

書評

Vladimir Jankélévitch ;

*La vie et la mort
dans la musique de Debussy*

*Langages, à la Baconnière,
Neuchâtel, 1968*

橋本典子

ジャンケレヴィッチは『ドビュッシーの音楽に於ける生と死』の中で、二つの矛盾する傾向—墮落 (*déclin*) と現実 (*Réel*) がドビュッシーの音楽の精髓であることを指摘し、それらが互いに結びつけられるドビュッシー独自の接点を湧出 (*surgissement*) の世界に求める。

序文で、ジャンケレヴィッチはドビュッシーの音楽、特に『おもちゃ箱』『水の反映』を考察すると、そこから第一の傾向、つまり世界と生についての確実なヴィジョンを引き出すことができる。他方ドビュッシー本来の直観は悲しみ、死の傾向を持っていた。しかしそれはその時代に支配的であった抒情的テーマや、哲学を形成する形而上学的トポスと同一視できない特別なものである。例えば死の不安はメーテルリンクの作品に、ショーペンハウエルの

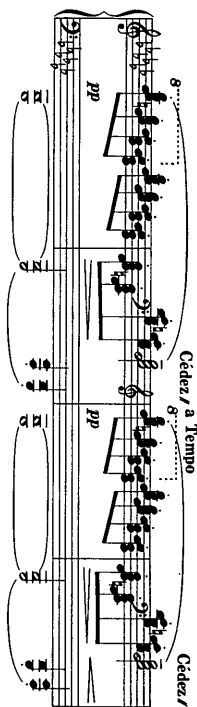
悲観主義はラフォルグの中に生きている。総じて十九世紀の世紀末の藝術作品は悲しみの空氣に満ちており、虚無 (le néant) が流行し、死の不安が特徴的であった。ショーンソンの女声四部合唱 *Chant funèbre* の下降旋律及び半音階進行で表現されている嘆きや苦痛は、後に『聖セバスティアンの殉教』の中で聞かれる。『ペレアスとメリザント』でのV。の和音の平行連続は、倦怠 \blacktriangleleft *ennui vert* \blacktriangleright を暗示している。下降旋律を使い夜をテーマにしている曲は、ショパンの夜想曲のようにあるが、それらは最後に希望に到達する。しかし墮落 (declin) と非存在 (non-être) への傾向は専らドビュッシー的ではない。一九〇八年のルイ・オペールの『秋のたそがれ』は二つのメランコリー、一日の終りと季節の終りのメランコリーを表わしている。終りつつある事物はあるメッセージの有効な担い手である。従って運命の担うメランコリーは人間の運命の神秘を現わしている。そして墮落し、非存在へと向う傾向にあるものは、体験されるものと *la métémpirie* の接点を目指しているのである。

墮落 (Le déclin)

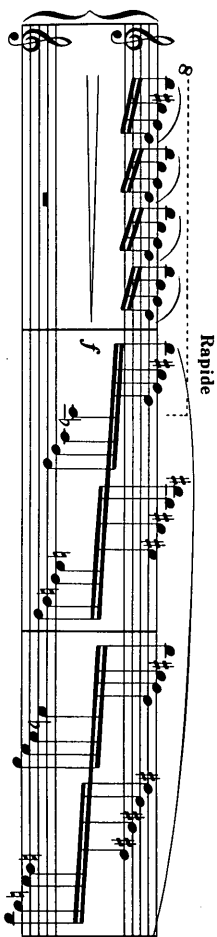
一、屈地性 (géotropisme)

ドビュッシーは突然の死、枯れつくすものの希望のない点にメランコリーを感じていた。従って彼の音楽は深さの魅力を充分に持っていたといえることができる。屈地性はチャイコフスキーにも認められるが、彼は虚無を目指しているのに対して、ドビュッシーは無限のある点、聞こえる低音よりもっと低く、非存在さえも越えている点に向っている。従ってそのフレーズは調性的枠にとらわれず下降する。(1)『ペレアスとメリザント』の指輪が水の底に落ちる時の垂直的五オクターブの下降、(2)『野を渡る風』の七の和音の連続で静かに滑る下降、(3)『雨の庭』の段階的下降などは、非在 (l'existence) に引かれて、 \blacktriangleleft ものうげなエクスターゼ *extase langoureuse* \blacktriangleright を経て沈黙に至

(2)の例 Le vent dans la plaine

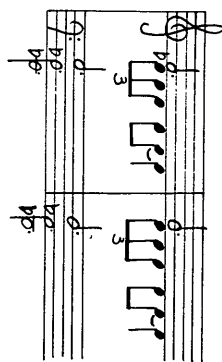


(3)の例 Jardin sur la pluie



ドビュッシーに於ける心を乱す傾向は、下降フレーズのみならず、下に音を重ねたり繰り返えしたりすることによつて生じる。そこに人は無限の倦怠を体験する。『ペレアスとメリザンド』の搭の場面は、快感を伴うげだるさ、暗く深い統一体、ほろびの力に満ちている。メリザンドの金髪が円を描いて落ち、ペレアスを埋める官能的場面でのV₂、V₁の連続は、恐怖心の現われである。例えばゴローのテーマは低音で一つの音を特徴的な三連符と付点四分音符のギャロップ的動きで繰り返すものであるが、それが現われると必ず不安を運んでくる。「それは同時に、不在

の現存と現存的不在、非存在の存在と存在の非存在、そこにいない者の見えない現存を示している」⁽¹⁾。『ベレアスとメリザンド』に於ける屈地性は、(a) メリザンドが存在しないことを好んだこと、(b) 城の地下室でのゴローとベレアスの死の水への下降、(c) 髪の毛の重さ、だけではなく、第四幕での空の落下に現われている。門が閉められベレアスとメリザンドは封印されて背後に何かの足音を聞く。闇の中で枯葉の音をさせて歩いているのは、そこにいる見えない存在……ゴローである。不安



の実体の顕現は、恐怖を越え *Panique* まで至らせる。その時天のすべての星が落ち、絶望が人間を包む。人間は生と死の間を意識せずに通過し、宇宙全体が死の無の中に突然沈む。すべての存在が非存在の地獄の中に沈没するように、沈黙へ夜へと逃げ込んでいくのがオペラ『ベレアスとメリザンド』である。そこでは運命の神秘が語られている。

二、海の深さ、波と水の噴出、雨

(*La profondeur marine, La vague et le jet d'eau, La pluie*)

ドビュッシーの音楽には人間を死の深みに引き入れる水の精の声が聞かれる。魂を奪う歌は甘い難波への誘いであり、『夜想曲』の三部作の『海の精』で三連符で繋がれた三つのV₂の和音、魔法のかかった旋律はその化身と言えよう。『海』の『風と海の対話』に於ける短二度と長二度の間で動く四分音符の三連符、単調に繰り返えされる音、半音階の下降・高揚旋律は死への媒介である。

海の底の深さがすべてのエネルギーの無化されるとすると、海は破壊の箱 (*chantier de ruines*) ということになる。ドビュッシーの音楽は『沈める寺』にみられるように、風解、素材の分解を暗示する。それは

いわば、水の深みに埋まる壊れかかった建物の反映である。更に『海』の三景はカオスである。海は絶えず崩壊される何かであり、ある形を持っているが、その形は流動的で不安定で互いに変質し合っている。彼の音楽に造形的な明確なシルエットはみられない。雲はターナーの絵画のように輪郭を黒くするもやである。つまり空気、地面そして水が同一の流動性に於いて相互浸透している。ドビュッシー音楽のこれらの拡散した存在、限定のない存在は△構造▽に全く反対のものである。

更にドビュッシーは水そのものの崩壊への流れを音楽化しようとした。『海』の『波の戯れ』では粉末化し泡立つ波が、『雨の庭』では e-molI で単調な空間を平行して横切って落ちる水滴が規則的に奏される。そして雪はピアノで、ハープのアルペジオ風の演奏で呼びおこされるが、ドビュッシーの雪の音楽は『雪は踊る』が暗示する点描画家の描く風景である。

三、グリザイユと霧、二度について、連打される音

(La grisaille et le brouillard, De la seconde, Notes répétées)

ドビュッシー的な風景の特徴的色彩は秋のグリザイユであり、もやと苦悩の灰色の風景である。それは夏の華々さと冬の白さの途中、昼の光と夜の闇の途中である。ボードレールは次のように言っている。「灰色は諸調性の中立的源泉である。しかしそれ以上に、灰色は絵画的雑色の苦悩 (agonie de la bigarrure pittoresque) であり、時間によってまた磨滅によって褪色した色が混ざり合う傾向にある最後の無関心である」⁽²⁾。ドビュッシーは光線と影のマニ教的二元論を好まないし、対比によって浮彫りにされた、深い造形的なものを求めない。彼の音楽の特殊性、全く△印象主義的▽なことは、△未決定 (Indécis) が定められたもの (Précis) と一緒になる灰色の歌▽であることを⁽³⁾。つまり極めて僅かな程度のニュアンスを持つ多色配合である。かくして彼の光と影の最も単純な性質

に対する嫌悪は、同時にシンメトリ的構造、テーマを持つ対構造の除去でもある。

『ミクロコスモス』に現われている△霧の中のハーモニイ△は、楽音と雑音の境界にあり、かろうじてざわめきから区別されるが、それはドビュッシーの中で、平らに置かれた親指がピアノの二つのキーを同時に鳴らす時の二度に具現している。このハーモニイの最小の単位は、苦しみ、痛み(『無名の墓碑名のために』)、恐れ(『カンマ』)を我々に語る。△霧の中のハーモニイ△は、低音部をC-dur、高音部を半音下げた(b)で交互に、更に一方が他方の反映のように鳴らす。この傾向はドビュッシー以後、ミヨールでは二つの異った調が平行主義を守り、複調性として無限との融合を計りながら、音の独立性も獲得している。

ドビュッシーに於けるハーモニイの意識的分解、そしてメロディーの崩壊は同一地平で行なわれる。換言すれば、メロディーはゼロの点、深みの絶頂、すべての傾斜が廃止された同一の段階上に一直線に並べられる単調な音の中で崩壊する。例えばトレモロは繰り返えされる音に過ぎないが、それらの音は飛躍し最後に沈黙に死ぬ。

四、ブロックされた生成、淀んだ水

(*Le devenir bloqué, Les eaux stagnantes*)

ドビュッシーのオペラ『ペレアスとメリザンド』に於ける生成は深淵まで下降し、再生の可能性はない。メリザンドは第一幕森の中でゴローに会おうや否や死に始め、倦怠の中で死へと向っている。そして第五幕で彼女は自分の死を完成する。このドラマに於けるメリザンドの連続した死は果して生成と云うことができようか。ジャンケレヴィッチはメリザンドにドビュッシー的な不動性が顕著であるとし、その生成をフォーレのオペラ『ベネロップ』の生成と比較する。『ベネロップ』ではベネロップ自身の巧みな策略や陰謀が積極的に働き、それが運命となって時間の流れを変える。彼女は夫ユリセーが帰えることを確信し、ユリセーは弓に対する自分の腕に自信を持っている。彼らにとっ

て未来は希望に満ちたものとして到来が待たれる。更にベネロップは生成の連続と協力して行動する。このオペラの最後は *Requiem* に於ける超自然的幸福・際限のない天国の至福のテーマで閉じられる。彼らは再開して叫ぶ△今や我々は生きるのである▽：そして新しい生が始まる。他方メリザンドは △*Hélas* ▽一語につきる。ドビュッシーの音楽では△希望は破れ、暗黒に向って進む▽。ドビュッシーの生成は、何ものにも通じていない、閉じられた△運命▽の時間である。運命の力は『ベレアスとメリザンド』の中で無力な人間を押しつぶしている。ベレアスとメリザンドにはごまかしは一切ない。数多くの前兆によって語られた不当の運命があるだけである。人間は運命の玩具であり、運命の神秘だけが展開されている。つまり人間の行為は出発点でブロックされている。イニョールドの第五幕の△この石は重い、持ち上げることはできない▽という台詞は暗示的である。運命は不透明で不明瞭な性質であるので、決して戸口を叩かない。運命は人間を中にして扉を閉め門を掛ける。従ってベレアスとメリザンドは封印され、互いに交叉し押し合っている二つの運命が停止した衝突の状態にある。

果してドビュッシーとベルグソンを平行して語ることが許されるだろうか。「時間しか考察しない本当のベルグソニストはむしろガブリエル・フォーレである」⁽⁴⁾。なぜならば『時間と自由』の△内的生のメロディー▽に流動的な流れを知覚するのはフォーレであるからである。これに対して、ドビュッシーの音楽に於ける水は淀んだ水であり、彼にとつてのポエジーは死んだ水の前の夢想である。△なるほど、私があなたに語ったのは淀んだ水である。登る死の香りを感じるか、淵が見えるか、ベレアス、ベレアス▽ *Eh bien, voici l'eau stagnante dont je vous parlais. Sentez-vous l'odeur de mort qui monte ? Voyez-vous le gouffre, Pelléas ...* *Pelléas ? (Acte III Scène 2)* ドビュッシーの音楽には何ものも生成しない、生成が足踏みしている。そこで繰り返えされる音は催眠的効果をあげ、倦怠、不安を引き起こす。

五、動き一回転運動

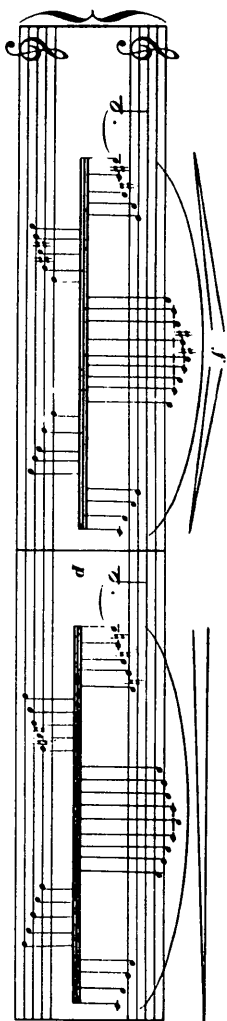
(*Movement : Du tournoisement*)

『映像』の第三は『動き』と題されているが、それはどのような動きなのだろうか。即座の、同一の場所上の動きである。この動きはある場所から他の場所への移動ではないので、進歩することではなく、足踏みすることである。動かないものの△動く永遠性 (*perpetuum mobile*) ∇である。かくしてピアノの指の歩みは無目的で方針のない歩みであり、動きのための動き、動き自体として、自らに自らの目的を持っている動きである。このように静的で場

Movement

The image shows a musical score for a piece titled 'Mouvement'. It features two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is marked with 'pp' (pianissimo) and includes a section labeled 'Presque plus rien' (Almost nothing). The violin part has a section marked '8' with a dotted line underneath. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

所の移動のない動きとは循環的でしかあり得ない。その場合、到着点は出発点と一致し、未来は過去と一致している。未来は過去と同様に意味を持たないので希望はない。空虚、空虚の空虚 (*Vanité, et vanité des vanités*) だけが存在する。ベルグソンに依れば、進歩が麻痺すると生の飛躍は回転し始める。『動き』の中でも三連符は回転し、様々に変化し、最後に軸を失って非存在の無 (*le rien*) の中に蒸発する。従って、ドビュッシーの音楽に於ける回転運動は不動性の一つの変形であると言えよう。それはロンド、ジーク、タランテラの舞曲にも表われているが、とりわけドビュッシーに於いて『ピアノのために』のプレリュードの最後の上声部の△偽終止∇は確実に出発点にもどる。



ているし、最後のトッカータではその場での動揺がよくわかる。そこで停止しているのは速さ（*la vitesse*）そのものである。

六、プレリュード—中断されたセレナーデ

（*Le Prélude ; Sérénade interrompue*）

ドビュッシーはソナタや交響曲のような連続的時間に基いた構造を好まない。なぜなら、彼にとって音楽的（思惟）は展開しないからである。更に、テーマAとテーマB、その再現部といった文法的論理的展開（*Durchführung*）は関心を引くものではなかった。この点でドビュッシーはムソルグスキと共に *anti-rhétorique*, *anti-pédantique* と言えよう。生涯の終りに書かれたソナタは、対位法的処理の欠けた狂詩的幻想ソナタになってしまっている。ドビュッシーの音楽は論理的に語るのではなく、呼び起こすのである。従って成功するのはせいぜい『ピアノのために』のように雰囲気統一が要求される組曲までであろう。

論理的展開の嫌悪と△静的であること▽はプレリュードの中で特権的形式を認めた。プレリュードとは「瞬間から始まり、また瞬間から再出発して連続しないある展開の序言である。」⁽⁵⁾つまり前置きの中で不動化された——永遠の序言の音楽である。また『抒情的会話 (Colloque sentimental)』のアラベスクは展開の時間を持たない。それは飛躍の中で、鋭い答によって中断されている。従って抒情的流れは生まれるや否や中止されている。

「実際、ドビュッシーのプレリュードは瞬間である。」⁽⁶⁾従って二四のプレリュードは二四のスナップ (instantanés) であり、△全体的現存▽のイメージを固定する完全に不動の二四の見方である。各々のプレリュードは事物の生を世界の歴史の契機を垂直に切断した、生成や継起とは無関係で、前後とも関係を持たない△移ろいやすい印象 (impressions fugitives) である。更にプレリュードが固定する瞬間は象徴的でも、悲劇的でもない。ただ『プレリュード』『版画』『映像』で、世界の歴史が瞬間性の中で捉えられているだけである。しかしドビュッシーに於いて、移ろいやすい短い時間は永遠の今 (un éternel Maintenant) になる。

七、真昼の瞬間 (L'Instant méridien)

ジャンケレヴィッチは真昼に特別な意味を与える。真昼 (Midi) の説明は次のとおりである。真昼はすべての可能なるものが現実態になる絶頂であり、長い午後の序言となる動かない時間である。ドビュッシーの音楽には我々を未決定の状態に置く不動の時間の期待のようなものがあるが、その期待に対する感情の高揚までの切迫した瞬間の中で時間が止まり、不安な人間はそこでかろうじて息をする。ドビュッシーの音楽は意識的に入口で遅れ、切迫の中で瞬間を持続させる。要するに絶頂に達する一歩手前の瞬間が持続され、解決のふちに存在し続け、そこに不協和の神秘が形成される。… 真昼は沈黙である。真昼には影はもはやない。光の積極の様相だけがあり、すべてが完全に acte である。極限的な充実の瞬間は最も小さい可能態の瞬間でもある。生き生きした力はもはやない。真昼にすべ

ての願いはかなえられ、希望はゼロになる。それは絶対的現実性、最上の積極性であり、普遍的不動性を具現している。真昼とは永遠の今である。真昼、夏の点は存在の中心であり、頂点である。いわば澄みきった神秘、明証性の時間である。『牧神の午後への前奏曲』は真昼の超自然の沈黙を表わしている。しかし牧神の笛によって不動の空気の中で展開されるのは午後のいくつかの瞬間である。従って真昼の神秘は午後の神秘でもある。真昼の沈黙の中で、超自然の何かがないの中の現存、不安として準備されている。存在が絶頂に達するや否や、*Point* は反対斜面を降り始める点でもある。墮落 *déclin* は真昼から始まる。同様に夜は曙の始まりであり、誕生は死の始まりである。墮落は直接に死を語るのに対して、上昇は間接に死を語る。『ペレアスとメリザンド』の幸福であるが常に悲しいメリザンドは、この絶頂を体現している。時計が十二時を打つ十二番目の音と同時に、メリザンドが指輪を落し、ゴローが落馬するのは運命の前兆である。真昼が悲劇を起こす。

現 実 (*le Réel*)

一、光と高さ (*La lumière et la hauteur*)

ジャンケレヴィッチは第一章でドビュッシューを秋の音楽家として位置づけたが、第二章では春の音楽家としての面を指摘する。前章ではドビュッシューの中に、グリサイユ、破壊としての海、陰気な空の音楽家を認めた。しかし『グラナダの夕』『塔』『イペリア』では、東洋や地中海の昼、月の光に満ちたまばゆい景色が扱われている。結局ドビュッシューにあってこれらの二つは同時に真であって、一方が他方を妨げることは決してない。後者に関して例えば『春のカンタータ』(*Fis-dur*) 『金の魚』(*Fis-dur*) 『喜びの島』(*A-dur*) に自由で生き生きとした動きが見られるように、ドビュッシューはシャープの調号によって光の世界を意図した。またドビュッシューの扱う夜は

光に満ちた夜である。従って一方にのみ固執することは片手落ちであろう。高さ、空気の空間は最高の軽さで、高音で結晶したような音響で処理されている。例えば『聖セバスティアンの殉教』に於いて *Cdur* で魂は鳥のように飛翔し、白の世界に入っている。

『海』の『海の夜明けから真昼まで』では、海の深さから少しづつ自由になりながら、太陽が昇るにつれて『風と波の対話』で昼の勝利の歌で終る。影とピアニッシモの神秘の後に、朝の快い光がある。朝の鐘は真夜中の不安を一掃し歓喜の日の黎明の始まりを告げる。『ベレアスとメリザンド』で、メリザンドは高さのテーマ、ゴローは深さのテーマであり、更にベレアスは地獄から出る朝の光のテーマである。

二、空間と遠さ (*L'espace et le lointain*)

ドビュッシーは生成を分解し、曲の流れの内的時間を崩壊することで、瞬間を切り取る。そして真昼の遍在の不動性は、内世界的・現世の人間の根底を顕現すると同時に、昼の空間、無限の空、昼の鐘もドビュッシー音楽で満たされる。ベレアスは地下から出て、大きくて広い自由な空間に解放されて、初めて、思う存分呼吸する。《*Ah, je respire enfin...*》更にクロンシェ氏は、木々のざわめき、風に満ちた空気の感じられる音楽を切望した。この意味でドビュッシーの驚嘆すべき特殊性は、空の無限性を表現した遠さの効果であるといえよう。遠さの効果という点ではムソルグスキもアルベニスも彼に及ばない。ドビュッシー的空間を満たす音は近づき、遠ざかり、そして本来的な沈黙の底に消滅する前に、存在から不在 (*l'absence*) まであらゆる遠さを実現する。例えば、『ベレアスとメリザンド』で、メリザンドの死と共に、遠くで角笛、トランベットの音が、太陽が沈むにつれてメランコリーに弱く、ゆっくり鳴り響いている。

喚言すれば、本来的にドビュッシー的なこと、それは遍在性のある直観である。ドビュッシーには、全世界の共存

在及び多様存在、いわばあらゆる不在、更にこれらの不在が存在する無数の∧それ以外の所∨の潜在的存在を知覚することの出来る耳が備わっていた。

三、客観性 (Objectivité)

ドビュッシーの音楽には広大な客観性の地平が存在する。この音楽家は自己の反省、独白など、内的日常性を決して語らず、植物、動物、そしてあらゆる自然のささやきに囲まれた一人の人間であり続ける。彼は枝の音に耳を傾け彼にとつて風景はあくまでも一つの風景であつて、自分の心を聞くのでも、心の状態を吐露するのでもない。従つてドビュッシーの特徴である非連続は、パトスの抒情的生の断続によつて生じるのではなく、沈黙を破つた自然の音響効果の非規則性の現われである。更に典型的・静的・絵画的プレリュードのイマージュは、常に非人間的客観的性質を保持している。ドビュッシーに於ける夜は感受性を鋭くし、自然の超感覚的音を沈黙の中で際立たせ、知覚できるようにする。その時ドビュッシーはどこにいるのだろうか。彼は、自分自身を忘れて牧神 (Pan) となつて、創造物の世界、つまり対象そのものの中に消えている。それは Realisme と呼ぶにふさわしい。

四、直接性—事物そのもの (L'immediat : des choses elles mêmes)

ドビュッシーの客観性は直接的客観性である。つまり現存するわずかの音が、無媒介的に、象徴的な思弁なしに音楽化されている。この場合直接性とは絶対的近さ、神秘的内面性であり、事物そのものの音楽を通しての実現である。ドビュッシーは「音楽は耳のためなされるのである」と語り、聴覚的現実を重視する。彼は更に、音楽媒体を介した自然より、人間と自然との直接的関係の重要性を強調した。anti-rhétorique の態度は真実 (vérité) を忠実に捉え、あたかもそこにいるかのように表現しようとした点に現われている。いわば最大限の近さ Realisme である。

この点で少くとも、ドビュッシーはヘルグソンに近くと言えよう。事物そのものへの回帰 *ad res ipsas* は、 \blacktriangleleft 純粋知覚 \blacktriangleright の哲学、直観主義と関係があるからである。

ドビュッシーは直接に事物の *langage* を見つけようと試み、人間をも可能なかぎり直接に語ろうとする。それは『ペレアスとメリザンド』の中で、伝統的レシタティブ、アリア、またオラトリオ、オペラのスタイルに反対して、語られている言語とそのイントネーションを僅かの抑揚に結びつけた、技巧なしの *déclamation*, *déclamation non-déclamatoire* に実現されてゐる。 \blacktriangleleft *quasi parlando* \blacktriangleright である。

Pelléas et Melisande Nacte 56 (III Une fontaine dans le parc)

Oh Oh touches les é-toi-les ton-bent! Sur ma aus-si sur ma aus-si

Pelléas et Melisande Vacte (Une chambre dans le chateau)

Elle est plus lour-de que moi

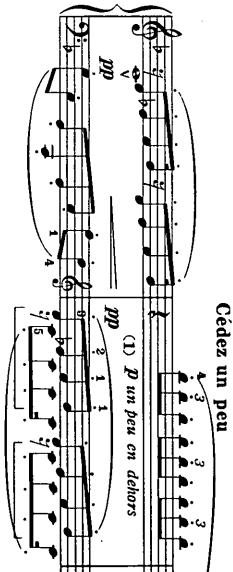
現実、特に自然との接触は、人間の不在によってより直接的となる。戸外の音楽は一つの新しい意味を獲得する。それは大気の音楽、立体音響的音楽である。そのためには最低の様式化と源泉の *langue* を語ることが要求される。

従ってドビュッシーのナイチンゲールは人間化されず、無調的・前音楽的に歌う。『海』の『風と海の対話』は宇宙の段階としての原始的の声が轟くような対話であるが、実際は自然が語るモノローグになっていて、人間は消えている。人間は『雪の上の足跡』のように、雪の上に足跡を残すだけで不在である。——主体のない動きだけが存在する。更にドビュッシーの音楽の神秘が肉化されるのが、人間的存在に達する物質的存在としての謎の女性——海の精・メリザンド・亜麻色の髪の少女——である。

五、点描画法—非連続と形式 (Pointillisme : le discontinu et la forme)

『春のロンド』に見られる楽器編成は、自然の僅かの振動に注目し、その動きを多くの楽器に割り当てている。春の朝の強い光は、生の無限に小さな部分を増大し、*pianissimo* で奏される超感覚的細密画は無数のささやきを顕わにしている。更にトリル、三連符、グリッサンドの駆使は、ささやきを無限の性質に分割し、ドビュッシーの音楽を細密画家や初期フランドルの人々と共通の漏斗形をした▽ヴィジョンを持つかの如きものとする。これらのひそやかな微細な事物はドビュッシーの音楽の中で最大限に生かされている。

『葉陰を渡る鐘の音』では、葉の厚みによって、フィルターを通して濾過された様々に変化する音が聞かれるし、『雪は踊っている』ではBの音が博動的リズムを打ちながら光として雪を照らす。ドビュッシーの音楽は単に点描主義ではなく、不確かなものの中に確かなものが存在する音楽である。



非連続の複数性（点描主義）は直接的なものの結果である。しかし、ガストン・パシュールは恐らくドビュッシーの中に、断続的な出現によってリズムづけされた博動性の時間の△構造▽を見つけているであろう。持続の崩壊は確かにドビュッシー的であるが、彼の音楽を曖昧なものに還元することは真実の半分しか語らないことであり、ドビュッシーを△印象主義者▽の枠に入れることになってしまふ。ドビュッシーには、ストラヴィンスキーの形式の厳格さと、プロコフィエフ、ミヨのリズム的力を持つ時間の組織化を認めることができる。要するにドビュッシーの中には、曖昧性を排除し、すべての混同主義に反対する△持続の弁証法▽がある。

湧 卅 (Le surgissement)

一、水の反映 (Reflets dans l'eau)

『水の反映』が示すことは、形のないものはドビュッシーにとって無数の形式の可能性である点である。更に彼は連続と非連続の交替を唆駕している。つまりドビュッシー的連続が存在する。連続している生成は、無数の小さな瞬間によって推進され、それらの諸瞬間は生成をリズムづける。しかしそれらは無限にあるので知覚できない。他方生成の変化であるニュアンスは瞬間の違いによって生じる。従ってドビュッシーの音楽の輝きや下降はそれらの瞬間の流れに應じて生じる。かくして無限に非連続であるが、見方によっては連続でもあるドビュッシー的連続が生じる。例えば非連続のハーモニーでも、周囲の不協和音、我々の記憶など一種の音響的アウラによって結ばれ連続となる。

ドビュッシーに於ける曖昧性は△ réalisme ▽それ自身にある。彼の現実を意識されずに暗示的なものを含んでいる。ドビュッシーは事物についての感覚 (sensation) を伝えるが、その印象 (impression) は間接に受けとられているか、あるいは別の感覚 (sensation) を通して屈折されているかのいずれかである。——例えば『葉陰を

渡る鐘の音』『水の反映』は、葉や形というフィルターを通しての感覚であるし、鐘や遠いトランペットはそれ自身こだま・反響である。事物にかけられ、人間と音の世界に入っているこれらの覆いはすぐに知覚されない。覆いは事物に輪光を付けて世界に入っている。従って我々は二重の知覚能力を持たねばならない。覆いの存在は、近いものが直接ある状態に留まりながら遠ざかり、現在あるものを不在にする。かくして風景は△魂の状態▽ではなく、ある程度△心的事物 (chose mental) ▽となす。

音楽に於ける地の存在は重要である。とりわけドビュッシーの音楽で、消えていく出現が見えない連続を通して頭現し、非連続的出現に閃光を放つようにさせる連続の存在が認められる。

二、ほとんど無—風と雲 (Le Presque - rien : le vent et les nuages)

ドビュッシーの音楽はジャンケレヴィッチに依れば無限小 (l'infinitesimal) の藝術である。「永遠と非存在 (l'éternité et l'inexistence)」、出現と消失 (l'apparition et la disparition)、肯定と否定 (la positivité et la négativité) が一致するのは瞬間に於いてである。⁽⁸⁾「ドビュッシーの音楽は物質の世界にあるが、非物質との限界上に存在する——言い換えれば、観念的なものが受肉されて客観性の入口に留まっているものとして存在している。存在は僅かしかない。それは微細で変わり易いことに於いて捉えられる。——存在がゼロなのではなく、稀薄化された存在がかるうじて存在する。「ドビュッシーは存在 (l'être) を非存在 (non-être) の鋭い境界に保っている。——それ故ドビュッシーのこの僅かの存在 (moindre-être) をほとんど無 (presque - rien) と呼ぶことが出来よう。しかし虚無 (le néant) とほとんど無の間には、無限の違い、presque の違いがある。」⁽⁹⁾その例として「雲」「風」「霧」などの不安定で、知覚不可能な大気現象の音楽が挙げられる。

三、メリザンドー最後のピアノニッソモ (Mélisande: le pianissimo final)

ジャンケレヴィッチに依れば、ほとんど無の不定性の肉化したものが女性である。例えば謎に包まれたメリザンドは、かろうじて存在する。——影の影、一つの呼吸、消えつつある出現で、ほとんど非存在である。そしてこのほとんど非存在であるものが存在を止める時、生きているものを振りきって死ぬ。第五幕、アーケルはメリザンドの死の前にして、私は何もわからない。彼女は何も言わずに去る。今や、彼女には沈黙が必要である。あまりに静かでありに内気で、あまりに沈黙した小さな存在だったことだろう。人々のように神秘的で貧しい存在だったと語る。沈黙はドビュッシーの音楽を浸す大海としてのミリューである。ドビュッシーの音楽は *ultra-musique* と *infra-musique* を、いわば聞こえるものと聞こえないものとの間のニュアンスを含んでいる。

ドビュッシーの沈黙は単に音楽の中に存在するばかりでなく、音楽が始まる以前そして音楽が再びもどる源泉としての *Rien-Tout*、つまり二つの極限として捉えられる。しかし存在から非存在への移行の点はぼかされていて捉えることは出来ない。最後のピアノニッソモは、最後の沈黙の入口であるが、過去の記憶と最後の跡でしかない。それはメリザンドの死に顕現している。メリザンドの死は、*En se perdant*、*perdendosi*、*pianissimo possible*、*à peine*、*imperceptible*、*presque rien*、*presque plus rien*、*plus rien*、*estinto* を経て完成する。死にそんな人メリザンドの部屋に、傾く太陽と共に死の天使が入ってくる。死によって、小さな存在はその存在がもどるべき宇宙の連続性に入っている。最後の *pianissimo* は冬を準備する。

四、最初のピアノニッソモ (Pianissimo initial)

最後のピアノニッソモはすべての存在が到達する究極の非存在であるが、これに対して、そこから存在が現われる

冒頭の非存在、冒頭のピアノニッシモについて考察する必要がある。まだないという未来の非存在ともう既にないという過去の非存在は質的に異っている。音楽が始まる沈黙は、未来に向う起源としてのピアノニッシモで、本質的に期待予言である。誕生の状態―限界下 (subliminal) の沈黙である。「音は沈黙から出現し、音楽は音から生じる。―これこそ、すべての始まりの始まりである。」『海』の初めは、正にこれである。すべてのものが混沌としている状態、すべてのものが蒸気の中に混ざっている時、音楽が不意におこる。カオスから音楽は起こる。ドビュッシーの音楽に於いて、最初のピアノニッシモは音響的で、強く、情熱的である。つまりすべての前兆として、半音上げられた明かるさ、クレッシェンド、振動する音響が使用される。なぜならば、朝と春の前兆を持つからである。

五、喜びの島と消えつつある出現

(*L'île joyeuse et l'apparition disparaissante*)

ドビュッシーの音楽は二つの沈黙の間で、非存在に囲まれた音響的島として現われる。それは△喜びの島▽に現われる歌とダンスに満ちた―笑い、詩、歌の人間の生活するオアシスである―いわば世界そのものである。この島は無限の空間、沈黙に囲まれた自然と藝術の存在する場である。最初と最後の非存在は、この世界と、生の確実性を光の中に置き、全的現存の神秘によって輝かせる。二つの沈黙は無限に接近し、中間部を圧迫し短くするが、それはほとんど存在しないような大きさを保つ。いわば瞬間のほとんど無である。瞬間とは消滅であると同時に出現であり、消滅は出現の輝きの中でのみ知覚される。ドビュッシーのプレリュードは非連続的輝きであり、再新そのものである。人間の世界は無限の中の光のあてられた点であり、プレリュードは世界のミニアチュールである。更に人間の生は一つの大きな瞬間である。

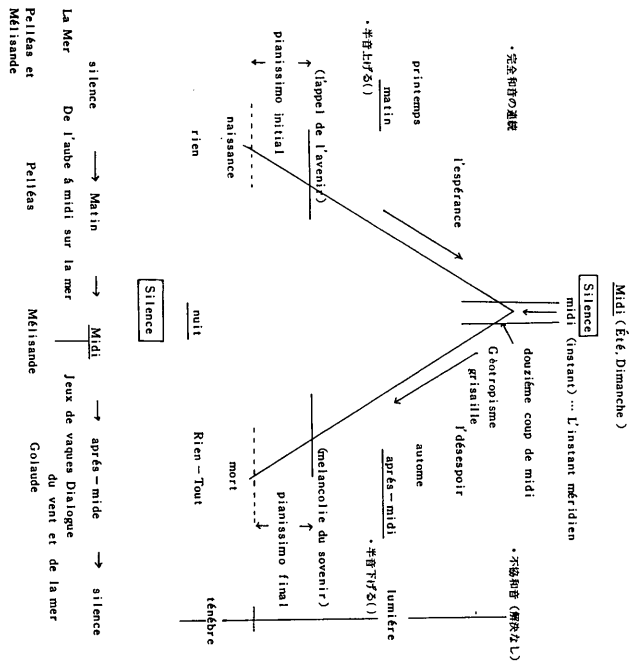
六、短く出会う (La Brève Rencontre)

人間の生は、世界が無限の空虚の中に現われるのと同様に二つの沈黙の間に現われる。二つの沈黙は人間の生の *pathos* 的にする。この沈黙の間に位置する音楽は、生の短い要約——充実した生の表現である。『雪の上の足跡』の歩みはどこから来たのか、そしてどこへ行くのだろうか。これらの歩みは *rien* に向う。人間は無知から出発し、目的もなく雪の上を歩き、そして再び神秘にもどる。際限のない倦怠、精神的孤独の中で、この足跡は人間の悲惨を表わしている。この世の世界は、隣接する二つの世界の神秘によって真昼になる。

『ベレアスとメリザンド』は、二つの沈黙の間に位置づけられた人間の運命を短縮したものである。生の充実がその短さによるように、悲劇を *passionante* にするのは悲劇の気儘な性格である。メーテルリンクのこのドラマは、ラシーヌの『ペレニス』のように別離の悲劇である。△行け、別れよう▽とベレアスも言う。運命の力が愛し合う人を引き裂く。ベレアスとメリザンドは出会うや否や別れ始める。この場合、死とは決して解決でなく、不条理である。「愛する必然性と愛する不可能性は互いに矛盾し合っている。——ここに正に悲劇の *negativité* がある。」^w 悲劇は不法の結びつきが法によって妨げられ、法に適った結びつきが愛情によって妨げられる時に生じるディレンマである。それはドラマを *passionante* にし、不可能な愛を高価なものにする。しかし死なしでは、生は体験される価値がなくなる。

ドビュッシューの音楽は未来の闇と現在の光に満ちた強さを表わし、ブレリユードは永遠の現在である連続した開始の瞬間を具現する。現実態の今(至)は、源と終りの二重の神秘を光の中に置く。換言すれば、墮落と上昇が、深みへの傾向と高みへの傾向が生の一の動きの二つの側面であるように、死と愛は唯一で同一の神秘である。ドビュッシューの音楽は、かくして、生と死、非存在と存在の高揚された充実した連帯を語っているということができよう。

この著作で、ジャンケレヴィッチが *Debussy et le mystère* の中で「神秘」として扱った問題が多くの適切な例と共に明確にされている。更にドビュッシーの音楽の特質を音楽美学の立場から、具体的且つ厳密な方法で論述、しかもドビュッシーの哲学を顕現せしめたことは、この著作の価値を一層高めるものである。ジャンケレヴィッチの論述を図式化すると



右の図式で明確なように、ドビュッシーの音楽は、それ以前の音楽が展開 (*développement*)、線的関係として捉えられるのに対して、鋭い三角形更に鋭い三角形の連続という立体的関係で考察されるべきである。瞬間の重視、上昇—頂点に達するとすぐ下降の構造、そして音の動きそのものへの注視は全く現代的であると言えよう。

換言すれば、ジャンケレヴィッチがドビュッシーを印象主義の枠を超越し、しかも調性の枠にとらわれず従来の響体系を打破した点で、真の意味での現代音楽の先駆者として位置づけている点に注目すべきであろう。

- (1) Vladimir Jankélévitch: *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, 1949, P. 15
- (2) Vladimir Jankélévitch: *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, 1968, P. 29
- (3) cf. *Ibid.*, P. 30
- (4) *Ibid.*, P. 40
- (5) *Ibid.*, P. 54
- (6) *Ibid.*, P. 59
- (7) *Ibid.*, P. 88
- (8) *Ibid.*, P. 114
- (9) *Ibid.*, P. 115
- (10) *Ibid.*, P. 128
- (11) *Ibid.*, P. 137

論文中の楽譜は全音出版社、Jobert社、音楽の友社のものを使用した。