

[論 文]

「参照点」としての『ペレアスとメリザンド』

Pelléas et Mélisande comme point de repère

荻 野 哉

Ogino Hajime

はじめに

十九世紀末から二十世紀初めにかけて生み出された音楽作品を見渡す時、頻繁に目に飛びこんでくるタイトルの一つに『ペレアスとメリザンド』がある。現在にいたるまで演奏生命を保ち続けているものに限ってみても、クロード・ドビュッシーの歌劇 (1893～1902)、ガブリエル・フォーレの付随音楽 (op.80、1898)、アルノルト・シェーンベルクの交響詩 (op.5、1902～1903)、そしてジャン・シベリウスの付随音楽 (op.46、1904～1905) の四つの作品を挙げることができよう。

もちろんこれらの題材となったのは、ドビュッシーと同年生まれのベルギーの文学者モーリス・メーテルランクが1892年に発表した戯曲である。そして、1886年以後活動の拠点をフランスに置き、ほとんどの作品をフランス語で書いたメーテルランクに対して、当時のフランスの代表的な作曲家ドビュッシーとフォーレは、シェーンベルクやシベリウス以上に密接な関係にあったはずである。そこで本稿では、ドビュッシーの歌劇に考察の対象を絞ったうえで、『ペレアスとメリザンド』が元来いかなる性格を持った戯曲であり、彼がなぜそれを取り上げ、どのような場面から音楽化に着手していったのかを検討することとしたい。まずは、ドビュッシーが歌劇の題材としてこの「最も分かりやすく、ただただ感動的なうえに、完全なる人間味にもあふれた⁽¹⁾」戯曲を選んだ理由から、早速探っていくことにしよう。

1 マレーヌよりメリザンドを

ドビュッシーがメーテルランクの戯曲に興味を抱いたのは、実は『ペレアスとメリザンド』が初めてではない。1891年彼は、「エコー・ド・パリ」紙のジュール・ユレを仲介者として、1889年に出版された『マレーヌ王女』の音楽化の許可をメーテルランクに求めている。もっともメーテルランクはこれを「先約がある」との理由で断り、ドビュッシーの企ては実現せず終わった。しかしこの事実は、『ペレアスとメリザンド』を考察するにあたって、決して無視することのできない重要性を含んでいる。

まずドビュッシーは、どのようにして『マレーヌ王女』の存在を知ったのだろうか。ジャン・コクトーは、次のように述べている。

ある晩、ドビュッシーとサティは同じ卓子に顔を並べた。二人は打ちとける。サティ

は忽ちドビュッシーの価値を嗅ぎつけ、彼に何か仕事をしているかと訊く。ドビュッシーは、カチュル・マンデスと一緒に、『ワグナア風』をこしらえていた。サティは苦い顔をした。『私は思うんだが』サティは呟いた。『ワグナアはもう沢山。立派だよ、あれは。しかしあれは、もう私達にはいらぬ。私達に必要なのは……』〔……〕この言葉は、『ペレアスとメリザンド』の美学を決定した言葉である。〔……〕『人物が登場した時、オオケストラは痙攣してはならないということだ。見給え。背景の森は痙攣するだろうか？ 私達は音楽的な効果をつくらなければならないのだ。音楽的雰囲気^{ケクレイトモチーフ}を創造して、その中で人物を動かせ、喋らせなければならない。ピュビス・ド・シャバヌの或種の雰囲気を出しさえすれば、『対聯』も『主旋律』も私達に必要なはないのだ』と。〔……〕『それで、サティ、君は何を作っているのだ？』とドビュッシーはたずねた。『私は、プランセス・マレーヌを考えている。しかし、どんな風にしてメエテルリンクから権利を受けていいのだから、分らないのだ』とサティは答えた。数日して、ドビュッシーはメエテルリンクから権利を譲り受け、『ペレアスとメリザンド』を作曲しはじめた⁽²⁾。

しかし、この証言はどうも信用できない。メエテルリンクが『ペレアスとメリザンド』のオペラ化の許可をドビュッシーに与えたのは後述するように1893年8月のことであり、明らかに時期が異なる。「カチュル・マンデスと一緒に、『ワグナア風』をこしらえていた」との記述もおかしい。確かに彼は1890年から1892年にかけて、マンデスの『ロドリグとシメーヌ』のオペラ化を試みてはいたものの、1889年のバイロイト旅行以後はすでに反ヴァーグナー的態度へと傾いていたはずである。さらに、サティには『マレーヌ王女』を音楽化する気が本当にあったのだろうか。当時のサティの作品中に、それを想起させるものはない。結局、ドビュッシーの『マレーヌ王女』への関心はサティによって喚起されたのではなく、あくまでも彼独自のものだったと判断すべきであろう。1890年8月24日付「フィガロ」紙に掲載されたオクターヴ・ミルボーの『マレーヌ王女』絶賛の記事を読み、初めてそれに目を通した可能性が強い。

一方、メエテルリンクの言う「先約者」とは一体誰だったのか。彼は1891年6月23日付のユレへの手紙で、『マレーヌ王女』の音楽化の権利は、すでにヴァンサン・ダンディに約束済みです。いつの日かそれに音楽をつける『漠然とした意向』を表明したからです』と書いている⁽³⁾。もっとも、ダンディの意向は相当「漠然とした」ものだったらしく、『マレーヌ王女』に関連する作品は残されていない。するとドビュッシーは、実際にはほとんど関心のなかったダンディによって、『マレーヌ王女』の音楽化を妨害されたということになる。だが、ここで疑問が生じる。もし彼が本当に『マレーヌ王女』に取り組む気があったならば、「先約がある」程度の理由で引き下がるだろうか。なにせ、パリ音楽院在学中から自分の感性に過度の自信を持ち続けてきたドビュッシーのことである。しかも、先約者がエルネスト・ショーソンやポール・デュカスといった親しい友人ならともかく、1890年4月の『幻想曲』騒動⁽⁴⁾以来犬猿の仲にあるダンディとくれば、彼が敵愾心から『マレーヌ王女』に固執したとしても不思議ではない。となるとドビュッシーの方でも、『マレーヌ王女』にそれほどこだわってはいなかった——すなわち、題材として完全

には満足できない部分があった——ということになる。

では『マレーヌ王女』は、どのように彼の理想と食い違っていたのか。ほかならぬメーテルランクの説明が、ここで鍵をにぎる。1890年9月頃に書かれたミルボーへの手紙を見てみよう。

今、私は深く動揺しています。これほどまでに自分自身を疑ったことはありません。私は哀れな王女の中に、シェイクスピアやエドガー・ポオ、そして友人ファン・レルベルグの影響しか見出せないのです。自己の精神に属するようなものは、そこではもはやなにも認識できません⁽⁵⁾。

この指摘は、少なくともシェイクスピアに関しては的を射ている。王子ヒアルマルの原型は明らかにハムレットだし、マレーヌの乳母は『ロミオとジュリエット』のそれを強く想起させる。類似点は登場人物だけではない。「第1幕第1場は『ハムレット』のそれに似ている。ともに、家来たちが真夜中に城庭で出会い、時刻を聞きあっているうちに不吉な前兆（『マレーヌ王女』では彗星、『ハムレット』では幽霊）を目撃し、読者に不安感をつのらせる。『マクベス』第3幕の饗宴シーンは、第5幕の礼拝堂でのシーンにヒントを与えた——罪を犯し錯乱状態に陥った王が、家来たちの前で思わずその犯罪をほのめかしてしまう、という点で。彗星や流星の雨といった前兆、城門を叩く音や黒い犬などの神秘的な象徴、嵐や饗宴や狂人が醸し出す雰囲気、城の装飾のさまざまな要素、すべてこれらは多かれ少なかれシェイクスピアから来ているのだ⁽⁶⁾」。ポストイックはさらに、ポオやファン・レルベルグの影響に関して肯定的な見方を示したうえで、象徴表現の面におけるヴィリエ・ド・リラダンとの関連性についても言及している⁽⁷⁾。すでに1888年頃ヴィリエ・ド・リラダンの『アクセル』の音楽化に挫折し、後年には『リヤ王』のための付随音楽やポオの小説に基づく二つの歌劇⁽⁸⁾を着想しながら結局完成させることができなかったドビュッシーが、『マレーヌ王女』のこうした特徴を嗅ぎとり音楽化にためらいを覚えたということは十分に考えられよう。

もっとも『マレーヌ王女』は、シェイクスピアやポオの単なる二番煎じではない。メーテルランクの初期の戯曲を貫く最大のテーマ——元来、人間は目に見えざる巨大な何物かによって取り囲まれており、その宿命的な手から逃れるすべはないというテーマ——は、すでに『マレーヌ王女』の中にもはっきりとあらわれている。

マレーヌ：こわいわ！……

ヒアルマル：でもここは公園の中ですよ……

マレーヌ：公園の周りには壁がありますか？

ヒアルマル：もちろんです。公園の周りには壁も濠もあります。

マレーヌ：では誰も入れませんか？

ヒアルマル：はあ、——けれどもやはり目に見えない物が多く入ってきます。

(1:68)

マレーヌ：ああ！ ああ！ どうしてこんなに悪いのかしら！ どうして悪いのか私にはさっぱり分からない、——知っている人は誰もいない。(1:124-125)

しかし『マレーヌ王女』と『ペレアスとメリザンド』との間には、表現形式のうえである重大な相違点がある。次の二つの場面を比較してみよう。

ヒアルマル：あなたはマレーヌ王女を知っていますか？
マレーヌ：私がマレーヌ王女です。
ヒアルマル：えっ？
マレーヌ：私がマレーヌ王女です。
ヒアルマル：ユグリアンではないのですか？
マレーヌ：私がマレーヌ王女です。
ヒアルマル：あなたがマレーヌ王女！ でも彼女は死んだはずですよ！
マレーヌ：私がマレーヌ王女です。(1:69-70)

ゴロー：まあまあ、そんなに泣かないで。あなたはどこから来たのです？
メリザンド：私は逃げてきたのです！……逃げてきたのです……
ゴロー：なるほど、でも、どこから逃げてきたのです？
メリザンド：私は迷ってしまったのです！……ここで迷って……私はこの者ではありません……ここで生まれたのではありません……
ゴロー：どこの人なのですか？ どこで生まれたのです？
メリザンド：ああ！ ああ！ ここから遠い……遠い……遠いところで……(2:11-12)

この二つの場面は、登場人物の会話にどこかかみ合いがなく意志の疎通がきちんと果たされていない点、そして似たような台詞が何度も繰り返される点において共通している。しかし、後者の手法の性格は必ずしも同一ではない。ヒアルマルの問いに四回とも「私がマレーヌ王女です」と答えるマレーヌに対し、メリザンドは「逃げてきたのです」、「迷ってしまったのです」、「この者ではありません」、「ここで生まれたのではありません」、「ここから遠いところで……」と、少しずつ返答を変化させている。同時にゴローの方でも、「どこから来たのです？」、「どこから逃げてきたのです？」、「どこの人なのですか？」、「どこで生まれたのです？」と、まったく同じ言い回しは用いていない。

メーテルランクのこうした反復法は、「たとえ読者の嫌気を誘いいらさらせるにせよ、そのドラマ——静止したまま進行することを望まないドラマの本質⁽⁹⁾」である。そして彼自身『マレーヌ王女』の反復法に関して、「痛ましい夢から絶えず引き戻されようとしている、やや耳の不自由な夢遊病者の風貌を登場人物に与えている⁽¹⁰⁾」と説明している。しかし、その異常なまでの同一表現の繰り返しが、ややもすると単調さや執拗さを増幅させるだけの結果に終わっていることも、次の例を見るかぎり否定はできない。

乳母：助けて！ 助けて！

ヒアルマル：何？ どうした？ どうした？

乳母：もう硬い！ 神よ！ 神よ！ マレーヌ様！ マレーヌ様！

ヒアルマル：でも目が開いている！……

乳母：絞殺されたんです！ この首！ この首！ この首！ 見なさい！

ヒアルマル：そうだ！ そうだ！ そうだ！

乳母：呼びなさい！ 呼びなさい！ 叫びなさい！

ヒアルマル：そうだ！ そうだ！ そうだ！ ああ！ ああ！——（外に出る。）早く！ 早く！ 絞殺された！ 絞殺された！ マレーヌ！ マレーヌ！ マレーヌ！ 絞殺された！ 絞殺された！ 絞殺された！ ああ！ ああ！ ああ！ 絞殺された！ 絞殺された！ 絞殺された！

（扉や壁を叩きつつ廊下を駆ける音が聞こえる。）

一人の男の召使：（廊下で）何が起こったのだ？ 何が起こったのだ？

ヒアルマル：（廊下で）絞殺された！ 絞殺された！……

乳母：（部屋の中で）マレーヌ様！ マレーヌ様！ 助けて！ 助けて！

（1:206-208）

ここでドビュッシーに話を戻そう。1889年10月、旧師エルネスト・ギローの「どのような詩人なら君に詩を提供できるだろうか？」との質問に対して、彼は「物事を半分まで言って、その夢に私の夢を接ぎ木させてくれるような人です。すなわち、時はいつ、場所はどこと限定されていない登場人物を構想し、『山場』を乱暴に押しつけずに、彼以上の芸術を持ったりその作品を完成したりすることを、あちらこちらで私の自由にさせてくれる人です」と答えている⁽¹¹⁾。この「半分まで言われる物事」については、平島正郎がポール・ヴェルレーヌの「雄辯を捉へて 頸を締め上げよ」といった詩句との関連性を指摘する⁽¹²⁾一方、船山隆が「自分自身が自由に参加できる、ある意味で演劇として未完成の作品」ととらえる⁽¹³⁾など、さまざまな角度から解釈されているが、いずれにしても、徹頭徹尾反復表現に満たされている『マレーヌ王女』が彼にとって「物事が半分しか言われていない」戯曲だったとはやはり言いがたい。のちに『ペレアスとメリザンド』にさえ多くの省略を加えて台本としたドビュッシーが、前述の『マレーヌ王女』のクライマックスの場面などに「自分の夢を接ぎ木する」ことは、不可能とまでは言わないまでもかなりの無理があっただろう。そして彼自身、おそらくその困難さを認識していたにちがいない。

以上、ドビュッシーが『マレーヌ王女』の音楽化に固執しなかったと考えられる理由をそのテキスト面から論じてきたが、テキストとは別の部分でもうひとつ、彼が『ペレアスとメリザンド』ほど『マレーヌ王女』に魅かれなかったと思われる要因を挙げておこう。自分の戯曲は「演じられる」ものではなく「読まれる」べきものであると当初は考えていたものの、ミルボーの勧めを受けるうちに「演じられる」ことへの関心も強めたメーテルランクは、1890年10月30日、自由劇場のアンドレ・アントワヌに対して『マレーヌ王女』初演の許可を与えた。ところが当のアントワヌが、「この作品はやはり自由劇場の感覚には合わない。かと言って、原作者の意図に背くことにしかならない冒険に乗り出す

気もおきない⁽¹⁴⁾」と尻込みしてしまい、結局『マレーヌ王女』は当時上演されずに終わっている⁽¹⁵⁾。これに対して『ペレアスとメリザンド』は、『闖入者』の上演⁽¹⁶⁾以来芸術劇場の最も熱心な協力者となり、すでにポール・フォールからその後事をゆだねられていたリュニエ・ポーの手によって、1893年5月17日、ブッフ・パリジャン座で一回だけではあるが上演された。そして観客席には、ジョルジュ・クレマンソー、レオン・ブルム、アンリ・ド・レニエらとともに、30歳のドビュッシーも座っていたのである。

もちろんドビュッシーは、この時初めて『ペレアスとメリザンド』に魅かれた訳ではない。歌劇の初演前日に彼にインタビューしたルイ・シュネデルは、「彼は仮綴本を買った夕方に早速読み始め、そこに音楽的なドラマの素晴らしいテーマを見出した⁽¹⁷⁾」と述べている。多分ドビュッシーは、5月17日までには『ペレアスとメリザンド』をかなり読みこんでおり、すでに音楽化の希望を『マレーヌ王女』の時以上に強く抱いていたにちがいない。しかし、「私が『ペレアス』を初めて読んだのは1893年のことです。一読感動しましたし、おそらくその頃からこれに音楽をつけるという考えが頭にはありました。しかし本気でそのことを考えるようになったのは、同じ1893年の暮れのことです⁽¹⁸⁾」との発言や、レニエを仲介者としてメーテルランクにオペラ化の許可を求めたのが同年8月だったという事実は、この上演が彼に及ぼした影響がやはり小さくはなかったことを示唆しているよう。ドビュッシー自身はこのことに関して一切コメントを残していないが、「時には囁くが如くゆっくりしたメロディ風のセリフ廻しと、夢遊病者のような緩慢な動作⁽¹⁹⁾」に満ちたゴロー役のリュニエ・ポーの演技や、ナビ派の画家エドゥアール・ヴューヤールとポール・セリュジエが担当した舞台装置や衣装や小道具、あるいは観客席を暗くする照明技術などは、確かに『ペレアスとメリザンド』の「静止的で青ざめた性格⁽²⁰⁾」を強め、彼の創作意欲を一層かきたてる結果につながったはずである。

なにはともあれ、ドビュッシーはマレーヌよりもメリザンドを選んだ。1893年8月8日、彼はメーテルランクから正式にオペラ化の許可を受け、ついに『ペレアスとメリザンド』に着手する。しかし彼がその筆を下ろし始めたのは、「門を開けてください！ 門を開けてください！」(2:5)ではなく、なんとも意味深な場面からであった。

2 第4幕第4場の「上昇」と「下降」

ドビュッシーは、第1幕から順々に『ペレアスとメリザンド』を書き進めていった訳ではない。メーテルランクの許可を得た直後にまず彼がとりかかったのは、実は第4幕第4場である。そしてその中でも、「君の声は春の海を渡ってきたかのようだ！……」(2:115)というペレアスの台詞は、彼に最初の楽想を与えた箇所である。当然ながらこの場面には、大いにドビュッシーを魅きつけたなんらかの要素が含まれているにちがいない。本節では、このことに関して詳しく考察してみよう。

第4幕第1場でメリザンドとの逢引きを約束したペレアスは、その夜、庭の泉——第2幕第1場、初めて二人きりで会った時と同じ泉——で彼女を待っている。

ペレアス：最後の夜……最後の夜だ……一切けりがつくようにしなくては……僕は自分でも危ぶまなかった物事のまわりで、子供のように戯れていた……運命の罠のま

わりで、夢を見ながら遊んでいた……そんな僕の目を不意に開かせたのは、一体誰だろう？ 僕は今、逃れようとしているのだ、自分の家の火事に驚いて逃げ出そうとしている盲人のように、喜びと苦悩の両方から叫びをあげながら……

(2:109)

うえの台詞は、メリザンドとの関係が続けることに、ペレアスが初めて明確な不安を抱いたことを物語っている。結婚指輪の落下をはじめとするさまざまな象徴表現によって二人の運命を十二分に予告されている読者、そしてゴローの疑惑の視線をすでに感じ取っているメリザンドとは異なり、ペレアスのそれまでの態度は警戒心とは無縁の、楽観的なものだった。

メリザンド：指輪をどうしたってゴローが尋ねたら、どう言いましょう？

ペレアス：ありのまま、本当のことを、本当のことを…… (2:37)

メリザンド：私のまわりを飛び回っているのは何かしら？

ペレアス：塔から飛び立った鳩だよ……僕の声におびえたのかな、飛び回っている…
…

メリザンド：私の鳩よ、ペレアス。——さあ、行きましょう、私を放して。鳩はもう戻ってこないわね……

ペレアス：戻ってこないはずはないでしょう？

メリザンド：きっと闇の中で迷ってしまうわ……私、頭を起こしたい……足音がする……放して！——ゴローだ！……きっとゴローだ！……聞いていたんだわ……

(2:70-71)

そのペレアスがついに「不透明で謎めいた、非合理的な運命の性格⁽²¹⁾」に気づき、「もう彼女には会わずに、このまま行ってしまう方がいいのかもしれない……」(2:109-110)とためらいの感情すら一瞬覚えるのに対して、第4幕第2場でゴローに髪を引っ張られ床に倒されるという乱暴な仕打ちを受けたメリザンドは、これまでになく大胆な態度で登場する。

ペレアス：さあ、こっちに来て、菩提樹の木陰に。

メリザンド：明るいところにいたい……

ペレアス：塔の窓から僕たちが見えるかもしれないよ。こっちへ来て。ここなら何も恐れることはない。——気をつけて、見つかるかもしれないから……

メリザンド：私、見られた方がいい…… (2:111)

ここでのメリザンドは、「日光を少しも通さないほどの菩提樹がある」(2:30) 大理石のふちに寝ころんだ臆病なメリザンドと同一人物ではない。ゴローへの恐怖心すら、ペレアスへの愛を一層高めた彼女からは、完全には言わないまでもある程度消え去っている。

ペレアスの方もメリザンドにつられて大胆さを回復し、いまや「無意識下にあったものが明晰な意識のもとにさらされ、二人の愛の告白は、長い間待ち焦がれていた彼らの心からの力とともに、十分な光を浴びながらおこなわれる⁽²²⁾」。

ペレアス：君の声は春の海を渡ってきたかのようだ！……今までに聞いたことのない声だ……僕の心に雨が降りかかったみたいだ！〔……〕でも、なぜ僕が好きなの？——君が言ったことは本当かな？——僕をだましているんじゃないかな？——僕を微笑ませようと思ってちょっと嘘をついたのではないだろうね？……

メリザンド：違うわ。私、嘘は決してつかない。あなたのお兄さんにしか、嘘はつかない……

ペレアス：ああ！　そこまで言ってくれるとは！……君の声！　君の声は……水よりもさわやかで純粹だ！……僕の唇に澄んだ水が流れるかのようだ！……僕の手に澄んだ水が流れるかのようだ……
(2:115)

しかし、二人のこの世界も、罪の意識からどうしても逃れられないメリザンドのためにあっけなく崩壊の兆しを見せ始める。

ペレアス：君の目はどこ？——僕から逃げようとしているの？——君は今、僕のことを考えてないね。

メリザンド：いいえ、あなたのことしか考えてないわ……

ペレアス：どこかほかのところを見ていた……

メリザンド：よそ見をしながら、あなたを見ていたの……

ペレアス：君はよそごとを考えているね……どうかしたの？——うれしそうには見えないけれど……

メリザンド：そんなことないの。うれしいわ、でも、悲しい……
(2:117)

そして、「運命の罟」は、非情にもこの瞬間を逃さない。

ペレアス：あれは何の音だ？——門を閉めているぞ！……

メリザンド：そうよ、門は閉まったわ……

ペレアス：もう帰れないよ！——門の音がする！——ほら！　ほら！……重い鎖の音も！……手遅れだ、もう駄目さ！……
(2:119)

すなわち、運命はここで「入る前に門を叩いて理性に許可を求めたりはせず、〔……〕人間側の事情は封印されて⁽²³⁾」しまう。もはや城には戻れなくなった彼らは、密かに自分たちの様子をうかがっているゴローの存在に気づきつつも、「永遠に結ばれているという高揚感のまま死んでいく⁽²⁴⁾」ことを願って絶望的な抱擁をおこなう。

ペレアス：早く逃げて！　早く逃げて！　ゴローはなにもかも見てしまった！……僕

たちを殺すよ！……
メリザンド：その方がいい！ その方がいい！ その方がいいわ！……

ペレアス：ああ！ ああ！ 星がみんな落ちてくる！……
メリザンド：私の上にも！……私の上にも！…… (2:123)

しかし、ペレアスがゴローに刺されて倒れるのを見たメリザンドは恐怖にかられて逃げ出してしまい、二人の「願い」は結局かなえられずに終わる。

メリザンド：（逃げながら）ああ！ ああ！ 逃げるなんて弱虫！……意気地なし！
…… (2:124)

以上のように、ペレアスとメリザンドはこの場において、幸福の絶頂へと一気に駆け上がったのもつかの間、悲劇の深淵へと突き落とされてしまう。このように「下降性」が「上昇性」に取って代わるという構図は、それ以前に二人が出会う場面——第2幕第1場と第3幕第2場——に端を発している。すなわち第2幕第1場では、メリザンドが高々と投げ「上げ」た結婚指輪が泉の底深くに「沈んで」しまうし、第3幕第2場では、無数の星輝く「上」空を眺めていたメリザンドが、ペレアスの要求を拒みきれずに塔の窓から今にも「落ちそう」なほど身を乗り出して、その髪を乱れ「落として」しまうからである。

しかし、第4幕第4場で働く上昇力および下降力は、前の二つの場面におけるそれらとはもはや比較にならないほど強い。まず前者は、メリザンドを極限まで大胆にさせたうえ、彼女に「愛される女性としての自尊心⁽²⁵⁾」を持たせて、ペレアスとの間に心底からのコミュニケーション、いわば「新たなる発見と真理の瞬間⁽²⁶⁾」を初めて成立させる。一方後者は、歓喜と恍惚に満ちあふれたその境地から彼らを容赦なく引きずり下ろし、門の閉鎖によって身動きさえとれない状態へと導き、さらには「一緒に死んでいきたい」という二人の願いすらも無視して、ペレアスのみを死に追いやってしまう。

船山隆は、筆者がすでに挙げた場面に加えて、第3幕第3場でゴローとペレアスが城の地下道に降りていく箇所などを指摘し、『ペレアスとメリザンド』を「崩壊と落下と死のドラマ」であると結論づけている⁽²⁷⁾。この考察自体は正鵠を得たものであるが、一方で「このドラマにおいては、事物が上昇していくことはなく、すべて崩壊や落下や凋落の方向を向いているのである⁽²⁸⁾」と断言した彼は、少なくとも第4幕第4場における上昇力の重要性を見落としていよう。ここでの上昇力は明らかに、直後に押し寄せてくる下降力の前提条件である。裏を返せば、「深淵の中に崩壊していくのは高さそのものであり、目眩に襲われた宇宙全体が死という無へ向かって急激に飲みこまれていくかのような⁽²⁹⁾」力は、直前の激しい高揚を打ち消す反作用として有効に働いているのである。そして、まさにこの関係こそ、ドビュッシーを魅きつけた最大の要素ではなかっただろうか。

ドビュッシーは後年、「夢のような雰囲気にもかかわらず、いわゆる『人生ドキュメント』よりもはるかに人間味を持っている『ペレアス』のドラマは、私が作りたいものと見事に一致しているように思えました⁽³⁰⁾」と述べている。ここで「人間味」という言葉にい

かなるニュアンスがこめられていたのか、即断することはできない。しかし、全体を通して「夢のような雰囲気」に支配されている『ペレアスとメリザンド』の中で、運命の上昇力と下降力が最も強くかつ有機的に絡み合っている第4幕第4場は、ある意味では「見事に人間味を持った」場面といえるだろう。恐らく彼は、二つの力の密接な関連の構図を見抜いたうえで、歌劇としての全体像を確立するためには事実上のクライマックスであるペレアスの例の台詞から着手するのが最善だ、と判断したにちがいない。

ドビュッシーは結局、1893年10月末に第4幕第4場を書き終えた。その後彼は、第1幕（1893年11月～1894年2月）、第3幕および第4幕第3場（1894年5月～9月）、第4幕第1場および第2場（1895年1月～2月）の順に作曲を進め、1895年8月には残りの第2幕と第5幕も書き上げて、ひとまずこの作品を完成させている。しかし、『ペレアスとメリザンド』が現在の形へと練り直され歌劇として完全に上演されるには、なお約六年半もの歳月が必要だった。そして、この間の過程を探るうちに大きく浮かび上がってくるのが、ほかでもないフォーレの『ペレアスとメリザンド』なのであるが、その点に関しては稿を改めて論じることとしたい。

註

メーテルランクの記事に関しては、次の戯曲集から引用する。Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, t. I-III, Paris, Charpentier, 1921-1922. 引用箇所は本文中のカッコ内に、(2:30) のように巻数および頁数を示す。訳文はすべて筆者のものであるが、以下に挙げる訳書を適宜参考にした。

鷺尾浩訳『メーテルランク全集』第4巻（復刻版）、本の友社、1989年。

杉本秀太郎訳『ペレアスとメリザンド』、岩波文庫、1988年。

- (1) Auguste Bailly, *Maeterlinck*, Paris, Firmin-Didot, 1931, p.25.
- (2) ジャン・コクトー、坂口安吾・佐藤朔訳『エリック・サティ』、深夜叢書社、1991年、54-55頁。「1919年12月18日、ブラッセル大学に於ける講演を、後、雑誌アクションに再録したもの」との附記がある（同書、72頁）。なお、アンヌ・レエもほぼ同じ内容の文章を引用しているが、彼はこれを「1920年7月7日、エラール・ホールでのコクトー主催の『サティ・フェスティヴァル』」における講演だと述べている（アンヌ・レエ、村松潔訳『エリック・サティ』、白水社、2004年、174-176頁）。
- (3) David Alan Grayson, *The Genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande*, Michigan, UMI Research Press, 1986, p.16.
- (4) 1890年4月21日の国民音楽協会演奏会で初演される予定だった『ピアノと管弦楽のための幻想曲』（1889～1890）を、曲目が多すぎるという理由から、指揮者のダンディが演奏を一部分に限ろうとした事件。怒ったドビュッシーは、管弦楽法に不満があるという口実をもうけて、楽譜をすべて引き下げてしまった。この曲の初演が実現したのは1919年、すなわち作曲者の死後のことである。
- (5) Marcel Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p.42. Lettre de Maeterlinck à Octave Mirbeau.

- (6) *Ibid.*, p.43.
- (7) *Ibid.*, pp.44-47.
- (8) 『鐘楼の悪魔』（1902～1911）はスケッチと断片のみ。『アッシャー家の崩壊』（1908～1917）は台本のみ完成、音楽は未完。後者に関しては次の論文も参照。栗原詩子「ドビュッシーのポー受容とオペラ《アッシャー家の崩壊》制作過程」、『地中海学研究』第24号（2001年）、47－70頁。
- (9) Fernand Desonay,《Le Théâtre de Maeterlinck》, dans *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1964, p.288.
- (10) Maeterlinck, Préface au *Théâtre* t.I, pp.vii-viii.
- (11) Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Félix Alcan, 1932, p.121.
- (12) 平島正郎『ドビュッシー』、音楽之友社、1966年、129頁。
- (13) 船山隆「黄昏と真昼のドラマ——『ペレアス』論」、『現代音楽1——音とポエジー』、小沢書店、1983年、94頁。
- (14) André Antoine, “*Mes Souvenirs*” sur le *Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard, 1921, p.226. Souvenir du 20 février 1891.
- (15) 1962年8月、メーテルランク生誕百年記念行事の一環としてようやく初演された。
- (16) 1891年5月20・21日。リュニエ・ポーは祖父役で初出演した。
- (17) Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p.274. （クロード・ドビュッシー、杉本秀太郎訳『音楽のために——ドビュッシー評論集』、白水社、1993年、268頁。）『音楽史・音楽批評』誌1902年4月号、シュネデールのインタビューによる「『ペレアスとメリザンド』初演前日」。
- (18) *Ibid.*, p.62. （同書、54頁。）1902年4月初めにオペラ・コミック座の支配人ジョルジュ・リクールの要望にこたえて書いた、「なぜ私は『ペレアス』を作曲したか」。
- (19) 本庄桂輔『フランス近代劇史』、新潮社、1969年、179頁。
- (20) ピエール・ブーレーズ、笠羽映子・野平一郎訳「『ペレアスとメリザンド』のための鏡」、『参照点』、書肆風の薔薇、1989年、163頁。
- (21) Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968, p.40. （ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ、船山隆・松橋麻利訳『ドビュッシー——生と死の音楽』、青土社、1999年、54-55頁。）
- (22) Postic, *op.cit.*, p.79.
- (23) Jankélévitch, *op.cit.*, p.40. （ジャンケレヴィッチ、前掲書、55頁。）
- (24) Postic, *op.cit.*, p.80.
- (25) *Ibid.*, p.79.
- (26) *Ibid.*
- (27) 船山隆、前掲論文、101頁。
- (28) 同論文、100頁。
- (29) Jankélévitch, *op.cit.*, p.19. （ジャンケレヴィッチ、前掲書、24頁。）
- (30) Debussy, *op.cit.*, p.63. （ドビュッシー、前掲書、55頁。）