

スペイン歌曲指導法

——カスティージャ語のディクションと演奏解釈の基礎として留意すべき特徴的側面——

服部 洋一

はじめに

平成 21 年度より東京音大においても「演奏学研究」としてスペイン歌曲の講座が初めて設置され、また東京藝術大学音楽学部にも「声楽演習Ⅱ」としてスペイン歌曲の講座が設置されてからは本年で 15 年目となる。これらはその設置当初から現在に至るまで、筆者が選曲・演奏解釈や歌詞の内容の吟味・解説、その独特な歌唱法とピアニストとのアンサンブル・パフォーマンスの在り方等を含めて実技面を担当し続けてきた。後者においてはスペイン音楽の歴史や民族音楽的特色などを講義する TT として、科目設置当初はスペイン・ラテン音楽研究家の濱田滋郎が就き、現在は濱田吾愛に担当が引継がれ、私と濱田との実技・講義隔週交代式で進めていく形をとっている。藝大では設置 2 年目より過年度の受講生によるスペイン歌曲研究発表会を毎年学内のホールで開催し、2010 年 2 月に第 13 回目を終えたところである。2003 年 10 月には東京藝術大学演奏科主催による“うたシリーズⅢ”として「スペイン中南米歌曲の夕べ」（企画・監修：嶺貞子・鈴木寛一）を東京藝術大学奏楽堂で催し、筆者はこの東京藝術大学教授陣及び大学院生有志が出演する演奏会の企画協力という立場で選曲とプログラミング、全曲の歌詞対訳と解説を行い、出演者の一部に対するレッスン及び出演も行った。また旧奏楽堂主催の木曜日コンサート「スペイン歌曲」の企画・監修・出演者へのレッスンを担当し、また当日の司会を任され、東京藝術大学院生によるプログラムで 2008 年 1 月に開催した。この間、そして現在に至るまで東京藝大の学部卒業生、院修了生の中には、自らの出演する演奏会のプログラムに積極的にスペイン歌曲を取り入れたり、コンクールに応募する際の自らの自由曲として活用したりする者も少なくなく、またその傾向は年々増加しつつある。

東京音大における授業科目「演奏学研究」では実技指導のみの形をとっており、現在のところ筆者が全てを担当しているが、歌唱法指導や演奏解釈だけでなく、学習者にスペイン歌曲の真の魅力を少しでも伝えるにはスペインという国の歴史・国土・自然・風俗習慣・スペイン人の気質など様々な内容にも言及しなければならないので、実技レッスンと並行してそれらについての講義を同時に行っている。2009 年度から大学院及び学部の双方に 1 コマずつ計 2 コマを開講する予定であったが、設置が急遽決まったために学部生への周知が遅れ、平成 21 年度は大学院生の授業を 2 コマ受け持つこととなった。東京藝大に対して後発で始まった東京音大でのスペイン歌曲の授業ではあるが、結果的には授業数が東京藝大の 4 倍あったことになり、

平成 21 年度で扱った曲数は東京藝大の 4 年分の量をこなしている。こちらでも 2009 年 12 月に学内ホール（J スタジオ）で「東京音大（大学院）第 1 回スペイン歌曲研究発表会」を行い、当該年度受講した院生のほぼ全員が出演し、学習・研究の成果を発表した。こちらの授業の TA には、ピアニストとして吉本悟子、室伏琴音が就いてくれている。平成 21 年度からは時間割上は東京音大学部においても「舞台基礎演技」（スペイン歌曲）がスタートしてはいるが、過年度もそして平成 22 年度も学生はまず先にドイツ・リートやフランス歌曲に登録するせいか、今のところ学部受講生はおらず、どうしてもスペイン歌曲を受講したいと望む学部生には院開講授業の聴講を認める形で行っている。

スペインより帰国して 20 年の間、上記のほか高等教育機関以外からもスペイン歌曲やサルスエラ、中南米歌曲のみによる演奏会の企画・監修を要請され続けた。2001 年 12 月には東京室内歌劇場主催により「スペイン歌曲のタベ」が開催され、筆者は企画・監修・出演者に対するレッスンを担当し、同歌劇場会員有志と筆者の出演によって行われた。好評を博し、翌年にもプログラムを新たに「スペイン歌曲のタベⅡ」が行われた。

また 2010 年 2 月からは二期会スペイン音楽研究会に招かれ、同会員に対するスペイン歌曲演奏法と演奏解釈についての実技レッスンを担当し始め、現在に至るまでほぼ毎月講師として招かれている。この研究会では第 1 回目にスペイン語の綴りと発音の関係のまとめ、スペイン語に独特な子音字発音の構音の仕方について、実際に取り上げる曲のテキストのディクションに沿って行い、第 2 回目以降は公開レッスン式で実技指導を行っている。本年 6 月からは二期会でカタルーニャ語の綴りと発音の関係性について講義し、7 月からはカタルーニャ歌曲も取り上げてレッスンを続けている。

このように国内におけるスペイン歌曲に対する関心と学習意欲が徐々に高まる中、この分野を専門に演奏・研究を行う者として、筆者はスペイン歌曲や中南米のスペイン語をテキストとする歌曲の演奏法、演奏解釈に関する基本的指針を論述しておかねばならないという気持ちにますます駆られるようになった。また東京藝術大学大学院では、スペイン歌曲をテーマとする博士課程学生の論文副査もつとめている関係上、そして更に 2010 年度からは琉球大学大学院音楽教育専修にスペイン歌曲伴奏法を専門に研究テーマとする院生も在籍するため、彼らにとっての、スペイン歌曲演奏に関する拠り所となるべきものを提供する使命を感じはじめたことも本論に着手する契機となった。

さて前置きが長くなってしまうが、主題について論を展開する前に、まずは筆者のスペイン歌曲に関するバック・グラウンドを披歴しておくべきであろう。何故ならそれらは同時に、本テーマを展開するための根拠ともなるものだからである。

スペイン政府の給費留学生として筆者は 2 年間（1988 ～ 1990）渡西し、スペイン歌曲及びサルスエラについて研鑽を積み帰国し、本年で 20 年を迎える。マドリードでは、ほぼ週 2 回以上のプライベート・レッスンやマドリード王立音楽院（Real Conservatorio de Música de Madrid）でのスペイン歌曲演奏法の授業やレッスンを通して、スペイン屈指のピアニストであ

り、またジェシー・ノーマンやテレサ・ベルガンサをはじめ数多くの世界的歌手たちのコンサート・ピアノ伴奏者をつとめつつ彼らの音楽性陶冶に多大な影響を与えてきたフェリクス・ラビージャ（1928～）の門下生となり、スペイン歌曲及び中南米歌曲演奏法と演奏解釈を学ぶことができた。ラビージャのもとではカスティージャ語（スペイン共通語）、カタルーニャ語、バスク語、ガリシア語の4語をテキストとする幅広いスペイン歌曲のレパートリーを学ぶことができたが、特に難解といわれるバスク語をテキストとする歌曲までをも研究できたのはラビージャがバスク出身者でもあり、入手の難しいバスク歌曲の作品の数々をライブラリーに有していたことが幸いしたといえる。またラビージャはセファルディーの歌に関しても造詣が深く、近現代の様々な作曲家によるセファルディー歌曲も学ぶことができた。また時同じくしてラビージャのもとでスペイン歌曲のピアノ伴奏法を学ぶために来西していた日本人女性ピアニストのピアノ・レッスンにアシスタント歌手として同行し、スペイン歌曲のピアノ伴奏法を主としたレッスンにも数多く接することができ、歌のレッスンとは少々趣を異にしたピアニスティックな技術に関するレッスンも歌いながら肌で感ずることができたのは貴重な体験であった。

一方留学中、合間を縫ってバルセローナへも赴き、カタルーニャ出身のコロラトゥーラ・ソプラノ歌手で、若い頃からキューバのオペラ・ハウスにてプリマ・ドンナとして活躍後、故郷カタルーニャに一時戻り後輩歌手の育成に専念していたマリーア・レモラに弟子入りし、ベル・カント唱法、サルスエラのロマンサ（アリア）演奏法、中南米歌曲の演奏解釈などを、プライベート・レッスンを通して学んだ。その間、マドリッド声楽音楽院（Escuela Superior de Canto de Madrid）においてはソプラノ歌手アナ・イゲーラスにベル・カント唱法やカスティージャ語テキストのディクションやアーティキュレーションなど、主にカスティージャ語をテキストとする作品の演奏法を学び、またピアニストで、カタルーニャ語に堪能なフェルナンド・トゥリーナ（現代スペインの代表的作曲家ホアキン・トゥリーナの孫にあたる）がイゲーラスのクラスのコレペティトールであったおかげで、カタルーニャ語のディクションやメロディー上での言葉裁きの方法についても詳細にわたって学ぶことができた。

上記のほかにバルセローナでは、カタルーニャ音楽堂においてオルフェオ・カタラ合唱団のアンサンブル・トレーニングを見学できたことや、それとは別に合唱指揮者アントニ・コリュと親交を結び、彼の率いるバルセローナの市民合唱団オルフェオ・アトランティダの合宿研修や演奏旅行にも随行し、ゲスト・シンガーとしてこの合唱団の演奏会によく招かれているカタルーニャ地方出身のソプラノ歌手、メルセ・プンティとも交流し、彼女の自宅でモンポウ歌曲、トルドラ歌曲などのカタルーニャ語テキストのディクションを学習できたことは貴重な体験であった。彼女の家族とともにアルベニスの生地カンブロドンやモンセラート山を登りモンセラート修道院へも旅行したことも忘れられない。スペイン滞在中はマドリッドだけでなく、カタルーニャにも多くの友人を得、彼らの日常的に口にする「生の」カタルーニャ語を常に聞いていたことが、カタルーニャ語に対する自信にもつながり、その後の自己のカタルーニャ歌曲レパートリーの拡大やリサイタル・プログラミングにもつながり、また帰国後トルドラとモンポウという二人のカタルーニャ作曲

家の作品比較研究というテーマで博士論文を書こうという気持ちを後押ししたのだと思われる。

また渡西以前にも日本にあって、来日したソプラノ歌手モンセラー・カバリェと、ピアニストのミゲル・サネッティらの通訳兼コンサート・アシスタントを行い、ステージ上で実際にサネッティの横で譜めくりをしながらその指遣いやサウンドを間近で体験できたこと、東京藝大で行われたソプラノ歌手、ピクトリア・デ・ロス・アンヘレスの公開レッスンに受講生として出演し、グラナードスの歌曲を通して演奏解釈を学習したことなどもよい体験となった。スペインでもカバリェの公開レッスンに出演し、ベル・カント発声のアドバイスも受けたこともよい刺激であった。帰国後もカルメン・ブラーボ（故フレデリク・モンボウ夫人）のレッスンを受講することができ、モンボウの音楽世界を誰よりもよく理解している彼女に、モンボウ歌曲の芸術性と深遠さを直接習うことができたこと、レッスンの合間にモンボウの生前の数々のエピソードを直に聞くことができたことも自分の音楽的世界を深める良い機縁となった。留学の前後においてもニューグローブ音楽事典の日本語版出版にあたって濱田滋郎らとともにスペイン音楽に関する全項目邦語訳監閲に携わり、時代を分担して受け持っている。勿論留学後も全曲スペイン歌曲のプログラムによるリサイタルも数多く行ってきた。

本論は、このような筆者の過去における学習体験及び実際の演奏現場における経験の集積を底流とし、現在もなお行い続けている演奏家たちへのレッスン、音大生という演奏家の卵たちへのスペイン歌曲教授の実経験に基づきつつ、スペイン歌曲の演奏法・演奏解釈における重要なポイントについて述べ、自らもまた現在進行形で開拓を進めているスペイン歌曲演奏家としての技法の実際を概論的に記述していくものである。

本論では、Ⅰにおいてディクショングuidanceを廻る指導ポイントを扱い、Ⅱにおいては実際にスペイン歌曲の歌唱指導に当たる際に必要となる知識、すなわち歌曲作品にスペイン的性格を与えている諸要素について、そしてそれらがどのようなコンセプトに基づくものなのかについて概略的に述べ、将来個々の作曲家の作品を詳細にわたって扱う際の基盤を提供するものとする。

I 綴りと発音の関係性、強勢の位置及びイントネーションについて

まず重要なのはどの外国歌曲指導・学習にも共通の必要事項としていえる①「単語の綴りと発音の関係性」「綴りに即した強勢位置の見極め方」についての規則とその例外について学習すること、同時に②韻文（詩・歌詞）を朗読するにあたっての的確なディクショングuidance及びスペイン語としてのイントネーションを知悉することである。

1.1 単語の綴りと発音の関係性、及び綴りに即した強勢位置の見極め方

これら①と②関しては、筆者のスペイン歌曲講義・実技指導においても各年度初めの授業・レッスンやスペイン歌曲のワークショップ第1回目で必ず行うこととしている。しかしその一

方でスペイン歌曲の指導は決してスペイン語学や文学の授業ではないので、「単語や文章の読み方」について初心者にとって最短時間で、かつ正確な歌詞読みができるように煩雑になることを極力避けている。初心者にとっての留意必要事項については独自のテキストを作成し、その要点に絞って指導しているが、本論では紙面の都合上掲載を割愛する。

スペイン語の単語における強勢の置かれ方については、簡単な規則さえおさえておけば、どのような単語も一見してそのアクセント位置がすぐに判明できる。まずは (i) 単語にアクセント記号 (´) があるものであれば、その音節に強勢が置かれる。アクセント記号がない単語は「語末」に注目し、(ii) 単語末が、母音もしくは (n) もしくは (s) で終わるものは、最後から第2番目のシラブルにアクセントが置かれる。(ii) 以外ものは、(iii) 最後のシラブル (語末音節) にアクセントが置かれる。逆から言うと (ii) (iii) の規則から外れる音節位置にアクセントをもつ単語には、その強勢を置くべき音節の母音字の上に (á)、(é)、(í)、(ó)、(ú) のようにアクセント・マークを記すことになっている。発音指導では、その規則を学習者に納得させつつ指導者が模範発音し、学習者に模倣・反復発音させる (コーラス・リーディング) 形をとる。

語学の授業であれば、まずはスペイン語の "alfabeto" の綴りと読み方や各音素についての解説から順を追って教えていくべきであろうが、音大生、プロの歌手もしくは音楽 (声楽) 愛好家としてスペイン歌曲を学びたいと集う人たちは、すでに伊・独・仏歌曲のいずれかの経験者であろうし、とにかく聞き、読み、発音することから入っていく方が、時間の節約にもなり、聴覚器官と構音器官の両方を理解力と合わせて活躍させていくことがより効果的である。レッスンにおいては、学習者が歌う前にまず歌詞を読ませ、指導者はアクセントの置き間違いや各音素の構音の仕方に対する過ち、イントネーションの誤解などを指摘・修正することを繰り返す。この模倣・反復学習の中で学習者も「スペイン語らしい読み方」が徐々に身についていくのである。

1.2 カスティージャ語のイントネーションについて～イタリア語や中南米スペイン語との相違点

ここでむしろ重要なのはいったい何が「スペイン語らしい読み方」なのかという問題である。スペイン語は文字面がイタリア語に非常に近いので、イタリア声楽作品に慣れ親しんできた学習者が初めてスペイン語を読む時、(それは文章だけでなく単語一つを発音する時においてさえもそうなのだが) イタリア語の様なイントネーションで読んでしまいがちであることによく気をつけなければ、スペイン語のイントネーションからかけ離れてしまうということなのである。例えば *mano* (手) という単語の発音はスペイン語では、(発音の片仮名書きは非常に抵抗あるが、音の出ない論文という性格上やむを得ないであろう)、**マ**ーノの様ではなく、あたかも**マ**ノの様に発音される (太字がストレスの置かれる場所)。イタリア語の強勢・弱勢の置かれ方も本来長短アクセントや高低アクセントではなく強弱アクセントとして位置づけられるものであるが、スペイン語に比べると強勢が置かれた部分が多少長音化する現象が見られ、また強勢から弱勢へ向かって滑らかな高低音程差がつく傾向が事実上みられる。これがイタリ

ア語の歌詞を持つ声楽曲の潤いのある滑らかなレガート歌唱に結びついていもいるわけでもあるが、一方スペイン語の場合は、強勢が置かれるからと言って長音化することはめったになく、イタリア語のそれに比べてはるかに乾燥したパキパキとしたアクセントーションとなる。そしてこの発音の特徴が、とりもなおさずスペイン語の歌詞を持つ声楽曲の、secco (suelta) で bouncy (rebotando) な歌唱に結びついていもといも過言ではない。一つの単語を読む際でもそのような性格を持つのであるから、意味の塊としての語句や文章の読みとなるとさらにこの傾向が強く表れる。以上の点から、スペイン歌曲におけるスペイン語発音指導には、当然指導者自身がスペイン語のイントネーションをよく身につけておくことが重要となる。

スペイン語といもイベリア半島で、すなわちスペイン本国で話されるカスティージャ語と中南米で話されるスペイン語とは様々な点に違いがみられる。その違いは音素の点だけでなく、イントネーションそのものにも違いが存在する。さらに話すスピードにもスペイン人とラテン・アメリカ人の間にも違いがあり、一般にラテン・アメリカの方がスペイン人よりも悠長であり、イントネーションの上で高低差や滑らかさが多く感じられる。特に祖先にイタリア系移民が多くを占めるアルゼンチン人の話すスペイン語は、先に述べたようなイタリア語的イントネーションを帯びている。であるから、スペイン歌曲のビギナーがスペイン語の歌詞読みのアドバイスを受けようとして中南米のスペイン語を母語とするネイティブに指導を受ける際には、その発音と話しぶりには、カスティージャ語のそれとはずいぶん違う面が多いことをあらかじめ心したうで指導を受けるべきである。

1.3 カスティージャ語独特の音素について

過去において汎ヨーロッパ的な語学力を身に付けた声楽家がスペイン歌曲のレパートリー・ビルディングを行おうとする際に、まず戸惑い、また後々までなかなか身につけにくい発音の一つに、と<v>がともに [b] で発音されるという点があげられるであろう。また <ce> [θe]、<ci> [θi] や、<z> [θ] といった所謂 “ceceo” があること（中南米ではこれらを [s] で発音するが、この現象を “seseo” という）。かつて約 700 年にわたりイスラム人の支配下であったためにその音声的影響を受けたのであろうといわれる <ge> [xε]、<gi> [xi] や <j> [x] の音素があること。<ll>と綴られ、辞書には発音記号 [λ] となっているのに決してイタリア語の <gl> の様には発音されず中舌面と硬口蓋前方部とで構音される破裂音（敢えて言えばディヤとジャの中間のような音）で発音されること、また同様に <ya, yu, ye, yo> の <y> もこれと類似した発音になること、更に汎ヨーロッパの言語にはあまり見られない、独特な <s> (“ese castellana” カスティージャの <s>) の存在などが初心者困惑させるかもしれない。指導者はこれらのカスティージャ語特有の発音を学習者が短期間で身につけることは難しいかもしれないと心得て、正統なカスティージャ語の発音指導を根気よく続けなければならない。

一方、中南米のスペイン語においては、と<v>の区別や<c>や<z>が seseo されてしまうこと、<ll>が国によっては [j] 或いは [ʎ] で発音されること、<y> も [j] と発音され

たり、〈s〉が汎ヨーロッパ的発音でよいなど「様変わり」する点なども存在するので、初心者が混乱しないように徐々にその違いを指導していく必要があろう。

1.4 スペイン4大言語のレパートリーを身につけてこそスペイン歌曲

スペインには共通語たるカスティージャ語の他に3つ、代表的な言語（共通語に対すれば「地方語」とされるのもいたしかたないが、実はそれぞれが歴史的・文化的言語体系を持つれっきとした「国語」にも匹敵する言葉）であるカタルーニャ語、ガリシア語、そしてバスク語がある。それぞれに芸術的な歌曲作品が少なくなく、口承による民謡だけでなく、近現代スペイン音楽を代表する作曲家による創作作品も多い。勿論カスティージャ語の作品にも古謡や伝承歌の旋律をハーモニゼーションした編曲作品もあるように、同様な形で作品も数多く存在する。音楽家がスペイン歌曲をレパートリーにしていこうというのなら、当然この国に存在する4大言語それぞれをテキストとする作品を演奏できるようになるべきであり、指導する側もそれぞれの言語の綴りと発音の関係性やイントネーション、アクセントエーションについての確かな指導ができるようではならない。

更に言うならばセファルディー（スペインに居留のもしくは祖先が居留していたユダヤ人）の伝承歌やその編曲作品もスペイン歌曲の世界の一隅をなしており、これらについても積極的にレパートリーにしていく姿勢を持ってほしいものである。独唱曲でいえば、時代も近現代にとどまらず、中世のカンティガス、ルネサンス期の世俗声楽曲（特にビウエラ歌曲）、バロック期や古典期の声楽作品に対しても造詣豊かにあるべきことが望まれる。また自ら歌わずとしてもカンテ・フラメンコ、その真髄たるカンテ・ホンドにもよく耳を傾け、歌に織り込まれた民族の血を感じ取っていこうとする姿勢が必要である。たとえ学習者が近現代のスペイン歌曲にのみ興味を持っていたとしても、それらの多くの作品の奥底にはスペイン音楽の、古より今に至るまでの歌唱文化的底流が流れているのであって、そのようなことを知らずしては近現代の作品も真に演奏解釈を行うことは困難だからである。要するにスペイン歌曲の真髄に触れようとするならば、この国の、そしてこの国に関係した歌曲文化とともに歴史と土地と民族とを切り結ぶ縦横無尽な研究を深め演奏を磨いていくことが肝要である。

II スペイン歌曲の演奏解釈と指導の留意点

この章における記述は、表題のごとく作品の楽曲構造に基づく演奏解釈とその具体的指導法に特化する性質上、作曲家の評伝等に関する記述は割愛するものとする。まず出典の概要等を述べ、歌詞対訳・発音上の留意点、そしてその曲も持ち、他にも敷衍し得るスペイン歌曲ならではの特徴的側面の指摘へと進む形で記述する。指導者は具体的曲目に沿った指導に入る前に、さしあたってどのような曲から学習者にアプローチさせるべきかを知らなくてはならない。次

項においては、テキストや楽曲構造、楽曲の規模、民族のか汎ヨーロッパ的かなど総合的な観点から難易度に応じた学習順序についての指針を述べておきたい。

2.1 スペイン歌曲初心者にも与える曲目について

スペイン歌曲に魅力を感じて歌ってみたいと願うビギナーたちは、M. de ファリャの「7つのスペイン民謡 *Siete canciones populares españolas*」であるとか、J. トゥリーナの「歌のかたちをした詩 *Poema en forma de canciones*」などにすぐ飛びつきたがる。これらは他の作品に比較して、前世紀から様々なアーティストに歌われてきたし、演奏会でもかなりの頻度で全曲、或いは抜粋のかたちで聞くことができるし、CDでの出版も多いために、学習者にとって音源資料が入手しやすくお手本に触れやすいという利点が確かにある。だがしかし、これら2曲集は20世紀スペイン音楽の双璧ともいえる2大作曲家の歌曲作品の最高峰ともすべき傑作であり、それゆえ実は内容的にも表現技術の点でもスペイン歌曲の世界でかなり修業を積んだ者でなければ、たとえネイティブであってもその真骨頂を極めようとするのが難しい部類のレパートリーに入るものである。むしろ下地として様々な「入門編」的な作品群を学び、それと並行して、後述するようなスペイン歌曲の歌唱表現に絶対に必要となる様々なテクニックを徐々に身につけながら、最終的にようやく大マエストロたちの意図する世界を描き出せるようになるというものなのである。声乐のテクニックばかりではない、ピアノズムについても同様で、ピアニストがこれら二つの曲集に納められた1曲1曲のピアノ伴奏部とそのフォルムを的確に鍵盤の上で表現しゆくには、そこに到達するまでの様々な作曲家の作品群における経験と修練がどうしても必要となる。

ましてやスペイン人の血の中に流れているとしか言いようのないスペイン民族特有の研ぎ澄まされたリズム感、音の「立ち上がり」も早く、「消え」も早いセッコな音処理やバウンシー処理（弾みを持った演奏の仕方）、旋律歌唱におけるメリスマや装飾音の「味のある」処理の仕方、間の取り方、変拍子感を内在させつつ定まったコンパスを堅持し続けること、作品に次々と現れる民族的リズムとその多様な種類を感知し的確にそのリズムの持ち味を演奏に活かしきることができるか、一見フラグメンタル（断片的）と思われる個々のフレーズどうしをどのように関係性を持たせつつ有機的に結合させていくか、或いはそのための微妙なテンポの緩急がどこでなぜ必要となるのか等々、単なる音源資料の模倣や汎ヨーロッパ的アプローチやスペイン音楽の伝統に依拠しきれていない類推解釈などでは、とうてい太刀打ちができない様々なテクニックと作品洞察眼を必要とするのである。

そのような意味からスペイン歌曲の指導に当たっても、いきなり大作品に向かわせるのではなく所謂ベスタロッシー式に「基礎力の教育」、いいかえれば、より簡単なものから一つ一つ理解実践しながら、次第により複雑で高度なものへと進む方法論が必要とされるのである。

筆者によるスペイン歌曲指導では、スペイン歌曲を学びたいとする初心者には、前述したようにいきなりファリャやトゥリーナの作品は与えない。まずは、例えば、ホアキン・ロドリゴの「12のスペイン民謡 *Doce canciones populares españolas*」や同作曲家の「歌のアルバム

Álbum de canciones」から、1 頁ないしは 2 頁で完結するような、短く、また旋律やリズムが民族的でありながらもスペイン歌曲を歌うための独特で高度な技法をさほど必要としない曲から徐々に与えていく。その次にはフェルナンド・オブラドルスの小品やホアキン・ニンやホアキン・ニン＝クルメリュなどの、同じくさほど長大でない作品にチャレンジさせつつ、スペイン歌曲の世界に慣れさせるようにしている。またスペインの作曲家ではないが、比較的初心者向きで、ある程度インターナショナルな演奏解釈も応用でき、その一方で明らかなスペイン色も内包している好学習素材としてアルネ・ドルムスゴール編曲作品なども入門編として非常に有効である。これら具体的な曲の選定の仕方、レッスンのプロセスにおける学習曲の順序などは、また別の機会に詳しく扱っていききたい。本論ではそれらの中から入門編の例として次の作品を取り上げつつ指導法と指導の着眼点を論述してみたい。

2.2 アルネ・ドルムスゴール編「忘れられた歌」より〈アンテケーラよりモーロ人は去りて〉

アルネ・ドルムスゴール Arne Dørumsgaard (1921 ～) (綴りからドルムスガールと表記されることもある) はノルウェーの作曲家であるが、曲集「忘れられた歌 Canzone scordate, An Anthology of Early Songs and Arias」全 22 巻は彼のライフワークともいえるもので、スペイン・ルネサンス期の作曲家クリストバル・デ・モラーレス (Cristóbal de Morales, ca. 1500-1553) の作にあたる〈アンテケーラよりモーロ人は去りて De Antequera sale el moro〉のハーモニゼーションは、このシリーズ第 1 巻「10 の昔のスペインの歌 Ten Early Spanish Songs」におさめられている。

実際のレッスンでは学習者は、当然のこと事前学習として曲をさらい、テキストを学習者なりに読み、旋律に歌詞をつけたうえで最低 1 回はピアニストと伴奏合わせをしたうえでレッスンに臨むわけであるが、まずは指導者はこの曲において、歌詞の背景となっているスペイン・ルネサンス期におけるレコンキスタ (国土再征服) 運動とその結末、コロンブスの新大陸到着とそれ以降のスペインによる中南米への植民地化政策に並行する領土と経済の爆発的拡大、国力の増大に伴う文化芸術の革命的発展、所謂スペインの黄金世紀の到来などについてかいつまんで述べる。このような下知識は実技レッスン開始の直前よりも演奏解釈へのイメージ提供のために理想的には、前もって情報として学習者に伝えておくべきであろう。

この曲の素材はスペイン・ルネサンス期の曲からとられている。スペイン人作曲家の編曲作品ではないにもかかわらず、至ってスペイン的なスタイルに収まっているのは、スペイン音楽のもつ特徴的な音楽的側面をきちんと踏まえた編曲となっているからである。それらの特徴点を非常によく内包している好例として、ここで意図的に取り上げることとした。歌う前に学習者が朗読すべき歌詞は、伝統的な octa-sílabas (8 音節詩行) で、次のとおりである。(訳:筆者)

De Antequera sale el moro

De Antequera se salía

モーロ人はアンテケーラより去って行く

モーロ人はアンテケーラから去って行った

Cartas llevaba en su mano,	その手に手紙を携えて
Caras de mensajería	メッセージを載せた手紙を
Iban estcriptas con sange	その手紙は血で書かれてあった
Y no por falta de tinta	インクが乏しかったからという訳ではなく
El moro que las llevaba	その手紙を携えていたモーロ人は
Ciento y veinte años había.	齢、百二十歳であった

2.2.1 発音について

事前に発音やイントネーションの指導をしておいたにしても、初心者は様々なところでミスを犯すことが多い。スペイン語の歌詞を読むときに学習者に次の見落としががないかを良くチェックする必要がある。

- ① 渡り音、エリジオン、リエゾンが正確にできているか。
- ② アクセントの位置にきちんと強勢を置いて朗読しているか。
- ③ 音素の読み間違いがないか。
- ④ スペイン語的イントネーションに基づいて読めているか。

上記の4点に関してこの曲に沿って解説を行う。①に関しては、〈De Antquera〉が [dɛ] [ante'kera] と分けて読むのではなく [deante'kera] と渡って読まれているか、〈sale el (moro)〉が ['sale] [el] でなく ['salel] と1個の〈e〉をエリジオンして読めているか、〈Iban escriptas〉が ['ibanes'kriptas] と、〈años había〉が ['añosa'bi(j)a] とリエゾンして読まれているかなどがあげられる。②に関しては、前述の1.3のアクセントの規則(i)～(iii)を守って発音されているか、また学習者が3音節以上の単語(〈Antequera〉、〈llevaba〉、〈mensajería〉など)やアクセント記号を持つ単語(〈mensajería〉、〈había〉)の読み方に戸惑いを感じていないかなどをチェックする必要がある。③に関しては、〈s〉(カスティージャのs)、〈ll〉の読み方ができているか、〈je〉〈ge〉が双方とも [xɛ] と発音されているか、〈que〉を [kɛ] と読めているか(イタリア語と混同して [kwɛ] と読んでしまっていないか)などや〈v〉を [b] ([β]) でなく [v] と発音してしまっていないかなどを、そして④に関しては、韻文の朗読がイタリア語的な抑揚感を持ちすぎずに、もしくは癖っぽい読みになっていないかに注意しなければならない。

特に③の範疇であるが、スペイン語の〈r〉は、語頭、語尾、音節末において、そして語中の綴り字〈rr〉「巻き舌のr」(スペイン人はこれを俗に“r italiana” [ereita'ljana] もしくは“rr italiana [erreita'ljana] と称することがある)となるが、母音には含まれた単独の〈r〉を巻き舌にすることはないので要注意である。この母音には含まれた単独の〈r〉は所謂「叩き舌のr」といい、舌端が硬口蓋前方部で1度だけ破裂する構音を行う。スペイン歌曲におけるこの種の〈r〉を巻き舌で発音して歌いたがる歌手は“italianismo”として忌避される傾向にある。但し子音のあとの〈r〉(tren, primero, nosotros…etc.)がネイティブによっても偶発的に「巻き舌」

で発音されてしまうことがあることは学習者に伝えておいてもよいだろう。

2.2.2 楽曲の演奏法とその指導について

さて、ドルムスゴールの上記の編曲集には、旋律の原作者名は記載されてあってももともと何の器楽伴奏つき歌曲として書かれたものかについての直接の出典は明記されていない。代表的な出典と考えられるのはスペイン・ルネサンス期のピウエラの作曲家ミゲル・デ・フエンリャーナ (Miguel de Fuenllana, 16 世紀初期～1568 年以後) のピウエラ歌曲集「オルフェウスの豎琴」(Orphénica Lyra, 1554) からとられていると考えられよう。フエンリャーナのこの曲集の半数以上は、ジョスカン・デ・プレ、モラーレス、ヴェルドゥロー、ゲレーロなどのルネサンス期の作曲家によるモテット、ミサ楽章、マドリガーレ、ビリャンシーコ、エンサラダなどをピウエラのために編曲して載せており、ピウエラ独奏でもピウエラ伴奏により歌われる作品としても提供されている。(その他の曲には純粋にピウエラ用の器楽曲としての編曲もしくはフエンリャーナ自身による創作曲も含まれている)「オルフェウスの豎琴」という曲集名からしても「ピウエラ弾き語り」をも意図した構成を取っていると想像できるわけだが、当時のピウエリスタたちの遺した曲集は大体においてこの形をとっている。一方ドルムスゴールのこの曲集は、以上のことから解るように、ルネサンス期スペインの編曲作品の重編曲作品集というわけである。

ドルムスゴールは、モラーレス或いはモラーレス～フエンリャーナの作品をもとに、ピウエラよりもはるかに広い音域幅を持つピアノによる伴奏を施し、歌唱声部を深い響きに支えることを意図してハーモニゼーションしている。(参考楽譜—1 参照のこと。この曲集は出版の際にすでにこのような手書き楽譜である。)

(a) ギターの或いは撥弦楽器的奏法を考えるべき場合があること

ピアノ伴奏部冒頭の付点全音符の、低音から高音へかけてのアルペジャートが、スペインの国民的楽器ギターの、もしくはルネサンス期でいえばピウエラのラスゲアード rasgueado (掻き鳴らし) を彷彿とさせるものであることは、誰人の目にも明らかであろう。またこの始まり方は、あたかも豎琴をピウエラに持ち替えたオルフェウスが、吟遊詩人然としてロマンセ romance (叙事詩) を歌い出さんとするかのようなジャマーダ llamada (前奏) で始まるという至ってスペイン的な色彩を強調した形であるともいえるのだが、問題は演奏解釈として、もしそのようなコンセプトをもって弾こうとするなら、ピアニストはこのアルペジャートの処理においても、ギター属の撥弦楽器の奏法の特徴をよく考えたうえで弾き方を決めなければならないということである。

ギターという撥弦楽器の前身の一つともいうべきピウエラという楽器は、そもそも調弦そのものにもギター同様、奏者の責任があることを忘れてはならない。一方、当然のことのように調律は調律師任せというピアノとはその点全く違った演奏家としてのこだわりがギタリスト或いはピウエリスタにはある。これらの撥弦楽器は、リュートも含めてピアノよりもはるかにチューニングが刻々と変化しやすい楽器である。よって撥弦楽器奏者は演奏前にはかなり精密

参考楽譜—1：アルネ・ドルムスゴール編「忘れられた歌」第1巻「10の昔のスペインの歌」より
〈アンテケラよりモーロ人は去りて〉冒頭～第18小節

Andante sostenuto DE ANTEQUERA SALE EL MORO MORALZS · DØRUMSGAARD mp

Libenamente

DE AN-TE...

5 7 8 9 v mf

- QUE - - - RA SA-LE EL MO - - - RO, - - - DE AN-TE - - - QUE - - - RA SE - - - SA - - -

10 11 12 poco rit. 13 v Grandis, libenamente

- LI - - A; CAR - - - TAS LE - - - VA - - - BA EN SU MA - - - NO, - - - CAR - - - TAS - - -

15 16 poco rit. 18 P

DE - - - MEN - - - SA - - - JE - - - RÍ - - A; A tempo

13

COPYRIGHT 1987 by ARNE DØRUMSGAARD. COPYRIGHT ASSIGNED 1987 to RECITAL PUBLICATIONS. ALL RIGHTS RESERVED.

に調弦し、更にそのうえで、演奏を始めた直後もそのチューニングが適正に保たれているかをほんの一瞬確かめる習性が往々にしてある。この習性により何が起るかというと、冒頭の弾き初めは調弦の正確さを確かめるような少々試し弾きのテンポの緩みが起こりやすく、最初から楽器のコンディションが全て完璧に整っているかのような全くの in tempo 奏とはならない

ことが多い。この曲で言うと、第1小節目の付点全音符を引いた後のカウントが、演奏のためにあらかじめ設定した内在的テンポよりもほんの少しだけ伸びを与えた間の取り方が要求されてくるのである。楽譜上の“Librement”は同時にそのことも内包していることに演奏者は気がつかなくてはならない。(実は前奏において第14小節目からの Grande, librement の Tempo の布石を打つ意図もあってのことなのだが、このことについては後述する。)

またピアノと違い、楽器の構造が、ただ「キーを押せば音が鳴る」という構造ではなく、右利きの奏者であれば、左手でポジションを抑えた直後右手で弾くというタイミングが常に必要で、かつピアノの様なサスティン・ペダルなどないから、次の音符を弾くためにポジションを一度開放してしまったら、前のポジションにおける開放弦以外の音を次の音符のために響かせ続けることはできない。よって第1小節第3拍目の4連の8分音符を弾く時は、もし撥弦楽器であれば最初にアルペジャートで奏でた和音の響き、もしくはその構成音のいくつかは持続されないこととなる。では、このようにしてギター発想を優先してドルムスゴールのペダル指示を書き直す必要があるだろうか？ かならずしもその必要はないと筆者は考える。

ギターのコードワークにあっては、いわば「聴覚的サブリミナル効果」(筆者による造語)を頻繁に利用することがある。例えばあるコードから別のコードに移ろうとするその瞬間に、前のコードの響きが実際は一瞬消えていたり、前のコードにも次の新しいコードにも構成音としては元来含まれていないギターの開放弦の音が一瞬偶発的に鳴ったとしても、聞いている者は前のコードの響きを耳で追っているために、一瞬の非和声的な響きが起こったとしてもたいては気かけずに次のコードの響きへと頭の中で繋いでしまうという現象が起こる。この、直前の響きは実際とは異なって心理的に持続して聞こえる現象をドルムスゴールは認めたうえで、第1小節第3拍目において敢えて低声部に休符を与えずに、ペダルの持続を指示しているのである。また都合のいいことに低音から高音へのアルペジャートをした場合、先に弾かれた低音の音の減衰はそれ以上の音より早く起こるので、第3拍目の8分音符群が弾かれる際には、和音の最後に弾かれたc[♯]音から続く旋律に必ず聴衆の耳が集中することを意図している。

(b) アポージャ・プリメーラ～最初の音に寄り掛かること

さてスペイン歌曲の旋律唱における特徴的な処理としてメリスマ音のアポージャ・プリメーラがある。これは正しくは“apoyarse en la primera nota”(最初の音の上に寄り掛かること、以下a.p.と記す)というべきであろう。どのような歌い方かというと、例えばこの曲の第14小節第3拍目の4連8分音符の処理において、最初の8分音符に重心を与え、その分、後続の3つの8分音符より少々長く歌われる。最初の8分音符が多少長めに歌われたことによりここで僅かな時間的ロスが生ずるが、それは残りの音符をその分詰めて(速めて)歌うことにより解消される。(これは後述のフレーズ唱における「借りた後に返す *prestar y rendir*」とも関係してくる。) この曲では、このリズム形のゼクヴェンツでもある第15小節においても同様に処理される。但し第16小節第2拍目の4連8分音符には余り用いられない。このスペイン歌

曲独特の歌い癖である a.p. は元来一体どこから生じてきたものなのだろうか。

上方へ向かった後に下降するメリスマにおいて、或いは歌唱におけるターン（グルベット）的音符群の歌い方において、その最初の音符に a.p. をかけるのは、一つには旋回するための重心を必要とするためといえる。ある音からメリスマ唱で上行するには、後続の音を重く歌うわけにいかない。また民族的歌唱ばかりでなくベル・カント歌唱法においては、特に音が上行する時に、生理的或いは心理的に上に向かう意識を避け、全ての音を同じポジションにおこうとするアプローチが正当である。上下行型或いはターン型メリスマを軽妙に歌い回すためには、その土台となるべき起点をまず確保することが必要で、最初の音にそのポジションを確定するためにこのような現象が生まれたと考えられる。特にスペインの伝承歌や古謡・民謡にはメリスマが多いのも一因していよう。

また他の理由として、何もかもギター発想に結びつけてしまうのはいささか強引な仮説と受け取られかねないが、ギターの奏法で言うならば、このような音型を一つの弦の上（たとえば第3弦）で、或いはその弦のすぐ下の弦（たとえば第2弦）との組み合わせで弾こうとした場合、最初にフレットを抑えた指が、きちんとポジションを得ていればそれが同時に左手全体の支えともなり、その支えによってより自由さを得た他の左手の指が軽妙に次々と動くことを可能にしてくれるのである。そこでこのような音型をギタリストが弾こうとする場合には自然と最初の音に a.p. が起こることとなる。

ということはピアニストは、この曲では上記で述べた歌い癖ともいえる a.p. を意識して前奏部の旋律を弾かなければならないことになる。そしてここで興味深いのが、歌唱声部の第16小節第2拍が、4連の8分音符となっているのに対して、ピアノ前奏では第3小節目の第2拍目は「付点8分－16分－8分－8分」となっていることである。歌の場合では上述の様に第16小節第2拍を、それ以外の箇所と同じように判で押したような a.p. をかけることはあまり趣味がいいとは言えない。しかし、ドルムスゴールがあえてピアノの前奏第3小節においてそのように記したのは、別の意味がある。これは、前述したように前奏第1小節及び第2小節を、撥弦楽器奏者がコードのポジションを確認しつつ弾くような、もしくは a.p. をかけつつ旋律を印象付けようとするような弾き方を伴った *librement* に開始するがゆえに、徐々に間伸びを感じさせた音楽に進行性を与えるために第3小節目に付点によるギャロップ・リズムを置いたと考えることができる。そしてここで進行性を持たされた音楽は、速度的に多少速くなったが故にその次の *poco rit.* でバランスを取ることにつながっていく。そのことを良く理解したうえでピアニストは「粋な」前奏を弾いて歌手に十分なインスピレーションを与えようと努めなければならない。

（c）音価に於ける明確なコントラスト

スペインの芸術は、必ずしも一概には言えないが、多くの場合「光と影」「聖と俗の混交」など、往々にして全く対照的なものどうしの混在、その相互の闘ぎ合いの中に生じる緊張感と危機的バランスといったものに回帰されがちではある。他の汎ヨーロッパ的な文化・芸術の持つバランス感覚とは、異なった意味での美的感覚が存在していることは事実である。それがラテン人として

の気性の激しさに依拠するものなのか、紫外線の角度が強く全ての存在がくっきりとした輪郭をもって知覚される地中海地域では、霧や曇天の光のもとにおぼろげに見える東欧・北欧の国々とは全く違った芸術的価値観が芽生えると語るサルバドール・ダリの言葉そのものなのかの詮索はしばし置くとして、スペイン音楽における音の長さ（音価）に対する感覚は独特なものがある。平明に言えば「長いものは長く、短いものは短く」というコントラストを好む傾向にある。

例えばこの曲の第 17 小節第 2 拍目のピアノにある装飾的 16 分音符は、全体的には第 16 小節末尾から始まる *ritardando* によって基本の速度が遅くなっていくのにもかかわらず、その影響をほとんど受けることはない。それらはむしろ第 16 小節以前の *in tempo* 感覚で弾かれるのである。これは、まさに上に触れたコントラストを好む民族的嗜好性によるもので、楽譜上長めの音符と短めの音符が隣接して現れるときは、それぞれの音価をいくらか誇張して対比させるといふ現象が起こる。この部分を試しに全体に *ritardando* がかかるままに弾いてみると、上記の様にコントラストさせてみたものとの間に明らかな違いを感じスペイン音楽独特なキリッと引き締まった感覚が失われ、間延びしたように聞こえるであろう。

（d）借りた後で返す、もしくは、与えた後に取り返すこと

これに関しては、ラビージャがよく学習者に解りやすい例えとして「借金と借金返しのようなもの *como prestar y recibir*」と教えていたことに依拠している。

この技法の一例としてこの曲で当該する箇所を指摘してみよう。参考楽譜の第 11 小節目のアウフ・タクトから始まる旋律唱及びその伴奏をどのように処理するかは好例となろう。それ以前の部分は、*Andante sostenuto* のテンポで比較的朗々と歌われたとしても、この部分を同じテンポで歌うことはない。速度に関して何も表記されていなくとも正統なスペイン歌曲の演奏法を身に付けたネイティブの演奏家であれば、この部分をむしろ *poco stringendo* で徐々に先へ先へと歌いつつ「借りていき」、フレーズの最後において第 13 小節目アウフ・タクトで表記された *poco rit.* を行って、その「借りを返す」というバランス感覚を発揮する。いいかえれば徐々に「速さを与えていき」その増加分を次で「奪い返す」ともいえる。このようなテンポの揺らしは、古楽の専門家からは批判を受けそうではあるが、このドルムスゴールの編曲はすでに近代的なハーモニゼーションでコラージュされているわけでもあり、何も古典的或いは古式ゆかしく演奏しなければならない根拠はどこにも無い。否、バロック以前の音楽が、楽曲構造そのものにテンポの揺れを要求するような部分が厳然とあっても、それを無視して実際の演奏ではテンポを全く揺らさずに演奏したかどうかなど、時を経た現代において立証することすらできないではないか。

（e）*a tempo* での厳格なテンポの締め直し

この曲は、次に 3 小節半の間奏を経て、第 2 スタンザの歌詞が全く同じ旋律で歌われる。（参考楽譜－2 参照）

間奏に入る第 19 小節アウフ・タクトに *a tempo* の表示がある（参考楽譜－1 の第 18 小節目

参考楽譜—2：アルネ・ドルムスゴール編「忘れられた歌」第1巻「10の昔のスペインの歌」より
 〈アンテケーラよりモーロ人は去りて〉第19小節～第36小節

Handwritten musical score for a song from 'The Song of the Moor' by Arne Dolmestegor. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo starts at 'A tempo' (19-22), then slows down to 'rit.' (23-31), and returns to 'A tempo' (32-36). The lyrics are in Spanish. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'pp', 'mf', and 'p'.

19 20 21 22 *pp* *A tempo*
 I -- BAN --
 (mp) *rit.* *A tempo*
 23 24 25 26 27
 --SCRIP-- --TAS CON SAN-- --GE Y NO POR FAL-- --TA DE
p *mf*
 28 29 30 31 32 *Moderato*
 TIN -- TA; EL -- MO -- --RO QUE LAS LLE -- --VA -- BA CIEN -- --TO
rit.
 33 34 35 36 *rit. al fine* *pp*
 Y -- VEIN -- --TE A -- --NOS HA -- --BI -- --A.
rit. *al fine*

複縦線部分参照)。スペイン歌曲におけるこのような場合のテンポの戻しは非常に厳格に行われる。それ以前の2小節分費やした *ritardando* の余韻などまるで一瞬で消えうせたかのように、何の末練もなく *a tempo* となる。この隣接したもののどうしが一見互いに何の脈略もないかのように見える置かれ方をするのも、前述したスペイン独特の芸術的気質でもあるわけで、このこ

参考楽譜—3：フェルクス・ラビージャ作曲「4つのスペインの歌」から
 〈川子守唄〉冒頭～14小節

CUATRO CANCIONES ESPAÑOLAS

Lento moderato $\text{♩} = 40$

III. NANA

FÉLIX LAVILLA

pp

Es- te ni- ño que llo- ra no tie- ne cu- na —

poco rit. a tempo pp

とによってたったいま過ぎ去った部分が、新たに始まった部分との鋭い対比によって逆にその存在を印象付け、聞く者に味わわせ続けるであろうというパラドキシカルな効果を生み出すのである。この側面とそれが意図する効果に理解が至らないと、スペイン音楽をその構成部分どうしがまるで相互関係性を持たないかのような、また、とりとめもない断片的なパッチワークであるかのように誤解してしまうわけである。

以上、たった36小節からなる歌曲作品にも、これだけのスペイン歌曲ならではの特徴が鑲められており、しかも初心者にとってもテキストの言葉数はさほど多くない上に、声楽的に非常に高度な技術を要求されるというレベルでもなく、さらにスペインの黄金時代を廻る歴史的背景も教授することができる格好のビギナー用教材ともいえる。ルネサンス期の作品の持つ単純にして美しいメロディー・ラインをピアノ伴奏による近代的で洒脱なハーモニゼーションによって蘇えらせてくれている。スペイン歌曲の演奏法がある程度身についたなら、更に将来歌い手には、この旋律を写本の復刻本を用いたピウエラやリュートの、或いはギター版編曲伴奏に乗せて演奏してもらいたいものである。

このような「短く構成され、スペイン色に溢れ、しかもさほど高いレベルの音楽技術を要しない」と思われる（もちろん技術的レベルが高ければ高いほど、どのような簡素な曲もより素晴らしい演奏としてよみがえるはずではあるが…）歌曲作品の一例として掲げた。このほかにもこれに類する作品は多く、それらについての紹介と演奏の仕方については紙面の関係上別の機会に譲ることとする。

（f）バランセアル *balancear* ～8分の6拍子の作品の持つ作用・反作用的感覚について

同曲集から、そのほかのスペイン歌曲歌唱技法や表現に良く表れる例を更に摘出してみよう。その一つに8分の6拍子が往々にして「子守唄的リズム」の想起を介して、テキストが歌われる状況に「幼さ」や「あどけなさ」の色彩を付け加えようとする傾向がみられることがあげられる。他国の歌曲作品と同様にスペイン歌曲にも「子守唄」*Canción de cuna* は数多いが、これが8分の6拍子系（4分の6拍子も含めて一般に6拍子系）で書かれることが非常に多い。次にあげる参考楽譜—3は、フェリクス・ラビージャ作曲の「4つのスペインの歌 *Cuatro canciones españolas*」から〈Ⅲ子守唄 *Nana*〉である。（参考楽譜—3参照）

このような「子守唄」の多くが6拍子系で書かれ、もしくは元来スペインの伝承歌には6拍子系をもつ子守唄が多く存在していたことに注目する必要があるだろう。ラビージャはこういったコンセプトを持つ6拍子系の楽曲を演奏する際によく“*balancear* して歌え”と強調していた。このことの意味は、丁度赤ん坊が寝ている揺籠の揺すり手をもって籠を向こうに揺すると、その反動でこちらに揺られて戻ってくる、或いは母親の腕の中で赤ん坊が左右交互に揺すられながらまどろんでいくという動き、いわば作用・反作用の法則的リズムに正確に乗りつつ、かつこれが果てしなく続くかのように演奏されるべきことを示唆したものである。同じトルドラの別の曲集「6つの歌 *Seis canciones*」より〈小唄～棕櫚の樹の枝を廻り飛ぶ者たち *Cantarcillo*〉でも幼子キリストを寝かしつけようとする聖母マリーアの懇願の言葉（これはビリャンシーコ詩形の中の折り返し句 *vuelta* に当たるものであるが）も歌われるとき、やはり8分の6拍子が確定する。（参考楽譜—4参照）

一方、有名な M. de ファリャの「7つのスペイン民謡 *Siete canciones populares españolas*」中の〈ナーナ（子守唄）*Nana*〉は記譜上4分の2拍子で書かれているので一見分かりにくい、これは伴奏部の2拍子系と歌唱声部の3拍子系とで複合されて起こるヘミオラを、カンテ・ホンド（カンテ・フラメンコの真髄たる「深い歌」）の即興的で巧みな歌いまわしがクラシック歌手の演奏においてもできる限り具現できるようにと巨匠が考案した「仕掛け」によるものと判断できる。よってこのファリャの *Nana* はクライマックス的部分におけるアンサンブル上の多少の *rubato* はあるにせよ、基本的にはピアノは2つ割り、歌はきっちりと3つ割で歌われなければその効果は出ない。この *Nana* においてもやはり歌は6拍子系なのである。（参考楽譜—5参照）

さて、このようなコンセプトがまず底流にあることを知り、次のドルムスゴール編の曲を見てみよう。前述の曲集に含まれる〈お母様、私は愛を抱いて *Con amores, la mi madre*〉の前

参考楽譜—4：エドゥアール・トルドラ「6つの歌」より

〈小歌—棕櫚の樹をめくり飛ぶ者たち〉第1小節～第12小節

A Luis Urquijo, Marqués de Bolarque
Cantarcillo
 Lope de Vega

Andante, non troppo lento

PIANO

4 5 *dolce* 6
 Pues an - dais en las, pal - mas, an - ge - los

pp *pp*

7 8 9
 san - tos, — ¡que se duer - me mi Ni - ño, te - ned los

10 11 12
 ra - mos, te - ned los ra - mos! —

poco len. *pp*

半部分である。(参考楽譜—6 参照)

8分の6拍子で書かれてあるが、テキストが歌わんとすることは子守唄とは実は直接関係がない。歌詞は、思春期の少女が思いを寄せる憧れの恋人との夢を見たことを母に打ち明ける内容である。(詩：ファン・デ・アンチエタ／訳：筆者)

参考楽譜—5：マヌエル・デ・ファリャ「7つのスペイン民謡」より
〈ナーナ（子守唄）〉冒頭～第9小節

5. NANA

(BERCEUSE)

CANTO

PIANO

Calmo e sostenuto (♩ = 42)

mormora

Duer-me-te, ni-ño,
Dor-mes bien ni-ña,

duer-me, ——— Duer-me, mi a-ma-
dor-mes, ——— Dor-mes, mon a-ma-

Duer-me-te, lu-ce-ri-to De la ma-
Dor-mes bien, belle é-toi-le Du clair ma-

Con amores, la mi madre

Con amores m'adormí

Así dormida soñaba

Lo que el corazón velaba,

Qu'el amor me consolaba

Con más bien que merecí.

愛を抱いて、私の母さん

愛を抱きしめて 眠ったの

そして夢を見ていたの

心が秘めていたことを

恋人が私を慰めてくれたのよ

私にはふさわしくないほど優しくったわ

しかしこの内容の詩が8分の6拍子に乗って歌われる時、6拍子系が孕んでいる「子守唄」コンセプトによって、語り手の若い娘がまだ（まるで揺籠に眠る幼子のような）夢見心地であることや、アバンチュールに富んだ大人の恋よりはまだまだ親元で母親の愛に包まれながら恋ってど

参考楽譜—6：アルネ・ドルムスゴール編「忘れられた歌」第1巻「10の昔のスペインの歌」より
 〈お母様、私は愛を抱いて〉冒頭～第14小節

Andante pastorale

CON AMORES, LA MI MADRE

ANCHIETA - DSKUHSGAARF

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

CON A -- MO -- RES, LA MI MA -- DRE, CON A -- MO -- RES

mf

a tempo

rit.

semplice, cantabile

dolce

んなものかしらと想像をめぐらしている方がお似合いといった色彩が強調されるのである。次にあげるフェルナンド・ブラドルス Fernando Obradors 編「スペイン古典歌曲集」第4巻のエストレマドゥーラ地方民謡 popular extrmeña に基づく〈トロバ（吟遊詩人風）Trova〉も6拍子系の balancear な演奏によってこれと酷似した雰囲気伝えるものとなっている。（参考楽譜—7参照）

さてここで直前に挙げた2つの作品にみられる別の特徴に注目しつつ、もう一度先ほどのドルムスゴールの "Con amores..." を見直してみることにしよう。

（g）ピアノの高音域を効果的に使った Cajita de música（音楽の小箱＝オルゴール）の模倣表題から推察できるとおり、参考楽譜—3、7、8に共通するのが、ピアノの高音域での鍵盤を用いての前奏で明らかにオルゴールの奏でる音色を意識している点である。ピアノにおいて、この音域では多くの音が、ペダル処理をしなくても「弾きっぱなしの響き」が供され、む

参考楽譜—7：フェルナンド。オブラドルス編「スペイン古典歌曲集」第4巻
 〈トロバ（吟遊詩人風）〉冒頭～第10小節

Nº 1.

TROVA

FERNANDO J. OBRADORS

Popular extremeña.

Andantino *con sentimiento*

E-cha-me ni-ña bo-ni-ta

lá-grimas en un pa-ñue-lo

poco rall.

しろ響きを止めようとしても一度弾いてしまうと止めることはできず、次に鳴らされる音が前に弾いた音の上に次々と重なりあっていくことになる。この音域であることと、音のカスケード風折り重なりがまさしくオルゴール（この自動演奏機も構造上、回転するドラムの爪状突起が櫛歯状の金属リードを弾いた後弾きっぱなしとなる）を想起させるのである。これは前述の6拍子感がもつ揺籠のコンセプトが歌の主人公が心身ともにまだ幼さを残していることをイメージさせるのに増して、その精神性の初々しさ、もしくはあどけなさを更に強調する想像効果をもたらすものとして用いられるのである。オブラドルス作の〈モロンドロン Molondrón〉（サンタンデル地方の民謡に基づく）冒頭にも同じ技法が用いられている。

おわりに

以上、スペイン歌曲を指導する際に指導者に必要とされるディクッション上の留意点、楽曲を分析し実技指導をしていく際に留意すべきスペイン的特徴について概略的に述べた。それはまず個々の作品の細かい部分に関する実技上の方法論について述べる前に、他のヨーロッパ歌曲とは性格を異にするスペイン歌曲ならではの側面を取り上げ、それらをきちんと踏まえた上でスペイン歌曲の正統な演奏解釈を始めるべきであると感じたからである。「ポロ」「セギディージャス」「ファルーカ」「ファンダンゴ」「マラゲーニャ」等々、スペインの民族音楽、とりわけフラメンコのリズム形を基調にし、又そのリズム名をそのまま曲題としている作品が多いことなどや、「ミの旋法」或いはアラブ、セファルディムの旋律に現れる増二度音程などもあげられようし、20世紀の作品でありながら圧倒的に調性音楽に依拠し、一般的親しみやすさを本来持っている作品が多いことなどもその特徴ではあるが、その構造的魅力を解明する類の研究が更に深くなされるべきであるとも感じている。

次の機会には、今回の研究をもとに個々の作品における演奏解釈とその表現技法について詳細にわたる発展的論述を試みたいと思う。

(本学講師＝声楽担当)

〈参考文献〉(紙面の関係上代表的なもののみ掲げる)

1. Sobrer, J. Miguel. The Singer's Anthology of the 20th Century Spanish Songs, Pelion Press, N. Y., 1987
2. Fernandez-Cid, Antonio. Lieder y Canciones de España. Editoria Nacional, Madrid, 1963
3. Marco, Tomas. Historia de la música española 6. Siglo XX. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1983
4. Rodicio, E. Casares. y otros. La música en la Generación del 27 – Homenaje a Lorca. Ministro de la cultura. Instituto Nacional de las Artes Escencia y de la Música. (el lugar y año del edición no se sabe)
5. Sopena, Federico. Historia de la música Española Contemporanea. Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1979
6. Sopena, Federico. El nacionalismo y el "lied". Real Musical, S. A., Madrid, 1979
7. Valls, Manuel. La Música Española después de Manuel de Falla. Revista de Occidente, Madrid, 1962

〈楽譜出典〉(本文中の参考楽譜)

1. Dørumsgaard, Arne "CANZONE SCORDATE – An Anthology of Early Songs and Arias", RECITAL PUBLICATIONS HUNTSVILL, TEXAS, 1987
2. Lavilla, Felix : "Cuatro canciones españolas", UNION MUSICAL ESPAÑOLA, MADRID, 1965
3. Toldrà, Eduard : "Seis canciones", UNION MUSICAL ESPAÑOLA, MADRID, 出版年不明
4. Falla, Manuel de : "Siete canciones populares españolas", EDITIONS MAX ESCHIG, PARIS, 1923
5. Obradors, Fernando J.: "Canciones clásicas españolas" vol. IV, UNION MUSICAL ESPAÑOLA, MADRID, 1941