

ポリーヌ・ヴィアルド - ガルシアの歌手像について

—アルフレッド・ド・ミュッセ、ジョルジュ・サンド、フランツ・リストの言説より—

水 越 美 和

1. 研究目的

19世紀を代表するオペラ歌手のひとりで、近代オペラにおけるメゾ・ソプラノの原型を確立した (PLESANTS 1966: 216) と評されているポリーヌ・ヴィアルド - ガルシア Pauline Viardot-García (1821パリ生 - 1910パリ没、以下ポリーヌと表記)は、同時代の数多くの芸術家と関わりを持ちながら活動を展開していったが、一体どのような歌手だったのか。当時の録音は存在しないため、ポリーヌの歌唱を直接知ることはできないが、ポリーヌの歌唱に関する記述を調査することにより、どのような歌唱が理想とされ、いかなる過程を経て築き上げられたかを明らかにすることは可能だと筆者は考える。そこで本稿では、ポリーヌの歌唱に関して、ポリーヌと交流のあった同時代の芸術家の著述に含まれる言説の分析を通してポリーヌの歌手像を明らかにすることを研究目的とする。

2. 研究方法

本稿では、アルフレッド・ド・ミュッセ Alfred de Musset (1810-57, 以下ミュッセと表記) 著「ポリーヌ・ガルシア嬢のコンサート」(MUSSET 1839)、ジョルジュ・サンド George Sand (1804-76, 以下サンドと表記) 著「イタリア座とポリーヌ・ガルシア嬢」(SAND 1840)、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-86, 以下リストと表記) 著「ポリーヌ・ヴィアルド - ガルシア」(LISZT 1859) の3点の著述を採り上げ、それぞれの著述の中から、著者自身の音楽観や理想の歌手像とともに、ポリーヌのオペラ歌手としての特徴に関する言説を抽出し、考察を行うものとする。ミュッセとサンドの2点はパリの雑誌『両世界評論』、リストの1点はライプツィヒの音楽雑誌『音楽新報』にて発表されたもので、それぞれ著者自身の音楽観も交えて歌手としてのポリーヌについて論じられており、量的にもそれぞれ7ページ、11ページ、6ページあり、充実した内容となっている。本稿では以上の3点を研究対象に選んだが、書かれた時期についてはミュッセとサンドの2点はポリーヌのオペラ・デビュー前後という、活動初期のものであるのに対して、リストの1点はデビュー後約20年経過し活動円熟期ともいえる時期にあり、また著者も、サンドとミュッセは作家と詩人であるのに対してリストは音楽家であることから、リストの言説に最も重点を置くものとする。

3. 研究対象について

3.1. ミュッセ著「ポリリーヌ・ガルシア嬢のコンサート」について

スペイン出身の音楽一家に生まれ育ったポリリーヌは、姉でオペラ歌手のマリア・マリブラン Maria Malibran (1808-36, 以下マリブランと表記) 急死の翌年、マリブランの後を継ぐようにして1837年12月13日にブリュッセルにて歌手デビューする。その後ドイツ各地への演奏旅行を経て1838年秋にパリに戻り、パリ社交界にデビューする。ポリリーヌとミュッセが出会ったのはその頃で、ジョベール夫人 Caroline Jaubert (1803-82) のサロンで歌った時のことであった (FITZLYON 1964: 46)。そして1838年12月15日、ルネサンス座でのコンサートでパリ・デビューを果たした。1839年1月に『両世界評論』にて発表されたこの著述は、題名からしてもこのコンサートを報じるものであるが、実はミュッセ自身はこのコンサートに出席せず、後日ポリリーヌを訪ねて、ポリリーヌがコンサートで歌った曲を歌ってもらった (FITZLYON 1965: 51)。そのためか、ポリリーヌのパリ・デビューコンサートを報じる部分のみ第三者の評が引用されており、全文に占める割合も小さい。従って全体の内容は表題とは異なって、マリブランとの比較、ポリリーヌの歌手としての特徴、当時の役者たちの誇張された演技や過激な舞台に対する批判と、ポリリーヌの役者としての評価と期待、舞台女優ラシェル Elisabeth Rachel Félix (1821-58) との比較、最後にポリリーヌとラシエルの二人を称える詩が添えられ、扱われている話題が豊富である。劇作家としてのミュッセの、舞台芸術に対する考えも読み取ることができて興味深い。

3.2. サンド著「イタリア座とポリリーヌ・ガルシア嬢」について¹

この論文は、1839年10月8日、イタリア座にてパリでのオペラ・デビューを果たした直後のポリリーヌと出会ってまもなく交流を深めることとなったサンドの筆により、1840年2月に『両世界評論』において発表された。前半では火災を機に危機的状況に陥ったイタリア座の存続を訴えると共に、当時の政府の見解に反論する形で自身の音楽観を展開していき、後半ではイタリア座に新星のごとく出現したポリリーヌの特徴について、サンド自身が理想とする歌手像と重ねながら様々な視点から論じている。後半の内容は、ポリリーヌの卓越した能力、名声を追い求めるだけの名人と真の芸術家との違い、ポリリーヌの高い知性と獨創性、気高い精神に支えられた演奏解釈、女優としての演劇的才能、サンド自身の装飾 (カデンツァ) に関する見解、偉大な芸術家の人格、と多岐に亘っている。質的にも量的にも、当時のパリの音楽事情とサンドの音楽観とともに、ポリリーヌの歌手としての特徴を知るうえで最も重要な資料のひとつだといえよう。

3.3. リスト著「ポリリーヌ・ヴィアルド-ガルシア」について

ポリリーヌは10代のころリストにピアノを師事し、リストはポリリーヌを歌手以前にピアニストとして称賛していた。その後ポリリーヌが歌手としてデビューしてからも二人の友好関係は長く続いた (FITZLYON 1965: 38)。1859年の1月に『音楽新報』にて「ポリリーヌ・ヴィアルド-ガルシア」を発表した当時のリストは、ワイマールに住み、ワイマール宮廷楽長として指揮の仕事をしてしながら作曲に力を入れていた時期にあたる。一方ポリリーヌは、歌手デビューから20年を過ぎ、すでに一流のオペラ歌手としてゆるぎない地位を確立し、ヨーロッパ各地への演奏旅行を頻繁に行っていた。1858年12月、演奏旅行でワイマールを訪れていたポリリーヌはリストと毎日のように面会している (BAKER 1915: 362)。リストはこの著述において、前半では自身の音楽観も交えながら、ポリリーヌの歌唱を生み出す源となっている音楽的背景や性質について論じ、後半では、ワイマール宮廷劇場でのオペラ公演、ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-35)《ノ

ルマ*Norma*》のノルマ役とロッシーニGioachino Rossini (1792-1868)《セビリアの理髪師*Il Barbiere di Siviglia*》のロジーナ役を歌った時の、ポリーヌの歌唱と演技について、持論を交えながら詳細に評価を下している。全体を通してポリーヌへの賛辞に始終しているのだが、単なる賛辞にとどまらず、音楽家の視点からポリーヌの歌唱と音楽の特徴について詳細に論じている点は注目すべきであろう。

4. 関連資料、先行研究について

本研究により、ポリーヌの歌手像とともに同時代の芸術家たちが理想とした歌唱芸術の在り方の一側面を知ることができると考えられるが、ポリーヌと他の芸術家との交流において述べられた言説についての資料および先行研究としては、第1に、ポリーヌによって書かれた、あるいはポリーヌ宛ての書簡が挙げられる。まずポリーヌの死後早い時期に公開されたのは、ポリーヌからユリウス・リーツJulius Rietz (1812-1877) 宛ての書簡集 (BAKER 1915/16) で、アメリカの音楽雑誌*The Musical Quarterly*に3回に分けて掲載された。ポリーヌはドイツ人音楽家リーツと親交を結び、特に1858年から1860年にかけて数多く手紙を交わしており、その中に彼女の音楽観や人生観を読み取ることができる。編者による解説が折々付け加えられているが、書簡の内容について詳しく論じられることはなく、書簡の公開が主たる目的となっている。次いで、サンドとの書簡のやりとりを扱った著書 (MARIX-SPIRE 1959) では、サンドとの交流が特に深かった1840年代の書簡が、詳細な註とともに発表されているが、二人の交流についての詳細な解説が序文として付され、ポリーヌ研究の重要な資料となっている。さらに、ポリーヌと1843年に出会って以来40年におよぶ交流を続けたロシアの作家ツルゲーネフIvan Turgenev (1818-83) からポリーヌへの書簡を扱った著書 (TURGENEV 1972) では、ツルゲーネフの目を通したポリーヌ像が得られることだけでなく、ポリーヌからツルゲーネフに宛てた手紙12通も掲載されていることから重要である。ポリーヌが書いた、あるいはポリーヌ宛ての書簡をひとつにまとめた資料としては、書簡を通してポリーヌの生涯を綴った伝記 (FRIANG 2008) が挙げられるが、これは資料集としてよりは伝記として評価されるべき著作であり、これまでのところ体系的なポリーヌ書簡集というもの存在しない。従って、ポリーヌ研究においては例えばベルリオーズHector Berlioz (1803-69) やマイヤーベアGiacomo Meyerbeer (1791-1864) など他の芸術家の既刊の書簡全集の中からポリーヌ宛てあるいはポリーヌについて言及されたものを拾い出すという調査方法が必要となってくるのが現状である。書簡以外でポリーヌ自身によって記述された言説としては、ポリーヌ自身が著した声楽教則本 (VIARDOT 1880) において書かれた解説が挙げられ、わずかではあるが声楽教師の視点からの歌唱に対する考え方に触れることができる。他にポリーヌの言説が間接的に伝えられている記述も重要な資料となってくるが、なかでもポリーヌの長女ルイズLuise Héritte-Viardot (1841-1918) の自伝 (HÉRITTE-VIARDOT 1977)、ポリーヌの弟子による回想録 (SCHOEN-RENÉ 1941) が、まとまった著作として重要である。

5. 「ポリーヌ・ガルシア嬢のコンサート」にみる、ポリーヌの歌手像

5.1. ポリーヌの歌唱の特徴

ミュッセは、ポリーヌの歌声について、まずマリブランとの類似点を指摘し、「同じ音色、澄んだ、よく響く、大胆な響きで、このスペインの“叫び”は、何か粗野で同時にとても甘いものを持っている。そしてそれは、我々に、およそ野生の果実の味に似た印象を生じさせる。(中略) 我々にとって幸運なこと

に、もしポリーヌ・ガルシアが、彼女の姉の声を持っているとしても、彼女はそれと同時にその中にその魂も持っている。そしてそれはほんのわずかな模倣もない。それは同じ天才なのだ (Musset 1839: 111 以下引用ページ数のみ表記、以下引用部分の和訳は全て筆者による)。』と述べている。ルネサンス座でのデビュー・コンサートの報告に触れたあとは、ポリーヌの歌唱についてミュッセ自身の見解が述べられている。ルネサンス座でのコンサートは欠席したものの、ミュッセはポリーヌのパリ社交界デビュー以来、ポリーヌの演奏活動を支援した人々のひとりであったため、ポリーヌの歌声をよく知っていたと考えられる。ミュッセはまず、ポリーヌの卓越した語学力およびピアノの才能に触れたうえで、次のように歌唱技術の完璧さを称え、ポリーヌの歌唱の自在さ、平易さは、訓練の結果身に付けた完璧な歌唱技術によるものであると指摘している。

彼女が歌うとき、彼女はいかなる当惑をも感じていない様子で、どんな努力も込めない (中略)。彼女は自在さに満ちた平易さをもって、全く崇高な気分を醸し出す靈感に専心する。彼女は長い訓練を積んできた。そしてこの平易さは深い技巧を隠している。それにもかかわらず、彼女は決して何も習うことなくすべてを知っている優れた人たちのように見える。(中略) 彼女は息をするように歌う (111-112.)。

さらにミュッセは、ポリーヌの卓越した表現力について、次のように述べ、表情の豊かさは感性の豊かさから来ている点も指摘している。

彼女の顔つきは表情豊かで、驚異的な迅速さと類いまれな自由さをもって (中略)、フレーズごとに変わる。彼女は、ひとつの言葉の中にも、芸術家の偉大な秘密を持っている。表現する前に、彼女は感じている。彼女が聞いているのは自分の声ではなく、心である (112)。

5.2. 当時の舞台の傾向に対する批判

詩人であると同時に劇作家でもあったミュッセは、ポリーヌのオペラ・デビューを待ち望む背景について話題を転じている。まず当時の役者たちの演技の、大げさな誇張の傾向に対して、「あなたが髪をかきむしり、それをマリブランの100倍やったところで、もし私が、あなたが何も感じていないことに気づいたら、あなたは私にどのような印象を生じさせられると思いますか？私は (中略) どうしてあなたがそんな風に動きまわるのかわからない (113)。』と呼びかけ、強い批判を投げかけている。ここでは演技の新しい傾向の成功した例としてマリブランを挙げているが、真に心から生じた演技でなければ、全く無意味なものになることを強調している。さらにミュッセは、役者だけでなく、派手さばかりを追求する劇場を批判し、その音楽についても「音楽と非音楽の間 (114)」であり、歌手は「歌わずに話すか叫んでいるのだ (114)」と非難している。

5.3. ポリーヌへの期待

次にミュッセは「さて、我々からこの影響からくる病を取り除くときが来た」(114) と、ポリーヌへの期待を述べる。当時ポリーヌはイギリスへ渡るだろうということ、新作オペラでデビューするだろうということがうわさされていたようだが、ミュッセはこれに反論、その理由は「真の聴衆はパリ (114)」の人々であり、「真の音楽は偉大な作曲家の中にこそある (114)」からだと言っている。

実際にポリーヌは、1839年5月9日にロンドンでオペラ・デビューを果たすが、その際歌ったのは新作

ではなく、ロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868) の《オテロ *Otello*》のデズデモナ役であった。

5.4. まとめ

ミュッセによる以上の言説からは、ポリーヌの歌手像として次のような特徴が挙げられる。

- (1) 「マリブランと同じ声、魂」を持つ「天才」
- (2) 困難さを感じさせることのない歌唱力で「息をするように歌う」
- (3) 舞台芸術の「真実への回帰」を期待させる演技力

この記述はポリーヌがオペラ・デビューする前のもので、ポリーヌに対するミュッセの期待が多く含まれているが、詩人・劇作家の立場から、ポリーヌの舞台役者としての能力を察知し高く評価している点が特に注目される。

6. サンド著「イタリア座とポリーヌ・ガルシア嬢」における、ポリーヌの歌手像について

6.1. ポリーヌの音楽能力と歌唱、演技力について

サンドははじめにポリーヌの音楽能力について「ガルシア嬢の出現は、女性によって扱われた芸術の歴史において輝かしいものとなるだろう (SAND 1840: 586)」と述べている。そしてポリーヌのことを「本当に美しく力強い音楽を書く18歳の娘 (586)」と呼び、作曲家としても卓越した能力を持つポリーヌは永久不滅の真の芸術家だと評価している。そしてポリーヌの歌唱について次のように述べ、演奏解釈の忠実さと独創性を指摘している。

ガルシア嬢は、一人の女優以上、一人の女性歌手以上なのだ。彼女を聴けば期待すべき喜び、感動以上のものがある (中略)。彼女がひとつの表現方法を取り入れ、ひとつのフレーズを発すると、損なわれた意味は回復され、失われた字句が再び見出される。ガルシア嬢は (中略) 決して自分の精神を作曲家の精神に置き換えたりしない (587)。

そして、ポリーヌの「魂から発し魂に届く (588)」歌声に、「人々は寛大な精神を感じ取り、屈することのない気力を期待し、あなた方に向かって気持ちを伝えに来る強い魂を感じ取る (589)」と、サンドにとって理想の歌手であるポリーヌがいかにして聴衆に感動を与えているかを論じている。さらにはオペラの舞台に立ったポリーヌの役者としての才能についても言及し、「わかりやすく、気取らずにいて優雅な身振り (589)」によって立ち姿は美しく、「彼女は常に、正しい輪郭、気品と真実に満ちた動きの状態にある (589)」と評価している。ここからは表面的な美よりも内面から生じる美を重視する姿勢がみられる。

6.2. 聴衆への批判と装飾 (カデンツァ) に関する見解

サンドは理想の歌手像とポリーヌの歌唱について論じる一方で、当時の聴衆に対する批判と、装飾、特にカデンツァに関する独自の見解を述べている。オペラのアリア等で歌われるカデンツァについてサンドは説得力を持った節度ある装飾を望んでおり、過度に引き延ばされ、劇の筋からかけ離れて名人芸だけを披露する無意味なカデンツァに対して「お茶を沸かすやかんの音を完璧に模倣する結果にしかない

(中略) 耳障りな愚行 (589)」と、非常に強い嫌悪感を表明し、「メロディーの流れを中断するようなこうしたおぞましい娯楽 (589)」を熱狂的にもてはやす聴衆を非難し、ポリヌを含め偉大な歌手たちに向かって「この流行の愚かさの数々を直してもらい必要があるのです! (589)」と呼びかけている。

6.3. 偉大な芸術家の人格

最後にサンドは、急病で出演できなくなった歌手の代役をつとめたエピソードを紹介してポリヌの献身的な努力と天才的な能力を称えている。さらに、イタリア座で歌う偉大な歌手たちに具わっている、熱心な勤勉さ、音楽への献身と謙虚さと、高潔な人格について論じ、「我々はこの寛大な歌手たちを保持しようではないか (589)」と呼びかける。そして自国の歌手と聴衆を育てるためには、ポリヌをはじめとするイタリア座で歌う偉大な歌手たちの存在が不可欠であることを訴えてこの論文を締めくくっている。

6.4. まとめ

ここでサンドによって記述された、理想の歌手としてのポリヌの特徴を以下に挙げる。

- (1) 作品に対して忠実であると同時に、高い知性と音楽的能力によって裏づけられた独創性豊かな歌唱
- (2) 舞台上での「真実に満ちた動き」によって内面から生じる美しさ
- (3) 「魂から発し魂に届く」歌声を生む強く気高い精神、寛大で誠実な人格

持論を展開する中で、サンドにとって表面的な美しさ、華々しさはあまり重要でなく、より内的で高尚なものを求めていることがわかる。というのはサンドにとって音楽は「全ての芸術の中で一番理想的 (584)」で、オペラは単に上流社交界の娯楽などではなく、すべての人々の精神生活に恩恵をもたらす、「最も高尚で最も洗練された文明の手段 (586)」だからである。このようにサンドは、ポリヌの中に自身が抱く理想の歌手像を見出し、後にポリヌをモデルにした長編小説『コンシュエロ *Consuelo*』(SAND 1959) を書くこととなる。これは1842年から43年にかけて発表され、ヨーロッパ中で評判になった。

7. リスト著「ポリヌ・ヴィアルド - ガルシア」にみる、ポリヌの歌手像

7.1. ポリヌの歌唱を支える人格について

まずはじめに、リストはポリヌの人格について、「優れた精神の素養、人柄の良さ、品性の高さ、私生活における品行方正さによっても、全く特別な位置を占めている (LISZT 1859: 49)」と評し、「肅々と自身の天職に献身し、真摯な眼差しで芸術の理想を追い求める敬虔な気持ちから若々しい熱情に満たされて、(中略) ひとつの美しい芸術家像を提供している (50)」と称賛している。

7.2. ポリヌの音楽の特徴

ポリヌの音楽の特徴として、リストは「スペイン人の気質、フランスの教育、ドイツ人の心情をもって、彼女は様々な民族の独自性を自分自身の中で清算している (50)」ポリヌが、南方 (イタリア) と北方 (ドイツ) の音楽の両方を理解し、自分のものとしていることを指摘し高く評価している。続いて作曲家としてのポリヌの評価では、ポリヌの作品に認められる「和声の繊細さに表れる非常に優しい感情 (51)」についてショパン Fryderyk Chopin (1810-49) との「緊密な類似性 (51)」を指摘し、「その繊細さは、少なからぬ有名な作曲家も彼女を羨むだろう (51)」と称えている²。そしてポリヌのこの

創作能力が、豊かな歌唱表現にいかにか繋がっているかについて、「彼女の創意工夫のどれほどが、彼女のオペラの役作りに、新しい観点をもってそれを豊かにするために、利用されていることか。(中略)それは専ら常に、表現されたキャラクターに対する我々の興味、作曲家が意図したことに対する我々の感覚を高めることに貢献する (51)。」と説明している。

さらにリストは、ポリヌのピアニストとしての才能も、卓越した歌唱に貢献していることを指摘し、高度な技術と的確な感情表現とが結びついたポリヌの歌唱を称えている。

その一方でリストは、歌唱の分野については「ロッシーニのオペラが舞台から次第に消えて行って以来、歌手たちはもはや歌を学ぼうと努力しなくなった (52)」と、この20年ほどで衰退の一途をたどっていることを嘆いているが、先のミュッセやサンドの言説と比べることで、19世紀中庸の歌唱の変化を垣間見ることができて興味深い。そして状況は変化しても、ポリヌの場合においては、「聖なる詩情の火にこと欠かない全ての偉大な傑出した人たちがそうであるように、名人芸は専ら、ある作品や配役の理念、思想、性格を表現することに仕えている (52)」と評している。そして名人芸 (Virtuosität) の話題になったところで、以下のようにピアノの名人リストならではの見解が付け加えられていることに注目したい。

名人芸というのは、専ら芸術家が何でもやりたいようにやれるということのためにある。(中略) そのことがよくわかるのは、名人芸が見せびらかしの手段ではなく言語の豊かさという感情を表現する手段となっている芸術家たちによって演じられている場合である (52)。

7.3. ワイマールでのオペラ公演における、ポリヌの歌唱と演技

ワイマールでのオペラ公演《ノルマ》と《セビリヤの理髪師》の2演目での、ポリヌの歌唱と演技についての具体的な評価が述べられている。ノルマとロジーナという、前者は悲劇的、後者は喜劇的な、非常に異なるキャラクターをポリヌがどう歌い演じているかを、同時代の大音楽家リストが詩情に満ちた表現で詳細に描写している部分は、現代の我々にとってはちょうどこれと同役、特にノルマを歌って成功を収めたマリア・カラス Maria Callas (1923-77) を彷彿とさせ、実に興味深い³。

7.3.1. 《ノルマ》における歌唱表現

「最高のノルマ、最高のロジーナ (52)」を観たと前置きしたうえで、まずリストは《ノルマ》について、原作の紹介に始まり、ノルマの役柄について分析したうえで、ポリヌの歌唱がリストにどのような印象を与えたか詳述する。特に、ポリヌがノルマの性格と心の動きを歌唱によってどう表現したか、アリアにおいては「非常に悔いている、熱のこもった、心にわだかまりのある声音 (52)」、「心臓の鼓動のような (52)」声、二重唱でのカデンツァにおいては「対話の様々な要素を見事に浮き彫りにし (53)」、三重唱では言葉が「怒りとしのび泣きによってさえぎられるように歌い (53)」、第2幕では「気力に満ちた走句や、冷笑的なパッセージの中で、きわめて独特な心の深みに届くアクセントを見出し (53)」、最後の場面では「荘厳極まる悲劇的深刻さへと上りつめた (53)」と、様々な表現を用いて述べている。そして「これほどキャラクターの心のひだの隅々までも明らかにする気高い熱情をもって解釈するのを見たことが無かった (53)」と締めくくっている。以上の記述から、ポリヌは歌唱によってノルマの複雑な性格と心理の変化を極めて精緻に表現していることがわかる。

7.3.2. 《セビリヤの理髪師》における演技力と装飾を用いた歌唱表現

続いて《セビリヤの理髪師》については、ロッシーニの傑作として論じたあと、ロジーナを歌うポリリーヌの評価が詳細に述べられており、ロジーナを歌い演じるポリリーヌがリストにどのような印象を与えたのか、詳しく知ることができる。まず、ポリリーヌの演技力によって、ロジーナというキャラクターがいかに魅力的に表現されたか、リストは次のように語っている。

彼女のコケットリーの優雅な愛らしさと、小娘のような、それでいて不作法ではない利かん気ぶり、全くの跳ね返りと、それでもなお慎みのある態度、品のあるふくれっ面、からかったり冷やかしたりする際のきわめてエレガントないたずらっぽさ、こうしたものは、彼女にこずるさと人の良さの二面性を与え、伯爵が彼女に熱をあげるのもっともだと思わせる。(53)。

上記からは、先にミュッセとサンドによって指摘されていた、舞台役者としてのポリリーヌの卓越した演技力をより具体的にうかがい知ることができる。さらにリストは、こうした役柄の性格描写は、歌唱においてはポリリーヌの歌声の柔軟性によって決定づけられていることを指摘し、演技と歌唱の関連性を明示している。

続く第2幕の批評では、色彩豊かな詩的表現が多用されているが、これにより、ポリリーヌの歌唱表現、とりわけカデンツァにみられる巧みな名人芸と、それに対するリストの感性をもうかがい知ることができて興味深い。

第2幕で彼女がスペインの歌曲やショパンの有名なマズルカにおいて彼女のコロラトゥーラと心情的な表現の、限らない豊かさを発揮するとき⁴、(中略)そこでなんと彼女は歌声という金色のクレヨンで空に大胆な虹を描き、ついでツバメのようなすばやさで下から上へと舞い上がり、そしてトリルで枝の上にとまり、その枝についた露の滴を、玉をころがすような小粋なカデンツァで振り落とすことだろうか！(53)

リストはこれに続いて「ここで彼女はまたピアノ演奏の才能で持って、前奏や即興演奏で魅力的な着想を観客がそれと気づかぬ間に素早くとらえて観客を喜ばせた(53-54.)」と、劇中でポリリーヌがピアノを即興で弾きながら歌う様子を報じているが、歌だけでなくピアノにおいても見事な名人芸を披露していること、こちらの名人芸もまた、オペラの役柄と調和のとれたものであることがわかる。最後にリストは、オペラにおけるイタリアの流派の、ドイツに対する優位性について述べたうえで、優れた演奏家の役割を論じ、改めてポリリーヌへの賛辞で締めくくっている。

以上のような記述から、リストはポリリーヌの歌唱と演技における卓越した演技力、特に装飾(カデンツァ)の歌唱様式を高く評価していることがわかる。しかしポリリーヌが具体的にどの部分でどのようなカデンツァをどのように歌ったかは不明なのが残念である。ポリリーヌが劇中で歌ったマズルカについては、曲が特定できないが、ポリリーヌ自身がショパンのマズルカを歌曲に編曲したものであることに間違いないであろう。これらで出版されたもののうち筆者が入手したものには12曲収められている(CHOPIN; VIARDOT-GARCÍA 1988)。わずかな手がかりにしかならないが、マズルカに含まれるカデンツァからは、ポリリーヌがどのような装飾を好んで用いたかをうかがい知ることができると考え、数例を挙げておく(譜例1-3)。また、このワイマール公演の約1年後の1859年11月にパリのリリック座で初演されたベルリオーズ編曲版グルック《オルフェオ *Orfée*》⁵の中の、第1幕オルフェオのアリアにおいてポリリーヌが

歌い絶賛されたカデンツァも参考までに添えておく（譜例4, BERLIOZ 2006）。これらのカデンツァからは、2オクターヴにわたる広い音域、急速な半音階進行、8度以上の跳躍、といった、名人芸的なパッセージが好んで用いられる傾向が認められる。

カデンツァについては、サンドのように否定的な意見もあり、例えばロジーナを歌うポリヌについてシューマンRobert Schumann (1810-56) は、「ヴィアルドはオペラを非常に変えてしまった。どんな旋律でも、たいていどこにか手が入っている。名人の自由ということの、とんでもないはきちがえだ。とはいえ、これは彼女の一番の当たり役だ（シューマン 1958: 227）」と評している。このことから、カデンツァなどの装飾にみられる名人芸については聴き手の音楽観も多分に反映され、見解が分かれていることがわかる。

〈譜例〉

〈譜例1 COQUETTE 58-60小節目〉

jour il faut, il faut l'é-couter Ah! ... Donc, si tu m'en

〈譜例2 L'OISELET 62-63小節目〉

Ah! ... Ce-lui de

〈譜例3 LA FÊTE 111-112小節目〉

Ah! ... rit.

〈譜例4 オルフェオのアリア“Amour, viens rendre à mon âme” 112小節目からのカデンツァ〉

Je vais bra-ver le tré-pas. Ob-jet de
mon a-mour, Je vais te ren-dre au jour, Je vais te ren-dre au jour. Je bra-ve, je
bra-ve, je bra-ve, je bra-ve le tré-pas, je bra-ve le tré-pas.

7.4. まとめ

以上リストによる言説からは、ポリヌの歌手像として次のような特徴が挙げられる。

- (1) 優れた人格をもって「真摯な眼差しで芸術の理想を追い求め」、「ひとつの美しい芸術家像」を形成
- (2) 異なる地域・民族の音楽の本質を両方とも理解し融合する力

(3) 柔軟な歌声と結びついた劇的表現力

(4) カデンツァなどの装飾にみられる、独創的でありながら作品表現に貢献する名人芸

以上のように、リストの言説においては、第一にポリーヌの歌唱を根本から支える要素として、南北の音楽を真に理解し融合していることを指摘している点、第二に、名人芸的な装飾に関する詳細な見解では、ジャンルこそ違おうと同じく名人芸を披露して聴衆を沸かせていたリストならではの演奏美学が盛り込まれ、説得力をもって論じられている点が特徴的である。また、声楽以外にもピアノや作曲の卓越した能力を持っていることが独自の歌唱表現に繋がっていることはミュッセやサンドも指摘していたが、リストの記述によって、こうした能力が実際のオペラの舞台に生かされていることが、より具体的に明らかになった。

8. 結論

ミュッセ、サンド、リスト三者の言説から歌手としてのポリーヌの特徴を抽出、考察を行った結果、ミュッセの言説においてはポリーヌの演技力への期待、サンドの言説においては音楽の独創性と気高い人格が強調され、リストの言説においては、音楽家の視点からの専門的で詳細な分析を通してミュッセとサンドの見解がより深く理解されうる形で集約されていることがわかった。それぞれ異なる立場から異なる時期に記述されたにもかかわらず、ポリーヌの歌手像に一貫性が認められることは注目に値する。結論として、ポリーヌの歌手像を形成する特徴的な要素は以下の3点にまとめることができる。

第1に挙げられるのは、カデンツァ等の装飾に顕著に表れる、音楽の独創性である。華やかなパッセージを歌って歌唱技術をひけらかすだけの装飾法に対して特にサンドは強い嫌悪感を示すが、その一方でポリーヌの独創的な歌唱については、「彼女がひとつの表現方法を取り入れ、ひとつのフレーズを発すると、損なわれた意味は回復され、失われた字句が再び見出される」と評価している。また自身がピアノの名手であるリストは演奏者の立場から、名人芸についての明確な見解を述べ、「名人芸が見せびらかしの手段ではなく言語の豊かさという感情を表現する手段となっている」芸術家に属するポリーヌは、その創作力をもって「表現されたキャラクターに対する我々の興味、作曲家が意図したことに対する我々の感覚を高めることに貢献」と評価している。ポリーヌの独創性の源としては、語学、文学、作曲、ピアノといった幅広い能力が挙げられているが、特にリストの言説においては、南北の音楽を真に理解し融合する能力も強調されている。

第2に、役者としてのきわめて優れた演技力が挙げられる。オペラ・デビュー以前よりミュッセが舞台女優ラシェルを引き合いに出しながら舞台芸術における「真実への回帰」を成しうる新人だと期待したほどの演技力は、同じく「真実に満ちた動き」だとしてサンドの称賛を受け、リストに「最高のノルマ、最高のロジーナ」という印象を与えた。実際、ポリーヌの歌手活動における第一の頂点となったマイヤーベア《預言者 *Le Prophète*》(1849年初演)では、悲劇の母フィデス役を演じて大きな話題となった⁶。以上のような歌唱や演技の録音や映像は存在せず、実際具体的にどのように歌われどのような効果を生み出したかを直接知ることができないのは残念であるが、今後はポリーヌ自身が書きのこしたカデンツァやそれに関する記述などいくつかの資料をもとに考察を進めていくことはできるであろう。

第3に挙げるべき特徴は、ポリーヌの性格が特別視されている点である。ミュッセの「彼女が聞いているのは自分の声ではなく、心である」、サンドの「このような声は魂から発し魂に届く」といった言説にみられるように、単なる表面的な美しさや華やかさよりも、より深い内面から美を追求する姿勢が評価されており、リストの言説においては「粛々と自身の天職に献身し、真摯な眼差しで芸術の理想を追い求め

る敬虔な気持ちから若々しい熱情に満たされて]、「ひとつの美しい芸術家像を提供している」と集約されている。このように、ポリーヌの歌手としての特別な人格についても多く語られていることから、ポリーヌの歌手像をより詳しく知るためには、今後はポリーヌ自身が抱く音楽観や、ポリーヌの人物像について詳しく調べることも必要となるだろう⁷。

以上、ミュッセ、サンドとリストの三者の言説からは、声楽のみならず作曲やピアノ、語学等の豊かな才能に由来する独創的な音楽、魂から発する歌声と卓越した演技力で人々を魅了するというポリーヌの歌手像が浮かび上がってきたが、これはデビュー当初から20年を経ても変わることがないこともわかった。さらにサンドとリストの言説からは、ポリーヌの特別な人格が、ポリーヌの歌手像を構成する重要な要素となっていることが明らかになった。本稿では、数多くの芸術家と関わりながら活動を展開していったポリーヌの歌手像の一部分を明らかにしたに過ぎないが、研究対象を拡げていくことでさらに多くのことが解明されるだろう。

本稿での仏文和訳においては、お茶の水女子大学文教育学部仏語圏言語文化コース教授の中村俊直先生、独文和訳においてはお茶の水女子大学名誉教授の石丸昭二先生より多くのご助言を賜りました。ここに厚く御礼申し上げます。

〈註〉

1. サンドの論文 (SAND 1840) の詳細については、拙稿 (水越 2015) を参照。
2. 演奏活動と同時に作曲活動も行っていたポリーヌは、歌曲だけでも100曲以上書いている(WADDINGTON 2004)。ここでリストはポリーヌが書いた“Cagna Espagnola”, “En mer”, “Luciole” という名の3つの歌曲を例に挙げている。
3. 奇しくも1958年パリ・オペラ座におけるコンサートでカラスがノルマとロジーナのアリアを歌った映像が残っている (DVDについては巻末を参照)。ポリーヌとカラスの類似点については別の機会に改めて論じたい。
4. このオペラの第2幕には歌のレッスンの場面があり、他のオペラのアリアなどが自由に挿入された。ポリーヌは1843年11月27日の《セビリアの理髪師》ロシア公演の際は、ツルゲーネフに教えを受け完璧な発音のロシア語でロシアの歌を歌い絶賛された (FITZLYON 1964: 156-157.)。
5. 《オルフェオ》の詳細については拙稿 (水越 2013) を参照。
6. 《預言者》フィデス役については拙稿 (水越 2014) を参照。
7. ポリーヌの音楽観と人物像についての研究は、拙稿 (水越 2016) にて発表予定。

〈引用文献〉

- BAKER, Theodore (ed./trans.)
1915/16 “Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz — Letters of Friendship”, *The Musical Quarterly*, 1(3): 350-380, 1(4): 526-559, 2(1): 32-60.
- FITZLYON, April
1964 *The price of Genius: A Biography of Pauline Viardot*, London: John Calder.
- FRIANG, Michèle
2008 *Pauline Viardot au miroir de sa correspondance*, Paris: Hermann Éditeurs.
- HÉRITTE-VIARDOT, Louise
1978 *Memories and Adventures*, New York: Da Capo Press.

LISZT, Franz

1859 “Pauline Viardot-Garcia.” *Neue Zeitschrift für Musik*, 50(5): 49-54.

MARIX-SPIRE, Thérèse (ed.)

1959 *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot 1839-1849*, Paris: Nouvelles Éditions Latines.

水越, 美和

2013 「グルック作曲《オルフェオとエウリディーチェ》のベルリオズ編曲版におけるポリーヌ・ヴィアルド-ガルシアの関与—第1幕のアリア“Amour, viens rendre à mon âme”および終結部のカデンツァを中心に—」『お茶の水女子大学大学院 人間文化創成科学論叢』15: 143-151.

2014 「マイヤーベア作曲《預言者》成立過程初期における考察—ポリーヌ・ヴィアルド-ガルシアによるフィデス役の形成—」『お茶の水女子大学 人文科学研究』10: 145-154.

2015 「ジョルジュ・サンド著「イタリア座とポリーヌ・ガルシア嬢」にみる、ポリーヌ・ヴィアルド-ガルシアの歌手像について」『お茶の水音楽論集』17: 1-12

2016 「ポリーヌ・ヴィアルド-ガルシアの、歌手としての音楽観と人物像について—ユリウス・リーツへの書簡集より—」『お茶の水音楽論集』第18号に掲載予定.

Musset, Alfred de

1839 “Concert de Mademoiselle Garcia”, *Revue de deux mondes*, 17: 110-116.

PLEASANTS, Henry

1966 *The Great Singers*, New York: Simon and Schuster.

SAND, George

1840 “Le Théâtre-Italien et M^{lle} Pauline Garcia”, *Revue des deux mondes*, 21: 580-590.

1959 *Consuelo*, Paris: Garnier.

2008 日本語訳『歌姫コンシュエロ』上・下巻, 持田, 明子; 大野, 一道 (監訳), 東京: 藤原書店.

SCHOEN-RENÉ, Anna Eugénie

1941 *America's Musical Inheritance: Memories and Reminiscences*, New York: G.P. Putnam's Sons.

SCHUMANN, Robert シューマン, ロベルト

1958 『音楽と音楽家』吉田, 秀和 (訳), 東京: 岩波書店.

TURGENEV, Ivan Sergeevich

1972 *Lettres inédites de Tourguénev à Pauline Viardot et sa Famille*, GRANJARD, Henri; ZVIGUILSKY, Alexandre (ed.), Lausanne: Éditions L'âge d'homme.

VIARDOT, Pauline

1880 *Une heure d'étude: exercices pour voix de femmes*, Paris: [n.p.]

1985 Eng. Trans. *An Hour of Study*, Vol.1&2, New York: Belwin Mills Publishing Corp..

WADDINGTON, Patrick

2004 *The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821-1910): A chronological catalogue with an index of titles (2nd ed.)*, Pinehaven, New Zealand: Whilnaki press.

〈引用楽譜〉

BERLIOZ, Hector

2006 *Orfée: Arrangement de Chr. W. Gluck 《Orfée et Euridice》(vocal score)*, Kassel: Bärenreiter Verlag.

CHOPIN, Frédéric; VIARDOT-GARCÍA, Pauline

1988 *12 MAZURKAS*, ROSE Jerome (ed.), New York City: Internat. Music Co..

〈DVD〉

CALLAS, Maria (et. al.)

2001 *La Callas -- toujours : Paris, 1958*, Maria Callas, soprano ; Orchestre et Choeurs du Théâtre

ポリーヌ・ヴィアルド - ガルシアの歌手像について

National de l'Opéra de Paris ; Georges Sebastian, conductor. Recorded live at the Palais Garnier, Dec. 19, 1958, [S.1.] : EMI.