

(論文要旨)

カンタータ《人間の顔》にみるプーランクの独自性について

－ 詩の選択と作曲手法からの考察 －

川崎 ます美

本論文は、フランシス・プーランクの世俗カンタータ《人間の顔》FP120を考察の対象とし、主にテキスト選択と作曲におけるテキスト操作など、作曲家が詩とどのように対峙したかを具体的に検証することにより、その独自性を明らかにすることを目的とするものである。プーランクの中期の代表作の一つである《人間の顔》は、プーランクの作品で唯一の、また当時の合唱曲としても珍しい無伴奏二重合唱曲という形態をとり、また使用テキストが地下出版のレジスタンス詩集であったこと、初演が英語訳詞によりイギリスで行われたことなど、異色の背景を持つ作品でもある。この作品の成立には、占領下フランスの社会情勢や、詩人ポール・エリュアールとの関係など、多くの注目すべき点が含まれている。本論文では次の3つの章によって考察を進め、それらを分析、総合することにより、《人間の顔》によってプーランクが実現した独自の境地とは何であったかを述べる。

まず、第1章「プーランクと合唱曲」で全般の特徴や成立事情を概観し、それらを参照しながら、《人間の顔》の概要と演奏形態の特徴を明らかにする。プーランクの作品で唯一の「二重合唱」を用いた意義、「カンタータ」と銘打った意図は何であったのか。

第2章「プーランクとエリュアール」では、このカンタータのテキストの原作者である、詩人ポール・エリュアールについて、その略歴およびプーランクとの関わり方を述べる。とくに、エリュアールの詩によって作られた声楽作品が、どのようなものであり、それらを介して二人がどのように影響し合ったかを書簡等を通じて明らかにする。その上で、《人間の顔》の成立過程を、社会背景とともに解き明かす。これらの背景を踏まえて、第3章「《人間の顔》全8曲の詩と作曲」では、全体の構成を把握したのち、8曲それぞれについて

て、詩と音楽とを詳細に考察し、プーランクが1冊の「詩集」から、いかに「カンタータ」を作り上げたか、合唱曲ならではの彼の歌詞の配置法等を明らかにする。この点は特に重要と考え、歌詞配置の実際が、詩句の大意と同時に視覚的に容易に把握できるよう、独自の各曲歌詞配置図を作成し、資料として添付した。

終章では、上記の考察を総合し、プーランクの「演出家」としての綿密な計算、エリュアールの詩への理解と敬意、そして作曲家として、人間としての成熟など、いくつもの要素が重なり合うことで、到達できた《人間の顔》とプーランクの独自性について述べる。

カンタータ《人間の顔》にみる
プーランクの独自性について

—詩の選択と作曲手法からの考察—

音楽文化学専攻音楽文芸

川崎 ます美

目次

凡例	1
序章	2
第1章 プーランクと合唱	5
第1節 プーランクの合唱曲の概観.....	5
第2節 《人間の顔》の概要と演奏形態.....	16
第2章 プーランクとエリュアール	25
第1節 ポール・エリュアール 略歴	25
第2節 プーランクとエリュアールの作品	33
第3節 《人間の顔》の成立から初演まで	54
第3章 《人間の顔》全8曲の考察	72
第1節 全体構成	72
第2節 詩と付曲について	77
第1曲... 77 第2曲...86 第3曲...93	
第4曲... 97 第5曲...106 第6曲...114	
第7曲...124 第8曲...136	
終章	154
主要参考文献.....	162

凡例

- 洋書引用文の和訳は、すべて筆者自身による試訳である。
- 翻訳書は可能な限り原文を参照したが、引用部分は翻訳者の訳に従った。
- 人物名・作品名は、初出の場合、和訳とともに原語を記載する。
- 原語のニュアンスが必要と判断される語句・文の場合、和訳とともに原語を表示する。

序章

フランシス・プーランク Francis Poulenc(1899-1963)のカンタータ《人間の顔》FP120は、1943年夏、作曲家44歳のときに作られた全8曲から成る無伴奏混声六部二重合唱曲である。この日付は、作曲が第二次世界大戦のさなか、フランスにとっては、ドイツ軍による占領下の時代であったことを示している。歌詞は、詩人ポール・エリュアール Paul Eluard (1895-1952) のレジスタンス詩集『詩と真実、1942』からの8篇の詩によるもので、そのうちの1篇は、レジスタンスの賛歌としてあまりにも有名になった詩「自由」である。詩集も楽譜も、当時は非合法出版であったが、その後《人間の顔》は作曲家プーランクの代表作の一つとしてはもちろん、「現代合唱音楽の中にあって、最も注目すべき作品のひとつ」¹といった、高い評価を得ている。

プーランクの友人でもあった作曲家ルイジ・ダラピッコラ Luigi Dallapiccola (1904-1975) は、そのスコアを読んで「並外れたもの」という第一印象を抱き、以後仔細にわたってこれを学んだ結果「何も新しいものを持ちこまずにプーランクの頂点を極めた作品²」と理解したという。また、イギリスの音楽評論家で、多くの作曲家の伝記作者でもあるロロ・マイヤーズ Rollo Myers (1904-1975) は、「この感動的な自由の賛歌には、強靱さと緊張と、それに聞く人の賞賛をかりたてずにおかない燃えるような信念が見られる一方、実際の合唱部分の書き方はひじょうに効果的で、技巧を完全にマスターしているのがわかる」³と述べている。

このように注目され、また高く評価されているにもかかわらず、カンタータ《人間の顔》を対象とした研究はきわめて少ない。プーランクの合唱作品全般、あるいは宗教曲についての音楽学的研究は比較的多数なされているが、《人間の顔》を中心とするものは殆ど見られず、近年では、米国のペトラヴェイジ Petravage の論文が、この作品を比較的大きく取り上げてはいるものの、テーマはフランスの音楽美学であって、《人間の顔》自体の研究とは異なる。また、フランスのサラウン Salaün は、インターネット上でプーランク作品

¹ アンリ・エル 『フランシス・プーランク』 村田健司訳、東京：春秋社、1993年、129頁。

² Hervé Lacombe, *Francis Poulenc* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2013), p. 532.

³ アーサー・ジェイコブズ編 『合唱音楽——その歴史と作品』、平田勝・松平陽子共訳、全音楽譜出版社、1980年、293頁。

の詳細な楽曲分析を公開¹⁴しており、そこには《人間の顔》も含まれているが、これは和声分析を主としたもので、研究論文ではない。

カンタータ《人間の顔》は、なぜ「並外れたもの」なのか、そして、彼のどのような書法が、何を表現する上で「ひじょうに効果的」なのだろうか。作曲技法や音楽理論からのアプローチは筆者の専門ではなく、それらは専門家の手に委ねることになるが、本論文では、この作品が成立するために不可欠であったエリュアールの詩に注目し、それらとプーランクとの関わり、そして、作曲家が一冊の詩集からカンタータを生み出すプロセスを検証することで、上記の疑問のいくらかには、解決の糸口が見出せるのではないかと考える。

《人間の顔》は、音楽作品として高い評価を受けている一方で、歌われているテキストについては、第8曲「自由」以外、聴衆や演奏家からも、また研究者からも殆ど注目されることがない。詩人ポール・エリュアールは、作曲家プーランクにとって、その歌曲創作の源泉となった最も重要な詩人であり、エリュアールとの歌曲については、多数の研究がなされているが、《人間の顔》は取り残されたような形になっている。そこには、歌曲とは異なり、無伴奏混声6部二重合唱という稀な形態ゆえに、演奏の機会が少ないという原因もあるのだろうと推察できる。しかし、合唱技術の進歩に伴い、日本でも、職場や学校の合唱団までがこの作品を取り上げるという近年にあっては、「エリュアールの詩と対峙したプーランク」を通しての《人間の顔》研究は、研究者のみならず、演奏者、合唱指導者、そして音楽愛好家にとっても、有益なものとなるのではないだろうか。

プーランクがこの作品を手がけた時期は、彼の作曲家としての活動期間から見ると、ほぼ中間地点と言うことができるが、彼の大きな転機が1936年であったことを考え合わせれば、新たな境地を開いてから7年という、成熟を極めた時期に入っていたと言えるだろう。プーランクは、ほとんどあらゆる分野の楽曲を手がけた作曲家で、書かなかったものは、交響曲（ただし、小編成の《シンフォニエッタ》は存在する）と弦楽器による室内楽作品にほぼ限定できる。その作曲活動の時期には分野別の波があり、この作品は、1935年以降およそ15年間にわたる、声楽曲の「最盛期」の中心に位置すると言える。また、この作品の書かれた1943年の前後数年間における代表作は、声楽作品に限らず、全作品を

¹⁴ " La musique de Francis Poulenc - Études", Daniel Salaün, accessed October 26, 2018. <http://analyse-musicale-poulenc.pagesperso-orange.fr/>

通じて高い評価を得ているものが多い。それらの作品は、プーランクの宗教的でシリアスな面、ドラマティックで抒情的な面、そして皮肉と諧謔に満ちた面、と、著しく異なる性格をそれぞれ打ち出し、いずれも成功している。そのような作品群の中にあって、カンタータ《人間の顔》がなお「並外れた」独自のものとなったのはなぜか、そして、エリュアールの詩は、プーランクにどう「作用」したのかを、本論文は明らかにするものである。

本論文では次の3つの章によって考察を進め、それらを分析、総合することにより、その独自の境地とは何であったかに迫って行く。

まず、第1章「プーランクと合唱曲」で全般の特徴や成立事情を概観し、それらを参照しながら、《人間の顔》の概要と演奏形態の特徴を明らかにする。プーランクの作品で唯一の「二重合唱」を用いた意義、「カンタータ」と銘打った意図は何であったのか。

第2章「プーランクとエリュアール」では、このカンタータのテキストの原作者である、詩人ポール・エリュアールについて、その略歴およびプーランクとの関わり方を述べる。とくに、エリュアールの詩によって作られた声楽作品が、どのようなものであり、それらを介して二人がどのように影響し合ったかを書簡等を通じて明らかにする。その上で、《人間の顔》の成立過程を、社会背景とともに解き明かす。これらの背景を踏まえて、第3章「《人間の顔》全8曲の詩と付曲」では、全体の構成を把握したのち、8曲それぞれについて、詩と音楽とを詳細に考察し、プーランクが1冊の「詩集」から、いかに「カンタータ」を作り上げたか、合唱曲ならではの彼の歌詞の配置法等を明らかにする。この点は特に重要と考え、歌詞配置の実際が、詩句の大意と同時に視覚的に容易に把握できるよう、独自の各曲歌詞配置図を作成し、資料として添付した。

終章では、上記の考察を総合し、プーランクの「演出家」としての綿密な計算、エリュアールの詩への理解と敬意、そして作曲家として、人間としての成熟など、いくつもの要素が重なり合うことで、到達できた《人間の顔》とプーランクの独自性について述べる。

第1章 プーランクと合唱曲

第1節 プーランクの合唱曲概観

プーランクの合唱曲は、現存するおよその160の全作品のうち19作を数える。さらに、バレエ《雌鹿》、オペラ《ティレジアスの乳房》、同《カルメル会修道女の対話》の3つの作品の一部にも合唱が用いられている。プーランクは、管弦楽曲、室内楽曲、声楽曲、そして舞台作品と、広汎なジャンルにわたる作品を手掛けたが、合唱曲を上回る数の作品を残しているのは、48作を数える歌曲（歌曲集は含まれる曲数に関わらず1作とする）のみである。作品数からは、歌曲の方が遥かに多く見えるが、大規模な作品を多く含む合唱曲全曲の演奏時間と、小品の多い歌曲全曲のそれとを比べれば、合唱曲がおよそ250分、歌曲は280分程度と、その差は作品数で見るとよりも遥かに少なく、合唱曲がこの作曲家にとって大きな比重を占める分野であったことは明らかである。19歳でのデビュー作が歌曲であり、新進作曲家時代にも多くの歌曲を手掛けていたプーランクが、合唱曲を本格的に書き始めたのは、30代も半ばを過ぎ、作曲家としての地位が確立されてからのことである。50代半ば、すでに代表作となる歌曲や合唱曲の多くを書き上げていたプーランクは、音楽評論家クロード・ロスタン Claude Rostand との対談の中で、次のように述べている。

宗教曲にしる世俗曲にしる、私の合唱曲がもっとよく知られるようになれば、多くの人がより正確に私の人物像を知ることができるでしょうし、私が《雌鹿》や《常動曲》のような作品だけを書く軽い作曲家ではないのだということもわかってもらえるでしょう。そうなることが、いかなる場合でも、私の望みです⁵。

当時のプーランクの、合唱曲作曲家としての自信と自負が窺い知れる発言であるが、同時に、一般の聴衆が未だ初期の話題作にしか目を向けていないことへの不満の吐露とも受け取れる。遠からず彼の望みは叶うことになり、20世紀初頭から中盤にかけて、重要

⁵ Francis Poulenc, *J'écris ce qui me chante* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2011), p. 790.

な合唱作品を数多く残した作曲家として、ヴォーン＝ウィリアムズ、ブリテンらと共に最初に名前の挙がる存在となるのだが、そこに至るまでのプーランクの合唱作品の歩みがどのようなものであったかを辿るため、全合唱作品の一覧を下記に示す。なお、この前段として、プーランクの生涯にわたる代表作の中での《人間の顔》の位置を明確にするため、別冊資料1として、代表作一覧表を作成したので、併せて参照されたい。

プーランク 全合唱曲一覧 (タイトル太字は世俗合唱曲)

完成年	FP	タイトル (曲数…無記載は1曲)	[編成]	テキスト
1922	31	酒飲み唄 Chanson à boire	[無伴奏男性4部]	作者不詳 (18世紀)
1936	81	7つの唄 Sept chansons (7)	[無伴奏混声4部]	アポリネール (2篇)
				エリュアール (5篇)
〃	82	黒い聖母への連禱 Litanies à la Vierge noire [女声または児童3部・オルガン]		宗教曲 (仏語)
〃	83	小さな声 Petites voix (5)	[無伴奏児童3部]	M.レー
1937	87	ミサ曲 ト長調 (5) Mess en sol majeur	[無伴奏混声4部]	宗教曲 (ラテン語)
1938	90	カンタータ《枯渴》 Sécheresses (4)	[混声4部・管弦楽]	ジェイムズ (英語)
1939	97	悔悟節のための4つのモテット Quatre motets pour un temps de pénitance (4)	[無伴奏混声4部]	宗教曲 (ラテン語)
1941	109	エクスルターテ・デーオ Exultate Deo	[無伴奏混声4部]	宗教曲 (ラテン語)
〃	110	サルヴェ・レジーナ Salve Regina	[無伴奏混声4部]	宗教曲 (ラテン語)
1943	120	カンタータ《人間の顔》 Figure humaine (8)	[無伴奏混声6部×2群]	エリュアール
1944	126	小カンタータ《雪の夜》 Un soir de neige (4)	[無伴奏混声6部]	エリュアール
1946	130	フランスの唄 Huit chansons francaises (8)	[無伴奏混声5部]	フランス民謡 (伝承)
1948	142	アッシジの聖フランチェスコの4つの小さな祈り (4) Quatre petites prière de Saint François d'Assise	[無伴奏男声4部]	宗教曲 (仏語)

1950	148	スターバト・マーテル Stabat Mater (12) [ソプラノ独唱・混声 5 部・管弦楽]	宗教曲 (ラテン語)
1952	152	クリスマスの4つのモテット Quatre motets pour le temps de Noël (4) [無伴奏混声 4 部]	宗教曲 (ラテン語)
〃	154	アヴェ・ヴェルム・コルプス Ave verum corpus [無伴奏女声 3 部]	宗教曲 (ラテン語)
1959	172	パドヴァの聖アントニウスの賛歌 Laudes de Saint Antoine de Padoue (4) [無伴奏男性 3 部]	宗教曲 (ラテン語)
1960	177	グローリア Gloria [ソプラノまたは児童独唱・混声 4 部+管弦楽]	宗教曲 (ラテン語)
1962	181	テネブルの7つの応唱 (7) Sept Répons des ténébres [ソプラノまたは児童独唱・混声 4 部(児童および成人)・管弦楽]	宗教曲 (ラテン語)

合唱曲全 19 作品の内訳は、宗教曲 12、世俗曲 7 で、世俗曲のうち、いわゆる「現代詩」をテキストとした作品は《七つの唄》、カンタータ《枯渇》、カンタータ《人間の顔》、小カンタータ《雪の夜》の 4 作（詩の数は合計 23 篇）である。また、演奏形態としては、

無伴奏のア・カペラで歌われるものが 14 作と多数を占め、管弦楽等の伴奏付きは 5 作に留まる。特に世俗曲では、カンタータ《枯渇》以外のすべてが無伴奏である。プーランクが最初に合唱曲を手掛けたのは、時代の先端を行く「六人組」のメンバーとして注目されていた 1922 年であるが、ここで合唱曲が生まれたのは、作曲家の内的欲求とは言い難い事情によるもので、以後 1936 年まで合唱曲が一作もないことを考え合わせると、プーランクが合唱曲に力を注いだ時代は、1936 年から 1962 年までの 26 年間と見做される。なお、1948 年以降の 7 作はすべて宗教曲であり、世俗合唱曲は、1936 年から 1946 年の 10 年間に集中していることになる。こうした大きな流れを踏まえて、各合唱曲の成立の背景を年代順に概説する。

1922 年の《酒飲み唄》Chanson à boire は、ハーバード大学グリークラブ(以下 HGC と略)のために作曲された。プーランクと同合唱団の出会いは、1921 年 6 月、HGC がフランス政府の招聘による演奏旅行に訪れた際、同月 23 日にパリで行われた、フォッシュ元帥主催のレセプションの場であった。そこに売出し中の「六人組」のメンバーとして、

プーランクも招待されていたのである。その翌々日、合唱団は、スウェーデンバレエ団の公演を鑑賞する。演目はミヨー Darius Milhaud (1892-1974) の《男とその欲望》と六人組の《エッフェル塔の花婿花嫁》だったため、ミヨー、プーランク、オーリック Georges Auric (1899-1983) の三人が劇場で合唱団の指揮者デイヴィソン Archibald Thompson Davison と挨拶を交わしている。HGCの一連の公演の後、7月2日ソルボンヌで開かれたレセプションでは、「現代音楽コンサート」が行われ、デイヴィソンは、プーランクの自作自演によるピアノ曲と歌曲、ミヨーの弦楽四重奏曲等を聴いた。こうして合唱指揮者として名を馳せるデイヴィソンの知己を得たプーランクは、「パリの思い出に」と自らの作品目録を速やかに彼に贈った。この縁から依頼を受けてHGCのために書いたのがのが、初の合唱曲《酒飲みの唄》である。委嘱作ではあるが、デビューしたばかりのプーランクが、持ち前のビジネスセンスで行った売り込みが功を奏したものとも言える。これは17世紀の俗謡を元にした、ポピュラーソング風の、伝統的スタイルに基づくホモフォニック⁶な作品で、諧謔的效果のための音の逸脱はあるものの、前年に書かれた歌曲《マックス・ジャコブの四つの詩》のような前衛的な試みは一切ない。デイヴィソンは、HGCの初代指揮者として活躍し、それまでの「グリークラブ」の概念を破って、ポピュラーソングに留まらず、芸術的な合唱作品をレパートリーに取り入れ、アメリカ合唱界に大きな貢献をした音楽家である。特にミヨーとプーランクの合唱曲をアメリカで広めたことは後に彼の功績となった。

プーランクが次の合唱曲を手がけるのは、それから14年を経た1936年のことである。この14年間の作品は、室内楽、ピアノ独奏曲が多く、代表作としては、クラヴサンのための《田園コンセール》(1928)、2台のピアノのための《協奏曲ニ短調》(1932)が挙げられる。1935年には、歌手ピエール・ベルナック Pierre Bernac (1899-1979)とのデュオ活動を開始し、同時に詩人ポール・エリュアールの詩に初めて付曲を行って新境地を開いた。この二人は、歌曲作曲家としてのプーランクを育んだ最重要人物である。

1936年、2作目の合唱曲となった《七つの唄》Sept chansons は、リヨン合唱団の団長であったアンドレ・ラタルジェ André Latarjet (1877-1947。リヨン医科大学教授。妻シュザンヌはプーランクの姉ジャンヌの幼なじみで、家族ぐるみの交流があった)の依頼に

⁶ 1声部が旋律を受け持ち、多声部が和音を中心とした伴奏を行う形態。

応えたものであるが、ハーバード・グリークラブの例とは違い、このときのプーランクは、まさに、合唱曲への情熱を抱いていたところだった。

1936年の3月、私はポリニャック公爵邸で、ナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger (1887-1979) 率いる声楽アンサンブルが歌うモンテヴェルディのモテットを数曲聞きました。モンテヴェルディの全作品集を持っていたので、家に帰ってさっそく、私はその見事なポリフォニーの楽譜を夢中で読みました。同じ頃、今は亡きブールモックが指揮していた素晴らしいアマチュア合唱団「リヨン合唱団」から、その団長である友人のアンドレ・ラタルジェ教授を介して依頼を受けたのです⁷。

プーランクは、複数の詩による歌曲集・合唱曲をまとめる際、常に一人の詩人のテキストを使用しているが、この作品は唯一の例外として、エリュアールの詩5篇と、アポリネールの詩2篇という、異なる詩人のテキストを混在させている。プーランクはこの曲集のためのテキストとして、エリュアールの詩集『直接の生』*La Vie immédiate* 中の「美しく似ている」*Belle et ressemblante* にまず目をひかれ、同詩集から4篇、そして詩集『反復』*Répétition* から1篇を選んだのち、「エリュアールの詩はどちらかというと静的なものなので、より軽快でリズムカルなアポリネールの2つの詩、「白雪」と「マリー」を加えることにしました⁸」と決定している。

《七つの唄》の完成から間もない1936年8月、プーランクに、生涯最大とも言える転換点が突如として訪れた。彼はそれまで無関心だった信仰に目覚め、即座に最初の宗教合唱曲《黒い聖母への連祷》*Litanies à la Vierge noire* FP83を作曲した。これが、後の数々の宗教合唱曲の傑作やカンタータ《人間の顔》をも生み出す端緒となったのである。プーランクの後半生に大きな影響を与えたこの「事件」が、具体的にどのようなものであったのか、彼の宗教的背景も含めて、ここで述べておきたい。

1936年8月、プーランクは、冬のコンサートの準備のため、南仏リモーージュ付近の町ユゼルシュに滞在していた。その最中の8月17日、知人の作曲家ピエール＝オクターヴ・

⁷ F. Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, p. 766.

⁸ *Ibid.*, p. 787.

フェルー Pierre-Octave Ferroud (1900-1936) が自動車事故で悲惨な死を遂げたことを知ったプーランクは、「人間の肉体のはかなさをしみじみ感じ、スピリチュアルな生というものに、改めて惹かれた⁹」という理由で、数日後、ユゼルシュからほど近いロカマドゥールの聖堂に赴く。そこは亡父がしばしば話題にしていた巡礼地で、父の故郷アヴェロンにもほど近い。現在は世界遺産に指定され、フランスでも有数の「絶景」として知られている。プーランクは、断崖に建つ質素な聖堂の中の、黒い木に彫刻されたという黒色の聖母子像に打たれ、信仰に目を開いた。父は敬虔なカトリック教徒であったが、母方が宗教とは無縁だったため、プーランクは当時「信仰のことはまったくとっていいくらい考えていなかった¹⁰」のである。

クロード・ロスタンと宗教について語った『対話』の中で、プーランクはロカマドゥールでの体験について、次のように述べている。

ロカマドゥールは、私をすっかり子ども時代の信仰に連れ戻してくれました。その聖堂はフランスで最も古いもので（十字軍遠征の際、聖王ルイがここにやってきたのです）私の心を捉えるすべてがそこにありました。陽光降り注ぐ眩暈のするような凸凹の岩の絶壁の中にへばりつくように建つ聖堂は、比類のない平和な場所です。（中略）聖堂の中には聖母の奇跡の像が安置されています。聖母像は伝統に従って聖アマドゥール^{11*}が黒い木に彫ったものです。その夜すぐに私は《黒い聖母の連禱》を書き始めました。この作品で私が表現しようと思ったのは、この辺境にあって強く心を動かされた『無学な人々の信仰』です。ですからこの作品での『祈り』は、物足りなくらい簡素に歌われるべきなのです¹²。

その日、プーランクは聖堂で「連禱」の詩が書かれた聖母像の小さな写真を買求め、この詩をもとに合唱とオルガンのための作品を書き始めた。オルガンのパートは、聖堂の

⁹ Ibid., p. 791.

¹⁰ Ibid.

¹¹ ルカによる福音書にある徴税人ザアカイが、晩年隠遁して名乗った名前とされる。私服を肥やし嫌われ者だった彼は、偶然イエスを自宅でもてなすことになり、以来改心して財産を貧しい人々に分け与えた。晩年は家を遠く離れたこの地で隠遁生活を送ったという。「ロカマドゥール」の地名は「岩 Roc」＋「アマドゥール」で「アマドゥールの岩」の意。

¹² F. Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, p. 791.

ハルモニウムをイメージし、重くなく、強調しすぎない響きが選ばれた。短期間で完成された《黒い聖母の連祷》は、この年の11月17日に、ナディア・ブーランジェの合唱団により、ロンドンのBBCコンサートで初演された。この1936年という年は、3月にヒトラーのラインラント進駐が、7月にスペイン内戦が起こった年でもある。

《黒い聖母の連祷》の完成直後の1936年9月、プーランクは次の合唱曲、子どものための無伴奏三部合唱曲《小さな声》*Petites voix* FP82を作曲した。これは、楽譜出版社のルーアール・ルロル社の依頼に応じたものではあったが、実は、以前から依頼されていたが一向に完成しないヴァイオリン・ソナタの「埋め合わせ」としての作品であった。テキストは、ベルギーの女流詩人マドレーヌ・レー *Madeleine Ley* (1901 - 1981) の詩集 *Petites voix* からの5篇が採用された。

翌1937年、《七つの唄》の成功を受けて、再びリヨン合唱団のため、そして「父の思い出に」作曲したのが、初の無伴奏宗教合唱曲《ミサ曲ト長調》*Mess en sol majeur* FP87である。その作曲の最中、プーランクはオーリック夫人ノラ *Nora Auric* 宛ての書簡の中で、「コラールを書くことはどうしてこんなに心地よいのでしょうか。私はもしかしたら十六世紀に生まれたのかもしれないね。このミサ曲は出来がいいと思います。連祷と合唱の中間の、中世的なスタイルです¹³」と記している。また、音楽評論家クロード・ロスタン *Claude Rostand* (1912 - 1970) との対話では、この作品について次のように述べた。

私はアヴェロンの血を引いているので、地中海的でロマネスクな形式が私にとって自然であり、好みでもあります。だから私は荒削りで直接的なスタイルの作品を創ろうと思ったのです。そういう信仰を形にしたのがミサです。その荒削りなところは、特に最初の〈キリエ〉に表れていますが、教会でのミサの始まりにおいては、洗礼を受けていない人も、この讃歌と一緒に歌うことができます。それで私の〈キリエ〉はほとんど粗野なまでの形になっているのです¹⁴。

¹³ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994), p. 447.

¹⁴ F. Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, p. 812.

同年、ミサ曲に続いて作曲されたのも合唱を含む作品であった。管弦楽を伴うカンタータ《枯渴》*Sécheresses* FP90 は、そのテキストとなった詩4篇の詩の作者であり、シュルレアリスム絵画のコレクターとして知られたイギリスの富豪、エドワード・ジェイムズ Edward James (1908 - 1984) の依頼による作品である。親しい知人経由での依頼だったことと、当時2万フランという破格の委嘱料であったことが、プーランクをこの作品に向かわせる主たる動機となった。

《枯渴》の完成後、その年から翌1939年にかけて、プーランクは次の委嘱作品として、宗教曲《悔悟節のための4つのモテット》*Quatre motets pour un temps de pénitance* FP97 を作曲した。委嘱は「木の十字架少年合唱団」の団長、マイエ神父によるものである。「フランスの歌」と題するコンサートのシリーズを計画していたマイエ神父は、プーランクへの依頼状で、「15世紀から現代に至るまでの作品を披露したいと考え、プログラムの最後は、ドビュッシーの《太鼓が鳴り渡る時》、ラヴェルの《天国の美しい三羽の鳥》、そして貴殿による、当合唱団のための作品を¹⁵⁾」という意向を綴っている。これに応えたのがモテットという宗教作品になったのは自然な成り行きであろう。

ここまでの7作が、戦前に書かれた合唱曲である。次の合唱曲は、戦時中のヴィシー政権時代、1941年に作曲された2つのモテットとなる。1940年6月からは、わずか数週間ではあったが、プーランクも召集を受けて南西部で従軍するなど、この時期は作曲活動も停滞気味であった。同時期に作られた2つのモテット《エクスルターテ・デーオ》*Exultate Deo* FP109 と《サルヴェ・レジーナ》*Salve Regina* FP110 は、知人カップルの結婚祝いに作曲され、本来2曲で1組となる作品だが、結婚が破談になったために、1曲ずつ男女それぞれに献呈することになったものである。前者は3分弱、後者は4分程度のシンプルでホモフォニックな混声4部合唱であるが、ここには、次のカンタータ《人間の顔》の予告とも受け取れる響きがすでに含まれている。《人間の顔》FP120 は、1943年、占領下のフランスの動乱期に、レジスタンス運動に身を投じていた詩人エリュアールの作品に触発され、完成されたものである。この作品の詳細な背景、内容については、第2章、第3章で述べる。続く合唱曲、1944年の小カンタータ《雪の夜》FP126 は、《人間の顔》の余韻を持った続編とも言うべき作品であるが、クリスマスの贈り物としての個人的

¹⁵ H. Lacombe, *Francis Poulenc*, p. 483.

な献呈を目的とした小規模なものであり、また戦時中の前作とは異なり、終戦直後の疲弊や戦いの傷跡に目が向けられている。

作曲及び演奏活動が再び盛んに動き出した 1945 年、プーランクはレコード会社のプロデューサー、アンリ・スクルペルの依頼によって無伴奏混声合唱曲《フランスの唄》**Huit chansons francaises FP130** を手がける。これはフランスの古い伝承曲の合唱曲用編曲であり、原曲を活かしたシンプルなポピュラーソング的な作品である。依頼者のスクルペルは、実は《人間の顔》誕生のきっかけを作った人物でもある。このことは第 3 章第 1 節に詳述する。

次の合唱曲は、3 年後の 1948 年、父方の叔父カミーユを介して、叔父の孫、ジェローム・プーランクの依頼によって作曲された宗教曲《アッシジの聖フランチェスコの 4 つの小さな祈り》**Quatre petites prière de Saint François d'Assise FP142** である。ジェロームは修道僧フレール・ジェロームの名を持ち、祭司の職をめざして修行中だった。その「師」にあたるシャンフレール教会のビュイレット神父が、教会で歌うための「聖フランチェスコの祈り」に、ぜひフランスの作曲家に曲をつけてほしいと希望している、というのがこの依頼の主旨だった。ビュイレット神父は優れた音楽家でもあり、自らの教会で使用する音楽を刷新したいという考えも持っていたという。8 月初旬に届いたカミーユ叔父からの手紙には、フランチェスコ教会発行の「聖フランチェスコの祈り」の詩句の冊子も添えられていた。このようなきわめて実際的な成立事情を反映して、献呈は「シャンフルーリのフランチェスコ会修道士諸兄とジェローム修道士 そしてその祖父でありわが叔父であるカミーユ・プーランクへ」という異例の形をとっている。この作品以降、プーランクの合唱曲はすべて宗教曲となる。

翌 1949 年からは、以後 5 回にわたって行われたアメリカ演奏旅行がプーランクの仕事の大きな比重を占めることになる。その第 2 回ツアーを終えた後の 1950 年夏に取り掛かり、2 カ月で完成したのが、大規模な宗教曲で、彼の代表作の一つに数えられる《スターバト・マーテル》**Stabat Mater FP148** である。その創作の動機は、前年に敬愛するアーティスト、舞台装置家のクリスチャン・ベラルー **Christian Bérard (1902-1949)** の急死を悼んでの追悼であった。

1951年11月に着手し、翌年の5月までかかって書かれた次の無伴奏合唱曲《クリスマスの4つのモテット》*Quatre motets pour le temps de Noël* FP152 は、現在に至るまで、世界各地で演奏され続けている。しかし、この作品に関しては、シュミット、ラコンブをはじめとして、いかなる伝記にも、その成立の背景は記されていない。

次の無伴奏女声三部合唱曲《アヴェ・ヴェルム・コルプス》*Ave verum corpus* FP154 は、ピッツバーグ国際音楽祭のための委嘱作品で、2分半程度の短い作品であるが、これをプーランクは2日間で書き上げた。歌詞は多くの作曲家の《アヴェ・ヴェルム・コルプス》同様、教皇インノチェンティオVI（在位1352 - 1362）の作とされるテキストを用いているが、プーランクはこの7行のテキストの初めの1行 *Ave verum corpus natum de Maria Virgine* のみを採用し、*corpus* の後に *Christi* の一語を加え、世俗曲や歌曲の場合には決して行わなかった「原詩にない語を用いる」という操作を行っている。

1959年、大作のオペラ《カルメル会修道女の対話》*Dialogue des Carmélites* FP159 の初演で世界各地を回っていたプーランクは、その合間にカンヌで無伴奏男性三部合唱曲《パドヴァの聖アントニウスの賛歌》*Laudes de Saint Antoine de Padoue* FP174 を完成させた。この作品についても、成立事情は不明であるが、伝記作者ラコンブは「非常に驚いたことに、彼は誰にもこの作品を書いていることを語っていない」ことを指摘している。たしかに、プーランクは、手がけている殆どの作品について、その膨大な書簡のどこかに、自らのコメントを残している。「誰にも語っていない」ことには、何らかの特殊な事情があったことは推察される。ラコンブは、当時のプーランクの込み入った恋愛問題にも触れたのち、この作品に見られる「プーランクらしさからの脱皮」とも思える複雑な書法と、これまでに培われた円熟した手法との混在も指摘している¹⁶。

次の合唱曲《グローリア》*Gloria* FP177 は、賛歌という性質からしても、《パドヴァの…》のような影を含んだものではない。この作品は、アメリカのクーセヴィツキー財団からの委嘱作品であるが、財団の当初の依頼は「交響曲」だったため、プーランクはこれを断った。すると今度は「オルガン協奏曲」ではどうかと打診されたのだが、彼は「すでに1曲ある」という理由で再度断った。その結果「では何でも結構」と財団が折れた形で、

¹⁶ Ibid., p. 750.

交渉が成立し、選ばれたのが三管編成のオーケストラと混声四部合唱、ソプラノ独唱から成る宗教曲となったのである。

1962年、プーランク最晩年の作品であり、最後の声楽作品となったのは、《テネブルの7つの応唱》Sept Répons des ténèbres FP181である。これは、1959年の11月に、ニューヨーク・フィルハーモニックの音楽監督レナード・バーンスタイン Leonard Bernstein (1918 - 1990) と、同理事長のデイヴィッド・カイザーからの電報によって委嘱された作品で、依頼の内容は、リンカーン・センター内フィルハーモニック・ホール（現在のエイヴリー・フィッシャー・ホール）の落成にあたり、オープニング・シーズンで披露するための大規模な作品を、というものだった。翌月、プーランクはまもなくバーンスタインに快諾の手紙を送り、その時点ですでに「何らかの合唱曲を書く」ことを決め、順調に完成に至ったものである。1961 - 62年のシーズンに初演の予定であったが、ホールの完成が遅れたため、1963年4月に延期となり、したがって同年1月に急逝した作曲家がこの初演に立ち会うことはなかった。

以上が、プーランクの全合唱曲の成立の背景であるが、そのほとんどが委嘱・依頼による、具体的な上演を目的とした作品であることが明らかである。このような合唱曲作品の流れの中であって、カンタータ《人間の顔》は、上演が可能であるかどうかさえも不明な占領下のパリで、作曲者も作詞者の名も伏せられたまま、地下出版されたという、異例の成立事情を持った作品である。次節では、この作品の概要を述べるとともに、プーランクがこの作品の形態として選択した「無伴奏合唱」「二重合唱」「カンタータ」についての考察を行う。

第2節 《人間の顔》の概要と演奏形態

1-2-1 《人間の顔》概要

カンタータ《人間の顔》FP120は、1943年秋、プーランク44歳のときに完成された無伴奏混声六部二重合唱曲で、パブロ・ピカソに献呈された。作曲は、第二次世界大戦のさなか、フランスにとっては、ドイツ軍による占領下の時代に行われ、楽譜は1944年5月、ルアール・ルロル社から、部数限定の地下出版によって刊行された。パリ解放はそのおよそ3ヶ月後の8月末であった。初演は1945年3月25日、BBCホーム・サービスのラジオ放送によって行われた。レスリー・ウドゲイト指揮、BBC合唱団の英語訳詞版による歌唱であった。フランスでの初演は1947年5月2日、ポール・コラル指揮ベルギー国立放送合唱団のフランス語歌唱によって、パリのシャンゼリゼ劇場で行われた

カンタータは全8曲から成り、テキスト8篇は、すべて詩人ポール・エリュアールの詩集『詩と真実、1942年』*Poésie et vérité 1942*から選ばれている。その巻頭の詩「自由」*Liberté*は、現在もエリュアールの代表作の一つとしてよく知られ、発表当時は「レジスタンスの賛歌」として世に広まった。プーランクはこの詩を、カンタータの最重要曲として、最後の第8曲としている。全8曲およそ20分の演奏時間のうち、この最終曲が全体のおよそ4分の1にあたる約5分を占めている。

・「無伴奏」合唱曲

演奏形態は「無伴奏混声6部二重合唱」という、合唱曲としては大規模なもので、プーランクの全合唱曲で唯一の形態を取っている。「無伴奏」に関しては、プーランクの全合唱曲19作のうち15作がこの形であることを考えれば、プーランクとしては常套手段ということになるが、なぜ無伴奏二重合唱という、上演の非常に難しい形態を選んだのか、というクロード・ロスタンの問いに、プーランクは次のように答えている。

もしオーケストラを加えることにすれば、この作品は、勿論もっとずっと易しくなるでしょう。しかし、そういうことではないのです。私は困難に挑戦したくて

この形を選んだわけではなく、この信仰の表明を、楽器に頼ることなく、ただ人間の声だけを介して表現したいと思ったからなのです¹⁷。

プーランクは「信仰の表明」*acte de foi* という表現を使っているが、エリュアールの詩に宗教的な意味合いはない。しかし、エリュアールの詩が訴える平和と自由への希求を、プーランクは広い意味で「信仰」と捉え、個々の宗教を越えた人間共通の「信じる心」を表現しようとしたのであろう。楽器の伴奏を伴わない合唱曲は「ア・カペラ」*a cappella* と呼ばれるが、この語の原義が「礼拝堂風に」であることを考えれば、「信仰の表明」を表現する楽曲をア・カペラとするのは、必然的なことであつたかもしれない。

・「二重合唱」

この作品の形態において、特徴的かつ独自と考えられる形態は、「二重合唱」である。「二重合唱」の起源は、教会の詩篇歌唱の際の交互合唱に遡り、その演奏形態は、単声と多声の合唱が詩句ごとに交代し、最後の栄唱で合体する¹⁸というものであつた。

以下、この項の記述によれば、その発展は次のようなものである。

パードヴァの第聖堂楽長ダッシーノは、1510年～20年頃、初めて8声の詩篇曲を「ア・コーロ・スペツァート」で、すなわち分割合唱ないしは2つの4声合唱に作曲したが、そこではすでに詩の詩句ごとの交代を越えて、さらに詩句内部の単語や意味単位ごとの交代が見られ、したがって真の「コーロ・スペツァート」技法がみられる。（中略）… 16世紀における新しい空間の観念（地球と惑星の運動の探究、絵画における遠近法の完成、建築における新しい空間効果など）が、音楽でも新しい広がりを発達させた。…（中略）空間のなかで展開される絢爛たる音楽は、華麗さ、権力の誇示、音楽の強い感覚的印象や効果などへの要求にもかなっていた。合唱群の数は4つまたはそれ以上に増やされた。

¹⁷ F. Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, pp. 789-780.

¹⁸ 「コーロ・スペツァート技法」、『図解音楽辞典』東京：白水社1996年、251頁。

上記のような「複合唱」によってもたらされる効果は、不穏な時代の「信仰の表明」にもふさわしいものと、この時代の音楽に通じていたプーランクは理解していたはずである。同辞典には、さらに以下のような記述もある。

コール・スペッツァートの技法は、聖マルコ寺院の楽長を務めたアドリアン・ウィラールト(在職 1527 - 1562) が創始したとされるヴェネツィア楽派によって発展を遂げた。聖マルコ寺院は、その両翼の高部に2つのオルガンが配置されているという独自の構造をもっていたため、合唱を分割する形式が発達したとされるが、同辞典は、「それが第一の理由ではなかった」としている。この寺院で、ウィラールトから数えて6代目の楽長の地位にあったのが、合唱曲によってプーランクに多大な影響を与えたモンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567 - 1643・在職 1613 - 1643) であり、彼の作品にも二重合唱はしばしば用いられている。

また、プーランクが特別に気に入っている偉大な宗教作曲家として名前を挙げ、「比類なき神秘の炎を燃やした¹⁹⁾」と形容したスペインのビクトリア Tomás Luis Victoria (1550 - 1611) も二重合唱を用いた作曲家である。

このようなルネサンスの作曲家たちからの影響が、プーランクに二重合唱のインスピレーションを与えたことは間違いないだろう。20世紀前半のフランス音楽において、二重合唱が珍しい形態であったことは、プーランクと同時代を生きたイギリスの音楽評論家ロ・マイヤーズの次の記述でも明らかである。なお、マイヤーズは、この作品の初演に際して、英語訳詞を行った人物でもある。

この《人間の顔》について少し述べるならば、まず第一にそれは形式において珍しいものであると言わねばならない。というのは、無伴奏で二つの混声コーラスを用いる大規模な合唱作品は、少なくともフランス音楽にはあまり例を見ないからである²⁰⁾。

宗教曲の分野では、スイス人のプロテスタント作曲家フランク・マルタン Frank Martin (1890 - 1974) による「無伴奏二重合唱のためのミサ曲」(1922) が、現在も比較

¹⁹ Francis Poulenc, *À bâtons rompus écrits radiophoniques* (Arles: Éditions Actes Sud, 1999), p. 84.

²⁰ ジェイコブズ『合唱音楽』、293頁。

的広く知られているが、世俗曲で今日も残るこの時代の「無伴奏二重合唱曲」は、たしかに他には見あたらない。プーランク自身も、この作品を成功作と自負し、かつ高い評価を得たにもかかわらず、その後再び「二重合唱」という形態を使用することはなかった。その理由はおそらく、この形態ゆえに、演奏される機会が少なかったことにあったのではないだろうか。前出のロスタンとの対談は、1953年10月から翌54年4月に渡ってラジオ放送のために行われたもので、この時点ではまだ、フランスでは再演されておらず、プーランクはこのことについて、「演奏がこんなに難しくなければ、この作品は世界中で歌ってもらえるのだが」と少々嘆いた後に、以下のような期待を述べている。

世界中の合唱技術は驚くべきスピードで発展しています。私の《ミサ曲》は1938年にパリで初演されました。そのときの合唱指揮者は、良い音楽家でしたが、この作品は歌うことが不可能だと言い放ったのですよ。今では、《ミサ曲》は世界中で歌われていて、アメリカでは、この前の冬の間、37の合唱団が取上げました。もちろん、《人間の顔》の歌詞がラテン語だったら、もっと世界に広めやすかったでしょうが、それでもやはり、私は未来を信じています²¹。

プーランクの生存中、《人間の顔》は、フランスでは1959年のプーランク六十歳記念コンサートにおいて一度再演されただけに留まったが、21世紀の現代においては、彼の期待通り、合唱技術の飛躍的な向上によって、日本でもアマチュア合唱団や、公立中学校の合唱部さえもが、このカンタータを歌うようになったのである²²。

・「カンタータ」

「無伴奏混声6部合唱」の《人間の顔》には、もうひとつの「肩書き」がある。それは、「カンタータ」cantate であるが、これは「演奏形態」とも言い切れず、また「楽曲の形式」というわけでもなく、何を表わしているのか定義づけるのは難しいところである。

²¹ F. Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, p. 780.

²² 松原混声合唱団、合唱団京都エコー、住友金属混声合唱団、東京工業大学混声合唱団、福島県郡山市立郡山第二中学校合唱部など。

「カンタータ」と題された作品の範囲はあまりにも広く、結局その共通項は、語の原義であるイタリア語の *cantare* (歌う) から発した「歌うもの」、即ち、*sonore* (鳴り響く) から発した、「鳴らすもの=器楽曲」を表す「ソナタ」*sonata* の対義語となるものでしかない。時代や地域を絞って (例えば「18 世紀ドイツの教会カンタータ」等)、その範囲に限って定義することは可能であるが、20 世紀のカンタータは、「歌詞と音楽両面における多様性のゆえ、分類することが難しい²³⁾」というのが、ニューグローブ音楽辞典の見解である。その項に実例として挙げられている作品も含め、プーランクに近い時代の、20 世紀の主な「カンタータ」を、参考資料としてまとめた。(別冊資料 2)

これらの作品だけを見ても、すべてに共通することは「歌唱」を中心に据えていることと、テキストが存在することであろうか。しかし、ダリウス・ミヨーの《子供と母のカンタータ》では、その歌唱さえも存在せず、テキストの朗読という「声」が、楽器とともに「演奏」に加わるのである。

このように 20 世紀の極めて自由度の高い「カンタータ」命名の状況にあって、プーランクが《人間の顔》を、《人間の顔》だけではない「カンタータ」《人間の顔》としたのは、なぜだろうか。

プーランクが「カンタータ」という名称を用いた作品は、全作品中、次の 4 作である。

① 世俗カンタータ 《仮面舞踏会》 FP60 1932

Le bal masqué : cantate profane pour baryton et orchestre de chambre sur des poèmes de Max Jacob

編成：バリトン独唱と室内楽 全 6 曲 (第 2 曲、第 4 曲は器楽のみ)

テキスト：マックス・ジャコブ 詩集『中央実験室』*Le Laboratoire central* (1922) より 4 篇。『中央実験室』は、当時大きな話題となっていた「前衛的」な詩集で、テキストは言語遊戯と風刺、皮肉に満ちている。

② カンタータ 《枯渇》 FP90 1937

Sécheresses : cantate pour chœur mixte et orchestre

²³⁾ *The New Grove dictionary of music and musicians, 2nd ed, vol.5, s.v. "Cantata", 41.*

編成：混声4部合唱と管弦楽 全4曲

テキスト：エドワード・ジェイムズ 雑誌『ミノトール』Minotaur 掲載の詩4篇。ジェイムズは大富豪で、シュルレアリスムの支援者、コレクターとして知られる。この作品はジェイムズ自らプーランクに委嘱したもの。

詩はシュルレアリスム的な難解さに満ちている

③カンタータ《人間の顔》FP120 1943

Figure humaine : cantate pour double chœur mixte à cappella

(内容略)

④小カンタータ《雪の夜》 FP126 1944

Un soir de neige : petite cantate de chambre pour six voix mixtes
ou chœur à cappella

編成：無伴奏混声6部合唱（または六重唱） 全4曲

テキスト：ポール・エリュアール詩集『詩と真実 1942』より1篇

同 『生きるに値する人々』（1944）より3篇

《人間の顔》を簡素で小規模にしたような性格を持つ。

①《仮面舞踏会》には、この4作の中で唯一「世俗」profane という語が使われている。実際には、他の3作も宗教曲ではないので、すべて「世俗カンタータ」に属するのだが、ここに敢えて「世俗」の語を用いたのは、プーランクの皮肉、諧謔の類ではないだろうか。この作品はマックス・ジャコブの荒唐無稽とも言える、言語遊戯に満ちた、ときに「反社会的」でさえある内容を含む詩によるもので、前衛芸術家たちが集まるプライベートなコンサートのために作曲され、音楽的にも、ひとひねりした笑いを誘う仕掛けに満ちた作品である。全6曲から成り、歌唱と歌唱の間にあたる第2曲と第4曲が器楽曲という形を取っているのは、18世紀前半のフランスの作曲家の多くが大量生産したという、「カンタータ・フランセーズ」のパロディとも考えられる。その形式の草分けとされるモラン Jean-Baptiste Morin (1677-1745) は、当時流行していたイタリアのカン

タータの形式を取り入れながら、フランス的な甘美な旋律を活かすことをめざした。具体的には、独唱と、単独または小編成の器楽を用い、基本的に6曲で構成し、器楽による間奏曲を挿む、といった手法で作曲し、その大半は「世俗」カンタータであった。プーランクがこれを意識していたとすれば、《仮面舞踏会》が「世俗カンタータ」であることは、容易に理解できる。また、モランが取り入れたイタリア風のスタイル「声のブラヴァーラ（妙技）」は、プーランクがこの作品の第1曲のタイトルとした〈序奏と華麗なるアリア〉*Préambule et air de bravoure* と合致するのである。実際の第1曲の歌唱は、おそらく誰が聞いても「華麗」というようなものではない。第一に歌唱はなかなか始まらず、ようやく開始するのは、奇妙な吃音のような歌詞で歌われる、同じ音の連続である。プーランクの他の作品には見られない *air de bravoure* という珍しい表現だけに、カンタータ・フランセーズのパロディという解釈の可能性は高いと思われる。もしそのような狙いがあったの命名であれば、プーランクが「カンタータ」をタイトルにを加えた場合には、何らかの特別な意図がある、と推察することができる。

②の《枯渴》は、プーランクの全作品の中でも、類のない異色の作品と言える。伝記作者のアンリ・エル *Henri Hell* (1916 - 1991) によれば、

その規模と手法により、最も野心的な作品のひとつではあるが、《七つの唄》の完成度には達しなかった。エリュアールのまづい複製であるエドワード・ジェイムズの詩に、作品としての美しさをもたらすためには、プーランクの合唱曲の作曲技法が必要とされた。音を織りなしたようなこの作品は、たぐいまれで繊細な肌ざわりをもっている。驚くべき効果に富み、時には奇妙な感じのするポリフォニックな書法は、プーランクが荒々しく、力強くなれることを示している²⁴。

同じく伝記作者のイヴリーの見解では、「この作品のオーケストレーションがかなり分厚く書かれているのは、作曲家が、合唱の歌詞がなるべく聞こえないようにしたため

²⁴ アンリ・エル 『フランシス・プーランク』、88-89 頁。

あろう²⁵」となる。これほどに評判の悪いジェイムズの詩に、プーランクが作曲を快諾した理由は単純明快で、報酬が2万フランという好条件だったからである。(ほぼ同時期に、ポリニャック大公妃に委嘱された《オルガン協奏曲》は1万2500フランであった)。作曲開始にあたり、プーランクがジェイムズに宛てた書簡²⁶には、手稿にジェイムズの宛名入りの署名をすることを約束しつつ、2万フランの請求で締めくくるといふ、彼のビジネスセンスがよく表われている。

彼らの往復書簡には、この作品について「カンタータ」という語が一度も現れないので、おそらく、ジェイムズからの作曲依頼は「カンタータを」というものではなかったと考えられる。作曲中のプーランクに、ジェイムズは《枯渇の国々》*Les pays de la Sécheresses* というタイトルを提案しているが、プーランクはジェイムズ以外の第三者に手紙でこの作品のことを書くときには、一貫して《枯渇》だけを使っているため、「カンタータ」がいつつけられたものかは不明である。敢えて可能性を考えるなら、それはスコアをジェイムズに引き渡す時点ではなかったろうか。顧客サービスの一環としては、ただの《枯渇》よりも、カンタータ《枯渇》の方が、より「立派な」作品らしいと、プーランクであれば考えても不思議はない。あるいは、作曲の間も詩の修正や曲の細部に注文をつけてきたジェイムズ²⁷のことであるから、注文者として「カンタータ」付きで、という要求をしたことも考えられる。そのいずれかであれば、《枯渇》がカンタータであるのは、18世紀から19世紀にかけ多く見られた、「記念式典等や行事に際して特別に作曲された管弦楽と合唱を含む大規模な作品」というニュアンスを打ち出したものと見做すことができる。作品に一種の「箔をつける」とでも言うべき「カンタータ」である。《枯渇》に関しては、本論文に深く関わる作品ではないため、現時点ではここまでの推察に留めたい。

これに対し、《人間の顔》については、このタイトルが当初は決まっていなかったこともあり、プーランクは計画の段階から、この作品のことを「カンタータ」と呼んでいる。彼の構想していたスタイルが即ち「カンタータ」だったということになるが、同じ無伴奏混声合唱曲であっても、《七つの唄》と異なるのは、「全8曲が統一されたひとまとまりとなって、一つの大きな意味を成す」という点であり、作品の形ではなく性質が、「カンタータ」

²⁵ Benjamin Ivry, *Francis Poulenc* (London: Phaidon, 1996), p. 102.

²⁶ F. Poulenc, *Correspondance*, p. 446.

²⁷ *Ibid.*, p. 447, pp. 451-2.

成と言わしめる理由と考えられる。プーランクがこの作品に着手した年には、すでに、親しい仲間であるプロコフィエフの《十月革命20周年のためのカンタータ²⁸》や、しばしば書簡を取り交わし、忌憚のない意見を述べ合う相手、ミヨーの《平和のカンタータ》が完されており、彼らとの距離の近さを考えれば、プーランクがこれらに無関心であったとは考えにくい。これらの状況から見て、当時、社会的メッセージを含む、ある程度の規模を持つ声楽作品を「カンタータ」と名付けるのは、ごく当然のことであり、また同時に、それが強いメッセージを含む作品だということを、「カンタータ」と命名することによって表明するという側面もあったと考えられる。

翌年の④《雪の夜》は、《人間の顔》と同じエリュアールのレジスタンス詩集からの詩1編を含む、4篇の詩による無伴奏混声6部合唱曲で、いずれも人を苦しめる雪や寒さを淡々と綴りながら、戦争の傷跡を描いたものである。内容的には、《人間の顔》の続編、あるいは残照とも言うべきものであるが、「自由」のような大きなクライマックスを要求するテキストは含まれず、ひそやかで内面的な作品となっている。親しい友人へのクリスマスの贈り物として書かれた作品であることも、小規模になった所以であろう。

《人間の顔》の精神を受け継ぐことから「カンタータ」の語も踏襲されているが、この作品では、その前に「小」*petite*の語が加えられた。この語句からは、《人間の顔》との関連と対比を読み取ることができる。

以上が、合唱曲《人間の顔》の枠組みとも言える「形」の考察である。作曲家としての十分な経験を積み、また大きな転換期から数年を経たプーランクは、このように、《人間の顔》の作曲に際して、きわめて意欲的かつ独自の「形」を構想したうえで、テキストと向き合うことになる。

続く第2章では、そのテキストの生みの親であり、プーランクの声楽作品の源泉でもあった詩人ポール・エリュアールについて、その略歴、プーランクとの関わりを辿った上で、カンタータ《人間の顔》が、どのようにして成立に至り、また外国での世界初演を迎えるに至ったのか、社会情勢を含めて論じる。

²⁸ 当時の国策プロバガンダ作品であり、テキスト内容と、機銃掃射効果音等を含むあまりにも大規模な演奏形態のため、2016年まで演奏されなかった。

第2章 プーランクとエリュアール

第1節 ポール・エリュアール略歴

ポール・エリュアールは、1895年12月14日、パリの北、セーヌ県サン＝ドニに生まれた。僧院と墓地と工場の街と言われた場所である。「ポール・エリュアール」は筆名であり、本名はウージェーヌ＝エミール＝ポール・グランデル Eugène-Émile-Paul Grindel といった。ポールはグランデル家の長男として、父クレマンが25歳、母ジャンヌ・マリー20歳のときに誕生した。兄弟姉妹はなく、「一人っ子」である。父はノルマンディの農民出身の社会主義者で、中小企業の会計係であった。しかし商才に長けた彼は、1900年に不動産仲介業を開業し、急速に財を成した。母ジャンヌ・マリーは自ら婦人服の仕立屋を営んでおり、夫の成功後もしばらくはこの商売を続け、お針子も雇うほどだった。彼女には、少女時代の辛い経験があり、晩年までそれを忘れることがなかった。ジャンヌ・マリーの母、すなわちポールの祖母は、三人の子供を抱えたまま夫に捨てられ、生活苦から子供たちを自身の母親に預けた。預けられたジャンヌ・マリーは、貧しさゆえの数々の不幸を体験し、のちにそのことを、息子ポールに繰り返し語り聞かせることになった。この祖母の姓が、後に詩人の筆名となる「エリュアール」であった。

1908年ごろ、一家はパリに転居した。新居は、労働者の町ルイ・ブランに定められた。ポールは、公立小学校を卒業したのち、奨学金を受けて、コルベール中学校に進学した。この学校は、小ブルジョワや職人、商人らの子供に、実践的な勉強をさせる実業学校で、共和主義的精神の伝統を受け継いでいた。裕福な家の子供は「高等中学（リセ）」の教育を受けるのが常であったが、ポールの父は、社会主義者としての信念をもって、この中学を選んだものと見られている。しかし、1912年、第3学年の年に、彼は健康を害し、母に付き添われて、保養のためスイスに向かった。しかし、滞在中咯血に見舞われ、肺結核の療養を行うことになり、高山地帯ダヴォスに近いクラヴァデル療養所に移った。このサナトリウムで、彼は1914年2月まで、2年あまりの間、療養生活を送ることになる。日本と言えば高校生の重要な期間である。伝記作者の大島博光は、エリュアールがこれによっ

て学校の勉強をやめ、以後は独学だったことが、「彼の作詩法、書き方に大きな影響を与えた」と述べ、さらに、

彼の学識、教育には、アカデミックな学校教育の影がない。それは独学独習で獲得し、自分で手に入れたものである。そこから彼の詩句の、単純で直接で、むだな飾りのないという特徴が出てくる。その点で、高等中学、大学の教育を受けたブルトンやアラゴンの文体とのいちじるしい違いがある²⁹。

と続けている。アカデミックではないことがもたらす良い特質についてのこの記述には、音楽院で学んだことのないプーランクの作曲に通じるものがあり、プーランクがエリュアールの詩に惹かれた理由の一つは、そのような文体の魅力であったとも想像できる。

ポールは療養所の孤独で単調な生活の中で、ひたすら本を読んだ。フランスの古典的な詩人たち、ドイツ・ロマン派や、キーツ、シェリーなどイギリスの代表的詩人たち、そして「現代詩人」であるマックス・ジャコブ、アポリネールらの作品を読み漁り、そして夢に耽ることが日課だった。そのような生活の間、サナトリウムで知り合ったのが、ロシア生まれの「ガラ」こと、エレナ・ドミトリュウヴナ・ディアコノヴァである。女学生だった彼女も、ポールと同じく結核の療養患者だった。特殊な状況の中での出会いは、17歳の青年エリュアールにとっては強く運命的なものに感じられ、二人は日光浴の時間に、さまざまなことを書いた紙を交換し合い、ポールはすでに「詩人になる」ことを宣言していたという。1913年には、母親の知人の出版業者に頼み、グランデルの本名で最初の詩集『初期詩篇』*Premiers poèmes* 数百部を自費出版した。詩作においては、ランボーの影響を強く受けていたというが、この詩集はジュール・ラフォルグの作風に似ているとされる。

1914年2月、病の癒えたポールはサナトリウムを退院し、パリに帰る。また、恋人ガラも同様にロシアに帰国するが、二人は結婚を約束して別れている。同年8月、第一次世界大戦が勃発し、ポールも動員され、陸上勤務海兵隊の歩兵となる。翌年は、初めに植民地歩兵連隊、次いで、衛生小隊に配属された。1916年には野戦病院看護兵となり、無数の

²⁹ 大島博光『エリュアール』東京：新日本出版社、1988年（新日本新書384）、15頁。

負傷兵の看護を通じて、平和主義的な思想を確立する。この年、勤務の傍ら、詩の小雑誌『義務』 *Le Devoir* 17部を作成し、初めて「ポール・エリュアール」と署名した。

同年、ロシアのガラがフランスに戻って来る。ポールとの結婚のためである。そこでポールは、所属先の連隊長に、「結婚のための特別休暇」を願い出たところ、3日間の休暇が与えられた。こうして1917年2月、二人は結婚し、翌年の5月には長女セシルが誕生した。1917年の詩集『義務と不安』 *Le Devoir et l'inquiétude* に続き、1918年には、『平和のための詩』 *Poèmes pour la paix* を206部、検閲を無視して自費出版したポールは、戦争支持あるいは反対の著名人に郵送した。その一人であった詩人のジャン・ポーラン *Jean Paulhan* がこれを読んで感銘を受けたことから、二人は出会い、そのポーランからの紹介で、エリュアールは、シュルレアリストたちに出会うことになったのである。

1919年3月、ルイ・アラゴン *Louis Aragon*、アンドレ・ブルトン *André Breton*、フィリップ・スーポー *Philippe Soupault* が、既成文学の打倒を目的として、雑誌「文学」 *Littérature* を創刊した。ポーランの紹介でここに加わったエリュアールは、同誌第3号に詩『牡牛』 *Vache* を寄稿している。1920年、エリュアールは、詩集『動物たちとその人間たち、人間たちとその動物たち』 *Les Animaux et les hommes, les hommes et leurs animaux* を出版した。その年、雑誌「文学」は、「ダダ運動二十三の宣言」を発表し、エリュアールもダダ・フェスティヴァルに積極的に参加する。また、「N・R・F」誌は、『ここに生きるために』 *Pour vivre ici* のタイトルで、彼の「俳諧」風の作品を掲載した。この頃、フロイトの提唱した、睡眠や意識下の世界の探索や、精神分析の応用が、彼らをはじめとした多くの詩人たちを魅了していた。画家マックス・エルンスト *Max Ernst* と親しくなったのもこの頃で、翌年出版の詩集『反復』 *Répétition* のイラストを依頼している。

1922年ごろからは、生涯の友となるピカソ、キリコ、マグリット、マン・レイ、ミロら、画家たちとの親交を結ぶようになった。

1924年は、ブルトンが「シュルレアリスム宣言」を行い、雑誌「シュルレアリスム革命」を発行する年であるが、エリュアールは詩集『死なずに死ぬこと』 *Mourir de ne pas mourir* の刊行直前となった3月、マルセイユ行の汽車に乗ったまま「失踪」の状態が続き、自殺の噂まで飛び交っていた。しかしその真相は、マルセイユから船に乗り、「世界一周」の放浪の旅に出たというものだった。彼は、西インド諸島、タヒチ、オーストラリア、極東方

面を巡った。出発から7か月後、ポールからの手紙を受け取ったガラが、エルンストを伴ってポールを追いかけ、サイゴン（シンガポール説もある）で夫を見つけ、連れ戻したという。帰国したエリュアールは、出奔前と何ら変わらない生活ぶりに戻り、この旅については、生涯何の説明もせず、また作品に旅が反映されることも殆どなかった。

以後、ブルトンと訣別するまでの約15年間は、エリュアールの「シュルレアリストの時期」と見做される。1925年からの数年間、彼は機関誌「シュルレアリスム革命」などの編集に協力し、1926年には、ガラとの愛を反映させた詩集『苦悩の首都』*Capitale de la douleur* を刊行した。これは、彼の「初期シュルレアリスムの総括」と言われ、また同時にエリュアールの最初の重要な詩集として高く評価され、詩人としての名声を確立した。

エリュアールが他のシュルレアリストたちと一線を画す大きな特質の一つとして、嶋岡晨は「一貫して愛する女への〈愛〉を表現の中心にとらえて手放さ」なかったことを挙げている。伝記作者のレイモン・ジャンは、次のように述べる。

彼が恋人について語ると、その女性は、実在のものとなる。私たちの目の前に立ち、動かず、夢の中でのように半透明で、暮らしの中でのようによく笑い、太陽が眩しそうにする。エリュアールは、独自の言語を身につけている。努力してそうなったようには見えない。ピカソと同じように、探さずに、見つけるのだ³⁰。

1928年、エリュアールは結核の再発のため、翌29年にかけての冬を、再びスイスのサナトリウムで過ごすことになる。当初付き添っていたガラも途中で帰り、エリュアールは、孤独と愛の終焉を感じていた。1929年の夏、ガラを伴ってスペインに赴いたエリュアールは、前の年パリで知己を得た画家、サルバドール・ダリ *Salvador Dalí* に再会した。ガラにとっては、これがダリとの初対面であった。大島の伝記には、ガラについての彼女の知人のコメントが記されている。

ガラは自分の欲しいものを知っていた— それは心と官能の悦び、金銭と

³⁰ Raymond Jean, *Paul Éluard par lui-même*, Écrivains de toujours 79, (Paris: Seuil, 1968), p. 134.

天才の伴侶である。彼女は政治的議論や哲学的議論にはどんな関心もなかった。彼女は人間を現実世界におけるそのひとの能力によって判断し、無能な人間には目もくれなかった。彼女は、エリュアール、マックス・エルンスト、サルヴァドール・ダリといったさまざまな男たちの情熱をかきたて、彼らの創作力を高揚させた…³¹（後略）

このとき、ガラは 35 歳、ダリは 25 歳である。エリュアールとガラの離別は、遠からずやってくることになる。この年の 12 月、エリュアールは、詩人ルネ・シャール René Char と歩いていたパリの中心街で、ショーウィンドーの中のミロの画に見入っている若い女性に目を留め、声をかけた。彼女は返事もせず、逃げ出してメトロの駅に逃げ込もうとしたというが、それをシャールが追いかけて連れ戻し、彼女とエリュアールをタクシーに押し込んだというのである。この女性は、アルザス生まれのマリア・ベンツ Maria Benz、通称ニュッシュ Nusch といい、大道芸人を両親に持ち、軽業師の父の助手をして、旅芸人の一行とともに暮らしていた。幼いころから貧困を知り尽くしていた彼女は、全ての人に対して熱い同情心をもっていたという。ロシアのブルジョワジー出身の知識人であったガラとの違いを、大島は次のように記している。

彼女（注・ガラを指す）は、ポールに絶えず不安を抱かせておくことで彼を支配していた。彼女はいわば捉えがたい誘惑者だった。反対にニュッシュはエリュアールを鎮め、落ち着かせ、彼に確信をもたらし、信頼を与えた。彼女は子供の頃を労働者の世界で過ごし、そこで大きくなり、その世界の不幸と悲惨をまのあたりに見てきた。（中略）彼女の素朴さ、影のない明るさのおかげで、詩人は自分の矛盾、混乱苦悩を克服してゆく。エリュアールがニュッシュによって鼓舞された愛は、ガラのそれとは違っていた。レイモン・ジャンはそれを「全的な愛」と呼んでいた³²。（後略）

³¹ 大島博光『エリュアール』新日本新書 384、新日本出版社、1988 年、63 頁。

³² 同前、67 頁。

ニュッシュとの出会いの翌年、1930年に、エリュアールは彼女と生活を共にし始める。ダリのもとに走ったガラとは、同年12月に離婚した。詩集『あらゆる試練に耐えて』*À toute épreuve* そして、シュルレアリスムの実験的合作詩集2冊、『徐行、工事中』*Ralentir travaux* (ブルトン、シャールとの共作) と、散文詩集『処女懐胎』*L'Immaculée Conception* (ブルトンとの共作) を出版したのも、この年だった。その後も『直接の生』*La Vie immédiate* (1932), 『公共の薔薇 (ばら)』*La Rose publique* (1934) などの詩集を相ついで発表した。1933年には、シュルレアリスム・グループと共産党との決別に伴い党から除名されている。ヒトラーが政権を握り、ナチス・ドイツが出現したこの年、エリュアールは、シュルレアリスト達と共に、アムステルダムで開かれた戦争反対国際大会に出席した。翌年1月、パリでファシストの暴動が起こり、エリュアールはこれに対する闘争の訴えに署名し、また、右翼化防止知識人会議にも参加した。この年の8月には、ニュッシュと正式に結婚している。このようなファシズムの台頭を目のあたりにしたエリュアールは、次第に反ファシズム闘争に傾いて行った。1936年には、ピカソ回顧展での講演を行うため、スペインに赴き、そこで詩人ガルシア・ロルカの知遇を得る。しかし、その後まもなくスペイン内乱が起こり、ロルカはフランコ派のファシストに銃殺された。その直後に発表されたエリュアールの詩集が、『肥沃(ひよく)な眼(め)』*Les Yeux fertiles* である。さらに翌37年には、ゲルニカが空襲で破壊され、彼は詩「ゲルニカの勝利」*La Victoire de Guernica* を書いた。この作品を含む詩集『自然な流れ』*Cours naturel* は、翌1938年に出版された。この年には、ブルトンと共著の『シュルレアリスム事典』*Dictionnaire abrégé du surréalisme* が刊行されたが、同年、国際独立革命芸術連盟の設立のためにブルトンが起草した論文に異を唱え、ついにブルトンとの訣別に至った。

1939年、第二次大戦が勃発すると、エリュアールは9月に動員され、ロワレの軍経理部に主計中尉として配属される。職務の合間には、ロルカの詩の翻訳を行い、また、ルネサンス期の詩人の作品を読み、詩集『開かれた本、I』*Le livre ouvert I* の草稿が書かれた。1940年6月のパリ陥落からドイツ軍占領時代が訪れ、この敗戦とともに、エリュアールは7月に除隊となる。8月にパリに戻るが、「ほとんどすべての友人たちが逃げて

しまったパリの街で、エリュアールはそのたましいをさがしもとめるかのように毎日毎日、辱められた街のあちこち歩きまわった³³」という。

10月には『開かれた本、I』が刊行されるが、これは前述のように、占領以前に書かれた作品である。占領下のパリにおいて、エリュアールが最初に書いた作品群を収めた詩集が、1941年出版の『傾斜地の下方で』*Sur les pentes inférieures* であった。

のちに、翌年刊行の詩集『詩と真実、1942年』*Poésie et Vérité 1942* の中に収められることになる詩集であり、プーランクのカウンタータ《人間の顔》のテキスト8篇のうち7篇の詩がここに収められている。これらの詩集の出版の経緯については、第3節で詳述する。この年、1941年は、エリュアールがレジスタンスに身を投じた年である。ヴィシー政府は共μμニストたちを銃殺し、ブルトン、エルンストらは、アメリカに亡命した。

エリュアールは1942年に改めて共μμ党に入党し、多くの秘密出版物の刊行に協力する。自らの詩においても、圧制への恐怖を明確に表現し、詩を「武器」とする姿勢を示した。巻頭に、詩「自由」を掲げた詩集『詩と真実、1942年』の出版以降は、地下に潜伏して活動が続けるが、この詩集を含む彼の著作物が危険文書として告発され、ドイツ軍政府の追跡の手が厳しくなったことから、住居を転々とする生活が続いた。これがまさに、カウンタータ《人間の顔》の成立時期にあたるため、その詳細も第3節に譲る。レジスタンス期の主な作品としては、上記のほか、『ドイツ人の逢引の地で』*Au rendez-vous allemand* (1944)、『生きるに値する』*Digne de vivre* (1944)、『途絶えざる詩』*Poésie ininterrompue* (1946)、『見る』*Voir* (1948)、『政治詩集』*Poèmes politiques* (1948)などが挙げられる。

これらレジスタンス期の詩について、レイモン・ジャンこう述べている。

エリュアールは、すべての人に聞いてもらうためには、何を語るべきなのか、どのように語るべきなのかを知っている。しかし、決して譲歩したり媚びたりすることはない。人々は『ドイツ軍の逢引きの地で』の詩には耳を貸すだろう。そこで彼が語るのは、暴力によって辱められた一人の女性の悲しみである。だから誰もが理解できる。つまり、それこそが詩の役割、それも、人間のみならず世の中すべてのきわめて卑近な事物の声をも聴くべき、詩の役割だからだ³⁴。

³³ ポール・エリュアール『エリュアール選集』第II巻、嶋岡晨訳、飯塚書店、1978年、220頁。

戦後のエリュアールは政治的な発言も多く、詩人アラゴンと共に、平和運動に奔走し、過労による心臓発作で倒れた。しかし、「語法においては感覚的、しばしば官能的な発想を保ち続けようとした³⁴」というその発想の源には、十代でガラに出会って以来、常に彼の中に存在し続けた「女性への愛」「女性との愛」が、大きな位置を占めていたに違いない。

戦後間もない1946年、エリュアールが自らの健康上の理由でスイスに滞在していた間、16年を共に暮らした2番目の妻ニュッシュが急逝した。エリュアールの悲嘆は非常に大きいものだったが、3年後、旧知の女性ドミニックの再会を契機に、新たな愛を見出し、1951年6月に結婚した。この三度目の結婚によって、エリュアールの日々は家庭的にも幸福なものとなり、その年の12月には、夫婦の愛を中心とする詩集『不死鳥』*Le Phénix* を出版した。安藤はさらにこう書いている。

ニュッシュの死後もさらに新しい妻との愛の主題を歌い続けた彼は、少なくとも彼自身の意図においては、シュルレアリストたちの非難するように詩を政治に屈従させたのではなく、「一人の地平から万人の地平へ」という理想の下に、詩的感受性を個人的なものから普遍的なものへと押し上げることだけを望んだのにちがいない。
(中略) その感性のみずみずしさと、平易な語法から生み出されるイマージュの具象的的確さ、回りくどい手続きを省略していきなり読者の目の前に燃え上がる抒情の炎、といったものは、愛の詩人としての彼の比類ない特質を示している。

詩集『不死鳥』から1年後の1952年12月18日、前月から肺炎の悪化と狭心症のため病の床にあったエリュアールは、ドミニックの名を呼びながら57年の生涯を閉じた。

³⁴ R. Jean, *Paul Éluard par lui-même*, p. 154.

³⁵ 安藤元雄「ポール・エリュアール」、『デジタル版 集英社 世界文学大事典』所収、ジャパナレッジ Lib, 2010年公開、2018年10月28日アクセス。
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=52310h0001698>。

第2節 プーランクとエリュアールの作品

1895年生まれの詩人ポール・エリュアールの評伝のいくつかを辿っても、作曲家フランシス・プーランクの名前を見つけることはできない。一方、1899年生まれのプーランクの生涯について書かれた十冊ほどの書物すべてには、数えきれないほど「エリュアール」の名が現われる。この二つの名が同時に語られるのは、エリュアールの詩にプーランクが作曲した、その声楽作品の話題にほぼ限られるが、それにしても、エリュアールの側から見れば、その詩が歌曲となったことに、さほどの意味はなかったのだろうか。

一つの歌のために、作曲家と作詞家がゼロから創作を始める多くのポピュラーソングとは異なり、「クラシック」のジャンルでは、多くの場合、「すでに完成されている詩」に、作曲家が「一方的に音楽を付ける」という作業をするのであるから、詩人に「歌をつくる」という意識がないのは当然である。それらの詩のほとんどは、そもそも歌にされることを予期して作られたものではないのだから、なおさらであろう。

作曲家フランシス・プーランクの場合、彼の作品の中心を占める声楽作品のテキストの多くは、同時代を生きる詩人の作品から選ばれており、いくつかの作品は、ポピュラーソングと同じように、詩人に依頼するという形を取っている。《マックス・ジャコブの4つの詩》、ルイーズ・ド・ヴィルモランの《3つの詩》などがこれにあたるが、多くは、プーランク自身が各詩人の詩集を手に取り、自ら選んだ作品に作曲するというプロセスで作られている。エリュアールの詩の場合も、すべての詩がこのプロセスにあてはまる。プーランクが詩をもとにして作曲した全187曲の声楽作品のうち、エリュアールの詩による作品は54曲を占めている。用いた詩の数は、48篇（《冷気と火》が、長い1篇の詩を7曲に分割したものであるため）に及び、彼がテキストを選んだ詩人の中でも最高の数を誇るのだが、作曲「された側」のエリュアールの伝記では、このことは殆ど話題にされず、同時期に同じパリを根拠地として活動したこの作曲家と、いつどこに接点があったのかも知ることができない。

プーランク側の資料からは、もちろん多くの接点を示すことができる。彼らは、歌曲や合唱曲などの作品について、書簡で意見を述べ合い、エリュアールはプーランクに、歌詞としてではなく、プーランクに献呈することだけが目的の自作の詩を送ってもいる。しか

し、書簡以外のさまざまな資料には、プーランクが交流した他の詩人たち - コクトー、ジャコブ、ラディゲ、ヴィルモランといった面々に比べると、双方が実際に交わした言葉や、会った場所などの記録は、意外に少ないことがわかる。手がかりの多くは、1955年、1956年、そしてプーランクの最晩年にあたる1963年にスイス＝ロマンド・ラジオ放送局によって放送された対談番組（聞き手は俳優のステファヌ・オーデル Stéphane Audel）で語られたものである。この放送内容は1963年に *Moi et mes amis*（私とわが友たち）として出版され、今日では、プーランクの著作や講演、対談をまとめた書籍 *J'écris ce qui me chante* に収められている。オーデルとの対談はまた、千葉文夫の翻訳によって『プーランクは語る』の邦題で1994年に邦訳版も出版されている。エリュアールとの出会いについては、各伝記、評伝での記述も主にこれらを資料としてまとめられているため、ここでは、その叙述と書簡を中心として、二人の交流を辿って行く。その参考資料として、プーランクとエリュアールの対照年表（資料3）と、プーランクが作品に用いたエリュアール作品一覧（資料4）を参照されたい。

二人の出会いの年と場所は、プーランクの言説によれば、1916年、パリの書店「本の友社」だったことになる。この数字は長らく各伝記で採用されてきたが、2013年出版のラコンブの伝記では、（おそらく1918年だろう）と表記されている³⁶。筆者も伝記作者の一人として、執筆当時はプーランクの「1916年」を踏襲したのだが、今回エリュアールの伝記、年譜を参照したことにより、1916年に看護兵として従軍中だったエリュアールが、まだ知遇を得ていないブルトン、アラゴンと共にパリの書店を訪れることは、まずあり得えないことが判明した。大戦後の1918年には、エリュアールがブルトンらと出会っているため、ラコンブの（おそらく1918年）の説に与したい。なお、出会いの場「本の友社」*Maison des Amis des Livres* は、次のような書店であった。

「本の友社」は1915年にオデオン通りに開かれた小さな店で、詩人のアドリエヌ・モニエ *Adrienne Monier* (1892-1955) が店主を務め、蔵書の貸し出しも行い、また文学サロンとしても機能していた。そこではヴァレリーやアンドレ・ブルトンの新作が朗読され、エリック・サティやダリウス・ミヨーの新しい作品のリサイタルが催された。1929年にジェイムズ・ジョイスの超大作『ユリシーズ』の仏訳版を初めて出版したのも、この

³⁶ H.Lacombe, *Francis Poulenc*, p. 122.

モニエ書店であった。プーランクは、幼馴染で文学好きの親友、レーモンド・リノシエ Raymonde Linossier (1897 - 1930) の紹介でモニエに出会い、モニエとはまもなく非常に親しくなって、毎日のようにこの店に通う時期もあった。当時の様子を、プーランクはステファヌ・オーデルのインタビューで、次のように語っている。

そこにいるのはよく店にやってくる常連であり、しかもまた、店の敷居をまたぐ作家には毛色の違ったさまざまな人々がいました。マックス・ジャコブがいるかと思えばヴァレリーが、アポリネールがいるかと思えばクロードルがいるといった案配でした³⁷...

そしておそらく 1918 年のある日、ここで彼が遭遇したのは、軍医の制服を着たアンドレ・ブルトンとルイ・アラゴン、そして軍服を着ていたかどうか記憶が定かでないという、ポール・エリュアールだった。そのときのエリュアールの記憶を、プーランクは続けてこう述べる。

口数少なく、ひとの話を聞き、じっと相手の様子を見つめるのです。あえて言えば、そこには愛を夢見るような物憂げな雰囲気がありました。エリュアールがなすことすべてにはいつも愛が感じられます³⁸。

この出会いの際、店主モニエはこの三人にプーランクを紹介したのだが、プーランクいわく、「彼らはすでに前衛的な雑誌に文章を発表しており、それに比べるとわたしには何も誇るべきものがないという気が自分でもしていました」。モニエは、プーランクのことを、彼らに「とっても才能のある人」だと紹介したのだが、プーランクからしてみれば「当然のことながら、わたしにはほとんど関心をもたなかったようです」と見えた。そして 3 人が店を出ていった様子も、プーランクにかかると「アラゴンは賑やかな笑いを、ブルトンは激しい断定の口調を、エリュアールは外柔内剛といった雰囲気の影響を残して」立ち去

³⁷ フランシス・プーランク『プーランクは語る』 千葉文夫訳、筑摩書房、1994年、127頁。

³⁸ 同前。

ったことになる。エリュアールとの本当の「出会い」は、同じ書店で数日後に起こった。こんどは、エリュアールが一人、借りた本を返しに来ていたところだった。

プーランクの話は続く。

紙が少し傷んだ本を彼が借りたとしましょう。戻ってくるときには、本は丁寧に消しゴムで汚れを落とし、しわをのぼし、新たにグラシンペーパーでカバーがかけられているはず。しかも、何の値打ちもないような本でもこのようになって戻ってくるのです。ポール・エリュアールが終生保ちつづけた極端なまでの書物への愛の一端がここにもうかがえます。(中略) ひとりでのときの彼は、穏やかな屋なしぶりながら、なかなか雄弁でした。わたしのほうでも臆病さが消えて、たくさんの質問を彼にしました。こうして、はっきりとそれを意識しないながらも、この日から彼に対して親近感を抱くようになったのです。その後ポールがほんとうに好きになりました。彼のほうでも偽りなき友情をもってわたしに接してくれました³⁹。

エリュアール側には、この出会いについての資料はなく、彼の記憶にこのことが留まっていたのかどうかも、確かめる術はない。たとえ記憶に残っていたとしても、これはまだ「詩人と作曲家として」と言えるものではなく、それが本当に始まるのは、1935年、プーランクが初めてエリュアールの詩を自作歌曲のテキストとして選んでからのことである。その作品は、《ポール・エリュアール5つの詩》FP77で、プーランクが選んだ詩は、1930年出版の詩集『あらゆる試練に耐えて』À toute épreuveからの5篇であった。そのきっかけは、1935年に歌手ピエール・ベルナックとの最初のコンサート(注・これが二人の長いデュオ活動の始まりとなった)を行った後、ベルナックとの演奏のために、新たな歌曲のテキストを探していたときのこと、たまたまピアノの上に置いたままだった「エリュアールが送ってくれた小冊子」を手を取った、というのが始まりだとプーランクは述べている⁴⁰。「送ってくれた」ということは、二人にはすでに何らかの交流があったことを意味するのだが、それが1918年の時点から続いていたものかどうか、そうでなければいつから

³⁹ 同前、127-128頁。

⁴⁰ 同前、36頁。

そのような関係を築いていたのか、という点については、現時点では不明である。プーランクは、「かねてからエリュアールはいいと思っていたのですが、どうやるべきか、その鍵を見出すことができなかつた⁴¹」というのだが、「試行錯誤の作品である。鍵は鍵穴でガチャリと言った⁴²」とプーランクは『私の歌曲日記』 *Journal de mes Mélodies* に記している。この日記での自己評価によれば、5曲のうち、第3曲「澄んだ水の羽」 *Plume d'eau claire* と第4曲「ガラスの額のさまよう女」 *Rôdeuse au front de verre* が、最もよい、としている。プーランクは「作曲しながらいろいろ考えた結果、マチスの描いたマラルメ詩集の挿画をイメージし、その手法を真似た」とも書いているが、伝記作家のマシャールは、この記述はおそらく第3曲の「一定のリズムにのせたクリアなハーモニー」のことを指すと考えられ、その伴奏形のヒントとなったのは、プーランク＝ベルナックコンビのレパートリーである、シューマンの歌曲、とくに作品90の《六つの詩とレクイエム》の影響で、「作曲する鍵が見つかった」とは、第3曲によって見出されたものだろうと、マシャールは解釈している⁴³。

次にプーランクがエリュアールの詩による作品を手がけるのは、翌1936年の春から夏までの間に完成された合唱曲《七つの唄》である。この作品の成立事情やテキスト選択に関しては、第1章第2節で既に述べた通り、エリュアールの5篇の詩が選ばれている。しかし、その使用や付曲内容に関するエリュアールとのやりとりは残されていないが、プーランクがエリュアールにこの件を知らせていたことは間違いなく、同年4月4日付けのエリュアールからの書簡が、プーランクに送られている。用件は、エリュアールが、詩集『愛・詩』 *L'Amour la poésie* (1929)、『苦悩の首都』 (1926)、『容易』 *Facile* (1935) の3冊を送るということだが、その後、「このあいだ話していたあの曲が待ち遠しい」と、この作品に触れている。エリュアールからプーランクに送られた書簡のうち、出版されている最も古いものは、この手紙よりひと月ほど前に、エリュアールが送った手紙である。

⁴¹ 同前。

⁴² Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, ed. by Renaud Machart (Paris: Cicéro éditeurs, 1993), p. 19.

⁴³ Renaud Machart, *Poulenc, Solfège*, (Paris: Seuil, 1995), p. 96.

それは、ピカソ回顧展の講演のためにスペインに滞在し、帰国したばかりの3月に送られるものとみられ、そこには、エリュアールがプーランクの作曲をおそらく念頭に置いて、スペインで書いた詩が記されている。添えられた文面は「この間の夜話した詩を送ります。これは、このひと月の間に聞いたさまざまなスペインの歌をごちゃごちゃにしたような歌詞です。貴君が（パリへの）帰りに読んでくれることを願います、友情を込めて⁴⁴」これだけの簡潔なもので、あとは「スペインの詩」Poème d'Espagnol と題された16行の非定型詩が書かれているだけである。

プーランクは、この詩について「歌曲日記」の中で、「この詩人が作曲家に詩を送ってきて、曲を望むなどということは、まったくいっていいほどないことです。エリュアールが私のために書いてくれた『スペインの歌』は、結局どうにも作曲できませんでした⁴⁵。」と書いている。この詩は、詩集『豊かな眼』les Yeux fertiles 中の「親密」Intimes と題された5篇のうちの1篇として1936年に出版された。しかしながら、プーランクは、次のエリュアールの歌曲集となる1937年の《ある日ある夜》Tel jour, telle nuit FP86に、同じ「親密」の中の別の3篇、「全速力で」À toute bride、「君を愛していたいだけ」Je n'ai envie que de t'aimer、そして「猛々しい顔」Figure de force brûlante et farouche を用いている。プーランクがこの歌曲集のために選んだ詩は全部で9篇あり、8篇は『豊かな眼』から、最終曲に用いた詩「私たちは夜をつくった」だけは35年の詩集『容易』に収められた作品である。この歌曲集については、タイトルに関して、プーランクがエリュアールに相談を持ちかけ、エリュアールが、詩集とは異なる、歌曲集用のタイトル案をいくつか考えたという経緯がある。これについて、プーランクは、エリュアールに次のように述べたと語っている。

「これはとても視覚的ですね。詩篇がピカソの絵や版画と一緒にあって本になる際はいいのだけれども、音楽の場合はそうはいかない。聞く人はいったい何が歌われるのかと思うでしょうね⁴⁶。」

すると、エリュアールはプーランクの求めに快く応じて、まもなく4つのタイトル案を考えて、1937年1月2日付の手紙⁴⁷でプーランクにそれを知らせている。候補の中から、

⁴⁴ F. Poulenc, *Correspondance*, p. 409.

⁴⁵ F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 30.

⁴⁶ プーランク 『プーランクは語る』、131頁。

プーランクの選んだのが《ある日ある時》であった。エリュアールの書簡には、「君の音楽に合うものをここから選ぶなり、もっといいのを考えるなりして下さい」と、次の4案が記されている。「1. 全て言うこと *Tout dire* 2. ある日ある夜 3. 愛と同じくらい遠く *Aussi loin que l'amour* 4. 描かれた言葉 *Paroles peintes*」

この歌曲集は、これまでのプーランクの歌曲集と大きく異なる画期的な特徴をもっている。それは、歌曲集全体が一つに統合されて意味をなす「連作 cycle (シクル)」(ドイツ語なら「ツィクルス」)として構成されていることである。プーランクは「統一性」を強く意識し、「シクルに含まれる各々の歌曲は、特別な色彩と構造をもっていないなくてはならない」という信念のもと、全体の構成に入念な工夫を凝らしている。例えば、第1曲のハ長調に対し最後の第9曲は同主調のハ短調で、テンポや音型に共通性を持たせてある。第3曲、第5曲、第8曲は、それぞれ次に置かれた曲を際立たせるためのブリッジとしての役割を果たし、また同時に次の曲への伏線ともなっている。全九曲の配列と特徴を簡略に記すと、以下のようなになる。9曲のタイトルもエリュアールの原題とは異なり、それぞれの詩の最初の詩句を用いたものになっている。

	プーランク曲タイトル	エリュアールの原題	詩	音楽の雰囲気
1	良い日	パブロ・ピカソに I	幸福	悲哀 穏か ハ長調
2	空の貝殻の壊れたのが	僕はありそうな休息を信じた	謎	悲哀
3	ちぎれた軍旗のような額*	存在	絶望	澁刺 活発
4	瓦礫をかぶった馬車	幕	悲劇	緩やか、陰鬱
5	全速力で	親密 II	欲望	活発、激しい
6	哀れな野の草	均衡 III	儂さ	緩やか、陰鬱
7	きみを愛していただけ	親密 III	親密さ	澁刺
8	猛々しい顔	親密 IV	否定	活発、激しい
9	僕たちは夜を創った	僕たちは夜を創った…	解決	悲哀 ハ短調

⁴⁷ F. Poulenc, *Correspondance*, p. 440.

上記はこの作品の大まかな全体像であるが、全9曲で一つのまとまりを持たせるという、プーランク初めての試みは、のちにカンタータ《人間の顔》で大いに役立つことになるのである。なお、詩と音楽の「雰囲気」は、マシヤールとダニエルの記述を参考に、筆者がまとめたものである。

この作品は予定通り1937年2月3日にパリのサル・ガヴォーで、ベルナックの歌、プーランクの伴奏により初演され、大成功を収めた。数日後、プーランクは8千フランでデュラン社とこの楽譜の出版契約を結んだ。エリュアールの作詞料は660フランであった⁴⁸。

この後、《人間の顔》までの間に、プーランクは2作のエリュアールによる歌曲を作曲している。いずれも戦前の作品である。

1938年の夏、プーランクは、ベルナックとの仕事の準備でヴァカンス地アノへ出かける際、買ったばかりの雑誌「ムジュール」*Mesure* を列車の中で開いてエリュアールの詩を見つけ、その素晴らしさに感銘を受けた。それが〈きみは夕暮れの火を見る〉の歌詞となった詩、「僕たちは居る」*Nous sommes* である。この詩は、のちに1939年の詩集『完全な歌』*Chanson complète* に収められた。プーランクがこの詩に共感したことについて、イヴリは、そこにプーランクの「家庭を持つことへの憧れ」と「子供時代へのノスタルジー」を読み取っている⁴⁹。

この作品は38年8月に書き上げられているが、コンサートのために2部作としたかったプーランクは、同じ雑誌に掲載されていたエリュアールの詩『貞節な孤独な』*Vertueux solitaire* に作曲し、2曲から成る歌曲集とした。そしてまたここでエリュアールに、タイトルを相談している。たしかに、エリュアールのタイトルは、不特定多数の聴衆の披露する「歌の題名」としては、具体性がなく、「難しい」という印象を与えるものだろう。この相談の件も、残っているのはエリュアールの返事だけであるが、1938年10月と推定される手紙が、プーランクに届いている。しかし、詩人の返事は、「どうにも一般向きでないものしか思いつかない。僕が無能なのを怒らないでほしい」という

⁴⁸ Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse : A Documented Biography of Francis Poulenc* (New York: Pendragon Press, 2001), p. 237.

⁴⁹ B. Ivry, *Francis Poulenc*, p. 108.

ものだったため、プーランクは結局、いずれの曲も歌い出しの1行をタイトルに据えることにした。これは、エリュアールの詩の場合に、プーランクがよく使う方法である。しかし、それでもまだ問題が一つ残っている。それはこの2曲をまとめて何と名づけるかという問題だった。エリュアールは、今度は11月1日と自ら日付を入れて返信を寄越し、2曲をまとめてのタイトルとして、**Miroirs brûlants**（燃える鏡）を思いついたとしながらも、他にもためらいがちに、いくつか候補を挙げている。プーランクは、エリュアールの最初の案を採用し、これら2曲は《燃える鏡》FP98ということになったのだが、演奏会では最初に作曲した〈きみは夕暮れの火を見る〉しか演奏しなかった。『歌曲日記』を見ると、この曲については1ページ以上にわたる記述があるのに対し、〈きみの額に名前をつけよう〉については、前置きも何もなしに「失敗作」と一刀両断にしている。コンサートでは、この曲の代わりに《陽気な唄》の第7曲〈美しい青春〉が演奏されることになった。

上記の2曲の間にあたる時期に作曲されたのが、1938年に刊行された詩集『自然な流れ』の中の「情熱的に」**Passionément** という、7行の短い詩による歌曲である。《詩集『自然な流れ』は、有名な「ゲルニカの勝利」も収められた作品で、すでに時代は不穏な状況に入っていた。「情熱的に」は、平易な言葉のみを用いて、重く辛い内容を淡々と綴った詩である。タイトルは、歌い出しの1行の一部を用いてプーランクが決めたものと考えられる。この歌の始まりは、**Rien que ce doux petit visage**（この優しい小さい顔だけが…）であるが、プーランクは、タイトルには**Rien que** を省いた**ce doux petit visage**（この優しい小さい顔）のみを用いた。

この歌が完成してからまもない1939年の夏、フランスには「総動員令」が発令され、40歳になっていたプーランクもノワゼの別荘に引きこもり召集の来るのを待つしかなかった。8月28日に書かれたと推定されるマリ＝ブランシュ・ド・ポリニャック宛ての手紙で、彼はその頃の心情を吐露している。

召集が来たら出発する覚悟はできています。どこへ行くのか、何をすることになるのかもわかりませんが、どういうことになっても驚きはしません。しかし、今月に入ってから、どうしても気持ちが不安定になるのを抑えることができない

のです。(中略)どうか、あなたのプープールのことをしょっちゅう思い出して下さい。そして彼の音楽を愛して下さい。それが私の唯一の願いです。手紙もたくさん書いてくれると約束して下さい。…(後略)⁵⁰

この手紙と殆ど同じ時期に、エリュアールはプーランクに短い手紙を出し、《田園コンセール》を二人で(おそらく妻ニュッシュと)聞く機会に恵まれたこと、作品がすばらしかったことを綴っている⁵¹。

それからまもない1939年9月1日、ドイツ軍はポーランドへ侵攻し、これを受けて、イギリス・フランスは9月3日にドイツに宣戦を布告した。ここに第二次世界大戦が開始され、これと同時に、エリュアールは、ロワレ県ミニユールの軍経理部に、本名のグランデル中尉として動員された。その任地から、ノワゼのプーランク宛てに次のような葉書が届いている。10月9日付である。

親愛なるフランシス、

貴君は僕に手紙をくれる天使です。なにしろ、すべてを忘れるためであるかのような極度の激務でみんなへとへとになっています。それに、風や雨や疲労の際、天井がとつぜん持ちあがって、自分が中にいたと思った空間が、野ざらしになってしまうのですよ。おそろしく耐え難い短い瞬間がいくつもあります。足の方では悪臭、頭の上では、日々の現実、普通の現実、我々の友情、我々の現実、我々の音楽、我々の詩、なんでもです。

フランシス君、僕はあまり怖くて、そして丈夫でないばかりに、ついばかな考えに陥ってしまう。君からの2枚の葉書は、以前の君と変わらず、僕に元気を出させてくれます。また書いて下さい。僕がくたばってしまわないよう、力をください。ニュッシュからの分も、愛をこめて。

ポールE⁵²

⁵⁰ F. Poulenc, *Correspondance*, p. 479.

⁵¹ *Ibid.*, p. 477.

⁵² *Ibid.*, p. 486.

エリュアールのこの任地での日々は、1940年6月25日の除隊まで続いた。

一方、プーランクは召集待ちの不安定な状態でノワゼに滞在し、そこで行っていた仕事は、新たな曲を書くことではなく、これまでの作品を見直して手を入れるなどのこまごました仕事だった。最悪の事態を懸念し、きちんとした形で作品を遺そうとしていたともみられ、1939年の末から『私の歌曲日記』を書き始めたのもその一環と考えられる。彼は、ラジオ放送で自分の作品のあまりにもひどい歌唱を耳にしたことを契機に、今後の演奏の役に立つようにこれを書き始めたと、冗談混じりに述べているが、戦争で万が一のことがあっても、後々の世に作品だけは自分の意図通りの形で遺したいという本音も垣間見られる⁵³。

エリュアールとプーランクの次の作品は、カンタータ《人間の顔》である。プーランクが動員された1940年から、カンタータの初演までの二人の動向は3節に譲ることにするが、この時期に、エリュアールのテキストとは無関係なプーランクの作品について、エリュアールが力を貸した一件についてだけ、ここで触れることにする。それは、1940年の8月から1年余りかけて完成された、久々の大規模なオーケストラ作品、バレエ《模範的動物》*Les Animaux modèles* FP111である。プーランクは以前から、オペラ座の総支配人ジャック・ルーシェに、オペラ座で上演するためのバレエを頼まれていた。構想は戦前からあったが、台本を選ぶなど本格的な取り組みを始めたのは、40年7月、つまりヴィシー政権成立とほぼ同時である。休戦に入ったパリは、ドイツ占領軍にとって「軍人の休息の場」であり、一般の劇場はドイツ文化を浸透させる場として利用される一方、フランス国民の生活秩序の維持のために、フランス作品の上演もまた奨励され、劇場は活気を帯びていた。しかし、41年になると、占領軍はフランスの愛国人をかきたてる内容や時局風刺の台詞などに検閲を行うようになった。オペラ座を含む国立劇場は占領軍の管轄外だったが、それはすなわちヴィシー政権の統治下にあることを意味した。ペタン首相は40年10月に、政策として「国民革命」を提唱し、対独協力をしながらも「フランスを建て直す」ための新しい秩序をラジオで訴えた。そして、この考えに反すると思われる出版物や公演等は、ヴィシー政権が検閲を行い、それはドイツ占領軍の検閲以上に厳しいものだったという。このような状況下で、プーランクはバレエの構想

⁵³ F. F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 13.

を固めた。台本は、かねてから題材として強い興味を持っていたラ・フォンテーヌの「寓話集」から6つのストーリーを選択し、これにストーリーとは別のオープニングにあたる《夜明け》とフィナーレになる《昼の食事》を加えて8曲のバレエ音楽を作曲した。これで作品全体の時間の流れを「朝から正午まで」と設定したことになる。ラ・フォンテーヌの寓話集は、「イソップ童話」と共通する内容も多い、教訓を伴う小話集である。詩人エリュアールの力を借りたのは、ここでもまた、タイトルであった。プーランクは白紙の状態でエリュアールに相談を持ちかけた。実はエリュアールはラ・フォンテーヌが嫌いであったのだが、プーランクの頼みとあって、直ちに5つのタイトル候補を提案した。それらは、《人間の光の中に》《模範的動物》《動物の動き》《動物の流儀で》《千本の足》というものである。プーランク自身は《動物の流儀で à la mode animale》が気に入っていたのだが、ポリニャック伯爵夫人マリ・ブランシュ、友人で舞台美術家のヴァランティエヌ・ユゴー、そしてエリュアールの娘のセシルの三人が揃って《模範的動物》を支持したことから、これに決まった⁵⁴。

1943年に完成した《人間の顔》に続くエリュアールの詩による作品は、《人間の顔》の室内版あるいは個人版とも言うべき内容と規模を持つ、小カンタータ《雪の夜》FP126である。

オペラ《ティレジアスの乳房》を書き終えたプーランクは、1944年のクリスマスをノワゼの別荘で過ごし、12月24日から26日までの3日間で、この作品を書き上げた。エリュアールの詩集『詩と真実、1942年』と『生きるに値する』（1944）の中から雪にまつわる4つの詩を選んで、混声六声合唱、または最小限六パート各1名の六重唱という、小規模なカンタータとした。雪をテーマにしたのは、プーランクの中に、少年の日に繰り返し弾き味わったシューベルトの《冬の旅》のイメージがあったこと、またこの終戦の年の冬が異常な寒波で、プーランクのように燃料に不自由しなかった者にさえ堪えるような気候だったことも影響したと考えられる。選ばれた詩はいずれも、人を苦しめ脅かす雪や寒さを、平易な言葉で淡々と綴った作品である。前年の大作《人間の顔》と共通した色合いを持つ作品だが、戦後の作品となった《雪の夜》は、「反戦」というよりむしろ、戦争が残した傷跡を歌ったものであり、合唱が少人数である分、より内省的でひそやかな響を持って

⁵⁴ C. Schmidt, *Entrancing Muse*, p. 273.

いる。オペラを仕上げ、コーラスの技法にさらに磨きをかけたプーランクは、この小カンタータでは不協和音を巧みに配して、「厳しさと優しさ」「甘さと苦さ」の絶妙なバランスをとりながら、豊かな響きを生み出している。伝記作家マシヤールは特に第3「曲〈痛めつけられた木〉の冒頭三小節の和声進行を「信じられないほどの美、プーランクの秘密がここにある」と高く評価している。

全4曲のタイトルは、《人間の顔》と同じく、それぞれの詩の1行目の「歌い出し」の部分をとったもので、第1曲〈大きな雪の匙〉*De grandes cuillers de neige*のみが『生きるに値する』、以下の3曲は『詩と真実』に含まれる。第2曲は〈よい雪〉*La Bonne neige*、第3曲は〈痛めつけられた木〉*Bois meurtri*、そして第4曲は〈夜・寒さ・孤独〉*La Nuit le froid la solitude*である。

この作品は1945年4月21日に、コンセルヴァトワールのホールで、ミヨー、メシヤンの作品とともに初演された。献呈はマリー・ブランシュ・ド・ポリニャック。オリジナルのスコアには、「マリー・ブランシュのクリスマスのために、心をこめて。フランシス。44年12月25日。雪の上のカンタータなのに、急にぬかるみだらけになるのをお許しください」と書かれた。

プーランクは初演に際し、この4篇の詩を使用したことに対する謝礼として、エリュアールに2千フランの小切手を送った。その後、エリュアールからは、小切手へのお礼の言葉とともに、「フランシス・プーランクに」という長い詩の書かれた手紙⁵⁵が送られた。この詩は、1945年3月にロンドンのBBCで放送された《人間の顔》をその日聞けなかったために書かれたものである。

フランシス・プーランクに

明け方に開いた目とその最初の葉

春のようなその口とその桃の花

少しだけ覚めた目 だが 笑い出しそうだ

その睫毛の間にある

⁵⁵ F. Poulenc, *Correspondance*, pp. 589-590.

大きな夜 小さな昼
消えた熱い灯と最初の澄んだ水
最初の夢と最初の目覚め

夜と昼とが逆転する
絹の指のための喜びの砂時計
妄想によって叶えられた欲望の砂時計
そして物質の重い義務によっても

固い泉 秘密の刺繍
昼のための一つだけの体 夜のための一つだけの体
生と死のための

フランス ぼくは自分を聞けなかった
フランス ぼくが自分を聞けるのはきみのおかげだ
真っ白な一本の道で
広大な一つの風景の中だ
そこでは光が再び輝き出す
夜にはもはや根がない
影は鏡の後ろにある
フランス 僕たちは広がりを見つめる
終わりのない遊びを見つめる子供のように
星の輝く風景の中で
若さしか映し出さない風景の中で

詩の後半に、詩人が、「フランシス」と呼びかける 2 行があるが、ここで彼が「僕は自分を聞けなかった」と表現しているのは、カンタータ《人間の顔》(自分の作品)の初演の放送を聞けなかったという意味だと、伝記作者シュミットは解説している⁵⁶。

前半はシュルレアリスティックな、飛躍したイメージが続き、翻訳がどれだけ適切かも疑問であるが、これが二人だけ、あるいは親しい仲間内ならわかるようなメッセージを含む詩だとすれば、ここには、プーランクの私的な状況が隠されているように読むことも可能である。エリュアールがプーランクの恋人の存在を知っているとすれば、そしてそれに加え、1943年にプーランクが恋人というわけでもない女性との間に娘をもうけたことを知っていたとすればなおさら、第3、4連の意味するところは、単なる夜や昼のことではないという類推も働く。

この詩は、プーランクとエリュアールとの、詩人と作曲家としての絆の象徴のように紹介されることも少なくないが、エリュアールがこれを書くことになったのは、音楽やバレエ雑誌の編集者でもあった画家ロジェ・ワイルド Roger Wild (モジリアニ、マックス・ジャコブらの友人だった)の勧めによるものである⁵⁷。ワイルドの目的は、自分の雑誌「ド・ラ・ミュージック・アンコール・エ・トゥージュール」*De la musique encore et toujours* (1946)にその詩を掲載することだったので、エリュアールはそれを意識して作ったということになるだろう。そうであったとしても、この詩はプーランクが「エリュアールの作曲家」であることを証明するものとなったことは明らかである。

この《雪の夜》でプーランクの世俗合唱曲は最後となり、したがって、エリュアールの詩で合唱曲が書かれることも、以後はなかった。次のエリュアールの詩による作品は、1946年の歌曲《心に支配された手》FP135である。これは、プーランクが、エリュアールの作品の中でもことのほか好んだ詩で、前2作の合唱曲に続き、1942年の詩集『詩と真実』から選ばれた。音楽は、作曲者自身が述べているように、《五つの詩》(1935)の第3曲〈透明な水の羽〉を発展させたもので、〈透明な水の羽〉がクロッキーだとすれば、《心に支配された手》は小さな絵画だ、とプーランクは言う。原詩にはタイトルがないため、これは

⁵⁶ C. Schmidt, *Entrancing Muse*, p. 308.

⁵⁷ F. Poulenc, *Correspondance*, p. 590.

また「相談」の案件となり、エリュアールは《音階》という抽象的な曲名を提案したが、プーランクは具体的なものを好み、歌いだしの一行をそのままタイトルとした⁵⁸。

エリュアールの詩は、シンプルで数少ない語を巧みに組み合わせて深い内容を表現したものである。

この年、1946年に、エリュアールは愛妻ニュッシュの急死という事態に直面し、大きな衝撃を受ける。その死からほぼ1年が過ぎた1947年の秋、プーランクはニュッシュの思い出に、エリュアールの、ニュッシュとの新婚時代の詩集『直接の生』の1篇「僅かな美德」*Peu de Vertu*を選び、歌曲にした。原題はタイトルには使われないことになるが、今回は歌い出しではなく、プーランクは詩の結尾の2語を選んだ。それが《…だがそれは死ぬこと》...*mais mourir*である。直前の歌曲《心に支配された手》についての記述の豊富さにくらべ、この作品についての『歌曲日記』での言及は少ない。この曲が気に入っていることと、ニュッシュの手が素晴らしく美しかったことを、この詩は強く思い起こさせる、という3行だけが書かれている⁵⁹。

50代に入ってからプーランクは、スカラ座のためのオペラ作曲という大きな課題を抱えたためか、歌曲の作曲は少なくなり、声楽曲は宗教曲が中心となる。

以後、63歳で世を去るまでの十数年の間に、プーランクが作曲した大きな歌曲集は、エリュアールの詩による2作品だけであった。

その一つは、1950年の《冷気と火》*La Fraîcheur et le Feu* FP147である。

この歌曲集は7曲から成るが、エリュアールの詩は、「見ることが与える生」*Vue donne vie*というタイトルのもと、七つの部分がまとめられた、一つの長い詩と見做せる作品である。この作品は詩集『開かれた本 I』(1940)に収められている。プーランクは、オーデルとの対談で、この作品を特に気に入っている理由として、次のように述べている。

(前略)あれがとくに好きなのは、特別な形式をもっているせいでもあります。

実際には七曲の歌曲を集めたのではなく、七つの断片なのです。

じつのところは、詩篇の区切り方に興味を覚え、曲を集めた歌曲集というより

⁵⁸ F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, pp. 50-52.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53

は、七つの断片から成るひとつながりの長大な歌曲を書くことになったのです。
これはかなり特殊なことで、〈冷氣と火〉が大事に思われるゆえんです⁶⁰。

各曲タイトルと表情は次の通りで、それぞれのタイトルは、詩の書き出しのフレーズをつけている。7曲は、緩急のバランスを取りながら配置され、「緩」は「冷氣」、「急」は「火」にそれぞれ対応している。これら7曲は全曲通して歌うことが前提となっている。

第1曲「眼からの光線」アレグロ・モルト ♩=132

第2曲「朝、枝はかき立てる」プレスト ♩=132

第3曲「すべては消え去った」きわめて落ち着いて ♩=69

第4曲「庭の暗闇の中に」モルト・ヴィヴァーチェ ♩=132

第5曲「冷氣と火とを結べ」きわめて落ち着いて ♩=66

第6曲「男 その優しい微笑み」きわめてゆったりと ♩=50

第7曲「流れゆく大河は」アレグロ・モデラート ♩=120

第3曲のピアノの前奏の最初から3小節には矢印が記入され、作曲者の注として「この部分はストラヴィンスキーの《セレナーデ》イ長調による」と書かれている。こう明示されたのは初めてのことだが、ストラヴィンスキーのこの作品のこの音型をプーランクが利用したのは初めてではなく、ピアノのための《3つの小品》の第2曲〈讃歌〉、そして《グローリア》の冒頭にも用いた「お気に入り」のパターンである。

全体のタイトルについては今回も、プーランクがエリュアールに依頼することになったエリュアールはほどなくこれに応じて、第5曲の詩にあたる第五部の書き出しである《冷氣と火》を迷わず提案し、その手紙⁶¹の終わりは、「あすペリゴールのサルラに行きます。すばらしい場所です。ドミニクの故郷なのです。帰ってきたらぜひ会いましょう」と締めくくられ、このタイプライターで打たれた手紙は、エリュアールの名の後に、「そして（下手な）タイピストのドミニク・エリュアールもどうぞよろしく」と書かれている。

⁶⁰ プーランク『プーランクは語る』、134頁。

⁶¹ F. Poulenc, *Correspondance*, pp. 688-689.

ニュッシュの死から3年後、新たな伴侶ドミニクに出会ったエリュアールは、1951年にドミニクと結婚し、幸福な家庭を築く。しかし、それもわずか1年ほどしか続かなかった。1952年11月18日、詩人ポール・エリュアールは心臓発作で56年11カ月の生涯を閉じた。エリュアールからプーランク宛ての、出版されている最後の書は、このドミニクがタイプ打ちしたものである。

エリュアールの死後、プーランクが手掛けた唯一の作品は、1956年の歌曲集《画家の仕事》*Le travail du peintre FP161*である。1948年にエリュアールの詩集『見る』が刊行されたときから、いずれ作曲したいと考えていた作品だった。

約40篇の画家にまつわる詩が収められたこの詩集から、プーランクは7篇を選んだ。そして歌曲集の最後は大好きな画家マティスによって、陽光と喜びのうちに締めくくりたいと考え、詩集にはない「マティス」の詩を新たに書いてほしいと、エリュアールに頼んだことがあった。プーランクの言によれば、「エリュアールは半分承諾した」というのだが⁶²、断られはしなかったものの、マティスにあまり関心がなかったエリュアールがすぐに筆を執ることはなく、結局それは実現されないまま、エリュアールは亡くなってしまった。

7人の画家の名をタイトルとした7曲が、バランスよくまとめられているが、この作品は《ある日ある夜》のような「シクル」（連作歌曲集）とは異なり、全曲を通しての統合、統一を意図したものではない。なお、以下に引用したプーランクのコメントは、注を付したものを除き、すべて彼の自著『歌曲日記』の《画家の仕事》の項⁶³によるものである。

第1曲 〈パブロ・ピカソ〉

ハ長調での開始は《ある日ある夜》を連想させるが、プーランクは、この曲の場合にはハ長調が必ずしも「静かな喜び」を表しているわけではないと述べている。ピアノの低音部で繰り返されるCの音は、むしろこの画家の「押しの強さ」「不動の地位」を表しているかのようである。

第2曲 〈マルク・シャガール〉

作曲者は「気ままなスケルツォ」としているが、テンポの速い一種のワルツで、

⁶² Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse*, p.401.

⁶³ F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, pp. 58-59.

「種々雑多なオブジェが空に浮いている」というシャガールのイメージを描いている。エリュアールの詩では、それらのオブジェが、「空に浮いた」かのように、単語として（文としてではなく、動詞なしで）並べられている。

第3曲 〈ジョルジュ・ブラック〉

前曲と同じく3拍子だが、雰囲気は全く異なり、他の6作に比べると「不自然」である。プーランクによれば「私にとってブラックはこんな感じだから」という。

第4曲 〈ファン・グリス〉

全曲中最も抒情的な作品。ピアノパートもきわめて簡素で、熟年以降のプーランクが重視していた「エコノミゼ」（無駄を省くこと）が明確に表われている。この曲は50年の歌曲集《冷氣と火》の第3曲〈すべては消え去った〉と非常によく似ているが、そのときプーランクは、この「エコノミゼ」の手法をマティスの絵からインスピレーションを得た⁶⁴としている。その意味でも、この曲集にはぜひとも〈アンリ・マティス〉という一曲を彼は加えたかったに違いない。

第5曲 〈パウル・クレー〉

この曲想が、クレーの絵画からの印象に基づくものだとすると、意外なほど動的で激しい。この曲は、歌曲集中で二つの曲のブリッジとなるように置かれた、プーランク用語で言うところの「踏切板」*tremplin* の役を与えられている。ここには「弾けるような、プレストの乾いた曲」が必要だと彼は考えた。その役割をクレーに割り振ったのは、プーランクが他の画家たちほどにはクレーに関心がなかったことを示すものと言える。

第6曲 〈ホアン・ミロ〉

フォルテッシモで始まるアレグロの明るい曲想だが、最後はメランコリックなヴェールに包まれ、消えるように終わる。リズムもテンポも異なるが、和声的にはこれも《冷氣と火》の第3曲に類似している。

第7曲 〈ジャック・ヴィヨン〉

歌曲集の最後には、七人の中で最も知名度が低い画家が置かれた。〈マティス〉で終えることが不可能だったための、やむを得ない選択だったのかもしれないが、結果的

⁶⁴ Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse*, p.360.

には、格調高くしみじみとした締めくくりとなった。プーランクは、それほど印象の強くないこの画家自体よりむしろ、「取り返しのつかない人生／常に愛おしむべき人生／禍があろうと／… 」と始まるエリュアールの詩に強い共感を抱いたものと思われる。

以上が、出会いからおよそ 35 年、二人による声楽作品が作られ続けて 20 年に及ぶ、プーランクとエリュアールの関わりである。この間、詩人エリュアールは、3 人の女性を伴侶とし、そのいずれもと深い愛を交わし、3 人それぞれからのインスピレーションによって、数々の詩を生み出し、また社会的・政治的活動への意欲も高められてきた。彼女たち 3 人については、エリュアールの人生のみならず、作品を語る上でも、重要な鍵として、語られ、論じられている。

では、一生結婚しなかったプーランクについてはどうだろうか。彼にも、エリュアールの場合と同じく、人生にも作品にも重要な鍵となった伴侶が、少なくとも 3 人はいたのである。一人は、幼馴染の女性で、プーランクの求婚が叶わず、しかも 30 代の若さで急逝してしまったレーモンド・リノシエである。年上で、文学の豊富な知識をもっていた彼女は、プーランクが最初にエリュアールと出会ったモニエの書店を紹介した人物でもあり、知的な刺激という点では、エリュアールがサナトリウムで出会ったガラにも匹敵する存在であった。

そして、《人間の顔》を含む中期の創作意欲に大きくつながったと考えられるのが、30 代で出会ったタクシー運転手の男性、レイモン・デトゥッシュである。エリュアールがニュッシュと過ごした時期と重なる長い年月を、プーランクは彼とともに過ごした。熱烈な恋人同士であった時代を経て、のちには肉親のような愛情に変わって行くが、デトゥッシュはプーランクが亡くなるまで、彼のもとを離れることはなかった。もう一人は、《カルメル会修道女の対話》の創作時期に出会い、プーランクが創作の傍ら看取ることになるセールスマンのリュシアン・ルベールであるが、彼については、本論文のテーマ《人間の顔》との関わりはないので、これ以上の言及はしない。

ルベールを看取った後のプーランクは 1955 年 8 月、音楽上最も密接な関係にあった歌手のピエール・ベルナック宛書簡に、こう綴っている。

「レイモンが《(ティレジアスの乳房)と《人間の顔》の秘密であり続けるとすれば、リュシアンはもちろん《スターバト (マーテル)》と《カルメル会》の秘密だ。⁶⁵」

《人間の顔》の創作中に、恋人がどのようにプーランクに関わったのかは、文献からも楽譜からもほとんど知る術はない。しかし、少なくとも、プーランクが占領下の時代に敢えてレジスタンスの詩に挑もうとしたその意欲の源泉のひとつが、恋愛にあったことは、エリュアールの詩にニュッシュの存在があるのと同様に、無視されてはならない事実であろうと考える。第3節では、エリュアールとプーランクによって、『詩と真実、1942年』という詩集が、どのような経緯でカンタータ《人間の顔》となり、初演に至ったのか、占領下のフランスという背景を踏まえつつ、その成立から初演までを辿る。

⁶⁵ F. Poulenc, *Correspondance*, p.826.

第3節 成立から初演まで

・作曲の契機と時代背景

カンタータ《人間の顔》が作曲されたのは、1943年の夏のことである。プーランクは、パリから500キロ以上離れた南方コレーズ県ボーリュウ・シュル・ドルドーニュ Beaulieu-sur-Dordogne にピアノ付きの部屋を借りて滞在し、6週間でこの作品を完成させた。この滞在の本来の目的は、ヴァイオリニストのジネット・ヌヴェー Ginette Neveu (1919 - 1949) のためのヴァイオリン協奏曲の作曲だったが、思うように進まず、ひとまずこれを諦めたところであった。プーランクはこのときのことを、後に対談でこう述べている。

(前略) ボーリュウからほど近いロカマドゥールに詣でた後、ある秘密の作品の作曲に取り掛かろうという考えが浮かびました。その作品は、地下出版の手筈が整うことになっていて、そして長らく待ち望んだ解放の時が来たら上演を、という話になっていたのです。私は夢中でその作品《人間の顔》を書き、(1943年の)夏の終わりには完成させました。友人でもある私の編集者、ロール・ルアールが秘密出版に賛同してくれ、おかげで、解放の時には楽譜がロンドンに送られることになり、1945年の1月⁶⁶、レズリー・ウッドゲイト指揮のBBC合唱団が初演をしてくれました⁶⁷。
…(後略)

この作品がなぜ「非合法で秘密」であったのか、それは、プーランクが選んだカンタータのテキストが、対独レジスタンスの目的で書かれた詩人ポール・エリュアールの詩集『詩と真実 1942』によるものだったからである。作曲された1943年は、フランスがドイツの占領下にあった年である。作品と深い関係があるため、まず、開戦以降のフランスの社会状況と、プーランクの状況を簡単に述べる。

⁶⁶ これはプーランクの記憶違いで、実際は3月であった。

⁶⁷ F. Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, pp. 103-104.

1939年9月、ヒトラー率いるドイツ軍のポーランド侵攻に際し、イギリスとフランスが戦線布告をしたことから、第二次世界大戦が始まった。1940年、ドイツ軍は、オランダ、ベルギーの占領に次いで、6月14日にパリを占領する。作曲家フランシス・プーランクが兵士として召集されたのも、まさにこの6月の2日だった。彼は、ボルドーの第72高射砲隊に召集され、南西部カオール近くの任地に赴いた。しかしそれから2週間後、元帥ペタンにより「休戦」がもたらされたため、プーランクの従軍はおよそ5週間で終わった。独仏休戦協定を受けて、政府は7月1日、首都をそれまで臨時に指定していたボルドーから、中部のヴィシーに移し、ペタン元帥が首相に就任した。これが以後4年にわたって続く「ヴィシー政権」である。休戦協定締結の際、ドイツはフランスに対して莫大な「占領経費」を要求した。ヴィシー政府はその負担を軽減させるため、ドイツに対して協力的な姿勢を見せた。政治の実権を握っていた副首相のラヴァルは親独派として力を強め、10月には「ユダヤ人迫害法」が成立する。しかし、極度の対独協力は市民の反感を招き、1940年の秋頃からはデモやレジスタンスの宣伝活動が高まり、それまで対独協力的であったフランス共産党などの左派もレジスタンスに加わった。ロンドンでは、シャルル・ドゴールが、亡命政府「自由フランス」を打ち立て、1940年6月にBBCラジオを通じて、ドイツとの戦争継続とヴィシー政権の対独協力への抵抗をフランス国民に呼びかけていた。

こうして、フランス国内のレジスタンスと、ロンドンのド・ゴール派が連携を取るようになり、1942年からは、レジスタンス運動が盛んになる。また、ジャーナリズムや芸術家のレジスタンスも活発化し、非合法の「地下出版」も数多く行われた。詩人ポール・エリュアールは、まさにこの潮流の中心にあった人物で、レジスタンスの文筆家組合を組織して、反ナチの詩を匿名で書き続けるなど、積極的な政治的活動を行っていた。この頃、コミュニストが虐殺される事件が頻発していたが、エリュアールは1942年の春、共産党に入党した。

一方プーランクは、この時代、作曲活動が停滞気味で、1940年から42年までの3年間の作品は、FP105の《メランコリー》からFP117の《村人たちの歌》までにとどまり、しかもFP112の《庭師の娘》(三幕の劇への付随音楽)とFP114のフルート独奏曲は未出版、FP115の弦楽三重奏曲は未完のまま破棄、FP116《ランジェの公爵夫人》は映画音楽とあって、現在耳にすることのできる作品は10曲に満たない。この時期の彼の主な収入

源は、自作歌曲の伴奏など、ピアニストとしての演奏活動にあった。彼の作曲の仕事場は、通常であれば、ロワール地方トゥール近郊のノワゼーに構えた広大な別荘の一室であったが、戦時中はこの屋敷を、知人・友人らの避難所として提供し、何人もの滞在客を抱える日が続いた。そのような落ち着かない状態が続いたことも、創作の停滞の一因だったと考えられる。プーランクには、政治的な発言は殆どなく、概ね保守的な立場を取ってきた作曲家であるが、レジスタンス運動に関しては、表立った積極的な行動はとらなかったものの、決して無関心でも否定的でもなかった。そのことは、彼が1942年設立の国民音楽家協議会 *Comité National des Musiciens* のメンバーに加わっていたことから窺い知ることができる。この組織は、次のようなものであった。

1942年に創設された〈国民音楽家協議会 *Comité National des Musiciens*〉は、ヴィシー政府やラジオ・パリがプロパガンダのために音楽を用いることを批判し、フランス音楽本来の価値を守ることを目的に地下新聞「今日の音楽家 *Le Musicien d'Aujourd'hui*」を発行した。代表は作曲家のロジェ・デゾルミエールで、プーランクもメンバーの一人であった。このほか、ジョルジュ・オーリック、ルイ・デュレ、クロード・デルヴァンクール、マニュエル・ロザンタール、アレクシス・ロラン=マニュエルらも含まれていた。デルヴァンクールはパリ音楽院「レジスタンス・センター」の代表もつとめており、ロラン=マニュエルは、パリに極秘で設けられたスタジオで、エリュアール、アラゴンらの詩や、ミヨーら追放された音楽家の作品を録音する活動も行っていた⁶⁸。

プーランクとエリュアールは、歌曲の作曲家とその詩人として、戦前からすでに親しい関係にあったことは、前項で述べた通りだが、占領下のこの時期に、プーランクが『詩と真実』に注目し、合唱曲としての作曲を思い立った経緯は、どのようなものだったのだろうか。このことについては、クロード・ロスタンとの談話で彼自身が語ったエピソードが、ほとんど伝説のように信じられている。その内容は、プーランクが当時、毎朝郵便物と

⁶⁸ 遠山菜穂美「プーランクのカンタータ《人間の顔》—作品の成立から初演まで—」、『東邦音楽大学紀要』研究紀要 22, 2012年、2頁。

もに、「秘密の詩の配達」を受けていた、というものである⁶⁹。その詩は、限られた何名かに配られ、作者の署名はあったが、それは偽名で、プーランクには、エリュアールのものだとすぐにわかったという。その投函によって、プーランクは詩集『詩と真実』に収録された作品の殆どを手に入れることができた。そして、この後の話は、この項の冒頭に引用したロスタンとの会話に続くのである。つまり、エリュアールの詩を読み、作曲したいというインスピレーションに駆られた、という話になっているが、作曲から10年ほど経てからのインタビューということもあってか、かなりの省略あるいは演出を含んだ話になっている。しかし、作品完成の翌年、プーランクは別のインタビューで、より現実的な作曲の経緯を自ら語っていた。1944年11月25日に、フランス共産党発行の夕刊紙「ス・ソワール Ce soir」に掲載された、ジャンヌ・ショヴォー Jeanine Chauveau によるインタビュー記事である。

それは、1943年、プレイヤード演奏会のときのことです。その日は演目に私の《七つの唄》がありました。七つのうち五つはエリュアールの詩、二つはアポリネールの詩です。そのコンサートが終わってすぐ、「レコードの友社 Compagne de Discophilles」のディレクター、スクルペル Henri Screpel という人に、ポール・エリュアールの『詩と真実 1942』の巻頭の詩「自由」をレコードにするので、作曲してほしいと頼まれました。（中略）あのときは、それはたいへんな仕事だろうと、おそろしくなりました。しかし、演奏旅行でリヨンへ行った時のこと、書店で、スイス版の小さなその詩集を見つけたので、再び読んでみました。前とは違う形で読むと、その作品は新たな姿を見せてくれ、改めて強く心に残りました。そのとき突然、「自由」だけではなく、「自由」は最後の締めくくりには出さないようなカンタータを作曲しようという考えが浮かんだのです。私は春の間じゅう構想を練りました。「作りたい」と強く願いながらも、どんな形式にすべきかが定まらなかったのです。その後、1943年の7月にボーリュール・シュル・ドルドーニュに発ち、6週間のうちに、私はこの無伴奏二重合唱のためのカンタータを書き上げました⁷⁰。

⁶⁹ Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, p. 789.

⁷⁰ Ibid., pp. 572-573

プーランクのコメントにある「プレイヤード演奏会」とは、1943年に創始されたコンサートシリーズのことで、「プレイヤード叢書」で知られる出版社、ガリマール社の創始者のガストン・ガリマールらが企画にあたり、プーランクもそのアドバイザーを務めた。オリヴィエ・メシアンのパiano曲《アーメンの幻影》が作曲者自身のピアノによって初演されたのも、このシリーズでのことである。シュミットによれば、「このシリーズの目的は、ドイツが演奏禁止とした作曲家たちの作品を発表することだった⁷¹」といい、また遠山によれば「音楽家のレジスタンス運動のひとつとみなされていた⁷²」ともいう。

当初は、レジスタンスの賛歌とも言える「自由」の作曲者となることにおそれを抱いたプーランクが、まもなく積極的にこの仕事に取り組むことになったのは、何よりもまず、プーランクの心に強く残ることになった、エリュアールの詩そのものの力であることは間違いない。創作の契機が、プーランクがロスタンとの対談で語った方のエピソードだったとしても、ショヴォーに語った方だったとしても、詩がプーランクに音楽的インスピレーションをもたらしたことは確かである。それに加え、このレジスタンス賛歌の作曲家となることへの「おそれ」を彼が払拭できた一つの要因として、「自由」1篇ではなく、他の詩とともに『カンタータ』としてまとめる」というアイデアを思いついたことが挙げられるだろう。「自由」を、単独の合唱曲としてではなく、8曲のカンタータという大きなパッケージに包み込むことは、ドラマティックな演出の手段であると同時に、身を守る方策にもなり得たからである。

こうしてプーランクを「カンタータの創作」へと導いたのは、「自由」を巻頭に置く17篇の詩から成るエリュアールの『詩と真実 1942』という詩集だった。出版のままならぬ時代に、この詩集は何度も版を改め、各国に広まって行った。その出版の経緯と、詩集の内容は以下のようなものである。

⁷¹ C. Schmidt, *Entrancing Muse*, p. 287.

⁷² 遠山菜穂美「プーランクのカンタータ《人間の顔》」、5頁。

・詩集『詩と真実、1942年』

ポール・エリュアールの詩集『詩と真実、1942年』*Poésie et vérité 1942* は、同年パリの「ラ・マン・ア・プリュム（ペンを持つ手）*La main à plume* 社」から出版された。巻頭の「自由」*Liberté* 以下、全17篇の詩が掲載されている。遠山は、この出版について次のように述べている。

「ペンを持つ手」はドイツ占領下のフランスで1941年から1944年まで活動した、非合法に近い出版組織である。詩集が実際に出版されたのは9月末であったが、さかのぼって4月3日の日付で発行されている。これは占領ドイツ軍による紙の割り当て規制から逃れるため策だったと言われている⁷³。

詩集のタイトルは、ゲーテの有名な詩集から借用したもので、ドイツを代表する詩集が掲げた「詩と真実」を、今のドイツは失っているという、エリュアールのメッセージが読み取れる。エリュアールは、この詩集について、後にこのように書いた。

その目的とは、占領軍を痛めつけるために、表現の自由をふたたび見出すことである。そしてフランスのいたるところで、ケダモノの重苦しいつぶやきをかき消すために、生者たちが勝利するようにと、恥辱が消えうせるようにと、歌っている声々が答え合うのだ。歌い、戦い、叫び、打ち合い、そして逃れる。（中略）詩は、もはやたわむれないで自らの永遠の反映、つまり非常に赤裸々で、非常にみすぼらしく、非常に熱烈で、そしてつねに美しい真実のなかに溶けこむために、すべてを失うことを知ったのだ⁷⁴。

刊行後まもなく、エリュアールは、自由地区（非占領地域）のクレルモン・フェラに住む友人経由でこの詩集をポルトガルの画家キケロ・ディアスのもとに送り届けた。これを受けとったディアスは、1943年3月、この詩集をさらにロンドン在住の画家ローラン

⁷³ 同前、4頁。

⁷⁴ ポール・エリュアール『自由—第二次大戦期詩集I』高村智訳、東京：北洋社、1972年、239頁。

ド・ペンローズ Roland Penrose に送る。ペンローズは、大戦間のパリに長らく滞在した英国シュルアリズムの推進者で、ピカソ伝の著者でもあり、エリュアールとの親交も深かった。イギリス本土の彼の手が届いた後、『詩と真実』はさまざまな形で各地に広まってゆく。

同年3月、スイスの出版社ラ・バコニエール社からは、新たに18篇を加えた増補第2版の『詩と真実、1942年』が千部刊行された。そのうち500部は、スイスから自由地区クレルモン・フェランに届けられ、すべてが南部地区に配布された。プーランクがリヨンの書店で手にしたのは、この500部のうちの1部と考えられる。スイス版の刊行は、ロゼール県の精神病院の院長リュシアン・ボナフェが、出版社とエリュアールの仲立となって実現したものだ。ボナフェは地域のレジスタンスのネットワークの中心人物で、各地から来る脱出者を病院にかくまうなどの協力を行い、1943年11月から翌年2月までの一冬の間、エリュアールに一室を提供して、隠遁生活を支えた。この頃には、『詩と真実、1942年』を含む著作物が、危険文書として告発され、エリュアールはドイツ軍政府に追い回されて身の危険が迫っていたのである。

しかし、詩集の勢いが止まることはなかった。ロンドンで発行されていた雑誌「自由世界」*La revue du monde livre* の1943年4月号1944年および1月号には、この詩集の詩の大部分が転載され、それがイギリス空軍によって、フランスに落下傘投下された。また、ペンローズは、ベルギー生まれの詩人ムザンとともに、詩の英訳を行った。この英訳のおかげで、詩集は自由主義陣営での多くの読者を獲得する。1943年には、下記のように広められて行ったという。

アルジェでも仏語版が印刷されて、北アフリカや連合国に配布され、さらにイギリス空軍によってドイツ軍の占領国に落下傘投下された。これまでのエリュアールの詩集とちがってこの詩集は非常な売れゆきを示し、いたるところの書店にならべられた。連合国のラジオや宣伝がくりかえし、この詩集をとりあげたばかりでなく、イギリス空軍が

数千部もフランス本土に投下したので、この詩集は、占領軍に対する戦いにフランス人
 たちを踏み切らせるのに重要な影響を与えたのである⁷⁵。

・詩集からカンタータへ

プーランクが、この詩集から「自由」を含む8篇の詩を選び、カンタータを作曲したの
 は、上記のようにこの詩集が各地で続々と読者を増やしている最中のことであった。

カンタータのためにプーランクが選んだ詩の多くは、フランスが占領されてからのエリ
 ユアールの作品の中では最も早い時期の作品群で、1941年の末に、薄い小冊子として出版
 された『傾斜地の下方で』に収められている。

『詩と真実、1942年』（初版）に収められた詩17篇の構成と、プーランクが《人間の顔》
 に選んだ8篇は次の通りである。

『詩と真実、1942年』と《人間の顔》の詩

②-⑧は、詩集《傾斜地の下方で》初出

エリュアール『詩と真実、1942年』	プーランク《人間の顔》（数字は曲順）
1. Liberté 自由	8. Liberté 自由
② Aussi bas que le silence 沈黙のように低い	3. Aussi bas que le silence... 沈黙のように低い
③ Première marche la voix d'un autre 最初の歩み 他の人の声	5. Riant du ciel et des planètes... 空と惑星たちを笑う
④ Le role des femmes 女たちの役目	2. En chantant les servants s'élançant... 歌いながら修道女たちは突き進む...
⑤ Patience 辛抱	4. Toi ma patiente... きみ 僕の辛抱強い人...
⑥ Un feu sans tache 汚れなき火	7. La menace sous le ciel rouge... 脅威は赤い空の下へ...

⁷⁵ 同前、243頁。

⑦ Bientôt	いまに	1. De tous les printemps du monde... この世のすべての春の中で…
⑧ La halte des heures	時間の停止	
9. Dimanche après-midi	日曜の午後	
10. Doubter du crime	罪を疑う	
11. Couvre-feu	夜間外出禁止	
12. Dressé par la famine	飢えで躰けられ	
13. Un loup (1)	狼 (1)	
14. Un loup (2)	狼 (2)	6. Le jour m'étonne et la nuit me fait peur... 昼が私は驚かせ 夜が私を怖がらせる…
15. Du dehors	外から	
16. Du dedans	内から	
17. La dernière nuit	最後の夜	

エリュアールが潜伏しながら活動を続ける一方で、カンタータを作曲するプーランクは風光明媚な南仏ボーリュウのピアノ付きの部屋に、当時恋愛関係にあったパートナー、レーモン・デトゥッシュ Raymond Destouches (不明 - 1988) と共に滞在した。デトゥッシュの職業はタクシーの運転手で、既婚男性であったが、その素朴で温かい人柄によって、生涯プーランクに肉親のように寄り添うことになる。ボーリュウでの作曲の進捗状況を、プーランクはスポンサーの一人でもあり、仕事についても私生活についても最も近い相談相手である、マリ＝ブランシュ・ド・ポリニャック夫人に書き送っている。1943年7月と推定されている書簡では、まず「近所の親切な女性がくれるジャムのお礼に、ランヴァンのイニシャル入りハンカチを贈りたいので代わりに手配してほしい」といった、きわめて実地的な依頼をしたためた後、おもむろに、カンタータの話題に移る。

(前略) 私は根気よく仕事をしています。何小節かがポツリと浮かんでは、またポツリ、という具合です。書いているのは、無伴奏の二重合唱でベルギーの合唱団

⁷⁶のための作品で、エリュアールの素晴らしい詩によるものですが、目下その詩は検閲に引っかかっています。この作品は、私の考えでは、《ある日ある夜》のような方法をとるでしょう。今のところ、2つ3つは悪くないところが見つかっています。スタイルはきわめて純粋なもので、いかなる「こけおどし」もなく、ただ音楽の表現から生まれるものだけが多彩なのです。これは大変難しいことです⁷⁷。(後略)

上記の書簡は7月のものと推定されているが、下記の8月17日の日付入りベルナック宛の書簡には、すでに作曲を終えたことが書かれている。

(前略)仕事は思ったよりうまく具合に終わりました。例のエリュアールのカンタータの下書きができたのです。8曲はうまくつながっていると思います。これはきっと、私が合唱のために書いたものでいちばんがっしりした作品に違いありません。3曲は二重合唱なので、200人くらい必要になります。ベルギーの合唱団のための作品です。音楽は言葉に本当にぴったり合わせていますが、私に興味深い抑揚を示してくれたのは、その言葉なのです。エリュアールを知っているのと同じくらい、エリュアールのリズムを、本当によく知ることが必要です、仕事をやり遂げるには。なにしろ、最後の合唱(二重)は、20連も同じリズムなのです。始まりはこうです。(以下プーランクは詩「自由」の1-2連を引用)

こんな具合に進んで、最後のコーダは、(最終連と最後のLibertéを引用)。
貴君はこれで、転調のアクロバットと抑揚の精密さがわかるでしょう。結局それは見つかったと、私は確信しています。ともかく、どの詩にも共通する一つの意味があることによって、大きな統一性があるのです⁷⁸。… (後略)

その3日後、プーランクが8月20日付の葉書⁷⁹を書いた相手は、画家ピカソである。

⁷⁶ アンヴェール合唱団を指すものだが、初演の予定はその後二度延期されたのち、1945年に取り消しとなった。その詳細はわかっていない。

⁷⁷ F. Poulenc, *Correspondance*, p. 537.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 539.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 540.

親愛なるピカソ様

私この度、エリュアールの最新の詩集に基づくカンタータを作曲いたしました。つきましては、貴殿の作品と生き方への敬愛と賞賛の証といたしまして、この作品の献呈をお受けいただきたく存じます。何卒宜しくお願い申し上げます。

この依頼への返事は残されていないが、《人間の顔》の楽譜には、現在も変わらずピカソへの献辞（「パブロ・ピカソへ。その作品と人生への賞賛を込めて。フランシス・プーランク 1943年夏」）が印刷されている。

この3日後、8月23日付で、エリュアールがプーランクに手紙を書いている⁸⁰。プーランクからの、「カンタータの題名を考えてほしい」という手紙に対する返事と思われる書き出しだが、プーランクからの手紙文は残されていない。

（前略）タイトルのことは考えてみます。いまのところ、私は殆ど「きみの名を呼ぶために生まれた」（訳注：「自由」の最終連第3, 4行）だけしか見ていません。このあたりをタイトルにするのはどうですか？（原注：エリュアールは、プーランクに、このカンタータのタイトルとして、詩の最後の行の *Liberté* を提案している）あまり凝りすぎではいけません。なぜかといえば、作品集全体にまた新たな題名をつけるのは、1つのレットルのある《ある日ある夜》に比べて、私にとってずっと難しいからです。それに、1つは「自由」という相当異質で相当重要な作品ですですから⁸¹。（後略）

タイトルの件のやりとりはここに残された記録しかなく、その後どういう経緯によって《人間の顔》 *Figure Humaine* となったのかは不明であるが、エリュアールではなく、プーランクの命名と考えられている。エリュアールの提案する *Liberté* をプーランクが採用しなかったのは、カンタータでは、敢えて「自由」は最後に現れるという「仕掛け」を企んだのに、「自由」をタイトルとして最初に示してしまっただけは、「サプライズ」的な演出

⁸⁰ Ibid., pp. 541-542.

⁸¹ Ibid.

効果が薄れてしまう、と危惧したからであろうか。この詩を詩集の巻頭に置いたエリュアールの、ストレートな読者への訴求とは、演出の方向性が異なっていることの現れであるが、それは、あくまでレジスタンス詩としてこの作品を発表しているエリュアールと、主張以前に音楽作品であることを第一義とするプーランク、という立場の違いでもある。またそれ以前に、読者自ら本の頁を繰り、自らのペースで印刷された文字を読む詩集と、聴衆が、聞こえてくる（聞かされる）音を時間経過に沿って受け取り、原則として終わりまで中断も後戻りもできない音楽とでは、作品を効果的に印象づけるためのタイトルが必ずしも一致しないのは当然とも言える。すでに多くの歌曲を手がけ、作曲家として円熟期にあったプーランクは、そのことも熟知した上で、カンタータのタイトルを模索したものと見られる。

・楽譜出版から初演まで

完成されたプーランクの《人間の顔》FP120のスコアは、1944年5月、音楽出版社ラル・ルロールによって、地下出版された。この会社の創設者、アレクシス・ルアルは、プーランクの母方の伯父の旧友だった。アレクシス亡き後、跡を継いだ息子のポール・ルアルはプーランクの幼少期からの友人であり、プーランクの作品を数点出版している。地下出版を請け負ったこの作品については、完成後もしばらく厳重に保管するなど、プーランクの便宜を図っている。当時のプーランクは、完成後のこの作品について、同年7月27日付マリー＝ブランシュ・ド・ポリニャック宛書簡⁸²で、「うまく書けたと思える唯一の作品ではないか」「私は毎日これを弾いている」と、結果に満足していることを書き送っている。

それからひと月後、パリは解放され、これによって作曲家プーランクの立場は、とくにラジオ放送との関わりにおいて、非常に有利なものとなった。占領下におけるフランスのラジオ放送は、主に2つの大勢力の放送局が行っていた。一つは、ドイツがフランスの放送局5つを接收して組織した「ラジオ・パリ Radio Paris」、もう一つはヴィシー政権がヴィシーを拠点に数々の地方民間基地曲を接收して組織した「国営放送局 Radiodiffu-

⁸² Ibid., p. 563.

sion National」(以下RNと略す)である。占領下のパリで人々が聞いたラジオ放送は、英国BBCを除けば、基本的にはこの2局だった⁸³。o

パリ解放以降、RNの後身となったのは「フランス国営放送局 La Radiusion Française」(以下RDFと略)で、レジスタンス文化人が解放後真っ先に重要なポストを占めたのが、このRDFであった。そのため、占領下の時代に何らかの対独協力を行った文化人を、RDFは徹底して排除し、出演禁止等の処分を行った。音楽家の場合に最も多かった「罪状」は、ドイツ軍の組織したラジオ・パリへの出演である。この局の目的はドイツ軍によるドイツ文化のプロパガンダであったが、音楽家たちの多くは、それに加担するといった意識はなく、生活の糧として、RNに比べて条件の良いラジオ・パリに出演したにすぎない⁸⁴。したがってここにピアニストであるプーランクが出演しても何ら不思議ではなかったのだが、この時期に、彼は一度もラジオ・パリには出演せず、演奏はもっぱらRNでのみ行っていた。その理由は、演奏家プーランクに欠かせないパートナー、バリトン歌手ピエール・ベルナックの強い信念にあった。ベルナックとプーランクは、1935年以來、「歌手とピアノ伴奏者」として、多くの演奏会を行い、人気を博していた。プーランクの歌曲の多くは彼の歌唱を前提として作曲され、その際にはベルナックの意見も反映されることが少なかつた。ベルナックは知的で温厚な人物で、プーランクの相談役でもあり、演奏旅行でのスケジュール管理や実務的な手続きなども、作曲家の分まで引き受けていたという。開戦後、軍務に就いたベルナックは、まずトラックの運転手として、次に各地での慰問音楽会で軽音楽を歌う歌手としての任務を果たしている。占領下の時代が訪れると、ベルナックはナチスに対して徹底した「非協力」の立場を貫き、当時の有名歌手の大多数が出演したラジオ・パリへの出演を拒否し続けた⁸⁵。そのため低減した収入を補う手段として、教えることによって数年間をしのいでいた。つまり、プーランクはベルナックのこの高潔な態度に従って、ラジオ・パリには出演しなかつたのである。

その「実績」が、プーランクにとって、解放後大いに有利に働いたことが、次のような事実から明らかになっている。

⁸³ 田崎直美「政治的磁場としてのラジオ音楽 —1940年代プーランクの音楽活動・作品と放送局との関係より—」『お茶の水音楽論集』(お茶の水音楽研究会)第18号、2016年、91頁。

⁸⁴ 同前、97頁。

⁸⁵ 同前、92頁。

1944年10月12日、RDFはイギリスBBCに対し、プーランクの名を「放送禁止リスト」から削除することを申し入れ、後に承認された。BBCが彼を放送禁止の対象としていた理由は、ヴィシー政権の組織するRNに何度か出演したプーランクを、「反同盟的演奏家」と見做したためである。

次いで同年12月9日、プーランクは、RDFプログラム部門の音楽委員会の委員の一人に任命される⁸⁶。こうしたRDSFとの良好な結びつきは、のちに、彼の「DJ」番組である「とりとめのない話 À batôn rompus」のスタート(1947年11月)にまでつながるのだが、このRDFのバックアップを得たことで、急速に実現に向かったのが、カンタータ《人間の顔》の初演であった。1944年の11月初めには、すでにBBCからパリに派遣されたプロデューサー、ヴェラ・リンゼイがプーランクに直面し、《人間の顔》のスコアを入手して帰国したことが、彼女の上司にあたるBBCの音楽サービス部門責任者、V.ヘリー＝ハッチンソンからの書簡⁸⁷に記されている。

ハッチンソンの書簡には、「BBCはこの作品を録音し、放送によって広めることを切望している」「レスリー・ウッドゲイト指揮のBBC合唱団約60名によるスタジオ録音を来年2月または3月に行いたい」「合唱団用の楽譜100部が至急必要」といった、具体的な内容が記されている。

ヴェラ・リンゼイがフランスを訪れたのは、作曲者本人への打診のためだけではなく、当時まだドイツとの戦争が終結していない状態での《人間の顔》上演には、外交と政府の協力が欠かせなかったからだ、と、田崎は述べている。田崎によれば、

多大な経費がかかるにもかかわらず、イギリス側はそれらを克服した。

BBCがスコアを届ける際には、パリ駐在イギリス大使館が上院の情報省宛てに外交通信文書として送っている。またプーランクはバリトン歌手ベルナックとともに1945年初頭立て続けに2回(1月と3月)ロンドン招聘演奏会を行ったが、1月の招聘には3月に予定された《人間の顔》BBC初演に関する打ち合わ

⁸⁶ 同前、94頁。

⁸⁷ F. Poulenc, *Correspondance*, p. 575.

せの意味があったことが指摘できる⁸⁸。

田崎もこの後で引用しているが、「打ち合わせ」とみられる非公式の夕食会には、フランスを訪れたヴェラ・リンゼイ、前出の手紙の差出人であるヘリー＝ハッチンソン、合唱指揮者ウッドゲイト、英語版歌詞の翻訳者としてプーランクが推薦したイギリスの音楽評論家ロロ・マイヤーズも出席しており、また夕食後には、プーランク自身のピアノによる《人間の顔》の演奏が披露されている⁸⁹。

こうして、BBC初演の方針は固められ、BBC側の提案していた合唱約60名に対し、プーランクが最低でも各パートに7名は必要だと主張したため、BBC所属の合唱団に、各地からのエキストラが加わり、84名の合唱団が編成されることになった⁹⁰。

なお、ロロ・マイヤーズを訳詞者として強く推したのは作曲者プーランクである。イギリス人のマイヤーズは、プーランクのバレエ《雌鹿》初演の記事を「デイリー・テレグラフ」に執筆したときからの知己で、ドビュッシー、ラヴェル、シャブリエ、サティらの英語による伝記の執筆者であり、また「六人組」とも深い関わりのあるジャン・コクトーのエッセイ『雄鶏とアルルカン』の英訳者でもあった。ところが、初演の訳詞者については、実はもう一名の候補者がいた。それは、詩人エリュアールが「絶対に」と強く推薦した英国の画家で、ピカソ伝の作者、ローランド・ペンローズである。エリュアールと長年の交流のある彼は、『詩と真実、1942年』をおそらくイギリスでは最初に手にし、すでにその英訳は完了していたのであるから、エリュアールが彼を推すのも当然である。この件の顛末を、出版者のポール＝ルアルは、BBCのヘリー＝ハッチンソンに、1944年12月6日付の書簡で「(前略)プーランク氏は、自分の立場から考えると、この訳詞には、音楽家による確認が欠かせないから、と言って、ペンローズ氏に、どうぞマイヤーズ氏をサポートにつけて下さい、と頼んだのです。」と書き送っている。しかし、1月のロンドンでの打ち合わせにペンローズが参加したという記述は見られず、初演の記録に関しても、また現在出版されているスコアにも、翻訳者として名が記されているのはロロ・マイヤーズ一人であり、ペンローズがこの訳詞に関わった形跡はない。

⁸⁸ 田崎直美「政治的磁場としてのラジオ音楽」、2016年、95頁。

⁸⁹ C. Schmidt, *Entrancing Muse*, p. 304.

⁹⁰ 遠山菜穂美「プーランクのカンタータ《人間の顔》」8頁。

こうして、ロンドンでの打ち合わせから1年2か月後の1945年3月25日、BBCの国内放送によって、プーランクのカンタータ《人間の顔》は初演された。この放送は、フランスでも聞くことができたとはいえ、世界初演がフランスではなく、しかも歌詞が英訳版であったという点でも、当時の複雑な社会状況を物語っている。しかし、空軍によるエリュアールの詩の落下傘投下や朗読のラジオ放送から始まり、プーランクのカンタータの訳詞初演、放送という、イギリスの一連のレジスタンス支持の動きが、この作品を世に出し広める大きな力となっていたことは事実である。

なお、非公式のプライベートな初演は、1944年11月27日、プーランクの親友であり、前衛芸術を支援するメセーヌとしても知られるノアイユ子爵夫人邸で、プーランクの演奏によって行われた。この日は、同時に完成したばかりのオペラ《ティレジアスの乳房》*Les mamelles de Tirésias* FP125の披露も兼ねていた。プーランクが自らピアノの「弾き語り」を行ったものだが、ジャン・コクトーの『占領下日記』の記録には、聴衆として集まった者として、コクトー自身、エリュアール、ピカソの3名だけの名前が記されているので、おそらく内輪だけの、「初演」というより「試演」に近いものだったと考えられる。コクトーの当日についての記述を引用する。

プーランクの独自性、それはテキストを明確にするところだ。エリュアールの詩「自由」は、その域に達している。こうして歌われることこそ、詩の朗読法としては唯一可能な形態なのではないかと、一同が心ひそかに自問していた。俳優はテキストを歪曲する、あるいは、無表情に暗唱してしまうものだ。プーランクに操られた歌手は、言葉を厳しきや魅力の極みとして聞かせてくれる。それは、プーランクの音楽的知性によるものだ⁹¹。

11月の「初演」に続き、翌12月21日には、映画プロデューサー、ドゥニーズ・テュアル宅で再び《人間の顔》が演奏された。テュアルは1942年のプレイヤード演奏会の企

⁹¹ ジャン・コクトー『占領下日記』Ⅲ (Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, Paris, 1983) 秋山和夫訳、東京：筑摩書房、1993年、127頁。

画に関わり、その後プーランクの作品をさまざまな演奏会で取り上げてきた人物である。テュアルは、12月21日の集まりについて、その著書の中で次のように述べている。

非常に限られた聴衆を前に、プーランクはその作品を初めて聞かせてくれました。彼はピアノに向かい、歌手のピエール・ベルナックが譜めくりをしました。ポール・エリュアールと妻のニュッシュも並んでいました。会の終わりに、ジャン・コクトーがクロッキーを描きました。そしてエリュアールは、プーランクが私にくれた楽譜に、こう書いてくれました。ドゥニーズとロラン・テュアル夫妻へ。お二人の家での初演の思い出に、友情の喜びをもって。1944年12月21日⁹²

この後に、テュアルは聴衆の名を8名列記しているが、その中に作家アルベール・カミュの名があることは、注目に値する。

この作品が、本来のフランス語の歌詞によって、フランスで初演されるのは、BBCの放送による世界初演から2年あまりを経た1947年5月2日、パリのシャンゼリゼ劇場でのことだった。その演奏会は、かつて「自由」の作曲を依頼するため、スクルペルが訪れた《七つの唄》のときと同じ、「プレイヤー演奏会」の一環として行われた。演奏は、ポール・コラル指揮によるベルギー国立放送合唱団 *Chœur de la Radiodiffusion nationale belge* であった。フランスでの再演には、この後さらに12年を要した。実現されたのは、1959年、プーランク六十歳記念のコンサートにおいてであった。このカウンターがなかなか演奏されない理由を、伝記作者のアンリ・エルは「おそらく、演奏の困難さ⁹³」だと述べている。これが合唱の技術的な問題を指すことは勿論だが、必要とされる合唱団員の数の多いことは、経済的な困難さにもつながっていただろう。ただし、合唱がよく発達していたアメリカでは、フランス再演よりも前の1950年2月にカーネギーホールでの初演が行われている。

日本では、1972年1月27日、東京混声合唱団第63回定期演奏会の演目として、日本語訳詞での日本初演が行われている。指揮は宮本昭嘉、訳詞は高橋英郎によるものであ

⁹² Denise Tual, *Le temps dévoré* (Paris: Fayard, 1980), p. 223.

⁹³ アンリ・エル『フランシス・プーランク』、132頁。

った。近年の日本では、第 1 章でも述べた通り、アマチュア合唱団もこの作品を手がけるようになり、抜粋ではあっても、中学生が合唱コンクールの演目として取り上げることも珍しくないのが、最近の動向である。

第3章 《人間の顔》全8曲の考察

第1節 全体構成

この章では、これまで述べてきた《人間の顔》の背景を踏まえて、全8曲の内容を、主にテキストと音楽の関係から考察し、作品の特徴と意義、そして作曲家の意図を明らかにしたい。そのため、各曲の考察の前提として、第1節では「全8曲」の大きな流れはどのようなものであるのか、テキストと音楽の性質、曲順など、全体的な構成を概観する。

カンタータ《人間の顔》を構成するのは、ポール・エリュアールの詩集『詩と真実、1942』に収録された8篇の詩による8つの楽曲である。それらを列挙する。

- ・②-⑧は、詩集《傾斜地の下方で》*Sur les pentes inférieures* (1941) 初出
- ・『詩と真実、1942年』の ⇒ の後の数字は、《人間の顔》での曲順を示す

プーランク 《人間の顔》	エリュアール 『詩と真実、1942年』
1. De tous les printemps du monde... この世のすべての春の中で...	1. Liberté 自由 ⇒ 8
2. En chantant les servants s'élançant... 歌いながら修道女たちは突き進む...	② Aussi bas que le silence 沈黙のように低い ⇒ 3
3. Aussi bas que le silence... 沈黙のように低い	③ Première marche la voix d'un autre 最初の歩み 他の人の声 ⇒ 5
4. Toi ma patiente... きみ 僕の辛抱強い人...	④ Le rôle des femmes 女たちの役目 ⇒ 2
5. Riant du ciel et des planètes... 空と惑星たちを笑う	⑤ Patience 辛抱 ⇒ 4
6. Le jour m'étonne et la nuit me fait peur... 昼が私は驚かせ 夜が私を怖がらせる...	⑥ Un feu sans tache 汚れなき火 ⇒ 7
7. La menace sous le ciel rouge... 赤い空の下の脅威...	⑦ Bientôt いまに ⇒ 1
8. Liberté 自由	⑭ Un loup (2) 狼 ⇒ 6

第3、8曲のタイトルは原詩通りだが、それ以外は、原詩のタイトルを使用せず、詩の第1行の「歌い出し」を使用している。

8曲の配列は、エリュアールの詩集における配列には全くとらわれない、作曲家独自のものである。最も明白な違いは、エリュアールが巻頭に置いた「自由」をプーランクは曲の結尾として置いたことである。これは、第2章第3節で述べたように、作曲のプランを抱き始めた当初からの、プーランクの大きな方針であった。つまり、「自由」が最後に十分な効果をもってクライマックスとなるように、他の詩編が選ばれているはずである。『詩と真実、1942年』には、プーランクが選ばなかった詩が9篇あるが、それらの中には、一見して長く、また散文的なため、このカンタータには不適と思われるものが2篇《「日曜の午後」「最後の夜」》、反対に、短すぎると判断されるであろう、非常に単純なものが1篇（「飢えに躰けられ」）あり、これらはおそらく、プーランクの選択肢から早めに外れたと考えられる。それ以外の残り6篇と、プーランクが選んだ7篇とを比較してみると、選ばれなかった作品の方には、「読んですぐ意味がわかる」「現実的で具体的なイメージが浮かぶ」という傾向が見られた。一方プーランクが選んだ「自由」以外の7篇は、抽象的イメージや、比喩的表現が多く、中にはシュルレアリスティックな手法ではないかと思わせるような、イメージの飛躍もあり、読者によって解釈の幅がより広い作品が選ばれたと考えられる。作曲家にとっては、それだけ制約が少なく、作曲の自由度が高まるという利点もあるだろう。

次に、選ばれた各曲とそのテキストの基本的な属性、性格を曲の配列の順にまとめた一覧表をもとに、ここから作曲者の全体構成の意図を読み解いてみる。**（資料5）**

項目は、各曲テキストの詩行数（エリュアールの原詩による）、小節数、テンポ、演奏所要時間（あくまでも目安である）、楽曲の形式、合唱形態、テクスチュア（例えばホモフォニーなのかポリフォニーなのか）、調性、性格（極力客観的に示せるよう、複数の研究者の記述やコメントを参考とした）、発想用語（プーランクがスコアに書き込んだ指示の言葉）、そして最後に、人物・情景、という項目を置いた。これは詩から読み取れる登場人物と情景を、単語レベルで挙げたものである。

まず、楽曲の大きな特徴となる「テンポ」について見てみると、第1曲からの推移を極めて大まかに言うならば「緩・急・緩・緩・急・緩・中・中」ということになる

だろうか。多くは曲の途中でさらにテンポの変化が起こるので、実際にはこの文字で見ると、はるかに変化に富んでいる。最も長い第8曲の場合、中庸な速さの $J=86$ から開始して、96、120、132、138 と、短時間のうちに加速してゆき、それがまた短時間のうちに減速するという、ダイナミックな展開が図られている。

この「緩急」のつながりだけを見ると、第3曲と第4曲がいずれも遅いテンポで演奏時間もほぼ同じであるため、変化に乏しく、しかも「緩」が続くと退屈ではないかという危惧もあるだろう。しかし作曲家は、この2曲に、テンポ以外のところで、明確な違いを打ち出している。たとえば調性は、第3曲の短調から、第4曲の長調に移る。そこで歌われる歌詞の内容も大きく異なり、第3曲においては、「死者たち・暗闇・夜」という、「人の気配」のない世界であるが、第4曲の歌詞には、一転して「きみ」と甘く呼びかける「僕」が現われる。エリュアールの8篇の詩の解釈は、決して容易なものではないが、このように、詩の中に「一人称」が現われるか否を見るだけでも、それによって詩のイメージは大きく異なることが感じられるだろう。8篇のうち、テキストの中に一人称が用いられている作品は4篇あるが、プーランクはそれらを、第1、4、6、8曲に配し、映画に喩えるなら、主人公の「僕」（あるいはその恋人）が出てくるシーンを程よい間隔で作っている。第8曲をこの位置に置くことが作曲の大前提とすれば、「僕の名を書く」と言い続ける主人公「僕」の信条と、彼がこう主張しなければならない状況とはどんなものなのかを、詩の第一連で端的に述べている「この世のすべての春の中で…（原題「いまに）」を第1曲に置くことは必然となる。プーランクの配列に従うと、私たちはまず、「僕」のいる第1曲の世界から、このカウンタータの「情景」を眺めることになり、次にはもう「僕」の姿はなく、若い修道女たちが、歌いながら人殺しのあった広場に走って行くのである。

この情景の違いは当然音楽の表情の違いにもつながり、第1曲は、あたかも「僕」一人で歌うかのような単旋律から始まる、ホモフォニックな音楽である。これに対し、「修道女たち」が主人公となる第2曲は、コーラス1とコーラス2が、交互に「対話」をするような形で進む「交唱」の形を取っている。その形の違いによって、もたらされる音響効果にも差異が生まれる。これが「テクスチュア」の項だが、プーランクは二重合唱を、単なる「分厚いコーラス」として終始同じ形で使ったのではなく、詩の

内容が要求するテクスチュアに従って、声部の増減、配置などを自在に変えているのである。しかも、それは「ホモフォニー⁹⁴」「ポリフォニー⁹⁵」「対位法⁹⁶」といった作曲技術のみならず、2つのコーラスをどう使い分けるか、という合唱ならではの「ミキシング」的な技術によっても、異なる表情を作り出している。これが「合唱形態」の項である。この8曲の場合、プーランクは第3曲までは2つのコーラスを用いているが、第4曲ではコーラス1だけが歌い、第5曲でまた二重合唱になった後、「静・悲」という性格を持つ第6曲では、コーラス2だけが歌う、という変化をつけている。その後の第7, 8曲では、両コーラスを使い、ダイナミックな交唱も用いながら、大団円に向かうというプーランクのプランの一端が、合唱形態にも表れているのである。

各曲のダイナミクスについては、第2節で曲ごとに見て行くが、合唱曲の場合（特にスケールの大きい二重合唱の場合）、そのコントロールは譜面上の *f* や *p* の強弱記号のみではなく、コーラスの声部の数を変えることによっても、行われている。

一覧表には、このようにプーランクが全8曲の変化やバランスに気を配り、第8曲まで、聴衆の関心を逸らさず保とうとした構成が示されている。さらに、1曲の長さに関しても、終曲「自由」にウェイトを置く計画からすれば、それ以前の7曲を短めに押さえることが望まれるはずである。中でも、第5曲は約1分という、非常に短い時間配分になっているが、これは、歌曲集《ある日ある夜》の作曲によって体得されたシクル（連作）におけるテクニックで、プーランク言うところの「踏切板」*tremplin* の役割を果たす1曲である。次に置かれた曲を際立たせる役目を持つ「踏切板」の曲は、比較的短く、テンポも速めで、動的な勢いにのせて、聞き手を次の曲に「送り込む」のである。このカンタータでは、時間的にもちょうど全体の間地点と言える箇所位置する第5曲が、その役目を担っている。演奏に要する時間は、演奏者による多少の違いはあるにせよ、作曲家プーランクの基本姿勢としては、常に楽譜に数字による指示を行い、これを守ることを要求しているので、小節数と、テンポ指定の数字から判断すれば、およそその長さの見当はつくことになる。そして、一般的には、通

⁹⁴ 1声部が旋律を受け持ち、多声部が和音を中心とした伴奏を行う形態。また、全声部が同一のリズム形で動く和音中心の形態。

⁹⁵ 複数の声部がそれぞれの旋律的独自性を保持しつつ動く形態。

⁹⁶ 複数の旋律を、それぞれの独立性を保ちつつ組み合わせた技法。

常演奏時間と小節数は、詩行数ともある程度の相関関係がみられるはずだが、この表の詩行数と小節数、あるいは時間の関係をみると、それがかなり不均衡であることがわかる。第4曲は、4行の詩を2分で歌い、第5曲は、9行の詩を1分で歌っているということになるが、では、第5曲は、第4曲の4倍以上も速いのか、といえば、そういうわけではない。実は、この表には、敢えてエリュアールの詩の行数をそのまま記載したのだが、その数は、実際に「歌詞」として歌われている詩行数とは、必ずしも一致していない。その不一致の中にこそ、プーランクの「歌（とくに合唱曲）の作り方」の大きな秘訣の一つが表われているのである。この点も含め、彼がエリュアールのテキストをどのように「合唱曲の歌詞」に作り上げて行ったのか、この後の第2節で、1曲ごとに詩と作曲についての考察を行う。

第2節 各曲の考察

以後は、第1曲から第8曲それぞれの詩と付曲についての考察となるが、12声部に歌詞がどう配置されているかが、視覚的に容易に把握できるよう全8曲の「歌詞配置図」を作成し、資料として添付した。譜例とともに、参照されたい。また、本考察で参照した《Figure Humaine》の楽譜は、サラベール社の2016年版（作曲者による1959年校訂版）であり、譜例・配置図の頁、練習番号（R）、小節数はこれに準拠している。

第1曲 De tous les printemps du monde（この世のすべての春の中で）

<p>Bientôt</p> <p><u>De tous les printemps du monde</u> Celui-ci <u>est le plus laid</u> Entre toutes <u>mes façons d'être</u> La confiante <u>est la meilleure</u></p> <p>L'<u>herbe</u> soulève la <u>neige</u> Comme la <u>Pierre</u> d'un tombeau Moi je dors dans la <u>tempête</u> Et je m'<u>éveille les yeux clairs</u></p> <p>Le lent le petit temps s'<u>achève</u> Où toute rue <u>devait passer</u> Par <u>mes plus intimes retraites</u> Pour que je rencontre quelqu'un</p> <p>Je n'entends pas parler <u>les monstres</u> Je <u>les connais</u> ils ont tout dit Je ne vois que <u>les beaux visages</u> <u>Les bons visages surs d'eux-mêmes</u></p> <p>Sûrs de <u>ruiner bientôt leurs maîtres.</u></p>	<p>いまに（原題）</p> <p>この世のすべての春の中で この春が最も醜い 僕のすべての生きる態度の中で 信頼の態度が最も良い</p> <p>草が雪を持ち上げる 墓石のような雪を 僕はといえば嵐の中で眠り そして澄んだ目で起きる</p> <p>緩慢な小さな時が満ちる そこを道すべてが通らねばならなかった 僕の最も内密な隠れ家の数々 僕が誰かと会うために</p> <p>僕には怪物達の話が聞こえない 奴らのことは知っている 奴らは全部喋った 僕は美しい顔しか見えない 自分たちを信じる良い顔</p> <p>信じる良い顔 いまにあの支配者達を倒すと</p>
--	---

（網掛け部）=プーランクが繰り返す語句。 下線部=母音広いエ[e]および狭いエ[e]の音

・詩について

詩集『緩やかな傾斜の上で』(1941) の第6篇として発表された作品で、音綴数不同の4行×4連の16行に、末尾の1行を加えた17行から成る非定型詩である。脚韻はない。最終行は、意味内容としては、第4連の第4行に続くものであるが、第4連の後に1行空けて新たに置かれている。最終行の終わりには句点 **point** が打たれているが、他の箇所には句読点はない。これを束縛のない自由な形式と捉えることはできるが、この詩については、句読点がないことによって複数の解釈が可能となる文法的構造にはなっていない。

音韻的な特徴としては、半諧音⁹⁷として、母音エ(広いエ[ɛ]と狭いエ[e]があるが、類似した音であるため、ここではいずれも含む)の頻回の使用が認められる(下線部)。この音は、第2行の文末に置かれた重要な語である **laid** (醜い)の母音であり、その残響あるいは反響として繰り返されているとも解釈できる。詩はこの一語が「春」の一般的概念を打ち壊すところから開始されるが、その一撃の語の母音[e]は、その後「草」**herbe**「雪」**neige**「石」**pierre**「嵐」**tempête**「隠れ家」**retraites** といった具体的かつ象徴的な語によって受け継がれ、最後は詩の結尾の語「支配者達」**maîtres** に現われる。「支配者たち」こそが「醜い」春の元凶であることは言うまでもない。

エリュアールの詩のタイトル **Bientôt** (まもなく、今に、など「近い将来」を表わす副詞) は、この詩の描く悲惨な現状に屈せず、近い将来にそれが打破されることを予期した「僕」(詩人自身と見做せる)の明るい見通しを示すものである。この語は、タイトル以外には最終行で一度だけ現れる。第1, 2, 4連は、いずれも対句の手法で、対照的な内容を表わしている。第1連は1, 2行「すべての春の中で」「もっとも醜い」(戦争)に対し、3, 4行「すべての生きる態度の中で」「もっともよい」(詩人の信頼の態度)。第2連では、1, 2行目の「草」は、墓石のような雪(戦争)を押し上げて生える再生のシンボルであり、3, 4行の「僕」は、嵐(戦争)の中で眠っていたが、やがて澄んだ目で起き、草と同じく再生する存在である。第4連では、1, 2行は怪物たち(独裁者側)について「聞こえない」、3, 4行ではいくつもの良い顔(レジスタンス側)について「見える」と述べ、2つの知覚を用いた対比表現としている。「聞こえない」とするのは、聞くに堪えない、しかし各所で撒

⁹⁷ 詩における、同一または類似の母音の繰返しによる押韻。頭韻や脚韻のような使用箇所の限定はない。

き散らされている独裁者たちのプロバガンダであろう。対して「見える」ものとして2回繰り返される「顔」visages は、信頼に値する同志のたちの良い顔、自信に満ちた顔である。この連では、第1行からの3行がいずれも Je (僕) で始まっているが、このように詩行の頭に同じ語を続けて繰り返す手法は、エリュアールの他の作品にもしばしば見られるものである。第3連は、他の3つの連の対句的な構成とは異なり、4行で1文を成している。ここでは、「僕」すなわちレジスタンスの闘士エリュアールの、身を隠しながらの活動の実態が示されている。3行目の retraits (隠れ家) が複数形であるのは、彼が隠れ家を転々せざるを得なかった事実を表わすものと考えられ、会いに行く相手が「誰か」quelqu'un とされているのは、何者であるかを具体的には書けないという状況下にあったという理由のみならず、名前さえも知らない、知らされない「同志」と連絡を取り合うという現実があったためであろう。次の連で述べられるように、彼らを仲間と認識させるものは、彼らの「良い顔」「自分を信じる顔」であったのだ。そしてそれらの顔が信じているのは、最終行に記された「彼らの支配者達(第4連における怪物達)を『いまに』滅ぼす」ことである。

・付曲について

付曲にあたって、プーランクが詩句自体に大きく手を加えた箇所は、多くの繰り返しを行った第1連である。プーランクの付曲の常として、語を変えることと、詩人が用いていない語を加えることは行っていないが、語句の繰り返しは珍しいことではなく、特に多声部で歌う合唱曲では、常套手段の一つである。しかしこの作品における繰り返しは、幾分手の込んだ形を取り、特に第2行後半の語句 le puls laid (最も醜い) の扱い方には、プーランクの強い演出的意図を読み取ることができる。

エリュアールの詩の冒頭2行(この2行で1文を成す)は下記の通りである。

- ① De tous les printemps du monde
- ② Celui-ci est le plus laid

この2行を、プーランクは、次のように繰り返している。

① De tous les printemps du monde

② Celui-ci est le plus laid

2' le plus laid le plus laid

① De tous les printemps du monde

② Celui-ci est le plus laid

2' le plus laid le plus laid

2' と記したのは、この行が、②の詩行の後半の語句 **le plus laid** から成っているためである。第1連は「①②2'」を2回繰り返すことによって、原詩の倍以上の長さとなり、また、原詩には1回しか出てこない **le plus laid** の句が、プーランクによって6回歌われることになる。音の上でも、2' に当たる4つの **laid** には、強烈かつ不安定な印象をもたらす不協和音が当てられている。このことは、プーランクがまずこのテキストの冒頭部分において、最も強調すべき語として **laid** を選択したことを示すものである。

この作品は8曲から成るカンタータの第1曲という重要な位置にあることから、冒頭で聴き手に強い印象を与え、作品全体の方向性を示唆する上で、第1連の果たす役割は大きい。原詩の2倍以上に拡大されたプーランクによる第1連（楽譜参照：P.1 冒頭から P.2 R 1 まで）には、この要求に叶った工夫が随所に見られる。

まず歌い出しから、聴き手は意表を突かれる。混声六部二重合唱という、当時としては稀に見る大規模で複雑な演奏形態をとりながら、冒頭の詩句2行は、合唱2のバスのみによる単旋律で歌われるのである。調性は口短調であるが、この単旋律は2度と7度を欠く5音から成り、男声のみにより、荘重な雰囲気（J=60）で歌われることから「グレゴリオ聖歌のよう⁹⁸」とも評される。他声部が加わるのは、プーランクの繰り返し「2'」の **le plus laid**（最も醜い）以降である。「2'」の1度目の **le plus laid** は合唱2すべてと合唱1のバスの半数で歌われ、（調性はイ短調）、その反復は、第1合唱のアルトを除くすべて、即ち11声部で歌われる。ここまでがプーランクによる第1連1、2行の「①②2'」

⁹⁸ 高橋英郎「プーランク」、『最新名曲解説全集』、東京：音楽之友社、1981年、補巻3、428頁。

1セットで、このセットが再び繰り返される。旋律は初回到類似しているものの、2度目に単旋律を歌うのは合唱1のアルト（ここまで全く歌っていない唯一のパート）である。その後の合唱の構造も1回目とは若干異なっている。（詳細は別紙の構造一覧表参照）。次の「2」では、1度目の *le plus laid* は、六部の二重合唱全てによって *ff* で歌われたのち、そのエコーのように、第2合唱のみが、全く同じ音を繰り返す。これら2つの *laid* の語に充てられた和音は *EGisHCDFis*（イ短調5度の和音+付加6度、7度及び9度）という、緊張度の高い不協和音である。

（ 譜例1：p.3 第5-6小節 ）

エリュアールの詩では、全17行のうちの2行であった①+②の1文は、プーランクの歌においては、およそ3分の演奏時間のうちの50秒、すなわち全体の3分の1近くを占めている。この部分は、「第1曲」の冒頭という、カンタータ全曲の導入部であることを考え合わせれば、こうした拡大・強調も、プーランクの演出技法と見做すことができる。最終曲のクライマックスである *Liberté* の叫びに辿り着くことが目的のカンタータであれば、その第1曲の冒頭で、「この春が最も醜い」という衝撃的なフレーズを置くことは、目的に向けての有効な導入と考えられる。詩集『緩やかな傾斜の上で』の全7篇を見渡せば、「自由」に向けた導入にふさわしいテキストが、この1篇に絞られるのも当然のことであろう。普遍性の高いシンプルな語彙と文型によって、「自由」の失われた現状を単純明快、かつ強いインパクトで訴えた書き出しを持ち、さらにはその現状を打破する希望を描いた作品は、詩集『傾斜の下方で』の中には、この「*Bientôt*」以外になかったのである。

ff の不協和音による *laid* に続くのは、プーランクが多用する *subito*（突然に）を伴う *pp* で歌われる第1連3, 4行である。ここから第4連第2行までは、合唱1と合唱2が交互に2行ずつ歌う交唱の形となる。調性はここで、厳しさを具えたロ短調から、柔らかさを持つ変ホ短調へと移る。前節からの移行点となるR1の直後には、「限りなく優しく」*Infiniment doux* の指示がある。第3行「僕のすべての生きる態度の中で」の1行変ホ短調の主和音で歌われた後、「信頼の態度が」のVの和音を経て「最も良い」は同主調の変ト長調に移行する。柔らかさに加え、長調の明るさがもたらされて第1連が終わる。このように、プーランクは、第1連の対句（1, 2行と3, 4行）が表わす対比を、明確に描き出している。続く第2連の2行の歌唱は合唱2のみとなり、調性は変ト長調から、変ロ短調

あるいは長調の長短のあいまいな細かい移り変わりを経て「墓石」の箇所では *f* から *ff* へのクレシェンドを伴う明確なへ短調の響きを打ち出している。第3連の第1行は再び合唱1のみに交替し、*ff* から *pp subito* に転じ、へ短調Vの和音に7度、9度が付加された不穏な響きのうちに第1行「嵐の中で」を歌うが、第2行はソプラノとバスなしの四声部により、へ長調とも解せる曖昧な和声の「そして僕は起きる」からクレシェンドして *f* のへ短調主和音で「明るい目で」と結ぶ。プーランクはここで、草が生える、僕が目覚める、といった、苦境を脱する変化の動きを「長短曖昧な調性」で描き、苦境(墓石・嵐)は *laid* 同様に付加7度、9度の不協和音で描いていると考えられる。

そして、合唱曲ならではのプーランクの歌詞配置の手法として特に注目すべき箇所が、続く第3連に見られる。

(譜例2: pp. 6-7 第34-38小節 R³)

歌唱は合唱2のみ、バスなしの5声による。第1行は、へ短調で、極めて短いが対位法が用いられている。完全に同一であるソプラノとメゾソプラノ、アルト、そしてテノールの3声が、この順に、拍をずらして歌い出す。アルトは音の数が少ない(音価が長い)ため、歌詞は *lent le petit* の3語が削除され、*Le temps s'achève* と歌われる。この3声は第1行の最後の語 *s'achève* (終わる) の下線部で同時に重なる。この *chè* の半拍後、*ve* の直前からバリトンが入るが、このパートが歌うのは、第1行ではなく、第2行である。他の4パートは、*s'achève* の後、第2行は歌わず、第3行を歌う。つまり、それらのパートは、エリュアールの詩句とは異なる文を歌うことになるのだが、しかし、聴き手にとって、この第2行は、4パートが第1行を歌い終わるとほぼ同時にバリトンによって開始され、その後まもなく再び加わる4パートが歌う第3行と同時に耳に入る、という仕組みになっている。このようなプーランクの歌詞の配置について、ラコンブは「声の屋根瓦」*imbrication des voix* という語を使用している⁹⁹。こうして、第3行を歌う他4声部の下に第2行を嵌め込むように配置し、同時進行させることによって、詩はより速く進むことになる。この連からは、おそらくは身を隠すように入り組んだ通りを進み、隠れ家を転々と

⁹⁹ Hervé Lacombe, "Puissance expressive et 'plastique chorale', dans *Figure humaine*", in *Francis Poulenc et la voix, Texte et contexte*, éd. Alban Ramaut, Presses de l'université de Saint-Étienne, 2002, p. 225

して、レジスタンスの同志と連絡を取り合う詩人の姿が想起されるが、作曲家はその秘密の通り道の叙述を5つの声部のうちのいちばん下に「隠した」とは考えられないだろうか。そこは同志以外の他者に知られぬよう、素早く通り抜けなければならない場所である。このフレーズは、全てのパートがクレッシェンドで *f* に達して終わり、*p subito* となって、第4行が歌われる。3声部のみが「誰かに会うために」と、その目的を小声で語る。

第4連の1, 2行は再度合唱1のみの歌唱に戻る。第1行はソプラノなしの5声部の歌唱で、「醜い」ことの根源である「怪物たち」*les monstres* のことがついに語られる箇所である。ハ短調 *mf* で始まる第1行は、この作品の中では常に不穏や緊張と結びつく付加7度、9度を持つ和音で表現され、クレッシェンドして *ff* の第2行に至る。ここからはソプラノが加わり、調性はシャープ系に転じて嬰へ短調となり、不安定なジグザグに動く旋律で「奴ら(怪物たち)」について語る。不穏な響きはここでも付加7度、9度を持つ和音で前行以上に強調されるが、最後の語を歌った瞬間からこの和音は減衰を始め、*pp* で終わると同時に、こんどは合唱2のソプラノがアウフタクトで第3行の旋律を歌い始める。この新しい旋律の前には *infiniment doux* (この上なく柔らかかに) の指示があり、調性はここで楽曲本来のロ短調に戻る。次の小節の冒頭からは、バスを除く残り4つのパートが、ソプラノの旋律に対する伴奏の形で入ってくる。ここからの6小節は、これまで各パートがほぼ等しい音型の旋律を歌ってきたのとは異なり、旋律パートと伴奏パートが明確に分かれ、伴奏パートは器楽合奏的な役割を果たしている。調性は明確なロ短調に戻り、第1曲中、この6小節は最も歌謡的なメロディを持ち、和声的にも緊張が緩和された素直な響き(「美しい顔」の箇所がIV、「良い顔」がI)が用いられて、聴き手を安堵させる箇所である。この音楽はもちろん、詩の肯定的内容に由来したものと考えられる。

第4連の3, 4行は楽譜では3小節に相当し、ソプラノはその18個の音符にこの2行の歌詞をシラビックにあてはめて歌うが、他声部は伴奏であることから、音価が長くなり、音符の数は少ない。この箇所については、まずソプラノが詩に合わせて作曲され、他声部はあくまでもこのソプラノの伴奏として、つまり音楽優先で作曲されたものに違いなく、「歌詞に音楽をあてはめる」のではなく、「音楽に歌詞をあてはめる」ことをせざるを得なかった箇所と考えられる。この3小節の中に、テノールには4分音符を基調とした11個の音符が割り当てられているが、付点二分音符を基調とするメゾ、アルト、バリトンは、

5つの音符しか使用しない。このため、第4連第3、4行の歌詞は次のような配置となっている。

(譜例3 : p. 8 第32-34小節 R⁵)

第1曲 31小節~34小節のリズムと各パートの歌詞の配置

S 2				
	Je ne	vois que les beaux vi-	sa-ges Les	bons visages sûrs d'eux-mêmes
MABr 2				
	Les	beaux	vi - - - - -	sages
T 2				
	Les bons vi-	sa-ges sûrs	d'eux-mêmes	sa-ges

このように、主旋律を歌うソプラノだけが第3、4行の全詩句を歌うのに対し、ここでは「伴奏」が主たる役割とされている音符の少ない他の4パートには、この2行の「抜粋」とも言える、簡略化された歌詞が充てられている。5個しか音符のないメゾとアルトは、第3行後半の *les* 以下5音節が、同じく5個のバリトンには、第4行前半の5音節が用いられている。この手法で行くと、11個の音符を持つテノールも、まずは第3行か第4行か、いずれかを選ぶことになるが、男声同士、女性同士が極力同じ歌詞を歌うようにという配慮があるとすれば、ここは第4行を選んで然るべき箇所である。しかし、詩句の1行をシラビックにあてはめると、音符の方に2音の「余り」が出る。その解決法としてプーランクがここに充てたのは、他のパートがここで歌っているのと同じ語、すなわち *visages* の末尾2音である *sages* という、不完全な語であった。したがって、テノールのこの歌詞だけを取り出して読むと全く奇妙なものになる。*sages* は 歌詞としては *visages* の一部であるから、[zaʒ] と発音されなければならないが、[zaʒ] と発音される単語が存在しないという点でも、歌い手にとっては意味をなさない歌詞である。しかしここでは、音楽として、この二つの音が奏される必要があり、そうであれば、他声部が同時に揃って出している言語の音 [zaʒ] を用いることが最良の選択に違いない。合唱の多声

の響きは、聴き手には「ひとかたまり」の和音として耳に入るのであるから、歌い手が語の断片を唱えたとしても、それが全体の一部であるなら、断片として聴き手にキャッチされることはまずあり得ない。しかもここで歌詞を伝える役割を果たすのは、主にソプラノであって、その他の声部は「伴奏楽器」に限りなく近いのである。「二音の余り」に *sages* を充てることは、合唱曲における詩の扱いに多くの経験を積んだプーランクにとっては、おそらく当然の選択であっただろう。この詩行の最後で、調性はロ短調からわずかの間だがト長調 V の明るさを示す。続く最後の 1 行（プーランクによる繰り返しの 2 語 *leurs maîtres* も加わる）では、初めて合唱 1, 2 が本格的に重なり合う。最終行の歌い出しの指示は、合唱 1 に対して *pp très doux et très lié*（非常に柔らかく滑らかに）、合唱 2 に対して *ppp très doux*（非常に柔らかに）。この微妙な違いは、二つの合唱の役割の違いを示すもので、詩句の *Sûrs de ruiner bientôt leurs maîtres.* にあたる 3 小節は、合唱 1 が主に旋律、合唱 2 がハーモニーを担うからである。（ただし、合唱 1 のバスは、合唱 2 のバスと同一旋律で、ハーモニー側である）。この箇所も、ハーモニー側は音符の数が少ないため、完全な詩句は合唱 1 に委ねられ、合唱 2 及び 1 のバスでは、*sûrs* と *bientôt* の 2 語が省かれている。なお、合唱 1 のアルトはこの詩行の間すべて休止である。

（ 譜例 4： pp. 8-9 第 35-39 小節 ）

ここでエリュアールの詩は完結するが、プーランクは詩行の最後の 2 語 *leurs maîtres* を繰り返し、合唱 1 のアルトも加えて、全員の歌唱で第 1 曲を締めくくる。このフレーズは、付加 7 度の緊張を含む和音の *ff* で始まるが、デクレシェンドし、最終的には、主調のロ短調の主和音として解決し、*pp* で消えるように終わる。闘士たちが「いまに滅ぼす」と確信した相手、「彼らの支配者」が、やがて消え去ってゆく姿であろうか。

この曲全体を通じて、二重合唱のトゥッティとなるのは、この終結部以外には、もう 1 か所、1 小節にも満たない *le plus laid*（10-11 小節に現れる、プーランクが加えた繰り返し「2'」の 3 回目）のみである。プーランクはまず、この二重合唱のカンタータの最初に、危機感と緊張感に満ちた「最も醜い」と「あの支配者たち」を大きく掲げ、第 8 曲「自由」へ向けてのスタートを切ったと言えるだろう。

第2曲 En chantant les servantes s'élancent...

歌いながら修道女たちは駆け出す...

Le rôle des femmes	女たちの役目 (原題)
<u>En chantant</u> les servantes s' <u>élancent</u>	歌いながら修道女たちは駆け出す
Pour rafraîchir la place où <u>l'on</u> tuait	人殺しの広場を清めに
Petites filles <u>en</u> poudre vite agenouillées	乙女らは薄化粧で素早く跪く
Leurs <u>mains</u> aux soupiraux de la fraîcheur	その手は換気窓にかけられ
<u>Sont</u> bleues comme une <u>expérience</u>	一つの経験のように青い
<u>Un grand</u> matin joyeux	ある愉快的朝早く
<u>Faites face</u> à leurs <u>mains</u> les morts	直視せよ彼女らの手を 死者たちよ
Faites face à leurs yeux liquides	直視せよ彼女らの透明な目を
C'est la toilette des éphémères	それは身支度なのだ 束の間の
La dernière toilette de la vie	人生最後の身支度なのだ
Les pierres descendent disparaissent	石ころたちは降って消え去る
<u>Dans</u> l'eau vaste <u>essentielle</u>	広大な大切な水の中に
La dernière toilette des heures	最後の身支度の時間
<u>A peine</u> un souvenir ému	たった一つの 感動の思い出
Aux puits taris de la vertu	美德の涸れ果てた井戸に
Aux <u>longues absences</u> <u>encombrantes</u>	長く堪りかねる不在 に
Et <u>l'on</u> s' <u>abandonne</u> à la chair très <u>tendre</u>	それから奴らは溺れる とても柔かな体に
Aux prestiges de <u>la faiblesse</u> .	弱さの威力に。

(網掛け部=プーランクが繰り返した語句。 下線部=鼻母音)

・詩について

第1曲の詩と同じく、詩集『傾斜地の下方で』(1941)の第3篇として書かれた。

6行×3連で、各行の音綴数に規則性はなく、文末の押韻もない。音声的特徴としては、第1連(特に第1行)と第3連(特に第4, 5行)に、鼻母音の使用が目立つことが挙げられる。鼻母音の連続によって、ここでは「軽さ」「浮揚感」「空虚さ」などが想起される。詩の主人公として登場する若い女たちも、鼻母音を含む *servantes* とされている。この語は既存の日本語訳詩(または訳詞)では、「女中」「下女」「修道女」などと訳出され、エリュアールが何を意図したのか定かではないが、本論文では、下記の理由により、「修道女」とした。その一つは、第1連の冒頭2行で、この女性たちが殺戮の場を「清める」ために、「歌いながら」突き進むことが述べられているからである。これを現実の行為と見做すなら、聖歌を歌い死者のために祈る役割を果たす「修道女」とするのが妥当であろう。第3行の「跪く」という行為も同様である。また、付曲の項で詳述するが、譜面上のプーランクの指示に「詩篇詠唱 *psalmodie* のように呟いて」という語があることも、「修道女」との関連性を思わせる。さらに、もう一つの根拠としては、詩集『緩やかな傾斜の上で』の最初の版¹⁰⁰の裏表紙は、ドミンゲスによる修道女(1名)の線描画であることが、オークションサイトの画像から判明したためである¹⁰¹。この詩集に掲載された詩は全部で7篇だが、この作品以外に「修道女」が登場すると解せるものはない。

この1篇を通じて描かれているのは、荒廃した寒々しい占領下の社会で生きる若い女性たちの姿であり、詩の随所に、彼女たちの若さを想起させるような語が散りばめられている。*chantant* (歌いながら)、*s'élançant* (駆け出す) という、彼女たち自身の活気ある動作を表わす動詞を初めとして、直接的な修飾語ではないが、*rafraîchir* (清める=再び新鮮にする)、*la toilette* (身支度)、*la vertu* (美德) など、清らかな女性を思わせる語も散りばめられている。だがここには、第1曲のような希望的な未来は現れていない。厳しい現実の中で、修道女たちは、「歌い」「走り」「薄化粧」して、苛酷な役割を果たす。それは「愉

¹⁰⁰ 限定36部の非出版物で、ピカソのデッサンとオスカル・ドミンゲスの挿絵が添えられている。

¹⁰¹ *binoche et giquello, "Eluard (Paul) - Dominguez (Oscar)", accessed October 28, 2018, <https://www.binocheetgiquello.com/lot/27103/5880460>*

快な」早朝のことである。詩人は、このような反語的な表現を用い、諧謔を交えて、救いのない状況を告発のように、しかし平易で日常的な語彙によって淡々と語る。

・付曲について

このカンタータにおいて、ゆったりと重みをもって歌われる第1曲の次には、リズムカルでテンポの速い軽快な曲を置くことが、プーランクにとって重要な「第2曲の条件」だったに違いない。合唱曲《自由》の作曲にあたって、単独の作品としてではなく、エリュアールの詩8篇によるカンタータの形式にすることを決めたプーランクは、8曲全体としての特別な構成が必要だと考え、1937年に作曲したエリュアールの9篇の詩による歌曲集《ある日ある夜》*Tel jour telle nuit* で初めて試みた「シクル cycle」の手法を応用している。複数の歌によって構成された全体を一作品として捉え、全曲通して演奏されることを前提とする「シクル」では、各曲の曲想や長さのバランスが構成の鍵となるが、テンポの設定もその一つである。《人間の顔》8曲では、第2曲と第5曲の2曲が「急」、その他6曲が「緩」（ただし、第8曲は「緩→急」と変化）と設定されている。「急」にふさわしい詩という条件でプーランクがこの作品を選んだかどうかは不明だが、そうであったとしても不思議ではないほど、プーランクはこの詩に軽快なリズムとスピード感を与えている。

勢いよく走り出した後は、拍子が四分の四から、四分の三、四分の二、四分の三、四分の四、四分の五・・・と目まぐるしく変化し、調性も転調を重ね、詩の第1、2連のあいだは一定の調に落ち着くことがない。

冒頭2行の歌詞は、1つのパートのみが歌う（第1行は合唱1のメゾ、第2行は合唱2のメゾと、「掛け合い」になる）のであるが、単旋律だった第1曲の冒頭とは異なり、「伴奏」に徹するアルト（合唱1、2双方の掛け合い）の、主音であるE音のみを器楽的に歌う「ララララ」を伴い、音楽的には、この音がペダルポイント（保続音）となっている。メラーズの指摘によれば、この伴奏と旋律歌唱のパターンは、プーランクが「ル

ネサンスのダンスソング」からヒントを得たものだといい、この曲を「スケルツォ」と見做している¹⁰²。

連続する「ララララ」は、詩の第一連とその繰り返し部分にのみ用いられているもので、「歌いながら走る」という修道女の歌声そのものと解することができる。しかし、歌声の「ラララ」は、通常楽しげな響きであることが前提だが、ここで「ラララ」をバックに歌われているのは、救いのない陰惨な場面である。エリュアールが皮肉を込めて綴ったやりきれない状況を、プーランクはこのような音として具現化したと言える。調性はホ短調と見做されるが、主旋律は旋法的（全音階に含まれる Fis はでなく、F の音が繰り返される）で、フリギア旋法とも解釈できる。このこともまた、主人公の女性たちを「修道女」とする理由となり得るだろう。

プーランクは、エリュアールの詩の第一連を、そのままもう一度繰り返し使用しているため、エリュアールの詩の形を、A・B・C の三連とするならば、プーランクの楽曲の方は A・A'・B・C の四つの部分から成っている。A と A' の音楽は類似したものはあるが、完全に同じではなく、A' の 2 行目（人殺しの広場を清めに）からは、A の 2 行目より半音高い音で繰り返される。また、1 行ごとに歌詞のあるパートが増えて行き、A' 第 3 行（薄化粧で素早く跪く乙女たち）では「ララララ」が消え、（即ちペダルポイントを使わず）、歌詞のある主旋律とそれに並行する旋律が、4 声部の *pp* で歌われる。この 2 度目の第 3 行の和声は、長短の 9 度、全音階と旋法それぞれの 3 度を伴い、この作品中もっとも不協和な、緊張度の高い箇所となっている。プーランクはこの繰り返しの第 1 連を拡大することにより、修道女らが向かう惨憺たる場所が迫るに従って、響きの緊張度を高めるといふ演出を行っていると考えられる。♩=152 という速さで、八分音符を単位として、シラビックにこの詩を音符にのせれば、活字あるいは朗読では十分に長いと思われるこの第 1 連の詩句は、あっという間に歌い終わってしまい（実際の演奏では 15 秒前後）、緊張を次第に高めるといふ演出を行うにはあまりにも短く、音楽的演出の見地から、反復は必須であったと思われる。

この不安定な A' の第 3 行は、第 4 行の「素早く跪く」にあたる 1 小節では変ロ長調の V の和音で和らぎ、「非常に滑らかに」と指示された第 5 行では、東の間であるが、「換

¹⁰² Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc*, (New York: Oxford University Press, 1993), p. 85.

気窓にかけられた手」の箇所では属七和音で安堵をもたらすが、次のフレーズの「それは青い」で突然、嬰ハ短調の *f* に一転する。間髪を入れずこれに続く二度目の第 6 行「ある愉快的朝早く」は、「愉快的」 *joyeux* が反語であると言わんばかりに、叩きつけるような *ff* で歌い、*ff* のまま、「非常に激しく」と指示された第 2 連へ移る。第 2 連は、その大半が *ff* で歌われ、調性はト長調に一旦安定する。歌唱は、コーラス 1 全体とコーラス 2 全体とが交互に歌う「交唱」の形になる。テノール以外の声部が揃って歌う旋律は、基本的に四分音符 1 つに対し 1 シラブルの歌詞が充てられているが、テノールは同時に八分音符で半音階を刻むため、このパートは相対的に歌詞が不足することになる。プーランクは、おそらくその「不足分を埋める」ため、アルト他 4 声部（ソプラノはごく一部）の詩句通りの歌詞に対し、テノールは下記のように *faites face* を繰り返し、*morts* で全声部が重なり合うよう配置した。以下は第 2 連第 1 行にあたる 2 小節のリズムと歌詞配置であるが、同じく第 2 行にあたる 2 小節も同様の構造である。

(譜例 5 : pp. 15 - 16 第 22-26 小節 R⁸)

アルト他	♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	7	
	Fai - tes face à leurs		mains les		morts		
テノール	♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩				
	Fai-tes fa-ce fai-tes fa-ce		à leurs mains les morts				

音楽上の都合でこのような選択がなされたのだとしても、*faite face*（直視せよ）という命令文の繰り返しは、この詩行の「告発」のような性格を強調する効果があると言えるだろう。続く第 3 行は、コーラス 2 に移り、調性は暗さを帯びたト短調となる。この旋律は、上下する「ジグザグ」のパターンの繰り返しという、あらゆる分野のプーランク作品に現れる特徴的な音型である。このフレーズの最後の音を引き取るように合唱 1 が始める第 4 行は、「人生の最後の身支度」という悲劇的な内容に憤りをぶつけるような、*ff* の不安定な半音階的旋律である。これを受けての合唱 2 の *tutti* による第 5 行

は、*ff* に加え「非常に荒々しく」という指示のもと、1音綴に四分音符1つの音価が配分され、7度、9度を交えて、鋭く歌われる。その主旋律は、小節ごとに半音ずつ滑り落ちるような下降線を辿っているが、これは当該箇所歌詞「石ころたちは降り消えてゆく」の内容を音で具体的に描写したものと解釈可能であり、16世紀のマドリガリズムにも通じる技法と言えよう。

(譜例6 : pp. 17 - 18 第29-31小節)

その石ころたちの消えてゆく先を描く第6行は、両コーラスのメゾ、次いでアルトの単旋律で、少しずつ減速しながら主調のホ短調に戻ってゆく。

詩の第三連は、楽曲としても最後のまとまりとなるが、ここで曲想は大きく変化し、まさに「女性的」とも喩えるべき、緩やかで優しく安定した曲想となる。テンポはこれまでの倍の遅さと規定され、*pp* に加え「非常に穏やかに」と指示されている。第2行までは、ほぼ女声のみの掛け合いで進み、第3行の女声を先取りする形で合唱2のテノールが加わる。そして、第4行では、このテノールに代わって、合唱1のテノールが合唱2のソプラノ、アルトと共に「長き迷惑な不在に」と歌う。

第4行の終わりまでは、ホ短調が維持されるが、第5行で詩句に「奴ら」*l'on* が現われると、ホ長調に転じ、バリトンの参加で男声が強化される。この行の後半にあたる「とても柔らかな肉体」は、次の歌詞に埋め込まれるような形で、合唱2のアルトとバスによって繰り返される。この間、合唱2のソプラノ、メゾ、バリトンは、詩の最終行、「あの弱さの威力に」を歌う。この箇所も、音の配置を優先したが故に、詩句は近くにある5音綴の語で賄った結果と考えられるが、「奴ら」を魅了する二つのものを同時に発声するという、朗読や歌曲では不可能な表現を合唱ゆえに可能にした表現法であることには違いない。この「埋め込み式」あるいは「屋根瓦式」の歌詞の配置は、付曲による演出の幅を広げる合唱独自の手法と言えるのではないだろうか。なお、プーランクはこの詩句の2小節の全てのパートに対し *p* 「柔らかく極めてレガートに」の指示を与えている。ここまでで、エリュアールの詩は終わりまですべて歌われたが、プーランクの音楽は、最後の詩句「あの弱さの」*de la faiblesse* の繰り返しによる5音のカデンツをもって閉じることとなる。ホ短調で始まったこの音楽は、希望を見い出すことなしに終わる詩を、開始のホ短調ではなく、同主調のホ「長調」主和音で、あたかも平和が訪れ

たかのように閉じている。このホ長調の希望的な響きは、何を意味しているのだろうか。その答えは、この詩の中にではなく、カンタータの結尾に用意されていると考えれば、この「ホ長調」が、終曲「自由」の調性を示すものであることが読み取れる。カンタータという「ツィクルス」構築にあたり、プーランクは、そもそもの作曲の目的が、詩「自由」への付曲であることを常に念頭に置いていた。それがこの第2曲のホ長調の終止である。やがて辿り着こうとする彼方からのように、ホ長調の光を放ちながらも、まだ道は遠く、最後のの語 *faiblesse*（弱さ）は、*p* から *pp* でフェルマータ、そして最後の八分音符は *ppp* と、この語の意味通りに弱さを極めて消える。

第3曲 Aussi bas que le silence… 沈黙のように低い…

Aussi bas que le silence	沈黙のように低い
Aussi bas que le silence	沈黙のように低い
D'un mort plant <u>é</u> dans la t <u>er</u> re	大地に植えられた死者の沈黙のように
Rien que t <u>é</u> n <u>è</u> bres en t <u>ê</u> te	頭の中にはただ暗闇ばかり
Aussi mon <u>o</u> tone et sourd	単調で鈍い
Que l'au <u>t</u> omne dans la mare	まるで秋の日の沼のように
Cou <u>v</u> erte de hont <u>e</u> mat <u>e</u>	くすんだ恥辱で覆われた沼のように
Le poison veuf de sa fleur	毒は自らの花を失い
Et de ses b <u>ê</u> tes dor <u>é</u> es	そして自ら黄金の獣たちを失い
Crache sa nuit sur les hom <u>m</u> es.	人間どもに自らの夜を吐きかける

(網掛け部=プーランクが繰り返す語句。 下線部=tの音)

・詩について

『緩やかな傾斜の上で』の巻頭の詩として発表された作品である。したがって、『詩と真実・1942』では、巻頭の「自由」に次ぐ2番目に置かれている。エリュアールによる原題も、この詩だけは書き出しの一行をそのまま採用している。

3連×3行から成る全9行の短い作品で、各詩行はすべて7音綴に揃えられている。脚韻、頭韻はない。音声的な特徴としては、意図的なものとは言い切れないが、子音tの多用が認められ、特に第1連の第2、3行は偶然とは考えにくいtの連続である。これらのtの音は、第3行では、死者 un mort の描写である「大地に植えられた」で2回、第4行の「頭の中には暗闇」で3回、いずれも暗さ、悲惨さを鋭く印象づける表現の中で用いられている。この2行の4語は、歯茎破裂音tのもたらす鋭い響きを意識した詩人の選択で

はなかつただろうか。ここでの5回のtの音のうち、plantéとténèbresは、2つは狭いエ[e]を伴い、terreとtêteの2つは広いエ[ɛ]を伴うため、tの音の特質がより強く明確に響くものとなっている。これに対し、第2連のtの語は、automne、monotoneの「オ」の母音を伴うものと、曖昧母音[ə]を伴う honte、mateの4語で、これらは音としても鋭さが減じ、まさに mate（くすんだ、不透明な）の表わすような響きとなって、詩句の意味を語の音そのものにも語らせているかのようである。この詩は、第1、2曲に用いられた2篇の詩と異なり、具体的な行為や事象を描いたものではなく、戦時下での心の痛手や荒廃を表現した抽象性の高い作品である。それゆえ、エリュアールはこれを『緩やかな傾斜の上で』の巻頭に置いたのかもしれない。

・付曲について

リズムカルで速いテンポの第2曲に続く第3曲として、プーランクは、前曲とは対照的に、ゆったりとしたテンポ（8曲中最も遅い♩=50）を設定し、合唱のスタイルも、オーソドックスなホモフォニックなものとした。調性は第2曲のホ短調を半音下げた変ホ短調であるが、フラット6つの調号を用いるこの調は、一般的に多用されるものではなく、「非常に暗い調」というイメージで語られることが多い。プーランクの場合も、この調の使用は非常に少ないが、この作品の少し前に作られた代表作の一つ、メランコリックな歌曲『モンパルナス』（1941）もこの調であったことは、注目に値するだろう。第1曲、第2曲が、頻回の転調と、それに伴う調性の曖昧な箇所を多く含んでいたのに対し、この短い作品は旋法的なものを含んではいるが、調性は一定し、宗教曲を思わせる内省的なコラールとして、カンタータ全体から見ると、目立たぬ存在として配置されている。しかし、「自由」までの長い道のりの中では、このような短い木陰のような場所が必要となることも、プーランクの演出プランに組み込まれていたのであろう。歌曲集の場合、彼は作品を配置する際、重い内容の作品が続く場合には、その曲に移行する弾みをつけるため、短い曲を挿むのを常とし、その小品のことを「踏切板」と称していた¹⁰³。その手法からすると、この第3曲も、その「踏切板」と考えていたのかもしれない。しかし、実際に書かれたこの作品につ

¹⁰³ F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p.22.

いては、「全8曲中最も美しいハーモニーを聴かせる曲¹⁰⁴」とする評をはじめとして「ハーモニーの美しさ」に言及した著者は数多く、さらにメラーズは、この調性とハーモニーが「圧迫感、そして窒息さえももたらす¹⁰⁵」と指摘する。詩の内容に鑑みれば、この見解も的を射たものであり、短いとはいえ、「踏切板」以上の存在感を、この作品は示していると言えるだろう。

第1、2曲とは大きく異なり、この作品では、基本的に合唱1または2による4声部がコーラル的に同じリズム、同じ歌詞を歌って進む。典型的な「ホモフォニー」の合唱形態である。したがって、合唱独自の演出として注目してきた「埋め込み式」あるいは「屋根瓦式」の歌詞配置は、ここにはない。プーランクがクライマックスとした箇所は、バスを除く両合唱の5パート(合唱1、合唱2ともにパートごとに同一旋律を歌う)によって *f* から *ff* に昂揚する第14-15小節で、歌詞では第3連第2行の「そして自らの黄金の獣たちを失い」にあたる。ここを頂点とするための大きな動きは、第3連の歌詞が始まる第12小節から始まる。「毒は自らの花を失いそして自らの黄金の獣たちを失い」にあたる2行の詩句は、シラビックに1音1つ、全部で13の音にのって進んで行くが、その各音は1つずつ和声を変え、緊張度を高めてクライマックスを迎えることになる。「毒」の不気味さ、恐怖が最高潮に達した直後、音楽は終結部に移る。第3連第3行は、直前の *ff* から突然声を潜めるように *p* で、しかもそれまでの両合唱による5パート×2の編成から合唱2のみ4パートで「自らの夜を人間どもに吐きかける」の最終行が語られる。ここでは細かい和声の変化はなく、機能和声の安定した終止形が音楽を閉じる。歌詞最後の語である「人間ども」 *les hommes* は *pp* で消えるように歌われるが、この合唱2の最後の音は、実は曲の終わりではなく、その直後、「エコーのように」と指示された、合唱1の上声4パートが、*les hommes* だけを繰り返し、*ppp* で真の終結を迎える。第3曲では、この最後の語だけが、プーランクの行った歌詞の操作である。この繰り返し部分は、ソプラノ、メゾ、アルト、テノールによる極めて簡素で透明度の高い長三度の二つの音 (Es, G) で表現され、ここへ来て変ホ短調は変ホ長調に転じるのである。

(譜例7 : p. 24 R 13)

¹⁰⁴ 高橋英郎「プーランク」、『最新名曲解説全集』、430頁。

¹⁰⁵ W. Mellers, *Francis Poulenc*, p. 85.

およそ暗く否定的な語句しか並んでいないこの歌詞を、プーランクは、なぜ一筋の光のような、清澄で希望的な音で終わらせることができたのだろうか。変ホ短調の和声に「圧迫感と窒息」を指摘した前出のメラーズは、その様相は、詩の最終行「人間どもに夜を吐きかける」で一転すると述べる。

変ホ長調に転じるカデンツの三和音は、合唱 1 によって、高い音で、しかし非常に柔らかくエコーする。希望をもって暗闇に立ち向かうのは、ただ人間自身にのみできることだからだ。それゆえ、この曲は次の詩につながってゆく。大地で忍耐強く育てられる種についての詩に。¹⁰⁶

¹⁰⁶ Ibid., p. 85.

第4曲 Toi ma patiente... (きみ、僕の辛抱強い人…)

<p style="text-align: center;">Patience</p> <p>Toi ma patiente ma patience ma parente</p> <p>Gorge haut suspendue orgue de la nuit lente</p> <p>Révèrence cachant tous les ciels dans sa grâce</p> <p>Prépare à la vengeance un lit d'où je naîtrai.</p>	<p>きみ 僕の辛抱強い人 僕の辛抱 僕の肉親</p> <p>高く吊るされた喉 ゆったりした夜のオルガン</p> <p>その恵みの中にすべての空を隠した恭しさ</p> <p>整えよ報復のための床を そこから僕が生まれる</p>
--	---

網掛け部=プーランクが繰り返した語句

下線部=鼻母音 太文字=子音 p、r

・詩について

詩集『傾斜地の下方で』(1941) の第3篇として書かれた。各行12音綴の4行詩で、押韻はなく、句読点は最後の読点のみである。音韻的特徴としては、子音 p と r、および鼻母音(特に[ɑ̃])の多用が目立つ。これらの多くは、詩句の中に、ある語からの音韻的連想の結果として選ばれたと思われる「類似音の語」が含まれていることから生じている。第1行の patiente からそれは始まり、まもなくその名詞形 patience が現われ、その次にはこれら二つの語が含む p と [ɑ̃]からの連想のような parente が続く。これらの3語は、意味の上でも、「きみ」と「僕」との親密さや信頼関係を表わす語として関連は深く、第1行は字義通りに解釈することができる。なお、patiente/ patience の訳語については、既存のものも多くが「忍耐(強い)」の語を用いているが、拙訳では敢えて「辛抱」を選んだ。大きな相違はない類語ではあるが、「この占領が終わるまで」「待ち人が戻ってくるまで」といった、解決する「出口」が明確に捉えられている状況においては、「忍耐」より「辛抱」の方が実感に近いと判断したためである。

第2行は、詩句から具体的なメッセージを読み取ることは難しい。「喉」gorge と「オルガン」orgue は、アナグラムには至らないが、多くの共通する文字を含む語で、綴りからの連想によって選ばれた「突飛な」取り合わせとも考えられる。ここに、詩人エリュアールの初期の本領であったシュルレアリスムの残滓を見ることも可能であろう。

第3、4行では子音 r が頻繁に現れる。第3行の *révérence* は、第1行の *patience* と *parente* の微かな残響を包含する語である。「畏敬」「恭しいお辞儀」「師(修道者への尊称)」等の意味を持つこの語に対し、既存の訳詩・訳詞は「会釈」「尊敬」「尊師」と、それぞれ異なる訳語をあて、この行全体の翻訳ではさらに相違点が多くなっている。拙訳は、*révérence* を、この詩の呼びかけの対象である *toi* の属性であると捉え、辛抱強く寛大で「僕」に恵みを与え、支えとなる女性のイメージから「恭しさ」と訳したが、これはあくまでも、一つの解釈である。この行も、第1行と同じく、鼻母音[ɑ̃]が3回現れているが、柔らかく丸みを帯びたようなこの音は、「きみ」のイメージにも通じるものであろう。

最後の第4行で「僕」が「きみ」に床の準備を頼む目的は「報復」*vengeance* という激しいものであるが、この語もまた、第3行の *révérence* からの音韻的な連想から導かれた可能性が考えられる。この短い1篇には、前の3篇とは異なり、戦争にまつわる直接的な強い語(第1曲の「醜い」「隠れ家」「怪物」「支配者」、第2曲の「人殺し」、第3曲の「死者」「毒」など)は現れない。その代わりに、愛する「きみ」をめぐる語から、言語遊戯のように p と r、そして鼻母音を取り込み、組み替えながら、*patiente* は *vengeance* に至り、最後に「僕」は「生まれる」ことになる。第1曲の *bientôt* (いまに) の示す支配者たちの滅びた未来、報復の叶った未来がそこに生まれるという、詩人のポジティブな意思が、この詩を結んでいる。この「明るい見通し」を持っていることを考え合わせれば、ここでの *patience* は、耐えること自体に意義を見出そうとする「忍耐」よりは、出口を見据えた「辛抱」のニュアンスに近いのではないだろうか。

・付曲について

この第4曲は、直前の第3曲とともに、詩が短く、楽曲の演奏時間も短い作品である。しかし、プーランクは詩行の繰り返しを加えることにより、この詩を原詩の倍の以上の長さを持つ歌詞としている。原詩の第3行以外はすべて複数回用い、このうち第1行と第2行前半は、1曲中に3回(不完全な形の箇所も数えれば、第1行は4回)用いられる。原詩の各行を1~4の数字で表わすと、プーランクの歌詞の配列は下記のようなになる。【A】【A'】【B】【A''】は、音楽上のまとまりを示し、2' は第2行の前半のみ、1' は不完全な第1行(2語削除)を表わす。

Toi ma patiente… プーランクの歌詞配置

【A】

- 1 Toi ma patiente ma patience ma parente
- 2 Gorge haut suspendue orgue de la nuit lente

【A'】

- 1 Toi ma patiente ma patience ma parente
- 2 Gorge haut suspendue Orgue de la nuit lente

【B】

- 3 Révérence cachant tous les ciels dans sa grâce
(3 と並行する低音部は 1' Toi ma patiente ma parente)
- 4 Prépare à la vengeance un lit d'où je naîtrai

【A"】

- 1 Toi ma patiente ma patience ma parente
- 2' Gorge haut suspendue
- 4 Prépare à la vengeance un lit d'où je naîtrai.

3回(あるいはほぼ4回)の「1」は、A'でAと全く同じ音楽が繰り返され、A"でも、最後のバスとバリトンの2音だけに微細な違いがあるが、ほぼ同じ音楽の繰り返しである。「2」は、A'ではAと異なる旋律で歌われるが、リズムは全く同じで、前半はほぼ「反行」に近い、対称的な音型が用いられている。音楽が大きな展開を見せ、転調してクライマックスに至るのは、第3、第4詩行にあたるBの箇所である。原詩の最終行を、プーランクは音楽として最も強調し、*p*で終わっていた前行から一転し、「4」はいきなり*ff*で歌い出し、詩の後半はクレシェンドして*fff*にまで昂揚させて行く。エリュアールの詩はここで終わるが、プーランクは、さらにこの後終結部として、「1」「2'」(2の前半)「4」から成るA"を置いている。プーランクは、エリュアールが書いたもとの詩句以外、何も加えず、また削ることもしていないが、これは明らかにエリュアールの詩と

は異なる形の、プーランクの音楽的演出によって新たに構成された「歌詞」と言うべきである。

歌詞として長くなったとはいえ、第4曲は第3曲と並ぶ静かな小品として、8曲の中盤に配置されている。演奏時間の短さに加え、演奏者もコーラス1のみに指定され、歌手の数も半分となる小規模な1曲である。テンポの設定は、♩=60と、第3曲の♩=50よりはやや速いが、緩やかである。テンポ指示の直後に記された作曲者の指示の語の前半は「非常に静かに」で前曲と同じだが、その後が対照的である。第3曲では「そして沈鬱に」であったが、第4曲は「そして優しく」となり、調性は明朗なイ長調に変わる。プーランクが第3、4曲をいわゆる「踏切板」と考えたのであれば、「踏切板の連続」という例外的な配置については、それが効果的に働くような工夫がなされていると考えられる。それがこの「明暗」の色分けであり、この2曲をまとめて、「暗」から「明」へと移行する「1セットの踏み台」と見做すことも可能である。ダニエルは、「これら2つの緩徐楽章は、これから上昇して行く後半を前にした、静寂な谷間を形成している¹⁰⁷」と述べている。

第3曲のコーダで、「希望をもって暗闇に立ち向かう人間」の声を長調の和音で表現した合唱1のエコーは、こうして「大地で辛抱強く育てられる種についての詩」を歌う第4曲に受け継がれた。ここには死者や恥辱の沼や毒ではなく、辛抱強い「きみ」がいる。プーランクは、この愛情に満ちた、そして子音pと鼻母音[ɑ̃]の繰り返しで、耳元に囁くように、たたみかけるように呼びかける第1行を、彼の典型的な手法の一つである「ターン」する旋律によって表現した。また、テノール半数による「唇を閉じた音」（「m」を延ばしたハミングのような）長い第5音（E）の保持は、愛する者に対する呼びかけの優しさ、暖かさを表わすかのような、柔らかい響きにつながるものであろう。

（ 譜例 8 : p. 25 R¹⁴ ）

ソプラノの主旋律は、E\Gis\Fis^E と E から Gis、Fis へ下行し、再び E に上行して戻るターンを3回繰り返すことにより、4つの音が旋回してエンドレスに続くかのような感覚をもたらす。言い換えれば、これは一種の執拗さでもあり、ラヴェルがプーラ

¹⁰⁷ Keith Daniel, *Francis Poulenc, his artistic development and musical style* (Michigan: UMI Research Press, 1982), p. 230.

ンクの繰り返しのパターンを皮肉って評したという「どもり型」*style bègue*¹⁰⁸にも該当するが、プーランクはそのような音型によって、エリュアールのこの詩行そのものの持つ印象的な繰り返しと音韻的な特徴を強調し、耳に残るものとしている。

しかも、プーランクはこの第1行を、短い1曲中に同じ音楽によって3回繰り返し用い、これに加え、第15-17小節の低音部にも、この詩行を短縮して用いたのである。

「1」の3小節にわたる音楽は、意識的な借用であるかどうかは不明だが、ラヴェルのピアノ曲集《鏡》の第3曲、「海原の小舟」の冒頭に何度も繰り返されるパターンと全く同じ和声進行で、主旋律も、ラヴェルの2音目のCisがなければ同じである。そのうえ、調性も、*pp*で開始するところも同じである。

1905年に発表され、プーランクの師でもあったピアニスト、リカルド・ヴィニェス *Ricardo Viñes* (1875 - 1943) が初演したこの作品を、40歳を過ぎたプーランクが知らなかったとは考えられない。デビュー以前の十代の頃、師ヴィニェスの紹介でラヴェルに会い、自らのピアノ演奏を聴いてもらった経験さえあるプーランクのことである。この作品を公の場で弾いたという記録はないが、弾いた経験はあると考えるのが自然であろう。ピアノ独奏と混声六部合唱という演奏形態の大きな違いはあるにせよ、ここまで同じ形のまま、それも作品の中で最も頻繁に出てくる重要なモチーフに使用したのは、意図的な借用ではないだろうか。プーランクの作品において、他の作曲家の作品からの引用・借用が行われた例は珍しくない。世俗カンタータ《仮面舞踏会》におけるチャイコフスキーの《くるみ割り人形》、《二台のピアノのための協奏曲》におけるモーツァルトの《ピアノ協奏曲第26番》、複数の作品に使用したストラヴィンスキーの《イ長調のセレナード》、ピアノのための《ノヴレット第3番》におけるファリャの《恋は魔術師》のモチーフなど、多数存在する。それらは、諧謔やパロディといった笑いを目的とするものと、引用元の作曲家に対するオマージュとに大別できるが、この作品のラヴェルに関しては、いずれとも定義しがたく、プーランクが意識的に使用したのかも明らかではない。8曲全体の構成から第4曲の調性をイ長調と定め、静かで、たゆとうように揺れる反復のイメージが浮かんだとき、プーランクの記憶が、半ば自動的にこのピアノ

¹⁰⁸ François Porcile, *La belle époque de la musique française 1871-1940* (Paris: Fayard, 1999), p. 117

ノ曲を選んでいたということもあり得るだろうが、それにしても、「海原の小舟」と同じ響きを使った事実は自覚していたはずである。そこには音楽的なインスピレーション以上の意味が込められてはいなかっただろうか。以下は筆者の推量の域を出ないが、意図的であれ偶然であれ、プーランクはここで響く音楽が「海原の小舟」という題名を想起させるということに、意味を見出してはいなかっただろうか。「僕」が呼び掛ける、辛抱強い、肉親と呼べる相手「きみ」の存在の大きさと包容力を、小舟のように動き回る「僕」にとっての「海原」océan と見立てたのではないか。あるいは、その時代の「海原」では、「きみ」も「僕」も、ともに荒波に翻弄される小舟のような存在であることを示したのではないか。ただし、ラヴェルの作品がピアノ曲ならではの左手の細かいアルペジオの連続によって「海」の効果を出しているのに対し、プーランクが書いたのは無伴奏合唱曲であるから、そのような具体的な「海らしさ」が表現されたわけではなく、また、このような3種類の和音を繰り返し行きつ戻りつする（ある意味では、和声的に「どもる」とも言える）書法は、プーランクには非常によく見られるものであるから、自然発生的なものである可能性も、もちろん大きい。このターンする旋律は、7度と9度を伴うイ長調のIとVIの和音に支えられ、さらに保続されるテノールの第5音を加えて、清澄でまろやかな、しかし複雑さを孕んだ響きとなる。この「海原」のようなパターンが、2分足らずの小品のおよそ3分の1を占める「1」の部分で、ダニエルはこれを、「プーランクが書いた最も美しい祈りの一つである第3曲に勝るとも劣らない甘美さ¹⁰⁹」としている。

「1」に続く第4、5小節の「2」も、主調であるイ長調を保持し、前半の「宙に浮いた喉」はI→VI→Vの純粹な響きで進行するが、後半の「緩慢な夜のオルガン」では、イ長調Vの和音を保持しながらも、付加7、9度の陰影が加わる。この後、歌は再び「1」を繰り返す。全パートのどの音も、冒頭の「1」と全く同じシンプルな繰り返しである。次に来るのは歌詞の第2行であるが、ここで譜表の調号はすべてナチュラルになる、2度目の「2」の旋律は、最初の「2」とは全く異なるものであるが、リズムは完全に同じである。後半2小節（Orgue de la nuit lente）の旋律は、前半と異なり、1度目の旋律

¹⁰⁹ K. Daniel, *Francis Poulenc*, p. 229.

に近いものであるが、この詩句の、本来は小文字であった *orgue* の最初の文字を、プーランクは大文字にして、**Orgue** と綴っている点が注目され、ここから和声は7, 9度が付加されて変化するのだが、文字の綴りとの関連性は不明である。**Orgue de la nuit** まで主旋律は下行線を辿る。そして「2」最後の単語 *lente* の属七和音を経て、新たな第3行は、変ニ短調 I⁹ で始まり、この音は異名同音の嬰ハ短調と読み替えられ、ロ短調の V⁹ に移ってゆく。この後のクライマックスに向けて、全てのパートの旋律が徐々に上行して、すべてが動いてゆく箇所である。この3小節は、各パートへの歌詞の配置から見ても、第4曲では例外的な箇所となっている。第4曲は、初めから終わりまで歌詞のほぼ全部を、すべてのパートが同時に歌うシンプルな形をとっているが、唯一、二種類の歌詞が同時に出てくるのが、この3小節である。本来の歌詞「3」は、ソプラノだけに配置され、メゾ、アルト、テノールの3パートは、異なるリズムで「1」の短縮版とも言うべき詩句 *Toi ma patiente ma parente* を歌う。つまり、「3」の歌詞を歌うソプラノの3倍の数の歌い手が、「1」の呼びかけを重ねることになる。「3」の歌詞は、他の行と異なり、全曲中この1回しか歌われないうえ、歌う人数からしても他の歌詞に比べて影が薄い。第3行がこのような扱いとなった理由は、おそらく、プーランクがこの部分では、テキストよりも音楽を優先させたためと考えられる。

第18-19小節にやってくるクライマックスを導くため、プーランクは、その前の3小節を、極力シンプルで厚みの少ない、そして停滞なくスムーズに動く音楽としたかったのであろう。バリトンとバスが揃って休止するのは、この3小節のみである。主旋律を歌うソプラノ1声部に対し、下の3声部は、主旋律と同じ音型ではなく、シンプルなりズムによる器楽的な伴奏に近い形になっている。この「伴奏部」の音の数が、主旋律より少ないものであれば、同じ歌詞をあてることは当然不可能となる。そこで作曲者が選んだのは、ソプラノが歌う「3」の歌詞ではなく、すでに2回繰り返されている「1」の歌詞を切り取って、また繰り返す方法だった。その理由はおそらく、「3」の歌詞から、この部分の低音部の音の数に等しい7音節の語(句)を抽出することが不可能だったと考えられること、そして、クライマックスの直前であり、楽曲のちょうど「真ん中」にあたるこの箇所で、あの印象的な呼びかけを、もう一度聴かせて劇的効果を高めたいと考えたことではないだろうか。歌詞としては、ソプラノの「3」を前面に押し出して聴かせるのが本筋のはずだ

が、ここで実際によく聞こえてくるのは、語彙の平易さに拠るところも大きいですが、低音 3 パートによる *toi ma patience ma parent* の方である。第 5 曲などがよい例だが、プーランクはこのカンタータの他の曲で、「主旋律+伴奏」の形を用いた場合、主旋律のパートには *f*、伴奏パートには *p*、というように、ダイナミクスに差をつける書き方をしている。しかし、第 4 曲のこの「3」の箇所では、ソプラノにも他の 3 声部にも、指示は等しく *mf* である。このことから、プーランクは「3」の歌詞のよりも、音楽的クライマックスの演出を優先させたと考えられる。

第 18 - 19 小節の音楽的クライマックスとなる箇所の歌詞は、原詩の最終行である。基本的に属 7 和音で進行してゆくが、時に 9 度 (C) が加わり、全パートが半音階的に進行していく。この不協和音によって特に強調されるのは、この作品中最も強い印象をもたらす語と言える *vengeance* (報復) である。この語の直後、第 17 小節の *un lit* では一旦 *f* に抑えられるが、そこからはクレシェンドして、詩行を締めくくる最後の語、詩人の強い希望と意志とを示す *naîtrai* (「生まれる」の一人称単純未来形) の *ff* に向けて昂揚する。このクライマックス部分を含むのが、楽曲の【B】にあたる箇所で、原詩のすべてはここまでで既に語られたが、音楽はもう一度「1」と、「2」の前半を再現して、重要な「4」をコーダとして【A"】で締めくくることになる。

3 度目の「1」も、これまでと寸分違わぬ形をとり、続く「2'」(「2」の前半 2 小節) も、概ね前の 2 回と変わらないが、第 26 小節の終わり 3 つの和音に違いがある。

(譜例 9 : P.27 R¹⁷)

後者の和音は、前者と比較して明らかに明るく開放的な響きを持ち、*je naîtrai* (僕は生まれる) と、詩人が期待を込めて未来を語る結末の語を導くために、重要な役割を果たしていることがわかる。「2'」が全パート *p* で歌われた後、*pp* の「4」が続く。

「報復のために準備せよ」が再び不協和音で歌われ、「報復」の語では *f* に達する。この *f* から、さらに *fff* の最後の音を目指して、「一つの床を　そこで僕は生まれる」の 2 小節が歌われる。フェルマータのついた二分音符が、発声される最後の和音となるが、A 属 7 和音に 6 度が付加されたこの音は、ポピュラー音楽の終止にはしばしば用いられるものである。ヴェールをかけたような曖昧さを含み、伝統的な古典音楽の枠には納ま

らないこの響きは、当時としては斬新なものであり、動詞「生まれる」の未来形で締めくくるこの詩の最後の音に呼応するかのようである。

第5曲 Riant du ciel et des planètes... 空と惑星たちを笑う…

Première marche la voix d'un autre	最初の歩み 他の人の声 (原題)
① <u>Riant du ciel et des planètes</u>	空と惑星たちを笑う
② La bouche imbibée de confiance	自信のしみこんだ口
③ Les sages	利口な奴ら
④ <u>Veulent des fils</u>	息子を欲しがり
⑤ Et des fils de leurs fils	息子のそのまた息子も欲しがる
⑥ Jusqu'à périr d'usure	衰え死に絶えるまで
⑦ <u>Le temps ne pèse que les fous</u>	時は狂った者たちしか秤にかけない
⑧ <u>L'abîme est seul à verdoyer</u>	底知れぬ深みだけが緑なす
⑨ <u>Et les sages sont ridicules.</u>	そして利口な奴らは笑い物

左端の丸数字は、以下の考察で扱う便宜上、筆者が記入したもの。

下点線部は、伴奏パートにおいて省かれた語句。「付曲について」で詳述する。

網掛け部分は母音 [i] を示す。

・詩について

詩集『傾斜地の下方で』(1941) の第2篇として書かれた。音綴の規則性も脚韻もない6行+3行から成る。半諧音として、母音[i]の使用が多い。詩の冒頭に現れる語も、最後に置かれた語も、いずれも **ri** で始まり、特に終わりの **ridicule** には2音の[i]が使われているうえ、この語自体が「馬鹿者」など蔑視的な意味を持つため、耳に残りやすい詩句を形成している。また第4行、第5行で繰り返される **fils** によっても[i]音の印象はさらに強められている。この狭く鋭い音の連発には、攻撃や皮肉の調子が感じられ、詩の内容を語義のみならず、音韻によっても伝えるものとなっている。さらに、音韻的に大きな特徴のある行として、第2行には、**bouche imbibée** と、短い2語に3つの子音 **b** が詰まっている。

この両唇の破裂音の連続は、「(～が) しみこんだ口」という意味をそのまま音に移したような「湿度」を感じさせる。第3-6行は、行変えをしなければ、そのまま成立する一つの文であるが、その中で、第4行の *Veulent des fils* と第5行の *leurs fils* という似た音のフレーズが繰り返され、3度も続けざまに現れる語 *fils* の印象をさらに強めている。第6行では、*Jusqu'à périr d'usure* の下線部にある3つの母音はすべて狭母音 [y]、しかもそれらに伴う子音は、いずれも有声歯茎音であるため、強く濁った響きとして耳に残る。それは「衰えて死に絶えるまで」という否定的な内容をより印象づける効果をもたらすと考えられる。これらの特徴ある音の使い方は、語の意味内容に即した強調、そして音韻的な描写でもあるが、同時に伝わってくるのは、皮肉で諧謔的な調子である。この詩では、*les sages* と *les fous* (それぞれ「利口(者)」「馬鹿(者)」という意味を持つが、対比的な用法としては、「常人」と「狂人」を表わす) が交互に登場し、結論として、最終行の *Et les sages sont ridicules*. 「そして利口な奴らは笑い物」に辿り着く。笑い物になるのは、「狂った者たち」ではなく、「利口な奴ら」の方であったという、大きな皮肉で終わるこの詩には、言語遊戯的、諧謔的な語調が現われるのも不思議ではない。ここに登場する「利口者」と「狂った者」とは、支配者とレジスタンスと考えられ、「常識的」には、支配者が「狂った者」のように思われるが、最終連での逆転がある以上、支配者たちを「見掛け上の利口な者」として扱っていると考えられる。

・付曲について

きわめて静かで緩やかなテンポの第3, 4曲を終えた後、カンタータの後半を開始するのは、全曲中最も動的な第5曲である。プーランクは皮肉のこもったエリュアールの詩に、明確で規則的なリズムを刻む、古典的な舞曲風の音楽を合わせた。♩=189 という速いテンポ設定のため、原詩の9行のままでは30秒足らずで歌い終わってしまう計算になる。プーランクは、元の詩をほぼそのまま歌詞として3回繰り返し、3節から成る有節歌曲を思わせる形式にまとめたが、それでもなお演奏時間は1分強という、カンタータ全曲中最も短い楽章となった。演奏形態の特徴としては、詩の1行ずつ（ただし、原詩の第3, 4行はつなげて1行として扱われている）を、コーラス1とコーラス2が交互に歌う「交唱」であること、それもリレーのように間髪を入れず交替して歌いつなぐことが挙げられる。

メラーズは「第4曲がコーラス1だけによってシンプルに歌われることが、第5曲での交唱の効果を引き立たせている¹¹⁰」と述べている。この交唱は、2回の繰り返しを加え合計3節歌われる。以下の記述では、その3節を順に【A】【B】【C】で表す。交唱の順序は、【A】と【B】ではコーラス1が先、【C】ではコーラス2が先、と設定されている。曲の大半は、ソプラノまたはメゾソプラノが主旋律を歌い、他の3乃至5声部は伴奏として、1拍ごとのリズムを、八分音符+八分休符の形で刻みながら歌う。このため、主旋律に比べて音符の数が少ない伴奏パートの歌詞は、常に主旋律の歌詞から一部の語句を省いたものとなっている。

実際に歌われている各パートの歌詞と日本語訳は資料の「歌詞配置図」に詳細を記したが、エリュアールの詩と、プーランクが配置した歌詞との関係を簡潔に図式化すると、以下ようになる。①②…は、原詩のまま、(1)(2)…は、一部省かれた歌詞を表わす。

’を付した箇所は、さらにそれ以外の操作も加えられていることを示す。[9]は、⑨の最後の1語 *ridicules* である。

(1)(2)… の実際の歌詞は、前掲のエリュアールの詩の同じ番号の行①②… の歌詞から、下点線付きの語句を省いたものとなる。

例・① Riant du ciel et des planètes ⇒ (1) Riant des planètes

【A】(第1-11小節) および 【B】(第12-23小節) 但し[9]は【A】のみ、網掛けは【B】のみ

Ch	主	①		③+④		⑥		⑧		[9]	⑨
1	他	(1)		(3)		⑥		(7)'		[9]	⑨
Ch	主		②		⑤		⑦		⑨	[9]	⑨
2	他		(2)		④		(7)		(9)	[9]	⑨

【A】 【B】

¹¹⁰ W. Mellers, *Francis Poulenc*, p. 88.

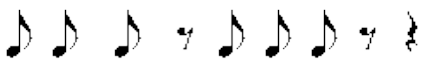
【C】(第 24-37 小節)

Ch	主		②		⑤		⑦		⑨		[9]
1	他		(2)		④		(7)		(9)'		[9]
Ch	主	①		③+④		⑥		⑧		⑨	[9] [9]
2	他	(1)		(3)		⑥		(7)''		(9)'	[9] [9]


各数字の表わす歌詞の 1 行は、譜面上も 1～2 小節、時間にすれば 2～4 秒程度という短さで、音楽としても短いモチーフの反復と、ゼクェンツの多用というシンプルな形を取っている。このため、短い曲でありながら、メロディが記憶に残りやすいという歌謡性の高さの点では、8 曲中随一と言えるだろう。調性は嬰ハ短調を軸として何度も転調を重ねるが、プーランクの作品にしばしば見られる突飛な調への飛躍はなく、また、これまでの 4 曲には溢れるほど使われていた 7 度、9 度の和音も、この曲では目立たず、シンプルで機能的な和声進行が保持されていると言える。このように、一見単純明快に見える第 5 曲であるが、主旋律以外を受け持つパートの歌詞には、プーランクの苦心の跡が随所に隠されている。低音の「リズム打ち」の伴奏を割当られたパートでは、歌う音符の数が、主旋律の音符より少ない。したがって、同一の歌詞をあてることは不可能である。そのため、プーランクは、本来の歌詞から、伴奏パートの音符の数に見合った音節数の語句を選び「短縮版」とする方法を採った。あるいは、一部の語句を省いた、ということもできる。前掲のエリュアールの詩のうち、下点線を付したのが、その省かれた語句である。必要な音節数から逆算すれば、いずれも、「ここを省く以外ない」と思われる選択である。しかし、この手法でも対処しきれなかったと思われる箇所が数か所見られる。図式でも示した通り、主旋律と伴奏パートが同時に歌うのは、①と(1)のように、基本的には「同じ詩行」である。ところが、原詩の第 5 行にあたる⑤を主旋律とする箇所では、伴奏パートにその短縮版ではなく、すでに直前に歌われた④が配置されている。

(譜例 10: pp. 28 - 29 R¹⁸)

下記は、【A】⑤および【C】⑤の全パートの歌詞配置である。(第5、および28小節)

S. M 

Et des fils de leurs fils

T. Br. Bs 

Veulent des fils

ソプラノとメゾが歌う歌詞⑤には、6つの音符が充てられているが、低音部の音符は4つである。したがって、⑤をもとにした「短縮版」を作るには、⑤から4音節分の語句を抽出しなければならないが、連続した4音節で、文法上あるいは意味上それが可能な箇所はない。また、いずれか2音節分を省くことで「詩句」としてまとまる箇所もない。ここに④の歌詞が充てられたのは、おそらくこうして⑤を諦めた結果であろう。幸い④と⑤の詩句は、③から⑥まで続く一つの文に含まれるフレーズであり、エリュアールが敢えて *des fils* を諧謔的に繰り返している箇所でもあるので、⑤にオーバーラップして④が繰り返されることに違和感はない。文法的にみれば、⑤の *des fils de leurs fils* は、④の動詞 *veulent* の直接目的補語であり、④の *des fils* と並置された句なので、ここでその動詞を繰り返すのは、理にかなった配置でもある。また「息子を欲しがる」というフレーズの繰り返しは、その願望の強さを表わす演出と見做すこともでき、ここに④を充てたのは、窮余の一策であったかもしれないが、巧みな処理と言えよう。なお、歌詞⑤は、【B】にも現れるが、【B】⑤の低音部は、主旋律パートと同じリズムパターンの6つの音で書かれているため、歌詞も⑤のままである。

【A】と【C】の⑤のように、詩行の「短縮形」で解決できなかった歌詞の問題は、⑧でも起こっている。【A】⑧と【B】⑧は、調が異なり、旋律線にも多少の違いはあるが、主旋律と伴奏パートのリズムパターンは全く同じであるため、歌詞の配置も同じである。主旋律を歌うパートには、*L'abîme est seul à verdoyer* に合った8つの音符が書かれているが、⑤と同じく、伴奏パートは拍子をとるように、八分音符+八分休符で歌う6つの音符が配されているので、⑧の詩行を使うなら、2拍分の語を省かなければならない。しか

しこれもまた、⑤の場合と同様、⑧からは「6拍に合う抜粋」の余地がなく、プーランクは⑤で使った方法と同じく、ひとつ前の詩行⑦ *Le temps ne pèse que les fous* から6拍の語句を選びだした。それが(7)'の *ne pèse que les fous* である。主語のない不完全な文ではあるが、直前に歌われたフレーズの重要な部分を繰り返すエコーとして捉えれば、これも⑤と④の関係同様、不自然なものではない。ところが、同じ⑧でも【C】⑧の伴奏パートでは、(7)'と一語だけ異なる奇妙な歌詞(7)'' *L'a pèse que les fous* が用いられている。その部分を抽出してみると、主旋律の歌詞⑧に対して、伴奏パートの歌詞は下記のように配置されていることがわかる。

<u>【A】【B】【C】</u> ⑧	<u>L'a-bîme</u>	<u>est</u>	<u>seul</u>	<u>à</u>	<u>ver-doy-er</u>
【A】【B】(7)'	ne pè-se	que	les	fous	
【C】(7)''	<u>L'a</u> pè-se	que	les	fous	

(7)'' と (7)' との違いは、最初の語が *ne* ではなく *L'a* になっているところであるが、ここは、いかなる理由を考えても、*L'a* を選択する意味が見出せない。在仏の合唱指揮者・浜田広志氏と、松原混声合唱団のテノール歌手であり、練習責任者を務める真下洋介氏によれば、いずれも、それぞれの演奏経験から「ここは誤植と見做し、*ne* にして歌った」ということであるから、おそらくこれ以上の考察は無意味であろう。

現在出版されている唯一のスコアであるサラベール版の楽譜には、各パートの音符の下に、フランス語歌詞と、初演の際に使用された英語版訳詞が印刷されているが、英語版では、問題の箇所は以下のように訳されており、⑦⑧ともに **The** で始まるため、フランス語歌詞のような問題は回避されている。

⑦ *The mad alone are weighed by time*

(7) *mad are weighed by time* (*The* と *alone* を省く)

⑧ *The only green is in the void*

(7)' *The mad are weighed by time*

(7)'' = (7)'

第5曲では、主旋律と「伴奏」という形がほぼ全編貫かれているため、多くの箇所でのような歌詞の「音節のやりくり」が行われている。1拍足りない場合に、プーランクの間違いでなかったのなら、「同じ時間に歌っている他のパートの歌詞を、そこだけ拝借する」というのも「工面」の一方法であった。そしてこの作品には、もう1か所、不足の拍を埋める別の工夫がなされた箇所がある。それは、⑨の【A】と【B】の一度目の伴奏パート(9)であるが、ここでは、9つの音につけられた ⑨ *Et les sages sont ridicules* を、6つの音に減らす必要が生じた。そこでプーランクは、⑨のうち、重要な述語部分の *sont ridicules* (笑い物だ) を活かしたが、これでは5拍しか満たせない。しかし、この行にはあと1拍分だけ使える語はなく、プーランクは選んだ語の1音を繰り返して、*sont ri-ridicules* としたのである。⑨の詩句のうち、最も重要な語が皮肉と自嘲のこもった *ridicules* であることは明白で、プーランクはこの語を、単独でも【A】の終わりとも【C】の終わり(即ち曲の結尾)とで合計3回繰り返し、いずれにも、この曲中きわめて少ないコーラス1, 2両方の歌唱と、*ff*以上の強さを要求し、著しい強調の効果を狙っている。そのような役割を担った *ridicules* の語であるから、最初の1音を繰り返すことも、強調の一手法として、耳慣れない響きであるだけに、効果が大きいと考えられる。しかも、この語の持つ「ばからしさ、滑稽さ、もの笑いの種」といった意味を考慮すれば、*ri-ridicules* の吃音のような口調は、まさに、*les sages* を嘲笑するような表現である。単語 *ridicules* が曲の重要な箇所において、最大のボリュームによって繰り返されるほか、この語を含む詩行⑨全体も、【B】と【C】では2回ずつ繰り返される。【B】⑨(第21-24小節)では、主旋律は直前の【B】1度目の⑨の主旋律の半音上で、同じメロディが繰り返され、伴奏パートは、1回目とリズムパターンが変わり、主旋律と同じリズム同一音、または狭い音程の動きで繰り返すものとなっている。リズムが主旋律と全く同じであるため、ここでは伴奏パートの歌詞は主旋律と同じ⑨である。【C】の一度目の⑨も、主旋律のリズムは、これまでの⑨と同じであるが、旋律線にはわずかな違いがある。また、主旋律を歌うパートも、ソプラノとテノールに移っている。伴奏パートは1拍ごとのリズムを、八分音符+八分休符で刻むパターンであるのは、【A】と同じだが、ここではバリトンがさらに二部に別れて異なる旋律を歌うため、実質的には七部合唱になっている。この伴奏パートの歌詞は、【A】【B】とリズムが同じであるにも関わらず、異なる詩句が充てられ、(9)' *les sages les*

sages となっている。これまで、そしてこの後も、ridicules が強調されているが、それを補強するかのような、sages の繰り返しである。これもまた、詩行⑨の内容を、短時間にインパクトをもって伝えるための演出と考えられる。これに続く2度目の【C】⑨は、直前の1度目と全く同一の繰り返しである。ここから曲はコーダに向かい、プーランクの愛用した *sans relentir*（減速しない）という指示のもと、*ff* から *fff* で歌い切り、ridicules へと突き進む。最後の ridicules は末尾の音節 les の音にアクセントが付され、標準的な発音とは異なる強勢が置かれるが、音楽の勢いと詩の内容とを考え合わせれば、当然の結末でもあり、また極めて対照的で、静的・内省的な音楽となる第6曲を前にしての、鮮烈なピリオドとしての役割も果たす。

このように、第5曲では、詩行⑨が数多く繰り返されるが、その現れ方は共通のパターンを持ちながらも、完全に同一ではない。声部の配置、厚み、リズム、旋律線、調性などに変化をつけ、回を重ねるごとに印象を強めながら結末に向かう、という構成が意識されているのである。このパターンをさらに大規模にして、大きなクライマックスを作り上げることになるのが、第8曲の「自由」である。カンタータの後半に入った第5曲で、プーランクはその手法を伏線のように用い、クライマックスの前触れとも解せる態勢を整えている。

第6曲 Le jour m'étonne et la nuit me fait peur

<p>6 Un loup [2]</p> <p>① Le jour <u>m</u>'étonne et la nuit <u>me</u> fait <u>peur</u></p> <p>② L'été <u>me</u> hante et l'<u>h</u>iver <u>me</u> <u>poursuit</u></p> <p>③ Un <u>a</u>nimal sur la neige a <u>p</u>osé</p> <p>④ Ses <u>p</u>attes sur le sable ou dans la boue</p> <p>⑤ Ses <u>p</u>attes venues de <u>plus</u> loin que <u>mes</u> <u>p</u>as</p> <p>⑥ Sur une <u>p</u>iste où la <u>m</u>ort</p> <p>⑦ A les <u>e</u>mpreintes de la vie.</p>	<p>狼 [2]</p> <p>昼が僕を驚かせ 夜が僕を怖がらせる</p> <p>夏が僕につきまとい 冬が僕を追いかける</p> <p>一匹の動物が雪の上を下ろした</p> <p>その足を 砂の上 或いは泥の中にも</p> <p>僕の足跡より遙か遠くから来たその足を</p> <p>一本の野道に そこで死は</p> <p>いくつも持っている 生命の痕跡を</p>
---	---

左端の丸数字は、以下の考察で扱う便宜上、筆者が記入したもの。 下線は子音 p、下点線は子音 m。

網掛けの①②はプーランクによる繰り返し。⑦まで歌われた後、最後に繰り返される。

②の l'hiver は、2度目の②の中で繰り返される

・詩について

詩集『詩と真実・1942』全16篇の中の13番目に置かれた作品で、12番目の詩も同じタイトルを持つが、プレイアッド版では「狼1」「狼2」と記されている。この詩は「狼2」である。10音綴の対句的な2行の後、1行空白を置いて、10音綴の第3、4行、11音綴の第5行、7音綴の第6行、8音綴の第7行という、不規則な音綴による5行が続く非定型の詩である。音韻的特徴としては、子音 p と m という、両唇音の多用が挙げられる。7つの m (注・empreintes は綴りに m を含むが、[m]としては発音されない)、そのうち4つを最初の対句的な2行における me (僕を) の繰り返しが占め、1つは mes (僕の・複数形)である。この詩には je (僕が・僕は)という動作主の形での「僕」は現れず、行為者としての「僕」が直接描かれてはいないが、この「狼の光景」を恐怖や不安のうちに観察している「僕」の存在があることは、me と mes が示している。

これらの一人称は、同じ両唇音の p を含む語との関係性をも示唆するのではないだろうか。この詩において、p で始まる語の多くは、第 4, 5 行で繰り返されている *pattes* (動物の足) と関わりを持っている。一匹の動物がその *pattes* を下ろした行為が *posé* (置いた)、*pattes* との比較の対象として描かれるのは、*mes pas* (僕の足跡)、そして、砂や泥も経て、*pattes* は *piste* (野道) にも下ろされる。一方で、一人称以外の m を含む 2 語は、*animal* (動物、即ちここでは狼) と *mort* (死) という、この詩の核心を成す語彙である。さらに、m と p の連続によって、「僕」と「動物」がこの詩の光景に登場した直後の第 4 行では、子音 s (*ses, sur*) に促されたかのように、もう一つの両唇音 b を含む *sable* (砂) が用いられ、加えて、この b は音韻としても意味としてもつながりのある *boue* (泥) をもたらしている。両唇音は、子音の中でも、ヒトが乳児期から発することのできるプリミティブな音であり、これらの音と、「狼」という古典的なメタファー (詩本文には「狼」の語はない) をもって、詩人は根源的な恐怖や不安、迫り来る死の足音を表現したものと解釈できるだろう。

第 5 曲までの詩 5 篇には、飛躍したイメージや、一般的な字義の解釈だけでは類推不可能な状況などが、多かれ少なかれ現れるため、解釈は一通りではなく、難解な箇所を含んでいる。それらに比べると、この詩の表現は率直で、構文や語彙の点でも理解しやすいものとなっている。結末の「死が命の痕跡を持つ」という抽象的な表現は具体的イメージを描きにくいところであるが、「僕の足音よりも遠くから来た動物」即ち外国からの侵略者がついにやってきた「野道」とは、彼らが理不尽に多くの命を奪った場所であろう。そこで命を奪われた死者たちの「命の痕跡」とは、彼らがまだ「生の最中」であったことを示すもので、野道での死が「非業の死」であったことと、その無念さを、最小限に切り詰められた語によって訴えているものと受け取れる。

なお、同じ詩集の 1 つ前の作品として掲載されている 2 連の詩「狼 1」では、第 1 連で畏だらけの森での「恥を知れ 追い回される獣よ」と「獣」に呼びかけ、第 2 連では「凶悪な獲物の足跡が続く/そら狼だ/それはいつも/最も立派な狼 それはいつも/最後の生き残りだ 脅かされている/圧倒的な死の塊に」と、「狼」が明確に姿を現わしている。この作品を読むことは、「狼 2」のより具体的なイメージを得る手がかりになるだろう。プーランクは「狼 1」を、《人間の顔》完成の翌年、小カンタータ《雪の夜》全 4 曲中の第 2 曲の歌詞 (タイトルは「良い雪」に変更) に選び、無伴奏混声 6 部合唱として作曲している。

なお、この作品の第3, 4行には、大作「自由」を連想させるエリュアールの語法が見られる。

Un animal sur la neige a posé

Ses pattes sur le sable ou dans la boue

プーランクがこの詩をカンタータの6番目に配置したのは、第5曲でも行った「自由」への前触れという機能も考慮してのことであろうか。

・付曲について

直前の速い第5曲が、終結部で *ridicules* の語を繰り返して、アクセントのついた16分音符によって杭を打ち込むように締めくくられると、曲調の一転したこの第6曲が開始する。活発な応唱であった前曲に対し、コーラス2のみによる、イ短調の静かで安定した音楽である。これは、コーラス1のみによる静かな楽章であった第4曲と対称をなすかのように、動的な第5曲を挿んで配置されている。

「第3, 4曲と並び、内面的な表現の頂点を成す¹¹¹⁾」、「おそらく《人間の顔》の中で最も感動的な1曲¹¹²⁾」と評される第6曲は、輪郭の明らかな歌謡的な主旋律が、安定した機能と和声で進行し、転調の回数も少なく、開始の和音同様、イ短調主和音で閉じられる。なお、メラーズはこの曲を「イ短調」ではなく、「エオリア旋法¹¹³⁾」（イ短調旋律的短音階に等しい）と表わしている。

プーランクは付曲に際し、エリュアールの原詩のままの①～⑨を配置し、さらにその後には再び最初の①と②を繰り返すが、その際に②の歌詞の後半の *l'hiver*（冬）の1語を、繰り返し用いている。全体の構成は下記の通りである。

¹¹¹⁾ H. Lacombe, *Francis Poulenc*, p. 526.

¹¹²⁾ R. Machart, *Poulenc*, p. 140.

¹¹³⁾ W. Mellers, *Francis Poulenc*, p. 8.

音楽	歌詞	小節	強弱 () は伴奏パート
A	① ②	1 - 4	<i>p</i> (<i>pp</i>)
A'	③ ④	5 - 9	<i>p</i> (<i>pp</i>)
B	⑤ ⑥ ⑦	10 - 14	<i>p</i> (<i>pp</i>) 全員  <i>f</i> 
A''	① ②'	15 - 20	<i>p</i> (<i>pp</i>) <i>pp</i> (<i>ppp</i>) <i>ppp</i> (<i>pppp</i>)

冒頭①のモチーフはA'の③でもほとんど同じ形で用いられる。詩句繰り返しとなるA'の①は、Aでソプラノが歌った主旋律を、1オクターブ下でアルトが、同じくメゾの旋律をテノール、アルトの旋律をバスが担い、全体がA①と同じ音を1オクターブ下で再現している。このA''①のアルト以外、全曲を通して主旋律はすべてソプラノだけが歌い、他の声部は、対位法的な、ポリフォニックな動きではあるが、伴奏パートとして、コーダ以外、ほとんどすべてが四分音符で拍を刻む。プーランクは、全体のテクスチャを重くせず、透明感を醸し出すテクニックとして、声部の音域が下がるごとに歌う音の数を減らす、即ち、声が聞こえる時間を短くする、という工夫をしている。また、ダイナミクスの指示では、ソプラノが*p*であれば他声部は*pp*、ソプラノが*pp*なら*ppp*、という差をつけ、楽曲全体が*p*を基調とする静けさの中にも、ソプラノの主旋律が浮かび上がってくるよう配慮されている。また、この曲の楽譜には作曲者の注記があり、そこには「特にソプラノのパートを、皆がよく聴くこと」と書かれている。その理由は、ソプラノだけに主旋律が割り当てられていることと、同時に、歌詞を完全な形で歌うのもソプラノだけであること、そして、ソプラノと歌詞をぴたりと合わせるべき箇所が各フレーズの終わりに来ることにも存すると考えられる。

「主旋律+音の数がパートごとに減る伴奏」が同時に歌うということは、歌詞として割当て可能な語句の数もパートによって異なることを意味する。そこでプーランクは、各声部への歌詞の割り当てを、主旋律が歌う「完全な」歌詞から、必要な音節数の語を抽出する（あるいは、結果は同じだが、不要な語を削除する）という方法で行っている。

Aの歌詞である①②の例を見てみると、ソプラノには、①②各10音節、合わせて20の音符が使用されているが、メゾは13、アルト9、テノール8、バリトン3、バスなし、と、低音域ほど数少ない音が充てられている。したがって、メゾ以下の歌詞には、ソプラノの

歌詞①②から、それぞれの音の数に相応しい音節数の語が抽出されている。以下に、各パートの歌う語句を示す。抹消線の部分は使用しなかった語である。

S① Le jour m'étonne et la nuit me fait peur ② L'été me hante et l'hiver me poursuit

M① Le jour m'étonne ~~et la nuit me fait peur~~ ② L'été me hante et ~~l'hiver me poursuit~~

A① Le jour m'étonne et la nuit ~~me fait peur~~ ② ~~L'été me hante et l'hiver me poursuit~~

T① ~~Le jour m'étonne et la nuit me fait peur~~ ② L'été me hante et ~~l'hiver me poursuit~~

Br①~~Le jour m'étonne et la nuit me fait peur~~ ② ~~L'été me hante et l'hiver me poursuit~~

Bs (休み)

(譜例 11 : p. 39 R²⁵)

こうして選ばれた歌詞が、譜例のようなタイミングで歌われる。この「割り振り方」は、第6曲のほぼ全編（コーダ以外）に共通するもので、いくつかの「ずれて入ってくる」パートの歌唱も、各フレーズの終わり2、3音は、全パートが揃うようになっている。したがって、歌う音が最も少ないバリトンの歌詞は、②の末尾の語 *poursuit* (追いかける)のみだが、ここで、5パートは初めて全部揃って同じ歌詞を歌うことになるのである。

この構造上、抽出できる音の数の制約という問題が生じ、あるパートだけを取り出してその歌詞を読むと、本来の詩とは意味が異なる文であるなど、詩とはいえ、文法的に形を成さない文になる、というケースも生じる。前出の例で言えば、メゾの②の歌詞は *L'été me hante et poursuit* となり、本来、*poursuit* の主語は *l'hiver* (冬) であるにもかかわらず、この抽出形では、主語は *L'été* (夏) ということになり、かつ、他動詞 *poursuit* のための直接目的語 *me* が入らないので、「夏が僕につきまとい/ (夏が) 追いかける」という文になってしまう。しかし、この箇所は単独で歌われるわけではなく、多声部で他の語と同時に歌われるのであるから、本来の歌詞を歌っているパートがあれば、伴奏パートの歌詞に「抜けたところ」があったとしても、聴き手は「抜けている」とはまず認識しない。プーランクは、そのような合唱の音響的特色をよく把握し、歌手の立場から見れば「大胆な」、作曲家から見れば「合理的な」歌詞配置を行っており、その手捌きは、ラコンブ

らの言う「デクパージュ」*découpage*（切り貼り）の語¹¹⁴がまさにふさわしく思われる。このような操作は他の曲でも既にいくつか見てきたが、「主旋律+パートごとに音符の数がそれぞれ異なる伴奏」という構造に貫かれている第6曲は、デクパージュの標本のように、さまざまな「切り貼り」の様相が一望できる作品でもある。続いて、A'の各パートの歌詞を見してみる。

- S③ Un animal sur la neige a posé ④ **Ses pattes** sur le sable ou dans la boue
M③ ~~Un animal sur la neige~~ a posé ④ **sur le sable** **Ses pattes** ~~ou~~ dans la boue
A③ Un animal sur la neige ~~a posé~~ ④ ~~Ses pattes sur le sable ou dans la boue~~
T③ (休み)
Br③ ~~Un animal sur la neige a posé~~ ④ ~~Ses pattes sur le sable~~ ou dans la boue
Bs③ (休み)

ここで注目すべきは、メゾソプラノの④に相当する箇所である。プーランクのデクパージュの手法の中で、このような「語順の入れ替え」は他に例を見ない。ここで敢えて二つのフレーズ *ses pattes*（奴の脚を）と、*sur le sable*（砂の上に）を入れ替えたのはなぜだろうか。このような操作は、「詩の語順通りの配置では、何らかの問題が生じる」ということを物語っているはずである。「エリュアールの詩の通り」(E)と「プーランクが入れ替えた歌詞」(P)の違いを、当該箇所のリズム譜とあわせ、比較してみる。



- (E) a po-sé **Ses pat-tes** sur le **sa-ble** dans la bou-e
(P) a po-sé **sur le sa - ble** **Ses pat-tes** dans la bou-e

このフレーズは、一般的な4分の4拍子の拍節に基づくもので（上記の最後の小節で4分の3拍子に変わる、主旋律もこの伴奏部とともに、通常の4拍子の拍節感に支えられている。したがって、プーランクの入れ替えは、自然なフレージングという点で理に適ったものと言える。この箇所の音節数は、原詩通りなら *Ses pattes* (3)+ *sur le sable*(4)、入

¹¹⁴ H. Lacombe, "Puissance expressive et 'plastique chorale' dans *Figure humaine*", p. 219.

れ替えれば当然 4+3 となる。後続の語が 1 音節の *dans* と決定されているならば、その直前には 4+3 の詩句を置いて、「1 小節 4 拍ずつ」の拍節感を保つのが適切な選択であろう。音の高低と語の自然なアクセントとの関係についても検討は行ったが、これに関しては、入れ替えをすることで生じる効果や改善点が特に見られなかったため、詳細な説明は行わない。文法的・意味的な問題についても、ここでは入れ替えても大きな違いはないと考えられるうえに、これまでの例に見られたように、他のパートと重なる中での 1 つのパートの歌詞が、デクパージュによって「非文」となっても、プーランクはそれを問題にしていないので、そこに「入れ替え」の根拠があるとは考えられない。したがって、ここではやはりフレージングの重視が、この操作を生んだと考えるのが妥当であろう。

同じ箇所他の伴奏パートであるアルトとバリトンの歌詞を見ても、この考えが誤りではないと思われる配置がなされている。アルト、バリトンの両パートともに、歌詞には前置詞 *sur* が含まれ、それらは 1 拍目または 3 拍目に配置されている。(ただし、採用されているのは *sur le sable* ではなく、③の *sur la neige* である。) アルトの場合は、この 4 拍がそのまま 1 小節の 4 つの四分音符に充てられ、メゾの *sur le sable* と完全に並行して歌われる。また、バリトンの歌詞は、

Br. sur la nei-ge'ou dans la bou-e

このように配置され、*sur la neige* のフレーズの終わりにあたる小節の半ばの 2 拍目の後に、プーランクは「ブレス」の記号を書き入れている。後続するのは、同じ③の行ではなく、次の④の最後の部分（メゾソプラノのパートでは使われなかった箇所）で、本来連続してない詩句を隙間なく繋いでいるため、ブレスによって、詩のフレーズの切れ目を明確にすることを意図したのであろう。小節途中の詩句フレーズの飛躍箇所のブレスは、この曲の冒頭、メゾソプラノが歌う第 2 小節の第 2 拍の後にも置かれている。詩行①の後半を使わず、①前半から詩行②の後半へとジャンプする箇所であるが、音符上は連続しているため、ブレス記号が「区切り」の役割を果たしている。

この「語順入れ替え」と、バリトンのブレス記号を含む第7小節では、イ短調からニ短調に転調し、ソプラノに第9音Eが現われることで、A'の終わりにホ長調の響きをもたらす。また、A'最後の第9小節では、バスのE、ソプラノのHとともに、メゾソプラノがA→Gis、即ち4度→3度と進行して和音を解決する伝統的なカデンツが使用されている。

続く第10小節から第14小節の「B」にあたる箇所では、まずイ短調からニ短調への転調が認められ、半音階的な不安定な旋律のうねりが、曲中の最高音G#まで達し（詩の⑤にあたる）、曲中ただ一か所のクレシェンド（詩⑥⑦）が現われ、これも唯一の*f*を迎えて（詩⑧）音楽的に大きな変化が示される。詩の内容から見ると、不安定な旋律の上昇は「遠くからやってくる獣(侵略者)の足」の不安であり、クレシェンドのうちに、その足は道を踏み分けてやってくる。そこは「命の痕跡」を生々しくとどめる死屍累々の場となる。empreintes (痕跡・刻印)の語でクライマックスの*f*に達した後、de la vie (命の・生の)は、デクレシェンドして、まさにその命のように消えて行く。この3行の各パートの歌詞配置は以下の通りである。

第9-11小節

S ⑤ Ses pattes venues de plus loin que mes pas

M ⑤ (休み)

A ⑤ Ses pattes venues de plus loin ~~que mes pas~~

T ⑤ Ses pattes venues de plus loin ~~que mes pas~~

Br ⑤ (休み)

Bs ⑤ Ses pattes venues de plus loin ~~que mes pas~~

第11-14小節

S ⑥ Sur une piste où la mort ⑦ A les empreintes de la vie.

M ⑥ (休み) ⑦ ~~A les empreintes~~ de la vie.

A ⑥ Sur une piste où la mort ⑦ ~~A les empreintes de la vie.~~

T ⑥ Sur une piste où la mort ⑦ ~~A les empreintes~~ de la vie.

Br ⑥ (休み) ⑦ A les empreintes de la vie.

Bs ⑥ Sur une piste où la mort ⑦ ~~A les empreintes de la vie.~~

各パートの時間的な関係と大意は、資料の第6曲歌詞配置図に記したが、その図にも示したように、伴奏パートのパターンは3通りに分かれている。メゾソプラノとバリトンは殆ど休符が続き、*f*からデクレシェンドする4つの音、歌詞としては **de la vie** (vieは1音節の語だが、歌詞では無音のeが発音され、**vi-e**と2音節になる)のみを歌う。いわば、**de la vie**(命の)だけを補強するような役割である。メゾがこれを歌う箇所では、それまで歌ってきたアルトのパートは休符であるから、ここでは、メゾをすべて休符として、アルトが **de la vie** まで続けて歌っても、物理的にはほぼ変わらない響きを得られるはずである。バスとバリトンも、同様の「分担」になっているが、こちらはバリトンの4音が比較的高い音であることから、バリトンにリレーする必然性は理解しやすい。しかし、メゾソプラノが歌う4つの音は、それまでアルトが歌ってきた音域そのものといってよい範囲にある。それでもこのような形をとっているのは、**de la vie** というフレーズは決して流されず、意識的に歌われるべきだという、プーランクの意向によるものではないだろうか。この短い7行の詩は、恐怖や不安感に満ち、狼から逃れられる見通しもない絶望的な内容である。前作「狼1」で狼を「最後の生き残り」とし、「恥を知れ」と声をあげた詩人の姿もここには見られない。しかし、ここで唯一絶望を食い止める力を持つのが、最終行の「命の痕跡」であろう。このことを意識しての歌詞の配置とも考えられる。B部分では、この3語だけを歌うメゾとバリトンに対し、この3語は歌わず、それ以外の伴奏パートを受け持つのがアルトとバスである。すでにAの配置について述べた通り、音符の数によって規定される歌詞の音節数という絶対条件に従えば、この2つのパートの歌詞は15音節である。この音節数を得るために、プーランクは、⑤の3語を削除したものと⑥の1行を使用し、⑦は使わなかった。文法的には、⑦は⑥の後半 **où la mort** で始まった未完結の副詞節の続きであるから、⑥または⑦一方だけでは「非文」であり、意味も判然としない。しかし、合唱全体として表現する詩の、一構成要素として成立しているかぎり、「非文」であっても何ら支障はないことになる。プーランクはあくまで全声部の塊として自らがイメージする響きを得るような歌詞の配分を、各パートにしているのである。それは、音符として楽音の分配をする作業と、基本的には同じものと言えるだろう。この箇所の伴奏パートで、

唯一休みなく歌うテノールには、19の音符が与えられているため、作曲家は上記アルトとバスの15音節の歌詞に加え、あと4音節を補うため、⑦の *de la vie* を使用した。すると、このパートが歌う⑥⑦の一つなかりは、意味の通らないものになってしまうのだが、このようにある声部を取り出して、その「歌詞」を問題にすることは、合唱全体の塊から見れば、意味がない。プーランクが望んだのは、合唱全体の響きとして、望み得る最良の形で詩と音楽を発信することであつたに違いなく、そのためには、詩をそのまま丸ごと料理するのではなく、細かくパーツに分解し、あるだけのパーツをフル活用して音楽作品として再構築する、というのが、プーランクの手の込んだ合唱曲の「料理法」である。この手法は、詩のパーツを、演奏者の人数分持たせることのできる合唱曲だからこそ、可能になるのである。

こうして、4声部による *de la vie* という語が同時に響くとまもなく、Bのクライマックスはデクレッシェンドで減衰してゆく。エリュアールの詩はここで完結するが、プーランクはこの後再び冒頭の①②を繰り返す。2度目の①は、①で歌われたソプラノの主旋律をアルトが歌い、伴奏パートもメゾの旋律をテノールが、アルト旋律はバスが、それぞれ1オクターブ下の同じ音で歌う。続く2度目の②は、コーダとなるため、Aとは大きく異なる音楽によって歌われる。3小節と1拍が与えられたコーダは、②に、詩行中の一語 *l'hiver* (冬) の繰り返しを加えて、*pp subito* から始まり、*ppp* で閉じられる。ここにも、プーランクが全作品で最も多く用いた発想用語の1つである *sans relentir* (減速せずに) が記され、イ短調の主和音で古典的に終止する。

Un feu sans tache	汚れのない火 (原題)
① La menace sous le ciel rouge	脅威は赤い空の下へ
② Venait d'en bas des mâchoires	やってきた 顎の下から
③ Des écailles des anneaux	剥片の下から 輪の下から
④ D'une chaîne glissante et lourde	滑りやすく重い一本の鎖の下から
⑤ La vie était distribuée	命は配られていた
⑥ Largement pour que la mort	惜しげなく だから死は
⑦ Prît au sérieux le tribut	律儀にその貢物を受け取った
⑥ Qu'on lui payait sans compter	気前よく納められたそれを
⑨ La mort était le dieu d'amour	死は愛の神であった
⑩ Et les vainqueurs dans un baiser	そして勝利者達は接吻の間に
⑪ S'évanouissaient sur leurs victimes	自分の犠牲者たちの上で消え失せていた
⑫ La pourriture avait du cœur	腐敗には心があった
⑬ Et pourtant sous le ciel rouge	だが赤い空の下
⑭ Sous les appétits de sang	血への欲望の下
⑮ Sous la famine lugubre	悲痛な飢餓の下
⑯ La caverne se ferma	穴倉は閉まった
⑰ La terre utile effaçà	役に立つ土地が消し去った
⑱ Les tombes creusées d'avance	前もって掘られた墓穴を
⑲ Les enfants n'eurent plus peur	子供たちはもはや怖れなかった
⑳ Des profondeurs maternelles	母のような深さを

②① Et la <u>bêtise</u> et la <u>démence</u>	そして愚行と錯乱と
②② Et la <u>bassesse</u> firent <u>place</u>	卑劣な行為とが場を譲った
②③ A des <u>hommes</u> frères des <u>hommes</u>	人間たちの兄弟の人間たちに
②④ Ne luttant <u>plus</u> contre la vie	もう命と戦うことのない
②⑤ A des <u>hommes</u> <u>indestructibles</u>	滅ぼし得ぬ人間たちに

左端の丸数字は、以下の考察で扱う便宜上、筆者が記入したもの。

網掛けの①-③はプーランクによる繰り返し。冒頭で①-③が、声部を変えながら4回歌われる。

下線は歯茎摩擦音[s] [ʃ] [z]、下点線は両唇音[p][b][m]を表わす。

・詩について

詩集『傾斜地の下方で』(1941) の第5篇として書かれた。4行×6連に、1行空白を置いた最後の1行が置かれている。脚韻はない。音綴数は、第1, 2, 4, 5連が7、第3, 5連および、最後の1行が8である。つまり、各連の音節を順に並べると、「7・7・8・7・7・8+8(1行)」という形となっている。①の *sous le ciel rouge* (赤い空の下) という、この詩の状況を印象づける最初の句が、詩の中心にあたる⑬に再び現れる。この第4連第1行以降を「後半」と考えれば、この詩の構成は、「7・7・8 / 7・7・8 (+8)」となり、音綴数に規則性があると見做せる。

第1連第2行の *d'en bas des mâchoires* (「顎の下から」と訳出) の「顎」にあたる複数形の *mâchoires* は、上顎と下顎を合わせた咀嚼を行う部位を指すものだが、これが「脅威」の発信元となっているのはなぜだろうか。比較的容易に連想できるのは、重装備のヘルメットなどに覆われた、ものものしい様子の兵士たちの顎である。これに続く第3行では、*Des écailles* (うろこ状のもの、うろこのようにはがれた剥片) *des anneaux* (輪、リング状のもの)、そして第4行では *D'une chaîne glissante et lourde* (滑りやすく重い1本の鎖)、という名詞の数々が、脅威の発信元として、「顎」と同等に並置されている。いずれも、具体物として何を指すのか特定はできないが、戦時下の状況から想像でき

るのは、破壊されたものの剥片、車輪、何かを拘束する鎖など、無機質で殺伐とした光景である。

第1, 2, 4行では、歯茎摩擦音(無声)である子音 [s] [ʃ] [z] の響きが特徴的である。

① La menace sous le ciel rouge / ② Venait d'en bas des mâchoires

④ D'une chaine glissante et lourde

第3行には、[s] [ʃ] は使われていなが、これらに類する同じ歯茎摩擦音(有声)の [z] が繰り返し現れ、有声音ゆえに、より強く硬質な響きをもたらす。

③ Des écailles des anneaux

このように、「赤い空の下」の光景を描く第一連では、無声・有声の歯茎摩擦音が、物理的な「飛来」の音も含め、迫り来る脅威の表現に効果を加えていると考えられる。

第2連では、「惜しげなく配られた」という、戦時の命の軽さが描かれる。あたかも敵に貢物を納めるかのように、命は次々と費やされていった。この連で目立つ子音は、第1連の歯茎摩擦音とは印象が大きく異なる、p, b, m, の両唇音である。音声として最もプリミティブな生の発露とも言うべきこれらの音を多用しながら、詩人は淡々と命の浪費についての事実を綴り、命を奪った敵国のみならず、貢いだ側の自国の姿を抉り出している。

第3連でも、これらの両唇音は以下の語とともに繰り返される。 mort (死)、amour (愛)、baiser (接吻)、victimes (犠牲者)、pourriture (腐敗) という語群は、「死」そのものから始まって、死あるいは生に深く結びつくものである。第1, 2連では死の影の色濃い絶望的な状況が描かれてきたが、第3連では、死が「愛の神であった」と捉えられ、戦いの犠牲者である死者たちは、実は愛の神の加護のもとにあり、勝利者達は、その真実の前には消え失せるといった新たな局面が描かれる。第3行の「犠牲者たち」は、第4行では「腐敗」と呼ばれ、それは avait du cœur 「心があった」ことにより、勝利者たちの支配にも終わりがあることを告げる。この第3連までが、詩の前半である。

Et pourtant (それでも) で始まる⑬に、この詩の光景を鮮やかに打ち出した冒頭①の後半の詩句 sous le ciel rouge が再び現れるところから始まる。第3連の後半からは、母音ウ [u]が頻繁に現れ始め、第4連では、sous が3回使われていること、さらに pourtant ,

rouge と、5回の[u]が発音される。この音は、冒頭1行ですでに、立て続けに2回 sous (下で)、rouge(赤い)、と繰り返されていた母音であり、1行目の後半が再登場する⑬は Et pourtant と、さらに[u]を加えている。このことが直接何かを意味するというわけではないが、「赤い空の下」のイメージを、[u]という母音を響かせることで、想起させているのかもしれない。[⑭と⑮の sous の反復は、[u] のみならず、同時に子音 S も増やしている。Sous 以下には、戦争の恐怖の叙述が重ねられるが、この連最後の行⑯では「穴倉は閉まった」として、隠れ家がなくなったことが語られる。ここでは、「閉められた」という受身形ではなく、再帰動詞 se ferma 「閉まった」が使われ、他者からの力によってではなく、「おのずと閉じた」ことを示している。

第5連の⑰、⑱では、「子供たち」と「母のような」を用い、本能的な不安からの解放が語られるが、この2行の中には3つの p と1つの m という、4つの両唇音が現われ、本能的なものを象徴しているようにも受け取れる。

第6連では、「勝利者達」の愚行、錯乱、卑劣な行為が、戦いのない平和な状態に場を譲り、人間は滅ぼされない、という希望的結末が導かれる。ここでは、これまでに数多く用いられてきた両唇音[p][b]、そして歯茎摩擦音[s] [ʃ] [z]音も繰り返されているが、最終行㉑を含めてこの連を見てみると、des hommes の三度の繰り返しが強い印象をもたらす上に、㉒の démence と、この詩最後の語である㉓ indestructibles、合わせて5つの [de] の音が強く耳に残る。[de]の強い響きは、容易に接頭語 dé(s)を連想させ、その否定的意味(除去、欠如、否定、剥奪など)と相まって、戦争や侵略者に対する、この詩の強い否定的態度を示すかのような印象ももたらす。

・付曲について

詩には音韻的規則性が見られたが、プーランクはこの第7曲には「通作」形式で付曲している。このカンタータの中でのみならず、プーランクの全作品の中でも極めて稀な例であるが、導入部には、対位法を用いた4声のフーガが置かれている。メラーズは、詩人が、侵略者たちの消滅など、希望的観測を綴っていることについて、「戦争の激しい苦痛ゆえに見出された願望充足であろう」と述べたのち、「しかし、プーランクは激しい怒りと荒々

しさを表現するために、初めてのポリフォニックな、しかも対位法の手法まで必要としたのだ」と述べている¹¹⁵。

フーガの主題は、コーラス1のアルトが *ff* の強い語調で歌い出し、単旋律で歌詞①から③までが歌われる。テキストの内容通り、音楽も半音階を用いた緊張感の高いものである。C#で始まるこの旋律は、開始から第11音まで、すべて異なる音を配した音列から成り、ヴェルクはこれを「十二音技法に近いもの¹¹⁶」と指摘している。

(譜例12 : p. 41 R 28 29)

半音階を多用した、明確な調性を持たないフレーズであるが、「無調」とも、嬰ハ短調ともとれる音列である。これに続き同じコーラス1のテノールが、コーラス2のアルトによる対旋律を伴って、Gから始まる応唱を歌う。同じパターン「対旋律を伴う応唱」は、このあと、コーラス1のソプラノ（Cで開始）から、同じくバリトン（Fで開始）へと続き、冒頭のアルトを含めると4回繰り返されることになる。ペトラヴェージによれば、ここに見られる模倣の書法は、ジョスカン＝デ＝プレが導入し、その後の時代に広く普及したもので、これが「プーランクをルネサンスの伝統とフランスの美学の中に保っている¹¹⁷」という。そのルネサンス的模倣の音列に、二十世紀の所産である「十二音技法」を取り入れたとすれば、それはプーランクの特色とされる *éclectique* (折衷的) な手法典型例とも言える。このフーガによって歌われる歌詞は、4回すべてが同じ①から③までの3行で、歌詞としても4回の繰り返しとなる。フーガが終わり、音楽がホモフォニックになる④以降は、音楽も原詩の配列通りに進行して行く。しかし、詩の大きな変わり目が⑬であるのに対し、音楽の最大の変化は⑰で起こるため、プーランクの構成はエリュアールの詩に忠実ではない、という見方もできる。

詩の構成と音楽の構成を比較すると、以下の表の通り、両者の間に「ずれ」があることがわかる。

¹¹⁵ W. Mellers, *Francis Poulenc*, p. 88.

¹¹⁶ Isabelle Werck, *Francis Poulenc*, Collection Horizons, (Paris: bleu nuit éditeur, 2018), p. 98.

¹¹⁷ Laura M. Petravage, “The Re-establishment of the French musical aesthetic at the beginning of the twentieth century and the perception of nationalism in Francis Poulenc’s choral music, *Quatre motets pour un temps de pénitence*, FP 97, and *Figure Humaine*, FP 120.” Ph.D.diss., George Mason University Fairfax, 2016, p. 80.

音楽	声部数	歌詞	小節	テンポ 強弱
フーガ 主題 C #	1	① ② ③	1 - 4	♩ = 84 <i>ff</i>
応答 G	2	① ② ③	5 - 9	
主題 C	3	① ② ③	10 - 12	
応答 A b	5	① ② ③	13 - 16	
まとめ	4	④	17 - 18	
交唱 コーラス 2	5	⑤ ⑥ a	19 - 20	やや減速 <i>f > p</i> ♩ = ♩ <i>p</i> <i>p > f</i> <i>f > p</i>
コーラス 1	3	⑥ b ⑦	21 - 22	
コーラス 2	3	⑧	22 - 23	
コーラス 1	6	⑨	24 - 25	
コーラス 2	6	⑩	26 - 27	
コーラス 1	6	⑪	28 - 30	
コーラス 2	5	⑫	30 - 33	
コーラス 1	2	⑫' 一部繰り返し	33 - 34	
コーラス 1・2	2	⑬ ⑭	35 - 37	
コーラス 2	4	⑮	38 - 39	
コーラス 1・2	4	⑯	39 - 41	
総唱 コーラス 1・2	1 2	⑰ - ⑳	42 - 50	♩ = ♩ <i>pp</i> <i>f subito</i> <i>ff</i>
〃	〃	㉑ - ㉓	51 - 56	
〃	1 2 *	㉔	57 - 58	
〃 (コーダ)	〃	㉕' ㉕	59 - 62	

⑥a, ⑥b は、それぞれ⑥の前半、後半を指す。

⑫' ㉕' は、それぞれの行の中の一部の語句を指す。

* … コーラス 1, 2 とも、ソプラノは solo と指定されている。

音楽は「フーガ」「交唱」「総唱」の3つの部分から成り、それぞれが歌う詩行は、

「フーガ」①-④、「交唱」⑤-⑯、「総唱」⑰-⑳、つまりエリュアールの詩の連で言えば、「フーガ」は第1連、「交唱」は第2-4連、「総唱」が第5連から終わりまで、ということになる。

詩の第1連は、「赤い空の下」、即ち戦火のもとの殺伐たる光景を提示した「オープニング」であり、プーランクがこれを極めて緊張感の高い、半音階によるフーガで表現したことは、詩の内容との整合性に基づくものと考えられる。次いで「主題」と「応答」が繰り返される形は、その不安や怖れを異口同音に語る民衆の声のようでもある。初めはアルトの単旋律だった声も、次の応答では二声になり、その次に模倣される主題は、ひととき目立つソプラノが主旋律をとり、支えるアルトとテノールの対旋律が加わって三声になる。

歌詞としては3回目の繰り返しとなるこの箇所では、2回目と異なり、対旋律のアルトとテノールはソプラノとは異なる歌詞を歌う。その理由は、前曲にもあったように、主旋律とはリズムと音符の数が異なる対旋律においては、主旋律の歌詞とは音節数が合わなくなるため、音符を活かすには、歌詞に何らかの工夫が必要となるからである。

ここでは第9-11の各小節にそれぞれ4音節、第12-13小節(1フレーズ)には7音節が必要とされ、プーランクは②③の歌詞から、次の箇所を抽出している。なお、アルトとテノールは、1オクターブ離れた全く同じ旋律を歌うので、歌詞も同じである。

・本来の詩行

② Venait d'en bas des mâchoires ③ Des écailles des anneaux

・プーランクがここから抽出した 4, 4, 4, 7音節の歌詞

②a Venait d'en bas (4) ③a Des écailles (4) ②b des mâchoires (4)

③b des anneaux (3) + ②a Venait d'en bas (4) = (7)

歌詞はこの順で歌われる。つまり、②a→③a→②b→③b②a である。

数字を見ての通り、半分ずつになった②と③が、「互い違い」のような順で並べられている。

(譜例13 : pp.41 - 42 R³⁰)

この奇妙な配列の一つの鍵を握るのは、第11-12小節、7音節の箇所である。この7音は、「7」とだけ考えれば、③をそのまま当て嵌めれば済むことであるが、しかし、休符

の位置からすると、この「7」は、「3+4」であることが重要で、「4+3」では不自然である。③の構造は、*Des écailles* (4)/*des anneaux* (3)と分かれるため、この1行をそのまま用いることはできない。そこで、②③の中で唯一3音節ひとまとまりとして抽出できる③bの *des anneaux* をこの3つの音符にあてはめることが確定する。また、歌い出しの4音節には、行の後半より前半が自然であることは疑いない。この②③は、①から始まる一続きの文の一部であるため、②aをここに置くことにも迷いはなかったはずである。しかも、②③の2行は、「脅威」が「どこから来たか」について、列挙したものである。②a *Venait d'en bas* では「下から 来ていた」までが示されるが、以下、「何の下か」を並べているのが、②b *des mâchoires* (上下の顎の) ③a *des écailles* (剥片の) ③b *des anneaux* (いくつもの輪の) なので、文の構造上も意味上も、②aさえ先に立っていれば、あとは②b、③a, b のどれがどのような順序で来ても、不思議ではない。最初の②aが確定すれば、最後の7音節のうちの4音節も、この最初のフレーズの繰り返しと決まった可能性がある。4音節は「最後」も含めまだ3か所未定だが、使っていないフレーズは②bと③aしかないので、3か所のどこかで、4音節のどれかを繰り返し使うことになる。繰り返しの使用に耐えれば、それは「どこから」のうちの1つではなく(1つを選ぶ根拠に欠ける)、それより大きな内容を述べている、最初の②aが最もふさわしいと考えるのは自然である。すると残りは、2番目、3番目の「4音節」の配置だが、選択肢としては、②bと③aをどう並べるか、という「2択」になる。第10小節と11小節の音符の長さ、音高、アクセントを見比べても、現状とは逆の②b→③aとして不都合なところは特にないように思われる。そうすれば、少なくとも直前の②aから、元の詩のままでここまで歌えることになるのだが、それをしなかったのには、何か積極的な理由があったはずである。アルトの歌うこの2小節のリズムの違いを探してみると、初めの2拍に、その理由があるのではないかと考えられる。初めの小節では、その2拍は付点四分音符+八分音符で「隙間」はないが、次の小節は、八分音符+八分休符+八分音符+八分休符、と音符は「細切れ」になっている。プーランクが初めの小節にあてた歌詞は *des écailles* で、



Des é-cail-les

des mâ-choi-res

des と次の écaill-les ではリエゾンが起こり「デ・エカイユ」ではなく「デゼカイユ」のように音はつながって、途切れることがない。これに対し des mâchoires はリエゾンの可能性がなく、「デ」と「マ」は完全に独立して「デ・マショワール」と読まれる。これがもし逆(歌詞の順番通り)だと、音符がつながっている側に「デ・マショワール」、途切れる側に「デゼカイユ」をあてることになってしまうのである。詩句の順序を敢えて逆にした理由は、おそらくこの「リエゾン」ではないかと考えられる。

だとすれば、「言語の自然な音」を、プーランクは非常に重視したということになる。

歌詞の錯綜した三声への応答は、コーラス1, 2双方のバリトンが同じ主旋律を歌った力強いものになる。その対旋律はコーラス2の女声3部が歌い、数としては5声部、音の種類でみれば4声部の応答によって、このやりとりは終わるが、フレーズの終わりの和音はここでは解決されず、このフーガの音楽をしめくくり、次の交唱を導くフレーズが、コーラス1の4つの声部によって歌われる。ここでようやく出てくるのが④の詩行である。ここまでが導入とするならば、かなり拡大されてはいるものの、詩の第1連を他の連とは異なる特別な形の音楽にしたことにより、「オープニング」で聴き手に強い印象を与えるという点では、演出効果の高い付曲と言えるだろう。なお、第7曲の演奏時間おおよそ3分のうち、この導入部(④の終わりまで)の占める時間は約30秒であるから、6連の詩うちの1連に要する時間と考えれば、詩句をこれだけ繰り返したにもかかわらず、きわめて「平均的」なものとなっている。

この導入に続くのは、演奏時間おおよそ1分10秒ほどの「交唱」の部分である。ここでは、*ff*の記号に加え「非常に荒々しく」という指示のもと、コーラス1と2が、各詩行をほとんど1行ずつという速さで交替しながら歌う。音楽は終始ホモフォニックで、すべての声部が同じ音型に揃えられ、詩句は明確に伝わってくるが、その旋律線は導入部と同様、半音階に基づくもので調性も判定し難く、また目まぐるしく交替する激しい交唱によって、「戦闘」のような様相を呈する。詩の第2連から第5連までがこの形で歌われることにな

るが、プーランクは第3連と第4連の間の改行を意識することなく音楽を進め、勝利者たちが「消え失せる」（あるいは「気を失う」とも解釈できる）第28-29小節では、ソプラノ、メゾ、テノールが半音階的に下降線を辿り、「勝利者たち」の姿を髣髴とさせる。一方、この下降線の底にあたるバスでは、この下降に反行する形で、G#で始まる嬰ト短調のスケールに類似した音列が上昇してゆく。ここで歌われている詩句、「勝利者達はその犠牲者の上で消え失せる」を文字通りにこの音符にあてはめるなら、上昇するバスラインは「犠牲者たち」の象徴とも考えられる。この音列は、調性不明な半音階ではなく、完全な短音階ではないものの、嬰ト短調という調性が現われ、この後の⑫では、半音階的な進行が止まり、7度と9度の付加はあるものの、嬰ヘ短調が確立する。「腐敗」すなわち犠牲者たちは「勇気を持っていた」と讃えられる箇所であり、エリュアールの構成としては、この行までが詩の前半となるのだが、プーランクの音楽はこれに忠実な形を取っていない。しかし、第3連と第4連との「変わり目」を無視しているわけではなく、嬰ヘ短調の⑫が2によって歌われた後、その終わりの語 *du cœur* を、プーランクはコーラス1のアルトとバリトンによって、改めて長い音価で歌わせ、「少し遅くする」という指示と、フェルマータの間に *f* から *p* に落とすことで、「暗転」のような場面転換を行っている。この2音の音程は半音である。

詩の後半の幕開けである⑬は、開始と同時に「突然」*subito* という指示語つきで、前半の速さの半分にテンポを落とし、ゆっくりと始まる。詩が冒頭の「赤い空の下」を再現すると同時に、音楽も同じ箇所のフーガの主題を再現する。冒頭ではコーラス1のアルトの単旋律だったが、ここではコーラス1のメゾが *Fis* で主題に近い旋律を再現し、コーラス2のアルトが対旋律を歌う。両パート等しくダイナミクスは *p*、それに加え「自由に」という指示が書かれている。対旋律は音の数が少ないため、メゾが2小節で歌う⑬の歌詞を、アルトは3小節かけて歌う。その3小節目で、メゾは歌詞⑭を歌い切り、次の小節で、コーラス2の4声部（ソプラノとバスが欠ける）が揃って⑮を歌う。この詩行「悲痛な飢餓の下」は、クレシェンドして *f* に達するが、次の行⑯の「穴倉は閉まった」では、*f* から今度はデクレシェンドし、最後の音符に「フェルマータ」がつき、*p* で終わる。まさに、穴倉が閉まって、何も聞こえなくなるのである。こうして詩の内容を表わしつつ、交唱あるいは「戦い」は、ここで一旦休止する。

その後、第 42 小節以降の 20 小節、歌詞は第 5 連以降最終行まで、時間にして約 1 分半続く **Tutti** は、このカンタータの第 1 曲からここまでの中で、最大の規模で歌われる箇所である。詩の第 5 連は、戦争の終結、不安の消滅といった、エリュアールの執筆時点ではまだ願望であったことがら、単純過去形の「起こった」こととして綴られている。音楽は、まず「直前の減速をきっぱりと忘れて、最初のテンポに戻すこと」が要求され、この曲初めての *pp* で開始される。そして、第 5 連の間はずっと、第 6 連開始までは、「えもいわれぬ柔らかさで」と指示されている。ここでは、嬰へ長調が保たれ、短・長二つの 9 度を含む属和音が響く。複雑ではあるが明るさの垣間見える響きと言えるだろうか。

コーラス 1 のテノールとバス、コーラス 2 のアルトとバスに対しては、「アーティキュレーションは殆ど存在していないように歌うこと」という作曲者の指示がある。この 4 パートには、ここから 12 小節の間、二音（主に 4 度の音程）を繰り返して往復するという、低弦楽器の役割のような単調な「伴奏」の役割が与えられているためである。すべて四分音符で拍を刻むことになるが、歌詞は主旋律と同じである。これまでの 6 曲にはなかったケースだが、この音型が続く箇所では、主旋律の方が音符の数が少なく、伴奏声部にとっては、歌詞が「余って」しまうため、プーランクの作品としては珍しく、語の 1 音節に 2 つ以上の音符を割りあてたメリスマ的な歌唱も用いられている。*pp* の第 5 連が終わり、侵略者たちの敗北が語られる第 6 連の冒頭では、*f subito* と指示され、力強い歌唱に転じる。

その 6 連の第 3 行^㉓「人間たちの兄弟の人間たち」では、オクターブの跳躍以外すべて同じ音という、最も単純な旋律を与えられた両コーラスのメゾとバリトンに対しては、「*fff* 爆発的に」という指示がなされている。この箇所では、すべてのパートが詩行の初めの句 *A des hommes* を繰り返して音節数を整えている。そして、第 6 連の最終行^㉔では、主旋律を歌う両コーラスのソプラノに「*Soli fff*」と指示され、この箇所はソプラノが全体をリードすることを示している。

エリュアールの詩の最終行^㉕は、第 6 連第 4 行の後、1 行空けて置かれているが、プーランクはこの改行の空白を譜面上特に意識することなく、^㉔にそのまま連続した形で付曲されている。ここでプーランクは、^㉓で行ったのと同じように、^㉕の始めの *A des hommes* を繰り返して終結に向かっている。この繰り返し方も、詩句自体も、^㉓に類似しているが、プーランクの音楽もまた、^㉓に似た形である。最後は「少し減速して」と

いう指示のもと、主なパートは *ff*、両コーラスのメゾだけが *fff* と、全力で歌い上げ、最後はシンプルで明るい嬰ハ長調の主和音で閉じられる。もし、何の予備知識もなしにこの作品を第1曲からここまで聞いてきたとすると、これが全曲の終わりだと感じて不思議のない、昂揚した、かつ明るい結びである。しかし、作曲の経緯を考えれば、ここまでの7曲は、あくまでも次に来る第8曲のための「前座」のような存在なのである。

第7曲最後のページには、「第8曲に取り掛かる前に、長い沈黙を」と注が記されている。

第8曲 Liberté (自由)

Liberté		自由
Sur mes cahiers d'écolier	1	小学校のノートに
Sur <u>mon</u> pupitre et les arbres		勉強机に 木に
Sur le sable sur la neige		砂に 雪に
J'écris ton nom		きみの名を書く
Sur toutes les pages lues	2	読んだ頁すべてに
Sur toutes les pages <u>blanches</u>		まだ白い頁すべてに
Pierre <u>sang</u> papier ou <u>endre</u>		石 血 紙 あるいは 灰に
J'écris ton nom		きみの名を書く
Sur les images dorées	3	金色の聖画に
Sur les armes des guerriers		兵士たちの武器に
Sur la <u>couronne</u> des rois		王の冠に
J'écris ton nom		きみの名を書く
Sur la <u>jungle</u> et le désert	4	ジャングルと砂漠に
Sur les nids sur les genêts		巢に エニシダに
Sur l'écho de <u>mon enfance</u>		子供時代の残響に
J'écris ton nom		きみの名を書く
Sur les merveilles des nuits	5	夜々の不思議に
Sur le <u>pain blanc</u> des journées		日々の白いパンに
Sur les <u>saisons fiancées</u>		つながってゆく季節に
J'écris ton nom		きみの名を書く

<p>Sur tous mes chiffons d'azur</p> <p>Sur l'<u>étang</u> soleil moisi</p> <p>Sur le lac lune <u>vivante</u></p> <p>J'écris ton nom</p>	6	<p>青空の切れ端すべてに</p> <p>かびの生えた太陽の池に</p> <p>輝く月の湖に</p> <p>きみの名を書く</p>
<p>ur les <u>champs</u> sur l'<u>horizon</u></p> <p>Sur les ailes des oiseaux</p> <p>Et sur le moulin des <u>ombres</u></p> <p>J'écris ton nom</p>	7	<p>畑に 地平線に</p> <p>鳥たちの翼に</p> <p>影の風車に</p> <p>きみの名を書く</p>
<p>Sur chaque bouffée d'aurore</p> <p>Sur la mer sur les bateaux</p> <p>Sur la <u>montagne démente</u></p> <p>J'écris ton nom</p>	8	<p>暁に吹く風々に</p> <p>海に 船に</p> <p>荒れる山に</p> <p>きみの名を書く</p>
<p>Sur la mousse des nuages</p> <p>Sur les sueurs de l'orage</p> <p>Sur la pluie épaisse et fade</p> <p>J'écris ton nom</p>	9	<p>雲たちの泡に</p> <p>嵐の流す汗に</p> <p>どしゃぶりの雨に</p> <p>きみの名を書く</p>
<p>Sur les formes <u>scintillantes</u></p> <p>Sur les cloches des couleurs</p> <p>Sur la vérité physique</p> <p>J'écris ton nom</p>	10	<p>きらきら光るものたちに</p> <p>色彩豊かな鐘の音に</p> <p>自然の真理に</p> <p>きみの名を書く</p>
<p>Sur les <u>sentiers</u> éveillés</p> <p>Sur les routes déployées</p>	11	<p>目をさました小径に</p> <p>広がった街道に</p>

<p>Sur les places qui débordent J'écris ton nom</p>		<p>ごった返す広場に きみの名を書く</p>
<p>Sur la <u>lampe</u> qui s'allume Sur la <u>lampe</u> qui <u>s'éteint</u> Sur mes <u>maisons</u> réunies J'écris ton nom</p>	12	<p>ともる灯りに 消える灯りに ひとつになった僕の家々に きみの名を書く</p>
<p>Sur le fruit coupé en deux Du miroir et de ma <u>chambre</u> Sur <u>mon</u> lit coquille vide J'écris ton nom</p>	13	<p>二つに切られた果実 鏡のそして僕の部屋の果実に 空の貝殻となった僕のベッドに きみの名を書く</p>
<p>Sur <u>mon chien</u> <u>gourmand</u> et <u>tendre</u> Sur ses oreilles dressées Sur sa patte maladroite J'écris ton nom</p>	14	<p>くいしんぼうで穏やかな僕の犬に ぴんと立ったその耳に 不器用なその前足に きみの名を書く</p>
<p>Sur le <u>tremplin</u> de ma porte Sur les objets familiers Sur le flot du feu béni J'écris ton nom</p>	15	<p>我家の戸口の踏み板に いつもの道具たちに 祝福の火の波に きみの名を書く</p>
<p>Sur toute chair accordée Sur le <u>front</u> de mes amis Sur chaque <u>main</u> qui se <u>tend</u> J'écris ton nom</p>	16	<p>許し合った肌のぜんぶに 僕の友人たちのひたいに 述べられたそれぞれの手に 君の名を書く</p>

<p>Sur la vitre des surprises</p> <p>Sur les lèvres <u>attentives</u></p> <p>Bien au-dessus du <u>silence</u></p> <p>J'écris ton nom</p>	17	<p>驚きのガラス窓に</p> <p>沈黙を越えた</p> <p>注意深い唇に</p> <p>君の名を書く</p>
<p>Sur mes refuges détruits</p> <p>Sur mes phares écroulés</p> <p>Sur les murs de mon <u>ennui</u></p> <p>J'écris ton nom</p>	18	<p>壊された僕の隠家の数々に</p> <p>崩れ落ちた僕の前照灯に</p> <p>僕の物憂さの壁に</p> <p>君の名を書く</p>
<p>Sur l'<u>absence sans</u> désir</p> <p>Sur la solitude nue</p> <p>Sur les marches de la mort</p> <p>J'écris ton nom</p>	19	<p>欲望もない虚ろさに</p> <p>剥き出しの孤独に</p> <p>死の歩みに</p> <p>君の名を書く</p>
<p>Sur la <u>santé</u> revenue</p> <p>Sur le risque disparu</p> <p>Sur l'espoir <u>sans</u> souvenir</p> <p>J'écris ton nom</p>	20	<p>戻ってきた健康に</p> <p>消滅した危機に</p> <p>思い出のない希望に</p> <p>君の名を書く</p>
<p>Et par le pouvoir d'un mot</p> <p>Je recomm<u>ence</u> ma vie</p> <p>Je suis né pour te connaître</p> <p>Pour te nommer</p> <p>Liberté.</p>	21	<p>そして一つの言葉の力で</p> <p>僕は人生を再開する</p> <p>僕は生まれた 君を知るために</p> <p>君の名を呼ぶために</p> <p>自由。</p>

- ・上記表中央の数字（1－21）は、連の数を表わすため、便宜上筆者が記入した。
- ・詩行中の語にある下線部は、**ton nom** 以外の鼻母音を示す。

・詩について

詩集『詩と真実 1942』の巻頭に置かれた作品である。エリュアールがこの詩を書いたのは1941年の夏のことで、当初のタイトルは「ただひとつの考え」**Une Seule pensée**であった。最初に発表されたのは翌1942年6月、北アフリカ・アルジェの雑誌「**La revue Fontaine**」（この地には、ド・ゴールの「自由フランス」の支部が置かれていた）、続いて同年9月に雑誌「**la France libre**」に再録されているが、このときまでは当初のタイトルのままであり、「自由」**Liberté**と改題されたのは1942年9月の『詩と真実 1942』収録の際であったと考えられている。エリュアールは、のちに自らの詩論「状況の詩 1952年」の中で、この詩を引用しながら、次のように記している¹¹⁸。

この詩のおしまいに、わたしは愛していた女の名をはっきり書こうと考えていた。彼女に捧げるつもりだった。だが、すぐ気づいたのだが、わたしの頭の中にあるただ一つの語は、自由という語だった。（最終連引用・省略）こうしてわたしの愛していた女は、彼女よりもはるかに大きな願望を具現した。わたしは彼女をもっとも崇高な渴望とひとつに溶け合わせさせた。この自由という語自体は、自然体の中で、きわめて単純で日常的で、そのときの状況にふさわしい意志、占領軍から解放されようという意志を、永続されるためにのみ、存在した。自由の理念、この不可欠の理念は、限りない人間の理想である。その理念の道にわたしたちが踏み出す一步一步は、解放でなければならない。

著者匿名の地下出版であったにもかかわらず、『詩と真実』出版の翌月には、エリュアールは警察の目を察知して地下活動に入った。『詩と真実』はその後まず翌1943年にスイスで第2版が出版され（プーランクが手にしたのはこの版と見られる）、以後毎年のように、パリを含む各地で版を重ねた。43年には、リスボン経由でイギリスにも到達し、こ

¹¹⁸ エリュアール『エリュアール選集』、第Ⅱ巻、161～162頁。

の詩集の大部分が、ロンドンで発行されていた雑誌「自由世界」に転載されたうえ、イギリス空軍がこの詩をパラシュートでフランス中に数千部投下した。空軍は、さらに、他のドイツ軍占領国にもこれを投下している。こうして、『詩と真実』は異例の売れ行きを示し、また詩「自由」は、レジスタンスの賛歌として、多くの人々の知るところとなった。詩の形式は、4行×21連の定型であるが、これに加え、結末に *Liberté* の一語が配置されている。伝統的な脚韻はなく、最後の一つのピリオド以外には、句読点もない。各連の4行は、7音綴×3行と4音綴1行から成り、第4行は、第1連から第20連まで、すべて同じ *J'écris ton nom*（僕は書く君の名を）である。この同じフレーズの繰り返しが一貫して続くという形式から、「連禱」にも喩えられる。ルフランと見なせるこの1行 [ʒekʁi tɔ̃ nɔ̃] は、短く鋭い刺すような *J'écris* の2音と、鼻母音[ɔ̃]の連続する、柔らかい残響を含む *ton nom* の2音から成り、音韻的にも強い印象を残す。印刷、出版のままならない状況で詩を広めるには、「口伝」という有効な手段があり、そのためにも、詩は「唱えやすく、覚えやすい」ことに意義があった。シンプルな定型と、規則的に繰り返される印象的なルフランは、この条件に適うものであった。さらに、結末となる最終連を除いては、殆ど全ての連において¹¹⁹、第1-3行が *Sur*（この詩では英語 *on* に相当する）で始まり、エリュアールが好んで使った頭語反復 *anaphore* が全篇にわたって行われている。

各連の最初に必ず置かれている *Sur* と、常に末尾の締めくくりとなる語 *nom* は、合わせると *Surnom*（ニックネーム）という一語になる、と文学者のリナーレス *Llinarès* は指摘している¹¹⁹が、これは、エリュアールが、当初、前出の引用のように、この詩の最後の1語を、*Nusch* という愛妻のニックネームで締めくくろうと考えた構想の痕跡であるのかもしれない。結果的には、最後の1語を、愛妻の名 *Nusch* ではなく *Liberté* としたことで、この作品は大きな普遍性を獲得し、多くの共感を得て生き続けることになったが、*Llinarès* は、その *Nusch* の名が、第19連の第2、3行に「隠されて」いると指摘している¹²⁰。

Sur la solitude nue / *Sur les marches de la mort*（剥き出しの孤独に/死の歩みに）

¹¹⁹ Jean-Charles Llinarès, *Paul Éluard, l'humour la poésie* (Paris: L'Harmattan, 2014), pp. 63-64.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 64

たしかに、ここにその文字列を見出すことはできるが、エリュアールが意図的に行ったものであるという証拠はない。この2行は、この詩の中でも最も悲痛で暗い内容をストレートに述べた箇所である故に、「隠すならばここではなかろう」とも、「だからこここに置いたのだらう」とも考える余地があり、その存在の指摘は興味深いことである。

ルフランの *J'écris ton nom* は、この詩に詩人自身が、常に一人称で登場するということを意味する。しかも、例外的な形をとる最後の第21連では、第2, 3行が一人称の *Je* で始まるため、1篇を通して *Je* は22回、「私の」を表わす所有形容詞も10回使用されている。この一人称の多用は、詩集『詩と真実、1942年』に含まれる詩としては異例のことで、プーランクがこのカンタータに選んだ8篇の詩の中でも際立った存在である。一人称による「語り」のようなこの詩の文体は、読み手に親近感を与え、「唱えやすい」ことにもつながり、この点でも「口伝」に役立つものだったと考えられる。

明確な意図のもとに書かれ、詩の構造、構文ともに非常にシンプルな作品であるが、エリュアールが *Sur* の後に置いた名詞は、形あるものに限らず、現実に「名を書く」ことが不可能な抽象的なものにも及び、またイメージの飛躍も大きく、必ずしも平易な内容とは言えない。「名前を書く」対象として表れる事物を、詩の時間経過とともに見てみると、第20連までは、おおよそ「僕」のライフステージに沿って進行していることがわかる。各連がどのような段階を表わしているか、筆者の解釈を、下記に一例として挙げる。

第1-3連は幼年期（学習帳、机、本、兵士や王の登場する絵本など）、第4-10連は青少年期（「子ども時代の残響」、「鳥たちの翼」「暁に吹く風」他多くの自然界の事象）、第10-11連は大人への過渡期、（10連では抽象概念が勝ち、11連では初めて「世間」が意識される）、第12連から14連は自立した大人の生活（家、部屋、ベッド、飼い犬）、第15-16連には、さらに伴侶の存在が感じられる（祝福の火、許し合った肌）。第17-18連は、レジスタンスの活動を示すものであろう。（「驚きのガラス窓」「注意深い唇」「破壊された隠れ家」…）。第19-20連は、いずれも「古い」と考えられるが、19連では戦いの激化とともに「孤独」や「死の歩み」が勝っている。しかし、20連では「消滅した危機」のために「戻ってきた健康」、「思い出抜きの希望」を獲得することができる。

20連にわたって列挙された「名前を書くところ（もの）」の中には、エリュアールがしばしば用いた対句的な表現や、対義語・対比的表現を用いたものも少なくない。

「砂・雪」「読んだ頁・白い頁」「ジャングル・砂漠」「夜々の不思議・日々の白いパン」
「雲たちの泡・嵐の汗」「ともる灯り・消えた灯り」などがこれにあたる。

音韻的な特徴としては、各連を締めくくる **ton nom** と響き合うような鼻母音の使用が全体を通じて数多く見られる。**ton nom** を除いた各連の 3 行の中に、鼻母音がゼロという連は一つもなく、最も少ない第 1 連、第 11 連の各 1 つは例外として、多くの連に 3 つあるいは 4 つの鼻母音が含まれる。第 14 連第 1 行は、7 音綴のうち 4 音綴が鼻母音であるが、この詩句に描かれた「愛犬」の優しさと、「僕」の愛情という、ひたすら甘い表現に似つかわしい音と言えるだろう。この連にはさらに、**r** が 5、両唇音が 4 と、子音の面でも同じ、あるいは同類の音の多用が目立つ箇所であるが、抽象的な表現やイメージの飛躍が皆無の、現実の愛犬の描写そのままのような、ひととき緊張感の解かれるこの連では、音韻的な快感をもたらすこともまた、詩人の狙いであったのだろうか。**Sur** の子音である歯茎音[s]、および同じく歯茎音の[z]、そしてこれらに類似した後部歯茎音[j]も、比較的多く表れている。その典型例としては、第 7 連が挙げられる。

Sur les champs sur l'horizon / Sur les ailes des oiseaux (des oi と seau 2 か所)
Et sur le moulin des ombres / J'écris ton nom

この連は、歯茎音のみならず、4 つの鼻母音 (**ton nom** を加えれば 6 つ)、さらに子音 [l] が 6 つという、半諧音と疊韻が密集したものとなっている。

半諧音については、連によって音が異なるが、全体的には [l] の使用が最も多かった。下記に多用が目立つ子音と該当する連を列記する。なお、ここではルフラン **J'écris ton nom** と **Sur** を除いた 3 行について検討し、同じ、または類似の子音が 4 つ以上含まれるものを「多用」と見なした。s,z,ʃ は歯茎音、p,m,b は両唇音として、それぞれ 3 つを「類似の子音」とし、このグループの音が 4 つ以上あるものを記す。

l : 2, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 15

r : 3, 14

m : 18, 21

s,z,ʃ : 7, 16, 17, 19, 20

p,b,m : 1, 2, 8, 12, 13, 14, 15, 21

最後の 21 連は、定型が破られているため、上記の基準をあてはめず、4 行すべての音を検討し、6 回用いられる m を半諧音と見なした。この連には、p も 4 回現れるため、m とあわせ、両唇音が多くを占めることになる。ヒトが言語獲得の最も早い段階で発する音声である両唇音は、「人生の再開」にふさわしい響きとも言える。そして、この連にはない、もう一つの両唇音 b は、最後の一語、Liberté の中にある。また、21 の連を通して最も多く現れた子音 l は、この語、Liberté の L でもあったのだ。

エリュアールが *J'écris ton nom* と繰り返すとき、ton nom とは、愛妻の名 Nusch でもあり、また「自由」そのものでもあったが、筆者はこの ton nom が、もう一つの別の名をも意味していたのではないかと考える。この詩の執筆当時、レジスタンス活動に身を投じていたエリュアールは、いくつもの偽名を使い分けて作品を発表しなければならなかった。当時の彼にとって、「ポール・エリュアール」は自分の名であっても「私の名」と声を大にして言うことはできなかったのだ。偽名を使うエリュアールを、「本当のエリュアール」が心の中で「きみ」と呼ぶ、ということはなかっただろうか。あるいは、偽名を使うエリュアールが、屈折した心境で「本当のポール・エリュアール」を「きみ」と呼ぶことはなかっただろうか。エリュアールがエリュアールという「僕の名」を名乗るには、Liberté を獲得しなければならなかった時代のことである。

・付曲について

カンタータ《人間の顔》の完成から 7 年を経た 1950 年、久々にエリュアールのテストによる歌曲集の作曲をしていたプーランクは、エリュアールの詩について、次のような感想を著書『私の歌曲日記』に書き記している。

エリュアールのある種の『連禱』（リタニ）、例を挙げるなら、その中でも「自由」が最も見事な例だが、ああいうものは、私の中の宗教的感覚にぴたりと来ます。エリュアールの詩には、なにより、神秘的な純粋さがあるのです¹²¹。

¹²¹ F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 56

「リベルテ」については、すでに音楽作品としての成功も確信した後の発言ではあるが、プーランクがこの詩の何に創作意欲を掻き立てられたか、その真意の片鱗がここに垣間見られる。エリュアールの詩「自由」は宗教と関連のある詩ではなく、本来の意味での連祷ではないが、定型の繰り返し、特に各連の終わりで常に *J'écris ton nom* と唱えるように繰り返される形式が、「連祷」を想起させるのは頷けることである。もちろん形式的なものだけではなく、奪われた自由の希求、という大きな理念への共感が前提だが、レジスタンスの活動家となっていたエリュアールの発表したこの詩が、ただ鑑賞するための詩ではなく、民衆が自由の奪回をめざして、実際に「声をあげる」ための詩であったことを、プーランクは察知していた。それは確かに「祈り」の行動に違いなく、プーランクが「声のみ」での編成を前提としたのも、自然なことである。祈りにも、権利を奪還する闘いにも、必要なのは「声」に他ならないからだ。

8曲から成るこのカンタータは、ここまでの7曲によって、詩として、また音楽としても多様な角度から、フランスにとっての「この戦争」の姿を描き出してきた。

第7曲では、死屍累々の赤い空の下で、数々の悲惨な体験ののち、人間は新たな命に希望を見出した。音楽も不安から希望に転じ、「人間は不滅」の大きな叫びによって、カンタータも終幕を迎えたかのように響いた。しかし、その後の沈黙は、作曲者の指示による、次の曲を始めるまでの「長い休み」である。プーランクは、緊張の極みに達した第7曲の後、その緊張を解きほぐすかのような、清澄で静かなホ長調の協和音で、最終曲を始める。

《人間の顔》において、プーランクが最重要視したのが、この第8曲だった。というよりむしろ、この曲のために、他の7曲を作曲したと言ってもよいほど、この詩がカンタータ全体を決定づけたのである。彼は「連祷」と読んだこの詩を、形からすれば最もふさわしいと思われる「有節歌曲」にはせず、大規模な通作歌曲とした。詩人が意識した「口伝」を目的とするならば、有効なのは有節歌曲に違いないが、プーランクが想定したのは、高度な技術を持つ200人もの合唱団が歌う大作である。一見淡々とした語りの続く定型の詩を、最後の一語に向けて、壮大でドラマチックなものとするには、通作が選ばれて当然であろう。

「二重合唱」という演奏形態は、これまでの7曲で、そのさまざまな機能を発揮してきたが、第8曲は、全曲通して、2つのグループが交互に「掛け合い」で歌う「交唱」を基本としている。二重合唱の歴史的背景を考え合わせれば、この形もまた、広い意味での「宗教性」を表わしていることになる。前7曲の中にも、交唱はすでに何度か採り入れられてきたが、第8曲ならではの独自の「演出」の方法として、プーランクが編み出したのは、ルフラン *J'écris ton nom* の「縦横無尽」とも言える活用法である。

有節歌曲であれば、この詩句は基本的に、常に同じリズム、同じメロディで、20回繰り返し返されることになるが、プーランクの付曲では、4分半ほどのこの1曲において *J'écris ton nom* は36回聞こえることになり、それらの中に、まったく同じ形（リズム、メロディ、ハーモニー、声部などあらゆる要素において）のものはない。タイミングも、歌詞通り各連の4行目とは限らない。これを受け持つ合唱のパートも固定されておらず、ボリュームの点でも、両コーラス全12パートのうちの1パートだけが歌う箇所もあれば、全12パートが歌う箇所もあり、広いレンジに渡っている。さらに、歌唱におけるルフランは、4音節の *J'écris ton nom* だけでなく、その後半2音節の *ton nom* が19回、わずかではあるが、最後の *nom* だけ、が用いられる箇所もある。1曲の大きな流れの中で、*J'écris ton nom* がどれほどの頻度で、いつ歌われるのか、また、2つのコーラスがどのような詩行をどう分担して「交唱」としているのか、ということを示したのが、「第8曲の詩行配置図」である。**(資料6)**

この図表によって大まかに把握できることは、「3行+ルフラン」(図では a,b,c,D の文字で表記)の配置が、シンプルな形から始まって次第に厚みを帯びて複雑化し、中盤で、2つのコーラスが完全に同じ形になって重なった後は、再びシンプルに戻る、という流れである。また、複雑になるにしたがって、ルフランの出現が増えること、後半になると、ほとんどの箇所で、コーラス1と2の少なくともどちらか1つが、ルフランを何らかの形で歌っていることも読み取れる。作曲家が1と2とに、どの行を分担させるかという配置を決めるにあたっては、ルフランをどのように活用するか決定することは、おそらく副次的な問題ではなく、他の詩行と少なくとも同等あるいはそれ以上に重視され、綿密に計算されて組み立てられたものであろう。この単純な図表からだけでも、第1~4連、第12、14、15連などは、歌詞の内容もおそらくシンプルなものだろうという推測が働く。

また、第 13 連の特徴的な配置には、特別な意図があるのではないかと考えられる。このような注目すべき箇所については、後に譜例とともに詳述することにし、次の段階として、この図表に加え、どの詩行がどのくらいの「厚み」で歌われているか、ダイナミクスと調性の変化、そしてそこで歌われている歌詞と対訳をまとめた「歌詞配置概略図」¹²²をもとに、プーランクの作曲と詩との関係を述べる。

既に「詩について」の項で、この詩が、詩人である「僕」のライフステージの時系列に従って進行していることを述べたが、このことは、プーランクの音楽にも反映されている。まず、明白な変化としては、テンポの移り変わりが挙げられる。

開始時の♩=80、第 3 連の初めに♩=96、第 5 連の初めに♩=120、第 7 連の初めに♩=132、そして詩行のほぼ中間点と言える第 10 連で、この曲最速の♩=138 に達し、この速さが終結近くの第 19 連の終わりまで続く。

無邪気な幼少期の記述は 1 つの連におよそ 30 秒かけて語られていたが、成長とともに、それが 20 秒、15 秒と、映像で言えば短いカットで表現されるようになり、第 7 連から第 9 連で、自然界での体験を重ねる頃には、1 連あたり 10 秒強、そして人生のあらゆることに遭遇する第 10 連から 19 連までは、ほとんどがおよそ 10 秒以内で次々と歌われてゆく。プーランクは、その場面ごと、つまり詩の 1 連ごとに、合唱の配置やテクスチュアを変え、それらを印象的に示す演出を行っている。

幼年期に属する第 2 連までは、交唱の形もきわめて単純で、「3 行+ルフラン」そのままである。調性も開始時のホ長調が保たれる。ダイナミクスもほぼ「静けさ」を保つが、第 2 連第 3 行の「石」の出現で *f subito* の指示があり、概ねホ長調ではあるものの、音階に F#ではなく F \natural が使われていることから、ここは全音階ではなく旋法の「エオリアン」と解することができる。全音階を「日常」とするならば、日常とはやや異質の何かが、ここにあることを示すものだろう。

(譜例 14 : pp.56 - 57 R \square 40)

¹²² 第 8 曲は、コーラス 1・2 が交互に、概ね全員同じリズムで同じ歌詞を同じ歌う箇所が多いため、前 7 曲のような詳細な配置図は不要と判断した。しかし、詩も音楽も長く、ドラマチックなフィナーレに向かう第 8 曲は、全体構成を端的に把握できるよう視覚化することが重要と考え、仏語歌詞及び日本語対訳に添って、全パートののりまかな流れを線で示した「歌詞配置概略図」を添付資料とした。

「学習帳」に始まり、第2連第2行までに列挙された名詞は、子供の穏やかな日常生活を表わすものであったが、「石」「血」は、子供の日常の中にあるものとはいえ、やがて遭遇する「戦い」のイメージを予告するものでもある。subito *f*と旋法は、それを音として具体化したものであろう。これを受けてのルフランは、同じ*f*で歌われる。第1連のルフランは「*pp*非常に優しく」という指示であったが、第2連では、*f*に対しては*f*を返すという戦が芽生えたのである。

プーランクは、この1曲の中で *pp* から *ffff* まで、広いレンジのダイナミクス指示をしているが、詩の内容と照らし合わせ、全体の大まかな傾向として言えるのは、

- ・日常生活、家庭、親密さ、優しさ、安堵感 = *pp, p*
- ・生き生きした自然、危険、絶望、絶望を超える希望 = *f, ff*

といった分類であるが、必ずしもこの通りというわけではない。

第3連は、絵本や物語の世界にある幼年期、そしてその時代の残響がまだ聞こえる第4連までは、コーラス1の3声部または4声部だけが初めの3行を、次のルフランはコーラス2に移るといふ、シンプルかつ厚みも抑えられた歌唱が続く。プーランクのダイナミクスの調整は、「強弱」の記号によってのみならず、歌唱パートの数や声種の配分によっても行われている。

この3つの連のそれぞれ最初の行の旋律は、第1連第1行の旋律に準じたもので、音の配列の違いはあるにせよ、いずれも主音 E の上下3度程度の狭い音程の範囲を、同じリズムパターンに沿って動いている。また、和声進行も、その少ない範囲の中で、同じパターンを何度も往復している。これは第4曲の冒頭、「ラヴェルと同じ」箇所と共通するが、別のところになかなか進んで行かないその繰り返しのよって、一種瞑想的な、催眠術のような心地よさが醸し出されてくる。プーランクが「歌曲日記」に綴った「宗教的」「神秘的」といった感覚の成せる業であろうか。

幼年期を過去のものとし始めた第4連では、それまでとは異なる、新たなやや起伏の多い旋律が変ニ長調で現れる。ホ長調からの転調とすれば唐突に感じられるが、実は同名異調の嬰ハ長調の読み換えで、ここでは、それまでのホ長調の部分とは「世界が変わった」ということを明示するため、プーランクが意図的にこの調で記譜したものと見られる。

この第4連の旋律は、また異なる調と、多少の変形によって、第7連に現れることになる。

少年となった「僕」が森羅万象に興味を持ち始める第5連では、主な歌唱がコーラス2に移り、6声部すべての声が揃う。これまで、いずれか一方のコーラスだけが担当していたルフランも、この連から、両コーラスの重なりが始まる。5連の終わりに、まずコーラス1がルフランを歌い出すと、これを追いかけるようにコーラス2のルフランが1小節遅れて歌い出し、その最後の音 **nom** が続いている小節の中で、コーラス2は、次の6連の第2行を歌い出す。このように、一部の歌詞が他パートの前後の別の歌詞と重なり合うように配置された状態が、これまで他の曲の項でも繰り返し扱ってきた「屋根瓦状」の配置である。この例のように、一方が音を長く延ばしている間に他のパートが次のフレーズを始めるのは、合唱としては常套手段であって、珍しいものではない。

これ以降、ルフランはしばしば「屋根瓦状」に挿入され、第7連の終わりには、初めて屋根瓦の破片のような、「**ton nom**」という形も現れる。ここではコーラス2の2声部のみ、1拍半にあたる「**ton nom**」が、コーラス1全6声部による **J'écris ton nom** の「**ton nom**」と同時に歌われる。これは歌詞の内容に関わるものではなく、2声部の音から見て、内声の「補強」という、和声的配慮からの追加と考えられる。

2つのコーラスの重なりは、このようにして少しずつ時間を増してゆき、第9連では初めて、この連のすべてを両コーラスが同時に歌うことになる。ただしここではまだ、コーラス1は、アルトとバリトンの2声部のみで、ルフランだけが割り当てられている。しかも、その殆どは、同じ一つの音 **Cis** (バリトンは1オクターブ下) で、あたかも祈禱のように **ton nom** と唱え続けるものである。これも歌詞との関係というよりは、たとえばオルガンやコントラバスで奏するような、持続する低音という音響効果のための配置と考えられる。詩句のこのような用法が可能だったのも、**J'écris ton nom** が音声的にシンプルで、かつ鼻母音だけの **ton nom** は「響かせる音」にふさわしかったことが大いに幸いしていると考えられるが、これはエリュアールにとっては、全く予測もしない結果だったに違いない。この1行の果たした役割の大きさに改めて注目させられるところである。

(譜例 15 : pp.66 - 69 R 44 45)

ここで試みられた「6声部すべてが詩行を歌う」片方のコーラスと、音響的補強を主目的とした「2声部低音ルフラン」を担うもう一方のコーラスとが、規則的に役割交をしながら「交唱」を続けて行くのが、第9-11連である。この3つの連の詩行に付された旋律は、これまで使われた主な2種類とはまた異なり、嬰へ長調4分の5拍子で、同じ音型が何度も繰り返される。ラヴェルが皮肉交じりに指摘した「どもる」というプーランクの特色が現われている繰り返しであるが、*p*で始まる9連から10連の初めにかけては、それが「僕」の逡巡を表わしているようでもある。しかし10連の後半から、このパターンは同じ形を保ちながらも、音程を高めながら*f*になり、11連ではついにその進路を見出したように、*ff*に昇りつめる。10連から11連には「なだれ込む」ように、連と連の区切りなく進むのだが、それでは、これまでどの連でも最後に必ず歌われてきた「ルフラン」をどうすればよいか。プーランクは、第10連の第3行と第11連の第1行の間には何も挟まずに連続した小節としたうえで、その次の小節で、11連2行目をコーラス2が歌うと同時に、コーラス1に、「第10連第4行」としての *J'écris ton nom* を配置した。これによって、ルフラン1行分の時間を節約しながら、ルフランそのものは歌われるという、合唱ならではのスピードアップが実現されたことになるが、この箇所のルフランは、既に記したように、音もリズムも極めて単純な、2声部による「和声補強」の目的で置かれている節もある。プーランクがまずどの部分の何を決めて作曲を進めて行ったのかが明らかでない以上、「このように配置した本来の目的」が不明なため、「時間節約」が妙案だったのか、「和声補強」が妙案だったのか、判断は困難であるが、いずれにしても、プーランクが「詩人が書いた言葉」を最大限活用するためのさまざまな手法を試みた痕跡は、このルフランの破片からさえも、充分伝わってくるのである。

第11連の歌詞はいくつもの「道」や「広場」を描いたもので、プーランクの付曲からは、岐路に立った「僕」が、行く先を決断した場面のようにも受け取れる。もちろんこれは一つの解釈に過ぎないが、第11連での「僕」は、おそらく青年期も終え、第12連では、一軒の家に大人として暮らしていると見做すのは、間違いではないだろう。

第12連では、第3行から、これまでとは異なる3拍子の流れるような旋律が現われ、これは第13連の歌詞と切れ目なくつながっている。この旋律を歌うのは、両コーラスのソプラノとテノールのみなので、プーランクは他の3つの声部にここで同時にルフランを

歌わせ、ここでも連と連の間を空けない形をとっている。ここでの内声のルフランは、9-11連よりさらに重要なパートとなっており、ここはむしろ、二種類の歌詞を同時に聞かせるための配置のとも解釈できる。そして、第13連の配置を見ると、この連は、クライマックスで Tutti となる最終連を除けば、この曲唯一の「両コーラスが全く同じ編成・歌詞配置・音型」（主旋律以外の音高は異なる）の数小節を歌う箇所である。この音楽の形(楽譜の図柄とも言える)は、この部分にあたる詩の内容に触発されたものではないだろうか。

半分に切られた果実に / 鏡のそして僕の部屋の果実に

コーラス1とコーラス2の譜面は、まさに半分に切られた果実、あるいは鏡の向こう側とこちら側の果実のように等しいのである。それが音楽を「聴く者」に伝わるものとは考えにくい、少なくとも、これを歌う者には作曲者の意図も詩人のイメージも伝えることになることだろう。それさえ伝わらないとしても、プーランクはエリュアールのこの詩を「見える形」にすることに意義を感じたのではないかと考える余地はある。

第14-16連は、穏やかな日常と、そこに存在する愛する者たちの存在が描かれる箇所、プーランクの楽譜にも「きわめてやさしく」「柔らかに」といった指示が続く。

14連の「僕の犬」のくだりは、飼犬に多大な愛着を示していたプーランクとしては、おそらく、ひとかたならぬ感情移入を以て書かれたものと想像できる。彼の愛犬ミケ Mickey に料理をふるまうプーランクの写真が想起される箇所である。この14連以降は、交唱のそれぞれのパートに「6声部すべて」が歌う箇所が増えてゆく。

第16連は、エリュアールがこの詩を書くそもそもの動機となった女性、愛妻 Nusch の存在を連想させる箇所である。ここにもプーランクは「きわめてやさしく」の指示を与えているが、歌われる旋律は、前半第4連の音型に類似している。この連には、愛する者たちとの信頼の姿（第1曲の第1連で詩人が「僕の生きる態度の中で最も良い」と書いたもの）が描かれているが、不安のない愛の世界は、ここで断ち切られることになる。その予告であるのか、この連の終わりのルフランは、コーラス2全員の上行による「問い」と、これに反行するコーラス1のメゾ単独の「答」、さらに、アルトとテノールの短い音符による「眩き」のようなルフランが追いかけてくる。この眩きは、ton nom として長い音価で次の小節でも歌われ（テノールはバリトンに替わる）、この音にのせてコーラス2の第17連が開始する。その第1行は、「驚きのガラス窓」。驚きの正体が何であるかは明かさ

れないが、この後の詩行や、続く連の内容から、そこには、愛や日常生活を脅かすものが映っているのだと想像できる。この1行にあてられた音楽は、第9連「雲たちの泡に/嵐の汗に/どしゃぶりの雨に」で何度も繰り返されたフレーズとほぼ同じ音型であることから、あるいは象徴的な「悪天候」を、プーランクは意図したのかもしれない。この「悪天候」は、第18、19連に向けて悪化の一途を辿るかのようになり、同じパターンを用いながら、さらに起伏の激しい鋭角的な旋律が続いて行く。コーラスの片方が6部合唱、その間もう一方の2ないし3声部がルフランを歌い、概ね歌詞1行ごとに交替する、という合唱の形態は、18、19連ともにほぼ同じで、また17連以降は、ルフランはすべてこのように他の詩行と同時に歌って「処理」されるため、4行目のルフラン抜きに、場面は次々と進められて行く。19連の終わりでは、ついに「死」という言葉を発しなくてはならず、プーランクはコーラス2のソプラノに、ここまでの最高音である、3点口の音を置き、これと同時にルフランを歌うコーラス1のテノールとバスには、「わずかに減速する」ことを指示した。いずれも *ff* のままである。

しかし、次の第20連では大きな変化が起こり、ここからはテンポが $\text{♩} = 132$ に少し落とされて、*pp subito* で歌唱が始まる。「戻ってきた健康」から始まり、続くよい知らせとともに *mf, f* と歌唱は力強さを増し、ここでは、ルフランが、「ルフラン扱い」ではなく、3行目につづく4行目の詩行として、コーラス1の6声部によって、高らかに歌われるのである。そして、その *nom* の音が歌われると同時に、コーラス2が、*fff* で1音ずつすべてアクセントのついたルフラン、*J'écris ton nom* を歌う。この後、なだれ込むように始まる最終の21連では、初めて、2つのコーラスの全パートによる *Tutti* となる。ここでは全パートに *fff* と記され、「爆発的に、非常にたっぷりと、テンポは冒頭とぴったりおなじ $\text{♩} = 80$ で」という指示が与えられている。最終連には、もはやルフランの *J'écris ton nom* は存在しないが、第1行から第3行までの間、コーラス1のメゾ、バリトン、バス、コーラス2のメゾ、テノール、バリトン、バスの、合計7つの声部、つまり合唱全体の半数以上が同時に歌うのは、*J'écris ton nom* と *ton nom* の繰り返しなのである。

12声部全員が全く同じ歌詞を歌うのは、第4行の *Pour te nomer* の4音、そしてその直後に続く *fff* の1語、*Liberté* の3つの音だけである。*Liberté* の最終音は、3点ホという極めて高い音が充てられ、これは、各コーラスのソプラノのソロが *té* ではなく、プ

ーランクが加えた **Ah!** で歌う。プーランクとしては異例の、テキストにない語の追加であるが（もう一つの例外は《アヴェ・ヴェルム・コルプス》における **Christe** の追加）、これは **Ah!** という意味の語を加えたというより、歌い手にとって、この高い音が出しやすい語を補ったと言うべきであろう。ホ長調で静かに始められた第 8 曲は、多くの調性を経ながら、最後には *ffff* のホ長調主和音で迷いなく終結する。

終章

カンタータ《人間の顔》は、プーランクの全作品のみならず、20世紀のあらゆる音楽作品の中でも、特筆すべき成立事情と背景を持つ声楽作品であることが、これまでの考察で明らかになった。作品の土台となったのは、詩人と作曲家それぞれの高い芸術性と技術に他ならないが、このカンタータは、それだけでは生まれることがなかった。《人間の顔》以前にも、エリュアールの詩とプーランクの音楽による声楽作品は、すでに数多く完成され、高い評価を得ていたが、それらの作品の殆どは、特定の演奏会での初演作品として構想されていたため、作曲家は、ただエリュアールの詩集から任意の詩を選びさえすれば、あとは「作曲」にとりかかれればよいだけだった。しかし《人間の顔》はそのようにして生まれた作品ではなく、初演も紆余曲折の末、BBCのラジオ放送で行われるという、予想外の運命を辿った。この異例の作品の構想をプーランクにもたらし、かつ成功に至らしめた要因は何だったのか、これまで考察してきたそれぞれの章から、それらを抽出した上で、《人間の顔》に見られるプーランクの独自性を述べたい。

第1章

・合唱曲、宗教曲作曲家としての熟練

《人間の顔》に着手した44歳のプーランクは、彼の全19作の合唱曲中、すでに9作の合唱曲を完成させ、合唱曲作曲家としても円熟の域に達していた。また、合唱曲を手がける端緒となった37歳でのカトリック信仰への回心によって、宗教曲という新しい作曲の境地を拓いていたことも、《人間の顔》のスタイルに大きく影響した。この作品を手がけた時点で、彼は5曲の宗教曲（代表作の1つ《ミサ曲》ト長調も含む）を完成させており、宗教曲作曲家としても、十分な経験を持っていた。《人間の顔》は全合唱曲のちょうど中間地点に位置するが、それ以降の合唱曲は、2作の世俗曲ののち、1948年から晩年まで、すべてが宗教曲となるため、《人間の顔》は彼の世俗合唱曲の頂点を極めた存在となっている。

・「無伴奏二重合唱」の選択

プーランクの合唱曲は、全 19 作のうち 14 作が無伴奏である。《人間の顔》以前の作品で最も多い形態は、9 作中 5 作を占める「無伴奏混声 4 部合唱」(5 曲)であり、「無伴奏混声合唱」の書法に熟達していたことも《人間の顔》での強みとなった。プーランクは、《人間の顔》の編成を、それまでのどの合唱作品よりも大規模なものにする意図を持っていたが、オーケストラの使用を意識的に避け、声のみによって「楽器に頼ることのない信仰の表明」を行うことに意義を見出していた。この作品では、声が「歌」のみならずオーケストラの役割をも担う。その効果をも狙って、20 世紀の作品としてはきわめて稀な「二重合唱」の形態が選択された。「信仰の表明」を意図したことからも、本来教会で詩編歌唱に用いられたこの形が取られたが、これはプーランクが詩「自由」を広義の「リタニ(連禱)」と解釈したこととも関わる。この形態の選択が、《人間の顔》独自の豊かな音響効果の創出につながっている。オーケストラを使用せずに「声」のみでそれを表現することに、躊躇のない選択を可能にしたのは、プーランクがこの時点で、自身のオーケストラの技法の頂点にあったこととも無縁ではない。彼の最大規模のオーケストラ作品は、1941 年に完成されたバレエ曲《模範的動物たち》である。

第 2 章

・詩「自由」の話題性と普遍性

《人間の顔》以前、エリュアールの詩に付曲する場合、作曲家の仕事はまず、詩人の詩集から付曲に適する作品を選ぶところから始まっていた。しかしこのカンタータの場合には、何よりも先にエリュアールの「自由」という詩があった。プーランクにその詩への作曲を依頼したのは、レコード化を狙ったプロデューサーだったが、当時は限られた作品にしか機会のなかった「レコード化」にあたって、プロデューサーが、まだ付曲されてもいない一篇の詩に白羽の矢を立てることは、その詩が「自由」でなければ、起こり得なかったことである。その「自由」も、エリュアールが当初書いていた「ただひとつの考え」という題名であったなら、そしてさらに遡り、詩人の当初の構想の通り、詩の結びの一語が「自由」ではなく、愛妻の名であったなら、その詩はレジスタンスのシンボルになることもなく、「レコード化」の対象にもならなかつただろう。作曲にあたって、プーランクがこの詩に見出した「リタニ(連禱)」の形も、それが「自由の希求」と

いう、万人の祈りであったからこそその発見であろう。戦時下での生活は、プーランクに短期間の従軍や、住居での多少の不自由さを味わわせたものの、のちに国営企業となる大企業（ロヌ・プーラン社）創始者の子弟で著名な作曲家という優遇された立場にあり、穏健な保守寄りの態度を保ってきた彼は、レジスタンスのシンボルである詩「自由」の作曲者となることに、当初は危惧を抱いていた。しかし、この詩が、その危惧を打ち負かすだけの内容的、音韻的魅力を具えていることを、プーランクは理解したのである。それは、エリュアールのシュルレアリスト時代からの作品に親しみ、その詩によって既にいくつかの歌曲を成功させてきた彼だからこそ、理解であり、共感であった。「自由」は、声高に「自由」を訴える詩ではない。かつてのシュルレアリストを髣髴とさせる豊かなイメージの飛躍と、エリュアールの詩の特徴である日常性の高い平易な語彙、そしてシンプルな構文と、4行ごとに現れるルフランによって、さまざまな愛を淡々と語る「だけ」である。その愛の対象が「自由」であったことは、最後の最後まで明かされない。この構造が、作曲家の関心を大いに刺激し、作曲に具体的イメージを与えたことは、その結果から見ても、疑いのないことである。

・詩集『詩と真実、1942年』の訴求力

詩「自由」を巻頭に置いて編まれたこのレジスタンスの詩集は、地下出版を余儀なくされ、また危険文書として告発されるなど、エリュアールを身の危険に晒すことになった詩集である。それだけに、レジスタンスの同志やヨーロッパの連合国への訴求力は強く、落下傘投下などの手段で各地に広められて行った。この詩集の存在は、カンタータ《人間の顔》の誕生にとって、詩「自由」にも等しく重要であった。「自由」の作曲に怖気づき。表現方法を見つけられずにいたプーランクが、スイス版の詩集『詩と真実』を手にしたときにひらめいたのが、「自由」を最後に置き、この詩集のいくつかの詩とともにカンタータとして構成する、という案だった。筆者は、ラ・バルコニエール社から出版されたこのスイス版（発行千部のうちの「787番」である）を2018年に初めて手にしたが、きわめて簡素な装丁による、大きな活字の詩句には、この形からだからこそ得られる、活字の声のようなものが感じられた。これは筆者の主観でしかないが、作品の構成を考えあぐねたプーランクにとって、この大きな活字の詩句

は、苦境に立つエリューアルの肉声にも等しいものだったと想像できる。「自由」を謳い上げてしめくくるカンタータの素材は、すべてこの詩集にあった。それらによって、プーランクには「自由」を効果的に、かつ「面白く」聞かせるための、具体的な演出方針と構成案をまとめることができたのである。それらを「カンタータ」というパッケージにすることによって、「レジスタンスの歌」というレッテルを貼られないという計算も当然働いたことだろう。だからこそ、そのカンタータのために、どの詩にもない語を用いた新たなタイトルが必要となったのも頷けることである。

第 3 章

8 曲の全体構成がいかに計算されたものであるか、また、各曲が、詩句の詳細な吟味の末に、効果的に配置されたものであるかは、既に本文の考察で述べた通りであるが、これらを総合的に見て、プーランクが用いた独自の、あるいは、この作品において特徴的な、作品成功の鍵となった手法を以下にまとめる。

・合唱の特性を生かした歌詞配置による多彩な演出

合唱には、パートの数だけ歌詞の数が増幅されるという特性があるが、これを「屋根瓦方式」で前の歌詞に食い込ませたり、異なる歌詞を同時に歌わせたりすることにより、文字で書かれた詩の進行を早めたり、ある場面を強調したり、「背景」と「人物の動き」のように描き分けたりするような演出が随所でなされている。

この時代に、同じような形態の注目すべき合唱作品は極めて少ないが、無伴奏合唱曲という点で、また、プーランクが先例として学んだ秀作という点で、しばしば比較される 4 部合唱の作品、ドビュッシーの《シャルルドルレアンの詩による 3 つの歌》*Trois Chansons de Charles d'Orléans* (1910) とラヴェルの《三つのシャンソン》*Trois Chansons* (1915) には、このような書法は見られない。同時代にリルケのフランス語詩に付曲したヒンデミットの《6 つの歌》*Six Chansons* (1939) も同じく無伴奏の 4 部合唱だが、アマチュア向けのため、付曲の技法は平易でシンプルなものに留まっている。

- ・ドラマ性を高める「デクパージュ」

テキストとする元の詩が非常に短いなど、楽曲構成の見地からは、一見単調、あるいは散漫になるように見受けられる場合も、プーランクはその詩句から、繰り返しにふさわしい部分を抽出し、耳に残るようなルフランとして印象づけたり、反対に、ほとんど伴奏のように、背景として使用したり、といった様々な機能を持たせている。これによって、楽曲としての音楽的構成が整うばかりでなく、文字で見るだけではわかりにくい詩の「ドラマ性」を浮き彫りし、聴衆の感心を惹く工夫を行っている。それらの歌詞が、すべて、詩人の書いた詩行・詩句のみを素材とした「デクパージュ」（現代人にとっては「コピー・ペースト」に当たるだろう）によって実現されている点は特に注目に値する。その効果は、付曲以前の、歌詞を各パートに振り分けた状態（資料「歌詞配置図」の状態）で詩を朗読するだけでも聴き手に伝わるような、確かなものである。

- ・エリュアールの詩の「抽象性」の利用

エリュアールの詩は、少なくともこのカンタータに用いられた8作品については、テーマが明確であり、前述の通り、語彙も構文も日常的で平易なものではあるが、イメージの飛躍は大きく、また具体的なストーリー性のある叙述は少ないため、字義としては理解できるが、「何の話なのか」については多様な解釈が可能であり、同時に抽象的で難解な点も多い。そのような詩句においては、文としてのつながりが多少欠けたり、単語が断片的、単発的に配置されたりしていても、伝わるイメージが大きく損なわれることはなく、プーランクはそのおかげで、音の方を優先とした、自由な歌詞配置を行うことができた。見方を変えれば、それ故にプーランクはエリュアールの詩を多くの作品のテキストとして選択したとも考えられる。

- ・二重合唱、多声部による音響的効果の工夫

多声部であることを活用したのは、歌詞の配置においてだけではなく、音楽的・音響的な作曲者のイメージの実現、いわばオーケストレーションにおいても同様である。ダイナミクスやニュアンスの変化も、それぞれの「声の大きさ」の変化以前

に、各パートの人数に変化をつけてコントロールを行い、特定の旋律や歌詞を浮き彫りにするためにソロの歌唱を用い、また、二つのコーラスを「掛け合い」や「エコー」のように交互に使用するなどして、いわゆるステレオ効果も際立たせている。これは、教会での交唱という形式につながることで、また詩の大きな背景が「戦争」であることも関連づけられるが、それらに加え、プーランクにとってはまさに「ステレオ音響」の実験であった可能性も否定できない。彼の著作物や記録された発言の中に「ステレオ」の語は見られないが、1943年という年代と、彼が「レコードのコレクター」であったこと、映画音楽の作曲も手がけていること等を考え合わせると、当時ヨーロッパで実験・実用の途上にあったステレオ音響を彼が体験していた可能性は十分に考えられる。こうした音響的効果の工夫は、大規模な合唱曲の演奏を、より感動的に演出することになった。

…以上の項目は、詩と音楽の両面から《人間の顔》の成立と成功の鍵を挙げたものであるが、当時の社会情勢、そして詩人と作曲家それぞれをめぐる私的状況が彼らを動かしたことは言うまでもない。政治的には保守的であったプーランクが、レジスタンス運動に直接的に関わることはなかったが、闘士エリュアールの詩を、人々に「声だけ」で歌わせたことは、プーランクとしては稀な、政治的態度の表明でもあり、その重みが、この作品を貫く強靱さとなっていることは確かである。しかし一方で、その音楽は、シリアス一色の重厚なものではなく、様々なスタイルの楽曲が次々と繰り出される小品集としても「楽しめる」ものである。合唱作品としては長い、約20分間のカンタータを創作するにあたって、プーランクは、それが一つの娯楽作品でもあることを忘れることなく、演出に配慮した点にも注目すべきであろう。聴衆を飽きさせないよう、緊張感や深刻さの間に、「軽妙さ」や「甘美さ」のクッションを挿みながらクライマックスへと誘導し、ドラマティックな感動をもたらすことを、彼は計算していた。エリュアールの『詩と真実』は、感動的ではあっても一般的な「娯楽」とはなり得ず、「娯楽」となる必要性もなかった。しかし、いかに深刻な内容のテキストであれ、音楽作品として一般の聴衆を惹きつけるためには、何らかの娯楽性が不可欠であることを、プーランクは体得していた。それは、

持前のサービス精神とでも言うべき彼の資質であり、同時に嗜好でもあった。占領下という厳しい状況下にあってもなお、彼はその精神を捨て去ることなく、むしろそれを貫いたが故に、フィナーレの「自由」は、多くの演奏者、聴衆とともに、彼の意図通りの感動的なクライマックスを迎えることができたのである。

音楽学者レスピナールは、この作品以前には 12 声の見るべき合唱作品はなかったとし、「プーランクの多声合唱の書法が、その後の 10 年間に新しいサウンドを求める実験的な合唱の書法をもたらした¹²³」例として、以下のような 12 声部の合唱作品を挙げている¹²⁴。

・オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992)

《5つのルシヤン》Cinq Rechants (1949) テキスト：作曲者自身

・ダリウス・ミヨー

《ヴィーナスの誕生》La Naissance de Vénus (1949)

テキスト：ジュール・シュペルヴィエル Jule Supervielle

・ジャン・イヴ・ダニエル＝ルシュール Jean Yve Daniel-Lesur (1908-2002)

《雅歌》Le Cantique des Cantique (1952) テキスト：旧約聖書

これらの作品の先駆けとなったことは、《人間の顔》の大きな功績に他ならないが、その初演から 70 年余を経た現在、「新しいサウンド」である上記 3 作品のいずれにも増して遥かに多く演奏され、世に知られているのが《人間の顔》であることも疑いの余地がない。自由を剥奪された占領下の危機的状況のもとで、言葉と声という、極めてシンプルな道具のみによって、詩人と作曲家は自由の奪還を図り、人々の心を動かした。プーランクの創作と考えられるタイトル《人間の顔》figure humaine の「人間の humaine」とは、時も国も越えたあらゆる人間を意味するものであろうが、ここには、もう一つの意味が隠されていないだろうか。即ち、作曲家

¹²³ Bernadette Lespinaud, "L'œuvre chorale de Poulenc", in *Francis Poulenc et la voix, Texte et contexte*, ed. Alban Ramaut, Presses de l'université de Saint-Étienne, 2002, p. 150.

¹²⁴ Ibid., p. 151.

としての枠を越えた「人間としての・人間くさい」プーランク自身の顔あるいは姿・形（いずれも **figure** の訳語である）が、この作品にあるということを、彼は秘かにしかし確信を持って、地下出版の楽譜に記したのではないだろうか。少なくとも、このような解釈が可能であるほどに、そこには、彼の 44 年間で刻み込まれ、《人間の顔》は、その集大成となったのである。

主要参考文献

プーランク楽譜

- Poulenc, Francis. *Figure humaine; Cantate pour double chœur mixte a cappella*
Poèmes de Paul ELUARD. Nouvelle édition, 1959 revue et corrigée par l'auteur.
Paris : Salabert, 2016.
- *Intégrale de la musique pour chœur a cappella v.1: Musique profane pour*
chœur mixte a cappella. Paris: Salabert, Durand, 1994.

プーランク自著

- Poulenc, Francis. *À bâtons rompus, écrits radiophoniques.* Edited by Lucie Kayas. Arles:
Éditions Actes Sud, 1999.
- *Correspondance 1910-1963,* Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994.
- *Journal de mes mélodies.* Edited by Renaud Machart. Paris: Cicéro éditeurs, 1993.
- *J'écris ce qui me chante.* Edited by Nicholas Southon. Paris: Librairie Arthème
Fayard, 2011.
- プーランク、フランシス『プーランクは語る—音楽家と詩人たち』(Francis Poulenc,
Moi et mes amis, Paris, 1963) 千葉文夫訳、東京：筑摩書房、1994年。

評伝・作品論

- Association Francis Poulenc. *Les cahiers de Francis Poulenc N° 1, N° 2, N° 3*
Paris: Editions Eastern, 2008, 2009, 2009.
- Arbey, Dominique. *Francis Poulenc et la musique populaire.* Paris: L'Harmattan, 2012.
- Bernac, Pierre. *Francis Poulenc et ses mélodies.* Paris: Éditions Buchet Chastel, 1978.
- Buckland, Sidney and Myriam Chimènes. *Francis Poulenc, Music, Art and Literature.*
Aldershot, England: Brookfield, Vt. Ashgate, 1999.
- Daniel, Keith. *Francis Poulenc, his artistic development and musical style.* Michigan:
UMI Research Press, 1982.

- Hell, Henri. *Francis Poulenc*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1978.
- Ivry, Benjamin. *Francis Poulenc*. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- Lacombe, Hervé. *Francis Poulenc*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2013.
- Machart, Renaud. *Poulenc, Solfège*. Paris: Seuil, 1995.
- Mellers, Wilfrid. *Francis Poulenc*. New York: Oxford University Press. 1993.
- Ramaut, Alban. ed. *Francis Poulenc et la voix: texte et contexte*. Saint-Étienne: Publications de L'Université de Saint-Étienne, 2002.
- Salaün, Daniel " La musique de Francis Poulenc - Études," accessed October 26, 2018.
<http://analyse-musicale-poulenc.pagesperso-orange.fr/>
- Schmidt, Carl B. *The music of Francis Poulenc (1899-1963); a catalogue*. New York: Oxford University Press, 1995.
- *Entrancing Muse; A Documented Biography of Francis Poulenc*.
 New York: Pendragon Press, 2001.
- Werck, Isabelle. *Francis Poulenc : collection horizons, bleu nuit éditeur, Paris, 2018*.
- 久野麗『プーランクを探して』春秋社、2013年。
- 論文**
- Almond, Frank W. "Melody and texture in the choral works of Francis Poulenc."
 PhD diss., The Florida State University, 1970.
- Hugo, John William. " Relationship between text and musical setting in selected choral works by Debussy, Ravel, Poulenc, and Bonheur." PhD diss., Arizona State University, 1987
- Lacombe, Hervé. "Puissance expressive et 'plastique chorale' dans *Figure humaine*." In *Francis Poulenc et la voix: texte et contexte*, edited by Alban Ramaut, 213-228.
 Saint-Étienne: Publications de L'Université de Saint-Étienne, 2002.
- Lespinard, Bernadette. "L'oeuvre chorale de Poulenc: l'âge d'or du chant français *a cappella*."
 In *Francis Poulenc et la voix: texte et contexte*, edited by Alban Ramaut, 139-152.
 Saint-Étienne: Publications de L'Université de Saint-Étienne, 2002.
- Petravage M. Laura. "The Re-establishment of the French musical aesthetic at the beginning of

the twentieth century and the perception of nationalism in Francis Poulenc's choral music, *Quatre motets pour un temps de pénitence*, FP 97, and *Figure Humaine*, FP 120".

PhD diss., George Mason University Fairfax, VA, 2016.

上田啓子「F. プーランクの合唱曲—エリュアールの詩への照応—」『大阪音楽大学研究紀要』第29号、1990年、7～23頁。

田崎直美「政治的磁場としてのラジオ音楽—1940年代プーランクの音楽活動・作品と放送局との関係より—」『お茶の水音楽論集』（お茶の水文化研究会）第18号、2016年、91～98頁。

遠山菜穂美「プーランクのカンタータ《人間の顔》—作品の成立から初演まで—」『東邦音楽大学研究紀要』2012年、1～12頁。

エリュアール自著

Éluard, Paul. *Œuvres complètes tomes I&II*. Bibliothèque de la Pléiade, edited by Marcelle Dume and Lucien Scheller. Paris: Gallimard, 1971.

エリュアール、ポール『エリュアール詩集』世界現代詩集X 嶋岡晨訳、飯塚書店、1973年。

—— 『エリュアール選集』 第I巻、第II巻 嶋岡晨訳、飯塚書店、1978年。

—— 『自由——第二次大戦期詩集』 I、II 高村智訳編、北洋社、1972年。

評伝・作品論

Decaunes, Lux. *Paul Éluard L'amour, la révolte, le rêve*. Paris: Balland, 1982.

Gaucheron, Jacques. *Paul Éluard ou la fidélité à la vie*. Saint-Denis: Le Temps des cerises, 1995

Jean, Raymond. *Paul Éluard par lui-même*, Écrivains de toujours 79. Paris: Seuil, 1968.

Llinares, Jean-Charles. *Paul Éluard, l'humour la poésie*. Paris: L'Harmattan, 2014.

大島博光『エリュアール』新日本新書384、新日本出版社、1988年。

その他

Chimènes, Myriam, Yannick Simon. *La musique à Paris sous l'Occupation*. Paris :

Fayard, 2013.

Fulcher, Jane F. *The Composer as Intellectual*. New York: Oxford University Press, 2005.

Porcile, François. *La belle époque de la musique française 1871-1940*. Paris: Fayard, 1999.

Sabatier, Robert. *La Poésie de vingtième siècle II*. Paris: Édition Albin Michel, 1982.

Tual, Denise. *Le temps dévoré*. Paris: Fayars, 1980.

Young, Percy M. *The Choral Tradition*. New York: Norton & Company, 1971.

コクトー、ジャン『占領下日記』1～3 (Jean Cocteau . *Journal 1942-1945*, Paris, 1983)、

秋山和夫訳、筑摩書房、1993年。

ジェイコブズ、アーサー編『合唱音楽——その歴史と作品』(Arthur Jacobs, *Choral Music*,

London : Penguin Books, 1963)、平田勝、松平陽子訳、全音楽譜出版社、1980年。

高橋英郎「プーランク」、『最新名曲解説全集』 音楽之友社、1981年、補巻3、427頁。

松原千振、山田茂、岡部申之『ア・カペラによる混声合唱・合唱名曲ガイド110』

音楽之友社、2001年。

モニエ、アドリエヌ『オデオン通り——アドリエヌ・モニエの書店』(Adrienne

Monnier, *Rue de l'Odéon*, Paris: Editions Albin Michel, 1960.)、岩崎力訳、

河出書房新社、2011年。

ロージェル、フェリックス『合唱』(Félix Raugel, *Le chant choral*. Paris, 1948.)、

橘西路訳、文庫クセジュ、白水社、1958年。

ロットマン、H. R. 『セーヌ左岸』(Herbert R. Lottman. *The Left Bank : Writers,*

Artists, and Politics from the Popular Front to the Cold War. Boston: Houghton

Mifflin Company, 1982.)、天野恒雄訳、みすず書房、1985年。

事典項目

「コーロ・スペツァート技法」、『図解音楽辞典』白水社1996年、251頁。

安藤元雄。「ポール・エリュアール」。『デジタル版 集英社 世界文学大事典』所収。

ジャパンナレッジ Lib, 2010年公開、2018年10月28日アクセス。

<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=52310h0001698> 。