

# ジャック・ブレルのシャンソン における笑いの生成



戸板 律子

## 要約

ジャック・ブレルのシャンソンにおいて、「笑い」がどこからどのように生まれているのか、ブレルの独自性を探りながら、テキスト・音楽・パフォーマンスにおいて考察する。

テキストではオチが多用されているが、これは彼のシャンソンの演劇性と関連している。また彼が表現技法として意識的かつ効果的に使用した、歌詞の極端な繰り返し、笑いにも活かされている。音楽はテキストに書かれた登場人物や場面の滑稽さを際立たせている。またブレルの特徴として知られるクレシェンドが、感動的盛り上げだけでなく、オチの効果を高める働きもしている。パフォーマンスでは、笑いは声や身振りによる模倣からだけでなく、テキストとの巧妙な結びつきによっても引き出されている。更にはこのパフォーマンスこそが、笑いを生む音楽・テキストを最終的に決定しているという側面がある。

以上のことからブレルにおいては、「笑

い」はテキスト単独でも起こりうるものよりもむしろ、それが演じられて初めて生じるものの方が中心で、そのことがブラッサンスやトレネらの笑いとの違いをなしている可能性がある。

## 1 序

ジャック・ブレル Jacques Brel<sup>1</sup>のシャンソンにおいて「笑い」は間違いなく重要な要素である。しかし彼のレパートリーから仮に「ユーモア・コミック路線」のリストを作るとするならば、躊躇せずここに分類できる楽曲はそう多くない。『女房の愛人を殺す方法、僕のように伝統の中で育てられた場合』のような単純明快な作品もあるが、多くは『ザングラ』のように悲劇とないまぜになっていたり、『ブルジョワ』のように笑いが前面に出ている、その背後に深いテーマが隠れていて、笑うだけではすまされなかつたりするからである。ブレルの評伝として決定版ともいえる著作の中で、マルク・ロビン Marc Robineは次のよ

うに記してさえいる：《ブレルはブラッサンスやトレネ<sup>ii</sup>が得意としたジャンルである、奇想天外な滑稽話を書く言葉を持っていなかった。》《トレネ風の軽口-軽さ故にブレルには全く向かないジャンル》<sup>iii</sup>。

ブレルの笑いが滑稽なストーリーや面白おかしい語り口にないとすれば、またそれ故に、ユーモア・コミック系のカテゴリーに入らない曲にも広く存在しているとすれば、それはどこから、どのように生まれているのだろうか。ブレルの独自性にかかわると考えられる点に的を絞って、歌を構成する三大要素、テキスト・音楽・パフォーマンスの順に考察する。

＜記述について＞

・楽曲タイトルは戸板訳を『 』で示し、末尾にリストを掲載する。原題に忠実になるよう、既存の邦題と異なる場合もありうる。

・固有名はカナ表記の後に初出箇所を原綴を記す。

・引用は《 》で示す。仏語からの引用は全て戸板訳、必要に応じて直後に原文を添える。引用中の[ ]は戸板註である。尚、歌詞はブレル全集 *Œuvre intégrale*,

Robert Laffont, 1986による。

・仏語の読みは“カナ”で示す。

・歌詞の中の語り手＝主人公を＜俺（僕、私等々）＞で示す。

## 2 笑いの生成

### 2.1 テキスト

ブレルの代表作中の代表作『ブルジョワ』は3番構成で、主人公の1人称語りで

ある。1番、＜俺＞は安酒場「モンタラン」で、毎晩仲間2人と若者らしく氣勢を上げている。友人ジョジョはヴォルテール気取り、ピエールはカザノヴァ気取り、プライドが高い＜俺＞は俺気取り。午前零時頃、決まって向かいのホテル「トロワ・フザン」のバーから公証人達が出てくる。すると＜俺＞達3人は彼らに向かって、お尻を丸出しにして囃し立てる。《ブルジョワは豚と同じ 年取るほど馬鹿になる》。2番、同じくモンタランでの同じ3人組、但しもう青春の炎は風前の灯。踊り狂うヴォルテールにダンスはご遠慮のカザノヴァ、そして相変わらず＜俺＞は俺。それでもトロワ・フザンの公証人達を見れば性懲りもなくズボンを下げて《ブルジョワは豚と同じ…》。3番では背景が変わって、＜俺＞達3人組はトロワ・フザンのバーにいる。公証人のご身分になったのだ。ヴォルテールやカザノヴァや俺についてひとしきり語り合った後バーから出ると、向かいのモンタランから若造どもが尻を向けて《ブルジョワは豚と同じ…》。

・オチ

ブルジョワを笑っていた若者が大人になり、今度は自分たちがブルジョワとして若者に笑われる。このようなオチのつく歌がブレルには多い。『ボンボン』では、＜僕＞はキャンディを手土産に女の子を誘い出してデートの途中、故意か偶然か現れた別の男に彼女を取られてしまう。するとその同じキャンディを持って、別の女の子を誘いに行くのだが、それはつい今しがた「赤毛で性悪、あなたの方が美人」などと最初

## 笑い学研究17 (2010. 7)

の彼女に向かって陰口を言っていた娘なのである。『女房の愛人を殺す方法、僕のように伝統の中で育てられた場合』では、その方法を次々と考えだした挙句の結論が《別に殺さなくていいじゃないか だって僕のせいなんだから 奴が梅毒になったのは》。また『馬』では、＜俺＞はかつて馬だったが、愛するマダムの命じるままに牝馬と別れ、2本足で歩き、流行歌手にまでなった。乗馬を習うのを断ってマダムに棄てられた時には、馬らしいところは歯だけになっていた。だから俺はこうして人間の女からも牝馬からも拒まれるのさ、と自分の容姿-自他公認の醜男-をネタにして歌う。他にも『ガス』『ザングラ』『しらふ』そして『ボンボン』の続編『ボンボン'67』などを、オチのある歌として挙げるができる。

ストーリーにオチのある歌そのものは珍しくないが、1人の歌い手のレパートリーとしては目を引く多さである。これはブレル最大の特徴である演劇性と関連があるのではないか。彼の殆どの楽曲が1人称語りであり、その語り手=主人公に没入して演じるブレルのパフォーマンスは、歌でありながらまるで一人芝居のようである。その1曲1曲に固有の主人公と場面があり、物語が展開するのであるから、ステージでは次の曲に移るために、1曲終わる毎にこの仮想空間を閉じなければならない。オチとは桂米朝によれば《一種のぶちこわし作業》であり《物語の世界に遊ばせ》ていた客を《一瞬に現実にはひきもどす》<sup>3)</sup>ものであるから、とりわけライブで曲間にトーク

を全く挟まなかったブレルにとっては、別の楽曲に移るのにうってつけの手段といえる。

## ・繰り返し構造

ブレルの楽曲には、2番以降の歌詞が一部のフレーズや単語を除いて1番と殆ど同じというものがよく見られる。『ブルジョワ』にもこの繰り返し技法が用いられており、とりわけ1番と2番では、語数で比較して1番のルフラン（繰り返し歌節）を除く82語のうち69語までが2番で再現する。全く同じ場所、同じ顔ぶれ、ブルジョワに対する同じ悪ふざけ。変わっているのは、3人が謳歌していた青春が終焉を迎えようとしていることぐらいで、それは次の1行のたった1語の変化の中に凝縮されている（下線戸板）。

1番 《青春時代を飲みに行ったものだ》

2番 《青春時代を燃やしに行ったものだ》

3番ではこの繰り返し構造に最小限の変更を加えることによって、3人の身分を一瞬のうちに逆転させている。登場人物・場所・ヴォルテール・カザノヴァといったディテールは全く同じで、モンタランとトロワ・フザンだけが入れ替わっているのだ。3人は今やトロワ・フザンにおり、最後にはモンタランの若者達から下品な挨拶を受けるのである。＜俺＞に便乗してブルジョワを叩いていたであろう聴き手は、まんまと一杯食わされてしまう。

繰り返し構造を使った作詞技法を、ブレルは1曲約3分というポピュラーソングの制約の中で、自分の表現したいことを効果

的に伝えるために活用している<sup>vi</sup>。一見逆説的に思えるが、文字ではなく耳から聞こえる言葉をとおして情報を受け取る聴衆には、繰り返しを上手く使うことによって、例えば変化を数語に凝縮し、説明抜きで一瞬にして把握させることができるのである。これは笑いの生成においても効果的であると思われる。笑いを桂枝雀は「緊張の緩和」<sup>vii</sup>と表現したが、多くの場合そのような瞬間的な反応であり、歌であればそれは必然的である。音楽とともに流れていくものを、途中で止める訳にいかないのであるから<sup>viii</sup>。またそもそも一気にオトスが故の効果がおちなのであろう。

繰り返し自体が笑いを生む例もある。『フランドルの女たち』は、保守的な田舎で親や教会の言うままに、結婚して子と農作物を生産し死んでいく女達の一生を、二十歳、三十歳、七十歳、百歳で切り取った4枚の風刺戯画である。4番までの歌詞に《両親 教会の用務員 枢機卿猥下》の監視、《首席司祭様》の《お説教》、《畑のホップと小麦》といったディテールが繰り返し現れ、因習が一生を通じて女達を縛っている様を象徴する。そんな中で、ミサを告げる《日曜の鐘が鳴る度に[...]踊る》女達の姿が4度まで繰り返され、滑稽なワンプターンの構図ができあがる。

一方、繰り返しによって小さな変化にも聴き手の注意が集まるので、それを笑わせたいポイントに誘導することができる。

1・2番で《修道院でお説教の首席司祭様》は、3番では下線部が《何度も同じ話ばかり》となり、かなり耄碌された模様、

4番では既に《安らかにお休み》である。

繰り返し構造からくる笑いの例をもうひとつ挙げる。『ザングラ』の1番の歌詞は、次のとおりである。

《俺の名はザングラ 俺は中尉 平原にそびえるベロンジオの要塞で 敵が現れ俺は英雄になるだろう その日を待って俺は時々退屈する そこで町へ娘らの群れに会いに行く だが娘らが夢見るのは愛 俺の夢は馬》

2番から4番は、この歌詞の大半が繰り返される。変わっていくのは3箇所のみ、軍隊での階級（大尉→司令官→大佐）、町へ行ってやること（娘コンスエロに会う→ドン・ペドロと飲む→ペドロの未亡人に会う）、そして最後の行の《愛》と《馬》にかかわる部分である。このamour(s)（愛、恋、色事）とchevaux(馬)の2語の繰り返しの中に、主人公の滑稽さが手際よく集約されている。＜俺＞はchevauxつまりステイタスを得ることばかりに執着して、amour(s)つまり人生を楽しむことには目もくれない。

2番《だがコンスエロが語るのは愛 俺は馬の話》

3番《ペドロは俺の愛に 俺はペドロの馬に乾杯》

老齢にさしかかってようやく＜俺＞はamourに目を向けるのだが

4番《俺はついに愛を語る だがペドロの女房は俺の馬の話》

その時には女の関心は＜俺＞のステイタスにしかない。こうして5番のおちへとつなげる。

## 笑い学研究17 (2010. 7)

《俺の名はザングラ 昨日老いぼれた將軍となって 平原にそびえるベロンジオの要塞を去った するとそこに敵が 俺は英雄になれまい》

4番までの繰り返し部分に変更を加えることで、状況の変化（要塞を去る）と皮肉な結末（待っていた敵の出現、敗北）が瞬時に示されている。

この曲などは、仮にストーリーだけ抽出すればコミックというよりむしろ悲劇的な印象を与えるかもしれない。しかし実際聴いてみると、この主人公は滑稽なものとして現れる。『フランドルの女たち』同様、執拗なまでの繰り返しによって、その振舞いがパターン化され、カリカチュアとなっているのである。そして次項に見るように、音楽もその滑稽さを強調するよう働いている。

## 2.2 音楽

ブレルはレパートリーの大半を自身で作曲している。『Œuvre intégrale』所収の192タイトル中、ミュージカル『ラ・マンチャの男』仏語版<sup>16</sup>を除いた176曲のうち、他人による作曲は30曲、共作は33曲のみ。その63曲中53曲までもがわずか3名の関与、すなわちブレルの2人のピアニスト、ジェラルド・ジュアネストGérard Jouannestとフランソワ・ロベールFrançois Rauber<sup>17</sup>、及びアコーディオン奏者としてステージも共にしたジャン・コルティJean Cortiで占められている。一方、編曲は他人が手がけているが、とりわけ59年以降は全てロベールが担当している。作曲・編曲とも常にブレルとの共同作業であったことは、彼らの

証言から明らかである<sup>18</sup>。

### ・音楽による描写

ブレルの歌では、登場人物や場面が音楽で性格付けされていて、聴き手の理解を助けている。この性格付けを誇張することで、カリカチュアの効果が生まれている。

『ブルジョワ』の1・2番は、アコーディオンの力強い演奏によるミュゼット・ワルツで、安酒場という場所と3人の若者の豪放な振舞いを表している。彼らが成り上がってからの3番は、打って変わってピアノによる過度に上品なサロン音楽風の演奏となる。この極端なコントラストに、威勢のよかった3人の豹変ぶりが滑稽に表れている。『ザングラ』はアコーディオンが力強くリズムを刻む軍隊行進曲風で始まるが、《英雄になるだろう》の直後で曲調ががらりと変わる。《その日を待って》からバイオリンが気だるいムードを醸し出す甘美なスロー・ワルツ、「軟弱な音楽」として軍隊では禁じられそうである。ここから主人公の手柄を求める勇ましさは見かけだけで、実際はただチャンスが向こうから《現れ》るのを《待って[...]退屈》している、消極的で弱い人物であることが浮かんでくる。この交代のパターンは4番まで全く同様に繰り返され、歌詞の繰り返しと相まってカリカチュアの効果が徐々にエスカレートしていく。

### ・クレシェンド・ブレリアン

『ブルジョワ』の結末は、ブルジョワを揶揄していた若者自身がブルジョワになり、逆に若者から揶揄されるというもので、しかもそれを警察に訴えている情けない姿で

終わる。《ブルジョワは豚と同じ 年取るほど馬鹿になる などと言いよるのです署長さん ブルジョワは豚と同じ 年取るほど…》

アコーディオンの音を弱めた、おどおどしたような-同じアコーディオンでも1・2番のエネルギー全開の調子とは打って変わった-伴奏が、3人組の滑稽さを強調する。これに続いて曲は管楽器を使った爆発的なフィナーレのオーケストラ演奏8小節で終わる。

フィナーレで爆発的に盛り上げて終わるのは、ブレルの曲によく見られる特徴で、クレシェンド・ブレリアンと呼ばれているほどである。感動的な曲で情感を一気に高める効果があるのはもちろんだが、喜劇的な曲でオチをより強く印象づけるといふ働きもあることが、この曲から、また次に述べる『ガス』からわかる。

<僕>は《聖母通り》の謎めいた屋敷を《ガスの修理に》訪れる。謎めいた女性が<僕>を迎えてくれる。そして…4番まで進む間に少しずつ、主人公の訪問の目的と《ガスの修理に来ました》というのが女性の家に入る口実あるいは合い言葉になっていることが明かされるのだが、謎解きが進むのに合わせて、また<僕>が期待していた快樂の頂点へと昇りつめていくのに従って音楽も強さを増し、オチとなる5番へと続く。その屋敷には《ガスの修理に来た》水道屋、教会の用務員、郵便屋、医者、公証人等々で一杯だったのである。フィナーレは《さあ皆さんも聖母通りへ行きなさいそしてちゃんとガスの修理に来ましたっ

て言うんですよ。》オーケストラの伴奏が最大音量で効果を盛り上げる。

### 2.3 パフォーマンス

パフォーマンスといえばまず、声色や身振りが連想される。身振りについてはオランダ劇場での伝説的な引退公演の映像<sup>xii</sup>などで見ることができるが、たとえライブ録音の音声だけを聴いたとしても、その迫力やコミカルさは充分伝わってくる。『ブルジョワ』であれば、公証人を野次るからかいの調子、公証人になってからの勿体ぶり、警察に訴える時の哀れっぽさ、『フレンドルの女たち』であれば、百歳を描く4番での歯の抜けた老人のような発音など、ロビンが《テキスト解題》<sup>xiii</sup>と形容した演技力によって笑いを誘う。だがブレルのパフォーマンスから生まれる笑いをもう少し詳しくみると、こうした声や仕草による模倣の巧みさや、その誇張による面白さだけでなく、むしろそれ以上に、テキストと巧妙に結びついたところから笑いが生まれていることに気付く。

『ブルジョワ』の1・2番で、公証人に向かって《ケツ cul を丸出しにして歌ってやるのさ》と言い放っていた主人公は、公証人のご身分になるや言葉遣いもお上品になって《お尻 derrières を見せよるのです》。なのにその直前の部分で無礼な若者を指してpeigne-cul（ろくでなし、peigneは櫛の意だが「まるで櫛のように汚い」という言い回しもある）という言葉を使っているのである。巧妙に皮肉を込めたこの2語を、ブレルはブルジョワの気取りや嫌悪感たっぷりに発音しており、笑いを

## 笑い学研究17 (2010. 7)

生んでいる。

ブレルはculのような下品な言葉を歌の中で口にするのをはばかりはしなかったが、言いよどむことで却ってコミカルな効果が生まれることにも意識的だった。『信心家の女たち』では大胆にもミサ messe と尻 fesse に韻を踏ませているが、この単語は教会の道徳に盲従する女たちの振舞いを真似てからかうように、いかにも口はばかるといった口調でそそくさと発音される。聴き手の方はあらかじめ messe と韻を踏む語がくることを知っているのだから、不明瞭に発音されることで却って面白さが増すのである。

韻によって予期される言葉をあえて言わずに笑わせている例が『ブルジョワ』にもある。ルフランの最後の行は《ブルジョワは豚と同じ 年取るほど…になる》となっていて、最後の単語は省かれているのだが、実際はcochon（豚）と韻を踏むことから、聴き手には当然con（間抜け）が予期されるのである。

韻を使った笑いは当然、歌い手の声で音声化されることによってより大きくなるが、文字を黙読するだけでもフランス語話者であれば知覚できよう。これに対して黙読の段階ではおそらく現れてこず、歌われてはじめて笑いとなる例もある。『ローザ』は勉強嫌いの子供を悩ませるラテン語の名詞格変化暗記をネタにした歌である。ルフラン《Rosa rosa rosam / Rosae rosae rosa / Rosae rosae rosas / Rosarum rosis》を文字だけ見ると、名詞rosa（薔薇）の変化形を並べたに過ぎない。しかし

ブレルによってタンゴのリズムで区切って歌われると、2行目・3行目が“ローゼロゼロ・ザ ローゼロゼロ・ザス”と聞こえる。零点のゼロ、ガリ勉の無意味さを象徴するゼロで、それこそこの歌のテーマである。また文明の負の側面を皮肉った『猿』では、自由の束縛、宗教による他者排斥や殺し合い、大量殺戮兵器等々《みんな奴ら [=猿]が文明化してから起こったのさ》と歌われるのだが、この繰り返しフレーズの歌い方を3番のみ少し変えている。3番は文明化した猿の世界では、愛を道徳によってタブーとしておきながら、同時に金で売買している矛盾を歌っているが、civilisés “シヴィリゼ”（文明化）という語を微妙にsyphilisés “シフィリゼ”（梅毒 syphilis化）と聞こえるように発音しているのである。

・パフォーマンスからのフィードバック

先に『ブルジョワ』のルフランでconという語を敢えて言い落としていると述べたが、実は最初のヴァージョンでは、ブレルは堂々とconという語を発音し、レコーディングもしていたのである<sup>xiv</sup>。元来conは女性性器をさす言葉であり、ブレルの活動していた時代はまだ、この語をステージならともかく印刷文字や録音の形で公の耳目に晒すことなど論外であった。従ってこの曲をリリースする際、一旦録音されたヴォーカルのconという部分だけが消去されたのだが<sup>xv</sup>、結局はこれがそのまま歌詞の「決定稿」となる。脚韻によって明らかな禁句をあえて言い落とすことによるコミカルな効果を彼に教えたのは、他ならぬ聴

衆の反応であっただろう。

パフォーマンスからのフィードバックは、テキストだけでなく音楽にも及んでいるとみられる。ブレルのアコーディオン奏者だったJ. コルティによれば、他の多くのアーティストのやり方とは逆に、ブレルは新曲をツアーの途中でも演目に追加した。地方公演はピアノ・アコーディオン・ドラムス・ベースの小編成で行い、パリへ戻ってくると、本格的なコンサートホールでオーケストラの伴奏がつく。このとき改めてロベールがオーケストラ用に曲をアレンジするのであるが、その際はツアーで行ってきたものを基にしたという<sup>xvi</sup>。

このように楽曲の完成過程にかなり影響を与えていたブレルのパフォーマンスは、前もって考えられ、稽古をした演技ではなく全く自発的なものであった<sup>xvii</sup>。そして次の対談での言葉から分かるように、自分が作り出した登場人物が英雄なのか道化なのか、演じてみて初めて彼自身に分かる、ということさえあった。

《ある歌を初めて歌うとき、俺には誰が歌っているのか、全然分からないんだ。[...]『ボンボン』の男がクズなのか、ただの能天気なのか、全然分からなかった。[...]あれはクズだ、今はそれが分かっている。俺の体がそれ教えてくれたんだ。》<sup>xviii</sup>

ブレルの笑いには、テキストの段階で考えられたもの以上に、パフォーマンスから自然発生したものを土台に作り上げていった部分が大いにあると考えられる。

### 3 まとめ

ロビンが笑いに関してブレルと対比させたブラッサンス、トレネとブレルとの最大の違いは、それぞれの歌においてパフォーマンスの占める重要さの度合いであろう。座ったままギターを弾き語るブラッサンスとの違いは言うまでもないが、全身を使って歌い演じるブレルのパフォーマンスは、誰もが空前絶後と認めるところである。そして前章でみたとおり、パフォーマンスが楽曲の完成に、従って笑いの生成にも深くかかわっていた。三者の笑いの違いについて論じるには、当然ブラッサンス、トレネの笑いも分析する必要があるが、現段階で次のような仮説を立てることができそうである。すなわち、ブラッサンス、トレネではテキストそのものを読んでも笑える「笑い」の比重が大きいのに対して、ブレルの「笑い」にはテキストを読んだだけでは立ち上がってこないものが主となっているのではないか。

もちろんどんな楽曲も、テキストに音楽が伴い、声によって歌われることではじめて歌となるのであるから、あくまでも比重である<sup>xix</sup>。しかしブレルのシャンソンは、更にステージでの演奏をもって完成体となる。観客の前で肉体を伴って演じられることによるフィードバックをうけながら、表現者として伝えたいことが聴き手に伝わるよう、そして何を伝えたいのかさえ自ら発見しながら、楽曲を完成させていく。笑いもその結果として生まれているのである。

(といた りつこ)



## 注

- i 1929-1978、ベルギー出身の歌手・作詞作曲家。ジョルジュ・ブラッサンス Georges Brassens、レオ・フェレ Léo Ferréと並んでシャンソンの三大巨匠とされる。
- ii Georges Brassens (1921-1981); Charles Trenet (1913-2001) 共に歌手・作詞作曲家。トレネは「近代シャンソンの父」とも称され、ブラッサンスやブレルの世代のアイドルであった。
- iii Marc Robine, *Grand Jacques – Le roman de Jacques Brel*, Verbe, 1998, p.130及び p.167。
- iv ブレルの演劇的シャンソンにおける仮想空間についての拙論「Jacques Brel CES GENSLAにおける歌と芝居のあいだの分析試論」『フランス文学』第22号 日本フランス語フランス文学会中国・四国支部 1999 pp.11-19
- v 桂米朝『落語と私』文春文庫 1986 p.71
- vi 拙論「ジャック・ブレルの作詞技法に関する一考察—ZANGRAに見る詩句固定の効果—」『藝術研究』第5号 広島芸術学会 1992 pp19-32
- vii 『らくごDE枝雀』所収の小佐田定雄との対談など ちくま文庫 1993 pp.43-63
- viii シャンソン研究をcantologieと名付け、文学や音楽など既存の分野から独立した研究分野として提唱しているステファヌ・イルシ Stéphane Hirschiは、文学作品として書かれた詩を元に作られたシャンソンを論じた箇所では「聴きながら前に遡れない」ことに注意を促している。紙に書いた詩であれば、読者が自分のペースで読んだり途中で前に戻って読み返すことができるからである。*Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Les Belles Lettres, 2008, p.70参照。
- ix ミッチ・ライ Mitch Leigh作曲の世界的に有名なミュージカルを、ブレルは自ら望んで仏語に翻案、自身の主演によりベルギーとフランスで上演した。
- x ジュアネストはツアーに同行、ロベールはパリ公演を受け持った。
- xi 例えば*Chorus* 25号所収のジュアネストの談話：《歌詞だけをもらって一から作曲したことは1度もなかった。唯一『老いる』*Viellir*だけは、ブレルは歌詞の一部しか[...]曲をつけてなくて、あとを完成させるよう頼まれたが。》*Verbe*, 1998, p.100
- xii DVD *Les adieux à l'Olympia 1966*, Barclay / Universal 5309355
- xiii Robine 前掲書p.167
- xiv Robine 前掲書pp.206-207
- xv これは当時の音響技術を考えれば、職人の超絶技巧である。
- xvi *Jean Corti par Jean Corti* CD Fiorinaリーフレット Mon Slip/Warner 2009
- xvii 対談Dominique Arban, *Cent pages avec Jacques Brel*, Seghers, 1967, p.70参照。これと対照的に、イヴ・モンタンYves Montandは鏡を見てリハーサルを重ね、連続公演の間、毎日寸分違わぬ身振りをしたことで有名。
- xviii 同上p.71
- xix イルシはトレネ独特の軽妙洒脱には、ジャズの影響を受けたフレーズなどが大いにかかわっていることを指摘している。前掲書 pp.165-173

## 楽曲リスト

邦題 (戸板訳・50音順)	原 題	作 曲 者	年
馬	Le cheval	G.Jouannest	1967
ガス	Le gaz	G.Jouannest	1967
猿	Les singes	J.Brel	1961
ザングラ	Zangra	J.Brel	1962
しらふ	A jeun	G.Jouannest	1967
信心家の女たち	Les bigotes	J.Brel	1963
女房の愛人を殺す方法、 僕のように伝統の中で 育てられた場合	Comment tuer l'amant de sa femme quand on a été élevé comme moi dans la tradition	J.Brel & G.Jouannest	1968
フランドルの女たち	Les Flamandes	J.Brel	1959
ブルジョワ	Les bourgeois	J.Corti	1962
ボンボン	Les bonbons	J.Brel	1964
ボンボン'67	Les bonbons 67	J.Brel	1967
ローザ	Rosa	J.Brel	1962

## プロフィール

フランス語非常勤講師 (広島大学他)。  
日本ポピュラー音楽学会、日本フランス語フランス文学会中国四国支部  
会員。学術修士。三重県出身、広島  
市在住。フランスのポピュラーソ  
ング (シャンソン) に「芝居」「語り」  
「詩」「社会参加」「笑い」といった  
局面から切り込み、歌という表現  
ジャンルにおいて言葉が他の要素  
(音楽、パフォーマンス) とかかわ  
りあいながら機能する様の分析・記  
述に取り組んでいる。