

ポール・ヴェルレーヌ作品における音楽的性格の考察—
詩篇〈私の心に涙降る〉と未完のオペレッタ 《フィッシュ・トン・カン》の台本分析を通じて—

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2019-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松井, るみ メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0000000272

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



論文

ポール・ヴェルレーヌ作品における音楽的性格の考察

——詩篇〈私の心に涙降る〉と未完のオペレッタ

《フィッシュ・トン・カン》の台本分析を通じて——

松 井 る み

Musicalité chez Verlaine

Analyse de « il pleure dans mon cœur » et d'opérette inachevée « Fisch-ton-kan »

MATSUI, Rumi

Pourquoi nous ressentons la sympathie si fort en chantant les mélodies qui ont été composées sur les poèmes de Verlaine ? Il est vrai que sa vie scandaleuse a attiré beaucoup de compositeurs pour la mise en musique. Particulièrement le recueil « Romances sans paroles » (1874), qui a été écrit lorsque Verlaine fut parti en Belgique et en Angleterre avec son jeune amant, qui est aussi un grand poète Arthur Rimbaud. Ce recueil a donné plein d'idées musicales aux compositeurs. En détail, 20 sur 23 poèmes ont été mis en musique dans ce recueil, et environs 450 mélodies sont nées depuis ces vers. Notamment « il pleure dans mon cœur » qui compte 105 mises en musique. Mais c'est vraiment juste en raison de ce scandale qu'il est devenu si populaire parmi les musiciens ? Lorsqu'on parle de musicalité de Verlaine, forcément on doit penser à sa relation avec les musiciens. En particulier, il fit la connaissance d'Emmanuel Chabrier en 1863. Ces deux jeunes artistes ont travaillé ensemble pour écrire deux opérettes. L'un des deux est « Fisch-ton-kan » (1873). Partons du principe que le livret d'opérette a un style différent qu'une poésie. Cependant, en faisant l'analyse et la comparaison de l'écriture de l'un de ses poèmes qui a été choisi par tant de compositeurs et de son livret d'opérette, nous trouvons un certain esprit musical de ce grand poète.

1. はじめに——研究の動機と目的

演奏家である筆者は、ポール・ヴェルレーヌ (Paul Verlaine, 1844-96) の詩による歌曲を歌唱する際、他の詩人の作品を用いた歌曲以上に詩に対する共感を覚える。事実、ヴェルレーヌの詩作品は、これまで、ガブリエル・フォーレ (Gabriel Fauré, 1845-1924) やクロード・ドビュッシー (Claude Debussy, 1862-1918) をはじめ、650 名以上の作曲家たちの意欲を刺激し

歌曲のテキストとして選択されてきた¹⁾。同時代のシャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-67) やステファヌ・マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-98) とは対照的に平易な単語や文法を用いたヴェルレーヌが、これほどまでに多くの作曲家を惹き付けたのはなぜだろうか。その要因は、彼の詩作法そのものにあるのだろうか。

ヴェルレーヌの詩集『言葉のないロマンス *Romances sans paroles*』(1874) は、全 23 篇中 20 篇に音楽が付けられており、450 もの歌曲が生まれている。詩集として、最も作曲家に選ばれたこの作品は、ヴェルレーヌが、愛人であった若い少年詩人アルチュール・ランボー (Arthur Rimbaud, 1854-91)²⁾ に向かって、別れ話のもつれを理由に発砲した罪によって投獄されている時期に刊行された。この詩集内で一番付曲された詩篇〈私の心に涙降る *Il pleure dans mon coeur*〉では、ランボーの詩篇から 2 行が抜粋され、冒頭に添えられている。以上のことから、ドラマチックな背景を持ったこの作品が作曲家たちの創作意欲をかき立てたのは当然と言えるだろう。しかし、ヴェルレーヌ詩による歌曲を歌唱した際の自身の体験を踏まえると、こうしたスキャンダルのみが、これほどまで多くの音楽が付けられている要因とは考えづらい。むしろ、詩作品自体に盛り込まれた、言葉の側面の持つ音響的效果によってもたらされる「音楽的性格」こそが、多くの作曲家を惹きつけたのではないだろうか。

ヴェルレーヌ作品と音楽の関係については、例えば佐藤、横山 (1999) が詩作の背景を踏まえた上で、使用されている言葉やそれに付けられた音楽の分析をするなど、これまでたびたび議論されてきた。しかし、それらは作曲家（特にドビュッシー、フォーレ）に寄せたものが多く、部分的には詩の分析が行われていたとしても、全体を通してヴェルレーヌ作品の持つ音響効果について詳しく分析したものは筆者の知る限り見当たらない。

ヴェルレーヌ詩の「音楽性」に関して注目すべきは、彼が 1868 年から 69 年にかけて、当時出入りしていたパリの芸術家サロンのために、エマニュエル・シャブリエ (Emmanuel Chabrier, 1841-94) と共にオペレッタを共同制作した事実である。オペレッタ台本はそのジャンルの性格上、詩芸術とは異なり、歌唱されることを前提とする。その上、原作台本が存在することで内容にも制限が生じる。作曲を約束されたオペレッタ台本を制作する中で、ヴェルレーヌが重要視したことの中にこそヴェルレーヌ作品の特質を解き明かす鍵があると考えられる。したがって、本稿では〈私の心に涙降る〉とオペレッタ台本という性格の異なる二つの対象を取り上げて比較、分析することにより、ヴェルレーヌ作品に内在する「音楽的性格」の一端を明らかにしたい。

2. ヴェルレーヌとフランス詩

2. 1. ヴェルレーヌの詩学

フランス詩はカロリング王朝時代 (8 世紀半ばより) から今日に至るまで続くフランス文学

史の一部をなしているが、ヴェルレーヌが生まれたのは叙情詩の人氣が徐々に復活し、ラマルチース、ユゴーなどが活躍したロマン派時代（1820年から1850年）の最中である。ロマン派の詩人たちは音楽を理想的な芸術のあり方とみなし、言葉やイメージの中に音楽性を追い求めるようになっていった。特にユゴーの作品にはその傾向が強く見られる。自己中心的な感情の吐露を目指すこうしたロマン派に対して、芸術のための芸術を理想とし、形式的側面に詩本来の美を見出す運動が発生した。ヴェルレーヌは、高踏派と呼ばれる後者の代表的詩人とされている。

フランスにおいては、詩芸術と音楽の関係は常に大きな論争的であり続けた。例えば、ヴォルテール（1694-1778）は著書『哲学事典 *Le dictionnaire philosophique*』（1764）の中で「詩とは魂の音楽である。そしてそれは特に大きくて繊細な魂のものである」（Voltaire 2005: 1711）と語っているし、ヴェルレーヌ自身も詩作品〈詩法 *Art poétique*〉の中で「音楽は全てのものの前にある」としている。これはヴェルレーヌの作品の音楽性を語る上で注目すべき一節である。しかしこれらは、詩作品自体が既に音楽としての性格を兼ね備えていることを指摘しているのであって、実際に音楽が付けられるべきであると主張しているわけではない。むしろ、ヴィクトル・ユゴー（1802-85）が『諸世紀の伝説 *La légende des Siècle*』（1859）の中で「私の詩に音楽をつけること禁止する」（Hugo 1859: 987）とその立場を明らかにしているように、音楽を付けられることを望まない詩人たちも数多くいた。

しかし、ヴェルレーヌは、実際に曲が付けられることを想定しているわけではないにせよ、前述した《詩法》の中で詩と音楽の関係について、「（音楽の）ためには奇数音節が好ましい」と述べている。詩人にとっての「音楽」は大抵、子音や母音の組み合わせが生み出すハーモニーであるはずだが、それについては語らずリズムについて述べている点は注目に値する。しかも、一般的にはリズムが一定になる偶数音節が好まれていたにも関わらず、「いびつな」奇数音節を選んだヴェルレーヌは、独自の「音楽観」を持っていたと推察される。

2.2. フランス詩法について

フランス語の作詩法は、ラテン語世俗詩にその起源をたどることができる。詩句とは、一定数の音節を持つ言語要素であり、その音節のいくつかは必ず強勢され、最終の音節は1行もしくは数行の他の詩句の最終音節と脚韻を踏む。14世紀以前のフランス語では音節数の勘定は発音に正しく一致していたが、発音の移り変わりにつれて複雑に変化した。フランス詩の分析を行うにあたって詩法の理解は不可欠であるため、本節ではフランス詩法について説明する。

音節の種類

よく使われるものは以下の偶数音節4種類である。

フランス最古の文学碑に現れた最初の詩句は8音節と10音節であり、その後12音節が生

まれた。しかし、奇数音節が禁止されているわけではなく、5音節、7音節の詩篇も存在する。

6音節 l' hexasyllabe

8音節 l' octosyllabe

10音節 le décasyllabe

12音節（アレクサンドランと呼ばれる）le dodécasyllabe (alexandrin)

音節の数え方

詩節の最後に現れる e muet（無音の e）は数えないなど、現代フランス語と同じ規則はあるものの、前述した通り音節の数え方は、フランス語の発音の変遷と共に変化してきた。フランス古語では「無音の e」は発音されており、音節数の内に数えられていたが、今日では強勢を受けていない母音の後にあれば数えられない。

例 1

Voici le tableau dans son jour

(Voi / ci / le / ta / bleau / dans / son / jour)

wa	i	ə	a	o	ā	ō	u
1	2	3	4	5	6	7	8

例 2

Le diamant dans sa lumière

(Le / di / a / mant / dans / sa / lu / mière)

ə	i	a	ā	ā	a	y	iɛ(ə)
1	2	3	4	5	6	7	8

例 1 は、母音に沿って数えられる文章であるが、例 2 は最終音節に二重母音が組み込まれている。このように音節の数は必ずしも母音の数とは一致しない。

押韻

押韻は、語末のみが揃っている場合から、単語全ての母音が揃う場合、また、子音も同様になる場合まで様々である。代表的な例として以下のものが挙げられる。

母音のみ：chenu [ʃ(ə)ny] / vu [vy]

母音 + 子音：canal [ka-nal] / cheval [ʃ(ə-)val]

子音 + 母音 : canaux [ka-no] / chenaux [ʃ(ə-)no]

子音 + 母音 + 子音 : chenal [ʃ(ə)nal] / canal [ka-nal]

子音 + 子音 + 母音 : musqué [mys-ke] / risqué [ris-ke]

母音 + 子音 + 子音 : risque [risk] / disque [disk]

母音 + 母音 : inoui [i-nwi] / joui [ʒwi]

これらは、音だけが問題になっており、品詞の種類的一致は問われない。

また、e で終わるものを女性韻、それ以外を男性韻と呼ぶ。これらの組み合わせが多様な押韻の種類を作り出す。また、前述した通り、女性韻の語末の e は発音しない。

脚韻の交替

男性韻・女性韻のどちらかだけを使用することによって起こる単調さを避けるため、15 世紀末ごろからは脚韻の交替が行われるようになった。また、時代とともに以下に挙げる様々な脚韻の方法も定着してゆく。

平韻・連続韻 (Les rimes plates ou suivies)

Ex : Je chante les combats et ce prélat terrible 女³⁾

Qui par ses longs travaux et sa force invincible, 女

Dans une illustre église exerçant son grand coeur, 男

Fit placer à la fin un lutrin dans le chœur 男

女性韻と男性韻が並行して現れる。

交韻 (Les rimes croisées ou alternées)

Ex : Vous connaissez que j'ai pour mie 女

Une Andalouse à l'oeil lutin 男

Et sur mon coeur, tout endormie, 女

Je la berce jusqu'au matin. 男

女性韻と男性韻が交互に現れる。

抱擁韻 (Les rimes embrassées)

Ex : Tu sens le vin, o pâte exquise sans levain 男

Salut, Ponchon! Salut, trogne, crinière, ventre! 女

Ta bouche, dans le foin de ta barbe, est un antre 女

Où gloussent les chansons de la bière et du vin. 男

女性韻に男性韻（またはその逆）が挟まれる形で現れる。

詩が長ければ長いほどその脚韻は自由度と多様性を増し、表情が豊かになってゆく。

母音⁴⁾

16 あるフランス語母音は、以下の4種類に大別される。

a.

口腔母音	Voyelle orale	呼気が全て口から吐き出される。
鼻母音	Voyelle nasale	呼気の一部が鼻腔を通る。

b.

円唇母音	Voyelle arrondie	唇が丸の形状になり、その窪みに音が響く。唇と歯は離れている。
非円唇母音	Voyelle non arrondie	唇が耳の方に引っ張られたような状態で、歯にくっついている。

c.

前舌母音	Voyelle antérieure	舌の盛り上がっている位置が前で調音される。
後舌母音	Voyelle postérieure	舌の盛り上がっている位置が後ろで調音される。

d.

開母音	Voyelle ouverte	口が比較的開いた状態で調音される。
閉母音	Voyelle fermée	口が比較的閉じた状態で調音される。

発音の仕方で表に分けると、以下のようになる。

表1 フランス語母音の分類

口の様子	舌の様子	前舌／非円唇	中舌／円唇	後舌／円唇
閉 ↓	上 ↓	i	y	u
		e	ø	o
		ɛ	ə	ɔ
開	下	a	œ	ɑ
鼻母音		ɛ̃	œ̃	ɔ̃ / ɑ̃

詩篇の中で同一、または、似た母音を重ねて使う技法を半諧音 *assonance* という。母音は舌の位置や唇の形で響きが変わるため、比較的近い母音を使うことで音響上の効果がもたらされる。また、これらのカテゴリによる母音の組み合わせは、「諧調」と呼ばれる詩篇上のハー

モニーを生む。

子音

表2 フランス語子音の分類

調音の位置								
		両唇	唇歯	歯	歯茎	硬口蓋	軟口蓋	
調印方法	閉鎖音	口	/p//b/	/t//d/				/k//g/
		鼻	/m/	/n/			/ɲ/	
	摩擦音	摩擦		/f//v/	/s//z/	/ʃ//ʒ/	/j/	
		側音				/l/		
		振動						/R//r/
	半子音				/j//ɥ//w/			

半諧音に対して、子音の繰り返しを効果的に使う技法を疊韻法 *allitération* という。

3. 〈私の心に涙降る〉の詩法分析

3.1 『言葉のないロマンス』について

最も多くの音楽が付けられたヴェルレーヌの詩作品は、1866年に刊行された『サテュルニアン詩集 *Poèmes Saturniens*』中の〈秋の唄 *Chanson d'automne*〉(113曲)であるが、詩集全体としては295に留まっている。それに対して、『言葉のないロマンス』は全23作品中20作品に付曲されており、詩集全体ではその数は450にもものぼる。中でも最も多くの作曲家に選ばれたのが、本節で取り上げる〈私の心に涙降る *il pleure dans mon cœur*〉である。残されている歌曲は105にもおよぶが、これはヴェルレーヌの作品全体の中でも3番目の多さである。

この詩集が刊行される2年前の1872年に、ヴェルレーヌは「呪われた」⁵⁾天才と認めた、7歳下の少年詩人ランボーと出会い、愛しい妻だったはずのマチルドをパリに置き去りにして、この若い詩人とロンドン・ベルギーへ駆け落ちする。この詩集の中の作品はその期間に書いたと思われるものがほとんどである。

3.2 分析

フランス詩法の規則に基づいて〈私の心に涙降る〉の分析を行う。ここでは、歌唱の際の発音に従って語末以外の発音する [ə] を [œ] と表記する。⁶⁾

- | | | |
|---|--|---------------|
| 1 | Il pleure dans mon cœur
<i>Il/pleu/re/dans/mon/coeur</i>
Il plœ rœ dā mō kœ:r | 私の心に涙降る |
| 2 | Comme il pleut sur la ville ;
<i>Comme/il/pleut/sur/la/ville</i>
Kɔm il plø syr la vil | 街に雨が降るように |
| 3 | Quelle est cette langueur
<i>Quelle/est/ce/tte/lan/gueur</i>
Kɛl (l)ɛ sɛ tœ lā gœ:r | このやるせなさは一体何か |
| 4 | Qui pénètre mon cœur ?
<i>Qui/pé/nè/tre/mon/coeur</i>
Ki pe nɛ trœ mō kœ:r | 私の心に染み入るような |
| 5 | Ô bruit doux de la pluie
<i>Ô/bruit/doux/de/la/pluie</i>
o bryi du dœ la plɥi | おお、優しい雨の音よ |
| 6 | Par terre et sur les toits !
<i>Par/terre/et/sur/les/toits !</i>
par tɛ:r e syr le twa | 地面に、そして屋根の上に！ |
| 7 | Pour un cœur qui s'ennuie,
<i>Pour/un/coeur/qui/s'en/nuie,</i>
pur ɛ kœ:r ki s ā nɥi | 落ち込んだ心のために |
| 8 | Ô le chant de la pluie !
<i>Ô/le/chant/de/la/pluie !</i>
o lœ fāœ la plɥi | おお、雨の歌！ |
| 9 | Il pleure sans raison
<i>Il/pleu/re/sans/rai/son</i>
il plœ rœ sā rɛ zō | 理由もなく涙は流れる |

- 10 Dans ce cœur qui s'écoeure. 想いを閉じ込めたこの心に
Dans/ce/cœur/qui/s'é/coeure
 dā sœ kœ:r ki se kœ:r

- 11 Quoi ! nulle trahison ?… なに！裏切りでもなく…
Quoi !/nul/le/tra/hi/son ?
 kwa ny lœ tra i zō

- 12 Ce deuil est sans raison. この辛さは理由もなく
Ce/deuil/est/sans/rai/son.
 sœ dœj ε sã rε zō

- 13 C'est bien la pire peine これは苦しみの極みであり
C'est/bien/la/pi/re/peine
 sε bjē la pi rœ pɛn(ə)

- 14 De ne savoir pourquoi 訳も分からず
De/ne/sa/voir/pour/quoi
 dœ nœ sa vwar pur qwa

- 15 Sans amour et sans haine 愛も憎しみもなく
Sans/a/mour/et/sans/haine
 sã za mur e sã εnœ

- 16 Mon cœur a tant de peine ! 私の心はこんなにも苦しむ！
Mon/coeur/a/tant/de/peine !
 mō kœ: ra tã de pɛn(ə)

形式：4行詩 4詩節 1行6音節 l'hexasyllabe

脚韻パターン：男女男男 / 女男女女 / 男女男男 / 女男女女

音響効果について

開母音、閉母音、鼻母音の数

表3 《私の心に涙降る》詩行における開母音、閉母音、鼻母音の数

	開母音 (<i>ε/œ (ə) /ɔ/a/ɑ</i>)	閉母音 (<i>i/y/u/e/ø/o</i>)	鼻母音 (<i>ē/ œ̃ /ā/5</i>)
L. 1	3	1	2
L. 2	2	4	0
L. 3	5	0	1
L. 4	3	2	1
L. 5	2	4	0
L. 6	3	3	0
L. 7	1	3	2
L. 8	3	2	1
L. 9	3	1	2
L. 10	3	2	1
L. 11	3	2	1
L. 12	4	0	2
L. 13	4	1	1
L. 14	5	1	0
L. 15	2	2	2
L. 16	3	1	2

歌唱の際は口腔内が広がっている方が声を響かせることが出来ることから、開母音の方が歌唱に向いていると言えるが、全96音節のうち、開母音は49、閉母音は29、鼻母音は18という結果になった。これらの鼻母音も開母音の要素を持っており、実質7割近くが「開いた」母音であると言えるだろう。

子音と母音の重なり

また、子音を重ねる畳韻法、同一母音または似た母音を繰り返す半諧音をまとめたのが表4である（鼻母音は半諧音を構成する母音の一種として数えた）。これらの技法が多ければ多いほど、その詩は「音楽的」であると言えるだろう。

表4 《私の心に涙降る》各詩節における量韻法、半諧音の用法

	量韻法	半諧音
第一節	[pl] [l] [k] [m]	[œ] [ɛ] [ā]
第二節	[p] [d] [t] [k] [l]	[ɛ] [ā]
第三節	[s] [k] [r]	[œ] [ā]
第四節	[p] [r] [s]	[ā]

各節で必ず量韻法、半諧音が使用されており、その数も多い。半諧音に関しては、全て開母音が使用されている。

音を想起させる単語の使用

母音と子音による音響効果以外にも、詩篇の中に音を想起させる言葉が使用されている点も注目される。こうした語句の選択が作曲家たちに靈感を与えたことは想像に難くない。

L. 5 bruit (音)

L. 8 chant (歌)

詩芸術の世界では直接的な表現は好ましくないとされていたにもかかわらず、ヴェルレーヌは「雨が降る」という表現を言葉の通りに *il pleut* と書いており、更に「雨の音」「雨の歌」と「雨」という単語を音を想起させる単語に並べている。

また、「雨」を登場させる前に *pleurer* (涙を流す) という動詞を使用することで、「雨が降る」を *il pleut* と表現する単純さを、[pl] の子音を重ねた量音法における音響効果として使っている。

4 オペレッタ《フィッシュ・トン・カン》台本の分析

4.1 《フィッシュ・トン・カン》について

20代のヴェルレーヌは、ジャック・オッフエンバック (Jacques Offenbach, 1819-80) やエルヴェ Hervé (Louis-Auguste-Florimond Ronger, 1825-92)⁷⁾ のオペレッタを観るために熱心にパドゥルーでのコンサートに通うなど、オペレッタに高い関心を示していた。実際、1870年に結婚する前の数年の間に、シャブリエと共に《ヴォコシャルとその息子 *Vaucochard et fils Ier*》と《フィッシュ・トン・カン *Fisch-ton-kan*》の二つのオペレッタを共作している。二作品とも未完に終わっているが、いくつかの楽曲は現存している。

《フィッシュ・トン・カン》の初演は、1873年3月29日、シャブリエによるピアノ伴奏と芸術同盟サークルのメンバーによって行われた。また、初演から半世紀以上経った1941年に、パリ音楽院においてプーランクのピアノ伴奏によって再演された。

原作はトマ・ソヴァージュ (Thomas Sauvage, 1794-1877) とガブリエル・ド・リュリユー

(Gabriel de Lierieu, 1792-1869) による、『中国のパレード (フィッシュ・トン・カンもしくはタルタリーの孤児)』(1835 年) で、台詞といくつかの歌を含むヴォードヴィル作品である。原作の初演は 1835 年 3 月 31 日パレ・ロワイヤル劇場で行われた⁸⁾。なお、オペレッタでは主要な登場人物のみが抜粋されている (表 4)。

未完に終わっているとはいえ、1877 年にブッフ・パリジャン劇場で初演されたシャブリエのオペレッタ《エトワール *L'étoile*》(この作品は大成功をおさめている) にも《フィッシュ・トン・カン》の影響がみられると言われており (White 1992: 41)、1880 年に作曲されたピアノ小品《田舎風ロンド》にはプサーのアリアのテーマが転用されていることから、シャブリエがこのオペレッタを評価していたと推察される。

4.2 原作あらすじ

王宮のバルコニーから、グルグリーは下に居る一人の男性に一目惚れをする。フィッシュ・トン・カンである。二人がお互いの愛を告白しあった際、フィッシュ・トン・カンは、中国の皇帝であり自身の父親の敵でもあるカカオを非難した罪によって、流刑になったタルタリー国の王子であることを明かす。カカオは全ての外国人に対して右の耳を切り落とすこと、またそれを税関においていく事を命じる暴君であった。その理由は、音楽のレッスンを受けた際に先生から「耳が足りない」と言われたことである。グルグリーと愛を誓い合うために忍び込んでいたフィッシュ・トン・カンだが、暴君に見つかってしまったのは命が危ないことを知り、グルグリーのアドバイスで大きな茶器の中に隠れる。そこに、登場したカカオが沸騰した水を大きな茶器に注ぐように命令するが、グルグリーの助けによってなんとか助かる。そして、部屋に飾られているマゴたち (陶器の人形) のふりをして横に並ぶが、ある拍子に動き、声を出してしまうことによって正体が明らかになってしまう。しかし、かねてよりカカオを悩ませていた「鼻に付いた虫」をフィッシュ・トン・カンが追い払い危機を逃れる。「最高の日だ!」と喜び、何か褒美を取らせようとしたカカオに、フィッシュ・トン・カンはグルグリーとの結婚を選ぶ。

表 5 原作とオペレッタの登場人物。太字のみがオペレッタに登場する。

原作の登場人物	オペレッタでの声種
フィッシュ・トン・カン (タルタリーの王子、詐欺師の格好と名前)	テノール
カカオ (中国の皇帝)	バリトン
カウ＝シュク (中国人)	—
プサー＝プフ (中国人)	バリトン
グルグリー (カウ＝シュクの娘)	ソプラノ
中国人たち	
番人たち	
奴隷たち	

4.3 現存している楽曲

原作台本はヴォードヴィル⁸⁾として書かれており、セリフで構成される劇作品の中に11の楽曲（合唱によるものを含む）が組み込まれている。

- ・ *Petit morceau de scène*（合唱による小さな場面）
- ・ *Air de Poussah*（プサーのアリア）
- ・ *Trio*（グルグリー、フィッシュ・トン・カン・カカオによる三重唱）
- ・ *Air et Duo*（フィッシュ・トン・カンによるアリア、次いでグルグリーとの二重唱）
- ・ *Duo*（グルグリー、フィッシュ・トン・カンによる二重唱）

これらの楽曲のうち、原作台本に倣って歌唱場面として描かれている場面はプサーのアリアのみである。その他の4つの場面は原作台本では歌唱場面としては書かれていない。

4.4 分析

ヴェルレーヌは、前述したもう一つの共作オペレッタ《ヴォコシャルとその息子》の台本を、リセからの友人であるリュシアン・ヴィオッティ（Lucien Viotti ?-1870）と共同で執筆している。そのことから、《フィッシュ・トン・カン》でも同様にヴィオッティとの共作箇所が存在するという見解がある（White 1992: 42）。特に〈プサーのアリア〉は、原作から第一節をそのまま引用し、特別に第二節を書き加えたにも関わらず、きわめて単純な押韻であることから、ヴィオッティの手によるものと推察される。

しかしながら、《フィッシュ・トン・カン》のシャブリエの自筆譜にヴィオッティの名前は全く見あたらず、ヴェルレーヌの名前のみが表紙に表記されている。少なくとも、〈グルグリー、フィッシュ・トン・カン、カカオによるトリオ〉に関しては、自筆譜の冒頭ページ右上に、シャブリエの手によって「ポール・ヴェルレーヌによる詞 *Paroles de Paul Verlaine*」（図1）と書き込まれているため、ヴェルレーヌによるものとみなして良いだろう。したがって、ここではこの三重唱を取り上げる。オペレッタ台本では音節数を揃える規則はないため、音節数は数えないこととする。



図1：オペレッタ『フィッシュ・トン・カン』《トリオ》の手稿譜

この三重唱は原作台本では第12場面にあたり、セリフのみで構成されている。一方、オペレッタ台本では原作で使われている言葉は一切使用しておらず⁹⁾、フィッシュ・トン・カンがマゴたちの間に身を隠しているという設定だけが守られている。

冒頭のグルグリーとカカオの歌唱部分

GOULGOULY

Ah ! Mon seigneur ! Ah ! Mon seigneur !

a mō se-ɲœ:r a mō se-ɲœ:r

C'est trop d' honneur !

se trō d'ɔœ:r

Oh ! Grand Kakao ! Oh ! Grand Kakao !

o grā kakao o grā kakao

Ah ! Quel insigne honneur !

a kɛl ɛsi-ɲ ɔœ:r

ああ！私のご主人様！ああ！私のご主人様！

名誉が過ぎますわ！

おお！偉大なるカカオ！おお！偉大なるカカオ！

なんて素晴らしい名誉なの！

KAKAO

Sont-ils assez beaux mes magots, mes-

sō til ase bo mɛ mago mɛ

chers magots

ʃɛ:r mago

Ah ! Sont-ils assez beaux !

a sō til ase bo

私のマゴたちはとってもイケてる、

私の大切なマゴたち

ああ、彼らは本当にかっこいい！

Ce sont les têtes des héros que la Chine sœ sō le tətœ de ero kœ la jin révère ! revɛr	彼らの顔は中国が知らしめるヒーローの顔だよ！
Ah ! Qu'ils sont beaux ces chers a kil sō bo se ʃɛ:r magots ! ma go	ああ！彼らはカッコいい、この大切なマゴたち！
GOULGOULY Ah ! Qu'ils sont beaux ces chers a kil sō bo se ʃɛ:r magots ! ma go	ああ！彼らは素敵よ、この愛おしいマゴたち！
Ah ! Sont-ils assez beaux ! a sō til ase bo Ce sont les têtes des héros que la Chine sœ sō le tətœ de ero kœ la jin révère ! revɛr	ああ！彼らはカッコいいわ！ 彼らの顔は中国が知らしめるヒーローの顔ね！
FISCH-TON-KAN Sont-ils assez laids ces magots ! sō til ase lɛ se mago	彼らは醜いだろう、このマゴたち！

冒頭のグルグリーの歌唱箇所、ヴェルレーヌの脚韻に対するこだわりを読み取ることができる。女性韻と男性韻の組み合わせは見られないものの、[œ:r] で押韻しており、三行目のみが[o] で終わっている。次のカカオの歌唱箇所は三行目が[œ] で終わっているが、残りは先ほども出てきた[o] で押韻されている。つまり、開母音である[œ] と閉母音の[o] がうまく組み合わされており、その組み合わせ方も連動していることがわかる。

脚韻

グルグリー	カカオ
L. 1 [œ:r]	L. 1 [o]
L. 2 [œ:r]	L. 2 [o]
L. 3 [o]	L. 3 [œ]
L. 4 [œ:r]	L. 4 [o]

また、直後のグルグリーとカカオの掛け合いでは、閉母音の [i] と開母音の [œ] が効果的に使われている。

GOULGOULY

Comment cela va-t-il finir !

どうやって終えるのかしらこれを？

kɔmɑ̃ sɛla va til fini:r

Comment hélas ! comment cela va-t-il

ああ、どうやって！どうやって終えるの？

kɔmɑ̃ elɑ:s kɔmɑ̃ sɛla va til

finir ?

fini:r

KAKAO

De ce spectacle immense

この壮大なスペクタクルを

dœ sœ spɛktakl imɑ̃ sœ

Ma Goulgouly tu vas jouir !

私のグルグリー、君は大喜びすることだろう

ma gulguli ty va ʒwi:r

GOULGOULY

Ah ! j'en jouis d'avance !

ああ！既に嬉しくなっちゃう！

a ʒɑ̃ ʒui davɑ̃sœ

De ce spectacle je vais jouir ?

この騒ぎで私は嬉しくなっちゃうのね？

dœ sœ spɛktakl ʒœ ve ʒwi:r

KAKAO

De ce spectacle immense

この壮大なスペクタクルで

dœ sœ spɛktakl imɑ̃ sœ

Ô Goulgouly ! Ô Goulgouly !

おお グルグリー！おお グルグリー！

o gulguli o gulguli

Tu vas jouir !

君は大喜びするよ！

ty va ʒwi:r

脚韻

グルグリー

カカオ

グルグリー

カカオ

[i]

[œ]

[œ]

[œ]

[i]

[i]

[i]

[i]

[i]

グルグリーの台詞の冒頭では [i] が重なっているが、これは同じ言葉の繰り返しなのでオペレッタ台本の都合と言えるだろう。その後は二行毎に [œ] と [i] で脚韻が踏まれている。

オペレッタ台本の特性上、同じ言葉を繰り返している箇所が多く見られるが、それでも少しずつ変化がつけられているのがわかる。特にグルグリーが歌唱する三節目では[ʒ]を重ねる畳韻法が使用されている。先述のように、19世紀後半は詩法も変化を続けていた時代であり、このように脚韻に規則性を持たせるのもヴェルレーヌ詩法の特徴の一つと考えることができる。

次に、カカオが歌唱する、アンサンブルシーン後半への導入箇所を見てみよう。

KAKAO

Et maintenant

そして今

e m ɛ̃ tœ n ā

Vite ! Vite ! Qu'on se balance

速く！速く！私たちはブランコに乗って

vtœ vtœ k ō sœ bal ā:s

C'est l'instant ! C'est le moment

さあ今だ！今だよ

sɛ l ɛ̃sā sɛlœm omā

Voilà que ça commence !

さあ、今始めよう！

vwla kœ sa co m ā:s

Mon bonheur est intense !

私の幸福は、熱烈なものだ！

m ō bonœ:r ɛ̃ tās

五行で構成されるこのカカオの歌唱箇所では鼻母音の数に注目したい。鼻母音の重複も半諧音に数えることは前述した通りである。この節では11の鼻母音が登場するが、これは他の歌唱部分ではみられない多さである。フランス語の持つ4つの鼻母音は開母音に鼻音が組み合わさったもので、開母音の一種と考えることも出来る。また、鼻腔の共鳴と重なって発される音は、口腔の共鳴だけの母音だけと違って特殊な音響効果を生む。このことから、鼻母音を重ねることによる音響効果は他の母音の重複より高いと言えるだろう。

このトリオの最後には三声が重なる壮大なアンサンブルシーンが用意されている。ここでは音を想起させる言葉「chantent（歌う）」や、「échos（反響/エコー）」が使用されていることに加え、〈詩法〉中でヴェルレーヌ自身が「音楽のためにはその方が良い」と語っていた奇数音節を試みている。

まずは、フィッシュ・トン・カンの歌唱箇所を分析する。

FISCH-TON-KAN

Ah ! Ah ! Ah !

ああ！ああ！ああ！

Oh ! Le tyran maudit

おお！呪われたつまみ草！

Oh ! Comme de ceci	おお！このように
Oh ! Je te paierais si..	おお！私は君のためにこんなに ..
Oh ! Je n'étais ici !	おお！私はここにいなかったのだ！

フィッシュ・トン・カンがカカオから身を隠すためにマゴ（陶器の人形）のふりをしており、そうとは知らないカカオに叩かれる場面である。

感嘆詞以外の音節を数えると、全て5音節の奇数音節で構成されていることがわかる。

Le/ ty/ran/ mau/dit
 Co/mme/ de/ ce/ci
 Je/ te/ paie/rais/ si..
 Je/ n'é/tais/ i/ci

奇数音節はリズムがいびつになってしまうため詩人たちに広くは好まれなかったが、ヴェルレーヌは自身が〈詩法〉で語った通り、奇数音節を「音楽的である」と認識していた。

また、この節も閉母音 [i] で脚韻が踏まれているが、[i] は閉母音の中でも一番前で調音される母音であり、歌手にとっては「歌しやすい」母音の一つと言える。

シャブリエは当該箇所を作曲する際、「Ah」を弱起に使用して、この5つの音節からなる奇数節を一拍目から歌わせることによって効果的に音楽に乗せた。脚韻部分以外には全て同様の音価になるように十六分音符を与え、ヴェルレーヌが揃えた音節数を際立たせている（譜例1内A）。この箇所はグルグリー、フィッシュ・トン・カン、カカオの全員が歌唱している部分である。グルグリーも脚韻部分に長い音符があてがわれているうえに、三人が同時に歌う部分では脚韻の [i] が同時に響くように揃えられており（譜例1内B）、シャブリエがヴェルレーヌの狙った音響効果を理解した上で音楽をつけたことがよくわかる。

譜例1：トリオ内グルグリー、フィッシュ・トン・カン、カカオの歌唱箇所

The musical score is for three voices (G, F, K) and piano accompaniment. The lyrics are in French. The score shows a musical setting of a poem by Paul Verlaine, with specific attention to the rhythm and syllable structure of the lyrics. The lyrics are: G. pousse un cri Un seul cri c'est fait de lui mal gré; F. je te paierais si... oh! je n'étais i-ci oh!; K. _sent ain - si ain - si mon plus noir sou ci. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of sixteenth notes.

最後に、このトリオ内で最も音楽的に充実していると言えるカカオの歌唱箇所を分析する。これはトリオの最終節である。

KAKAO

Ah ! ces magots, ces chers magots
 a se mago se ʃɛ:r mago
 Avec leurs gentils grelots
 avɛk lœ:r ʒɑ̃ti grɛlo
 Chantant à tous les échos
 ʃɑ̃ tɑ̃ a tu:s le zeko
 Bonjour Kakao !
 b ɔ̃ ʒu:r kakao
 Et maintenant vite, vite,
 e mɛ̃tnɑ̃ vitɛ vitɛ
 Qu'on recommence
 k ɔ̃ rœkɔ̃mɑ̃sɛ
 C'est l'instant, C'est le moment,
 sɛ lɛ̃stɑ̃ sɛ lœ momɑ̃
 Vite, vite, qu'on se balance,
 vitɛ vitɛ k ɔ̃ sœ balɑ̃sɛ
 Mon bonheur est intense !
 mɔ̃ bɔ̃nœ:r ɛ ɛ̃tɑ̃sɛ

ああ！このマゴたち！この愛しいマゴたち
 彼らの優しい鈴と
 反響の中で歌いながら
 こんにちは カカオ！
 そして今、急いで、急いで、
 私たちは再開するのだ
 さあ今だ、今がその時だ、
 速く、速く、ブランコに乗るのだ
 私の幸福は熱烈なのだ！

先ほどのフィッシュ・トン・カンの歌唱箇所と同じく、このテキストの大半が奇数音節で構成されている。

(Ah !) ces/ ma/gots,/ ces/ chers/ ma/gots	(Ah を除いて) 7 音節
A/vec/ leurs/ gen/tils /gre/lots	7 音節
Chan/tant/ à/ tous/ les/ é/chos	7 音節
Bon/jour/ Ka/ka/o !	5 音節
Et/ main/te/nant /vi/te,/ vi/te,	8 音節
Qu'on/ re/co/mmen/ce,	5 音節
C'est /l'in/stant,/ C'est/ le/ mo/ment,	7 音節
Mon/ bon/heur/ est/ in/ten/se !	7 音節

また、先述した通りフランス詩法では、e muet（行末の e）は発音しない（数えない）ことになっているが、シャブリエが付けた音楽からも分かるように（譜例 2、譜例 3）、行末の e に音がつけられ、発音するように書かれている。したがって、ここでは e muet も一音節として

譜例 2：トリオ内カカオの歌唱箇所 1

ff
c'est le moment - voi-là que ça commence! Mi
vi-le vi-le qu'on se ba-lan-ce

mf

譜例 3：トリオ内カカオの歌唱箇所 2

Très Animé
k. f
Et maintenant vi-le vi-le qu'on se balan-ce cest
re-commen-ce

ff

数えた。

歌曲中で e muet に音が付けられている場合、大抵は詩人の合意はない上に、作曲家が詩法を理解していないものだが、このオペレッタは共同制作であるため、ヴェルレーヌの理解があったと推察される。

また、二行目には「Chantant (歌いながら)」や「échos (反響)」といった音を想起させる言葉も用いられている。この部分でシャブリエは、グルグリーとカカオ間の脚韻、同一母音が使用されている箇所を関係づけるなど、言葉の持つ音響効果を重要視した付曲を行っているが、二声は音を保続している箇所以外は重ならない。つまり、言葉ははっきりと聴き手に伝わるはずである。それに関わらず、「Chantant」はスタッカート記号によって強調されている点が注目される（譜例 4）。

譜例 4：トリオ内グルグリー、フィッシュ・トン・カン、カカオの歌唱箇所

G. leurs gre-lois me semblent moins sois que ce Ka-ka-o!
K. chantant aux é-chas bonjour Ka-ka-o

脚韻は、以下のように閉母音 4 と開母音 5 で組み合わせられている。

- L. 1 [o]
- L. 2 [o]
- L. 3 [o]
- L. 4 [o]
- L. 5 [œ]
- L. 6 [œ]
- L. 7 [ɑ]
- L. 8 [œ]
- L. 9 [œ]

それに加えて、後半への導入箇所での分析で取り上げた歌詞がここでも登場しており、そこで用いられている単語によって鼻母音による半諧音の効果が生まれている。

5. 分析結果

以上の分析によって、詩篇〈私の心に涙降る〉の音楽的性格について以下の3つのことがわかった。

1) 開母音の多さ

開母音は、歌手にとって明るく響かせるのが比較的容易である上、その連続は口の中の空間の変化が少なく、響きを保ちやすい。作品中には、この開母音が多く使用され、それらは鼻母音を加えると約7割にも及んでいることがわかった。

2) 畳韻法、半諧音

音響効果が非常に高い、子音を重ねる畳韻法や母音を重ねる半諧音も多く使用されている。何度も繰り返される [pI] という子音に関しては、散文的といえる言葉の選び方すら音響効果を狙ったものと思わせるほど効果的な使われ方をしている。

3) 音を想起させる言葉

「音」「歌」など、音を想起させる単語も採用されている。またこれらの言葉は「雨」という単語と結び付けられており、読み手に具体的な音のイメージを容易に与える。

先述のように、〈私の心に涙降る〉が含まれる詩集『言葉のないロマンス』はランボーをめぐるスキャンダルと結び付いており、それが作曲家たちの作曲意欲を刺激したことは否定できない。しかし、多くの作曲家が取り上げ、歌曲として新しい命が吹き込まれた背景には、詩集

成立の背景にあるドラマや、充実した脚韻に根差した詩としての高い質以上に、テキスト自体に盛り込まれた音響効果や音を想起させる言葉の選択が、大きな要因として存在していたと考えられる。

更に、ヴェルレーヌ自身が「音楽が付けられる」前提で書いたオペレッタ台本の分析から、ヴェルレーヌが音響効果に起因する音楽性や歌唱への影響を理解した上で作詩しており、シャブリエの側もまたテキストのそうした特質を理解して作曲していたことが明らかになった。

規則に従って書かれている詩篇と違い、オペレッタでは音節数を守る必要はないものの、ヴェルレーヌ詩の特徴の一つとも言える豊かな脚韻はやはり至る所でみられた。それに加えて、以下の3つの特徴が指摘される。

1) 開母音と閉母音の組み合わせ

ヴェルレーヌは、《フィッシュ・トン・カン》の台本において、開母音と閉母音の組み合わせによる音の色彩の充実化を試みている。また、[i] [œ]、[œ] [o]といった母音の組み合わせは、共に調音の位置も近い。閉母音の中でも一番調音の位置が前であり、歌唱の際にも響かせやすい [i] を多く脚韻に使っている点も注目される。

2) 鼻母音の繰り返し（半諧音）、畳韻法

フランス語の特徴の一つである鼻母音が効果的に繰り返される箇所もみられる。これらは実際に発音した際に、より深い理解を得られると考えるが、4つの鼻母音は開母音に鼻音が組み合わさったもので、開母音の一種と考えることも出来る上に、鼻腔の共鳴と重なって発される音は、口腔の共鳴だけの母音だけと違って特殊な音響効果を生む。また、子音の繰り返しによる畳韻法も数多く使用されている。

3) 奇数音節

後に〈詩法〉の中で「音楽のためには奇数節が好ましい」と語ったヴェルレーヌだが、《フィッシュ・トン・カン》のトリオ中でも多くの場所で奇数音節が用いられている。詩芸術の朗読と違い、オペレッタでは多声部による重唱の可能性があることから、これらの奇数音節はヴェルレーヌの行った一種の「実験」と言っても良いかもしれない。シャブリエによるトリオ後半のアンサンブルは、リズム、ハーモニー等音楽的に更なる充実を得ており、「音楽性」を重視したヴェルレーヌの狙いを十分に理解していたと推察される。

以上のことから、付曲が前提のオペレッタ台本を制作する上で、ヴェルレーヌは言葉の発音もたらず音響的な効果が、いかに歌唱に影響を明らかに理解していたといえる。言葉の持つ

響きを巧みに使用することによって自身の作品に「音楽的性格」を与えようとする試みは、未完に終わったとはいえ、シャブリエから魅力的な音楽を引き出したのである。

6. 結語

本稿ではヴェルレーヌ作品の持つ「音楽的性格」について考察してきたが、フランス詩法に基づいた分析を通して、ヴェルレーヌが意図的に音響効果を狙っていたことが明らかになった。特に、オペレッタ《フィッシュ・トン・カン》のトリオの中では、脚韻に使用する母音に変化する場合は調音点が近いものを選択し、鼻母音も脚韻のみならず節の中で効果的に使用している。更に、奇数音節や、音を想起させる単語の使用も、作品が備える「音楽的性格」に大きな影響を及ぼしていると言えるだろう。

また、《フィッシュ・トン・カン》の数年後に創作され、後に105人もの作曲家から選ばれた詩篇〈私の心に涙降る〉は、オペレッタ台本と違って作曲される前提でなかったのにも関わらず、歌唱に適していると言える開母音を多用しており、畳韻法、半諧音などの母音や子音を使った音響効果も効果的に使用している。このことから、ヴェルレーヌが創作の中で「音楽的」効果を重要視していたことは明らかであり、それらが作曲家たちの興味を惹きつけたと推察される。オペレッタ《フィッシュ・トン・カン》はヴェルレーヌが20代の作品ではあるが、この経験を経て『言葉のないロマンス』が生まれたことを考えると、一種の実験の場でもあったシャブリエとの共作がヴェルレーヌの「音楽性」に対するさらなる志向を導いたのは間違いないだろう。

注：

- 1) ヴェルレーヌの詩作品には、1世紀に渡って1500以上の音楽が付けられた。ジュール・マスネ (Jules Massenet, 1842-1922)、エルネスト・ショーソン (Ernest Chausson, 1855-99)、カミーユ・サン＝サーンス (Camille Saint-Saëns, 1835-1919)、モーリス・ラヴェル (Maurice Ravel, 1875-1937)、ガブリエル・フォーレ (Gabriel Fauré, 1845-1924)、クロード・ドビュッシー (Claude Debussy, 1862-1918) など、当時のフランス音楽界を牽引していた作曲家たちに加え、ベンジャミン・ブリテン (Benjamin Britten, 1913-76) やイゴール・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky, 1882-1972) といった外国人作曲家、さらにレオ・フェレ (Léo Ferré, 1916-93) やジョルジュ・ブラッサンス (George Brassens, 1921-81) などの著名なシャンソン歌手を含めた650人以上の作曲家たちの作曲意欲を刺激したのである。その中でも、ドビュッシーは自身の歌曲80作品中20曲、フォーレはその総数100を超える歌曲作品のうち17曲がヴェルレーヌ詩によるものであり、かなりの割合を占めている。このことから、ヴェルレーヌ作品がいかに当時の作曲家に大きな影響を及ぼしていたかがうかがえる。

- 2) 『雅なる宴 *Fêtes galantes*』に感銘を受けていたランボーは、ヴェルレーヌに「詩人になりたい」「パリに出たい」などの希望を書き、自身の作品を同封した手紙を送った。作品に少年の才能を読み取ったヴェルレーヌは、仲間内からお金を集め、シャルルヴィルという田舎町に暮らすランボーにパリ行きの切符を送る。そして、ヴェルレーヌはこの少年と同性愛関係に陥り、ベルギー、ロンドンへの2年間にわたる駆け落ちの末、別れ話のもつれでランボーに発砲し逮捕される。また、妻のマチルドとは離婚に至る。
- 3) 女性韻、男性韻を示す。
- 4) 国際音声記号 (International Phonetic Alphabet (IPA)) に基づく。
- 5) ヴェルレーヌは1884年に「呪われた詩人たち (Les poètes maudits) を出版し、ランボーやマラルメを紹介している。また再版の際 (1888年) には更に3人の詩人を追加しているが、そのうちの一人として「Pauvre Lelian (アナグラムになっている)」名で自身を挙げた。
- 6) 歌唱の際は [e] も [ɛ] に変わることが多い。これは、開母音の方が歌唱に向いているということの証明にもなるだろう。また、ここでは一行目にオリジナルの詩篇、二行目に音節で区切ったもの、三行目に発音記号を表記した。
- 7) 作曲家としては通名としてエルヴェと名乗った。
- 8) ヴォードヴィルとは歌と踊りを組込んだ演芸、主に喜劇のことである。17世紀末から18世紀にかけて流行した
- 9) プサーのアリアは台本でも歌唱場面として書かれており、オペレッタ台本でも原作の歌詞が抜粋されている。

参考文献

1. 邦語文献

- ギロー, ピエール 1971『フランス詩法』窪田般彌訳 白水社
- グラモン, モーリス 1972『フランス詩法概説』杉山正樹訳 駿河台出版社
- 佐藤 東洋磨, 横山 正子 1999「詩から音楽へ——ヴェルレーヌの「ひそやかに」をめぐって」『横浜国立大学教育人間科学部紀要』第2巻、77-91頁。
- ドゥコー, アラン 1985『パリのオッフェンバック——オペレッタの王』梁木靖弘訳 麦秋社
- 野内 良三 1993『ヴェルレーヌ』清水書院
- プチフィス, ピエール 1988『ポール・ヴェルレーヌ』平井啓之、野村喜和夫訳 筑摩書房
- 森佳子 2017『オペレッタの幕開け——オッフェンバックと日本近代』青弓社

2. 欧文献

- Bernadet, Arnaud. 2014. *Poétique de Verlaine* «*En sourdine, à ma manière*». Paris: Classiques garnier
- Delahaye, Ernest. 1923. *Verlaine...* Paris: Edition Messein
- White, Ruth L.. 1992. *Verlaine et les musiciens avec une chronologie des mises en musique et un essai de répertoire biographique des compositeurs*. Paris: Librairie Minard
- Vaillant, Alain. 2008. *La poésie Introduction à l'analyse des textes poétiques*. Malakoff: Armand colin
- Verlaine, Paul. 1962. *OEuvres poétiques complètes*. Paris: Editions Gallimard (Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec; édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel)
- Verlaine, Paul. 1891-1892. *Lettres de Paul Verlaine à Gabriel Fauré*. Paris: Bibliothèque nationale de France
- Hugo, Victor. 2003. *La légende des Siècle*, Biblioteca virtual universal
〈<http://www.biblioteca.org.ar/libros/168016.pdf>〉
閲覧日：2018 年 10 月 1 日
- Voltaire. 2005. *Dictionnaire philosophique, Le chasseur abstrait*
〈http://www.lechasseurabstrait.com/revue/IMG/pdf/Voltaire__Dictionnaire_philosophique.pdf〉
閲覧日：2018 年 10 月 1 日

3. 録音

- Chabrier, Emmanuel. *Une éducation manquée, Fisch-Ton-Kan, Vaucochard et Fils 1^{er}*. Ensemble vocal. Collegium musicum de Strasbourg. Roger Delage. Arions Paris 1993

(博士課程音楽研究領域 2 回生)

