

プーランクのオペラ《人間の声》における管弦楽法

永井玉藻

0. はじめに

20世紀のフランスで活動した作曲家の1人、フランシス・プーランク（1899–1963）は、1930年代まで歌曲やピアノ曲の作品を多く手がけていた。しかし、彼は第二次世界大戦前夜からオペラ作曲への意欲を持ち始める。以来、プーランクは1963年に没するまで、オペラ作曲に前向きな姿勢を持ち続け、生涯で3作品のオペラを完成させた。その最後の作品が、作曲家と同じく20世紀のフランスで、八面六臂の活躍を見せたジャン・コクトー（1889–1963）の戯曲によるモノ・オペラ《人間の声》である。

自宅に1人である若い女性が、恋人らしき相手からの電話を受け、思い出話やたわいもない話をするが、実は電話の相手は、翌日には主人公とは別の女性と結婚する予定で、最終的に主人公は絶望しながら電話を切る、という内容のこのオペラは、主人公が電話の向こうにいるらしい相手と会話することで筋が進行する。ただし、電話の話し相手に関する具体的なことは分からず、相手の声が観客に聞こえることもない。主人公自身に関しても役名すら与えられておらず、歌詞を通して観客側に伝えられる情報は極めて断片的である。

歌唱声部のこのような特殊性から、《人間の声》に関する従来の研究では、コクトーの原作との相違点や、プロソディについての詳細な考察がなされてきた。プーランクのオペラ3作品を包括的に研究したドニ・ワルクスの博士論文はその一例である¹⁾。

しかし、《人間の声》は前作の《カルメル会修道女の対話》以上に、オーケストラ・パートにも注目すべき作品であろう。というのも、物語の進行においては、主人公にしか聞こえない話し相手の発言内容を聴衆に想像させる必要があるためである。したがって、作品においては、主人公役の歌手の身振りや表情、声のトーンなどの演技による示唆のほか、オーケストラ・パートも無視できない大きな役割を担っていると考えられる。

1) Waleckx, Denis. *La Musique dramatique de Francis Poulenc, les ballets et le théâtre lyrique*. Thèse à l'Université Paris-Sorbonne, soutenue en 1996, Paris, 582p.

そこで本論では、《人間の声》におけるプーランクの管弦楽法の特徴について考察する。論文では、まず《人間の声》作曲の経緯を概観したのち、プーランク作品のオーケストラ編成、および管弦楽法について、オペラ作品を中心に特徴を整理する。その後、《人間の声》の音楽パートとオーケストラ・パートとの関わりを踏まえつつ、物語の展開に対するプーランクの管弦楽法の作用について検討する。

1. 作曲から初演までの経緯、および「上演についての覚書」

1957年6月に、パリ・オペラ座で自身の2作目のオペラ、《カルメル会修道女の対話》のフランス初演を終えたプーランクは、このオペラの作曲を勧めた楽譜出版社リコルディ社の社長、グイド・ヴァルカレンギ(1893-1967)に、9月25日付けで手紙を書いた。「今は——未来について話そう——ついに、《人間の声》をやろうと思うよ！！！！」と、興奮した様子で始まるこの手紙では、1958年から59年のシーズンのために作品を準備できていると考えていること、パリで行うその初演のために、コクトーが舞台装置や演出を担当するのを受け入れたことなどが記されている (Schmidt 1995: 477)。

『人間の声』をオペラ作品にする、というアイデアは、《カルメル会修道女の対話》を仕上げた後のプーランクに突然降って湧いたものではなかった。というのも、作曲家は1953年にはすでに、友人でリコルディ社パリ支店の社長を務めていたエルヴェ・デュギヤルダン (1910-1969) から、人気絶頂のソプラノ歌手、マリア・カラスの主演でこの作品をオペラ化する話を持ちかけられていたからである (Hell 1978: 277)。青年時代に「フランス六人組」の一員として、また友人の1人としてコクトーと関わりを持ち、また彼の詩による《闘牛士》(FP11、1918年から1919年にかけて作曲) や《コカルド》(FP16、1919年作曲) などの歌曲を作曲していたプーランクにとって、コクトーは未知の詩人ではなかった。また、『人間の声』は1930年にコメディ・フランセーズで初演された際に大成功を収めているので、ラコンブのように、演劇にも親しんでいたプーランクがその舞台を見た可能性もあることを指摘する研究者もいる (Lacombe 2013: 712)。

実は『人間の声』のオペラ化に関しては、プーランクとコクトーの間で計画が進められるよりも前に、ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ (1926-2012) によるオペラ化の話が持ち上がっていた。しかし、ヘンツェは1957年9月の時点ですでに、その作曲を諦めていたようである²⁾。ヘンツェはその後も、

2) 9月25日付のヴァルカレンギ宛の手紙において、プーランクは、ヘンツェが《人間の声》の作曲を諦めた、と記している (Schmidt 1995: 477)。

11月14日付けで『人間の声』に関する手紙をコクトーに送っているが³⁾、一方でプーランクは同月19日にデュギヤルダンに宛てて「《声》のことをたくさん考えている」と書き送っており (Poulenc 1998: 888)、作曲の準備を着々と進めている様子が窺える。プーランクは年が明けた1958年の2月から、冬の休暇先である南仏のカヌで本格的な作曲の作業を開始し、一月後の3月30日には全体の下書きを終えた。そして、作曲家はヴァルカレンギに6月2日に電報を打ち、作品の完成を伝えた。その後、彼は8月25日からオーケストレーションに取り組み、最終的に9月19日に全ての作業を終えている。

カラスを主役に、というデュギヤルダンの発案がきっかけとなった《人間の声》だが、1959年2月6日にオペラ・コミック座で行われた世界初演で主人公役を歌ったのは、プーランクのミューズ、ドニーズ・デュヴァル (1921-2016) だった。カラスに比べると国際的な知名度は劣っていたデュヴァルだが、彼女はプーランクの1作目のオペラである《ティレジアスの乳房》で作曲家に見出され、続く《カルメル会修道女の対話》の主人公、ブランシュ役の当て書きもされていた。《人間の声》に関しても、プーランクは当初から、「女優としての資質を与えられ、私の音楽にも慣れていいるのだから、この“声”を創るのはもちろんデュヴァルだ」と述べており (Schmidt 1995: 477)、彼がデュヴァルの声や演技力を念頭において作曲していたことは明らかである。また、原作者かつ演出担当であるコクトーも、デュヴァルをたった1人の登場人物役に据えるプーランクの意向に賛同したようである⁴⁾。初演の翌年にスコットランドのエディンバラとアメリカで公演が行われたときにも、主人公役はデュヴァルが歌った。

たった1人の登場人物が40分間にわたって話し続け、台詞の内容からは人物の状況に関する断片的な情報しか把握できない、という作品の特徴のため、コクトーは『人間の声』の演出に関する詳細な指示を与えている。一方、プーランクも《人間の声》を上演するための、次のような「覚書」を楽譜に添えている。

1. 《人間の声》のたった一つの役柄は、若くてエレガントな女性によって演じられなければならない。つまり、愛人が見捨てるような、歳をとった女性ではない、ということである。
2. この楽譜において非常に重要なフェルマータの長さは、歌手の演技にかかっている。指揮者はそれを前もって、歌手と綿密に決めておきたいと思うだろう。
3. 伴奏がない歌唱のパッセージは、演出に応じて、全てとても自由なテンポである。慟哭から冷

3) 1957年11月14日付けでヘンツェがコクトーに宛てた手紙において、コクトーが『人間の声』の作曲に関する諸権利を「別の作曲家に与えた」ことが記されている。F-Pn : NLA-40 (058). *Lettre de Hans-Werner Henze à Jean Cocteau*, Naples, 14 novembre 1957.

4) 1960年9月12日付けでコクトーが友人のミロラドに宛てた手紙において、コクトーもプーランクも《人間の声》の主演にオペラ歌手を起用することを拒否し、「大女優 *une grande comédienne*」を望んでいたことを記している (Lacombe 2013: 715)。

静さへ、またはその反対に、直ちに移らなければならない。

4. 作品全体は、オーケストラの官能性にたっぷり浸るべきだ。

フランシス・プーランク⁵⁾

このように、4項目から構成されるこの「覚書」の内容は、歌い手の外見的特徴や雰囲気から、音楽的なことに対する注意点が含まれている。特に2つ目と3つ目の項目は、歌い手に歌唱力だけでなく相応の演技力をも要求するものであり、プーランクが作品の上演において、いかに主人公役の歌唱声部に注意を払っていたかを示している。実際、完成後の作品を聴いたコクトーも、プーランクに対し「親愛なるフランシス、君はこれっきり、僕のテキストの“言い方”を決めたね」と告げたという (Hell 1978: 281)。

その一方、「覚書」の4つ目の項目では、作曲家はオーケストラにも言及している。作曲の際はピアノの前に座って仕事をするのが常だったプーランクにとって、オペラやバレエなどのジャンルの作品が完成した瞬間とは、全曲のピアノ・リダクション・スコアを書き上げた時点のことであり、彼はオーケストレーションを作曲の作業行程とは別に考える傾向があった。そのため、《ティレジアスの乳房》や《カルメル会修道女の対話》の場合、作曲家が周囲の人物や親しい友人に宛てた手紙の中で、オーケストラやオーケストレーションの話題が出てきたのは、ピアノ・リダクション・スコアの完成後のことだった。しかし、それはプーランクがオーケストレーションの作業を軽視していたということではない。後述するように、《人間の声》では、作曲家は下書きが終了した1958年3月30日の時点でかなり具体的な楽器編成を構想している。その後も彼は、同年の復活祭(4月6日)付けのベルナック宛ての手紙において、オーケストラの音量に気を配っていたり (Poulenc 1998: 891-893)、6月13日付けのヴァルカレンギ宛ての手紙でも、「軽めのオーケストレーション」と述べていたりする (Schmidt 1995: 479)。

合唱を含む大人数の登場人物を必要とする前作の《カルメル会修道女の対話》とは異なり、《人間の声》は登場人物が1人だけの作品である。そのため、プーランクがオーケストラ、特にその音量について、早い段階から注意を払うのは当然のことだろう。だからこそプーランクは、彼には珍しい「上演のための覚書」のような文章を作成し、オーケストラについても触れたのだと思われる。では、その《人間の声》のオーケストラ・パートには、どのような特徴があるのだろうか。

5) 1959年にリコルディ社から出版されたオーケストラ・スコアに掲載された原文は以下の通り。「Notes pour l'interprétation musicale / 1. - Le rôle unique de La Voix Humaine doit être tenu / par une femme jeune et élégante. Il ne s'agit pas d'une / femme âgée que son amant abandonne. / 2. - C'est du jeu de l'interprète que dépendra la / longueur des points d'orgue, si importants dans cette / partition. Le chef voudra bien en décider minutieuse- / ment, à l'avance, avec la chanteuse. / 3. - Tous les passages de chant sans accompagnement / sont d'un tempo très libre, en fonction de la mise en / scène. On doit passer subtilement de l'angoisse au / calme et vice versa. / 4. - L'œuvre entière doit baigner dans la plus grande / sensualité orchestrale. / Francis Poulenc」

2. プーランクのオペラ作品におけるオーケストラ

《人間の声》のオーケストラ・パートについて理解するためには、まずプーランクがオーケストラを使用する際の傾向と、彼のオペラ作品におけるオーケストラについて概観する必要がある。プーランクはピアノや声楽のための作品を多く残したため、ミヨーやオネゲルのような同世代の作曲家に比べると、オーケストラの扱い方が言及される機会は少ない。実際、プーランクの全作品中、オーケストラ組曲化されたバレエ音楽を除くと、純粋に管弦楽のためだけに書かれた作品は、1947年作曲の《シンフォニエッタ》のみである。

しかし、プーランク自身は折に触れて、オーケストラやオーケストレーションについての発言を繰り返し行っていた。また、彼はオーケストラを用いた作品の試みも、公にデビューした直後の1920年代初期から始めている。現存しているもののうち、当初からオーケストラのために作曲された最初期の代表作は、ロシア出身の興行師セルゲイ・ディアギレフ（1872-1929）からの依頼で1923年に作曲されたバレエ《牝鹿》である。プーランクにとって、本格的な管弦楽音楽を作曲するのはこの時が初めてだったが、作品では、様々な打楽器やチェレスタを含む、標準的な3管編成のオーケストラが用いられた。

プーランクがオーケストラを用いる場合、その編成には、打楽器の数と種類、鍵盤楽器の有無などで様々な違いがあるものの、巨大な編成や標準的なオーケストラの楽器以外の「特殊楽器」が登場することはなく、おおよそ2管編成か3管編成が選択された。大編成の作品としては、1940年から42年にかけて作曲したバレエ《模範的な動物》や、1953年から55年にかけて作曲された2作目のオペラ《カルメル会修道女の対話》があり、これらの作品では楽器の持ち替えを含む3管編成のオーケストラに、ピアノやチェレスタといった鍵盤楽器や、様々な打楽器が加えられた。小編成の曲としては、10人のフランス人作曲家による共作として1927年に作曲された《ジャンヌの扇》の第8曲〈パストゥレル〉や、1942年作曲の《村の歌》、前述した《シンフォニエッタ》などが代表的と言えよう。こうした比較的小さな編成のオーケストラ曲の場合、木管楽器は、各セクション2人ずつ（楽器の持ち替えも含む）であるのに対して、金管楽器はホルン2人とトランペット1人のみで構成されることが多く、打楽器もティンパニのみの場合がある。

プーランクのオーケストラ編成におけるこのような特徴を踏まえ、彼の3つのオペラを比較すると、《人間の声》のオーケストラ・パートにも特徴を見出すことが出来る。**【表1】**では、《ティレジアスの乳房》、《カルメル会修道女の対話》、そして《人間の声》における、声楽パート以外の楽器編成を記した。

【表1】

タイトル	《ティレジアスの乳房》	《カルメル会修道女の対話》	《人間の声》
作曲年 初演年	1939～1944年 1944年 (1962年改訂)	1953～1955年 1957年	1958年 1959年
初演地	オペラ・コミック座	ミラノ・スカラ座	オペラ・コミック座
木管楽器	2フルート（2番奏者はピッコロ持ち替え） 2オーボエ（2番奏者はイングリッシュ・ホルン持ち替え） 2クラリネット 1バス・クラリネット 3ファゴット	1ピッコロ 2フルート 2オーボエ 1イングリッシュ・ホルン 2クラリネット 1バス・クラリネット 3ファゴット（3番奏者はコントラファゴット持ち替え）	2フルート（2番奏者はピッコロ持ち替え） 1オーボエ 1イングリッシュ・ホルン 2クラリネット 1バス・クラリネット 2ファゴット
金管楽器	4ホルン 3トランペット 1トロンボーン 1チューバ	4ホルン 3トランペット 3トロンボーン 1チューバ	2ホルン 2トランペット 1トロンボーン 1チューバ
打楽器 撥弦楽器	ティンパニ 大太鼓 小太鼓 シンバル カスタネット トライアングル ラチェット グロッケンシュピール シロフォン 1ハーブ	ティンパニ 大太鼓 小太鼓 シンバル タンバリン タムタム トライアングル ウッドブロック クロテイル むち 鈴 ベル シロフォン 2ハーブ	ティンパニ シンバル タンバリン シロフォン 1ハーブ
鍵盤楽器	1ピアノ	1チェレスタ 1ピアノ	なし
弦楽器	10ヴァイオリン 1st 8ヴァイオリン 2nd 6ヴィオラ 4チェロ 3コントラバス	ヴァイオリン 1st ヴァイオリン 2nd ヴィオラ チェロ コントラバス (人数指定なし)	4ヴァイオリン 1st 4ヴァイオリン 2nd 4ヴィオラ 4チェロ 2コントラバス ⁶⁾
舞台上 楽器	なし	鐘 ギロチン	なし

6) 《人間の声》の弦楽器の奏者数指定は、1959年出版のオーケストラ・スコアには記されていないが、シュミットによるブランクの作品カタログでは、各セクションの人数が記載されている（Schmidt 1995: 474）。

《人間の声》のオーケストラ編成については、前作の《カルメル会修道女の対話》とは対照的に、際立って規模が縮小されていることが以前より指摘されてきた。それは、登場人物が1人しかいない、というこのオペラの最たる特徴と大きく関連している事柄であるが、しかしそれ以上に目を引くのは、鍵盤楽器が使用されない上に、打楽器の種類が前2作と比べて非常に少ない、という点である。しかも4種類の打楽器のうち、シロフォンは電話の呼び出しベルの模倣音という固定した役割でしか用いられない上に、シンバルとタンバリンは全体を通してわずかしか登場しない。一方、木管楽器に関しては、《カルメル会修道女の対話》で使用したコントラファゴットは登場しないものの、音色と音域の多様性に富んだ楽器が《人間の声》でも選ばれている。また、《ティレジアスの乳房》同様、バスの補強のためにトロンボーンとチューバが1本ずつある点も興味深い。

上述した、プーランクが1958年3月30日付けでデュギヤルダンに宛てた手紙においては、完成した作品のオーケストラに極めて類似した編成が記されており⁷⁾、小さめの編成が作曲段階の早期から構想されていたことがわかる。ただし、この時点では打楽器の種類がまだ決まっておらず、プーランクは当該の手紙において「打楽器適宜 *une bonne batterie*」とだけ記している。したがって、後述するシロフォンを電話の呼び出し音の模倣として用いるアイデアは、このデュギヤルダン宛ての手紙以降に生じたものと考えられよう。

《人間の声》のオーケストラ編成の特徴は、コクトーのテキストを用いたソプラノ1人のための作品で、デュヴァルによって初演された、1961年作曲のモノローグ《モンテ・カルロの女》の場合と比較することによっても浮き彫りになる。**【表2】**では、2つの作品のオーケストラ編成を比較した。

【表2】

タイトル	《人間の声》	《モンテ・カルロの女》
作曲年	1958年	1961年
初演年	1959年	1961年
初演地	オペラ・コミック座	モンテ・カルロ・オペラ座
木管楽器	2フルート（2番奏者はピッコロ持ち替え） 1オーボエ 1イングリッシュ・ホルン 2クラリネット 1バス・クラリネット 2ファゴット	2フルート 2オーボエ 2クラリネット 2ファゴット

7) このデュギヤルダン宛の手紙においては、弦楽器の人数にも触れられており、当初、プーランクは第1ヴァイオリンが6名、第2ヴァイオリンが4名（ミラノ公演では5名）、ヴィオラが3名、チェロが4名（ミラノ公演では3名）、コントラバスが2名を予定していたようである（Poulenc 1998: 89）。

金管楽器	2 ホルン 2 トランペット 1 トロンボーン 1 チューバ	2 ホルン 2 トランペット
打楽器 撥弦楽器	ティンパニ シンバル タンバリン シロフォン 1 ハープ	ティンパニ シンバル タンバリン タムタム ヴィブラフォン（グロッケンシュピールに変更することも可） トライアングル カスタネット 1 ハープ
鍵盤楽器	なし	なし
弦楽器	4 ヴァイオリン 1st 4 ヴァイオリン 2nd 4 ヴィオラ 4 チェロ 2 コントラバス	ヴァイオリン 1st ヴァイオリン 2nd ヴィオラ チェロ コントラバス (人数指定なし)
舞台上楽器	なし	なし

上述したように、《モンテ・カルロの女》では、《人間の声》と同様に歌い手が1人しかいない。したがって、この作品においてもオーケストラの規模、特に奏者の数を抑えることによって、声が楽器の音に埋もれてしまわないような措置が取られている。木管楽器群が持ち替えなしのシンプルな2管編成になっているのも、その影響と考えられよう。また、低音域はファゴット、チェロ、コントラバスに委ねられ、金管では補強されていない。ただし、《モンテ・カルロの女》の場合、ピッチの定まらない打楽器が様々に用いられている。

プーランクは、オーケストラが関わる曲においてティンパニ以外の打楽器を必要とするさい、編成の大小に関わらず、どちらかという多くの打楽器を使う傾向にあった。明確な筋を持つバレエ作品やオペラ作品の場合、打楽器は場面の状況に応じて様々な音色を提示し、筋の雰囲気や情景を演出する効果を上げる。《カルメル会修道女の対話》の第1幕の幕切れで、修道院長のマダム・ド・クロワッシーが死んだ直後に鳴る鐘や、第3幕第2インターリュードで、主人公のブランシュが仲間の修道女たちの逮捕を聞き怯える中で奏されるタンバリン、ウッドブロック、タムタムなどがその一例である。一方、《モンテ・カルロの女》は、3作のオペラのように作品を通して物語が展開する作品ではないため、様々な打楽器は、純粹に音色の充実を図って取り入れられたと考えられよう。

しかし《人間の声》では、プーランクは打楽器的な音色の充実によって臨場感のある音楽的演出をする方向には進まなかった。つまり、《人間の声》のオーケストラ編成における特徴とは、単に

規模が小さいだけなのではない。そこでは、音域やピッチの定まっている楽器の音色については幅を持たせる一方で、ピッチの定まっていない打楽器の音色は極力抑え、全体の音量も大きくしない措置が取られているのである。

ただしそれは、プーランクがこの作品において、管弦楽法上の工夫をしていないという意味ではない。むしろ、《人間の声》のオーケストラは、時には主人公の通話相手の声を代弁したり、主人公の心情を注釈したりするなど、作品における「第二の登場人物」とも言える役割を果たすのである。

3. 演出効果としての音の模倣

《人間の声》における管弦楽法で、まず注目したいのは、主人公が物語の中で実際に耳にする音の描写である。電話の呼び出しベルを模倣するシロフォンの連打や、主人公の通話相手がいるレストランで演奏されているらしい、ジャズ音楽の断片（練習番号 69 以降）は、その代表的な例と言える。作品中、何度も繰り返し聞かれるシロフォンの音は、主人公の対話を許す合図でもあり、突然聞こえてくる陽気なジャズは、その場違いさによって、深刻な話の残酷さを引き立てる。

《人間の声》作曲に先立つ 11 年前に、アメリカで活動していたイタリア人作曲家のメノッティによって作曲されたオペラ《電話》では、電話のベルの音は「テレフォン・ベル」⁸⁾を用いることが楽譜上で指示されている。オペラ作曲に関心を持つ若い作曲家としてメノッティの名を挙げ、彼の 1950 年初演のオペラ《領事》をアメリカで聴いてもいるプーランクが、果たしてそのことを知らなかっただろうか。むしろ作曲家は、電話の呼び出し音を単なる効果音としては考えていなかったと思われる。なぜなら、作品中で繰り返されるシロフォンの音を比較すると、曲が進行するにつれて音高が変化しているからである⁹⁾。

現実的には、電話の呼び出しベルの音高が変化することはありえない。しかし《人間の声》においては、シロフォン連打の音高が変化することで、待っていた相手からの電話が鳴って主人公の気持ちが高まったり、電話相手が嘘をついているのではないか、という疑いが「彼女」の心に芽生えたり、といった主人公の心理状況が示される。こうした変化を音に反映させるために、プーランクは電話のベルそのものではなく、あえて鍵盤打楽器のシロフォンを用いたと考えられよう。

また、レストランのジャズ音楽では、旋律パートを担当する楽器として、クラリネットとトランペットのほか、ファゴットとヴィオラが用いられている。プーランクは 1920 年代のヨーロッパで

8) ニューヨーク・フィルハーモニー交響楽団のデジタルアーカイブから閲覧できる打楽器のパート譜には、劇中で電話がなる箇所の音として「TELEPHONE BELL」との指定がある。また、メノッティの作品で使用される打楽器は、トライアングル、大太鼓、小太鼓、シンバルである。

9) 「彼女」が初めて電話に向かって喋る直前の練習番号 5 の 1 小節目と、練習番号 7 のアウフタクトの 2 箇所では、シロフォンの連打は二点口音だが、「彼女」と相手のやりとりが始まる練習番号 9 の 1 小節目では三点口音、相手との電話が繋がらなくなり、ジョゼフから「彼女」に電話がかかってくる練習番号 46 の 4 小節目では二点口音、相手が電話を掛け直してくる練習番号 50 の直前では二点口音、話の途中で電話が切れて、再び電話がかかってくる練習番号 98 の直前では三点口音。

ジャズの流行を体験した世代であり、また第二次世界大戦前から訪米の機会も多かったので、ファゴットやヴィオラがジャズ・バンドの編成に入る楽器ではないことは、作曲家は理解していたはずである。

つまり、こうした模倣で意図されているのは、電話のベルやジャズで使用される楽器編成そのものを使ってリアリティを追求することではなく、楽器の使用法を工夫することで、音による演出の効果を促すことだといえよう。

4. 特殊奏法

楽器の使用法で着目したいもう一つの特徴は、特殊奏法の活用である。中でも、弦楽器の特殊奏法の多様さは、作品においてひときわ目を引く。《人間の声》では、ピッツィカートや倍音奏法、弱音器の使用はもちろん、スル・ポンティチェッロ、指板の近くや上での演奏、バルトーク・ピッツィカートも登場する。特に、バルトーク・ピッツィカートとスル・ポンティチェッロの使い方は、ピアノ・ヴォーカルスコアでは同じ効果を生み出せないだけに、オーケストラ伴奏ならではの特徴といえよう。

《人間の声》でバルトーク・ピッツィカートが用いられるのは、練習番号 26 の 5～6 小節目と、練習番号 43 から、そして練習番号 102 からの 3 箇所、常にイングリッシュ・ホルンと組み合わせられている。これを基本として、練習番号 26 の 5～6 小節目ではフラッター奏法のトランペットとトロンボーン、練習番号 43 ではクラリネット、ファゴットとホルンのゲシュトプフト音、そして練習番号 102 では、ファゴット、弱音器付きのホルン、トランペットが加わっている。弦を指板に叩きつけるバルトーク・ピッツィカートの荒い音に、ややくぐもった、遠くから聴こえるようなイングリッシュ・ホルンの音色、フラッター奏法やゲシュトプフト音、弱音器をつけた音によるノイズ音や、その他の木管楽器の音を組み合わせ、様々な電話の雑音を模倣している。

現実では、受話器に耳を当てていないと聞こえないはずの音が、電話の受け手以外の第三者に聞こえることはありえない。現に、主人公の通話を散々邪魔する混線先の人物の声は、観客には聞こえないのである。しかし、主人公以外に具体的な登場人物がないこの作品においては、オーケストラが奏する電話の雑音が、主人公の通話をたびたび邪魔することで、観客は、彼女が残酷な現実直面していることを知る。主人公が「何回か一緒に寝ていたとき 私、頭をあなたの胸において あなたの声を聞いていたわ まさに今夜、電話で同じように *Quelque fois quand nous étions couchés et que j'avais ma tête à sa petite place contre ta poitrine, j'entendais ta voix, exactement la même que ce soir dans l'appareil*」と過去を懐かしがっても、いま彼女の耳に当たっているのは相手の胸元ではなく、自宅の受話器である。レストランのジャズ音楽や混線先の声、雑音は、主人公をその現実に強制的に引き戻し、もはや彼女の思う通りにはならないさまを、観客は目にするのである。

前奏を含む 4 箇所使われているスル・ポンティチェッロの奏法も、電話のざらざらした雑音を

模倣する一方で、練習番号 39 の 5 小節目と 7～8 小節目、12 小節目では、主人公が相手に話す内容を彩るために用いられる。ここで彼女は、「トイレの電気を点ける勇気がなかったの *je n'ose plus allumer dans le cabinet de toilette*」と言った直後に「昨日、おばあさんと鼻を突き合わせちゃって…… そうじゃなくて、髪が白くて細かいしわがたくさんある人よ *Hier, je me suis trouvée nez à nez avec une vieille dame… non, non, une vieille dame avec des cheveux blancs et une foule de petites rides*」と相手に語る。この歳を取った女性と暗闇でばったり会った主人公の驚きを描写するように、当該の箇所では、スル・ポンティチェッロのかさかさした摩擦音が、イングリッシュ・ホルンとファゴットの 32 分音符の連続を伴って聞かれる。また、特に作品の後半では、主人公が相手との会話の最初に嘘をついていたと告白する箇所（練習番号 53 の 4 小節目以降、「ええ、知ってる、知ってるわ、私あなたを信じている、納得しているもの……いえ、そうじゃないの *Oui, je sais, je sais, je te crois, j'en suis convaincue… non, ce n'est pas ça*」）や、「何でも良いから話して」と相手に語る箇所（練習番号 67 以降、「ええ、話して、話してよ、なんでも良いから *Oui, parle, parle, dis n'importe quoi*」）などでスル・ポンティチェッロが登場している。前者は、通話相手の嘘を知っていることをほのめかしたい主人公が、逆に相手から何事かを言われて焦る場面であり、後者は電話が切れたかと勘違いをする箇所の歌詞である。このように、スル・ポンティチェッロは電話の雑音だけでなく、主人公の不安感を描写するものとしても使われている。

5. 特定のフレーズに対する特定の楽器の使用

特定の主題やモチーフを物語の内容と関連させて用いるのは、オペラの音楽において一般的な音楽的作劇の手法である。プーランクは、《カルメル会修道女の対話》でこの手法を積極的に取り入れて、その結果に満足したと思われ、《人間の声》でも特定の主題やモチーフを繰り返し用いた。

ただし、それぞれ明確に異なる個性を持った複数の登場人物がおり、筋にも起承転結のある《カルメル会修道女の対話》とは異なり、《人間の声》ではたった 1 人の登場人物による一方的な発話の連続によって、最初から結末が予想できる物語が進行する。そのため、この作品では、特定の事象や登場人物に主題やモチーフを割り当て、物語の進行状況に応じて、それらの主題やモチーフを変形させたり組み合わせたりするのではなく、複数の主題が、歌詞で歌われる状況とゆるやかな関連を持ちながら繰り返されるだけにとどまっている¹⁰⁾。特に、ワルクスが「幸せな思い出 *Souvenir heureux*」と名付けた、練習番号 26 以降と 73 以降、および 104 以降の箇所で聞かれる上下行する主題は、作品中では珍しく明確な調性感があり、また毎回トゥッティで奏される、特徴的な主題の一つといえよう。

10) ワルクスは、《人間の声》に「示導動機 *motifs conducteurs*」と考えられる 14 の主題があるとし、それらの用いられ方に依りて主題の種別を分類している。Walecx 1996: 442 を参照のこと。

このような主題やモチーフとは別に、《人間の声》では、特定の楽器の組み合わせが、特定の音型のために使用されることもある。その最たる例が、練習番号 19 の 1～3 小節目、練習番号 37 の 6～8 小節目、練習番号 65 の 1～3 小節目で聞かれる、ハープとチェロ・ソロの組み合わせである。上記の 3 箇所では、歌唱旋律は毎回異なっており、歌詞も「もしもし！ いいえ、いるわ かばん？ あなたの手紙と私のね あなたが好きな時に取りに行かせられるわ Allô ! ...non, je suis là. ... Le sac ? Tes lettres et les miennes. Tu peux le faire prendre quand tu veux.」(練習番号 19)、「結局 もう私は 1 人で寝るなんてことがないのよ Enfin je n'ai plus l'habitude de dormir seule.」(練習番号 37)、「朝の 4 時のことだったわ 彼女は同じ建物に住んでいるお医者さんとやってきたの Il était quatre heures du matin. Elle est arrivée avec le docteur qui habite son immeuble」(練習番号 65) といずれも異なる内容である。また、前後の音楽にも共通点は特に見出せない。

しかし、この 3 箇所の歌唱旋律の音域は、下限は一点二、上限は一点変イ、とソプラノ歌手にとっては低めの音域であり、いずれにも「とても静かに Très calme」という指示が共通している。チェロ・ソロとハープは、これらの歌唱旋律とほぼ同じ音域で、共通の音型を演奏する。チェロが奏するスラー付きの半音階下行の中にハープの弦を弾く音加わることで、当該の箇所では、滑らかな中にも粒立ちのある特徴的な音色が生まれている。3 箇所の歌詞は内容の点では関連がないが、それらに対して共通の楽器が奏する共通の音型をつけることによって、プーランクは 3 箇所の歌詞が歌われるべきニュアンスを定めているのである。このような工夫により、作品においては、「慟哭から冷静さへ、またはその反対」とプーランクが記した、主人公の気持ちの激しい移り変わりが際立つ。

6. おわりに

1959 年に《人間の声》の録音が行われたとき、初演時の指揮者も務めたジョルジュ・プレートルは、作曲家が録音現場で「私の静寂が必要だ、音楽なんてたくさんだ」と叫んだのを耳にしている (Waleckx 1996: 436)。このように、プーランクは声のみの箇所がこの作品の演出を大きく左右することを十分認識しており、また歌手が、音のない時間の意味を十分に把握して高い演技力を発揮することも必要としていた。

しかし彼は、沈黙や静寂だけがオペラの劇的構成に作用するのではないことも、もちろん把握していた。まるで隣人の電話を盗み聞きするような感覚で、主人公の会話の断片的な内容を聞く観客は、欠落している情報を想像の中で補わなければいけない。だからこそ、この作品においてオーケストラが果たしている役割は大きい。プーランクが《人間の声》で用いた管弦楽法それ自体は革新的なものではないが、楽器の選択や特殊奏法の活用は、約 40 分の作品の中でその劇的効果を十分に上げている。こうした管弦楽法上の工夫を他作品と比較することで、オペラやバレエ音楽の作曲家としてのプーランク像に、今後さらに新たな一面を加えることが出来るのではないだろうか。

■参考文献■

- Hell, Henri. 1978. *Francis Poulenc*, Paris, Fayard.
- Henze, Hans-Werner. 1957. Lettre de Hans-Werner Henze à Jean Cocteau, Naples, 14 novembre 1957. Paris, Bibliothèque nationale de France, NLA-40 (058).
- Lacombe, Hervé. 2013. *Francis Poulenc*, Paris, Fayard.
- Menotti, Gian Carlo. 出版年不明、*TELEPHONE, THE (Excerpts) – Percussion*. 出版社不明、New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives, AK2041.
(<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/96e3e2ca-ddc4-4d19-9920-a91e0f4bf069-0.1> 2020年9月22日最終閲覧)
- Poulenc, Francis. 1959. *La Voix Humaine, Tragédie Lyrique en un acte*. Partition d'orchestre, Paris, Edition Ricordi.
- . 1958. *La Voix Humaine, Tragédie lyrique en un acte*. Partition Chant et Piano, Paris, Edition Ricordi.
- . 1998. *Correspondance 1910-1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes*. Paris, Fayard.
- . 1931. *Aubade, Concerto chorégraphique pour piano & dix-huit instruments*. Paris, Edition Salabert.
- . 1948. *Les Biches, Suite d'Orchestre*. Partition d'orchestre, Paris, Heugel.
- . 1957. *Dialogues des Carmélites, Opéra en trois actes et douze tableaux*. Partition d'orchestre, Milan, Edition Ricordi.
- . 1962. *Les Mamelles de Tirésias, Opéra-bouffé en deux actes et un prologue*. Partition d'orchestre, Paris, Heugel.
- Schmidt, Carl B. 1995. *The Music of Francis Poulenc A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press.
- Waleckx, Denis. 1996. *La Musique dramatique de Francis Poulenc, les ballets et le théâtre lyrique*. Thèse à l'Université Paris-Sorbonne, soutenue en 1996, Paris.
- バルリオーズ、エクトール／シュトラウス、リヒャルト 2006『管弦楽法』小鍛冶邦隆監修、広瀬大介訳 東京：音楽之友社。

L'Orchestration de La Voix humaine chez Poulenc

Tamamo NAGAI

Francis Poulenc (1899–1963), un des compositeurs français du 20^e siècle, a principalement composé des oeuvres vocales ainsi que des pièces pour piano avant la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, dès qu'il a eu le projet de composer *Les Mamelles de Tirésias*, il décida d'écrire aussi des opéras jusqu'à sa mort. Il a écrit trois oeuvres lyriques dans sa vie dont la dernière est *La Voix humaine*, basée sur la pièce théâtrale par Jean Cocteau (1889–1963).

Créée en 1959 à l'Opéra-Comique à Paris, cette oeuvre fait appel à un orchestre dont les pupitres sont ordonnancés par deux, mais les cuivres sont réduits. Cette instrumentation correspond à la particularité de l'oeuvre, dont le personnage est une femme seule. Or, puisque le compositeur n'a pas laissé d'oeuvres orchestrales comme les symphonies, nous n'avons pas suffisamment mis la lumière sur l'orchestration de *La Voix humaine* jusqu'à aujourd'hui.

Pour éclairer les spécificités musicales de l'oeuvre, nous observerons tout d'abord son parcours, de la genèse à la création mondiale, ainsi que « les notes pour l'interprétation musicale » écrites par le compositeur. Puis, en comparaison de ses autres opéras ou de *La Dame de Monte-Carlo*, nous verrons que *La Voix humaine* se distingue par une orchestration différente. L'étude sur l'effet de l'orchestration nous révèle le fait que la mise en scène musicale dans l'oeuvre est apportée par l'instrumentation et les techniques spécifiques utilisées par les cordes et les cuivres.

プーランクのオペラ《人間の声》における管弦楽法

永井玉藻

20世紀のフランスで活動した作曲家の一人、フランシス・プーランク（1899–1963）は、第二次世界大戦以前は声楽曲やピアノ曲の作品を多く手がけていた。しかし、《ティレジアスの乳房》の作曲を計画し始めた時期から1963年に没するまで、プーランクはオペラの作曲にも前向きな姿勢を持ち続け、生涯で3作品のオペラを完成させている。その作曲家の最後のオペラ作品となったのが、ジャン・コクトー（1889–1963）の戯曲による《人間の声》である。

1959年にパリのオペラ・コミック座で初演されたこの作品は、金管楽器の数が少ない変則的な2管編成のオーケストラを使用する。この編成は、作品の登場人物が主人公のみ、という特徴と大きく関わっており、注目すべき特徴の一つと言えよう。とはいえ、プーランクの作品におけるオーケストラ・パートの特色については、作曲家が交響曲のような管弦楽曲をほとんど残していないこともあり、概して重点を置かれぬ傾向にあった。そのため、従来の研究においては、管弦楽法については十分に検討されていないのが実情である。

そこで本論では、《人間の声》におけるプーランクの管弦楽法の特徴について考察した。その結果、《人間の声》作曲から初演に至るまでの経緯と、作曲家による「上演のための覚書」の内容を概観することで、彼が声楽パートだけでなくオーケストラ・パートにも、早い段階から注意を払っていたことを指摘した。次に、プーランク作品のオーケストラ編成、および管弦楽法について、オペラ作品を中心に特徴を整理し、《人間の声》の楽器編成が他の2作のオペラや《モンテ・カルロの女》とは異なる方向性を持つことを確認した。その後、《人間の声》の物語の展開に対するプーランクの管弦楽法の作用について検討し、特に楽器の選択や特殊奏法などが音による演出の効果をもたらしていることが明らかになった。

