

“フランス歌曲の演奏”抄訳

The Interpretation of French Song

著者：ピエール・ベルナック Pierre Bernac

出版社：Victor GOLLANC, London 1978

訳者：立木 稠子 Shiguéko Taki

：久保田慶一 Keiichi Kubota

第1章：声楽の演奏と解釈 久保田慶一

Performance and Interpretation

of Vocal Music

第2章：フランス語歌唱法について 立木 稠子

On Singing French

著者紹介

ピエール・ベルナックは1899年1月12日、パリに生まれた。18歳の年から歌の勉強を始めた。色々な師の中で、彼の殊に若い時代に著しい影響を与えたのは、作曲家アンドレ・カプレ、指揮者ワルター・ストララン、リート歌手ラインホルト・フォン・ヴァールリヒであった。1934年、彼は優れたピアニストでもあった作曲家フランシス・プーランクと歌曲演奏のためのコンビを組み、世界中を演奏旅行した。レパートリーは、フォレ、ドビュッシイ、ラヴェルと言ったフランス歌曲の他にドイツリートもあった。特筆すべきは、プーランクの作品の初演が数多く行われた事である。1950年代後半から、彼は教授活動に入った。パリの他に、アメリカ、英国、オランダで教えた。1979年10月、南仏アヴィニヨンで没した。

ジェラルド・スゼーを初め、エリー・アメリンク、ジェシー・ノーマン等々世界各国の優秀な演奏家を育てた事でも有名である。1979年10月、南仏アヴィニヨンで没した。

第1章：音楽の演奏と解釈

音楽作品は——それは、空間内での創造である造形芸術の作品に対して、時間内での創造なのですが——、解釈する芸術家の演奏を通して現実の存在となります。しかし、その作品がこの芸術家の即興でないかぎり、それは必然的に、作曲家によってすでに考えられ、紙の上に記された作品の演奏です。ところが、紙の上に書かれた記号は単なる象徴にすぎません。つまりそれらには響きという現実性がことごとく欠けているのです。音楽芸術において、私達が作品そのものとして認めうるに至るのは、解釈者による演奏なのです。

フランスの偉大な詩人で哲学者のポール・ヴァレリーはこのところを適切にしかもユーモラスな表現で、「一片の書き物にすぎない音楽作品は、有能な演奏家の才能という資金に振出された小切手である」と述べています。自らの作品を自らで考え、自らの手で完全に実現させる画家や彫刻家は、自らの作品を解釈者の手に委ねなくてはならない作曲家を本当に気の毒に思うことでしょう。だが、意図されたものと演奏との間の(ジゼル・ブルレの言う意味での)『内的一致』はどのようにして確保されるのでしょうか？ このことが、音楽解釈における問題のすべてでもあるのです。

*

演奏家には一体何が必要とされているのでしょうか？ 紙に書き留められた記号に響きをただ与えるということとは全く違う、何が。しかしこのことが最初に必要なことでもあるのです。まさしくこの記号によって、演奏家は音楽作品を知るに至るのですから。フルトヴェングラーも語ったように、演奏家と作曲家とは全く正反対の道を進みます。作曲家は音楽の生きた意味を、それを書き記す前あるいは書きながら、音楽に与えることによって、自らの音楽を創造します。それに対して、演奏家にとって作品とは、即興とは全く逆のものとして、固定された記号をもち形の変らない書き記されたものとして、つまりその謎と意味が予知され、後に読みとられるものとして、与えられているのです。

演奏家の最初の仕事は、この書き記されたものを解読し、それを響きの中で具体化することです。しかも、細心の注意と周到な正確さを持ってです。ストラヴィンスキーが言うように、「作品の精神に対する罪は、常に譜面に対する誤りに発する」のです。

自分自身が演奏家でない人達には、この周到な正確さ、この精密さを守ることがどれほど難しいことかは、わからないでしょう。しかし、誠実な演奏家はこのことがいかに難しいかをよくわきまえているものです。守らなくてはいけないことは非常にたくさんあります。テンポ表示、リズムおよび長さ(音符と休符の長さ)の正確さ、アクセント、強弱、フレージング、ニュアンス等々です。誰も十二分な注意を払って楽譜を読むことができるなどとは、決して言えないでしょう。

本書ではこの演奏の精密さが第一の関心事で、また要求されていることでもあることを強調しておきましょう。

*

作曲家が自分の作品の理想的な演奏を頭の中で思い浮べることは事実でしょうが、それを紙

“フランス歌曲の演奏”抄訳

に書き記される記号によって表わすことには無力と言えるでしょう。楽譜とその演奏とを比べた時、記譜法の高度な精密さ以上に求められていることすべてについて、楽譜の表示がいかに不明確なものであるかが、明らかになります。書かれた楽譜が、例え十分な注釈が加えられたとしても、演奏の具体的な実体を含むことなどができないことは、はっきりしています。作曲家兼演奏家のまさに典型とも言えるリストは「演奏の美しさを作るものすべてを紙に書き記すことができると思うなら、それは幻想であろう」と語っています。また、グスタフ・マーラーは、自分の音楽の本質的な要素はスコアの中に見つけることはできないであろうとまで言っているのです。

ですから、作品を注意深く扱うためには、楽譜を越える必要があるのです。ジゼル・ブルレが言うように、「演奏とは音素材による具体化ではなく、むしろこの具体化を行わせる精神的な働き」なのです。演奏にとって重要なことは、演奏する作品に忠実になるために、解釈者が作品に対して個人的な視野を向けなくてはならないという事実、すべてが尽きます。演奏家の『存在』のみが、彼の演奏に『表現』を与えることができるのです。

器楽において、作曲家がスコアに『エスプレッシヴォ』(表情豊かに)と記したとしても、彼が意図した表現の種類を特定化することはできません。むしろ彼は、自分の音楽が解釈者の心にひきおこす感情の方を当てにしているのです。しかし、声楽では、表現は特定の歌詞によって明らかにされます。

*

声楽の演奏と解釈は、特殊な問題をもたらします。ふたつの要素——楽譜と歌詞というふたつのテキスト——が分析され、その後には総合されなければならないからです。

当然のことながら、歌詞に対しては、注意、周到な正確さ、つまり楽譜に対して要求されたのと同じ関心が向けられなければなりません。そして、この点はまず第一に純粋に技術的なレベルにおいて、つまり、アーティキュレーションと発音に気を配ることであきらかとなります。声楽上の難しさや声域が許すかぎり、歌詞はすべて意味のわかるものでなくてはなりません。このことが、聴衆に対する基本的な親切であり、詩人に対する根本的な誠実さでもあるわけです。

*

声楽では、言葉の響きとリズムが音楽そのものにとって欠くことのできない部分です。言葉はそれ自体で音楽的な響きなのです。言葉の響き、強勢とリズムが、少なからずそしてまたしばしば、言葉が表現する感情以上に、音楽を生みだします(声楽の旋律が純粋に器乐的であったり、同じ言葉が何度もくりかえされる作品、例えばバッハのアリアなどの作品の作曲家は例外です)。歌曲やオペラの多くの作曲家の場合、旋律を生みださせる第1の要因は、歌詞フレーズの響きとリズム、その抑揚、強勢、そしてそれ自身が本来もつ音楽に、発しているように思われます。

声楽を正しく扱うためには、おのおのの響きは、高さやリズムだけでなく、音色と言葉の強勢をも、大切にしなければなりません。歌い手がそれぞれの音楽作品をその原語で歌うべく努力するべきであるとするならば、その理由は、詩に付けられた音楽と同様に、大切であるからなのです。言葉の音楽と音楽それ自身は、ひとつのものです。ですから、これらは分けられる

べきではないのです。

*

音楽学者、ジゼル・ブルレはいみじくも、根源的な音楽表現とは、歌の線、つまり『カンタービレ』、声の動きから生れた旋律であると言っています。あらゆる楽器が、フレージング、つまり声のこの原初的なリズムに従っているのです。そして、どのような楽器にとっても、演奏表現の理想は、声の響き、旋律、生命を、そして息つきと静寂によって区切られた、声の推進力（インプルス）の柔らかさを模倣することなのです。

また、器楽奏者にとっての模範がまさに人の声であり、常にそこから、自らの『カンタービレ』を得るための課題を引出しているとするならば、歌唱の最高の本質が、レガート、フレージング、人間的なリズムにあることは明らかになるでしょう。『つまり、歌い手が守り、注意しなくてはならないことは、何はさておいても、旋律線なのです』言葉のためにこれを犠牲にするということなどは、考えられないことです。

とは言っても、歌唱の真の美しさ、真の価値は、旋律と言葉の結合、混合、分つことのできない統一、神秘的な融合です。

では、これらはどのようにして成し遂げられるのでしょうか？ 音楽と言葉のそれぞれの安全性は、どのようにして保証されるのでしょうか？ このことは、歌い手が技術的に、しかし結局のところ精神的に解決しなければならない問題です。フランス語で歌う時の技術に関するアドヴァイスは次の章に与えてあります。要するに、主たる問題は、様々な母音の響きとその陰影を変化させる中であって、旋律線と音楽フレーズの両方を完成に至らしめることです。つまり、子音が流れを堰とめる中で響きの連続性を得ることなのです。もしこのことができれば、音楽はおそらくかなりうまく分節化され、歌唱の器楽面は確保されるでしょう。もっとも、詩、句、言葉に対しては、まだ十分に対処されたとは言えないでしょうが。

歌われた時の歌詞は、正しく語られたモノローグに見出せるような、抑揚、変調、強勢、そしてリズムの精妙さを保たなくてはなりません。しかし、郎読する人は、その人自身の語りの旋律、つまり響きとリズムの自分独自の幅を創り出します。このようにして、詩の理念だけでなく、言葉の音楽に対しても、彼は自らの感性を示すことになるのです。

ところが、歌い手はこれらの自由のどれひとつをも楽しむことはありません。語りの旋律、響きとリズムの幅は、作曲家によってあらかじめ決められているのです。歌い手の唇から自然に生れ出てくると思われているものは、作曲家が詩の中に見たもの、いや聴いたものなのです。

たとえ旋律の組立がまずく、また作曲家が詩のリズムと抑揚に注意を払っていないとしても、歌い手はこれらの言葉上、表現上の欠陥を、自然で意図されたように聴こえるようにしなくてはなりません。このことは特に、詩の異なる節が同じ音楽で歌われる有節歌曲にあっては、避けることができません。ですから、控めな表現をしますと、語られた語句と旋律楽句が互いに重なりあい、言葉上、音楽上で歪められることなく、手に手をとって進行していくためには、実のところ相当な柔軟性が歌い手には要求されているのです。作家ヤッシュ・ゴークレールの詩的な比喻で言い換えてみますと、フレスコ画は、そこに描かれた図柄に目につくような歪みを実祭に引き起こすことなくアーチのカーブの中にはめ込まれているように、詩の語句も響きの線を正確にたどらなくてはならないのです。しかし、画家には寄りかけられるような堅固な建築物がありますが、歌い手の場合には、言葉という図柄と声がひとつの努力から自然に生れてこな

くてはならず、建物のこの危険なバランスも唯一、このふたつの側面に常に注意を払うことによつて、保たれるのです。

*

言葉の図柄と声の曲線という、声楽のふたつの側面に対して常に注意を払うことは、言葉と音楽との神秘的な混合を成し遂げるばかりか、とりわけ、詩と音楽の両理念の統合をはかることをも含んでいます。

ある作曲家が文学的な歌詞に音楽をつける時に、彼は歌詞の中で表現された雰囲気に対して個人的な考えを抱きますが、彼が自分の音楽の中で表現しようと試みるのも、実はこの雰囲気です。ところが、解釈者がこの歌詞に全く異なった意見を持ち、そのために、自分に表現すべく要求された詩人と作曲家の、それぞれふたつの雰囲気のうちどちらを選ぶべきか迷うことが起きるかもしれません。しかしまたしても、優位を認めなくてはならないのが、音楽の雰囲気の方です。というのも、歌詞を個人的に解釈するのが作曲家であり、本来『この』解釈こそが演奏家に生かすべく要求されているものだからです。従つて、演奏家は詩に対する考え方においては、もちろん自分自身の個性を失つてはいけなわけですが、作曲家の考え方に一致させるように努めなくてはなりません。

このように作曲家に従わなくてはならない必要性は、あるひとつの詩が多くの作曲家によつて曲付けされてきたという驚くべき事実からも、理解されます。例えば、ゲーテの『堅琴弾きの歌』は、シューベルト、シューマン、リスト、フーゴ・ヴォルフによつて曲付けされていますし、ヴェルレーヌの詩には、フォーレ、ドビュッシイ、レイナルド・アーンらによつて音楽が与えられています。詩人の雰囲気が作曲家によつてしばしば非常に異なつて解釈されてきたという、これらの諸例を前にしますと、演奏家は、純然たる誠実さ——これなくしては演奏家は解釈者の名に値いしません——をもつて、詩人の雰囲気を表現するためには受入なくてはならない、作曲家の理念に従わなくてはならないのです。

幸いにも、演奏家の個性によつて避けられないこの分裂が、痛々しいまでの極端に至ることは、それほどたびたびではありません。オペラ作品では、役のイメージは一般にはっきりしていますし、歌い手は、衣裳でもつてうまく役の雰囲気を身につけます。しかし、演奏会場での歌い手の仕事は、はるかに微妙です。歌い手は一晩のうちに、ひとりではなく20人もの役を演じ、時には2、3小節という間に、しかも何の視覚的な助けも借りずに、ある情景を創り出し、きわめて詩的な世界を連想させ、変化に富んだ雰囲気、つまり、悲しみと喜び、安らかさと情熱、優しさ、アイロニー、信念、何気なさ、感じやすさ、のどかさなどを、次々表現する——たいていは内面的な——ドラマを暗に示すことに成功しなくてはならないのです。演奏家は、瞬間々々に、作品毎に、自らの内面の態度、気持ちを完全に変えなくてはなりません。しかも、いくぶん神秘的に、声の音色までも、です。

*

この手順はすべて前もつて注意深く考えられ、念入りに計算され、練られ、明確にされ、完成され、そして最後には、瞬間の即興に委ねられます。というのも、演奏というものは、決して、実際上の音の即興であつてはならないのですが、本質的には常に、精神的な即興であらうとするからです。

しかも、音楽の演奏は、それがどんなに注意深く準備され、綿密に練りあげられようとも、2度と同じものは存在しません。たとえ、演奏家が100歳まで生きて、同じ作品を1000回演奏したり、歌ったりしたとしてもです。常に、即興、インスピレーション、偶然の要素が介在するのです。演奏とは、常に冒険です。一回一回の演奏では、その瞬間が終るまでその先が不確かなままにしておくという危険を、冒すのです。ですから、最後の瞬間にどうしても作用する影響、つまり演奏家の肉体的・精神的振舞いに変化を与える心的・物的影響に対して、演奏の安全を保証するためには、技術的安全性と訓練された習慣という、堅固な基礎、しっかりとした枠組の存在することがいかに必要であるかを、ここでは指摘しておくだけでよいでしょう。

*

声楽全般、特に演奏会用レパートリーの演奏について、2、3注意しておきましょう。

オーケストラ伴奏がある時には、歌い手はしばしば、オーケストラが声楽上の何らかの欠点を隠すのに役立つと思うかもしれません。さらに、指揮者が演奏の全責任をおってくれるわけです。ところが、ピアニストがいるだけの舞台にひとり立つ歌い手の場合には、歌い手が演奏会の全責任を引受けることになります。自分のために演奏してくれ、自分が選び、そして自分の音楽性をも伝えてくれることになるピアニストに対しても、責任を負うわけです。(そのことがしばしば、音楽にとってマイナスであったとしてもです。)歌い手は、声、歌唱、音楽性、解釈のどんな欠点をも、聴衆に気がつかれないままにいられるなどとは、毛頭期待できないのです。

*

私の意見では、半ば『話し』、半ば作曲家の音符をたどるといった、一見『何もかも心得た』歌い手ほど、気にかかるものはありません。

この本が対象としている演奏会用レパートリーは、オペラ・レパートリーと同じ音量をおそらくは要求していないでしょうが、より洗練された歌唱技術を要求していることは、確かです。かと言って、モーツァルトやベッリーニのアリアがまず第一に正しく歌うことができなくても、フランス歌曲(あるいは、ドイツ歌曲)は演奏できると想像するのは、全くもってして誤りです。要は、息つき、レガート、フレージングなどを完全に修得しておかなくてはならないのです。さらに、歌い手は全声域を通して、フォルティッシモおよびピアノッシモで歌うこともできなくてはなりません。

声楽上の問題は、この本が目的とするところではありませんが、歌い手の注意を促す、音楽上の欠点がいくつかあります。

*

例えば、これは一般に技術上の難しさによるものなのですが、歌い手達がきわめて頻繁に、しかも何の音楽的・表現的理由もなしに行っている、私が『無意識のニュアンス』と呼んでいるものがあります。同じ楽句を奏しても、器楽奏者なら絶対にしないであろうニュアンスです。どうして歌い手はこのようなことをしてしまうのでしょうか? 例えば、音が上る時はいつもクレッシェンドし、下る時にはいつもディミニュエンドするといったことがないように、気をつけなければなりません。声楽上の問題が何であれ、1ページ全部を強弱の変化なしに歌うことができることは非常にすばらしいことであり、次に来る対照をうまく準備できるのです。し

かし、これは本当に熟練を要することです。

*

また、旋律線の『各音』を保つことに気をつけていない歌手をよく耳にします。各音は常に『歌われ』なければならず、言うなれば、母音の響きは、例え短い音符であっても、できるだけ長く保たれるべきです。これは、言葉の弱い音節や、弱拍にある音で、特に同じ長さの音符からなる楽句の場合に、よく起きる誤りです。アフタクトもまた、とりわけ楽句がアナクルシスで始まる時には、歌われなければなりません。はたして、このようなことが守られなくして、一体、美しい線はどのようにして得られるのでしょうか？

*

休符、つまり『静寂』の長さは、作曲家によって指示されているわけですが、音符の長さと同じように重要です。例えば、歌手が楽句の最後の音符に無頓着で、極端に短くしたり、あるいは長くしたりして、ピアノ・パートとの調和を乱している場合などは、本当によくあります。また、楽句の最後の音をあまり長く伸ばしすぎて、次の楽句に入る準備が遅れているような歌手も、時々いるようです。

もちろん、旋律線の中の休符の『リズム価』がいつも同じ『表現価』をもっているというわけではありません。このことは特にレチタティーヴォではっきりわかることですが、アリアや歌曲でも言えることです。レチタティーヴォでは、とりわけ息つぎの仕方が大切です。息つぎは表現となりえますし、音楽および歌詞の解釈の一部ともなるのです。例えば、音楽的・文学的に何の理由もない息つぎが、旋律線の長さによってしばしば要求されることがあります。しかし、それらを意図された、表現的なものにすることによって、フレーズにも強さを与えることができるのです。

歌曲の旋律線には、ピアノ・パートが進行するあいだの、静寂がしばしばあります。この静寂は長かったり短かったりするのですが、歌詞フレーズや楽想の中間によく現われます。しかし、決して『死んだ』静寂であってはならず、『存在』としての歌手は、フレーズのふたつの部分の間を『橋渡し』することに成功しなくてはなりません。楽想と詩的イメージとのこの結合に到達するための最良の方法は、最初の部分の最後で、次に歌いだす直前まで待って息つぎをするのではなく、直ちに、しかも、ゆっくりと息つぎをし、歌い始めるまでその息を保つことです。このようにして、緊張は保たれるのです。何と云っても、このことが最も大切です。

*

強弱の指示は、絶対的な意味でとらえることはできません。作曲家によってfと指示されていたとしても、静かな歌曲のクライマックスにはmfで充分でしょう。同じ様に、ppは静かな歌曲には、小さすぎます。強弱法の尺度は、声の音色の場合と同様、それぞれに異なる歌曲によって選択されるべきです。

*

歌曲の中には、適切な雰囲気と音色をつかむ手助けをしてくれるピアノの序奏が冒頭がないものがあります。しかしそれでも、歌手は、まさに最初の音から、この雰囲気と色を

うまく作りださなくてはなりません。これを成し遂げるには、強い集中力を必要とします。また、歌い手は、それぞれに異なる歌曲に対して、異なった声を用いなくてはなりません。

悲しんだり、特に感傷的にならなくても、表現力を得ることはできるのです。

*

歌い手に『従う』といったピアニストのイメージは、最初から捨ててしまうことが大切でしょう。もちろん、歌い手が導かなくてはならなかったり、何らかの音楽上の難しさを容易にするためにそれが認められる場合は、別です。とは言っても、実際、歌い手の方が技術上、あるいは音楽上の理由から、ピアニストに『従わ』なければならない時もあるのです。しかし、一般的には、互いに従うというこの考え方が、音楽的にはしばしば由々しい結果をひきおこしているのです。とにもかくにも、ピアニストにとっては、決して柔らかくたわんでしまうことのない、またひび割れなどない音楽的・リズム的支えという、堅固な土台を歌い手に与えてやるのが、重要です。この支えがあってこそ、歌い手は自分の旋律線に柔らかさを与え、歌詞には、正しい、表現上のアクセントをつけることができるのです。

*

連作歌曲では、歌曲間の静寂の長さが、たいへん大切で、いつも同じであってははいけません。このことは、前もって注意深く計画されていなくてはなりません。

*

演奏会のプログラムを選ぶということは、いつもたいへん難しいものです。展覧会で正しい場所に絵を掛るのと似ています。同じ歌曲であっても、配置される順序によって、成功だったり、そうでなかったりします。コントラストは注意深く見透しを立てて、考えなくてはなりません。異なる作曲家の様式上の対照、同じ作曲家の歌曲間の対照、テンポや調の対照（同じ調の歌曲をつなげてはいけません）、ピアノ・パートのリズム・パターン間の対照、雰囲気や表現の対照etc.そして、これは私の意見ですが、作曲年代の順序を考えることは、それほど重要であるとは思いません。

第2章：フランス語歌唱法について

「指揮者、音楽家、ピアニストなど全ての巨匠が知りかつ思い出すべきことは、演奏家の名に価することに憧れる者が満たさなければならぬ第一条件は、彼が先ず完全な演奏者である、と言う事である」とストラヴィンスキーは語ったが、これ以上に当を得た表現はない。

既に述べたように「完全な演奏者」であるためには、先ず作品を完全に尊重しなければならない。しかし又同時に、その作品を正当に取り扱うことを可能ならしめるだけのテクニックをマスターしなければならない。と言うのも、この作品の演奏家の概念は、演奏のテクニックによってそれが現実化されるまでは、それは幻影のままとどまっているからである。テクニック上の問題を克服することによって歌い手は、音楽的曲線を正しく演奏することが出来る。歌詞の技術的演奏が、音楽のそれと同様に完全でなくて良いと言う理由はない。

しかしながら、歌い手が余りにもしばしば、自国語に於てすら歌詞を正確に演奏する事に注意を払わず、努力もしないと言う事を、認めざるを得まい。もし歌い手が巾広いレパートリーを持ちたいと望むなら、彼らは少なくとも4ヶ国語か5ヶ国語の異なった言葉を正しく歌いこなさなければならない。スカララッティやパーセル、シューベルト、ドビュッシィやファリャを同じ音言語で演奏できる器楽演奏家は幸せである。その言葉を正しく歌うために、その国語を流調に話さなければならない訳ではない。もちろん歌い手が歌っている国語について十分な知識を持っているに越した事はないが、彼にとってもっと大切なのは、文法の法則を知ったり、多くの語を持つ事よりも、明確なディクッションや良い抑揚である。明らかに彼は彼の歌う夫々のフレーズの、夫々の単語の意味する事を正確に理解していなければならない。もしそうでなければ彼はいかにして誠実に歌詞を演奏する事が望めようか？ しかもこの理解に達する為には、彼は良い翻訳を勉強する事が出来るし、もっと良いのは彼自身で翻訳する事も出来る。もしも彼がアーティキュレーションや発音について注意深く勉強するならば、彼の歌っている外国語について正しい知識を持っていると言う印象を与える事が出来るのだ。

*

根拠の十分にある正確な音声学的原則は、外国語に於ける言葉の難しさを克服する第一歩を与える。国際音標文字の使用は、これ以下に述べる短かいフランス語学習の基礎である。

先ず第一に母音が学習されなければならない。何故なら、何語かを正確に歌おうと望む者の第一の考慮すべき対象が、その異なった母音の正確な意識なのであり、それらは楽音なのである。この意識は単母音に不慣れな英語圏の歌い手にとって特別に重要である。フランス語に於ては、(ドイツ語やイタリア語 etc. に於てと同様に) 夫々の母音は一つの響き、純粹で明瞭な響きを表わし、歌唱に於てはその楽音が続いている間中その母音は保たれなければならない。この事はいくら強調してもしすぎる事はない。と言うのも英語のしつこい二重母音や三重母音が、他の国語の中に入って来る程邪魔なものはないのだから。

次の表は夫々の母音を示している。第一は番号(照合の便宜のため)、第二は発音記号、最後には異なった綴りでその母音を使った幾つかの単語例である。これらの例はフランス語とドイツ語であげた。と言うのも多くの歌い手がドイツ語により親しんで居り、たとえその類似性が常に完全とは言えなくとも、基礎的なものとして十分似かよってれば、用いるのに十分だからである。

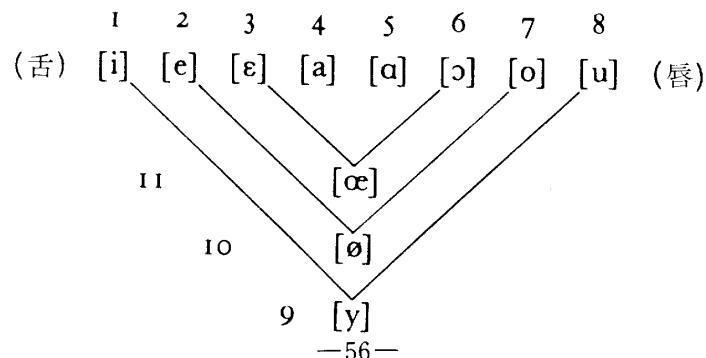
フランス語	ドイツ語
1. [i] midi, illit [I] (short)	Liebe bitte
2. [e] été, aimer, et, nez, j'ai	gehen, lesen, See, schwer
3. [ɛ] mère, mer, belle, lait, mais	wenn, helfen, Bächlein
4. [a] la table, art	alle
5. [a] âme, passe	Vater, Bahn
6. [ɔ] mort, comme, sonne, dort	Sonne, dort
7. [o] mot, eau, au, dos	wohl, Sohn, Rose
8. [u] ou, doux, sous, tout [U] (short)	du, Schuh Mutter
9. [y] dur, nu, lune [Y] (short)	grün, über, süß Hütte
10. [ø] deux, feu, peu	schön, König
11. [œ] le, jeune, cœur, seul [ə] lune	können, Götter gehen
12. [ã] enfant, lent, quand, tremble	
13. [õ] bon, mon, non, tombe	
14. [ẽ] fin, pain, sein, simple, rien	
15. [œ̃] un, humble, parfum	

この表に見られる如くフランス語には4つの鼻母音を含んで15の母音がある。幾人かの音声学者は16の音を使い、実際この表でも16の発音記号を使っている。11番目の音には[œ]と語尾の[ə]を示す[ə]がある：lune, しかしこれらの2つの音[œ]と[ə]は歌唱に於て非常に似かよっているので、我々は同一視する事が出来る。又ここに見られる如く、1, 8, 9, には、ドイツ語に於ては長母音と短母音の存在する3つの音がある。この差異はフランス語に於ては存在しない。

*

本の中でこれらの異なった母音の明暗や色を、生の実演なしに示す事は、全くもって容易な事ではない。しかし乍ら、それらが如何に形造られるか——アーティキュレーションに於ける舌や唇の実際的位置——を説明する事によって、正確な響きが生み出され得るのである。

次の図に於て、異なった母音は(鼻母音を含めて)再度その番号や発音記号で示されている。



水平線上には最初の8つの音が見られる。一つの音符の歌唱に於て、もしある人が理想的に作られた[a]で始めるとしたら、そして完全に開かれた軟かな喉で[a][o][o][u]を作り出そうと欲するならば、その発声方法を変える事なく、徐々に唇を閉じる事に気付くだろう。[o]に於て既により丸い形となった唇は[o]に於てもっと丸くなり、[u]に於てはより一層丸くなるのである。これは喉の変化や舌の動きなしに行われるのである。もしある人がさらに、理想的[a]から[ε][e][i]の音を作ろうと欲するならば、発声方法を変えずに舌が次第に持ち上げられる事に気付くだろう。それは喉を変化させる事なく、又唇を動かす事なく、[ε]に於て既により高かった舌は[e]に於てもっと高くなり、[i]に於てはより一層高くなるのである。唇か舌の動きによって最初の8つの母音が形作られる事が、これで認められる。しかしまださらに3つの母音がある。これらは前述の唇と舌の動きの組み合わせによって同時に形作られるのである。

舌が[i]の位置に置かれ、この位置を全く変える事なく唇が[u]の位置に動かされるならば[y]の音を得られる。舌が[e]の位置に置かれ、この位置を全く変えずに唇が[o]の位置に動かされるならば[ø]の音を得られる。舌が[ε]の位置に置かれ、この位置を全く変えずに唇が[œ]の位置に動かされるならば[œ]の音を得られる。これは母音構成の為の音声学上の理論である。私が唇や舌のこれらの動きについて話している時、勿論母音によって変化する声帯の位置の実際などに気が付いていない訳ではない。しかし、もし[i]を歌う事に於て声帯が上昇する傾向があるとしても、それは[i]の母音を作った声帯を持ち上げようと思うからではない。この動きは結果であり、原因ではないのである。(ついでに、英語圏の歌い手達は、ドイツやイタリアそしてフランスの歌い手達よりも、母音や子音を形成する為に、彼らの唇や舌の筋肉をあまり活発に使わない傾向がある事が認められる。)

*

これらの異なった母音について幾らかの説明がなされよう。

1 : [i] は英語圏の歌い手にとって、彼ら自身の国語の中にこの音があるので、問題はない。英語には、ドイツ語と同様長母音と短母音がある。(liebe – sweet, bitte – little)。

2 : [e] はずっと難しい。

英語圏の歌い手は口を開け過ぎて[ε]に近くなる傾向がある。それはむしろ[i]に近く、非常にシャープでなければならない。それは又(oと共に)二重母音を避けるのに、つまり次に来る子音や母音を発音する前にわずかに[i]を言う事によってそれを閉じてしまう事を避けるのに最も難しい母音である。例として‘aimée’は[e]m[e][i][ə]ではなく、[e]m[e][ø]と発音されなければならない。

3 : [ε] はより容易である。英語に於ける‘care, ‘fair’ (語尾の二重母音を除き) は、それに似かよっている。意識的に緩んだあごと舌はこの母音を正しく発音する為に必要である。これらの2, 3の二つの母音は明確に区別されなければならない。

Note : ‘ai’の綴りは[e]の音, ‘ais’, ‘ait’, ‘aid’, ‘air’, ‘aix’の綴りは[ε]の音である。これは特に動詞の語尾に於て注意深く観察されなければならない。

‘ai’の語尾は未来形であり, ‘ais’, ‘ait’の語尾は条件法である。(英語のcat[œ]に於ける母音は,[ε]と[a]の間に来る。)

4 : [a] はイタリア語の‘a’であり、フランス語に於て最も頻繁である。

5 : [a] はずっとまれである。それは 'father' の [a] である。

Note : 'r' に先立つ 'a' の文字はフランス語に於ては常に [a] の音であり、決して [a] とはならない。そして英語圏の歌い手は、彼自身の国語に於てそれが正常であるように、'r' の前で長母音の [a] で歌う傾向がある。

6 : [ɔ] と 7 : [o] はよく区別されなければならない。前者は明かるく開かれているし、後者は暗く丸い。英語圏の歌い手にとっては、この後者の音に於て、二重母音を避ける事は非常に困難な事である。——[o][u] (low)——しかしそれは完全に避けられねばならない。

Note : フランス語に於て、一つの 'r'、又は二重子音に先立つ 'o' の文字は常に [ɔ] であり、[o] ではない。

8 : [u] は問題ない。それは英語にも存在する。(too, loose)。

9 : [y] はより難しい。それはドイツ語のウムラウトを伴った長母音の 'u' である。

10 : [ϕ] はドイツ語の長母音 'ö' である。

11 : [œ] 又は [ə] は、[ϕ] とよく区別されなければならない。それは完全な開母音である。

Note : 'eu' の綴りは一般的に [ϕ] に響く (deux, Dieu), しかしそれが一つの r、又は有声子音に先立つ場合は、常に [œ] の音となる。(cœur, seul, jeune)。この綴り 'eu' が 'avoir' の動詞の過去形の場合は、[y] の音となる : J'ai eu, J'eus, il eut, etc.

*

これからフランス語の4つの鼻母音について考えて見なければならぬ。それらの発音記号を全部示してみよう。見なれた [a][o][ε][œ] の4つの記号があるのだが、それらは頭に [~] を戴いている。そしてそれが、これらの音は鼻の共鳴を持たねばならない事を意味している。このようにして下記の事が分かるのである。

12 : [ã] (an, en, am, em) は、広い [a] に鼻共鳴が加わる事によって形成される。

13 : [õ] (on, om) は丸い [o] に鼻共鳴が加わる事によって形成される。(幾人かの音声学者は [õ] を開いた [ɔ] で示すが、歌唱に於てはそれは余りにも [ã] に近い音が生み出される。)

14 : [ɛ̃] (ain, aim, in, im, まれに en) は開いた [ε] によって形成される。

15 : [œ̃] (un, um) は開いた [œ] によって形成される。これらの最後の二つの音はよく区別されなければならない。例えば単語の 'lundi' (月曜日) を l[œ̃]d[i] のかわりに l[ɛ̃]d[i] と発音する事は下品である。

これらの4つの鼻母音を恐れる事はない。それらは正しい発音が確立された時には、歌唱にとって決して不利ではないからである。(リリー・レーマンは '私は鼻音化の勉強と使用についての重要性を十分に強調する事が出来ない。' と言った。) それはさしあたって、鼻の中や鼻を通過しての歌唱が問題なのではなく、単にある母音の鼻の共鳴をほんの少し誇張する事が問題なのである。フランス人でない歌い手は、しばしばこの共鳴をやり過ぎる傾向がある。この音は豊かで満ちあふれていなければならず、又注意深く純母音の音と混ぜ合わされていなければならない。

次に述べる事は非常に重要である。子音の前の鼻母音に於ては、'n' や 'm' を決して発音して

はならない。言いかえれば発音の終りに舌は、どんな事があっても、聞きとれる‘n’を作るために上あごに付けてはならない。同様に唇は、聞きとれる‘m’を作るために決して合わせてはならない。英語圏の歌い手達は余りにもしばしば鼻母音の終りに‘n’、‘m’又は‘ng’（英語の‘sing’のように）を発音する傾向がある。例えば‘entendre’は[ã]t[ã]dr[ə]であるべきであり、[ã]nt[ã]ndr[ə]ではない。‘simple’はs[ɛ̃]pl[ə]であるべきであり、S[ɛ̃]mpl[ə]ではなく、‘ange’は[ã]g[ə]であるべきであり、[ã]ng[ə]ではない。フランス語に於ては‘n’や‘m’は単に鼻母音を示す為の綴りなのだという事を理解しなければならない。（この事柄について正しい理解を持つために‘penser’と‘passer’のような単語を交互に言ってみること）

‘a’、‘e’、‘o’の次に二重の‘nn’か‘mm’が続いている時は鼻母音ではない事に注意しなければならない。例えば‘année’は[a]n[e][ə]と発音され、[ã]n[e][ə]ではない。‘comme’はc[ɔ]m[ə]であり、c[õ]m[ə]ではない。

*

15の母音について話した後でフランス語に於ては‘半母音’と呼ばれるものがある事をつけ加えねばならない。それらは3つしかなくそのうちの2つは英語の歌い手にとって問題はない。何故なら、彼自身の国語の中にそれらを持っているからである。

[j] : yeux[jø], lieu[ljø], bien[bjɛ̃]——英語のyet, youのように。

[w] : oui[wi], ouest[wɛst], moi[mwa]——英語のwill, weekのように。

しかし3つ目の半母音は英語に存在せず、それは時折困難である。

[y] : nuit[nɥi], lui[lɥi], juin[ʒyɛ̃], 一般的に言って、英語圏の歌い手達は、‘la nuit’

[nɥi]のかわりに‘la nouit’[nui], ‘je suis’[sɥi]のかわりに‘je souis’[sui]と歌う傾向がある。

實際上、半母音の[j], [w] [y]は非常に速く発音された母音の[i], [u], [y]のようにみなす事が出来る。

Note : ‘oi’の綴り(moi, voix, soir, oiseau)は、半母音一母音混合音:[w·a]である。それは[w]を素速く通って[a]で歌わなければならない事を意味する。

‘oin’の綴り(loin, moins)は、[wɛ̃]の混合音である。短かい[w]と[ɛ̃]で歌うこと。

‘ill’の綴り(fille, famille, billet, brillant, etc.)は母音一半母音混合音[ij]である。それは音譜の最後に短かい[j]を伴った[i]で歌わなければならない事を意味する。

この発音には例外があり、二重の‘ll’が一つの‘l’のように発音される。例えば、‘ville’, ‘village’, ‘mille’又は‘million, millard’, ‘tranguille’又は‘il’で始まる単語: ‘illustre’, ‘illusion’, etc.

‘ail’ (travail, médaille, etc)は[aj].に聞える。

‘eil’ (soleil, sommeil, oreille, etc)は[ɛj].に聞える。

‘euil’ (fauteuil, feuille, feuillage, etc)は[œj].に聞える。

‘ouille’ (grenouille, mouiller, etc)は[uj].に聞える。

これらの全ての混合音に於ては、音符の最後に短かい[j]を置いて、最初の母音を歌わな

ればならない。

母音についてもう一つだけ注意がある。：

[y]が二つの母音の間に来る時は、(いくつかの例外はあるが)一般的に‘ii’の綴りのように発音されなければならない。そして二つの‘i’は、同じ音節に属さない。最初の音節は最初の‘i’で終り、二つ目の音節は二つ目の‘i’で始まるのである。

例えば、‘voyage’は‘voi-iage’と等しいので、v[wa]-[ja]g[ə]と発音するのであり、v[e.ja]g[ə]ではない。‘Rayon’は‘rai-ion’と等しいので、r[e]-[jō]と発音するのであり、r[eō]ではない。

*

フランス語は17の子音を持ち、これらは英語圏の歌い手達にとって彼ら自身の国語の中にそれらを(又、それ以上のものさえ)持っているので、問題はない。ただ一つだけ英語に無いものは、‘agneau’ ‘seigneur’ ‘cygne’ 又はイタリア語の ‘agnello’ ‘ogni’ に於ける如き[n]である。フランス語の[r]は、‘j’(jour, juin), 又は ‘g’(age, sage, page) によって表わされるが、この子音は——例えば (measure) の単語に於て、英語に存在する。

しかし、いくつかの子音について、いくらかの観察がなされよう：

二つの母音の間の一つの‘s’は常に‘z’の音：‘poison’(毒)。

二重の‘s’は、硬い‘s’として発音される：‘poisson’(魚)。しかし勿論この子音を重ねて発音する事なく。

英語圏の歌い手は彼らの‘r’をよく注意しなければならない。それらは英語に於て、イタリア語やドイツ語やフランス語よりもずっと奥で発音されるので、彼らはそれらを予測してしまう傾向があるからだ。時折、フランス語の‘r’の歌唱について誤解があるようだ。フランス語の会話に於て我々は懸壺垂の‘r’と呼ばれるものを使っているし、ナイトクラブの歌手やフォーク歌手も、彼らの流行歌ではそれを使っている。しかしその発音が非常な下品さを与えるので、まじめな音楽に於ては決して使ってはならない。もちろん巻舌の‘r’をやり過ぎてはならないし、一般的には一つはじけば十分であるが、舌先だけで明確に発音されなければならない。実際それはよく歌われた英語と全く同様に巻かれるのである。しかし英語に於ては、時折巻舌を誇張し、——子音で歌う事が許容されるが、フランス語では認められない。もちろん英語のスピーチで使用される巻かない‘r’や、アメリカ語に於けるような口のはるか奥で発音される‘r’は、如何なる国語に於ても、——英語でさえ——歌唱に於ては問題外なのである。しかし、英語に於ては単語の中程で、次に他の子音が来る‘charm’, ‘firm’, ‘curl’のような単語の‘r’を巻舌にするかどうかは趣味の問題であるが、フランス語に於ては、常に巻舌にされなければならない。——‘charme’, ‘arbre’。英語圏の歌い手は彼らの‘t’, ‘p’や‘k’(硬い‘c’)にも注意しなければならない。彼らは一般的にこれらの子音を、あたかも次に気音の‘h’があるかのように息で包む。：‘a c’hup of t’hea’; これは他のいかなる国語に於ても、‘全く不可能な事である。’(t’hotally imp’ossible)。

これらの三つの子音は正確な舌の(‘f’と‘k’)又は唇(‘p’)の動きによって、いかなる息もれもなく発音されなければならない。声帯は子音が吐き出される前は、閉じているべきである。(‘呼吸’と言うべき)氣息音は、‘pin’や‘take’ ‘cool’に於て作られる事を認めるが、一般的に‘spin’, ‘steak’, ‘scool’では認められない。これらの二つの言葉のグループを比較すると、

到達されるべき異なった音響を実現する事が出来る。

*

母音について前述の意見から、注意深い読者は既に、私が幾度か単にそれらの色を変えることなく（二重母音を避けながら）これらの母音を持続させる必要性だけでなく、次に来る子音や半母音を先に発音してはいけない事をも主張した事にお気付きの事と思う。

フランス語のスピーチや歌唱には、きわめて個性的であり、英語とは多くの点で異なった音節区分の結果であるところのはっきりしたみかけがあり、二つの基本法則として書き記すことができる。

1. フランス語に於ては、夫々の音節には一つの、そして只一つの母音が含まれなければならない。

2. フランス語に於ては、夫々の音節は子音で始まり、母音で終る。

この二つ目の法則には二つだけ例外がある。

(a) 母音で始まる単語の時。

その時は、明らかに最初の音節はこの母音で始まる。：‘enfant’, en-fant, ‘éléphant’, é-lé-phant, ‘adorer’, a-do-rer. しかし単語のグループに於てはこの例外は当てはまらない。

(b) 母音がいかなる子音によっても分けられていない時。

‘anéantir’, a-né-an-tir. ‘cruel’, cru-el——ここでは法則1を適用する：夫々の音節に只一つの母音。上記の発音上の区分は、楽譜に見られるように、書かれた音節の区分と一致する。

フランス語の語法は全くこれらの基本的な二つの法則の上に築かれている。そしてそれは全ての音節を二重母音や他の子音で閉じる傾向のある英語とは反対である。（例えば英国人によって話される ‘an egg at eight’ のフレーズに於ては、夫々の音節は一つの子音で終わっている。しかしフランス人によって話されると——そして歌唱に於ては尚更——それは：a-ne-ga-teight と発音されるだろう。）

英国人の話し手や歌手はしばしば単語の音節区分に関して当惑し、それ故に多くの間違いを犯す。もしも彼らがここに述べられた二つの法則に従ったならば、彼らにはもはや何の問題もない。英語とフランス語の間の音節区分の原則対比は、この比較により分かるだろう。

英 語	フランス語
cap-able	ca-pa-ble
amus-ing	a-mu-sant

基本法則によって次の単語は明らかにこのように区分される：‘inutile’ i-nu-ti-le, ‘honoré’ ho-no-rer, etc. そして又 ‘h’ が無音であるものには：‘malheur’ ma-lheur, ‘bonheur’ bo-nheur, そして子音グループを伴った単語には：‘agrément’ a-gré-ment, ‘confluent’ con-flu-ent. これは楽譜の上に印刷された音節区分と一致する。

しかし又、歌手にとってきわめて重要なことがある：二重子音で書かれた単語に於ては、音節はこの二重子音の前で区分される。そしてそれは実際は只一つの子音のみ発音される。

‘aller’ a-ller, ‘année’ a-nnée, ‘terrain’ te-rrain. この発音区分は、楽譜が印刷された時に書かれる区分とは一致しない。

それ故にその法則はこのように公式化される：

フランス語に於ては、二重子音は決して聞こえるように重ねない。

この法則にはいくつかの例外がある事を認めなければならない。たいていは次のように 'i-'
l'や 'im'で始まる単語である。

illusion	immense
illustre	immortel
illogique	immobile

そして他のきわめてまれな単語（不思議なことに英語にも似た単語がある）

syllabe	intelligent
collègue	grammaire

そして又いくつかの動詞、その綴りと発音は指示の異なった時制に於てのみあてはまる。

je courais (半過去)	je courrais (条件法)
je mourais (半過去)	je mourrais (条件法)

全ての音節は子音で始まり、母音で終ると言う規則はきわめて重要かつ一般的なので、単語に適用されるのみならず、他の単語への照合にもあてられる。その単語の音節が母音で始まり子音で終るような、一見それが不可能に見える時でさえ、この規則は守らなければならない。いわば我々はその困難を解決して、常に最初に子音を、それから母音を聞いたがるフランス人の耳を満足させる事に成功するのだ。ここにいくつかの例がある。

'Il est'はi-lestと発音される

'Elle a' : è-la

'pauvre enfant' : pau-vren-fant

'femme admirable' : fa-ma-dmi-ra-ble.

明白な結論は：フランス語は英語とは逆に完全に母音の上に築かれた国語である。

例：英語で 'subtle'を発音すれば只一つの母音が聞かれ、残りは子音となる。フランス語で同じ単語は 'subtil'であり、主として 'u'と 'i'の二つの母音のはっきりした素速い子音と共に聞かれる。

'opera'の単語に於ては、英語では強い 'op'が聞かれ、あとは殆ど何もない。フランス語に於ては [ɔ]p[e]r[a], 二つの迅速な子音を伴った三つの母音が聞かれる。

この事はフランス語の強勢アクセントとリズムが英語と対照的であると言う結論を導く。

英語に於て、殆どの単語には強い強勢アクセントを持った一つの音節があり、残りは殆ど聞き取れない。(それは我々が今考えてみた二つの単語に於て明白である。)この強勢アクセントの位置は不規則である。(そしてこれが外国人にとって主だった困難さの一つとなっている。)アクセントのある音節は最初でも、第二、第三音節etc, でもあり得るのだ。(photograph, photographer, photographic).

反対にフランス語に於ては、全ての音節は殆ど等しくアクセントが置かれていて、強勢のアクセントは常に同じ場所、単語か単語グループの一番最後の音節にあるのである。(photo, photographe, photographie, Ces deux photos là).

英語圏とフランス語圏に於て強勢アクセントは別の相違がある。英語に於てはその性格は第一に力であり、フランス語に於ては長さである。しかし歌唱に於ては、明らかにこの長さは作曲家によって書き記され、それは音楽的アクセントである事が希望される！不幸にしてそれ

はいつもそうではなく、時折歌い手は力のアクセントを使わなければならないのだ。

言うならば、フランス語に於ては表現上の理由のために場合によっては単語の正常なアクセントを変える事が認められなければならない。例えば我々は‘une catastrophe’と言うが、‘Quelle catastrophe!’なのである。

そして歌唱に於ても、たとえ作曲者によってそれが強調されていなくとも、この表現手段は使用されなければならない。次に述べる演奏の勉強に於て、この多くの例があるだろう。

*

話されるフランス語に於て非常に大切なことは全て述べたが、歌われるフランス語に於ては、より大切なことがあり、より注意と正確さが当てられなければならない。基本的な規則はこう書くことができる。：‘フランス語に於ては、他のどの国語よりも正しい線、正しいレガートを得る為に、夫々の音符の長さを母音で満たさなければならない。言い換えれば、フランス語に於ては、次に続く子音を全く感知する事なく、楽音の長さ全部にわたって、変化しない正しい母音を歌わなければならない。それが言葉の音楽と、音楽それ自身とを得る為の唯一の可能な方法である。

フランス語を話さない人々が、フランス語を歌唱の為には余り楽でない言葉だと思ふ理由となる正確な要因は多分この辺にあるのだろう。フランス語に於ては、子音の上で歌うことは厳しく禁じられている。(もちろんきわめて特殊な効果を除いて)。この立場からまさにフランス語は、ある子音を鳴り響かさなければならないドイツ語と異なるのである。非常に明瞭に響くべきイタリア語の二重子音についても同様のことが当てはまる。

フランス語に於ては対照的に子音の上で歌うことが禁じられているのみか、二重子音まで発音を強調しなければならないことは、きわめてまれなのである。これは既に述べた事だが、又主張しておかなければならない。今迄問題にして来た単語のうちわずかなもの——つまり、強調が許されている単語——に於て、二重子音の発音を強調しなくても、決して大した間違いとはならないであろう。しかし強調が許されていない単語を、子音を聞き取れるように重ねる事は常に重大な間違いになるであろう。結論として、フランス生まれでない歌い手にとっては、いかなる子音も決して重ねない事が最も安全、かつ慎重な解決法である。

*

英語圏の歌い手が歌われるフランス語の必要条件をうまく満たす為に遭遇するだろう処のいくつかの困難への注意は喚起された。彼らがこれらの困難のいくらかを克服する事を助ける為に、いくつかの演習を示唆する事ができる。

母音をマスターする為の良い演習は、一つの音の上で母音を歌う事である。

[a][ɔ][o][u]そして反対の方向からも：

[u][o][ɔ][a]唇を使い乍ら、特に[ɔ]と[o]の間の相違を特に意識して。

[a][ɛ][e][i]そして

[i][e][ɛ][a]舌を使い乍ら、[ɛ]と[e]の間の相違をよく意識して。

[a][œ][ø][y]そして

[y][ø][œ][a]舌と唇を使い乍ら、[œ]と[ø]の間の相違をよく意識して。

[y]は特に難しい。良い演習は(常に一つの音の上で)[i]から出発し、舌はその同じ位置

に保ち乍ら、唇を[u]の形に動かす事である。：[i][y][i][y][i][y]. 同じ演習は又混合音[ɥi] (je suis, la nuit) の困難を訓練する唯一可能なメソッドでもある。

鼻母音を訓練するための最も良い可能な方法は、(一つの音の上で) 母音を歌い始め、それからそれを鼻母音にするために軟口蓋を落とす事である。：[aã]—[oõ]—[ε̃ ε̃]—[œ̃ œ̃].

子音を先に発音してしまう習慣を破るためには特別な演習がきわめて有益である。最も良い、そして簡単な方法はフランス語の詩を歌う事であり、それは一つの音の上で演奏されなければならない。それを音楽曲線の上で歌う前に、きわめて注意深く全ての音節を母音の後で区分すること。(ヴェルレーヌ：‘月の光’)：v o—tra—m’es—t’un—pai—i—sa—ge—choi—si—.

(ヴェルレーヌ：‘マンドリン’)：Le~~s~~—do—nneu—rde—sé—ré—na—des.

この演習に於て母音を歌っている間、いかなる二重母音をも避けるために口(唇, 舌)を全く動かさないように非常に注意しなければならない。同じ演習がこのようなフレーズに於ても重要である。(テオフィルゴーティエ：‘瀉にて’又は‘哀歌’)：‘Co—nnai—ssez—vous—l—
a—blan—che—tom—be’, ここでは二つの鼻母音に於ける‘n’と‘m’は完全に避けなければならない：そしてこのようにその音節はより注意深く母音の—この場合は二つの鼻母音の—後で区分されなければならない。

鼻母音に於ける‘n’か‘m’を発音する悪習慣を破るために、‘passer’と‘penser’のような単語を交互に発音してみるメソッドは既に述べられた。又鼻母音を伴った単語を二番目の音節から出発して一つの音の上で歌う工夫もある：‘che—blan—che—blan—che’そしてbe—t—
om—be—tom—be’.

フランス語は完全に母音の上に築かれているので、歌の音楽曲線を母音だけで、全く子音なしに歌ってみる良い工夫もある。それはレガートとフレージングを上達させる優れた方法である。

終りに、‘t’, ‘p’や‘k’の後にいかなる息もれも避けるために、これらの子音で始まる言葉で歌う事は良い試みである。それと同時に口の前に手のひらを置き、いかなる息もれも感じられてはならないのである。

*

フランス語は外国人が非常に当惑させられるもう一つの特性を持っているのだが、それは‘liaison’リエゾン‘連結’の問題である。これを少しの言葉で要約する事は全く容易なことではない。フランス語の発音の本はこの問題について多くのページをさいているが、この本に於て多くの詳細にわたって言及する事は不可能である。

まず第一にリエゾンとは一体正確に何なのか？ それは発音されないはずの単語の最後の子音と次の単語の初めの母音とを一諸に発音することである。又は言い換えるならば、——単一の単語である時には無音である最後の子音が、次に母音で始まる単語が来る時には発音されるのである。：‘petit’しかし‘petit—enfant’. (注：最初の単語がふつうに発音される子音で終わっている時はリエゾンと言う事はできない。：‘pour—aller’, ‘le lac est grand’; これは単なるふつうの連結である。)

もちろん既に述べられた基本的な規則により、リエゾンが生じる時は最初の単語の終りの子音は、次の単語の最初の音節を始めることになる。：‘petit enfant’はp[œ̃]—ti—t[ã̃]—f[ã̃]と発音される。

リエゾンが常になされるべきものではないと言う事を付け加えなければならないだろう。ここに三つの可能性がある。

1. リエゾンは禁じられる。
2. リエゾンは義務的である。
3. リエゾンは任意である。

ここでは多くの例外といくつかの特別な場合がある事を許容しながら、いくつかの一般的な規則を与える事だけが可能である。

1 禁じられたリエゾン

- (a) 先ずリエゾンはその意味の上から何の関係も持たない二つの単語の間では禁じられている：‘Ils vont, |ls viennent’。(これはテキストを読む時、意味をはっきりさせるためにこれらの単語の間に沈黙を置くことによってしばしば立証される。)
- (b) 単数に於ける名詞の後：‘L’ enfant|a peur’。(しかし複数に於ける名詞の後ではリエゾンをしなければならない：‘Les enfants _ont peur’.)
- (c) 固有名詞の後：‘Paris|est beau’.
- (d) 接続詞‘et’の後：‘et|aussi’.
- (e) 副詞‘oui’の前：‘Je|dis|oui’.
- (f) 数詞の前：un, huit, onze：‘Les|onze hommes’.
- (g) 有息の‘h’の前：‘Les|héros’.

2 義務的リエゾン

このリエゾンは義務的である。

定冠詞の後：‘Les _hommes’, ‘des _enfants’.

形容詞の後：‘un saint _homme’, ‘un grand _arbre’.

人称代名詞の後：‘nous _aimons’, ‘eux _aussi’.

動詞の後：‘aimer _encore’, ‘il était _aimé’.

副詞の後：‘mieux _encore’, ‘tellement _amoureux’。(‘trop’ と ‘beaucoup’ の二つの副詞に於ては p でリエゾンされる。)

前置詞の後：‘sous _un _arbre’, ‘depuis _une _heure’.

接続詞の後：(前述の如く ‘et’ を除いて)：‘mais _aussi’, ‘guan _tá moi’.

鼻母音のためには特別な規則がある。リエゾンが義務的でない鼻母音の後では、それは禁じられている。義務的なリエゾンは、次の単語の後である。：un, en, on, mon, son, ton, bien, rien, そして又鼻母音で終る形容詞、しかしそのうちのいくつかは鼻母音化を失くしている。

‘un bon élève’ : œ - b ɔ̃ - ne - lɛ - v ə

‘au moyen - âge’ : o - mwa - jɛ - na - g ə

‘un vilain enfant’ : œ - vi - lɛ - nã - fã

単数に於て ‘rs’ ‘rt’ ‘rd’ (まれ) で終る単語のためには特別な規則がある。それは ‘r’ (その単語に於て、あたり前に発音される場所の) で連結されるべきであ

る。： ‘Heureux qui meurt ici’ (Fauré : ‘Au cimetière’), ‘me penchant vers elle’ (Chausson : ‘Poème de l’amour et de la mer’).

‘toujours’ や ‘plusieurs’ の後—— ‘s’ によるリエゾンが一般に受入れられている——での例外がある。副詞 ‘fort’ の後での ‘t’ によるリエゾンも又受け入れられている。

もちろん ‘rs’ での終止でも, ‘s’ が複数の意味を持つ時は, それは普通に連結される。： ‘des vers admirables’.

3 任意のリエゾン

リエゾンが任意の場合はきわめて多数であり, それは演奏者の趣味の問題にゆだねられている。リエゾンは打ちとけた会話でよりも, 声を出して読んだり講義を述べる時により多く生じるものである。それは散文よりも詩を朗誦する時により多く生じるものであり, さらに詩を歌う時には尚更である。

しかしここで再び, それは趣味とスタイルの問題なのである。例にとれば, 叙情的な詩を歌う時は多くのリエゾンがなされるだろうが, フォークソングを歌う時には, それがあまりにも洗練され過ぎて場違いである為, ほとんどなされない。

又, リエゾンは調和のある目的, 醜い途切れを避けるためになされると言うことも, 忘れてはならない。リエゾンはそれが無い時より, 耳にとって不愉快な音を作る時には, なされてはならない。

リエゾンはその詩を理解しにくくする時も, あいまいさを生み出す時にも使われてはならない。ここに一つのおかしな例がある。‘私は海には興味がない。私は余りにも陸の人間であり過ぎるから’ フランス語では : ‘Je n’aime pas la mer; je suis trop homme de terre.’ ‘trop homme de terre’ と言うのは危険なリエゾンである。‘pomme de terre’ は ‘じゃがいも’ を意味するのだから!

この本で学習する全ての歌曲のためには, 詩のテキストに勧められるリエゾンが, 上記の例のように 　 の印で示されるだろう。

*

無音の ‘e’ と呼ばれる語尾の ‘e’ について, 少しく言及しておこう。母音の前に来る時には, それは常に完全に省略されると言う事が明確にされなければならない。

Elle 　 est, [ɛ]l[ɛ]

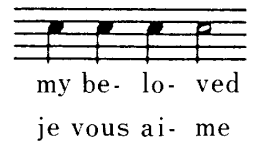
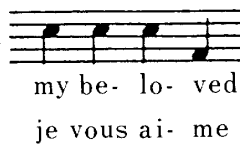
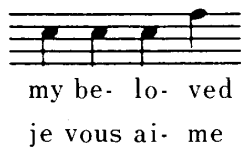
Notre 　 ami, n[ɔ]tr[a]m[i]

これとは別に, 音楽的なフレーズと, フレーズに於ける無音の ‘e’ の位置, そしてそれに付けられている音符がそれを強く発音するか, 弱くするか, 又は全く発音しないかを決める。

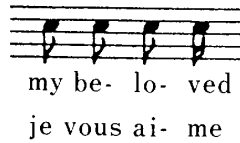
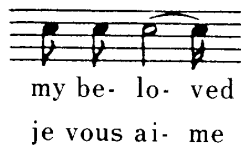
英語に於ても, 同じ事が語尾の ‘ed’ で生じる。

これらのフレーズに於ては:

“フランス歌曲の演奏”抄訳

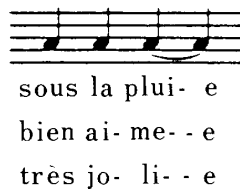
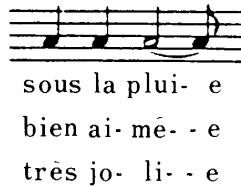


終りの母音は発音されなければならないが、もし可能ならばディミヌエンドで。
これらのフレーズに於ては：



英語では子音の‘v’と‘d’だけが発音され、フランス語では子音の‘m’だけが発音される。
母音に続く語尾の[ə]の場合には同じ事が起きる。上の、最初の三つの例では、[ə]は発音
しなければならないが、出来ればディミヌエンドで。

次に続く例に於ては、語尾の[ə]は、英語の‘dear’の[i]の後の語尾[ə]と殆ど同じ位短
かい。



この本で勉強する歌曲から、あといくつかの例があげられよう。

1 よく歌われる[ə]：

フォレ：‘アルページユ’



フォレ：‘マンドリン’





プーランク：‘かの日，かの夜’



2 発音しない：

ドビュッシィ：‘グリーン’



プーランク：‘かの日，かの夜’



ラヴェル：シェラザード‘魔法の笛’



3 素速く発音される：

ドビュッシィ：‘巷に雨の降る如く’



*

この章の重要性はいくら力説しても、まだ十分ではない。それは表面的な読者にとってはひどく退屈なものであろうが、フランス歌曲のレパートリーを演奏しようと望む人は、これらを注意深く、辛抱強く研究し、実践する努力の糧になるであろう。

出来るだけ明確に、短かく、話されるフランス語の主な性格を述べる事と、歌われるフランス語のためのしっかりした基礎を形造るであろう原則と規則を書き記す事に努力した。

もしこれらの原則と規則が消化されていなければ、もしその主な技術上の困難が克服されていなければ、この本が彼らの為に書かれた処の、英語圏の歌い手達が、たとえ彼らがフランス歌曲の‘演奏家’としての名に憧れているとしても、彼らになるべき‘完全な演奏者’にはなれないだろうと案じられるのである。

*

私はこの章の基礎となり、いくつかの適切な例を借用した本を記載しておきたい。
それらはフランス語の発音に関心を持つ人にとっては、最も役に立ち得るものである。

- Pierre Fouché :Traité de prononciation française (Klincksieck, Paris)
Ph. Martinon :Comment on prononce le français (Larousse, Paris)
The Yersin phono- rhythmic French method (Lippincott, Philadelphia)
Pirre Deelattre :Principles de phonétique à l'usage des étudiants
anglo- américains (P. Delattre, University of Colorado)
Pierre Delattre :Advanced training in French pronunciation (P. Delattre,
University of Colorado)

訳者後記

立木 稔子

恩師ピエール・ベルナックが逝って既に7年、その面影は片時も忘れた事はないが、今回この翻訳（抄訳）を通して、師の厳しい孤高の風貌が一層鮮やかに甦って来た。80歳で亡くなられる迄フランス歌曲演奏の教授に専心し、英米人の生徒には英語でレッスンをなさっていたられた老師の熱情を思い出し、長年この本の翻訳を胸に暖めながら多忙に紛れ、又原本が英語で書かれているために重い腰が益々重くなってしまった自分の怠惰さを叱咤される思いがした。美しい言葉と万人が認めながら、その美しさの故に取っ付き難いと思われているフランス語を歌うための、一つの具体的な手がかりとなれば幸いである。