

近代フランス・オペラの研究（その4）

（1871年から1914年まで）

ドビュッシーの“ペレアスとメリザンド”について

白 井 英 男

（1979年10月17日受理）

Etude sur l'opéra moderne en France
(1871-1914) 4^{ème} Partie

Sur “Pelléas et Mélisande” de Debussy

Hideo Usui

（Received October 17, 1979）

は じ め に

近代フランス・オペラは、ドビュッシー Claude Achille Debussy (1862～1918) の“ペレアスとメリザンド Pelléas et Mélisande”によってその確立をみた。ワーグナー Richard Wagner (1813～1883) 旋風の吹き荒れた19世紀末のフランスにおいて、＜ワーグナー後 (après Wagner)＞を目差し、しかもフランスのリリック・オペラの精神の獲得とその表現法を具体化した“ペレアス”の意義は重要であり、ロマン・ローラン Romain Rolland (1866～1944) は“ペレアス”初演の1902年4月30日を「この日こそフランス・リリック・オペラの歴史上、3度か4度あった重要な日の1つ¹⁾」と述べている。

オペラを作曲する者にとって、最も重要なものは台本であるが、ドビュッシーは師ギロー Ernest Guiraud (1837～1892) の「どのような詩人なら君に詩を提供できるだろうか？」との問いに「ものごとを半分まで言って、その夢に私の夢を接木してくれるような人です。住んだ時期や場所を定めぬ登場人物を構想し、＜山場＞を頭からおしつけず、そこそこで私が詩人以上の芸術性を持つことや、その作品の完成を私にさせてくれる人です。²⁾」と答えたという。かつて、ドビュッシーはワーグナーに信奉した時期もあったが、1889年の再度のバイロイト訪問後はワーグナーを離れ、フランス独自の音楽を求める態度に変わった。ワーグナーのおしつける、歌い過ぎる手法ではなく、詩人の夢に自らの夢を結ぶ手法、自由でおしつけのない音楽の展開を求めた。ドビュッシーのそのような夢は、メーテルリンク Maurice Maeterlinck (1862～1949) の戯曲“ペレアスとメリザンド”によってかなえられた。オペラ“ペレアス”の初演劇場となるオペラ・コミック劇場の後の支配人リクー Georges Ricou の「なぜ“ペレアス”を選んだか」という求めに応じ、次のような覚書きを残している。「私の願いといえ、音楽に一種の自由があるということでした。……………“ペレアス”のドラマは、頼りない夢のような雰囲気にもかかわらず、いわゆる＜人生ドキュメント＞よりずっと人間味を持ってい

て、私が作りたいと思っていたものにまさに合致したように思えました。そこには暗示に富む強い言葉遣いがありますし、こういう言葉遣いの感覚は、その延長を音楽にも、オーケストラの背景にも十分に見出すことができました。」ドビュッシーは求めていた詩をオペラ化するに当り、1部の省略と修正のみで詩と音楽の結合に約10年の歳月をかけ、特に声の取扱いについては、今までのオペラには見られぬ程に言葉を大切に、フランス語の節度ある美しさを、ドラマの要求に従って表現し、オーケストラも多くの場合全く控え目にして、抗し得ぬ自然さを全曲に貫かせている。

1 台本について

ドビュッシーは、メーテルリンクの戯曲“ペレアスとメリザンド”をオペラの台本とするために、その第1幕第1場（召使い達が城中で祝い事があるので掃除をしなくてはと門番に話をしている場）、第2幕第4場（アルケル王が、ペレアスの旅を止めさせる場）、第3幕第1場（ペレアス、メリザンドそれにイニョールドが、ゴローの狩りの帰りを待つ場）及び第5幕第1場（召使い達が、ゴローの殺害事件を話し合う場）を省略している。省略した理由は定かではないが、いずれの場面も説明過多であり、又、オペラ“ペレアス”において、主要人物のみに歌わせ、召使い達を黙り役にしていることを考え合わせれば、前述のドビュッシーの求める詩人像〈ものごとを半分まで言って、その夢に私の夢を接木してくれるような人〉に当てはまり、作曲者自身が説明的な台詞として上述の4つの場を省略したと思われる。又、修正された部分は、第3幕第1場のメリザンドの城の塔の窓辺から長い髪をくしけずりながら歌う場面で、戯曲においては、「3人の盲目の姉妹、金のランプを捧げる。塔にのぼり、塔にのぼり7日ほど待つ。………」となっているが、台本では次のようになっている。

わたしの長い髪は、	Mes longs cheveux descendent
塔の下まで落ちる	jusqu'au seuil de la tour;
わたしの髪は塔によりそって、	mes cheveux vous attendent
あなたを待つ	tout le long de la tour,
日が暮れるまで、	et tout le long du jour,
日が暮れるまで。	et tout le long du jour.
聖ダニエルさま、聖ミッシェルさま、	Saint Daniel et Saint Michel,
聖ミカエルさま、聖ラファエルさま、	Saint Michel et Saint Raphaël,
わたしは日曜日に生まれたの、	je suis née un dimanche,
日曜日の正午に。	un dimanche à midi.

この詩は原作の第1稿のものであるが、ストーリーの展開で重要な日曜日の正午と特徴的な長い髪を強調したため、あえて用いたものと思われる。又、ドビュッシーの意志に反して、初演後に台詞の1部（3行）を削除された箇所がある。第3幕第4場、ゴローが息子イニョールドを両手で差し上げて、室内にいるペレアスとメリザンドの様子を見せ報告させるという意味深長な場面である。

ゴロー　それから……ベッドは？　2人は	Et le lit, sont-ils près du lit?
ベッドの近くにいるかい？	
イニョールド　ベッドですって、お父さん。	Le lit, petit pere?

ベッドなんて見えませんよ。	Je ne vois pas le lit.
ゴロー　　シッ！　聞こえてしまう。	Chut! Ils pourraient t'entendre.

この部分は、“ペレアス”初演時において一部の観客に失笑をかい、ついには芸術院の命⁴⁾によって削除されたが、現在からすれば、削除を命じること自体が失笑をかうところである。現在の楽譜、デュラン版には、残念ながらこの部分はない。以上４つの場の省略と一部台詞の削除及び修正のみでドビュッシーは、メーテルリンクの戯曲“ペレアス”をそのままオペラの台本としている。

物語は架空の王国アルモンドにおいて展開され、登場人物はペレアス、ゴロー（ペレアスの異父兄）、アルケル（アルモンド国王、ペレアスとゴローの祖父）、イニョールド（ゴローの先妻との子）、メリザンド（ゴローの２度目の妻）、ジュヌヴィエーヴ（アルケルの娘、ペレアスとゴローの母）、医師、羊飼、水夫たち（合唱、声のみ）及び召使い達（黙役）である。アルモンド国王の孫ゴローは、狩りの途中道に迷い森をさまよう。偶然に神秘的な美しい女性メリザンドと会う。ゴローには政略結婚を目的としたユルスュール姫との話があったが、メリザンドと結婚して城中に住む。後、ゴローの異父弟ペレアスはメリザンドと互いに愛を告白する仲となるが、２人の密会中をゴローに発見されてペレアスは刺し殺され、メリザンドも小さいながら傷を受ける。メリザンドは精神的に大きな打撃を受け、出産後３日で謝罪するゴローを許して他界する。一方、ゴローは、ペレアスとメリザンドの愛がどの程度のものであったか、禁断の愛であったか否かと真実を知りたがるが、メリザンドの死によってそれもならず、ゴローの疑念は永遠のものとなる。

劇構成は５幕１５場であるが、指定された各場の場所と時間（台詞によって想定）及び登場人物は次の通りである。

第１幕

第１場	森	夕暮	ゴロー、メリザンド
第２場	城の一室	夕暮	ジュヌヴィエーヴ、アルケル、ペレアス
第３場	城の前	夕暮	ジュヌヴィエーヴ、メリザンド、ペレアス、水夫達（声のみ）

第２幕

第１場	庭園の泉	昼	ペレアス、メリザンド
第２場	城の一室	夜	ゴロー、メリザンド
第３場	洞窟の前	夜	ペレアス、メリザンド

第３幕

第１場	城の塔	夜	ペレアス、メリザンド　ゴロー
第２場	城の地下窟	昼	ペレアス、ゴロー
第３場	城の地下窟の出口にある台地	昼	ペレアス、ゴロー
第４場	城の前	夕暮	ゴロー、イニョールド

第４幕

第１場	城の一室	？	ペレアス、メリザンド
第２場	城の一室	？	アルケル、メリザンド、ゴロー
第３場	庭園の泉	夕暮	イニョールド、羊飼（声のみ）
第４場	庭園の泉	夜	ペレアス、メリザンド、ゴロー（姿のみ）

第5幕

城の一室　夕暮　メリザンド、アルケル、ゴロー、医師、召使い達（姿のみ）

“ペレアス”の舞台の多くは、上記のように夕暮か夜で、昼の場面は第2幕第1場の〈庭園の泉〉の場と第3幕第3場〈地下窟の出口にある台地の場〉のみである。（第3幕第2場は昼であるが、地下窟の場であるため暗闇につつまれている。）従来のオペラには見られぬ程の薄明と暗闇に覆われたドラマであり、2人のみの対話のパターンを中心として物語を展開している点も、19世紀のオペラには例を見ない。ドラマに展開されるもの事は、全て下降線をたどる。崩壊と死。運命に抗しようと積極的に生きるのではなく、運命の糸のあやつるままに、不運を嘆くでもなく、むしろ運命を甘受し、影のように去っていく人々。ロマン・ローランは次のように言う。「“ペレアス”の劇の舞台となっている雰囲気は、生きようとする意志の運命の神に対する憂うつなあきらめであり、事の成り行きの順序に対しては、何人といえどもなんら手を加えることはできない。……人は理由を知らずして生き、そして死ぬ⁵⁾」宿命的であると同時に、薄明、黄昏を通してものを追う夢幻的なストーリーを展開する。

しかし、一方においては、動かし難い現実を与える場面もある。それは昼の12時に常に行われる。劇中において、家素性もはっきりせず、過去も語りたがらないメリザンドではあるが、生れた曜日と時間は、第3幕第1場のメリザンドの歌で日曜日の〈正午〉と分る。又、第2幕第1場において、ペレアスの注意も聞かず、メリザンドは指環を空に投げて泉の中に落してしまう。木蔭でさえも息苦しくなる暑い日の〈正午〉にこの事は起る。「もう見つからないわ。……太陽に向って高く投げすぎたわ。」「ゴローに指環はどうしたと尋ねられたらどう答えましょう？」とメリザンドはペレアスに言う。ペレアスは「わたし達は他の日にここに来ましょう。もう帰る時間です。……指環が落ちた丁度その時に正午の鐘が鳴りました。」と答える。ゴローがメリザンドに与えた結婚指環、しかもゴローにとっては「私の持つ全てよりも大切なもの」を、真昼の、しかも真夏と思える時、まさに影のない時間にペレアスの前で泉に落す。この〈正午〉と同時刻に、正午の時をうつ12の音で狩りに出掛けていたゴローの馬が急に走り出して、ゴローは落馬し、怪我をする。このことは、第2幕第2場のゴローとメリザンドとの会話から知れる。又、第3幕第3場〈城の洞窟の出口の台地〉の場で、ペレアスが洞窟内で淵をのぞきこんだ時、ゴローの持つ角灯が異様に震えたため、何にかを感じてすぐに洞窟を出、「濡れた薔薇の緑の香りがここまで立ちこめている。今はきっと正午近くでしょう。」とペレアスは言う。以上4回にわたる正午の出来ごとは、この物語の現実とその展開になる原動力を示唆している。即ち、正午にメリザンドは生まれ、この世に存在し、“ペレアス”というドラマの女主人公となり、不審な正午の落馬によって床についたゴローの看病中に、指環のないことを指摘されてゴローから疑惑を持たれる。洞窟を出た正午の場面では、ペレアスがゴローにメリザンドを避けよと注意され、すでに運命が動いていることを示している。

オペラ“ペレアス”の物語は、2つの極、即ち昼の実存と黄昏の夢幻とが交わり合って展開し、その展開は崩壊と死へと宿命的に流れる。アルケル王の「わたし達には、終始、運命の裏しか見えぬ。……わしは、いまだかつて運命の道をはばんだことはない。」という言葉には、運命の力には逆いきれぬ人間の非力を、イニョールドの「ああ、この石は重いな……ぼくよりも重い……世界よりも重い……どんなものよりも重いんだな。」という言葉には、石を運命と見たてての人生観を述べている。

2 音楽について

“ペレアス”の全体的な音楽の特徴は、第1に台詞の取扱い、即ち声の処理法があげられる。この事が、音楽の全てに関連づけられ、従来の作品と比較すればこの作品を特異なものとしている。又、ワーグナーとの係わりについては、ドビュッシーはいわゆる番号オペラではなく、ワーグナーの〈無限旋律 unendliche Melodie〉を利用して、それにワーグナー自身が〈基本主題 Grundthema〉と述べ、一般には〈ライト・モティーフ Leitmotiv〉と言われている示導動機の利用も確かにしていると見るべきであるが、ワーグナーのそれとはその方法も内容も大いに異っている。和声法は、平行和音、9度の和音の多用、解決せぬ不協和音等機能と声を超えており、音階は全音音階、五音音階、教会旋法等、又、拍節の超えた自由なリズム、大胆なテンポ・ルバート等、時に強奏することはあっても絶えずピアノシモで抑制されるオーケストラ、これら全てが結集されてドビュッシーならではのオペラ“ペレアス”が作曲されている。

声の取扱い。この問題は、オペラのみならず、声楽に関する全ての分野について言える重要な問題である。元来、イタリアのフィレンツェでオペラを創り出した人々は、詞を主に、音楽を縦と考え、従って声の扱いは話し言葉と歌の中間をいくようなものとした。この考えは、オペラが華美になるにつれて棄て去られるが、創作上の苦悩の時代になると再び脚光を浴びる運命となる。オペラの中で独唱や重唱が、歌唱中心的存在として書かれるならば、当然のことながら声を如何に魅力的に、又は声の技巧的な魅力を如何に発揮させるかが大きな問題となる。音の跳躍や高音域での音の持続は、詞の存在さえをも無視してしまう。オペラ劇場において、あるのは音のみという現象は、オペラの歴史上枚挙にいとまがない。ドビュッシーの求めていたオペラの作法は、このように詞から離れて歌い過ぎる音楽ではなく、生かされた詞に自ずと具わるべき音楽を産み出すことにあった。

その方法として、多くの場合、レシタティーフ的手法、即ち音の高低の幅を歌唱の場合よりもはるかに狭くし、リズムは詞に忠実であるように自由とし、特に細分化した律動を微妙に用いる手法で、登場人物の心理を巧みに描いている。譜例⁶⁾1は、第1幕第1場の森の中で偶然にゴローとメリザンドが会う場面であるが、ゴローは泣いているメリザンドをいぶかり、メリザンドは不意に現れたゴローに警戒心を懐く様がよく表現されている。ゴローがメリザンドに「どうして泣いているの？」と声をかけると、弱音器をつけたヴァイオリンのソロで直ちに奏される旋律は、後で触れる〈メリザンドのテーマ〉の変形であるが、メリザンドの不安と警戒の入り交じった状態を描いている。譜例⁷⁾2は、第1幕第2場〈城の一室〉でジュヌヴィエーヴがゴローのペレアス宛の手紙をアルケル王に読んで聞かせる場面である。手紙を読むということから、音は僅かの変化を見せるだけであるが、それでも重要な個所では音を高くすることによって強調を図っている。ドビュッシーは、レシタティーフ的な作法を多くの場合用いて成巧しているが、常にこの方法によっているのではなく、歌うべきところでは歌を前面に立てて効果をあげている。第3幕第1場〈城の塔〉におけるメリザンドの歌（譜例⁸⁾3）、第4幕第4場〈庭園の泉〉でペレアスとメリザンドは愛の告白を互いにするが、メリザンドの愛を確認したペレアスは、のびのびと愛の賛歌（譜例⁹⁾4）を歌う。歌（Chant）の魅力に満ち溢れる場面である。

声の取扱いの第2として、重要なことであるが、声と声を同時に重ねないという事が特徴として指摘できる。つまり、ソロで表現することで、この事は前項〈台本について〉でも述べたように、この物語の展開が、常に2人の会話によって為されることに起因している。異なる詞で同時に歌う場合は、観客の詞の理解を妨げるが、ドビュッシーの方法は、詞がよく理解できるという大きな利点がある。

もっとも或る歌の終りに、他方の歌が重なり入ることは、成り行き上当然の処置であるが。

声の取り扱いの第3として合唱がある。第1幕第3場〈城の前〉の場において、水夫達の合唱が遠くから聞えてくるが、舞台裏で歌うために水夫達の姿は見えず、だんだん弱くなる合唱の声は弦のトレモロと共に消えていく。合唱の小節数は12と短かく、又序々に弱くなることが逆に効果的である。薄明の中で上演されるオペラにおいて、多数の、しかも声をまじえる合唱は不必要であり、〈台本について〉で述べた原作、第1幕第1場の召使い達の場面等は、当然省略の対象となることが分る。

次にワーグナーの〈無限旋律〉と〈ライト・モティーフ（示導動機）〉との関連について述べる。〈無限旋律〉は、ワーグナーによって考案されたものであるが、従来の番号オペラと比較すれば、各幕が終止のない音楽によって表現されるので一貫性があり、大きな利点となっている。ドビュッシーのみならず、当時の作家はこの方法を採用していたのであるが、ドビュッシーは各幕をオーケストラによる前奏で開始し、各場を間奏で引き継いでいる。これは、各幕、各場の雰囲気やオーケストラの音で表現するためであり、又間奏は舞台転換に必要な時間をとる意味も兼ねていた。〈示導動機〉に関して言えば、ドビュッシーは確かに用いているが、絶えず場の雰囲気に適合するように配慮しているので、ドビュッシーのそれは多様にデリケートに変形している。このことが、ワーグナーの始めから終りまで、有機的に固執する〈示導動機〉と大きく異なる。ドビュッシーの研究家エンマニュエル Maurice Emmanuel (1862～1938) は、その著“ドビュッシーのペレアスとメリザンド”の中で、13ヶの〈示導動機〉が“ペレアス”にあると述べている¹⁰⁾。しかし、この意見に固執する必要もないと思うが、参考までに次に列挙する。1〈過去〉、2〈ゴロー〉、3〈メリザンド〉、4〈運命〉、5〈ペレアス〉、6〈泉〉、7〈指環〉、8〈イニョールド〉、9〈告白された愛〉、10〈死〉、11〈狂った愛〉、12〈子〉、13〈許し〉。又、ジルマン Laurence Gilman (1878～1939) は、エンマニュエルと同名の著書において19ヶの〈示導動機〉をあげ¹¹⁾、エンマニュエルのいう〈ゴロー〉の動機を〈運命〉のそれとしている。ドビュッシーの〈示導動機〉は前述のようにワーグナーのものと根本的に異なるので、厳密に〈動機〉を調べても人によりその見解は異なる。しかし、23小節の短い前奏に現れる〈動機〉は重要と思えるので譜例5として取りあげ、エンマニュエルのアナリーゼに従う。〈過去〉は、1～4小節までチェロによって奏される。〈ゴロー〉は、5、6小節で木管によって奏され、〈メリザンド〉は14～17小節までオーボエで美しく歌われる。18、19小節は〈ゴロー〉と〈メリザンド〉が重なり合い、1幕1場の森の中での出会いを音楽で示している。なお、〈過去〉及び〈ゴロー〉は教会旋法のドリア調で書かれている。

オーケストラは、3管編成であるが、絶えず控え目に、或る時は沈黙する。間奏は、観客を音によって“ペレアス”の世界へと誘う重要な場でもあり、劇中を通して4回行われる強奏はデュナーミク効果を十分にあげている。弦楽器は、しばしば弱音器を用いて色彩豊かな木管或いは弦によるソロの背景に身をおとしている。オペラ“ペレアス”の成功の鍵を握るものの1つはオーケストラであり、特に抑制された、霞むような背景づくりは絶妙で、それはドラマそのものとも思える。

お わ り に

オペラの台本に、語るべきことを全て書かれてしまうと、音楽の出番がなくなってしまう。このことは時間的な意味もあるが、ドビュッシーの「ものごとを半分まで言って」、しかも「その夢に私の夢を接木してくれる」詩人、それはオペラ作家の本音である。しかし、現実には難しいことであり、有能な作曲家が台本のために失敗した例は枚挙にいとまがない。ドビュッシーがメーテルリンクの戯

曲“ペレアスとメリザンド”とめぐり会えたことは幸運であった。オペラ“ペレアス”の成功は、
 <台詞半分>から音楽を引き出した点にあり、又、音楽そのものも、台詞の補強に必要な音全てを投
 じていないところにこのオペラの特徴がある。勿論、歌もあり、オーケストラのトゥッテもあるが。
 又、このような台詞に対して、ドビュッシーはワーグナーの咆哮するようなオーケストラではなく、
 控え目に一体化を図ったことも成功の要因の1つである。ピアニッシモの美、沈黙による感動の高揚。
 ドビュッシーはオペラ“ペレアスとメリザンド”において感覚的に美しい未踏の世界をつくり出して
 いる。

譜例 1

Acte 1, Scène 1

Golaud

Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule.
He approaches Melisande and touches her shoulder.

En animant
 Pourquoi pleu-res - tu?
Why do you weep?

Tranquille
p

Mélisande tressaille, se dresse et veut fuir.
Melisande trembles, starts and is about to run away.

1^{er} Mouvt
 N'ayez pas peur vous n'avez rien à
Be not a-fraid you've no rea-son to

crain - dre. Pourquoi pleu-rez - vous, i - ci, tou-te seu-le?
fear me. Tell me what has made you cry, all a-lone here?

p doux et soutenu

MÉLISANDE presque sans voix
almost voiceless

Ne me touchez pas! ne me touchez pas!
No, no, touch me not! No, no, touch me not!

GOLAUD
 N'ayez pas peur... Je ne vous fe-rai
Be not a-fraid I will do you no

譜例 2

Acte 1, Scène 2

Geneviève

Même mouv^t (Un peu plus modéré)*p* simplement et sans nuances

«Un soir, je l'ai trou - vée tout en pleurs au bord d'u - ne fon -
 «One eve it was I found her in tears by the side of a

- tai - - ne, dans la fo - rêt où je m'é - tais per - du.
 foun - - tain, deep in the woods where I too was a - stray.

Sans rigueur dans la mesure

Je ne sais ni son à - ge, ni qui elle est, ni d'où el - le
 I know nei - ther her age, — nor who she is, nor where she be -

Cédez sur le mouv^t dans ces 2 mesures

vient et je n'o.se pas l'in-ter-ro-ger, car el - le doit a.voir eu u - ne grande é.pouvan - te,
 - longs, and I do not dare to ask her yet, But some great ter-ror no dōubt has of late been up-on her,

譜例 3

Acte III, Scène 4

Mélisande

Mes longs che - veux des - cen - dent jusqu'au seuil de la tour; Mes che - veux
My long, long hair it reach - es to the foot of the tower; My hair is

Modéré et librement

vous at - tendent tout le long de la tour, — Et tout le long du jour, Et tout le long du
waiting for you down the tower all the way, — And waiting all the day, And waiting all the

jour.
day. Saint Daniel et Saint Mi - chel,
Saint Daniel and Saint Mi - chel,

ppp

en retenant
 Saint Michel et Saint Rapha - ël, Je suis née un di - man - che, Un dimanche à mi -
Saint Michel and Saint Rapha - ël, I was born on a Sun - day, On a Sun - day at

譜例 4

Acte IV, Scène 4

Pelléas

On di - rait que ta voix a pas -
One would think that your voice had come

p e molto dim. *p doux et expressif*

譜例 5

Acte I, Scène 1

Très modéré

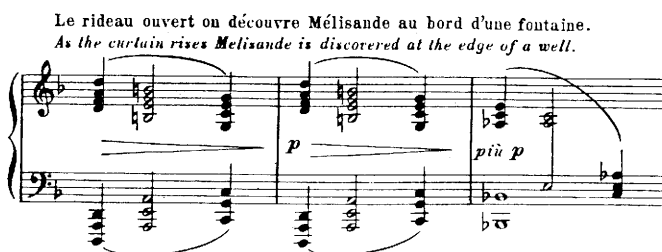
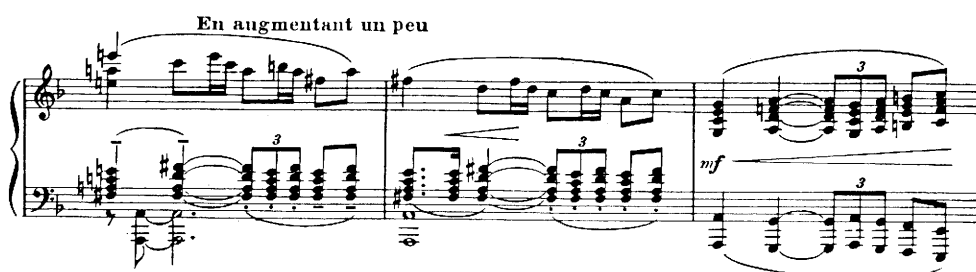
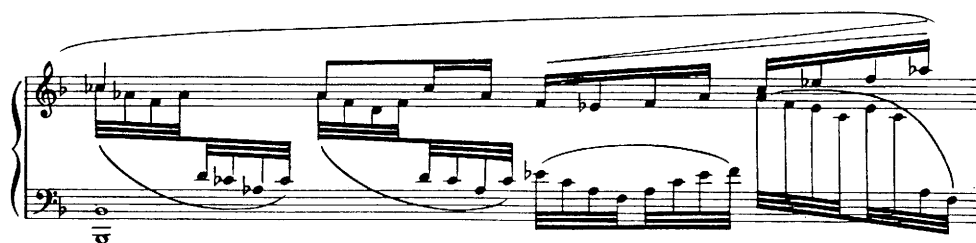
PIANO

pp

p *pp*

p *doux et expressif* *pp*

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked 'Très modéré' and 'PIANO'. The second system has a dynamic change from 'pp' to 'p' and 'pp'. The third system has a dynamic change from 'p' to 'pp' and includes the instruction 'doux et expressif'. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.



注

- 1) Rolland, Romain. *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris : Librairie Hachette, 1921), p.197.
- 2) Emmanuel, Maurice. *Pelléas et Mélisande de Debussy* (Paris : Mollotée, 1933), p.35.
- 3) 松本秀太郎訳『音楽のために ドビュッシー評論集』白水社1977 (Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits*, 1971), pp. 54-55.
- 4) Barraque, Jean. *Debussy* (Paris : Editions du seuil, 1962), p.126.
- 5) Rolland, R. op. cit., p. 198.
- 6) Debussy, Claude. *Pelléas et Mélisande* (Partition chant et piano). (Paris : Durand, 1907), p.6.
- 7) Ibid., p. 26.
- 8) Ibid., p. 116.
- 9) Ibid., p. 245.
- 10) Emmanuel, M. op. cit., p.135.
- 11) Gilman, Lawrence. *Debussy's Pelléas et Mélisande* (New York : G. Schirmer, 1907), pp. 58-84.
- 12) Debussy, C. op. cit., p.1.