

[論 文]

音楽との共食い——『ペレアスとメリザンド』をめぐるトライアングル

Pelléas et Mélisande comme point de rencontre

荻野 哉

Ogino Hajime

はじめに

拙稿⁽¹⁾において筆者は、クロード・ドビュッシーの歌劇『ペレアスとメリザンド』に考察の対象を絞ったうえで、モーリス・メーテルランクの『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、ドビュッシー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した。本稿では、ドビュッシーがひとまずこの歌劇を完成させてから、現在の形へと練り直されて上演されるまでの過程を探るうちに大きく浮かび上がってくる、ガブリエル・フォーレの付随音楽『ペレアスとメリザンド』(Op.80、1898)の作曲の経緯から、考察を始めることとしたい。

1 「魅惑の巨匠」の限界

フォーレの『ペレアスとメリザンド』誕生のそもそものきっかけは、1895年3月ロンドンのオペラ・コミック座でおこなわれた、戯曲『ペレアスとメリザンド』のイギリス初上演である。リュニエ・ポー率いる制作座がほかに『闖入者』、ヘンリック・イブセンの『ロスメルスホルム』、『建築師ソルネス』などを携えて臨んだこの公演は、折からオスカー・ワイルドとアルフレッド・ダグラスとの醜聞事件の裁判が開始され、世論全体が硬化気味だったこともあって、ウィリアム・アーチャーやバーナード・ショーの賞賛を除けば好意的な反応は少なかった。『ペレアスとメリザンド』に関しても、「演出が不十分である⁽²⁾」、「衣装が滑稽なうえに、俳優たちの演技も下手だった⁽³⁾」など、厳しい批評が数多く残されている。

しかし、友人ジャック・W・マッケイルによる英訳テキストの助けを借りて上演を観た女優パトリック・キャンベルは、たちまちこの作品に心を奪われてしまった。「自分ならば書かれた言葉の美しさを色や形や音に置き換えられると思い⁽⁴⁾」、英語での上演を目指して奔走し始めた彼女は、次第に付随音楽の重要性を感じるようになり、1895年の秋頃、すでに歌劇の大半を完成させていたドビュッシーに抜粋という形での作曲を依頼する。だが彼は、「『ペレアスとメリザンド』を完全に歌劇として理解し、またそうしたいと望んでいる以上、その否定につながるようなことはできない⁽⁵⁾」として、キャンベルの提案を冷淡に断った。そこで彼女が目に向けたのが、1894年頃からレオ・フランク・シュステルやマディソン夫人といった友人たちによってロンドンの音楽界に紹介されるようになり、1896年以後は渡英するたびに大規模なフェスティバルが開かれるなど、イギリスで急速に

名声を上げ始めていたフォーレだったのである。

1898年3月、キャンベルはシュステルの取り計らいにより、ロンドン滞在中のフォーレと面会することができた。この時の彼女の行動は実に大きな意味を持っている。すなわちキャンベルは、あくまでも自分にとって音楽が呼び覚まされる箇所に重点を置きながら、『ペレアスとメリザンド』をフォーレの目前で拙いフランス語で朗読し、彼に作曲を承諾させたのである。原作をどの程度読み込んでいたかはなほだ疑わしいうえに、ブッフ・パリジャン座での上演も観ていなかったフォーレに対して、音楽が付けられるべき主要場面を決定づけたのが彼女であったことはほぼ間違いない。

4月初めにパリへ戻ったフォーレは早速作曲を開始したが、すでに6月21日と決められていた英語版初演の日まで、残された時間は限られていた。マドレーヌ寺院での職務や地方のコンセルヴァトワールの視察にも追われ、すべての作業を一人で完了させるのはさすがに困難だと判断した彼は、弟子のシャルル・ケックランにオーケストレーションを委ねることになる。とはいえ、5月26日付のケックランへの手紙の中でその仕事ぶりに対して最大限の賛辞を送っている⁽⁶⁾ことや、後に管弦楽組曲として再編した際にも大きな変更は加えず一部を拡張するにとどめていることなどを考えれば、仮にフォーレ自身がオーケストレーションをおこなっていたとしても内容に大差はなかったであろう。結局6月21日、プリンス・オヴ・ウェールズ劇場での初演時に、十九曲からなる付随音楽は予定通り演奏された。メーテルランクらとともに観客席に座っていたシャルル・ファン・レルベルグは、この時の模様を次のように記している。

「私はメーテルランクと一緒に『ペレアスとメリザンド』の英語版の初演を観てきたところです。パリやブリュッセルでの公演には、ここで発見することのできたようなアイデアはありませんでした。メリザンド〔の衣装〕はまさにバーン・ジョーンズの理想そのものでしたし、ペレアスを演じた俳優は天才的です。メーテルランクは完全にうっとりしていました。彼のこのささやかな傑作は、すべての俳優たちや魅惑的な舞台装置とともに大成功を収めたのです。私自身胸をどきどきさせ、目に涙を浮かべながら聴いていました。何と素晴らしかったことでしょう！……⁽⁷⁾」

しかし、この上演において、付随音楽がどこまで効果的な役割を果たしていたかについては、うへの文章からは即断できない。成功の原因はむしろ、メリザンド役のキャンベルの魅力や、ファン・レルベルグと同様ケックランも指摘している「どこまでもラファエル前派的な衣装と動作⁽⁸⁾」に負うところが大きかったと考えられるからである。フォーレの音楽そのものに関するコメントもあまり残されていないが、制作座の俳優たちの画一化された演技と比較しながら批判を加えている『タイムズ』紙の論調⁽⁹⁾には、留意しておく必要があるだろう。

フォーレはその後、1900年に全十九曲の中から第一、十、五、十七曲を選び、前述したように管楽器の編成を一部拡張したうえで組曲化した。これが、管弦楽組曲『ペレアスとメリザンド』——第一曲『前奏曲』、第二曲『糸を紡ぐ女』、第三曲『シシリエンヌ』、第四曲『メリザンドの死』——として現存している形である。さらに、ロンドン公演時には

演奏されなかった第十一曲『メリザンドの歌』が1937年に出版されており、『ペレアスとメリザンド』に対する彼の音楽的アプローチを考察できる材料は全部で五曲ということになる。

このうち、付随音楽では第二幕第一場の前に置かれていた『シシリエンヌ』は、本来モリエールの『町人貴族』のための付随音楽⁽¹⁰⁾として1893年に作られたものである⁽¹¹⁾。『シシリエンヌ』がそこでどのような役割を果たしていたかについては、どこかのアントレの伴奏に用いられていたということ以外現在でも不明だが、十分な作曲時間がとれなかったフォーレが無理やり借用したこの曲には、たとえ「ほとんど言葉では表すことができぬほどの地中海的⁽¹²⁾」雰囲気漂っているにせよ、『ペレアスとメリザンド』を名乗る資格があるかどうかは疑問である。音楽上の書法がほかの四曲と大きく異なる『シシリエンヌ』の挿入は、テキストとの関連性のうえでも無理があると言えよう。「黄泉の国へ沈下していく実在の姿⁽¹³⁾」のドラマである『ペレアスとメリザンド』の中で、初めて二人きりで登場するペレアスとメリザンドがまだそれほど強力な「運命の罫」の支配下になく、翳りのない幸福感すら随所で持ちえている第二幕第一場に対して、冒頭から陰鬱なト短調で開始され、中間部で十八小節間変ホ長調となるものの絶えず転調の準備を続け、最後まで長調の安定した晴れやかさが顔をのぞかせない『シシリエンヌ』は、イメージ的にも筋書きからかけ離れているからである。

一方『シシリエンヌ』以外の四曲からは、フォーレ特有の『ペレアスとメリザンド』観が、少なくとも二点浮かび上がってくる。まず第一の特徴として指摘されるのは、第三幕第一場に対応する『糸を紡ぐ女』、第五幕への前奏曲である『メリザンドの死』、第三幕第二場で歌われる『メリザンドの歌』と、四曲中実に三曲が明確にメリザンドを題材としていることである。さらに、狩に出て森の中で迷ってしまったゴローが、やはり道に迷って泣いていたメリザンドを泉のほとりで見つけ、彼女の美しさに心を動かされて無理やり自分の城へと連れ帰る第一幕第二場に対応している『前奏曲』においても、メリザンドの主題（譜例1）が冒頭から主導的な役割を果たしており、ホルンによるゴローの動機（譜例2）は、メリザンドの主題の回帰後コーダになって初めて出現するにすぎない。

譜例 1

Quasi Adagio (♩=48)

The musical score is written for piano in 3/4 time with a tempo of Quasi Adagio (♩=48). It consists of 48 measures. The first measure is marked with *mf quasi p*. The second measure is marked with *pp dolcissimo*. The score includes a *Ced.* marking and an asterisk *** in the bass line.

譜例 2



このメリザンド重視姿勢の裏には、一体何が隠されているのか。前述のようにキャンベルの強い意向を受けたフォーレが、メリザンドの登場場面の作曲に自然と力を注ぐようになったという事情は、もちろん考慮されるべきである。しかし、組曲全体を通してメリザンドが徹底して主眼に置かれているとすれば、なお一層深い説明が必要だろう。ここで重要なヒントとなるのは、メーテルランクが1896年に著した随想集『貧者の宝』の「女性について」の部分である。

「女性は我々以上に運命の支配を受けやすいようだ。我々よりも気軽に従い、本気では背かない。神にも近く、神秘の純粋な働きに対しても簡単に服従する。我々の生活において彼女らに関わるすべての出来事が、まさに運命の根源とでも言うべき物へと我々を連れていくように思われるのは、恐らくこのためである。普段の生活と常に並行する訳ではない人生の『明らかな予感』めいた物をふと抱くのは、特に女性と一緒の時である。彼女らは我々を、我々の存在の門へと近づけるのだ。[……] 低姿勢であろうが尊大であろうが、安心して夢にふけていようが、笑っていようが泣いていようが、女性には恭しく近づこう。我々が知らない物を知っており、我々が失った灯を持っているからだ。女性は『避け難き物』のまさに足下に住んでおり、それが通る道将我々以上によく知っている。彼女らが見事なまでの確信と感嘆すべき厳粛さを持っており、最も些細な行いの際にも、偉大なる神の強く確かな手に支えられていることを意識しているように見えるのはそのためである⁽¹⁴⁾。」

すなわちメーテルランクは、「原始的な本能に加えて、我々を拒む物と関係を持つ⁽¹⁵⁾」能力がすべての女性に備わっていると主張し、彼女らを「我々の魂の純粋な味を、天からの無益な宝石のごとく現世で保つ⁽¹⁶⁾」特別な存在だと定めている。そして、この半ば女性崇拝的な思想の兆候は、『貧者の宝』の四年前に書かれた『ペレアスとメリザンド』においても、別稿で触れた「不透明で謎めいた、非合理的な運命の性格」を鋭敏に感じ取るメリザンドの姿⁽¹⁷⁾にある程度現れている。フォーレが当時『貧者の宝』を読んでいたかどうかは不明だが、「高雅な舞姫やバレエ『遊戯』の若い娘たちよりも重さがなく、野の風よりもふわりとしており、夜の打ち上げ花火よりもはかなく、空の雲よりも柔らかく、水に映る影よりもゆらめき、枝にからまってほぐれる秋の霧よりも感知し難く、最も軽いもの

よりも軽妙な⁽¹⁸⁾メリザンド像に、彼がメーテルランク独特の女性観を見出して共感を覚えたという可能性は、最終的にメリザンドが主軸に据えられた組曲の存在に目を配る時、やはり軽視することはできないだろう。

第二の特徴として挙げられるのは、『メリザンドの死』の中核をなし、『糸を紡ぐ女』や『メリザンドの歌』でも用いられているいわゆる「メリザンドの動機」(譜例3)が、1906年から1910年にかけて作曲されたファン・レルベルグの同名の詩集による連作歌曲集『イヴの歌』(Op.95)においても、形を変えつつ再登場していることである。まず第一曲『楽園』では、冒頭からホ短調で一小節に付点全音符一個の幅広いリズムで奏でられ(譜例4)、第四曲『何という神の輝き』では逆に一小節の中に全体像が示される(譜例5)。さらに、『イヴの歌』の中で最初に着手された第九曲『黄昏』においては、二小節ごとに和声を複雑化しつつ徹底した展開を見せる(譜例6)。

譜例3

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music features a wide interval of a dotted half note in the right hand, with a similar rhythm in the left hand. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the staves. Dynamics include *p*, *P*, and *pp*. The second system continues the piece with a *Poco a poco cresc.* marking above the staff. It also features similar rhythmic patterns and pedal markings.

譜例4

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "C'est le premier ma - tin du mon - de,". The tempo is marked "Andante molto mod^{to}" and the dynamics are *mp*. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, with a tempo marking "Andante molto mod^{to} (♩ = 69)" and a dynamic of *p*. The piano part features a wide interval of a dotted half note, matching the vocal line.

譜例 5

Quasi adagio *p*

Quasi adagio (♩ = 56) Com - me

譜例 6

Adagio non troppo *p*

Adagio non troppo (♩ = 72) Ce

soir, à travers le bon - heur, Qui donc sou - pi - re, qu'est-ce qui

sempre p

このうち、「今宵、この幸福の最中に、／誰がため息をついている、何が泣いている？
 ／何が私の心の上でひくひくと震えている、／傷ついた小鳥のように⁽¹⁹⁾？」と、ほとんど
 第一幕第二場のメリザンドを暗示するような歌詞から始まる『黄昏』に関しては、特に議
 論の必要はない。注目すべきなのはむしろ『楽園』と『何という神の輝き』の方であろ
 う。新しい世界の出現と生命の誕生、そしてそれに対する爆発的な喜びと汎神論的な陶醉
 が各々のテーマであることは、「この世界の最初の朝、／夜から生まれ出た漠とした花の
 ように、／波間から立ちのぼる新たなる息吹に、／青い庭が花開く。／〔……〕／この光
 に優しくおぼろげな目を開き、／若く気高いイヴが／神から目覚めた。／世界は彼女の足
 下に美しい夢のように広がる。／神は彼女に言う、行け、人間の娘よ、／私が創造したす

すべての存在に／お前の唇の生む言葉を与えよ、／それらを知るための音を。／イヴは、神の命令に従って出かけ、／バラの茂みで、／すべての物に／言葉を、そして花のようなその唇の生む音を与える⁽²⁰⁾。「今日の日の何という神の輝き、／歓喜にあふれ、花開くその姿、／このバラや果実の間で！／泉に響く何というその眩き！／ああ、鳥たちの中での何というその歌……／その息吹は何と心地よいのだろう、／におやかな新しい春の中で！／光の中に身を浸し／愛にあふれるその姿、私のうら若い神よ！／地上のすべての物が／彼の輝かしい衣服⁽²¹⁾。」という歌詞からも一目瞭然としている。その二曲に対して、『ペレアスとメリザンド』に終止符を打つ、いわば葬送行進曲としての役割を負っていた「メリザンドの動機」をフォーレがあえて適用したのは、超現実的な女性であるはずのイヴを、「時の始まりにいたメリザンド、原初の、太古の開始時に誕生したメリザンド、最初の言葉を話し最初の歌を歌うメリザンド、世界の最初の朝に神から目覚めたメリザンド⁽²²⁾」と同一視したからにほかならない。彼にとってメリザンドの臨終は、すべての存在の終焉、「袋小路、出口のない道、閉ざされたいわば『終末的な』時間⁽²³⁾」ではなかった。この戯曲を締めくくる「今度はこの子供が生きなければならない、彼なりに……この哀れな小さき者の番が来た……」〔113〕というアルケルの言葉を重要視したにちがいないフォーレは、「本当に物静かで、内気で、寡黙な、はかない人間だった」〔113〕メリザンドの死の中に、一つの世界の始まり、新たなる生命の萌芽、来世に対する限りない光明をも見出していたのである。

以上のようにフォーレの『ペレアスとメリザンド』は、作曲期間の短さの割には彼独特の観点や思想がにじみ出た、それなりに興味深い作品として仕上がっている。しかし、ドビュッシーが彼の音楽に対して残しているほとんど唯一の評価は、好意の範疇に属するような代物とは言い難い。

「この音楽が受けるのも、きっと今のうちだけでしょう。大見得を切って言うならば、その重要性だけをとってみても、私と彼のスコアが混同されることはまずあり得ないと思います。そもそもフォーレは、私の『ペレアス』には何の興味もないスノブや愚か者たちの楽譜用バッグですからね⁽²⁴⁾。」

ケックランの証言によれば、後年『糸を紡ぐ女』を「海辺のカジノあたりで流すにはもってこいだ」と皮肉った⁽²⁵⁾ともされているドビュッシーのこの発言は、結局のところ彼の強烈な反ヴァーグナー主義と密接に関連している。1880年にテオドール・デュボワとミュンヘンに赴いた際、「『タンホイザー』の不完全さには失望したものの、『マイスタージンガー』には深い感銘を受けました⁽²⁶⁾」と知人に書き送り、1888年にバイロイトで観た『パルジファル』には惜しみなく賛嘆の念を表し、晩年に至るまでこの作品に深い関心を抱き続けたフォーレは、ヴァーグナーを過度に崇拝する当時の風潮には同調しなかった反面、徹底した排斥姿勢を打ち出すこともなかった。1907年、歌劇『ペネロプ』の作曲最中に書かれた妻マリーへの手紙を見てみよう。

「しかるにこういった〔内容上の〕すべてのことは、観客の耳から把握されることが必

要で、セリフは明確でなくてはならず、それがたれが言っているセリフかということ、音楽が示さねばならない。そこにはワーグナー的システムがあるがこれがいちばん良い方法だと思う。ぼくはすでにペネロペを表す主題をもっている。この主題は、ぼくが中途にしてそのままになっている前奏曲に第一の要素として役立っている。中途にしておいたのは、作品を完全に組み立てるためにぼくにとって必要な主題をまだ見つけていなかったからだ。この第二主題はユリシーズを表すものだ。求婚者たちについては、かれらを示すためにある主題の試みを見つけた。といってもまだ完全には満足すべきものではない。それは少々ワーグナー的だと思う。[……] ぼくは環境に応じてこの主題を従わすことができるようなあらゆる組合せを求めている。[……] ぼくは主題を修正し、あるいはその全体からあるいはその断片から、異なった効果を引き出す方法を探している。ひと言で言えば、ぼくはスクラップを作って、作品のなかで役立てるか、こう言った方がよければぼくは人がよく黒板に向かって『書いたり消したり』するように、いろいろ研究しているんだ⁽²⁷⁾。」

若干理解しづらい文章ではあるが、要するにフォーレが説明しているのは、ヴァーグナー的な示導動機による構成法を基本的に尊重しつつ、そこに独自の解釈を加えて一層柔軟なものにしていくという試みにほかならない。そしてその試みは『ペレアスとメリザンド』においても、「メリザンドの動機」をはじめとするさまざまな動機の循環主題的、索引表的な扱いの中にはっきりと予告されているのである。

ヴァーグナーに対する痛烈な批判を事あるごとに繰り返してきたドビュッシーが、「魅惑の巨匠⁽²⁸⁾」のこのような作曲態度に業を煮やさなかつたはずはない。幸運にも、フォーレの付随音楽の初演から約四ヶ月経った1898年10月30日、ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』——1896年10月、キャンベルに続いて管弦楽組曲の形での初演を申し出たウジェヌ・イザイの提案を、作曲家自身が「ワーグナー劇と区別することなら、まさしくすべてをあげてその証にしたい⁽²⁹⁾」という頑固なまでの信念のもとに拒絶して以来、一度は完全に上演の可能性が消滅したかに思われた歌劇『ペレアスとメリザンド』——が近い将来オペラ・コミック座にて上演されることが、アンドレ・メサジェの奔走のいかもあって何とか決定する。1898年末ついにドビュッシーは、三年以上もの間放置状態にあったこの歌劇に、再度取り組む決意を固めた。フォーレの『ペレアスとメリザンド』とも、あるいはその背後にちらつくヴァーグナーの楽劇とも異なる、まったく新しいタイプの音楽——「動機から真に解放された音楽、何物も遮らず決して繰り返しのない、ただ一つの持続的な動機で作られた音楽⁽³⁰⁾」——の実現を彼が本格的に目指し始めたのは、まさにこの時からだったのである。

2 クロッシュ氏の「アラベスク」

『ペレアスとメリザンド』へのドビュッシーの加筆と修正は、1901年5月3日、オペラ・コミック座の支配人アルベール・キャレから、翌年のシーズンに上演するという約束を文書で受け取って以来、急速に進んだ。その後ドビュッシーは、愛人の女優ジョルジェット・ルブランをメリザンド役に押しつけてきたメーテルランクとの厄介な騒動に卷

き込まれたり、譜読みの難しさに不平をもらす一部の歌手や管弦楽団員の説得に追われたり、あるいは彼が作曲した間奏では、場面によって舞台装置の転換に必要なだけの長さがないことが判明し、急遽百五十小節あまりを補筆したり……とさまざまな障害にぶつかりつつも、1902年4月28日の公開総練習の直前にほぼ現行の形へと仕上げている。そして二日後の4月30日、モーリス・ラヴェルらいわゆる「アパッシユ」の連中が天井桟敷に陣取るオペラ・コミック座において、上演実現のために献身的な骨折りを続けたメサジェの総指揮によりおこなわれた歌劇『ペレアスとメリザンド』の初演が、激しい賛否両論を引き起こす「フランス音楽史上最も重大な出来事の一つ⁽³¹⁾」となったことは改めて言うまでもない。それでは一体、ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』は、最終的にどのような音楽として落ち着いたのか。前節で取り上げたフォーレの管弦楽組曲と比較しつつ、メーテルランクのテキストとの関連性にももう一度目を向けながら考えてみよう。

まず、フォーレの『前奏曲』が対応していた第一幕第一场⁽³²⁾は、幕が上がる前の二十一小節にわたる前奏で提示された三つの動機——モーリス・エマニュエルが各々「過去」、「ゴロー」、「メリザンド」と名付けた⁽³³⁾動機——を軸として組み立てられている。だがここでのドビュッシーの手法は、少なくとも『前奏曲』のように単純かつ索引表的なものではない。たとえば「ゴロー」の動機は、「私自身が道に迷ってしまったようだ——犬どもも捜し出してはくれまい——引き返すとするか……」〔8〕、「ええ、こめかみのあたりがいくらか……」〔11〕、「私にもまったく分かりません。森で狩をしながら猪を追っていたのです。」〔12〕、「私も迷ってしまった……」〔14〕と確かにすべてゴローが話す場面で現れるものの、各台詞間に明白な共通性はなく音型にも若干の変化がある。さらに、ゴロー自身は決して「ゴロー」を歌わず、オーケストラの弱音域が常に演奏を受け持つ。そして何よりも、ヴァーグナーならば恐らく示導動機を登場させたにちがいない「私は王子ゴロー——オルモンドの老王アルケルの孫です……」〔11〕と名乗りを上げる場面で、ドビュッシーはあえて「ゴロー」の適用を避けているのである。同様の特徴は「メリザンド」に関しても指摘できよう。ゴローに名前を聞かれた彼女が「メリザンドです。」〔13〕と答える場面で流れる旋律の中に、「メリザンド」の動機を見出すのはかなり難しい。

ドビュッシーが『ペレアスとメリザンド』で用いた数々の動機が、ヴァーグナーやフォーレのそれらほど登場人物や事物や思想との強固な結び付きを持っておらず、あくまでも陰影を喚起する役割にとどまっていること、そしてそのために動機自体が細かい変化を重ね、時には原型すら認識不可能になるほど自由に変奏されていることは以上の事実からも見当がつく。第五幕⁽³⁴⁾に目を向けてみよう。冒頭から八小節の間に示される二つの要素——弦とハープが奏する旋律と、管に現れる平行三度の音型——は、よく聴けば「メリザンド」の果てしなき変奏の産物にほかならない。これらはメリザンドとゴローとの噛み合わない押し問答の間を縫って、「狂った愛」や「許し」などの動機とともに巧みに姿を変えつつあらゆる楽器を渡り歩き、最終的にはメリザンドの亡骸のみが舞台上に残された直後、弱音器を付けたトランペットに安息の地を見つける。ここで繰り返されている世界は、『メリザンドの死』における「メリザンドの動機」の組織的な展開とはもはや別の次元に属する、いわば「登場人物に関係したアラベスク⁽³⁵⁾」である。

ドビュッシーが「アラベスク」を織り成す材料は、主要動機だけに限らない。フォーレ

の組曲では『シシリエンヌ』の挿入でお茶を濁された第二幕第一場が、何よりもその証拠である。清冽な水のさざめきを暗示する「泉」の動機の後ハーブが二回繰り返す音型は、船山隆の解釈によれば「その水に真夏の昼の太陽が反映する姿³⁶⁾」を象徴する一種の副動機であるが、その後再び姿を見せることはない。ペレアスの制止も聞かずメリザンドが指輪を空高く投げ上げる部分で、「ゴロー」から派生した「指輪」が流れる中ハーブが三度奏でる上昇音階と約四オクターヴにまたがる下降グリッサンドも、極めて断片的な性格を帯びている。すなわち、歌劇『ペレアスとメリザンド』には、微妙な変容を繰り返す主要動機と「きらめきにみちた破片のような³⁷⁾」象徴的な副動機が混在しており、これらが「交錯しあい、色彩と濃密さを変えて、ある時は現実を、ある時は現実の観念だけをほのめかして³⁸⁾」いるのである。

それでは、「動機」という概念に対してドビュッシーをこのような「ほとんど『投げやりな』態度³⁹⁾」に向かわせた要因は、一体何だったのか。「これこれの和音の連続がこうした感情を表し、しかしかの楽句が登場人物なにがしを表現すると主張するのは、相当に突拍子な人体測定遊びだ⁴⁰⁾」、「考えてもいただきたい。彼らがあのいまましい『示導動機』を必ず伴って登場するのだ。おまけにそれを歌う奴らまでいる！ まるで、名刺を渡しながらその内容をしみじみと朗読する誰やらの楽しい道楽のようだ⁴¹⁾」、「彼が歌劇に持ち込んだ交響的な展開は、登場人物の巻き込まれる心理的葛藤や唯一重要な情熱的行動を絶えず邪魔するように思えますね⁴²⁾」、「一つの劇に四晩もかかるのですよ！ こんなことが本当に許せますか？ しかもその四晩、常に同じ物を聞かされるのですよ。登場人物と管弦楽が何度も何度も同じ動機をやり直してやっと『神々の黄昏』に入ると、これがまた今まで聴いてきたすべての部分の要約ときている！ だから、繰り返して言いますが、明瞭さと簡潔さを愛する人間にとってこんなことは許し難いのです⁴³⁾。」といった文章に顕著な、「劇の筋の運びに交響曲の形式を適用した⁴⁴⁾」ヴァーグナーを乗り越えようとする意図は、もちろん無視できない。「対象を名指すのは、少しずつ解き明かすところに作られる詩興の四分の三を消滅させることです。対象を暗示する、そこに夢があります。象徴を成り立たせるのは、この神秘の完璧な行使です。すなわち、一連の解説によって、心の状態を示すために少しずつ対象を喚起するか、逆に対象を選びそれから心の状態を引き出すことです⁴⁵⁾。」というステファヌ・マラルメの思想との関連性も非常に重要である。しかし、『ペレアスとメリザンド』があくまでもメーテルランクの戯曲に基づいた歌劇である以上、ドビュッシーが彼のテキストを台本としてどのように使用したか詳細に検討してみることに、やはりうへの疑問を解く有力な鍵は隠されている。グラウトはこのことに関して、「本来、音楽のためを考えずに書かれた長い戯曲が、事実上まったく改作の手を施さずにオペラに作曲されたごく稀な例の一つ⁴⁶⁾」と断言しているが、果たして本当のところはどうだったのであろうか。

まず、細かい面から見てみよう。さすがにドビュッシーも、メーテルランクのテキストに一字一句忠実という訳ではなく、すべての場面に何らかの修正を加えている。しかしその大半を占めるのは、何度も繰り返される語句やほとんど同じ意味の言い回し、および物語の進行には直接関係がないと思われる台詞の省略である。前者の例は、第三幕第四場⁴⁷⁾でゴローがイニョルドからペレアスとメリザンドの会話の様子を聞き出している最中に、

イニョルドがしきりに連発する「違うよ、お父さん⁴⁸。」という言葉や、第二幕第一場のペレアスの台詞で、「泉の底が見えたことはありません。——恐らく海と同じくらい深いのでしょうか。」の後に続く「——どこから湧いているのかも分かりません。——多分地の底からでも湧き出ているのでしょうか……」〔24〕の部分など枚挙にいとまがないし、後者の省略を大きく受けた主な場面としては、ジュヌヴィエーヴがアルケルにゴローからの長い手紙を読んで聞かせ、それに対してアルケルがまた長々と考えを述べる第一幕第二場⁴⁹と、ゴローがペレアスを城の暗くて湿った地下道へと連れていき、その描写が延々と続く第三幕第二場⁵⁰を挙げることができる。

反面、語句の反復や挿入、同義表現への置き換えなどは省略に比べて圧倒的に少数だが、その中で、第三幕第一場⁵¹冒頭で城の窓辺に坐っているメリザンドがほどけた髪を梳かしながら歌う、いわゆる「メリザンドの歌」の変更については注目すべき必要がある。すなわち、戯曲では「三人の盲目の姉妹が金色のランプを持っています。塔に上って七日七晩待っているのです。」〔48〕という内容で始まる歌詞が、歌劇においては「私の長い髪は落ちる／塔の入口まで、／私の髪はあなたを待つ／塔に巻きついて、／一日中、／一日中。／聖ダニエル、聖ミシェル、／聖ミシェル、聖ラファエル、／私は日曜に生まれたの、／日曜の正午に⁵²。」となっているのである。これは、元来メーテルランクが「私の長い髪は……」の方を初稿としていたのを、戯曲初演時に「三人の盲目の姉妹が……」との選択に迷い、結局メリザンド役のムーリスの希望に従ったという事情に端を発しており、フォーレの『メリザンドの歌』も若干の相違点はあるものの、基本的に「三人の盲目の姉妹が……」の英訳に基づいている。もっとも、ドビュッシーがここで「私の長い髪は……」をあえて採用した理由を推測するのは、ペレアスの次の台詞を参照すれば格別困難なことではない。

「君の髪がみんな、メリザンド、君の髪がみんな塔から落ちたのだ！ しっかりつかんだぞ、唇に当てよう……両腕で抱きしめよう、首に巻き付けよう……〔……〕君のような髪は見たことがない、メリザンド！……ごらん、ごらん、とても高いところからやってきて、僕の胸まで届いている……まるで空から降ってきたかのような手触りだ！……〔……〕僕の手の中で金色の小鳥のようにぴくぴく動き、君の千倍も僕を愛してくれる！」〔51-52〕（歌劇では若干単語の変更がある）

彼のこの狂喜に満ちた言葉は、第三幕第一場におけるメリザンドの「髪」に、「彼女の愛情だけではなく、ペレアスとともに彼女を無理やり支配し独り占めする無意識下のすべての力⁵³」が隠されていることを如実に示している。『髪』や『亜麻色の髪の乙女』⁵⁴の作曲家が、「髪」の持つこのような象徴性を簡単に見逃すはずがない。戯曲の初稿に目を通した時点ですでに強い印象を受けていたと思われるドビュッシーが、「私の長い髪は……」の方にこの場を喚起する役目を与えたのは当然の結果だったのである。

次に、場面の省略に関して考察してみよう。ドビュッシーが原作から完全にカットしたのは、第一幕第一場、第二幕第四場、第三幕第一場、第五幕第一場の四場面である。このうち、フォーレの『糸を紡ぐ女』が対応している第三幕第一場——メリザンドが城の一室

で糸を紡ぎつつペレアスと会話を重ねている最中に、イニョルドとゴローが相次いで現れる場面——は、イニョルドの半スパイの行為やゴローの突然の出現といった要素が、第三幕第二場と第五場のより緊張した雰囲気の中で再現されているうえ、第四場の「お前たちの間に何かあるのではないかという気がしたのは、昨晚が初めてではない……」[59] というゴローの言葉が、第一場での出来事や彼の心理的葛藤を巧みに示唆しており、特に存在の必要性はない。また、旅立ちを延期するようペレアスに懇願するアルケルの台詞で埋め尽くされた第二幕第四場は、第一幕第三場や第三幕第三場以上に冗長であるし、第四幕第四場以後の経過——ゴローとメリザンドが翌朝城門の前で抱き合って倒れていたこと、ゴローが剣を脇腹に刺して自殺を図ったものの未遂に終わったこと、メリザンドが「鳩でも死なないような小さな傷」[97]を負い、三日前に小さな女の子を出産したこと——を延々と女中たちが語り合う第五幕第一場にいたっては、まさに説明過剰の固まりと化している。細かい表現にまで徹底的に省略の手を加えずにはいられなかったドビュッシーが、この三場面を不要と判断したのは容易に納得がいく。

問題はやはり、第一幕第一場であろう。女中たちと門番が朝早くに城門を開け、敷居を洗い始めるこの場面は、「大変な騒ぎになるわ!」[5]、「開かずの門だから……」[6]などクライマックスをほのめかす文句を含んでおり、存在意義は十分にある。船山隆は第五幕第一場同様女中たちのシーンであることに注目し、「登場人物を架空のオルモンド王国の王族たちに限定することで、原作よりもより深い象徴性を作りだしている⁵⁵⁾」と述べているが、単なる状況説明に終始する第五幕第一場と同列に扱うにしては、あまりにも予言的な雰囲気が第一幕第一場にはあふれすぎている。この省略の謎は、第一幕の前奏部分を別の角度からとらえることによって解決されよう。すなわち「過去」、「ゴロー」、「メリザンド」の各動機は、「大変な騒ぎ」の前兆、重々しく開いていく城門、広々とした敷居に流れる水としても聞き取れるのである。クロッシュ氏は第一幕第一場を、頭ごなしに切り捨ててはいなかった。『ペレアス』全体への導入役としての重要性を無視できなかったドビュッシーは、言葉こそ完全に消し去ったものの、一方でさまざまな解釈を許容する楽想を用いることによって、第一場の心象風景をも二十一小節の音符の中に暗示しようとしたのである。彼のこうした手法が、「ヴァーグナーが『総合芸術作品』において目指していたあの明晰さを避け⁵⁶⁾」ようとする意図の表れであることは、改めて言うまでもないだろう。

ドビュッシーは結局、メーテルランクのテキストに本質的な「改作の手」は施さなかった。彼が加えた変更のほとんどは、所詮、メーテルランクが「語り過ぎてしまった」部分の省略にすぎない。裏を返せばこれは、戯曲『ペレアスとメリザンド』がもともと兼ね備えていた「夢のような雰囲気」や「暗示力の強い文体⁵⁷⁾」を、ドビュッシーが根本的に尊重していたことの証明と言えよう。そして、そのような態度で歌劇の作曲に臨んだ彼にとって、「人間や状況や事物のあいまいで多義的な意味を、透明すぎる音楽的象徴によって追い払うこと⁵⁸⁾」は、絶対に避けるべき方向性だった。ヴァーグナー的な「動機」に対する作曲者の「投げやりな」態度の一因は、実は原作者自身にもあったのである。

おわりに

以上『ペレアスとメリザンド』に関して、メーテルランクの原作に見られる特徴とドビュッシーの歌劇の成立過程を中心に、フォーレの音楽の内容にも目を向けつつ考察してきた。メーテルランクのテキストとドビュッシーの台本を比較し終えたこのあたりでそろそろ、三人の芸術家を結びつけた『ペレアスとメリザンド』現象の本質は一体何だったのか、結論を出すことにしよう。

まず、生涯の間基本的に「音楽のための音楽を愛し、音楽が決まった目的のために隷属されることを認め⁶⁹」なかったフォーレが、他人の依頼に応じてとはいえ『ペレアスとメリザンド』の音楽化に踏み切った点に、何よりも注目すべき必要がある。「音楽とはそれ自体が完全な言葉であり、心を表明する手段を見つけるために何ら外からの助けを必要としない⁶⁰」という思想を持ち続けた彼は、マラルメの火曜会に音楽家としてただ一人列席を許されたドビュッシーほど、同時代の文学者の動きに多大なる関心や敏感な反応を示した訳ではなかった⁶¹。そのフォーレが付随音楽の作曲から管弦楽組曲への改編へと曲がりなりにも進んでいったのは、戯曲『ペレアスとメリザンド』の内部に音楽を呼び起こす力が確かに存在していたことの証明と言えよう。と同時に『ペレアスとメリザンド』が、アルベール・ティボーデの言うとおり「音楽によつて食はれて⁶²」しまう部分を含んでいたこともまた事実だった。フォーレとは異なり自らこの題材を積極的に取り上げたドビュッシーが、徹底した言葉の省略に加えて一部の場面をすべて楽音で代用してしまった結果、原作以上に深い心理的喚起力を持つ歌劇が創造されてしまったからである。

音楽によって「食われた」『ペレアスとメリザンド』は、作曲者による解釈の「食い」違いをも浮き彫りにした。たとえば、ドビュッシーが「すべての生命の終焉」と見なしたメリザンドの「死」は、フォーレの組曲においては「新しい世界の誕生」と密接に結びついている。もっとも、このような対立を引き起こした責任の一端はほかならぬ原作者にあった。「音楽に関してはまったくの無知であり、ベートーヴェンの交響曲を聴いても博物館に入った盲人のようにしか振る舞えない⁶³」メーテルランクは、「何よりもまず音楽を」的精神であらゆる領域に音楽性を求めた一部の象徴主義者——特に『ヴァーグナー評論』の関係者——の運動や、「楽音が自然音よりも力強く我々に作用するのは、自然が感情を表すのにとどまるのに、音楽はそれを暗示するからである⁶⁴」というアンリ・ベルグソンの主張にも、まるで興味や理解を示さなかった。そのような彼が、わざわざ付随音楽や歌劇となる可能性を念頭に置いて『ペレアスとメリザンド』を書いたはずがない。独特の「夢のような」文体や台詞も、意図的に音楽上のテクニックを狙った類のものではない。

『ペレアスとメリザンド』を音楽化するうえでの最大の問題点は、まさにこの部分にあった。「素晴らしい古きメロドラマに基づく高度の変奏⁶⁵」が帯びている音楽的な要素は、『温室』⁶⁶の場合と同様、あくまでも原作者の無意識のうちに育まれたものである。そういった要素を「本来的な意味での音楽⁶⁷」へと変えるためには、当然ながら作曲者の側でもかなりの試行錯誤を重ねる必要があった。約二ヶ月の作曲期間しかなかったフォーレの『ペレアスとメリザンド』と、着手から完成まで約十年を費やしたドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』とを比較する時、このことは容易に納得できよう。ヴァーグ

ナー的世界から脱し切れなかったフォーレの組曲が、結局は音楽的要素を抽出する段階にとどまっているのに対して、ドビュッシーの歌劇では、「音楽が、言うことのみを言うために介入して、言葉も身振りも表現することのできないものを示す⁶⁸⁾」ことに成功しているからである。

1898年6月21日の『ペレアスとメリザンド』のロンドン公演を「完全にうっとりして」聴いたはずのメーテルランクは、フォーレの付随音楽に関しては生涯を通じて何一つコメントをしていない。一方、メリザンド役をめぐる騒動で犬猿の仲となったドビュッシーの死の二年後に初めて歌劇を聴いた彼が、そのメリザンド役のメアリー・ガーデンに書き送った言葉は、「私は初めて自分自身の戯曲を完全に理解しました⁶⁹⁾」である。当時のフランスを代表する二人の作曲家が残した『ペレアスとメリザンド』、そして、音楽に興味も理解もなかったはずのメーテルランクが彼らの作品に対して残したこの反応は、『ペレアスとメリザンド』の内部に潜んでいた音楽化の予想外の可能性と予想通りの困難さを、あまりにも見事に物語っていた。

註

メーテルランクの『ペレアスとメリザンド』に関しては、次の戯曲集から引用する。Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, t. II, Bruxelles, Lacomblez, 1910. 引用箇所は本文中に、[30] のように頁数を示す。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『メーテルリンク全集』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) 拙稿「「参照点」としての『ペレアスとメリザンド』」、『大分県立芸術文化短期大学研究紀要』第46巻（2009年）、大分県立芸術文化短期大学、1-11頁。
- (2) The Stage, 28 March 1895, cité par Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, l'Arche, 1957, p.329.
- (3) The New Budget, 4 April 1895, et The Athenaeum, 30 March 1895, cités par Robichez, *op.cit.*, p.329.
- (4) Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, a musical life*, tr. Roger Nichols, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p.149.
- (5) Claude Debussy, *Lettres 1884-1918*, éd. François Lesure, Paris, Hermann, 1980, p.92. Lettre à Georges Hartmann, du 9 août 1898.
- (6) Gabriel Fauré, *Gabriel Fauré, his life through his letters*, ed. Nectoux, tr. J.A.Underwood, London, New York, Marion Boyars, 1984, pp.234-235. Letter to Charles Kœchlin, of 26 May 1898.
- (7) Hubert Juin, *Charles Van Lerberghe*, Paris, Seghers, 1969, p.57. Lettre à Albert Mockel, du 23 juin 1898.
- (8) Nectoux, *op.cit.*, p.152. Unpublished diary of Kœchlin.
- (9) The Times, 22 June 1898, cited by Nectoux, *op.cit.*, p.153.

- (10) 『シシリエンヌ』のほか、歌曲『セレナード』（1957年出版）と管弦楽のための『メヌエット』（未出版）が作曲されたものの、結局未完に終わった。
- (11) この曲が単独でOp.78という作品番号も持っているのはそのためである。
- (12) エミール・ヴュイエルモーズ、家里和夫訳『ガブリエル・フォーレ——人と作品』、音楽之友社、1981年、243頁。
- (13) Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968, p.20. (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、26頁。)
- (14) Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, [1949?], pp.107-108, 115.
- (15) *Ibid.*, p.113.
- (16) *Ibid.*, p.119.
- (17) 前掲拙稿第二節を参照。
- (18) Jankélévitch, *op. cit.*, pp.119-120. (ジャンケレヴィッチ、前掲書、166-167頁。)
- (19) 「フォーレ／歌曲全集」(東芝EMI、CC30-3598～3601) 解説書、粟津則雄訳、80頁。
- (20) 同解説書、75-76頁。
- (21) 同解説書、77頁。
- (22) Jankélévitch, *op. cit.*, p.38. (ジャンケレヴィッチ、前掲書、52頁。)
- (23) *Ibid.*, p.39. (同書、52頁。)
- (24) Debussy, *Lettres 1884-1918*, p.93. Lettre à Georges Hartmann, du 9 août 1898.
- (25) Nectoux, *op. cit.*, p.161.
- (26) Fauré, *op. cit.*, p.98. Letter to Marie Clerc, of late July 1880.
- (27) フィリップ・フォーレ＝フルミエ、藤原裕訳『フォーレ・その人と芸術』、音楽之友社、1972年、149-150頁。1907年8月16日付の妻マリーへの手紙。
- (28) Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p.119. (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、110頁。以下M.C. および『音楽のために』と略記。)『ジル・ブラス』1903年3月9日号、「国立協会コンサート」。
- (29) ジャン・バラケ、平島正郎訳『ドビュッシー』、音楽之友社、1969年、189頁。
- (30) André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1928, pp.92-93.
- (31) Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, p.197.
- (32) 原作では第一幕第二場にあたる。後述するドビュッシーの四場面の省略に原因があることは言うまでもない。
- (33) 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、111頁。彼によれば、エマニュエルはこの歌劇の中に十三個の動機を数え上げ、各々「過去」、「ゴロー」、「メリザンド」、「運命」、「ペレアス」、「泉」、「指輪」、「イニョルド」、「告白された愛」、「死」、「狂った愛」、「子供」、「許

- し」と名づけている。
- (34) 原作では第五幕第二場にあたる。
- (35) 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、172頁。
- (36) 船山隆、前掲論文、116頁。
- (37) 同所。
- (38) Stefan Jarocinski, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, tr. Thérèse Douchy, Paris, Seuil, 1970, pp.147-148. (ステファン・ヤロチニスキ、平島正郎訳『ドビュッシー——印象主義と象徴主義』、音楽之友社、1986年、219頁。)
- (39) ブーレーズ、前掲論文、172頁。
- (40) *M.C.*, pp.41-42. (『音楽のために』、31頁。)『白い評論』1901年5月15日号、「エミール・ゾラの詩、アルフレッド・ブリュノーの音楽による四幕歌劇『つむじ風』」。
- (41) *Ibid.*, p.180. (同書、176頁。)『ジル・ブラス』1903年6月1日号、「ロンドンでの四部作の印象」。
- (42) *Ibid.*, p.277. (同書、272頁。)『フィガロ』紙1902年5月16日号、ロベール・ド・フレールのインタビューによる「『ペレアスとメリザンド』評の批評」。
- (43) *Ibid.*, p.296. (同書、281-282頁。)『コメディア』1909年11月4日号、ボルジェクスインタビューによる「今日の音楽と明日の音楽」。
- (44) *Ibid.*, p.41. (同書、30頁。)
- (45) Stéphane Mallarmé, 《Réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire》, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p.869.
- (46) ドナルド・ジェイ・グラウト、服部幸三訳『オペラ史』下巻、音楽之友社、1957年、628頁。
- (47) 原作では第三幕第五場にあたる。
- (48) 原作ではこの言葉 (Non, petit-père.) が九回反復されるのに対して、歌劇では五回である。
- (49) 原作では第一幕第三場にあたる。
- (50) 原作では第三幕第三場にあたる。
- (51) 原作では第三幕第二場にあたる。
- (52) 「ドビュッシー／ペレアスとメリザンド」(CBS／SONY、CSCR8098～8100) 解説書、小浜俊郎訳、71頁。
- (53) Marcel Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p.78.
- (54) 『髪』は、ピエール・ルイスの詩による『ビリティスの三つの歌』(1897-1898)の第二曲。『亜麻色の髪の乙女』は、ルコント・ド・リールの詩による歌曲(1882頃)および『前奏曲集第一巻』(1909-1910)の第八曲。
- (55) 船山隆、前掲論文、96頁。
- (56) Jarocinski, *op. cit.*, p.147. (ヤロチニスキ、前掲書、218頁。)
- (57) *M.C.*, p.63. (『音楽のために』、55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」。

- (58) Jarocinski, *op. cit.*, p.147. (ヤロチニスキ、前掲書、218頁。)
- (59) フォーレ＝フルミエ、前掲書、55頁。
- (60) ヴュイエルモーズ、前掲書、30頁。
- (61) たとえば、二人が共通して取り上げたヴェルレーヌの詩は六つあるが、作曲を手がけたのはすべてドビュッシーの方が先である。
- (62) アルベール・テイボーデ、辰野隆・鈴木信太郎ほか訳『フランス文学史』下巻、ダヴィッド社、1954年、285頁。
- (63) Debussy, *Lettres 1884-1918*, p.60. Lettre à Ernest Chausson, du début décembre 1893.
- (64) Henri Bergson, 《Essai sur les données immédiates de la conscience》, dans *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p.14.
- (65) Mallarmé, 《Crayonné au théâtre》, dans *Œuvres complètes*, p.330.
- (66) エルネスト・ショーソンは、1889年に発表されたこの詩集から五曲を選び、同名の歌曲集 (Op.24、1893-1896) を完成させている。
- (67) Mallarmé, 《Crayonné au théâtre》, dans *Œuvres complètes*, p.330.
- (68) アンリ・グイエ、佐々木健一訳『演劇の本質』、TBSブリタニカ、1976年、177頁。
- (69) Edward Lockspeiser, *Debussy, his life and mind*, vol. I (1862-1902), Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p.202. Letter to Mary Garden, of 28 June 1920.