慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「何よりもまず音楽を」: 19世紀フランス詩における「俗謡」をめぐって
Sub Title	"De la musique avant toute chose" : la chanson populaire dans la poésie française du XIXe siècle
Author	五味田, 泰(Gomita, Tai)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2016
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.110, (2016. 6) ,p.179 (92)- 191 (80)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	冊子には前からの通しページあり
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01100001-0179

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「何よりもまず音楽を」
── 19世紀フランス詩における「俗謡」をめぐって

五味田　泰

Avant d'écrire, chaque peuple a chanté[1]
Gérard de Nerval

ポール・ヴェルレーヌの詩篇「詩学」の冒頭、あまりにも有名な「何よりもまず音楽を」De la musique avant toute chose という詩句は、19世紀フランス詩のある流れを要約しているといえる[2]。詩、特に抒情詩 Poésie lyrique はその Lyre「竪琴」という語源からして、音楽と深い縁があることは明らかだが、19 世紀という時代は、フランスにおいてこの縁が再発見された時代といえる。

そこで特に強調しなければならないことは、音楽といっても「俗謡」Chanson populaire が非常に大きな役割を果たしたということである。俗謡という大衆的な要素の導入は、高度な学識に支えられた詩に対して、その内容表現形式両面に渡って、大きな影響を与えたのである[3]。この論考においては、主に詩法の観点からその様々な様態を振り返ってみたい。

0.　何よりもまず文脈を

まず、19 世紀の詩壇の状況を概観しておこう。ロマン主義はすでに前世紀にその萌芽を見ているわけだが、詩人の実作が公になるのは 1820 年代を過ぎてからになる。詩人たちは、先行する古典主義的ではない何か、どこかを模索したのである。その眼差しの向いた先として、過去（中世の「発見」）、地方色、民衆の三要素が挙げられる。これらの主題系のすぐれた表現形として導かれてくるのがシャンソン、ロマンス、バラード[4]といった一連のフォルムなのである。これら

はこの論考のタイトルにある「俗謡」に属するものと考えられる。そして、これらが全て音楽をともなうものであることは重要である。「詩は絵のごとく」Ut pictura poesis という表現にみられるように、それまでの詩は絵画を参照項として描写、語りを重要視する傾向があったのに対し、ここではフロラン・アルブレクトの著作のタイトル *Ut musica poesis* に示されるように[5]、音楽が参照軸となり、抒情的な調子が俄然伸びを見せてくる。

0.1. 19 世紀における「俗謡」とは

0.1.1 二つの路線

では 19 世紀における「俗謡」とはどのように特徴づけられるのだろうか。そこに 2 つの系列を見出すことができる。第一がフォークロア Folklore である。ロマンスやバラードとよばれるものはこのカテゴリーに属するものといえる。第二は「ヴォードヴィル」Vaudeville と呼ばれる民衆的演劇ジャンルから発したもの。主題系としては同時代を扱い、しばしば風刺性をもつ。19 世紀には、このタイプのシャンソンの書き手としてベランジェ Béranger やピエール・デュポン Pierre Dupont といったシャンソニエが活躍する。これら二人のシャンソニエが直接的に詩人たちと交流していることを見過ごしてはならない事実である。

0.1.2 俗謡の文体的・韻律的特徴

まず、「俗謡」の文体的・韻律的特徴とはどのようなものだったのだろうか。ビュファール = モレの研究は、韻律の選択、詩節の構造、詩節間の関連の観点から、以下の特徴をあげている。

・短い韻律、短いフレーズ
・クプレの長さの多様さ・複数の韻律の組み合わせ
・繰り返し ルフラン

以下、これらの特徴を踏まえて、19 世紀詩人たちのにおける実践を概観する[6]。

1. 詩人たちによる実践

1.1 短い韻律

1.1.1. オクトシラブ（８音節詩句）

古来フランス語詩は、古典的な 12 音節詩句すなわちアレクサンドランで書かれることが多かった。特に悲劇や叙事詩には決まってこの韻律が用いられた。12 音節詩句平韻がすきまなく連なるこの重厚さが、高雅で荘重な主題にふさわしいというわけである。

しかし、19 世紀において、詩の扱う領域が、地方色や民衆といった方面へ広がると、新たな表現形式が模索されることになる。俗謡ということについて決して避けて通れない詩人、ネルヴァル (1808-1855) の例をみてみよう。

Dans les bois !!! (1835)

Au printemps l'oiseau naît et chante :
N'avez-vous pas ouï sa voix ?...
Elle est pure, simple et touchante,
La voix de l'oiseau — dans les bois !

L'été, l'oiseau cherche l'oiselle ;
Il aime — et n'aime qu'une fois !
Qu'il est doux, paisible et fidèle,
Le nid de l'oiseau — dans les bois !

Puis quand vient l'automne brumeuse,
Il se tait... avant les temps froids.
Hélas ! qu'elle doit être heureuse
La mort de l'oiseau — dans les bois[7] !

ネルヴァルのテクストはアレクサンドランではなく 8 音節詩句で書かれている。シャンソンの場合、メロディのフレーズの長さの関係上、比較的短い韻律が選択される傾向がある。この詩篇は、11 行目を除くと全て何らかの句読点で終わっており、そのフレーズの短さがわかる。« l'oiseau dans les bois ! » が繰り返しとなっている点も、シャンソンの特徴と言えるだろう。同じく、ネルヴァルには 6 音節で書かれた « Fantaisie » といった詩もあるが、8 音節より短い場合、ロ

ンサールにはじまり、ミュッセ、バンヴィルにひきつがれた 6.6.6.4 の 4 行詩節など、複数の韻律を組み合わせているケースが増える。

1.1.2. Impair 奇数脚

さて、ヴェルレーヌの「詩学」は「音楽」を得る手段として奇数脚の使用をすすめており、詩自体 9 音節詩句で書かれている。しかし、奇数脚といっても 9 音節詩句は極めて実践数は少なく、最も頻度が高いのが 7 音節詩句である。5 音節、3 音節と短くなるにつれて再び頻度は低くなっていく。9 音節詩句の選択は、そのエキセントリックさを際立たせるヴェルレーヌのパフォーマンスの面が少なからずあるであろうし、1874 年にはすでに奇数脚がかなり浸透していたという事情もあるだろう。

奇数脚を使い始めた先駆者としては、マルスリーヌ・デボルド＝ヴァルモールがいるが、ヴィクトル・ユゴー（1802-1885) もまた『オードとバラード集』(1826) で早くも 7 音節を用いている[8]。

À TRILBY, LE LUTIN D'ARGAIL (1826)

À vous, ombre légère,
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doucement esbranlez,

J'offre ces violettes,
Ces lys et ces fleurettes,
Et ces roses ici,
Ces vermeillettes roses.
Tout fraischement escloses
Et ces œillets aussi.
Vieille chanson.

C'est toi, lutin ! — Qui t'amène ?
Sur ce rayon du couchant
Es-tu venu ? Ton haleine
Me caresse en me touchant !
À mes yeux tu te révèles.
Tu m'inondes d'étincelles !

Et tes frémissantes ailes
Ont un bruit doux comme un chant !
[...]
Viens-tu, dans l'âtre perfide,
Chercher mon Follet qui fuit,
Et ma Fée, et ma Sylphide,
Qui me visitent sans bruit,
Et m'apportent, empressées,
Sur leurs ailes nuancées,
Le jour de douces pensées,
Et de doux rêves la nuit !

Viens-tu pas voir mes Ondines
Ceintes d'algue et de glaïeul ?
Mes Nains, dont les voix badines
N'osent parler qu'à moi seul ?
Viens-tu réveiller mes Gnômes,
Poursuivre en l'air les atomes,
Et lutiner mes Fantômes
En jouant dans leur linceul ?
[...] [9]

エピグラフにひかれている「古謡」Vieille chanson、これは実は 16 世紀の詩人デュ・ベレーの詩 « D'un vaneau de blé aux vents (*Jeux rustiques*) » であり、シャンソンと 16 世紀の詩の混同という現象を証言づけている。ユゴーはもっと短い韻律も用いている：

LE PAS D'ARMES DU ROI JEAN

Çà, qu'on selle,
Écuyer,

Mon fidèle
Destrier.
Mon cœur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier.

Par saint-Gille,
Viens-nous-en,
Mon agile
Alezan ;
Viens, écoute,
Par la route,
Voir la joute
Du roi Jean.[...] [10]

この詩で用いられているのは 3 音節詩句である。3 音節詩句で構成された詩節に一つのフレーズをおさめるとなると、より頻度の高い 4 行詩節や 6 行詩節では足らず、この詩の場合のように 8 行詩節が選択されることになる。

2. 複数の韻律の組み合わせ

無論、詩人たちの実践は単一の韻律に限るものではなく、複数の韻律を用いた作品も多く書かれている[11]。1810 年生まれの早熟の「世紀児」たるアルフレ・ド・ミュッセ (1810-1857)、彼らしい遊び心のある « Ballade à la lune » をみてみよう。4 行詩節、6.6.2.6 という短い韻律を複数組み合わせた形は、「バラード」のタイトルにふさわしいものといえる。

La ballade à la lune (1831)

C'était, dans la nuit brune,

Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un i
[...]
Et c'est, dans la nuit brune,
Sur son clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un i[12].

引用したのは最初と最後の詩節のみだが、冒頭と類似したストロフがしめくくりに繰り返されるというのも俗謡を思わせる特徴である。4 行目の詩句の脚韻にくるアルファベの i、これは鐘楼の上にかかる月を、棒の上の点にみたてたものである。

狭義のロマン主義は 1842 年ころにピリオドが打たれ、「第二のロマン主義者たち」Seconds romantiques[13]、高踏派、象徴派が続くことになる。その間も詩に音楽が絶えることはなかった。テオドール・ド・バンヴィル (1823-1891) は第二詩集『鍾乳石』*Les Stalactites* (1846) において大々的にシャンソンを実践している。

« Chanson de bateau » においては、3 つの韻律が 7.3.6.6.4.4 という組み合わせで用いられている。最後の 2 行はルフランとなっており、読点によって最初の 4 行と容易に区別される。この詩のタイトルの意は「舟歌」である。この韻律の選択が船の揺れを聴覚視覚両面でよりよく表現しているといえるのではないだろうか。

Chanson de bateau (1846)

Et vogue la nacelle
Qui porte mes amours.
Chanson.

Le canal endort ses flots,
Ses échos,
Et le zéphyr nous verse

Des parfums purs et doux
Le flot nous berce,
Endormons-nous !

Les voix emplissent les airs
　Des concerts,
Et le vent les disperse
Avec nos baisers fous.
Le flot nous berce,
Endormons-nous[...] [14]

バンヴィルに続く世代のポール・ヴェルレーヌ (1844-1896) は、ボードレールと並んでバンヴィルの愛読者であり、後者の路線を無視してはいない。上田敏の『海潮音』の名訳で有名である「秋の歌」はその一例といえよう。

Chanson d'automne (1866)

Les sanglots longs
Des violons
　De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
　Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
　Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
　Et je pleure

Et je m’en vais
Au vent mauvais
　Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
　Feuille morte[15].

この詩で特筆すべきは、4 音節と 3 音節という、わずか 1 音節しか違わない詩句を組み合わせた繊細さある。これもまた、最終音節の、枯れ葉の舞い落ちる様子がうまく表現されている。

3. ルフラン（繰り返し）

もっともシンプルなものとしては、それぞれの詩節の最後の 1 行から 3 行の詩句が共通して全ての詩節で繰り返されるもので、ここではルコント・ド・リール (1819-1894) の例を挙げよう。後の高踏派の総帥として、古代、異国など、ここではないどこかを荘重な詩句で描き続けたルコント・ド・リールも、実はシャンソンのムーブメントと無縁ではないのである。実際、引用した « Annie » は「スコットランド民謡」Chansons écossaises と題されたシリーズの 5 番目の詩である。5 行詩節の最後の 2 行がルフランとして全ての詩節で繰り返されている。

ANNIE(1852)

Imité de Burns.

La lune n’était point ternie,
Le ciel était tout étoilé ;
Et moi, j’allai trouver Annie
Dans les sillons d’orge et de blé.
Oh ! les sillons d’orge et de blé !

Le cœur de ma chère maîtresse
Était étrangement troublé.
Je baisai le bout de sa tresse,
Dans les sillons d'orge et de blé.
Oh ! les sillons d'orge et de blé !
[...] [16]

ルコント・ド・リールの例でも、ストロフごとに変わる前半 3 行と、ルフラン二行の区分ははっきりとみてとれるが、ルフランがタイポグラフィ的にも独立し、クプレとルフランに分かれている例も少なくない。シャルル・ボードレール (1821-1867) の「旅への誘い」では、タイポグラフィ上空白はないが、5.5.7.5.5.7 の 6 行詩節が二度現れる。続くルフランは 7 音節詩句で書かれている。

Invitation au voyage (1857)

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble ;
— Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté [17].

4. 詩＝詞から浮かんでくる旋律

以上、詩人によるシャンソンの実践の例を挙げてきたわけだが、具体的な俗謡との比較ということが必要となってくる。先ほどあげたシャンソンの 2 つ目の系譜である、ヴォードヴィルについて課題を提示しておきたい。

19 世紀のフランスの劇場は厳密に階層化されており、ヴォードヴィルなどではオリジナル曲を用いることが許されず、既存のメロディにのせることが慣例であった。この事実は不可避的にメロディの選択肢を狭めるものであるが、特に詩人たちの演劇作品におけるシャンソンに関して、彼らがそれらのメロディに載せて詞を書いた可能性を示唆するものでもある。

演劇の中に現れるシャンソンとしては、ヴィニー、ユゴーの例が挙げられるが、ここでは、狭義の詩集、演劇テクストの区別なくシャンソンを実践しているテオドール・ド・バンヴィルに再び触れておきたい。バンヴィルの未発表の演劇テクストをみると、歌われる「クプレ」Couplet の部分にはすべてメロディの指示がある。詩集『綱渡りのオード』(1857) においては 3 つの詩が既存のメロディに合わせて書かれたことが明らかである[18]。

詩人が詩作の際に念頭においていたかもしれないメロディを探ることは極めて意義深いものになるものであろうが、まずテクストと曲を実証的に結び付けられる例が少ないこと、また、シャンソンにしても楽譜が残っているかどうか定かではないという問題がある。いずれにせよ、詩法の音声的な面から、楽譜と詩句の比較がもたらすものは少なくないであろう。可能な限り検証はなされるべきである。

かくして、19 世紀フランス詩を概観すると、シャンソンというインスピレーションがほぼ詩人全てに見いだされる。学識高き詩人が、「高雅なる」文学に「大衆的」な要素を取り込んだことは、既存の詩ジャンルの体系を揺るがすと同時に、よりフレキシブルな表現形を可能にしたものであった。

具体的には、詩人たちは、古典的な詩形から離れて、様々な韻律、様々な詩節、そして様々な繰り返しのシステム、そしてそれらの様々な組み合わせを採用することで、中世・地方・大衆という主題を描くことを得たのみならず、そこから、「近代性」modernité と呼ばれることになる、同時代の感性を表現するフォル

ムを得たということである。

詩人は、既存の旋律のはっきりとした、あるいはかすかな記憶によって読み覚まされる音楽を利用することもあったが、むしろ詩句によってイマージュを示唆する、絵画より音楽に類似した詩句のはたらきを見出すに至ったわけである。

再びヴェルレーヌの「詩学」をひこう。

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor [19]!

詩的表現は、はっきりとした色彩や輪郭に限らず、より豊かな階調陰影を含んだものへと広がっていく。絵画より音楽へ、叙事詩から抒情詩、さらに象徴詩へというプロセスにおいて、シャンソンというインスピレーションは無視しがたいものとしてある。

註

1 「書くよりも先に、諸民族は歌った」(「フランスの古いバラード」入沢康夫訳、『ネルヴァル全集』第二巻、筑摩書房 1997 年、p. 169)。

2 第一連「何よりもまず音楽を / そのためには「奇数脚」を選ぶのだ / それはより茫漠として大気に溶けてゆき / 重さもなく、残りもしない」(拙訳)

3 19 世紀フランス詩とシャンソンの関連については、Brigitte Buffart-Moret の著作 *La Chanson poétique du XIXe siècle,* Presses universitaires de Rennes, 2006 がある。

4 フランソワ・ヴィヨンで有名な中世・ルネサンス期の定型詩であるバラードと、はなく(ミュッセは定型のバラードを書いている)、ドイツ起源の抒情詩であるバラード(英語の Ballade の語義に近い)とは区別されねばならず、ここで扱うのは後者である。

5 Florent Albrecht, *Ut musica poesis*, Paris, Honoré Champion, 2011.

6 ラマルティーヌ (1790-1869)、デボルド = ヴァルモール(1786-1859)はシャンソンの実践の先駆者として欠かせないが、この論考ではスペースの理由から、19 世紀

生まれの詩人の作品に絞った。

7 Nerval, *Œuvres complètes*, édition de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1989, p. 339. 傍線引用者（邦訳「森のなか !!! 」田村毅訳『ネルヴァル全集』第一巻、筑摩書房、2001 年、p. 542）。

8 前述したように、ここでのバラードは、ヴィヨンに代表される定型詩の意味ではない。

9 Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 505-508.

10 *Ibid*., p. 528-535.

11 シャンソンとは関連しないが、『東方詩集』に収められているユゴーの詩篇「ジン」Djinn では、短い韻律から徐々に長い韻律に至り、巨人の到来を表現し、その去る様を、徐々に韻律を短くすることで表現している。

12 Alfred de Musset, *Poésies complètes*, édition de Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 83-87.

13 この表現はランボーの「見者の手紙」に見られる。

14 Théodore de Banville, *Les Stalactites*, *Œuvres poétiques complètes*, sous la direction de Peter J. Edwards, Paris, Honoré Champion, tome II, 1996, p. 50.

15 Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, *Œuvres poétiques*, édition de Jacques Robichez, Paris, Garnier Frères, 1971, p. 39.　邦訳は多数あるが、対訳つきの安藤元雄・入沢康夫・渋沢孝輔編『フランス名詩選』（岩波文庫、1998 年）が便利である。後に引用するボードレールの「旅へのさそい」も収録されている。

16 Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Œuvres complètes*, édition de Edgard Pich, Paris, Honoré Champion, tome II, 2011, p. 251. 傍線引用者。

17 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1975, p.53-54. 邦訳は多数ある。

18 « L'Ombre d'Éric » « Chanson sur l'air de Landriry », « Couplet SUR L'AIR DES HIRONDELLES, DE FÉLICIEN DAVID. »。詩集の初版には、一篇のトリオレの楽譜が含まれている。

19 「というのも我々はもっと「陰影」を欲するのだ／「色彩」ではなく、陰影だけを！／おお、陰影のみが / 夢を夢と、フルートの音を角笛の音と結びつけるのだ」（拙訳）