

ドビュッシーの歌曲「髪」の特質について

ドビュッシーの歌曲「髪」の特質について

安 田 香

A study on the character of Debussy's song "*La Chevelure*"

Kyo Yasuda

Summary

Debussy's "*La chevelure*" is the second song of "*Trois Chansons de Bilitis*" which were printed in 1899. Pierre Louÿs, the author of the text, was very much close to the composer. Debussy composed "*La chevelure*" in 1897 in advance of two other songs.

This article will try to explain why "*La chevelure*" is composed in the manner of the later romanticism. First we analyze the tendency of the song to the chromatic harmonization and then discuss on the Debussy's idea of 'hair (chevelure)' referring to "*Pelléas et Mélisande*."

We dare say "*La chevelure*" exceptionally reflects Debussy's real life, and this is the reason why the song shows the conservative style.

Key words : Debussy, Louÿs, "*La chevelure*," "*Pelléas et Mélisande*," hair, chromatic harmonization

は じ め に

ドビュッシーの「髪」は不思議な作品である。「3つのビリチスのうた」の2曲目に位置するこの歌曲は、作曲家が自身のスタイルをほぼ確立した時期に作曲されたのだが、音組織に関わる作曲技法上、後ろ向きの姿勢を感じさせる。それでいて、ドビュッシー研究家の多くがこの歌曲を高く評価する¹⁾。常々作曲家の革新性を言う彼らが、この作品に関しては、「圧倒的表現力」などと讃え、革新性について語る必要はない、といわんばかりである。

本研究は、作品を分析、かつ作曲の経緯等を調べることにより、この作品の特質が何に拠るのかを探ることを目的とする。ドビュッシーは、一音一音の必然性に徹底して拘る作曲家であり、どの作品にも納得のいく存在理由があるはずだからである。

1 音組織上のドビュッシーの革新について

“ヴァーグナーの先”を探っていたドビュッシーがねらったのは、音たちを機能と声から解放することであった。そのために、彼は次のような音組織上の技法を採用した。①教会旋法 ②全音音階 ③5音音階 ④平行和音など、解決を前提としない音響としての和音の使用 ⑤複数の中心音の同時的存在²⁾

その結果、音たちは、自由に線を描くことができるようになったが、その線は、アール・ヌーヴォーの絵画や日本の版画における線のように、平面上を変容しつつ運動するのであって、機能と声による音たちが空間的三次元の世界を音楽において描くことに成功したのと対極にあった³⁾。

こうして、ドビュッシーは独自の作風を確立した（もちろんリズムや楽器法、管弦楽法上の独創も関わるがここでは省略する）わけだが、その時期すなわち「確立期」を、ほぼ1892年から1902年までとみなすのが定説となっている。

2 「髪」の音組織

この章では、「髪」の音組織を分析（本論の末尾譜例1に分析を書き入れた全曲を掲載した。譜例中ch.は半音階を意味する。）、考察する。

曲は半音階下降のピアノ前奏で始まるが（es→d→des→c→ces→b→a と ces→b→bb→as→asas→ges→f→fes）、声はピアノの f→fes とユニゾンで同じ半音階下降して入る。この1～2小節では、ピアノの右手、左手の各高音声部のみは半音階下降しない。それが譜例に記したような es-moll の和声分析を可能にする。もし、全声部が平行して半音階下降していれば、様相は少しく変わり、es 調と解釈することになるだろう。f→fes→f の半音音程は、続く3～6小節でも断続的に繰り返される。6小節では、ピアノの全声部が半音階上昇で平行移動するが、この g 音上の属九の和音は7小節でも保たれ、C-dur の V₉ となり、導音 h は8小節で主音 c に解決する。7～9小節⁴⁾では、この不十分ながらの V₉→I カデンツの上でまた半音階下降が形成されている（a→as→g→fis=ges）。

8小節の後半で音組織は全音音階へと入るが、この全音音階は12小節の頭まで保たれる。この地帯では声とピアノの高音部は反進行で全音音階順次進行する。12小節での九の和音は期待にたがわず13小節で解決され、譜例中に記したように $\bar{V} \rightarrow V \rightarrow I$ と進行する。13～14小節の音組織は複雑である。バスは完全4度音程でいったりきたりし、それに呼応するように、声とピアノの旋律線にも完全4度下降が作られる。一方、内声部には増4度という全音音階を思わせる音程が半音階的に平行移動する。これら様々な要素は、14小節の後半では全音音階和音へと収斂され、繋留和音として15小節に滑り込む。

15小節は、3小節の再現を形づくるが、バスの動きが異なっており、e-mollを形成する。17小節最後では導音 dis が加えられ、18小節にかけて半音階的転調によって $e : V_7 \rightarrow fis : II_7$ と進む。そのとき声では $e \rightarrow dis \rightarrow d \rightarrow cis$ の半音階下降が作られていることを指摘しておかねばならない。19小節で響く $fis : V_9$ の和音の一部がエンハルモニックに読み換えられ、繋留して20小節の再現部に入る。そして、19小節前半の $fis : V_9$ は、20小節第3拍の ges (=fis) 音で解決するかに思われるが、全体は es-moll であるため、完全な解決とはならない。

20小節からの半音階下降は冒頭より更に延長され、24小節では des にまで達する。2～6小節同様、21～24小節の b 保続音が、半音階的和声とともに es-moll を形成する。しかし、24小節で音組織は一変する。属九の響きの和音がピアノにおいては長2度下降で正確に平行移動し、声は三和音を歌う。そして、25小節への移行は下4声はまた半音階下降である。下3声の半音階下降は25小節前半も続く。バスはさらに半音下降を26小節まで続ける。後奏での $ces \rightarrow b \rightarrow bb$ は、声の最後の ces 音を受け継いでもいる。

冒頭と同じ和音進行を分断し、3つ目まで奏したあと、後奏のピアノは es-moll の平行調 Ges-dur の主和音を響かせて曲を閉じるのだが、後奏に入る前のピアノ最後の和音、 V_7 の解決がここでなされること、そして、曲尾の主音 ges はクライマックス18～19小節の主音と同一である、すなわちクライマックスで不充分であった解決が最後に果たされることも指摘しておかねばならない。

以上、音組織に限って分析を行ったが、全曲を通して半音階が多用されていることが分かった。それも、ある調と結びついて用いられたり、あるいは自ら調性を形成するように作用するなど、後期ロマン派にみられるような半音階的和声法を示している。

半音階は、全音音階と異なり、12の音すべてがあらゆる点で均等に扱われなければ、機能と和声における解決希求の性質を負わされてしまう。後期ロマン派の作曲家たち、なかでもヴァーグナーは、解決希求をいや増しにも増すための解決引き延ばしの術として半音階を用いたのであったが、「髪」における半音階もその延長線上にあるといっていよう。ただ、使用は断続的である。

3 「髪」の特質についての考察

「3つのビリチスのうた」の第1曲「牧神の笛」は、5音音階、教会旋法、平行和音、同音型の反復、マドリガリズム的描写などによって徹底してアルカイズムを追求する。第3曲「ナイアドの墓」は、執拗な同一音型の繰り返しがジャワのガムランを思わせ、全音音階、全音階、教会旋法、すべてが音響の波にのみこまれてしまい、和音は機能をほとんど感じさせない。第1曲、第3曲ともにドビュッシー独自の技法が駆使されている。これら両曲に挟まれた「髪」は、ドビュッシーの「確立期」の他の作品と傾向を異にしているのみならず、

当該の歌曲集全体のなかでも目立った特質を示しているのである。その理由は何なのか。

3-1 作曲の経緯

ドビュッシーは、1893年にピエール・ルイスと知り合い、以後10年余り親交を持った。二人は啓発しあい、共通した芸術観を持ち、共同作業による創作を試みた（実現はしなかったが）ほどである。ドビュッシーはルイス作の「ビリチスのうた」Les Chansons de Bilitis のうち3つを取り上げ作曲したのである⁵⁾が、事情はいささか込み入っている。ルイスの第1版は1895年に L'Art indépendant から出されたが、そこには「髪」は含まれていなかった。1898年の第2版 (Mercure de France)⁶⁾で我々はそれを発見する。しかし、それに先立つ1897年5月に、ルイスは「髪」の詩をドビュッシー宛に個人的に送っており、その詩は、散文詩でなく自由詩の形態をとっていることを除けば、ドビュッシーの歌詞とほとんど同一である⁷⁾。一方、ドビュッシーが1897年10月に「髪」を L'Image 誌に発表したこと、1898年9月に「牧神の笛」La Flûte de Panと「ナイアドの墓」Le Tombeau des Naiadesを作曲したこと、そして翌1899年に3曲は揃って「3つのビリチスのうた」として出版されたことが分かっている⁸⁾。以上のことから、歌曲「髪」は、ルイスからドビュッシーに個人的に送られた詩に作曲されたことは明らかである。しかも、他の2曲にさきがけて、独立して作られたのである。

「髪」が作曲された1897年頃のドビュッシーの創作活動はどのような状況にあったであろうか。ドビュッシーは1895年にオペラ大作「ペレアスとメリザンド」を一応書き上げていた⁹⁾。そして、何とか上演にこぎつけようと奔走したが、うまくいかなかった。その間、彼は何度もオペラの書き直しを行っている。すなわち、「ペレアス」一色に塗りつぶされていた時期に「髪」は作曲されたことになる。

3-2 ルイスの「ビリチスのうた」

ピエール・ルイスの「ビリチスのうた」は、紀元前6世紀に生きた女性が詠んだ詩をルイスが翻訳した、という体裁をとっている。「ビリチス伝」と題された長い序文によって、読者はこの詩集の出典を知るのである……彼女が生まれた土地パンフィリイ（こんにちのトルコの南部）で少女時代を過ごし、ついでミチレーヌに居を移し、さらにキブルに赴き、その地で生涯を終えるのだが、その間、詩を記し続けていたのだった。それらの詩は、彼女の墓所の四方の壁と、棺の蓋にびっしりと刻みつけられていたのだが、その多くは自らの恋を詠んだもので、なかには余りにも濃厚で翻訳不可のものもあった¹⁰⁾。……

24世紀もの時を経て蘇った、という形をとって世に出されたルイスのこの詩集は、アルカイズムのなかに夢幻の耽溺を表現しており、出版当初から話題となった。濃密でありながら現実から離れた雰囲気を持った詩群は、ギリシャ時代の風俗、神々、地名などに通暁していたルイスでなければ作り得なかったであろう。しかし、先輩詩人や同時代詩人たちの詩に比

ドビュッシーの歌曲「髪」の特質について

して安易な象徴主義作法は、この詩集の価値を低めており、今日、フランス詩史上において傍系とみなされている。

3-3 ドビュッシーが選んだ詩

ドビュッシーはルイスの「ビリチスのうた」をもとに、歌曲だけでなく室内楽、さらにピアノ連弾曲も作った¹¹⁾が、彼の選んだ詩はいずれも直接的な恋をうたったものではない。「ものごとを半分まで言って、その夢に僕の夢を接木させてくれるような¹²⁾」詩を好んでいた彼にしてみれば当然であったろう。詩集は大胆な性描写も含んでいるが、ドビュッシーはそれらを採用していない。なかでも、歌曲集「3つのビリチスのうた」の3曲は、いずれも詩集の第1部、すなわち少女時代の詩によっている。

3曲のうち、第1曲「牧神の笛」の原詩（第1版のタイトル La Sirinx, 第2版では La Flûte）で、彼にプレゼントされた笛を彼と交互にそっと吹く少女は、「かわるがわる私たちの口は、笛の上でひとつになる。」「もう遅い。緑の蛙のうたが、夜とともににはじまっている。」と詠む。第3曲の「ナイアドの墓」（原題も同じ）の詩は、詩集第1部最後に位置する。水の精たちを求めて霧氷に覆われた森のなかを泉まで歩いてきた少女に、彼は「サチュロスは死んだ……しかしここにいよう。ここは彼らの墓なのだから」と言い、泉の水を割って「大きな冷たいかけらを取り、蒼ざめた空に差し上げながら透かして見ていた。」……「ナイアドの墓」の前の詩「子守唄」を見ると、少女ビリチスは一人の女の子をもうけることがわかる。しかし、恋は悲しい結末を迎え、彼女は詠うのをやめる。次の第2部では、ビリチスはミチレーヌにいたのである。

では、「髪」の詩はどのような特質をもっているだろうか。以下に、ルイスがドビュッシーに送った詩の対訳を掲げる。

La Chevelure

髪

Il me dit :

彼は私に言った

<< Cette nuit, j'ai rêvé.

「今夜、夢を見たのだ。

J'avais ta chevelure autour de mon cou.

僕はおまえの髪を首に巻きつけていた。

J'avais tes cheveux comme un collier noir

おまえの髪を黒い首飾りのように

Autour de ma nuque et sur ma poitrine.

襟元につけ、胸にもつけていた。

Je les caressais, et c'étaient les miens ;	僕は髪を愛撫した。それは僕の髪でもあった。
Et nous étions liés pour toujours ainsi,	僕らは、ずっとそうしてつながっていた、
Par la même chevelure la bouche sur la bouche,	同じ髪の毛によって、口を合わせながら、
Ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.	よく2本の月桂樹が、ただひとつの根しか持っていないように。
Et, peu à peu, il m'a semblé,	そしてだんだん、
Tant nos membres étaient confondus,	僕たちの手足は溶け合い、
Que je devenais toi-même	僕がおまえ自身となったかのように、
Ou que tu entras en moi, comme mon songe...>>	またはおまえが僕のなかに、僕の夢のように入ってきたように思われた。」
Quand il eut achevé,	彼は話し終わって、
Il mit doucement ses mains sur mes épaules	静かに私の肩に手をおいた
Et il me regarda d'un regard si tendre	彼の眼差しがとても優しかったので、
Que je baissai les yeux avec frisson...	私は身震いしながら、眼を伏せた。

この詩がまず思わせるのはペーター・ベーレンスの「キス」(図1)である。ギリシ



図1 ペーター・ベーレンス キス

ス恋人は、髪も手足も口も溶け合い、ひとつになる.....しかし、これは恋人の見た夢であって、合一は現実感を離れたイメージとして提示される。月桂樹になぞらえていることが非現実性を強める。同様の合一は「笛」でも詠われていた。ギリシャ時代の神と人との合一、自然と人との交感へと読者を運ぶのにこれらの詩は成功している。その際、重要な役割を果たしているのが、「髪」においては、文字どおり〈髪〉である。

3-4 ルイスの「髪」とメーテルリンクの「ペレアスとメリザンド」をつなぐ〈髪〉

〈髪〉は、世紀末の絵画に最も好まれた題材のひとつであった。自由に画布の上をたわむれる〈髪〉は、うねくねとどこにでも入り込み、かつまた変幻自在に植物にも動物にも、ときには抽象図案にも変身する(図2~4)。図5は、ドビュッシーの「髪」が最初に(1897年) L'Image 誌に掲載されたときのタイトル画である¹³⁾。デザインはファン・ドンジェンによると言われている¹⁴⁾が、ここでの木々が同時に髪も表していることは明らかである。長い〈髪〉は、アールヌーヴォーの図案に恰好の題材であったが、同時に登場人物(多くは女性)の内面を象徴的に表す手段として多く用いられた(図6)。

また、〈髪〉は、絵画ばかりでなく、同時代の文学にも登場する。〈髪〉は世紀末芸術に共

ドビュッシーの歌曲「髪」の特質について

通の題材であった。

ドビュッシーのオペラ（正確には抒情劇 *Drame Lyrique*）「ペレアスとメリザンド」は、メーテルリンクの同名の劇¹⁵⁾に作曲したものだが、メーテルリンクはこの劇のなかでメリザンドの髪を様々に描写している。第Ⅰ幕第1場、メリザンドは庭の泉の水に手をつけようと身を乗り出す。ペレアス「おゝ！おゝ！お気をつけなさい！メリザンドさん！……おゝ！あなたの髪の毛が！……」メリザンド「立ち上がりながら」「届きませんわ、どうしても届きませんわ。」ペレアス「あなたの



図2 ロバート・バーンズ ナトゥラ・ナトランズ

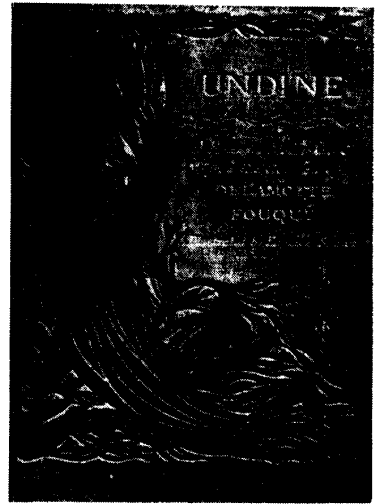


図3 ヘイウッド・サムナー「オンディーヌ」の挿絵



図4 ヤン・トーロップ 少女と白鳥



図5



図6 ビアズレー・サロメ

髪の毛が水に浸かりましたよ……」メリザンド「えゝ、えゝ、私の髪の毛は腕よりも長いのです……私の丈よりも長いのです……」……沈黙……。第Ⅲ幕第2場冒頭、メリザンドは、城の塔の窓のところで、髪を梳きながら鄙びた唄をうたう。塔の下にペレアスが登場する。「その窓のところで何をしていたらっしゃるのです」メリザンド「寝む前に髪を梳いていましたのよ。」ペレアス「壁の上に見えるのはそれでしたか？……私は灯の光かと思いましたよ。」……「メリザンドさん、暗がりにはいないで、少し軀を乗り出してください、あなたの解けた髪の毛が見えるように。」ペレアスはさらに「屈んでください！屈んでください！」と頼む。メリザンドが身を屈めている間に、その髪の毛がぱらりと垂れ下がって、ペレアスにふりかかる。「おゝ！おゝ！これは何です？……あなたの髪の毛が私の方に落ちてきましたよ！……私が手に掴んでいます、唇に触れています……両腕に抱えています、頸の周りに巻きつけています……」ペレアスは興奮して語り続ける。「……あなたの髪の毛の美しい光で空の光が隠されてしまいました！……もう私の手では持ちきれません……この髪の毛は私から脱れて、柳の枝にまでかかっています……この髪の毛は、あっちにもこっちにも溢れ出します……これはふるえています、私の手の中で金色の小鳥のようにびくびく動いています、それにこの髪の毛は私を愛してくれます、あなたよりずっとずっと私を愛してくれます！……」「私はあなたの髪の毛に接吻しながら、あなたをすっかり抱き締めるのです。焰のようなあなたの髪の毛に包まれて、私はもう堪らなくなってきました……私の接吻が聞こえるでせう？……それは金色の髪の毛を傳って上って行きます……」……第Ⅳ幕第2場、錯乱したゴローは言う、「……あっちへいってお出で！お前の軀に触るとぞっとする！……こっちへお出で！……〔彼女の髪の毛を掴む〕……跪いて！ーあゝ！あゝ！お前の長い髪の毛が到頭役に立ったんだ！……」彼は髪をつかんでメリザンドをひきずりまわす。……

第Ⅲ幕の〈髪〉は、ビリチスの〈髪〉に通ずる。ペレアスはメリザンドの髪を抱き、頸に巻き、接吻する……彼女の髪は彼の身を覆いつくし、彼女の髪は彼の軀のなかに入り、二人はひとつになる。この合一も現実感からは一線を画している。既に、メリザンド自身が、越し方行く末が分からない女性なので、合一のイメージは現実を飛び越え果てしなく広がっていく。先述のように、「ペレアス」一色になっていた頃のドビュッシーは、ルイスとの親交が厚かった。その時期にルイスが自作の「髪」を送ったのは意味があったのだろうか。

現存する「ペレアスとメリザンド」の手稿を調べても、第Ⅲ幕の作曲年代は確定できない¹⁶⁾。しかし、ヴォーカルスコアの形では1895年にオペラ全体が仕上がっていたのだから、ルイスの「髪」を手にしたとき、作曲者が「ペレアス」での〈髪〉を思ったのは当然だろう。ここに、ドビュッシーが1894年に友人ルロールに宛てた興味深い手紙が残っている。「……ペレアスとメリザンドがまずふくれ始め、彼らのタペストリーから降りてきたがらなかった。それでしかたなく僕は他のアイデアを扱わざるを得なくなった。するといささかの嫉妬を伴ってだが、彼らは私のことを気にして、メリザンドが例のかそけき声で僕に言ったのだ。“そ

のようなつまらないもの、世界のどこにでもあるような愛は放っておいて、あなたの夢を私の髪のためにとっておいて下さい、あなたは、どんな優しさも私たちの優しさにかないはしないことをよく御存知ではありませんか。”……¹⁷⁾」この言葉から、作曲家がメリザンドの髪にこだわっていたことがわかる。彼が親友ルイスに熱っぽくそのことを語ったことは間違いないだろう。刺激を受けたルイスが、自身も〈髪〉を題材に詩を書いたとも考えられる。

3-5 歌曲「髪」とオペラ「ペレアスとメリザンド」をつなぐ〈髪〉

オペラ「ペレアスとメリザンド」においては、半音階は散見されるものの、全編で多用されるわけではない。最も印象的な半音階は、第Ⅳ幕の最後、ゴローがペレアスを刺し、恐れたメリザンドが逃げながら繰り返す、「おゝ、おゝ、力が抜けてしまった！ Je n'ai pas de courage!」の台詞にあてられた下降であろう（fis→f→e→dis→d→cis→c→h→b→a→as）（譜例2）。また、第Ⅲ幕最後、息子イニョルドに二人の様子を窺わせていたゴローが退場するところでは半音階音型が執拗に繰り返されつつ上昇するが、最後には、主音eに到達する（譜例3）。先の例、第Ⅳ幕最後でも、半音階は楽器群に受け継がれ、幕をとじる主音fへと繋がれている。代表的な例をあげたが、半音階は、解決希求の役目をもたされていることが分かった。そして、劇の内容と照らし合わせると、この解決希求は、いらだち、不吉、不幸といった暗いイメージと結びついていると考えられる。

問題の〈髪〉の場合、第Ⅲ幕第1場でも半音階は使われているのだろうか。「……私はもう堪らなくなってきました……」のところ、そして、「それは金色の髪の毛を傳って上って行きます……」のところで、半音階下降が用いられる（譜例4）が、多用されているとは言えない。この場で重要なのは、むしろ全音音階、教会旋法である。一方、「髪」では、詩の第2節（対訳参照）で全音音階、全音階が使用される以外は、半音階で覆われているのである。既に見たように、「髪」と「ペレアス」第Ⅲ幕第1場は〈髪〉で繋がっているはずなのに、作曲家は異なったイメージでもって臨んだのだろうか。しかし、非現実的な合一を詠ったこの詩からは、「ペレアス」の髪の場合と同じ恍惚が伝わってくるばかりである。作曲家が「髪」で表現しようとしたのは何なのか。

ドビュッシーは、1898年10月にルイスに宛てた手紙のなかで、詩集「ビリチスのうた」について、以下のように記している。：「（この詩集は）すばらしい言葉のうちに、情熱的なものにある極端な優しさと残忍さのすべてを持っているので、最も快楽的な人たちでさえ、すさまじい魅惑にみちたビリチスを目の前にしては、自分たちの遊びの子どもっぽさに気づかずにはおれないのだ。言ってくれないか、僕の3つの小品は、君のテキストの純で簡素な音調にピッタリだろうか？ 君にだけ言うよ；あれは下手に聴衆の感動を散らしてしまうのではないだろうか。¹⁸⁾」……この言葉から、ドビュッシーは、ビリチスが詠う純で簡素な調べのなかに、`すさまじさ`、そして、優しさの裏側の`残忍さ`を感じとっていたことが分

かる。作曲家は、詩集「ビリチスのうた」が持つ、そうした側面を歌曲「髪」に込めたのではないか。少女でありながら子を宿し、やがて恋人に捨てられ故郷を捨てるビリチスは、次なる地では同性との恋愛に燃え尽き、さらに新たなる土地で娼婦として過ごすのだが、`恋´には悲しい結末があることを、恋多き女性は身をひさぐ末路が用意されていることを、少女ビリチスに、それもまだ恋人と結ばれていない少女ビリチスに、運命として染み込ませているのではないか。それが、解決希求の半音階の多用となったのではないか。

3-4 で見たように、「ペレアス」では〈髪〉が3回登場する。その3度目、第Ⅳ幕第2場では、メリザンドの長い髪は、ゴローに掴まれる。「あゝ！あゝ！お前の長い髪の毛が到頭役に立ったんだ！右へ、左へ！」……ぞっとするような場面である。そこでの音楽は、長3度の平行半音階下降を反復（ $f \rightarrow e \rightarrow es$ と $a \rightarrow gis \rightarrow g$ ）、さらに $gis \leftrightarrow a$ の半音の行ったり来たり の進行を執拗に繰り返す（譜例5）。第Ⅲ幕第1場で若い二人を溶け合わせ恍惚へと運んだ〈髪〉は、ここでは拷問の道具に化している。しかし、思えば、第Ⅲ幕においてメリザンドの髪がペレアスのうえに落ちてきたとき、さらに遡れば第Ⅱ幕第1場でメリザンドの髪ははらりと落ちて泉の水につかってしまったときにすでに、〈髪〉は、落下のイメージ¹⁹⁾を負わされていたのである。〈髪〉には、ペレアスの最も重要な台詞である、「星がみんな落ちてくる！」につながる宿命のようなものが貼りついているのである。オペラの場合、だからといって、同じ素材（たとえば同じ〈髪〉という素材）が出てくる度に同一の扱いをするのが賢明とはいえないだろう。「ペレアス」の例では、ドビュッシーは、扱いを場面場面で変えてイメージに落差を作ることによって、いずれのイメージに重みがあるかをくっきりとさせるのに成功している。そして、「髪」において、ドビュッシーは、「ペレアス」によって彼自身のなかに定着した〈髪〉のイメージを、歌曲全体を覆うものとして提示したのである。

4 半音階使用の意味するもの

半音階は、ルネッサンス末期のころから、不安定なもの、不吉なもの、不確かなものなどを表すときに用いられてきた。解決を求める音の連なりは、後期ロマン派の作曲家たちによって最大限に使用されたが、ドビュッシーは、反ヴァーグナーを掲げてからも、曲中、効果的にそれを使用することがあった。かつて筆者が指摘した²⁰⁾ように、我々の耳に調性感覚が染みついていることを知り抜いていた彼は、調空間を設け、次にそれをはぐらかす（他種の音組織にすべりこむ）、というやりかたをよく取った。もちろん、音色的な意味で半音階が用いられることもあったが、多くの半音階は後期ロマン派的地帯を小さく作っている。当然そこでの半音階の意味は歴史上のそれと変わらない。しかし、すぐに他種の音組織に取って変わられるため、解決するときもしないときも、後期ロマン派の匂いは一瞬にして消えてしまうのである。歌曲「髪」も、歌曲集全体を1つの作品考えれば、「ナイアドの墓」へと続く中間地帯と解釈することもできよう。しかし、ドビュッシーが「髪」を作曲したときに3

曲でひとまとめにする計画があったとは考え難い。

半音階のもたらす不安定さは、我々に追体験をさせる性質のものである。すなわち、作曲する側から言えば、作曲家自身の個人的な心情をそこに盛ることになる。1で見たドビュッシーの革新は、音たちの出所を曖昧にするためでもあったのだから、これはあきらかに逆行である。ビリチスの暗い運命を表すのに、半音階でなければならないことはないだろう。それとも、この「髪」には作曲家の個人的なものが盛られているのだろうか。

後年ルイスは、「髪」の詩は彼が当時つきあっていた女性との間にあったことを詠んだのだ、と記している。確かに、詩は最終節（「彼は話し終わって……」以下）で、突然現実味を帯びる。筆者は、かねてよりこの最終節の存在が理解できなかった。第3節で終わったほうが広がりが出るからである。詩人はこの詩に自らを重ねていたのだ。ドビュッシーはそれを知っていたのではないか。なぜなら、当時ルイスは彼にとってほとんど唯一といってよい友人だったからである。刺激を受けた作曲家は、自らの恋を思ったであろう。ドビュッシーは、1892年ころからガブリエル・デュポン（愛称ギャビー、店の売り子などの仕事をしてい）と同棲しており、その関係は6年も続くのだが、その間、何人もの女性と恋に落ちてはうちのめされ、ギャビーのところへ戻る、ということを繰り返していた。しかし、1897年2月、ついにギャビーがピストル自殺を図る、といった騒ぎが起こる。ドビュッシーがルイスから「髪」の詩を受け取ったのはこの2か月後である。作曲家は、愛の恍惚を詠った詩に愛の不毛を盛り込まずにはおれなかったのであろう。半音階的手法の多用は、作曲家個人の心情が創作を動機づけたことに起因すると考えられる。

お わ り に

考察によって、歌曲「髪」には、詩集「ビリチスのうた」全体からドビュッシーが読みとったものが表されていることが分かった。すなわち、ドビュッシーは、詩集の性格のすべてではないにせよ非常に重要なものが「髪」に凝縮していると読み、それを音で表現しようとしたのである。「髪」の重視には「ペレアスとメリザンド」作曲が大きく関わっていた。表現する際、半音階的手法が採用された背景には、個人的体験に基く作曲家の恋愛不信があったのでは、と推論された。

ドビュッシーは本来、個人的体験や心情を直接的に作品に盛るタイプの作曲家ではない。むしろそうした創作態度を卑下していた。4で、「髪」が1曲の中間部として解釈される可能性を指摘したが、作曲家は、他の2曲を作る際、「髪」が余りに非革新的であることに自ら驚き、中間部に位置するようにしたのではないか。ドビュッシーの目論みは、「髪」を、次に移れば霧消する半音階地帯として存在させることだったのではないかと考えられる。しかし、「髪」は、強い印象を与える歌曲としてひとり歩きする宿命を負っているのかもしれない。

譜例 1

La Chevelure

髪

Poésie de
Pierre Louÿs

① **Assez lent**

Il m'a dit: このfesまで
ユニゾン ch. 下降

p **Très expressif**

es: II₇ V III V₉ ch. 下 I V₇ (3音ナシ) V₇ (3音ナシ)
(3音ナシ) (sop. 同音)

Moins lent *p* **Très expressif et passionnément concentré**

"Cet - te nuit, j'ai rê - vè.

ch. 上昇 ch. 下降

p

III₉ I₁₁ くり返し

⑤

J'a-vaista che- ve - lure autour de mon cou.

上と同じ

ch. 転調
C: V₉

ドビュッシーの歌曲「髪」の特質について

譜例 1 (つづき)

En augmentant peu à peu
J'a - vais tes che - veux comme un col - lier

ch. 下降

noir au - tour de ma nuque et sur ma poi - tri - - -

ここからG.T. (12小節頭まで)

C : I

ne "Je les ca-res-sais, et c'étaient les miens;
声とピアノsop.反進行

エンハルニック

et nous é - tions li - és pour tou - jours ain-si, ここでオクターヴ・ユニゾン

譜例 1 (つづき)

mf En pressant *cresc.* *f*

par la mê-me che-ve-lu-re la bou-che sur la bou - - - che,

mf ここで diatonic *cresc.* *f*

ケイカ

p subito

ain-si que deux lau-riers n'ont sou-vent qu'u-ne ra-ci-ne.

p subito 増4°平行 完4° 完4° 完4°

15 En pressant peu à peu et en augmentant

"Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres é-

pp

f *f* *f*

-taient con fon dus, que je de-venais toi-mê-me ch. 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9° 10° 11° 12° 13° 14° 15° 16° 17° 18° 19° 20° 21° 22° 23° 24° 25° 26° 27° 28° 29° 30° 31° 32° 33° 34° 35° 36° 37° 38° 39° 40° 41° 42° 43° 44° 45° 46° 47° 48° 49° 50° 51° 52° 53° 54° 55° 56° 57° 58° 59° 60° 61° 62° 63° 64° 65° 66° 67° 68° 69° 70° 71° 72° 73° 74° 75° 76° 77° 78° 79° 80° 81° 82° 83° 84° 85° 86° 87° 88° 89° 90° 91° 92° 93° 94° 95° 96° 97° 98° 99° 100° 101° 102° 103° 104° 105° 106° 107° 108° 109° 110° 111° 112° 113° 114° 115° 116° 117° 118° 119° 120° 121° 122° 123° 124° 125° 126° 127° 128° 129° 130° 131° 132° 133° 134° 135° 136° 137° 138° 139° 140° 141° 142° 143° 144° 145° 146° 147° 148° 149° 150° 151° 152° 153° 154° 155° 156° 157° 158° 159° 160° 161° 162° 163° 164° 165° 166° 167° 168° 169° 170° 171° 172° 173° 174° 175° 176° 177° 178° 179° 180° 181° 182° 183° 184° 185° 186° 187° 188° 189° 190° 191° 192° 193° 194° 195° 196° 197° 198° 199° 200° 201° 202° 203° 204° 205° 206° 207° 208° 209° 210° 211° 212° 213° 214° 215° 216° 217° 218° 219° 220° 221° 222° 223° 224° 225° 226° 227° 228° 229° 230° 231° 232° 233° 234° 235° 236° 237° 238° 239° 240° 241° 242° 243° 244° 245° 246° 247° 248° 249° 250° 251° 252° 253° 254° 255° 256° 257° 258° 259° 260° 261° 262° 263° 264° 265° 266° 267° 268° 269° 270° 271° 272° 273° 274° 275° 276° 277° 278° 279° 280° 281° 282° 283° 284° 285° 286° 287° 288° 289° 290° 291° 292° 293° 294° 295° 296° 297° 298° 299° 300° 301° 302° 303° 304° 305° 306° 307° 308° 309° 310° 311° 312° 313° 314° 315° 316° 317° 318° 319° 320° 321° 322° 323° 324° 325° 326° 327° 328° 329° 330° 331° 332° 333° 334° 335° 336° 337° 338° 339° 340° 341° 342° 343° 344° 345° 346° 347° 348° 349° 350° 351° 352° 353° 354° 355° 356° 357° 358° 359° 360° 361° 362° 363° 364° 365° 366° 367° 368° 369° 370° 371° 372° 373° 374° 375° 376° 377° 378° 379° 380° 381° 382° 383° 384° 385° 386° 387° 388° 389° 390° 391° 392° 393° 394° 395° 396° 397° 398° 399° 400° 401° 402° 403° 404° 405° 406° 407° 408° 409° 410° 411° 412° 413° 414° 415° 416° 417° 418° 419° 420° 421° 422° 423° 424° 425° 426° 427° 428° 429° 430° 431° 432° 433° 434° 435° 436° 437° 438° 439° 440° 441° 442° 443° 444° 445° 446° 447° 448° 449° 450° 451° 452° 453° 454° 455° 456° 457° 458° 459° 460° 461° 462° 463° 464° 465° 466° 467° 468° 469° 470° 471° 472° 473° 474° 475° 476° 477° 478° 479° 480° 481° 482° 483° 484° 485° 486° 487° 488° 489° 490° 491° 492° 493° 494° 495° 496° 497° 498° 499° 500° 501° 502° 503° 504° 505° 506° 507° 508° 509° 510° 511° 512° 513° 514° 515° 516° 517° 518° 519° 520° 521° 522° 523° 524° 525° 526° 527° 528° 529° 530° 531° 532° 533° 534° 535° 536° 537° 538° 539° 540° 541° 542° 543° 544° 545° 546° 547° 548° 549° 550° 551° 552° 553° 554° 555° 556° 557° 558° 559° 560° 561° 562° 563° 564° 565° 566° 567° 568° 569° 570° 571° 572° 573° 574° 575° 576° 577° 578° 579° 580° 581° 582° 583° 584° 585° 586° 587° 588° 589° 590° 591° 592° 593° 594° 595° 596° 597° 598° 599° 600° 601° 602° 603° 604° 605° 606° 607° 608° 609° 610° 611° 612° 613° 614° 615° 616° 617° 618° 619° 620° 621° 622° 623° 624° 625° 626° 627° 628° 629° 630° 631° 632° 633° 634° 635° 636° 637° 638° 639° 640° 641° 642° 643° 644° 645° 646° 647° 648° 649° 650° 651° 652° 653° 654° 655° 656° 657° 658° 659° 660° 661° 662° 663° 664° 665° 666° 667° 668° 669° 670° 671° 672° 673° 674° 675° 676° 677° 678° 679° 680° 681° 682° 683° 684° 685° 686° 687° 688° 689° 690° 691° 692° 693° 694° 695° 696° 697° 698° 699° 700° 701° 702° 703° 704° 705° 706° 707° 708° 709° 710° 711° 712° 713° 714° 715° 716° 717° 718° 719° 720° 721° 722° 723° 724° 725° 726° 727° 728° 729° 730° 731° 732° 733° 734° 735° 736° 737° 738° 739° 740° 741° 742° 743° 744° 745° 746° 747° 748° 749° 750° 751° 752° 753° 754° 755° 756° 757° 758° 759° 760° 761° 762° 763° 764° 765° 766° 767° 768° 769° 770° 771° 772° 773° 774° 775° 776° 777° 778° 779° 780° 781° 782° 783° 784° 785° 786° 787° 788° 789° 790° 791° 792° 793° 794° 795° 796° 797° 798° 799° 800° 801° 802° 803° 804° 805° 806° 807° 808° 809° 810° 811° 812° 813° 814° 815° 816° 817° 818° 819° 820° 821° 822° 823° 824° 825° 826° 827° 828° 829° 830° 831° 832° 833° 834° 835° 836° 837° 838° 839° 840° 841° 842° 843° 844° 845° 846° 847° 848° 849° 850° 851° 852° 853° 854° 855° 856° 857° 858° 859° 860° 861° 862° 863° 864° 865° 866° 867° 868° 869° 870° 871° 872° 873° 874° 875° 876° 877° 878° 879° 880° 881° 882° 883° 884° 885° 886° 887° 888° 889° 890° 891° 892° 893° 894° 895° 896° 897° 898° 899° 900° 901° 902° 903° 904° 905° 906° 907° 908° 909° 910° 911° 912° 913° 914° 915° 916° 917° 918° 919° 920° 921° 922° 923° 924° 925° 926° 927° 928° 929° 930° 931° 932° 933° 934° 935° 936° 937° 938° 939° 940° 941° 942° 943° 944° 945° 946° 947° 948° 949° 950° 951° 952° 953° 954° 955° 956° 957° 958° 959° 960° 961° 962° 963° 964° 965° 966° 967° 968° 969° 970° 971° 972° 973° 974° 975° 976° 977° 978° 979° 980° 981° 982° 983° 984° 985° 986° 987° 988° 989° 990° 991° 992° 993° 994° 995° 996° 997° 998° 999° 1000°

ch. 転調

譜例 1 (つづき)

43

譜例 2

MELISANDE fuyant *in flight* Haletant

Oh! oh! Je n'ai pas de cou-ra-ge!...
Oh! oh! I am ou-ly a cow-ard!...

Très animé
Goland la poursuit à travers le bois, en silence.
Goland follows her through the woods in silence.

Je n'ai pas de cou-ra-ge... Ah!
Oh! I am but a cow-ard! Ah!

譜例 3

Avec emportement

p *p* *p*

p *molto cresc.* *f* *f*

p *molto cresc.* *ff* *ff ser.*

Fin du 3^e Acte
End of the third Act

ドビュッシーの歌曲「髪」の特質について

譜例 4

P. *Je ne souffre plus au mi - lieu de tes che - veux...*
I suf - fer no more in the tan - gles of your hair...

dim. *p*

P. *Tu en - tends mes bai - sers le long de tes che - veux?...*
Can you not hear my kis - ses all a - long your hair?...

peu a peu cresc.

Animez
P. *Ils montent le long de tes che - veux...*
They go up to you a - long your hair...

f

譜例 5

Il la saisit par les cheveux.
He seizes her by the hair.

f *f* *f* *f* *ff*

Animez toujours

Go. *A droite et puis à gau - che! A gauche*
First right. then to the left - ward! Next left,

p *f* *p* *f* *p*

使 用 楽 譜

- 1 Debussy, Claude : Chansons de Bilitis, Pierre Louÿs/Claude Debussy, no.2. Manuscript 1007, Bibliothèque nationale, Département de Musique, Paris.
- 2 Debussy, Claude : la Chevelure, Trois Chansons de Bilitis, P. Louÿs/C. Debussy. Jobert.
- 3 Debussy, Claude : La Chevelure 髪, Poésie de Pierre Louÿs, Chansons de Bilitis, Debussy et ses mélodies, oeuvres complètes 2, 全音楽譜出版社.
- 4 Debussy, Claude : Pelléas et Mélisande, Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice Maeterlinck, Partition d'Orchestre, Durand.
- 5 Debussy, Claude : Pelléas et Melisande, Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice Maeterlinck, Partition pour Chant et Piano, Durand.

注

- 1) 例えば Barraqué, Jean : Debussy, Edition du Seuil, 1962. 平島正郎訳 : ドビュッシー, 白水社, 1969, pp.158-159., Jarociński, Stefan : Debussy, a impresjonizm i symbolizm, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. 平島正郎訳 (Douchy, Therese の仏訳1970からの邦訳) : ドビュッシー印象主義と象徴主義ー音楽之友社, 1986. p.214.
- 2) ①から④までは定説。⑤は筆者の主張 (以下の拙稿参照, 安田 香 : Debussy の音楽語法とその背景, 滋賀大学教育学部紀要第25号, 1975, pp.110 -117. , 同 : ドビュッシーの<マラルメの三つの詩>研究, 関西楽理研究 I, 1984, pp.43-58. , 同 : ドビュッシーとジャワのガムランー楽曲分析篇 : ピアノ曲「バゴダ」の考察 (その1) -, 関西楽理研究 XIII, 1996, pp.11-13.)。
- 3) 次の拙稿参照, 安田 香 : ドビュッシーと「アラベスク」, 関西楽理研究 VII, 1990., また, 次の論文参照, Gervais, François : La Notion d'arabesque chez Debussy, La Revue Musical, 1958, p.425
- 4) ドビュッシーは 9 小節, 10 小節で拍子変更を記すべきであったのをおそらくうっかり書き落としている (自筆譜 : [使用楽譜] 1 参照)。
- 5) ドビュッシーはこの詩集によって, 更に, 12 曲からなるマイムのための「ビリチスのうた」(朗読と室内楽)を1900年に作曲した。この作品は翌年初演されたが, 出版はされず, 後にピアノ連弾曲として改作され, 1915年に「6つの古代碑銘」Six Épigraphes antiques というタイトルで出版された。
- 6) 第2版では, 第1版になかった「参考文献」が巻末につけられ, ドビュッシーの「3つのビリチスのうた」も以下のように挙げられた: IX TROIS CHANSONS DE BILITIS, mises en musique par Claude Debussy.--- Paris, Fromont, 1898. 以下を参照 : Louÿs, Pierre : Les Chansons de Bilitis / Pervigilium Mortis, Gallimard, 1990, p.195. 同書の Jean-Paul Goujon による注釈, p.294. しかし, ドビュッシーの歌曲集第1版の出版年は1899年が正しい。出版予定を知ったルイスが先走って書いたのだろうか。
- 7) この詩の存在は, 1989年のサザビーのオークションに出たことによって知られることとなった。ルイスの「ビリチスのうた」の手稿, 版の問題については, 次を参照, Louÿs : op.cit., Goujon による注釈, pp.255-257. 特に「髪」については p.272.
- 8) Lockspeiser, Edward : Debussy : His Life and Mind, Cassell, vol. I, p.175.
- 9) Debussy, Claude : Monsieur Croche et autres écrits, Editées par F. Lesure, Gallimard, 1971. 杉本秀太郎訳 : 音楽

ドビュッシーの歌曲「髪」の特質について

のために、白水社、1977、p.56。ここでドビュッシーは、以下のように記している。「＜ペレアス＞は、1895年にいったん仕上がりました。そのあとで改作し、修正し、などしたわけで、私の人生のほとんど12年間は、ここには入っています。」

- 10) Louÿs, Pierre : op.cit., pp.31-37. 鈴木信太郎訳：ビリチスの歌、角川書店、1963, pp.11-21.
- 11) 注5) 参照。
- 12) ドビュッシーが師ギローに語った言葉をエマニュエルが記録している。平島正郎：ドビュッシー、音楽之友社、1966, p.128.
- 13) Debussy, Claude : Lettres 1884-1918, Réunies et présentées par F. Lesure, Hermann, 1980, p.86, 290.
- 14) Lockspeiser : op.cit., vol. I, p.175.
- 15) 1892年の作。本論では以下の2つを参照した、Maeterlinck, Maurice : Pelléas et Mélisande, Théâtre II, Paul Lacomblez, 1910, pp.1-113. 小林龍雄訳：ペレアスとメリザンド、世界文学全集（31）、新潮社、1927, pp.517-555.
- 16) 次を参照、Briscoe, James R. : Claude Debussy — A Guide to Research, Grand Publishing, 1990, pp.23-25., また、Lockspeiser : op.cit., vol. I, pp.221-222.
- 17) Debussy : Lettre, op.cit. pp.67-68.
- 18) ibid., p.95. この手紙は、ルイスからの「3つのビリチスのうた」演奏依頼（ルイスは「ビリチスのうた」講演会でドビュッシーが自作曲を伴奏することを希望した。）に対する返事として書かれたものである。
- 19) ヤンケレヴィチはドビュッシーの音楽における落下について論じており、落ちるものの例に「髪」を挙げている。Jankélévitch, Vladimir : La vie et la mort dans la musique de Debussy, Baconnière, 1968, p.36.
- 20) 安田 香 : op. cit., 1975., p.112.