

博士論文

クロード・ドビュッシーと「月 lune」

～「月 lune」の音楽表現とその変遷～

高德眞理

目次

序章	・・・	1
第1章 西洋における「月」(ギリシャ神話、マリア信仰)	・・・	6
第2章 フランスの文壇における「月」の表象～19世紀中頃から世紀末にかけて～		
2-1. 概観と時代背景	・・・	14
2-2. ドビュッシーに影響を与えた詩人と「月」		
2-2-1. シャルル・ボードレール Charles Baudelaire	・・・	17
2-2-2. ポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine	・・・	22
2-2-3. ジュール・ラフォルグ Jules Laforgue	・・・	23
第3章 「月」の楽曲の概観と「月」の語彙体系、他の自然表現		
3-1. 「月」に関する楽曲の概観	・・・	28
3-2. 「月」の表現、語彙体系	・・・	31
3-3. 「海」、「水」、「風」、「霧」の表現	・・・	33
第4章 ドビュッシーの「月」に関する楽曲の分析		
4-1. 初期 パリ音楽院時代からローマ大賞受賞まで(1879～1884年)		
4-1-0. 歌曲〈月へのバラード Ballad à la lune〉(1879年)	・・・	43
4-1-1. バンヴィルの「雅やかな宴 Fêtes galantes」	・・・	45
4-1-1-1. 歌曲〈雅やかな宴 Fêtes galantes〉(1882年)	・・・	46
4-1-1-2. 歌曲〈セレナーデ Sérénade〉(1882年)	・・・	53
4-1-2. 月とピエロ		
4-1-2-1. 童謡〈月の光に Au clair de la lune〉	・・・	57
4-1-2-2. 歌曲〈ピエロ Pierrot〉(1882年)	・・・	61
4-1-3. 「月」そのものに対する最初の音楽表現 ～ 歌曲〈水に落ちた水夫 Le Matelot qui tombe à l'eau〉(1882年)～	・・・	67
4-1-4. 怪奇、幻想、伝説、騎士物語		
4-1-4-1. 歌曲〈弓 L'Archet〉(1882年)	・・・	74
4-1-4-2. 歌曲〈エルフ Les Elfes〉(1882年)	・・・	77
4-1-5. ヴェルレーヌの「月」		
4-1-5-1. ヴェルレーヌの詩「月の光 Clair de lune」	・・・	89
4-1-5-2. 歌曲〈月の光 Clair de lune〉第1稿(1882年)	・・・	95

4-1-5-3. 歌曲〈マンドリン Mandoline〉(1882年)	・・・111
4-1-5-4. 歌曲〈あやつり人形 Fantoche〉第1稿(1882年)	・・・118
4-1-6. 美しい夜空、天空の世界	
4-1-6-1. 歌曲〈音楽 Musique〉(1883年)	・・・125
4-1-6-2. 歌曲〈あらわれ Apparition〉(1884年)	・・・131
4-2. 中期 ローマ留学から《ペレアスとメリザンド》上演まで(1885~1902年)	
4-2-1. 中期 ドビュッシー創作の背景	・・・144
4-2-2. ギリシャ神話、ラファエル前派	
4-2-2-1 《森のディアース Diane au bois》(1885~1887年)	・・・146
4-2-2-2. カンタータ〈選ばれた乙女 La Damaoiselle élue〉(1887~1888年)	・・・156
4-2-3. ボードレールの「月」	
～歌曲〈噴水 Le jet d'eau〉《ボードレールの五つの歌》(1889年)～	・・・161
4-2-4. 「雅やかな宴」の世界、歌曲からピアノ曲へ	
4-2-4-1. ピアノ曲《小組曲 Petite Suite》(1888~1889年)、 ピアノ曲《ベルガマスク組曲 Suite Bergamasque》(1890~1905年)	・・・179
4-2-4-2. ピアノ曲〈月の光 Clair de lune〉(1890~1905年)	・・・186
4-2-5. 新たなる「月の光」	
～歌曲〈月の光 Clair de lune〉第2稿(1891年)～	・・・196
4-2-6. 詩人ドビュッシー、自らのデカダンス確立	・・・208
～歌曲集《叙情的散文 Proses lyriques》〈夢 De Rêve〉〈砂浜 De Grève〉〈花 De Fleurs〉 〈夕べ De Soir〉(1893年)～	
4-2-6-1. 〈夢 De Rêve〉	・・・210
4-2-6-2. 〈砂浜 De Grève〉	・・・220
4-2-6-3. 〈花 De Fleurs〉	・・・228
4-2-6-4. 〈夕べ De Soir〉	・・・230
4-2-7. オペラ《ペレアスとメリザンド Pelléas et Mélisande》(1893~1902年)	・・・239
4-2-8. 中期・その他 歌曲〈森の眠り姫 La belle dormant au bois〉(1890年)、 オペラ《ロドリークとシメーヌ Rodrigue et Chimène》(1890~1893年)	

4-3. 後期 ペレアス以降 (1903~1917 年)	
4-3-1. 東と西の融合～映像第 2 集〈そして月は廃寺に落ちる Et la lune descend sur le temple qui fut〉～ (1907 年)	・・・ 2 5 4
4-3-2. 「月」の楽曲の集大成～前奏曲集第 2 巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス La terrasse des audiences du clair de lune〉(1912~1913 年) ～・・・	2 7 1
4-3-3. 後期・その他 オペラ《アッシャー家の没落 La chute de la Maison Usher》(1908~1917 年)、室内楽《チェロとピアノのためのソナタ Sonata pour violoncelle et piano》(1915 年)	・・・ 2 9 4
第 5 章 ドビュッシーの「月」に関する音楽表現まとめ、考察	・・・ 2 9 7
第 6 章 ドビュッシーと「月」 結論	・・・ 3 0 7
主な引用、参考文献	・・・ 3 1 2
謝辞	・・・ 3 2 0

凡例

- 本論文中の作曲家、詩人、作家などの名前は基本的にカタカナで表記し、初出には原語と生没年を併記する。生没年は（ ）内に示す。
- 楽曲のタイトルは初出には原語を併記し、作曲年を（ ）内に示す。
- 引用の先行研究者の名前に関しては、原著を引用した場合の研究者、原著者の表記は原語表記で、邦訳文献を引用した場合はカタカナ表記とする。
- 本論文中のフランス語の詩の訳出は、ボードレールの「月の悲しみ」とヴェルレーヌの「歌垣夜宴」、ドイツ語のアイヒェンドルフの「月の夜」を除いて、全て筆者高德である。
- ドビュッシーなどの書簡、先行研究の訳出は全て筆者高德である。
- 全音音階に関しては、cから始まる音階は「全音音階 A」、cisから始まる音階は「全音音階 B」とする。

序章

クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) は、「音楽は、様々な要素が無限という性質を帯びた神秘的な一つの数学である。それは、水の動き、変化する風が描く曲線の戯れの表現の責を負う、日没にもまして音楽的なものはない！¹⁾」「音楽だけが、まさしく自然に一番近い芸術である。(中略) 音楽家だけが、一人、夜と昼、天と地をすべて詩的に捉えて、その雰囲気を変構築し、大なるその鼓動をリズム化させるという特権を持っている。²⁾」として、常に変化する無限の自然である「海」「水」「風」「雲」などを題材にした楽曲を好んで手掛けた。中でも「月」や「月の光」に関する楽曲は数が多く、しかも長きに亘って創作活動が行われ、ピアノ曲〈月の光〉を始め、数々のドビュッシーを代表する楽曲を生んでいる。しかしながら「月」や「月の光」に注目してドビュッシーとの関係を論じた論文は殆ど見当たらず、楽曲分析も充分とは言えない。本論文の目的は、ドビュッシーが楽曲の中で「月」や「月の光」をどのように捉え、どのように音楽で表現したのか、そしてそれはどのように変遷していったのかを楽曲分析を通して明らかにすることである。

「ドビュッシーと月」に関する先行研究としては、Gurminder Kaur Bhogal による *Claude Debussy's Clair de Lune*, (NY: Oxford University Press, 2018) の中の第5章「Debussy and the Moon ドビュッシーと月」が挙げられる。Bhogal はこの章で、ヴェルレーヌやボードレール、サロメにおける月の表象などを扱い、同時代の「月」に関する美術に関して述べている。また Catherine Kautsky は、*Debussy's Paris* (London: Rowman & Littlefield, 2017) の第1章「Pierrot conquers Paris ピエロがパリを席卷」で、ドビュッシーの幾つかの楽曲における月の象徴性などを述べているが、どちらの文献も楽曲分析は行われていない。

本論文の独自性は、これまで一度も行われていないドビュッシーの「月」や「月の光」に対する音楽表現の変遷を楽曲分析により辿っていくという点である。また今後は、同時代の他の作曲家による「月」の楽曲、例えばガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) の歌曲〈月の光 Clair de lune〉(1887年)、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) の〈月に憑かれたピエロ Pierrot lunaire〉(1912年) などへの比較研究、分析を行うことも考えられ、本論文は発展性があると言える。

¹⁾ Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p.176.

²⁾ 同上、pp.245-246.

研究手法としては、まずドビュッシーの「月」に関する楽曲を全て選び出し、楽曲を時系列に並べ、次に順番に楽曲分析を行う。選んだ楽曲の基準は以下の3点である。

- ♦ タイトルに「月」あるいは「月の光」が入っている。
- ♦ テキスト（声楽曲、オペラ、劇音楽、カンタータなど）に「月」や「月の光」が出てくる。
- ♦ 状況的に、明らかに「月」が存在する。（例えば歌曲〈セレナーデ〉の場合など）

この基準で選んだ楽曲は以下の27曲である。歌曲集、組曲はそれぞれ1曲と数えている。尚、曲順は2018年発売のDenis Herlin監修、*Debussy completes Works*³に準ずる。

表① 「月」に関する楽曲一覧

L ⁴	タイトル	ジャンル	作曲年	詩
	月へのバラード Ballade à la lune	歌曲	1879	Musset
26	あやつり人形 Fantoches	歌曲	1882	Verlaine
27	(Eglogue)	歌曲	1882	Lecontes de Lisle
31	雅やかな宴 Fêtes galantes	歌曲	1882	Banville
29	セレナーデ Sérénade	歌曲	1882	Banville
30	ピエロ Pierrot	歌曲	1882	Banville
22	弓 L'Archet	歌曲	1882	Charles Cros
24	水に落ちた水夫 Le Matelot qui tombe à l'eau	歌曲	1882	Bouchor
25	エルフ Les Elfes	歌曲	1882	Lecontes de Lisle
43	マンドリン Mandoline	歌曲	1882	Verlaine
45	月の光 Clair de lune 第1稿	歌曲	1882	Verlaine
54	音楽 Musique	歌曲	1883	Bourget
57	あらわれ Apparition	歌曲	1884	Mallarmé

³ Claude Debussy *The Completes Works*, 2018.

⁴ Lはルシュールによる作品番号（2003年度版）である。

48	森のディアーンヌ Diane au Bois	comédie lyrique	1885- 1887	Banville
69	選ばれた乙女 La Damselle élue	カンタ ータ	1887- 1888	Rosetti
70	ボードレールの五つの歌〈噴水 Le jet d'eau〉	歌曲	1889	Baudelaire
71	小組曲 Petite suite	ピアノ 4手用	1888- 1889	
80	ロドリグとシメーヌ Rodrigue et Chimène	オペラ	1890- 1893	Catulle Mendès
81	森の眠り姫 La Belle au bois dormant	歌曲	1890	Vincent Hyspa
82	ベルガマスク組曲 Suite bergamasque III.月の光	ピアノ	1890- 1905	
86	月の光 Clair de lune 第2稿	歌曲	1891	Verlaine
90	叙情的散文 Proses lyriques 〈夢 De Rêve〉 〈砂浜 De Grève〉 〈花 De Fleurs〉 〈夕べ De Soir〉	歌曲	1893	Debussy
93	ペレアスとメリザンド Pelléas et Mélisande	オペラ	1893- 1902	Maeterlinck
120	映像第2集〈そして月は廃寺に落ちる Et la lune descend sur le temple qui fut〉	ピアノ	1907	
121	アッシャー家の没落 La chute de la Maison Usher	オペラ	1908- 1917	Edgar Poe
131	前奏曲集第2巻〈月光が降り注ぐ謁見の テラス〉 La terrasse des audiences du clair de lune	ピアノ	1912- 1913	
144	チェロとピアノのためのソナタ Sonata pour violoncello et piano	室内楽	1915	

この内、未出版の作品は歌曲 *Eglogue*⁵（1882年）と《森のディアース Diane au Bois》（1885-1887年）である。*Eglogue* は自筆譜がフランス国立図書館に所蔵されているが Gallica に上がっておらず、また、コロナ禍で渡仏が出来なかったこともあり、楽譜を入手出来ていない。《森のディアース Diane au Bois》の自筆譜は NY の Morgan Library に所蔵されており、自筆譜からの分析となる。また、本論文は楽曲の変遷を追う手法を取るため、便宜上、創作時期を三つに分けている。ドビュッシーの音楽人生において大きな二つの出来事、すなわち作曲家の登竜門と言われるローマ大賞受賞の 1884 年と、フランスに大きな音楽論争を巻き起こすまでに発展したオペラ《ペレアスとメリザンド》が上演された 1902 年を境に初期、中期、後期と三つに分ける。

- I. 初期（1879～1884年）パリ音楽院～ローマ大賞受賞
- II. 中期（1885～1902年）ローマ留学～オペラ《ペレアスとメリザンド》上演
- III. 後期（1903～1917年）オペラ《ペレアスとメリザンド》上演後～

本論文で扱う「月」に関する楽曲は全 27 曲中 22 曲が歌曲、あるいはテキストを持つオペラ、コメディ・リリックであり、残の 5 曲がピアノ曲と室内楽曲である。初期は全て歌曲となり、中期以降、ピアノ曲やオペラが加わる。これら楽曲の分析の方法としては以下の通りである。

詩やテキストを持つ歌曲、オペラ、コメディ・リリックに関しては、まず詩、テキストの内容を分析する。その際、詩人の詩壇での立ち位置、美学などを明らかにし、ドビュッシーとの関係も論じる。内容を理解した上で、「月」や「月の光」が詩の中でどのように扱われているのか、どのような象徴であるのかを考察する。次に先行研究のある場合は先行研究も参考にしながら楽曲分析を行い、その際には特に、詩やテキストの中の「月」あるいは「月の光」という語句、それらの語句を含む文、一連の節などにドビュッシーがどのような音楽を付けているかに注目しながら全体の分析を行う。オペラやコメディ・リリックの場合には、ドビュッシー自身による「ト書き」も重要な要素となる。またドビュッシーの歌曲の場合、声楽が入る前のピアノ前奏に楽曲の主要モチーフが登場することが非常

⁵ 詩の中に *phobie*（月の女神）が登場する。

に多く、結果として詩のタイトルを表現していることが見受けられる。それに従って、特に「月」や「月の光」がタイトルに付く楽曲に関しては、前奏あるいはイントロダクションに注目をする。

文学、詩に大きな影響を受けたドビュッシーにとって、歌曲は作曲家としてスタートしたドビュッシーの音楽創作の礎である。またドビュッシーは、オペラ《ペレアスとメリザンド》のテキストを殆ど変えずに音楽を創作するなど、「ことば」を非常に大切に考えて作曲を行い、テキストと音楽の照応に細心の注意を払ってきた。詩は自らが受けたインスピレーションを音楽化する創作の段階の第1歩であり、詩の創作で培った語法は中期以降の器楽曲やオペラに拡がって行く⁶。このドビュッシーの音楽全体の傾向に鑑みて、歌曲で分析した「月」や「月の光」に関するモチーフ、音楽語法などを分析の礎として、中期以降のピアノ曲などテキストのない楽曲の分析において参考にするという手法を取る。ピアノなど器楽曲では、タイトルもドビュッシーにとっては「ことば」もつと言うと「詩」であり、楽曲を知るための大きな要素となるので、タイトルについても注意を払う。特に後期の2曲のピアノ曲のタイトルは、楽曲を知る手掛かりとして大変重要である。またドビュッシーは過去の楽曲の自己引用が多く見られる⁷作曲家であり、歌曲の分析をピアノ曲に応用する手法は有益であると考えられる。当然の事ながら、ドビュッシー自身の言説がある場合を除いて、楽曲が何を表現しているかについての「正解」はない。ドビュッシーは楽曲に関して多くを解説することはなかったが、本論文は音楽とテキストの照応から楽曲分析をする手法を礎にしており、このアプローチからの「月」あるいは「月の光」の分析は一定の議論が成立するものとする。

では楽曲分析の前に、まず第1章では「月」が西洋においてどのような存在であったのか、人々の生活との関わり、あるいはその象徴性について、ギリシャ神話、マリア信仰を中心に見ていく。

⁶ ヤロチニスキは『ドビュッシー印象主義と象徴主義』の中で「声楽作品の領域で得た経験の全てを《ペレアスとメリザンド》で生かして用いた」と言及する。(215頁)

⁷ 例えば d'Estrade-Guerra は、歌曲〈あらわれ〉の第2詩行から第3詩行のメロディがそのままオペラ《ペレアスとメリザンド》の第二幕第一場に伴奏共々引用されていることを指摘する (Oscar d'Estrade-Guerra, pp10~11.)。また、歌曲〈雅やかな宴〉のメロディは前奏共々、ピアノ《小組曲》第3曲〈メヌエット〉に引用されている。

第1章 西洋における「月」（ギリシャ神話、マリア信仰）

「月」は太陽と共に人間の目でみることのできる天体として、古代から人々の生活に深く関わり、宗教的、文化的に大きな影響を与えてきた。古代の人々にとって、真っ暗な夜を明るく照らす唯一の光源である「月の光」は圧倒的な存在感を示していたであろう。「月」は形を変容させて太ったり痩せたりを繰り返し、その規則性は人々に「時間」を教え、やがて暦が誕生する。「月」の位相、暦は農業の植え付け、種まき、刈り取りや、漁の時期を知らせるなど、実質面で人々の役に大いに立ってきた。しかし、それだけでなく、形が三日月から満月、そしてまた細くなり新月が生まれるという一連の「月の変容」は、人々の意識に「生、死、再生」を司るものとして深く働きかけるようになった。「生」を与える「月」のイメージは女性と結びつき、各地で人間、動物の豊穡、多産の守り神として数々の太母神文化を生んでいる。メソポタミアではイナンナ、イシュタル、エジプトではイシス、ギリシャではデーメーテルといった女神が信仰される。ギリシャ神話では、満ちていく月、満月、欠けていく月は女性の3ステージ、すなわち処女、花嫁あるいは母、老女を表し、それぞれの女神はペルセポネー、アルテミス（新月、あるいは満ちていく月）、デーメーテル、ヘーラー、アテーナー、アプロディーデー（満月）、ヘカテー（欠けていく月）となった⁸。これらの「月」と女性の結びつきは、後のキリスト教のマリア信仰と月の関係に繋がるものである。「月」はまた「死」のイメージを持ち、ギリシャ、エジプトでは生前善良であった人たちが静寂を享受し、地上の人たちに神託を与える「死者の住処」⁹とされていた。

「月」はこのように、生と死、与える・奪う、成長と衰退といったアンビバレントな意味合いを持ち合わせる。キャッシフォードは「月の諸相が繰り返し広げられる絶え間ないドラマは、人間や動植物の生のみならず、死後の生という考えも含めて、生のパターンを考察するモデルになった。」と述べ、「古代では永遠は生命と死に敵対するものではなく、生命と死を含んだもの¹⁰。」「月は古代人にとって時間のイメージだけでなく、永遠のイメージも担っている¹¹」と指摘する。

実際に「月」は地球と物理的な関係を持つ。月の直径は地球の4分の1、質量でも81分

⁸ ジュールズ・キャッシフォード『月の文化史・上』、272~273頁。

⁹ 『イメージ・シンボル事典』、436頁。

¹⁰ 『月の文化史・上』、349頁。

¹¹ 『月の文化史・上』、2頁。

の1に及び、衛星としては桁違いに大きい。月と地球の距離は38万4400kmであり¹²、地球に一番近い惑星である金星が最も地球に近づいた時の距離がその105倍¹³という事からも、月と地球の距離が如何に近いかということがわかる。月の「引力」は地球に大きな影響を与えており、月の位置により地球上で満潮、干潮が発生するのはそのためである。人間の体の80パーセントは水であるので、この潮汐現象が人間にも起こっているというのがバイオタイド理論¹⁴である。医学の分野では、古典時代、中世、ルネッサンス時代に既に干満と人間の体液の関係の認識は共通のものであった¹⁵。また、女性の月経の周期は月の周期とかなり正確に一致しており¹⁶、多くの言語で「月」「暦の月」「月経」を指す言葉は同じ¹⁷で、フランス語で月経はle moment de la luneである。1955年、H・ローレル博士は1万ケースもの月経の周期のデータを月齢と照らし合わせ、その関係を調べたが満月、新月に月経が始まる人が10パーセントも多いと発表している¹⁸。月と生殖に関する言い伝えも数々残っている。メソポタミアの月神ナンナ（シン）は、受精させる月を最高の力を秘めた角を持つ雄牛の姿で表され¹⁹、ギリシャ、ローマなどでは「月」は誘惑者として「蛇」で表される²⁰。また、オーストラリア、グリーンランド、ブルターニュでは月光が窓から入り眠っている無垢な乙女を妊娠させないように満月の夜にはカーテンが閉じられ、逆に中央ヨーロッパでは妊娠を望む女性水面に月を映す井戸や泉の水を飲む風習があり、ロワール川流域では「子授けお月さま」の童謡が伝えられている²¹。

「月」が人間のあらゆる体液に影響を与え、したがって「気質」を支配する²²という考え

¹² 月の直径、質量、月と地球の距離に関しては [JAXA | もっと知りたい! 「月」ってなんだ!?2022/10/3](#) アクセス

¹³ [地球から金星までの距離や位置関係について! | 惑星ナビ \(planet-lab.biz\)2022/10/3](#) アクセス

¹⁴ 『月の本』、123頁。

¹⁵ 『月の文化史・上』、163頁。

¹⁶ 『月の文化史・下』、3頁。

¹⁷ ラテン語では mensis が暦の月、menses が月経。ギリシャ語では mene が月、katamenia が月経（『月の文化史』、4頁。）

¹⁸ 『月の本』、129頁。

¹⁹ 『月の文化史・下』、23頁。

²⁰ 同上、25頁。

²¹ 同上、19~20頁。

²² 『イメージ・シンボル事典』、437頁。

は、迷信の領域をも巻き込んで「月、特に月の潜在力が最高になる満月が狂気をもたらす²³。」に拡張していく。今でも、「満月と狂気」は恐怖、幻想小説の題材としてお馴染みである。1886年に出版されたロバート・ルイス・スティーヴンソン Robert Louis Stevenson (1850-1894) の『ジキル博士とハイド氏』では二重人格の主人公ジキル博士が、満月の日になるともう一人の自分、ハイド氏になり殺人を犯した。満月になると人から狼に変身する「狼男」は古くからの獣人伝説や民間伝承が基であるが、「フランケンシュタイン」「ドラキュラ」と共に三大ホラーのスターとなり、何度も映画化が為されている。また「狂気」を表す様々な国の言葉の語源を見ると、如何にこの考えが広く浸透していたのかが分かる。ラテン語で狂気は「luna 月、月の女神」であり、英語では「lunacy 狂気」、サンスクリット語の「ma 月」は、ギリシャ語の「mania 狂気」英語の「maniac 狂気」の語源である。また、ギリシャ語「seleniazomenoi 狂人」は「月の女神セレネー」から来ており、フランス語で「気がふれる」は「avoir des lunes」と表現され、直訳すると「月を持つ、月が宿る」である。「月」には魔術的な力が宿ると信じられ、シャーマンは月を呪文で呼び出し、古代エジプトのイシスはトト神に教わった呪文でオシリスを蘇らせる。ドイツでは魔女が月の光を浴びて踊りながら姿を変えるとされ、イギリスでは古代のストーンサークルの多くの巨石の高さは、月が最も高く上る点、低く上る点に合わせられていた²⁴。

このように「月」は大きなパワーを秘め、生命の誕生や生殖、成長、死、再生、気質に関わるという人々の意識は、様々な科学的な解明以前の遙か昔、古代からのものであるということがよく分かる。人々は変容する「月」に自らの生一死と重ね合わせ、再生する「月」を死の先にある世界と結び付けた。「月」は人類誕生の遙か昔から存在し、人智を超えたパワーを持つ。暗闇を照らす満月の「月の光」は圧倒的な存在感を放ち、人々はその光には魔術的な力が秘められていると考えた。これらの意識は神話を生み、神話や伝説は何百年にも亘って継承されていく。西洋の代表的な神話と言えばギリシャ神話であるが、次にギリシャ神話と「月」に関して見ていく。

・ギリシャ神話と「月」

ギリシャ神話には多くの月の女神たちが登場する。「月」の擬人化され、彼女たちはそれ

²³ 『月の文化史・上』、163頁。

²⁴ 『月世界大全』、222頁。

ぞれ名前と人格を与えられている。前述したが、月の三つの位相、すなわち新月、あるいは満ちていく月と満月、そして欠けていく月は女性の三つのステージを表し、それぞれ別な女神で表される。ペルセポネーやアルテミスは処女で「新月、あるいは満ちていく月」、デーメーテル、ヘーラー、アテーネー、アプロディーテーは花嫁、母親、あるいは為すべきことを果たした者としての「満月」、ヘカテーは老婆、あるいは魔女で「欠けていく月」を表している。その中でアルテミスはゼウスとレトの間に生まれたオリュンポス 12 神の柱であり、その若く美しい姿は古代から近年まで彫像や絵画にも数多く取り上げられている。アルテミスは「貞節と純潔」の女神であり、手には銀の弓を持ち狩人として熊など野獣の支配者であり、死を与える神でもある。その力は強大で様々な面を持ち、処女であると同時に、出産、誕生、豊潤の女神でもある。アルテミスは月の女神であり、これは双子の兄弟アポロンが音楽、芸能を司る太陽の男神であるのと対比的である。ローマ神話に登場するディアナはアルテミスと同じく「狩猟、貞節、月の女神」であり、アルテミスと同一視され、アルテミス同様、長く人々に崇拝されてきた。

最も有名なギリシャ神話における「月」の逸話は「セレーネーとエンデュミオン」であろう。セレーネーはティータン神族、ヒュペリーオンとエウリュパエッサの子どもとして生まれ、ヘリオスとエーオースの姉である。ヒュペリーオンとエウリュパエッサは一世代前の太陽神と月神で、ともにガイア、大地女神の子どもであった²⁵。古代ギリシャのホメーロスは、翼のある馬と雄牛に惹かれたきらめく光の戦車に乗り、煌々として天空に輝きわたる光を放ちながら西の方角に進むセレーネーをこう礼賛した。

セレーネー賛歌（抜粋）

この女神の不死なる頭より天上のものとなる光出て、
地に拡がれば、眩しくきらめく光の下に
大いなる美しさが生じて漲り、
光なき空気は黄金の冠により燦然として輝く。²⁶ （沓掛良彦訳）

セレーネーは絶世の美女で、月が形を変えるように三つの顔を持つ魔法の女神とも考え

²⁵ 『月の文化史・上』、13 頁。

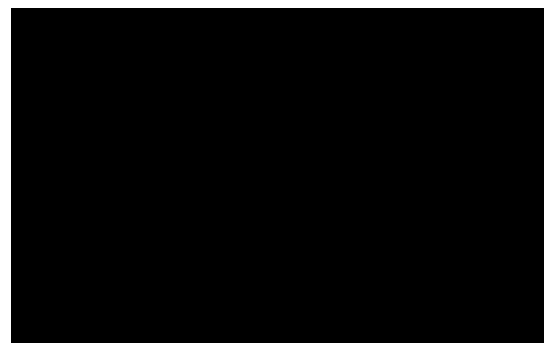
²⁶ 『ホメーロスの諸神賛歌』、492 頁。

られ、後にアルテミス、ヘカテーと同一視されている。またセレーネーは「誕生」にも関わる女神とされ、満月の時にお産が軽いのはセレーネーが助けているからと信じられていた²⁷。この月の女神セレーネーがある時、山中の小高い場所で眠る美しい羊飼いの少年エンデュミオンを一目見て、恋に落ちる。しかし、神である自分とは違って、エンデュミオンは人間であるため、いつかは年老い死んでしまう。嘆いたセレーネーは、エンデュミオンの美しさを永遠に保つために、月光を浴びせて心をこめてキスをすることによって、エンデュミオンを永遠に眠らせることにする。エンデュミオンは二度と目覚めることなく山中で夢を見続け、セレーネーは毎晩、地上に下り、眠るエンデュミオンの顔を眺めて寄り添うとい逸話である。紀元前三世紀には、テオクリトスはこの逸話をこう謳う。

羊飼いのエンデュミオン、
群れを見張っているとき、
月の女神セレーネーが、
彼を見初めて、恋に落ちた。
オリュンポスから下って
ラトモス山の空地へと。
寝返りもうたず、
ひたすらまどろみ続ける
羊飼いのエンデュミオン。²⁸

この逸話は二千年以上の時を経て語り継がれ、ヨーロッパに多くの芸術作品、絵画や詩を生んだ。17世紀にはニコラ・プッサン Nicolas Poussin (1594-1665) (図①参照)やルーベンス Peter Paul Rubens(1577-1640)、18世紀にはフラゴナール Jean Honoré Fragonard (1732-1806) などが光

図①セレーネーとエンデュミオン (プッサン作)

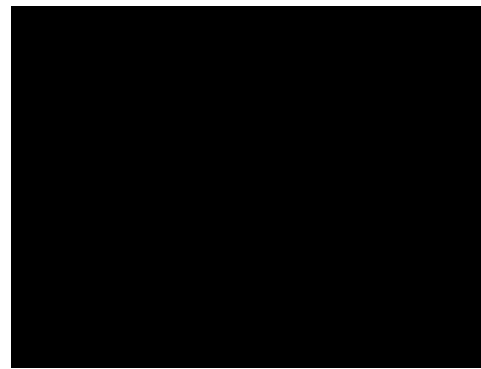


²⁷ Wikipedia, [Selene - Wikipedia](#), 2022/8/4 アクセス

²⁸ 『月の文化史・上』、15-16頁。

を放つセレーネーがエンデュミオンに近づく神話の一場面を幻想的に描いている。イギリスのロマン主義を代表するジョン・キーツ John Keats (1795-1821) は、詩『エンデュミオン』で〈詩のミューズ〉として月と恋に落ちる羊飼いを謳った。「月よ！あなたのなかには何があるのだ、私の心をこれほど激しく揺さぶるとは。」ロマン主義の詩人にとってセレーネーとエンデュミオンは、情熱を呼び覚まし芸術に昇華させる「美」であり、月は想像力を生むミューズであった。19世紀終わりになると、象徴主義のフレデリック・ワッツ Frederic Watts (1817-1904) がセレーネー（ディアース）の月の光により眠らされる「夢見る」エンデュミオンを描いている（図②参照）。「生」でも「死」でもなく眠り続ける「夢」は、無意識の領域が注目されたこの時代で多く描かれた題材であった。このように、ギリシャ神話は二千年の時を超えて確実に語り継がれており、多くの芸術家たちがそれぞれの「美」を「月」の世界に見出し、多くの作品が生み出されてきたことが分かる。

図②ディアースとエンデュミオン（ワッツ作）



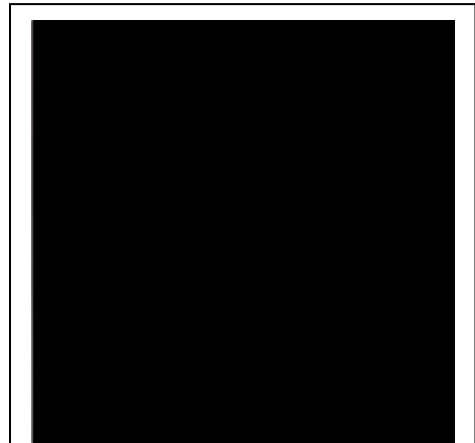
・マリア信仰と「月」

キャッシュフォードによると、古代、月の崇拝は太陽崇拝よりも先んじており、最初に重要性が付与されたのは月であった²⁹。しかし、農耕の発見により太陽が人々の生活に重要な位置を占めるようになると、月の信仰は太陽信仰にとって代わられるようになる。その背景としてキャッシュフォードは母権的な女神指向文化から父権的な部族文化への移行、科学の発展により月の光が太陽光線の反射であると解明された事とキリスト教の出現を挙げる³⁰。太陽はキリストの象徴であり、処女マリアへの信仰は「月」に向かう。マリアは古代の月女神のイメージも担うようになり、古代の女神イナンナやイシスのように「天の女主人」「海の母」「星の母」となり、豊穡、出産の守護者、死者の魂の仲介者のイメージが与えられた。フランスでは、人々はマリアをノートルダム Notre-Dame（我らの貴婦人）と

²⁹ 『月の文化史・上』、331頁。

³⁰ 『月の文化史・上』、342頁。

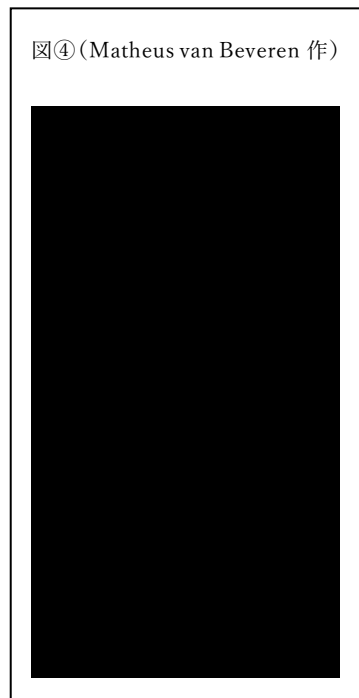
長きに亘って呼んでおり、その象徴であるパリのノートルダム大聖堂は 12 世紀に建立が始まった。15~17 世紀のマリアを描いた宗教画や彫像にはキリストを抱くマリアの下に「三日月」が置かれるようになる。ドイツ、ビルナウ教会には 15 世紀に作られた三日月の上に座る聖母子像が飾られている³¹。1511 年に作られたドイツのアルブレヒト・デューラー Albrecht Dürer (1471-1528) の木版画には三日月の上に座るマリアとキリストが描かれ³² (図③参照)、また、ベルギーの Matheus van Beveren (1630 頃-1679 後) による聖母子像は「悪」の象徴である蛇を足で踏みつけ、三日月の上に立っている³³ (図④参照)。「三日月」は純潔の象徴であると共に、



図③ La vie de la Vierge (デューラー作)

三日月の上にマリアを配置するのは、キャッシングフォードによると「マリアを時間や死すべき運命を超越するものとして、月を超える永遠の範疇に置く³⁴」という意味合いがあるという。

キリスト教の出現により、「太陽」と「月」は「イエス・キリスト」と「マリア」という像を通して人々へより具体的なインパクトと想像力を与えたと考えられる。「月」が自ら発光せず、太陽の光を受けて輝いているという事実の発見も、「月」をより受動的なもの、女性的な属性と結び付ける後押しとなる。太陽と月は対照的なイメージで捉えられるようになり、二通りの考え方や意識の隠喩となっていった。昼間と夜、光と闇、理性と本能、客観的と直感的などである。太陽は昼間、



³¹ 『月の文化史・上』、385 頁。

³² *La lune ~Du voyage réel aux voyages imaginaires~Extrait du catalogue de l'exposition Paris*, p.193.

³³ 同上、P.189.

³⁴ 『月の文化史・上』、385 頁。

目で見ることのできるものを相手にするが、「月」は暗闇の中で五感を超えた知覚、無意識の領域となり、内省的である。これら「月」の属性は芸術の分野でやがて詩的靈感を与え、想像力を目覚めさせることになる。「月」は文学や美術のミューズとなり、夢やロマンの守護者であると言える。「月」はそれを見上げた人間の心を映す鏡であり、19世紀のロマン主義や象徴主義では「夜の世界」がキーワードとなっていた。次の章では19世紀の中ごろから世紀末にかけて「月」がフランスの文壇、詩壇でどのように扱われたのか背景と概観を述べた後、ドビュッシーと関わりの深い詩人と「月」の関わりを述べる。

第2章 フランスの文壇における「月」の表象～19世紀中頃から世紀末にかけて～

2-1. 概観と時代背景

第1章で述べた通り、古来より「月」はギリシャ神話の女神たちとイメージが重ねられ、神格化された崇拝の対象であった。ルネッサンス期、バロック期のフランスでも「月」は詩人たちにより賛美される。特にセレーネーとエンデュミオンの逸話は広く浸透しており「詩王」の称号を与えられた Pierre de Ronsard (1524-1585) はこう謳う。

Second livre des amours 恋人たち第2巻 (1556年) (抜粋、拙訳)

Cache pour cette nuit ta corne, bonne Lune,今夜はその角を隠しなさい、優しい月よ
Ainsi Endemion soit toujours ton ami

こうしてエンデュミオンは永遠にあなたの友である

Et sans se reveiller en ton sein endormi : そしてあなたの胸で目覚めることはなく

Ainsi nul enchanteur jamais ne t'importune

こうしてどんな魔法使いもあなたの邪魔をすることはない³⁵

セレーネーとエンデュミオンの逸話は演劇やバレエ劇など、様々なジャンルに広がって行き、17世紀には宮廷バレエ劇の中にも月(セレーネー)が登場する。『夜の宮廷バレエ Ballet royal de nuit』(1653年)は、フランス王ルイ14世が太陽神アポロンとして自ら踊った宮廷バレエ劇である。この中でエンデュミオンに扮した公爵は「月は私を愛している、私に会いに雲の中を下りてくる、最も純粋な天体！私は月を永遠に愛する！」(詩：Isaac de Benserade (1612-1691))と、ディアーンヌ(セレーネー)への熱烈な思いを謳っている。

このように「月」は、神話の女神と同一視されて称賛の的として輝くばかりに礼賛された一方、第1章で述べた通り「死」を司るという存在でもあり、「月」は不吉、病気、魔術などと結びつき、長らく人々に恐れられていたことも事実である。吉田は「月は西欧において古くから有害な影響を地上にもたらす不吉な天体として忌み嫌われてきた³⁶」と述べ、

³⁵ *La lune ~Du voyage réel aux voyages imaginaires~Extrait du catalogue de l'exposition Paris*, p.212.

³⁶ 吉田正明「ジュール・ラフォルグの『聖母なる月のまねび』をめぐって(上)」、130

「この迷信は 19 世紀になってもなお根強く生き残っていた³⁷」とする。17 世紀の古典主義、18 世紀の啓蒙主義の時代になると「理性」が重視され、全て「明るい」陽の元に明らかにされることが求められるようになった。啓蒙主義は合理的に物事を捉え、目に見えるものが全てであり、客観性が重要視される。いわゆる「太陽」の属性の時代であり「昼の時代」ということも出来る。太陽が絶対不変であるように、知性、理性は絶対的なものとしてすべてに優先される。この時代には「太陽」とは反対の属性を持つ「月」は詩の主題として避けられるようになる。吉田はラシーヌ Jean Racine (1639-1699) の戯曲に「月」という単語が一度も出てこないことを引き合いに出して「詩の中での『月』は一旦水面下に没した」と指摘する³⁸。しかし、ロマン主義になると古典主義、啓蒙主義への反発として「理性主義」への申し立てが始まる。ロマン主義、その後 19 世紀末にかけて現れたデカダンス、象徴主義の流れは、この「理性主義」への「想像力」の優位性を訴える一連の芸術運動であるとも言える。ロマン主義は情緒的な感情、個々の自由な表現を大切に考え、夢、空想、幻想などを題材にする。目で見ることのできる「昼間」とは反対に、心の内だけを見ることができる「夜の世界」が俄かに注目され、「月」は再び芸術の「トポス」に浮上することになる。「直観」「本能」などが重視され、フランスでは 19 世紀の中ごろから多くの「月」に関する詩、文学、美術が創作された。ロマン主義を代表する文人、詩人のヴィクトル・ユーゴー Victor Hugo (1802-1885) は「月の光 Clair de lune」(『東方詩集 Les Orientales』) (1829 年)、「ウェルギリウスへ A Virgile」(『内なる声 Les Voix intérieures』) (1837 年) など幾つもの「月」に関する詩を創作している。散文詩の創始者と言われるアロイジウス・ベルトラン Aloysius Bertrand (1807-1841) は、詩「月の光 Le clair de lune」(『夜のガスパール Gaspard de nuit』) (1836 年) を発表した。また、ロマン主義の寵児と言われたアルフレッド・ミュッセ Alfred Musset (1810-1857) は、ユーモア溢れる詩「月へのバラード Ballade a la lune」(1829 年) を発表するが、この詩はドビュッシーが初めて歌曲を作曲したとされる詩である(本論文 4-1-0 参照)。ロマン主義の中からそれに反発する形で生まれた潮流である高踏派³⁹は、詩の形式の厳格さ、感情の超越をモットーとした。代表的な詩

頁。

³⁷ 同上、130 頁。

³⁸ 同上、130 頁。

³⁹ 1866 年に出版業者ルメールがギリシャのムーサの住処パルナツソス山からその名前を

人ルコント・ド・リール Leconte de Lisle (1818-1894) は格調高く「月」を謳いあげ、同じく高踏派の詩人テオドール・ド・バンヴィル Théodore de Banville (1823-1891) は、ギリシャ神話のセレーネー (ディアース) とエンデュミオンの逸話を基に新たな戯曲『森のディアース』(1864年)を創作する。この戯曲には若きドビュッシーがローマ留学中のアカデミーへの提出作品として作曲を試みている(本論文 4-2-2-1 参照)。グロテスクの美を提唱し、問題作『悪の華 Les Fleurs du mal』(1857年初版)を出版してフランスの詩壇に衝撃を与えたシャルル・ボードレール Charles Baudelaire (1821-1867) は、実に多くの「月」の詩を創作している。ボードレールの詩では「月」は魅力的な愛する女性であり、しかし、厳しく冷たい都会の夜を照らす光でもあった。ボードレールの影響を大きく受けたポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844-1896) は、18世紀のヴァトーの絵画に描かれた貴族たちの華やかな宴を題材にした詩集『雅やかな宴 Fêtes galantes』(1869年)の中で数多くの「月」や「月の光」が登場する詩を作っている。

この頃になると、ブルジョワジーや近代化への反発、生への倦怠など、社会と芸術家たちとの断絶は深まっていく。19世紀中頃から西欧ヨーロッパは植民地政策により、かつてない経済的繁栄を手に入れていた。物理、化学、生物学などあらゆる分野で重要な発見が相次ぎ、科学と技術の分野は飛躍的な進歩を遂げ、科学技術の進歩を謳歌し礼賛する祭典である万国博覧会が1855年、1867年、1878年、1889年、1900年と5回に亘りパリで開催されたのだ。これら科学万能主義や台頭するブルジョワジーによる芸術の俗化への反発として現れたのが象徴主義である。ロマン主義は外部や社会に向けて感情を吐露したが、象徴主義は、自らの精神の奥深くに沈静していく。闇の中の光は五感を超えた知覚を呼び覚まし、意識下の世界、オカルトや神秘体験も注目され始めた。益々、「夜」の世界は注目され、「月」の主題は詩人たちに多く扱われるようになる。1880年代に次々と発刊された前衛的な文芸新聞 *Le Chat noir* (黒猫)、*Lutèce*、*La Revue indépendante* などには「月」の主題の詩が多く発表されるようになって行く。その理由を吉田は「1880年代に活躍した詩人たちにとって、月はこの世の世界と対極に位置しており、それを詩に謳うということは、とりもなおさず卑俗なブルジョワジーの支配する現代社会と現実の生の否定を意味し

取った『現代高踏詩集 *Le Parnasse contemporain*』を出版したことから、高踏派という名前が付いた。この詩集にはゴーシェ、ルコント・ド・リールの他、ボードレール、ヴェルレーヌ、マラルメも寄稿している。

ていた⁴⁰」と述べる。「月」が詩壇の共通のトポスとなった流れの中で、「月」を全面的に押し出した詩集『聖母なる月のまねび L'imitaion de Notre Dame de la lune』（1886年）を発表したのがジュール・ラフォルグ Jules Laforgue（1860-1887）である。この詩集の中でラフォルグは「月」を聖母に見立て、自らをピエロに同化させて、月に対する挑発、祈願、誘惑を繰り返しては嘆き続ける。「月」は孤独な芸術家たちの拠り所であり、自分たちを映す鏡でもあったと考えられる。

世紀末にかけて「月」は次第に残酷で冷たいものになっていく。象徴主義の詩人、戯曲家のモーリス・メーテルランク Maurice Maeterlinck（1862-1949）の代表作『温室 Serres Chaudes』（1889年）の「月」は青白く氷のように冷たく厳しい。メーテルランクの影響を受けてフランス語で書かれた世紀末のオスカー・ワイルド Oscar Wilde（1854-1900）の『サロメ Salomé』（1893年）の「月」は、登場人物の心情を映す鏡の役割を担うと同時に、耽美的に先鋭化され「誇り高く」「残忍」「他者を拒絶」する、美しく身の毛もよだつファムファタル、サロメそのものを象徴する。

このように、19世紀の中頃から世紀末にかけて、文字通り「月」は「夜の世界」の女王となり、芸術家たちの想像力の源であると共に、近代社会、卑俗なブルジャワジーへの反発、否定の旗頭として社会との距離を置く芸術家たちの避難所、保護者であった。19世紀中頃から世紀末といえ、1861年生まれのだビュッシーの半生がちょうどすっぽりと収まる年代である。ジャン・ピエロは『デカダンスの想像力』の中で「19世紀末の最後の20年（1880年から1900年）はデカダンスが全ての文学的傾向の共通分母である」と述べており、すなわちだビュッシーは感受性の強い青年期～円熟期にデカダンスの息吹の只中を過ごしたという事になる。「月」は世紀末デカダンスの象徴とも考えられ、だビュッシーの半生はまさに「月」の時代と共にあったと言っても過言ではない。

2-2. だビュッシーに影響を与えた詩人と「月」

ここからはだビュッシーに大きな影響を与えた主な詩人たちと「月」との関係を述べる。

2-2-1. シャルル・ボードレール Charles Baudelaire

1889年2月に行われたアンケート⁴¹で、だビュッシーが好きな詩人の欄にただ一人、名

⁴⁰ 吉田「ジュール・ラフォルグの『聖母なる月のまねび』をめぐって（上）」、131頁。

⁴¹ このアンケートは1903年に出版された *Le Crapouillt* の中に掲載された。だビュッシー

前を挙げたのがシャルル・ボードレール Charles Baudelaire (1821-1867) である。ボードレールは 1857 年に問題作『悪の華 Les Fleurs du mal』(1857 年初版) を出版してフランスの詩壇に衝撃を与え、ヴェルレーヌ、マラルメ、ラフォルクなど後世の詩人たちに多大なる影響を及ぼし「近代詩の父」とも言われる詩人である。グロテスクの美を提唱するなど、中庸を良しとするフランスの文化的土壌に反フランス的なものを持ち込んだ⁴²とされ、ヴァーグナーを象徴主義の詩人たちに熱烈に喧伝したことでも知られる。エドガー・アラン・ポーがフランスで受容されたきっかけを作ったのもボードレールである。ドビュッシーはローマ大賞を受賞してローマ留学から帰国した後の 1887 年から 1889 年にかけて、ボードレールの『悪の華』の 5 つの詩による《ボードレールの五つの歌 Cinq poèmes de Baudelaire》を作曲している。一時期ヴァーグナー熱に浮かされたドビュッシーにとって、ヴァーグナーと非常に近いボードレールもまた、熱烈な支持の対象であった。《ボードレールの五つの歌》の中で「月」が登場するのは第 3 曲〈噴水 Le jet d'eau〉(1889 年) である。この曲の中で「月」は、静かに恋人たち(詩人)のを見守る存在である(詩、楽曲に関しては 4-2-3 を参照)。前述したがボードレールは実に多くの「月」の詩を手掛けている。主なボードレールの「月」に関する詩は以下の通りである。

表② ボードレールの「月」

憑かれた男 Le Possédé	悪の華 37 (1861) 『フランス評論』(1859)	月：女性(恋人)	「おお、我が命の月よ！～思うままに、眠り、燻らし、黙って、陰気に沈んでいる」
告白 Confession	悪の華 45	月：魔術的、告白をさせるパワー	「真新しいメダルのように満月が空にかかっていた、私は思い出す、あの魔法めいた月を」

ーはアンケートに以下の通りに答えている。「好きな作家 フローベール、エドガー・アラン・ポー、好きな詩人 ボードレール、好きな画家 ボッチチェルリ、モロー、好きな作曲家 パレストリーナ、バッハ、ヴァーグナー、好きなヒーローは？ ハムレット、好きなヒロインは？ ロザリンド」 Dietschy, *A Portrait of Claude Debussy*, p.56.

⁴² 阿部良雄「反＝フランス的詩人ボードレール」、312-315 頁。

昼下がりの唄 Chanson d'après-midi	悪の華 58	月：平和で慎ましい	「その嘲笑によって。 それから君は私の心の上に 月のように優しい目を向ける」
幽霊 Le Revenant	悪の華 63	月：グロテスク、墓場	「月の如く冷たい接吻」
月の悲しみ Tristesses de la lune	悪の華 65	月＝美女、夜に君臨する	「この青白い涙を手のくぼみに 受け取って、太陽の目にとどかぬ よう、そっと心の底にしまう」
風景 Paysage	悪の華 86	月：魔力的、魅力的 大都会パリの情景	「月は青白い魔法の光を下界に 注ぐ」
夕べの薄明かり Le crépuscule du soir	悪の華 95	夜：犯罪、死、何やら 目に見えない力への 「夜」は触媒	夜と狂気の結びつき：象徴主義、 デカダンスの予告
侮辱された月 La lune offensée	悪の華第 3 版 (1869)	月：無慈悲、疲労した 人間に厳しい光	
Le jet d'eau (噴水)	悪の華第 3 版	月：恋人たちを静か に見守る	テキストは『小雑誌』(1865) か ら。「月の女神が喜んで/添えるそ の色彩」→「月光が貫いている/ 蒼ざめた影」
描きたい欲望 Le desir de peindre	パリの憂鬱 (1869)	月：白ではなく黒の 月、不吉、人を酔わせ る人を襲う女性	
月の恩恵 Les Bienfaits de lune	パリの憂鬱	月・女性、狂気、悪意	

ボードレールの「月」は恋人である女性に重ねられることが多く、ある時は平和で慎ましく、ある時は官能的な魅力に溢れた存在である。しかし、その内容は単なる崇拝ではない。1849年頃の作品とされる詩「月の悲しみ Tristesses de la lune」では、「月」は「気怠

げに眠りに落ちる前の美女が、胸の丸いふくらみをかろやかに愛撫する」姿に喩えられる。

「月の悲しみ Tristesses de la lune」 (『悪の華』⁴³より。宇佐美齐訳)

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

今宵 月はひとしお気怠げに夢を見ている
まるで美しい女が 夥しいクッションの上で
眠りに落ちるまえに 胸の丸いふくらみを
放心の手でかろやかに愛撫する姿にも似て

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

柔らかな雪崩の繻子の背に身をまかせて
絶え入るばかり 忘我の夢を追いながら
花が咲き出るように青空へと昇ってゆく
白いまぼろしに視線をさまよわせている

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

ときおりこの地球の上に 無為に疲れて遣る瀬なく

⁴³ ボードレール、シャルル『悪の華 注釈・上下巻 京都大学人文科学研究所研究報告』、689頁。

ひとすじの涙をこっそりとしたたせるとき
眠りの敵であるひとりの詩人が うやうやしく

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son coeur loin des yeux du soleil.

掌のくぼみに蒼白い涙を受け止めて
虹色に輝くそのオパールのかげらの
太陽の眼の届かない胸のうちにそっとしまいこむ

宇佐美はこの詩を「夢幻的な夜の世界に君臨する『月＝美女』に対する詩人の敬虔な思いとそのような自己を客観視しようとする軽い揶揄の精神⁴⁴」と述べ「詩人は神に対して敬虔なのではなく、あくまでも夜と夜の支配者である月に対して敬虔なのである。詩人は月の影響を受ける lunatique (狂人) たちのひとりであり、ここにみずからを道化とみなす自己客観化と軽い自己揶揄の精神が見てとれる⁴⁵」と指摘する。しかし「月」に対する敬虔な思いは、次第にボードレールの中で変化していく。年を追うごとに「月」は厳しく冷たいものになっていき、都会の疲労した人間たちを照らす無慈悲な光となっていく。

10 数年経って作られた詩「侮辱された月 La lune offensée」は詩「月の悲しみ」と対になっている⁴⁶。この詩では神話の「月」は過去のものであると明確に示され、「月」は「夢の破綻を告げる冷酷な現実暴露の鏡⁴⁷」となる。

「侮辱された月 La lune offensée」(抜粋、拙訳)

- " Je vois ta mère, enfant de ce siècle appauvri,

⁴⁴ 同上、694-695 頁。

⁴⁵ 同上、695 頁。

⁴⁶ 同上、691 頁。

⁴⁷ 同上、690-691 頁。

Qui vers son miroir penche un lourd amas d'années,

Et plâtre artistement le sein qui t'a nourri ! "

「この貧しく衰えた時代の子よ、私に見えるのはお前の母

歳月の重く積みあがったその身を鏡に向けてかしげ

手並みも鮮やかに白粉をはたく お前を養った胸の乳房を！」

このボードレールの「月」の表象の変化は、時代の大きな変化と神話の終焉を告げるものであったと言える。その中でドビュッシーが作曲を行った詩「噴水」(1865年)は、「月」が恋人たちを優しく照らし「月の光」と庭の噴水、そして詩人自身が万物照応の状態、つまり詩人と自然との一体化を高らかに謳い上げた美しい詩である。ボードレールの詩の選択はドビュッシーの「月」の感性を知る大きな手掛かりと言える。

2-2-2. ポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine

エミール・デュランの和声のクラスで一緒だったレーモン・ボヌール Raymond Bonheur (1861-1939)⁴⁸はパリ音楽院時代のドビュッシーを振り返ってこう述べる。

新しい感覚への好奇心と開かれた精神で、ごく基本的な知識を教えられただけなのに、一種の神秘的な本能に従って、若い時期から、ファンタジーと感受性において共通性を持つ二人の詩人、すなわちバンヴィル、そして次にヴェルレーヌにまっすぐに向かった。⁴⁹

17、18歳のドビュッシーが最初に傾倒したのはバンヴィルであったが、次に夢中になったのはポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844-1896)である。ヴェルレーヌは社会に背を向ける姿勢や頹廢的で悲觀的な作風でデカダン派の詩人とされる。感受性豊かな感性を経て謳われる詩は、特に風景、自然に対して主観と客観が溶解するような独自スタイルを取り、言葉の響きや暗喩により喚起を促すイメージにより詩作は為されている。また

⁴⁸ 後にボヌールはドビュッシーから《牧神の午後への前奏曲》(1891-1894年)を献呈されている。

⁴⁹ Bonheur, *La Revue Musicale*, P.8.

「何よりもまず音楽を・・・」と謳い、詩の「音楽性」を重視した。ヴェルレーヌは、ドビュッシーが30年以上という長い期間に亘り楽曲を創作し続けた詩人である⁵⁰。ドビュッシーは「音楽のヴェルレーヌ」と称される⁵¹ほど、二人の感性は似通っていたとされる。

ヴェルレーヌも様々な「月」の詩を創作している。18世紀のヴァトーの絵画に描かれた貴族の宴を題材にした詩集『雅やかな宴 Fêtes galantes』（1869年）では「月の光 Clair de lune」とタイトル付けされた詩が詩集の巻頭を飾る。また詩「マンドリン Mandoline」では享楽の宴を照らす薔薇色と灰色の月が現れ、詩「あやつり人形 Fantoche」では、コメディヤ・デラルテの登場人物たちが良からぬ謀を企む様子がパントマイム的に月影に映る。この3作ともにドビュッシーは作曲を行っている（第4章参照）。『やさしい歌 La Bonne chanson』（1872年）はヴェルレーヌが新妻に捧げた詩集であるが、詩「白き月かげ La lune blanche」では、「愛するひとよ、聴きたまえ」と夜の葉末、池水の音の傾聴を促し、二人の夜への思いを謳っている。この中で、詩「月の光」はガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré（1845-1924）が歌曲〈月の光〉（1887年）を創作したことで有名である。ドビュッシーは詩「月の光」に2度に亘って歌曲を作曲しており、またドビュッシーの代表作であるピアノ《ベルガマスク組曲》〈月の光〉と詩集との関係も、全集 *Œuvres Complètes* を始め多くの研究者により指摘されており、詩「月の光」はドビュッシーにとって大変重要な詩であると考えられる。

2-2-3. ジュール・ラフォルグ Jules Laforgue

ドビュッシーは同世代であり、27歳で夭逝した詩人ジュール・ラフォルグ Jules Laforgue（1860-1887）に対する敬愛の念を、生涯惜しまなかった。「月とピエロの詩人」という異名を持つラフォルグは、詩集『聖母なる月のまねび L'imitation de Notre Dame de la lune』（1886年）の中で自らをピエロに見立て、聖母である「月」に対して嘆き続けた。自らを道化とみなす自己揶揄の精神はボードレールの詩「月の悲しみ」の影響と言えるが、その嘆きは皮肉とユーモアに溢れ、詩集の根底には日常や生への倦怠、虚無が偏在している。

「月の気候、動物、植物 Climat, Faune et Flore de la lune」

⁵⁰ 高德眞理『ドビュッシーと《雅やかな宴》』（国立音楽大学修士論文）を参照。

⁵¹ ヤロチニスキ『ドビュッシー印象主義と象徴主義』、206-207頁。

(詩集『聖母なる月のまねび』より 抜粋、拙訳)

Ô fixe! On ne sait plus à qui donner la palme

Du lunaire; et surtout quelle leçon de calme!

Tout a l'air émané d' un même acte de foi

Au Néant Quotidien sans comment ni pourquoi!

おお不動の！月の栄冠を誰に与えてよいのやら
そしてとりわけ なんという静けさという教訓！
全ては、<どのように>も<なぜ>も持たない
日々の無への 同じ信条からできているようだ！

Et rien ne fait de l'ombre, et ne se désagrège;

Ne naît, ni ne mûrit; tout vit d'un Sortilège

Sans foyer qui n'induit guère à se mettre en frais

Que pour des amours blancs, lunaires et distraits….

そしてなにも影を作らず、風化することもない
生まれず、熟することもない 全ては魔術で生きている
実体がなく、気まぐれで、気晴らしである愛のためにしか
人々を奮発させるように誘うことのない家庭は存在しない・・・

アンリ・ペールはラフォルグを「頽廃主義の真の詩人⁵²」と述べる。また、ペールは「癒されぬ倦怠の象徴ノートル＝ダム・ラ・リュヌヌを歌ったバラード(『聖母なる月のまねび』)の卓越した技法において、悲劇の道化を演ずる彼の態度において、また世紀末の詩に彼が注いだ精神のすべてにおいて」「最も独創的である」と述べている⁵³。形式や造語など詩壇に新しい響きをもたらし、虚無、ディレッタンティズム、そして皮肉とユーモアに溢れるラフォルグは、ドビュッシーにとって感性を共有する大切な同志であったとも考えられる。ドビュッシーはラフォルグの詩に作曲を行うことはなかったが、ドビュッシー自身が詩作を行った歌曲集《叙情的散文 Proses lyriques》〈夕べ De Soir〉において、ラフォルグによ

⁵² アンリ・ペール『象徴主義』、101頁。

⁵³ アンリ・ペール『象徴主義』、108頁。

る顕著な影響を見ることができる。また、書簡の中でドビュッシーはラフォルグの詩の一節を借用している⁵⁴。ラフォルグの *Dragées grise* の一節「私は、成果のない工場の中で溺れている Je croupis dans les usines du Negatif」⁵⁵の Negatif を Néant に替えた「虚無の工場で溺れている Je croupis dans les usines du Néant」という言い回しは、ドビュッシーの書簡にもよく登場する。

ジャック・デュラン宛 (抜粋)

私は相変わらず虚無の工場で溺れています—もし、あえてこのように言うのであれば—なかなか筆が進まない無精をお許し下さい。⁵⁶ (1906, 4/18) (下線は筆者による)

ロベール・ゴデ宛て (抜粋)

遂に、私は「虚無の工場」に溺れています、我らのジュールが言ったように。合成ゴムの輪舞の中でぐるぐる回っている、同じような時間が過ぎていくのを眺めながら。まだそれほど辛くないのがせめてもの救いです。⁵⁷ (1916, 2/4) (下線は筆者による)

このロベール・ゴデ Robert Godet (1866-1950) との書簡の中の「我らのジュール *notre Jules*」という言葉は、仲間内で如何にジュール・ラフォルグが敬愛されていたかを知らしめるものである。

さて、ここで注目したいのが、詩集『聖母なる月のまねび』の形式が詩人から「月」への一方的な呼びかけであるということである。それはエピグラフからも明確に示されている。エピグラフは以下のようなものである。

⁵⁴ 歌曲集《雅やかな宴》第2集献辞に関して、出版社のジャック・デュランに宛てた手紙には次のような一節がある。「以下のような献辞を入れるのを忘れないで欲しい。『私の可愛い人へ、1904年の6月に感謝して。』この「à la petite mienne 私の可愛い人へ」はジュール・ラフォルグの詩から拝借した言い回しでエンマのことを指している。

⁵⁵ *Correspondance*, p.951 の註より。(Laforgue の一節は, *Œuvres complètes*, L'Âge d'home, 2000, t.III)

⁵⁶ *Correspondance*, p.951.

⁵⁷ *Correspondance*, p.1972.

ああ！ なんと冬のような7月だ！ 沈黙せる好意的な月の静寂

マイナウ島にて（コンスタンス湖）

Ah! Quell juillet mous avons hiverné, *Per amica silentia lunæ* !

ILE DE LA MAINAU. (Lac de Constance.)⁵⁸

エピグラフには詩集が書かれた場所（マイナウ島）と共に、ラテン語の一節「沈黙せる好意的な月の静寂 *Per amica silentia lunæ* 」が引かれている。「月」は沈黙していて、詩人の呼びかけに答えることはない。一方的な呼びかけの形式は「沈黙の月」でこそ成立しており、エピグラフはこの詩集の形式そのものを揶揄しているとも言える。実はエピグラフに引かれたラテン語「沈黙せる好意的な月の静寂 *Per amica silentia lunæ* 」は古代ローマの詩人ウェルギリウス Vergilius（紀元前 70-紀元前 19）による『アエネーイス *Aeneis*』（紀元前 29-紀元前 19）の一節である。ウェルギリウスの『アエネーイス』はトロイアの英雄アエネアスの活躍を綴った一大叙事詩であり、ラテン文学の最高傑作とされる。このエピグラフの一節は『アエネーイス』の第 2 巻、ギリシャ軍が「沈黙する月に見守られて」カルタゴの対岸に無事に辿り着いたという箇所から引かれている⁵⁹。この一節はロマン主義のヴィクトル・ユーゴーの詩「月の光」（1829 年）のエピグラフにも引かれている。また、ヴェルレーヌも自らの詩のタイトルとして引用している。「好意的沈黙の下 *Per amica silentia*」というタイトルが付けられた詩では、セレーネーに見守られて二人の女性が同性愛を謳歌する様子が謳われている。『アエネーイス』で謳われたイメージである「沈黙の月」と「好意的に見守る月」は、このように 2000 年の時を経てフランスの詩壇で綿々と謳い継がれているということになる。すなわちユーゴー、ヴェルレーヌ、ラフォルクと受け継がれたウェルギリウスの「沈黙せる好意的な月の静寂」は、フランス詩壇に脈々と流れる「月」に対する一つの大前提、共通認識と考えても良いと言える。一方、世紀末にかけて「月」は大きく変わっていく。ボードレールの「月」が厳しく冷たいものに変化していった先には、象徴主義の詩人、戯曲家モーリス・メーテルランク Maurice Maeterlinck（1862-

⁵⁸ [L'Imitation de Notre-Dame la Lune / selon Jules Laforgue | Gallica \(bnf.fr\)](#) 2022/8/7
アクセス

⁵⁹ ウェルギリウス『アエネーイス』（上）、96 頁。

1949)の代表作『温室 Serres Chaudes』(1889年)における氷のように冷たく厳しい「月」がある。「月」は益々、耽美的に先鋭化していき、世紀末のオスカー・ワイルドの『サロメ Salomé』では美しく残酷な月の化身サロメそのものになって行く。しかし、ドビュッシーが選んだ数々の「月」の詩を見ると、ドビュッシーの「月」は『温室』や『サロメ』には向わず、あくまでもヴェルレーヌ、ラフォルクなどに受け継がれた「沈黙せる」「好意的に見守る」月であったことが認められる。特に、数あるボードレールの「月」の詩からドビュッシーが選んだのが恋人たちを静かに見守る「月」が謳われる詩「噴水」であったことは、それを裏付けるものとして特筆すべきであろう。

第3章 「月」の楽曲の概観と「月」の語彙体系、他の自然表現

個別の楽曲分析に入る前に、第3章ではまず、ドビュッシーの「月」に関する楽曲を概観し、楽曲全体の流れを述べる。次にドビュッシーの「月」あるいは「月の光」に関する音楽表現、語法、語彙の体系を予め整理する。また、他の自然「海」「水」「風」などへのドビュッシーの音楽表現を幾つかピックアップして事前に確認しておく。

3-1. 「月」に関する楽曲の概観

序章で述べた通り、本論文はドビュッシーの「月」に関する楽曲の変遷を追う手法を取るため、便宜上ドビュッシーの作曲時期を三つに分ける。個別の楽曲分析の前に、ここではそれぞれの時期のドビュッシーの「月」の楽曲を概観する。

I 初期（1879～1884年）

II 中期（1885～1902年）

III 後期（1903～1917年）

I 初期（1879～1884年）

初期はパリ音楽院時代から1884年に作曲家の登竜門と言われるローマ大賞を受賞してローマに留学するまでの時期である。この時期の歌曲数は40⁶⁰にも及び全歌曲数（90）のおよそ半数にも及ぶ。カンタータは6曲を数え、器楽曲（ピアノが2手用を含めて9曲、室内楽が3曲、オーケストラが1曲）は声楽曲に比べると圧倒的に少なく、初期は声楽曲を中心に創作活動が行われたことが分かる。楽曲は殆どが当時、創作のミューズであったマリー＝ブランシュ・ヴァニエ夫人 Mme Marie-Blanche Vasnier（1848-1923）に献呈されている。

「月」に関する最初の楽曲は、ドビュッシーがパリ音楽院時代の1879年にロマン主義を代表する詩人、小説家のアルフレッド・ミュッセ Alfred Musset（1810-1857）の詩「月へのバラード」に作曲をした歌曲〈月へのバラード〉だが、残念ながら自筆譜が失われたままである⁶¹。1882年には多くの「月」に関する歌曲が創作されるが、18世紀貴族の宴を描いたヴァトーの「雅宴画」を髣髴させる光景を謳った詩に作曲をしたものが6曲にも上

⁶⁰ Claude Debussy *The Complete Works*, 2018.

⁶¹ 2003年のルシュール番号改訂版ではそれまで1番だった番号が削除されている。

る。これらの詩の中で「月の光」は、優雅で気取った貴族たちの恋の駆け引きが繰り広げられる夜の庭園を照らしている。「雅やかな宴」の世界は多くのインスピレーションをドビュッシーに与え、その創作は歌曲のみならず、中期になるとピアノ曲にも広がっていく。また、「月」は中世を舞台に騎士や妖精が登場する怪奇、幻想的な詩に現れる。1882年の歌曲〈弓〉（詩：シャルル・クロ）、歌曲〈エルフ〉（詩：ルコント・ド・リール）の「月」は不吉な前触れとして登場し、主人公の騎士の悲劇的な行く末を暗示する。これらの詩では「月」は背景としてずっと「そこにある」存在であり、物語の怪奇、幻想を象徴している。同じ幻想的な詩でも、1882年にモーリス・ブショール Maurice Bouchor (1855-1929)の詩に作曲をした〈水に落ちた水夫〉では、初めてドビュッシーによる「月」、「月の光」そのものへの音画的な表現が行われたと考えられる。この詩の中で「月」は背景として存在するだけでなく、その神秘的な力で詩の登場人物（水夫）に作用を及ぼし、幻想的な海の光景を照らし続ける。翌年1883年のブルジェの詩による歌曲〈音楽〉では「月」は過ぎ去った愛の思い出として冷たく研ぎ澄まされ、1884年のマラルメの詩による歌曲〈あらわれ〉では「月」と「太陽」が対比的に謳われており、「月」はメランコリーに包まれた「夢」見るような世界となっている。

II 中期（1885~1902年）

中期はローマへ留学した1885年からオペラ《ペレアスとメリザンド》が上演された1902年までの時期である。

ローマ留学中に作曲したバンヴィルによる〈森のディアース〉（1885-1887年）はギリシャ神話の「月の女神」ディアースが登場する戯曲である。「月」は女神自身であり、そのパワフルで魅惑的な光はパストラルの静けさを照らす。1887年にローマから帰国したドビュッシーに多くの影響を与えたのは、当時パリを席卷した象徴主義、デカダンス、オカルトなどの秘教主義であり、芸術家たちとのカフェでの交流であった。1889年にはパリ万国博覧会でジャワ音楽に出会い、1889年のバイロイト巡礼の後、ローマ留学中から傾倒していたヴァーグナーに疑問を持つようになる。1890年にはマラルメの主宰する「火曜会」に出入りするようになる。歌曲〈月の光〉第2稿（1891年）は象徴主義やジャワ音楽の影響を受けたと言われており、第1稿とは音楽手法において大きな変化を見せる。また、1893年には自ら詩作を行い、歌曲集《叙情的散文》を創作する。〈夢〉〈砂浜〉〈花〉〈夕べ〉の4

曲はそれぞれが「月」と深く関わっている。「月」は〈夢〉では騎士、ノスタルジーの象徴であり、〈砂浜〉では癒しの存在であり、〈花〉では「月」のアンチとしての「太陽」が夢を殺すものとして謳われ、〈夕べ〉では金地に銀の聖母マリア様として登場し、都会の街を静かに見守る。詩はラフォルグ、ボードレー、メーテルランク、アンリ・ド・レニエ Henri de Regnier (1864-1936) らの詩人のみならず、ラファエル前派、あるいはターナー William Turner (1775-1851) の風景画からの影響も見られ、ドビュッシーの好む要素が織り込まれたメランコリックな世界が展開している。「月」で始まり「月」で終わる内容を持つこの歌曲集で、ドビュッシーは自らのデカダンスを確立したと考えられる。以降、オペラを除いて「月」を扱う楽曲は器楽曲（ピアノ）に向くことになる。1893年には念願のオペラ《ペレアスとメリザンド》(1893-1902年)の作曲に取り掛かる。象徴主義を代表するこの作品で「月」は第二幕第三場の洞窟の場面と第三幕第一場の塔の場面の2か所に登場している。

III 後期 (1903~1917年)

後期は《ペレアスとメリザンド》の上演(1902年)後から晩年までの創作である。オペラ《ペレアスとメリザンド》はフランス音楽界に論争を巻き起こすまでの評判となり、ドビュッシーは作曲家としての地位を不動のものとする。脱ヴァーグナーを掲げて新しい音楽を求めたドビュッシーは、ペレアス論争でドビュッシー擁護の記事を書いたルイ・ラロワ Louis Laloy (1874-1944) と親交を結び、ラロワの豊富な東洋、中国の知識を吸収して映像第2集〈そして月は廃寺に落ちる〉を作曲する。タイトルの光景は東アジアの何処かであり、廃寺に落ちる「月」は東洋の「月」である。ドビュッシーはこの楽曲で東洋と西洋の音楽による「融合」を試みている。1908年から着手したオペラ《アッシャー家の没落》はボードレーの喧伝によりフランスで大ブームとなったエドガー・アラン・ポーの代表作『アッシャー家の没落』に付曲を試みた作品である。原作は幻想・怪奇的な内容で、アッシャー家の館が沼に崩れ落ちる背後に真っ赤な血のような赤い「月」が輝くという場面で終わる。ドビュッシーは台本を10年の月日をかけて自ら完成させ、亡くなる前年の1917年まで創作に邁進したが、遂には楽曲を完成させることは出来なかった。1913年に出版された前奏曲集第2巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉は、René Puaux による *Le Temps* に掲載されたインドからの旅行記事にインスピレーションを受けて作曲されたと言われる。

〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉は、タイトルに「月」が入る最後の楽曲であり、歌曲〈月

の光〉第1稿、第2稿、ピアノ〈月の光〉など、それまでの「月」に関する楽曲の断片、自己引用が、意識的な、あるいは無意識の「思い出」として随所に見受けられ、また、洋の東西を表現する音楽手法を用いていることから、ドビュッシーの「月」の楽曲の集大成とも考えられる。

3-2. 「月」の表現、語彙体系

第1章、第2章で述べた通り、「月」は崇拜する対象であり、死をもたらす不吉な象徴でもある。「月」の領域はあまりにも広く、多義的である。本論文で扱うドビュッシーの「月」の楽曲にも様々な「月」や「月の光」が登場し、歌曲やテキストを持つ楽曲の場合は、当然ながら「月」が詩の中でどのように扱われているのかで音楽表現も大きく変わってくる。歌曲の中で「月の光」が照らすのは18世紀貴族たちの享楽の宴であり、船から水夫が身を投げた波間であり、魔法により死に至る運命の騎士や乙女たちである。オペラや戯曲の中では、ギリシャ神話の月の女神ディアースが「月の光」を燦然と放ちながら登場し、ペレアスとメリザンドが入る真っ暗な洞窟には突然「月の光」が差し込む。後期のピアノ曲では「月」が現れるのは何処か遠くの、異国の地である。これら「月」や「月の光」の表現は楽曲の内容に合わせて様々な創意工夫が為され、一つの音楽表現に複数の語彙レベルが含まれることもある。第4章の楽曲分析の前に、先取りして本論文の「月」や「月の光」の表現、語彙体系を整理しておく。

まず、オペラや舞台作品においては、その情景説明として「月の光」を模したような音画的レベルの表現が見られる。例えばオペラ《ペレアスとメリザンド》(1893~1902年)での第二幕第三場、真っ暗な洞窟に「月の光がさっと差し込む」という場面では、ハーブによる分散和音のグリッサンド奏法が用いられる。「月の光」は、空高い場所から地上に降り注ぎ、大気中に広がって地上のあらゆるものに反射して拡散する。この様子を表現するかのように、非常に高い音域から小さな音価で素早く2オクターヴ「下行」した後に、また素早く「上行」し、それを繰り返す。《ペレアスとメリザンド》の8年ほど前に手掛けた、未完の《森のディアース》(1885~1887年)では、全く同じ表現が残されたヴォーカルスコアに確認することができるが、その場面は月の女神が光を放ちながら登場するシーンであった。

歌曲においても「月の光」の「下行」や「拡散」「反射」といった光線の「動き」による

音画的レベルの表現は使用される。しかし、詩（テキスト）が表現する世界との照応から「月」や「月の光」は象徴性を持たされることが多く、その表現には単なる情景説明だけではない複数のレベルが含まれることが多い。例えば、歌曲〈月の光〉第1稿（1882年）、第2稿（1891年）の楽曲冒頭に現れる下行形のモチーフは、詩やテキストとの結びつきから「月の光」の音画的な表現と考えられるが、第1稿のモチーフには楽曲の「月」が象徴する「18世紀貴族の宴」の代表的な踊り「メヌエット」の踊りの要素が盛り込まれていると考えられる。メヌエットの音楽要素は〈月の光〉第2稿ではモチーフのリズムとして盛り込まれており、両曲とも「踊り」と深い関係が見受けられる。歌曲〈噴水〉（1889年）では、なだらかな下行モチーフが「月」を表すものとして用いられるが、この「下行」は詩の主題である19世紀中頃からの潮流「デカダンス *décadence*」（衰退、凋落）の象徴としての意味合いを併せ持つ。

また、「月」が高い位置にあるということを示すような表現も見られる。これは非常に高い音域からの「下行」や、地上と天空の距離を感じさせる大きな空間の創出などで表される。ピアノ〈月の光〉（1890~1905年）では、冒頭のピアノ右手による和音のオクターヴ跳躍はボールが宙に浮くような浮遊感を表現し、地上と天空との空間を作り出す。その空間をゆっくりと和音が刺繍しながら響きを揺らして3オクターヴも下行した後に、跳躍しながら上行し、空間は再構築される。〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉（1912~1913年）の右手による下行モチーフは左手のペダル音と5オクターヴ以上も離れたところからスタートして、ぽっかりと大きな空間を生じさせる。同じ音形が非常に高い音域で反復されることで「高さ」が強調されることもある。月の女神が登場する《森のディアヌ（1885~1887年）》や、オペラ《ペレアスとメリザンド》（1893~1902年）では、非常に高い音域でオクターヴ下行跳躍が繰り返される。これは「月」が月の女神の「神性」や、人智を超えた「自然」の神秘などと結びついていることを示す象徴的な表現と言える。

引用、仄めかし、間テキスト的使用は幾つかの楽曲で見られる。初期の歌曲〈ピエロ〉（1882年）には、古くからフランスの伝わる童謡〈月の光に〉の冒頭のメロディがピアノ、声楽に全面的に「引用」されている。同じメロディを、ドビュッシーは後期のピアノ曲〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉（1912~1913年）の楽曲冒頭に和音を伴って登場させる。これは「月」の仄めかしであると同時に自己の過去の楽曲への「思い出」でもあり、間テキスト的な使用と言える。〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉には、過去に作曲された「月の光」

がタイトルに付く歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿、ピアノ曲《ベルガマスク組曲》〈月の光〉で用いられた音楽要素が楽曲の中に随所で見られ、自己引用であると認識される。

このように、ドビュッシーの「月」の楽曲には、音画的、象徴的、童謡などからの引用、灰めかし、あるいは過去の自分の楽曲で使用した音形、モチーフ、リズムなどの自己引用、間テクスト的な表現など様々なレベルでの「月」に関する表現が為されており、時には幾つものレベルでの複数の意味合いが同時に含まれるケースが見受けられる。

3-3. 「海」、「水」、「風」、「霧」の表現

序章で述べた通り、ドビュッシーは「月」あるいは「月の光」と同様に「海」「水」「風」「雲」などを題材にした楽曲を好んで手掛けた。その理由は、それら自然が創造のインスピレーションであったことは当然ながら、常に化する自然への音楽的表現が他の芸術領域、例えば文学、美術に対して優位であるという自らの信条が大きいと言える。ここでは「月」あるいは「月の光」の音楽表現を見る前に、ドビュッシーが他の「常に化する無限の自然」である「海」「水」「風」「霧」「波」にどのような音楽表現をしているのかを確認する。

1891年に作曲したヴェルレーヌの詩による《三つメロディ Trois Melodies》の第1曲〈海は伽藍よりも la Mer est plus belle〉は、海の美しさを「伽藍よりも美しい、怒りや優しさを持つ、私たちに語り掛ける」と謳い上げている。



The image shows a musical score for the song 'La Mer est plus belle' by Debussy. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef, marked 'Animé'. The second system shows the vocal line with lyrics: 'La mer est plus belle - - - le Que les ca-té -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the vocal line is a simple melody.

譜例 1. 歌曲〈海は伽藍よりも La Mer est plus belle〉冒頭 詩：ヴェルレーヌ

この歌曲では小さな音価（16分音符）による分散和音の上行形が使用され（譜例1）、この分散和音は1オクターヴずつ上がっていく。このピアノの一連の動きが楽曲全体の骨組みとなっている。Waltsによると分散和音の原型はハープであり、なだらかな細かい音符の絶え間ない繰り返しは「流れ出るもの」のイメージを表現するという⁶²。Waltsはまた「分散和音のパターンの結合は、流れ出る水、光を放つ光線といった相似したタイプの表現であり、この点から川、光、涙、そして歓喜、慰めといった描写にまで広げられる⁶³」と指摘する。ヴェルレーヌの詩は「海」を延々と謳っており、骨組みとなる上行形の分散和音は「流れ出るもの」つまり、ここでは「海」を表現していると考えられる。上行形のみ音形、同じ音価で構成されるのは、海における一定の波の運動を表現しているとも考えらえる。楽曲冒頭はh-dis-fisの和音が1~3小節目まで続き、4小節目に1小節だけd-f-aに変わるが、5小節目からまた最初の和音に戻る。このように基本的に2つの和音の交代で楽曲は進行していき、響きの変化も頻繁ではない。4オクターヴ以上に亘る分散和音やfフォルテの指示は「海」の雄大さや強さを示し、全体的にはダイナミックな動きが見られる。

《映像第1集 Image(*Ire série*)》〈水の反映 Reflets dans l'eau〉(1903年)は、タイトルが示す通り「水に映る反映」を表現する楽曲である。つまり「水面の動き」と、それに映る像、影が対象となる。水面に映る像、影はその時々で変化し、水面の動きそのものも不定である。これら、「不定の動き」を表現するかのように、音楽表現は次々と変化する。その語法はバラエティに富み、テンポ、響きの変化に重きが置かれている。

⁶² Walts, “In Defense of Moonlight”, *Beethoven Forum*, p.16. Waltsの論文はLudwig Rellstabが「月光の下、自然に囲まれたスイスのルツェルン湖に漕ぎ出す一艘の小舟」と喩えたベートーヴェンの〈ソナタ嬰ハ短調作品27-2〉(1799-1801作曲)、別称「月光ソナタ」と「月光」の関連性を主張するものである。Waltsは論文の中で、「月光ソナタ」をメロディ、分散和音、長い低音の三相構造であると分析する。分散和音は弦楽器、ハープを模したもので「流れ出るもの」、つまり「月の光」の表現であり、長い低音はドローンでパストラル（自然）を表現すると述べている。

⁶³ 同上、p.16.

Andantino molto
(Tempo rubato)

PIANO

譜例 2. 映像第 1 集 〈水の反映〉冒頭

冒頭は *Andantino molto* でテンポルバート、*pp* で静かに始まる（譜例 2）。変ニ長調のペダル音 *des-as*（*I-V*）の上で、ピアノ右手の和音は（*IV-III-II*）と変化していく。和音の一番上部のメロディラインは *des-as-es* と主音→属音→*II* で、5 度の跳躍を含み、ここではメロディラインに和音が付けられている。同じ動きでオクターヴずつ上行しては下行してまた元に戻る。このパターンが何度も反復され、その中で *des-es* の長 2 度を効果的に響かせている。あまり速くないテンポ、しかも自由なテンポの中でオクターヴの上下で低い音域と高い音域を行き来することにより、響きの変化、響きのニュアンスが強調される。

20 小節目からは 32 分音符の小さな音価の分散和音が現れ、上行しながら 1 拍ずつ和音に変化していく（譜例 3）。22 小節目から今度は分散和音が上行、下行を繰り返しながら響きに変化する。24 小節目からは、64 音符という非常に小さな音価となり、4 つの音が音階上になだらかにグリッサンド下行、上行を繰り返す。小さな音価による分散和音、ハーブのグリッサンド奏法を模したようなほぼ音階上を下行、上行する音楽語法がここでは「素早い動き」の表現として登場する。

Quasi cadenza.

pp poco a poco cresc. e stringendo

Mesuré

ppp

pp doux et expressif

ppp

譜例 3. 映像第 1 集 〈水の反映〉 20~26 小節目

「波」の表現は本論文でも扱う歌曲《叙情的散文》〈砂浜〉(1893 年)に現れる。詩はドビュッシー自身の創作であり、10~14 小節目「波は陽気な小娘のようにお喋りをする」の箇所につけられた音楽が、譜例 4 である。波打ち際のさざめく波を「お喋りをする小娘」と喩えられており、小さな音価(32 分音符)による 2 音の反復運動が見られる。

10
Les va - gues comme de pe-ti-tes fol - les

12
cre - scen do
Ja - sent, pe - ti - tes fil - les sor - tant de l'é - co - le,

cre scen do

Detailed description: This image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system (measures 10-11) features a vocal line with lyrics 'Les va - gues comme de pe-ti-tes fol - les' and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 12-13) features a vocal line with lyrics 'Ja - sent, pe - ti - tes fil - les sor - tant de l'é - co - le,' and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and performance instructions like 'cre', 'scen', and 'do'.

譜例 4. 歌曲《叙情的散文》〈砂浜〉10~14 小節目「波は陽気な小娘のようにお喋りをする」

《前奏曲集第 1 卷 Préludes (*premier livre*) 》〈野を渡る風 Le Vent dans la plaine〉(1909-1919 年) では、「風」が表現される。

Animé (♩=126)
aussi légèrement que possible

pp

Detailed description: This image shows the beginning of a piano prelude titled 'Le Vent dans la plaine'. The score is in 4/4 time and features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Animé' with a quarter note equal to 126 beats per minute, and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 3, 5, 6, 7, 8).

譜例 5. 前奏曲集 〈野を渡る風〉冒頭

演奏指示は「可能な限り、同じように軽く」であり、6連符によるbとcesの2音による同じパターンが反復される。オクターヴに亘るbとcesの短2度の早い交代が楽曲全体の骨組みとなっている。短2度の直接のぶつかり合いは避けられているが、2音のみの6連符であるので半音の不協和音は混じり合って漠とした響きとなる。早いテンポの無窮動でこの音形の反復が楽曲全体の骨組みである。

また、同じく《前奏曲集第1巻》の〈西風の見たもの Ce qu'a vu le vent d'Ouest〉では冒頭に2オクターヴ以上の大きな動きの分散和音が現れる（譜例6）。音価は小さく、分散和音は上行、下行を繰り返し、演奏指示は *Animé et tumultueux*（生き生きと激しく）である。

The image shows a musical score for the beginning of 'Ce qu'a vu le vent d'Ouest' from Debussy's 'Préludes, Book 1'. The score is in G major, 4/4 time, and is marked 'Animé et tumultueux' and 'pp'. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and sixteenth rests, creating a sense of constant motion. The right hand plays a series of sixteenth-note chords that move up and down the scale, while the left hand provides a steady accompaniment. The score is divided into three systems, with the first system starting with a 'pp' dynamic and the second system starting with an 'm.f.' dynamic. The third system includes a 'molto' marking and a '6' marking, indicating a sixteenth-note figure.

譜例 6. 《前奏曲集第1巻》〈西風の見たもの〉 冒頭

《前奏曲集第2巻 *Préludes Deuxième livre*》〈霧 *Brouillards*〉（1911-1912年）は「霧」を表現している。この楽曲の冒頭、ピアノ左手は8分音符のc-e-gの和音であり、右手はb-ges-es-desの5連符で音価の小さな分散和音である（譜例7）。c-e-gとb-ges-es-desは半音ずれており、左手の和音の響きの上に右手の分散和音が乗っかる音形なので、半音ず

れる両者の響きは混ぜられる。2 拍目に左手の和音は c-e-g から h-d-f に下行して、1 拍目同様に左手、右手の音は半音ずれて響きが混ぜられる。つまり、右手、左手による短 2 度（半音）の不協和音の重なり合いが意図して混ぜられ、その不協和音のかたまりの中で、小さな音価による細かい運動が絶えず現れる表現となっている。演奏指示は「非常に均一に、軽く」であり、右手、左手の音域も楽曲を通してほぼ同じで範囲が狭い。不協和音の混じり合った響きや小さな音価による無窮動の運動で微細な水滴が空气中に浮遊する様子を表現しようとしている。

譜例 7. 《前奏曲集第 2 巻》〈霧〉冒頭

《『海』管弦楽のための 3 つの交響的スケッチ La Mer~Trois esquisses symphoniques pour orchestre》(1903~1905 年)では、オーケストラのそれぞれの声部に別のリズム、音楽要素が用いられ、それらが重ねられていることが分かる(譜例 8) 第 1 ハープは 5 連符の分散和音で細かい波を表しているようであり、第 2 ハープは 16 分音符による重音からのオクターヴ下行が一定のリズムで繰り返され、ファゴットとホルンは 8 分音符の 3 連符

が使用されたかと思うと長い音価の付点のリズムも現れる。Potter は、それぞれのパートは幾つかの振動の音形であり、これらの違うリズムの重ねられた密集が複雑で常に動いている海を髣髴とさせる⁶⁴と述べる。レイヤードの手法はより「自然」のダイナミズムを表現するものとして有効であると言える。

The image shows a page of a musical score for Debussy's 'De l'aube à midi sur la mer'. The score is for measures 14 and 15. The tempo is marked 'Très lent (80 = ♩)' and the time signature is 4/4. The score includes parts for various instruments: Flutes (Fl.), Oboes (Bois), Horns (Corns), Trumpets (1^{re} and 2^e Tromb.), Trombones (3^e Tromb.), Cymbals (Cymb.), and Harp (1^{re} and 2^{de} Harpe). The score features complex rhythmic patterns, including dotted rhythms and long note values. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 14. The first system shows measures 13 and 14, and the second system shows measures 14 and 15. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

譜例 8. 《海》第 1 楽章 海上の夜明けから真昼まで De l'aube à midi sur la mer、練習番号 14、1~2 小節目

⁶⁴ Potter, p.149.

さて、幾つかの楽曲で常に形が変わる自然にたいするドビュッシーの音楽表現を見てきた。「動き」を表現する音楽語法は分散和音、2音の交代、あるいは音組織（一つのモチーフ、音階の一部など）が一定のリズムで反復する手法が多く用いられている。「風」「波」「海」などそれぞれの動きの特性により、同じ分散和音でも、上行形なのか下行形なのか、あるいは上行、下行を繰り返すのか、ゆったりとした分散和音なのか、小さな音価の細かい動きなのかなど、その表現は様々な違いを見せる。分散和音は5連符、6連符などが多く、非常に小さな音価でのハーブのグリッサンド奏法を模したような表現も見られる。小さな音価は、絶え間なく形が変わっていくものを表現する一つの特徴である。限りなく小さな音価での「動き」は音組織を反復することで響きを混合させる役割も担っている。時にはそれらをレイヤードで使用して、複雑なダイナミズムを表現しようとしている。

このようにドビュッシーの「海」「水」「風」「霧」など、常に動いているものの表現として、分散和音や2音や一つの音組織による小さな音価での反復、あるいはそれらのレイヤードが用いられている事が分かる。ドビュッシーは音価や上行・下行などの音形、響きとの兼ね合い、あるいはそれらを重ねるなど様々な創意工夫を凝らしてはいるものの、「動き」に対する音楽表現が分散和音など幾つかの音楽語法に限られてしまうのも事実であろう。

「月の光」に対する語法もWaltzの言う「流れ出るもの」の表現である分散和音が用いられることがあり、語法に関する限界は致し方ないとも考えられる。しかし、「海」「水」「風」「霧」などここで見てきた音楽は、ドビュッシーが「自然」そのものの物理的な動きに注視し、目に見えたり、耳で聞こえたりする「自然」の現象と特性、音画的なその光景への音楽表現であり⁶⁵、これから見ていく「月」あるいは「月の光」とはその点が大きく異なる。

「月」は長い人類の歴史の中で、人々と文化的、宗教的な関わり合いが強く、太陽とともに最も人類に影響を及ぼした自然である。「月」や「月の光」は人智を超えたパワーを持つ存在として擬人化され、長年、崇められ、恐れられてきたことは第1章で述べたが、それら「月」のイメージは様々な象徴を生み、物語を生んできた。「月」は夜空に浮かぶ目に見える丸い光を放つ物体というだけではなく、人々の心に働きかける存在であり、芸術家たちの創造を掻き立てるミューズ（詩神）である。19世紀末、詩や物語に登場した「月」は一体どのようなものであったのだろうか。ドビュッシーがそれらの「月」にどのような

⁶⁵ 但し、「水」の中には歌曲〈噴水〉（1889年）のように象徴性を合わせ持つケースも認められる。

音楽を付けたのかを第 4 章の楽曲分析で明らかにしたい。

第4章 ドビュッシーの「月」に関する楽曲の分析

4-1. 初期 パリ音楽院時代からローマ大賞受賞まで（1879年～1884年）

4-1-0. 歌曲〈月へのバラード Ballade à la lune〉（1879年）

ルシュールはドビュッシーが最初に作曲を始めた時期を1879年としている⁶⁶。その根拠の一つとしてパリ音楽院でマルモンテルのクラスで一緒だったポール・ヴィダル Paul Vidal (1863-1931) の回想録を挙げる。その中でヴィダルはこう記している。

マルモンテルのクラスを聴講していたエドモン・ミサが、我々、ピエルネやバセリユ、ドビュッシーに自分の曲を聴かせた。それはミュッセの『グラスと口先 La Coup et les Lèvres⁶⁷』や同じくミュッセの他の幾つかの詩に作曲したものであり、ドビュッシーはそれを大いに気に入っていた。私はドビュッシーの歌曲と一緒に演奏するのが大好きだった。そして〈マドリッド、スペインのお姫様 Madrid, princess des Espagnes〉や〈月へのバラード Ballade à la lune〉といった歌曲を飽きずによく聴いたものだった。⁶⁸

回想録に書かれた〈マドリッド、スペインのお姫様〉と〈月へのバラード〉の2曲はドビュッシーの最初の作曲作品であり、〈月へのバラード〉はドビュッシーの最初の「月」に関する楽曲である。しかし〈マドリッド、スペインの姫君〉の自筆譜が近年発見された一方〈月へのバラード〉の楽譜は失われたままであり⁶⁹、〈月へのバラード〉の楽曲を知ることとは出来ない。

アルフレッド・ミュッセ Alfred Musset⁷⁰ (1810-1857) は早くからその才能を開花させた「ロマン主義の寵児」であり、詩「月へのバラード」(『スペインとイタリアの物語 Contes

⁶⁶ ルシュール『伝記クロード・ドビュッシー』、41頁。

⁶⁷ 『グラスと口先 La Coup et les Lèvres』は、主人公フランクが青春ゆえの苦悩の末、最後には父の家に火を放ったのちに街を出るという内容の散文劇 Poème dramatique。

⁶⁸ Paul Vidal, “Souvenirs d’Achille Debussy.” *La Revue Musicale*, 1926, p.12~13.

⁶⁹ 〈月に寄せるバラード〉はオリジナルL番号1番から2003年の改訂版で番号を外されている。

⁷⁰ ミュッセは23歳の時にジョルジュ・サンドと出会い、その恋愛・破局の体験を基に『世紀児の告白』、「夜」シリーズなどを書き、苦悩の心情を激しく吐露した。

d'Espagne et d'Italie』(1829)に所収)はヴィクトル・ユーゴーが主宰するセナークルで朗唱され、ロマン派の作家たちから熱狂的な支持を得たという⁷¹。この詩にはラロ Edouard Lalo (1823-1892) やオッフエンバック Jacques Offenbach (1819-1880) も作曲を行っている。

「月へのバラード Ballade à la lune」 (抜粋、拙訳)

C'était dans la nuit brune,	黄昏色の夜だった、
Sûr le clocher jaune,	黄ばんだ鐘の上に、
La lune	月が
Comme un point sur un i,	まるで i の字の点のよう。
Lune, quell esprit sombre	月よ、何という陰鬱な精霊が
Promène au bout d'un fil,	その端の上をぶらぶら歩く
Dans l'ombre	暗闇の中で
Ta face et ton profil?	お前の正面、そして横顔を？
Es-tu l'oeil du ciel borgne ?	お前は片目の天の眼なのか？
Quel chérubin cafard	憂鬱な天使ケルビムが
Nous lorgne	我々に目をつける
Sous ton masque blafard ?	お前の青白い顔の下で？
N'es-tu rien qu'une boule,	お前はただの球体か、
Qu'un grand faucheur bien gras	巨大で肥満のメクラグモが
Qui roule	ぐるぐる回る
Sans pattes et sans bras ?	脚も腕もないままで？

⁷¹ 吉田「ジュール・ラフォルグの『聖母なる月のまねび』をめぐって(上)」、130頁。

ミュッセはこの詩で、月に対して独特のユーモアを交えて呼びかける。月は「脚も腕もない巨大で肥満のメクラグモ」と称され、三日月状に陰っていく様子は「虫に蝕まれ、尖った木々にぶつかった」と滑稽に謳われる。また、ミュッセは韻律、語彙のリズムなど技巧的な挑戦をこの詩で大胆に試みている。冒頭の「C'était dans la nuit brune, 黄昏色の夜だった」とそれに続く「Sûr le clocher jaune, La lune, Comme un point sur un i, 黄ばんだ鐘の上に、月が まるで i の字の点のよう」は、その出だしの唐突さ、突拍子のない表現が新鮮である。ミュッセは親しみを持って月に呼びかけ、「美しい愛の物語が、お前を益々美しくするだろう」と高らかに謳いあげている。

この詩の持つ独特なユーモアは、歌曲〈ピエロ〉〈あやつり人形〉や後に作曲する前奏曲集第2巻〈風変わりなラヴィーナ将軍〉などに見られるドビュッシーの「ユーモア」への嗜好性を大いに刺激し、韻律、語彙のリズムの新鮮さは付曲へのインスピレーションを与えたと言える。また、ドビュッシーが作曲を始めた 1879 年には既にヴィクトル・ユーゴーを代表とするロマン主義はかつての勢いを失い、文壇には新たな潮流が続々と現れていたが、パリ音楽院の学友仲間では依然としてミュッセの人気が高いことが Vidal の回想録から伺い知ることができる。このようにロマン主義はすっかり忘れ去られたわけではなく、偉大なるフランスの遺産としてしばらくドビュッシーたち若者に影響を与え続けていたと考えられる。そして啓蒙主義、理性主義への申し立てとしてのロマン主義の理念は、19 世紀の末にかけて現れた多くの芸術潮流の根本を成すものであり、その後のドビュッシーの芸術活動に深く根を下ろしているとも言える。

4-1-1. バンヴィルの「雅やかな宴 Fêtes galante」

1882 年には数多くの「月」に関する歌曲が作られている。その中で「雅やかな宴」を扱った詩に付曲をした歌曲は 6 曲にも上る。その内の 3 曲がテオドール・フォーレン・ド・バンヴィル Théodore Faullain de Banville (1823-1891) の詩による歌曲〈雅やかな宴 Fêtes galante〉、歌曲〈セレナーデ Sérénade〉、歌曲〈ピエロ Pierrot〉である。〈ピエロ〉に関しては 4-1-2 で述べる。

「雅やかな宴」とは、アントワーヌ・ヴァトー Antoine Wateau (1684-1721) の「雅宴画 fêtes galantes」に描かれた 18 世紀ルイ王朝時代の貴族たちによる享樂的で優雅な宴を指す。貴族たちは自らの城の近くの森や公園で、瀟洒な衣装や凝った装飾品で着飾り、時に

は華麗な仮面を身に付け、恋の駆け引きを行った。またヴァトーは演劇に傾倒し、同時代のイタリア喜劇のコメディア・デラルテを多く扱っている。ヴァトーは没後しばらく世間から忘れ去られていたが、1830年代からのロマン主義の芸術家たちによる「18世紀ブーム」と共に再認識され、それを引き継いだゴンクール兄弟の喧伝によりその人気は不動のものとなった。多くの文学者、詩人がヴァトーに傾倒したが、バンヴィルもその内の一人である。バンヴィルは高踏派の代表的な詩人で、様々な詩節や奇数脚といった形式による美を探索し、ヴァトーの絵画を思わせる詩作と共に演劇作品を多く手掛けたが、遂には「ヴァトーの庭」のような内装、コスチュームを「ヴァトーの絵のようなもの」と注文した自らの劇場を建てるまでに至っている⁷²。

パリ音楽院の学友ボヌールによると、ドビュッシーは既に16、17歳の頃にバンヴィルの詩集を入手しており⁷³、付曲は未完も含めて15曲にも及ぶ。ヤロチニスキはバンヴィルへの傾倒の理由を「『高踏派詩人』全員のうち、この詩人がもっとも繊細に憂愁をイロニーにむすびつけ、そして音楽を彫琢する上で『音楽』にかくべつ念を入れた詩人だからであろう。⁷⁴」と述べている。バンヴィルへの付曲は1880年から1882年に集中しており、ボヌールが「ファンタジーと感受性においてドビュッシー自身と共通性を持つ二人の詩人、すなわちバンヴィル、そして次にヴェルレーヌにまっすぐ向かった。⁷⁵」と述べる通り、ドビュッシーの軸足は、次第にバンヴィルから同じ「雅やかな宴」の世界を謳ったヴェルレーヌへと移って行く。

4-1-1-1. 歌曲〈雅やかな宴 Fêtes galantes〉(1882年)

➤ 原詩について

詩「雅やかな宴 Fêtes galantes」はバンヴィルの処女作『女人像柱 Les Cariatides』(1842)の「気まぐれな恋 Les Caprices〜クレモン・マロ Clément Marot⁷⁶の流儀に習った十行詩

⁷² 西村美咲「19世紀フランスにおけるメランコリックなピエロ像の誕生：ヴァトーの「ジル」と名優ドゥビュローを中心に」、101頁。

⁷³ Bonheur, p.3.

⁷⁴ ヤロチニスキ、189頁。

⁷⁵ Bonheur, p.8.

⁷⁶ クレモン・マロ Clément Marot (1496?-1544) は、16世紀ルネッサンスを代表する宮廷詩人である。

～」に収められている。「気まぐれな恋～クレモン・マロの流儀に習った十行詩～」は 10 音節十行詩の形式を持つ 24 の詩から成り立ち、内容はギリシャ神話、ハムレット、オペラ《フィガロの結婚》のケルビーノなど多岐に亘る。それぞれ、演劇のワンシーンを切り取ったような客観的なタブロー（光景）を集めた小作品集である。

「雅やかな宴 Fêtes galantes」 (10 音節十行詩 拙訳)

- | | |
|------------------------------------------------|---------------------|
| 1.Voilà Silvandre et Lycas et Myrtil, | ほらシルヴァンドルにリカスにミトリル、 |
| 2.C'est aujourd'hui fête chez Cydalis. | 今日はシダリスの屋敷で宴の催しだ。 |
| 3.Enchantant l'air de son parfum subtil, | 繊細な香りが大気に魔法をかけて |
| 4.Au clair de lune où tout s'idéalise | 月の光の下 全ては美しくなる |
| 5.Avec la rose Aminthe rivalise. | アミンタが生き返らせた薔薇と共に。 |
| 6.Philis, Églé, que suivent leurs amants, | 恋人の後を追うフィリスとエグレが |
| 7.Cherchent l'ombrage et les abris charmants. | 木陰を探す、魅力的な避難場所を。 |
| 8.Dans le soleil qui s'irrite et qui joue, | ひりひりとして揺れる太陽の下、 |
| 9.Luttant d'orgueil avec les diamants, | ダイヤモンドと高慢さを競いながら |
| 10.Sur leur chemin le Paon blanc fait la roue. | 彼女らの行く手に白孔雀が羽を広げる |

この詩に登場するシルヴァンドル、リカス、エグレなどの名前は、ギリシャ神話や伝説、民謡などに由来する⁷⁷と考えられ、宴に集う人々をそれらに見立てる演劇仕立ての設定が、貴族たちの遊興や恋の駆け引きをより浮世離れしたものにしている。佐々木はヴァトーの絵画について「(ヴァトーの絵画は)ただ単に幸福の像であるだけでなく、幸福の装置としての藝術の典型」と指摘しており、「官能性の喜びと仮象性の遊び、その限りでの表層性」という特色が「ロココ的」と述べる⁷⁸。第 10 詩行の「Paon 孔雀」は「虚栄心の強い人」

⁷⁷ Silvandre はフランス民謡〈シルヴァンドルの愛 Les amours de Silvandre〉(モーツァルト〈きらきら星〉の元歌)、Lycas はギリシャ神話、Églé はリトアニアの伝説に登場する。

⁷⁸ 佐々木健一『フランスを中心とする 18 世紀美術史の研究』、4 頁。

の意味合いがあり、バンヴィルはその優雅で高慢な「虚」の世界をタブロー（光景）として切り取り「ダイヤモンドと高慢さを競う」（第9詩行）貴族たちをイロニックに謳っていると見える。

注目したいのが第4詩行の「月の光の下/ 全ては美しくなる」である。夜、屋敷の森で開かれる宴には花々の香りが立ち込め、月の光が差し込んでいる。朧げな月光の下で「大気は魔法」にかけられ、宴は理想化され「すべては美しくなる」。「雅やかな宴」を美しいものにするためには「月の光」が欠かせないと謳われているのだ。「月の光」は表層的なロココの美しさ、官能的な宴をイロニックに映し出す鏡である。しかし、ドビュッシーは作曲にあたり、第4詩行「Au clair de lune 月の光の下で」を「Dans le grand parc 大きな森の中で」に変更している。詩句への変更は5か所にも及ぶ。変更は以下の通りである。

<変更箇所>

第2詩行「C'est aujourd'hui それは今日」→「Car c'est ce soir なぜなら今夜」

第3詩行「Enchantant l'air 大気に魔法をかけながら」→「Partout dans l'air 大気の至るところに」

第4詩行「Au clair de lune 月の光の下で」→「Dans le grand parc 大きな森の中で」

第7詩行「et les abris charmants 魅力的な避難場所を」→「en mille endroits charmants 何千もの魅力的な場所を」

第10詩行「Sur leur chemin 彼らの行く手に」→「Sur le chemin 行く手に」

フランス語の詩における韻律を非常に大切に考え、オペラ《ペレアスとメリザンド》においても殆ど原作のテキストを変更しなかったドビュッシーだが、若い時期には作曲上の都合を優先させたのか、しばしば原詩への変更が見られる。とは言え、たった10行の詩にこれだけの変更を加えたケースは珍しい。後に「月」や「月の光」に関する楽曲を何曲も手掛けるドビュッシーが、ここではあっさり第4詩行の「月の光」そのものを削除している。「月の光」は詩の中で宴を美しい世界にしてしまうロココの「象徴」と言えるが、敢えて削除した理由は一体何であろうか。バンヴィルの詩は、舞台の一場面を切り取ったタブロー（光景）であり、夜の宴において「月」は背景として当然「そこにある」からではないだろうか。その意味で宴と「月」は結びつきが非常に強く、バンヴィルの詩で

は「月」はロココ的な「雅やかな宴」そのものと言える。

➤ 楽曲分析

楽曲は4分の3拍子。Andantino（ゆったりと）、tempo di minuetto（メヌエットのテンポで）の演奏指示があり、メヌエット形式である。メヌエットはフランス宮廷舞曲の一つで、ゆるやかな三拍子、2小節、あるいは4小節で一括りの進行が特徴である。ドビュッシーが後に作曲する歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿、ピアノ《ベルガマスク組曲》〈月の光〉も全てメヌエット形式である。更に、ドビュッシーは後に2台ピアノのための《小組曲 Petite Suite》(1888-89)を作曲するが、第3曲〈メヌエット Menuet〉にはこの歌曲〈雅やかな宴〉の前奏から冒頭の声楽部メロディがそのまま引用されており、タイトルも「メヌエット」である。これらからも、ドビュッシーにおける「雅やかな宴」の世界とメヌエットの結びつきは強いと言える。また、楽曲の大きな特徴は旋法性の使用である。旋法性はこの楽曲以前のドビュッシーの歌曲には見られず、古い時代、18世紀貴族の「雅やかな宴」へのノスタルジックな音楽表現と言える。また、同じ主音を持つ2つの違った教会旋法を声楽のメロディラインで使用するなど、旋法性の使い方にも工夫が凝らされている。この2つの旋法性を混在させる手法は次の歌曲〈セレナーデ〉にも用いられる。

・前奏

a ドリアンで構成される。ピアノ右手は主音 a が前打音を伴って長い音価で現れ、3小節目からは装飾音ターンを思わせるパッサージュに続いて音階上をなだらかに上行、そして下行する（譜例 9）。ピアノ左手は最初の小節からピアノ右手の6度下を並進行している（譜例 10）。並進行はピアノ声部のみならず、ピアノ声部と声楽旋律の間においても各所に現れ、6度あるいは3度の安定した響きが楽曲全体を貫いている（譜例 10、譜例 11）。前打音や装飾音ターン、薄いテクスチャ、順次進行など、音楽はバロック時代を思わせる。

Andantino (tempo di minuetto)

PIANO

5

右手の6度下を並進行

譜例 9. 〈雅やかな宴〉 楽曲冒頭

l'air court un par-fum subtil,

18

譜例 10. 〈雅やかな宴〉 第 4 詩行 18 小節目～ピアノ右手と左手による 6 度の並進行

cresc.

Avec la rose Amantétheriva

cresc.

p dim.

譜例 11. 〈雅やかな宴〉 第 5 詩行 24 小節目～声楽とピアノによる 3 度の並進行、ピアノ右手左手による 6 度の並進行

9 小節目から声楽が入る。声楽はゆったりとした三拍子を十分に意識した 3 つの四分音符（主音 a から属音 e に上がる）の後、装飾音ターンを思わせるパッセージが続く。第 1 詩行「Voilà Silvanre et Lycas et Myrtil シルヴァンドルにリカスにミトリルがいる」には

調号の fis に ♯ が付きエオリアンの旋法性で始まるが、すぐに第 2 詩行の「Car c'est ce soir fête chez Cydalise なぜなら今夜はシダリスの屋敷で宴の催しだ」13 小節目から調号通りの fis に戻り、a ドリアンの響きとなる（譜例 12）。同じ a を主音とする二つの旋法は、どちらも主音と第 3 音が短 3 度の音程で短調の響きとなるが、第 6 音が f か fis かの半音の上下によって、ほぼ同じメロディラインの第 1 詩行、第 2 詩行に微妙なニュアンスを与え、繊細な揺らぎを生じさせている

The image shows a musical score for two stanzas. The first stanza, labeled '第 1 詩行 エオリアン', features a melodic line starting on a note with a sharp sign (fis) and a piano (p) dynamic. The second stanza, labeled '第 2 詩行 a ドリアン', starts with a melodic line on a natural note (f) and includes a crescendo (cresc.) marking. Blue boxes and arrows connect the two stanzas, highlighting the melodic similarity and the change in mode from Eolian to A Dorian.

譜例 12. 〈雅やかな宴〉9 小節目 第 1 詩行～第 2 詩行

第 4 詩行「Dans le grand parc où tout s'idéalise 大きな森の中で ここは完璧な舞台だ」からは臨時記号が多用され、調性、旋法性の間を行ったり来たりする。まず、「Dans le grand」はピアノ声部に cis、dis が現れ、a-c-e の短三和音から h-dis-fis の長三和音の響きに変化する進行が二回繰り返され、24 小節目からの第 5 詩行「Avec la rose Aminthe rivalis アミンタが生き返らせた薔薇と共に」は gis エオリアンの響きとなり、それを経て 32 小節目には口長調に落ち着く。このように第 4～第 7 詩行までは長調、短調、旋法性が次々と入れ替わり、明るい響き、暗めの響きの間を行ったり来たりする。

第 8 詩行「Dans le soleil qui s'irrite et qui joue ひりひりとして揺れる太陽の下」は、エオリアン、第 9 詩行「Luttant d'orgueil avec les diamants ダイヤモンドの輝きを誇らしげに」は第 2 詩行の旋律がそのまま登場し a ドリアンとなる。

最後の第 10 詩行「Sur leur chemin le Paon blanc fait la roue 彼らの行く手に白孔雀が羽を広げる」は fis に ♯ が付き、エオリアン、つまり冒頭の響きに戻る。その後、ヴォカリーズが楽曲最後まで付けられ、二つの旋法、エオリアンと a ドリアンが交代で現れる。

このように楽曲には、18 世紀、古い時代を思わせる音楽語法、要素が多く用いられる。メヌエットの踊りを思わせる優雅な三拍子や旋法性など古い時代を思わせる音楽要素が用いられる。前打音、修飾音、薄いテクスチュア、順次進行などはバロックの特徴であり、楽曲全体のピアノ右手、左手による 6 度、あるいは 3 度の並進行や、同じ音価による流れるような一定のリズムも、やはりバロックを思わせる。エオリアンとドリアンという 2 つの旋法性は両者とも第 3 音が主音から短 3 度の音程なので暗めの響きと言えるが、第 6 音の半音を上下することで全体にニュアンスが付けられている。旋法性と長調、短調を自在に行き来することで、美しく官能的なロココそのものである「雅やかな宴」、その美しさの裏の「空虚」さ、詩に込められたバンヴィルのイロニーを表現しようとしているとも考えられる。美しく官能的で優雅なロココの表現に一役買っているのがこの楽曲の献呈者であるマリー＝ブランシュ・ヴァニエ夫人 Mme Marie-Blanche Vasnier (1848-1923) の歌声である。初期のドビュッシーの歌曲は殆どがヴァニエ夫人に献呈されており、ヴァニエ夫人はドビュッシーの当時の創作のミューズであった。この楽曲も軽やかなハイ・ソプラノのヴァニエ夫人の歌唱を想定して作られている。Dietschy によると、ヴァニエ夫人は非常に優れたアマチュアの歌手であり、その声は「小鳥が鳴くような歌声、声域が格別に高い素晴らしい声⁷⁹⁾」であり、またその歌唱は *Le Menestrel* によると「プロの間ですらなかなかお目にかかれない完璧さ⁸⁰⁾」であったとされる。夫人の完璧な軽いハイ・ソプラノ、コロラトゥーラの高い技術は優雅で華麗、官能的なロココの表現に合致しており、装飾音のターソン、順次進行などでのコロラトゥーラ唱法やコーダに配置されたヴォカリーズ（譜例 13）は軽やかで優雅なロココの美を強調している。

⁷⁹⁾ Dietschy, *La passion de Claude Debussy*, p.39.

⁸⁰⁾ 同上。

譜例 13. 〈雅やかな宴〉 楽曲コーダにはヴォカリーズが置かれる

4-1-1-2. 歌曲〈セレナーデ Sérénade〉(1882年)

➤ 原詩について

詩「セレナーデ Sérénade」も、バンヴィルの処女作『女人像柱 Les Cariatides』(1842)の「気まぐれな恋 Les Caprices〜クレモン・マロ Clément Marot の流儀に習った十行詩〜」内の1篇である。「セレナーデ」とは「本来、ふつう夕べに戸外で愛する人、または身分の高い人のために演奏される音楽によるあいさつ⁸¹⁾」を指し、中世、ルネッサンス時代にまで遡る古くからの愛の慣習である。大抵は自らギターやリュートを奏でながら相手を思って熱唱するという情景を指す⁸²⁾。詩の中に「月」の語句は登場しないが、「セレナーデ」は愛を捧げるロマンチックな歌であること、また、月明かりを頼りにギターを演奏することから「セレナーデ」に「月」は欠かせないと考えられ、この詩の情景は「月夜」であると言える⁸³⁾。

⁸¹⁾ 『ニューグローヴ世界音楽事典』第9巻、457頁。

⁸²⁾ 例えばモーツァルトのオペラ《ドン・ジョバンニ》の第二幕には、ドン・ジョバンニがマンドリンを奏でながら「窓辺においてよ 私の恋人よ。私の涙を慰めにおいて」と歌う場面があり「ドン・ジョバンニのセレナーデ」として有名である。

⁸³⁾ シューベルトの《セレナーデ》『白鳥の歌』(1828)(詩：レルシュタープ)には「人気ない真夜中に、きみを呼ぶ/ 静かな町角に出てお出で!/ ささやく梢に月の光、月

「セレナーデ Sérénade」 (10 音節十行詩 拙訳)

- | | |
|-----------------------------------------------|-----------------------|
| 1.Las! Colombine a fermé le volet, | ああ！コロンビーヌは扉を閉めた。 |
| 2.Et vainement le chasseur tend ses toiles, | それでもむなしく求愛者は恋の網を広げる。 |
| 3.Car la fillette au doux esprit follet, | なぜなら優しくいたずらな小娘が、 |
| 4.De ses rideaux laissant tomber les voiles, | カーテンの薄布を下ろしてしまつて |
| 5.S'est dérobée, ainsi que les étoiles. | 逃げる、星のように。 |
| 6.Bien qu'elle cache à l'amant indigent | 彼女は恋する哀れな男から |
| 7.Son casaquin pareil au ciel changeant, | すぐにならなくていく空のような身を隠しても |
| 8.Ah! C'est pour charmer cette beauté barbare | ああ！この野性的な美人を魅了するため |
| 9.Que remuant comme du vif-argent. | ひっきりなしに動き回る。 |
| 10.Arlequin chante et gratte sa guitare. | アルルカンは歌い、ギターをかき鳴らす。 |

コメディア・デラルテでお馴染みの登場人物コロンビーヌ、アルルカンが「セレナーデ」のドタバタ劇を繰り広げている。コメディア・デラルテとは 16 世紀に北イタリアで発祥した仮面を用いる即興演劇のことで、役者たちにはそれぞれ決まった性格、衣裳、仮面、演技スタイルが与えられている。例えば「パンタローネ」は褐色で鉤鼻の仮面を付け白髪、白い髭のケチな金持ちの老人で好色で女性たちを追い回し、「アルルカン」はウサギの尻尾を付けたつばの狭い帽子を被り、つぎはぎだらけの衣裳を着た敏捷な道化師である⁸⁴。コメディア・デラルテは 16 世紀から 18 世紀にかけてヨーロッパ各地で流行したが、フランスでは縁日芝居として小屋で上演され続け、19 世紀のパリで人気のピークを迎えることとなる。ヴァトーの「雅宴画」にも、数多くのコメディア・デラルテの役者が登場している。詩は、家の中に逃げ込んでしまったコロンビーヌの窓の下で、道化師のアルルカンがギターをかき鳴らし必死に愛の歌を捧げる場面である。コメディア・デラルテならではの可笑しみが謳われている。

の光/ 人に見られても、気にはするな、気にはするな」と詩の中に「月の光」が登場する。

⁸⁴ パンタローネ、アルルカンの説明についてはアラダイス・ニコル『ハーレクインの世界』第 2 章、62~105 頁。

➤ 楽曲分析

〈雅やかな宴〉同様、この歌曲もマリー・ヴァニエ夫人に献呈されている。ヴォカリーズは中盤に 5 小節、コーダで 6 小節（コーダは 2 種類用意されている）と、全 57 小節の内、11 小節にも及ぶ。

楽曲は 8 分の 3 拍子である。「ドン・ジョバンニのセレナーデ」は 8 分の 3 拍子、シューベルトのセレナーデは 4 分の 3 拍子と「セレナーデ」には 3 拍子が多いと言える。但し、前奏部分は 4 分の 2 拍子と変則的である。楽曲には同じ主音 d を持つ二つの教会旋法（ドリアン、d エオリアン）が用いられる。第 6 音の半音の上下（b と h）により同じメロディラインの中で 2 つの旋法性を自在に交代させて使用する手法は〈雅やかな宴〉と同様である（譜例 14）。

The image shows a musical score for a piece titled 'Serenade'. It features a vocal line and piano accompaniment. A large blue oval encircles the first five measures of the score. Two smaller blue boxes with arrows point to specific chord changes: one labeled 'd エオリアン' (D Aeolian) and another labeled 'ドリアン' (Dorian). The lyrics 'Las l Co - lom - bine a fer - mé - le vo - - - let. Et vai - ne - ment -' are visible below the vocal line.

譜例 14. 〈セレナーデ〉 5 小節目～

中間部（24～31 小節目）には調性の響きを挟み、第 6 詩行「Bien qu'elle cache à l'amant indigent 彼女が恋する哀れな男から」は、d エオリアン、ドリアンと同じ d を主音とするニ長調、第 7 詩行「Son casaquin pareil au ciel changeant すぐが変わっていく空のような身を隠しても」はイ長調に転調する。エオリアン、ドリアンという暗めの響きを持つ旋法性の中で、明るい調性の響きが楽曲に変化をもたらして中間部を盛り上げる。この 2 行は「Bien que（～ではあるが）」によって結ばれ、身を隠すコロンビーヌに恋する哀れな男アルルカンがセレナーデを歌い続ける最後の第 10 詩行を強調する。

ニ長調

イ長調

譜例 15. 〈セレナーデ〉 中間部 (24 小節目～)

32 小節目からは前奏のピアノが繰り返されヴォカリーズが伴う。ここから d エオリアンの旋法性に戻り、37 小節目第 8 詩行「C'est pour charmer cette beauté barbare この野性的な娘を魅了するため」は楽曲冒頭のメロディが繰り返され、楽曲は A-B-A の構成となる。中間部に長調が置かれるが、2つの旋法性が主となる構成であり、旋法性は古い時代、コメディア・デラルテを表す表現と言える。〈雅やかな宴〉同様、この歌曲でもヴォカリーズは再現部の冒頭に 5 小節、またコーダには 2 種類用意され、ヴォカリーズにより楽曲が締め括られる (譜例 16)。歌曲の献呈者ヴァニエ夫人によるコロラトゥーラの見せ場としてヴォカリーズが重視されている。

(FIN) ou (FIN II° ad lib.)

Ah Ah

tr

(FIN II°)

Ah ah.

tr

Ah ah.

譜例 16. 〈セレナーデ〉 楽曲コーダ 2 種類のヴォカリーズ

4-1-2. 「月」とピエロ

〈雅やかな宴〉〈セレナーデ〉に次いで、ドビュッシーがバンヴィルの「気まぐれな恋 Les Caprices—クレモン・マロの流儀に倣った十行詩」(1842年)から作曲を行ったのが歌曲〈ピエロ〉(1882年)である。ドビュッシーは歌曲の中で、フランスに古くから伝わる童謡〈月の光に〉のメロディを最初から最後まで楽曲全体に亘って使用している。

4-1-2-1. 童謡 〈月の光に Au clair de la lune〉

フランスでは「ピエロ」と「月」の結びつきは非常に強く、これはフランスで古くから親しまれている童謡〈月の光に Au clair de la lune〉(譜例 17)に由来すると言える。童謡〈月の光に Au clair de la lune⁸⁵⁾は、フランス国王ルイ 16 世に仕えたジャン＝バティスト・リュリ Jean-Baptiste de Lully (1632-1687) が原型を作ったとされるが、18 世紀、パリの定期市で大活躍したピエロ役者のアモシュのために作られたという説もあり⁸⁶⁾、真偽のほどは定かではない。どちらにせよ、「Au clair de la lune, mon ami Pierrot 月の光に/僕の友達 ピエロよ」と人々に長く歌い継がれるうちに、「ピエロ」と「月」の両者が一緒に結び付けられたイメージが浸透していったと考えられる。



The image shows a musical score for the lullaby 'Au clair de la lune'. It is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 80. The melody consists of a series of eighth notes. Above the staff, the notes are labeled with their solfège names: Do, Sol, Do, Do, Do, Sol, Do. Below the staff, there are two lines of lyrics in French.

1. Au clair de la Lu-ne mon a-mi Pierrot prè-te moi ta plume pour é-crire un mot
2. Au clair de la Lu-ne Pierrot ré-pon-dit je n'ai pas de plume je suis dans mon lit

譜例 17. 童謡 〈月の光に〉

童謡〈月の光に〉の歌詞は 1 番から 4 番まであり、ストーリー仕立てとなっている。歌詞は以下の通りである。

⁸⁵⁾ 〈月の光に〉のメロディは多くの作曲家、例えば Clementi (1752-1832)、George Onslow (1784-1853)、Moscheles (1794-1870) Saint-Saëns (1835-1921) の楽曲などに引用されている。

⁸⁶⁾ 田之倉稔『ピエロの誕生』、86 頁。

「月の光に Au clair de la lune」 (拙訳)

1 番

Au clair de la lune,	月の光に
Mon ami Pierrot,	我が友 ピエロよ
Prête-moi ta plume	君のペンを貸しておくれ
Pour écrire un mot.	ちょっと書き留めたいんだ
Ma chandelle est morte,	私のろうそくは消えてしまった
Je n'ai plus de feu ;	もう火がないんだ
Ouvre-moi ta porte,	扉を開けておくれ
Pour l'amour de Dieu	後生だから

2 番

Au clair de la lune,	月の光に
Pierrot répondit :	ピエロは答えた
« Je n'ai pas de plume,	「私はペンを持っていない、
Je suis dans mon lit.	もうベッドに入っている。
Va chez la voisine,	隣に行ってください、
Je crois qu'elle y est,	彼女はいるに違いない、
Car dans sa cuisine	なぜなら台所で
On bat le briquet	誰かが火打石を打っているから」

3 番

Au clair de la lune,	月の光に
L'aimable Lubin ⁸⁷	愛想の良いリュバンは
Frappe chez la brune,	栗色の髪の女性の戸を叩く
Elle répond soudain :	すぐに彼女は応えて
—Qui frappe de la sorte ?	「戸を叩くのはどなた？」
Il dit à son tour :	彼はこう答える
—Ouvrez votre porte,	「扉を開けて下さいませんか？」

⁸⁷ 3 番に登場するピエロの友達は Lubin ではなくアルルカン Arlequin とされることもある。

Pour le Dieu d'Amour	どうか後生ですから」
4 番	
Au clair de la lune,	月の光に
On n'y voit qu'un peu.	かすかに見える
On chercha la plume,	二人はペンを探した
On chercha le feu.	二人は火を探した
En cherchant d'la sorte,	そんな風を探して
Je n'sais c'qu'on trouva ;	何を見つけたかはわからない
Mais je sais qu'la porte	でも私は知っている
Sur eux se ferma.	扉が二人の方向に閉まったことを

〈月の光に〉は子ども向きの歌として広く伝わるが、歌詞が 2 番、3 番、4 番と進むにつれて歌詞には別な意味が隠されているとされる。歌詞の 3 番に登場する「Lubin リュバン」は、クレモン・マロの『修道士リュバンのバラード Ballade de frère Lubin』に登場する好色な「un moine défroqué 僧衣を脱いだ修道僧」を指している⁸⁸とされ、また、「chandelle」 「bat le briquet」もセクシュアルな意味合いを隠語として持つ⁸⁹など、歌詞に隠された官能的な意味合いを見ることができる。これらは「月に照らされた夜」の一連の物語のイメージが大人の秘め事、官能が強く結び付いていることを示し、「月」と官能の結びつきがフランスで深く根差していることの表れとも言えるのではないか。この童謡の中で、ピエロは「大人の秘め事」とは縁のない「脱官能」のキャラクターとして描かれる。

元々、ピエロはコメディア・デラルテの間抜けでのろまな道化役であり、即興劇ではいつも女性にフラれる「愛を得られない」設定であった。そのピエロが、フランスでは 19 世紀に入り、独自のスタイルを持つ唯一無二のキャラクターへと変容を遂げる。ピエロはただのドタバタ劇の道化役だけではなく、洗練されたメランコリックなイメージを持つ主役級の存在へと変わっていく。ピエロのイメージを押し上げたのは、19 世紀前半に現れたパントマイム役者ジャン＝ガスパール・ドゥビュロー Jean Gaspard Debureau (1796-1846)

⁸⁸ <https://www.etaletaculture.fr/culture-generale/le-sens-cache-de-la-comptine-au-clair-de-la-lune/> 2022.5.13 アクセス

⁸⁹ 同上

であった。ドゥビュローはジェラルール・ド・ネルヴァル Gérard de Nerval (1808-1855)、テオフィル・ゴージェ Théoophile Gautier (1811-1872) といった当時の文学者たちに絶賛され、芸術の対象として高く評価されていた。田之倉によると、ドイツのロマン派が超越的、幻想的で、廣大無辺の宇宙へと飛翔する傾向にあったのに対して、フランスのロマン派はきわめて民衆的で、フォークロワな世界に親近感を持ったとされ、パントマイム、サーカス、コメディア・デラルテ、マリオネットなどの民衆演劇的世界は全てその延長である⁹⁰という。ドゥビュローは大衆文化の台頭の旗頭となり、そのパントマイム劇は民衆の代弁者として不動の人気を得る。しかし後に、ドゥビュローは殺人事件を起こし無罪放免となるものの、この事件をヒントに舞台上で殺人を犯す残念なピエロを主人公にした小説が作られるなど、「殺人者ピエロ」「悲しきピエロ」というイメージは生涯ぬぐえなかった⁹¹とも言える。が、ドゥビュローの人気は相変わらず高く、シャンフルリーの『フュナンビュル座の思い出』に書かれた最後の舞台で、熱狂的に拍手喝さいをする観客の前で一粒の涙を白粉の上に流したドゥビュローの姿が、今も尚アイコンとして神話化、商業化される「涙を流すピエロ」の元であったとされる⁹²。ドビュッシーが付曲をしたバンヴィルの詩「ピエロ」に登場するのは、この当代きっての人気役者ドゥビュローである。



図① ドゥビュローのポートレート (Gallica より⁹³)

⁹⁰ 田之倉稔『ピエロの誕生』、130頁。

⁹¹ ドゥビュローをモデルにしたピエロ (バチスト) が登場する映画『天井桟敷の人々』(1945)では、実際にドゥビュローのために書かれた「古着屋」という演目も登場する。この演目はピエロが古着屋を殺してしまうというストーリーである。

⁹² 田之倉、182頁。

⁹³ Gallica、[Jean-Gaspard dit Jean-Baptiste Debureau / Jules Porreau | Gallica \(bnf.fr\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/BPT6k958888)

4-1-2-2. 歌曲〈ピエロ〉(1882年)

➤ 原詩「ピエロ」について

前述したが、詩「ピエロ」はバンヴィルの『気まぐれな恋 Les Caprices—クレモン・マロの流儀に倣った十行詩』(1842年)に所収されている。『気まぐれな恋』は演劇のワンシーンを切り取ったような客観的なタブロー(光景)を集めた小作品集である。

「ピエロ Pierrot」 (10音節十行詩 拙訳)

- | | |
|---------------------------------------------|----------------------|
| 1. Le bon Pierrot, que la foule contemple, | お人よしのピエロ、客の視線の中 |
| 2. Ayant fini les noces d'Arlequin, | アルルカンの結婚式を終えて |
| 3. Suit en songeant le boulevard du Temple. | テンプル通りに夢見心地に繰り出す |
| 4. Une fillette au souple casaquin | 肌があらわなブラウスを着た女の子の |
| 5. En vain l'agace avec son œil coquin ; | 色目使いにも目もくれず |
| 6. Et cependant mystérieuse et lisse | そうしているうちに、神秘的ですべすべした |
| 7. Faisant de lui sa plus chère délice, | 無上の喜びを彼に与える |
| 8. La blanche Lune aux cornes de taureau | 牛の角のような形の白い月が |
| 9. Jette un regard de son œil en coulisse | 流し目を送る 彼女の恋人 |
| 10. À son ami Jean Gaspard Debureau. | ジャン・ガスパール・ドゥビュローに |

詩は、コメディア・デラルテの舞台のワンシーンを切り取っている。アルルカンはコロンビーヌとめでたく結婚式を挙げる。一人残されたピエロ(ジャン・ガスパール・ドゥビュロー)の恋人は神秘的で、すべすべしている「牛の角のような(=三日月の形をした)」月である。「白い」「すべすべした」という形容は女性にも当てはまり、月はここでは擬人化され、ピエロに流し目を送る。ピエロは月により無上の喜びを与えられるのだ。しかしこれは、ピエロが「人間の恋人」を得ることができず、「月」を恋人と見立てるしかない哀れな存在であることの裏返しであり、「月」を恋人として喜ぶ道化の姿にコメディア・デラルテらしい皮肉とペーソスが込められている。

➤ 楽曲分析

バンヴィルによる歌曲は〈星の夜 *Nuit d'étoiles*〉以外、ドビュッシーの生前には出版されていないが、歌曲〈ピエロ〉はドビュッシーの没後に特集が組まれた *La Revue Musicale* 「若き日のドビュッシー *La Jeunesse de Claude Debussy*」 (*La Revue Musicale*, 1926 年) の附録として歌曲〈月の光〉第 1 稿などと共に出版された。この号でシャルル・ケクラン Charles Kœchlin (1867-1950) は歌曲〈ピエロ〉についてこう述べている。

我々がすでに、〈あやつり人形〉や、《前奏曲集》の幾つかの楽曲、《子どもの領分 *Children's Corner*》や《おもちゃ箱 *La Boîtes à joujoux*》で大好きであった、あるいはドビュッシーが切望しながらも未完に終わった《鐘楼の悪魔 *le Diable dans le beffroi*》でも見られるドビュッシーらしいユーモアの作品の一部であり、(中略) この滑稽さの表現は、ドビュッシーが独創的なクリエイターであることを明らかにしている。⁹⁴

このようにケクランは、歌曲〈ピエロ〉において既にドビュッシーらしいユーモア、独自の音楽表現を既に見ることができると指摘する。バンヴィルの詩に登場するのはフランスで名高いピエロ役者であり、演劇のワンシーンを切り取った光景が展開されている。ドビュッシーはこの詩の付曲に、誰もが知る童謡の冒頭旋律を引用して楽曲全体に使用する。旋律はモチーフ（モチーフとは楽曲の主要な音素材を指す。楽曲を通して何度も登場し、原型のままで用いられることもあれば、変奏、転調、断片、引き延ばされて用いられる）としてピアノ声部、声楽声部に次々と登場し、ピエロの道化、喜び、哀愁が表現される。尚、楽曲分析には 1926 年の *La Revue Musicale* の附録として出版された楽譜を使用する。

・前奏

前述したが、楽曲は童謡〈月の光に〉の最初の 2 小節（譜例 17）が、楽曲を通してピアノ声部、声楽声部に様々に変奏を加えられ登場する。この童謡〈月の光に〉引用のモチーフ（以下、「童謡モチーフ」とする）は、フォークロアらしく c から始まる。それに先行して冒頭にはピアノ右手による属音 h（主音は e）のオクターヴ跳躍が登場し、h は「童謡モ

⁹⁴ Kœchlin, “Quelques anciennes melodies inédites de Claude Debussy,” p.120.

「チーフ」の最初の音 c と 2 小節目の頭に衝突し短 2 度という強力な不協和音を生じさせる（譜例 18）。楽曲冒頭の短 2 度の不協和音は、失敗ばかりの道化ピエロを表現しているとも考えられる。

PIANO

1

童謡〈月の光に〉

短 2 度 h-c

5

9

Le bon pierrot que

声楽導入は h から始まるモチーフ

譜例 18. 〈ピエロ〉楽曲冒頭

前奏の「童謡モチーフ」はあくまでもハ長調であり、冒頭に現れた h は半音ずつ下がって b-a-as-g と最後には g に到達する。8 小節目にはフェルマータが付いて一旦前奏が終わったかのように見えるが、9 小節目に今度は c の半音下の h から再び「童謡モチーフ」が始まり声楽を導入する（譜例 18）。前奏はまるでハ長調の「童謡モチーフ」と h とのドタバタ劇の「掛け合い」のようであり、c ではなく半音下がった h で声楽導入するあたりは予測不能のコメディア・デラルテ劇のようにユーモラスな展開である。1 小節目の h によるオクターヴ跳躍はピエロの唐突でアクロバットの軽やかさを音画的に表現していると言え、また、h は楽曲の属音でありコーダを飾る重要な音でもあることから、h は楽曲の主演ピエロを示唆しているとも考えられる⁹⁵。

⁹⁵ Benjamin Lassauzet は、'Debus-si e(s)t Pierrot. Rire pour ne pas pleurer.' の中で h をピエロ＝ドビュッシーと述べている。（*Revue musicale OICPM*, Vol2-n2, p159-182,

11 小節目から声楽が始まり、e エオリアンの旋法性が使用される。主音と第3音が短3度の音程であるエオリアンは歌曲〈雅やかな宴〉〈セレナーデ〉でも使用され、ヴァトーの描く「雅宴画」の世界へのノスタルジーと考えられる。

The image shows a musical score for a piece in E minor. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The lyrics are: 'd'Ar-le-quin Suit en son-geant le bou-le-ward du tem-ple. U-ne fil-lette au sou-ple ca-sa-quin. En vain l'a-ga-ce'. The piano accompaniment features a recurring motif of eighth notes, which is highlighted with blue boxes in the original image. This motif is identified as a 'folk tune motif' (童謡モチーフ) in the caption.

譜例 19. 「童謡モチーフ」は絶え間なく現れる

「童謡モチーフ」は楽曲を通して変奏されて絶え間なく現れる（譜例 19）が、注目すべきは、第 6 詩行「Et cependant mystérieuse et lisse そうしているうちに、神秘的ですべすべした」（31 小節目～34 小節目）に登場する「童謡モチーフ」である。それまでピアノ声部で様々に変奏されて登場していた「童謡モチーフ」が、ここで初めて声楽旋律に登場する。しかも、モチーフは h を主音とするロ長調で現れる（譜例 20）。第 6 詩行は詩の中に「月」が初めて登場する場面であり、「童謡モチーフ」が唯一声楽旋律に登場することで「月」は強調される。また、楽曲冒頭からエオリアンの旋法性という暗めの響きの中で、ロ長調という明確な明るい調性の響きで歌われる事により「無上の喜び」を与えられた道

化ピエロの恍惚感が強調される。hを主音とするロ長調が使用されることでh=ピエロの意思表示が重ねて為され、「童謡モチーフ」の使用により、ピエロと「月」が一体化していると考えられる。ピアノ右手は31小節目からロ長調の音階上を上行し始め32小節目からは半音階で上行を続け（譜例20）、夢見るような雰囲気醸し出す。このほぼ半音階上行により、「月」の官能性が強調される。

29
de son œil co - quin Et ce - pen - dant mys -

16 33
té - ri - euse et lis - se Fai - sant de lui sa plus

(m.g.)

声乐旋律に唯一現れる
「童謡モチーフ」

ロ長調の音階上、32小節目から
は半音階で上行

譜例 20. 31小節目 「そうしているうちに、神秘的ですべすべした」

第9詩行「Jette un regard de son œil en coulisse 流し目を送る」からは、ロ長調の「童謡モチーフ」h-h-h-cis-dis-cisが半音下の「童謡モチーフ」b-b-b-c-d-cに変わり、和声も43小節目のcis-e-gis-h-dis(ロ長調のII₉)から44小節目はc-e-g-b-d(ハ長調のV₉/IV)に変わる(譜例21)。

The image shows a musical score for two systems. The first system, starting at measure 41, features a vocal line with the lyrics "cornes de tau-reau" and "Jette un re-". The piano accompaniment includes a specific motif highlighted by a blue box. A callout box with a blue border and arrow points to this motif, containing the text: 「童謡モチーフ」が半音上下により反復. The second system, starting at measure 45, continues the vocal line with "gard de son œil en cou-lis se". The piano accompaniment also features a similar motif highlighted by a blue box.

譜例 21. 43 小節目～「流し目を送る」

この半音の下行、上行は 47 小節目まで繰り返され、半音による響きのグラデーション、「ぼかし」が生成される。「童謡モチーフ」が半音階で上下を繰り返すだけでなく、属九の和音 c-e-g-b-d が解決に向かわずに半音上の和音に進行することで浮遊感が増し、ピエロが「月」に「流し目を送られて」恍惚としている状態が続いていることを表している。このようにドビュッシーは「童謡モチーフ」をただ一回だけ声楽旋律に使用することで h (ピエロ) と「月」の一体化を印象付け、半音階の上行、下行、その響きのグラデーションで浮遊感を強調し、ピエロが「月」に抱く官能、恍惚感を表現しようとしたと考えられる。旋法性と調性の混合の使用は、前作〈セレナーデ〉のような中間部に響きの変化を付けるという事だけではなく、道化としての存在のピエロの悲哀や恍惚の表現として詩の内容に即したものとなっている。

4-1-3. 「月」そのものに対する最初の音楽表現～歌曲〈水に落ちた水夫 Le Matelot qui tombe à l'eau〉(1882年)～

同じく1882年作の歌曲〈水に落ちた水夫 Le Matelot qui tombe à l'eau〉において初めて、ドビュッシーによる「月」と「月の光」そのものに対する音楽表現が認められる。

この楽曲は[Chanson triste]のタイトルで未完の楽譜としてL番号24が付けられていたが、近年、個人所蔵のコレクション内で新たに自筆譜⁹⁶が発見された。2つの自筆譜は校訂され、同じコレクション内で自筆譜が発見されたシャルル・クロの〈弓 L'Archet〉、ブショールの〈ロマンス Romance〉、ルコント・ド・リールの〈妖精たち Les Elfes〉と共に、全集 *Œuvres Complètes* の別冊版《ピアノと声楽のための4つの新しい歌曲—未出版— Quatre nouvelles mélodies 1882 pour voix et piano *inédit*》(Denis Herlin 監修、Durand 社)(2012年)として出版されている。

➤ 原詩について

詩「水に落ちた水夫 Le Matelot qui tombe à l'eau」はモーリス・ブショール Maurice Bouchor (1855-1929) の詩集『愛と海の詩 Les Poèmes de l'amour et de la mer』(1876) に所収される。この詩集には、エルネスト・ショーソン Amédée-Ernest Chausson (1855-1899) が同名の管弦楽伴奏の歌曲《愛と海の詩 Poèmes de l'amour et de la mer》(1882-1893年)を作曲している。ブショールの詩は全体的にペシミスティックであり、物憂げな悲しみに満ちている。詩「水に落ちた水夫」は海に身を投げた水夫の悲しい物語であり、幻想的な内容である。

⁹⁶ 新たに発見された自筆譜には「私のよき友クンケルマン/水に落ちた水夫/詩 M・ブショール。音楽 アシル・ドビュッシー (A mon bon ami Kunkelmann/ Le Matelot qui tombe à l'eau /poesie M. Bouchor. Musique Ach. Debussy)」と記されており、全集別冊版では楽曲のタイトルも新たに〈水に落ちた水夫 Le Matelot qui tombe à l'eau〉となっている。 *Quatre nouvelles mélodies. Avant-Propos.* p24.

「水に落ちた水夫 Le Matelot qui tombe à l'eau」 (脚韻 abaab、acaac、拙訳)

【第1詩節】

1. On entend un chant sur l'eau 水の上から歌が聞こえる
2. Dans la brune : たそがれの中
3. Ce doit être un matelot それはきっと
4. Qui veut se jeter à l'eau 海に飛び込んだ水夫だろう
5. Pour la lune. 月を求めて

【第2詩節】

6. La lune éclaire le flot 月は波を明るく照らす
7. Qui sanglote, むせび泣く波を
8. Le matelot tombe à l'eau … 水夫は海に落ちる・・・
9. On entend traîner sur l'eau 水の上に長く響くのは
10. Quelques notes. 歌の断片

詩は、第1詩節第1行と第3行、第4行は7音節で l'eau、matelot で脚韻 [ɔ]、第2詩節は第6行、第8行、第9行が7音節で flot、l'eau で脚韻 [ɔ] を踏む。脚韻 [ɔ] の内、「l'eau 水、海」は4回も登場する。また、詩は7音節と4音節の詩句が組み合わさっており、詩句の長、短が独特のリズムを作り、結果として短い詩句（第1詩節第2行、第5行と第2詩節第7行、第10行）の最後の語句は強調される。つまり、第1詩節では「brune たそがれ」、「lune 月」、第2詩節では「sanglote むせび泣く」、「notes 音符」である。特に第1詩節の最後の語句「lune 月」は、第2詩節の最初にも重ねて使用され、構造的にも「lune 月」は大変重要な語句であると言える。

「月」は神秘的で大いなる存在であり、その魔力は水夫の悲しみ、諦観をより浮き上がらせる。「月」は水夫に作用し、水夫は「月」を求めて月に向かって身を投げる。波は身を投げた水夫の「むせび泣き」であり、波間から聞こえる水夫の歌は「断片的」で、船に長く引きずられるように(=traîner) 響く。波間から聞こえる歌は物悲しく、「月の光」はその悲しみを浮かび上がらせる。「月」の静寂は「波=歌」を際立たせ、波間を照らすほの暗い「月の光」は、詩人にインスピレーションを与えて幻想、幻聴の世界へと誘っている。

➤ 楽曲分析

楽曲はわずか 15 小節で構成される。拍子は 8 分の 12 でテンポはアンダンテ。声域は cis¹ から eis² までと比較的低い。主調は嬰へ長調である。嬰へ長調はハ長調から一番遠い調であり、非現実的、ロマンチックな調とされる。和声構造は以下の通りである。

前奏	}	嬰へ長調	I → V (根音省略)
第 1 詩節			
1. On entend un chant sur l'eau			
2. Dans la brune :			
3. Ce doit être un matelot			
4. Qui veut se jeter à l'eau		嬰へ長調→	
5. Pour la lune.		半減七和音 (gis-h-d-fis)	
第 2 詩節			
6. La lune éclaire le flot	}	e-g-h-d (短七の和音)、eis-gis-h-d (減七の和音) 交代	
7. Qui sanglote,			
8. Le matelot tombe à l'eau …		ニ長調	
9. On entend traîner sur l'eau	}	嬰へ長調	I → V (根音省略)
10. Quelques notes.			

ピアノ前奏は 32 分音符によるアルペッジオとそれに続く 3 連符のモチーフで始まる(譜例 22)。非常に小さな音価による分散和音の上行形は、ペントニックでオクターヴをまたいで第 1～第 2 詩行「On entend un chant sur l'eau 水の上から歌が聞こえる / Dans la brune たそがれの中」まで繰り返される。Waltz によると分散和音は水、光など「流れ出るもの」を表現する奏法⁹⁷であり、ここでは波の動きを表現していると言える。Clevenger は

⁹⁷ Waltz, p.16.

注目すべき点としてペンタトニックの使用を挙げている⁹⁸が、ここでの 32 分音符のペンタトニックは、ハープによるグリッサンド奏法を模したと考えられる黒鍵のみの分散和音であり、波の細かな動きをハープのように表現したと考えられる。この分散和音は第 3～第 4 詩行「Ce doit être un matelot それはきっと / Qui veut se jeter à l'eau 海に飛び込んだ水夫だろう」で今度は下行形となり、音画的な波の動きに変化が付けられる。ここでは拍頭が gis-ais の長 2 度の重音で、この重音は和音が変化しても変わらない。

譜例 22. 〈水に落ちた水夫〉 楽曲冒頭～第 3 詩行

3 連符のついたモチーフは楽曲の重要なモチーフである。このモチーフは、第 1 詩節第 5 詩行「pour la lune 月を求めて」(6 小節目)では声楽「lune 月」に合わせて現れる(譜例 22)。また、第 2 詩節の第 8 詩行「Le matelot tombe à l'eau …水夫は海に落ちる・・・」では 3 連符が半音階の上行形に変化し、3 連符のみ反復される。

⁹⁸ Clevenger, *Quare nouvelles mélodies. Avant-Propos*. p II

譜例 23. 〈水に落ちた水夫〉 5～6 小節目 楽曲は次第に不安、悲しみへ

6 小節目「pour la lune 月を求めて」からは、前述したように内容的にも構造的にも重要な箇所であるが、ドビュッシーは一つ前の 5 小節目から工夫を凝らしている。声楽旋律は 3 拍目「l'eau 水」で dis を半音下げ、それまでの明るい響きに翳りを生じさせる。6 小節目の 1 拍目では声楽を休止させ、ピアノ伴奏 gis-h-d-fis の半減七の和音を強調している。半減七の和音はオペラ《ペレアスとメリザンド》などでも多用され、ドビュッシーの楽曲の主要な響きとして知られるが、減三和音に長 3 度が重なるその響きは明るさと暗さが同居する響きである。「pour la lune 月を求めて」の「lune 月」は、詩の長短のリズムからも長く発音されるが、そのリズムに合わせて「lune 月」に長い音価を与え、ピアノには 3 連符のついたモチーフを登場させる。ここでの 3 連符モチーフは eis にナチュラルが付いた e であり、第 3 音を半音下げること短調の響きに変化している。これらの手法で楽曲は次第に漠然とした不安、悲しみの方向を示す（譜例 23）。

7 小節目からは eis に ♯ が付き、ここからピアノ右手の属音 fis と 4 度 e が長 2 度でぶつかるオクターヴの重音が、シンコペーションのリズムで繰り返され、最後の音にはフェルマータが付く。シンコペーションのリズムは、それまでのリズムを崩すことで警鐘の役割を果たし、同じ音の繰り返しは前に進まない「停止」を意味する。フェルマータが付くことで「停止」は確実なものとなり、楽曲はここで宙に浮いたような状態になる。波の音を表す分散和音で進行していた楽曲の中で、この停止は「静かなる月」そのものを表現し、それに続く 8 小節目から 11 小節目までの中間部（第 2 詩節 6 行目～8 行目）は幻想的な「月の世界」であり、この「停止」は「月の世界」への入り口と考えられる（譜例 24）。

同音反復、月の世界へ

短七の和音と減七の和音の交代

月の光の下行

e-g と eis-gis の交代

譜例 24. 7 小節目～「月の世界」へ

第 2 詩節「La lune éclaire le flot 月は波を明るく照らす」(8 小節目) には、楽曲冒頭では波を表現した分散和音が、今度はもう一つの「流れ出るもの」である「月の光」の表現として下行形で登場し、e-g-h-d の短七の和音と eis-gis-h-d の減七の和音が交互に繰り返される。注目すべきは拍の頭が長 3 度の和音で響きが交代することである。この e-g と eis-gis の半音の上下による響きの交代はチラチラと揺れる月の光を表していると考えられ、32 分音符による下行形のアルペジオは月の光が上から波に差し込んでいる音画的表現と言える (譜例 24)。第 2 詩節第 9 詩行「On entend traîner sur l'eau 水の上に響くのは」から、楽曲の冒頭が再現される。最後の詩行「Quelques notes 歌の断片」は、3 連符のモチーフの後に 7 小節目に登場した同音反復が再び登場して楽曲は締め括られる (譜例 25)。

分散和音の下行という音画的な「月の光」の表現は、この〈水に落ちた水夫〉で初めて認められるものである。また拍頭の 3 度の和音による半音の上下による「響きの揺れ」もこれまでのドビュッシーの「月」に関する楽曲では見られず、両者ともこの〈水に落ちた水夫〉で初めて認められるものである。分散和音による音画的表現や同音反復、同音連打による「月」の表現、「響きの揺れ」はこれ以降、ドビュッシーの「月」に関する多くの楽曲で認められる。つまり、ドビュッシーの「月」に関する音楽表現の萌芽は、まさにこの

楽曲にあると言えるのではないだろうか。

The image shows a musical score for a piece titled 'The Water Carrier and the Water' (水に落ちた水夫). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 11 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 14. The lyrics are in French: 'l'eau... On en - tend... trai-ner sur l'eau Quel - ques no - - - - tes.' The piano accompaniment features a prominent triplet in the right hand in both systems. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

譜例 25. 〈水に落ちた水夫〉 楽曲コーダ

4-1-4. 怪奇、伝説、騎士物語

「月」は、中世の怪奇、伝説、騎士物語の中にも登場する。初期の歌曲〈弓 L'Archet〉(1882年)、歌曲〈エルフ Les Elfes〉(1882年)と中期の歌曲〈森の眠り姫 La Belle au bois dormant〉(1890年)はこのカテゴリーに入る。この内、〈弓〉と〈エルフ〉は〈水に落ちた水夫〉同様、近年、新たな自筆譜が発見され、以前確認された草稿譜との校訂を経た後《ピアノと声楽のための4つの新しい歌曲—未出版—Quatre nouvelles mélodies (1882) pour voix et piano inédit》として2012年に出版された。2曲とも〈水に落ちた水夫〉と同時期の作曲とされる。

4-1-4-1. 歌曲〈弓 L'Archet〉(1882年)

➤ 原詩について

詩「弓 L'Archet」はシャルル・クロ Charles Cros (1842-1888) の *Le Coffret de Santal, chansons perpétuelles* (1873) に収められている。ドビュッシーは第1～第3詩節、第5～第7詩節にのみ、作曲している。

「弓 L'Archet」 (3行13詩節、8音等韻律、拙訳)

【第1詩節】

- | | |
|------------------------------------------|---------------------|
| 1.Elle avait de beaux cheveux, blonds | 彼女の髪は美しい金髪 |
| 2.Comme une moisson d'août, si longs | それは8月に収穫される麦のように、長く |
| 3.Qu'ils lui tombaient jusqu'aux talons. | 踵まで届くほどの |

【第2詩節】

- | | |
|------------------------------------------|-------------------|
| 4.Elle avait une voix étrange, | 彼女の声は聞いたことがない |
| 5.Musicale, de fée ou d'ange, | 音楽のような、妖精や天使たちの声 |
| 6.Des yeux verts sous leur noire frange. | 黒いまつ毛の下に緑の瞳を持つ彼らの |

【第3詩節】

- | | |
|------------------------------------|----------------|
| 7.Lui, ne craignait pas de rival, | 彼はライヴァルを恐れなかった |
| 8.Quand il traversait mont ou val, | 彼が山や谷を越えて行くときに |
| 9.En l'emportant sur son cheval. | 彼女を奪い、馬に乗せて |

【第4詩節】

10. Car, pour tous ceux de la contrée, なぜなら、その国の全ての民に対して
11. Altière elle s'était montrée, 彼女は誇りを示していた
12. Jusqu'au jour où il l'eut rencontrée. 彼と出会うその日までは

【第5詩節】

13. L'amour la prit si fort au cœur, 愛は強く彼女の心を捉えた
14. Que pour un sourire moqueur, 嘲りの微笑みを浮かべて
15. Il lui vint un mal de langue. 彼は彼女に酷い苦悩をもたらす

【第6詩節】

16. Et dans ses dernières caresses: そして最後の愛撫のときに
17. Fais un archet avec mes tresses, 「私の三つ編みで弓を作って
18. Pour charmer tes autres maîtresses. 他の愛人たちを魅了して」

【第7詩節】

19. Puis, dans un long baiser nerveux, そして長く胸の高鳴る接吻の中で
20. Elle mourut. Suivant ses vœux, 彼女は死んだ 彼女の願い通りに、
21. Il fit l'archet de ses cheveux. 彼は彼女の髪の毛で弓を作った

【第8詩節】

22. Comme un aveugle qui marmonne, 盲目の男が呟くように
23. Sur un violon de Crémone クレモナのヴァイオリンを
24. Il jouait, demandant l'aumône. 彼は弾いた、施しを求めながら

【第9詩節】

25. Tous avaient d'enivrants frissons 皆、震えるように酔いしれた
26. A l'écouter. Car dans ses sons それを聴くと。なぜならその音色には
27. Vivaient la morte et ses chansons. 彼女の死と歌が息づいていたから

【第10詩節】

28. Le roi, charmé, fit sa fortune. 王は、魅了され、褒美をとらせた
29. Lui, sut plaire à la reine brune 彼は、褐色の髪の王妃の喜ばせる術や
30. Et l'enlever au clair de lune. 月の光の下でうっとりさせる術を知っていた

【第11詩節】

31. Mais chaque fois qu'il y touchait だが 王妃を喜ばせようと弓に触れるたびに
 32. Pour plaire à la reine, l'archet 弓は
 33. Tristement le lui reprochait. 哀しそうに彼を咎める

【第 12 詩節】

34. Au son du funèbre langage, 陰鬱な言葉の音色で
 35. Ils moururent à mi-voyage. 彼らは旅の途中で死んでしまった
 36. Et la morte reprit son gage. 死んだ彼女は証を取り戻した

【第 13 詩節】

37. Elle reprit ses cheveux blonds 彼女は金髪 of 髪 of 毛を取り戻した
 38. Comme une moisson d'août, si longs 8月に収穫した麦のように、長く
 39. Qu'ils lui tombaient jusqu'aux talons. 踵まで届くほどの

詩は大きく分けて2つのブロックから構成される。前半は美しい金髪 of ヒロインが騎士と恋に落ちるが、愛の苦悩ゆえ死んでしまい、その死に際に自分の髪 of 毛で弦楽器 of 弓を作って欲しいと言ひ残す（第1～第7詩節）までで、後半は、騎士がその髪 of 毛で作った弓でヴァイオリンを奏でると、最後にはその音が騎士と愛人を死に至らしめる（第8～第13詩節）というものである。近年、発見された自筆譜は物語の前半（第1～第3詩節、第5～第7詩節）のみへの付曲であり、ドビュッシーが途中で作曲を放棄したのか、あるいは意識的に前半のみに付曲をしたのかは定かではない。「月」が登場するのは、後半第10詩節の第30詩行「l'enlever au clair de lune 月の光の下で（王女を）うっとりさせる」で、「月」はここでは誘惑、官能の象徴として登場するが、この箇所は後半部分なので付曲はされていない。

詩は騎士物語の流れを汲んだものであり、同じく騎士が登場するルコント・ド・リールの詩「エルフ」と同様、悲劇的な内容である。また、「金髪 of 長い髪」の女性は、ルコント・ド・リールの詩「亜麻色 of 髪 of 乙女」⁹⁹を思わせ、ラファエル前派の絵画に登場する物憂げな美女たちを彷彿とさせる。オペラ《ペレアスとメリザンド》のヒロイン、メリザンドも「金髪 of 長い髪」の持ち主であり、その美しい髪 of 毛でペレアスを包み込んで官能的に魅

⁹⁹ ドビュッシーは同名 of タイトル of ピアノ曲《前奏曲》第1巻（1909-1910）を作曲しているが、1881年には既にこの詩による歌曲を作っている。

了する場面は有名である。女性の髪の毛へのフェティシズムは世紀末芸術の特徴の一つであり、二律背反的な側面、つまり乙女の美の象徴として、あるいは男性を死に至らしめるファムファタルの象徴として美術、文学など芸術の領域を超え、多くの作品を生み出している。また、Herlinはこの物語をE・T・Aホフマン(1776-1822)の『顧問官クレスペル *Conseiller Krespel*』と比較して、『顧問官クレスペル』では歌うと寿命を縮めるクレスペルの娘アントニアの美しく不思議な声が、この物語では髪の毛の弓が奏でるヴァイオリンの音色にかわり、どちらの音も「死」を呼ぶとしてその相似性を指摘する¹⁰⁰。女性にまつわる怪奇幻想的な内容は、ボードレールがフランスに紹介したエドガー・アラン・ポーの『リジア』や『モレラ』、そしてヒロインが生きのまま葬られる『アッシャー家の没落』にも見られる。特に『アッシャー家の没落』はドビュッシーが亡くなる前年まで完成を試みた念願のオペラであり、『アッシャー家の没落』に通じる怪奇幻想的な内容への好みを、既に若きドビュッシーの〈弓〉や〈エルフ〉に見ることができるのではないか。

4-1-4-2. 歌曲〈エルフ *Les Elfes*〉(1882年)

歌曲〈エルフ *Les Elfes*〉は、〈水に落ちた水夫〉〈弓〉と同じコレクションで自筆譜が発見されており、3曲とも同時期の作曲とされる。ルコント・ド・リール *Leconte de Lisle* (1818-1894)の *Poèmes Barbares*『夷狄詩集』(1862)に所収された詩「エルフたち *Les Elfes*」への付曲であり、〈弓〉同様、騎士が登場するが、こちらは神話、伝説が基となっている。

➤ 原詩について

『夷狄詩集』はケルト、スカンジナビアなどの神話を基にした詩集で、登場する「エルフ」は北欧やイギリスの神話でお馴染みの森に暮らす妖精、精霊のことである。Herlinはルコント・ド・リールの『夷狄詩集』に関する *Edgard Pitch* の指摘を次のように引用する。

北欧のバラッドは愛の痛みと失恋を謳う； 婚約者の乗る‘黒い馬’、‘霧の夜’に馬で
駆けると、森に出没する‘邪悪な’精霊、月、悪意に満ちた魔女、これらは物語の悲劇

¹⁰⁰ *Quatre nouvelle melodies, Avant-Propos. II.*

的な結末を予告する¹⁰¹。

「月」は「黒い馬」、「霧深い夜」などと同様、邪悪な精霊、魔法使いの領域に属しており、主人公（騎士）に訪れる愛の悲劇の象徴となっている。詩は2行のルフラン（繰り返しの句）が7か所配置され、詩節と交互に現れる。

「エルフ Les Elfes」 （拙訳）

【ルフラン（1）】

1. Couronnés de thym et de marjolaine, オレガノとタイムの冠を付け
2. Les Elfes joyeux dansent sur la plaine. エルフたちは草原の上で楽しく踊る

【第1詩節】

3. Du sentier des bois aux daims familier, 木々の小道でお馴染みのダマシカを狙い
4. Sur un noir cheval, sort un chevalier. 黒い馬に乗り騎士が行く
5. Son éperon d'or brille en la nuit brune ; 褐色の夜に金の拍車
6. Et, quand il traverse un rayon de lune, そして、騎士が月の光線を横切る時、
7. On voit resplendir, d'un reflet changeant, その変化する反射で、輝く様
8. Sur sa chevelure un casque d'argent. その髪の上には銀の兜

【ルフラン（2）】

9. Couronnés de thym et de marjolaine, オレガノとタイムの冠を付け
10. Les Elfes joyeux dansent sur la plaine. エルフたちは草原で楽しく踊る

【第2詩節】

11. Ils l'entourent tous d'un essaim léger 騎士の回りを軽やかな群をなして囲む
12. Qui dans l'air muet semble voltiger. 群れはひらひらと無言のまま飛び回る

¹⁰¹ *Quare nouvelles mélodies. Avant-Propos. p. II.*

13. - Hardi chevalier, par la nuit sereine, 「勇敢な騎士よ、静かな夜に

14. Où vas-tu si tard ? dit la jeune Reine.

こんな遅くに何処へ行くのです？」エルフの若い女王は言う

15. De mauvais esprits hantent les forêts 何やら悪い精霊が森に出没する

16. Viens danser plutôt sur les gazons frais.むしろ冷たい芝生の上に踊りに来なさい

【ルフラン（3）】

17. Couronnés de thym et de marjolaine, オレガノとタイムの冠を付け

18. Les Elfes joyeux dansent sur la plaine. エルフたちは草原の上で楽しく踊る

【第3詩節】 (ドビュッシーは22~24詩行目を省略)

19. - Non ! ma fiancée aux yeux clairs et doux 「いいえ！明るく優しい目をした婚約者が

20. M'attend, et demain nous serons époux. 私を待っている、明日式を挙げるのです

21. Laissez-moi passer, Elfes des prairies, 私をこのまま通らせよ、草原のエルフよ

22. Qui foulez en rond les mousses fleuries ; 花が咲く苔を丸く囲んで踏んでいる者たち

23. Ne m'attardez pas loin de mon amour, 愛する人の元へ行くのを遅れさせないで

24. Car voici déjà les lueurs du jour. なぜならほら、既に夜が明けそうだ」

【ルフラン（4）】 (ドビュッシーは省略)

25. Couronnés de thym et de marjolaine, オレガノとタイムの冠を付け

26. Les Elfes joyeux dansent sur la plaine. エルフたちは草原の上で楽しく踊る

【第4詩節】 (ドビュッシーは省略)

27. - Reste, chevalier. Je te donnerai 「お待ち、騎士よ。お前に

28. L'opale magique et l'anneau doré, 魔法のオパールと金色の指輪を与えよう

29. Et, ce qui vaut mieux que gloire et fortune,そして、これは栄光と富より値打ちがある

30. Ma robe filée au clair de la lune. 月の光で紡がれた私のガウンだ」

31. - Non ! dit-il. - Va donc ! - Et de son doigt blanc

「いいや！」騎士は言う「さあ、行ってくれ！」そして白い指で

32. Elle touche au coeur le guerrier tremblant. エルフの女王は震える騎士の胸を触る

【ルフラン（5）】 （ドビュッシーは省略）

33. Couronnés de thym et de marjolaine, オレガノとタイムの冠を付け

34. Les Elfes joyeux dansent sur la plaine. エルフたちは草原で楽しく踊る

【第5詩節】

35. Et sous l'éperon le noir cheval part. そして拍車の下 黒い騎士は発つ

36. Il court, il bondit et va sans retard ; 騎士は駆ける、飛ぶ、そして遅れぬように進む

37. Mais le chevalier frissonne et se penche ; しかし騎士は震え、身をかがめる

38. Il voit sur la route une forme blanche 騎士は道の上に白い人影を見る

39. Qui marche sans bruit et lui tend les bras :それは音もなく進み、騎士の腕を掴む

40. - Elfe, esprit, démon, ne m'arrête pas ! 「エルフ、聖霊よ、悪魔よ、私を止めるな！

【ルフラン（6）】 （ドビュッシーは省略）

41. Couronnés de thym et de marjolaine, オレガノとタイムの冠を付け

42. Les Elfes joyeux dansent sur la plaine. エルフたちは草原の上で楽しく踊る

【第6詩節】

43. Ne m'arrête pas, fantôme odieux ! 私を止めないでくれ！気味の悪い幽霊よ！

44. Je vais épouser ma belle aux doux yeux.

私は優しい目をした美しい女性と結婚するのだ

45. - Ô mon cher époux, la tombe éternelle 「愛する夫よ、永遠の墓が

46. Sera notre lit de noce, dit-elle. 私たちの婚礼のベッドになるでしょう」彼女は言った

47. Je suis morte ! - Et lui, la voyant ainsi, 「私は死んだのです！」すると彼女の姿を見て

48. D'angoisse et d'amour tombe mort aussi. 騎士もまた苦悩と愛により倒れ死んだ

【ルフラン（7）】

49. Couronnés de thym et de marjolaine, オレガノとタイムの冠を付け

50. Les Elfes joyeux dansent sur la plaine. エルフたちは草原の上で楽しく踊る

ドビュッシーは第3詩節の22行目から34行目、第4詩節、ルフラン(4)(5)と41行目～42行目ルフラン(6)を省略している。また、ルフラン(3)は1行目が省略、2行目は繰り返される。最後のルフラン(7)は2行目のみ繰り返されている。詩は人物のセリフが多く、戯曲のようである。ルフランの数も多く、そのまま作曲するとかなり長い楽曲になってしまうことから、ドビュッシーは第3詩節からは物語の展開に不可欠な箇所のみを残し、進行を早めてコンパクトにしたと考えられる。

第1詩節では「褐色の夜」は騎士の拍車の金色とコントラストを成し、「月の光」が騎士の「銀色の兜」に反射する。「黒い」馬、「金色」の拍車、「銀色」の兜と、夜の場面の光と影の表現が豊かであるが、特に「月の光」が兜に反射して変化しながら輝く様は3行に亘り謳われており、強調されている。これは第4詩節に登場するエルフの女王が差し出す「栄光と富より値打ちがある / 月の光で紡がれたガウン」に繋がっており、「月の光」の魔術性が第4詩節により一層高められている。ドビュッシーはこの第4詩節を削除しているが、「月」は、魔法の物語の「夜」の背景として常に「そこにある」存在であり、この詩の物語全体の魔術、不吉の象徴となっていると言える。

➤ 楽曲分析

・ピアノ前奏

〈エルフ〉は175小節で構成されており、同時期の他の歌曲に比べて非常に長い。ピアノ前奏も22小節に亘っている。4分の2拍子、調号はト短調である。冒頭の2小節に亘るモチーフは変奏を加えられて楽曲全体を通して登場する主要モチーフである。1小節目はaの周りをターンする音形をディミニュションしたパッセージで始まる。2小節目は1小節目の変奏で、aの半音下のasから出発し、付点のリズムを持つ。これらをエルフモチーフAとエルフモチーフBとする(譜例26)。モチーフAは属和音d-f-aで構成され、モチーフBはピアノ左手がd-hなので1拍目がd-f-as-hの減七の和音となり、短三和音から減七の和音への進行が8小節目まで繰り返される。ルフランの詩は「エルフたちは楽しく踊る」であり、前奏のモチーフは妖精たちが軽やかに踊っている様子を表現していると言えるが、響きとしては物語の不吉さを表している。エルフモチーフは楽曲を通して様々に変奏を加えられて登場する。

譜例 26. 〈エルフ〉 楽曲冒頭 エルフモチーフ A、エルフモチーフ B

11 小節目から今度は、モチーフ A が半音ずつ下がっていく長いパッセージとなり、その長さはピアノ左手に継がれて 3 オクターヴにも及ぶ。冒頭のモチーフ A (d-f-a) がここでは長三和音の d-fis-a に変わり、明るい響きの連続となる (譜例 27)。半音による長い下行の連続はルフラン箇所にも必ず現れ、臨時記号による長調、短調、旋法性の絶え間ない響きの変化と半音による下行の連続は楽曲の大きな特徴である。

譜例 27. 〈エルフ〉 前奏 モチーフ A の半音による 3 オクターヴに亘る下行

・ルフラン (1)

23 小節目から声楽部が始まる。詩の冒頭はルフランの箇所であり、ルフラン 1 行目「Couronnés de thym et de marjolaine オレガノとタイムの冠を付け」(23~26 小節目) は

g エオリアンである。2 行目「Les Elfes joyeux dansent sur la plaine エルフたちは草原の上で楽しく踊る」は es と b に臨時記号 ♯ が付けられミクソリディアンの響きとなる。エオリアンは主音と第 3 音が短 3 度で暗めの響きを持ち、ミクソリディアンは長 3 度と明るめの響きなので、2 つの教会旋法を用いて 1 行目と 2 行目の響きに明暗が付けられている。また、旋律の冒頭 Couronnés (冠) の Cou は前打音を持ち、また、1 行目、2 行目のピアノ伴奏には全て前打音が付けられており、教会旋法や装飾音の多さは時代の古さやエルフの踊りの軽やかさを表現すると言える (譜例 28)。

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system (measures 23-26) is for the first line of the poem: "Cou - ron - nés de thym et de mar - jo - lai - ne." The bottom system (measures 27-30) is for the second line: "Les El - fes joy - eux dan - sent sur la plai - ne." Annotations include a blue box around the piano accompaniment of the first line, labeled "第 1 詩行 g エオリアン", and another blue box around the piano accompaniment of the second line, labeled "第 2 詩行 (b と es に ♯) ミクソリディアン".

譜例 28. 〈エルフ〉ルフラン(1) 声楽冒頭 (23 小節目～)

29 小節目からピアノ間奏は g-h-d-f の属七和音の第 1 転回形から半音ずつ下行する 1 オクターヴに亘るパッセージとなり、2 行目の「Les Elfes joyeux dansent sur la plaine エルフたちは草原の上で楽しく踊る」の声楽旋律を導く。(譜例 29)。細かい音価で半音ずつ下がるパッセージは声楽とピアノで並進行しており、また、前奏での半音下行の再現でもあり、エルフの不思議さ、軽やかな様を一層印象付ける。また、ドビュッシーは全部で 4 回歌われるルフランにはほぼ同じ音楽を使用しており、詩のルフランをそのまま音楽でも循環させている。

譜例 29. 〈エルフ〉ルフラン(1) 29 小節目

・第 1 詩節、第 2 詩節 (39 小節目～)

ここからおとぎ話が始まる。主人公の騎士が月の光に照らされて登場し、黒い馬に乗って深い森を進むが、「月」「黒い馬」「森」と不吉な詩句が並ぶ。第 1 詩節第 3 詩行「Du sentier des bois aux daims familier 木々の小道でお馴染みのダマシカを狙い」(39 小節目) で声楽旋律は d-es-e-fis と半音ずつ上行し、物語の始まりを告げる。旋律に合わせてピアノも d-f-a 短三和音、es-g 長 3 度、e-gis-h 長三和音と明暗の響きを変えながら上行し、出発点の d-f-a の f が fis に変化した d-fis-a 長三和音に落ち着く。第 6 詩行「Et, quand il traverse un rayon de lune そして、騎士が月の光線を横切る時」(45~46 小節目) では、d に b が付いて des となり、属七和音 es-g-b-des の響きの中で声楽は「traverse un rayon 光線を横切る」で des-es-f-g-a と上向し、全音音階の音列上を 5 つの音が上行する響きとなる。47 小節目「On voit resplendir, d'un reflet changeant その変化する反射で、輝く様」からは as-c-es と e-gis-h の和音が交互に現れる (譜例 30)。この二つの和音は as から e への増 5 度の大胆な進行に見えながら、実は異名同音の共通音 (as=gis) を持ち、残る二つの音はそれぞれ半音の上下 (c→h, es→e) で構成され、響きの変化は微妙である。この二つの和音の交代は響きによる「揺れ」と考えられる。このような内声の半音による響きの「揺れ」は、次に扱う歌曲〈月の光〉第 1 稿 (1882 年) の「Et leur chanson se mêle au clair de lune 彼らの歌は月の光に溶け込んでいく」にも登場する (4-1-5-2 参照)。響きの「揺れ」は月の

光がチラチラと揺れて輝いている様を表現していると考えられる。

「月の光線を横切る」

和音の交代

Et, quand il tra-verse un ray - on de lu - - - ne, On voit res-plen - dir,

D. & F. 16013

d'un re - flet chan-geant, Sur sa che - ve - lu - re un cas-que d'ar-gent.

譜例 30. 〈エルフ〉45~50 小節目「騎士が月の光線を横切る時/ その変化する反射で、輝く様/ その髪の上には銀の兜」

49~50 小節目「Sur sa chevelure un casque d'argent その髪の上には銀の兜」からはハ長調に転調する。ハ長調は歌曲〈弓〉では純粹無垢な乙女、悲劇のヒロインである主人公を表す調であった(譜例 31)。またドビュッシーはオペラ《ペレアスとメリザンド》の冒頭、メリザンドとゴローが会う場面で、泉に投げ入れられた金の冠のモチーフをハ長調で表している(譜例 32)。村山はこの金の冠のモチーフについて「ハ長調で書かれ、純粹性、透明性を受け持っている。(中略)ハ長調は無垢な少女であるメリザンドを代弁している。¹⁰²」と述べる。つまり、ここでもハ長調は純粹、純潔の騎士を表していると考えられる。

¹⁰² 村山『メーテルランクとドビュッシー』、193 頁。

譜例 31. 〈弓〉 17 小節目「妖精か天使のような声を持つ/ 黒いまつ毛の下に緑の瞳」

譜例 32. オペラ《ペレアスとメリザンド》、第一幕第一場。メリザンドが金の冠を泉に投げ入れる

・ルフラン (3) (ヴォカリーズ 83 小節目～ルフラン 90 小節目～)

2 行で構成されるルフランだが、ここだけ最初の詩行「オレガノとタイムの冠を付け Couronnés de thym et de marjolaine」が省略される。その代わりにルフランに先行して 84 小節目から 6 小節のヴォカリーズが用いられている。第 2 詩節でエルフの女王が騎士に「どこに行くのだ、我々と一緒に踊りに来なさい」と声をかけ物語が大きく動き始め次

への期待が高まるこの場所に、ドビュッシーはハイ・ソプラノでコロラトゥーラが得意であったヴァニエ夫人の見せ場を用意している。ヴォカリーズは最後のルフランと楽曲のコーダにも用いられ、ヴァニエ夫人の声質、技巧を活かした楽曲構成となっている。

・第5詩節（113小節目～）

エルフの女王の誘いを断った騎士の行く手に白い人影（幽霊）が現れるという場面である。第5詩節第37~38詩行「Mais le chevalier frissonne et se penche しかし騎士は震え身をかがめる / Il voit sur la route une forme blanche 騎士は道の上に白い人影を見る」で、声楽部、ピアノ共にgから始まる半音ずつ下行する旋律となる。この下行にはルフランの2行目「エルフたちは草原で楽しく踊る」の旋律線がそのまま使用されるが、ルフランでの軽やかな下行とは違い、ゆっくりと半音ずつ下行することで騎士の恐怖が表現されている。123~125小節目の「Elfe, esprit, démon, ne m'arrête pas! エルフ、聖霊よ、悪魔よ、私を止めるな!」はh-d-f-asの減七の和音で構成され、126小節目の口長調を挟んで、127小節目はc-dis-fis-aの減七和音となる。

・第6詩節（128小節目～）

続く128小節目「Ne m'arrête pas, fantôme odieux!私を止めないでくれ!気味の悪い幽霊よ!」は、減七の和音がピアノによる付点リズムを持つ3連符が上行していくパッセージとなり、緊張感が高まる。130小節目からの騎士の最後のセリフ「Je vais épouser ma belle aux doux yeux 私は優しい目をした美しい女性と結婚するのだ」はハ長調となり騎士の純粋性、純潔性を表現する。ところが、エルフだと思ったその白い人影は死んだ婚約者の幽霊であった。婚約者のセリフ「Ô mon cher époux, la tombe éternelle 愛する夫よ、永遠の墓が」は、減七の和音からcis-e-gisの短三和音となり、「tombe 墓」は増4度上の長三和音g-h-dへ進行し、「éternelle 永遠の」で再び元のcis-e-gisに戻る。増4度間の和音進行は、長い音価が置かれ、「tombe éternelle 永遠の墓」はドラマチックに強調される。144小節目「Et lui, la voyant ainsi すると彼女の姿を見て」は、f-as-h-dの減七の和音で声楽旋律は構成され、「D'angoisse et d'amour 苦悩と愛により」は、f-as-c-e短三長の七和音となり短2度を含むので強烈な不協和音となる。「tombe mort aussi (騎士も) また倒れて死んだ」は、騎士の調であるハ長調の主和音で締めくくられる（譜例

33)。

The image shows a musical score for Example 33. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and has the lyrics "tom - be mort aus - si." written below it. A blue box highlights a specific measure in the vocal line. The piano accompaniment is written for the right and left hands, featuring complex chords and triplets. The score is numbered 145 in the top left corner.

譜例 33. 第 6 詩節「騎士もまた倒れて死んだ」ハ長調の主和音

楽曲は物語の内容、進行に合わせて調性、旋法性や、響きの明暗に工夫が見られる。半音階進行はモチーフも含めて多用されており、エルフの不思議さ、物語の魔法性を表現していると考えられる。この歌曲で「月」は「不吉」の象徴であり、エルフの邪悪や、騎士の恐怖と結びつき、減七の和音、不協和音で表現されている。それに対して騎士はハ長調という調性で純粋な「善」として表されており、善と悪は対比的に扱われる。騎士はハ長調で書かれ、最後の騎士の「死」というドラマチックな場面にはハ長調の主和音が置かれており、逆に悲劇性が強調されていると言える。

4-1-5. ヴェルレーヌの「月」

4-1-5-1. ヴェルレーヌの詩「月の光 Clair de lune」

ドビュッシーの「雅やかな宴 Fêtes galantes」の世界への付曲は、バンヴィルからヴェルレーヌの詩へと移行していく。ドビュッシーはヴェルレーヌの「月」が登場する3つの詩、コメディア・デラルテが登場する「月の光 Clair de lune」「マンドリン Mandoline」「あやつり人形 Fantoques」に付曲を行っている。その中で詩「月の光」による歌曲〈月の光〉(1882年)は、ドビュッシーの中で(楽譜が紛失した〈月へのバラード〉を除くと)、初めてタイトルに「月」が付く楽曲となる。9年後、ドビュッシーはこの詩に対して新しく曲を付け直し、歌曲集《雅やかな宴》(1891年)の第3曲〈月の光〉として出版している。1882年度版(第1稿)と1891年度版(第2稿)の2つの曲想は明らかに違っており、これはドビュッシーが詩の解釈をし直したためとも考えられる。また第2章で前述したが、詩「月の光」がピアノ曲《ベルガマスク組曲》〈月の光〉とも密接な関係にあることは、全集を始め多くの研究者により指摘されており¹⁰³、ドビュッシーの「月」の楽曲を論じる上で大変重要な詩である。歌曲〈月の光〉第2稿は4-2-5で、また《ベルガマスク組曲》に関しては4-2-4で述べる。

➤ 原詩について

「月の光 Clair de lune」

(4行3詩節、10音等韻律、脚韻は abab/cdcd/efef の交韻、拙訳)

【第1詩節】

- | | |
|----------------------------------------------|--------------------|
| 1. Votre âme est un paysage choisi | あなたの魂は選び抜かれた景色 |
| 2. Que vont charmant masques et bergamasques | 仮面を付けベルガモの扮装をした人々が |
| 3. Jouant du luth et dansant et quasi | 弦を奏で踊りながら 魅力を振りまくが |

¹⁰³ タイトルの「ベルガマスク」(イタリアのベルガモ由来)について、ヴェルレーヌの詩集『雅やかな宴』に登場するコメディア・デラルテ、特に詩「月の光」とは切っても切れない関係があるとの記述がある。(Claude Debussy, *Œuvres Complètes de Claude Debussy, serie I, Volume 1*. XXIII)

4. Tristes sous leurs déguisements fantasques. 面白き仮面の下で悲しそう

【第2詩節】

5. Tout en chantant sur le mode mineur 恋の勝利や思いのままの人生を
6. L'amour vainqueur et la vie opportune 短調のしらべで歌うが
7. Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur 幸せを感じている風でもない
8. Et leur chanson se mêle au clair de lune, そして月の光に歌は溶け込んでいく

【第3詩節】

9. Au calme clair de lune triste et beau, 悲しくも美しい静かな月の光の中で
10. Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres 小鳥たちは木々で夢を見る
11. Et sangloter d'extase les jets d'eau, 大理石の彫像に囲まれ姿よく吹き上がる噴水は
12. Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres. 恍惚に悶えすすり泣く

詩「月の光」はヴェルレーヌの詩集『雅やかな宴』（1869年）の1番目に位置する。ヴェルレーヌは詩集にまとめる2年前に『韻律新聞 La Gazette rimée』（1867年）で、既にこの詩を「マンドリン」と共に発表していたが、興味深いことに当初のタイトルは「月の光」ではなく「雅やかな宴 Fêtes galantes」であった。しかも、最初の稿では「ヴァトーの静かな月の光の中で Au calm clair de lune de Watteau」と、「ヴァトー」の名前が直接詩の中で謳われていた。Robichezによると、ヴェルレーヌはアナトール・フランスに「ヴァトーの絵画のどこに月の光を見たのだ、絵画は太陽の下に描かれているのに」と指摘を受けながらも、1868年1月1日号の *L'Artiste* 芸術家に再度掲載した際にはコンマを打っただけで語句は変えなかった¹⁰⁴という。最終的に、詩集としてまとめられた出版時には「ヴァトー」の名前は削除され「悲しくも美しい月 lune triste et beau」に変更されるのだが、このエピソードからも詩「月の光」はヴァトーと関係が非常に深いことがわかる。また最初に手掛けた「雅宴画」を題材にした詩であることから、ヴェルレーヌの「雅宴画」の最初のイメージであるとも考えられる。

¹⁰⁴ *Œuvres Poétiques Verlaine*, édition de Jacques Robichez, p.551.

(Robichez は、この内容を Bornecque の引用としている)

ここで注目したいのが「ヴァトーの月 lune de Watteau」が、「悲しくも美しい月 lune triste et beau」に変更されたことである。つまり、ヴェルレーヌにとって「ヴァトーの月」の世界は「悲しくも美しい月」の世界であり、巻頭を飾る詩のイメージは詩集全体を支配する世界と言える。では、「ヴァトー＝悲しくも美しい」月の世界とは一体どんな世界であろうか。「ヴァトー」と「月」はヴェルレーヌの処女詩集『サチュルニアン Poèmes saturniens』（1866年）内の *Nuits de Warpurgis Classique* にも登場する。「歌垣夜宴 Nuits de Warpurgis Classique（訳：堀口大學）」と題されたこの詩を見てみる。

C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre.
Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement
Rythmique. — Imaginez un jardin de Lenôtre,
Correct, ridicule et charmant.

言うなれば『ファウスト』第二部、魔女夜宴（サバト）の場面。
ひどく律動的なんだ、このサバト。
王朝好みの広庭なんだ、整然としているくせに
間が抜けて、なんとなく人を気楽にしてくれる。

続けて「ロータリー、中央にそれぞれ噴水池、縦横に広がる径、大理石やブロンズの像、イギリス風の芝生」と貴族の広い庭が描写され、詩はその上に「夏の夜の月 La lune D'un soir d'été sur tout cela.」が浮かんでいると謳う。真夜中の鐘が鳴ると、奥から狩りの「うたた寂しい楽の音 Un air mélancolique, un sourd, lent et doux air」が聞こえてくる。するとその調べに誘われるように男女の姿が現れる。

S'entrelacent soudain des formes toutes blanches,
Diaphanes, et que le clair de lune fait
Opalines parmi l'ombre verte des branches,
— Un Watteau rêvé par Raffet ! —

やおら抱き合う白い姿の影のむれ
枝葉のみどりの照りうけて

月光下、オパール色に透き通る、
ワットー下絵、ラフェ刻の版画そのまま！

S'entrelacent parmi l'ombre verte des arbres
D'un geste alangui, plein d'un désespoir profond ;
Puis, autour des massifs, des bronzes et des marbres
Très lentement dansent en rond.

枝葉のみどりの照りうけて、白い姿は、もの憂げな
絶望の果ての身ぶりに抱き合う、
さて、やがて、植え込みの、銅像の、大理石像の周囲を
輪になって、ゆるやかに、踊り始める。

そしてヴェルレーヌは自問する。

— Ces spectres agités, sont-ce donc la pensée
Du poète ivre, ou son regret, ou son remords,
Ces spectres agités en tourbe cadencée,
Ou bien tout simplement des morts ?

あの不安げな幽霊たち、はたしてあれは
酔うた詩人の幻か、さもなくば憧憬か、見果てぬ夢
うち連れてさんざめくあれら不安な幽霊たち？
それとも単にありふれた死者の姿か？

この詩では、ヴァトーの月は「王朝好みの広庭」「大理石像」や「ブロンズ像」、「噴水池」、
輪になって踊る「白い姿のむれ」、これら全ての上を照らす。そして人々は月の光に照らさ
れながら「絶望の果ての身ぶりに」抱き合って「輪になって、ゆるやかに」踊り始める。
Borelはこの光景を、後の詩集『雅やかな宴』で繰り広げられる「実に素晴らしい」そして
「絶望的な」ヴェルレーヌの幻想、夢の世界の先取りであると指摘する¹⁰⁵。詩「月の光」

¹⁰⁵ *Œuvres Poétiques Complètes*, ed. Jacques Borel, p.102.

においても *Nuits de Wapurgis Classique* においても、広庭や踊る人々、全ての事物に降り注ぐのは白く照らす「月の光」であり、Borel はこの光景を「陶酔 vertige と近づく滅び（消滅）への予感 *pressentiment de son anéantissement* に満ち溢れている¹⁰⁶」と述べる。ヴァトーの「雅宴画」の男女は皆、顔を右や左に向けてうつむいたポーズを取っており、このポーズは人物たちの気持ちがどこに向いているのかを教えている。佐々木はヴァトーの絵画を「かれらは感覚的もしくは官能的な喜びに耽りながら、同時に自らの心を見つめている。（中略）そこには没入と同時に醒めた意識がのぞいて」いる¹⁰⁷と指摘する。ヴァトーの登場人物たちは、愛を享受しながら同時にその「終わり」を予感する。メランコリーに包まれた愛は、ヴァトーの絵の色調のようにヴェールがかかったような曖昧で漠とした雰囲気を持ち、没入と覚醒という二面性を内在させる複雑さを持ち合わせる。ヴェルレーヌの詩の男女も同じように「没入」と「覚醒」という二面性を持ち合わせ、それは Borel の言う「陶酔」と「滅びの予感」「絶望」に他ならない。この「滅び」は 18 世紀のロココ文化の消滅、貴族たちの末路を指すと言えるが、それだけでなく、人間の末路、「死」をも指していると考えられる。「月の光」は天から降り注ぐ人智を超えた光であり、月は「生」の象徴であると共に「死」の象徴でもある。Borel は「月の光」を「青白い影に変化する幽霊のような光」であり、「人々は怯え、お互い抱き合い、追い回し、逃げ回るふりをして気を紛らわせる」が「そこら中に広がる目に見えない不安の露出に気づき、ただ気分が沈み、ただ約束に従うのみである。」¹⁰⁸と述べている。青白いその光は幽霊のようであり、詩人に幻の光景を浮かび上がらせる。「月の光」は木々の葉を揺らし、短調のしらべを歌わせ、木々の鳥に夢を見させて、噴水を姿よく吹き上がらせる。「月の光」によって、これらの「悲しくも美しい」光景が生み出されるからこそ、実際にはヴァトーの絵には描かれていない「月」がヴェルレーヌには不可欠だったと考えられる。

改めて詩「月の光」を見てみる。詩は月の下で宴が催される庭園の 1 場面を謳っている。リュートを奏で踊りながら通り過ぎる仮装の人たちは、恋の勝利の歌を口ずさむが、仮面の下の表情は幸福そうに見えない。Robichez によるとこの光景は「ヴェルレーヌの内面に

¹⁰⁶ 同上。

¹⁰⁷ 佐々木健一『フランスを中心とする 18 世紀美術史の研究』、5 頁。

¹⁰⁸ *Œuvres Poétiques Complètes*, ed. Jacques Borel, edit, p.100.

沸き起こった心の景色そのもの¹⁰⁹」であり、第1詩行に登場する「選び抜かれた風景」とは「たぐいまれな感性の繊細さと、詩人自身が選んだ特別な領域という二つの概念で成り立つ¹¹⁰」と指摘する。つまり、詩の風景のディテール、例えば庭園を照らす月の仄かな光や、大理石の噴水、リュートの短調の調べは全てヴェルレーヌが特別に好んだ風景で、心のひだを象徴するものとして謳われており、たぐいまれな繊細な感性によってのみ感じられる「心象風景」ということである。詩は長い二つの節（第1詩節第1～第4詩行、第2詩節第5～第7詩行）の後に接続詞 Et（そして）で結ばれた第2詩行第8詩行「leur chanson se mêle au clair de lune 彼らの歌は月の光に溶け込んでいく」を挟んで、もう一つの長い節（第3詩節第9～第12詩行）が繋がる構造である。この第8詩行「leur chanson se mêle au clair de lune 彼らの歌は月の光に溶け込んでいく」は、詩の中で唯一、1行で構成された短い節であり、長い二つの節をつなぐ役割も担う。特筆すべきは第8詩行の最後の語句「lune 月」である。「lune 月」は次の行で Au calme clair de lune と繰り返されて再び副詞的に登場するが、第9詩行は関係代名詞 Qui で結ばれるため、結果的に Qui 以下の動作主となり主語としての役割を果たすようになる。「lune 月」は第3詩節からは擬人的に扱われ、「fait rêver les oiseaux dans les arbres 小鳥たちを夢見させる」「sangloter d'extase les jets d'eau 噴水の水を恍惚と吹き上がらせる」のである。月の神秘的なパワーは魔法のように周りの風景や鳥たちに働きかけ詩人の幻想を浮かび上がらせる。すなわち第2詩行の第8詩行「leur chanson se mêle au clair de lune」は、詩の構造上も内容的にも大変重要な役割を担っていると考えられる。ドビュッシーはその第8詩行を反復させており、また、コードダにおいて、第3詩節の第9詩行「Au calme clair de lune triste et beau 悲しくも美しい静かな月の光の中で」を繰り返している。どちらの反復も「lune 月」を謳った詩行であり、「lune 月」への強調と言える。

「悲しみ」に関する語句は詩の中で多く登場する。第1詩節第4詩行の「Tristes sous leurs déguisements fantasques 面白き仮面の下で悲しそう」や第2詩節の第5詩行「Tout en chantant sur le mode mineur 短調の調べを歌いながら」第7詩行「Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur されど幸せを感じている風でもない」や第3詩節第9詩行「Au calme clair de lune triste et beau 悲しくも美しい静かな月の光の中で」である。しかし「悲しみ」

¹⁰⁹ *Œuvres poétiques*, ed. Robichez, p.550.

¹¹⁰ 同上。

は、仄かな「月の光」と混じり合っていて、漠とした状態である。また、詩には「quasi Triste」（悲しそう）や「Il n'ont pas l'air」（そういう風でもない）と曖昧な表現が見られる。語彙的にも、視覚的にも曖昧、漠然とした表現をヴェルレーヌは意図して行っており、心象風景ならではの一義的でない混じり合った心の状態を表現していると考えられる。

バンヴィルの「雅やかな宴」は、華やかで洗練された宴の一場面を客観的に描写する Robichez の言う「タブロー」であり、ロココの官能性、表層性、虚飾性をイロニックに謳っているが、ヴェルレーヌの「雅やかな宴」は詩人自らの心象風景であり、18世紀貴族の美しいロココ文化、官能的な宴の影に潜む「絶望」「悲しみ」「痛み」を謳っている。悲しみは漠然としているほど真実味を帯び、「月の光」は甘美なロココの庭園の美しさや悦びに満ちた宴に漂う「漠然とした悲しみ」を浮かび上がらせる。「月」は「悲しくも美しい」ヴァトーの絵画の光景の象徴である。

4-1-5-2. 歌曲〈月の光 Clair de lune〉第1稿（1882年）

➤ 詩について

ドビュッシーは原詩に少し変更を加えている。第2詩節の第8詩行を繰り返し、第3詩節の最後に Ah と第9詩行を書き加えている。変更後のテキストは以下の通りである。

「月の光 Clair de lune」

【第1詩節】

- | | |
|------------------------------------------------|--------------------|
| 1. Votre âme est un paysage choisi | あなたの魂は選び抜かれた景色 |
| 2. Que vont charmant masques et bergamasques | 仮面を付けベルガモの扮装をした人々が |
| 3. Jouant du luth et dansant et quasi | 弦を奏で踊りながら 魅力を振りまくが |
| 4. Tristes sous leurs déguisements fantasques. | 面白き仮面の下で悲しそう |

【第2詩節】

- | | |
|------------------------------------------|----------------|
| 5. Tout en chantant sur le mode mineur | 恋の勝利や思いのままの人生を |
| 6. L'amour vainqueur et la vie opportune | 短調のしらべで歌うが |

7. Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur 幸せを感じている風でもない
8. Et leur chanson se mêle au clair de lune, そして月の光に歌は溶け込んでいく
Et leur chanson se mêle au clair de lune [ドビュッシーによる反復]

【第3詩節】

9. Au calme clair de lune triste et beau, 悲しくも美しい静かな月の光の中で
10. Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres 小鳥たちは木々で夢を見る
11. Et sangloter d'extase les jets d'eau, 大理石の彫像に囲まれ姿よく吹き上がる噴水は
12. Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres. 恍惚に悶えすすり泣く
Ah— [ドビュッシーによる書き加え]
Au calme clair de lune triste et beau [ドビュッシーによる第9詩行の反復]

➤ 楽曲分析

楽曲は8分の3拍子、メヌエット¹¹¹である。バッハのBWV Anh.116のメヌエットやベートーヴェンの《6つのメヌエット》第2番ト長調は2小節単位の4小節の楽句で構成されており、この楽曲も2小節+2小節の4小節の楽句であるが、幾つかの箇所では4小節の楽句は崩される。まず、前奏では声楽の導入の直前に2小節分が余分に置かれて声楽の導入を引き延ばす。49小節目から50小節目にかけての「au clair de lune 月の光に」は変則的に1小節分短い。59~60小節目「triste et beau 悲しくも美しい」は、58小節目からの楽句が2小節のみで縮小されて崩され、60小節目から新しい楽句がスタートするが、この楽節も68小節目「d'eau 水の」で1小節分余分に置かれてシンタックスが崩される。これにより「月の光」と「美しい」「水」は強調され、ドビュッシーがこの3つの語句に重きを置いていることが示される。

調号の嬰へ長調はハ長調から一番遠い調で、非現実的な調とも言える。ちなみに歌曲〈水に落ちた水夫〉(1882年)、ピアノ曲〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉(1912~1913年)も嬰へ長調である。Jankelevitchはドビュッシーの嬰音への好みを「光に対する意欲である

¹¹¹ メヌエットはフランスの民俗舞踊に由来し、ルイ14世の宮廷舞踊に取り入れられた貴族たちの社交ダンスである。3拍子で中庸の速度、2小節のフレーズで構成される。

¹¹²」と指摘して次のように述べる。

ドビュッシーにおいては夜そのものが、光る夜 *nuit lumineuse* である。《ペレアスとメリザンド》第三幕の夜の場面、第一場と第二場の間奏曲は、メリザンドとペレアスのテーマが真夜中の薄暗い光、月の光と星の光の中で嬰へ長調で対比的に現れる。第四幕の崇高な愛の場面も夜の光の中、嬰へ長調で包まれる。《叙情的散文》〈夢〉の最後も夜（*ノクチュルヌ*）である。〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉では6個の嬰音が瞬き、その光は暗闇の中で輝く宝石のアメジストのように煌めく。¹¹³

ヤロチニスキは嬰へ長調の使用に関して「熱っぽいきらきらした音の一集合と伝統的にみなされてきた調を、ドビュッシーはもの想う夜（*ノクチュルヌ*）の雰囲気がつくりたいときによく使う¹¹⁴」と述べる。Jankelevitch もヤロチニスキも、嬰へ長調はドビュッシーの「夜（*ノクチュルヌ*）」を表現すると指摘する。「夜」は直観、本能、無意識、夢、幻想などと結びつき「月」の領域である。Jankelevitch はドビュッシーの「夜」は「光」であり、嬰音の多さは暗闇の中の白熱した「光」と述べており、嬰音へ長調はその「光」の煌めきが一層増している「月の輝く夜」の象徴的な表現と考えられる。





















ドビュッシーの歌曲はピアノ前奏に主要な楽曲のモチーフが現れることが多く見られる。（ここで言うモチーフは、変奏、あるいは断片などの使用を含めて楽曲全体に現れる主要な楽句を指す。）特にタイトルに「月の光」を持つこの楽曲において、前奏の音楽は「月」あるいは「月の光」と密接な関係があると考えられ、まず前奏に注目する。

前奏のピアノは、16分音符による和音が転回しながら下行していくモチーフが2小節繰り返される。（譜例34）。このモチーフは、楽曲全体を通して変奏されながら登場する。続く3~4小節目は属九の和音の響きが右手で長い音価で引き延ばされて、左手は属九の和音の第1音、第5音にあたる *cis-gis-cis-gis* の下行、上行が見られる。5~6小節目に冒頭の下行モチーフが再び登場し、7~8小節目には今度は属九の和音の転回形が跳ねたような上行の音形で現れて、この2小節は3拍目に休符を伴い躍動的である。前奏は10小節で構

¹¹² Jankelevitch, *Debussy et le mystère de l'instant*. P.179.

¹¹³ Jankelevitch, *Debussy et le mystère de l'instant*. P.182.

¹¹⁴ ヤロチニスキ、245頁。

成されており 4 小節の楽節が 2 回繰り返されるが、2 回目は 2 小節分プラスされている。プラスされた 9~10 小節目は同じ属九の和音の基本形と 3 転の反復であり「足踏み」するような音型で停滞し、前奏の V₉ の連続の宙吊りの状態をじらすように引き延ばし緊張を高めて、声楽が入る直前の準備としてフェルマータと共に効果的である。いよいよ 11 小節目に、やっと主調の I 度が現れてピアノは声楽を導入する。声楽がスタートした第 1 詩行と第 2 詩行に現れるピアノ声部 (11~18 小節目) は前奏に現れた音楽要素 (休符の後に 16 分音符による和音の転回形の下行パッセージ、8 分音符で 3 拍子がリズムカルに刻まれる和音の転回形) で構成され、4 小節の楽節が全く同じ内容で 2 回繰り返されて強調される (譜例 34)。4 小節の楽節は 2 小節+2 小節で構成され、全て和音の転回形である。リズムは「   」と「」の二つのリズムが組み合わせられ、それぞれ「   」「」となる。「   」と「」の二つのリズムは楽曲を通して登場し、時には単体で繰り返し用いられる。声楽のスタートでは「   」「」と 2 小節+2 小節が繋がった「一連」で現れる。冒頭のメロディが再現される第 3 詩節「Au calme clair de lune triste et beau 悲しくも美しい月の光の中で」にもこの「一連」は登場することから、この 4 小節 (2+2) が楽曲のピアノの「基本形」であると考えられる。前奏は「基本形」の音楽要素を用いて構成された変奏であり、謂わばその「先取り」、イントロダクションであると言える。

Clair de lune

月の光の下行

(Madame Vasnier)

Poème de Paul Verlaine

Andantino

譜例 34. 〈月の光〉第1稿 前奏～第1詩節

冒頭に現れる和音が転回しながら下行するモチーフは、第2詩節の「Et leur chanson se mêle au clair de lune」そして彼らの歌は月の光に溶け込んでいく」（譜例 35）や第3詩節の「Au calme clair de lune triste et beau 悲しくも美しい月の光の中で」など「Clair de lune 月の光」の語句が歌われる箇所に使用される（譜例 36）。Roger Nichols はこのモチーフに対して「しばしば変奏されるが、いつも下行形である、月の光のように¹¹⁵」と述べており、モチーフは月の光が上から降り注いでいる様子を音画的に表現していると言える。モチーフは嬰へ長調の属九の和音から3拍目にナポリ II に進行し、この進行は次の小節で反復される。本来ならば属九の和音は解決の方向（主和音 fis-ais-cis）に向かうが、短2度（半音）上の長三和音 g-h-d に進行することで、半音による浮遊感を生じさせると言える。更にモチーフは2拍目にアクセントが付けられており、3拍目に生じる浮遊感を助長する。メヌエットは2拍目にアクセントが付き、舞踊の場合はこの2拍目に膝を折るポーズとなるため、3拍目の浮遊感は曲げた膝を延ばす踊りの動きとも連動する。また、冒頭の16分休符は小刻みの躍動感を作り出し、これらは楽曲と「踊り」の関係の深さを示している。つまり、このモチーフは音画的な「月の光」の下行と、18世紀貴族を象徴するメヌエットの踊りの両方を同時に表現していると考えられる。

「彼らの歌は月の光に溶け込んでいく」

譜例 35. 〈月の光〉第1稿 45小節目～

第2詩節第8詩行 「そして彼らの歌は月の光に溶け込んでいく」

¹¹⁵ Nichols, 1967, p.230.

譜例 36. 〈月の光〉第 1 稿 54 小節目～

第 3 詩節第 9 詩行 「悲しくも美しい静かな月の光の中で」

ちなみに月の光の下行表現は前例もあって、ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) の《リーダークライス Liederkreis Op.39》〈月の夜 Mondnacht〉(1840 年) を挙げることができる。詩はドイツ・ロマン派のヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ Joseph von Eichendorff (1788-1857) によるもので、吉田は「アイヒェンドルフの詩には幻想的、神秘的性格が強く打ち出されており、詩の持つ二様の美、『人間を本来のあり方より誘惑する幻影としての現世の美』と『生命欲を呼び起こす健康で自然な美』をシューマンはうまく合一し、自己のものとして吸収したのである。」¹¹⁶と述べている。

「月の夜」 詩：アイヒェンドルフ (訳：吉田功)

それはあたかも天が地に
静かに接吻しているかのようにだった
大地は花の微光の申で
天を夢みているかのようにだった

大気は野を越えて
穂はやわらかにゆれている

¹¹⁶ 吉田功「シューマンとアイヒェンドルフ」『島根大学教育学部紀要第 3 巻』、33 頁。

森はかすかにざわめいている
それは星のきれいな夜でした

私の魂はふくらんで
翼をいっぱいひろげ
静かな国へと飛んでいった
あたかも家へ帰っていくように

楽曲は、ホ長調の属音 h によるペダル音で始まり、詩の冒頭「天が地に接吻しているか
のようだった」を反映するかのような下行音形が現れる（譜例 37）。下行モチーフは属九
の和音の分散で 1 オクターヴ下でも繰り返される。吉田はこの下行を「月の光(天 Himmel
の象徴として)が大地に降りてくる様子を我々に暗示させる¹¹⁷⁾と述べている。吉田が述
べる通り、この下行の音形は「月の光」が大地に降り注ぐ様を表象していると考えられる。
また、ピアノ右手だけでなく、ピアノ左手のペダル音（主音一属音）にも 10~13 小節目、
16~19 小節目、25~28 小節目に 2 オクターヴの下行が見られ、「月の光」の表象が冒頭の
下行モチーフだけでなく、ピアノ左手でも断続的に行われていると言える。

¹¹⁷⁾ 吉田功、39 頁。

Zart, heimlich.

Es


war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge.küsst,

dass sie im Blü - thenschim - mer von ihm nur träu - men müsst.



Die Luft ging durch die Fel - der, die Aeh - ren wog - ten





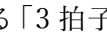

B.S.127.


譜例 37. シューマン 〈月の夜〉冒頭

第 2 詩節第 8 詩行「Et leur chanson se mêle au clair de lune そして彼らの歌は月の光に歌は溶け込んでいく」(47~54 小節目) は詩の中で内容的にも構造的にも重要と考えられる (本論文 p.93 参照)。ここはドビュッシー自身、原詩に手を加えて詩行を繰り返した箇所である、50~54 小節目の引き延ばされた「月 lune」の語句には「基本形」の前半の 2 小節「

103

「基本形」が現れる。これらの事から、「月の光」の語句に合わせて用いられる下行モチーフ「」とモチーフと一連で現れる 8 分音符「」、この二つの要素で構成される「基本形」は全て「月の光」の表象であると考えられる。

これらを踏まえて今一度「基本形」を眺めると、4 小節の楽節が「月の光」を「一連」で音画的に表現していると捉えることができる。最初の 2 小節の内、1 小節目は 16 分音符のモチーフで、2 小節目はそれを引き継ぐように 8 分音符で和音が転回して下行する。これは上から降り注ぐ「月の光」が途中から大気に混じり下行のスピードが減速して拡散する様子とも考えられる。後半の 2 小節のピアノ左手は下行しており、前半の下行の延長と見え、右手の和音は転回形ではあるが狭い音域を反復しており、地上近くを拡散して漂う光を表現しているとも言える。「基本形」の音楽要素を「先取り」として構成された前奏も全て「月の光」の表象と考えられ、前述した 16 分音符の下行モチーフのみならず、3~4 小節、7~10 小節に登場する「」も「月の光」の表象と解釈することが可能である。3~4 小節のピアノ左手は「基本形」と同様、16 分音符の下行モチーフを引き継ぐような下行が見られ、7~8 小節目の和音の転回形による跳ねあがるような音形と休符（休符を含め 3 拍子「」）は、「月の光」が地上（あるいは噴水）にぶつかって反射する様を音画的に表しているとも言える。続く 9~10 小節目は 7~8 小節目を踏襲した音型である。また、「」と「」による「月の光」は、そのリズムにより 18 世紀貴族の代表的な踊りである「3 拍子」のメヌエットの舞踊への表象を含んでおり、二つの要素「」と「」の組み合わせによるピアノ声部は、「月の光」の下行、反射、拡散という音画的なレベルと、ロココの象徴である「メヌエットの踊り」を合体させた表現と言える。〈水に落ちた水夫〉で細かい音価の分散和音（アルペジオ）下行形で表現された「月の光」は、〈月の光〉第 1 稿ではこのように和音の転回形による同質和音の華やかな響きと優雅な「踊り」の要素を加えたモチーフで表現されている。

第 1 詩節の第 1~第 2 詩行（12~20 小節目）は前奏に引き続き嬰へ長調であるが、3 行目「弦を奏でて踊りながら行きかう Jouant du luth et dansant et quasi」（21~23 小節目）からは嬰ト短調に変わる。ここからピアノは前奏の 7~8 小節目と 3 小節目に用いられた 8 分音符「」の音形が登場して「基本形」の 4 小節構成は変則的になる。続く第 4 詩行「Tristes sous leurs déguisements fantasques 面白き仮面の下で悲しそう」の最初の語句「Tristes 悲しい」は「quasi T(t)riste」と 3 行目からの句跨ぎなので「Tristes 悲しい」ま

で嬰ト短調、その後は嬰へ短調となる。この2行は「Tristes 悲しい」に合わせて短調の響きとなり、「Tristes 悲しい悲しい」には長い音価が与えられ、quasi からクレッシェンドをかけられた sf スフォルツァンドの指示もあり強調される（譜例 38）。

譜例 38. 〈月の光〉第1稿 23~24小節目「悲しそう」

第2詩節第5~第6詩行、31~38小節目「Tout en chantant sur le mode mineur 恋の勝利や思いのままの人生を / L'amour vainqueur et la vie opportune 短調のしらべで歌うが」は嬰ハ長調に転調し、第7詩行の39~42小節目「Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur 幸せを感じている風でもない」からは嬰へ短調、そして詩の中で構造的にも、内容的にも重要な箇所（p.93 参照）である第8詩行「Et leur chanson se mêle au clair de lune そして彼らの歌は月の光に溶けていく」（43~46小節目）からへ長調となる。嬰へ短調からへ長調への転調は主音が半音下降する短調から長調への移行で、ドラマチックな響きの変化と言える。ドビュッシーはこの第8詩行を2回繰り返しており、2回目は半音下のホ長調に転調する。ドビュッシーにより反復、強調される第8詩行に登場するのが、前述した前奏冒頭の16分音符による下行モチーフである（譜例 39）。ここではモチーフの「下行」が連続して絶え間なく繰り返され強調される。前述したが、シンタックスが崩されるのは49~50

小節目の語句「au clair de lune 月の光に」であり、構造的にも「月の光」は強調されている。また、前奏のモチーフが3拍目に和音が変化したように、43~45小節目のモチーフはへ長調の主和音 f-a-c が3拍目に。V₉（準固有和音）に進行し、47小節目からはホ長調の主和音 e-gis-h が3拍目に。V₉₋₅根省（準固有和音）に進行する（譜例39）。このように第2詩節第7~第8詩行「幸せを感じている風でもない/そして彼らの歌は月の光に溶けていく」は、嬰へ短調→へ長調→ホ長調と半音下への転調の繰り返りで調性が曖昧とされ、更にモチーフの3拍目に「翳り」が生じることにより、明るい響きと暗い響きの間を行き来する。反復するモチーフの「明」と「暗」の「揺れ」は、「月の光」に照らされた宴が華やかで甘美なロココの美しさや悦びに満ちながらも、その裏で貴族たちの「翳り」や「悲しみ」が漠然と生じる曖昧な光景であることを表現していると考えられる。

40 l'air de croire... à leur bon - heur Et leur chan - son se mêle...

45 au clair de lu - - - ne, Et leur chan - son se mêle...

49 au clair de lu - - - ne,

Fdur: I → ◦ V₉ I → ◦ V₉

Edur: I → ◦ V₉₋₅

譜例 39. 〈月の光〉第1稿 40~53小節目

第3詩節第10詩行「小鳥たちは木々で夢を見る Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres ~」からは「lune 月」が擬人的に扱われ、月の光の神秘的なパワーが小鳥たちを夢見させ、噴水を噴き上げさせる。ここから楽曲冒頭に現れた下行モチーフが変奏されて、1小節ずつ連続して現れる。モチーフは同じ和音で構成されて転回は一度のみとなり、下行したのちに上行して元に戻る。リズムは最初の休符が16分音符から8分音符に変化して、3拍子が強調される（譜例40）。この変奏は「基本形」の前半の16分音符と後半リズム、音形が合体したモチーフと言える。50~54小節目の「lune 月」にも「基本形」での変奏が既に置かれたが、60小節目からは「月の光」の神秘性が高まる詩の内容に合わせてモチーフが連続して用いられ、和音の構成音の内、一部の構成音が半音上行、下行を繰り返しながら響きの「ぼかし」が行われて線上に上行を続ける。上行を続ける和音は、ほぼ解決しない属和音の連続であり、宙に浮いたような非現実的な雰囲気醸し出す。



譜例 40. 60 小節目～「小鳥たちは木々で夢を見る～」

- ・ 60 小節目 gis: V₇ dis-fisis-ais-cis
- ・ 61 小節目 IV₇ cis-e-gis-h (fisis-ais) →gis-h に半音上がる
- ・ 62 小節目 V₇ dis-fisis-ais-cis } 繰り返し
- ・ 63 小節目 IV₇ cis-e-gis-h }
- ・ 64 小節目 Es: ◦ V_{9.5} e-gis-h-d →cis が d に半音上がる
- ・ 65 小節目 V₉ d-f-as-c (半減七) →e-gis-h が f-as-c に半音上がる
- ・ 66 小節目 Es: ◦ V_{9.5} e-gis-h-d } 繰り返し
- ・ 67 小節目 V₉ d-f-as-c (半減七) }
- ・ 68 小節目 A: V₇ e-gis-h-d
- ・ 69 小節目 Fis

第 10～第 11 詩行「Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres 小鳥たちは木々で夢を見る / 大理石の姿よく吹き上がる噴水は Et sangloter d'extase les jets d'eau」の音楽旋律は弧を描くようにアップダウンを繰り返しながら e-f とその出発点が徐々に上がり高揚していく。弧を描く旋律は噴水の水が吹き上がり落ちていく様子を模しているとも言え、第 11 詩行「Et sangloter d'extase les jets d'eau 噴水は恍惚に悶えすすり泣く」の 68 小節目「d'eau」で頂点に達すると、その後徐々に弛緩していく。前述したが、この 68 小節目は 4 小節目単位で作られるメヌエットで 1 小節目余る箇所であり、音楽的にもシンタックスが崩されることにより「jets d'eau 噴水」は強調される。最後の詩行「Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres 大理石の姿よく吹き上がる噴水」の最後の語句「marbres 大理石」(73～74 小節目) から再び楽曲冒頭の下行モチーフが高い音域で現れ、主和音 fis-ais-cis から 3 拍目に半音上がる和音に進行する (g-h-d-eis、g-h-d-f、和声は I → \circ \forall ₉₋₅、I → II) (譜例 41)。半音の上下による響きの「揺れ」は最後まで続くが、次第にモチーフの動きは緩慢となり、その中でドビュッシーは *morendo et très retenu* (消え入るように、そしてとても抑制して) の指示で「Au calme clair de lune triste et beau 悲しくも美しい静かな月の光の中で」と呟かせる。80 小節目には遂に小節目頭の休符も無くなり同じ和音の反復となる。最後の 2 小節目で fis-ais-cis が半音上がった g-h-d との和音の交代が現れて響きの微妙な「揺れ」が示されるが、同じ音価の和音の連続はあくまでも static であり、「calme clair de lune 静かな月の光」を示す 16 分音符のモチーフの「静的」な変奏で楽曲は締め括られる (譜例 41)。

70 *p* Ritenuto - - a Tempo
 d'eau sveltes parmi les mares.

75 *p* Ritenuto *morendo* I → ∅ V₉₋₅ I → II
 Ah. Au calme clair de lune triste et

80 beau.

譜例 41. 〈月の光〉第1稿 70小節目～コーダ

この「静的」な同じ音価による連打音については、前例をシューマンの歌曲〈月の夜〉にも見ることができる（譜例 42）。シューマン〈月の夜〉については「月の光」を思わせる下行の音形の前例として挙げたが、〈月の夜〉の中で、下行の音形と共に主要なモチーフとして認められるのが、下行モチーフの直後に現れる同じ音価による連打である（譜例 42）。それは属音の h から始まり cis が加わり声楽を導入した後に a-cis の重音に変化していく。楽曲を通して連打は一筋の糸が張ったように h を軸に展開され、主に I、或いは V の和声の中で同音による連打が少しずつ響きを変えていく。この連打はアイヒェンドルフの詩に謳われた「月の夜」の静寂、自然の神秘を表現していると考えられる。ドビュッシーの〈月の光〉第1稿における 16 分音符による和音の連打も同様に、「静寂」や「神秘」の表現と

考えられる。

譜例 42. シューマン〈月の夜〉 下行モチーフの後に、hを軸とする連打が現れる

〈月の光〉第1稿は18世紀の「雅やかな宴」を、優雅な貴族の踊りであるメヌエットの3拍子で表現している。「月の光」はピアノ声部の「基本形」を構成する「 $\text{7 } \text{♪♪♪♪♪$ 」と「 $\text{♪♪♪$ 」の二つのリズムによるモチーフで表される。モチーフはそれぞれの音形から、上から降り注ぐ「下行」と、反射して拡散する「反射」を音画的に表現しているとも考えられる。最後の詩節「大理石の姿よく吹き上がる噴水は/ 恍惚に悶えすすり泣く」では「下行」と「反射」が合体した音型となり、「月の光」と光が反射する「噴水の水」が一つに溶け合ったような音楽表現とも考えられる。またモチーフはメヌエットの特徴である2拍目のアクセントや、8分音符による明確な三拍子などと連動しており、踊りの要素がモチーフ自体に取り込まれている。調性は半音階による転調で曖昧にされ、和音は半音による上下の「ずれ」の反復により響きは揺らされる。楽曲は明るい響き、暗い響きの間を常に行き来しており、これらは月の仄かな光に照らされた漠とした「選び抜かれた景色」を表現し、「ヴァトーの月の光=悲しくも美しい月の光」そのものを表現していると考えられる。但し、第1稿はあくまでも「ロココの美」に根差しており、バンヴィルの「雅やかな宴」に通じる華やかさが全面に出ていると言える。

4-1-5-3. 歌曲〈マンドリン Mandoline〉(1882年)

歌曲〈マンドリン〉はヴァトーの絵画を思わせる一場面に作曲している。この楽曲で「月」は享乐的な歌や踊りの「雅やかな宴」を照らしている。パリ音楽院時代の作品は殆どがドビュッシーの生前には未出版であるが、その中で〈マンドリン〉は出版された数少ない1曲である (*Revue illustrée*, 1890年)。1926年に刊行された *La Revue musicale* の中でシャルル・ケ克蘭 Charles Kœchlin (1867-1950) は、「これはまさに小さな傑作であり、名人芸である¹¹⁸。」と評している。楽曲分析にはドビュッシー自身がヴァニエ夫人との個人的な思い出として贈るためにまとめた《ヴァニエ歌曲集 *Recueil Vasnier*》(1884年)の楽譜¹¹⁹を使用する。

➤ 原詩について

詩「マンドリン Mandoline」は4-1-5-1で述べた通り、詩集『雅やかな宴』の中でヴェルレーヌが「月の光」と共に最初に手掛けた詩である。

「マンドリン Mandoline」

(4行4詩節、等韻律7音節。脚韻は女性韻のみの交韻で abab/cdcd/efef/ghgh、拙訳)

【第1詩節】

1 Les donneurs de sérénades	セレナーデを奏でる男たち
2 Et les belles écouteuses	それを聴く美しい女性たち
3 Echantent des propos fades	つまらないお喋りを交わす
4 Sous les ramures chanteuses.	歌う茂みの木の下で

【第2詩節】

5 C'est Tircis et c'est Aminte,	あれはティルシス、これはアマント
6 Et c'est l'éternel Clitandre,	そしてこちらは永遠のクリタンドル
7 Et c'est Damis qui pour mainte	つれない数多の女性たちに
8 Cruelle fait maint vers tendre.	恋文を書き連ねるダミス

¹¹⁸ Charles Kœchlin, 1926, p.125.

¹¹⁹ *Œuvres Complètes Mélodies série II*.

【第3詩節】

- | | | |
|----|-------------------------------|---------------|
| 9 | Leurs courtes vestes de soie, | 男たちの絹の上衣 |
| 10 | Leurs longues robes à queues, | 女たちの裾の長いドレス |
| 11 | Leur élégance, leur joie | 優雅な振る舞い、歓喜 |
| 12 | Et leurs molles ombres bleues | そしてその柔らかい青い影が |

【第4詩節】

- | | | |
|----|------------------------------|------------------|
| 13 | Tourbillonnent dans l'extase | うっとりとして恍惚の中で渦を巻く |
| 14 | D'une lune rose et grise, | 薔薇色と灰色の月の光の中で |
| 15 | Et la mandoline jase | そしてマンドリンの音色は |
| 16 | Parmi les frissons de brise. | 風がそよそよ吹く中で響く |

月の輝く夜に瀟洒な恰好の男女が郊外の森の茂みの下に集まり、マンドリンが奏でるセレナーデに聴き入る。女たちは裾の長いドレスで、絹の上着を着込んだ男たちと言葉を交わしている。宴ではあちらこちらで恋の駆け引きが行われ、享樂的な笑い声や囁き声が聞こえている。第1詩節は郊外で行われる宴の風景描写であり、第2詩節は登場人物の紹介である。Bornecqueによると、ティルシス Tircis とアメント Aminte はイタリアの詩人 Torquato Tasso (1544-1595) の詩 *l'Aminte* の登場人物の名前であり、クリタンドル Clitandre はピエール・コルネイユ Pierre Corneille (1606-1684) の悲喜劇 *tragi-comédie*、*Clitandre* の主人公である¹²⁰。ティルシス Tircis やクリタンドル Clitandre は「恋をする男」の役名であり、当時のフランスでは誰もが知る文学上の名前を登場させて演劇仕立ての設定にしている。つまり詩「マンドリン」の宴の光景は、あくまでもヴェルレーヌの夢の世界であり、詩人の心象風景なのである。

詩のタイトルは「マンドリン」であり、当然「音楽」と深く関係している。冒頭からマンドリンによるセレナーデが響き、最後の2行も「そしてマンドリンの音色は、風がそよそよ吹く中で響く。」である。また、「écouteuses 聴き手」「propos 言葉」「chanteuses 歌う」

¹²⁰ Bornecque, p.167.

「jase お喋りをする」など「音楽」あるいは「音」に関する語句が多く登場する。この内、chanter（歌う）と jaser（お喋りをする）は本来人間の動作に対して使う動詞であるが「茂み」や「マンドリン」がそれらの主語となり、「茂みが歌う」「マンドリンがお喋りをする」と擬人化して表現されている。これはこの詩における「音楽」あるいは「音」の能動性を表している。宴は進むにつれて盛況となり、そのクライマックスは第3詩節から第4詩節にかけての文法的構造で表現されると考えられる。第3詩節は、leur(s)（彼らの）の繰り返しとそれに続く語句の並列である。それらは全て構造的に句を跨いで、第4詩節1行目の「Tourbillonnent 渦を巻く」の主語にあたる。

第3詩節（主語）	第4詩節（述語）
Leurs courtes vestes de soie 男たちの絹の上衣	} Tourbillonnent（渦を巻く）
Leurs longues robes à queues, 女たちの裾の長いドレス	
Leur élégance, leur joie 優雅な振る舞い、歓喜	
Et leurs molles ombres bleues そして柔らかい青い影	

資料①

Leur(s)の繰り返しは頭韻となり、それに続く語句は畳み込むように並べられ、全ての語句の方向性は述語である「Tourbillonnent 渦を巻く」に向かう。結果として「Tourbillonnent 渦を巻く」と、それに続く「Tourbillonnent dans l'extase d'une lune rose et grise 薔薇色と灰色の月の光の下で、うっとりとして恍惚の中で渦を巻く」が強調される。内容的にも構造的にも、この1節が詩の中で最も重要であると考えられる。Tourbillonner という動詞には「渦を巻く」「旋回する」という意味があり、Tourbillonnent dans l'extase とは「享樂的な宴の恍惚感の中で渦を巻く」状態を指す。喜びの中での忘我、恍惚感に溺れた状態という事であり、マンドリンに合わせてのダンスの旋回と、享樂的な宴での恍惚感を両義的に表わしていると思われる。つまり、この詩では主人公たちは享樂的な宴の中で、音楽により「うっとりとした恍惚感」が「渦を巻く」状態であり、「月の光」は宴に「渦巻く」ある種の「狂気」を象徴していると考えられる。

➤ 楽曲分析

拍子は8分の6拍子、Allegro vivace と快活で早いテンポである。

楽曲は弦をはじくような2小節分の高らかなgのあと、ピアノ左手、右手によるg-d-aの早い連打で始まる。マンダリンの調弦は低いほうからg-d-a-eであり、この5度ずつ離れたピアノの連打は、まさにマンダリンの弦をかき鳴らす音そのものを模していると考えられる(譜例43)。g-d-aはg-dとd-aの空虚5度の堆積であり、響きとしては中世、ルネッサンスなど古い時代を彷彿とさせる。5小節目から空虚5度の堆積した和音の上にエオリアンの旋法性による声楽が入る。



譜例 43. 楽曲冒頭 マンドリンを模したピアノ伴奏

マンダリンを模した右手、左手の交代によるピアノ伴奏は、同じ早いリズムで楽曲を通して現れ、楽曲は無窮動の形式である。先取りして言うと、楽曲の最後は前打音を持つ長い音価のgで締めくくられる(譜例44)が、これは楽曲の冒頭と全く同じであり、また曲が始まるような感覚を持たせる。これは無窮動の永遠性にも呼応しており、「月の光の中の恍惚感」がずっと続くことを示唆しているとも言える。



譜例 44. 楽曲のコーダ

第1詩節第2詩行「Et les belles écouteuses それを聴く美しい女性たち」(7小節目)の「belles」でピアノ伴奏はgにシャープが付いてgisとなり、和声はイ短調の属九の和音となるが次の小節でgに戻る。同じように9小節目と10小節目はピアノにgとgisが交代で現れ、その上にエオリアンの旋法性の声楽旋律が重なる構造となる(譜例45)。14小節目に変ロ長調、第2詩節第5詩行「C'est Tircis et c'est Aminte あれはティルスシス、これはアメント」(17小節目)3拍目まではfドリアン、4拍目からはbにナチュラルが付きてト長調の響きとなる。第6詩行「Et c'est l'éternel Clitandre そしてこちらは永遠のクリタンドル」はミクソリディアンの旋法性で始まり、19小節目のbとesにより一瞬響きが変ホ長調変わるが、すぐにナチュラルが付いてミクソリディアンに戻る(譜例46)。このように臨時記号の多用により、楽曲は長音階、短音階、旋法性と目まぐるしく響きが変わって行く。

Et les bel - les é - cou - teu - ses É - chan - gent des pro - pos fa - des

譜例 45. 〈マンドリン〉) 7~10 小節目

Et c'est l'é - ter - nel Cli - tan - - - - - dre,

譜例 46. 〈マンドリン〉 19~22 小節目

第3詩節第9詩行「Leurs courtes vestes de soie 男たちの絹の上衣は」からは調号にシャープが4つ付き、それまでの揺れるような曖昧な調性と違い、明確なホ長調となり、ピ

アノは3連符で山型の音形の分散和音に変化する。第3詩節は資料①で示した通り、宴の貴族たちの衣裳、振る舞いに関する語句が畳みかけるように全て主語となり、第4詩節13行目の最初の動詞「Tourbillonnent 渦を巻く」にかかるといふ構造的にも内容的にも重要な箇所である。ピアノ *pp* の指示で始まった音楽は「vestes de soie 絹の上衣」、
「longues robes à queues 裾の長いドレス」とクレッシェンドがかけられて「*élégance, leur joie* 優雅な振る舞い、歓喜」でフォルテ *f* となり「Et そして」を強調した後、すぐに「*molles ombres bleues* 柔らかい青い影」でピアノ *p* となる。所有形容詞「Leurs 彼らの/ 彼女らの」が反復される語句の並列はドラマチックに強弱がつけられた後、一気に句を跨いで次の節の冒頭「Tourbillonner 渦を巻く」に着地する。音楽も同時に冒頭の再現となり、第13～第14詩行「Tourbillonnent dans l'extase / D'une lune rose et grise 薔薇色と灰色の月の光の中で/ うっとりとして恍惚の中で渦を巻く」は冒頭の旋律の再登場で、結果として強調される（譜例47）。

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are in French. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'leurs molles ombres bleues' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics 'Tourbillonnent dans l'extase D'une lune rose et grise,' and the piano accompaniment. There are dynamic markings 'p subito' above the vocal line in both systems. A blue arrow points from a text box on the right to the vocal line in the second system.

薔薇色と灰色の月の光の中
で恍惚と渦を巻く
(Tourbillonnet)

譜例 47. 再現部冒頭「うっとりとして恍惚の中で渦を巻く Tourbillonnent dans l'extase 」

この曲の特徴は何と言っても早いテンポのマンドリンを模した無窮動のピアノの上で長調、短調、旋法性と響きが目まぐるしく変化していく様である。この無窮動と目まぐるしさは詩の中の重要な語句である「Tourbillonner 渦を巻く」の音楽的な表現の一つと考えられる。前述したが、楽曲は *g* の単音で始まり、最後も同じ *g* の単音である。構造的にも

あたかも最初に戻り、また楽曲が始まるかのような循環性、永遠性があり、「渦を巻く恍惚感」がずっと続いていくようである。最後のヴォカリーズは、出版された楽譜（1890年）では低い音域に変更されたが、ヴァニエ歌曲集（1884年）ではヴァニエ夫人のハイ・ソプラノに合わせて非常に高い声域からのスタートに設定されている。3度の上行、下行を繰り返す早い音型が徐々に下がりながらも最後には非常に高い c^3 に着地するヴォカリーズは21小節の長さにも及ぶ（譜例48）。長いヴォカリーズはヴァニエ夫人の声を活かすためだけでなく「Tourbillonner 渦を巻く」宴の陶酔の表現としても有効である。

「月の光」は理性を失わせる宴の「狂気」の象徴であり「恍惚感」を生み出す官能の源泉でもある。「渦を巻く」＝「恍惚感」を表現するこれら全ての音楽は、「月の光」によって生み出されていると言える。

The image shows a page of musical notation for the postlude of 'Tourbillonner' (Op. 15, No. 48) by Frédéric Chopin. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of a repeating eighth-note pattern in the right hand and a descending eighth-note pattern in the left hand. The vocal line starts on a high note and descends. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*, and a tempo marking 'en s'éteignant peu à peu'. The piece ends with a final chord in the piano part. The score is numbered 53, 57, 62, and 67. The publisher's code 'DB 15583' is visible at the bottom.

譜例 48. 後奏 ヴォカリーズ（ヴァニエ歌曲集より）

4-1-5-4. 歌曲〈あやつり人形 Fantoche〉第1稿 (1882年)

〈あやつり人形〉は、ドビュッシーが最初にヴェルレーヌの詩に作曲をした楽曲である。Morgan Library & Museum の自筆譜の最後のページには「8. Janvier. 82/ Ach. Debussy (1882年1月8日/アシル・ドビュッシー)」と作曲した日付も書かれている。この歌曲は1891年に改訂され、同じく1882年に一度手掛けた他の2曲〈月の光 Clair de lune〉〈ひそやかに En sourdine〉と共に、歌曲集《雅やかな宴 Fêtes galantes》第1集として出版された。他の2曲には大幅な変更が加えられたのに対して、この〈あやつり人形〉の改訂稿は変更点が少なく原曲を留めている。本論文では第1稿のみを扱う。

詩は詩集『雅やかな宴』の11番目に位置し、題材はコメディア・デラルテであり、Robichezの言うところの「客観的描写という方法に従って描かれた単純な光景 (タブロー)¹²¹」である。コメディア・デラルテの登場人物であるスカラムーシュ、プルチネッタや「ポローニャの医者」たちが次々と登場し、お決まりのプロットである「騙し、騙され劇」が繰り返される。

➤ 原詩について

「あやつり人形 Fantoche」

(3行詩 4詩節 8音等韻律、脚韻は a-a-b、c-c-b、d-d-e、f-f-e、拙訳)

【第1詩節】

- | | |
|-------------------------------------|-----------------|
| 1. Scaramouche et Pulcinella, | スカラムッシュとプルチネッタ、 |
| 2. Qu'un mauvais dessein rassembla, | 悪だくみで引き寄せられ |
| 3. Gesticulent, noirs sur la lune. | 月影で黒々と身振り手振り。 |

【第2詩節】

- | | |
|----------------------------------|-----------------|
| 4. Cependant l'excellent docteur | しかしながら、ポローニャの |
| 5. Bolonais cueille avec lenteur | 名医は褐色の草むらに分け行って |

¹²¹ Verlaine, *Oeuvres Poétiques—Verlaine—*, ed. Jacque Robichez, p.80.

6. Des simples parmi l'herbe brune. ゆるゆると薬草摘み。

【第3詩節】

7. Lors sa fille, piquant minois, 名医の娘はというと、ピリッと澆刺

8. Sous la charmille en tapinois 並木の下にこっそりと

9. Se glisse demi-nue, en quête 肌もあらわな姿で忍び待つのは

【第4詩節】

10. De son beau pirate espagnol, スペイン生まれの美男の海賊

11. Dont un langoureux rossignol そうすると、恋わずらいの夜泣き鳥

12. Clame la détresse à tue-tête. 声を限りに危険を叫ぶ。

構造的には第1詩節がスカラムーシュとプルチネッラが悪だくみをする光景(タブロー)、第2詩節はボローニャの医者のがのんびりと薬草を摘んでいる光景(タブロー)、第3詩節と第4詩節は un quête/ De son beau pirate (美男の海賊を探し求めて)と句跨ぎで、内容的には一続きの光景(タブロー)である。つまり、詩篇はこの3つの光景(タブロー)A-B-Cの並列で構成されるが、繋がりベースには、コメディア・デラルテのお決まりのプロットである「騙す一騙される」の構図がある。第2詩節の医者は騙される側だが、その娘は虎視眈々と美男の海賊を狙っており、その対比にも皮肉が込められている。悪だくみをするスカラムーシュとプルチネッラの身振り手振り、何も知らずのがのんびりと草を摘むやぶ医者、茂みに隠れてスペインの美男に対して恋の謀り事を巡らす医者娘の抜け目のない様子など、登場人物たちの「あやつり人形」に似た諧謔的仕草はパントマイムの動きを想像させ、詩はコメディア・デラルテならではの皮肉、可笑しみに満ちている。「月」は第3詩行に登場し、悪だくみを目論むスカラムーシュとプルチネッラの「黒々とした身振り手振り」の影を映し出す。「身振り手振りの影」は、まさに影絵による人形劇を思わせ、コメディア・デラルテの舞台の諧謔的な動きを「あやつり人形劇」に見立てたタイトル自体もユーモアたっぷりである。スカラムーシュとプルチネッラの医者へのたぐらみ、医者娘のスペインの美男に対して恋の謀り事は同じ夜に行われ、「月」は一連の「騙す一騙される」劇の背景として常に「そこにある」存在であり、着々と進行するたぐらみ全ての目撃

者である。更に言うに「月」はこのコメディア・デラルテ劇で繰り広げられる諧謔的な「悪
だくみ」自体の象徴とも言える。

➤ 楽曲分析

この曲のドビュッシーによる詩篇への書き加えは以下の通りである。1891年の改訂版で
は書き加えられた箇所はヴォカリーズ la, la, la に変更され、詩句の繰り返しは見られなくな
る。楽曲分析には〈マンドリン〉同様、ドビュッシー自身が《ヴァニエ歌曲集 Recueil Vasnier》
(1884年)としてまとめた歌集の楽譜¹²²を使用する。

・ドビュッシーによる原詩への書き加え

【第1詩節】

- | | |
|-------------------------------------|-----------------|
| 1. Scaramouche et Pulcinella, | スカラムッシュとプルチネッラ、 |
| 2. Qu'un mauvais dessein rassembla, | 悪だくみで引き寄せられ |
| 3. Gesticulent, noirs sur la lune. | 月影で黒々と身振り手振り。 |
| Gesticulent, noirs sur la lune. | 〔ドビュッシーによる反復〕 |

【第2詩節】

- | | |
|-------------------------------------|-----------------|
| 4. Cependant l'excellent docteur | しかしながら、ポローニャの |
| 5. Bolonais cueille avec lenteur | 名医は褐色の草むらに分け行って |
| 6. Des simples parmi l'herbe brune. | ゆるゆると薬草摘み。 |

【第3詩節】

- | | |
|------------------------------------------------------|------------------|
| 7. Lors sa fille, piquant minois, | 名医の娘はというと、ピリッと澆刺 |
| 8. Sous la charmile en tapinois | 並木の下にこっそりと |
| 9. Se glisse demi-nue, [Se glisse demi-nue] en quete | 肌もあらわな姿で忍び待つ |
| | 〔ドビュッシーによる反復〕 |

【第4詩節】

- | | |
|---------------------------------------|------------------|
| 10. De son beau pirate espagnol, | スペイン生まれの美男の海賊 |
| en quete De son beau pirate espagnol, | 〔ドビュッシーによる反復〕 |
| 11. Dont un langoureux rossignol | そうすると、恋わずらいの夜泣き鳥 |

¹²² *Œuvres Complètes Mélodies série II.*

12. Clame la détresse à tue-tête.

声を限りに危険を叫ぶ。

ヴォカリーズ

〔ドビュッシーによる書き加え〕

拍子は4分の2でテンポはアレグレット・ヴィヴァーチェ Allegretto vivace である。ちなみに第2稿の演奏指示には「scherzando たわむれるように、おどけて」が追加される。前奏のピアノは、左手による e-es-d-cis-d-es-e と半音ずつ下がっては元に戻る回音のような音形の主要モチーフが、右手の16分音符のトレモロを伴って登場する。右手と左手は長三和音を形成しており、楽曲冒頭はイ長調の主和音 a-cis-e で始まるが、右手は左手の動きと連動してすぐに半音ずつずらされて行く。4小節目からピアノ左手は16分音符による ges-as-ges-es の反復パッセージがトレモロに引き継がれ、声楽を導入する（譜例49）。声楽は主音 a の半音下 as から始まり、第1詩節第1詩行の「スカラムーシュとプルチネッタ」（6~7小節目）は第7音が ges であることから as ミクソリディアンの旋法性と考えられる。第2詩行「Qu'un mauvais dessein rassembla 悪たくみで引き寄せられ」からは半音上がって主音 a に戻るが、第7音が gis ではなく g なので今度はエオリアンの旋法性と言える。このように、楽曲は前奏のピアノがイ長調の主和音でスタートしながらすぐに調性はぼかされ、声楽旋律は主音 a の半音下 as から始まるという意表を突かれる出だしである。

The image shows a musical score for the piece 'Clame la détresse à tue-tête'. The top part of the score is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Allegretto vivace'. It consists of two staves: the right hand has a tremolo of sixteenth notes, and the left hand has a descending chromatic line of eighth notes. The bottom part of the score is the vocal line, starting with the lyrics 'Sca - ra - mouche et Pul - ci - nel - la Qu'un mau - vais des -'. The vocal melody is in a mixolydian mode, starting on the fifth degree (as) and moving towards the tonic (a).

譜例 49. 〈あやつり人形〉楽曲冒頭

第3詩行「Gesticulent, noirs sur la lune 月影で黒々と身振り手振り」はイ短調Vの和音 e-gis-h と属七の和音 b-des-f-as が交代で現れて解決しない属和音の連続となる。12小節目、反復された「Gesticulent 身振り手振り」からハ長調に落ち着くが、続く「noirs sur la lune 月影で黒々と」では「lune 月」が e で3小節に亘り引き延ばされて強調され、前奏の再現となるピアノ間奏を準備する（譜例 50）。

イ短調: Ⅱ V → V² 9-5

ハ長調: I → V

譜例 50. 第3詩行「Gesticulent, noirs sur la lune」「月 lune」の引き延ばし

続く第2詩節「Cependant l'excellent docteur しかしながらポローニャの名医」では、楽曲冒頭のピアノによる主要モチーフがそのまま声楽旋律にも現れ、26小節目「cuille 薬草摘み cuille」では a の半音上の b ミクソリディアン（ミクソリディアン）の旋法性となる。29小節目「parmi l'herbe 草むらに分け行って」では b から主音は as に下がり、30小節目「brune 褐色の」からは g を主音とするミクソリディアンとなる（譜例 51）。すなわち、第2詩節は主音が a→b→as→g と短いスパンで変わっていく。第3詩節第7詩行「Lors sa fille 名医の娘はというと」はミクソリディアン、続く「piquant minois ピリッと澆刺」は第3音に b がついて g ドリアン（ドリアン）が交互に現れる。このように楽曲は、半音階で構成された主要モチーフが楽曲全体を支配し、調性は曖昧で且つ臨時記号の多用で変わりやすく、旋法性が多く使用されている。旋法性は歌曲〈セレナーデ〉〈ピエロ〉でも使われており、コメディ・デラルテとの繋がりが強いと言える。ピアノは全て 16 分音符で構成され、細かい一定のリズムが楽曲に動きをもたらしている。小さな音価のリズミカルなピアノ伴奏は無窮動で、スリ

リングな緊張感を生み、また、旋法性、調性と目まぐるしく変化する不安定な和声が、何やら「悪だくみ」を企む諧謔的な身振り手振りの役者たちによる臨場感を表現しているとも言える。

The image shows a musical score for voice and piano, measures 21-32. The score is in French and includes lyrics such as "Ce - - - pen - dant l'ex-cel-lent doc - teur Bo - lo - nais", "cueil - le a - vec len - teur Des sim - ples", and "par - mi l'her - be bru - ne." The score is written in a complex, chromatic style with frequent changes in harmony and rhythm.

譜例 51. 21~32 小節目 第 2 詩節「しかしながらボローニャの～」

後奏のヴォカリーズは大変技巧的である。献上したヴァニエ夫人の声質と高い技術を活かした内容で、ヴォカリーズは 11 小節を数え、第 1 詩節(11)、第 2 詩節 (11) に匹敵する長さである。ヴォカリーズは、70 小節目からのヴィブラートを伴う長い gis^2 と、a-cis-e-a と b-d-f-b のメリスマ的な速いパッセージと 2 種類用意され、何れも高い声域でヴィルトゥオーゾ的である。Kœchlin は、ヴォカリーズが詩の最後の行「Clame la détresse à tue-tête 声を限りに危険を叫ぶ」を受けて始まることから、ヴォカリーズは rossignol (夜泣き

鳥) の鳴き声であると指摘する¹²³。最後のヴォカリーズはヴァニエ夫人の技術の高さを披露するとともに、コメディア・デラルテの「あやつり人形」たちの諧謔性や可笑しみを前面に押し出し、効果的である（譜例 52）。

譜例 52. 〈あやつり人形〉後奏 ヴォカリーズ

¹²³ Koëchlin, 1926, p.125,

4-1-6. 美しい夜空、天空の世界

ヴェルレーヌの一連の「月」の歌曲の後、次にドビュッシーが手掛けたのは 1883 年の歌曲〈音楽 Musique〉と 1884 年の歌曲〈あられ〉である。両方の歌曲とも詩は「月」の描写で始まり、月や星が輝く美しい夜空や、天空の月の夢想的な世界が謳われる。

4-1-6-1. 歌曲〈音楽 Musique〉(1883 年)

歌曲〈音楽 Musique〉は、ポール・ブルジェ Paul Bourget (1854-1935) の『告白 Les Aveux』(1882) の第 1 巻 *Amour* に所収された詩「音楽 Musique」に作曲をしたものである。1884 年にローマ大賞第 1 等賞に輝きローマへの留学を果たすドビュッシーだが、創作のミューズであったマリー・ヴァニエ夫人との別れを予感してか、1883 年から愛の証として《ヴァニエ歌曲集 Recueil Vasnier》を準備し始める。その歌曲集の内、6 曲はブルジェの詩によるものであった。ブルジェの詩は『告白 Les Aveux』というタイトルにある通り、全て愛に関する、あるいは失われた愛への感傷的で抒情性に溢れた「告白」の数々であり、ヴァニエ夫人への思慕が強く反映されている。

➤ 原詩について

「音楽 Musique」 (8 行詩。韻律は 10-12-10-12-12-10-12-10、脚韻は平韻、拙訳)

1. La lune se levait, pure, mais plus glacée
月が昇っていた、清らかで しかし冷たく研ぎ澄まされた月が
2. Que le ressouvenir de quelque amour passée.
月はまるで過ぎ去った愛の思い出のよう。
3. Les étoiles, au fond du ciel silencieux,
星が、静かな空の奥で、
4. Brillaient, mais d'un éclat changeant, comme des yeux
輝く、しかしその光は突然、あなたの瞳のように変わる
5. Où flotte une pensée insaisissable à l'âme.
魂の捉えられない考えが浮かぶ。

6. Et le violon, tendre et doux, comme une femme

そして甘く優しいヴァイオリンは、

7. Dont la voix s'affaiblit dans l'ardente langueur,

激しい苦悩の中で、その声が弱って行く女性のように

8. Chantait: Encore un soir perdu pour le bonheur.

歌う 喜びのために 失われた夜よ もう一度、と。

ブルジェはバンヴィルと同じく高踏派の詩人であり、詩や文学の創作だけでなく、数々の批評、エッセイでも知られる。また、同時代の芸術家たちの精神の近代性をいち早く論じており、ジャン・ピエロは、デカダンスを広く意識させる重要な役割を果たした人物としてオスカー・ワイルドと共にブルジェの名を挙げている¹²⁴。ブルジェはボードレールの精神を強く受け継いでおり、1878年発表した自伝的内容の *Edel* には、「官能の洗練を貪欲に求めると同時に、苦悩と悲哀に苛まれ、知性と心情の要求を何ひとつ満たしてくれない現実から逃避しようとする意識¹²⁵」が描かれ、ペシミズムから来る神経過敏に苛まれる詩人の不安な探索が吐露されている。詩集『告白』は美しい抒情性に溢れ優雅であるが、その根底にはボードレールの精神を強く受け継いだ悲観的な精神が流れている。ドビュッシーは1880年にバンヴィルによる歌曲〈星の夜 *Nuit d'Etoiles*〉を作曲するが、〈星の夜〉の詩は「星の輝く夜、そよ風と香りの中で悲しきリラ（豎琴）の音を聴きながら、過ぎ去った愛を夢見る」内容であり、どちらの詩にも「夜」「星」「楽器（リラ、ヴァイオリン）の音」が登場し、「過ぎ去った愛」を謳っている点で共通しており、ドビュッシーがそれらに反応していた事が分かる。

詩は前半が「静かな」月と星が輝く夜空の「きらめき」を謳い、「*éclat* 光」「*brillaient* 輝く」「*changeant* 変わる」と視覚的な語句が多く使用される。対する後半は「*violon* ヴァイオリン」「*voix* 声」「*chantait* 歌う」と、音楽に関する聴覚的な語句が多く、視覚と聴覚を刺激する対照的な構成である。「月」は清らかで、しかし研ぎ澄まされて冷たく、「星」は女性の瞳と同じようにキラキラと輝きを変える。「月」や「星」は、ここでは美しくも悲しい「過ぎ去った愛」への痛みを象徴するものとして謳われている。

¹²⁴ ジャン・ピエロ『デカダンスの想像力』、19頁。

¹²⁵ 同上、20頁。

➤ 楽曲分析

楽曲は 8 分の 6 拍子、調性は変ニ長調である。調性構造は以下の通りである。

前奏		I → VI → V ⁹
1. La lune se levait, pure, mais plus glacée	}	変ニ長調
2. Que le ressouvenir de quelque amour passée.		
3. Les étoiles, au fond du ciel silencieux,		
4. Brillaient, mais d'un éclat changeant, comme des yeux	}	ホ長調 I
5. Où flotte une pensée insaisissable à l'âme.		V ⁷ → V / V → V ⁷ → I
6. Et le violon, tendre et doux, comme une femme		変ホ長調
7. Dont la voix s'affaiblit dans l'ardente langueur,		(減七) → 属九 → 変ニ長調 V ⁹ → I
8. Chantait: Encore un soir perdu pour le bonheur.		変ニ長調 V ⁷ → I (付加 6)

主調は変ニ長調で、途中、ホ長調、変ホ長調に転調するが最後は再び変ニ長調に戻り、また、機能と声に則った進行が目立つ。全体的に明るい響きで、月夜や星、ヴァイオリンといった語句からイメージする抒情的な美しさを表現していると言える。

第 1 詩行「La lune se levait 月が昇っていた」は、主音 des から des-c-ces-b と半音階で徐々に下行する旋律で始まり、第 2 詩行は 4 度上から出発して同じように下行する。(譜例 53)。19 小節目、第 4 詩行「Brillaient, mais d'un éclat changeant, comme des yeux 輝く、しかしその光は突然、あなたの瞳のように変わる」から変ニ長調から 2 度上のホ長調に転調し、今度は旋律がほぼ半音階で上行し、愛する女性の瞳を思い描く詩人の心の高揚を示すようである。38～39 小節目「langueur 苦悩」には、楽曲中の最高音 b² と長い音価が与えられ、楽曲のクライマックスとなる。ここでの和声は変ニ長調の属九の和音であり、機能と声的には 41 小節目からの再現部 (変ニ長調、I 度) への布石でもある。再現部はピアノが先行する形で楽曲冒頭の声楽のメロディが現れ、声楽は途中から入って「Chantait 歌う」のみが歌われ、強調される。ハイ・ソプラノの持ち主であったヴァニエ夫人に合わせての最高音 b² や最後の詩行の「Chantait 歌う」の強調など、ヴァニエ夫人を意識した楽曲創作と言える。

5
La lune se levait, puis - -

10
re mais plus glacieuse. Que le souvenir de quelque amour passé - -

loco

譜例 53. 〈音楽〉7小節目～「月が昇っていた、清らかで、しかし研ぎ澄まされた月が」

注目すべきは、冒頭から現れるピアノによる16分音符と8分音符を組み合わせた非常に高い音域でのモチーフである（譜例54）。

1
ANDANTINO CON MOIO

pp con sordino

譜例 54. 〈音楽〉楽曲冒頭 ピアノ右手のモチーフ

このモチーフは最初から最後までピアノ右手に登場し、楽曲の枠組みとなっている。冒頭のモチーフは属音である as （高音域の as^3 ）からスタートして、主音 des^2 を経て16分音符で起点の as^3 に戻った後に1オクターヴ下の as^2 に8分音符で着地する。モチーフは高音域の as^3 を起点として左手の和音に合わせて変化し徐々に低音域に広がっていくが、変ニ長調の調性である1~19小節目、33~41小節目の間では起点の as^3 は変わらない。モチ

ーフは前奏に引き続き、第1詩行「La lune se levait, pure, mais plus glacée 月が昇っていた、清らかで しかし冷たく研ぎ澄まされた月が」に現れ、第2詩行「Que le ressouvenir de quelque amour passée (月) はまるで過ぎ去った愛の思い出のよう」では用いられず、和音が引き延ばされる(譜例53)。第3詩行「Les étoiles, au fond du ciel silencieux 星が、静かな空の奥で」になるとモチーフは再び現れ、しばらく一定のリズムで繰り返されるが、最後の第8詩行「Encore un soir perdu pour le bonheur 喜びのために 失われた夜よ もう一度」で、ピアノは第2詩行と同じパターンとなりモチーフは姿を消す。和音が引き延ばされただけのピアノの中で、第2詩行と第8詩行の歌唱による詩の内容は自ずと強調される。これは、ドビュッシーが第2詩行の「過ぎ去った愛の思い出」という言葉や第8詩行の「失われた夜よ、もう一度」という悲痛な詩人の心の叫びを、詩の中で重要な箇所と認識した事を反映している。また、ドビュッシーはピアノ右手のモチーフを「月」で始まる第1詩行と「星」で始まる第3詩行に使用しており、モチーフと「月」と「星」の繋がりが示唆される。モチーフは非常に高い音域で展開されており、また、as³という高音の起点が一定のリズムで現れ、その起点からの下行音形であることから、「月」や「星」からキラキラと光が放たれている様子を音画的に表現していると考えられる。同じリズムの高音 as³の反復や類似音形の反復は、夜空に輝く「月」や「星」が「動かない静止状態」であり「永遠」の存在であることを象徴しているとも考えられる。

後に創作されるオペラ《ペレアスとメリザンド》(1893~1902)の第三幕第一場の塔のシーン冒頭では、このモチーフの音形と似たオクターヴ下行が用いられる(譜例55)。

SCÈNE 1 Une des tours du château.
Un chemin de ronde passe sous une fenêtre de la tour.

Doux et calme

FLUTES
BOIS
COR ANGLAIS
CLARINETTES SI B
BASSONS
HARPE
VIOLONS
sourdines
VIOLONS
sourdines
ALTOS
TROMBONES
CONTREBASSES

譜例 55. オペラ《ペレアスとメリザンド》第三幕第一場 塔のシーン冒頭

この場面はメリザンドが塔の上で髪の毛を梳かしながらドリアンの旋法性でアカペラを歌うシーンである。そしてそれに気づいたペレアスと会話が始まる。

Mélisande メリザンド： Il fait beau cette nuit. 綺麗な夜だわ

Pelléas ペレアス： Il y a d'innombrables étoiles, Je n'en jamais vu autant que ce soir

数えきれないほどの星だ、今夜ほどの星は見たことがない。

Mais la lune est encore sur la mer....

でも、月はまだ海の上だ。

この会話からも、この場面の夜空には月が出ていて、無数の星がきらめいていることが分かる。両者とも「月」と「星」が輝く「夜空」が登場し、ドビュッシーの中で同じイメージとなって〈音楽〉冒頭の夜空モチーフがオペラの中で引用されているとも考えられる。

オペラでは、その後メリザンドの髪の毛が塔の上からペレアスの元に落ちて、ペレアスがその髪の毛に包まれ恍惚となるという官能的なシーンに繋がり、この夜空は特別な意味を持っているとも言える。

オペラのヒロインであるメリザンドについて、Langham Smith はイギリスのラファエル前派に描かれた純粋、無垢な乙女たちがモデルであると述べる¹²⁶。ラファエル前派とは19世紀の中頃、中世や初期ルネッサンスといったラファエル以前の美術に回帰することを目指したイギリスの芸術集団であり、フランスの象徴主義に大きな影響を与えたと言われる。題材としては神話、伝説、聖書、文学が多く取り上げられ、中世への憧れが見られる。当時のフランスはイギリス指向が強く、メーテルランクもドビュッシーもイギリスで大流行した toybook (伝説、おとぎ話を題材にした挿絵入りの少年少女向けのほん)、アーサー王伝説やケルト神話などに夢中になった世代であり、ファム・アンファンの典型とでも言うべきメリザンドはラファエル前派に描かれたヒロインそのものであると言える。ブルジェもイギリス文学に傾倒して何度もイギリスに渡航を繰り返し、旅行記などでラファエル前派をフランスに伝えており¹²⁷、詩集『告白』に登場する「過ぎ去った愛」の女性像は、ラファエル前派の絵画に中の夢見がちな純粋な女性たちのイメージに近いと言える。ドビュッシーが留学中に作ったカンタータ《選ばれた乙女 La Damaoiseille élue》(1887-1888年)もラファエル前派を代表する画家、詩人のロセッティの詩に付曲をしたものであり、ドビュッシーとラファエル前派の結びつきは強いと言える。翌年に作られた〈あらわれ Apparition〉はステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898)の詩に付曲をした歌曲だが、この詩にもラファエル前派の影響が色濃く表れていると言われる。

4-1-6-2. 歌曲〈あらわれ Apparition〉(1884年)

マラルメの詩「あらわれ」は1883年11月に週刊文芸新聞 *Lutèce* リュテスに掲載されたヴェルレーヌの『呪われた詩人たち Les Poètes maudits』内で紹介された。付曲が行われた時期から、ドビュッシーがこの詩を目にしたのは、ヴェルレーヌからの流れであったろうと推測される。難解で知られるマラルメの詩の中で、この詩は比較的わかりやすいとされる。「悲しむ月」「弓を持つ熾天使」「楽器ヴィオール」「光の帽子をいただく妖精」「香

¹²⁶ Langham Smith, 'Debussy and the Pre-Raphaelites,' pp.95-109.

¹²⁷ ジャン・ピエロ『デカダンスの想像力』p.22.

しき星の白い花束」とその内容は耽美的であり、アンリ・ペールは「フランス語で書かれた最も優雅な詩の一つであり、かつてイギリスの画家や詩人たちが《ラファエル前派》と呼んだものに一脈通じる¹²⁸」と評する。ドビュッシーがマラルメの詩に取り組み、創作を行ったのは生涯で3度である。この〈あらわれ〉が最初であり、2度目は1894年の管弦楽曲《牧神の午後への前奏曲》、最後が1913年の歌曲集《ステファヌ・マラルメの三つの詩》となる。〈あらわれ〉は、1890年にマラルメの主宰する「火曜会」に出入りするようになる¹²⁹前、つまりマラルメ自身の知己を得る6年も前に作られた歌曲ということになる。ほとんど無名といってよい存在であったマラルメのこの詩にドビュッシーが曲を付けたのは、まず、この優美な《ラファエル前派》的な内容にあると考えられる。

➤ 原詩について

詩は「月」の世界と「太陽」を対照的に扱っている。前半は天使がヴィオールの音を奏でる天上界、つまり「月の世界」が謳われる。ここで「月」は憂鬱なメランコリーに包まれた詩人の夢を表す。

「あらわれ Apparition」 (16行詩、12音等韻律、平韻、拙訳)

1. La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs

月は悲しんでいた。涙にくれた熾天使たちは

2. Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs

夢想にふけり、手に弓を持ち、朧げに霞む花々の静けさの中で

3. Vaporeuses, tiraient de mourantes violes

絶え入りそうなヴィオールの音を奏でる、

4. De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

青き花冠の上を滑る白いすすり泣きを。

5. —C'était le jour béni de ton premier baiser;

—それは貴方からの初めての接吻に祝福された日だった

¹²⁸ アンリ・ペール、51頁。

¹²⁹ ルシュール『伝記クロード・ドビュッシー』、114頁。

6. Ma songerie aimant à me martyriser
自らを好んで犠牲にする夢想は
7. S'enivrait savamment du parfum de tristesse
悲しみの香りに 訳知りに酔っていた
8. Que même sans regret et sans déboire laisse
後悔もなく、苦い後味もなく残す悲しみに
9. La cueillaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli.
夢を摘みとった心に夢の収穫。
10. J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli,
かくして私は古びた敷石に目を伏せて彷徨っていた
11. Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
そのとき 髪に太陽の光をまとって 街中に
12. Et dans le soir, tu m'es en riant apparue.
夜に、貴方は私のところに笑いながらあらわれた
13. Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
私は見たと思った 光の帽子を被った妖精を
14. Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
その昔 甘やかされた子供時代の私の美しい眠りに
15. Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
常に半ば開いた手のなかから香しき星々の
16. Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.
白い花束を雪のごとく降らせながら通り過ぎて行った妖精を。

詩の冒頭、まず「月は悲しんでいた」と「月」の擬人化が行われ、「熾天使たち」が登場する。「熾天使たち」は「楽器ヴィオール」の「白いすすり泣き」を「引き出す」。「楽器ヴィオール」の奏でる音も擬人化され、「息も絶え絶え」である。最初の4行は、非現実的な幻想の世界を映し出し、「Rêvant 夢うつつ」「Vaporeuses ぼんやり霞んだ」の語句が曖昧模糊とした雰囲気醸し出す。前半部はまた「悲しむ」「涙にくれる」「息も絶え絶えの」「すすり泣き」と、悲観的、メランコリーである。「月」はメランコリーの象徴とされ、詩人の

心の内を表現する、つまりここでは「月」＝詩人（「私」）なのである。後半部はそれに対して11行目に「太陽」が登場し、「光」に満たされる。香しい星々の光は、白い花束となって雪のように「私」に降り注ぎ、「貴方」の髪の毛は「太陽」の「光」を残している。「貴方」は「笑いながら」あらわれ、「甘やかされた子どもの」時代の明るい幸福感に満ちる。当てもなく街を歩いた「私」が「光の帽子を被った妖精」にばったり出くわした事で、「暗闇」は「光」に一変し、悲しみにくれていた詩人＝「月」は「光をまとった妖精」＝「太陽」により、陶然とした幸福感に満たされる。このメランコリーに包まれた「月」の世界と、突然現れた「太陽」の二つの対比が詩の大きな要素であり、「夜と昼」、「すすり泣き（涙）」と笑い、「悲しみと幸福」といった対立する語句が詩に散りばめられることにより表現されている¹³⁰。この大きな転換をもたらした「妖精」との記念すべき瞬間（とき）を回想しているのが第5詩行「—C'était le jour béni de ton premier baiser」であり、それはハイフンが付き、突然、「私」の心に生々しい場面が現れ、思わず独り言を口走ったかのようである。Rolfはこの「唐突感」を「音」の側面から考察し、この行の語句「béni」「ton」「premier」「baiser」がそれまでの行の、例えば「1」が持つ、流れるような音とは違う破裂音の連続である事を指摘する¹³¹。詩はまた、「朦朧と霞む花の静けさ」「息も絶え絶えのヴィオール」「苦い後味」「馥郁たる星々の」「白い花束を雪と降らせながら」と、視覚、聴覚、嗅覚に訴えかける表現が散りばめられており、これらはボードレールの「万物照応」を思わせる。マラルメは象徴主義の詩に関して「ことさらな闇の中で、黙してつつみかくされている対象を、ほのめかすがけっして直には言おうとしない語たちによって、ひとしい沈黙へと帰するように喚起するのは、創造することにちかひこころみを含んでいる¹³²。」として「暗示」による喚起を美学とした。語句を「本来の意味」から解き放ち、語句の持つ「音」そのものを重視し、また、視覚、聴覚、嗅覚といった五感に働きかけて受け手の想像を膨らませることを要求する詩の世界をマラルメは意図しており、この詩「あらわれ」でも夢か現実かを曖昧模糊とした、五感を刺激する甘美な世界が表現されている。

¹³⁰ 詩句の対照性を、大出は音の響きからも考察し、前半の暗い内容には明るい母音 [a] が、後半の明るい内容には暗い母音 [ɑ] が使用され、「音の響きが闇と光の対照性を補強している」と述べる。（大出、2013、289-290頁）

¹³¹ Rolf. p.183.

¹³² ヤロチニスキ、65~66頁。

➤ 楽曲分析

拍子は 8 分の 9 拍子、声楽は括弧がついて 4 分の 3 と表記される。調号が 4 か所 (1~12 小節目、13~24 小節目、25~40 小節目、41~59 小節目) で変わり、13 小節目と 25 小節目、41 小節目に複縦線が引かれていることから、楽曲は 4 つのブロックに分けることができる。しかし、これはあくまでも調号と複縦線という視覚的な記号によるものであり、実際には臨時記号により調性は曖昧にされ、転調が繰り返されている。

ブロック① ホ長調

前奏

- | | |
|----------------------------------------------------------------|------------------|
| 1.La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs | ホ長調→へ長調 |
| 2.Rêvant, l'archet aux doigts, <u>dans le calme des fleurs</u> | (句跨ぎ) |
| 3. <u>Vaporeuses</u> , tiraient de mourantes violes | →ニ長調 |
| 4.De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles. | Fis 7 F7E7C7→ニ長調 |
| → gis-h-d-fis (半減七和音) | |

ブロック② 変ト長調

- | | |
|------------------------------------------------|---------------------------------|
| 5.—C'était le jour béni de ton premier baiser; | 変ト長調 V ₇ → I |
| 6.Ma songerie aimant à me martyriser | 変ロ短調 |
| 7.S'enivrait savamment du parfum de tristesse | →変ハ長調→ハ長調 (へ長調 V ₇) |
| 8.Que même sans regret et sans déboire laisse | へ短調 |

ブロック③ ハ長調

- | | |
|---------------------------------------------------------|-------------|
| 9.La cueillaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli. | ハ長調 |
| 10.J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli, | |
| 11.Quand avec du soleil aux cheveux, <u>dans la rue</u> | →変ホ長調 (句跨ぎ) |
| 12. <u>Et dans le soir</u> , tu m'es en riant apparue. | |
| Apparue (ドビュッシーによる反復) | |

ブロック④ 変ト長調

- | | |
|--------------------------------------------------------|----------------|
| 13.Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté | } 変ト長調 |
| 14.Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté | |
| 15.Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées | →嬰へ短調→ニ長調→変ト長調 |

後奏

詩はメランコリックな「月」の世界と、幸福に満ちた「太陽」の世界が対比的に謳われるが、ドビュッシーはこの「月」と「太陽」の対比を音楽で表現している。

ブロック①（第1～第4詩行）はメランコリーで夢想的な「月」の世界である。「月は悲しんでいた」に始まり「涙にくれた熾天使」が「夢想」にふけり「ヴィオールの音を奏でる」という ethereal（この世のものと思えない、天空の）な内容で、夢幻の光景が謳われる。前奏はホ長調の主和音で始まる。ピアノ右手は高い音域での *gis-h* の和音と属音 *h* による2オクターヴに亘る縦に揺れる細かい動きの пассаージュが登場し（譜例56）、ブロック①を通してこの音形は繰り返される。高い音域からの2オクターヴの下行の後の1オクターヴの上行という縦に揺れるこの音形は、4-1-6-1 で取り上げたオペラ《ペレアスとメリザンド》の第三場第二幕の冒頭の пассаージュ（譜例55）に似通っている。《ペレアスとメリザンド》の пассаージュは、二人の会話から「夜空」の「月」や「星」が上からキラキラと光を放っている様の音画的表現と考えられたが、ブロック①も「月」の世界であり、ここに現れる пассаージュも「月の光」が上から降り注ぐ音画的な表現と言える。また、同じ音形の反復は前進せずそこに停滞することを示し、背景として常に「そこにある」ものとしての「月」、不動の「月」や「永遠性」をも表現していると言える。ブロック①ではこの音形が終始現れて、詩の中の神秘的な天空の世界、背景としての「月」を表現する。

The musical score is for the beginning of the piece. It is in G major (one sharp) and 9/8 time, marked 'Andantino'. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The piano part features a complex arpeggiated figure in the right hand, characterized by a vertical oscillation between two octaves. The vocal line begins with the lyrics 'La lune s'at - tris -' and is marked with a *pp* dynamic and a *(rêveusement)* performance instruction. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking and a fermata over the first measure.

譜例 56. 〈あらわれ〉冒頭 「月は悲しんでいた」

この音形は、d'Estrade-Guerra¹³³やヤロチニスキ¹³⁴が指摘する通り、後に作曲するオペラ《ペレアスとメリザンド》の第二幕第一場、「盲人の目を治した」と言われる奇跡の泉を訪れたペレアスとメリザンドが言葉を交わす場面にも断片的に使用される（譜例 57）。ペレアスが「Il y a toujours un silence extraordinaire ここはいつも不思議なほど静かだ」「On entendrait dormir l'eau 泉の水が眠っているのが聞こえるほどだ」と歌うと、それに呼応するようにハーブ声部にこのパッセージ音形が現れる。そしてペレアスの歌唱「Voulez-vous vous asseoir au bord du bassin de marbre 大理石の縁に坐りましょうか」には、そっくりそのまま〈あらわれ〉の第2詩行「dans le calme des fleurs Vaporeuses 朧げに霞む花々の静けさの中で」のメロディが付けられている（譜例 57）。このように、両者はドビュッシーの中で同じラファエル前派のイメージ（耽美的、金髪の儂げな美女）で繋がっており、〈あらわれ〉の「月の静寂、神秘」がオペラの「泉の静寂、神秘」ともイメージが重なったと考えられる。

¹³³ Oscar d'Estrade- Guerra, p.10~11.

¹³⁴ ヤロチニスキ、200 頁。

The image shows a page of a musical score for the opera 'Carmen' by Georges Bizet, specifically Act II, Scene 1, 'The Fountain'. The score is for measures 76-77. It includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (C.a.), Clarinet (Cl.), Harp (4^{re} Harpe), Piano (P.), Voice (Vons), Alto (Alt.), Violoncello (Velle), and Contrabass (C.B.).

Measure 76 is marked 'Doux et calme' and 'piu p e dim.'. The piano part features a melodic fragment in the right hand, which is circled in blue and labeled '〈あらわれ〉の断片' (Fragment of 'Arroseur'). The vocal part (Vons) has the lyrics 'tra_or_dinai - re... On en_tendrait dor_mir l'eau Vou_let'. A blue box highlights a vocal melody, labeled '〈あらわれ〉 声楽のメロデ ィをそのまま引用' (Quoting the vocal melody of 'Arroseur' as is).

Measure 77 is also marked 'Doux et calme'. The piano part has a similar melodic fragment circled in blue. The vocal part has the lyrics 'vous as_seoir au bord du bas_sin de mar - bre Il y a un til_leul où le'. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *ppp*, and *ppp*, and performance instructions like 'doux et expressif' and 'dim.'.

譜例 57. 《ペレアスとメリザンド》第二幕第一場 泉のシーン

・ブロック①

前奏ピアノ左手の主音 e は 2 拍目ですぐに半音上の f に上がり、この e-f 進行は、もう一度そのまま次の小節でも繰り返される。この進行は 4 小節目のへ長調主和音への進行の布石であり、ブロック①は、4 小節目ではへ長調、6 小節目ではニ短調と、次々と調が移り

変わり、調性が曖昧にされる。マラルメは暗示の美学をこう述べる。「対象を名指すのは、少しずつさぐりあててゆくところに作られる詩趣の四分の三を消滅させてしまう、対象を暗示する、ここに夢がある¹³⁵。」この「少しずつさぐりあててゆく」作業を音楽で表現するかのよう、楽曲は半音階でゆっくりと上行を続ける。この上行にはピアノ声部に「軸となる音」があり、Rolfが述べる通り「軸となる音」は「線のような進行」を見せ¹³⁶、それに和音が付けられて「響きの帯」を形成する。4小節目にへ長調の主和音 f-a-c は、声楽部旋律と呼応する形で「軸となる音」が和音の構成音 c に移り、c-des の半音上行で、des-f-a の和音が付けられる。6小節目に des-d 進行、ニ短調のⅠ度 (d-f-a) の和音が付けられ7小節目から変ロ長調に転調する。変ロ長調Ⅰ度 b-d-f の構成音 f が「軸となる音」となり、7~8小節目にかけて f-g-as-a-b と半音ずつ上行する(譜例 58)。9~10小節目にかけては、「軸となる音」b がピアノ右手で半音下の a に移り、それが a-h-c-d-e-fis と上行していく。ゆっくりとした半音階による上行は、夢想的、幻想的な雰囲気を持続させ、「月」や「熾天使」が住む天空に向かうかのようなようである。ここまで「軸となる音」は上行を続けるが、11小節目「De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles 滑っていく白いすすり泣きを引き出していた」の「sanglot すすり泣き」を頂点 (fis) に、声楽、ピアノは語句「滑り落ちる」に呼応して急激な下行をみせる。下行は属七和音の連続であり、行先のない属和音の連続は浮遊感を増す(譜例 58)。最後は半減七和音 (gis-h-d-fis) の響きで、「月」の世界の耽美的でメランコリックな雰囲気を強調している。

¹³⁵ ヤロチニスキ、66 頁。

¹³⁶ Rolf,

Andantino

La lu - ne s'at - tris -

- tait. Des sé - ra - phins en

pleurs Ré - - - vant, l'ar - chet aux

un peu retenu
doigts dans le cal - me des fleurs Va - po - reu - - ses,

[a Tempo]

ti - raient de mou - ran - tes vi - o - les De blancs san -

Fiévreux
glots glis - sant sur l'a - zur des co - rol - les. - C'é-tait le

属和音の連続で下行

半減七

譜例 58. 〈あらわれ〉ブロック① (1~12 小節目)「月は悲しんでいた～」

・ブロック②

この夢想的なブロック①と対照的なのがブロック②の冒頭、第 5 詩行「C'était le jour béni de ton premier baiser それは貴方の初めての接吻に祝福された日だった」である。和声は変ト長調の $V^7 \rightarrow I$ の進行となり、ブロック②とは打って変わって明確な変ト長調の機能と和声の進行である。第 5 詩行（13～16 小節目）の音楽は、そのままブロック④の第 13 詩行「Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté 僕は光の帽子を被った妖精を見たと思った」で再現され、ドビュッシーは音楽的に「初めて接吻をした」相手が「光の帽子を被った妖精」であることを示している。

第 5 詩行に現れる下行形のモチーフ（以下、妖精モチーフとする）はブロック②、ブロック③を通して何度も現れるが、ff（フォルテッシモ）で登場するのは 39 小節目である。ここでドビュッシーは「Apparue あらわれた」の語句を繰り返し、モチーフは楽曲中の最高音 c^3 から下行してドラマチックに「Apparue あらわれた」は強調される。更にクレッシェンド記号が付けられ、そのダイナミズムを増幅させてブロック④の第 13 詩行「Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté 私は光の帽子を被った妖精を見たと思った」に突入する。これらの事からも楽曲のクライマックスは 39 小節目からの「あらわれた」と、それに続く第 13 詩行「Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté 私は光の帽子を被った妖精を見たと思った」（41～44 小節目）であると考えられ、それと全く同じ声楽旋律、ピアノ伴奏が付けられた第 5 詩行は楽曲のクライマックスを音楽的に先取りしており、後半の予告とも言える。17 小節目からピアノの拍子が 4 分の 3 に変わり、伴奏の音形も 24 小節目までシンコペーションが中心となり、楽曲に動きが出る。唐突に現れた第 5 詩行により、「妖精のモチーフ」がまるで「太陽」の光が差しこんだようにメランコリックに停滞していた詩人の世界を一瞬照らし、音楽は夢から醒めたように動き始めたと言える。

・ブロック③

25 小節目から複縦線が引かれ、ハ長調となる。6 つの調号が「全て取り払われた」ハ長調は視覚的にも第 9 詩行の詩人の純粋な「心の内」を表現していると考えられる。ピアノ伴奏はここから和音の連打が登場し、8 分の 9 拍子の表示となる。この 3 連符の伴奏は「だんだん強く、常に大きく動いて」と指示され、39 小節目のクライマックス「Apparue あらわれた」に向かってダイナミズムを形成する。

・ブロック④

ブロック④の冒頭 41 小節目には複縦線が引かれ、調号もフラット 6 つに変わり変ト長調に転調する。変ト長調はブロック②の第 5 詩行「それは貴方の初めての接吻に祝福された日だった」に用いられた調で、「貴方＝太陽」を表している。前述したように 41～44 小節目は 39 小節目「Apparue あらわれた」からの一連の流れで、楽曲のクライマックスである。これ以降、妖精の出現により幸福に満たされる詩人の恍惚とした喜びが謳われ、音楽もコーダに向かう。

ここで注目すべきは異名同音である。47 小節目でピアノは 3 拍目から変ト長調 I 度の和音がシャープの付いた嬰へ短調の I 度になり、48 小節目からニ長調の I 度、50 小節目に変ト長調に戻った後、51 小節目に変へ長調の I 度となる。これは読み替えるとホ長調の I 度である。53 小節目も同じように変へ長調（＝ホ長調）が登場し、ブロック①の「月」（詩人）の世界（＝ホ長調）と、「太陽」（貴方）の世界（＝変ト長調）が交互に置かれて反復される（譜例 59）。ホ長調がフラットの調に読み替えられていることから、すなわちメランコリックな「月」の世界は「太陽（妖精）＝貴方」の出現により、「太陽」の世界を表すトの調に読み替えられ、幸福感に包まれた「太陽」の世界へと一体化したことを表現していると言えるのではないか。50 小節目は詩「手のなかから香しき星々の白い花束を雪のごとく降らせ」を表すようなピアノ右手の高音からのアルペジオ（分散和音）が現れ、54 小節目からピアノのペダル音は、fes-eses-c-b-as-ges と全音音階上をゆっくりと下行してフィナーレを華々しく飾る。

譜例 59. 〈あらわれ〉47小節目～

ドビュッシーは調性と調号を用いて二つの世界を象徴的に示し、半音階進行や「響きの帯」で夢想的な「月」の世界を、明確な調性の機能的和声を用いて「太陽」の世界を対比的に音楽で表現している。最後のコーダでは異名同音により「月」が「太陽」に一体化したことを示し、詩人の恍惚とした幸福感をフィナーレの全音音階やアルペッジオによりドラマチックに表現していると言える。

4-2. 中期 ローマ留学から《ペレアスとメリザンド》上演まで (1885~1902年)

4-2-1. 中期 ドビュッシー創作の背景

中期は、1884年に《放蕩息子 L'Enfant prodigue》でローマ大賞の第一位を獲得したドビュッシーがローマに留学した1885年から、オペラ《ペレアスとメリザンド》が上演された1902年までである。

ローマ留学は1885年から1887年までの2年間で、ローマのヴィラ・メディチに他の受賞者たちと共に滞在している。1886年にはヴィラ・メディチにフランツ・リストが訪れており、寄宿制の前で《泉のほとりで Au bord d'une source》や自らの編曲によるシューベルトの《アヴェマリア Ave Maria》などを演奏している¹³⁷。1885年にはローマでヴァーグナーの《ローエングリン Lohengrin》を聴く機会があり、1888年にかけてドビュッシーはヴァーグナーに傾倒していく。Vallasによると、ドビュッシーは当時を回想して次のような言葉を伝えている。

この時期、私はヴァーグナー熱に浮かされ、もっとも簡単な礼儀作法の基本すら忘れるようになっていた¹³⁸。

1887年3月のラムルー演奏会について書かれた書簡にもヴァーグナーへの心酔が見て取れる。

私のこれまでの最良の一日は、日曜日のラムルー演奏会でした。(中略)そしてついに！『トリスタンとイゾルデ』の第一幕。まったくそれは、感動の深さからして、私の知っている最も美しい音楽です。それは愛撫のように、聴く人を抱き締め、苦しませる。要するに、精神も心も無理に抑え込むことなく、トリスタンと同じ気持ち私たちが味わうのです。¹³⁹

1887年の5月にドビュッシーはパリに戻るが、帰国したドビュッシーはカフェに出入

¹³⁷ ルシュール『伝記クロード・ドビュッシー』、84頁。

¹³⁸ Vallas, *Achille-Claude Debussy*, p.73.

¹³⁹ ルシュール、88頁。

りをして多くの芸術潮流を吸収していく。当時のパリの文壇では象徴主義やデカダンス、そしてオカルトなど神秘主義が席卷し、人々はカフェに集まり議論を交わし、カフェが文化の中心であった。カフェは議論の場だけではなく、新しい芸術を創出する場でもあった。エリック・サティ Erik Satie (1866-1925) が専属ピアニストであったカフェ「黒猫 Chat noir」の前身である芸術家組織「イドロパット・クラブ」には、シャルル・クロ Charles Cros (1842-1888) やジュール・ラフォルグらが訪れていた。参加者は、詩やシャンソンなど自作を披露し合って即興の韻律詩遊びに興じた¹⁴⁰。カフェはドビュッシーにとって、知的好奇心を満足させ、新しい芸術の息吹を直接体験できる場所であり、ドビュッシー自身の美意識を構築する重要な土壌であったと言える。そこに集う芸術家、文人たちは精神的なボヘミアンであり、何にも縛られず新しいものを求め彷徨う同胞たちであった。その自由さは、もともと教義や規律に縛られることを嫌うドビュッシーの気質に合致し、また、貪欲に自らの音楽を模索するドビュッシーのインスピレーションの源となり得た。

ドビュッシーは象徴主義者が集まる「独立芸術書房 Librairie de l'art indépendant」にも通うようになる。店主のエドモンド・バイイ Edmond Bailly (1850-1916) は書籍、版画、音楽の楽譜を出版、販売していた人物で、世紀末の潮流であった共感覚やオカルト、降霊術に興味を持っていた。常連客はヴィリエ・ド・リラダン Villier de L'isle-Adam (1830-1889)、アンリ・ド・レニエ Henri de Régnier (1864-1936)、ピエール・ルイス Pierre Louÿs (1870-1925)、画家のフェリシアン・ロップス Félicien Rops (1833-1898)、オディロン・ルドン Odilon Redon (1840-1916) などであった。1890年頃からは、マラルメの主宰する「火曜会」にも出入りをするようになる。マラルメの自宅で行われた会は、マラルメのモノログを集まった面々がただ聞き入るというものであったが、集まった芸術家、知識人の顔触れは錚々たるものだった。その面々はヴェルレーヌ、ヴィリエ・ド・リラダン、ジョリス＝カルル・ユイスマンス Joris-Karle Huysmans (1848-1907)、モーリス・メーテルランク Maurice Maeterlinck (1862-1949) といった象徴主義の詩人、文芸家のみならず、ピエール＝オーギュスト・ルノワール Pierre-August Renoir (1841-1919)、クロード・モネ (1840-1926)、エドガー・ドガ Edgar Degas (1834-1917)、ジェームス・マクニール・ホイッスラー James McNeil Whistler (1834-1903)、ポール・ゴーギャン Paul Gauguin (1848-

¹⁴⁰ 青柳いづみこ、77-78頁。

1903) といった印象主義、ポスト印象派の芸術家も多く含まれた。ドビュッシーはこのように芸術の領域を超えて多くの文学者や画家と交流を図るようになる。

一方、ドビュッシーは 1889 年の 5 月にはパリ万国博覧会の安南劇場でサイゴンからやってきた一座の公演を観劇し、アンクルン、クندانなどの楽器によるジャワのガムラン音楽に遭遇している。その 3 か月後の 8 月には 1889 年にはバイロイト巡礼に出向くが、心酔していたヴァーグナーへの突然の疑問、不信を抱くようになる。ルシュールによれば「安南劇を観ながら、ゴデの言葉に従うなら、(ドビュッシーは)『バイロイトとの不敬な比較』をせざるにいらなかった」し、「ガムランやポリフォニーの『無数のアラベスク模様』を記憶にとどめた」¹⁴¹ということである。ヴァーグナーへの拒否との因果関係は定かではないが、安南劇やジャワ音楽がその後のドビュッシーの楽曲に一つの独自性を与える大きなきっかけとなったことは確かである。これらの様々な交流、音楽体験が 1892 年の《牧神の午後への前奏曲》や 1893 年から作曲を始めたオペラ《ペレアスとメリザンド》における、ドビュッシー独自のスタイルへの結実を構築する背景となっている。中期の「月」の楽曲は歌曲から器楽曲、オペラへと領域が広がっていく。1893 年にはドビュッシーは自らが詩作を行った歌曲集《叙情的散文》を創作するが、この歌曲集で「月」は楽曲を繋ぐ重要な要素となっている。

4-2-2. ギリシャ神話、ラファエル前派

4-2-2-1. 《森のディアース Diane au bois》(1885~1887 年)

《森のディアース》は第 1 章で述べたギリシャ神話の月の女神ディアースとエンデュミオンの有名な逸話がベースとなったコメディリリック comédie lyrique である。ローマ大賞受賞者は毎年 1 作以上の大作を提出することを課されており、ドビュッシーは最初の提出曲として、このバンヴィルによる戯曲への付曲を試みた。しかし途中で作曲を放棄してしまい、現在、ソプラノ、テノールとピアノの自筆譜が NY の Morgan Library に収められている。楽曲分析は残された自筆譜から行う。

先行研究は Langham Smith の“Debussy and Pre-Raphaelites.” *19th Century Music*, 1981. と James Briscoe の“To invent a new forms : Debussy’s *Diane au Bois*.” *Musique Quarterly*,

¹⁴¹ ルシュール『伝記クロード・ドビュッシー』、103 頁。

1990. がある。Langham Smith は楽曲とラファエル前派との関係を述べており、Briscoe は楽曲創作の背景を述べた後、幾つかの場面での楽曲分析を行っている。

➤ 原詩について

『森のディアース』は 1864 年に出版されたバンヴィルによる二場構成の戯曲である。月の女神ディアース（セレーネー）とエンデュミオンの有名な逸話を基に、バンヴィルはエロスを新たに登場させて物語を展開している。あらすじは以下の通りである。

あらすじ

純潔と狩猟の神である聖なる森のディアースは、オリンポスでのエロスのデカダンな影響を軽蔑し、神の国からエロスを追放した。ディアースに夢中であったエロスは、何とかディアースを愛で屈服させようと、エンデュミオンに変身してディアースに近づく。騙されたと知ったディアースは激怒するが、エロスはディアースに情熱的な愛を告げる。ディアースはエロスを拒否し続けるが、最後にはエロスの誘惑に勝てず愛に屈する。

第 1 章で述べた通り、ディアースはローマ神話に登場する狩猟、貞節、月の女神であり、ギリシャ神話のアルテミス、月の神セレーネーと同一視される。ディアースは貞節の女神であり、愛や情熱に対して冷淡な「月の女神」である。その「冷淡さ」がエロスの情熱により徐々に変わっていき、最後にディアースが「愛」を知って物語は大団円を迎える。

➤ 楽曲分析

作曲は途中で放棄され、ヴォーカルスコアのみ残されている。ドビュッシーの付曲は以下の通りである。

1. 導入 (1~13m)
2. エロス独唱 (14~80m) ・ ・ エロスのテーマ (恋心、性愛)
3. エロス、フルート演奏 (81~99m) ・ ・ ディアースをフルートで誘う
4. ディアース登場、ディアース独唱 (100~273m) ・ ・ ディアースのテーマ (理性、純潔)
5. ディアースの揺らぎ (=エンディミオン)、エロスの求愛 (274~428m)
6. エロス、ディアース和解 二重唱 (429~500m)

ディアースは月の女神でありディアース自体が「月」であると言える。本論文では、ディアースのモチーフが現れる「1. 導入」、エロスのモチーフが現れる「3. フルード演奏」、

ドビュッシーが書き加えた「ト書き」の中に「月の光」が登場する「4. ディアース登場」の三つの場面を見ていく。

「1. 導入」



譜例 60. 自筆譜 (Morgan Library 所蔵) 楽曲冒頭

A photograph of a handwritten musical score, similar to the one in Example 60, but with several annotations. The score is in the same key and time signature. A blue box highlights a specific melodic line in the upper staff, with the word "8va" written above it. Another blue box to the right contains the text "ディアースのライトモチーフ" (Light motif of Diars). The score includes dynamic markings like "Andante" and "ppp". The notation is clear and includes various musical symbols like notes, rests, and clefs.

譜例 61. 楽曲冒頭 冒頭～9小節目 導入 (筆者による書き起こし)

楽曲は嬰ハ長調、4分の4拍子、Andante、強弱記号は ppp で始まる。Briscoe は冒頭のピアノ右手に現れる 2~4 小節目を「ヴァーグナーの手法に則り、登場人物と結びつき、本形の音程、リズムを保ちながら特に伴奏箇所に見える¹⁴²」と述べて「ディアーンのライトモチーフ」と示しており（譜例 61）、本論文もそれに従う。モチーフは gis-cis-gis と上向した後、付点リズムを持つ。属音—主音—属音の上行は、主音、属音による揺るぎない明快さと安定を示し、澄み切った明るさを表現する。この主音—属音の進行は、狩猟の女神らしく角笛（ホーン）のイメージであり、自然、森を象徴していると考えられる。付点リズムは活動的な女神の力強さを表す。3 小節目は eis と dis の 2 音で構成され、休符を伴い 2 小節目と同じ付点リズムを持ち、2 小節目のモチーフの余韻、森に響く「こだま」とも考えられる。自筆譜で 3 段目のピアノは冒頭から cis-gis（主音—属音）のトレモロが 11 小節目まで続く。トレモロに関して Briscoe は「神話の夢の世界における非現実な雰囲気¹⁴³」と述べており、主音と属音のトレモロは主音と属音で構成されるディアーンのモチーフの変奏とも考えられ、原初の自然、「月」の神秘を象徴しているとも言えるのではないか。12 小節目からは a が加わり a-cis と gis のトレモロに変わり、和声は同主短調の嬰ハ短調となる（譜例 62）。トレモロは a を付加することにより澄み切った明るい響きから翳りを生じた暗い響きに変わり、エロスの声楽を導入する。

「2. エロス独唱」

エロス（レチタティーヴォ） （ディアーンへの恋心を独白）

Mais la nuit vient. Au fond de la voûte azurée	夜が来た。蒼い天空の奥に
L'aile sombre du soir s'étend démesurée,	夕方の薄暗い翼が並外れて広がる
L'ombre cache en croissant les pieds des arbrisseaux,	影は低木の下側を三日月型に隠していく
Et je vois à la fois au ciel et sur les eaux	そして私は空と海の上を同時に見る
Dont sa courbe brillante argenté la surface,	その曲線は水面を銀に輝かせる
L'arc de ma bien-aimée étendu sur l'espace!	私の愛するその弧は空間に広がる

¹⁴² Briscoe, 1990, p.157.

¹⁴³ Briscoe, 1990, p.157.

Je te conjure, ô nuit suave, qui descends 私は懇願する、おお甘美な夜よ、
Sur les coteaux parmi les feux incandescents!

燃えるような火に囲まれた丘に降り立つあなた！

Vous, lacs transis, moirés de sinistres lumières,

あなたは凍えた湖、皮肉な輝きにキラキラとした

Je vous conjure, et toi qui ris dans les clairières,

あなたに懇願する、そして林の空地で微笑むあなた

Grande nature, abri du chasseur indompté, 大いなる自然、荒々しい狩人の避難所

Obéis-moi! Qu'un air chargé de volupté 私に服従せよ！何という快樂でいっぱい空気

Vole, et répande avec de magiques paroles 舞い上がれ、そして魔法の言葉でまき散らせ

Le même embrasement, des ailes aux corolles! 同じ抱擁で、花冠の翼で

譜例 62. 10~19 小節目 エロスのレチタティーヴォ

トレモロはエロスの独唱（14 小節目～）が始まって 21 小節目まで続く（譜例 62）。
エロスが独唱の後、ディアーンを呼び寄せるためにフルートを演奏する。

「3. フルート演奏」

まずエロスがレチタティーヴォ「Éveillons ses accords. この調べを呼び覚ませよう」を歌い、フルートを演奏する。フルートの旋律とその後に現れる長いパッセージの半音階で下行を、Briscoeは「エロスのライトモチーフ」とする。

エロス

Au son de cette flûte. Éveillons ses accords. このフルートの音で。この調べを呼び覚ませよう。

Eveillon ses accords

ト書き①

Eveillon ses accords

エロスのライトモチーフ

譜例 63. エロス「Éveillons ses accords. この調べを呼び覚ませよう」

自筆譜には「Éveillons ses accords.」の後にト書き①が記されている。

<ト書き①>

「Eros s'assied sur un band de pierre et joue sur la flûte de Silenus un chant rêveur et passionné, () il font un bruit lointain des cors, presque etouffé. Puis il prête () et écoute attentivement.」※ () 判読できず

エロスは石のベンチに座り、夢心地で情熱的なシレーノスのフルートを吹く。それは遠い場所で響く、くぐもった音の角笛に応えたものである、(Richard Langham Smith, p.99)

ト書きには、「エロスは la flûte de Silenus (シレーノスのフルート) を奏でる」とあるが、シレーノスとはギリシャ神話の半人半馬のことである。フルートを奏でる「ギリシャ神話の半人の種族」というと、ドビュッシーが後に作曲をする《牧神の午後への前奏曲》(1891~1894年)を思い起こさせる。

「4. ディアーヌの登場」

The image shows a handwritten musical score on four staves. A blue box highlights the second measure of the top staff, labeled 'ト書き②'. The score is written in a style characteristic of Debussy's early work, with complex rhythmic patterns and chromaticism. The key signature has two sharps (D major or F# minor), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

譜例 64. 109~110 小節目 「月が昇る」

<ト書き②>

「Eros se couche sur le ventre, la nuit tombe tout à fait, la lune se lève」

エロスは腹ばいに寝転がる。夜の帳が下りて、月が昇る

109 小節目に嬰ハ長調の主和音 (cis-eis-gis) による低音域からの 8 分音符での上行が続いた後、110 小節目に突然調号がシャープ 2 個に変わり、32 分音符による cis³ から一気に下行する分散和音 (アルペッジオ) が登場する。cis-e-g-h の半減七の和音の分散和音は 4 オクターヴ下行した後に今度は一気に上行する。このハープのグリッサンド奏法を模したような分散和音はト書きの「夜の帳が下りて、月が昇る」に合わせて現れる。「月が昇る」は「女神ディアーンの登場」を示し、天上の女神であるディアーンが放つ「月の光」を表

わすと考えられる。非常に高い音域から出発した小さな音価の分散和音は4オクターヴを超えて下行し、あっという間に地上に到達するような速さで下行したかと思うと、また素早く上行する。これらは「月の光」の下行、反射、拡散の音画的な表現と言え、その素早さや音域は女神の持つパワーを表現していると言える。

エロスはその光に気づき、こう歌う。

L'astre pâle apparaît; sa lueur magnétique 青白い天体が現れた、その魅惑的な光は
Scintille, et, comme l'aube au mur d'une prison,

きらめく、そして牢獄の壁を照らす夜明けのように、

Blanchit ce cachot noir qu'ils nomment l'horizon!

地平線と彼らが呼ぶこの独房を白くする！

Un parfum d'ambrosie inonde la ravine. 急流で濡れたアンブロシアの香り

C'est elle. Contiens-toi, mon âme! あの人だ、自制せよ、私の心よ！

The image shows two systems of handwritten musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system covers the lyrics 'L'astre pâle apparaît; sa lueur magnétique' and 'Scintille, et, comme l'aube au mur d'une prison, Blanchit ce cachot noir qu'ils nomment l'horizon!'. The second system covers 'Un parfum d'ambrosie inonde la ravine.' and 'C'est elle. Contiens-toi, mon âme!'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

譜例 65. 111 小節目～エロス「L'astre pâle apparaît; sa lueur magnétique scintille

青白い天体が現れた、その魅惑的な光はきらめく」

エロスの歌唱「青白い天体が現れた、その魅惑的な光はきらめく L'astre pâle apparaît; sa lueur magnétique scintille」には、110 小節目と同じハーブを模した分散和音が現れる（譜例 65）。和音は同じく cis-e-g-h の半減七の和音である。半減七の和音は歌曲〈水に落ちた水夫〉（1882 年）の「月に向かって pour la lune」にも登場したが、この和音は後にオペラ《ペレアスとメリザンド》でも多用され、ドビュッシーの楽曲の主要な響きとして知られる。減三和音に長 3 度が重なるその響きは明るさと暗さが同居しており、Langham Smith はドビュッシーの「悲しみの中の美しさ beauty in sadness」を表現すると指摘する¹⁴⁴。

198 小節目～ ディアース、エロスが化けたエンディミオンに近づく

<ト書き③>

() sur Eros endormi () rayer de lune ※ () 判読できず
 月の光を放ちながらエロスに近づく。

DIANE

La vision, toujours!

永遠なるこの光景！

ト書き③

Diane: 永遠なるこの光景！

属音のトレモロ

譜例 66. 「永遠なるこの光景！」ト書き：月の光を放ちながらエロスに近づく。

¹⁴⁴ Langham Smith, “Debussy and the Pre-Raphaelites,” p.102.

198 小節目からはフルートの調べに誘われて姿を現したディアースが、エロスがエンディミオンに化けているとも知らずに、眠るエンディミオン(エロス)に近づく場面である。ディアースの声楽「永遠なるこの光景 *La vision toujours*」では、ディアースとエロスのモチーフが重ねて使用される。ト書きには「月の光を放ちながら」とあり、この箇所にはピアノによる属音 *gis* のオクターヴのトレモロが現れる(譜例 66)。楽曲の冒頭に現れたトレモロは主音と属音による「神話の夢の世界」を表現するものであったが、ここでは属音のオクターヴによる下行形のトレモロである。「月の光を放ちながら」のト書きに合わせて現れるこのトレモロは「月の女神ディアース」が放つ「月の光」を表すものと考えられる。

Langham Smith はディアースの「美しい冷淡さ」はラファエル前派の女性像であり、ドビュッシーはラファエル前派の「静寂」の美学により、ロマン主義を打ち破っていると指摘する¹⁴⁵。この美学はオペラ《ペレアスとメリザンド》に繋がっていくものであり、その意味でも《森のディアース》は大変重要な楽曲であると言える。「月」の表現としても《森のディアース》と《ペレアスとメリザンド》は繋がりを持っている。先取りして述べると、ハーブを模した分散和音や下行形の同音反復は《森のディアース》を経てオペラ《ペレアスとメリザンド》に用いられる事となる。

¹⁴⁵ Langham Smith, pp.95-109.

4-2-2-2. カンタータ 〈選ばれた乙女 La Damoiselle élue〉 (1887~1888 年)

〈選ばれた乙女 La Damoiselle élue〉はラファエル前派の代表的詩人、画家のダンテ・ガブリエル・ロセッティ Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) によるカンタータである。ドビュッシーはローマ大賞の三番目の課題曲として作曲しており、この時期のドビュッシーのラファエル前派への傾倒がよく分かる。ロセッティは同名の絵画も残しており、天国の欄干にもたれかかって恋人を待つ乙女の姿が描かれている。

➤ 原詩について

詩「選ばれた乙女」は、恋人に先だって天国に行った乙女（ヒロイン）が、天国の入り口で恋人が来るのを待ち続けるが、いつまでも経っても恋人は現れず嘆き悲しむという内容である。絵画に描かれるラファエル前派の女性たちは、押しなべて自分に降りかかる悲劇に対して大袈裟な表情はせずに、虚ろな遠くを見るような目で宿命を受け入れる。ラファエル前派に登場する女性たちのもう一つの特徴は、長い金髪の美女であるが、この詩の乙女の髪の毛も「実った小麦のような黄金色」である。

◎ 「選ばれた乙女」から抜粋

乙女は次のように独り言を言う。(ガブリエル・サラザンによるフランス語翻訳、拙訳)

Je voudrais qu'il fût déjà près de moi	もうあのひとは着いていてもいいのに
Car il viendra.	彼は来たがっているのだから
N'ai-je pas prié dans le ciel ? Sur terre	天国で私が祈っていないっていうの？
Seigneur, Seigneur, n'a-t-il pas prié,	彼が地上でお祈りをしていないのかしら？
Deux prières ne sont-elles pas une force parfaite ?	二人のお祈りは力が足りないの？

そして乙女は神様に祈る。

Seulement de vivre comme autrefois sur terre	唯一、かつて地上でそうだったように
Dans l'amour, et d'être pour toujours	愛につつまれて永遠に生きることを
Comme alors pour un temps	あのかつての日々のように
Ensemble, moi et lui.	一緒に生きることを 私とあのひととが

しかし、恋人は現れない。

Alors, elle jeta ses bras le long	そして乙女は両腕を投げ出した
Des barrières d'or.	金の柵の上に

Et posant son visage entre ses mains,	顔を両手でおおって、
Pleura.	泣いた

➤ 楽曲について

楽曲は女性合唱、語り、選ばれた乙女の独唱に管弦楽の伴奏が付いている。

乙女は天国から地上を眺める。音楽はその「天国」つまり ethereal（この世のものではない）世界を表現するようなモチーフで始まる。第1ヴァイオリンはオクターヴ、第2ヴァイオリンはその5度上の音で、ヴァイオリンは空虚5度を奏でる。ヴィオラは3度の位置で、ヴァイオリンとヴィオラは同じ動きである。このモチーフを Langham Smith は「卓越したオルガヌムのような、3度が補足された5度」と述べている。また、ppで演奏されるヴァイオリンの高音域のオクターヴが他のバス楽器でサポートされる様を「ステンドグラス効果」と呼び、絵画で見られるような後ろから光が差すような効果があると指摘する¹⁴⁶。Gut は平行和音について「安らかな休息、曖昧な夢、動かない瞑想状態に好都合である」と指摘している¹⁴⁷。また、全音階によるオルガヌムのような不思議な響きは、地上とは対照的な天上界を示しているとも考えられる（譜例 67）。

¹⁴⁶ Langham Smith, p.102.

¹⁴⁷ Serge Gut, “Les techniques d’harmonie impressioniste chez Debussy,” pp.34-35..

La Damoiselle Éluë

♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩

Lent et calme

3 FLÛTES
2 HAUTOIS
1 COR ANGLAIS
2 CLARINETTES en Si^b
1 CLARINETTE BASSE en Si^b
3 BASSONS
4 CORN à Fichens en Fa
3 TROMPETTES en Si^b
3 TROMBONES
2 HARPES

1^{rs} VIOLONS
2^{ds} VIOLONS
ALTOS
LA DAMOISELLE
UNE RÉCITANTE
SOPRANOS
CONTRALTOS
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

Lent et calme

CHŒUR

譜例 67. 《選ばれた乙女》 楽曲冒頭

前奏の後、女性合唱が「陽は沈み、細い三日月が/ 小さな羽のように空に漂う Le soleil avait disparu, la lune annelée / Était comme une petite plume」と歌い出す。ここでは「月」は、太陽が沈み、夜の訪れを知らせる場面の説明として登場する（譜例 68）。

Chœur 合唱

Le soleil avait disparu, <u>la lune annelée</u>	陽は沈み、 <u>細い三日月が</u>
Était comme une petite plume	小さな羽のように
Flottant au loin dans l'espace ; et voilà	空に漂う、そしてほら
Qu'elle parla à travers l'air calme,	静かな大気の中を通り抜けて
Sa voix était pareille à celle des étoiles	乙女は語りだす、その声は星たちのよう
Lorsqu'elles chantent en chœur.	星たちが声を合わせて歌う時の

10 Mouvt du début

Violon,Alto が c-es-g-b から cis-e-g-h に上がる

Le soleil avait disparu la lune annelée

「 陽は沈み 細い三日月が 」

譜例 68. 《選ばれた乙女》 冒頭の合唱

28 Un peu animé

Fl. *pp* *pp* *p* *p*

1^{er} H^b *p*

Cor. A. *pp* *p*

Cl. *pp* *p*

1^{er} Bon *pp* *p*

1^{er} Cor. *pp* *p*

2^e et 4^e Cors. *pp* *p*

1^{re} Harpe *p*

2^e Harpe *p*

1^{ers} Violons *pp* sur la touche

2^{des} Violons *pp* sur la touche
Div. en 4

Alt. *pp* sur la touche

CHŒUR *pp*

comme u-ne pe-ti-te plu-me Flot-tant au loin dans l'espa-ce;
corome u-ne pe-ti-te plu-me Flot-tant au loin dans l'espa-ce;

Vclles. *pp*

C.B. *pp*

1^o et 2^o

空に漂う小さな羽のように

譜例 69. 《選ばれた乙女》 譜例 68 の続き

「陽は沈み Le soleil avait disparu」でヴァイオリン、ヴィオラは c-es-g-b の和音をオルガナムのように divisi で動いていたが、次の小節で和音は cis-e-g-h に変わる。響きとしては短七の和音から半減七の和音に変化し、構成音のうち g 以外の 3 つ音が半音上がるので浮遊感を生じさせ、「細い三日月が小さな羽のように漂う la lune annelée/ Était comme une petite plume」を導入する。歌曲〈水に落ちた水〉(1882 年) や歌曲〈月の光〉第 1 稿 (1882 年)、歌曲〈あらわれ〉(1884 年) でも、半音上がることでの浮遊感で「夢」の世界、「月」を表現していたが、ここでも半音による和音の変化が「月」の登場を知らせている。

4-2-3. ボードレールの「月」～歌曲〈噴水 Le jet d'eau〉《ボードレールの五つの歌 Cinq poèmes de Baudelaire》(1889年)～

第2章の2-2-1で述べたが、ボードレールは多くの「月」の詩を作っている。その中で、ドビュッシーが唯一、歌曲を創作したのが《ボードレールの五つの歌》〈噴水〉である。

歌曲集《ボードレールの五つの歌》は、〈露台 Le balcon〉〈夕べの諧調 Harmonie du soir〉〈噴水 Le jet d'eau〉〈静思 Recueillement〉〈恋人たちの死 La mort des amants〉の5曲から成り、〈噴水〉はその3番目に位置する。作曲は1887年から1889年にかけて行われた。前述した通り、1885年から1888年にかけてドビュッシーはヴァーグナーに傾倒する。しかもボードレール自身、熱烈なヴァーグナー信奉者であり、象徴主義の詩人たちにヴァーグナーの音楽を喧伝したのも他ならぬボードレールであった。歌曲集にはヴァーグナーの影響が見られ、例えば、Ruschenburgはボードレールの歌曲での声楽における6度、7度、オクターヴといった大きな音程は、ヴァーグナーのシュプレツヒザングの影響であると指摘する¹⁴⁸。また同じくRuschenburgは〈噴水〉以外、2対3、3対2といったピアノ伴奏と声楽のリズム対応は、ヴァーグナーのリズムであると述べている¹⁴⁹。しかし1889年8月のバイロイト巡礼の後、ドビュッシーは突然アンチ・ヴァーグナーに転じる。ドビュッシーはヴァーグナー批判の急先鋒となり、1903年1月のGil Blasには「ヴァーグナーは一度も音楽に奉仕したことはない。ドイツに奉仕したこともなかった。」と激しい口調の批判を掲載した¹⁵⁰。心酔していたヴァーグナーに対する突然の拒否、熱狂から不信へと、その変化はちょうど《ボードレールの五つの歌》の作曲の時期と重なっている。ヤロチニスキは次のように述べる。

(歌曲集は) 熱烈なヴァーグナー支持者だったボードレールと、それからヴァーグナーその人との影響のもとで、着想された。だが、最初に書かれた〈恋人たちの死〉(1887年12月)と最後の〈噴水〉(1889年3月)をへだてる16か月という長い時間が過ぎてゆくあいだに、ドビュッシーはヴァーグナーの支配からすっかり解放されて、それに自分自身の美学と特有の音楽上の語彙とを拮抗させることができるま

¹⁴⁸ Ruschenburg, p.88.

¹⁴⁹ Ruschenburg, p.85.

¹⁵⁰ Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p.79.

でになった。¹⁵¹

ヤロチニスキは最後の〈噴水〉(1889)において完全にヴァーグナーから自由になったと指摘し¹⁵²、歌曲〈噴水〉が「ドビュッシーの革新的な傾向と個性的な様式が明確なかたちをとってゆくうえで重要な意味のある一つの段階を画した作品である¹⁵³。」と述べている。

➤ 原詩について

詩「噴水」はボードレールの『悪の華』の補遺詩集「漂流物 Les Epaves」(1866年)に所収される。『悪の華』はその頹廢性、官能性が反道徳的であるとして、一部削除を求められるなどフランス文学界を騒がせた問題作であり、ヴェルレーヌを始め多くの芸術家たちに多大な影響を与えた作品である。実は詩「噴水」は『悪の華』に所収される前に1865年に *La petite Revue* に掲載されており、こちらが第1稿となる。両者はルフラン箇所 of 語句に違いがあり、第1稿では「Phoebé月の女神」の語句が「lune月」である。興味深い事に、ドビュッシーは第1稿の方に作曲を行っている。第2章で述べた通り、ボードレールの「月」は、後年になるとは冷たく厳しいものとなっていくが、詩「噴水」の「月」はあくまでも詩人を見守り、寄り添い、静かに光を照らし続ける存在である。

「噴水 Le jet d'eau」(第1稿) (第2, 第4, 第6詩節はルフラン、拙訳)

【第1詩節】

- | | |
|---------------------------------------------|-------------------|
| 1. Tes beaux yeux sont las, pauvre amante ! | 美しき眼は疲れている、愛する人よ！ |
| 2. Reste longtemps, sans les rouvrir, | ゆっくりと休んで、眼を開けずに |
| 3. Dans cette pose nonchalante | 快樂を楽しんだ |
| 4. Où t'a surprise le plaisir. | その無造作な姿のまま |
| 5. Dans la cour le jet d'eau qui jase | 中庭から噴水のさざめく音 |
| 6. Et ne se tait ni nuit ni jour, | 昼も夜も絶え間なく |

¹⁵¹ ヤロチニスキ『印象主義と象徴主義』、207頁。

¹⁵² ヤロチニスキ、210頁。

¹⁵³ ヤロチニスキ、212頁。

7. Entretien doucement l'extase 今夜、愛に耽った私の恍惚を
 8. Où ce soir m'a plongé l'amour. 静かにつなぎとめる
- 【第2詩節（ルフラン）】
9. La gerbe d'eau qui berce 無数の花を揺らす
 10. Ses mille fleurs, 水の束
 11. Que la lune traverse 青白い月の光に
 12. De ses pâleurs, 透かされて
 13. Tombe comme une averse 雨のごとく降り注ぐ
 14. De larges pleurs. 大粒の涙のような
- 【第3詩節】
15. Ainsi ton âme qu'incendie こうして君の心は
 16. L'éclair brûlant des voluptés 喜びに燃える稲妻に火を放ち
 17. S'élance, rapide et hardie, 魅力的な広い大空に向かって
 18. Vers les vastes cieux enchantés. そそり立ち、激しく、そして大胆に
 19. Puis, elle s'épanche, mourante, やがて、感情があふれ出て、物憂げになり
 20. En un flot de triste langueur, 悲しく憂鬱な波が押し寄せて
 21. Qui par une invisible pente 眼には見えないが
 22. Descend jusqu'au fond de mon coeur. 傾いて、私の心の奥底まで下っていく
- 【第4詩節（ルフラン）】
23. La gerbe d'eau qui berce 無数の花を揺らす
 24. Ses mille fleurs, 水の束
 25. Que la lune traverse 青白い月の光に
 26. De ses pâleurs, 透かされて
 27. Tombe comme une averse 雨のごとく降り注ぐ
 28. De larges pleurs. 大粒の涙のような
- 【第5詩節】
29. Ô toi, que la nuit rend si belle, おお、愛する人よ、夜に彩られ何て美しい
 30. Qu'il m'est doux, penché vers tes seins, 何と心地よい、君の胸に寄りかかり
 31. D'écouter la plainte éternelle 水盤の中ですすり泣く

32. Qui sanglote dans les bassins !	噴水の永遠の嘆きをきくことは！
33. Lune, eau sonore, nuit bénie,	月よ、さざめく水よ、祝福されし夜よ
34. Arbres qui frissonnez autour,	まわりにそよぐ木々よ、
35. Votre pure mélancolie	お前たちの澄んだ憂鬱は
36. Est le miroir de mon amour.	私の愛を映している
【第 6 詩節（ルフラン）】	
37. La gerbe d'eau qui berce	無数の花を揺らす
38. Ses mille fleurs,	水の束
39. Que la lune traverse	青白い月の光に
40. De ses pâleurs,	透かされて
41. Tombe comme une averse	雨のごとく降り注ぐ
42. De larges pleurs.	大粒の涙のような

第 2、第 4、第 6 詩節はルフラン（繰り返しの句）となる。第 1 詩節の前半は詩人からの「愛する人」への呼びかけであり、後半は庭から聞こえる噴水の描写である。第 3 詩節では二人の愛の悦楽、官能、メランコリーが謳われ、第 5 詩節で詩人は、周りの自然、「月」「木」「水（噴水）」へ自らの心を浸み込ませて「万物照応」の高揚に包まれる。第 5 詩節は詩人の心の内を打ち明ける重要な箇所、「青白い光を放つ月」「噴水のさざめき」により、悲しみが詩人の心に浸み込んでいく。詩の根底にあるのは深いメランコリー、デカダンであり、視覚、聴覚を通して詩人が自然と一体化した超然とした感覚が詩の全体を支配している。ルフランの噴水の「水」は、涙のように「落ちる Tombe」と表現され、噴水の落下大粒の涙に見立てており、この落下の憂愁を耽美的に捉えるのはまさにデカダンの美学と言える。「月」と「噴水」はヴェルレーヌの詩「月の光」にも登場しており、この組み合わせはドビュッシーのお気に入りでもあったと考えられる。ヴェルレーヌの詩では「月の光」は「悲しくも美しい」光景を浮かび上がらせる神秘の光であったが、この詩での「月の光」も、やはり詩人の心の内（メランコリー）を浮かび上がらせる重要なファクターであると言える。

注目すべきは、ドビュッシーが 1866 年『悪の華』「漂流物 Les Epaves」ではなく、第 1 稿に作曲をしている点である。『悪の華』「漂流物 Les Epaves」のルフランは以下の通りで

ある。

ルフラン（第 2、第 4、第 6 詩節）

La gerbe épanouie	無数の花が
En mille fleurs,	咲き誇る水の束
Où <u>Phoebé réjouie</u>	嬉しそうな <u>月の女神</u> が
Met ses couleurs,	それぞれに色を与える
Tombe comme une pluie	雨のごとく降り注ぐ
De larges pleurs.	大粒の涙のような

1866 年『悪の華』「漂流物 Les Epaves」版は、第 3 詩行に神話の女神「Phoebé」が登場し、第 1 詩行から第 4 詩行までが「無数の花が La gerbe épanouie / 咲き誇る水の束 En mille fleurs / 嬉しそうな月の女神が OÙ Phoebé réjouie / それぞれに色を与える Met ses couleurs」となる。ボードレールは「月 lune」を「月の女神 Phoebé」に変え、水が降り注ぐ様子を「月の女神 Phoebé」が喜びながら「水の花束に色を与える」という、よりロマンチックな内容に変更している。しかし、ドビュッシーは青白い「月 lune」が噴水の水を反射する光景が明確に謳われる第 1 稿を選んでおり、これは「月 lune」のという語句を意識したためとも言える。

➤ 楽曲分析

4 分の 3 拍子、但し、ピアノ声部には 8 分の 9 拍子が併記される。97 小節。第 2 詩節、第 4 詩節、第 6 詩節の繰り返しの詩節の前に複縦線があり、繰り返しの箇所には、ほぼ同じ音楽が付けられる。分析は Llorente による先行研究 “Debussy's Musical Symbolism: An Analysis of *Le Jet d'Eau* from the song cycle, *Cinq poèmes du Charles Baudelaire*.” Presented at the Seminar in Music Theory (2009) を参考に行う。

ルフランは 6 詩節構成の詩の中で 3 詩節を占めるので、内容においても大変重要である。ルフランでは「水の束」は「月の光」により「大粒の涙」と化す。両者は「万物照応」で詩人の心の内にあるどうしようもない憂鬱、悲しみ、デカダンスと一体化する。詩の中で「水」と「月」は重要な要素であるが、Llorente はこの「水」と「月」に対してドビュッ

シーがそれぞれ別な音楽を付けて象徴性を持たせているとする。Llorento はピアノ右手が「水」を表し、左手が「月」、加えて声楽は「詩人」であり、左手の「月」と右手の「水」は多くの小節で、リズムとメロディがそれぞれ独立していると指摘をしている。筆者は、ドビュッシーが「水」と「月」に別な音楽を付けて象徴性を持たせていることには同意する。ピアノ右手と左手の役割に関しては、第4詩節まではその通りであるが、第5詩節の79小節目「メランコリー-melancolie～」からは両者は「月」と「水」という別々のものではなく、一つになって「メランコリー」を表現していると考える。

楽曲構成は A-B (ルフラン) -C-B (ルフラン) -D-B (ルフラン) で調性はハ長調である。調性構造は以下の通りである。

前奏	}		
〔第1詩節〕			
Tes beaux yeux sont las, pauvre amante !		ハ長調 IV/V ₇ 、V/V ₇ →I	
Reste longtemps, sans les rouvrir,		(ホ長調)	
Dans cette pose nonchalante		VI→	
Où t'a surprise le plaisir.		II→V→I	
Dans la cour le jet d'eau qui jase		}	変ホ長調
Et ne se tait ni nuit ni jour,			ni jour (→ホ長調) ナポリ II
Entretient doucement l'extase			ホ長調
Où ce soir m'a plongé l'amour.			ハ長調 V→
間奏		ナポリ II	
〔第2詩節〕 (ルフラン)			
La gerbe d'eau qui berce	}	ハ長調 V (増5度) → I	
Ses mille fleurs,		(増5度)	
Que la lune traverse		ハ長調→ホ長調 (ナポリ II→I)	
De ses pâleurs,		ハ長調	
Tombe comme une averse		全音音階 (h-dis-cis-dis)	
De larges pleurs.			
間奏		ハ長調	

〔第3詩節〕

Ainsi ton âme qu'incendie
L'éclair brûlant des voluptés
S'élançe, rapide et hardie,
Vers les vastes cieux enchantés.
Puis, elle s'épanche, mourante,
En un flot de triste langueur,
Qui par une invisible pente
Descend jusqu'au fond de mon coeur.

(c ドリアン
→g ドリアン)

ホ長調→
ホ長調 (ホ短調)
ホ長調 (ホ短調) →変イ長調 V₇
変ニ長調 V₉
変ニ長調 V₉→ホ長調 I₉

〔第4詩節〕 (ルフラン)

La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses pâleurs,
Tombe comme une averse
De larges pleurs.

ハ長調 (第2詩節と同じ)

〔第5詩節〕

Ô toi, que la nuit rend si belle,
Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,
D'écouter la plainte éternelle
Qui sanglote dans les bassins !
Lune, eau sonore, nuit bénie,
Arbres qui frissonnez autour,
Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour.

イ長調 (イ短調) I₁₁

VI、I

イ長調 I →ロ長調VI

ロ長調 I (+13)

ホ長調

ニ長調 I

〔第6詩節〕

La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse

ハ長調

De ses pâleurs,	ナポリ II
Tombe comme une averse	ハ長調 I ¹¹
De larges pleurs.	嬰ト長調→嬰ヘ長調→嬰ニ長調→ハ長調
	(V→I)

前奏

楽曲は、c と d の長 2 度（不協和音）によるオクターヴ上行の反復で始まる（譜例 70）。2 小節目にすぐ声楽が入るが、この反復は声楽が入ってからも 9 小節に亘って続く。ヤロチニスキはこのピアノについて、第 1 詩節の後半に登場する「中庭から噴水のさざめく音」が恋人たちの耳に届いていることをあらかじめ知らしめていると指摘する¹⁵⁴。ピアノによる上行形の反復はヤロチニスキの言及通り、吹き上がる噴水を音画的に表した「水」の表現であると言える。

第 1 詩節（前半）第 1～第 4 詩行：「愛する人」への呼びかけ

「Tes beaux yeux sont las, pauvre amante ! / Reste longtemps, sans les rouvrir, / Dans cette pose nonchalante / Où t'a surprise le plaisir 美しき眼は疲れている、愛する人よ！/ ゆっくりと休んで、眼を開けずに / 快樂を楽しんだ / その無造作な姿のまま」（1～11 小節目）

声楽旋律は g-fis-d となだらかにゆっくりと下行する旋律で始まる（譜例 70）。この下行を、それぞれ 6 度下の音との和音 g-b、fis-a、d-fis でそのままなぞって支えるのがピアノ左手である。この g から d への、g-fis 短 2 度、fis-d 長 3 度の音程でのなだらかな下行は、音高や、あるいは微妙に経過の音程を変えて楽曲を通して声楽とピアノ左手に現れる。ルフランの「青白い月の光に透かされた」（譜例 71）では「lune traverse 月が透す」の語句に合わせて g-fis-d の下行が g-f-e-d に変奏されてよりなだらかな下行を見せる。また第 5 詩節の 5 行目「Lune, eau sonore, 月よ、さざめく水よ～」（譜例 72）では、ピアノ左手による和音の最上音が fis-eis-cis となり、短 2 度、長 3 度の下行を見せる。となる。このなだらかな下行は、一番印象的な冒頭の声楽旋律に現れ、また「lune 月」の語句に合わせてルフランで反復されることから、Llorento の「ピアノ左手は月の表現である」に従い「月

¹⁵⁴ ヤロチニスキ、210 頁。

のモチーフ」と位置付ける。この場合のモチーフとは、楽曲の中で主要な役割を担い、変奏されて楽曲を通して用いられる楽句の事を言う。このモチーフは第5詩節7行目「お前たちの澄んだ憂鬱は」の「*mélancolie* 憂鬱 (メランコリー)」の語句にも合わせても現れる (譜例 73)。詩の中で「月の光」は詩人のメランコリー、デカダンスを浮き上がらせる事から、モチーフは「月」=「憂鬱 (メランコリー)」を示しているとも考えられる。楽曲のコーダでは、このモチーフがピアノ右手から左手に橋渡しされ5オクターヴにも亘る下行となり (譜例 74)、下行の「月のモチーフ」は「*decadence* デカダンス」(下がる) そのものをも象徴するとも考えられ、音画的レベル、象徴的レベルでの使用と言える。

The image shows a page of a musical score for the piece '噴水' (Fountain). The score is written for voice and piano. The tempo is 'Andantino tranquillo'. The key signature has one sharp (F#). The score includes the following lyrics: 'Tes beaux yeux sont las, pauvre a - man - te! Res - te longtemps sans les rou - vrir, Dans cet - te po - se non - cha - lan - te Où t'a sur - pri - se le plai - sir.' There are several annotations with blue boxes and arrows. One box labeled '月のモチーフ' (Moon Motif) points to a melodic phrase in the vocal line and a corresponding piano accompaniment figure. Another box labeled '噴水' (Fountain) points to a specific piano accompaniment figure. The score includes dynamic markings such as 'p', 'pp', 'molto p', and 'sempre pp'. The tempo marking 'Andantino tranquillo' is repeated at the beginning of the piano accompaniment section.

譜例 70. 〈噴水〉 楽曲冒頭

「月」は恋人たちを静かに見守り、二人に寄り添う存在である。それを示すかのように、2小節目のピアノ左手は声楽をなぞって同じ動きをする。第2詩行の「しばらく休んで」（6小節目）の声楽旋律は3度上がったbからのなだらかな下行であるが、6小節目の左手の和音はg-bから始まり、これは最初の「月のモチーフ」の和音と同じである。6小節目は2小節目の繰り返しであり、「月のモチーフ」は反復されることで強調される。

23
d'eau qui ber - ce Ses mil - le fleurs, Que la

24
lu - - - ne tra - - - ver - - - se De ses pâ - -

月のモチーフ
「月に透かされて」

譜例 71. 〈噴水〉ルフラン「月に透かされて～」

173
Più lento
Lu - ne, eau so -

175
- no - re, nuit bé - ni - e, Ar - bres qui fris - sonnez au - tour,

譜例 72. 第5詩節「月よ～」

譜例 73. 78 小節目～「お前たちの澄んだ憂鬱（メランコリー）は私の愛を映す」

譜例 74. 楽曲コーダ

第 1 詩節（後半）第 5～第 8 詩行：絶え間なくさざめく噴水の描写、悦楽の記憶

「Dans la cour le jet d'eau qui jase/ Et ne se tait ni nuit ni jour,/ Entretien doucement l'extase/ Où ce soir m'a plongé l'amour 中庭から噴水のさざめく音/ 昼も夜も絶え間なく/ 今夜、愛に耽った私の恍惚を / 静かにつなぎとめる」（12～19 小節目）

12～14 小節目 変ホ長調となり、ピアノ右手は 3 連符に変わり動きが出てくる（譜例 75）。先取りして述べると、右手の「水」の表現はこの先、分散和音に替わり、楽曲が進むにつれて 5 連符、6 連符と音数が多くなり音域も広がって高揚していく。Lorenzo は詩の緊張感が増していくと分散和音の速度が速くなると指摘する。

12 *p*
 Dans la cour le jet d'eau qui ja - se Et ne se tait ni nuit ni
p molto legato
 3連符へ
 15 *p*
 jour, En - tre - tient dou - ce - ment l'ex - ta - se
pp

譜例 75. 〈噴水〉 12 小節目～ 前奏の「噴水」が 3 連符に変わる

ピアノ間奏（20～21 小節目）

20 小節目にピアノ右手に分散和音が登場するが、これは第 2 詩節の先取りである。

ここで興味深いのは、間奏に入ったところで本来ならばハ長調の V→I に進行するところが、ナポリ II へ進行していることである（譜例 76）。これは次の第 2 詩節（ルフラン）への準備、注意をひきつける興味深い仕掛けである。次の詩節はルフランであり、この仕掛けは何度も繰り返される。ルフランは「月の光」に照らされて噴水の水が大粒の涙に喩えられる幻想的な箇所であり、詩人が「万物照応」で「月」や「水」と一体化する神秘的な場面である。幻想的な「月の世界」への導入として、半音上がった嬰ハ長調の主和音（cis-eis-gis）に進行することで浮遊感が生じる。この浮遊感は、ルフランの耽美的な幻想を浮かび上がらせると言える。

Cdur V → II

5 連符の分散和音

譜例 76. ルフラン直前の間奏（20~21 小節目） ナポリ II への進行

第 2 詩節（ルフラン） 第 9~第 14 詩行：噴水を大粒の涙に例える

「La gerbe d'eau qui berce/ Ses mille fleurs,/ Que la lune traverse/ De ses pâleurs,/ Tombe comme une averse/ De larges pleurs. 無数の花を揺らす/ 水の束/ 青白い月の光に/ 透かされて/ 雨のごとく降り注ぐ/ 大粒の涙のような」（22~33 小節目）

ピアノ右手は分散和音が 5 連符で現れる。この 5 連符の音形は上行するがすぐ下行して、下行のほうが強調される音形である。ヤロチニスキはこの音形に関して「ボードレールの意に添って、水の噴出ではなく落下¹⁵⁵」を表現していると指摘する。ここでの「水」を表す分散和音は象徴的にも扱われ、落下する（デカダンス）を示すと言える。23 小節目には楽曲冒頭に登場した 2 度のオクターヴ上行も現れ、ピアノ右手は 2 種類の「水」の表現に終始する。26 小節目から「月」が登場する詩行「Que la lune traverse 青白い光に透かされて」となり、ここから声楽旋律とピアノ左手に「月のモチーフ」が現れる（譜例 71）。ここで声楽は g から始まり到達点 d まで、経過音 e を含んで g-f-e-e-d とハ長調の音階をなだらかに下行する。ピアノ左手も声楽旋律に寄り添って 3 度下をなだらかに下行して反復

¹⁵⁵ ヤロチニスキ、248 頁。

する。ピアノ右手の分散和音も同様に下行しており、ここでは全ての声部がなだらかに下行してシンクロしている。このシンクロは、「青白い月の光」に透かされた「水の束」と「大粒の涙」（詩人のメランコリー）が一体化した「万物照応」を表現していると言える。左手の和音は、e-as の増5度で始まり、右手はアルペジオで2拍目、3拍目は増三和音である。この増和音、増5度の響きは、ルフランが幻想的な心象風景であることを強調していると言える。

第3詩節 第15～第18詩行：喜び、悦楽の高まり

「Ainsi ton âme qu'incendie/ L'éclair brûlant des voluptés./ S'élançe, rapide et hardie,
/Vers les vastes cieux enchantés. こうして君の心は/ 喜びに燃える稲妻に火を放ち/ 魅力的な広い大空に向かって/ そそり立ち、激しく、そして大胆に」（34～42小節目）

ここから声楽旋律はcドリアンの旋法性でc-es-f-a-bと上行する。ピアノ右手は6連符の分散和音となり速度が早く音域が広がって緊張感が高まり激しさが加わる（譜例77）。37小節目「voluptés 喜び、悦楽」で右手ピアノはg-fis-e-fisの回音のような循環のモチーフが繰り返されて高揚し、オクターヴを超える上行を見せて喜びが渦のように押し寄せる様を表現する。39小節目の1拍目、ピアノ左手はドビュッシーの楽曲に頻出するh-cis-e-gの半減七の和音となり、明るさと暗さが同居する響きで悦びの中の悲しみを表現する。

6 連符の分散和音

譜例 77. 第 3 詩節「喜びに燃える稲妻に火を放ち/ 魅力的な広い大空に向かって～」

第 3 詩節 第 19～第 22 詩行：急激なメランコリー

「Puis, elle s'épanche, mourante, / En un flot de triste langueur, / Qui par une invisible pente / Descend jusqu'au fond de mon coeur. やがて、感情があふれ出て、物憂げになり / 悲しく憂鬱な波が押し寄せて / 眼には見えないが / 傾いて、私の心の奥底まで下っていく」
(43~50 小節目)

43~45 小節目はペダル音 e-h が続き、調性はホ長調からホ短調へと変わる。ピアノ右手は循環のモチーフが反復され、左手は 3 連符で動きの大きい分散和音となる。循環の音形は 37~38 小節目では喜びの波であったが、ここでは悲しみが大きな波のように繰り返し押し寄せている。「pente 傾いて / Descend 落ちる」では循環モチーフにはオクターヴ上の音加わって強調される。

第4詩節（ルフラン）（51~62小節目）

第2詩節とほぼ同じであるが、51小節目「La gerbe」は5連符の分散和音から和音へと変化している。

第5詩節 第29~第32詩行

「Ô toi, que la nuit rend si belle,/ Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,/ D'écouter la plainte éternelle / Qui sanglote dans les bassins ! おお、愛する人よ、夜に彩られ何て美しい / 何と心地よい、君の胸に寄りかかり / 水盤の中ですすり泣く / 噴水の永遠の嘆きをきくことは！」（63~72小節目）

ピアノ右手は相変わらず5連符の分散和音が継続するが、ここでは次々と和音の響きが変わり、その色合いが少しずつ変化していき、響きのグラデーションといったものが形成されている。64小節目の3拍目「toi 愛する人」には属九の和音（a-cis-e-g-h）、65小節目3拍目に減三和音（e-g-ais）、66小節目の1~2拍目「belle 美しい」は cis-e-g-h-d で半減七の和音に短3度がプラスされている（譜例78）。3拍目「Qu'il m'est」は口短調の属九の和音、68~70小節目「D'écouter la plainte éternelle/ Qui sanglote dans les bassins ! 水盤の中ですすり泣く / 噴水の永遠の嘆きをきくことは！」の68小節目、1拍目は dis-fis-a-cis（半減七の和音）、3拍目は a-c-e（短三和音）から fis-a-c-e（半減七の和音）となる。調性はイ長調とイ短調の混合で、長調と短調の響きの間で曖昧である。半減七の和音は暗さと明るさを持ち合わせ、7度、9度の和音は響きにニュアンスを与える。和音の構成音の内、1音、2音を半音ずつ変化させることで響きはグラデーションのように色合いを変える。このように様々な語法で響きの明暗を曖昧にし、尚且つグラデーションのように響きを変化させることで、ドビュッシーは恍惚とした自然との一体感、愛する人の胸に寄りかかる幸福感と同時に、どうしようもない憂鬱（メランコリー）や悲しみが同時に押し寄せてくるという詩人の心の内の複雑な様を表現しようとしていると考えられる。

63 *Meno mosso tempo rubato* *p*
 O toi,
Meno mosso tempo rubato
molto dim. *pp*

65 *p*
 que la nuit rend si bel - - le, Qu'il m'est
sempre pp

67 *pp*
 doux, pen - ché vers tes seins, D'é - cou -
 8

譜例 78. 第 5 詩節「おお、愛する人よ、夜に彩られ何て美しい～」

第 5 詩 節第 33～第 36 詩行： 自然に呼びかける、詩人の心の内を告白

「Lune, eau sonore, nuit bénie,/ Arbres qui frissonnez autour,/ Votre pure mélancolie/ Est le miroir de mon amour. 月よ、さざめく水よ、祝福されし夜よ/ まわりにそよぐ木々よ、
 / お前たちの澄んだ憂鬱は/ 私の愛を映している」(73~83 小節目)

ドビュッシーは「月よ」とよびかける前にピアノ間奏を設け、「月のモチーフ」を登場させる(譜例 72)。「月よ、さざめく水よ」でピアノ右手は 5 連符と 2 音の重音による「噴水」、左手は「月のモチーフ」を繰り返す。前述したが、79 小節目「mélancolie/ Est le miroir de mon amour 憂鬱(メランコリー)は私の愛を映している」は詩人の重要な告白であり、ここからピアノ右手に h-a-fis「月のモチーフ」が現れる(譜例 73)。それまで噴水を表現していた右手も「月」=憂鬱(メランコリー)のモチーフを奏で、声楽「メランコリー」を強調する。

第 6 詩節（ルフラン）（83~97 小節目）

楽曲としてはコーダとなる。ドビュッシーは、重要な箇所には *p*、*pp* など弱記号を使用し、消え入るように終わるといふのを好むが、このコーダも *pp* から始まり、最後は *ppp*、途中から *molte e morendo*（消え入るように）の指示がされている。第 5 詩節の終わりから「月のモチーフ」が継続してピアノ右手に現れる。93 小節目「*large pleurs* 大粒の涙」は嬰ト長調、嬰へ長調、嬰ニ長調のそれぞれ I 度の下行形アルペジオによる和音の「月のモチーフ」となる（譜例 79）。最後は、ピアノ右手 d^3 からの「月のモチーフ」が左手に受け渡されて最終的には c^2 まで下行する。前述した通り、高い音域からの 5 オクターヴにも及ぶ下行はどうしようもないデカダンスを象徴していると言える。

The image shows a musical score for a coda. The top system (measures 90-92) features a vocal line with the lyrics "Tombe comme une averse De" and a piano accompaniment. The tempo is marked "Rit. molto e morendo". The bottom system (measures 93-97) features a vocal line with the lyrics "lar - ges pleurs." and a piano accompaniment. The piano part includes a descending arpeggiated chord sequence in the right hand, highlighted with a blue circle, representing the "Moon Motif". The tempo remains "Rit. molto e morendo".

譜例 79. コーダ 「月のモチーフ」の 5 オクターヴに亘る下行

このように楽曲は詩の重要な要素、「水」と「月」にそれぞれ別な音楽が付けられ、それらは象徴的に扱われている。「水」のモチーフはピアノ右手による長 2 度の重音のオクターヴ反復で始まり、次第に動きのある分散和音に変化する。分散和音はその音数を増やし、速度を増すことで緊張の高まり、激しい感情、官能の高まりを表現していると言える。対して「月」のモチーフは一貫して変化せず、3 音（あるいは 4 音）によるなだらかな下行

である。このモチーフは詩人の「憂鬱（メランコリー）」の象徴でもありと考えられる。また、「月」（ピアノ左手）と「水」（ピアノ右手）と詩人（声楽）は3回繰り返されるルフランでは一体化して「月のモチーフ」をなぞり、これは自然と詩人が一体化する「万物照応」を表現しているとも考えられる。第5詩節の声楽「メランコリー」からは、「月のモチーフ」が象徴する「憂鬱（メランコリー）」に音楽は集約され、ピアノ右手も左手も一緒になって「メランコリー」を表現する。楽曲の最後も「月のモチーフ」による5オクターヴの大きな下行で締めくくられ、テーマである「憂鬱（メランコリー）」は強調される。分散和音の「水」も下行形が強調される音形であり、「月」と「水」の下行の音形はこの詩全体に漂うデカダンス（落ちる、下がる）を示しているとも考えられる。

4-2-4. 「雅やかな宴」の世界、歌曲からピアノ曲へ

18世紀貴族の「雅やかな宴」の世界は、中期になると歌曲のみならずピアノ曲にも広がって行く。1888~1889年にかけて作られた4手のためのピアノ曲《小組曲 Petite Suite》と1890~1905年のピアノ曲《ベルガマスク組曲 Suite Bergamasque》は「雅やかな宴」の世界にインスピレーションを得て創作されたピアノ曲である。この内、《ベルガマスク組曲 Suite Bergamasque》の第3曲〈月の光 Clair de lune〉は、初めて「月」がタイトルに入るピアノ曲ということになる。

4-2-4-1. ピアノ曲《小組曲 Petite Suite》（1888~1889年）、ピアノ曲《ベルガマスク組曲 Suite Bergamasque》（1890~1905年）

ピアノ曲《小組曲》は第1曲：舟の上 En bateau、第2曲：お供 Cortège、第3曲：メヌエット Menuet、第4曲：バレエ Balletの4曲で構成される。「組曲 Petite Suite」とは、そもそもバロック時代に多く用いられた形式で、幾つかの楽曲が組み合わされて構成されるが、それらは主に舞曲であり「メヌエット」はフランス組曲によく用いられている。

「組曲」というタイトルや構成にはクーラン、ラモーといったフランスのバロック時代の偉大なる先人に対するドビュッシーの敬愛、18世紀に対するノスタルジーが反映されていると言える。また、第1曲〈舟の上 En bateau〉と第2曲〈お供 Cortège〉のタイトルは、

ヴェルレーヌの詩集『雅やかな宴』に所収されている二つの詩「舟の上 En bateau」、「お供 Cortège」と全く同じであり、組曲とヴァトーの「雅宴画」の世界を謳ったヴェルレーヌの詩との関連が窺える。

《ベルガマスク組曲》も「組曲」という形式を持ち、第1曲：プレリュード Prelude は前奏曲としてバロック時代によく用いられた楽章であり、第2曲：メヌエット Menuet、第4曲：パスピエ Passepied¹⁵⁶は共にバロック時代に流行した舞曲のタイトルである。また、《ベルガマスク組曲》のタイトル「ベルガマスク」は、ヴェルレーヌの詩「月の光」の中の語句「masques et bergamasques」に由来するということは全集 *Œuvres complètes* にも記載され¹⁵⁷、多くの研究者により指摘されていることは良く知られている。Bhogal は「ベルガマスク」という語句について、シェークスピア『真夏の夜の夢』で最後に登場するイタリア、ベルガモ地方の起源を持つフォークダンス Bergomask に由来しており、つまり「踊り」を意味すると述べる¹⁵⁸。18 貴族たちの「雅やかな宴」に「踊り」は必須であり、組曲のタイトルも「踊り」に関係するものが多い。また、ドビュッシーの初期のピアノ曲は Danse bohémienne(1880)、Mazurka(1890-91)、Tarentelle styrienne(Danse)(1890~91)、Valse romantique(1890-91)と「踊り」に纏わるタイトルが多く、「踊り」はドビュッシーの初期のピアノ曲創作そのものにおいても重要な意味を持っていたとも考えられる。

タイトルや形式のみならず、音楽的にもこの二つの組曲はドビュッシー自身が 1882 年に作った「雅やかな宴」に関する歌曲、特にバンヴィルによる〈雅やかな宴〉(1882 年)と繋がりを持つ。

まず《小組曲》第3曲〈メヌエット〉においては、バンヴィルによる歌曲〈雅やかな宴〉の前奏、声楽の旋律がそっくりそのまま引用されている(譜例 80、81)。また《ベルガマスク組曲》第1曲〈プレリュード〉や、《小組曲》第1曲〈舟の上〉には、バンヴィルの詩による歌曲〈雅やかな宴〉(1882 年)で見られた順次進行による上行、下行のパッサージが使用されている(譜例 82、83)。どの曲もテクスチュアは薄く、これらはバロック音楽の特徴でもある。また《小組曲》第2曲〈お供〉において、歌曲〈雅やかな宴〉(1882 年)で見られた並進行が楽曲を通して登場する(譜例 84)。

¹⁵⁶ 「passe-pied (通行する足)」が語源。

¹⁵⁷ *Œuvres complètes Serie I vo.1, Avant-propos, X X III.*

¹⁵⁸ Bhogal, *Claude Debussy's Clair de Lune*, p.65.

Moderato

Primo

Secondo

7 un poco rit. (a tempo)

12 un poco rit. (a tempo)

p

mf

f

dim.

譜例 80. 《小組曲》第 3 曲〈メヌエット〉冒頭

Andantino (tempo di minuetto)

IANO *p*

pp

p

Voi - là Syl - van - - dre et Ly - cas - et Myr - -

p

cresc.

- til. Car c'est ce soir - - - fê - te - chez - Cy - da -

cresc.

譜例 81. 歌曲〈雅やかな宴〉(1882年)冒頭

Moderato (tempo rubato)

PIANO

譜例 82. 《ベルガマスク組曲》第1曲〈プレリュード〉冒頭の順次進行

71

pp

pp

pp

pp

76

a tempo

pp

a tempo

pp

c-d-e-fis-gis 全音音階
の構成音のうちの5音

譜例 83. 《小組曲》第1曲〈舟の上〉

譜例 84. 《小組曲》第 2 曲〈お供〉

歌曲〈雅やかな宴〉や歌曲〈セレナーデ〉で用いられた旋法性も《小組曲》と《ベルガマスク組曲》に使用される。歌曲〈雅やかな宴〉の旋律がそのまま引用された《小組曲》第 3 曲〈メヌエット〉は言うに及ばず、《ベルガマスク組曲》第 2 曲〈メヌエット〉の冒頭には a ドリアンの旋法性が現れ、第 1 曲〈プレリュード〉では第二主題が展開する 20 小節目からフリギアンの旋法性が用いられる。このように《小組曲》《ベルガマスク組曲》には、特に歌曲〈雅やかな宴〉(1882 年)の音楽語法が殆どそのまま用いられていると言える。

興味深いのは 1882 年の歌曲には登場していなかった全音音階が、二つの組曲で用いられている点である。全音音階は主に音階上を順次進行して用いられる。《小組曲》〈舟の上〉においては、右手が c-d-e-fis-e-d-c と音階上を上行した後には下行し、左手は fis と gis の重音で延ばされる。ここでは c-d-e-fis-gis と全音音階の構成音の内、5 音が使用され、全音音階的響きとなる(譜例 83)。Bhagal は、フォーレの歌曲〈月の光〉(1887 年)に登場する循環音形のモチーフが《ベルガマスク組曲》〈プレリュード〉に全音音階に変換されて引用されていると指摘する¹⁵⁹(譜例 85.86)。もし意識的なものだとすると、これはドビュッシー特有のユーモア、遊び心であるとも考えられる。同じ音形でも、全音音階の響きにな

¹⁵⁹ Bhagal, pp.60-61.

ると全く違うニュアンスが出現するというを示したかったのかもしれない。このように全音音階はピアノ曲《小組曲》《ベルガマスク組曲》において、1882年の歌曲における「雅やかな宴」の世界で全面的に使われた旋法性に代わる新たな響きとして重要な意味を持っていたと考えられる。どちらにしてもドビュッシーが同じヴェルレーヌの詩に創作をしたフォーレの歌曲〈月の光〉に注目したことは間違いなく、特有のユーモアとしての引用だとしても、少なからず影響を受けたことは確かであろう。また、「メヌエツト」はフォーレの歌曲〈月の光〉のサブタイトルでもあり、19世紀のドビュッシー、フォーレが18世紀の貴族たちの「雅やかな宴」を顧みる時、共通の音楽要素が「メヌエツト」であったことは注目すべきである。

譜例 85. フォーレ 〈月の光〉 (1887年)

譜例 86. ドビュッシー 《ベルガマスク組曲》〈プレリュード〉

4-2-4-2. ピアノ曲〈月の光 Clair de lune〉(1890~1905年)

《ベルガマスク組曲》は第1曲〈プレリュード〉、第2曲〈メヌエット〉、第4曲〈パスピエ〉と、躍動的でエネルギーに満ちた楽曲が並ぶ。特に第2曲〈メヌエット〉は3拍子でスタッカートが多用された「メヌエット」の「踊り」であり、〈パスピエ〉は「passe-pied (通行する足)」を語源に持つ無窮動でリズムカルな「踊り」である。その中で〈月の光〉は、唯一、Andante でゆったりとしたテンポ、expressif 表情豊かにと演奏指示がされ、他の楽曲とは大きく曲想が違い、Bhogal が指摘するように組曲の中の「オアシス、休息」¹⁶⁰ であると。タイトルに関しても、「プレリュード」「メヌエット」「パスピエ¹⁶¹」と、いずれもバロックを表す音楽形態のタイトルが並ぶ中で「月の光」は異質である。しかし、「踊り」は〈月の光〉においても楽曲の重要な要素であり、この点は他の曲と共通していると考えられる。

「月」に関する楽曲は、初期には全て歌曲であった。この《ベルガマスク組曲》〈月の光〉はタイトルに「月」が付く初めてのピアノ曲ということになる。4-2-3-1 で述べた通り、「雅やかな宴」の歌曲と《ベルガマスク組曲》はタイトルのみならず音楽的にも共通点を持ち、ピアノ曲〈月の光〉は同じ「月の光」のタイトルを持つヴェルレーヌの詩との関連も深いとされている。ピアノ曲〈月の光〉の分析には、本論文で行ったヴェルレーヌの詩「月の光」にドビュッシーが曲を付けた歌曲〈月の光〉第1稿(1882年)の分析を、一つのアプローチとして参考にする。

・楽曲分析

変ニ長調、8分の9拍子。2小節構成のメヌエット形式となる。歌曲〈月の光〉第1稿も2小節構成のメヌエットであり、〈月の光〉第1稿同様、「踊り」が意識されていると言える。テクスチャと音形でA、B、Cのブロックに分けることができる。調性構造は以下の通りである。大きく分けると三部形式である。

A (1~14m)	変ニ長調
B (15~26m)	変ニ長調
C1 (27~36m)	変ニ長調

¹⁶⁰ Bhogal, p.64.

¹⁶¹ 「パスピエ」はバロック時代に流行した舞曲の一つである。

C2 (37~42m)	ホ長調
C1´ (43~50m)	変ニ長調
A´ (51~65m)	変ニ長調
C1´ (66~72m)	変ニ長調

ブロック A (1~14 小節目)

楽曲は変ニ長調の主和音から始まる。右手は 3 度の和音が 1 オクターヴ跳ね上がって、徐々に下行していく。この跳ね上がりはボールが宙に浮く様であり、その浮遊感は 9 小節目に下行したラインがもう一度 4 オクターヴにも亘って跳ね上がることで確保され強調される。これにより、夢のような宙に浮いた空間が楽曲の冒頭に創り出される。右手 3 度の和音は、刺繍音で揺れながら左手と共にゆっくりと下行していく（譜例 87）。この 3 度の刺繍音は、《ベルガマスク組曲》の他の 2 曲、〈プレリュード〉〈メヌエット〉や《小組曲》〈お供〉にも見られる（譜例 88.89）。しかし、〈月の光〉での刺繍音の用いられ方は、他の曲での装飾音としての軽やかでリズムミクな装飾音的なものとは違っている。例えば楽曲冒頭 2 小節目の右手は c-es（短 3 度）から des-f（長 3 度）、そしてまた c-es（短 3 度）という進行で、明るい響きと暗い響きの間で揺らされる。3 度の和音は静かにゆっくりと刺繍されることにより、明⇄暗の「響きの揺れ」は強調される。右手の和音は、左手の和音に先導されながらゆるやかに下行するが、各小節をまたいでタイで繋がっているため、響きの色合いの変化はオーバーラップしており、境がはっきりせず、曖昧模糊とした状態である。この曖昧とした響きのグラデーションが、右手の刺繍音により「揺らされ」、全体的により漠然とした「夢のような」雰囲気醸し出す。「月の光」をタイトルに持つ歌曲〈月の光〉第 1 稿（1882 年）や、先取りして述べると、この後に創作する〈月の光〉第 2 稿（1891 年）においても、ドビュッシーは楽曲冒頭に「月の光」が下行する音画的表現を用いており、同様に「月の光」をタイトルに持つピアノ曲〈月の光〉の冒頭のゆっくりとした下行も、同様に「月の光」の下行の表現であると考えられる。刺繍音による響きの「揺れ」はちらちらと光が拡散している様子を表し、曖昧とした響きのグラデーションは「月」の夢想的な雰囲気を表現していると言える。

3度和音による刺繍音

1 *Andante très expressif*
PIANO *pp* *con sordina*

4

8

なだらかに下行

譜例 87. 《ベルガマスク組曲》〈月の光〉 楽曲冒頭

10

譜例 88. 《ベルガマスク組曲》第1曲〈プレリュード〉

p *pp* *mf*

譜例 89. 《ベルガマスク組曲》第2曲〈メヌエット〉

注目は、楽曲が開始してすぐの2小節目に、主和音から減七の和音に進行することである。一連の刺繍音による下行パッセージは8小節目まで続くが、その間に登場するのはV、VI、IIの七和音であり、不協和音は出てこない。しかも9小節目には楽曲冒頭が再現されるのだが、再現部での進行は減七の和音ではなくIVである。全体的に安らかな休息のような響きの中で、たった一度の減七の和音が開始直後の2小節目に現れる。「減七の和音」に関して Susan Youens は「ロマン派の和声の場面において最も重要で独特な和音の一つである」と指摘し「ウェーバー《魔弾の射手》の第二場、モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》の地獄に落ちるシーンを思い浮かべる人もいるだろうし、リスト、ヴァーグナー、ヴォルフでは違う音楽語法として使用される」と述べる¹⁶²。4-1-4-2で述べたが、ドビュッシーは歌曲〈エルフ〉の中で、減七の和音を白い幽霊が騎士の前に現れる恐怖の場面で「エルフ、精霊よ、悪魔よ、私を止めるな！」と叫ぶ騎士に呼応するようにピアノで登場させる（譜例90）。また歌曲〈弓〉では、ヒロインが死んでしまう直前の声楽「Puis, dans un long baiser nerveux」の「Puis そして」に減七の和音を響かせて注意を引き付け、悲劇をドラマチックに演出している。1904年に作曲を手掛ける歌曲集《雅やかな宴》第2集の〈感傷的な対話 Colloque sentimental〉においては、元恋人同士であった幽霊二人の「絶望的なすれ違いの対話」の象徴として、その対話が始まる間奏に二つの減七の和音を登場させる（譜例91）。このようにドビュッシーは、減七の和音を場面の中で緊張感を増し、注意を引き付ける要素として用いており、内容的には「恐怖」「悲劇」「絶望」とネガティブである。ピアノ〈月の光〉では、刺繍音の和音を含むとはいえ、開始直後の ges-a-c-es の減七の和音には長い音価が置かれる。開始直後に響いて記憶に留まることで、ネガティブな「翳り」がブロックAのその後の明るい響きにも影を落とす。不明瞭とも言える「翳り」はブロックBへの布石となる。

¹⁶² Youens, “Debussy’s setting of Verlaine’s ‘Colloque Sentimental’: From the Past to the Present,” p.100,

譜例 90. 〈エルフ〉(1882)120~124 小節目 「エルフ、精霊よ、悪魔よ、私を止めるな！」

譜例 91. 〈感傷的な対話〉(1904) 17~23 小節目 対話の直前に 2つの減七の和音が登場

ブロック B (15~26 小節目)

15 小節目から、ブロック A の薄いテクスチュアとは対照的な、同質の和音のかたまりによる分厚い響きが登場する (譜例 92)。低いペダル音を伴って突然 1 オクターヴ上の高

音域の展開となり、IIの和音には9度のfが付加される。演奏指示は *Tempo rubato* でテンポを「揺らす」意図が見て取れる。ここでも同じように刺繍音の動きを見ることができるので、ブロック A の要素を引き継いでいると見ることもできる。旋律は下行で始まり、それを2回繰り返した後に、徐々に高揚していく。ブロック A とは対照的に、ここでは半減七の和音と減七の和音、つまり減の響きが多く用いられる。特に半減七の和音は減三和音に長3度が重なった「明」と「暗」が同居する響きであり、歌曲〈月の光〉第1稿でもヴェルレーヌの詩の『「悲しくも美しい *Triste et beau*』世界』を表現する和音として用いられていた。楽曲冒頭に仄めかされた「翳り」は、ここにきて堰を切ったように溢れだして明確なものとなり、下行の旋律は「嘆き」を表現する。

譜例 92. 《ベルガマスク組曲》〈月の光〉ブロック B 15 小節目～

先取りして述べると、1893年作曲の歌曲《叙情的散文》〈夢〉にもこの同質の和音のかたまりが激しい心の動揺を示す表現として登場する（譜例 93）。ブロック B では分厚い高音域の「減」の和音のかたまりが、ぼんやりとしていた「翳り」を鮮明にして、詩の持つ「悲しみ」「絶望」を浮き上がらせるが、25小節目で「嘆き」の高揚はIVからいきなり1オクターヴ上の主和音への進行となり、音楽も「動」から「静」への表現となってカデンツを迎える。

3

1er Mouvt dans un rythme plus accusé

Nul — ne leur dé - diera plus la fier - té

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are 'Nul ne leur dé-diera plus la fier-té'. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a strong rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of 'f' (forte). The score is marked with a '3' in a box at the top left.

譜例 93. 歌曲《叙情的散文》〈夢〉53 小節目 「(騎士たちは) 誰ももう乙女たちに誇らしい兜を捧げないだろう」

ブロック C～コーダ (27 小節目～)

ここからは全く新しい音楽要素である上行形の分散和音が登場する。実はブロック B のカデンツは分散和音で終わり調性も変ニ長調のままなので、音楽の要素としての移行はスムーズである。ピアノ右手の一番上をなぞると as-ces-des の上行形の旋律で、和声は変ニ長調の I—III— \circ III¹ の進行 (des-f-as、f-as-c、fes-as-ces) となる。和声の変化は左手から右手への分散和音の「流れ出る」音形で「動」的に表現されている。このブロックから 3 拍子が明確になり、和音は 2 拍目から 3 拍目に III— \circ III¹ の進行で準固有和音となる (譜例 94)。2 拍目の和音の構成音 f-as-c の内、2 音が半音下行 (f から fes、c から ces) し、短三和音→長三和音へと響きが変わるため、3 拍目に独特の「浮遊感」が生じる。これは歌曲〈月の光〉第 1 稿の「月光モチーフ」が 3 拍目にナポリ II に進行して響きに「浮遊感」を生じさせるのと同じである (譜例 95,96)。〈月の光〉第 1 稿では、第 2 詩節「そして彼らの歌は月の光に溶けていく」に月光モチーフが登場し、やはり 3 拍目に I→V₉ に進行して響きを変化させており、声楽声部も ♩ ♩ ♩ で 3 拍目にリズムの変化があり、反復させている点もブロック C のモチーフと共通していると言える。3 拍目の変化は 3 拍子の強調とも言え、「踊り」の要素であるとも考えられる。

24

8

dim. *molto*

27

pp

nu poco mosso

Des: I III ○ III¹

譜例 94. ブロック B からブロック C へ、分散和音の登場

Andantino

p

Fis: V₉ - ナポリ II V₉ - ナポリ II

譜例 95. 歌曲〈月の光〉第 1 稿 冒頭

pp

15

au clair de lu - - ne, Et leur chan - son se mêle -

pp

譜例 96. 歌曲〈月の光〉「そして彼らの歌は月の光に溶けていく」

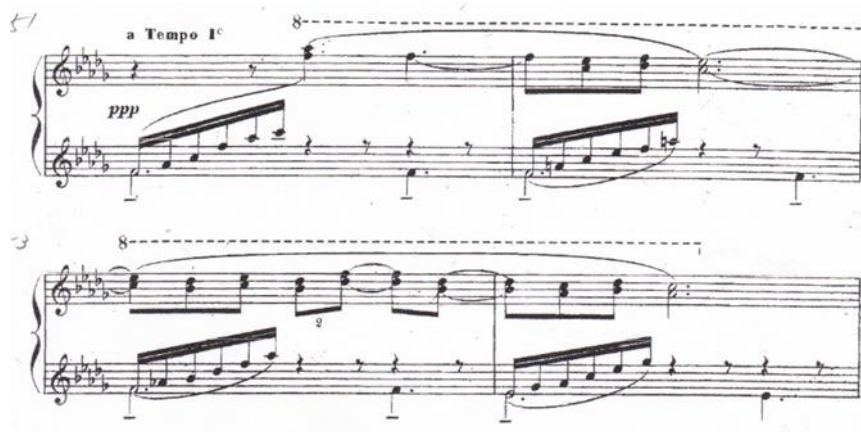
「分散和音」に関しては、第3章で述べた通り Walts が指摘する「流れ出る物、例えば水、光」の音楽的な表象と考えられ、ドビュッシーも「風」や「水」「海」などの表現として分散和音を使用しているが、第4章4-2-2-1《森のディアース》では、ドビュッシーは4オクターヴに亘るハーブのグリッサンド奏法を模した下行、上行を「月の光」の音画的な表現として用いている。ブロックCに登場する分散和音を見てみると、主に上行形のみでの使用であり、ゆったりとしたテンポで用いられる。分散和音は一つのフレーズの中で和音の構成音の内、1音や2音での半音の変化により微妙に響きが変わる。常に変わることによって響きはぼかされ、「明」と「暗」の間で響きは揺らされる。このような響きの「ぼかし」「揺れ」は今まで見てきた「月」の楽曲である〈水に落ちた水夫〉、歌曲〈月の光〉第1稿、〈あらわれ〉などで「月」の表象として特徴的に現れた表現である。「月」の楽曲ではないが、1882年に作られたドビュッシーの歌曲〈パントミーム Pantomime〉には、ゆったりとしたテンポによる上行形のみが使用された分散和音が現れる。この歌曲はコメディ・ア・デラルテの寸劇の一場面を謳ったものでお馴染みの登場人物がドタバタ劇を繰り広げる内容だが、最後に登場するコロンビーヌの詩は「コロンビーヌは夢心地」であり、ここから上行形による分散和音が反復される（譜例97）。分散和音は47小節目ハ短調の半減七の和音から始まり、和音の構成音 dis-fis-a-cis の内、1音 a が半音下がり反復される。49小節目2拍目には dis-fis-gis-his と cis が his に半音下がる。このように微妙に響きは変わっていき、属和音、ロ長調のドッペルドミナントと響きを変化させて最後には増三和音となる。響きの色合いは変化し「響きのグラデーション」が形成され、ゆったりとしたテンポによりコロンビーヌの「夢の世界」が表現されている。〈パントミーム〉の上行形分散和音による響きのグラデーションは「夢見るコロンビーヌ」を表現しており、このピアノ〈月の光〉のゆったりとした上行形による分散和音の繰り返しも、同様に「月」の世界の特徴である「夢」を表していると考えられる。

また、ピアノ〈月の光〉の再現部は、冒頭の月の光の「下行」（ブロックA）と分散和音（ブロックC）が同時に使用されて最後に合体する（譜例98）。冒頭の下行が「月の光」が上から下りてくる様子だとすると、同時に現れる分散和音も「月の光」の「一連」と考えられ、その音形から「月の光」が反射し、大気と混じって拡散し揺れ動く様子を音画的に表現していると考えられる。つまり、ブロックCの分散和音は、「月の光」の音画的表現、「月」の要素である「夢」、3拍子の強調による「メヌエット」「踊り」と考えら

れ、「月」に関する意味合いを幾つか含んだ表象と言えるのではないだろうか。再現部は ppp、コーダは *morendo jusqu'à la fin*（最後まで消え入るように）と指示され、楽曲は「静寂」の内に終わりを迎える。

The image shows a musical score for the song 'Pantomime' (1882), measures 47-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are in French: 'Co - - - lom - bi - - - ne rêve, sur - pri - se De sen - - - tir un cœur dans la bri - - - se Et d'en - ten - dre en son cœur des voix, Et un poco'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, often using triplets.

譜例 97. 歌曲〈パントミーム〉(1882) 47 小節目～「コロンビーヌは夢心地」



譜例 98. 《ベルガマスク組曲》〈月の光〉再現部 ブロック A、C 二つの音楽要素が合体

4-2-5. 新たなる「月の光」～歌曲〈月の光 Clair de lune〉第 2 稿（1891 年）～

ドビュッシーは歌曲〈月の光〉第 1 稿（1882 年）の 9 年後に、同じヴェルレーヌの詩「月の光」に再び作曲を行う。歌曲〈月の光〉第 2 稿は、1882 年に一度手掛けたヴェルレーヌによる歌曲〈ひそやかに〉〈あやつり人形〉の改稿版と共に、歌曲集《雅やかな宴》（1891 年）に収められた。一緒に収められた〈あやつり人形〉第 2 稿と〈ひそやかに〉第 2 稿が第 1 稿の原型を留めていたり、モチーフの類似性が認められるのに対して、この〈月の光〉第 2 稿は第 1 稿と比べてその曲想が大きく変化し、別曲とも言える。

歌曲〈月の光〉に関する Roger Nichols の先行研究は、主に第 1 稿と第 2 稿のプロソディを比較しており、テキストと音楽の照応に注目したものである¹⁶³。その中で Nichols はローマ大賞を受賞（1884 年）から《牧神の午後への前奏曲》（1892 年）までの時期は、独創性のない力量で書かれた《放蕩息子》から特異なスピードで神秘的で独自のスタイルへと移行した時期であると述べている¹⁶⁴。その背景として、前述した通り、当時パリを席卷した様々な芸術潮流、象徴主義やデカダンス、オカルトなどの神秘主義や、カフェ文化の隆盛による他の芸術領域の文学者、画家との交流が挙げられる。また、1889 年のパリ万国博覧会でのジャワ音楽との遭遇も挙げられる。ドビュッシー自身、ジャワ音楽について、後に次のように述べている。

¹⁶³ Nichols, “Debussy’s Two Settings of ‘Clair de lune’.”

¹⁶⁴ 同上、p.229.

ジャワ音楽は一種の対位法を含み、それに比べればパレストリーナの対位法も兎戯でしかない。もし、ヨーロッパの偏見を捨てて彼らの『打楽器』の魅力に耳を傾けるなら、我々の打楽器など場末のサーカスの野蛮な騒音にすぎない。¹⁶⁵

ドビュッシーが後に創作する〈パゴタ Pagodes〉などへのジャワ音楽の影響は知られているところであるが、Muller と Fauser は〈月の光〉第 2 稿においてもジャワ音楽、ガムランの影響があると指摘をする¹⁶⁶。

➤ 原詩について

ヴェルレーヌの詩「月の光」については、4-1-5-1 を参照のこと

➤ 楽曲分析

歌曲〈月の光〉第 2 稿は第 1 稿とは大きく曲想が違う。とは言え、両者には共通点がある。それは 3 拍子のメヌエット形式で書かれている点¹⁶⁷と、楽曲のシンタックスが重要な詩句の箇所で崩されている点である。第 1 稿では 50 小節目の「月 lune」と 59~60 小節目の「悲しくも美しい triste et beau」、68 小節目の「水 d'eau」でシンタックスが音楽的に崩され「月」と「悲しくも美しい」「水」が強調された。第 2 稿では 2 小節構成の楽節となり、26 小節目「恍惚に悶えすすり泣く sangloter d'extase」が 1 小節分先取りしたピアノの音形に変わりシンタックスが崩されて強調される。つまり、第 1 稿では「月の光」と「噴水の水」の庭の光景、ヴェルレーヌの言う「悲しくも美しい選び抜かれた景色」そのものに焦点が当てられ、第 2 稿では「恍惚に悶えすすり泣く」ヴェルレーヌの心の内、内面に焦点が当てられていると考えられる。

¹⁶⁵ Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p.229.

¹⁶⁶ Muller の論文は“Javanese Influence on Debussy’s “Fantasie”and beyond.” *19th-Century Music* Vol.10.No.2, 1986. また Fauser は *Musical Encounters at the 1889 Paris World’s Fair*. NY: University of Rochester Press,2005.の中で指摘している。

¹⁶⁷ 第 1 稿は 8 分の 3 拍子、第 2 稿は 8 分の 9 拍子である。Rischenburg は第 1 稿（8 分の 3 拍子）と比較して、8 分の 9 拍子はたくさんの強拍がなく長い旋律の連なりを可能にしているため、リズムのニュアンスをつける機会が多くなりプロソディを洗練させていったと指摘する。Rischenburg, p.92.

・前奏

前奏は2小節+2小節の4小節で構成され、2つの主要なモチーフが登場する。最初の2小節に現れるピアノ左手のモチーフは♪♪♪のリズムを持ち、dis、ais、gisと五音音階上を徐々に下がって行く（以下「モチーフA」とする）。後半の2小節には、五音音階による上行形の分散和音のモチーフが現れる（以下、「モチーフB」とする）（譜例99）。「モチーフA」と同時に現れるピアノ右手は前打音を持ち、ais、cis、disと上行するが、音数的にも左手のモチーフが優勢であり下行の印象が強い。反対に、3~4小節目の左手の下行はdis-ais-disとシンプルであり、右手の「モチーフB」の上行形の分散和音は音数が多くなる。前奏の4小節を通して見ると、ピアノ左手は一貫してdis²からDisまで3オクターヴ下行しており、音域は全体的には「下行」しているのだが、前半は「下行」、後半は「上行」の印象が強い。

譜例 99. 〈月の光〉第2稿 前奏


〈月の光〉第1稿の前奏は和音の転回形で構成されたが、第2稿の前奏は全て単音のシンプルな響きの組み合わせである。Nicholsは「モチーフA」を「五音音階をベースとした『static 静的』なモチーフである¹⁶⁸」と述べている。モチーフは単音で作られ、disが全音下のcisに進行してはまた元の場所に戻るという音形で、第1稿のロココ的な華やかさを備えたモチーフとは対照的に静的であり内省的である。響きの点でも、第1稿の「月光モチーフ」は嬰へ長調の属和音からナポリIIへの進行で、所謂西洋的な響きであったが、第

¹⁶⁸ Nichols, “Debussy’s Two Settings of *Clair de lune*,” p.231.

2 稿は五音音階という脱西洋とも言える響きで対照的である。Muller はパリ万国博覧会で演奏された〈Danse javanaise〉を五線譜に起こした Benedictus の楽譜（譜例 100）を引き合いに出して、前奏のモチーフが〈Danse javanaise〉に似ていると指摘する¹⁶⁹。〈Danse javanaise〉のピアノ左手の動きは、音の長さのバリエーションはあるがほぼ 2 音（cis、dis）で構成されており、また、全体に（オクターヴを含む）単音で作られている点は、ドビュッシーの〈月の光〉第 2 稿の 1~2 小節目のピアノ右手、そして 2 音で作られた「モチーフ A」への類似性が認められると言えなくはない。



譜例 100. Danse javanaise 冒頭（パリ博覧会 1889 Gallica より、Beneticus 作成）

「モチーフ A」の  のリズムは大変重要な音楽要素と考えられる（譜例 101）。Riotte は、このリズムが 20 年の後ピアノ曲〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉に再び現れることを指摘し¹⁷⁰、ドビュッシーの《前奏曲集》〈妖精はよい踊り子〉にもこのリズムが登場していることから、リズムは「踊り」と関係していると述べる¹⁷¹。



¹⁶⁹ Muller, “Javanise Influence on Debussy’s Fantasie and Beyond.” p.175.

¹⁷⁰ Riotte. “Les materiaux du Clair de lune.” p.56.

¹⁷¹ Riotte はまた、ブラームスのワルツ n° 15 Op.39 を引き合いに出してこのリズムを

第1稿、第2稿とも楽曲はメヌエットであり、「踊り」が深く関係している。筆者は第2稿のこのリズムを「メヌエット」の表象と考え、「モチーフA」は西洋の踊りと「脱西洋」の意味合いとしての五音音階の響きを合体させていると考える。

第1稿では、前奏冒頭に現れる下行のモチーフが「月の光」の語句が登場する第2詩節第8詩行「そして月の光に歌は溶け込んでいく」や第3詩節第9詩行「悲しくも美しい月の光の中で」に繰り返し用いられることから、モチーフは「月の光」の表象と考えられた。第2稿でも前奏冒頭に現れる「モチーフA」は、第1稿と同じように「月の光」の語句が登場する第2詩節第8詩行「そして月の光に歌は溶け込んでいく」、第3詩節第9詩行「悲しくも美しい月の光の中で」に現れる。更に第2稿では、第9詩行に続く「月」が擬人化されて小鳥たちに夢を見させる第10詩行「小鳥たちは木々で夢を見る」まで、7小節間に亘ってピアノ右手に絶え間なく現れる（譜例102）ので、「月の光」の表象と位置付けることができる。

更に、第9詩行「悲しくも美しい月の光の中で」の「beau 美しい」に合わせて「モチーフA」と重ねられてピアノ左手に登場するのが「モチーフB」である（譜例100）。「モチーフB」は、続く第10詩行「小鳥たちは木々で夢を見る」の「rêver 夢見る」にも「モチーフA」と共に現れる。第10詩行からは「月」は擬人化して、その神秘の力で小鳥に夢見させを、噴水の水を吹き上がらせる存在であり、「モチーフB」は「モチーフA」と重ねられて「月」の幻想の世界のパワーを強調するかのように入れられており、これも「月の光」の表象と言える。つまり、第2稿の前奏に現れる二つのモチーフは、歌曲〈月の光〉第1稿と同様に、二つとも「月の光」の表象と考えられる。4-2-4-2で述べたが、ドビュッシーは上行形の分散和音を《ベルガマスク組曲》〈月の光〉の中で「月の世界」=夢、幻想の表象として使用しており、この「夢見る rêver」の語句に置かれた分散和音「モチーフB」も、「月」の幻想性、夢想性を表していると考えられることができる。





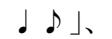
「ワルツ」とも指摘する。

譜例 102. 〈月の光〉第2稿 第2詩節8行目「彼らの歌は月の光に溶け込んでいく～」

前奏は「モチーフ A」と「モチーフ B」の二つのモチーフで構成されており、ここでは全てが五音音階である。ドビュッシーは、パリ万国博覧会の会場でジャワ音楽に遭遇した体験を「西洋が失ってしまった「神秘の感覚」を未だ持ち続けている音楽」「彼らの音楽の先生は海の永遠のリズムであり、葉末を渡る風であり、恣意的に取り扱わずに深く注意を傾けるあらゆる小さな物音である」と後にコラムに書いている¹⁷²。前奏のモチーフはどちらも「月」を表象すると考えられ、ドビュッシーは五音音階をジャワ音楽が持ち続けている「神秘の感覚」の代弁者として原始、自然といった「月」を表現する前奏に用いたと考えられる。


¹⁷² Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, pp.228-229.

・第1詩節第1～第2詩行「Votre âme est un paysage choisi/ Que vont charmant masques et bergamasques あなたの心は選び抜かれた景色/ 仮面を付けベルガモの扮装をした人々が」

5小節目から声楽が入る（譜例103）。冒頭のピアノのバス音はgisであり、右手伴奏が嬰ト短調の主和音（I度）gis-h-disなので調性は調号通りに嬰ト短調と認識される。嬰ト短調で始まる第1詩節だが、同じ小節の4拍目からh-disの和音が半音下のb-dにずらされ、このb-dの響きはそのまま6拍分も続く。次の小節でも同じように繰り返され、b-dの響きの時間が長いと調性は曖昧にされる。記譜上、このずらしはbを使って表現され、シャープの調号が書かれた楽曲にわざわざaisの異名同音であるフラット系のbがaisの代わりに記譜される理由は、次の6小節目の4拍目でピアノ右手がト短調の主和音g-b-dとなることで明らかにされる。つまりbはト短調の象徴として用いられており、ト短調であることは次のQueでgisにナチュラルが付きgとなることで重ねて意思表示される。ここでドビュッシーが示そうとしたのは、意識して違う調の和音を並べて使うという調の対比である。同じ響きでありながら別な組織に属しているため記譜の違いがある異名同音は、それ自体が象徴主義の持つ多義性と通じるものがあると言える。また、和音の半音下へのずらしは「響きの揺れ」として、今まで「月」に関する楽曲で多くみられた手法であるが、ここでは別な調を意識的に並べて使用していることが記譜上で視覚的にも明らかにされる（譜例103）。声楽旋律はgisを主音とするエオリアンの旋法性で始まり、声楽のdis-e-e-fis-e-fis-gis-dis-gis-eをピアノ伴奏の内声がユニゾンでなぞり、これを支える。つまり、1～2小節目では2つの半音ずれた短調が並列で使用されたピアノに、旋法性の声楽旋律が重ねられている構造である。ここから二つのリズム（16分音符とシンコペーション）が現れる。第1稿では前奏の「」と「」の二つのリズムが楽曲中に用いられたが、第2稿では前奏のモチーフAの「」とモチーフBの「」、そして声楽が入る5小節目から現れる「」、この3つのリズムが組み合わされて楽曲は構成されている。

譜例 103. 〈月の光〉第2稿 5小節目～声楽冒頭

・第1詩節第3～第4詩行「Jouant du luth et dansant et quasi/ Tristes sous leurs déguisements fantasques 弦を奏で踊りながら魅力を振りまくが/ 面白き仮面の下で悲しそう」

9小節目にはピアノ左手に「モチーフA」が現れるが、ここでは3拍目のリズムは「」に変化し、旋律も h と ais の2音だけでなく半音下の gis を刺繍音のように含んだラインとなる。この3拍目に変奏されるパターンは、楽曲のクライマックスである第3詩節「Au calm clair de lune triste et beau 悲しくも美しい静かな月の光の中で」のピアノ右手にも何度も登場する。第1稿のピアノの月モチーフは3拍目に和音が変わり「響き」に変化が付けられたが、第2稿では月モチーフの3拍目に主に「リズム」に変化が見られる。3行目から4行目の句跨ぎ「et quasi Tristes そして悲しそう」は、第1稿ではクレッシェンドがかけられ sf スフォルツァンドと長い音価で強調されたが、第2稿では響きの点で工夫が凝らされる。et quasi で gis-ais-h と順次進行した声楽旋律は11小節目「Tristes 悲しい」で cis ではなくナチュラルが付き c となり意表を突かれる。歌曲〈ひそやかに En sourdine〉第2稿では重要な語句「Voix (声)」に全音音階が用いられたが、ここでは「Tristes」に d-

fis-b-c の増 5 度 (b-fis) の音程を含むト長調、属七の和音が用いられる (譜例 104)。増三和音を持つ d-fis-b-c は全音音階の構成音でもあるため、響きは全音音階的とも言える。和音は引き延ばされたキーワード「Tristes」に合わせて 6 拍分の長さがあり強調される。次に続く「sous leurs déguisements 仮面の下」はト長調の主和音の第 5 音が上がった増三和音 g-h-es となり、V 度→I 度の進行となるが増音程によりその解決は曖昧にされる。このように重要な語句「Tristes 悲しい」は様々な手法で強調され、一義的でない詩句の内容に即して明確性を避ける工夫が凝らされている事が分かる。

3 拍目に変化

d-fis-b-c

g-h-es

G: V₇₊₅ I₊₅

譜例 104. 〈月の光〉第 2 稿 9 小節目～

・第 2 詩節第 5～第 8 詩行「Tout en chantant sur le mode mineur/ L'amour vainqueur et la vie opportune/ Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur/ Et leur chanson se mêle au clair de lune 恋の勝利や思いのままの人生を/ 短調のしらべで歌うが / 幸せを感じている風でもない / そして月の光に歌は溶け込んでいく」

声楽冒頭が再現され和声は嬰ト短調に戻る。声楽声部は gis エオリアンの旋法性である

が、「Tout en chantant 歌うが」の旋律は e-fis-gis-ais と全音音階的であり、ピアノ右手の d-e から受け渡されることにより、それが強められる（譜例 105）。

譜例 105. 〈月の光〉第 2 稿 13 小節目～

声楽旋律は 15-16 小節目が嬰ト短調、17-18 小節目がロ短調、19-20 小節目はト短調と調性は明確である。しかし、この旋律に対してピアノは別な調が付けられている。15 小節目はロ長調のドッペルドミナントの和音となり、16 小節目はロ短調のⅡ度→Ⅴ度、17-18 小節目はバスの a-d の動きからニ長調であり、19-20 小節目はヘ長調属九の和音である。また、15、17-18 小節目はそれぞれの声楽旋律に対して平行調の長調でピアノ伴奏が付けられている（譜例 106）。これは、第 2 詩節の詩句「恋の勝利や思いのままの人生を 短調のしらべで歌うが、幸せを感じている風でもない」における、仮面を付けた人たちが歌う内容と仮面の下の表情の齟齬を、短調の声楽と、長調のピアノの重ね合わせにより表現しようとしたと考えられる。

譜例 106. 〈月の光〉第 2 稿 17 小節目～

・第3詩節第9～第12詩行「Au calme clair de lune triste et beau/ Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres/ Et sangloter d'extase les jets d'eau/ Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres 悲しくも美しい静かな月の光の中で / 小鳥たちは木々で夢を見る/ 大理石の姿よく吹き上がる噴水は / 恍惚に悶えすすり泣く」

「Au calme clair de lune triste et beau 悲しくも美しい穏やかな月の光の中で」から和声は口長調となる。ピアノは「モチーフ A」と「モチーフ B」、そして第1詩節冒頭に現れたシンコペーションのリズムが重ねて用いられる（譜例 102）。モチーフは重ねて使用されることにより、「月の光」の存在感は増し、そのパワーが強調される。

・楽曲コーダ

コーダは、重音の交代による和音の反復に終始する（譜例 107）。この重音の交代による反復は既に8小節目から登場しており、9小節目には「モチーフ A」の「全音下がってまた戻る」に沿った音形で現れた（譜例 104）が、コーダではシンプルな交代となり、最後の3小節は主調である嬰ト短調のI度となる。morendo（消え入るように）の指示が書かれ、16分音符による反復は次第に速度を落として楽曲は終了する。

譜例 107. 〈月の光〉第2稿 コーダ

ちなみに、この 16 分音符による重音の交代は、先取りして述べると 2 年後にドビュッシーが作曲する歌曲集《叙情的散文》の第 2 曲〈砂浜〉の後半、「月」が「波」や「俄雨」「風」の諍いを鎮めて静寂が訪れるシーンに、全く同様の音形で用いられる（譜例 108）。第 1 稿のコーダは同じ和音の連打が置かれており（譜例 41）、第 1 稿も第 2 稿も同じ和音の反復と言う点で共通している。同じ音の反復は前進せず静止した状態であり、どちらも「静寂」「永遠」の表象と考えられる。

譜例 108. 歌曲集《叙情的散文》〈砂浜〉44 小節目～

このように〈月の光〉第 2 稿では、二つの調を重ねるレイヤードの手法や、旋法性、全音音階の使用、半音ずれた調を並べて用いるなど、象徴主義の美学である曖昧さ、両義性を示す表現が見られる。また、第 1 稿では長調が基調で、月光モチーフは和音の転回形で華やかな響きを持ち、跳ねるような躍動感があったが、第 2 稿は短調となりモチーフ自体はシンプルな単音による静的なものに変化している。しかし、モチーフは「♪ ♪♪」のリズムを持ち、これは第 1 稿と同様、メヌエットの「踊り」の表象を確保していると言える。第 2 稿は前奏に「神秘の代弁者」としてのジャワ音楽の特徴である五音音階、単音などが用いられ、「月」はより原初、神秘といった方向で表現されている。

4-2-6. 詩人ドビュッシー、自らのデカダンスを確立

～歌曲集《叙情的散文 Proses lyriques》〈夢 De Rêve〉〈砂浜 De Grève〉〈花 De Fleurs〉
〈夕べ De Soir〉（1893 年）～

1893 年の歌曲集《叙情的散文 Proses lyriques》〈夢 De Rêve〉〈砂浜 De Grève〉〈花 De Fleurs〉〈夕べ De Soir〉は、ドビュッシーが自ら作詩し、作曲を行った歌曲集である。Vallas は歌曲集について「とても詩的な、しかし極端な探求の凝った難解な文体、詩はマラルメの流儀で革新的であり、特にラフォルグのユーモアを持ち合わせ、ディレタントの時代を反映する。音楽も同じで面食らうが、その魅力や生き生きとした美しさを味わうことができる¹⁷³」と述べる。1894 年にテレーズ・ロジェ Thérèse Roger (1866-1906) により〈花〉と〈夕べ〉が初演されたが、詩や音楽が難解であり「調性を失い、不協和音の時間だった」として不評であった。しかし Kœchlin は「この詩はドビュッシー、そのものである。悪口をよく聞くが、それは不当である。個性的ではないが、詩の中の感情はドビュッシー主義のミューズにとってもよく合致している¹⁷⁴」と評する。

歌曲創作の背景として、1890 年頃からのマラルメの「火曜会」への参加、エドモン・バイイ Edmond Bailly (1850-1916) が主宰する独立藝術書房やキャバレー「黒猫 Chat Noir」での芸術領域を超えた交流が挙げられる。独立藝術書房には秘境主義、オカルトなどに興味を持つ芸術家たちが集まり、バイイを中心に共感覚、音楽と色彩との照応などが議論されたという。作曲された 1893 年はオスカー・ワイルド Oscar Wilde (1854-1900) がフランス語で書いた『サロメ Salomé』の出版年でもあり、象徴主義の最盛期とも言える。歌曲集には色、質感など視覚的要素、美術的な要素も多く見られ、領域を超えた最先端の芸術潮流に触れた経験を基に、ドビュッシーは文学、美術、音楽の照応を試みたと考えられる。創作した詩には、メーテルランク、ラフォルグや、ターナーといった当時のドビュッシーのお気に入りの詩人、画家の影響が見られる。好みの題材を集め、自ら詩を手掛けた歌曲集であることから、《叙情的散文》はドビュッシー自身のデカダンスを知る手掛かりとして大変貴重なものであると言える。

歌曲集には「月」が重要な要素として登場する。第 1 曲〈夢〉は「金の月」で始まり、

¹⁷³ Vallas, 1958, p.171.

¹⁷⁴ Kœchlin, *Claude Debussy*, 1927, p.16.

第2曲〈砂浜〉で「月」は諍いを静める「癒し」の存在として現れる。第3曲〈花〉では「月」のアンチとしての「太陽」が登場し、「太陽」は「夢を壊すもの」と謳われる。第4曲〈夕べ〉には最後に都会の夜空で民を見守る銀の「聖母マリア」が現れるが、これはつまり「月」であり、楽曲は「月」＝マリア様に祈りを捧げて終わる。「月」は「ノスタルジー」、「癒し」、「夢を生む場所」、「聖母」の象徴であり、また、チクルスを繋げる役割も果たしている。

以下の表は4曲について、献呈、影響を受けた詩人、詩の題材、月、美術との繋がりをまとめたものである。

	1.夢 De Rêve	2.砂浜 De Grève	3.花 De Fleurs	4.夕べ De Soir
献呈	Vital Hocquet	Raymond Bonheur	Mme. Chausson	H.Lerolle (画家)
影響を受けた詩人	H.de.Regnier		Maeterlinck「温室」 Baudelaire「悪の華」	Laforgue「日曜日」
詩の題材、特徴	聖杯伝説、ノスタルジー (失われたものへの郷愁)	自然 (女性名詞。男性名詞) が擬人化された小喜劇	温室 (=近代化、植民地主義) ガラス張りの閉じられた空間	プチブル、汽車 (機械化) への皮肉
月	失われた時代の象徴	癒しの象徴	太陽「夢を殺す」↔ 月は夢を生む	聖母 (=月) →都会の人々を憐れむ (祈り)
美術との繋がり	ラファエル前派、金色	イギリスの風景画 (ターナー)	植物 (アールヌーボー)	アールヌーボーのよううねうねした反復 (音形)

表③

4-2-6-1. 〈夢 De Rêve〉

〈夢〉の詩は聖杯伝説がベースとなっている。騎士、聖杯（ケルト神話など）はラファエル前派の題材でもある。

「De Rêve 夢」

(拙訳)

1. La nuit a des douceurs de femme ! 夜は乙女のやさしさを持つ
2. Et les vieux arbres, sous la lune d'or, そして年老いた木々は、金色の月の下で
3. Songent! 夢見る！

4. A celle qui vient de passer, la tête emperlée,
通り過ぎたあの乙女を、真珠の頭飾りを付けた
5. Maintenant navrée! à jamais navrée! 今は悲観にくれた！ 永久の悲しみ
6. Ils n'ont pas su lui faire signe... 木々は知らせる事が出来なかった・・・

7. Toutes! Elles ont passé: 全て！乙女たちは通り過ぎてしまった
8. Les Frêles! les Folles! か弱い者たち！狂おしい者たち！
9. Semant leur rire au gazon grêle, やせっぽちの芝生に笑い声をまき散らして

10. Aux brises frôleuses そよそよと触れる風の中
11. la caresse charmeuse des hanches fleurissantes! 花のような腰つきの魅力的な愛撫
12. Hélas! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson...
ああ！ここには白い震えしか残っていない
13. Les vieux arbres sous la lune d'or, pleurent 年老いた木々は金色の月の下、泣いている
14. leurs belles feuilles d'or! 金色の葉を揺らして
15. Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
もはや誰も誇り高き金の兜を捧げない
16. Maintenant ternis! à jamais ternis! 今や色あせた、永久に色あせた！
17. Les chevaliers sont morts 騎士たちは死んだ

18. Sur le chemin du Grâal ! 聖杯を探す道のりで！
19. La nuit a des douceurs de femme, 夜は乙女のやさしさを持つ
20. Des mains semblent frôler les âmes, 乙女の手は魂に触れているようだ
21. Mains si folles, si frêles こんなにもか弱く、狂おしく
22. Au temps où les épées chantaient pour Elles! 剣が乙女たちのために歌った時代には！
23. D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres: 木々の下から不思議な溜め息が聞こえる
24. Mon âme! c'est du rêve ancien qui t'étreint!

私の魂は！夜よ、それはお前を抱きしめる古い夢だ！

詩に登場するのは「月」や「年老いた木々」といった「自然」、「乙女」、「騎士」の3者とその夢を見る「私」である。「月」や「年老いた木々」は遙か昔に行われた「聖杯」を巡る物語の唯一の目撃者であり、今なお現存するその姿は「私」に中世の夢を見させる媒介となる。聖杯伝説や騎士、乙女は、詩に登場する「私」、すなわちドビュッシーの失われたものへの郷愁、デカダンス、あるいは憧れを示している。

《叙情的散文》の各曲には様々な「色」が象徴的に扱われるが、第1曲〈夢〉に登場するのは「金」と「白」である。詩は「金色」の「月」で始まり、14行目の「年老いた木々」は「金色」の葉を揺らして泣き、15行目に現れる(失われた)過去の存在である騎士は「金」の兜を掲げることはないと謳われる。「金」は強烈な光を放つ世紀末、象徴主義の特徴的な色であり、錆びることのない貴重な存在であることから、神聖な霊力を持ち合わせ、純粹性を表す。オペラ《ペレアスとメリザンド》にも、メリザンドの「金髪」、「金」の王冠、指輪、「金」のイニョルドの球、と多くの「金」が登場し、「純粹」「神聖」などの象徴性を持たされていた。また、「白」は4行目の「(白い) 真珠の髪飾りを付け」た乙女、12行目「(昔、乙女が通り過ぎた木々の下には)「白い」 震えしか残っていない。」に登場し、乙女に関して用いられる。「白」は純粹無垢なものを表し、ここでは乙女の純潔性の象徴である。「白」はラフォルグの『聖母なる月のまねび』にも「白い」衣装のピエロや、その「白い」顔の表現として多用され、またヴァーグナーのオペラ《パルジファル》にも白鳥が「無垢」

の象徴として登場していた。

このように、この詩の主題であるノスタルジー、失われてしまった「価値のあるもの」は「金」で表され、「白」は純粹無垢なものを表している。詩は「私の魂の夢」であり、「騎士は死んだ」と嘆くドビュッシーのデカダンスが表されている。

➤ 楽曲分析

・前奏、第1～第3詩行「**La nuit a des douceurs de femme !夜は乙女のやさしさを持つ/
Et les vieux arbres, sous la lune d'orそして年老いた木々は、金色の月の下で/ Songent!
夢見る！**」(1~5小節目)

ピアノ左手 fis から始まる下行のライン fis-d-c-fis-d-c-fis-d-c・・・と fis-d-c が1オクターヴを超えて繰り返される。fis と c は音価が長く d は経過音であり、それぞれに上行形の分散和音 (fis-b-d-fis-b、c-es-as-c-es) が付く。fis に連なる和音 (fis-b-d) は増三和音、c の和音 (c-es-as) は長三和音であり、増三和音と長三和音の交代となる。増音程は歌曲〈パントミーム〉(1882)の「夢見る」場面(譜例97)や、歌曲〈噴水〉(1889)の幻想的なルフランの詩行(譜例71)にも使用されており、「夢」との関連付けが見受けられる。2小節目にはまた同じ出発点 fis からの下行が繰り返され、左手の下行 (fis-d-c-as) はオクターヴを超えて反復される(譜例109)。この下行は fis と c (fis-c は三全音の関係) が軸となっており、d と as は経過音と考えられる。全音音階の構成音である fis-d-c-as の繰り返しは始まりも終わりもなく繰り返され、到達点のない永続性、虚しさを表し、聖杯は見つからないというデカダンスの虚無感を表現しているとも言える。4~5小節目には今度は d-e-fis-ais(b)の4音となるが、この4音も全音音階の構成音であり、声楽「songent !夢見る！」には長い音価が与えられて全音音階的な響きの中で強調される。

Modéré *p*

La

fis-d-c-as の下行

nuit a des douceurs de fem - - me Et les vieux ar-bres, sous la lu-ne

d'or, Son - - gent! Songent! 夢見る!

d-e-fis-ais(b)全音音階的な響き

譜例 109. 〈夢〉前奏～第1詩行

・第4～第5詩行（6～17小節目）

「A celle qui vient de passer, la tête emperlée 通り過ぎたあの乙女を、真珠の頭飾りを付けた / Maintenant navrée! à jamais navrée! 今は悲観にくれた！永久の悲しみ」

ここから4分の3拍子になり、6小節目に主要モチーフAが登場する（譜例110）。音形は下行した後に逡巡するように3連符で上行する循環形である。モチーフはhエオリアンの旋法性で「遙か昔」を表現しており、乙女に関する詩に現れることから「通り過ぎたあの乙女」を表すと考えられる。声楽は「Maintenant navrée! à jamais navrée! 今は悲観にくれた！永久の悲しみ」でg-fis-f-a-gis-e、g-fis-f-cis-f-e（半音階下行を含む循環形）となり、ピアノ右手がなぞり、半音階を強調する。循環形は永遠の悲しみ、半音の下行は嘆きを表

現する。ピアノは「navrée 悲観にくれた」で増三和音 c-e-gis となるが、増三和音は「長3度という平明な響きの堆積により響きを変容させて『不安、よどみ』といった響きを生じさせる」¹⁷⁵。「navrée 悲観にくれた」は「vrée」に長い音価が付けられ、語句は増三和音の響きにより強調される。

6 Andantino

A cel-le qui vient de pas-

p doux et expressif

10 -ser, la tête em-per-lé-e,

14 Mainte-nant na-vré-e, à ja-mais na-vré-e,

モチーフ A

譜例 110. 〈夢〉 6 小節目～

・第 6 詩行「Ils n'ont pas su lui faire signe...木々は知らせることが出来なかった」(18~25 小節目)

18 小節目から明確なイ長調の響きとなる。20 小節目には主要モチーフ B が現れる (譜例 111)。モチーフ A 同様、モチーフ B も循環形である。循環形は「出口がない」といっ

¹⁷⁵ 金原、栗原「ドビュッシーと象徴派詩人たち (2)」、161 頁。

た「解決できない」状態を示し、デカダンスが表現されているとも考えられる。

譜例 111. 〈夢〉 18 小節目

・第 7～第 11 詩行「Toutes! Elles ont passé: 全て！乙女たちは通り過ぎてしまった/ Les Frères! les Folles! か弱い者たち！狂おしい者たち！ / Semant leur rire au gazon grêle やせっぽちの芝生に笑い声をまき散らして/ Aux brises frôleuses そよそよと触れる風の中/ la caresse charmeuse des hanches fleurissantes! 花のような腰つきの魅力的な愛撫！」(30～42 小節目)

主要モチーフ A (乙女のモチーフ) が再び登場する。第 8 詩行の「Les Frères! les Folles! か弱い者たち！狂おしい者たち！」にはモチーフ B が用いられ、循環形の音形が「悲観にくれた」状態を表現する。38～39 小節目「Aux brises frôleuses そよそよと触れる風の中そよそよと触れる風の中 / la caresse charmeuse 魅力的な愛撫」ではピアノ右手は全音音階の音階 (cis-dis-f-g-a-h) 上を一気に駆け上がり、40～41 小節目「des hanches fleurissantes 花のような腰つき」には全音音階の 2 種類の音列 (c-d-e-fis-gis-ais) (cis-dis-f-g-a-h) が拍到合わせて交互に登場し、半音の上下による 2 つの全音音階の交代が為される。ここでは「魅力的な愛撫」「花のような腰つき」と「乙女」の官能が全音音階の交代により表現されている (譜例 112)。

譜例 112. 〈夢〉全音音階が音階上を駆け上がる

- ・第 12 詩行「Hélas! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson...ああ！ここには白い震えしか残っていない」(43~47 小節目)

「白」は無垢、純真などの意味合いを持ち、乙女を示す色である。ここではモチーフ A が d エオリアンの旋法性で現れ、ピアノ左手は短三和音 a-c-e と半減七の和音 e-g-b-d が交互に用いられる。45 小節目「plus rien もう、ない」の直前には e-g-b-d の半音下の半減七の和音 dis-fis-a-cis が使用され、plus rien を際立たせる手法がとられる。

第 13~第 14 詩行

「Les vieux arbres sous la lune d'or, pleurent 年老いた木々は金色の月の下、泣いている / leurs belles feuilles d'or!金色の葉を揺らして」(48~52 小節目)

冒頭が再現される。49 小節目「(lune) d'or pleurent 金色の (月)」から緊張が高まり、ピアノ右手は冒頭と違って音域の広い (2 オクターヴ) 分散和音の上下行となり、「pleurent 泣く」は長い音価で強調される (譜例 113)。左手は、53 小節目の和音連打の一部が予告として登場し、声楽、ピアノともに全音音階で次に来るクライマックスを迎える。

泣く pleurent は長い音価で強調

譜例 113. 〈夢〉 48 小節目「木々は金色の月の下で泣いている」

・第 15～第 16 詩行

「Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or もはや誰も誇り高き金の兜を捧げない / Maintenant ternis! à jamais ternis! 今や色あせた、永久に色あせた！」(53~58 小節目)

ここから口長調となり、4 分の 4 拍子に変わる。ペダル音は引き続き fis である。53 小節目から和音の連打、3 連符と新しい付点リズムが登場する。これらは騎士の表現である。それまで分散和音という流動的なピアノがここから和音の連打となり、演奏指示も「1^{er} Mouvt dans un rythme plus accusé リズムを際立たせて」である。付点のリズムは「もはや誰も誇り高き金の兜を捧げない」という詩人の嘆き、慟哭、心の乱れを表し、55~56 小節目は「fierté 誇り」「d'or 金」に合わせてファンファーレの音形が登場する。Wenk はこのファンファーレ音形を騎士、中世を表していると指摘する¹⁷⁶ (譜例 114)。

¹⁷⁶ Wenk, p.204.

1er Mouvt dans un rythme plus accusé

Nul ne leur dé-diera plus la fier-té des casques

譜例 114. 〈夢〉 ファンファーレ音形

・第 17～第 18 詩行「Les chevaliers sont morts 騎士たちは死んだ/ Sur le chemin du Gréal ! 聖杯を探す道のりで！」(59～64 小節目)

調号は全て取り払われ、ペダル音は c に変わる。61 小節目「死んだ morts」の語句はハ長調 I となる (譜例 115)。4-1-4-2 で述べたが、ハ長調はオペラ《ペレアスとメリザンド》で純粹、透明を代弁しており¹⁷⁷、1882 年の〈エルフ〉でも純粹、純潔を表す主人公の騎士の死にハ長調の I が置かれていた (譜例 33)。ここでも同様に「騎士の死」の場面にはハ長調の I が用いられている。

Plus lent

Les che-va-liers sont morts Sur le che-min du

譜例 115. 「死んだ morts」に合わせてハ長調 I 度

・第 19 詩行～第 24 詩行「La nuit a des douceurs de femme 夜は乙女のやさしさを持つ/ Des mains semblent frôler les âmes 乙女の手は魂に触れているようだ/ Mains si folles, si frêles こんなにもか弱く、狂おしく/ Au temps où les épées chantaient pour Elles! 剣が乙女たちのために歌った時代には!/ D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres: 木々の下

¹⁷⁷ 村山則子『メーテルランクとドビュッシー』、193 頁。

から不思議な溜め息が聞こえる / Mon âme! c'est du rêve ancien qui t'étreint! 私の魂よ!
それはお前を抱きしめる昔の夢だ!」(65~99小節目)

詩は3回目のルフランで、音楽も反復されるが縮小版である。78小節目はモチーフAの変奏とファンファーレ音形が組み合わされて現れる。81~82小節目「Elles 乙女たち」の声楽はフォルテで引き延ばされ、Ellesに置かれたa²は楽曲中の最高音である。最後の詩行「私の魂は!夜よ、それはお前を抱きしめる古い夢だ!」から調号が変わり、嬰へ長調となる。嬰へ長調は前述したが、ドビュッシーは歌曲〈水に落ちた水夫〉(1882)や歌曲〈月の光〉第1稿、ピアノ《前奏曲集》〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉(1912-1913)にも使用しており、非現実的な幻想や夢との関連が見受けられる。ピアノにはモチーフA、モチーフBが現れ、声楽終わりにはファンファーレ音形が置かれてコーダは締め括られる(譜例116)。

The image shows a page of a musical score for 'Le Rêve' by Debussy. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'Mon â - - me c'est du rêve an - ci - en qui t'é - - treint! en se perdant'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as p, pp, m.d., and ppp. The score is marked '1er Mouvt' and 'pp doux et expressif'. The page number 88 is written in the top left corner.

譜例 116. 〈夢〉88小節目~コーダ「私の夢は~!」

4-2-6-2. 〈砂浜 De Grève〉

「De Grève 砂浜」

(拙訳)

1. Sur la mer les crépuscules tombent 黄昏が海に下りてくる、
2. Soie blanche effilée. 細長い白い絹。
3. Les vagues comme de petites folles, 波は とめどない少女たちのように、
4. J'asent, petites filles sortant de l'école, お喋りする、学校帰りの少女たち、
5. Parmi les froufrous de leur robe, さらさらとした衣擦れの中で、
6. Soie verte irisée! 虹色に輝く緑の絹!

7. Les nuages, graves voyageurs, 雲は、重苦しい旅人、
8. Se concertent sur le prochain orage, 次の嵐について協議している、
9. Et c'est un fond vraiment trop grave そしてこれは あのイギリスの水彩画の
10. A cette anglaise aquarelle. 重々しすぎる背景。
11. Les vagues, les petites vagues, 波、これらの細波は
12. Ne savent plus où se mettre, もはやどこに進んでよいかわからない、
13. Car voici la méchante averse 意地悪なにわか雨が降り始めたからだ、
14. Froufrous de jupes envolées, 風に舞い上がるスカートの衣擦れ、
15. Soie verte affolée. 動揺させる緑の絹。

16. Mais la lune, compatissante à tous, しかし月は、皆に思いやりを持って、
17. Vient apaiser ce gris conflit, この灰色の争いを鎮めにやって来る、
18. Et caresse lentement ses petites amies, そしてゆっくりと小さな女友達を愛撫する、
19. Qui s'offrent, comme lèvres aimantes, 小さな友達は、愛らしい唇のように、
20. A ce tiède et blanc baiser. 心地よい白い接吻を申し出る。
21. Puis, plus rien... あとは、もう何もない・・・
22. Plus que les cloches attardées des flottantes églises, あるのは漂う教会の時刻遅れの鐘の音

23. Angelus des vagues,

波のお告げの鐘の音、

24. Soie blanche apaisée!

鎮められた白い絹！

登場する自然（海、波、雲、嵐、月）は擬人化されており、「海を舞台に、波と雲（が連れてきた雨）とが争いになる。その争いを月が現れて鎮める。鎮まった海には、お告げの鐘の音が漂う」というストーリー仕立てになっている。詩は5つの場面で構成され、それぞれに「色」と「質感」が謳われ、視覚や触覚にも訴える内容となっている。

① 1~2 詩行	② 3~6 詩行	③ 7~15 詩行	④ 16~20 詩行	⑤ 21~24 詩行
黄昏が下りる	波がお喋り、女 学生のように	雲は旅人、嵐の前 兆、にわか雨を連 れてくる	月が争いを鎮めに 来る	波間にお告げ の鐘の音が聞 こえる
海 la mer(女)	波 la vague(女)	雲 le nuage(男)、 嵐 l'orage(男)、 にわか雨 l'averse(女)	月 la lune(女)	波 la vague(女)
黄 昏 crépuscule(女)	女学生 les petites filles	旅人 les voyageurs		
白い絹	虹色に輝く緑の 絹	緑の絹	白い接吻	鎮められた白 い絹

表④

(女)は女性名詞、(男)は男性名詞

詩はフランス語の女性名詞「海 la mer、波 la vague、にわか雨 l'averse、月 la lune」と男性名詞「雲 le nuage、嵐 l'orage」が、「女性」対「男性」の争いと言う構図で対比的に登場し、全体的には「動」から「静」へと向かうなど対照的な構成となっている。色は緑、灰色、白の3つが扱われる。「緑」に関して Bruschini はメーテルランクの『温室 Serres chaudes』（1889年）を引用してアンニュイ、倦怠感、悲しみを表現すると述べる¹⁷⁸。「月」は争い

¹⁷⁸ Bruschini, p.115.

ごとを鎮める存在としてやって来る。争いを仲介する役割は聖母マリアに準じており、ここでの「月」は聖母マリアを髣髴とさせる。月の光はゆっくりと小さな友達（波）を愛撫し「白い」接吻でなだめると、波は静寂を取り戻す。安寧が訪れて波間に漂う教会のお告げの鐘の音だけという情景となり、それは「白い絹」と謳われる。「白」は純粹無垢な色であり、ここでは聖性も担い、白=癒しの光を放つ「月」を表すと考えられる。

➤ 楽曲分析

① 前奏、第 1~第 2 詩行 「海」 黄昏が海に下りる (1~9 小節目)

前奏のピアノはニ長調 I。右手は 32 分音符の小さな音価で a-fis の反復、左手はニ長調の属音 a から主音 d への反復で、小さな音価の同じリズムは「月」が登場するまで反復され、無窮動である（譜例 117）。この反復運動は波、海を表すと言える。主要モチーフは 3 小節目に現れる。モチーフは b-cis（短 3 度）、cis-e（短 3 度）で構成された循環形のパッセージで、b-cis-e は減三和音を構成する。モチーフが登場するとピアノ右手の無窮動は gis-f に変化し、1 拍目と 2 拍目には gis-a-b という短 2 度が重なる不協和音でクラスターとなる。ニ長調の主和音という安定した響きに重なる短 2 度は、海や波という流動物の不安定な様を表し、これから起こる不穏を暗示する。声楽「黄昏が海に下りてくる / 細長い白い絹」は、fis-gis-fis-e-d で全音音階 A (c-d-e-fis-gis-ais) の構成音である。

1 Modéré (mais sourdement agité) ♩ ♪

pp Très égal et très sourd

2

4

6 *p*

Sur la mer les cré - pus - cu - les tom - bent,

8

Soie blanche ef - fi - lé - - - e.

pp

譜例 117. 〈砂浜〉 楽曲冒頭

② 第3~第6詩行 「波」 波はお喋りで女学生のよう (10~18小節目)

ピアノ、声楽共に今度は、半音上の全音音階 B (cis-dis-f-g-a-h) で構成される。半音全て上がるので、緊張が高まる。14 小節目に拍子は 2/4 拍子に変化し、声楽「Parmi les froufrous de leur robe さらさらした衣擦れの中で」は「froufrous さらさら」の語句が使われ、音の響きとしても諧謔的である。ここでは「Scherzande スケルツォで」の指示が書かれ、ドビュッシーのユーモアを見ることができる。

③ 第7~第15詩行 「雲」 雲は旅人、嵐の前兆、雨をもたらす（19~35小節目）

第7~第15詩行までは調号が取り払われる。ピアノの反復運動は1オクターヴ下がり、声楽は半音階で上行、下行（循環形）を繰り返し、少しずつ音域が上がって行き緊張感が高まる。ピアノは声楽をなぞる。24小節目「aquarelle 水彩画」から全音音階Aとなり、「les petites vagues これらの細波は/ Ne savent plus où se mettre もはやどこに進んでよいかわからない」の途中、27小節目から半音上がる全音音階Bに変化する。ここから35小節目まで全て全音音階Bで構成される。30小節目「Froufrous de jupes envolées 風に舞い上がるスカートの衣擦れ/ Soie verte affolée 動揺させる緑の絹」は、再び「froufrous さらさら」が語句に登場する場面だが、全音音階Bが音列で上行、下行して響きは強調されている。

譜例 118. 〈砂浜〉 26小節目～

④ 第16詩行~第20詩行 「月」 月は皆を鎮めにやって来る（36~48小節目）

「月」が「雲」と「波」の争いを鎮めるためにやって来る場面である（譜例 119）。ここから調号はシャープが5つ付き、ロ長調となる。「En se calmant 落ち着かせながら（鎮めながら）」の指示がされて主要モチーフがピアノ右手に再登場するが、1オクターヴ上の音域での展開で、ピアノ右手と左手は3オクターヴ離れて広いスペースが生じる。これは「月」が空高い存在であることを示していると考えられる。

ピアノはそれまでの 32 分音符による忙しない反復から、16 分音符の 3 連符の反復 (fis-cis) に変わり、全体的にテンポが緩やかになる。37 小節目の「compatissante 思いやりのある」は、ペダル音 fis に減七の和音 gis-h-d-eis をプラスした上行形の分散和音が現れる。ピアノ左手、右手には上行形の分散和音が現れる。続く 38~39 小節目、声楽の「vient apaiser ce gris conflit 灰色の争いを鎮めにやって来る」で、ピアノ右手に高い音域での 3 度の重音 (gis-e、fis-d) の交代が 3 連符で現れる。ピアノ左手は 37 小節目に引き続き、上行形の分散和音である。ここでは「月」は「争いの仲介をするもの」としての役割を担い、それはキリスト教での聖母マリアを思い起こさせる。Walts は「分散和音の原型はハーブであり、音楽の象徴である」と述べた上で「水、や光など流れ出るもの」の表現であると同時に「慰め consolation の表現にまで広げられる」と指摘する¹⁷⁹。旧約聖書に伝わるサウル王の憂鬱をダヴィデが豎琴の音色で慰めた話¹⁸⁰は有名であり、ここに登場する上行形の分散和音は apaiser (なだめる、落ち着かせる、鎮める、癒す) の表現と考えられる。3 度の重音の交代は 38~39 小節目にかけて 1 オクターヴずつ下がって行き、声楽の「やって来る」に合わせて月の光がちらちらと揺れ動きながら海や波に下りていく様を表現していると言える。41 小節目に声楽「Et そして」には fis の長い音価が与えられ、属九の和音 gis-his-dis-fis-ais となる。44~46 小節目「amies/ Qui s'offrent, comme lèvres aimantes 愛らしい唇のように心地よい接吻を申し出る」は属和音の響きが続き、47~48 小節目はピアノが f-a-c、f-a-cis、f-a-d と和音は変わり、c→cis→d と最上音が半音ずつ「ずらされて」上がる(譜例 120)。ゆっくりとした動きの中で和音は色合いを少しずつ変えて高揚していく。41 小節目からの重音による交代が反復される音形は、歌曲〈月の光〉第 2 稿のコーダ(譜例 107) と全く同じであり、この音形は「月」の静寂、「月の光」の静かな輝きを表現していると考えられる。

¹⁷⁹ Walts, p.16.

¹⁸⁰ Albergo Ausoni, *Die Musik : Symbolik und Allegorien*, p.123.

36 En se calmant *p*

Mais la lu - - ne, com - pa - tis - sante à

pp

38

tous! Vient a - pai - ser ce gris con-flit

pp

40 Plus lent *p* Très expressif

Et ca -

The image shows a page of a musical score with three systems. The first system (measures 36-37) is titled 'En se calmant' and features a vocal line with lyrics 'Mais la lune, compatissante à' and a piano accompaniment marked 'pp'. The second system (measures 38-39) continues the vocal line with 'tous! Vient à paiser ce gris conflit' and has a more active piano accompaniment. The third system (measures 40-41) is titled 'Plus lent' and 'Très expressif', with a vocal line 'Et ca-' and a piano accompaniment marked 'p'. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

譜例 119. 〈砂浜〉 36 小節目～「月は皆を鎮めにやってくる」

44
- mies qui s'of-frent com-me lè-vres ai -
46
- man - - tes A ce tiède et
48
blanc bai - ser. Puis,
Encore plus lent

譜例 120. 〈砂浜〉44 小節目～

⑤ 第 21 詩行～第 24 詩行 コーダ 残るのは波間に漂うお告げの鐘の音 (49～60 小節目)

49～50 小節目「Puis, plus rien...あとはもう何もない・・・」で、解決しない属和音の連続となる。声楽は 51 小節目から「Plus que les cloches attardées des flottantes églises あるいは漂う教会の時刻遅れの鐘の音」で c の連続となり、「お告げの鐘」は d、「鎮められた白い絹」も d の連続で動きがなくなる。楽曲の主音は d であり、争いが鎮められ元に戻った状態、安定を示す主音の連打による声楽のコーダである。途中、お告げの鐘の音を模した e がピアノの高い音域で現れ、「教会」「祈り」といった聖なる雰囲気漂う中、ペダル音が g-d から D_1 に進行して (ニ長調 IV → I) 主和音で終わる (譜例 121)。

plus *P*
An - gé - lus des va - - - gues,
plus PP
Soie blanche a - pai - sé - - - e!
ppp *Très retenu*

譜例 121. 〈砂浜〉コード

4-2-6-3. 〈花 De Fleurs〉

「De Fleurs 花」

(拙訳)

1. Dans l'ennui si désolément vert de la serre de douleur,

2. les Fleurs enlacent mon cœur de leurs tiges méchantes.

こんなにも嘆かわしい苦悩の温室の緑色の倦怠の中で、
花たちは邪悪な茎で私の心にからみつく。

3. Ah! quand reviendront autour de ma tête

4. les chères mains si tendrement désenlaceuses?

ああ！やさしく茎を解き放つ大切な手は、
いつになったら私の頭のところに戻って来てくれるのだろう？

5. Les grands Iris violets violèrent méchamment tes yeux, en semblant les refléter,

大きな紫のアイリスの花は、お前の眼を映すふりをしながら、意地悪く傷つけた。

6.Eux, qui furent l'eau du songe

où plongèrent mes rêves si doucement enclos en leur couleur;

夢の水であったアイリスたち、

私の夢は花の色に囲まれた水の中に静かに沈んでいた；

7.Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés, ont perdu leur grâce blanche

そして百合の花は、香りで満たされた雄しべの白い噴水は、白い優雅な姿を失って

8.Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil!

太陽に照らされない哀れな病人でしかない

9.Soleil! ami des fleurs mauvaises,

太陽！花たちの邪悪な友達

10.Tueur de rêves! 夢を殺すもの！

11.Tueur d'illusions, ce pain béni des âmes misérables!

幻想を殺すもの、憐れな友の祝福されたパンである幻想を！

12.Venez! Venez! 来たれ！来たれ！

13.Les mains salvatrices! 救いの手よ！

14.Brisez les vitres de mensonge, 嘘つきの窓ガラスを壊せ

15.Brisez les vitres de maléfice, 呪術の窓ガラスを壊せ

16.Mon âme meurt de trop de soleil! 私の魂はあまりの太陽に死にかかっている！

17.Mirages! 幻影よ！

18.Plus ne reflleurira la joie de mes yeux, もはや私の眼に喜びは映らないだろう

19.Et mes mains sont lasses de prier, 私の手は祈りに疲れた

20.Mes yeux sont las de pleurer! 私の眼は涙で疲れた

21.Éternellement ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui,

tombant goutte à goutte sur ma tête

永遠に続く倦怠の黒い花びらの狂わしい騒音は

1滴ずつ私の頭に落ちる

22.Dans le vert de la serre de douleur! 苦悩の温室の緑の中で！

最後の詩句は「la serre de douleur 苦悩の温室」であり、詩は「l'ennui 倦怠」に包まれている。詩は運命に閉じ込められて窒息しそうな人間たちを、ガラス張りの「温室」の花たちに喩えており、この設定はメーテルランクの詩集『温室』（1889年）の影響を受けていると言われる。花は「邪悪な茎で私の心からみつく」存在で、アイリスは「意地悪く傷つける」、また、百合は「白い優雅な姿を失い」「病人」であると謳われ、これらはそのまま人間の姿を現す。太陽は「花たちの邪悪な友達」であり「夢を殺すもの」として憎悪されるが、「月」は「太陽」とは対比的な存在であることから、裏を返せば「月」は「夢を生む場所」ということになる。楽曲を作曲した頃、ドビュッシーはエルネスト・ショーソン Ernest Chausson (1855-1899) と大変親しく、この楽曲もショーソン夫人に献呈されている。

4-2-6-4. 〈夕べ De Soir〉

「De Soir 夕べ」

(拙訳)

- | | |
|---------------------------------------------|---------------------|
| 1. Dimanche sur les villes, | 街の上の日曜日、 |
| 2. Dimanche dans les coeurs! | 心の中の日曜日、 |
| 3. Dimanche chez les petites filles, | 少女たちの日曜日、繰り返し輪踊りを |
| 4. Chantant d'une voix informée, | ませた声で歌う少女たち、 |
| des rondes obstinées, ou de bonnes tours | これだけ続くとどんなに頑丈な塔も |
| n'en ont plus que pour quelques jours! | ほんの数日しかもたないだろう! |
| 5. Dimanche, les gares sont folles! | 日曜日、駅は狂乱 |
| 6. Tout le monde appareille | 皆、小さな冒険へと郊外に向かって |
| pour des banlieues d'aventure, | さよならも言わず |
| en se disant adieu avec des gestes éperdus! | 慌てふためいて 繰り出す |
| 7. Dimanche les trains vont vite, | 日曜日、汽車は行く |
| dévorés par d'insatiables tunnels; | 飽くことのないトンネルを一気に通り抜け |
| 8. Et les bons signaux des routes | そして道端の親切な信号機は |
| échangent d'un oeil unique, | 一つ目で 全く機械的に印象を |

- | | |
|-----------------------------------------------|--------------------|
| des impressions toutes mécaniques. | 交わし合っている |
| 9.Dimanche, dans le bleu de mes rêves, | 日曜日、私の夢の青の中で |
| où mes pensées tristes | 私の夢の中では私の思いは |
| de feux d'artifices manqués | 不発の花火のように悲しく |
| 10.Ne veulent plus quitter | 古い死んだ日曜日の悲哀を |
| le deuil de vieux Dimanches trépassés. | 捨てようとしなない。 |
| 11.Et la nuit, à pas de velours, | そして夜は、びろうどの歩みで |
| vient endormir le beau ciel fatigué, | 美しい草臥れた空を眠らせようと近づく |
| et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles; | そして星の小径の中の日曜日だ |
| la Vierge or sur argent | 銀地に金の聖母さまが |
| laisse tomber les fleurs de sommeil! | 眠りの花をまき散らす! |
| 12.Vite, les petits anges, | 急いで、小さな天使よ |
| 13.Dépasser les hirondelles | ツバメを追い越して |
| afin de vous coucher forts d'absolution! | 罪の許しを請うて深く眠るために! |
| 14.Prenez pitié des villes, | 街を憐れみたまえ |
| 15.Prenez pitié des coeurs, | 人々の心を憐れみたまえ |
| 16.Vous, la Vierge or sur argent! | 御身、銀地に金の聖母さま! |

この詩はジュール・ラフォルグの詩「日曜日」の影響を受けていると言われる。ラフォルグの特徴はアンニュイと皮肉だが、ラフォルグの「日曜日」には決まりきった日常やプチブルへの皮肉が見られる。

ラフォルグ 「「日曜日 Dimanches」より抜粋（拙訳）

Les Jeunes Filles inviolables et frêles
 Descendent vers la petite chapelle
 Dont les chimériques cloches
 Du joli joli dimanche
 Hygiéniquement et élégamment les appellent.
 Comme tout se fait propre autour d'elles !

Comme tout en est dimanche !

か弱く神聖な少女たちが、小さな教会から下りてくる

そこでは 美しい、美しい日曜日の空想の鐘が

清潔に そして上品に彼女たちを呼んでいる。

少女たちの周りは、全てが申し分ない！

いつもの日曜日のように！

ドビュッシーの詩「夕べ De Soir」も「日曜日の人々」「汽車の疾走」といった日常が謳われ、群衆や世俗、機械化（近代化）への皮肉が見られる。「私の夢の中で」は「古い日曜日」が捨てられず、夜の帳が下りると「街を憐れみたまえ」と聖母に祈る。最後は銀地に金の聖母が登場するが、これは夜空に輝く「月」である。聖母を「月」に見たてるのは、ラフォルグの『聖母なる月のまねび』に準じており、第2章で述べた通り、ドビュッシーにとってラフォルグは感覚を共有する大きな存在であったと言える。「汽車」は機械化、近代化の象徴として登場し「飽くことのないトンネルを一気に通り抜け」る。ドビュッシーの楽曲には自然（木々、海、波、風、嵐など）が題材のものが多く、作曲においてそれら自然の神秘を感じ取る感覚、本能を大事にした。楽曲は機械化、近代化へのドビュッシーのアンチテーゼであると言える。

第4曲〈夕べ〉の最後は「銀地に金の聖母（=月）」への「祈り」で締めくくられる。歌曲集は第1曲〈夢〉の「金の月」で始まり、この第4曲〈夕べ〉の「銀地の金の月」で終わる構成となっている。第2曲、第3曲にも「月」は登場しており（第3曲は太陽のアンチとして）「月」はチクルスを繋げる重要な役割をも担う。チクルスで謳われるのは騎士や乙女への時代から、ドビュッシーの周りの日常まで、「過去」→「現在」と時を大きく超える。「月」は時を越えて、それらすべてを目撃する存在である。これらのことから、歌曲集《叙情的散文》は、ドビュッシーが夢見る「過去」と憂鬱な「現在」の全てを知る「月」へのドビュッシーの心情の吐露であると言え、ラフォルグに準じた、謂わば、ドビュッシー流の『聖母なる月のまねび』であったと考えられるのではないか。

➤ 楽曲分析

楽曲は4つのブロックに分けられる。

1. 1~32 小節目 人々が郊外へ慌てふためいて繰り出す
2. 33~59 小節目 汽車がトンネルを抜けて疾走する→(49 小節目) 夢の世界
3. 60~94 小節目 夜が来た
4. 95~108 小節目 聖母マリアへの祈り

楽曲にはフランス民謡〈La tour prends garde 城(塔)が落ちない〉が引用されている。また四音音階、五音音階ペンタトニック、全音音階が使用され、中でも四音音階は音列を上行、下行した使用で響きが強調される。

1. 群衆の日曜日、郊外へ慌てふためいて繰り出す

・第 1~第 2 詩行「Dimanche sur les villes 街の上の日曜日/ Dimanche dans les coeurs! 心の中の日曜日！」(1~6 小節目)

ピアノ右手に楽曲の主要モチーフ A が現れる。モチーフ A は gis から ais への進行が核となるモチーフで、この進行は gis-ais の反復で終わる楽曲最後にも反映される。同じパッセージの反復は、群衆のせわしない日常、同じことの繰り返し、終わりのない状態を示す。冒頭の声楽旋律は gis、cis、dis の 3 音のみで構成され、これは gis-cis (完全 4 度)、gis-dis (完全 5 度) の二つの音程が核となったモチーフで楽曲全体を通して現れる。これをモチーフ B とする。

Poésie de Claude-Achille Debussy

De Soir

夕 べ

Modérément animé

Di - man - che sur les

vil - - les, Di - man - che dans les coeurs!

モチーフ A

モチーフ B

譜例 122. 〈夕べ〉 楽曲冒頭

・第3～第4詩行「Dimanche chez les petites filles 少女たちの日曜日、繰り返し輪踊りを /Chantant d'une voix informée ませた声で歌う少女たち /des rondes obstinées, ou de bonnes tours これだけ続くとどんなに頑丈な塔も /n'en ont plus que pour quelques jours ほんの数日しかもたないだろう！」(7～14小節目)

ここではフランス民謡（輪踊り、遊び歌）〈La tour prends garde 城（塔）が落ちない〉のメロディが引用される。ドビュッシーは多くの民謡、童謡を楽曲に引用しているがここではずっと輪踊りを続ける様子を、城（塔）が落ちないと攻撃を続ける遊び歌と結びつけてシニカルに表現している。〈城（塔）が落ちない〉のメロディは3つの音の反復で始まり、モチーフAの反復と通じるものがある。

Di-man - che chez les pe - ti - tes fil - les chan - tant d'u - ne voix in - for -

フランス民謡を引用

譜例 123. 7小節目～「少女たちの日曜日、繰り返し輪踊りを～」

la tour prends garde la tour prends garde de
te laiss-er a-bat-tre

譜例 124. フランス民謡「La tour prends garde 城（塔）が落ちない」

「城（塔）が落ちない なかなか落ちないぞ こっちも手薄で こっちも手薄で 攻撃できないぞ どうした どうした 大将はどうした 進言に行け 進言に行け 大将のところに」

2. 汽車（機械）がトンネルを抜けて疾走する

・第8詩行「Et les bons signaux des routes そして道端の親切な信号機は /échantent d'un oeil unique 一つ目で 全く機械的に印象を /des impressions toutes mécaniques 交わし合

っている」(33~30小節目)

ここで信号(機械)が登場し、ピアノは上行、下行の単純で機械的なパッセージとなる。このパッセージは gis-cis-dis-fis の四音音階の音列による反復である。ピアノ左手は冒頭の声楽旋律と同じ gis,cis,dis で構成されるモチーフ B を、オクターヴで使用して4度、5度の音程で鐘のようなモチーフにしたものであり、モチーフ B の変奏である。

The image shows a musical score for Example 125, measures 31-30. The score is in G major and 4/4 time. It features vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "a - - bles tun - nels; Et les bons si - gnaux des rou - tes é -". Two blue boxes highlight specific musical features: "四音音階上下行" (Four-note scale up and down) and "モチーフ B'" (Motif B').

譜例 125. 〈夕べ〉 31小節目～

3. 夜が来た

・第11詩行「Et la nuit, à pas de velours そして夜は、びろうどの歩みで/vient endormir le beau ciel fatigué 美しい草臥れた空を眠らせようと近づく」(60~70小節目)

ピアノ右手はモチーフ B (gis.cis,dis の3音によるモチーフ) の変奏である。モチーフは cis-dis の後に gis に上がる前半部分と、cis-dis の後に1オクターヴ下の gis に下がる後半部分を組み合わせた音形となり、6連符のゆったりとした反復が58小節目から先取りされて現れる。ピアノ左手はモチーフ A の gis-h-gis-ais が長い音価に変わって反復され、声楽旋律は音価の長い下行形となる。

deuil de vieux Di-man-ches tré-pas-sés.

Moins vite

Et la nuit à pas de ve-

Motif B

Motif A

譜例 126. 〈夕べ〉 55 小節目～

4. 聖母マリアへの祈り

・第 14～第 16 詩行「Prenez pitié des villes 街を憐れみたまえ/Prenez pitié des coeurs 人々の心を憐れみたまえ/Vous, la Vierge or sur argent! 御身、銀地に金の聖母さま！」(95～108 小節目)

テンポは「最も遅く」でコーダは全体的に「動かない」音形で、96～97 小節目の「街を憐れみたまえ」や「人々の心を憐れみたまえ」の音楽はピアノが休止となりアカペラである。どちらの音楽も同じ音価による ais、cis の同音の連打で「祈り」を表現する(譜例 127)。楽曲終わりは ppp となり、静寂の中、モチーフ A の gis-ais の動きを反復して楽曲は終わりを迎える。最後の 4 小節は gis,ais,dis の 3 つの音で構成されるが、これは gis-dis の完全 5 度、ais-dis の完全 4 度の二つの音程、つまりモチーフ B の音程ということになり、楽曲はモチーフ A とモチーフ B が合体して締め括られる。二つの主要モチーフが楽曲の最後に、重ねられたり合体したりして同時に現れるという構造は、ドビュッシーのこれまで見てきた楽曲、例えば《ベルガマスク組曲》〈月の光〉や〈月の光〉第 2 稿でも見られた手法である。楽曲はチクルスの最終曲であるが、最終音は ais (II 度) で、すなわち終止をしていない。これは、「祈り」の永続性を仄めかしていると考えられる。あるいは「古い死んだ日曜日の悲哀を捨てようとしなさい」ドビュッシーの「夢」がずっと続いていくことを示し

ているとも言える。

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of staves. The first system is for the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics "Prenez pitié des villes,". The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics "Prenez pitié des cœurs, Vous, la Vierge". The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics "or sur argent!". The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*, and tempo markings like "a tempo (plus lent)". Annotations include a green box labeled "モチーフ A" pointing to a specific melodic phrase in the piano accompaniment, and a blue box labeled "声楽：アカペラ、同音連打" pointing to the vocal line. Blue arrows also point from the piano accompaniment to the vocal line in the second system.

譜例 127. 〈夕べ〉 コーダ

《叙情的散文》の4曲を見てきたが、「月」がそれぞれの楽曲でどのように表現されたのかをまとめる。第1曲〈夢〉の「月」は失われた時代の象徴として謳われる。冒頭の大きな左手の下行 (fis-d-c) は fis と c (fis-c は三全音の関係) が軸となり、全音音階の構成音である (fis-d-c) が始まりも終わりもなく繰り返されることで、全音音階的な響きが強調される。この循環は同じことの繰り返し、到達点のない永続性、虚しさを表し、聖杯は見つからないというデカダンスの虚無感を表現しているとも言える。全音音階は第2～第3詩行「年老いた木々は、金色の月の下で夢見る」の4小節目「金の月 lune d'or 」からも用いられる。「金の月 lune d'or/ 夢みる songent」の2小節は、声楽、ピアノ共に全て全音音階で構成され、「夢見る」は音価が長く、全音音階の響きの中で長い音価で強調される。〈夢〉

には、また、純潔な乙女、騎士が古い時代へのノスタルジーとして登場する。乙女は旋法性が用いられ、嘆き悲しむ様を表すかのような（出口のない）循環系の音形、全音音階、不安、よどみを生じさせる増三和音、明るさと暗さが同居する半減七の和音などが用いられる。騎士は付点リズムを持つ音形で現れ、明確な調性となり、ファンファーレ音形が用いられる。これらは全て「失われた時代へのノスタルジー」の表現と考えられる。

第2曲〈砂浜〉では「月」は海を舞台にした「波」「雲」「雨」の諍いをなだめる存在として現れる。それまでの「波」「雲」による小さな音価による忙しく躍動的な音楽は、「月」の登場とともにゆったりとした曲想に変化する。ピアノは32分音符による無窮動の動きから16分音符の3連符の反復となり、37小節目「皆に思いやりを持って」からは、ペダル音fisに減七の和音gis-h-d-eisをプラスした分散和音が現れる。38~39小節目の声楽「灰色の争いを鎮めにやって来る」に合わせてピアノ右手に高い音域での3度の和音(gis-e、fis-d)の交代が3連符で現れ、反復は1オクターヴずつ下がって行く。声楽の「やって来る」に合わせて月の光がちらちらと揺れ動きながら海や波に下りていく様を表現しているとも考えられる。第3曲は、太陽が「月」のアンチとして登場する。最後の第4曲〈夕べ〉の「月」は、聖母マリアである。楽曲ではまず、夜の到来が60小節目「夜がやってきた」で知らされる。ここでは楽曲冒頭の声楽声部に現れるgis-cis-disの3音で構成されるモチーフが変奏されて、cis-disの後にgisに上がる前半部分とcis-disの後に1オクターヴ下のgisに下がる後半部分を組み合わせた6連符が用いられる。Moins vite(もっとゆっくりと)の指示がされてゆったりとしたテンポとなり、それまでの忙しく早いリズムとは対照的である。95小節目からのコーダは「街を憐れみたまえ/ 人々の心を憐れみたまえ/ 御身、銀地に金の聖母さま！」と祈りの言葉が続き、「祈り」の間、ピアノは休止となりアカペラである。どちらの声楽も同じ音価によるais、cisの同音の連打で、「祈り」を表現しているかのようなのである。楽曲終わりはpppとなり、静寂の中、モチーフAが拡大されてそのまま再現され、gis-aisの動きを反復して楽曲は終わる。gisは主音であり、最終音aisはII度で、すなわち終止をしていない。「祈り」の永続性を仄めかすようなコーダと言える。

4-2-7. オペラ《ペレアスとメリザンド Pelléas et Mélisande》(1893~1902年)

《ペレアスとメリザンド》(1893~1902年)は1893年から作曲が開始され、1902年に完成、上演されたドビュッシーの唯一のオペラである。台本となるメーテルランクの戯曲「ペレアスとメリザンド」(1892年)は、象徴主義の代表作であり、宿命から逃れられない人間たちを描いている。時代設定、場所など全てが曖昧とされ、セリフは断片的で繰り返しが多く、主人公メリザンドは謎に包まれ、一体どこからやって来たのか一切明らかにされない。「金」、「光」と「影」、「水」「羊」「薔薇」と様々なものが象徴的に扱われ、全てが暗示的である。ドビュッシーはリュニエ＝ポーによる舞台『ペレアスとメリザンド』の初演を1893年に鑑賞し、すぐに音楽化の許可をメーテルランクに求めた¹⁸¹。

ドビュッシーは理想の台本について、1889年に作曲の師であるギローとの会話でこのように述べている。

(理想の台本作家は)ものごとを半分まで行って、それに私自身の夢を接ぎ木させてくれる人。時はいつでどんな場所に住んでいたかなどと限定されることのないような登場人物を構想する人、「見せ場」を専制的に私に強いることなく、そこそこで彼よりももっと芸術的にもっと完成度を高めることを自由に私に任せてくれる人(中略)そこに登場する人物たちは言い争いをせずに、人生と運命を受け入れる、そんな詩を夢見ています¹⁸²。

ヴァーグナーとは違うオペラを目指したドビュッシーにとって、象徴主義の戯曲「ペレアスとメリザンド」は理想の台本であったと言える。このオペラで「月」は第二幕第三場「洞窟の場面」と、第三幕第一場「塔の場面」に登場する。

¹⁸¹ 村山『メーテルランクとドビュッシー』、135頁。

¹⁸² Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande*, Paris, 1926, pp.35-36. (Langham Smith, *Pelléas et Mélisande*, p.29)

● 第二幕第三場「洞窟の場面」

結婚指輪を泉に落としてしまったメリザンドは、夫ゴローに海辺の洞窟で失くしたと嘘をつく。指輪を探すように言われ、ペレアスと共に洞窟を訪れるメリザンド。真っ暗な洞窟で怯えるメリザンド。そこへ月の光が差し込み、中に飢えた乞食が三人眠っているのを見つける。

「月の光」が突然差し込む場面で、ハープ声部で「月の光」が表現される。ペレアスは「Voici la clarté ほら、光だ」と歌う。

144 un peu en dehors

Fl. *p doux et expressif*

Hrb. *p doux et expressif*

Cl. *pp*

B^{es} 1. 2. *pp*

Cors 1. 3. sans sourdines 1^o *pp*

1^o H. *mf glissando*

2^o H. *glissando*

Cymb. *pp*

P. Oh!... voici la clarté

1^o V^o *pp*

2^e V^o *pp*

Alt. *div. piu p pp*

V^olle *piu p pp*

C. B. *piu p pp*

ハープ

ペレアス「Voici la clarté ほら、光だ」

譜例 128. オペラ《ペレアスとメリザンド》第二幕第三場「洞窟にて」

このハープによる分散和音の下行、上行は、3-3-1 で述べた《森のディアース》(1885~1887年)の111小節目、エロスの前に月の女神ディアースが姿を現す場面の表現と同じである。どちらも突然の「月の光」の差し込む様子を音画的に表現したものであり、ハープのグリッサンド奏法(《森のディアース》はそれを模したもの)である。

譜例 129. 《森のディアース》(1885~1887年) 111小節目～ エロス「L'astre pâle apparaît; sa lueur magnétique scintille 青白い天体が現れた、その魅惑的な光はきらめく」月の女神が登場する場面 (自筆譜より書き起こし)

● 第三幕第一場「塔の場面」

夜空の下、塔の上でメリザンドは就寝前に金髪を梳かしながらアカペラで歌を口ずさむ。下を通りかかったペレアスがメリザンドに気が付いて声を掛けると、塔の上から身を乗り出すメリザンドの髪がペレアスの上に落ちてペレアスの身を包み、ペレアスは恍惚となり二人の愛が決定的なものになる。

この場面で二人は次のような会話を交わす。

メリザンド「綺麗な夜だわ」

ペレアス「数え切れない星が出ている、こんな夜は見たことがない。でも、まだ月は海の上だ」

二人の会話から、この場面の夜空には無数の星が輝き、月が出ていることがわかる。第一場の冒頭は、塔の上で佇むメリザンドの頭上に輝く夜空を表現するかのよう、フルート、ヴァイオリンが属音の h を、ヴィオラとチェロが e-h (主音—属音) を奏でる中、ハープによる h のオクターヴ下行の反復が現れる (譜例 130)。このオクターヴ下行は非常に高い音域 h³ から始まり、下行跳躍は 2 オクターヴに亘り急激な下行の後、1 オクターヴだけ上行して戻る音形である。この音形は 5 小節目までそっくりそのまま反復されるので、ハープの h³ は一定のリズムで連続して現れる。非常に高い音域の音が継続して響くことで、ヴィオラやチェロが支える低い音域の e-h の響きの中で h³ の「高さ」は強調される。この「高さ」はまさに、頭上を遥かに超えた高い位置にある夜空に「星」や「月」が煌めく様子を表現していると考えられる。沼口はオクターヴ下行跳躍に関して、その修辭的意味を「神の表象」と述べる¹⁸³。この場面のハープによるオクターヴ下行音形は「高い」位置から光が下りる様子、「天上からの光」と受け取ることもできるのではないか。また、同音の反復はその状態が継続して動かない状態であり、static 静的であることを示し、夜空、月、星といった「自然」の永遠性、神秘、静寂を表現しているとも考えられる。オクターヴ下行が 5 小節間続いた後に、次はフルートによる g-fis-dis と g が半音上がった gis-fis-dis の交代が現れる (譜例 131)。g-fis-dis と gis-fis-dis は g と gis が半音の上下を繰り返す、ファゴット、ホルンと低音の楽器に入れ替わりながらフレーズは何度も現れる。半音上下の響きの「揺れ」は「月」の楽曲でよく見受けられた手法であり、全て pp で *Doux et talme* (穏やかで静かに) で進行する。この響きの「揺れ」は「月の世界」つまり「夢のような雰囲気」を表現しており、オクターヴ下行と g-fis-dis と gis-fis-dis の交代は、星や月の光が照らす夢のような「夜空の神秘」の表現であると考えられる。これらは、時代設定

¹⁸³ 沼口隆「オクターヴ下行跳躍の修辭的意味」、430~442 頁。

や場所が明らかにされない「夢のような世界」のオペラ、また、そのヒロインである素性や年齢が一切明らかにされないメリザンド自身の「神秘」を代弁していると言える。

SCÈNE 1 Une des tours du château.
 Un chemin de ronde passe sous une fenêtre de la tour.

Doux et calme

FLUTES
 CLARINETTES EN SI b
 COR ANGLAIS
 BASSONS
 HARPE
 VIOLONS
 VIOLONS
 VIOLA
 VIOLONCELLES
 CONTREBASSES

pp
 pp
 pp
 pp
 p
 p
 p
 p
 p
 p

arco
 pp expressif
 pp expressif

ハープ

譜例 130. オペラ《ペレアスとメリザンド》第三幕第一場「城の塔」冒頭

譜例 131. (譜例 130 の続き)

同音のオクターヴ下行の反復は、4-2-2-1 で扱った《森のディアース》(1885~1887 年)の 198 小節目、月の女神ディアースがエロスに化けたエンディミオンに近づき「永遠なるこの光景！」と歌う場面にも使用されている(譜例 132)。ト書きには「月の光を放ちながらエロスに近づく」とあり、自筆譜はこれに合わせて 4 小節に亘り属音 *gis* の高音域でのトレモロによるオクターヴ下行の跳躍が書かれている。4-2-2-1 で述べたが、このトレモロは女神ディアースによる天界からの「月の光」の表現と考えられる。



譜例 132. 《森のディアース》198 小節目～ エンディミオン（エロス）に近づくディアース 「La vision, toujours! 永遠なるこの光景！」（自筆譜より書き起こし）

また、1884 年の歌曲〈あらわれ〉では楽曲冒頭に属音と第 3 音の和音を含むオクターヴ下行が現れる。ここでは《ペレアスとメリザンド》と同じように 2 オクターヴに亘って下行している。大きく下行した後に 1 オクターヴだけ上行しており、〈あらわれ〉では開始音が 3 度の和音ではあるものの、この一連の動きは全く同じである。この音形は歌曲の中で「月の世界」を謳う冒頭からの 12 小節の内、8 小節の間で継続し、夢のような「月の世界」の表現と考えられる。



譜例 133. 〈あらわれ〉（詩：マラルメ）（1884）冒頭～「月は悲しんでいた」

このようにオペラ《ペレアスとメリザンド》には、歌曲で培った「月の光」の音楽表現が活用されていることが分かる。特にバンヴィルの戯曲を創作した《森のディアース》は

オペラと同じように舞台作であり、また Langham Smith が指摘する通り¹⁸⁴、両者の楽曲にはラファエル前派の影響が見られ、ヒロイン像に関する共通のイメージの中で創作が行われたことが窺える。

様々な芸術潮流を吸収し新しい音楽語法を模索した中期は、歌曲〈月の光〉第2稿のように、五音音階や単音の使用など初期とは異なる全く新しい「月の光」の表現が見られる一方、初期の「月」や「月の光」の音楽表現に基づいた語法の更なる発展も見受けられ、様々なアプローチからの「月」の音楽表現への模索が続けられたことが分かる。

¹⁸⁴ Langham Smith, 'Debussy and the Pre-Raphaelites,' pp.95-109. (4-1-6-1 参照)

4-2-8. 中期・その他 歌曲〈森の眠り姫 La Belle au bois dormant〉(1890年)、オペラ《ロドリグとシメヌ Roderigue et Chimène》(1890~1893年)

歌曲〈森の眠り姫 La Belle au bois dormant〉は4-1-4で扱った初期の「怪奇、伝説。騎士物語」のカテゴリーに入るが、作曲は1890年と中期に入ってからである。シャルル・ペローやグリム童話などでお馴染みの「眠れる森の美女」の話がベースとなっており、魔女によって眠らされてしまった美女が、騎士の愛により目覚めるという内容である。ヴァンサン・イスパ Vincent Hyspa (1865-1938) の詩「森の眠り姫」に作曲が為されている。ちなみにこの曲が作られた半年前、1890年の1月にチャイコフスキー作曲のバレエ《眠れる森の美女》がマリインスキー劇場で上演されて大好評となっており、「眠れる美女」の題材が俄かに注目され、ドビュッシーが何らかの感化を受けた可能性があるとも言える。

詩は5詩節で構成され、第三者が物語る形式である。それぞれの詩節の最後の2行は話者のヒロインへの呼びかけ「眠れよ～」で始まり、詩節ごとに2行が繰り返され、一定のリズムを形成している。第1詩節と第2詩節は騎士の紹介であり、その姿や戦いぶりが謳われる。

「月」は第1詩節の第3~4詩行に登場する。詩は「髪にはいっぱい太陽の光 / 兜の下は月の色」で、銀の兜と騎士の顔色が「月」の色とされる。月の青白さを帯びた顔は、髪の毛を照らす金色の太陽と色彩的な対比を見せている。4-1-4で扱った歌曲〈エルフ〉(1882年)や歌曲〈弓〉(1882年)にも「騎士」と「月」は登場する。〈エルフ〉では「騎士が月の光の中を駆け抜ける時」と、騎士が馬にまたがり月あかりの中を疾走する光景が謳われ、また〈弓 L'Archet〉では、ドビュッシーは原詩の第7詩節までしか作曲していないが、第10詩節に「月の光の下で(王女を)うっとりさせる」という件があり、「月」はロマンチックな夜の象徴として現れる。〈エルフ〉で不吉な象徴として現れた「月」は、この〈眠れる森の美女〉では、騎士の顔色に喩えられ、銀の兜と共に騎士を象徴している。

「森の眠り姫 La Belle au bois dormant」 (拙訳)

【第1詩節】

Des trous à son pourpoint vermeil, 深紅の胴衣にはいくつもの穴

Un chevalier va par la brune,
Les cheveux tout pleins de soleil,
Sous un casque couleur de lune.
Dormez toujours, dormez au bois,
L'anneau, la Belle, à votre doigt.

【第2詩節】

Dans la poussière des batailles,
Il a tué loyal et droit,
En frappant d'estoc et de taille,
Ainsi que frapperait un roi.
Dormez au bois, où la verveine,
Fleurit avec la marjolaine.

【第3詩節】

Et par les monts et par la plaine,
Monté sur son grand destrier,
Il court, il court à perdre haleine,
Et tout droit sur ses étriers.
Dormez la Belle au Bois, rêvez
Q'un prince vous épouserez.

【第4詩節】

Dans la forêt des lilas blancs,
Sous l'éperon d'or qui l'excite,
Son destrier perle de sang
Les lilas blancs, et va plus vite.
Dormez au bois, dormez, la Belle
Sous vos courtines de dentelle.

【第5詩節】

Mais il a pris l'anneau vermeil,
Le chevalier qui par la brune,

一人の騎士が たそがれを行く
髪にはいっぱい太陽の光
兜の下は月の色
眠れよ、森に永遠に
指輪を、美女よ、指にはめて

戦いの砂塵の中
忠実と正義のため
騎士は全力で敵を殺した
まるで一人の王が闘っているかのように
眠れ森で バーベナが
マジヨラムと咲く森で

そして山を越え野を超えて
大きな馬にまたがって
騎士は行く、息を切らして走る
鎧を踏んで背をまっすぐに
眠れ森の美女よ、夢見よ
王子様が結婚してくれることを

白いリラの花咲く森の中で
金の拍車で馬を駆り立てる
馬は玉のような血を流し
白いリラの花の中、スピードを上げる
森で眠れ、眠れ、美女よ
レースのカーテンの下で

しかし騎士は深紅の指輪を抜き取った
たそがれの中 騎士は

A des cheveux pleins de soleil,	髪は太陽の日を浴びて
Sous un casque couleur de lune.	兜の下は月の色
Ne dormez plus, La Belle au Bois,	森の美女よ、眠りから覚めよ
L'anneau n'est plus à votre doigt.	指輪はもう 指から消え失せた

楽曲にはフランスで古くから親しまれてきた遊び歌〈もう森へは行かない Nous n'irons plus au bois〉(譜例 134) が引用されている。〈もう森へは行かない〉は子供たちの Rond (輪踊り) 用の遊び歌であり、ポンパドール侯爵夫人が 1753 年に作ったとされる。「もう森には行かない、月桂樹が切られたから」で始まり「踊りの輪に入って、一緒に踊ろう」「セミが寝ていても傷つけないよ、ナイチンゲールの鳴き声が起こすだろう」などと歌う子どもたちの遊び歌であるが、この歌詞には隠された別の意味があるとされる。それはルイ 14 世が売春宿の営業を禁止したことと関係があり、1 番の歌詞「もう森には行かない、月桂樹が切られたから」は、宿が軒先に月桂樹の葉 (ローリエ) を飾っていたことから来ているのだという¹⁸⁵。ドビュッシーはこの曲をよほど気に入っていたのか、1894 年には〈もう森へは行かない〉を全面的に変奏したピアノ曲〈もう森へは行かない〉の幾つかのイメージ *Quelques aspects de «Nous n'irons plus aux bois»* を作曲している。また、《版画 Estampes》(1903) の 3 曲目〈雨の庭 Jardins sous la pluie〉や《オーケストラのための映像 Image pour orchestre》(1905-1912) の 3 曲目〈春の Rond Rondes de printemps〉にも〈もう森へは行かない〉のメロディが引用されている。

譜例 134. 〈もう森へは行かない〉

¹⁸⁵ https://www.rtbf.be/lapremiere/article/detail_nous-n-irons-plus-au-bois-une-chanson-qui-est-un-appel-a-la-partouze?id=9932583 2020/05/13

楽曲は変ホ長調、拍子は8分の12拍子であるが、特定の箇所に8分の9拍子、8分の6拍子が挿入され、リズムに変化が付けられる。「騎士の登場」「騎士が美女の元へと馬で駆けつける」「騎士が美女の呪いを解く」と詩は大きく3つの構造で成り立ち、楽曲もそれに従ってA-B-Aの三部形式である。

遊び歌〈もう森へは行かない〉の冒頭のメロディは楽曲の主要なモチーフである。メロディはピアノ、声楽両方に引用されるが、メロディがそのまま引用されているピアノに対して、声楽の引用はメロディの一部のみが使用されている。詩に「月」が現れるのは第1詩節第4詩行「Sous un casque couleur de lune 兜の下は月の色」であるが、この箇所は「lune 月」に3拍分の長い音価が置かれ、ピアノは直前の小節から〈もう森へは行かない〉の冒頭のメロディ（主要モチーフ）となり、長く伸ばされた「月 lune」は強調される（譜例135）。

Score snippet showing the vocal line and piano accompaniment for the phrase "Sous un casque couleur de lune". The vocal line features a long note for "lune" (月). Annotations highlight the reference to the melody from the song "もう森へは行かない" and the word "lune 月".

譜例 135. 〈森の眠り姫〉 6~7 小節目「兜の下は月の色」

《ロドリグとシメヌ Rodorigue et Chimène》はカチュール・マンデス Catulle Mendès (1841-1909) の台本による三幕のオペラである。ドビュッシーは 1890 年から作曲に取り組むが、途中で作曲を断念してしまう。残された楽譜はヴォーカルスコアのみで、第二幕はほぼ完成しているが、第一幕と第三幕はエスキスを含む断片的なもので、第二幕、第三幕は途中のページが失われている。オーケストレーションは指示も含めて全く手を付けられていない。マンデスによる台本はピエール・コルネイユ Pierre Corneille (1606-1684) の『ル・シッド Le Cid』(1637 年) を基にした物語は中世のスペインを舞台に、婚約した間柄ながら、家同士の争いに巻き込まれ敵同士となってしまう主人公たちの愛と苦悩を描いており、所謂、典型的なグラントペラである。ドビュッシーが作曲を断念した理由を、ロベール・ゴデ Robert Godet (1866-1950) に宛てた書簡から窺うことができる。

私の生活はこのオペラによってあわれにも熱病に冒されているかのようです。このオペラは全てが私の意に反しています。あなたが色合いを愛してくれているはずの私の筆も、痛ましい状態です。¹⁸⁶ (1892 年 1 月 30 日付け)

前述したが、ドビュッシーは 1889 年のバイロイト詣での後、突然アンチ・ヴァーグナーに転じる。ドビュッシーが作曲の師ギローに語った理想の台本作家は「物事を半分まで言って、それに私自身の夢を接ぎ木させてくれる人¹⁸⁷」であり、熱烈なヴァグネリアンであったマンデスの台本はドビュッシーの理想とは違ったのであろう。ドビュッシーは 1893 年に書店でメーテルランクの『ペレアスとメリザンド』を見つけ、舞台『ペレアスとメリザンド』を鑑賞した後に、オペラ《ペレアスとメリザンド》の作曲に取り組み始める。これにより《ロドリグとシメヌ》は完全に放棄されることとなる。

「月」は第一幕第二場、悲劇が起こる前のロドリグとシメヌが愛の会話を交わす場面と、第三幕第三場、敵同士となったシメヌがロドリグとの愛の場面(第一場第二場)を思い起こすシーンで、シメヌの歌唱の中に登場する。以下はその二つの場面の抜粋である。

¹⁸⁶ *Correspondance*, p.103.

¹⁸⁷ Langham Smith, 1989, p.29.

・第一幕第二場

夜、ロドリーグはシメーヌの邸宅の前で佇む。二人は婚礼を控えており、シメーヌはロドリーグに会いに塔から降りてくる。

シメーヌ

名誉は私たちと共にある。そして愛が私と夫を結び付ける。こちらに来て下さい。もっと近くに・・私の膝元にいるあなたが見たい・山の上で月が眠っているわ、夜は私たちの甘美な愛と同じように美しい。おお、私のロドリーグ、愛しています。(拙訳、下線は筆者による)

・第三幕第三場

ロドリーグはビヴァール一族の名誉のためにシメーヌの父に決闘を挑み、命を奪う。それを知ったシメーヌは苦悩する。

シメーヌ

ああ！ロドリーグ！ああ！（中略）

やはり愛しているの！私は彼を愛している！愛している！

ぞっとするような苦しみ、父の葬儀を執り行わなくてはいけないこの日々、私は涙を流しながら、婚約していた時の微笑みに満ちた夜をまた思い出す。

蒼い空に浮かぶ月は山に眠り、周りに広がる月の光に愛撫されながら私たちは夢を見ていた。（拙訳、下線は筆者による）

このように「月」はこの二つの場面で、甘美な愛の象徴として登場している。

ドビュッシーにより放棄されたこのオペラは、残された楽譜の補筆を Langham Smith が行い、エディソン・デニソフ Edison Denisov (1929-1996) のオーケストレーションにより、1993年にケント・ナガノの指揮で世界初の録音が行われている¹⁸⁸。しかし「月」が登場する第一幕、第三幕で、実際にドビュッシーが書いた楽譜はヴォーカルスコアのエスキスの

¹⁸⁸ クロード・ドビュッシー『歌劇《ロドリーグとシメーヌ》』、1996年発売。

みで失われたページもあり、またドビュッシーによるオーケストレーションも行われていないため、本論文ではこの録音の版からの楽曲分析は行わない。

4-3. 後期 ペレアス以降（1903~1917年）

ルイ・ラロワ Louis Laloy（1874-1944）が「ドビュッシーの音楽手法は1904年から変わった」と指摘する¹⁸⁹通り、オペラ《ペレアスとメリザンド》の上演後、ドビュッシーの音楽は変わって行く。

後期は二つのピアノ曲、映像第2集〈そして月は廃寺に落ちる Et la lune descend sur le temple qui fut〉（1907年）と前奏曲集第2巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス La terrasse des audiences du clair de lune〉（1912~1913年）が中心となる。後期の中に室内楽《チェロとピアノのためのソナタ Sonata pour violoncelle et piano》と《アッシャー家の没落 La chute de la Maison Usher》も「月」の楽曲として挙げたが、前述したように《アッシャー家の没落》は、いくつかの場面への草稿譜が残されてはいるものの未完である。また、《チェロとピアノのためのソナタ》に関しては、Vallas が楽曲を「月と仲違いしたピエロ」のイメージであると言及し¹⁹⁰、チェリスト Rosoor がドビュッシーから聞いた話として「ピエロ」との繋がりを言及したが、ドビュッシー自身は書簡の中でこれを強く否定している。タイトルに「月」が入るのはこのピアノの2曲だけである。

4-3-1. 東と西の融合～映像第2集〈そして月は廃寺に落ちる Et la lune descend sur le temple qui fut〉（1907年）～

ピアノのための《映像 Images》には第1集と第2集がある。以下は曲目である。

第1集 1. Reflets dans l'eau（水の反映）

2. Hommage à Rameau（ラモーを讃えて）

3. Mouvement（運動）

第2集 1. Cloches à travers les feuills（葉づえを渡る鐘）

2. Et la lune descend sur le temple qui fut（そして月は廃寺に落ちる）

3. Poissons d'or（金色の魚）

第1集 作曲 1901-1905 出版 1905

第2集 作曲 1907 出版 1908

¹⁸⁹ Priest, tran. *Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p.93.

¹⁹⁰ Vallas, p.414.

〈そして月は廃寺に落ちる〉は、《映像》第2集の第2曲に位置する。献呈者はルイ・ラロワである。ドビュッシーの楽曲には《映像》、《版画》など視覚芸術、美術との繋がりを思わせるタイトルが多い。2012年出版の「ドビュッシー映像第1巻」ペーレンライター版の前書きで Douglas Woodfull-Harris は「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」と述べ、ルシュールは「周知のように、ポール・デユカはドビュッシーの受けた最も強い影響は文学者のそれだと考えた。ドビュッシーの受けた影響は詩人「と」画家のそれだったとするラロワの主張がより完全であり、より妥当である。¹⁹¹」と述べており、ドビュッシーと美術の繋がりは深いものがある。「そして月は廃寺に落ちる」というタイトルは、Woodfull-Harris が述べるように、ある光景の「絵画的な美意識をもつ想像上の『音楽的映像』¹⁹²」であるが、それが一体どのような場所のどのような光景なのか、ドビュッシーは一切明らかにはしていない。Roberts はタイトルについて「じらすように不可解である¹⁹³」と述べており、これまで多くの研究者が、楽曲を分析した上でどこの光景であるのか、どの国の音楽の影響を受けているかについて様々な指摘をしている¹⁹⁴。その中で Segond-Genovesi は、楽曲はラロワの中国音楽に対する豊富な知識、ラロワとの親密な関係に影響されており、タイトルの光景は「中国」であると述べる¹⁹⁵。

タイトル「Et la lune descend sur le temple qui fut」はアレクサンドラン（シラブルが12、古典的な形式6+6）で、フランスでは昔から格調高い形式とされ、高踏派、象徴派も多用している。Messiaen は「このアレクサンドランが既に音楽である¹⁹⁶。」と指摘する。

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
Et la lune descend / sur le temple qui fut

¹⁹¹ ルシュール、『伝記クロード・ドビュッシー』、421頁。

¹⁹² Debussy, *Image 1er serie*, 2012.

¹⁹³ Roberts, p170

¹⁹⁴ 例えば Patrick Revol はインドネシアと述べ、Roy Howat、Jean-Michel Nectoux、Goubault はインドまたはカンボジアと指摘する。(Segond-Genovesi、p.9.)

¹⁹⁵ Segond-Genovesi, pp.6-8.

¹⁹⁶ Messiaen, 1994, p.117.

「lune 月」は天上の存在で「descend 落ちる」は現在形であり、「temple 寺」は地上にあり「fut」は「être ある」の単純過去形である。つまり、タイトルが示すのは「かつて」「寺」が存在したが、今は何も残っていない「ある場所」を「月」が現在照らしている光景ということになる。「現在形」と「単純過去形」、「天空の月」と「地上の寺」と対比的な構成で、「temple 寺」はキリスト教以外の神殿を指す。Messiaen はこれを「寺の思い出の上に月の光が差し込む¹⁹⁷」と解説している。少ない語句を使用しながら時間や場所に関してイマージュが広がるタイトルであり、Messiaen の述べる通り、タイトル自体が「詩」であると言える。

ルイ・ラロワは音楽学者であり、音楽誌で執筆、批評を行い、20世紀初頭のパリで音楽シーンの中心にいた人物である。ドビュッシーとは、ラロワが1902年に *La Revue musicale* にオペラ《ペレアスとメリザンド》を擁護する記事を掲載して以来、長らく親密な友情が続いた。一人目の妻リリーが自殺未遂事件を起こした時も、多くの友人がドビュッシーの元を去った中で、ラロワは変わらぬ友情を示した一人である。ドビュッシーは固い友情をこう記している。

友よ

あなたがほとんど唯一の〈ペレアス〉の理解者であってからすでに長く経ちます。
あなたは、私を感じる全ての喜びを知っている、またどんなものもどんな人も混乱させることのできない友情の日が始まったことを知っている。¹⁹⁸ (1909,9/10)

ラロワはギリシャ音楽に関する博士号を持ち、また、スコラカントルムで対位法と作曲について学んでいる。1901年から *La Revue musical* に執筆を始め、1905年に創刊された *Le Mercure musical* では主幹を務めた。古代中国音楽にも造詣が深くラロワは『中国音楽—批評的研究』（*La Musique chinoise*, Paris, Henri Laurens, 1910）を出版している。ラロワの興味は、音楽の領域を超えて言語、哲学、数学にまで及び、ギリシャ語、ラテン語のみならず、英語、ドイツ語、ロシア語、イタリア語に通じていた。Segond-Genovesi は、「この楽曲に取り組んでいる1907年は間違いなく、（ラロワは）ドビュッシーの一番近い

¹⁹⁷ 同上

¹⁹⁸ *Correspondance*, p. 1213.

人物であり、楽曲の献呈は二人の美学の一致が（相互の影響がないはずはない）あつてのものである¹⁹⁹。」と述べる。

1910年に出版された『中国音楽』は、どのような内容であつたのか。根来は当時の「中国音楽の起源がギリシャにある」という通説への懐疑的姿勢を指摘し、こう述べる。

西洋優位主義的な考え方と距離を置き、中国の音楽に固有の価値を見出す姿勢が浮かび上がって来た。ラロワにとって執筆は単なる知識の紹介のみならず西洋世界の中国音楽に対する認識を転換させていく試みであつた。²⁰⁰

つまり、ラロワはそれまでの西洋主義におけるエキゾチックな「中国」「東洋」といった表層的なとらえ方ではなく、中国音楽に独自の価値を置く新しい試みを行ったということである。ラロワは著書の中でこう述べる。

中国の音楽は、情熱を掻き立てるものではなく、鎮めるためのものである。（中略）規則正しい音楽は、全ての行き過ぎを用心する。中国音楽は控えめで、質素であり、慎重であり、有益な喪失さえ課するだろう。「一番偉大な音楽が常にシンプルであるように、一番重要な儀式は控えめである」²⁰¹

中国の音楽はメロディックである。合奏では、どの楽器もどの声部もユニゾンを維持する。（中略）しかし、和音も奏でる。（中略）しかし中国の音楽には対位法がないように、必要な連続により次から次と和音が強いることができることを認識しない。和音は、その和音自体のためのもので、響きをより豊かにするためのものである。つまり、音の好みだけがその場所を決める。古代のギリシャの音楽がカデンツや和音の規則を知らないように。中国の旋律は、次に続かなければならない音について何の拘束もない。旋律はあらかじめグループ化されていない音群の間を、思う

¹⁹⁹ Segond-Genovesi, p.7.

²⁰⁰ 根来章子「ルイ・ラロワにおけるアジア音楽の認識について—『中国音楽』（1910頃）を中心に」、123頁。

²⁰¹ Laloy, *La musique chinoise*, p.21

がままに漂う。音列の一要素ではなく、一つの音として選ばれるのである²⁰²。

またラロワは〈そして月は廃寺に落ちる〉に対して以下のように記述している。

《映像》の2曲目は我々をどこか別な国（場所）に連れていく、郵便ポストも隔たる距離もなく、いつでも一緒に訪れることのできる夢の場所へ。

〈そして月は廃寺に落ちる〉は〈Pagodes パゴダ〉よりももっと鎮静、もっと厳かな極東の世界であり、内省的で、音楽はより深みを増し、利己主義の混じりは一切なく、空間と静寂から生まれた透明で凝縮された宝石である。²⁰³

（〈そして月は廃寺に落ちる〉は）近代ではタブーだと信じられていた地点に到達している。すなわち、完全にメロディックな音楽ということである。ここには古典派やロマン派のように和声に依存したり、和声に由来するものはなく、それはまさに象徴主義の芸術のようである。〈そして月は廃寺に落ちる〉は、広大な、眠りについたような光景、断続的に降り注ぐ月の光によって優しく愛撫され慰められた光景が、外部からの助けが必要ない高尚なメロディによって喚起される。²⁰⁴

²⁰² Laloy, *La musique chinoise*, p.118~120.

²⁰³ Priest, trans. p.208.

²⁰⁴ Laloy, "Le Debussisme.", *S.I.M.*, 1910, p.516.

➤ 楽曲分析

Segond-Genovesi は楽曲を Section I から Section V まで 5 つに分け、Section I で提示された episode (A、B、C) が Section II から Section V まで再登場のたびに変奏され、それらが並列に並べられている構成であると分析する。また、Segond-Genovesi は順番に episode が並んでいる構成や、音階、中国の楽器を模した前打音の使い方などは中国音楽の影響であり、楽曲はそれらを西洋音楽の音楽要素と組み合わせたハイブリッドな音楽であると評する²⁰⁵。本論文では Segond-Genovesi の分析に準じた Section に分け、「episode」を使用する。

Segond-Genovesi による構成

Section I (1~15m) episode の提示 A (a¹,a²) B (b¹,b²) C (c¹,c²)

Section II (16~30m) 第 1 段階の変奏

section III (31~34m)

Section IV (35~46m) 第 2 段階の変奏

Section V (47~57m) 第 3 段階の変奏

楽曲の特徴として、まず右手と左手によるユニゾンが挙げられる。ペントトニックの響きは全体を支配しており、強弱記号は全て「弱く」であるが p、pp、ppp とその幅も広い。楽曲の episode は三つで、それらが Segond-Genovesi が述べる通り、順番に変奏を加えながら登場する。楽曲冒頭の Section I (1~16 小節目) には三つの episode がイントロダクションとして並列で登場する (譜例 136)。

²⁰⁵ Segond-Genovesi, pp.5-31.

Lent (M.M. 66 = ♩)
doux et sans rigueur

PIANO

episode A(1~5m)

episode B(6~12m)

episode C(12~15m)

un peu en dehors
Cédez
au Mouvt

m.d.
m.g.
pp
p
più p

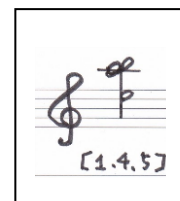
譜例 136. 〈そして月は廃寺に落ちる〉 Section I (1~16 小節目) 三つの episode が登場

・ episode A (1~5 小節目)

episode A は Aa (1~3 小節目) と Ab (4~5 小節目) で構成される。右手、左手のユニゾン、ラロワの「中国の音楽はメロディックである。合奏では、どの楽器もどの声部もユニゾンを維持する」に当てはまる。

譜例 137. 〈そして月は廃寺に落ちる〉 楽曲冒頭

Aa は、和音 e-a-h (e-a 完全 4 度、e-h 完全 5 度、a-h 長 2 度) (e を 1 とし、そこからの音程を示すため便宜上、この和音を筆者は「1,4,5」とする) の長い音価による同音連打で始まり、同じ「1,4,5」の響きを保ったまま下行する。この「1,4,5」の和音の響きは episode A の最も重要な音楽要素である。



4 小節目の冒頭は 3 小節目の反復であり、2 小節目と 4 小節目の 2~4 拍目のリズムが同じであるので、Ab は Aa のエコーと考えられる。Ab のメロディはなだらかに下方に弧を描いて出発点に戻る。1~5 小節目は h で繋がっており、Second-Genovesi が指摘する通り h が最も大事な音である²⁰⁶。Aa は h から出発して 1 オクターヴ下の h へ下行し、Ab はその h からスタートして h に戻る。この h は episode B の開始音 h に繋がっ

²⁰⁶ Second-Genovesi, p.17.

ていく。

さて、この「1,4,5」の響きは何を表現しているのでしょうか。ここで、この「響き」について考察してみたい。ラロワは「中国の音楽には打楽器があり、音の高さはあまり限定的ではないが、力強く、リズムを刻むのに役立つ。lô と呼ばれるゴングは、供物（生贄）の悪霊を遠く払いのけ、寺のなかに眠る神々の注意を呼び覚まし、食を貪る龍の月 la lune du dragon を自由に解放する²⁰⁷」と述べる。「龍の月 la lune du dragon」の「龍」とは中国では「皇帝」を指し、「皇帝の月」とは、絶対的な存在、神聖な存在である皇帝を象徴するものとしての「月」を示す。Segond-Genovesi は、「この文章はタイトルと関係している²⁰⁸」と指摘しており、「月」は神聖な絶対的存在として、「廃寺を照らす」光ということになる。つまり、楽曲冒頭の「1,4,5」は神聖な月の登場を知らせるゴング lô であると言えるのではないか。中国ではいくつもの鏡をたたいて大きな音を出し、月を食う竜を怖がらせて、食べたものを吐き出させようとしたという言い伝えも残っている²⁰⁹。ドビュッシーは 1889 年のパリ万博で遭遇したジャワ音楽の打楽器に関して次のように述べている。

ジャワ音楽は一種の対位法を含み、それに比べればパレストリーナの対位法も兎戯でしかない。もし、ヨーロッパの偏見を捨てて彼らの『打楽器』の魅力に耳を傾けるなら、我々の打楽器など場末のサーカスの野蛮な騒音にすぎない。」²¹⁰

打楽器（鐘系）はアジアの音楽を表現する大きな要素であるが、「鐘」はキリスト教とも

Divinité jouant du Luth monocorde

(La Musique chinoise) 図⑥



²⁰⁷ Laloy, *La music chinoise*, p.79.

²⁰⁸ Segond-Genovesi, p.17.

²⁰⁹ 『月の文化史・下』、281 頁。

²¹⁰ Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p.229.

関係が深い。では、教会の「鐘」はドビュッシーの楽曲でどのように表現されているのだろうか。ヤロチニスキはドビュッシーの「鐘」の表現について「鐘の音はずいぶんと作曲家を魅了していたに違いなく、彼は実によくその音を髣髴とさせている。鐘は一日の終わりを、そして夜が近いのを告げるものだ。ドビュッシーもそうした象徴的な意味、キリスト教と結びついた意味を彼の歌曲中で守っている。²¹¹」と述べた上で、歌曲〈み告げの鐘 Les Angéus〉（1892年）を引き合いに出し、「はじまりとおしまいで控え目に繰り返される長2度が、鐘の音を喚起する」とする。〈み告げの鐘〉の音楽は「朝課を告げる鐘の音、まだ希望を持てと胸に響く」で始まり、「はじまりとおしまい」だけでなく cis-dis の「長2度」は同じリズムで全53小節中、37小節にも亘り登場する。また、ヤロチニスキは《叙情的散文》の歌曲〈砂浜〉（1893年）の「鐘」にも言及しており、こちらは「波に漂うお告げの鐘、鎮まった白い絹！」でピアノ声部の高い音域で e の一音が、1小節ずつ規則正しく現れる。ピアノの e はここでも声楽の d と「長2度」でぶつかっている。

The image shows a musical score for the song 'Les Angéus' by G. Le Roy. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The tempo is 'Modéré (avec une douceur triste)'. The piano part features a prominent long second interval (long 2nd) in the right hand, which is highlighted by a blue box and labeled '鐘' (bell). The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part still featuring the long 2nd interval. The lyrics are in French: 'Cloches chrétiennes pour les matines, Sonnant au cœur d'espérer encore! Ange-'. The piano part includes dynamics like 'pp' and 'dim'.

譜例 138. 歌曲〈み告げの鐘 Les Angéus〉詩：G Le Roy（1892年）冒頭
「朝課を告げる鐘の音、まだ希望を持てと胸に響く」

²¹¹ ヤロチニスキ『ドビュッシー印象主義と象徴主義』、245頁。

譜例 139. 歌曲〈砂浜〉《叙情的散文》(1893年) 54~57小節目

「波に漂うお告げの鐘、鎮まった白い絹！」・・・声楽 d、鐘は e (d にぶつける e)

これらの「鐘」はキリスト教の「鐘」であったが、ガムランの影響が濃いと言われるピアノ曲《版画 Estampes》〈パゴダ (塔 Pagodes)〉(1903年) にも「長2度」が現れる。

譜例 140. ピアノ《版画》〈パゴダ (塔)〉(1903年) 冒頭

この楽曲の冒頭でピアノ右手 fis-gis は2回繰り返され、ゴング (鐘) を2回鳴らしているようであり〈そして月は廃寺に落ちる〉の冒頭と類似しているとも言える。また、〈パゴダ (塔)〉の主要モチーフは3小節目にピアノ右手に現れる gis-cis-dis であり、この音形は楽曲を通して使用される (譜例 141)。gis-cis-dis は「1,4,5」の音程であり、この3つの音を和音として堆積すると〈そして月は廃寺に落ちる〉冒頭の「1,4,5」となる。〈パゴダ (塔)〉の主要モチーフは、〈そして月は廃寺に落ちる〉にもこのような形で再びを堆積して和音と

して使用したと考えられるのではないだろうか。そうだとすると、ドビュッシーの中で「1,4,5」は東洋、打楽器、鐘（ゴング）のイメージであり、「月」を呼ぶゴング lō であると言えるのではないだろうか。

gis-cis-dis は「1,4,5」の音程

譜例 141. 〈パゴダ（塔）〉7小節目～

・ episode B (6~12 小節目)

episode B も二つの要素で構成されている（譜例 142）。Ba は 16 分音符による h-e のアルペジオであり、Bb は長三和音、増三和音、短三和音といった和音の堆積で構成される。Louis Laloy は中国音楽について「和音は、その和音自体のためのもので、響きをより豊かにするためのものである。つまり、音の好みだけが、その場所を決める。中国の旋律は次に続かなければならない音について、何の拘束もない。」と述べており、機能和声に否定的であったドビュッシーの指向性と一致する。和音はそれ自体の響きのために存在し、モチーフ Bb の和音は響きそのものを強調するかのよう、四分音符など長い音価が用いられる。ここでも h が大事な音であり、Ba の最初の音 h は Bb の最後には和音の最上音が h³ に到達する。しかしながら Segond-Genovesi が指摘する通り²¹²、この episode では中国音楽の要素を取り入れながらも、Ba の h-e はホ長調の V → I の進行であり、Bb の最後の h-fis は口長調の I と V であり、h を中心にした西洋音楽の調性を確認することができる。

²¹² Segond-Genovesi, p.17.

譜例 142. 〈そして月は廃寺に落ちる〉 episode B (6~12 小節目)

・ episode C (12~15 小節目)

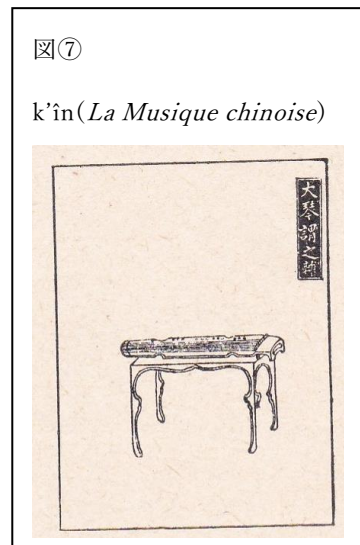
episode C は、Ca、Cb の二つの単旋律が組み合わせられる (譜例 143)。ここでも中心となるのは h である。Ca の旋律は h-a-fis-a、h-cis-e-cis (長 2 度、短 3 度の上下) で五音音階 (ペントニック) で構成され、音形は h を中心とする鏡像関係となり上からも下からも完全に浮遊している。

Ca の旋律

譜例 143. 〈そして月は廃寺に落ちる〉 episode C (12~15 小節目)

譜例 144. Ca の音列 (五音音階)

Second-Genovesi は Ca には前打音が付くことから弦楽器のイメージであると述べ、また、その旋律が h を中心とした鏡像関係であることから中国の楽器 k'in (図⑦) を表現していると指摘する²¹³。ラロワは k'in について「一番古い弦楽器であり、5 つの弦を持つ。神聖な楽器であり、繊細であり、その音楽は静寂と非常に近い (soeur du silence)。²¹⁴」と *La Musique chinoise* の中で説明する。ラロワによると k'in は中心になる音 ko'ung が真ん中に位置する構造を持つ弦楽器であり²¹⁵、h を中心音とした



²¹³ Second-Genovesi, p.19.

²¹⁴ Laloy, *La music chinoise*, p.68.

²¹⁵ 同上。

五音音階 Ca の旋律は k'in に従っていると言える。

Cb は h から出発して fis-gis-a-gis、fis-gis-fis-e-gis と fis-gis の動きを中心とした旋律である。h を主音とすると fis,gis,a は V、VI、VII となり、第 3 音が d か dis か明らかにされていないが、d であれば h ドリアン、dis であれば h ミクソリディアンの可能性があり、旋法性と言える。episode C の 14~15 小節目は Ca と Cb が重ねられており、これは Ca（五音音階ペンタトニック・中国）と Cb（教会旋法）のレイヤードと考えられる。

Section II（16~30 小節目）は Section I で提示された episode A、B、C の最初の変奏である。episode A' は右手、左手のユニゾンが変わらず、17~18 小節目は g-a の長 2 度の保続音の下で単音によるユニゾンでの下行となる。25~26 小節目には単音で登場した episode C に和音が付けられる（譜例 145）が、和音の演奏指示は pp で「frappez les accords sans lourdeur（重たくなならないように和音を弾く）」であり、あくまでも控えめである。この和音により第 3 音の dis が明らかにされる。第 3 音が dis なので、ここでは h ミクソリディアンの旋法性と言える。

The image shows a musical score for piano, specifically Example 145. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Cédez' and 'pp'. The second system is marked 'expressif' and 'pp'. The third system is marked 'pp' and includes the instruction 'frappez les accords sans lourdeur'. The score is written for the right and left hands, with various chords and melodic lines.

譜例 145. 〈そして月は廃寺に落ちる〉 24 小節目～

27~28 小節目は Ca が Cb のリズムである 3 連符に変奏され右手で黒鍵のみの五音音階（cis-dis-fis-gis-ais）上を下行、上行する。左手は反対にペダル的な動きで dis-ais を上行していく。29~30 小節目は右手、左手ともに Ca が重ねられるが、右手は黒鍵のみの五音音階でリズムは 3 連符となり、拍の頭は分散和音である。左手は最初に現れた Ca のままで cis-dis の長 2 度の重音がペダル音として置かれる（譜例 146）。この箇所は楽器の弦とゴングが同時に鳴っている表現と考えられる。

譜例 146. 〈そして月は廃寺に落ちる〉 27 小節目～

Section III (31~34m) 31~34 小節目は経過部と考えられる。Cb の 3 連符を踏襲しながら長 2 度 (dis-eis) がずっと続く。Section IV (35~46m) は第 2 段階の変奏である。35~38 小節目はモチーフ A の 3 回目の変奏で、16~19 小節目を長 2 度上に移行している。39~40 小節目はモチーフ Bb が提示部より半音上に移行され、断片的に使用される。41~42 小節目には Ca の断片 (短 3 度) が現れる。Section V (47~57m) は提示部が現れる。しかし、episode A は Aa のみで 2 回繰り返され、episode C も Cb のみである。その後 Bb が断片的に現れ、最後は faites vibrer (震えるように) の演奏指示で Ca が登場する。最終音は重要な音 h であり、最後を締めくくることが Ca である事からも、Ca は楽曲の最重要のモチーフであると言える。

全体の構造は A—B—A であり、前述したように episode は変奏しながらも順番に並置されて現れ、ベートーヴェンに代表されるような、最初に現れたモチーフが、まるで一つの種が成長するように展開し組み合わされてクライマックスに向けて進行していく構造とは全く違う。しかし、h を中心に Ba はホ長調、Bb は V 度上のロ長調と調性関係も認められ、Segond-Genovesi が指摘する通り、楽曲はラロワの述べる中国音楽の特徴と西洋の音楽の要素が融合されて作られている。

さて、それではタイトルの「月」はどのような意味合いを持つのだろうか。

オペラ《ペレアスとメリザンド》の上演後、ドビュッシーが目指したのは「ヴァーグナーの後」の新しい音楽であった²¹⁶。元々、1889年のパリ万博でのジャワ音楽との遭遇で視野を広げたドビュッシーであるが、非西洋への興味や理解はラロワとの知己を得て、増々深まっていったと思われる。ラロワの持つ、中国や極東への音楽のみならず精神、宗教などの領域も含んだ幅の広い知識を吸収したドビュッシーは、これら非西洋の要素を、単なるエキゾチズムではなく本質的に取り入れ、「ヴァーグナー後の新しい音楽」の一つとして「西洋と非西洋との融合」を目指したと考えられる。ピアノ曲〈そして月は廃寺に落ちる〉の「月」は、非西洋である中国の「月」である。楽曲は静かで非常に内省的であり、そこにはラロワが語る中国音楽の「音楽は情熱を鎮めるものであり、重要な音楽ほどシンプルである」という「精神性」が大いに反映されている。「月」は、洋の東西を超越する存在としてドビュッシーの「新しい音楽」を象徴するとも考えられる。

²¹⁶ ドビュッシーは「ヴァーグナーに倣って (d'après Wagner) ではなくヴァーグナーの後 (après Wagner) の道を模索しなくてはいけない」と述べている。(Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p.63)

4-3-2. 「月」の楽曲の集大成～《前奏曲集 Préludes》第2巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス La terrasse des audiences du clair de lune〉(1912~1913年)

タイトルに「月」が入るドビュッシーの最後の楽曲は、ピアノ《前奏曲集》第2巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス La terrasse des audiences du clair de lune〉である。本論文ではこの楽曲をドビュッシーの「月」の集大成と位置付ける。

楽曲は《前奏曲集》第2巻の7番目に位置する。《前奏曲集》は第1巻と第2巻があり、第1巻は1909~1910年、第2巻は1911~12年に作曲されており、第1巻と第2巻は間を置かず続けて作曲されている。第2巻の出版は1913年である。

Blaise Cristen は《前奏曲集》について『音の画』の類の一つ、一つの印象である。それぞれの曲はメロディ（〈亜麻色の髪の乙女〉）、あるいは音楽的なテクスチュア（〈デルフの踊り子たち〉）、（ハーモニー〈帆〉）、またはリズム（〈雪の上の足跡〉）を通してアイデンティティを表現する。演奏時間が2分から6分という短い曲、一つひとつの曲のキャラクターが異なるキャラクターピースの集まり」と述べる²¹⁷。またラロワは、「《前奏曲集》第2巻は作曲者の考えにのみ従うはっきりとした形式を持つ。なぜならば、ドビュッシーの思考は音楽のセンスから生まれ、もっと正確に言えば生まれながらの音楽であり、アナロジー（類似、比喩）のみにより、ドビュッシーの世界や夢から生まれる光景が呼び起こされる。」と指摘する²¹⁸。Tarasti は、〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉に対して「ドビュッシーはベルリオーズやムソルグスキーのように、物語を語らない。（中略）我々はこの曲を聞いて何を感じるのか？そこにあるのは空っぽの謁見のテラス。そこでは何かが起きて、何かが行われ、確かな印象が観客の気持ちの中に残っている。二次的な音楽による記号により意味づけられた印象、音楽的な「解釈者」による印象である²¹⁹。」と述べている。グローヴ辞典では前奏曲集第2巻に関して次のようなコメントが掲載されている。

前奏曲集第2集は、第1集よりも曲の出来不出来が激しい。〈霧〉〈枯葉〉、そして特に〈月の光を浴びた謁見のテラス〉が秀逸であり、この楽曲はドビュッシーのピアノ作曲のスタイルにおける真の統合を見せる。（下線は筆者による。）

²¹⁷ Blaise Cristen, 2009. [Debussy mep times.doc \(barmin.ch\)](#) アクセス 2022/8/27

²¹⁸ Priest, trans. *Louis Laloy on Debussy, Ravel, Stravinsky*, pp.228-229.

²¹⁹ Tarasti, p.69.

このように〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉は「ドビュッシーのピアノ作曲のスタイルにおける真の統合を見せる」と高い評価を得ている。

1989年にはColmarで、La Société Française d'Analyse Musicale(sfam)が主宰する初めての「Congrès Européen d'Analyse Musicale 音楽分析のヨーロッパ大会」が開催された。大会の主旨は一つの楽曲を対象に、様々な分野の音楽研究者たちがそれぞれのアプローチでその楽曲を分析するというものであり、第1回の大会で取り上げられたのが、このドビュッシーの《前奏曲集》〈月の光を浴びた謁見のテラス〉であった。大会には Theo Hirsbrunner, Allen Forte, Marcel Mesnage, Eugène Narmour, Fred Lerdahl, Gino Stefan-Luca Marconi, Eero Tarasti, François Delalande, Michelle Biget, André Riotte といった名立たる研究者たちが集い、調性、無調、美学、認知学、心理学といったそれぞれのアプローチからの分析が行われた。その分析内容は *la Revue d'Analyse Musicale*(no 16, avril 1989) に掲載されている。Blaise Cristen は 2009 年にこの大会を振り返って、ドビュッシーの〈月の光を浴びた謁見のテラス〉が第1回の大会に取り上げられた理由について、以下の2点を指摘する。

- ① この楽曲は tonal (調性) と atonal (無調) のどちらのシステムの範疇に入らない違う領域の楽曲である。
- ② ドビュッシーの楽曲の分析は難しい。ドビュッシーは作曲の規則に縛られることなく、耳を喜ばせるために音楽を作ったので、音楽分析の中に心理学、耳からの感性など副次的な要素への扉が開いている。²²⁰

1989年の大会では幅の広いアプローチからの分析が行われ、同じ音楽要素に関して全く反対の解釈が述べられる箇所も見受けられる、それだけ「謎」も多く、一筋縄ではいかなない楽曲であることを改めて示したような結果であった。この楽曲は、まさに Tarasti が述べるように「二次的な音楽による記号により意味づけられた印象、音楽的な『解釈者』による印象」であると言えるのだろう。楽曲は断片的な「印象」が仄めかされて登場しては消えていくというスタイルを取る。ドビュッシーが大きな影響を受けた象徴主義の美学は、

²²⁰ Blaise Cristen, 2009. [Debussy mep times.doc \(barmin.ch\)](http://barmin.ch/Debussy_mep_times.doc) アクセス 2022/8/27

マラルメの言う「対象を名指すのは、少しずつさぐりあててゆくところにつくられる詩詠の4分の3を消滅させてしまう。対象を暗示する、ここに夢がある。²²¹」であり、この楽曲はまさに「暗示の美学」を体現した（その意味で）ドビュッシーの最高位に位置する楽曲であるとも言える。

➤ タイトルについて

タイトルの由来に関しては、Lesure の *Catalogue*²²²、Roberts²²³など多くの先行研究のみならず、*Œuvres complètes* 全集にも Vallas の記述が引用されている。Vallas の記述は「ドビュッシーは1912年の12月 *Le Temps* に掲載された René Puaux によるジョージ5世のインドの皇帝としての戴冠式に関する記事に興味を抱いていた」「それらの記事の中の文章『la salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune 勝利の広間、喜びの広間、スルタンの庭園、月光が降り注ぐ謁見のテラス』の最後の『la terrasse des audiences au clair de lune』に強烈な印象を受け、タイトルにした²²⁴』というものである。しかし、Walsh は *Debussy~A Painter in sound~* (2018年) の中で「この説明は間違いである。(中略)『la salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune』という記述は1912年8月の Puaux がインドのアンベール Amber を訪れた際の記事の内容であり、戴冠式とは関係がない。²²⁵』と指摘する。*Le Temps* の記事を確認してみたところ、Vallas が述べる1912年12月には Puaux による戴冠式関係の記事は見当たらず、Walsh の指摘通り、1912年8月10日の *Le Temps* のアンベールからの旅行便りの中に当該記述を見つけることができる。Puaux が書いた戴冠式に関する記事は、実際に戴冠式が行われた1911年12月13、14日の日付けであり、Vallas はそもそも戴冠式の記事の日付けに関しても1年勘違いしていることになる。ちなみに、その *Le Temps* に掲載された1911年12月の戴冠式に関する Puaux の報告記事は以下のような内容であった。

²²¹ Mallarmé, *Igiture, Divagation, Un coup de dés*, Collection Poésie, pp.405-406. (村山、31頁)

²²² Lesure, 2003, p.553.

²²³ Roberts, p.276.

²²⁴ Vallas, 1958, p.347.

²²⁵ Walsh, p.234.

夜明けから人々が集まり始め 6 万人ほどの観衆となった。イギリス式、インド式のファンファーレ、「hurrahs」観衆、軍が 3 回歓喜の声、人々はとても喜んでいて 12 日は歴史的な日となるだろう。イギリス王は王冠をかぶり、女王の長い裾（イギリスの国花、スコットランドのアザミ、インドの蓮の花を刺繍）をインドの王子が持って入場した。王の力強いスピーチが熱狂的に迎えられる。

この記事から、イギリス、インド両国の様式、文化が混じり合った豪華絢爛な式典の模様や人々の熱狂ぶりが伝わってくる。本田によると、この 1911 年の戴冠式は、植民地の王としての求心力を高めるためにイギリス国王がわざわざインドに出向いて行った式典という戦略的な意図を含んでおり²²⁶、ヨーロッパでも大変な注目を集めていたと考えられる。Puaux は *Le Temps* に多くの寄稿文を掲載しており、ドビュッシーが長らく Puaux の記事の読者であった事は、下記の書簡からも窺える。書簡は作曲家、評論家の Alfred Bruneau (1857-1934) に宛てたもので、Bruneau の娘が Puaux と婚約したことを祝する内容である。

貴公のご息女、Bruneau 嬢と René Puaux 氏とのご婚約は、私と家内にとって素晴らしい知らせです。(中略) 個人的には René Puaux 氏と面識はありませんが、長い間、氏の記事は私の好みであり、*Le Temps* に氏が寄稿した旅行記の中での、イギリスがインドで主権を行使した際の素晴らしい記事を思い出します。氏の記事は特別な感性を持って叙述されており、よくある旅行記のジャンルを超えています。

(1915 年 5 月 9 日)²²⁷

このようにドビュッシーは Puaux の記事を「特別な感性を持って叙述されており」「よくある旅行記」を超えるものであったと述べている。では、当該記述が確認できる Puaux の記事はどのような内容であったのか。記事は、1912 年 8 月 10 日の *Le Temps* に掲載さ

²²⁶ 本田毅彦「1911 年デリー・ダーバーとジョージ 5 世～国王＝皇帝によるインド社会との対面式コミュニケーションの試み～」、47～65 頁。

²²⁷ *Correspondance*, p.1896.

れたアンベールからの旅行便りである。インドのアンベールは、かつて王国の宮殿があり栄えた都市であったが、王国が滅びて以来、見捨てられた街となっている。Puauxはこの街を「死者と共に生きている街」と呼び、かつて栄華を誇った宮殿の廃墟を訪れ、その様子を以下のように報告する。

まだ依然として200年に亘る静けさがこの場所を支配している。ガイドとして派遣された若いインド人は、おとぎ話の王子様のようにこの場所を探検したいという私の願いを理解していたに違いない。ガイドは無言で私の後に付いて来たが、「謁見のホール」Diwan-i'Amへの階段の下で彼が靴を脱いだ途端に、ガイドの足音は何も聞こえなくなった。歩き回るうちに他の部屋よりも豪華なしつらえの部屋に辿り着いた。私は何に使用された部屋なのか知りたくて、後ろからついてきたガイドを振り返る。ガイドは、静かな声で、建築上の用語も使わず、時代や詳細な説明もせずこう言った。「la salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune（勝利の広間、喜びの広間、スルタンの庭園、月光が降り注ぐ謁見のテラス）」（下線は筆者による）

Puauxの記事はアンベールという「死せる街」、廃墟となった宮殿をドキュメントとして描写した臨場感に溢れるもので、読む者を自らそこに足を運んでいるような気にさせる。ガイドの発したかつての宮殿を指し示す言葉の羅列「勝利の広間、喜びの広間、スルタンの庭園、月光が降り注ぐ謁見のテラス」は、王国時代には栄華を極めたであろう数々の場面、豪華な式典、敬虔な儀式などを髣髴とさせ、十分にイマージュを喚起するものであったのであろう。廃墟となった宮殿を目の前にしたPuaux、いや読者であるドビュッシーにはそれらの言葉の羅列は「詩」に聞こえたとも考えられる。Godetはドビュッシーとの思い出を綴った1926年*La Revue Musicale*の中で、楽曲のタイトルについてこう証言する。

「何て美しいタイトルを、私はRené Puauxに負っているのだろう！」そして、*Le Temps*の「インドからの便り」を指し示しながら、（ドビュッシーは）うっとりとした表情でこう読んだ。「la terrasse des audiences au clair de lune・・・月光が

うっとりとした表情で「la terrasse des audiences au clair de lune」を読むという Godet の目撃証言からも、ドビュッシーがこの「言葉」に魅了され、「月光が降り注ぐ謁見のテラス」というタイトルを相当気に入っていたことが分かる。宮殿の廃墟で発せられたかつての栄華を物語る言葉やその響きが、詩的に働きかけてドビュッシーに夢を見させたということだろうか。「au clair de lune 月の光」に照らされた「la terrasse des audiences 謁見のテラス」の光景が、ドビュッシーの中で一体どのようなイメージで広がっていったのか、楽曲分析をすることで見ていきたい。

➤ 楽曲分析

楽曲分析は 1989 年に行われた Congrès Européen d'Analyse Musicale での各分野の分析を踏まえた上で行う。主に Marcel Mesnage の「La terrasse des audiences du clair de lune : esquisse analyse modelisée」、André Riotte の「Les matériaux du Clair de lune」、記号学のアプローチによる Eero Tarasti の「L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy : La terrasse des audiences du clair de lune」を参考とする。この内、Riotte は過去のドビュッシーのピアノ曲〈月の光〉や歌曲〈月の光〉の幾つかの音楽要素が〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉にも使用されていると論じており、Riotte の論文は〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉をドビュッシーの「月」の楽曲の集大成と位置付ける本論文の拠り所の一つである。

楽曲は嬰へ長調、8 分の 6 拍子である。本論文で扱う歌曲〈水に落ちた水夫〉、歌曲〈月の光〉第 1 稿、《叙情的散文》〈夢〉のコーダにも嬰へ長調が用いられる。前述したが、ヤロチニスキは嬰へ長調に関して「(ドビュッシーは)もの想う夜(ノクチュルヌ)の雰囲気をつくりたいときによく使う²²⁹」と述べる (p.96 参照)。「月」は「夜」の象徴であり、この楽曲もヤロチニスキが指摘する「ノクチュルヌ(もの想う夜)」の雰囲気の中で進行する。楽曲の特徴として短 3 度、増 4 度 (減 5 度)、短 2 度が多用されていることがまず挙げら

²²⁸ Godet, p.61.

²²⁹ ヤロチニスキ、245 頁。

れる。また、楽曲は対比的な音楽要素で構成されている。対比的な要素としては、調性の点では半音階でぼかされたパートと明確な調性が交互に配置されていること、またリズムの点では、休符やアナクルーズといった弱拍でパッセージが始まりリズムが取りにくいパートと明確な 3 拍子のパートが交互に現れることが挙げられる。全体的には「ぼんやり」としたものと「はっきり」したの対比的な構成と言える。Marcel Mesnage は、楽曲を 3 つのパートに分けており、Mesnage に従って 3 つのパート分けで分析を進める。

Partie 1 :1~8 小節目 導入

Partie 2 :9~31 小節目 主要な展開

Partie 3 :32~45 小節目 反復、コーダと結び

・Partie 1 :1~8 小節目 (導入) (譜例 147)

まず、1~8 小節目 (導入) を見てみる。楽曲冒頭の短い休符のあと、モチーフ A が現れる。モチーフとは、楽曲の中で何度も用いられる主要な楽句を指す。モチーフはそのまま使用されるだけでなく、音の高さ、リズムなどを変え、時には縮小、拡張など様々に変奏されて用いられる楽句を指す。モチーフ A の後を追うようにモチーフ B が非常に高い音域から始まり、ゆっくりと下行していく。2 小節目には低いペダル音 cis が現れ、ペダル音は導入パートでは 8 小節目まで変わらず cis のままである。3~4 小節目を挟んで 5 小節目にはモチーフ B が拡大されて再び登場する。7~8 小節目には変奏されたモチーフ A が再び配置され、全体構成はシンメトリックである。

1 *Lent* *ppp* *pp* *un peu en dehors*

モチーフ B

モチーフ A

ペダル音 cis

全体は
シンメトリックな構成

5 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

モチーフ B の拡大

7 *pp* *più pp* *m.d.* *m.d.* *p* *marqu*

モチーフ A の変奏

譜例 147. 〈月光が降り注ぐ調見のテラス〉 導入 (1~8 小節目)

◎Part1 1~2 小節目

冒頭の 2 小節に主要なモチーフ A とモチーフ B が現れる。モチーフ A を Aa と Ab に切り取り分析する（譜例 148,149）。

Musical score for Part 1, measures 1-2. The score is in 6/8 time, marked "Lent". The right hand has a melody starting with a triplet of eighth notes, marked "ppp". The left hand has a bass line with chords, marked "pp". A box labeled "モチーフ B" highlights the right-hand melody. Another box labeled "モチーフ A" highlights the first three chords of the left hand. The lyrics "un peu en dehors" and "sa ba..." are visible.

譜例 148. 〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉冒頭（1~2 小節目）

Musical score for Part 1, measures 1-2, focusing on motifs Aa and Ab. The score is in 6/8 time, marked "Lent". The right hand has a melody starting with a triplet of eighth notes, marked "ppp". The left hand has a bass line with chords, marked "pp". A box labeled "モチーフ Ab" highlights the first two chords of the left hand. Another box labeled "モチーフ Aa" highlights the first chord of the left hand. The lyrics "un peu en dehors" and "sa ba..." are visible.

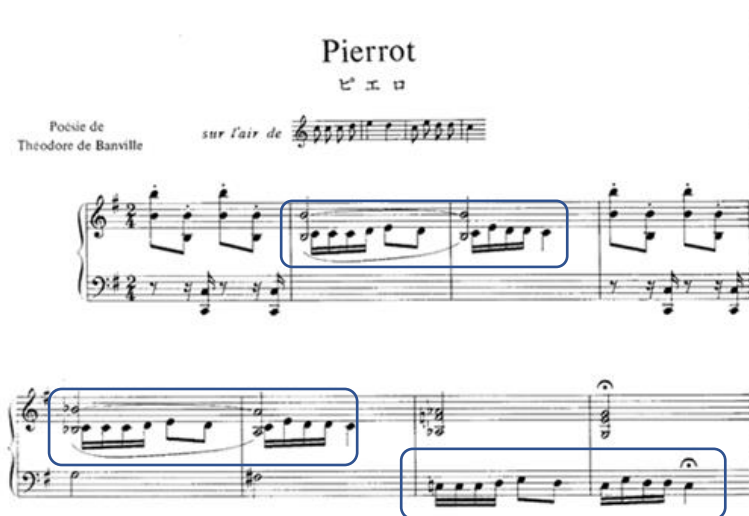
譜例 149. 〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉モチーフ Aa、Ab

モチーフ Aa は右手 eis-gis（短 3 度）と左手 h-d（短 3 度）が重なる減七の和音の連打で始まり、3 つの連打の後、右手は fis-ais に上がる。この右手ピアノの一番上の音を辿る

と3音の同音連打後の長2度上行する音形となる。Vallasはこの音形についてフランスの童謡〈月の光に〉の冒頭のメロディの引用であると指摘する²³⁰（童謡〈月の光に〉に関しては本論文4-1-2-1を参照のほど）。また本論文4-1-2-2で扱ったが、ドビュッシーは1882年に作曲した歌曲〈ピエロ〉でこの童謡〈月の光に〉の冒頭のメロディを全面的に使用している。〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉の楽曲の冒頭にフランスで大変親しまれている童謡〈月の光〉の冒頭の4音を楽曲の冒頭に置いたのは、ドビュッシーの「月」への仄めかしであると同時に、自分自身の過去の歌曲の引用という意味合いも含めた間テクスト的な音楽表現であると言える。



譜例 150. 童謡〈月の光に Au clair de la lune〉冒頭



譜例 151. 歌曲〈ピエロ〉（1882年）楽曲全体に〈月の光に〉を引用

モチーフ Ab は重音の刺繍音であり、Riotteはこの重音による刺繍音に関して、ピアノ曲《ベルガマスク組曲》〈月の光〉の楽曲冒頭に現れる重音による刺繍音（broderie a deux

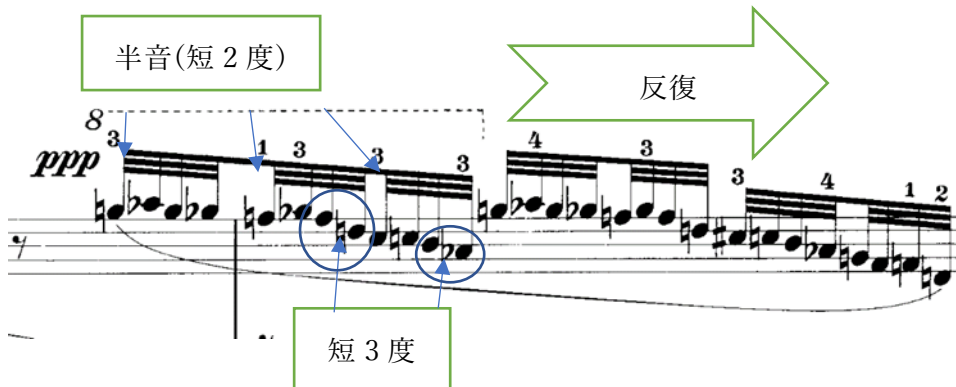
²³⁰ Vallas, *Claude Debussy et son temps*, p.347.

voix) (譜例 152) の引用であると指摘する²³¹。



譜例 152. 《ベルガマスク組曲》〈月の光〉冒頭

モチーフ B は、ゆっくりとジグザグしながら下行するピアノ右手のラインである。



譜例 153. モチーフ B

モチーフは半音（短 2 度）と短 3 度の組み合わせで構成され、g-as-g-ges-f-ges-f（ジグザグ半音）、f-d の短 3 度下行の後に d-cis-c-h と半音ずつ下行し、最後に h-as と短 3 度下行するというパターンが 1 オクターヴ単位で線上に繋がり下行している。本論文でこれまで見てきた「月」のタイトルが付く歌曲、例えば〈月の光〉第 1 稿、第 2 稿やピアノ曲〈月の光〉では、楽曲冒頭に現れる下行は「月の光」の音画的表現と考えられた。楽曲冒頭に現れるこのモチーフ B の下行も、緩やかに光を拡散させながらうねうねと下行している「月の光」の音画的表現と考えられるのではないか。右手のモチーフはアナクルーズで始まり、2 小節目の頭にピアノ左手にはペダル音 cis 現れる。このペダル音は非常に低い音程

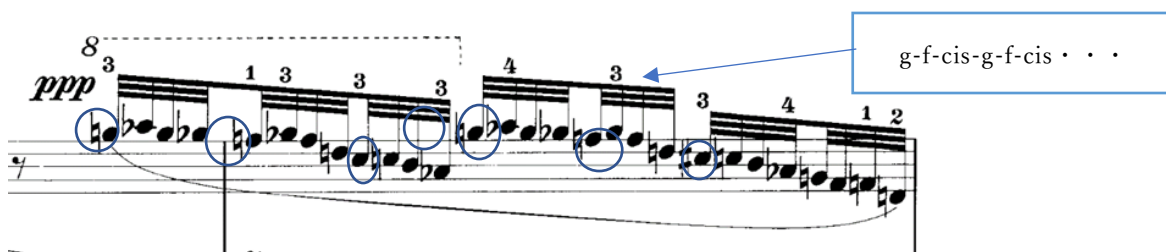
²³¹ Riotte, pp.55-56.

Cis 1 で、右手のモチーフ B の高音域との間に大きな空間が生じる。「月の光」が天から地上に到達するまでのこの空間は、ピアノ〈月の光〉では楽曲冒頭に右手の重音が4オクターヴも跳躍することで創出された。ここでは右手と左手が4オクターヴ以上離れているため、その空間はより大きなものとなる。

モチーフは①g-as-g-ges-f-ges-f 半音で上行、下行 ②f-d 短3度下行 ③d-cis-c-h 半音で下行 ④h-as 短3度下行と4つの動きで構成され、①では半音による上行、下行の動きがチラチラと四方に光りながら下に降りて行く月の光の動きを表現し、②、④で短3度が入ることで下行の度合いが増し（つまり広がりが増速）、③では半音による下行（緩やかな下行）となる。4つの音の動きは、画一的ではない光の広がりや下行を表現しているとも言える。左手は *un peu en dehors* 少し広がっての指示が為されて、やはり右手のモチーフと共に下行していき、モチーフは高い位置からスタートしてゆっくりと時間をかけて広がるイメージで下りる。その組み合わせはパターン化され、垂直に繋がっている。垂直に反復する1本のラインは、あたかも「月の光」の永遠性、神秘を表現しているかのようにある。これまでの歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿では、「月の光」はモチーフが並列に反復されることで表現されていたが、この楽曲ではモチーフは高い音域から垂直に反復され1本のラインで表現されている。これにより「月の光」の表現は、音画的なものから象徴的な意味合いも含んだものへと変化し「永遠性」「神秘」が示されているとも考えられる。

また、モチーフ B のラインを1拍ずつ頭の音で繋げると g-f-cis となり、g から f を通った cis への「g-cis（増4度）」音程の下行であることが分かる。cis は g に繋がりラインは「g-cis（増4度）」、g-f-cis-g-f-cis・・・とずっと反復される。これは歌曲集《雅やかな宴》第2集〈感傷的な対話〉（1904年）の主要モチーフ「b-c-e」が反復されるのと似たパターンである。〈感傷的な対話〉では c は経過音であり、b-e という増4度の音程が反復することで強調された（譜例 156）が、ここでのモチーフ B も g-f-cis-g-f-cis・・・の f は経過音であり、g-cis-g-cis という「増4度」の音程が反復により強調されている。経過音を通して「増4度」に下行し繰り返されるパターンとしては、同じような例を 4-2-6-1 で扱った《叙情的散文》〈夢〉（1893年）の冒頭、ピアノ左手に見ることができる（譜例 109,p.211）。ここでは fis-d-c-as-fis と繋がるラインが2オクターヴに亘って下行しており、ラインは fis-d の増4度が核となり d と as は経過音である。冒頭の詩は「夜は女性のやさしさを持つ/ 年老いた木々は金色の月の下で/ 夢見る！」で、下行したラインの直後に「金色の月」が

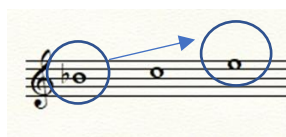
幻想的に登場する。「増4度」は不協和音で古くから「悪魔の音程」とも呼ばれ、最も不快な響きとされるが、その音程が反復されることで「不安」や「緊張」が高まる。〈感傷的な対話〉では二人の不気味な「幽霊」を表象し、〈夢〉ではドビュッシーが失われたと嘆くノスタルジックな「夢」の光景で用いられていたように、反復による「増4度」の強調は「非現実性」「幻想性」や「夢」の表象と考えられる。歌曲〈夢〉で「増4度」が下行していくラインがドビュッシーの「夢」の中へと誘うように、この楽曲の「増4度」下行ラインも、月の光が照らされたドビュッシーの「幻想の世界」へと聴く者を誘う手法と言える。このようにモチーフBにおいては、構成音である短3度、短2度の音程だけでなく、増4度という音程も重要な要素であると考えられる。



譜例 154.



譜例 155. 歌曲〈感傷的な対話〉冒頭





b が c を通って e に上行

譜例 156. 歌曲〈感傷的な対話〉主要モチーフ 「b-c-e」

最初の 2 小節を見ると、モチーフ A は休符で始まりモチーフ B は弱拍からスタートするアナクルーズであり、リズムが取りにくい。モチーフ B は半音階を含んで調性はぼかされ、動きも緩慢である。Hirsbrunner は「現代音楽への道標となったのはシェーンベルクの無調ではなく、Messiaen によれば、インドに大いに負うところのリズムであるが、ドビュッシーは〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉の冒頭の小節に、それを既に真似て用いている。²³²」と述べる。すなわち、Messiaen、Hirsbrunner によれば、この冒頭のリズムは「インド」を表現しているということになる。

◎Partie1 3~4 小節目

1~2 小節目と対照的なのが 3~4 小節目である。ここでは明確なリズムが現れ、8 分の 6 拍子、つまり 3 拍子となる。特に 4 小節目は細かい音価で刻まれ、リズムックである。属和音が連続して登場して調性の響きとなり、ペダル音は変わらず cis が続き 1~2 小節目からの一連ではあるが、調性、リズムとも曖昧でぼんやりとしていた 1~2 小節目と比べて明るくはっきりとした印象となる。ここではメロディラインが重視され、和音の最上音は cis-b で長 6 度の跳躍となり、躍動的である。この明確な 3 拍子、和音による跳ねたような音形は、歌曲〈月の光〉第 1 稿の前奏で「月の光」の下行モチーフのすぐ後に現れた 3 拍子「」の同質和音による跳躍と相似する。〈月の光〉第 1 稿では、筆者は前奏に現れた 3 拍子による同質和音の跳躍を「月の光」の表現の一連と捉え、光の拡散、反射の表現の可能性を示唆した。〈月の光〉第 1 稿と相似するこの 3 拍子による同質和音の跳躍も、同様に「月の光」と考えることができるのではないか。また、本論文では「月の光」がタイトルに付く歌曲 2 曲とピアノ曲が全て「メヌエット」の舞踊と関係が深いことを論じてきたが、〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉の明確な 3 拍子「」や〈月の光〉第 1 稿と相似する音楽表現も「メヌエット」の表象であると考えられる。ここでは属和音が連続して登場しており、調性の響きと明確な 3 拍子は「西洋」を表現すると考えられる。

²³² Hirsbrunner, p.22.

V₇の連続 Fis Es Fis Es Fis Des Es Fis Es Des Es H B

譜例 157. 〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉3~4小節目 明確な3拍子

◎Partie1 5~8小節目

最初に登場したモチーフA、モチーフBが再び現れる。モチーフBは冒頭よりも下行が1オクターヴ以上長くなり、拡大されている(譜例147)。モチーフAは減七の和音から長三和音を一つ挟んだ短三和音の連続となり和音の堆積は2オクターヴ以上に亘り、同質和音の分厚い集合体に変わっている(譜例158)。Riotteはこの同質和音の集合体が同音で連続した後に上行する刺繍音の一連の動きを、ピアノ〈月の光〉の引用であると指摘する²³³。

譜例 158. 〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉7~8小節目 モチーフAの変奏

²³³ Riotte,p.56.



譜例 159. ピアノ曲〈月の光〉20 小節目

導入（1~8 小節目）をまとめてみると以下のようなになる。（譜例 147 参照）

- 構成は 1~2 小節目 モチーフ A（童謡〈月の光に〉）、モチーフ B（月の光の下行）
 3~4 小節目 明確な 3 拍子（メヌエット）
 5~6 小節目 モチーフ B の拡大
 7~8 小節目 モチーフ A の変奏

このように、導入はシンメトリックな配置である。

モチーフ A は童謡〈月の光〉のメロディの引用であり、このメロディはドビュッシー自身が過去の歌曲〈ピエロ〉に全面的に引用したものであり、間テクスト的な使用と考えられる。また Riotte が指摘する通り、モチーフ A の刺繍音はピアノ〈月の光〉の引用と考えられ、一つのモチーフに様々なレベルの「月」に関する語彙が含まれる。モチーフ B は「月の光」の下行を思わせるゆっくりとした下行の音形である。モチーフ B の右手はペダル音 cis（属音）と 5 オクターヴ以上離れた地点からスタートしており、ゆっくりとした下行は宇宙的な広い空間を感じさせる。演奏指示は「un peu en dehors 少し広がって」であり、「月の光」の拡散を思わせる。モチーフ B は曲線を描きながら線上に繋がり、同じパターンで垂直に反復する。高い音域からゆっくりと垂直に繋がるモチーフは「月の光」が上から降りてくる音画的表現と考えられ、同時にモチーフが同じパターンが繰り返される手法は「月」の持つ「永遠性」の象徴であるとも考えられる。3~4 小節目に現れる明確な 3 拍子による同質和音の跳ねた音形は、ドビュッシーの歌曲〈月の光〉第 1 稿で「月の光」の一連の表現として用いたものと相似しており、明確な 3 拍子は過去の「月の光」のタイトルを持つ歌曲、ピアノ曲と関係が深い「メヌエット」の音楽要素を含むと言える。また、ペダル音は 8 小節目まで変わらず cis のままであり、この不動のペダル音は自然、原初を表

すドローンとしての意味合いもあると言える。

これらは全て「月」の表現と繋がっており、筆者はこの楽曲の導入パート（1~8小節目）を、全て「月」に関する音楽要素で構成されていると分析する。

◎Partie2：9~31小節目

導入が終わり、主要な展開部 Partie2 に入る。ここから主要な音楽要素として「扇状のモチーフ²³⁴」が登場するが、まず、13~15小節目に扇状モチーフの断片が先取りとして現れる。モチーフは dis を出発点とした半音の下行、上行で構成されたシンメトリックな動きで、扇の形状のようなラインを取る。ピアノ右手のメロディラインは dis-d-cis-his(c)-cis-cisis(d)-dis と dis を出発して半音ずつ his(c)まで下行してまた上行し dis に戻り、左手は dis-e-eis-fis-eis-e-dis と、今度は dis を出発して上行した後には下行し dis に戻る。右手、左手での反対方向の動きが重ねられている。

au Mouvt

8

pp subito

扇状のモチーフ (ピアノ右手、左手で反対方向に重ねられる)

扇の要・増4度

譜例 160. 〈月光が降り注ぐ調見のテラス〉13小節目

Mesnage はここでもモチーフ B が関連していると指摘する。すなわち、右手、左手のメロディラインは共に出発点 dis から短3度上行、下行へ進行し、扇の要（軸）となる箇所は右手と左手の音程は fis-his で増4度の音程となる。

²³⁴ Mesnage は このモチーフの名称「扇状 en éventail」を Françoise Gervais の論文 *Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et Debussy*, p.118 から引用しており、本論文でもそれに準じる。

ここで注目すべきは、35小節まで間断なく登場するリズム「♪ ♪♪」である。Riotteはこのリズムが歌曲〈月の光〉第2稿（1891）冒頭に登場するリズムと同じであることを指摘し、ブラームスの Op.39 ワルツを引用して、「ワルツの思い出」と述べる²³⁵。筆者は、歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿、ピアノ〈月の光〉が全て「メヌエット」ということから、このリズムも「メヌエット」の表現であると分析する。

En animant peu à peu

♪ ♪♪ が間断なく登場

譜例 161. 〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉 20~21 小節目

Poésie de
Paul Verlaine

Clair de Lune

月あかり

Très modéré

pp très doux

譜例 162. 歌曲〈月の光〉第2稿（1891）冒頭

²³⁵ Riotte, p.56.



譜例 163. 歌曲〈月の光〉第 2 稿 主要モチーフ

20~24 小節目はクライマックスへと向かう経過部となる。20 小節目は 8 分の 6 拍子の楽曲の中で 1 小節だけ 8 分の 9 拍となる。この小節は挿入でもあり、クライマックスへの準備と言える。ここから扇状のモチーフは、モチーフ A が変奏されたように同質和音の集合体となり、21 小節目から中段のピアノが半音階で上行を続け、緊張が高まって行く。

譜例 164. 〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉 22~24 小節目

25~31 小節目がクライマックスである。ここでは 6 オクターヴに亘る広い音域で展開される。pp から始まり、28 小節目からクレッシェンドが付けられ、30 小節目に f フォルテとなる。明白な 3 拍子で半音階のメロディもなくなり、調性も明確となる。

ここで興味深いのが前打音である。25~27 小節目に現れる扇状のモチーフは、モチーフの付点リズムの後にエコーのように現れる同じ和音に短い前打音が付けられており、3 拍子が強調される。前打音はバロック期によく登場する装飾音であるが、17 世紀ルイ 14 世時代の王宮に仕えたジャン=バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632-1687) のコメディ・バレエ《町人貴族 Le bourgeois gentilhomme》(1670 年初演) の序曲や、《アティス Atys》(1676 年初演) 〈ゼフィールの入場と踊り〉においては、長い音価の付点リズムを装飾するものとして拍頭の音に用いられている。この時代の特徴である長い音価の付点リズムは王宮の「威厳」を象徴するものであり、音楽は殆どバレエなどを踊るためのものであ

った。本論文で扱った歌曲〈雅やかな宴〉(1882)にも、楽曲冒頭から前打音が頻出しており、前打音は古い時代や「バロック」、「踊り」といった要素の表象とも考えられる。注目すべきはその直後から現れるファンファーレ音形である。ファンファーレ音形が登場する28小節目からは調号が取り払われてハ長調となり、ファンファーレはハ長調のII→Vに進行する。30小節目には楽曲の中で唯一のfフォルテとなり、クライマックスを迎える。ファンファーレは公式の式典などで使用される華々しい音形であるが、ドビュッシーは歌曲集《叙情的散文》〈夢〉(1893年)にもファンファーレ音形を用いている(譜例166、または4-2-6-1を参照)。〈夢〉でのファンファーレは「誇り高き騎士」を表現していると言え、これらの事から、前打音、ファンファーレ音形が示すのは「過去」への思い、「かつての栄華、栄光」を廃虚の中で垣間見たドビュッシーのノスタルジーであると考えられる。

The image shows a musical score for piano, measures 25 to 30. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. At measure 25, the tempo is marked 'Mouv^t du début' and the dynamics are 'pp subito'. At measure 28, the key signature changes to C major (no sharps or flats) and the tempo is marked 'En animant'. The dynamics at measure 28 are 'poco cresc.' and 'm.d.'. At measure 30, the dynamics are 'f'. Annotations with blue boxes and arrows point to specific musical features: '前打音' (Anacrusis) points to the first two notes of the right hand in measure 25, and 'ファンファーレ音形' (Fanfare motif) points to the four-note chordal sequence in the right hand of measure 28.

譜例 165. 〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉 25~30 小節目

1^{er} Mouvt dans un rythme plus accusé

Nul ne leur dé-diera plus la fier-té des casques

譜例 166. 《叙情的散文》〈夢〉53 小節目～「もはや誰も誇り高き金の兜を掲げない」ファンファーレ音形

◎Partie3 : 32~45 小節目 (弛緩からコーダへ)

32 小節目から再び *pp* となり、扇状モチーフが高音域で再登場した後にモチーフは音域が段々と下行して行き、コーダに向けて弛緩していく。37 小節目からモチーフ B、モチーフ A の順番で冒頭のモチーフの断片が登場し、42~45 小節目にコーダとなる。コーダには高い音域での空虚五度の平行和音という全く新しい音楽要素が現れる。

42

pp

(timbrez légèrement la petite note)

譜例 167. コーダ (42~45 小節目)

Serge Gut はドビュッシーの平行和音を「安らかな、休息、優しい幸福感、そして曖昧な夢、動かない瞑想状態に好都合である²³⁶」と指摘する。最後の平行和音は新たに突然現れ

²³⁶ Serge Gut, pp.34-35.

る音楽表現であり、Tarasriはこの空虚五度の平行和音を音楽的な象徴としての「月のまたたく光」と述べる²³⁷。空虚五度は中世の音楽や聖歌や讃美歌に使用されており、「古い時代」を思い起こさせる響きである。ドビュッシーは《前奏曲集》第1巻〈沈める寺 La Cathédrale engloutie〉(1909-1910)の冒頭で空虚五度の平行和音が上行していく音形を用いるが、これは曲のタイトルであるブルターニュ地方に伝説として古くから伝わる海に沈んだ都市イス Ys の大聖堂の「鐘の音」の象徴と考えられ、その響きは「海」という大自然の底から幻のように立ち昇ってくるようである。このコーダでの空虚五度もアルカイックな響きを持ち、平行和音は「静的」であり、非常に高い音域で反復され、小節の頭には分散和音の動きを含んでおり、コーダは Tarasti の述べる通り、まさしく「天」からの「光」、「月のまたたく光」であると考えられる。平行和音は2小節の間反復された後、*timbrez légèrement la petite note* (小さな音符を軽く響かせて)の指示で前打音が置かれ、最後は5オクターヴ離れた右手 cis と左手のペダル fis で締め括られる。楽曲の冒頭と同じく、右手、左手が大きく離れた広い空間が創出されて楽曲は終わる。

〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉は全く違う二つの音楽要素、すなわち、アナクルーズでのリズムの取りにくさ(インド)と明確な3拍子(メヌエット、西洋)、また、半音階でぼかされた調性と明白な調性が対比的に並列して現れる。これらはタイトルにある「月光が降り注ぐ謁見のテラス」の場所がインドである事からも、西洋と非西洋の音楽要素を意図的に対比させて並べたと考えられる。また途中に現れるファンファーレ音形、前打音などは「かつての栄華、栄光」の表現であり、それら西洋の語法を今や廃墟となったインド、アンベールの宮殿の「過去の栄光」として用いていると言える。つまり、この楽曲は目の前の廃墟から立ち昇る「栄華を誇った過去」の幻影、「月の光」に照らされた王の謁見の場に思いを馳せたドビュッシーの「夢の光景」が題材であると考えられる。

「月の光に照らされた光景」はドビュッシー自身の「過去」へのノスタルジーを(意識的か無意識なのか)呼び起こしたと考えられ、ドビュッシーの過去の「月」に関する楽曲である《ベルガマスク組曲》〈月の光〉、歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿、歌曲〈ピエロ〉、《叙情的散文》〈夢〉の音楽要素を随所に見ることができる。ドビュッシー自身が創作した

²³⁷ Tarasti, p.72.

それらの楽曲の語彙、その断片、リズムは実に多くの箇所でも自己引用されており、間テクニク的な引用、仄めかしも見られる。特に楽曲のイントロダクション（1~8小節目）で用いられる音楽要素は、全て「月」に関するものであると考えられ、それらは断片的な仄めかし、引用など複数のレベルで用いられている。また楽曲のコーダに現れる空虚五度の平行和音は、アルカイックな響きを持ち、非常に高い音域における「静的」なモチーフであり、Tarastiの言う「月のまたたく光」であると考えられる。更に、楽曲は嬰へ長調であるが、この調性は本論文で扱った歌曲〈水に落ちた水夫〉、歌曲〈月の光〉第1稿、歌曲集《叙情的散文》〈夢〉の最後の詩行にも用いられた調性である。既に4-1-5-1で述べた通り、ドビュッシーにとっての嬰へ長調は「もの想う夜ノクチュルヌ」あるいは「光」が輝く「月の夜」の象徴であると言える。楽曲のもう一つの特徴は、西洋と非西洋の音楽要素の扱いに関する手法である。1907年作曲の〈そして月は廃寺に落ちる〉で試みた西洋と非西洋の音楽的融合は、同じ非西洋の「月」を扱うこの楽曲では、今度は対比的にそれぞれの音楽要素を並べることによって楽曲全体にコントラストが付けられている。このように楽曲の「月」の光景には、まるで絵画のコラージュのように、それまでの「月」に関する音楽要素が様々に集約されて用いられている。これら全てに鑑みて、筆者は「月」がタイトルに付く最後の楽曲であるピアノ〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉を、ドビュッシーの「月」の楽曲の集大成と位置付ける。

4-3-3. 後期・その他 《アッシャー家の没落 La chute de la Maison Usher》(1908~1917年)、室内楽《チェロとピアノのためのソナタ Sonata pour violoncelle et piano》(1915年)

後期の「月」の楽曲に挙げた他の2曲についてここで触れておく。第3章3-1で前述したが、オペラ《アッシャー家の没落》は未完である。ドビュッシーは死の床にあっても、この作品を完成させることを心から熱望しており、エドガー・アラン・ポーが創り出したこの幻想怪奇な世界に大変執着していたことが分かる。ドビュッシーがこの作品を構想したのは1890年、つまりドビュッシーが27歳の時であり、若い時分から興味を抱いていたことが分かる。Orledgeによるとその台本作りが始まったのは1908年で、翌1909年にかけて第1稿、1909年から1910年にかけて第2稿、そして1915年から1916年にかけて第3稿、J.Durandに完成した台本を渡したのは1917年であり、ドビュッシーが台本作成に10年もの月日を費やし、推敲を重ねていることが分かる。楽曲創作は台本と同時に行われ、第一幕二場のオペラの幾つかの楽譜の断片が残されている。それらは楽曲のプレリユードと思われる断片やマデライン嬢の独唱部分など幾つかの楽譜のスケッチ等、完成台本によらないものも含めても400小節に満たない草稿である。近年、これらを基に新たに他の作曲家が補稿を加えた楽譜が出版され、コンサートも開かれるようになった。しかし、「トルソ」を基にしているとはいえ、他の作曲者による補稿が加えられたものをドビュッシーの音楽として分析することはできない。また、マデライン、ロデリックなど登場人物の台詞に付けられた音楽以外は、どの場面を構想して作られたのかは定かではなく、残された楽譜が主要なモチーフであることは想像に難くないが、物語の最後の場面「アッシャー家が崩れていく後ろに真っ赤な月が現れる」(下線は筆者による)への付曲が、実際に残された楽譜と合致するかどうかは全く判断がつかない。従って、本論文では楽曲分析を行わない。

《チェロとピアノのためのソナタ》については1939年にW.Mellersが‘The Final works of D. or Pierrot fache avecla lune’ (ドビュッシーの最後の作品、月と仲違いしたピエロ)を*Music Letters*に掲載するなど、以前から楽曲と「月」や「ピエロ」との関係が取りざたされてきた。Vallasも楽曲について「イロニクな精神に溢れ、皮肉と茶化したようなドビュッシーのスタイル、エクリチュール以上のものであり、次のようなタイトルをドビュッ

シーは夢見たのではないだろうか：『月と仲違いしたピエロ』、そして昔のコメディア・デラルテのキャラクターであるピエロを想起したのではないか²³⁸』と述べている。実際、チェリストの Louis Rosoor は自らのコンサートのプログラムに、ドビュッシーから聞いた話として楽曲について次のように解説している。「ピエロが飛び上がって目覚め、気力を奮い立たせる。思いを寄せる美しい人に愛のセレナーデを一生懸命に捧げるが、彼女は全く心を動かされないままである。ピエロは失敗するが、自由の歌を歌いながら、気を取り直す。²³⁹」しかし、この件に関してドビュッシーは Durand への書簡で次のように強く抗議している。

昨日、ボルドーの音楽院の教授であるチェリストの Rosoor 氏の訪問を受けましたが、後悔しています。その時、私はチェロのための（中略）重大な結果を招いてしまいました、私のつまらない楽曲を受け入れる上での度重なる無理解に驚くばかりです。（1916年10月12日）²⁴⁰

同じく Durand への17日の書簡にも、Rosoor のコンサートに関してこの件が書かれている。

人々はマドレーヌ広場で私の音楽のプログラムを買い込み、それを手荒く扱い、悪いとは言わないが、しかし、人々は「コンサート」という広間で、間違いと困惑を広める「ヴィルトゥオーゾ」を褒め称える。私はそれにずっとイラついている。（1916年10月17日）²⁴¹

書簡の内容からすると、ドビュッシーの主張は Rosoor が楽曲に関して無理解であり、間違ったエピソードを勝手に Rosoor のプログラムに掲載してコンサートで広めているということになる。Durand への書簡であるので、ドビュッシーの出版元へのエクスキュー

²³⁸ Vallas, 1958,p.414.

²³⁹ Lesure, *Claude Debussy*, 2003. p.564.

²⁴⁰ *Correspondance*, p.2036.

²⁴¹ 同上、p.2037.

ズと考えられなくもない。真偽のほどはともかく、ドビュッシーが強く抗議していることは事実であり、現在ではこの楽曲と「ピエロ」「月」との関わりを確認することは難しいと言わざるを得ない。

第5章 ドビュッシーの「月」に関する音楽表現まとめ、考察

第3章 3-2 で先取りして述べたドビュッシーの「月」の語彙について、これまで第4章の楽曲分析を通して改めて確認してきた。ここではドビュッシーの「月」の音楽表現とは一体どのようなものであったのかについて今一度、振り返ってみる。どのように変わっていったのか、あるいは変わらぬものがあったのか、ドビュッシーは何をどのように表現したのか、全体を通した視点でまとめ、考察する。

全体を通して言えるのは、まず、「月」の表現が変遷しているということである。

一人の音楽家が長い作曲人生の中で手法が変化していくのは当然のことではあるが、ドビュッシーのように芸術潮流に人一倍敏感であり、他の芸術領域に大きな影響を受けた音楽家であれば尚更、その変化と時代の潮流との関係は深い。ドビュッシーが生きた19世紀中頃から世紀末は大きなエネルギーがデカダンス、象徴主義など幾つもの芸術潮流を生み出したエポックメイキングな時代であった。文学、美術に大きな影響を受けたドビュッシーはそれらの芸術潮流を吸収し、自らの芸術へと昇華していった。しかし、世紀の終わりと共にそれらの潮流は影を潜め、20世紀には完全に芸術の潮流が変わっていく。ラロワがドビュッシーは「それまでの象徴主義的、印象主義的と言われる手法とは違う音楽へと進んで行く²⁴²」と述べる通り、ドビュッシーの音楽自体、1904年以降に変化を見せる。「月」の楽曲に関しては、初期、中期と後期は「月」が照らす場所が「西洋」から「非西洋」に変わって行くというのも興味深いところである。「ヴァーグナーの後」となる新しい音楽を目指したドビュッシーが一つの手掛かりを求めたのは「非西洋」であり、ピアノ曲〈そして月は廃寺に落ちる〉(1907年)では西洋と非西洋の融合を模索し、〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉(1912~1913年)では非西洋と西洋の音楽要素が対比的に現れるなど、様々な創意工夫が施されていることが分かる。

「月」あるいは「月の光」そのものに対して、ドビュッシーによる最初の音楽表現が確認されたのは初期の歌曲〈水に落ちた水夫〉(1882年)である。この楽曲での「月の光」は身を投げた水夫の悲しみを浮き上がらせる神秘的な光であり、「月」は詩の幻想性を高める存在である。詩の中に「月」が登場する詩行「月が波間を照らす」になると、楽曲には進行を停止するような同音のオクターヴ反復が突然現れ、その後半音ずれた二つの下行

²⁴² Priest, trans. p.92.

形の分散和音が交代しながら繰り返される。Walts は分散和音について「流れ出るもの」「水や光」の表現である²⁴³と述べており、下行形の分散和音は上から「月の光」が海の波の上に降り注いでいる様を表す音画的表現と言える。分散和音の拍頭には3度の和音が置かれ、この和音が半音ずつ上下して響きの「揺れ」を生じさせる。半音による響きの「揺れ」はチラチラとした光の拡散を表現していると共に、現実か非現実か曖昧とした詩の幻想性を表すとも言える。ここで見られる半音のずれによる響きの「揺れ」は、初期と中期の歌曲において「月」の表現で実に多く用いられる手法である。歌曲〈水に落ちた水夫〉には、その後に作曲される多くの「月」の楽曲に現れる「下行」と響きの「揺れ」が両方とも現れており、その意味ではドビュッシーの「月」の表現の「萌芽」と考えられる。

歌曲〈水に落ちた水夫〉で使用された分散和音は「流れ出るもの」を表現する代表的な音楽語法であり、ドビュッシーの他の自然、「風」「波」「海」などの表現手法としても多く用いられている事は第3章で述べた。この分散和音をドビュッシーは「月の光」の表現としても多く用いている。例えばオペラ《ペレアスとメリザンド》(1893-1902年)や《森のディアヌ》(1885-1887年)などの「洞窟に突然、月の光が差し込む」「月の女神が光を伴って登場する」といったト書きに合わせて現れるのは、ハープのグリッサンド奏法の分散和音である。非常に小さな音価の分散和音は、高い音域からの2オクターヴに亘る「下行」「上行」が繰り返される。〈水に落ちた水夫〉では一方的に下行であった分散和音がここでは下行の後に上行し、それがセットで繰り返される。これは目にも止まらぬ速さで差し込んだ光がその後拡散して上に拡がる様子を、グリッサンド奏法により音画的に表していると言える。この場合も必ず最初に現れるのは「下行」であり、光が差し込む様子が表現される。

歌曲に関しては、舞台作品の状況説明とは違って単なる音画的な表現に留まらず、詩(テキスト)との照応による複数レベルでの語彙を取り込んだ音楽表現となっている。同じヴェルレーヌの詩「月の光」に作曲を2度行った歌曲〈月の光〉第1稿(1882年)と第2稿(1891年)を例にとり、その表現を比較してみよう。両曲の楽想は大きく変化するが、これはドビュッシーが詩の解釈をし直したためと考えられる。両者の間には9年という月日があり、しかもこの期間はパリ音楽院での習作期からローマ留学、象徴主義、ヴァーグナ

²⁴³ Walts, p.16.

一への反発、ジャワ音楽との遭遇などを経てドビュッシーが急速に独自のスタイルを構築した重要な時期を含んでいるため、曲想の大きな変化はこれらを反映していると言える。第1稿も第2稿もメヌエットであり、楽曲の前奏冒頭にはそれぞれ「下行」の音形が現れる。この二つは楽曲の中で変奏を繰り返して使用される主要なモチーフであり、詩の「月の光」の語句に合わせて何度も現れる。第1稿の「下行」は華やかな和音による転回形で、3拍目に和音の構成音が変化する。第2稿は五音音階で構成され、単音によるシンプルなモチーフが徐々に「下行」していく。第1稿はきらびやかな「ロココ」を表現するような華やかな和音の響きであるが、第2稿は2音によるフレーズが一旦下行するがまた元に戻るような内省的で静的なものである。第4章4-2-5で述べた通り、第2稿の五音音階はジャワ音楽の影響であるとする研究が多く出ており、また、ドビュッシー本人が「ジャワ音楽は西洋が忘れた神秘を持っている」と後に述べた言説²⁴⁴からも察すると、このモチーフは「自然の神秘」を表現していると言える。このように、同じ詩による付曲は華やかな「ロココ」から内省的で神秘的な曲想に変化している。より内省的で「静的」なものへの変化は、ドビュッシーの「月」の楽曲全体の変化にも共通する点である。

このように2曲の曲想は大きく違うが、ここで筆者は第1稿、第2稿に大きな共通点があることを指摘したい。それは両方のモチーフが共に「メヌエット」の要素を含んでいることである。「メヌエット」は18世紀のフランスにおける貴族たちの代表的な踊りである。ヴェルレーヌの詩「月の光」の題材であるヴァトーの絵画に描かれた貴族たちの「雅やかな宴」と密接な繋がりを持つことは言うまでもない。「雅やかな宴」の世界と「メヌエット」が如何に深い関係にあるのかは、フォーレがヴェルレーヌによる歌曲〈月の光〉(1887年)の副題を「メヌエット」にしたことから推し量ることができるだろう。全体の構成は第1稿、第2稿共に、2小節、あるいは2+2の4小節で構成される3拍子のメヌエット形式であるが、更にドビュッシーはそれぞれの主要モチーフに「メヌエット」の音楽要素を巧みに取り込んでいる。まず第1稿では、前奏のモチーフが3拍目にナポリⅡ度への進行を取ることで、本来の着地点よりも半音上にずれた浮遊感を生じさせる。この3拍目の浮遊感は2拍目に膝を折り、3拍目に膝を延ばす「メヌエット」の踊りの動きと合致している。また、第2稿のモチーフのリズムは特徴のある3連符であるが、このリズムに対して筆者

²⁴⁴ Debussy, 'Un goût.' *S.I.M.*, 15 février 1913. p.229.

はヴェルレーヌの詩やヴァトーの「雅宴画」との関係から、Riotte が指摘をする「ワルツ」ではなく「メヌエット」であると考え。更に第2稿のモチーフは「静的な」音形と「非西洋」の響きに、「西洋」の「メヌエット」を一体化させたものだと考察する。このリズムは後期のピアノ〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉にも主要なリズムとして現れる。これに関しても筆者は、ドビュッシーが〈月の光〉第2稿の「メヌエット」を自己引用として用いていると考える。実は、メヌエット形式は《ベルガマスク組曲》〈月の光〉(1890~1905年)にも使用されており、タイトル「月の光」を持つ3つの楽曲、つまり歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿、ピアノ〈月の光〉は、全て「メヌエット」で結びついていることが分かる。このように、モチーフや曲想は大きく変化しながらも、共通した音楽語彙の使用が見られることも「月」の楽曲の一つの特徴である。その共通の語彙はドビュッシーが過去に用いた音楽語法や手法を、時には間テクスト的に用いる「自己引用」であることが多い。

「自己引用」を最も多く確認することができるのは、「月」がタイトルに付く最後のピアノ曲〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉(1912~1913年)である。この楽曲ではイントロダクション(1~8小節目)に用いられる音楽要素は、全て過去のドビュッシーの「月」と関係がある。まず、最初の小節にはフランスの童謡〈月の光に〉のメロディが仄めかされる。このメロディはドビュッシーが1882年に歌曲〈ピエロ〉で全面的に使用したものであり、誰もが知る「月」のメロディと過去の自らの楽曲を間テクスト的に用いているものと考えられる。次に現れる右手の「下行」は短2度、短3度から構成される単音によるジグザグが、オクターヴで繋がり垂直に反復下行していく。この「下行」は、タイトルの「月光が降り注ぐ」から「月の光」の下行の表現と考えられる。左手の低いペダルとの間が5オクターヴも離れた音域からのゆっくりとした「下行」は、天と地上の間の大きな空間を感じさせ、増4度が支点となる響きや pp でどこまでも続く垂直の反復は、何処かどてつもなく大きな深淵に向かって落ちていくようにさえ感じられる。3~4小節目に現れる明確な3拍子と同質和音の跳ねるような音形は、歌曲〈月の光〉第1稿で、「下行」の直後に「一連」で現れた「月の光」の表現とよく似ている。Riotte は、この楽曲に過去のドビュッシーの「月」の楽曲の音楽要素、語彙が幾つも用いられていることを指摘する²⁴⁵が、それら、①ピアノ〈月の光〉の3度の和音による刺繍音、②同質和音の刺繍音的な使用、③前述した

²⁴⁵ Riotte, p.55-57.

歌曲〈月の光〉第2稿のモチーフのリズムの引用に加えて、筆者はこの3～4小節目の3拍子も、歌曲〈月の光〉第1稿の「♪♪♪」のリズムによる「月の光」の一連の表現の自己引用と考える。後期に入り、「非西洋」に新しさを求めたドビュッシーは1907年に既にピアノ曲〈そして月は廃寺に落ちる〉を創作して「西洋」と「非西洋」の融合を模索した。この楽曲の「月」が照らす場所は再び「非西洋」のインドであり、1～2小節目にリズムが取りにくいアナクルーズが置かれる。Messiaen、Hirsbrunnerによればこのリズムは「インド」であり²⁴⁶、続く3～4小節目には明確な3拍子と対比的である。この配置は「非西洋」と「西洋」の対比であり、〈そして月は廃寺に落ちる〉に続くドビュッシーの「非西洋」を取り入れた新しい試みと考えられる。このように〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉には、過去の「月」の楽曲の間テクスト的使用、リズム、音楽的要素の引用に加えて、後期に模索した「西洋」と「非西洋」の音楽的な融合への新しい試みも見られ、本論文ではこれらを総合的に鑑みて、「月」がタイトルにつく最後の楽曲〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉をドビュッシーの「月」の楽曲の集大成と位置づける。

ここまでドビュッシーの「月」の楽曲の大きな流れとして、ドビュッシーの最初の「月」の表現、同じ詩に付曲をした二つの歌曲における「月」に対する表現の変化、そして「月」の集大成とも言える最後のピアノ曲を、今一度確認した。次は「月」の持つ「象徴性」に対して、ドビュッシーがどのように音楽で表現したのかを見ていく。

ドビュッシーの楽曲の「月」は実に様々な象徴性を与えられている。それらは夢、幻想、不吉、官能（理性を奪う、狂気）、祈り（聖母マリア）、ノスタルジー、メランコリー、ロココ、デカダンスなどである。まず、初期の歌曲〈エルフ〉（1882年）では「月」は物語の騎士に起こる「不吉」の象徴である。「不吉」は邪悪なエルフやその魔法と結びつき、楽曲は短三和音、減七の和音といった暗めの響き、その中で修飾音を持ち半音階で構成され下行していくモチーフなどで表現される。同じく初期の歌曲〈雅やかな宴〉（1882年）の「月」は、18世紀貴族の「雅やかな宴」を照らす光であり「ロココ」の象徴である。ドビュッシーはバロックを思わせる薄いテクスチュア、順次進行、修飾音や、旋法性、メヌエットの様式を用いて18世紀貴族の宴を表現する。歌曲〈マンドリン〉（1882年）の「月」は、貴族たちが興じる歌や踊りの宴に渦巻く官能や恍惚、享楽を象徴する。早いテンポの

²⁴⁶ Hirsbrunner, p.22.

マンドリンを模した無窮動のピアノの上で、楽曲は長調、短調、旋法性とその響きを目まぐるしく変える。無窮動のピアノは人々が一種の「狂気」の状態となっている享楽の宴が永遠に続く様を表し、詩「渦を巻く」は再現部の頭に置かれて強調される。歌曲〈あらわれ〉(1884年)では、詩人の心の内である夢想の世界が「月」で象徴される。前述したが、夢想は半音階による響きの「揺れ」で表される。中期の歌曲〈噴水〉(1889年)の「月」は詩人に寄り添う存在であり、メランコリーの象徴である。「月」はデカダンス(落ちる)の意味合いも含む3音によるなだらかなモチーフで表現される。《叙情的散文》(1893年)はドビュッシー自身が詩作を行った歌曲集であるが、ドビュッシーの「デカダンス」が全て盛り込まれている。「月」は第1曲〈夢〉では失われてしまったものへのノスタルジーの象徴として登場し、ノスタルジーは全音音階や増音程で表現される。第2曲〈砂浜〉で「月」は擬人化された波と嵐の争いの仲介役、癒しの存在として現れ、ゆっくりとした曲想、2つの和音の交代による静かな3連符で表現される。第4曲〈夕べ〉では「月」は最後にドビュッシーが祈りを捧げる聖母マリアの象徴である。聖母マリアへの祈りはアカペラでほぼ同音の反復で喋るように歌う「祈り」で表される。後期のピアノ〈そして月は廃寺に落ちる〉(1907年)の「月」は中国、非西洋の「月」であり、ドビュッシーはラロワから吸収した中国の音楽要素と西洋音楽の融合を模索している。「月」は「音楽は情熱を鎮めるためのものである。控えめで質素、偉大な音楽ほどシンプルである」という中国音楽の精神性を象徴し、それは内省的で静寂に満ちた楽曲に反映されている。このように、初期から後期までドビュッシーは様々な象徴性を帯びた「月」を扱い、それぞれを様々な音楽語法で表現しようとしている。

さて最後に、ドビュッシーの「月」に関する音楽表現を、二つに分けて論じたい。

◎ドビュッシーの「月」の二つの表現

一つは光がチラチラと大気の中を拡散し、下行し、地上などにぶつかって反射する「動き」のある光の表現、つまり光線としての「月の光」。もう一つは空に浮かぶ「不動」の存在、つまり天体としての「月」である。

・「動き」のある光線としての「月の光」

「月の光」は天から降りてきて、その光は降りながら大気中で拡散し、また地上のあり

とあらゆるものに反射して広がる。この光線の「動き」を表現する手法としては、分散和音、和音の転回形、二つの和音の交代、あるいはモチーフ、フレーズ自体の「下行」、「上行」が見られる。特に「下行」は天から降りてくる「月の光」の表象として数多く確認できる。前述した歌曲〈月の光〉第1稿（1882年）、第2稿（1891年）、ピアノ〈月の光〉（1890~1905年）、歌曲〈水に落ちた水夫〉（1882年）、オペラ《ペレアスとメリザンド》（1893~1902年）、《森のディアーヌ》（1885~1887年）、ピアノ〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉（1912~1913年）での表現の他、ボードレールの歌曲〈噴水〉（1889年）でのなだらかな下行のモチーフ、《叙情的散文》〈砂浜〉（1893年）におけるゆっくりとした重音の交代がオクターヴで下行する様、〈そして月は廃寺に落ちる〉（1907年）の冒頭における楽句が全体的に下行していく様が挙げられる。オペラ《ペレアスとメリザンド》や《森のディアーヌ》のように「突然差し込む光」として音画的に小さな音価の分散和音を用いる場合もあれば、〈噴水〉のように下行のモチーフが詩の主題「デカダンス」（落ちる）の意味合いをも含むと考えられる場合もあり、「下行」は音画的レベルだけでなく、幾つかのレベルを含んで幅広く用いられている。「月の光」は「下行」した後に大気中で「拡散」「反射」しながら広がるが、この一連の動きはドビュッシーの楽曲でも反映される。歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿の前奏では「下行」モチーフの直後に現れる3拍子の同質和音による跳ねるような音形（第1稿）や、五音音階の分散和音上行形（第2稿）は、詩の「月の光」の語句との照応で「月の光」の一連の表現と考えられ、「月の光」の「拡散」「反射」とも考えられる。

これらは主に音形としての「動」の表現であるが、「動」という視点で考えた時、ドビュッシーの「月」の楽曲で、より特徴的で、より重要と思われるのが「響きの揺れ」と「空間の創出」である。月は太陽の光を反射しており、満月でさえ、その明るさは太陽光線の40~50万分の一と言われる。長い間、月は夜を照らす唯一の光源であり、その光が大気と混じり合って柔らかで曖昧な光が地上のあらゆるものを包んでいた。19世紀と言えば、1866年の白熱ガス灯の発明によってようやく街に明かりがちらほらと登場する時代である。現代社会に生きる我々は想像するしかないのだが、ドビュッシーが生きた19世紀、更に遡ってヴァトーや18世紀の人々の「夜」は今よりずっと暗く、「月の光」の存在感は今よりずっと大きく、その光は大地をぼんやりと柔らかく覆い、今よりもっと大気にゆらゆらと拡がっていたことであろう。光の波と波は強め合ったり、打ち消し合ったりを繰り返

し、常に変化し揺らいでいる。この大気への光の広がり、ちらちらと揺れ動く光を、ドビュッシーは「響きの揺れ」と、それを効果的に響かせる地上と空までの「空間の創出」で表現している。例えばピアノ〈月の光〉では、ちらちらと揺れる光や大気での光の広がり空間が楽曲冒頭で表現されていると言える。〈月の光〉の冒頭は、3度の和音のゆるゆっくりとした「下行」である。和音は刺繍しながら下行しており、響きは揺らされる。例えば2小節目の右手はc-es（短3度）からdes-f（長3度）、そしてまたc-es（短3度）に戻り、暗い響きと明るい響きの間で揺れる。3度の和音は静かにゆっくりと刺繍されることにより、明⇄暗の「響きの揺れ」が強調される。各小節はタイで繋がり、響きの変化はオーバーラップして境がはっきりせず、曖昧である。冒頭の3度によるオクターヴに上行の跳躍はまるでボールが弾んで宙に浮いたようであり、この浮遊感は一連の「下行」の後、再び4オクターヴもの上行の跳躍で強調される。ここでは大きな空間、つまり天と地を隔てる空間が創出されており、この空間があることにより光がちらちらと揺れ動き、大気に拡散するイメージが効果的に作られる。この空間の創出は後期の〈月光が降り注ぐ調見のテラス〉では5オクターヴもの離れた右手、左手により宇宙的とも言える広がり発展する。

響きの揺れは他の「月」の楽曲でも数多く見ることができる。歌曲〈あらわれ〉(1884年)のメランコリックな「月の世界」は、主音eから軸となる音が線のように半音ずつ上行していきそれに和音が付けられる響きの「ぼかし」で表現される。和音は和音構成音の1音、ないし2音が半音ずつ上行していき、半音により「響き」は揺らされる。歌曲〈月の光〉第1稿での冒頭の「下行」の半音による上行（ナポリIIへの進行で本来着地する和音の半音上への進行で浮遊感を生じさせる）については前述したが、「月」が擬人化されて「小鳥たちに木々で夢を見させ」「噴水を吹き上げさせる」クライマックスからは〈あらわれ〉と同様に、和音はその構成音の一部が半音による上行、下行を繰り返しながら線上に上行を続ける。和音はほぼ解決しない属和音の連続であり、宙に浮いたような非現実な雰囲気醸し出す。ドビュッシーの最初の「月」の表現が現れる歌曲〈水に落ちた水夫〉でも、分散和音の拍頭の和音はe-gとeis-gisの半音上下の交代であった。響きの「揺れ」は音画的にちらちらとした光の拡散を表現すると共に、このようにはっきりとしない夢の中のような雰囲気、幻想性、神秘を表出する。この曖昧さ、夢、幻想、神秘の表現は象徴主義の大きな特徴でもある。響きの「揺れ」は和音の半音のずれによるものだけではなく、長調、

短調、旋法性、全音音階などが常に安定せず入れ替わり変化していく様でも表現される。歌曲〈月の光〉第1稿、第2稿では「悲しくも美しい」ヴァトーの「月」は、美しいロココの庭園に漂う漠然とした「悲しみ」を明⇔暗の響きの揺れで表されている。

・天体としての「不動」の「月」

もう一つの「月」は、空高く浮かぶ「不動」の「月」のイメージである。ドビュッシーの「月」の表現の一つの特徴として「下行」を挙げることができるが、この「下行」はオクターヴの下行跳躍による反復で現れることがある。この場合、必ず「下行」はその「高さ」が強調される。例えば歌曲〈あらわれ〉の冒頭、「月の世界」を表すピアノ右手は、3度の和音を含む2オクターヴに亘る下行跳躍が現れる。この下行跳躍は音域が非常に高く、左手の半音ずつの上行に合わせて少しずつ音の高さは上がっていくが、音形は変わらずに7小節間、下行跳躍が繰り返される。また、オペラ《ペレアスとメリザンド》第三幕第一場のメリザンドの頭上に「月」と「星」が輝く夜空が広がる場面では、非常に高い音域を始点に2オクターヴ下行跳躍しては反復される。《森のディアーヌ》では、月の女神ディアーヌが月の光を放ちながらエロスに近づく場面で、高音域のオクターヴ下行のトレモロが現れる。非常に高い音域からの下行は、高さが強調されることで、地上から遠く離れた空間が創出され、天上の世界、人智を超えた存在からの「下行」を示す。その「下行」が同音反復されることで「動かない」存在は強調され、「不動」は静寂や永遠とも結びつく。オクターヴの下行跳躍の修辭的意味を、沼口は「神の聖性」の表現であるとする²⁴⁷。「月」は西洋では古来より擬人化されてギリシャ神話の女神や聖母マリアとイメージが重ねられてきた。フランスの文壇で語り継がれる「静かなる見守る月」は「天空から見守る聖母マリア」とも合致する。空に浮かぶ「月」は「不動」「静寂」「永遠」といった属性を持ち、人智を超えた神秘の存在である。オクターヴ下行跳躍はこのような「月」の不動性、聖性を表しているのではないだろうか。

また「不動」は「背景としての月」の意味合いも持つと言える。ヴァトーの絵画の世界を謳った「雅やかな宴」では、「月」は野外で繰り広げられる宴を照らす存在でロココの宴に欠かせないものである。また、伝説や騎士物語の詩に付曲をした楽曲では「月」は物語

²⁴⁷ 沼口隆、430~442頁。

の背景として「ずっとそこにある」存在であった。これらの「月」は絵画、あるいは物語の挿絵のイメージとして、楽曲の中でも夜の場面に常に存在し、動かず「ずっとそこにある」。《ペレアスとメリザンド》の「塔の場面」でも、夜空に浮かぶ「月」はその夜にメリザンドとペレアスに起こる一連の出来事の「物言わぬ目撃者」となっていた。このように、ドビュッシーは「動き」のある光線としての「月の光」、天体として「不動」の存在である「月」に対して、それぞれに創意工夫を凝らしている。更に「月」は幅広い象徴性も与えられているために、様々な音楽要素が複数のレベルで組み合わせられて表象されている事がわかる。

ドビュッシーがこれだけ多くの「月」の楽曲を創作した背景には、第2章で述べたフランスの文壇の状況、「月」が19世紀中頃から世紀末にかけて芸術の「トポス」であったことが大いに関係していると考えられる。しかし20世紀に入り、デカダンス、象徴主義が終焉した後も、ドビュッシーは「月」をタイトルに持つピアノ曲を作り続けた。これは一体どういうことなのであろうか。最終章では、ドビュッシーにとって「月」とは一体どのようなものであったのかについて考察を行い「月」とドビュッシーの関係について結論を述べる。

第6章 ドビュッシーと「月 lune」 結論

本論文は、クロード・ドビュッシーの「月」に関する楽曲について論じるものである。ここまで第1章では西洋における「月」について、第2章ではフランス文壇における「月」について述べた。第3章から第4章はドビュッシーの楽曲分析を行い、第5章では「月」に関する楽曲のまとめを行った。最終章では、改めてドビュッシーと「月」について考察し、本論文の結論とする。

「月」はドビュッシーにとって、一体どのようなものであったのだろうか。

第2章で述べた通り、フランスの文壇ではウェルギリウス以来「静かに見守る味方」の存在であった「月」が、世紀末に向かって厳しく冷たいものになっていく。ボードレール、メーテルランクの「月」を受けて1893年にオスカー・ワイルドが書いた『サロメ』の「月」は、より耽美的に先鋭化され、サロメは美しく残酷な「月」の化身であった。この同じ年にドビュッシーが作曲したのが、自身の作詩による歌曲集《叙情的散文》(1893年)である。この歌曲集の中で、「月」は擬人化された「波」「雨」「嵐」の諍いの仲介に入り、あくまでも皆を癒す存在であり、チクルスの最後では「月」は聖母マリアとして登場している。また、数あるボードレールの「月」の詩の中で、ドビュッシーが創作に選んだのは「静かに詩人たちを見守る月」を謳った詩「噴水」であった。これらのことから、ドビュッシーの「月」は世紀末特有の厳しく、残酷で冷たいものではなく、古くから伝承される聖母マリア像、ウェルギリウスの「静かに見守る月」のままであったことが分かる。芸術潮流に敏感であったドビュッシーではあるが、「月」に関しては世紀末のメーテルランクではなく、一つ前の世代のヴェルレーヌ、あるいはラフォルグの感性に近かったと考えられる。松浪克文はドビュッシーの生涯が母性的女性との力動の歴史であり、母性的庇護の下で制約に縛られない自由な作曲活動を行った²⁴⁸との指摘をしており、「月」はまさにドビュッシーを見守る「聖母マリア」であったと言えるのではないか。

ヴェルレーヌの「月」は、実に数多くのインスピレーションをドビュッシーに与え、幾つもの歌曲やピアノ曲を生み出した。最後の「月」に関するピアノ曲〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉にも、そのヴェルレーヌとの「思い出」が断片的に、あるいは間テクスト的に仄めかされて現れ、確認することができる。これらヴェルレーヌによる「月に照らされ

²⁴⁸ 松浪克文、314~325頁。

た雅やかな宴」は、ドビュッシーのノスタルジーそのものである。ヴェルレーヌの「月」はロココの優美さや宴に漂うメランコリーな繊細さを象徴しており、これらはラモー、ヴァトーへの礼賛を惜しまなかったドビュッシーの「フランス的なもの」への拘りの一環であると言える。ドビュッシーは後年、こう述べている。

何故、我々の偉大なラモーに対して無関心でいられるのでしょうか？（中略）クラヴサン
の最高の詩人であるクープランはどうですか？彼の音楽には、優しいメランコリー
が深く神秘的な風景からの素敵な木霊のように感じられ、そこではまるでヴァトーの
絵画の登場人物たちが悲しげに佇んでいるようです。²⁴⁹

「月」の属性は、また、ドビュッシー自身の性質とも親和性がある。「月」は「夜」の代
弁者であり、「昼」を表す「太陽」とは対照的に「本能」「直観」「無意識」といった属性を
持つ。これらはドビュッシーが傾倒したデカダンス、象徴主義やオカルトといった 19 世
紀中頃からの芸術潮流の根底を成すものであるが、ドビュッシー自身も「本能」「直観」の
人であったことは、幾つかの友人、あるいは知人の評伝の中に確認することができる。パ
リ音楽院からの友人である Bonheur は、若かりしドビュッシーの詩の探求についてこう述
べる。

新しい感覚への好奇心と開かれた精神で、ごく基本的な知識を教えられただけなの
に、一種の神秘的な本能に従って、若い時期から、ファンタジーと感受性において
共通性を持つ二人の詩人、すなわちバンヴィル、そして次にヴェルレーヌにまっす
ぐ向かった²⁵⁰。（下線は筆者による）

また Godet は、ドビュッシーの作曲スタイルについて次のように述べている。

誰しものが、自分の作曲技法をより向上させる必要性から、過去の偉大なる作曲家た
ちの頂点を成す作品の神髄を再認識して自らを鍛え直すのだが、（中略）ドビュッシ

²⁴⁹ Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p.223.

²⁵⁰ Bonheur, p.8.

一の場合は違っていた。むしろ、この種の作業は全く行われなかった。ドビュッシーは自らの直観に従って、永遠に、他のものを排除して不変で触れることのできないとされている古典的なスタイルの探求から遠ざかった。この素晴らしい直観こそ、ドビュッシーの音楽の運命を決定付けたものである。²⁵¹（下線は筆者による）

このドビュッシーの直観は、楽曲創作と結びついている。ドビュッシー自身、作曲に関して次のようにインタビューで答えている。

誰に音楽創造の秘密を知ることができるのでしょうか。海のざわめき、水平線の丸み、葉ずえを渡る風、鳥の鳴き声が私たちの内に様々な印象を残します。そして、突然、私たちの意向とは何の関係もなく、それらの記憶の一つが私たちの外側に拡がり、音楽言語として自らを表現する。それ自身が和声を宿している。どんなに努力をしても、それ以上もっと適切な、そして誠実な言語は見つけれない。ただ、このように音楽へと運命付けられた心が最も美しい発見をするのです。²⁵²

この内容からもドビュッシーの音楽創造において、「自然」から受ける「直観」が如何に重要な位置を占めているかということが分かる。「風」「海」「霧」といった自然現象に多くの楽曲を創作したドビュッシーであるが、「月の光」が大気と混じり合い、月から放たれる光の揺らめきもドビュッシーの「直観」と深く結びつき、本論文で見てきた多くの「月や「月の光」の音楽言語を与えたということであろう

「月」は19世紀の末にかけて、芸術家たちの「トポス」となっていったことは第2章で述べた。「月」は芸術家たちにとって創造の源であると同時に、どこにも帰属しないこの世の対極である「月」を主題に据えることが、卑俗な「現実社会」への反発、近代化、機械化の否定を意味していた。ヴェルレーヌは、処女詩集『土星の子の歌 Poèmes saturniens』の序説で詩人と言うのは不幸な星の下に生まれた人間で悲しい運命を背負っているとして、科学万能、近代化の社会に背を向けることで「美」を構築しようとした。このような姿勢、頹廢的で悲観的な潮流は、19世紀末の20年間、様々に起こった芸術潮流の分母と言われ

²⁵¹ Godet, p.103.

²⁵² Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p.325.

る「デカダンス」と呼ばれるものであり、「月」は「デカダンス」の象徴とも考えられる。ドビュッシーが作詩を手掛け、自らの「デカダンス」を構築したと考えられる歌曲集《叙情的散文》(1893年)で「月」は、全ての楽曲をチクルスとして繋ぐ重要な役割を持たされている。第1曲で「月」は「夢」の象徴であり、第2曲では擬人化された自然「波」「雨」「嵐」の争いを鎮める役回りであり、第3曲では「太陽」のアンチとして、第4曲では聖母マリアとして登場する。このように「月」はドビュッシー自身の「デカダンス」を体現する重要な要素となっている。

しかし、デカダンスや象徴主義が終焉した後の20世紀に入っても、ドビュッシーは「月」の楽曲を作り続け、ピアノ曲2曲を創作している。これは一体どうしてであろうか。その答えを探るべく、今一度この後期の2曲を見てみる。実は、この2曲には共通点がある。まず、両方の曲とも「月」が照らす場所は非西洋である。これはドビュッシーが新しさを非西洋に求めたこととも大いに関係がある。そして2曲とも、目の前にあるのは「過去」を偲ばせる「跡地」あるいは「廃墟」である。1907年作曲のピアノ曲〈そして月は廃寺に落ちる〉のタイトルが指し示すのは「昔、厳粛な宗教的儀式が行われた寺の『跡地』に現在『月』が落ちる」光景である。最後の「月」の楽曲である〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉のタイトルが示すのは、第4章で述べたが、目の前にある宮殿の「廃墟」から立ち昇る「過去」の栄華を誇ったワンシーン、「王様への謁見が行われたテラスに月光が降り注ぐ」光景である。どちらの楽曲のタイトルも、目の前の風景に「現在」と「過去」が交錯している。メシアンは「そして月は廃寺に落ちる」のタイトルを「タイトルが既にアレクサンドランである」と述べており、Godetは「月光が降り注ぐ謁見のテラス」のタイトルをドビュッシーがうっとりとした表情で読み上げるのを目撃している。タイトルが示す「月」が照らす光景はドビュッシーに「詩的」に働きかけ、ドビュッシーに「夢」を見させたと考えられる。

「夢」はドビュッシーの創作にとって大変重要である。作曲の師ギローに対してドビュッシーが語った理想の台本作家は「物事を半分まで言って、それに私自身の夢を接ぎ木させてくれる人」であった。「月」はドビュッシーに「夢」の生成を促し、その「夢」がドビュッシーを音楽創作に向かわせる。今は寂れた「無」に近い場所を「月」がその光で照らすことにより、「過去」の光景は幻影のように立ち昇る。ドビュッシーが見たのは「過去」の寺の聖なる儀式であり、「過去」の栄華を誇った謁見の様子であろう。それらは、まさに

ジャンケレヴィッチが指摘するように「過去そのものが、現在の裂け目から再現し」「瞬間的な稲妻や閃光に現れ²⁵³」ており、それらの幻影は楽曲の中で「印象」として立ち昇っては消えていく。「月」は天体であり、地球のあらゆる場所を照らし、永遠性を持ち合わせ、「場所」と「時間」を超越する存在である。このように「月」はデカダンスの象徴としてだけでなく「母性的空間」として、洋の東西、時間を超越した自由でスケールの大きい「夢」を見させる「詩的」インスピレーションを、ドビュッシーに与え続けた存在であったと考えられる。

以上。

²⁵³ ジャンケレヴィッチ、85頁。

<主な引用・参考文献>

- Ausoni, Alberto. *Die Musik: Symbolik und Allegorien*. Parthas. 2006.
- Baudelaire, Charles. *Curiosities esthétiques*. Paris : Classiques Garnier Multimedia, 1999.
- Bhogal, Gurminder Kaur. *Claude Debussy's Clair de Lune*. NY : Oxford University Press, 2018.
- Bonheur, Raymond. "Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse." *La Revue Musicale*. 1926.
- Bornecque, Jacques-Henry. *Lumières sur les Fêtes galantes de Paul Verlaine*. Mayenne, Librairie Nizet, 2007.
- Briscoe, James R. "Debussy d'après Debussy : The Further Resonance of Two Early Mélodies." *19th Century Music*. 1981.
- Briscoe, James. "To invent a new forms : Debussy's *Diane au Bois*." *Musique Quarterly*. 1990.
- Bruschini, Adrien, et Leleu, Jean-Louis. "*Proses lyriques* de Debussy et *Serres chaudes* de Maeterlinck/Chausson, Une mise en regard." *Regards sur Debussy*. Paris : Fayard, 2013.
- Bruschini, Adrien. "Tonalités, motifs et structures d'intervalles dans les mélodies de Claude Debussy (1887-1893)." PhD diss., Université de Nice-Sophia Antipolis, 2014.
- Debussy, Claude. *Correspondance (1872-1918)* . Édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert. Paris : Gallimard, 2005.
- Debussy, Claude. *Image, 1er série*, herausgegeben von Douglas Woodfull-Harris, Fingersätze von Tamara Stefanovich, Kassel ; New York : Bärenreiter, 2012.
- Debussy, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1971.
- Debussy, Claude. *Œuvres Complètes de Claude Debussy, série II, Mélodies (1882-1887)* Paris : Durand, 2016.
- Debussy, Claude. *Quatre nouvelles mélodies(1882) pour voix et piano inédit*. Edition de Denis Herlin. Paris : Durand, 2012.
- Dietschy, Marcel. *A Portrait of Claude Debussy*, Edited and translated by William Ashbrook

- and Margaret G. Cobb. Oxford ; New York : Clarendon Press Oxford University Press, 1990.
- Dietschy, Marcel. *La Passion de Claude Debussy*. Neuchâtel : A la Baconnière, 1961.
- d'Estrade- Guerra, Oscar. "les Munuscrits de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy." *R.M.*, n°235, 1957,
- Durney, Daniel. "L'eau dans la musique impressionniste." *Revue internationale de Musique Française*. 5, juin 1981.
- Fauser, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. NY: University of Rochester Press, 2005.
- Gervais, Françoise. "Structures Debussystes." *La Revue Musicale*, n ° 258 («Claude Debussy : 1862-1962»)
- Godet, Robert. "En marge de la marge." *La Revue musicale*, 1926.
- Goncourt, Jules et Edmond de Goncourt. *L'Art du XIII^e siècle*. Paris : Charpenier, 1881.
- Goubalt, Christian. *Claude Debussy*. Paris : Libr. H. Champion, 1986.
- Green, Martin, Swan John. *The Triumph of Pierrot*, NY: Macmillan Publishing Company, 1986.
- Gut, Serge. "Les techniques d'harmonie impressionniste chez Debussy." *Revue internationale de musique française*, n° 5, juin 1981.
- Hirsbrunner, Theo. "A la recherche de l'inanalysable." *Analyse musicale*, 3^e trimestre 1989.p.19-22.
- Howat, Roy. "Debussy et les musiques de l'Inde." *Cahier Debussy*, n°12-13, 1988-1989.
- Howat, Roy. "Debussy's piano music : sources and performance." *Debussy's studies*. NY: Cambridge University Press, 1977.
- Jankélévitch, Vladimir, *Debussy et le mystere de l'instant*. Paris : Plon, 1976.
- Jankélévitch, Vladimir. *Le Nocturne*. Paris : Edition du Seuil, 1984.
- Kautsky, Catherine. *Debussy's Paris*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2017.
- Kœchlin, Charles. *Claude Debussy*. Paris : Henri Laurens, 1927.
- Kœchlin, Charles. "Quelques anciennes melodies inedites de Claude Debussy." *La Revue musicale*, 1926.

- Laloy, Louis. *Debussy*. Paris : Aux Arme de France, 1944.
- Laloy, Louis. "Le Debussisme.", *S.I.M.Revue musicale*. 15 Juillet, 1910.
- Laloy, Louis. *La musique chinoise*. Paris : H. Laurens, 1912.
- Langham Smith, Richard. "Debussy and Pre-Raphaelites." *19th Century Music*. 1981.
- Langham Smith, Richard and Roger Nichols. *Pélleas et Mélisande*. UK : Cambridge University Press, 1989.
- Lassauzet, Benjamin. "Debus-si e(s)t Pierrot. Rire pour ne pas pleurer." *Revue musicale OICPM*, Vol2-n2, p159-182, Canada, 2015.
- Lesure, François. *Claude Debussy ~Biographie critique~, suivie du Catalogue de L'œuvres*. Paris : Fayard, 2003.
- Llorente, Glenn Pates. "Debussy's Musical Symbolism: An Analysis of *Le Jet d'Eau* from the song cycle, *Cinq poèmes du Charles Baudelaire*." Presented at the Seminar in Music Theory: Modernism and Text, California State University-Fullerton, Fullerton, CA (May 19, 2009)
- Mesnage, Marcel. "La terrasse des audiences du clair de lune : esquisse d'analyse modélisée." *Analyse musicale*, 3^e trimestre 1989.p.31-44.
- Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie : (1949-1992) : en sept tomes*. Paris : A. Leduc, 1994.
- Muller, Richard. "Javanese Influence on Debussy's 'Fantasie' and beyond." *19th-Century Music* Vol.10.No.2, 1986.
- Nichols, Roger. "Debussy's Two Settings of 'Clair de lune'." *Music & Letters*, n° 48/3, 1967.
- Nichols, Roger. "The prosaic Debussy." *The Cambridge Companion to Debussy*. edited by Simon Trezise, NY: Cambridge University Press, 2003.
- Orledge, Roger. *Debussy and the Theatre*. NY : ambridge University Press, 1982.
- Pommier Jean. *La Mystique de Baudelaire*. Genève : Slatkine Reprints, 1967.
- Potter, Caroline. "Debussy and nature." *The Cambridge Companion to Debussy*. edited by Simon Trezise, UK: Cambridge University Press, 2003.
- Priest, Deborah, translated, with an introduction and notes, *Louis Laloy (1874-1944) on*

- Debussy, Ravel and Stravinsky*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 1999.
- Riotte André. “Les matériaux du Clair de lune.” *Analyse musicale* 4^e trimestre. Paris, Société Française d’Analyse Musicale, 1989.
- Roberts, Paul. *Images~The Piano Music of Claude Debussy~*. Oregon : Amadeus Press, 1966.
- Rolf, Marie. “ Semantic and structural issues in Debussy’s Mallarmé songs.” *Debussy studies*. Cambridge University Press, 1997.
- Ruschenburg, Peter. *Stilkritische Untersuchungen zu den Liedern Debussys*. PhD Dissertation, Universität Hamburg, 1966.
- Segond-Genovesi. Cedric. ‘Exégèse, rhétorique, et production(s) du sens: une lecture de “Et la lune descend sur le temple qui fut”.’ *Cahier Debussy*, N° 33, 2009.
- Simone, Nigel. ‘Debussy and expression’, *Debussy*, edited by Simon Trezise, UK : Cambridge University Press, 2003.
- Stefani, Gino, Marconi, Luca. “De l’interprétation à la théorie : Une sémiologie progressive.” *Analyse musicale*, 3^e trimestre 1989, p.61-66
- Tarasti, Eero. “L’analyse sémiotique d’un prélude de Debussy : La terrasse des audiances du clair de lune.” *Analyse musicale*, 3^e trimestre 1989.p.67-74.
- Vallas, Léon. *Achille-Claude Debussy*. Paris : Press Universitaires de France, 1949.
- Vallas, Léon. *Claude Debussy et son temps*. Paris : A. Michel, 1958.
- Verlaine, Paul. *Oeuvres Poétiques—Verlaine—*. ed. Jacque Robichez, Paris: Garnier Frères , 1969.
- Verlaine, Paul. *Oeuvres Poétiques Complètes*, ed. Jacques Borel, Paris : Gallimard, 1962.
- Vidal, Paul. “Souvenirs d’Achille Debussy.” *La Revue Musical*, 1926.
- Walsh, Stephen. *Debussy~A Painter in Sound~*. NY: Alfred A. Knopf, 2018.
- Walts, Sarah Clemmens. “In Defense of Moonlight.” *Beethoven Forum*, Spring 2007, Vol. 14, No.1, 2007.
- Wenk, Arthur. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Wheeldon, Marianne. *Debussy’s late style*. USA: Indiana University Press, 2009.
- Youens, Susan. “Debussy’s setting of Verlaine’s ‘Colloque Sentimental’: From the Past to

the Present.” *Studies in Music*, no15, University of Western Australia, 1981.

青柳いづみこ『ドビュッシー 想念のエクストプラズム』東京：中央公論新社、2008年。

阿部良雄「反=フランス的詩人ボードレー」『文化のモザイクー第二人類の異化と希望ー』

東京大学教養学部由良ゼミ準備委員会編 (p312-315) 東京：みどり書房、1989年。

今井勉「『呪われた詩人たち』のマラルメ」東北大学文学研究科研究年報 (54)、2004年。

井村君江『サロメの変容』東京：新書館、1990年。

ウェルギリウス『アエネーイス』岡道男、高橋宏幸訳、京都：京都大学学術出版会、2001年。

大鐘敦子『サロメのダンスの起源』東京：慶應義塾大学出版会、2008年。

大出敦「闇から切り取られる光と詩『あらわれ』読解」『マラルメの現在』東京：水声社、20013年。

金原礼子、栗原詩子「ドビュッシーと象徴派詩人たち (2) ヴェルレーヌ (承前)、ルイス」『言語文化論集 (62)』筑波大学現代語文化学系、2003年。

キャッシュフォード、ジュールズ『月の文化史』上、下、別宮貞徳監訳、片柳佐智子役、東京：柊風舎、2010年。

栗原詩子「ドビュッシーのポー受容とオペラ《アッシャー家の崩壊》制作課程」『地中海学 研究』地中海学会、(24)、47-70、2001年。

黒木朋興『マラルメと音楽』、東京：水声社、2013年。

佐々木健一『フランスを中心とする 18世紀美学史の研究：ヴァトーからモーツァルトへ』東京：岩波書店、1999年。

ジャンケレヴィッチ、ヴラディミール『ドビュッシー～生と死の音楽～』船山隆、松橋麻利訳、東京：青土社、1987年。

鈴木信太郎「フランス象徴詩派覚書」『鈴木信太郎全集 第四巻』東京：大修館書店、1973年。

スマイルズ、サム『ターナー モダン・アーティストの誕生』荒川裕子訳、東京：ブリュッケ、2013。

高德眞理『ドビュッシーと《雅やかな宴 Fêtes galantes》～ヴェルレーヌの詩に喚起されたイメージの音楽表現～』国立音楽大学修士論文、2019年。

- 高德眞理「クロード・ドビュッシー《雅やかな宴》第 2 集におけるチクルス性～前編～」
『大学院年報』第 32 号、2020 年。
- 高德眞理「クロード・ドビュッシー《雅やかな宴》第 2 集におけるチクルス性～後編～」
『大学院年報』第 33 号、2021 年。
- 巽孝之『E・A・ポウを読む』東京：岩波書店、1995 年。
- 田之倉稔『ピエロの誕生』東京：朝日新聞社、1968 年。
- デュリー、マリ・ジャンヌ『月とピエロの詩人 ジュール・ラフォルグ』宮内侑子訳、東
京：清水弘文堂、1974 年。
- ニコル、アラダイス『ハーレクインの世界：復権するコンメディア・デッテルテ』浜名恵
美訳、東京：岩波書店、1989 年。
- 西村美咲「19 世紀フランスにおけるメランコリックなピエロの誕生」『年報・フランス研
究 (50)』pp.93-108、関西学院大学、2016 年。
- 沼口隆「オクターヴ下行跳躍の修辭的意味」『音楽を通して世界を考える』東京：東京藝術
大学出版会、2020 年。
- 根来章子「ルイ・ラロワにおけるアジア音楽の認識についてー『中国音楽』（1910 頃）を
中心に」『民芸藝術』民芸藝術学会編、大阪：民芸藝術学会、Vol.28、2012 年。
- 林完次『月の本』東京：角川書店、2000 年。
- ピエロ、ジャン『デカダンスの想像力』渡辺義愛訳、東京：白水社、1987 年。
- 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」『音楽と
音楽学—服部幸三先生還暦記念論文集』東京：音楽之友社、1986 年
- フリース、アド・ト『イメージ・シンボル事典』山下主一郎（ほか）共訳、東京：大修館
書店、1984 年。
- ブルートン、ダイアナ『月世界大全』鏡リュウジ訳、東京・青土社、1996 年。
- ペール、アンリ『象徴主義文学』堀田郷弘、岡川友久共訳、東京：白水社、1983 年。
- ポー、エドガー・アラン。松村達雄訳「アッシャー家の崩壊」『世界文学全集 11 ポー、ホ
ーソン』東京：河出書房新社、1962 年。
- ボードレール、シャルル『悪の華 注釈・上下巻 京都大学人文科学研究所研究報告』多
田道太郎編、京都：京都大学人文科学研究所、1986 年。
- ホメーロス『ホメーロスの諸神礼賛』杵掛良彦訳、東京：ちくま学芸文庫、2018 年。

本田毅彦「1911年デリー・ダーバーとジョージ5世～国王＝皇帝によるインド社会との対面式コミュニケーションの試み～」京都女子大学史学会、『史窓』、2018年3月第75号。

松浪克文「音楽家の病跡―ドビュッシー―」『岩波講座精神の科学9 創造性』東京：岩波書店、1984年。

村山則子『メーテルランクとドビュッシー』東京：作品社、2011年。

メーテルランク、モーリス。『対訳・温室―他全詩集』城牙咲くらは訳、東京・デザインエッグ社、2018年。

安川智子「ロマンスから象徴へ クロード・ドビュッシー《あらわれ》の特異性」『マラルメの現在』東京：水声社、2013年。

安田香「ドビュッシーにおける異国主義・象徴主義」『音楽表現のフィールド』東京：東京堂出版、2010年。

ヤロチニスキ、ステファヌ『ドビュッシー印象主義と象徴主義』平島正郎訳、東京：音楽之友社、1986年。

吉田功「シューマンとアイヒェンドルフ」『島根大学教育学部紀要第3巻』1970年2月。

吉田正明「ジュール・ラフォルについて―『なげき歌』の詩法―」、広島大学フランス語研究、(13)、24-39, 1984-10-31.

吉田正明「ジュール・ラフォルグの『聖母なる月のまねび』をめぐって（上）」、信州大学人文学部『人文科学論集』第24号、1990年。

吉田正明「ジュール・ラフォルグの『聖母なる月のまねび』をめぐって（下）」、信州大学人文学部『人文科学論集』第25号、1991年。

ラフォルグ、ジュール。『最後の詩』、吉田健一訳、東京：講談社、2018年。

ラフォルグ、ジュール「聖母なる月のまねび」『世界名詩集16 レニエ、ラフォルグ』伊吹武彦、中江俊夫、宮内侑子訳、東京：平凡社、1968年。

ラフォルグ、ジュール。『伝説的な道德劇』吉田健一訳、東京：講談社、2018年。

ルシュール、フランソワ『伝記クロード・ドビュッシー』笠羽映子訳、東京：音楽之友社、2003年。

ロックスパイザー、エドワード『絵画と音楽』中村正明訳、東京：白水社、1986年。

<録音>

Debussy, Claude. Edited by Denis Herlin, *The Complete Works*. Warner Classics, 2018.
ドビュッシー、クロード。『歌劇《ロドリークとシメーン》』1993-1994年録音。WEA Japan、
1996年発売。

<その他>

La lune ~Du voyage réel aux voyages imaginaires~Extrait du catalogue de l'exposition Paris,
Grand-Palais, 1 avril-21 juillet 2019. (dir. Alexia Fabre et Philippe Malgouyres)
『ニューグローヴ世界音楽事典』東京：講談社、1993-1995年。

<参考サイト>

[L'imitation de Notre-Dame la Lune / selon Jules Laforgue | Gallica \(bnf.fr\)](#) 2022/8/7 アク
セス

[https://www.etaletaculture.fr/culture-generale/le-sens-cache-de-la-comptine-au-clair-de-
la-lune/](https://www.etaletaculture.fr/culture-generale/le-sens-cache-de-la-comptine-au-clair-de-la-lune/) 2022.5.13 アクセス

[https://www.rtb.be/lapremiere/article/detail_nous-n-irons-plus-au-bois-une-chanson-
qui-est-un-appel-a-la-partouze?id=9932583](https://www.rtb.be/lapremiere/article/detail_nous-n-irons-plus-au-bois-une-chanson-qui-est-un-appel-a-la-partouze?id=9932583) 2020/05/13

<使用楽譜>

全集 Debussy, Claude. *Œuvres Complètes de Claude Debussy, serie I*

Volume1, Volume3, Volume5, série II, Mélodies (1882-1887) Paris : Durand.

Debussy, Claude. *Quatre nouvelle mélodies (1882) pour voix et piano inédit.*

Paris :Durand,2012.

*Sept poèmes de Banville : pour soprano léger et piano / Claude Debussy ; revision et
commentaires de James Briscoe ; préface d'Arthur Hoérée.* Paris : Jobert, 1984.

*Le Revue Musicale, supplémentaires,*1926.

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande in Full Score*, NY: Dover, 2010.

Diane au Bois [IMSLP740466-PMLP1177116-114397.pdf](#)

『ドビュッシー歌曲集 1, 2』東京：全音楽譜出版社、2014年。

『ドビュッシー集 3』井口基成編集・校訂、東京：春秋社、2013年。

謝辞

本論文の執筆にあたり、多くの方々にご教示頂きました。ここに改めて感謝いたします。和声分析に関しましては、今野哲也先生（現・玉川大学芸術学部准教授）にご教示頂きました。丁寧なご指導に感謝致します。授業内のゼミ発表等では、中田朱美先生、瀬尾文子先生に大変貴重なご意見、ご指摘を頂きました。また、プレ審査、本審査をして頂きました横井雅子先生、友利修先生、神部智先生、阪上正巳先生、吉成順先生そして遠山菜穂美先生には、多くの貴重なご意見、ご指摘を頂きました。ご指摘により気づいた点が多々あり、大変勉強になりました。皆様に、深く感謝を申し上げます。

そして最後に、論文のご指導を頂きました沼口隆先生に、心より御礼を申し上げます。学部時代から数えると7年間、ご教示頂きました。先生には忍耐強く、時には羅針盤となり、時には軌道を修正して頂きながら、長い道程をご指導して頂きました。誠に丁寧なご指導を、本当にありがとうございました。