

ジョルジュ・オーリック

——叙情作品における音楽的情緒——

久保田 政 宏

1. はじめに

フランスの作曲家ジョルジュ・オーリック（1899–1983）は、生涯を通じて「フランス六人組」の精神を最も長く持ち続けた作曲家として、音楽史にその名を留めている。20世紀前半の詩人ジャン・コクトーが率先しエリック・サティを旗手として掲げられた「六人組」は新古典主義に位置づけられ、オーリックの作風は、一般的に軽妙で風刺的でありエスプリに満ちた音楽と評され、さらにサティの精神を受け継ぐかのような「表現の拒否」や「乾いた」音楽⁽¹⁾など、まるで自らの感情表現を否定するかのような作品も多くみられる。しかし1931年以降、ピアノのための《ソナタ へ長調》から中期以降の作品群に目を向けてみると、これまでと同様の音楽的態度は見られるものの、それら作品群の中には極めて抒情的で自らの感情表現を直接標榜している作品も見出すことが出来る。

本小論では、大衆音楽の要素を取り入れた「六人組」的作品とは別の、芸術音楽としての作品を挙げ、感情的表出を見い出せる作品、特に緩徐楽章にあたる部分に焦点をあて考察し、再評価を試みるものである。

2. 「大衆音楽」と「芸術音楽」の狭間で

オーリックの300近いレパートリー⁽²⁾を見ると、およそ半分弱の130作品

は映画の音楽である。この映画への創作は1930年、ジャン・コクトー監督の『詩人の血』に始まり、『ピカソ 天才の秘密』などの芸術要素の強い映画もあるが、大半は『赤い風車』や『アンリエットの巴里祭』、『ローマの休日』といった娯楽性の高い映画に作曲している。これはオーリック自身が、一部の音楽通にしか聴かれなくなった20世紀の音楽世界に対して、何よりも彼が聴衆を前提とした音楽に対する基準を持ち「聴かれる音楽を」⁽³⁾目指していたことを伺わせる。一方で、残りの半分はピアノ曲、歌曲、付随音楽の3つのジャンルが大半を占めている。

オーリックの音楽は、映画の音楽、劇音楽、バレエ音楽など付随音楽において、彼が「*décor sonore* 音の舞台装置」⁽⁴⁾と呼ぶ、映像や舞台上のストーリーの展開を推進させる要素として音楽が機能している。その際彼は難解な音楽語法を用いず、極めてシンプルなメロディを作曲している。ここでは音楽が、例えば役者が演じる登場人物の人格の背後に消えるのと同じように、見えない（聞こえない）存在となっている。音楽は、音楽自体の構造へと観客の関心が及ぶのを避けるかのように慎み深く書かれ、ストーリーに入り込めるよう組み込まれている印象を受ける。この機能音楽では、オーリック自身の音楽内での感情表出よりも、総合芸術として映像、ストーリーに比重が置かれ、それに音楽が寄り添う形となっていて、作曲家自身の感情表出へとは至らない場合が多い。この音楽態度は付随音楽以外の作品でも見られるが、その中でも特にオーリック自身が躊躇せず真の個性を投入していると考えられるのが、以下に考察する作品内の緩徐楽章にあたる部分で、そこでは繊細な音の扱いによる叙情的趣意が見られる。

3. 作品分析

3.1 ピアノのための《ソナタ ヘ長調》より、第3楽章

1931年、「表現の拒否」に基づいて作曲されてきたこれまでの作品と打って変わり、彼は歌詞やバレエの筋書きなど、他の何物をも頼りにしない、音の構

造だけがその存在を有する《ソナタ ヘ長調》を作曲した。この作品は翌年の1932年にジャック・フェブリエによって初演された。その批評は芳しくなかったが、数人の音楽家、1927年すでにパリ音楽院の作曲家教授となっているポール・デュカや、ピアニストのアルフレッド・コルトー⁽⁵⁾など一部の音楽家からは好意的に評価されたようである。オーリックは1930年から、映画の音楽という新たな領域への創作と同時期に、この《ソナタ ヘ長調》においてこれまでとは違ったスタイルを用いている。今までの作品にあったような理解しやすく、彼の音楽自身に対して客観的な態度を持ったものではなく、ソナタ形式における主題の変奏的發展や調性領域の拡大、複雑な対位法を用いることにより、新たな作曲のスタイルを模索しているように見える。

フランスの美学者ジゼル・ブルレは、このソナタを次のように捉えている。

形式の見地からみれば、このソナタは、時代の要求、展開する作品として非常に複雑で緻密な変奏を伴う「手法の経済性」によって異彩を放っている。だが、一番重要なことは、ロマン派の精神と、好奇心にかられてスクリヤービンのいくつかの芸術によって連想される、このソナタの新たな態度にとどまることである。最初にオーリックは自分の正直な「困難で、より緊迫した、表現力に富んだ、ドラマティックな何かをする事」の表現に従い、ここで試している。⁽⁶⁾

ブルレはオーリックの音楽にスクリヤービンの一連のソナタの影響を見て取っている。彼のピアノ曲においては《5 Bagatelles 5つのバガテル》(1926)⁽⁷⁾や《9 pièces brèves 9つの小品》(1941)⁽⁸⁾などに見られる、比較的平易な語法で書かれた作品群があり、これらは付随音楽や映画の音楽の挿入曲など機能音楽として書かれた作品に繋がる書法である。しかし一方ではこの《ソナタ ヘ長調》や、《ソナティネ》(1922)⁽⁹⁾、《2台のピアノのためのワルツ》(1949)⁽¹⁰⁾等といった、語法上のさらなる発展の軌跡を示す作品群がある。ここでは12音による旋律創作、無調へと向う音楽語法、もしくは音楽自

身の主題にのみ拠る発展形式が見られる。

ピアノのための《ソナタ へ長調》の楽章構成は、1 楽章《Animé 活発な》、2 楽章《Très vif とても速く》、3 楽章《Très lent とても遅く》、4 楽章《Vif et violent 速く、荒々しく》からなる。特徴としては、全楽章に渡り循環する主題（譜例 1）と、へ長調ではあるが多用される半音階により調性が曖昧になり、時に無調性の表情を見せる部分にある。このソナタでの語法は明らかにこれまでの作品と異なった傾向を示している。それは主題労作による緻密な変奏による構造であり、これまでのオーリックの作品には見られなかった半音階的要素や対位法を採用していることから窺われる。

譜例 1 第 1 楽章冒頭部分

このなかで 3 楽章が緩徐楽章にあたるのだが、ここでは 2 つの主題が現れ、ABA'B'A 構造を持ち、即興的雰囲気を持った変奏の形式を取っている。ソナタという構造において注目されるのは、1 楽章と 4 楽章で扱われているソナタ形式であるが、3 楽章でも 1 楽章で扱われる循環主題が呼応しあい、ソナタの循環主題構造を堅固にしている。だがここで注目したいのはソナタ形式よりも、各音響におけるロマンティシズムともいえる抒情的な旋律と響きである。これはデユナーミクと発想記号にも細かく指示が与えられていることから伺えるだろう。これら発想記号は、音楽の流れに逆らうことなく自然な表現方法が付されている。

第 1 主題（譜例 2）は、まず低音で 3 連符と 8 分音符による重々しい足取りと、高音から下降してくる経過句的な対比からなる。この 2 つの動機からなる主題は上向、下降と異なる対比を構成している。次に現れる第 2 主題は、

第1主題に見られる音型的特徴よりも、声楽的な旋律要素を持っている。4小節に渡るスラーで歌われる旋律は9度に渡る上向、下降で終止する。その間2度音程で隣接する順次進行には半音階が用いられ、ロマン派の歌曲に見られるように、極めて抒情的で旋律的である（譜例3）。

譜例2 第3楽章第1主題

譜例3 第3楽章第2主題

第1主題は次に、「Comme un recitative レチタティーボのように」「subito et très puissant 急に、非常に力強く」という発想記号とともに、フォルティッシモで変奏されて現われる（譜例4）。ここでは厳密に音型が踏襲されるよりも即興的な装飾音で、激しい劇的感情を持って奏される。この音楽的情緒は、今度は後半に再び変奏されて現われる瞑想的で神秘的な音響と対比をなし、緊張感を生み出している。第2主題の変奏も第1主題と同様不規則で、さらにはソナタ全体の循環主題（譜例1）の変奏が望郷の中に思い起こされながら挿入され変奏されている（譜例5）。

譜例 4 第 3 楽章第 1 主題第 1 変奏

45 **A** Comme un récitatif
ff subito et très puissant

48 Un peu plus vite et brillant

譜例 5 第 3 楽章循環主題変奏

77 *Lent* ♩ = 58

この楽章で見られる対比、緊張感、急激な爆発、夢想などの表現は、これまでの作品には見られなかった情緒的な心境を抑制することなく打ち明けるままにしている。

3.2 歌曲《ポール・エリュアールの 6 つの詩》より、第 6 曲《Tous disparut... いっさいが消えた》

この歌曲の出版は 1948 年だが、それよりも 8 年前の 1940 年にオーリックはすでにこの作品を書き終えている。このエリュアールの詩の出典は、1929 年から 1940 年の間に書かれた異なる 3 つの詩集からであり、第 1～4 曲は 1929 年シュールレアリスム時代に書かれた『L'Amour la Poésie 愛・詩』に見出せる。第 5 曲《On ne peut me connaitre》は、1936 年の『Les Yeux fertiles 豊饒の瞳』の冒頭の詩句である。そしてここで考察する第 6 曲《いっさい

いが消えた》⁽¹¹⁾は、『Le livre ouvert I 開かれた本 I』の中の《Vue donne vie 視線が生をもたらず》から採用されている。エリュアールの詩は1937年『ゲルニカの勝利』において、レジスタンス芸術の先駆的役割を果たすとともに、政治的な意思を色濃くしていくが、オーリックが選択したこの詩では、政治的表明であるエリュアールの詩よりも、シュールレアリストとしてのエリュアール、「自由」や「愛」、広い意味での「人間性」を表したエリュアールの詩を取り上げている。

オーリックの《6つの詩》は、大きく分けて1～3曲、4～6曲に分けられる。第1, 3曲の発想記号「Animé 活発な」と、第5, 6曲の「Très lent とてもゆっくりと」が速度の上で対比される。エリュアールの詩は不規則な詩句、リズムの欠如など不均衡な構成となっていて、古典的な詩の形式がないことで、切迫した印象を与えるものである。オーリックの音楽はそれに対して、詩の1行に1つの楽句を対応させ、短い詩句には短い音楽を充て、逆に長い詩句には数小節の長い旋律を与えている。

第6曲は嬰ハ長調を取っているが、この作品を最終曲で閉じるにあたり、第1曲《Je te l'ai dit . . .》の嬰ハ短調の同主長調に再帰し、全体的調構造の均整をとっている（譜例6）。まずこの曲で目を引くのが、17小節にも及ぶ嬰ト音だけで歌われるテキストの旋律だろう。この禁欲的な詩の朗読法は、後期のサティ《Socrate ソクラテス》（1918）⁽¹²⁾を想起させる音楽である。プラトンの対話編からとられたエリック・サティの交響的ドラマの第3部《Mort de Socrate ソクラテスの死》では、テキスト尊重の意図によって、抑制された音楽が控え目に背景となっている。

譜例 6 《Tous disparut...》1-3 小節

Très lent *p* très soutenu et très égal

Très lent Tout dis-pa-rut — mé-me les toits —

p

Cis:

この《いっさいが消えた》⁽¹³⁾でも同様にピアノの伴奏は静かな旋律を取り巻き、前打音と4度、5度音程、オクターブ音程で主に構成され、それは遠くで響く鐘の音のようであり、朗読のまわりをさまよい抑制されている。まず冒頭の詩句では4分音符の音価で下降と上昇を繰り返すのだが、2小節ごとに前打音によって、ドミナントである嬰ト音へと繰り返し引き戻される。第4詩句からは8分音符へと音価が縮小され、2小節ごとであった嬰ト音への再帰も1小節ごととなり、リズムの縮小が起き緊張感を増している（譜例7）。そして最後の詩句「vivaient d'un univers sans bornes. はてしない世界を生きていた。」では、歌がドミナントの嬰ト音から解放され、最後に主音の嬰ハ音へと向かう4度音程の半音階上昇順次進行となる（譜例8）。

譜例 7 《Tous disparut...》4-5 小節

4 Mé-me les muets et les re-gards bien ré-cou-riés —

p

譜例 8 《Tous disparut...》18-23 小節

18
 nuit Vi - vaient d'un u - ni -
 A : g : Fis :
 20
 - vers sans hor - - - nes.
 E: a: Fis: Cis:

《Tout disparut...》

《いっさいが消えた》

Tout disparut même les toits même le ciel

いっさいが消えた 屋根も 空も

Même l'ombre tombée des branches

やわらかい苔の山頂に

Sur les cimes des mousses tendres

枝々から落ちた影さえも

Même les mots et les regards bien accordés

みごとな調和をたもつことばとまなざしも

Soeurs miroitières de mes larmes

わたしの涙で鏡を作る姉妹たち

Les étoiles brillaient autour de ma fenêtre

星たちはわたしの窓のまわりに輝いていた

Et mes yeux refermant leurs ailes pour la nuit

夜のために翼をとぎすわたしの瞳は

Vivaient d'un univers sans bornes.

はてしない世界を生きていた。

この最後の詩句でこれまで抑圧された緊張感が外れ、半音階と上昇音型によって高揚され、エリュアールの最後の力強い詩句を強調している。前半部分の静的な旋律と広い音域で動く伴奏の対比、リズムが縮小により徐々に身につまされる緊張感、曲頭のピアノからフォルティッシモへ向かう音強の方向性、そ

れぞれが音楽表現の豊かさを表出し、オーリックの音楽に対する微細な語法が大変美しい終曲となっているのではないだろうか。

またこの第6曲とサティの《ソクラテスの死》とが異なるのは、サティの音楽が「家具の音楽」と呼ばれたように、そこに留まり逡巡するものであるが、オーリックの場合は、ここでは曲の終わりへと向かう、動的な感情表出へ向かう前段階として静的な音素材が置かれていることである。このようにサティのオーリックへの影響は潜在的なものとなり、彼は自らの音楽語法を確立していくのである。そして最後に旋律に関して言えば《ソナタ へ長調》でも見られたように、非常に少ない音素材や音型によって作品を構築する「手法の経済性」がここでも見られるということである。

3.3 バレエ音楽《フェードル》より、第5曲《アリシーへのイポリートの愛の告白のダンス》

1950年に初演された《Phèdre フェードル》(出版は1954年)は、昨年(2012年9月24日)で60回の再演⁽¹⁴⁾を迎え、オペラ座のレパートリーとなっているバレエである。ジャン・コクトーがラシーヌの同名の悲劇の断片を、舞踏悲劇として台本化したものである。コクトーはまた舞台装飾、衣裳、幕もデザインしている。舞台上にはパリで活躍した写真家ブラッサイの写真が配された。またこの初演では、セルジュ・リファールがフェードルを踊っている。

ラシーヌの『フェードル』は、ギリシア神話から題材を得ているが、コクトーの台本はこれを忠実に再現している。粗筋は、フェードルが夫テゼーの留守中に、義理の息子イポリートに恋をする話である。フェードルはこの道ならぬ恋に自分の運命を恨み死のうとするが、留守中のテゼーが死んだという知らせを受け、イポリートに愛を告白する。一方イポリートは、王テゼーにかつて反逆した一族の生き残りの娘アリシーに恋を寄せており、愛を告白する。ところがテゼーが生きて戻り、王の怒りを買ったイポリートは王の呪いを受け、津波に吞まれ死んでしまう。これを知ったフェードルも絶望し自らの命を絶つ。

フェードルを中心とするこの悲劇に、オーリックは身振りの大きなドラマ

ティックな音楽を作曲した。それはまず、荒削りな音の対立に聴かれる幾重にも積み重ねられた和音や、不協和音があげられる。オーケストレーションもまた、密集した金管の響きの鋭さや、半音階やアルペジオ、トレモロ、ハープのグリッサンドによって波のようにうねる伴奏パートが多用され、激しさや不穏な感情を与え、このバレエの悲劇性を常に意識させるものである。

全部で 15 の部分に分けられたこのオーリックの音楽で、ここで注目したいのは第 5 曲《アリシーへのイポリートの愛の告白のダンス》である。この部分での舞台は、ダンサーがまずソロで、次にパ・ド・ドゥで踊られる、オペラでいえばアリアのような部分である。

このアリアの役割を引き受ける部分は、次の第 6 曲《港に水夫たちが到着。テゼーの死を知らせる送葬のダンス》の接続部を成す最後の 8 小節を除くと、経過句的な要素を持つ B 部分を挟む ABA' という形をとる。速度記号は「Large ゆっくりと」で「符点 4 分音符 46」というかなり遅い速度が設定されている。始めに変イ長調でバルカロールのリズムの伴奏パートが 2 小節間奏

譜例 9

The image shows a musical score for Example 9, marked 'A' and 'Large (♩ = 46)'. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Hautbois, Clarinettes (with 'Solo' marking), Clarinette Basses, Trombones (with 'Solo' marking), and Harpe I. The second system includes parts for Violons (1 and 2), Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The music features a mix of melodic lines and accompaniment, with dynamic markings like 'p' and 'mp'.

でられる（譜例 9）。この伴奏パートの音型は 3 小節目から始まる旋律の音型を用いているのだが、波の動きを模倣するこのリズムの穏やかなうねりは、運命づけられている二人の恋の結末をゆっくりと悲劇へと押し流していくかのようである。一方主題は、符点 4 分音符を主とした非常にゆったりとした旋律であり、1 楽句 8 小節のなかで 9 度の幅で大きく振幅するが、終止音が開始音である主音の変イ音と同じなので、表現力に富みながらも穏やかな趣を持った旋律となっている。続く 3 小節は断片化された旋律がカノンのように連なって現れ、こだまのように響いて旋律の面影を残しながら終結句を閉じている。次に続く B 部分は主題、伴奏ともに半音階的要素が強い経過句の様相を呈している。ここでは、A 部分の伴奏リズムグループが持つバルカロールの要素が、音高や、ピアノとフォルテを繰り返すデュナーミクへと音楽全体に広がっている。ここで現れる波は、なす術の無いさらに大きな運命に翻弄されるであろう大きな渦に向かう二人の情景が、不穏のうちに表現されているかのようである。

そして最後の A' 部分は曲頭の伴奏パートの音型が旋律へ、主題の音型が弦楽器のトレモロで伴奏へと入れ替わり、力強くフォルティッシモで再現される（譜例 10）。この第 5 曲でオーリックは、イポリートたちの運命と恋に揺れ動く心を、波の動きの如く仄めかすことで感情的に表出しているといえるだろう。初めの伴奏に現われたごく小さな波動は曲が進むにつれ、より大きなうねりとなり、再現部では激しさを伴って広がる緊張と力を表現することとなる。さらにそれらを表わす音楽素材を見た場合、非常に限られた音型を用いながらも、単純さへと陥ることなくドラマティックな音楽へとなっているのである。これはギリシア芸術の根源にある悲劇性を内面へと押しやりながら見事に描き出しているといえるだろう。

4. おわりに

以上、オーリックの芸術音楽で主要なジャンルである、ピアノ曲、歌曲、バ

レエ音楽での緩徐楽章にあたる部分を見てきた。このゆっくりとした速度の部分では、旋律や伴奏の進行や振幅の形態、音強、発想記号、変奏など全ての要素が、時に同調しあい、時に対比されることで有機的に結びつき、静的な美しさ、緊張感や感情的爆発としてオーリックの情緒的感情の発露となっていた。また本論で挙げた3つの作品で見た限りでは、少ない音楽素材によって表現力豊かに繊細な感情の機微を表現していることも伺い知ることができた。

前述のブルレも引用していたように、1957年にデニス・ブルデヘ以下のように語ったオーリックは、それまでの作品とは異なり、自らへの抑制のない、感情的で緊張感のある作品として創作した。

この作品（ピアノのための《ソナタ へ長調》）は、これまでとは何か異なった、より張りつめた、表現的でドラマティックなことをしようとした私の最初の作品である。⁽¹⁵⁾

だが、この態度も彼が音楽史で引用される場合、多くは1930年代以前の「六人組」としてのアンチ・ロマンチズムや反ヴァーグナー、新古典主義の態度が目される。また数多くの娯楽映画の音楽や、コミックバレエなどの軽妙な作品に埋もれてしまい、オーリックの評価が過小評価されることは遺憾なことである。

今後はオーリックの作品全体を詳細に考察するとともに、その全体として現われる彼の作品の様相を解明し、「六人組」ではないオーリック像を捉え直して20世紀の作曲家としての彼の位置を再考することを筆者の課題としたい。

注

- (1) これらの言葉は、「六人組」、サティ、オーリック、コクトーに関する文献に多く散見される。

・ Roy, Jean. *Le Group des Six*, Paris, Seuil, 1994

・ Viltard, Eveline Hurard-. *Le Groupe des six* (ed. Librairie des Méridiens, Paris, 1987) ヴィルタル、エヴリン・ユラール=『フランス六人組-20年代

パリ音楽家群像』(飛幡 祐規訳, 晶文社, 1989年)

- (2) Mas Josiane, *Répertoire des oeuvres musicales de Georges Auric*. in *Centenaire Georges Auric-François Poulenc*, Centred'étude duXXsiècle ; Université Paul-Valéry Montpellier III, 2001 p.287
- (3) 久保田政宏, 『作曲家ジョルジュ・オーリック (1899-1983) -映画のなかに聴くシャンソンと挿入曲-』(シャンソン・フランセーズ研究第3号, シャンソン研究会, 2011年)
- (4) Auric, Georges. *ARTS*. 17-23 July 1952, 1 and 4
- (5) Coltot, Alfred. *La musique française de piano Tom 3*. Presse Universitaire de France, 1943 コルトー, アルフレッド『フランス・ピアノ音楽』(安川定男他訳, 音楽之友社, 1996年, 86頁)
- (6) Brelet, Gisèle, "Georges Auric", in : *Musique contemporaine en france*, in : Roland-Manuel (éd.), *Histoire de la Musique II*. Paris, Gallimrd, 1963. pp.1128
- (7) 《Cinq Bagatellespour piano 4 mains》(copyright 1926 by Heugel)
- (8) 《Neuf pièces breèves pour piano》(copyright 1948 by Max Eschig)
- (9) 《Sonatine》Salabert (copyright 1923 by Rouart Lerolle)
- (10) 《Une valse pour deux pianos》(copyright 1955 by Max Eschig)
- (11) Paul, Éluard. *Le livre ouvert 1938-1944*. Gallimard 1947 p.77
- (12) Satie, Erik. 《Socrate》vocal score. Max Eschig 1973
- (13) エリュアール, ポール『エリュアール選集第1巻』(島岡晨訳, 飯塚書店, 1972年, 208頁)
- (14) 〈<http://www.operadeparis.fr/actualites/Diaporama-Phedre-Psyche>〉(2012/03/10 アクセス)
- (15) *Le Figaro Littéraire*, 9 novembre 1957

使用楽譜

- 《Sonate en Fa majeur》Salabert (copyright 1932 by Rouart Lerolle)
 《Six poèmes Paul Éluard》(copyright 1948 by Heugel)
 《Phèdre》(copyright 1954 by Salabert)