

マラルメを読むドビュッシーとラヴェル

——松室三郎先生に

田 中 成 和

1

ベル・エポックの爛熟にも、やがて勃発する大戦の影が落ちようとしていた1913年、クロード・ドビュッシー(DEBUSSY, Claude 1862-1918)とモーリス・ラヴェル(RAVEL, Maurice 1875-1937)のフランス近代音楽を代表するふたりの大作曲家が、両者ともたがいの計画を知ることなく、3編の詩に作曲する歌曲集を準備していた。この程度の偶然の一致は決してそれほどめずらしいことでもないかもしれない。たとえそれがともにステファヌ・マラルメ(MALLARMÉ, Stéphane 1842-1898)の詩集から選ばれた3編の詩であったとしてもである。両者ともこの詩人に対する敬愛は深かったのだから。しかし、彼らの選んだ詩編が2編まで(配列も)同一の初期詩編であり、そして、3番目の詩編こそ異なっているものの、後期の詩編から選ばれたものなのである。ここまで偶然が重なると、何か運命的なもののさえ感じられてしまい、ラヴェルの計画を知ったとき、ドビュッシーならずとも、あまりの奇妙な暗合に、共通の友人であり、両者の楽譜を出版することになるジャック・デュランに対して、こんな感想を伝えたとしてもいっこうに不思議ではない。

【……】マラルメ一家とラヴェルの話はおもしろくないな。それに、ラヴェルが私とぴったり同じ詩編を選んだというのも奇妙な話だ。医学学会の研究発表に値する自己暗示現象じゃないか。

(1913年8月8日金曜日) 1)

ふたりの作曲家の歌曲集の標題は『ステファヌ・マラルメの三つの詩 (Trois poèmes de Stéphane Mallarmé)』である。

ドビュッシーの選択は、1「ためいき (Soupir)」、2「たわむれの嘆願状 (Placet futile)」、3「扇 マラルメ嬢の (Éventail de Mademoiselle Mallarmé)」であり、ラヴェルの選択は、3が「かりそめの脆いギヤマンの…… (Surgi de la croupe et du bond...)」であった。

ドビュッシーは前年50歳を迎え、健康を瘡にむしばまれ、すでに早い晩年にあったが、創作力は決して衰えを見せていたわけではなく、1911年には、ダンヌンツィオが台本を提供した大作『聖セバスチアンの殉教 (Le Martyre de saint Sébastien)』が初演され、この1913年には、バレエ『遊戯 (Jeux)』が、5月15日ディアギレフのロシアバレエ団によって、ピエール・モントゥーの指揮で初演された (その2週間後、同バレエ団はやはりモントゥーの指揮でストラヴィンスキーの『春の祭典 (Le Sacre du printemps)』を上演し、パリは激しいスキャンダルの渦に巻きこまれ、『遊戯』は長いあいだその喧騒の影に隠れてしまうが、半世紀後にピエール・ブーレーズなどがその現代音楽としての革新性を再評価することになる)。また、この年には、ピアノ作品として、『おもちゃ箱』や、1910年から創作が始められた『前奏曲集』第2巻も完成されている。

ふたつの歌曲集では、ドビュッシーの方が先に完成していた。しかし、ラヴェルがすでに詩編の使用許可をマラルメの遺族ボニオ博士 (詩人の娘ジュヌヴィエーヴの夫) から得ていたため、ボニオはドビュッシーに対して『扇』には許可を与えたが、『ためいき』と『たわむれの嘆願状』については、許可を拒んだのである。そこで、ドビュッシーは先の不快感をあらわにした手紙で、続けてこう書いている。

君の手紙を受け取る前、すでに私はボニオ博士に手紙を書いていたのだ——それはどうということでもないし、あの唯一無二のマラルメに対する私の立場を何ひとつ変えることなどできやしない。【……】

マラルメ一家はもしかすると、ニジンスキーが三つの歌曲に新しい振り付けをするのじゃないかと恐れたのかもしれないな。2)

そのボニオに翻意をうながしたのは、他ならぬラヴェルである。ドビュ

ッシーより13歳年下のこの作曲家は『ペレアスとメリザンド』が初演されたときには、仲間の若い芸術家たちのグループ〈アバッシュ〉とともに見にゆき、その後の一連の上演も1度もかかさなかったというし、後には「フランス音楽史上もっとも並外れた天才」³⁾とも語っているほどに、ドビュッシーを尊敬していたのだが、この年38歳の後輩の方は、偶然の一致を気味悪がっていた先輩と異なり、同じマラルメの詩を題材にした、先輩との腕くらべを大いに楽しみにしていた気配がうかがえる。ラヴェルは年下の友人ロラン＝マニユエル宛の手紙にこう書いている。

たった今《Surgi de la croupe》をしあげたところ。もうすぐわれわれはドビュッシー＝ラヴェル戦を観戦できるでしょう。われわれの出版者が先日絶望しきった手紙を僕に書いてよこしました。ポニオは、ドビュッシーが作曲したばかりの「ためいき」と「たわむれの嘆願状」の発表許可を拒んでいたのです。僕がそれを全部取りなしたのです。

(1913年8月27日) 4)

ドビュッシーの作品は通常の歌曲の形態通り、声とピアノのために書かれていたが、ラヴェルの方は、声と、ピアノ、弦楽四重奏、2本のフルート、2本のクラリネットという編成の小オーケストラ伴奏の作品である。

この見慣れない伴奏には、じつは時代がはっきりと刻印されていた。というのも、その編成は、シェーンベルク(SHÖENBERG, Arnold 1874-1951)によって前年1912年3月から9月にかけて作曲され、10月16日にベルリンで初演された『月に憑かれたピエロ(Pierrot lunaire)』とほとんど同じなのである。そして、ラヴェルに『マラルメの三つの詩』のアイディアを与えたのは、その年12月ベルリンに滞在中、シェーンベルクに会い、また『ピエロ』を聴いたイーゴル・ストラヴィンスキー(STRAVINSKI, Igor 1882-1971)である。

ロバート・グロンキストは、1913年初頭にストラヴィンスキーを介して、ラヴェルがシェーンベルクを発見した経緯をこう記している。

〔……〕ラヴェルはレマン湖畔のクラランスでストラヴィンスキーと合流、その『(三つの)日本の抒情詩』を見つけた。その作品はシェーンベルクの新作『月に憑かれたピエロ』と同じ器楽編成で書かれていた〔……〕。1913年4月2日、ラヴェルはアルフレド・カセルラ夫人

に熱狂的な調子で、『月に憑かれたピエロ』と、ストラヴィンスキーの『日本の抒情詩』と、彼自身の2編のマラルメの歌からなる「スキヤンダルを呼ぶコンサート」を暗示している。このときには、3番目の歌はまだ計画されていなかったのである。

やはりクラランスで、ラヴェルはストラヴィンスキーの『春の祭典』のスコアを初めて見たが、彼はその作品の初演が「『ペレアス』の初演と同じくらい重要な大事件」となるだろうと予言した。彼は5月29日の『春の祭典』の混乱した初演に立ち会い、そのすぐ後、サン＝ジャン＝ド＝リューズに避暑に行き、その地で『かりそめの脆いギヤマンの……』は完成された。5)

とはいえ、ラヴェルは『月に憑かれたピエロ』のスコアも見ず（そのスコアの出版は1914年である）、ただストラヴィンスキーから聞いた話だけで『マラルメの詩』の作曲をおこなったのであるから、ブーレーズが「軌跡——ラヴェル、ストラヴィンスキー、シェーンベルク」と題された痛烈な評論の各所で指摘しているように6)、シェーンベルクの音楽的影響はまったくないといっても過言ではない。1913年10月7日、ラヴェルはかなり苦心惨憺したらしい創作の様子を振り返って、ロラン＝マニユエルへの手紙にこう記している。

この前の君の手紙を受け取ったとき、僕はあの3編の詩を終えるところでした。じつは、「たわむれの嘆願状」はもうできていたのだけれど、手を入れ直したのです。ぶちあけた話、ひどく大胆ですよ、このソネを音楽のかたちで解釈しようなんてね。メロディーの輪郭、転調、リズムが、このテキストの感情や、イメージと同じくらい洗練されて、同じくらい入り組んだものでなくっちゃならなかった。それにもかかわらず、この詩編の優雅な格調が必要だったし。なによりも、その全体を包んでいる深く、素晴らしい優しさが必要だったのです。できてしまった今となつては、ちょっと気後れしますが……7)

こうして「ドビュッシー＝ラヴェル戦」が実現した。初演はラヴェル作品の方が一足早く、1914年1月14日《サル・エラル》、《独立音楽協会》のコンサートにおいておこなわれた。彼の歌曲をほとんど全部初演してい

るジャーヌ・バトリが歌い、デジレ＝エミール・アンゲルプレシュトが室内オーケストラの指揮を担当した。

ドビュッシーの作品の方は、同年3月21日《サル・ガヴォー》で初演され、『聖セバスチャンの殉教』以来彼のひいきの歌手となっていたニノン・ヴァランが歌った。プログラムによると、この日のコンサートで、ドビュッシーは他に『子供の領分』、『落葉』、『沈める寺』、『亜麻色の髪の乙女』を演奏した⁸⁾。

この時期には、たとえばバリ音楽院上級評議会の一員となるなど、栄光の頂点にあった「フランスの音楽家」ドビュッシーの作品は、出版されるや、ジャーナリズムの好評を博し、《N・R・F》誌には次のような評が掲載された。

この音楽には、まわりくどさも、こけおどしも見られない。その音楽がときおり好んでまとう、何か精緻な繊細さのようなものにおいて、——そしてその手法がもっとも「新し」く、『聖セバスチャン』や、あるいはまた『前奏曲集』第2巻のいくつかのバッセージと軌を一にする3番目の詩において——、人工的な、あるいは偽造された音楽がわれわれに与える、だまされているというあの腹立たしい感情を、その音楽を読むとき、決して味わうことはない。その気取りすぎに至るまで、正統的であるように見えるのだ。⁹⁾

一方ラヴェルの方とはいうと、後にブーレーズは「ラヴェルに関しては、調性体系に執着していたということのもっとも動かしがたい証拠は、『マラルメ』以後、彼が多調性によるさまざまな欺瞞的な解決を採用していることであった〔……〕」¹⁰⁾という手厳しい批判を下すことになるのだが、当時の批評家はその調性破壊の「新しさ」に驚きを隠すことができなかったのである。たとえば、ガストン・カローは次のように評している。

結局、ラヴェル氏と他の何人かの作曲家が、やがて半音階の12の音を、彼らの音楽の音譜のひとつひとつに加えるようになるなら——これはそれほど遠くない話だ——、彼らは立ち止まらなくてはなるまい……われわれに4分音という難関を飛び越えさせる前に。¹¹⁾

すなわち、その歌曲集は極度に前衛的作品と多くの眼に映ったのだ。しかし、ラヴェルは、その後の数々の作品からもわかるように、前衛をきどる意識などまったくなく、ただ純粹な音の快楽の追求だけをおこなったのであり、シェーンベルクから着想を得た室内オーケストラ伴奏にしても、そのための手段に他ならなかった。

2

ところで、この音楽家たちとマラルメの関係はどのようなものだったのか。

ドビュッシーは1884年2月8日、21歳の年にすでに、マラルメの「あらわれ(Apparition)」に作曲を試みている。1884年という、マラルメの名はまだ文壇のごく一部で知られるのみで、まったくといってよいほど隠れた存在だったため、ドビュッシーがマラルメのその詩を読みえた機会はごく限定されている。つまり、「リュテス」誌を舞台にヴェルレーヌが連載していた「呪われた詩人たち」の、1883年11月24～30日号掲載のマラルメに関する2回目の評論に引用された「あらわれ」がその機会である。1862年に創作されたが、未発表詩稿であった。すなわち、ドビュッシーはその詩編を雑誌で見てから、2ヵ月ほどのあいだに作曲を行ったことになる。すでにこの頃、彼はヴェルレーヌの詩のいくつかにも作曲を試みており、詩の新しい傾向にアンテナを張りめぐらせていたのだった。

そして、1886年には、象徴主義革命が勃発する。それが何なのかまだ彼らにも明確に把握できていなかったが、古く巨大な制度に窒息していた若き被抑圧者たちが起こした運動であった。この運動はフランスにおけるワグネル主義の高揚と歩調をあわせていたが、それはワーグナーのかかげた〈総合芸術〉という、とてつもないイデオロギーに、サン＝サーンス、ダンディなどフランスの音楽家のみならず、詩人たちさえもほとんどみな屈伏してしまったからだ。すなわち、そのイデオロギーとは、世界全体を作品の中に組みこんでしまおうとする意志である。第二帝政下のフランスには、それほどにイデオロギー的なものが希薄だったのだ（表現がそのままに感情になる——あるいはその逆も可能——音楽は、時代のイデオロギーの影響をもっとも受けやすく、だからオッフエンバックのような享楽的な

音楽がもてはやされたりしたわけだ)。象徴主義運動とは、既成の手法では描ききれなくなった世界を包括するための新しいイデオロギー（たとえば自由詩という手法がここから生じる）を求める闘争に他ならず、したがって革命という名に値するのである。

この頃の芸術家たちでワーグナーの呪縛に抵抗できたのは、マラルメくらいなのだが（それでもマラルメのワーグナー論が当時礼讃であると誤解されたのは、上記のような事情を反映している）、それはこの詩人がすでに世界の統合のための方法論を自己の内部に確立していたからである。だからこそ、次代を担う若い芸術家たちがこぞってマラルメと親交を進んで結ぼうとしたのだ。

ワグネリスムに影響されたのは若いドビュッシーも例外ではなく、1888年と89年に2度にわたってバイロイトにおもむいており、その頃作曲されたワーグナーの影響の濃い『ボードレールの五つの詩』は、1890年象徴派詩人たちのたまり場であった独立芸術書房から出版された。しかし、この若い音楽家は次第にワーグナーという悪夢から覚めてゆき、また一方で音楽のかび臭いアカデミズムを断固退け、自分の内部に鳴り響いている音楽だけを作品に定着させるべく模索し続ける。それがやがて新しいフランス音楽の道を拓くことになるのだが、時代を作るということは、じつはそういうことなのである。

ドビュッシーがマラルメの〈火曜会〉に顔を見せるようになったのは、1890年頃からとされているが、誰の紹介であったかははっきりしていない。ただ、マラルメの『書簡集』の編者オースティンの指摘によると、マラルメを師とあおいでいた、詩人でありかつ劇作家のA = F・エロルド(HÉROLD, André-Ferdinand 1865-1940) 12)が、雑誌《L'Ère nouvelle》、1925年12月21日号に掲載した記事「ステファヌ・マラルメに関する数語」において、マラルメに『半獣神の午後』の《芸術劇場》での上演を提案したのはポール・フォールであり、その企画は流れたけれども、ドビュッシーの『前奏曲』がそこから誕生したこと、また詩人に『ボードレールの五つの詩』を聞かせて、ドビュッシーをマラルメに紹介したことを語っているようだ。その雑誌をついに見ることができなかったために詳細は不明だが、ここに記しておきたい。13)

そして、メーテルランク(MAETERLINCK, Maurice 1862-1949)の『ペレアスとメリザンド(Pelléas et Mélisande)』の、リュネ＝ボー《芸術座》による初演《ブ

ップ・パリジャン劇場》1893年5月17日水曜日夜)を、ドビュッシーは、マラルメ、ホイッスラー、アンリ・ド・レニエ、テオドール・デュレらとともに見に行った。この作品が、まさに自分の望んでいた理想の台本であることを知った青年作曲家は、ただちにそのオペラ化に取り組み、1895年に一応完成させたものの、1902年オペラ・コミック座でのセンセーショナルな初演まで、たえず推敲を続けることになる。

もちろん、マラルメとドビュッシーの関係でもっとも有名な《事件》は、先ほどその名を挙げた『牧神の午後への前奏曲 (Prélude à l'Après-midi d'un Faune)』(マラルメの作品は『半獣神の午後』が定訳になっているし、音楽の方は『牧神』が定訳になっている。困ったことだが、音楽作品に限定されるときにのみ『牧神』を用い、それ以外は『半獣神』を使いたい)である。この曲は1892年に書き始められ、94年9月に完成された。当初は『前奏曲』、『間奏曲』、『終曲のバラフレーズ』の3編が作曲される予定だったが、われわれの手に残されたのは、周知の通り『前奏曲』のみである。初演は1894年12月22日、パリ、ロッシュシュアール通りの《サル・ダルクール》で開かれた《国民音楽協会》の演奏会で、指揮はギュスターヴ・ドレ(もちろんあの画家のドレとは異綴で別人である。ちなみに、ドビュッシーは当時その画家のドレの名を冠した通りに住んでいた)。観客には大受けて、ドレはもう一度繰り返して演奏しなければならなかった。しかし、ジャーナリズムの反響としては、いくつかの控え目なコメントと、見当はずれな解釈が出たにすぎなかった。14)

マラルメはピエール・ルイスとともにそのコンサートを聴きにいった。ドビュッシーがマラルメに献呈したチケットには、次のような言葉が記されている。

木曜日〔12月20日〕。(ギュスターヴ・ドレ通り10番地)。親愛なる師よ。大兄のご臨席によって私を勇気づけていただけるならば得られるはずの喜びを、またおそらくは非難に値しようぬほれゆえに、大兄の〈半獣神〉の〈笛〉が私に書き取らせたとされるアラベスクを、ことさらお伝えする必要がありますでしょうか。敬具。クロード・ドビュッシー。15)

その前に、ドビュッシーは自分の「小さな家具つきアバルトマン」にマ

ラルメを招待し、自らピアノを弾き、『前奏曲』を聴かせている。後年、G・ジャン＝オーブリーへの1910年3月25日の書簡で、ドビュッシーは遠く過ぎ去った記憶を呼び覚ましつつ、そのときの情景をこう記している。

マラルメは、運命に導かれたようなおももちで、タータンチェックのコートをまとして、わが家にやって来ました。耳を傾けた後、彼は長いあいだ沈黙していましたが、やがて私にこう言ったのです。「これほどのものとは思っていなかった。この音楽は私の詩編の情緒を引き延ばし、色彩よりも情熱的にその背景を設定してる」。16)

また、初演後、マラルメは次のような手紙を作曲家に送っている。

「……」『半獣神の午後』のあなたの挿絵は、繊細さ、不安感、豊かさともなつて、ノスタルジーと光のなかを、ほんとうに、いっそう遠くまで進みこそすれ、私の本文と不協和音を奏でることはないでしょう〔……〕17)

しかし、作曲家の友人ルネ・ベテルが伝えたとされる「私自身で音楽をつけたと思っていたのだがな」18)というマラルメの言葉は、きわめて意味深長である。もしこの言葉が事実通りだとすれば、そのイロニックな感想はマラルメの音楽に対する考え方を如実に示している。つまり、それは音楽に対する詩の優位であつて、マラルメに言わせれば、音楽とはすでに詩編に内在しているものなのだ。音楽家であるドビュッシーと、詩人であるマラルメでは、音楽に対する考え方が前提から異なっているのである。2年たらず前の1893年1月10日、マラルメはある手紙にこう記している。

私は〈音楽〉を作っており、そして私がそう呼ぶものは、語〔ε〕の響きのよい組合せ——この第一条件は言うまでもないことです——から抽出できる音楽ではなく、言葉〔μ-π〕のいくつかの配置によって魔術的に作り出される彼方であり、そこでは言葉はピアノのタッチのように読者との物理的コミュニケーション手段の状態にとどまっているのです〔……〕。〈音楽〉をギリシャ語の意味で用いなさい。事実、それは〈観念〉、すなわち諸関係間の律動を意味しているのです。そ

の点で、公的な表現、つまり交響楽の表現よりも崇高なのです。19)

1895年10月13日日曜日にはコロンス演奏会のプログラムに加えられ、『牧神の午後への前奏曲』の名声は確固たるものとなった。ただし、このときにはマラルメはヴァルヴァンに滞在中で、再演を聞いていない。

オーケストラ・スコアの出版はこの頃で、ドビュッシーはマラルメに対して「深く尊敬にあふれる敬服のしるしとして」と自筆の献辞を付した1冊を送っており、それには1895年11月の日付がある。ドビュッシーは序文で、あきらかに先に引用したマラルメの手紙の内容を反映した次のような文を記している。

この「前奏曲」の音楽はマラルメの美しい詩編のきわめて自由な挿絵である。つまり、その総合であるとは主張していないのだ。むしろ次々と変わってゆく舞台背景であり、そうしたさまざまな背景の上で、半獣神の欲望と夢が、あの午後の熱気のなか、息づいているのである。

20)

その後、マラルメは1897年6月、作曲家に献呈した有名な4行詩を記した『半獣神の午後』の1冊を贈っている。

原初の息吹たる森の神シルヴァニスよ
たとえ汝の笛が好評を博したにせよ
聴くがよい 後にドビュッシーが
その笛に吹きこむ光のすべてを。21)

その時期も、たとえば、ピエール・ルイスの『ピリティスの歌』に作曲する(1897～98年)など、ドビュッシーの象徴派詩人たちとの交友は続いている。

1898年、マラルメの訃報を知ったとき、彼は未亡人に宛てて、次のような痛切な哀悼の意を伝えている。

今朝旅行から帰り、かくも酷く奥様を襲った大いなる不幸を知りました。／かつてステファヌ・マラルメであった素晴らしい存在を知つ

たひとびと、そして〈芸術〉が、あのすべての発現において、つい今しがたこうむった損失を理解できたすべてのひとびとの捉われたにちがいない嘆きに、私の衷心よりの痛嘆をまじえさせていただければと思います。奥様、なにとぞ、私の苦しみをお察しくださいますよう、そして、どうぞマラルメ嬢のご愁傷を、私がわかちあうことをお許しくださいますように。クロード・ドビュッシー。22)

このように、ドビュッシーは、単に詩の世界のみならず、一時代の芸術状況全体にマラルメがおよぼした影響の広範さ、そしてその死によって与えられるであろう損失の甚大さを、決して儀礼的でありえない筆致で語るのである。

ドビュッシーは1901年から文筆活動にも積極的に乗り出すが、その最初の年に「白色評論」誌（マラルメ自身も晩年にこの前衛的な雑誌を舞台に、『ひとつの主題による変奏』というきわめて音楽的な総題をもった評論の連載をおこなっていた）に発表された、あの有名な「アンティ・ディレクタント、クローシュ氏」が登場するエッセーに、次のような一節がある。

「……」彼は手にもった葉巻きの煙だけでしかもはや生きていないように見えた。渦巻きながら立ち昇る紫煙を、彼はもの珍しげにながめていた。その動きに奇妙な歪みを、ひょっとしたら大胆な手段でも見透かしていたのかもしれない。彼の沈黙に私は狼狽していたし、ちょっと怖い気もした。やがてふたたび口を開いて、「音楽は、散乱する力の総計だ。それを使って思弁的な歌が作られたりするんだからな。私にはそんなものよりエジプトの羊飼いの笛の音色のほうがましだよ。羊飼いは風景と協同作業をして、君たち音楽家どもの和声学概論書などには全然書かれていないようなハーモニーを聴いているのだ……。音楽家連中は、器用な手付きで書かれた音楽しか聴こうとしない。自然の中に書きこまれている音楽を絶対聴こうとしない。朝日の昇るところを見ているほうが『田園交響曲』を聴くよりも、ずっと有益だ」

23)

このくだりを、もしかするとドビュッシーは、〈火曜会〉で葉巻をくゆらせつつ、もの静かな口調で若い芸術家たちに語りかけていたマラルメの

姿を思い出しながら書いたのではないだろうか。「自然の中に書きこまれている音楽」という一節は、マラルメの「文芸の中にある神秘」に、ほぼ同じ表現を見出すことができる。

この手続は〔真理としての「決定的なきらめき」を精神に湧出させる方法〕は、対をなし、知的であって、諸々の交響楽において顕著である。交響楽は、これを自然と天空との演奏目録に見出したのだ。

私にはわかっている、人々は〈音楽〉に、〈神秘〉というものの領域を限りたがる。書かれたものも〈神秘〉を持つと自負しているというのに。〔括弧内の補足は田中〕 24)

ここでマラルメの語る〈音楽〉とは、思い切りかみ砕いていうなら、雲の切れ目から太陽の光が射すように、弦のざわめきのなかに金管が鋭く響きわたる（たとえばベートーヴェンやワーグナーのオーケストラ・パートに聴かれるような）場面を念頭においていると思われる。音楽になら容易な〈神秘〉を湧出させる効果、それを詩に与えなければならぬという確信こそ、マラルメがこの最晩年の評論で、その時期精根を傾けていた《Livre》と「神秘劇、エロディアド」の創作をおそらく念頭に置きつつ、明らかにした思想である（もちろん明らかにするといえるほど、安易な表現が用いられているわけではないのだけれども）。

ところが、「詩の危機」におけるマラルメの〈音楽〉の定義は「万象間に存在する関係の総体」25)であり、そしてまた、「牧歌」において、マラルメは「〈文芸〉を補助する二つの手段」26)として〈自然〉と〈音楽〉を並べて挙げている。後者の場合は、宇宙をモデルとした詩のためのメタファーとして、〈自然〉と〈音楽〉を取り上げている。この詩人のわかりにくさは、同じ〈音楽〉という単語でも、きわめて広い意味で用いており、コンテクストにおいて、含意するものが異なっていたり、重なっていたところがあり、それぞれの文で入念に読みといてゆかねばならないのである。

いうまでもなく、ドビュッシーにとって〈音楽〉とは、《métier》（この語のいくつかの意味での）であるために、作曲家の分身、クローシュ氏の語る音楽は、きわめて具体的で、マラルメのそれとはもちろん異なって

いる。しかし、それでもなお、クローシュ氏には、「自然の中に書きこまれている音楽」という一節のみを根拠とするのではなく、マラルメの姿が反映していると考えたい。ここではとても詳述する余裕はないが、ドビュッシーが執筆した時評文には、マラルメの表現がときに透けて見えるのである。そこで、晩年を迎えたドビュッシーがマラルメの詩に作曲をおこなおうとしたことの背後には、この詩人に啓発されていた時代の初心に戻ろうという隠れた意図が、もしかするとあったのかもしれない。この仮説がまんざらうがちすぎでもないと考える理由は、先に引用したオーブリー宛の、ひさびさにマラルメを思い出した手紙が、次のような述懐で締めくくられているからだ。

いずれにせよ、それ〔マラルメが献呈した4行詩〕は私があの時代の思い出として保っている最上のもので、あの時代には、私はまだあの《ドビュッシズム》に苛立たされることもなかったのです。27)

一方、ラヴェルとマラルメの関係はというと、これも奇妙な偶然の一致なのだが、ドビュッシーが「あらわれ」に作曲した年齢と同じく、21歳の年、すなわち、まだガブリエル・フォーレのクラスにいた1896年、「聖女(Sainte)」に作曲している。そして、その「聖女」は、グロンキストの指摘によると28)、エドモン・ボニオ夫人、すなわちジュヌヴィエーヴ・マラルメに献呈されており、「彼は詩人と面識があったことを暗示している」とグロンキストは記している。確かに、1895年頃から、〈火曜会〉に出入りしていたレオン＝ポール・ファルグ(FARGUE, Léon-Paul 1876-1947)——彼はまたロラン中学でのマラルメの教え子でもあった——は、ラヴェルの同年輩の友人であるから、マラルメは若い作曲家を紹介されたこともあったかもしれない。とはいえ、マラルメの側からそれを証明する資料はない。

いずれにせよ、早熟な天才ラヴェルは、音楽家たちとの交遊のみならず、「メルキュール・ド・フランス」誌や、「白色評論」誌の文学サークルにも出入りし、アンリ・ド・レニエ、ナタンソン兄弟、ポール・ヴァレリーといった、マラルメともっとも親しかった文学者たちとも面識を得ていた。ファルグは次のような証言をおこなっている。

ラヴェルは、中国芸術や、マラルメとヴェルレーヌや、ランボーとコ

ルビエールや、セザンヌとヴァン・ゴッホや、ラモーとショパンや、
ホイッスラーとヴァレリーや、ロシアの作曲家たちとドビュッシーな
どに対する、われわれの偏愛、弱み、熱狂を共有していた。29)

また、ラヴェルの関心がドビュッシーと重なる部分は非常に多く、音楽
家の好き嫌いの共通性はもとより、両者とも「ボードレール、マラルメ、
ポーにひかれていた」30)のである。ラヴェルはマラルメとその詩に関して、
ずっと後年、あるインタビューでこう答えている。

説明は不可能です。あの詩そのものが、あなたに語りかけてくるか、
否かと言うことだから。あの詩はとても難解だけれど、ある日あなた
をとりこにしてしまえば、それは素晴らしいことです。私は、マラル
メが単にもっとも偉大なフランス詩人であるのみならず、唯一のフラ
ンス詩人と考えていますが、それは彼が、そもそも詩には向いていな
かったフランス語を、詩的なものに変えたからです。それこそ、彼だ
けがなし遂げた偉業です。他の詩人たちは、あのヴェルレーヌという、
何ともいえず魅力的な歌い手も含めてですが、きわめて正確で形式的
なジャンルのさまざまな規則と限界のなかで創作してきました。マラ
ルメは、まさに自分が魔術師となって、この言語の悪魔祓いをしたの
です。彼は、天駆ける思考、無意識の夢を、そうした監獄から解き
放ったのでした。

(オリン・ダウンスによるインタビュー。パリ、1927年7月20日) 31)

すなわち、ラヴェルもまた、ドビュッシーから一世代遅れたものの、マ
ラルメがその理念的指導者として君臨した、若者たちの象徴主義革命の風
土の中で精神的人格の形成をおこなっていたのだ。そのインタビューはマ
ラルメの死後30年という距離を置いていることもあろうか、ラヴェルはよ
り明確かつより知的に、芸術の制度や、言語それ自体に亀裂を入れた詩人
として、マラルメを認識している。ラヴェルはやはり、ドビュッシーより
も新しい時代、モダニズムの時代の空気を呼吸していたのである。それは、
すでに指摘したように、歌曲集の室内オーケストラ伴奏にも反映している
通りである。とはいえ、そのモダニズムがむしろ彼を《新古典主義》への
道に歩ませたのかもしれないのだが。

それにしても、なぜふたりの作曲家が、申しあわせたように1913年という年に、マラルメの詩による『歌曲集』の創作を思い立ったのかという謎が残っている。グロンキストはその理由として、アルベール・チボーテが1912年に『ステファヌ・マラルメの詩』の初版を刊行したという事実を挙げている³²⁾。ドビュッシーに関しては、その可能性はある（とはいえ、彼がその評論を読んだという確証はないが）。しかし、ラヴェルに関してはその推測は正しくない。彼がその評論を読んだのは、第1次大戦従軍後の心労で、シャロン＝シュル＝マルヌの病院に入院中のことだったからである。後援を受けていたドレフュス夫人に、彼は1916年9月28日「マラルメに関するものならなんでも僕を夢中にさせるのです」と述べつつ、チボーテの本を入手してくれるように頼んでいるのである³³⁾。結局、ふたりが2編まで同じ詩を選んだこととともに、ミューズの神の、われわれにとっては幸福なはずだと考えるべきなのかもしれない。

3

最後に、われわれはふたりの作曲家の選択したマラルメの詩編を取り上げて考察してみたい。

両者が第1曲目に選んだ「ためいき」³⁴⁾は、1864年の初めに創作された8音綴10行の短詩だが、まさにこの詩に描かれた「白い噴水」が、空に向かって高まってゆき、そして5行目の最終語と6行目の最初で反復される「〈蒼空〉に向かって」という言葉を頂点として、しだいに落ちてゆくような詩的効果が狙われている。全体は「静かなる妹」への語りかけであり、マラルメの偏愛した季節、秋、「蒼ざめた純粹な十月」が背景である。やはり同時期に書かれた散文詩「秋の嘆き」と主題的共通性を持ち、ノスタルジーにあふれた叙情詩となっている。

「私の魂」の高まりが「メランコリックな庭」の噴水の「たえまなく白く吹き上がる水」と重ねあわされ、「赤茶けた斑を散りばめた秋が夢見ている君の額の方へ」、「君の天使の眼のさまよう空の方へ」、「〈蒼空〉」へと高まってゆく。そして、その《思い＝噴水》はふたたび泉水の水盤に落ちてくる。〈蒼空〉は「大きな水盤にその限らない倦怠を映し」、「落ち葉の褐色の苦悩が風に舞い、冷たい水尾を残している淀んだ水面には」、

「長い日差しの黄色い太陽の光が揺曳している」。

放物線を描くかのような語りの中で、空と水面はたがいを反映しあっているという、短い複雑な統辞法のためにきわめて技巧的な作品になっており、それにもかかわらず、透明で繊細な叙情性を失っていない。マラルメの有名な「音楽から富を奪い返す」という表現を使って遊ぶなら、象徴詩を好んだ音楽家ならずとも、詩のもつ音楽性を奪い返してみたいとそそられる作品であろう。

2曲目の「たわむれの嘆願状(Placet futile)」35)は、創作年代こそ近いが「ためいき」とは雰囲気まったく異なる作品である。「ためいき」が若い抒情詩人のマラルメとすれば、これは《プレシオジテ》の詩人が見られる作品である。もちろん、その両者とも、マラルメの人格の大きな部分を占めるものであることは言うまでもない。この詩編に関しては、これまで看過されてきた部分があると思われるので、やや立ち入って検討してみたい。

このソネの最初期の形態は、1862年2月25日発行の「パビヨン」誌8号に掲載された「嘆願状(Placet)」である。カザリス宛の手紙には、この詩に関する次のような言及がある。

ニナ【ガイヤール】嬢が僕に詩句を依頼してきた。それを彼女に送る。
それはルイ15世風のソネだ【……】。36)

筆者はここまで何の断りもなく、「あだな願い」などと訳されることの多い、この詩編を「たわむれの嘆願状」と訳出してきた。そのことには説明が要求されるであろう。《Placet》という標題は何を意味するのか。例によって、とりあえず「リトレ辞典」を開いてみると、第1義には、「公正、恩恵、特惠を得るための、書状による簡潔な依頼（現在では *pétition* という）」とある。ようするに嘆願状なのである。さらに、第4義には、「古義」として、「嘆願状形式の短詩の一種」とあり、「ヴォワチュールは数々の美しいブラセを作った」という用例が記されている。とすれば、その「古義」とは、17世紀のことだろう。

この標題をめぐる議論は、しかし、すでにオースティン・ジルが『初期マラルメ』の第2巻に、詳しく展開している。ジルは、フェルティエールが1690年の『ユニヴェルセル辞書』において「ブラセ」という語に下した

次の定義を引用し、続けて解説を加えている。

「『ブラセ』とはまた、何かに対する恩恵や支持を願い出たり、何かに対する推薦をおこなったりするために、国王、大臣、もしくは裁判官に提出する必要な請願書、あるいは懇願、でもある。この語はラテン語の《ブラケアット》から派生したものであり、『願わくは、国王が、裁判長閣下が』と書き始められるためである。」

マラルメが「ブラセ」で用いた、この手続上の慣習を戯作的に用いる方法は、ヴォワチュール自身の創案になるものと思われる。それは彼の詩編の4編に見られ、すべてが「ピュルレスク詩」の総題の下に置かれている。そのうちの2編が「ブラセ」の題をかかげている。[……] どのようにしてマラルメがこれらの懇懇な詩編を知ったのか、推測の域を出ない。ヴォワチュール詩集の2冊の新版は1850年代に出版され、そして、それらの両方がエミール・デシャン——彼自身、宮廷詩におけるプレシオジテを偏愛していることで有名だった——の蔵書に入らなかったとすれば、その方が驚きであろう。マラルメはそこでヴォワチュールの「ブラセ」を読んだのかもしれない。37)

いずれにせよ、先ほど引用したカザリス宛の手紙の最後に「このソネを送ったのは、僕が彼女のアルバムに書くつもりのちゃんとした作品を待つまでのものでしかない」38)とマラルメも述べている通り、気楽に作った詩であることは間違いないだろう。とはいえ、かなり気に入っていた作品ではあり、2年後に改作が試みられた形跡があるし、またこれも「呪われた詩人たち」に掲載されるべく、ヴェルレーヌに送られている。

そして、単行本「呪われた詩人たち」刊行(1884年)から3年後、《独立評論社》版「詩集」では、大幅な改稿が行われ、標題も「たわむれの嘆願状」と改められた。死後出版になったドゥマン版「ステファヌ・マラルメ詩集」に収録されたのは、またドビュッシー、ラヴェルが彼らの曲に選んだのも、もちろんこの最後のヴェルシオンである。

この詩編は、宮廷を舞台に、語り手である身分の低い聖職者(当時、貧しい貴族の次男以下は聖職者になる者が多かったのだ)が、高貴の女(さしあたり「公女」と訳す)へのかなわぬ恋の思いを、嘆願状形式をしたた

めるという枠組みである。この聖職者はもちろん、詩人が自己を仮託した登場人物であってもかまわないし、語り自体も、宮廷での遊び半分の芝居の台詞なのかもしれない（テルセ部分での、「公女」の「きいちごの香りのする嬌笑がたなびき」、「羊の群れ」に変じ、さらにその群れの「羊飼」の姿が浮かびあがってくる進展は、ルイ王朝期に流行した貴族たちの牧歌劇の記憶が喚起される）。だからこそ「取るに足りぬ＝たわむれの＝遊び半分の＝むなしい（futile）嘆願状」なのである。39)

そして、「嘆願状」であるからこそ、《Nommez nous》「私たちを任命してください」（「名付けてください」では誤訳だろう）と反復されるのである。そして、最後の《Nommez nous berger de vos sourires》「私たちをあなたの微笑みの羊飼いに任命してください」に見られる文法的破格（《berger》が単数形）を見れば、「私たち」が語り手の「私」（すなわち、書簡形式における、いわゆる《謙譲の nous》である）をさしているあることは明白である。またこの詩編で眼につく特徴として、「公女」への呼びかけは、《tutoiement》と《vouvoiement》を交錯して用いるという技巧が用いられているが、それも書簡形式であることで、説明がつく。つまり、第1カトランが《vouvoiement》なのは、《Princesse!》と、嘆願の手紙が要求する形式として、高位のひとへの呼びかけに続くからであり、ここでは、語り手はへりくだった姿勢を見せている。第2カトランに入ると、《tutoiement》になるのは、「閉ざされたまなざしが私に注がれているのを知っているで」と強気になることで、心情が吐露されるというように、語り手の感情が不安定に揺れ動いているためである。そして、第1テルセで《Nommez nous .. toi》と交錯するのは、嘆願状形式の踏襲があいだに割って入るからである。

ここでは、一語一句に立ち入った解釈は不可能であるが、作曲家たちがこの詩編を取り上げた理由は、彼らの嗜好とも共通するワトー、プーシェの世界が喚起され、《プレシユーな》技巧と雰囲気 が濃厚に反映しているためであろう。ドビュッシーはクーブラン、ラモーといった18世紀の作曲家を好んでいたし（『映像』第1集には、マラルメの詩編の標題を思い出させる「ラモー讃（Hommage à Rameau）」がある）、ワトーの絵画から靈感を得た創作されたヴェルレーヌの『艶やかな宴』から3編ずつ選んで、2度にわたって曲をつけている。またラヴェルには、18世紀フランス音楽へのオマージュである、有名な組曲『クーブランの墓（Le tombeau de Couperin）』

(この標題はマラルメの《墓》詩編を思い出させる)がある。

3曲目は、すでに指摘したように、ともに後期の詩編からではあるが、別の作品が選ばれている。ドビュッシーの方は、「扇 マラルメ嬢の」40)である。4行詩5節からなる20行の詩編は、オリジナルは実際に扇に赤いインクで書かれたものであり、初出誌は「批評」誌1884年4月6日号である。その後さまざまな雑誌に再録され、もちろん1899年刊行の『詩集』にも収められた。

「ああ、夢見る女よ」と、「扇」に仮託された「私」——語り手は「扇」である——による語りかけに始まる。「金色の夕べ」に、「扇」を手にした女性が、それを軽やかに打ちふるたびに、「地平線をそっと後退させ」、空間の幻想が、夢のように震えつつ、茫漠と深い、詩空間に広がってゆく。「道なき純粹な愉悅」、「大いなるくちづけのような空間」、「猛々しい天国」、「薔薇色の岸辺」、「この白い飛翔」と遠心的な想像力を触発する言葉を重ねてきたこの詩編は、その女性の腕で夕日を反映している最終行の「プレスレットの光」で閉ざされ、虚構空間を封印し、作品として定着させるのである。

ドビュッシーは「野外の音楽」を夢想していた。「白色評論」誌1901年6月1日号には、こんな文章がある。

私は特に「野外用」に作られた楽曲というものの可能性に期待を抱いている。それは全体が大まかな構造になっていて、声部も器楽部分も大胆なところがあり、広々とした外気中で演奏されるような曲であり、また樹々の梢高くを快活に旋回するような曲になるだろう。【……】そういう曲なら、大気と木の葉のそよぎと花の香気と音楽のあいだに、神秘的な協同作業が成り立つことであろう。音楽はこういう要素を最大もらさずに統合して、いわば実に自然な和合状態を作り出すので、ひとつひとつの要素とそれぞれに密通しているように見えるほどになる……。こうしてついに、空間の中を自由に動きまわる芸術といえ、音楽と詩、ただこのふたつしかないということが、決定的に立証されることになるだろう。41)

ドビュッシーの想像力の質を明らかにする文章である。彼の想像力は自

然と音楽との共存の中に憩い、彼の音楽は広漠とした空間を自由にさすらおうとするのだ。そして、『マラルメの三つの詩』が作曲された1913年には、「音楽こそ自然にもっとも近くにある芸術であり、自然に対してもっとも巧みな畏をしかける芸術なのだ。【……】ただ音楽家だけが、夜と昼の、大地と天空のポエジーをそっくりそのまま生捕りにし、詩情を再構成し、無限の鼓動にリズムをつけるという特権を所有している」(42)と語る。ここにも、自己の音楽をマラルメの詩に共振させた余韻が聞こえてこないか。じつは、ドビュッシーは彼自身が考えていた以上に、マラルメの影響を深く受けていたのかもしれない。

一方、ラヴェルが選んだ後期詩編は、『独立評論』誌1887年1月1日号に、ソネ「バフォスの名の上に わが書は閉じられ……」とともに発表された、いわゆる《三部作》の2番目のソネ「かりそめの脆いギヤマンの……」(43)である。

語り手である「私」は、この冷たい天井から夜の暗い室内を見下ろしているシルフ(空気の精)。暗い部屋には、丸いふくらみから、口がすくくと立ちあがるように伸びているはずの「脆いガラス製」の花瓶が置かれている。ところが、その口は折れ、詩人のつらい創作の不眠の夜を飾る花として生けられていない。「私」は、ミューズの女神である「私」の母も、その恋人である詩人も、同じ〈妄想の怪獣=幻想(キマイラ)〉から靈感の泉の水を飲んだことは一度もなかったと、はっきり信じている。なぜなら、この詩人は、ミューズの女神の力を借りて詩を作ることが、詩人のあるべき態度とは思っていなかったからなのだ。そこで、かたくなな、傲岸と言ってさえよいこの詩人は、ミューズの女神から見放され、孤独なやもめ暮らしを通したまま、夜毎、白い紙に向かっては呻吟苦悩するはめに陥っている。薔薇=詩は取り返しがつかないほどに不在だ。しかし、語り手である「私」は、それを否定しながらも、闇に咲く薔薇という言葉を確認に口にした。「私」がその言葉を発したとたん、花瓶に不在であるはずの薔薇が、香り高く音楽のように立ち昇ってくる。そして、どんな地上の薔薇よりも美しい観念の薔薇が、読者の精神内部に現前するのである。

最終行で不在の薔薇が闇にくっきりと浮かび上がってくるこのソネは、洗練された都会人であるラヴェル好みの、冷たい炎のような官能性が立ち昇る詩編であるといえよう。

このソネ、および、21歳に作曲された「聖女」44)——豊かで重々しい鼻母音のアソナンスが華麗なマニフィカートのこもった響きを模倣する中、教会のステンドグラスに描かれた聖女セシリアが、最終行で抽象的でアンベルソネルな「沈黙の音楽を奏でている女」45)のイメージに変容する言葉による魔術——のテクストの選択は、ドビュッシーの選択による、ラヴェルと重ならない2編のマラルメの詩「扇」と「あらわれ」を対比させてみれば、ラヴェルの嗜好をいっそう明らかにするように思われる。つまり、ラヴェルは、閉ざされた空間の中で、言葉が精緻につむがれてゆき、最終行に至って、ひとつのイメージに鮮やかに収斂する、輪郭のくっきりした詩編を取り上げており、ミニチュアや精密機械の工作のような細やかな神経をめぐらせた技法を誇るこの作曲家にふさわしい選択である。

一方ドビュッシーが1歳のときに選んだ詩はといえば、語り手があてどない彷徨のなかで「光の帽子をかぶった妖精」である懐かしい少女に出会う夢幻的な詩「あらわれ」46)——冒頭の「月は悲しんでいた」という美しい一文に支配される「通りと夜」を舞台とした作品——であり、この作品もイメージがまさに夢さながら方向性なく漂泊する、輪郭のぼやけた、空間的な詩なのである。

ドビュッシーとラヴェルは、彼らの生涯において、マラルメの同じ2編の詩と異なった2編の詩に作曲した。ふたりの行った選択は、彼らの想像力の類似と相違を浮かび上がらせるという意味で、マラルメという《鏡》に映った自分たちの姿に他ならないのであった。

註釈

凡例

1. 以下の註で使用される略号は次の通りである。

O.C. : Stéphane Mallarmé : *Œuvres Complètes* 1. Poésie. Flammarion, 1976.

Corr. : Stéphane Mallarmé : *Correspondances*. Gallimard.

I.D.U. : Stéphane Mallarmé : *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Gallimard, Coll. Poésie, 1976.

2. 本文中で、生没年と原綴を付した人物と作品は必要と思われる項に限った。

1) Claude Debussy: *Lettres* 1884-1918. Réunies et présentées par François Lesure, Hermann, 1980 (以下 Debussy: *Lettres* と略), p.242.

2) *Ibid.*

3) Maruice Ravel: *Lettres, écrits, entretiens*. Présentés et annotés par Arbie Orenstein, Flammarion, 1989 (以下 Ravel: *Lettres* と略), p.36. もっとも続いてラヴェルは「構成力が欠けているけれど」と批判しているが。

4) *Ibid.*, p.131.

5) Robert Gronquist: *《Ravel's Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé》*, *The Musical Quarterly*, vol. 64, Fall 1975, pp.509-510.

6) Pierre Boulez: *《Trajectoires——Ravel, Stravinsky, Schönberg》*, *Relevé d'apprenti*. Editions du Seuil, 1966, pp.241-262. 以下本書の訳は、ピエール・ブーレーズ、船山隆、笠羽映子訳『ブーレーズ音楽論——徒弟の覚書』（晶文社、1982年）を参照した。

7) Ravel: *Lettres*, p.133.

8) Leon Vallas: *Claude Debussy, his life and works*. Translated from the French by Marie and Grace O'Brien, Dover, 1973, pp.244-245. フランス語原著（1933年）は入手できなかった。

9) Willy Schmid: *《La Musique, Deux Œuvres récentes de Claude Debussy》*, *La Nouvelle Revue Française*, juin, 1914, p.1068.

10) Boulez: *Œ. citée*, p.253. しかし、ブーレーズも別の箇所で(*Ibid.*, pp. 244-245)、次のように記しており、全否定しているわけではない。「この作品(ラヴェルの『マラルメの三つの詩』)に関していま語ったことすべては、この作品のきわめて偉大な美に疑惑をさしはさもうとする意図を特にもっているわけではない。しかし、われわれはその作品を一種の極圏、つまりその作品がそれ自体の否定に到達するしかないという事実によって神秘的な極圏のようなものと考えることができると思うのである。その成功は、自

分の中に永遠に閉じこもり続けることを余儀くされた成功なのだ。矛盾しているがゆえに、影響力を欠いたその作品は、ラヴェルが無事には切り抜けることのできなかった試練だった」

11) *La liberté*, citée par la *Revue Française de Musique*, 25 février 1914, p.374, citée par Christian Goubault: *Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Editions Slatkine, 1984, p.406. また、このラヴェルの『ステファヌ・マラルメの三つの詩』は翌1915年ロンドン初演が行われたが、賛否両論を巻き起こした。賛成の方は、「現代歌曲のもっとも最近の、またもっとも興味深い例のうちに数えられる」とし、一方反対の方は、「注意深い聴衆は、想像できる限りもっとも奇怪な、現代的騒音の練習のいくつかをまったく哑然としながら聴き」、そして「ときおり、声楽部と伴奏の乖離があまりに際立っているように思えるため、バトリ＝アンジェル夫人がある曲を歌い、一方で器楽奏者たちが別の曲を演奏していると、ほとんど信じてしまったほどである」と記している (Ravel: *Lettres*, p.21)。

12) マラルメは、1893年6月10日の《*The National Observer*》に掲載された「演劇 (Théâtre)」という記事で、エロルドに賛辞を送っており、その賛辞の部分はやや短縮されたものの、『ディヴァガシオン』にも再録され (I.D.U., p.228)、両者の友好関係が最後まで続いたことを明らかにしている。

13) *Corr.* XI, p.133.

14) このあたりの記述に関しては、Goubault: *Œ. citée*, p.371 などを参照している。

15) *Corr.* VII, p.116, n.2.

16) Debussy: *Lettres*, pp.189-190.

17) *Corr.* VII, p.116.

18) Henri Mondor: *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1946, p.370, n.1.

19) *Corr.* VI, p.26.

20) *Corr.* VII, p.281, n.1.

21) *O.C.*, p.566.

22) *Corr.* X, p.283.

23) Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure, édition revue et augmentée, collection l'imaginaire, Gallimard, 1987, p.52 (以下 Debussy: *Monsieur Croche* と略)。初出《*L'entretien avec M. Croche*》, 1^{er} juillet 1901, p.386 も参照した。以下本書の翻訳に関しては、F・ルジュール編、杉本秀太郎訳、『音楽のために ドビュッシー評論集』(白水社、1977年)を参照した。

24) *O.C.*, p.277. 『マラルメ全集』II (筑摩書房、1989年) 所収の松室先生の

翻訳 (278頁) を使わせていただいた。

25) *O.C.*, p.250.

26) *O.C.*, p.306.

27) Debussy: *Lettres*, p.190.

28) Gronquist, *article cité*, p.509.

29) Ravel: *Lettres*, p.18.

30) *Ibid.*, p.36. ドビュッシーの絶筆が『アッシャー家の崩壊』のオペラ化の断章であることは知られているし、ラヴェルの方も、1892年には、「瓶の中の手紙」と「メールシユトレームに吞まれて」を題材にした2つのデッサンを友人に見せていたという(*Ibid.*, p.37)。

31) Ravel: *Lettres*, p.356.

32) Gronquist, *article cité*, p.508.

33) Ravel: *Lettres*, p.529.

34) *O.C.*, p.166. 解釈には松室先生による翻訳を参照させていただいた。ステファヌ・マラルメ、松室三郎訳『マラルメ 詩と散文』(筑摩書房、1987年)、13頁。

35) *O.C.*, p.346.

36) *Documents Stéphane Mallarmé*. VI, Nizet, 1977, pp.33-34. 以下この書簡の翻訳は『マラルメ全集』IV (筑摩書房、1991年) 所収の松室先生の翻訳(27頁～28頁)を参照させていただいた。

37) Austin Gill: *The Early Mallarmé*. vol.2. Youth and young manhood early poems. Clarendon Press Oxford, pp.160-161.

38) *Documents Stéphane Mallarmé*. VI, p.34.

39) このあたりの解釈は上智大学ガブリエル・メランベルジェ氏にうかがったことを、いくつか参考にしている。

40) *O.C.*, p.296.

41) Debussy: *Monsieur Croche*, pp.46-47.

42) *Ibid.*, pp.245-246.

43) *O.C.*, p.324. この詩のバラフレーズは、本学における松室先生の大学院での講義の講義ノート、および上記翻訳(42～43頁)を参照させていただいた。もし、筆者の解釈が松室先生の解釈と背反するところがあるならば、それは筆者の記憶違いと、独善的改竄に由来するものに他ならない。

44) *O.C.*, p.198.

45) 「沈黙の音楽家」は、ベルトラン・マルシャルの指摘通り、〈ポエジー〉そのものと解釈すべきであろう。Cf. Bertrand Marchal: *Lecture de Mallarmé*. Librairie Jose Corti, 1985, p.95.

46) *O.C.*, p.290.

後書

筆者は現在本紀要に「マラルメと神話的想像力の世界」という総題による連載をおこなっている。その4回目にあたる「『小屋掛芝居長広舌』と火の空間（上）」は未完であり、本来ならば、その章を完結させることが急務であろう。しかし、本号は松室三郎教授の定年退職記念号として企画されたものであり、連載途中の1編よりも、独立した論文を松室先生に献呈する方が当然礼にかなっているはずであるため、あえて本論の執筆掲載を思い立った次第である。大方のご寛容を願いたい。

なお、ドビュッシー、ラヴェル関係の文献収集に関しては、東京芸術大学大学院の砂畑直子さんのご協力を得た。また、いつもながらの友情に甘え、いくつかの論文の存在を教えてもらった早稲田大学文学部助教授川瀬武夫氏、とりわけ音楽関係でさまざまな貴重な示唆をいただいた早稲田大学社会学部教授笠羽映子氏、またドビュッシーに献呈されたマラルメの4行詩に関しては武蔵野音楽大学専任講師弓彰氏、「たわむれの嘆願状」に関しては上智大学教授ガブリエル・メランベルジェ氏のそれぞれご教示を得た。末尾ではあるが、ここで謝意を表したい。