

フランシス・プーランク 《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》

——その成立の背景と作品をめぐる一考察——

音楽科非常勤講師 鈴村真貴子

1. はじめに

筆者が本校（東京藝術大学音楽学部附属音楽高等学校）の副科ピアノレッスンに携わるようになって3年になる。担当する生徒は、作曲専攻、邦楽専攻（希望者）、ピアノ以外の器楽を専攻する生徒達である。生徒達とは、ピアノの指導を通して、ピアノの技術的なことはもちろん、音楽全般に関する幅広いディスカッションなどもおこなってきた。筆者が同大学大学院にてフランシス・プーランクのピアノ作品の研究をしてきたこともあり、生徒達から、それぞれが専攻する楽器のために書かれたプーランク作品に関する質問を受けることが多々あった。こうした生徒達とのディスカッションを通して、改めてプーランクのピアノ作品以外の器楽曲に対する興味も湧き、また、筆者がこれまでに研究してきたプーランクに関する情報を生徒達に役立つ形で伝える必要性を強く感じた。今回とりあげた《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》は、プーランク作品の中でも、作品に関する資料や情報が多いとは言えない作品の一つである。本校ではヴァイオリンを専攻する生徒が多いということ、また筆者の担当したヴァイオリン専攻の生徒とのディスカッションがとて印象的であったことから、この《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》を考察のテーマとした。

2. プーランクの器楽室内楽作品

プーランクにおける器楽室内楽作品はそれほど多くはない。初期に書かれたのは《FP7 二本のクラリネットのためのソナタ》、《FP32 クラリネットとファゴットのためのソナタ》、《FP33 ホルン、トランペット、トロンボーンのためのソナタ》である。これらの作品は、「自分自身の本能と直感のみで書いた」とプーランクはロスタンとの会話の中で語っているが、ここで見られるクラリネットへの愛着は、彼の敬愛するストラヴィンスキーの作品《兵士の物語》や、《クラリネットのための3つの小品》の影響が大きい。それからこの室内楽分野での彼の代表作ともなる《FP164 フルート・ソナタ》、《FP168 ホルンとピアノのためのエレジー》、《FP184 クラリネット・ソナタ》、《FP185 オーボエ・ソナタ》など、これらの作品はすべて彼の晩年に書かれている。実際、《オーボエ・ソナタ》はプーランク最後の作品である。その他、ピアノ付の作品として《FP43 オーボエ、ファゴット、ピアノのための三重奏》、《FP51 オーバード》、《FP100 六重奏》が挙げられる。

ロスタン²も指摘するように、初期の作品とそれ以後の作品は全く違うキャラクターを持っている。初期の作品が、どこか滑稽で明るい色彩を帯びているのに対し、晩年の作品は深刻さを増し、深い叙情性を秘めている。

さて、弦楽器のための室内楽作品はというと、主要なものは《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》と《FP143 チェロ・ソナタ》、《FP80c チェロとピアノのためのフランス組曲》のみである。このことから、プーランク自身が折りに触れて言及しているように、彼は弦楽器よりも木管楽器を好んでいたことが分かる。ちなみに、ソナタという題名が与えられているプーランク作品は、こ

これらの室内楽作品とピアノ連弾作品《FP8 4手のためのピアノ・ソナタ》、2台ピアノ作品《FP156 2台のピアノのためのソナタ》などのアンサンブル作品のみで、ピアノソロ作品には存在していない。

3. ヴァイオリンのための作品について

クロード・ロスタンとの対話において、プーランクはこう述べている。

実を言うと、僕は独奏ヴァイオリンが好きではありません。複数のヴァイオリンによるアンサンブルとしてのヴァイオリンはそれとは逆に好きなのですが³

先の項目でも少し触れたが、プーランクはヴァイオリンという弦楽器に苦手意識を持っていたようだ。作曲を試みた《FP115 弦楽三重奏曲(二本のバイオリンとチェロ)》は1941年に未完のまま破棄されている。1947年には弦楽四重奏曲が完成されているが、こちらも現在は残っていない。この弦楽四重奏は10年以上の長さにわたって中断を繰り返され、やっとのことで完成された作品だが、依頼者であるカルヴェ弦楽四重奏のジョゼフ・カルヴェ宅で実際に音を出したところ、「あそこはオーボエ、こっちはホルン、あっちはクラリネットならよかった!」という考えがプーランクの脳裏をよぎり、彼はそのスコアを持って外へ飛び出し、パリのプレール広場の下水道に投げ捨てたそうだ…。しかし頭脳明晰なオーリックの助言にもとづき、この作品に使われた3つのテーマはのちに《FP141 シンフォニエッタ》の中で使われることとなる。したがって、現在プーランクのヴァイオリン作品として残っているものは、《FP60b ヴァイオリンとピアノのためのバガテル》と、《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》の2曲のみである。《FP60b ヴァイオリンとピアノのためのバガテル》は、1932年に作曲された《FP60 仮面舞踏会》をもとにした作品であり、その中の第4曲目〈バガテル〉をピアノとヴァイオリン用に編曲したものである。また、ピアノとヴァイオリンのための作品については、ヤシャ・ハイフェッツがプーランクの許可を得て編曲した《FP14 3つの常動曲》、《FP24 散歩》より第1曲目〈徒歩で〉、《FP70 プレスト変ロ長調》の3曲が存在する。特に《プレスト変ロ長調》は、ハイフェッツ自身がコンサートのアンコールなどでよく取り上げたため、このヴァイオリンとピアノ版は広く知られるようになった。

4. 《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》について

(1) 作曲の経緯と内容

作品は、天才ヴァイオリニストとも称されたジネット・ヌヴェーの依頼によって1942年9月に書き始められ、1943年の復活祭の休暇中に完成した。プーランクは1918年に、ヴァイオリンとピアノのソナタを作曲し、その断片を披露しているが、それは後に破棄されてしまっている。また、1925年から1935年の間に、何度かヴァイオリン・ソナタの作曲を試みてはいるが、本格的にそれに着手することとなるのは、輝かしいキャリアをスタートさせたヌヴェーから1940年に作曲の依頼を受けたことによる。

この作品は、スペインの詩人ガルシア・ロルカの思い出 (à la mémoire de Federico Garcia Lorca) に捧げられており、第2楽章の冒頭には、ロルカの詩の一節が引用されている。プーランクはロルカの思い出に作品を書きたいと常々思っており、作品はまずこの第2楽章から書きはじめられた。プーランクはロスタンとの会話で、作曲の経緯をこのように語っている。

彼（ガルシア・ロルカ）の有名な詩の一行、それはフランス語翻訳されたとしてもとても美しい詩の一行からインスピレーションを得て、私はまず始めに、ほんのかすかにスペイン風の *Andante-cantilène*（単調で悲しい歌）の様式で作品を書き始めました。それからリズムカルで勢いがあり、生の躍動感のある *Presto tragico* が *lente* で *tragique*（悲劇的）なコードに突然碎かれる第3楽章を考えました。かっとなるような第1楽章は雰囲気をはっきりと定着させなければなりませんでした。⁴

つまり作品は、第2楽章から書き始められ、続いて第3楽章、第1楽章の順に進められた。そして1943年6月21日、パリのサル・ガヴォーでおこなわれたプレイヤードコンサートで、ヌヴーのヴァイオリン、プーランクのピアノで初演された。初演後は、「現代の傾向と全く一致する美学を備えたこのソナタは、素晴らしく色彩に富み、生き生きとしており、すべてが感性の豊かさに溢れている」と好評を博した。また、プーランクは初演前のインタビューにこのように答えている。

Intermezzo の冒頭には、ロルカの詩の一行を記載しました。ギターのような撥弦楽器の響きを持ったスペイン語は、フランス語に翻訳されたとしてもその響きを残しているようです。

このインテルメッツォ（第2楽章）はメランコリックな即興であり、私がアポリネールやエリュアールと同じように好きな詩人（ロルカ）を記念したものです。残る二つの楽章は、古典の断片と言えるでしょう。

もしあなた方が、この作品の手本やモデルを知りたければ、作曲するにあたり、私がブラームスとドビュッシーを考慮していたことを考えるとよいでしょう。私にとってこの二人の作曲家のみが、古典派の時代から問題とされていたピアノヴァイオリンという困難なバランス問題を素晴らしく解決しているのです。また、ヴァイオリンが息の切れる程にうたうリートのようなソナタに至らせるために、フォーレのメロディーのデッサンのような驚くべき純粋さが必要でした。弦楽器に適している音楽が必ずしもピアノに適しているとは限らないというアルチュール・オネゲルの意見に私は全く持って同意します。そして、その逆もしかり。つまりどういうことかということ、私のこのソナタのいくつかのテーマは固有のものであり、ヴァイオリンとピアノどちらか一つのためのものなのです。⁵

このインタビューから、プーランクは、ロルカの詩の内容だけではなく、スペイン語でその詩を音読した時の言葉の発音からもインスピレーションを得ていたことが分かる。詩に関しては後の項目で再度掲載をするが、以下が、プーランクが引用したロルカの詩の一節である。

La guitare fait pleurer les songes

スペイン語の原文はこのようになっている。

La guitarra hace llorar a los sueños

日本語では、「ギターは夢たちを泣かせる」と訳すことができるだろう。確かに、第2楽章の冒頭は、ギターの音や音楽を彷彿させるヴァイオリンのピッツィカートやアルペッジョが印象的であ

る。そして、スペイン語でこの詩を音読した時の言葉の響きや母音の余韻を、ピアノパートがペダルを使った響きで似せようとしているようにも受けとれる。また、書法に関してはブラームスやドビュッシーのヴァイオリン・ソナタをお手本としたことも、少しだけ心にかけておいてもよいだろう。プーランク作品の多くがそうであるように、この作品もまた、その書法においては過去の作曲家の伝統を継承したものであり、書法の革新的な挑戦はおこなっていない。だからこそ、彼は「古典の断片」という言い方をしたのであろう。しかしもちろん、そのメロディーや和声はプーランク独自のものであり、「古典の断片」と言うものの、例えば調性に関してはその慣習に従順とは言い難い。そもそも全楽章ともに調号を記入しておらず、調性設定をおこなっていない。また、第3楽章などは、ロ短調の響きで始まっているが、終わりはニ短調のドミナントである。しかしプーランクも語るように、そのメロディーはフォーレのメロディーのような息の長いうたであり、数あるテーマ（主題）のいくつかは、ピアノとヴァイオリン2つの楽器に適したものでなく、どちらか一方に、より適したものとなっている。例えば第1楽章の練習番号12のテーマは、ヴァイオリンに適したテーマであり、ヴァイオリンが演奏する息の長いフレージングのメロディーとして使われたのだと考えられる。その逆に、第1楽章冒頭のテーマはヴァイオリン、ピアノ、どちらでも等しく使えるように考えられたテーマだと思われる。

(2) 作品に対する評価

さて、このプーランクのヴァイオリン・ソナタであるが、初演では好評を博したにも関わらず、現在の評価は初演の際より高いとは言い難い。ルノー・マシャールの書いたプーランクの伝記においては、この作品を *la médiocre Sonate* (ぱっとしないソナタ) と形容している。⁶ また、プーランク自身も、ロスタンとの対話においてこのように語っている。

ヴァイオリンパートの修正を随分と手伝ってくれたジネット・ヌヴーのお陰で、ヴァイオリン技巧の冴え渡る味わい深い箇所がいくつかあるにもかかわらず、このソナタは間違いなく失敗作です。⁷

プーランクは、この失敗は形式における事と、特に Final (第3楽章) について指しているのだと言う。それから、作品の人工的な悲壮な調子が原因だと述べている。また、このソナタを *la médiocre Sonate* ぱっとしないソナタと形容したマシャールは、様々な音楽からの素材の借用がこのソナタに内在していることを、1998年に発売されたプーランクの室内楽を収めたCDのブックレット⁸の中で指摘している。プーランクは自作からの素材借用や転用を多々おこなう作曲家であるが、マシャールはここで、1931年に書かれた《FP57 ルイズ・ラランヌの3つの詩》からの借用を指摘している。確かに第1楽章の練習番号4までにみられるピアノパート左手の16分音符による音形が、この歌曲の第1曲〈贈り物〉のピアノ伴奏の音形に類似しているが、しかし、そう指摘されなければ見過ごしてしまう程度のものである。もう一曲挙げる自作の《FP51 オーバード》であるが、これは《オーバード》第1曲目〈トッカータ〉の最後3小節が、第1楽章の最後4小節に似ているというものであろう。どちらも減7の響きを持った分散和音が上降し、長3和音(オーバードはイ長調、ヴァイオリン・ソナタはニ長調)で終わっている。しかしこのような終結の仕方は例えば、《FP100 六重奏》第1楽章の終結部にも見られるし、《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》より後に書かれた《FP143 チェロ・ソナタ》第3楽章の終結部でも似た書法を用いている。それから、他の作曲家の音楽との類似としては、プーランクがこの作品を書くにあたってお手本とし

たブラームスやドビュッシーではなく、チャイコフスキーやラフマニノフという作曲家を挙げている。チャイコフスキーに関しては《エフゲニー・オネーギン作品24》の手紙の歌に登場するオーボエの旋律が第1楽章に姿を現すと指摘している。これは練習番号5のテーマを指していると思われるが、ここに関しては、確かにはっきりとした類似が認められる。またラフマニノフに関しては曲名などの詳細を載せず、ただ単に「ラフマニノフまでが姿を現す」と述べているだけである。これは恐らく、第1楽章の練習番号12から15において、音楽がとてもしりリックにそして *appassionato* に盛り上がりを見せる箇所の書法や和声感の事を指しているのではないかと筆者は推測をしている。ここで見られるような、バスで支えられた三連音符の和音の上に叙情的なメロディーがうたう書法は、ラフマニノフの作品においてよく用いられるからだ。しかし、あたかもこの《ヴァイオリン・ソナタ》が自作の借用や他の作曲家の音楽の盗用によって組み立てられたと言わんばかりの、いささか皮肉めいた解釈とも見受けられるマシャールの意見に、筆者は疑問を呈しておきたい。そもそもプーランクは、自分の作品に自作の転用や借用を多く用いる作曲家であるし、過去の作曲家の音楽をふっと我々に思い出させるようなメロディーを用いることは、この曲に限らずプーランク作品にはよくある事だ。マシャールが指摘する、この《ヴァイオリン・ソナタ》に見られる他作品との類似点は、彼が指摘をするほど深刻なものではないと筆者は考えている。また付け加えて述べるなら、この類似を、何か特別な意味を持った類似と捉えることもナンセンスであると筆者は考えている。例えば、マシャールが指摘をした《FP57 ルイズ・ラランヌの3つの詩》第1曲〈贈り物〉は、ピアノ伴奏の速いパッセージをショパンの《ピアノソナタ第2番》のフィナーレに触発されたものとプーランクは述べており、《FP51 オーバード》は月の女神ディアヌの恋の苦しみをあらすじに持った作品である。しかし、こうした背景の作品に内在するエピソードをヴァイオリン・ソナタの類似箇所の解釈に深読みする必要はないと筆者は考えている。

(3) ガルシア・ロルカとは

1898年、植民地であるキューバをめぐる、スペインはその独立を主張するアメリカとの米西戦争へと突入。その年の12月10日パリでの講和条約が締結されると、スペインは多くの植民地を手放す事となった。そんな不安定な世界情勢の中、1898年6月5日フェデリコ・ガルシア・ロルカはグラナダ近郊の小さな村、フェンテ・バケーロスの裕福な家庭に生まれる。父親は農場主として大地主であり、母親（父親の二度目の妻）は、結婚前に小学校の先生をしていた。ロルカは生後2ヶ月目にかかった病気がもとで、後遺症として生涯にわたる軽い歩行障害を患うこととなる。しかし、父母ともにアンダルシアの古い家からの出であり、深い教養のあるこの両親の影響を受け、ロルカは感性豊かな幼年時代を過ごした。詩や音楽を愛するこの母親は、幼い息子フェデリコに早い時期から本を読ませ、乳母達はアンダルシアに伝わる物語や民謡を聞かせていた。

ロルカの才能はまず音楽から開花してゆくこととなる。1909年、ロルカ11歳の時に一家はグラナダの市に移り住む。17歳になったロルカはグラナダ大学に通い、哲学と法律そして文学を学んだ。しかし、幼いころからピアノや作曲を学んでいたロルカの情熱の最大の対象は音楽であり、音楽の勉強を続けるためにロルカはパリへの留学を希望していた。だが、そんな彼の希望は両親によって反対され、次第に彼は音楽ではなく文学への新たな情熱を燃やすようになる。そして1918年には処女作となる『印象と風景』を発表。その後1919年、21歳になったロルカはマドリッドへ移り、若い文学者や芸術家の卵の集まる「学生館」へ居を定めた。そこでの生活によって、ロルカは自由とヒューマニズムの精神を身につけるとともに、かけがえのない友情を得るなど、仲間にも恵まれることとなった。当時出会った人物の中で特筆すべきは画家のサルバドール・ダリ、

そして映画作家のルイス・ブニエールであろう。グラナダ時代に出会った作曲家マヌエル・ファリャと同じく、彼らもまたロルカに大きな影響と刺激を与えた人物となる。そうして、このマドリッドで数々の詩を生み出し、彼の代表作ともなる戯曲「マリアナ・ピネーダ」の成功をおさめたロルカは、1928年にマドリッドを去る時には、スペインの若い詩人の中で最も才能のある一人として認められるまでになっていた。しかし、そんな成功とは裏腹に、この時期のロルカは、名声とともにつきまとう不安やそねみなどにも苛まれ、困難な時期を過ごしていた。こうした状態からの脱出も兼ね、1929年に彼はスペインを去って、ニューヨークへと向かった。

新天地では新しい友人の輪が広がり、ジャズの悲痛な調べを通し、ロルカは自分の中にあるスペインの感情、フラメンコのリズムの魅力などを再発見する。その後1930年には、スペイン・キューバ協会に招かれ、アメリカを去ってキューバのバハマへと向かった。この地では、故郷アンダルシアに共通する風土を見出したり、新しい音楽に出会う。そしてこの年の夏の終わりにロルカはスペインへ戻る。それから死へ向うまでの6年間を、彼は劇作家や演出家として演劇活動にささげることとなる。

さてその頃のスペインの内政はというと、1931年の4月、スペイン地方議会選挙で共和党が圧勝し、自分の度重なる失政が露呈し動揺した国王アルフォンソ13世は国外逃亡、共和政府の樹立が宣言されるという激動の時代を過ぎていたのである。民衆文化を掘り起こし、再興しようとする機運が盛り上がった共和政府時代に、ロルカが結成した移動劇団の構想は共和政府に支持され、政府からは補助金を得た。主に学生たちから成るこの劇団はスペイン各地へ出向き、特に農民達からの人気を集めた。ロルカは古い民謡のリズムで作曲をしたり、舞台に踊りや音楽を取り入れながら、スペインの古典劇を次々と上演していった。1933年、ロルカの三大悲劇の一つ『血の婚礼』がマドリッドで大成功の初演をおさめると、ロルカの名声は決定的なものとなった。そして、ブエノス・アイレスに渡ったこの作品とともに、ロルカもアルゼンチンへと旅行し、『マリアナ・ピネーダ』など彼の作品は爆発的な人気を呼んだ。ブエノス・アイレスの市民たちは、ロルカのことを「スペインの文学大使」と呼んでその功績をたたえた。スペインへ帰国後の1934年以降も、以前から彼の作品を多く演じてきた女優マルガリータ・シルグの劇団による、ロルカ作品の上演など、ロルカは忙しい日々を送ることとなる。

一方、スペインの内情は日を増すごとに厳しいものとなっていた。1936年2月のスペイン国会議員選挙で人民戦線派が政権を右翼から奪回して以来、その混乱は激しくなり、7月に入ると、ファシストたちとの暴動とそれに対抗する労働者のストライキや様々な事件が勃発していた。ロルカの故郷グラナダでは、ファシストのファラン党员とその支持者によるグラナダ市中やその周辺の村々の制圧的支配がおこなわれていた。ロルカは直接に政治に関与するような芸術家ではなかったものの、共和政府との結びつきのあった移動劇団の活動をしていたためか、ファシストにねらわれる立場となっていた。そんな中、家族の集まりに参加するため、ロルカは7月13日にマドリッドを発って、グラナダへ向った。ところが、その4日後の17日、モロッコで勃発した軍事反乱を皮切りにフランコ將軍はモロッコを拠点にスペイン本土へ攻め上がった。そしてスペイン各地の主要都市でファシストによる武装蜂起がおこり、スペイン内戦が始まったのだ。ロルカは、家族ぐるみで付き合いの深かった友人、ファラン党员のルイス・ロサーレスにかくまわれ、彼の家に滞在していたのだが、ロサーレスの不在中に、テロの役割を持つファシスト一隊に連行されてしまった。7月18日の早朝、グラナダ近郊ビスナールの「フェンテ・グランデ（大きな泉）」近くのオリーブ畑の中で、捕らえられた他の共和主義者と共にロルカは銃殺される。38歳だった。フランコ政権は、このロルカの虐殺を闇に葬ろうとしたが、3週間後には共和党側の新聞にロル

カが殺されたらしいとの噂が載った。そしてスペインのみならず、ヨーロッパ、さらには世界中にこの事件は知れ渡ることとなる。しかし、フランコ政権が長い間ロルカの存在とその作品を封印したため、スペイン国内でロルカの名が再び日の目を見るようになるのは、軍事独裁者フランコ將軍の死去した1975年以降となる。そして未だ、ロルカの亡骸は発見されていないのである。

長い間禁句とされていたロルカの名や封印された彼の作品は、そういった理由もあり、自国スペインではなくフランスなどの国外で研究が先行された。プーランクが《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》の第2楽章で引用した一節も、フランス語にすでに訳されていたものである。またプーランクが作曲したロルカの詩による歌曲《FP136 ガルシア・ロルカの3つの唄》も、スペイン語の原語ではなく、フランス語に翻訳されているものである。

さて、1943年という、隣国ではまだロルカの名を口にすることが許されなかったであろう時期である。ではなぜプーランクはガルシア・ロルカの名前を記した作品を書き、後にはロルカの詩を用いた歌曲を作曲したのであろうか。なぜ、ロルカという詩人を記して作品を書こうと常々思っていたのであろうか。

(4) プーランクとロルカ

プーランクとロルカとの間に直接的な親しいやりとりがあったという証は今のところ存在しない。また、二人の間に書簡のやりとりがあった形跡もない。それにも関わらず、プーランクはロルカを、アポリネールやエリュアールといったプーランクにとって重要な詩人と同じくらいに好きであると公言をしている。そのこともふまえて推測するに、恐らくプーランクは、スペインが生んだ、いわば悲劇の天才芸術家とも言えるロルカに対する畏敬の念に突き動かされて、ロルカを記念したこの《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》を作曲したことが考えられる。しかし理由はそれだけであらうか。筆者はこの点に関して、もっとプーランクの個人的な複雑な感情が絡んでいるのではないかと推測をしている。もちろんプーランクがロルカに対して、芸術家としての大いなる尊敬の気持ちを抱いていた事は確かである。しかしそれと同時に、ロルカの生い立ちや人生に、自分自身と重なる共通点を沢山感じていたのではないだろうか。ロルカが生まれたのは1898年の6月5日。その約7ヶ月後の1899年1月7日にプーランクはパリで生まれた。ほぼ同じ歳とも言えるこの二人であるが、プーランクは《ヴァイオリン・ソナタ》の楽譜の献辞にこのように記載しているのである。

à la mémoire de Federico Garcia Lorca 1899-1936

(フェデリコ・ガルシア・ロルカの思い出に 1899-1936)

ロルカの誕生年は1898年なのだが、プーランクは自分と同じ1899年と生まれ年を記している。なぜそのように記載したかは定かではないが、もしプーランクがロルカの誕生年を自分と同じ年だと思いついていたのなら、彼はロルカに対してより一層の親近感や共感を持っていたのではないかと想像がつく。また、裕福な家庭に生まれ、教養の深い両親、特に音楽に対して造詣の深い母の存在があった事（プーランクの母親も音楽に造詣が深く、幼いプーランクにピアノを弾いて聴かせていた。プーランクも、ロルカ同様に母親からの音楽センスを引き継いでいる）、家族の反対によって音楽への専門的な道を阻まれている事（ただしプーランクは、コンセルヴァトワールへの進学は諦めざるを得なかったものの、音楽家としての道を貫いた）、青年期にかけて素晴らしい芸術仲間に出会った事、当時の流行や前衛的な芸術の動きを見据えながらも、そこは一步線を

ひいた独自の芸術における方向性を保った事、ロルカの作品に死の影がつきまとうように、プーランクの人生には常に死が身近にあった事、政治に関して距離をおく立場をとっていた事、そういった様々な共通項が、文学、詩、演劇、音楽という深いキーワードと共に、この二人の間からは浮かび上がる。

ロルカが銃殺された1936年は、プーランクにとって大きな転機となる年であった。1936年8月17日、知人の作曲家ピエール＝オクターヴ・フェローが自動車事故で悲惨な死を遂げたのだ。その事を知ったプーランクは、当時滞在していた地からほど近い巡礼地ロカマドゥールの聖堂に赴く。そして、その聖堂に祀られていた黒色の聖母子像を前に、それまであまり意識をしてこなかった信仰に突如目覚めるのである。この回心は、その後のプーランクに大きな影響を与えることにもなるのだが、その日の夜すぐにプーランクは《FP82 黒い聖母への連禱》を書き始めた。この作品は、彼の全宗教歌曲の中でも最も優れたものとして、今日まで高く評価をされている。プーランクの人生には、「死」というものが常に隣り合わせのように存在をしていた。幼い頃に経験した両親の死、そして、親友であり大事な女性であったレモンド・リノシエの死など。奇しくも、ロルカが殺害された日付8月19日は、このロカマドゥール巡礼での人生の大きな転機を迎えた直後であったのである。もちろん、ロルカの死が彼の耳に届いたのはそれより後のことではあろうが、（プーランクの書簡集、プーランクがジョルジュ・オールックに宛てた1936年8月25日の手紙の注釈として、この頃にはロルカの死の情報が外に広がっていたであろうと書かれている。そしてプーランクはこの手紙の中でスペイン内戦によって苦しむスペインの友人達のことを想像して心を痛めている⁹⁾、この1936年に起きた様々な出来事が、プーランクにとって強い衝撃を与えた事は確かである。様々なロルカ研究者が述べているように、ロルカの詩には、「死」が色濃く表現されている。一方プーランクはその人生の中に「死」の存在を常に抱えていた。また、ロルカが銃殺された時には、ロルカの同性愛を揶揄するような口汚い罵声が響きわたっていたと言われている。ロルカと同じセクシュアリティを抱えていたプーランクにとって、その事はとても堪え難いものだったのではないだろうか。前記に述べたような共通項以外にも、恐らくそうしたキーワードの数々が、「ロルカの詩」への愛着を超えて、「ガルシア・ロルカという人物」への親近感や思い入れをプーランクの中に芽生えさせていたのではないだろうか。もし「ロルカの詩」のみに特別な感情を抱いていたのなら、彼の詩をもとにした歌曲をプーランクはもっと沢山書いていただろう。しかしロルカの詩を用いた歌曲は1947年に作曲された《FP136 ガルシア・ロルカの3つの唄》のみである。

《ガルシア・ロルカの3つの唄》はプーランクが選んだ3つの詩から成り立っている。「もの言わぬ子供」、「散歩するアデリーヌ」、「枯れたオレンジの木の唄」それぞれは原語ではなくフランス語に訳されたものである。

(5) 《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》と1943年

プーランクが《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》作曲した1943年には、自身もお気に入りの作品となるピアノソロ作品の《FP118 間奏曲変イ長調》、合唱曲《FP120 人間の顔》、歌曲《FP121 メタモルフォーズ》、《122 ルイ・アラゴンの2つの詩》、劇音楽《鞆を持たない旅行者》が作曲されている。この時期と言えば、世界は第二次世界大戦真っただ中であり、フランスはナチス・ドイツ軍に侵略されている。ヴィシー政権によるユダヤ迫害により、マックス・ジャコブらプーランクと近い人々も収容されたり、去って行ってしまった。ここでもプーランクは無情なる「死」の存在を痛感したのであろう。そうした状況の中、プーランクは怒りや抵抗よりも、祈りや内的な感

傷でそれを表現していった。例えば、《人間の顔》がそれにあたる。またそうしたことは、1936年に作曲された《黒い聖母への連禱》などにも言えるのではないだろうか。《黒い聖母への連禱》では、「自由を奪われた人々を救い出す」の歌詞に向って音楽が高揚し、最高潮のフォルティッシに至っているのだ。プーランクは極めて平和主義的な人間である。ロスタンとの会話の中でも、半ば冗談的にはあるが、「私は平和を好む人間なので」などと発言をしている。1944年にパリが解放された時、プーランクは《人間の顔》のスコアを楽譜の棚に置き、三色旗を掲げたと語っている。《人間の顔》の音楽もそうであるが、プーランクのレジスタンスの表現方法はやはり、祈りや宗教作品、また純粋な響きの美しさの中に紛れ込ませてあり、荒々しさを持った表現で直接的にレジスタンスを象徴する様な効果を積極的には使用していない。またレジスタンスを表明するような意図があったとしてもそれは極めて緻密に計算された美しい音楽として昇華されている。例えば《人間の顔》の最終曲〈自由〉のように。この〈自由〉では、最後の言葉「Liberté (自由)」が最も印象深く響くよう、それまでの経緯を美しく緻密な音楽で積み上げている。では、《ヴァイオリン・ソナタ》はどうであろうか。

(6) 《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》の特異性について

この《ヴァイオリン・ソナタ》が、他のプーランク作品と一線を画している点は、violent (荒々しく) という演奏表現を求める指示があるように、乱暴なまでにストレートな人間の感情が見えるところだ。例えば、violent (荒々しく) の指示のある第1楽章の練習番号7は、まるで軍隊の行進を想起させるような律動に支配され、その律動は éclatant (やかましく響きわたる音で) と指示された練習番号8、9へと続く。そして練習番号10では spiccato のヴァイオリンが激しい音形を刻む中、ピアノは violent と指示されていた左手のモチーフと共に *fff* フォルティッシモでメロディーを歌う。これほどまで激しい表現を持った音楽が続くことは、プーランク作品においては珍しいことである。それから、3楽章についてプーランクは「生の躍動感のある Presto tragico が lente で tragique (悲劇的な) コーダに突然砕かれる」と語っているが、突然砕かれる箇所は練習番号17のピアノパートのことであろう。銃の音にも聞こえる *fff* フォルティッシモの音だ。ロルカを殺害した銃の響き……。そして、それに呼応するようにヴァイオリンは金切り声をあげる。ヴァイオリンパートには *fff* フォルティッシモと書かれ、très violent (とても荒々しく) と指示されている。プーランクがそうした箇所の情景描写的な意図を明言した記述はないが、筆者がこの作品のレッスンをフランス人のヴァイオリニスト達から受けた際に、軍隊を彷彿させる1楽章の箇所や、3楽章の銃声などについて、彼らもまた同じ解釈を述べていた。多くのプーランク研究者やプーランクに近い人がこのソナタを「プーランクらしくない作品」だと述べるのには、恐らくこうした、直接的で生々しい人間の感情、特に怒りや憤りともとれる表現が、包み隠さず堂々と顔を出しているところにあるのであろう。先の項でも述べたように、プーランクはそうした個人的とも言える激しい感情は、宗教曲や祈りのような内的な感傷の中に密やかに織り込んでいる。もしくはどこか道化の仮面をかぶることで、心に内在する本心を茶化すような、そんな音楽で彩らせる印象がある。しかしこの作品は全く逆なのだ。そういった点においても、この《ヴァイオリン・ソナタ》が、プーランク作品の中でも異彩を放っていることが分かるのではないだろうか。

ロルカという1936年に殺害された、いわばスペイン内戦の犠牲者の代名詞ともなる芸術家の詩を引用し、1943年というパリが占領される戦時下にこの《ヴァイオリン・ソナタ》を書いたプーランク。先の項で、「なぜロルカの詩だったのだろうか」という疑問を投げかけたが、プーランク

の中にあつたこのレジスタンスの感情を汲み取ると、疑問のもう一つの答えが見える気がした。プーランクにとってレジスタンスは、戦争や政治に対する抵抗ではなく、「自由」を取り戻すための抵抗だった。だからこそ、自分と同じように自由を愛した芸術家、そして自由の象徴でもあり、そのために犠牲となったガルシア・ロルカという詩人の詩を引用したのではないだろうか。そしてそこにあつたのは、罪もない人間が「死」に追いやられるプーランクの怒りや憤り、そしてそれらと紙一重にある悲しみなのではないだろうか。身近な人間の無情な「死」を経験し続けてきたプーランクの抱えたこの感情は、私達が彼の作品から感じる以上に深いものであると筆者には思えてならない。

(7) ロルカの詩の特徴とプーランクの引用した詩について

ロルカの詩における特筆すべき点は、その言葉の響きの美しさにあると言う。ロルカの詩は、言葉の文字を「見る」ものではなく朗読として声に出して「読む」ことを前提として書かれている。当時は、詩の発表というものは活字ではなく、仲間などで読み聞かせ合う朗読であった。ロルカという言葉の響きの美しさを、ロルカ詩集を日本語訳し、ロルカ評伝を執筆した小海永二はこのように述べている。

彼（ロルカ）の詩は、ことばの音と響きとが読者の心の中にさまざまの感情を引き起こすその微妙な喚起力にきわめて敏感で、言ってみれば、きわめて音楽的であった。その意味で、彼の詩は、スペインの詩がもともとそうであったように、何よりもまず歌であった。¹⁰

このことは、プーランクも《ヴァイオリン・ソナタ》について言及した際に「ギターのような撥弦楽器の響きを持ったスペイン語」¹¹とその特徴を表している。だからこそ、ロルカの思い出に捧げた作品が、ヴァイオリンという、撥弦楽器をも彷彿させるような楽器を用いたものだったのであろう。

プーランクが引用した一節は、1924年に書かれた『六本の弦』という詩の冒頭である。以下に詩の原文と、日本語訳を載せておく。日本語訳は、スペイン語の原文とフランス語訳文をもとに、筆者が訳したものである。

Las Seis Cuerdas

六本の弦

La guitarra
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas
se escapa por su boca
redonda.
Y como la tarántula,
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.

ギターは、
夢たちを泣かせる。
失われた
魂たちのすすり泣きが
その丸い口から
こぼれる。
そして毒蜘蛛のように
ギターは大きな星を織る
その黒色の
木製雨水だめに浮かぶ
ため息を捕らえるために。

5. プーランク作品演奏法について

プーランク器楽作品を演奏する際に念頭に置くべき点をここで述べておこうと思う。この点に関しては拙著の博士論文で詳しく述べているので、そこでの考察を基に、重要だと思われる点を少しまとめておく。

まず、プーランクは自作品の演奏法に関して、確固たる理想像を持っていた作曲家であった事を知っておく必要があるだろう。つまり、自分の作品がどのように弾かれるべきかということに、プーランクは強いこだわりを持っていたのである。また同時代の作曲家がそうであったように、演奏上の様々な指示を楽譜に細かく書き込んでいる。同じように、曲想を指示する言葉も多く見られ、この《ヴァイオリン・ソナタ》においては、特にその傾向が著しいように思われる。

(1) テンポに関して

プーランクの作品演奏において、最も留意しなくてはならないのは、テンポに関する問題である。プーランクもそのことにしばしば言及しており、ロスタンとの会話ではこのように述べている。

私はルバートが大嫌いです。一度テンポを決めたら、私が示す所まで絶対にテンポを変えてはいけません。テンポをひきのばしたり縮めてはならないのです。そういった（テンポを変えるような）演奏に僕はひどく気分が悪くなります。まだ音間違の方がましです。¹²

先の項目で、この作品にはチャイコフスキーやラフマニノフの音楽との類似点があると指摘したが、たとえその類似が認められたとしても、その演奏法はあくまでもプーランクらしさを保つ必要があると筆者は考えている。メロディーをうたわせる (chanter) ことはあっても、ロマン派のようなルバートを用いてそれを表現することは避けるべきであろう。《エフゲニー・オネーギン》の手紙の場面のオーボエの旋律との類似が見られる第1楽章練習番号5の部分や、それに続く叙情的なメロディーと和声に彩られた練習番号12から16までなどは、ロマン派の作品のようにルバートをかけて、テンポの伸び縮みを過度に伴った表現をおこなうことも可能かもしれない。確かにこの部分には、プーランクがよく用いる sans relentir など、テンポの緩みを禁止する語句も書き込まれておらず、ある程度のテンポの揺れは許容されていると判断できる。また、音楽が必要としている呼吸や、フレージングに合わせた自然なテンポの伸び縮みは当然ながらおこなわれるべきであろう。しかしそれが、聴き手にルバートと思わせる様なテンポ運びであったり、作為的なものになることは避けなくてはならないのだろう。プーランクは、テンポの弛緩を求めている箇所には、céder（テンポを緩めて）という指示を書いている。従って、それ以外の箇所におけるテンポの弛緩に関しては、慎重な解釈やセンスの良いフィーリングが必要である。同じ事が、詩的な叙情性に満ちた第2楽章にも言える。第2楽章はメランコリックな即興であるとプーランクは述べているので、作品の持つ雰囲気表現するために、ある程度の自由は許容されているのだろう。しかしやはり、過度なテンポの伸び縮みや、作為的なテンポの揺れを用いてそれを表現すべきではないのであろう。

次に、同じくテンポの問題でもう1点考慮しなくてはならない事柄がある。それはメトロノーム表記されたテンポである。プーランクはほとんどの作品にメトロノーム表記をおこなっている。そのことは自筆譜からも確認できるので、現在私達が目にするメトロノーム表記は、プーランク自身による指示だということが明確である。そしてやはりロスタンとの会話や、自身のラジオ番

組の中で、自分の設定したメトロノームテンポは守るべきで、それを踏まえた上で注意深くテンポ設定をおこなうよう、演奏者に向けてメッセージを発している。その事をふまえて、練習の際には、プーランクの示したメトロノームテンポをかけながら弾いてみることを筆者はお勧めしたい。その結果、多くの場合において、自分が感じていたよりも速いテンポ設定をプーランクがおこなっていることに気づくだろう。またこの作業をすることで、プーランクがどのようなテンポ運びを持った音楽を望んでいたのかを私達は知る事ができる。その上で、実際に演奏する際のテンポを各々決めればよいのではないだろうか。この作業の目的は、メトロノーム数値に無理矢理にでも音楽を合わせて演奏するのではなく、そのテンポで演奏した際の音楽の表情や音楽の流れを知ることにある。またプーランクがメトロノーム数値に固執するのも、自作品が機械的な安定やスピードを持って演奏されることを望んでいたからではないと言うことを、念のために述べておく。自身の作品が時に過剰なバートを持って弾かれていたり、自分が思い描いていた音楽よりテンポ運びの遅過ぎる演奏を耳にすることが多々あったプーランクが、それを戒めるために、メトロノームについて口を酸っぱくして言及していたのであろう。

(2) ピアノのペダルに関して

もう一点、プーランク作品の演奏上の大きな留意点として挙げておかななくてはならない点がある。それはピアニストであったプーランクならではの視点ではあるが、ピアノパートのペダリングについてである。プーランクはテンポについての提言をするように、ペダルの使用についても多く言及している。特に自作のピアノ作品に関しては、「ペダルの使い方こそが、私のピアノ音楽における大きな鍵となっています。」¹³と述べるように、その使用方法にかなりのこだわりを持っていた。ではプーランクの望むペダルの使い方とはどんなものであったのだろうか。それは、以下のような本人の言葉がよくそれを示している。

僕のピアノ音楽において、最も悲劇的な事柄は、ペダルの使用が足りないことです。ペダル無しの僕の音楽はバターの無い料理のようなものです。僕は言います、僕は繰り返します、僕は大声で言います、僕はわめき叫びます：僕の音楽は、たくさんのペダル、途方もないペダル、熱烈なペダルをもって弾きなさいと。しかしそのことはペダルの踏み替えをしないと言う事ではありません。¹⁴

このことから、プーランクは自作品にペダルが多用されることを望んでいたことがわかる。もちろん、その使い方はプーランクも触れているように、耳でよくコントロールされたペダリングであることは明快である。

さて、ヴァイオリン・ソナタとしてのピアノの役割を考えると、ピアノソロ作品とは異なった解釈が必要である。ピアニストは、伴奏としての役割を担っている意識がより必要であるし、ヴァイオリンという共演者の存在を常に考慮しなければならない。しかし、ピアノソロ作品の多くが、メロディーと伴奏という構造を持つ書法で書かれていることを考えると、メロディー楽器とピアノの伴奏というアンサンブル作品においても、上記のようなペダルの考え方はあてはまると筆者は考えている。その上、作曲をする際にプーランクは、ピアノパートを自分で演奏することを意識していた点、また彼は作曲の際には必ずピアノを用いていた点、その2点を考慮すると、作品演奏においても、彼のペダルに対する好みが無意識的にも現れていることの想像がつく。

ペダルの指示として、プーランク作品ではしばしば *beaucoup de pédal* (ペダルを沢山使って)

という言葉を目にする。この《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》では、第1楽章の練習番号12に *très enveloppé de pédal* (ペダルの響きで包み込むように) という言葉が見られる。また、第2楽章の練習番号1にある *très estompé* (よくぼかして) や、練習番号2の *les batteries à peine effleurées* (連打音は軽く触れるように) は、ペダルの響きで音をぼかすようにすることや、ペダルの響きの中に連打音を浮かせるようにすることを意味している。伴奏部分をペダルの響きでぼかし、そのうえにメロディーが浮かび立つ音楽をプーランクは望んでいたことが分かる。たとえペダルの指示がなくとも、同じ様な書法で書かれた箇所には、このことがあてはまる。例えば、ピアノソロ作品《FP63 即興曲第7番》であるが、この《FP63 即興曲第7番》にはペダルに関するプーランクの指示は特にない。しかしこの曲を例に挙げ、プーランクは「この作品を、ペダルを沢山かけて演奏するとこのように美しいのだ」¹⁵と実際にラジオ番組の中でペダルをたっぷり使って演奏をしている。音源を聴いてみると、プーランクは和声の変化に合わせたペダルの完全な踏み替えをするのではなく、和声という色をペダルで混ぜるように響かせ、その上にメロディーを浮かび上がらせているような演奏をおこなっていることが分かる。このようなペダリングはこの《ヴァイオリン・ソナタ》の第1楽章練習番号3からの5小節や、第2楽章全般に必要であろう。筆者が実際に演奏する際には、パーシャルチェンジのテクニックを利用して、音の微妙な混じり合わせを耳でコントロールするようにしている。

6. エディションに関して

(1) 出版の経緯

この作品は1942年の夏に書き始められ、1943年のパック (復活祭) に完成された。1943年6月21日に初演をむかえ、ヴァイオリンはこの作品を依頼したジネット・ヌヴェー、ピアノは作曲者本人によって演奏された。1944年にはパリの Max Eschig 社によって初版が出版される。重版されたのち、1949年に同じ出版社から、作曲家による改訂版が出版される。改訂版もコピーライトは1944年 Max Eschig となっている。1944年の初版も、1949年の改訂版にも、ヴァイオリンのパート譜には *Partie de violon doitée et annotée par Ginette NEVEU* (ヴァイオリンパートの運指や注釈はジネット・ヌヴェーによるものである) と記載されている。現在私達が手に入れることのできる楽譜は、1949年の改訂版が重版されたものである。

(2) 1944年版と1949年版の違い

1944年版の楽譜を検証することができなかったため、内容の詳細比較はすることができなかったが、第3楽章に関しては確実に変更がされていると考えられる。その証拠に、*édition corrigée 1949* (1949年改訂版) と楽譜の表紙に記載されていた文字が、2012年に印刷された楽譜にはなくなっている。しかし第3楽章のIII. PRESTO TRAGICO の下に記載されている (*Nouvelle version 1949 1949年の新版*) の文字はそのまま残っているからだ。また、プーランクはロスタンとの会話の中で「私は第3楽章の手直しをしました。」¹⁶と明言しているからである。

(3) 自筆譜と第3楽章の音部記号の検証

この《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》の自筆譜はパリにある国立図書館に所蔵されている。シュミットのカタログ¹⁷で、パリのプライベートコレクションの所蔵と記載されているオリジナルヴァージョンの自筆譜が、現在は国立図書館に寄贈されたのだと考えられる。この自筆譜の2枚目には *Pour Brigitte avec le meilleur de mon coeur ce manuscrit qui n'est pas du meilleur de*

moi-même. Francis. Le Tremblay août 46¹⁸ と書かれている。このことから、この自筆譜は、ピアニストでもあり、姪っ子のブリジット・マンソーに贈られたものだと考えられる。また、第3楽章に手を入れた形跡が沢山見られることと、ブリジットに宛てられた献辞の中に46と言う数字が見られるので、この自筆譜は、初版のための自筆譜（曲は完全な形であり、曲想指示やメトロノームテンポなども楽譜に書き入れられているので、初版の版を作る前の最終手稿譜だと思われる）に、プーランクが話していた「第3楽章の手直し」を加えたものと推測される。

現在印刷されている楽譜とこの自筆譜には、音の記譜の仕方やスラーなどの若干の違いが見られるが、その違いの詳細に関しては、ここでは省略する。しかし、この自筆譜を根拠として明白となる事柄を1点述べておく。

第3楽章・練習番号17の4小節目～6小節目におけるピアノパートの音部記号に関して、様々な演奏家が疑問を呈していた。記譜された通りに解釈をすると、第3小節目の音部記号が有効とみなされるので、右手はト音記号で解釈をし、左手は、ヘ音記号で解釈をするのが当然であろう。しかし、プーランクは自筆譜のこの箇所に、両手ともヘ音記号を書き入れている。従って、このピアノパートは両手共にヘ音記号と解釈すればよいのではないだろうか。なぜ印刷版を作る段階でこの音部記号が抜け落ちてしまったかは定かではないが、第3楽章に手直しの書き込みが沢山残されているこの自筆譜において何の修正も施されていないことを考えると、おそらくプーランクはこの箇所をヘ音記号と意図していたままだと推測される。

7. おわりに

以上のとおり、フランシス・プーランクの《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》について、その成立の経緯を明らかにし、作品の内容とそれに関連する事柄の考察をおこなった。筆者がヴァイオリン専攻ではないことと、1944年の初版を手に入れることができなかった理由から、今回の研究では、エディションに関する詳細研究とヴァイオリンという視点からの演奏法及びエディション研究は省略した。しかし今回の研究を通して興味深い考察点も新たに生じたので、いずれ機会があったら、この点に関しても研究を進めたいと思う。

最後に、この紀要論文がプーランクの《FP119 ヴァイオリン・ソナタ》を演奏する際に、少しでも役立つことができるのであれば、筆者にとってこの上ない喜びである。

素敵な作品を私達に残してくれた Francis Poulenc と Garcia Lorca に感謝を込めて。

注

- ¹ Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris : Julliard, 1954) p.118
- ² *Ibidem.*, p.117~118
- ³ Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris : Julliard, 1954) p.120
- ⁴ Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris : Julliard, 1954) p.120
- ⁵ Poulenc, Francis. *J'écris ce qui me chante*. Textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon (Paris : Fayard, 2011) p.106
- ⁶ Machart, Renaud. *Poulenc* (Paris : Seuil 1995) p.138
- ⁷ Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris : Julliard, 1954) pp.119~120
- ⁸ 『フランシス・プーランク室内楽全集』CDブックレット、BMG
- ⁹ Poulenc, Francis. *Correspondance 1910-1963* (Paris : Fayard, 1994) pp.425~426

- ¹⁰ ロルカ、ガルシア『ロルカ詩集』小海永二訳、世界現代詩文庫21、東京：土曜美術出版販売、1996年、137頁。
- ¹¹ Poulenc, Francis. *J'écris ce qui me chante*. Textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon (Paris : Fayard, 2011) p.106
- ¹² Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris : Julliard, 1954) pp.32~33
- ¹³ Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris : Julliard, 1954) p.33
- ¹⁴ Poulenc, Francis. *A bâtons rompus écrits radiophonique*, textes réunis, présentés et annotés par Lucie Kayas (Paris : Actes Sud, 1999) p.195
- ¹⁵ Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris : Julliard, 1954) p.33
- ¹⁶ *Ibidem.*, p.121
- ¹⁷ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc- A Catalogue* (Oxford: Oxford Universal Press, 1995) p.330
- ¹⁸ ブリジットへ 心を込めて この手稿譜は私自身の最高の作品とは言えませんが。フランシス

参考文献

洋書

- Association des Amis de Francis Poulenc. *Les Cahiers de Francis Poulenc*. Paris : Eastem, 2008.
- Hell, Henri. *Francis Poulenc*. Paris : Librairie Plon, 1958.
- Machart, Renaud. *Poulenc*. Paris : Seuil, 1995.
- Poulenc, Francis. *Correspondance 1910-1963*. Paris : Fayard, 1994.
- Poulenc, Francis. *A bâtons rompus écrits radiophonique*, textes réunis, présentés et annotés par Lucie Kayas. Paris : Actes Sud, 1999.
- Poulenc, Francis. *Entretiens avec Claude Rostand*. Paris : Julliard, 1954.
- Poulenc, Francis. *J'écris ce qui me chante*. Textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon. Paris : Fayard, 2011.
- Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc- A Catalogue*. Oxford: Oxford Universal Press, 1995.

和書

- エル、アンリ『フランシス・プーランク』(Henri Hell. *Francis Poulenc : Musicien Francais*. Paris : Plon, 1978) 村田健司訳、東京：春秋社、1999年。
- 久野麗『プーランクを探して—音楽と人生と』東京：春秋社、2013年。
- 小沼純一『パリのプーランク—その複数の肖像』東京：春秋社、1999年。
- ロルカ、ガルシア『ロルカ詩集』小海永二訳、世界現代詩文庫21、東京：土曜美術出版販売、1996年。
- 鈴木真貴子『フランシス・プーランクピアノ作品演奏法の考察』、東京藝術大学博士学位論文、2011年。
- ネルーダ、パブロ『ネルーダ回想録 わが生涯の告白』本川誠二訳、東京：三笠書房：1976年。
- プーランク、フランシス『プーランクは語る—音楽家と詩人達』ステファヌ・オーデル編、千葉文夫訳、東京：筑摩書房、1994年。

その他

- オペラ『アイナダマール (涙の泉) 日生劇場、劇場パンフレット2014年。
『フランシス・プーランク室内楽全集』CDブックレット、BMG。