

マラルメと音楽：初期作品における音楽の概念

小野, 晶子
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9919>

出版情報：Stella. 8, pp.89-98, 1990-09-29. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：



マラルメと音楽¹⁾

— 初期作品における音楽の概念 —

小野晶子

マラルメが、文学の概念を根源的に変革し詩の理想を追求しようとする過程で、自然と音楽とを眼前に立ちはだかる大きな問題としたことは、彼の詩論にあきらかである。1895年、死の3年前に「牧歌」と題して『白色評論』に発表された時事随想的な散文では、「<文芸>に対する2つの補助物」として「<自然>と<音楽>」があらためてあげられている。「木の葉と音という一般的な意味での用語」[MOC, 402]であるこの2者のうち、<自然>が若きマラルメに最初に影響を与えたのは、おそらく彼が少年時代をすごした地方都市サンスの、ありふれたしかし豊かな自然のなかにおいてであったであろう。それでは現実的な経験という意味において、もう一方の<音楽>がこの詩人の意識のなかに登場したのはいつのことなのだろうか。

マラルメの娘ジュヌヴィエーヴは「音楽の魅力が父をとらえるようになったのは1885年ごろです。若いころ、父は音楽を軽蔑しており、私がピアノを習うことをけっして望みませんでした」と証言している²⁾。1885年といえば、その少し以前からエドゥアール・デュジャルダンらの影響でワーグナーに関心を示すようになり、またコンセール・ラムルーの演奏会へ頻繁に通うようになった時期である。当時マラルメが音楽にかなりの興味をもっていたことは確かであろう。そればかりかマラルメは、音楽への強い関心をこの1885年に具体的に文章のかたちで発表している。デュジャルダンが編集長をつとめる『ワーグナー評論』に掲載された「リヒャルト・ワーグナー——フランス詩人の夢想」である。以来、1894年の「音楽と文芸」および1897年の「詩の危機」にいたるまで、マラルメはその詩論あるいは芸術論において、文学の理想からめて音楽を繰り返し論じ、彼独自の<音楽>の概念を形成することになる。

それでは、この時期以前のマラルメの意識に音楽への関心を見いだすのは不可能なのだろうか。けっしてそうではない。この問いに対する答えとしてはまず第一に、1862年彼が20歳の時に書いた「芸術の異端——万人のための芸術」

をあげることができる。「聖なるものであり、かつ聖なるままでありつづけんと欲するいっさいの事物は神秘に包まれている。宗教は、救霊を予定された選ばれた者のみにあきらかにされる奥義に身を潜める。芸術もまた固有の奥義をもつのである」。このような書きだしではじまるブレイアッド版にして4ページほどのこの散文には、彼の詩についての考えが直截に表明されており、詩人として生きることをこの年に決心し、祖父の代から続く登記局官吏の職を離れ、生活のため一介の英語教師となった若きマラルメの文学宣言ともいえるものである。全体の論旨を要約すると、詩とは真の理解者のためだけに存在する聖なる芸術であるべきだという主張に帰着するが、注目すべきは、「聖なる芸術」の地位をすでに得ている芸術の例として音楽が登場することである。

[...] 軽い気持ちでモーツァルト、ベートーヴェンあるいはワーグナーの作品を開き、最初のページに何気なく目をとめてみよう。荘厳で汚れない未知の記号の不気味な行列を見て、われわれは宗教的な驚きにうたれる。そして、なんら不敬な念にも冒されないミサ典書を、われわれはふたたび閉じるのである。

芸術に不可欠であるこのような神秘性が音楽には認められているのに、「唯一の、もっとも偉大な芸術」[MOC, 257]である〈詩〉にはなぜ拒まれているのか、と彼は苛立ちをこめて問いかけるのである。

ここでとりあげられている音楽はまず、聴覚的にはなく視覚的な楽譜、しかも大衆には解読できない未知の記号としてとらえられている点で特徴的である。これはマラルメに音楽的素養が欠けていたこと、つまり楽譜の読み方を知らなかったことを端的に示している点でも興味深い。また1897年に発表された最後の作品『骰子一擲』が楽譜を模した活字の形態や配置、ページ構成を行っていることは、青年期に彼が楽譜から受けた視覚的な印象がいかに強烈で、かつ永続的なものであったかを如実に物語っている。さらに、ここでの音楽が宗教的な要素と密接に関連していることも忘れるべきではない。というのは、この「芸術の異端」では、「人」が「天使」に、「大衆」が「翼をもたない人間」にたとえられるなど詩と宗教との直接的な比較が再三行われており、マラルメの詩についての理想がある種の宗教的色彩を帯びたものであることがあきらかであるからだ。そして、この思考の延長上に音楽にかんする着想があったことは、マラルメの音楽観を判断するうえでの重要な手がかりになるであろう。いずれにせよ、この短い文章から判断するかぎりでも、当時のマラルメが音楽に無関心であったとはとうてい考えられない。後年の詩論で明確な形をとる文学理論の萌芽がここにすでに見られることを考え合わせれば、1862年時点での

音楽についての言及は、けっして一時的な思いつきなどではなく、後にはっきりと地表に姿をあらわす鉱脈の一部ともいうべきものなのである。このことをさらに説得的なものとするために、当該時期に書かれた詩的作品のなかに、マラルメの音楽概念の萌芽を探ることにしよう。

1858年から1865年にかけて書かれたマラルメの初期詩編には青空、白、金、夢、花といった語彙が頻繁に登場し、その詩的宇宙を読み解くための鍵語ともいうべき存在となっている。これらの語に加えて、単一の語に限定されないために見過ごしがちであるがやはり頻繁に用いられている語彙に、音楽、特に楽器を示す単語がある³⁾。以下、音楽用語が出てくる作品を執筆年代順に掲げ、かつて内にその語をともにフランス語原文で示す。

- 1858 –Cantate pour la première communion (chœur) [SMOC, 8-9]
 1859 –La Chanson de Déborah (tambour de basque) [SMOC, 94]
 –La Prière d'une mère (harpe, chant, hymne, chœur, luth)
 [SMOC, 10-1]
 –Le Ciel (harpe, luth, chœur) [SMOC, 11-2]
 1859-1860 (『幽閉されて』に収められた詩編)
 –Chanson du fol (castagnettes, clochettes, boléros, grelots)
 [SMOC, 23-7]
 –La Colère d'Allah! (tambour, trompes, hymne, tambours
 de basque, triangle) [SMOC, 28-9]
 –Chant d'ivresse (castagnette, boléro) [SMOC, 30-31]
 –Les Trois! (tambours, chœur, castagnettes, tambour de
 basque, chant) [SMOC 33-4]
 –Le Lierre maudit (cor) [SMOC, 37-9]
 –Lœda (luth, tambourin, flûte, chalumeau) [SMOC, 40-2]
 –Sur la tombe de Béranger (lyre) [SMOC, 44]
 –Pan (hymne, chœur, trompette, harpe, harmonie) [SMOC, 60-3]
 –Aveu (lyre, luth) [SMOC, 65]
 –Vers écrits sur un exemplaire des *Contemplations* (cordes,
 lyre, luth) [SMOC, 66]
 –A P*** (luth, corde) [SMOC, 67]
 –Sonnet (lyre) [SMOC, 76-7]
 –En envoyant un pot de fleurs (fanfare, grelots) [SMOC, 78]
 –Réponse (flûte) [SMOC, 79]
 –Pour ouvrir un album (cithare, lyre) [SMOC, 81]

- Mélancolie (luth) [SMOC, 85-6]
- 1862 —Placet (flûte) [SMOC, 110]
 - Le Guignon (buccin, fanfare, rebec) [SMOC, 114-5]
 - Contre un poète parisien (tambourin) [SMOC, 126]
 - A un mendiant (fanfare) [SMOC, 138]
 - Les Fleurs (cistre) [SMOC, 162]
- 1864 —Le Château de l'Espérance (tambour) [SMOC, 170]
 - Apparition (archet, viole) [SMOC, 290]
 - Symphonie littéraire (hymne, harpe, cymbales, trompette, violon, tambourins) [MOC, 264]
 - Le démon de l'analogie (cordes d'un instrument, luthier) [MOC, 273]
 - Plainte d'automne (orgue de barbarie) [MOC, 270]
- 1865 —Le Faune — intermède héroïque — (flûte) [SMOC, 180-3]
 - Don du poème (viole, clavecin) [SMOC, 192]
 - Sainte (viole, flûte, mandore, harpe) [SMOC, 198]

このように非常に多彩な楽器・音楽用語が登場するのであるが、これらの語を楽器の特性から次のような範疇に分類することが許されよう。

- a) 弦楽器 —harpe, luth, lyre, corde, cithare, rebec, cistre, archet, viole, violon, mandore
- b) 管楽器 —cor, flûte, chalumeau, fanfare, trompe, trompette, buccin
- c) 打楽器 —tambour de basque, castagnette, tambour, tambourin, grelot, clochette, triangle, cymbale
- d) 声 音 —chœur, hymne, chant
- e) その他 —clavecin, orgue de barbarie

マラルメは、1859年1月から60年4月にかけて書いた詩編を1860年に、また1862年から64年に書いたものを1864年に、それぞれ『幽閉されて』『1864年の手帖』と題した自筆清書ノートにまとめている。この2冊の詩集が生みだされた両時期は、マラルメの青年期における詩作の豊饒多産な季節と呼ぶにふさわしい。しかし、詩を好む中学生の習作にすぎない前者に対し、後者はすでに公に作品を発表している詩人の作品集という点で、技術的にも内容的にも大きな隔りがある。したがって、この時期のマラルメの作品を、『幽閉されて』を中心とする1858年から61年にかけての前半期と、初期詩編の傑作が生みだされた『1864年の手帖』を中心とする1862年から1865年までの後半期に

分け、その各時期において上記の用語の個々にどのような意味が与えられているかを検討してみよう。

前半期には、上記の分類項目のいずれもが、かたよりなく広範に用いられている。まず<声音>についてだが、この項目に属する「合唱」・「讃歌」・「歌」といった語は、ここでは単に人の声による歌をあらわすのではなく、ほとんどの場合宗教的な性質をともなっている。敬虔なカトリック信者である祖父母に育てられ、また宗教教育に重きを置く高等中学校に在学していたマラルメは、少なくともこの時期までは教会へ通っていたと思われる⁴⁾。必ずしも音楽的に恵まれた環境に育ったとはいえない田舎在住の少年にとって、教会で耳にする聖歌合唱の響きは貴重な生の音楽体験であったのではないだろうか。成年に達したのちには宗教的勤めを放棄するのみならず、友人宛に神の存在を否定する手紙を書き送るマラルメであるが⁵⁾、司祭になりたかったという少年のころの夢を後年語っていることを考えると⁶⁾、荘厳な宗教儀式が若き詩人の精神を多かれ少なかれ魅了していたことは想像に難くない。「芸術の異端」でも宗教と音楽とが不可分に扱われていたが、「合唱」・「歌」といった語がマラルメの思考において、音楽と宗教の神秘性を結びつける役割の一端を担っていたとも考えられる。以下、「その他」をのぞく各範疇を俯瞰すると――

○「堅琴」・「リュート」といった<弦楽器>に属する楽器は、天使や聖女がそれを手にした宗教的イメージの中で装飾的に用いられる場合（「神殿には、聖花の清らかな香りがただよう／ハープよ、お前の歌はとだえた」[「ある母の祈り」, SMOC, 10]「天の神に栄光よあれ！地の神に栄光よあれ！／黄金のハープよ、鳴り響け！[「天」, SMOC, 11]）と、詩人の靈感や詩作行為のたとえとして用いられる場合、（「僕の願ひく君の堅琴にソネを一つ、僕のためにたのんでくれ」[「ソネ」, SMOC, 77]）とがある。

○「タンバリン」はこの時期のマラルメお気に入りの語であるが、このような<打楽器>類は躍動的な踊りの場面などに登場し（[「道化師の歌」, SMOC, 23-7], [「アラールの怒り」, SMOC, 28-9]）、快活な律動感によって生き生とした生命力を喚起する。同時に、奏者を失ったタンバリン、あるいは皮が破れた太鼓は「死」を暗示することにもなる（[「あの3人！」, SMOC, 33-4]）⁷⁾。

○打楽器と同様に<管楽器>もまた、その朗々と鳴り響く音色から生命力を表現している。特に「トランペット」のような金管楽器は、大音量と金色の外観から光・太陽・雷鳴を象徴し、死者をも蘇らせる力を与えられるのである（[「パンの神」, SMOC, 61]）。打楽器が生命そのものをイメージするにとどまっているのに対し、金管楽器は生命を与えることができる点でより重要な語彙なのであ

る。同じ〈管楽器〉でも「フルート」や「シャリユモー」といった木管の楽器は少々ことなつた意味あいを持っている。高らかに吹き鳴らされることでは金管楽器と同様の特性をもつのだが（〔「レダ」, SMOC, 41〕）、一方弦楽器のように詩人の靈感を象徴することもあるのである（〔「応答」, SMOC, 79〕）。

このように楽器にかんする語彙が非常に多様多彩な前半期に対して、『1864年の手帖』の頃になると、これらの語が登場する回数は前掲の表が示すとおりかなり少なくなり、楽器の種類もかぎられてくるが、作品の内容において占める重要性の方は逆に大きくなっている。もっとも頻繁に出てくるのは「ヴィオール」である。ヴィオールは弓を使って演奏する弦楽器で15-18世紀にさかんに用いられ、近代の弦楽器群の前身にあたる。マラルメの時代にはすでに用いられておらず、古風な楽器のイメージがあった。このヴィオールが「幻のあらわれ」、「詩のたまもの」、「聖女」という、この時期のマラルメの重要な3作品に登場するのである。

○「幻のあらわれ」は幻の女性の一瞬の美を賛美した詩である。悲哀に包まれたあえかな雰囲気の中に熾天使たちが「かそけく鳴るヴィオール」から「白い嗚咽」を引きだしている。そこに夢の女性がふいに姿をあらわすのであるが、ヴィオールは天使が手にする単なる視覚的な飾りではなく、単なる聴覚的装飾でもなく、幻の女性があらわれる精神の情景を象徴的にあらわしているのである。この情景が「夢を摘みとった魂」の悲哀に包まれた状況を視覚的に描きだす書き割りであるとするならば、「白い嗚咽」という視覚と聴覚をかけあわせた効果をもたらすヴィオールもまた、その魂の状態を形象化する役割を負っていることになる。

○「詩のたまもの」は、『エロディヤード』の筆が遅々として進まぬ苦しみのなかから生みだされた、文字どおり詩がもたらした詩である。そこには苦吟する詩人の精神状態が暗示されていると同時に、赤ん坊をあやす妻の家庭的な姿が詩人の慰めとして描かれている。彼は妻に「ヴィオールとクラヴサンを思い起こさせるお前の声」と呼びかけるが、この「思い起こさせる(rappeler)」という動詞には過去への郷愁の念と失われたものを求める感情が込められている。楽器にたとえられる妻の声は詩人にとって慰めであると同時に、彼が求めているもの、つまり失われた詩の靈感を象徴しているといえよう。

○「聖女」については、マラルメがテオドール・オーバネルにこの詩を書き送るにあたって、「特に音楽の観点から作った旋律的な小さな詩です」との解説を付している。「天使シェリユバンの翼の上で音楽を奏でる聖女セシル」という副題が示すとおり、教会の色あせたステンドグラスに描かれている宗教音楽の象

徴である聖セシルが、差し込む光の加減で指を「ゆらめかす」かのように見えるさまを描いている。聖女が手にするヴィオラは、横にとまなうフルートやマンドリン同様に色あせてもはや楽の音を奏でることはない。しかし天使の翼が夕日を受けてあたかもハーブのごとくきらめくと「沈黙の楽人」セシルはそれをつまびきはじめるという、宗教的雰囲気と楽器が喚起する音楽のイメージが一体となった典雅な詩である。ここでは天使の翼がハーブにたとえられ、また翼は「筆」を表す「羽 (plume)」という語にもおきかえられており、ハーブつまり豎琴は詩の靈感の象徴ともなっている。翼は、詩の理想という高みをめざす詩人に「飛翔」の力を与えるものであるが、しかしここでは結局「沈黙の音楽」を奏でるにすぎず、色あせたヴィオラの存在が、この詩の根底に詩作の不毛に苦しむ詩人の精神があることを示している。

これらの作品からすでにうかがわれるように、『エロディヤード』の制作が難行する1864年末から1865年にかけて書かれた諸作品は程度の差こそあれ共通して、詩の創造に苦悩する詩人の精神を対象として、しかもそれをしばしば音楽との関連において描いているのである。この意味でとりわけ注目に値するのは散文詩「類推の魔」であろう。ある詩人の奇妙な心体験の記述で構成され、非常に謎めいた内容をもつこの作品の根底にあるのもやはり詩を書くことについて無力な状態に陥った人間の精神的な不安である。家を出て街を歩く詩人が「楽器の弦の上を鳥の翼が滑るような感覚」をおぼえるところからはじまり、やがてそれは、「脚韻前綴 (Pénultième) は死せり」という言葉を「低く下降する語調でつぶやく声」にとってかわる。この「脚韻前綴」という語は詩人の意識を占領し、特に「ニユル (nul)」という音に「楽器の張りつめた弦 (corde tendue)」が感じられる。最後に、壁に古い楽器をつるした弦楽器屋の前に立ち止まり、床の暗がりに鳥の翼が埋もれているのを目にする場面でテキストは終わるが、一貫して登場する弦楽器と鳥の翼とが呼び起こす奇妙な感覚は、翼が筆を意味する羽を連想させ、落下した鳥の翼が死んだ筆つまり詩人の無力感を無意識のうちに見いだす過程なのである。また翼の形態は「聖女」でみられたように豎琴を連想させ、それが詩人の靈感を象徴する弦楽器の一種であることから、弦楽器と鳥の翼が共同して一つのイメージ作りに寄与していることにはもはや疑問の余地はない。ところで、「弦 (corde)」という語はもちろん弦楽器の一部でありまた楽器そのものをあらわすこともあるが、「張りつめた弦」とは何を意味するのだろうか。表面的には「ニユル」という音を発する声の響きが張りつめた弦の振動する響きに類似しているという詩人の印象を指すのであろうが、弦という単語が絞首刑のロープをも意味することから、この句は同時に「びんと張

った絞首刑のロープ」つまり死そのもののイメージを喚起せずにはおかない。この縊死のテーマは『1864年の手帖』収載の「鐘撞き男」にも出てくるが、そこでは、ひたすら理想を追求しながらも理想を掌中にできない者の姿が、暁の鐘楼で一心に鐘を撞く男の姿にたとえられている。途中に挿入された「綱を張った石 (la pierre qui tend la corde)」という句が、絶望的な無力感から自殺への思いがわきおこる男の意識へ、「いつの日か、鐘の綱を引くことに疲れ／おお悪魔よ、私は綱に結ばれた石を除き／みずからの首をくくることだろう」と首つりのイメージを巧妙に導入する役割を果たしている。この男が理想を追い求める詩人の姿に重なることはいうまでもないが、弦楽器の「弦」の語が詩人の死のイメージをともなった無力感とも関連しあっていることがここではいっそうあきらかなかたちで示されているのである。

「類推の魔」と同じく1864年に書かれたエッセイ風の散文詩「文学的交響曲」には当時のマラルメの詩人としての思索の投影を見てとることができるが、この中の一節に、理想という語が喚起するイメージの積み重ねともいえるべきものが見られる。

私は本を閉じ、目を閉じ、そして祖国を追い求める。私の前には、百合のように神秘的にほとばしりてた讃歌のなかにそれ[祖国]を示してくれる練達の詩人の姿があらわれる。その歌の律動は古い教会のばら窓に似ている。古びた石の装飾のあいだに、聖体のパンのように白い天使たちが、われわれの卑俗な青空よりもむしろ彼らの青い目から発する祈りであるような清浄な紺青色につつまれてほほえみながら、彼らの翼に似たハープ、天然の金のシンバル、汚れない光が彎曲したトランペット、みずみずしい雷鳴の純潔さの響くタンバリンに伴奏されて、彼らの恍惚を歌っている。聖女達は棕櫚の葉をもっている。[MOC, 264]

この文章は、ボードレールがそこから追放された「祖国」、すなわちボードレールの精神の故郷とは何だったのかという問いへの答えとして書かれている。しかし、ここに描かれている「祖国」の風景は、ボードレールというより「私」つまりマラルメ自身の精神の故郷、この詩人にとっての理想の観念というものを象的に描いたものである。そして、ここで理想のイメージの形象化の役割を果たしているのが、これまでにとりあげた一連の楽器のうち、『幽閉されて』を中心とした作品のなかで独自の価値を与えられた個々の楽器なのである。つまりこれらの語は、マラルメの詩の理想を表現する語彙体系の基盤を準備しつつあったといえるのである。しかし、詩作の状況が次第に苦しいものとなるにつれ、「ヴィオラ」の例にうかがえるように、音楽のイメージは理想の裏返しと

して、苦悩する詩人の精神状況を描きだすようになったのである。

1866年4月、マラルメは虚無との出会いを語った有名な手紙をアンリ・カザリスに書き送るが、この頃から1868年にかけての2年間がいわゆる「マラルメの危機」と呼ばれる時期にあたる。そしてまさにその1868年の4月に、フランソワ・コペ宛に次のような手紙を書くのである。

私のほうは、2年このかた、〈夢〉をその完全な裸形において見るという罪を犯してきました。本当は〈夢〉と私とのあいだに音楽と忘却の神秘を積み重ねるべきであったのに……。⁸⁾

詩的創造の困難に苦しむマラルメは、音楽のなかに、この困難からの解放と〈夢〉のかわりない追求という矛盾を解消する秘儀的效果をすでに認めていた。それにもかかわらず、彼が音楽を媒介とすることなく〈夢〉つまり詩の理想を「詩句を掘りさげつつ」⁹⁾徹底して追求したのはなぜであろうか。この時期、彼にとっての音楽とは、自らがもたらした独自の価値によって詩の理想へと詩人を導く可能性を示唆するものではあっても、まだ楽器が生み出す具体的なイメージからは完全には離れることのできないものであった。そのために、音楽を詩の本質である言語の機能そのものに関連させるにはいたらなかったのである。それを可能にしたのがワーグナーとの出会いであった。音と言葉との総合芸術をめざすワーグナーの楽劇は、マラルメの意識に音楽の新しい効果を示唆したのである。ここにはじまる一連の考察によってマラルメの音楽は、いわゆる音の芸術ではなく、「すべてのもののなかに存在する諸関係の総体としての音楽」[「詩の危機」, MOC, 368]という独特の観念的な定義をもたらされることになるのである。

註

- 1) 本稿におけるマラルメの作品(MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945; Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes 1, Poésies*, Flammarion, 1983)からの引用については、それぞれ MOC, SMOC の略号を用い、ページ数とともに文中[]内に示す。なお、ひとつの段落に同一ページからの引用が連続して登場する場合には、最後の引用にのみ出典を示す。邦文引用はすべて拙訳による。
- 2) Geneviève MALLARMÉ, «Mallarmé par sa fille», *Nouvelle Revue Française*,

novembre 1926, p. 521.

- 3) エミリー・ヌーレ著『ステファヌ・マラルメの詩的作品』(Émilie NOULET, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1940)の巻末に付された「マラルメの詩の語彙索引」には、「楽器」の項目が設けてあり、上述の語とともに作品における登場回数で目を引くことは、この事実を証明しているといえよう。
- 4) 菅野昭正氏は、日曜日の教会で20歳のマラルメがのちの妻マリアと会う機会をもっていたことから、その当時までマラルメがまだ教会へ通っていたのではないかと推察している(菅野昭正著『ステファヌ・マラルメ』, 中央公論社, 1985年, p. 114を参照)。
- 5) 1867年5月14日アンリ・カザリスに宛てた手紙では「幸いにして地上に打ちのめすことのできたく神」と私とのおそろべき戦い」について語っている。*Documents Stéphane Mallarmé VI*, présentée par Carl Paul BARBIER (Correspondance avec Henri Cazalis), Nizet, 1977, p. 341.
- 6) ルネ・ギルの証言によれば(Voir Adile AYDA, *Le drame intérieur de Mallarmé*, J. Corti, 1955, p. 31) マラルメは「火曜会」の席で、司教になることが夢であった12歳のころの自分の思い出を好んで人に語ったという。
- 7) 同様の用法が、マラルメが12歳のときに書いた学校の課題作文にも出てくる。これは「三羽のこうのとりが語ったこと」と題された、娘を失った樵夫ニック・パリットの物語で、そのなかでニックは、壁にかかった娘のタンバリンを見つめながら、彼女がこれをもって生き生きと歌い踊ったことを思い出しその死を嘆いている。
- 8) Stéphane MALLARMÉ, *Correspondances I* (1862-1871), Gallimard, 1965, p. 270.
- 9) *Documents Stéphane Mallarmé VI*, p. 307.