

東京音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程音楽専攻博士論文

ジュール・マスネのオペラ《タイス》における

「ポエジー・メリック」の実践

——タイスとアタナエルの歌唱部分に着目して——

D2016-03

声楽

溝口 茜

学位取得年月日：2024 年 3 月 11 日

目次

序章	1
第1章 《タイス》におけるポエジー・メリックの概念	5
第1節 これまでの台本のあり方とオペラ《タイス》における新たな挑戦	5
1-1 散文の問題視について	5
1-2 『ル・メネストレル』誌におけるガレの主張	7
1-3 ジュヴェールのポエジー・メリックへの考え方とガレの関連性	8
第2節 ガレの考えるポエジー・メリックとその方法	12
2-1 グノーに対する考え 《ファウスト》を例に	13
2-2 ガレの目標とするマスネの考え 《イヴ》を例に	21
第3節 《タイス》の評価と実際	24
第2章 《タイス》における小説の内容と台本上の歌詞との比較	26
第1節 フランスに対するガレの変更点	26
第2節 3つの比較軸について	29
第3節 台本上の歌詞の形式	36
3-1 詩的な韻の規則性	37
3-2 音楽的な韻の規則性	50
第4節 3つの比較軸から見える法則	54
4-1 内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所形式	54
4-2 内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所形式	73
4-3 新たに追加された箇所形式	81
4-4 3つの比較軸から見た詩的な韻と音楽的な韻	84
第3章 《タイス》における台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較	87
第1節 《タイス》におけるマスネの工夫	87
第2節 休符とブレス記号による効果	92
第3節 楽譜上の歌詞とポエジー・メリックの関連性	96

第 4 節	マスネの音楽化による変更点-----	102
4-1	各行の調音的表現による統一-----	102
4-2	楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻-----	105
4-3	「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」の楽譜上の歌詞での変化-	107
4-3-1	比較番号 4 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較-----	107
4-3-2	比較番号 4 における実際の演奏のリズム-----	111
4-3-3	比較番号 23 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較-----	118
4-3-4	比較番号 23 における実際の演奏のリズム-----	130
4-4	「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」の楽譜上の歌詞での変化-	142
4-4-1	比較番号 77 の台本と楽譜上の歌詞の比較-----	142
4-4-2	比較番号 77 における実際の演奏のリズム-----	146
4-5	「新たに追加された箇所」の楽譜上の歌詞での変化-----	152
4-5-1	比較番号 6 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較-----	152
4-5-2	比較番号 6 における実際の演奏のリズム-----	154
第 5 節	演奏上のポエジー・メリック-----	156
結論	-----	160
参考文献	-----	168

序章

ジュール・マスネのオペラ《タイス》における「ポエジー・メリック」の実践
——タイスとアタナエルの歌唱部分に着目して——

本論考は、作曲家ジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912)のオペラ《タイス》における主な登場人物であるタイスとアタナエルの歌唱部分の旋律ではなく歌詞に着目し、台本作家であるルイ・ガレ Louis Gallet (1835-1898)の台本の序文に示された「ポエジー・メリック」がどのように実現されているのかを歌手の視点から明らかにすることを目的としている。

ジュール・マスネ (1842-1912)は、オペラ《タイス》を 1893 年に完成させたが、もともと『タイス』の物語は、10 世紀にドイツの修道女によって書かれたものである。後にフランスの小説作家であるアナトール・フランスがそれを基に 1867 年に詩作し、1890 年に小説化した。台本作家であるルイ・ガレは、タイスがスラム街で育ち名を轟かせるに至る過程や、裕福な家庭の教養ある青年が出家する過程、宗教シンポジウムのような論争などの小説に書かれている内容は無視し、中心人物である二人、つまりタイスとアタナエルの信仰と愛の物語に焦点を絞り、第 3 幕第 1 場オアシスの感銘的場面である二重唱を中心に、要領よく分かりやすく構成し、台本を作成した。その際に、ガレは小説では修道僧であるパフニウスをアタナエルという名に変更した。マスネは、この修道僧アナタエルの堅苦しい言葉とは裏腹に心の内面の欲望や精神状態を映し出した音楽を与え、タイスは艶麗で優美な音楽が与えられて魅力に満ち、堅苦しくなりそうな場面にはニシアスと仲間の陽気な歌を挟み、フィナーレは様々なモチーフを錯綜させる手法によって仕上げ、人間の欲望を描いた皮肉な小説より憐れみと情緒と劇的真實味を添えた。

マスネとガレは 1892 年にオペラ化の許可を取り、マスネはタイス役をお気に入りのカリフォルニア生まれのシビル・サンダーソンに当てて作曲、1893 年春に完成した。種々の問題から 1 年後に初演された《タイス》は、成功とは言えず、14 回で打ち切られた。ガレは上演後台本の欠陥に気づいて直し、1897 年にマスネは改訂に踏み切り、第 3 幕第 1 場のオアシスの場を加え、バレエと第 2 幕の間奏曲を削除して第 2 幕の最後に新しいバレエを挿入。この改訂版の初演は 1898 年 4 月にオペラ座で行われ

たが、成功ではなかった。しかし、1903年にミラノのリリコ劇場においてリナ・カヴァリエリ主演のイタリア初演が成功し、彼女は当たり役にして1907年にオペラ座で69回歌うほど《タイス》は有名になり、オペラ座では1956年までに700回以上の上演を数えた(Sadie 1994: 398)。

これまでのマスネ研究は、原作と台本との比較（近藤 1970）や、同じ台本による他の作曲家のオペラとの比較（小住 1969）、また、オペラに現れる恋愛観や情念（中島 2010；ブロック 2004）など、主に文学的な視点からなされてきた。しかし、その歌唱を実践するという視点から、台本と楽譜についてマスネの音楽が論じられることは稀である。特に、歌手の立場から楽譜にある旋律の分析ではなく、小説の内容や台本、楽譜上の歌詞に着目した研究はない。

実際に歌唱を行うにあたり、楽譜上の旋律を分析することは歌手にとって重要なことであり、表現方法と大きく関わってくるのは当然のことである。また、旋律と共にある歌詞によっても歌手は大きく歌唱法が左右される。しかし、歌詞の実際の分析方法や解釈は人それぞれであり、表現方法も変化する。歌手は楽譜上の旋律、歌詞、作曲家の時代背景などを分析し自由な解釈の中での音楽表現を行うことが多い。しかし、これらの研究も大切であるが、果たして歌詞そのもののあり方に投影されている台本作家や作曲家の意図をどこまで汲み取っているのだろうか。そこで、楽譜上の旋律に着目するのではなく、歌詞の成り立ち、その原点を辿ることで台本作家や作曲家の本来の意図に近づけるのである。

台本にてガレは、序文としてガレ自身が掲載した内容にて「ポエジー・メリック」という新たな手法を用いて歌詞を書いたことを細かく記している。しかし、この「ポエジー・メリック」について触れられることは稀であり、その存在を知る歌手はほとんどいない。また、この「ポエジー・メリック」が実際のマスネの楽譜においてどのように影響を与えているのかも歌手は理解して歌唱することはほとんどないのである。さらに、実際にマスネの楽譜に接するとき、強弱記号や速度記号の他、そこに異様なほど休符やブレス記号が多いことに歌手は驚く。つまり、マスネの楽譜を見ると、歌詞と共に多くの歌唱指示を加え、緻密に考えられ、作曲されていることがよくわかるのである。オペラとは、作曲された音楽をオーケストラと歌手によって演奏されるものであり、文学的な視点も大切ではあるが、それを踏まえた上で演奏家の視点から、台本がどのように作曲家へ渡され、音楽化し、楽譜上にてどのような音楽表現

を示したのか、そしてそれをどのように演奏するかが大切であると考えられる。

演奏家の中でも実際に話題にされることが稀な、ガレの新しい手法「ポエジー・メリック」が鍵となり台本が作られ、マスネに託されている。よって、このポエジー・メリックの手法を知るためには、まず旋律や和声ではなく、歌詞そのものを追うことが重要である。そして、歌詞そのものがどのように台本から楽譜へと変化しているのかを旋律分析ではなく、歌詞と楽譜上に記された歌唱指示にのみ着目し、その関連性から「ポエジー・メリック」の効果を明らかにする必要がある。

そこで本論文では、ジュール・マスネが作曲した《タイス》の作品そのものに集中し、これまで研究されてこなかったマスネのオペラ作品自体に焦点を当て、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞について、存在する文学的な視点と音楽的な視点の分析を行うことにより、《タイス》における「ポエジー・メリック」の実践を追求する。

そもそも、ガレはアナトール・フランスの小説をもとに台本を書いたが、小説と台本は当然ながら全く同じ内容ではない。マスネが音楽化しやすいようにガレが第1の歌詞化を行っているのである。そしてそこにガレの言う「ポエジー・メリック」があるのである。ガレの台本上の歌詞を見ると、「一」が随所に見られる。しかし文の終わりに必ずあるのではなく、歌詞の途中や、歌詞が何文か続いた後に現れることもあり、不規則に感じられる。ここにガレが台本を作り上げる上で採用した手法がある。対して、マスネの楽譜上の歌詞にはそのようなものは見られない。しかし、楽譜上の歌詞に「一」は見られないものの、不規則に感じる箇所にブレス記号と休符が置かれている。またそれらは、台本の不規則に記された「一」と何らかの関係を感じられる。そのガレの手法である「ポエジー・メリック」と、楽譜に事細かく書き込まれた多くのマスネの歌唱指示の中から、特に休符とブレス記号、そして旋律ではなく歌詞に着目し、考察を試みる。また、《タイス》の楽譜上の歌詞を見てみると、台本に書かれた歌詞以上に何度も同じような歌詞が繰り返し登場することが分かる。アリアでは当然ながら繰り返される歌詞は多くなるが、それだけでなく同じような歌詞が至る所に散りばめられているのである。聴衆は、何度も同じ歌詞が現れることによって耳慣れた単語を聴くことになり、物語をより深く理解しながら、観ることができる。このように耳慣れた単語を効果的に表したマスネの作劇法は、ガレの考えた「ポエジー・メリック」の本質を見出し、それを音響と韻の観点から論じることによってこそ、より明確に見えてくるのである。

本研究は、以下の構成をとる。まず第 1 章では、最初にガレが台本の序文に記した「ポエジー・メリック」という新たな詩の手法の概念とその目的を追求する。これまで多くのオペラ作品が作り上げられてきたが、散文と「ポエジー・メリック」とは異なるのか、またこの手法はどのように行われているのかを、ガレ自身が例として挙げたグノーの《ファウスト》やマスネの《イヴ》をもとに考察していき、その原理を明らかにしていく。

第 2 章では、アナトール・フランスの小説からどのように変更し、ガレが「ポエジー・メリック」を用いて台本上の歌詞に仕立てたのか、実際に小説の内容と台本上の歌詞が一致する場面を比較する。その中で、小説の内容と台本上の歌詞との共通点や違いを見出し、分類を行う。また、それがどのように台本上の歌詞に影響しているのかを、分類した台本上の歌詞ごとに検証する。そして、そこから「ポエジー・メリック」が台本上の歌詞の中でどのように用いられているのかを考察していく。

第 3 章では、「ポエジー・メリック」で作られた台本上の歌詞とそれを音楽化したマスネの楽譜上の歌詞を比較し、その変更点と休符とブレス記号に着目していく。マスネが休符とブレス記号をどのように扱い、考えているのか、またそれらの位置をどのように用いているのか、そしてその規則性に焦点をあてる。そして台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較し、見出した共通点と変更点から、歌詞と休符、ブレス記号がどのように関わっているのか、単語そのものに着目する。楽譜上の旋律ではなく、楽譜上の歌詞と休符、ブレス記号に着目することにより、「ポエジー・メリック」を効果的に追求する。タイスとアタナエルのブレス記号と休符の前後にある単語、そして全体の歌詞から、台本上の歌詞にて示された「ポエジー・メリック」が音楽化された際の変化を追求する。そして、それが実際の演奏にてどのように効果があるのか、歌詞と音の長さに焦点をあて、実際の演奏上の「ポエジー・メリック」の構成とその効果を明らかにする。実際に演奏するにあたり「ポエジー・メリック」を理解し、音楽表現をするために重要となるブレス記号や休符であることを認識し、これらの音楽指示の重要性を明らかにする。小説の内容と台本上、楽譜上の歌詞に焦点をあて、歌詞の中から文学上の追求と音楽上の追求を行うことで、演奏上に必要な《タイス》における「ポエジー・メリック」の実践法を明らかにし、一つの研究としたい。

第1章 《タイス》におけるポエジーメリックの概念

第1節 これまでの台本のあり方とオペラ《タイス》における新たな挑戦

1-1 散文の問題視について

オペラ《タイス》(1894)は、ルイ・ガレ Louis Gallet(1835-1898)の台本にジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912)が作曲した作品である。しかし、《タイス》は、このふたりが初めて一緒に作り上げた作品ではない。それ以前にも、ふたりの共作には、オペラ《トゥーレの王の杯》(1866 頃)、《ラオールの王》(1877)、《ル・シッド》(1885)、《エスクラルモンド》(1890)やオペレッタ《すてきなベル・ブル》(1874)、オラトリオ《マグダラのマリア》(1873)、神秘劇《エーヴ》(1875)といった劇的作品のみならず、《コロンビーヌに》(1872)、《スペインの夜》(1872)、《エレジー》(1875)、《マグダラの女たち》(1882)といった歌曲でも二人は共同作業を進めてきた¹。重要なのは、むしろ《タイス》は、マスネとガレの最後の共作であったということである。ガレは、マスネが作曲家として活動し始めたころから知り合いであり、これまでのマスネの考えを熟知していた上で《タイス》を彼と共作したのである。

アナトール・フランスの小説『タイス』を台本の原作にすることを提案したのは、ガレの方からであった(マスネエ 1924: 272)。音楽学者のジェームズ・ハーディングによると、アナトール・フランスは、最初にオペラ《タイス》の台本を読んだ時、もとの自分の小説が見当たらないと不満げであったという。実際、ガレはフランスの原作においてはパフニウスであった主人公の名前をアタナエルに変更してしまった。これは、パフニウス(Paphnuce)の名前と韻を踏むことのできる単語が「puce」

「prépuce」以上には見つからなかったからである。パフニウス(Paphnuce)をアタナエル(Athanaël)に変更すれば、「ciel」や「autel」といった、この台本の中でより汎用性の高い単語と韻を踏むことができるというのである(Harding 1970: 109)。つまりガレは台本を作成するにあたり、文中にある単語すべて、つまり登場人物の名前を含めた単語全てに着目していたのである。

¹ ガレはマスネ以外にサン＝サーンス Camille Saint-Saëns(1835-1921)やグノー Charles Gounod(1818-1893)、ビゼー Georges Bizet(1838-1875)、ブリュノー Alfred Bruneau(1857-1934)、ジョンシエール Victorin Joncières (1839-1903)、ゴダール Benjamin Godard(1849-1895)と共に作品を作っている。

しかしながら、本当に問題とすべきは、登場人物の名前の変更などではなく、フランス原作の小説の内容がガレによってオペラの台本へと転換される際に、一体何が起きているかということである。

これについては、先行する論においても、決して意見の一致を見ていない。

ブリジット・オリバーによれば、ガレの台本はフランスの小説からの一連の借用で成り立っているものであり、単にフランスの小説を短縮しただけのものであった (Oliver 1996:128)。

対して、ルイ・シュナイダーは、ガレの台本はフランスの小説から、オペラにおいては本質的でない要素を「削ぎ落とし」たものであり、フランスの名作を舞台上に魅力的に蘇らせたものであるという (Schneider 1908: 182)。ガレの台本は音楽的な設定を行うには望ましい条件をすべて揃えており、マスネは自由に才能を発揮することができているとも記している (Schneider 1908: 188)。

このふたりに増して、本質的な議論を展開したのがホセ・ブリュイールである。彼は、ガレの台本が、散文なのか、韻文なのかを問題としたのである。

確かにモリエールの劇作品『ジョルジュ・ダンダン』(1668) は散文の作品であり、ブリュノーのオペラ《メシドール》(1897) も、散文で書かれた台本を用いて作曲をしている。しかし、ブリュイールは、オペラ《タイス》のためにガレが用意した台本は、単なる散文ではなく、「最も調和のとれた完璧な散文」だというのである。

実際に、原作者たるアナトール・フランスは、オペラ《タイス》初演の翌日 (1894年3月17日) にマスネに宛てて以下のような手紙を送っている。

あなたは私の哀れなタイスを、オペラのヒロインの第一線まで引き上げてくれた。あなたは私の最も愛しい誇りだ。私はとても嬉しい。終曲の二重唱にある愛のアリアは魅力的で美しく壮大である。私はあなたが魂をつぎ込んで感動的なフレーズを発展させてくれたことを嬉しく誇りに思う。²

(Massenet 1912: 202)

² Vous avez élevé au premier rang des héroïnes lyriques ma pauvre Thaïs. Vous êtes ma plus douce gloire. Je suis ravi. Assieds-toi près de nous, l'air à Eros, le duo final, tout est d'une beauté charmante et grande. Je suis heureux et fier de vous avoir fourni le thème sur lequel vous avez développé les phrases les mieux inspirées.

そうであれば、まずは、(当然ながら散文で書かれている) 原作となるフランスの小説の内容を、ガレが(音楽化を前提とする)「調和のとれた完璧な散文」の台本に、どう仕上げていったかを考察してみなければならない。

1-2 『ル・メネストレル』誌におけるガレの主張

この問題について、台本作家ルイ・ガレは、フランスの雑誌『ル・メネストレル *LE MÉNESTREL*』(1894)で「《タイス》について：ポエジー・メリック *A PROPOS DE «THAÏS» POÉSIE MÉLIQUE*」(1894)と題する記事をオペラ《タイス》の初演が行われる前に発表している。これは台本の序文としても掲載されているものである(Gallet 1894: I)。

この序文と対訳を別紙1にて掲載している。このなかで、ガレはグノーの言葉を引用しつつ、次のように述べている。

シャルル・グノーは、「20年ほど前、自分が相談された質問、すなわち散文が劇場で音楽化できるかどうかを最初に提起し、それを肯定的に解決し答えたのは自分である。」と思い出させることを怠らなかった。そして「しかし、すべての散文が等しく歌に適しているわけではなく、散文のリズムは特別な研究の対象となるべきである。」と述べた³(Gallet 1894: I)。

ガレが、このようにグノーを引き合いに出したのは、グノーの見解、すなわち、散文を音楽劇の台本にするには、「散文のリズム」の特別な研究が必要であるという見解に、彼が賛同しているからであろう。そして、この(劇場で歌われるべき)リズムを有した散文こそ、彼の言う「ポエジー・メリック *POÉSIE MÉLIQUE*」であったと大き

³ Charles Gounod n'a pas manqué de rappeler alors que, «il y a une vingtaine d'années environ, il avait, le premier, posé et traité la question sur laquelle on le consultait, à savoir si la prose peut être mise en musique au théâtre et qu'il l'avait résolue dans le sens de l'affirmative, étant bien entendu, toutefois, que toute prose n'est pas également apte à être chantée et que la rythmique de la prose doit faire l'objet d'une étude spéciale.»

くは考えて良いだろう。オペラ《タイス》のために彼が書いた台本は、その実践であったのである。

実のところ、ガレの用語法は、決して一貫しているわけではない。彼は、同じ内容を指し示すのに、「ポエム・リリック Poème lyrique」「ポエム・メリック Poème mélique」など、様々な言い方を実際には用いている。これは、ガレもまた、暗中模索しながら、《タイス》の台本を執筆したことを示唆している。では一体、ガレにとって、「ポエジー・メリック」とは何であったのだろうか。これをより詳しく検討する必要がある。

1-3 ジュヴェールのポエジー・メリックへの考え方とガレの関連性

そもそも「ポエジー・メリック」という言葉を最初に使い始めたのは、ブリュッセル王立音楽院院長であり、作曲家にして、古代・中世音楽の研究家であった、フランソワ=オーギュスト・ジュヴェール François-Auguste Gevaert (1828-1908) であった。ガレはジュヴェールの見解を参照しながら、彼自身の「ポエジー・メリック」の定義を以下のように明らかにする。

それは、詩の芸術からいくつかの厳正さを借用している；母音衝突を避け、単語にある音の響きや調和を追求する；音節数やリズムに注意を払う；考えを韻律の制限内に収めることに努める。しかしながら、押韻の絶対的な義務からは解放されるのである。

しかし、時折、予期せぬ韻が鳴り響く。音楽構成の配置を変えることなく、耳を驚かせ、楽しませるかのよう⁴(Gallet 1894: IX)。

⁴ Il emprunte certaines de ses rigueurs à l'art poétique; il s'interdit les hiatus, il recherche la sonorité et l'harmonie des mots; il observe le nombre et le rythme; il s'efforce de contenir l'idée dans les limites métriques; il s'affranchit toutefois de l'obligation absolue de la rime. De temps à autre, pourtant, une rime sonne, inattendue, comme pour surprendre et amuser l'oreille, sans modifier l'ordonnance de la construction musicale.

ジュヴェール氏によれば、ポエム・メリックはまさに音楽に合わせることを意図した単語に適用される詩であり、その目的は、文学的フレーズと音楽的フレーズの輪郭の間に絶えず結びつきを作り出すことである。それはいわば互いに組み込まれている 2 つの形式の密接な調和を何者からも妨げられぬようにするためである⁵(Gallet 1894: IX)。

もっとも注目に値するのは、ポエジー・メリックは単語の音の響きや調和のために「韻の絶対的な義務から解放」されたものであること、また、ポエジー・メリックは「文学的なフレーズと音楽的なフレーズの輪郭の間に、恒常的な連帯を確立する」ものであること、このふたつである。つまりは、規則的な韻が踏まれるわけではないが、単語の音楽的響きと単語の音楽的な韻に注視しているものがポエジー・メリックだと考えられる。

ガレは、ジュヴェールと実際に面識がある。彼は台本《タイス》を書き上げる 20 年以上前にジュヴェールがオペラのための台本を改正する必要性について話していたのを聞いていた。そこでガレは、台本を書くにあたり、ジュヴェールと手紙でやり取りを行っているのである。

ガレがジュヴェールに宛てた内容は以下である。

あなたは、韻を踏まない、あるいは少なくとも韻を強制的には踏ませないことによって、対話がより自然になり、更なる意外性を与えるような形式を深く信奉していた。あなたが目指していたのは、純粋な散文ではなく、また、古い形式から完全に独立した従来形式でもなく、韻律の厳格な制約から解放された一種の韻文だった。私はこの記憶にしばしば悩まされ、最終的

⁵ La poésie mélrique, selon M. Gevaërt, est exactement celle qui s'applique aux paroles destinées à être mises en musique, son objet est d'établir, entre les contours de la phrase littéraire et de la phrase musicale, une solidarité constante, afin que rien ne puisse rompre l'étroite harmonie des deux formes, incorporées pour ainsi dire l'une à l'autre.

には、『タイス』の詩にあなたがあの時示してくれたシステムを当てはめようと試みた。この冊子に序文をつけたいのだが、韻律を気に留めず、しかしリズムと数を常に意識して書かれた作品であるこの特殊なケースについて、あなたの考えを述べた数行の文章を頂けるとありがたい (Gallet 1894: X)。⁶

このようにガレはジュヴェールに手紙を書いたのである。ガレはジュヴェールの考えるやり方、つまり対話をより自由に、偶然韻が踏まれるような意外性を与える形式であるポエジー・メリックに賛同し、新たな挑戦として台本に用いるためにポエジー・メリックの発案者であるジュヴェール自身に了承を得ようとしたのである。実際にジュヴェールから以下の返信がある。

20 年ほど前あなたに述べた、演劇向けのポエム・メリックの技術的な形式についての考えは、その後さらに強化された。ワーグナーに続き、音楽家たちがこぞって四角四面で対称的な旋律を放棄した今、この考えはこれまで以上に時代に合っている。もはや旋律に対応しなくなったリズムの反響を文章に留め置くことほど不条理なことがあるだろうか！あなたが私に宛てて書いてくれた文章で完璧に述べられているように、現代の音楽劇が求めるものは、母音衝突を避けた豊かな詩的な散文であり、あるいは、節回しのある旋律の形式を作曲家が再び取り上げたいと望む場所以外は韻を踏まない詩であ

⁶ «Vous étiez très partisan d'une forme qui, supprimant la rime ou du moins ne la tenant pas pour obligatoire, donnerait plus d'aisance et plus d'imprévu au dialogue. Ce n'était pas la prose pure que vous visiez, ni même une forme conventionnelle, absolument indépendante des formes anciennes, mais une sorte de vers affranchi des entraves rigoureuses de la rime. J'ai été bien souvent hanté par ce souvenir, et, finalement, j'ai cherché à appliquer dans le poème de *Thaïs* le système que vous m'exposiez dans cette rencontre déjà ancienne. Je voudrais accompagner la brochure d'une introduction, et il me serait précieux de tenir de vous quelques lignes exprimant vos idées sur ce cas particulier d'un ouvrage écrit sans préoccupation de la rime, mais avec un souci constant du rythme et du nombre. >

ると言える。

そのため、一例を挙げるとすれば、《ワルキューレ》の中で韻を踏むべき部分は2つのパッセージだけであると私は考える。第1幕の〈春の歌〉と第3幕の〈ヴォータンの別れ〉の最後のフレーズ、神が娘の目を閉じる場面...⁷(Gallet 1894: XI)。

このように、ガレはジュヴェールと実際に手紙でやり取りを行っているのである。またこの手紙においてジュヴェールは、旋律に対応したリズム的な歌詞の重要性を記しているのである。

以上のことから、ポエジー・メリックは、単語の音楽的響きと単語の音楽的な韻の調和のために数とリズムを重視し、母音衝突を避け、音楽に合わせるための単語が用いられているものである。また、文学的フレーズと音楽的フレーズが関連付けられているものであり、これをガレが台本上の歌詞に用いていることは間違いないのである。

⁷ « Les idées que je vous exprimais, il y a une vingtaine d'années, au sujet des formes techniques de la poésie mélodique destinée au théâtre, se sont fortifiées depuis. Plus que jamais elles sont opportunes, depuis que les musiciens ont unanimement abandonné, à la suite de Wagner, la mélodie carrée, symétrique. Quoi de plus absurde que de maintenir dans le texte une répercussion rythmique qui n'a plus de correspondance dans la mélodie! Comme vous le dites parfaitement dans les lignes que vous m'avez fait le plaisir de m'adresser, ce que le drame musical de notre époque exige, c'est une prose poétique, nombreuse, évitant l'hiatus, ou, si l'on veut, une poésie sans rimes, excepté aux endroits où le compositeur veut reprendre la forme de la mélodie périodique suivie. Ainsi, pour vous en donner un exemple, deux passages seulement dans *la Valkyrie* devraient être rimés, selon moi : au premier acte, la Chanson du Printemps, au troisième, la dernière phrase des Adieux de Wotan, lorsque le dieu ferme les yeux de sa fille... »

第2節 ガレの考えるポエジー・メリックとその方法

ここからガレは、まさしく台本作者としての、彼自身の「ポエジー・メリック」の実践的な定義を次のように与えることになった。

音楽劇のための詩 Poème lyrique、つまり韻文を散文化するために音楽家に託された作品のことである⁸(Gallet 1894: III)。

ガレ曰く、本当の意味で文学的な感覚をもつ作曲家は少ない。しかし、ガレは、彼らを次のように擁護してみせる。

彼ら(作曲家)は、詩に対する軽蔑や無知から散文を作ったのではまったくなく、ただ音楽のリズムが詩のリズムに致命的に拘束されない、拘束されることはできないという真実を理解し、それを適用したからにすぎない。つまり、どの構成においても、支点となるものが必ずしも同じであるとは限らないということであり、より口語的に言えば、詩的に韻を踏むものが、音楽的に韻を踏むとは限らないということである⁹(Gallet 1894: III)。

ここで最も重要なのは、「詩的に韻を踏むものが、音楽的に韻を踏むとは限らない」という言葉である。「詩的な韻」と「音楽的な韻」がポエジー・メリックにおいて重要な鍵となると考えられる。そして、「詩的な韻」に拘束されることなく、しかし、これを活用して「音楽的な韻」を作り上げる名手としてのグノー、そして(《タイス》以前の)マスネの作品を引き合いにだし、具体的な箇所とともに論じるのである。

⁸ Ouvrage en vers quel'on confie à un musicien pour qu'il en fasse de la prose.

⁹ ils n'ont certainement point fait de la prose par irrespect ou inintelligence de la poésie, mais seulement parce qu'ils ont conçu et appliqué cette vérité que la rythmique musicale n'est point et ne saurait être fatalement assujettie à la rythmique poétique; que, dans l'une et l'autre construction, les points d'appui ne sont pas toujours forcément les mêmes, ou, pour parler plus familièrement, que ce qui rime poétiquement ne rime pas toujours musicalement.

2-1 グノーに対する考え 《ファウスト》を例に

グノーは、かねてより散文と音楽の問題に注目していた。あらゆる散文に音楽を付随させることは難しく、音楽を散文に合わせるには散文のリズムが大切だというグノーの考えにガレは賛同しており、これがガレ自身が目標とするマスネのやり方だと示している。

ガレは《ファウスト》の第2幕《*Salut, demeure chaste et pure*》「清らかな住まい」におけるグノーのやり方を次のように観察している。つまりグノーは、「与えられた12音節のアレクサンドランのうち、最初の8音節を2回繰り返したうえで、元のアレクサンドランの最後の4音節を削除し、次の詩行の2音節を追加することによって、アレクサンドランに戻すやり方」を行なっている。これに関しては、後に具体的に考察を行う。

そして、これをもってガレは次のように言う。

彼は、文学的な形式の純粹さや洗練された輪郭に敏感である以上に、イメージの力強さや鮮明さに更に敏感である。彼の心は、そこから非常に強烈で、非常に鋭い印象を受ける。彼は、このイメージをより鮮明に感じ取り、より確かに把握し、よりよく所有するために、このイメージが物質的であれ道徳的であれ、絵画的であれ心理的であれ、それをリズムカルに包み、付随するすべてのものを取り除くことを躊躇しない¹⁰(Gallet 1894: V)。

グノーによる洗練された歌詞は、詩の形式にこだわるのではなくイメージ力に繋げるためにリズム的要素を取り入れているのである。ガレはグノーのイメージへの変換を以下のように分析している。

¹⁰ Lui, si sensible qu'il soit à la pureté de la forme littéraire et à son contour recherché, l'est plus encore à la puissance et au relief de l'image; son esprit en reçoit une impression très intense, très aiguë; il n'hésite pas alors à déblayer, pour la mieux percevoir, la mieux saisir, la mieux posséder, tout ce qui enveloppe et accompagne rythmiquement cette image, qu'elle soit d'ailleurs matérielle ou morale, pittoresque ou psychologique.

このイメージのために、彼は自身の音楽体系を作り上げる。

彼はそれを神殿にし、そこでこのイメージを完全な明るさと真価で表現する。

彼はその構成の様々な細部に至るまで、そのイメージを再現する。

彼が持つすべての表現力をこのイメージに集中させる。

そして、彼の音楽的リズムは、彼の個人的印象をより完全かつ鮮烈に描写するために、詩的なリズムを覆し、破壊することを恐れない¹¹(Gallet 1894: V)。

つまり、グノーは詩を理解した上で、音楽構造の構成において韻文のリズムを崩し、「イメージ力」に注目する。また、ここで記してある音楽的リズムはポエジー・メリックにおいて重要な鍵となる「詩的な韻」と「音楽的な韻」のうちの音楽的な韻を示し、詩的なリズムとは、詩的な韻を示すものと一致すると考えられる。そしてこの音楽的な韻の中で表現をするために、躊躇せず与えられた韻文にある詩的な韻を破壊し削除するのである。

では、実際に当該の箇所を確認してみたい。

¹¹ C'est pour cette image qu'il construit son édifice musical;

il lui en fait un temple, où elle est mise en pleine lumière et en pleine valeur;

il la reproduit dans les divers détails de son architecture;

il fait converger sur elle toutes les forces expressives dont il dispose.

Et alors son rythme musical ne craint pas de destituer, de détruire le rythme poétique pour arriver à un rendu plus complet, plus saisissant de sa personnelle impression.

SCENE IV.

FAUST, seul.

Salut! demeure chaste et pure, où se devine
La présence d'une âme innocente et divine!...
Que de richesse en cette pauvreté!
En ce réduit, que de félicité!...

O nature, c'est là que tu la fis si belle!
C'est là que cette enfant a grandi sous ton aile,
A dormi sous tes yeux!
Là, que de ton haleine enveloppant son âme,
Tu fis avec amour épanouir la femme
En cet ange des cieux!

Salut! demeure chaste et pure, où se devine
La présence d'une âme innocente et divine!...
Que de richesse en cette pauvreté!
En ce réduit, que de félicité!...

(Barbie; Michel 1887: 29)

以上の部分は、大きく 3 つの詩節に分かれ 3 つ目の詩節にて 1 節目が再び現れる A B A の形式である。では、グノーは、この部分をどのように音楽化 (mises en musique) したのであろうか。

ポイントになるのは、楽譜上の休符の位置である。なぜならば、歌い出しから休符までが、ひとつの音楽的フレーズを形作るからであり、この音楽的フレーズが、ちょうど台本上の歌詞における詩行に相当するものと考えられるからである。この考察を行うにあたり 1935 年に出版された『ファウスト』の楽譜を用いた (Choudens 1935: 103)。

その対応関係を示したのが以下の表である。ここでは、フランス詩法に基づき、音節を区切っている。そのため、各行の最後の “e” は数えていない。

左側が台本上に記されている歌詞、右側がそれを音楽化した楽譜に記されている歌詞である。一番左に記している数字は行数を示しており、各行の終わりに示している数字は音節数を示しているが、台本上、楽譜上の歌詞のフレーズに合わせて分けている。また、行内に記してある「/」は、音節の区切れを示している。右側の「楽譜上

の歌詞」は行数を示していないが、台本上の歌詞の行数に合わせて罫線を引いている。また、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞で変更のあった箇所の下線を記している。

	台本上の歌詞 P. 29	楽譜上の歌詞 P. 103
1	Sa/lut!/ de/meu/re/ chas/te et /pure, où/ se/ de/vine 12	Sa/lut!/ de/meu/re/ chas/te et/ pure, 8
2	La/ pré/sen/ce/ d'u/ne â/me in/no/cen/te et/ de/vine! ... 12	<u>Sa/lut!/ de/meu/re/ chas/te et/</u> <u>pure, 8</u> où/ se/ de/vi/ne/ <u>la/</u> pré/sen/ce/ d'u/ne â/me in/no/cen/te et/ de/vine! ... 17
3	Que/ de/ ri/ches/se en/ cet/te/ pau/vre/té! 10	Que/ de/ ri/che/sse en/ cet/te/ pau/vre/té! 10
4	En /ce/ ré/duit/ que/ de/ fé/li/ci/té! ... 10	En/ ce/ ré/duit/ que/ de/ fé/li/ci/té! 10 <u>Que/ de/ ri/chesse 4</u> <u>Que/ de/ ri/che/sse en/ ce/tte/</u> <u>pau/vre/té! 10</u> <u>En/ ce/ ré/duit/ que/ de/</u> <u>fé/li/ci/té! 10</u>
5	0/ na/tu/re,/ c'est/ là/ que/ tu/ la/ fis/ si/ belle, 12	0/ na/ture, 3 c'est/ là/ que/ tu/ la/ fis/ si/ belle ? 8
6	C'est/ là/ que/ cet/te en/fant/ à/ <u>gran/di</u> /sous/ ton/ aile, 12	C'est/ là/ que/ cet/te en/fant/ à/ <u>dor/mi/</u> sous/ ton/ ai/le, A/
7	A/ <u>dor/mi/</u> sous/ tes/ yeux! 6	<u>gran/di/</u> sous /tes/ yeux, 18
8	Là,/ que/ de/ ton/ ha/ lei/ne en/ ve/lop/pant/ son/ âme, 12	Là,/ que/ de/ ton/ ha/leine, 6 En/ve/lop/pant/ son/ âme, 6

9	Tu/ fi/s a/ve/c a/mour/ é/pa/nou/ir/ la/ fê/mme 12	Tu/ fis/ a/vec/ a/mour/ é/pa/nou/ir/ la/ fê/m/me en/ cet/
10	En/ cet/ an/ge/ des/ cieux! 6	an/ge/ des/ cieux! 18
		<u>C' est/ là ! 2</u>
		<u>Oui! 1</u>
		<u>C' est/ là ! 2</u>
11	Sal/ut!/ de/meu/re/ chas/te et/ pure, où/ se/ di/vines 12	Sal/ut!/ de/meu/re/ chas/te et/ pure, 8
		<u>Sa/lut!/ de/meu/re/ chas/te et/</u> <u>pure, 8</u>
12	La/ pré/sen/ce/ d'u/ne â/me in/no/cen/te et/ de/vine!... 12	où/ se/ di/vi/ne/ La/ pré/sen/ce/ d'u/ne â/me in/no/cen/te et/ de/vine! 17
		Sa/lut! 2
		Sa/lut!/ de/meu/re/ chas/te et/ pure, 8
		où/ se/ de/vi/ne/ <u>la</u> / pré/sen/ce/ d'u/ne â/me in/no/cen/te 14
		et/ de/vine! ... 3
		où/ se/ de/vi/ne/ <u>la</u> / pré/sen/ce/ d'u/ne â/me in/no/cen/te 14
		et/ de/vine! ... 3
13	<u>Que/ de/ ri/ches/se en/ cet/te/</u> <u>pau/vre/té! 10</u>	
14	<u>En/ ce/ ré/duit,/ que/ de/</u> <u>fé/li/ci/té! 10</u>	

上の表から、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を見比べ、分析を行いたい。ガレの言う「12 音節のアレクサンドランのうち、最初の 8 音節を 2 回繰り返したうえで、元のア

レクサンドランの最後の 4 音節を削除し、次の詩行の 2 音節を追加することによって、アレクサンドランに戻すやり方」の箇所は以下の通りである。

台本上の歌詞 1 行目

Salut! demeure chaste et pure, où se devine 12

楽譜上の歌詞

Salut! demeure chaste et pure, 8

Salut! demeure chaste et pure, 8

このように台本上の歌詞では 12 音節のアレクサンドランだったのに対し、楽譜上の歌詞では “,” までの 8 音節を 2 度繰り返していることがわかる。“où se devine” はこの行では削除されてしまうのだが、そのかわりに、“chaste” 「純潔な」、「pure」 「純粋な」の単語が繰り返されることにより、「純粋さ」のイメージが膨らんでいくのである。

一方で台本上の歌詞では、1 行目と 2 行目において “devine” という単語が同じであり、両行とも 12 音節のため韻を踏んでいることがわかる。しかし、楽譜上の歌詞では 4 音節を削除し、8 音節の同じ単語が 2 度繰り返されたことにより、台本にあった歌詞の形式が崩壊するのである。そして音楽的な韻が以下のように生まれるのである。

楽譜上の歌詞

Sa/lut!/ de/meu/re// chas/te et/ pure,

1 2 3 4 5 6 7 8

a

b

Sa/lut!/ de/meu/re// chas/te et/ pure,

1 2 3 4 5 6 7 8

a

b

où/ se/ de/vi/ne/ la/ pré/sen/ce / d'u/ne â/me in/no/cen/te et/ de/vine! ...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

A

B

B

A

“Salut! demeure chaste et pure,” という行は 8 音節の繰り返しであるが、この 1 行の中で同じような単語にある音の響きがみられる。国際音声記号(プラム；ラデュサー 2003)に即して音の響きを考察していきたい。それは 5 音節目 “demeure” と 8 音節目 “pure” の “re” であり [rə] という音が響く。また 1 音節目の “salut” の “sa” [sa] の音と 6 音節目の “chaste” の “cha” [ʃa] という音の響きがある。これらの音は全く同じわけではないが摩擦音の中の歯茎音と後部歯茎音であり、類似している。これにより、1 音節目から 5 音節目までと 6 音節目から 8 音節目までに分けられ、5/3 と音節が区切られる。これが 2 回繰り返されることで 5/3/5/3 という不規則に感じられた区切りが a/b/a/b というリズム的な形を生むのである。

“où se devine” は楽譜上の歌詞では次の行へと移動になったが、この行は 17 音節となり音節数としては不規則である。しかし、ここでもあるリズムが生まれる。4 音節目から “devine” の “vine” となり、17 音節目にも “devine” の “vine” があり同じ音が響く。また 8 音節目からは “présense” の “sense”、14 音節目では “innocente” の “cente” となり、発音は両方とも鼻母音の音が響き、単語の最後は [ə] の音で終わっているため、音の響きとして類似して聞こえる。これにより、5/4/6/2 と音節数は不規則な区切りとなるが形式は A/B/B/A という形になり、音の響きにおいて規則性を感じさせる。このように、台本にあった歌詞の形式を壊し、音楽化したことで、マスネは楽譜上の歌詞の変更を行なっている。そして、各行内の音の響きを見ることで音楽的な韻の構成が、さらに強調されていることがわかる。

そして「詩の最後の 4 音節を削除し、次の 2 音節を追加し、アレクサンドランに戻すやり方」をしているのが最後の箇所である。アレクサンドランには特に戻っている形跡はないが、この 2 音節の追加が鍵となる。台本上の歌詞では 13、14 行目が存在しているが、楽譜上の歌詞では削除されている。また台本上の歌詞を音楽化する際に多くの作曲家が用いている方法と同じく、12 行目の後に 11 行目と同じ歌詞が楽譜上で繰り返しの形で引用されている。

台本上の歌詞の 11 行目

Salut! demeure chaste et pure, ~~où se devines~~ 12

楽譜上の歌詞

Salut! 2

Salut! demeure chaste et pure, 8

このように、台本上の歌詞の“où se devines”を削除し、この歌詞の前に“Salut”の2音節を置いている。

また、この行は、楽譜上の歌詞の最初と全く同じものである。全体的に8音節が多く、そればかりが目につくが、実際は1音節から17音節までと、各行の音節数の幅が広い。反対に台本上の歌詞では、基本的に12音節や10音節、6音節と音節数が統一されており、詩的な韻がみられる。しかし、楽譜上の歌詞に着目すると、それが崩されているのである。しかし、何も考えず詩的な韻を崩しているわけではない。

楽譜上の歌詞では“Salut! demeure chaste et pure”は合計4回繰り返されている。同じ単語の繰り返しは、演奏を聴く上で特徴的に感じさせるものである。この歌詞が定期的に現れ、3回繰り返された後、再び“Salut”という単語が現れる。これにより、再度同じ歌詞が来ることを予感させ、印象付けるのである。そして最後にこの歌詞が現れることで、より効果的にこの8音節の歌詞が聴こえてくる。つまりこのように音節の繰り返しによる円環構造と印象付けにより、原詩の持つ音楽的な韻が浮き彫りとなる。

また、台本上の歌詞では10行目に“En cet ange des cieux!”とあるが、楽譜上の歌詞ではそれが前の歌詞と繋がり、“Tu fis avec amour épanouir la femme en cet ange des cieux!”と17節もの長い音節の行になっている。そしてグノーはその後“Salut! demeure chaste et pure,”を台本上の歌詞の通りにそのまま続けるのではなく、敢えて“C’est là !”という2音節を挿入している。音節数の多い行の後にこのように短い音節数を挟むことで詩のリズムだけでなく、音楽上においてもリズムが大きく変わる。この大きな変化の後に繰り返しの歌詞である“Salut! demeure chaste et pure,”が現れることで、リズムがその後安定し、より印象的に感じさせる。

つまり、台本上の歌詞の規則的な音節を壊し、単語を新たに加え、形を変えた散文は、各行もしくは数行を通して繰り返される音の響きによる音楽的な韻を持ちつつ、時に繰り返される単語や歌詞が表現に繋がりその単語のイメージを強めていく。このようなグノーの行った方法が「ガレ自身が目標とするマスネのやり方」とであると、ガレは示しているのである。

2-2 ガレの目標とするマスネの考え 《イヴ》を例に

ガレは、実際に《イヴ》(1875)を例に2つの場面を挙げている。この《イヴ》にある韻によって周期的に現れる非常に明確なリズムの詩節が存在すると気がついた作曲家は、独特の音楽を作り出そうと自身のインスピレーションを刺激するという¹²。

実際に「ガレが目標とするマスネのやり方」がどのようなものなのか、表現のための音楽的な韻がどのようなものか台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較すると以下のようになる。

台本上の歌詞	楽譜上の歌詞
① Et des lèvres de la femme 7	④La création divine 6
② Une flamme 3	⑤S'illumine 3
③ Sur tous les êtres descend. 7	⑥De son regard !... ¹⁴ 4
④La création <u>divine</u> 6	
⑤S' <u>illumine</u> 3	
⑥De son regard caressant. ¹³ 7	

¹² Je donnerai seulement deux exemples de ce procédé. Dans *Ève*, par exemple, son second grand ouvrage lyrique, le compositeur se trouve en présence d'une série de strophes très nettement rythmées où les rimes s'entre-choquent périodiquement, cherchant entre elles, pour ainsi dire, à créer une musique particulière, suggestive de l'inspiration du compositeur. (Gallet 1894:VI)

¹³そして、女の唇から

炎が

すべての存在に降り注ぐ。

神々しい創造物が

照らされる。

その優しく撫でるようなまなざしで。

¹⁴ 神々しい創造物が

照らされる。

台本上の歌詞を見ると、音節は基本的に 7 音節と 3 音節で出来ている。また、各行の語尾は 1 行目 “femme” と 2 行目 “flamme” で韻を踏んでいる。3 行目 “descend” と 6 行目 “caressant” で発音において韻を踏んでいる。4 行目 “divine” と 5 行目 “illumine” で韻を踏んでおり、形式で表すと AABCCB という形になる。この形式的なガレのこの詩をマスネは大きく変えたのである。ガレはこれに関して以下のように述べている。

作曲家は、この詩節全体を取り上げるが、その独自のハーモニーや厳格なリズムを保持する代わりに、最後の単語を削除している。詩節は崩れるが、イメージは残る。¹⁵

マスネは台本上の歌詞の 4 行目から 6 行目のみを引用し、更に 6 行目の最後の単語 “caressant” を削除した。詩の前半 “Et des lèvres de la femme Une flamme Sur tous les êtres descend. ” が削除されたことにより、音節や韻の統一感がなくなっている。また、詩の後半の “caressant” 「優しい」という形容詞をあえて省略することにより、「視線」がどのようなものなのかを単語での説明がなくなっている。これにより詩の中でどんな「視線」なのかをイメージを広げることができ、それを単語ではなく、音楽において表現をすることを可能にしているのである。マスネは、台本上の歌詞を全てそのまま使用するのではなく、このように削除したことにより、たとえ単語を残して音楽を作り上げたとしても美しさやその効果が減るものではないかもしれないが、「インスピレーションを刺激する独特の音楽」を作曲することに成功した。しかし、これに加えて、このように行った単語の削除は詩的な韻をなくし、散文へと歌詞を変更しているのである。

ガレは《イヴ》の作品の中でもう一つ例を挙げているが、それは音楽に関することである。No. 2 のアダムとイヴの場面にて、アダムがイヴの存在に気づき、その喜びを

そのまなざしで。

¹⁵ Le compositeur prend toute la strophe; mais, au lieu de lui garder son harmonie propre, sa rythmique rigoureuse, il supprime le dernier mot. La strophe s’effondre, mais l’image reste :

音楽上で描写している。そこでは、詩的な韻や形式に関係なく、そのイメージに合うような単語のリズムに適するという理由のみで音楽を作っている¹⁶。マスネは韻文にこだわらず、イメージとそれに合うリズムを重視し、散文へと変更しても問題ないと考えた。彼は音楽とイメージを絡ませることにこだわった。そこで《タイス》においてもマスネは自由で柔軟な文学形式の詩を望み、それが文章を変える必要なく詩と音楽の完全な調和を可能とする「散文的詩」をガレに要望した¹⁷。

詩的な韻ではなく、音楽的な韻を重視するマスネが、単語のイメージを音楽上で表現するための文学的な歌詞を作ることをガレに要求したことは、ガレにとって大きな課題となった。《イヴ》を共に作り上げたことで見えた課題を、この《タイス》において再度試みたということになる。詩と作曲家の考えを調和させるために、韻を完全になくすことに抵抗のあったガレは模索した。

ガレはこれまで古くから厳格に守られてきた古典的な韻文の形式による韻の作用と、散文作家であり詩人のアナトール・フランスの小説に着目した。豊かで輝かしい散文でありながらも韻文が自然に収まっている小説が『タイス』だったのである¹⁸。

¹⁶ Cette image lui sourit et, sans plus ample informé, il met l'indication en musique sans se soucier qu'elle soit vile prose ou précieuse poésie, mais simplement parce que sa rythmique s'en accommode.

¹⁷ On conçoit que, suivant ce penchant et en de telles dispositions d'indépendance, M. J. Massenet ait été facilement conduit à désirer pour sa partition de *Thaïs* un poème d'une forme littéraire très libre, très souple, très malléable, permettant d'obtenir, sans concession de part ni d'autre, sans monstruosités obligées, sans altération de texte, un accord parfait entre le poème et la musique.

《Poème en prose 》, tel a donc été l'objet de l'expresse demande de M. J. Massenet, quand il s'est résolu à écrire *Thaïs*.

¹⁸ Un vieil attachement, un culte jusqu'alors rigoureusement observé le liait à la formule classique du vers et lui faisait aimer par-dessus tout l'entre-choc des rimes sonores.

Il rencontrait, en outre, dans le roman de M. Anatole France, d'où allait sortir le poème de *Thaïs*, une merveilleuse mine où, à tout instant, dans une riche et brillante prose, s'enchaînaient naturellement des vers natifs d'une eau très limpide ou d'une délicieuse couleur,

すべてが韻文で出来ているわけではなく、散文の中にある韻文が散りばめられたこの小説を用いることは、ガレにとって大きな意味があった。つまり、マスネはガレに散文詩を要求したが、この作品を散文詩としてガレは作らなかった。実際、ガレ自身も《タイス》が散文詩ではないと明言している¹⁹。

第3節 《タイス》の評価と実際

マスネは詩と音楽を調和させるための「散文的詩」を望んだが、ガレの「散文ではない」作品へのこだわりは非常に強いものだった。しかしこれまで例で挙げたグノーの《ファウスト》やマスネの《イヴ》のように韻文の崩壊による散文の中で、音楽的な韻を用いつつ、インスピレーションを刺激するやり方とは違うやり方が求められた。《タイス》で新たな挑戦として行ったのが、ポエジー・メリックという手法である。《ファウスト》や《イヴ》のような韻文を崩す方法ではなく、一種の韻文としてあるポエジー・メリックは、マスネの望んだ「散文詩」ではないものの、内容を変える必要なく、歌詞と音楽の完全な調和を可能にするのである。

そこで第1節 1-1「散文の問題視について」にて挙げたように《タイス》について書き記している評論家の言葉を思い出したい。オリバーの言うように「ガレの台本はフランスの小説からの一連の借用で成り立っているものであり、単にフランスの小説を短縮しただけのもの」というのはこれまでの内容から考えると疑わしい。ガレの台本が小説を単に短縮したものなら、フランスの内容のみをそのまま用いていることになる。また、一例を挙げるならばそもそも登場人物の名前を変更する必要もないだろう。また一方でハーディングによると、「アナトール・フランスは、最初にオペラ《タイス》の台本を読んだ時、もとの自分の小説が見当たらないと不満げであった」というのである。しかしこの発言は、ガレの台本がフランスの小説とは一線を画すものであるという位置付けにも考えられる。

実際に登場人物の名前の変更などを行なっているが、これに関しても、小説と全く異なる台本をガレが作っているのであれば、ポエジー・メリックの存在を否定するこ

M. Anatole France étant non seulement un maître prosateur, mais encore un exquis poète.

¹⁹ *Thais* n'est donc pas, comme on l'a dit et écrit, et comme M. J. Massenet le demandait primitivement, un poème en prose;

とになる。

それに対し、ルイ・シュナイダーは、ガレの台本はフランスの小説から、オペラにおいては本質的でない要素を「削ぎ落とし」たものと述べている。「単なる小説の短縮」と「本質的でない要素の削ぎ落とし」では大きく異なるのである。またブリュイールは、モリエールの『ジョルジュ・ダンダン』やブリュノーの《メシドール》は散文で書かれているが、《タイス》は単なる散文ではなく、「最も調和のとれた完璧な散文」だと述べている。ガレは《タイス》は散文ではないと断言しているが、「最も調和のとれた完璧な」作品であるというブリュイールの発言はこれまでの内容とも一致する。

このように《タイス》の作品において様々な見解があるが、一体ガレはどのようにして台本上の歌詞をマスネの描く理想を目指し書き上げたのか、ブリュイールの言う「最も調和のとれた完璧な」作品にするためにシュナイダーの言う「オペラの本質的でない要素」がどのように「削ぎ落と」されたのか、検証すべきである。これまでの《ファウスト》《イヴ》の例と、ポエジー・メリックの原理を基準とし、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻、単語の響きと実際の音楽との関連性を小説の内容、台本上の歌詞、楽譜上の歌詞の比較を通して見出していきたい。そのためには、オペラの本質的でない削ぎ落とされた内容以外、つまり、あえて残した内容にも着目しつつ、単語の響きと音楽的な韻の調和を追求していく。

第2章 《タイス》における小説の内容と台本上の歌詞との比較

第1節 フランスに対するガレの変更点

アナトール・フランスの小説『タイス』は、1889年6月から8月まで最初にフランス共和国の月刊誌である『*Revue des Deux Mondes*』にて連載が行われた。小説の内容と台本上の歌詞の比較にあたり、小説はその後小説本としてレヴィ社から出版された初版(France 1891)を、台本はウジェル Hugel 社から 1898 年に刊行された台本（リブレット）(Gallet 1898)を底本とした。そもそもマスネは、このオペラ《タイス》を、台本作家であるルイ・ガレとウジェル社からの依頼で作曲したものである。マスネは 1894 年に《タイス》を発表し、初演したが、1898 年にこれを改訂している。その際、1894 年版の第 1 場は第 2 場となり、もとの第 1 場に代わる新しい第 1 場が加えられた。また、この 1898 年改訂版では、さらにバレエの場面が第 2 幕の後半に加えられた。そして、1894 年版の第 3 幕 2 場にあった「誘惑の場面」は 1898 年改訂版では削除され、現在、オペラから派生したバレエ組曲として演奏されている。よって、本論文においては、マスネの最終的な意図が最もよく反映されている 1898 年改訂版の台本を使用すべきであると考えた。

アナトール・フランスの小説『タイス』とルイ・ガレの台本《タイス》では、異なる点がいくつかある。第 1 章でも触れたように、登場人物の名前を、パフニウスからアタナエルに変更したことは大きな要素であった。さらに、以下のことも、小説と台本の本質的な相違点としてあげることができる。まず、小説『タイス』では、パフニウス（つまりアタナエル）の視点を中心に物語が書かれているが、台本《タイス》では、これが登場人物それぞれの視点へと分化していること。また、小説『タイス』では宗教的な内容や思想が多く記されているが、台本《タイス》では、これらがほとんど削除されていること。

加えて、台本《タイス》には、オペラの台本であるが故に当然のことながら、小説にはない、以下のような非常に多くのト書きが記されていることも指摘できる。これらは、小説に記されている内容の中でも情景描写や登場人物の動き、感情の動きの指示を示しているのである。

ATHANAEU, seul, dans l'ombre.

O Seigneur, je remets mon âme entre tes mains. —

Il s'endort.

Nuit presque noire. Après un instant de calme et de béatitude, au milieu des ténèbres, une blancheur se fait; dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre, à Alexandrie; foule immense sur les gradins. En avant se trouve la scène sur laquelle Thaïs, à demi vêtue, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite. — Dans le théâtre d'Alexandrie, immenses acclamations d'enthousiasme très prolongées. — Effet extrêmement lointain. — On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thaïs hurlé par la foule. — Les acclamations augmentent jusqu'à la fin de la vision, la mimique s'accroissant de plus en plus. — La vision disparaît subitement; le jour revient. — Aurore.

ATHANAEU, qui s'est éveillé peu à peu, se lève complètement; avec épouvante et colère.

Honte! horreur! ténèbres éternelles! — Seigneur, assiste-moi! — (*Il s'est jeté à terre et il y reste prosterné.*) Toi, qui mis la pitié dans nos âmes, — Dieu

(Gallet 1894:5)²⁰

このように異なる点もあるが、小説の内容と台本上の歌詞には、当然ながら、共通して同じ内容、あるいは類似の内容が書かれている箇所がみられる。本論文が注目するのは、まさしくこれらの部分である。第1章において触れた、台本における「リブレットの要素の削ぎ落とし」がどのように行われ、そこに「ポエジー・メリック」の効果はどのように現れているだろうか。第2章では、小説の内容と台本上の歌詞の類

²⁰ 引用部分の翻訳は以下の通りである。

アタナエル、ひとり、物陰で。

主よ、私の魂を 私の魂をあなたの御手に委ねます—
眠りに落ちる。

夜はほとんど暗くなっている。一瞬の静寂と至福の後、暗闇の中に白いものが現れる。—霧の中にアレクサンドリアの劇場内部が現れ、テラスには大群衆。正面には舞台があり、そこでタイスが半裸で顔を隠し、アフロディーテの愛のパントマイムを演じている。—アレクサンドリアの劇場では、熱狂的な喝采が非常に長く続く。—極めて長い効果である。—群衆が叫ぶタイスの名を、ぼんやりとだが聞き取ることができる。—歓声はビジョンの終わりまで高まり、その模倣はますます強まる。—

幻影が突然消え、日が戻る。—夜明け。

アタナエル 徐々に目を覚まし、恐怖と怒りで完全に起き上がる。恐怖と怒りで。

恥! 恐ろしい! 永遠の闇! —主よ —主よ

似箇所を取り出しながら、ガレがどのように小説の内容を台本へと作り替えたのかを見ていくこととする。

しかしながら、全てを比較すると非常に膨大なものとなるため、《タイス》の中でも主要人物となるタイスとアタナエルに關係する箇所に焦点をあて、この二人の内容を中心に見ていきたい。

小説の内容と台本上の歌詞を比較研究していく上で、本論文の鍵となるのは、台本上の歌詞の中に大量に挟まれている「—」である。台本上の歌詞から例を見てみよう。

NICIAS, assez bas et négligemment.
Un philosophe à l'âme rude! — un solitaire du
désert! — (Avec ironie.) Il est ici pour toi; prends
garde! —
THAÏS.
Qu'apporte-t-il? L'amour?
NICIAS.
Nulle faiblesse humaine — ne saurait amollir son
cœur. — Il veut te convertir à sa sainte doctrine. —
THAÏS.
Qu'enseigne-t-il?
ATHANAËL, s'avancant.
Le mépris de la chair — l'amour
de la douleur, — l'austère pénitence! — (Gallet 1894:15)²¹

²¹ 引用部分の翻訳は以下の通りである。

ニシアス、かなり低く、無造作に。
荒っぽい哲学者、砂漠の隠遁者！（皮肉を込めて。）—彼はあなたのためにここにいま
す。—気をつけて！—

タイス
彼は何をもたらすの？愛？

ニシアス
どんな人間の弱さも、—彼の心を和らげることはできない。—彼はあなたを聖なる教義に
改宗させたいと思っています。—

タイス
彼は何を教えているのですか？

このように、非常に多くの「―」が記されているのである。これは、それぞれ登場人物の会話ごとに存在するわけでも、文の終わりに必ずしも記されている訳でもない。しかし何かしらの規則性があり、ガレはあえてこの「―」を挿入していると考えられる。よって、これを基準に台本上の歌詞を分け、それに内容的に対応する小説の内容の該当部分を並置することで、小説の内容と台本上の歌詞を比較していくことにする。

第2節 3つの比較軸について

小説の内容と台本上の歌詞を見比べると、小説と全く同じ単語をそのまま用いている場合もあれば、あえて変更したのではないかと推測できるような多くの類似した単語も台本に用いられている。このことに着目し、小説の内容と台本上の歌詞を比較する上で、3つの大きな比較軸を設けることとする。

1) 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」

これは、小説の内容と台本上の歌詞に同じ単語が含まれる箇所である。

2) 「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」

これは、小説の内容と台本上の歌詞とで内容的には対応しているが、同じ単語のない箇所である。

3) 「新たに追加された箇所」

これは、小説の内容と台本上の歌詞とで、類似した内容も共通した単語もなく、新たに台本上の歌詞において追加された箇所である。

これら3つの比較軸において、1) 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」を、さらに分類する。

アタナエル、前に出る
肉体の軽蔑、―苦痛の愛、―厳格な苦行！―

1) 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」

① 「文の一部が同じ箇所」

これは、小説の内容全体を通して単語だけでなく文の一部が台本上の歌詞と共通している箇所である。

② 「単語のみが同じ箇所」

これは、小説の内容と台本上の歌詞で単語のみが共通している箇所である。

では、これらの比較軸がどのようなものなのか、例を挙げて見てみよう。

1) 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」

① 「文の一部が同じ箇所」

小説の内容をもとに台本の歌詞に変更することはオペラの作品には多く存在し、この作品に限ることではないが、ガレは、小説の内容を全くそのまま使用することはほとんどない。しかし、小説の内容の一部を活用しながら、同じ内容になるような歌詞に作り替えられている語る箇所がある。共通している箇所を囲み線、類似した箇所を下線で表し、以下に例を挙げてみよう。

小説の内容(115 頁)

Et que la paix soit avec mon frère! La paix soit semblablement avec toi!

そして平和は我が弟とともに！同じように平和があなたと共にありますように！

↓

ガレの変更

Et que la paix soit avec mon frère! La paix soit semblablement avec toi!

そして平和は我が弟とともに！同じように平和があなたと共にありますように！

↓

台本上の歌詞(3 頁)

La paix soit avec vous!

平和は貴方達とともに！

これを見ると、小説の内容から“Et que”（そして）と“semblablement”（同様に）が削除され、“mon frère”（我が弟）と“toi”（あなた）が“vous”（貴方達）へと変更されている。“La paix soit avec”は小説の内容とも台本上の歌詞とも全く同じである。話の続きとして使われた“Et que”の削除と台本上の歌詞では単語の繰り返しを避けるために、“la paix soit avec”を一度のみにし、“semblablement”（同様に）という繰り返しを示すような単語を削除、そして“mon frère”と“toi”をまとめた複数形の“vous”に変更しているのである。

つまり、削除している箇所や一部は類似した単語があるが、小説の内容をほとんどそのまま台本上の歌詞に反映させているのである。このように小説の内容の一部が台本上の歌詞と共通している箇所が全幕を通して見受けられる。

②「単語のみが同じ箇所」

小説の内容を敷衍しつつも、もはや小説の内容ではなく、そこにある単語のみが抜粋され、台本上の歌詞に組み込まれている箇所は、全体を通して非常に多い。以下に例を挙げてみよう。

小説の内容(113 頁)

il examinait ses fautes une à une pour en concevoir exactement la difformité, il lui souvint d'avoir vu jadis, au théâtre d'Alexandrie, une comédienne d'une grande beauté, nommée Thais. Cette femme se montrait dans les jeux et ne craignait pas de s'y livrer à des danses dont les mouvemens, réglés avec trop d'habileté, rappelaient ceux des passions les plus horribles. Ou bien elle simulait quelqu'une de ces actions honteuses que les fables des païens prêtent à Vénus, à Léda ou à Pasiphaé.

彼は、自分の欠点を一つ一つ調べ、なぜ醜いのか正確に理解しようとしたが、アレクサンドリアの劇場でタイスという名のとても美しい女優を見たことがあるのを思い出した。この女性は遊戯に登場し、踊りに参加することを恐れず、あまりにも巧みな動きは、非常に恐ろしいほどの情熱を彷彿とさせた。あるいは、彼女は、異教徒の寓話でヴィーナスやレダやパシファエのせいだとされる恥ずべき行為の一部を模倣したのである。

↓

台本上の歌詞(4頁)

Une prêtresse infâme

du culte de Vénus!... Hélas! enfant encore

avant qu'à mon cœur la grâce ait parlé,

je l'ai connue !... Un jour, je l'avoue à ma honte,

devant son seuil maudit, je me suis arrêté...

ヴィーナス教団の

悪名高き女神…ああ！まだ子供だ

恩寵が私の心に語りかける前に、私は彼女を知っていた!...ある日私は恥を認めます
その呪われた敷居の前で私は立ち止まった...

ここで共通している単語は“Vénus”のみである。この単語以外には共通した単語はないが、内容は類似した箇所が多い。小説の内容にある“Cette femme se montrait dans les jeux et ne craignait pas de s’y livrer à des danses dont les mouvemens, réglés avec trop d’habileté, rappelaient ceux des passions les plus horribles”(この女性は遊戯に登場し、あまりにも巧みに規制されたその動きは、最も恐ろしい情熱のそれを彷彿とさせるような踊りに耽ることを恐れなかった。)は台本上の歌詞の“Une prêtresse infâme”(悪名高き女神)に通じている。全く同じ内容ではないが、小説の内容も台本上の歌詞もタイスという女性の恐ろしさを示している。

また、小説の内容の“ces actions honteuses que les fables des païens prêtent à Vénus, à Leda ou à Pasiphaé.”(異教徒の寓話でヴィーナスやレダやパシファエのせいだとされる恥ずべき行為)は台本上の歌詞の“culte de Vénus”(ヴィーナス教団)に通じている。小説では「ヴィーナス」や「レダ」、「パシファエ」という名が登場するが、台本ではそれをまとめて「ヴィーナス教団」へと変更している。

更に、小説の内容の“il examinait ses fautes une à une pour en concevoir exactement la difformité, il lui souvint d’avoir vu jadis, au théâtre d’Alexandrie, une comédienne d’une grande beauté, nommée Thais”(彼は、自分の欠点がどの程度変形しているのかをひとつひとつ調べているうちに、アレクサンド

リアの劇場でタイスという名のとても美しい女優を見たことを思い出した。)は

“Hélas! enfant encore avant qu’à mon cœur la grâce ait parlé, je l’ai connue !...” (ああ! まだ子供だ。恩寵が私の心に語りかける前に、私は彼女を知っていた!...)に通じている。このようにして、小説と台本のいずれにおいても、パフュニス/アタナエルは、すでにタイスのことを知っていた事が示されるのである。

ただ、どの場合でも当然ながら小説を台本化するにあたり、小説の内容がシンプルになり、文字数も格段に減っている。また、台本上の歌詞では「...」を使用する回数が多く、ここに文字にはない内容が込められていると考えることが出来る。この場面では台本上の歌詞の5行の中に3箇所も「...」を使用している。ガレは「...」を使用することで多くを歌詞上では語らず、より歌詞をシンプルにすることで聴衆への想像力を働かせるような表現方法を行なっている。

以上のように、小説の内容の一部をそのまま引用しているのではなく、小説にある単語のみを抜粋して、その内容を敷衍して書かれている箇所が台本上の歌詞全体を通して多く存在するのである。

2) 「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」

ここまで記したような共通した一部の文や単語はないが、小説に類似した内容を違う単語で書き換えている箇所も多いため、見受けられる例を挙げたい。類似している箇所を下線で表している。

小説の内容(127 頁)

Me prêter une tunique parfumée, semblable à celle que tu viens de revêtir.
Ajoute à cette tunique, par grâce, des sandales dorées et une fiole d’huile,
pour oindre ma barbe et mes cheveux. Il convient aussi que tu me donnes une
bourse de mille drachmes....

今着ているのと同じような、香水のついたチュニックを私に貸してください。このチュニックに、恵みによって、金のサンダルと、私のひげと髪に注ぐための油の小瓶を加えてください。また、千ドラクマの財布を贈るのもふさわしいことです。

↓

台本上の歌詞(9 頁)

Prête-moi donc, ami, quelque robe d'Asie

afin que dignement je puisse figurer

à ce festin que tu vas lui donner.

では友よ、アジアのドレスを貸してください。

そうすれば、あなたが彼女に贈ろうとしているこの饗宴に
ふさわしく私が堂々と出席することができます。

ここでは共通している単語は一つも見当たらないが、小説の内容と台本上の歌詞で類似した表現が見られる。“Me prêter”は“Prête-moi”に変更。フランス語では両方とも「私に貸して」という同じ意味の単語ではあるが、表現方法が変わっている。また、“une tunique parfumée, semblable à celle que tu viens de revêtir. Ajoute à cette tunique, par grâce, des sandales dorées et une fiole d’huile, pour oindre ma barbe et mes cheveux.”（香水のついたチュニックを私に貸してください。このチュニックに、恵みによって、金のサンダルと、私のひげと髪に注ぐための油の小瓶を加えてください。）という小説の内容を台本上の歌詞では“quelque robe d’Asie”（アジアのドレスを貸してください。）と非常に短い歌詞に変更している。

更に、小説の内容の“*Il convient aussi que tu me donnes une bourse de mille drachmes.*”（千ドラクマの財布を贈るのもふさわしいことです。）を台本上の歌詞では“ce festin que tu vas lui donner.”（あなたが彼女に贈ろうとしているこの饗宴）という歌詞に変更している。タイスに贈る内容は財布から饗宴に変わっているものの、タイスへの贈り物という点では共通している。

他のオペラ作品でもよくあることだが、このようにこの作品でも小説の内容と台本上の歌詞において類似した箇所が存在するのである。

3)「新たに追加された箇所」

これまでのように共通した単語や類似した内容がなく、ガレが全く新しい歌詞を追加している箇所がある。

以下の例を見てみよう。

台本上の歌詞 (42 頁)

Adieu, mon père, adieu !...

Pour toujours!

Pour toujours?

Dans la cité céleste,

nous nous retrouverons.

Elle va lentement parmi les filles blanches.

Les palmiers inclinent leurs branches

comme pour rafraîchir son front

Et les jours, les ans passeront

sans qu'elle m'apparaisse encore.

Je ne la verrai plus!... je ne la verrai plus!...

この歌詞はタイスとアタナエルの会話の箇所であるが、これを見ると、非常に長い音節数の歌詞がガレによって新しく追加されていることがわかる。本来、多くのオペラ作品は小説の文章をそのまま用いる訳ではないが、簡略化して台本にしているため、1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」や、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」のような方法で台本化することが多い。しかし、ガレはそれだけでなく、敢えて新たに歌詞を追加している。ここでは、短い音節数の歌詞の新たな追加の箇所もあるが、このように、非常に長い音節数の歌詞により、場面そのものの挿入が見られる箇所も多い。これは、ガレが実際に演奏される際の音楽との調和を強く考えていたことが影響していると考えられる。

以上が比較軸の例である。これをもとに分類し、タイスとアタナエルを中心に比較分析を行う。そのために、比較表を作成した (別紙 2)。

この表は、タイスとアタナエルが関係している部分について、その全体像を提供するものである。この表では、大きく分けると一番左から順に幕場の表示、小説の内容と台本上の歌詞そして楽譜上の歌詞の分析をするにあたり、それらの対応をわかりやすくするための比較番号、その隣に小説の内容と対応する台本上の歌詞、台本上の歌詞の分析内容、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較した際の変更点、台本と対応する

楽譜上の歌詞、楽譜上の歌詞の分析内容を示している。

また、比較表の小説の内容の欄には、小説のページ、小説の原文を示している。そして台本上の歌詞の欄では、台本のページ、その隣が台本上の歌詞を実際に歌唱する登場人物の名前(タイスを「t」、アタナエルを「a」と示す)、3つの比較軸として示した内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所、内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所、新たに追加された箇所に分類し、台本上の歌詞を示している。その隣の台本の分析内容の欄では、左から台本上の歌詞上にある「一」で行を区切った際の音節数、台本上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻の分析内容（詩的な韻を下線、音楽的な韻を太字で示す）を示している。また、第2章では楽譜上の歌詞の分析を行わないため、楽譜上の歌詞の欄に関しては現時点では説明を割愛する。

この比較表を通して、第1章にて述べた音楽的な韻と詩的な韻を追求し、そのリズムの形式を明らかにすることでアナトール・フランスの小説の内容がルイ・ガレの手によってどのように変わっていったのか、また共通箇所や類似箇所に着目しながら、小説の内容をどのように生かして台本上の歌詞を書いたのかを分析していこう。

第3節 台本上の歌詞の形式

まず別紙2の比較表の全体を見ると、「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」が特に多い。小説から台本に変更するにあたり、多くの単語の変更はあるものの、ガレができるだけ小説の内容に沿って台本上の歌詞を書いていることがわかる。

また、「新たに追加された箇所」が現れるのは、第1幕第1場後半、第1幕第2場後半、第2幕第1場の中盤、第2幕第2場前半、第2幕第2場後半、第3幕第1場後半にあり、第3幕第2場と第3場はない。このように、新たに追加された箇所は全てではないが、幕の場面の切り替わりに追加されていることが多いことがわかる。つまり、思い付きでガレがその場面に新たに単語を追加したわけではなく、敢えてその場面に追加したということが言える。「新たに追加された箇所」は第3幕第2場と第3場にはないのも着目すべき点である。第3幕後半では、ガレは新たに何も追加することなく、出来るだけ小説の内容を忠実に再現し、台本上の歌詞にしたことが分かるのである。

第1章で触れたように、ガレは、「ポエジー・メリック」という手法を使って台本を書いたのだが、その手法は一体どのように実行されたのか。まず「ポエジー・メリ

ック」の原理として示されている「詩的な韻」と「音楽的な韻」を、台本上の歌詞に着目し見出していこう。

3-1 詩的な韻の規則性

そもそも、詩的な韻、音楽的な韻がどういうものなのかを考えないといけない。ここでもう一度、ポエジー・メリックについてのこれまでの議論を振り返りたい。

ポエジー・メリックとは、グノーの見解である（劇場で歌われるべき）リズムを有した散文である（第1章第1節1-2）と考えられた。また、音楽に合わせるための「韻の絶対的な義務から解放」されたものであり、「文学的なフレーズと音楽的なフレーズの輪郭の間に、恒常的な連帯を確立する」ものである。つまりは、規則的な韻が踏まれるわけではないが、単語の中に存在する母音と子音を効果的に用いた音楽的な響きと単語にあるアクセントを拍節のように用いた音楽的な韻に注視しているもの（第1章第1節1-3）と言える。そして、単語の音楽的響きと単語の音楽的な韻の調和のために数とリズムを重視し、韻律ではなく、音楽に合わせるための単語が用いられているものである。しかし、詩的に韻を踏むものが、音楽的に韻を踏むとは限らない。

「詩的な韻」と「音楽的な韻」がポエジー・メリックにおいて重要な鍵となる（第1章第2節）。

グノーは詩を理解した上で、音楽構造の構成において韻文のリズムを崩し、「イメージ力」に注目する。この音楽的な韻の中で表現をするために、躊躇せず与えられた韻文にある詩的な韻を破壊し削除するのである（第1章第2節2-1）。台本上の歌詞の規則的な音節を壊し、単語を新たに加え、形を変えた散文は、各行もしくは数行を通して繰り返される音の響きによる音楽的な韻を持ちつつ、時に繰り返される単語や歌詞が表現に繋がりその単語のイメージを強めていく。このようなグノーの行った方法がガレの目標とするマスネのやり方である（第1章第2節2-1）。

ポエジー・メリックは、マスネの望んだ「散文詩」ではないものの、内容を変える必要なく、歌詞と音楽の完全な調和を可能にする（第1章第3節）。

このような議論があった。これらのポエジー・メリックについてまとめると、以下の原理と言える。

ポエジー・メリック

音楽に合わせるためにこれまでのフランス詩のような「韻の絶対的な義務から解放」されたもの、つまり音節数の統一や、各行における脚韻などの義務から解放される。しかし、「文学的なフレーズと音楽的なフレーズの輪郭の間に、恒常的な連帯を確立する」もの、つまり、これまでのフランス詩と類似した文学的なフレーズと、そして歌詞上の音楽的なフレーズをうまく融合させたものである。また、そのためには旋律に対応した歌詞が重要であり、規則的な韻が踏まれるわけではないが、できる限り韻の中で歌詞の中に繰り返し現れる類似した音の響きと歌詞の中に存在するリズムの調和が重要となる。そして、歌詞の一部を詩句のように扱い、その全体を通して見た際に韻を踏んでいる、これまでのフランス詩に類似した「詩的な韻」と、詩的な韻を破壊し、各行もしくは数行を通して繰り返される音の響きによる、旋律に存在する音楽フレーズの各小節に現れる拍節のような「音楽的な韻」が存在する。つまり「詩的な韻」と「音楽的な韻」では歌詞の着目する規模が異なり、「詩的な韻」が大きな規模で歌詞に着目した際に見られるもの、「音楽的な韻」が小さな規模で歌詞に着目した際に見られるものと言える。しかし、詩的に韻を踏むものが、音楽的に韻を踏むとは限らない上、規則的な韻が踏まれるわけではないが歌詞に存在するリズムと響きに加え、この「詩的な韻」と「音楽的な韻」が重要な鍵となる。

詩的な韻

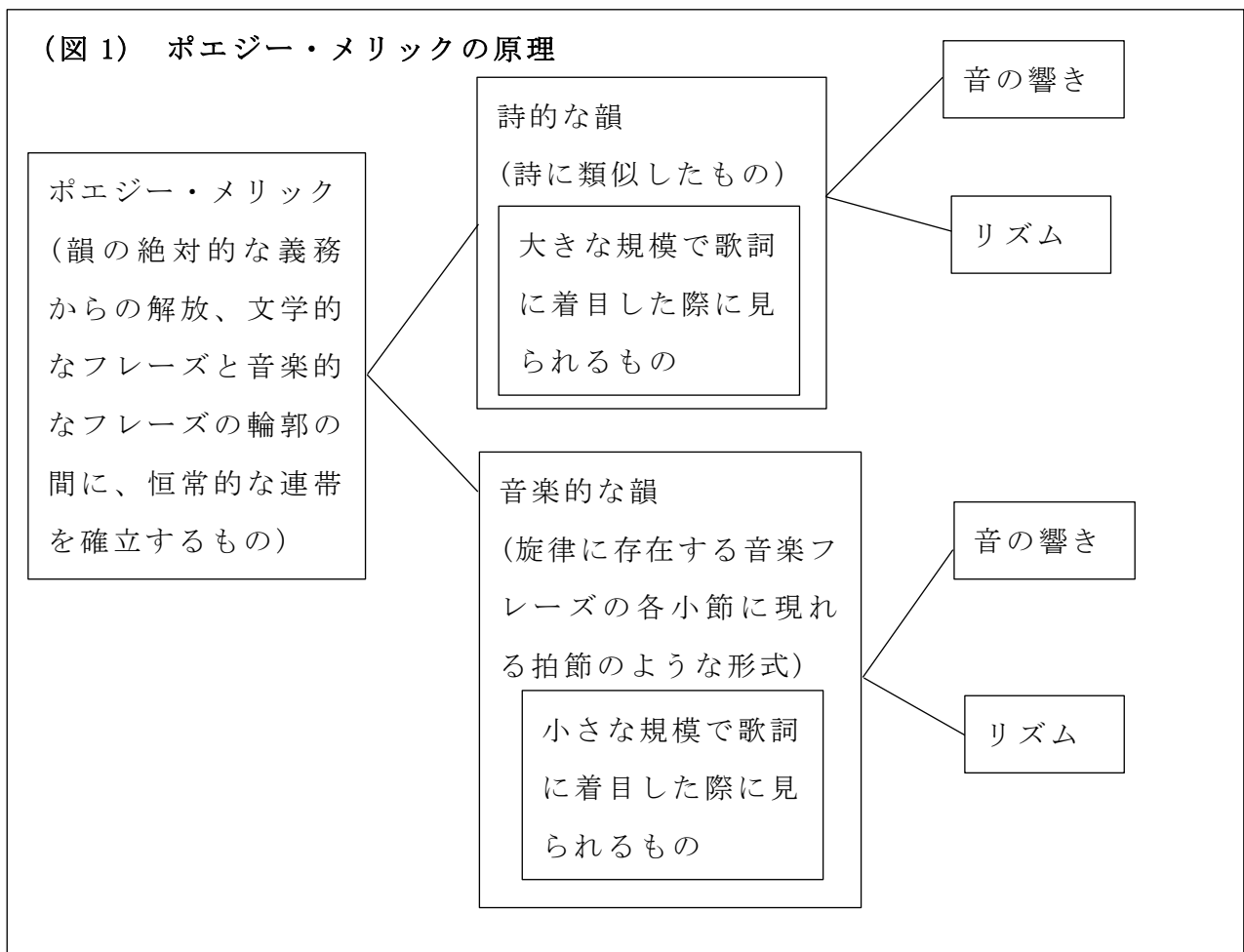
韻律とは異なるが、詩に類似したもの。まとまった行の中で定期的に類似した音が響く。また、その音の響きを各行にて定期的に配置することで、歌詞がリズム的になる。

音楽的な韻

旋律に存在する音楽フレーズの各小節に現れる拍節に類似したもの。歌詞の中で繰り返し類似した発音が現れることにより、歌詞上の音の響きに統一感をもたらし、これにより、歌詞がリズム的になる。

詩的な韻と音楽的な韻について一先ずの著者の定義を示すと上のようになるが、これを検証していくことになる。また、このポエジー・メリックの原理を図示すると、以下のようになる。

(図 1) ポエジー・メリックの原理



このように図示すると、ポエジー・メリックの原理が明確に見えてくる。ポエジー・メリックは、文学的フレーズと音楽的フレーズで成り立っており、そのためには歌詞への着目する視点の規模が異なる、詩的な韻と音楽的な韻を用いることで歌詞に存在する音の響きとリズムの調和を可能にしている、ということがよくわかる。そしてそのポエジー・メリックの手法は、まとめると以下のようなになる。

ポエジー・メリックの手法

一種の韻文としてあるポエジー・メリックは、マスネの望んだ「散文詩」ではないが、散文でありながらも韻文が自然に収まっている小説を用いることで、歌詞と音楽の完全な調和を可能にする。そしてガレの目標とするマスネのやり方は、規則的な韻は用いず、小説にはない新たな単語を挿入する。これにより、各行もしくは数行を通して繰り返し類似した発音が現れ、歌詞上に統一感のある音の響きが現れる音楽的な

韻を持ちつつ、時に繰り返される単語や歌詞が表現に繋がりその単語のイメージを強めていくもの。

つまりこの手法を用いてポエジー・メリックが出来上がっているというのである。では、この詩的な韻と音楽的な韻はどのようなものか、このポエジー・メリックの手法をもとに実際に台本上の歌詞から見出していきたい。

まず詩的な韻に着目しよう。別紙2の比較表の「詩的な韻と音楽的な韻の分析」の列では詩的な韻を下線、音楽的な韻を太字で示している。これを見ると、詩的な韻は音楽的な韻に比べ、少ないことがわかる。しかし、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻の示されている箇所は全く異なるわけではなく、歌詞の中で詩的な韻と音楽的な韻の場所が一致することも多いのである。つまり、詩的な韻と音楽的な韻の形式は、全く別物として扱われるのではなく、その2つのリズムが融合されている箇所が存在するということである。

本来、詩の形式は音節数の統一と脚韻、句切れ（césure）をもとに作られている。19世紀までのフランス詩では、12、10、8音節など偶数脚が主流であり、最も有名なのがアレクサンドラン（Alexandrin）と呼ばれる12音節である。ここでは、一行の半分の6音節目でひと呼吸が置かれる句切れがあり、6音節+6音節という形で二分割されるのが一般的である。（大森 2012:7）

しかしここでは、全体の音節数を見ても、連続して同じ音節数の行が現れるのは稀である。台本上の歌詞の1行目から5行目を見てみよう。

歌詞の分析において、以下のことを統一する。

1) 原則としてフランス詩の音節数の数え方と統一し、行の末尾で女性韻を作る無音のeは数えない。

2) 歌詞の分析方法

各音節の分け方…/²²

句切れ…||

単語と、その一部の抜粋…“”

²² 本来なら、音節を「-」で分けるべきだが、本論では台本上の歌詞に「—」があるため、「/」を用いることとした。

(音節数と発音を照らし合わせるために単語の一部を抜粋していることがある)
発音記号… []

台本上の歌詞 1行目から5行目

La paix soit avec vous! — (6 音節)

Non! mon cœur est plein d'amertume... — (8 音節)

Je reviens dans le deuil et dans l'affliction!... — (11 音節)

La ville est livrée au péché!... — (8 音節)

Une femme, Thaïs, la remplit de scandale — (12 音節)

ここでは、それぞれの行の音節数は6音節、8音節、11音節、8音節、12音節となっており、不規則である。アレクサンドランのような12音節に、そしてその句切れのように6音節の行も多く見られるが、それは全体を通して見られる音節数であり、規則性があるわけではない。しかし、これらの音節数は不規則に何も考えずに作られたわけではなく、偶数の音節が多く見られる。

その中で、全体を通して韻のように同じ音が定期的に響く箇所がある。例えば、比較番号6の中の上から3つ目から比較番号7に着目すると、以下のようになる。

比較番号6～7

1行目 me/ cau/ sen/ t u/ne/ pei/ne a/ mère; — (8 音節)

1 2 3 4 5 6 7 8

2行目 et/ je/ vou/ drai/ ga/gner|| cet/te â/ me à/ Dieu! — (10 音節)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

3行目 0/ Sei/gneur, || je/ re/mets/ mo/nâ/me en/tre/ tes/ mains./ — (12 音節)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

わかりやすいように左に新たに行数を付け加えたが、各行は8音節、10音節、12音節と音節数は偶数であるが数は統一されていない。その上、脚韻も見られないため、本来の詩の形式で考えれば、これらの行は形式的であるとは言い難い。しかし、ここで各行に現れる単語の音に着目すると、1行目8音節目“amère”の“mère”、3

行目 3 音節目 “Seigneur” の “gneur” という発音の中には [r] が入っているのである。また、2 行目 6 音節目 “gagneur” の “gner” には発音上に [r] はないが、3 行目 3 音節目 “Seigneur” の “gneur” と同じく [ɲ] という発音記号があり、硬口蓋音の独特な音が響くのである。また、1 行目 8 音節目 “amère” の “mère” に関しても、音節の始めは “m” [m] であり、[ɲ] と同じくこれらは鼻音という発音の種類に含まれ、単語自体は異なるが、単語の音の響きとしては非常に類似しているのである。この鼻音の後の母音は発音記号だと異なる。そのため、本来なら異なる音の響きと解釈できる。

しかし、ここでこのような音の響きについて、『フランス詩法』（ギロー）に基づいて考えていきたい。この中でギローは、語の形態と意味作用の間に客観的、主観的な関係が作り上げられ、象徴的な機能を持ち得る、香りと色と音とが応え合う象徴主義的方法を「調音的表現」と記している。この調音的表現について、ギローは、モーリス・グラモンの『フランスの詩句』を引用し、記している（ギロー 1983: 132）。それをまとめ、表にすると以下のようなになる。表の左から、分類上の番号、ギローの説明に即して分類し記した綴り字、分類された調音的表現、その調音的表現の効果を示している。また、母音と子音に分けて表にしている。

下の表の綴り字には空欄が数箇所あるが、ギローの説明には記されていないため、敢えて表記をしていない。

母音の分類

	綴り字	調音的表現	調音的表現の効果
(1)	i, u	鋭い母音	鋭い音、つまり喜び、苦痛、感嘆、熱狂、発作的な怒り、怒りの叫び、哀願、軽蔑、辛辣な皮肉、嘲り、茶化し、冷等などを言いあらわすのに役立つ。
(2)	i, u, é, è, in, oe	明るい、あ るいは平凡 な母音	細やかさ、軽やかさ、やわらかさ、速さ、躍動(肉体的または精神的な)、陽気な、うれしげな、愛らしく、牧歌的な考えなどを言いあらわすのに役立つ。
(3)	a, ó, oè, un,	響き渡る母 音	(鼻音化のヴェールをかぶった)響く音、道化師の口上、怒り、おどし、自負、偉大さ、尊厳、感嘆、力な

	an		どに役立つ。
(4)	ò, ou, on	暗い母音	こもった音、唸り声に役立つ。暗い母音と入りまじると、響き渡る母音、とくに鼻母音は暗い音価を持つようになり、おし殺した怒り、憤り、重苦しさ、重々しさ、悲しみ、かげりを言いあらわすのに役立つ。
(5)		鼻母音が支配的	ゆるやかさ、ものうさ、投げやり、柔弱に役立つ。

子音の分類

	綴り字	分類	調音的表現の効果
(6)		容赦のない一撃で空をうつ瞬間的な破裂音	一とくに有声音より強い無声音 (t, c, d) は一余韻なく繰り返される音、急激な動き、息を切らした疾走などの文体に切迫感を持たせるのに適している。また、痛烈な皮肉、怒りのはげしい息づかい、ためらい、内心の動揺、疑いにも適している。
(7a)	n, m	継続音(鼻音)	ゆるやかさ、柔弱さ、ものうさ、愛撫。
(7b)	l, r	継続音(流音)	l は滑り、流動性 r は、これを支えている母音にしたがって、軋り、おし殺した唸り、あるいは鋭い唸り、押しつぶし。
(7c)		継続音(摩擦音)	氣息を表現するが、シュー音 (ch, j) は、歯擦音をともなう氣息に適している。すなわち、苦悩、恐怖、悲しみ、肉体的ないしは精神的な戦慄、皮肉、悔蔑、輕蔑、嫉妬、怒り、憎しみ(歯をくいしばり、《堅苦しい調子》で表現されるいっさいの感情)。

これらの分類された綴り字と国際音声記号の発音記号を重ねる²³と、「調音的表現」

²³ 国際音声記号 I P A にはフランス語は表記されていないため、類似した発音記号を分類している。なお、本論では、鼻母音を [a~] [ε~] [œ~] [ɔ~] のように表記している。

において母音は、以下のようになる。

(1) 鋭い母音 (i, u) を [i] [y] と考えることができる。

これは高母音、中母音、低母音と高さを分けた際の高母音にあたり、またそのうちの前舌と中舌の発音記号である。

(2) 明るい母音 (i, u, é, è, in, oe) を [i] [y] [e] [ɛ] [ə] [ɛ̃] [ø] と考えることができる。

これは、高母音と中母音にあたる高さであり、またそのうちの前舌と中舌の発音記号である。

(3) 響き渡る母音 (a, ó, oè, un, an) を [a] [o] [œ] [œ̃] [ɛ̃] [ɑ̃] と考えることができる。

これは、低母音にあたる高さの前舌、中舌の発音記号と、奥舌のみ中母音も当てはまる。

(4) 暗い母音 (ò, ou, on) を [u] [ɔ] [ɔ̃] と考えることができる。

これは、高母音と低母音の奥舌にあたる発音記号である。

(5) 支配的な鼻母音を [ɑ̃] [ɛ̃] [œ̃] [ɔ̃] と考えることができる。

支配的な鼻母音、つまりこれは鼻母音そのものに着目した際の分類と考えられる。そのため、鼻母音にあたる発音記号全てを当てはめることが出来る。

この母音の舌の位置に関しては国際音声記号を基に作成し、別紙 3-1 に掲載している。

また、子音も同じように国際音声記号の発音記号と重ね合わせると、(6) 破裂音を [b] [p] [t] [d] [k] [g]、(7) 継続音 (a) 鼻音 (n, m) を [m] [n] [ɲ]、(b) 流音 (l, r) を [l] [r]、(c) 摩擦音を [f] [v] [s] [z] [ʒ] [ʃ] に分けられる。

以上の分類に音響的特質が存在するということが分かる。この調音的表現と国際音声記号を照らし合わせた内容を表にまとめると以下のようになる。また、この国際音声記号と関連させた調音的表現(母音と子音)の表を別紙 3-2 にて掲載している。

国際音声記号と関連させた調音的表現(母音と子音)

	調音的表現の種類	発音記号
(1)	鋭い母音	[i] [y]
(2)	明るい母音	[i] [y] [e] [ɛ] [ə] [ɛ~] [ø]
(3)	響き渡る母音	[a] [o] [œ] [œ~] [ɛ~] [a~]
(4)	暗い母音	[u] [ɔ] [ɔ~]
(5)	支配的な鼻母音	[a~] [ɛ~] [œ~] [ɔ~]
(6)	破裂音	[b] [p] [t] [d] [k] [g]
(7a)	継続音(a)鼻音	[m] [n] [ɲ]
(7b)	継続音(b)流音	[l] [r]
(7c)	継続音(c)摩擦音	[f] [v] [s] [z] [ʒ] [ʃ]

この1行目8音節目“amère”の“mère” [mɛr]、2行目6音節目“gagneur”の“gner” [ɲe]、3行目3音節目“Seigneur”の“gneur” [ɲœ:r]では、[m]、[ɲ]の鼻音により単語の音の響きが非常に類似していると記したが、これらの鼻音の後の母音は[ɛ]、[e]、[œ]と、それぞれの単語だと国際音声記号における発音記号だと異なる。しかし、この「調音的表現」を基準に考えていくと、(2)明るい母音に分類されるのである。このように各行の行末で脚韻はないものの、同じ響きの単語が用いられ、それらの響きが繰り返されることにより統一感を持たせる。つまり、これまで単語の「音の響き」と記していた内容は、「調音的表現」にあたるものであると考えられるのである。この共通した響きのある音節を基準に各行の音節を区切ると、1行目が8音節、2行目が6/3音節、3行目が3/9音節と分けられる。

実際の演奏される音楽のリズムは、基本的に3拍子または4拍子のリズムで作られていることが多い。ここで各行を見ると1行目は8音節のままだが、2行目は9音節目で区切られ、6音節と3音節に分けられたことで、3拍子のようなリズムが生まれる。更に3行目でも3音節と9音節に分けられたことで、2行目から引き続き3拍子のようなリズムが感じられるのである。一見、音節数に規則性が見られなかった各行だが、このように定期的に繰り返される単語の響きがリズムを生み出すのである。

つまり、詩的な韻とは、本来の詩の形式を元に考えられており、繰り返される単語

の響きである「調音的表現」が韻のような効果をもたらし、それにより形式的なリズムを作り出すものなのである。この形式的なリズムは、フランス詩法（鈴木）の用語を用いると、「律動」と考えることができる。よって、この詩の形式のような詩的な韻は調音的表現と律動によって作り出されているということが分かる。また、「調音的表現」の結果として「諧調」があると鈴木は捉えているが、本論では単語の響きの分類のために「調音的な表現」を用いることとする。

そのほかにもより複雑な詩的な韻がある。比較番号 9 から 10 の台本上の歌詞に着目したい。

比較番号 9 から 10

1 Frè/res,/ le/vez- || vous/ tous/ ve/ nez!

1 2 3 4 || 5 6 7 8

2 ma/ mis/sion/ m' est || ré/vé/lée!

1 2 3 4 || 5 6 7

3 Dans/ la/ vil/le/ mau/di || te il/faut/ que/ je/ re/ tourne...

1 2 3 4 5 6 || 7 8 9/ 10 11 12

4 Dieu/ dé/fend/ que || Tha/is || s'en/ fon/ce/ da/van/tage

1 2 3 4 || 5 6 || 7 8 9 10 11 12

5 dans/ le/ gouf/fre/ du/ mal!

1 2 3 4 5 6

6 et/ c'est/ moi || qu'il/ choi/sit || pour/ la/ lui/ ra/me/ner! —

1 2 3 || 4 5 6 || 7 8 9 10 11 12

7 Es/prit/ de/ lu/miè/ re et/ de/ grâce,

1 2 3 4 5 6 7 8

8 ar/me/ mon || cœur/ pour/ le/ com || bat.

1 2 3 || 4 5 6 7 || 8

9 Et/ fais-/ moi || fort/ comme || l'ar/change

1 2 3 || 4 5 || 6 7

10 con/tre/ les/ char || mes/ du/ dé/mon.

1 2 3 4 || 5 6 7 8

これらの行は、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」にあたる。音節数は、3行目から6行目は12音節、12音節、6音節、12音節となりアレクサンドランの形式を匂わせる。また、9行目は7音節だが、7行目から10行目には連続して8音節になっている。2行目と9行目は7音節であるが、8音節の形式に含むと考えると、音節数はAABBBBAAAAという形式であることがわかる。しかし、本来の詩の形式に倣えば、音節数の統一に加え、各行末に脚韻が見られるべきだが、ここでははっきりとした脚韻は見られない。しかし、規則的ではないが行末や各行に跨って定期的に繰り返される単語の響きが見られる。ここで、各行にある下線に着目したい。1行目1音節目の“Frère”の“rè” [rɛ] が2行目5音節目に現れる。また、1行目の行末“venez”の“nez” [nɛ]、2行目の行末“révélée”の“lée” [le]にある母音は、発音記号は異なるが、どちらも調音的表現で(2)明るい母音となり、同じ分類の音の響きと捉えられる。更に、この2行目行末“révélée”の“lée” [le]は、1行目行頭にある“Frère”の“rè” [re]の音と、[l]、[r]で調音的表現の(7b)流音の分類となり、類似した単語の響きがあると言える。また1行目4音節目に“levez”の“vez” [vɛ]、2行目6音節目に“révélée”の“vé” [ve]がある。これらの音は全く同じではないが、ここでも調音的表現では(2)明るい母音に分類され、同じ響きとして捉えられる。

8音節の形式であることに加え、これらの単語の共通した音の響きにより、この2行にまとまりを感じさせる。この2行間において1行目は1、4、8音節目にあった音の響きは、2行目において5、6、7音節目にまとまって現れている。この響きをもとに音節を区切ると、1行目は4/4、2行目は最後の音節にまとまっているため4/3という形に分けることができる。

3行目から5行目の1音節目に着目すると、各行とも“D”の単語で始まっている。更に3行目と5行目は全く同じ“Dans”である。3行目と4行目で[d]の音が続き、5行目で3行目と同じ単語が出てくることで、よりまとまりを感じさせる。また、これら3行の行末は規則性が見られないが、3行目と4行目の12音節をアレクサンドランのように考えた場合、6音節ずつに区切ることができる。その6音節目に[i]の音がある。12音節である6行目も、行頭は[d]の響きはないが、6音節目に

“choisit” [ʃwazi] という単語の [i] が響く。これは単なる偶然ではなく、アレクサンドランの形式を利用した作りになっていると言える。また、3 行目 9 音節目と 4 行目 4 音節目に着目すると、どちらも “que” [kə] という単語がある。これらの単語にある音の響きをもとに 3 行目から 6 行目までの音節を区切ると、3 行目は 6/3/3、4 行目は 4/2/6、5 行目は 6、6 行目は 3/3/6 と分けることができる。

1 行目、3 行目、6 行目の行末に着目すると、“venez” の “nez” [ne]、“tourne” の “ne” [nə]、“ramener” の “ner” [ne] となる。それぞれ全く同じ発音ではないが、[n] の響きと [e] または [ə] の (2) 明るい母音に分類される類似した響きがこれらの行末に響く。つまり、これらの行には関連性が見られるということがわかる。また、4 行目の行末に “davantage” の “age” [a:ʒə] と 9 行目の行末に “change” [ʃa~:ʒə] が見られるが、ここに調音的表現で (3) 響き渡る母音 [a] と [a~] という同じ分類の響きと (7c) 継続音 (c) 摩擦音の [ʒə] という響きがみられる。更に 7 行目の行末に “grâce” という単語があるが、ここでは子音は異なるものの、最初の母音 [a] と最後の母音 [ə] の音が同じであり、[ʒ] という響きと [s] という響きは、(7c) 継続音 (c) 摩擦音であるため、調音的表現においては同じ分類となる。これにより、4 行目、7 行目、9 行目が関連性を感じさせる。

6 行目の行頭にある “et c’est” [e se] は 7 行目の行頭にある “Esprit” [ε spri] の [ε s] と発音が全く同じではないが、(2) 明るい母音に分類された [ε]、[e] とそれに続く [s] の音が響くことで調音的表現が見られる。9 行目の行頭には “Et fais” [e fε] があるが、6 行目と子音は異なるが、母音は (3) 響き渡る母音に分類され、これら 3 行の行頭に単語にある音の響きが揃うことで統一感を持たせることが出来る。更に 6 行目 3 音節目に “moi” があるが、同じように、9 行目 3 音節目に “moi” がある。つまり、6 行目と 9 行目は関連性が強いということがわかる。8 行目行頭には “arme” [arm] の “ar” [ar] があるが、9 行目 7 音節目にも “l’archange” [larka~:ʒ] に [ar] が現れる。また、8 行目 3 音節目には “démon” [demo~] の “mon”、7 音節目には “combat” [ko~ba] の “com”、9 行目 5 音節目には “comme” [kɔm] の “com”、10 行目 8 音節目には “démon” [demo~] の “mon” があり、全て同じ発音記号ではないが、[ɔ~] と [ɔ] は (4) 暗い母音に分類され、類似した音が定期的に響く。

これらのことをまとめ、6 行目から 10 行目を音の響きで音節を区切ると、6 行目が

3/3/6、7 行目が 8、8 行目が 3/4/1、9 行目が 3/2/1/2、10 行目が 4/4 と分けることができる。音節は基本的に単語にある音の響きの直後に区切っているが、行頭の単語にある音の響きや、それが連続して現れる場合のみ、その直前で区切っている箇所がある。8 行目と 9 行目では、音節にばらつきがあるが、“combat”と“comme”のように“com”のあとが 1 音節のみになっている点が特徴的である。

比較番号 9 から 10 の 1 行目から 10 行目の単語にある音の響きに着目して音節を区切った形式をまとめると以下のようなになる。

1 行目 4/4
2 行目 5/3
3 行目 6/3/3
4 行目 4/2/6
5 行目 6
6 行目 3/3/6
7 行目 8
8 行目 3/(4/1)、
9 行目 3/(2/1)/2
10 行目 4/4

このように、全ての行ではないが、単語にある音の響きにより音節を分けると、3 音節や 4 音節、4 音節を分割した 2 音節、そしてその倍の 8 音節や 6 音節が多く、定期的に 3 音節や 4 音節が繰り返されることで、よりリズム的に、つまり律動として形式的に感じさせる。また、これらの各行は音節数も統一されているため、よりまとまりを感じさせる。

以上のことから、関連性のある行を単語にある音の響きを用いて作り出している。単語にある音の響きは行頭や行末だけでなく、至る所に散りばめられていることが分かる。これらの行全体を通して定期的に同じような単語にある音の響きが繰り返されることで、散文の中にも韻文のような詩的な韻が生み出される。本来の詩のように、同じ音節の詩行にある脚韻とは違うが、各行にある繰り返される単語にある音の響きは、定期的に現れることで律動を生み出し、韻のような効果を得られるのである。

3-2 音楽的な韻の規則性

以上のように数行にわたって行頭、行間、行末に単語にある音の響きを散りばめ、全体に統一感を持たせる詩的な韻がある一方で、それとは異なる音楽的な韻がこの台本上の歌詞には存在する。まず、3つの比較軸である 1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」において例を出した、比較番号 1 の歌詞を再度例に挙げたい。単語にある音の響きに着目し、詩的な韻と同じように台本上の歌詞の中の 1 行を音節分けすると以下のようなになる。

La /paix /soit /a/vec /vous!
 1 2 3 4 5 6
a ε - a ε -

台本上の歌詞の下にある数字は音節数を表している。その下が歌詞の中で繰り返し類似した発音を特徴的な音の響きと捉え、示している。「-」は特徴的な音が存在しない場合に記している。

“la” の発音記号 [la] と “avec” の発音記号 [avɛk] に着目すると、1 音節目と 4 音節目が [a] の発音がある。また “paix” [pɛ] と “avec” の発音記号 [avɛk] に着目すると、2 音節目と 5 音節目が [ε] がある。子音は異なるものの、母音の響きが [a] を A、[ε] を B とすると、AB-・AB-のように、3 音節ごとに律動が存在している。このように、母音の音の響きを用いて行内で繰り返すことにより律動を作り出しているのである。

続いて比較番号 2 の台本上の歌詞の 3 行目に着目したい。

台本上の歌詞 La/ vil/le est/ li/vrée /au /pé/ché!... -
 1 2 3 4 5 6 7 8
 母音による律動 - - ε/ - e/ - e e
 子音による律動 l v -/ l v -/ p ʃ

音節を分けると 8 音節になる。この行内に “é” のアクセントある単語 “livrée” と “péché” を敢えて使っているが、これにより、5 音節、7 音節、8 音節で同じ単語に

ある音の響き [e] が聞こえる。更に、3 音節目では、[ɛ] の音が響く。5 音節目と 8 音節目とは全く同じではない発音だが、この発音記号は共に調音的表現において (2) 明るい母音に分類され、類似した音の響きと言える。つまり、定期的に [ɛ] や [e] の音が響く。7 音節目と 8 音節目において、[e] の響きが存在するが、これにより、3/2/2/1 となるが、さらにフランス語の単語において最後の音節にアクセントが来ることを考えると 3/2/3 というように、母音による音楽的な韻が出来上がる。つまりここに母音による律動が存在する。詩的な韻のように数行に渡って律動が存在するのではなく、1 行の中で繰り返し現れる単語にある音の響きをもとに律動が作られた形式が見られる。この 1 行の中で繰り返される音の響きが律動を感じさせ、それが音楽的に聞こえる。よって、このように数行ではなく、行内において繰り返される単語にある音の響きによる律動を音楽的な韻と考えることができる。

この行にて母音だけでなく、子音にも着目すると、[v] が 2 音節目 “ville” と 5 音節目 “livrée” に、[l] が 1 音節目 “la” と 4 音節目 “livrée” に響く。そして、“péché” という単語において 7 音節目では [p]、8 音節目では [ʃ] が響き、これらは調音的表現の (7b) 継続音 (b) 流音と (7c) 継続音 (c) 摩擦音となる。これらの音の響きは全く同じ音の分類ではないが、継続音の無声子音が続き、律動を作り出している。よって子音による律動は 3/3/2 という形になる。母音による律動と子音による律動を比べると、律動の形式が異なることがわかる。アレクサンドランでもなく、脚韻があるわけでもないが、この様に同じ行の中でも複雑に母音で作られた律動と子音で作られた律動が絡み合うことにより、これまでの詩のように規則で縛られることなく、柔軟で音楽的な韻を作り出しているのである。

このように、歌詞上の音楽的な韻には母音による律動と子音による律動が存在し、それぞれにおいて律動の形式が作られていることが分かったが、母音と子音による律動が混在したものも見られる。上の例で挙げた行の直前に現れる、比較番号 3 の台本上の歌詞に着目したい。

比較番号 3 台本上の歌詞

1 行目 u/ne/ femme, /Tha/ïs,/ la /rem/plit /de /scan/dale

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<u>α</u>	<u>α</u>	<u>τ</u>	<u>α</u>	<u>τ</u>	<u>α</u>	<u>τ</u>	<u>α</u>	<u>α</u>	<u>τ</u>	<u>α</u>

2 行目 et/ par/ ell/e/ l'en/fer/ y /gou/ver/ne /les/ hommes !

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
α	α	A	B	B	A	α	α	τ	α	α	τ

台本上の歌詞の各行の下にある数字が音節数を表し、その下にその歌詞の規則性を表している。「 τ 」はアクセントを記している。「 α 」はアクセントのない箇所を記している。

ここで着目したい単語にある音の響きはまず、“Thaïs”のアクセントの位置である。この単語は“Thaïs”の“ïs”にアクセントがある。この特徴的なアクセントを全体的に生かすためにこの行で使われているのが鼻母音のある音と、母音+ [m] または [n] という形である。必ずしも全く同じ発音ではないが、1 行目の 3 音節目 “femme” の “fem” にて [am]、7 音節目 “remplit” の “rem” にて [α ~]、10 音節目 “scandale” の “scan” にて [α ~]、そして 2 行目の 5 音節目 “l’enfer” の “l’en” にて [α ~]、12 音節目 “hommes” の “hom” にて [ɔm] があり、そこにアクセントが存在する。これにより、1 行目は $\alpha \alpha \tau \alpha \tau \alpha \tau \alpha \alpha \tau \alpha$ というアクセントの位置になり、このアクセントの位置で区切ると 3/2/2/3/1 となる。そして 2 行目では、1 行目に比べ、子音に特徴があることに気が付く。2 行目 3 音節目は “elle” の “ell” [ɛl] であるが前の音節とリエゾンにより繋がるため [rɛl] となり、6 音節目に “l’enfer” の “fer” [fɛr]、9 音節目に “gouverne” の “ver” [vɛr] がある。[l] と [r] は実際の発音は違うが、調音的表現の分類では (7b) 継続音 (b) 流音の分類となり、単語にある音の響きは類似していると考えることができる。最初の子音もそれぞれの音節で全く異なるが、母音の [ɛ] と [r/l] の単語にある音の響きがこの行の律動を作っている。さらに 1 行目にあった “femme” から始まり、鼻母音の単語を挿入し、2 行目の最後 12 音節目にて “hommes” を置くことにより、母音+n 又は m の形である 1 行目最初に現れる “femme” と 2 行目最後に現れる “hommes” という単語がより効果的に浮かび上がり、この歌詞の中の行全体に統一性を持たせるのである。これにより、2 行目は $\alpha \alpha \tau \alpha \alpha \tau \alpha \alpha \tau \alpha \alpha \tau$ というアクセントの位置になり、このアクセントの位置で区切ると 3/3/3/3 と律動的なのである。また、3 音節目から 6 音節目を見ると [r] と [l] の多さに気が付く。この 3 音節目では [rɛ] で始まり、6 音節目では [ɛr] で終わる。これを見ると、鏡のように対称になっている。

そしてその間に [l] の音を入れることにより、[rɛ・lə・lā・(f)ɛr] という発音記号になり、[rɛ・l・l・ɛr] という音により左右対称になっている。[r] と [ɛ] の音がある箇所を A、[l] の音がある箇所を B とすると、ABBA という律動を作り出している。このように、さまざまな単語を用いることでアクセントだけでなく、単語にある音の響きを利用した律動を作り出しているのである。

つまり音楽的な韻は、複数行ではなく、各行のみに着目した場合の、調音的表現に即した単語にある音の響きの繰り返しによる律動である。単語自体に着目して音節を分けると、不規則なリズムに感じることが多いが、単語ごとに区切るのではなく、各音節の中での類似した響きが、各行内で規則性のある律動を持たせ、歌詞上に音楽性を感じられるよう各詩行の中に律動を持たせたもので、歌詞上に音楽性を感じさせる。

このように詩的な韻は全体の行のまとまりに見られる単語にある音の響きから生み出される詩的要素の律動であり、歌詞上の音楽的な韻は 1 行の中で繰り返される子音と母音の音の響きによって定期的に感じさせるリズムが音楽的要素の律動であり、これらの律動どちらかを使用、あるいは組み合わせることにより、複雑でありながらもまとまりを感じさせる形式を作り出すのである。

ここで、改めて分析した内容を踏まえ、詩的な韻と音楽的な韻についてまとめたい。詩的な韻と音楽的な韻をまとめると以下ようになる。

・詩的な韻

数行にわたって詩の韻律のように、しかしこれまでのフランス詩とは全く異なる方法で、調音的表現と律動が全体に存在する。数行にわたって定期的に類似した音が響くことでリズム的になり、律動を作り出している。しかし、律動が見られる箇所は脚韻とは異なるため、各行を音節で区切っても、規則的ではないことが多い。

・音楽的な韻

詩的な韻のように数行にわたるのではなく、各行ごとに調音的表現と律動が存在する。これにより各行にリズムを感じさせる。詩的な韻の音の響きから派生して作られることが多く、各行の中で繰り返し響くことで、律動を作り出している。子音と母音で律動の捉え方が異なることもあるため、各行内で 2 種類以上の律動が存在すること

もある。

第4節 3つの比較軸から見える法則

4-1 内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所形式

上のように歌詞上の音楽的な韻と詩的な韻が全体を通して見られる。小説の内容と台本上の歌詞を比較していく中で設けた、3つの大きな比較軸の1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」、3)「新たに追加された箇所」は歌詞上の音楽的な韻と詩的な韻とどのように関連しているのか、それぞれの比較軸をもとに見ていきたい。

まず、比較番号5の小説の内容と台本上の歌詞に着目したい。

比較番号5：小説の内容

il examinait ses fautes une à une pour en concevoir exactement la
difformité, il lui souvint d'avoir vu jadis, au théâtre d'Alexandrie, une
comédienne d'une grande beauté, nommée Thais. Cette femme se montrait dans
les jeux et ne craignait pas de s'y livrer à des danses dont les mouvemens,
réglés avec trop d'habileté, rappelaient ceux des passions les plus
horribles. Ou bien elle simulait quelqu'une de ces actions honteuses que les
fables des païens prêtent à Vénus, à Léda ou à Pasiphaé.

比較番号5：台本上の歌詞

Une prêtresse infâme
du culte de Vénus... Hélas! enfant encore
avant qu'à mon cœur la grâce ait parlé,
je l'ai connue !... Un jour, je l'avoue à ma honte,
devant son seuil maudit, je me suis arrêté...

これは第2節にて例で挙げた箇所である²⁴が、ここで共通している単語は“Vénus”のみである。この単語以外には共通した単語はないが、内容は類似した箇所が多かった。しかし、どの歌詞も当然ながら小説の内容を台本にするにあたり、小説の内容がシンプルになり、聴衆への想像力を働かせるような表現方法を行っていた。では、このような表現方法を入れたことにより、ガレの台本上の歌詞では単語にある音の響きにどのようなものが見られるのだろうか。以下のようにガレの比較番号5の台本上の歌詞を取り出し、見てみよう。歌詞に記している下線を詩的な韻、太字を歌詞上の音楽的な韻、共通の単語は囲み線で表している。また、各行の下に記してある数字は音節を表し、その下には単語の類似した音の響きによる形式を表している。

比較番号5：台本上の歌詞

1行目 U/ne/ prê/tre/sse in/fâme

1 2 3 4 5 6

2行目 du/ cul/te /de /Vé/nus... /Hé/las! /en/fant /en/core

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A A B B / C D C D / E E E / F

3行目 a/vant /qu'à /mon /cœur /la /grâce ait /par/lé,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

G E (G・F) E/ F / H I / J / I H

4行目 je /l'ai /con/nue !... /Un/ jour, /je /l'a/voue /à /ma/ honte,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

K L - M / - (K) / K L M / (G) (E)

5行目 de/yant /son /seuil /mau/dit, / je /me /suis/ a/rrê/té...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

- - N N / - 0 / - - (O・N)/(N)/ H H

台本上の歌詞において、共通して使われている単語は、“Vénus”であった。この単語に着目すると、単語にある音の響きをどのように工夫しているかが見えてくる。

²⁴ 邦語訳については第2章第2節を参照。

2行目の5音節目から“Vénus” [venys] があるのだが、その直後に7音節目から“Hélas” [ela:s] という単語が出てくる。この二つの単語の発音に着目すると、どちらにも [e] の発音があり、最後には [s] の音で終わっている。さらに、2行目の全体の歌詞に視野を広げてみると、単語にある音の響きが様々な形で工夫されているのが分かるのである。1音節目から4音節目では、du [dy] / cul [kyl] /te [tə] /de [də] というように、1音節目と2音節目では [y]、3音節目と4音節目では [ə] となり、またどの音節も破裂音の [d] [k] [t] [d] が使われている。そして9音節目から11音節目では、“enfant” にて [a~] と [fa~]、“encore” の“en” [a~] と、全く同じ発音記号の鼻母音が用いられているのである。そのため単語にある音の響きが類似する。よって2行目では、[y] をA、[ə] をB、[e] をC、[s] をD、鼻母音をEとすると、A A B B C D C D E E E という単語にある音の響きの形式が出来上がるのである。

このように各行内における調音的表現である音の響きは歌詞上の音楽的な韻にあたるのであるが、行を跨いで調音的表現がある場合、詩的な韻として考えられる。例えば、3行目では、1音節目から5音節目に着目すると、1音節目“avant”の“a” [a] と3音節目“qu’ à” [ka] には共通して [a] の発音がある。2音節目“avant”の“vant” [va~] と4音節目“mon” [mɔ~] では発音記号は異なるものの、鼻母音が響く。そして同じく3行目の5音節目では、“cœur” [kœ:r] という単語があるが、これは2行目12音節目にある“encore”の“core” [kɔ:r] と比較すると [k] で始まり [r] で終わる音になっている上に、2行目と同じく前の音節が鼻母音という共通した音の響きがあり、調音的表現が見られる。2行目から3行目に引き続き共通した調音的表現が現れるため、2行目と3行目には関連性があると言える。つまり行を跨いで関連性のある調音的表現がみられるため、詩的な韻があると言えるのである。ここで一度整理すると、各行内に調音的表現が現れると音楽的な韻に属し、行を跨いで調音的表現が現れると詩的な韻に属するということである。

3行目において、発音記号の [a] をG、鼻母音を2行目と同じくE、[k] と [r] の発音がある音節を2行目と同じくFとすると、G E G E F という形が出来上がる。加えて3行目の3音節目には“qu’ à” [ka] があるが、ここに [k] の音がある。そしてこれの前の2音節目“avant”の“vant” [va~] に鼻母音があるために鼻母音+ [k] という単語にある音の響きができる。これは、2行目11音節から12音節の

“encore” [ɑ̃kɔːr] と 3 行目 4 音節目から 5 音節目の “mon/ cœur” [mɔ̃~]

[kœːr] と、鼻母音 + [k] と同じ形であり、単語にある音の響きが類似するのである。よってこの箇所にも行を跨いでの調音的表現、つまり詩的な韻があると言える。

そして 3 行目 6 音節目から 7 音節目では、“la” の [l]、“grâce” の [r]、9 音節目から 10 音節目では “parlé” の [r] と [l] の音が響く。ここでは、8 音節目を挟みながら鏡のような並びになり、[l r ɛ r l] という発音により H I J I H という形になる。また、[r] と [l] は調音的表現の (7b) 継続音 (b) 流音にあたり、類似した響きと考えることができるため、より関連性があると感じさせるのである。これは、3 行目内での音の響きであるため、音楽的な韻であると言える。

4 行目では、[j] の発音が 1 音節目 “je”、6 音節目 “jour”、7 音節目 “je” にある。またこの [j] の発音に着目すると、1 音節目 “je” と 2 音節目 “l’ ai”、7 音節目 “je” と 8 音節目 “l’ ai” において [ʒə] + [l] という音が響く。また、4 音節目 “connue” [kɔ̃ny] と 9 音節目 “avoue” [avu] には共通して単語の一部に “ue” がある。発音は [y] と [u] で異なるが、調音的表現から (1) 鋭い母音の分類となり、単語にある音の響きは類似する。これにより、1 音節目から 4 音節目と 7 音節目から 9 音節目には調音的表現が存在しており、行内での調音的表現のため、音楽的な韻であると言える。

4 行目の 10 音節目から 12 音節目に着目したい。ここに、“à /ma/ honte” [a][ma][ɔ̃ːt] とあるが、実は 3 行目の 3 音節目から 4 音節目の “qu’ à /mon” [ka][mɔ̃~] にて非常に類似した単語にある音の響きが存在する。これらの音節の中に [a] [m] [ɔ̃~] というように同じ音が存在するのである。3 行目の “mon” が 4 行目では “m” と “on” に分裂するが、単語にある音の響きとしては [m] と [ɔ̃~] となり、同じでありこれら 2 行には関連性を感じさせる。つまり、ここでは 3 行目と 4 行目に跨いで調音的表現があるため、詩的な韻が存在していると言えるのである。

5 行目では、3 音節目 “son”、4 音節目 “seuil”、9 音節目 “suis” において [s] の音が行内に 3 度現れる。これにより、同じ音の響きがあると言える。そして 6 音節目 “dit” [di] と 9 音節目 “suis” [sɥi] をみると、両方の単語が [i] で終わり、同じ音の響きがあると言える。ここから、3 音節目、4 音節目、6 音節目にて [s] [s] [i] という響きがあったものが、9 音節目には [s] と [i] の響きが集結して現れているのである。このように規則的ではないが同じ響きが繰り返されること

で、歌詞の中に律動を感じさせることが出来るのである。

そして最後に 3 行目と 5 行目の最後の音節 “parlé” と “arrêté” の “é” に着目したい。ここで行の最後に [e] を置くことで韻が生まれる。これにより、これまでの内容から 2 行目から 3 行目と 4 行目から 5 行目が関連性を持っていることがわかるのである。つまり、2 行目から 5 行目は各行内で調音的表現による律動が見られるが、これらの行全体にも一つのまとまりのある調音的表現による単語の音の響きを感じることが出来る。これに追加して 2 行目の 3 音節目から 5 音節目にある子音 [t] [d] [v] の音が 4 行目 12 音節目から 5 行目 2 音節目にかけて現れる。これにより、2 行目から 5 行目までの 4 行に更にまとまりを感じさせるのである。つまり、各行において調音的表現があったが、2 行目から 5 行目にかけて全体のまとまりを感じさせるような調音的表現が見られる。そのため、各行内に音楽的な韻が存在するが、それに加えて 2 行目から 5 行目にかけて詩的な韻も存在しているということになる。しかしながらこれらの行は規則性のある律動かというところでもない。必ずしも規則的なアクセントがある訳でも音節ごとに周期的に同じ単語にある音の響きがあるという訳でもないため、一見律動でないように感じる。しかし、各行の形式をまとめ、区切ると次のようになる。

2 行目 A A B B/ C D C D/ E (E) E F →4/4/4

3 行目 G E (G・F) E F/ H I J I H →5/5(3 音節目が重なるため(G・F)を繋げている)

4 行目 K L - M /- (K)/ K L M/ (G) (E) →4/2/3/3(最後の音節は 2 音節分ある)

5 行目 - - N N/- O/- -/(O・N) (N)/ H H →4/2/2/2/2

このように、音節数を単語にある調音的表現によって区切ると律動があることが分かる。また、各行に跨って現れる調音的表現の詩的な韻と各行内で現れる調音的響きの音楽的な韻は混在し、絡み合いながら存在しているのである。また、2 行目のように、ガレは小説の内容と台本上の歌詞において共通している単語 “Vénus” をもとに調音的表現を用いるために、台本上の歌詞に小説の内容と同じ単語をあえて入れることがわかる。

次に比較番号 23 に着目したい。ここでは小説の内容と台本上の歌詞を比較すると、共通の単語が多く見られる。囲み線の箇所が共通の単語のある箇所である。

比較番号 23: 小説の内容

Elle épiait dans son miroir les premiers déclinés de sa beauté, et pensait avec épouvante que le temps viendrait enfin des cheveux blancs et des rides. En vain elle cherchait à se rassurer, se disant qu'il suffit, pour recouvrer la fraîcheur du teint, de brûler certaines herbes en prononçant des formules magiques. Une voix impitoyable lui criait : « Tu vieilliras, Thaïs, tu vieilliras. Et la sueur de l'épouvante lui glaçait le front. Puis, se regardant de nouveau dans le miroir avec une tendresse infinie, elle se trouvait belle encore et digne d'être aimée. Se souriant à elle-même, elle murmurait : « Il n'y a pas dans Alexandrie une seule femme qui puisse lutter avec moi pour la souplesse de la taille, la grâce des mouvemens et la magnificence des bras, et les bras, 6 non miroir, ce sont les vraies chatnes de l'amour! »

比較番号 23: 台本上の歌詞

O mon miroir fidèle, —
rassure-moi; dis-moi que je suis toujours belle, —
que je serai belle éternellement; —
que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, —
que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; —
dis-moi que je suis belle et que je serai belle —
éternellement! éternellement ! —
Ah! tais-toi, voix impitoyable, —
voix qui me dis: Thaïs, tu vieilliras! —
Un jour, ainsi, Thaïs ne serait plus Thaïs!... —
Non! non! je n'y puis croire; —
et s'il n'est point pour garder la beauté —

de secrets souverains, de pratiques magiques, —
 toi, Vénus, réponds-moi de son éternité! —
 Vénus, invisible et présente !... —
 Vénus, enchantement de l'ombre! —
 réponds-moi!... —
 Dis- moi que je suis belle et que je serai belle —
 éternellement! —
 que rien ne flétrira les roses de mes lèvres, —
 que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux; —
 dis-moi que je suis belle et que je serai belle —
 éternellement ! —
 éternellement ! —
 éternellement ! —

このように、共通の単語は多く、ここでは同じ単語が繰り返されているため、共通の単語も多くみられるようになっている。しかしこの台本上の歌詞を見ていくと、共通の単語だけでなく、類似した音の響きを感じさせる。以下にその台本上の歌詞の分析内容を示している。共通の単語を囲み線で示し、これまでのように単語にある音の響きに着目して類似箇所を下線で分け、詩的な韻の内容を示している。また、単語の中の太字の箇所は歌詞上の音楽的な韻の内容を示している。行ごとに分析すると以下のようなになる。各行の下数字は、上の行が詩的な韻、下の行が歌詞上の音楽的な韻を示し、分析をした箇所を太字に、音節の句切れにあたる箇所を「/」で示している。

比較番号 23: 台本上の歌詞

1 行目 0 mon mi roir fi dèle,
 1 2 3 4/ 5 6/
 1 2(/)3/ 4(/)5 6

2 行目 ras su re- moi; dis- moi que je suis tou jours belle,

1 2 3 4/ 5 6/ 7 8 9 10 11 12/

1 2 3 / 4 5 6/ 7 8 9 /10 11 12

3 行目 que je se rai bel le/é ter nel le ment;

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10/

1 2/ 3 4 5 6 / 7 8 9 10

4 行目 que rien ne flé tri ra les ro ses de mes lè vres,

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12 13/

1 2 3 4/ 5 6(/)7/ 8 9 10 11 12 13

5 行目 que rien ne ter ni ra l'or pur de mes che veux;

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4/ 5/ 6 7 8/ 9 10 11 12

6 行目 dis- moi que je suis bel le/et que je se rai belle

1 2 / 3 4 5 6/ 7 / 8 9 10 11 12/

1 2 / 3 4 5 6/ 7 / 8 9 10 11 12/

7 行目 é ter nel le ment! E ter nel le ment !

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10/

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10/

8 行目 Ah! tais- toi, voi x/im pi to yable,

1 2 3 / 4/ 5 6 7 8 /

1 2 3 4 5 6 7 8

9 行目 voix qui me dis: Tha is, tu vieil li ras!

1/ 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 /

1 2 /3 4/ 5 6/ 7 8 9 10

10 行目 Un jour, ain si, Tha is ne se rait plus Tha is!...

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12/

1 2 3/ 4 5 6/ 7 8 9 / 10 11 12/

11 行目 Non! non! je n'y puis croire;

1 2 3 4 5 6/

1 2/ 3 4 5 6

12 行目 et s'il n'est point pour gar der la beau té

1 2 3 4/ 5 6 7 8 9 10

1 2 3 / 4 5 (/) 6 7 8 9 10

13 行目 de se crets sou ve rains, de pra ti ques ma gi ques,

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13

1 2 3 / 4 5 6 / 7 / 8 9 10/ 11 12 13

14 行目 toi, Vé nus, ré ponds- moi de so n/é ter ni té!

1/ 2 3 / 4 5 6/ 7 8 9 10/ 11 12

1 2/ 3 4/ 5 6 7 8 /9 10 11 12

15 行目 Vé nus, in vi si ble/et pré sente !...

1 2/ 3 4 5 6/ 7 8

1 2 3 4/ 5 6 7 8

16 行目 Vé nus, en chan te ment de l'ombre!

1 2/ 3 4 5 6 / 7 8 /

1 2/ 3 4 / 5 6 / 7 8 /

17 行目 ré ponds- moi!...

1 2 3 /

1 2 3

18 行目 Dis- moi que je suis bel le/et que je se rai belle

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12/

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12/

19 行目 é ter nel le ment!

1 2 3 4 5 /

1 2 3 4 5 /

20 行目 que rien ne flé tri ra les ro ses de mes lè vres,

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12 13/

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

21 行目 que rien ne ter ni ra l'or pur de mes che veux;

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12

22 行目 dis- moi que je suis bel le/et que je se rai belle

1 2/ 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12

1 2/ 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11 12

23 行目 é ter nel le ment !

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

24 行目 é ter nel le ment !

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

25 行目 é ter nel le ment !

1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

下線が詩的な韻、太字が歌詞上の音楽的な韻の箇所である。また、囲み線が先ほど示した共通の単語にあたる。まず、共通の単語の“miroir” [mikwaʁ] の“oi” [wa]と同じ響きが全体を通して見られる。“moi” [mwa] は2行目4音節目、6音節目、6行目2音節目、14行目6音節目、17行目3音節目、18行目2音節目、22行目2音節目に現れる。“toi” [twa] は8行目3音節目、14行目1音節目に現れる。11行目6音節目に“croire” [krwaʁ]、12行目4音節目に“point” [pwɛ̃] がある。これは鼻母音であり、音が若干異なるが、子音+ [w] という音の響きは共通している。8行目4音節目と9行目1音節目に“voix” [vwa] があるが、これは、共通の単語の一つである。このように、同じような単語にある音の響きが全体に散りばめられているのである。

共通の単語2行目1音節目にある“rassure” [rasyʁ] は小説では“rassurer”であり、全く同じではない。しかし単語の最後の“r”がないもののほとんど同じであることから取り出した。台本上の歌詞では、この“rassure” [rasyʁ] と他の行に現れる“serai” [s(ə)ʁe] が、発音が完全に一致している訳ではないが、[s] [r]

[e]によって調音的表現が存在する。“serai”は3行目3音節目、6行目10音節目、10行目8音節目、18行目10音節目、22行目10音節目に現れる。さらに、13行目4音節目に“souverains”[suvrɛ~]がある。“serai”[s(ə)re]と比較すると“v”が追加されているものの、[s] + (2)明るい母音 + (v) + r + (2)明るい母音という形になっており、単語にある音の響きは調音的表現によって共通していると考えられる。

共通の単語の“belle”[bɛl]は、2行目12音節目、3行目5音節目、6行目6音節目、6行目12音節目、18行目6音節目、18行目12音節目、22行目6音節目、22行目12音節目に現れる。この単語の“elle”の部分に着目したい。これが1行目5音節目の“fidèle”[fidɛl]の中の“èle”と[ɛl]という響きが一致する。その他に“éternellement”[etɛrnɛlma~]の中にも“er”[ɛR]、“elle”[ɛl]がある。この単語が3行目6音節目、7行目1音節目2音節目、7行目6音節目7音節目、19行目1音節目2音節目、23行目1音節目2音節目、24行目1音節目2音節目、25行目1音節目2音節目に現れる。[r]と[l]で発音記号は異なるが調音的表現の(7b)継続音(b)流音の分類で響きが類似していると言える。14行目9音節目には“éternité”[etɛrnite]、21行目4音節目には“ternira”[tɛrnira]という単語があり、どちらも“er”[ɛr]という音が入っているため調音的表現が存在する。この音の響きは、全体に散りばめられていることがわかる。つまり、詩的な韻にあたると言える。

共通の単語の中の8行目5音節目の“impitoyable”[ɛ~pitwajabl]という単語の“ble”という単語にある音の響きに着目したい。これと同じ単語にある音の響きが15行目6音節目にある。また、16行目8音節目に“ombre”[ɔ~:br]があるが、“impitoyable”の“ble”[bl]と“ombre”の“bre”[br]では発音が[r]と[l]で全く同じではないが、調音的表現において(7b)継続音(b)流音の分類となり、単語にある音の響きが類似する。また、4行目13音節目と20行目13音節目“lèvres”[lɛ:vrɛ]では、“vre”[vr]の音が響くことで、“impitoyable”の“ble”[bl]や“ombre”の“bre”[br]とは[b]が[v]になっているため発音は全く同じではないが調音的表現の(7c)継続音(c)摩擦音に分類されるため、ここでも類似した単語にある音の響きがあると言える。

共通の単語の9行目5音節目には“Thaïs”[tai:s]という単語があるが、この単

語の最後に [s] がある。この単語にある音の響きに注目すると、14 行目 2 音節目、15 行目と 16 行目 1 音節目の “Vénus” [venys] にも [s] があり、単語にある音の響きが一致するため調音的表現が見られる。つまり、“Thaïs” から派生し “Vénus” が成り立っている。

更に、上に記したように “belle” から派生している “éternellement” の鼻母音 “ment” [ma~] に注目したい。この単語にある音の響きと一致するのが 16 行目 6 音節目の “enchantement” [a~ʃa~tma~] である。この単語も “éternellement” から派生している単語と考えられる。よって、“belle” から派生し “éternellement”、“belle” から派生している “éternellement” から派生し “enchantement” が成り立っていると考えられる。

共通の単語からの派生ではないが、4 行目と 5 行目、20 行目と 21 行目にて 1 音節目から 3 音節目に “que rien ne” と 5 音節目 “ternira” の “ira”、各行において音節数は異なるが、“de mes” が現れる。これにより、同じ単語が繰り返されるためそれぞれの行の関連性が強いことがわかる。また、“que” は 2 行目から 6 行目、18 行目、20 行目から 22 行目に散りばめられており、これにより単語による同じ音の響きが繰り返されるのである。

このように、調音的表現によって定期的に同じ響きのある単語が繰り返されることで律動が生まれ、全体に統一感を感じさせる。これらの例に挙げた調音的表現を見ると、1 行目から 25 行目まで全ての行が関連していることがわかる。また、これらのことから、小説の内容と台本上の歌詞による共通の単語から派生して多くの単語が作られていることがわかる。

音節数に太字で記しているのは、調音的表現が見られた箇所である。その中でも、共通の単語に関連した箇所を基準に区切ったものが詩的な韻の音節数の「/」である。しかし、基本的に共通の単語に関連した箇所の直後に区切れがあるが、“que” は行頭に現れたものであるため、この単語の直前で区切っている。また、

“éternellement” は、何度も繰り返し現れるため、この単語で区切っている。この句切れで音節を見ると、これまでのフランス詩における韻律のように、アレクサンドラン(12 音節)の音節数のちょうど真ん中の音節(6 音節)で分かれるカエスーラ(句切れ)と同じように、台本上の歌詞でも各行のほとんど真ん中に句切れが入ることが多いとわかる。また、調音的表現により区切ったことで、短い音節数での律動が出来上

がり、各行の中にも律動が生まれるのである。

以上がこの箇所での行を跨いで調音的表現や律動の現れる詩的な韻であるが、ここには歌詞上の音楽的な韻も存在しているのである。それが各行の単語に記された太字の箇所である。各行を順に見ていきたい。

まず1行目は、以下のようになる。

1 行目 0 mon mi roir fi dèle,
 1 2 3 4 5 6
 o mo~ mi r i l
 A AB BD C D C

1音節目“0”[o]と2音節目“mon”の“on”[o~]は発音記号が異なるが、調音的表現において(4)暗い母音に分類され、類似した響き隣、これが1音節目、2音節目に連続して現れる。また2音節目と3音節目は[m]の音が連続して現れる。また、4音節目に[r]と6音節目に[l]が響き、発音記号は異なるが、調音的表現にて同じ音の響きに分類できる。更に、3音節目“miroir”の“mi”[mi]と5音節目“fidèle”の“fi”[fi]にて[i]の音が響く。これにより、母音の調音的表現に着目すると、A A/ D -/ D - という形が成り立ち、2/2/2という律動が出来上がる。また子音の調音的表現に着目すると- B B/C - C という形が成り立ち、3(1/2)/3という律動が出来上がる。つまり、ここには母音と子音それぞれの律動が複雑に組み合わせられていることが分かる。

2行目は以下のようになる。

2 行目 ras su re- moi; dis- moi que je suis tou jours belle,
 1 2 3/ 4 5 6 / 7 8 9 /10 11 12
 r - r m - m - j - - j -
 A - A/ B - B/ - C - /- C -

1音節目と3音節目に[r]、4音節目と6音節目に[mwa]、8音節目と11音節目には[j]の発音があり、調音的表現が見られる。これにより、A - A/B - B/- C -/- C

-という形が成り立つ。つまりここでは、3/3/3/3 というリズムが出来上がる。

3行目は以下のようになる。

3行目 que je se rai bel le/é ter nel le ment;

	j		r		l		r		l	
1	2/	3	4	5	6 /	7	8	9	10	
-	C/	-	A	-	A/	A	-	A	-	

3行目は、2行目の影響を受け、[j] の響きが2音節目“je”に残る。そして[r] [l] による調音的表現が4音節目“serai”の“rai”、6音節目“belle”の“le”、7音節目、9音節目の“éternellement”の“er”“el”に現れる。これらは(7b)継続音(b)流音にあたるため、同じ分類のAとする。そして2行目の影響により、[j] の発音をCとすると、- C/ - A - A/ A - A -という形式が出来上がり、2/4/4という律動が成り立つのである。

4行目は以下のようになる。

4行目 que rien ne flé tri ra les ro ses de mes lè vres,

1	2	3	4/	5	6 (/)	7/	8	9	10	11	12	13
-	r	-	l	r	r	l	r	ε	-	ε	-	ε
-	A	-	A/	A	A	AB	A	B	-	B	-	B

この行の前半の2音節目、4音節目、5音節目、6音節目、7音節目、8音節目では[r] と[l] による調音的表現がある。7音節目“les”、9音節目“roses”、11音節目“mes”、13音節目“lèvres”には“es” [ε] があり、これが交互に存在することで律動を感じさせるのである。ここでは、- r - l r r lε r ε - ε - εとなり、交互に調音的表現が現れる形と、連続して現れる形が見られ、一部それが重なっているが、4/3(2/1)/2/2/2という律動が成り立つ。

5行目は以下のようになる。

5 行目 que rien ne ter ni ra l'or pur de mes che veux;

1	2	3	4	5/	6	7	8/	9	10	11	12
ə	r	ə	r		r	r	r	ə		ə	
A	B	A	B	/-	/B	B	B/	A	-	A	-

ここでは、2 音節目 “rien”、4 音節目 “ternira” の “ter”、6 音節目 “ternira” の “ra”、7 音節目 “l’ or”、8 音節目 “pur” に [r] と [l] の音が響く。また、[ə] の響きが 1 音節目 “que”、3 音節目 “ne”、9 音節目 “de”、11 音節目 “cheveux” の “che” に現れる。これにより、4/1/3/4 という律動ができるのである。

6 行目と 7 行目は以下のようになる。

6 行目 dis- moi que je suis bel le/et que je se rai belle

1	2	/3	4	5	6/	7	/8	9	10	11	12/
---	---	----	---	---	----	---	----	---	----	----	-----

7 行目 é ter nel le ment! E ter nel le ment !

1	2	3	4	5/	6	7	8	9	10/
---	---	---	---	----	---	---	---	---	-----

この 2 行は同じ単語が繰り返されている。そのため、定期的な律動よりも、その単語の繰り返しによる律動が感じられるのである。6 行目は 11 音節が “suis” から “serai” に変更しているため、音節数にも変化があるが、その他の単語は全く同じである。

8 行目は以下のようになる。

8 行目 Ah! tais- toi, voi x/im pi to yable,

1	2	3	4	5	6	7	8
	t	t	v		p		b
-	/	A	A	/	B	-	B

ここでは、2 音節目 “tais” と 3 音節目 “toi” にて [t] の音が連続して響く。また、摩擦音や破裂音である [v] [p] [b] の音が 4 音節目以降に “voix impito

yable”の1音節ごとに現れ、1/2/5 という律動が出来る。

9行目は以下のようになる。

9行目 voix qui me dis: Tha_is, tu vieil li ras!

1 2 / 3 4 / 5 6 / 7 8 9 10

i i je ji

- A / - A / - A / - A A -

ここでは、[i] の音が2音節目 “qui” [ki]、4音節目 “dis” [di]、6音節目 “Tha_is” [tais] の “_is”、8音節目 “vieilliras” [vjejira] の “vieil”、9音節目 “vieilliras” の “li” に響く。基本的に発音記号では [i] の音にあたるが、8音節目、9音節目は [j] という発音記号となる。[j] は半母音であり、[i] に類似した音が響く。そのため、ここでは調音的表現が見られ、両方とも [i] の音が響くのである。そのため、- A / - A / - A / - A A - という形になり、2/2/2/4 のリズムの形式が成り立つ。

10行目は以下のようになる。

10行目 Un jour, ain si, Tha is ne se rait plus Tha is!...

1 2 3 / 4 5 6 / 7 8 9 /10 11 12 /

œ~ ε~ i i ə ə ε i

A - A B - B C C C - - B

1音節目 “un” [œ~] と3音節目 “ainsi” [ε~si] の “ain” は全く同じ発音記号ではないが、鼻母音が響く。4音節目 “ainsi [ε~si]” の “si”、6音節目 “Tha_is” [tais] の “_is”、12音節目 “Tha_is” の “_is” では [i] の音が響く。そして7音節目 “ne” [nə]、8音節目 “serait” [sərə] の “se”、9音節目 “serait” [sərə] の “rait” では、[ə] [ε] と発音記号は異なるが調音的表現(2)明るい母音が見られる。これにより、A - A/B - B/C C C / - - B という 3/3/3/3 の律動が成り立つのである。

11行目は、“Non! non!” と1音節目と2音節目で同じ単語が繰り返されるが、それ以外に歌詞上の音楽的な韻は見当たらない。12行目は以下のようになる。

12 行目 **et** s'il n'**est** point **pour** gar der la beau té

e		ε		p		p • r	r		l
1	2	3 /	4	5 (/)	6	7	8	9	10
A	-	A /	B	B • C/	C	-	C	-	/ -

1 音節目 “et” [e]、3 音節目 “n’ est” [n ε] は調音的表現の (2) 明るい母音である。4 音節目 “point” [pw ε ~] と 5 音節目 “pour” [pur] では [p] の破裂音が響く。また、5 音節目 “pour” [pur]、6 音節目 “garder” の “gar” [gar] では [r] の音、8 音節目 “la” [la] では [l] の音が響く。[r] と [l] は調音的表現の (7b) 継続音 (b) 流音にあたる。これをまとめると、A - A/ B B • C/ C - C - /- という形になり、3/2/4/1 または 3/1/2/2/2 という律動が出来上がる。

13 行目は以下のようになる。

13 行目 **de** se crets sou ve rains, de pra ti ques ma gi ques,

1	2	3	/	4	5	6	/	7	/	8	9	10	/11	12	13
ə	ə	ε		u	ə	ε		a	i	ə	a	i	ə		
A	A	B /	-	A	B	/ - /	C	D	E	/	C	D	E		

1 音節目から 3 音節目にかけて、“de” [də]、“secrets” [səkr ε] となり [ə] [ə] [ε] という音が響く。その後、4 音節目から 6 音節目にかけて “souverains” [suvr ε ~] となり、直前の単語 “secrets” [səkr ε] と類似し [s] + 母音 + 子音 + [r] + [ε] または [ε ~] という音が響く。2 つの単語は全く発音が同じではないものの、[s] [r] [ε] または [ε ~] という同じ配列の類似した音が繰り返されることで、律動的に感じさせる。また 8 音節目から 10 音節目 “pratique” [pratikə] と 11 音節目から 13 音節目 “magiques” [magikə] において母音に [a i ə] という音が繰り返され、ここでも調音的表現の繰り返しによる律動が成り立つ。これにより、A A B / - A B/-/C D E/C D E という形になり、3/3/1/3/3/ という律動になる。

14 行目は以下のようになる。

14 行目 toi, Vé nus, ré ponds- moi de son/é ter ni té!

1	2/	3	4	/	5	6	7	8	/	9	10	11	12
wa	e	-	e		ɔ~	wa		ɔ~	e				e
A	D/	-	D/		B	A	-	B/	D		-	-	D

ここでは、詩的な韻で挙げられた、調音的表現 [wa] が1音節目 “toi” [twa] と6音節目 “moi” [mwa] に響く。これにより、12音節ある最初と真ん中の音節が同じ単語にある音の響きとなり、律動を感じさせるのである。また、この行では “é” [e] が定期的に見られ、2音節目 “Vénus” の “Vé”、4音節目 “réponds” の “ré”、9音節目 “éternité” の “é”、12音節目 “éternité” の “té” に現れる。加えて、鼻母音が5音節目 “réponds” [repɔ~] の “ponds” と8音節目 “son” [sɔ~] にあり、これにより、A D/ - D/B A - B/D - - D となり、2/2/4/4 というリズムが出来上がるのである。

15 行目は以下のようになる。

15 行目 Vé nus, in vi si ble/et pré sente !...

1	2		3	4/	5	6		7	8
v	s		-	v	s	b		p	z
A	B		-	A/	B	C		C	B

この行では、子音の音に特徴を感じさせる。発音記号で表すと、1音節目に “Vénus” の [v]、2音節目に “Vénus” の [s]、4音節目に “invisible” の [v]、5音節目に “invisible” の [s] があり、交互に [v] [s] の音が響く。また、6音節目に “invisible” [b] の音の響きが見られ、7音節目 “présente” は [p] があるがこれは [b] と同じく(6)破裂音で類似する。8音節目には “présente” の [z] があるが、[s] と同じく摩擦音であり、類似するのである。そのため、A B - A /B C C B となり、4/4 というリズムが成り立つ。

16 行目は以下のようになる。

16 行目 Vé nus, en chan te ment de l' ombre!

1	2/	3	4 / 5	6 / 7	8 /
		a~	a~	a~	o~
-	-/	A	A / -	A / -	A

ここでは、鼻母音が目立つ。全く同じ発音記号ではないが、“enchantement” [a~f a~tma~] では3音節目“en” [a~]、4音節目“chan” [a~]、6音節目“ment” [a~]、8音節目にて“l’ombre” [o~:br] の [o~] に現れる。これらの鼻母音は調音的表現において(5)支配的な鼻母音に分類され、類似した音として考えられる。これにより、 - - / A A / - A/ - A という形になり、2/2/2/2 というリズムが成り立つのである。また、17行目も鼻母音が以下のように現れる。

17 行目 ré ponds- moi!...

1	2	3
	o~	
-	A/	-

このように2音節目に“réponds”の“ponds” [po~] があることにより、-A/-という形になり、16行目に続き、鼻母音のリズムが2/1と成り立つのである。18行目から25行目は、4行目から7行目と順番や繰り返しの数は異なるものの、全く同じ内容が繰り返されているため、単語にある音の響きも同じになる。

以上2つの例から、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻は複雑に絡み合い、単語にある音の響きを感じ取るという点では同じため、見分けるには確かに曖昧な箇所もある。しかし、台本上の歌詞の一部をまとまりで捉えるために繰り返し現れる調音的表現に着目する詩的な韻と各行内で繰り返される調音的表現に着目する音楽的な韻は、大きく捉え方が異なる。そのため、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻は繰り返される音の響きに着目するという点では同じであるが、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻では、響きが全て共通する箇所として一致するわけではないのである。比較番号5では音楽的な韻に共通の単語にある音の響きをもとに音楽的な韻が作られていたが、比較番号23では共通の単語にある音の響きを中心に詩的な韻が成り立ち、台本上の歌詞の全体の

音節数と単語にある音の響きを捉えたものが多かった。しかし、比較表の全体を通してみると、共通の単語の音の響きを中心に詩的な韻が作られていることが多いのである。また、音楽的な韻は共通の単語から派生した単語にある音の響きを使用することもあるが、それ以外の単語にある音の響きにも着目していることが多いとわかる。また、各行の中での単語にある音の響きを捉えたものとなり、歌詞上において律動の捉え方の視点が全く異なることがわかる。時には比較番号 5 のように歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が分かれることなく混ざり合いながら律動を作り出し、時には比較番号 23 に多く見られたように、詩的な韻と音楽的な韻がそれぞれに律動を持って成り立ち、それぞれ存在する律動が複雑に組み合わさっているのである。

つまり、1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」では、共通の単語に関連した調音的表現を中心に詩的な韻を作っていることが多い。そしてその派生して現れる調音的表現を用いながら音楽的な韻が作られているのである。小説の内容と同じ単語を敢えて使用することにより、その単語から派生した単語にある音の響きによる調音的表現を用いた律動が生み出されることが多いということがわかる。

4-2 内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所の形式

では、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」では、共通の単語がないが、詩的な韻はどのように構成され、音楽的な韻とどのように絡み合っているのだろうか。例として、比較番号 77 を見ていこう。

比較番号 77:小説の内容

tantôt voluptueuse dans le nuage de ses voiles légers et baignée encore des ombres tièdes de la grotte des Nymphes; tantôt pieuse et rayonnant, sous la bure, d'une joie céleste; tantôt tragique, les yeux nageant dans l'horreur de la mort et montrant sa poitrine nue, parée du sang de son coeur ouvert. Ce qui l'inquiétait le plus dans ces visions, c'était que les couronnes, les tuniques, les voiles, qu'il avait brûlés de ses propres mains pussent ainsi revenir; il lui devenait évident que ces choses avaient une âme impérissable et il s'écriait:--Voici que les âmes innombrables des péchés de Thaïs viennent à moi!

あるときは軽やかなヴェールの雲に包まれ、ニンフの洞窟の生ぬるい影を浴びたままの官能的な姿、あるときは敬虔に輝き、習慣の下で天上の歓喜に浸っている姿、あるときは悲劇的で、死の恐怖に泳ぐ彼女の目が、開いた心臓の血で飾られた裸の胸を見せている。これらの幻影の中で彼が最も心配したのは、自分の手で焼いた冠、チュニック、ベールがこのように戻ってくることだった。これらのものには不滅の魂が宿っていることが明らかになり、彼はこう叫んだ！――見よ、タイスの無数の罪の魂が私のもとにやってくる！

↓

比較番号 77: 台本上の歌詞

(Thaïs)

—Qui te fait si sévère, —

et pourquoi démens-tu la flamme de tes yeux? —

(Athanael)

Thaïs!...

(Thaïs)

Quelle triste folie —

te fait manquer à ton destin? —

(Athanael)

Homme fait pour aimer, quelle erreur est la tienne! —

Ah! Satan! arrière!... ma chair brûle!

(Thaïs)

—Ose venir, toi qui braves Vénus! —

(Athanael)

—Je meurs! Thaïs !... Viers!... —

—誰があなたをそんなに厳しくするのですか？

そしてなぜあなたの目の炎を否定するのですか？—

タイス！

運命を逃すような

悲しい愚行があるだろうか？

人は愛するために作られたのに、あなたの間違いは何でしょう！ —

ああ、サタン、戻って！...私の肉は燃えている！

—勇猛なヴィーナスよ、来るがいい！—

—私は死ぬ！ タイス！来るがいい！—

小説の内容と台本上の歌詞を比較すると、小説のどの内容が台本のどこの歌詞にあたりと指定することは難しいが、内容はタイスの魅惑的な幻影に惑わされるアタナエルの内容が示されており、類似していることがわかる。台本では幻想のタイスとそれに惑わされるアタナエルとのやりとりへと変更されているが、このように、共通の単語は見られないものの、類似した内容が全く違う単語を用いた際にどのような歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が成り立つのか、見ていこう。歌詞上に「//」が記しているが、これはタイスとアタナエルの会話の切り替えの箇所である。また、各行の下に数字が記された2行があるが、これは上記と同じく音節数を示しており、詩的な韻が上の数字、音楽的な韻が下の数字であり、太字がそのリズムの箇所にあたる。

1行目 Qui te fait si sé vère,

1 2 3 4 5 6

1 2 3/ 4 5 6

2行目 et pour quoi dé mens- tu la flam me de te s/yeux? //

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

3行目 Tha is!...// Quel le tris te fo lie

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

4行目 te fait man que r/à ton des tin? //

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

5行目 Hom me fait pou r/ai mer, quel le/er reu r/est la tienne!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

6 行目 Ah! Sa tan! Ar riè re!... ma chair brûle! //

1 2 3 4 5 6 7 8 9
1 2 3 / 4 5 6 / 7 8 9

7 行目 0 se ve nir, toi qui bra ves Vé nus! //

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

8 行目 Je meurs! Tha ïs !... Vi ers!...

1 2 3 4 5
1 2 3 4 5

1 行目から 8 行目までを見ると、共通の単語がないため、繰り返される単語やそこから派生して出来た単語による音の響きは少ない。また、タイスとアタナエルのやりとりの箇所であるため、それぞれの会話で本来なら行を変えるべきところ、「—」を基準に各行を区切っている。これを見ると、1 行目は 6 音節、2 行目は 12 音節とアレクサンドランのような形になっている。3 行目はアタナエルの歌詞の後にタイスの歌詞が入るのだが、「—」で区切られていないため、そのまま続いているのである。その結果、3 行目と 4 行目が 8 音節となり、音節数にまとまりが出るのである。5 行目も 12 音節、6 行目は 9 音節であるが、7 行目が 10 音節、8 行目はその半分の音節数の 5 音節となり、まとまりのある音節数に感じさせる。それに加え、1 行目と 4 行目に “te fait” があり、5 行目にも “fait” が再び現れる。さらに、各行で類似した単語にある音の響きが見られる。1 行目には “sévère” [sev ε :r]、2 行目には “pour” [pur]、3 行目には “quelle” [k ε l]、4 行目は “manquer” [ma~ke] があるが、次の音節と続き [r] が現れる。5 行目には “pour” [pur]、“quelle” [k ε l]、“erreur” [ε rœ:r]、6 行目には “Arrière” [arj ε :r]、“chair” [ʃ ε :r]、7 行目には “sevenir” [suvni:r]、8 行目には “meurs” [mœr]、“viers” [vi ε :r] と各行で単語の最後の発音が [l] または [r] となり、全く同じ発音記号ではないものの、調音的表現によって類似した音 (7b) 継続音 (b) 流音が響くのである。このように定期的に類似した単語にある音の響きが見れることにより、律動を感じさせるのである。以上が詩的な韻のある箇所になる。しかし、各行で 2/2 や 3/3 のように規則性のある律動であるとは言い難い。しかし、これに加えて各行内で定期的に現れる単語に

ある音の響きがある音楽的な韻が見られる。

1 行目は、音楽的な韻は以下のようになる。

1 行目 Qui te fait si sé vère,

1	2	3	/4	5	6
i	ə	ɛ	i	e	ɛ

2 音節目 “te” [tə]、3 音節目 “fait” [fɛ]、5 音節目 “sévère” [sevɛ:r] の “sé”、6 音節目 “sévère” の “vère” にて、[ə] [ɛ] [e] という音の響きがあり、それぞれ発音記号は異なるものの調音的表現によって (2) 明るい母音に分類され、類似した音が響く。さらに 1 音節目 “Qui” [ki] と 4 音節目 “si” [si] にて [i] の音が響く。また詩的な韻ともほとんど同じ位置にある。ここでは 3/3 と分けられる。

2 行目は以下のようになる。

2 行目 et pour quoi dé mens- tu la flam me de te s/yeux? //

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
e			e	m		l	l	m			

1 音節目 “et” [e] と 4 音節目 “démens” [dema~] の “dé” で「e」の音が響き、5 音節目 “démens” の “mens” と 9 音節目 “flamme” [fla:m] の “me” では「m」の音が響き、7 音節目 “la” [la]、8 音節目 “flamme” の “fla” では「l」の音が響く。

これを見ても、規則性のある律動とは言い難い。しかし、詩的な韻で挙げられた 2 音節目を組み合わせると、音節数の 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 と太字の箇所が歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻の組み合わせになる。この 2 種類の律動を形式的に分けると、1 2 3/ 4 5 6/ 7 8 9/ 10 11 12 と区切ることができる。これにより、3/3/3/3 というリズムが成り立つのである。

3 行目の音楽的な韻は以下のようになる。

3 行目 Tha ïs!...// Quel le tris te fo lie

1	2	3	4	5	6	7	8
	i			t, i t			i

5 音節目と 6 音節目にて “triste” [trist] があり、「t」の音が連続して響く。また、「i」の音が 2 音節目 “Thaïs” [tais] の “ïs”、5 音節目 “triste” [trist] の “tri”、8 音節目 “folie” [fɔli] の “lie” に響く。これにより、-i/--/t(i)t/-i の形の 2/2/2/2 もしくは -i/--/i(t)t-i という形の 2/2/4 という律動が成り立つのである。これに加え、詩的な韻の 3 音節目と 4 音節目が組み合わせさっても同じ形の律動が成り立つ。

4 行目は以下のようになる。

4 行目 te fait man que r/à ton des tin? //

1	2	3	4	5	6	7	8
		a~			ɔ~		ɛ~

ここでは、3 音節目 “manquer” [ma~ke] の “man”、6 音節目 “ton” [tɔ~]、8 音節目 “destin” [dɛ stɛ~] の “tin” に鼻母音が響く。これにより、123/456/78 と区切ることができ、3/3/2 という律動が成り立つ。また、ここでも 1 音節目と 2 音節目、4 音節目と 5 音節目の詩的な韻の箇所を組み合わせても、同じ律動になるのである。

5 行目は以下のようになる。

5 行目 Hom me fait pou r/ai mer, quel le/er reu r/est la tienne!

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		ɛ		re	e	ɛ	lɛ	r	rɛ	l	

この行では [r] や [l] が多いことがわかる。5 音節目 “pour” [pur]、8 音節目 “quelle” [kɛ l]、9 音節目 “erreur” [ɛ rø:r] の “err”、10 音節目 “erreur” の単語の最後にある “r”、11 音節目 “la” [la] と定期的に [r] や [l] の音が響くのである。これは詩的な韻で挙げられた調音的表現と重なるが、この音から派生してさまざまな単語が作られているのである。これにより、- - - - /r - -/l r r l/-とい

う形になり、4/3/4/1 と律動が成り立つ。また、この行では詩的な韻に挙げられた “fait” という単語から派生して作られた調音的表現も見られる。3 音節目 “fait” [fɛ]、5 音節目 “aimer” [eme] の “ai”、6 音節目 “aimer” の “mer”、7 音節目 “quelle” [kɛl]、8 音節目 “erreur” [ɛrø:r]、10 音節目 “est” [ɛ] にそれぞれ発音記号は異なるが、[ɛ] [e] の音が響くのである。調音的表現により (2) 明るい母音に分類され、類似した音の響きに感じる。これにより、- - ɛ / - e e / ɛ ɛ / - ɛ - - となり、3/3/2/4 という律動が成り立つ。つまり、子音と母音で律動の捉え方が異なるのである。このように複雑に組み合わせたり、それに加えて詩的な韻が組み合わせることでより複雑に律動が絡み合うのである。

6 行目は以下のようになる。

6 行目 Ah! Sa tan! Ar riè re!... ma chair brûle!//

1	2	3	/	4	5	6/	7	8	9
a	a	ɑ~	a	r	r		a	r	r

この行でも [r] の音が 5 音節目 “Arrière” [arjɛ:r] の “riè”、6 音節目 “Arrière” の “re”、8 音節目 “chair” [ʃɛ:r]、9 音節目 “brûle” [bryle] で響く。また、ここでは他にも調音的表現が見られる。発音は異なるが、[a] [ɑ~] の (3) 響き渡る母音が 1 音節目 “Ah” [a]、2 音節目 “Satan” [sata~] の “Sa”、3 音節目 “Satan” の “tan”、4 音節目 “Arrière” [arjɛ:r] の “A” と連続して現れ、また 7 音節目 “ma” [ma] に現れる。これをまとめると、aaa~/arr/arr という形になり、3/3/3 という律動が成り立つのである。

7 行目は以下のようになる。

7 行目 0 se ve nir, toi qui bra ves Vé nus! //

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ə	və	i		i		və	ve		

7 行目でも [r] の音が 4 音節目 “sevenir” [səvni:r] の “nir” と 7 音節目 “braves” [bra:və] の “bra” に現れる。また、詩的な韻に挙げられた “sevenir”

[səvni:r] という単語にある「v」の音から派生したように、類似した音の響きが 8 音節目 “braves” の “ves”、9 音節目 “Vénus” [venys] の “Vé” に [v] が連続して現れるのである。これにより、- - v/ - - - / - v v / - という 3/3/3/1 の律動が成り立つのである。それに加えて 4 音節目 “sevenir” [səvni:r] の “nir” と 6 音節目 “qui” [ki] に [i] の音が響く。また、2 音節目 “sevenir” [səvni:r] の “se”、同じく 3 音節目 “sevenir” [səvni:r] の “ve”、8 音節目 “braves” [bra:və] の “ves”、9 音節目 9 音節目 “Vénus” [venys] の “Vé” にて発音記号は異なるが、[ə] [e] の音が響き、(2) 明るい母音に分類され、類似した音の響きと考えられる。これにより、- ə ə/i -/i -/ə e - という 3/2/2/3 という律動が成り立つのである。ここでも、子音と母音による律動が異なるのである。これらの音も、詩的な韻に挙げられた “sevenir” にある音と同じ音であり、この音と合わせるように単語が派生しているのである。

8 行目は、音楽的な韻は見当たらないため、取り消し線を用いている。

以上のことから、共通の単語がある場合は、その単語に着目すると、その単語から派生する音の響きが見出せたが、類似する場合は共通の単語がないため、音の響きを探しにくく、詩的な韻や音楽的な韻を見つけるのは一見難しいと思われた。しかし、このようにひとまとまりの詩行の中で、繰り返される響きが詩的な韻として見出せ、それが音楽的な韻とも関連していることがわかる。また、内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所よりも比較的自由的な形式を持っており、詩的な韻は規則的な律動ではない箇所が増えている。しかし、音楽的な韻と重なることで規則的でないものの、全体的にまとまりがあり、律動を感じさせるのである。また、音楽的な韻も行全体ではなく、行内の一部において形式的な律動を作っており、詩的な韻と重なることで立体的に律動を感じさせるような場合も見られるのである。歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が複雑に絡み合うが、それに加え、共通の単語にも見られることではあるが、音楽的な韻の中でも、子音と母音によって律動の作り方が異なることがあるため、さらに複雑に絡み合っていることがわかった。つまり、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が、内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所よりも、より自由に、複雑に絡み合っているのである。

4-3 新たに追加された箇所形式

小説の内容と台本上の歌詞を比較した際、共通した単語も類似した歌詞も見当たらない箇所がある。これまでは、共通の単語がある場合はその単語から派生して作られた単語を中心に詩的な韻、音楽的な韻が作られ、類似した歌詞の場合は、繰り返される単語を中心に詩的な韻、音楽的な韻を作っているが比較的自由的な形式であることがわかった。では、小説の内容と共通した単語もなく、類似した歌詞もない、新たに追加された箇所ではどのように歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が成り立っているのか、見ていこう。まず、比較番号 6 に着目したい。歌詞上の下線が詩的な韻、太字が音楽的な韻を示している。

比較番号 6: 台本上の歌詞

1 行目 Ah! Mo n/à me/**est** trou blée... —
1 2 3 4 5 6

2 行目 La hon te de Tha ïs et le mal qu' el le fait —
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

3 行目 **me** **cau** sen **t**/u **ne** **pei** **ne**/a mère; —
1 2 3 4 5 6 7 8

4 行目 **et** **je** **vou** **drais** **ga** **gner** **cet** **te**/à me/à Dieu! —
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

まず音節数に着目したい。ここでは、全ての行が偶数であり、2 行目は 12 音節、1 行目は 6 音節と、アレクサンドランのような形になっている。しかし、各行の行末や本来句切れになる箇所に韻はなく、1 行目から 4 行目を見ても同じ単語が使われている箇所はない。しかし、1 行目と 2 行目の行頭 “Ah” [a] と “la” [la] にて [a] という音が響く。さらに、1 行目 2 音節目 “mon” [mɔ̃] と 2 行目 2 音節目 “honte” [ɔ̃:t]、そして 3 行目の 3 音節目 “causent” [kozã] に鼻母音 [ɔ̃] [ã] が響くのである。そして、1 行目から 3 行目の行末は発音記号は異なるものの、“troubée” [truble]、“fait” [fɛ]、“amère” [amɛ:r] と [e] や [ɛ] の音が響き調音的表現が見られるのである。これにより、1 行目と 2 行目は音節数がアレクサンドランのような形をしていること、1 音節目と 2 音節目に同じ音の響きがあること、そして行

末にも共通した音の響きがあることで、この行が関連していることがわかる。また、3行目においても、同じ音節ではないが、鼻母音が行の前半の3音節目“causent”[koza~]で響き、行末でも“amère”[amε:r]の[ε]の音が響くことにより、律動を感じさせるのである。これらの鼻母音と行頭の[a]の響き、行末の[e]や[ε]の音は響きが詩的な韻にあたるが、ここでも律動に規則性はない。しかし、似たような位置に、そして定期的に共通した音が響くことで律動を感じさせるのである。4行目には詩的な韻は見られないが、これに加えて音楽的な韻がある。各行の音楽的な韻を見てみよう。

1行目は以下のようになる。

1行目 Ah! Mo n/â me/est trou blée... —

<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>
A	-	a /	ε	-	e

詩的な韻に挙げた1音節目“Ah”[a]の音と3音節目“âme”[a:m]が[a]の音の調音的表現が見られる。また、4音節目“est”[ε]と6音節目“troublée”[truble]の[ε]と[e]が調音的表現による類似した音の響きになる。これにより、a - a/ ε - eとなり、3/3の律動が成り立つのである。

2行目は以下のようになる。

2行目 La hon te de Tha ïs et le mal qu’el le fait —

<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	<u>11</u>	<u>12</u>
		t	d	t			l	l	ε	l	ε

ここでは、12音節目では詩的な韻に挙げられた“fait”[fε]の音の響きと10音節目“qu’elle”[kεl]の[ε]の音の響きが共通し調音的表現が見られる。また、この行では破裂音にあたる「t」と「d」の音が3音節目から5音節目まで連続して現れる。また、「l」の音が8音節目、9音節目、11音節目に現れる。これを形式で表すと、- -/ t d t / - - /l l / ε l ε となり、2/3/2/2/3という律動が成り立つのである。

3 行目は以下のようになる。

3 行目 me cau sen t/u ne pei ne/a mère; -

1	2	3	4	5	6	7	8
m/	-	a~	-/	ne	-	ne	/ m

ここでは、詩的な韻との関連性は見られない。1 音節目 “me” と 8 音節目 “amère” に [m] の音が響き、5 音節目 “une” と 7 音節目 “ne” では [nə] という音が響くのである。これにより、m - - -/ ne - ne /m という形になる。この場合だと、4/3/1 という形になり、規則的な律動を感じさせない。しかし、これに詩的な韻の箇所を加えると、m/- a~ -/ne - ne /m となり、1/3/3/1 という律動が成り立つのである。

4 行目は以下のようになる。

4 行目 et je vou drais ga gner cet te/â me/â Dieu! -

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
e			ε		e	ε	a	a	

この行には詩的な韻はない。しかし、この行を見た時、“â” や “à” というアクセントのある文字が目につく。ここでは、8 音節目 “âme” と 9 音節目 “à” にあり、連続して [a] の音が響くのである。また、他にも調音的表現が見られる。[e] の発音記号にあたるのが、1 音節目 “et” [e] と 6 音節目 “gagner” [gaɲe]、[ε] の発音記号にあたるが 4 音節目 “voudrais” [vuδrε] の “drais” と 7 音節目 “cette”

[sεt] の “cet” である。以上のことをまとめると、e - - ε / -/ e ε / a a / - という形になり、4/1/2/2/1 という律動が成り立つ。1 音節目から 5 音節目は発音記号も異なり、行の後半に比べると律動的ではないが、[e] や [ε] による調音的表現によって、後半の [e] や [ε] の響きがより律動的に感じられるのである。

以上のことから、詩的な韻は、規則性のある律動ではないが、前後の行との関連性を強め、各行で同じような位置に調音的表現を置くことにより律動を感じさせるのである。また、音楽的な韻と絡めることにより、音楽的な韻においても規則的な律動を感じられない箇所も詩的な韻の影響でより規則性のある律動に感じられるようにな

る。さらに、全てではないが、詩的な韻に挙げられた単語から派生して音楽的な韻を作ること、より関連性を強め、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が絡み合い、まとまりを感じさせているのである。しかし、「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」と比べると、「新たに追加された箇所」では、詩的な韻がより分かりにくく、音楽的な韻の方が目立つことが多いのである。

4-4 3つの比較軸から見た詩的な韻と音楽的な韻

以上のことから、3つの比較軸をもとに歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻の関連性がより明確となった。全ての行ではないが、詩的な韻と音楽的な韻は共通して以下のような規則性が見られた。

・詩的な韻

韻律とは異なるが、それに類似した形のもの。まとまった数行の中で定期的に現れる調音的表現が律動を作り出している。また、調音的表現の中でも類似した単語の音の響きを各行にて同じような位置に置くことで、律動をより引き立たせる。しかし、その律動は各行内を音節で区切っても規則的ではないことが多い。また、行を跨いでいるため、調音的表現、律動の範囲は大きい。

・音楽的な韻

各行の中で調音的表現によって規則性を感じさせるような律動がある。詩的な韻の調音的表現から派生して作られることが多く、各行の中で繰り返し調音的表現が現れることで律動を作り出している。子音の調音的表現または母音の調音的表現どちらに着目するかによって律動の捉え方が異なることもあるため、行内で2種類以上のリズムが存在することもある。また、行を跨がないため、調音的表現、律動の範囲は小さい。

このように、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻では、数行のまとまりで着目するのか、行内のみに着目するのかによって捉える視点は異なるが、全く別物として考えるのではなく、詩的な韻から派生して音楽的な韻が成り立っていることも多いのである。また、音楽的な韻の中でも律動は1種類だけでなく、母音による律動と子音によ

る律動など、規則性のある律動がいくつか組み合わさることで、複雑化していることがある。これが律動の単調さを避ける効果をもたらす。これに加えて、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が組み合わさることで、より複雑に、立体的にリズム的に感じる事が出来る。

ポエジー・メリックは調音的表現による律動が歌詞の中で数行を一つのまとまりとして捉えて着目した詩的な韻と、各行内のみに着目した音楽的な韻が複雑に絡み合い、立体的になったものである、ということがこれまでの検証から分かる。

また、これまでの検証から、これらの歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻は3つの比較軸に分けたことにより、現れ方に変化が見られた。比較軸ごとに以下のようにまとめる。

1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」

小説の内容と共通した単語を台本にも敢えて使用し、その単語から派生して出来た単語の響きを用いて詩的な韻や音楽的な韻が生み出されることが多い。そのため、詩的な韻、音楽的な韻を見出しやすい。また、その共通の単語に関連した調音的表現を中心に詩的な韻が作られ、そしてその調音的表現のある単語から派生して出来た新たな単語を用いながら音楽的な韻が作られていることが多い。

2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」

各行内では共通の単語がなく、調音的表現も減り、律動も少なくなる。しかし行を跨いで繰り返される調音的表現が詩的な韻として存在し、それが音楽的な韻に派生していることも多い。内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所よりも詩的な韻や音楽的な韻は比較的自由的な形式を持っており、共通の単語がある場合と比べると、詩的な韻は規則的な律動がない事も多い。しかし、各行の同じような音節の位置に現れたり、音楽的な韻と重なることで規則的でないものの、全体的にまとまりがあり、律動を感じさせる。

3)「新たに追加された箇所」

詩的な韻は、「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」と同じく規則性のある律動が少ないが、各行で同じような音節の位置に調音的表現を置くことにより、律動を

感じさせることもある。しかし、詩的な韻の要素は上の2つの比較軸より更に少なく、見つけにくい。それに反し、音楽的な韻は3つの比較軸ともほとんど変わることなく、規則性のある律動が多い。しかし、詩的な韻と絡めることにより、音楽的な韻においても一見規則性ある律動と感じられない箇所も、詩的な韻の影響でより規則性のある律動を感じられるようになる箇所もある。

このように、小説の内容にある単語を共通して台本上の歌詞に用いたことで、詩的な韻が作られやすく、さらにその単語の調音的表現が詩的な韻、音楽的な韻により繰り返されることで、調音的表現による単語の音の響きの余韻が残り、敢えて小説の内容から用いた共通の単語を印象深くさせるのである。そしてまた、再びその単語が現れた場合、よりその単語は更に印象強く感じさせる効果があるのである。比較表を見ても、共通の単語がある比較番号は非常に多い。そのため、印象強く残る単語や音の響きが歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻を用いることで台本上の歌詞全体を通してまとまりを感じさせる。

そして、共通した単語はないものの、類似した歌詞を用いている箇所自体では少ないが、類似した歌詞を用いることで、調音的表現による音の響きを作りやすいような単語を用い、詩的な韻、音楽的な韻を作っているのである。これにより、共通した単語がある箇所のように律動を崩すことなく、バランスを保つのである。

そして小説の内容にはない、新たに追加された内容は、これまでより自由な形式になり、詩的な韻が少なくなる。しかし、音楽的な韻の作り方は全く変わらない。調音的表現やそれによる律動があるため、全体の統一感を壊すことなく、成り立っているのである。また詩的な韻よりも音楽的な韻が多い箇所は必然的に全体のまとまりよりも各行における律動の方が強調されていくが、これは、それ以外の箇所にて定期的に歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻が複雑に組み合わせられていたことにより、たとえ詩的な韻が少ない箇所が現れてもその箇所が浮くことがない。加えて、詩的な韻が規則性のある律動がない場合でも、音楽的な韻の中でも複数の種類の律動による複雑な組み合わせにより、詩的な韻から音楽的な韻が派生していることもあるため、違和感なく台本上の歌詞全体がまとまりのあるものになっているのである。このように、音楽と詩の一致を目指し、ガレは歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻を柔軟な形で作り上げたのである。

第3章 《タイス》における台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較

第1節 《タイス》におけるマスネの工夫

ガレは、台本上の歌詞にできる限り小説の内容にある単語を用い、必要な時は単語を変更したり、物語の内容において追加すべき箇所は新たに追加した。しかし、それは何も理由なく単語を変更したり、内容を変更しているわけではなく、詩的な韻や音楽的な韻を複雑に組み合わせることで、全体での律動と各行の中での律動が統一感を持ち、単なる詩ではなく、音楽と詩が歌詞上で融合した形を作り出したのであった。しかし、このようにガレが調音的表現や律動によるポエジー・メリックにこだわり、作り上げた台本を、マスネはそのまま全てを使用しなかったのである。第3章では、マスネがこの台本上の歌詞をどのように変更し、音楽の中でどのように表現しようとしたのかを、ポエジー・メリックを中心に考察していくため、楽譜上の旋律ではなく台本上の歌詞と楽譜上の歌詞に着目し、比較しながら見ていくこととする。

台本上の歌詞と楽譜上の歌詞からの考察にあたっては、ウージェル Heugel 社から 1898 年に刊行された台本（リブレット）と 1900 年に刊行された楽譜（ヴォーカル・スコア）を底本とした。そもそもマスネは、このオペラ《タイス》を、台本作家であるルイ・ガレとウージェル社からの依頼で作曲したものである。マスネは 1894 年に《タイス》を発表し、初演したが、1898 年にこれを改訂している。その際、1894 年版の第1場は第2場となり、もとの第1場に代わる新しい第1場が加えられた。また、この 1898 年改訂版では、さらにバレエの場面が第2幕の後半に加えられた。そして、1894 年版の第3幕2場にあった「誘惑の場面」は 1898 年改訂版では削除され、現在、オペラから派生したバレエ組曲として演奏されている。よって、本論文においては、マスネの最終的な意図がもっともよく反映されている 1898 年改訂版の台本 (Gallet 1898) と楽譜を使用すべきであると考え、これまで用いていた。

この 1898 年改訂版の楽譜は、当然ながらオーケストラスコアとして出版されたものであったが、2年後の 1900 年に、そのヴォーカルスコアが同じくウージェル社から初出版されている。本論では楽器法にではなく、詩的な韻と音楽的な韻に着目していくため、オーケストラスコアではなく、この 1900 年出版のヴォーカルスコアを使用する (Massenet 1900)。

一般に時代がくだと、オペラの楽譜にも、歌い手のための大量の音楽指示が書き

込まれるようになるが、特にマスネの楽譜に顕著なのは、休符とブレス記号の異様な多さである。



(Massenet 1900: 64)

これは一例であるが、上のように、3小節間にブレス記号が2箇所、休符が3箇所ある。このように、楽譜には休符とブレス記号が非常に多いのである。

また、この譜例部分の2小節目では、休符とブレス記号が重なっている。本来なら、休符にブレス記号は必要ではない。だが、このようにブレス記号が楽譜上に多く記されているのである。

マスネが休符だけでなく、これだけのブレス記号を楽譜に書き込んでいるからには、単なるブレスの位置として記しているだけでなく、何らかの意図があると考えられる。第1章の2-2「ガレの目標とするマスネの考え 《イヴ》を例に」にて、マスネが音楽とイメージを絡ませることにこだわり、《タイス》においても「散文的詩」をガレに要望したように、作曲する際にマスネが自身の作品へのこだわりを持っていると考慮すると、本来は、ブレス記号は作曲上の何らかの意図と密接に結びついていると考えられる。

ここで、ガレの台本上の歌詞とマスネの楽譜上の歌詞に目を向けたい。本来なら台本から楽譜へと音楽化するにあたり、台本上の歌詞を楽譜上の歌詞としてそのまま使用しているのではないかと考えられるが、ガレの台本からマスネの楽譜へと音楽化する際には歌詞に変更点が多く見られる。実際に別紙2の「小説の内容と台本上の歌詞、楽譜上の歌詞の分析」の比較表に戻り、比較表の上部に記している「第3章 台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の分析」に着目し、台本と楽譜上の歌詞の比較をしていきたい。

表には左から順に、台本上の歌詞、台本上の歌詞の分析内容、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の変更点、楽譜上の歌詞、楽譜上の歌詞の分析内容と記してある。台本上の歌詞では、台本のページ数、人物（アタナエルを a、タイスを t と示す）、台本上の歌詞を2章で明らかになった3つの比較軸である「内容が類似し、かつ共通の単語があ

る箇所」、「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」、「新たに追加された箇所」に分類して示している。また、台本上の歌詞は「一」の位置を区切りの位置とした際に行ごとに分けて示している。

台本上の歌詞の分析内容は第2章で明らかになった内容が示しており、左から歌詞の行ごとの音節数、詩的な韻と音楽的な韻の分析（下線が詩的な韻、太字が音楽的な韻音楽的な韻を示す）を表している。また、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の変更点では、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較した際に見られる変更点を記している。台本上の歌詞から音楽化した際に、楽譜上に新たに追加された歌詞がある場合や楽譜上では削除された歌詞がある。歌詞が区切られる位置が変更されている場合はその直前の単語を記し、新たに歌詞が追加されている場合はその歌詞に加えて「追加」と記す。歌詞が台本にはあったが楽譜には削除されている場合や区切らずそのまま続く場合も「削除」や「～の後区切らない」と記す。

また、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞変更点の隣には楽譜のページ、人物には台本上の歌詞の箇所と同じくアタナエルを a、タイスを t として示す。その隣の楽譜上の歌詞には、楽譜上に書かれている歌詞を休符やブレス記号で区切り、行ごとに分けて記す。また歌詞の句切れとして考えた休符を [P]、ブレス記号を [V] として歌詞に加えて記す。

楽譜上の歌詞の分析内容の中には、左から順に楽譜上の歌詞の音節数、詩的な韻と音楽的な韻の分析、拍節を記す。詩的な韻と音楽的な韻音楽的な韻の分析では、台本上の歌詞の分析と同様、詩的な韻を下線、音楽的な韻を太字で示す。拍節では、実際の演奏でのリズムに着目し、音符の長さで歌詞を照らし合わせる。一拍ごとに「/」で区切り、歌詞の音節数を拍節ごとに分けて示す。伸ばされた音では、歌詞の中で特に長く音が伸ばされた単語や単語の一部を示す。実際にどのように台本上と楽譜上の歌詞の変更を記しているのか、表にどのように記しているのか、比較番号4の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の一部を用いて見てみよう。

比較番号 4: 台本上の歌詞

je l'ai connue !...

Un jour, je l'avoue à ma honte, —

比較番号 4: 楽譜上の歌詞

[P] je l'ai connue...

[P] je l'ai connue!

[P] Un jour,

[P] je l'avoue à ma honte

この比較番号 4 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較すると、楽譜上の歌詞では“je l'ai connue!” が二度繰り返されている。このような方法は当然ながらマスネのオペラ作品に限らず、多くのオペラの中で特にアリアに用いられることが多いが、このような場合に、比較表の「台本上の歌詞と楽譜上の歌詞変更点」の列に「[P] je l'ai connue!追加」と記している。また、台本にあった歌詞が楽譜上では削除されている内容がある場合も同じように削除された内容を記している。

また、別紙 2 の比較表の中で台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を全体的に見比べたい。楽譜上の休符の位置を [P]、ブレス記号の位置を [V] とし、台本上の歌詞の「—」の位置と比較すると一致する箇所が非常に多い。上の比較 4 の一部のみを見ると“je l'ai connue”と“Un jour,”の台本の中の歌詞の行頭と楽譜の中の歌詞の休符の位置は、一致していることがわかる。しかし台本上の歌詞の「—」の位置と楽譜の休符の位置が全て一致しているわけではなく、台本上の歌詞の「—」の箇所以上に休符が増え、またブレス記号も台本上の歌詞の「—」の位置に置かれている箇所や、台本では区切っていた箇所が楽譜ではそのまま休符もブレス記号も何もない箇所が見られることもある。

比較番号 6 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を見比べてみよう。

比較番号 6: 台本上の歌詞

Ah! mon âme est troublée... —

La honte de Thaïs et le mal qu'elle fait —

me causent une peine amère; —

et je voudrais gagner cette âme à Dieu! —

比較番号 6: 楽譜上の歌詞

[P] Ah! mon âme est troublée! La honte de Thaïs

[V] et le mal qu'elle fait

[V] me causent une peine amère,

[P] et je voudrais gagner cette âme à Dieu!

実際の楽譜は以下である。

-sert... mau-dis-sant le péché que j'aurais pu commet-tre!

Ah! — mon âme est trou-blé-e! La honte de Tha-ïs et le mal qu'el-le

fait — me cau-sent u-ne peine a-mè-re,.. et je voudrais ga-

-gner — cette â-me à Dieu! Oui, je voudrais ga-gner — cette â-me à

(Massenet 1900: 10-11)

台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較番号 6 の歌詞を見比べると、歌詞自体は全く同じである。しかし、台本上の歌詞で示した「—」の位置は全く同じように休符で区切られているわけではない。“qu'elle fait”の後に台本上の歌詞では「—」が記されていたが、同じ位置に楽譜ではブレス記号を用いている。このように、楽譜上では休符だけでなくブレス記号が台本上の歌詞の「—」の位置に置かれていることがある。また、1 行目の“troublée”の後、台本上の歌詞では「—」があるが、楽譜ではその箇所には休符やブレス記号もなく、区切られることなくそのまま次の歌詞が続いている。このように、台本上の歌詞で「—」を置いて区切っていた箇所が楽譜では休符もブレス記号もなく、区切られていない場合、比較表の「台本上の歌詞と楽譜上の歌詞変更点」の列に「troublée!の後区切らない」と記している。

また、この“troublée”の後では楽譜上では休符もブレス記号も記されていないが、その後の“La honte de Thaïs”の直後に台本上の歌詞では「一」が記されていない箇所だが、楽譜上ではブレス記号が記されているのである。このように、台本上の歌詞では区切られていなかった箇所が楽譜上では、敢えて休符やブレス記号で区切られている場合も比較表の「台本上の歌詞と楽譜上の歌詞変更点」の列に記している。この比較番号6の場合も“La honte de Thaïs”の直後にブレス記号があるため、「Thaïs [V]」と記している。

このように台本上の歌詞から楽譜へと音楽化した際に歌詞が削除されたり、追加されたり、それだけでなく、休符やブレス記号によって句切れの位置を追加したり、台本上の歌詞で区切られていた箇所が楽譜では何も記されていなかったりと、マスネによる変更が多く見られる。しかしその中でも、比較表の全体を通して台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を見比べると、台本上の歌詞にて示していた「一」と同じ意味を持つものとして、マスネは休符やブレス記号を用いているが、実際には全く同じではなく、休符やブレス記号の数は圧倒的に台本上の歌詞「一」より多いということがわかる。では、マスネは何のために、どのような音楽表現を行うために休符やブレス記号を用いているのか、まず休符とブレス記号の位置について検証していきたい。

第2節 休符とブレス記号による効果

マスネは音楽のみならず、単語の細部にまでこだわりを持っていると考えられるが(第2章第2節2-3参照)、ガレの台本上の歌詞では“…”が多用されていたが、それを楽譜上の歌詞では消したり、“!”に変更するなど、極力減らしている。これにより、本来“…”が現れた箇所のその単語の直後の表現方法を決定づけることができるのである。

また、第2章で検証したように、ガレは同じ単語を繰り返し使用したり、それによる音の響きに着目し、調音的表現を詩的な韻や音楽的な韻に用いたことで全体のまとまりを感じさせるような方法を行ってきた。しかし、マスネは楽譜上でガレの台本上の歌詞をほとんどそのまま用いて音楽化しているが、さらにそこに変更点を加え、ガレが同じ単語を繰り返し使用した以上に繰り返し同じ単語を用いているのである。当然、アリアや重唱などでは歌唱の表現として他の作曲家のオペラにおいても同じ単語が何度も繰り返される。その場合、単語が歌詞の中で同じ箇所やその前後の歌詞にて

繰り返し存在することもあるが、ここでは全幕を通して全体的に定期的に同じ単語を散りばめられているものもある。

マスネはこれらの単語を用いることで、音楽上に実際にどのような効果をもたらすのだろうか。

《タイス》において、第2章第1節で記したように、ガレの台本上の歌詞にあった「—」は必ずしも歌詞の意味の区切りとなる、カンマやピリオド、感嘆符の後に置かれるという訳ではなく、意味上はまだ続いている、ひとつの歌詞の間に置かれることが多い、ということがわかった。また、それは音節と、音と単語を考慮して挿入されるものであった。そして第3章第2節で記したように、そのガレの台本を音楽化したマスネの楽譜上に現れる休符やブレス記号は、ガレの台本上の歌詞にある「—」と一致する箇所が多かった。しかし全て一致するわけではなく、台本上の歌詞の「—」のある箇所にあたる場所以外の全く違う位置で単語の意味が途切れない箇所に現れたり、台本上の歌詞の「—」の位置にあたる箇所に、楽譜においては休符やブレス記号が置かれていないこともあった。これらのことから、一見マスネはガレの台本上の歌詞を基本的に引用し音楽化しているが、全て同じではなく、台本上の「—」の位置に休符やブレス記号を置くことも多いものの、それ以外の位置に置くこともあり、統一性がないのではないかと考えられる。しかし、これらの休符やブレス記号の直後に現れる単語に着目すると、特に同じ場面での同じ単語、あるいは似たような発音の単語が並ぶことが多いのである。

例えば、比較番号23の一部をみてみよう。この箇所は歌唱においてタイスの鏡のアリアと言われる、タイスが鏡を見ながら自分の美貌について歌唱する場面である。

まずガレの台本上の歌詞にある「—」の位置とマスネの楽譜の休符とブレス記号の位置を照らし合わせてみたい。

下の表は左側が台本上の歌詞、右側が楽譜上の歌詞、またそれぞれの行数を台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の表の左側に記している。

行	台本上の歌詞	行	楽譜上の歌詞
1	Rassure- moi ; Dis-moi que je suis toujours belle.	1	Rassure- moi ;

2	que je serai belle éternellement!	2	[P] Dis-moi que je suis belle et que je serai belle
		3	[V] éternellement!
		4	[P] Eternellement!
3	Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres,	5	[P] Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres,
4	que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux;	6	[P] que rien ne ternira
		7	[V] l' or pur de mes cheveux!
5	Dis-moi que je suis belle et que je serai belle	8	[P] Dis-le moi!
		9	[P] Dis-le moi!
		10	[P] Dis-moi que je suis belle
		11	[V] et que je serai belle
6	éternellement! Eternellement!	12	[V] éternellement!
		13	[P] Eternellement!

上の表の囲み線の箇所がガレの台本上の歌詞からマスネが音楽化するにあたり、楽譜上の歌詞に施した変更点であり、楽譜上の歌詞の表の [P] が休符、[V] がブレス記号を示している。

このように比較番号 23 の台本と楽譜上の歌詞を見ると、台本上の歌詞にある「一」と楽譜上の歌詞の休符とブレス記号の位置で行を区切っているが、明らかに楽譜上の歌詞の方が行数が多いことがわかる。また、台本上の歌詞の“toujours”が削除され、楽譜上の歌詞には“,”の代わりに“et”、が挿入、また“éternellement”と“Dis-le moi! Dis-le moi!”が挿入されている。また、台本上の歌詞では、「一」を用いて行を変えていたが、楽譜上の歌詞ではブレス記号と休符によって行を変えている。

楽譜上の歌詞の 2 行目にある“Dis-moi que je suis belle et que je serai belle”に着目したい。本来台本上の歌詞では、この単語の前に“Rassure-moi ;”があり、その直後に“Dis-moi que je suis toujours belle,”が置かれていた。

そして行を変えて“que je serai belle éternellement!”が置かれていたが、楽

譜上の歌詞ではこのアリアの前に“Rassure-moi ;”が置かれているのである。今回はわかりやすくするため、敢えて表の1行目に挿入している。

また、“toujours”を削除し、“bell”と“que”の間に“,”が入っていたものが、あえて楽譜上の歌詞では“et”になっている。“et”に変更されたことでリエゾンが起きる。これにより、実際には単語を切ることなくそのまま歌唱されるのである。

また、後半にも同じく“Dis-moi que je suis belle et que je serai belle”が現れる。しかし、ガレの台本上の歌詞にはこの内容が5行目において楽譜上の歌詞の2行目と同じ形が使われているが、それをマスネは音楽化した際に楽譜上の歌詞において、8行目から11行目に“Dis-le moi! [P] Dis-le moi! [P] Dis-moi que je suis belle [V] et que je serai belle”と、4行にわたって現れるように変更したのである。ここでは、“Dis-le moi!”が休符を伴いながら2回挿入され、その後にガレの台本上の歌詞と同じ内容ではあるが、ブレス記号が挿入された形で現れる。このようにガレの台本上の歌詞を基本的には用いているが、全く同じではなく、マスネは新たに単語を追加したり、削除していることが分かるのである。

ここで台本上の歌詞の「—」の直後と休符やブレス記号の直後の単語に着目してみよう。台本上の歌詞では、一行目から順に“Rassure”、“Que”、“Que”、“Que”、“Dis”、“éternellement”という単語が「—」の後、つまり行頭の単語である。これらの単語を見ると、“Que”が三度繰り返されていることがわかる。これに対し、楽譜上の歌詞では、“Rassure”、“Dis”、“éternellement”、“éternellement”、“que”、“que”、“l’or”、“Dis”、“Dis”、“Dis”、“et”、“éternellement”、“éternellement”という単語が休符やブレス記号の直後、つまり行頭に現れるのである。楽譜上の歌詞では、“éternellement”が分散されているものの、この13行の中の行頭に四度、“que”が二度、“Dis”が四度と同じ単語の繰り返しが台本上の歌詞に比べて圧倒的に多いということがわかる。

上記のように、楽譜上の歌詞の中で、休符やブレス記号の直後に繰り返し現れた単語には接続詞もあったが、単語としては、「éternellement! (永遠)」、行頭が“Dis”であった「Dis-(le) moi! (私に言って)」が繰り返し用いられていることがわかる。アクセントを考えてみても、最初の単語というのは必然的に強くなる。その中で、わずか13行の中で休符とブレス記号の直後に上のように同じ単語が繰り返されることによって、強く主張され、必然的に印象の強い単語になっていく。よって、この

鏡のアリアの抜粋の中では、「éternellement! (永遠)」、「Dis-(le) moi! (私に言っ
て)」という単語がキーワードとなっていることがわかる。

このように、多く繰り返される単語がまとまった行にあることで、単語の繰り返し
によってキーワードが浮き彫りになってくるのである。また、休符やブレス記号があ
ることで、よりその単語が引き立つのである。例として挙げた比較番号 23 の一部は
タイスが歌唱している場面であるが、ガレの台本上の歌詞以上にマスネはそれを音楽
化した際に楽譜上に休符やブレス記号を、楽譜全体を通して用いることによって繰
返される単語を強調させ、その結果、歌詞上のキーワードが浮き彫りにしている。

この比較番号 23 を例に挙げたように、マスネが敢えて記したブレス記号は、休符と
同様にこだわりを持って単語と共に楽譜上に記され、これにより繰り返される単語が
より印象強くなることが明らかになった。しかし、休符とブレス記号は同じ歌唱指示
ではない。

休符は、楽譜の中で休符の長さによって実際に音が存在しない時間がある。つま
り、旋律の中で一度音が途切れるのである。しかし、ブレス記号は音が存在しない時
間を設ける音楽指示ではなく、また前後の旋律の流れを全くの別物にするためのもの
ではない。よって、ブレス記号が記されている箇所では、旋律の流れを崩すことな
く、キーワードとして浮かび上がった単語を意識して楽譜上の歌詞から解釈を行うこ
とで、歌唱する上でよりマスネの意図を汲み取ることを効果的にするのである。

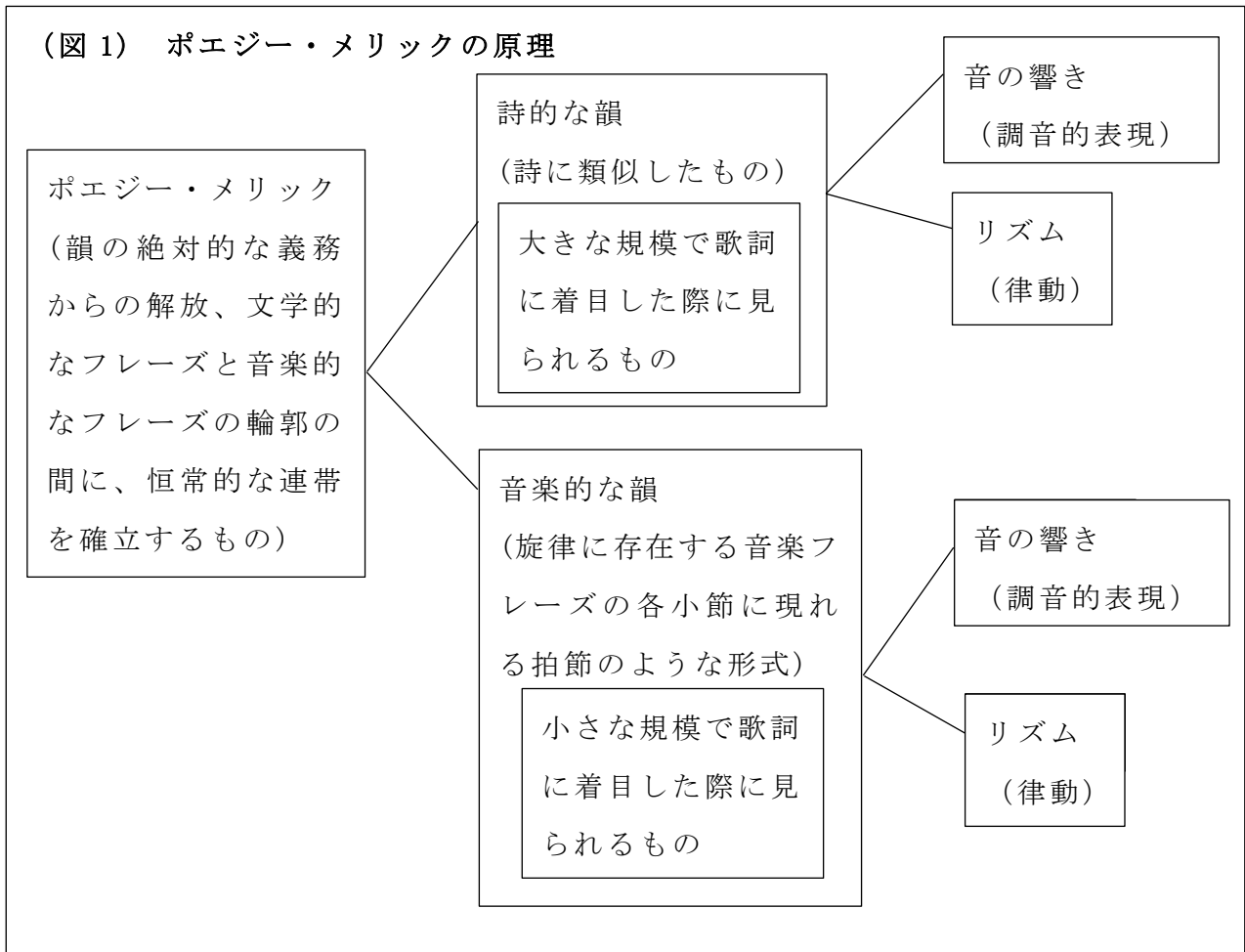
つまり、休符もブレス記号も軽視することなく、着目するべきであるということが
わかる。

第 3 節 楽譜上の歌詞とポエジー・メリックの関連性

しかし、マスネの休符やブレス記号を用いながら繰り返し現れる単語をさらに印象
深くする手法は、単にガレの台本上の歌詞をそのまま使用せず、マスネがただ印象を
強めたいと思う単語を挿入し、音楽化しているものと言えるのだろうか。何の考えも
なく単語を変更しながら、ただガレの台本上の歌詞を音楽化しているだけなら、第 2
章で記したようなガレがこれまでこだわりを持って新たに導入した歌詞と音楽の融合
のためのポエジー・メリックという方法は必要ではなかったのではないかと思われ
る。

ここでもう一度、ポエジー・メリックについて振り返りたい。ガレが用いたポエジー

メリックの原理、そして詩的な韻と音楽的な韻の規則性は以下のものであった。



このポエジー・メリックに関して、スティーヴン・ヒューブナーは、第3節3-2にて検証を行った比較番号23のタイスのアリアについて触れている。そこではガレの台本上の歌詞をマスネが音楽化した際のポエジーメリックをどのように扱っているかを以下のように記している²⁵。(Huebner 1999:146)

²⁵ “Dis-moi que je suis belle” as a locus classicus of the élan Massenet gives to some of his melodies and also a pronounced example of his stylistic thumbprint of the text unfold that is especially apropos; the first Alexandrine is squeezed into a single bar, the ensuing ten-syllable line spread across two, and the next Alexandrine given in three. Though

マスネがいくつかの旋律に与える意欲的な典型例として、またテキストを展開する上でのマスネの様式的特徴の顕著な例として、“Dis-moi que je suis belle” は特に適切です。最初のアレクサンドランは 1 小節に収められ、続く 10 音節の行は 2 小節にまたがり、次のアレクサンドランは 3 小節に収められている。従来の詩でも確かに可能ではあるが、ポエジー・メリックはこのような柔軟性に特に適しているように思えます。

つまり、ヒューブナーによると、ポエジー・メリックは実際の楽譜上の歌詞と音楽の融合に効果的であるというのである。第 3 節 3-2 で検証した比較番号 23 の一部の、そしてヒューブナーが示す “Dis-moi que je suis belle” というタイスの鏡のアリアの場面を用いて、ガレのポエジー・メリックによる台本上の歌詞がマスネによって音楽化された際にどのように変化したのか、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を実際に比較してみよう。

台本上の歌詞は「—」のある箇所で、楽譜上の歌詞は休符 [P] とブレス記号 [V] のある箇所で区切り、行を変えている。これは第 3 節 3-2 に示した表とほとんど同じであるが、台本上と楽譜上の各行の歌詞の音節数を台本上の歌詞、楽譜上の歌詞の表の右に記している。また、楽譜上の歌詞の音節数の更に右隣には小節数を記しているが、これはマスネの実際の楽譜上で各行に分けられた歌詞がどのくらいの長さで歌唱されているのかを示すために小節数を記している。また、第 3 節 3-2 で示したように変更点がある箇所を囲み線で記している。

certainly possible with conventional poetry, poésie mélique seems
particular apposite to such flexibility.

行	台本上の歌詞	音 節	行	楽譜上の歌詞	音 節	小 節
1	Rassure- moi ; Dis-moi que je suis toujours belle,	12	1	Rassure-moi;	4	1
2	que je serai belle éternellement!	10	2	[P] Dis-moi que je suis belle et que je serai belle	12	1
			3	[V] éternellement!	5	1
			4	[P] Eternellement!	5	1
3	Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres,	13	5	[P] Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres,	13	3
4	que rien ne ternira l'or pur de mes cheveux;	12	6	[P] que rien ne ternira	6	2
			7	[V] l'or pur de mes cheveux!	6	
5	Dis-moi que je suis belle et que je serai belle	12	8	[P] Dis-le moi!	3	1
			9	[P] Dis-le moi!	3	
			10	[P] Dis-moi que je suis belle	6	1
			11	[V] et que je serai belle	6	
6	éternellement! Eternellement!	10	12	[V] éternellement!	5	2
			13	[P] Eternellement!	5	

上の表の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の最初の行を比較すると、元々ガレの台本上の歌詞では1行目は“Rassure- moi ; Dis-moi que je suis toujours belle,”であり、この行は12音節だったのに対し、マスネの楽譜上の歌詞では“Dis-moi que je suis belle et que je serai belle”に変更され、しかし音節数はマスネも12音節と敢えて揃えている。また、この楽譜上の12音節は、休符やブレス記号が途中に記

されていないため、ブレスなどで切ることなく、歌唱することが必要であるとわかる。

それに対し、後半の行に台本上の歌詞では、“Dis-moi que je suis belle et que je serai belle” という楽譜上の歌詞の 2 行目と同じ形が台本上の歌詞では 5 行目に現れる。本来なら、楽譜上の歌詞でも同じ形で再び現れてもいいものを、楽譜上では “Dis-le moi! [P] Dis-le moi! [P] Dis-moi que je suis belle [V] et que je serai belle [V] ” というように新たに単語を加えながら、休符とブレス記号によって 3 音節、3 音節、6 音節、6 音節と短い音節に分け、8 行目から 11 行目のように変更している。つまり、2 行目と、後半の行は楽譜上の歌詞はほとんど同じ内容であるものの、マスネは単語や音節数、区切り方を敢えて変更しているのである。

よって、前半 2 行目と再び現れる類似した歌詞は、全く同じように歌唱すべきではないのである。マスネは、繰り返しているものの全く同じではなく、類似した歌詞に変更している場合でも、変化を付けたい箇所にはブレス記号や休符を挿入し、音節数を変えることで音楽での表現方法を考え作曲しているのである。

また、先に引用した通り、ヒューブナーは、楽譜上の 2 行目の歌詞 “Dis-moi que je suis belle et que je serai belle” から 5 行目の歌詞 “Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres,” において、「最初のアレクサンドランは 1 小節に収められ、続く 10 音節の行は 2 小節にまたがり、次のアレクサンドランは 3 小節に収められている。」と記している。ヒューブナーの言う通りに考えると 12/10/12 という音節数になるはずだが、実際に上の表の楽譜上の歌詞のブレス記号と休符で分けた行では、12/5/5/13 と、音節数が異なる。そこで左側のガレの台本上の歌詞の音節数を見ると、音節数が 12 音節であり、ヒューブナーの言うアレクサンドランと一致している。つまり、ヒューブナーは、歌詞を区切る際にガレの台本上の歌詞を基準に考えていることがわかる。

このヒューブナーの考えを休符とブレス記号のある表の楽譜上の歌詞で見えていくと、最初の行の 12 音節が 1 小節の中にあるのに対し、次の行は 5 音節が 1 小節の中にあり、その次の行も 5 音節が 1 小節の中にあり、そしてその次の 13 音節は、音節数は最初の行とほとんど変わらないものの、3 小節にも跨って書かれているのである。

楽譜と見比べると以下のようになっている。



(Massenet 1900: 85-86)

つまり、最初の行は1小節のなかで12音節もの単語が入るため、非常に早口で歌唱しないといけないが、1小節内の音節数が少なくなり、単語の速度が大幅に変わるものである。

つまりマスネは内容を変更するだけでなく、音節数の切り方を変えることにより、実際の演奏にて音楽を縮めたり引き伸ばして作曲しているのだ。歌詞の歌唱速度に柔軟に変化を与えることで、実際の演奏の中で歌唱される単語がより効果的に生きてくるのである。

しかし、自由に音節数を変更しているとは言え、マスネは何も考えずに休符やブレス記号を挿入して楽譜上の歌詞を区切っているわけではない。楽譜上の歌詞の音節数を見ると、表の上から順に、12/5/5/13/6/6/3/3/6/6/5/5となっている。これを見ると、不規則な音節数には感じられないのである。12音節や13音節のアレクサンドランと同じ音節数の行、そしてその半分の音節数の6音節の行、そしてさらにその半分の音節数の3音節の行、それに5音節の行が繰り返されている。つまり、音節数に統一性を持たせながら作曲を行なっていることが分かる。

なお、楽譜上の歌詞の最初の1行目はヒューブナーが触れていない箇所であり、またこのアリアの始まりは2行目からであるため、触れていない。

ガレが書いたこのポエジー・メリックによって、マスネが音楽化した際に台本上の歌詞を変更しつつも、このように自由に休符やブレス記号を挿入しても違和感なく、音節数もまとまりのあるような音楽が成り立つ、柔軟性のあるものであるということがわかるのである。また、このように音楽を絡めていくと、音節とも大きく関連して

おり、実際の演奏上の音楽を縮めたり引き伸ばすことで、ガレが作り出した台本上の歌詞をマスネが音楽化した際に、ガレの台本以上に単語を生かし作曲していることがわかるのである。

第4節 マスネの音楽化による変更点

4-1 各行の調音的表現による統一

では、台本上の歌詞においてガレが歌詞と音楽を融合させるために用いた詩的な韻と音楽的な韻が存在するポエジー・メリックを、マスネはどのように楽譜上で変化させ音楽化しているのか、見ていきたい。

まず、これまで取り上げてきた比較番号23の一部である鏡のアリア“Dis-moi que je suis belle”の歌詞の詩的な韻、音楽的な韻に着目したい。第4節で用いた比較番号23の表を引用し、類似した関連する行を太字、行頭が同じ響きの箇所を下線の太線、行末の同じ響きの箇所を下線の二重線で示している。

行	台本上の歌詞	音節	行	楽譜上の歌詞	音節
1	Rassure- moi ; Dis- moi que je suis toujours belle,	12	1	Rassure- <u>moi</u> ;	4
2	que je serai belle éternellement!	10	2	[P] <u>Dis-moi</u> que je suis belle <u>et</u> que je serai <u>belle</u>	12
			3	[V] <u>éternellement!</u>	5
			4	[P] <u>Eternellement!</u>	5
3	Que rien ne flétrira les roses de mes lèvres,	13	5	[P] <u>Que</u> rien ne flétrira les roses de mes <u>lèvres</u> ,	13
4	que rien ne ternira	12	6	[P] <u>que</u> rien ne ternira	6

	l'or pur de mes cheveux;		7	[V] l' or pur de mes <u>cheveux!</u>	6
5	Dis-moi que je suis belle et que je serai belle	12	8	[P] <u>Dis-le moi!</u>	3
			9	[P] <u>Dis-le moi!</u>	3
			10	[P] <u>Dis-moi que je suis belle</u>	6
			11	[V] <u>et que je serai belle</u>	6
6	éternellement! Eternellement!	10	12	[V] <u>éternellement!</u>	5
			13	[P] <u>Eternellement!</u>	5

第4節にて記したように、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比べると明らかに楽譜上の歌詞の方が行数が多く、また、音節数も多い行と短い行の差が顕著であった。ここで右側の楽譜上の歌詞に着目すると、当然ながらオペラのアリアであるため、歌詞の繰り返しが多くなっているのもあるが、左側の台本上の歌詞以上に繰り返される単語が多いため、規則性を感じさせる。

しかし、規則性を感じさせるのには他にも理由がある。楽譜上の歌詞の2行目と類似した歌詞が、8行目から10行目に分かれて現れる。また、8行目と9行目では

“Dis-moi”が“Dis-le moi”と変更されているが、類似した歌詞であり、2行目の前半部分の変形であると言える。また、10行目と11行目においても10行目の“Dis-moi que je suis bel le”と11行目の“et que je se rai bel le”は10行目の“Dis-moi”以降の歌詞と11行目が非常に類似している。このことから、2行目、8行目、9行目、10行目、11行目は関連性のある行と言える。また、3行目と同じ歌詞が4行目、12行目、13行目に現れる。そして5行目の歌詞の前半は6行目に、後半の歌詞は7行目と分かれて、繰り返し類似した歌詞が現れていることがわかる。このような関連のある行を形式で表すと、-ABB--AAAABBとなる。

また、これらの類似した歌詞の各行に着目すると、行頭の音の響きが同じになる箇所が多い。2行目、8行目、9行目、10行目は全て“Dis”から始まる。また、3行目、4行目、12行目、13行目の単語“éternellement”の“é”と11行目“et”の“e”はそれぞれ単語自体は異なるものの全て[e]という音の響きで始まるのであ

る。そして5行目、6行目では“Que”で始まるため、形式で表すと、-ABB---AAAABBBという行頭の響きとなり、13行もの短い歌詞の中で調音的表現による同じ音の響きが定期的に響くことで、律動が感じられるのである。これに比べ、台本上の歌詞は行頭に“Que”がある2行目から4行目のみが同じ発音が響く箇所であり、明らかにマスネが変更したことで、音の響きがより統一感を持つようになったのである。

次に行末に着目すると、2行目、10行目、11行目に“belle”があり、3行目、4行目、12行目、13行目は“éternellement”の“ment”、1行目、8行目、9行目は“moi”で統一されている。5行目、7行目は行末は全く同じではないが、“lèvres” [lɛ:vʁə] と“cheveux” [ʃəvø] という単語は発音記号は異なるものの、調音的表現において“lèvres” [lɛ:vʁə] の [ɛ] [ə] と“cheveux” [ʃəvø] の [ə] [ø] 音の響きが両方とも(2)明るい母音に分類されるため、類似して聞こえるのである。これにより、この2行も共通点を持っていると言える。このことから、形式で表すとABCCD-DAABBCCという形で行末の響きが統一されているのである。ここでも台本上の歌詞の行末は、1行目と5行目が“belle”、2行目と6行目が“éternellement!”、3行目と4行目が“lèvres”と“cheveux”による(2)明るい母音の箇所となり、形式で表すと、ABCCABとなる。この行末の音の響きの形式を見ると、台本上の歌詞の方が楽譜上の歌詞の形式に比べ、よりシンプルでわかりやすく思うが、楽譜上の歌詞の行末の響きの形式の方が繰り返し同じ音が響き、調音的表現を効果的に用いることで台本上の歌詞の行末よりも更に律動的になるのである。

以上のことから、全体的に他の歌詞と同じ歌詞や類似した歌詞のあるいくつかの行が関連したものと、行頭や行末の調音的表現による形式が全ての行が相互に関連する訳ではないが、全体の歌詞、行頭、行末それぞれが関連性を持つことで各行が絡み合い、規則性を感じさせ、全体の歌詞にまとまりを感じさせることが分かる。また、マスネが単語を追加したことにより、ガレの台本上の歌詞以上に歌詞の行頭も行末も調音的表現により、まとまりがあるため、律動を感じるのである。

当然ながら、台本と楽譜上の歌詞は物語の内容は同じである。しかし、マスネが台本を音楽化した際に、いくつか単語を追加し、もしくは削除し、また音節の区切り方を変更している箇所が所々見られた。これにより、ガレの台本上の歌詞以上に律動を感じるのである。しかし実際の演奏では、マスネが音楽化した際の変更により、楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻がどのように変化したのか、それによりどのような

効果があるのかを考えていきたい。

4-2 楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻

前述のように比較番号 23 の楽譜上の歌詞には音節数に規則性があり、休符やブレス記号によって区切った際に全体の行も関連性を持ち、行頭、行末でも調音的表現による音の響きの統一が見られた。つまり、これは詩的な韻、音楽的な韻に大きく関係していると考えられるのである。よって、ここで楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻に着目したい。

そもそも第 2 章のガレの考える詩的な韻と音楽的な韻の考察を振り返ると、以下のよう言えた。

ガレの台本上の歌詞における詩的な韻

韻律とは異なるが、それに類似した形のもの。まとまった数行の中で定期的に現れる調音的表現が律動を作り出している。また、調音的表現の中でも類似した単語の音の響きを各行にて同じような位置に置くことで、律動をより引き立たせる。しかし、その律動は各行内を音節で区切っても規則的ではないことが多い。また、行を跨いで居るため、調音的表現、律動の範囲は大きい。

ガレの台本上の歌詞における音楽的な韻

各行の中で調音的表現によって、規則性を感じさせるような律動がある。詩的な韻の調音的表現から派生して作られることが多く、各行の中で繰り返し調音的表現が現れことで律動を作り出している。子音の調音的表現または母音の調音的表現どちらに着目するかによって律動の捉え方が異なることもあるため、行内で 2 種類以上のリズムが存在することもある。また、行を跨がないため、調音的表現、律動の範囲は小さい。

マスネは台本上の歌詞をもとに音楽化しているため、ガレが台本を作る上で行った新しい手法のポエジー・メリックにある詩的な韻、音楽的な韻をマスネ自身も汲み取りながら音楽化し作曲していると考えられる。つまり、楽譜上の歌詞の中でのポエジー・メリックがどのように用いられているのかを、詩的な韻と音楽的な韻に分けて考

える必要がある。

これまで、第3章では比較番号23の歌詞の一部を用いて様々な角度から検証してきた。しかしここからは、台本上の歌詞にある詩的な韻、音楽的な韻が楽譜上の歌詞においてどのように変化したのかを実際に見ていきたい。

別紙2の比較表にてタイスとアタナエルの歌詞の全幕を通した楽譜上の歌詞の分析を記している。比較表の右側にある楽譜上の歌詞の分析内容の箇所では、楽譜上の歌詞における各行の音節数を記している。その隣には楽譜上の歌詞を分析し、詩的な韻を下線、音楽的な韻を太字にして、楽譜上の拍節ごとに「/」を挿入し、また小節線の位置を「//」で示している。そしてその隣は各行の実際の楽譜と楽譜上の歌詞を照らし合わせ、その拍節数を示したものである。また、その隣の伸ばされた音の箇所には、楽譜上の歌詞と照らし合わせて実際に楽譜上に長く伸ばされた音の単語を記している。

これらの分析を行なっていく中で、詩的な韻と音楽的な韻は楽譜上でも存在しているが、台本上の歌詞とは大きく異なる点が多く見られるのである。そこで、第2章にてガレの台本上の歌詞が3つの比較軸、1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」、3)「新たに追加された箇所」の中で台本にある歌詞を分類し、それをもとにガレの台本上の歌詞における詩的な韻と音楽的な韻との関連性を検証した内容を抜粋し、ガレの台本上の歌詞が音楽化され、どのように変更されたのか、そして実際の演奏とどのように関連していくのかを検証していきたい。

第2章3-2では、1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」にて比較番号4と比較番号23、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」にて比較番号77、3)「新たに追加された箇所」にて比較番号6の以上4つの場面を例に挙げた。そこで本章では、台本上の歌詞を3つの比較軸に分け、例として挙げたこの4つの場面をもとに、楽譜上の歌詞においても詩的な韻と音楽的な韻がどのように変化しているのかを検証していこう。

ガレの台本上の歌詞とマスネの楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻の比較にあたり、これまでと同じような方法で表を用いていく。左側が台本上の歌詞、右側が楽譜上の歌詞である。台本では、歌詞の中にある「-」にて区切り行を変え、表の一番左側に行数を記す。また楽譜上の歌詞では、歌詞ではなく楽譜の中にある休符【P】と

ブレス記号 [V] で区切り、台本上の歌詞と同じく楽譜の表の左隣に行数を記す。また、下線が詩的な韻、太字が音楽的な韻を表す。このような表をこれから検証する 4 つの場面全てに同じ方法で用いる。また、囲み線は台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の単語に変更がある箇所である。そして網掛けしている箇所は、台本上の歌詞の単語をマスネが音楽化したことによって生じた変化を示している。

4-3 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」の楽譜上の歌詞での変化

4-3-1 比較番号 4 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較

まず、1) 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」にて検証を行った比較番号 4 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較してみよう。

比較番号 4 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の変更点

行	比較番号 4: 台本上の歌詞	音節	行	比較番号 4: 楽譜上の歌詞	音節
1	U ne prê tres se/in fâme	6	1	[P] U ne prê tres se/in fâme	6
2	du cul te de Vé nus... Hé las! En fan t/en core	12	2	[P] du cul te de Vé nus!	6
			3	[P] Hé las!	2
			4	[P] en fan t/en core,	4
3	A vant qu'à mon cœur la grâ ce/ait par lé,	10	5	[P] a vant qu'à mon cœur	5
			6	[V] la grâ ce/ait par lé,	5
4	je l'ai con nue !... Un jour, je l'a voue à ma honte,	12	7	[P] je l'ai con nue...	4
			8	[P] je l'ai con nue!	4
			9	[P] Un jour,	2
			10	[P] je l'a voue à ma honte	6

5	de <u>v</u> ant <u>s</u> on seuil mau dit, je me <u>s</u> ui s/ar rê t <u>é</u> ...	12	11	[P] de <u>v</u> ant <u>s</u> on seuil mau d <u>i</u> t	6
			12	[P] <u>j</u> e me su <u>i</u> s/ar rê t <u>é</u> ,	6

比較番号 4 の台本上の歌詞にある詩的な韻と音楽的な韻については、第 2 章第 4 節 3 つの比較軸から見える法則の 4-1 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所形式」にて行った分析の形式を用いる。またその分析では、アナトール・フランスの小説の内容とガレの台本上の歌詞を照らし合わせたところ、小説の内容と一致する場面にて、“Vénus” という単語が共通単語として浮かび上がった。小説の内容からガレが台本を作成するにあたり、小説の内容に比べ、台本上の歌詞はよりシンプルになり、聴衆への想像力を働かせるような表現方法を行っていたというものだった。また、このような表現方法のためにガレは、ポエジー・メリックを用いたのだが、そこで詩的な韻と音楽的な韻による音の響きの統一が効果的に使われていたのであった。

そして比較番号 4 の台本上の歌詞では、小説の内容にもあった共通単語である “Vénus” をもとに台本上の歌詞の 2 行目にある “Hélas” という単語と音の響きを揃えていた。また、詩的な韻と音楽的な韻は歌詞の中で混在し、絡み合いながら存在していた。これにより、台本上の歌詞には以下の形式が成り立っていた。

2 行目 A A B B/ C D C D/ E (E) E F →4/4/4

3 行目 G E (G・F) E F/ H I J I H →5/5(3 音節目が重なるため(G・F)を繋げている)

4 行目 K L - M /- (K)/ K L M/ (G) (E) →4/2/3/3(最後の音節は 2 音節分ある)

5 行目 - - N N/- O/- -/(O・N) (N)/ H H →4/2/2/2/2

そして、この台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を見比べると、休符やブレス記号がマスネによって多く加えられたことで歌詞が区切られる箇所が増えている。これを行数で記すと、台本は 5 行のみだったのに対し、楽譜上の歌詞は 12 行と倍以上の行数に増えているのである。そして表の中の台本の左側にある音節が台本上の歌詞の音節、右

側が楽譜上の歌詞の音節を表しているが、全体を見比べると、音節数も台本上の歌詞では 6/12/10/12/12 とアレクサンドランの音節数が多かったのに対し、楽譜上の歌詞では 6/6/2/4/5/5/4/4/2/6/6/6 と比較的音節数が少ない。しかし偶数の音節数が多く、同じ音節数の行が多く続いていることで、音節数にもリズム的な要素を感じさせるのである。

また、5-1 で検証したように、歌詞の中には関連性のある行、行頭、行末の音の響きに着目すると、行頭、行末の音の統一は見られるが、全体を通して関連性のある行は少ない。楽譜上の歌詞の 8 行目において、7 行目にある歌詞の “je l’ai connue!” がマスネによって追加され、同じ歌詞の繰り返しとなっている。そして休符やブレス記号を挿入したことにより、行頭では 4 行目の “enfant” [a~fa~] と 5 行目の “avant” [ava~] が発音記号は異なるものの最初の音節が [a~] と [a] で (3) 響き渡る母音となる。次の音節は両方とも単語の発音が [a~] の音の響きとなり、特に最初の音節は発音記号は異なるが、次の音節が同じ発音記号であることに加え、鼻母音という特徴的な音の響きが同じであることから、調音的表現が効果的に用いられているのである。そして、7 行目と 8 行目が同じ歌詞のため、当然ながら行頭に調音的表現が見られる。また、この 2 行の行頭は “je” という単語が続くのだが、これら 2 行にて同じ音の響きが繰り返されたあと、10 行目、12 行目においても “je” が現れ、音の響きの統一が見られるため、調音的表現があると言えるのである。これにより、行頭の調音的表現を形式的に表すと、---AA-BB-B-B というように行頭に同じ音の響きの単語が置かれていることが多いとわかる。また、行末では、2 行目 “Vénus” と 3 行目 “Hélas” にて [e] と [s] の音の響きがある。4 行目 “coeur”、5 行目 “coeur” にて [k] と [r] の音の響きがある。加えて、9 行目にて “jour” があり、[r] の響きがこの 2 行と同じなのである。また、6 行目 “parlé” と 12 行目 “arrêté” では、両方の単語の末尾に “é” があり [e] の音の響きがある。そして 7 行目、8 行目は単語が同じであり、“connue” の音の響きが統一する。これにより、-AABBCDDB--C という形式が成り立つのである。調音的表現が見られない箇所もあるが、定期的に音の響きの統一が見られることがわかる。つまり、台本上の歌詞に比べ、明らかに行頭、行末の音の響きに統一感があるということである。これらはまとまった行の中での音の統一による調音的表現のため、詩的な韻の一つであることがわかるが、これらの箇所以外にも調音的表現が存在するのである。

詩的な韻が下線、音楽的な韻が太字で上の表の中に表しているが、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞にある詩的な韻と音楽的な韻を見比べたい。これらを見比べると共通して同じ箇所もあるが、楽譜にマスネが休符とブレス記号を置いたこと、追加の歌詞を挿入したことにより、詩的な韻と音楽的な韻にも変更点が生じている。その箇所を網掛けにしているが、そこに着目したい。

楽譜において、マスネが新たに追加した休符やブレス記号、歌詞により以下の変更点が見られる。

1. 休符の挿入により、2行目“Vénus”、3行目“Hélas”が音楽的な韻から詩的な韻に変更
2. ブレス記号の挿入により、5行目“coeur”が詩的な韻は同じだが、行末に置かれたことでより強調される
3. 8行目の“je l’ai connue”の挿入により、詩的な韻が増える
4. 休符の挿入により、7行目“je l’ai”、8行目“je l’ai”、9行目“jour”、10行目“je l’avoue”、12行目“je”にて [j] と [l] の音の響きが音楽的な韻ではなく詩的な韻に変更
5. 休符の挿入により、10行目“je l’avoue” [ʒə lavu] の [ə] [a] と11行目“devant” [dəva~] の [ə] [a~] にある前半の音節の [ə] は両方の単語において全く同じであり、その次の音節にある [a] と [a~] では調音的表現(3)響き渡る母音に分類され、音の響きが統一していることがわかり、詩的な韻が見られる
6. 休符の挿入により、9行目“Un”、10行目“honte”、11行目“son”の箇所で鼻母音による音の響きが音楽的な韻ではなく、詩的な韻に変更
7. 休符の挿入により、8行目の“connue”の“nue” [ny] と10行目の“avoue”の“voue” [vu] が音楽的な韻ではなく詩的な韻に変更
8. 休符の挿入により、11行目“maudit”の“dit” [di] と12行目“suis” [sɥi] の [i] が音楽的な韻ではなく詩的な韻に変更

以上がガレの台本上の歌詞からマスネが音楽化した際に見られる変更点である。このことから、この比較番号4ではマスネが休符やブレス記号、歌詞の挿入を加えたことで音楽的な韻よりも詩的な韻が圧倒的に増えたということがよくわかる。つまり、

各行内の音の響きの統一よりも全体的に定期的に現れる音の響きの統一があり、歌詞全体のまとまりをマスネはより重視していたとわかる。

このように、詩的な韻にも音楽的な韻にも変更点があるが、ここで考えたいのは実際に演奏される際には、この歌詞上の律動をそのまま演奏されるわけではない。実際の楽譜には当然ながら、歌詞とともに音符が必ず書かれており、実際の音楽のリズムに合わせて演奏されるのである。

では、実際の演奏のリズムは詩的な韻と音楽的な韻とは関連しているのだろうか。実際の楽譜とこれらの検証を照らし合わせてみよう。

4-3-2 比較番号 4 における実際の演奏のリズム

比較番号 4 の楽譜上の歌詞にあたる旋律の一部を見ると以下のようになっている。

(Avec une curiosité calme et simple) - U - ne prêtresse in - fâ - me

du culte de Vénus!

a Tempo. Hélas!... enfant en -

(Massenet 1900: 8-9)

このように、全ての音が一定ではなく音の長さの長い音符と短い音符が組み合わさっているのである。全ての楽譜を載せるとわかりにくくなるため、これらの音符の長さを数字で表していきたい。1拍の中でいくつ音が入るかにより、数字を表していく。つまり、この楽譜上の歌詞の比較番号 4 の場面では、4 分の 4 拍子のため、4 拍ずつに分けて考える。歌詞を実際の演奏の音の長さで見比べ、数字化していきたい。

下の表では、左側がこれまでの検証内容の詩的な韻を下線で、音楽的な韻を太字で表したものであり、楽譜の休符やブレス記号の位置を実際の楽譜に合わせて変更したものである。また、拍節に合わせて歌詞の中に「/」を挿入し、一拍ごとの歌詞がど

こにあたるかを示しており、小節が分かれる場合は「//」で示している。また、1 拍の中でも特に長く伸ばされる音がある。例えば、上の実際の楽譜の 2 拍目は、“tres se/in” という歌詞であり、音符が付点 8 分音符と 16 分音符となり、長い音と短い音が含まれる。このように長い音が目立つ箇所は表の歌詞上に網掛けしている。その他にもタイや前後の音符に比べて長い拍数の音符がある箇所には網掛けしている。そして、タイや 2 拍伸ばす音など、次の拍節にまたがる箇所は前の小節からの続きであるため、「-」で示していく。これらの楽譜上の歌詞はこれまでのように休符やブレス記号で区切りとして考えた際の行数を表の一番左に示している。また、そして表の右側の拍節には、実際の楽譜を拍節ごとに分け、数字化した音の長さを示している。

例えば、1 段目の楽譜の “[P] U ne prê tres se/in fâme” の音の長さを数字化していきたいが、まず拍ごとに分けて考えたい。最初の 1 拍目は休符のみである。そして、その後 2 拍目に 3 連符で “U ne prê” という歌詞が入り、“prêtresse” という単語が途中で切れ、3 つの音で成り立っている。3 拍目は、“prêtresse” の “tresse” と “in” という歌詞であり、“infâme” という単語が途中で切れ、音符が付点 8 分音符と 16 分音符となり、長い音と短い音が含まれる。そして 4 拍目には “infâme の “fâme” という歌詞が 8 分音符の同じ長さの音で示されている。この箇所の歌詞を表の右側の楽譜上の歌詞では “[P] /U ne prê/tresse in/fâ me//” というようになる。これを表の左側の拍節で数字化すると、[P] /3/2/2 となるのである。

また、楽譜上の拍節と、歌詞における休符やブレス記号の位置はほとんど一致する。

このように比較番号 4 を実際の演奏のリズムと見比べて表にすると以下のようになる。

比較番号 4 の楽譜上の歌詞と実際のリズム

行	比較番号 4:楽譜上の歌詞	拍節
1	[P] /U ne prê/ <u>tresse</u> in/fâ me//	[P] /3/2/2
2	[P] du/ cul te de Vé/ <u>nus</u> !/[P]	[P] 1/4/1/[P]
3	[P] / [P] Hé/ <u>las</u> !/-//-/-	[P] / [P] 1/1/-//-/-
4	[P] <u>en/fant</u> en// <u>co/-/re</u> ,	[P] 1/2/1/-/1

5	[P] <u>a</u> // <u>vant</u> / <u>qu'</u> à <u>mon</u> / <u>cœur</u> /	[P] 1//1/2/1/
6	- [V] 1a// <u>grâ</u> /ce ait par/ <u>lé</u> , //-/-/ [P] / [P] //	- [V] 1/1/2/1//--/-
7	[P] <u>je</u> / <u>l'</u> ai con/ <u>nue</u> /--//	[P] 1/2/1/-
8	[P] <u>je</u> / <u>l'</u> ai con/ <u>nue</u> !/--//	[P] 1/2/1/-
9	[P] <u>Un</u> / <u>jour</u> , /	[P] 1/1
10	[P] <u>je</u> <u>l'</u> a/ <u>voue</u> à <u>ma</u> // <u>hon</u> / <u>te</u> /	[P] 2/3//1/1
11	[P] <u>de</u> <u>vant</u> / <u>son</u> <u>seuil</u> mau// <u>dit</u> /--/	[P] 2/3//1/-
12	[P] <u>je</u> me/ <u>suis</u> ar rê// <u>té</u> , --/ [P] / [P]	[P] 2/3/1/-

上の表をみると、必ずしも休符やブレス記号の位置で小節が分かれるわけではないことがわかる。また、歌詞の行末に「/」や「//」が記されていない場合、小節や拍節を跨いでいることを示している。各行の途中にて小節が分かれていたり、単語の途中に小節線が引かれていることもあるため、小節に関してはマスネはそこまで意識して作曲していないことがわかる。加えて、一拍が歌詞の行を2行に跨って記されていることがある。これは、マスネが拍節と、休符やブレス記号の位置を統一していないことの表れである。

そして、これまで台本上の歌詞では音節として数えなかった音が実際に歌唱する際には音節として捉え、歌唱する場合がある。これまで、本来の詩行の音節の数え方に倣い、音節を数える際に行末の“e”音は数えていなかったが、実際の歌唱上では敢えて発音を加えて歌唱するのである。例えば、1行目の“infâme”は発音記号は[ɛ ~ fa:m]となり、2音節である。しかし、歌唱上では、[ɛ ~ fa:mə]となり、[ə]が加えられ、3音節になるのである。つまり、歌詞上の音の響きと実際の演奏上の音の響きが異なる箇所が存在すると言える。これにより、行末の音の響きに変化が見られる。その箇所を囲み線で示したが、1行目、4行目、10行目にてこの音に響きの統一が見られ、実際の演奏では[ə]が加えられることで音楽的になると言えるが、音の響きの点で詩的な韻として捉えることができるのである。

また、単語のアクセントの箇所が音が長く、網かけになっていることもあるが、長く伸ばされている音がある箇所には特徴が見られる箇所も多く見られる。

1行目の網かけの“prêtresse”の“tres”[tre]は、実際には長く伸ばされている音には[treeeeeees]というように[e]の音のみが伸ばされ、[s]の音が含まれないが、同じ拍の中で長く伸ばされた[e]の直後に[s]の音が響く。これにより、[s]の音が際立って聞こえるのである。そして2行目“Vénus”の“nus”[nys]と3行目“Hélas”の“las”[las]にも[s]の音が響く。これにより、調音的表現が見られるのである。4行目と5行目は詩的な韻で挙げた“encore”の“core”[ko:r]と“coeur”[kœ:r]には長く伸ばされた音があり、これにより調音的表現だけでなく、実際の音の長さによってこの単語が強調されているのである。また、各行の網掛けされている長く伸ばされた音の後には休符やブレス記号が置かれていることが多いのも特徴の一つである。

このように音が長く伸ばされることにより、本来存在しなかった響きが増えるのである。例えば、本来なら3行目にある“Hélas”という単語は、[elas]となるが、音が伸ばされたことにより、実際の演奏では[elaaaaaaaas]というように[a]の音が4拍分の長さも伸ばされるのである。このように、実際に音の響きが加わることで、その単語がより強調されて聞こえ、これが実際の演奏の中でリズムを作り出すのである。そしてこのような長い音の前後をみると、各小節の中で長く伸ばされた音の反動で他の箇所が短い長さの音符に単語がつけられていることがわかる。これにより、実際の演奏によるリズムが成り立つのである。つまり、歌詞上の律動と実際の演奏上のリズムが融合するのである。しかし、長く伸ばされた音の箇所のみがリズム的なのではなく、同じ音の長さが続く箇所においても詩的な韻や音楽的な韻によって単語にある調音的表現が繰り返されることで更にリズム的に聞こえるのである。

細かく各行の詩的な韻、音楽的な韻、そして演奏上のリズムを歌詞上から見ていこう。まず、1行目から3行目までに着目したい。

1行目 [P] /U ne prê/tresse in/fâ me//
 2行目 [P] du/ cul te de Vé/nus!/[P]
 3行目 [P] / [P] Hé/las!/-//-/-

この1行目から3行目は例にも挙げた通り、1行目にて“prêtresse”の“tres”が長く音が伸ばされたことにより[s]の音が目立ち、2行目と3行目の[s]の音と響

きが統一している。またこれらの音の響きの箇所が長く伸ばされているため、より強調して聞こえるのである。さらに、音楽的な韻に着目すると、2行目が“du” [dy]

“culte” [kyltə] “de” [də] において子音にある [d] [k] [t] [d] と破裂音が連続して響くのだが、8 部音符、16 分音符による短い長さの音符を用いることで子音の音の響きをより際立たせているのである。このように、長さの長い音、短い音にはそれぞれの効果があるということがわかる。

4 行目と 5 行目は以下のようにになっている。

4 行目 [P] en/fant en//co/-/re,

5 行目 [P] a//vant/qu' à mon/cœur/

この 2 行では、行末が例に挙げたように、“core” と “cœur” で [k] と [r] の音の響きがある。また、4 行目では、太字の “enfant en(core)” [a~fa~ta~kɔ:r] という箇所において鼻母音の [a~] の響きが連続する。しかしこれだけではなく 5 行目においても鼻母音が存在する。それが、“avant” [ava~] の箇所にまず現れるのだが、ここで着目したいのが音節の位置と単語の音の響きである。4 行目の 2 音節目に “enfant” の “ant” [a~] があるが、5 行目の 2 音節目にも “avant” の “ant” [a~] が置かれている。これにより各行の同じ音節に同じ音の響きが現れ、さらに 5 行目ではそこに長さの長い音が置かれるため、より強調され、リズム的に感じるのである。また、5 行目の “avant” [ava~] の直後に “qu' à mon” [ka mɔ~] があるが、ここで [a] + 鼻母音の音の響きが連続する。5 行目において “avant” が強調されたことにより、音の響きの余韻が残る。そしてその直後に “qu' à mon” [ka mɔ~] により再度 [a] + 鼻母音という音の響きが置かれることにより、律動が生まれるのである。

次に、6 行目から 10 行目に着目したい。楽譜と見比べると以下のようなになる。





(Massenet 1900: 9-10)

6 行目 - [V] 1a//grā/ce/ait par/lé, //-/-/ [P] / [P] //

7 行目 [P] je/l' ai con/nue/-//

8 行目 [P] je/l' ai con/nue!/-//

9 行目 [P] Un/jour, /

10 行目 [P] je l' a/voue à ma//hon/te/

6 行目は、音楽的な韻が [r] [l] の発音に見られる。最初の単語の “1a” には長く伸ばされる音はないが、そのあとの “grâce” の “grā” と “parlé” の “lé” にて実際の音が伸ばされている。この箇所では単語のアクセントの位置でもあり、その単語のアクセントが強調されているとも取れるが、この伸ばされた音の直後に 7 行目、8 行目にて “l' ai” にて音が長く伸ばされているのである。この音の響きは [lɛ] となる。これは 6 行目の行末に “lé” [le] があるが、発音記号は異なるものの、ここでも (2) 明るい母音に分類され、繰り返し類似した音の響きが連続することによって律動的になるのである。また、7 行目の “connue” の “nue” [ny] では、本来音節は 1 音節であるが歌唱上の発音は [ə] が加えられ、[nyə] となる。これにより、10 行目に “honte” [ɔ̃:t] という単語があるのだが、この箇所においても歌唱上の発音 [ə] が加えられ [ɔ̃:tə] となるため、音の響きが統一するのである。そのため、7 行目と 8 行目 “connue” の “nue” が繰り返され、そして音が伸ばして強調したことにより、音の響きの余韻が残り、10 行目に “honte” という単語において同じように音の響きが現れた際に全く違う単語であっても、リズム的に感じるのである。また、7 行目、8 行目の行頭において “je” があったが、9 行目では “unjour” の “jour” の箇所で [ʒ] という摩擦音の響きが統一する上、音が長く伸ばされている。ここではアクセントもあるが、[ʒ] の音が行頭でなくてもここで引き伸ばされたことにより、さらに印象強く感じるのである。そして 10 行目の行頭でも “je” が現れたことにより、繰り返し同じ音が響き、律動を感じさせるのである。

既に 10 行目について触れたが、再度示し、10 行目から 12 行目に着目したい。楽譜と見比べると以下ようになる。



(Massenet 1900: 10)

- 10 行目 [P] je l' a/voue à ma//hon/te/
- 11 行目 [P] de vant/son seuil mau//dit/-/
- 12 行目 [P] je me/suis ar rê//té, /-/ [P] / [P]

10 行目 “ma hon(te)” [ma ɔ̃ː (t)] の [a] [ɔ̃] と 11 行目 “(de)vant son” [(də)vã sɔ̃] の [ã] [ɔ̃] において前半の母音は [a] と [ã] で発音は異なるが、(3)響き渡る母音の分類により類似する。後半の母音は [ɔ̃] という全く同じ鼻母音の発音記号であり、これにより、(3)響き渡る母音＋鼻母音という音の響きが成立する。これにより詩的な韻が存在する。また、10 行目から 12 行目では行頭 “je” “de” “je” にて [ə] という発音記号がある単語があり、ここでも詩的な韻がある。音楽的な韻は 11 行目の太字で表している “son” “seuil” の [s] の音のみである。ここでは、1 拍の中に 3 つの音が入る短い長さの音符で書かれている箇所である。長さの短い音で連続した音の響きをつけることにより、子音を引き立たせ、リズム的に感じさせる効果を用いているのである。そして、上の表に戻り、10 行目から 12 行目の拍節に着目すると 10 行目が [P] 2/3//1/1、11 行目が [P] 2/3/1/-、12 行目が [P] 2/3/1/-となっており、ほとんど同じような拍節であることがわかる。つまり、11 行目と 12 行目で音の長さを伸ばしたことにより拍節を統一し、全体の演奏上のリズムとも統一しているのである。

このように、音楽的な韻、詩的な韻、そして演奏上のリズムは全く別物なのではなく、全てが混ざり合うことでマスネは音楽をより立体的に作り上げているのである。

では、第2章においてもう一つ例を挙げた「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」の比較番号23では台本上の歌詞をマスネが音楽化した際の変化はどのようになっているのか見ていこう。

4-3-3 比較番号23の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較

まず、比較番号23の台本上の歌詞とそれをマスネが音楽化して作り上げた楽譜上の歌詞を比較しよう。以下に比較のための表を載せているが、5-3-1において用いた表と同じ方法で記している。

台本上の歌詞と楽譜上の歌詞は行数が異なっているため、下の表では、行番号ではなく各行の位置を台本上の歌詞と楽譜で揃え、下線が詩的な韻、太字が音楽的な韻を表し、囲み線がガレの台本上の歌詞とマスネ楽譜において変更、または削除、追加された箇所を示している。また、詩的な韻、音楽的な韻が台本上の歌詞からマスネが音楽化した際に現れた変更点が網掛けの箇所である。

比較番号23の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の変更点

行	比較番号23:台本上の歌詞	音節	行	比較番号23:楽譜上の歌詞	音節
1	0 <u>mon</u> mi ro <u>ir</u> fi d <u>è</u> le,	6	1	Ô mon mi ro <u>ir</u> fi d <u>è</u> le, [P]	6
2	ras <u>su</u> <u>re-</u> moi; dis- <u>moi</u> que je suis <u>tou</u> <u>jours</u> <u>belle</u> ,	12	2	Ras su re- <u>moi</u> ? [P]	4
3	que je <u>se</u> <u>rai</u> <u>bel</u> <u>le</u> /é <u>ter</u> nel le ment;	10	3	Dis- <u>moi</u> que je suis <u>bel</u> <u>le</u> /et que je se rai <u>bel</u> <u>le</u> [V]	12
			4	É ter nel le ment! [P]	5
			5	<u>E</u> ter nel le ment! [P]	5
4	que rien ne flé tri ra les ro ses de mes lè	13	6	Que rien ne flé tri ra les ro ses de <u>mes</u> lè <u>vres</u> , [P]	13

	v <u>res</u> ,				
5	que rien ne <u>ter</u> ni <u>ra</u> l'or pur <u>de</u> mes che veux;	12	7	que rien ne <u>ter</u> ni <u>ra</u>	6
			8	<u>l'</u> or pur <u>de</u> mes che veux! [P]	6
6	dis- moi que je suis <u>bel</u> <u>le</u> /et que je <u>se</u> rai <u>belle</u>	12	9	<u>Dis-</u> le moi! [P]	3
			10	<u>Dis-</u> le moi! [P]	3
			11	<u>Dis-</u> moi que je suis <u>bel</u> <u>le</u> [V]	6
			12	et que je se rai <u>bel</u> <u>le</u> [V]	6
7	é <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> ment! E <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> ment !	10	13	<u>Ê</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> ment! [P]	5
			14	<u>Ê</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> ment! [P]	5
			15	[V] je serai <u>belle</u>	4
			16	[P] é <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> ment!	5
8	Ah! tais- <u>toi</u> , <u>voi</u> x/im pi to yable,	8	17	[P] Ah! Tais- <u>toi</u> ,	3
			18	[P] <u>voix</u> im pi to yable,	5
9	<u>voix</u> qui me dis: Tha <u>is</u> , tu vieil li ras!	10	19	[P] <u>voix</u> qui me <u>dis</u> :	4
			20	[P] Tha <u>is</u> , tu vieil li ras!	6
			21	[P] <u>Tha</u> <u>is</u> , tu vieil li <u>ras</u> !	6
10	Un jour, ain si, Tha <u>is</u> ne <u>se</u> rait plus Tha <u>is</u> !...	12	22	[P] Un jour, ain <u>si</u> ,	4
			23	[P] Tha <u>is</u>	2
			24	[P] ne se rait plus Tha <u>is</u> !	6
11	Non! non! je n'y puis croire;	6	25	[P] Non! Non!	2
			26	[P] je n'y puis cro <u>ire</u> ,	4
12	<u>et</u> s'il n'est <u>point</u> <u>pour</u> gar der la beau té	10			
13	<u>de</u> se crets sou <u>ve</u>	13			

	<u>rains</u> , de pra ti <u>ques</u> <u>ma gi ques</u> ,				
14	toi, Vé nus, ré ponds- moi de so n/é ter ni té!	12	27	[P] Toi Vé nus,	3
			28	[P] Ré ponds- moi de ma beau té!	7
			29	[P] Ah!	1
			30	[P] Vénus ré ponds- moi	5
			31	[V] de son é ter ni té!	6
15	Vé nus, in vi si ble/et présente !...	8	32	[P] Vé nus,	2
			33	[V] in vi si ble/et pré sente!	6
16	Vé nus, en chan te ment de l'ombre!	8	34	[P] Vé nus,	2
			35	[V] en chan te ment de l'ombre!	6
17	ré ponds- moi!...	3	36	[P] Vé nus! Ré ponds- moi!	5
18	Dis- moi que je suis bel le/et que je se rai belle	12	37	[V] Ré ponds- moi! Dis- moi que je suis belle	9
			38	[V] et que je se rai belle	6
19	é ter nel le ment!	5	39	[V] é ter nel le ment!	5
			40	[P] É ter nel le ment!	5
20	que rien ne flé tri ra les ro ses de mes lè vres,	13	41	[P] Que rien ne flé tri ra les ro ses de mes li vres,	13
21	que rien ne ter ni ra l'or pur de mes che veux;	12	42	[P] que rien ne ter ni ra l'or pur de mes che veux!	12
22	dis- moi que je suis bel	12	43	[P] Dis- le moi!	3

	<u>le</u> /et <u>que</u> <u>je</u> <u>se</u> rai <u>belle</u>		44	[P] <u>Dis-</u> <u>le</u> <u>moi</u> !	3
			45	[P] <u>Dis-</u> <u>moi</u> <u>que</u> <u>je</u> suis <u>belle</u>	6
			46	[V] et <u>que</u> <u>je</u> <u>se</u> rai <u>belle</u>	6
23	é <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	5	47	[V] <u>é</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	5
24	é <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	5	48	[P] <u>É</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	5
			49	[P] <u>Ah</u> !	1
			50	[V] <u>je</u> <u>se</u> rai <u>belle</u>	4
25	é <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	5	51	[P] <u>é</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	5

これまでに、第2章第4節4-1にてガレによる台本上の歌詞がアナトール・フランスの小説の内容を用いてどのように変更し、台本に作り上げたのかを検証した。この比較番号23の場面では、台本上の歌詞と小説の内容にて一致する箇所を比較した際に、小説の内容と台本上の歌詞では共通して同じ単語が多く見られた。“miroir”、“rassure”、“belle”、“voix impitoyable”、“Thaïs, tu vieilliras!”が共通する単語として見られたのであった。また、このように、共通の単語は多く、さらに同じ単語がこの場面の中で何度も繰り返されていた。それに加え、この台本上の歌詞を見ていくと、歌詞には似たような音の響きによる調音的表現が見られたのである。それが詩的な韻と音楽的な韻であり、これらが比較番号5の台本上の歌詞では、複雑に絡み合っていた。しかし、台本上の歌詞の一部をまとまりで捉えるために繰り返し現れる調音的表現に着目する詩的な韻と、各行内での調音的表現に着目する音楽的な韻では、大きく捉え方が異なる。そのため、詩的な韻と音楽的な韻は調音的表現に着目するという点では同じであるが、詩的な韻と音楽的な韻では、調音的表現が全て共通する箇所として一致せず、比較番号5の台本上の歌詞上では共通の単語にある音の響きをもとに音楽的な韻が作られていた。しかし、比較番号23の台本の歌詞では、共通の単語にある音の響きを中心に詩的な韻が成り立ち、台本上の歌詞の全体の音節数と単語の響きを捉えたものが多かった。比較番号5の台本上の歌詞では詩的な韻と音楽的な韻が分かれることなく混ざり合いながら律動を作り出したが、比較番号23に多く見られたように、詩的な韻と音楽的な韻がそれぞれに律動を持って成り立ち、それ

ぞれ存在する律動が複雑に組み合わさっているのであった。

よってこの二つの台本上の歌詞の場面の比較から、1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」では、以下のことが分かったのである。

1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」

共通の単語に関連した音の響きが調音的表現として詩的な韻を作っていることが多い。そしてその派生して出来た調音的表現を用いながら音楽的な韻が作られているのである。小説の内容と同じ単語を敢えて使用することにより、その単語から派生した単語にある調音的表現を用いた律動が生み出されることが多い。

このような結果になったのであった。よって、ガレの台本上の歌詞において、すでに詩的な韻と音楽的な韻の構成は完成していたように考えられる。しかし実際にそれを音楽化したマスネの楽譜上の歌詞と見比べると、全く同じ訳ではないのである。比較番号 23 の上の表の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞にある囲み線に着目したい。ここでは、台本と楽譜上の歌詞の変更点を記しているが、第 3 章の第 5 節 5-3-1 にて比較番号 5 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較を行なったが、それと比べると行数も異なるものの、マスネはガレの台本から歌詞を削除したり、追加している箇所がこの比較番号 23 の楽譜上の歌詞には非常に多いことがよくわかる。

また、これらの歌詞の変更に加え、休符とブレス記号を挿入したことにより、台本上の歌詞から楽譜上の歌詞では音節数も大きく変わったのである。表の左側の台本上の歌詞の音節は、音節数の少ない行もあるが、基本的には 10 音節以上の歌詞で各行が成り立っていた。それに対し、表の右側の楽譜上の歌詞の音節は 10 音節以上の歌詞がある行はほとんどなく、音節数は 3 音節から 6 音節までを基準に歌詞が休符やブレス記号によって分けられているのである。これにより、音節数の少ない歌詞と音節数の多い歌詞の差がより明確になる。3 行目、6 行目、41 行目、42 行目が特に 12 音節、13 音節の音節数の多い歌詞であり、これらの歌詞が目立つ。つまり、以下の歌詞が音節数が多く、特徴的なのである。

“Dis- moi que je suis bel le et que je se rai bel le”

“Que rien ne flé tri ra les ro ses de mes lè vres,”

“que rien ne ter ni ra l’or pur de mes che veux!”

これらの歌詞以外は基本的に音節数の少ない行で休符やブレス記号が挿入されているため、より旋律的になり、朗唱的な音節数の多い歌詞が際立つが、音節数の変化のみが強調される訳ではない。この比較番号 23 の表の楽譜上の歌詞を見ると、歌詞が何度も繰り返し現れているのである。また、楽譜上の歌詞に追加された歌詞や単語によって台本上の歌詞よりもさらに多く繰り返される箇所が増えているのである。繰り返し現れる歌詞や単語は、アクセント、音節、調音的表現によって律動を作り出し、またその繰り返される歌詞や単語が全体に散りばめられることにより、まとまりのある場面になるのである。

また、第 3 章第 5 節 5-3-1 のように休符やブレス記号が挿入されたことにより、どのような調音的表現が見られるのか、比較番号 23 でもまず行頭、行末の調音的表現に着目してみたい。比較番号 23 では行数が多いため、行頭と行末のみの単語に着目し、表にしてみよう。

表の左から順に、比較番号 23 の楽譜上の歌詞の行を示し、その隣はその行の行頭の単語を示す。そしてその隣の形式では、行頭における同じ音の響きを示す形式、その隣の行末では各行の行末の単語を示し、形式では、その行末の音の響きの形式を示している。囲み線は台本上の歌詞からマスネが音楽化した際に変更した歌詞を示し、1 単語のみの行の場合、行頭と行末の単語が同じため、網掛けにして再度行末に同じ単語を載せている。以下が比較番号 23 の楽譜上の歌詞の行頭、行末の単語である。休符とブレス記号で分けた行ごとに示している。

比較番号 23 の楽譜上の歌詞の行頭と行末の形式

行	行頭	形式	行末	形式
1	ô	-	fidèle,	A
2	rassure-	-	moi?	B
3	Dis-	A	belle	A
4	Éternellement!	B	Éternellement!	C
5	Eternellement!	B	Eternellement!	C

6	Que	C	lèvres,	–
7	que	C	ternira	–
8	l’ or	–	cheveux!	–
9	Dis-	A	moi!	B
10	Dis-	A	moi!	B
11	Dis-	A	belle	A
12	et	B	belle	A
13	Éternellement!	B	Éternellement!	C
14	Éternellement!	B	Éternellement!	C
15	je	D	belle	A
16	éternellement!	B	éternellement!	C
17	Ah!	E	toi	B
18	voix	F	impitoyable	A
19	voix	F	dis	D
20	Thaïs	G	vieilliras	E
21	Thaïs	G	vieilliras!	E
22	Un jour	–	ainsi,	D
23	Thaïs	G	Thaïs	F
24	ne	H	Thaïs	F
25	Non	H	Non!	–
26	je	D	croire,	–
27	Toi	–	Vénus,	F
28	Réponds-	I	beauté!	G
29	Ah!	E	Ah!	–
30	Vénus	J	moi	B
31	de	–	éternité!	G
32	Vénus,	J	Vénus,	F
33	invisible	K	présente!	–
34	Vénus,	J	Vénus,	F

35	enchantement	K	ombre!	-
36	Vénus!	J	moi!	B
37	Réponds-	I	belle	A
38	et	B	belle	A
39	éternellement!	B	éternellement!	C
40	Éternelle ment!	B	Éternelle ment!	C
41	Que	C	livres,	-
42	que	C	cheveux!	-
43	Dis-	A	moi!	B
44	Dis-	A	moi!	B
45	Dis-	A	belle	A
46	et	B	belle	A
47	éternellement!	B	éternellement!	C
48	Éternellement!	B	Éternellement!	C
49	Ah!	E	Ah!	-
50	Je	D	belle	A
51	éternellement!	B	éternellement!	C

比較番号 23 では、繰り返し同じような単語が現れるため、非常にまとまりのある場面に感じさせる。まず、行頭の音の響きに着目したい。行頭でも同じ単語や調音的表現が存在する行は非常に多い。行頭には“et” [e] という単語がある行が見られるが、これは“éternellement” [et ε rn ε l ma~] と最初の音が同じく [e] となるため、調音的表現が見られる。また、24 行目“ne”と 25 行目“Non”においても、最初の音が [n] で始まり、調音的表現が見られる。33 行目“invisible” [ε ~vizibl] の [ε ~] と 35 行目“enchantement” [a~ʃa~tma~] の [a~] においても発音記号は異なるものの、どちらも (3) 響き渡る母音であり鼻母音のため類似した響きであると考えられる。これらのことを踏まえ、行頭の音の響きを形式的に表すと、--ABBCC-AAABBBDBEFFGG-GHHD-IEJ-JKJKJIBBBCCAAABBBEDB となる。これを見ると、音の響きの統一がない行もあるが、全体的に同じ音の響きが散りばめられているのである。ま

た、調音的表現による音の響きが連続していたり、交互に現れる行もあり、これにより行頭の最初の単語の音の響きが規則性を持ち、律動を感じさせるのである。

また、行末にも着目したい。行末では、1行目“fidèle”と3行目“belle”のように語尾が「l」という音の響きが同じである。このように語尾の音の響きが同じ箇所を形式的に表すと、ABACC---BBAACCACBADEEDFF--FG-BGF-F-BAACC--BBAACC-AC という形になる。行末でも何度も同じ音の響きが繰り返され、律動を作りながら全体に統一感を持たせているのである。

このように、比較番号 23 にも行頭、行末において音の統一が見られる。また、ガレの台本上の歌詞からマスネが追加した単語が多く見られるが、これにより台本上の歌詞以上に繰り返される単語が増え、休符やブレス記号により区切られる歌詞が増えたことにより、さらに律動を感じさせるような作りになっているのである。これらの行頭、行末の音の統一は場面全体での音の統一であるため、詩的な韻にあたる。しかし、行頭、行末のみに詩的な韻があるわけではない。

ここで上の比較番号 23 の「台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の変更点」の表に戻りたい。台本上の歌詞、楽譜上の歌詞上に下線で詩的な韻、太字で音楽的な韻にあたる箇所を示している。しかし、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞上の詩的な韻、音楽的な韻には共通している箇所も多く見られるが、変更点も多い。網掛けしている箇所が台本上の歌詞から音楽化したことで詩的な韻、音楽的な韻に見られた変更点の箇所であり、以下に示す。

比較番号 23 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻の変更点

行	比較番号 23: 台本上の歌詞	音節	行	比較番号 23: 楽譜上の歌詞	音節
1	O <u>mon</u> <u>mi</u> <u>roir</u> fi dèle,	6	1	Ô mon mi <u>roir</u> fi dèle, [P]	6
2	ras <u>su</u> <u>re-</u> <u>moi</u> ; dis- <u>moi</u> <u>que</u> <u>je</u> suis <u>tou</u> <u>jours</u> <u>belle</u> ,	12	2	Ras su re- <u>moi</u> ? [P]	4
3	<u>que</u> <u>je</u> <u>se</u> <u>rai</u> <u>bel</u> <u>le</u> /é	10	3	<u>Dis-</u> <u>moi</u> <u>que</u> <u>je</u> <u>suis</u> <u>bel</u>	12

	<u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> ;			<u>le</u> /et <u>que</u> <u>je</u> <u>se</u> <u>rai</u> <u>bel</u> <u>le</u> [V]	
			4	<u>É</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> ! [P]	5
			5	<u>E</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> ! [P]	5
4	<u>que</u> <u>rien</u> <u>ne</u> <u>flé</u> <u>tri</u> <u>ra</u> <u>les</u> <u>ro</u> <u>ses</u> <u>de</u> <u>mes</u> <u>lè</u> <u>vres</u> ,	13	6	<u>Que</u> <u>rien</u> <u>ne</u> <u>flé</u> <u>tri</u> <u>ra</u> <u>les</u> <u>ro</u> <u>ses</u> <u>de</u> <u>mes</u> <u>lè</u> <u>vres</u> , [P]	13
5	<u>que</u> <u>rien</u> <u>ne</u> <u>ter</u> <u>ni</u> <u>ra</u> <u>l'or</u> <u>pur</u> <u>de</u> <u>mes</u> <u>che</u> <u>veux</u> ;	12	7	<u>que</u> <u>rien</u> <u>ne</u> <u>ter</u> <u>ni</u> <u>ra</u>	6
			8	<u>l'</u> <u>or</u> <u>pur</u> <u>de</u> <u>mes</u> <u>che</u> <u>veux</u> ! [P]	6
6	<u>dis-</u> <u>moi</u> <u>que</u> <u>je</u> <u>suis</u> <u>bel</u> <u>le</u> /et <u>que</u> <u>je</u> <u>se</u> <u>rai</u> <u>belle</u>	12	9	<u>Dis-</u> <u>le</u> <u>moi</u> ! [P]	3
			10	<u>Dis-</u> <u>le</u> <u>moi</u> ! [P]	3
			11	<u>Dis-</u> <u>moi</u> <u>que</u> <u>je</u> <u>suis</u> <u>bel</u> <u>le</u> [V]	6
			12	<u>et</u> <u>que</u> <u>je</u> <u>se</u> <u>rai</u> <u>bel</u> <u>le</u> [V]	6
7	<u>é</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> ! <u>E</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	10	13	<u>É</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> ! [P]	5
			14	<u>É</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> ! [P]	5
			15	[V] <u>je</u> <u>serai</u> <u>belle</u>	4
			16	[P] <u>é</u> <u>ter</u> <u>nel</u> <u>le</u> <u>ment</u> !	5
8	Ah! <u>tais-</u> <u>toi</u> , <u>voi</u> x/im <u>pi</u> <u>to</u> <u>yable</u> ,	8	17	[P] Ah! <u>Tais-</u> <u>toi</u> ,	3
			18	[P] <u>voix</u> im <u>pi</u> <u>to</u> <u>yable</u> ,	5
9	<u>voix</u> <u>qui</u> <u>me</u> <u>dis</u> : Tha <u>is</u> , <u>tu</u> <u>vieil</u> <u>li</u> <u>ras</u> !	10	19	[P] <u>voix</u> <u>qui</u> <u>me</u> <u>dis</u> :	4
			20	[P] Tha <u>is</u> , <u>tu</u> <u>vieil</u> <u>li</u> <u>ras</u> !	6
			21	[P] Tha <u>is</u> , <u>tu</u> <u>vieil</u> <u>li</u> <u>ras</u> !	6
10	<u>Un</u> <u>jour</u> , <u>ain</u> <u>si</u> , Tha <u>is</u> <u>ne</u> <u>se</u> <u>rait</u> <u>plus</u> Tha <u>is</u> !...	12	22	[P] <u>Un</u> <u>jour</u> , <u>ain</u> <u>si</u> ,	4
			23	[P] Tha <u>is</u>	2
			24	[P] <u>ne</u> <u>se</u> <u>rait</u> <u>plus</u> Tha	6

				is!	
11	Non! non! je n'y puis croire;	6	25	[P] Non! Non!	2
			26	[P] je n'y puis croire,	4
12	et s'il n'est point pour gar der la beau té	10			
13	de se crets sou ve rains, de pra ti ques ma gi ques,	13			
14	toi, Vé nus, ré ponds- moi de so n/é ter ni té!	12	27	[P] Toi Vé nus,	3
			28	[P] Ré ponds- moi de ma beau té!	7
			29	[P] Ah!	1
			30	[P] Vénus ré ponds- moi	5
			31	[V] de son é ter ni té!	6
15	Vé nus, in vi si ble/et pré sente !...	8	32	[P] Vé nus,	2
			33	[V] in vi si ble/et pré sente!	6
16	Vé nus, en chan te ment de l'ombre!	8	34	[P] Vé nus,	2
			35	[V] en chan te ment de l'ombre!	6
17	ré ponds- moi!...	3	36	[P] Vé nus! Ré ponds- moi!	5
18	Dis- moi que je suis bel le/et que je se rai belle	12	37	[V] Ré ponds- moi! Dis- moi que je suis belle	9
			38	[V] et que je se rai belle	6
19	é ter nel le ment!	5	39	[V] é ter nel le ment!	5
			40	[P] É ter nel le ment!	5
20	que rien ne flé tri ra	13	41	[P] Que rien ne flé tri	13

	les ro ses de mes lè vres,			ra les ro ses de mes l <i>i</i> vres,	
21	que rien ne <u>ter</u> ni ra l'or pur de mes che veux;	12	42	[P] que rien ne ter ni ra l'or pur de mes che veux!	12
22	dis- moi que je suis bel le/et que je se rai belle	12	43	[P] <u>Dis- le moi!</u>	3
			44	[P] <u>Dis- le moi!</u>	3
			45	[P] <u>Dis- moi</u> que je suis belle	6
			46	[V] et que je se rai belle	6
23	é <u>ter</u> nel le ment !	5	47	[V] é ter nel le ment!	5
24	é <u>ter</u> nel le ment !	5	48	[P] <u>É ter nel le ment!</u>	5
			49	[P] <u>Ah!</u>	1
			50	[V] <u>je se rai belle</u>	4
25	é <u>ter</u> nel le ment !	5	51	[P] é ter nel le ment!	5

上の表の網掛けは、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞において詩的な韻と音楽的な韻が変更された箇所である。変更内容を以下にまとめる。

1. 休符の挿入により、2行目と3行目の“moi”が音楽的な韻から詩的な韻に変更
2. “Éternellement!”や“Dis-le moi!”などの同じ歌詞の繰り返しの挿入により音楽的な韻、詩的な韻が追加
3. 11行目、12行目の“que je se rai bel le”はブレス記号、休符の挿入により、“que je”と“bel le”が音楽的な韻ではなく詩的な韻に変更。
4. 17行目から19行目、22行目から24行目、27行目から27行目にて休符の挿入により、“toi”[twa]などの[wa]や“qui”[ki]などの[i]の音の統一が音楽的な韻ではなく詩的な韻に変更。
5. 28行目に“beauté!”[bote]が新たに追加されたことにより、31行目の“éternité!”

[et ε rnite] と [e] の音が統一され詩的な韻が生まれる。

6. 32 行目、34 行目で休日の挿入により “Vénus” に音楽的な韻が存在していたが、詩的な韻のみになる。また、36 行目にも “Vénus” が新たに挿入されたことにより、詩的な韻が生まれる。

このように、比較番号 23 においてもガレの台本上の歌詞からマスネが音楽化したことにより、休符やブレス記号の挿入、新たに追加された歌詞により、音楽的な韻と詩的な韻に変更点が生じている。そして楽譜上の歌詞では音楽的な韻も存在するが、このような変更点により比較番号 4 と同じく、詩的な韻が増えていることがわかる。

4-3-4 比較番号 23 における実際の演奏のリズム

では、ここでも 5-3-2 にて比較番号 4 の楽譜上の歌詞にある実際のリズムと詩的な韻、音楽的な韻の比較を行なったように、比較番号 23 も楽譜上の歌詞にある実際のリズムと詩的な韻、音楽的な韻との関連性を見ていこう。

表の形式は 5-3-2 と同じ方法である。左側がこれまでの検証内容の詩的な韻を下線で、音楽的な韻を太字で表したものであり、楽譜の休符やブレス記号の位置を実際の楽譜に合わせて変更したものである。また、拍節に合わせて歌詞の中に「/」を挿入し、一拍ごとの歌詞がどこにあたるかを示しており、小節が分かれる場合は「//」で示している。楽譜上には音の長さが長い音と短い音が存在するが、中でも長く伸ばされた音が目立つ箇所は表の歌詞上に網掛けしている。その他にもタイや前後の音符に比べて長い拍数の音符がある箇所には網掛けしている。そして、タイや 2 拍伸ばす音など、次の拍節にまたがる箇所は前の小節からの続きであるため、「-」で示している。また、拍節が次の行にまたがる時がある。その場合、「…」を挿入し、その行には記さず、次の行にて拍節をまとめて示している。これらの楽譜上の歌詞はこれまでのように休符やブレス記号で区切りとして考えた際の行数を表の一番左に示している。また、そして表の右側の拍節には、実際の楽譜を拍節ごとに分け、数字化した音の長さを示している。

以下が比較番号 23 の楽譜上の歌詞にある実際のリズムと詩的な韻、音楽的な韻との関連性の表である。

比較番号 23 の楽譜上の歌詞と実際のリズム

行	比較番号 23: 楽譜上の歌詞	拍節
1	[P] <u>0</u> // mon mi/ <u>roir</u> / - fi/ <u>dè</u> // <u>le</u> , /	[P] 1/2/1/-1/1/1/
2	[P] Ras/su re- // <u>moi</u> / - / - / - ? //	[P] 1/2/1/- - / - /
3	[P] Dis- moi que je suis/ <u>bel le</u> /et que je se rai/ <u>bel</u> // <u>le</u>	[P] 5/6/1/...
4	[V] <u>Ê</u> ter nel le/ment!/-//	1 [V] 4/1/-/
5	<u>E</u> ter nel le/ment! • -//	[P] 4/1/-/
6	[P] Que rien/ne flé tri/ <u>ra</u> <u>les</u> / <u>ro</u> / <u>ses</u> / <u>de</u> mes// <u>lè</u> / - /v <u>res</u> , //	[P] 2/3/2/1/1/2/1/- //1
7	[P] que rien/ne ter ni/ <u>ra</u>	[P] 2/3/...
8	<u>l'</u> or// <u>pur</u> <u>de</u> / <u>mes</u> / <u>che</u> // <u>veux</u> ! [P]	1 [V] 1/2/1/1/...
9	<u>Dis</u> - le/ <u>moi</u> ! [P]	1 [P] 2/...
10	<u>Dis</u> - le/ <u>moi</u> !//	1 [P] 2/1/
11	[P] Dis- moi que je suis/ <u>bel</u> / <u>le</u>	[P] 5/1/...
12	et que je se rai/ <u>bel</u> // - / - / - // <u>le</u>	1 [V] 5/1/- - / - / - /...
13	[V] <u>Ê</u> ter nel le/ment!/-//	1 [V] 4/1/-/
14	<u>Ê</u> ter nel le/ment!/-//	[P] 4/1/-/
15	[P] / <u>Ah</u> !	...
16	[V] je se rai/ <u>bel le</u> /	[P] /1 [V] 3/2/
17	[P] <u>é</u> ter nel le//ment!/-/- [P]	[P] 4/1/-/- [P] /
18	<u>Ah</u> ! Tais-// <u>toi</u> , [P] /	2/1 [P] /
19	<u>voix</u> im pi to/ <u>ya</u> ble, //	4/2/
20	[P] / <u>voix</u> qui me/ <u>dis</u> ://	[P] /3/1/
21	[P] Tha/ <u>is</u> , / - tu vieil li// <u>ras</u> !/- [P] /	[P] 1/1/-3/1/- [P] /
22	[P] Tha// <u>is</u> , / - tu vieil li/ <u>ras</u> !// - [P] /	[P] 1/1/-3/1/- [P] /
23	[P] Un// <u>jour</u> , ain/ <u>si</u> ,	[P] 1/2/...

24	[P] Tha/ <u>i</u> s//	1 [P] 1/1/
25	[P] ne se rait plus Tha/ <u>i</u> s!/-//	[P] 5/1/-/
26	[P] Non! Non!//	[P] 2/
27	[P] je n'y puis//croi/re, [P] /	[P] 3/1/1 [P] /
28	[P] <u>Toi</u> Vé/nus, /	[P] 2/1/
29	[P] Ré ponds-/ <u>moi</u> [de/ma beau//t <u>é</u> !//]	[P] 2/2/2/1/
30	[P] <u>Vé/nus</u> ré ponds-// <u>moi/-</u>	[P] 1/3/1/...
31	[V] de/- son é ter ni//t <u>é</u> !/-/-/- [P] /	- [V] 1/-4/1/-/-/- [P] /
32	[P] Vé/nus, /-	[P] 1/1/...
33	[V] in <u>vi/si</u> ble/et pré// <u>sen</u> /-/-/te! [P] //	- [V] 2/3/1/-/-/1 [P] /
34	[P] Vé/nus, /-	[P] 1/1/...
35	[V] en chan te/ment de//l'om/-/- /bre!	- [V] 3/2/1/-/-/...
36	[P] <u>Vé//nus!</u> Ré ponds-/ <u>moi</u> !	1 [P] 1/3/...
37	[V] <u>Ré ponds-/moi!/-/-/-</u> Dis- <u>moi</u> que... je suis/ <u>belle</u>	1 [V] 2/1/-/-5/...
38	[V] et que...je se rai/ <u>bel/le</u>	1 [V] 5/1/...
39	<u>[V] é ter nel le/ment!/-//</u>	1 [V] 4/1/-/
40	<u>[P] É ter nel le/ment!/-//</u>	[P] 4/1/-/
41	[P] Que rien/ne flé tri/ <u>ra</u> les// <u>ro/</u> <u>ses/de</u> mes/ <u>le/-/vres,</u> //	[P] 2/3/2/1/1/2/1/- /-/1
42	[P] que rien/ne ter ni/ <u>ra</u> l'or// <u>pur</u> <u>de/mes/che//veux!</u>	[P] 2/3/2/2/1/1/...
43	[P] <u>Dis- le/moi!</u>	1 [P] 2/...
44	[P] <u>Dis- le/moi! //</u>	1 [P] 2/1/
45	[P] <u>Dis- moi</u> que...je suis/ <u>bel/le</u>	[P] 5/1/...
46	[V] et que...je se rai • <u>bel///-/-/-//le</u>	1 [V] 5/1/-/-/-/...

47	[V] é ter nel le/ment!/-//	1 [V] 4/1/-/
48	[P] Ê ter nel le/ment!/-//	[P] 4/1/-/
49	[P] Ah!	...
50	[V] je se rai/bel le/	[P] 1 [V] 3/2/
51	[P] é ter nel le//ment!/-/-//	[P] 4/1/-/-/

上の表をみると、編みかけになっている長く伸ばされている音がある箇所には特徴が見られる。中でも特に多いのが“belle”と“Éternellement”の“ment”である。そして次に多いのが“moi”である。これをみると、これらの長く伸ばされた音の後には休符やブレス記号が置かれていることが多いのである。このように長く音が伸ばされることにより、本来存在しなかった響きが増えるのである。例えば、本来なら“belle”という単語は、[bɛl]となるが、音が伸ばされたことにより、実際の演奏では[bɛɛɛɛl]というように[ɛ]の音加わるのである。このように、音の響き加わることにより、その単語がより強調されて聞こえ、これが音楽的にリズムを作り出している。

また、6行目、7行目と41行目、42行目では、各行に1つの音が伸ばされているのではなく、1拍にいくつも音がある中でも長い音があったり、1小節にいくつも長い音がある箇所が存在しているのである。6行目と41行目では、“flétrira”の“ra”、“roses”、“de”、“lèvres”が長く伸ばされており、7行目と42行目では、“ternira”の“ra”、“pur”、“mes”、“cheveux!”が長く伸ばされている。この2行はこれまでの考察からも関連性の強い行である。その証拠に同じ音節で同じ音の“flétrira”の“ra”と“ternira”の“ra”が各行で伸ばされている。これにより、その箇所が強調され、リズム的に感じるのである。また、この中には単語そのものが各音節ごとに伸ばされているものがある。それが、“roses”「バラ色」、
“lèvres”「唇」、
“mes”「私の」、
“cheveux!”「髪」である。これらの単語も伸ばされた音によって引き立つのである。また、その前後をみると、このように各小節の中で長く伸ばされた音の反動で、他の前後の単語が長さの短い音符をつけられていることがわかる。これにより、リズムが短・長・短となる。つまり実際の演奏においてリズムが成り立つのである。ここで、歌詞上の律動と実際の演奏上のリズムが融合するのである。長く伸ばされた音の箇所のみがリズム的なのではなく、同じ音の長さ

が続く箇所においても、詩的な韻や音楽的な韻に調音的表現を用いることでリズム的に聞こえるのである。

では各行の実際のリズムと詩的な韻、音楽的な韻の関連性を見てみよう。

1 行目から 3 行目は楽譜と見比べると以下のようなになる。



(Massenet 1900: 85)

- 1 行目 [P] Ô// mon mi/roid/- fi/dè//le, /
 2 行目 [P] ras/su re- // moi/-/ -/?//
 3 行目 [P] Dis- moi que...je suis/ bel le/et que...je se rai/ bel// le [V]

これら 3 行の網掛けしている、音が実際に長く伸ばされている箇所に着目すると、1 行目の “ô” は感嘆の単語のため長く伸ばされていると考えられる。他の箇所は、1 行目の真ん中にある “miroir” の “roid” [rwa:] と 2 行目行末の “moi” [mwa] は [wa] という音の響き、1 行目行末の “fidèle” の “dèle” [dɛ lə] と 3 行目行末の “belle” [bɛ lə] は [ɛ lə] という音の響きと、それぞれ単語にある調音的表現が用いられているのである。これらの調音的表現の箇所は、そもそも詩的な韻の箇所であるが、それがさらに実際に音が伸ばされることにより、更に強調して聞こえるのである。また 3 行目では、音楽的な韻の “que je s(uis)” “que je s(erai)” と “belle” があるが、最後の音節の “belle” 以外は短いが同じ長さの音符が並ぶ。その中でこのように繰り返される音の響きは音楽的な韻としてリズムを作り出すのである。これに加え、最後の音節の “belle” が長く音が伸ばされることによって、アクセントのように強まり、リズムが出来上がるのである。加えて、共通の単語として台本上の歌詞にて引き出されていた “belle” という単語はこの行の中に 2 度現れるが、1 度目よりも 2 度目の方がこれにより、印象に残るのである。また、この箇所は

詩的な韻でも上げられた単語の一つであり、行末の音の響きを統一するものであった。つまり、このように単語を印象に残す方法を行なったことで、この後繰り返される音の響きに生かせるのである。

そして4行目と5行目は以下のようなになる。

And^{te} cantabile.
(Avec charme)

Th. Dis-moi que je suis belle et que je se-rai belle é-ter-nel-le-ment!

Th. E-ternellement! Que rien ne flé-tri-ra les ro-ses de mes.

(Massenet 1900: 85)

4 行目 [V] è ter nel le /ment!/-//

5 行目 [P] E ter nel le /ment!/-//

このように、太字の箇所が音楽的な韻を持っているのであるが、それに加えて“éternellement”の“ment”の音が伸ばされアクセントのようにここにもリズムが現れる。それがこの2行に渡って繰り返されているのである。これにより、さらに“éternellement”の“ment”が強調されるのである。また、これも詩的な韻で挙げた行末の音の響きを統一するものであり、繰り返され長く音が伸ばされたことで、この音がより強く印象付けているのである。加えて、拍節に着目すると、4行目は3行目から小節が続いているため、3行目最後の1音節も記されているため、1 [V] 4/1/-/となり、5行目は [P] 4/1/-/という拍節になっている。4/1/-/という形式は、この2行とも全く同じであり、4行目の1 [V] と5行目の [P] は、当然ながらブレス記号は拍節として数えないため、この2行の形式は共に同じ長さである。よってこの2行は、全く同じ長さのフレーズであり、そしてこのフレーズの中で全く同じ歌詞が繰り返されているのである。

次に6行目から8行目に着目したい。



(Massenet 1900: 85-86)

6 行目 [P] Que rien/ne flé tri/ra les/ro/ses/de mes//lè/-/ vres, //

7 行目 [P] que rien/ne ter ni/ra

8 行目 l' or//pur de/mes/che//veux! [P]

6 行目と、7 行目から 8 行目は類似した音の響きが多いため、対応している歌詞と考えられる。この 6 行目の前半と 7 行目は歌詞が全く同じである。しかしそれに比べ、6 行目の後半と 8 行目は音節数も単語も音の長さも異なる。このように、同じ歌詞で同じ音節数であった 6 行目の前半と 7 行目がある一方で、6 行目の後半と 8 行目において変化を持たせることで、これらの歌詞にて単調さを回避しているのである。また上で示したように、前半では音節と音の長さの位置、調音的表現による音の響きを統一し、後半では単語自体も強調（“roses” 「バラ色」、 “lèvres” 「唇」、 “mes” 「私の」、 “cheveux!” 「髪」）することで歌詞上の音楽的な韻、詩的な韻だけでなく、演奏においても統一されるため、歌詞と演奏の両方でリズムを作り出しており、より立体的に音楽を感じることができるのである。

また、9 行目と 10 行目は以下ようになる。



(Massenet 1900: 86)

9 行目 Dis- le/ moi! [P]

10 行目 Dis- le/ moi! //

この2行は9行目から引き続き同じ小節のものである。つまり、9行目から、歌詞は3行に区切られていたはずであったが、実際には1小節の中でこの3行の歌詞が演奏されるのである。ここでの拍節のリズムは1 [P] 2/1 [P] 2/1 となっているが、どの拍にも長く伸ばされた音が拍の頭にくるのである。本来ならば、行頭の“Dis”が拍節の頭に現れると考えられるが、敢えてずらしたことで実際の演奏のリズムのアクセントの位置と合わせている。これにより、長く伸ばされた音の印象がより強まる。ここでも9行目と10行目が同じ歌詞の繰り返しである。歌詞上では音楽的な韻が見つからなかったが、このように繰り返しアクセントのある長い音を置くことで、リズム的になるのである。

そして11行目と12行目では以下のようなになる。



(Massenet 1900: 86)

11 行目 [P] Dis- moi que je suis/ bel/le

12 行目 et que je se rai/ bel//-/ -/ -//le

この2行は、3行目の音節が分けられた形になっているが、3行目では“belle”が2回目のみ音が長くなっていたのに対し、ここでは2回とも音が長くなっており、加えて2回目の12行目は2小節を跨いで音が伸びているのである。また、音節を1行目の歌詞の音節を半分に分けたことで、歌詞上の音楽的な韻が崩れてしまっていたが、音の長さが伸ばされた“belle”を繰り返すことによって実際に音楽的になるのである。この2行は [P] 5/1/1 [V] 5/1/-/-/-/1 という形になっており、1拍の中に

5つの音が入るほど短い長さの音と、逆に1拍の中に1つの音、もしくはその音が次の小節を跨ぐほどの長さの長い音を置くことで、音楽の中にメリハリをつけ、リズムを作り出しているのである。そして、伸ばされる音を同じ単語にすることでその単語が強調されている。

そして13行目と14行目で4行目、5行目と同じ単語が再び現れる。拍節を見ても、両2行とも1 [V] 4/1/-/ [P] 4/1/-/であり、全く同じであることがわかる。そして、この13行目と14行目でも“Éternellement”の“ment”に長く伸ばされた音が付けられ強調しているのである。このように、同じ形を再度繰り返すことにより、さらに単語の印象を強めるのである。

つまり、楽譜上の歌詞の中で音楽的な韻は、実際に歌われるリズムとして、旋律に合わせてリズムが追加された形になっているのである。台本の中では歌詞上に音楽性を感じられるよう各詩行の中にも律動を持たせたものであったが、楽譜では、意味のないような音節を加え、拍節化したり、音節を長音化、その反動で短音化されたり装飾されたりして変化し、長い音を強調させてリズムを作り出していることがよくわかる。

ここで、1行目から14行目までに再度着目したい。ブレス記号ではなく休符のみの位置で行を変えると以下ようになる。

[P] Ô// mon mi/roir/- fi/dè//le, /

[P] Ras/su re- // moi/-/-/-?//

[P] Dis- moi que je suis/bel le/et que je se rai/bel// le [V] É ter nel le
/ment!/-//

[P] E ter nel le/ment!/-//

[P] Que rien/ne flé tri/ra les/ro/ses/de mes//lè/-/vres, //

[P] que rien/ne ter ni/ra l' or// pur de/mes/che//veux! [P]

Dis- le/moi! [P]

Dis- le/moi! //

[P] Dis- moi que je suis/bel/leet que je se rai/bel///-/-//le [V] É ter
nel le/ment!/-//

É ter nel le/ment!/-//

これをみると行末の音は“fidèle”の“dèle”、“moi”、“Éternellement”の“ment”、“Éternellement”の“ment”、“lèvres”、“cheveux”、“moi”、“moi”、“Éternellement”の“ment”、“Éternellement”の“ment”となり、これまでよく現れていた“belle”がなくなっているのである。また、この各行を見ても、音節数は極端に感じるほど差があり、音節数やリズムを統一させるための休符ではないことがわかる。反対に、ブレス記号は音節数を統一させ、リズム的に感じる要素があると言えるのである。またブレス記号を除いた形で各行をみると、1行目と、対応する2行として挙げられていた6行目から8行目の行末以外は“m”の音の響きを繰り返しているのである。また、各行をみると、1行目と2行目以外は行頭も規則的である上、ほとんど同じ歌詞が繰り返されているのである。形式的に表すと、--ABCCDDABとなるのである。このように、行頭、行末、そして歌詞の各行の形式に規則性が生まれていることをみると、詩の形式のような形であることがよくわかるのである。つまり、休符の位置は楽譜の詩的な韻をわかりやすく表している箇所であるということがわかる。また、ブレス記号の位置は休符のみで区切った行の中でも細かく、よりリズム的に表しており、音楽的な韻の要素があるということなのである。

ここで表に戻り、18行目から25行目まで順に見ていきたい。

Th. *f* Ah! Tais-toi, voix impitoyable,
Th. voix qui me dis: Thaïs, tu vieillis - ras!... Thaïs
Th. -is, tu vieillis - ras! Un jour, ainsi, Thaïs
Th. (Avec effarement) *piu f* ne se rait plus Thaïs!.. (63=♩.)

(Massenet 1900: 87)

18 行目 Ah! Tais-//toi, [P] /

19 行目 voix im pi to/ya ble, //

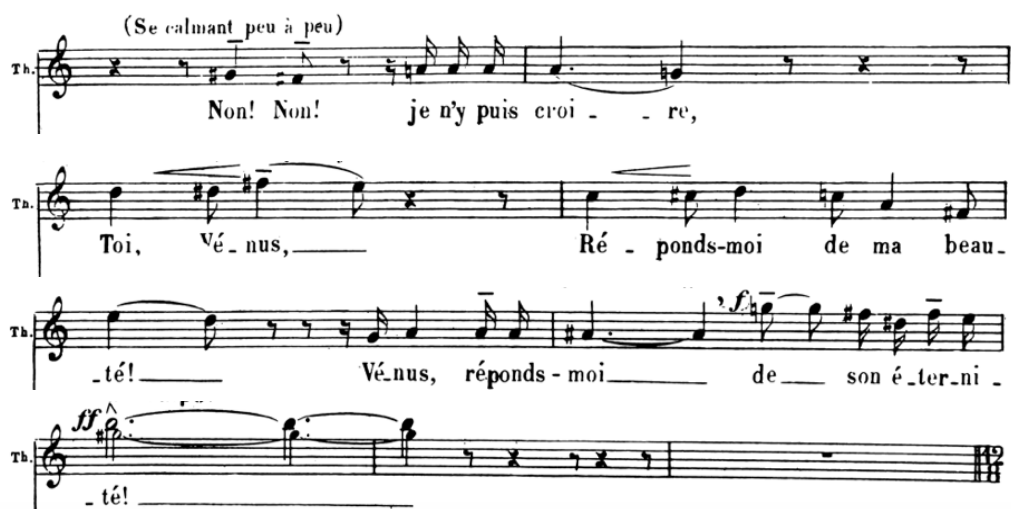
20 行目 [P] /voix qui me/dis://
 21 行目 [P] Tha/is,/- tu vieil li//ras!/- [P] /
 22 行目 [P] Tha//is,/- tu vieil li/ras!//-[P] /
 23 行目 [P] Un//jour, ain/si,
 24 行目 [P] Tha/is//
 25 行目 [P] ne se rait plus Tha/is!/-//

これらの行を見ると、網掛けしている長く音が伸ばされた箇所は音の響きの統一が見られる。18 行目の最初は感嘆の単語であるため省くが、行末にある“toi”の [wa] の響きは、その後の 19 行目と 20 行目の“voix” [vwa] と同じ音の響きになるのである。加えて 19 行目の行末では“impitoyable”の“ya” [ya] が長く音が伸ばされた箇所であるが、[wa] という音の響きではないが、母音の [a] の響きがここで現れる。これにより、18 行目と 19 行目で [wa] の響きの単語が 2 回現れた後、この母音の [a] の響きの単語が置かれたことにより、2 回繰り返された [wa] の音の響きが余韻として残るのである。そして再度 20 行目の行頭に“voix” [vwa] が現れ、[wa] の音の響きが再び響くことで、より印象的に聞こえるのである。

20 行目の行末では、“dis” [di] が長く音が伸ばされた箇所あり、ここでは [i] という音が響く。これがその直後の 21 行目と 22 行目の行頭で“Thais” [tais] の [i] という音の響きが現れ、音の響きの統一が見られる。加えて、23 行目の行末の“ainsi” [ɛ̃si] の [i]、24 行目と 25 行目の行末に再度現れる“Thais” [tais] により、[i] が響くのである。このように、詩的な韻として歌詞上でも響きの統一が存在していたが、それに加えて実際の演奏上でも音が長く伸ばされることにより、さらにこれらの音の響きが印象的になるのである。また、25 行目は行末の“Thais”

[tais] の [i] が響く前の歌詞の拍節が 1 拍の中に休符と 5 音節もの音符が入る。これにより、“ne se rait plus Tha(is)” という箇所は細かいリズムの中で歌唱しなければならない。しかしこれにより、その直後に [i] という音が一拍分響くため、より強調されて聴こえるのである。このようにマスネは歌詞と音を自在に使い、楽譜の中で実際に演奏した際の音楽表現を工夫し作り上げていたことがよくわかる。

26 行目から 31 行目は以下である。



(Massenet 1900: 88)

- 26 行目 [P] Non! Non!/
 27 行目 [P] je n'y puis//croi/re, [P] /
 28 行目 [P] Toi Vé/nus, /
 29 行目 [P] Ré ponds-/moi de/ma beau//té!/
 30 行目 [P] Vé/nus ré ponds-// moi/-
 31 行目 [V] de/- son é ter ni//té!/-/-/- [P] /

26 行目は、否定形のため省くが、27 行目から網掛けの箇所長く伸ばされた音に着目すると、18 行目から見られていた “toi” [twa] の [wa] の響きが 27 行目から 30 行目まで各行で定期的に現れるのである。また 28 行目の行末では “Vénus” [venys] の [s] の音が響き、これが 30 行目でも現れるのである。この [s] の響きは、23 行目の行末の “ainsi” [ɛ̃si] の [s]、21 行目から 25 行目までに現れていた

“Thaïs” [tais] の [s] と同じ響きであり、余韻として残っていたこの音の響きが 28 行目から再び同じ音の響きが響くことで、より強まり、リズム的に感じるのである。29 行目では、行頭 “Réponds” と行末 “beauté” に “é” [e] があり、同じ音の響きが行内に現れているため音楽的な韻である。また、この行の中には [m] の音が響く箇所が 2 つ見られる。つまり、この行は音楽的な韻がより強く現れているのである。実際に拍節を見ると、[P] 2/2/2/1/となっており、各拍の最初の音が長く伸ばされた音で強調されており、1 拍の中に 2 つの音節が入ったリズム的な行であることが

よくわかる。そしてこの行で見られた [e] の響きが 31 行目の行末でも響くのである。これにより詩的な韻としてもこの [e] の音の響きがより強まっていることが分かる。

32 行目から 37 行目に着目しよう。

32 行目 [P] Vé/nus, /-
33 行目 [V] in vi/si ble/et pré//sen/-/-/te! [P] //
34 行目 [P] Vé/nus, /-
35 行目 [V] en chan te/ment de//l'om/-/-/bre!
36 行目 [P] Vé//nus! Ré ponds-/moi!
37 行目 [V] Ré ponds-/moi!/-/- Dis-moi que...je...suis/belle

このように、ここでも長く伸ばされた音がある単語には音の響きの統一が見られる。32 行目、34 行目、36 行目の偶数行では、[s] の音が響き、33 行目、35 行目の奇数の行では、鼻母音の音が響く。このように交互に行ごとに音の響きの統一が見られる。また、35 行目では網掛けの箇所以外にも鼻母音が響き、音楽的な韻として現れているが、この網掛けの箇所は“m”がある単語のみである。これは、36 行目の行末と 37 行目にある“moi”と同じ音の響きであることと大きく関連し、[m] の音の響きをより強めていることがわかる。

そして 3 行目からの歌詞とほとんど同じ内容が 38 行目から繰り返され、より印象的に歌詞を聴かせていくのである。

このように、マスネは楽譜上の旋律に合わせて何の意味もなく歌詞を当てているわけでも、単語のアクセントを理由に実際の音を伸ばしているわけでもない。単語の中でも特に響かせたい音の響きを、実際の旋律で生かし、よりその単語をリズム的に、そして前後にある単語とも音の響きを統一し、音楽を絡めることで強調する。これにより、歌詞全体をよりリズム的に、音楽的にそして立体的にしたのである。

4-4 「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」の楽譜上の歌詞での変化

4-4-1 比較番号 77 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較

以上が第 2 章において 1) 「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」にて例を挙

げた比較番号 4 と比較番号 23 をもとに台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻の変化である。では、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」にて比較番号 77 が楽譜上の歌詞では詩的な韻や音楽的な韻がどのように変化しているのかを見てみよう。

そもそも、第 2 章 4-4 より、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」は第 2 章の台本上の歌詞の分析から以下のことが分かった。

2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」

共通の単語がなく、単語が繰り返し使われることも減り、律動の要素が少なくなる。しかし行を跨いで現れる調音的表現が詩的な韻として存在し、それが音楽的な韻に派生していることも多い。内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所よりも詩的な韻や音楽的な韻は比較的自由的な形式を持っており、共通の単語がある場合と比べると、詩的な韻は規則的な律動ではない事も多い。しかし、各行の同じような音節の位置に現れたり、音楽的な韻と重なることで規則的でないものの、全体的にまとまりがあり、律動を感じさせる。

つまり、小説の内容と同じ場面を用いるが、ガレは敢えて共通の単語を用いなかったこの箇所では、単語にある音の響きをより自由に用い、歌詞の中で調音的表現を作り出しているということなのである。これが、マスネによって音楽化されるとどのように変化するのか、また、休符やブレス記号の挿入によりどのように詩的な韻と音楽的な韻に変化をもたらしたのかを見てみよう。表はこれまでと同じく、台本上の歌詞、楽譜上の歌詞に下線で詩的な韻、太字で音楽的な韻にあたる箇所を示しており、網掛けしている箇所が台本上の歌詞から音楽化したことで詩的な韻、音楽的な韻に見られた変更点の箇所を示している。また、囲み線は台本上の歌詞からマスネが音楽化した際に変更した歌詞が変化した箇所である。これにより、以下の変更点が見られる。

比較番号 77 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の変更点

行	比較番号 4: 台本上の歌詞	音節	行	比較番号 4: 楽譜上の歌詞	音節
1	Qui <u>te fait</u> si <u>sé</u> vère,	6	1	[P] Qui <u>te fait</u> si <u>sé</u> vère,	6
2	et <u>pour</u> quoi dé mens- tu la flam me de te s/yeux?	12	2	[P] et <u>pour</u> quoi dé mens- tu la flam me de te s/yeux?	12
3	Tha ïs!...// <u>Quel le</u> tris te fo lie	8	3	[P] Thaïs!	2
4	<u>te fait</u> man que r/à ton des tin?	8	4	[P] <u>Quel le</u> tris te fo lie <u>te fait</u> man <u>que r</u> /à ton des tin?	14
5	Hom me <u>fait</u> pou r/ai mer, <u>quell le/er</u> <u>reu</u> <u>r</u> /est la tienne!	12	5	[P] Hom me <u>fait</u> pou <u>r/ai</u> mer,	6
			6	[P] <u>quel le/e</u> <u>rreu</u> <u>r</u> /est la tienne!	6
6	Ah! Sa tan! <u>Ar riè</u> <u>re</u> !... ma <u>chair</u> brûle!	9	7	[P] <u>Ah</u> !	1
			8	[P] <u>Sa</u> t <u>an</u> !	2
			9	[P] <u>A</u> rriè <u>re</u> !	2
			10	[P] <u>Ma</u> <u>chair</u> brû le!	4
7	0 se ve <u>nir</u> , toi qui bra ves Vé nus!	10	11	[P] 0 se ve <u>nir</u> ,	4
			12	[P] toi	1
			13	[P] qui bra <u>ves</u>	3
			14	[V] <u>Vé</u> nus!	2
8	Je <u>meurs</u> ! Tha ïs !... <u>Vi</u> <u>ers</u> !...	5	15	[P] Je meurs!	2
			16	[V] Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!	10
			17	[P] Tha ïs!	2

			18	[P] Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!	10
			19	[P] Viens!	1
			20	[P] Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!	6
			21	[P] Viens!	1
			22	[P] Viens!	1

比較番号 77 は、タイスとアタナエルの会話の場面であるが、台本上の歌詞と比較すると、16 行目、18 行目、20 行目のタイスの“Ah!”の連続による笑い声と 21 行目と 22 行目の“Viens!”の繰り返しがマスネによって新たに挿入された歌詞である。

台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を見比べると、ほとんど歌詞は同じであるが、行数を見ると、大きく変化し、楽譜上の歌詞の方がはるかに休符やブレス記号によって多くなっていることがわかる。また、音節数を比べると楽譜上の歌詞では休符やブレス記号の追加により、2 音節や 1 音節など、少ない音節数で行が区切られている箇所が増えている。しかし、3 行目と 4 行目を見ると、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞で行を区切る位置が変更している。“Thaïs!”はアタナエルの歌詞であり、その後はタイスの歌詞であるため、休符が挿入されているのは登場人物が違うため、当然のことなのである。

しかしこれにより、楽譜上の歌詞では“Thaïs!”が 3 行目で 2 音節となり、その後 4 行目は 14 音節という非常に音節数の多い行となっている。このように音節数の対比があることで、“Thaïs!”という 2 音節の短い単語が浮かび上がり、強調されて聴こえるのである。このように、楽譜上の歌詞では、音節数の多い行と少ない行が極端に存在しているのである。

ここで、楽譜上の休符とブレス記号の位置に着目したい。1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」にて例を挙げた比較番号 4 と比較番号 23 では、休符やブレス記号の挿入により、行頭、行末にて単語による音の統一が非常に多く見られた。しかしこの比較番号 77 では、同じ単語の繰り返しも少なく、調音的表現もあまり見られない。そのため、あまり規則性を感じられない。しかし、行頭や行末に調音的表現

が見られないものの、詩的な韻と音楽的な韻が存在しないわけではない。表の歌詞にある太字や下線を見ても、台本上の歌詞、楽譜上の歌詞ともに多く記されていることがわかる。しかし、休符やブレス記号の挿入により、多くの詩的な韻、音楽的な韻の変更点が見られるのである。その変更点をまとめると以下のようになる。

1. 休符が台本上の歌詞にある“folie”の位置に挿入されなかったため、音節数が変更になり、また“Quelle”と“manquer”の“quer”が詩的な韻から音楽的な韻に変更。
2. 休符の挿入により音楽的な韻だった7行目から10行目にかけて記されている“a”[a]という音の響きが詩的な韻に変更。
3. 9行目、10行目にて休符の挿入により“Arrière”[arjɛ:r]の“ère”[ɛ:r]、“chair”[ʃɛ:r]の“air”[ɛ:r]は発音記号が同じ響きであり、音楽的な韻から詩的な韻に変更。
4. 11行目“sevenir”の“i”[i]、13行目“qui”の“i”[i]、“braves”の“v”[v]、14行目にある“Vénus”の“v”[v]は休符の挿入により、音楽的な韻から詩的な韻に変更。

以上の変更点が見られた。やはりここでも休符の挿入により、音楽的な韻が詩的な韻に変更される箇所が多いが、台本上の歌詞で区切っていた箇所に敢えて休符を挿入しない行も見られた。これにより、逆に詩的な韻が音楽的な韻に変更されている箇所が見られるようになったのである。このような変更は、果たして実際の演奏にどのような影響を与えるのか、またマスネはどのような効果を生み出したのか、実際の楽譜のリズムと比較していこう。

4-4-2 比較番号 77 における実際の演奏のリズム

ここでも、これまでの表と同じ方法で記していく。左側がこれまでの楽譜上の歌詞における検証内容の詩的な韻を下線で、音楽的な韻を太字で表したものであり、楽譜の休符やブレス記号の位置を実際の楽譜に合わせて変更したものである。また、拍節に合わせて歌詞の中に「/」を挿入し、一拍ごとの歌詞がどこにあたるかを示しており、小節が分かれる場合は「//」で示している。楽譜上には音の長さが長い音と短い音が存在するが、中でも長く伸ばされた音が目立つ箇所は表の歌詞上に網掛けしてい

る。その他にもタイや前後の音符に比べて長い拍数の音符がある箇所には網掛けしている。そして、タイや2拍伸ばす音など、次の拍節にまたがる箇所は前の小節からの続きであるため、「-」で示している。楽譜上の歌詞は音節は詩行と同じ方法で数えていたが、実際の演奏では、これまで数えなかった音節が歌われるようになる。その箇所を囲み線で記している。また、拍節が次の行にまたがる時がある。その場合、「…」を挿入し、その行には記さず、次の行にて拍節を示している。これらの楽譜上の歌詞はこれまでのように休符やブレス記号で区切りとして考えた際の行数を表の一番左に示している。また、そして表の右側の拍節には、実際の楽譜を拍節ごとに分け、数字化した音の長さを示している。

以下が比較番号 77 の楽譜上の歌詞と実際のリズムの比較の表である。

比較番号 77 の楽譜上の歌詞と実際のリズム

行	比較番号 77:楽譜上の歌詞	拍節
1	[P] Qui <u>te/fait/</u> si <u>sé //vè/</u> <u>re,</u> [P] /	[P] 2/1/2/1/1 [P] /
2	et pour /quoi//dé mens-/tu la/ <u>flam</u> <u>me/de</u> tes/ <u>yeux?/-/-</u> [P] /	2/1/2-/2/2/2/1/-/- [P] /
3	[P] Tha/ <u>is!/-</u> [P] /	[P] 1/1/- [P] /
4	<u>Quel le//</u> <u>tris/te</u> fo/li/ <u>e</u> <u>te// fait</u> <u>man/quer</u> à/ <u>ton</u> des/ <u>tin?</u> [P] /	2/1/2/1/2/2/2/2/1 [P] /
5	Hom me • <u>fait/-/</u> <u>pour</u> ai// <u>mer,/-</u> [P] /	2/1/-/2/1/- [P] /
6	<u>Quelle e/rreur</u> est la/ <u>tien/ne!</u> [P] /	2/3/1/1 [P] /
7	<u>Ah!/-</u>	1/
8	[P] Sa/ <u>tan!/-/</u>	[P] 1/1/-/
9	[P] A/ <u>rriè/...re!</u> [P] /	[P] 1/1/1 [P]
10	Ma <u>chair/brû/-/-/-/-</u> <u>le!</u> [P] /	2/1/-/-/-/-1 [P] /
11	O se ve/ <u>nir,/-</u> [P] /	3/1/- [P] /
12	<u>Toi//</u>	1/
13	[P] qui/ <u>bra/-/ves</u>	[P] 1/1/-/1

14	[V] Vé// nus!/-/-/-/- [V]	[V] 1/1/-/-/-/...
15	[P] [P] Je/meurs!/-/	[P] [P] 1/1/-/
16	Ah! Ah!/ Ah! Ah! Ah!/Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah! /	- [V] 2/3/2/3/
17	[P] Tha//rs!/-/-/-/	[P] 1/1/-/-/-/
18	[P] Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah!/Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah! /	[P] 2/3/2/3/
19	Viens!/-/-/-/	1/-/-/-/
20	[P] Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah!/Ah!/- [P] /	[P] 2/3/1/- [P] /
21	Viens! [P] /	1 [P] /
22	Viens! [P] /	1 [P] /

上の表を見ると、6行目まで各行内において一つ以上の単語に網掛けがあり、7行目以降は網掛けの箇所は一箇所のみになっている。また、拍節に着目すると、ここでも7行目以降は一拍に一つの音、つまり一音節のみが記されていることが多く、これまでのように拍の中に多くのリズムがあり、リズムを早く歌うようなことはこの場面ではないのである。しかし、ゆったりとした歌詞ではなく、特に7行目以降は一単語のみの歌詞であることが多く、演奏上のフレーズは非常に短く、旋律的な場面ではないことがわかる。では、どのように歌詞がマスネの音楽化によって変化し、詩的な韻と音楽的な韻が成り立っているのか、順に見ていこう。先程の検証で、6行目までの歌詞と7行目以降の歌詞で形式が違うことが分かったため、まずは6行目までを見ていこう。以下、1行目から6行目までの楽譜と歌詞である。

et une seduction provocante)

- Qui te fait si sé - vè - re, et pourquoi ____

1b. dé - mens-tu la flam - me de tes yeux? ____

Quel.le



(Massenet 1900: 243-244)

- 1 行目 [P] Qui te/fait/ si sé //vè/re, [P] /
 2 行目 et pour/quoi//dé mens-/tu la/flam me/de tes//yeux?/-/- [P] /
 3 行目 [P] Tha/is!/- [P] /
 4 行目 Quel le//tris/te fo/li/e te//fait man/quer à/ton des/tin? [P] /
 5 行目 Hom me/fait/-/pour ai//mer,/- [P] /
 6 行目 Quelle e/rreur est la/tien/ne! [P] /

まず、1 行目、4 行目、6 行目の行頭に網掛けの単語があるが、ここでは“Q”の音で始まっており、音の響きの統一が見られる。また、1 行目の行末にある“sévère” [sev ε :r] に網掛けがあり、[ε r] という音が響き、その箇所が長く音が伸ばされる。これが 4 行目の“Quelle” [k ε l] にて [ε l]、そして“manquer” [ma~ker] にて [er] という音が響くのである。これらは全く同じ発音記号ではないが、調音的表現にて [ε] と [e] は(2)明るい母音、[r] と [l] は(7b)継続音 (b) 流音に分類され、類似した音の響きであると言える。また“manquer” [ma~ker] は、行頭の [k] の音の響きの統一と、1 行目の行末“sévère” [sev ε :r] の [ε r] 音の響きが融合した形で 4 行目に現れている。また、6 行目においても“Quelle”が行頭で 4 行目と同じく行頭 [k] の音の響きの統一と、[ε l] の響きが融合した形であり、このように規則的ではないものの定期的に長く音を伸ばしながら現れることで、リズムを感じさせるのである。また、1 行目にて“te fait”が網掛けされているが、同じように 4 行

目にも“te fait”に網掛けがある。さらに、5行目にも“fait”が網掛けされており、“fait”[fɛ]の音が長く伸ばされながら響いていることがわかる。また、4行目では“ton”[tɔ̃]や“destin”[dɛstɛ̃]にて鼻母音があり、これは行内の音の響きの統一のため、音楽的な韻であることがわかる。これが6行目の行末にて“tienne”[tjɛ̃]にて鼻母音が響き、ここで詩的な韻としても音の響きが現れるのである。しかし、これらの行はこれまでのように繰り返される単語も少なく、音の響きの統一も少ない。しかし、各行で何箇所も網掛けのある単語がある。3行目を除き、6行目までの拍節は2と1で成り立っており、ほとんどその各拍の中に網掛けの長く伸ばされた音がある。つまり、規則的に音が長く伸ばされているのである。これらの行は詩的な韻も音楽的な韻も存在しているが、ここでは旋律のリズムを重視しているということがわかる。しかし、旋律のリズムが重視されているからといって詩的な韻と音楽的な韻が重要でないということではなく、旋律のリズムの中に詩的な韻と音楽的な韻が組み込まれ、音の響きの統一が行われることにより、さらにその旋律のリズムが単調になることなく、歌詞と演奏のリズムの融合により、複雑に、立体的に感じさせるのである。

では、7行目以降にも着目し、どのように違いがあるのかを見てみよう。

7行目 Ah!/
8行目 [P] Sa/ tan!/-/
9行目 [P] A/rriè/re! [P] /
10行目 Ma chair/_brû/-/-/-/- [le]! [P] /
11行目 O se ve/nir,/- [P] /
12行目 Toi!/-
13行目 [P] qui/ bra/-/_yes
14行目 [V] Vé// nus!/-/-/-/- [V]
15行目 [P] [P] Je/ meurs!/-/
16行目 Ah! Ah!/ Ah! Ah! Ah!/Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah!/
17行目 [P] Tha//îs!/-/-/-//
18行目 [P] Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah!/Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah!/
19行目 Viens!/-/-/-//

20 行目 [P] Ah! Ah!/Ah! Ah! Ah!/Ah!/- [P] /

21 行目 Viens! [P] /

22 行目 Viens! [P] /

まずここで感嘆詞のある行 16 行目、18 行目、20 行目に着目したい。ここでは、楽譜上の歌詞の中に “Ah!” の数、そして音程が決められて書かれている。この場面はタイスの笑い声が表現されているのだが、歌手が楽譜を見たとき、実際に笑い声の場面でリズムを守り、音程を守り発声を考えながら歌唱することは少ない。作品によってはト書きに笑い声を指示するのみで楽譜上に書かれていないこともある。しかしマスネはここで敢えて楽譜上にリズムや音程を付けて書いているのである。また、全て同じ長さではなく網掛けしている箇所があるように、音の長さにも変化があるのがわかる。このように、マスネは笑い声にもこだわり、作品全体のリズムを崩すことのないような笑い声を求め、楽譜上の歌詞に書いているのである。

7 行目以降は、網掛けのない行があったり、1 行に一箇所のみ網掛けがある行が見られる。また、一単語の行も多く、拍節も非常に短い。また調音的表現は、12 行目の “Toi” [twa]、13 行目の “braves” [bra:ve] において [a] の音が響く。また、14 行目 “Vénus!” [venys] と 17 行目 “Thaïs!” [tais] の [s] の音が響き統一されている。11 行目 “sevenir” の “nir” [nir] と 15 行目 “meurs” [mœ:r] では [r] の音の響きの統一が見られる。しかしこれらの行と 6 行目までを見比べると、網掛けの箇所は 6 行目までは行頭に多く見られていたのに対し、7 行目以降は行の中間から行末に現れることが多くなった。また、一単語のみのため、音楽的な韻よりも詩的な韻の方が強く見られることが分かる。つまり、旋律よりも歌詞を重視している箇所であることが分かるのである。

このように、音楽的な韻が多く見られる箇所と詩的な韻が多く見られる箇所があったが、音楽的な韻が多い場合は旋律が重視された作り方になっており、詩的な韻が多い場合は歌詞を重視した作り方になっていることが分かる。しかし、どちらか一方が存在しているわけではなく、組み合わせりながらも、旋律か歌詞のどちらを強く主張したいかをここで表しているのである。

4-5 「新たに追加された箇所」の楽譜上の歌詞での変化

4-5-1 比較番号 6 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較

以上が第 2 章において例を挙げた 2) 「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」の比較番号 77 の台本上の歌詞が楽譜上の歌詞へと変化した際の詩的な韻と音楽的な韻である。では、3) 「新たに追加された箇所」にて例を挙げた比較番号 6 では、台本上の歌詞が音楽化した際の詩的な韻と音楽的な韻がどのように変化しているのか見てみよう。

まず、第 2 章 4-3 より、3) 「新たに追加された箇所」は第 2 章の台本上の歌詞の分析から以下のことが分かった。

3) 「新たに追加された箇所」

詩的な韻は、「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」と同じく規則性のある律動が少ないが、各行で同じような位置に調音的表現を置くことにより、律動を感じさせることもある。しかし、詩的な韻の要素は上の二つの比較軸より更に少なく、見つけにくい。それに反し、音楽的な韻は 3 つの比較軸ともほとんど変わることなく、規則的に律動が作られていることが多い。しかし、詩的な韻と絡めることにより、音楽的な韻においても規則的な律動に感じられない箇所も詩的な韻の影響でより規則性のある律動に感じられるようになる箇所もある。

つまり、全く新しい内容を追加したことにより、詩的な韻がこの場面では減り、音楽的な韻が目立つのである。これは、マスネによって音楽化されるとどのように変化するか、また、休符やブレス記号の挿入によりどのように詩的な韻と音楽的な韻に変化をもたらしたのかを見てみよう。表はこれまでと同じく、台本上の歌詞、楽譜上の歌詞上に下線で詩的な韻、太字で音楽的な韻にあたる箇所を示しており、網掛けしている箇所が台本上の歌詞から音楽化したことで詩的な韻、音楽的な韻に見られた変更点の箇所を示している。また、囲み線は台本上の歌詞からマスネが音楽化した際に変更した歌詞が変化した箇所である。これにより、以下の変更点が見られる。

比較番号 6 の台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の変更点

行	比較番号 6: 台本上の歌詞	音節	行	比較番号 6: 楽譜上の歌詞	音節
1	Ah! Mo n/â me/est trou bl <u>ée</u> ...	6	1	[P] Ah! mon âme est troubl <u>ée</u> ! La honte de Thaïs	13
2	La hon te de Thaïs et le mal qu'el le <u>fait</u>	12	2	[V] et le mal qu'elle <u>fait</u>	6
3	me cau sen t/u ne pei ne/a m <u>ère</u> ;	8	3	[V] me causent une pleine <u>amère</u> ,	9
4	et je vou drais ga gner cet te/â me/â Dieu!	10	4	[P] et je voudrais gagner cette âme <u>à</u> <u>Dieu!</u>	11
			5	[V] Oui, je voudrais gagner cette âme <u>à</u> <u>Dieu!</u>	11
			6	[P] à Dieu!	2
			7	[P] à Dieu!	2

この比較番号 6 の楽譜上の歌詞に着目すると、ブレス記号が多くみられる。2 行目、3 行目、5 行目はブレス記号が挿入されている。また、5 行目は 6 行目とほとんど同じ形の歌詞が挿入されており、そして 6 行目と 7 行目は 4 行目の最後の “à Dieu!” のみを繰り返している。

1 行目から 2 行目の楽譜上の歌詞上の歌詞に着目すると、台本上の歌詞では 1 行目で一文が終わり、区切られているが、楽譜上の歌詞では同じく一文が終わっているものの、そのまま休符やブレス記号によって区切られることなくそのまま続いている。そして台本上の歌詞の 2 行目の途中の歌詞でようやく休符が記されているのである。そしてそのまま台本上の歌詞の 2 行目の途中から引き続き次の行として続く。

ここで、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞で変更点がある箇所に網掛けしているが、そこに着目すると、楽譜上の歌詞の 1 行目では、区切りの位置が変更したことにより、“Ah!

mon”と“La hon(te)”が詩的な韻だったのが音楽的な韻に変更になった。また、台本上の歌詞の1行と2行目の行末で“troublée”の“ée”と“fait”の“ait”により詩的な韻があったが、ここも音楽的な韻に変更している。そして歌詞の繰り返しにより4行目から7行目の行末が同じ単語により音の響きが統一され、詩的な韻として成り立っている。

このように、音楽的な韻が楽譜上の歌詞では増えたが、それと同時に繰り返される歌詞により、詩的な韻も増えていることが分かる。

4-5-2 比較番号6における実際の演奏のリズム

では、このような変化が実際にはどのように演奏されるのか、楽譜の中の音の長さと拍節に着目しよう。ここでも、これまでの表と同じ方法で記していく。左側がこれまでの楽譜上の歌詞における検証内容の詩的な韻を下線で、音楽的な韻を太字で表したものであり、楽譜の休符やブレス記号の位置を実際の楽譜に合わせて変更したものである。また、拍節に合わせて歌詞の中に「/」を挿入し、一拍ごとの歌詞がどこにあたるかを示しており、小節が分かれる場合は「//」で示している。楽譜上には音の長さが長い音と短い音が存在するが、中でも長く伸ばされた音が目立つ箇所は表の歌詞上に網掛けしている。そして次の拍節にまたがる箇所は前の小節からの続きであるため、「-」で示している。楽譜上の歌詞は音節は詩行と同じ方法で数えていたが、実際の演奏では、これまで数えなかった音節が歌われるようになる。その箇所を囲み線で記している。また、拍節が次の行にまたがる時がある。その場合、「…」を挿入し、その行には記さず、次の行にて拍節を示している。これらの楽譜上の歌詞はこれまでのように休符やブレス記号で区切りとして考えた際の行数を表の一番左に示している。また、そして表の右側の拍節には、実際の楽譜を拍節ごとに分け、数字化した音の長さを示している。

以下が比較番号6の楽譜上の歌詞と実際のリズムの比較の表である。

比較番号6の楽譜上の歌詞と実際のリズム

行	比較番号6:楽譜上の歌詞	拍節
1	[P] Ah!/- mon/ a /me/ est trou//blé/ e !	[P] 1/-

	La/hon te/ de Tha//ï[s /	1/1/2/1/2/2/2/1
2	[V] et le/mal/qu'el le// <u>fait/-</u>	[V] 2/1/2/1/...
3	[V] me/cau/-sent//u ne/plei ne/a/ <u>mê/-</u> //re], [P] /	- [V] 1/1/-1/2/2/1/- /1 [P]
4	Et/je vou/drais ga//gner/-cette/â me_ <u>à//Dieu!//</u>	1/2/2/1/-1/1/2/1/
5	[V] Oui,/je vou/drais ga//gner/- cette/â/me <u>à//Dieu! /</u>	[V] 1/2/2/1/- 1/1/2/1/
6	<u>à/Dieu!//</u>	1/1/
7	<u>à/Dieu!//</u>	1/1/

以下に楽譜を添付する。

Ah! — mon âme est trou-blé - e! La honte de Tha - is et le mal qu'el - le
fait — me cau - sent u-ne peine a-mè - - re,.. et je voudrais ga -
gner — cette â - me à Dieu! Oui, je voudrais ga - gner — cette â - me à
Dieu! à Dieu! à Dieu!

(Massenet 1900: 11)

上の表の拍節を見ると、基本的に一拍の中に1つまたは2つ音符が入っていることが分かる。そのため、単語によって早くなるような箇所はない。しかし、楽譜上の歌詞の網掛けの箇所を見ると、長く伸ばされている音の響きが多くみられる。これらの音の響きを順にみていきたい。

まず、各行の行頭に注目したい。行頭を見ると、感嘆詞“Ah!” “Oui”や接続詞で

ある“et”に長く伸ばされた音がある。単語自体に意味を持たせるため、音を長くしているわけではないが、接続詞は音の響きを統一させる。また1行目に“troublée”の“blée”で音が長く伸ばされている。ここは台本上の歌詞では本来「-」が記されており、区切られている箇所であった。ここをマスネは敢えて区切らなかったのだが、音を長く伸ばすことで強調しているのである。また、この行末にて“Thaïs”という単語の“ïs”で音が伸ばされている。つまり、1行目では、“troublée”の“blée”よりも、“Thaïs”を重視したために区切る位置が変更されていると考えられるのである。また2行目と3行目の行末の音が伸ばされた箇所に着目すると、“fait”[fɛ]と“amère”[amɛ:r]では、[ɛ]の音で響きが統一されているのである。そして4行目の行内にある“gagner”の“gner”が5行目でも音が長く伸ばされリズム的に感じさせる。加えて、4行目以降“Dieu”が長く音が伸ばされており、この単語が強調されていることがよく分かるのである。

このように、比較番号6では、重視する単語によって休符やブレス記号の位置を変えていることが分かった。また、実際の音を長く伸ばすことにより、調音的表現だけでなく、その単語を強調することを可能にするのである。

第5節 演奏上のポエジー・メリック

このように、第3章では、ガレの台本上の歌詞からマスネが音楽化し楽譜上の歌詞を作り上げた際に、マスネが敢えて変更した点がいくつかあったが、何の目的で変更を行っていたのかを詩的な韻、音楽的な韻を中心に台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較した。その際に、台本上の歌詞上にある「-」の位置と楽譜上にある休符、ブレス記号の位置を歌詞の句切れの位置と考え、3つの比較軸をもとに検証を行ってきた。ガレの台本上の歌詞からマスネが音楽化した際の楽譜上の歌詞への変化を3つの比較軸から見出したが、その結果を以下にまとめたい。

1) 台本上の歌詞における「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」

小説の内容と同じ単語を敢えて使用し、その単語から派生して出来た調音的表現を用いて詩的な韻や音楽的な韻が生み出されることが多い。そのため、詩的な韻、音楽的な韻を見出しやすい。また、その共通の単語に関連した調音的表現を中心に詩的な韻が作られ、そしてその調音的表現から派生して出来た音の響きを用いながら音楽的な

韻が作られていることが多い。

↓

1) マスネの音楽化による「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」の分析結果
台本上の歌詞以上に繰り返される単語が増えたことで律動の要素が増える。それに加え、休符やブレス記号により区切られる歌詞が増えたことにより、調音的表現が強調され、さらにリズム的に感じさせる。台本上の歌詞よりも歌詞上で詩的な韻が増えた。楽譜上の歌詞の中で音楽的な韻は、実際に歌われるリズムとして、旋律に合わせてリズムが追加された形になっている。単語の中でも特に響かせたい音の響きを、実際の旋律で生かし、よりその単語をリズム的に、そして前後にある単語とも音の響きを統一し、音楽を絡めることで強調する。これにより、歌詞全体をよりリズム的に、音楽的にそして立体的にしている。

2) 台本上の歌詞における「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」

共通の単語がなく、単語が繰り返し使われることも減り、律動の要素が少なくなる。しかし行を跨いで繰り返される音の響きが詩的な韻として存在し、それが音楽的な韻に派生していることも多い。内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所よりも詩的な韻や音楽的な韻は比較的自由な形式を持っており、共通の単語がある場合と比べると、詩的な韻は規則的な律動ではない事も多い。しかし、各行の同じような音節の位置に現れたり、音楽的な韻と重なることで規則的でないものの、全体的にまとまりがあり、律動を感じさせる。

↓

2) マスネの音楽化による「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」の分析結果
「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」と同じく休符やブレス記号の挿入によって音楽的な韻が詩的な韻に変更される箇所が多いが、台本上の歌詞で区切っていた箇所に敢えて休符を挿入しない行も見られる。これにより、逆に詩的な韻が音楽的な韻に変更されている箇所が見られる。詩的な韻と音楽的な韻を用いつつ、実際の旋律のリズムを重視している行が現れる。旋律のリズムの中に詩的な韻と音楽的な韻が組み込まれることで、単調な音楽になるのを避ける。音楽的な韻が多い場合は旋律が重視された作り方になっており、詩的な韻が多い場合は歌詞を重視した作り方になっている。

3) 台本上の歌詞における「新たに追加された箇所」

詩的な韻は、「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」と同じく規則性のある律動が少ないが、各行で同じような位置に単語にある調音的表現を置くことにより律動を感じさせることもある。しかし、詩的な韻の要素は上の二つの比較軸より更に少なく、見つけにくい。それに反し、音楽的な韻は3つの比較軸ともほとんど変わることなく、規則的に律動が作られていることが多い。しかし、詩的な韻と絡めることにより、音楽的な韻においても規則的な律動に感じられない箇所も詩的な韻の影響でより規則性のある律動に感じられるようになる箇所もある。

↓

3) マスネの音楽化による「新たに追加された箇所」の分析結果

音楽的な韻が台本上の歌詞よりも楽譜上の歌詞の方が多くなったが、それと同時に繰り返される歌詞により、詩的な韻も増えている。重視する単語によって休符やブレス記号の位置を敢えて変え、また、音を長く伸ばすことにより、音の響きの統一だけでなく、その単語を強調する。自由に音節を変えて音楽的な韻や詩的な韻を用いている。

以上のことが分かった。これまでの検証とこれらの結果を踏まえ、ここで、台本上と楽譜上の歌詞での詩的な韻と音楽的な韻の違いを第2章の台本上の歌詞に現れた詩的な韻と音楽的な韻のまとめを引用しながら、楽譜上の歌詞の詩的な韻と音楽的な韻の違いをまとめてみよう。

1) 台本上の歌詞の詩的な韻

規則的な音節数や韻と類似したもの、全体を通してみた時の統一感がある。韻律に全く合うわけではないが、韻律に類似した規則性がみられる。

2) 楽譜上の歌詞の詩的な韻

休符の位置の前に現れる長く伸ばされた音に関連して強まる音の響きがリズムを生み出すことが多い。ここでも規則的な音節数や韻と類似したものであり、全体を通して統一感を感じさせる。

3) 台本上の歌詞の音楽的な韻

歌詞上に音楽性を感じられるよう各詩行の中に律動を持たせたもの。

4) 楽譜上の歌詞の音楽的な韻

実際に歌われるリズムとして、旋律に合わせてリズムが追加された形になっている。意味のないような音節を加え、拍節化したり、音節を長音化、その反動で短音化されたり装飾されたりして変化し、長い音を強調させてリズムを作り出している。ブレス記号と休符の直前にある長く伸ばされた音が特に音楽的な韻を立体的にさせる。

このような違いがあることが分かったのである。マスネは台本上の歌詞を全くそのまま使用せず、歌詞の一部を削除したり、変更を行ない、さらに休符やブレス記号を挿入することで音節数を変更することがあったが、それはマスネがガレの意思を無視し、作曲を行ったわけではなく、ガレの言う「ポエジー・メリック」の効果を理解したからこそその変更だったのである。ガレの考えた詩的な韻と音楽的な韻は、台本上の歌詞に現れる単語に現れる律動の組み合わせであった。マスネはこれを理解した上で、歌詞自体に律動を持ちつつ、実際の演奏上の音の長さによるリズムが組み合わせた。休符やブレス記号、そして音の長さを変えることにより、より効果的に立体的にリズムが作られているのである。

つまり、ガレが新たに挑戦した「ポエジー・メリック」は全く無駄なものではないのである。ガレの行なったポエジー・メリックによる詩的な韻と音楽的な韻は、実際の音楽の中でマスネが歌詞を変更したり、音の長さを変更しても、規則性のある中でも自由に変更しながら音楽上で表現をすることに成功したのである。

結論

以上、作曲家ジュール・マスネのオペラ《タイス》における主な登場人物であるタイスとアタナエルの歌唱部分の旋律ではなく歌詞に着目し、台本作家であるルイ・ガレの台本の序文に示された「ポエジー・メリック」がどのように実現されているのかを歌手の視点から明らかにしようと試みてきた。今本論文の考察を終えるにあたり、これまでの内容を振り返ってみたい。

第1章で、ジュール・マスネのオペラ《タイス》においてルイ・ガレが新たに取り入れた手法である「ポエジー・メリック」の実践のために、ガレの台本の序文をもとに、その「ポエジー・メリック」原理を知るべく、そもそもガレの台本上の歌詞が韻文なのか、散文なのかという観点から追及を行なった。

アナトール・フランス原作の小説の内容がガレによってオペラの台本へとどのように転換されたのかを評論家達の議論をもとに考察を行なった。中でも本質的な議論を展開したのは、ホセ・ブリュイールであった。彼によるとガレの台本は、単なる散文ではなく、「最も調和のとれた完璧な散文」であると言うのだった。この「最も調和のとれた完璧な散文」という根拠を追求するために着目したのが、オペラ《タイス》が初演される前に発表したフランス雑誌『ル・メネストレル *LE MÉNESTREL*』(1894)であり、ガレ自身の台本の序文としても掲載(Gallet 1894: I)された「《タイス》について：ポエジー・メリック *A PROPOS DE «THAÏS» POÉSIE MÉLIQUE*」(1894)と題する記事であった。この中で取り上げられていたグノーの言葉から、ポエジー・メリックは、リズムを有した散文と考えられた。

そもそもこのポエジー・メリックという言葉は、フランソワ=オーギュスト・ジュヴェール François-Auguste Gevaert(1828-1908)が作り出したものであり、つまり彼の考えが原点であることが分かった。ここでは、音節数やリズムに注意を払いつつも「韻の絶対的な義務から解放」されたものであること、また、「文学的なフレーズと音楽的なフレーズの輪郭の間に、恒常的な連帯を確立する」ものであることが分かった。またジュヴェールは、旋律に対応したリズム的なテキスト(歌詞)が重要であると、ガレとの手紙の中でも述べていたのであった。このことからポエジー・メリックは、歌詞にある単語の音楽的な響きと単語の音楽的な韻の調和のために音節数とリズムを重視し、母音衝突を避け、実際に音楽に合わせるためのものであることが分かっ

た。つまり、ガレの台本上の歌詞には単語にある音の響きとリズムを重視しており、そこには歌詞上の文学的な要素と音楽的な要素が組み込まれているというものだった。そこでガレは、ポエジー・メリックにおいて「詩的に韻を踏むものが、音楽的に韻を踏むとは限らない」と定義づけた。これまでよく用いられていた詩の形式のような「詩的な韻」に拘束されることなく、しかし、これを活用して歌詞上に音の響きとリズムを持った「音楽的な韻」を作るというのだった。ここで、ポエジー・メリックにおいて歌詞上には「詩的な韻」と「音楽的な韻」が存在することが分かった。

これを作り上げる名手として、ガレの序文に挙げられていたグノーの《ファウスト》、そしてマスネの《イヴ》の二つの例を実際にどのように構成されているのか、ポエジー・メリックの原理を追求するため、検証を行なった。まずグノーの《ファウスト》では、歌詞上で音楽的な韻を表現するために、韻文にある詩的な韻を躊躇せず破壊し、削除していた。それは、詩を理解した上で、音楽構造の構成において韻文のリズムを崩し、「イメージ力」に注目するためのものでもあった。そして台本上の歌詞の規則的な音節を壊し、歌詞を新たに加え、形を変えた散文は、各行もしくは数行を通して繰り返される単語にある音の響きによって音楽的な韻が出来上がり、それが歌詞上でリズムを持ちつつ、時に繰り返される単語や歌詞にある文が表現に繋がり、その繰り返される単語へのイメージを強めていくのであった。これがガレの目標とするマスネのやり方であった。

そしてマスネの《イヴ》では、韻文にこだわらず、イメージとそれに合う単語のリズムを重視し、散文へと変更しても問題ないと考え、音楽とイメージを絡ませることにこだわったことが分かった。そこでマスネは、《タイス》においても自由で柔軟な文学形式の詩を望み、詩と音楽の完全な調和を可能とする「散文的詩」をガレに要望した。しかし、ガレの「散文ではない」作品へのこだわりは非常に強いものであり、マスネの要望に完全に応えることはできず、どのようにマスネの要望を生かしながら台本を作り上げたのかを見ていく必要があった。

そこで、これまでの《ファウスト》《イヴ》の例とポエジー・メリックの原理を基準とし、歌詞にある「詩的な韻」と「音楽的な韻」、そして単語の響きと実際の音楽とどのように関連しているのかを小説の内容、台本上の歌詞、楽譜上の歌詞の比較を通して見出すべきであると筆者は考えた。

第2章では、小説の内容と台本上の歌詞の類似箇所を取り出しながら、ガレがどの

ように小説の内容を台本上の歌詞へと作り替えたのか、《タイス》の中でも主要人物となるタイスとアタナエルに関係する箇所には焦点をあて小説の内容と台本上の歌詞の比較を行なった。比較をしていく中で、3つの大きな比較軸を設けることができた。

1つ目は、小説の内容と台本上の歌詞に同じ単語が含まれる「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」、2つ目は、小説の内容と台本上の歌詞とで内容的には対応しているが、同じ単語のない「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」、3つ目は、小説の内容と台本上の歌詞とで類似した内容も共通した単語もなく、新たに台本上の歌詞において追加された「新たに追加された箇所」に分けられた。

中でも、1つ目の「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」では、①小説の内容の全体を通して一部が台本上の歌詞と共通している「文の一部が同じ箇所」と②小説の内容と台本上の歌詞で単語のみが共通している「単語のみが同じ箇所」の二つに分けることができた。それぞれの比較軸の例を挙げた上で、歌詞上にある詩的な韻と音楽的な韻を追求し、その形式を明らかにすることでアナトール・フランスの小説がルイ・ガレの手によってどのように変わっていったのか、また小説の内容をどのように生かして台本を書いたのかを共通箇所や類似箇所に着目し、実際に比較表を用いて分析した。

分析にあたり、詩的な韻と音楽的な韻がどのように成り立っているのかを例を挙げながら定義づけを行なった。歌詞を台本の「一」によって行ごとに分けたところ、詩的な韻は、単語にある音の響きを用いて同じような音の響きのある単語を作り出し、関連性のある行を作っていることが分かった。この単語の類似した音の響きについて『フランス詩法』（ギロー 1983: 132）にて、ギローは語の形態と意味作用の間に客観的、主観的な関係が作り上げられ、象徴的な機能を持ち得る、香りと色と音とが応え合う象徴主義的方法である「調音的表現」と記している。この調音的表現を基に単語にある音の響きを分類することができた。調音的表現は、台本の中の行頭や行末だけでなく、至る所に散りばめられ、全体を通して定期的に調音的表現が現れることで、散文の中にも韻文のような詩的な韻が生み出されていた。本来の詩のような、同じ音節の詩行にある脚韻とは違うが、各行にある繰り返される単語の音の響きである調音的表現が、定期的に歌詞の中全体に現れることで韻のような効果を得られる。これが詩的な韻であることが分かった。

また音楽的な韻は、各行内において単語にある子音、母音による連続的に類似した

音の響きが韻のように響き調音的表現として現れるものであった。各行の中で繰り返される子音と母音の音の響きによって定期的に感じさせる、歌詞上の調音的表現が音楽的な韻となる。このような詩的な韻や音楽的な韻が歌詞の中でどちらかを使用、あるいは組み合わせることにより、複雑でありながらもまとまりを感じさせる形式を作り出していた。

このような歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻の手法をより詳しく知るために、3つの大きな比較軸の1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」、2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」、3)「新たに追加された箇所」に分けて別紙2の比較表から例を挙げながら分析を行なった。

その結果、1)「内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所」では、共通の単語に関連した調音的表現を中心に詩的な韻を作っていることが多いと分かった。そしてその単語から派生して出来た調音的表現を用いながら音楽的な韻が作られているのであった。また、小説の内容と同じ単語を敢えて使用することにより、その単語から派生した音の響きを用いた歌詞上の調音的表現が生み出されることが多いということがわかったのである。

2)「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」では、内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所よりも比較的自由的な形式を持っており、詩的な韻は歌詞上の規則性が見られないことも多くなった。しかし、音楽的な韻と重なることで規則的でないものの、全体的にまとまりがあり、歌詞の中に単語によるリズム的な要素を感じさせていた。この単語によるリズム的な要素をフランス詩法（鈴木）の用語を用いて、「律動」として考えた。そしてこの律動を中心に分析を行うと、内容が類似し、かつ共通の単語がある箇所よりも、詩的な韻と音楽的な韻がより自由に、複雑に絡み合っているのであった。

3)「新たに追加された箇所」では、「内容が類似し、かつ共通の単語がない箇所」と比べると、詩的な韻がより分かりにくく、音楽的な韻の方が目立つことが多いことが分かった。これらの3つの比較軸を通して行なった検証から、詩的な韻と音楽的な韻は、捉える視点は異なるが、全く別物として考えるのではなく、詩的な韻から派生して音楽的な韻が成り立っていることも多いと分かった。また、音楽的な韻の中でも規則性は1種類だけでなく、歌詞の中で母音における調音的表現や子音における調音的表現など、規則性のある調音的表現がいくつか組み合わせることで、複雑化してい

ることがあった。これが歌詞にある律動の単調さを避ける効果をもたらすのである。

これに加えて、詩的な韻と音楽的な韻が組み合わさることで、より複雑に、立体的にそして歌詞上に単語による律動を感じる事が出来るのである。つまり、小説の内容にある単語を台本上の歌詞に用いたことで、詩的な韻が作られやすく、その単語の音の響きによる調音的表現が詩的な韻、音楽的な韻により繰り返されることで、調音的表現による余韻が残り、敢えて小説の内容から用いた単語を印象深くさせる効果があった。

そして、詩的な韻が歌詞上に規則性を持っていない場合でも、音楽的な韻の中に複雑な歌詞上の単語による律動が見られたり、詩的な韻から音楽的な韻が派生している場合もあり、違和感なく台本上の歌詞全体がまとまりのあるものになっているのである。このように、音楽と詩の一致を目指し、ガレは詩的な韻と音楽的な韻を柔軟な形で作り上げたのだった。

そして**第3章**では、ガレが目指した実際の音楽と歌詞の一致のために用いた詩的な韻と音楽的な韻が、どのようにマスネによって音楽化されたのかを実際にガレの台本上の歌詞とマスネの楽譜上の歌詞を用いて比較した。しかし、台本を実際にオペラ化する際に歌詞を変更することはよくあることだが、このガレがこだわり、作り上げた台本上の歌詞をマスネはそのまま全て使用した訳ではなかった。しかしマスネが音楽化した際に行なった変更点に着目すると、理由なくガレの台本上の歌詞を変更したわけではないと分かった。

検証の中でまず、楽譜上には様々な音楽指示が記されているが、中でも異様な多さの休符とブレス記号に着目した。マスネが休符だけでなく、これだけのブレス記号を楽譜に書き込んでいるからには、単なるブレスの位置として記しているだけでなく、何らかの意図があると考えられた。マスネが音楽とイメージを絡ませることにこだわり、《タイス》においても「散文的詩」をガレに要望したように、作曲する際にマスネが自身の作品へのこだわりを持っていると考慮すると、本来は、ブレス記号は作曲上の何らかの意図と密接に結びついていると考えられた。

そこで、ガレの台本上の歌詞とマスネの楽譜上の歌詞に目を向けた。ガレの台本上の歌詞からマスネの楽譜へと音楽化する際の変更点に着目し、ガレの台本上の歌詞とマスネの楽譜上の歌詞の比較を行なった。そこで台本上の歌詞にある「一」の位置と楽譜の休符やブレス記号の位置を比較すると、一致する箇所が非常に多い。しかし全

く同じではなく、マスネの変更点により、休符やブレス記号の数は圧倒的に台本上の歌詞の「一」より多いということがわかった。またガレは同じ単語を繰り返したり、調音的表現に着目し、繰り返し共通した音の響きを詩的な韻や音楽的な韻を用いたことで全体のまとまりを感じさせるような方法を行ってきたが、マスネはガレが同じ単語を繰り返し使用した以上に実際の歌唱のために繰り返し同じ単語を用いている。この方法は他のオペラのアリア等にもよく用いられる方法であるが、楽譜上の歌詞全体を見ても、歌詞の中で多く繰り返される単語が増えているのである。これにより、その単語の意味が印象強く残るのである。これらの多く繰り返される単語がまとまった行にあたり、繰り返されることによってその単語がキーワードとなり、浮き彫りになった。また、休符やブレス記号があることで、よりその単語が引き立つのであった。さらに、休符やブレス記号の直後に現れる単語に着目すると、特に同じ場面と同じ単語、あるいは類似した単語の音の響きのある調音的表現を持った単語が並ぶことが多いことが分かった。つまり、マスネが単語そのものにこだわりを持ち、休符やブレス記号を用いることで、その単語をより効果的に印象強くしていることが分かった。

また、マスネはこのようにこだわりを持って単語を用いたが、ポエジー・メリックとどのように絡み合っているのか、台本上の歌詞と楽譜上の歌詞を比較した。この比較から、ガレが行なったこのポエジー・メリックの手法によって、マスネが音楽化した際に台本上の歌詞を多少の変更はありつつも、自由に休符やブレス記号を挿入しても違和感なく、音節数もまとまりのあるような音楽が成り立つような柔軟性のあるものであるということが分かった。また、実際の演奏では、歌詞の音節数とも大きく関連し、音節数によってフレーズの長さを長くしたり、短くすることもあれば、音符自体の長さを短くしたり、長く伸ばすことでガレの台本上の歌詞以上にマスネは単語を生かし、作曲していることがわかった。

実際に、マスネの音楽化による楽譜上の歌詞の変更点は、詩的な韻と音楽的な韻をどのように変化させたのか、それによりどのような効果が得られたのかを、第2章にて3つの比較軸をもとに例を挙げた比較箇所を楽譜上でも用いて比較を行い、楽譜上の詩的な韻と音楽的な韻について検証した。そこでは、ガレによって完成されていたと思われたポエジー・メリックの構成は、楽譜上の歌詞では全く同じように存在していなかった。台本上の歌詞と楽譜上の歌詞の比較をすると、行数だけでなく、マスネ

はガレの台本から歌詞を削除したり、追加している箇所が非常に多い上に、休符とブレス記号を挿入したことにより、音節数も大きく変わったのであった。加えて繰り返される単語も圧倒的に増えていた。マスネによるこれらの変更はガレが作り上げたポエジー・メリックを全く無視して作曲しているのか、第2章で3つの比較軸をもとに比較検証を行った箇所4つを例に挙げてガレの台本上の歌詞とマスネの楽譜上の歌詞を比較した。比較において、歌詞上の詩的な韻と音楽的な韻の台本上の歌詞と楽譜の変化と、実際に演奏される音楽のリズムが詩的な韻や音楽的な韻とどのように関連しているのかを比較し追求した。その結果、マスネが休符やブレス記号、歌詞の新たな挿入により、音楽的な韻よりも詩的な韻が圧倒的に増えたということがよくわかった。つまり、歌詞上では、各行内の調音的表現による音の響きの統一よりも全体的に定期的に現れる調音的表現による音の響きの統一が多く、マスネは歌詞全体のまとまりを重視していたのであった。しかしそれだけではなく、マスネによって音楽的な韻は、台本上の歌詞に比べて何の意味もなく減らされたわけではなく、実際に歌われるリズムとして、つまり旋律に合わせた演奏上のリズムが追加された形へと変化しているのであった。台本上の歌詞の中では音楽的な韻は、歌詞の中で音楽性を感じられるように各行の中に歌詞に律動を持たせたものであったが、楽譜上の歌詞では、意味のないような音節を加え、拍節化したり、音節を長音化、その反動で短音化されたり装飾されたりして変化し、長い音を強調させて実際に演奏上でリズムを作り出しているのであった。つまり、歌詞上で律動がみられる詩的な韻、音楽的な韻、そして演奏上の実際のリズムは全く別物なのではなく、全てが混ざり合うことでマスネは音楽をより立体的に作り上げているのであった。

よって、ガレが新たに挑戦した「ポエジー・メリック」はマスネによる音楽化において全く無駄なものではなかった。ガレの行なったポエジー・メリックによる詩的な韻と音楽的な韻は、実際の演奏の中でマスネが歌詞を変更したり、音の長さを変更しても、ガレによるポエジー・メリックという新しい手法によって自由に変更しながら音楽上で表現をすることに成功したのであった。つまり、マスネがガレの台本上の歌詞を音楽化したことによる様々な変更点は、それはマスネがガレの意思を無視し、作曲を行ったわけではなく、ガレの言うポエジー・メリックの効果を理解したからこその変更であったと分かった。

以上に振り返ってきたように、ガレの台本の序文に記された「ポエジー・メリック」は、これまで多く用いられてきた詩法のように音節を統一し、句切れと脚韻を重視した作り方ではなく、単語にある母音と子音の音の響きによる調音的表現の繰り返しで形式が作られたものであった。各行に律動が見られる音楽的な韻、全体を通して調音的表現による音の響きの統一がみられる詩的な韻が組み合わせり、これによりこれまでの詩の形式の脚韻のように歌詞上に単語による律動が作られる箇所もあった。しかし、このような調音的表現によって歌詞の中で定期的に類似した音の響きのある箇所が現れることにより、歌詞の中で律動を持たせることが出来るという、ガレによる新しいやり方での詩の形式であった。この調音的表現と律動を重視したガレの手法である「ポエジー・メリック」に対し、マスネが音楽化した際にガレがこだわって作った台本上の歌詞を全くそのまま用いなかったのは、ガレの意思を無視したからではなく、歌詞の変更、休符やブレス記号の挿入、そして歌詞と実際の音楽の融合により、実際に演奏した際に何の違和感もなく、単語の調音的表現と単語そのものが引き立ち、より立体的なリズムが成り立ったのである。

つまり、楽譜上にある様々な音楽指示の中でも異様な多さの休符とブレス記号はポエジー・メリックを示すための記号の一つであり、休符やブレス記号は演奏する上で非常に重要な演奏指示の一つであると言えるのである。休符やブレス記号、そして調音的表現に着目することで、ガレの台本上の歌詞を音楽化したマスネの楽譜の歌詞への理解を深め、ポエジー・メリックによって立体的に作り上げたリズムを崩すことなく演奏することができるのである。また、これがどのように音楽表現をするか、歌詞をどのように捉えて歌唱するべきなのかを考える上で歌手にとっても大きなヒントともなるのである。以上のことから、マスネのオペラ《タイス》において主な登場人物であるタイスとアタナエルの歌唱部分の旋律ではなく歌詞に着目したことで、台本作家ガレの台本の序文に示された「ポエジー・メリック」が歌詞上の単語にある音の響きによる調音的な表現と律動によって詩的な韻と音楽的な韻が成り立ち、これが複雑に構成されているものであることが分かった。そしてこれをマスネが理解した上で歌詞自体に律動を持ちつつ、実際の演奏上の音の長さによるリズムを組み合わせ、休符やブレス記号、そして音の長さを変えることにより、より効果的に立体的にリズムを作ることを実際の楽譜において実現していると言えるのである。

参考文献

文字資料

Bessand-Massenet,

1979 *Massenet*. (Paris: Julliard)

Branger, _Jean

2002 *Le livret d'opéra au temps de Massenet*. (Paris: l' Université de Saint étienne)

Bruyr, José

1964 *Massenet: Musicien de la belle époque*. (Lyon: Éditions et imprimeries du Sud-Est)

ブロック・ジュリー

2003 「フランス文学に見る恋愛観 ― 12世紀から18世紀前半まで―」
『京都工芸繊維大学 工芸学部研究報告 第52巻 人文(2003)』52,
161-198.

Finck, Henry

1910 *Massenet and his operas*. (New York: John Lane company)

1976 *Massenet and his operas*. (New York: AMS Press)

France, Anatole

1891 *Thaïs*. (Paris: Calmann Lévy)

フランス, アナトール (France, Anatole)

2003 『舞姫タイス』 水野成夫 訳 (東京: 白水社)

Frassà, Lorenzo

2011 *The opéra-comique in the eighteenth and nineteenth centuries*.
(Turnhout: Brepols)

Fruewald, Scott

- 1984 “Saint-Saëns’ s view on music and musicians” *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 15/2, 159-174.

Harding, James

- 1970 *Massenet*. (London: J.M Dent & Songs Ltd)

ギロー, ピエール (Guiraud, Pierre)

- 1983 『フランス詩法』 窪田般弥 訳 (東京: 白水社) [*La versification. (Collection Que Sais-je? No1377)* (Paris: Press Universitaires de France, 1970)]

長谷川 良夫

- 2000 『作曲法教程 上巻』 (東京: 音楽之友社)

林 信蔵

- 2017 「小説家の領分 エミール・ゾラとアルフレッドブリュノーのオペラ共作をめぐって」『東京芸術大学大学院音楽研究科』博音 300 号

Huebner, Steven

- 1993 “*Massenet and Wagner bridling the influence.*” (Cambridge: Opera Journal)
5/3, 223-238.
- 1999 *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, nationalism, and style.* (Oxford: Oxford University Press)

Irvine, Demar

- 1997 *Massenet a chronicle of his life and times.* (Portland: OR:Amadeus press)

Jacobshagen, Arnord

- 1994 “Gallet, Louis” Fisher, Ludwiged(s) *Die Musik in Geschichte*

und Gegenwart (Kassel: Bärenreiter) 26 卷, personenteil 7, 446.

木石 岳

2023 『歌詞のサウンドテクスチャー：うたをめぐる音声詞学論考』（東京：白水社）

小小住 敦志

1969 「「タイス」に於ける精神的メカニズムと自由の意識」『日本フランス語フランス文学会 中国・四国支部』10/11, 60-67.

小坂 祐子

2008 「マスネ」堀内久美雄 編 『新訂 標準音楽辞典 トーワ』（東京：講談社）第二版, 1834.

近藤 矩子

1970 「「タイス」研究ノート」『文芸と思想』34, 37-58.

Marschall, Gottfried

1988 *Massenet et la fixation de la forme mélodique française.*
(Saarbrücken: L. Galland)

Massenet, Jules

1912 *Mes souvenirs.* (Paris: Pierre Lafitte et Cie)

マスネエ, ジュール

1924 『マスネエわが思ひで』 小松耕輔 訳 (東京: 共益商社書店) [*Mes souvenirs.* (Paris: Pierre Lafitte et Cie, 1912.)]

Milnes, Bodney

2011 「《タイス》」 スタンリー, セイディ 編 中矢 一義 土田 英三郎 監修

『新グローヴ オペラ事典』（東京：白水社） 396-399.

中島 ひかる

2010 「『マノン・レスコー』情念の特性」 『東京医科歯科大学教養部研究紀要』第40号, 1-20.

永竹 由幸

1980 「タイース」 スタンリー, セイディ 編 中矢 一義 土田 英三郎 監修
『オペラ名曲百科（上）イタリア・フランス・スペイン・ブラジル編』（東京：音楽之友社） 466-467.

大木 正純

1980 「タイース」 宮沢 縦一 福原 信夫 高崎 保男 編 『オペラ全集』
（東京：芸術現代社） 379-382.

大森 晋輔

2012 『フランス詩と歌の愉しみ：近代詩と音楽』（東京：東京藝術大学出版会）

Olivier, Brigitte

1996 *J. Massenet, itinéraires pour un théâtre musical : essai.*
(Arles: Actes sud)

Pasler, Jann

2012 *Camille Saint-Saëns and his world.* (Princeton: Princeton University Press) 32-47.

Pullum, Geoffrey; Ladusaw, William eds. (プラム, ジェフリー ; ラデュサー, ウィリアム 編)

1996 *PHONETIC SYMBOL GUIDE, Second edition.* (Chicago: The University

of Chicago Press)『世界音声記号辞典』 土田 滋ほか 訳 (東京: 三省堂, 2003)

Rowden, Clair

2000 *Jules, Massenet Thaïs : dossier de presse parisienne (1894).*
(Heilbronn: L.Galland)

Sadie, Stanley

1980 “Massenet” *The New Grove dictionary of music and musicians*
(Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music) 17, 344.

1994 「マスネ, ジュール」 寺田 兼文 訳 柴田 南雄 遠山 一行 総
監修 『ニューグローヴ 世界音楽大事典』(東京: 講談社) 17 巻,
396-399.

Schmidl, Stefan

2014 *Jules Massenet.* (Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG)

Schneider, Louis

1908 *Massenet.* (Paris: Carteret)

塩山千仞

2004 『ワーグナー紀行』(東京: 春秋社)

鈴木 信太郎

1970 『フランス詩法 上』(東京: 白水社)

1970 『フランス詩法 下』(東京: 白水社)

ユアンウエスト, ジョン

1996 「タイス」 大崎 磁生 西原 稔 監修 『オックスフォード オペ
ラ大事典』(東京: 平凡社) 360-361.

台本・楽譜

Gallet, Louis

- 1894 *Thaïs: comédie lyrique en trois actes et sept tableaux. Poème de Louis Gallet d'après le roman d'Anatole France, musique de J. Massenet, nouvelle édition conforme au texte définitif.* (Paris: Calmann-Lévy)
- 1894 *LE MÉNESTREL.* (Paris : Heugel)

Massenet, Jules

- 1894 *Thaïs: orchestra (masudcrit).* (Paris: Heugel)
- 1900 *Thaïs.* (Paris: Heugel)

Barbier, Jules; Carre, Michel

- 1887 *Faust.* (Paris: Calmann-Lévy)

Gounod, Charles

- 1935 *Faust.* (Paris: Choudens)

A V 資料

Massenet, Jules

- 1956 *Massenet: Thaïs (1952).* Boué, Geori. (Decca 458.512)
- 1981 *Massenet Thaïs (1961).* Doria, Renée. (Accord 221082)
- 2010a *Thaïs (1981).* Doria, Elen. (Milan Music 0675754055028)
- 2010b *Thaïs (2008).* Fleming, Renée. (Decca 074-3355)

マスネ, ジュール

- 1997 『タイス』 シルズ, ビヴァリーほか (東芝 EMI TOCE 9493/9494)
- 2000 『タイス: 歌劇: 全曲』 フレミング, ルネほか (DECCA POCL 1931/1932)

2002 『歌劇「タイス」』 フェニーチェ歌劇場 (TDK コア TDBA 3020)