

モーリス・ドラージュの日本に関連する作品 ——未出版作品を含む4点について

秋道瑠香

はじめに

本稿では、近代フランスの作曲家モーリス・ドラージュ Maurice Delage (1879-1961) によって手がけられた異国趣味の作品の中で、日本を題材とした作品に焦点を当てる。これまでの研究において、ドラージュのインドを題材とした作品に関しては一定の注目が集められてきた。一方で、日本を題材とした作品についての研究は依然として不十分である。しかし、日本を題材とした作品がドラージュの創作活動において重要な位置を占めていたことは明らかである¹⁾。インドを題材とした作品は、現地の音楽的要素をそのまま取り入れる手法を特徴とするのに対し、日本を題材とした作品は、単なる音楽的借用にとどまらない。したがって、筆者は、これが独自の表現と密接に結びついている可能性があると考ええる。

そこで本稿では、日本に関する作品を整理し、それぞれの背景や創作状況を考察するとともに、作品そのものの分析を通じて、日本文化がどのように取り入れられ、どのように表現されたのかを考察する。

1. ドラージュの異国趣味作品について

ドラージュは、およそ半世紀にわたる創作活動を行った。作品数は31に及ぶが、実際に出版されたのは22作品に限られる。また、その中で異国趣味の楽曲は、10作品が該当する。これらの作品がどの国を題材としているかについては、以下の表1に示す。

ドラージュの作品群における異国趣味の要素は、インド、日本、スペインの3地域に大別される。その内訳は、インドを題材とした作品が5点、日本が4点、スペインが1点である。

最初期のインドを題材とした作品〈間奏曲 *Intermezzo*〉(1909) は、ハインリヒ・ハイネ Heinrich Heine (1797-1856) の詩をジェラルド・ド・ネルヴァル Gérard de Nerval (1808-1855) が仏訳したものを歌詞に用いている。この詩はインドを主題とした内容を含

1) この点に関するさらなる考察については、秋道瑠香「モーリス・ドラージュ《7つの俳諧》(1923) ——「他者」からの影響で見出した音楽的簡素さ」(修士論文、青山学院大学、2024年3月)。に詳述している。

表 1：ドラージュによる異国趣味作品の一覧²⁾

題材とした場所	作品名	作曲年	出版年	編成	出版社
インド（1曲目のみ）	<i>Trois Mélodies</i>	1909	1914	声楽（ピアノ伴奏）	Durand
	<i>Du Livre de Monelle</i>				
	<i>Intermezzo</i>				
	<i>Améthystes</i>				
インド	<i>Quatre Poèmes Hindous</i>	1912	1914	声楽（室内楽/ピアノ伴奏）	Durand
	<i>Madras: Une belle...</i>				
	<i>Lahore: Un sapin isolé...</i>				
	<i>Bénarès: Naissance de Bouddha</i>				
	<i>Jeypur: Si vous pensez</i>				
インド	<i>Les Bâtisseurs de Ponts</i>	1913	×	オーケストラ	未出版
インド	<i>Ragamalika</i>	1915	1915	声楽（室内楽伴奏）	Durand
日本	<i>Sept Hai-kais</i>	1923	1924	声楽（室内楽/ピアノ伴奏）	J.Jobert
	<i>Préface du Kokinshū</i>				
	<i>Les herbes de l'oubli...</i>				
	<i>Le coq...</i>				
	<i>La petite tortue...</i>				
	<i>La lune d'automne...</i>				
	<i>Alors...</i>				
	<i>L'été...</i>				
日本	<i>Le vieil étang</i>	1924	×	声楽（ピアノ伴奏）	未出版
日本	<i>Bashō</i>	1924	×	声楽（ピアノ伴奏）	未出版
スペイン	<i>Les Demoiselles d'Avignon</i>	1924	1927	声楽（ピアノ伴奏）	J.Jobert
インド	<i>Trois chants de la Jungle</i>	1934	1935(pf)	声楽（室内楽伴奏）	Durand
	<i>Chil: Le Vautour</i>				
	<i>Maktah: Berceuse phoque</i>				
	<i>Themmangu: Chant et Danse du Tigre</i>				
日本	<i>Mitsuougai (hitsugi?)</i>	1946	×	不明	詳細不明
日本	<i>In morte d'un Samourai</i>	1950	1952	声楽（室内楽伴奏）	Eschig

んでいるものの、音楽的にもインドの要素が認められるか否かについては詳細な分析が必要である。1912 年には、東洋（インドと日本）への実際の旅の途中で作曲に取り掛かった《4つのインドの詩》が発表される。本作品はドラージュの異国趣味的作品群の中でも代表的な成功作として位置づけられる。歌詞にはインド人詩人による作品と、ハイネの詩集から取られたインドを主題とする詩が組み込まれている。また、《橋を造る者たち *Les Bâtisseurs de Ponts*》(1913) および《ラガマリカ *Ragamalika*》が続けて作曲されている。前者は、作詞者であるラドヤード・キップリング Rudyard Kipling (1865-1936) からの出版許可が得られず未出版に終わったが、後者はタミル語の詩を用いて、《4つのインドの詩》と同様にインド文化の音楽的要素を踏襲した作品として評価される。一方、スペインを題材とした《アビニョンの娘たち *Les Demoiselles d'Avignon*》(1924) は、詩人、音楽評論家のルネ・シャルプ René Chalupt (1885-1957) の詩に作曲されたものである。

2. 日本を題材とする 4 作品について

先述のとおり、ドラージュが日本を題材とした作品は 4 点確認されている。なお、それらは全て歌曲作品に属する。それぞれの作品名は以下の通りである。

2) 作曲年および出版年については、Rodriguez, Philippe. *Maurice Delage, ou, La solitude de l'artisan*. (Genève: Papillon, 2001). に従った。

《7つの俳諧 *Sept Hai-kais*》(1923)

《古い池／芭蕉 *Le vieil étang/Bashō*》(1924)

《ミツゲ／ヒツギ *Mitsougai/Hitsougui*》(1946)

《侍の死に寄せて *In morte di un Samurai*》(1950)

現時点で確認されているドラージュの日本を題材とした作品は4点存在するが、そのうち出版されたのは《7つの俳諧》と《侍の死に寄せて》の2点にとどまる。残りの2点のうち、《古い池／芭蕉》は、手稿譜の画像が確認され、音楽的内容をある程度把握できるものの、《ミツゲ／ヒツギ》は、使用された詩作品と作曲着手の事実のみが知られている。以下では、これらの各作品について詳述していく。

2.1. 《7つの俳諧 *Sept Hai-kais*》(1923)

2.1.1. 作品の概要

《7つの俳諧》は1923年に作曲された、7つの楽曲から構成される歌曲作品である。室内楽伴奏版とピアノ伴奏版の2種類が作曲されており、前者は1924年に、後者は1926年に、いずれもジョベール社から出版された。室内楽伴奏版では声楽（ソプラノ）、フルート、クラリネット、オーボエ、ヴァイオリン×2、ヴィオラ、チェロ、ピアノという編成が用いられ、ピアノ伴奏版では声楽（ソプラノ）とピアノで演奏される。初演は、1925年2月16日に独立音楽協会主催の演奏会において、サル・エラル劇場でジャヌ・バトリ Jane Bathori (1877-1970)（歌）とダリウス・ミヨー Darius Milhaud (1892-1974)（指揮）による室内楽伴奏版で披露された。

この作品は、和歌歌曲と呼ばれるジャンルに属する。和歌歌曲とは、ハイカイ³⁾を歌詞とするメロディー（Mélodie）、すなわち19世紀後半に成立したフランス芸術歌曲の一形態に分類される。19世紀後半の音楽史は、リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) とグスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860-1911) に代表される長大で複雑な楽曲に対する反動として、簡略化された音楽表現への移行期にあった。ドラージュが《7つの俳諧》を作曲した背景には、このような19世紀後半から20世紀初頭にかけての西洋音楽界における新しさを模索する動向が存在していた。さらに、当時の西洋では、19世紀以前の偏見に満ちた東洋への印象が変容し始めており、それと同時に音楽家たちは文学や美術におけるジャポニズムの潮流に影響を受けていた。その中で、俳句や短歌などの日本詩歌にみられる無駄を排した簡潔な表現様式や音節構造の明瞭さは、一部の音楽家たちにとって新しい音楽語法の素材として注目された。こうした時代背景の中で生まれた《7つの俳諧》は、和歌歌曲が演奏されるようになってから間もない時期であり、また比

3) 本論文では、「俳諧」と「ハイカイ」という2つの用語を区別して使用する。「俳諧」とは、日本独自の詩の形式としての意味で使用し、「ハイカイ」は、西洋での日本の詩歌の翻訳作品や、日本の詩歌を模倣して創作された作品の意味で使用する。また、作品名は全て漢字で統一した。

表 2：《7つの俳諧》概要

構成	第1曲	〈古今和歌集の序文 <i>Préface du Kokinshîou</i> 〉
	第2曲	〈忘れ草 <i>Les herbes de l'oubli...</i> 〉
	第3曲	〈雄鶏 <i>Le coq...</i> 〉
	第4曲	〈小さな亀 <i>Le petite tortue...</i> 〉
	第5曲	〈秋の月 <i>La lune d'automne...</i> 〉
	第6曲	〈そして <i>Alors...</i> 〉
	第7曲	〈夏 <i>L'été...</i> 〉
編成	室内楽伴奏：声楽（ソプラノ）、フルート、クラリネット、オーボエ、ヴァイオリン2、ヴィオラ、チェロ、ピアノ ピアノ伴奏：声楽（ソプラノ）、ピアノ	
出版	室内楽伴奏：1924年 ジョベール社（パリ） ピアノ伴奏：1926年 ジョベール社（パリ）	
初演	1925年2月16日 パリ：独立音楽協会主催の演奏会、サル・エラル劇場にて ジャヌ・バトリ（歌）、ダリウス・ミヨー（指揮）室内楽伴奏で演奏	
献呈	第1曲目	ルイ・ラロワ夫人（生没年不詳）
	第2曲目	アンドレ・ヴォラブール(1894-1980)
	第3曲目	ジャヌ・バトリ (1877-1970)
	第4曲目	フェルナン・ドレフュス夫人（生没年不詳）
	第5曲目	スザンヌ・ロラン・マニユエル(1892-1968)
	第6曲目	ドゥニーズ・ジョベール（生没年不詳）
	第7曲目	ジョーゼット・ガルバン (1877-1959)

較的盛んに作曲されていた時期に制作された作品として位置付けられる。

2.1.2. 歌詞の選択と音楽について

採用されている歌詞は、非常に幅広いジャンルに亘っているということが明らかである。以下の表3、4は、原詩と訳詩の出典を整理したものである。

ドラージュの《7つの俳諧》において採用された日本詩歌またはハイカイは、歴史のおよびジャンルの多様性に富んでいる。まずは、原詩となった作品から確認していく。原詩は、素性法師（生没年不詳）や上島鬼貫（1661-1738）による古典的な日本の俳句や和歌もあれば、片山廣子（1878-1957）や与謝野晶子（1878-1942）のような近代の作家による現代短歌、フランスの詩人によって作られたハイカイ、さらには紀貫之による古今和歌集仮名序文（散文）も含まれている。さらに、これらの詩は特定のひとつの詩集からまとめて選ばれたものではなく、さまざまな出典から選択されている。これらの多くは、フランス人の母と日本人の父を持つ女流詩人の山田菊 Kikou Yamata（1887-1975）による翻訳詩集『日本人の唇の上に *Sur des Levres Japonaises*』（1924）に基づいている。山田の詩集に関して、その出版はドラージュによる《7つの俳諧》が作曲された翌年となって

表 3：原詩の出典

	作者	タイトル	出版年	原詩のジャンル
第1曲	紀貫之(866?–945?)	『古今和歌集』（仮名序文）	905年頃	散文
第2曲	素性法師(生年不詳–910?)	『古今和歌集』	905年頃	和歌
第3曲	ジョルジュ・サビロン(1882–1918)	『新フランス評論』	1920年9月	フランス語のハイカイ
第4曲	片山廣子(1878–1957)	『翡翠』	1916年	和歌
第5曲	与謝野晶子(1878–1942)	『太陽と薔薇』	1921年	和歌
第6曲	上島鬼貫(1661–1738)	『仏兄七久留万』	1727年	俳句
第7曲	松尾芭蕉(1644–1694)	『もとの水』	書写年不明	俳句

表 4：訳詩の出典

	訳者（作者）	タイトル	出版年
第1曲	山田菊(1987–1975)	『日本人の唇の上に』	1924年
第2曲	山田菊(1987–1975)	『日本人の唇の上に』	1924年
第3曲	ジョルジュ・サビロン(1882–1918)（作）	『新フランス評論』	1920年9月
第4曲	山田菊(1987–1975)	『日本人の唇の上に』	1924年
第5曲	山田菊(1987–1975)	『日本人の唇の上に』	1924年
第6曲	ポール＝ルイ・クーシュー(1879–1959)	『アジアの賢人と詩人』	1916年
第7曲	山田菊(1987–1975)	『日本人の唇の上に』	1924年

いるが、詩集の内容が事前に公開された形跡は見当たらなかった。しかし、サロンや共通の知人を介して、山田とドラーヂュが接点を持っていた可能性は十分に考えられる。したがって、これらの社会的な接点を通じて、ドラーヂュが山田の詩を事前に入手していたと推察される。その翻訳過程ではフランス人読者の理解を促進するための表現修正が行われていることが確認できる。具体的には、日本にしか存在しない固有の生物や風物詩が、西洋の読者にも馴染みのある名称やイメージに置き換えられている場合がある。大部分の訳詩においては、原詩から大きく逸脱する内容の変化はみられない。しかし、第5曲〈秋の月〉に関しては、原詩との解釈にずれが生じており、山田による誤読の可能性も否定できない。第3曲〈雄鶏〉には、ハイカイ詩人として活動したジョルジュ・サビロン Georges Sabiron (1882–1918) によって作られたハイカイが採用されている。これはフランス語で作られた、翻訳の過程がない句である。さらに、第6曲〈そして〉の翻訳は、山田ではなくフランスの哲学者、医師、文学者、詩人であり、日本の俳句の翻訳家であるポール＝ルイ・クーシュー Paul-Louis Couchoud (1879–1959) によるものである。これは当時、隆盛期を迎えていた和歌歌曲の中でクーシューの翻訳が非常に人気であったことが採用の理由と考えられる。これらのハイカイは、短いながらも情景描写が明確であるものが選ばれており、季語の使用により詩に季節感も付加されているため、文字数に対して表現の豊かさが際立っている。

次に、7曲を通して分析した際にみられた全体的な音楽的特徴を述べる。曲の形式は全て1部形式であり、これらの曲にはどれも短い前奏と後奏が付随している。各曲は、例外なくその長さが短いことが特徴的である。それらの長さは11小節から19小節の範囲内に収まっている。歌唱旋律の長さは6小節から11小節であり、これは歌唱部分が始まる点

から終わる点までの計測に基づいている。しかし、比較的小節数が長いものも、休符の存在が顕著であることが多いため、実際に歌唱される部分は非常に限られている。

また、関連性のない7種類のハイカイが選択されているのと同様に、各曲は音楽的にも独立している。さらに、俳句の5、7、5の音節数を意識したような対称的な音型や音の動きもみられた（第4、6曲目）。また、拍子の変更は頻繁にみられ、短い曲にもかかわらず、一定に保たれることは少ない。くわえて、テンポの変化も多く、その指定は非常に詳細である。なお、そのテンポの選択と変動は、詩の内容に対応していることが特徴的である。歌唱旋律におけるリズムは、難しいリズムが避けられており、読み上げるときと非常に近い自然な流れで歌われるようにできている。作品の中で拍子の変化や3連符の使用を頻繁に行っているのは、これをより効果的なものにするためと思われる。この抑揚の少ない旋律は、まるで俳句を詠む際の情感の抑制を想起させる。一方で、伴奏部分では、非常に細かな指の動きが要求されるのもこの作品の共通点である。

また、スタッカートや前打音などの装飾によって描写的に詩の内容を補っており、これは、第1、3、4、5、7曲目にその特徴が確認できる。例として、第3曲〈雄鶏〉の歌唱旋律をあげる。ここでは、スタッカートの使用が「雄鶏 (le coq)」と「くちばしで (par le bec)」というフレーズにつけられており、スタッカートをつけることによってこれらの語句に共通する「つつく」という動作を連想させる。

調号と実質的な調性に関しては、一致しないことが多い。これは、属音や導音から主音への解決が避けられることに起因し、結果的に調性が曖昧になるという特徴を生み出している。歌唱旋律および伴奏の右手と左手が異なる和声構造に属している場合も多く、これにより相違する調性が同時に進行するという状況が観察される。また、第1、2曲目に

表 5：各曲の小節数（曲全体・歌唱旋律）

	第1曲	第2曲	第3曲	第4曲	第5曲	第6曲	第7曲
曲全体の小節数	16	17	19	17	15	14	11
歌唱旋律の小節数	9	11	10	10	11	6	7

譜例 1：第3曲〈雄鶏〉の歌唱旋律に付されたスタッカート（歌唱パート：mm. 4-13）

Fla-que d'eau sans un pli le

coq quiboit et son i - ma-ge se pren-nent par le bec.

は、和音として捉えることが難しく、クラスターとみなさざるを得ない響きも確認できた。特殊な音階の使用としては律音階上行形（第2曲）やドリア旋法（第5曲）、陰音階上行形（第7曲）の採用が見受けられる。また、第2、6曲目においては、伴奏における4度と5度音程の連続がみられた。これらは、西洋音楽において非西洋音楽を表現する際に用いられることの多かった響きである。このように、ドラージュは日本の音階を用いてはいたものの、それらの使用はごくわずかであり、特に日本の音階の使用を重要視していたようには思えない。

全体的な特徴から、楽曲の短さや自由なリズム、および形式の特徴は、対象曲が和歌歌曲の典型的な枠組みに概ね適合している。それにくわえてドラージュは、リズムや旋律の動きの面で歌唱旋律に余計な工夫は加えず、代わりとして複雑な伴奏や曲全体のテンポ設定を通じて、歌詞の内容に豊かな表現力を付与している。さらに、俳句の音節構造に似た対称性が楽曲の構造にも見られるなど、ドラージュの作曲手法は、歌詞の長さや小節数に対して綿密な工夫を凝らしていることが明らかになった。

2.2. 《古い池／芭蕉 *Le vieil étang/Bashō*》（1924）

2.2.1. 作品の概要

《7つの俳諧》が作曲された翌年、ドラージュが薩摩治郎八（1901-1976）のために作曲した未発表の短い作品の自筆譜が発見されたことを船山が報告している⁴⁾。ドラージュは、日本文化との接点として薩摩と定期的に交流していた。薩摩はパリ在住の日本人としてフランス社交界で活躍し、芸術家グループであるアパッシュ *La Société des Apaches* の人たちに文化的情報を提供する役割を担っていた人物である。

この作品については複数の研究者による言及が存在するが、自筆譜を直接確認したのは、筆者が把握する限り船山のみである。また、薩摩治郎八の遺品の多くは早稲田大学中央図書館の特別資料室に保管されているが、この楽譜はその所蔵品には含まれておらず、現時点では現物を直接確認することは不可能である。そこで、疑問となるのは、この作品の正確な作品名についてである。確認された楽譜の見開きページには、正確な作品名の記載は存在せず、歌唱旋律の最後に「(Bashō)」との表記があるが、これは単に歌詞の出典、すなわち松尾芭蕉を指している可能性も考えられるため、作品名としての確証には欠ける。また、楽譜の右端には「モーリス・ドラージュが友人 G. サツマのために大いなる喜びをもって作曲した。1924 年 12 月 20 日（船山訳）⁵⁾」という書き込みも見られるが、やはり作品名のようなものは確認できない。

一方で、ドラージュの未出版作品の中には *Le vieil étang*（1924）という歌曲が含まれ

4) 船山隆「ストラヴィンスキー⑥ —— 《三つの日本の抒情詩》とジャポニズム」『音楽芸術』第40巻第10号（1982年10月）、71頁。

5) 同前、71頁。原文の書き起こしは以下の通り。“Maurice Delage a composé avec grand plaisir cet *Haï-Kaï* pour son ami G. Satsuma le 20 décembre 1924.”

ており、これは日本語に直訳すると「古い池」となる。船山によって発見されたこの作品は、芭蕉の句である「古池や蛙飛び込む水の音」に音楽を付けたものであり、作曲年も 1924 年と一致する。以上の点から、船山が「ドラージュの《芭蕉》の新発見の自筆譜」と指摘した作品は、未発表作品として詳細が明らかにされてこなかったものの、この《芭蕉》と *Le vieil étang* (《古い池》) が同一の作品である可能性が高いと考えられる。しかし、この点についてはどの先行研究においても結論が明確に示されておらず、今後さらなる検討と裏付けが必要である。筆者は、先行研究における《古い池／芭蕉》の名称の扱い方について調査を実施した。表 6 にその結果を示す。

以下でその結果を確認する。まず、船山は当該作品を《芭蕉》として仮称している⁶⁾。ゴードン (1991, 2009) は、1991 年の論文ではこの作品について言及はしていないが、2009 年には、未出版作品として作品リストに *Le vieil étang* の作品名を記載している⁷⁾。しかし、特に具体的な考察や議論には至っていない。一方、トーマスは *Le vieil étang* (《古い池》) に関する記載はみられないが、代わりに「*Basho* (December, 1924)」という表記が確認できた⁸⁾。ロドリゲスもドラージュの作品リストの末尾に *Le vieil étang* と記載している⁹⁾ が、他作品のように詳細な分析は行わず、この作品の内容の詳細については飛ばしている。また、シンは船山の論文を基に本作品を論じているが、具体的な作品名を示さず「*Delage's haiku composition* (ドラージュの俳句作品)」として簡略に言及している¹⁰⁾。

以上の調査から、船山によって発見されたこの作品は、ドラージュ自身が付けた作品名ではなく、後世の研究者が便宜的に付けたものと混同している状態である。この点は、

表 6：先行研究ごとの呼び方

	Bashô	Le vieil étang	その他
船山 (1982)	○		
Gordon (1991)			
Thomas (1995)	○		
Rodriguez (2001)		○	
Gordon (2009)		○	
Shin (2020)			○

6) 同前、72-73 頁。

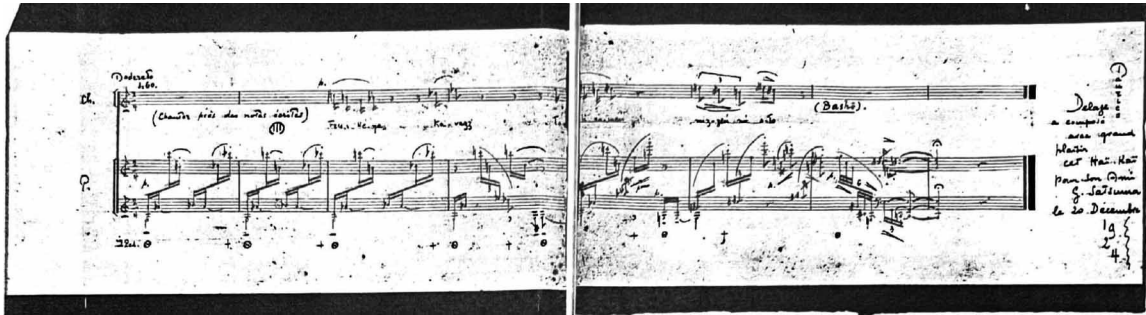
7) Gordon, Barbara. "Discovering Maurice Delage." *Journal of singing; Jacksonville*, 65 no.3 (Jan/Feb 2009), 311.

8) Thomas, Cinda Lou. "Three representative works of Maurice Delage: A study of style and exotic influence." DMA diss., University of Georgia, 1995, 129.

9) Rodriguez, 147.

10) Shin, Dong Jin. "Beyond Orientalism: Reconsidering in Early Twentieth-Century European Music." PhD Thesis, University of Florida, 2020, 114-115.

図1：船山が発見したドラージュによる未発表作品の手稿譜¹¹⁾



ドラージュの作品を正確に整理する上で重要な課題のひとつであり、今後の研究においてさらなる精査が必要である。

2.2.2. 歌詞の選択と音楽について

この作品は松尾芭蕉（1644-1694）の俳句「古池や蛙飛び込む水の音」に音を付けた作品である。この点において、《7つの俳諧》（1923）と同様に、日本の古典詩歌を歌詞として用いた作品であるといえる。

楽譜には声部の指定が記されていないが、音域から判断すると、ソプラノもしくはメゾソプラノのための作品である（ピアノ伴奏による）。拍子は4分の2拍子、Moderato、♩ = 60と指定されている。ドラージュの作品には短い曲の中でも拍子や速度が変更されるものが多いが、この作品では一貫性が保たれている。前奏の2小節間が休みとなっている歌唱部分のスペースには、「Chanter près des notes écrites（書かれた音符の通りに歌う）」との指示が記されている。また、調号は記されていないものの、臨時記号が頻繁に用いられており、単純にハ長調やイ短調といった調号を持たない調性というよりも、明確な調性を示すことをしていないと解釈するのが正しいだろう。この作品はたった8小節で構成されており、《7つの俳諧》のときと同様に、非常に短い一部形式の楽曲である。曲全体の流れを確認すると、以下のようになっている。

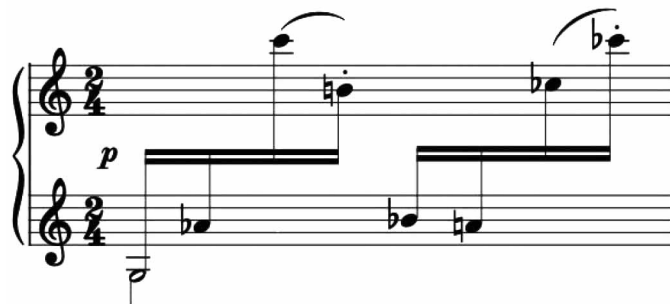
まず、ピアノ伴奏に着目する。ピアノ伴奏は、両手間を行き来するアルペジオで構成されており、左手の小指によってgのドローンが持続的に鳴らされている。その上にAs音¹²⁾、A音、B音、H音（Ces音）、C音と周辺の非常に密集した音群が分散して鳴らされる構造である。

最初の3小節では全く同じ音楽が繰り返される。ピアノ伴奏に使用される音は、先述の通り、前半ではG音からC音までの音がクラスター的に集められており、4、5小節目で歌唱旋律が「かわず」の「ず」で、少し音域を広げてEs音を鳴らすと、それに呼応

11) 船山、72-73頁に記載されている画像を使用。

12) 音の高さを考慮した表記と、音の高さを考慮せず音名のみを示す表記を区別している。後者の場合は、「○音（大文字の音名+音）」という表記を用いる。

譜例 2：密集した音によるアルペジオ（伴奏パート：m. 1）



するように伴奏にも Des 音、Es 音、F 音といった新しい音が加わる。また、第 5 小節目の歌唱旋律に臨時記号として＃が現れると、それに続いてピアノ伴奏にも＃が出現する。ピアノ伴奏の最後は、C 音を根音とする長 3 和音または短 3 和音で終わると推測されるが、楽譜が不鮮明なため正確な判読は困難である。

次に歌唱旋律に注目する。歌唱旋律は、第 3 小節から開始されると、「ふるいけや かわず とびこむ みずのおと」というように 4 つの区切り（5、3、4、5）を伴って歌われる。しかし、本来の句の意味からすると、「ふるいけや かわず とびこむ みずのおと」歌詞は日本語の俳句をアルファベット表記で記載しており、翻訳を施すことなくそのまま歌詞として用いられている。さらに、「ふるいけや」の「ふる」は“Fru”と書かれており、「ふ」と「る」には合わせて 1 音しか与えられておらず、「かわず」も「わ」と「ず」が合わさり、“Kawazz”となっている。したがって、この「ふるいけや」や「かわず」は、母音が本来の日本語での音節数よりも少ない数で歌われることとなる。さらに、歌唱旋律の音程に注目すると、歌唱旋律の音域は g^1 から eis^2 の間に収まり、非常に狭い範囲で構成されている。そして、その音程は日本語の発音や抑揚と必ずしも適合しているとはいえない。ドラージュは他作品において、歌詞の読み上げ時の抑揚に忠実であるよう丁寧に作曲していると評されることが多いが、この作品を見る限り、意図的か偶発的か、そうした特徴は確認できない。

また、情景描写に関しての具体例を挙げるとすれば、伴奏のアルペジオの後方の音にはスタッカートが記されている。これは蛙が水に飛び込み、水しぶきが上がる様子を象徴していると解釈できる。また、歌唱旋律は、最初はり系で始まっているが、中間部（飛び込む）で $\sharp$ と $\sharp$ が出現し、最後のフレーズ（水の音）では、完全に $\sharp$ 系の旋律になって終わる。この使用される臨時記号の移り変わりは、歌詞の蛙が空気中から水中へと飛び込んだことによる環境の変化を表しているのではないか。このように、全体的な特徴として、曲の短さや情景描写、日本詩歌に基づいた歌曲作品であるという点などは、年代が近いこともあり、《7つの俳諧》と共通している点も複数確認できる。

まとめとして、《古い池／芭蕉》は、松尾芭蕉の俳句を題材に、伴奏のアルペジオや臨時記号の変化を通じて情景や意味を描写しつつ、歌唱旋律では日本語の音節や抑揚への適合性を超えた表現が試みられている作品である。

2.3. 《ミツゲ／ヒツギ *Mitsougai/Hitsougui*》(1946)

2.3.1. 作品の概要

ドラージュの未出版作品として、*Mitsougai* という作品名があげられることがしばしばある。この楽曲については4作品の中で唯一楽譜を確認することができず、現存するののかも明らかではない。しかし、先行研究によると、それは日本を題材とする作品だという。この単語はフランス語辞典には掲載されておらず、フランス語由来ではないことが推測される。筆者は、《古い池／芭蕉》と同様に、先行研究における作品の名称の扱い方について調査を実施した。表7にその結果を示す。

表の結果を確認すると、6つの先行研究のうち、5つが *Mitsougai* という名前をあげている。ゴードンは、作品番号を付けず、作品をジャンルごとに作曲時期の早いものから並べたリストを作成している¹³⁾。さらに、そこには *Mitsougai* の演奏時間を1分30秒と記している。しかし、実際に楽譜を確認したのかについては文章から判断することはできなかった。トーマスは論文の末尾に、作品を作曲年およびジャンルごとに分類したリストを付している¹⁴⁾。その中で、*Mitsougai* という作品名が確認され、ジャンルは「独唱」の分野に分類されている。また、「1946年頃作曲」、「未出版作品」、「日本語で」との注記が付されている。このことから、*Mitsougai* は日本語の詩をそのまま用いた作品である可能性が示唆される。

その一方で、ロドリゲスの著書に掲載されたドラージュの作品リストには、唯一 *Mitsougai* ではなく、*Hitsougui* と記されている¹⁵⁾。ロドリゲスによると *Hitsougui* という言葉は、ドラージュの友人であった薩摩による詩集『白銀の騎士』の1篇である「棺」に由来することが述べられており、作曲に関しては、*Hitsougui* が歌曲として作曲される試みがあったものの、完成には至らなかったことについても指摘している¹⁶⁾。筆者は、この詩集を早稲田大学の中央図書館特別資料室において確認することができた。全56ペー

表7：先行研究ごとの呼び方

	Mitsougai	Hitsougui
Gordon (1991)	○	
Thomas (1995)	○	
Rodriguez (2001)		○
Gordon (2009)	○	
Shin (2020)	○	

13) Gordon, 208.

14) Thomas, 131.

15) Rodriguez, 147.

16) 小林茂『ミネルヴァ日本評伝選 薩摩治郎八——パリ日本館こそわがいのち』ミネルヴァ書房、2010年、351頁。

ジにわたり、全て日本語で書かれている。内容は34編の詩が5部に分けて収録され、印刷会社名は記載されていない。また、1939年に私家版として刊行された際には、初版30部という限定数が記されている。これらの要素から、『白銀の騎士』は極めて私的な目的で作成された詩集であることが伺える。そして、この詩集を通じて、ドラージュと薩摩の親密な関係性が示唆される。さらに、この時期は薩摩がドラージュの住んでいた場所と同じパリの16区に暮らしていた頃である。小林によると、1日の大半をドラージュの家で過ごし、彼らがこの詩を音楽化するための相談をしていたのはこのころだったことを述べている¹⁷⁾。ロドリゲス以外の全ての先行研究において *Mitsougai* という作品名の記載が確認できるが、以上を踏まえると、*Mitsougai* という作品名は、誰かが誤読したものが後続の複数の論文で踏襲されてしまった可能性が高い。

以上の点から、『ミツゲ／ヒツギ』が未完のままとなった作品であること、そしてその背景に薩摩治郎八との親密な関係が存在したことは確かである。今後は、多くの先行研究において言及されている *Mitsougai* という作品名が誤記であり、*Hitsougai* が本来の意図された作品名であることを裏付けることのできる資料を探したい。

2.3.2. 歌詞の選択について

この作品は、唯一楽譜が確認されていない状態である。また、『古い池／芭蕉』のように、日本語のまま歌詞として用いたのか、フランス語訳がなされたのかもわかっていない。ここでは、『白銀の騎士』の「棺」を歌詞であると仮定して考察を進める。これは、薩摩によって作られた詩であり、俳句や和歌といった詩歌ほど短いものではなく、6行から成る詩である。

そもそも、この詩における「白銀の騎士」とは薩摩を象徴している。また、この詩集について、小林は、ヨーロッパでの経験を「フィクション化」する、すなわち物語や神話の中に自らを投影し、それを自己規定の一部として取り込む試みであると指摘している。さらに、小林は、孤独を抱いた騎士として自らが葬られる光景を幻視し、これまでの生涯を総括しようとした意図がうかがえると述べている¹⁸⁾。「棺」は、死とそれを取り巻く象徴的な風景やイメージを描写し、儚さや孤独、そしてその中に潜む美しさや神聖さを詩的に表現している。詩の冒頭で登場する「白銀の騎士」という高貴な存在が「棺」と結びつけられることで、死がただの喪失や終焉ではなく、尊厳や神聖さをまとったものとして提示されている。この詩は、死そのものを否定的に描くのではなく、その背後にある美や神聖さに焦点を当てている。「棺」というタイトルが示すように、死が中心的なテーマであるにもかかわらず、その周囲に漂う象徴的なイメージが、希望や慰めの感覚を与え、死を新たな視点で描いている。

17) 同前、351頁。

18) 同前、326-327頁。

2.4. 《侍の死に寄せて *In morte di un Samurai*》(1950)

2.4.1. 作品の概要

《侍の死に寄せて》(1950) は、ピエール・パスカル Pierre Pascal (1909-1990) の詩集に基づく歌曲作品である。本作品は、1948 年 12 月 23 日に東京で絞首刑に処せられた東條英機 (1884-1948) を追悼するためにパスカルが出版した詩集『侍の死に寄せて *In morte di un Samurai*¹⁹⁾』(1950) に基づくものであり、そこに収録されているハイカイは、第二次世界大戦後の混乱と政治的分断の時代背景を反映している。楽曲は 1950 年に完成し、室内楽伴奏版は同年 9 月 18 日および 10 月 3 日にオートウイユにて、ピアノ伴奏版は 9 月 20 日 (作曲場所不明) に完成した。いずれも 1952 年にエシグ社より出版されている。献呈は歌手マリオン・ル・タヌール Marion Le Tanneur (生没年不詳) に捧げられた。室内楽伴奏版とピアノ伴奏版の 2 種類が作曲されており、室内楽伴奏版では声楽 (バリトン)、フルート×2、オーボエ×2、クラリネット×2、ファゴット×2、トランペット×2、ティンパニ、ハープ、ピアノという編成が用いられ、ピアノ伴奏版では声楽 (バリトン) とピアノで演奏される。初演は 1951 年 2 月 1 日に、バリトン歌手のカミーユ・モラーヌ Camille Maurane (1911-2010) とフランス国立管弦楽団の演奏、ロジェ・デゾルミエール Roger Désormière (1898-1963) 指揮によって行われた。

パスカルは極右思想に傾倒しつつも、10 代の頃に 1 年間だけ日本に住んでいたことから、日本文化、特に俳句や短歌に深い造詣を持ち、これをフランス語で表現することを試みたという。そして、ドラージュはその音楽化を依頼され、《侍の死に寄せて》を作曲した。パスカルがドラージュに作曲を依頼する書簡がロドリゲスによって引用されている。その内容を以下に引用する²⁰⁾。

表 8: 《侍の死に寄せて》概要

編成	室内楽伴奏: 声楽 (バリトン)、フルート×2、オーボエ×2、クラリネット in B×2、ファゴット×2、トランペット×2、ティンパニ、ハープ、ピアノ ピアノ伴奏: 声楽 (バリトン)、ヴァイオリン×2、ヴィオラ、チェロ、ピアノ
出版	室内楽伴奏: 1952年、エシグ社 (パリ) ピアノ伴奏: 1952年、エシグ社 (パリ)
初演	1951年2月1日 カミーユ・モラーヌ (歌)、ロジェ・デゾルミエール (指揮)、フランス国立管弦楽団
献呈	マリオン・ル・タヌール (生没年不詳)

19) Pascal, Pierre. “*In morte di un samurai*” Roma: Diamante, 1950.

20) Rodriguez, 130. (2 juillet 1949) 原文の書き起こしは以下の通り。“(...) je n'en ai l'ai trouvé une occasion, en cette mort glorieuse, de me remettre au divin travail des 17 syllabes. (...) l'offre ceci au musicien des haïkaïs: la mise en musique de ces haïkaïs vengeurs et impalpables, soit en leur totalité, soit en une pincée sublimée. (...) Je sais que vous travaillez lentement et avec des scrupules infinis. Si vous promettez, comme vous savez promettre, j'attendrai. (...) ”

(…) 私はこの栄光ある死において、17 音節の神聖な仕事に立ち戻る機会を見つけた。
(…) 私はハイカイの音楽家にこの詩を捧げる。この復讐的でつかみどころのないハイカイを、全体として、または洗練されたひとつまみの形で音楽化するために。私は、あなたがゆっくりと、そして限りなく慎重な姿勢で仕事をしていることを知っている。あなたが約束するならば、私は待とう。(…) (筆者訳)

この手紙からは、パスカルが日本文化、特に俳諧や短歌に対して深い敬意と愛着を抱いていたこと、さらに歴史的背景や個人的感情を詩集として形にしようと試みていたことが読み取れる。彼は手紙の中で、自らの作品を「本物の日本の詩」と表現し、それを音楽という異なる形式に昇華させることを友人であるドラージュに託している。ただし、2 人が知り合った経緯やそれまでの関係性については明確な記録が残されていないが、彼らが社会主義的な社会の変革に反発する立場を共有していたことが接点となった可能性がある。また、それ以上に、彼らの間に共通する関心として「日本文化」が存在していたことは確かである。

さらに、この楽譜の表紙にはなぜか「Poeme de Pierre Mores」と書かれている。これは当時の政治的事情から「ピエール・モレ (Pierre Morès)」というパスカルのペンネームで発表されることとなった結果である²¹⁾。“Morès”とは、ラテン語“mos”(習慣、伝統)の複数形“mores”であり、パスカルの思想的背景と符合するといえる。

2.4.2. 歌詞の選択と音楽について

《侍の死に寄せて》において、ドラージュが選んだ6つのハイカイは、牢獄の窓から外を眺める死刑囚が、それぞれの詩を通じて日本趣味の優雅で簡潔な情景に心を奪われる様子を描いている。これらはすべて日常的な情景でありながら、囚人にとっては二度と目にするこのできないものとして表現されている。

本詩は、5行詩1節および3行詩5節の計6節で構成されており、特にハイカイにおいて典型的とされる3行詩が大半を占めている。音節数は、第1句が(8、6、8、5、8)、第2句(6、9、6)、第3句(5、7、5)、第4句(7、10、10)、第5句(6、8、6)、第6句(6、9、7)となっており、5、7、5の形式には必ずしも従っていないものの、3行詩が多く、中間の行が比較的長く両端が短いという構造から、ハイカイの特徴を反映している可能性は十分に考えられる。また、手紙の中で「私はこの栄光ある死において、17音節の神聖な仕事に立ち戻る機会を見つけた」と述べていることから、5、7、5の17音形式を意識していたことが読み取れる。韻を踏んでいる部分の歌唱旋律には、共通して同音程で下行または上行する音型がみられる場合があり、類似した音形を形

21) パスカルはヴィシー政権下で『ラ・ヴォワ・ド・フランス *La voix de France*』の編集長および放送総監督を務めており、この経歴により戦後の欠席裁判で終身強制労働刑を宣告された。しかし、1944年にフランスを離れイタリアへ亡命し、ロンバルディア州を経てローマに移住していた。

成していることがあるが、これが必ずしも一貫して適用されているわけではない。

この歌曲は通作歌曲であり、音楽的構造において連続性と統一感を保ちながら、各詩篇が音楽的な独立性を有している点が特徴である。各詩が終わるごとに数小節にわたる休符が置かれ、その間に調性や拍子が変わることによって曲に変化が与えられている。しかし、冒頭で伴奏の左手パートに提示される同音連打（特にC音）が6つのハイカイを通じて何度も繰り返される。この低音の継続によって、ハイカイごとに音楽的な変化が生じる一方で、全体として統一感のある音楽が構築されている。また、各詩篇の前後には数小節の前奏および後奏が付加されており、後奏は前詩の結びであると同時に、次の詩への導入部としての役割を果たしている。《7つの俳諧》では、各ハイカイが変わるごとに楽譜が区切られていたのに対し、この作品では6つの句が1曲の中で音楽的变化を伴いながら連続的に移り変わっていく。調性については曖昧さを保ちつつも、F-dur、f-moll、fis-moll、F-dur といった調がF音（Fisを含む）を主音として構成されている点が特徴的である。

ドラージュは、作品の完成した15日後に指揮者の友人であるエルネスト・アンセルメ Ernest Ansermet (1883-1969) に以下のような報告をしている²²⁾。

(…) 私はこれらの小さな情景を繋ぐアリアドネの糸を見つけたと思う。それによって、まるで書道のように精巧な楽譜が生まれたのだ。(筆者訳)

筆者は、この「アリアドネの糸」における要素の一部として、一貫して提示される低音の連打と、F音（Fisを含む）を主音とする調性が含まれていると考える。これらの音楽的要素は、楽曲全体に統一感をもたらしつつ、各詩篇が持つ独立性を損なうことなく、それぞれの情景を連続的に繋げていく役割を果たしているといえるだろう。

第2句が歌われる際、BとEsの完全4度音程が継続的に響いている。この部分には「cloche (鐘)」と記されており、鐘の音を象徴していると考えられる。この手法は、《7つの俳諧》の第7曲の歌詞にもみられ、同様に鐘を主題とするハイカイが選ばれている。その中でも、BとEsの完全4度音程が継続的に使用されている点が共通している。また、冒頭の伴奏についても、リズムには相違があるものの、旋律はほぼ一致している。

これらの2つの作品には25年以上の時間的隔たりがあるが、ドラージュは、この新しい作品において選ばれた6つの詩だけでなく、過去に作曲した《7つの俳諧》との関連性を意図的に強調しようとした可能性がある。

ゴードンは、「5音音階の使用が確認され、全体として《7つの俳諧》のような形式を想起させる²³⁾」と指摘している。確かに、《7つの俳諧》で用いられた日本的な音楽要素

22) Rodriguez, 124. (13 novembre 1950) 原文の書き起こしは以下の通り。“(...) J'ai trouvé, je crois, le fil d'Ariane qui devait relier tous ces petits tableaux. Il en est résulté une partition qui est une merveille de calligraphie.”

23) Gordon, 309.

譜例 3：《侍の死に寄せて》の第2句が歌われ始める箇所（伴奏パート：mm. 29-32）



譜例 4：《7つの俳諧》の第7曲〈夏〉の冒頭部分（伴奏パート：mm. 1-4）



が本作品にも反映されている点は明らかである。例えば、笙のように音を引き延ばして重ねる技法や、4、5度音程の多用といった特徴が共通して観察される。しかし一方で、ドラージュの音楽における日本音楽的要素は、これらに限定されており、その使用はあくまで表面的なものにとどまる。彼の作曲技法そのものは、西洋音楽の伝統に深く根差しており、日本的要素は象徴的な役割を果たすに過ぎないといえる。

全体的なまとめとして、《侍の詩に寄せて》は、6つのハイカイを基にした通作歌曲で、調性や連打される低音の継続により全体の統一感を保ちながらも、各詩が独立性を持っている。鐘を象徴する音程や旋律には、《7つの俳諧》第7曲〈夏〉との関連性が確認され、そこで用いた日本らしさの表現を再度試みつつも、西洋音楽の技法を基盤としている。

3. ドラージュの日本の表現における異なる芸術(書道・美術)からの考察

ドラージュの日本を題材とした作品では、音楽的な日本らしさが必ずしも顕著ではないものの、視覚的要素においては日本的な特徴が際立っている。その具体例として、手稿譜の外観とモノグラムの使用の2点があげられる。

まず、手稿譜の外観である。日本を題材とする作品の2つ目にあげた《古い池／芭蕉》に再度注目したい。

この楽譜には、書道用の長い半紙を横に倒したような紙が使用されており、一般的な楽

図 2：船山が発見したドラージュによる未発表作品の手稿譜²⁴⁾

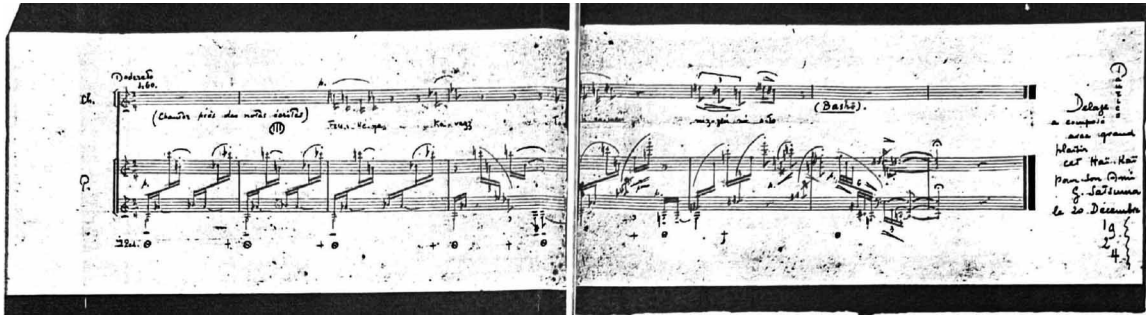
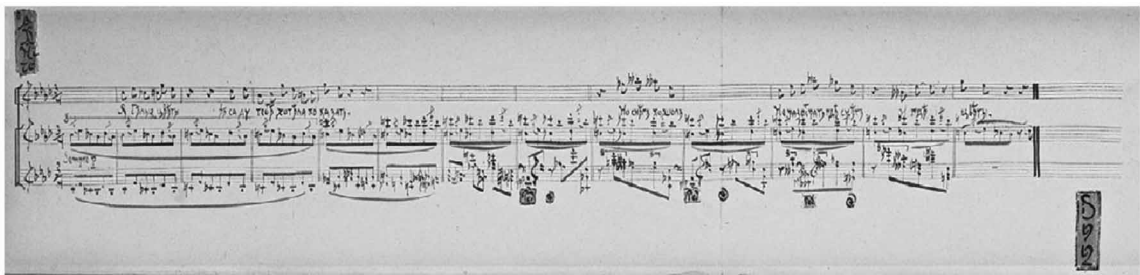


図 3：《3つの日本の抒情詩》の手稿譜²⁵⁾



譜とは異なる形式が採用されている点が特徴的である。また、図2に示されたストラヴィンスキーによる《3つの日本の抒情詩 3 Poésies de la lyrique japonaise》(1912-1913)の第1曲〈赤人 Akahito〉の手稿譜にも同様の形式が見られ、2つの手稿譜の形状には非常に類似性がある。さらに、興味深いのはこの楽譜はドラージュに献呈されているということである。

次に、落款印を模したかのようなモノグラムの存在が挙げられる。ストラヴィンスキーは《3つの日本の抒情詩》の手稿譜左上に“AKAHITO”と記されたモノグラムを、右下には“I”と“S”(Igor Stravinskyの頭文字)および作曲年“1912”を押印している(図2)。さらに、池原は同作品のペダルマークについても判子のようにであると指摘している²⁶⁾。また、ドラージュも複数の作品、例えば《4つのインドの詩》や《3つのメロディー》の内表紙に、赤いインクで印されたモノグラムを使用している。この印は日本の漢字を模したデザインと推測され、林はこれがドラージュのフルネーム(Maurice Charles Delage)の頭文字を表していると指摘している²⁷⁾。

24) 船山、72-73 頁に記載されている画像を使用。

25) Ikehara Mai, “Stravinsky’s Response to Japonisme,” Chap.25 in *Stravinsky Context*, ed. Griffiths, Graham (New York: Cambridge University Press, 2020), 353. に記載されている画像を使用。

26) Ibid., 223.

27) Chun-fai, John Lam (林鎮輝), “Stravinsky à Delage: (An) Hemitonic Pentatonicism as Japonisme,” *Contextuality of Musicology—What, How, Why and Because*, (Serbia: University of arts in Belgrade of Music, 2020), 329-330.

図 4：《4つのインドの詩》の楽譜に印されたモノグラム²⁸⁾ (中央)

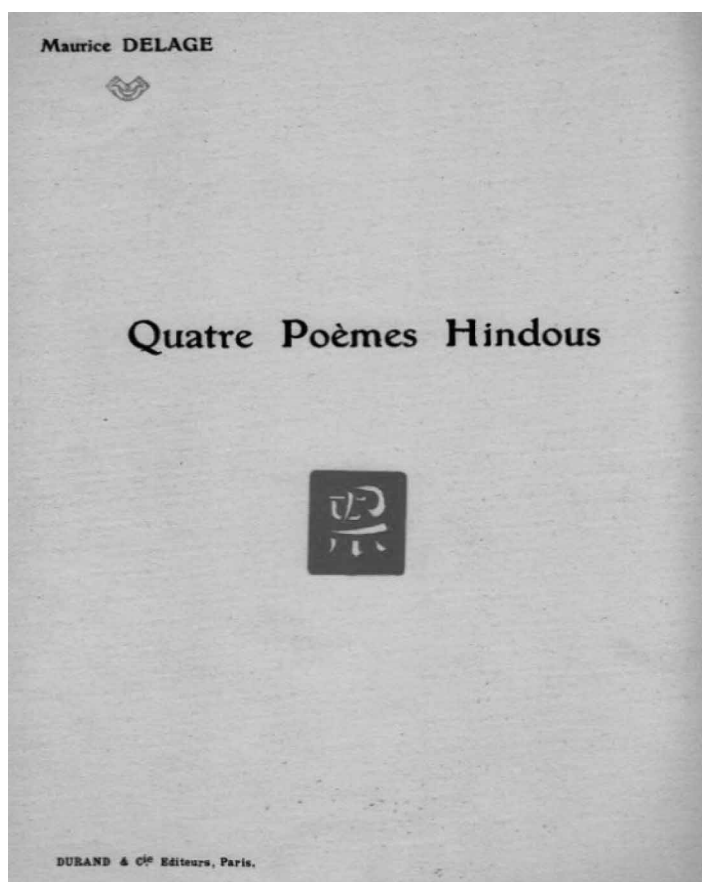
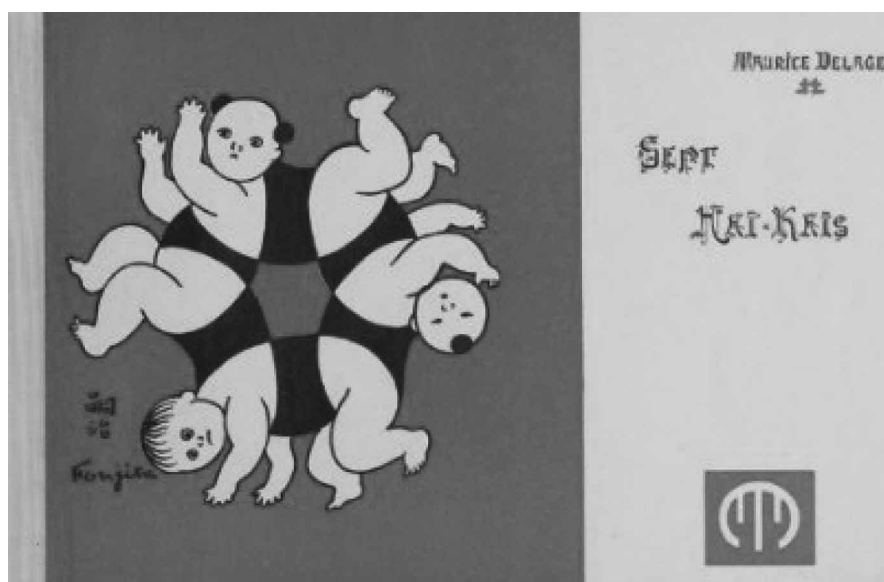


図 5：《7つの俳諧》の楽譜に印されたモノグラム²⁹⁾ (右下)



28) Delage, Maurice. *Quatre Poèmes hindous*. J. J. 263. Paris: Durand, 1914.

29) Delage, Maurice. *Sept Hai-Kais*. D. & F. 9085. Paris: Jobert, 1926.

さらに、別のモノグラムが《7つの俳諧》の楽譜表紙にも確認されている。このモノグラムは前述の漢字風のものとは異なり、アルファベットの“M”を模している。この装丁は藤田嗣治によって手がけられたもので、藤田のサインが左端に記されている点、また同様のモノグラムが《古い池／芭蕉》の楽譜中にも見られること（図2、m.2）から、このモノグラムはドラーヂュを表すものであると考えられる。

当時、ストラヴィンスキーとドラーヂュはともに日本美術を趣味としていたことが知られている。この《赤人》を完成させた4日後の手紙で、ドラーヂュはストラヴィンスキーのために日本の版画を準備していたことを述べている³⁰⁾。また、ドラーヂュがストラヴィンスキーを「日本の書道家」と称したことも明らかになっていることも興味深い。

このことから、ドラーヂュは音楽的側面のみならず、日本文化全般に深い関心を抱き、それを自身の作品にも反映させていたことがわかる。単に音楽における日本要素を取り入れただけでなく、楽譜の視覚的側面にも日本文化を積極的に取り入れることで、独自の美的表現を追求したといえる。

おわりに

本稿では、ドラーヂュの日本を題材とした4作品について、その背景と表現方法を検討した。

背景として、ドラーヂュは日本滞在経験を持ち、日本文化に関心を抱いていたことが挙げられる。また、山田や薩摩との交流、さらに日本に精通したパスカルとの関係が、作品に日本的なテーマを導入する契機となったと考えられる。未出版作品については資料不足が課題であり、今後の調査に期待される。

表現方法において、《7つの俳諧》では、和歌の形式に沿いながら、歌唱旋律に装飾を施さず、複雑な伴奏や緻密なテンポ設定を用いることで歌詞の表現力を引き立てている。また、俳句の音節構造や対称性が楽曲の構造に反映され、歌詞と音楽が緻密に結びつけられている。《古い池／芭蕉》では松尾芭蕉の俳句を題材に、伴奏のアルペジオや臨時記号の変化を用いて情景や意味を描写しており、歌唱旋律では日本語の音節や抑揚を超えた表現が試みられている。《ミツゲ／ヒツギ》については、薩摩との関係を背景に、死と神聖さを象徴的に描いた作品である可能性が示唆される。《侍の詩に寄せて》は、6つのハイカイを基にした通作歌曲であり、調性や連続する同度の低音提示によって統一感を保ちながらも、各詩が独立性を持つ構造を有する。また、鐘を象徴する音程や旋律に《7つの俳諧》第7曲〈夏〉の引用が確認され、過去の日本的表現を再度試みていることが読み取れる。

歌詞の内容に関しては、依頼を受けて作曲したものも含まれるため一概に断定はできないものの、前半の作品では自然の美しさを詠む詩歌が多く、後期の作品では「死」をテー

30) Craft, Robert. *Stravinsky: Selected Correspondence*, Volume 1. New York: A. A. Knopf, 1982, 24.

マとするものが増えている点が注目される。ただし、「死」は消極的なものではなく、むしろ肯定的に捉えられており、ドラージュの思想的特徴を示す興味深い要素である。

さらに、ドラージュは楽譜のデザインにおいても日本の要素を取り入れており、判子風の印や半紙のような手稿譜の形式が、日本文化への深い関心を視覚的に示している。これにより、彼の作品には日本的要素が音楽面だけでなく、多面的に組み込もうとしたことが明らかとなった。

各作品の歌詞³¹⁾

《7つの俳諧 *Sept Hai-kais*》(1923)

第1曲〈古今和歌集の序文 *Préface du Kokinshiu*〉 原詩：紀貫之 訳：山田菊

原詩：花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いずれか歌を詠まざりける。

現代語訳：花の中の鶯や水の中の蛙の声に耳を傾ければ、だれしも歌わずに一日を過ごすことはできないだろう。

Si tu écoutes la voix du rossignol dans les fleurs ou du crapaud dans l'eau,	もしあなたが花の中でナイチンゲールの声や水の中でカエルの声を聞くならば
--	-------------------------------------

Tu sauras que nul être ne peut vivre sans, un jour, chanter.	どんな存在もいつかは歌わずには生きられないことをあなたは知るだろう
--	-----------------------------------

第2曲〈忘れ草 *Les herbes de l'oubli*〉 原詩：素性法師 訳：山田菊

原詩：忘れ草 何をか種と 思ひしは つれなき人の 心なりけり

現代語訳：忘れ草のその種はどこから来たのかと思っていた。私は今、それらが恋人の思いやりのない心から生まれたものだと知る。

Les herbes de l'oubli,	忘却の草
Je me demandais d'où venaient leurs graines.	その種はどこから来たのだろうと思いを巡らせた
Je sais maintenant qu'elles naissent	今では、それらが生まれることを知っている
Au cœur sans pitié de mon amie.	私の恋人の無慈悲な心から

31) 歌詞の対訳は筆者によるものである。なお、和訳を行うにあたり、以下の資料も参考にした。
Piau, Sandrine (vocal), Eidi, Billy (piano). *DELAGE, M.: 4 Poemes hindous/ 3 Melodies/ 3 Poemes/ 7 Hai-kais/ 3 Poemes desenchantes/ 2 Fables de Jean de La Fontaine*. No recording date.
Timpani: IC1045, rel. 1998, CD. に付属するブックレットに記載された Drake, Jeremy による英訳。

第3曲〈雄鶏 *Le coq*〉 詩：ジョルジュ・サビロン

Flaque d'eau sans un pli.	波紋の無い水たまり
Le coq qui boit et son image	水を飲む雄鶏と水に移った姿が
Se prennent par le bec.	くちばしでつえばみ合っている

第4曲〈小さな亀 *La petite tortue*〉 原詩：片山廣子 訳：山田菊

原詩：亀の子は のそりのそりと はうて行く 気味わるけれど 我也行くかな
現代語訳：小さな亀はゆっくりと、ゆっくりと這う。苦しいかな、考えはしなくとも、私も亀のように進んでいるのだ！

La petite tortue rampe lentement, lentement,	小さな亀がゆっくり、ゆっくりと這う
Et j'en ai peine	そしてそれが私を苦しめる
Sans penser que moi-même, j'avance tout comme elle!	自分自身も彼女と同じように進んでいることを考えずに！

第5曲〈秋の月 *La lune d'automne*〉 原詩：与謝野晶子 訳：山田菊

原詩：白波の 布にすがりて 荒磯の 秋の初めの 月のほりきぬ
現代語訳：荒れる海で泡立つ波の白い布から、秋の月があたかも長衣からのように現れる

De la blanche étoffe des vagues	波の白い布から
Écumant sur la mer déchaînée,	荒れ狂う海の上で泡立ちながら
La lune d'automne sort comme d'une robe.	秋の月がまるで衣から現れるように顔を出す

第6曲〈そして… *Alors*…〉 原詩：上島鬼貫 訳：ポール＝ルイ・クーシュー

原詩：咲くからに 見るからに 花の散るからに
現代語訳：花が咲き、そして 花を見ては萎れて、そして…

Elle s'épanouissent, – alors	それらは花開く…そして
On les regarde, – alors les fleurs	人々はそれを見つめる…そして花々は
Se flétrissent, alors –	萎れる、そして…

第7曲〈夏 *L'été*〉 原詩：松尾芭蕉 訳：山田菊

原詩：夏山や 杉に夕日の 一里鐘

現代語訳：夏の山、杉に降り注ぐ夕暮れ、鐘が一里先から聞こえる

L'été dans la montagne, le crépuscule sur les 山の中の夏、杉の木々に差し込む黄昏時
cèdres:

On entend la cloche d'une lieue.

一里先の鐘の音が聞こえてくる

《古い池 / 芭蕉 *Le vieil étang/Bashō*》(1924)

古池や

蛙飛び込む

水の音

《ミツゲ / ヒツギ *Mitsougai/Hitsougui*》(1946)

白銀の騎士が棺

灰色の月沈み果てし荒野の涯

黒装の聖母が像の下に密葬す

暁空に最後が流星落つ

そが水邊より黒水仙匂ひ

桃色が朝生れ出づ

《侍の死に寄せて *In morte di un Samurai*》(1950)

Papillon du crepuscule,	[lə]	A	夕暮れの蝶よ
Fleur qui vole et voit,	[vwa]	B	飛びながら見る花よ
Aux barreaux de ma cellule	[lə]	A	わが独房の格子で
Qui t'attire en moi ?	[mwa]	B	私の何があなたを惹きつけるのか
Est-ce mon âme qui brûle ?	[lə]	A	燃え上がる私の魂か
La cloche du temple,	[lə]	A	寺の鐘が
Dans le ciel froid, tinte et tremble :	[lə]	A	冷たい空に鳴り響き、震えている
Ainsi mon exemple.	[lə]	A	まるで私のように
Oh ! Compagnons morts !	[mɔr]	A	ああ！亡き仲間たちよ！
Sept âmes en un seul corps ;	[kɔr]	A	7つの魂を持つひとつの身体
Sept cieux, un seul Nord.	[nɔr]	A	7つの天が、ひとつの北を指す
Sur le Drapeau du du Néant	[â]	A	虚無の旗の上に
La Mort peut cracher un Astre de plus !	[jɔ]	B	死はさらなる星を吐き出すことができる！
Le Temps ne peut t'arracher un rayon, soleil l'évant!	[vā]	A	時はあなたから光を奪うことができない、昇る太陽よ！
Un vol de colombes	[bə]	A	一群の鳩が
Traverse le soir qui tombe :	[bə]	A	落ちゆく夕暮れを横切る
Ô les morts sans tombe !	[bə]	A	ああ、墓なき死者たちよ！
Poème d'un ange :	[ʒə]	A	天使の詩
Sur la neige où le vent change	[ʒə]	A	風が変わる雪の上に
Morte une mésange.	[ʒə]	A	死んだ1羽の四十雀

図6：図1をもとに再現した《古い池／芭蕉》の楽譜³²⁾

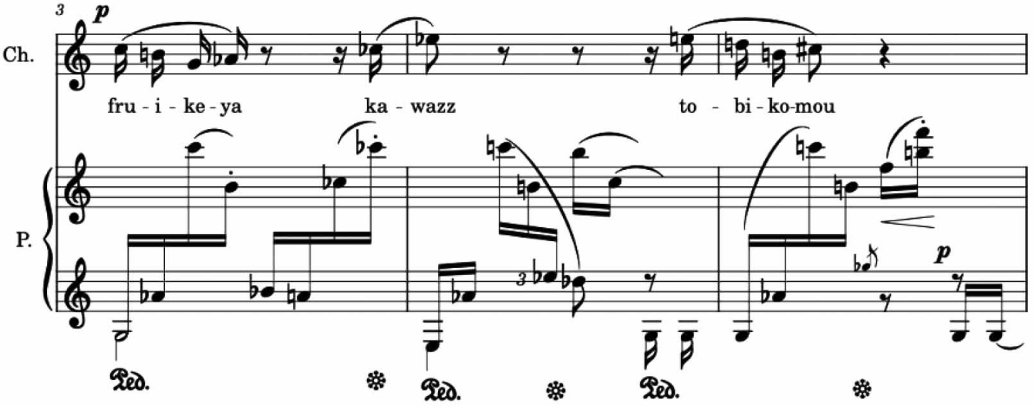
《古い池／芭蕉 Le vieil étang/ Bashō》 (1924)
Maurice Delage

Moderato
♩ = 60

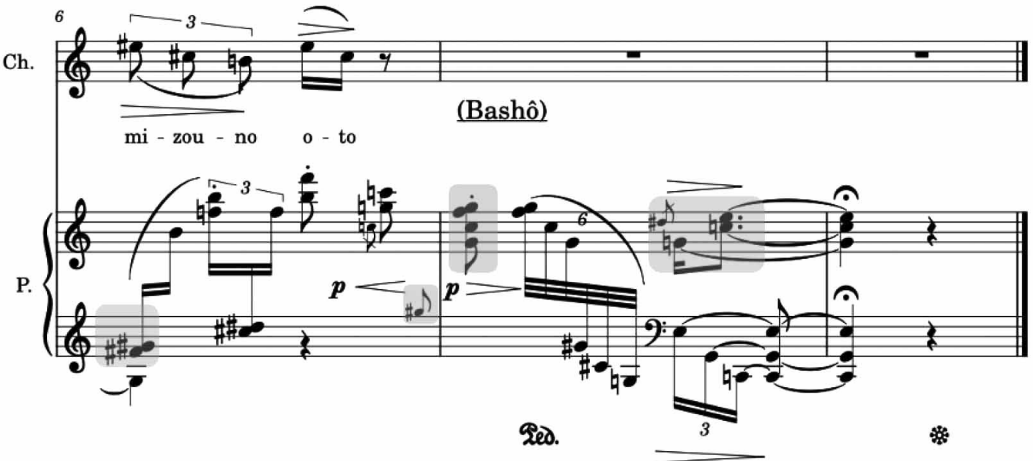
1

Ch. 

3

Ch. 

6

Ch. 

32) 筆者は浄書の作成にあたり、楽譜の読み取りを試みたが、臨時記号や音符が潰れて判読困難な部分が複数箇所存在した。特に正確さに欠けると判断した部分については、網掛けを施している。