

18世紀カンタータ・フランセーズ におけるレシタティフ

——クレランボールの作品から——

坂手佳絵

序

クレランボー CLÉRAMBAULT, Louis-Nicolas (1676-1749) が、18世紀初頭のカンタータ・フランセーズ *Canatate Française* の巨匠の一人であったことは、ティトン・デュ・ティレ (1677-1762)⁽¹⁾ やダカン・ドゥ・シャトー＝リヨン (1720-1796)⁽²⁾ といった当時の著述家達の間でも認められていた。特にロジエ神父 LAUGIER, abbé M.-A. (1713-1769) は、クレランボールのレシタティフについて以下のように言及している。

「クレランボールのレシタティフは、心を動かす性質が特徴である。そして私は彼の素晴らしい率直さを持って訴えかけてくる背景描写と極端なまではっきりした(心の)表現を愛する。たとえ背景描写や(心の)表現でその歌が豊かなものとなり、形作られてたとしても、そこには無駄な部分はなく、華美すぎるわけではない。私はそこに装飾が施された本質(自然さ)のみを見出だすのであり、歌が表現したいものの美しさを決して消し去ることのないほど素晴らしい *goût* (趣味) の上に成り立っているので、その美しさはかえって引き立つのである。」⁽³⁾ ※()内は筆者坂手の付加

当時、オペラにおいてもレシタティフ *Récitatif* は作曲家の才能と歌手(同時に俳優でもあった)の知性を示すものとして、エール *Air* (アリア) よりも

重要視される傾向にあった。従ってクレランボーがカンタータ作曲家としての名声を得た背景には、このことが深く関係していると思われるのである。本小論では5巻のカンタータ集（出版：1710, 1713, 1716, 1720, 1726）のレシタティブを対象に分析を行った。

1. レシタティブの概念

「レシタティブ：あたかも歌いながら朗読したかのように、また朗読しながら歌っていたかのように、歌と同じようにデクラマシオン（朗読法）を意のままに操る歌の様式の一つである。従って、正確に規則正しく拍子を取ることであり、情念を表現することに注意を払うべきである。」（LACOMBE, 1758）⁽⁴⁾と述べられているように、当時の作曲家は音楽に言葉を結び付けたのではなく、朗読するテキスト本来のリズム、抑揚、語調に厳密に従って、音楽を構想したのである。これはリュリ LULLY, J. B. (1632-1687) 以来のフランス・バロック音楽の伝統であり、クレランボーもその伝統を引き継いだ一人といわれている。ここでさらにグリマレ (1659-1713) の『レシタティブ論』を取り上げてみたい。グリマレは「言葉の音楽化」というレシタティブの本質とも言うべき問題に対して、レシタティブが「(音楽の諸規則に従うとなれば) 各音節に定められている長短の量を正しく言葉の音節に与えることも、感情や修辭的フィギュールに応じて語調を変えることも、身振りにしかるべき優美さや活気を付すこともできなくなってしまうだろう。要するに、感情というのは拍節に合わせられないのである」⁽⁵⁾と述べている。また「音楽は絶えず、もともと歌詞の表現には相応しくない音程や拍節によってその効果を減じてしまうもの」⁽⁶⁾であるから、グリマレは歌手に対しても作曲家や作詞者と同様に自由な裁量を与え、大きな責任を負わせている。その自由な裁量とは、「音楽の諸規則にしたがった結果、作曲家がしばしば犯す（音節の）長短の誤りは、俳優（歌手）が臨機応変に正さなければならぬ」⁽⁷⁾としている。そして実際にリュリの音楽悲劇〈アティス *Atys*〉(1676) を例として取り上げ説明を行

い、レシタティブはデクラマシオンの規則に従うべきであるという結論に至っている。これに関しては、当時のフランスで実際に当然のこととして行われていたと考えるよりも、18世紀に入り言葉よりも音楽を第一に考える風潮が少しづつ現れ始め、グリマレガリュリの時代⁽⁸⁾に立ち返ることを奨励したのではないかと考えられる。次にクレランボーの作品を見ていきたい。

2. 形 式

クレランボーのレシタティブの形式は、①拍節づけられていないもの（「レシタティブ・サンプル *récitatif simple*」）、②拍節づけられたもの（「レシタティブ・ムジュレ *récitatif mesuré*」）、③ヴァイオリンやフルート等が伴奏に加わるもの（「レシタティブ・アコンパニエ *récitatif accompagné*」）の3種類に分類される⁽⁹⁾。①は自然な語り（朗読）に最も近いものとされており、リュリ同様、クレランボーのレシタティブの多くはこの形式が採用されている。②の場合、①+②というように組み合わせられて一つのレシタティブになっているものが多く、独立して用いられることはほとんどない。③の場合も「器楽伴奏付きのレシタティブ・サンプル」と「器楽伴奏付きのレシタティブ・ムジュレ」にさらに分けることができる。また拍子記号が次々と目まぐるしく変わることも、その特徴の一つである。拍節の支配から可能な限り自由であろうとした結果、作り出されたリュリ以来の手法で、イタリアや他の国では例を見ない。

クレランボーのカンタータ集第1巻（1710年）に関しては既にこれら3種類の形式全てが用いられており、①が大部分を占めており、②もレシタティブというよりもむしろアリエットに類似しているものも見られる（第1曲〈蜂に刺された愛の神 *L'Amour piqué par une abeille*〉の第2レシタティブ）。第2巻（1713年）には、トリオ・ソナタ形式による器楽の前奏の主題をレシタティブの冒頭の旋律に用いるという新しい手法が用いられている（第2曲〈レアンドルとエロ *Leandre et Hero*〉の第1レシタティブと第4曲〈ピラム

とテイスベ *Pirame et Tisbé* の第1レシタティブ)。エール（アリア）においてはこの手法は珍しくはなく、イタリアのカンタータから取り入れられた特徴の一つであるが、レシタティブに用いられた例はエールに比べて少ない。加えて先述したリュリ以来の伝統的なレシタティブ様式との組み合わせは、クレランボーによって始められた可能性もある。第3巻（1716年）になると、①+②の用いられ方が頻繁になっていく。これ以前の作品は前半が①、後半が②というように比較的明確に分かれていたが、第3巻からは①+②+③の混合形式が現れる。例として第1曲の〈アポロン *Apollon*〉の第2レシタティブを取り上げると、第1行…②、第2, 3, 4行…①、第5, 6行…③（ムジュレ）、第7, 8, 9, 10行…①のように、詩の一行一行が整理され、微妙な処理が為されている [詩1]。

[詩1]

Le berger S'endormoit plein de Sa resverie.

羊飼いは夢で眠りを満たしていた。

Lors qu'un brillant éclair vient luy fraper les yeux.

輝く閃光が彼の目を眠りから覚ました時

La plus aymable melodie

同時にこの上なく優しいメロディーが

au mesme instant fait retener les Cieux. 神を引き止める。

Un bruit lointain d'esclatantes trompettes

遠くから聞こえる華やかなトランペットの音は和らぎ

S'adoucit et Se mesle aux plus tendres muzettes.

そしてこの上なく優しいミュゼットの音と重なり合う

De Sa gloire environné,

輝く光に包まれて

dans la vive Splendeur qu'aucune autre n'efface,

他の誰も消し去ることのない眩い光の中を

Apollon se fait voit au berger étonné, アポロンは驚く羊飼いの前に姿を現した

Mortel écoute moy,dit le Dieu du Parnasse.

人間よ私の言う事を聞くがよいとバルナッソスの神は言った。

第4巻（1720年）のデュオのための〈アポロンとドリス Apollon et Doris〉の冒頭のアポロンのレシタティブでは、半音階の効果的な使用によって①と②の境い目が曖昧になり、自然にサンプルからムジュレへの移行が図られている。第5巻（1726年）には第4巻同様2曲しか収められていないが、まるで出発点に戻ろうとしているかのように、形式的には全て①が採用されている。

3. 半音階の使用

クレランボアのレシタティブの特徴の一つとして、半音階の使用が挙げられる。全てのカンタータに用いられているわけではないが、第1巻から第5巻まで継続的に見出すことができる〔譜例1〕。まず当時の「半音階 chroma-tisme」の定義について参考までにあげてみると、まず1787年に出版されたムード＝モンパによる『音楽事典』には、以下のような記述がみられる。「いくつかの相次ぐ半音によって生じる音楽の手法。これは〔苦しみ〕を描き出すためだけに用いられるべきものである。何故なら、半音階によって生じる減音程は、嘆きの観念と悲しい感情から来る悲痛さを与えるものであるからである。また、半音階は大きな効果をもたらすけれども、乱用しないようにしなければならない。何故なら、感情の乱用は面白味を無くしてしまうからである

〔譜例1〕

る」⁽¹⁰⁾。さらに1722年に出版されたラモー RAMEAU J. Ph. (1683-1764) の『和声論 *Traité de l'harmonie*』においては、半音階には下行するものと上行するものと二種類あり、下行する半音階の表現する〔悲しみ〕と上行する半音階のそれとは、同じものを表現するわけではないとし、さらに基本的には短調においてしか用いられないとも定義されている。

譜例2の20の半音階では、下行形が半数以上を占めており、上行形は僅かに5つに過ぎず、また上にあげた定義にもあるように、クレランボーの作品においても喜ばしい場面では半音階は使われていない。とりわけくオルフェ *Orphée* (第1巻)、〈レアンドルとエロ〉においては、半音階が物語上「死」という観念と深く結び付いており、半音階が当てられている歌詞を見ると、〈オルフェ〉が「痛ましい哀惜の念をもって *Par les regrets les plus touchants*」またくレアンドルとエロ〉では最初のレシタティブの冒頭「若きエロから遠くにいる誠実なレアンドルは、空しい願望を抱いていた *Loin de la jeune Hero le fidelle Leandre formoit d'inutiles desirs*」から半音階が用いられている。これはクレランボーが用いている半音階の中で最も長いもので、この連続した緊張感の後、レアンドルの「愛しい人よ *cher objet*」とエロに語りかける台詞によって、一気に緊張が緩む。これは効果的な半音階の使用例の一つと言えるであろう。また和音進行の面を見ると、転調と非和声音が入り交じっている。4音以上の半音階が続くと音楽に大きな緊張感が生じ、通奏低音部を見ると、多くは6と7或いは5と6の和音が交互に進行していることが分かる。半音階は非和声音を用いることによって、転調の可能性を秘めており、無理のない自然な形で転調を行うことが可能である。

〈アポロンとドリス〉のアポロンの第1レシタティブにおける半音階の使用については既に触れたが、この〈アポロンとドリス〉はアポロンとニンフのドリスの愛の駆け引きを描いたもので、半音階の部分の詩は「もし今度はあなたの心が強く感じたならば(私は)幸福である *Heureux si votre cœur ressentait a son tour*」で、現実とは反対の表現である。このようにある意味不安定な(愛が成就していない)状況にも用いられることがあると言えるであろう。加

えてこのカンタータには半音階が5回現れるにも関わらず、求愛される立場にあるドリスのレシタティブには、全く用いられていないことも興味深い。

他のレシタティブにおいても、喜ばしい場面には半音階が使用されていないが、例えば第三者による情景描写の部分にこれを見出すことができる。即ち〈アルフェとアレテューズ *Alphée et Arethuse*〉(第2巻)の第1レシタティブの「肥沃な土地では、大地の息子たちが燃え立つ岩の重みに耐えながら身を震わせていた *Dans ces fertiles champs où les Fils de la Terre Gemissent sous le poids d'un Rocher embrazé*」,そして〈クリティ(クリュティエ) *Cli-tie*〉(第5巻)の第1レシタティブの「光を豊かに生み出す創造者は、大海原を離れようとしていた *L'auteur fécond de la Lumière alloit quitter le vaste Sein des mers*」(波線部)がこれにあたる。以上のように、半音階は、心の動きに加えて行動の表現にも用いられていたと言えるであろう。

4. 言葉と旋律の関係

次に詩の言葉とそれに対応する旋律との関係を簡単にみていきたい。〈オルフェ〉の第2レシタティブの中の「彼に嘆願しに行こう *Allons implorer son pouvoir*」という歌詞の直後に通奏低音が16分音符により急速に下行をする。ここはオルフェが突然決断をし、地獄に降りて行くところであり、オルフェの歩み、ないしはその足音を表現していると思われる。これに類似した例が〈レアンドルとエロ〉の第2レシタティブの「この言葉とともに、彼(レアンドル)は恐れずに駆け出した *A ces mots, du rivage il s'élançait sans crainte*」にある。ここでは「駆け出した」の部分が32分音符による急速な下行形で歌われ、続いてそれを通奏低音が模倣する[譜例2]。次に同じく〈オルフェ〉の第2レシタティブの最後の部分「死の場所にとどまろう *restons chez les morts*」の「死」の後のバスの8分音符(16分音符二つ)がD音を4回連続させた後、4分音符で突然その動きを止めるこの部分は、心臓の止まる音(=死)と思われる[譜例3]。〈アポロン〉の第1レシタティブと〈愛の神に癒さ

れた愛 *L'Amour, gueri par l'Amour*〉(第4巻)の第3レシタティブの「飛び回る *voltiger*」という箇所では、くるくると飛び回るような16分音符による音型があてられている〔譜例4〕。〈ポリフェーム *Poliphème*〉(第1巻)の第1レシタティブの中の「*Les vents impetueux* 激しい風」のフレーズは、〈レアンドルとエロ〉の第3エール《嵐 *Tempeste*》の歌の冒頭のフレーズと類似している〔譜例5〕。しかし同じ「風」でも〈レアンドルとエロ〉の第2エールの中の「*tendre Zephirs* 優しい西風」の場合は、三連符のゆったりした動きでそれが表現されている〔譜例6〕。

また音楽が詩の内容を直前に予告するものもある。〈アポロン〉の第2レシタティブの「輝く閃光^{せんこう}が彼(羊飼い)の目を眠りから覚ました時 *Lors qu'un brillant éclair vient luy fraper les yeux*」の前にヴァイオリンによる光の屈折する様を表すかのように16分音符の上下行が3小節間提示されている。そしてトランペットを表すモチーフが「遠くから聞こえる華やかなトランペットの響き *Un bruit lointain d'eclatantes trompettes*」の直前に現れる〔譜例7〕。

〔譜例2〕

5. レシタティブの詩

始めにレシタティブの詩の構成について簡単に見ていきたい。カンタータの詩の部分は、基本的には3つのレシタティブと3つのエールから構成されているのが一般的である。これはルソー ROUSSEAU, J. B. (1671-1741) によって作り上げられた⁽¹¹⁾。しかしクレランボエのカンタータの中でこの基本様式で書かれているものは半数以下で、自由な構成が可能であったと考えられる。音綴に関しても同様で、フランスの伝統的な作詩法に則って偶数の音綴から成る行で構成されているが、例えば〈アポロンとドリス〉(第4巻)の2回目のドリスのレシタティブの詩のように、4行の内2行がアレクサンドラン alexandrin (12音綴)で書かれ、残りの2行は8音綴で書かれている例がある。さらに詩句の句切り *césure* も音楽の中で意識されており、句切りにあたる音には装飾或いは前後に比べて長い音が与えられている。アレクサンドランの場合は『6+6』と半分に分けられ、10音綴の場合は『4+6』で4音綴目に区切るのが古典主義時代においてはほぼ絶対的な決まり事であった⁽¹²⁾。〈レアンドルとエロ〉(第2巻)の第3レシタティブは、アレクサンドラン、10音綴そして8音綴の3種類で構成されているが、第5行を除いて各々6音綴目、4音綴目に装飾 (*port de voix* 又は *trille*) が付されている [詩2]。

[詩2]

- | | |
|------------------------------------------------------------|------|
| Cependant sur les flots / cet Amant <u>genereux</u> | (12) |
| Trouvoit un facile passage, | (8) |
| Le ciel sembloit / favoriser ses <u>vœux</u> , | (10) |
| Il aperçoit desja / le fortuné rivage | (12) |
| Quand tout a coup Borée / en sortant d' <u>esclavage</u> , | (12) |
| Change un calme si doux / en un orage <u>affreux</u> . | (12) |

※ /…句切り

次に脚韻であるが、脚韻には基本型として男性韻と女性韻との文章が対となって一つの文章を形成する交韻 *rimes croisées* [m=rime masculine (男性韻), f=rime féminine (女性韻)] (mfmf, fmf) や、女性韻同士或いは男性韻同士で一つの文を作り出す平韻 *rimes plates* (mmff), そして男女いずれかの二つの脚韻が他の二つに挟まれているものは抱擁韻 *rimes embrassées* (fmmf, mffm) の3種類がある。表2の詩の場合、第3, 4行を重複させ第1行から第4行までが交韻 (mfmf), 第3行から第6行までを抱擁韻 (mffm) と見ることができるであろう。さらに脚韻の質として、豊かな韻 *rime riche* と十分な韻 *rime suffisante* の二種類があり、後者でも決して禁則ではないが、前者のほうがより完全とされている。クレランポーのカンタータの詩は、大部分が行の最終音綴全体が、全て同じ音になる豊かな韻で形成されている。耳にも心地好く、見た目にも美しい古典主義文学の形式美がそこに現れている。

またクレランポーのカンタータの詩には、複数の人物の役柄が盛り込まれている作品が非常に多い。傑作とされる〈オルフェ〉の場合、オルフェ、プルートン、語り手の三役が含まれている。この作品は一人の歌い手によって語られる形式になってはいるものの、全てモノログで書かれているわけではない。例えば第4レシタティブは第2行までは語り手(ナレーター)の言葉で、第3行以降はプルトンの言葉となっている。その第3行からのプルトンの言葉「私の気持ちを和らげるな、おまえの嘆きを止めるのだ *Cesse de m'attendrir que ta plainte finisse*」や「おまえのユリディースを連れて行け *Va remmeine ton Euridice*」は明らかにプルトンからオルフェに対して発せられているもので、第1, 2行と異なって、観客に向けてのものではない。“Va” や “Cesse” は tu の命令形で、モノログでは用いられない二人称である。ここに不完全な形にしても、対話(ディアログ)の可能性が生じていると言えるであろう。多くの場合、「…と彼(彼女)は言った」にあたる “dit-il (elle)” を用いることによって、一人の歌い手が複数の役を務めることができるのである。

先程少しふれたように、2行或いは3行で一つの詩文を構成しているものがこの〈オルフェ〉の詩には数多く見出され、音楽においてそれらは大きく見て2行の中で上り、下りの山形のモチーフを形成している。その場合、2行目の開始音は1行目の終止音と同度もしくは2度、3度音程といった近い範囲の音を用いることが多い。

結 び

以上、クレランボーのカンタータ・フランセーズ20曲の分析を行った結果、言葉と音楽の強い結び付きを認めるに至った。当時の聴衆（王、貴族）の間には「リュリたちによるオペラの台本が文学的価値も高く、洗練を極めたものであるという認識が抜き難く浸透して」⁽¹³⁾おり、取り上げられた台本（＝詩）にはこの上ない関心と注意が払われていたのである。カンタータもこれに準じていたと言えるであろう。フランス詩法の中に拍子、和音そして半音階といった当時のあらゆる音楽的要素が用いられる結果、一見複雑に見えるクレランボーのレシタティブは、どちらかと言えば言葉を十全に表現するための手段であったと考えられる。それ故に、あたかも音楽を軽んじたかのような印象を与えるかもしれない。しかし依然として音楽における人間の声の優位性が認められていたこの時代において、音楽に言葉を従属させることほど人々の求める音楽から遠ざかっていくことになったのではないだろうか。このことは当時の他の作曲家同様、音楽に対するクレランボーの自発的な欲求が生み出したものではなく、むしろルイ14世を中心とする王侯貴族が求めた音楽の趣味（「良き趣味 *bon gout*」）に忠実であったことの結果であると考えられる。しかしクレランボーの言葉そして音楽に対する鋭敏さ無くしては、言葉と音楽の自然な融合は生まれなかったであろう。

註

(1) Titon du Tillet (*Éditions Gallimard*, 1991), 47-48

- (2) D'AQUIN de CHÂTEAU-LYON (1754), 90-91
- (3) Verschaeve (1997), 131
- (4) Verschaeve (1997), 131
- (5) 小林緑 (1986), 285
- (6) 小林緑 (1986), 292
- (7) 小林緑 (1986), 292
- (8) グリマレはその著書の中でリュリの作品ばかりを取り上げているからである。
- (9) 小林緑 (1986), 280
- (10) Meude-Monpas (1787), 31-32
- (11) Tunly (1990), 8
- (12) 安藤元雄 (1996), 53
- (13) 小林緑 (1986), 297

参考文献

- 安藤元雄 1996『新版フランス詩の散歩道』東京：白水社
- COUVREUR, Manuel 1991『Marie de Louvencourt, Librettiste des CANTATES FRANÇOISES de Bourgeois et de Clérambault』pp. 25-40 *Revue Belge de Musicologie*, Bruxelles : Societe Belge de Musicologie
- D'AQUIN de CHÂTEAU-LYON, Pierre-Louis 1754『*Siecle littéraire de Louis XV sur les hommes celebres*』, Amsterdam
- GRIMAREST, Jean Léonor Le Gallois de 1740『*Traite du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*』, Rotterdam
- 小林 緑 1986『音楽と音楽学』, 「フランス・バロック時代のオペラにおける言葉と音楽—グリマレの『レシタティブ論』をめぐって」 pp. 279-303 東京：音楽之友社
- MEUDE-MONPAS, Jean Olivier 1787『*Dictionnaire de musique*』, Paris
- TITON DU TILLET, Evrard 1732『*Le Parnasse français*』(Préface et texte établi par Marie-Françoise QUIGNARD 1991), Paris : Gallimard
- TUNLEY, David 1990『*The Eighteenth-Century FRENCH CANTATA*』 vol. 9, 10, 11 New York : Garland
- VERSCHAEVE, Michel 1997『*Le Traité de Chant*』, Zurfluh