

フランシス・プーランク「詩＝音楽」の具体化  
——歌曲集《画家の仕事》を通して——

平成 22 年度入学 2310904

声楽研究領域(独唱) メゾ・ソプラノ

勝見 巴

## 目次

序文	・・・・・・・・	1
第1章 プーランクとその周辺		
1. プーランクと音楽	・・・・・・・・	4
2. 国際芸術都市パリ	・・・・・・・・	6
3. エリュアールとの関係	・・・・・・・・	8
4. プーランクと絵画	・・・・・・・・	11
第2章 激動の時代の文学		
1. 1900年代前半のフランスにおける文学状況	・・・・・・・・	13
2. 詩人ポール・エリュアール	・・・・・・・・	15
第3章 プーランクの歌曲創造		
1. プーランクの目指した「詩＝音楽」	・・・・・・・・	18
2. 歌曲作品の主な特徴	・・・・・・・・	20
3. エリュアールの詩に対する作曲の特徴	・・・・・・・・	24
第4章 歌曲集《画家の仕事》研究		
1. 概要	・・・・・・・・	29
2. 詩集『見る』	・・・・・・・・	31
3. 歌曲集《画家の仕事》分析と解釈	・・・・・・・・	32
結論	・・・・・・・・	62
参考文献	・・・・・・・・	65

## 序文

(Euvre de tâtonnement. Clef tournée dans une serrure.<sup>1</sup>)

(暗中模索の作品。鍵が錠前の中で回った。)

これは、フランシス・プーランク Francis Poulenc がポール・エリュアール Paul Eluard の詩に初めて作曲した作品、歌曲集《五つの詩 Cinq poèmes》について語った言葉である。

プーランクは長らくエリュアールの詩に対し、音楽的な手掛かりを探していたが、《五つの詩》でようやくその手掛かりが見つかったようである。しかし、プーランクの歌曲作品は生涯を通じて大きな変化こそないが、やはり《五つの詩》は様々な音楽のスタイルを試しているまさに「暗中模索の作品」であるように思う。

修士課程において、歌曲集《ある日ある夜 Tel jour telle nuit》を研究したことをきっかけに、エリュアールの詩に作曲したプーランクの歌曲作品に興味を持った。それ以来、エリュアールが紡ぎ出す澄みきった言葉とプーランクの限りなく美しい音楽にすっかり魅了されてしまったのであるが、《画家の仕事》という作品にはこの数年とりわけ興味を抱き続けていた。全ての曲の題名が画家の名前であることに大変魅力を感じていた。《画家の仕事》には、詩人と音楽家そして画家も存在しているのかと、私の強い関心はその独特な世界に向いていた。

博士後期課程において再びプーランクの歌曲作品を研究するにあたり、ひとつの短い文章が大きなきっかけとなり今に至っている。「彼の作品の大きな特色は魅力である<sup>2</sup>」。この一言により、数年来、自らの内に抱えてきた疑問を解決せずにはいられなかった。何故自分は、プーランクの歌曲作品、中でもエリュアールの詩に作曲した歌曲作品にこれほどまでの魅力を感じるのか。それは言葉にできないような感覚的な部分もあるにせよ、それを追究することで必ず見出せるものがあるはずである。エリュアールの詩に作曲したプーランクの歌曲作品の魅力、そして、詩と詩人を愛したプーランクの歌曲創造において最も重

---

<sup>1</sup> Poulenc, Francis. *Diary of my Songs [Journal de mes mélodies]*. London : Kahn&Averill, 2006, p.30.

<sup>2</sup> 松本太郎『今日のフランス音楽』 東京：白水社、1953年、87頁。

要な「詩＝音楽」という彼の信念を、晩年の作品である《画家の仕事》を通して明らかにすること、これが本研究の目的である。

Francis je ne m'écoutais pas  
Francis je te dois de m'entendre  
Sur une route toute blanche  
Dans un immense paysage  
Où la lumière se retrempe  
La nuit n'y a plus de racines  
L'ombre est derrière les miroirs  
Francis nous rêvons d'étendue  
Comme enfant de jeux sans fin  
Dans un paysage étoilé  
Qui ne reflète que jeunesse.<sup>3</sup>

フランシス 私は自らの声を聴くことができなかった  
フランシス 私は君に自らの声を聴かせなければならない  
全てが白い道の上で  
限りない風景の中で  
そこで光はよみがえる  
夜はもはや根を持たない  
影は鏡のうしろにある  
フランシス 私たちは広さを夢みる  
終わりのない遊戯をする子供のように  
星をちりばめた風景の中で  
それは若さだけを映し出す風景。

これはエリュアールがプーランクへ送った言葉である。二人における信頼感と固い絆が

---

<sup>3</sup> Poulenc, Francis. *Correspondance 1910-1963*. Paris : Fayard, 1994, p.589-590.

感じられる。そして何よりこの言葉の美しさに大きな感動を覚える。詩と詩人を愛したブーランクによる歌曲創造とはどのような信念を持って為されたのであろうか。

そして、《五つの詩》で回った鍵、その後どのように扉は開かれていったのか。開かれた扉の先に在ったものとは。歌曲集《画家の仕事》を通して明らかにしたい。

## 第1章 プーランクとその周辺

### 1. プーランクと音楽

フランシス・プーランク Francis Poulenc (1899-1963) は、1899年1月7日、パリのエリゼ宮から数メートルのソッセー広場二番地に生まれた。プーランク家の人々のみならず親戚もまた音楽を、そして芸術を愛していた。父エミール・プーランク Émile Poulenc はローヌ・プーランク会社の社長となった人で、代々信心深いカトリック信者であり、音楽を愛していた。楽器こそ弾かなかったが、コンセール・コロヌの熱心な支持会員であり、オペラ座やオペラ・コミック座の初日を欠かしたことはなかった<sup>1</sup>。母ジェニー・プーランク Jenny Poulenc の家系は高級家具職人やブロンズ職人など代々職人を生業としており、音楽や絵画、演劇などを愛していた。こちらは父の家系とは違い、あまり宗教には関心がなかったようである。母は素人ながらも幼いフランシスのために、モーツァルト、ショパン、シューベルト、シューマンをピアノで弾いて聴かせ、楽しませた<sup>2</sup>。

プーランクは5歳になるとピアノを習い始め、8歳のときには初めて耳にしたドビュッシーの音楽のとりことなった。この頃のことをプーランクは「常にピアノの前に座って楽譜を見たり、あるいは人の演奏に耳を傾けたり、絶えず驚嘆していた」と回想している<sup>3</sup>。

1910年の冬、洪水に襲われたパリから両親と共にフォンテーヌブローへ避難していたプーランクは、とある楽譜屋でフランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) の歌曲集《冬の旅 Die Winterreise》(1827) を目にし、「突然、自分の人生の中で非常に深い何かに変化したことを発見した」という。<sup>4</sup>

(略)飽きることなく<からす><菩提樹><辻音楽師>、そして特に、あの素晴らしい<幻の太陽>を弾き続けた。彼はこう書いている。「午後四時頃ピアノの向きを変えたの

---

<sup>1</sup> 高橋英郎『エスプリの音楽』 東京：春秋社、1993年、111頁。

<sup>2</sup> 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、4頁。

<sup>3</sup> 高橋英郎 前掲書、112頁。

<sup>4</sup> 同前。

で、霧氷に包まれた木立に浮かぶ、オランダチーズのように真っ赤でまあるい太陽を見つめながら、この歌曲を歌うことができたのです」。<sup>5</sup>

プーランクにとって〈幻の太陽〉は「常に私に不変の感動を与えた」そうで<sup>6</sup>、まだ少年であった彼にとって《冬の旅》から与えられた影響の大きさが窺える。そして、この頃プーランクは既に視覚的影響と音楽を結びつける心を持っていたのであろう。それは幼き頃の家庭環境や母が弾き聴かせてくれたピアノによって育まれたものであり、その後の歌曲作曲家としてのプーランクの原点であると感じる。

そして数年後の 1915 年、プーランクは憧れのピアニストであるリカルド・ヴィニェス Ricardo Vinès (1875-1943) にピアノを本格的に学ぶことにした。「私のすべてはヴィニェスに負っているのです<sup>7</sup>」と語っている通り、プーランクにとってこの出来事は大変重要なことであった。

彼はすばらしい人だった。大きな口ひげを生やした風変わりなスペイン紳士で、バルセロナふうのとび色の大きなソフト帽をかぶり、上品な留めボタンのあるブーツをはいて、それで私のペダリング——現代音楽において欠くことのできない要素である——がうまくゆかないと、私の向こうずねを蹴り上げるのだった。彼はどんなペダルでも鮮やかに使いわけて演奏できた。完璧なレガートと対比するスタッカート技術の見事さ！（ピエール・ベルナック『フランシス・プーランク』第一章）<sup>8</sup>

ヴィニェスは当時、ドビュッシーやラヴェル、デ・ファリャを得意とするピアニストとして活躍していたが、同時に素晴らしい教師でもあった。プーランクが作曲家としてだけでなく、素晴らしいピアニストとしても大成できたのはヴィニェスの指導あってこそであろう。また、プーランクの書法の大きな特徴である“ペダルの頻繁な使用”もヴィニェスの影響であり、それはピアノ作品だけでなく歌曲作品にも大いに認められる特徴となっ

---

<sup>5</sup> アンリ・エル 前掲書、7 頁。

<sup>6</sup> 高橋英郎 前掲書、113 頁。

<sup>7</sup> アンリ・エル 前掲書、8 頁。

<sup>8</sup> 高橋英郎 前掲書、114-115 頁。

ている。

そして、プーランクはヴィニエスの紹介によってまた一人、大きな影響を受ける人物と知り合うのである、作曲家エリック・サティ Erik Satie (1866-1925) である。「私が受けたサティの影響ははかりしれない。それは音楽的であるとともに精神的影響であり、深く、また直接的なものでした」<sup>9</sup>。この言葉からも汲み取れるように、プーランクはサティを敬愛しており、晩年になってもサティの作品を録音することに時間を費やすほどであったのである。そして、サティが1918年「新しい若者の会」を主唱、プーランクのピアノ曲《三つの無窮動 Trois mouvements perpétuels》(1918) や歌曲集《動物小話集またはオルフェのお供 Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée》(1919) を初演させ見事に大好評。プーランクに作曲家としての活躍の機会を与え、そしてこのグループが1920年の「六人組」へと発展していくのである。

このようにしてプーランクは多くの音楽家との出会いによって世間に広く知られていくこととなるのであるが、その出発点は母であり、プーランクを取り巻くあらゆる環境が彼に大きな影響を与えたことが窺える。

では、プーランクがこのようにして音楽と出会っていった時代はどのような様相であったのだろうか。

## 2. 国際芸術都市パリ

プーランクが生まれた翌年1900年にパリ万国博覧会が開催された。電気やガスが普及し、庶民の生活は格段の進歩を遂げた。そして、この万国博に合わせて地下鉄1号線が準備され、万国博オープニングの4月19日には間に合わなかったものの、7月19日に開通式が催され、人々は大熱狂。それまでパリの輸送機関は市電や乗合馬車であったため、この地下鉄というシステムは大変新鮮であっただろう。万国博は延べ5000万人を上回る来場客数であり、20世紀へと向かうパリは熱いエネルギーに満ち溢れていた。

時は遡り、1894年。この年はフランスを揺るがした「ドレフェス事件」が起こった。砲兵大尉として参謀本部に勤務していたアルフレッド・ドレフェス Alfred Dreyfus (1859-1935)

---

<sup>9</sup> アンリ・エル 前掲書、9頁。

がドイツのスパイ容疑で逮捕され、悪魔島に流刑された事件である。これに対してエミール・ゾラ Emile Zola (1840-1902) など多数の人間が彼を擁護、そして 1899 年、特赦により釈放されるのであるが(その後 1906 年に無罪となり復権する)、このような事件によってプーランクの生まれたこの年はフランスにとって激動の年であった。それだけにこのパリ万国博はそのような緊張から解放される意味でも大きなエネルギーを持っていたに違いない。

そしてまた、芸術も同じく大きな変化を遂げた。パリの地下鉄の駅舎入り口はエクトール・ギマール Hector Guimard (1867-1942) の手によってアール・ヌーヴォーの様式を帯び、この建築が気に入らない人々も多くいたようであるが、人々の生活の中に“新しい芸術”が近い存在となっていた。生活様式の変化に芸術が寄り添っていたのである。

このアール・ヌーヴォーはのちにアール・デコに取って代わられるのであるが、それはセルゲイ・ディアギレフ Sergei Diaghilev (1872-1929) のロシア・バレエの影響による。1909 年以降、第一次世界大戦による中断があったもののディアギレフが亡くなる 1929 年まで毎年ロシア・バレエ団の公演があった。その舞台における異国の色彩に人々は魅了され、ファッション界に大きな影響を与えた。このような流れでアール・デコが生まれ、建築や絵画、家具などにそれは現れていった。その動きの中にはあらゆる国の芸術家がおおり、マン・レイ Man Ray (1890-1976)<sup>10</sup> やアメデオ・モディリアーニ Amedeo Modigliani (1884-1920)<sup>11</sup>、そして藤田嗣治 (1886-1968) もいた。間違いなくパリは国際芸術都市となったのである。

さて、音楽面であるが、1905 年、ルービンシュタイン・コンクールに参加するためにハンガリーからひとりの音楽家がパリへとやって来た。ベーラ・バルトク Béla Bartók (1881-1945) である。彼はその後 1920 年代にもなるとパリでもすっかり有名となり、演奏でも成功を収めた。バルトクは妻宛ての手紙でこのように語っている。

ああ、パリの演奏会が終わったよ！ 夜八時からプルニエールの家で晩餐があつて、そこにはラヴェル、シマノフスキ、ストラヴィンスキーにこのバルトクが集まった。つまり、音楽史上特筆すべき出来事が起こったんだよ。あとはシェーンベルクさえいてくれればね。夕食のあと、さらにミヨー、プーランク、オネゲル、ルーセル、マリア・フロイント、カプレ…がやってきた。この選りすぐりのメンバーの前で、僕たちはもう一

---

<sup>10</sup> アメリカの写真家、画家。1921 年にパリに移り、ダダやシュルレアリスムに加わった。

<sup>11</sup> イタリアの画家。1906 年にパリに移り、モンパルナスなどで流浪生活を送っていた。

度ソナタを演奏した(中略)。ラヴェルとプーランクは第二、第三楽章を、ストラヴィンスキーは第三楽章を特に気に入ってくれたんだ。<sup>12</sup>

この文章からも窺える通り、プーランクはこの時期に国内のみならず海外の音楽家とも交流を持っていた。1922年にはダリウス・ミヨー Darius Milhaud (1892-1974) と共にウィーンを訪れアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) に会っているし、芸術都市となったパリには多くの音楽家が訪れ、アメリカからジャズ楽団が次々とやって来たり、ジョージ・ガーシュウィン George Gershwin (1898-1937)やアーロン・コープランド Aaron Copland (1900-1990)なども作曲を学びに来ていた。

このように目覚ましい変化を遂げ、エネルギーが渦巻いていた時代で青少年期を送ったプーランク。時代が彼に与えた影響は大きかったであろう。

この時代における文学状況の詳細は第2章に記す。

### 3. エリュアールとの関係

プーランクは、詩と詩人を愛した作曲家であった。もし自分の墓碑銘を刻むなら「アポリネールとエリュアールの音楽家、フランシス・プーランクここに眠る」と記せば最も美しい称号となると思うが、と語っている。<sup>13</sup>

プーランクとポール・エリュアール Paul Eluard (1895-1952) の出会いは、まだプーランクが若い頃であった。

幼いころから詩に親しんできたプーランクは「私は10歳で、マラルメの『出現』を暗誦できた」と言っていたほどで<sup>14</sup>、文学には深い親しみを持っていた。そんな彼の青少年期にはレイモンド・リノシエ Raymonde Linossier (1897-1930) の存在が深く関わっていると言えよう。

並外れた知性を持っていたリノシエは大読書家であり、ポール・クローデル Paul Claudel

---

<sup>12</sup> 「特集 生誕100年を迎えたフランシス・プーランクとその時代」、『レコード芸術』 第48号、1999年、170頁。

<sup>13</sup> 高橋英郎 前掲書、104頁。

<sup>14</sup> アンリ・エル 前掲書、12頁。

(1868-1955)、アンドレ・ジード André Gide (1869-1951)、マルセル・プルースト Marcel Proust (1871-1922) などの文学における発見と感動をプーランクに伝え、二人は一緒にポール・ヴェルレーヌ Paul Verlaine (1844-1896)、ステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898)、特にシャルル・ボードレール Charles Baudelaire (1821-1867) の作品を読み漁っていた。<sup>15</sup>

更に二人は、オデオン通りでアドリエヌ・モニエ Adrienne Monnier (1892-1955) が経営する「オ・ザミ・デ・リーヴル」という書店に足繁く通っており、ここにはポール・ヴァレリー Paul Valéry (1871-1945)、ギョーム・アポリネール Guillaume Apollinaire (1880-1918)、レオン＝ポール・ファルグ Léon-Paul Fargue (1876-1947) など多くの作家や詩人が訪れていた。プーランクはこのオデオン通りで、アンドレ・ブルトン André Breton (1896-1966)、ルイ・アラゴン Louis Aragon (1897-1982)、そしてエリュアールと出会ったのである。

これらの経験が、プーランクと文学を接近させ、後に歌曲作曲家として多数の作品を世に生み出していく原点となったのではないかと思う。

さて、エリュアールとの関係であるが、プーランクは彼の詩に多く作曲している。

#### 【歌曲作品】

1935	歌曲集《五つの詩 Cinq Poèmes》(全5曲)
1937	歌曲集《ある日ある夜 Tel jour telle nuit》(全9曲)
1938	歌曲集《燃える鏡 Miroirs brûlants》(全2曲)
1938	この優しい小さな顔 Ce doux petit visage
1947	…しかし滅びる …Mais mourir
1947	手は心の意のままに Main dominée par le cœur
1950	歌曲集《冷氣と火 La fraîcheur et le feu》(全7曲)
1956	歌曲集《画家の仕事 Le travail du peintre》(全7曲)
1958	磁器の歌 Une chanson de porcelaine

#### 【合唱作品】

1936	7つの歌 Sept chansons (全7曲) ※第1曲と第6曲は G.アポリネールの詩による
1943	カンタータ「人間の顔 Figure humaine」
1944	小カンタータ「ある雪の夕暮れ Un soir de neige」

<sup>15</sup> アンリ・エル 前掲書、11頁。

前述の通り、プーランクはエリュアールの詩に作曲した最初の作品である歌曲集《五つの詩》について「(Euvre de tâtonnement. Clef tournée dans une serrure.(暗中模索の作品。鍵が錠前の中で回った。))」と語っており、エリュアールの詩に対して模索を続けていたようである。

最も注目すべき作品として、1943年に作曲されたカンタータ《人間の顔 Figure humaine》が挙げられる。プーランクは、音楽評論家クロード・ロスタン Claude Rostand (1912-1970)との対話の中で次のように語っている。

ドイツ軍占領下で、何人かの人——私もその一人でしたが——朝配達される郵便物と一緒に、タイプされた素晴らしい詩を受け取るという喜びを持っていました。下の方に偽の名前がありましたが、本当はポール・エリュアールだとわかりました。こうやって、『詩と真実 1942』のほとんどを受け取りました、1934年の夏の間、ボーリュウ・シユル・セーヌに二部屋を借りました。ジネット・ヌヴェーのためのヴァイオリン協奏曲を作曲するために出発したのですが、私はこの計画をさっさと放り出してしまいました。それよりも、ドイツ軍からの解放を待つ間に、今、頭の中にある作品を地下出版できないだろうか。こんな考えが浮かんできました。それは、ボーリュウに近い、ロカマドゥールを巡礼した後のことでした。私は《人間の顔》に没頭し、夏が終る頃には完成させたのです。私の作品を出版している友人ポール・ルアールは、このカンタータを密かに出版させてしまうことに同意してくれました。そのおかげで、ドイツ軍からの解放後、ただちに楽譜をロンドンに送り、終戦前の1945年1月にB・B・Cの合唱団がこの作品を初演してくれたのです。<sup>16</sup>

1942年4月に詩集『詩と真実 1942 Poésie et vérité 1942』を出版したエリュアールは同年6月頃には地下に潜伏していた。プーランクがその詩集を受け取ったのはこの頃と考えられ、第二次世界大戦に苦しめられながらもその中で自由を讃えるフランス国民の心を二人は《人間の顔》によって表したのである。それはプーランクの言葉にある通り密かに出版されたものであり、このようにしてプーランクとエリュアールは芸術そのものを手段として用い、一市民として世に訴えかけていったのである。

---

<sup>16</sup> アンリ・エル 前掲書、129頁。

#### 4. プーランクと絵画

前述の通り、プーランクは芸術を愛する家庭、そして国際芸術都市となったパリで育った。このような環境を考えてもプーランクが音楽以外のことに興味を示すのはごく当然のことであると思うが、それではプーランクはどのような画家と出会い、どのような絵画を好んでいたのだろうか。

プーランクが「オ・ザミ・デ・リーヴル」に通っていた頃に出会っていたのは作家や詩人だけではない。パブロ・ピカソ Pablo Picasso (1881-1973)、フアン・グリス Juan Gris (1887-1927)、ジョルジュ・ブラック George Braque (1882-1963)、モディリアアーニ、マリー・ローランサン Marie Laurencin (1885-1956) などの画家とも出会っており、青少年期には既に画家の存在が身近であったと言えよう。作曲家として成功し、六人組として活躍してからもプーランクには画家を含めた多くの友人が居り、定期的に顔を合わせ元気に大騒ぎをしていたようである。ミヨーによると、画家だとローランサンやイレヌ・ラギュ Irène Lagut (1893-1994)、ヴァランティヌ・グロス Valentine Gross、ギー＝ピエール・フォコネ Guy-Pierre Fauconnet がやって来ていたようである<sup>17</sup>。

プーランクは本当に絵画が好きであったようで、例えばヴェチェッリオ・ティツィアーノ Vecellio Ticiano やティントレット Tintoretto、ジョヴァンニ・ベッリーニ Giovanni Bellini などには熱狂的であった。好きな現代の画家を6人挙げるようにと聞かれたらすかさず「マティス、ピカソ、ブラック、ボナール、デュフィ、パウル・クレー」と答えたそうである<sup>18</sup>。(興味深い点はこの6人のうち3人が歌曲集《画家の仕事》で取り上げられている画家だということである。また第4章にて後述するが、プーランクは《画家の仕事》を作曲するにあたり、エリュアールにマティスをタイトルとした詩を書くように依頼しており、《画家の仕事》で選ばれた詩はプーランクの画家の好みは反映されているのではと考える。)

また、プーランクは次のように語っている。「私の記憶はすべて視覚的記憶です。肘掛椅子に座り夢にふけると、突然トレドのとある通りに自分がいたり、アッシジの白いアイリスの花畑や、バルジェッロ美術館にあるドナテッロ作「ダヴィデ」の腰におかれた長い

---

<sup>17</sup> アンリ・エル 前掲書、28頁。

<sup>18</sup> アンリ・エル 前掲書、250頁。

手を思い浮かべたりするのです」。(『クロード・ロスタンとの対話集』)<sup>19</sup>

このようなプーランクの興味は例えばルノワールの絵画を想起させる歌曲<ラ・グルヌイエール *La grenouillère*>や、当然<画家の仕事>にも反映されているであろうと考える。

以上のことから、プーランクは幼い頃から音楽のみならず、文学と絵画にも親しんでおり、並々ならぬ興味と愛情を抱いていたことがわかる。それでは、この時代の文学とはどのようなものであったのか、そして詩人ポール・エリュアールとはどのような人物であったのか、次章ではそこに焦点を当てて述べていく。

---

<sup>19</sup> 同前。

## 第2章 激動の時代の文学

### 1. 1900年代前半のフランスにおける文学状況

1900年の万国博覧会により、国際芸術都市となったパリ。前述の通り、人々の生活も芸術も大きな変化を遂げたのであるが、果たして1900年代前半の文学はどのような状況であったのであろうか。

1894年に起こったドレフュス事件。ドレフュスの再審要求には多くの作家が関わっており、ゾラ以外にも例えばアナトール・フランス Anatole France (1844-1924) は左翼に近い立場であったし、ロマン・ロラン Romain Rolland (1866-1944) は中立を守っていた。このような出来事からも文学と政治は非常に近い距離にあったことが窺えるだろう。

また、この頃の特徴的な動向として「N・R・F」が挙げられる。「N・R・F」(la Nouvelle Revue Française=新フランス評論) 誌は1909年にアンドレ・ジード André Gide (1869-1951) らによって創刊され、この雑誌とそれから生まれた出版社(のちのガリマール社)にはポール・クロード Paul Claudel (1868-1955)、マルセル・プルースト Marcel Proust (1871-1922)、ポール・ヴァレリー Paul Valéry (1871-1945) が協力し、新しい文学の探究を積極的に紹介した<sup>1</sup>。故にN・R・Fは20世紀のフランス文学の発展に多くの貢献をした雑誌であるとされており、1940年にナチス・ドイツにパリが占領されたときには、ドイツ大使が「フランスには三つの権力しかなかった。カトリックと Kommunismus と、そしてN・R・Fの三つだ」と語ったほどである<sup>2</sup>。

そして、1914年8月3日から始まり、1918年11月11日に終結した第一次世界大戦。この戦争はフランスの政治・経済・社会・文化の各分野に深刻な影響を与えた。戦後のフランスは激動と混乱の時代を迎え、文学は多種多様な傾向を持ち、それらひとつひとつの運動は目まぐるしく変化していった。戦争体験による作品も多く生み出され、人々の心に訴

---

<sup>1</sup> 渡辺一夫・鈴木力衛『増補 フランス文学案内』 東京：岩波書店、2004年(第58刷)、226頁。

<sup>2</sup> 清水 徹・根本長兵衛『読んで旅する世界の歴史と文化 フランス』 東京：新潮社、1999年(第8刷)、236頁。

えかけていった。

第一次世界大戦後の文学は、「不安の文学」とも表現され<sup>3</sup>、戦争によって行き場を失った人間たちによる追求と努力が、既成の秩序や常識そして伝統の破壊といった形で現れた。

既に、戦時中である 1916 年、スイスのチューリッヒにおいて、ルーマニア生まれの詩人 トリスタン・ツアラ Tristan Tzara (1896-1963) が、ダダイスム Dadaïsme という文学運動を起こし、在来の詩歌を徹底的に否定、更には文学や芸術の既成概念を破壊し去ろうとした<sup>4</sup>。

戦後のフランスは当然ながら不安な状態にあった。人々は傷つき、作家達もまた現実を信じてことができなくなっていた。大戦がもたらしたものは、「古い倫理が崩壊し、しかも新しい倫理はどこに見出さるべきかはまだ一向に見当がつかないという状況」(S.ヒューズ)であり<sup>5</sup>、ダダイスムは過去の一切の否定と破壊に重点を置いていた。

しかし、この反逆と破壊の運動は、ダダイスム自体の解体をもたらし、やがてシュルレアリスム Surréalisme (超現実主義) へと変化する。シュルレアリスムは過去の破壊という点ではダダイスムと同じであるが、ダダイスムが破壊に重点を置いていることに対しシュルレアリスムは破壊からの創造を重んじていた。第 2 次世界大戦と共にシュルレアリスムは影響力を失うのであるが、モーリス・ブランショ Maurice Blanchot (1907-2003)<sup>6</sup> が《シュルレアリスムは至るところにある》と述べたように<sup>7</sup>、文学にも芸術にも大きな影響を与えたのである。そのようなダダイスム、シュルレアリスムのメンバーとしてエリュアールは 1938 年にブルトンと決別するまで名を連ねていたのであるが、そもそもエリュアールはどのような人物であったのか。

---

<sup>3</sup> 渡辺一夫・鈴木力衛『増補 フランス文学案内』 東京：岩波書店、2004 年 (第 58 刷)、230 頁。

<sup>4</sup> 同前。

<sup>5</sup> 濱田 明・田淵晋也・川上 勉『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』 京都：世界思想社、1998 年、5 頁。

<sup>6</sup> フランスの小説家、批評家。

<sup>7</sup> 渡辺一夫・鈴木力衛 前掲書、382 頁。

## 2. 詩人ポール・エリュアール

まず初めに、ポール・エリュアールの略歴を記しておこう。

エリュアールは1895年12月14日、パリ北郊サン・ドニにて生まれる。本名はウジェーヌ＝エミール＝ポール・グランデル Eugène-Emile-Paul Grindel。父クレマン＝ウジェーヌ・グランデル Clément-Eugène Grindelはエリュアールが5歳のときに不動産業で成功したため、幼い頃は比較的裕福な生活をしていたことが推測される。母ジャンヌ＝マリー・クーザン Jeanne-Marie Cousin はサン＝ドニ生まれのお針女であった。両親ともに誠実を何よりも富とし、ひたむきな愛情の中にも子供の教育、しつけに厳しかったようである<sup>8</sup>。

しかし、1912年、17歳になると結核のためスイスのサナトリウムに入院。そこで後に妻となるロシア人の少女ヘレナ・ドミトロヴニェ・ディアコノヴァ Hélène Dmitrovnine Diakonova (通称、ガラ Gala) と友人になる。翌年1913年に処女詩集『初期詩篇 Premiers Poèmes』を自費出版する。

1914年に始まった第一次世界大戦にはエリュアールも動員されるが、3年後の1917年に急性気管支炎により後方送還。この年からダダの時代が始まる。

1919年、24歳のときにブルトン、アラゴン、フィリップ・スーポー Philippe Soupault (1897-1990) が機関紙『文学 Littérature』を創刊したこの頃、エリュアールは彼らと出会う。ブルトンが『ナジャ Nadja』(1928)においてこの出会いについて語っているのであるが、アポリネールの『時間の色』初演の日、ブルトンがピカソと話していたときに、ブルトンのことを戦友と間違えた青年と出会ったのであるが、これがエリュアールであった。エリュアールにとってはこのブルトンとの偶然の出会いが大きなきっかけとなり、シュルレアリスムのメンバーとなるのである。

1924年、29歳のときに世界一周旅行に出発。この年にブルトン『シュルレアリスム第一宣言』が出版され、エリュアールもこれに賛同。このときにシュルレアリストの一員として名を連ねる。しかし、1938年にはブルトンと絶交、共産党に接近する。

愛と抵抗の詩を書き続けたエリュアールは1952年11月18日、アヴニュー・ド・グラヴェル 52番地の自宅で心臓発作にて逝去。57歳という若さでの死であった。

エリュアールと女性達の関係は彼の詩作に大きな影響を与えている。サルバドール・ダ

---

<sup>8</sup>安東次男『ポール・エリュアール詩集』 東京：思潮社、1979年(第10刷)、264頁。

リ Salvador Dali (1904-1989) の元へと走ったガラと離婚し、マリア・ベンツ Maria Benz (1906-1946) (通称、ヌーシュ Nusch) と結婚、後にヌーシュが急死すると、1951年にはドミニク・ルモール Dominique Lemor と結婚する。初期のシュルレアリスム的な詩におけるエリュアールの支配的な特徴は、愛という主題であり<sup>9</sup>、例えば1929年の『愛・詩 L'amour la poésie』ではガラとの馴れ初めから破局までが書かれているし、1932年の『直接の生 La vie immédiate』ではヌーシュの名前が現れ、1942年の『詩と真実 1942』に収められているあの有名な「自由 Liberté」はヌーシュに捧げられ、二人の愛が社会に訴えかける力をも持っている。

また、戦争を始めとした社会情勢も詩作に大きな影響を与えた。第一次世界大戦時の経験を元にして刊行された『義務と不安 Le devoir et l'imquiétude』(1917) や、第二次世界大戦での対ナチス・レジスタンスの詩として「自由」や、ドイツの支配下に置かれた人々の悲しみや怒りに訴えかけた『ドイツ軍の駐屯地にて Au Rendez-vous allemand』(1944) などが挙げられる。エリュアールが愛と抵抗の詩人と評されるのは以上のことからであろう。

エリュアールはシュルレアリスムに属していながらもそれらの人々とは一線を置いていたようである。自動記述 *écriture automatique*<sup>10</sup> などの手法に対しては積極的ではなかったし、突然世界旅行に出かけて一時グループを離れていたこともある。そして何より、シュルレアリスムの詩において音楽性は無視されてしまうのであるが、エリュアールはシュルレアリスムの詩人の間で「最大の音楽家」と呼ばれていた<sup>11</sup>。このことは本論文を執筆するに至ったきっかけのひとつである。詩と詩人を愛したプーランクがエリュアールの詩に多く作曲した理由のひとつもこのことではないかと推測しているし、佐藤巖氏が著書『ポール・エリュアール』の中で「エリュアールの詩の大部分において、言葉の響きのまろやかさが私たちに強い印象を与える。<sup>12</sup>」と述べているが、プーランクも恐らく「言葉の響き」をエ

---

<sup>9</sup> アンナ・バラキアン『シュルレアリスム 絶対への道』金田眞澄訳、東京：紀伊國屋書店、1972年、224頁。

<sup>10</sup> 自動記述 *écriture automatique* シュルレアリスムを代表する基本的な技法のひとつ。非常に速いスピードで、もしくは半ば寝ている状態などで言葉を綴る。これに基づく最初の実験的作品はブルトンとスーポーによる『磁場 Les Champs magnétiques』(1919) である。

<sup>11</sup> 佐藤 巖『ポール・エリュアール』東京：思潮社、1987年、41頁。

<sup>12</sup> 佐藤 巖 前掲書、42頁。

リュアールの詩から強く感じたのではないかと思う。

エリュアールは激動の時代の中で芸術というものを深く理解しようとした詩人であった。エリュアールはこのように語る。

芸術はなく、人間があるのみである。画家とか、詩人とか、或は音楽家の仕事を、芸術が画布を或は紙を撫でることによって成り立つものであるというかぎりにおいて、芸術と呼ぶのか？ その場合には、画布を或は紙を撫でる人間がいるかぎり、芸術はあることになる。しかし、もし諸君がそれによって具体的な仕事を主宰するもの、その仕事から結果するものを意味せしめんとするならば、即ちもし諸君にして、芸術なるこの言葉を口にして、インスピレーションとか、法則に対する尊敬とか、美、夢、表現に対する信仰といったものを色々持っているこの存在に一つの名前を与えんと欲するならば、つまり諸君にして、かくの如くなんらか一つの抽象思想を洗礼せんとするならば、その場合に、諸君が芸術と呼ぶものは、人間である。<sup>13</sup>

「芸術は人間である」。この言葉にエリュアールのスタンスが垣間見られるような気がする。人々が不安に陥っていた激動の時代、そしてその結果、芸術と社会が密接な関係にあった時代であった中、エリュアールは純粋に「芸術」を追い、見つめ続けていたのであろう。

---

<sup>13</sup> ポール・エリュアール 「芸術は人間である」、『美術手帖』 第74巻、西田義郎訳、美術出版社、1953年、26頁。

### 第3章 プーランクの歌曲創造

#### 1. プーランクの目指した「詩＝音楽」

言葉による心情を音楽によりふくらませ、ほとんど逐語的に言語を表現し、セリフの文章や詩の文章のすべての抑揚に従い、それを強調し、調和に溢れるひとつの総合体を形成していく。これがプーランクの方法である。すなわちプーランクの歌曲はそれぞれに「詩＝音楽」(poético-musical) の完璧な具体化を目指しているのだ。<sup>1</sup>

アンリ・エル Henri Hell (1916-1991) によるこの言葉により、プーランクの歌曲研究を志すことになったと言っても過言ではない。我々声楽家は言葉を扱う音楽家である。音楽だけではなく言葉に対しても多くの興味そして愛情を持っているし、それらがどのように融合しているのかを愛する作曲家の作品により追究できることは最高の幸せだと思う。

前述の通り、プーランクは詩と詩人を愛していた。プーランクは「詩を音楽の上に移しかえることは、愛情に裏づけられた行為であり、決して理屈との結びつきではない。<sup>2</sup>」と言っているほどで、この一文からも詩への愛を充分に感じることができるだろう。プーランクの言葉に対するセンスは幼い頃に培われており、それを音楽の上に移しかえることは彼にとってごく自然な表現方法であった。

プーランクは古典形式の詩をあまり好まなかった。実際、作曲した詩のほとんどがプーランクと同時代を生きた詩人による作品であり、ピエール・ドゥ・ロンサール Pierre de Ronsard (1524-1585) やジャン・ラシーヌ Jean Racine (1639-1699) の詩は彼の好みではなかったようである<sup>3</sup>。古典形式の詩よりも現代詩のほうが当然近い存在であることから、彼にとって現代詩のほうが自由で、生きている言葉であったのであろう。同時代の詩人の詩に多く作曲した理由はそのような点にあるのではないかと推測する。

1919年2月、プーランクは初めての歌曲集《動物小話集あるいはオルフェのお供》を作

---

<sup>1</sup> アンリ・エル 前掲書、239頁。

<sup>2</sup> アンリ・エル 前掲書、251頁。

<sup>3</sup> アンリ・エル 前掲書、240頁。

曲、この作品に対しローランサンは「……あなたには、最初のこの『……』が何を意味しているのか、わからないでしょうね。あなたが、この素敵な四行詩の哀愁と朗誦を見事に表現してくれたからなの。ギヨーム・アポリネールがこの詩を朗誦した時の抑揚にそっくりなので、感動で胸が一杯になってしまっ」という最大の賛辞を送り<sup>4</sup>、プーランクは20歳という若さにして歌曲作曲家としての才能を現したのである。プーランク自身もこの《動物小話集》に関して、20年後に「非常に典型的にプーランクであるのに驚いた」と回想しており<sup>5</sup>、歌曲作曲家としてのプーランクはその出発点から既に完成されていたことが窺える。

歌曲だけではない。ピアノ作品の〈バディナージュ *Badinage*〉(1934)にはレイモン・ラディゲ *Raymond Radiguet* (1903-1923) の詩が添えられ<sup>6</sup>、プーランクにとって詩と音楽は真に近い距離にあったのだろうと感じる。

アンリ・エルは次のように語る。

プーランクの音楽が、どんなに正確に詩の言葉に一致しているかを充分に言い表すことは困難だ。この詩が音楽のために書かれたのか、音楽が詩のために書かれたのか、もう誰にもわからない。言葉のわずかなニュアンスが音の中に忠実なエコーを見つけ、言葉はその音の中に新たな生を獲得する。…(中略)… 要するに我々は、言葉と音との、かげろうのような、あり得るとは考えられない結合に居合わせることになる。詩と音楽という二つの要素のそれぞれが片方にその固有の長所をゆだね、そこからひとつの新しい生命力を取り出すのだ。<sup>7</sup>

この言葉からも窺える通り、プーランクの音楽は言葉に忠実なのである。そして、言葉は音楽の中で生かされているのだということに改めて気づかされる。決して言葉を生の状態で曝け出しているのではない。言葉の持つ響きや抑揚に逆らうことなくそのままを音楽

---

<sup>4</sup> アンリ・エル 前掲書、19頁。

<sup>5</sup> 高橋英郎『エスプリの音楽』 東京：春秋社、1993年、102頁。

<sup>6</sup> 「*Dans les verres tièdit l'orangeade / Un soir d'Août / N'importe lequel.*」という三行詩が添えられている。

<sup>7</sup> アンリ・エル 前掲書、98頁。

に預けているのだ。やはり、「詩＝音楽」を目指していたというよりは、それはごく自然に行われた結果であろう。声楽家として、声そして音楽に重点を置くことは当然なのであるが、プーランクが詩と詩人を愛し、言葉に忠実であったことを思うと、我々声楽家も言葉への愛情と関心は決して失われてはならないものだと改めて感じる。プーランクは語る。「私はいつも旋律を愛した。それは第一に歌が好きで、特に詩が好きである<sup>8</sup>」。演奏の責任を預けられている我々はもっと言葉に目を向けなくてはならない。しかし、同時に、その言葉は音楽の中で生かされていることも忘れてはならない。このプーランクの言葉を自らにも深く刻み込みたいと思うのである。

## 2. 歌曲作品における主な特徴

ピエール・ベルナック Pierre Bernac (1899-1979) は著書『フランス歌曲の演奏と解釈』において次のように述べている。「フランシス・プーランクの最も優れた作品は、ほとんどが合唱曲、オペラ、歌曲という声楽曲の分野にあったことは紛れもない事実である<sup>9</sup>」。プーランクにローランサンが送った賛辞といい、やはりプーランクの才能は声楽曲に対して存分に発揮されていたことが窺える。

プーランクの数多き歌曲作品にはいくつかの主な特徴が存在する。

まずは、詩に手を加える作業一本来の詩には無い言葉の反復や、言葉そのものを別の言葉と入れ替えること一を、ほとんどしていないことが挙げられる。

その結果、非常に短時間で終わる曲が多いことも挙げられる。例えば、前述の《動物小話集》は全6曲中5曲がたったの1ページで終わってしまうし(第1曲の<ひとこぶラクダ Le dromadaire>だけが3ページの長さである。)、他にも1分程度もしくはそれ以下で演奏される曲も多く存在する(歌曲集《カリグラム Calligrammes》(1948)の第5曲<追われる美女 La grâce exilée>や、歌曲集《冷気と火 La fraîcheur et le feu》(1950)の第2曲<朝枝々がふるえ Le matin les branches attisent>など)。

---

<sup>8</sup> 松本太郎 前掲書、88頁。

<sup>9</sup> ピエール・ベルナック『フランス歌曲の演奏と解釈』 林田きみ子訳、東京：音楽之友社、1997年、312頁。

そして、前奏が存在しない曲が多くあるのも特徴のひとつであろう。例えば、《カリグララム》では全7曲中4曲、《ある日ある夜》では全9曲中7曲も前奏が無い。後奏も短い曲がほとんどである。ただし、前奏や後奏が長い曲は大抵その部分が曲の雰囲気表現しているのである。例えば、歌曲集《変身 Métamorphoses》(1943)の第2曲〈おまえはこんな風 C'est ainsi que tu es〉の前奏は、曲の途中にある指示「愛情をこめてメランコリックに tendrement mélancolique」の雰囲気を存分に表しており、【譜例1】

【譜例1】<sup>10</sup>

Très calme, très à l'aise  $\text{♩} = 60$   
*très expressif, les appoggiatures sans hâte*

PIANO *p*

*a Tempo*  
*mf très lié*

Céder Ta chair, d'à me mêlé.e  
*a Tempo*  
*p*

歌曲集《偽りの婚約 Fiançailles pour rire》(1939)の第5曲〈ヴァイオリン Violin〉の前奏はまさにヴァイオリンの演奏を表し、その官能的な音楽は、次に続く言葉「恋人同士 Couple amoureux」を美しく引き立てている。【譜例2】

<sup>10</sup> Poulenc, Francis. *Mélodies et chansons*. Paris :Salabert, 1989, p. 158.

【譜例 2】<sup>11</sup>

Modéré ♩ = 63

CHANT

PIANO

*mf*

*(dessus)*

*très lié*

*f*

Couple a - mou - reux aux ac - cents mé - con - nus

また、歌曲集《ある日ある夜 *Tel jour telle nuit*》(1937)の最終曲〈私達は夜をつくった *Nous avons fait la nuit*〉の後奏は、C dur の持つ安定感と優しさによって詩における静謐な愛が見事に表現されている【譜例 3】。

<sup>11</sup> Poulenc, Francis. *Mélodies et chansons*, p.145.

【譜例 3】<sup>12</sup>

-veau.  
*Le chant doucement lié, l'accompagnement très fondu*  
*m.d. p très doux*  
*les deux pédales*  
*en dehors*

以上のことから、詩と詩人を愛したプーランクらしく、その音楽は詩に寄り添っており、「詩＝音楽」というプーランクの作曲のスタンスが十分に窺える。

アンリ・エルはこのように語る。

歌曲という領域が「我々のシューベルト」と呼ぶこともできるプーランクにおいて、最終的に閉ざされてしまったのかもしれない。プーランクのいない今日、歌曲には韻律法もなく、言葉も存在理由をもたない。今日の作曲家達は言葉を粉々にし、分解して使うことしか知らないのだ。フランシス・プーランクは最後の偉大な歌曲作曲家である。<sup>13</sup>

この言葉からもプーランクの言葉に対する傑出した才能が伺える。フランシス・プーランクは歌曲の歴史において非常に重要な作曲家であり、歌曲作曲家としてもっと注目されるべきである。

<sup>12</sup> Poulenc, Francis. *Tel jour telle nuit*. Paris :Durand, 1937, p.23.

<sup>13</sup> アンリ・エル 前掲書、序iv。

### 3. エリュアールの詩に対する作曲の特徴

プーランクの創作における転換期と言われているのが 1930 年代中頃である。この頃の重要な出来事として、まずは 1936 年 8 月 17 日、作曲家ピエール＝オクターヴ・フェルー Pierre-Octave Ferroud (1900-1936) の自動車事故による突然の死が挙げられる。このことによつてプーランクは深く傷ついた。父の死以降あまり宗教に関心のなかつたプーランクであったが、この経験により信仰を取り戻し、以後多くの宗教的作品を残すのである。

そして、もうひとつ、プーランクとベルナック、そしてプーランクとエリュアールの協力が始まったことが挙げられるであろう。1934 年 6 月、プーランクはバリトン歌手ピエール・ベルナックと久しぶりの再会を果たす。1926 年にベルナックが歌曲集《陽気な歌 Chansons gaillardes》を初演して以来、二人は会っていなかったが、プーランクはこの時にエドモン・ロスタン Edmond Rostand (1868-1918) の妹、マント＝ロスタン夫人の家でベルナックの歌うフォーレとドビュッシーの歌曲を聴き、彼を激賞した<sup>14</sup>。これを機に、プーランクとベルナックの長期に亘る共演が始まるのである。

そしてその再会の翌年 1935 年にプーランクはエリュアールの詩による《五つの詩 Cinq poèmes》をベルナックのために作曲する。これがエリュアールの詩に作曲した最初の作品であり、「暗中模索の作品。鍵が錠前の中で回った」のである。

プーランクはこのように語っている。「ベルナックが歌うシューベルト、シューマン、フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルを伴奏しているうちに、歌曲作曲家としての自分の天職を手に入れました<sup>15</sup>」。この言葉からも窺える通り、ベルナックとの出会い、ベルナックとの協力がプーランクを素晴らしい歌曲作曲家に導いたことは間違いない。

こうして、この時期からプーランクの作曲活動はより充実していくわけだが、果たして“錠前の中で回った鍵”によつてエリュアールの詩に作曲した歌曲作品はどのような特徴を持っているのであろうか。

プーランクはもちろんエリュアール以外にもアポリネールやルイズ・ドゥ・ヴィルモラン Louise de Vilmorin (1902-1971)、マックス・ジャコブ Max Jacob (1878-1944) などの詩にも多く作曲しているのであるが、エリュアールの詩による歌曲作品にはシリアスな雰囲気

---

<sup>14</sup> アンリ・エル 前掲書、82-83 頁。

<sup>15</sup> アンリ・エル 前掲書、84 頁。

気が漂い、ほんの少しの難解さが混じっているように感じる。例えば、歌曲集《ある日ある夜》の第6曲〈貧弱な草 Une herbe pauvre〉や、歌曲集《冷気と火》の第6曲〈優しい微笑みの男 Homme au sourire tendre〉など、あたかも宗教的作品のコラールであるかのような曲もあり、歌曲集全体の雰囲気を引き締めている【譜例4、5】。

【譜例4】〈貧弱な草〉<sup>16</sup>

CHANT  
Clair, doux et lent (♩=60)  
*p*  
Une her - be pau - vre Sau - va - ge Ap - pa -

PIANO  
Clair, doux et lent (♩=60)  
*pp très humble*

【譜例5】〈優しい微笑みの男〉<sup>17</sup>

CHANT  
Très lent ♩=50  
*pp très doux*  
Homme au sou - ri - re ten - dre Femme aux ten - dres pau - piè - res

PIANO  
*pp très doux*

歌曲集《燃える鏡 Miroirs brûlants》(1938)の第1曲〈君は夕暮れの火を見る Tu vois le feu du soir〉のような連禱のごとく長く続いていく曲もある【譜例6】。非常に美しいこの曲の連禱のような詩はエリュアールがしばしば優れたインスピレーションをもって用いた形式であり<sup>18</sup>、プーランク自身もこの歌曲を大変気に入っていたようである。

<sup>16</sup> Poulenc, Francis. *Tel jour telle nuit*, p.12.

<sup>17</sup> Poulenc, Francis. *La fraîcheur et le feu*. Paris :Max Eschig, 1951, p.12.

<sup>18</sup> ピエール・バルナック 前掲書、347頁。

【譜例 6】 <君は夕暮れの火を見る><sup>19</sup>

Calme et irréel  
*pp*

Tu vois le feu du soir qui sort de sa co - quil - le — Et tu

*pp*

*toute la mélodie sera accompagnée dans un halo de pédales. le chant doucement en deho. les batteries très fondues*

また、調性が曖昧な曲も多く、歌曲集《五つの詩》の第2曲<彼は彼女を腕に抱き Il la prend dans ses bras>や歌曲集《ある日ある夜》の第8曲<激しく荒々しい強い顔 Figure de force brûlante et farouche>の後半部、歌曲集《冷気と火》の第4曲<庭の闇の中に Dans les ténèbres du jardin>などの曲が歌曲集全体に緊張感を与えている【譜例7、8、9】。エリュアールの詩に作曲した歌曲において、このような曲は声楽家にとってやはり少なからず難解である。

【譜例 7】 <彼は彼女を腕に抱き><sup>20</sup>

Presto  $\text{♩} = 132$   
*ff*

CHANT

Il la prend dans ses bras. Lu

Presto  $\text{♩} = 132$   
*ff*

PIANO

<sup>19</sup> Poulenc, Francis. *Mémoires et chansons*, p.118.

<sup>20</sup> Poulenc, Francis. *Cinq Poèmes de Paul Eluard*. Paris :Durand,1935, p.4.

【譜例 8】 <激しく荒々しい強い顔><sup>21</sup>

Lent (♩=66)  
*pp morne*

Aux vei - nes des tem - pes Comme aux bouts des seins La vie se re - fu - se

Lent (♩=66)  
*pp morne*

Les yeux nul ne peut les cre - ver Boi - re leur é - clat ni leurs lar - mes

*pp*

【譜例 9】 <庭の闇の中に><sup>22</sup>

**Molto vivace** ♩=132

CHANT *mf* *f*

Dans les té - nè - bres du jar - din Vien - nent des fil - les

PIANO *pp* *mf*

*sans pédale* *Red.*

クロード・ロスタンがプーランクについて“修道士と不良が同居している”と語っているが、シリアスで多少難解で、それでいて穏やかなエリュアールの音楽には修道士の面が色濃く存在しているように感じられる。作家そして評論家であるクロード・ロワ Claude Roy (1915-1997) はエリュアールについて「エリュアールの述べたことばは、彼にとって自在な

<sup>21</sup> Poulenc, Francis. *Tel jour telle nuit*, p.18.

<sup>22</sup> Poulenc, Francis. *La fraîcheur et le feu*, p.10.

ものであり、無垢であると同時に巧妙であり、天与のものであると同時に妥当なものである<sup>23</sup>」と語っているが、プーランクはきっとエリュアールの紡ぎ出す言葉のこのような性質に惹かれたのだと思う。前述の通り、エリュアールはシュルレアリスムの詩人の間で「最大の音楽家」と呼ばれていたこともあり、「詩=音楽」というプーランクの歌曲創造によってエリュアールは最高の詩人であったと言えよう。

---

<sup>23</sup> 「特集 生誕 100 年を迎えたフランシス・プーランクとその時代」、『レコード芸術』 第 48 号、1999 年、185 頁。

## 第4章 歌曲集《画家の仕事》研究

### 1. 概要

歌曲集《画家の仕事 *Le travail du peintre*》は1956年8月の終り頃に書き上げられた。プーランクはエリュアールの詩集『見る *Voir*』からの抜粋により作曲したのであるが、その時のことを次のように述べている。

Lorsque j'avais parlé à Eluard de mon projet je lui avais demandé un poème sur Matisse, que j'adore. Paul me l'avait un peu promis. Je dis un peu car il ne partageait pas ma passion pour ce peintre. Dans mon esprit, "Matisse" devait clore le cycle dans la joie et le soleil. Aujourd'hui "Villon" le termine lyriquement et sombrement.<sup>1</sup>

私が自分の計画についてエリュアールに話した時、私は大好きなマティスに関する詩を彼に頼んだ。ポールは私に約束をしてくれたが、それは控えめなものであった。控えめというのは、彼はマティスに対する私の情熱を共有していなかったからである。私の意図では、「マティス」が喜びと太陽のうちにこの歌曲集を閉じることになっていたが、今では「ヴィヨン」が抒情的且つ陰鬱にこれを閉じている。

どうやらプーランクの思い描いていた締め括りにはならなかったようである。

結局、この歌曲集は＜パブロ・ピカソ Pablo Picasso＞、＜マルク・シャガール Marc Chagall＞、＜ジョルジュ・ブラック Georges Braque＞、＜フアン・グリス Juan Gris＞、＜パウル・クレー Paul Klee＞、＜ホアン・ミロ Joan Miró＞、＜ジャック・ヴィヨン Jacques Villon＞という7曲から成り立っているのであるが、プーランクの計画通りに事が進まなかったにせよ、この歌曲集は非常に豊かで充実した作品となっている。

《画家の仕事》はアリス・エスティ Alice Esty (1904-2000) に捧げられている。エスティはバリトン歌手ピエール・ベルナックに育てられたアメリカ人のソプラノ歌手である。

---

<sup>1</sup> Poulenc, Francis. *Diary of my Songs [Journal de mes mélodies]*. p100.

プーランクは1955年6月2日、エスティに次のような手紙を送っている。(抜粋)

Que c'est donc délicat de parler argent avec une jolie femme ! Je voudrais que, tout à coup, vous soyez métamorphosée en un vieux monsieur barbu. Et il me reste encore à vous parler du *Travail du peintre*. Nos amis, sachant que, depuis longtemps, j'avais envie d'écrire ce cycle important, ont pensé que vous pourriez peut-être me le commissionner, et que, bien volontiers, je l'enregistrerais avec vous, à Paris. Vous savez que, depuis longtemps, je n'ai pas écrit de mélodies. J'en ai trop composé et il me faut maintenant quelque chose d'exceptionnel pour me mettre en appétit. Avant sa mort, j'avais déjà parlé à Eluard de mon désir de faire un pendant de *Tel jour telle nuit* à la gloire des peintres ce qui ne s'est, je crois, jamais fait.<sup>2</sup>

可愛らしい女性に対してお金の話をするとは何て難しいことなのだろう！私は貴女が突然ヒゲを生やした老人に変身したらと思っています。そして貴女に《画家の仕事》について話さなくてはなりません。私達の友人は皆、ずっと前から私がこの大事な歌曲集を書きたいと思っていることを知っているのです、恐らく貴女が私にそれを委嘱してください、そしてそうすれば、私が喜び勇んでパリで貴女と一緒にそれを録音するだろうと考えていました。貴女は知っているでしょう、ずっと前から、私は歌曲を書いていません。私はもうたくさん作曲しましたから、私に気を起させるような何か例外的なものが必要なのです。エリュアールが亡くなる前、私は彼に《ある日ある夜》と対をなすような、画家達を称えた、私が思うにこれまで決して作られることのなかった作品をつくりたいという私の願望を既に話していました。

エスティはこの内容を快諾。プーランクは《画家の仕事》を作曲し、エスティが初演を務めたのである。ちなみに、エスティはソプラノ歌手とは言えどもアマチュアであったようで、《画家の仕事》の歌唱部分における技巧のシンプルさは、彼女が歌うことを想定したためではないかとも言われている<sup>3</sup>。

---

<sup>2</sup> Poulenc, Francis. *Correspondance 1910-1963*. p.819.

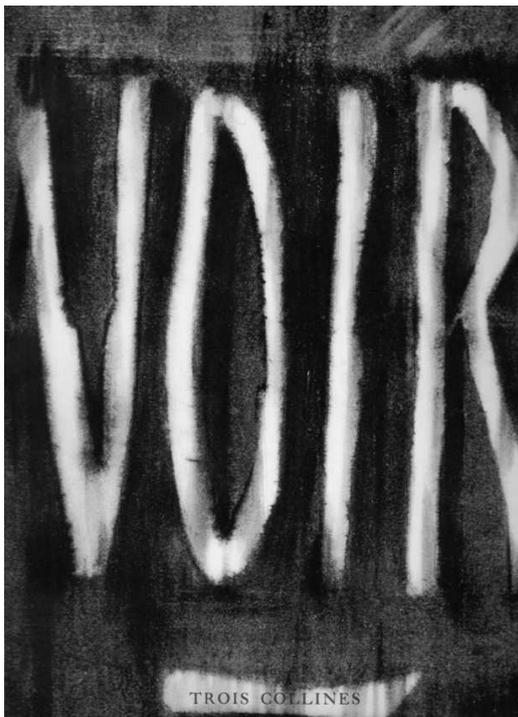
<sup>3</sup> 久野 麗『プーランクを探して——音楽と人生と——』 東京：春秋社、2013年、304頁。

## 2. 詩集『見る』

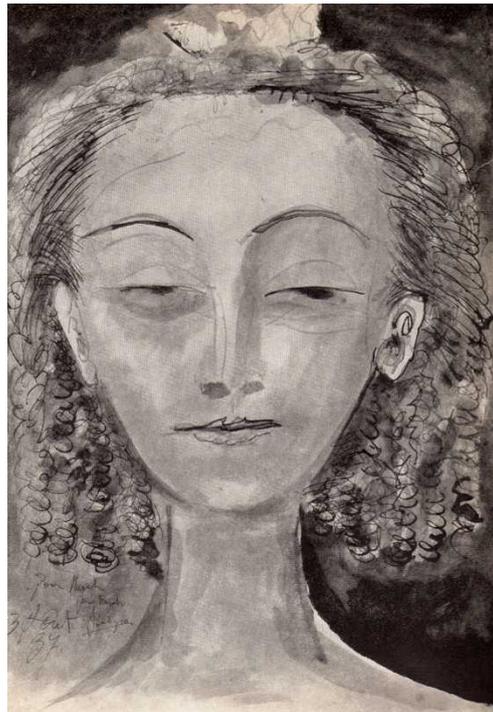
エリュアールは1948年4月に詩集『見る』を限定3000部で出版した。黒地に白文字で浮かび上がるように「Voir」と書かれているその表紙は、詩集を「読む」という概念を崩しているかのようである【図1】。実際、この詩集には詩だけでなく、絵画も多く付されており、詩画集といった印象を受ける。

表紙を開くと「Pour Nusch」と書かれた女性の絵【図2】。ピカソによって1937年8月3日に描かれた絵画である。『見る』が出版された1948年は妻であったヌーシュが急死した2年後であることから、亡き妻に捧げた詩集であることが窺える。

【図1】『見る』表紙<sup>4</sup>



【図2】<sup>5</sup>



<sup>4</sup> Éluard, Paul. *Voir*. Genève-Paris : Trois Collines, 1948.

<sup>5</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.11.

### 3. 歌曲集《画家の仕事》分析と解釈

#### I. Pablo Picasso

Entoure ce citron de blanc d'œuf informe  
Enrobe ce blanc d'œuf d'un azur souple et fin  
La ligne droite et noire a beau venir de toi  
L'aube est derrière ton tableau

Et des murs innombrables croulent  
Derrière ton tableau et toi l'œil fixe  
Comme un aveugle comme un fou  
Tu dresses une haute épée dans<sup>6</sup> le vide

Une main pourquoi pas une seconde main  
Et pourquoi pas la bouche nue comme une plume  
Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas des larmes  
Tout au bord de la toile où jouent les petits clous

Voici le jour d'autrui laisse aux ombres leur chance  
Et d'un seul mouvement des paupières renonce

#### I. パブロ・ピカソ

このレモンをぼんやりとした卵白で囲め  
この卵白をしなやかに繊細な青空で包め  
まっすぐに黒い線が君から出てきても  
曙光は君の絵のうしろにある

そして無数の壁が崩れる  
君の絵のうしろで そして君の目は見つめる  
盲人のように 狂人のように  
君は虚空の中に大きな剣を振りあげる

ひとつの手 なぜふたつめの手ではいけないのか  
飾り気のない唇が羽根のようであってはなぜいけないのか  
なぜ微笑みではいけないのか なぜ涙ではいけないのか  
小さな釘が戯れるキャンバスの縁で

他人の日差しが影に彼らの幸運を委ねるが  
たった1度のまばたきで諦めてしまう<sup>7</sup>

この詩は、1946年に出版された詩集『途絶えざる詩 Poésie ininterrompue』に掲載され、その後、詩集『見る』に再収録される。

エリュアールはパブロ・ピカソ Pablo Picasso (1881-1973) と深い親交を持ち、彼に関する詩を多く残している。『途絶えざる詩』の前にも既に、詩集『苦悩の首都 Capitale de la douleur』

---

<sup>6</sup> 原詩は「vers」。

<sup>7</sup> 拙訳。

(1926)において、「パブロ・ピカソ Pablo Picasso」と題した詩を掲載し、後にエリュアール自身の編纂による『パブロ・ピカソへ』にも再収録している。

その他にも、詩集『豊かな眼 Les yeux fertiles』(1936)においては、ピカソによるエリュアールの肖像のデッサンが巻頭を飾り、「パブロ・ピカソへ A Pablo Picasso」と題された詩が掲載されている。この詩もまた後に、『パブロ・ピカソへ』に収録されるのであるが、エリュアールとピカソの出会いの喜びに満ちている詩である(プーランクはこの詩にも作曲している。歌曲集《ある日ある夜 Tel jour telle nuit》の第1曲〈良い日に Bonne journée〉)。

この1936年という年は、ピカソ巡回展に際しエリュアールがスペインの各地に講演に赴いた年である。『豊かな眼』のみならず、同年の詩集『欄干 La barre d'appui』においてはピカソのエッチング3枚を付したりと、ピカソに対する敬愛の念が感じられる。しかし、この年はスペイン内乱の年でもあり、マドリードも襲撃される。エリュアールは悲惨な状況を目の当たりにし、「1936年11月 Novembre 1936」という詩を作る。

そして、1937年4月26日、ゲルニカの悲劇が起きる。ピカソは「ゲルニカ Guernika」を描き、エリュアールは「ゲルニカの勝利 La victoire de Guernica」を作る。この詩は、詩集『自然の流れ Cours naturel』に収録され、「1936年11月」の後に置かれている。

そして前述の『パブロ・ピカソへ』では、「ゲルニカの勝利」以外のピカソ関連の書き物が集大成され、詩画集『平和の顔 Le visage de la paix』(1951)では、端的な主張をピカソのイメージと共に打ち出し、社会に行動を訴え、万人に希望を鼓舞した。

死の年、1952年にはピカソのデッサン16点を集め、エリュアールが序論を付けた『ピカソ デッサン Picasso, dessins』が刊行され、その内容はやはりピカソを称賛するものであった。

この時代の芸術家たちは、様々な動乱や社会的矛盾に直面し、行動と思想の間で苦悩していたが、その苦悩を回避せず、各々がそれに立ち向かい努力していた。エリュアールとピカソもまた、自らの創造物を自己表現の手段のみに留めていたのではなく、社会に強く訴えかける力をも吹き込み、常に現実と向き合っていた芸術家であったのである。

さて、この曲の詩の原題は、歌曲集のタイトルになっている〈Le travail du peintre〉である。〈à Picasso.〉と書かれていることから、親交の深かったピカソに献呈されていることが窺える。7編から成るこの詩のうち、プーランクは1番目の詩に作曲し、〈Pablo Picasso〉と題した。

詩の内容は、思いのままの破壊と創造により創作活動を行うピカソの姿そのものである。

エリュアールは自らの『見せる Donner à voir』(1939)の中で、「A partir de Picasso, les murs s'écroulent.」(ピカソから、壁は崩れる。)と書いていることから、詩の2連目はまさにピカソの生命力溢れる姿と彼に対する称賛であるように感じられる。そのようなピカソを取り囲むかのように、様々な色 (citron, blanc, azur) や、様々な物体 (murs innombrables qui croulent, épée, main, bouche nue comme une plume, toile, petit clous) 、相反するような存在 (La ligne droite et noire と L'aube, sourire と larmes, jour と ombres) が置かれ、この詩があたかも万物を有する色彩感豊かな1枚の絵であるかのような印象を受ける。

<パブロ・ピカソ>は、7曲から成る歌曲集の第1曲である。この第1曲という位置は、プーランクのピカソに対する尊敬の念によるものであり、自尊心や傲慢さを想起させる意味も持つ。

ピアノによる1オクターブの音程を持つ2つの音が、全体を通してこの曲を支えているが、これは前述の<ある日ある夜>の第1曲<良い日に>と非常に似ている部分である【譜例10、11】。

【譜例10】 <パブロ・ピカソ> 冒頭部分<sup>8</sup>

【譜例11】 <良い日に> 冒頭部分<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*. Paris: Max Eschig, 1957, p.1.

<sup>9</sup> Poulenc, Francis. *Tel jour telle nuit*, p.1.

Calme (♩=63)  
*mp*

CHANT  
 Bon - ne jour - né - e j'ai re - vu qui je n'oublie pas Qui

Calme (♩=63)  
*p*

PIANO

このことから、1 オクターブという大胆で無機質な音により、ピカソの姿を表現していると考えられる。(また、《ある日ある夜》の第1曲が〈良い日〉であるのも、ピカソへの尊敬の念によるものなのかもしれない。)

印象的な前奏は、自らが作曲したオペラ《カルメル修道女の対話 Dialogues des Carmélites》(1953-1956) の登場人物であるマリー Mère Marie のテーマから借用した旋律である。【譜例 12】

【譜例 12】 《カルメル修道女の対話》 マリーのテーマ<sup>10</sup>

Mère Marie *p très calme*

J'a-va-is cru com -

La Pr. - pa - ble de com - po - ser son maintien.

81

M. M. - pren - dre, ma Mè - re, que vos an - gois - ses s'é-tai-ent bien a - pai - sé - es cet - te

<sup>10</sup> Poulenc, Francis. *Dialogue des Carmélites*. Paris :Ricordi, 1957, p.68.

途中変化はあるものの、一貫して流れる音楽はピカソの確固たる信念とその姿を描いているようである。

第3連における「pourquoi pas」の反復における[p]、そして「bouche」、「nue」、「plume」に見られる[u]もしくは[y]という言葉の音に歌手は十分な配慮をしなければならない。「なぜいけないのか」という主張が言葉の響きによって感じられるからである【譜例13】。

【譜例13】<sup>11</sup>

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, marked *subito p*. The lyrics are: "vi - de U - ne main pour - quoi pas u - ne se - con.de main Et pourquoi". The piano part features a prominent bass line with a *sub. pp* marking. The second system is in 3/4 time, with lyrics: "pas la bou - che nu - e comme u - ne plu - me Pourquoi pas un sou -". The piano part includes a *f* marking and a *red.* (ritardando) marking. The third system is in 3/4 time, with lyrics: "-rire et pourquoi pas des lar - mes Tout au bord de la toile où jouent les". The piano part includes a *m.g.* (mezzo-giochiato) marking and a *ff* marking. The score is marked with asterisks and a *2<sup>da</sup>* (second ending) marking.

<sup>11</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.3.

そして「A noter, avant la fin, le blanc vocal devant le mot « renonce » qui, dans mon esprit, souligne le côté impératif de peinture de Picasso.<sup>12)</sup> (注意したいこととしては、末尾直前、「諦める」という言葉の前にある声楽パートの休符は、私の意図としては、ピカソの絵画の権威的な側面を強調している。) というプーランクの言葉の通り、音楽も休符も全てがピカソの強さを表しており、最後の非常に衝撃的な和音によって<パブロ・ピカソ>は締め括られる【譜例 14】。

【譜例 14】<sup>13)</sup>

女性にとって「renonce」のc音をfffで歌うことは少々困難なことであろう。しかし、ピカソの強さを表している直前の休符をしっかりと自らの音楽として取り込み、「re」の音を落ち着いて歌うことによって、プーランクのその表現は為されるものだと思う。

尚、『見る』において、この詩に付された絵はピカソの「ラム酒の瓶 La bouteille de rhum」(1911)である【図 3】。

【図 3】<sup>14)</sup>

<sup>12)</sup> Poulenc, Francis. *Diary of my Songs [Journal de mes mélodies]*, p.102.

<sup>13)</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.3.

<sup>14)</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.15.



## II. Marc Chagall

Âne ou vache coq ou cheval  
Jusqu'à la peau d'un violon  
Homme chanteur un seul oiseau  
Danseur agile avec sa femme

Couple trempé dans son printemps

L'or de l'herbe le plomb du ciel  
Séparés par les flammes bleues  
De la santé de la rosée  
Le sang s'irise le cœur tinte

Un couple le premier reflet

Et dans un souterrain de neige  
La vigne opulente dessine  
Un visage aux lèvres de lune

## II. マルク・シャガール

驢馬か雌牛 雄鶏か馬  
ヴァイオリンの皮膚まで  
歌う男 たった一羽の鳥  
妻を伴った身の軽い踊り手

春に浸かるカップル

草の金色 空の鉛色  
青い炎で分けられた  
健康の 露の  
血は虹色に輝き 心臓は高鳴る

カップル 最初の映像

そして雪の地下道のなか  
豊かな葡萄が描く  
夜に決して眠らなかった

Qui n'a jamais dormi la nuit.

月の唇をした顔を。<sup>15</sup>

この詩は、1946年に出版された詩集『永続の厳しい欲望 Le dur désir de durer』に初掲載された。この詩集の初めには次のように書かれている。

Je savais, en écrivant ces poèmes, qu'ils seraient illustrés par des dessins de Marc Chagall.<sup>16</sup>

(私は知っていた、これらの詩を書きながら、これらがマルク・シャガールのデッサンで飾られるであろうことを。<sup>17</sup>)

このエリュアールの言葉通り、この詩集にはシャガールの25枚のデッサンが付されている。

この詩の原題は「A Marc Chagall」である。(『見る』において「Marc chgall」という題の詩は別に存在する。)このことからこの詩はシャガールに献呈されているものであることが窺える。

この詩の最も大きな特徴は全ての行が8音節で成り立っていることである。

また、言葉の音に対しても配慮が見られる。2連目の「Couple trempé dans son printemps」では「Couple trempé dans son printemps」と8音節の中に5音も鼻母音が含まれており、「trempé」＝「浸かる」のイメージを印象付けているように感じる。もはや言葉は説明的ではなく、それが有する音で情景や雰囲気をも描き出す。エリュアールが「最大の音楽家」と言われていたのもこのような部分にあるのではと感じる。

また、この詩には様々な色—「or」(金色)、「plomb」(鉛色)、「bleues」(青い)、「irise」(虹色)、動物—「Âne」(驢馬)、「vache」(雌牛)、「coq」(雄鶏)、「cheval」(馬)、「oiseau」(鳥)、人物—「Homme」(男)、「Danseur」(踊り手)、「femme」(妻(女性))、「couple」(カップル)が出現し、シャガールの色鮮やかな絵を思い出させる。後に掲載するが、『見る』においてこの詩に付されたシャガールの絵にも男女の姿と動物が描かれており、この詩の

---

<sup>15</sup> 拙訳。

<sup>16</sup> Éluard, Paul. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1968, p.66.

<sup>17</sup> 拙訳。

イメージに非常に近い印象を受ける。

この曲は、前曲<パブロ・ピカソ>とは雰囲気全く違う作品である。この曲の軽快さは、同じくプーランクの作曲である歌曲集《変身》の第3曲<パガニーニ Paganini>を想起させる【譜例15、16】。

【譜例15】 <マルク・シャガール> 冒頭部分<sup>18</sup>

Molto prestissimo  $\text{♩} = 96$  (à 4 temps)

CHANT

PIANO

【譜例16】 <パガニーニ> 冒頭部分<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.4.

<sup>19</sup> Poulenc, Francis. *Mélodies et chansons*, p.160.

CHANT *Prestissimo*  $\text{♩} = 100$  *f très chanté*

PIANO *Prestissimo*  $\text{♩} = 100$  *sans pédale mf* *p léger et mordant*

Vio - lon, —

hip - po - campe et si - rè - ne Ber - ceau des cœurs, cœur et ber -

それは4分の3拍子で「Molto prestissimo」という速度であることも理由の一つであるが、次から次へとあらゆる存在が出現する詩の内容もまた＜パガニーニ＞のようであり、それらがあつという間に駆け抜けていくからである。

そしてプーランクは絶妙な作曲をしていると感じる。第1連4行目の「Danseur agile avec sa femme」ではそれまでと伴奏の音型が一変し、「Danseur agile」（身の軽い踊り手）のイメージを音によって表している【譜例17】。

【譜例17】<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.5.

-teur un seul oi - seau Dan - seur a - gile a -

-vec sa fem - me Cou - ple trem - pé dans son prin -

5連目の「Et dans un souterrain de neige / Un vigna opulente dessine」では「un souterrain(地下道)」という言葉のイメージからかこのフレーズは低音が支えているし、直後の「Un visage aux lèvres de lune / Qui n'a jamais dormi lanuit.」では「lune (月)」で最高音が来るように歌も伴奏部も作られており、詩と音楽が一体となることによって高低の空間の広がりを感じられる【譜例 18】。歌手は言葉の母音のみならず、特に「lèvres de lune」における[l]の音を美しく歌い上げることによって、そこに書かれている「très doux」や「dolcissimo」の表現が為されると感じる。

【譜例 18】<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.7.

ne Un vi - sage aux lè - vres de  
*ralentir*  
*pp très doux*  
*beaucoup de pédale*  
*ppp dolcissimo*  
lu - ne Qui n'a ja - mais dor - mi la nuit.  
*pp toujours sans ralentir*

『見る』において、この詩に付された絵はシャガールの「犬と狼の間に Entre chien et loup」(1938-1943)である【図4】。

【図4】<sup>22</sup>



### III. Georges Braque

### III. ジョルジュ・ブラック

<sup>22</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.21.

Un oiseau s'envole,  
Il rejette les nues comme un voile inutile,  
Il n'a jamais craint la lumière,  
Enfermé dans son vol,  
Il n'a jamais eu d'ombre.

一羽の鳥が飛び立つ、  
無用なヴェールのように雲を遠ざけて、  
決して光を恐れず、  
その飛翔のなかに閉じ込められて、  
決して影を持たなかった。

Coquilles des moissons brisées par le soleil.  
Toutes les feuilles dans les bois disent oui,  
Elles ne savent dire que oui,  
Toute question, toute réponse  
Et la rosée coule au fond de ce oui.

太陽に砕かれた収穫期の貝殻。  
森の中のすべての葉は はいと言う、  
はいと言うことしか知らず、  
すべての問いに、すべての答え  
そして露はその はい の底を流れる。

Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour.  
Il en rassemble les merveilles  
Comme des feuilles dans un bois,  
Comme des oiseaux dans leurs ailes  
Et des hommes dans le sommeil.

軽やかな目をしたひとりの人間が愛の空を描いた。  
素晴らしいものを集めている  
森の中の葉のような、  
翼の中の鳥たちのような、  
そして眠りのなかの人間のような。<sup>23</sup>

この詩は、1926年に出版された詩集『苦悩の首都 Capitale de la douleur』に初掲載された。

各行の音節数は一定ではないが、5行3連の詩であり、ある程度の全体的なまとまりは感じられる。

しかし、3連目は1行目だけが12音節、2～5行目は全て8音節から成り立っていることに注目したい。1行目の「Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour.」はこの一文だけでも文章として成立しており、この1行だけ独立しているような印象を受ける。そして、2～5行目であるが、

Il en rassemble les merveilles  
Comme des feuilles dans un bois,

---

<sup>23</sup> 拙訳。

## Comme des oiseaux dans leurs ailes

### Et des hommes dans le sommeil.

2行目と5行目は「merveilles」と「sommeil」で韻を踏んでおり、3行目と4行目は「Comme」で頭韻を踏んでいる。また、3～5行目には「dans」という単語が使われている。以上のことからエリュアールの詩の音楽性は認められるのではないか。

プーランクは《画家の仕事》においてこの曲が最も巧妙にそして念入りに書かれた作品であることを語っているが、それは冒頭部分において早速窺えるのである。

前奏から「Un oiseau s'envole,」と歌いきるまでの伴奏のトリルがいかにも一羽の鳥が飛び立つその様子を描いているようである【譜例19】。このような視覚的要素が存在することがプーランクの音楽の大きな特徴であると考えている。

#### 【譜例19】<sup>24</sup>

Surtout pas lent (sans trainer) ♩. = 63

CHANT

PIANO

*mf*

*mf très clair*

Un oi-seau s'en - vo - le

そして3連目から明らかに音楽が変化する。歌は2連符の多用によりゆったりとした広がりを持ち【譜例20】、低音を伴った *Des dur* の和音の響きによる安定感を感じることができる。

「très doux」(非常に優しく)の指示は豊かな安定感を感じることから生まれるものであると思う。そして、そのまま音楽は豊かさを失うことなく進み、「Et des hommes dans le sommeil.」という言葉において、「le sommeil」(眠り)に吸いこまれていくように終わりを迎えるのである【譜例21】。

#### 【譜例20】<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.8.

<sup>25</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.9.

*très doux*  
*pp*

fond de ce oui. — Un homme aux yeux légers décrit le

【譜例 21】<sup>26</sup>

*sans ralentir*

seaux dans leurs ailes Et des hommes dans le som-

*sans ralentir*  
*pp* — *ppp*

-meil.

*pp* *ppp* *pp*

(dessus)

Red. — \*

*Le Tremblay Août 56*  
attendre longtemps avant  
d'attaquer la mélodie suivante

『見る』において、この詩に付された絵はブラックの「ギター奏者 Guitariste」(1914)である【図 5】。

<sup>26</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.10.

【図 5】<sup>27</sup>



#### IV. Juan Gris

De jour merci de nuit prends garde

De douceur la moitié du monde

L'autre montrait rigueur aveugle

Aux veines se lisait un présent sans merci

Aux beautés des contours l'espace limité

Cimentait tous les joints des objets familiers

Table guitare et verre vide

Sur un arpent de terre pleine

De toile blanche d'air nocturne

Table devait se soutenir

#### IV. フアン・グリス

昼間には感謝し 夜間には用心し

世界の半分は優しさで

他の半分は盲目の厳しさを見せていた

静脈には縁取られた容赦のない贈り物が

輪郭の美には限られた空間が

見慣れたオブジェがすべての継ぎ目を固めていた

テーブル ギター そして空っぽのグラスが

夜の空気の白いキャンバスの

満ちる大地のうえで

テーブルは浮かび

---

<sup>27</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.39.

Lampe rester pépin de l'ombre

ランプは影の種をとどめていたはず

Journal délaissait sa moitié

新聞はその半分を放棄していた

Deux fois le jour deux fois la nuit

二度の昼 二度の夜

De deux objets un double objet

二つのオブジェ 二重のオブジェで

Un seul ensemble à tout jamais

永遠なるたったひとつの総体<sup>28</sup>

この詩は、詩集『見る』に初掲載された。本来この詩は2編から成り立っているのが、プーランクはその前半部分だけに作曲した。

3行5連、2連目だけが各行12音節でまとまっており、それ以外全ては各行8音節で成立していることから、この詩も全体的にまとまりがあると言って良いだろう。

1連目では「jour」(昼間)と「nuit」(夜)、「douceur」(優しさ)と「rigueur」(厳しさ)といった相反する単語が使われ、また「jour」(昼間)、「nuit」(夜)、「monde」(世界)といった単語でこの詩の世界が作られているように感じる。

3連目では、「verre vide」と「terre pleine」が対応しているように感じる。「verre」と「terre」は[er]という言葉の響きが一致しており、「vide」と「pleine」は言葉の意味が相反しているからである(「vide」=「空っぽの」、「pleine」=「満ちる」)。エリュアールの詩の魅力が充分に感じられる箇所であろう。

そして、それまでも「moitié」(半分)という言葉もあったが、特に5連目において「deux」や「double」という「2」というイメージが溢れている。しかし、最終行で「Un seul ensemble à tout jamais」=「永遠なるたったひとつの総体」となり、それまでの全てが一体となった印象を持つ。

この曲はa mollで始まるのであるが早くも2小節目から調性が曖昧になり、「garde」という単語でcからcisへと半音上がる歌の旋律はまさに「garde」=「用心する」状態であり、非常に緊張感のある和音になっている【譜例22】。歌い手はこの緊張感をしっかり感じなくてはならない。そして、その緊張感が「douceur」(優しさ)という言葉で一瞬だけ緩和されるのである。プーランクは言葉に対して大変忠実に作曲していることがここからも存分に感じられるであろう。

---

<sup>28</sup> 拙訳。

【譜例 22】<sup>29</sup>

Très calme ♩ = 56

CHANT *mf*  
De jour mer - ci de nuit prends gar - de

PIANO *mf*

*p*

De dou - ceur la moi - tié du mon - de L'au - tre mon - trait ri - gueur a -

The score consists of two systems. The first system shows the vocal line (CHANT) and piano accompaniment (PIANO) for the first two measures. The tempo is marked 'Très calme' with a quarter note equal to 56 beats. The vocal line starts with a half rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The piano accompaniment features a half note chord in the left hand and a half note chord in the right hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the next three measures. The piano accompaniment includes a 'ped.' marking and an asterisk at the end of the system.

この曲において半音進行は絶妙な緊張感を生み出している【譜例 23】。

【譜例 23】<sup>30</sup>

*pp*

- sait sa moi - tié Deux fois le jour deux fois la nuit

*pp*

(baigné de pédale)

The score shows the vocal line (CHANT) and piano accompaniment (PIANO) for three measures. The tempo is marked 'pp' (pianissimo). The vocal line starts with a half rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The piano accompaniment features a half note chord in the left hand and a half note chord in the right hand. The piano accompaniment includes a 'ped.' marking and an asterisk at the end of the system.

そして注目すべきは第 1 曲<パブロ・ピカソ>と音型が非常に似ている箇所があることである【譜例 24、25】。

<sup>29</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.11.

<sup>30</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.13.

【譜例 24】 <フアン・グリス><sup>31</sup>

sans mer-ci — Aux beau-tés des con-tours l'es-pa-ce  
li-mi-té — Ci-men-tail tous les joints des ob-jets

【譜例 25】 <パブロ・ピカソ><sup>32</sup>

pas la bou-che nu-e comme u-ne plu-me Pourquoi pas un sou-rire et pourquoi pas des lar-mes Tout au bord de la toile où jouent les

また、前述の冒頭部分「De jour merci de nuit prends garde」において見られた緊張感は、その後「Table devait se soutenir / Lampe rester pépin de l'ombre」にも同じように見られる【譜

<sup>31</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.11-12.

<sup>32</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.3.

例 26】。音楽の緊張感の頂点が「l'ombre」（影）にあることによって、言葉の世界がそこに創り出されるように思える。歌手はこの「l'ombre」の[ɔ]の音を充分豊かに歌うべきであろう。*p* からクレシェンドを経て *f* に到達、その先にある言葉がこの「l'ombre」であるので、鼻母音の柔らかさをもって豊かな響きで歌うよう、心を傾けるべきであると思う。

【譜例 26】<sup>33</sup>

そしてこの曲は静けさと緊張感を湛えたまま終わるのである。

プーランクはグリスのことを画家としても人間としても敬愛していたようであり、そのプーランクの想いがこの作品の美しさに反映されているように思えてならない。事実、プーランクはこの曲を好んでおり、詩と詩人に対するプーランクの愛と賛美の心に満ち溢れた作品であると感じている。

『見る』において、この詩に付された絵はグリスの「散文詩 Poèmes en prose」（1915）である【図 6】。

<sup>33</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.12-13.

【図 6】<sup>34</sup>



## V. Paul Klee

Sur la pente fatale, le voyageur profite  
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,  
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison

Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague. 大きな星たちを指輪として全ての指にはめている季節を。

Sur la plage la mer a laissé ses oreilles  
Et le sable creusé la place d'un beau crime.  
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes  
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.

## V. パウル・クレー

運命の坂の上で、旅人は利用する  
日の恵みを、雨氷 小石はなく  
そして愛の青い眼、その季節を見つけ出す

浜辺に海は耳を置いていった  
くぼんだ砂 美しき罪の場所。  
拷問は犠牲者よりも執行人のほうが耐え難い  
ナイフは予兆 弾丸は涙。<sup>35</sup>

この詩は、詩集『苦悩の首都』に初掲載された。

4行2連、第1連1行目と第2連4行目が13音節、それ以外は12音節から成り立っている。

---

<sup>34</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.25.

<sup>35</sup> 拙訳。

る。第2連4行目では「et les balles des larmes.」において「sont」が省略されていることから(「et les balles sont des larmes.」)、エリュアールは意図的に第1連1行目と音韻数を揃えようとしていることが窺える。

第2連1行目「Sur la plage lamer a laissé ses oreilles」はジャン・コクトー Jean Cocteau (1889-1963) のあの有名な詩、「Mon oreille est un coquillage / Qui aime le bruit de la mer.」(私の耳は貝殻 / 海の響きを愛する。)を想起させる。

作曲の特徴として、歌の旋律は音節数を意識してのことなのか6音節ごとに休符が入り、急き立てられるような印象を持つ。しかし、第2連1行目と2行目だけはその1行が流れるように歌われ、伴奏の形も他とは異なっている【譜例27】。

【譜例27】<sup>36</sup>

as - tres en ba - gue. Sur la  
pla - ge la mer a lais - sé ses o - reil - les Et le

*loco*

*sva basse*

以上のことから、この短い作品に対してもプーランクの言葉に対する配慮は充分に見てとれるであろう。

佐藤巖氏は著書『ポール・エリュアール』において、「Et les yeux bleus d'amour, découvre sa

<sup>36</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.15.

saison」の箇所に対して次のように述べている。

「愛の青い眼」における愛と青い眼との間には、もともと深い自然な関係があるし、また愛という名詞は形容詞的に用いられているということもあって、ここにはシュルレアリスムのイメージは生まれていない。この「愛」は詩の中で決して重要でない。<sup>37</sup>

『見る』において、この詩に付された絵はクレーの「非常に青い頭 Blaubetonter Kopf」(1933)である【図7】。

【図7】<sup>38</sup>



## VI. Joan Miró

Soleil de proie prisonnier da ma tête,  
Enlève la colline, enlève la forêt.  
Le ciel est plus beau que jamais.  
Les libellules des raisins  
Lui donnent des formes précises  
Que je dissipe d'un geste.

## VI. ホアン・ミロ

餌食の太陽 私の頭の囚人、  
丘を奪え、森を奪え。  
空はかつてないほどに美しい。  
葡萄のとんぼは  
明確な形をそれに与えるが  
私はひとつの合図で消し去ってしまう。

<sup>37</sup> 佐藤巖 前掲書、100 頁。

<sup>38</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.47.

Nuages du premier jour,	最初の日の雲、
Nuages insensibles et que rien n'autorise,	無感覚の雲 そして何も許可されない雲、
Leurs graines brûlent	その種子は燃える
Dans les feux de paille de mes regards.	私の眼差しの藁の火のなかで。

À la fin, pour se couvrir d'une aube	結局、曙光に覆われるためには
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.	空は夜と同じくらい純粹でなければならない。 <sup>39</sup>

この詩は、詩集『苦悩の首都』に初掲載された。

この歌曲集において最も速度の抑揚が目立つ曲であり、丹念に作曲されていることが窺える。歌唱部分に「céder」の表記が為されているのはこの曲だけである。

詩の音節数は一定ではなく、全3連のこの詩は6行—4行—2行で構成されていることから非常に自由な印象を受ける。また、「soleil」(太陽)、「ciel」(空)、「nuages」(雲)、「aube」(曙光)という言葉から「空」の印象が非常に強く、この詩の世界の広大さを感じ取ることができる。

この曲は非常に輝かしく印象的な前奏から始まり、続く言葉「Soleil」(太陽)のイメージが強く印象付けられる【譜例28】。

【譜例28】<sup>40</sup>

「Enlève la colline, enlève la forêt.」の「enlève」という言葉の前にそれぞれ八分休符が置かれていることから「enlève」＝「奪え」と急き立てられている印象がそのまま音楽に表れて

<sup>39</sup> 拙訳。

<sup>40</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.17.

いる【譜例 29】。

【譜例 29】<sup>41</sup>

pri-sonnier de ma tête En-lève la col-line, en-lève la fo-rêt.

2 連目の「Les libellules」という[I]の羅列による流れに合わせるかのように伴奏の音型もそれまでとは一変する【譜例 30】。実際、プーランクはそれまでの鋭い響きから、優しく抒情的に変化するこの箇所にも最も難しさを感じていたようであり、歌手もこの[I]の言葉の響きには十分な優しさを持って取り組まなくてはならない。

【譜例 30】<sup>42</sup>

*p subito*  
Les li-bel-lu-les des rai-sins Lui

*p subito*

ここではそれまで 4 分の 4 拍子で絶えず和音が鳴り響いていたのが 4 分の 3 拍子に変わり、音量も音型もまた一変する。この音型は次の<Jacques Villon ジャック・ヴィヨン>に

<sup>41</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.17.

<sup>42</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.18.

も見られ、それと同じく妙な緊張感を漂わせている【譜例 31】。

【譜例 31】 <ジャック・ヴィヨン><sup>43</sup>

-vres grin-çan - tes Des cri - mes à hau - teur du ven - tre

そして、第2連3行目の「Que je dissipe d'un geste.」からもまた音楽は変化する。2分の3拍子という広さを感じる拍子となり、第3連の「Nuages du premier jour,」からは調性も比較的明確となり非常に安定した印象を受ける【譜例 32】。

【譜例 32】<sup>44</sup>

*céder beaucoup* *céder encore*  
Que je dis - si - pe d'un ges - te. Nu -

Reprendre progressivement le mouvement exact  
- a - ges du pre - mier jour, Nu -  
*p très doux*  
*beaucoup de pédale*

だが、「Leurs graines brûlent」からはまた表情が一変。特徴的なのは「Il faudra que le ciel soit

<sup>43</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.22.

<sup>44</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.18-19.

aussi pur que la nuit.」の一節が cis から始まり e まで昇っていることである【譜例 33】。「nuit」(夜) に向かって、音楽も言葉も昇華していき、この曲は終わりを迎える。

【譜例 33】<sup>45</sup>

『見る』において、この詩に付された絵はミロの「顔 Figure」(1935) である【図 8】。

【図 8】<sup>46</sup>



<sup>45</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.20.

<sup>46</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.57.

## VII. Jacques Villon

Irrémédiable vie

Vie à toujours chérir

En dépit des fléaux

Et des morales basses

En dépit des étoiles fausses

Et des cendres envahissantes

En dépit des fièvres grinçantes

Des crimes à hauteur du ventre

Des seins taris des fronts idiots

Et dépit des soleils mortels

En dépit des dieux morts

En dépit des mensonges

L'aube l'horizon l'eau

L'oiseau l'homme l'amour

L'homme léger et bon

Adoucissant la terre

Éclaircissant les bois

Illuminant la pierre

Et la rose nocturne

Et le sang de la foule.

## VII. ジャック・ヴィヨン

取り返しのつかない生

常にいつくしむべき生

禍や

低いモラルにもかかわらず

偽の星や

はびこる灰にもかかわらず

辛辣な熱

腹の位置にある犯罪

潤れた胸 愚かな額にもかかわらず

滅ぶべき太陽にもかかわらず

死んだ神々にもかかわらず

嘘にもかかわらず

曙光 地平線 水

鳥 人間 愛

軽やかで善良な人間が

大地をしずめ

森を明るくし

石を照らしている

そして夜の薔薇と

群衆の血を。<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> 拙訳。

この詩は、詩集『見る』に初掲載された。原題は「De la lumière et du pain」であり、5編あるうちの5番目の詩にプーランクは作曲した。「à Jacques Villon」と記されていることからヴィヨンに献呈されていることが窺える。

音節数の揃っていない詩ではあるが、「En dépit」の繰り返しや、第5連2～4行目の頭に「Adoucissant」「Éclaircissant」「Illuminant」といった語尾に[ã]の音を持つ単語が置かれていることなどから、この詩にもある程度の統一感は認められる。

緊張感のある和音が響く中、「Irrémédiable vie」と[i]-[e]-[e]と鋭い言葉の響きを持ってこの曲は幕を開ける【譜例34】。

【譜例34】<sup>48</sup>

プーランクは〈フアン・グリス〉とともにこの曲をも大変気に入っていたようである。プーランクが語るには、「L'aube l'horizon l'eau L'oiseau l'homme l'amour」におけるプロソディーは、厳しく激しいこの詩に人間のくつろぎを与えてくれるとしている。「l'aube」(曙光)、「l'horizon」(地平線)、「l'eau」(水)、と最初は自然を謳っているがその自然も「l'aube」から「l'eau」へとだんだん身近な存在のものとなり、そして「l'oiseau」(鳥)、「l'homme」(人間)、とこちらへ接近してくる感覚があり、そして最後に「l'amour」(愛)、と自らの内に存在するものへと視点が向いてくるのである。この様子をプーランクは*f*から*p*への音量の変化と1オクターブ以上の音程の変化を持って絶妙に表現している【譜例35】。決して単なる音の強弱ではないことを歌い手は感じていなくてはならない。

<sup>48</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.21.

【譜例 35】 49

-son - ges L'au - be l'ho - ri - zon l'eau L'oi - seau  
 l'hom - me l'a - mour L'hom - me lé - ger et bon A -

そしてこの曲は、第1曲の＜パブロ・ピカソ＞にも劣らない衝撃的な和音で締め括られるのである【譜例 36】。

【譜例 36】 50

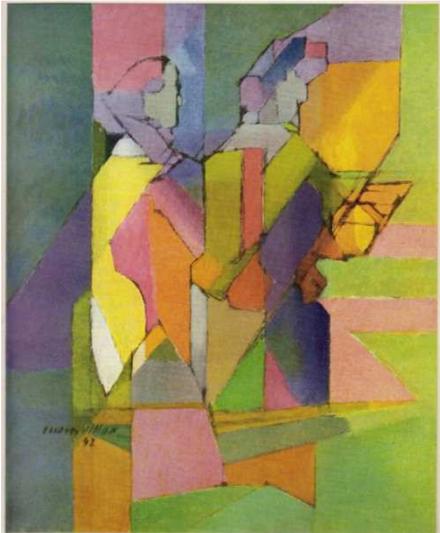
Et le sang de la fou - le.

<sup>49</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.22-23.

<sup>50</sup> Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*, p.23.

『見る』において、この詩に付された絵は無い。しかし、次の詩「A Jacques Villon」にはヴィヨンの「四手にて A quatre mains」(1942) が付されている【図9】。

【図9】<sup>51</sup>



以上が、《画家の仕事》に対する考察である。プーランクは「ただ詩の一行一行を音楽にするだけではなく、行間や余白に存在するものをも音楽にするのでなければならない<sup>52</sup>。」と語っており、この作品からも、言葉だけではなく空間までをも音楽にしているプーランクの姿勢が見てとれるのではないだろうか。歌唱に関する留意点について、言葉で書き起こすのは非常に困難な作業であったが、プーランクの音楽がいかに言葉に対して忠実であるかを目の当たりにすると、言葉の一つ一つが宝物のように思えてくるのである。

---

<sup>51</sup> Éluard, Paul. *Voir*, p.31.

<sup>52</sup> ピエール・ベルナック 前掲書、312頁。

## 結論

音と言葉。音楽と詩と。——それぞれ異なった二つの世界であり、違った源泉から流れ出た二つの大きな流れです。しかもこの二つは、——その他のさまざまな芸術とは違って——恋愛的な同棲生活を営むこと、この二つが合体して一つの巨大な流れをなすことができます。そういうことができる理由は音楽の本質の中にあるのです。もっと詳しく言うならば、その性格の二重性のうちにあるのです。<sup>1</sup>

フルトヴェングラーのこの言葉をふと思い出す。前述の通り、プーランクは「詩を音楽の上に移しかえることは、愛情に裏づけられた行為であり、決して理屈との結びつきではない。<sup>2</sup>」と語っており、詩と音楽の結びつきとはごく自然なものだと気づかされた。

本研究において、まず、エリュアールの詩には言葉の音の響きや音節数に対する配慮が多く存在すること、そしてプーランクもそれに対して大きな愛情と研ぎ澄まされた感覚を持って作曲していることを知った。プーランクが「歌曲作曲家」と称される所以はまさに言葉に対する想いそのものなのである。

そして歌曲集《画家の仕事》においては、詩と音楽のみならずそこに画家の姿をも描き出し、エリュアールの詩に作曲した歌曲集として生涯最後のこの作品は非常に充実した歌曲集となっている。プーランクは自分が何よりもまず視覚型の人間であると言っており<sup>3</sup>、この作品においても音楽によって人物を描き、言葉に合わせて空間を生み出している。以上のことから、この作品における「詩＝音楽」とは非常に描写的であり立体的なものであると感じた。このような作品はそう他には無いのではないか。そこに《画家の仕事》という作品の魅力を感じる。そして、先程のフルトヴェングラーの言葉を拝借すると「一つの巨大な流れ」を充分に感じるができる。全ては詩と詩人そして画家に対する敬愛の念から創り出されており、声楽家としてこの作品の演奏に取り組むために、プーランクのこのような想いを知るだけでなく共有する心を持っていたいと思う。そして、言葉に対する感覚を充分に研ぎ澄ましていなくてはならないと改めて強く感じるのである。

---

<sup>1</sup> ヴィルヘルム・フルトヴェングラー『音と言葉』 芳賀 檀訳、東京：新潮社、2002年（第18刷）、224頁。

<sup>2</sup> アンリ・エル 前掲書、251頁。

<sup>3</sup> アンリ・エル 前掲書、250頁。

エリュアールの詩に作曲したプーランクの歌曲作品の魅力。それは、他の詩に作曲した作品と比べて「修道士」の一面を持ち、少々難解な音楽ではあってもその中に言葉に対する愛情と忠実さが感じられることだと思う。《画家の仕事》のみならず、《こんな日こんな夜》、〈その優しい小さな顔〉、〈手は心の意のままに〉・・・など、エリュアールの詩に作曲した素晴らしい歌曲作品の数々のどれにも、プーランクの言葉に対する真摯な態度が見てとれる。例えば、アポリネールの詩による歌曲は「修道士」に対して「不良」の一面を持ち、ヴィルモランの詩による歌曲は女性の優しさや繊細さ、気取った雰囲気を持っている。当然、どの作品にも言葉への配慮が見てとれるのであるが、エリュアールの詩による歌曲作品に触れると、エリュアールの詩の持つ静謐さとプーランクの言葉に対する愛情の融合が非常に尊く感じられるのである。そのどれもが大変美しい作品として今を生きる我々、フランス人ではない自分にそれが与えられているとは本当に素晴らしいことであると感ずる。

残念なことに、《画家の仕事》は日本においては他のプーランク作品に比べるとあまり知られておらず、演奏される機会がまだ少ない。プーランクの歌曲作品は例えば〈愛の小径〉などいわゆる耳馴染みの良い曲が他にたくさんあり、《画家の仕事》のような曲は取り組みづらく、また受け入れられづらいのかもしれない。しかし、こんなにもプーランクの魅力が詰まった作品であるので本研究をきっかけにそれを伝えられる演奏を多く行っていきたいと思う。

声楽家は音楽だけではなく言葉を扱う責任も持っている。それは、詩人と作曲家から与えていただいた素晴らしい責任である。言葉に対し作曲された音楽をどのように扱うかは声楽家に懸かっているのである。その責任を忘れてはならない。

「歌われてこそ語られる」。先生から教えていただいたこの言葉についていま改めて考える。詩と音楽の結びつきとは音楽の中において行われていることであるので、私たち演奏家はまず音楽そのものを見つめなくてはならないと感じる。「研究」という言葉に捉われて何度その大切なことが自分自身から離れていったことか。解決策を探しても全く見当たらない苦しさから抜け出せない時期もあった。しかし、その「研究」によって作品のみならず、演奏家としての心得を改めて発見することができたのが現実である。そしてそれがこれからの人生において確固たる信念と成り得るのである。よって、演奏家にとっての研究とは、何かを追究すること、何かを提示することだけでなく、それによって演奏家としての自分自身を改めて見つめ、これからの演奏に信念を与えてくれるものであると思う。そ

ここに演奏家にとっての研究というものの必要性を強く感じる。それを教えて下さったプーランク、そして何よりも先生方にたくさんの感謝を申し上げたい。この環境に本当に感謝をしなくてはならない。そしてこの感謝を演奏に替えてこれからたくさんの恩返しをしていきたいと思うのである。

参考文献

■洋書

- Éluard, Paul. *Voir*. Genève-Paris : Trois Collines, 1948.
- Éluard, Paul. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1968.
- Éluard, Paul. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1968.
- Lacombe, Hervé. *Francis Poulenc*. Paris : Fayard, 2013.
- Poulenc, Francis. *Correspondance 1910-1963*. Paris : Fayard, 1994.
- Poulenc, Francis. *J'écris ce qui me chante*. Paris : Fayard, 2011.
- Poulenc, Francis. *Diary of my Songs [Journal de mes mélodies]*. London : Kahn&Averill, 2006.
- Sabatier, François. *Miroirs de la musique Tome II*. Paris : Fayard, 1995.

■和書

- 安東次男『ポール・エリュアール詩集』 東京：思潮社、1979年（第10刷）。
- 安藤元雄・入沢康夫・渋沢孝輔『フランス名詩選』 東京：岩波書店、2007年（第13刷）。
- 大森晋輔『フランスの詩と歌の愉しみ 近代詩と音楽』 東京：東京藝術大学出版会、2012年。
- 久野 麗『プーランクを探して——音楽と人生と——』 東京：春秋社、2013年。
- 佐藤 巖『ポール・エリュアール』 東京：思潮社、1987年。
- 清水 徹・根本長兵衛『読んで旅する世界の歴史と文化 フランス』 東京：新潮社、1999年（第8刷）。
- 高橋英郎『エスプリの音楽』 東京：春秋社、1993年。
- 高村 智『エリュアール 愛 後期恋愛詩集』 東京：勁草書房、1985年（新装版第1刷）。
- 高村 智『エリュアール ゆたかな瞳 後期シュルレアリスム詩集』 東京：勁草書房、1986年。
- 篠沢秀夫『世界文学シリーズ フランス文学案内』 東京：朝日出版社、1987年（第4版）。
- 濱田 明・田淵晋也・川上 勉『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』 京都：世界思想社、1998年。
- 松本太郎『今日のフランス音楽』 東京：白水社、1953年。
- 渡辺一夫・鈴木力衛『増補 フランス文学案内』 東京：岩波書店、2004年（第58刷）。

#### ■翻訳書

- エル、アンリ『フランシス・プーランク』 村田健司訳、東京：春秋社、1993年。
- スティーヴンス、デニス『歌曲の歴史』 石田 徹、石田美栄共訳、東京：音楽之友社、1986年。
- バラキアン、アンナ『シュルレアリスム 絶対への道』 金田眞澄訳、東京：紀伊國屋書店、1972年。
- フルトヴェングラー、ヴィルヘルム『音と言葉』 芳賀 檀訳、東京：新潮社、2002年(第18刷)。
- ベルナック、ピエール『フランス歌曲の演奏と解釈』 林田きみ子訳、東京：音楽之友社、1997年。
- ロスタン、クロード『現代フランス音楽』 吉田秀和訳、東京：白水社、1953年。

#### ■雑誌論文

- 有田英也「幻影の1900年——ポスターと万国博覧会」、『ユリイカ 特集 ベル・エポック』 第24巻第12号、1992年、116～129頁。
- 上田啓子「F.プーランクの音楽様式に関する一考察——彼の独創性を求めて——」、大阪音楽大学『大阪音楽大学研究紀要』 第39号、2000年、5～24頁。
- 上田啓子「F.プーランクの歌曲——アポリネールメロディとエリュアールメロディにおけるその2様相——」、大阪音楽大学『大阪音楽大学研究紀要』 第27号、1988年、7～25頁、表2頁。
- 三宅理一「パリ 1900年」、『ユリイカ 特集 ベル・エポック』 第24巻第12号、1992年、82～89頁。
- ポール・エリュアール 「芸術は人間である」、『美術手帖』 第74巻、西田義郎訳、美術出版社、1953年。
- 「特集 生誕100年を迎えたフランシス・プーランクとその時代」、『レコード芸術』 第48号、1999年、167～198頁。

#### ■学位論文

- Fry, Laura. *The dawn is behind your picture : Musical cubism and surrealism in Francis Poulenc's Le Travail du Peintre*. United States : University Microfilms International, 2007.

Nolan, Elizabeth. “The melodies of Francis Poulenc : a selective musico-literary study” , master’s thesis, Dublin Institute of Technology, 1998, p.74-104.

■ 事典類

『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1996年、第15巻、246～250頁。

■ 楽譜

Poulenc, Francis. *Cinq Poèmes de Paul Eluard*. Paris :Durand,1935.

Poulenc, Francis. *Dialogue des Carmélites*. Paris :Ricordi,1957.

Poulenc, Francis. *Méodies et chansons*. Paris :Salabert,1989.

Poulenc, Francis. *La fraîcheur et le feu*. Paris :Max Eschig,1951.

Poulenc, Francis. *Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée*. Paris:Max Eschig,1920.

Poulenc, Francis. *Le travail du peintre*. Paris:Max Eschig,1957.

Poulenc, Francis. *Tel jour telle nuit*. Paris :Durand,1937.