

フランシス プーランクと彼のメロディ

Francis Poulenc et ses mélodies

ピエール ベルナック
(Pierre Bernac)

訳 稲垣孝子

第 3 章

EXÉCUTION ET INTERPRÉTATION

演 奏

前章での註釈や引用から、演奏者はどのような恩恵や教訓を引き出すことができるだろう？
先ず第一に、音楽テキストの絶対的尊重を基本的な態度として、はじめて、演奏者として認められる。ストラヴィンスキーは云う「作品の心に対する誤ちは、そのテキストに対する誤ちから常に始まる」私の演奏者として教師としての長い経験によれば、人は決して十分な注意をもって音楽テキストをよんでいない。沢山のことがらが、細心の注意をもって、観察されねばならない。リズムの長さ、その中に含まれている休符の長さ、テンポの指示、フレーズの指示、リエゾン又はリエゾンをしない事、ニュアンス等、である。ストラヴィンスキーは、又こういつている「人を魅了する演奏者になりたいとねがっている者が、はたすべき最初の条件は、先ず誤りのない演奏者であることである。」勿論此の本の中で声楽の演奏の誤ちのなさは当然の事であるが、ストラヴィンスキーの言葉は、声楽において音楽テキストの演奏と同じように文学的なテキストの演奏についても同じことを要求している。詩人の心が作曲家と同じ様に演奏されなければならない。歌手は自分の声の質とそのフレーズに、すべての注意をかたむける。そして歌手は又 articulation とその prononciation (この二つは異なった事である。人は言葉の一つ一つの綴りは発音できるが、一つの単語をつづけて発音すると、うまく発音できない。) にすべての注意をかたむけなければならない。声楽曲においては、言葉のもつ音楽は音楽そのものの構成要素である。

マルセル・ボフィス (Marcel Beaufils) は「言葉には、二つの本質、意味と音がある」といつている。言葉の響き、アクセント、リズムは、音楽に命をあたえ、時として言葉の表現する感情以上のものを感じさせる。詩のもつ音楽は詩について書かれた音楽と同じ様に重要である。

しかし注意なさい！ もっと良質の歌は「レガート」と「フレーズ」ではないだろうか？言葉のためにそれらを犠牲にすることは論外である。声楽的一線は常に歌手によって第一に行われ、尊重されることが不可欠である。プーランクの歌曲においてもそれは本源のものである。プーランクは、「parlando」をコントラストの効果のために使うことはごく例外的にしかしなかった。彼は、「博物誌」(Histoires Naturelles)の中でのラベル(Ravel)の研究とは反対の立場であり、彼の声楽曲の方向は常に本質的に旋律的である。

声楽は言葉と旋律との、この神秘的な結合を実現するだけでなく、詩の観念と、音楽的観念との合成とくにかかわっている。もちろん、音楽的観念がまだ先立っている。なぜなら、詩文に個人的解釈を与えるのは、作曲家であり、作曲家の解釈に命を与える役を担っているのは本質的には歌手である。従って歌手は、その詩についての彼自身の理解を——もちろん彼自身の個性をいささかも失うことなく——その作曲家の理解と同調するよう努めなければならない。この考えによると、プーランクの作品は、現代の音楽作品にひんぱんにあらわれているものとは逆に、歌手に深刻な問題を提起しない。歌手は表現しなければならない二つの観念、詩人と作曲家の間で思い悩むような立場には立たされない。なぜならプーランクは彼の心に、もっとも共鳴する詩人ををえらんでいるので、彼と詩人達との調和は最上のものである。

*

より具体的な面で、二人の演奏者とくに、男性歌手あるいは、女性歌手あるいは、女性歌手に話かける前に、プーランクの歌曲のピアノの部分について数語を割きたい。私は特に「ピアノの部分」と云う。なぜなら演奏は、人がえてしてまちがって呼ぶ「伴奏」とは問題がちがう。リードとメロディの芸術は、歌い手とピアニストの二重奏の芸術であり、決してアルペジオをいくつか連発したり、和音をいくつか打ち鳴らすピアニストを伴った歌手の芸ではない。例えば、シューベルトのリードのピアノ部分を上手に演奏することは、ときとして非常に単純であるにもかかわらず、これほどむずかしいものがあるだろうか？ 又、ドビッシィの歌曲の「ピアノの部分」も、その大へん微妙な音響性のため、同様の事が云える。

プーランクは「私が書いたもっともすぐれたピアノ曲は、私の歌曲の“ピアノ部分”の中にある」と云っている。彼は恐らく誇張しているのだだろう。しかし又、彼がその点にいかに重要性を与え、又いかなる細心をもって「ピアノの部分」が書かれていることを示す文章を引用してみたい。「数年前、マティスのデッサン展や、マラルメの詩が、私をどんなに驚かしたかは、お話できない位です。人はそこに同じ主題、特に一羽の白鳥が、3つ4つの段階をへて、もっとも理想的に、単純な線でもって、より複雑に、より濃密に(木炭画、又は、柔かい鉛筆画で)白鳥になって行くのを見た。私は、とくに、私の歌曲のピアノ部分において、この教訓を勘案しようと、しばしば努めた「橋」(Le pont)とか「ワロニーの小さな沼」(Fagnes de Wallonie)とか、特に「さわやかさと火」(La Fraicheur et le Feu)などの歌曲の草稿がどんなに最初は複雑であったかを、あなたが知っておられたら！

プーランクの原理では、彼の歌曲の「ピアノ部分」の役割は、「声楽部分」の役割と、同等の重要性をもっていた。テンポの速い歌曲では、「ピアノ部分」は、時として、大へん技術的に難かしいし、易しい歌曲においても、それはつねに、多大の注意を要する。その証拠に、この叫びを聞いて下さい。「女性 伴奏者の皆さん、どうぞお願いですから決して忘れないで下さい。伴奏には、ピアノの歌と、適切な伴奏とがあることを！」

プーランク自身、彼の歌曲のすばらしい伴奏者であった。彼はすばらしいピアノのタッチを持ち、丸味があり、すばらしい音質であり、又突然、必要とあらば、衝撃的でもあった。しかし、彼のピアノ演奏について語るなら、次の文を引用するのが一番である。彼の云っていることは全て、彼の歌曲の「ピアノ部分」に当てはまるからである。「私のピアノ曲を、それと分らなくなるほどに、変形してしまう技術上の大きな過ちは、ルバート (rubato) ペタルをけちること、打拍楽器 (batteries) によるデッサンやアルペジオを強くしすぎることである。本当は、ずっとぼかして演奏しなければならぬ。」たしかに彼の歌曲の「ピアノ部分」では演奏者はよく、ハーモニーを引きのぼすためだけか、ある鼓動を与えるための拍子に出会うが、非常に「ぼかして」演奏されねばならぬ。アルペジオも同様で、つねに、余りはっきりとしないように、出来るだけスラーをつける方がいいのである。

彼は又、別のところで書いている。「ペダルの使用、これが私のピアノ曲の大きな秘訣だ。(そしてしばしばその真のドラマだ!) ペダルを決して充分につかわない。決して充分には！」プーランクは、きっと、伴奏者としてではなく、作曲家として演奏したのである。彼のハーモニーの天賦の才、彼の呼吸のセンスは、それが彼自身の音楽であろうと、第三者の音楽であろうと、代りのないものである。しかしながら、すべての芸術家のごとく、彼にとって、ある音楽家たちは、他の音楽家たちより「自然」であった。彼自身の音楽から、私たちは、容易に想像できるが、たとえば、シューマンの音楽は、シューベルトの音楽より彼にとって好ましく、ドビッシの音楽は、フォーレの音楽より好ましかった。

プーランクのピアノ曲を通して、最も大切なことは以下の言葉に集約される。「私はルバートを嫌っている。(もちろん私の音楽については) 一度、あるテンポがとられたら、どんなことがあっても、私がその様に指示をするまでは、それを変えてはならない。決してのぼしたり、ちぢめたりしない様に、それをされると、私は気がいいになってしまう。まだ完全にまちがった記号の方がまだ。」彼は音声を愛していたので、時折、彼の声楽曲については、声を生かすために必らずしもそのことにはこだわっていない。そうすることで、歌手に「歌う」ことや、息を吸うある効果を準備することを許している。彼は、このようにして、はっきりと彼の音楽演奏についての正しい概念を、規定している。

えらばれたテンポは、つねに動かすことなく、保持されねばならぬ。なぜなら、彼の音楽で、拍子の変更を含むことは稀でありその時は、はっきりと指示されているからである。しかし一般的には、テンポは、それがおそいものであれ、速いものであれ、執念深く守られなければ

ばならない。(多くの歌曲の終りに、「特に、おそくなつてはならない」と書いてあるのを見るだろう。) 歌手は、声楽曲を和らげる方法を見出さなければならないし、そのテキストに正しい区切りを与えなければならないが、つねに「ピアノ部分」によって与えられる不変の枠、決して喜んで妥協せずに、音楽的叙述法を堅持する枠内にとどまるのである。ゆえにピアニストの責任は大きいのである。

リズムや照明や表現をひっきりなしに変化させながら、しかも拍子は絶対的に不変で同じメロディーが、くりかえされなければならない。例えば「アンナの庭で」(Dans le jardin d'Anne) この拍子の均一性が、絶えざる音の抑揚や表現の変化にもかかわらず、それらの歌曲に統一性を与えている。

この様に云っても、プーランクは、誰よりもよく、全体のテンポを決して変えることなしに思いがけない変調を準備するための息のつかい方や、ニュアンスに微妙な変化を持たせることを知っていた。

このテンポは、つねに細心にメトロノームの拍子で指示されている。それをきびしくまもり、そこからできるだけ遠ざからないことが必要である。つけ加えておかなければならないが、この先のページで、私は、これらの「テンポ」の中のいくつかについて異議を申し立てることになる。「テンポ」の意味は、長い演奏経歴中に、わずかながら、変化している、私の経験と、私の人生のいくつもの時期に行った、同じ作品の録音のオーディションが、その証明となる。プーランク自身でさえ、私たちの長い交際の中に、彼のテンポを、わずかながら変えた。彼の若い時代は、熟年になってからよりは、より速く(私の意見では、余りにも速く)演奏した。

*

プーランクの歌曲には、リズムの困難さは全くない。しかしその単純さの中で、これらのリズムは、少しの変形も加えられてはならない。例えば、よくあるのだが、長く続く8分音符の完全な均等に注意する。これは、強い音節や、弱い音節があるにもかかわらずである。又、書かれてある通りに、休止符の長さをまもることが、大へん重要である。プーランクは、そのことに、もっとも大きな重要性をおいた。例えば、音節の最後の音符の正しい長さを守らねばならない。

*

前にも述べたことだが、再び強調しておきたいことは、プーランクの歌曲は、最高に“歌われないなければならない”ということだ。人の音声に対する彼の愛情において、彼は、イタリア風の発声法に、ドイツ風のそれよりも、ずっと多くひかれていた。そのことは、彼の書いたものから、容易に見破ることができる。そしてそれは、彼がイタリア風の声楽上の効果、いわゆる「ポルタメント」を、それが良識とよい趣味であるならば、もちろん目のかたきにはしなかった。これらの効果は、いつも、余りにうるおいのないことや、レガートや区切りに欠け

ることよりは、好ましいであろう。歌手は、プーランクの多くの歌曲に現代音楽には、大へん稀になった歌手としてのチャンスを見いだすであろう。そして彼らは、真の抒情に身をまかせるこのチャンスを見逃がしてはならない。

*

プーランクの歌曲は、一般に非常に音声的であるが、それは常に声楽的に容易であると云うことではない。それらの声域は、しばしば巾があり、プーランクの傾向として云えることは、低音に於いて強いひびき（F 又は、MF）を要求し、逆に高音では、軽いひびき（piano、又は、pianissimo）を要求することに気がつくであろう。例えば、「お前はそういう人」（C'est ainsi que tu es、「旅」Voyage、「白衛軍の士官に」Aux officiers de la Garde blanche,）etc. したがって、彼の歌曲を唱うためには、高音部では、ほんとに piano で唱うことができ、低音部で、豊かなひびきを持つことが肝要である。

*

歌手は、一般的には、技術的に困難なためか、又は、注意力を欠いているために、往々にして、“何気ないニュアンス”と私が呼んでいるものを唱いがちである。と云うことは、彼らは、歌唱中に、なんら音楽的にも表現的にも意味のない強さの違いを出すか、これは器楽家が同じフレーズを奏いた時には決して出さないであろう。たとえば、なぜ声を高くする度に crescendo にするのだろうか？ これほど、効果として退屈させるものはない。なぜ、いくつかの音符において、声のコントロールが欠けて、全く不適切なクレッシェンドをするのだろうか？ 何気ない声の強さを変化をすることなく、全楽章や全ページを唱うことができたなら、なんと美しいことであろう。それは、そのあとに続くコントラストをよく準備することができる。私はこの事実を指摘する。なぜなら、プーランクの歌曲にあっては、この熟練が不可欠であるからである。彼はつねづね、そのニュアンスを、もっとも注意深く、しかも、たっぷりと指摘した。その点は、正確に考慮に入れなければならない。これらのニュアンスは、クレッシェンドやディミニユエンドよりは、継続的な、又は、対照的なプランによって、しばしば生じるのに気がつく。ともあれ、聴いている人が“ああ、今から彼はピアノシモを唱うな、又は、フォルテを歌うな”と云える様ではいけないのであって、これらのニュアンスは、対照的であろうと、段階的であろうと、それを動機づける音楽的、表現的意味がなければならない。

*

私は、すでに前に述べたように、プーランクによる詩の音楽への移行は、ごく稀な例外を除いて、演奏者にとって、問題がない。しかしながら、聴者として、又教師としての私の経験によると、歌手が詩の解釈を充分に行っているかどうかということをもまず確認することである。

プーランクは書いている“もし私が歌の教師であったなら、生徒に、ある歌曲を勉強する前に、その詩を注意深く読むことを義務づけたでしょう”これはたしかに、最低の条件である。できるだけ、私は歌手に詩を、その書かれている作品の中で読むか、そうでなければ、その詩

を、その作詩法（詩体）を見付けだすべく努力しながら写し替えることをすすめる。（このことは、自由な韻をふんでいない詩については、いつも容易だというわけではない。）そして、その詩を大声で詠み、役者がそれにつける全ての解釈をもって詠んでみる必要がある。歌手はその言葉のもっとも良い意味で、コメディアンでなければならないのではないだろうか？ さもなければ、どうやって、一つの文学作品の内容を表現できるであろう？ もしある詩を上手に読むことができないで、どうしてそれを上手に歌うことを期待できるだろう？ 往々にして、大きな声でそれを朗読することで、その詩の深い意味や、雰囲気や声の色合などを発見し、詩のリズムや息、屈折や表現上のアクセントなどを見出すことがある。これらは、全て歌の演奏に生命を与え、そして自然に作曲家の理解と調和がとれる筈である。

*

リサイタルをする人にとって不可欠な資質がある。それは、その人の音のパレットの中にたくさんの色の種類をもっていることである。云うならば、彼の演奏する歌曲の一つ一つにそれぞれ違った音色をもっていなければならない。それがないと、リサイタルは全て、恐ろしく単調なものとなる。新しい詩の一つ一つ、新しい音楽の一つ一つが、歌手に新しい音色、多かれ、少かれ、軽い、明るい、透明な、ぶら下った声、又は、暗い、暑い、豊かな、よく支えられた声、又は、多かれ少なかれ、詩的な、やさしい、そして、柔かい声、又は濃い、ドラマティックな、悲劇的でさえあり、感動的な、又は、冷い、そして、多少声の中にヴィブラートをもったものなどである。表現のニュアンスは、無限にある。同じ様に詩の朗読法は、非常に多種の音調を生じさせる。例えば、ヴェルレーヌ (Verlaine) の魅力的な詩とボードレール (Baudelaire) の荘大な詩を同じ朗読法で、又、同じ声の色彩や濃度で読むだろうか？ これらは全て、もちろんのことだが、低音から高音までの完全に習熟された声楽上のテクニックを必要とみなしているが、最終的には、歌手の想像力、インテリジェンス、感性に基本的に左右されるもので、それらが、神経衝動と筋肉の働きを、神秘的に支配しているのである。

この心理的、又、身体的なメカニズムが、独唱者にあっては、異常な速さをもって、作用しなければならない。歌曲は、一般に、短い間に、大きな音楽的な集中を要する音楽の一形式であるから、少しずつその人物に入っていくなど問題外であって、歌曲を唱う歌手は、一夕のうち一人のみか、20人もの人物にならなければならない。歌手にしてもピアニストにしても、演奏者は、したがって最初の音から彼らが演奏する作品に合った雰囲気を創り、それに合った声色やピアノの音色を探さなければならない。

画家が、それぞれの絵に異った色彩の調和を捉ぶように、歌手やピアニストは、一つ一つのメロディに声色や音色のある音階を捉ぶだけでなく、ニュアンスや強度の程度も捉ばなければならない。ある歌曲は、PP. から MP. 又は、MF. へ、又他のは MF. から FF. へと段階を重ねることが要求される。作曲家によって付けられた音の強弱や抑揚は、決して絶対的な意味にはとらないで、全体の前後関係に応じて解釈しなければならない場合がある。沢山の例の中

から「カリグラム」(Calligrammes)の中の終りの二曲の例をとってみると「せみのように」(Aussi bien que cigale)は音階がMF.からFF.までである曲だが、そこで要求されるF.の音は、PP.からMF.までの音階をもつ「旅」(Voyage)の中で要求されるF.より、ずっと強く大きいことは、はっきりとしている。朗読法の幅についても又、私がかなりしこく要求した様に、声色の選択についても同様である。プーランクの多くのメロディにも一つの曲の途中でさえ、多くの音色の違いを要求するものがある。典型的な例を一つだけ挙げると、「お前は、夕の火をみる。」(Tu vois le feu du soir)の詩の列挙では、これらのコントラストが絶対的に要求される。

*

私は演奏家がたくさんの音のパレットを持つ様に要求したが、プーランクの歌曲ほど演奏上もっとも大きな多様性を求めるレパートリーはない。それらのうち大部分は、本質的に詩的であるが、それらは、いろいろな性格を持っていて、胸をさすような荘重さから、はっきりとした肉感、もっとも誠意のこもった抒情性から、パリッ尻の嘲笑、もっとも馬鹿げた道化までがあり得る。このことは、歌曲に靈感を与えた詩の並外れた多様性と、作曲家自身の創造と想像によるものである。したがって、演奏者はこれらの全ての性格を、正しく彼らの聴衆に伝えることが、不可欠である。然し、私は今からその点について彼らに充分用心するように云いたいし、この点については、何度も繰り返す機会があると思う。

告白しなければならぬのだが、プーランクのいくつかのメロディは、演奏上の誇張におち入り勝ちだということである。例えば、アポリネール(Apollinaire)やマクス・ジャコブ(Max Jacob)やルイズ・ドゥ・ヴィルモラン(Louise de Vilmorin)のいくつかの詩やその他にも、演奏者が、聴衆の波長に合わせて、それらの効果を誇張して、行きすぎてしまうような誘惑にかられやすい。残念なことに、いくつかのコンサートや録音を聞いた中で、プーランクが確かに嫌うものがある。彼の芸術は、示唆の芸術である。私は、演奏者に決して(心の中でも)聴衆に手を伸べない様、お願いする。彼らは常にクラシック形式の範囲内に、冷たさからも誇張からも離れたところにいなければならない。時としては、“シャンソン”形式を遠まわしにすすめなければならないこともあるが、プーランクの歌曲は決してシャンソンではない。時として、人はある種の野卑さを勧めるが、決して野卑であってはならない。皮肉やしゃれも、暗示の程度を決して超えてはならない。常に正しい姿勢と“クラス”を保持して、決してそれを崩してはいけない。微妙な点はそこらへんにあって、私は何度でも、その点にもどるが、演奏者におねがいたいことは、プーランクが決して失わなかった、良い趣味(bon goût)と正しい韻律の範囲内にとどまってほしい、ということである。

*

この章全体で強調しているのは、演奏家の恐るべき責任についてである。それは彼が、生命を与えるべく任された作品が、一瞬にして、よくも悪くも判断されることになるからである。

このことをポール・ヴァレリー (Paul Valéry) は、機智をもって書いている。“音楽作品は、まだ書かれたものでしかない。時には、未定の芸術家の才能にあてて振り出した小切手である” 私はこれまで長い間、書かれた作品に対する忠実さを要求して来たが、この忠実さが、技術だけの演奏者 (exécutant) には、必要なことであるとしても、それだけでは、芸術的な演奏家 (interprète) としては、不十分である。なぜならば、紙の上に跡をつけられたサインを音にすることは、まるっきり違うことであり、それは、“潜在的な” 音楽にすぎない。それに、作曲家が、自分の作品の理想的な演奏を頭に描いても、むだである。彼は、この演奏を音符で示すことについては、無力である。作曲家兼演奏家であったリストが云っている様に“演奏の美を紙の上に書きしるすことが出来るなどと信じるのは幻想でしかない” ということである。

演奏を暗示することが無力なことを、作曲家は、より強く感じている。彼は、どうやって、書いた言葉で、楽節の区切りを、声の音色を、抑揚を、表現のアクセントを、又、その意図などを、表示することが出来るか？

La Fraîcheur et le Feu についてプーランクはこう書いている。“まず冷静な正確さでもって、技法を高めてから、自分を信じて、全てを忘れて、自分の“本能”だけに耳を傾けて、即興で演奏する様な風に演奏すべきだ。” “本能” (instinct) と云う言葉を択んだことに異論があるかも知れないが、しかし彼の云わんとすることは良くわかるし、この文章は、どんな音楽作品にも適用できて、よく演奏者の行動を定義している。なぜなら音楽は、演奏家の唇や指から、ひとりでの流れでる様でなければならぬからである。

私はこれからの頁で、演奏家のインテリジェンスや感性を活気づけることに努めるが、最終的には、彼らの演奏に、表現、強さ、正確を与えるのは、外部からの作用ではなく、演奏家自身の感動であり、真摯さである。