

Title	コンナ ヒ コンナ ヨル エリュアール プーランク ノ ブンガクテキ カキョク
Author(s)	ナカムラ, ジュンコ
Citation	Gallia. 35 p68-p.77
Issue Date	1996-03-01
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/11931
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

こんな日、こんな夜

—— エリュアール=プーランクの文学的歌曲 ——

中 村 順 子

I

声楽曲を扱う場合、常に困難がつきまとう。それは、声楽曲におけるテキストの規定問題であり、特にテキストの言葉が持つ意味内容と、声楽曲という音楽との関係の問題である。これについては、周知の通りシュレゼールがラディカルに問題提起をしている¹⁾。すなわち、テキストの意味内容を合理的意味 « sens rationnel »、音楽の鳴り響きの聴取から生まれ出る意味を精神的意味 « sens spirituel » として、声楽曲にテキストの合理的意味が含まれることを不純であるとするのである。バッハの『口短調ミサ曲』に則して彼が述べていることを引用してみよう。

[...] たとえ私が、よくあるように言葉をはっきり聴き取れなくても、またラテン語を知らないために言葉を理解できなくても、そのことによって、その音楽の理解やその精神的意味の把握が妨げられることはない。そればかりでなく、このようなき私の作品の理解はいっそう有利な条件のもとで行なわれるだろう。なぜなら私は事実、音楽に融合している言葉を、その言葉が何を意味するか知るために音楽から引き離そうとはしないからである [...] [声楽曲において] 言葉の体系の構造が音楽作品の構造を決定しているところか [...] 音楽作品の構造はそれ独自の論理とこの曲種の規則に従って展開されているのである。そして音符とまったく同じように、有節音も音楽作品の材料となっているにすぎず、各声部への言葉の配分、言葉の反復やシラブルの分割などは、もっぱら音楽的な次元において説明されるのである²⁾。

これまで多くの研究者がシュレゼール批判を行っており、ここでそれらを検

1) Boris Fédorovitch de Schlæzer, *Introduction à J.-S. Bach*, Gallimard, 1947.

2) ボリス・ド・シュレゼール／角倉一郎 他訳『バッハの美学』白水社、1977、p.329。

討する余裕はないのであるが³⁾、フランス歌曲を扱っている立場から筆者なりの考えを簡単に述べておきたい。

まずこの文章の後半部分に限って言ってみると、言葉の体系と音楽作品を対立させることが、厳密さを欠いているように思われる。声楽作品内で考えるのであれば、たとえば詩対歌曲、リブレット対オペラ、或いは細かく見て、詩行対フレーズというように、考慮すべきである。またもっと広範囲で考えるなら、リュヴェも言うように、言語対音楽としなければならない⁴⁾。このような厳密でない比較がほかでもなされているように思われる。

第2に、シュレゼールは抽象化した議論へ行くあまり対象を離れてしまっているように思われる。たとえばシュレゼールは、朗読とその他の声楽曲という2種類に分けただけで、このような議論を進めている。しかし上でも触れたように、朗読以外の声楽曲には様々なジャンルが存在し、それによって音楽のありよう、ひいてはテキストと音楽の関係も変わってくると考えられる。演劇と結びつくオペラと内面的な芸術歌曲 *mélodie*, *Lied* を同列に扱うことには無理があるのではないだろうか。

彼は、ストラヴィンスキーの『狐』と『結婚』がテキストの意味内容を消し、音韻の戯れを作る方向に行っていることを評価する。しかし、彼の問題提起に最も強く衝突する、詩の内容や文学的ニュアンスと深く関わろうとした芸術歌曲というジャンルにおいても、しばしばテキストの意味内容や文学的ニュアンスの方向ではなく、音韻の戯れを作る方向に行く曲、或いは曲中部分が見出される⁵⁾。今のところ筆者は、芸術歌曲においてこの2つの性格が程度の差こそあれ、共存しているのではないかと考えている。

それからシュレゼールは、もともとテキストのことばと一体になっている声楽曲⁶⁾を、それ自体として捉えることをやめてしまっている。すなわち彼の考え方では、声楽曲は合理的意味と精神的意味によって二重におおわれたものとして、引き裂かれている。あるいは精神的意味を優越させるところからシュレゼールを、器楽至上主義の内部で声楽曲を議論していると批判できるのかもしれない。テキストと音楽を合理的意味と精神的意味の2つに還元して論を進めるよりも、たとえばリュヴェの提唱する「*geste linguistique*」の面⁷⁾、コミュニケーションの中心

3) 角倉一郎解説参照、*ibid.*, p.376。

4) Nicolas Ruwet, « Fonction de la parole dans la musique vocale », in *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972, pp.45-47.

5) 本稿で扱うプーランクにおいても、『田園の歌』(1938)で音韻の戯れが作られている。

6) 書かれた歌詞という視点を取った場合テキスト、うたわれる歌詞という視点の場合ことばという語を用いている。

7) Ruwet, *op. cit.*, p.56.

を担う人声の面⁸⁾など、ことばを歌うという部分自体に、声楽曲の本来的・本質的なものを汲み上げることができるように思われる。

はじめにいささか大きな問題を掲げてしまったが、本論では視点を少しずらしてみよう。すなわちここで注目するのは、伝統的な芸術歌曲を作曲する際の作曲家の詩に対する真剣な姿勢である。再度リュヴェを援用するのであるが、もしシュレゼールの言うように、声楽曲にとってテキストが制約や不都合を作る要因でしかないのなら、なぜ作曲家は彼の曲のために一生懸命テキストを探し求め、また見つけたテキストを音楽化することにも力を注ぐのだろうか⁹⁾。1人の作曲家が歌曲を作るに際して、いかに力を入れて詩集及び個々の詩に取り組み、そこからどのようなうたが生まれてきたか描いてみる。声楽曲の1ジャンルをなすフランス歌曲 *mélodie* において、テキストが単なる契機¹⁰⁾以上のものとなっていることを見ること。それが本論の目的である。

II

ここで取り上げるのは、フランシス・プーランク Francis Poulenc (1899-1963) と、彼がエリュアールの詩をテキストとして1937年に作曲した歌曲集『こんな日、こんな夜』 *Tel jour, telle nuit* である。プーランクは声楽曲を最も多く作曲しており、その中でも歌曲は大きな割合を占める¹¹⁾。また彼はフランス歌曲の歴史において、詩の意味内容や文学的ニュアンスを重視する歌曲を作った最後の作曲家に位置づけられる¹²⁾。

彼は思春期の頃よりエリュアールを知っており、長い間その詩にもとづく歌曲を作ろうと模索を続けていた。1935年36才のとき、エリュアールによるはじめての歌曲集『5つの詩』 *Cinq poèmes* ができあがるが、そのことを彼は次のように述懐している。

手探りの作品——錠前の中で空回りした鍵……。私は数年来、エリュアールの詩に対する音楽の鍵を探していた。はじめてここで、鍵が錠前の中で軋みだした¹³⁾。

8) この問題に関しては、川田順造の『聲』『口頭伝承論』などの著作が示唆的である。

9) Ruwet, *op. cit.*, pp.42-43.

10) Schlœzer, *op. cit.*, p.274.

11) 上田啓子「F. プーランクの歌曲」『大阪音楽大学紀要』No.27, 1988, p.7.

12) Marc Honegger, *Science de la Musique*, p.588.

13) Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, [with a trans. by W. Radford] Victor Gollancz, 1985, p.30.

そののち、彼はエリュアールとアポリネールによる無伴奏混声合唱曲『7つの歌』 *Sept chansons* を作曲する。エリュアールによる次の作品が、歌曲集『こんな日、こんな夜』である。やはり作曲者自身の述懐によると、しばらく仕事で留守にしていたパリにやっと戻り、くつろいだ時間を過ごした後に詩を朗読していると、すぐに歌曲集第1曲の旋律が浮かんで来たという¹⁴⁾。

『こんな日、こんな夜』は9つの歌曲から成り、全曲が音楽的に緊密に関連づけられている。テキストがすべてエリュアールの『肥沃な眼』 *Les yeux fertiles* (1936) によっているのだから、詩集との関わりから見て行くことにしたい。

表1は『肥沃な眼』の全ての詩を順に書き出し¹⁵⁾、プーランクの選んだ詩を記したものである。いくつかの詩がまとまってチクルスとなっている場合、チクルスタイトルの項に下線をつけて示した。1つのタイトルのもとでI、IIなどの詩に分けられている場合、タイトルを項の右よりに下線なしで記し、上の場合と区別した。そしてこの両方とも各々の詩を1と数えた。この表から、プーランクが詩集のはじめから1/4行った辺り以降の詩を取り上げていること、歌曲集とした時、詩集の順序と全く異なる並べ方をしていることがわかる。

表1. プーランクの詩の選択表

番号	チクルスタイトル	詩のタイトル	歌曲の順番
1		On ne peut me connaitre	
	<u>La Bonne d'Appui</u>		
2		Eglis	
3		Le Sablier vide	
4		Et quel âge avez-vous?	
5		Au présent	
6		Les Maitres	
7		En vase clos	
8		Chassé	
9		Une foule toute noire	
	<u>Grand air</u>		
10		Durer	
11		Être	3
12		Je croyais le repos possible	2
13		Ondée	
14		Rideau	4

14) *ibid.*, p34.

15) Paul Eluard, *Les yeux fertiles*, nrf poésie/Gallimard, 1976.

15		La tête contre les murs	
16		Hors de la masse	
	À Pablo Picasso		
17		I. Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas	1
18		II. Montrez-moi cet homme de toujours si doux	
	Balances		
19		I. On promet amour et voyages	
20		II. Les femmes défendues	
21		III. Une herbe pauvre	6
22		IV. Être dix mille entre cent mille	
23		V. Il n'y a plus de porte	
24		VI. D'un vrai port de racines	
25		VII. Le désert au profit de la sève	
26		Crinière de fièvre	
27		René Margritte	
28		Ma vivante	
29		Où la femme est secrète, l'homme est inutile	
30		Le front couvert	
31		Le pont brisé	
32		Un soir courbé	
	Intimes		
33		I. Tu grisses dans le lit	
34		II. À toutes brides toi dont le fantôme	5
35		III. Quel soleil dans la gloire qui fait foudre un œuf	
36		IV. Figure de force brûlante et farouche	8
37		V. Je n'ai envie que de t'aimer	7
38		Grand air	
	<u>Facile</u>		
39		Tu te lèves l'eau se déblie	
	l'Entente		
40		I. Au centre de la ville la tête prise dans le vide d'une	
41		II. Ou bien rire ensemble dans les rues	
	À la fin de l'année, de jour en jour plus bas, il enfouit sa chalence comme une graine		
42		I. Nous avançons toujours	
43		II. Au-dessous des sommets	
44		Facile est bien	9(後半部分)

表2. 歌曲集のタイトルー原タイトル表

静/動	テンポ・発想記号	歌曲集の順番・タイトル	表1の番号・原タイトル
静	Calme	1 Bonne journée	17 Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas (À Pablo Picasso I)
静	Très calme et irréel	2 Une ruine coquille vide	12 Je croyais le repos possible
動	Très animé	3 Le front comme un drapeau perdu	11 Être
静	Très lent et sinistre	4 Une roulette couverte en tuiles	14 Rideau
動	Prestissimo	5 À toutes brides	34 À toutes brides toi dont le fantôme (Intimes I)
静	Clair, doux et lent	6 Une herbe pauvre	21 Une herbe pauvre (Balances I)
動	Très allant et très souple	7 Je n'ai envie que de t'aimer	37 Je n'ai envie que de t'aimer (Intimes I)
動	Presto(très violent)	8 Figure de force brûlante et farouche	36 Figure de force brûlante et farouche (Intimes I)
静	Très modéré; sans trainer pourtant	9 Nous avons fait la nuit	44 Facile est bien

次に表2で、曲の示すタイトルを順に記し、原タイトルと対応させた。はじめに詩集から詩を選び、次にそれらを音楽へ引きつけてゆくという、一応想定される作曲の手順に従ったのである。選び取った詩を並べるところに、歌曲集の音楽的時間を構造化する姿勢がある程度窺われると思われるので、指示されているテンポ・発想記号を左側にそのまま記した。さらに全体像を見渡しやすくするために、静・動という大雑把な印を書き入れた。

表2において原タイトルを改変している点に気づくが、プーランクはすべて詩の第1行からタイトルを取っている。このため、たとえば「Je croyais le repos possible」や「Être」などの原タイトルは踏襲されない。また「À Pablo Picasso I」「Intimes II」などの番号のついた原タイトルも使われていない。詩の第1行が長い場合、冒頭の短い語句を取ってタイトルにしている(第1・5・9曲)。このことによって「カーテン」Rideauなどの、詩の中に直接現われていない物事を指示する語句が、原タイトルから取り去られている。詩を歌曲集の中に移行する際、うたわれるテキスト部分に集中する形で、イメージの簡素化が行なわれていると言えよう。第1曲を見てもみるなら、第1行「忘れえぬ人に会った」に対しパブロ・ピカソのイメージが結びつかなくなり、その結果「すばらしい日」Bonne journéeが、より多義的に意味を広げながら前面に現われてくるとと思われる。章を改めて、プーランクの音楽自体を見てみよう。

III

第1曲「すばらしい日」は、4連から成るテキストを第1、2、4連の冒頭「Bonne journée」ではじまる3つの部分に分けている（表3参照）。この「Bonne journée」は、C dur 上のリディア旋法を用いたほぼ同じ旋律でうたわれる（譜例1-a, b)¹⁶⁾。ピアノは音高を変えつつ、下降する2つの8分音符の反復という形を最後まで保ち、ゆったりとした気分を続ける。後述するように、この伴奏音形は第9曲にも使われる。

表3 第1曲テキスト—音楽

A	Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas	1
	Qui je n'oublierai jamais	
	Et des femmes fugaces dont les yeux	
	Me faisaient une haie d'honneur	
	Elles s'enveloppèrent dans leurs sourires	5
A'	Bonne journée j'ai vu mes amis sans souci	
	Les hommes ne pesaient pas lourd	
	Un qui passait	
	Son ombre changée en souris	
	Fuyait dans le ruisseau	10
A''	J'ai vu le ciel très grand	
	Le beau regard des gens privés de tout	
	Plage distante où personne n'aborde	
A''	Bonne journée qui commença mélancolique	
	Noire sous les arbres verts	15
	Mais qui soudain trempée d'aurore	
	M'entra dans le cœur par surprise.	

3部分は前述の旋律を軸としつつ、テキストの意味内容と照応する半音変化・調の色合の変化を見せる。例えば冒頭においてテキスト第1行が、C音まで上りつめて朗々とうたいあげられた後、第2行の「Qui」にAs音が当てられ、第2行全体がc mollの響きで陰影づけられる。このことによって、第1行の「qui

16) Francis Poulenc, *Tel jour, telle nuit*, Durand S.A. 1937.

je n'oublie pas » と « Qui je n'oublierai jamais » という対をなす句が差異づけられる。第3行に移ると、調の響きは徐々に f moll に変わる。

テキストの第4連では、暗く憂鬱にはじまった日に突然、陽が射しこんで世界がすばらしい日に転換するという、相反するものが劇的に変化することが書かれている。この部分をプーランクはまず、テキストにない « journée » を繰り返し、旋律の冒頭の C-E をオクターヴ上げて4分音符でうたわせている（譜例1-b）。ここでは既に2回現われた旋律の作る定型が破られ、高音を長くうたう詠嘆するような声という要因もあって、まるで心の中で « journée » をそっと確認するような印象を生み出している。次の « (qui commen)-ça mélancolique Noire sous les arbres verts » は半音階的に低音でうたわれ、突然陽が射す場面は、C-G という5度の跳躍を含む上行形で急激なクレッシェンドをもってうたわれる。ピアノは As と G の不協和音を叩き、音楽全体が前の不明瞭な部分と対照をなす。「trempeée d'aurore」は上行形の旋律をもつ部分を繰り返し、「(M'ent)-ra」で再度クレッシェンドされ、f で曲中最高音の As 音に達した後、デクレッシェンドを伴いながらうたは下降し、音楽全体が pp となって、短いピアノの後奏が C dur の C と G の響きをもって消えるように終わる。

第2曲「空っぽの貝殻の廃墟」は、3連から成るテキストがひとまとまりの音楽にされ、一応通作形式であると考えられる。しかし詳細に見ると第2連のはじめに、うたの mp → pp・音高の変化を持った旋律→同音反復の旋律・ピアノの拍頭のアクセント→テヌートという変化がつけられており、これは4小節も進むと mf そして sempre mf に変わってしまう。第3連のはじめにおいては、全部で4拍に及ぶ曲中最長の休止・c moll → g moll・mf > → pp・音高の変化を持つ旋律→同音反復の旋律・ピアノ左手のC音のペダル→オクターヴ下のC音ペダルという変化がつけられている。この曲は g moll そして pp が基調をなしているので、各連のはじめ特に第3連 « Il est minuit » が、かなりはっきり浮かび上がって聴こえるように作られていると思われる。

歌曲集では、静と動を交代させながら第3曲以降の各曲が続いてゆくのであるが（表2）、紙面の都合上第9曲「僕たちは夜を作った」を見ることにしたい。

この曲は、ひと続きの詩を通作形式の歌曲としている（表4）。また、歌曲集の全曲が緊密に関係づけられていることは既に述べたが、ここでは第1曲ときわめてよく似たピアノの音形が、しかも同名短調である c moll で現われる（譜例1、2-a）。4分音符でゆったり上降するうたの旋律も第1曲と似ているが、第1曲ではリディア旋法によって C dur がずらされていたのがここでは明確に c moll を輪郭づける。「Nous avons fait la nuit」が断定的に発せられたかのようである。

テキストの幾分対句的な第2・3行は、頭を間延びさせたようなリズム・Es-

表4 第9曲テキスト—音楽

Nous avons fait la nuit je tien ta main je veille	1
Je te soutiens de toutes mes forces	
Je grave sur un roc l'étoile de tes forces	
Sillons profonds où la bonté de ton corps germera	
Je me répète ta voix cachée ta voix publique	5
Je ris encore de l'orgueilleuse	
Que tu traites comme une mendiante	
Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes	
Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec	
la tienne avec la nuit	
Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens	10
Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce	
que j'aime	
Qui est toujours nouveau.	

C — As — B という特徴的な音高で同様にうたわれる。エロチスムに満ちた第4行は pp・Es 音を巡る柔軟な動きを伴う、優しげなうたとなっている。調号が一時的に a moll に変わり、第6行は怒りの表現であるかのような「」に移る。

クライマックスは、減衰の動きと「」の交代、うたの上行の身振りの反復などで作られている（譜例2—b）。第9行後半から順次的上行が2度あり「avec la nuit」では最後に4度の跳躍上行がピアノの装飾音とともに、「nuit」を際立たせる。通作形式の中で、うたの旋律・ダイナミクスによる波が「semblable à toi」を頂点として幾重にも作られていると言えるだろう。

この曲は調の響きの変化が少なく、c moll が安定感をもって支配する。第1曲とピアノの伴奏形・中心音Cによって密接に関連づけられるが、リディア旋法や多くの調的变化を被る調性不安定な第1曲に対して、歌曲集の最後にここでc mollをはっきり確認するかのようである。このような第1曲と第9曲の統一と変化の性格に、タイトルの『こんな日、こんな夜』の示す昼と夜の対比を聴き取ることができるのではあるまいか。

作曲家が詩集や詩と真剣に関わり歌曲集を作る過程と、音楽のありようを見てきた。調性を明確にして歌曲集を締め括る点に、肯定的性格が窺われる。この頃作曲家の中で回り出した鍵とは、詩に対し心情を肯定的に一致させてうたいあげることだったのかもしれない。

(甲陽音楽学院非常勤講師)

(譜例 1 - a)

Calmé (♩=63)
 CHANT
 Bon - ne jour - né - e j'ai re - vu qui je n'oubli - pas Qui
 Calmé (♩=63)
 PIANO
 P

(譜例 1 - b)

29 Bon - ne jour - né - e jour - né - e qui commen - ça mé - lan - co - li - que
 30 Noi - re sous les arbres verts — Mais qui sou - dain — trem - pé d'au - ro - re M'en -
 31 tra dans le cœur par sur - pri - se.
 32 (sans changer jusqu'à

(譜例 2 - a)

1 Très modéré, sans trainer pourtant (♩=60)
 CHANT
 Nous a - vons fait la nuit — je tiens ta main — je
 Très modéré, sans trainer pourtant (♩=60)
 PIANO
 P

(譜例 2 - b)

23 té - te qui se met dou - ce - ment d'accord a - vec la tien - ne
 24 a - vec la nuit Je mè - mer - veil - le de l'in - con -
 25 le chant jusqu'à la fin très lié tenu
 26 - nue que tu deviens — Une in - connue — semblable à toi — semblable