



フランス・プーランクのピアノ音楽：
ピアノ教材論(VI-a)

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 北海道教育大学 公開日: 2010-07-12 キーワード: 作成者: 大塚, 夏生 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00004694

フランシス・プーランクのピアノ音楽（I）

ピアノ教材論（VI-a）

大塚夏生

L'oeuvres pour le piano de Francis Poulenc (I)

— sur le matériaux pour l'éducation de piano VI-a

はじめに

フランシス・プーランク（1899 - 1963）の作曲活動は20世紀の初期から中期にかけてなされ、就中ピアノのジャンルが質量共に圧倒的である。これらは長年月にわたってかきつづけられ、その性格が多岐に及んでいるという点からみて彼自身にとっても極めて重要な意味をもっている。これらのうちのほとんどが小規模な曲、及びそれらの集合としての組曲または複合作品である。例外といえるのは「4手のためのピアノ・ソナタ」2曲（1918及び1953）のみである。総体的にみてこれらには単純な形式、明快なひびき、素朴な曲想をもつものがかなりの部分を占めている。更に歴史上の様々な語法がみられ、フランス・サロン風のエレガントな様式、ルネッサンス的な旋法、ナポリ民謡、イタリアのカプリス、シューマン、ショパン、エルガー、ストラヴィンスキー、プロコフィエフetc.数多くの先達及び同世代作曲家の影響がはっきりしている。なかでも直接的関りをもつエリック・サティとの相互理解をうんだ諷刺の精神、極めて個性的な比喩性などは音楽史上の特記すべき事柄である。

更にプーランクにおいて特筆すべきはピアノという楽器のもつ表現上の可能性の多角的追求であり、就中ペダリングの多様な効力への研究は注目に値する。そのほか楽譜の随所にかきこまれた表情用語には彼独自の音楽的イディオムのゆたかさを証明するものがある。また音楽それ自体が簡潔にして陽気であるのにもかかわらず、そこに時として虚しさ、または憂愁をかんじさせるものが顔をだす反語性がかんじられ、曲題と楽想にアイロニーの関係を含ませる場合も稀ではない。ここには同時代の詩人の影響とおもうべき *la pensée satirique* 等もよみとれ、それが単純様式にユニークな内容を注入し、諧謔、皮肉、諷刺etc.という近代フランス的特性を与えた精神が宿っているのである。

明かにプーランクはラハマニノフやスクリャービンよりはむしろバルトーク、ストラヴィンスキーそしてプロコフィエフの路線に強い関心を持ち、そのうえでミヨー、イベール、サティetc.の影響を受けた。このため一見してサロン風におもえる曲も単なる感傷ではなく、更にひとひねりしたものであり、シューベルト的素朴とは全くことなっている。和音の取扱いにおいては古典的明快と同時にドビッシューの舞曲 *Dance sacrée et profane* 1904の影響から発した高品質の不協和音およびその他の合成和音である。またパロディーも時たまみられるが、これは先達の素材への関心と愛着の深さを示すものである。

近代フランス音楽といえば兎角フォーレ以後の有名な作曲家の作品のみに関心が傾いているのであるが、その他の作曲家の曲にも光をあてて教育の場に活かし、フランス・ピアノ音楽への実情を深く認識させると共に学習者の体験領域を拡げる必要があるとかんがえる。

〔I〕

前期のピアノ作品

常動曲 *Mouvements Perpétuels* 1918

上記のような想念のもとにかかれたこの「常動曲」は単にピアノの効果を狙ったものではなく、もっぱら内容の特異性の故に評価されたのである。そこには決してピアニズムにおぼれることなく、独自のイディオムの開拓がみられる。第1楽章では新古典的明快さのなかにも左手の音進行に9度音程を定期的に用いたり、右手にも短九度の不協音程をあらわに用いている。速度記号は *Assez modéré* すなわち *ben moderato*、24小節のみの規模であり、左手は最終小節を除く全てが分散的8分音符のみによる同型反復(B-dur)に徹している。左手に対する指示語は「全体をとおして一様に、ペダルをたっぷりと」*En général, sans nuance, beaucoup de pedale* となっており、調性は右手がB-dur(1-4) F-dur(5-7) Ges-dur(10-13) As-dur(14-19)である。音形は単純であり、音数も少くて希薄にみえるが、斯様にフラット系の転調が多く、これによって左右の複調的效果がT. 10-19に生じている。T. 12-13とT. 18-19の *doucement timbré* (落着いたひびきで)の箇所にもみられる右手は as^1-b^2 , des^1-es^2 という短9度の堆積であり、これらには含まれたT. 14-17は装飾音と経過音の多い変奏部分であるが、ここには決して華やぎはなく *incoloré et toujours p* (淡白にそして常に弱奏で)の指示のとおり坦々とすぎゆくのである。最後の小節 *pp* は突如として全く様相をかえ左右共に音価は異なるが上昇的跳躍音形を採り、調性を脱してゆっくりと *Trés lent* 天上に消え去る。ここにも $ges-a^1$, ges^1-a^2 , f^2-ges^3 という9度関係が生きており、様相は変わってもひびきに一貫性がある。その前の2小節(22-3)のアルトとテナーには $g-c^1$, $a-d^1$, $g-c^1$ という4度平行もあり、甘いひびきは既にここから超えられている。総じて明快な形式、単純な音形、坦々とした曲想のうちに浪漫派とは異った音関係をもつ形相はプロコフィエフetc.にも一脈相通じるものといえる。

第2楽章は単純な2声の動機的、古典的組成によっており、静かで控え目なうごきのうちに反進行的対位法が生きており、希薄な書体ではあるが、決してナイーブなものではなく、奥行の深さと余韻のゆたかさにおいて印象的である。特に前楽章の最終小節の神秘的な天上のひびきの直後に始まる静謐の楽想は只ならぬ重味をもって迫ってくる。わずか14小節のこの曲の左手には音形反復がT. 1-6の各小節、別の音形がT. 7-10の各小節、更に第3の音形がT. 11-12そして最初の音形がT. 13に用いられている。4/4拍子、構成は6+4+2+1+1。右手はT. IをT. 2が変奏し、更にT. 3, T. 4, T. 5, T. 6の各小節が変奏を重ねてゆく。T. 7-10は左の別素材と同じく右もまた別個の素材を呈示する。しかし、このフレーズは前楽節と原理的には同系の変奏法を採り、T. 7素材はT. 8, 9, 10で変奏を重ねる。T. 11-2は6/4となり、左右共に更に異った素材の反復部であり、T. 13-14は元の4/4拍子に戻る。T. 11-2では左右の間の斜進行が現れ、T. 13にはT. Iが再現し、最終小節では前楽章のそれとは別様の上昇的終止によって静かにきえてゆく。

曲想指示語にはテンポが *Trés modéré*、冒頭に *indifférent p* (全てを弱奏で)とあり、地味に淡々とひくことが要求されている。然し、T. 3-4は対照的に *mf*、そしてT. 5-6で再び *p* にもどる。次のフレーズT. 7-8は *trés chanté* (旋律をよく唱って) *mf* となり。T. 9-10には *clair mais p* (明快に、然し弱奏で)とあり、右手には長2度の重合と4度堆積が用いられ、2度関係は前小節に存在するd音とe音によるものである。6/4拍子によるT. 11-12には *pp légèrement timbré* (軽やかなひびき)、2 *Pédales* とあり、まさに玄妙なかんじが要求される。T. 13には *ralentir* (ゆるやかに)とあり、次の最終小節には *ppp glissando* が加わってまさに絶妙な超越感をかもしだす。短く、充実した楽章であり、上記の2度関係の露わな呈示はM.ラヴェルが「水のたわむれ」*Jeux d'Eau*において初めて試みた書法を想わせるものがある。

第3楽章は活発な楽節でもって始まるが、後にコントラストのはっきりとした楽節がいくつか現れて内容をみだしている。ここに在るナイーヴな旋律はある点においてシャブリエに似ているが、またドビッシィの影響もかんがえられ、先ず想起されるのがかの有名な前奏曲集第12番Minstrelsである。しかし全体としては独自の楽想と構造をもっている。56小節からなるこの楽章は形式がA (T. 1~3 : 4/4 → 7/4) B (T. 4~7 : 4/4) C (T. 8~36 : 3/8) A (T. 37~9) D (T. 40~56 : 4/4 → 5/4)。指示語をみると冒頭にAlerte (ヴィヴァーチェ), B楽節にff sans dureté-très lié (鋭くならず、よくつなげて) 及びen s'apaisant un peu f (少しやわらげて) とある。この箇所ではA楽節の快活とB楽節の重々しさのコントラストがその音域と音長によってかもしだされる。C楽節 (3/8, mf, T. 8~36) は前楽節と同じテンポであるが、完全な4小節単位 (8~35) + Iの軽快なワルツであり、ここにみられる指示語le chant en dehorsはT. 8~11とT. 16~19以外の全ての箇所の旋律部分に対するものといえる。組成上はT. 8~11, 16~18と20~23が同じであり、T. 12~15と28~36は右手に共通性をもちつつも左手は後者が分散和音形という軟らかい性質を有っている。T. 23~26は橋渡しである。和声はF:II₉を中核としており、他に格別の複雑さがみられない。

C楽節には前楽節と同じ早さPrécédenteの指示があり、T. 20のuniforme (イタリア語のsimile) を経てT. 28のavec charme (楽しげに、魅惑的に) に至る。ここでは軽やかなレガートの4+5のフレーズとなっているが、これは直前のT. 24~27とのコントラストが更に拡大されているのである。D楽節4/4拍子は(7)+4+4+2からなり、右手は単純明快ながらも直前のA楽節とは対照的に憂愁を帯び、a音を核とした反復と再出現が左手のF:III₉-II₉という和声素材の反復的持続 (aは保続音ともかんがえうる) による含みの多いひびきによって独特の雰囲気をかもしだしている (T. 40~54)。上記の和声に続くのがT. 47~50のF:V₉であり、T. 51~54では再びT. 40~46の和声進行がそのまま現れるが右手のen dehorsは交叉croisez奏法により、活発な低声部となる。音形は第I楽章冒頭B-durの右手f²e s²d²c²b¹およびT. 51の $\overline{\text{g f e d c}}$ は音長が近似であり、音程が相対的に同じであることから相似形の関係にあるといえる。第I楽章の $\uparrow \uparrow \underline{\text{c d e f}} \uparrow \uparrow \uparrow$ はまたT. 37の右手 $\underline{\text{c d e f}} \uparrow \uparrow \uparrow$ 及びT. 40 $\uparrow \uparrow \uparrow \underline{\text{c d e f}} \uparrow$ の母体となっているのである。この楽節の指示語としてはテンポに関するものA peine nois vite (速度を落とさずに)、表情に関するものgris (悲しげに)、ペダルに関するものles deux pédales (両方のペダル) の三つに気がつく。これは希薄でさりとしたなかにもたとへようのない悲哀感、そして最弱音ペダルと延音ペダルの同時使用によるぼかしを含む絵画的空間暗示などの特質を示している。T. 47~50には二つの指示語flou p (ぼかしをつけて、弱く)、及びles deux pédalesがあり、直前のフレーズの拡大反復による右手及び分散的音域拡大による左手の変形によって、猶一層の空間的ひろがりとはぼかしの奥に多様さを暗示する印象主義的手法がみられる。T. 55~6は突如としてフォルテとなり右手が元気よく前掲のモチーフを交叉による低声部で弾くが、直ぐ次の小節ではT. 45~46と同じものが現れる。T. 55~56是最弱奏pppでもってrelentir en s'effaçant (ゆっくりと、消えてゆくように) とあり、左右の単音列による2声の極めて静かな反進行レガートが要求され、この超越的な大空間の彼方に最後の和絃がかすかにきこえる。ここにはlaisser vibrerという精神的な指示語があり、最終楽章の最後の和絃に総合的な万感の想いをこめ〈感動にひたり続ける〉ことをイメージしたものといえよう。これは言葉のほかにはa³とd²及び和絃の各音に付けられた非限定的な弧線が示す無際辺性、そして更にこれらの音のもつ集合体としてのひびき、即ち右手F:III、左手F:VII₉の合成的組成が総合された名状しがたい神秘感をうみだしているのである。以上のことから専門家によってとかく見逃されがちなこの小曲にも多種多様な状況の展開をみてとることができるのである。

この曲と同じ年、作曲者が〈戦う聖マルタン軍〉Saint-Martin-sur-le-Préに勤務していたときにかいたのが「2台のピアノのためのソナタ」1918である。これは前曲と共に友人ストラヴィンスキーの推せ

んにより英国のチェスター社から出版された。このソナタは常動曲との共通点をもっているが、当時の大衆の人気を余り得なかったといわれる。しかし、エルネスト・アンセルメほかの専門家からの反応があり、作曲家自身も1939年には改訂版をだす程の力のいれようであった。各楽章に題がつくというユニークなものである。第一楽章Préludeは一般的な前奏曲とは異って小規模ながらもソナタ形式をとっており、両主題は簡潔ながらも個性的な音程関係と動機組成によっている。展開部は第2主題の変形及び装飾の反復に終止し、再現部では両主題の簡潔な取扱いの後に最後部分になって新奇な不協和音が用いられる。然し斯様な手法はプーランクの場合決して珍しいものとはいえない。第2楽章Rustique, Naïf et lent（田園風かつ素朴でゆるやかに）は2つのテーマをもつ3部形式であり、第3楽章Finale, très vite（終曲 大変速く）もまた2つの主題が幾度か再現をくり返しつつ展開をも混入するが、自由な思い付きの多いフォームをとっており、最後に烈しい不協和音を用いる書法はいかにもプーランクらしいアイロニーをかんじさせるものといえる。

1920年作のSuite Pour Piano en ut majeurピアノ組曲ハ長調は前曲より多くの賛同者を得た。プーランクがサティによってひろめられた非ピアノスティックな書法にこころ魅かれていたころの作品である。ここには新古典主義の理念への共鳴の姿勢が充分に開陳されており、当時ジャン・コクトーとその信奉者達もまたこのような明快で新鮮な書法を真底から肯定していた。プーランクは兵役を終えて後、ドビシーが主唱した柔軟な快楽的思想に鋭く対立する新しい美学をうちたてた。ここでは明晰で無駄がなく、かつ活性ゆたかであることが主たるモットーなのである。若きプーランクは斯様な精神をピアノ作品のなかで主張しており、その例証といえるのがこの組曲及び「5つの即興曲である。この両作品に共通しているのは18世紀の古典派様式と書法の再評価という姿勢である。組曲の各曲には速度記号と同じ題名がつけられており、第1楽章Presto第2楽章Andante第3楽章Vifという極めて即物的な態度もまた曲の書法と同じくロマン主義、印象主義への批判がこめられているのである。第1楽章は新古典主義的句節法によっており、形式および曲想の両面において極めて明快である。転調が少く、和声進行が単純であり、変化和音、臨時記号もほとんどなく、かつ旋律素材と伴奏形が共に平易に終止する。但し、主要主題の右と左に $\left[\begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \\ \text{♩} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \\ \text{♩} \end{array} \right]$ とい平行5度も目につく。楽節構造と小節規模の関係をみると $\overbrace{10+10+8+8+7}^{\text{a}} + \overbrace{9+9+6}^{\text{a'}} + \overbrace{10+10+8+8+9}^{\text{a''}}$ 112小節となり、素材形相の点から考えると $\overbrace{a+b+a'+c+d+a''+b'+e+a'''+b''+a'''+c'+d'}^{\text{a}}$ 即ち3部形式であるが、中間部にもその後の部分にも展開的動機労作がみられず、むしろ羅列的である。しかし、中間部は同主短調のため、やや色調の変化があるのみといえる。指示語は冒頭にmf très égal（極めて平坦に）、a'の後半にtrès chanté, d) avec charm（魅力的に）souple（しなやかに）、décidé（決然と）があり、a'に入って急にp subitに変る。この意味においてdとa'にやや変調が求められ、更にe楽節に入ってp subitと2 pedalesによるコントラストがつけられる。このように単純な組成にたいして演奏上の変節がもとめられているのである。第2楽章・変ロ長調は自由形式によっており、句節法は全く不分明であり、いくつかの素材が替るがわるランダムに現れ、経過的な流れのなかで臨時記号も少なからず用いられてはいるが、明瞭な転調はみられない。全体としては2声書法を基調とした素朴で静的な曲想をもっている。第3楽章はC: I ♯から始まる活発Vifかつ陽気Gaiにの冒頭指示語のしめすごとく極めて単純快活な素材が連続する。強弱両ペダルの指示がT. 9と46にあり、全体として音域が狭く音形もステレオ・タイプ化しているが、フレーズ毎の音量の変化および多種の指示語が奏法上の変化を要求しているため結果としてコントラストがうまれる。これはハイドンのソナタの終楽章とある点で共通する楽天的な書法ともいえる。自由形式であって、気紛れな素材も多いが、敢えて楽節的構造をみるとA（1～8）B（9～18）A'（19～30）B'（31～41）、C（42～49）D（50～55）C'（56～63）、A（64～67）E（68～etc.という具合に強引にかきあらわすこともできるのである。

1921年にかかれた「5つの即興曲」Cinq Impromptusは39年に改作出版され、マルセル・メイアー Marcelle Meyerに献呈された。題名の示すように形式は極めて自由であるが乱雑さはなく、各曲共にユニークな書法をもっており、更に演奏上の指示語などがここにおいてもまた曲想形成への重要な条件となっているのである。例えば終止のところでテンポがおそくならないためのsans ralentir、急激な差迫る感じを求めるbrusque、歯切れのよさをもとめるsans pédale等々はすべて厳格に守らねばならないものである。これは明快なタッチと濁りのない音質への作曲者の愛着そして何よりも曲想それ自体の確立のための必須条件として重視するべきものなのである。第1番ハ長調4/8拍子Très agitéはわずか19小節の短い曲である。全体が16分音符を主体とし、内声部・外声部共に上昇性・下降性の両者に及びクロマティズム書法を軸としており、上下の関係をみると不協音程が夥しい。しかしここには音形と音程の使用における類似性が充満しており、右手はT.2と7、左手はT.3-4、14~19が同類、T.2、5~6、9~11が同類である。T.12~15のBrusqueはこの曲のクライマックスであり、T.14以降コーダの最後まで中軸となっているのがes-dの半音、そして左手のas~gの半音である。C:Iから発して同じ和音で終るこの曲はT.12~13以外の全小節がなめらかな進行を要求され、数多い不協和関係も決して鋭くひびくことがなく、エレガントな幻想をよびおこすところに特徴がある。

第2番ハ長調3/4拍子は明るく、ユーモアに満ちた73小節からなら小品である。即興的自由形式を採ってはいるが、荒唐無稽な旋律のばらまきなどではなく、上昇性素材と下降性素材が適宜に配置され、また一般には気付かれることの少ない声部にも配慮がなされているのである。形式はA(1~12) B(13~18) C(19~23) D(24~41) C'(42~46) D'(47~59) A'(60~67) B(68~73)という明瞭さをもっている。AとA'は左手が全く同じであり、右手はAを半音ずつ低くしたのがA'である。A楽節の右手の素材はT.1~2が階梯的上昇、T.3~4はその逆行形、T.5~6と7~8は同一、T.9~10と11~12も同じというように単純な主調のフレーズである。T.5~12は上昇性であり、この傾向はB楽節のT.13~16にも影響しており、ここでは更にBrusque-Presser fff（急激な切迫感をもって）によって分厚い和絃による鋭い平行5度が連続する。左手の保続音と右手の和絃にはひとつひとつに音量記号が付いており、斯様な細かい配慮は曲全体にゆきとどいているのである。これにつづくT.17~18の単旋律5/4~6/4は前4小節との見事なコントラストをなしている。C楽節にも右手にd'→e', c→d, g'→a'という上昇性があり、左手にはC→d→e→D→Cという凸形（T.2~3の上声と同形）がみられる。D楽節のT.27~29は右手のスタッカート下降形に対して左手がレガートの上昇形を以て対位し、左は更にT.35まで及びT.38~9とつづく。これに対して右手の下降性は更にT.35まで及びT.38~9とつづく。但しT.36~7と40~41はこの傾向が左右交替している。T.42~46はC'楽節であり、ここでは右手の長さが変化し、アルトの [] は [] となる。左右の9度跳躍はT.19~21の場合と同様である。D'楽節にもD楽節と同様に対位法的関係が存在し、また動機素材の上昇・下降関係もより一層緻密となり、特にT.50~52ではソプラノ、アルト、テノールの3声部にポリフォニイ的密度がたかまって次にクライマックスを生みだす。T.56~59は平行5度をあらわにした和絃が下降性反復形によって用いられる。T.60~67は冒頭フレーズの移置的再現であり、つづくT.68以降はBフレーズの再現であるが、T.73にはPrestoが加筆され、また音量も増大してffffの豪快さが加わり、更にsans relentirの指示によって鋭利なものとなっている。

第3番・ト長調3/4拍子Très moderéは概ね8分音符の単純な伴奏にのって、右手は半音音階法を駆使した軽やかでクールなジャズ的、フォックス・トロット風の性格をあらわしている。左手はスタッカートでほとんどペダルなしPresque sans pédaleでひかれ、右は付点音素材をレガートでつづけ、この両手のコントラストがブルスクburlesque的であると同時にイロニクironiqueなものをちらつかせているようにきこえる。冒頭小節はcis'から発して上行する半音音階の同素材の反復であり、更にT.6~11においても

この素材が中軸をなしている。形式はA (1～13) B (14～19) A' (20～24) Coda (25～26)。中間部の右手ではT. 15～6, 18～9に下降的半音々階法, T. 17には上昇的半音々階法があからさまに用いられている。即ちA楽段がシャープ系であるのに対してB楽段は主としてフラット系によるコントラストがはっきりとしている。更にこの曲では拍子の変化が頻繁であり, 3/4 (1～11) 4/4 (13～4) 2/4 (15) 4/4 (16～7) 7/4 (18) 6/4 (19～20) 3/4 (21) 2/4 (22) 3/4 (23～5) 6/4 (26～7) という多様さが特徴の一つとなっている。結尾部における左右の対照も際立っており, 最後の小節で突如として両ペダルの指示がなされ, 更に最終和絃ではG¹h a¹c³という4つの音が同時にひびくが, これは冒頭左手のGhAc'の4音と同値の関係にある。総じてこの曲にはクロマティシズム, 主題素材による統一とリズム変化によるコントラスト, そして譜面の各所にみられる奏法の指示, 例えばT. 12のtrés séchement (荒々しく) とtrés chanté, T. 14のstacc.とtrés lié, T. 16のtrés détachéなどの語が作曲者の繊細な心使いを表している。第4番Violent (激烈に) は3/4, 4/4, 5/4, 2/4の4つの拍子が各幾度か現れる変化に富んだ曲であり, 形式が自由なために截然と区分けすることはできない。しかし動機的素材として若干変形しながら用いられている。冒頭の♩ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ はT. 5～6において♩ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ となり, 更にT. 12～4, 16～17, 19～20 etc.数多くの箇所にも用いられる。またT. 7～8の♩ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ はT. 11～2, 45～6, 50～1, 52～3 etc.に変形して現れる。即ち第1, 第2の動機が共に変容しながら自由に展開してゆく。冒頭動機は両手による分厚な和絃であり, ここには平行5度が少なからず含まれ, T. 7～10の左手には平行7度による対旋律, T. 11～14にはアルトに平行4度による対旋律, T. 28～33に平行9度の伴奏が存在する。全体的にみて対位法が数多く駆使されているなかで半音階的進行が目立ち, 特にT. 50～64には継時的に連なっている。更に注目すべきはT. 44第1拍以降T. 49第3拍に至る迄のdis¹e¹ fis¹g¹a¹b¹c² des² es²e² fis²g²a²b²という短2度と長2度の交互するソプラノに内声部が平行付随するかたちでかつてFr.リストが用いた交互性2度音階(移調の限られた旋法=メシアン)があらわに用いられていることである。その他数多くの個性的旋律が充満しており, 華やいだピアノリズムがないだけに充実している。また上下の不協音程もかなりの度合いにのぼる計算を伴っていて, それがモチーフの幾多の変形による出現に直接各々個性的影響を与えているのである。組成構造上は大変渋くかかかれているが, 数多くの音量記号や表情指示語が記入されており, それが強烈な音楽となって響くが, 特に暗さはないためにユーモアをかんじさせるところもあってプーランクの面目躍如たる作品である。第5番(終曲)Andanteはハ短調3/4拍子の素朴な無言歌である。44小節からなるこの曲のなかでバス声部が単なる伴奏になっているのはT. 19～22のみであり, 他の全てにおいてバスは対旋律または旋律的グランド・モチーフになっている。中声部にも旋律が用いられているのはT. 11～4, 33～4のみであり, この箇所では3声対位法が使用されているが, その他は全て2声対位法によるものとみてもよい。しかしT. 1～10の左手は各小節が同一素材の反復となっており, T. 15～6と17～8の左手は同じである。またT. 23～4, 25～6, 27～8, 29～30, 31～32もバスが同一素材の反復である。形式はA (1～14) A' (15～34) A'' (35～44), ソプラノはT. 1～4と15～18と35～38が同じであり, アルトのT. 13～14と33～34が同じであること, 及びその他の部分も大きな変化のない類形であって, 更に演奏のための指示記号も少いこと等々のために全体が地味な形態, 渋いひびきを保っている。以上5曲の即興曲は各々が独自の楽想を有ち, 作曲者の精神世界の多面性をごく短かい規模において開示しているのである。

「プロムナード」Promenades (1921) は全10曲からなる小品の集まりである。アルベリック・マナールAlbéric Magnardの影響かとおもわれるタイトルをもつこの曲集は若い頃のプーランクの野心作であり, その入念な和声構造は当時の先進国の人々を魅きつけた機械分明およびプーランクの諸先達の豊富な新しい

イディオムによって觸発されたものである。この傾向は彼のほかダリウス・ミヨー、アルテュール・オネッゲル等々の作曲家とも一脈相通するものであり、旧き佳き旋律bien-chantéという旧来の伝統からの離脱と同時に新しい音関係の追求がこの作品において急激に深められたといえる。各10曲には人間の移動手段に関わる題名が付けられ第1番A Pied徒歩で、第2番En Auto自動車で、第3番A Cheval馬にのって、第4番En Bateau小舟で、第5番En Avion飛行機で、第6番En Autobusバスで、第7番En Voiture客車で、第8番En Chemin De Fer鉄道で、第9番A Bicyclette自転車で、第10番En Diligence駅馬車で、となっている。第1曲にはNonchalant（のんびりと）の冒頭指示がついており、総体的にみてノクターンの夢幻性を特質とするが、組成は拍子と音程において多様である。先ず拍子は $\frac{9}{8}(\frac{3}{4})$ 、 $\frac{15}{8}(\frac{5}{4})$ 、 $\frac{9}{8}(\frac{3}{4})$ がわずか33小節のみじかいなかで用いられ、それらが各々2重の狙いをもっているところに特徴がある。形式はA（1～12）B（13～17）C（18～24）A'（25～33）、Aフレーズにはdoucement（静かに）の指示があり譜面は希薄なイ長調のゆったりした流れがみられ、主旋律が下降的な前半と大らかな波のうねりをもつ後半、そして半音下降的なテノール（1～10）声部などもこのおだやかさの要因といえる。T. 10～12はソプラノ、テノールが共に上昇的かつクレッシェンドを伴う動きをみせる。Bフレーズでは上声トリルにserré（きちんと）とあるが、全体としてはlibrement（自由に）の指示もあり、下降的主旋律のもつ装飾性をたっぷりときかせながらgis²からes²へと半音々階的に下降し、アルペッジョに達する。ここでは上段がces¹-f¹、es¹-a¹、f¹-b¹、b¹-es²の4箇の4度が堆積しており、更に下段にDes-As-f-があって、更に次のアルト声部e¹-g¹-h-d¹がつづくためにT. 14は突如として調性があいまいになる。この形がくり返されてB楽節はおわる。C楽節はf-a-cis-(e)-gis-hという11の和音で始まり、次にH-dis-f-a-cisという9の和音にcが付加され、更に次はcis-e-gis-h-(d)-fisという11の和音が各々転回形によって連続する。T. 19では左手が長3の平行による半音々階下降をなす。T. 20以降は再び11の和音と9の和音がくりかえされ、T. 22～3 triste（悲しげに）においては増8度、短9などを含む不協和音の連続するなかで、アルトが半音進行のメロディーを弱音で奏でる。A'楽節ではメロディーがアルトに流れ、再び希薄な譜面にもどり、ゆったりとした楽想をとりもどす。この曲では中間部に激しい不協和音が連続し、若きプーランクの意気込みが存分に横溢しているといえるのである。

第2番très agitéはトッカータ風の華麗な3部形式の30小節の小品である。A（a+b+c+d+a'）B（e+e'+f+g）A'（a''+b'+c'+a'''）codaの規模はA（1～12）B（13～19）A'（20～29）coda（30）であり、aフレーズは右手に短2度上行関係を規則的に含みながら炎の如く上昇し、bフレーズは右手が爆発的音量を保ちながら下降するのに対して、バスはGisから階梯的に上昇してdisまで達したのちEとFに跳躍するが、理論的には1オクターヴの順次進行と同値である。ここまではメロディらしいものがなく、次のCとdの両フレーズでようやく右手に現れる。Cフレーズではソプラノとテノールがクロマチシズを含み和声はa:V₇-h:V₇-fis:V₇-F:VII₇, ffによる豪快なものである。dフレーズは音域をさげ、漸次dim.となるなかで、左手の16分音符は前楽節とはうって違って巾の狭い進行のうちに下降傾向をたどり、右手の和絃も同方向に進む。左手はT. 8の前半を短2度のみで進み、後半からT. 9のおわりまでは長2度上行と短3度（又は増2度）下行を交互にくり返しつ次第に下行してゆく。これは明らかに計算行為の典型である。右手はコードが連続するなかで不協音程が意識的に用いられ、減8度、長7度、減8度、減8度のほか長2度のぶつかりも図式的に混在しており、現代的実験性が顕著である。a'（10～12）は右手のクロマチシズムは変らないが全体に低い音域を上昇してゆく。B楽段にCHOPINと記入されており、音形及び楽想において将にショパン的であり、下降的ソプラノに対するバスの主要（第1拍と第3拍の頭）音間に半音の関係をおきつつ左右共になめらかにして情熱的に展開する。ここにはメロディーでdétaché,

全体にbien en dehors及びtrés gaiそしてffが添えられ燃焼の様相が著しい。f.フレーズ（17～18）は左右共に3連音上行形をとっているが、各拍の頭音をみると右手がg¹からb²に至る半音々階進行をしているのに対して、左手はHからci s¹に至る全音々階進行をなしている。この組み合わせもまた純意図的なものであり、更に和声進行もまたc: V₉⁺-d: V₉⁺-e: V₉⁺-ges: V₉⁺-as: V₉⁺-b: V₉⁺-c: V₉⁺-d: V₉⁺というように全音々階的にのぼる調性の各属9の和音の第1転位を並列している。この書法は将に12音以前の完璧な調性回避法であるが、属9の連続について言えばこれは既にT. 13～16においてas: V₉⁺-des: V₉⁺-ges: V₉⁺-（as: -des:）-b: V₉⁺-es: V₉⁺という進行があり、その連続としての次のフレーズの属9なのである。T. 19に入って急に短6度関係によるカデンツア的な両手による半音々階的下降になり、ロマン派の手法に逆もどりする。a”フレーズにつづくb’フレーズは概ね半音下降の連続であるが、左手には平行5度があらわである。C’フレーズに入ってから右手が和絃による半音下降、左手は音階による半音下降という組合せが生じ、右手のみをみると7度と9度の平行が各和絃間に現れるという大胆な姿がみられる。和声進行はA: III₄⁺-As: III₄⁺-G: III₄⁺-F: III₄⁺-E: III₄⁺-Es: III₄⁺-D: III₄⁺-Des: III₄⁺-C: III₄⁺-H: III₄⁺という概ね半音下行的調性をたどったIII₄⁺の連続というモダンなものである。Coda（Presto）は右手が嬰ニ長調、左はイ短調の音階という平行増4度の上昇音階をつづけるが、最後の4音だけは左手がタイで止まることから異った関係が生じている。総じてこの曲は大胆で機械的に企図された音組成を以て現代に挑戦したものとといえるのである。

第3番は馬にのって爽やかな野道をゆくたのしさを素朴にあらわした無言歌風の小曲である。比較的中の狭い音域をなだらかにうごく部分が多く、全34小節のうちのT. 1～8, 13～16, 25～33はソプラノと左手の対位法的関係が目立っている。即ちホモフォニイ書法をとっている箇所のほうがすくないが、この2声対位法もバッハ的なものではなく、かなりの程度和声的書法に近いのである。形式はa（1～4）b（5～8）c（9～12）d（13～16）e（17～24）f（25～33）coda（34）。d楽節は2声のみの対位法によっているが、右手はニ調旋律的短音階で上昇し、降るときも同じ音をたどっており、左手はロ短調に似てはいるが、肝腎のドミナントが半音下っているために調性があいまいである。この左右が同時にひかれるため、はなはだユニークなとり合わせとなり、しかも左の音符（主として8分音符）に対応する右手の音をみると両者の音程は短2度、増4度、減8度、短9度、長7度、減8度、短9度（13-5）というように不協音程が見事に連続しており、計算の跡があきらかである。つづくe楽節のT. 17～8は左右共に上昇的半音々階であるが、ここでは右が16分音符、左は8分音符であり、両者の音の重なる所の左右の音程は減5度、増5度、減5度、長6度、増4度、短6度、短7度、増8度である。即ち八つのうちの六つが不協音程という、計算がゆきとどいている。つぎのT. 19～24ではT. 19～20とT. 22の内声部に平行5度の和音進行が充満し、T. 23～4には平行9度の関係もみられる。即ち右手の四拍子からFis: I₄⁺-F: I₄⁺-E: I₄⁺-g: VI₃⁺、ここではソプラノが半音下降、内声の平行5度はなくなるが、ソプラノと内声の最下音のみをたどると、そこには平行9度の連続もみられ、それが別なかたちで次につづく。経過的性格のT. 22では左手にはB: V₁₁の変化形が右手のC:のパッセージをささえている。つぎのf楽節（T. 25～33）はメロディーが単純素朴にもどり、ソプラノとテノールに流麗な線がみられる。T. 25～6とT. 29～30のソプラノは共にT. 20のソプラノの2倍の音価拡大である。和声はC: V₉⁺-IV₉⁺-IV₇⁺-III₇⁺を3回反復したのちにV₉⁺-IV₉⁺-V₉⁺-IV₉⁺-V₉⁺-IV₉⁺-V₉⁺という企図された形相をもっている。総じてこの短い、ナイーヴな印象を与える曲にも緻密な現代的計算が数多くなされ、時代に鋭敏な作曲者の態度がうかがえるのである。

第4番「小舟で」En Bateauはフォーレ、ドビュッシー的バルカローレとは異って極めて烈しい怒濤と雷光のような衝撃をもたらす。冒頭のAgitéとf violent, T. 2のff stridentには激烈さを表す意味があり、また同箇所のtrés netは極めて鮮明なひびきを求める気持がこもっている。T. 4のff arrachéも「極めて強く、全力をふるって」というものである。そのほか譜面に横溢するあらゆるものが強烈にして鋭利な楽想なので

ある。左手は波の荒れ狂うさま、右手は稲妻と強風そして大波に翻弄される小舟の恐怖感を表わしているかのようにもある。fffの指示も稀ではなく、ffなどは回数多く現れてくる。わずかに31小節の小品ながら音形、音量、律動などの変化が多く、この表情の多様さが一般の華やいだピアノ音楽と異って作品の充実に寄与しているのである。伴奏のT. 1～4は各々同音同形であり、ここにはges→F, as→g¹, as→G, b→a, 即ち短9度、長7度、長9度、長7度がひとつの小節内に存在し、そのほかにはges→as, as→bという長2度が1つずつある。即ち左のみでも既に無調的であり、更にT. 2の場合右手のうちの7つの音を平均律的に異名同音をまとめてみるとc, des, d, es, hとなる。これと左手のges, f, as, g, b, aを加えると僅かひとつの小節の数少ない音の中に1オクターヴ12の音の中に実に11が配置され、ドデカフォニーにかなり近い。T. 3もまったく音素材は同じであるが、T. 4は右手の音素材と音形に若干の変化が生ずる。T. 2～3に欠けているのがホ音のみであるのに対して、T. 4のそれはイ音である。T. 5, 7, 8の左手は前半のみが前楽節のそれと近似であり、後半は各々別の形をとる。左右の全ての音を上記のように総合すると、T. 5には二音と変ホ音を除く10箇、T. 6には12箇のすべて、T. 7と8には各々9箇等々が極めて無調的に配置されている。T. 10の音型と音関係は前小節までとは全く異なるが、T. 11と12においてはT. 8等と近似している。T. 10には4度と5度の音程がよく計算配置され、右の分散和音の各々第1音をたどるとc³-eis²-h¹-f¹, 第2音をたどるとe³-ais²-e²-b², 第3音をたどるとh²-dis²-a¹-es¹, 第4音をたどるとd¹-gis¹-d¹-asとなっている。また4度上行と5度連続下行が第2～4拍にみられ、左手には4度下行が第1～3拍に多い。上下の同時的対応音の関係に不協性が多く、6/8拍中の前半4拍のみをみてもe³-eis, h²-cis, d²-gis, eis²-e, ais²-h, h¹-a, e²-eis, d¹-gis, f¹-e, 更に第5～6拍にもc²-ges¹, d²-ges¹, f²-ges¹という音程があってこの小節もまた無調的である。T. 11～12はT. 5, 8と近似しているが、T. 13以降は音形と組成が一変する。T. 13～19を中間部とみることができる。T. 13は自由な分散音形（単音）であり、4度と5度の跳躍が多く、はじめは4↑5↓5↓4↑4↓2↑, つづいて4↓2↑3↑4↑5↓5↓7↑4↓5↑4^b↓6↓4↑5↓etc.と連なってゆく。T. 14と15は同じ型であり、T. 14はDes:V₉-C:V₄, T. 15はCes:V₉-B:VII₃の共に音階→分散和音という順序をとっている。T. 16-17と18-19は同じ型であり、共に前楽節とは全く対照的性格、即ち和絃の連続を主とする。T. 16, 18共に右手の和声に平行5度の連続がみられ、左手は単音の下降性をもつが、細部をみると波形の長2度的素材の連続形となっている。T. 16の右手和声はas:^bV, b:^bV以下g:a:e:ges:cis:es:の各々VをたどってT. 17のf:V₇に達し、T. 18のそれはces:des:as:b:f:g:ces:f:の各々VをたどってT. 19のes:V₇に達する。但し第4番は^bV, 第3と第7はV₇である。このように属和音系の連続であるため、各々左手との関係を見ると必ずしも調性書法とは言い切れないが、かなりの程度ロマン派にもどっているとかがえられる。T. 20～26はA楽節の書法にもどる。T. 24～25の和声はA:III₉-C:III₉-H:III₉-B:III₉-C:V₇-V₉-D:III₉-cis:III₉, T. 26のそれはEs:I-es:III⁺-b:III⁺-f:III⁺-c:III⁺, 即ち前者は9の和音の連鎖、後者は増3和音の連鎖という大胆な企図によっている。T. 27～31はcodaであり、最上声部がes⁴からe²にいたる半音下降であり、アルトはe³からg², e²からg¹へのディアトニック下降形である。左手には長9度上行と増8度下行が規則的に用いられている。最終小節には短2度音程のほか、左手には増4度下行のほか完全5度下行の連続、そして分散的ではあるが明らかなハ長調主和音で結ばれる。しかし、T. 27以降の和声の中軸はあくまでも、C²であり、それにEsとeが密着しており、C-dur終止の形は固められてきたのである。形式はA（1～12）B（13～19）C（20～26）coda（27～31）、調性は概ね無調的であり、シェーンベルクを意識したもののように思える。拍子の変化も多く、わずかに31小節の小品のなかで2/4, 2/8, 6/8, 2/4, 2/2, 3/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 3/8, 4/8, 3/8, 2/4, 5/8, 2/8, 3/8というように余りにもはげしく変化している。楽想のきわめてユニークな


かがやきは作曲者の非凡な能力を証明するものと言えるのである。

第5番 飛行機でEn Avionは前曲とは対照的で非常に内向性が濃く、響きがユニークである。ここには計算を徹底的に推進して配分した音素材のシェーマが存在し、それがLentのはやさと大まかなきざみをもって厳然と心に迫ってくる。その重量感と深厳性は20世紀初期の科学技術への畏敬の念および天空の不可測的無限性への深い想ひに沈潜する心境がよみとれるのである。即ち、空を翔ぶ恰好よさには目もくれず、むしろ宇宙への思念およびサイエンスと人間存在への哲学的考察を深化した結果うまれた音楽といっても過言でないとおもわれる。テムポの指示は「ゆるやかに」「曲全体に亘って均一の速さを厳格に守って」、Lent, Strictment au même mouvement durant tout le morceauとなっており、作曲家自身が演奏者にたいして極めて厳密な思考と精度の高い読譜を要求していたことは、更に譜面上みられる他の指示語と記号によっても明らかなのである。拍子についてみるならば冒頭小節には7/4拍子の指示がある。このため譜面に一般の楽譜のような小節番号を記入することは不可能であり、敢てそれを付記するならば左右別々の数字を用いなければならない。わずか2ページの小曲ではあるが数多くの拍子記号があり、右手は7/4, 4/4, 2/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/3, 5/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4, 8/4, 4/4, 3/4, 8/4が全32小節内に現れる。これを左手の段にみるならば7/4, 4/4, 5/4, 3/4, 7/4, 5/4, 4/4, 5/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4, 8/4, 4/4, 3/4, 8/4となり、全25小節となるが拍数を総合すると左右は全く同じであり、拍節と律動において前衛性が非常に顕著である。そのため形式分析は可能であっても、それを小節数によって論述するのは真に厄介であるが、便宜上右手の段に用いた数字に依拠して述べればA(1~5)B(6~10)C(11~21)A'(22~3)B'(24~7)A"(28~31)coda(32)となる。音構造をみるならばT.1~3の左手の4分符はバスが二長調であるのに対してテノールは変ホ長調であり、両声部には平行短9度という関係がある。T.4~5ではテノール、バス共に変ホ長になるが、両声部間平行9度(短と長)の関係は続く。T.2~3の右手にも4度堆積による平行9度が和絃連続形の中に含まれている。T.2~5は明らかに主題素材であり、B群左の声部ではハ長調によって旋律が現れ、右手は和絃伴奏となる。ここにおいても右は変ニ長調、即ち左右が短2度ずれた複調の関係を作している。C群の底声部は長9度平行と短3度平行からなる4分音符和絃の連続による半音下降音階をたどる。これに対応する右手はハ長調による和絃的旋律素材となるが、ここにもまた平行9度が連なっている。B群のハ長調はD群の底声部の進行に用いられ、それと重なるD群右手の進行は変ニ長調、即ち左手とは半音異なる調性によって進行している。左手が平行10度の連続であるのにたいして、右手は4度堆積、平行4度、平行5度、7度のぶつかり等が現れ、多彩さが目につく。ここにおいてもまた前フレーズと同じく、右と左の関りにおいて多くの不協音程が生ずる。次の2小節は平行8, 5, 4, 2度の連続であり、前小節を長2度下げたのが後小節である。次のA'群はT.2~3の要約形であり、右手中声部には増4度平行、左手には10度平行と7度平行の同時進行もあり、左右間には $d^2-des^2-h^1-b^1-g^1$ と $des-c-H-B-A$ の平行関係もあって緊張がつづく。次は左手がC群の中間部と同じであるが、右手が $e s^1$ から始まる変ホ長調音階と b から始まる変ロ長調音階の平行であるため、左右あわせて考えるとハ長調を加えた3つの調による上行の平行音階である。B'群の左手による主要素材は es^2 から始まっており、B群のそれより短3度高く、やや変形しているが、左右の対位法的形相はここにも現れており、左の変ホ長調に対する右のハ長調は4度堆積和絃の連続であるため、平行9度がまたもうけつがれる。次の2つの小節はpppの右手が2度の平行をなめらかに奏でると同時に左手は長9度平行の半音下降音階をつづけてゆく。A"群はA群と変るところがなく、Codaも冒頭小節を1オクターヴ高くあげたものである。但し、ここにはA'群の後半と同じ右手、即ち変ロ長調による中声部が平行的に添加され、D-dur, B-dur, Es-durの三つの調が並行し、低声部の末尾においては $B^1-E s^1$ 、同じくソプラノにおいては d^1-es となっ

て変ホ長調の完全終止形をなすと同時にアルト声部は変ロ長調、テノール声部はニ長調の各々導音～主音に解決している。この曲は以上の如くに全てが計算された不協音程および複調書法によるという、20世紀初期に青春を迎えた若きプーランクの秀れた頭脳による緻密な計算に依拠したものであることが明らかである。更に総体的にみて単なる飛行機搭乗の気分の描写をなすことなく、深く文明への心象をほりさげたところに偉大さがあるものといわねばならないのである。(譜例I参照)

第6番「バスでEn Autobus」は冒頭にTrépidant(急いで)及びff con fuoco(燃えるように)とあり、T.3にはff éclatant(輝かしく)の指示もある。更に音量に関してはT.9, 24, 25, 27, 36にはfff, T.26にはffffが記されており、曲全体に常に3連符の分厚な和音が漲っている。そのため華麗よりは重厚の感がつよく、第2時大戦以前の乗合自動車の朴訥なひびきをおもわせるものがある。全体をとおして和絃は半音々階的上行と下行をくり返すのみの単調さのなかで並行5度進行が頻繁に用いられているため、甘さと美しさはなく、もっぱら迫りに満ちた楽想がつづく。前曲と同じくリズムの変化が多く、わずか37小節のなかで20回もの変化がある。このうち4/4～3/4が3回、4/4～2/4～3/4も3回、4/4～2/4が2回、1/4～7/8は1回、そしてこれらの連継が6回あり、きわめて頻繁であるが、最初のグループの順を追ってW, X, Y, Zとして並べてみるとW-W-W-X-X-Y-Z-X-Yとなり、全くランダムとはいえない。形式をみるとa-b-a'-a''-c-b'-a'''であり、主題とその変容からなる。a(1-2) b(3-4) a'(5-7) a''(8-11) a'''(12-16) c(17-24) b'(25-27) coda(28-37)という大変小規模なものの集積である。aとbは性格が似ているため、c群以外にコントラストを強くかんじさせる素材はない。組成は全てが旋律と伴奏というものであり、旋律が左手に現れるのがT.1～2, 5～6, 8, 11, 28～9, その他は概ね右手旋律である。両手があきらかに反進行をなすのはT.2, 7, 12～16, 24, 即ち左右共に和絃が連続する9小節のみである。旋律の形状をみるとa群は完全5度上行, 増4度下行, 完全5度上行, 増5度上行, 以後半音下行連続, b群は全て順次進行であり、短2度下行が圧倒的である。a群の伴奏が短2度上昇的和絃連鎖であるのに対して、b群のそれは短2度下降的和絃連鎖であって、共にイ音とニ音を含む和絃から始まっている。即ち両者は反進行の関係にある。a'群は前半がa群と同じ、後半は左右共に若干の相違がある。a'群の旋律の後半(T.6)は前半の完全5度上の移置形(音長に変化)である。a''群の旋律a'群の後半と同じ音高である(8^{va}basso)が、伴奏はイ音から半音的に下降する和絃連鎖である。b'群もイ音から左右が始まり、a''群も同じであるが、c群はソプラノのみがイ音で始まる。b'群はa群, b群と同じくニ音で始まり、Codaのバスの開始および曲の最終音もニ音である。和音は曲頭とa'群と最終がd-f-aであり、b群とb'群はd-fis-aで始まりa'群とa''群がa-c-e, c群はe:II⁷で始まっている。即ち全ての群の開始和音にイ音が含まれているのである。T.1～3, 5～6, 26, 36は平行5度を含む和絃の連鎖, T.4は平行9度を含む和絃の連鎖的半音移動, 9度を含む和絃はT.10の第2拍にもみられる。9度関係はc群の左手T.20～3(1/4拍4小節という特殊なリズム) $\overline{as \rightarrow Ges}$ $\overline{b \rightarrow As}$ $\overline{c \rightarrow B}$ $\overline{d^1 \rightarrow c}$ にも用いられている。T.30以後では各和絃の音程的緊張が益々増大し、伴奏のみをみてもT.30には短9度, T.31と32には増8度, T.33～4には長9～増9度, T.35には長9, 増9, 短9度, T.36には右の和音と左のそれとの間に増8度の間隔があり、左右両手が各々に平行5度の連鎖的下行形を含んでいる。そのほかcodaの開始T.28～29の和絃が長2度, 増5度・4度, 増8度, 長9度という関係を含み、この曲の結尾句では不協音程が増加することにより、益々緊張がたかまってゆく。これらの不協音程と旋律との間にも不協音程が夥しく生じており、プーランクの音構造への新しい着想が生んだ厳しい音楽性は真に注目に価するものといえる。

第7番 客車でEn Voitureは非常に夢幻的性格をもつ曲であり、テンポはTrés Lent, 表情はcalmeという指示である。譜面は一件はなやかではあるが、曲想はファンタジーにみちあふれている。わずか22小

節の小曲ではあるが拍子の変化が多く、 $2/4$ 、 $5/8$ 、 $5/16$ 、 $3/8$ 、 $\frac{2-3}{16}$ 、 $4/8$ 、 $3/8$ 、 $4/8$ 、 $2/4$ 、 $2/8$ 、 $2/4$ 、 $3/4$ というように目まぐるしく変ってゆく。自由形式ではあるがA（1～4）B（5～9）C（9～13）C'（14～18）A'（19～21）に区分しうる。A群はリズムと音形はごく普通のものであるが、横の流れは前半が全音々階、後半は半音々階を主軸としている。T. 1～2をみるとソプラノの $g^2-f^2-dis^2-cis^2$ 、メッツォ・ソプラノの $es^2-des^2-h^1-a^1$ 、アルトの $b^1-as^1-fis^1-e^1$ 、テノールの es^1-des^1-h-a 、バリトンの $b-as-fis-e$ 、バスの $es-des-H-A$ など全声部が下降的全音々階からなっている。これに対して後半は下降的半音階がメッツォ・ソプラノにあり、左手伴奏のなかに $b-a^1$ 、 $g-fis^1$ 、 $as-h^1$ および $g-cis$ 、 $as-e$ の跳躍もあり、更に上下声部間の不協音程も同居して無調性が明らかである。A群の $2/4$ 拍子とは違ってB群では $5/8-5/16-3/8$ と拍子が奇数系になる。音形もまた左右共に一変し、前半は分散形の64分音符と32分音符群が主となっており、更に後半では16分音符による近隣音進行が主となっている。右手のT. 5は増4↑-完5↓-減5↓、完4↑-減5↓-完5↓、減8↑-長2↑-増8↓-短9↓～中略～長9↓というユニークな横の流れがあり、左手は5連音符、7連音符などを含み、進行は右手と8度ずれたユニゾンから始まって長7↓-短2↑-長7↓-減5↑～中略～増6↑-増4↓-短7↓などの音程によっている。ここでは左右が2声対位法に徹しており、T. 6～8も横の流れが主となっている。この後半、特にT. 7～8は半音下降の流れが主であり、和絃には不協音程の重積が多い。T. 7の左手は $As-des-ced^1$ 、同時に鳴る右手は $d^2-e^1-b^1-es^2$ 、詰り両者共不協和音であり、更に両者の同時的重合による複合したひびきの鋭さが際立っており、次のT. 8もまた類似した和絃 $Ges-ces-as$ と $d-c^1-des^1$ の重積、そして横へ流れる半音々階、さらにT. 9前半がT. 7の再現したところでB群は結ばれる。C群はT. 9の後半から始まり、短2度下降音列を主軸として進む。T. 10の  はT. 12、15、17等にも現れるが音関係は1回毎に異っており、またそれに付随する小節も各々個性的である。この楽節もまた不協音程の連続的縦関係とクロマチックな横関係のテクスチュアがよみとれるのである。T. 10の横関係は $a^2-as^2-g^2$ 、 $f^2-e^2-es^2$ 、 g^1-fis^1-f 、 $fis-G$ という各々半音進行であり、縦関係は最初が fis 、 g^1 、 f^1 、 a^1 、次は G 、 fis^1 、 e^2 、 as^2 、第2拍は C 、 f^1 、 es^2 、 g^2 、T. 11に下降的半音々階が全声部に行き亘っており、更に装飾音の半音々階的進行も目につく。T. 12は前小節と形相は異っているが、クロマチックな状況の点で同様である。C'群もこの傾向は変ることがなく、T. 14の形状はT. 5にやや似ている。右手64分音符による分散和音のなかにも半音下降が潜んでおり、 $f^2-e^2-es^2$ と $a^1-as^1-g^1$ が不連続に存在する。そのほかこの音群には b 、 h 、 c 、 des が順不同にあって、1オクターブの中の10音が極めて短い $4/8$ 拍子1拍半の間に現れる。しかも音程進行が増4↑→完5↓→完5↓→短2↑→完4↑→完5↓→完5↓→増4↑→完4↑即ち5度連続下降が2回、4度連続上昇が1回現れる。これに左のモチーフを加味してみると不協音程による衝撃は烈しい。T. 15はT. 10の変奏であり、T. 16～17はC群開始のT. 9～10の拡大的変奏形なのである。A'群のT. 19～20はT. 3～4の再現であり、T. 213/4拍子のうちの2拍はT. 1の再現である。T. 21の最終拍がC:1で終るのは曲全体からみると何とも皮肉なことである。音量配分においては特に激しい対比をおこなう箇所が少なく、全体に安定感がみなぎっている。（譜例2参照）

第8番 鉄道でEn Chemin de Ferはハ長調～変ホ長調～ハ長調、アルベルティ・バスの上に素朴な田舎を走る、明快で古典的な曲である。

第9番 自転車でA Bicycletteもまた題名とはかかわりなく大変ノクターン風であり、la visions obsédantes つきまとう幻影の音楽ともいえそうな曲想をかんじさせるといふ点において第1、4、5、6、7番と類似している。形式はA（1～4）B（5～8）C（9～13）A'（14～18）coda（19）。拍子

の変化は $4/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/4$ 。A, B, Dの各楽節では旋律があり、C楽節でのみソプラノが旋律をうけもっている。調子記号はフラット6箇であり、最後の和絢のソプラノとバスに変ト音があることからGes-Durの曲であると解釈しようが、詳細に和声進行をみると決して19世紀のそれと同じではない。AフレーズはGes: $\text{II}_9 \text{V}_9$, Des: V_9^{\flat} , Ges: $\text{VI}_9 \text{II}_9 \text{V}_9 \text{I} - \text{II}_9$, b: III, Ges: $\text{VI}_7 \text{VI}_9 \text{II}_9 \text{V}_7 \text{I}$ という左手の和声の主幹となっている。更に右手の重音の連続が自由で変化に富んだうごきをみせているため、左右通しの縦関係をみるとより一層の不協和性に気がつくが、右手はあくまでも経過的流動体として解すべきである。この上声部の重音には平行4度・5度が多用されており、変化音が多いために調性書法への付加価値が非常に高く、それが決して演奏技巧の開陳のためのものではなく、作品の品質に直接寄与するものであることに留意すべきである。Bフレーズは右手が単音による概ね分散和音形、左手は旋律を主としてうけもっている。T. 5は左手が変ト長調で通っているのに対して、右手はGes: - Des: - C: というように目まぐるしく変化してゆくが、T. 6は両手共にDes:である。T. 7では再び変化が多く、左手がニ長調で通っているのに対して、右手は前半が同じくD:, 後半はAs: - g:と変化する。T. 8は左手が変ニ長調、右手は前半が同じ調性で後半はヘ長調となっているため縦関係には不協音程も少くないのである。これは一種の局部的複調といえるからである。Cフレーズは更に書法が変わってT. 9と11が充実した和声体、T. 10, 12は右の希薄なホモフォニーとなり、拍子は $4/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 4/4 \rightarrow 5/4$ ($\frac{3+2}{4}$) という変化に富んだものである。T. 9は前半がDes: $\text{V}_9 - \text{I}_7$, 後半はH: $\text{V}_9 - \text{I}_7$, 右手は小動機が連続し、しかもソプラノとアルトが形態上半拍ずれており、またソプラノと左手との間に反進行があって充実している。更に各拍の後半アルトに $c^2 - ce s^2 - ai s^1 - a^1$ という半音下降の音列が潜在し、更に各拍アルトの第2音をたどると $ge s^1 - f^1 - e^1 - di s^1$ の半音の流れがあり、またテノールに $c^1 - de s^1$ と $ais - a$ の半音上行もあってクロマチズムが顕著である。T. 10, 12はEs:のホモフォニーであるが、T. 11はT. 9に似た充実した和声体を保ちながらA: $\text{V} - \text{As:} \text{V}^{\flat} - \text{G:} \text{V}^{\flat} - \text{C:} \text{V}_9^{\flat}$ と流れ、バスのE - Es - D - DesとH - B - A - As, テノールの $gis - g - fis - f$, アルトの $d^1 - des^1 - c^1 - h$, メッツォ・ソプラノの $gis - g - fis - f$ 等々の半音階的下降音列がひと小節中に共存し、T. 9よりもクロマチックな性格が強いのである。A'フレーズは左に和絢を伴った旋律、右に重音（16分音符）の流れという点においてAフレーズと近似しているが、ここでは右手に平行6度が多く、かつ臨時記号が少ない。例外してあげられるのがT. 15の第2・3拍であり、ここでは左手に5度堆積と平行5度・9度がある。左の和声的動きをみるとT. 14～15はGes: $\text{II}_7 - \text{V}_9 - \text{I} - \text{III}^{\flat} - \text{II}_7 - \text{V}_9 - \text{I}_9^{\flat} - \text{F:} \text{V}_9^{\flat}$, T. 16～17も前と和声的には概ね同じであるが、最後の和絢に配置順のちがいが若干みられる。右手も単純化が目立っている。codaは左右共単音で進行し、Ges¹をベースにして最後もGes音となる。左右共に変化音を半音進行とかかわらせながら用いており、最終和絢ges: I_7 に到達する。

第10番 駅馬車で En Diligenceは僅か31小節のみの曲であり、A(4+3+3) B(2+3+3+2) A'(2+2+4) coda(1+2)に大きくわけられる。拍子は $\frac{6}{8} = \frac{2}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8} = \frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8} = \frac{2}{4}$, テムポはLent (Lento)。曲想は極めて夜想曲風で内向的性格が濃く、音形に派手なものはない。曲頭の指示語mélancolique（もの想いを誘う如く）は曲想を的確にしめしている。音形と音域に大きな変化はなく、8分音符のきざみが全体を貫通し、それがゆっくりとした和絢進行の書体を採っている場合がほとんどであり、概ねバスの低い嬰へ音によって他の声部が支えられている。曲想の変化は僅少であるが左右各々の調性によって進む部分が多いため、ひびきは複雑なままにつづく。先ずT. 1～4は左手が嬰へ長調、右手はハ長調、即ち最もはなれた関係にある2つの調性のぶつかり合いで以て始まる。T. 5とT. 7の左はcis↔hの短7度を含むA:のIII, (Fis¹を保続音とみるとき)であり、T. 9も基本的に変らないが、T. 1～4, 6, 8, 9は嬰へ長調の主和音であり、右手はハ長調である。T. 5の右にはes¹とe²という減8度、及びf¹とe²と

いう長7度がある。イ長調に近い。T. 7の右は前半がT. 5と同じではあるものの後半はハ長調的である。T. 10の右はソプラノのみが嬰へ長調の下降音階であるが、他声部（同じ和絃の音）がソプラノの調性と無関係なため、右手全体としては調性が存在しない。B群の左手はFis:IV II₇V₇I h:V Fis: I IV II₇V₇の後にハ長調の下行音階でT. 11～18が過ぎゆく。T. 18～9は左手は冒頭に似ているが、cis¹がc¹に変化し、右手はハ長調以外の音加わり、音素性は和絃ではなく旋律となり、32分音符も用いられる。これは全く突発的なものであり、ここだけのものでもある。T. 18～9の下降的ハ長調音階と右手ソプラノの間には増4度の平行が長々と続くが、これは上声部が嬰へ長調を採っているからである。即ち冒頭部と左右逆の調性関係となっているが、音形が余りにも異っているために気がつきにくいのである。A'群においては左手の形状がA群のそれに大変似ている小節が多い。しかし右手の形はかなり異っていて、T. 25がT. 1と同じであるが他は変奏である。T. 23～24は左が分散和音と半音下降であり、右手の平行9度と平行7度を含む和音8箇が連続し、更に左手との間の不協和関係が加わるため、刺戟はいっそうつよいものとなっている。T. 25～8, T. 30～1の左手は冒頭フレーズのそれと同じであり、右手もハ長調であるが、T. 26～8には珍しく歌謡的単音が現れる。これをうけてcodaのT. 29では左手がハ長調の単音下降音階、右手はfisから始まって減8↑、長2↓、減8↓、長7↑、長2↓、長7↓という個性的な単旋律が現れる。T. 30～31はT. 1と同じ原理に基いているが、最終和絃では左が嬰へ短調、右はc³h³d³という和絃になっている。すなわちここではa-h-c-cis-d-が同時にひびくのである。この曲もまた全体に亘って不協和性が濃く、その最終的歸結としてのこのひびきは、またこの曲集Promenades全体を貫徹する不協和性の歸結でもあると言いうるのである。

上記のようにプーランクが22才の若さでかいたこの曲集「プロムナード」は高度の野心作であり、その天才ぶりを如何なく発揮した問題作のひとつとしてピアノ音楽史上決して軽視できないものなのである。

「ナポリ」Napoli (1922～25)

1922年フランス・プーランクはアルフレッド・カセルラ及びその他の現代ピアノ音楽の作曲家達との接触をもとめてイタリアにおもむいた。その留学の遺産のひとつといえるのがこの曲である。譜面にはà la mémoire de Juliette Meerovich „NAPOLI“ Suite pour le pianoと記され3つの楽章からなる。I. Barcarolle II. Nocturne III. Caprice Italien, 日本語に訳せば「舟歌」「夜想曲」「イタリア綺想曲」ということになる。第1楽章はロマン派のそれとは異って和声法上の対立や衝突で以て始まるが、書体が柔らかな右手のメロディーと左手の希薄な伴奏によって全体が描かれているため、イタリア的あかるさ、輝かしさと同時に深い情緒と細やかなサンティマンをかんじさせる。右手のメロディーはきわめて素朴な歌謡性を持ち、左手はきわめて柔軟ながらも7度、9度など不協音程の跳躍を多く含む波動的分散和絃の連続によってメロディーをあくまでも支える役割を担っているのみである。形式はA(6+4)B(4)A'(6)C(4)D(6)A''(6+1)となっているが特別にげしいコントラストは企図されておらず、左右単音線のみの進行が淡白さをうみ、またtrès égalの指示語は演奏法の規制を示唆している。左手のeis→Dとfis→eis¹は増9度と長7度であり、また右と左の関係としてはh²-eis, a²-eis, g²-eisがそれぞれ減5度、減4度、減3度である。これがT. 1～2, 5～6の特徴である。BフレーズのT. 11と13では右手がfis→Eの長9度跳躍をなし、左手はh→a¹の短7度跳躍で始まるパターンが8箇連続する。A'は右手が冒頭素材の変形であるのにたいして、左手はT. 1～4とは異って各拍が下降的分散和絃である。T. 15の第3拍ais→d→GおよびT. 16の第1拍のdis→g→cは共に5度連続であり、その頭音は右手のhとは各々短9度、減8度の関係、第3拍のcisとh²は短7度の関係にある。D楽節は左が旋律、右は分散形、左手のテノールとバスの間には長9度関係がつづき、左右の第2・4拍に長7度関係が6小節連続する。A''フレーズの左手はT.

31～6にわたって2拍単位の同一素材が12回つらなる。ここには短9度～長7度、すなわちgis→a¹-bが含まれている。最終小節は一変して16分音符によるg-dの半音音階があり、まことに深味のある余韻をのこして終る。曲想は総じてロマンチックである。

第2楽章 夜想曲はInt. (4) A (3+3+4) B (4+5) C (3+3+4+5) A (10) B (9+1)。曲想はAとBが静、Cは動の性格をもち、たがいに対照的な性格をなしている。序奏の4小節に現れるバスの保続音AsはA楽節の全体にオルゲル・プンクトとして存続し、右手の分散和絃も同様である。この右手の第2拍の3連音は5度連続、第3拍は異なるが、両者共に第1音と第3音はdes-es¹の9度関係をなしている。この形のままT. 1～7と進み、T. 8～10においては第2・第3拍共に5度連続、即ちdes-as-es¹, as-es¹-b¹の堆積をなし、更にT. 12にも同じ形が現れる。T. 5～14は素朴ながらも個性をゆたかにかんじさせるメロディーがつづく。時たま装飾音をきかせるが、変化音はなく、臨時記号もなく、7度跳躍が1回、9度跳躍も1回のみで他はすべてゆるやかでごく普通の音程が8分音符のみでもって、おだやかにゆったりと流れてゆく。B楽節に入って右手は前楽節の左手を継承し、低声部には符点音形を伴ったメロディーが現れるが、ここにも臨時記号はなく、音程関係も順次進行のみのナイーブなものである。C楽節(T. 24～39)は3/4拍子、ニ長調に変わり、曲想もppから突如としてffとなる。ソプラノとテノールの対位法にアルトとバスが補助的に和声を充填している。つまり拍子、音量、書体の全てにおいて突発的なbrusqueコントラストを生んでいる。T. 24ではバス、テノール、ソプラノでもってニ長調のトニカが作られた中にアルトだけが¹をひびかせ、鋭い不協和性をうんでいる。T. 25では半音上行によってDis, aisが現れ、ソプラノのfis²と共に協和音を作るが、アルトg¹がわりこんでいるため、ここでもまた不協音程の鋭いぶつかりが生れている。T. 26ではA, cis¹, fis²の中にg¹が割りこんでいるため、ソプラノとアルトが長9度、アルトとテノールが減5度、アルトとバスが短7度という不協和関係が生じてくる。T. 27～28では左手の形状が急変し、右手との単音による平行(右がト長調、左は嬰ハ長調)が用いられる。T. 29～30は左の平行短7度の半音々階下行が右のト長調と結合して個性的な不協和関係が連続する。T. 31～38の右手はこれまでと近似したうごきであるが、左の音形及び音程に新しいものが現れる。特にT. 33の分散和絃はAs-DurのV₇のひびきが用いられている。しかもffのrubatoという刺戟的なものである。

のつぎにmélancoliqueの語が現れ、漸次音量を減じてT. 39のppに達する。最後の小節には口長調の音素材が用いられ、半終止性が潜在している。総じてこのC楽節はA・B楽節との強いコントラストが企図され、恐怖感にも似た鋭角的表情から憂愁の気持へと移ろいゆく。次にA-B楽節が現れ、最終小節ではバスのEs²、ソプラノの変ホ長調下降音階、中声部を合わせると明らかにEs-durのトニカで終止しているのである。以上の如く、この夜想曲は全としては複合3部形式という旧来の型にはまってはいるが、伴奏の一様性とA、B両楽節の個性的旋律にle chant uniforme et sance nuancesという淡々とした表情をイメージすることによる不協和的衝突の烈しい中間部とのコントラストが劇的である。

第3楽章 イタリア綺想曲Caprice Italienは全334小節からなる大曲であり、多種多様な素材の使用が目につく。形式はA (11+15+4) B (14+4+20) C (11+11+9) A' (23) Ps (8+10) D (15+16) Ps. (8) E (17) D' (32) F (30+30+13) Ps (12) Coda (24)。A、B、CおよびPsは将にトッカータ的なムーヴマンの連続であり、いかにもイタリア風の明快かつ健康的楽想がPrestoのテムポで流れてゆく。随所に強音の指示があり、またbrillant, sec sans pédale, très marqué, très soutenue, mordant, très articulé, très rythmé, très clair, très sec et très fort等々の指示が頻出し、これらの楽段の表情を明らかに物語っている。A楽段はホ長調であるが、B楽段はホ長調～嬰ハ短調～イ短調と進む。C楽段はまず左がC:、右はF:でもって7小節がすぎ、左はそのままT. 79までつづくが、右はT. 76においてcis-fになって(Editions Salabert)いるが、ここではfisにしたほうが辻褃が合うと

おもわれる。この場合右手はH:となり、左手のC:とは短2度ずれた複調感が生れ、音形と音量の変化したフレーズとしての様相が明確になるのである。C'フレーズは右がG:VI、左はG:Vで以て始まり、e:を経てc''フレーズに入る。ここではG:にもどり、T. 91～6の各小節の頭に左右の7度または9度関係を配置し、各小節をひと単位でみるとG:II₉–III₉–IV₉–V₉–VI₉–VII₉という整然とした和声が存在している。経過句のT. 123–9の右手には7度、9度、減8度の跳躍が各小節にいずれかひとつずつ配置されている。T. 130においては右がe: I、左はE: Iという合成コードが現れ、T. 139においてはes'を異名同音のdis'とみるとき、ここにD: V₉とe: I₇の合成又はe: IV₁₁という不協和音が現れている。D楽段 d 楽節（140～14）4/8拍子には珍しくショパン的サンティマンが横溢している。しかし、ここにもT. 130、139と同じT. 154にはcéder à peineの指示があり、くずさずにひくことが要求されている。d'楽節（155～70）3/8拍子は長調に変わって、若いころのヴェルディをおもわせるような魅力をたたえており、T. 171～7においては次第に熱烈になり、調性も転じてゆく。E楽段（179～94）に入って楽想は更にはげしさを増し、多種多様な不協和関係を経ながら華やかな、かつ炎えるような緊張を展開してゆく。T. 184のcinglant（激打するように）の指示がこの楽段の性格をものがたっている。F楽段（226～55）及びF'楽段（256～98）、更に経過句（299～310）、そして大結尾（311～34）にはバルトーク、プロコフィエフ、フトラヴィンスキイ等近代音楽の巨匠のイディオムが山積され、若き頃のフランス・プーランクの作曲にける並々ならぬ情熱と野心、そして才能の全てが注入されているのがわかる。

総じてイタリア留学の成果であるこの輝かしい曲「ナポリ」（1922～25）は前作の「プロムナード」と較べて各楽章共に規模が大きく、そのために各素材が拡張して希薄となり、余裕をもってたのしむことが可能になっている。特に第1、第2楽章のゆったりとした抒情性は前作のもつ凝集、緻密、皮肉、諷刺、暗喩とは無縁の空間で創られたものである。また第3楽章「イタリア綺想曲」も膨大な規模の劇的展開と多様性をもつ緊張関係（不協和音、動機素材、フレーズ構造etc.）において傑れた能力の証左を提示したものである。
（次号に続く）