

# フランス近代歌曲の日本における受容 —ドイツリートとの比較を中心として—

太田 朋子

*Tomoko Ota*

## はじめに

21世紀も5分の1を過ぎようとする今日、クラシックやポップスに限らず、日本にいる私たちは世界中のあらゆる音楽を享受している。未知の音楽への興味は尽きないが、しかしまた、人々の心に残り続ける“うた”は長い年月をかけて私たちの中で熟成される。その中にはもちろん外国のいわゆるクラシック曲も数多い。フランス近代歌曲を専門とする筆者にとって、フランス歌曲がいかに我が国の音楽文化の中に取り込まれているのか、あるいは取り込まれていないのか、私たちがフランス歌曲を演奏し、後進と聴衆を育て、長く人々の心に残る“うた”として育てていくにはどのような方法があるのか、これらは長年の課題であり、演奏家としても指導者としても問題意識を持って取り組んでいる重要なことである。

本論では、明治開国以降、フランス歌曲はどのように我が国に入り、どのような変遷をたどって今日に至っているのかを、主にドイツ・ロマン派のリートとの比較によって探りながら、歌曲以外のジャンルのフランスの“うた”が我が国で占める位置をも眺め、それらを含むフランスの様々な文化の我が国への受容とフランス歌曲のそれを考察し、フランス近代歌曲の今後にとって、どのような可能性があり、どんなアプローチが好ましいのかを述べてみたい。

## 1. 学校教育におけるフランス歌曲

開国から15年あまり、明治14年に『小学唱歌集』が初めて編纂された。ここで我が国の音楽教育において“歌うこと”が最優先となり、しかもそこには“西洋”の音楽を上等とする考えが根底にあった。そのため、実際の西洋の歌に加えて、和洋折衷のような曲が多く載せられた。その後、唱歌集の選曲は歴史を反映して倫理的な内容に傾いたり、軍国主義的な戦意高揚のための歌がその多くを占めたりしながらも、我が国の音楽教育における“歌う”という行為は途切れることなく、今日までめんめんと続いている。大正3年(1914

年)になると、ドイツの教育法が導入され、唱歌の発声法についても論戦が繰り広げられることとなった。そして、それまでの国家への忠誠や親への孝行など、徳育的歌詞をもって、いわば子供を洗脳するような唱歌教育から、昭和初期には、音楽教育を純粹に芸術教育として“美”を感じる心を育むものとの考え方が出てくるが、これはペスタロッチー (Johann Heinrich Pestalozzi, 1746-1827) やネーゲリー (Hans Georg Nägeli, 1773-1836) の音楽思想を継ぐドイツの影響であった。しかし、太平洋戦争が近くなり、やがてその戦争へと突入していく日本における音楽教育は、再び国家への忠誠を軸とした軍国主義的な色合いに戻ってしまう。

このように開国から太平洋戦争に至る我が国の音楽教育の変遷を見ると、明治維新の後、この分野の中心となった伊沢修二 (1851-1917, 嘉永 4-大正 6) がアメリカで見聞したアメリカナイズされたペスタロッチー主義の原理による歌唱教授法を基とするドイツ寄りの内容であることに間違いなからう。その伊沢が初代校長となった東京音楽学校 (現・東京藝術大学) のピアノ専修科受験生には、『ソナチネ・アルバム第 1 巻』から選曲、師範科には『バイエル』が課されており、唱歌専修 (現・声楽科) にもドイツ・リートが教材となっていたことは想像に難くない。その後も、日本の音楽家の留学先や理論書などの入手先は、ドイツが主流となり、太平洋戦争下でも同盟国であるドイツへの傾倒は強くなる。

我が国の音楽教育の歴史の中でドイツに学ぶことが主流となる中、翻ってフランスの音楽はどうなっていたのだろうか？フランス歌曲が我が国の音楽教育の場に登場するには少なくとも太平洋戦争以降を待たなければならない。

1949 年 (昭和 24 年) から現代までの音楽教育において、西洋の歌曲を日本語の訳詞で歌うことは、歌唱教育の分野で大きなウェイトを占めている。当初、音楽教育では、外国の歌は原語で教育することが理想であったようだが、少なくともドイツ・イタリア・イギリス・アメリカ・ロシア、そしてフランスの各言語で教育できる教師を養成することはほぼ不可能だし、受け手である児童・生徒の外国語への壁も厚く、止むを得ず訳詞歌唱となった経緯がある。ここで名前が上がってくるのが訳詞家の近藤朔風 (1880-1915, 明治 13-大正 4) である。近藤は東京音楽学校と東京外国語学校 (後の東京外国語大学) のイタリア語科に学び、1903 年 (明治 36 年) 東京音楽学校による日本初のオペラ上演となる、グルック (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) の《オルフェウス》で訳詞を手がけ、また、1905 年 (明治 38 年) 4 月より『音楽』誌の編集主任となり、初の歌曲訳詞、グノー (Charles François Gounod, 1818-1893) の《セレナアデ (Sérénade)》を同誌に載せている。どのよう

な経緯で朔風の訳詞第1号がグノーの《セレナーデ》であったのかは資料がないが、ヴィクトル・ユゴー（Victor-Marie Hugo, 1802-1885）の詩として文学雑誌に載るのとは違い、音楽雑誌に載ったからには、このメロディーが既に少なからず世の中に知られていたと想像される。しかし、朔風の訳詞の中で最も有名なものは、シューベルト（Franz Peter Schubert, 1797-1828）の《野ばら（Heidenröslein）》であり、朔風の死後、太平洋戦争終結後の1949年（昭和24年）以降、新制度による小・中・高等学校の音楽教科書には朔風の訳詞によるドイツ歌曲はベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）からワーグナー（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）までの少なくとも8人の作曲家による作品が載せられ、そのうち前出のシューベルトの《野ばら》は現在まで朔風の訳詞が健在である。一方、フランス歌曲はというと、純粹に歌曲としては先のグノーの《セレナーデ》1曲と、オペラアリアではあるが、ゴダール（Benjamin Louis Paul Godard, 1849-1895）の《ジョスランの子守唄（Berceuse）》の2曲があるのみである。しかもその後、《ジョスランの子守唄》が1970年代まで生き残ったにもかかわらず、《セレナーデ》は早々に姿を消している。シューベルトの《野ばら》の方は、1990年代からは、原語も載せられるようになり、また、朔風以外の訳詞での合唱版も採用されている。こうして、ドイツ語によるドイツ・リート歌唱の第一歩に高校生の段階で触れることができるようになった。また、ドイツの作品のみならず、イタリアのオペラ作品や民謡も採用され、フランスの歌では《オー・シャンゼリゼ》や《枯れ葉》のようなポピュラー・ソングが複数採用される。ここに至って、オペラはイタリア、歌曲はドイツの図式ができてしまい、フランス歌曲の存在はすっかり薄らいってしまった。いきおい、音楽を専門に学ぶ望みを持つ高校生にとっても、イタリアとドイツの作品に耳が開けていき、フランス歌曲に触れる機会は稀になっていくであろう。

このように、原詩にかなり忠実な朔風の訳詞によって西洋の（ドイツの）名曲を歌い、ひいてはその原語にまで触れるという日本の音楽教育において、近年までフランス歌曲が忘れられていたことは大変残念なことと言わなければならない。小・中・高等学校における音楽教育が音楽の専門家を育てることを目的としているのではなくとも、豊かな情操を育むためにも、美しく色彩に富むフランス歌曲はもっと取り入れられるべきと筆者は考える。ただし、最近ではフォーレ（Gabriel Urbain Fauré, 1845-1924）の歌曲の採用もあり、今後に期待したい。

## 2. 音楽専門教育機関におけるフランス歌曲

前章で述べたように、我が国の小・中・高等学校における音楽教育の現場では、一般にフランス歌曲への導入がなされているとは言いがたい現状がある。ただし、ごく最近では、意欲的な指導者を持つ合唱のクラブやサークルで、合唱曲を通じて、中世から現代に至るフランスの作品に触れる機会を持つ生徒たちも出始めており、ことに、フランス 20 世紀の音楽家プーランク (Francis Jean Marcel Poulenc, 1899-1963) の作品は若い感性に訴える力が大きい。この中から音楽の専門教育機関に進学していく学生たちは、その後どのようにフランス歌曲に出会い、関わっていくのだろうか？その現場は筆者自身が長年活動している場であり、以下にその現状を述べてみたい。

まず、周知のように音楽大学(その他の音楽の専門教育機関も含む)の音楽科の学生は、主にイタリア語と日本語の作品を幾つか勉強した段階で入試に臨んでくる。中にはドイツ語の作品を選んでくる者もある。これは勿論、各音楽大学が入試課題として提示しているものの中から教師が選ぶのだが、この段階でフランス歌曲を選ぶことは、音楽的な表現はもとより、フランス語を声楽的に発音することが、必ずしも生徒の発達途上の技術を持って入試の難関を突破するのに適当ではない、という教師の判断があるであろう。その判断は多くの場合、正しい。同時にこれまでの音楽教育において、フランス歌曲に触れていないならば、生徒の側にもフランス歌曲という選択肢が浮かばないのは当然である。ただ、筆者はここで、入試にフランス歌曲も課すべきだなどと言うつもりは毛頭ない。フランス歌曲に専門的に触れるのはもう少し音楽経験を積んでからの方が良い。

ここ 20 年ほどの間に多くの音楽大学で、学部生のうちからイタリア語・ドイツ語以外にも様々な言語の作品に触れる機会が学生に与えられていることは誠に喜ばしい。フランス語はもとより、英米語・ロシア語などが取り入れられ、それぞれ“歌曲演奏法”“ディクシオン(舞台語発音法)”“歌曲研究”“歌曲演習”などの科目名のもと、その言語を専門とする声楽家によって授業が展開されている。筆者はこれまで三つの大学でこのような授業を担当したが、おしなべて学生は興味を持って意欲的に取り組んでくれ、かなり珍しい作品でも偏見なしに取り入れてくれる。このことは、ここ 20 数年の間に、音楽大学声楽科の考え方が著しく進歩した証で、大いに賞賛したい。かつては「フランス歌曲を歌うと声が出なくなる」「フランス歌曲を歌う者は声がないか、歌が下手」と、ことあるごとに声楽科劣等生の掃き溜めのように揶揄されていたのだが。しかしまた、それもあながち根拠のないことでもない、と筆者は思う。そもそもフランス語は読み方が複雑で、若い学生が発音に自信がないまま歌えば、発声器官はもとより、心身ともに萎縮してのびのびと声の出るは

ずもない。その上、この言語は同じラテン語を基とする「イタリア語とは全く違い、“喋るように歌え”ば音に乗ってくる言語ではなく、語学として読めた上で、声楽的に“引き上げて”発音しなければならない」(Bonnardot 2004:7-8)。このことは、日本語だけが西洋の言語と違い、“引き上げて”発音しなければならないとの認識を持つ声楽家や教師にとって盲点となりやすいのだ。つまり、フランス語も西洋の言語である以上は、きちんと発音できれば声楽的になる、とってしまうのである。そして、そうならないのはフランスの作品を選ぶような本人の感性や素質が、文学的なテキストに興味が行くあまり、声楽的な訓練を二の次にしやすいのではないか、という疑問が出てしまうこともある。もちろん、声楽的な共鳴に声楽家としての耳で気づいている教師は多いはずだが、根本の原因についての情報と認識が残念ながら不足していたことで、フランス語を歌うイコール声が出なくなる、のような誤解を生んでいたのだ。

このように、いろいろな理由から日の目を見なかったフランス歌曲も各音楽大学で講座がもたれるようになったが、ここで再び近年の音楽専門教育機関の問題が浮上する。ソルフェージュである。ソルフェージュ教育に関しては、本稿の主旨からいささかずれるが、フランス音楽、ことに自身が楽器となって音を作りださねばならない歌曲を演奏するためには非常に重要な要素なので、少しく紙面を割きたい。フランス近代歌曲を演奏するには、ソルフェージュ力は不可欠である。どの国の音楽でも、あるいはどの楽器を演奏するにせよ、基本にはソルフェージュ力が要求されるが、そのうち特にフランス歌曲においてはその比重が極めて高い。18世紀半ばくらいまでのロマンスを歌うというならいざ知らず、フランス歌曲が本当に花開く時代の作品には、譜読みが難しいものが多い。フランス歌曲の成り立ちについては後章で詳しく述べるが、フランスの音楽は大雑把に言えば、17世紀の宮廷音楽から一足飛びに19世紀後半に来てしまい、ロマン派的な作品が抜け落ちているのである。それを埋め合わせるためにフランスではソルフェージュが発達した。それにひきかえ、バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) から今日まで、豊かな歩みを止めずに進んできたドイツの音楽は、作品を時系列に従って学ぶことで音楽の基本が身につくので、ソルフェージュはあまり発達しなかったのだ。もちろん、近代以降のさらに複雑な音楽に触れていこうとする若い世代には、ソルフェージュ力がもっと求められる。感性豊かで、フランスの音楽に興味を持ち、演奏したいと願う声楽学生が、演奏の第一歩の譜読みの段階で苦勞するのを見るにつけ、各音楽大学はソルフェージュにもっと力を注いでほしいと思う。

大学におけるフランス歌曲の教育に話題を戻そう。昨今、毎年各大学院に進学する学生のうちの幾人かはフランス歌曲の演奏・研究を自身の研究分野としている現状がある。しかも、20-30年前とは違い、フォーレ・ドビュッシー (Claude Achille Debussy, 1862-1918) ・ラヴェル (Joseph Maurice Ravel, 1875-1937) にとどまらず、それ以降の20世紀の音楽家に焦点を当てる者もあり、それらの学生が演奏の場で、あるいはレクチャーの場で聴衆を引きつけて行ってくれる望みは大きい。ただし、フランス歌曲の場合は、ドイツ歌曲とは違い、ただ *mélomane*=音楽愛好家のみをターゲットにしても、その音楽の複雑さからリピーターとなる観客を獲得するのは難しいだろう。その代わりに、音楽と他のジャンルの文化との交流は、文学・美術・モード・映画などなど他の国に比べて抜きん出て豊かであり、後の章では、この視点からいかにフランス近代歌曲の愛好家を育てるかにも言及したい。

### 3. フランス歌曲とドイツ歌曲の成り立ち

ここでは本稿で比較の対象としているフランス歌曲とドイツ歌曲の成り立ちを概観する。まず用語だが、ドイツ歌曲は“リート”あるいは“ドイツ・リート”の呼称を使う。フランス歌曲については“メロディ (*mélodie*)”の語を当てる。フランス語において *mélodie* は一般的には日本語と同様、単に“旋律”の意味を表すが、音楽の専門用語としては、フランスの近代芸術歌曲を指す。これは *chan* (歌)・*chanson* (歌・旋律・ちょっとした歌、そしてフランスの“シャンソン”)とは区別され、リート (*Lied*) の語が一般的な“歌”の意味の枠を超えて、詩と音楽の高次な結びつきによる芸術歌曲の意味を獲得したのと同様である。

#### (1) ドイツ・ロマン派のリート

まずこのジャンルの先駆であるリートから見よう。リートは民謡をもとに、優れた作曲家たちによって磨き上げられ芸術歌曲へと変貌していく。その特徴は特にシューベルトの姿の中に具体的に示されているロマン派リートの時代に最も明確に表れている。ロマン派のリートでは音楽と詩の結びつきは極めて自然で、それはリートがその民衆的な源、すなわち民謡と深く結びついているからであろう。18世紀の最後の四半期にこの形式はドイツ人の国に現れた。ベートーヴェン、ウェーバー (Carl Maria von Weber, 1786-1826) を経てシューベルトにおいてリートはウィーンで開花する。彼はその靈感を自然から得る。あらゆる自然がシューベルトに語りかけ、移ろいがちな不安を彼は長短調の揺らめきに託す。

そして、カール・レーヴェ (Johann Carl Gottfried Lœwe, 1796-1869)、メンデルスゾーン (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy; 1809-1847) を経てシューマン (Robert Alexander Schumann, 1810-1856) に至りリートはロマン派の頂点と一致する。真のロマン主義者としてシューマンがリートに求めたのは、何よりも個人的な心情、自身の内面と一致し、その感情生活を表す言葉による作品であった。シューマンとともに 19 世紀中葉のリートは公然と個人的な表現に身を委ねる。そしてリートの黄金時代はブラームス (Johannes Brahms, 1833-1897) によって完成するとみられる。彼はリートのあらゆる可能性を秘めた作品を残した。一方で、民謡がブラームスを惹きつけたことは、シューベルトに直結する彼のもう一つのロマンティックな面をなしている。ここではゲルマン民族の素朴で感傷的な性格がブラームスの気質と一体になる。彼の《子守唄 (Wiegenlied)》はドイツ語を話す地方では誰にでも歌われ、次第に共同財産としての民謡と一体化していく。こうしてロマン派リートの最後の段階は豊かな生命力と優しさに富んだ作品によって示されている。

1880 年以降、音楽のロマン主義は終末に近づく。ヴォルフ (Hugo Wolf, 1860-1903) は歌われる朗誦法を創始し、歌が放棄したともみられる音楽をピアノに担わせた。人々はシューベルトを口ずさむようにはヴォルフの歌は歌えない。マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) もまたリートに魅かれるが、マーラーのリート感とは、彼本来の姿である交響曲作曲家の中に宿り、大規模な作品となる。それでもこのオーストリア人にはシューベルトに通じる何かしら無邪気で感じ易い面が見られる。そして、リヒャルト・シュトラウス (Richard Georg Strauss, 1864-1949) がロマン派リートの流れに属する最後の音楽家と言えるだろう。本稿では、その後のシェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874-1951)、ベルク (Alban Maria Johannes Berg, 1885-1935) とそれ以降の事柄には触れないでおく。

リートとは、ゲルマン的性質の特徴の一つである、感情の吐露の不断の要求に、他のどんな形式よりもよく応えるものと言えよう。

## (2) フランス歌曲はどこから来たか

ゲルマン諸国では知的な音楽 (musique savante) と民族音楽の距離は近かったが、フランスではそれらは反対にかけ離れており、特に歌曲の芸術ではその傾向が顕著と言える。ここでは 17 世紀以前のフランス音楽の様子については言及しないが、17 世紀に宮廷歌謡 (air de cour) が衰退し、以後民衆は容易く楽しめる歌を求めるようになる。その“半民衆的な”芸術は 18 世紀初頭にオペラ・コミックとして形を成していくが、これは歌曲とは別の劇場

的な歌である。一方、17世紀中葉からロマンス (romance) という歌の形態が現れる。これこそがのちにフランスの芸術歌曲すなわちメロディへと発展するものである。宮廷歌謡は王族や貴族などの限られた観衆のみに開かれた音楽であり、その後、大革命 (1789年) を経て、貴族生活へのノスタルジーからロマンスが生まれ、大ブルジョワの台頭とともにそれはサロンへと場を移す。そのロマンスとは、Vincent Vivès (ヴァンサン・ヴィヴェス) によれば、

18世紀に生まれた楽しみのための一芸術であり、旧体制 (大革命以前) における音楽の社会的地位を継承し、それは家庭内の音楽である。叙情悲劇 (オペラ) や宮廷音楽からは遠く、しかしこれら二つのジャンルの機能を内在させる。ロマンスは折々の様々な必要によって書かれ、倫理的要請と美学的な要請の両翼にまたがって分布する (Michel Faure, Vincent Vivès 2000 : 29)。

その内容はテキスト的にも音楽的にも、旧体制下の貴族ほどには教養高くなく、かといって一般大衆とは一線を画したい新興大ブルジョワたちの間で、甘くホロリとさせ、時に思わせぶりのテキストと、平易でわかりやすく心に滲みる旋律、単純ながら色彩豊かな伴奏 (主にクラヴサンやハープ、またはリュートなどによる) により、専門教育は受けておらずとも、美しい声によって正確な音程と明瞭な発音で歌われるべきものであった。演奏の場は家庭の客間 (サロン) であり、劇場での歌唱のようにオーケストラを通すような声量は要求されない。譜面が販売されることによって幾つもの作品が流行するが、一般にテキストの方が重視され、作曲家の名前が載らないことも多かった。ロマンスの中で最も知られているのは、我が国でも声楽の初学者が必ず勉強する『イタリア歌曲集』にイタリア語訳がついて収められている、マルティニ (Jean Paul Égide Martini, 1741-1816) により 1784年に作曲された《Plaisir d'amour (Piacere d'amore 愛の喜びは)》であり、テキストはフランス貴族のフロリアン (Jean-Pierre Claris de Florian, 1755-1794) による。この作品は、A-B-A'の形式であるが、ロマンスの多くは有節形式であり、第2節以降は音韻的に不都合が生じている。ロマンスは中世のトゥルバドゥールのロマンスの再版により武勲詩に傾いたり、大革命以降の社会的不安を受けて政治的な内容に傾いたりした後に、19世紀前半には叙情的ロマンス (romance lyrique) が主流となり、ロマンティックな美学が重視され 1830年頃から広がりを見せていく。しかし、今度はアマチュアも作曲するようになり、それを有料



で手直しして出版する業者も現れて、結果として質的に劣化する。これらの劣悪なロマンスの中から芸術性の高いメロディの萌芽が起こる。1830年、ベルリオーズ（Louis Hector Berlioz, 1803-1869）の《アイルランドの九つのメロディ（Irlande-Neuf mélodies）》（op. 2）が現れ、ここに音楽の歴史上初めて“mélodie”の語が刻まれた。ただし、ベルリオーズの関心の中心は大規模なオーケストラによる作品である。折しもこれと時を同じくして、1829年頃からフランスでシューベルトが知られ始める。当時のフランス音楽家の中に、シューベルトの作品に匹敵する芸術の香り高い声楽曲のジャンルを、フランスにも根付かせたいと思う者も多かったはずであり、この後フランスのメロディはドイツのリートを意識して発展していくのである。いわゆる「ドイツ歌曲の2世紀（1750-1950）」の前半のロマン派時代に見るべきものの少なかったフランス音楽は19世紀中葉から復興を果たし、それは特に歌劇と交響的作品に影響するが、その中にあって歌劇とともにメロディが、まずグノーによって表舞台に躍り出る（エヴラン・ルテール 1984：59）。グノーの歌曲は未だ有節形式が主流でロマンスの気分を残し、愛らしく優しく、感傷的ではあっても、練られた旋律線や和声進行、プロゾディにより旋律は同じでも節ごとに変化するリズムを与えるなど、少しずつ古びた様式から脱却していく。その特徴はこれ以降のフランスのメロディの特質を全て併せ持っている。すなわち、朗誦と旋律の曲線により変化する声のライン、誇張も晦渋さもない輪郭は常に節度を保っており、これこそがロマン派の感情の吐露から抜け出した時に大いに目を引く特質であり、それがひいてはフランスの音楽精神の代表的な特質なのである。このように、ドイツのリートが民謡から、つまり誰もが歌う歌から発展してきたのに反し、フランスのメロディは特権的な人々の閉ざされた集まりから派生していくのである。

グノーから始まると言ってもよいメロディの流れを詳細にたどることは本稿ではしないが、先にも述べた通り、1829年から知られ始めたシューベルトによるリートのフランスへの浸透が、ロマンスから生じたメロディに著しく影響し、1880年頃にその個性をはっきりと表すようになる。これは、フォーレの歌曲集が公にされた時期と重なり、フランスのメロディは多くの優れた作曲家の作品によって最盛期を迎える。ここで、主だった作曲家とその作品を見てみたい。

フランスのメロディの軌跡をたどると、まずグノーがあり、彼の《セレナーデ》（最終ページに抜粋を掲載）は本稿1.で述べたように我が国でも早くから日本語の訳詞によって知られていた。200に余るグノーの歌曲は、質としては玉石混淆と言ってよく、この時代の

オペラ作曲家の常として、自作のオペラの中から旋律を取り出してリメイクしたような、大衆を意識したものがある一方で、ミュッセ（Alfred Louis Charles de Musset-Pathay, 1810-1857）の詩による《ヴェネチア（Venise）》、ラマルティエヌ（Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine, 1790-1869）の詩による《夕ぐれ（Le Soir）》、グノー自身の詩による《いない人（L' Absent）》他、芸術性の高い作品群がある。またこの間、オペラ作曲が本業で、その合間にサロンなどのために多くの歌曲を書き飛ばしたビゼエ（Georges Bizet, 1838-1875）やマスネ（Jules Emile Frédéric Massenet, 1842-1912）による作品の中にも、まさに珠玉と言ってよい小メロディがあることも忘れてはならない。ユゴーの詩によるビゼエの《アラビアの女主人の別れ（Adieux de l'hôtesse d' arabe）》や、マスネの幾つかの作品は、未だロマンスの形式を踏襲してはいるが、フランス・メロディの大きい特徴である絵画的性格と異国情緒を体現している。シャブリエ（Alexis-Emmanuel Chabrier, 1841-1849）は、現代ではやや古めかしく感じられるかもしれないが、その作品におけるユーモア、聴くものを面くらわせる仕掛け-《小さなアヒルたちのヴィラネル（Villanelle des petits canars）》の音楽によるだまし絵のような構成-や、極めて絵画的な色彩と軽やかさなど、フォーレを導き、ラヴェルに受け継がれ、そして20世紀のサティ（Érik Alfred Leslie Satie, 1866-1925）やプーランクに直接つながるフランスらしさを持っている。そして、メロディを洗練の極みに導いたガブリエル・フォーレは《レクイエム（Requiem）》（op. 48）により世界中で知らぬ者はいないが、フランスのメロディにおいて、質・量ともに最重要である。ヴェルレーヌ（Paul Marie Verlaine, 1844-1896）の詩による《月あかり（Clair de lune）》（op. 46 no. 2）や《マンドリン（Mandoline）》（op. 58 no. 1）、そして初期の作品とはいえフォーレの端正な資質がはっきりと見て取れる《リディア（Lydia）》（op. 4 no. 2）、また器楽によるアレンジで、我が国でも耳にすることの多い《夢のあとで（Après un rêve）》（op. 7 no. 1）他、私たちが彼の中期までのメロディに触れる機会は少なくない。

フォーレの次に現れる重要人物はドビュッシーだが、こちらは一般にはメロディの作家という印象は薄いようである。生涯を通じてピアノと歌によるこの形式に最も親近感を持ち続けたにもかかわらず、シューマンが手馴れたピアノでの試行錯誤をリートへと昇華させてこの分野で大きな位置を占めるのとは正反対に、ドビュッシーは己の最も身近な発想の源となったメロディでの試行錯誤を器楽曲に発展させ、それらの作品が当初から話題をさらっていたため、歌曲がその陰に隠れた感もあろう。ピアノ曲の《月のひかり（Clair de lune）》（L.32）も管弦楽の《牧神の午後への前奏曲（Prélude à l' après-midi d' un faune）》（L.86）

もドビュッシーが好んでメロディに取り上げた象徴派の詩人、ヴェルレーヌとマラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）の詩から得られたインスピレーションによることは音楽愛好家の知るところだが、残念ながら一般的には、そこから彼のメロディの世界を覗こうという方向にはいかないようだ。ただし、この20年ほどで、これまで未出版だったものを含む初期の歌曲作品の譜面が多く編纂され、これまでは演奏家にも聴き手にも難解な作品が多いと思われていたドビュッシーの歌曲にも、優雅で機知に富む楽しい作品があることが示されたことで、ドビュッシーと“歌”を関連付ける愛好家も出てきている。ところでドビュッシーと同時代の作曲家サティになると、少し状況が変わる。サティにも独特な作風のメロディは存在するが、彼の歌はカフェ・コンセルのために書いたシャンソンの方が知られている。サティは音楽史的に見ると、また別の極めて重要な面があるが、今はそれには触れず、サティからの流れとしてプーランクをあげておく。1899年、パリの大ブルジョワの一人息子として生まれたプーランクは、父親の反対で国立音楽院には行かれなかったものの、天性のメロディストとして、近代フランス歌曲＝メロディの20世紀における一区切りのピリオド部分を占める重要な歌曲作家である。二度の世界大戦を経験し、自身と同時代の詩人による作品が多いプーランクは、フランスにおいては一つには、左傾するのが常のフランス人のインテリによって大ブルジョワ＝右傾のレッテルを貼られたために、またフランス人にとって屈辱の極みの占領時代の記憶がその作品によって蘇るために、演奏されにくい事情があり、生誕100年を数える1999年まではあまり好意的に受け入れられなかったが、それらの障害を越えて生き残る旋律と和声は純粹に音楽として人の心に訴え、没後50年を経た現在では世界的に広く演奏されるフランス音楽家の一人であり、まさにフランス最後のメロディストの地位を獲得している。

その他、年代が前後するが、デュパルク（Eugène Marie Henri Fouques Duparc, 1848-1933）も重要である。フォーレとほぼ同時代人のデュパルクはフランス音楽界を背負って立つ一人と目されていたが、40歳を目前に一切の活動をやめてしまう。一般には神経症によるものと言われているが定かではない。面白いことに、我が国のシャンソン愛好家で、歌人作家の塚本邦雄（1920-2005）は、シャンソンを綴ったエッセイの中のレオ・フェレの章で、彼の歌に「危ういばかりに美しいいくつかの歌の節に、私はフォーレの薫染を感じる。『月の光』はデュパルクの『旅への誘い』とともに歌曲中の宝石であった。」とあり、また塚本は戦前からレコードを収集しており、「（戦争によって）喪われたレコードの中には当時私がシャンソンよりはるかに愛蔵傾聴していたバリトンのパンゼラ（Charles Panzéra, 1896-

1976) やソプラノのヴァラン (Ninon Vallin, 1886-1961) による歌曲も混じっている。」との回想もあり、フォーレやデュパルクのメロディのレコードが、作曲家たちの没後間も無くから我が国でも聴かれていた証となっている (塚本 1995 : 14, 82)。

デュパルクと同様にワーグナーの影響のあるショーソン (Amadée-Ernest Chausson, 1855-1899) も内容豊富な声楽作品を残しており、ことに大規模な管弦楽による歌曲《愛と海の詩 (Poème de l' amour et de la mer)》(op. 19) の中の《リラの季節 (Le temps des lilas)》で知られる。その後、ドビュッシーの後継者の有力候補としてルーセル (Albert Charles Roussel, 1869-1937) が現れ、多くのメロディを残し、フランス・メロディの専門家にとっては必要不可欠なレパートリーとなっているが、我が国では知名度が低い。

#### 4. 娯楽としてのフランス声楽曲と日本

前章で見たように、フランスでは 17 世紀の宮廷歌謡の衰退以降、初めに盛んになったのは、俗謡をもとに変形し続けながら人々の口にのぼる大衆歌で、それがオペラ・コミックへと発展していった。これは、家庭内に向かうロマンスとは反対のベクトルで外へ、すなわち劇場へ向かった歌である。この章では、芸術歌曲メロディの対極にある劇場の歌、また詩との関わりにおいてはメロディと重なる部分もあるシャンソンも“娯楽としての作品”とみなして、メロディとの関わりを見たい。

オペラ・コミックは、大革命以降盛んになるカフェ・コンセールや、19 世紀初頭から人々の楽しみ場として台頭したキャバレの要素が混ざり合いながらオペレッタへと発展した。そして、その頂点を極めたのがオッフエンバック (Jacques Offenbach, 1819-1880) である。オッフエンバックは自身の劇場、ブフ・パリジャン (Théâtre des Bouffes-Parisiens) において、1858 年から《地獄のオルフェ (Orphée aux enfers)》の初演に始まり、《美しきヘレナ (Belle Hélène)》《パリの生活 (La Vie parisienne)》など一連の名作で大当たりをとる。1870 年の普仏戦争によって、その勢いは衰え、オペレッタはウィーンで花開き、またロンドンではサヴォイ・オペラと呼ばれる一連のオペレッタが流行した。また、パリでもオッフエンバックの後継者たちのルコック (Alexandre Charles Lecocq, 1832-1918) やプランケット (Robert Planquette, 1848-1903) らが 1870 年から 1880 年にかけてヒット作を生み出している。ベル・エポック期 (19 世紀終わりから第一次大戦前まで) にはフォーレの学生時代からの友人であるメッサジエ (André Charles Prosper Messager, 1853-1929) が名作オペレッタを発表していた。その後、1920 年から 1930 年にかけてオッフエンバック・ルネッサンス

が起こり、また新しい流れとしては、アメリカ音楽の影響を受けた作品、クリスティネ（Henri Marius Christiné, 1867-1941）の《フィフィ（Phi-phi）》（1918）やモーリス・イヴァン（Maurice Yvain, 1891-1965）の《君の唇（Ta bouche）》（1921）などが上演された。

ところでオフエンバックの曲と言えば、《地獄のオルフェ》中の《地獄のギャロップ》は作品を離れて《フレンチ・カンカン》として世界中で一人歩きし、また彼の唯一のオペラである《ホフマン物語（Les Contes de Hoffmann）》のデュエット《舟歌（Barcarolle）》も我が国では古くから愛唱されている。そして1870年、明治3年を迎えた日本では、横浜の外国人居留地において、外国人アマチュアによる、サリヴァン（Sir Arthur Seymour Sullivan, 1842-1900）のオペレッタ《コックスとボックス（Cox and Box）》（1847）の上演を皮切りに劇場が創設され、音楽会やオペレッタなどの舞台が増えていった。これらは、遠く祖国を離れて極東の地に滞在する外国人の楽しみのために、居留地に住むアマチュア団体によるものが多かったが、このことは普仏戦争前までに、いかにヨーロッパでオペレッタが普及し、知られていたかの証でもある。その中でもオフエンバックのオペレッタは数多く上演され、1876年にはフランスから喜歌劇団が来日して公演を行った。喜歌劇団とは言っても、現代のように大人数が移動してくるわけではなく、ピアニストと数名の歌手であったが、その後も様々なグループが来日して、《ラ・ペリコール（La Péricole）》（1868）、《ジェロルシュタイン女大公（La Grande-Duchesse de Gérolstein）》（1862）、《ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバン（Geneviève de Brabant）》（1859）、《美しきヘレナ》などが、ヨーロッパとほぼ時を同じくして上演されており、しかもそのレヴェルも高かったようだ。観客は在日外国人が主だったが、舞台上に日本人のエキストラがのることもあり、限られた中とはいえ、日本人もこれらの上演に接していたことは間違いない。

ところで、明治時代の日本のインテリ層の音楽への関心はドイツの作曲家にあった。それは、19世紀後半に渡欧した日本人は、ワーグナーの楽劇一色と言ってよいヨーロッパの音楽界の状況を見たからである。森鷗外（1862-1922）始めインテリたちはワーグナーの音楽そのものよりも、その音楽が生み出す思想と我が国の近代化を重ね合わせていたのである。ここに、すでに“真面目な音楽はドイツ、おもしろおかしい喜歌劇はフランス”の図式が芽生える要素があり、何事にもレッテルを貼りたいがる日本人にわかりやすいパターンができてしまう。しかし、庶民の音楽とは言っても入場料は決して安くはないオペレッタは富裕層にあっては健在で、いよいよオペレッタではなくオペラも日本人の手により上演に漕ぎ付ける。1903年（明治36年）、近藤朔風らの訳詞によってグルックの《オルフェウス》

が上演された。しかし、本格的なオペラの上演は時期尚早との判断から、ひとまず音楽的に平易なオペレッタをやっ払いこうということになった。帝劇において 1913 年（大正 2 年）からは翻訳オペレッタの上演が相次ぎ、富裕層のみとはいえ観客も楽しむようになる。特にオッフェンバックの《ジェロルシュタイン女大公》は、《ブン大将》のタイトルで上演、このジェネラル・ブーンの歌うクプレは日本語に置き換えても聴き映えがして、大いに受けたようだ。しかし、インテリたちにとってはこれらのオペレッタ上演は、いずれ本格的にワーグナーの楽劇を上演できる日のための“練習”だったことも事実である。

その後もオペレッタは我が国の西洋文化のシンボリックな存在として憧れられ愛されていくが、オペレッタの殿堂である帝劇はいよいよオペラへと舵を切っていく。オペレッタはというと、浅草オペラとして残っていくが、これは 1916 年から 1926 年（大正 5 年から 15 年）の間、東京浅草の小劇場で上演されたオペラやオペレッタなどのことである。そこでは、和製ミュージカルやオペレッタなどを低料金で上演し、そのおかげで今までのような一部の富裕層だけでない庶民の観客動員ができた代わりに、音楽的・演劇的な質の低下を招くこととなった。しかし、だからこそ前出の《ブン大将》のクプレやフレンチカンカンのレコードが売れ、人々が口ずさむようになるのだ。さらに関西では宝塚歌劇団が創設され、1927 年頃から、パリのレビュー（元来はフランス語の *revue*、キャバレなどでその年の出来事を風刺的に扱った歌や踊りや曲芸などのショーのこと、我が国では華やかに視覚にも訴える大衆的なショーを言う）を模したショーで人気を集め、元はベルリンのコーミッシュ・オーパーの劇中歌であり、それがフランスに入ってフランス語でヒットした《すみれの花咲くころ》を我が国でも愛唱歌としてヒットさせる。この先の今日までの我が国におけるオペレッタの歩みは本稿の目的とは少しずれるので、ここで一区切りし、次に我が国のシャンソンについて見ていきたい。

フランスにおける音楽形態としてのシャンソン (*chanson*) の歴史は中世にまで遡るが、ここで扱う近代のシャンソンは、ベル・エポック（19 世紀終盤から 20 世紀にかけての時期）の時代に、パリのキャバレやカフェ・コンセールで育ったものを言う。エリック・サティの《ジュ・トゥ・ヴ (*Je te veux*)》などもこれに分類される。ロマンスの流れを汲み、音楽よりはテキストに比重があるが、そのテキストにはロマンスのように平凡なものばかりではなく、高踏派・象徴派・超現実派などの詩人の作品が用いられることも多く、文学性が高い。歌手には訓練された声よりは、その歌手独特の語り口が求められ、マイクロフォンを使用するようになって以降はよりその傾向が強くなる。我が国でこのような原語に

よるシャンソンを鑑賞していたのは、インテリ文学者や文学愛好家が多く、前出の塚本邦雄も戦前から多くのレコードを保有していたと回想している。しかし一般的には宝塚歌劇団から導入された日本語によるシャンソンが、そして 1930 年以降は淡谷のり子（1907-1999）、高英男（1918-2009）、石井好子（1922-2010）らの訳詞歌唱によって、シャンソンは“フランスの知的な大衆歌”として広がり、銀座のシャンソニエ 銀巴里が賑わいを見せる。このように、日本におけるシャンソンは一つには、少女の夢やパリへの憧れを誘う宝塚歌劇団、もう一つはシャンソニエなどに集うある年齢以上のシャンソン愛好家で、大人の夢や人生のほろ苦さとその風刺を求め、演歌には飽き足りず、かといってロック以降のリズムの強い音楽には安らがない人々の特権的な楽しみ、そしてもう一つはシャンソンは原語のみで楽しむ、フランス文化、ことにその言葉や文学を愛する人々のもの、というように三つの方向へ分かれて行ったと筆者は見る。オペラ・コミックからオペレッタへの道のりが、本国フランスと同様な経緯をたどって我が国に受容されたのとは違い、シャンソンの受容は複雑で、特にショー的要素の強い宝塚歌劇団経由以外のシャンソン愛好家にとって、シャンソンは我が国の大衆の歌に対峙する極めて知的レヴェルの高いインテリの歌、フランスのエスプリの精髓と見做されていくのだ。こうして、劇場音楽については、正式なオペラはドイツ（と、イタリア）、娯楽的なオペレッタはフランスの図式ができたように、いわゆる独唱曲については、ドイツがクラシックのリート、フランスがシャンソンの図式がなんとなく定着し、こうしてどこからも爪弾きの憂き目を見たかのようなフランス近代歌曲-メロディは、我が国で存在する場を持てるのだろうか？これまでの記述をもとに、次章で検証する。

## 5. フランス近代歌曲、今後の受容

これまでにフランス歌曲及び、さらに広くフランスの歌の大まかな成り立ちを、主にドイツ・リートと比較しながら眺め、開国後の我が国が西洋の音楽を取り入れていく様子を、学校教育の面と、観衆の面から見てきた。本章ではそれらをもとに、フランス近代歌曲-メロディがどのように受容され、今後どのような可能性があるのか、筆者の考えを述べる。

### （1）訳語による歌唱

1. で述べたように、フランス歌曲はドイツ・リートに比べて、日本語訳による歌唱での普及は明らかに遅れた。フランス歌曲の中では、まだロマンスの形態を残しているグノ

一の作品は、旋律も和声も西洋音楽にまだ深く馴染まない日本人にも受け入れやすかったにもかかわらず、この点は残念と言える。しかし、グノーの歌曲中で唯一訳詞のあった《セレナーデ》は、歌詞は忘れられても旋律の記憶が今日まで残っている。このことは、この旋律がアレンジされて BGM になって街に流れていることで証明される。同様に、マスネの《エレジー (Élégie)》やフォーレの《夢のあとで》も器楽曲としてのアレンジで耳にする機会が多く、声楽曲と認知されないまま受け入れられている。このことは、日本人の感性が早い時期から、ドイツ的な I-IV-V-I 式の和声感とは異なるものを柔軟に受け入れ、少なくとも調性音楽の範囲にあれば、音楽の専門教育を受けておらずとも、いや却って開国当初ならば西洋的な和声の下地がないからこそ、フランスらしい旋律と和声のたゆたいを楽しむことができたはずだ、ということであろう。いずれにせよ、訳語が付いていないので歌えなかったことが大きく影響して、フランス歌曲は底辺からこのジャンルを認識してもらうことについては、ドイツ・リートに一步も二歩も水を明けられた感がある。

それでは今日までに、訳詞によるフランス歌曲はなかったのかというと、そんなことはなく、これまでに複数の出版が存在する。その中で筆者が注目するのは、1955年から1962年にかけて堀内敬三編集代表による音楽之友社《世界大音楽全集 全120巻》の中の声楽篇・第20巻、古沢淑子（古沢女史については後述）の解説と女史を含む複数の訳詞による《フランス歌曲集》である。これにはベルリオーズ、グノー、フランク（César Auguste Jean Guillaume Franck, 1822-1890）、ラロ（Édouard Victor Antoine Lalo, 1823-1892）ドリーブ（Clément Philibert Léo Delibes, 1836-1891）、ビゼエ、シャブリエ、マスネ、コカール（Arthur Coquard, 1846-1910）ショーソン、ルルー（Xavier Henry Napoléon Leroux, 1863-1919）の作品が収められている。ドビュッシーの歌曲については同全集の声楽篇・第33巻に同じく古沢淑子解説で独立してあるが、フォーレの歌曲にはこの全集では触れられていない。この《フランス歌曲集》の選曲は現代の我々の目から見ると興味深い。楽譜を出版するからには、やはり商業的な思惑もあるだろうから、ターゲットが専門家とアマチュアにまたがっても受け入れられやすいものを選ぶであろう。それを考えるとまずは、我が国でフランスの声楽曲（オペレッタ）の作家として名が知れているオッフェンバックからの流れで、劇場音楽が本領の作曲家、ドリーブ、ビゼエ、マスネ、コカール、ルルーが選ばれたのであろうし、特にすでにオペラ《カルメン》で知られていたビゼエは4曲が収められている。ちなみにグノーは3曲である。また、ワーグナーに傾倒し多くの弟子を輩出したフランキストの長、セザール・フランクが5曲、フランキストの出世頭であるショーソンにおいて



は、その作品が 14 曲と極端なまでに多く収められており、当時の出版社によるフランス歌曲の選曲では、やはりドイツ・ロマン派寄りの作品が優勢だったことを示している。今日では演奏されることのないコカールもフランキストである。また、シャブリエの作品がシャンソンについて多く、8 曲というのは、シャブリエの作品が極めてフランス的で、フランス歌曲をフォーレに引き継ぎ開花させていくための重要人物として、古沢女史が強く薦めたのではないかと筆者は想像する。そして、ここには全ての作品に日本語でも歌えるように訳詞がつけられているが、その訳詞は決して奇異なものではなく（最終ページに抜粋を掲載）、愛好家などがレコードを聴きながら口ずさむには程よいものになっている。しかし、古沢女史がこの自らの訳詞で演奏した記録はなく、この時代ともなれば専門家は原語で演奏したであろう。訳詞はあくまで鑑賞用あるいは愛好家用であり、この路線は、現代では原語の発音をカタカナ書きでつけることで、初心者や愛好家の便宜に依っていることを付け加えておく。現代では、世界的にオペラも原語主義になっており、当然我が国もこの流れの中にあり、それを考えてもフランス歌曲は訳語歌唱の時期を逸したことは間違いない。しかし、このような昨今の楽譜の出版事情を見ても、数多いとは言えないにせよ、このジャンルをレパートリーとする声楽家が増えていることは確かで、そのおかげでフランス歌曲を聴く機会を得て、シャンソン以外にも、フランス詩を歌うジャンルが存在することに目を留め、その中で愛好家となる人々が、カタコトでも口ずさんでみたいと思う作品もある、というのが現状であろう。

## （2）音楽専門教育機関とそれ以降

この 30-40 年の間に各音楽専門教育機関において徐々にフランス歌曲が取り上げられるようになったことは誠に喜ばしい。これは前述の古沢淑子女史の力によるところが大きい。ここで古沢淑子について少し述べたい。古沢淑子は 1916 年（大正 5 年）に満州の大連に生まれ、日本の自由学園で教育を受けた後、20 歳でフランスに渡り、日本人として初めてパリ国立高等音楽院の音楽科に合格した。その後、第二次世界大戦開戦で帰国勧告を受けるもヨーロッパに踏みとどまり、戦後はジュネーブで演奏活動を開始、その後パリに戻り、1955 年帰国して東京に居を構えた後は、桐朋学園大学と東京藝術大学で教え、また大森山王の自宅では“フランス歌曲研究会”を主催し、音楽を中心に、多方面から文化人を招いて講座を持つなど、極めてレヴェルの高い文化交流の場を提供した。この古沢の研究会は、かつてのパリのサロンが日本で再現されたようであったという。また、演奏家としては、

歌曲はもとより、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド (Pelléas et Mélisande)》(L. 88)、プーランクの《人間の声 (La Voix humaine)》(FP171) を自力で日本初演、さらに休む間もないほど各地を回ってフランス歌曲を歌った。古沢はドイツ音楽に傾倒している日本の音楽愛好家にもフランス歌曲への耳を開かせてくれた、と同時にフランス歌曲の受容を固く信じて活動していたのだ。古沢の評伝から少し長いが抜粋する。

古澤淑子の帰国で、フランス歌曲の存在にスポットが当たったことは確かである。どちらかといえば、戦前からドイツ音楽に片寄がちな日本の音楽界であった。ドイツ音楽の構築的かつ情熱的で誇張気味の楽興は割り切りよくて、日本人の理解と共感を得やすいところもあったのだろう。それに対して、フランス音楽の詩的、文学的なニュアンスは、人々の周りをモヤのように包み込んで、難解な気分させる。フランス語への不慣れな構えが、自然な感応をさえぎっていたのかもしれない。淑子の音楽と詩の合一がもたらす“美”の世界は、少しずつ、当時の聴衆のかたくなな心を解きほぐしていった。……帰朝第一回のリサイタルは、1952年9月18日、日比谷公会堂で行われ、満員の観客は、この美しきフランス帰りの歌姫に熱狂的な拍手を送ったのである。……フランス語では歌が理解されない、なぜ日本語に訳して歌わないのか。その後も何百回となく言われ、書かれたが、淑子は一度も妥協していない。帰朝第一回のステージを、そのまま受け止めてくれた人々の、柔らかな感じ方を期待し、信じ続けてきたからだ (星谷 1993 : 171-173)。

筆者は、このとき古沢が聴衆に得た感触こそが、我が国にメロディが受容されていることの確かな証と見る。それにしても、古沢のコンサートのレパートリーは驚くほど広く、20世紀の後半が始まったばかりの我が国でこれだけのフランス歌曲が演奏されていたことは驚くに足る出来事である。その古沢は晩年をフランスの、スイスとの国境に近いオートサヴォワに暮らし、2001年その地で没した。これまで、残念なことに古沢の演奏を聴ける記録が極端に限られおり、ラジオ番組出演の際の録音や、CDも歌曲集としては1枚きりで、他はかつてのソノシートなどのみであったところ、昨年の2019年、古沢の帰国以来、長年ピアニストとして共演してきた井上二葉の多大なる尽力により、かつての古沢の、自宅での研究会における演奏の記録テープから起こされたCD《古沢淑子ふたたび-フランス近代

歌曲集》がリリースされた。収録作品は、ドビュッシー 9 曲、ラヴェル 1 曲、サティ 1 曲、カプレ (André Caplet, 1878-1925) 2 曲、スイリー (Michel Ciry, 1919-2018) 1 曲、ルイ・ベイツ (Louis Beydts, 1895-1953) 1 曲、オーリック (George Auric, 1899-1983) 1 曲、カナール (Marguerite Canal, 1890-1978) 1 曲、プーランク 4 曲、アーン (Reynaldo Hahn, 1875-1947) 1 曲、オーバン (Tony Louis Alexandre Aubin, 1907-1981) 1 曲、そしてロザンタール (Manuel Rosenthal, 1904-2003) 3 曲という多岐にわたるものであり、フランス近代歌曲の多様性をよく示している。(フォーレの作品がないのが奇異に感じられるかもしれないが、これは多分、音質の面で納得できるものがなくて省かれているのだろう。実際のコンサートでは、古沢がフォーレも多く演奏していたことを付け加えておく。)

確かにこの頃、古沢のインパクトは強く、オペラ愛好家の中にもこの名前は浸透していたが、この古沢をそのまま継承する人物は現れなかった、と筆者は思う。古沢が日本で音楽の専門教育を受けておらず、東京藝術大学出身者でないことは、古沢が活動した時代の日本では決して有利には働かず、発言力が弱められたということはあるだろう。もう一つには、古沢を目指してフランスへ渡ってその地で長く研鑽する者が目立っては現れなかったということもある。やはり、声楽学生の留学先はイタリアかドイツが圧倒的な時代だったのだ。だが古沢の薫陶を直接に受けた声楽家たちが、東京のみならず、各地で地道に演奏を続け、また専門の教育機関でこの道を大切に守り続けてきた。それは決して大河の流れにはならなかったかもしれないが、音楽大学における声楽科の授業内容の多様化も相まって、その中から優秀な歌手が育っている。そして、1990 年代以降この間の事情はさらに好転した。フランス歌曲を学ぶ、古沢の孫弟子やひ孫弟子にあたる世代の優秀な学生は増え、東京藝術大学の大学院に限っても毎年少なくとも一人はフランスを留学先を選ぶようになっている。古沢以来、紆余曲折あっても守り育てられたメロディの流れは枯れずに、豊かに将来に向かっているという実感が確かにある。

### (3) フランス歌曲 演奏者・鑑賞者のこれから

古沢邸における研究会がパリのサロンの再現だったことは、このジャンルの輸入の仕方として、歴史をそのまま辿った入り方だったわけである。確かにこのジャンルはサロンから発展してきたもので、サロンとは閉ざされた集まりであり、同程度の高い知識と教養のある人々がいわば共犯関係のように高次元な楽しみを分かち場である。パリでは 19 世紀の終わりには、サロンだけでなく今日のように一般にチケットを販売して、誰でもが聴き

に行けるコンサートが定着し始めるが、歌曲もサロンで演奏されていたもののうち、この形に耐えられるものは残り、サロンの枠から出た途端に精彩を失うものは消えていった。古沢はもとより 20 世紀の人であり、サロンの枠を超えて力強く生き残った作品や、彼女と同時代の作曲家の作品を持ち帰ったのである。そうして古沢が満を持して開いた帰国第一回のリサイタル、1952 年 9 月 18 日を、筆者はフランス近代歌曲が本当の意味で日本に上陸した日としたい。これは、我が国の開国から数えると、あまりにも遅いかもかもしれないが、すでに、フランスの美術・文学・建築・映画、そしてモードや料理まで、幅広い文化が日本人の憧れとなり、受け入れられていたことは、それらとの関連でフランス近代歌曲を捉える者も出てくる可能性を開いてくれているのだ。これまで、ドイツ・リートとの比較で論を進めてきたが、実はメロディの鑑賞者は、リートからメロディへと導かれるよりも、フランスの様々な文化からメロディへと誘われる方が多いことが、筆者の経験からもいえる。そのような観衆にとって、メロディ自体が新鮮な驚きであると同時に、知識欲の旺盛な日本人にとっては、ヴェルレーヌやボードレーに作曲したフォーレやドビュッシー、シャブリエが画家のマネ (Édouard Manet, 1832-1883) と親しかったこと、さらに 20 世紀になれば、プーランクの周りには詩人のアポリネール (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) はもちろんのこと、ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) やマチス (Henri Matisse, 1869-1954) などの画家から、ディオール (Christian Dior, 1905-1957) などのクチュリエまでが集っており、フランス文化を愛する者にはまさに垂涎のジャンルなのである。2015 年に東京渋谷の Bunkamura ミュージアムで開催された《エリック・サティとその時代》は 2 ヶ月に及ぶ会期中、文字通り多様な観客で盛況を呈した。一つ障害になっているのは、20 世紀の作品について、フランスが著作権の戦時加算を課していることだ。筆者はこの不平等な取り決めの解消を強く望んでおり、我が国の JASRC の働きかけを支持する。地下に眠るフランスの作曲家にとっても、意識の高い日本人が自身の作品を演奏し鑑賞する機会が、この取り決めのために縮小することは、遺族が受ける恩恵を差し引いても残念なことに違いない。

フランス近代歌曲-メロディの優れた歌い手は、日本でも育ってきたし、これからも育つだろう。観衆もまた、様々なきっかけからメロディを愛するものが増えている。筆者もそのために、これからも力を注がなければならない。メロディを味わうことは *volupté* (一般の辞書では“快樂”と訳されるが、この語には深く広い意味があり、言うなれば五感すべての快樂ともいえるべき高次元な喜びを指す) そのものである。それは真に人の心を豊かにする宝だ。我々、このジャンルの専門家が先達の努力を引き継ぎ、さらに開拓していけば、

メロディは我が国の様々な分野の人々に受容され、愛され続けるものとなろう。

## 参考文献

- 『イタリア歌曲集 第1巻』 2009 全音楽譜出版社。
- 大岡昇平 1989『音楽論集』深夜叢書社。
- 小原国芳 1973『ペスタロッチを慕いて』玉川大学出版部。
- 木下保編 1982『フランス歌曲集』春秋社。
- 「エリック・サティとその時代」2015 Bunkamura カタログ。
- 坂本麻実子 2016「音楽教育と近藤朔風の訳詞曲」『紀要』（富山大学人間発達科学部）第10巻 第2号 33-42。
- 『ソナチネ・アルバム 第1巻』1961 全音楽譜出版社。
- 塚本邦雄 1995『薔薇色のゴリラ-名作シャンソン百花譜-』北沢図書出版。
- 永田文夫 1984『シャンソン-世界の名曲とレコード』誠文堂新光社。
- 『バイエル教則本』1954 音楽之友社。
- 古沢淑子 2019「CD 古沢淑子ふたたび-フランス近代歌曲集」ナミ・レコード。
- ベーチ、V 2005『音楽サロン』早崎えりな・西谷順子共訳 音楽之友社。
- 星谷とよみ 1993 『夢のあとで フランス歌曲の珠玉 古沢淑子・伝』文園社。
- 堀内敬三編集代表「フランス歌曲集」『世界大音楽全集』声楽篇第20巻 音楽之友社。
- 堀口大学 2017『月下の一群』岩波文庫。
- 森佳子 2017『オペレッタの夜明け-オッフエンバックと日本近代-』青弓社。
- 吉田庄平 1976「わが国における音楽科教育の歴史の変遷（続）」『長崎大学教育学部人文科学研究報告』第25号 55-65。
- ルテール、E 1950『フランス歌曲とドイツ歌曲』二宮清・二宮礼子共訳 白水社 文庫ク・セ・ジュ。
- Bonnardot J. 2016. *Un professeur de chant : Un luthier qui construit une voix*. [声楽教師：声を作り上げる職人] Editions Lemoine Editions Vandeveldel.
- Chabrier E. 1997. *Mémoires seconde volume*. [歌曲集第2巻] Le pupitre; Musica gallica.
- Culioli Ch. 1993. *Objectif musique*. [音楽の目的] Éditions ipmc cité de la musique.
- Duteutre B. 2009. *L'Opérette en France*. [フランスにおけるオペレッタ] Fayard.
- Fauré G. 2014. *Gabriel Fauré Complete Songs Volume 1 ,2*. [ガブリエル・フォーレ歌曲全集第1、2巻] Edition Peters.
- Faure M., Vivès V. 2000. *Histoire et Poétique de la Mélodie française*. [フランス歌曲の歴史と詩法] CNRS Éditions.

譜例1 グノー、セレナーデ (春秋社 フランス歌曲集より)

## Sérénade.

Moderato quasi Andante.

Charles Gounod.

*p*  
Ped. simile

*mp*

1 Quand tu chan - tes ber-cé-e le soir, entre mes bras,  
2 Quand tu ris sur ta bouche là - mour s'é-pa-nou-it;

Entends tu ma pen-sé-e qui te ré-pond tout bas;  
Et soudain le fa-rouche soup-çon s'é-va - nou - it,

Ton-dous chant me rap - pel - le les plus beaux de mes jours.  
Ah! le li - re fi - de - le prouve un coeursans dé-tours.



# L'île heureuse

## 幸福の島

E. Mikhaël  
古沢淑子 訳詞  
A.E. Chabrier

18. *Animato molto rubato ed appassionato*

*f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*cresc.* *rit. poco a poco*

*Poco lento* *a Tempo* *con slancio*

Dans le gol - fe aux jar - dins om -  
は な に か こ ま れ

*pp* *mf* *sf*

breux, Des couples blonds d'amants heu - reux Ont fleu -  
し り え に い か り お ろ す お が

*rit.* *a Tempo* *sf*  
 ri les mâts lan - gou - reux De ta - ga - lè -  
 ふねわ なつ の ひかりう

*p* *rit.* *a Tempo* *cresc.*  
 re, Et, ca - res - sé de doux é - tés, No - tre  
 け け と か が や き た の

*f* *dim.* *rit.*  
 beau na - vire en - chan - té, Vers des pa - ys de vo - lup -  
 しきく にさし あおきな みきり

*té:* Fend l'on - de clai re!  
 て いざやゆか ん

*a Tempo* *sf*  
 suivez