と記している。

その答えはおそらく、ドビュッシー自身の過去の言動に見出せるのかもしれない。「自由の中に規律を探し求めなくてはならない」。人の手はそれぞれ異なる潜在能力をもつが、限界があることを私は承知している。だからこそこの曲集で提案する指使いは、単なるテクニックの補助というよりは、演奏の可能性を広げるものである。

『映像』の仕事をしている最中、私はある考えに至った。それは最近の楽器は打鍵が重く、ハーモニーの豊かさが足りないため、何か新しいアプローチが必要であるということ。そこで苦慮の末、フィンガーレガートを入れることにした。これは私としては欠かすことができないものである。このようなレガートは重要で、特にタイで繋がっている和音がペダルによってぼやけるのを防ぐことができる。おそらく和音から和音への手の移動には個人差があるのだが、そこには例えばスムーズな流れを作ったり、特定の動きを強調したりといった音楽的な意図が常にある。

この作品はこれまでに多くの新しい道を切り拓いてきているが、ここに、作品鑑賞の一案を示すことができれば幸いである。

2012年2月ドイツ、ケルン

Tamara Stefanovich

翻訳・監修

菅野 恵理子 (すがのえりこ)

上智大学外国語学部卒業。在学中に英ランカスター大学へ交換留学、社会学を学ぶ。一般社団法人全日本ピアノ指導者協会にて編集・広報等を歴任。2007年に渡仏し「子どもの可能性を広げるアート教育・フランス編」を1年間連載。現在音楽ジャーナリストとして、国際コンクールや音楽祭取材、海外音楽教育のレポート、アーティストインタビューなどを手がける。ピアノは幼少・学生時代にグレッグ・マーティン、根津栄子両氏に師事。ブログ：<http://erikosugano.blogspot.com/>

日本語訳協力

生熊 茜 (東京藝術大学ピアノ科2年 /2009 福田靖子賞選考会奨励賞)

木村 友梨香 (東京音楽大学ピアノ演奏家コース2年 /2009 福田靖子賞選考会奨励賞)

久保山 菜摘 (桐朋学園大学音楽学部2年 /2009 福田靖子賞選考会奨励賞)