

# フォーレの歌曲創作における様式の変遷について

——第2期後半の歌曲作品に焦点を当てて——

高橋 知里

## はじめに

ガブリエル・フォーレ（1845-1924）の歌曲創作における様式を、金原礼子氏は3つの時期に分けて提唱している。第1期の美しい旋律の作品である「歌謡的様式」、第2期の語りかけるような唱法の「叙唱的様式」、第3期の音の広がりが少ない旋律で、朗唱するような歌い方の「朗唱的様式」である。「歌謡的様式」というのは、有節（変奏）歌曲形式で書かれたフォーレ初期のあの優雅で気品に溢れる作品群のことを指すと考えられるが、「叙唱的（様式）」「朗唱的（様式）」という語は、そもそも区別がつきづらいものである。

「叙唱」とは一般的にはレチタティーヴォのことを指し、オペラ、オラトリオ、カンタータなどで、アリアなどの抒情的・旋律的な部分に挟まれ、発話や対話に用いられるものである。しかし金原氏が述べる「叙唱的様式」とは、フォーレの〈墓場で〉（1888、J. リシュパン詩）や〈牢獄〉（1894、P. ヴェルレーヌ）あたりから顕著に見られるような、旋律的な動きが少なく、語りかける要素が多い、フランス語の韻律法を生かす手法のことであり<sup>1</sup>、いわゆるレチタティーヴォとは異なるものである。

一方「朗唱（誦）」とは、高らかに歌うこと、声高に読みあげることであるが、金原氏はフランス語の Psalmodie（朗唱〔朗詠〕法）という語を、グレゴリオ聖歌を歌うときのように、音域の幅も狭く、旋律的な動きも少なく、歌詞が聞き取れる歌曲、という意味で用いている<sup>2</sup>。

この「叙唱的様式」と「朗唱的様式」は「旋律的な動きが少ない」という点で類似しているが、実際に、朗唱的な歌曲が書かれるようになる以前には、フォーレの第2期の様式を呈する作品と第3期のものを予告する作品とが並行して生み出されていることから、二つの様式にはっきりとした区別がついていなかったと考えられる。

ロバート・オーリッジはフォーレの音楽創作期区分を第1期（1860-1885）、第2期（1885-1906）、第3期（1906-1924）の3つの時期に分けているが<sup>3</sup>、この第2期終わりから第3期初めにかけてのおよそ9年（1897-1906）の間にフォーレの歌曲作品における表現様式が著しく変化していることは特筆に値する。そして、叙唱的な歌曲から朗唱的な歌曲への転換地

点に位置する〈沈黙の贈物〉(1906、ドミニック詩)は、後の4つの連作歌曲の先駆けとなる作品でもあるが、この曲以前の1897年から1906年にかけて書かれた歌曲作品によって、その後の連作歌曲の様式は確立されたと言えるのである。

## 1. 詩の選択について

フォーレの歌曲創作において、第2期終わりから第3期初めにかけて変化していくのは様式だけではなく、詩の選択についてもそうである。第2期後半に取り上げた7人の詩人のうち、ルコント・ド＝リールとアルマン・シルヴェストルを除いた5人の詩人の詩が新しく取り上げられていることになる(表1)。

【表1】<sup>4</sup>

作品番号	曲名	詩	作曲時期
Op. 76-1	不滅の香り	L. ド・リール	1897. 8. 22
Op. 76-2	アルペッジョ	A. サマン	1897
遺作	メリザンドの歌	M. メーテルリンク	1898. 5. 31
Op. 85-1	九月の森で	C. マンデス	1902. 9. 29
Op. 85-2	水に漂う花	C. マンデス	1902
Op. 85-3	伴奏	A. サマン	1902. 3. 28
Op. 87-1	いちばん楽しい道	A. シルヴェストル	1904
Op. 87-2	山鳩	A. シルヴェストル	1904
Op. 92	沈黙の贈物	J. ドミニック	1906. 8. 20
Op. 94	歌	H. ド・レニエ	1906

〈不滅の香り〉(1897)以前のフォーレは〈朝の歌〉(1873頃)や〈シルヴィ〉(1878)、〈トスカーナのセレナード〉(1878推定)、〈夢のあとに〉(1877)、《シャイロック》の〈マドリガル〉(1889)などを除き、音節・詩句・詩節の数が規則的な定型詩を選ぶことが多かったが、第2期に入ると、音節・詩句・詩節の数が不規則な詩も選ぶようになる。例えば、〈涙〉(1888)は、リシュバンの奇数韻律(9音節)と偶数韻律(4音節)とが組み合わせられた詩への付曲であり、《ヴェネツィアの5つの歌》(1891)の第1曲〈マンドリン〉、第2曲〈ひそやかに〉、第5曲〈やるせない夢心地〉、《優しき歌》(1892-94)の第6曲〈おまえが消え去る前に〉は、ヴェルレーヌの奇数韻律(7音節)詩への付曲である<sup>5</sup>。ヴェルレーヌの詩によるフォーレの最初の歌曲〈月の光〉(1887)をきっかけに、それ以降のほとんどの歌曲作品で通作歌曲形式が取り入れられることにもなり、ヴェルレーヌの詩との出会いがフォーレの音楽を新しい方向に展開させたことは言うまでもない。

第2期後半の最初に位置する〈不滅の香り〉はフォーレの全歌曲の中で唯一のソネ(14

行詩)への付曲であり、《優しき歌》の第4曲〈わたしは不実の道を歩いていた〉及び第8曲〈そうでしょう〉のテルツァ・リーマ<sup>6</sup>を含めても、フォーレが形の定まっている詩に作曲した例は非常に少ない。とりわけ、8音節の2行詩と3行詩、12音節の3行詩の3種類の詩節が自由に組み合わせられたサマンの「伴奏」(1893)(原詩及び対訳は次頁を参照)は、音節・詩句・詩節の数が不規則であり、脚韻にも規則性がない。脚韻には主に平韻、交韻、抱擁韻の3種類があり、いずれも伝統的な詩法では、男性韻と女性韻が交互に繰り返されるのがよいとされている。しかしこの詩はそもそも詩句や詩節の数に規則性がないため、対応する脚韻がない場合もあり、完全に男性韻と女性韻が交互に繰り返されているとは言えない。短い2行詩(第1・2詩句は男性韻、第6・7詩句は女性韻、第8・9詩句は男性韻、第10・11詩句は女性韻)は平韻となっており、短い3行詩は前の詩節の最後の詩句と組み合わせられて交韻に(第11～14詩句)、また平韻(第20～23詩句)になっている。長い3行詩は、3詩句とも同じ脚韻を持つもの(第3～5詩句、第15～17詩句)、前の詩節の最後の詩句と組み合わせられて抱擁韻(第17～20詩句)、あるいは後続する詩節の最初の詩句と組み合わせられて平韻になっている(第18～21詩句)。このように脚韻には規則性がなく、自由に押韻されていることが分かる。

また、*coteau-bateau-manteau*、*flots-sanglots*は十分な韻<sup>7</sup>、*bouleau-l'eau*、*roseaux-les eaux*は完全押韻ではないが、*l'eau*は定冠詞 *la* が省略された形になるため *bouleau* と同じ [l/o] の響きが、*les eaux* は定冠詞の *les* と *eaux* がリエゾンされて *roseaux* と同じ [z/o] の響きが作られ、*balance-Silence* は豊かな韻<sup>8</sup>である。他にも、*soir, noir, miroir* の [wa:r] の押韻、*relève-le rêve* の流音と [l] [r] の位置の交替、第7詩句 Ma barque glisse dans le rêve と第8詩句 Ma barque glisse dans le ciel、第21詩句 Comme la lune sur les eaux と第22詩句 Comme la rame sur les flots の繰り返し、流音 [l] [r] と鼻子音 [m] [n] を持った *lune* と *rame* の反復がある。この詩では、十分な韻と豊かな韻がバランスよく作られており、反復される単語の子音や母音によって、豊韻法と半諧音が多用されている。

フォーレの第2期後半の歌曲作品に登場するのは、サマンやレニエといった象徴派の詩人であるが、同時にルコント・ド＝リールやシルヴェストル、マンデスといった高踏派の詩人も再登場する。フォーレは《ヴェネツィアの5つの歌》で詩の音楽性(音響性)に重きを置いていたが、それは1897年以降も変わらず、詩の形式が変わってもなお「伴奏」のような音楽的な詩を求めていたと言える。

Accompagnement

伴奏

- Tremble argenté, tilleul, bouleau...  
La lune s'effeuille sur l'eau...
- 銀色のポプラ、菩提樹、白樺…  
月は水の上に光の葉を散らす…
- Comme de longs cheveux peignés au vent du soir,  
L'odeur des nuits d'été parfume le lac noir.
- 夕風に櫛けずられた長い髪のように、  
夏の夜の香りが黒い湖を香らせる。
- 5 Le grand lac parfumé brille comme un miroir.
- かぐわしい大きな湖は鏡のように輝く。
- La<sup>9</sup> rame tombe et se relève,  
Ma barque glisse dans le rêve.
- 櫂は沈みまた上がる、  
私の舟は夢の中を滑ってゆく。
- Ma barque glisse dans le ciel  
Sur le lac immatériel..
- 私の舟は空を滑ってゆく  
形をなさぬ湖の上を…
- 10 Des deux rames que je balance,      ] <sup>10</sup>  
L'une est Langueur, l'autre est Silence. ]
- 私が揺する2本の櫂、  
1本は「けだるさ」、もう1本は「静寂」。
- En cadence, les yeux fermés,  
Rame, ô mon cœur, ton indolence  
A larges coups lents et pâchés.
- 目を閉じて、拍子をとって、  
漕げ、おお私の心よ、おまえの怠惰を  
大きくゆっくりと、我を忘れて。
- 15 Là-bas la lune écoute, accoudée au coteau,  
Le silence qu'exhale en glissant le bateau...  
Trois grands lis frais-coupés<sup>11</sup> meurent sur mon manteau.
- あそこでは月が、丘に肘をついて聞いている  
滑りゆく舟のもらす静寂を…  
切られたばかりの3本の大きな百合が私の外套の上でしおれる。
- Vers tes lèvres, ô Nuit voluptueuse et pâle,  
Est-ce leur âme, est-ce mon âme qui s'exhale?
- おお、官能的な青白い「夜」よ、おまえの唇に向かって、  
立ち昇るのは百合の魂か、それとも私の魂か？
- 20 Cheveux des nuits d'argent peignés aux longs roseaux.
- 長い葦に櫛けずられた銀色の夜の髪よ。
- Comme la lune sur les eaux,  
Comme la rame sur les flots,  
Mon âme s'effeuille en sanglots!
- 水の上の月のように、  
波の上の櫂のように、  
私の魂はすすり泣きつつ葉を落とす！

(筆者訳)

## 2. フォーレの第2期後半の歌曲作品における特徴

### 2-1. 叙唱的様式から朗唱的様式に向けて

フォーレの歌曲における「叙唱的」と「朗唱的」を定義づけるならば、「叙唱的」とは歌の旋律に最大でおよそ1オクターヴまでの音程が付き、音の起伏が比較的緩やかであること、「朗唱的」とは音域に多少開きがあるものの、2度から3度の音程内で音が動き、音の起伏もほとんどないこと、と言えるだろうか。フォーレの円熟期である第2期から叙唱的様式でいくつかの歌曲作品が書かれるようになるが、第2期前半の連作歌曲《ヴェネツィアの5つの歌》や《優しき歌》においては、未だに習作期の「歌謡的様式」が散見され、一曲の中で叙唱的様式よりも占める部分が多い。それでも《優しき歌》完成直後に作曲された〈牢獄〉あたりから叙唱的な要素の方が強くなっていくが、完全に様式が移行されたわけではなく、歌謡的な要素もいくらか見出すことができる。

その一つに〈伴奏〉(1902)が挙げられるが、音が大きく跳躍し音域も広い第2期前半の歌曲作品と比べると大きく変化していることが分かる。第3詩句 *Comme de longs cheveux peignés au vent du soir* 「夕風に櫛けずられた長い髪のように」及び第4詩句 *L'odeur des nuits d'été parfume le lac noir* 「夏の夜の香りが黒い湖を香らせる」では、同じ音が続き叙唱的に進行していくが<sup>12</sup>、2度や3度の狭い音程内で音が動いていることから、朗唱的に進行しているとも言えないだろうか。前述したように、1897年から1906年にかけては、フォーレの第2期の様式を呈する作品と第3期のものを予告する作品とが並行して生み出されていることから、第3期の朗唱的様式を準備している部分として挙げることもできるかもしれない。そして第5詩句 *Le grand lac parfumé brille comme un miroir* 「かぐわしい大きな湖は鏡のように輝く」の後半からは音の起伏は少ないが旋律的に動き出している（譜例1）。

## 【譜例1】

l'eau... Com-me de longs cheveux pei-gnés au vent du

soir, L'o-deur des nuits d'é-té par-fu-me le lac

noir, Le grand lac par-fu-mé bril-le comme un mi-

roir. Ma ra-me tom-be et se re-

〈伴奏〉の叙唱的様式の中には歌謡的なフレーズも見られる。詩人が「夜」に向かって呼びかける第18詩句 Vers tes lèvres, ô Nuit voluptueuse et pâle「おお、官能的な青白い「夜」よ、おまえの唇に向かって」、第19詩句 Est-ce leur âme, est-ce mon âme qui s'exhale?「立ち昇るのは百合の魂か、それとも私の魂か?」では、感情の高まりを控え目ではあるが歌謡的に表現しており、第20詩句 Cheveux des nuits d'argent peignés aux longs roseaux「長い葦に櫛けずられた銀色の夜の髪よ」で中音域を2度から3度の音程で進行する形を取っている(譜例2)。

## 【譜例2】

Vers tes lèvres, ô nuit vo-lup-tu-eu-se et pâ-le,

Est-ce leur â-me, est-ce mon â-me qui s'ex-ha-le?

Cheveux des nuits d'ar-gent pei-gnés aux longs ro-seaux...

このように、〈伴奏〉という曲においてフォーレの表現様式をかりうじて区別することはできるが、実際のところそれぞれの様式の境界線は曖昧なものとなっている。しかし、叙唱的様式の中に歌謡的なフレーズをはっきりと見出せるのはこの曲までであることは明らかで、この後〈九月の森で〉(1902)からさらに叙唱的様式が追究されていくことになるのである。

〈九月の森で〉からは、音程をつけて抑揚が表現されることが少なくなり、歌の音域という点では新たな方向性を見せる。一曲を通して急に音程に開きがなくなり、歌の音域が中間の音から成るといふ特徴を持つようになる。〈九月の森で〉の歌の最低音は Des、最高音は 1 オクターヴ上の Des と完全 8 度の音域を持ってはいるものの、実際には Ges、As、B の 3 つの音が頻繁に使われており、旋律的な起伏が少なくなる。同様に〈いちばん楽しい道〉(1904)では as、b、c、〈山鳩〉(1904)〈歌〉(1906)では g、a、h の 3 つの音を中心となって使われている<sup>13</sup>。

一方で、〈九月の森で〉はピアノが単純化される前の最後の作品でもある。この曲は、詩節が変わり、場面が転換されているようなところで音型を変化させ、詩節間で対旋律を用いる、という方法で書かれており、多少控え目にはなっているものの、《優しき歌》を彷彿とさせる。ピアノは A のテーマと B の 16 分音符の分散和音のテーマとに分かれ、A と B は詩節ごとにほとんど交互に奏でられる<sup>14</sup> (譜例 3)。

【譜例 3】

A のテーマ



B のテーマ



《優しき歌》の後、声部と同等の重要性を有したピアノが引き継がれつつも、徐々にその表現は単純化されていく。〈牢獄〉(1894)や〈不滅の香り〉(1897)〈メリザンドの歌〉(1898)のように動きが少なく控え目なピアノパートを持った歌曲作品を経て、〈いちばん楽しい道〉〈山鳩〉〈沈黙の贈物〉(1906)〈歌〉に見られるような簡潔で素朴なピアノへと移行していきのだが、実際には後打ちのリズム音型の中にそれまでと変わらない和声的な複雑さが凝縮されているのである。

## 2-2. 〈沈黙の贈物〉について

〈沈黙の贈物〉が当時としては新しい作品であったことをフォーレ自身も意識していたようで、スイスのヴィツナウから妻に宛てた1906年8月22日の手紙の中でこの曲について次のように述べている。

私はこの曲が私の今までのどの作品にも、また私が知っているどの曲にも少しも似ていないことにとても満足しています。そして、この曲には中心となる主題さえも存在しないのです。テオドール・デュボワはきっとこの自由な形式にたいそう面くらうことでしょう……<sup>15</sup>。

〈九月の森で〉から歌の跳躍進行が減り、3つの音を中心に音楽が作られていくが、〈沈黙の贈物〉では旋律的な動きが極端に少なくなるとは言え、E、Fis、Gis、A、Hの5つの音が中心となっており、歌の音域が広がったような印象を受ける。しかしここで最も注目すべき点は、これら5つの音の配置の仕方である。5度の音程内で跳躍が作られれば旋律的な起伏が生まれるが、この曲では最大で5回も同じ音が連続して使われているため、主要な5つの音はその分の幅(音域)を作るのではなく、主に2度や3度の音程内で動く緩やかな旋律を作っている。音と音を結んでいけば、ほとんど真っ直ぐな一本の線が描かれることになるだろう。旋律の動きが少なく、朗読調であるという意味で、「グレゴリオ聖歌の見直された時代的な流れの影響<sup>16</sup>」があるとも言える。1894年にヴァンサン・ダンディが中心となって宗教音楽の研究教授に重点を置くスコラ・カントルムが創設され、若い作曲家たちがグレゴリオ聖歌を学ぶ機関ができたことや、世界最初の宗教音楽国際会議が開催されたことで、当時の音楽界においてグレゴリオ聖歌が注目され始めたことも少なからず影響しているだろう。また、フォーレが9歳からニーデルメイエル古典宗教音楽学校(特にオルガンと聖歌に重点が置かれていた)で学んだことは有名であるが、若い頃からいくつかの教会のオルガニストを務め、とりわけ1877年のマドレーヌ寺院礼拝堂楽長就任の頃から1896年の同寺院首席オルガニスト着任の間に宗教曲も多く書いていることから、若い頃より身についた宗教音楽が、第2期後半の歌曲作品の中に反映されているとも言えるかもしれない。いずれにし

でも、同じ音が連続して用いられることにより、旋律的であるというよりは、言葉を話す・朗読する要素の方が強くなっていることは確かである。

金原氏はフォーレの連作歌曲《閉ざされた庭》Op. 106 (1914) において、詩句間の音のつながりを観察することで音の動きを確かめているが<sup>17</sup>、同様に第2期の歌曲作品において、詩句末と詩句頭に当たる音の間隔を見てみれば、第2期前半(1886-1894)に当たる28<sup>18</sup>の歌曲作品では、〈墓場で〉(1888、リシュパン詩)、〈ばら〉(1890、ルコント・ド・リール詩)、《シャイロック》の〈歌〉(1889、アロクール詩)、《優しき歌》より第5曲〈本当はこわいくらい〉(1892-94、ヴェルレーヌ詩)においてのみ音のつながりが強くなっているのに対して<sup>19</sup>、第2期後半(1897-1906)に当たる10の歌曲作品では、〈不滅の香り〉〈メリザンドの歌〉〈九月の森で〉〈水に漂う花〉〈伴奏〉〈山鳩〉〈沈黙の贈物〉の7曲において詩句間での音のつながりが強くなっている(表2)。

【表2】

曲名	詩句間の音のつながり (%)
不滅の香り	69
アルペッジョ	47
メリザンドの歌	58
九月の森で	52
水に漂う花	77
伴奏	60
いちばん楽しい道	36
山鳩	64
沈黙の贈物	87
歌	47

とりわけ〈沈黙の贈物〉では、ほとんどの詩句間で音がつながっており、跳躍進行は極めて少なく、同音が連続していることが分かる。

## Le Don silencieux

	Je mettrai mes deux mains sur ma bouche, pour taire	1-2	Cis-Cis
	Ce que je voudrais tant vous dire, âme bien chère!		
		2-3	E-E
	Je mettrai mes deux mains sur mes yeux, pour cacher	3-4	F-A
	Ce que je voudrais tant que pourtant vous cherchiez.		
		4-5	Fis-Fis
5	Je mettrai mes deux mains sur mon cœur, chère vie,	5-6	B-Ais <sup>20</sup>
	Pour que vous ignoriez de quel cœur je vous prie!		
		6-7	Gis-Gis
	Et puis je les mettrai doucement dans vos mains,	7-8	A-A
	Ces deux mains-ci qui meurent d'un fatigant chagrin!...		
		8-9	Gis-Gis
	Elles iront à vous, pleines de leur faiblesse,	9-10	Gis-A
10	Toutes silencieuses et même sans caresse,		
		10-11	A-A
	Lasses d'avoir porté tout le poids d'un secret	11-12	Cis-Cis
	Dont ma bouche, mes yeux <sup>21</sup> et mon cœur <sup>22</sup> parleraient.		
		12-13	H-H
	Elles iront à vous, légères d'être vides,	13-14	H-H
	Et lourdes d'être tristes, tristes d'être timides;		
		14-15	A-A
15	Malheureuses et douces et si découragées	15-16	A-A
	Que peut-être, mon Dieu, vous les recueillerez!...		

句またぎになっている第3・4詩句（「私は自分の目に両手を置こう／こんなにもあなたに探して欲しいものを隠すために」）に当たる部分は詩句末と詩句頭でF-Aと跳躍するが、これによって「こんなにもあなたに探して欲しいものを」という語を強調することに成功している（譜例4）。

【譜例 4】<sup>23</sup>

dire, à - me bien chère! Je mettrai mes deux mains sur mes yeux, pour ca -

- cher Ce que je voudrais tant que pourtant vous cherchiez. Je mettrai mes deux mains sur mon

さらに、第4詩句に入ってから和声進行がよりいっそうこの部分を印象的にしている。ホ長調で始まった後、長3度下の調であるVIの準固有和音調（ハ長調）から変口長調へと転調していくが、6小節目の2拍目の増三和音（Fis、Ais、Cisis）と3拍目の短三和音（Dis、Fis、Ais）は変口長調の和音に置き換えれば、属九の和音（ドッペルドミナントの9、根音省略形・下方変位）からIVの準固有和音への進行となっており、IVの準固有和音は次にくる口長調の和音でもある。増三和音を軸にして変口長調から遠隔調に当たる口長調へと転調している例であるが、属七の和音や減七の和音、増三和音を用いた異名同音的変換による転調はフォーレの他の作品にも頻繁に見られることから、フォーレが好んだ転調方法の一つであると言えることができるだろう。〈いちばん楽しい道〉や〈山鳩〉に見られるような一時的な転調と比べれば、〈沈黙の贈物〉は主調から離れていることが多く、全体として何調が中心になっているのかははっきりしない「浮遊調性<sup>24</sup>」の要素が強い音楽となっている。そのような意味では、作品87の二つの歌曲よりも転調において発展が見られる。

第9・10詩句（「この両手はあなたのもとに行くだろう、すっかり弱々しく／静かに、愛撫もなく」）に当たる部分では詩句ごとに一つのフレーズが作られており、各詩句に付けられているリズムはどことなく似ている。二つの詩句が全く同じ音程で進行していることも興味深い（譜例5）。

## 【譜例5】

*dolce*  
El - les i - ront à vous, plei - - nes de leur faibles - - se,

*cresc.*  
Tou - tes si - len - ci - eu - - ses, et mê - - me sans ca - res - - se,

リズムの点から言えば、第9・10詩句はフォーレがどのように詩を読んだのかということがよく分かる部分になっている。二つの詩句はそれぞれ一つのフレーズになっているが、6音節目と詩句末（12音節目）に当たる部分に置かれている長めの音符によって一度ここで留まる感覚になるため、半句ごとの短いフレーズとして捉えることもできる。つまり、フォーレは第9詩句の *Elles iront à vous* 「この両手はあなたのもとに行くだろう」と *pleines de leur faiblesse* 「すっかり弱々しく」の間で、第10詩句の *Toutes silencieuses* 「静かに」と *et même sans caresse* 「愛撫もなく」の間で一呼吸置いていると考えられる。さらに半音から短3度までの比較的狭い音程内での進行と同じ音の連続により、それぞれの詩句で半句ごとに語がいつそう際立つようになっている。同音の連続によって跳躍進行が緩やかになることで、言葉を朗読しているような状態へと近づいている部分である。

第9・10詩句に見られるようなリズムの類似は、実は〈いちばん楽しい道〉にも見ることができ、〈いちばん楽しい道〉では各詩節に同一詩句が出てきており、そのリズムは全く同じものである<sup>25</sup>。作品87のもう一つの歌曲〈山鳩〉においては、長い音符の楽句の後にくる16分音符や8分音符、3連符の楽句が朗読のリズムになっているという指摘もある<sup>26</sup>。〈いちばん楽しい道〉や〈山鳩〉を通して、〈沈黙の贈物〉でもフランス語を朗読する時のリズムや語感が生かされるようになるのである。

### 3. 叙唱的様式と朗唱の様式について

朗唱の様式への転換地点に位置する〈沈黙の贈物〉において、「中音域で同じ音が連続して用いられる」という特徴は非常に重要である。なぜならこの要素を除いてしまえば、それまでの作品との区別がほとんどつかないからである。それでも、〈不滅の香り〉(1897)から〈沈黙の贈物〉(1906)に至る9年の間にフォーレの音楽観が著しく変化していることは事実であり、それには前述したような時代的な流れの影響が少なからずあると考えられる。

20世紀初めになると、フォーレは聴覚に支障を来すようになるが、このことはこの時期のフォーレの歌曲作品において音域の幅が狭められたことと関係していると考えられる。

フォーレの聴覚障害は1903年からあらわれ始めるが、あらゆる治療にもかかわらず、最後の時まで休まなく悪化を続けたと言われている<sup>27</sup>。弟子であったヴェイエルモーズはフォーレの耳の状態について次のように述べている。

音は聞こえたが、それは恐ろしくひずんでいた。中音域は遠いながらもほとんどはっきりと聞き取ることができたが、高音域や低音域で知覚された音は聞こえはするものの、本来の音とは一致していなかった。それらは音程がずれており、その差が3度以上に及ぶこともあった。ある曲の中音域は普通に聞こえても、高低の両音域は完全に変質しており、彼にとって言いようのない不協和音を作り出した……<sup>28</sup>。

本来の音として聞こえない高低の両音域を使うよりも、まだ聞き取ることが可能な中音域を用いるというフォーレの選択が、この時期の歌曲作品の狭い音域に表れていると考えられる。また、〈九月の森で〉を境に〈いちばん楽しい道〉以降の歌曲においてピアノパートが中音域で練り広げられる理由もこの病に起因していると推測できる。〈いちばん楽しい道〉〈山鳩〉〈沈黙の贈物〉〈歌〉においては、ピアノのバスの最低音・最高音はそれまでの歌曲作品とあまり変わらないが、右手に作られた後打ちのリズム音型のほとんどが中音域に留まっているのである。フォーレの次男フィリップが父親の病について、低音域は3度高く、高音域は3度低く感じられ、中音域のみが弱いながらも正確に知覚されていた<sup>29</sup>と述べているように、この時期にピアノが徐々に中音域で練り広げられるようになるのは、この持病によるところが大きかったと言えないだろうか。

一方で、正確なことは分からないが、中音域で同じ音を連続して用いることにより言葉をはっきりと聴かせることができた朗唱的様式をフォーレがあえて用いたと考えることもできるかもしれない。詩（言葉）自体の音響性を音楽で表現するということは《ヴェネツィアの5つの歌》においても試みられたことであるが、1897年から1906年の第2期後半の時期においてもフォーレは象徴派の詩人の詩から影響を受け、フランス語の響きを生かした作品を書いているからである。言葉に動きのある旋律を付けるよりも、動きの少ない旋律にのせて表現することで朗読調になり言葉がよりいっそう際立つことになる。象徴派の詩の響きに触発されて、フォーレはフランス語の響きを生かした歌曲を作ろうとしたのかもしれない。

いずれにしても、時代的な流れの影響やフォーレ自身の生活環境の変化により、歌とピアノの音域が狭まり、跳躍進行に代わって同じ音を連続して用いるという手法が生み出されていったと考えられる。叙唱的な歌曲と朗唱的な歌曲はともすると「旋律的な動きが少ない」点で区別がつきづらいが、もともと旋律的な動きが少ない叙唱的様式が、言葉の抑揚により忠実な朗唱法である朗唱的様式に少しずつ移行されていったとすることができる。

## おわりに

フォーレの歌曲作品における作風は1897年から1906年の間に大きく変化する。この9年間は叙唱的様式の歌曲から朗唱的様式の歌曲へと移行していく重要な時期であるが、この二つの様式の分かれ目を明確に示すことはできない。なぜなら、19世紀末から20世紀にかけて叙唱的様式が失われていく時期に、朗唱的様式は完全には確立されておらず、それ自体も継続的な進展の中から生み出されてきたものではなかったからである。この時期に作曲された10の歌曲では、ピアノの音域が中音域に限定されていき、歌の旋律が単純化され、跳躍進行の幅が狭められるようになっていくが、この作風上の変化はこの頃はまだ決定的な形をとるには至っていなかったのである。しかし、「旋律の動きが極端に少なくなる」という点においては、〈沈黙の贈物〉が重要な位置を占めていると言えるだろう。中音域で同じ音を連続して用いるという新しい手法が見られる点で一つの転機を迎えている。〈沈黙の贈物〉で確立されたこの手法は、この後の4つの連作歌曲《イヴの歌》(1906-10)、《閉ざされた庭》(1914)、《幻影》(1919)、《幻想の水平線》(1921)においてさらに追究されることになるが、この4つの歌曲集においては、フランス語の詩を朗読する時のリズムを音楽化することにも重きが置かれている。このような韻律法に合わせた表現は〈いちばん楽しい道〉や〈山鳩〉でも既に見出されていることから、19世紀末から20世紀にかけてのフォーレの歌曲創作においては、いくつかの異なる表現様式が並行して断続的に取り上げられていたと言えるのである。

## 注

- 1 金原礼子『フォーレの歌曲とフランス近代の詩人たち』 東京：藤原書店、2002年、210頁。
- 2 金原、前掲書、245頁。
- 3 Orledge, Robert. *Gabriel Fauré*. London: Eulenburg Books, 1979.
- 4 各曲を作品番号順に並べたため、作曲時期が前後している。
- 5 《優しき歌》の第6曲〈おまえが消え去る前に〉は、7音節と3音節の異韻律詩への付曲である。
- 6 3行詩○詩節+1詩句、aba bcb ... xyx yの押韻になっている定型詩。
- 7 [t/o] [l/o] と2音が一致するため。
- 8 [l/ā/s] と3音が一致するため。
- 9 フォーレは定冠詞のLaを所有形容詞のMa「私の」に変更している。
- 10 フォーレはこの2詩句を削除している。
- 11 フォーレはlys frais coupésに変更している。
- 12 金原、前掲書、347頁。

- 13 長調の曲と区別するために、短調の曲では小文字のアルファベットを用いる。
- 14 「九月の森で」は二つの部分から成っているが、第2部は第1部と異なり、第13～16詩句（「善良な森よ！人の世が哀願する／人里離れた暮らしが約束された地！／私はさらに軽快な足取りで／一層緑の深い森の奥へ入って行く」）までが少し変形されたB、第17～19詩句（「だが、小道にあるほっそりとした樺の木から／少し赤みがかかった一枚の葉が／私の頭をかすめ、肩に落ちて震えている」）までがB、第20～21詩句（「それは年老いた森が／あらゆるものが実を結ばぬ冬が」）までがA、第22～24詩句（「自分のように私にも近いことを知り／その最初の枯葉で／友愛のしるしに贈物をしてくれたのだ」）までがBのテーマとなっている。
- 15 Fauré, Gabriel. *Lettres intimes*, présentées par Philippe Fauré-Fremiet, Paris: Éditions Bernard Grasset, 1951, p. 121.
- 16 金原、前掲書、372頁。
- 17 金原、前掲書、443頁。
- 18 連作歌曲である《ヴェネツィアの5つの歌》Op. 58 (1891) は5曲、《優しき歌》Op. 61 (1892-94) は9曲として数えている。
- 19 特に〈ばら〉は、第5・6詩句間、第6・7詩句間、第7・8詩句間、第18・19詩句間の4つの詩句間でのみ異なる音が用いられており、そのうち第5・6詩句間、第7・8詩句間においてはピアノに対旋律が用意されているため、フレーズが切れているというよりはむしろピアノによってフレーズが作り出されているとも言え、詩句間で音程が付けられていてもそれを感じさせないような効果が生み出されている。
- 20 BとAisは異名同音のため同じ音とする。
- 21 フォーレは mes yeux 「私の目」の前に et を追加している。
- 22 フォーレは cœur (心臓) を front 「額」に変更している。
- 23 〈沈黙の贈物〉に関する楽譜については以下のリンクから引用する。  
IMSLP, “Complete Score,” in “Le don silencieux, Op. 92, (Fauré, Gabriel),” (Paris: Heugel, 1906. Plate H. 23,128.), accessed November 16, 2020, [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP24133-PMLP54739-Faur%C3%A9\\_-\\_Le\\_don\\_silencieux,\\_Op.\\_92\\_\(voice\\_and\\_piano\).pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP24133-PMLP54739-Faur%C3%A9_-_Le_don_silencieux,_Op._92_(voice_and_piano).pdf)
- 24 鶴原勇夫「フォーレの作品における転調の独創性に関する考察」、『尚美学園大学芸術情報学部紀要』第6号、2004年、95頁。
- 25 第3・7・11詩句の Et, bien qu'elle me soit に同じリズムが付けられている。
- 26 金原、前掲書、202～203頁。
- 27 Vuillermoz, Émile. *Gabriel Fauré*. Paris: Flammarion, 1960, p. 51.
- 28 *Ibid.*, p. 52.
- 29 Nectoux, Jean-Michel. *Gabriel Fauré*. Paris: Seuil, 1972, p. 105.

## 参考文献

- エミール・ヴェイエルモーズ『ガブリエル・フォーレー人と作品』家里和夫訳、東京：音楽之友社、1981年。
- 金原礼子『フォーレーの歌曲とフランス近代の詩人たち』東京：藤原書店、2002年。
- ジャン＝ミシェル・ネクトゥー 新装版『ガブリエル・フォーレー』大谷千正編訳、東京：新評論、2008年。
- 高橋知里「フォーレー歌曲において《ヴェネツィアの5つの歌》が占める位置について——詩の音楽化という観点から——」東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2017年。
- 日本フォーレー協会会誌『フォーレー手帖 第10号』日本フォーレー協会、1999年。
- 水嶋良雄『グレゴリオ聖歌』東京：音楽之友社、1966年。
- Fauré, Gabriel. *Lettres intimes*, présentées par Philippe Fauré-Fremiet, Paris: Éditions Bernard Grasset, 1951.
- Nectoux, Jean-Michel. *Gabriel Fauré*. Paris: Seuil, 1972.
- Orledge, Robert. *Gabriel Fauré*. London: Eulenburg Books, 1979.
- Vuillermoz, Émile. *Gabriel Fauré*. Paris: Flammarion, 1960.

## 使用楽譜

- Fauré, Gabriel. *20 Mélodies pour piano et chant, 3<sup>e</sup> volume*, Hamelle. Paris: Alphonse Leduc, 2016.

## **Stylistic Transition in Fauré's Composition of Songs: Focusing on Songs in the Latter Half of the Second Period**

TAKAHASHI Chiori

Reiko Kimpara proposes that Gabriel Fauré's (1845-1924) style of composing songs should be divided into three periods: the first is "style chantant," which refers to his beautiful melodic pieces; the second is "style recitant," which refers to the recitative singing style; the third is "style psalmodiant," referring to melody with a small register in the recitable singing style. Focusing on the songs in the period when both the second-period pieces that present the recitative style and those which foretell the reciting style of the third period are composed in parallel, this study examines how the method of Fauré's songs is transformed in this period.

Located at the turning point from recitative songs to recitable ones, *Le don silencieux* (1906, poetry by Dominique) is a song that makes use of the rhythm and the sense of language in such a way as to recite French poetry. It is also the precursor of the subsequent four song cycles which are composed after this song. Before this song was composed, the range of the piano was limited to the middle one with the melody line of the song simplified, and the range of disjunct motion narrowed, while the change in style had not yet taken a definitive form by this time, and moreover, the change itself does not always occur during its continuing progress. Consequently, it can be shown that several different styles were taken up simultaneously and intermittently in Fauré's composition of songs during this period.