

# 16 世紀の詩人ピエール・ド・ロンサール と 20 世紀の音楽家たち

——詩編「オード 19／美しいサンザシよ」の 3 つの歌曲について——

高 塚 桂 子\*

Ronsard et les musiciens du vingtième siècle :  
trois mélodies d'après le poème Bel Aubépin

Keiko Takatsuka

**要旨：**ピエール・ド・ロンサールは、16 世紀フランスの『プレイアド派』を代表する「フランス詩王」と呼ばれた詩人である。

ロンサールは、「自分の詩は豎琴にあわせられなければならない」と主張して詩を創り、16 世紀当時から多くの音楽家たちが、ロンサールの詩に魅せられて歌を創っている。

本稿では、ロンサールの詩編「オード 19／美しいサンザシよ」に、20 世紀に入ってから 3 人の音楽家たちが作曲した歌曲を取り上げて、ロンサールの詩に対するそれぞれの楽曲の比較分析を行うと共に、ロンサールの詩と音楽の関係、20 世紀初頭の「二つの世界大戦の狭間」«entre-deux-guerres» の時代が各作曲家に及ぼした影響と、ひいてはそれぞれの音楽家たちの同一のロンサールの詩に対する捉え方や表現方法の相違性と、音楽史における位置付け等を考察する。

ダリウス・ミヨーの『ロンサールの恋愛詩集の歌』の第 3 番「さんざし」、ジャック・ルゲルネーの『プレイアド派の歌曲集 第 1 巻』の第 6 番「美しいサンザシよ」と、ジャン・リヴィエの『ロンサールの 3 つの歌とクレマン・マロの歌』の第 1 番「美しいサンザシよ」の 3 曲である。

**Abstract :** Pierre de Ronsard était un poète français du seizième siècle, membre principal de la Pléiade.

A ce “Prince des Poètes”, de même que pour les grecs anciens, la musique était un élément nécessaire à la perfection de l’art lyrique.

Bien des musiciens furent charmés par ses rimes, qui chantent entre autres, la nature, l’amour et la mort.

Le présent article porte sur les trois oeuvres créées par trois musiciens français du début du vingtième siècle, d’après le poème de Pierre de Ronsard «Ode 19/Bel Aubépin» :

*L’Aubépin* dans *Les Amours de Ronsard* par Darius Milhaud, *Bel Aubépin* dans *Poèmes de la Pléiade* par Jacques Leguerney et *Bel Aubépin* dans *Trois poèmes de Ronsard et un de Clément Marot* par Jean Rivier.

---

\* 関西福祉科学大学社会福祉学部 准教授

Nous nous sommes proposé ici de mettre en évidence d'une part la relation de Ronsard à la musique, et d'autre part, le style caractéristique de chaque compositeur, ainsi que l'influence spécifique de l'entre-deux-guerres, dans laquelle ils se trouvaient immergés.

**Key words** : 詩と音楽 Poetry and Music 16世紀と20世紀 sixteenth century and twentieth century  
ロンサル Pierre de Ronsard ミヨー, リヴィエとルゲルネー Darius Milhaud, Jean Rivier and Jacques Leguerney

## はじめに

フランス詩王(Prince des poètes)と呼ばれた16世紀の詩人ピエール・ド・ロンサル(Pierre de Ronsard, 1524-1585)が、1556年に発表した『続恋愛詩集』の中に、「オード19/Bel Aubépin(美しいサンザシよ)」がある。この詩編をインスピレーションの源として、20世紀に入ってから、フランスの3人の作曲家たちが歌曲を創っている。

ダリウス・ミヨー(Darius Milhaud, 1892-1974)が1934年に発表した『ロンサールの恋愛詩集の歌』の第3番「さんざし」、ジャック・ルゲルネー(Jacques Leguerney, 1906-1997)が1943年に発表した『プレイアド派の歌曲集第1巻』の第6番「美しいサンザシよ」と、ジャン・リヴィエ(Jean Rivier, 1896-1987)が1945年に発表した『ロンサールの3つの歌とクレマン・マロの歌』の第1番「美しいサンザシよ」の3曲である。

本稿では、ロンサールの詩「美しいサンザシよ」が、なぜ20世紀初頭になってから作曲家たちの想像力をかき立てたのか、詩人としてのロンサルとその詩のスタイルに焦点をあてた上で、3人の音楽家の作品の楽曲分析をする。そして、それぞれの作曲家たちの作品による、ロンサールの詩に対する考え方をポイントにした比較分析によって、それぞれ3人の作曲家たちの相違性と、更には3人の生きた時代の音楽的背景を明らかにしたい。

## I 音楽とロンサル、そして詩人としてのロンサル

16世紀フランスは、「詩と音楽のアカデミー」の設立や、〈韻律詩法 Poésie mesurée à l'antique<sup>1)</sup>〉の試み等により、言葉と音楽の密接なつながりが求められた時代であった。そしてその中心となって活躍した人物がロンサルである。

ロンサルは、18歳の時に難聴に罹ったため、外交官の道を諦め、詩を作りながら僧籍に入る道を選んだ。

ロンサルにとって音楽とは、その昔の吟遊詩人たちや古代ギリシャの詩人たちと同じように、詩と融合し合って一つとなる芸術であった。音楽を賛美したルネッサンスに生きた人物として、ロンサルは、ルターに続き、シェークスピアに先駆けた<sup>2)</sup>のである。

以下年代順に、ロンサールの詩から創作された音楽作品を列挙しながら、音楽と関連の深かった詩人としてのロンサルを考察する。

1549年に、ロンサルはプレイアド派<sup>3)</sup>の仲間デュ・ベレー(Joachim du Bellay, 1522-1560)と共同の宣言書<sup>4)</sup>を出す。フランス語をラテン語に換わる文学的言語とみなし、当時それまで話し言葉でしかなかったフランス語で文章を書くべきであると提唱して、革新に乗り出した。

次に1550年に発表した『オード集』で一躍有名になる。

オードの本来の意味は、古代ギリシャにおい

て、音楽に乗せて歌うのを目的とした詩形で、リュート又は他の楽器の伴奏、あるいは無伴奏で歌われた。このロンサルの『オード集』は、詩人の地位を高めて、古代の作品の独創的な模倣とそれまでになかった豊かな抒情をもたらした点において革命的であり、フランス叙情詩の最高傑作と評価されている。

更にロンサルは、詩はリラ（竖琴）にあわせられなければならないと主張して、1550年に発表した『恋愛詩集』の詩に曲を付けるように、ミュレ<sup>5)</sup> (Marc-Anthoine Muret, 1526–85) に依頼をしたので、1552年には、その当時を代表する音楽家たちジャヌカン<sup>6)</sup> (Clément Janequin, 1485?–1558)、セルトン (Pierre Certon, ?–1572)、グーディメル<sup>7)</sup> (Claude Goudimel, 1528–1600) とミュレの4人による4声で書かれた10の作品の楽譜付録付きで、再び『恋愛詩集』が出版されている。

ロンサルの宮廷詩人としての地位を不動のものにした『恋愛詩集』(1552)は、ロンサルが見初めた実在の人物カッサンドルを、永遠のミューズとして、イタリアのペトラルカ<sup>8)</sup>流に詠ったものである。そしてこの『恋愛詩集』では、元はイタリアのソネットに由来する短詩形のソネを、多く用いている。

その後、幼くして即位したシャルル9世の教育係ともなったロンサルの著『シャルル9世王の若き日の教育』(1560)の有名な序文では、音楽を賞賛する言葉を捧げている。

1560年に、ジャヌカンは、今度は『雑詩集』に作曲して、ロンサルの前書き付きで、『雑詩集の歌集』を出版する。

1559年から、クレロー (Pierre Cléreau, ?) がロンサルの歌曲を発表するが、1569年に、『ロンサルのオード集第一巻』のタイトルで、3声による7曲を出版する。

1565年、シャルル9世は、フォンテーヌブローの宮廷<sup>9)</sup>で行われるスペクタクルを、ロンサルに委ねたので、ロンサルは、シャルル9世の弟ヴァロワ公アンリの侍従でありオルガ

ニストでもあったグロット (Nicolas de La Grotte, ?) に、自分の詩を作曲させている。グロットは、ロンサルの詩に歌を10数曲残している。そして、リュートの伴奏付きの作品では、当時を代表するリュート奏者のル・ロワ (Adrien le Roy, 1520–1599) が、華麗に編曲して演奏したと言われている。

1570年のコトゥレー<sup>10)</sup> (Guillaume Costeley, 1531?–1606) の歌曲にも、ロンサルの詩が選ばれている。

更に、ロンサルは、「フランス詩法要約」(1565)では、自分の創る詩には音楽を付けやすいように留意した<sup>11)</sup>と明記している。その後もロンサルは、晩年の傑作『エレヌへのソネ』(1578)に到るまで、『雑詩集』(1554)、『讃歌集』(1555)、『エレジー、仮面舞踏詩、牧人詩集』(1565)と、次々と作品を発表する。

1540年に発明された印刷術により、楽譜の出版が可能になったことも大きな助けとなり、その名声はヨーロッパ全土にまで及ぶことになる。ドイツのユマニストのメリッシュスは、フランス滞在の際に知ったロンサルの詩と音楽に感動して、自国での普及に努めた。エリザベス女王に幽閉されていたマリー・ド・スチュワートも、コトゥレーの「恋人よ、見に行かん…」の歌がお気に入り、フランスを懐かしんでは口ずさんでいたと言われている。

シャルル9世の寵愛を受けて、他に追従を許さぬ宮廷詩人として、栄華を誇ったロンサルだったが、1572年に発表した叙事詩『フランシアッド』が、時勢に合わず失敗となった後の1574年に、国王シャルル9世が亡くなり、アンリ3世の治世となってからは、宮廷を離れ、徐々にサンコム修道院に籠るようになる。宮廷の好みは、デポルト<sup>12)</sup>たちによるイタリア趣味に取って代わられるのである。

しかし、1570年代は、数々の音楽家たちによって、ロンサルの詩は歌にされている。その多くが実はフランス人であったネーデルランド (フランドル) 楽派たち；『新歌曲集<sup>13)</sup>』

(1571) のラッシュス (Orlande de, Lassus, 1532-1594)、『ロンサールのソネ集』(1575) のモントゥ (Philippe de Monte, 1521-1603)、ロンサールの歌を数曲残したブロックラン (Cornelle de Blockland, ?)、『ロンサールのオードとソネ』(1576) のカストロ (Jean de Castro, ?) と、『4 声と 5 声からなるロンサールの歌曲』(1579) のレニャール (François Regnard, 1525-?) の 5 人である。

他にも、1576 年に、トゥールーズのサンテチエンヌ教会少年合唱団長であったボニ (Guillaume Boni, ?) の『4 声からなるロンサールのソネ歌曲集』全 32 曲が出版され<sup>14)</sup>、ベルトラン (Anthoine de Bertrand, 1540-1581?) の『ロンサールの恋愛詩集の歌曲集』、マレットティ (Jean de Maletty, ?) の『ロンサールの歌』と続く。ベルトランの作品では、当時としては画期的であった増五度や半音による手法が使われている。同じ年に、ロンサールの詩の音楽が含まれるシャルダヴォワヌ (Jean Chardavoine, ?) のモノデイ曲集も、『ヴォワ・ドゥ・ヴィル』(Voix de Ville) のタイトルで発表されて、これが後のヴォードゥヴィル (Vaude-

ville) となる。

1585 年には、ル・ジューヌ (Claude Le Jeune, 1530-1600) による『ロンサールの雑詩集の歌』が出版される。

上記の作曲家たちは、流派は違っても、いずれも 16 世紀を代表する音楽家たちばかりと言えるだろう。

ロンサールの詩に作曲されたこれらの歌 (シャンソン) は、無伴奏の重唱のみならず、リュート伴奏付き歌曲のスタイルで独奏されることも多々あった。これが所謂エール・ド・クール (air de cours) (宮廷音楽) である。ロンサールは、16 世紀フランスの器楽音楽と宮廷音楽の繁栄に、多に貢献したことになる。

1586 年にロンサールが世を去った時には、モーデュイ (Jacques Mauduit, 1557-1627) がロンサールのために作曲したレクイエムの響きの中で、パリのボンクール学院の礼拝堂にて葬儀は執り行われている。王族ではない宮廷詩人の葬儀としては、<sup>15)</sup> 異例の取り計らいであった。

## II 歌曲としての詩編

### 「オード 19/美しいサンザシよ」について

#### 19. Ode.

Bel aubépin verdissant

Fleurissant

Le long de ce beau rivage,

Tu es vêtu jusqu'au bas

De longs bras

D'une lambrunche sauvage.

Deux camps drillants de fourmis

Se sont unis

En garnison sous ta souche,

Et dans ton tronc mi-mangé

Arrangé

Les avettes ont leur couche.

青々とした美しいサンザシよ

花咲いて

この美しい岸辺一面に、

下まで着飾っている

長い腕の (下まで)

野葡萄で。

血気盛んな蟻の二つの軍隊が

集合した

おまへの株の下に陣取って、

そして (蜜蜂が) おまへの幹の中を半分食べて

整えて

蜜蜂が自分の寝床をつくった。

Le gentil rossignolet Nouvelet Avecque sa bien-aimée, Pour ses amours allégés Vient loger Tous les ans en ta ramée,	やさしい鶯は 初鶯 恋人と一緒に 恋心を癒す為に 泊まりにやってくる 毎年おまえの木陰に、
Dans laquelle il fait son nid Bien garni De laine et de fine soie, Or ses petits ècloront, Qui seront De mes mains la douce proie.	そこで彼は巣を作る よく備わった 毛織りと絹で、 そこで子どもたちがかえる、 (その雛たちは) なるであろう 私の両手の甘い餌食と。
Or vis gentil aubépin Vis sans fin, Vis sans que jamais tonnerre, Ou la cognée ou les vents, Ou les temps Te puissent ruer par terre.	さあ、優雅なサンザシよ、生きよ いつまでも生きよ 決して 雷鳴にも、 斧にも風にも、 時にも 地面に叩き付けられることなしに生きよ。

詩は1556年初版に拠っている。  
韻律等の解釈上ロンサールの詩編の行に並列して訳している。

対訳：高塚桂子

この詩の韻律は、737737で、不等音節詩句6行1節で、5節から成り立っている。この737の奇数韻律は、フランス詩では、19世紀にヴェルレーヌによって取り上げられて強調されるまで、ほとんど見られない稀な形態であった。リヴィエの作品『ロンサールの3つの歌とマロの歌』の最後の詩の作者であるクレマン・マロ(Clément Marot, 1496–1544)が、最初に独創して、次いでロンサールがこの詩に使う注目を浴びたと言われている。

ロンサール研究家の井上究一郎は、「ロンサールの田舎風オードの傑作であり、オードというよりもむしろシャンソンである。<sup>16)</sup>」と表現している。

オードの韻律は自由で、多くの場合、自然や古代ギリシャ・ローマの神々や英雄たちをテ-

マとしている。シャンソンは、より身近なテーマ、例えば愛を詠ったものが多く、オードよりも軽く短いのが普通であるとされている。

この「オード19」は、確かに『オード集』の中のオードスタイルよりも、2行目が3音綴と短く、それによって躍動感がある。

737の韻律スタイルは、ロンサールの2000編ほどある詩の中でも、他に数編あるのみである。その1編が、『続恋愛詩集／マリーへの愛』(1555)の「シャンソン」で、形式もこの「オード19」と同一でありながら、シャンソンのタイトルがついている。

そしてこの詩編を、ジョルジュ・オーリック(Georges Auric, 1899–1983)が1935年に、舞台音楽『王妃マルゴ』のために作曲した作品「春」に使っている。しかしオーリックが選ん

だ「シャンソン」は、全132行もの長い詩の一部抜粋に、冒頭部分をリフレインにして加えた構成で作曲されている。

この「オード19」は、後述するが、それぞれ3人の作曲家には、大幅に詩編をカットされることもなく、リフレインを付けてのばされることもなく、詩編をほとんどそのまま使われている点から、詩の長さとしても歌曲に巧くあった長さであることが推察できる。

この詩編は、ロンサールが発表した当初から大変な反響を呼び、プレイアド派の仲間のペローも同じ韻律とテーマで、詩を1572年に発表しているほどである。そして、このペローの詩編を、後述するルゲルネーが『プレイアド派の歌曲集<sup>17)</sup>』に使っている。

この「オード19」の詩の優れた特徴は、何と言ってもそのリズムの素晴らしさと形式の新しさであるだろう。詩節ごとにテーマが変化するだけでなく、同時に時間の経過が詠われていることも特筆に値する。

第1詩節目では、まずサンザシについて詠っている。<sup>18)</sup>

第2詩節目では、そのサンザシに巣を作る蟻と蜜蜂が登場する。

第3詩節目では、春を象徴する初鶯。

第4詩節目では、人間の犠牲となる鶯の雛たち。

最後の第5詩節目では、永遠に茂るようサンザシに声をかける詩人である。

早くから耳の病に付きまといわれたロンサールにとって、老いや病のテーマは常に現れる。この詩でも、テーマには、自然と、季節では春から初夏の頃、そしてそれに加えて過ぎ去る時への悲しみが表現されている。

本稿では対象にしないが、この詩編は、ロンサールの時代には、ジャヌカンにより歌にされている。

### Ⅲ 『二つの世界大戦の狭間／ Entre Deux Guerres』と3人の作曲家たち

ミヨーを除いてリヴィエとルゲルネーは、日本はおろかフランス現地でも、現在ではよく知られた作曲家とは言いがたい。

各作曲家の簡単なプロフィールを振り返って、時代背景を考察した後に楽曲分析を試みる。

ダリウス・ミヨーは、20世紀における最も作品数の多い作曲家として、フランス6人組<sup>19)</sup>のメンバーとして活躍をしたことで知られている。更にミヨーは、新古典主義を掲げた人でもある。その作品には、多くの場合、多調や無調が表現されていて、その上に、伝統様式、ジャズ、民謡などが渾然一体となっている。作品は、バレエ音楽、器楽曲、オペラ、交響曲と多岐にわたるが、ミヨーにとって声楽曲は重要であった。ユダヤ系であったために、フランスを離れることを余儀なくされて、世界中を旅した後に、アメリカに渡っている。

リヴィエは、第1次世界大戦中に受けた毒ガスの後遺症に悩まされて、哲学から音楽に転向したパリ音楽院出身の作曲家である。アメリカに渡ったミヨーの後を継いで、パリ音楽院の作曲家教授を務めていて(1947と1962-66)教育者としても名高かった。リヴィエは、当時のパリで、音楽活動において最も重要であったとされたトリトン協会<sup>20)</sup>(Comité de Triton, 1930-38)の中心的存在であった。そしてトリトンたちは、フランス6人組の次の世代であり、継承者たちとも位置づけられている。

リヴィエ自身が選んだ自己ベスト作品は、当時流行していたジャズのリズムを盛り込んだ曲で、リヴィエ自身気に入っていると述べている『ドンキホーテ序曲』(1929)、『レクイエム』(1952)と、リヴィエが最も興味を持っていたとされる弦楽オーケストラで構成された作品

『交響曲第3番と第5番』（1932-61）である。他にも、演劇にも強い興味を持っていたリヴィエには、オペラブッフの作品がある。現在日本でも演奏される曲としては、サクソフォーン4重奏曲『グラヴェとプレスト』がある。歌曲としては、アポリネールの詩に作曲した作品もあるが、本稿で取り上げたロンサールの作品が、主要歌曲作品と言われている。

ルゲルネーは、ほとんど独学で道を開いた作曲家である。ビジネスマンとして働きながら、その合間に作曲をしている。20代には、女流作曲家として名高いナディア・ブーランジェー（Nadia Boulanger, 1887-1979）に才能を絶賛されるが、作曲の勉強の必要性が見いだせなくてブーランジェーのプライベートレッスンを放棄してしまう。その後、偶然隣のアパートマンに住んでいたアルベール・ルーセル（Albert Roussel, 1869-1937）には、アドヴァイスを求めることもあったが、作品にその影響は見られない。

いずれの流派にも属さない全く無名のルゲルネーを、作曲家として評価するに至らした作品が、歌曲であり、そして特にこの『プレイアド派の歌曲集』であった。

1940年にパリがドイツ軍に占領されて、ユダヤ系ではない生粋のフランス人でブルジョワ階級のルゲルネーは、生活に窮することはなかったが、仕事ができなくなったため作曲に専念するようになる<sup>21)</sup>。この曲集の歌曲は、この時期に集中して創られている。

『プレイアド派の歌曲集』は、全部で32曲からなる8巻の曲集で、そのうち21曲がロンサールの詩で作曲されている。ルゲルネーは、プレイアド派の7人の詩人の詩編に加えて、プレイアド派よりも少し後、次の世代であるデポルト、ベルトー（Jean Bertaut, 1552-1611）とサン=タマン（Saint-Amant, 1594-1661）の3人の詩も、1編ずつ加えている。タイトルにプレイアド派を使っているが、正確には16と17世紀

の詩人の詩の歌曲集で、1948年には、全ての曲集の作曲が終了している。

その後の作品に、歌曲『孤独』（1950）、『謝肉祭』（1952）、『ダヴィデ詩篇歌』（1954）やメリメの作品のバレエ曲『黒衣のヴィーナス』等がある。

ルゲルネーは生活の糧を得るための作曲はしなかったが、しかし自己の作品の演奏を聞くためには、作曲家としての地位を確立させなければならず、その意味でルゲルネーにとってジレンマはあったはずである。

第2次世界大戦後、ルゲルネーが交流もあり、尊敬してやまなかったフランシス・プーランク（Francis Poulenc, 1899-1963）の歌曲の歌い手であったベルナック（Pierre Bernac）やスーゼー（Gerard Souzay）が、アメリカに渡り演奏活動や教育活動を行い、そこでプーランクの歌曲のみならずルゲルネーの作品も、演奏会のプログラムに加えたことがきっかけとなる。ルゲルネーの歌曲が大変評判を呼ぶようになったのである。ルゲルネーはその結果、本国フランスよりもアメリカで先に名が出た作曲家となる。

20世紀初頭のフランスは、歌曲の豊富な時代である。ロンサールの歌曲の作品発表も、この時期に集中している。1924年は、特にロンサールの生誕400年で、各地でロンサルに因んだ特別な催しや演奏会が行われた。その影響を受けて、当時を代表する多くの作曲家たちが、ロンサルへのオマージュ作品を発表<sup>22)</sup>している。

ルゲルネーの『プレイアド派の歌曲集』の作曲は、1928年から始まる。

ミヨーは、1941年には、詩編を全て『恋愛詩集』より選んだ『ロンサールの4つのシャンソン』も発表している。

リヴィエがロンサールの歌曲を発表して、作曲家として最も活動をするのもこの時期である。

第1次世界大戦の終結した1919年から、第2次世界大戦が勃発する1938年までの間を、Entre-Deux-Geurres(二つの大戦の狭間)時代として、フランスの芸術文化史では時代区分が為されている。

次に各曲の組曲としての構成を、この時代背景が作曲家たちに影響を与えていないか、特別な意図がないか留意しながら考察する。

ルゲルネーのこの『プレイアド派の歌曲集』は、始めは出版社に拒否されたが、アメリカで人気が出てから出版の運びとなったので、各曲の順序や配置等には、作曲家の意図は反映していない。

リヴィエの作品の構成は、「美しいサンザシよ」が第1番で、その次に「鶯よ、私の可愛い…」、第3番目に「ロンサールの墓」と、ロンサールの詩の曲が3曲続いてから、終曲にマロの詩による「パリの中、可愛い街…」の、4曲からなるバリトン又はメゾソプラノとピアノによる組曲である。第3番目の曲を除き、いずれも自然や愛がテーマの明るい詩編を選んでいる。そのためか、特に第2番目の「鶯よ…」と第4番目のマロの曲では、ピアノパートが多くの場合スタッカートのみで表現されるなど、軽さを意識していると思われる。

それに反して第3番目の「ロンサールの墓」は、歌のパートも長い音符が多くなり、ポルタメントでゆっくりと歌わせて、連続するユニゾンの低い音で終わる。加えてピアノパートも10度の幅広い和音の連続によって、重々しい響きが続く。

本稿で対象とする作品「美しいサンザシよ」は、3番目の曲のみがゆっくりと重々しい静かな曲であり、その前後が明るく躍動感のある曲による組曲の、第1番目冒頭の曲である。

ミヨールの作品の場合は、ソプラノ、コントラルト、テノールとバスの混声合唱と小編成のオーケストラの構成による4曲からなる組曲で、第1番「薔薇」La Rose、第2番「雉鳩」La Tourter-

elle、第3番「さんざし」L'Aubépin、そして第4番が「鶯」Le Rossignolである。

第1番の「薔薇」には、ロンサールの『オード集第4巻』から詩を選んでいる。詩編「オード38」の最初の3詩節を省いて、第4詩節目から第10詩節目までの8音綴による等韻律の5行詩で、全35行であった。

ロンサールの膨大な数の詩編の中で、薔薇がタイトルである詩は『恋愛詩集』に1編しか存在していない。しかし、ミヨールは、その薔薇の詩を選ばずに、『オード集』から、テーマが薔薇である詩の一部抜粋を、あえて使っていることになる。

#### 【譜例1】

この作品は、まずオーケストラ又はピアノパートによる33小節にも及ぶ長くゆったりとした前奏により始まる。歌のパートが始まると、ピアノパートは休むか、又はバス音のみ効かせる手法をとっている。そして、各詩節の切れ目には、ピアノによる前奏と同じメロディによる間奏が入る「掛け合い」となっている。更にこの器楽パートは、終止一貫した舟歌のリズムで、印象的である。

歌のパートは、ソプラノ、コントラルトとテノールの3声部が一体となっていて、バス声部は、例えば「薔薇」や「最も美しい」等、強調したい言葉を反復している。

そして常に良く似ているパターン化されたかのような器楽パートに挟まれているために、 Rond形式のクープレと考えられていると考察する。

この第1番は、30行あるオードの性格上、他の3曲に比べて2倍以上もの長い曲(全161小節)となっている。

第2番からは、3曲共に『恋愛詩集』から詩を選んでいる。韻律は、第3番の「サンザシ」以外は12音綴で、フランス語では最も美しいとされているアレクサンドラン韻律である。

8、12、737、12の音綴による4曲の構成と



【譜例1】

A la mémoire de Claude Debussy

# Les Amours de Ronsard

pour QUATUOR VOCAL (ou CHŒURS MIXTES) et PETIT ORCHESTRE

Darius MILHAUD

## I. la Rose

Modéré (♩ = 66)

PIANO

*a. p*

6 10 16 20 26 30

SOPRANO

CONTRALTO

TÉNOR

BASSE

La rose est l'honneur d'un poëpris. — La rose est la fleur la plus

La rose est l'honneur d'un poëpris. — La rose est la fleur la plus

La rose est l'honneur d'un poëpris. — La rose est la fleur la plus

La ro - se...

なる。

【譜例 2】

第 2 番「雉鳩」の詩では、恋人を殺されてしまった雉鳩と、ロンサルとの対話形式になっている。ミヨーの音楽では、ロンサルをテノール部、雉鳩をソプラノ、コントラルトとバス部にして、ロンサルの詩と同様に対話をさせている。更に、<sup>23)</sup>ピアノパートの右手部の 16 分音符は、鳩の鳴き声を表現していると思われる。

【譜例 3】

「さんざし」の次の最終曲である第 4 番「鶯」では、ロンサルの詩は、『恋愛詩集』の愛を詠った詩の中でも最も有名な、自分の恋人のつれなさを、相思相愛の鶯と比較して嘆く詩編が、選ばれている。この作品でも、ピアノパートには、同じリズムパターンが幾度も繰り返される形をとっている。そして、響きは全く違

うのだが、リフレインの扱い方や歌のパートの構成などから、ミヨーが、16 世紀にボニが作曲した同一の詩による作品「鶯よ、私の可愛い…」を、かなり意識して作曲したのではないかと推察する。

この『ロンサルの恋愛詩集の歌』は、1934 年にロンドンで行われたドビュッシー追悼記念演奏会のために、ミヨーが委託されて作曲したものである。

ミヨーは曲のタイトルを、ロンサルの詩の原題をそのまま使うのではなくて、4 曲全てに定冠詞を付けている。それぞれに統一性を持たせて、「その薔薇一輪」、「その雉鳩 1 羽」、「そのサンザシ一つ」とラストに「その鶯 1 羽」と、それぞれをあたかも特定したように感じさせている。しかも、追悼にミヨーが選んだロンサルの詩には、1 手向けの花、2 死の嘆き、3 生への執着、4 愛の濃いイメージがある。

それぞれのロンサルの詩の内容のみでな

【譜例 2】

II. La Tourterelle

D.MILHAUD

Animé ♩=92

RONSARD (TÉNOR) *mp*

Que dis-tu,

Animé

*p*

que fais-tu, pen-si-ve tour-te-rel-le, Des-sus cet ar-bre sec

【譜例3】

IV. Le Rossignol

D. MILHAUD

Musical score for "Le Rossignol" by D. Milhaud. The score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass, with piano accompaniment. The lyrics are: "Ros-si-gnol mon mi-gnon, Qui par cet-te sau-lai-e Vas seul de bran-che en bran-che". The score includes measures 10 and 15, marked with circled numbers. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes.

47 ROSSIGNOL MON MIGNON

G. BONI

Il no. 12, fois 12v-13

Musical score for "Rossignol mon mignon" by G. Boni. The score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass, with piano accompaniment. The lyrics are: "Ros-si-gnol mon mi-gnon, Ros-si-gnol mon mi-gnon, qui par cet-te sau-lay-e Va seul de bran-che". The score includes measures 5 and 10, marked with boxed numbers. The piano part features a simple, rhythmic accompaniment.

く、具体的に花や鳥たちを、ドビュッシーに捧げているかのようであり、ミヨーのドビュッシーへの強い気持ちが伝わってくるようである。

しかし、ドビュッシー自身は、ロンサールの歌曲を 1 曲も残していない。

例えばラヴェル<sup>24)</sup>のように、ドビュッシーと同じ印象主義を確立した作曲家が、ロンサールや古い時代の詩人の作品も好んで作曲したのとは違って、ドビュッシーはアルカイックなスタイルや時代に、特別に興味を持っていたとは言いがたい。

ミヨーは、それでは何故、ドビュッシー追悼のために、ロンサールの詩を選んだのであろうか。

ミヨーは、クロード・ロスタンとの会話の中で次のように述べている。「フランス語には、文章の最後やその一つ前に軽いアクセントがついて、音節に均等性がもたらされる。そこに、フランス語独特の柔軟性が出現するのである。これこそが、音楽家にとっての、自由な扉への証である。音楽のプロソディは、文法からではなくて、詩的感覚から生まれ導かれることへの暗示でもある。そして、フランス語特有のこの自由さを、ルネッサンスの詩人たちから強く感じ取ることが出来る。<sup>25)</sup>」

1934 年当時、ミヨーは既にフランスを離れてロンドン滞在中であった。ユダヤ系であるミヨーにとって、ナチスの脅威は計り知れないものであった。

そしてこの〈二つの世界大戦の狭間〉時代については、同じ時期にロンサールの歌曲を数回発表したフランク・マルタン<sup>26)</sup> (Frank Martin, 1893–1974) の次の言葉が、答えを出していると感じている。「ナチズムが台頭して、諸国が戦争に突入するかげりの或る時代に、音楽家たちは、自分とは同時代でない古い時代の作品に、インスピレーションを求めるものなのです。<sup>27)</sup>」

#### IV 3つの音楽作品について

ミヨー、リヴィエとルゲルネーの楽曲を、特にロンサールの詩のスタイルや特徴にポイントを当てながら、比較分析をする。

まずロンサールの詩節全体に関して考察すると、ミヨーとリヴィエの作品では、詩の 5 詩節全てをそのまま表現しているの、ミヨーの作品の構成は A、B、C、C、A となり、リヴィエの作品は A、A'、B、A、A' となっている。

ルゲルネーの作品では、第 2 詩節目と第 4 詩節目を省略して使っているの、作品の構成は A、B、A である。ルゲルネーは、テキストをこのようにカットすることが多々あるのだが、この詩の場合は、第 1、第 3 と第 5 詩節のみで表現されると、ただ単に作品が短くなっただけでなく、戦う蟻や蜜蜂が消えて、恋する鶯の表現のみが強調されることになる。ルゲルネーは、ロンサールのこの詩の持つ雰囲気、更に甘美な愛の歌、つまりシャンソンのように考えたのではないかと考察する。

そして、3 人共に、最後の第 5 詩節目の表現を、第 1 詩節目と同じにして、それぞれメロディをほぼ同じで繰り返しにしているのも興味深い。そのため、本稿では、それぞれ 3 人の作品にとって、特に重要な A 部 (第 1 詩節目) を中心にして分析を続ける。

ミヨーの作品では、リズムは 4 分の 2 の 2 拍子である。曲の途中で拍子に変化することはない。

そして、曲全体を通して、ト長調を暗示しながら、歌のパートにはへ音とハ音、ピアノパートには嬰へ音と嬰ハ音がほぼ同時に存在して不安定である。多調であると思われる。

#### 【譜例 4】

ミヨーの作品の歌のパートは、詩節の最初の 2 行である 7 と 3 のシラブル合計 10 音綴の箇所を、第 3 小節目と第 4 小節目による 2 小節目

【譜例4】

III. L' Aubépin

Très vif ♩. 120

SOPRANO  
CONTRALTO  
TÉNOR  
BASSE

Très vif

S.  
C.  
T.  
B.

で、次の詩の第3行目の7音綴の箇所を、同様に次の第5小節目と第6小節目による2小節目で表現している。この手法により、ミヨーの作品では、ロンサールの詩の第3詩節目(鶯)を除いた詩節全てにおいて、一つの詩節6行を、毎回正確に各8小節目で表現していることになる。

それに対してピアノパートは、2小節目の前奏、又は2小節目の間奏から数えて、10小節目で一つのメロディパターンとなり、歌のパートと同じ箇所である10小節目で、終始するようになっている。

しかも、3小節目と4小節目である歌のパー

トの始めの2小節目は、上昇してから下降するメロディ曲線による長短短格のダクティリックリズムが3回繰り返されて、印象的な響きで始まる。このダクティリックリズムは、ロンサールの時代に最も一般的と考えられていたリズムである。

ミヨーの作品では、歌のパートは4声部から構成されているが、各声部に大きなメロディの違いはない。特にコントラルト部は、同度による進行が多く、ソプラノ部とテノール部の関係は、ほとんどが3度音程、又は6度音程による同時進行を中心としている。

ピアノのパートは、第1小節目に見られるよ

うに、右手部に2声部と、左手部には、実は主和音の転回形である10度の広い音域による和音が、半音ずつで移動する形である。

そして、ほとんど変わらない音形とリズムで、まるで繰り返しのよう、テキストの第2詩節目、第4詩節目と最後の第5詩節目を表現している。潔いほど簡潔な構成である。

更に、テキストで、韻を踏んでいる単語である、例えば1行目の *verdissant* と2行目の *fleurissant* の「ant」や、4行目の最後の *bas* と5行目の最後 *bras* の「as」には、同一音が使われているので、それらの語がごく自然に耳に響くようになっている。

音楽のプロソディも、簡単明瞭にして完璧である。よく計算されているのが伝わってくる。

リヴィエの作品では、曲全体を通して2分の2の2拍子で、シャープが3つで、調が嬰へ短調であると考えられる。ミヨーの作品と同様にほぼ2小節間に亘るピアノパートによる前奏がある。

4小節目にあるテキストの *verdissant* の語と、5小節目にあるテキストの *fleurissant* の語の、「ant」と韻を踏んでいる箇所扱いは、ミヨーと同じ音による口音の同一音による表現で、ミヨーと全く同じ考え方である。しかしその後は、小刻みな動きとなり、その上、ミヨーの作品の大変速い (*Tres Vif*) 曲では、比較的ゆっくりとなる8分音符で表現されている5小節目と6小節目や、9小節目と10小節目の箇所、テキストでは3行目と6行目では、リヴィエのモデラート *Modéré* の速さの曲では、速い速度となる8分音符で表現されていて、同じ8分音符でも曲想は見事に反対である。

#### 【譜例5】

更に、リヴィエの曲の歌のパートは、アウトタクトから始まっていて、ミヨーのように同じメロディが断続的に反復されることはなく、はっきりとした規則性も見られない。特に、3小

節目から始まる出だしの箇所、テキストでは1行目の「美しいサンザシよ」(*Bel aubépin*) の呼びかけでは、四分音符や二分音符による比較的ゆったりとした上昇形によるメロディで、2行目の「青々として」(*verdissant*) では下降するスタイルを取っている。ここでは、ポルタメントで表情豊かに、たっぷりと歌われることが要求されるだろう。

歌のパート全体を見ても、長いスラーが付いていて、そのスラーがはっきりと切れる箇所は、例えば11小節目と12小節目に見られるように、テキストの詩節の切れ目にあたる箇所のみであることがわかる。スラーの全く付いていない、ダクティリックリズムを強調したミヨーの作品より、自由で即興性の強いメロディと感じられる。

伸びやかな旋律の歌のパートに対するリヴィエのピアノパートは、3声による対位法で表現されている。右手高音部は、交互に繰り返される嬰ハ音と口音のシンコペーションになっている。右手内声部は、嬰へ音とホ音による付点リズムで構成されていて、交互に繰り返されている。左手部は、全て8分音符で表現されていて、更に、ホ音、口音、ホ音と二音の4音と、ホ音、嬰ハ音、ホ音と二音の4音による二つの音のグループの繰り返しが交互に現れて、リズムを正確に刻んでいる。そして両手部全体をみると、口音-嬰ハ音-二音-ホ音-嬰へ音の5音のみで構成されている。これらの構成音のみによる第1小節目が9回繰り返されていて、詩のテキストの第1詩節目のほとんどの部分が、オスティナートされている。この手法は、古典的手法を意識していると思われる。そして聞こえる響きは、教会の鐘が鳴っている音のイメージと推察する。

次に、第1詩節のテキストの3行目にあたる第6小節目と第7小節目にある *rivage* (川) に注目しよう。フランス詩法では、この語の語末は男性韻で、短い音符を当てるのが普通だが、リヴィエの作品では、前の音である口音から完

【譜例5】

a Jacques JANSEN  
**Trois Poèmes de Ronsard  
et un de Clément Marot**  
(Baryton ou Mezzo Soprano)

**I. BEL AUBÉPIN**

Poème de  
**PIERRE de RONSARD**

Musique de  
**JEAN RIVIER**

Modéré, très souple (♩ = 54 environ) *p espressivo*

Bel au - bé - pin verdissant -  
fleurissant - le long de ce beau ri - va - ge Tu es vê - tu jusqu'au bas - des longs bras  
- d'une lambruche sau - va - ge Deux camps dril - lants de fourmis

全4度上がる形であえて長い2分音符にして、しかも次のテキストの4行目を休符なしで繋げて歌う形にしている。リヴィエのこの手法は、フランス詩法においては誤りとも考えられるが、この手法によって、3行目の終わりの語 *rivage* から4行目の頭の *Tu es vêtu* (おまえは着飾っている) が強調されることになる。

更にテキストの6行目の最後の語 *sauvage* (野生) の語末も男性韻で、前述の *rivage* と脚

韻も全く同じである短いシラブルである。リヴィエの作品の第1詩節目の終わりに当たる11小節目の終わりの箇所は、4分音符2つの同度で終始している。このユニゾンによる終止形<sup>28)</sup>は、16世紀を意識した作曲法であると推察する。

この第1詩節目全体を通してみると、嬰へ-嬰ト-イ-ロ-嬰ハ-ニ-ホ音による嬰へ音を基音としたエオリア旋法となる。

最後にリヴィエの歌のメロディは、6小節目の、テキストでは fleurissant (花咲いて) の後に当たる1カ所を除いてプレスが無い。一つのフレーズが長いのも特徴と言える。プレスが少ないことによって、同じ響きが正確に終止繰り返されるピアノパートと対照的になり、メロディの柔らかく自由に流れるラインが生きてくる。

**【譜例6】**

ルゲルネーの作品は、ミヨーと同様にハ長調で表現されている。

拍子は4分の4で始まり、途中で4分の2に変化している。

3人共に、この【オード19】の詩を、偶数リズムで捉えていることが解る。

次にルゲルネーの作品のみ、ほとんど前奏はない。ピアノパートはリヴィエと同様に3声で表現されている。しかし前者二人に見られたような規則性や明快さは見られない。ルゲルネーの作品には装飾音も数回使われていて<sup>29)</sup>、より複雑な書き方である。そして、ピアノパートの右手部のソプラノが、歌のパートに対する対旋律(カウンターメロディ)であり、そこに左手部も数回加わっている。つまり、歌とピアノのパートの両方で、2重唱又は3重唱に聞こえるように構成されている。

リヴィエの作品に見られたように、同じリズムと音型によって、鳴る鐘の音を表現したような印象的な響きのピアノパートの上に、歌のパートのメロディが、中世の教会音楽のような調べで流れるスタイル、又は、ミヨーの作品に見られたように、全体として古い時代の作曲法を強く意識していて、その上器楽のパートと声楽のパートが、それぞれ独立した規則性を持つメロディ構成でありながら、なおかつ二つの声部が完全に融合した音楽スタイルであるのとは違って、ルゲルネーの作品では、ピアノと歌が対等で、二つで一つのイメージが強く感じられる。ロンサールの歌は、単なる伴奏で終わらせ

ていないピアノパートにも流れて行く。

次に第1詩節目の歌のパートを考察する。

第1小節目の2拍目の最初の音が、いきなり嬰へ音で1オクターヴによる下降形で跳躍している。声楽家にとって技術的に要求度の高い箇所である。しかしこの手法によって、前者の2人とは違って、最初の語 Bel (美しい) が際立って聞こえる。

その後は、嬰へ音-重嬰ト音-嬰イ音-ロ音-嬰ハ音-ニ音と、メロディは2小節目にかけて上昇して行く。ピアノパートの同じ箇所は、根本的に嬰へ音、嬰ト音、嬰ハ音とニ音の4つの音で構成されていて、それに重嬰ト音(エンハーモニックではイ音)と嬰ト音、嬰ハ音とハ音が、それぞれほとんど同時に存在するようになっていて、フレーズの最後の音である3小節目の最初の音は、ト音で終始している。

ルゲルネーは、プーランクやマルタンと同様に、独特の半音階主義の考えを持っていた。始めの2小節目間の箇所の歌とピアノのパートのソプラノ部、つまり第2のメロディの音の流れは、嬰へ音-ト音-嬰ト音-重嬰ト音で、エンハーモニックされると、イ音-嬰イ音-ロ音-ハ音-嬰ハ音-ニ音-ホ音による独特の半音階となる。

ピアノパートの始めに戻ると、1拍目の音は、嬰へ音と半拍遅れてから嬰ハ音である。左手部の2つ目の嬰ハ音で、遅れて出来た嬰へ長調の主和音となる<sup>30)</sup>。そして、一番始めの出だしの音で、嬰へ長調を暗示させながら、嬰ハ音が抜けていて、次の音に嬰ハ音が響いて主和音が完成する。その上、右手部の和音は空虚5度が多く使われていて、左手部の音によって主和音が完成する。この響きは、ドビュッシーのピアノ曲やラヴェルの「ロンサールの魂によせて」を彷彿とさせる。印象主義の響きである。

歌のパートの各フレーズの最後の音は、例えば5小節目の1拍目の音のように、詩節の切れ目に忠実であり、それぞれきちんと解決した音で終わっている。しかしそのフレーズの間の箇所は、例えば1小節目の4拍目の嬰ト音が存在



【譜例 6】

à Roland BOURDARIAT

# BEL AUBÉPIN...

(RONSARD)

J. LEGUERNEY

Gaiement (♩ = 120)  
*très lié*

CHANT  
Bel au - bé - pin ver - dis - sant

PIANO  
*mp clair*

Fleurissant Le long de ce beau ri - va - - ge, Tu es vé -

*p* *mp*  
...tu jus qu'au bas De tes bras d'u - ne lam - bru - che sau - va - -

することにより調性感が曖昧になったり、8小節目のピアノパートに見られるように、転調が変口音のみにより唐突であったり、調性がはっきりしない。ルゲルネーの歌曲作品をよく伴奏したことのあるピアニストのロバン (Jacqueline Robin) は、「フォーレのように、ルゲルネーは曖昧な調性を好む傾向にある」と述べている。

ミヨーの作品では、Bel Aubépin、verdissant と fleurissant の3つの最初の語に対して、ダク

ティリックリズムで反復されて、3つの語がほぼ対等と考えられた。

リヴィエの作品では、Bel Aubépin が特にゆったりとした上昇形により他の語より強調されていた。

ルゲルネーの作品では、冒頭の跳躍音により Bel が、いきなり強調されてから始まり、その後は、前者二人とは全く違うメロディ曲線となっている。

その上、fleurissant の語は、テキストの次の第 3 行目にかかっているの、(川岸に花咲いて) と聞こえる。そして rivage の «va» のシラブルが、2 分音符の長い音によりのばされて表現されているので、(川) の方が (花咲いて) より強調されるようにも響く。ルゲルネーは、第 3 詩節目の第 3 行目の終わりの語「愛される」(恋人の意) «aimée» に関しても、語尾が、女性韻で 2 音綴であるから、二つの音で表現するのが普通であるが、あえて長い付点二分音符一つにしている。ルゲルネー自身は、この箇所に関して、「韻律上間違いであっても、音楽上、ここにはそれが必要と感じたから<sup>31)</sup>」と述べている。詩節の切れ目には忠実であるが、テキストの詩の行の切れ目には、あまりこだわっていない。メロディの流れを重視して自由な動きである。

最後に、三者に使われた歌詞としてのロンサールの詩を、比較する。

ロンサールは、それぞれ出版の度に、詩編の増編は勿論のことだが、詩の改編や加筆を行っている。そのため作曲家たちがロンサールのどの版を引用したかによって、歌に使われたテキストの言葉に変化が見られている。

ミヨーの詩編の第 6 詩節目のみ、始めの呼びかけ「さあ」の箇所が、「Or」ではなくて、「A」[ああ]となっている。この「A」の語のある詩のテキストは見つかっていない。ミヨー自身が、ロンサールのテキストに手を加えたとも考えられる。しかし、この二つの感嘆詞は、言葉は違っても、シラブル数は同一であるので、この箇所の音楽の表現に変化は生じていない。三人共に全く同じ四分音符で表現している。

興味深いのは、「avec」(一緒に) の語に関して、三人が三人とも、16 世紀に使われていた古い語の方の «avecque» を、取り入れていたことである。しかし、この語に関しても、シラブル数に変化はみられない。三人共に、3 音綴で

表現している。

ルゲルネーの場合は、1920 年に出版された<sup>32)</sup>ドルシャンによる『ロンサールとその流派たちの抒情詩傑作集』が愛読書であったことがわかっているが、この本に関しての詳細は不明である。いずれにせよ、三者共に、使われたテキストは同じで、ロンサールの詩の 1555 年の改訂版を使っていると思われる<sup>33)</sup>。

### 終わりに

本稿では、ロンサールの詩の中でも、その音楽的要素が抜きん出て高いと思われる「オード 19/美しいサンザシよ」の詩に作曲された、3 人の作曲家による 3 つの作品を、ロンサールの時代と 20 世紀初頭の〈二つの世界大戦の狭間〉の時代による各音楽家への影響も併せて考察しながら、比較分析を試みた。

同一のロンサールの詩から作曲されていても、組曲としての構成上、曲想の概念などにおいて、違いがあるのは当然である。更に、それぞれの作曲家たちの作曲スタイルや個性を、一つずつの作品を通してのみ判断するには無理があるのも否めない。

しかし、それぞれの作曲家たちが、ロンサールの詩の持つリズムや韻に忠実であろうと努めていて、そして 20 世紀初頭におきながら、16 世紀の古い作曲法も意識して取り入れていて、その上で、3 人の作曲家たちの相違性や、特有のスタイルが顕著に現れていたのは興味深い。

そして、この 3 人の作品のみに関わらず、何故この時代に、ルネッサンスの詩人の詩に、音楽家たちが目を向けるのかも推察した。

16 世紀の作曲スタイルを最も強く意識したと思われる作曲家は、ミヨーであった。音楽のプロソディも最も完璧であった。古い作曲法やリズムを使い簡潔明瞭でありながらも、聞こえてくる響きには、ロマンティックな甘さや印象主義の影響を拒み、アラブ的なものとユダヤ的なもの、加えて南フランス出身であるミヨーの生まれ持つ南の明るさが、見事に融合した音楽

があった。

ルゲルネーの作品には、フォーレの流れを汲んで、そして印象主義を継承したネオロマン派ルゲルネーの面目躍如たる要素が満載であった。

韻律上ではミスとも言える作曲法をあえて取り入れても、リズムよりも、ロンサールの詩の持つ美しさ、甘美さとたおやかさの方を重視しているように聞こえる。自由で美しく甘いメロディが、歌のパートとピアノのパートの両方にあった。

前者二人の中間に位置すると思われるのが、リヴィエの作品であった。

歌のパートには、自由でのびのびした箇所と、近代以外の作曲スタイルが見られた。しかしピアノパートには、リヴィエ固有の規則性があり、教会の鐘の音のように響く。加えて所々印象主義を思わせる箇所もあったが、譜面上では古典的で簡潔な手法であった。リヴィエは時代を反映して、印象主義も新古典主義も作品に取り入れた、エクレクティックな作曲家であった。

最後に、ロンサールの詩に作曲する場合、この「オード19／美しいサンザシよ」の詩編のように、各詩節のテーマがはっきりとそれぞれ独立しているながら、なおかつそこに統一された一つの時間の経過が表現されていて、行数が同じ数で、韻律が短くて、しかも奇数韻律でありながら、7+3で10音綴となり偶数リズムとも捉えることの出来るリズム感覚のある詩が、より音楽家たちの想像力をかき立てるのではないかと考える。

#### 注

- 1) フランス語の韻律を、古代ギリシャのコロスのリズムである長と短に置き換えようとした手法。
- 2) Ch. Van den Borren, 'Les Musiciens de Ronsard', "Revue Musicale", Paris, 1924.
- 3) ロンサルとベレーの他に、Jean Anthoine du Baif (1532-1589), Pontus de Tyard (1521-1605),

Jacques Peletier de Mans (1517-1582), Etienne Jodelle (1532-1573) と Rémy Belleau (1528-1577) の計7人で、ロンサルを中心とした詩人のグループ。プレアードの元々の意味は、古代ギリシャの七詩聖とギリシャ神話におけるブレアデスの七人の娘を指す。

- 4) 『フランス語の擁護と発揚』
- 5) 当時のフランスを代表するユマニストで、ラテン語学者であり詩人。
- 6) ジョスカン・デ・プレの愛弟子であり、16世紀フランスを代表する作曲家。
- 7) ユグノー派の思想を持っていたために後に暗殺される。
- 8) イタリアの詩人ペトラルカが、恋人ラウラを歌った恋愛叙情詩「カンツォニエッタ」スタイル
- 9) 16世紀フランスでは、宮廷がフォンテーヌブローとプロワの二カ所に存在した。
- 10) ジャヌカンのフランス的音楽スタイルの継承者。
- 11) 「始めの二行が男性韻なら次は女性韻を二行として、同韻律で完成させるように。詩に規則性があれば、音楽家たちが表現しやすいであろう」翻訳 高塚桂子
- 12) Philippe Desportes (1546-1606)；アンリ3世の宮廷詩人。ロンサルは、台頭してくるデポルトに対抗するために、『エレヌへのソネ』を発表したと言われている。
- 13) シャルル9世とその母カトリーヌ・ド・メデイスを讃えた作品でもある。
- 14) この曲集の中におさめられているモテット数曲は、シャルル9世が1565年にトゥールーズ訪問の際に御前演奏で聞いたとされる。
- 15) 葬儀にレクイエムが演奏されたことは、ロンサルが王族と同等の扱いを受けた証である。
- 16) ピエール・ド・ロンサル、『ロンサル詩集』、井上究一郎訳、岩波書店、2000. pp. 155-157.
- 17) 作品タイトルは「4月」で、1929年に作曲された。
- 18) サンザシとは、ヨーロッパでは生け垣などによく使われている植木で、初夏に白い小さな五弁の花を付ける。
- 19) ミヨーの他に、プーランク、オーリック、デュレ (Louis Durey, 1888-19?)、オネーゲル (Arthur Honneger, 1892-1956)、タイユフェール (Germaine Tailleferre, 1892-1983) の6人。

- 20) フェロー (Pierre -Octave Férroud, 1900-36) のてこ入れで、音楽家のデビューを助けるのが目的で発足された。  
フランス音楽史においては、リヴィエ、フェローの他にイベル (Jacques Ibert, 1890-1962)、デルヴァンクール (Georges Délvincourt, ?) とフランセ (Jean Françaix, ?) の5人を「トリトン」と呼び粹付けている。
- 21) この時期に、パリから離れて疎開した作曲家たちも多数いたのだが、ルゲルネーはパリに留まっている。
- 22) 1921年、マルタン『カッサンドルへの4つのソネ』とサン=サーンス『ロンサールの5つの歌』、1924年、デュカ、ラヴェル、ルーセル、キャブレ、オーベール、オネーゲル、ドラージュとロラン=マニユエルの8人による『ロンサールの墓によせて』(ルヴェ・ミュージカル誌ロンサール生誕記念特別号付録)、1925年、プーランク『ロンサールの5つの歌』がある。これらの作品の詳細については、『16世紀の詩人ピエール・ド・ロンサールと近代の作曲家たち』(高塚桂子)に考察している。
- 23) 後の組曲作品『ロンサールの歌』(1945)の第3番「おしゃべりツバメ」にも、同じ手法を使っている。
- 24) ラヴェルには、マロの詩による『二つの墓碑銘』(1898)とロンサールの歌曲「ロンサール、彼の魂に寄せて」(1924)がある。
- 25) 『ダリウス・ミヨーとクロード・ロスタンとの書簡集』より引用、翻訳高塚
- 26) マルタンは、『カッサンドルへの4つのソネ』(1921)の他にも、ロンサールの詩の歌曲「カノン」(1944)と「献辞」(1945)を創っている。他にも、テキストを重んじるマルタンにとって、古い時代の詩人や文学作品は重要であった。
- 27) マルタン夫人に宛てた筆者の質問状に対する返信の一部翻訳。(2002)
- 28) 本稿では取り上げないが、マルタン『カッサンドルへの4つのソネ』にも多用されている手法である。
- 29) ルゲルネーの『プレイアド派の歌曲集』のピアノパートには、装飾音が多く表現されている。
- 30) この手法は、特にマルタンのロンサールの歌曲「献辞」(1944)に多用されている。
- 31) 'Interpreting the Songs of Jacques Leguierney', M. Dibbern, C. Kimball, P. Choukroun, Pendragon,

NY, 2001. より引用。

32) Auguste Dorchain, 'Les Chefs-d'oeuvre lyriques de Pierre de Ronsard et de son école', Paris, 1920.

33) 本稿には、1556年の初版のテキストを掲載したが、第2詩節目の2行目のみ、歌曲のテキストと合致していない。

#### 参考文献

- Yvonne BELLENGER, 'Ronsard/Œuvres Poétiques', Librairie Larousse, Paris, 1989.
- Robert BERNARD, "Histoire de la Musique- Les Formes de L'Art", Fernand Nathan, Auvergne, Bourges, 1974.
- Ch. van den BORREN, 'Les Musiciens de Ronsard', "La Revue Musicale", Richard Mass, Paris, 1924.
- Patrick CHOUKROUN, 'Jacques Leguierney ou La Célébration De La Mélodie Française', Université de soutenance, Paris 8, pp. 271-276, pp. 284-288, 2000.
- "Classique Larousse/Oeuvres Poétique/ Ronsard", Librairie Larousse, Paris, 1989.
- A. DARMESTER & A. HATZFELD, 'La Seizième Siècle En France/ Tableau De La Littérature Et De La Langue', Librairie Delagrave, Paris, 1928.
- Evelyne DELMAS, 'La Puissance Expressive Et Poétique De L'Oeuvre Musicale De Jacques Leguierney A Travers Son Ecriture, Son Style Et Son Esthétique', Université de soutenance, Paris 4, pp. 600-696, pp. 630-633, 2000.
- M. DIBBERN, C. KIMBALL & P. CHOUKROUN, "Interpreting The Songs Of Jacques Leguierney", Pendragon Press Hillsdale, NY, 2001.
- Robert DUFOURCA, "Larousse de la Musique", Librairie Larousse, Paris, 1957.
- Roland ELUERD, 'Anthologie De La Littérature Française', Librairie Larousse, Paris, 1985.
- Michel FAURE, 'Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle', Klincksieck, Paris, 1997.
- Marc HONEGGER, Paul PREVOST, "Dictionnaire de la Musique Vocale", Librairie Larousse, Paris, 1993.
- Edmond HUGUET, "Dictionnaire De La Langue Française Du Seizième Siècle tome 1 et 7", Librairie M. Didier, Paris, 1961-1967.
- Renaud MACHART, 'Poulenc', Edition de Seuil, Paris, 1995.
- Darius MILHAUD, 'Polytonalité et Atonalité', "La

- Revue Musicale”, No. 26, Paris, 1923.  
“Le Petit Larousse Illustré”, Librairie Larousse, Paris, 1993.  
Francis POULENC, ‘Journal De Mes Mélodies’, Cicero, Cahors, 1993.  
Pierre de Ronsard, “Ronsard/ Oeuvres complètes I” Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.  
Stanley SADIE, “The New Grove Dictionary Of Music & Musicians”, Macmillan Publishers Limited, 1980.  
オリヴィエ・アラン著、『和声の歴史』、永富正之、二宮正之共訳、白水社、2007。  
アンドレ・オデル著、『改訂新版 音楽の形式』、吉田秀和訳、白水社、1999。  
ピエール・ギロー著、『フランス詩法』、窪田般彌訳、白水社、2001。  
オリヴィエ・メシアン、イヴォンヌ・ロリオ・メシアン共著、『メシアンによるラヴェル楽曲分析』、野平一郎訳、全音楽譜出版社、2007。  
ピエール・ド・ロンサール著、『ロンサール詩集』、井上究一郎訳、岩波文庫、2000。  
ピエール・ド・ロンサール著、『ロンサール詩集』、高田勇訳、青土社、1985。  
『フランス文学事典』、日本フランス語フランス文学会編、白水社、1974。

- マルグリット・ロン著、『新版 ドビュッシーとピアノ曲』、室 淳介訳、音楽之友社、2007。  
皆川達夫、「中世・ルネッサンスの音楽」、講談社、1977。  
『新音楽辞典 楽語』、音楽之友社、1977。  
ヴェルダン=ルイ・ソーニエ著、『16世紀フランス文学』、二宮敬、荒木昭太郎、山崎庸一訳、白水社、1990。  
ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ著、『ラヴェル』、福田達夫訳、白水社、2005。

#### 参考楽譜

- “Trois Poèmes de Ronsard et un de Clément Marot”, Jean Rivier, Édition Salabert, Paris, 1935.  
“Sonets de Pierre de Ronsard”, Guillaume Boni, Édition Frank Dobbins, Paris, 1987.  
“Les Amours de Ronsard”, Darius Milhaud, Édition Salabert, Paris, 1937.  
“Chansons De Ronsard”, Darius Milhaud, Boosey & Hawkes, Oakland, 1941.  
“Poèmes de la Pléiade 1 er recueil”, Jacques Leguerney, Salabert, Paris, 1989.  
“5 Sonnets à Cassandre”, Franck Martin, Durand, Paris, 1921.