人間文化創成科学論叢　第23巻　2020年

ドビュッシー《ステファーヌ・マラルメの３つの詩》第２曲〈あだなる願い〉におけるテクストの音楽化

小　阪　亜矢子*

Mise en musique de la sonorité du texte dans « Placet futile », second des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, de Claude Debussy

KOSAKA Ayako

Résumé

Le but de ces recherches est de clarifier la façon de mettre en musique de la sonorité du texte dans « Placet futile », second des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*（1913）composé par Claude Debussy. Les études précédentes de cette pièce, comme les autres études de la mélodie, ont tendance à aborder la question du point de vue de la sémantique. Cependant notre étude se focalisera plus sur le son surtout sur la phonétique. Car la sonorité du texte doit être considérée comme un élément de la musique.

D'abord nous avons converti le texte de Mallarmé en API et nous avons examiné l'arrangement des phonèmes. Cela nous a permis de montrer que chaque strophe a son propre ton qui est produit par l'utilisation de certains phonèmes et que certaines syllabes ressortent par le contraste des phonèmes qui ont des caractèristiques différentes.

Ensuite nous avons analysé, à partir de plusieurs points de vue, la mélodie de Debussy afin de mieux comprendre comment le compositeur traita ces caractèristiques du texte.

En conclusion, notre analyse montre que Debussy exprima délicatement la sonorité du texte dans sa composition avec le rythme, la durée et la hauteur des notes et l'harmonie.

Keywords：Claude Debussy, Stéphae Mallarmé, mélodie française moderne, poème, phonème

１、研究目的

本研究はドビュッシー DEBUSSY, Claude（1862-1918）による歌曲集《ステファーヌ・マラルメの３つの詩》Trois poèmes de Stéphane Mallarmé（1913）（以下、《３つの詩》と表記）の第２曲〈あだなる願い〉Placet futileにおける、詩のテクストの持つ音声、特に音素の配置の特徴と、それが作曲においてどのように扱われているか明らかにすることを目的とする。

《３つの詩》は第１曲〈ため息〉、第２曲〈あだなる願い〉、第３曲〈扇〉[1]の３曲からなり、テクストはいずれもマラルメMALLARMÉ, Stéphane（1842-1898）による。ドビュッシーはマラルメと交流があり、詩人の生前に歌曲《出現》[2]（1884）及びオーケストラのための《牧神の午後への前奏曲》[3]を作曲しているが、《３つの詩》についてはマラルメの死後、1913年に出版された『マラルメ全詩集』[4]を元に作曲したとされている。尚、各詩の

キーワード：クロード・ドビュッシー、ステファーヌ・マラルメ、フランス近代歌曲、詩、音素

＊令和２年度生　比較社会文化学専攻

制作年代はそれぞれ異なり、『ため息』（1862）、『あだなる願い』（1887）、『別の扇―マラルメ嬢の―』[5]（1884）である。

楽曲には既に多くの研究例がある。その理由として、本作がドビュッシーの最後から２作目の歌曲作品であり、円熟期の作曲例といえること、またマラルメの詩それ自体が難解とされ、解明が求められること、ラヴェルRAVEL Maurice（1975-1937）による同題の小オーケストラ付き歌曲[6]も同じ1913年に作曲されており、『ため息』、『あだなる願い』の２つの詩がドビュッシーと共通して用いられ、たびたび比較されることなどが挙げられる。ドビュッシーの歌曲を詩や詩人との関わりで網羅的に論じたいくつかの研究[7]で全曲が取り上げられている他、第１曲のみについての研究[8]がいくつか見られる。しかし、マラルメが詩作においてテクストの持つ音声にこだわっていたにも関わらず[9]、先行研究でテクスト音声について触れたものは少ない。McCOMBIE 2003[10]とWILSON 2007[11]はドビュッシーとマラルメの両者にまたがる大規模な研究で、《３つの詩》を中心に論じられており、第１曲及び第３曲については詩の音声的な側面に基づいた楽曲分析を行っている。第２曲については単独の研究やラヴェルの同題曲との比較[12]が散見されるが、修辞学的または意味論的な解釈や、テクストと楽曲の双方に見られる18世紀フランス文化の影響を論じたものが多くを占め、テクスト音声を重視した研究が筆者の知る限り見当たらない。

そこで本研究では第２曲のテクストを音素に解体し、テクスト音声を楽曲の１つの素材として楽曲を分析することを試みる。定型詩の枠に流し込まれた各音素が詩においてどのような音声的効果をもたらすのか、またドビュッシーはその各音素を、あるいはテクストの音声をどのような音楽的要素を用いて作曲し、作品としての音像を求めていたかを明らかにすることを目的とする。

２、研究対象と研究方法

研究対象はドビュッシーDEBUSSY, Claude作曲《ステファーヌ・マラルメの３つの詩》Trois poèmes de Stéphane Mallarmé のうち第２曲〈あだなる願い〉Placet futile 及びマラルメの元のテクストである『あだなる願い』Placet futile（1887）、加えてその異稿にあたる『願い』Placet（1884）[13]とする。

使用楽譜は、デュラン社の出版譜DEBUSSY, Claude *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Durand et Cie（1913）とする。マラルメのテクストはガリマール社のプレイヤード新版全集MALLARMÉ, Stèphane *Œuvres complètes*, I, MARCHAL, Bertrand（ed.）（以下本稿では*OC*Iと表記）を用いる。

研究方法は詩のテクスト音声の分析及び楽曲分析とする。詩の分析は、IPA（International Phonetic Alphabet 国際音声字母）を用いて[14]、テクストを音素の単位に解体し、多用されている音素や強調されている音素を明らかにした。また作曲されたテクスト『あだなる願い』（1887）を異稿『願い』（1884）と比較し、音素が変えられている部分に着目した。その後IPAに置き換えた詩を楽曲と照らし合わせ、楽曲をリズム、音高、和声、表情記号の観点から分析した。その中でテクスト音声の影響が強く見られる部分について考察を行い、ドビュッシーの他の歌曲やラヴェルによる作曲例と比較しつつ特徴を明らかにした[15]。

３、詩のテクスト音声の分析

本節ではマラルメの詩『あだなる願い』の形式及び意味内容を概観し、テクストをIPAに置き換え、使われている音素の種類を分析する。尚、文章中の“ ”内を原文の引用、//内をIPA表記とする。

対訳：マラルメ『あだなる願い』

	原詩（*OC*I：８）	（日本語訳は筆者による）[16]
1	Princesse! A jalouser le destin d'une Hébé	姫君！青春の女神へーベーの運命が妬ましくて
2	Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,	貴女がそのカップに口づけすると現れる女神の
3	J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé	私は炎を燃やしますが、つましい僧侶の身分に過ぎず
4	Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.	セーヴル陶器の上で裸になったりはしません
5	Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,	私は髭の生えた貴女の仔犬ではないし
6	Ni la pastille ni du rouge, ni Jeux mièvres	飴でも、口紅でも、あざとい遊戯でもない
7	Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,	でも貴女の閉じた目線が私に落ちたのを知っています
8	Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!	金髪の方、その聖なる髪結いは金細工師だ！
9	Nommez-nous… toi de qui tant de ris framboisés	任命して下さい、木苺の微笑みを持つ人よ
10	Se joignent en troupeaux d'agneaux apprivoisés	その笑みは飼い馴らされた仔羊の群れとなって集まり
11	Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,	全ての男の中で願望の草を食み、恍惚に鳴きますが
12	Nommez-nous…pour qu'Amour ailé d'un éventail	任命して下さい　扇の翼を持つ愛の神が
13	M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,	横笛を手に群れを眠らせる私をそこに描くように
14	Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.	姫君、任命してください、あなたの微笑みの番人に

詩は１行12音節からなるアレクサンドランで、４＋４＋３＋３の14行のソネの形式で書かれている。複雑な比喩表現が用いられているが、大意は「僧侶」を名乗る話者から「姫君」への求愛、及びその譲歩として「自分を他の求愛者に対する番人に任命してほしい」という請願である。マラルメ本人は特に84年稿『願い』を「これはルイ15世時代のソネだ」[17]と述べており、18世紀フランス文化への意識が伺える。以下、詩を節ごとにIPAに変換し分析した結果を述べる。

IPA変換１　マラルメ『あだなる願い』第１節（第１行ー第４行）

1	Princesse! A jalouser le destin d'une Hébé	prɛ̃-sɛ-s（ə）a-ʒa-lu-ze-lə-dɛ-stɛ̃-dy-ne-be
2	Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,	ki-pwɛ̃-sy:r-sɛ-tə-ta-so-be-ze-də-vɔ-lɛ:vrə
3	J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé	ʒy-zə-mɛ-**fø**-mɛ-ne-**rɑ̃**-dis-krɛ-kə-da-be
4	Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.	e-nə-fi-gy-rə-re-mɛ-mə-ny-sy:r-lə-sɛ:vrə

第１節では冒頭の呼びかけである“Princesse!”/prɛ̃-sɛ-s（ə）/を始めとして、/e/,/ɛ/,/ɛ̃/の母音が多用され（網掛けで示す）、軽妙なトーン[18]が作り出されている。またそれ以外の母音を持つ単語が結果として強調されている。この特徴は第３行で特に顕著である。僧侶の情熱・炎を意味する“feux”/fø/を形成する音素のうち、/ø/についてはこの節で他に使われず、/f/に関しても第４行にもう１か所あるのみだ。また、この音節は/mɛ/という共通した音素を持つ“mes”と“mais”に挟まれてシンメトリーを形成している。この母音/ø/は全体を通じて３度のみ登場し、いずれも“jeux”/ʒø/（遊戯）, veux/vø/（欲望）といった愛欲に関わる単語を表している。また同じ第３行に“rang”/rɑ̃/（身分）という単語が登場するが、これも行に１か所のみの鼻母音を持ち、強調が見られる。

IPA変換２　『あだなる願い』第２節（第５行ー第８行）

5	Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,	kɔ-mə-ʒə-nə-sɥi-pɑ-tɔ̃-bi-ʃɔ̃-ɑ̃-bar–be
6	Ni la pastille ni du rouge, ni Jeux mièvres	ni-la-pas-ti:-jə-ni-dy-ru:-ʒə-ni-ʒø-mjɛ:-vrə
7	Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,	e-kə-syr-mwa-ʒə-sɛ-tɔ̃-rə-ga:r-klo-tɔ̃:-be
8	Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!	blɔ̃-də-dɔ̃-lɛ-kwa-fœ:r-di-vɛ̃-sɔ̃-dɛ-zɔr-fɛ:vrə

第２節前半では口紅や仔犬など姫君の身の回りの品物が列挙されるが、話者は自分をそのいずれでもない、すなわち姫君に相応しくないと吐露する。品物はそれぞれ異なる特徴を持つ音素で述べられる。ここで第２節の前半を84年稿『願い』と作曲に使われた87年稿を比較したい。変更点を網掛けで示す。

IPA変換３　マラルメ『願い』（1884）と『あだなる願い』（1887）第５－６行の比較

	『願い』Placet（1884）, *OC*I：124	『あだなる願い』Placet futile（1887）
5	Puisque je ne suis pas **ton bichon embarbé**,	Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
6	Ni **tes bonbons**, ni **ton carmin,** ni **tes jeux mièvres,**	Ni **la pastille** ni **du rouge**, ni **Jeux mièvre**
5	pɥis-kə-ʒə-nə-sɥi-pɑ-**tɔ̃-bi-ʃɔ̃-ã-bar-be**	kɔ-mə-ʒə-nə-sɥi-pɑ-tɔ̃-bi-ʃɔ̃-ã-bar–be
6	ni-**tɛ-bɔ̃-bɔ̃**-ni-**tɔ̃-kar-mɛ̃**-ni-**tɛ-ʒø-mjɛ:-vrə**	ni-**la-pas-ti:-jə**-ni-**dy-ru:-ʒə**-ni-**ʒø-mjɛ:-vrə**

この部分では２稿間に大きな意味の差異はない[19]。しかし“tes bonbons”（貴女の飴玉・複数）が“la pastille”（飴玉・単数）に、また“ton carmin”（貴女の口紅）が“du rouge”（口紅）に変えられている。初めに述べられる“ton bichon embarbé”/tɔ̃-bi-ʃɔ̃-ã-bar-be/（髭の生えた貴女の仔犬）と84年稿の“tes bonbons”/tɛ-bɔ̃-bɔ̃/ は鼻母音/ɔ̃/や子音/b/が共通しているが、87年稿の“la pastile”/la-pas-ti:-jə/とは音素が大きく異なる。また、la pastilleはcarmin /kar-mɛ̃/と/a/の音が共通するが、変更後の「口紅」を表す“du rouge”/dy-ru:-ʒə/は暗い/u/の母音が中心で、他の２つの単語いずれとも音素的特徴が異なる。さらに愛欲に関わる語である“jeux mièvres”/ʒø-mjɛ:-vrə/（あざとい遊戯）は語頭が大文字に変えられるのみで音声的な変更がなく、前述の/ø/が用いられている。/mjɛ:-vrə/の中心を成す/ɛ/も他の３点の品物に使われない音素で、それぞれの特徴を際立たせている。

IPA変換４　『あだなる願い』第３節（第９行－第11行）

9	Nommez-nous… toi de qui tant de ris framboisés	nɔ-me-nu-twa-də-ki-tã-də-ri-frã-bwa-ze
10	Se joignent en troupeaux d’agneaux apprivoisés	sə-ʒwa-ɲə-tã-tru-pø-da-ɲø-za-pri-vwa-ze
11	Chez tous broutant les **vœux** et bêlant aux délires,	ʃe-tus-bru-tã-lɛ-**vø**-ze-bɛ-lã-to-dɛ-li:rə

第３節では、この詩の「願い」の主訴である“Nommez-nous”/nɔ-me-nu/（任命して下さい）を始めとして/u/,/ɔ/,/o/が用いられ（網掛け）、全体の調子が変化する。第11行で再び第１節のような/e/,/ɛ/の多用が見られる（囲い字）。しかし、第10行に“troupeaux d’agneaux”（羊の群れ）が登場し、第11行はその羊達が「（姫君への）欲望の草を食み、恍惚に鳴く」という内容であること、また/b/の子音が点在する（囲い字）ことから、ここでは/e/,/ɛ/は/b/と共に羊の鳴き声を表していると筆者は推察する[20]。その中に前述の/ø/を持つ“vœux”/vø/（欲望）の語が浮かび上がる（太字）。

IPA変換５　『あだなる願い』第４節（第12行－第14行）

12	Nommez-nous…pour qu’Amour ailé d’un éventail	nɔ-me-nu-pur-ka-m:u-re-le-dœ̃-ne-vã-ta:j
13	M’y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,	mi-pɛ-ɲə-fly-to-dwa-zã-dɔ:r-mã-sə-bɛr-ka:j
14	Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.	**prɛ̃:-sɛ-sə-nɔ-me-nu**-bɛr-ʒe-də-vɔ-su-ri:rə

第４節には多様な母音が使われていて、ここまですべての節で/e/中心に踏まれていた脚韻に初めて/a/が用いられる（網掛け）。重要な語句“princesse”/prɛ̃:-sɛ-sə/と“nommez-nous”/nɔ-me-nu/が初めて隣り合わせて置かれ、対比が見られる（太字）。最終語である“sourire”/su-ri:rə/（ほほえみ）の語は、文字通り笑顔を作るのに使われる母音であり、高く鋭い響きを持つ/i/を含む。この母音も詩全体に少なく、この行ではこの１か所のみである（囲い字）。

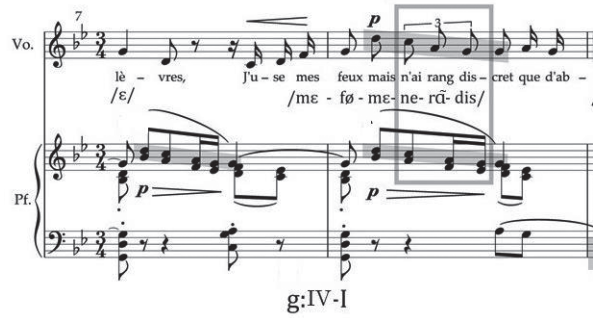
４、楽曲分析の結果

本節では楽曲の概観及び楽曲分析の結果を、第３節で明らかになったマラルメのテクストにおける音素配置の特徴と照らし合わせつつ述べる。尚、本稿では音高をアメリカ式で示す。日本式一点ハ音をC４とし、低音を小さな数字、高音を大きな数字で表す。

楽曲冒頭に“Dans le mouv^{t} d'un Memuet lent（遅いメヌエットのテンポで）４分音符＝56”とあり、概ね一貫して聴者が認識しやすい3/4拍子である。連符が多用され拍子感の失われがちな第１曲とは対照的である。歌唱旋律はC４からE５までの中低音域で楽曲のほとんどが展開され、第22－23節のみF５、G５が登場する。また歌唱旋律のテンポは前半では朗読のそれに近いが、後半には１小節分の音価を持つ長い音符が登場する。旋律は順次進行が多く、極端な跳躍が多用されるラヴェルの同題曲と対照的である。調性は基本的にト短調だが、転調を繰り返し、最終的には全て幹音のみになる。和声の観点では比較的古典的な進行が多く、18世紀フランスの作曲家であるラモーRAMEAU, Jean-Phillippe（1683-1764）の影響[21]が指摘されている。後半になるにつれ次第に逸脱が見られるが、第３曲のように無調を感じさせるような部分はない。

以下、楽曲分析の結果を詩の節ごとに述べる。第１節の作曲（第１－10小節）については、詩の音声的特徴が顕著であった第３行にあたる第17－18小節を中心に論じる（譜例１）。まず２つの/mɛ/の間に浮かび上がる“feux”/fø/（炎・情熱）が、フレーズの途中であるにも拘らず主調のト短調の変格終止（Ⅳ-Ⅰ）の上に置かれ、強調されている。“feux”の瞬間に主和音が鳴り、さらにクレシェンドが“feux”に向けて記されている。また、詩人の「情熱」を否定するかのように、次の語である“mais”（しかし）の上にp（弱く）の指示が書かれる。その後、“n'ai rang discret que”（～の身分にすぎない）の下線部分が歌唱旋律で四分音符の三分割によって歌われ、音程上はユニゾンを作りつつ、ピアノの８分音符＋16分音符２つのリズムとのずれが生じている。三連符の２つ目の音が詩の中で音声的に強調されていた“rang”/rɑ̃/（身分）に当たり、ピアノパートとのずれによってより強調される。さらにこのユニゾン部分はピアノパートによって１小節先行されている（網掛け）。この部分は１つのモチーフとなり、楽曲冒頭を含め全曲中６回演奏される（第１，７，８，19, 24, 29小節。但し第24小節では長３度低く演奏される）。

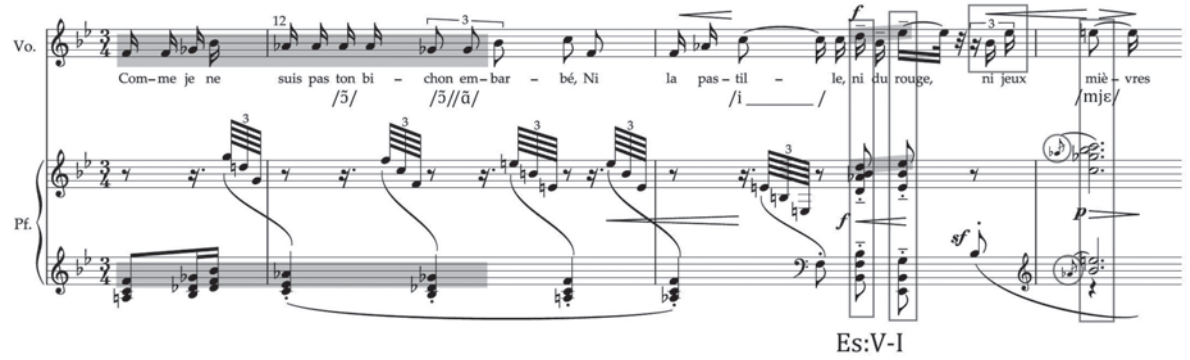
譜例１　ドビュッシー〈あだなる願い〉第７－８小節



第２節の作曲（第11－17小節）では、詩の中で音素の対比によって表現されていた品物が楽曲でもそれぞれ異なる方法で強調されている（譜例２）。第11－12小節で、“Comme je ne suis pas ton bi**chon embar**bé”（私は髭の生えた貴女の仔犬ではないので）の太字部分/ʃɔ̃-ɑ̃-bar/が、鼻母音を強調するように三連符で歌われる。同引用部分の下線部は、ピアノ下段の連続する三和音の最上部と同じ音で歌われる（網掛け）。このうち第12小節の３つの三和音は第11小節で先行されている。第13－14小節では“pastille”/pas-ti-jə/（飴玉）の/i/の音価が引きのばされた後、“ni du rouge, ni Jeux mièvres”の下線部分で歌唱旋律の音程がピアノの右手の和音の最上部と一致する。“rouge”（口紅）は先ほどの“feux”のように、詩行の途中に突然現れる変ホ長調の完全終止に乗せられ、主和音上の主音で歌われる。“Jeux”（遊戯）は早口の三連符で言われるが、“mièvres”/mjɛ:-vrə/（あざとい）は

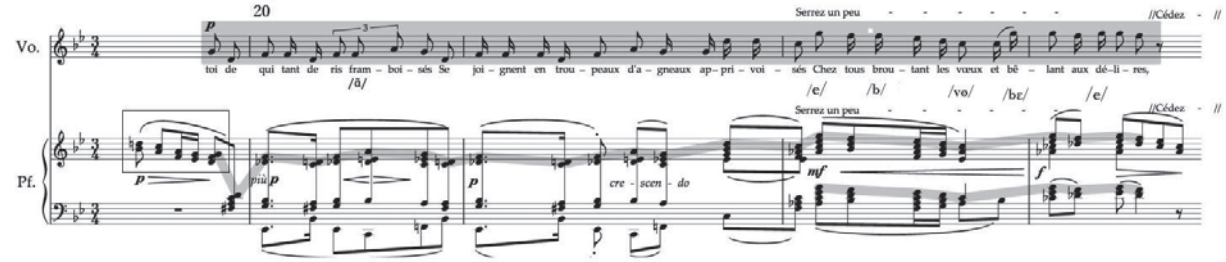
/j/の半母音を模したような装飾音に伴奏され、G♭, A♭, B♭, C, Eの全音音階の和音に彩られている。

譜例２　ドビュッシー〈あだなる願い〉第11小節第３拍－第14小節第１拍



ここから詩は後半に移る。第３節の作曲（第18－23小節）においては、まず第18小節で“Nommez-nous”（任命して下さい）という主訴が無伴奏でひっそりとかつ明瞭に歌われる。その直後に第19小節で“mais n’ai rang discret…”のモチーフがピアノに現れる（譜例３）。以下、およそ４小節間に渡って右手の最上部と歌唱旋律が音域も含めてほぼ一致し、第22－23小節に至っては左手の最上声部も１オクターヴ下で三声のユニゾンを作る（譜例３、ユニゾン部分を網掛けで示す）。リズムは、第20－21小節各冒頭でピアノと歌唱旋律が若干異なることに加え、第20小節第２拍では“ris framboisé”/ri-frã-bwaze/（木苺の香りのほほえみ）下線部分のみが三連符で、/ã/の鼻母音が二分割のピアノパートとのずれによって強調されている。第22－23小節は第11行の、羊の呻きを思わせる部分が作曲されているが、ピアノパートの両手で重ねられた三和音や七の和音の多用と前述した三声のユニゾン、および歌唱旋律の高音によって全体の音量が増幅している。歌唱旋律に登場するG５音は“chez”/ʃe/や“**bê**lant”/**bɛ**-lã/、“**délire**”/**de-li**rə/の太字部分等、羊の鳴き声と関連する/b/,/e/,/ɛ/を持つ音節に充てられている。G５は《３つの詩》全３曲中の最高音で、特に中低音中心に歌われる第２曲においては大きな逸脱である。また、/ø/を持つ単語である“vœux”（欲望）は、詩行の途中でありながらG-B♭-DからA♭-C-E♭という、ハ短調の偽終止に似た進行に乗せられ、僅かに強調が見られる（譜例３）。

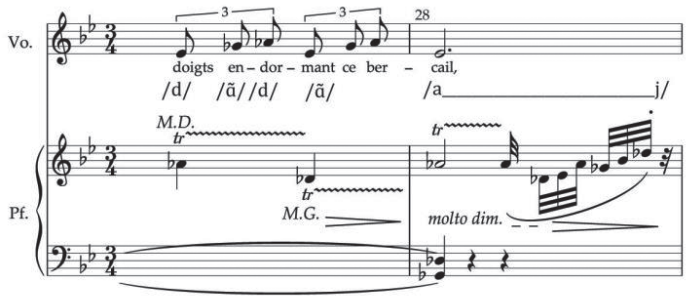
譜例３　ドビュッシー〈あだなる願い〉第19小節－第23小節



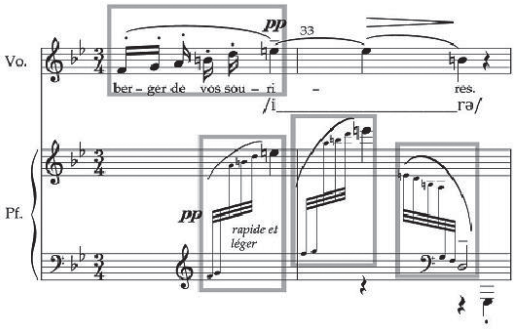
最終節である第４節（第24－34小節）ではテクストの多様な母音に呼応するかのように作曲上の自由度が高まる。歌唱旋律には朗読で生じない長さの音価の音符が現れ、また連符や細かい音価の音符の多用によって、拍節感がやや失われる。例えば第27小節では/d/の子音と/ã/の鼻母音が三連符に乗せて交互に歌われるが、リズムを際立たせるピアノパートの二分割がなく、単音のトリルによって拍節感が和らぎ、鼻母音の柔らかさが現れている。その直後の第28小節では、第４節を特徴づける/a:j/の脚韻の/a/の音が１小節分の時間を取って大きく引き延ばされている（譜例４）。また第32－33小節では、歌唱旋律が“sourire”/su-ri:rə/（ほほえみ）の/i/を２拍分のばしており、/i/の笑顔を連想させる高く鋭い響きが長く続く。その語を含む“berger de vos sourires”（あ

なたのほほえみの番人）のテクストは主に16分音符で歌われているが、この旋律はすぐに64音符に凝縮され、/i/のロングトーンと並行してピアノで演奏される。この音型は１オクターヴ上ですぐに繰り返され、その後反転されて再度演奏される。（譜例５）。またこれは、ピアノによって重ねられる歌唱モチーフのうち、歌唱パートが先に歌う唯一のフレーズである。第31－32小節では、それまでフレーズのすき間を縫うように歌われていた“Nommez-nous”（任命して下さい）がここへ来て堂々とピアノパートに伴奏され、１音節につき１拍ずつの音価を与えられる（譜例６）。

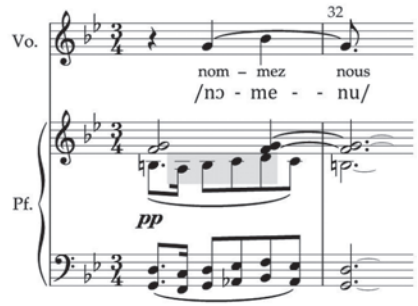
譜例４　《あだなる願い》第27－28小節



譜例５　《あだなる願い》第32－33小節



譜例６　《あだなる願い》第31－32小節



５、考察

楽曲分析によって、ドビュッシーが以下のような方法でテクスト音声に見られる強調を表現していることが明らかになった。

①重要な語句やそれを含むフレーズに同じ音を重ねる方法
②特徴的な和音やカデンツを乗せる方法
③強調される音節に対応する音符の音価を長くする方法
④三連符などの三分割系のリズムを用いる方法。

①について、楽曲の随所で歌唱旋律とピアノパートによるユニゾンが形成されている。この方法はドビュッシーの他の歌曲にも時折見られるが、これほど執拗なものは他に例がない。また、ピアノによって音が重ねられる歌唱フレーズはほぼ毎回、ピアノによって先行されている。このようなフレーズのうち“Mais n’ai rang discret”（だが～の身分に過ぎない）の下線部に重ねられたフレーズ（第８小節）はピアノでたびたび演奏され、曲冒頭、２度の“Nommez-nous”（任命して下さい）の直後（第21, 25小節）等に置かれている。ラヴェルの同名の楽曲でも全パートによるユニゾンが見られるが、“Et que sur moi je sais ton regard clos tombé”（でも貴女の閉じた目

線が私に落ちたのを私は知っています）という詩行の下線部に重ねられており（ラヴェル《あだなる願い》第16小節）、やはりこのフレーズの断片が楽曲の前半においてたびたび楽器で演奏される。ドビュッシーとラヴェルの強調する詩句に大きな違いが見られる。

②について、強調される音素が歌われる際に詩行やフレーズの途中に和声上の終止形が置かれたり、全音音階を使った和音など特徴的な和音が置かれている。

③について、前半では前後の音符の音価を短くすることで相対的に強調される音節の音符を長くしており、後半では音価を比較的極端に引き延ばしている。また長い音価が歌われる際にピアノパートに歌唱旋律を凝縮した音型が現れるなど、①との共通性も見られる。その詩や節を特徴づける母音を引き延ばす方法は第１曲や第３曲にも見られる。

④特に歌の三分割とピアノの二分割でずれが生じる部分では、三連符の２番目の音が強調される。

以上４点が多く使われる手法だが、他にも歌唱旋律の音高を高くする方法や、半母音・二重子音が歌われる際にピアノパートに装飾音符を付ける方法も見られた。また、各節の音声的な特徴は作曲上でも表されている。母音が/e/や/ε/に支配される軽妙な第１節に比べ、多様な音素同士の対比のある第２節では、和声における古典的手法からの逸脱が見られる。音声が直接的に表現される第３節では音高や音量において自由度を増し、多様な母音が使われる第４節では長い音価が拍節感を消し、古典的な拍子からの逸脱を見せている。

６、結論

マラルメの詩『あだなる願い』において、音素は節の調子を決定づけたり、前後の音との対比によってある音節や単語を強調するなど、大きな役割を果たしていることが明らかになった。特に84年稿と87年稿を音声面で比較すると87年稿でより明確な音素の対比が見られ、マラルメは改訂に際して意味内容のみならずテクスト音声の観点から変更を加えていると考えられる。

一方ドビュッシーはマラルメの織りなす音声の世界を仔細に捉え、これをリズム、音価、和声、音高、表情記号によって繊細に表現していた。１つ１つの音節における各音素や単語の音楽化のみならず、節ごとの音素の配置によってもたらされる色調についても、もちろん意味内容との一致があってのことだが、ドビュッシーは緻密に表している。既に書かれた詩に付曲するにあたって、作曲家はその音素を変更することはできないが、特定の音節を引き延ばし、音高を変え、あるいは和声と絡ませることで特徴をさらに強調することができる。また、母音の色合いや子音のざわめきを楽器の音色のように楽曲の要素として用いることができる。

《あだなる願い》は詩、楽曲ともに18世紀フランス文化という過去の型の影響が強く、マラルメ、ドビュッシーそれぞれの他の作品に比べ抑制が効いている。しかし、だからこそ、定型詩の限られた音節に浮かび上がる音素の強い対比や、それを用いた古典的な拍子と和声進行からの逸脱が作品の奥行を作っているのではないかと筆者は考察する。

ドビュッシー本人が音素について言及している資料は筆者の知る限り見当たっていない。しかし、他の声楽作品、特に作曲家自身の作詩による歌曲を同様に分析することでドビュッシーの音素の扱いについてより正確な知見が得られると考えられるため、今後の課題としたい。

【註】

1　原題はⅠ Soupir, Ⅱ Placet futile, Ⅲ Éventail

2　原題はApparition

3　原題はPrélude à l'après-midi d'un faune

4　*Édition Complète des Poésies de Stéphane Mallarmé*, Nouvel Revue Française

5　原題はⅠとⅡは曲名に同じ。『別の扇』Autre éventail de Mlle Mallarmé Éventail

6　RAVEL, Maurice Trois poèmes de Stéphane Mallarmé（1913）

7　WENK, Arthur *Debussy and the poets*（1975）, 中村, 順子『ドビュッシーのメロディの世界』（2010）

8　WHEELDON, Marianne "Debussy's "Soupir": An Experiment in Permutational Analysis,"（2000）, ROLF, Marie "Semantic and

structural issues in Debussy's Mallarmé songs," (1997)

9　マラルメは自らの音素の感覚について『詩の危機』Crise de vers（1886-1895）の中で次のように述べている。「くぐもった『影』(ombre / ɔ̃mbrə/）という語に比べ『闇』（ténèbre/tenebrə）という語は暗くない。また『昼』（jour /ʒur/）という語に『夜』のような暗い響きを与え、『夜』（nuit /nɥi/）という語に『昼』のような明るい響きを与える矛盾した背徳行為を前に、裏切られる思いだ。」*OC*I : 208（日本語訳とIPAは筆者による）このことから、マラルメは/e/や/i/の母音を明るく、/u/や/ɔ̃/の母音を暗いと捉えていたと考えられる。

10　McCOMBIE, Elizabeth *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*

11　WILSON, Geoffrey Allan "Music and poetry in Mallarmé and Debussy"

12　THOMPSON "The rhetoric of suggestion in Debussy's Melodies A Contingent Poetics of Thématicity, Temporality, and Agency" (2018)

13　『願い』（1884）と『あだなる願い』（1887）には多くの相違点が見られるが同じ詩の異稿とされている。尚、『願い』は1862年にさらに異稿が見られるが、84年稿との相違が１語のみのため、本稿では扱わない。84年稿はヴェルレーヌVERLAINE, Paul（1844-1896）によるアンソロジー『呪われた詩人たち』*Poêtes maudits*に掲載された。同誌に掲載された「出現」Apparitionにドビュッシーが付曲していることから、ドビュッシーは84年稿にも触れたと考えられている。２稿の詳細な比較については小阪2020：19-32を参照のこと。

14　IPA変換に当たっては、MICHAELIS, Hermann *Dictionnaire phonétique de la langue française, Complément nécessaire de tout dictionnaire français*（1897）及び『ロベール仏和大辞典』（1998）を用いた。また辞書に記載されていない、歌唱における特例については筆者が補った。

15　ラヴェルの同題曲及び《３つの詩》第１曲、第３曲との詳細な比較については小阪 2020 : 45-58を参照のこと

16　『あだなる願い』の日本語訳は菅野 : 2010他多く刊行されているが、本稿ではフランス語におけるマラルメの語の選択や配置の特徴を日本語で可能な限り忠実に表すことを目的とし、筆者が逐語的な翻訳を作成した。

17　菅野 2010 : 25。さらに84年稿には1762年という偽の日付がある。なお実際にはルイ15世の時代にソネの形式は流行していなかった。

18　フランスの音声学者GRAMMONTは母音を５種類に分け特徴を論じているが、/e/,/ɛ/を「明るい母音」に分類し、「補助的な役割を持つにすぎないことが多いが、薄さ、軽やかさ、優しさを表すのに役立つ。」GRAMMONT 1947［1/1913］: 236-288（筆者による抄訳）と述べている。マラルメ自身の感覚については註９を参照のこと。

19　詩全体では84年稿と87年稿で意味の異なる部分も多く見られる。

20　フランス語で羊の鳴き声はbê/be/で表す。

21　WILSON 2007 : 235

【参考文献】

【ドビュッシー、マラルメの著作】

DEBUSSY, Claude

1998　*Correspondance*, LESURE, François ; HENRI, Denis (eds.), Paris : Gallimard

MALLARMÉ, Stèphane

1945-1998　*Œuvres complètes*, MARCHAL, Bertrand (ed.), Bibliothèque de la Pléaide, Paris : Gallimard

1989-2010　日本語訳『マラルメ全集Ⅰ-Ⅲ』菅野, 昭正 ; 清水, 徹 ; 他（訳), 東京：筑摩書房

【参考・引用文献】

GRAMMONT, Maurice

1908　*Petite traité de versification francais*, Paris : Colin

1972　日本語訳『フランス詩法概論』杉山, 正樹（訳), 東京：駿河台出版社

1947　*Le vers francais, ses moyens d'expression, son harmonie*, 2e ed., Paris : Delagrave

菅野, 昭正

2010　「あだな願い」,『マラルメ全集Ⅰ 別冊 解題・注解』東京 : 筑摩書房 : 24-31

小阪, 亜矢子

2020　『ドビュッシー『ステファーヌ・マラルメの３つの詩におけるテクストの音楽化』―第２曲「あだなる願い」を中心に―』: お茶の水女子大学人間文化創成科学研究科修士論文

LESURE, François

1994　*Claude Debussy*, Paris : Klincksieck

2003　日本語訳『伝記 ドビュッシー』笠羽,映子（訳), 東京 : 音楽之友社

McCOMBIE, Elizabeth

2003　*Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, New York : Oxford University Press

中村, 順子
2010 『ドビュッシーのメロディの世界』大阪大学文学研究科博士論文
PARKS, Richard S.
1989 *The music of Claude Debussy*, New Heaven ; London : Yale University Press
佐々木, 充
2007 「初期マラルメにおけるオートポイエーシス（2）4「『請願pIacet』における特性の生成」『表現文化研究 Vo1.3』：神戸大学表現文化研究会：39-57
関野, さとみ
2010 「ドビュッシー≪ステファヌ・マラルメの３つの詩≫（1913） の和声構造」『桐朋学園大学紀要』36, 47-73
THOMPSON, Trina Marie
2018 “The rhetoric of suggestion in Debussy’s Melodies A Contingent Poetics of Thématicity, Temporality, and Agency” PhD. dissertation: Indiana University
VALLESPIR, Mathilde
2006 “Pastiche et récriture : Mallarmé, Ravel, Debussy, le Placet futile,” *Revue démétier*, La Copie : Univesté de Lille-3
WENK, Arthur
1975 *Debussy and the poets*, California ; London : University of California Press
WILSON, Geoffrey Allan
2007 “Music and poetry in Mallarmé and Debussy”, Ph.D. dissertation: University of British Colombia

【楽譜（使用楽譜を除く）】
RAVEL, Maurice
1913 *Trois poèmes de Stèphane Mallarmé*, Paris : Durand et Cie

【辞書】
MICHAELIS, Hermann
1897, *Dictionnaire phonétique de la langue française, Complément nécessaire de tout dictionnaire français*, Hanovre : Belin, etc. : C. Meyer
小学館ロベール仏和大辞典編集委員会
1988『ロベール仏和大辞典』, 東京：小学館 （電子版）