

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

緒 言

フランシス・プーランクが逝ってから、すでに数年になる。そして、私自身も彼を追って冥土にいく前に、私は、この小さな作品を書いておきたかった。それは、ただ、彼の曲に関心を持ち、それを演奏することを希う歌手や、ピアニストの為のガイドになれば、という意図であった。

彼の曲の三分の二は、フランシス・プーランクと共に私達がおこなった演奏会の為に書かれた。私達は一緒にそれらを創り、そして私達が、協力してきた25年の間、何べんもそれらの曲を演奏した。

女性歌手用に書かれた曲については、私は、作曲家の存命中から、よくそれらを教えた。なぜなら、彼は、彼自身の音楽を習わせることを余り好まなかったもので、彼を訪ねて来る女性歌手に、よくこう云ったものである。

「ベルナックに、会いに行ってください。どうしたらよいかは、彼の方が私より、あなたに、よりよく話すことが出来ますから。」私は、従って、彼について記憶していることは、彼の曲についての知識のみでなく、敢えて云うなら、彼と私との共通な経験について伝えるために、これらの文章を書く義務があると、私には思われた。それは、これらの曲の演奏についての手引や唆示をも与え、彼の趣味や、希望に合致していると考えられるからである。

フランシス・プーランクは、無論、彼の時代の最大の作曲家であった。そのことは、国際的な批評により、何度も、確かめられたし、その後、年を経てからますます、その評価を得ている。彼自身の告白によると、彼のメロディ（歌曲）は、彼の作品の中でも、最も重要な部分を占めている。私は、彼が書くことを思惟し、そして私に残した原稿〈私の作曲日誌〉(Journal de mes mélodies ベルナル・グラセ社で刊行され、残念なことに廃刊になった)を、その証拠として上げることにとどめたい。私は、この小著の中で、この日誌を数多く引用し、その際、私は、しばしばプーランクの書いた通りに引用する様に、努めた。私は、残念ながら作家

ではないので、私のつける註釈はまるっきり文学性が除かれていると云う、一寸した利点があると思う。私は又、音楽理論家でもないで、私がこれらの曲を研究するのは、決して、音楽的分析の面からではなく。単に、これらの曲を度々歌い、常に愛している、一人の演奏家の視点を述べるに過ぎない。プーランクもこの様に云っている、「特に、私の音楽は、分析しないで下さい ただ愛して下さい。」と。

この本の最初の章は、フランス・プーランクの伝記であり、彼の人格のスケッチを、個人的な思い出の幾つかと共に書かれている。次の二章は、作曲及び、それらの演奏に関する一般的な注意にあてた。次いで、これらの曲は研究され、それらに作詩をした詩人別に、一章づつまとめた。各章の始めには、これらの詩人の非常に短い伝記をのせた。おしまいに、作曲した順序に分類され、声域について記した全ての曲の表を、付記した。

第一章 フランス・プーランク

——その幼年期——

フランス・プーランクは、エリゼ宮殿から数歩のところにある、パリ市ソーセ広場2番地(2 place des Saussaies)で、1899年1月7日に生れた。豪華な建物の中に、彼の両親の住むアパートがあり、それは写真でも示されている様に、その当時の趣味に従って、詰物でふくれた沢山の家具や刺しゅうされたカーテンや、緑の植物によって豊富に飾られていた。彼の父エミール・プーランク(M. Emile Poulenc)は、彼の2人の兄弟と共に、化学製品の商売をしていたが、それが発展に発展を重ねて、今日、ヨーロッパで、もっとも大きな営業規模をもつ、あの有力な、ローヌ・プーランク社(la Société Rhône-Poulenc)となった。

プーランク家は、フランスの南より中央の豊かな地方、ラベロン(l'Aveyron)の出である。エスパリオン(Espalion)には、「プーランク通り」があるが、それは、この音楽家を永久に記念したものではなくて、この地方の旧家である彼の祖先の名前を記念したものである。ラベロン(l'Aveyron)の人々は、彼らの土地の荒れて、複雑な形によく比例して、真面目で働らきもので、カソリックの信仰深い人が多かった。「私の父は、偏狭な所のない、堂々たる信仰の人であった。」と、フランスは云っている。

エミール・プーランク自身は、楽器は何も奏かなかったが、大の音楽愛好家であった。“コンセル・コロヌ”(Concerts Colonne)の忠実な聴き手でオペラ座や、オペラ・コミック座の初演を逃さなかった。然し、彼の神々は、ベートーヴェン(Beethoven)や、ベルリオーズ(Berlioz)や、フランク(Frank)であり、彼は、息子には、自分の音楽嗜好を余り伝えてはいない。

フランス・プーランクにおいて、もっともはっきりしているのは、母からの遺伝である。彼の性格を形成する大部分の特色のみならず、彼の芸術的天分も又、彼の母から受け継いでい

た。彼の母、ジェニー・ロワイエ (Jenny Royer) は、何世代も続いた生粋のパリジェンヌであり、そのことは、仲々珍らしいことであった。つづれ織の織手や、高級家具指物師や、ブロンズ鋳造師などの職人の家柄で、皆、文学、絵画、芝居、音楽など全ての芸術を愛していた。

ロワイエ家の人々は、完全な快楽主義者で、宗教には敵意を抱いてはいないが、完全に無関心であった。プーランク夫人の兄弟のパプン (Papoum) 伯父さんは、その典型的なタイプであった。彼は、今ではなくなった“ブルヴァル気質”に属していた。トゥールーズ・ロートレック (Toulouse-Lautrec) 風のひどい三文絵かきの彼は、芝居に惚れこみ、楽屋に、足しげく通い、沢山のコメディアンや、有名な歌手と友情のきずなで結ばれていた。この伯父さんが、母を訪ねて来た時は、彼らの会話は、フランシスを魅了し、テーブルの下で、汽車のおもちゃで遊ぶ振りをしながら、一言も聞きもらすまいとしていた。夏の休暇は、パリからすぐ近くの、ノジャン・シュル・マルヌ (Nogent-sur-Marne) にあるロワイエおばあさんの屋敷で過ごしたが、生粋のパリッ子である、この家族にとっては、そこは、本当の田舎に思われた。マルヌの河畔は、大衆酒場や、大衆ダンスホールで一杯になり、天気の良い日曜日には、パリから、良き市民達がアコーディオンの音に合わせて、踊りにやって来た。彼の少年時代から、フランシスは、この卑俗な陽気さに特別な詩情を感じていた。彼は、それを彼の作品の多くに描いている。

プーランク夫人は、アマチュアながらピアノを弾いた。しかし彼女は、完全無欠な音楽的感覚と、すばらしいタッチに天与のものがあつた。彼女が好んでいた音楽家は、モーツァルト (Mozart)、ショパン (Chopin) シューマン (Schumann)、シューベルト (Schubert) であつた。全ての芸術的事大主義をなくして、彼女は、時々、グリーク (Grieg) の作品や、ルービンスタイン (Rubinstein) のロマンス (la Romance) など、彼女が云うところの“小さな幻想曲”を奏した。それを、フランシスは、“愛すべき下手な音楽”と呼んだ。彼女は、早くから彼女の息子は、一つの情熱 即ち、ピアノを奏く情熱しか、もっていないことに気付いた。4才か、5才から、彼女は、彼を勉強させた。そして彼は、セザール・フランク (César Franck) の姪のブッテ・ド・モンベル (Mlle Boutet-de-Monvel) と云う名の家庭教師についた。「私の幼年時代を思い返すと、いつもピアノの前にいる私が見える。」とフランシス・プーランクは云う。彼は楽譜を読んだり、音楽をきいたりしながら驚嘆に驚嘆を重ねた。「私は、ある日、シューベルトの冬の旅を発見し、その瞬間、私の生命の非常に深い所で何かが変わつた。特に、この驚異的な、幻の太陽 (Die Nebensonnen) は、私にとって、常に感動を呼ぶ力を持っている。」彼は、ドビッシィ (Debussy) のハープと弦楽器のための“神聖な踊りと世俗の踊り” (Danse Sacrée et Danse profane) をきいた時は、ドビッシィの雷撃と天啓に打たれた。帰宅して、彼は、ピアノで、彼のきいた驚ろくべき微妙な調和を、再現してみようと努めた。次の様なシーンがあつたのは、丁度、この頃のことであつたに違いない。マドレーヌ広場の一隅のトロンシェ (Tronchet) 通りの店で、母と一緒にあつたプーランクは、ドビッシィと

彼の奥さんが、突然入ってくるのを見た。彼らは、“コンセール・コロヌ”の練習の時に、遠くから見ていたので、彼らを見知っていた。少年フランシスは、人が注意していない一瞬を利用して、長椅子においてあったドビッシィの帽子に触れることができた。「私に勇気があったなら、私は、それにキスをしていただろう」と、彼は、この憧憬の行為について、語っている。その後、何年か経って、彼は、別の驚ろくべき発見をした。ストラヴィンスキー(Stravinski)の作品である。“火の鳥”(Loiseau de feu,) “ペトルーシュカ”(Petrouchka)そして“春の祭典”(Le Sacre du Printemps)である。

フランシス少年は、作曲を自ら試みている。ドビッシィの影響で信じられないほど複雑な、ピアノの為のプレリュード(Préludes)や、ストラヴィンスキー(Stravinski)の夜鶯(Rossignol)に、あきらかに影響を受けている“火葬場への行列讃歌”(Processionnal pour la Crémation d'un Mandarin)がある。

プーランク夫人は、息子をコンセルヴァトワールに入れることを希んだ。だが優秀な実業家であるエミール・プーランク氏は、息子がまともな学問を続けることに固執した。そして、彼が、最初の試験を通った時に戦争が始まった。彼は、まもなくユニホームを着なければならなくなった。音楽の基礎教育が、彼に常に欠けていたことを遺憾に思うことを、許されていい。

作曲家として、彼は独学であった。戦争が終ったが、コンセルヴァトワールに入るには、実際には、おそすぎている。そして、テクニックについての知識を深めたいと思ってシャルルコシュラン(Charles Koechlin)の指導の下で、勉強したのは、1921年から1924年にすぎなかった。そして、この人は彼にとって、大へん優れた、見透しのきく教師であった。

*

幸いなことに、14才になってまもなくフランシスは、ピアニストのリカルド ヴィニユ(Ricardo Viñes)にあずけられた。芸術家で人間的にもすばらしく、当時、ドビッシィ、ラベル(Ravel)、ファラ(Falla)を弾く、偉大な音楽の達人であった。彼をよく識っていた作家、レオンポール ファルグ(Léon-Paul Fargue)は、こう書いている。“彼の心と彼の用語からは三つの言葉が、完全に除かれていた。：陰謀、立身出世主義、譲歩：この三つのいやな言葉は、彼にとっては、何の意味もなかった。フランシスは、彼の親愛な師ヴィニユを描写している。“高雅な人となりで、大きな口ひげをつけ、もっとも純粋なバルセロナ風のつば広帽子をかぶり、ボタンのついた上等な長靴をはき、ペダルの踏み変えが悪いと、私のすねを蹴った。ペダルは現代音楽の欠くべからざる要素で、彼ほどそれを上手に教える人は、いなかった。彼はペダルの波の中で、明瞭に弾くことが出来た。完璧なレガートに対して、スタッカート技巧のすばらしさ！ プーランクが著名なピアニストになれたのは、ヴィニユの教育のたまものである。ただ彼が、常々「私は彼に全てを負っている」とくり返し云っているのは、プーランクが、ヴィニユによって音楽の最初の飛翔を得ているからである。

なぜなら、ヴィニユは、彼のピアノ用の初期の作品の優れた演奏家であったのみでなく、彼

によって、二人の芸術家を知るようになった。エリック サティ (Eric Satie) と ジョルジュ オリック (George Auric) である。彼らは、色々な肩書で、彼の作曲家としてのデビューに非常に大きな影響を与えた。彼らによって、同時代の他の作曲家達を知り、特に、プーランクと共に“6人のグループ”と呼ばれた。ダリウス ミロー (Darius Milhaud,) アルトゥル オネーゲル (Arthur Honegger,) ジョルジュ オリック (Georges Auric,) ルイ デュレイ (Louis Durey) そして、ジェルメーン タイユフェール (Germaine Tailleferre) である。

このグループは、批評家アンリ コレ (Henri Collet) により、この様に名付けられたが、その理由は、単に、彼らの作品が同じコンサート・ホールで演奏されたことによるが、中でも、フェリックス デルグランジュ (Félix Delgrange) が創設した“リール ユ パレット” (Lyre et Palette) や、ジャーヌ バトリ (Jane Bathori) の“ヴィユ コロンビエ” (Vieux Colombier) である。このジャーヌ バトリは、すばらしい音楽的な歌姫であると同時に、新しい音楽について熱心な宣伝者であった。彼女はドビッシィ、ラヴェル、ルーセル (Roussel)、サティ他、多くの作曲家の最初の演奏をした。彼女は、彼らの作品を、自分でピアノを感嘆するほどうまく伴奏しながら歌った。プーランクの初期の作品も、彼女のおかげで、演奏され、そしてそれらは、やすやすと大成功をおさめた。：黒人狂詩曲 (La Rhapsodie nègre), 無窮動 (les Mouvements perpétuels) などの作品である。

しかし、6人のグループは決して、一つの派でも運動でもなかった。それを構成する6人の音楽家は、単に友達のグループであり、常に友人としてとどまった。彼らは、みな、頭をかかえてきく音楽や、ワグナー (Wagner) 風の大雲やドビッシィ風の霧には反対であった。彼らの代弁者であり、詩をつくる年代史作者であり、更に又、彼らの理論家は、ジャン コクトー (Jean Cocteau) であった。特に、雄鶏とアルルカン (Le Coq et l'Arlequin) で つかのまではあったが、エリック サティの美学を擁護した。プーランクは、初期の全作品において、この美学に深く影響を受けていたが、6人の音楽家の趣味や音楽的傾向は、それぞれ異っていた。当時、彼らの共通の反応は、しかし有益であった。なぜなら、そのために、彼ら、一人一人に固有の性格をもつようになったからである。人は、プーランクから反ドビッシィ派の反応に驚ろくかも知れない。この問題について、彼は非常にはっきりいっている。「1917年にサティを知った頃、自衛のためから、反ドビッシィ派の危機があったにもかかわらず、ドビッシィは、常に、私がモーツァルトの次に好きな音楽家である。彼の音楽なしでは、私は、いられない。それは私の酸素である。その上、“6人”の反応は、ドビッシィ主義に反対したのであって、ドビッシィ個人ではない。20才のある時期には、きずた (常春藤) に覆われないように、人が崇拜しているものを、いつわって否認しなければならない。」

第二章 メロディーの作曲家としての・プーランク

“心によって支配された手”

ポール エリュアール (P.Eluard)

ある音楽雑誌が、フランシス・プーランクに、彼の感性論の規準、彼の形式の原則、彼の記述作法や、表現についての彼の意見を、たずねたのに対して、音楽の魔法使いである彼は、この様に答えている。「私の規準、それは天性です。私には原則はないし、ない事を誇りにしています。ありがたいことに、私は、如何なる記述の作法も、もっていない。(私には、そのような作法は、トリックと同じだとおもう。)ともあれ、インスピレーションとは、とても神秘的なもので、それについて説明しようとしないう方がよいでしょう。」彼は、この様にして、彼が彼の音楽にもついている全ての概念：即ち抽象的理論・方式や体系の否定、の特質を挙げている。即ち、プーランクにとって、音楽を書くことは、知的な訓練ではなく、表現の一つの方法なのである。優れたイギリスの評論家であるロロ マイアーズ (Rollo Myers) は、この珍しい現象を、次の様に云う。「彼は生れついでに音楽家であり、普通の人が、言葉でそれをする様に、音楽が、自分の思想や感情を表現する、もっとも自然な手段となっている。」しかしながら、後年になると、彼は、作曲のもっとも新らしい方式について、同情をもって考える様になり、若い作曲家達が、それを用いる事を是認した。しかし彼は非常に総明であり、彼自身について明快であったから、それは彼の行き方や、性格ではないことを、充分に知っていた。そして、もし、これらの若い音楽家達が、彼のことを、テクニックに欠けると非難したときは、彼は、自分のしたいことをするに充分なものを、もっていると、答えることができた。彼のハーモニーは、多分、誰もがもっていたものであろうが、彼は、それを誰よりも、よく使ったのである。そして、彼の音楽を好まない一人の批評家は、「彼の否定できない、顕著な独創は、分析に挑戦し、定義する気をなくさせる。」と告白している。又、もう一人、イギリスの音楽家を引用すると、レノックス バークレイ (Lennox Berkeley) は、こう云っている。「伝統的な音楽言語を、かなり個人的様式で使うので、人は、最初の小節から、その音楽は、彼のものと認める。そして多分、驚ろくような、革新的な音楽言語を採用する作曲家よりも、本当の独創を所有している。」現代の作曲家の中で、その音楽が、プーランクの音楽の様に、すぐさま作曲家の名前を当てることができる様な作曲家が多くいるであろうか？ いずれにしろ、若い時代の作品からすでに、彼の音楽は、彼の個性の特徴を、もっていた。そして、齢をとるにつれ、彼は常に彼自身に対して真実であることを知っていた。彼は、アンリ ソゲ (Henri Sanguet) に書いている。「人が自分のあるがままを、押し進めることは、自分の花 (特色) を、流行に応じ肥料でもって、促成栽培するより、勇気がいる。」と。又、彼は、クロード ロスタン (Claude Rostand) に云っている。「もっとも悪いのは、自分に向いていない流行に迎合しようとする事だ。」

プーランクの作品のなかでは彼の声楽の作品が 時の試練にも耐え得るすぐれたものであることは、疑いの余地がない。プーランクは、声楽の作曲に天稟の才をもっていた。第一に、彼は人の声を愛していたので、彼自身のために歌を愛したのだった。美しい声、美しい楽節は、彼に深い喜びを与えた。次に彼のインスピレーションは、文学作品によってそれがひき起された時ほど、より自発的に、ほとぼしり出たのであった。プーランクの中に、音楽的インスピレーションを、ひき起す時に、言葉がその色彩、アクセント、各節のリズムや、詩句、それから言葉の意味、躍動、鼓動、詩や文学作品の形式や意味が、全て一体となって、如何に大きな役割を占めたかを、大きな驚ろきをもって、認めることができる。そして、それは、3つの観点からである。即ち、リズム、ハーモニー、そして、メロディーである。

若い作曲家たちが、正音調韻文法の問題を完全に軽視している様に見えた時代に(なぜなら、彼らが云う様に、それは詩を粉々にするところまで行くので)プーランクは、それらの問題にもっとも大きな重要性をおいていた。そして彼によってこれらの問題は、フランス語の例外的な朗読法という意味で、解決された。これは、彼が詩人たちに、とてもよく役に立った重なる理由の中の一つである。

ハーモニーの観点からは、一つの調子から他の調子への転調を、彼は、信じられない位に容易にするので、彼が最初に聞いた調子の中に、一つの詩の、いろいろな断編を、保持させることができたので、並外れた緻密さと肉感とでもって、その雰囲気を作り出した。

おわりに、彼のメロディーにおける天賦の才、多分、作曲家にとって、もっとも貴重な才能であり、又、彼のエッセンスそのものでもあるが、それが彼に、文学作品の表現を増幅するのに適切な音楽曲線を感じさせる。

従って、プーランクの声楽の作品が、もっとも顕著であると同時に、彼の音楽カタログの中で、もっとも数多いのも、驚ろくにあたらない。宗教的、又は宗教と無関係の合唱用の作品、アカペラ (a cappella) 又は、オーケストラのつくもの、カンタータ (cantates) モテット (motets) メサイア (Messe) スタバット マーテル (Stabat Mater) グローリア (Gloria) 暗闇の中の答え (Répons des Ténèbres) 等抒情的作品 (声楽曲) ティレジアの乳房 (Les Mamelles de Tiresias) カルメリタ修道女との対話 (Dialogues des Carmélites) La Voix humaine)、そして137のメロディ。

プーランクは、子供の時から、詩歌、とくに現代詩人の詩に熱中して、貧ぼる様に読んだ。そして、それらの詩から彼の初期の、作曲が試みられた。彼のメロディ全体のうち、現代詩によらずに書かれたものは、20曲ほどしかない。これらの詩は、得てして、やや暗いが、彼の音楽になると、それらは、澄明になった。正しい句点を与えられ、(なぜなら、それらの詩は、たいてい句点がないため、よく読者に、誤った意味にとられた。)そこに、人は、律動、呼吸、抑揚をみいだし、感情と情緒をとり入れ、詩の深い意味を表わし、詩に生命を与えた。クロード・ロスタン (Claude Rostand) は書いている。「マックス・ジャコブ (Max Jacob) や、

ジャン・コクトウ (Jean Cocteau) や、ルイズ・ド・ヴィルモラン (Louise de Vilmorin) とくにギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire) と、ポール・エリュアール (Paul Eluard) の意味するものがよく理解できない人は、プーランクに、訊ねるべきである。彼のメロディの中で、これ等の詩は、全ての神秘をあらわにするであろう。プーランク自身の言葉を借りれば、「私が一つの詩を択び、それを音楽にするのが時として数ヶ月後にしか、実現しないのは、私が、その詩を全ての面から調べるからです。アポリネールやエリュアールの場合には、私は、その詩の頁割り、行間や余白に、大きな重要性をおく。私は、その詩を何度も詠唱し、聴き、わなを探し、テキストのむつかしいところには、よく赤線を引いた。呼吸のしるしをつけ、詩の内部のリズムを見出そうと努めるが、そのリズムは必ずしも最初のものとは限らない。次に、私はピアノ伴奏の異なる密度を勘考しながら作曲していくよう努める。正音調の細かい点でつまづいた時は、私は、ムキにならない。時としては、何日も待ち、その言葉を、あたかも新しい言葉として見る様になるまで、忘れようと努める。「私がメロディを最初から始めることは、ほとんどない。気まぐれにとり上げた1つ2つの詩篇が私にひっきり、しばしば、その調子と秘密のリズムと作品の鍵をだしてくれる。」「私は一つの調子の中に見出された一節を、手軽に音楽にすることは、決してしない。」これらの言葉の中に、彼の仕事ぶりがうかがわれる。彼は又、いくつかの文章の中で、作曲するために択んだ詩についての彼の立場をとともよく定義している。「私は、詩に関する問題を、知性でもって解決しようとは思っていない。心と本能の声の方がもっと確かである。」又、「作曲するのは、単に、詩文のみならずその行間や余白にあるものまでしなければいけない。」そして更に、「一編の詩を音楽にすることは、愛の行為でなくてはならない。決して理性の結婚であってはならない。」

この短かい章を終えるにあたって、私は、ジャン・ジョエル・バルビエ (Jean-Joël Barbier) の、文の断章を引用したい。なぜなら、それは、メロディ作曲家、プーランクについて、知性と感受性とをもって語っているからである。ここに二つの種類の作曲家がある。フォーレ (Fauré) の様に、彼の、メロディは、まず音楽的な新らしさである。そして、ドビツシイにとっては、メロディは、まず詩的な結末である。しかるに、プーランクのメロディは、常に音楽の新規性以前に、詩的な出来事である。それが、彼の音楽に価値をあたえ、独自の色彩をあたえている。

彼の詩に関する理解力は、彼の音楽的な天才の才能に匹敵する。音楽テキストを択ぶにあっても、それらの使用法についても、その才能が作用をした。なぜなら、よい詩人や、又、よい詩を択ぶだけでは充分ではない。テキストを見出すことが問題で、そのテキストは、それ自身、美しく、音楽に耐えられること、即ち、作曲するのに、うまく結びつき、そして、その作曲と共に、大きくなる様なテキストを見つけ出すことである。それには、二重の明快さが必要とされる。即ち、まずその詩に対してと、次に自分自身に対してである。この二重の明快

さを、フランシス・プーランクは高度に所有していた。アポリネールの中でも、例えば、彼は、もっとも有名な詩ではなく、最終的な結果がもっともいい詩をとり上げる。それは、決して彼が小詩を択ぶと云うことではなく、テキストが、或は、非常に短いか、対比しているか、併置されているかである。言葉の周囲に、余白が残されている詩、硬直した構造や、出発点から、余り強固にセメントで固めてなくて、音楽的な絆を、正当化する行間と、音の空間に余地を残し、冗言を省いて、逆に、適度な照明の中に、それらを配置することで、言葉に新しい拡がりを与える。彼は、行間に、音楽の存在を許容するに足る雰囲気をもった詩を択んだ。その音楽は、その時点から、時間と、空間の中に、決定的な情緒性の面から、それらの詩を定着する。

メロディ作曲家、プーランクの奇蹟は、正に彼が、誤読をしないことである。内容や、言葉にかくされた情緒性について、誤解しないのみならず、プーランクの音楽は、直ちに、その詩に、光度と、新しい透明性を与えて、言葉や文章の中にある全てのかくされた部分を、同時に、知覚させる。そして、それは驚ろくべきほどに注意をはらわれた韻律学（正音調）のおかげであり、音楽として、それを感じる前に、詩人として、彼のテキストを再び調べる作曲家の気遣いによるのである。彼にあっては、詩人と作曲家が一体となっている。

これらの文章を60年間の歌の研究と、歌手として、ついで教授としての経歴の後に読み返すと、それは、私の青年期の記念品であることが、はっきりとする。実際において、私を、抵抗することが出来ないほど、歌に惹きつけたものは、何であるのだろうか。優れた力強い声を持っていた事ではない。なぜなら残念ながら、そうではなかったのである。特に音楽家として優れていた事でもない。それも又、当てはまらないからである。私が17才、18才の頃、私に情熱をいだかせたものは、文学作品を作曲する問題、韻文律や強調の問題、詩的表現と音楽の問題であった。私は、それとは知らずに、サンサーンス (St. Saëns) が提出した質問を、自らに課していたに違いない。「歌とは、詩が一種の開花として、現われ出たものではなからうか？ 詩句のリズムと音響性が、それを増幅するために、歌を求めるのではないだろうか？ 歌は、単に、朗読のよりすぐれた形ではないだろうか？」サンサーンス自身も、度々この理想に到達することに、可成り成功したが、残念ながら、彼の音楽的インスピレーションの特質が、この試みを、ほとんど、無関心なものとした。

何はともあれ、詩と音楽の結婚の中に、演奏者の役割があることを、私は、予感した。詩人にも音楽家にも、同時に役立つこのすばらしい役割を、自分の役割とすると云う高揚する望みは、私の人生を決めるのに充分であった。プーランクとの出会いが、私には、宿命的なものであったと思えることを、ご理解いただけることでしょう。