

## mélodie における詩と旋律のリズムの関係

中村 順子

— 問題は詩と音楽の照応実現の現場  
に立ち合うこと<sup>1)</sup>

### はじめに

各言語はそれぞれ固有の音韻構造をもち、その違いがそれらの国の歌曲の構造に特有の影響を及ぼすということは、しばしば言われてきた<sup>2)</sup>。フランス詩の韻律とフランス音楽のリズムについては、筆者の知る限りではその緊密な関係が指摘されることはあっても包括的かつ具体的な議論が極めて少ないと思われる。

周知のように、フランス芸術歌曲 *mélodie* は、19世紀後半にナショナリズムの高揚とともに、詩により密着することをめざして生まれた。詩に密着するとは、言語の意味内容が作り出す詩的空間世界と詩の音楽性の両面において、深く詩と関わり合うことを意味する。*mélodie* が盛んに作られていた19世紀後半から20世紀にかけて、詩の分野に音楽を志向する動きがあったわけであるから、音楽の潮流と詩のそれとが非常に近接した時代と言えるかもしれない。このように、詩の韻律と *mélodie* (=フランス芸術歌曲/旋律) のリズムの関わりの問題は興味深く、またある意味でこの時代を考える中核的な問題であるように思われる。

では、なぜ先行研究が少ないのであろうか。主要な理由として考えられるのは1. フランス詩のリズムの捉え難さとその音楽化の微妙な性質、2. 音楽化にはいわゆる『詩法』(Grammont、鈴木等)に書かれている要素に加え、朗読法に関わる音の長短や高低の要素が考慮されているように思われること、3. さらに本稿で扱うドビュッシーにおいては、劇的な表現に関わる要素が含まれているように思われること、の三点である。

以前、詩から出発した歌曲の作曲過程を、文字性と口頭性の観点から五段階に区分した<sup>3)</sup>が、ここでは文字性に傾く『詩法』のリズムに重心を置いて、ドビュッシーの初期の歌曲を見てゆきたい。

1) 山田兼士、『歌うボードレール』、同朋舎、1996、p.18。

2) 大高博美、『日・英語の音韻構造と音楽』、『言語』21-9、1992、p.76。

3) 拙稿「歌曲における歌詞の取り扱いの問題」、『関西楽理研究 XIV』、1997、pp.10-18。

## I. prosodie の問題

言うまでもないが、詩と音楽は自律した別個の芸術ジャンルである。しかし歌曲の場合、通常、前もって存在する自律した詩を音楽化することによって (mise en musique) 生みだされるという特性がある。この意味では歌曲は詩に従属する。歌曲内での両者の位置づけは難問でありつづけるが、先行する詩とそれに基づいて作曲された歌曲との間になんらかの共通項があることは多くの研究者の認めるところである<sup>4)</sup>。そして、この共通項または詩から歌曲への変化軸の1つを、詩の韻律と旋律のリズムの関わりと考えることができる。詩を音楽化する方法は prosodie<sup>5)</sup> と呼ばれるが、まず両者のリズムを比較・検討するための共通性と差異性の基本事項を整理しておこう。

最初に、フランス歌曲ではシラビックな作曲がなされる。つまり詩の1音節につき1つの音符が当てられる。フランス詩の韻律の単位は1詩行の音節数であるから、ここには共通する性格が窺われるように思われるが、もちろん違いはある。その最も大きなものは詩の方では女性韻の無音の e の音節を数えないが、歌曲の方では1音が与えられることである<sup>6)</sup>。母音のあとに無音の e が来る場合、e の部分に1音が当てられる。たとえば *infinie* は in-fi-ni-e と4音にされる。詩の韻律と一致することであるが、詩行の中で1音節と数える無音の e を含む音節にも、1音が当てられる。また本稿では深入りしないが、音符を与えるという点が、音節に長短(かなり計量的に)ひいては高低の差をつけることにもつながってゆくわけである。

次に、伝統的な西洋芸術音楽とフランス詩およびフランス語との矛盾点を考えなければならない。実はこれがフランス歌曲における詩と旋律のリズム面の分析・考察を最も複雑にしているように思われる。つまり伝統的な西洋音楽は強拍と弱拍が規則的に交替する拍節構造をもっている。たとえば、4拍子では強弱やや強弱というリズムグループがあって、これが反復してゆく。ところが、フランス語の強勢はドイツ語や英語に比べあまり強くない上、詩は韻律の型を先行させ、それに合わせて作られるというよりむしろ、句切りによって律動のグループを組み立て律動強張音を生み出すという特徴<sup>7)</sup>があり、上のような音楽のリズムと合わないのである。そこでフランス詩の音楽化にはウェンクが指摘するように、詩行のどの音節を音楽の強拍部分に置くか、またはどのようにして音楽の強

4) 同上、第1, 2章参照。

5) prosodie は周知の通り、第一義がギリシャ・ラテン詩の長短に基づく韻律法のことであるが、音楽用語では「曲の韻律と音楽の韻律を合わせること」(Robert, *Dictionnaire historique de la langue française* 及び白水社仏語大辞典)の意味である。本文でも書いたが、*mélodie* における旋律のリズムづけには、音の長短が重要な役割をもつので興味深い。

6) フォルタシエは、歌曲において例えば1行8音節の詩の詩行末に来る無音の e の音節に1音与えた場合と男性韻が用いられた1行9音節を混同してはならないという。Paul Fortassier, « Le rythme dans les mélodies de Gabriel Fauré », in *Revue de Musicologie*, 1xii-2, 1976, pp.257-274.

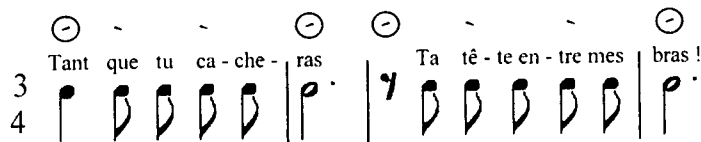
7) 鈴木信太郎、『詩法』上巻、白水社、1950、p.59。

拍が当たることを避けるかが問題となる（例1）<sup>8)</sup>。

Tant que tu cacheras  
Ta tête entre mes bras!

(Banville, *Aimons-nous et dormons*)

(例1)

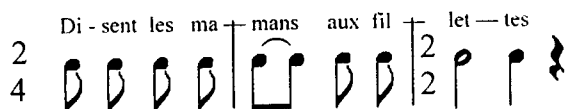


この例で一目してわかるのは、ドビュッシーの音楽が、男性韻を最も強いアクセントの来る拍頭に置いていることである。さらにウエンクの叙述を要約すると、2行目はTaの前に休止を作ることによって拍頭のアクセントを避け tête の第1音節の方が強調されるようになっている。そして脚韻に長い音符を当てて、詩行末であることを表しているという。この例は男性韻であるが、女性韻の場合は語末から2つ目の音節に強拍を置き、語末に弱拍が来るようにされる。ウエンクの観察はきわめて示唆的であるが prosodie の問題として、まだいくらか付け加える必要があるだろう。

まず mélodie においては、1拍を3分割した強弱の差の弱い拍子を使うことが多い。たとえば、4拍子の1拍（4分音符1つ）を3等分し（8分音符3つ）、12/8拍子とすれば、強弱の対立が鋭角的に現われてこない。

次に、詩の律動に音楽を合わせるために、拍節自体を変えるというやり方が多くなされる（例2）。ここでは、2/2拍子に変えることによって女性韻の語末から2番目の音節を強調している。この方法は、もともと拍節感がないからできるとも、この方法を使うことで拍節感の消去につながるとも考えられるが、前述したフランス詩の特徴に適合したものと言えよう。拍節感の薄い中で、詩行の各音節に変化をつける要素が、長短、高低の差異と言えるのかもしれない<sup>9)</sup>。

(例2)



(M.Lussy, *Romance*, F. Noske の解釈)<sup>10)</sup>

8) Arthur Wenk, *Debussy and Poets*, University of California Press, 1974, p.11.

9) これにはルネサンスの vers mesuré, musique mesurée に由来する伝統と、グレゴリオ聖歌に回帰した時代の潮流という問題が入り交じっていると思われる。New Harvard Music Dictionary, Recitative 及び Fritz Noske, *French Songs from Berlioz to Duparc* [translated by Rita Beneton], Dover, 1970, pp.41-83 参照。

10) F. Noske, *op.cit.*, p.62.

例3は、mélodieの頂点であると言われるガブリエル・フォーレの例である。

Etendue au soleil du bassin,  
dans l'eau plus froide que le sein,  
des vierges sages,  
J'ai reflété mon vague ennui,  
mes yeux profonds couleur de nuit  
et mon visage.

(Renée de Brimont, *Reflets sur l'eau*)

(例3)

CHANT *p*

Éten - du - e au seuil du bassin, dans  
l'eau plus froi - de que le sein des vierges sa - ges, j'ai re - flé - té mon  
va - gue ennui, mes yeux profonds, cou - leur de nuit et mon vi -  
sa - - ge. Et dans ce mi - roir in - cer - tain j'ai vu de merveilleux ma -

(G.Fauré, *Reflets dans l'eau*)<sup>11)</sup>

男性韻 (bas-)sins は、第3拍の強拍・長い音価・高い音高によって強調されているが、seinの方には特に強調はなく、すぐ次の行に移っている。(en-)nuiとnuitは第2拍という弱拍ではあるが、表拍・長い音価・前より高い音高の音が当てられ、特に音価によって両者が対になっていることが示されていると思われる。女性韻sagesと(vi-)sageは語末から2番目の音節が、拍頭・長い音価・高い音高によって際だたせられ、音価と音高からやはり韻であることが示されている。これらのことを踏まえ、詩と旋律がさらに複雑な関係となっているドビュッシーの歌曲を見てゆきたい<sup>12)</sup>。

11) 楽譜は Edition Durand。

12) フォーレにおける詩の韻律と音楽のリズムの問題については、Pierre Devaux, « Le vers et la mesure : Verlaine selon Fauré », in *Études de Langue et Littérature Françaises*, N°48, 1986, pp.66-83。

## II. ボードレールの *Recueillement* に対するドビュッシーの音楽化

私はフランス詩歌の韻律学を学んで、その捉へがたない微妙さを捉へかね、あれこれと惑ひ悩んでみたとき、たまたまこのドビュッシーの作曲を手に入れたのであった。[...] おぼつかない手でこれらの難曲をピアノの上に手さぐりながら、その旋律に載せてボードレールの詩を微吟しているうちに、忽ち私は恍惚たる驚異の念に打たれてしまった。そこにはバンヴィルからカサーニュを経てグラモンに至る幾多の韻律学の名著... 幾多の観賞の名著から、私が学んで得た知識はもちろん、学んでなほ得られなかった微妙な知識までもが、じつにあざやかに、じつに精緻に具象化されてゐたのである<sup>13)</sup>。

齊藤磯雄が上のように書いたのは1962年であり、音楽分野で平島正郎がこれを紹介したのは1971年であった<sup>14)</sup>。しかし前述の通り、この内容を汲み尽せるような議論が見当らない。I章を踏まえて、詩のエクリチュールに密着する韻律とドビュッシーのリズムづけを分析・検討してみよう。まず、ボードレールの原詩 *Recueillement* を『詩法』にもとづいて分析すると、次のようになると思われる<sup>15)</sup>。

	脚韻	音節区分
1 Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.	a	2+4+6
Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici :	b	6+3+3
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,	a	6+6
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.	b	6+6
5 Pendant que des mortels la multitude vile,	a	6+6
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,	b	6+6
Va cueillir des remords dans la fête servile,	a	6+6
Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,	b	3+5+4
Loin d'eux. Vois se pencher les défuntés Années,	c	2+4+6
10 Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;	c	6+6
Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;	d	6+6
Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,	e	6+6
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,	d	1+5+6
14 Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.	e	2+2+6+2

13) 齊藤磯雄、「ドビュッシーの歌曲」、『齊藤磯雄著作集』I巻、東京創元社、1991、p.400。

14) 平島正郎、「ドビュッシーの歌曲」、『ドビュッシー歌曲集』、全音楽譜出版、1971。

15) テキストは Baudelaire, *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1975。

『悪の華』第三版に収められているこの詩は、ソネの形式に基づき、しかもほとんどが1詩行の12音節を半句に分割するという古典的な方法によって書かれている。とは言え、第8、13、14行の三分割 *ternaire* の律動にはロマン派以降の流動性が窺われると言えるであろうし、特に二つの4行詩の最終行である第8行は、鈴木信太郎が「(*ternaire* の中でも) 詩の律動の認識が更に困難」となり「散文の律動であるとさへ言はれる場合もある」と述べるようなものとなっている<sup>16)</sup>。原島邦男がボードレールの『悪の華』について、沈黙とすれすれの所に成立した音楽的詩篇と散文性とすれすれの破格的韻律という二つの極を設定しているが、後者の性格が4行詩の最終行、そして小刻みに句切られる第14行に見られると言えよう。また、ここから3行詩に移った瞬間に大胆な句の跨がりが作られており、第8行の散文的な流れに急ブレーキがかかったかのような衝撃を与える。山田兼士はこれを「群衆から隔絶する感覚を決然と」示す、イメージを鮮明化する部分と解釈する<sup>17)</sup>。詩全体の急激なクライマックスがここに作られているということであろうか。既に何度も指摘されていることではあるが、このあたりにボードレールの本領が窺われると言わねばならないだろう。さて、ドビュッシーはどのように音楽化しているか。

彼の歌曲 *Recueillement* は、『ボードレールの5つの詩』(1887-9) という曲集に入っている。他の4曲もまた『悪の華』から取られた詩にもとづいているが、この曲は、レチタティーヴォ様式が全体を支配しているという点で、特に際立っていると思われる。つまり、本来の歌のものである詠唱する(うたう)性格を抑え、朗唱の方へ向かっているのである。ここでは、詩の音声により聞こえやすくなって、詩により密着していると同時に、音高の高低差がきわめて小さくなり、ロマン派に見られる感情の表出から遠ざかる世界ともなる(例4、5、6)<sup>18)</sup>。拍節はかなり頻繁に変えられ、ゆっくりとしたテンポであることと相俟って<sup>19)</sup> 拍節感がほとんどない。これに、例えば8小節単位で規則的に終止が来るアリア型の歌を対比させれば、原島の述べる、散文に接近するリズムと音楽的リズムに対応するようでもある<sup>20)</sup>。ドビュッシーの音楽は前章で指摘したような拍に関わる要素に加え、テンポという要素を考慮しなければならず複雑になるが、上で見たボードレールの詩の韻律との関連を引き出してみよう。

16) 鈴木信太郎、前掲書、p.148。

17) 山田兼士、前掲書、p.38。

18) Claude Debussy, *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, Edition Durand.

19) ここでは立ち入らないが、和声もまた中心音を消し、時間を止める性格となっている。

20) 実はここにはワーグナーの影響が濃く認められる。ワーグナーの音楽的散文についてはカール・ダールハウス、好村富士彦、小田智敏訳、『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』、音楽之友社、1995、pp.28-30及び Carl Darlhaus, « Musikalische Prosa » in *Schönberg und andere*, Schott, 1978, pp.134-145, ドビュッシーの散文性については拙稿「象徴詩から作り出される時間」、『ガリア』No.31、1991、pp.226-236参照。

## 1. 脚韻

前章でまとめた基本事項に一致し、すべての男性韻と、女性韻の語末から2つ目の音節が拍頭に来ている。しかし、例1や例4で見たような、同じ音価にすることによって韻の同一性を示す手法は使われていない。

## 2. 句切れ

句切れの前の律動強張音は多くの場合、拍頭など強拍部分に置かれている。また、各律動単位がフレーズによって示されている。詩の第4行は半句が対句のようになっているが、これにはフレーズとともに同じ強弱拍・音価というリズムづけが対応している(例4)。フレーズはフォーレではほとんど見られず、詩の韻律に繊細に対応する姿勢であると言えるだろう。句切れのあとには休止が置かれるが、詩行末の休止と同じかより長い音価が当てられているので、詩行の枠組み自体は不明確になっている。ドビュッシーは大きい詩行の単位よりも、句切れの作るより小さい律動単位の方を重く受け取っていると思われる。

## (例4)

T.17

*p*

Une at.mos.phère obs - cure en - ve - lop.pe la vil - le, Aux

*dim.*

un's portant la paix, aux au - . tres le sou - ci.

## 3. 句の跨がり

前の節の最終行の旋律に、1拍というかなり短い休止の後、つなげられている。文末の音節 d'eux は拍頭・長い音価・高い音高によって強調されている(例5)。そののち2拍と、さらに次の小節全体にわたる長い休止があり、句の跨がりの強い効果と対応している。4行詩と3行詩の間を示すのが1拍であるのに、詩行内の句切れにこのようにきわめて長い休止が置かれているところから、ドビュッシーは、詩節や詩行といった大きい単位よりむしろ、意味内容や効果にもとづいて小さい律動単位に細かく対応していると言える。

## (例5)

T.34

*Rit.* *Tempo 1º* *p*

- vi - - - le, Ma Dou - leur, don.ne-moi la

*st* *st*

main; viens par i - ci, Loin d'eux.

*Stesso tempo*

## 4. 詩の第8行、第14行

韻文の律動が把握しにくい ternaire である第8行について、ドビュッシーはテンポの変化を与えている(例6)。つまり最初の行と同じテンポに戻るようにと指示しているのであるが、「わが苦悩」に呼びかけるとい内容の共通性に一致していると思われ、詩の韻律面に対応したものであるかは不明確であると言すべきであろう。途切れ途切れに「苦悩」に呼びかける最終行に関しては、より遅いテンポにされ、詩人の苦しみを表現しているという点では一致すると言えないこともないが、韻律に向けた対応とは言いにくいと思われる。

(例6)

T.59

*Molto lento*

*p*

ent, En - - - tends, ma chère,

*pp morendo*

*p*

entends la douce nuit qui mar - - - che.

以上から、ドビュッシーがボードレルの詩の小さな律動単位には対応しているが、大きい単位には流動的であること、詩の句の跨がりや散文に近づく破格韻律に関しては律動というよりむしろ、その効果や意味内容の面に対応した音楽づけ(休止とテンポの変化)を行なっているとまとめることができよう。

## 終わりに

歌曲における詩と音楽の共通軸の1つを詩の韻律と旋律のリズムと捉え、両者の関係を探ってみたが、ここから見えてきたものは作曲者が詩に、テキストを読みつつ頭の中で鳴り響かせるのではなく現実に鳴り響かせる声を与える方法であり、その作業を通しての詩の解釈であり、ひいては詩的世界に迫ろうとする情熱であったように思う。歌曲 *Recueillement* に関しては、例5のような1音ずつ重みをもたせて語るテヌート、徐々に表現を強めたり弱めたりするダイナミックやテンポの変化など考慮すべき要素が残っているが、これらは口頭性に向う詩の朗読法に重なって来ると思われるので、別の機会に扱うことにしたい。

(甲陽音楽学院非常勤講師)