

作曲家フランク・マルタンの一考察

——ピエール・ド・ロンサールの歌曲作品を例に——

高 塚 桂 子*

Aspet sur Frank Martin d'après les oeuvres vocales de Pierre de Ronsard

Keiko Takatsuka

要約：スイスの音楽家フランク・マルタンは、16世紀のフランスの詩人ピエール・ド・ロンサールの詩に作曲した声楽作品を四曲残している。そのうち、合唱曲『オードとソネ』（1915）を除く3つの作品が、単一声部と他の楽器による歌曲作品となる。『カッサンドルに捧げる四つのソネ』（1921）、「カノン」（1945）と「ピエール・ド・ロンサールの献辞」（1946、未出版）である。

筆者の質問状に答えたマリア・マルタン夫人の手紙（2003）と、マルタン夫人の好意により入手可能となった作品「カノン」の楽譜を参考にして、本稿ではマルタンの3つの歌曲作品を、ロンサールの詩の音楽に関連した特徴に留意しながら、楽曲分析を行った。マルタン夫人には、ここに感謝の意を表したい。

Iでは、20世紀初頭のマルタンと16世紀のロンサールについて、それぞれ音楽家として、詩人としての経緯を考察した。その上で、時代を超えて、2人ともに、「言葉と音楽」に深い興味を持ち、詩と音楽の一体化を試みた芸術家であったことが理解できた。更に、二つの世界大戦の狭間に、数々の作曲家たちが、相次いでロンサールの詩にインスピレーションを得て作曲をしている。何故この時期に、ロンサールの歌曲発表が集中したのかについても検証した。その答えの一つは、筆者に宛てたマリア・マルタン夫人の書簡の中に見出せたと思っている。

IIでは、『カッサンドルに捧げる四つのソネ』について考察した。ロンサールの詩の分析と併せて、何故マルタンがその4編の詩を選んだのか、組曲としてどのような構成になっているのか考えた後、楽曲分析をした。4曲共に、近代以外の作曲法で書かれていて、プロソディも完璧であった。1924年にラヴェルが発表した「ロンサールの己が魂に」と同じ発想の下に作曲されたこともわかった。ラヴェルの影響があると指摘されていたマルタンだが、この作品発表の時期はラヴェルよりも先である。

IIIでは、「カノン」と「献辞」について、ロンサールの詩と併せて楽曲分析を行った。2作品共に、作品依頼による作曲であるが、曲想はかなり違う。「カノン」は、意外にもジョークと遊び心に溢れていた。作品自体は、演奏困難な難しい曲であった。しかしこの作品にも、ロンサールの詩の特徴をよく活かして、古い時代を意識した独特の表現方法があった。「献辞」は、リトミックの創始者ダルクローズに敬意を払った作品であった。ロンサールの詩に忠実でありながらも、ダルクローズを意識したと思われる複雑なリズムの表現や、シェーンベルクを思わせる12音技法が渾然一体となり、更に曲の後半は、セザール・フランクのスタイルを思わせる壮大な曲想で、歌曲の限界を超えてピアノスティックで、ロマンティックにも聴こえた。25年

*関西福祉科学大学 社会福祉学部 准教授

の時を経て円熟したマルタンが感じられる作品であった。

Résumé : Frank Martin, le musicien Suisse, a composé les quatre musiques vocales sur les poèmes de Pierre de Ronsard, le poète français au 16^{ème} siècle. Parmi ces quatre oeuvres, “Quatres Sonnets à Cassandre tirés des Amours de Ronsard” (1921), ‘Canon (1945, non édité)’ et ‘Dédicace de Pierre de Ronsard (1946)’ sont les mélodies pour la voix et l’instrument. ‘Ode et Sonnet (1915)’ est une musique pour 3 voix de femmes à capella ou avec le violoncelle ad.lib.. Nous avons fait ici les analyses sur ces trois musiques grâce à Madame Maria Martin qui a répondu dans sa lettre adressée à l’auteur et à la copie de manuscrit de ‘Canon’ qu’elle nous a envoyé. Nous voudrions bien lui remercier. Egalement nous avons fait les réflexions sur les poèmes de Ronsard relativement à ses qualités musicales. Bien entendu que Martin nous a laissé plus de 80 ouvrages qu’il soit un peu excessif d’éclaircir avec non seulement les mélodies de Ronsard. Nous vous proposons ici les résultats, malgré tout, qui se sont caractérisés d’un aspect Martin.

1. Premièrement nous avons vu les détails de ses deux artistes ; Martin, un musicien au début du 20^{ème} siècle, Ronsard, un poète au 16^{ème} siècle. Nous avons bien compris que tous les deux ont les intérêts communs pour la relation entre la musique et la langue et ont aussi essayé d’assimiler la musique et la langue. Deuxièmement nous avons remarqué qu’il y a une suite d’apparitions de la musique vocale de Ronsard dans la période entre deux guerres. Nous en concluons que nous pouvons trouver la réponse dans la lettre de Madame Maria Martin.
2. Nous avons fait les analyses sur la musique de “Quatres Sonnets à Cassandre”, considérant toujours les poèmes de Ronsard, en se posant les questions pourquoi ces quatre poèmes ont été choisis, et quelle était la structure de la suite. Nous avons bien compris que la prosodie musicale était toujours en parfait état sous la base de l’écriture de la façon ancienne. Nous avons trouvé quelques points communs avec ‘A son âme’ créée par Maurice Ravel, mais la création de Ravel a eu lieu en 1924 bien que celle de Martin, bien avant.
3. Nous avons également fait les analyses sur les musiques de ‘Canon’ ainsi que ‘Dédicace de Pierre de Ronsard’, considérant les poèmes de Ronsard. Nous avons remarqué que les deux ont été composés selon les demandes, et ces deux musiques n’ont aucun point communs au point de vue d’écriture. Nous avons pu découvrir le caractère amusant et gai de Martin, d’après ‘Canon’, que nous n’avions pas eu au préalable. Mais nous ne devons pas oublier que ce chant est difficile à chanter. Nous avons pu y trouver le style caractéristique de Martin à propos de la représentation vis à vis des poèmes. ‘Dédicace’ était une musique pour témoigner du respect à Mr. Jacques Dalcroze. Elle était solennelle, très pianistique, pleine d’idées rythmiques complexes, et toujours fidèle aux prosodies, et plutôt atonale mais à la fin assez romantique. Dans cette musique se manifeste la trace de Schenberg et l’influence de Cezar Franck dans une parfaite harmonie. Nous avons bien vu, après 25 ans qui s’écoula, Frank Martin évolué.

Key words : フランク・マルタン FRANK MARTIN ピエール・ド・ロンサール PIERRE DE RONSARD 20 世紀の音楽と 16 世紀の詩 MUSIC in 20th Century and POETRY in 16th Century

はじめに

フランク・マルタン (Frank Martin, 1890–1974) は、その多岐にわたる音楽家としての人生で、ロンサールの声楽曲を4作品発表している。そのうち合唱曲『オードとソネ』(1915)を除く3曲が、単一声部とピアノ又は他の楽器による歌曲作品となる。『カッサンドルに捧げる四つのソネ』(1921)、「カノン」(1944、未出版)と「ピエール・ド・ロンサールの献辞」(1945)である。

本稿では、筆者自身に宛てたマルタン夫人の手紙と、マルタン夫人の好意により入手可能となった作品「カノン」の楽譜も参考にして、この3つの歌曲作品を、ロンサールの詩の特徴に留意しながら楽曲分析を行う。マルタンと同時代の作曲家たちによる他のロンサールの歌曲作品との比較も考慮に入れた上で、20世紀初頭のマルタンの作曲家としての一面を明らかにしてみたい。

I 20世紀初頭のフランク・マルタンと、16世紀の詩人ピエール・ド・ロンサール

オラトリオの作曲家と呼ばれるジュネーヴ生まれのマルタンは、1910年の処女作『3つの異教徒の歌』から、最晩年となる1974年の遺作『そして命がもたらされた』に到るまで、実に80曲以上の作品を創った。マルタンは、10歳の時に聞いたバッハの『マタイ受難曲』に強い感銘を受けて、終生に渡りバッハの影響を受けたりと自他ともに認めている。1949年に、レンブラントの絵画『三つの十字架』を見てポリフォニーで作曲した『ゴルゴタ』について、ペルーは、「バッハを手本としたことを明示しながら、バッハとは異なるマルタン独自の傑作であり、20世紀における正真正銘の受難曲である²⁾」と述べている。マルタンに、次に新しい扉を開いたのはセザール・フランク (Cesar Franck, 1822–1890)であった。マルタン自身は、「フランクは、バッハやシューマン、ショ

パンと言ったクラシック音楽の世界から私を飛躍させてくれた初めての作曲家であった³⁾」と述べている。

第1次世界大戦の締結した1918年に、指揮者のエルネスト・アンセルメ (Ernest Ansermet, 1883–1969) が、スイスロマンドオーケストラを設立して、それまでドイツ音楽一辺倒であったスイス音楽界に、フランス音楽の新風を吹き込んだ。同年に、マルタンのカンタータ『ディオニュソス賛歌』の初演の指揮をしたのが縁となり、この2人の友情とコラボレーションはそれ以後生涯続くことになる。アンセルメを通して知ったドビュッシー (Claude Debussy, 1862–1918) の和声法について、マルタン自身が次のように述べている。「始めは理解できなかったドビュッシーの音楽だったが、結局私の並行和声技術の基礎は、ドビュッシーに拠るものである⁴⁾。」マルタンの作品には、バッハを基礎としたドイツ的和声法スタイルと、フランス印象主義の影響である色彩感の一見相容れない二つの要素が見られる。更に、地理的にドイツに最も近いフランス語圏のスイス人であり、音楽的基盤がアカデミックな所がない点などから、初期の段階から、いずれの流派にも属さないマルタン独自の様式が見られた。

更にマルタンにとって、作曲にはテキストが重要であった。マルタン自身も、「良いテキストさえあれば、短時間で声楽曲を創ることができる。」と⁵⁾述べている。確かにマルタンの作品の多くが、オラトリオ、声楽曲、舞台音楽であり、言葉と音楽が一体となるものである。そして、ロンサールの詩編以外にも、古代ギリシャの詩人たち、聖書、シェークスピア、ギヨーム・ド・マショーと古典の作家のラシーヌやモリエールに、その題材を求めている。テキストを重視するマルタンのインスピレーションの源泉に、ロンサールを始めとした近代以外の作家たちが大きく存在したと推察できる。

組曲『カッサンドルに捧げる4つのソネ』は、第1次世界大戦後の1921年から1926年に

かけて、マルタンがローマやパリを転々とした時期に書いている。1923年に始めての舞台音楽『オイディプス王』を発表した後、ローマではビザンチン文化に感銘して、グレゴリオ聖歌にも親しみミサ曲⁶⁾を創っている。『カッサンドルに捧げる4つのソネ』は、マルタンが言葉と音楽の間に強い興味を抱くようになる初期の作品である。

1926年に放浪の末郷里のジュネーヴに落ち着いたマルタンは、ダルクローズの設立した音楽院でリトミックを、ジュネーヴ音楽院では室内楽を指導しながら、更に自らもピアノとオルガン奏者として活躍しながら、作曲活動も行っていった。1938年から1941年にかけて*1創作されたオラトリオ『Le Vin Hervé』により、「壮年期を確立した⁷⁾」と言われている。1939年からはじまった第2次世界大戦の最中でも、スイス人であるマルタンの作曲活動の妨げにはならなかったようである。円熟期を迎えていたマルタンは、1944年と次いで1945年に、再びロンサールの詩に作曲して、「ウェルナー・ラインハルトのためのカノン」と「ピエール・ド・ロンサールの献辞」を発表する。その直後の1946年からは、作曲活動に専念できるより適した環境を求めて、オランダに、フルート奏者で3番目の妻となったマリア・マルタンと共に移住する。世界も第2次世界大戦が終結を迎える頃であった。

ピエール・ド・ロンサール (Pierre de Ronsard, 1524-1585) は、16世紀プレリアド派を代表する「フランス詩王」と呼ばれている詩人である。プレリアド⁸⁾派とは、16世紀当時、それまでラテン語が主流であったフランスにおける詩歌の貧困を嘆いて、革新に乗り出した詩人たちのグループのことで、グループ自らを古代ギリシャの7人の偉大な詩人たち⁹⁾に例えて「七星詩派」と名乗っていた。古代ギリシャ・ローマとルネッサンス期のイタリアの様式を模倣して、フランス語に適合させようと試みたロンサールの詩風は、幾つかの詩形¹⁰⁾を確立させ

た上で、フランス語の語彙や比喩や音楽性を豊かにした。

16世紀は、「詩と音楽のアカデミー」の設立¹¹⁾や、『韻律詩法¹²⁾』の試みにより、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。ロンサールは、詩は音楽の伴奏に相応しい韻律でなければならない¹³⁾と主張して、詩と音楽の一体化を図った画期的な詩人であった。宮廷詩人として栄華を誇ったロンサールであったが、その死後は、次世代の文学者たちに、外国の模倣に走り過ぎて難解であると徹底的に攻撃されて、忘れ去られてしまう¹⁴⁾。ところが19世紀に入ってから、まず文学の世界において、批評家のサント＝ブーヴに再発見されて、ロマン派の間に復活する。19世紀後半に流行していた芸術家たちの交流の場であった〈サロン〉を通して、ロンサールは音楽家たちにも刺激を与えることになる。期を同じくして復活したルネッサンス音楽への音楽家たちの関心¹⁵⁾からも、ロンサールを見直すきっかけに繋がったと推察する。更に20世紀初頭は、フォーレを筆頭としたフランスの音楽家たちによってフランスの〈メロディ〉様式が完成される時期でもある。盛んに作曲された〈メロディ〉歌曲の対象としても、ロンサールが注目されることになる。1924年はロンサール生誕400年にあたり、フランス全土で、ロンサールに因んだ演奏会や講演会が催されて、ロンサールに対する関心が、ロンサール熱とも言われるほど高まっていた。マルタンは、まず1915年に『オードとソネ』を発表する。この作品が、20世紀における初めてのロンサールの合唱作品となっている。次いで1921年に、マルタンの作品『カッサンドルに捧げる4つのソネ』とサン＝サーンス (Camille Saint-Saëns, 1835-1921) の作品『ロンサールの5つの歌』の二つの組曲が、20世紀における初めてのロンサールの歌曲として発表されてから、1924年にはロンサール生誕400年を記念して、デュカ、オネーゲル、ラヴェル、ドラージュ、ルーセル、キャブレ、ロラ

ン＝マニユエルとオーベールの8人の作曲家が、ルヴュ・ミュージカル誌ロンサール特別号『ロンサールの墓に寄せて』¹⁶⁾に、それぞれ作品を同時に発表する。そして翌年の1925年のフランス・プーランク (Francis Poulenc, 1899–1963) の作品『ロンサールの5つの歌』¹⁷⁾と続く。合唱曲の分野においても歌曲の分野においても、20世紀に始めてロンサールの詩編に着目したのがマルタンであったことが解る。

その後の二つの世界大戦間にも、数々の作曲家がロンサールにインスピレーションを求めて歌曲を残している。ダリウス・ミヨー¹⁸⁾ (Darius Milhaud, 1892–1974) の作品『ロンサールの恋愛詩集の歌 作品132(全4曲)』(1934)、「この薔薇を受け取れ 作品183」(1937)と『ロンサールの四つの歌 作品223』(1940–1941)、ジャック・ルゲルネー (Jacques Leguerney, 1906–1997) の『プレイアド派の歌曲集(全25曲)』(1933–1947)、ジャン・リヴィエ (Jean Rivier, 1896–1987)¹⁹⁾ の作品『ロンサールの2つの歌とクレマン・マロの歌』と『ロンサールの恋愛詩集の歌(全4曲)』、そしてフロラン・シュミット (Florent Schmitt, 1870–1958) の合唱曲『20分の無伴奏混声合唱曲第2番』等と快挙にいとまがない。この二つの期間がロンサール熱のピークであったと考えることが出来る。ロンサール生誕400年である1920年代に多くの作品発表が為されるのは容易に理解できるとして、それでは何故、1935年からの10年間ほどの間にも、ロンサールの歌曲発表が多く為されたのだろうか。時はまさしく第2次世界大戦の狭間から終戦までの期間である。ロンサールをインスピレーションの源とする発想が、興味深くもある程度同時期に行われたことに関しては、筆者の質問に返答したマリア・マルタン夫人の書簡²⁰⁾に見いだせるかもしれない。「世界が混沌として、戦争に突入しようとしている暗い時代に、作曲家たちは、もはや同時代のテキストに興味を持ってなくなっていたのです。」

II 歌曲『カッサンドルに捧げる四つのソネ』について

この作品で選ばれたロンサールの4編の詩について、まず音楽に関係する点に留意しながら考察する。

使われている4編の詩は、全て『恋愛詩集 第1巻』から選ばれている。作品のタイトル通り、4曲共にソネ形式の等韻律の詩で、4、4、3、3の14行詩からなる10音綴である(表1)。

マルタンならずとも、ロンサールの詩の作曲を考えるなら、まず第1にこの『恋愛詩集』を考えるとと思われる。実際に16世紀においては、ロンサール自身によって、その当時を代表する作曲家たちに、自分の詩による作品発表の依頼が為されて、1552年には、クレマン・ジャスカン、セルトン、ミュレ、ゲーディメルとベルトランによって作曲された楽譜の付録付きで、出版されている。ギタリストでもリュート奏者でもあったロンサールが、特に音楽を強く意識して、「豎琴にあわせられるように」と、詩と音楽の一体化を試みたロンサールの最高傑作と誉れ高い詩集である。更に、マルタンのこの作品の発表後には、『ロンサールの墓に寄せて』(1924年)の中から、デュカ、オネーゲルとドラージュの作品、プーランクの『ピエール・ド・ロンサールの5つの歌』(1925年)の中から1、2、4と5番の作品、ミヨーの『ロンサールの恋愛詩集の歌』(1945年)とルゲルネーの『プレイアド派の歌曲集』の作品に、『恋愛詩集』は選ばれている。常にロンサールの詩集の中でも傑出して時代を超えて音楽家たちを惹き付けてきた。しかし、『恋愛詩集』は、その詩の難解さによっても有名で、16世紀の出版当時既に、ミュレによる注釈本が出版されたほどである。マルタンの作品では、その中でも特に難解な詩集の出だしの詩編が2編選出されている。作曲法を習うことなく、9歳にして既に歌曲が作曲できたと言われているマルタンの意欲のほどが伺われる。そして、他の作曲家たちの

表 1

詩編番号	I	II	XIX	CCXX
詩の行数	4、4、3、3 の 14 行詩	I に同じ	I に同じ	I に同じ
詩の形式	ソネ 10 音綴	I に同じ	I に同じ	I に同じ
作品名	I	II	III	IV
詩のテーマ	詩人の苦しみと警告、 眼、古代の神々	カッサンドル、眼、肖像画、 古代の神々、自然	不吉な予告、驚く私、 未来、眼、古代の神々、 陰と動	恋する者の苦悩、現在、 眼、静
小節数	43	47	55	47
速度記号	四分音符 = 84 Mouvement	60 Lent, Sarabande	120 Vif	60 Lent
拍子	4 分の 4、2 分の 3	4 分の 4、4 分の 3、 4 分の 4	4 分の 4、2 分の 3、	4 分の 4、4 分の 3、 4 分の 2
前奏	ほぼ 0	ほぼ 0	ほぼ 1 小節	6 小節半
後奏	2 小節半	3 小節半	3 小節	ほぼ 7 小節
変化記号	B フラット	F シャープと C シャープ	B フラット、E フラット と A フラット	B フラット、E フラット と A フラット

作品では、長編の詩を選んだ上で、カットしたり
り又はリフレインを付けたりしたことが多いの

だが、マルタン作品では、同じ構成の詩を、
4 編とも変化を加えずにそのまま使っている。

I

Qui voudra voir comme un dieu me surmonte,
Comme il m'assaud, comme il se fait vainqueur,
Comme il renflamme et renglace mon Coeur,
Comme il se fait un honneur de ma honte,

神が私に襲いかかり、
打ち負かし征服者となり、
我が心を燃え立たせ凍らせ、
我が不名誉を栄誉とさせるのを見たい者は誰でも、

Qui voudra voir une jeunesse prompte
A suivre en vain l'objet de son malheur,
Me vienne lire : il verra ma douleur
Dont ma déesse et mon dieu ne font compte.

不幸を招く対象をむなしく追い求めやすい
若い時というものを見たい者は誰でも
私の所に（書いた物を）読みに来るが良い：
その者は我が女神と神が大切に準備したのではない
我が苦しみを知ることだろう。

Il connaîtra qu'Amour est sans raison,
Un doux abus, une belle prison,
Un vain espoir qui de vent nous vient paître.

其の者は、愛には理性がなく、
甘い過ち、麗しい牢獄、
風に乗って我々を侵しに来る虚しい希望であると知
ることだろう。

Et connaîtra que l'homme se déçoit.
Quand plein d'erreur un aveugle il reçoit
Pour sa conduite, un enfant pour son maître.

そして人間という者は過ちに気づくだろう。
自分の導き手として目の見えない人を、師匠として
子どもを選んで沢山の過ちを犯した時に。

II

Nature ornant la dame qui devait

最も頑な心の持ち主でさえも屈服させる

De sa douceur forcer les plus rebelles
Lui fit présent des beautés les plus belles
Que dès mille ans en épargne elle avait.

我が恋人を、千年も前から彼女を飾るためだけに
存在した自然がとっておいた百の新しい美しさで
あらたに彼女を造り上げた。

Tout ce qu'Amour avarement couvait
De beau, de chaste et d'honneur sous ses ailes
Emmeilla les grâces immortelles
De sont bel oeil qui les dieux émouvait.

アモルが、自分の翼の下に、宝物のように抱いて
いた美、清らかさと名誉の全てで覆い隠して
いたものが、不滅の神々でさえ心を動かされる
ような美しい眼を持ち更に美しくなった。

Du ciel à peine elle était descendue,
Quand je la vis, quand mon âme éperdue
En devint folle et d'un si poignant trait.

天空から彼女は今降り立ったばかり、
私が彼女を見るや、我が魂は狂おしく
その余りに鋭い矢で。

Le fier Destin l'engrava dans mon âme
Que, vif ne mort, jamais d'une autre dame

誇り高い運命の神が私の魂の中に彼女の美しさを
刻み込んだので、生きていようと死んでいようと、
決して

Empreint au coeur je n'aurai le portrait.

彼女の肖像画以外の他の女性に心を囚われないので
ある。

III

Avant le temps tes temps fleuriront
De peu de jour ta fin sera bonnée,
Avant ton soir se clorra ta journée,
Trahis d'espoir, tes pensers périront.

おまえは早咲きであろう、
おまえの終わりは間もなくであろう、
おまえの夜が来る前におまえの昼が閉じるであろう、
おまえの思いは希望に裏切られて消え去るであろう。

Sans me fléchir tes écrits flétriront,
Dans ton désastre ira ma destinée,
De tes soupirs nos neveux seriront.

おまえの書いた物は私の気持ちをほぐさずに衰える、
私の運命はお前の破滅と共に生じるだろう、
おまえの死は私への愛の終わりのためだろう、

Tu seras fait d'un vulgaire la fable,
Tu bâtiras sur l'incertain du sable
Et vainement tu peindras dans les cieux.

おまえは人の物笑いの種となるだろう、
おまえは砂上の楼閣を築くであろう
そしてお前は天空に虚しく描くであろう。

Ainsi disait la nymphe qui m'afolle
Lorsque le ciel, témoin de sa parole,
D'un dextre éclair fut présage à mes yeux.

このようにニンフが言って私は取り乱したのである。
彼女の言葉の証として、天が私の目に
鋭い稲妻を起こし予兆を見せた時に。

IV

Quand je te vois, seule, assise, à part toi,
Toute amusée avecque ta pensée,

あなたが一人で座っているのを見る
あなたは自分の考えを密かに楽しんでいる

La tête un peu rencontre bas baisée,
Te retirant du vulgaire et de moi.

頭を幾分低く下げて
人々と私から身をかかわしている。

Je veux souvent, pour romper ton émoi,
Te saluer, mais ma voix offensée
De trop de peur se retient amassée
Dedans ma bouche et me laisse tout coi.

あなたの其の思いを断つために
あなたに挨拶をしたいとしばしば思うのだが
あまりの恐怖に傷ついた私の声は口の中で溜まり
抑えられ、そして私を沈黙させてしまうのだ。

Souffrir ne puis les rayons de ta vue,
Craintive au corps mon âme tremble émue,
Langue ni voix ne font leur action.

あなたの姿から出る光線に耐えられない
私の魂は体の中で感動と恐れで震えている
私の言葉も声もその役目を果たさない。

Seuls mes soupirs, seul mon triste visage
Parlant pour moi, et telle passion
De mon amour donne assez témoignage.

唯一私のため息と私の悲しい顔つきだけが
私を物語っている、そしてこのような苦しみが
私の愛の証であるとはっきりと示している。

テキストは、楽譜に拠っている。
詩の行に沿うように、出来る限り並列して直訳している。

日本語訳：高塚桂子

第 1 番で、愛には理性がないと警告が為されたにも関わらず、第 2 番でアモルによってカッサンドルの美しさに囚われてしまう。第 3 番では、ニンフによって不吉な未来の予告をされて驚愕する私、最後の第 4 番では、静かに恋に苦悩する私の現在が映し出されて終わる。4 編を通じて、詩人の過去と未来の時間の経過が感じられる。その上 4 編全てが、詩の内容の映像が見て取れるような、視覚的にも強い印象のある詩編ばかりである。更に付け加えるなら、第 3 番は陰のイメージが強い上に、稲妻が光り動きも感じさせる。ところがマルタンは最後の第 4 番には、それと対照的な静の詩を選んでいる。マルタンは、4 曲からなる組曲として、始めにプロローグ、次に主題のカッサンドル、第 3 番目にはドラマティックな動の詩と、最後に静の性格を持ちエピローグ的要素のある詩と配置したと考える。ここに作曲家の意図が感じられる。

マルタンの作品には、時として奇抜とも言えるほど変化に富んだ楽器編成で生み出されるこ

とがある。『オードとソネ』作品 (1915) でも、3 人の女性合唱が、チェロのアドリブ伴奏付きによると明記されている。ロンサールの時代のリュートをチェロに見立てたと推察する。他にも例えば、『シンフォニー』(1936) ではジャズ楽器を取り入れている。フランソワ・ヴィヨンの詩に作曲された『死人の歌』(1970) では、3 人の男性ヴォーカルと 3 つの電子ギターの前奏となっている。この『カッサンドルに捧げる四つのソネ』は、メゾソプラノ、フルート、ヴィオラとチェロの構成である。声に合わせられる楽器を、自由自在な発想で配置することが出来るのもマルタンの一つの特徴と言えるだろう。本稿では、作曲家自身によるピアノ版を使用した。

それでは、以上のロンサールの詩の特徴が、マルタンの作品では、どのように考慮されて作曲されているのか、マルタンの意識する 16 世紀がどのように反映されているのか、この 2 つの点に絞って「I」から順に楽曲分析を行う。

マルタンの作品「I」では、4詩節からなるソネ形式²¹⁾の詩の始めの2つの詩節を、1小節目から9小節目までと、10小節目から18小節目までの、それぞれ9小節目間で表現している。

19小節目から2小節目間の休みがあるが、これは詩の内容において、第2詩節目と第3詩節目の間で大きく区切れるソネの特徴を意識していると思われる。

【譜例 1】

I

Avec Mouvement (♩=84)
Très simplement, avec une légère ironie

*) les ornements sur le temps (♩)

次に、第1詩節目と第2詩節目の始めの‘Qui voudra voir’「…したい者は誰でも」の呼びかけの部分は、1小節目から始まる出だしの《二音、変口音、ト音、へ音》による旋律となっている。

【譜例 2】

この旋律は、ピアノ伴奏部の2小節目では、3拍目から始まる右手部でテヌート記号が付けられて強調されて現れる。第2詩節目にあたる10小節目では、伴奏パートの右手部に、今度はこの旋律が歌のパートよりも先に始まって、2拍遅れて歌で始まり、更に次の11小節目の伴奏パートの右手部の3拍目からもう一度響くように表現されている。下降形の斜進で印象

的な響きの旋律が、歌のパートとピアノパートの両方に表現されていて、カノン形式で合計 5 回反復される。メロディ曲線は、ピアノパートと歌のパートでは、反進行となっている。何回も全てのパートに繰り返し表現されるこのメロディは、エコーのように響き、マルタンの描くプロローグの象徴的ファンファーレに聴こえる。更に、この呼びかけの旋律から続く《ホ

音、へ音、ト音、イ音と変口音》までのフレーズは、エオリア旋法と考えることができる。悲しみの中に落ち着きがあるとされる旋法である。

ロンサールの詩で最も重要な第 3 詩節目「愛には理性がない…」にあたる 21 小節目から 32 小節目の間では、速度記号が、「急いで」から「慌てずに、しかしかなり速く」と指示されている。

【譜例 3】

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. The first system is titled 'Au mouvement-pressez' and 'Assez rapide, mais sans hâte (♩=120)'. It features a vocal line with lyrics 'com - - ple. li con-naî - tra qu'A-' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamics like *p* and *pp*, and a marking 'chanté'. The second system continues the vocal line with 'mour est sans rai - son, Un doux a - bus, u - ne bel - le pri - son,' and the piano accompaniment with 'poco a poco cresc.' markings. The third system starts at measure 30, with the vocal line 'Un vain es - poir qui de vent nous vient paî - - tre.' and the piano accompaniment featuring 'rallentir', 'Retenu', and 'Un peu' markings, along with dynamics like *mf* and *dimin.*

それまで、3 連音符や装飾音も使用されて小刻みな動きが多く、全体として既に幾分速く感じられていたのが更に速くなることになる。それに対して、この箇所での歌のパートでは、突然長い音符でゆっくりと表現されるようになり、しかもシラビックである。ピアノパートの右手部では、スタッカートが付いた 8 分音符のみの表現に変化して、旋律部とは対照的に、それまでの即興的なスタイルから一変して、正確な同一のリズムを速い音符で刻むことになる。そして 31 小節目から次の第 4 詩節目が始まる 34 小節目にかけての間で、徐々にテンポが遅くなり

次第に出だしのテンポに戻っていく。4 詩節あるソネ形式の数にあわせて、a, a', b, a の 4 部で構成されている中の、b の部分にあたる。曲想の変化が際立った上、この詩節の言葉が滑稽なくらいはっきりと聴こえることになる。マルタンは、曲の始めの速度記号の下に、「とてもシンプルに、わずかな皮肉をこめて」と指示している。ロンサールは、この詩節では、「甘い過ち、美しい牢獄、…虚しい希望」と、滑稽にも相反する意味の言葉を並列して、「愛には理性がない」と主張している。マルタンは、この箇所、ロンサールの意図する皮肉を、音楽によ

って具現化することに成功させたと推察する。

第2番の『II』では、16世紀にスペインで生まれたとされる舞曲「サラバンドのリズム

で」と指示されている²²⁾。サラバンドスタイルは、優美で荘厳に響き、神よりもまさって美しいカッサンドルの表現に相応しいと言えるだろう。

【譜例4】

II

Lent et rythmé oomme une Sarabande
D'un mouvement très égal jusqu'à la fin (♩ = 60)

Na - ture ornant la da - me qui de - vait De sa dou - ceur forcer les plus re -

bel - les Lui fit pré - sent des beautés les plus bel - les Que dès mille

ans en épargne el - le a - vait. *doux chanté*

Tout ce qu'A - mour a - va - re - ment couvait De beau, de chaste et d'honneur sous ses

ロンサールの詩では、各詩節の各行が、一行のみで1センテンスとならない繋がった複雑な文章である。歌のパートでも、フレーズが各行ではなくて詩節ごとに終始するようになっている。その結果「I」よりも、一つ一つの旋律が非常に長い。13小節目からは、歌のパートでは2小節目ほど休みとなるが、ピアノ伴奏のパートでは右手部に、1小節目から始まる歌のパートとほぼ同じ旋律がある。16小節目から歌のパートが始まっても、ピアノパートにおける

この旋律は続く。つまり13小節目から19小節目までは、伴奏部が逆転して旋律を奏でることになる。テキストがなくても、聞く者の耳には、旋律が続いているように聴こえる。一行のみでは意味をなさない詩の技法である「跨がり」を意識していると思われる。

1小節目から5小節目の間の歌のパートの旋律《二音、嬰ハ音、ロ音、イ音、ト音、嬰ヘ音とホ音》は、イオニア旋法とも考えられる。この長調系の旋法によって、平静な明るさが曲想

に得られることになる。そして歌のパートの2小節目から始まるこの下降形の旋律は、詩のテキストでは「我が恋人カッサンドル」を歌う箇所であるが、もう一度第3詩節目の「彼女は天空から降り立った」の箇所でも、歌のパートでは28小節目から31小節目にかけて、再び下降形で現れるので、「麗しの貴婦人カッサンドル」の表現には常に使われていることになる。

【譜例5】



歌のパートの5小節目と6小節目の、《二音、ホ音、嬰へ音とト音》が、上昇形の連打音で表現されている。この音形は、17と18小節目に表現される他にも、31小節目では3連符による連打音など、各所に数回配置されている。しかし、39小節目では、速度が「ゆっくりと、重々しく」と変化した上で、《嬰へ音から始まって嬰ト音、イ音》と、同じ連打音の上昇形に聴こえたところで、次の40小節目では、それ

までと違って、3度下がって《嬰へ音》で終始する。その結果、詩節の「決して他の女性には…ない」の箇所が重々しく響く。

1小節目のピアノパートの始めの《ロ音と嬰へ音》は、空虚5度である。但し、次の2小節目の1拍目の《二音》が歌われると、遅れて出来たロ短調の主和音となる。この空虚5度の手法は、この作品には多く見られる。27小節目と28小節目のピアノのパートにも、空虚5度の手法が使われている。左手部の《ロ音と嬰へ音》の間音程と、右手部の《ロ音と嬰へ音》も同様である。ピアノパートの44小節目から最終小節目までの後奏の両手部の両方に数回ある《ロ音》と《嬰へ音》との間も、空虚5度²³⁾で、更に空虚5度が積み重なり倍音で響く効果がある。空虚5度の響きを何回もタイとテヌートで十分に響かせて、同時に右手部に《ト音》を響かせる。それは同時に次の「Ⅲ」の曲の出だしの音を暗示していることにもなる。倍音の響きの中で印象的に終始する凝った手法が使われている。

【譜例6】

Très retenu et lourd 40 au mouvement

Que, vif ne mort, ja-mais d'une au-tre da-me Emprint au

retenu au mouvement

coeur je n'au-rai le por-trait.

第3番の「Ⅲ」は、4曲中小節の数が最も多く、速さも最も速く生き生きとした曲である。詩のテキストの第3詩節目までは、例えば、ピアノパートの1小節目、4小節目、11小節目、14小節目と16小節目では、《ハ音》と《ト音》による空虚5度と、《ト音》によるユニゾンが配置されている。更に、23小節目のピアノパートの左手部では、《ハ音とハ音》による空虚5度が、タイで3小節目間にもわたる間延ばされた

上で、「重く」と「フォルテで」と指示されて、まるで教会の鐘の音のように重々しく響き渡るように聴こえる。更にこの空虚5度の手法は、次の27小節目のピアノパートの左手部でも、連続する二音とイ音の空虚5度の和音によって、「更に強く」の指示通りに、引き続き鳴り渡るようになっていいる。歌のパートでは減少カノンで表現されている。

【譜例7】

Vif et léger (♩ = 120)

A-vant le temps tes temps fleu-ri - ront, De peu de jours — ta fin —

— se-ra bor-né - - e, Avant ton soir se clor-ra ta jour - né - - e,

この詩で最も重要な詩節である第 4 詩節目から曲想が変化する。ピアノパートは急速な舞曲形式のタランテラに変化して、ペダルも十分に保ってと指示されて、華やかで技巧的となる。歌のパートは、反対に長い音符でシラビックになり、しかも段階的に上昇する。特に 49 小節目にある ‘éclair’ 「稲妻」の箇所が、この曲中最も高音のホ音で表現されていて、そこがクライマックスになるように考えられている。

歌のパートの出だしに使われていた《二音、ハ音、ハ音とト音》の音形は、「I」と「II」の作品の出だしに引き続いて、珍しい下降形に

よるメロディ曲線であった。

【譜例 8】

始めの 2 小節目から 4 小節目までのメロディ全体を考えると、《ハ音、ニ音、変ホ音、ヘ音、ト音、変イ音と変ロ音》になり、「I」の出だしと同様に、エオリア旋法と考える。その音形は、ピアノパートの 34 小節目からは、始めは左手部に、36 小節目では右手部に現れて、しかも歌が終始した後の後奏部分となる 52 小節

【譜例 9】

Pressez peu à peu 40

Ain - si di - sait la nym - phe qui m'a -

dimin. *pp* *cresc. poco a poco*

tenez avec la Pied.

toujours en pressant

fol - - le Lors - que le ciel, té - moin de sa pa -

Rapide (♩ = 168) 50

rol - - le, D'un dex - tre é - clair fut pré - sa - - - ge

pp *dimin.*

en ralentissant peu à peu

à mes yeux.

p *retenu* *pp*

目からは、両手部にカノンのように3回表現された後に、それまで何回も響いていた《ハ音とト音》による空虚5度が両手部に現れて終わる形である。聞く者の耳にエコーのように幾度となく響いた後に、最後に空虚5度が突然表現されて、4曲中最も賑やかなこの「Ⅲ」が、次の「Ⅳ」の曲想の暗示をするごとく、徐々に静かに終始する手法である。

最後の第4番「Ⅳ」は、エピローグに相応しく、〈ゆっくりと〉の指示に加えて、〈秘められた感じで〉とある。音楽の表現には珍しい指示である。ピアノパートと歌のパートが共に、ポリフォニー音楽のイメージで、自由オルガヌムと斜進行で書かれている。歌のパートは、終始に渡りシラビックとなり、無伴奏のグレゴリオ聖歌を彷彿とさせる。ロンサールの時代よりも

更に古い時代の教会音楽のイメージである。詩の第 3 詩節目「恋人の姿を神に例えて、そのあまりの神々しさに、身動きできずに震えている」にあたる 26 小節目から 32 小節目までは、

歌のパートには、4 度下のアルト部が加わり、4 度音程で並行進行する。神秘的ですらある。

【譜例 10】

IV

Lent et très intime (♩ = 60)

à mi-voix, en hésitant
 Quand je te vois, seule, as - sise, à part toi,

retenu Très doux *)
 et me lais - se tout coi. Souf - frir ne puis — les ray - ons de ta

vu - e, Craintive au corps mon â - me tremble é - mue, — Lan - gue ni voix ne

30

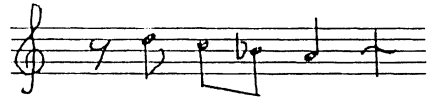
話は戻るが、ロンサールの詩のテキストの1行目では、珍しい4分区切り²⁴⁾の手法が使われている。歌のパートの7小節目に、八分音符の《ト音》が3つと四分音符の《イ音》が1つの表現で、その後に休符があり区切られて、この箇所は4音綴となる。マルタンはそれを意識して、この箇所にも四つの音を当てている。次の8小節目の3拍目の《ト音》は、通常は無音のeが、「seul」が女性形のため「l」の子音に付いて有音となり、特別に2音綴となることを考慮して、後打音が付いて区切れている。続いての休符の後は、《イ音》から始まり、9小節目の終わりの《イ音》まで切れ目なしに続いている。4分区切りなら、この箇所も《変ロ音》の後に休符を持ってくるべきであるが、「assise」の語尾と次の「à」とは、カンマで切れていても、フランス詩法では、母音が続く場合はリエゾンされるので、この場合は「assi」の次の「se」と「à」が結合して[za]の発音になり繋がることになる。そのため4と2の6音綴で区切れている。更に9小節目の「assise」の強長音[ssiz]に、《変ロ音》の長い音符をあてている。

4曲の小節総数にさほどの差がなくても、この「IV」が、最もゆっくりであるから、音楽の規模としては最も大きく長い曲となる。しかし、ほとんどの箇所、〈p〉又は〈pp〉の指示がある。「ゆっくりと静かに秘められた感じで」に相応しい。この曲に唯一存在する〈sf〉が、ピアノパートの34小節目の1拍目の音にアクセントと共に付いている。詩のテキストでは、「唯私のため息のみ」の「息」の箇所である。「情熱的に、しかし控えめに」の楽語の指示もある。ピアノパートの33小節目で、休符によって音がない休みの後に突然、静寂を破って《変イ音、ハ音と変ホ音》の三和音が登場する

が、同じ34小節目の3拍目ですぐに〈p〉の表現に戻る。この〈sf〉の三和音が、控えめな中で突然もれる詩人の「ため息」である。

40小節目から、歌の旋律が終始してから始まる8小節間にも及ぶ長いピアノパートの後奏では、「I」の出だしと同じように、特に右手部に、反進行によるメロディ進行が表現されている。「I」の曲想を暗示させた後、45小節目から46小節目の終わりまで、「II」で、「カッサンドル」の表現には決まって使われていた《二音、嬰ハ音、ロ音、イ音とト音》の出だしの5音による旋律が、《ハ音》と《ロ音》が半音下がった《二音、ハ音、変ロ音、イ音とト音》の下降形による5音音階となり、厳かに「美しい人」をもう一度登場させて終わる形を取っている。

【譜例 11】



この組曲には、「ラヴェルの影響が見られる²⁵⁾」と指摘されていた。頻繁に使用されていた空虚5度の手法は、確かに1924年に発表されたラヴェルの「ロンサールの己が魂に」では、ピアノパートのほとんどが空虚5度で埋め尽くされていて、作品の強烈な個性となっていた。しかし、作品発表時期は、マルタンのこの「カッサンドルに捧げる四つのソネ」の方が古い。マルタンはこの作品では、ドビュッシーの好んだ全音音階を思わせる独特の音階も随所で使っている。上記の点から、確かに響きとして、印象主義的響きが聴こえてくるが、この作品に関しては、ロンサールに対する捉え方に共通点があり、結果としてラヴェルと同じ発想の下に、先んじて創りだされた作品と言った方がよいのではないだろうか。

【譜例 12】

avec passion, mais toujours contenu

font leur ac - ti - on. Seuls mes sou - pirs, seul mon tri - ste vi -

sa - ge Par - lent pour moi, et tel - le pas - si - on De mon a - mour

40

donne as - sez té - moi - gna - ge.

en se perdant

Ⅲ 作品「献辞」と「カノン」について
「献辞」と「カノン」は、2 作品共に組曲で

はなく単一曲であり、2 曲の発表された時期が近いことから、本稿では、同じ項目の中で分析を進めて行きたい。

表 2

	「カノン」	「献辞」
詩編番号及びタイトル	『オード集』より「オード XXXII」の第 1 詩節目と第 2 詩節目の抜粋	『オード集第 5 巻』より「オード IX」の第 7 詩節目から第 10 詩節目までの抜粋
詩の行数	6、6 の 2 詩節 12 行	6、6、6、6、の 4 詩節 24 行
詩の形式	頌歌（オード）	頌歌（オード）
作品名	ウェルナー・ラインハルトのためのカノン	ピエール・ド・ロンサールの献辞
詩のテーマ	海を渡って集められた財、才能の財、ミューズ	友人の《ラ・エー》に捧げて、ミューズたち、アモル、古代の神々、竖琴（音楽）
小節数	23 小節と 1 拍（アウフタクト）を、1 回通してから 8 回カノン形式で繰り返す	59 小節
速度記号	アンダンテ	ラルゲット、レント
拍子	4 拍子	変則拍子
前奏	なし、無伴奏	なし
後奏	なし、無伴奏	1 小節
変化記号	なし	なし

Canon

Si j' avais un riche trésor,
Ou des vaisseaux engravés d'or,
Tableaux où médailles de cuivre,
Ou ces bijoux qui font passer
Tant des mers pour les amaser
Où le jour se laisse revivre.

もし私が、華やかな宝物や、
あるいは金の彫り込みの入った巨大な甕や、
絵画やあるいは銅のメダルや、
あるいは沢山の海を渡って集められ
再び日の目を見ることになる
宝石を持っていたとしたら

Je t'en ferais un beau présent
Mais quoi ! cela ne t'est plaisant ;
Aux richesses tu ne t'amuses
Qui ne font que nous étonner ;
C'est pourquoi je te veux donner
Le bien que m'ont donné les Muses . . .

私は君に美しい贈り物をあげたであろう
しかし、何だ！それは君にとってばかげている；
君は富では喜ばない。
我々なら驚かされる富では；
だから私は君に、ミューズたちが私に与えてくれた
財（文才）を与えたいのだよ…

Dédicace de Pierre de Ronsard

Les amours n'aiment tant les pleurs,
La mouche ne suit tant les fleurs,
Ni les vainqueurs tant les couronnes,

アモルたちは涙を好まない、
蠅は花々を、
征服者たちも王冠を追いかけない、

La Haye², comme tu poursuis
Les tendres Muses que tu suis
Comme tes plus chères mignonnes.

ラ・エーよ、君が、君にとって最も愛しく
可愛い人たちとして、後を追っている
その優しいミュージズたちを追いかけているほどには。

Nul mieux que toi parmi les bois
Ne contrefait leur douce voix
Et nul par les roches hautaines
Ne les va mieux accompagnant
Ni mieux près d'elles se baignant
Dans le crystal de leur fontaines.

君ほど上手く、森の中で
彼女たちの優しい声を真似る者はいない
そして（君ほど）上手く、高い岩々を通して
彼女たちに付き従う者はいない
彼女たちの水晶のように澄んだ泉の中で
彼女たちの傍らで水浴びをする者もいない。

Nul mieux dans les rais de la nuit,
Quand la lune en son plein reluit,
Sur l'herbe avec elles ne danse,
Suivantes le pouce divin
De ce grand Alcée³ Angevin⁴
Qui devant sonne la cadence.

夜の放つ光の中で、
満月が輝き渡る時、
草の上で、（君ほど）彼女たちと一緒に上手く
踊る者もいない。
前で舞曲を奏でているアンジュー地方の
この偉大なアルカイオスの神々しい親指に従いながら。

Toi ors couronné du lien
Que donne l'arbre Dauphnien⁵,
Ores tu prends plaisir d'élire
Le premier rang, or le milieu,
Entre elles marchant comme un Dieu
Qui s'égayé au son de la lyre.

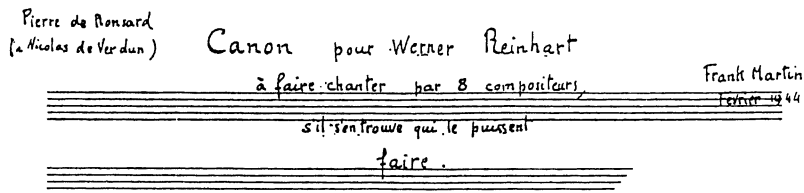
其の時ダフネの木が与える絆で飾られて
いる君よ、
ある時は君は第 1 列目を、
又ある時は、真ん中を喜んで選んでいる。
彼女たちの間でリラ（豎琴）の音に合わせて
心躍っている神のように歩きながら。

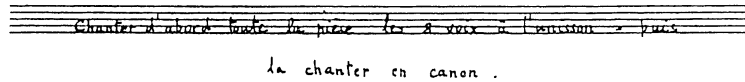
日本語訳：高塚桂子

作品「カノン」は、楽譜の真ん中に、手書き
で、「ウエルナー・ラインハルトのためのカ
ノン」と銘打ってある。更にその下に 3 行に渡っ
て、「8 人の作曲家に拠って歌われるように」
（下 1 行目）、「それが出来る人が見つけれらる
なら」（下 2 行目）、そして「する」（下 3 行目）

と書いてある。下の行に読み進めるに従って文
章は短くなるので、視覚的に見て逆三角形の形
になっている。楽譜の最後の下部には、今度は
「まずユニゾンで 8 声により全曲を歌うこと
——それから」で下の行に移り、より短く「カ
ノンで歌うこと」となっている。

【図 1】





ラインハルト (Werner Reinhart, 1884-1951) は、家業の産業で巨万の富を築き、クラリネットの腕前がプロ級であった、その当時の多くの音楽家たちの大パトロンである。特にストラヴィンスキーやリルケの良き理解者そして良き援助者として知られる。マルタン夫人の書簡によれば、「音楽家を援助する大変寛大な人ですが、スイス以外ではほとんど知られていない。」とある。「Le Vin hervé」の成功により名実共に円熟期を迎えたマルタンには、この頃から多くの作曲依頼が来るようになる。この作品も、ルヴェ・ミュージカル・スイスの依頼による、ラインハルトの60歳の誕生日を祝うために作曲した作品で、マルタンは今度はロンサールの『オード集』から詩編を選んだのだ。オードとは、頌歌で、形式は自由で、人を誉め讃える歌である。ロンサールの『オード集』では、古代ギリシャの神々や賢人たちに例えた長編の詩が多い。この詩編は、ロンサールの時代の国王の書記官兼監督官であったド・ヴェルダンへ宛てた6行詩18詩節の全108行にも及ぶ詩編の最初の二つの詩節の抜粋である。確かに、巨万の富を持っていたとされるラインハルトに贈る歌の歌詞に、「我々なら驚くような富でも君は驚かない」と唄うロンサールのこの詩編以上に相応しい歌詞は見つからないかもしれない。しかもマルタンは、8人の作曲家によると限定しながら、「歌える作曲家が見つかる限り」とも指示している。マルタン夫人の書簡によれば、「8人の作曲家と、私の夫が小さくタイトルの下に書いたのは、自分自身が作曲家であるマルタンの出来うる限りの冗談です。」とある。実際に8人の作曲家に拠って祝って歌われたのかどうかは、書簡に記載されていないので不明

である。その作品の多くがオラトリオ（宗教作品）で、しかも父がプロテスタントの牧師の家庭に育ち「カルヴァン派の音楽家」と呼ばれたマルタンには、常に物静かで内省的なイメージが付きまとう。1939年に2番目の妻に死に別れた後、3番目の妻となるまだ学生でフルート奏者のマリアが、マルタンに始めて会った時の印象を次のように述べている。「崇高な感じの、しかし痩せて、顔色が悪く、自分の健康には全く気を使わないで、全身全霊で作曲に取りかかっている一人の男性がそこにいた。死に対して落ち着いていて、遠からず黄泉の国へ出発するようにも見えた²⁶⁾。」1940年に、2人は25歳の年の差を超えて結婚する。新しい結婚生活の充実も加わって、マルタンは、トリスタンとイゾルデの伝説を、数年かけてオラトリオ「Le Vin Hervé」に変身させて発表して、作曲家の揺るぎない地位を確立する。この「カノン」も、「献辞」と共に、マルタンにとって、公私ともに幸福な円熟期に作曲されている。そして、この作品は、作曲理由の所以も大いにあるが、マルタンの意外な遊び心が詰まった作品となっている。右上には、フランク・マルタン1944年2月の署名がある。

作品は、まず1回目は8声による合唱曲として、その次から8人によるカノン形式として繰り返されるので、24小節プラス31小節の合計55小節歌われることになる。始めから8回もカノン形式で歌われると、詩のテキストの言葉が合わさってしまうため、聞き取りにくくなり、テキストの意味の面白さは半減するだろう。そこでマルタンは、まず1回目は全員一緒に歌うようにして、歌詞を伝えやすくしたと推察する。

【譜例 13】

Andante: tranquillo

Si j'a-
 -vais un riche tré - sor, Ou des vaisseaux en - gravés d'or, Tableaux
 où médailles de cui - vre, Ou ces bijoux qui font passer
 Tant de mers pour les amasser Où le jour se laisse re -
 -vi vre, Je t'en fe - rais un beau pré -
 -sent. Mais quoi! celā

次にこの作品では、例えば出だしの《二音とイ音》や、詩のテキストでは第 2 詩節目の出だしとなる 12 小節目の始めの《ホ音とロ音》が、以前には見られなかった 5 度の音程によるメロディの出だしの表現である。しかもこの 2カ所は、前者の出だし「もし私が持っていたとしたら」は、毎回 8 回繰り返されるために、そして後者の第 2 詩節の冒頭部の出だし「私は贈り物をしたであろうに」は、四分音符にテヌートの付いたポルタメントで歌われる指示があるために、それぞれ特に強調されることになる。テキ

ストは全てシラビックで表現されている。しかし、《へ音》にシャープが付いたり消えたりする結果、半音上がったり下がったり曲想が不安定となる。他にも、《二音》、《ハ音》とそして《ロ音》にも同じ扱いが為されている。半音音程が頻繁に出てきて音程の難しい曲である。8人がずれて歌うと、8小節間同じ拍の音が全て同時に聴こえる計算となる。歌詞と音符が 8 回合わさって混じって繰り返されることを考慮して、この作品は複調又は無調となっている。

【譜例 14】

- quoi je te veux donner Le bien que mont donné les Mu
 Ses...

最後の 22 小節目から始まる「ミューズ」の箇所では、「ミュ」から「ズ」の間が、ヴォカリーズで 3 小節間も延ばされている。例えば、この最初の「ミュ」の言葉にあたる高い音符の「二音」が、8 回常に響くことになる。22 小節目から最終小節目まで 8 小節間分の同じ 1 拍目の音を全て拾ってみると、《二音、ホ音、嬰へ

音、ト音、イ音、ロ音とハ音》となり、ミクソ・リディアの教会旋法が同時に響いていることがわかる。マルタンはラインハルトのために、神秘的な明るさの性格を持つミクソ・リディアの教会旋法を選んだのだ。この考えの下に、全ての音を 8 小節間分重ねて見ると、同時に響く音が、《二音》から始まる 5 音音階となったり、

《へ音》と《嬰へ音》が同時に存在する独特の音階となったりするのがわかる。いずれにしても、《二音》をポイントにしている。この「ミュージズ」には、音程が《二音》から《ホ音》まで幅広く、加えてその中に、《ト音》と《嬰へ音》の半音の狭い音程もあり、6度音程と2度音程が順番に表現されている。この箇所も音程が取りづらい。ましてや8人がそれぞれ連続してずれて歌うとなると、更に難易度は増して、超絶技巧が必要になるかもしれない。もしマルタンのお茶目な指示通りに、作曲家が8人首尾よく見つかって実演されたとして、それが上手く行っても行かなくても、誕生日の余興としての楽しい効果は絶大であったと思われる。

マルタンは、翌年の1945年の終戦の年に、8曲目となる「ピエール・ド・ロンサールの献辞」を発表する。マルタン夫人は筆者に対する書簡の中で、「この作品は、マルタンが、ジャック・ダルクローズの生誕80年のためラジオ・スイス・ロマンドの依頼によって作曲した。」と答えている。この作品は、テノールとピアノの歌曲である。

マルタンは、ダルクローズのために、ロンサールの『オード集第五巻』の詩編「オード9」の6行16詩節全96行の第7詩節目から第10詩節目までの4詩節24行を選んだ。この詩編は、1552年にロンサールが、親友のデュ・ベレーとロンサールの2人に対して、2人の詩を

讀えてラテン語の詩を贈った「ロベール・ド・ラ・エー公²⁷⁾」に捧げた返礼の詩であると言われている。ジャック・ダルクローズ (Emile Jacques Dalcroze, 1865–1950) は、リトミックの創始者である。ダルクローズの提唱したリトミックの理論は、世界中に広まり、現在の日本の幼児音楽教育にも欠かせない。ダルクローズとマルタンの関係は古く1925年頃に遡る。そもそもフランス語のプロソディに興味を持ったマルタンが、リズムに注目するようになり、ひいてはリトミックにも興味を持ち、ダルクローズ研究所でダルクローズ自身と知り合う。1928年にディプロムを得た後、即興とリズム理論の先生として迎えられたのが始まりである。

これまでに本稿で考察してきたマルタンのロンサールの他の作品と違って、この作品の詩のテキストには、音楽そのものを指す言葉や踊りの言葉が出てくる。リズムの大家で偉大な音楽家のダルクローズに贈るのに相応しいテキストである。2000編以上とも言われるロンサールの詩の中から、見事なまでにイメージに合致する詩編を選ぶことの出来るマルタンの、ロンサールの詩に対する理解力にも驚かされる。

続いて最後に、「献辞」作品の楽曲分析をする。

この作品は、詩節ごとに曲想がはっきりと四つのパートに変化している。曲想の変化が解りやすいように楽譜を並べることにする。

【譜例 15】

Dédicace de P. de Ronsard
pour ténor et piano - für Tenor und Klavier

第 I 詩節 Frank Martin

Les a - mour n'a - mérité tant les pleurs, Le mou - che me suit tant les fleurs, Ni les vain - queurs tant les cour - ran - nés,
La Roy - e, con - me tu pour - suit Les ten - des Mu - ses que tu sult Con - me les plus ché - res en - gre - res.

第 II 詩節

① *un poco più animato* $\text{♩} = 72$
 Nel meun que fai par - mi les boas Ne con - tre - fat leur dieu - ce voir Et nul - les por - tes ro - ches hau - les me
 ② *ritardando*
 ni la su - meux oc - com - pa - grant Ni meun près d'el - les as lui - grant Dans le cri - de de Nars

第 III 詩節

③ *più lento* $\text{♩} = 60$
 Nel meun dans les rai - ce la nuit, Quand la lunc en son plein re - luit Sur l'herbe o
 ④ *crescendo*
 uban - - - - -
 ⑤ *ritardando*
 sul - ven - les la plus ce de - vin De ce grand N - cion An - ge - vin Que de - vant son - - - - - re la ca - don - - - - ce
 ⑥ *più* *passo a poco crescendo*
 la iors cou - ran - nel du I - en Que don - ne fur - les Daph - ni - en, O - rae la prendi - pi - ar d'él - re

第 1 詩節目では、歌のパートでは 1 小節目から 7 小節目までと、7 小節目の終わりの音から 13 小節目までの二部に分かれている。前者の歌のメロディは、《イ音》と《ホ音》の完全 5 度音程で始まる。次の 3 小節目の終わりの《ト音》と《ニ音》の関係も同様である。7 小節目の終わりの「ラ・エーよ」と呼びかける最後の《嬰ト音》と次の 8 小節目の始めの《嬰ニ音》も同じ完全 5 度音程である。更にメロディ全体を考察しても、前者と後者では、音程が微妙に違うために、完全に移調されているとは言い難いが、メロディ曲線はほぼ同じである。そしてこの詩節でポイントとなる完全 5 度音程も、リズムが毎回微妙に変化している。ピアノパート

でも、8 小節目の中程までは、右手部の高音部に、歌と同じメロディを 1 オクターヴ低音で表現している。8 小節目の後半からは、右手部は 3 声に分かれて、その中間声部に歌のメロディを 1 オクターヴ低音で同様に引き継いでいる。左手部だけを考察すると、一見繋がりのない完全に独立したシェーンベルクの 12 音の配列のようにも見える。マルタン自身次のように述べている。「それまで、自分の作曲で和声の問題にぶつかると、最良な解決策は、ドビュッシーやラヴェルにあると考えていた。1930 年代に入る頃から、何か全く新しいものの必要性を感じるようになってきた。シェーンベルク理論に全面的に傾倒した訳ではなく、あくまでも自分

の感覚に忠実であったつもりであるが、彼の理論に沿って書いてみることにした²⁸⁾。」しかし、これに右手部を加えて考えると、その感覚は一変して、もはやシェーンベルクの音は聴こえなくなる。例えば、二小節目の第1音目の左手部の《イ音》と右手部の《ハ音とホ音》は、《イ音》の主和音となる。次の第二番目の和音も、両手部で考えると《ハ音、変ホ音とト音》による主和音となる。39小節目まで全て主和音の構成である。

第2詩節目となる14小節目から、曲想が激変する。歌のパートでは、《ニ音》と《ヘ音》が1オクターヴ（8度）音程もの大きな開きで歌う箇所が二カ所現れる。ピアノパートも、左手部と同様に1オクターヴ音程が数カ所現れた上に、27小節目では低い《嬰ニ音》と《嬰ヘ音》の10度音程が出てくる。そしてピアノパートの右手部は、全体的に和音が多くなって、今度は左手部で歌のメロディと同じ旋律を奏することになる。そのために、今度は右手部みの和音が主和音となり、前述の箇所と逆の構成である。テンポも「少し動きを持って」速くなり、特に17小節目のテキストの「声」と「そして誰も…ない」の箇所では、「少し更にフォルテで強く」の指示もあり、この言葉がよく響くことになる。

第3詩節目となる30小節目からは、特にピアノパートに顕著に曲想の変化が現れる。まず30小節目からの右手部に注目したい。32分音符と8分音符と符点8分音符とタイによるシンクペーションの同じリズムパターンが、36小節目まで続いている。テンポは始めの「ラルゲット」や「レント」の遅さに戻っているが、非常に速い音符が連続する。しかも、途中の32小節目ではトリルも加えられて更に複雑な動きとなっている。技巧的であり、今までどのロンサールの曲にも使われていなかったリズムの登場である。

次に、この詩節の中で二回出てくる音楽を意味する言葉で、なおかつ韻を踏んでいる「踊る

（ダンスする）」と「舞曲（カデンツ²⁹⁾）」の言葉の箇所の表現を考察する。35小節目の右手部では、連続する上昇形のオクターヴの表現により音楽のスケールが大きくなっている。歌のパートでも、「ダンス」と、高音の《ホ音》から1オクターヴ低音の《ホ音》に、急速に下降して歌い終わる。歌とピアノの両方のパートで、共に一つのクライマックスの箇所であると感ずる。加えて言うなら、ピアノパートの右手部は、半音ごとの小刻みな上昇形で、楽譜を視覚的にみても、ミュージシャンたちが廻るように踊っている姿を表現していると思われる。42小節目の歌のパートでは、この作品の中で最も高音である《変イ音》が、35小節目と同様に、下降形による一オクターヴの跳躍で終始している。しかし、ピアノパートでは40小節目から、更に新しいスタイルで表現されるようになる。全てオクターヴかあるいはオクターヴの中に音の入るパターンで、その上毎回左手と右手が順に交互に演奏されるように指示してある。この手法はこの後最後から3小節前の57小節目まで続くことになる。オスティナートのかかなり高度な表現と推察する。そして、和音の音の数が多く感じるが、左手はユニゾンによるオクターヴである。右手は、低音と中音の間は常に5度音程で、高音は低音と1オクターヴのユニゾン、つまり8度音程で同じ音である。この2種類の和音を両手で交互に奏でる。シェーンベルクに触発された無調の調性感は消えて、むしろセザール・フランクの得意とした循環スタイルが垣間みられるようである。ロマンティックでさえある。

詩節が変わる度に、ピアノパートでは、音が増えてより複雑に、より音楽の規模が大きくなる。歌のパートでも、第1詩節目の出だしのメロディが、第3詩節目と第4詩節目では、リズムを変えてより複雑に、より高音部で、より強く、よりドラマティックになるように進化して表現されている。

【譜例 16】

50
Le pre-mier rang, or le mi-lieu, Entre

53
el-les mar-chant comme un Dieu Qui s'é-

56
-gaye au son de la ly-re.

ff

meno f e secco

52小節目から54小節目までの歌のパート「神のように彼女たちの間を歩きながら」では、フォルティッシモの指示が付いた上に、二声部で表現されている。ピアノパートでも、和音に更にアルペジオが付いている。鍵盤楽器であるピアノに、弦をつま弾かせるような幻想的な表現をさせている。最後の58小節目の歌のパート「竖琴」の言葉では、《ハ音》から《ホ音》に上昇してピカルディ終始で終わる。ピアノパートでも同様に、その前の小節で聴こえていた《変ホ音》が、右手部の第1番目で半音上がって《ホ音》となっている。更に左手部の低音の《イ音》と《ホ音》の間と、左手部の一番高い《イ音》と右手部の高音の《ホ音》の間は、完

全5度音程で空虚5度になっている。この空虚5度の積み重ねは、先にも述べたが、ラヴェルの「ロンサールの己が魂に」と同じ捉え方である。そして、このピアノパートの始めの3つの和音は3連符でアクセントがついていて、竖琴の弦を弾いたと思わせる響きで終了している。

この「献辞」は、「カノン」と同じ依頼作品ではあっても、ユーモアやジョークの類いは微塵もない。リズムの魔術師ダルクローズに敬意を払った作品である。歌のパートも技巧的であるが、ピアノパートは、これまでのどの作品にもなくピアノスティックで壮大なスケールのもとに作曲されている。まるでオーケストラ作品のようである。

終わりに

本稿では『カッサンドルに捧げる四つのソネ』、「カノン」と「献辞」を、それぞれの作品の比較も考慮に入れた上で、ロンサールの詩の解釈にも留意しながら楽曲分析を進めた。80曲以上の作品を書いたマルタンの側面を、ロンサールの歌曲のみで判断するのは、一見無理があるように感じるが、それでも、1920年代と1940年代のマルタンの特徴を垣間みることが出来た。マルタンとロンサールの2人の芸術家の、時代を超えた共通点も考察した。そして、何故二つの世界大戦の狭間に、ロンサールの歌曲作品の発表が集中しているのかについても言及した。この疑問には、マルタン夫人の筆者の質問に返答した言葉が解決してくれた。

『カッサンドルに捧げる四つのソネ』では、4曲共に、近代以外の作曲法を軸として作曲されていた。エオリア旋法やドリア旋法など教会旋法も使われていて、他にも自由オルガヌムや斜進行など、マルタンが古い時代を強く意識して作曲したのが感じられる。そして、詩節の区切れには完璧なまでに忠実で、メロディのフレーズの切れ目も同じとなっていた。フランス詩法で特に珍しいとされる跨がりや4分区切りの手法でも、マルタンはさして苦勞も感じさせずに巧みに表現していた。「I」のプロローグを象徴しているように聴こえる出だしの旋律や、カッサンドルの表現には必ず使われていた同じ旋律の変形を、エピローグの「IV」の最後にも使用することで、組曲としての流れに統一を持たせて、四つの詩編に共通して感じられた時間の流れや、『恋愛詩集』共通のテーマを暗示してみせたと推察する。そして常に下降形によるメロディ表現は、他の作曲家によるロンサールの歌曲全曲の中でも珍しく、象徴的に扱われていた。

三つの作品全てをとっても、歌詞は、表現方法に差こそあれ、シラビックであった。音楽的プロソディが完璧なのは言わずもがなである。

「カノン」に込められていたジョークや、高度な技術の中に垣間みられる茶目っ気は、私たちの想像するマルタンのイメージからかけ離れたマルタンの興味深い一面であった。この「カノン」のこのような考察が可能になったのも、マリア・マルタン夫人の好意によるものであった。ここに感謝の意を表したい。

「献辞」は、オスティナートや複雑なリズムや高度な変則リズムによって作曲されていて、マルタンのダルクローズに対する深い尊敬の念が感じられた作品であり、歌曲のスケールを超えたと言っても過言でないくらいスケールの大きい壮大な作品となっていた。「カノン」と「献辞」には、『カッサンドルに捧げる四つのソネ』に聴こえたフランス印象主義的響きよりも、シェーンベルクの12音理論の試みと、無調或は複調の響きを基盤に考えられていたのが考察できた。しかし「献辞」の後半部分には、セザール・フランクの循環スタイルを基盤とした作曲法がみられて、ロマンティックですらあった。

『カッサンドルに捧げる四つのソネ』における1920年代のマルタンは、「ロンサールの若いカッサンドルへの生き生きとした愛や、宮廷風と優美さを音楽で表現しようとした」と述べている³⁰⁾。シンプルな中に、細部に渡ってよく考えられた音が配置されていた。音楽におけるロンサールの詩の完璧なまでの再現に成功している。約25年後のマルタンは、作品も短詩形のソネではなくオードを選び、依頼の作品という性格上テーマがある程度制約されているとは言え、そして常にロンサールの詩に留意を払っている点では同じとは言え、二曲共に、マルタン独自のスタイルがより進化した形で見られる。形式にとらわれずに、自由で、自信に満ち溢れて、様々な要素が渾然一体となった音楽でスケールも大きい。円熟期のマルタンがそこにいる。

注

- 1) Martin Frank, "Correspondance Frank Martin -J- Claude Piguet (1965-1974)", Georg Editeur, Paris, 2001.
- 2) Perroux Alain, 'Frank Martin ou L'insatiable quete', Editions Papillon, Genève, 2001.
- 3) Ibid., p.15.
- 4) Ibid., p.18.
- 5) Ibid., p.117.
- 6) 『無伴奏二声合唱のためのミサ』(1926)
- *1 この頃から彼の声楽曲には、ドイツ語のテキストも使用されるようになる。ラテンとゲルマンの言葉を全く同格にテキスト対象とし得るのは、数カ国の言語が母国語であるスイス人の為せるわざとも言えよう。
- 7) "Dictionnaire de la musique française", Référence Larousse, Vignal Marc, New Interlitho, Italy, 1988, p.300.
- 8) 元は、ギリシャ神話でオリオンに追われて星となったアトラスの7人の娘たちを指す。プレアデス星のこと。
- 9) 前3世紀のアレキサンドリアの7人の詩聖人たち。
- 10) 例えば、ソネ形式やオード形式。
- 11) プレイアド派の一員であるバイフ (1532-1589) によって 1570 年に設立される。
- 12) Vers mesuré; フランス語の詩の韻律を、古代ギリシャのリズムの長短に置き換えようとした手法。
- 13) 『恋愛詩集』の序文より。
- 14) この点に関して、「高塚桂子、16世紀の詩人ピエール・ド・ロンサールと20世紀初頭のフランスの作曲家たち」、関西学院大学修士論文の中で仮説を立てたので、本稿では省かせて頂いた。
- 15) 例えば、ベネディクト派の修道院に、グレゴリオ聖歌を聞くために通ったと言われるドビュッシーが浮かぶ。
- 16) この8作品に関しても詳細は同書に考察した。
- 17) この作品に関しては、『高塚桂子 レクチャーコンサート』、関西学院大学張記念館、関西学院大学文学研究科美学研究科主催、2001.]にて発表した。
- 18) ミヨーは 1964 年にも『愛を歌う 作品 409』の第8番をロンサールの詩編で作曲している。

- 19) リヴィエは、他にも『ロンサールの詩による五つの無伴奏混声合唱曲』を作曲している。
- 20) 2003年。
- 21) ソネ形式とは、イタリアのソネットに由来する短詩型で、2つの4行詩と2つの3行詩からなる14行詩である。この形式を、フランスにおいて始めて使用して成功を収めたのも、ロンサールであった。
- 22) デュカの作品「ああ、ベラキユイユよ」も同じ様式であった。
- 23) ラヴェルの作品「ロンサールの墓に寄せて」のピアノパートは、ほとんどが連続する空虚5度のみで書かれている。作品の発表年は、ラヴェルの方がマルタンよりも後となるが、ロンサールの歌曲に関して、マルタンとラヴェルが同じ発想のもとに作曲したことがうかがわれる。
- 24) 一行が四つに区切られる。
- 25) "Dictionnaire de la musique française", Référence Larousse, Marc Vignal, New Interlitho, Italy, 1988, p.300.
- *2 Seigneur Robert de la Haye のこと。
- *3 アルカイオスのこと。ペルセウスとアンドロメダの息子である。
- *4 ここでは、アンジュー地方のアルカイオスとして、du Bellay を指している。デュ・ベレーはプレイアド派の詩人の仲間でロンサールの親友である。
- *5 アポロンによって菩提樹に変えられてしまったダフネとその冠を指している。
- 26) Martin Maria, 'Souvenir de ma vie avec Frank Martin', Lausanne, 1990, p.34.
- 27) マルグリット・ド・ナヴァール家の一族とも言われている。
- 28) Interview donné à Henri Jaton, 1964.
- 29) 中世のフランス語では、カデンツとは、円舞曲を指す。
- 30) マリア・マルタン夫人からの書簡による。

参考楽譜

- Frank Martin, "5 Sonnets à Cassandre", Durand, Paris, 1921.
- Frank Martin, 'Dédicace de Pierre de Ronsard', Bärenreiter Kassel, Basel, 1945.
- Frank Martin, 'Canon', Manuscript, Narrden.

参考文献

- アンドレ・オデール、『音楽の形式』、吉田秀和訳、白水社、1999。
- 浅香淳編『新音楽辞典』、音楽之友社、1977。
- 北川正、「教会旋法について」、筆者との対談、東京、2003。
- ピエール・ギロー「フランス詩法」、窪田般弥訳、白水社、2001。
- 日本フランス語フランス文学会編『フランス文学辞典』、白水社、1974。
- 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。
- 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、山崎庸一郎訳、白水社、1990。
- Yvonne Bellanger, "Oeuvres Poétique Ronsard", Librairie Larousse, Paris, 1993.
- Marc Honegger, Paul Prévost, "Dictionnaire de la Musique", Librairie Larousse, Paris, 1993.
- Fondation Frank Martin, www.frankmartin.org/, 2003.
- Frank Martin-J. Claude Piguet, "Correspondance", Georg Editeur, Genève, 2001.
- Alain Perroux, 'Frank Martin', Edition Papillon, Genève, 2001.
- Pierre de Ronsard, "Oeuvres Complètes tome 2", Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1950.
- Pierre de Ronsard, "Les Amours", Librairie Générale Française, Paris, 1993.
- La Revue Musicale de Suisse Romande, Lausanne, 2002, no.55, Frank Martin.
- La Revue Musicale, Richard Mass, Paris, 1921-1937.
- Maria Martin, letter to author, 2003.
- Stanley Sadie, "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
- "Dictionnaire de la musique française", sous la direction de Marc Vignal, Librairie Larousse, Paris, 1988.