

象徴詩から作り出される時間

中 村 順 子

— Je veux chanter mon paysage intérieur
avec la candeur naïve de l'enfance.
C.-A. Debussy¹⁾

I はじめに

周知の通りフランス象徴主義は文学と音楽を近接させたが、音楽の側からドビュッシー (Claude-Achille Debussy, 1862-1918) をこの時代性の最も色濃く反映した作曲家であると見ることができる。彼は幼少の頃より詩や他の文学に親しみ、音楽家よりむしろ文学者と交際することを好んだ。その形成期にマラルメの^{マルセイ}火曜会に足繁く通った (1890? -98) 事実も注目されよう。彼の批評や発言には、確かにそういった影響が現れていると思われる。例えば次のような文から、マラルメやボードレールへ通ずる思想を読み取ることは容易であろう。

Je voudrais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination. (Mes raisons de choisir 《Pelléas》, 1902)²⁾

このような芸術観や世界観を述べた言葉によって、ドビュッシーを象徴主義の中に位置づける議論は可能であり、また既にヤロチニススキの著作をはじめ幾つかの研究が存在するのであるが、ドビュッシーが作曲家である以上我々は彼の音楽自体に向かう必要があると思われる。そこで、まず作曲年代に沿って彼の音楽がどのように文学と関わったかを概観した後、具体的に作品を取り上げ

1) Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1971, p. 325.

2) *Ibid.*, p. 62. 訳「私は音楽に或る自由を望むが、おそらくどの芸術より音楽が自由を含んでいるだろう。そして多かれ少なかれ自然のそのままの再現にとらわれず、自然と想像力の照応を可能にするだろう。」

その音楽と文学の関係を見て行くことにする。

II ドビュッシーと文学

ドビュッシーはかなり多彩な作曲活動を行っているが、その出発点は歌曲（『星の夜』 *Nuit d'étoile*, バンヴィル詩, 1878頃）であった。以後、平島正郎氏による5つの年代区分に従うなら³⁾習作期、自己形成期を通してかなり集中的に歌曲が作られる。確立期以降、弦楽四重奏曲、管弦楽曲、ピアノ曲といった純粋器楽曲が優勢になるが、歌曲も作曲をやめたわけではなく晩年に至るまで作り続けられる。そこではバンヴィル、ブールジェ、ヴェルレーヌ、ボードレー、ピエール・ルイス、マラルメなどの詩人たちがこの順序で扱われており、「当時の文学の潮流を辿る」（ポール・デュカ）⁴⁾と言える。

円熟期にはメーテルランクの戯曲によるオペラ『ペレアスとメリザンド』 *Pelléas et Mélisande* (1893-1902)、ついで自在期には、ダヌンツィオの演劇に対して作られた付随音楽『聖セバスチアンの殉教』 *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911) といった重要作品が並び、ここで音楽が扱うのは戯曲となる。劇場用音楽には未完のものが多いが、中でも1908年から死の直前まで構想し続けられたエドガー・アラン・ポー（ボードレー訳）の小説に基づく音楽劇『アッシャー館の崩壊』 *La Chute de la maison Usher* を特筆する必要がある⁵⁾。

注目すべきは、歌詞を持たない純粋器楽曲における音楽と文学の関係である。これらは従来と違った関わり方を示す。即ち、確立期の代表作の一つ『牧神の午後への前奏曲』 *Prélude à 《l'Après-midi d'un Faune》* (1892-4) は、マラルメの『半獣神の午後』 *l'Après-midi d'un Faune* (1875) を読んでその全体的印象から作曲された管弦楽曲であるし⁶⁾、ピアノのための『前奏曲集』全2巻、*Préludes I・II* は、各々の曲の終りに象徴詩から引用したように思われる言葉が書き加えられていることで、しばしば問題とされる（譜例1）⁷⁾。

3) 平島正郎『ドビュッシー』、音楽之友社、1969、

4) Robert Brussel, 《Claude Debussy et Paul Dukas》, in *Revue musicale* 7, 1926, p. 101.

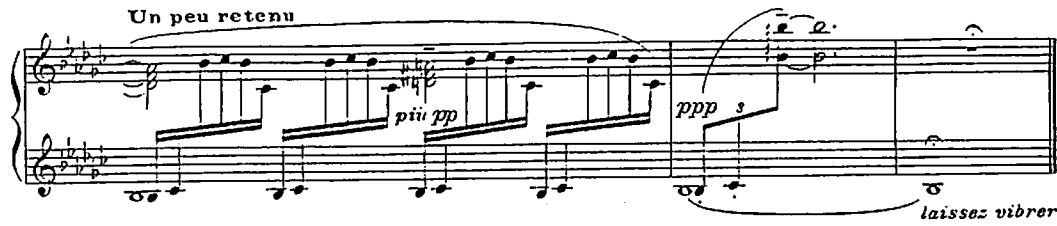
5) 文学的題材に基づく劇場用音楽の問題はそれだけで大きなテーマである。

Robert Orledge, *Debussy and Theatre*, Cambridge University Press, 1982参照。

船山隆「ドビュッシーの『アッシャー館の崩壊』——未完の音楽劇の意味論的考察」, in 『音楽と音楽学——服部幸三還暦記念論文集』, 音楽之友社, 1985には『アッシャー館の崩壊』がオペラではなくむしろ表現主義音楽劇に属するという興味深い指摘がある。

6) 修士論文「『牧神の午後への前奏曲』における詩と音楽の〈照応〉」, 1988では筆者はこのような特殊性を持つ詩と音楽の関係に焦点を当てた。

7) Claude Debussy, *Préludes 1^{er} livre*, III, Durand, 1910.



(... Le vent dans la plaine) (譜例 1)

これらの作品においては音楽と文学の直接の接点を歌詞に求めることができず、またロマン派音楽が用いたような「描写」⁸⁾や詩の明瞭な表現を追求した手法も見出せない。ここで両者の関係は、I章で引用したドビュッシーの発言と一致して、想像力 *Imagination* の介在するいわばヴェールを間に置いたようなものであり、「描写」の具体性・模写性及びその一義的關係を否定するものであると言える。『前奏曲集』で詩的語句が添えられるのは、まだ音楽の余韻が残っているうちに、多義的語句の想像力を喚起する作用に訴え、聴き手の内面で音楽をより拡がらせようという意図からであろう。これと呼応し、『前奏曲集』の多くの曲がフェルマータや《laissez vibrer》(震動を残して)などの指示により音の響きを残したまま終わるようになっている(譜例1)。おそらくこのような音楽と文学の関わりは他に例を見ないであろう。鳴り響く形式として自律的に音楽を把える立場からは、音楽の象徴詩化と言うべきであるのかも知れない⁹⁾。

このように見て行く時、ドビュッシーにおける文学特に詩は重要かつ特殊な意味合いを帯びることになる。ドビュッシー音楽の理解は、象徴主義世界観の下での文学との関わりを視野に入れてはじめて得られるのではないだろうか¹⁰⁾。ここまで挙げてきた個々のジャンルや作品内の音楽と文学の関係、及び年代を追って歌曲からオペラ、純粹器楽曲、音楽劇へと至る両者の関わり方の変遷自体が興味深い問題ではあるが、出発点にあった歌曲の重要性も浮かび上がって来ると思われる。形成期の終りまでを歌曲中心の作曲活動だったとするなら、約40年間の作曲年のほぼ $\frac{1}{3}$ に当たる14年間は主として歌曲のために費された

8) ルートヴィヒ・フィンシャー「絶対音楽と標題音楽との間に」根岸一美訳, in『音楽美学—新しいモデルを求めて』, 勁草書房, 1987, p. 37.

9) 現実の音楽が内面の芸術世界へと消滅して行くのである。「(ドビュッシー1899年作『夜想曲』の最初の2曲は)音楽の作品として楽理的に……新しいばかりでなく、音楽美学的思想として形式の自律性を説くハンスリックに終結した近代ドイツ音楽美学との決別への傾きを意味している。」(橋本典子「西洋音楽(2)—現代の音楽哲学」, in『美学』第4巻, 東大出版会, 1985, p. 44)。

10) 『牧神の午後への前奏曲』が象徴主義言語観をモデル化し、音楽の生産原理とした音楽であるという論を1988年12月音楽学会関西支部例会にて試みた。

ことになり、かなり歌曲に力を入れていたと言えよう。詩の選択からもその意欲が窺われる。ドビュッシーの自己形成は、歌曲という形式において同時代の優れた詩と関わり合うことによりなされたのであって、ここにその後の彼の音楽と文学の関係及び音楽自身を解き明かす鍵もあるのではないだろうか。本論では、形成期の最初に位置しドビュッシーらしさが現れはじまるとされる『忘れられし小唄』 *Ariettes oubliées* (ヴェルレーヌ詩, 1886-8) の第 I 曲を取り上げてみたい。

III 詩《C'est l'extase...》

ARIETTES OUBLIÉES

I

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.
(FAVART.)

C'EST l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

歌曲集『忘れられし小唄』第I曲が扱うのは上記のヴェルレーヌの詩¹¹⁾であり、これは詩集『言葉なき恋歌』*Romances sans paroles* (1874) の最初に収められている。ドビュッシーは1913年版で詩の表題のみならずエピグラフ、表記法まで踏襲した¹²⁾が(譜例3)、それは『前奏曲』のように、詩世界と音楽世界の内面での干渉をめざしたことと思われる。

さて、この詩は7音綴6行3節から成り、脚韻は第1・2節が aabááb 型、第3節は ccdeed 型であり、aa, cc を持つ詩行は対句をなす。

冒頭の《C'est l'extase langoureuse / C'est la fatigue amoureuse》を見るなら、ロマン派の12音綴詩句の雄弁とは全く対照的な、漠とした官能のつぶやきであり、この調子が最後まで新たな事件・転換なく続いて行く。つぶやく声と詩全体に多く現れる [s] という音韻が対応するようである。うたわれているのは心象風景であるが、主として視覚よりむしろ聴覚を通して外界と内面の境界の曖昧な景色が描かれ、その情景が《frissons des bois》, 《Le chœur des petites voix》, 《Le roulis sourd des cailloux》など、女性韻 a, á, c, e の中の男性韻 b, d として強く浮き上がって en dehors 響かされる。

第3節になってはじめて、独白をしている主体が《nôtre》, 《mienne》により自己の輪郭を現し、また景色が主客混合した世界であることが疑問を投げかけるという不明確化した形で示される。つまりはじめの2節と最後の1節は、詩の流れから不明確→やや明確、主客未分化→やや客観化と分けることができるのであり、これと脚韻の違い——a と á→c と e へ女性韻のより明確な差異づけ・分化、が一致している。

簡単に詩の流れを記述しただけであるが、ヴェルレーヌの詩《C'est l'extase...》において脚韻・奇数韻・諧調音・対句などの作る「詩的調べ」が意味内容を内在する形で開拓されており、前年に書かれた『詩法』*l'Art poétique*—「何よりもまず音楽を」*De la musique avant toute chose*, 「不明確が明確と一体となる灰色の歌」*la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint.*, を具現する世界が作られていると言えよう。

11) テキストは、Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962 による。訳「野には風／息を已む。ファヴァール／そはやるせなく蕩くる心地、／恋痴れし身のつかれ、／微風に抱擁められし／森の戦慄、／鈍色に翳む梢に／幽けくも歌う聲なり。／おお爽やかなの繊弱き私語。／そはひそひそとしのびしのびに、／そは草のそよぎて息も絶え絶えの／蕩やかなの泣く音に似たり……／せせらぎの水の底なる 磔 の／にぶき揺鳴と君は言ふらむ。／おろ睡る歎きの中に／すすり哭くこの靈魂は、／われらが心と思さずや君。／わが心と君が心よ、心より／この暖かき夕闇に仄かに昇り／煙と消ゆるつつまじき 祈の歌。」(鈴木信太郎)

12) 初版では表題は『小唄』*Ariettes*。

IV 歌曲『忘れられし小唄』Iにおける詩と音楽の関係

ドビュッシーの音楽は従来の音楽を大きく変える性格を持つが、ここで取り上げる歌曲も例外ではない。同じ詩に17歳上のフォーレ (Gabriel Fauré, 1845-1924) も歌曲を作っているが、この2曲を聴くと同じ詩を扱っていることを疑いたくなる程の違いが感じられる。違いの大部分は、フォーレの方で拍節・調性に裏打ちされた、旋律・和声及び部分がはっきり把握できるのに対し、ドビュッシーの方では調性不明確・明確な分節を拒否し連続する状態の中を、ピアノと声が絡み合いながら多義的雰囲気を感じ出すことによる (譜例2, 3)¹³⁾。しかしこれを詩と音楽の関係という点から見直す時、より興味深いことが明らかになるのである。

福井栄一郎氏が、やはり同じヴェルレーヌの詩『ひそやかに』 *En sourdine* によるフォーレとドビュッシーの歌曲の比較を行っているが、氏の指摘する、前者は詩行・詩節といった詩の形式に従って旋律の分節を行い不連続を作るが、後者は詩の分節に従わず連続する音楽としているという楽曲構造の相違¹⁴⁾を、この2曲にも見ることができる。即ち、フォーレは各々の詩行の間に当たるほとんどの旋律部分で半拍から2拍半までの休止を置き、詩節間には1小節に渡る休止を置く。休止を長くすることにより詩節の分節も明示されているのである。旋律はピアノを伴奏として従属させ、休止に際して音楽全体が和声的区切りを伴う (譜例2においては半終止)。また、3つの詩節に対応して3つの部分が当てられている。他方ドビュッシーにおいては、詩行間を休止によって分けていないものから1小節間以上続く休止を置くものまで様々であり、詩節間には1小節間以上に渡る休止を置くものの、フォーレのように詩行間の休止との区別が明確ではない。前述した通り調性は曖昧化され、切り取ることでできる部分なく音楽は最後まで連続していく。ドビュッシーの歌曲が詩の形式にあまりとらわれていないことが理解されよう。

2人の作曲家による歌曲の比較を続けるなら、福井氏の分析にはない発見がある。フォーレでは7音綴から成る1詩行が2小節とアフタクトのリズムパターンを主体として歌われるが、ドビュッシーにおいては1つの詩行に当てられた小節数がまちまちで、拍節 *mesure* に基づくリズムパターンは認められないのである。例えば冒頭の対句に対し、前者は音高も含めほとんど同一のパ

13) Gabriel Fauré, *20 Mélodies pour piano et chant*, 3^e volume, Hamelle. cl. DEBUSSY, *Ariettes oubliées*, Éd. Jobert, 1913.

14) 福井栄一郎「フランス歌曲について」, in 『芸術的世界の論理』, 創文社, 1972, p. 96-107.

a Mme la Princesse Ed. de Polignac.

C'est l'extase...

Poésie de P. Verlaine.

Gabriel Fauré, Op. 58 N°5

Adagio non troppo. (♩ = 120.) *dolce*

CHANT. C'est l'ex-

PIANO. *pp*

And.

sempre dolce

- ta - - se lan - gou-reu - - se, C'est

sempre pp

And.

mf

la fa - ti - - gue a-mou-reu - - se, C'est tous les fris -

mf

And. * *And.* * *And.* * *And.* *

PARIS, J. HAMELLE Éditeur 22 Boulevard Malesherbes. 5700

A Miss Mary GARDEN, inoubliable Mélisande
cette musique (déjà un peu vieillie) en affectueux et reconnaissant hommage

ariettes oubliées



Claude DEBUSSY

Paul VERLAINE
English words by M. D. Calvo-Cressi

I

*Le vent dans la plaine
Suspend son haleine
(Enfant)*

CHANT

rêveusement (5)

Lent et caressant $\text{♩} = 74-7$

pp

C'est l'ex - ta - se lan - gou - reu - se
Lun - guid - rupt - ure, bliss of dream - ing.

PIANO

(10)

p

C'est la fa - tigue a - mou - reu - - - se
When phl - lid moon - rays are stream - - - ing.

pp

Un poco mosso (15)

pp

C'est tous les fris - sons des bois Par - mi l'é trein - te des bri - ses C'est, vers les ra -
Love is wear - y; now the for - est gent - ly waves in the breeze. Hark, a choir of

pp

Copyright by E. Fromont 1913.
Société des Éditions JOBERT
76, Rue Quincampoix 75003 PARIS

E. 1422 P. (1)

Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et
d'arrangements réservés pour tous pays y compris
la Suède, la Norvège et le Danemark.

ターンを反復する（譜例2）。つまり詩の形式の1つである対句をパターンの反復という音楽の形式へと移しているのであり、ここに詩の定型—音楽の定型という対応関係を把握することができる¹⁵⁾。後者ではレチタティーヴォの性格が強く拍節感自体が希薄である上、詩の第2行は引き延ばして歌われる（譜例3）。フォーレの定型重視は、7音綴詩行—拍節の作るパターンという客観的時間単位を拠りどころにすると考えられるが、ドビュッシーにはそれが無いのである。後者ではさらに《molto rit.》（第17, 49小節）や《a Tempo》（第18小節）などのテンポの変化や揺れによって、客観的時間単位としての拍節は解体へと向かう。ドビュッシーとベルクソンの時間との関連についてはよく議論されるが、こうして分節不可能に加え計量不可能な質的時間が作られて行くのである¹⁶⁾。

このことから、詩が作曲者の内的時間に移行されていると言えるのではないだろうか。機械的に前進するのではなく、自在に伸縮¹⁷⁾しながら動いて行く時間。ドビュッシーにおいて歌曲は内面化された詩の「人間的時間」である。

その「持続」においては、詩に1対1で対応する音の出来事ではなく、詩から作られる変化の様態¹⁸⁾が問題となろう。幾らか見るなら、詩の第1節3行の男性韻によって浮き上がる《C'est les frissons des bois》は、前のゆったりとした長い旋律とうって変わって小刻みに短く歌われ、ピアノも「ため息モチーフ」（ウェンク）¹⁹⁾から1小節毎に陰影づけられた和音連打に変化し、《les frissons des bois》（森の戦慄）の雰囲気を作るように思われる（譜例3。第11小節）。《Un poco mosso》の指示は作曲者の意図を最もはっきり表すのであろう。第2節1行の《Ô le frêle et frais murmure !》に対しては、詩の旋律はGis音を中心として柔軟に旋回し、ピアノは和音連打と同じリズムで、旋律と呼応したCis = Gisの5度をなす跳躍的動きを行う（譜例4、第20小節）。両者が協和して響かせる完全5度は《le frêle et frais》《murmure》ということばの諧調を際立たせ、この部分全体があたかも外界に向かって耳を澄ませる心の状態 *état d'âme* を表現するかのようである。この静謐はGisの回りを巡り

15) これはフォーレの「定型に未練を残す。」（福井）性格のよりはっきりした現れである。Ibid., p. 105.

16) ドビュッシーの音楽的時間については熊谷彌由紀「クロード・ドビュッシー——その音楽の形成原理をめぐって」、大阪大学美学科フィロカリア第4号、1987参照。

17) 『牧神の午後への前奏曲』では拍節・テンポの変化に音色・楽器数・ダイナミックス等の変化が重なった、膨張と収縮の立体的動きが次々と継起する。修士論文 p. 96-114.

18) ドビュッシーにおいて変化は動態として現われる。熊谷彌由紀, *op. cit.*, p. 63, 第2章参照。

19) Arthur Wenk, *Claude Debussy and the poets*, University of California Press, 1970, p. 49.

20

Poco a poco animato

Ô le frère et frais mur-mu-re

Ca-la ga-zouille

(譜例 4)

ながら《Poco a poco animato》で第3行を歌うオクターヴ上の Gis へと高まりを見せる。詩の第3節の疑問文は、D, F, G 音・初めて現われる3連符を用いたリズムという意外性をもって鋭い問いかけとされ、跳躍上行の反復・《poco a poco animato e crescend.》で全曲中最高の A 音 (la tienne) まで上りつめる (譜例 5) が、そこから再び冒頭と類似した息の長い下降音形を辿り、囁くように *murmuré* 最終行を歌い終える。ピアノの *ppp* の後奏がしばらく続いた後《molto rit. e morendo》で消え入るように終曲する。

49

poco a poco animato e cre-scen-do

C'est la nôtre, n'est-ce pas? La mien-ne ds, et la tien -

cre-scen-do

(譜例 5)

こうして音楽は詩の流れと一体化した動態をなすが¹⁸⁾、この歌曲化の姿勢を一応、詩の枠組としての定型を離れ意味の部分と照応することにより音楽の時間化するものと考えることができよう。フォーレを音楽の定型詩化と言ってみるなら、ドビュッシーを自由詩化と言えるであろうし²⁰⁾、実際当時追求された自由詩の傾向と符合するものである²¹⁾。

20) 作曲者自身が、確固とした韻律を持つ詩より散文の方が歌曲を作りやすいと発言する。Cl. Debussy, *op. cit.*, p. 206.

21) 「詩人の内部の感動が区切りや休止を作り、詩句の長さを計るのであり、詩句はもはや脚韻で終わることもない。」(G・ランソン・P・テュフロ『フランス文学史Ⅲ』翻訳、中央公論社、1963. p. 94.)

以上文学の音楽化・音楽の文学化という視点を持ちつつ歌曲の議論を試みてきたが、幾つかの問題点を残したと思われる。1つはことばと音楽、朗誦と音楽の問題であり、1つは詩と音楽両芸術の交叉の問題である。時間論の袋小路に迷い込むことなく作品に密着した分析を積み重ねること、ロマン派音楽が展開した文学との関わり方との差異をより明確化することが当面の課題であろう。

(F. 1983 神戸大学研究生)