

2019 年度

東京藝術大学音楽研究科博士後期課程学位論文

散文テキストの音楽性と旋律の構築性
—モーリス・ラヴェル《博物誌》から紐解く—

独唱専攻

2314902

南 あかり

凡例

本論文では、記号の使用は以下の通りとする。

《 》	作品名、 <i>欧文書名</i>
〈 〉	作品中名の曲名
「 」	和文引用文、重要語句
“ ”	欧文重要語句
『 』	和文書名
[]	発音記号
・・・	中略

フランス語原文は拙訳による。

この論文では「散文」と「散文詩」という二つの語句を使用するが、「散文」は文章の形式としてのみの意味で使用し、散文の形式をとるが「詩」であると考えられる作品に対しては「散文詩」という語句を使用する。

目次

序論	4
第1章 ラヴェルの散文への関心.....	8
第1節 ラヴェルの詩の選択.....	8
第2節 詩の形式と音楽の形式.....	10
第3節 自由な形式をもつ詩への関心	20
第2章 《博物誌》のテキストの音楽性とラヴェルによる音楽化.....	24
第1節 フランス語のリズム	25
第1項 リズムとアクセント	25
第2項 リズムグループ	27
第3項 韻文の「リズム」と散文の「リズム」	29
第2節 アクセントの配置が作り出すリズム	31
第3節 自由な朗読速度によるリズム	45
第4節 文の長短や不揃いの段落が作り出すリズム.....	55
第5節 読点「，」の効果によるリズム.....	63
第6節 単語末の「無音のe」の発音の有無が作り出すリズム	68
第3章 「無音のe」の記譜法とその演奏法	73
第1節 記譜法と演奏法.....	75
第2節 手稿との比較	84
第3節 ラヴェルのその他の作品における「無音のe」の記譜法の傾向	87
結論	93
参考文献表.....	95
巻末資料1 ラヴェル全独唱作品の詩の形式、曲の形式一覧表.....	98
巻末資料2 ラヴェルの全独唱作品における「無音のe」の扱いの傾向	102
巻末資料3 《博物誌》各曲のテキスト原文、日本語訳	106

序論

フランス歌曲の大きな魅力の一つに、フランス語という言語そのものの美しさを挙げたい。言葉の響きや柔らかさ、流れるようなフレーズ感をもつフランス語の歌唱には心地よさと特別の喜びを感じる。

中でもモーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875~1937) 作曲の《博物誌 Histoires naturelles》(1906) は、独自の話すような旋律によって自然なフランス語の流れが実現されており、フランス語本来の魅力を感じる大変興味深い作品である。

《博物誌》は、ジュール・ルナール Jules Renard (1864~1910) の同名の散文詩集から〈孔雀 Le Paon〉〈こおろぎ Le Grillon〉〈白鳥 Le Cygne〉〈かわせみ Le Martin-Pêcheur〉〈ほろほろ鳥 La Pintade〉の五つの詩を選び作曲された。

ラヴェル自身が「ジュール・ルナールの作品の直接的で明快な言葉、そこに隠れた深い詩情、これらは私を長い間強く惹きつけていた¹」という言葉を残している。

フランスでジャヌカン Clément Janequin (1485 頃~1558) やラモー Jean-Philippe Rameau (1683~1764) から続く動物の音楽の偉大な伝統を受け継ぐ作品であるが²、その内容は一見ルナールの観察眼にあふれた動物の描写だけにとどまらず、自信過剰な孔雀³、ガチョウのような貴族風の白鳥⁴などというように擬人化された動物達の様子は皮肉やユーモアを含み、人間の世界にも通ずる深い詩情をもっている。そしてフランス歌曲としては数少ない散文のテキストをもつ作品である⁵。

フランス歌曲は伝統的にその前身であるロマンス⁶の時代から各行の音節数が整い、脚韻をもつ韻文を使用している。ラヴェルも他の多くの作曲家同様、韻文への作曲も行っていたが徐々にそ

¹ Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens* (Paris : Flammarion, 1989), p. 45. « Le langage direct et clair, la poésie profonde et cachée des pièces de Jules Renard me sollicitaient depuis longtemps. »

² Johnson Graham and Richard Stokes, *A french song companion* (New York : Oxford University Press, 2002), p. 404.

³ Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française* (Paris : CNRS, 2000), p. 182. « Le bourgeois imbu de lui-même (le paon) »

⁴ Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française* (Paris : CNRS, 2000), p. 182. « l'aristocrate bête comme une oie (le cygne) »

⁵ Michel Faure et Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française* (Paris : CNRS, 2000), p. 182.

⁶ 「ロマンス romance」という語は、フランスでは18世紀前半に、いにしえの恋愛や情事を語る有節詩の名称として用いられた。[...] こうした詩に曲をつけたロマンスと題する歌が、18世紀中頃から現れ始めた。(Roger Hickmann 「ロマンス」、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』第20巻、浜田磁郎訳、東京：講談社、1995年、433頁。)

の関心は散文などで書かれたより自由な形式のテキストに向けられていった。韻文よりも散文の方が音楽をつけるのに適したリズムを持っていると考えており、散文のテキストのリズムや抑揚が表す音楽性に関心を抱いたのである。そしてラヴェルは「ディクションは音楽を導かなければならない⁷」と述べ、その過程で朗唱風の旋律の作品を作曲するようになる。散文のテキストに朗唱風の旋律が付けられたラヴェルの作品として《博物誌》以外に《シェエラザード Shéhérazade》（1903 年）、《マダガスカル人の歌 Chansons madécasses》（1925~1926 年）などが挙げられる。

この論文ではラヴェルがそのような関心をもつ要因となった散文のテキストの音楽性と、ラヴェルによる旋律の構築性について《博物誌》を通して探る。また韻文とは違ったテキストのリズムを作り出す一つの要因として、19世紀末から20世紀にかけて生じた「語尾音消失 apocope」（語尾の「無音のe」を発音しない）や「synérèse合音」（例：violonを[vi-o-lɔ̃]ではなく[vjo-lɔ̃]と2音節で発音する）の流れが挙げられる。ラヴェルは《博物誌》においてこの流れに沿って作曲を行ない、特に「語尾音消失」については全ての「無音のe」を発音するという一つの選択肢しかない伝統的なフランス歌曲に対し、「無音のe」の発音の有無やその程度にさまざまな選択肢を与えたことがその記譜法から読み取れる。《博物誌》の楽譜には「無音のe」の記譜法に大きく6通りの方法が挙げられる。そこから「無音のe」の発音の有無が実際の演奏に与える効果を検証する。本論文ではそれぞれの記譜法と、その演奏法をそこから生まれる表現と結びつけて提案したい。

本論文に関連する先行研究については、ラヴェルの《博物誌》について書かれた以下の学位論文、雑誌などが挙げられる。

—James Alexander Hurd, “From a peacock to apocope: An examination of Maurice Ravel's text setting in the *Histoires naturelles*, *L'heure espagnole* and other pre-WWI vocal works”, D.M.A. treatise, University of Cincinnati, University Microfilms International, 2006

—Elden Stuart Little, “Discrepancies and consistencies among autograph manuscripts and Durand editions of Maurice Ravel's songs”, D.M.A. treatise, University of Texas at Austin, 1999

⁷ Hélène Jourdan-Morand, *Ravel et nous: l'homme, l'ami, le musicien*. (Geneva : Editions du Milieu du Monde, 1945), p. 209.

特にはじめに挙げたHurdの博士論文では、「無音のe」の記譜法をテーマとし、同時代の作曲家の「無音のe」に対するアプローチと比較しながらラヴェルの記譜法の曖昧さを指摘しているが、結論としては、記譜法によってはラヴェルがどのように演奏すべきか意図していたかを判断するのは困難であると述べるに留めている。本論文では、演奏する際の方法論の一つとして、それぞれの記譜法とその表現を関連させ演奏法を提案していきたい。

またラヴェルの声楽作品全般を取り扱った文献としては、

—Gartside, Robert. *Interpreting the songs of Maurice Ravel*. New York : Leyerle Publication, 1992.

—Natalie Morel Borotra, “La musique vocale de Maurice Ravel.” in *Caudernos de secció : Música* 8 (1996) : 173-186.

などが挙げられる。

フランス歌曲の歴史や、解釈をテーマとした書籍の中にもラヴェルの作品について扱っている以下のようなものがある。

—Michel Faure et Vincent Vivès. *Histoire et poétique de la mélodie française*. Paris : CNRS, 2000.

—Johnson Graham and Richard Stokes, *A french song companion*. New York : Oxford University Press, 2002.

—ピエール・ベルナック (Pierre Bernac) 『フランス歌曲の演奏と解釈』林田きみ子訳、音楽之友社、1987年。

—フランソワ・ル・ルー、(François Le Roux)、ロマン・レイナルディ (Romain Raynaldy) 『フランス歌曲の珠玉：深い理解と演奏のために』美山節子、山田兼士 訳、春秋社、2009年。

またラヴェルの死の翌年刊行されたフランスの音楽雑誌 *La Revue musicale* のラヴェル追悼特別号⁸では、多くのラヴェル作品の初演を行った歌手ジャヌ・バトリ Jane Bathori (1877~1970) や

⁸ Roland Manuel, *La Revue musicale (Numéro spécial de la Revue musicale : Hommage à Maurice Ravel)*, n°19, (Paris : Éditions de la Nouvelle revue française, 1938)

ラヴェルの友人トリスタン・クリングゾルTristan Klingsor（1874~1966）などラヴェルを知る当時の多くの音楽家、評論家の手記が掲載されている。

第1章では、ラヴェルの声楽作品における詩の選択の傾向、ラヴェル本人や友人の残した発言を元に散文などの自由なテキストへの関心を明らかにする。

次に第2章では具体的に《博物詩》がもつ散文の音楽性について、以下に記したリズムに関するテキストの五つの特徴を挙げ、ラヴェルの作り上げた旋律との関連を探る。

- ・アクセントの配置が作り出すリズム
- ・自由な朗読速度によるリズム
- ・文の長短や不揃いの段落が作り出すリズム
- ・読点の効果によるリズム
- ・単語末の「無音のe」の発音の有無が作り出すリズム

そして第3章では《博物誌》の「無音のe」の記譜法と演奏法について言及する。「無音のe」の記譜法にはあいまいな点が多く、発音の有無を簡単に判断するのは難しい。そこで記譜法を六つに分類し、それぞれの発音方法とその表現効果を考察し、一つの指標としての演奏法を提示する。発音方法として完全な「無音のe」の有無だけでなく、記譜法によっては軽く発音される「無音のe」や、ほんの一瞬発音される「無音のe」も存在してよいと考える。また同時に、ラヴェルの他の独唱作品の「無音のe」の記譜法についても概観する。

第1章 ラヴェルの散文への関心

第1節 ラヴェルの詩の選択

ラヴェルの独唱の歌曲作品は、ピアノ、オーケストラ、室内楽伴奏、全てを含め47曲存在する。その内1曲はヴォカリーズ《Vocalise-étude en forme de habanera ハバネラの形をしたヴォカリーズ・エチュード》であるがその他の46曲の詩人を見てみると、他の多くのフランス歌曲の作曲家が曲をつけたヴィクトル・ユゴー Victor Hugo (1802~1885) やテオフィル・ゴーティエ Théophile Gautier (1811~1872) などのロマン派の詩人、後期ロマン派のシャルル・ボードレール Charles Baudelaire (1821~1867)、高踏派のテオドール・ドゥ・バンヴィル Théodore de Banville (1823~1891) などには作曲していないことがわかる。ポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844~1896) や、ステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842~1898)、ルコント・ドゥ・リル Leconte de Lisle (1818~1894)、ピエール・ドゥ・ロンサール Pierre de Ronsard (1524~1585) など他の作曲家による歌曲が複数残されている詩人に曲をつけることもしたが、中世の詩人や、ラヴェル自身の詩、そしてフランス歌曲ではあまり名前を聞かない詩人、同時代の自身の周辺の詩人、そして民族的なテキストにも作曲を行っており、独自の価値観で詩の選択を行っていたことがわかる。

また同じ詩人に何作品も作曲することはなく、多くてもヴェルレーヌ2曲、マラルメ4曲（内3曲は一つの歌曲集）のように、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré (1845~1924) やクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862~1918) のように同じ詩人に好んで多くの曲をつけることはなかった。

以下に挙げるように、様々な時代や宗派の詩人といくらかの国の民謡に曲をつけている。

表 1-1 ラヴェルが曲をつけた詩人 15 人と民謡

レオン＝ポール・ファルグ	Léon-Paul Fargue (1878~1947)	1 曲
ポール・グラヴォレ	Paul Gravallet (1863~1936)	1 曲
トリスタン・クリングゾル	Tristan Klingsor (1874~1966)	3 曲
ルコント・ドゥ・リル	Leconte de Lisle (1818~1894)	1 曲
ステファヌ・マラルメ	Stéphane Mallarmé (1842~1898)	4 曲
クレマン・マロ	Clément Marot (1496~1544)	2 曲
ローラン・ドゥ・マレ	Roland de Marès (1874~1955)	1 曲
ポール・モラン	Paul Morand (1888~1976)	3 曲
エヴァリスト・ドゥ・パルニー	Évariste de Parny (1753~1814)	3 曲
モーリス・ラヴェル	Maurice Ravel (1875~1937)	4 曲
アンリ・ドゥ・レニエ	Henri de Régnier (1864~1939)	1 曲
ジュール・ルナール	Jules Renard (1864~1910)	5 曲
ピエール・ドゥ・ロンサール	Pierre de Ronsard (1524~1585)	1 曲
エミール・ヴェルハーレン	Émile Verhaeren (1855~1916)	1 曲
ポール・ヴェルレーヌ	Paul Verlaine (1844~1896)	2 曲
ギリシャ民謡		6 曲 (+紛失 3 曲)
スペイン民謡		1 曲
フランス民謡		1 曲
イタリア民謡		1 曲
ヘブライ民謡		3 曲
スコットランド民謡	Robert Burns (1759~1796)	1 曲

第2節 詩の形式と音楽の形式

ここではラヴェルの全独唱作品の①詩人、②詩の形式（韻文・散文）③曲の形式（有節形式・通節形式）を作曲年順に1曲ずつ概観する。作曲年、邦題は『ニューグローヴ世界音楽大事典⁹』に依拠した。韻文の場合のみ詩の形態（音節数、行数、詩節数、脚韻）を記すこととする。伝統的な詩の規則¹⁰に沿ったものを韻文、伝統的な詩の規則を持たないものを散文とここでは定義するが、韻文と散文との境界が曖昧な作品もあり、変則的だが韻文と考えられるもの、いくらか韻文の要素が感じられるもの、ほぼ韻文と考えられるものなども存在した。そのため②詩の形態、では韻文・散文という2通りの区分だけでなく、より柔軟に枠にとらわれず判断し、それぞれの詩がどのような形態であるかも詳しく記載する。すべてを一覧にした表を巻末資料1として掲載する。

《愛に殉じた女王のバラード Ballade de la reine morte d'aimer》 1893 年

① ローラン・ドゥ・マレ Roland de Marès (1874~1955) ② 韻文 ③ 有節形式

ベルギーの無名の作家・ジャーナリスト、ローラン・ドゥ・マレによる詩。

8音節4行の4詩節からなる。脚韻は abab, cdcd, efef, ghgh の交韻。曲は aa'ba''の有節形式。

《暗く果てない眠り Un grand sommeil noir》 1895 年

① ポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844~1896) ② 韻文 ③ 通作形式

5音節4行の3詩節からなる。脚韻は abab, cdcd, efef の交韻。

《聖女 Sainte》 1896 年

① ステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842~1898) ② 韻文 ③ 通作形式

8音節4行の4詩節からなる。脚韻は abab, cdcd, efef, ghgh の交韻。

⁹ G.W.Hhokings 「ラヴェル」、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』第19巻、松橋麻利訳、東京：講談社、1994年、114~115頁。

¹⁰ 詩法に法って書かれた一定の脚韻をもち、音節数、各詩節の行数など形式の整った詩。

《紡ぎ車の歌 Chanson du rouet》 1898 年

- ① ルコント・ドゥ・リル Leconte de Lisle (1818~1894) ② 韻文 ③ 有節形式

10 音節 6 行の 3 詩節からなる。脚韻は ababba, acacca, adadda という形をとっている。

《こんなに打ち沈んで！ Si Morne! 》 1898 年

- ① エミール・ヴェルハーレン Émile Verhaeren (1855~1916) ② 韻文 ③ 通作形式

ベルギー象徴派エミール・ヴェルハーレンによる詩。

ほとんどの行が 12 音節のアレクサンドラン¹¹であるが 1 詩節目 1 行目だけが 8 音節となっている。

各詩節 2 行の 9 詩節からなる。脚韻は aa, bb, cc,と続く平韻。

《クレマン・マロの二つのエピグラム Deux Épigrammes de Clément Marot》

1. 〈僕に雪を投げたアンヌのこと D'Anne qui me jecta de la neige〉 1896 年

2. 〈スピネットを弾くアンヌのこと D'Anne jouant l'espinette〉 1899 年

- ① クレマン・マロ Clément Marot (1496~1544) ② 韻文 ③ 通作形式

ルネサンス期のフランスの詩人クレマン・マロによる詩。

第 1 曲〈僕に雪を投げたアンヌのこと〉は 10 音節 10 行の大きな 1 詩節からなる。脚韻は ababbccddc となっており交韻と平韻が置かれている。

第 2 曲〈スピネットを弾くアンヌのこと〉は 10 音節 8 行の大きな 1 詩節からなる。脚韻は ababbcbcb となっており交韻と平韻が置かれている。

《花の外套 Manteau des fleurs》 1903 年

- ① ポール・グラヴォレ Paul Gravallo (1863~1936) ② 散文 ③ 通作形式

フランスの詩人・劇作家ポール・グラヴォレの詩による。ラヴェルの歌曲のなかで初めての散文への作曲である。各行の音節数はバラバラだが行末が rose となっている行が全 20 行中 7 行、close と choses がそれぞれ 1 行あり、[o:z]という発音が目立つ。ほかに隣り合う行の行末で並韻の様に

¹¹ 1 行が 12 音節からなる詩の形式。一般的に文法の構造的に 6 音節目の後に短い区切れが置かれ二つに分けることができる。

同じ発音となっている組み合わせや、交韻の様に捉えることもできる4行などもあり脚韻の要素も感じられる。

《シェエラザード Shéhérazade》 1903 年

1. 〈アジア Asie〉 2. 〈魔法の笛 Flûte enchantée〉 3. 〈つれない人 L'Indifférent〉

① トリスタン・クリングゾル Tristan Klingsor (1874~1966) ② 散文 ③ 通作形式

ラヴェルの友人であるトリスタン・クリングゾルの散文詩による。

第1曲〈アジア〉は七つのまとまりからなる長大な散文詩である。まとまりが徐々に長くなっているのが特徴的である。第2曲〈魔法の笛〉、第3曲〈つれない人〉は一つのまとまりからなる。

《おもちゃの降誕祭 Noël des jouets》 1905 年

① モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875~1937) ② 韻文 ③ 通節形式

ラヴェル自身の詩による。各行8音節の20行の大きい1詩節からなる。脚韻は abba, cddc, effe, ... の抱擁韻。ただし最終行は9音節となっており、この最終行の単語末 Noël と抱擁韻を形成する最後から4行目の単語末 vermail は似てはいるが同じ発音ではなく韻を踏んでいるとは言えない。

《五つのギリシャ民謡 Cinq mélodies populaires grecques》 1904~1906 年

本来は8曲であったが、3曲は紛失。

1. 〈花嫁の歌 Chanson de la mariée〉
2. 〈あちらの教会の方へ Là-bas, vers l'église〉
3. 〈どんなだて男が僕に匹敵するのか Quel galant m'est comparable〉
4. 〈乳香を摘む女たちの歌 Chanson des cueilleuses de lentisques〉
5. 〈全く愉快だ Tout gai!〉

① ギリシャ民謡 ② 散文 ③ 有節形式

ラヴェルの友人ミシェル=ディミトリ・カルヴォコレッシ Michel-Dimitri Calvocoressi (1877~1944) がフランス語訳を行った。訳詩は散文的であるが、元の民謡の旋律をそのまま使用しているため、散文のテキストに曲は有節の形式があてはめられている。

《博物誌 Histoires naturelles》1906 年

1. 〈孔雀 Le Paon〉
2. 〈こおろぎ Le Grillon〉
3. 〈白鳥 Le Cygne〉
4. 〈かわせみ Le Martin-Pêcheur〉
5. 〈ほろほろ鳥 La Pintade〉

① ジュール・ルナール Jules Renard (1864~1910) ② 散文 ③ 通作形式

フランスの小説家、詩人ルナールによる散文詩。

《大風が海の彼方から Grands vents venus d'outre-mer》1906 年

① アンリ・ドゥ・レニエ Henri de Régnier (1864~1939) ② 韻文(変則的) ③ 通作形式

フランスの象徴派の詩人レニエの詩による。

各詩節 3 行(4 詩節目のみ 2 行) 4 詩節からなり、音節数は順に 1 詩節目 1 行目から順に 8 8 8、
9 8 8、9 8 8、8 8 音節となっている。それぞれの詩節内で同じ韻が踏まれ aaa, bbb, ccc, dd と
いう脚韻の形になっている。

《草の上で Sur l'herbe》1907 年

① ポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844~1896) ② 韻文 ③ 通作形式

8 音節 4 行の 3 詩節からなる。abab, cdcd, efef の交韻である。

《ハバネラの形をしたヴォカリーズ・エチュード Vocalise-étude en forme de habanera》1907 年
ヴォカリーズ

《トリパトス Tripatos》1909 年

① ギリシャ民謡 ② 原詩は韻文的、仏訳は散文 ③ 通作形式

楽譜にはギリシャ語の原詩とカルヴォコレッシによる仏訳のテキストの両方が書かれている。原
詩では脚韻は踏まれていないが、各行の音節数は 8、7、8、7 音節、その後に Tralilila lalalala lililili

la....というテキストが繰り返し続く韻文に近い形式である。仏訳は散文となっており、脚韻も踏まれていない。

《民謡集 Chants populaires》 1910 年（5.〈スコットランドの歌 Chanson écossaise〉のみ 1909 年）

1. 〈スペインの歌 Chanson espagnole〉

① スペイン民謡（ガリシア語） ② 原詩ほぼ韻文、仏訳韻文 ③ 通作形式

楽譜には原詩とフランス語訳詩の両方が書かれている。

原詩は各詩節 5 行の 2 詩節からなり、1、2 詩節ともに 8 音節 4 行の後に 5 行目が *¡La la la...* と続く。2 詩節目は *abab* の交韻だが、1 詩節目は 2、4 行目しか脚韻が踏まれていない。すべての行で脚韻が踏まれているわけではないが、同じ音節数が繰り返されているためほぼ韻文といえる。

フランス語訳も各詩節 5 行の 2 詩節からなり、1、2 詩節ともに 7 音節 4 行の後に 5 行目が *¡La la la...* と続く。脚韻は *abba, cddc* の抱擁韻であり、韻文といえる。

2. 〈フランスの歌 Chanson française〉

① フランス民謡（リムーザン語） ② 原詩・仏訳共に韻文（変則的） ③ 有節形式

楽譜にはリムーザン語と通常のフランス語の両方が書かれている。

原詩は各詩節 6 行の 2 詩節からなり、大体の音節数は 8、7、2 音節で揃っている。1 詩節目 1 行目だけが 9 音節。各詩節 3、6 行目のテキストは *Lan la!* となっており、また全 12 行中 10 行が *[a]* の母音で終わっているため、詩全体を通した脚韻の効果がみられ韻文の傾向があるといえる。通常のフランス語も各詩節 6 行の 2 詩節からなり、大体 1 行の音節数が 9、6、2 音節で揃っている。原詩と同じく各詩節 3、6 行目末は *Lan la!* という言葉となっており、*[la]* の音で詩節を超えた脚韻が踏まれていると考えられるが、そのほかは *[e]* で終わることが多いというくらいで、規則的な脚韻は見られず、原詩より韻文の要素は少なく感じる。

3. 〈イタリアの歌 Chanson italienne〉

① イタリア民謡 ② 原詩仏訳共にほぼ韻文 ③ 有節形式

楽譜には原詩とフランス語訳詩の両方が書かれている。

原詩は 12 音節 3 行の 1 詩節からなる短い詩である。1 行目と 3 行目で脚韻が踏まれておりほとんど韻文といえる。

フランス語訳は 1 行目から順に 12、10、10 音節の 3 行からなる短い 1 詩節である。すべての行で同じ音で脚韻が踏まれており、原詩同様ほとんど韻文といえる。

4. 〈ヘブライの歌 Chanson hébraïque〉

① ヘブライ民謡（イディッシュ語） ② 韻文的 ③ 通作形式

楽譜には原詩とフランス語訳詩の両方が書かれている。

原詩は各詩節 4 行の 5 詩節からなり、各詩節 1、2 行目は同じテキストの繰り返しである。3 詩節目から 5 詩節目の 3 行目は同じ母音で終わっており、また各詩節 4 行目は同じ言葉で終わっているため詩節を超えた脚韻の効果がある。全く同じテキストの各詩節 1、2 行目を除き、音節数に統一はないが同じ言葉を何度も使用しているため、韻文の要素が少しみられるとも言える。

フランス語訳は各詩節が順に 5、6、8、12 音節の 4 行、5 詩節からなる。各詩節 1、2 行目は同じテキストの繰り返しで、4 行目はすべて *père mien* という言葉で終わっており詩節を超えて脚韻が踏まれている。音節数の点で原詩より韻文の効果がみられる。

5. 〈スコットランドの歌 Chanson ecossaise〉

① ロバート・バーンズ Robert Burns (1759~1796) ② 原詩仏訳共にほぼ韻文 ③ 有節形式

楽譜には英語の原詩とフランス語訳詩の両方が書かれている。

原詩は 8 音節 8 行の 4 詩節からなるが、3 詩節目 4 行目は 10 音節、4 詩節目 4 行目は 6 音節となっており、少しイレギュラーな形となっている。脚韻のようなものは見られないが音節数がほぼ一致しており韻文の要素があるといえる。

フランス語訳は 8 音節 8 行の 4 詩節となっており、原詩のようなイレギュラーはみられない。

[œ:r]で終わる行が 4 箇所あるが規則性はなく、脚韻は踏まれているとはいえないが、音節数がほぼ一致しており韻文の要素があるといえる。

《ステファヌ・マラルメの三つの歌 Trois poèmes de Stéphane Mallarmé》 1913 年

1. 〈ため息 Soupir〉

2. 〈あだな願い Placet futile〉

3. 〈ガラスのツボの臀部から一息に飛び出て Surgi de la croupe et du bond〉

① ステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842~1898) ② 韻文 ③ 通作形式

1. 〈ため息〉はアレクサンドラン (12 音節) 10 行の大きい 1 詩節から成る。脚韻は aa,bb,cc…の平韻。

2. 〈あだな願い〉はアレクサンドラン (12 音節) の 1 詩節目から順に 4、4、3、3 行の 4 詩節 (ソネ) からなる。2 詩節までは abab,abab の交韻。3、4 詩節は ccd,eed となっており、平韻と詩節を超えた交韻が組み合わされている。

3. 〈ガラスのツボの臀部から一息に飛び出て〉は各行 8 音節、1 詩節目から順に 4、4、3、3 行の 4 詩節 (ソネ) からなる。2 詩節までは abba,abba の交韻。3、4 詩節は ccd,ede となっており、少し変則的な脚韻の形をしているといえる。

《二つのヘブライの歌 Deux mélodies hébraïques》 1914 年

1. 〈カディッシュ Kaddisch〉

① ヘブライ民謡 (アラム語) ② 原詩、仏訳共に散文 ③ 通作形式

楽譜にはアラム語の原詩とフランス語訳詩の両方が書かれている。

原詩は 27 行、フランス語訳は 30 行からなっており、原詩と訳詩の間で行数、音節数の統一はない。原詩では途中 7 行連続で同じ語頭の単語 (Weyith~) が続き頭韻のような効果が感じられる。フランス語訳でも、Qu'il soit で始まる行が 5 行あり、その内 3 行が連続している。また Sur で始まる 3 行が連続している箇所もあり、少し形は異なるが原文の頭韻の効果を残していることがわかる。

2. 〈永遠の謎 L'énigme éternell〉

① ヘブライ民謡 (イディッシュ語) ② 原詩、仏訳共に韻文に近い ③ 有節形式

楽譜にはイディッシュ語の原詩とフランス語訳詩の両方が書かれている。

原詩は6行からなり偶数行のテキストは *Tra la la la ...* となっている。奇数行の音節数は順に8、3、8音節である。フランス語訳も6行からなり、偶数行のテキストは *Tra la la la ...* となっている。奇数行の音節数は順に7、3、7音節である。原詩フランス語訳共に、偶数行末が *Tra la la la ...* であり、ある意味詩節を超えた脚韻が踏まれているが、そのほかでは脚韻はない。しかし音節数は全くバラバラではなく韻文の要素ももっているといえる。

《三つの歌 *Trois chansons*》1914~1915 年

1. 〈ニコレット *Nicolette*〉

① モーリス・ラヴェル *Maurice Ravel* (1875~1937) ② 韻文に近い ③ 通作形式

各詩節1行目から順に7、7、7、7、12、9音節の6行4詩節からなる。全ての詩節内で同じ発音で終わっている行があり韻を踏んでいると捉える事ができるが、その並びに規則性はない。

2. 〈3羽の美しい極楽鳥 *Trois beaux oiseaux du paradis*〉

① モーリス・ラヴェル *Maurice Ravel* (1875~1937) ② 韻文に近い ③ 通作形式

各詩節4行の6詩節からなる。各詩節各行の音節数は1、3、5、6詩節が1行目から順に8、8、8、8、6音節、そして2、4詩節が1行目から順に9、8、9、9音節となっている。脚韻は1、3、5、6詩節目の1、3、4行が全て [i] の発音で終わっており、各詩節2行目は同じテキストである。詩節をまたいで脚韻の効果も感じられる。各行の音節数の傾向も考慮すると完全な韻文とは言えない。

3. 〈ロンド *Ronde*〉

① モーリス・ラヴェル *Maurice Ravel* (1875~1937) ② 散文 ③ 有節形式

三つの段落に分けることができ、それぞれ *Les vieilles* (おばあさん達)、*Les vieux* (おじいさん達)、*Les filles et les garçons* (少女達少年達) の言葉となっている。音節数の統一はほとんど見られないが、各詩節1、2行目は7音節、9音節となっており、詩の内容も1詩節目は「若い娘達よ、オルモンドの森へ行ってはいけないよ。」、2詩節目は「青年達よ、オルモンドの森へ行ってはいけないよ。」、3詩節目は「オルモンドの森へ行ってはいけないんだ。ああ、決して行

ってはいけない。」とそれぞれ対応している。脚韻は踏まれていないが、[d] で始まる行が大変多く（そのほとんどが Des）、また 4 詩節目では Plus で始まる行が 3 行あり、頭韻の効果がみられる。

《ロンサールおのが魂に寄せて Ronsard à son âme》1924 年

① ピエール・ドゥ・ロンサール Pierre de Ronsard (1524~1585) ② 韻文 ③ 通作形式
ルネサンス期の詩人ロンサールの詩による。8 音節 12 行からなる。脚韻は全体を通して、aabaabbcbcbc となっており、[ɛ-tə] [ɔʀ] [y-nə] の三つの発音が使われている。

《マダガスカル人の歌 Chansons madécasses》 1925~1926 年

1. 〈ナアンドーヴよ Nahandove〉 2. 〈アウア Aoua〉 3. 〈甘美なこと Il est doux〉

① エヴァリスト・ドゥ・パルニー Évariste de Parny (1753~1814) ② 散文 ③ 通作形式
マダガスカル島に近いレユニオン島出身の詩人パルニーの散文詩による。

《夢 Rêves》1924 年

① レオン・ポール・ファルグ Léon-Paul Fargue (1878~1947) ② 韻文 ③ 通作形式
ラヴェルの友人ファルグによる詩。4 音節 4 行の 4 詩節からなる。脚韻は交韻である。

《ドゥルシネアに心を寄せるドン・キホーテ Don quichotte à Dulcinée》 1932~1933 年

1. 〈ロマネスクな歌 Chanson Romanesque〉

① ポール・モラン Paul Morand (1888~1976) ② 韻文 ③ 通作形式
フランスの小説家、詩人、外交官のモランの詩による。8 音節 4 行の 4 詩節の後に 4 音節 1 行が付けられた 5 詩節からなる。脚韻は最後の一行を除いて抱擁韻が中心となっている

2. 〈叙事的な歌 Chanson épique〉

① ポール・モラン Paul Morand (1888~1976) ② 韻文的 ③ 通作形式

1 詩節目から順に 7、5、5 行の 3 詩節からなる。ほぼ 10 音節、8 音節、2 音節で構成されている。平韻、交韻、抱擁韻が点在する。規則的ではないが韻文的といえる。

3. 〈酒の歌 Chanson à boire〉

① ポール・モラン Paul Morand (1888～1976) ② 韻文 ③ 通作形式

各詩節 4 行の 4 詩節からなり、4 詩節目は 2 詩節目の繰り返しである。1、3 詩節の音節数は各行 8 音節で 2、4 詩節は 1 行目から順に 5、6、4、4 音節となっている。

脚韻は 1、3 詩節が抱擁韻、2、4 詩節が交韻である。

以上、ラヴェルの現存する独唱曲全 47 曲を概観した。韻文への作曲から始まるが、1903 年作曲《花の外套》で初めて散文に曲をつけ、その次の作品《シェエラザード》でも散文のテキストを扱っている。そして韻文の《おもちゃの降誕祭》、散文のギリシャ民謡《五つのギリシャ民謡》を経て散文の《博物誌》へ行き着く。その後も翻訳された民族的な作品や《マダガスカル人の歌》などで散文のテキストが見られるなか、韻文への作曲をやめた訳ではないが初期の韻文の作品に比べると音節数が不揃いな詩や、脚韻がない、もしくは不規則な脚韻の詩が目立つ。フランスの伝統的な詩の法則からは少しずれた韻文や、散文などの自由度の高い、型にはまりきらないテキストにラヴェルは魅力を感じたことがわかる。また同時代のフランスから考えれば、フランスの外にある国や地域の詩やそれらをテーマにした詩に関心があったことがわかる。

曲の形式は民謡を元にした民族的な作品を除けば詩の形態が韻文、散文に関わらず通作形式が多く、音楽の面でも一定の形式にこだわらなかったことがわかる。民族的な作品以外で有節的に作曲されているのは、《愛に殉じた女王のバラード》《紡ぎ車の歌》《三つの歌》の第 3 曲〈ロンド〉《ドゥルシネアに心を寄せるドン・キホーテ》の 3 曲目〈酒の歌〉の 4 曲だけである。このうち〈ロンド〉だけは散文に有節形式となっているが、1、2、3 番のそれぞれのテキストが大体同じような量であるから可能であったのではないかと考えられる。

また民謡を基にした作品《五つのギリシャ民謡》《トリパトス》《民謡集》《二つのヘブライの歌》に関しては有節形式であるが、これはその土地の民謡の旋律をそのまま使用しているからであると考えられる。《五つのギリシャ民謡》は翻訳された散文のテキストに有節形式の元の民謡の旋律を当てはめている。

第3節 自由な形式をもつ詩への関心

ここまで述べてきたようにラヴェルは特定の詩人に集中して作曲することや、有名な詩人やフランス歌曲でよく名前を目にする詩人などにとらわれず、幅広い視野で詩人の選択を行っていたことがわかる。また詩の形式は型にはまった韻文ではなく、徐々に散文、または韻文であっても不規則な形式や脚韻を持つテキストが多く見られるようになる。

《シェエラザード》の詩人クリングゾルは、以下のように述べている。

しかし、彼は私を惹きつけるまた別のことを行っている。彼は韻文に素晴らしくリズムを付けた。なぜなら音楽家としてリズムをつけたからである。彼は音節に基づいて作られた韻文のうんざりするような単調さを気にもかけない。もっともたいていの場合作曲家というものはそうしたものを気にかけてばかりなのだ。というのは音節に基づく韻文というのは旋律的構成の多様性とは正反対のものだからである。

彼は自然な形で自由詩を扱った。理論的でなく単純に。なぜならそれが彼の望みに合っていたから。[...] というのは、私は常にリズムの話をしているのであって、ここでは音楽的リズムは詩的リズムに適合していたからだ。[...] 人々が単調さと節の構造をもつ韻文の耐え難さを必要としていると考えるのはおかしいことである。彼にはよく示された、そして様々なリズムが必要である。彼のお気に入りには民衆的なシャンソンであり、それはラ・フォンテーヌである。数学のようにバランスを取るのは彼を眠くさせる。多様性がないからである。それは活気のない幾何学的な構造である。まず初めに、言葉の前にリズムがあったといえよう。あらゆる原始的な人々の中にも、限らない複雑さを持ったリズムが見出されるのであろう。確かに秩序立ってはいるが豊かさと魅力ある洗練さを備えたリズムが¹²。

¹² Tristan Klingsor, “Maurice Ravel et le vers libre,” *La Revue musicale (Numéro spécial de la Revue musicale : Hommage à Maurice Ravel)*, n°19, Decembre (1938) : p. [122]314-[123]315. « Or il fait autre chose encore sur quoi je ne peux manquer d’attirer l’attention : il rythme admirablement le vers, parce qu’il rythme en musicien. Il n’a cure de la monotonie fastidieuse du vers syllabique, dont la plupart du temps les compositeurs ne savent que faire, parce qu’il est contraire à la variété des

クリングゾルによると、ラヴェルは韻文の単調さ、その韻文につけられた幾何学的な音楽を良いとはせず、韻文に作曲する際には純粹に詩のリズムを模倣し音楽にしたのである。そして徐々に自由で多様なリズムに関心をもつようになったと考えられる。その方が音楽にも多様性を与えることができるからである。

またクリングゾルは、ラヴェルは《シェエラザード》の作曲時、口語詩の研究に手を染めておりアクセントと抑揚を強調しそれを旋律に移し替えることを目論んでいた、とも述べている¹³。

散文の《シェエラザード》を口語詩と言い切ることはできないが、散文と同じく韻文的な制約を受けない口語詩の研究を行う中で《シェエラザード》をアクセントや抑揚に沿った朗唱風の旋律として作曲し、それは《博物誌》にも引き継がれた。クリングゾルも自身の作品について、たかだか韻を踏むだけに甘んじることはなくリズムを刻む者でありたいと述べている¹⁴。ラヴェルは韻文にはない魅力を彼の詩に見出し《シェエラザード》を作曲したのではないか。ラヴェル自身が《シェエラザード》作曲の1年前に初演されたドビュッシーの《ペレアスとメリザンド Pelléas et Mélisande》（1902）の精神的な影響を認めているように¹⁵、モーリス・メーテルランク Maurice Maeterlinck（1862~1949）の散文に作曲されたこのオペラの影響もあるが、やはりラヴェル自身が散文などの自由な形式の詩に特別な感情をいだいていたと考えられる。そしてクリングゾルのいう口語詩の研究というものを進める過程でルナールの散文詩《博物誌》に作曲を行ったと考えられる。

またラヴェル自身も以下のような言葉を残している。

物事が真に体感され、感じられるには自由詩は定型詩より好ましいように思われる。しかし作曲家が詩人の背後に完全に隠れ、アクセントや抑揚を決して移動する

dessins mélodiques. Il emploie naturellement le vers libre, sans théorie et simplement parce que cela convient mieux à son désir. [...] Car je parle toujours rythme, et il se trouve que le rythme musical est ici calqué sur le rythme poétique. [...] Car c'est folie de penser que le peuple a besoin du ronron monotone et mortel du vers syllabique. Il lui faut des rythmes bien marqués, mais divers. Ce qui lui plaît, c'est la chanson, c'est La Fontaine. L'équilibre mathématique mathématique l'endort. Parce que sans diversité. C'est une géométrie morte. De tout temps il en fut ainsi. Au commencement, pourrait-on dire, et bien avant le verbe, était le rythme. Chez tous les primitifs, vous le rencontrerez d'une infinie complexité. Mise en ordre certes, mais en ordre d'une richesse et d'un raffinement prestigieux.»

¹³ ピエール・ベルナック『フランス歌曲の演奏と解釈』林田きみ子訳、東京：音楽之友社、1987年、228頁。

¹⁴ Arbie Orenstein, *Ravel : Man and Musician* (New York : Dover Publications, 1991), p 156-157.

¹⁵ Ibid., p 157.

ことなく、一步一步、リズム通りに追っていくことに同意する条件で定型詩は極めて美しいものを可能にする。

[...]

時折、散文は音楽をつけるのに大変心地よく、主題にすばらしく合う状況がいくつかある。例えば、私はルナールの『博物誌』のいくつかを取り上げたが、それは繊細でリズムカルであるが、伝統的な韻文と全く違うリズム付けがされている¹⁶。

ラヴェルにとって散文（上記の引用では自由詩と述べられている）は韻文（定型詩）よりもリズムカルで、音楽をつけるのに好ましかったのである。

またラヴェルは《博物誌》について「テキストそのものがフランス語の抑揚に密接に関係したある特殊なデク라마シオンを私に要求していた¹⁷」と述べている。

「デク라마シオン」とは「朗読（朗唱）法」のことである。ここで言われている「ある特殊なデク라마シオン」とは、ラヴェルが関心を持った散文のリズム、つまり《博物誌》のテキストがもつ音楽性が導くものと言える。ラヴェルは詩に曲をつけることに関して、韻文よりも散文の持つ音楽性を優位に捉え、その中でも独自のリズムを持つ《博物誌》のデク라마シオンに非常に興味を抱いたのである。

ヴェルレーヌは「何よりもまず音楽を」と述べ「詩（韻文）の音楽性」を重んじたが、この詩の音楽性という言葉を使い、ラヴェルは韻文の規則的なリズムではなく、散文の不規則なリズムが作り出す「音楽性」に惹かれたのではないか。そして特に《博物誌》にそのような音楽性を強く感じたと考えられる。

また《ペレアスとメリザンド》や《ビリティスの歌 Trois Chansons de Bilitis》（1897~1898）などの散文への作曲を行ったドビュッシーは歌曲を作曲する際の詩の選択についてのインタビュー

¹⁶ Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens* (Paris : Flammarion, 1989), p. 293-294. « Il me semble que, pour des choses vraiment éprouvées et senties, le vers libre est préférable au vers régulier. Celui-ci pourtant peut permettre de fort belles choses, à condition que le compositeur veuille s'effacer entièrement derrière le poète et consente à suivre ses rythmes pas à pas, cadence par cadence, sans jamais déplacer un accent ni même une inflexion. [...] La prose est quelquefois très agréable à mettre en musique et il est des circonstances où elle est merveilleusement appropriée au sujet. Ainsi, j'ai pris plusieurs des *Histoires Naturelles* de Jules Renard ; c'est délicat, rythmé, mais rythmé tout autrement que les vers classiques. »

¹⁷ Ibid., p. 45. « Le texte même m'imposait une déclamation particulière étroitement liée aux inflexions du langage français. »

で「リズムのある散文に音楽をつけることはずっと容易である¹⁸。」と述べている。ドビュッシーもラヴェル同様、韻文にはない魅力を散文に感じていたのである。

そしてボードレールは、散文詩集『パリの憂鬱 *Le spleen de Paris*』（1869）の序文に掲載されたアルセーヌ・ウーセ *Arsène Houssaye*（1815~1896）への手紙で詩的散文について以下のように述べている。

我らの野心的な日々の中で、リズムも脚韻も持たず音楽的で、魂の叙情的な動きにも、夢想のうねりにも、意識の震えにも適応するほど、十分に柔軟で、十分に激しい対照を持った詩的散文の奇跡を誰が夢見なかったであろうか¹⁹。

ここで言うボードレールのいうリズムとは韻文としてのリズムと考えられ、散文は韻文的なリズムを持っていないと解釈できる（韻文と散文のリズムの違いについては本論文第2章1節項参照）。ラヴェルは散文をリズムカルと述べているが、ボードレールとラヴェルではリズムの意味する概念が違ってくる。しかしボードレールも散文が音楽的であると述べているように、ラヴェルと同様に散文の音楽性に関心があったということがわかる。

ラヴェルや、ドビュッシー、ボードレールの感じた散文のリズムが同じものであると断定することはできないが、散文はこの時代の芸術家達にとってその感性を刺激する音楽性を持っていたと考えられる。

¹⁸ Claude Debussy, *Monsieur Croche* (Paris : Gallimard, 1987), p. 207.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, tome I* (Paris : Gallimard, 1954), p. 281. « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »

第2章《博物誌》のテキストの音楽性とラヴェルによる音楽化

この章では前章で述べたラヴェルが関心を持った《博物誌》のテキストの音楽性、具体的にはテキストのもつリズムがどのようなものであるか考察する。詩法についても言及することになるが、この論文では主に杉山正樹著『やさしいフランス詩法²⁰』を参照する。

また、「詩句」と「韻文」という二つの言葉を用いている。両者は脚韻をもつ一定の形式で書かれた文章という意味においては同義語であると言える。（「詩句」には「詩の1行」という意味もある。）この論文では「散文」の対義語として主に「韻文」という語を使用している。しかし、先行文献の引用にならい「詩句の法則」や「詩句のリズム」などといった記述も行なっており、これは「韻文」に該当する内容であるということを始めに示しておきたい。

²⁰ 杉山正樹『やさしいフランス詩法』東京：白水社、1981年。

第1節 フランス語のリズム

前章の引用で「リズム」という用語が頻繁に使われているが、まずは本節でフランス語のリズムの性質にせまる。

第1項 リズムとアクセント

杉山によると、フランス語において言葉にリズムをもたらすのは音節の数とアクセントであり、アクセントという特別な刻印を押された音節が、連続する音節の流れを分節化することによってリズムを生み出している²¹。またフランス語のアクセントは音の強さによるアクセントである、とも述べている²²。強さアクセントのかかる音節はそのほかの強さアクセントがかからない音節に比べて聴覚的に強く聞こえる。では強さアクセントはどのようなものであるのか。

朝倉季雄はフランス語のアクセントについて、強さアクセント、高さアクセント、強意アクセントの三つに分類しており²³、その内容を以下に要約する。

1. 強さアクセント *Accent d'intensité* (*accent tonique*)

孤立した語では最後の音節にある。文のアクセントは律動要素(*élément rythmique*)の終わりにある。したがって語強勢は文強勢に歩を譲る。

2. 高さアクセント *Accent de hauteur* (*accent musical*)

孤立した語では終りから2 或は3 番目の音節にあたる。

3. 強意アクセント *Accent d'insistance* (*accent emphatique*)

強調したい語の上に置かれるアクセント。

言葉のリズムには、上記の三つのアクセントのうちの一つ目、強さアクセントが関係する。上記のとおり、強さアクセントの位置は単語単位（孤立した語）では最後の音節となり、文単位で

²¹ 杉山、同書、29 頁。

²² 杉山、同書、14 頁。

²³ 朝倉季雄『フランス文法事典』東京：白水社、21～22頁。

は律動要素（次節で詳しく言及するが、リズムグループのこと。一つの文を幾つかに区切った単語単位より大きいまとまり）の最後の音節にアクセントが置かれるのである。

また、杉山はフランス語のアクセントは音の強さによるアクセントであるが、言語音の場合にはほかの要素が複雑に絡み合い、実際に私たちが感じる聴覚現象としては音の強さだけでなく、長さ、高さとも関連していると述べている²⁴。強さ、高さ、長さの三つの要素が強さアクセントを作り出しているということである。Milner と Regnault も、フランス語の強さアクセントは母音の強さ、高さ、長さの増加によって構成されると述べている²⁵。

以上のことから本論文では、強さアクセントとは単語単位では最後の音節に置かれ、文単位では律動要素（リズムグループ）の最後に置かれるものとする。そして、強さアクセントは置かれた音節の母音の強さ、高さ、長さによって表されると定義する。

しかしフランス語のアクセントの問題は非常に捉えにくく、研究者によって見解が分かれるのも事実であり上記の見解が絶対とは言い切れない。しかしアクセントの性質を捉えるための一つの指標となり得るためここでその定義を確認した。これ以降本論文で使用するアクセントという言葉は強さアクセントを指すものとする。

²⁴ 杉山、前掲書、14 頁。

²⁵ Jean-Claude Milner et François Regnault, *Dire le vers* (Paris : Verdier, 2008), p. 104.

第2項 リズムグループ

アクセントの配置によってリズムが生み出されるわけであるが、アクセントの位置はどのように決定されるのか。それには「リズムグループ」が大きく関わってくる。フランス語の文はリズムグループというまとまりに分割することができる。幾つかの、もしくは一つのリズムグループで一つの文を構成する。例えば *Ce garçon vit à Paris*（この少年はパリに住んでいる）という文は以下の縦線で区切ったように二つのリズムグループに分けられる。

Ce garçon | vit à Paris

この「リズムグループ」という用語について、Milner と Regnault は「音韻論的な語 (mot phonologique)」という語を用い²⁶、渡邊淳也は「韻律段落」という語を用いているが²⁷、すべて同じ内容を意味する。この論文では、『やさしいフランス詩法』に従い「リズムグループ」という語を用いることとする。

渡邊淳也は以下のように述べている。

韻律段落（リズムグループのこと）は一息に発音される語群のことをいい、その区切りは絶対的なものではなく、ゆっくりと発音するときには区切りが多くなり、早く発音するときには少なくなる²⁸。

そして杉山は、リズムグループは最小限の意味のまとまりをあらわす語群であると述べている²⁹。この二つの見解はどちらも一理ある。前者の「一息で発音される語群」というものと後者の「最小限の意味のまとまり」というものはほぼ一致すると考えられるが、発音のスピードによっては「一息に発音される語群」と「最小限の意味のまとまり」が一致しない場合もあると解釈できる。

²⁶ Jean-Claude Milner et François Regnault, op.cit., p.29.

²⁷ 髭郁彦、川島浩一郎、渡邊淳也『フランス語学概論』東京：駿河台出版、2010年、67頁。

²⁸ 同書、67頁。

²⁹ 杉山、前掲書、17頁。

そしてアクセントはリズムグループの末尾の音節に置かれる。この法則は多くの研究者が認めており、先ほどの *Ce garçon vit à Paris* という文であれば、一つ目のリズムグループの最後の音節 “-çon” と、二つ目のリズムグループの最後の音節 “-ris” にアクセントが置かれる。アクセント部分に下線を引いた全文は以下の通りである。

Ce garçon | vit à Paris

このようにリズムグループはアクセントに大きく関係している。

第3項 韻文の「リズム」と散文の「リズム」

フランス語のリズムを作り出す一要因であるアクセントについて言及してきたが、韻文の場合にはこれに幾らかの制約が課せられる。

韻文におけるリズムの定義について杉山正樹は以下のように定義している。

実はリズムそのものの正体がまだ完全に解明されているわけではなく、広い意味での詩のリズムについてもさまざまな人がさまざまな説を立てていますが、定説といったものはありません。しかし、狭い意味での詩句³⁰のリズムならば、連続する音の流れのなかで、アクセントをになう強勢音が間隔的に等しいと認められる間を置いて反復することによって構成される、と定義することができるでしょう³¹。

つまり、等しい間隔で繰り返されるアクセントが詩句、つまり韻文のリズムを生み出すのである。

例えば、杉山は韻文のリズムについて、フランスの言語学者モーリス・グラモン Maurice Grammont (1866~1946) の以下のような意見を引いている³²。

- ・フランス語の詩句にはいくつかの強勢音が存在する。
- ・強勢音のシンメトリーが理想とされている。
- ・古典的アレクサンドラン（1行12音節の詩句）であれば、半句末（6音節目）と句末の脚韻部分に強勢音が存在し、そのほかに位置の変わる二つの強勢音があり、それらは各半句内の1～4音節目のどこかに置かれる。
- ・10音節詩句（4音節と6音節に分けられる）は2音節ごとに強勢を置くことができる。

³⁰ ここでは韻文と同義。

³¹ 杉山、前掲書、122頁。

³² 杉山正樹「フランス語詩句のリズムについての歴史的考察（4）-中世紀の10音節詩句と古典的アレクサンドランを中心に-」『研究年報』21、学習院大学、1974年、339～394頁。

このように韻文は決められた1行の音節数を守り、その中で規則的な間隔でアクセントの置かれた音節を配置しなければならない。必ずしも全てのアクセントが完全に等間隔というわけではないが、韻文とはそのような形式を理想としている。

しかし1行の音節数の決まりを持たない散文には、この韻文の規則は当てはまらない。韻文のように一定の間隔でアクセントを置く必要がないのである。

先ほども述べた通り、フランス語においてリズムを形成する重要な要因としてアクセントと音節数が挙げられる。一定の間隔でアクセントを置く韻文と、自由な間隔でアクセントを置くことができる散文とでは、表されるリズムが異なるのである。

ラヴェル自身が「博物誌のテキストはリズムカルであり、伝統的な韻文と全く違うリズム付けがされている」と述べているが³³、散文である《博物誌》のリズムとは、韻文にはない自由なリズムと考えられる。

³³ 本論文 22 頁参照。

第2節 アクセントの配置が作り出すリズム

この節から《博物誌》のテキストが実際にどのようなリズムをもつのかを検討する。すでに述べたように、フランス語では音節の数とアクセントがリズムを形成する。そこで《博物誌》のテキストのどこにアクセントが置かれているのかを探る。

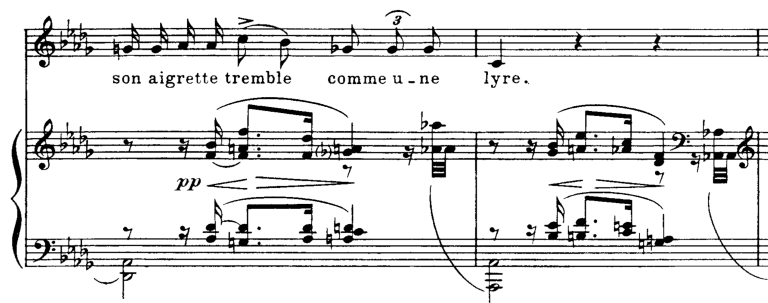
まず前節で述べてきたことを踏まえ、『やさしいフランス詩法』、*Dire le vers*³⁴を参照しテキストの一般的なリズムグループ分けを行い、テキスト上のアクセントを導き出した。

このテキスト上のアクセントのかかる音節は楽譜上ではほとんどの場合、その直前より長い音符、3度以上上行している音符、強拍などに当てはまり音楽的にもテキストのアクセントに沿っている。

詩を音楽にする際に、言葉のアクセントと楽譜上の音楽的を一致させることは多くの音楽家が試みたことであり、ラヴェルも例外ではない。クリングゾルがラヴェルの自由詩の扱いについて「音楽的リズムは詩的リズムに適合していた³⁵」と述べていたことからわかる。

テキストのアクセントでない音節が音楽的に強調されている箇所も存在する。例えば、第1曲〈孔雀〉の *son aigrette tremble comme une lyre.* という文の楽譜は以下のように *son* が小節の1拍目に置かれている。（譜例1）

譜例1 〈孔雀〉



³⁴ Jean-Claude Milner et François Regnault, op.cit.

³⁵ 本論文 20 頁参照。

特別に son（彼の）という語を強調したい場合を除き、son には本来アクセントが置かれることはない。son aigrette（彼の冠羽）で一つの意味のまとまりを形成しているため son にアクセントは置けないのである。

また、フレーズの最後の三つの音符が上行の跳躍から下行の跳躍という山を描くようなパターンが多く見られる。（譜例 2）

譜例 2 〈孔雀〉



本来アクセントになるはずのない répond の“ré”がその直前の音符から跳躍上行しており音楽的にアクセントとなっている。これは言葉のアクセントより旋律を優先したのではないかと考えられる。このようなフレーズの終わり方はこの歌曲集で多くみられ、ラヴェルの旋律の一つの傾向と考えることができる。

本章第 1 節でも述べたように、音節の数とアクセントがフランス語のリズムを形成する。アクセントの位置と同時に各アクセント間の音節の数、つまり各リズムグループの音節数がリズムを探るのに重要になってくる。そこで 1 曲ごとのリズムグループ分けとそれぞれのグループの音節数を記したテキストを掲載する。

また《博物誌》では、単語末の無音の e の母音は、日常的なフランス語と同じように発音しない場合と、伝統的な詩やフランス歌曲のように [ə] と発音する場合がある。（このことについては本章第 6 節、3 章で詳しく述べる）テキスト上で発音しない e には網掛けで示した。また、アンシェヌマンにより次の語頭の母音と繋がり発音しない e もあるが、その該当箇所は下線で示す。

例 il se promène avec une allure | de prince indien |

↑
アンシェヌマン

そして上記のようにアンシェヌマンする2つの単語の間にリズムグループの切れ目を置きたい場合、アンシェヌマンにより同化した音節の直前がリズムグループの切れ目となる。

また、単語末の *e* を発音する場合、[ə] の発音にはアクセントが置かれることはないので、リズムグループの末尾の音節が無音の *e* の音節になることを避けなければならない。そのためには *e* を含む音節の前にリズムグループの切れ目を置き、次のリズムグループとするという方法が取られる。一例えば第3曲〈白鳥〉冒頭は以下のように *glisse* の *se* の前でリズムグループの切れ目が置かれ、二つのリズムグループとなる。

Il glis|se sur le bassin,

[il glis | sə syr lə basɛ̃]

glisse の単語末の *e* は発音され、[gli-sə] となるが、[sə] の発音にアクセントを置くことはできないので、その一つ前の [gli] にアクセントが置かれ、[sə] は次のリズムグループに取り込まれる。そのため [gli] と [sə] の間がリズムグループの切れ目となる。

孔雀 Le Paon

- 1 Il va sûrement | se marier | aujourd'hui. |
- 2 Ce devait être | pour hier. | En habit de gala, | il était prêt. |
- 3 Il n'attendait que sa fiancée. | Elle n'est pas venue. | Elle ne peut tarder. |
- 4 Glorieux, | il se promène avec une allure | de prince indien | et porte | sur lui | les riches |
- 5 présents d'usage. |
- 6 L'amour avive | l'éclat | de ses couleurs | et son aigrette tremble | comme une lyre. |
- 7 La fiancée | n'arrive pas. |
- 8 Il monte au haut du toit | et regarde | du côté | du soleil. | Il jette | son cri diabolique : |
- 9 Léon ! | Léon ! |
- 10 C'est ainsi | qu'il appelle sa fiancée. | Il ne voit rien venir | et personne | ne répond. |
- 11 Les volailles | habituées ne lèvent | même point la tête. |
- 12 Elles sont lasses | de l'admirer. |
- 13 Il redescend | dans la cour, | si sûr d'être beau | qu'il est incapable | de rancune. |
- 14 Son mariage | sera pour demain. |
- 15 Et, | ne sachant que faire | du reste | de la journée, | il se dirige | vers le perron. |
- 16 Il gravit les marches, | comme des marches | de temple, d'un pas officiel. |
- 17 Il relève sa robe à queue | toute lourde des yeux | qui n'ont pu se détacher d'elle. |
- 18 Il répète encore une fois | la cérémonie. |

まず第1曲〈孔雀〉であるが、水色で示した3音節、黄色の4音節のリズムグループが目立つ。3音節のリズムグループは、8行目の3連続や、7、10行目の2連続など、連続して配置されている。4音節のリズムグループも1行目の2連続、15行目の3連続などの連続した配置がなされている。またその次に2音節のリズムグループが多く、4行目の3連続、9行目の2連続などが見られる。その他にも3行目の5音節の2連続や、10行目の6音節の2連続などの同じ音節数の連続が確認できる。

韻文のような規則正しさはないが、いくつかの音節数のリズムグループが繰り返されている。これらの同じ音節数のリズムグループの繰り返しも独自のリズムを生み出すと考えられる。

また、文の切れ目を挟んだ連続も入れると、10行目終盤から11行目頭にかけて3音節のリズムグループが3連続、12行目から13行目にかけて4音節のリズムグループが2連続と捉えることができる。多くの場合楽譜上では文の切れ目で音楽は休符や間奏を挟むため、一つの文の中で同じ音節数のリズムグループが隣り合っている状態ほどではないかもしれないが、文の切れ目を挟んだ連続も印象に残るはずである。

またリズムグループごとのまとまりと同時にそれより大きい文ごとのまとまりをみると、10行目の2文目と11行目の一文は文単位ではどちらも12音節の文である。これもリズムグループより大きい単位であるが同じ音節数の繰り返しでリズム感を生み出している。

こおろぎ Le Grillon

- 1 C'est l'heure | où, | las d'errer, | l'insecte nègre revient | de promenade et répare avec soin |
 2 le désordre | de son domaine. |
 3 D'abord | il ratisse | ses étroites | allées de sable. |
 4 Il fait du bran de scie | qu'il écarte au seuil de sa retraite. |
 5 Il lime | la racine | de cette grande herbe | propre à le harceler. |
 6 Il se repose. |
 7 Puis il remonte | sa minuscule | montre. |
 8 A-t-il fini ? | Est-elle cassée ? | Il se repose encore un peu. |
 9 Il rentre chez lui | et ferme | sa porte. |
 10 Longtemps | il tourne sa clé | dans la serrure | délicate.
 11 Et il écoute : |
 12 Point d'alarme dehors. |
 13 Mais il ne se trouve pas | en sûreté. |
 14 Et comme | par une chaînette dont la poulie grince, | il descend | jusqu'au fond | de la terre.
 15 On n'entend plus rien. |
 16 Dans la campagne | muette, |
 17 les peupliers | se dressent comme des doigts en l'air | et désignent la lune. |

次の第2曲〈こおろぎ〉は、2、3、4音節のリズムグループが多くみられる。

9行目で2音節のリズムグループの2連続が配置されているが、これは次の10行目頭のリズムグループと合わせれば3連続ともいえる。

1行目から5行目で3音節のリズムグループが密集している。そして1行目から2行目にかけると、14行目の2箇所では3音節のリズムグループの3連続が配置されている。

そして7、8行目には4音節のリズムグループの2連続がみられる。またその周辺6行目から8行目にかけて4音節のリズムグループが多くみられる。

また、文単位でみると4、5行目はどちらも15音節の文である。

この曲でも同じ音節数のリズムグループや文の繰り返しによるリズムが表されている。

また、最後の17行目には9音節と7音節の長いリズムグループが配置されている。長いリズムグループが多いほどアクセントの数は減り、より滑らかなフレーズが実現され、静かで壮大な草原の様子を語るこの一文の情景を表すのを助ける効果があると考えられる。（日本語訳は巻末資料3参照）

白鳥 Le Cygne

- 1 Il glisse sur le bassin, | comme un traîneau blanc, | de nuage en nuage. |
2 5 5 3 3
- 2 Car il n'a faim | que des nuages | floconneux | qu'il voit naître, | bouger, | et se perdre dans l'eau. |
4 4 3 3 2 3 3
- 3 C'est l'un | d'eux qu'il désire. |
2 5
- 4 Il le vise du bec, | et il plonge | tout à coup | son col | vêtu de neige. |
3 3 3 3 2 5
- 5 Puis, | tel un bras de femme | sort d'une manche, | il le retire. |
1 5 3 4
- 6 Il n'a rien. |
3
- 7 Il regarde : | les nuages effarouchés | ont disparu. |
3 3 4 4
- 8 Il ne reste qu'un instant | désabusé, | car les nuages | tardent peu | à revenir, | et, | là-bas, |
7 4 5 3 4 1 2
- 9 où meurent | les ondulations de l'eau, | en voici un | qui se reforme. |
2 7 4 4
- 10 Doucement, | sur son léger coussin | de plumes, | le cygne rampe et s'approche... |
3 6 2 4 3
- 11 Il s'épuise à pêcher de vains reflets, | et peut-être | qu'il mourra, | victime | de cette illusion, |
3 7 3 3 2 5
- 12 avant d'attraper | un seul morceau de nuage. |
5 7
- 13 Mais qu'est-ce que je dis ? |
4
- 14 Chaque fois | qu'il plonge, il fouille du bec | la vase | nourrissant et ramène un ver. |
2 2 5 2 3 3 2
- 15 Il engraisse | comme une oie. |
3 3

第3曲の〈白鳥〉では特に3音節のリズムグループが目立つ。1、2、7、11、14、15行目の7箇所（2行目は2箇所）で3音節の2連続が配置されている。そして4行目には4連続がある。また、6行目から7行目、10行目から11行目にかけて、文の切れ目を挟んで、3音節のリズムグループの3連続や2連続ともとれる。

次に4音節のリズムグループも多く確認できる。2、7、9行目では2連続がそれぞれ配置されている。

14行目では2音節のリズムグループの2連続がみられる。

このようにこの曲でも単位は様々であるが、同じ音節数の繰り返しによるリズムがみられる。

かわせみ Le Martin-Pêcheur

- 1 Ça n'a pas mordu, | ce soir, | mais je rapporte une rare émotion. |
5 2 4 2 3
- 2 Comme je tenais ma perche | de ligne | tendue, | un martin-pêcheur | est venu | s'y poser. |
6 2 2 5 3 3
- 3 Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant. |
 10
- 4 Il semblait une grosse | fleur bleue | au bout d'une longue tige. | La perche | pliait sous le poids. |
6 2 6 2 5
- 5 Je ne respirais plus, | tout fier d'être pris pour un arbre | par un martin-pêcheur. |
6 7 6
- 6 Et je suis sûr qu'il ne s'est pas | envolé | de peur, | mais qu'il a cru | qu'il ne faisait |
8 3 2 4 4
- 7 que passer d'une branche à une autre. |
8

第4曲〈かわせみ〉は2音節のリズムグループが多めであるが、これまでの3曲に比べ同じリズムグループの連続はあまり見られない。しかし他の曲に比べ、6、7、8、10音節などの比較的長いリズムグループが置かれている。これらはもう少し細かいリズムグループに分けることも可能であるが、音楽的には強調されたアクセントではなかったため、つまりラヴェルがその音節を強調したいと思わなかったと考えられるのでアクセントとは定めなかった。例えば6行目の冒頭は意味単位でより細かくリズムグループ分けを行えば、以下のように4、4、3、2音節のリズムグループに分けられ、下線部にアクセントが置くことが可能である。

Et je suis sûr | qu'il ne s'est pas | envolé | de peur, |
 4 4 3 2

しかし楽譜上は以下のとおりで、sûr は前の音から跳躍もしておらず、長い音符でもないのに、楽譜上のアクセントが置かれるとは考え難い。(譜例3)

譜例3 〈かわせみ〉



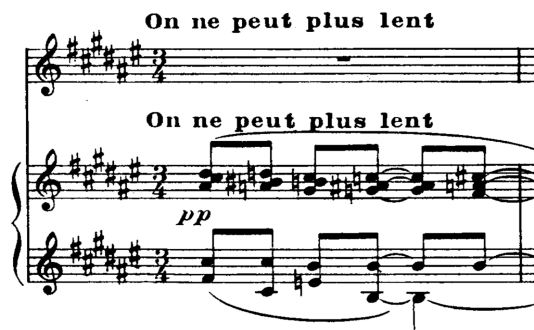
そのため、以下のリズムグループ分けになると考えられる。

Et je suis sûr qu'il ne s'est pas | envolé | de peur, |
 8 3 2

他の長いリズムグループでも同じことがいえるが、この曲の雰囲気や情景に合わせているのではないかと考えられる。他の4曲がユーモアや、皮肉めいた内容を含んでいるのに対し、唯一この曲は美しい鳥に出会った感動を静かに淡々と語っている。強弱も ppp から p までしか指示され

ていない。そして曲集の中で一番ゆっくりなテンポ *On ne peut plus lent*（これ以上遅くできないほどに）が指定されている。（譜例4）

譜例4 〈かわせみ〉



長いリズムグループを多めに配置し、アクセントを少なくすることで凹凸の少ないフレーズを作り出し、静かにゆっくり進む音楽を合わせていると考えられる。

ほろほろ鳥 La Pintade

- 1 C'est la bossue | de ma cour. | Elle ne rêve | que plaies | à cause | de sa bosse. |
4 3 3 2 2 3
- 2 Les poules | ne lui disent rien : | brusquement, | elle se précipite et les harcèle. |
2 4 3 5 4
- 3 Puis elle baisse | sa tête, | penche le corps, | et, | de toute la vitesse | de ses pattes maigres, |
3 2 3 1 6 5
- 4 elle court | frapper, | de son bec dur, | juste au centre | de la roue | d'une dinde. |
2 2 4 3 3 3
- 5 Cette poseuse | l'agaçait. |
3 3
- 6 Ainsi, | la tête bleue, | ses barbillons | à vif, | cocardière, | elle rage du matin au soir. |
2 5 4 2 3 2 6
- 7 Elle se bat sans motif, | peut être | parce qu'elle s'imagine | toujours | qu'on se moque | de sa taille, |
6 2 5 2 3 3
- 8 de son crâne chauve et de sa queue basse. |
5 6
- 9 Et elle ne cesse | de jeter un cri | discordant | qui perce l'air | comme une pointe. |
4 5 3 4 3
- 10 Parfois | elle quitte la cour | et disparaît. |
2 5 4
- 11 Elle laisse aux volailles | pacifiques | un moment de répit. |
2 3 3 6
- 12 Mais elle revient | plus turbulente et plus criarde. |
5 4 5
- 13 Et, | frénétique, | elle se vautre | par terre. |
1 3 3 2
- 14 Qu'a-t-elle donc ? |
3
- 15 La sournoise | fait une farce. |
3 3
- 16 Elle est allée pondre | son œuf | à la campagne. |
5 2 4
- 17 Je peux | le chercher si ça m'amuse. |
2 7
- 18 Et, | elle se roule | dans la poussière, | comme une bossue. |
1 3 4 4

第5曲〈ほろほろ鳥〉も3音節のリズムグループが目立つ。1、7、11、13、15行目において3音節のリズムグループの2連続が、4行目で3連続が配置されている。特に1行目から5行目で3音節のリズムグループが多くみられ、4行目後半から、5行目にかけては文の切れ目を挟んで5連続ととることができる。同じように14行目から15行目にかけても文の切れ目を挟んで3連続となっている。

その他1、4行目で2音節のリズムグループの2連続、18行目で4音節のリズムグループの2連続がみられる。

また文単位でみると、11行目と12行目が14音節で構成されている。

以上5曲のリズムグループ分けを行った。韻文のように規則的なアクセントの配置を必要としない散文テキストであるが、全くバラバラの音節数ばかりが続くのではなく、同じ音節数のリズムグループが多く用いられている、または連続で配置されている箇所が多くみられた。同時にリズムグループより大きな単位である文でも同じ音節数が続く箇所もみられた。常に同じ音節数が続く訳ではないので韻文のような規則正しさはないが、音節数の偏りや、不定期に現れる同じ音節数の連続が独特の変化に富んだリズムを作り出すと考えられる。これらのリズムはラヴェルの感じた『博物誌』のリズミカルなテキストの一要因と考えられる。

第3節 自由な朗読速度によるリズム

韻文のリズムについて杉山は「連続する音の流れのなかで、アクセントをになう強勢音が間隔的に等しいと認められる間を置いて反復することによって構成される³⁶」と述べている。つまり強勢音（アクセント）同士の時間間隔が同じに感じるように朗読することが望ましい、ということである。例えば半句切れのアレクサンドラン（12音節詩句）の1行であれば、前半6行と後半6行は同じ朗読速度で読むことが望ましいということになる。

またより大きい単位として「行」が挙げられ、高浜保は「各行を同じ長さで読む³⁷」と述べている。

強勢音間の間隔や、行ごとの朗読時間を寸分違わず全く同じに読むことは不可能に近く（グラモンも杉山もそのことは認めている）、この高浜の主張は極端な面もあるが、韻文の世界ではこのような形式美が求められたのである。

反対に散文で書かれた《博物誌》には詩節はなく、各行の音節数（長さ）は自由で、脚韻もない。朗読のスピードも自由に調整できる。そして間の開け方も自由である。韻文のように詩の形式にこだわらず、その詩情に適した朗読をすることができる。その自由さの中でバランスを取りながら、詩の言葉だけでなく朗読スピードでも様々な表現が可能になるのではないか。そして作曲家は音楽でその朗読スピードを表す事ができる。

例えば、第5曲〈ほろほろ鳥 La Pintade〉でほろほろ鳥が気に食わない七面鳥に向かって突撃する場面、テキストは次の通りである。

Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et, de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde. （彼女（ほろほろ鳥）は頭を下げ、体を斜めにし、そしてその貧相な足が出し得る限りの速さで一羽の七面鳥が尾羽を広げたど真ん中にめがけて走り、硬いくちばしでつつく。）

³⁶ 本論文 30 頁参照。

³⁷ 高浜保「フランス詩朗読法-ヴェルレーヌの『空は屋根の上に』を題材に-」、『長崎県立国際経済大学論集』20 巻 3・4 号、1987 年、12 頁。

そして音楽は以下の通りである。（譜例5）

譜例5 〈ほろほろ鳥〉

au Mouvt

p *3* *3*

Puis elle baisse sa tête, penche le corps,

au Mouvt

p

p subito.

f *glissando* *f*

3 *3*

dur, juste au centre de la roue d'une dinde.

譜例1 段目「Puis elle baisse sa tête, penche le corps,」（彼女は頭を下げ、体を斜めにし）では、上行する旋律とともに緊張感を高めながら狙いを定め、2段目の「et, de toute la Vitesse」からは、16分音符を連続して用い言葉のスピード感を早めている。徐々に上行する音型とせきたてるような細かいリズムで躍動感を与えている。そして、3段目「juste au centre de la roue d'une dinde.」（道の真ん中にいる一羽の七面鳥）でリズムは緩む。この3段でテンポの変化はないが、言葉のスピード感の伸縮が見られる。（譜例5）

譜例 6 〈こおろぎ〉

[illegible]

47

譜例 7 〈こおろぎ〉

ppp **Lent** *pp* *très soutenu*

On n'entend plus rien. Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

pppp *pp* *ppp*

また、第4曲〈かわせみ Le Martin-Pêcheur〉では、釣り人が自分の釣竿の先に一羽の青く美しいかわせみが止まった感動を語っている。（譜例8）

譜例8 〈かわせみ〉

On ne peut plus lent

CHANT *On ne peut plus lent* Ça n'a pas mor - du, ce soir, mais je rap -

PIANO *pp* *ppp*

- porte une rare émotion. Comme je tenais ma perche de ligne ten - due, un martin-pêcheur est ve -

- nu s'y poser. Nous n'avons pas d'oiseau plus é - cla - tant

p

Très calme *p* *pp* *pp*

Il semblait une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige. La perche pliait sous le poids.

Très calme

曲は4分の3拍子で始まるが、4段目で8分の7拍子に変わり三連符を多用した細かいリズムとなっている。それによりほんの少しであるが言葉のスピード感が早まっている。この箇所ではただ感動を語るだけでなく、大きな青い花のようなかわせみが竿の先に止まりその重みで竿がしなったという出来事を、その時の状況が目に浮かぶかのごとく語っている。それまで不安定であった和音はここで明るい音色に変わる。色鮮やかに思い出される情景に気分は高まり、言葉のスピードも早まる、ラヴェルにはそのように感じられたのではないか。

第5曲〈ほろほろ鳥〉はいつもイライラし攻撃的なほろほろ鳥を表すピアノパートが*assez vite* (十分速く) のテンポで始まる。(譜例9)

譜例9 〈ほろほろ鳥〉

Assez vite

PIANO

ff rageusement

Rall.

Modéré

mf

Modéré

f

C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que plaies à

cause de sa bosse. Les poules ne lui disent

rien: Brus-que-ment, elle se pré-ci-

au Mouvt

p

très sec

そして曲半ば、攻撃的なほろほろ鳥が姿を消し、同じ庭にいた他の家禽たちに穏やかな時間が流れる。ここでテンポはTrès lent になり、言葉のスピードが遅くなっている。やかましいほろほろ鳥がいなくなり、ほっとしている他の家禽たちの安堵感を表している。（譜例10）

譜例10 〈ほろほろ鳥〉

Très lent

Très lent

expressif

pp subito

p

Parfois elle quitte la cour et dispa-

79

sec

-rait. Elle laisse aux vo-lailles pa-ci-fiques un mo-ment de ré-

pp

-pit.

8-

pppp

pp

その後、ほろほろ鳥が先ほどより一層騒がしく舞い戻ってくる。（譜例11）

譜例11 〈ほろほろ鳥〉

80

譜例の3段目からこちらに向かって戻ってくる様子が語られているが、4段目で「より騒がしく、より耳障りに」と語られている。ここで拍子は8分の12拍子から4分の4拍子に変わるが、それまでの16分音符と4分の4拍子における8分音符に同じ音価を持たせることで（譜例の丸印）、テンポ感が早まり、言葉のスピードも上がっている。ほろほろ鳥がいよいよ近くまで迫り、その荒々しい様子が言葉のスピード感から読み取れる。

このように第5曲〈ほろほろ鳥〉では言葉のスピードの緩急が多く見られる。

これらの楽譜上に現れる様々な言葉のスピード感は、散文の自由な朗読スピードの表れであり、ラヴェルの感じた《博物誌》のテキストのリズムを形成する要因の一つである。そしてそれらは詩の情景と密接に関連していることがわかる。

第4節 文の長短や不揃いの段落が作り出すリズム

《博物誌》は散文であるので、個々の文の長さはバラバラである。一つの文が20音節を超える長い文もあれば、3音節や6音節の短い文もある。またそれぞれの詩はテキストの改行に伴い、いくつかの段落に分けることができるが、段落内の文の数が一つだけの段落もあれば、複数の文からなる段落もある。《博物誌》では文の長短と段落の長短が絡み合い、その結果様々なフレーズ感が作り出されている。これらの、長短の対比が生み出す統一感のなさが韻文の規則正しいリズム感とはまた違った自由なリズム感を作りだしていると考ええる。

具体的には、テキストの中で急に出現する短い文によってそれまでのリズム感を変えることができるのではないか。それは聴く人の耳に残り、印象を残すことができる。実際多くの場合その短い文は、話のキーポイントになるような皮肉やユーモアなどの笑いを含んでいる。

例えば、以下は第1曲〈孔雀〉の一部であるが、1行目25音節、2行目19音節の長い二つの文章が続いた後、急に6音節の短い一文が置かれている。そして次の15音節の文へと続く。

Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage.

L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre.

(輝かしく、彼はインドの王子のように歩き回り、慣習通り、自分の体に立派な贈り物を身につけている。愛は彼の輝く色味を鮮やかにし、彼の冠羽は豎琴のように震える。)

La fiancée n'arrive pas. (婚約者はやって来ない。)

Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil.

(彼は屋根の上に登り、太陽の方を見る。)

結婚式を間近に控え、立派に飾り立て準備万端の孔雀の様子が1、2行目で語られる。しかし3行目で花嫁はこないと告げられる。そして4行目で彼は花嫁を呼びに屋根の上に登る、という内容である。自信満々に花嫁を待つ孔雀の長い描写の後に、「La fiancée n'arrive pas.」(婚約者はやって来ない。)という比較的短い一言が滑稽さを作り出している。

そしてこの箇所の楽譜は次の通りである。(譜例12)

譜例 12 〈孔雀〉

p Elle ne peut tarder. *mf* Glo -

- rieux, il se pro-mène a - vec une al - lure de prince in -

p 2 Ped.

- dien et porte sur lui les riches pré - sents d'usage — *mf*

p très expressif
L'a - mour a - - - vive l'é - clat de ses cou - leurs et

p très expressif

son aigrette tremble comme u - ne lyre.

pp

花嫁は来ない

ppp

p

mf

La fiancée n'arrive pas.

II

monte au haut du toit et re - garde du cô - té du so - leil.

前頁の1段目から続く宮廷風のピアノパートが徐々に消えていき、丸印で示した「花嫁は来ない」に行き着く。このフレーズは前後の短い間奏に挟まれ目を引く配置になっている。また、ピアノパート左手のオクターブの素早いアルペジオとともに、間の抜けたような雰囲気を作り出し

ている。この *La fiancée n'arrive pas.* (婚約者はやって来ない。) という文の短さと内容が際立つ作曲がなされていると考えられる。このような効果を持つ短い文は第4曲〈かわせみ〉以外の曲で見つけられるが、ほとんどが上記の *La fiancée n'arrive pas.* (婚約者はやって来ない。) と同じように、その文だけで段落を形成しており (他の段落は幾つかの文で形成されていることが多い)、文単位でなく段落単位で考えてもその短さが際立つ。またその前後に短い間奏や休符を置く、または該当箇所のピアノパートを簡素にする、休符にするなどして、そのフレーズを印象的に響かせている。(譜例 13~17)

譜例 13 〈孔雀〉 直前の休符、直後の間奏、簡素なピアノパート (ユーモア)

The musical score for '孔雀' (Peacock) is presented in two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and the lyrics 'Il jette son cri dia-bo-lique: Lé-on! Lé-on!'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics 'C'est ain-si qu'il ap-pelle sa fiancée.' and 'Il ne voit rien ve-'. The piano accompaniment in this system is marked with *pp* and *mf*. A blue oval highlights the vocal line of the first system, specifically the phrase 'C'est ain-si qu'il ap-pelle sa fiancée.' which is written below the staff. The piano part in this system is marked with *pp* and *mf*.

譜例 14 〈こおろぎ〉 前後の間奏、ピアノパートの休符（静寂）

Il limela ra - cine de cette grande herbe propre à le har - ce - ler.

p

pp

ppp

p

long

p

pp

ppp

Puis il remonte sa minuscule mon - tre.

pp

ppp

譜例 15 〈こおろぎ〉

- ①直前の間奏、直後の休符、簡素なピアノパート（静けさ、耳をすます様子）
- ②直前の休符、直後の間奏、簡素なピアノパート（静けさ、耳をすます様子）
- ③直前の間奏、直後の休符、ピアノパートの全休符（静けさ）

lui et ferme sa porte. Longtemps il tourne sa clef dans la serrure déli-
cate. Et il écoute. Point d'alarme de hors.

Mais il ne se trouve pas en sûreté. Rall. Et comme par une chaînette
dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre.

On n'entend plus rien. Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

① ② ③

譜例 16 〈白鳥〉

①直前の間奏と、直後の休符、ピアノパートの休符（驚き）

②前後の休符、ピアノパートの休符（注目）

70

nei - ge. Puis, tel un bras de femme sort d'une

manche, il le re - tire. *en se perdant* **Modéré** *p* Il n'a rien.

② *p* Il regarde : les nu - ages ef - fa - rouchés ont dis - pa - ru. *pp*

譜例 17 〈ほろほろ鳥〉前後の間奏、簡素なピアノパート（妬み）

et, de toute la vi-tesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec
 dur, juste au centre de la roue d'u-ne dinde.
 Cette po-seuse l'agaçait.

p subito.
glissando
 Modéré *mf* au Mouvt
 Modéré *p* au Mouvt

また、特に第2曲〈こおろぎ〉のテキストでは改行が頻繁に行われている。他の曲のテキストでは、いくつかの文で一つの段落を構成している場合が多く見られるが〈こおろぎ〉は全16段落中15段落が一つの文だけで構成されており目まぐるしく段落が変わる。働き者のこおろぎが次から次へと様々な仕事に取り掛かる様子、心配性なこおろぎの落ち着かない様子などが細かい改行で表されている。そして音楽も段落ごとに間奏を挟み、頻繁な改行の効果を高めている。

《博物誌》では文や段落の長短の対比や、改行の頻度が生み出すリズムが存在し、またそのリズム感は詩情の表現に繋がっている。そしてラヴェルもそれらの効果を生かした作曲を行ったのである。

第5節 読点「 , 」の効果によるリズム

五つの曲を通して読点「 , 」が多いことに気がつく。長い文であっても途中で何度も読点が置かれていることがある。読点が作り出すリズムは、小さな区切りや一段落を置き、次の語へ向かう推進力、次に何が来るのかを期待させる効果³⁸を持っている。そしてラヴェルも読点の後に休符を置くことや、読点の直前の音符を長くすることによって、読点のリズム感に沿った作曲をしている。

まず、読点の後に休符がある場合であるが、8分休符や16分休符といった短い音符で読点を表している。

以下は第3曲〈Le Cygne〉の一文である。

Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger, et se perdre dans l'eau.

(なぜなら彼は水の中で生まれ、動き、そして消えゆく綿雲にしか食欲を感じないから。)

naître, bouger, et se perdre、このように読点を置くことによって naître (生まれ)、bouger (動き) et se perdre (そして消えゆく) という三つの動作が並列し、読点の後に何が来るのか期待させるような効果も持っている。楽譜は以下の通りである。(譜例 18)

³⁸ 大関麻由美「『雌鶏』と『雄鶏』の評釈--ジュール・ルナールの『博物誌』についての一考察」『武蔵文化論叢』8巻、2008年、43頁。

譜例 18 〈白鳥〉

au Mouvt *p*
- age Car il n'a faim que des nu -
au Mouvt
ppp
Retenu
- ages floconneux qu'il voit naître, bouger, et se per - dre dans l'eau.

読点の後にそれぞれ 16 分休符と 8 分休符を配置し、小さな間を作っている。また bouger(動き)という語の前後に読点があることによって、楽譜上でその語は休符に挟まれ、そしてアウフタクトの効果もあり、bouger(動き)という語の意味がもつ躍動感も表されていると考えられる。

他にも以下のような譜例をはじめとして、多くの箇所では休符と共に読点のリズム感を再現している。(譜例 19、20)

譜例 19 〈かわせみ〉

Ça n'a pas mor - du, ce soir, mais je rap - porte une rare émotion.
ppp
p

譜例 20 〈ほろほろ鳥〉

The musical score for 'ほろほろ鳥' is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note 'Ain - si,'. The piano accompaniment begins with a half note chord. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two measures. The vocal line continues with 'la tête bleui.e,' and 'ses barbil.lons à vif,'. The piano accompaniment continues with a half note chord. The third system shows the vocal line and piano accompaniment for the final two measures. The vocal line continues with 'co-car-diè.re, el.le ra-ge du ma.tin au soir.' The piano accompaniment continues with a half note chord. Blue circles highlight the notes for 'la' and 'co-car-diè.re' in the vocal line. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*.

そして読点の後に休符を置かない場合であるが、その場合は読点の直前の音符を後に続く音符より長くすることで、小さな区切りの効果が出ていると考えられる。

以下の1曲目〈孔雀〉の一文では、文頭の Et の後に「,」が置かれ、場面を切り替えるような効果がある。

Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le perron.

(訳：そして、今日の残り時間何をすれば良いか分からず、玄関の階段へ向かう。)

楽譜上でも、Et の後の音符（16 分音符）に比べて長めの音符（8 分音符を）を Et にあてがい、小さな区切りを感じやすくなっている。（譜例 21）

譜例 21 〈孔雀〉

p
Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le per-
pp

その他にも以下の譜例をはじめとしてこのような箇所が多く見られる。(譜例 22、23)

譜例 22 〈白鳥〉

Lent *pp* *doux et calme*
CHANT Il glis - se sur le bas - sin, —
Lent
PIANO *pp* *très doux et enveloppé de pédales*
Cédez imperceptiblement
comme un trai-neau blanc, — de nu - age en nu -
Cédez imperceptiblement
au Mouvt *p*
- age Car il n'a faim que des nu -
au Mouvt
ppp

譜例 23 〈かわせみ〉

Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un martin-pêcheur est ve-
-nu s'y poser.

このように《博物誌》のテキストでは読点が巧妙にリズムを作り出している。ラヴェルは音楽でそれを再現し、また同時に読点の効果による詩情の実現を試みていると考えられる。

第6節 単語末の「無音の e」の発音の有無が作り出すリズム

フランス語には「無音の e」という、読まない e、つまり無音として扱う e が存在する。しかしフランス歌曲や詩（韻文）においては伝統的に無音の e を [ə] と発音するという現象が起こる。韻文においては母音字省略される場合と女性韻を構成する無音の e の音節以外すべての音節を読み、数えなければならない³⁹。（杉山の著作では「母音字省略（エリジオン）」⁴⁰は「母音省略」と記されている。）

例えば ヴェルレーヌの有名な詩「月の光（Clair de lune）」は以下の句から始まる。

Votre âme est un paysage choisi, ⁴¹

この句は詩の法則では *paysage* の語末の無音の e は [ə] と発音され、

[vɔ-tra -mɛ tœ pɛ-i-za-zə fwa-zi]
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

と発音され、発音記号の下に記載しているように音節数は 10 音節となる。

そしてこの詩をフォーレが曲にした楽譜も同じように *paysage* の単語末の無音の e を発音するように 1 音符を与えて作曲されている。（譜例 24）

³⁹ 杉山、前掲書、73 頁。

⁴⁰ 母音または無音の h で始まる語の前で語末母音の a, e, i が脱落する現象。例：le + ami → l'ami

⁴¹ Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes* (Paris, Gallimard, 1938), p. 83.

譜例 24 フォーレ 〈月の光〉

しかし、これを日常語のように発音すると

[və trɑ mɛ tœ pɛ-i-zaʒ ʃwa-zi]
1 2 3 4 5 6 7 8 9

となり、paysage の単語末の “e” は発音せず、“e” の前の子音 “g” は一つ前の音節の終わりに組み込まれ [pɛ-i-zaʒ] となる。そして音節数は伝統的なフランス歌曲より 1 音節減った 9 音節となる。

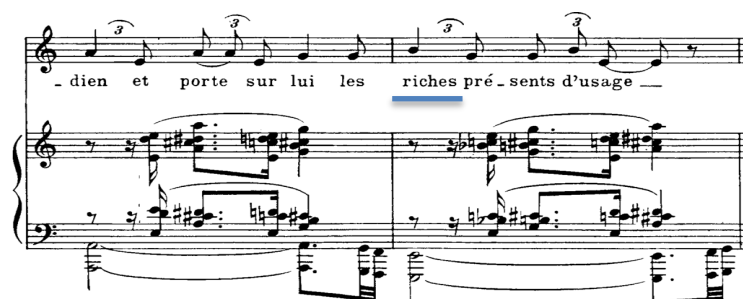
このようにフランス語の日常語、韻文、フランス歌曲で無音の e の発音の有無が変わり、同時に音節数が変化するのである。そして散文は日常語と同様に無音の e は発音しないものとする。ラヴェルは《博物誌》のテキストについて伝統的な韻文と全く違うリズム付けがなされていると述べているが⁴²、韻文との比較という点では無音の e の発音の有無により音節数が変化し、散文のリズムの形成に影響を与えていると考えられる。

そしてラヴェルの作曲も全てではないが単語末の無音の e を発音しないように記譜されている。

(譜例 25)

⁴² 本論文 22 頁参照。

譜例 25 〈孔雀〉



下線部 *riches* は楽譜上の音符が 1 音符であるためそれぞれ [rif] と 1 音節で発音される。もしこれが韻文や一般的なフランス歌曲であれば、音符は二つで [ri-fə] と 2 音節で発音することになる。

このように《博物誌》では多くの場合で単語末の無音の *e* を発音しない散文のリズムに沿って記譜されているのである。

また単語末以外の無音の *e* については、“*e*”からなる 1 音節の単語は基本的には“*e*”を発音するが、発音しない二つの例外がある。〈白鳥〉の終わりの一文 *Mais qu'est-ce que je dis ?* である。譜例 26 のように *qu'est-ce* と *que je* にそれぞれ 1 音符が与えられており、編みかけで示した *ce* と *je* の“*e*”が発音されないが、これらはどちらも 1 音節の単語である。

譜例 26 〈白鳥〉

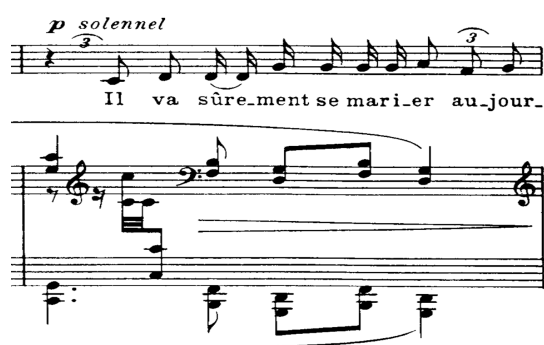


詩と歌曲では発音される無音の *e* であるが、日常語では *ce, de, je, le, me, ne, que, te* などの無音の *e* で終わる単音節語が連続するときは、通常一つおきに [ə] が保たれるため⁴³、この日常語の規則に沿ったと考えられる。

⁴³ 髭郁彦、川島浩一郎、渡邊淳也、前掲書、67 頁。

また単語の内部（1音節目と最終音節以外）の無音のeについては、〈孔雀〉の冒頭のsurementと、〈こおろぎ〉の終盤en sûretéの2語で無音のeを発音していない。（譜例27、28）こちらも詩と歌曲では発音される“e”であるが、日常語のリズムグループの内部において発音記号表記で子音一つが先行するとき [ə] は脱落する⁴⁴という規則に基づき発音されないと考えられる⁴⁵。

譜例27 〈孔雀〉



譜例28 〈こおろぎ〉



しかし全ての語末の“e”が発音されないわけではなく、伝統的なフランス歌曲と同じく単語末の無音のeを [ə] と発音する箇所も存在する。（譜例29）

譜例29 〈孔雀〉



⁴⁴ 髭、同書、67 頁。

⁴⁵ sûrement は記譜法的にその音符内の最後でほんの一瞬 [ə] を発音する可能性もあると考える。詳しくは第3章2節参照。

下線部 temple の“tem”と“ple”の間にアンダーバー“_”が引かれているため [tā-plə] と2音節で発音するように記譜されており、単語末の“e”を発音していることがわかる。この1文では、寺院での儀式の最中のように厳かな足取りで堂々と歩く自信にあふれた孔雀の様子が語られている。temple（寺院）の単語末の“e”を発音することによって、まるで大寺院の大僧侶が歩いているかのような重厚さが表されているように感じる。

また第2曲〈こおろぎ Le grillon〉では小さなこおろぎがせつせと働く様子を語っているが、曲の締めくくりで、詩人の視線は小さなこおろぎから、より広い草原全体と空へと移る。そしてポプラの木が月に向かってそびえ立つ様子が語られ、小さな存在であるこおろぎと壮大な風景が対比されている。それまで発音されることの少なかった“e”がここではほとんど発音されている。“e”を発音することにより、旋律の1音1音が母音によって満たされ、壮大な草原と月夜の広がる様子を醸し出す手助けをし、Lent のゆったりしたテンポと共に小さなこおろぎと広い世界との対比をより効果的に表現していると考えられる。（譜例 30）

譜例 30 〈こおろぎ〉

このように《博物誌》では基本的に単語末の“e”を発音しない傾向にあるが、それだけにとどまらず言葉の意味や情景によっては語末の“e”を発音し、重厚感のようなものを表現している。無音のeを発音する伝統的な歌曲の表現と発音しない散文的な表現を組み合わせ、またその対比によりラヴェルは独自の表現の幅を広めたといえる。

楽譜上で無音のeを発音するように記譜されている音節、発音するように記譜されていない音節をそれぞれ巻末資料③のテキスト原文上に示した。発音する音節の下部に [ə]、発音しない音節の下部に [-] と記述している。

第3章 「無音の e」の記譜法とその演奏法

日常語では発音されず、詩や歌曲で発音される場合でもアクセントの置かれることのない無音のeの扱いは19世紀末以降、散文や自由詩の発展とともにラヴェルに限らず他の作曲家たちにとっても常に特別の考慮をすべき問題であった。

ラヴェルの作品の無音の e の記譜法について研究された先行研究として James Alexander Hurd の博士論文が挙げられる⁴⁶。この論文では作曲をする際の無音のeに対する作曲家たちのアプローチ、そして《博物誌》と同じく会話風の旋律で作曲されたラヴェルのオペラ《スペインの時 L'heure espagnole》（1907）での無音のeの扱いとその記譜法について言及している。

発音される無音のeについては、その音節を弱拍に置き、軽く発音するということが一般的に行われていたが、作曲家たちは19世紀の終わりまでに無音のeの様々な表記方法を実験し、グノー Charles Gounod（1818~1893）、ビゼー Georges Bizet（1838~1875）、サン＝サーンス Camille Saint-Saëns（1835~1921）、マスネ Jules Massenet（1842~1912）、ドビュッシーは無音のeの一つ前の音節と無音のeの音節をタイで結んで記譜し、一つ前の音節が重く長く、無音のeが重くなく短くなるように意図したと述べられている⁴⁷。またドビュッシー、ケックラン Charles Koechlin（1867~1950）、ダンディ Vincent D'Indy（1851-1931）、シャルパンティエ Gustave Charpentier（1860~1956）、アーン Reynalde Hahn（1875~1947）が時折、装飾音を用いて無音のeのわずかな発音を記した⁴⁸。例えばアーン作曲〈もし私の詩に翼があったなら Si mes vers avaient des ailes〉の以下の1節のような箇所が装飾音を用いた例として挙げられる。（譜例31）

⁴⁶ James Alexander Hurd, "From a peacock to apocope: An examination of Maurice Ravel's text setting in the *Histoires naturelles*, *L'heure espagnole* and other pre-WWI vocal works" D.M.A. treatise, University of Cincinnati, University Microfilms International (2006)

⁴⁷ Ibid., p. 26~p. 27.

⁴⁸ Ibid., p. 28.

譜例31 〈もし私の詩に翼があったなら〉



またドビュッシーも、《博物誌》や《スペインの時》以前から無音のeに音符を当てていないケースがあり⁴⁹、《ペレアスとメリザンド》と、《ビリティスの歌》の第3曲〈Le Tombeau des Naiades〉などで確認できる⁵⁰。またドビュッシー自身が《ペレアスとメリザンド》で古い伝統的な言語ではなく自然な人として歌うことを望んだと述べている⁵¹。このことも《博物誌》の話するような旋律の形成、無音のeの扱いに影響を与えたと考えられる。

⁴⁹ Michel Gribenski, “Chanter comme des personnes naturelles, Apocope de l’e caduc et synérèse chez Debussy et quelques-uns de ses contemporains,” in *Cahiers Debussy* n°31 (2007), p. 10.

⁵⁰ Hurd, op.cit., p. 30, p. 34.

⁵¹ Claude Debussy *Monsieur Croche* (Paris : Gallimard, 1987), p. 63.

第1節 記譜法と演奏法

ラヴェルの友人で《五つのギリシャ民謡》の翻訳を行ったカルヴォコレッシが、1904年刊行の雑誌 *Le Guide musical* の記事 “Le vers, le prose” において、歌のなかの無音の *e* について完全に発音する、半分発音をする、完全に発音しない、という三つの可能性を挙げている⁵²。そして Hurd はラヴェルはそれに影響され《博物誌》の無音の *e* を取り扱ったと述べている⁵³。本論文でもこれまでは便宜上、無音の *e* を発音する場合としない場合の二通りを挙げてきたが、記譜法を読み取る事によってそのような完全な有無だけでなく、軽く発音される無音の *e* や、ほんの一瞬発音される無音の *e* も存在してよいと考える。しかし肝心の記譜法はタイやスラーの使用、テキストの音節間に引かれたアンダーバー “_”（この記号で繋がれた音節のまとまりで一つの単語であることを示す）の問題などが複雑に関連し曖昧な点が多い。Hurd もこの記譜法の曖昧さを指摘しているが、ラヴェルはこの記譜法の読み取り方については何も説明を残していなかったため、答えを出すことは難しいと述べている⁵⁴。

本節では “*e*” の記譜法を発音の有無別に6種類に分け、演奏する際の一つの指標として演奏法を提示する。

① 一般的な、発音する記譜法

各曲の該当個数				
1. 孔雀	2. こおろぎ	3. 白鳥	4. かわせみ	5. ほろほろ鳥
2	11	8	2	13

以下の譜例 32 の二つの下線部はどちらも単語末の [ə] の音節を発音するように記譜されており、*e* [ə] を発音し *aigrette*[ɛ-grɛ-tə]、*une*[y-nə]となることわかる。一般的なフランス歌曲で用いられる方法である。

⁵² Michel Dimitri Calvocoressi, “Le vers, le prose.” in *Le Guide musical*, n°50 (1904), P. 795-800.

⁵³ Hurd, op.cit.,p.22.

⁵⁴ Ibid.,p.49.

譜例 32 〈孔雀〉

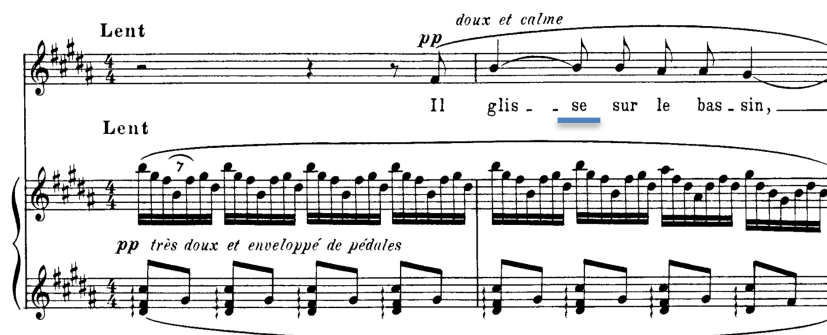


② 同じ音二つをスラーとアンダーバー“_”を使用し軽く発音する記譜法

各曲の該当個数				
1. 孔雀	2. こおろぎ	3. 白鳥	4. かわせみ	5. ほろほろ鳥
2	2	4	なし	1

次に同じく e を発音するがこちらはスラーを使用する記譜法である。以下の譜例 33 の下線部も [ə] のための音符が記譜されており、なおかつ glis と se の間にアンダーバー“_”が引かれ glis_se というように二音節として記譜されているため [ə] を発音するように書かれていると考えられる。しかし、先ほどの譜例 31 とは違い、スラーが付けられている。グノー、ビゼー、サン＝サーンス、マスネ、ドビュッシーが用いた無音の e が重たくならず、短くなるように意図した記譜法⁵⁵と同じである。

譜例 33 〈白鳥〉



⁵⁵ 本論文 73 頁参照。該当頁ではスラーではなくタイと記述しているが、これは参照元の Hurd の論文でタイと記述されていたからである。本論文では、2 音符で扱われていると判断しスラーと解釈する。

譜例 31 も譜例 33 もどちらも “e” を発音する事には変わらないが、譜例 33 のようにスラーが使用されている方は優しく空気に溶け込むような “e” の発音が求められると考えられる。そのためにスラーで結ばれた一つ目の音符は少し長めに演奏することが望ましい。“e” が強調されすぎないようにするため、例えば譜例 33 であればピアノ伴奏の流れるような 7 連符の上で滑らかな旋律線を作り上げる必要がある。譜例 31 よりも流動的なフレーズにすることが望ましい。

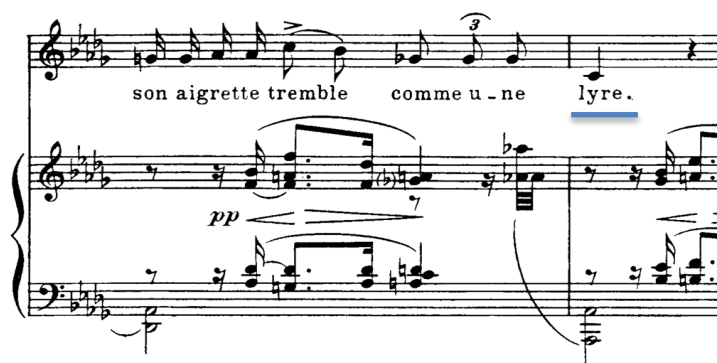
同じ発音される [a] でも譜例 31 と譜例 33 では演奏法が違うのである。

③ 一つの音符を用いた発音しない記譜法

各曲の該当個数				
1. 孔雀	2. こおろぎ	3. 白鳥	4. かわせみ	5. ほろほろ鳥
12	14	10	7	34

この記譜法は例えば以下の譜例 34 の下線部 lyre [lir] が該当する。四分音符のほぼ全てを [i] の母音で満たし最後に [r] を発音する。

譜例 34 〈孔雀〉



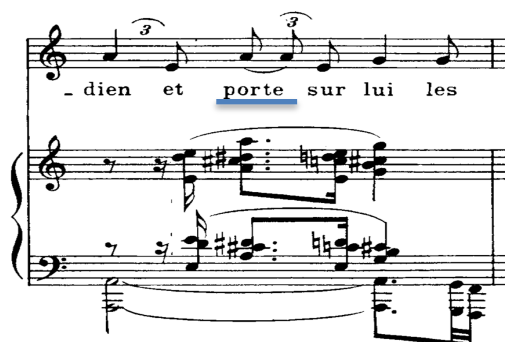
また一見この記譜法と同じように書かれていても、次に来る言葉が母音で始まっている場合はアンシェヌマンされ、この記譜法には該当しない。ただし奏者によってはアンシェヌマンできる箇所でもブレスの問題や自身の判断でアンシェヌマンしない場合もあり個々の選択に委ねられる場合もある。今回の判断は筆者がフレーズやブレスを考慮し判断した一つの結果である。

④ 二つ以上の音符とタイを用いたほんの一瞬発音する記譜法

各曲の該当個数				
1. 孔雀	2. こおろぎ	3. 白鳥	4. かわせみ	5. ほろほろ鳥
22	15	11	5	16

以下の譜例 35 のような場合がこの記譜法に該当する。

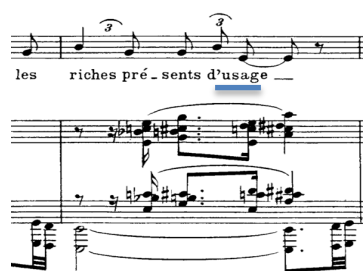
譜例 35 〈孔雀〉



五線上の記譜だけをみれば、二つ前に記述した②同じ音二つをスラーとアンダーバー“_”を使用し軽く発音する記譜法と全く同じであるが、テキスト部分を見たところアンダーバー“_”はない。そのため [port] と 1 音節として扱われていると判断できる。そのためこの場合はスラーではなくタイと捉えることとする。

しかしこの記譜法は一つの音符で記すこともできるのではないかという疑問が抱かれる。以下の譜例 36、37 のように小節をまたいだり、一つの音符で記譜しきれないためにタイを使っていると考えられる箇所もあるが、多くは一つの音符で表すことが可能である。

譜例 36 〈孔雀〉



譜例 37 〈こおろぎ〉



わざわざ二つの音符で記譜し、タイでつなぐ意味はあるのか。考えられる理由として、この音符内の最後でほんの一瞬 [ə] の発音を入れる可能性が挙げられる。基本的には1音節として読み取れるが最後にほんの一瞬 [ə] を発音する、完全に発音する場合と、完全に発音しない場合の中間にあたる無音の e の発音の方法である。ほんの一瞬のタイミングなので楽譜に表すことが難しく、このようなタイを用いた記譜になったのではないか。この軽い [ə] の発音をすることにより全くしないときより“e”の直前の子音を柔らかく発音することができる。例えば先ほどの譜例 35 は、3拍子の宮廷舞曲風のピアノ伴奏にあわせて孔雀が優雅に歩く様子が語られているが、“e”を発音せず [port] と発音すれば [t] の子音の鋭さが残り、この宮廷風の音楽と優雅な孔雀の様子にそぐわない。そこで [t] の後に少し [ə] を入れたほうが、柔らかさや滑らかさが表現されこの情景に合うと考えられる。

また同じ子音が連続するときもこの記譜法が使われている。無音の e の省略はほとんど単語末で行われているが、そうすることによって多くの場合単語の発音は子音で終わり、続く単語も子音で始まる。その場合子音と子音が続けて発音されることになる。

譜例 38 はほんの一瞬 [ə] を発音すると考えられる。（譜例 38）

譜例 38 〈孔雀〉



しかし、もしこの譜例 38 の *regarde* の最後の“e”が省略されれば、この単語は[d]の子音で終わる。そして次に *du* の[d]の子音が続き[d]の発音が連続する事になる。

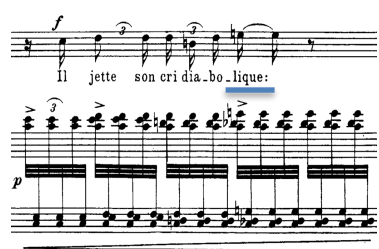
演奏者側の視点から言えばこの連続して同じ子音を発音することは、演奏しにくい場合があるのではと感じる。実際に声に出してみると間に母音を挟まない同じ子音の連続は境目があいまいになる恐れがあり、ほんの一瞬間を開けたとしてもつまってしまい発音しにくい。自然に発音し

ようとするばどうしても間に母音 [ə] がはいってしまうのではないか。そのようなことを念頭にタイを使って記譜されているとも考えられる。

このように同じ子音が続く場合の多くがタイを用いた記譜となっているが、タイを用いず“e”を発音しない箇所もあり、規則的なものではない。速いテンポの場合、連続する同じ子音はほとんど一つに発音される場合などもありタイを用いていないとも考えられる。

また文末にこの記譜法が用いられている事が多い。（譜例 39、40）

譜例 39 〈孔雀〉



譜例 40 〈こおろぎ〉



この記譜法が使われるときの規則性などは見受けられないが、その時々テンポや言葉のスピード感、リズム、詩の内容など様々な要因によってこの記譜法を選択していると考えられる。

⑤ 高低差のある二つの音符とスラーを用いた発音しない記譜法

各曲の該当個数				
1. 孔雀	2. こおろぎ	3. 白鳥	4. かわせみ	5. ほろほろ鳥
3	なし	なし	なし	1

以下の5箇所が該当箇所として挙げられる。単語末の“e”は発音されず、スラーで結ばれた一つの音符の母音が二つ目の音符まで引き伸ばされる。（譜例 41~43）

譜例 41 〈孔雀〉



譜例 42 〈孔雀〉



譜例 43 〈孔雀〉



この記譜法の演奏法として、少しポルタメント気味に滑らかに歌うことが好ましいのではと感じる。下降した後の音符で、単語末の“e”の直前の子音を言うタイミング、これは奏者のセンスに任せられる。そして、それらは高飛車な孔雀の気取った様子など、詩の情景を表すのに一役買っているのではないか。

また譜例 44 は *taille* にはスラーがつけられているがそのあとに出てくる *chauve* にはスラーが使われておらず、*chauve* の [və] は発音されるものと考えられる。どちらも似たような半音の下行であるが、しっかりその差をはっきり示すべきである。

譜例 44 〈ほろほろ鳥〉



⑥ “e” の直前が母音で発音しない記譜法

各曲の該当個数				
1 . Le Paon	2 . Le Grillon	3 . Le Cygne	4 . Le Martin-Pêcheur	5 . La Pintade
8	4	1	2	5

《博物誌》では、単語末の “e” の直前に母音が置かれた場合は例外なく “e” は発音されない。

(譜例 45)

譜例 45 〈孔雀〉



上記記譜法を 6 つに分類し、それぞれの特徴と演奏法について述べたが、ここで提示した演奏法は演奏する際の一つの指標としての筆者の見解である。最終的にそれぞれの記譜法をどのように読み取り、“e” の発音の有無、程度を決定するのはそれぞれの演奏者である。その都度、詩の情感や、テンポ、リズムなどを考慮しある程度は柔軟に対応し、演奏者の解釈によって変化しても良いのではないかと。実際に様々な時代の様々な演奏者の録音を聴くと、“e” の歌い方は演奏者によって大きく異なるが、それぞれの歌手の楽譜の読み取り方、そして詩の解釈の違いなどによるのかもしれない。Robert Gartside によると、初演をラヴェルと共に行ったジャヌ・バトリは、1924 年の録音において〈こおろぎ〉の最後の段落の単語末の “e” を発音せず演奏しているため、同じように “e” を発音せず演奏するべき、と述べている⁵⁶。初演を作曲家本人と行った著名な歌手の

⁵⁶ Robert Gartside, *Interpreting the songs of Maurice Ravel* (New York : Leyerle Publication, 1992), p.63.

録音（伴奏はバトリ本人）であるため、この主張には一理あるが、筆者としてはこの箇所は単語末の“e”を発音することが表現にもつながると考えるため⁵⁷、発音する可能性も提案したい。

同時に、言葉が聴き手にはっきりと伝わる事も判断材料としても良いと考える。単語末の“e”を発音しない事によって起こり得る子音の連続などに注意し、自身のテクニックを考慮しながら鮮明に聞こえる方法論を模索しなければならない。特にフランス語を母国語としない演奏者は、聴き手にはっきり伝わる発音で演奏する、という事をいつも念頭に置いて取り組むべきである。筆者自身、フランス留学中に《博物誌》に取り組んだ際、フランス人のピアニストに聴いてもらいながら、より単語が鮮明に聞こえる無音のeの扱いを模索した。このように無音のeの扱いについて《博物誌》では通常のフランス歌曲よりもより慎重に配慮し取り組むべきであると考えている。

⁵⁷ 本論文 72 頁参照。

第2節 手稿との比較

この論文では《博物誌》の楽譜について初版である Maurice Ravel, *Histoires naturelles*. Paris : Durand, 1906. を参照しており、《博物誌》の楽譜はこの版以後改訂はされていない。無音の“e”の記譜について、この楽譜とラヴェルの手稿（テキサス大学オースティン校、ハリー・ランソンセンター HARRY RANSOM CENTER 所蔵）との比較を行ったところ、手稿のテキスト部分はアンダーバー“_”の記載がない箇所が多い。しかし手稿の時点で作曲家が律儀に全てのアンダーバー“_”を記譜しているとは考えにくく、アンダーバー“_”についてこの論文では、初版を参照している。そしてそれとは別に3箇所の異なる点がみられた。

まず第一曲〈孔雀〉、譜例 46、下線の部分である。初版楽譜のこの箇所は五線上の音符と言葉の入れ方に矛盾があり疑問を抱いていたが、手稿との比較で解決する事ができた。譜例 46 下線部の五線上は2音符分当てられているが、歌唱部は mar と ches の間にアンダーバー “_” が引かれておらず、単語末の“e”を発音せず1音節と考えることができ、五線上の記譜と矛盾が生まれる。

譜例 46 〈孔雀〉



時折、譜例 47 の下線のように aig_ret_te と分けるべき音節の間にアンダーバー “_” が引かれていないことがあるが、これは十分にスペースがないからと考えられる。しかし譜例 46 の場合、アンダーバー “_” を引こうと思えば引けるスペースは十分にある。

譜例 47 〈孔雀〉



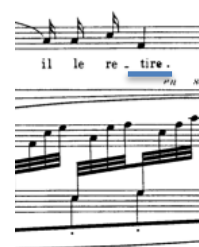
一方、手稿では譜例 46 の marches という単語は同じ音二つをタイで結んで記譜されていた。つまりラヴェルは“e”を発音せず、1 音符として扱うことを望んでいたと考えられる。これがラヴェルの意思で出版時にタイが削除されたのか、出版社側の記譜のし忘れであるかは現時点の筆者の調査では定かではない。この箇所について、初版の楽譜では判断ができずにいたため、この論文では手稿の記譜を従いに「④二つ以上の音符とタイを用いたほんの一瞬発音する記譜法」に分類することにする。

次に同じく第 1 曲の後半の譜例 48、初版はのように下線部の音符はスラーがついている。しかし手稿の該当部分にはスラーは見られなかった。また、第 3 曲目の半ば、retire という言葉の tire の音は譜例 49 のように、四分音符一つで e の発音を省略している。しかし手稿ではスラーでつながれた八分音符 2 つを用い、「ti_re」というように 2 音節で記譜されている。

譜例 48 〈孔雀〉



譜例 49 〈白鳥〉



初版と手稿どちらが正しいのか判断することは難しいが、この二点については、この論文では初版を元に無音の e の分類を行なった。

また Little は手稿の研究で、無音の e で終わる 2 音節の単語にあてがわれた二つの音符を一つの音符に修正した形跡が 5 曲すべてにおいて見られると述べており⁵⁸、ラヴェルは最後まで記譜を

⁵⁸ Elden Stuart Little, “Discrepancies and consistencies among autograph manuscripts and Durand editions of Maurice Ravel's songs”, D.M.A. treatise, from University of Texas at Austin (1999), p36.

練り直し続けていたと考えられ、上記の違いに限らず本当にラヴェルの求めていた発音の有無を判断することは非常に難しいことである。

第3節 ラヴェルのその他の作品における「無音の e」の記譜法の傾向

ラヴェルのこのような多岐に渡る無音の e の記譜法は、《博物誌》以前の作品にも使われていたのか、また《博物誌》以後の作品では使われることがあったのか。ラヴェルの全独唱作品に渡って該当箇所を調査し、傾向を探る。

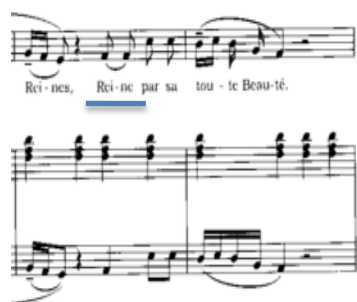
第1節の最初で述べた、①一般的な、発音する記譜法は伝統的なフランス歌曲においても基本的な記譜法であるためここでは検討せず、それ以外の記譜法について検討する。

また巻末資料2として各曲にそれぞれの記譜法がどれだけ使用されているかの一覧表を掲載する。

まず本章第1節で述べた「②同じ音二つをスラーとアンダーバー“_”を使用し軽く発音する記譜法」であるが、ラヴェルの全独唱作品を見渡すと民族的な作品ではほとんど使われておらず、その他では初期の作品から所々で使用されている。

ラヴェルのはじめの独唱作品《愛に殉じた女王のバラード》（1893）の6箇所ですでにこの記譜法が用いられている。（譜例50~52）

譜例50 《愛に殉じた女王のバラード》



譜例51 《愛に殉じた女王のバラード》



譜例52 《愛に殉じた女王のバラード》



その後、《聖女》（1896）、〈スピネットを弾くアンヌのこと〉（1899）で二箇所、そして《シェエラザード》（1903）では3曲を通して使用されている。そして《博物誌》（1906）で多く使用され、《大風が海の彼方から》（1906）では6箇所使われている。その次の作品《草の上で》（1907）では8箇所この記譜法が使われている。その後《ステファヌ・マラルメの三つの詩》（1913）の第1曲〈ため息〉、第2曲〈あだな願い〉、《三つの歌》（1914-1915）の第2曲目〈3羽の美しい極楽鳥〉、〈ロンサールおのが魂に寄せて〉（1924）で使われている。

《シェエラザード》、《博物誌》ではこの記譜法が使用されているが、この2作品と同じく散文、朗唱風という特徴をもつ《マダガスカル人の歌》（1925-1926）ではこの記譜法は使われていない。この記譜法の効果としては、柔らかく流れるような音、言葉の運びを作り出すことができる。

先程の譜例48～50では「Reine 王女」という言葉でこの記譜法を使用することにより、王女の麗しさや、心優しい性格などが連想される。

次に「③一つの音符を用いた発音しない記譜法」であるが、数は多くないが《シェエラザード》で初めて使用されている。《博物誌》以後《草の上で》や、最後の歌曲作品《ドゥルシネアに心を寄せるドン・キホーテ》（1932～1933）の第2曲〈叙事的な歌〉で使用されているが、それぞれ1、2箇所と少ない。《博物誌》以外ではあまり使われなかった事がわかる。

「④二つ以上の音符とタイを用いたほんの一時発音する記譜法」であるが、すでに〈愛に殉じた女王のバラード〉《聖女》（1896）などの初期の作品で使われている。（譜例 53、54）

譜例53 《聖女》



譜例54 《聖女》



譜例 54 では「silence 静けさ」という言葉で単語末の“e”の発音を最小限にすることで[s]の子音が印象的に響き、曲目の「sainte 聖女」の純白な様子、「silence 静けさ」という言葉の静寂さが表現されるのではないかな。

その後は《シェエラザード》第1曲〈アジア〉まで使われていない。（譜例 55）

譜例55 〈アジア〉



また《シェエラザード》第3曲〈つれない人〉では装飾音を用いた記譜がされている。（譜例 56）

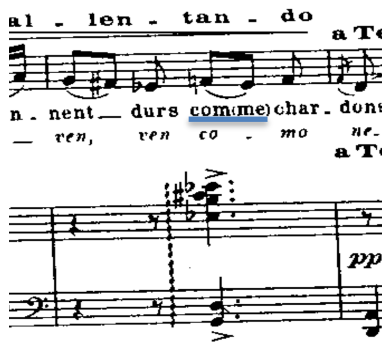
譜例 56 〈つれない人〉



厳密には違う記譜法かもしれないが、音響効果としては④の分類に近いので便宜上④に分類する。その後《博物誌》で多用されるが、それ以外は《博物誌》の直後〈大風が海の彼方から〉で一箇所使用されているだけである。

「⑤高低差のある二つの音符とスラーを用いた発音しない記譜法」については《博物誌》以外では〈暗く果てない眠り〉（1895）、《民謡集》（1910）の第1曲〈スペインの歌〉でのみ使用されている。（譜例57）

譜例57 〈スペインの歌〉

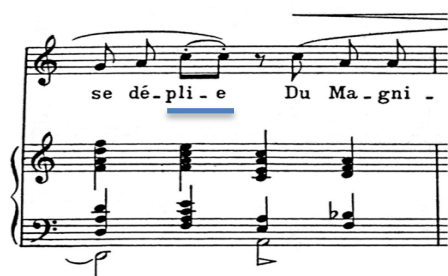


そして、単語末の“e”の直前が母音の場合（fiancée, complice など）、伝統的なフランス歌曲であれば1音符が与えられ“e”を発音することが多いが、ラヴェルの場合すべての独唱曲を通して、散文、韻文に関わらずほぼ全てで発音されない。つまり「⑥“e”の直前が母音で発音しない記譜法」である。

ラヴェルによるこのような単語末の“e”の直前が母音の場合の扱いは、日常語でもこの場合“e”は発音せず、また通常の詩でも“e”を発音しないという規則⁵⁹からきていると考えられる。ただし省略されていない箇所も存在する。《聖女》（譜例58）、〈こんなに打ち沈んで！〉、《民謡集》の第2曲目〈フランスの歌〉、《三つの歌》の第3曲目〈ロンド〉、《マダガスカル人の歌》の第1曲目〈ナアンドーヴよ〉（譜例59）、《ドゥルシネアに心を寄せるドン・キホーテ》の第1曲〈ロマネスクな歌〉（譜例60）などがその例である。

⁵⁹ 単語末の非強勢の e の前が母音の場合は e [ə] は発音されない。（例：fiancée [fyãse], la journée [ʒurne]

譜例58 《聖女》

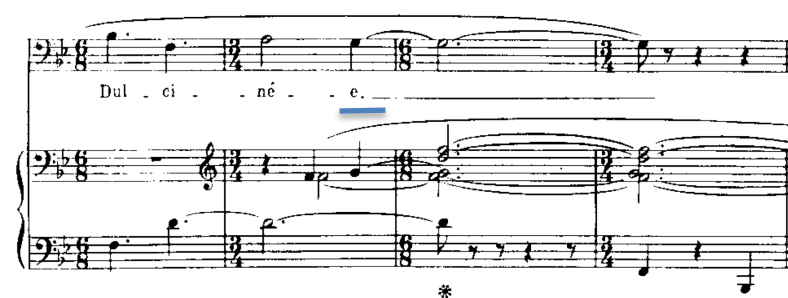


譜例59

〈ナアンドーヴよ〉



譜例60 〈ロマネスクな歌〉



このように、②の軽く発音する記譜法は比較的多くの曲で用いられている。そして③から⑤の単語末の無音のeを発音しない、もしくは一瞬発音する記譜法はそれぞれ多くはないが初期の作品から晩年の作品を通して所々で使用されている。1曲の中での頻度は《博物誌》で頻繁に使用されている以外は《シェエラザード》第1曲〈アジア〉で少し多い傾向にあるが他の作品は1曲の中

で1、2箇所ほどである。無音のeを発音しない、もしくは一瞬発音する記譜法が《博物誌》でいかに多く使用されているかがわかる。

⑥単語末の“e”の直前が母音の場合、“e”を発音しない記譜法は、他の作曲家の作品でも見られるが、ラヴェルはほとんどの場合でこの記譜法を使用している。

⑥以外の記譜法の使用については1曲の中で統一されておらず、その都度の内容や雰囲気、単語の意味から適切な音響的効果を求めて判断していたのではないか。ただ民謡や民族的な作品は、スラーを用いなくて“e”を発音する伝統的なフランス歌曲と同じ“e”の扱いであることがほとんどである。

すでに述べたが散文であることや朗唱風な旋律であること、それぞれの箇所における詩情、単語の意味などが、これらの記譜法使用の判断基準であったと考えられる。

通常のフランス歌曲であれば、ただすべての“e”を発音していただけてあったが、ラヴェルは発音しないという選択肢、発音の程度の差を作り、その中でのタイやスラー、アンダーバー“_”の使用有無などによる多様な記譜法を用い日常的な言葉へのアプローチを積極的に行ったのである。

結論

《博物誌》の言葉の響きに魅了され始めた研究であるが、ラヴェルの真に音楽に見合ったテキストへの探究心、そして言葉への繊細な感性を垣間見ることができた。散文などの自由な形態のテキストは音節数や脚韻などの規則をもった韻文にはない音楽性を持っており、ラヴェルにとってその音楽性は韻文よりもリズムカルで音楽をつけるのに適していたのである。

テキストと楽譜を細かく照らし合わせて考察した結果、自由なアクセントの配置のなかでも同じ音節数のリズムグループや文の繰り返しにより、韻文ほどではないが一定のリズムが作り出されている箇所が見られた。また朗読速度を自由に設定できることや、文や段落の長短の対比や読点が独自の躍動感のあるリズムを作り出すこと、無音のeの省略により韻文とは違ったリズムが形成されることなど、散文という形態だからこそ生み出されるリズムが存在することが明らかになった。そしてラヴェルはそれらを見事に活用し作曲を行い、テキストのリズムが表す音楽性に沿って《博物誌》を作曲したといえる。

また詩の内容も合わせて検討を行ったところ、散文のリズムに沿った作曲を行うことによりこれらのリズムの持つ音楽的な効果が多様な表現を生み出し、散文のリズムによって詩の情景や詩情を表すことができるとわかった。

動物たちの様子が生き生きと描かれている《博物誌》においてはピアノパートが情景や、動物の行動など描写の多くを担っているが、ピアノだけではなく旋律にもこれらの描写性を表現する可能性は大いにあるといえる。

テキストの音楽性と詩情を関連させ、他の作曲家、そしてラヴェル自身の他のどの作品にも見られない独自の旋律様式へと発展させたといえる。

単語末の無音のeの記譜法にも様々な解釈が考えられるが、本論文では表現にもつながる一つの方法論として六つの記譜法の読み解き方と演奏法を提案した。しかしこの読み解きが絶対というわけではなく、演奏者それぞれが発音の有無による音響的な効果を模索し、表現するための一助となることを願っている。

《博物誌》の初演で、聴衆はデクランションに憤慨し〈こおろぎ〉の休止符に怒った。単語末の“e”を発音しないことにより大衆的であると解釈され、自由な散文のリズムに沿った作曲は伝

統的なフランス歌曲の格式を持ち合わせていないと多くの聴衆が感じたのであろう。韻律に従い詩のリズムを際立たせ、情感を表現するための〈こおろぎ〉の休止符は理解されなかった。しかしこのようなラヴェルのテキストの扱いは《博物誌》のユーモアや皮肉や情景描写などの表情豊かな表現を助け、より多様な表現を可能にした。そしてそれらの多様な表現は演奏者に任せられるところが大きく、演奏者を深く刺激する作品であるといえる。

今回、ラヴェルの散文への関心について考察したが、特にラヴェル以降の作曲家の散文や自由詩の取り扱いには調査が及ばず言及することができなかった。今後はこの点についても研究を深め、フランス歌曲の多様な側面を探求し自身の演奏の糧にしていきたい。

参考文献表

一次資料

【樂譜】

- Hahn, Reynaldo. *Mélodies*, 1er volume. Paris : Alphonse Leduc, 1895.
- Ravel, Maurice. *Histoires naturelles*. MS, 1906.
- Ravel, Maurice. *Histoires naturelles*. Paris : Durand, 1906.
- Ravel, Maurice. *46 Mélodies - 46 Songs (Medium/Low Voice)*. Paris : Durand, 1906.

【詩集】

- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, tome I . Paris : Gallimard, 1954.
- Renard, Jules, *Œuvres* , tome II . Paris : Gallimard, 1971.
- Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard, 1938.

二次資料（洋書）

【単行本】

- Debussy, Claude. *Monsieur Croche*. Paris : Gallimard, 1987.
- Faure Michel et Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française* .Paris : CNRS, 2000.
- Gartside, Robert. *Interpreting the songs of Maurice Ravel*. New York : Leyerle Publication, 1992.
- Graham, Johnson and Richard Stokes. *A french song companion* .New York : Oxford University Press, 2002.
- Milner, Jean-Claude et François Regnault. *Dire le vers*. Paris : Verdier, 2008.
- Orenstein, Arbie. *Ravel : Man and Musician*. New York : Dover Publications, 1991.
- Ravel, Maurice *Lettres, écrits, entretiens*. Paris : Flammarion, 1989.
- Jourdan-Morange, Hélène, *Ravel et nous: l'homme, l'ami, le musicien*. Geneva : Editions du Milieu du Monde, 1945.

【学位論文】

—Hurd, James Alexander. “From a peacock to apocope: An examination of Maurice Ravel's text setting in the *Histoires naturelles*, *L'heure espagnole* and other pre-WWI vocal works.” D.M.A. treatise, University of Cincinnati, 2009.

—Elden Stuart Little, “Discrepancies and consistencies among autograph manuscripts and Durand editions of Maurice Ravel's songs.” D.M.A. treatise, University of Texas at Austin, 1999.

【雑誌記事】

—Calvocoressi, Michel Dimitri. “Le vers, le prose.” in *Le Guide musical*, n°50 (1904). 795-800.

—Gribenski, Michel. “Chanter comme des personnes naturelles, Apocope de l'e caduc et synérèse chez Debussy et quelques-uns de ses contemporains.” in *Cahiers Debussy*, n°31 (2007). 5-58.

—Klingsor, Tristan. “Maurice Ravel et le vers libre.” in *La Revue musicale (Numéro spécial de la Revue musicale : Hommage à Maurice Ravel)*, n°19, (Decembre , 1938). 313[121]- 315[123].

二次資料（和書）

【単行本】

—朝倉季雄『フランス文法事典』東京：白水社、1955。

—杉山正樹『やさしいフランス詩法』東京：白水社、1981年。

—平島正、別宮貞雄、美山良子『ラヴェル（作曲家別名曲解説ライブラリー / 音楽之友社編,11）』東京、音楽之友社、1993年。

—髭郁彦、川島浩一郎、渡邊淳也『フランス語学概論』東京：駿河台出版、2010年。

—ベルナック、ピエール・『フランス歌曲の演奏と解釈』(Pierre Bernac *The Interpretation of French Song*. New York, 1978) 林田きみ子訳、東京：音楽之友社、1987 年。

【雑誌論文】

—大関麻由美「「雌鶏」と「雄鶏」の評釈——ジュール・ルナールの『博物誌』についての一考察」、『武蔵文化論叢』8 巻、2008年、29～41頁。

—高浜保「フランス詩朗読法—ヴェルレーヌの『空は屋根の上に』を題材に一」、『長崎県立国際経済大学論集』20巻3・4号、1987年、11～18頁。

—杉山正樹「フランス語詩句のリズムについての歴史的考察（４）-中世紀の10音節詩句と古典的アレクサンドランを中心に—」『研究年報』21巻、学習院大学、1974年、339～394頁。

【辞典事項】

—Hopkins, G.W. 「ラヴェル」、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』松橋麻利訳、東京：講談社、1994年、第19巻、114～115頁。

—Hickmann, Roger. 「ロマンス」、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』浜田磁郎訳、東京：講談社、1995年、第20巻、433頁。

巻末資料 1 ラヴェル全独唱作品の詩の形式、曲の形式一覧表

曲名	作曲年	作詩	詩の形式		曲の形式	
			韻文	散文	有節形式	通作形式
Ballade de la reine morte d'aimer	1893	Roland de Marès	○		○	
Un grand sommeil noir	1895	Paul Verlaine	○			○
Sainte	1896	Stéphane Mallarmé	○			○
Chanson de rouet	1898	Leconte de Lisle	○		○	
Si Morne!	1898	Émile Verhaeren	○			○
《Deux Épigrammes de Clément Marot》 1 . D'Anne qui me jecta de la neige	1896	Clément Marot	○			○
2 . D'Anne jouant l'espionnette	1899	Clément Marot	○			○
Manteau des fleurs	1903	paul Gravallo		○		○
《Shéhérazade》 1 . Asie	1903	Tristan Klingsor		○		○
2 . Flûte enchantée	1903	Tristan Klingsor		○		○
3 . L'Indifférent	1903	Tristan Klingsor		○		○
Noël des jouets	1905	Maurice Ravel	○			○

			韻文	散文	有節形式	通作形式
《Cinq mélodies populaires grecques》 1 . Chanson de la mariée	1905~06	ギリシャ民謡 (Michel-Dimitri Calvocoressi 訳)		○	○	
2 . Là-bas, vers l'église	1905~06	ギリシャ民謡 (Michel-Dimitri Calvocoressi 訳)		○	○	
3 . Quel galant m'est comparable	1904	ギリシャ民謡 (Michel-Dimitri Calvocoressi 訳)		○	○	
4 . Chanson des cueilleuses de lentisques	1904	ギリシャ民謡 (Michel-Dimitri Calvocoressi 訳)		○	○	
5 . Tout gai!	1905~06	ギリシャ民謡 (Michel-Dimitri Calvocoressi 訳)		○	○	
《Histoires naturelles》 1 . Le Paon	1906	Jules Renard		○		○
2 . Le Grillon	1906	Jules Renard		○		○
3 . Le Cygne	1906	Jules Renard		○		○
4 . Le Martin-Pêcheur	1906	Jules Renard		○		○
5 . La Pintade	1906	Jules Renard		○		○
Les grands Vents venus d'outre-mer	1906	Henri de Régnier	△			○

			韻文	散文	有節形式	通作形式
Sur l'herbe	1907	Paul Verlaine	○			○
Vocalise-étude en forme de habanera	1907					
Tripatos	1909	ギリシャ民謡 (Michel-Dimitri Calvocoressi 訳)	原詩 ○	仏訳 ○		○
《Chants populaires》 1 . Chanson espagnole	1910	スペイン民謡 (ガ リシア語)	原詩 △ 仏訳 ○		○	
2 . Chanson française	1910	フランス民謡 (リ ムーザン語)	△			○
3 . Chanson italienne	1910	イタリア民謡 (イ タリア語)	△		○	
4 . Chanson hébraïque	1910	ヘブライ民謡 (イ ディッシュ語)	△		○	
5 . Chanson écossaise	1909	Robert Burns (英語)	△		○	
《Trois poèmes de Stéphane Mallarmé》 1 . Soupir	1913	Stéphane Mallarmé	○			○
2 . Placet futile	1913	Stéphane Mallarmé	○			○
3 . Surgi de la croupe et du bond	1913	Stéphane Mallarmé	○			○
《Deux mélodies hébraïques》 1 . Kaddisch	1914	ヘブライ民謡 (アラ ム語)		○		○






			韻文	散文	有節形式	通作形式
2 . L'énigme éternell	1914	ヘブライ民謡（イディッシュ語）	△		○	
《Trois chansons》 1 . Nicolette	1914~15	Maurice Ravel	○			○
2 . Trois beaux oiseaux du paradis	1914~15	Maurice Ravel	△			○
3 . Ronde	1914~15	Maurice Ravel		○	○	
Ronsard à son âme	1924	Pierre de Ronsard	○			○
《Chansons madécasses》 1 . Nahandove	1925~26	Évariste de Parny		○		○
2 . Aoua	1925~26	Évariste de Parny		○		○
3 . Il est doux	1925~26	Évariste de Parny		○		○
Rêves	1927	Léon-Paul Fargue	○			○
《Don quichotte à Dulcinée》 1 . Chanson romanesque	1932~33	Paul Morand	○			○
2 . Chanson épique	1932~33	Paul Morand	○			○
3 . Chanson à boire	1932~33	Paul Morand	○		○	






巻末資料２ ラヴェルの全独唱作品における「無音の e」の扱いの傾向

各曲の無音の e の記譜法について、第 3 章 1 節の分類方法による該当数を示した。ただし「①一般的な、発音する記譜法」については、基本的にほとんどの無音の e がそれにあたるためここでは除外する。「③一つの音符を用いた発音しない記譜法」の数に関しては 78 項で述べたように次の単語とアンシェヌマンのする、しないで変わってくる場合があるので奏者によって多少違いがあるが、ここで掲載するのは筆者がフレーズやブレスを考慮し判断した一つの結果である。

【分類】 ※第 3 章 1 節に基づく





- ② 同じ音二つをスラーとアンダーバー“_”を使用し軽く発音する記譜法
- ③一つの音符を用いた発音しない記譜法
- ④二つ以上の音符とタイを用いたほんの一瞬発音する記譜法
- ⑤高低差のある二つの音符とスラーを用いた発音しない記譜法
- ⑥ “e” の直前が母音で発音しない記譜法






		② 例 	③ 例 	④ 例 	⑤ 例 	⑥ 例 
Ballade de la reine morte d'aimer	1893	6		1		
Un grand sommeil noir	1895				1	
Sainte	1896	1		2		2
Chanson de rouet	1898					2
Si Morne!	1898					
《Deux Épigrammes de Clément Marot》 1 . D'Anne qui me jecta de la neige	1896					
2 . D'Anne jouant l'espinette	1899	2				

		② 例 	③ 例 	④ 例 	⑤ 例 	⑥ 例 
Manteau des fleurs	1903					2
《Shéhérazade》 1 . Asie	1903	17	2	3		11
2 . Flûte enchantée		4	2			6
3 . L'Indifférent		11		1 (装飾音 ⁶⁰)		1
Noël des jouets	1905					1
《Cinq mélodies populaires grecques》 1 . Chanson de la mariée	1905~06					
2 . Là-bas, vers l'église	1905~06					
3 . Quel galant m'est comparable	1904					
4 . Chanson des cueilleuses de lentisques	1904					2
5 . Tout gai!	1905~06					
《Histoires naturelles》 1 . Le Paon	1906	2	14	20	3	8
2 . Le Grillon	1906	2	16	13		4
3 . Le Cygne	1906	4	14	10		1
4 . Le Martin-Pêcheur	1906		5	5		2
5 . La Pintade	1906	2	37	13	2	5
Les grands Vents venus d'outre-mer	1906	6		1		

⁶⁰ 後打音を用いている。



		② 例  glis - - se	③ 例  lyre.	④ 例  porte	⑤ 例  tête.	⑥ 例  fiancée.
Sur l'herbe	1907	8	2			
Vocalise-étude en forme de habanera	1907					
Tripatos	1909					1
《Chants populaires》 1 . Chanson espagnole	1910		1		1	
2 . Chanson française	1910					
3 . Chanson italienne	1910					1
4 . Chanson hébraïque	1910					4
5 . Chanson écossaise	1909					
《Trois poèmes de Stéphane Mallarmé》 1 . Soupir	1913	3	1			2
2 . Placet futile	1913	3				
3 . Surgi de la croupe et du bond	1913					2
《Deux mélodies hébraïques》 1 . Kaddisch	1914					2
2 . L'énigme éternell	1914					
《Trois chansons》 1 . Nicolette	1914~15					3
2 . Trois beaux oiseaux du paradis	1914~15	2				
3 . Ronde	1914~15					2
Ronsard à son âme	1924	6				
《Chansons madécasses》 1 . Nahandove	1925~26					2

		②	③	④	⑤	⑥
		例 	例 	例 	例 	例 
2 . Aoua	1925~26					1
3 . Il est doux	1925~26					
Rêves	1927					
《Don quichotte à Dulcinée》	1932~33					
1 . Chanson romanesque						
2 . Chanson épique	1932~33		1			
3 . Chanson à boire	1932~33					10

巻末資料3 《博物誌》各曲のテキスト原文、日本語訳

楽譜上での無音の e を発音する音節の下部に[a]、発音しない音節の下部に[-]と記述している。また第3章1節での発音の方法の分類を色分けし示した。ただし、単語の第1音節目に配置された“e”はほぼ全て発音されているので示さない。例外はその都度脚注で説明する。

赤 一般的な、発音する記譜法



桃 同じ音二つをスラーとアンダーバー“_”を使用し軽く発音する記譜法



黄緑 一つの音符を用いた発音しない記譜法



黄 二つ以上の音符とタイを用いたほんの一瞬発音する記譜法



水色 高低差のある二つの音符とスラーを用いた発音しない記譜法



青 “e”の直前が母音で発音しない記譜法



Le Paon

1	Il va sûrement se marier aujourd'hui. [-]
2	Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. [-] [-] [-] Elle ne peut tarder. [-]
3	Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage. [-] [-] [-] [-] L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre. [-] [-] [-] [-]
4	La fiancée n'arrive pas. [-] [-]
5	Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil. Il jette son cri diabolique : [-] [-] [-]
6	Léon ! Léon !
7	C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien venir et personne ne répond. Les volailles habituées ne [-] [-] [-] [-] [-] lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer. Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il [-] [-] [-] [-] [-] est incapable de rancune. [-] [-]
8	Son mariage sera pour demain. [-]
9	Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le perron. Il gravit les marches, comme des [-] [-] [-] [-] [-] marches de temple, d'un pas officiel. [-] [-]
10	Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle. [-] [-] [-] [-] [-]
11	Il répète encore une fois la cérémonie. [-] [-]

〈訳〉

孔雀

今日こそ彼は結婚するはずだ。

それは昨日のはずだった。彼は婚礼の衣装をまとい準備万端で、あとは婚約者を待つだけだった。

彼女は来なかった。彼女が遅れるはずなんてない。

輝かしく、彼はインドの王子のように歩き回り、慣習通り、自分の体に立派な贈り物を身につけている。愛は彼の輝く色味を鮮やかにし、彼の冠羽は豎琴のように震える。

婚約者は来ない。

彼は屋根の上に登り、太陽の方を見る。彼は悪魔のような叫びを投げつける。

レオン！レオン！

こんな風に彼は婚約者を呼ぶのだ。こちらへ来るのものは何もなく、誰も答えない。これに慣れっこの他の家禽達は、頭を上げさえしない。彼らは褒めることに飽きてしまった。彼は庭へ降りる。自分の美しさを信じるがゆえに、恨むことができない。

彼の結婚式は明日になるだろう。

そして、今日の残り時間何をすれば良いか分からず、玄関の階段へ向かう。まるで寺院にいるかのように改まった足取りで段を登る。

釘付けになった眼ですっかり重くなった礼服の裾を持ち上げる。

彼はもう一度結婚式の練習をする。

Le Grillon

段落	テキスト
1	C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine.
2	D'abord il ratisse ses étroites allées de sable.
3	Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.
4	Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.
5	Il se repose.
6	Puis il remonte sa minuscule montre.
7	A-t-il fini ? Est-elle cassée ? Il se repose encore un peu.
8	Il rentre chez lui et ferme sa porte.
9	Longtemps il tourne sa clé dans la serrure délicate.
10	Et il écoute :
11	Point d'alarme dehors.
13	Mais il ne se trouve pas en sûreté.
14	Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre.
15	On n'entend plus rien.
16	Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

〈訳〉

こおろぎ

この時刻になると、さまようのに疲れた黒い虫が、散歩から戻り散らかった住処を片付ける。

まず狭い砂の通り道に熊手をかきならす。

おが屑を作り、巣穴の入り口にまく。

その邪魔になる大きな草の根に繰り返しやすりをかける。

一休みする。

それから彼のなんとも小さい懐中時計を取り出す。

もう終わったの？ 時計が壊れていたの？ また少し休んでいるだけだ。

彼は家に入り戸を閉める。

長い間、精巧な錠前に鍵を差し込み回している。

そして、耳をすます。

外には警戒すべきことなど全くない。

でも彼はまだ安心しない。

それから軋んだ滑車の鎖のように、地中の底深くまで降りていく。

もう何も聞こえない。

野原の静寂のなか、ポプラ並木が空に向かって指のようにそびえ立ち、月を指す。

Le Cygne

段落	テキスト
1	<p>Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages [ə] [-] [-]</p> <p>floconneux qu'il voit naître, bouger, et se perdre dans l'eau. [-] [ə]</p> <p>C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige. [ə] [ə] [-] [ə]</p>
2	<p>Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il retire. [-] [-] [-] [-]</p>
3	<p>Il n'a rien.</p>
4	<p>Il regarde : les nuages effarouchés ont disparu. [-]</p>
5	<p>Il ne reste qu'un instant désabusé, car les nuages tardent peu à revenir, et, là-bas, où meurent les [ə] [ə] [ə] [ə] [-]</p> <p>ondulations de l'eau, en voici un qui se reforme. [-]</p>
6	<p>Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche... [ə] [-] [ə] [-]</p>
7	<p>Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper [-] [-]</p> <p>un seul morceau de nuage. [-]</p>
8	<p>Mais qu'est-ce que je dis⁶¹ ? [-] [-]</p>
9	<p>Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourissante et ramène un ver. [-] [ə] [-]</p>
10	<p>Il engraisse comme une oie. [-] [-]</p>

⁶¹ ce と je は一音節の単語であるが、ここでは“e”を発音していない。詳しくは本論文 70 頁参照。

〈訳〉

白鳥

彼は湖を真っ白なそりのように雲から雲へと滑り行く。なぜなら、水の中で生まれ、動き、そして消えゆく綿雲にしか食欲を感じないから。それは彼の望むものの一つ。くちばしでそれを狙い、雪をまとったような首を突然潜らせる。

そして、まるで女性が袖から腕を出すように、首を引き出す。

何もくわえていない。

ただじっと見ている。怯えた雲は消えてしまったのだ。

幻滅した時間もつかの間だ。雲はすぐに戻ってくるから。そしてあそこ、水のうねりが消えゆくところに再び形を成した雲が一つ。

そっとその羽根のまくらの上を白鳥は漕ぎ進み近づく。

















彼ははかない影を追うことに疲れ、この幻覚の犠牲となり、ただ一片の雲も手にすることもなく死んでしまうのだろう。

一体私は何を言っているんだ？

彼は潜るたびくちばしで栄養たっぷりの泥をつつきミミズをとっているじゃないか。

そしてガチョウみたいに肥えるんだ。

LE MARTIN-PÊCHEUR

段落	テキスト
1	Ça n'a pas mordu, ce soir, mais je rapporte une rare émotion. 
2	Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un martin-pêcheur est venu s'y poser.    
3	Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant.
4	Il semblait une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige. La perche pliait sous le poids. Je ne        respirais plus, tout fier d'être pris pour un arbre par un martin-pêcheur.  
6	Et je suis sûr qu'il ne s'est pas envolé de peur, mais qu'il a cru qu'il ne faisait que passer d'une branche  à une autre. 

〈訳〉

かわせみ

今夜は、何も釣れなかった。だがしかしなんとも貴重な感動があった。

釣り糸をピンと張り竿を握っていると、一羽のかわせみがやってきて、そこに止まったのだ。

これほど色鮮やかな鳥が他にいるだろうか。

それは、長い茎の先に咲いた青い大きな花のようだった。釣竿はその重みでしなった。かわせみに木と間違えられたことが誇らしくて、私は息ができなかった。

そして、かわせみは恐くて飛び立ったのではなく、ただ枝から枝へ飛び立っただけだと自分で思っていたのだと私は確信している。

La Pintade

段落	テキスト
1	C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse. [blue] [green] [green] [blue] [green] [yellow]
2	Les poules ne lui disent rien : brusquement, elle se précipite et les harcèle. [green] [yellow] [red] [green] [green]
3	Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et, de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, [yellow] [green] [yellow] [green] [red] [yellow] [red] [yellow] [yellow] de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde. [green] [blue] [red] [yellow]
4	Cette poseuse l'agaçait. [green] [green]
5	Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif, cocardière, elle rage du matin au soir. Elle se bat sans motif, [red] [red] [yellow] [red] [purple] [green] peut être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa [yellow] [green] [green] [yellow] [green] [cyan] [red] [red] queue basse. [yellow]
6	Et elle ne cesse de jeter un cri discordant qui perce l'air comme une pointe. [green] [green] [red] [green] [green]
7	Parfois elle quitte la cour et disparaît. Elle laisse aux volailles pacifiques un moment de répit. Mais elle [green] [red] [yellow] [green] [green] [red] revient plus turbulente et plus criarde. Et, frénétique, elle se vautre par terre. [red] [green] [green] [green] [green]
8	Qu'a-t-elle donc ? [green]
9	La sournoise fait une farce. [green] [green] [green]
10	Elle est allée pondre son œuf à la campagne. [blue] [yellow] [green]
11	Je peux le chercher si ça m'amuse. [green]
12	Et, elle se roule dans la poussière, comme une bossue. [green] [yellow] [yellow] [green] [blue]

〈訳〉

ほろほろ鳥

これはうちの庭のせむし女である。自分のコブのせいで喧嘩っ早い。

雌鶏たちは何にも言わない。なのに、彼女は突然飛びかかり、追い回す。

彼女は頭を下げ、体を斜めにし、そしてその貧相な足が出し得る限りの速さで一羽の七面鳥が尾羽を広げたと真ん中めがけて走り、硬いくちばしでつつく。

この気取り屋が気に食わないのだ。

このように好戦的な彼女は顔を青くし、垂れ下がった肉をむき出しにし、朝から晩まで怒り狂っている。きっと自分の体や、禿げた頭や、低い尻尾をバカにされていると思い込んでいるから、訳もなく争うのだ。

そして、彼女は絶えず空気を鋭く突き刺すような調子外れの声を上げる。

時折彼女は庭から離れ姿を消す。他の家禽たちに束の間の平穏が訪れる。しかし彼女はより騒がしく、より耳障りな声をあげ舞い戻る。そして、発狂したように地面を転げ回る。

彼女に何があったのか？

このずる賢い女は浮気をしていたのだ。

野原に卵を産みに行っていたのである。

気が向けば私はそれを探しに行くことだってできる。

そして彼女は土埃の中をせむしのように転がる。