

ドビュッシーと象徴派詩人たち（2）

ーヴェルレーヌ(承前)、ルイスー

金原礼子

栗原詩子

(九州芸術工科大学)

はじめに

前回のヴェルレーヌ論(1)の結論で述べたように、フォーレは、たとえそれが大詩人の作品であろうと、自分の音楽との幸せな婚姻関係ができるまで原詩を思いのままに変更した。そのために詩の文学的価値を損なうことにも意を介さなかった。それに対して、ドビュッシーは原詩に手を入れることなく、様々な音の組み合わせにより自分の音楽世界を追求した。前回は、ヴェルレーヌの詩による歌曲のうちの習作時代のヴェルレーヌの詩集『艶なる宴』による歌曲、及びローマ賞受賞により、ローマのヴィラ・メディチへの留学を経験し、帰国後に作曲したヴェルレーヌの詩集『言葉なき恋歌』による《忘れられた小歌》(1888)について述べたが、ここではそれ以降のヴェルレーヌの歌曲ならびに、そのほかの象徴派詩人の詩による歌曲について述べる。ルイス、マラルメ等の詩による作品群のうち、今回はルイスについて述べ、マラルメはつぎの機会にゆずる。

ドビュッシーはあくまでも詩人の作品を尊重し、そこから自分の音楽を創り出して行く態度をとっているとはいえ、音楽的側面の見解を省いてドビュッシーを論じることは危険である。したがって、前回同様、共同研究者として九州芸術工科大学の栗原詩子氏のお力添えをお願いした。

1. ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844-1896) (承前)

ドビュッシーは《忘れられた小歌》を完成させたが、つぎにヴェルレーヌの詩による《三つの歌曲》(1891)を完成するまでに、同時進行でかなりの作品を作曲していた。管弦楽曲付合唱曲《選ばれた乙女》*La Damselle Éluë* (1887-88)、管弦楽曲《春》*Printemps* (1887)、ピアノ曲《二つのアラバスク》*Deux Arabesques* (1888-91)、《ボードレールの五つの詩》*Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* (1887-1889)、《夢》*Rêverie*、《舞曲》(ステイリーのタランテラ)*Danse (Tarentelle styrienne)*、《バラード(スラブ)》*Ballade (Slave)*、《ロマンティック

なワルツ》*Valse romantique*、〈眠りの森の美女〉*La Belle au bois dormant* [イスパ詩] (以上 1890)、〈みつげの鐘〉*Les Angéus* [ル・ロワ詩]、〈庭の中で〉*Dans le jardin* [グラヴォレ詩]、《二つのロマンス》*Deux Romances* [ブルジェ詩]、《艶なる宴》(第1集) *Fêtes galantes I* [ヴェルレーヌ詩] (以上 1891)、《マズルカ》*Mazurka* (1891?)、《ベルガマスク組曲》*Suite bergamasque* (1890-1905)である。

《艶なる宴》については第2集と併せて検討するために、ここではまず、《三つの歌曲》からはじめる。

● 《三つの歌曲》 *TROIS MÉLODIES* (1891)

原詩は『叡知』*Sagesse* の III による。『叡知』の I、II に比べて、III の作曲例が多いことは際だっている。宗教的なテーマが際だっている I が歌曲として作曲するのが容易でないことは類推できるが、理由はそれだけではないであろう。今後この理由を追求したいが、ここでは事実だけを提示することにとどめる。ドビュッシーの《三つの歌曲》の全曲とも、『叡知』III に原詩を見つめることができる。

なお、以下の3曲に関して、詩に関しては注(1)に示したテキストを使うが、参考として Garnier Frères 版(本文の中では"Robichez 版"とする)も参照する。音楽に関しては以下の A, B, C の3冊の版を使う。手書きの原稿での調査まで研究は今のところ進んではいない。しかし、音楽は演奏者が演奏することにより完了するのであり、文学書や美術作品のように読者や鑑賞者の視覚に直接提供できるものではないので、手稿の研究を省き出版された譜面の比較だけでも充分にその目的を果たせるものと思ひ、以下分析を試みる。

《三つの歌曲》の構成

1. 〈海はさらに美しく〉 *La mer est plus belle*
2. 〈角笛の音は森へ向かって悲しげに響く〉 *Le son du cor s'afflige vers les bois*
3. 〈垣根の連なり〉 *L'échelonnement des haies*

参照した楽譜

- A Debussy, 43 *Songs for voice and piano*, International Music company, New York City.
- B *Debussy et ses Mélodies* Œuvres complètes 2 (original) 『ドビュッシー歌曲集』全音楽譜出版社

C Debussy, *Thirty Songs*, G. Schirmer, Inc. New York, 1956. 第2、3曲のみ

・第1曲 〈海はさらに美しく〉 *La Mer est plus belle*

原詩は『叡知』IIIの全20篇ある詩のXVの詩である。5音節6行詩、4詩節から成る。ヴェルレーヌが「詩法」*Art poétique* (pp.326-327)¹で勧めている奇数韻の詩である。脚韻に関しては本来のフランス詩法によれば1詩節に男性韻と女性韻が交互にあるべきであるが、1、3詩節は女性韻、2、4詩節は男性韻である。このような例はヴェルレーヌ以前の詩人にも見られるが、ヴェルレーヌの場合、『艶なる宴』*Fêtes Galantes*では詩全体が、女性韻(「マンドリン」*Mandoline*)、あるいは男性韻(「ひそやかに」*En sourdine*)の例もある。

第1詩節は、はじめの4詩句の脚韻は、交韻 belle (a), -rales (b), -dèle (a), -râles (b)と平韻 -rie (c)の2詩句が加わる6行詩である。支えの子音は(a)の[b]と[d]以外では同じ子音を使っている。また、詩句頭の *La mer* の[1][5]*の反復、*Berceuse* [bersøz]と *Vierge* における [vjɛrʒ]の近似音の反復などがある。しかし、これ以降の詩節でこの平韻の部分はさらに興味深い形になっている。

第2詩節では、脚韻は dons (d), doux (e), -dons (d), -roux (e)の交韻と -sité (f), -tété の平韻である。支えの子音も[r],[d],[t]で、脚韻と gronder を加えると鼻母音(半諧音)と[d] (疊韻法)、および d'entété も含めると、さらに同じ子音が複数回出てきて、疊韻法の効果が見られる。ほかに[d]の無声音[t]は *tous* [7], *Terrible* [8], *Cette* [11]にある。

平韻部分は immensité [11]と d'entété [12]で、それぞれの脚韻は鼻母音を先行させている。さらに d'entété の前には *rien* [12]があり、鼻母音が連続して響き、音韻の美的効果をなしている。

[r],[d],[t]はほかに恐ろしいイメージの語 *Terrible* [8], *Gronder* [10], *courroux* [10]に現れている。

3詩節目の脚韻は、-tiente (g'), -chante (g), -hante (g), chante (g) で4行にわたって同じ脚韻であるが、-tiente は他の (g) -chante や -hante とは対半諧音であり、正しくは二組の平韻とはならないが一応平韻扱いにしてある。

平韻部分は -rance (h) は、2詩句とも *sans* を伴っている。この部分では先行

¹ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes de Verlaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1962. ()内の数字および、以下各引用詩の最後の数字は同書の頁数である。

する[s] (si[13], soufle[15])と共に、espérance[17], souffrance[18]は呼応し、
 疊韻法が響く。

はじめの4詩句の支えの子音は[sjã] [ã]でよく似た音であり、さらに、hante
 [ãt]では子音が消えている。半母音[sjã]から[jã]を経て[s]系の音が消えて
hante[ãt]に至る音の経緯に何か意味があるのか考えさせられる音の配置がある。

さらに、patiente[13],と méchante[14]の間に quand[14]が入り、対半諧音が
 響く。

4詩節目の脚韻は cieux (i), clairs (j), bleux (i), vert (j)は交韻で、tous (k), nous
 (k)は平韻である。cieux [sjø]と bleux [blø]は厳密に言えば対半諧音である。clair
 [20]と verts[22]の間には airs[21]の半諧音が入っている。さらに、平韻の tous
 と nousは3詩節目の平韻の前の sansと同様に queが並ぶ。疊韻法が響く。

意味論的には Plus queと Meilleure queの比較級の並列が興味深い。なお、
 譜面によって句読点の違いがあるくらいで、言葉のレベルでの原詩との相違は
 きわめて少ない。また、楽譜出版社の変更で、必ずしもドビュッシーが変更し
 たはと考えられない場合もあるので、これ以後「原詩との相違点」として扱う。

* []内の数字は詩句の行を示す。

原詩との相違点

La mer est plus belle

XV

La mer est plus belle

Que les cathédrales,

Nourrice fidèle,

Berceuse de râles,

5 La mer sur qui prie

La Vierge Marie!

Elle a tous les dons

Terribles et doux.

...et doux A

J'entends ses pardons

10 Gronder ses courroux ... *

...ses courroux. A B

Cette immensité

N'a rien d'entêté.

Oh! si patiente,
Même quand méchante!

15 Un souffle ami hante
La vague, et nous chante:
《Vous sans espérance,
Mourez sans souffrance!》

"(vous sans espérance,
mourez sans souffrance!)" **B**

Et puis sous les cieux

Et puis, sous ... **A B**

20 Qui s'y rient plus clairs,
Elle a des airs bleus,
Roses, gris et verts ...
Plus belle que tous,
Meilleure que nous!

Bournemouth, 77. *Ibid.* pp.285-286

* Robichez 版: ... couroux.

[訳] 海はさらに美しく

海は大聖堂カテドラルよりも／美しく、／忠実な乳母であり、／轟々となり響く子守歌
／聖母マリアは／その海の上で祈る！／

海には恐ろしさとやさしさを／そなえた恵みがある。／わたしはその赦しと
／怒りが鳴り響くのを聞く。／その広大さは／頑迷なものではない。／

不機嫌なときも、おお／なんという忍耐深さ！／友愛に充ちた風が／波と交
わり、そして我らに歌う。／「希望を失った君たち、／苦しまずに死に給え！」
と。／

それから、海を見下している／さらに明るい空の下で／海に蒼く、薔薇色の、
／灰色と緑色の風が吹く... /何よりも美しく、／我らより善良なる海！

参照した譜面との相違について

8 詩句目のピリオドに関しては **B** の譜面にはついている。A ではつぎに休符があるので、付けなかったのであろう。10 詩句目のピリオドは Robichez 版にはピリオドがついているので、これは使用した詩の版によると考える。17、18 詩句目の()は海の台詞の部分で、これも取り立てて問題にするところではないが、詩人があくまでも海はこのように歌っているであろう、という推量なの

で、**B**の控えめな表記の方が適切と言えるかもしれない。これもドビュッシーの手書き原稿との比較の研究に委ねるべきものである。

音楽は大波のテーマが第1、2詩節全体と第4詩節を覆う。第3詩節の部分では波は小刻みになるが、異様な響きのテーマが出現する。[譜例1]参照。

[譜例 1]

Animé

The image shows a musical score for a piano piece titled 'Animé'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by a wavy, undulating line with frequent chromaticism and a mix of major and minor triads. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs).

ピアノのパートでは、きわめてシンプルな長三和音と短三和音が用いられているが、その主音が、近親調の範囲におさまっていないため、きわめて頻繁に調性感をゆるがす書法に仕上がっている。ここではまず、あくまでも仮のものとして、詩の各詩節ごとに和声的な枠組みをあげておこう。すると[譜例2]のような調性プランが浮かび上がる。

[譜例 2]

第1詩節 第2詩節 第3詩節 第4詩節

The image shows a harmonic plan for the four stanzas of the piece. It is written in a single system with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The plan consists of four measures, each representing a stanza. The first measure is in D major (two sharps), the second in B minor (two sharps), the third in D major (two sharps), and the fourth in B minor (two sharps). The notes are arranged in a way that suggests a progression from D major to B minor and back to D major.

しかし、これを時間の流れの中で聞いてゆくと、長三和音と短三和音の支配性によって、[譜例2]のように体験するのがふつうであろう。調性判断の蓋然的根拠を、曲頭におくか(この場合、長調 H dur)、それとも曲の末尾におくか(この場合亦長調 E dur と判断できる)によって主調の感覚は異なるが、いずれの場合にも、ドミナントからサブドミナントへ移る、機能と声法的な視野においては「破格」というべき進行が体験されることがわかる。ただし、前者の場合には、末尾にそれまでの調性的脈絡からは導きだすことのできない「浮遊した IV」が残ってしまうことから、曲が終わった時点では、後者の判断を

とるのが普通であろう。

[譜例 3]

H I V IV I IV

[譜例 4]

E V II I V I

しかしまた一方、時期不詳だが出版用校正譜にはドビュッシー自身の筆になる書き込みがあり*、そこから、当初の調性プランは[譜例 5]のように調号「#2つ」であったのを、[譜例 2]のように調号「#1つ」に書きあらためた経緯をたどることができる。

[譜例 5]

h E I V IV V I

(H: +I I V IV V I)

以上のような情報から、この小品に仕掛けられた音楽的細工は、以下の2点に集約することができるだろう。

1. 口短調 h moll の調号において第3音を上方変位 (#) して口長調 H dur として知覚させる効果。

2. 口長調 H dur とホ長調 E dur の近親調間の転調。

* フランス国立図書館のカタログで「作者本人の自筆」との扱いに成っている。

P-BN musique Ms.20633

・第2曲〈角笛の音は森へ向かって悲しげに響く〉*Le son du cor s'afflige vers les bois*
『叡知』III の IX の詩である。10 音節のソネ(14 行詩)である。前半の二つの4行詩は bois (a), orpheline (b), colline (b), abois (a) / voix (a), décline (b), câline (b), fois (a) の二つの抱擁韻、後半の二つの3行詩は assoupie (c), charpie (c), sanguinolent (d) / automne (e), monotone (e), lent (d) で、平韻と抱擁韻の組み合わせである。脚韻に関しては、さらに男性韻と女性韻の組み合わせがなされ、フランス詩法が遵守されている。脚韻の支えの子音は第1詩節では破裂音の [b] と流音 [l]、第2詩節では摩擦音の有音 [v] と無音 [f] である。二つの3行詩では破裂音 [p] の平韻と流音の [l] が使われている。

なお、voix-fois に見られる摩擦音の有音の [v] と無音の [f]、(b) の韻-line の流音の [l] と [r] が二つの4行詩の中に頻出し畳韻法が響く。

3行詩の方では、assoupie [9] と charpie [10] は soupir [12] で、[pi] がエコーのように響き、[s] の音は soir [13], se [14] において、畳韻法で響き続けている。さらに、tombe-long の [ɔ̃] と couchant-sanguinolent の [ã] では鼻母音、d'automne-monotone は dorlote [14] の [ɔ] と [o] ととも半諧音で関わっている。

原詩との相違点

IX

Le son du cor s'afflige vers les bois

Le son du cor s'afflige vers les bois
D'une douleur on veut croire orpheline
Qui vient mourir au bas de la colline
Parmi la bise errant en courts abois.

- 5 L'âme du loup pleure dans cette voix
Qui monte avec le soleil qui décline
D'une agonie on veut croire câline
Et qui ravit et qui navre à la fois.

Pour faire mieux cette plainte assoupie, *

...assoupie A B C

10 La neige tombe à longs traits de charpie

A travers le couchant sanguinolent,

Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne, Et l'air à l'air...A C ...automne A B C

Tant il fait doux par ce soir monotone

Où se drolote un paysage lent.

Ibid. p.282

* Robichez 版: ... assoupie 句読点は付いていない。

[訳] 角笛の音は森へ向かって悲しげに響く

角笛の音は苦しみの森へ向かって悲しげに響く／短い吠え声を立ててさまよう北風の間／山の麓で消えてしまう／孤児みなしごかとみまごう。／

狼のたましいは断末魔の弱って行く／太陽の光と共にこの声にあわせて哭く。／同時にうっとりさせ、悲しませる／甘い声かとみまごう。／

この弱まった嘆きの声が聞き取れるように／血のように赤い落日の彼方から／雪が切れ切りに長い光となって降ってくる。／

そして、空気は秋のため息であるかのよう。(秋のため息であるような様子)／この単調な夕べはかくも穏やか／その緩やかな景色は心地よい。

()内は誤植と思われる部分の訳。

原詩との相違点はまず、... assoupie であるが、ロビシェ版と同様に句読点は付いていない。つぎの à は誤りである。最初の air は主語であり、B と C の à は明らかに誤植であると断言できる。a は動詞 avoir の直説法 3 人称単数の活用形で、avoir l'air de (...であるかのように見える)の熟語と考えるのが自然である。...automne の方は四分音符のイ音(a)と同じ音で Tant が歌われるが、ここから歌の音が動くので、コンマがあった方が堂々とブレスできるので歌手にとっては都合がいい。しかし、付けないことにより、もう一つの歌い方を示唆しているとも考えられる。

「角笛」の動機[譜例 6]が美しく響いて曲は始まる。歌が始まるとピアノの動きが少なくなる。歌は語るように、いわゆる「叙唱的様式」で歌われて行く。3 行詩が始まる前で「角笛」の動機が再現される。最後の 3 行詩の前で 3 / 4 拍子から 6 / 8 拍子(1 小節) 9 / 8 拍子(ただし、歌は 3 / 4 拍子に戻る)で最

後まで続くが、最終句[14]で「角笛」の動機が戻ってきて終わる。

[譜例 6]

Lent et dolent

p doux et expressif

Le son du cor s'affli - ge vers les bois D'une douleur on veut croire orphe-

長く調性の定まらない序奏[譜例 6]が美しい。変イ長調 (As dur) のサブドミナントからドミナントに向かう途中、3小節目でピアノに現れる変口音、変イ音 (b, as) の下行は8小節目からのト音、変イ音 (g, as) に連なるフレーズを形成するものだが、このあいだに、主調とまったく関係のないイ音の長三和音 (a-cis-e) で始まってじりじりと半音ずつ上昇する4小節が挿入されている。しかもこの4小節のあいだに歌唱の歌い出しが置かれているため、調性感はいっそう曖昧なままにとどめおかれる。しかし、もとの調的ラインが復帰する8小節目では、平行調であるへ短調 f moll の「付加6のIV度」にあたる和音にたどりつき、「付加6」にあたるト音 (g) がいわば正統的に上行することによって、9小節目の安定感がもたらされている。

[譜例 7]

As II II(15) IV(11) X₉

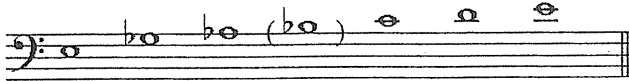
IV

f IV+6 VI

詩の第2詩節、つまりソネの2番目の4行詩では、変二長調の属九和音がくりかえされた後、全音音階を思わせる内声が挿入されている。そしてこうした線的語法は、第4詩節、つまりソネの二番目の3行詩の途中で、低音部にあらわれる渦巻き音型とも無関係ではないであろう。

[譜例 8]

第2詩節



第4詩節

・第3曲 〈垣根の連なり〉 *L'échelonnement des haies*

『叡知』IIIのXIIIの詩である。7音節(奇数脚)の4行詩が4詩節から成っている。脚韻は haies (a), mer (b), clair (b), baies (a) / moulins (c), tendre (d), s'étendre (d), poulains (c) / Dimanche (e), aussi (f), aussi (f), blanche (e) / déferlait (g), voulutes (h), flûtes (h), lait (g)の抱擁韻で、第1詩節のみ支えの子音が異なる子音を使っているが、その他の行では支えの子音が同じである。女性韻-男性韻(第1、3詩節)、男性韻-女性韻(第2、4詩節)の組み合わせで構成されている。

第1詩節では、L'échelonnement[1], Moutonne[2], Claire[3], clair[3], dans[3], sent[4]等に半諧音、疊韻法が見られる。

第2詩節では、6行目では Sont と sur の[s]が léger を挟んで響き、7行目では s'ébattre と s'étendre で、疊韻法と半諧音が響いている。

第3、4詩節では、Dimanche[9]にある[d]の響きは前後に頻出している。Dans, d'un[9], De grande[11], Douces[12], déferlait[13], L'onde[14], De と des[15], Dans と du[16]の例がある。さらに、Dans-Dimanche[9], grand[11],

blanche[12]の鼻母音[ã]の頻出である。Dimancheの[ʃ]とaussiの[s]はともに舌の摩擦音で近親音である。また、comme des flûtes[15]とcomme du lait[16]におけるcomme, des-de, flûtes-laitに見られる共通語と共通の子音があり、詩の響きを美しくしている。

原詩との相違点

XIII *

L'échelonnement des haies

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeune baies.

5 Des arbres et des moulins
Sont légers sur le vert tendre
Où vient s'ébattre et s'étendre
L'agilité des poulains.

Dans ce vague d'un Dimanche
10 Voici se jouer aussi
De grandes brebis aussi
Douce que leur laine blanche.

Tout à l'heure déferlait
L'onde, roulée en volutes,
15 De cloches comme des flûtes
Dans le ciel comme du lait.

L'onde_ roulée en volutes _ A B C

Stickney, 75. *Ibid.* p.284

* Robichez 版: 4行詩として扱わず、16詩節におよぶ一つの詩節としている。

【訳】 垣根の連なり

垣根の連なりが／果てしなく、羊の群れのようにつづいている。／明るい海は、きらきら光る靄の中で、／瑞々しい入江のころよい香りがする。／木々と風車は／やさしい緑の上でかるやか。／そこでは若駒が敏捷に跳ねま

わったり、／横たわって休んでいる。／

日曜日の何もする事のない日に／大いなる羊もまた／戯れている。そのよう
すは／彼らの羊毛のように心地よい。／

先刻、乳色のような空で／笛の音にまごう響きの鐘の音の／波が渦巻状にな
って、ころがりながら砕け散った。／ (p.284)

音楽は最初の2小節からなるテーマ[譜例 9]にはじまり、歌はこのテーマに乗って「叙唱の様式」で歌われる。

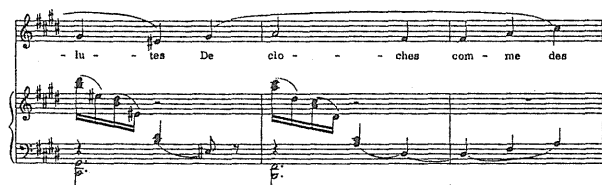
[譜例 9]

Assez vif et gaiement

原詩との相違点は14行目の句読点である。歌は L'onde の後には8分休符があり、句読点の役割をしていると言えようが、もう一方は休符もなく、...volutes de cloches と続くが、... (en vo-)lutes de cloches の下線部が4分音符で clo-は2分音符であり、旋律の面で工夫がされているので、そういう誤解はまずないであろう。[譜例 10]参照。

[譜例 10]

P très doux



3/4拍子の序奏につづいて、4/4拍子の歌唱部が3詩節分つづき、第4詩節にきてふたたび3/4拍子となっている。五音音階による楽曲で、各詩節ごとの構成音を書き出すと、以下のようになる。

第1詩節： □ 嬰ハ 嬰ニ 嬰ヘ 嬰ト (h, cis, dis, fis, gis)

第2詩節： 嬰ヘ 嬰ト 嬰イ 嬰ハ 嬰ニ (fis, gis, ais, cis, dis)

第3詩節： 変ホ ヘ ト 変ロ ハ (h, f, g, b, c)

第4詩節： □ 嬰ハ 嬰ニ 嬰ヘ 嬰ト (h, cis, dis, fis, gis)

ただし、第2詩節、第3詩節については、構成音は五音音階であるにとどまらず、やや広がりが見られる。第2詩節前半ではホ音(e)、第3詩節前半では二音(d)がオルゲルプンクト*のように鳴っているし、第2詩節後半は低音部にあらわれる二つの完全五度によってハ長調C durの完全終止のように、第3詩節後半は上方変位をふくむ属七(b-d-fis-as)の色彩が強いために変ホ長調Es durの半終止のように聞こえる。

4/4拍子と3/4拍子との対比にせよ、中間部における構成音の広がりによせよ、これが器楽曲であれば単に「ABBAのシンメトリー構造」ととらえるだけでよしとしかねない場面である。しかしここに、「ヴェルレーヌの詩の抱擁韻を擬似的に踏襲したもの」という解釈の可能性がひらかれるところが、声楽曲の面白さといえるのではないだろうか。

* オルゲルプンクト Orgelpunkt：ペダル音ともいう。バスが長く同度音を続けて動かないもの。その長さは不定で、2小節くらいから、時には全曲を通じて同音を流しているような長い作例もある。その間に上部の和声は自由に変転し展開されて行く一種の非和声音である。(音楽之友社『新音楽事典』[楽語]1982 参照)

● 《艶なる宴》 FÊTES GALANTES I 第1集 (1892)

ドビュッシーの初期作品にヴェルレーヌの『艶なる宴』による4曲があるが、10年の後にふたたびこの詩集を繙く。今度はヴェルレーヌの原詩の題名を使

い《艶なる宴》とする。後に第2集を発表するが、まず、つぎの3曲を作曲する。

1. 〈ひそやかに〉 En sourdine
2. 〈あやつり人形〉 Fantoches
3. 〈月の光〉 Clair de lune

調査した楽譜

- A Claude Debussy, *Fêtes Galantes*, Société des Éditions Jobert 1924
- B Debussy et ses *Mémoires* (Œuvres complètes 2 (original).
— [『ドビュッシー歌曲集』 全音楽譜出版社] (原調)
- C Debussy, *43 Songs for voice and piano*, International Music company, New York City.
- D Debussy, *Thirty Songs* G. Schirmer, Inc. New York, 1956.

* CとDの譜面では第2曲目が *Clair de lune* で、第3曲目が *Fantoches* となっている。

以上の中で、ジョベール版は1924年の出版であるが、ドビュッシーは生前に出版されたこの版の旧版に目を通した可能性が最も多いので、この版を基準に以下論を進める。

・第1曲 〈ひそやかに〉 *En sourdine*

4行詩5詩節で、7音節の奇数韻である。脚韻については「ヴェルレーヌ(1)」で記したので、ここでは、ヴェルレーヌの詩句が美しく響く理由を確認するためにことばの響きを検証する。

第1詩節では、Calme-demi → amour [m] / dans-demi → De [d] / ce-silence [s] / Pénétrons-notre [n] における疊韻法、dans-branches → silence / font-Pénétrons → profond / bien / における鼻母音による半諧音が響く。

第2詩節では、(notre amour) → nos âmes-nos-nos sens / [s]-[z]: sens-extasiers-pins et des arbusiers / [d]: (De ce silence) → Des pins et des arbusiers における疊韻法、とくに、前詩節の font と profond を受けついで Fondons が出てくる。Fondons では dons にも同じ鼻母音が出てきている。他に鼻母音では sens, langueurs, pins がある。

第3詩節では、(Parmi) → Ferme-demi-endormi / [s]-[z]: sur-sein-Chasse-dessein + tes yeux, Croise における疊韻法、sein と dessein の押韻の他に、鼻母音 ton sein と ton cœur における ton の反復および、鼻母音 endormi- ton-

dessein が続く。

第4詩節では、(dessein)→ Laissons-persuader-souffle- berceur と[s]の響きが続く。さらに、Les ondes de gazon では鼻母音の他に[z][d]が続いている。

第5詩節では、quand-solennel 鼻母音[ã]と[an]の近似音で始まり、詩節の最後の語 chantera にも同じ[ã]の鼻母音が出てくる。鼻母音に続き、舌の鼻音[n]: solennel-chênes noirs-notre および、前口蓋の鼻音[ɲ]: rossignol が続く。他に solennel-soir-désespoir-rossignol の[s]に対して、同系統の舌の摩擦音[ʃ]がつづく。すでに Chasse [13]に出てきているが、ここでは chênes-chantera がある。

これらの呼応しあうように出てくる音たちがヴェルレーヌの詩を美しく響かせている。語たちは旋律にのせて響き、小節を、そして楽節を構成させているのである。

原詩との相違点

EN SOURDINE

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.

...profond _ AB

5 Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés *
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

... extasiés, ABCD

Ferme tes yeux à demi,
10 Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux,

... doux _ ABCD

15 Qui vient à tes pieds rider
Les ondes de gazon roux.

extasiés の後にコンマがついているが、ロビシエ版についているので、これもロビシエ版が参考にした版によるものと考えられる。なぜなら、今までも見えてきたように、多くの場合、プレイヤド版よりもロビシエによる版に基づいているからである。

...doux の後のコンマの除去については、doux と Qui の間でフレーズが切れているわけではないので、敢えて入れなかったのであろう。全部の譜面が一致している。だからといって演奏するときここでプレスをしてはならない、ということではない。音楽を切らないように気を付けなければならない。

つぎの 17 行目のコンマの除去は 8 分音符で語るように歌われる。ただし、le soir は前後にコンマがついている。tombera [18] の主語であるが、それを際立たせる意味論の効果よりも、solel-lesoir の [s] を響かせる音韻的效果を考えていると思う。[譜例 12] 参照。

[譜例 12]

Et regard so - len - - sol, le soir, Des ché - nes
noirs tom - be - ra Voix de no - tre dé - ses -
- soir, Le roi - si - gnol chan - te - - ra.

Lent
Doux et expressif
pp
pp
En se perdant
m. s.
m. d.
m. s.

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece in French. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The first system is marked 'Lent' and 'Doux et expressif'. The piano accompaniment features arpeggiated chords and a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics 'noirs tom - be - ra' and 'Voix de no - tre dé - ses -'. The third system has the lyrics '- soir, Le roi - si - gnol chan - te - - ra.' and includes a dynamic marking of 'pp'. The fourth system is marked 'En se perdant' and shows the piano accompaniment becoming more complex with overlapping textures. Dynamics include 'm. s.', 'm. d.', and 'm. s.'.

なお、...tombera の後、1小節だけであるが、4/4拍子になり、さらに1拍目は4分休符になっている。「絶望の声 *voix de notre désespoir*」を強調するためであろう。

サブドミナントとトニックとの交替が美しい。とくに複属和音とI度の交替は、序奏と後奏に現れ、この曲の中心的モチーフとなっている。歌唱部は、序奏から第1詩節を経て第2詩節までの部分が「夢見るようなレント *Rêveusement lent*」で。中心となる音が嬰ト音 嬰ハ音 嬰ト音 (gis, cis, gis) を結ぶ大きな流れを形成しているのに対し、第2詩節の終わりでピアノ・パートの中心音が調性の第3音に移って旋法的書法を示すのをきっかけに、第3詩節から第4詩節にかけては発想用語も「少し動きをつけて *En animant un peu*」に代わり、増4度や減5度を活かした動きの多い音楽となっている。

[譜例 13]

序奏～第1詩節 第2詩節 第3詩節

H V₉ I E V₉ IV₇ I III II III
phr. I VII I H V₉ I D V₇ I

第4詩節 第5詩節 第6詩節 後奏

G V₇ → V₇ V₉ V₇ G E V₉ I H V₉ I

第3詩節までの部分が、フレーズの終わりで全終止するのに対し、第4詩節から第5詩節では属七和音での半終止が際立っている。ピアノ・パートの和音を平行移動させることで、調性力学的脈絡をことごとく排除した上で、フレーズの終わりだけがドミナントの色合いを帯びていることも効果的に働いているといえるだろう。第6詩節で一転して「レント *Lent*」にもどり、サブドミナ

ントとトニックとが交替しながら、穏やかに遠のいていく。

・第2曲〈あやつり人形〉 *Fantoches*

原詩は『艶なる宴』全22詩篇の11番目の詩である。

3行詩4詩節であるが、脚韻の組み合わせは6行詩2組の形を取っている。前半は *Pulcinella-rassemble*(a)は平韻、*lune*(b)-*docteur*(c)-*lenteur*(c)-*brune*(b) [6]は抱擁韻である。後半の脚韻は *minois-tapinois*(d)で平韻、*en quête*(e)-*espagnol*(f)-*rossignol*(f)-*tue-tête*は抱擁韻となっている。すなわち、脚韻の形は平韻と抱擁韻の組み合わせである。もちろん、フランス詩法からは破格な押韻である。

第1、2詩節は、詩の意味的には二つの詩節は独立した文による詩節である。

第3、4詩節は意味的には一つの文であり、四つの詩節ではそれぞれ支えの子音も同じであったり、*dessein-rassemble* [s], *noirs-lune* [n], *l'excellent-docteur* [k], *simples-parmi* や *l'herbe-brune* の摩擦音の無音 [p] と有音 [b]、*piquant-tapinois*, *minois-charmille-demi-nue* の [pi] と [mi]、*son-espagnol-rossignol-détresse* の [s] の疊韻法が響く。

原詩との相違点

FANTOCHES

Scaramouche et Pulcinella

Qu'un mauvais dessein rassemble

Gesticulent, noirs sur la lune.

Gesticulent_ ... lune_ la la la... ABCD

Cependant l'excellent docteur

5 Bolonais cueille avec lenteur

Des simples parmi l'herbe brune.

... brune_ C

Lors sa fille, piquant minois,

... minois_ C

Sous la charmille, en tapinois,

... tapinois_ ABCD

Se glisse demi-nue, en quête

...demi nue_ la la la en quête ABCD

10 De son beau pirate espagnol

Dont un langoureux rossignol

Clame la détresse à la tue-tête.

... à la tue-tête. la la la...ABCD

Ibid. p.114 *FÊTES GALANGES*

* Robichez 版との相違はない。

〔訳〕 操り人形

スカラムッシュとプルチネッタが／良からぬ企みに／引き寄せられて、月明かりのもと、身ぶり手振りで、腹黒い相談をしている。／ララララ...

その間、ポローニヤ生まれの名医の／先生は茶色い枯れた草の中でのんびりと／薬草を探している。／

小生意気な名医の娘は／肌もあらわに、こっそりと／生け垣の下に滑り込んでくる／ララララ...

スペインの男前の海賊と逢い引きするために。／恋に疲れた夜啼き鶯があらん限りの声挙げて／男に危険を知らせる。／ララララ...

音楽は〔譜例 14〕のピアノに始まり、この動機は曲のあちこちに出てきて、スカラムッシュとプルチネッタや不良娘の「良からぬ謀りごと」の動機とでも名付けたい。

〔譜例 14〕

Allegretto scherzando

Sca - ra-mouche et Pul-ci-nel - la Qu'un mau-vais des

原詩との相違点について述べよう。

Gesticulent と noirs...の間のコンマを省略している。付いていた方が、noirs 以下が挿入句であることが一目で分かるが、演奏上問題が起こるほどのことでもない。つぎに続く lune ではピリオドからコンマに変えている。ラララ...が

続くからである。

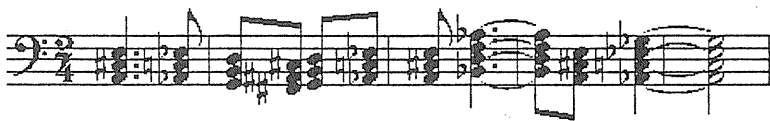
brune にはピリオド、minois にはコンマが抜けているが、C のみに抜けているのであり、単純に誤植と考えてよいであろう。

en tapinois と se glisse の間はおなじ音で結ばれ、demi-nue と la la la は nu-e の間がタイで結ばれ、そのまま la la la が続くのでコンマは省略してある。

ただし、最後の tue-tête にはピリオドが付いている。つぎの la la la ままでに 5 小節の間奏が入っているからである。

イ音(a)の長三和音から始まり[譜例 15]、曲の末尾もまたイ音(a)で終わっているので、主調はひとまずイ長調(A dur)といえるだろう。しかし、この曲の主要音型である序奏部分は、平行和音で半音ずつずれて上下に移って行き、第1詩節の始まり[譜例 16]で、変イ音(as)の空白5度によって調性感の強烈な逸脱に出会う。2小節後にはイ音(a)を主音とする音階がはじまるが、今度はイ短調(a moll)で、またしても意外な展開をみせつつ、イの調(A dur / a moll)で半終止する。

[譜例 15]



[譜例 16]



第2詩節は歌唱部が主要音型[譜例 16]を模倣してハの調(C dur / c moll)で半終止、第3詩節はハの調で主要音型の音型が継続された後、イの調(A dur / a moll)で半終止、第4詩節は歌唱部が初めて明白なイ長調(A dur)として提示され、1点ホ(e')から2点ホ(e²)の間を上下した後、主要音型がイの調(A dur / a moll)で全終止し、ピアノがふたたび同じ音型を繰り返しながら下行して、イ音(a)とホ音(e)の空白5度を印象深く響かせる。

・第3曲〈月の光〉 *Clair de lune*

原詩については1部の方で詳しく述べたので、ここでは省略する。

原詩との相違点

CLAIR DE LUNE

Votre âme est un paysage choisi
 Que vont charmant masques et bergamasques
 Jouant du luth et dansant et quasi
 Tristes sous leurs déguisements fantasques. ... fantasques __ CD

5 Tout en chantant sur le mode mineur
 L'amour vainqueur et la vie opportune, ...opportune _ ABCD
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur ... bonheur_ ABCD
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
 10 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau, ... d'eau__ ABCD
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Ibid. p.107 *FÊTES GALANGES*

[訳] 月の光

あなたの魂は選り抜かれた風景画／その中を様々な仮面、ペルガモの仮面をつけた人たちが魅惑的な身のこなしで／リュートを弾き、踊りながら行き過ぎる、／その幻想的な装いの奥ではほとんど悲しげに。／

恋の勝利と運のついてきた人生を／短調の調べで歌いながら／おのれの幸運を信じていない様子をしている／そして彼らの歌は月の光に溶けて行く、／木々に宿る小鳥たちを夢みさせ、／大理石の間から吹き上げるしなやかな噴水を／うっとりとして忍び泣かせる、／悲しく、美しい月の光のもとで。／

若い頃の作品とは全く違い、同じ音が続き、その中で自然な流れで上行し、2点嬰へ音(fis²)まで到達する。美しい旋律の前奏[譜例 17]にのって静かに語りかけるように歌が流れる。

[譜例 17]

Très modéré

pp très doux

p

Votre âme est un pa - y - sa - ge choi - si Que

pp très doux et très expressif

原詩と譜面の詩の違いは句読点のみである。fantasque のあとは休止符がある。opportune の後のコンマの省略はすぐつぎの詩句がつづくからであろう。bonheur の-heur の部分に付点2分音符と4分音符がつき、さらに8分休符が付いていて、ここでははっきりと切れていることを主張するかのようにコンマが付いている。一方、d'eau は付点4分音符と8分音符で1拍と1/3拍と8分休符がつき、コンマの役割を果たしている。

歌唱声部が最低音1点嬰ハ(cis¹)から最高音2点嬰ヘ(fis²)まで11度の音程いっぱい、ゆったりと上下する旋律線が印象深い作品である。

冒頭ピアノのパートが^{ペントニック}五音音階(dis - fis - gis - ais - cis)の作用で、嬰二短調(dis moll)であるかのような錯覚を誘う始まり方だが、楽曲全体の基調をなすのは嬰ト短調(gis moll)である。3/8拍子の拍子は最後まで変わらない。頻繁におこなわれる転調は、属調の嬰二短調(dis moll)だけでなく、変ホ短調(es

moll / 8 小節目)、嬰へ短調(fis moll / 15 小節目)、ト短調(g moll)といった遠隔調にもわたるが、全体的に「短調」の趣は、第2詩節にみられる歌詞「短調の調べて歌いながら(Tout en chantant sur le mode mineur)」に対応させているのであろう。ただし、楽曲中間部の約8小節間、すなわち第2詩節後半(Ils n'ont pas l'air de croire)から第3詩節前半(Qui fait rêver les oiseaux)までが、長調を旨とする爽やかな風を送り込んでいる。

● 《艶なる宴》 FÊTES GALANTES II 第2集 (1904)

ドビュッシーは《艶なる宴》第1集を完成してからさらに、12年後にふたたびこの詩集による歌曲を作曲する。

この頃までに歌曲では自作詩による《叙情的散文》*Proses lyrique* (1893)や《ピリティスの歌》*Chansons de Bilitis* (1897)の二大歌曲集、さらに、オペラ《ペレアスとメリザンド》*Pelléas et Mélisande* (1893-1902)も完成し、さらにピアノ曲《版画》*Estampes* を作曲している頃である。

1. 〈初な男たち〉 *Les Ingénus*
2. 〈半獣神〉 *Le Faune*
3. 〈感傷的な会話〉 *Colloque sentimental*

調査した楽譜

- A Claude Debussy, *Fêtes Galantes*, 2^e Recueil, Durand & C^{ie}. Éditeurs, Paris, 1904.
- B *Debussy et ses Mélodies* (Œuvres complètes 2 (original).
- [『ドビュッシー歌曲集』全音楽譜出版社] (原調)
- C Debussy, *43 Songs for voice and piano*, International Music company, New York City.

《艶なる宴》II は〈D Debussy, *Thirty Songs*, G. Schirmer, Inc. New York, 1956) には載っていない。

・第1曲〈初な男たち〉 *Les Ingénus*

4行詩3詩節の等韻律詩で、脚韻は jupes (a) - vent (b) - souvent (b) - dupes (a) / jaloux (c) - branches (d) - blanches (d) - fous (c) / automne (e) - bras (f) - bas (f) - s'étonne (e) で、抱擁韻である。

第1詩節では talons-longues-selon の疊韻法と半諧音の他に、[l] の疊韻法が見られる。

第2詩節では[s]と[j]の子音が頻出する。また、Et c'étaient と Et ce ...の並列が面白い。

第3詩節では soir [9]の反復、 tombait, automne [9] temps, tremble, s'étonne [12]における [t]の疊韻法と母音 [o] [ɔ]と鼻母音 [ɔ̃] [ɑ̃]が響く。

原詩との相違点

LES INGÉNUS

Les hauts talons luttaienent avec les longues jupes,
 En sorte que, selon le terrain et le vent,
 Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent
 Interceptés! — et nous aimions ce jeu de dupes. Interceptés! et nous ... ABC

- 5 Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux
 Inquiétait le col des belles sous les branches,
 Et c'étaient des éclairs soudains de nuques blanches, ... blanches _ ABC
 Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne:

- 10 Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,
 Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,
 Que notre âme, depuis ce temps, tremble et s'étonne. ...âme_ depuis ce temps _trembre...ABC

Ibid. p.110 FÊTES GALANGES

[訳] 初な男たち

高いヒールと長いスカートがぶつかり合い／地面と風の具合によって、ときどき足の／付け根がちらちらひかる。見え隠れすることも／あるけれど—この騙し合いが面白い。／

ときどき焼きもち焼きの虫めが針で、／枝々の下で、別嬪さんの頸を脅かす／すると、突然白いうなじがきらりと光る。／このご馳走は狂った若い僕らの目の保養。／

夜の帳が落ちた。心許ない秋の夜、／別嬪さんたちは僕らの腕に夢見心地で／ぶらさがり、小さな声で思わせぶりの言葉を／呟くので、僕らのたましいはびっくりして震える。

曲は、清々しい秋風にスカートのひらひら翻るイメージの前奏がほぼ第1詩節全体に流れる。この音型は初な男たちの「下心」や「秋の夕べ」など様々に変奏し、11行目の詩句までつづく。[譜例 18]参照。

[譜例 18]

Modéré

Modéré

pp doucement soutenu

Les hauts ta - lons luttai - ent a - vec les

pp *pp*

原詩との相違点は三つある。et の前の — の除去は調査した三譜面に共通である。歌は 3 / 8 拍子で前の語 Interceptés! の後、3 拍目が 8 分休符で、つぎの小節は全休符になる。1 小節おいて et nous aimions...が始まるので、— の意味がないので、削除したのであろう。blanches の blan- は 4 拍 (1 小節と 1 拍) のばして - che には 4 分音符 (2 拍分) の音価が与えられている。つぎに転調があるので、blanches でこの詩句が終わることはコンマがなくとも分かるので付けなかったのであろう。

[譜例 19]

Peu à peu animé

Et é - taient des é - clairs sou - dains de nu - ques blan -

Peu à peu animé

mf

Toujours animé

Toujours animé

最終詩句の二つコンマの省略は詩人の要求とは別に、語るような旋律を自然な語り口でフレーズを作るようにドビュッシーが要求しているのであろう。

[譜例 20]

Lent

Lent

ドビュッシーがエンマ・バルダック Emma Bardac と滞在していたジャージ一島からパリの楽譜業者デュランに宛てた手紙がある。²

「《マスク》と《艶なる宴》の校正譜をお送りします。《艶なる宴》については、どうか次のような献辞を忘れないようにしてください。"1904年6月に感謝するために" そして"A.l.p.M"の文字を続けて下さい。少し神秘的ですが、伝説のために何かする必要があるので。...」

ドビュッシー、ジャック・デュラン宛の手紙、1904年7月20日頃*

* ドビュッシーは1898年にリリー・テクシエ Lilly Texier と結婚した。エンマとは1903

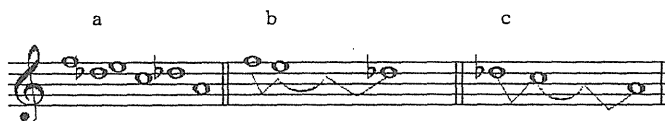
² Claude Debussy, *Correspondance* 1884-1918, p. 194. Réunion et Annotée par François Lesure. Collection Savoir: Sur l'art. Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, Paris, 1993

年に出会い、恋愛関係に陥る。翌年、二人とも結婚している身であったが、ジャージー島へ愛の逃避行をする。二人は1908年に正式に結婚する。A.l.p.M (À la petite mienne, 私のいとしい恋人へ) はエンマへの呼びかけ。なお、エンマ・バルダックは10年前にはフォーレと恋愛関係にあり、《よき歌》*La Bonne Chanson* の作曲では、フォーレに協力した。³

長3度からなる部分[譜例 21]と全音音階からなる部分[譜例 23]との交替が美しい。

序奏から詩の第1詩節にかけては、へ音、変二音(f, des)、ホ音、ハ音(e, c)、変二音、イ音(des, a)のそれぞれが長3度になっているだけでなく[譜例 21 a]、これらの核になる音をつなげたへ音、ホ音、変二音(f, e, des)もまた長3度となっているのだが[譜例 21 b]、近代西洋音楽の基本語彙において通常「明朗さ」「平明さ」の代名詞のようにになっている長3度というものの積み重ねが、「よどみ」や「不安」というまったく異なる相貌をも示しうるといふ可能性を提示している。

[譜例 21]

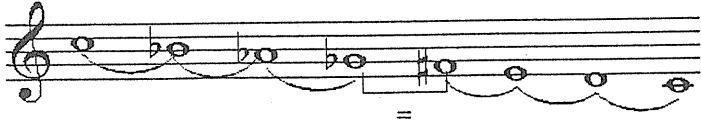


第1詩節の末尾で「見え隠れする! intercepté!」という歌詞が現れると、全音音階が下行してピアノの低音から歌い手に受け渡され[譜例 22a]および[譜例 22b]、全音音階[譜例 23]からなる第2詩節を導入する役割を果たしている。

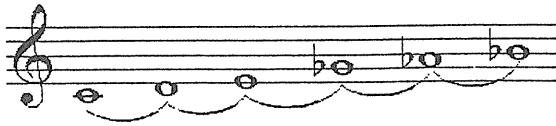
[譜例 22a]

³ 金原礼子『フォーレ ゆかりの地を訪ねて』音楽之友社、参照

[譜例 22b]



[譜例 23]



その後、第3詩節の導入とともに音楽はふたたび長3度*による楽想([譜例 21c])にもどって、終結部にむかう。

* ただし今回は、変二音、八音、イ音(des, c, a)による減4度。

・第2曲〈半獣神〉*Le Faune*

4行詩2詩節で、脚韻は cuite(a) -boulingrins(b) -suite(a) -sereins(b) / conduite(a) -pèlerin(b) -fuite(a) -tambourins(b) で、交韻である。女性韻は uite であるが、男性韻の方は支えの子音は共通して[r]である。

第1詩節で[r]と[s]の疊韻法が響くが、これらの音をもつ語 *terre*, *Rit*, *centre*, *boulingrins*, *Présageant*, *sans*, *suite*, *ces instants sereins* だけである程度詩節の内容を表現している。

第2詩節では、*m'ont conduit* と *t'ont conduite* [5]、*Mélancoliques* [6] が出てきて [k] と鼻母音 [ɔ̃] が繰り返し出てくる。さらに *dont* [7]、*son* [8] があり、*Mélancolique*, *tambourins* [8] の [ɑ̃] と脚韻の -*rin* [rɛ̃] が響く。

原詩との相違点

LE FAUNE

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins,
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins

... sereins_ A

5 Qui m'ont conduit et t'ont conduite,

— Mélancoliques pèlerins, —

Mélancoliques pèlerins, ABC

Jusqu'à cette heure dont la fuite

Tournoie au son des tambourins.

Ibid. p.114 FÊTES GALANGES

[訳] 半獣神

テラコッタの老いた半獣神が／芝生の真ん中で大笑い。／この晴朗なる時に
つづく、／禍いの日を恐らく予測して、／

俺を導き、お前を導いてくれた(晴朗なる時に)／—もの悲し気な巡礼たち
よ、—／時の遁走が太鼓の音に合わせてくるくる回る／この時まで。／

情熱的な異国の民謡を想起させるリズムによって曲は進んでゆく。

[譜例 24]

Andantino (Tempo rubato)

Andantino (Tempo rubato)

p ainsi qu'une flûte *più p*

très lointain, sans nuances, mais pourtant bien rythmé. *pp*

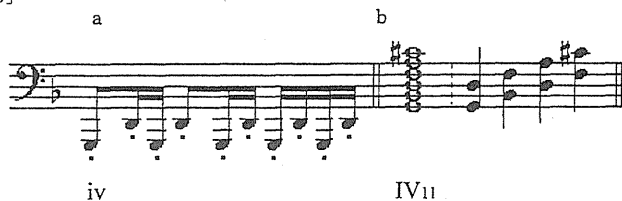
pp avec une expression sourde *pp*

原詩との相違点について考えよう。まず、sereins の後のピリオドは明らかに誤植である。詩節を跨いで関係詩節がきて、ces instants sereins は qui の先行詞なので、ピリオドを打つと意味が変わってしまう。

pèlerins-pèlerins はフランス版の譜面が誤植であったので、外国版はそれに合わせてアクサンの付け方を間違えたのであろう。

二短調の旋律的短音階下行形(d, cis, b, a, g, f, e, d)をひねった5音からなる独特の下行音型(d, cis, b, as, f)につづいて、低音で空白5度によるオブリガート音型〔譜例 25 a〕がはじまり、やがて5度和音が3度ずつ上昇してト音の11度和音(g, b, d, f, a, cis)を形成する〔譜例 25 b〕。

〔譜例 25〕



全曲にわたって、一時的な変化音をのぞいては二短調をさほど大きく逸脱するわけではないが、オブリガート奏による緊張感が、属和音上ではなく下屬和音上に形成されていることから、聞き手はきわめて斬新な響きを体験することになる。こころみに、詩の第1詩節の和声プランを書き出してみると、以下のようになる。

〔譜例 26〕



・第3曲〈感傷的な会話〉 *Colloque sentimental*

3. 〈感傷的な会話〉 *Colloque sentimental*

2行詩8詩節で全16行の詩である。脚韻は平韻で第1詩節は男性韻、第2詩節以下女性韻、男性韻...と続く。

第1詩節では solitaire, glacé, passé の [s] の音を含んだ語がこの詩節のキーワードとなり、またこの詩の冷やかさを表現している。

第2詩節は leurs yeux-morts と leurs lèvres-molles で [l] [m] [3]、mortos と molles の対句的響き、l'on entend の鼻母音と peine-leur parole の [l] [p] が心細く響く。

第3詩節では formes が spectres、tout à l'heure が évoqué に変わり、次の詩節での二人の会話へと発展する。

第4詩節では力無い亡霊の会話が始まり、souviens-extase-ancienne[7]の [s]、youlez-yous, souvienne の [v] の音が響く。

第5詩節では Ton, toujours(2回)と Toujours vois-tu mon âme en rêve?の [t], [v], [m] が響く。これらの印象的な響きを持つ語の後での Non の鼻母音はなお一層虚無的に響く。

第6詩節では、beaux-bonheur-bouche の [b]、jours-joignons の [ʒ] および indicible と possible[si]の響きがある。ここでは [b] や [ʒ] の柔らかな響きに対し、[si] がさすがしく響く。

第7詩節では Q'il, bleu, le ciel, l'espoir の [l] と [s] は柔らかな響きと強い響きで過ぎ去った日々を懐かしんでいる。

第8詩節では、二人が去った後の状況説明があって終わる。Tels ils...les...folles / la...seule...leurs paroles 流音の [l] と [r]、marchait...avoine / nuit...鼻音 [m] [n]、dans / entendit...鼻母音 [ɑ̃] がやさしく響く。

原詩との相違点

COLLOQUE SENTIMENTAL

Dans le vieux parc solitaire et glacé, ... glacé__ ABC

Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,

Et l'on entend à peine leurs paroles.

5 Dans le vieux parc solitaire et glacé, ... glacé__ ABC

Deux spectres ont évoqué le passé.

— Te souvient-il de notre extase ancienne?

- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne?
 — Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?
- 10 Toujours vois-tu mon âme en rêve? — Non.
- Ah! les beaux jours de bonheur indicible
 Où nous joignons nos bouches! — C'est possible. ... nos bouches; — ... B
- Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir! ... et grand_ l'espoir! ABC
 — L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.
- 15 Tels ils marchaient dans les avoines folles,
 Et la nuit seule entendit leurs paroles.

Ibid. p.121 *FÊTES GALANGES*

[訳] 感傷的な会話

うらさびれ、凍てついた古びた公園の中を／今し方二つの影が通り過ぎた。／
 目はおぼろげで、唇は力無く、／何を話しているのかほとんど聞こえない。／
 うらさびれ、凍てついた古びた公園の中を／今し方二つの亡霊が通り過ぎた。／
 —昔のあの夢心地の時を思い出すかい?／—何故、私にそんなことを思い
 出させたいの?／
 —ぼくの名前を聞いただけできみの心は今でもときめくかい?／今でもぼ
 くの魂が夢の中に現れるかね? —いいえ。／
 —ああ!二人が唇を合わせた得も言えぬ／あの幸せの素晴らしい日々!
 —そうね／
 —空は蒼く、希望は大きかった!／—希望はうちのめされて、黒い空へと
 逃げて行ってしまったわ。／
 こう語り合った後、二人はからす麦畑を歩いて行った。／二人の会話を聞いた
 たのは夜の闇だけだった。／

夜露の降る雰囲気の動機に始まり、語り手が状況を説明し、やがて二つの
 亡霊が登場し、決して戻ってこない過ぎ去った幸せの日々があったことを確認
 しあう。ふたたび語り手が亡霊たちについて語る。音楽の進行は以下の説明の
 通りである。

[譜例 27]

Triste et lent

Triste et lent

pp

pp

più pp

p

Dans le vieux parc so-lit-taire et gla-cé Deux

原詩との相違点について述べる。glacé には休符が続き、コンマの役割になっているので、3 譜面とも句読点をつけていない。次の glacé[5]は Deux spectres のフレーズに繋がっているため、コンマを付けない。

ところが、nos bouches はここで台詞が切れているのでコロンになる理由はない。B の資料のミスである。

青いのが空で、大きいのは希望であるから grand[13]のあとの句読点は本来は付けるべきである。

開始の音型は、増4度/減5度を形成しているが、[譜例 28 a]、4小節目で変口音(b)が口音(h)に移され、6小節目でホ音(e)が変ホ音(es)に移されると、ちょうど第1曲目〈初な男たち〉*Les Ingénus* での下行する長3度[譜例 21 b, c]を上行形に変換した長3度があらわれる[譜例 28 b]。

[譜例 28]

a b

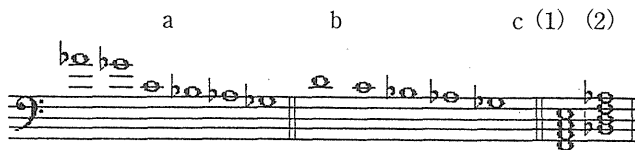
主調を見定めるのは、きわめて難しい。調号は#とbともないものの、開始音が変口音(b)で、かつ主要音型とおもわれる上述の長3度があらわれる時点で、低音はへ音(f)上に短七和音を形成しているという状況から、この時点では、変口調(H dur あるいは h moll)上の属七和音が知覚されかねないのだが、曲の末尾をみると、調号どおりイ短調(a moll)の主和音が響いているためである。開始部と終結部の中心的な調が全く別のものであるというような仮定も、それ自体、可能性としては有り得ようが、イ音(a)上の短三和音が、曲頭の開始音型[譜例 29 a]から導き出されている以上、やはり葛藤がのこる。ただし、こうした葛藤もむろん例によってドビュッシーの「仕掛け」であることが、中間部の転調の直前に明かされる。詩節ごとに辿ってみよう。

- 序奏 : [譜例 29 a] + [譜例 30 a]
 第1詩節 [譜例 29 b] + [譜例 30 c] (1)
 第2詩節 [譜例 29 a] + [譜例 30 b]
 第3詩節 [譜例 29 b] + [譜例 30 c] (1)から(2)へ

[譜例 29]



[譜例 30]



つまり、ともに開始音型[譜例 29 a]をふくむ序奏と第2詩節とは、それぞれ変イ音(as)および二音(d)から下行する音型[譜例 30 a, b]を経由することで、15、16小節では、ちょうどここで問題になっているへ音(f)ならびに変口音(b)上の七度和音に導かれているからである。

第4詩節から第7詩節は、一貫して、変イ音(as)がペダル音として響く中、変二長調上に会話が展開され、第8詩節にいたって原調に回帰する。

● 《ピリティスの歌》 *CHANSONS DE BILITIS* (1897) (全3曲)

ピリティスは、この世で最も説得力に富んだ声を持っているから、それを長調に合わせようが、短調に合わせようが、何の役に立つだろう？君は「どうして君は音楽を作ったんだ？…別の装飾のためなんだ。でも、いいかい、ピリティスがそこにいるときには、彼女にだけ語らせておこう」(栗原訳)

(ピエール・ルイス宛の手紙 1898.10.16)⁴

ドビュッシーは《艶なる宴》I(1892)とII(1904)の間に歌曲では、自作詩の《叙情的散文》*Proses lyriques* (全3曲-1892-1893)、《子守歌》(《死の悲劇》のための)*Berceuse (pour La Tragédie de la mort)* ルネ・プテール René Peter 詩 1899)、自作詩による《眠られぬ夜々》*Nuits blanches* (1889)、《三つのフランスの歌》*Trois Chansons de France*(シャルル・ドルレアン Charles d'Orléans とトリスタン・レルミット Tristan Lhermite - 1904)等の歌曲を書いた。しかし、この時期同時進行で次のような作品を作曲していた。

オペラ：《ペレアスとメリザンド》*Pelléas et Mélisande*(1893-1902)、付随音楽：《リア王》*Le Roi Lear*(1897-99)、管弦楽曲：《牧神の午後への前奏曲》*Prélude à l'Après-midi d'un faune* (マラルメの詩から想を得て-1892-94)、夜曲 *Nocturne*(1893-99)、《海》*La Mer*(1903-05)、管弦楽付き器楽曲：《神聖な舞曲と世俗的な舞曲》*Deux Danses*：1. *Danse sacrée* (2) *Danse profane*(1904)、《弦楽四重奏》ト短調 *Quatuor à cordes en sol mineur*(1893)、ピアノ曲：《夜曲》*Nocturne*(1892)、《映像》*Images*(全3曲-1894)、《ピアノのために》*Pour le piano*(全3曲-1896-1901)、《スケッチ・ブックから》*D'un cahier d'esquisses*(1903)、《版画》*Estampes*(全3曲-1903)、《仮面》*Masque*(1904)、《喜びの島》*L'Île joyeuse*(1904)、二台のピアノ曲《リンダラハ》*Lindaraja*(1901)がある。

詩集『ピリティスの歌』の作者ピエール・ルイス Pierre Louÿs(1870-1925)はベルギーのヘント Gant に生まれた。ヘントはフランドルに属し、フランドル語を話す地域であるが、十九世紀末メーテルランクやヴァン・レルベルグなどのフランス語の詩を書く詩人たちを輩出した町である。ルイスは 1890 年に

⁴ *Op. Cit.* p.139

同人雑誌『コンク』*Le Conque*（ほら貝）を創刊して注目を浴びる。1893年夏アルジェリアのビスク等で、アラビア系的美貌の娼婦を知り、彼女をモデルにギリシャ古典に形取った連作詩集『ピリティスの歌』（1894）を書いた。マラルメの火曜会には1890年から出席し、象徴派の詩人たちと交友関係にあった。（以上、日本フランス語フランス文学会編『フランス文学辞典』の村松剛氏の解説参照）

ドビュッシーは公私にわたってルイスとは親しくしていた。ドビュッシーはビスクラに旅行中の詩人にたびたび手紙を送っていた。

1897年にドビュッシーはこの友人の散文詩『ピリティスの歌』から3篇選んで歌曲《ピリティスの歌》を作曲した。作品は以下の通りである。

1. 〈パンの笛〉 *La Flûte de Pan*
2. 〈髪〉 *La Chevelure*
3. 〈泉の精 ナイアースの墓〉 *Le Tombeau des Naiades*

調査した楽譜

- A Claude Debussy, *Chansons de Bilitis* Société des Éditions Jobert, Paris, 1968
- B *Debussy et ses Mélodies* Œuvres complètes 2 (original).
— [『ドビュッシー歌曲集』全音楽譜出版社] (原調)
- C Debussy, *43 Songs for voice and piano*, International Music company, New York City.
- D Debussy, *Thirty Songs*, G. Schirmer, Inc. New York, 1956

以下散文詩で、詩法の問題はない。半諧音、疊韻法など言葉の響きについての説明は今後の課題とする。調査した楽譜により、句読点が違うので、それだけを記すにとどめる。

・第1曲 〈パンの笛〉 *La Flûte de Pan*

La Flûte de Pan

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx
faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire
qui est douce à mes lèvres comme du miel.

Hyacinthies, — AB

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux; mais je suis
un peu tremblante. Il en joue après moi; si doucement moi, **A B C D**
que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près
l'un de l'autre; mais nos chansons veulent se répondre,
et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard, voici le chant des grenouilles vertes, qui Il est tard; **ABCD** vertes **AB**
commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais nuit **C**
que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

Pierre Louys, *Les Chansons de Bilitis* Éditions Albain Michel, p. 32

[訳] パン¹⁾の笛

ヒュアキントスのお祭りの日²⁾の為に、彼は葦をととても上手に切って 蠟で
つなぎ合わせた葦笛をわたしにくれた。それを唇にあてると、まるで蜜のよう
に甘かった。

彼はわたしを膝の上に座らせて吹き方を教えてくれる。でも、わたしは少し
ふるえる。彼はわたしのあとで葦笛を吹く。その音色がとても静かで、聞こえ
ないくらい。

二人は何も言わない。それほどぴったと寄り添っている。でも、二人の歌は
答えあい、代わる代わる唇は笛の上で結ばれる。

もう遅い。夜のとばりが落ちて青蛙が歌っている。なくした帯を探しに行っ
て、こんなに時間がかかった、といっても、かあさんは信じてはくれないだろ
う。

1) パンとは牧神のこと。

2) ヒュアキントスはギリシャ神話に出てくる古代都市ラコニア（ギリシャ南東）の美少
年。アポロの神が投げる円盤にあたって亡くなった。その傷口から流れる血が花となった。

「ヒュアキントスの祭り」とはアポロとヒュアキントスを讃える春の祭り。

Hyacinthies, 二 : -thies は 8 分音符と 16 分音符のタイになっているので、譜面の上では -thies をのばすので、—をつけている。

moi₂ : 16 分音符が moi, si douce-まで続いている。ドビュッシーは si doucement を動詞 joue の副詞に直接繋げている。もしもセミコロンであれば、口音(h)の音価を変えるか、少なくとも別の音でつぎの旋律を始めるべきである。4 例ともコンマにしているのはそのためである。

Il est tard; : tard は小節の 1 拍目で、voici はつぎの小節の 16 分休符の後の 1 拍目にはじまる。この間 4 分休符二つと 16 分休符一つがあるわけで、上記の moi の句読点と逆の状況にある。

vertes ___ qui : 16 分音符で voici le chant des [grenouilles] vertes qui commence avec la まで一気に歌う形になっている。そのために先行詞と qui の間に句読点を入れていない。なお、[]の部分は 16 分音符の 3 連符である。

nuit__ : C にのみピリオドが省かれている。nuit のあと、4 分休符 1 拍でこの小節がおわったあと、歌は 3 小節全体符がつづくので、ピリオドを省略している例である。

この曲の基調をなすのは、口音(H)上のリディア音階である。

[譜例 31]

[Bilitis.doc]

ロ長調 (H-dur)

口音 (H) 上のリディア音階



前奏から第 1 段落前半にかけてのピアノパートは VI9 和音上で駆け上がる音型と、II, VI, II, I のプラガル終止を繰り返す一方、第 1 段落後半ではリディアを離れたロ長調(H dur)内の IV 和音もとりまぜて、聞き手に、機能和声的な語法からの脱却を強く印象づけている。

[譜例 32]

駆け上がる音型 (lydia)



ブラガルの終止 (lydia)



第2段落で、歌詞に逆接の接続詞「けれど mais」があらわれる場面では、音楽も逆接的な印象をあたえる。「けれど mais」のあらわれるホ長調(E dur)のI度に先立って、II度上の調(Fis dur)でVI₇ Vの連結があり、Fis-Ais-Cisの和音が予測されているにもかかわらず、実際にはホ音(E)上の長三和音(E-Gis-H)で「けれど mais」が発話されるからである。機能と声法に馴れた耳にとってきわめて刺激的に響くこの独特の和音連結は、すぐ後にもう一度繰り返されて、「すこし震える un peu tremblante」乙女のとまどいを印象づける。

しかしここで、第1段落後半でみられたようなリディア音階とロ長調音階との交替を思い出すなら、第2段落において作者の筆遣いがそれを延長した、と解釈するほうが妥当なのかもしれない。つまり、リディア上のIII II和音がロ長調上のIV和音に接続される、という書法である。

[譜例 33]

第8小節の実際の響き
(調性的分析)

通常の和声進行

第8小節の実際の響き
(旋法性を含めた分析)

第3段落は、リディア上の駆け上がり音型がきわだっている部分である。歌唱部が始まる直前で冒頭と同じくロ音(H)からの上昇がみられるだけでなく(第12小節)、中盤にさしかかった時に、変二音(Des)からの上昇が二度行われる(第15、16小節)。その後、歌唱部が半音ずつ上昇するのを契機に、嬰へ長調(Fis dur)に終止する。

[譜例 34]

第12小節

第15~16小節



一方、この曲の総括部分である第4段落では、嬰へ長調(Fis dur)からト長調(G dur)への転調の後、ホ音(E)上の減七和音を響かせながら低音部が徐々に下降し、冒頭にみられたリディア音階内のプラガル終止¹⁾によって、曲が締めくくられる。

* mode plagal 変格旋法。フィナリス(終止音)の上1オクターブをアンビトゥスとするものを〈正格旋法〉という。〈変格旋法〉とはフィナリスの下4度から上5度までをアンビトゥスとする旋法。

・第2曲 〈髪〉 *La Chevelure*

La Chevelure

Il m'a dit: "Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure
autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme
un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

poitrine __ B

"Je les caressais; et c'étaient les miens; et nous étions
liés pour toujours ainsi, par la même chevelure,
la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers
n'ont souvent qu'une racine.

caressais_ et ABCD
chevelure_ ABCD

"Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient
confondus, que je devenais toi-même ou que tu entrais
en moi comme mon songe."

toi-même _ D

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains ...il eut achevé ABC ...achevé, D
sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si
tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

Ibid. p. 33

[訳] 髪

彼は言った、「夕べ、夢を見た。君の髪が僕の首の回りに巻き付いていた。
さながら黒い首飾りのように頸や胸に巻いていた」

「それを撫でてみると、それは僕の髪だった。こうして二人は永遠に結ばれ
ていたのだ。同じ髪で、口と口を重ね、さながら2本の月桂樹が時として一本
の根から生えているように」

「それからだんだんと、二人の手足が一つになり、僕は君自身に、あるいは
君は僕の夢のように僕の体の中に入ってきているかのようだった」

話し終わると、彼はわたしの肩にそっと手をかけ、それからとても優しい眼
差しで、わたしを見るので、ふるえて、目を伏せてしまった。

poitrine___ : tri-は6/4拍子上、2分音符(ナチュラル付のハ音)3拍、-ne
は4分音符(同音)におかれている。それに4分休符を介して"Je les caressais...
以下がはじまるので、音楽上、前のフレーズは終わったとみなし、ピリオドを
省略している。これは他にもよくある例である。ここでは**B**のみに見られる。

caressais₂ et : 8分音符上にあり、プレスなしで歌い続けるが、前の子音
とりエゾンしない為にコンマが付いている。

chevelure___ : -re la bouche sur laは16分音符で、laとsur laの16分音
符の上には強調するために-が付いている。par la même...sur la boucheまで
一気に歌うところで、-reとleの流音が曖昧に聞こえないように気を付けるよう
にという指示である。

toi-même,___ : つぎのouとりエゾンしないことを指示する役割を果たし
ているが、il m'a semblé、あるいはつぎのtant nos membresからou que tu...以
下までプレスしないで歌えるわけではないので、わざわざ付ける必要もない。**D**
にのみ見られる例である。

... il eut achevé ___ : Quand il eut ache- はへ音(fis)、-véは変へ音(fes)
の4分音符と8分音符がタイ上にある。それに8分休符と4分休符が続く。コン
マを除去し、タイの部分に一を当てている。**D**のみコンマと一と両方付い

ている。

冒頭のピアノ部分のたゆたうような音型は、上声が「静止 静止 半音上昇」の動きを2度繰り返すあいだ、中声と下声は、半音ずつの順次下行をつづけている。仮に3声部に分けて記譜すると[譜例 36]のようになる。音の響きの「縦」の関係においてとらえるのがいわゆる和声的書法であるとするなら、「横」の関係を追求した何処までも線的な書法である。したがって、この音型は、いかなる旋法にも属さないままに〈髪〉を見事に描写したものといえよう。

[譜例 35]

〈髪〉の動機

Asez lent

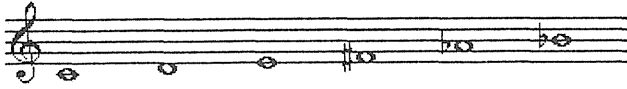
[譜例 36]

第1段落前半では、変ハ長調(Ces dur)の属七和音と変イ長調(As dur)の属九和音の交替が繰り返された後、ハ長調(C dur)の属九和音に全終止する。こうした遠隔調をふくみ、調的にきわめて波瀾の大きな前半と対照的に、第1段落後半は、冒頭と同じく線的な動きによるモチーフで、変ロ短調(b moll)のドッペルドミナントで半終止する。

第2段落は、歌唱部にみられる、全音音階的な順次進行の試みが印象的だが、これも前半のみにとどまり、後半は、変ロ長調(B dur)で、ドッペルドミナ

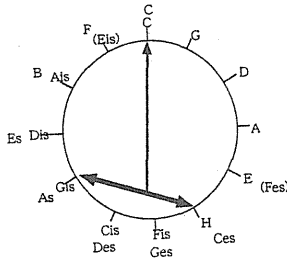
トの九度和音と属七和音が交替する。

[譜例 37]



第3段落も、歌詞が各段落の前半と後半に、それぞれ和声的な書法と線的な書法がふり分けられているが、冒頭の〈髪〉の動機が再度あらわれるのを契機として第4段落に進と、線的書法が優勢を占めるようになる。すなわち、第22、23小節と同じ3声部の線をゆっくりと描き、第24小節では6音の平行和音が太い一本の線を描く。

[図形 1]



・第3曲 〈泉の精 ナイアースの墓〉 *Le Tombeau des Naiades*

Le Tombeau des Naiades

Le long du bois couvert de givre, je marchais;
mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient
de petits glaçons, et mes sandales étaient
lourdes de neige fangeuse et tassée.

glaçons ___ C

Il me dit: "Que cherches-tu? — Je suis la trace ...-tu? Je suis la trace B ...-tu?" "Je ...D
du satyre. Ses petits pas fourchus alternent ...satyre." Ses .. C
comme des trous dans un manteau blanc." blanc C

Il me dit: "Les satyres sont morts."

"Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans
il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu
vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur
tombeau."

Les satyres ABC
bouc. — AB
tombeau. A

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source
où jadis riaient des naïades. Il prenait de grands morceaux
froids, et les soulevant vers le ciel pâle, il regardait au travers.

Ibid. p. 47

[訳] 泉の精 ナイアースの墓

霧氷に覆われた森に沿ってわたしは歩いていた。口の前に垂れた髪には小さな氷片の花が咲いていた。サンダルには泥だらけの雪がついて重かった。

彼はわたしに訊ねた、「何を探しているの？」—「サテュロス^{*}の足跡を追っているの。彼の二股の小さな足跡は まるで白い外套に包まれた穴のように交互についているの」彼は言った、「サテュロスは死んでしまったよ」

「サテュロスもニンフも。この 30 年間にこんなに厳しい冬はなかった。君が見ている足跡は雄山羊の足跡だよ。でも、ここにいよう。彼らの墓があるから」

それから刃幅の広い鋏の刃でナイアースたちがその昔笑っていた泉の氷を割った。冷たい大きな氷塊を取って、蒼白い空にかざして、透かして見ていた。

* 半人半獣の森の神。

原詩との相違点を検討する。

glaçons__ et : glaçon と et は 8 分音符の変口音 (b) であるが、旋律的にも息の長さからの glaçon で切るしかないの、コンマがなくとも、息継ぎをする箇所である。

...-tu? Je suis la trace B ...-tu?" "Je ...D : B では彼の問いに対して、ピリテイスの答えの部分としての〈 〉ないし〈 — 〉が除去されている。D は双方に〈 〉が付いている形である。しかし、問答であることは意味上から充分想像が付く。

...satyre." Ses ...manteau blanc.__ : C のは句読点だと Ses 以下は地の文のように思われる。C は誤りである。

___Les satyres ... tombeau. ___ : Aのみ始めと終わりに() 付いていないが、前の段落の Il me dit: " Les satyres...から続きであることは分かる。

bouc. 二 : bouc.には変ロ音(b)の4分音符と8分音符のタイで結ばれている。このタイの間を線で結んでいる。

この曲についてヤロチニスキは、「ジャワのガムランを連想させるフレスコ画の和声」⁵と評している。音楽の理論的発話において「ジャワのガムラン」という場合、その意味するところは様々で、ジャワのガムランの最大の特徴であるコロトミー構造などは実現されていないが、たとえば二つの内声で、嬰へ音と嬰ホ音(fis-eis)が半分の長さで模倣されているところに〔譜例 38〕の楕円で示した部分)は大小のボナン(Bonang barung と Bonang panerus)⁶の呼びかけあい想起させなくもないし、基調になる2音が嬰ト音(gis)から嬰へ音(fis)へと向かう下行旋律になっているのに対して、上声がこの2音から出発して反対の上行線を細かく動きまわる様子はガンバン(Gambang)⁶を、また、フレーズの終盤におかれた低音の響きはゴング(Gong)を思わせる。⁶

[譜例 38]

* コロトミー構造 Structure colotomique : 文章で() () があるようにガムランではすっきりとした規則的な間隔(16拍目や12, 10, 8, 6拍目等)でゴング類が音を出して音楽的時間の経過を示す音楽構造の時間的区分に関する用語。形式上の区分、下位区分、フレー

⁵ ヤロチニスキ『ドビュッシー—印象主義と象徴主義』平島正郎訳、p.214

⁶ とはいえ、「ガムラン」の基本的語法と西洋音楽の基本的語法とはまったく異なるものである以上、十分な相似関係をみいだすにはいたらぬ。大小のボナンの前後関係は反対になっているし、ガンバンの動きはもっと自在なものであるし、ゴングは8拍目におかれるのである。

ズ、動機などの終わりの部分に相当するところを特定の音響方法で明示する方法。(音楽之友社『標準新訂音楽辞典』参照。)

** ガムラン音楽はゴング類、鍵盤打楽器類、その他(太鼓・笛・弦楽器など)が使われるが、二つのボナンはジャワのガムランで使われるゴング・チャイムのことである。

***ガバンとは、上記種類の楽器の「その他」に属する打楽器。

むすび

ドビュッシーは象徴派詩人の作品を初期作品から作曲している。すでに見てきたとおり、ブルジェ、ヴェルレーヌであるが、マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898) の詩にも作曲している。〈出現〉*Apparition* (1882-84) である。しかし、それ以後、晩年に至までマラルメの詩には作曲することはなかった。1913年にはじめてマラルメの『詩集』*Poésies* が出版されたとき、《マラルメの三つの詩》*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* を作曲した。以下の3曲である。

- (1) ため息 *Soupir* (2) 徒な願い *Placet futile* (3) 扇 *Éventail*

なお、同じ1913年にラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) も《マラルメの詩》*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* を作曲した。以下の3曲である。

- (1) ため息 *Soupir* (2) 徒な願い *Placet futile* (3) はかないガラス瓶の腹から一跳びに躍り出て *Surgi de la croupe et du bond...*

このように最初の2曲は同じ詩によるのであるが、3曲目がそれぞれマラルメの後期の詩に作曲している。なお、ラヴェルはドビュッシーと同様、若い頃、ほぼ同様の年令である、21歳の時に〈聖女〉*Sainte* を作曲している。

また、ドビュッシーはすでに触れたように、マラルメの『半獣神の午後』から想を得て《牧神の午後への前奏曲》を作曲している。しかし、管弦楽曲作曲にすぐれ、多くの他の作曲家の作品を管弦楽編成にしているラヴェルには他にマラルメの作品に想を得た作品は見あたらない。マラルメの詩に対しての二人の作曲家の比較など、続いて研究を進めて行きたい。

参考文献

- Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes de Verlaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1962.
- Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*. Textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie, par Jacques Robichez. Éditions Garnier Frères, Paris, 1969.
- Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, Réunie et Annotée par François Lesure, p. 194.
- Collection Savoir: Sur l'art. Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, Paris, 1993
- Pierre Louys, *Les Chansons de Bilitis* Traduites du Grec, Illustrations de Monique Rouver. Éditions Albin Michel, Paris, 1969
- Stefan Jarocinski, *Debussy a impresjonizm i symbolizm* Polskie Wydawnictwo Muzyczne の仏訳版から訳出した『ドビュッシー—印象主義と象徴主義』平島正郎訳、音楽之友社、1986
- 『標準 新訂 音楽辞典』音楽之友社、1991

SUMMARY

Reiko KIMPARA and Utako KURIHARA, *Debussy and the Symbolist Poets* (2)
 — Paul Verlaine (continued) and Pierre Louÿs —

We found a different song composing attitude between Faure and Debussy in our last study (No.61), *Debussy and the Symbolist Poets* (1), when they composed songs based upon poems written by wellknown poets like Baudelaire and Verlaine.

Fauré modified the original poem even if the text had been written by a famous poet, to make a match for his music. Therefore, sometimes, Fauré ruined the value of the original text. But Debussy always respected the text; he did not

change the text even if it were not suitable for his melody. He sought good ideas and the inspiration for his music using his own sense of music which was forbidden in Mozart's time, that is, he violated the traditional functional harmony.

In order to produce the best music for the poems, he used the diatonic scale, Wagner's chromaticism, etc., he took the phrases out of tonality. Also, he used the church modes, folk music, and even the gamelan.

On the other hand, Debussy, in his maturity, chose only the poetical texts which had a high level of literary value. He had never tried to compose songs based upon work of the minor poets. By contrast, Fauré composed many beautiful songs based upon minor poets' texts.

In this paper, we have considered Debussy's song composition using the valuable poetic work of Verlaine and Pierre de Louÿs. At first, we analysed the rhymes, assonances, alliterations, and also the differences of punctuation use, between the original texts and the songs. After that, we analysed the use of motifs and other musicological points. Debussy's songs which we analysed are as follows:

Paul Verlaine :

- *Trois Mélodies* (1891): (1) La mer est plus belle (2) Le son du cor s'afflige vers les bois (3) L'échelonnement des haies (According to "*Sagesse III*")
- *Fêtes galantes I* (1892): (1) En sourdine (2) Fantoches (3) Clair de lune
- *Fêtes galantes II* (1904): (1) Les Ingénus (2) Le Faune (3) Colloque sentimental

Pierre Louÿs

- *Chansons de Bilitis* (1897): (1) La Flûte de Pan (2) La Chevelure (3) Le Tombeau des Naïades

On the next occasion, we will base our study on "*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*". Also, we will study Debussy's songs based upon the medieval and classical poetry of Charles d'Orléans, François Villon, and Tristan L'Hermite.