

琉球大学学術リポジトリ

トルドラとモンポウの歌曲研究 ― 歌曲における<カタルーニャ・ルネサンス>の意味―

メタデータ	言語: 出版者: 服部洋一 公開日: 2021-12-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 服部, 洋一, Hattori, Yoichi メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/18967

トルドラとモンポウの歌曲研究

— 歌曲における〈カタルーニャ・ルネサンス〉の意味 —

< 第 I 卷 >

東京芸術大学 大学院音楽研究科

博士後期課程 音楽専攻

博音 18

服部洋一

第 1 卷 目 次

序	4
1. 従来のスペイン歌曲の一般的理解度とその問題点	4
2. 研究の動機と目的	8
3. 研究の方法	10
4. 研究の独自性	10
	12
第 1 章 20世紀前半のスペイン音楽事情と歌曲	
第 1 節 ポスト・ファリャ世代の音楽家たち	12
1. バルセローナの 8 人組と 1927年の世代	12
2. トルドラとモンポウの歌曲の特徴	
— 初期の歌曲における方向性の相違	14
a. 《Romança sense paraules 言葉なきロマンス》	15
b. 《L'hora grisa 灰色の時間》	22
c. 《Quatre melodies 4つのメロディー》より	
《Cortina de fullatge 緑葉のカーテン》	30
第 2 節 歌曲のテーマ別分類から見られる傾向性	36
1. トルドラの歌曲のテーマをめぐって	36
2. モンポウの歌曲のテーマをめぐって	41
第 2 章 カタルーニャ・ルネサンス	46
第 1 節 カタルーニャ・ルネサンスの歴史的定義	46
1. 文学におけるカタルーニャ・ルネサンス	46
2. 社会運動としてのカタルーニャ・ルネサンス	49
第 2 節 カタルーニャ・ルネサンス期の精神的基盤	51
1. 中世＝カタルーニャの歴史的アイデンティティ	51
2. レナシェンサの建築様式	53
第 3 節 カタルーニャ・ルネサンス期の芸術家たちの交流	62
1. アルス・クワトラ・ガッツー「4匹の猫」	62
2. 詩人と音楽家同志との交流	64

第3章 歌曲に見られる諸要素の分析	75
第1節 カタルーニャ語であることの意味	75
1. 受難言語としてのカタルーニャ語	75
2. 自国語へのアイデンティティー	78
第2節 自然賛美	81
1. 自然と人間との間に共鳴する生命の歓喜	81
a. 《Maig 五月》	81
2. 濃密な自然描写	87
a. 《A muntanya 山に》	87
b. 《San Martí サン・マルティ》	90
c. 《Aquarella del Montseny モンツェニユの水彩画》	95
3. 絵画に見られる平行現象	101
4. 海への憧憬	105
a. 《Canticel 吟遊詩人の歌》	105
b. 《La mar estava alegre 海は喜んでいた》	109
第3節 処女崇拝とはかなきものへのまなざし	116
1. カタルーニャにおける処女崇拝とトルドラの「少女」	116
2. はかなきものへのまなざし	118
a. 《As froliñas dos toxos ハリエニシダの花》	118
第4章 レナシェンサ運動の危機と問題意識の深化	127
第1節 カタルーニャ・ルネサンスの危機	127
1. 不確定性と危機感	128
a. 《Cançoneta incerta 迷いの歌》（モンポウ）	129
b. 《Cançó incerta 迷いの歌》（トルドラ）	138
2. アイデンティティー拡散——存在根拠の喪失	144
a. 《Damunt de tú només les flors 君の上には花だけが》	144
b. 《Aquesta nit un mateix vent 今夜同じひとつの風で》	148
c. 《Jo et pressentia com la mar 海のような君を》	153
第2節 二律背反と救済への道	156
1. トルドラの『6つの歌』をめぐる	156
2. 拮抗する複数の二律背反	157
a. 変容しゆくカタルーニャ生粹主義	157
b. 《La zagala alegre 陽気な娘》	159
3. モンポウの目指したもの	165
a. 《La fausse mort 偽りの死》	165

結	169
1. トルドラの歌曲に見られる 強烈なレナシェンサの精神と民衆性	169
2. モンボウの歌曲に見られる レナシェンサの精神性と語法追求の姿勢	172
3. カタルーニャのテーマの今日的意味	177
あとがき	181

第 1 卷 付 録

I. 訳詩集	
訳詩集目次	1
1. エドゥアルド・トルドラの歌曲作品訳詩	4
2. フレデリク・モンボウの歌曲作品訳詩	48
II. テーマ別分類表	67
1. エドゥアルド・トルドラの歌曲作品	67
2. フレデリク・モンボウの歌曲作品	73
III. 作曲家略年譜	
1. エドゥアルド・トルドラ	77
2. フレデリク・モンボウ	82
IV. ディスコグラフィ	
1. エドゥアルド・トルドラの歌曲作品	87
2. フレデリク・モンボウの歌曲作品	88
V. 参考文献表	89

第 2 卷 目 次

VI. 楽譜集	
楽譜集目次	1
1. エドゥアルド・トルドラの歌曲作品	4
2. フレデリク・モンボウの歌曲作品	216

序

1. 従来のスペイン歌曲の一般的理解度とその問題点

ヨーロッパ中世・ルネサンスから近代へと至る歴史の中で、スペインという国ほど政治・経済・文化全般を通しての眩いばかりの栄華から、次第にその王座を他の先進諸国に奪い取られ、転落の悲哀を嘗めた国家も珍しい。すでに言い古された言葉ではあるが「アフリカはピレネーからはじまる」というアレクサンドル・デュマの言は、少々乱暴過ぎるとらえ方であるにせよ、ヨーロッパ先進国の歴史家たちだけに限らない、一般的スペイン観を単刀直入に表現しているものと受け取られる。デュマの指摘の適不適はともかくとして余りにも巨大であった世界国家の急激な没落が、多分の嫉妬の念をまじえて「黒い伝説（レジェンダ・ネグラ）」を生み、斜陽のスペインに対して、文明から見捨てられた陸の果てのような、非近代的国家のイメージを押しつけたという感もなくはない。

しかし一方で、そのような他国からの白眼視に対して、「発明は彼らにまかせておけ！」と一喝したミゲル・デ・ウナムーノの言にも代表されるような態度を、スペイン人自身の方も抱いていたという面も見受けられる。否むしろ、スペイン人自身の方が、前世紀末から今世紀末にかけて意識的に諸国（言うなればイギリス、フランス、ドイツそしてその申し子たるアメリカ合衆国）の色めき立った近代化への先陣争いに、端から見切りをつけてしまい、「彼らは彼らであり我々は我々の為すべきことをするのだ」と、ある意味でひらきなおっている。この大胆な一種の居直り姿勢もまたスペイン的気質のひとつと言えようが、先のウナムーノの言葉は同時に、我々がスペインをめぐる、なにかしらのテーマについて研究し、掘り下げようと思う時、ことがスペインに関するものだけに従来の一般的な捉え方が、実は、良く分析もされずに下された独断に近いものであったり、情報不足や即断から往々にして生まれる偏見や、部分観にとらわれた、余りに定式化されたレッテル張りに陥りやすいということを示唆しているとも言える。

昨年1992年はスペインにおいて、万博とオリンピックという世界的2大行事が執り行われるゆえか、従来になくスペイン情報がマスコミをにぎわしていた。しかしそれらの情報の扱い方はほとんどの場合において、特に文化的分野においてさえも、御多聞に漏れず従来の「闘牛・フラメンコ」的扱いの域をやはり出ていなかった様に思われる。一方このような状況下で例えば、I.C.G.(国際ギター文化交流協会)が、開催していたイスパニダ

音楽祭等は、従来にない視点からスペイン音楽への多面的取り組みを行ない、その価値は非常に高く評価されるべきものがあったといえる。しかし一般的には、万博とオリンピックがあるうちはまだ良かったが、これらが済んだとたんたちまちのうちに、スペインをめぐるテーマは、日本ばかりかおそらく、諸外国のマスコミや一般的関心からも、過去と同様に、再びすっぱり抜け落ちていくような気配である。このようなことを続けていけば、悲しいかな、後に遺るものとはといえば、相変わらずの形骸化したスペインのイメージだけとなるであろう。筆者はスペイン歌曲を専門とする者の責務として、今こそ専門的に研究しなければ永久に見えてこないであろう何かを、研究し、書き遺しておかなければならない時が来ている、という気に駆られるのである。

筆者は修士論文「フーゴ・ヴォルフのスペイン歌曲集一詩と楽曲における構造的・内容的分析」第4章において、異質要素共存の国としてのスペインに言及した。スペインの文化には、言語を初めとして、実に多種多様な要素が混在しており、それぞれが強い個性を持ちながら自己主張をし続けて、互いにほとんど譲り合おうとしないかのような趣さえある。いわば「存在それ自体」の割拠状態そのものが、スペイン的の特性とも言える側面なのである。スペイン人自体が、佐々木孝も言うように「一人一人がアダム」であって、それぞれが「人祖の段階から、巨人的な努力の末に何事かをうち立てる」（『ドン・キホーテの哲学』）と言った性格が余りに強い。スペインの文化的諸分野に、いわゆる学派や流派といったものが形成されにくかったのもそのためであろう。それゆえスペイン歌曲の分野においても、系統的研究を行おうとする時、他のクラシック歌曲の分野では考えられないような、ある種の困難に出会う。例えばスペインの場合、たとえひとつの時代・地域であっても、個々の作曲家がそれぞれ余りにも異なった独自の道を歩んでいて、これを統合するような何かを中心テーマとして、研究を進めるということが非常に難しいということなのである。

スペイン歌曲を題材に系統的な論文を書こうとする際に、まず最初に遭遇するのもこの問題である。今まで我々日本人を含む外国人、さほど専門的にスペイン歌曲を研究しているのではない人達にとっては、スペイン歌曲と聞いて、まず最初に念頭に浮かぶものとはといえば、多かれ少なかれ、まずはファリャの《七つのスペイン民謡 *Siete canciones populares españolas*》であるとか、オブラドルスの《エル・ビート *El vito*》をイメージするのではないだろうか。これらスペインの民謡を素材としながらコラージュされた一連の作品は、ある面で確かにスペイン歌曲を代表する傑作には違いない。サパテアード（踵

のうち鳴らし)やバルマ(手拍子)が今にも聞こえてきそうな、切り立った、歯切れのよいリズム、6/8拍子と3/4拍子とが交互するグアヒーラのリズム、民族臭の強い「ミの旋法」、感嘆詞 ¡Ay! の連発、また連続する旋回音や民謡の「こぶし」のようなメリスマで飾りたてである官能的な旋律等々といった個性的な音楽を聞けば、誰でもすぐさまそこに「スペインらしさ」を感じるに違いない。

しかし一方、少々視野を広げてスペイン民謡を俯瞰してみると、これらの音楽上の要素は、カンテ・フラメンコやアンダルシーア民謡などに多く見られる特徴なのであって、決して汎スペイン的なものではない。それは実のところ、アンダルシーアの文化的諸要素をガリシア、バスク、カタルーニャ等の文化のそれよりもはるかに多く共有・摂取してきた中央カスティーリャの民謡に見られる特徴的側面なのである。であるから、先に掲げたような音楽的要素だけがスペイン歌曲のすべてであるなどと思われていたとしたら、それはスペイン歌曲にまで、「スペイン=闘牛・フラメンコの」見方が侵食して来ているのだと筆者はただならぬ危機感を覚えるのである。

これらのいわばカスティーリャ・アンダルーシ色の強い歌曲とは、まったく異なった、しかもそれらと同等に、ある場合にはそれら以上に豊かな美を内包する歌曲作品も多く存在していることに目が向けられなくてはならない。スペイン歌曲に対する一面的・画一的なとらえ方にも、もうそろそろ終止符を打つべき時が来ているのではないだろうか。

カタルーニャの偉大な作曲家で、またすぐれた音楽学者でもあったフェリペ・ペドレリュ(1841-1922)がスペイン国民主義音楽確立への提唱を、声高らかに表明する以前、すなわち1830年ごろから、すでにヨーロッパでは、文学、絵画の分野におけるのと平行して音楽の分野においても「スペイン・ブーム」が沸き上がり、多くの作曲家たちがこぞってスペインの異国情緒を、自らの作品を通じて描き出そうとする試みが見られた。ペドレリュの提唱以降も依然としてその「異国趣味的」傾向は続き、これに類する作品を書いた作曲家は、格林カ、リストに始まり、ラロ、サン＝サーンス、ビゼー、シャブリエ、リムスキー＝コルサコフと枚挙に暇がない。この現象はまた同時に、上に述べたいわゆる音楽における「レッテル張りのスペイン把握」の基礎を築くことに繋がってしまったといえなくもない。すなわちこれは、スペイン本国の作曲家たちが、実際には非常に多面的であるはずの自国の音楽とテーマを素材に、自らの作品を通してヨーロッパ世界に「スペインの実像」を自己紹介しようとする以前に、あるいはその「実像」がいまだ部分的にしか理解されていない状況下において、すでに外国人作曲家たちによって、「スペイン的音楽」とい

う一般的理解のための定型が「外国人の側から」与えられることになってしまったことを意味している。中には、ドビュシーの『イベリア』のように、ファリャを激賞せしめた傑作もあったが、その他の外国人作曲家による「スペイン的」作品は、大体において、残念ながら先に述べたカスティーリャ・アンダルーシ的雰囲気を超えていない。くだんのファリャ(1876-1946)でさえも、こういった外国人作曲家からの通り一遍のスペイン理解を複雑な思いで捉えていたのかもしれない。齢51才にしてカタルーニャ語の勉強を始めてまでカタルーニャ・ルネサンス文学の巨匠の叙事詩『アトランティダ』に作曲してみたいと思いついた事実には、何か象徴的な意味が込められているように筆者には思えてならないのである。

それはさておき、このように日本における今後のスペイン歌曲研究においても、今までに見られなかった角度からの研究や、更に幾重にも掘り下げた研究に基づくとらえ直しが必要とされていることは明らかである。具体的にはスペインを言語学的に大きく4分するその他の地方、すなわちカタルーニャ、バスク、ガリシア等の歌曲(この場合それぞれの地方出身の作曲家がそれぞれの言語で書いているということのみならず、それぞれが、カスティーリャ・アンダルーシ風なものとは明らかに異なった側面を数多く持つ作品という意味も持っている)にまで研究の手を伸ばさなくては、スペイン歌曲の全体像はいつまでも見えてこないし、またこの世界のもつ内容の豊富さ、変化に富んだ多面的な魅力をも見のがしてしまうこととなる。

こういう論を発展させれば、更にセファルディーの歌やスペインの作曲家の手になるイパノ・アメリカ色の強い作品等、多種多様な素材をもとに作られた歌に関しても今後大いに研究されなければならないし、スペイン歌曲を更に深く研究し、その全体像をより正確にとらえていくための、数々の課題がまだまだ山積みされているということに気づくのである。しかし話をそこまで大袈裟にせずとも、今後のスペイン歌曲へのアプローチにとっては、従来、カスティーリャ・アンダルーシ的作品群によって圧倒される形で、我々になかなか見えてこなかったスペイン歌曲の他の側面への追求が、もはや避けて通れない重要課題になってきたということを強調しておきたい。

2. 研究の動機と目的

さて今回の研究における第1の動機となったのは、上記に述べたような「スペイン歌曲の世界のより多面的で正確な把握」への第1歩として、カタルーニャの作曲家の歌曲作品に光を当ててみようと考えたことにある。そして今回は、長大かつ豊富なカタルーニャ音楽史とその歌曲の伝統の中から、特に20世紀前半を代表するエドゥアルド・トルドラやフレデリク・モンポウらの歌曲作品を中心に据えながら、主に今世紀初頭から半ばまでにかけてのカタルーニャ歌曲に焦点を絞ることにした。それは、これらの歌曲が、従来「スペイン的」と思われてきた一般の印象を覆すとはまでは言わないまでも、スペイン歌曲の世界が持つ多面性を代表するに足るだけの、異なった響きと内容を豊かに内包しているからである。

また更に、本論文は副題を一歌曲における〈カタルーニャ・ルネサンス〉の意味とした。これらの作曲家たちによって歌曲の作られた始めた20世紀前半という時期は、これに先立つ19世紀のカタルーニャにおいて、〈レナシェンサ *Renaixença*〉すなわち〈カタルーニャ・ルネサンス〉運動が胎動を開始し、その運動が社会全般にうねりのごとく広がって、円熟期に入った時期に相当する。本論はこれらの作品を、その時代的コンテクストの中でとらえ、レナシェンサの時代精神が、どのような形で、またどのような意味をもって歌曲に反映しているかを明らかにしようとするものである。

カタルーニャ・ルネサンスがいかなるものであるかについての詳しい説明は本論に譲るが、トルドラやモンポウらは、その多感な青年期を、こういったスペインの中央集権体制に対抗する、カタルーニャ国民の自主独立の機運に満ちた時代に生きたのであり、また一方でカタルーニャという、当時スペインのどこよりもいち早く、スペインの近代化への乗り遅れを積極的に挽回しようとする進歩思想にあふれた先進的土壌において生きたのである。しかし彼らが、長じてその創作活動が軌道に乗り始めた時期になると、フランコ・ファシズムの擡頭と支配によりスペインの社会状況は激変し、それまでカタルーニャに溢れていた自由の精神・共和思想が、急転直下、徹底的な弾圧に会い、自由解放というカタルーニャ民衆の長年の夢が、無残にも断ち切られるといった忍従の時代をも、ひき続いて生きなければならなかったのである。再生の機運の盛り上がり、そこからの一挙の転落・社会的抑圧という激動の中に生み出されたカタルーニャの歌曲が、この社会全般に亙る様々な動きと無関係であろうはずがない。

またカスティーリャへの中央集権的傾向（これは何もこの時期のスペインの政治にのみ限ったことではなく、先に述べたスペイン歌曲に対する偏った見方にまで敷衍して言えることでもある）に対抗する意味での、地方における文化的独自性と特殊性を象徴するものとして、「カタルーニャ歌曲」は格好の素材であるとも考えている。20世紀以降のスペイン音楽にとっての国民主義は、もはや一国のものとしては存在せず、「地域主義的国民主義」としてしか存在し得ないのである。また先に触れたように、「流派・学（楽）派」の形成されにくいスペインの文化的特殊性の中にあっても、カタルーニャは、他の地域より歴史的、地域的特色として汎ヨーロッパ的側面を伝統的に多く持っているため、その中におけるカタルーニャ主義（ひらたく言うと、カタルーニャをスペインの一部としてではなくほぼひとつの国家としてとらえ、その自主独立の権利を守り通していこうとする精神）を文化的底流としてとらえることによって、研究にひとつの明確な系統性を持たせることができるとも思われるからである。

本論文の目的を更に具体的に言うならば、トルドラやモンポウの歌曲が、純粹に作品としてどのような構造をし、どのような美的側面を有しているかという分析にとどまらず、カタルーニャの再生と自主独立という、より社会的な問題をめぐってこれらの作品がどのような理念のもとに、究極的に何を表現せんとして作られたのか、そしてその時代精神はその後どのように発展したのか、また途切れてしまったのか、それらの作品が作品として何故このような「かたち」を取らざるを得なかったのかについて究明することにある。

論文を通して何よりもまず、演奏家として重要なのは、作曲の手法や楽曲の構造はさることながら、表現の源としてのインスピレーションを得るに当たって最も重要であると思われる、テキストの内包する思想性について、またその詩作品によって導かれ、あるいはこれによって衝き動かされた作曲者自身が、その詩を歌曲作品へと昇華させるにあたり、その作品に託した本来の意図について究明することではないだろうか。また更に、演奏家としての立場からは、これらの歌曲の演奏の実際に関する考察はもとより、演奏されること自体がどのような意味を持つのか、また持たねばならぬのかについてもその意味を明らかにしていきたいと考えている。

3. 研究の方法

さて上に述べたような観点に立って、カタルーニャの歌曲を扱おうとするならば、単に作品作曲上の手法や形式などにのみ研究の焦点を集中させる方法では、これらの歌曲の持つ真の意味をつかみ損ねるであろうことは歴然としている。このような理由から、本論文は、トルドラやモンポウの歌曲に結実したカタルーニャ・ルネサンスの精神性と意味を、音楽作品としての歌曲それ自体に現れた諸相を分析・考察しながらも、彼らの生きた時代の文化的社会的状況・諸側面との関係も踏まえつつ明らかにしていくという手順を取る。ただし分析のプロセスにおいて、主観的判断に偏り過ぎていては、博士論文としての客観性が失われるであろうから、極力これを避けるために、時代精神を裏づける資料や、同時代のカタルーニャ・ルネサンス精神が生み出した他の芸術領域における、様々な平行現象についての記述も欠かさず行っていくものである。こうした全体像の中においてのみ初めて見えてくる、歌曲の意味こそが、歌曲研究において実は最も価値あるものなのだと筆者は信じている。

今回の研究は、様々な資料に基づいて行われたが、これらのほとんど入手困難な資料を集めるにあたっては、多くの方々の暖かいお力添えを頂いた。よって資料の入手については、本論「あとがき」において、これらお世話になった方々への謝辞を含めて言及したいと思う。

4. 研究の独自性

従来の研究で、建築のガウディ、美術のピカソ、ミロらの作品と理念におけるモデルニスモ（20世紀前半のカタルーニャの建築様式には、この呼称が用いられることの方が多い）が取り沙汰されることは多々あった。しかしこの当時のバルセローナを中心とするカタルーニャ地方に漲っていたカタルーニャ・ルネサンスの潮流を、建築・絵画・文学との平行現象として、音楽の分野にも、特にカタルーニャの作曲家の歌曲作品群の中にも見いだしていこうとする研究は、筆者の知るかぎりにおいて、現在に至るまで全くと言っていいほどなされていない。しかし上にも述べたように、トルドラの歌曲を初めとするこの時代の歌曲作品に、筆者はその時代思潮の平行現象を色濃く認めることができると感じているし、上述の観点からこれらの歌曲を分析していく過程において、これらの歌曲が、実際に

音楽作品としての枠を凌駕して、社会的・民族的意味を執拗なまでに追求したものであることが、ますます明らかとなってきた。そういう意味から、カタルーニャ歌曲をめぐる本研究のような視点と、アプローチの仕方には従来に見られない独自性があるのではないかとともに自負している。

また本論文では、別巻に、作曲家の年譜、ディスコグラフィーの他、トルドラとモンボウの歌曲作品に関する全邦語訳詩と楽譜を、ほぼ全作品にわたって網羅し（あくまで研究資料としてだが）掲載した。特にトルドラの作品に関しては、出版元のU.M.E.が近年他社に合併吸収されたため、現在ではほとんど入手が困難なものの方が多い。

また本論の「結」でも触れるが、20世紀前半のカタルーニャ歌曲が内包する諸問題が、単に一民族の、一時代における、一過性的な問題では決してなく、むしろ20世紀末の今日に生きる我々にとって、非常にタイムリーにしてかつ重要な諸問題を投げかけてくれている。これらの歌曲を、その時代とその土地に深く根を下ろした問題意識の中から生まれた芸術であるからこそ到達し得た、時代と国境を超越した人類的価値・遺産として把握し、実際の演奏を通して、その作品に秘められた深い精神性を、でき得るかぎり広く伝え広めていくことこそ、我々演奏家に課せられた義務ではないかと筆者は考えている。またそのために、演奏家が研究を通して、歌曲の持つ精神性を引き出すことは、作品の芸術的・美的価値を云々することに劣らず、非常に重要な作業であり、本研究のようなアプローチの仕方は、むしろ演奏家として相応しい方法論なのではないかとまで考えている。

最後に本論文は音楽の分野におけるものではあるが、歌曲とその他文化の諸領域との間に見られる時代相をも取り上げて扱わなければならない以上、他の文化領域、すなわち文学や建築・絵画などにまでどうしても論が及ばざるを得なくなる。また冒頭にも述べたように、対象がスペインの文化の一領域であるだけに、論を進めるにあたって、こういったスペインとカタルーニャをめぐる諸々の事がらを、既成の了解事項として触れずに過ごしていきなり本題に入ることは難しい。歴史その他において、他の専門書を読むことで事足りるもの以外の事がらに関しては、できるかぎり要約につとめたが、場合によっては、音楽以外の事柄に関しても、頁を割かなくてはならないことも多々あることをお許し頂きたい。

この拙論が、今後の日本におけるスペイン歌曲研究に、わずかながらでも寄与できれば幸いである。

第1章 20世紀前半スペインの音楽事情と歌曲

第1節 ポスト・ファリャの世代の音楽家たち

1. バルセローナの8人組と1927年の世代

序文においても述べたように、スペインでは、いわゆる「流派」なるものが形成されにくい。よって1930年頃バルセローナで作られた「8人組」なるグループも、言うまでもないことであるが、決してそのグループに属する作曲家たち相互の作曲の手法などが類似していることを意味するものではない。むしろ彼らの間には、個性的な違いの方がより多く見られるのである。しかしこのことは、本論文において、追々明らかにしでいくべきテーマでもあるが、その歌曲に求める主題や、その表現方法がかなり異なるものであるにもかかわらず、バルセローナの8人組を、このような名称を以てくくり、ある種のまとまりを感じさせている本当の原因を追求するためには、これら各作曲家の魂の奥底に流れる時代精神に目を向けなくてはならないのではなかろうか。

同じ30年頃にやはりマドリードにおいても、「パリの6人組」をまねてハルフテル兄弟を初めとする別の「8人組」¹が作られ、これら2つの「8人組」を中心に、ファリャ以降のスペイン音楽を代表する若い世代が形成されるようになる。これらを一般にそのグループの成立年代からスペイン音楽史の上では、「1927年の世代 Generación de 27」と呼ぶのである。

ドビュシズムからの脱却を図ろうとの精神的共通点はあったにせよ、音楽性の面では相互にまったく異なるプーランク、ミヨー、オネゲル、オーリック、タイフェール、デュレラからなる「パリの6人組」を結んでいたと同様に、これらマドリードにせよ、バルセローナにせよ「8人組」を結んでいたものは、従来のスペイン音楽史の見方からすれば、互いの生年が近かったことや、生涯のあるいは長きにわたる友情を互いに持ち続けたこと、またその活動の場が共通していたことなどに帰されてきた。またもう一步進んで、これらバルセローナとマドリードの両「8人組」が標榜したものを、トマス・マルコは「一方で後期のマヌエル・デ・ファリャによって示されたものを、手本としてすすんで受け入れながらも、他方においてこれを凌駕していこうとするものであった」²と述べている。

彼らが果たしてファリャを超えたかどうか、またどういった意味で「超え」ようとした

のかを詮索することがこの論文のテーマではないので、ここでは触れぬ事とする。ファリヤ自身もまた、晩年になるにつれ、次第にそれまでのもっぱらアンダルシーア的であった傾向を脱していき、「色彩的・官能的なスペイン趣味の風俗画の域にとどまらず、より内面的で知的な、新しいスペイン音楽を作り出そうとする態度」³ へと向いていったのだった。確かにこのファリヤ晩年の傾向性を、これらの若い世代たちが受け継ぎ、それぞれが各自の「内発的な」音楽を、各々の手法で描く方向へと向いていったことは事実である。しかし、これらの作曲家をそのそれぞれの方向へと導いていったものは何かという点になると、従来の研究書は、詳しく語ってくれてはいない。本研究が明らかにしようするところも、実はこの点にあるといえよう。

さてバルセローナの8人組とは、ピアニスト・民俗音楽研究家でもあったバルタサール・サンペール(1888-1966)、フレデリク・モンポウ(1893-1987)、作曲家・指揮者・ヴァイオリニストのエドゥアルド・トルドラ(1895-1962)、シェーンベルクの門弟ロベルト・ジェラール(1896-1970)、マヌエル・ブランカフォルト(1897-1987)、あとは作品数の点からいうと、前の4人ほどは多くないアウグスティン・グラウ(1893-1964)、ワング・ランドフスカの弟子ジュアン・ジベルト・カミンス、ジュアン・ラモーテ・デ・グリグノンの息子リカルド(1899-1962)である。

本論文では、このバルセローナの8人組のうち、エドゥアルド・トルドラとフレデリク・モンポウの歌曲作品に焦点を絞って扱う事とする。トルドラはこの8人組の中で最も多くしかも生涯にわたって歌曲を作曲し、そのテキストもレナシェンサの詩人の作品に焦点が集中している。更にトルドラの歌曲作品は後にも述べるようにカタルーニャ語の歌曲がほとんどであるにもかかわらず、マドリードのユニオン・ムシカル・エスパニョール社から原語のまま、かつて多くの楽譜が出版された。このことは彼の歌曲がカタルーニャのみならず、カスティーリャ語圏においても、発表当時かなりのポピュラリティーを得ていたものと考えられ、とりわけレナシェンサという時代相を良く反映している代表的歌曲として研究の対象とするに値すると考えたからである。

一方モンポウについては議論の余地のないほどに、現在においては20世紀のカタルーニャを代表する作曲家であるのだが、従来「ピアノの詩人」という側面が最も強調されてきたために、その優れたピアノ作品に対する研究に比較して、その歌曲についての研究がさほど進んでいないということを鑑みて、やはり研究対象にすべきものとして取り上げたわ

けである。また昨年そして本年と日本の音楽界では、モンボウ生誕百年を祝う催しがなされ、フランスのサラベール社からもモンボウ歌曲集が発行されるなど、楽譜が比較的入手しやすいという利点もある。しかしその一方で、現在でも相変わらず、邦語によるモンボウに関する研究書の類はいまだに発刊されていないし、日本においてモンボウほどの知名度のないトルドラに関しては尚更である。

しかしこの両作曲家の歌曲を研究対象として行った様々な分析と考察から、レナシェンサ円熟期の文化的環境にあるバルセローナに活躍したこの二人の作曲家の歌曲の世界に、レナシェンサの精神性が、非常に対照的な形で現れてきていることを見てとることができた。このことはかつてなく、また非常に興味深いことである。もとより同時代の二人の作曲家を比較して、優劣をつけるなどということは全く本論の意図するところではない。

2. トルドラとモンボウの歌曲の特徴—初期の歌曲における方向性の相違

モンボウとトルドラは最初の歌曲作品を、奇しくも同じ1915年に書いている。モンボウは友人の作曲家M. ブランカフォルトの詩による《灰色の時間》を作曲し、トルドラはJ. マラガリュの詩による《あいびき》《言葉なきロマンス》の2曲とJ. カルネーの詩による《ハッカとタイムと》《杏子と小さな収穫者たち》の2曲、合計4曲を作曲しているのである。しかしこの両者の最初期における作品を観察してみると、明らかに各々の作曲法上の違いや、この両作曲家がその後辿っていく方向性の相違などがすでに色濃く現れていることに気づく。まずトルドラ作品に目を向けて、その特徴と思われる諸相を拾い上げてみる。

トルドラが、1915年に書いた4つの歌曲のテキストは、J. マラガリュとJ. カルネーという、いずれも文学におけるレナシェンサの旗手とも言うべき詩人の詩によっている。いうなれば彼は、歌曲作曲の第1歩の段階から、その題材をレナシェンサの流れの中に見いだしているといえる。

それぞれの歌曲に登場する人物やそれらを取り巻く状況にはひとつの共通点があることに気づく。これらのテキストに語られるものは、毎日同じ時間になると、手に靴下をぶら下げて窓辺に立ち、鼻メガネ越しに遥か水平線の彼方を眺めやりつつ、遠く過ぎ去りし日の恋を思い出す老婆（《ハッカとタイムと》）であったり、枝もたわわに成った杏子の実を眺めながら、やがて来る疎ましい冬の日、暖炉の傍で優しい母が作ってくれたジャム

を頼張ること連想して喜び合う子供どうしの会話（《杏子と小さな収穫者たち》）、また語らずともそこは明らかに港灣都市バルセローナの海辺を舞台に、忘れ得ぬ熱い口づけを交わした若い恋人たちの夏の夜の忘れ得ぬ思い出（《あいびき》）である。或はまた春の日差しの中、噴水の傍らで明るい笑い声を立てながら遊びふざけ合う姉弟たちと、その楽しさに一緒になって元気のいい声を一生懸命に立てるまだ生まれて間もない赤ん坊たちへのまなざしもテーマとして取られている（《言葉なきロマンス》）。これらの歌曲に語られるのは、言ってみれば、ごく平凡な何の変哲もない一般庶民が主人公となり、それらカタルーニャの老若男女が繰り広げる日常の生活—それは決して劇的な状況であるとか、深刻な悲劇や苦悩ではなく、どれもほのぼのとした喜びに満ちた平凡な1こま1こまと言える。彼らのテキストに語られる状況や行為を客観的に眺めやりながら、その幸福感なり喜びなりを自らも共有しようとする詩人の心を、トルドラは彼なりの音楽で表現しようとしている。ここで合わせてトルドラが、どのような音楽表現をとったかを《言葉なきロマンス》を例にとって見てみよう。

a. 《Romança sense paraules 言葉なきロマンス》 1915 (J. Maragall / E. Toldrà)

Romança sense paraules	言葉なきロマンス
En la pica de la font	噴水盤に
neda una rosa vermella	真っ赤なばらの花びらが浮く
acotada al raig del broc	蛇口から噴き出す水に身を屈めて
hi beu una joveneta	一人の少女が水を飲む
per la barba i coll avall	あごや首が濡れるのも気にせず
li regala l'aigua fresca;	冷たい水を飲んでいる
els germanets més petits	少女より幼い弟たちは、水に濡れている
riu que riu ¹ de la mullena;	姉を見て笑いが止まらない
ella riu i beu ensems	彼女も笑いながら飲むものだから
i al cap de vall s'ennuega	しょっちゅう喉を詰まらせる
Tots se posen a xisclar,	子供たちみんなが声高に叫んだり

s'esvaloten i s'alegren
i el més petitet de tots
en bressol dins la caseta
al sentir aquell brogit,
tot nuet, riu i perneja
i es posa a cantar tot sol
una romança sense lletra.

騒ぎ回って遊び始めると
一番下の弟は
小さな家の中の揺り籠の中で
その騒ぎを聞きつけて
裸んぼうで笑い、手足をばたつかせ
ながら一人で歌い出す
言葉のないロマンスを

まず詩に現れるのは、一人の若い娘 *una joveneta* である。娘と言っても年の頃は10才そこそこの少女であろう。なぜなら *els germanets* (兄弟姉妹) とあるから、二人以上の弟たち (あるいは妹たちもその中にいるかもしれない) と一緒になって騒いで遊びもし、のどが渇くと顔や首筋に水がかかるのも構わず、噴水から水を口飲みするような年頃の女の子として描かれているのを見れば当然推量できる。子供たちが遊んでいる場所—そこには絶えず冷たい水の流れ落ちる噴水があり、噴水盤には深紅の薔薇の花が浮いている。時は今や到来したばかりの春、明るい日差しがこの場を取り巻いている。

トルドラは、この光溢れる子供たちの遊び場を描くのに、また自らのアイデアを表現へと翻訳するためにどのような音楽語法を選び用いているだろうか。

まず導入は、単純にしかし突如として行われる。前奏はない。強いて言えば、1拍だけ伴奏部がフォルテでアルペジャートされるC-durのIの基本形がいきなり歌を呼び込んで来る。それは、詩人の目に何の前ぶれもなく、フラッシュが焚かれたかのごとくこの光景が飛び込んできたことを意味する。路地を曲がって急にでくわしたある広場での、若い命が弾けるような世界、あるいは何らかの物思いから子供たちのかん高い声に、急に明るく汚れのない世界へと意識をもぎ取られたかのような、眩暈に似たショックがあったことをトルドラはこの立ち上がり方で示そうとしている。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - a - 1 : 1 - 4)

Alegrement; sense corre, però.

En la pl- ca de la font ne day na ro- sa ver- me- lla a- co-

無邪気で明るい世界の必要とするのは、基本位置にあるC-durのトニックである。細く吹き上げられた水は、当然噴水盤の水面へ落下してピチピチと音を立て続けているに違いないことも、トルドラは見逃さない。子供たちの遊び場の情景描写は、歌の旋律とピアノのバス声部のスタカートが演出する。この単純なgのスタカートの連続は、表現法と構造において更に次のような意味を持つといえよう。すなわち、保続音として1つの音を固守することで、詩人の目に飛び込んだ情景に詩人の関心が、釘付けにされたように引きつけられていくこと、またこの曲を聞く者に、眼前で起こりつつある事件への注意を喚起すると共に、子供のはつらつとした元気の良さを表現することにも繋がっている。また構造的には、8小節以降に同じく、2小節間あるいは3小節間にわたってピアノ左手に現れるgのペダルの基本形を冒頭から提示し、この曲の伴奏部におけるひとつのテーマを明確にしておくという意味においてである。冒頭C-durのトニックがアルペジャートで弾かれた直後、現実にはスタカートされる音はg音であるが、聞く者には冒頭にアルペジャートされたC-durのトニック音cが、もうひとつの保低音のように、gの影に聞こえ続ける。

最初の登場人物は、身を屈めて噴水の蛇口に口を近づける少々おてんばな少女である。しかし、彼女はやはり小さい弟妹たちよりも多少年長なだけあって、男勝りの上にも同時に女らしさの芽生えも感じさせるに違いない。スタカートで描かれ続けた歌の旋律「一人の少女」 una joveneta には、eからgへと順次下降する legato な旋律線が、その少女のうちに既に芽生え始めている女らしさを表現しようとしている。(第6～7小節)

(楽譜例 1 - 1 - 2 - a - 2 : 5 - 8)

詩の形式に忠実であろうとするトルドラは、 una joveneta で一応締めくくられるリマ・バルシアル（奇数行に無韻詩行を含む交叉韻）が初出する「一輪の真っ赤な薔薇」 una rosa vermellaのメロディーにも同形のレガートによるカデンツを与えた。（楽譜例 1 - 1 - 2 - a - 1 参照）このことにより詩句 una rosa vermellaは、後出の una joveneta と効果的に響き合い、噴水盤に浮き泳いでいる一輪の深紅の薔薇は同時に、一人の少女の可憐な姿と重なり合うのである。また同時に第3小節に用いられた連続する3連符は、この曲の最大のクライマックスである第32、33小節の上行形に3回連続して現れるが、第3小節においては、水を湛えた水盤の上で波紋の動きに身を任せながら薔薇の花が揺らめき泳いでいる様を簡素にして的確に表現している。

詩の第1連第5行以降の音楽で目をひくのは、第9小節の旋法的な f 音を伴う弧形の旋律線と、これに伴う伴奏部の内声及びバスに現れる f 音である。この旋律線が与えられた詩句は、「冷たい水を（彼女は）飲む」 li regala l'aigua fresca であるが、この旋法的旋律を得て詩句 l'aigua fresca に作曲者の思い入れが感じられる。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - a - 3 : 9 - 10)

詳しくは後章の宗教性をめぐる考察（第3章第3節）に譲るが、カタルーニャ人にとっての宗教心は、伝統的に山と強く結びついている。レナシェンサの大詩人ベルダゲーに民族のアイデンティティとして謳われ、またカタルーニャの民謡にも謳われたカニゴ山脈も、そしてとりわけ中世以来カタルーニャにおけるカトリック信仰の要であり続けたモンセラートも、これら山岳信仰心の対象とされた代表的な例といえよう。それは敬虔なカトリシズムに依ると同時に、また自然そのものに対する信仰心でもあったわけだが（第3章第2節の「自然賛美」をめぐる考察参照）、トルドラがこの曲を書いたから更に45年の後に、彼の絶筆となった歌曲《モンツェーニユの水彩画》においても、やはり旋法的旋律を豊富に用いつつ、彼の自然に対する信仰心を表現しようとしていることには、このような伝統的背景が根強く存在することを感じさせてならない。（第3章第2節-2参照）

第2連は、小さな弟たち妹たちも加わっての遊びと声高な騒ぎが頂点に達する。曲の冒頭から歌の旋律モチーフとされてきた「スタカートを伴う跳躍音程」は、更にその音程幅を増し、これを更にピアノがアクセントのついた右手の密集和音と、おどけたような調子を持った前打音を伴う左手とで強調しながら、いきいきとこの場面を描写していく。この前打音のついたピアノの左手は、F-durのドミナントとして、第1～5小節で先に提示されていたC-durのドミナントとシンメトリックに呼応している。

（楽譜例 1 - 1 - 2 - a - 4 : 1 8 - 2 3）

子供たちの大騒ぎの中で、ふと視線を傍らの家の方へと移すと、窓辺には兄弟姉妹の中で一番小さな、まだ生まれて間もない赤ん坊が揺りかごの中にいる。そのまだ立って歩くこともできない嬰兒を、トルドラは原調の平行調に移行して、sobtadament P(subito P), legato の柔らかくデリケートな旋律で表現する。この第24～28小節の（和音から見ればただ a -moll の S D と D とが交互するだけにしか過ぎないのにもかかわらず）ナイーヴな

静けさに満ちた一時は、この前後のはじけるような元気の良い世界とほうって変わって、聞く者にしみじみとした安らぎを与えてくれる。この曲全体の最終的クライマックスへの直前にあってふさわしい、また絶妙な対照的部分を成している。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - a - 5 : 24 - 29)

3連続の3連符が詩句 *riu i perneja i es posa a cantar* 「笑って、手足をばたつかせながら歌い出す」に与えられ、音楽の流れをたたみこむようにしながら、まるで玉座へ向かう階段の様に *tot sol* 「たった一人」の最高音 *g* を輝かしく導き出している。それは「嬰兒→幼子キリスト→万物の王」という伝統的な宗教的連想をさることながら、このような音楽の力学によって、殊更に強調されたこの言葉にこそ、この詩においてトルドラが詩人と共に感動を共有した思想のすべてが言い尽くされているからである。トルドラの音楽は我々に訴える。新しく生まれた命のかけがえのない尊さを、子供の持つ純粹無垢な生命の発露としての言葉なき語りかけが、いかに雄弁に、生命の尊厳について我々に伝えてくれるかを。すべての言葉を超越して人を底知れぬ感動に導いたのは、まさにこの一個の生命の存在感とその尊さにあるのだと。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - a - 6 : 30 - 40)

35 36 37 38 39 40

u - na ro - man - ça sens ille - tra.

p *pp* *f*

トルドラの初期の歌曲に見られる特徴としては、まずすべてを調性音楽と伝統的な機能
和声のなかにその表現法を見いだしていることを指摘できる。この姿勢は、第3章以降の
さまざまな歌曲の分析においても明らかだが、かれの生涯でほとんど変わることはなかつ
た側面であり、彼自身も作曲法に関して、ヨーロッパ音楽がその時代に追い求めていた「
目新しさ」を拒否することを公言してはばからなかったのである。20世紀初頭という、ヨ
ーロッパ音楽における様々な新手法、実験的試みがなされていた時代にあつて、このよう
なトルドラのとった手法をアナクロニズムと決め付ける批判的な見方もできなくはない。
確かにそのような観点から見ればトルドラは、「古いタイプ」の作曲家であったといえよ
うし、歌曲作曲においては、このすぐ後の項で分析するモンポウにもその萌芽が見られる
がごとき、技法的も斬新な音響世界を作り上げようという姿勢も、ほとんどといってよい
ほど見受けられない。

ここではこの項の最初でも述べたように、テキストをレナシェンサの詩人のしかも非常
に日常的で庶民的な題材を扱ったものに求めていることに一番注目したい。そして歌唱声
部に関しては、跳躍音程のスタカートとレガートの対比からなるメロディーラインの美し
さが際立っている。人々に民謡のごとく「広く歌われる」ことをもくろんでいるかのよう
にその旋律は耳なじみが良く、親しみを持っている。またこの曲で対比的に置かれた旋律
線は、フレーズの歌い出しあるいは歌い納めは当然のこと、そのフレーズ線のそれぞれに
応じて必然的にテンポの締めと弛みをたえず要求し、歌う者に、常にテンポ・ルバートや
ア・テンポを伴う、非常に情感を込めた歌い方が必要とされることを求めている。そのよ
うな意味からは、20世紀初頭という時代にあつて、いまだ後期ロマン派の流れに何の矛盾
も感ぜずに素直に従っているとも言える。これらはおなじカタルーニャ・ルネサンスの時
代に生きたモンポウとは非常に異なり、特に次に考察するモンポウの最初の歌曲《灰色の
時間》で、モンポウが見せている歌曲へのアプローチとは、まったく対照的な側面なので
敢えて注目しておくことにしたい。

b. 《 L'hora grisa 灰色の時間》 1915 (M. Blancafort / F. Mompou)

モンポウは歌曲第1作を書くにあたって、そのテキストをレナシェンサの詩人の詩には求めなかった。この曲は、モンポウと同じ1927年の世代の作曲家の一人であり、彼の友人でもあったマヌエル・ブランカフォルトの書いた詩によっている。

L'hora grisa

灰色の時間

Tot dorm a l'hora grisa

すべてが眠りにつく 灰色の時間に

els arbres, les muntanyes,

樹々も、山々も

els ocells, o el vent!

鳥たちも、もしくは風も

Solament el fum fa son camí

ただ煙だけが動いている

lentament amunt,

ゆっくりと、上へ向かって

amunt com l'oració

祈りのごとく、上へ向かって

Més tard quan el cel

ほどなくて空の明るさ失せれば

s'apagui sortirà

燃え出でよう

una estrellata d'or

小さい金の星

Tot dorm a l'hora grisa

すべてが眠りにつく 灰色の時間に

els arbres, les muntanyes,

樹々も、山々も

els ocells, o el vent!

鳥たちも、もしくは風も

詩は生き生きと光り輝く自然とは全く対極にある世界を描く。そこではすべてが、静止したあるいは淀んだ時間の中にまどろんでいる。自然が日中の生氣あふれる活動から安息へと移り変る夕暮れ時、あたりはすでに暗くなり風さえもなく、ただ実体としてつかみ所のない一筋の煙だけが、この沈黙の世界に細く天へ向かい、揺らめき立ち昇っていく。すべては、その「物」としての存在から離れて、この動くとも停まるとも知れぬ時間の象徴と化している。そしてすべての者はその天然の色を失い、一幅の墨絵のごとくモノトーンの織りなす濃淡の世界の中に納まる。そしてその天の一隅にひっそりと現れ出でるのである

う宵の明星。眠りという仮の「死」の中にも小さな希望の灯火のように、しかしそれ自身怯えるように秘やかに光を放つ星。静寂の世界に差し込んでくるその怜悧な光が言葉少なに語りかけるメッセージ。ここにおいて既に、やがて自らの音楽の理想をスペイン・ルネサンスの神秘主義詩人サン・ファン・デ・ラ・クルスの詩の一節をかりて「沈黙の音楽」あるいは「無言の、音なき音楽」"Música callada"と名付けるに至るモンボウの音楽の出発点が見えてくる。

この曲は、まず2つの近親関係にはない調のドミナント和音の交代により始められる。ピアノのソプラノは、歌の冒頭と同じ増4度音程のメロディーを持つが、その下にある和音の第1のものは、a-mollの属7和音の第2転回形で、第2のものはF-durの属和音上のサブドミナントと解釈される"G_{m7} on C"*である。こうした互いに遠い関係にある2つの属和音の交代を連続させることによって、遠い隔絶した世界が隣合わせのように置かれている。2つの和音は、強いて言えばベースが半音進行であるということで、わずかのつながりを持っているばかりである。（*和音構造はコードネームを以て示す事とする）

また歌のために与えられた旋律もメロディラスではなく、歌唱声部は第1連を歌う12小節間にあって、ただ3つの音しか与えられていない。すなわちhを中心音とし、これと増4度及び短3度の関係にあるfとdとである。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - b - 1 : 1 - 1 6)

1 Lento. $\text{♩} = 50$

2 3 4 5 6 7 8

E7/B Gm7/C

Tot dorm a l'ho-rri-gri-sa,

9 10 11 12 13 14 15 16

els ar-bres, les mun-ta-nyes, els o-cells, el vent!

このように互いに遠隔関係にある2つの和音の交互に現れる響き合いを、前奏を含めて8回繰り返すのみで伴奏をつとめさせているのだが、ここでドミナント和音の連続的使用という点には注目しておきたい。伝統的機能和声の理論的連結によるよりも、モンボウ自身の響きに対する感性を最も満足させてくれる和音を置くことで構成し、しかもコントラストを生み出すための最小限の単位として2つで1組にされた和音を反復するのみで、この詩の背景となる世界を描き始めている。演奏してみればより明白なことであるが、和音の第1のものは暗く沈潜するような響き、そして第2のものは明るく解放感のある響きを持っている。昼の明るさと夜の闇とが交錯しつつ、その中間のおぼろげで曖昧な「灰色」の時をこの2つの和音の交代で表現しようとしていると見れる。

またこれらの和音の内声内にはdとeの、あるいはbとcの長2度の音の重なりが見られるが、これは後に《4つのメロディー》や《パストラル》を初めとして、モンボウの歌曲の伴奏部において好んで用いられるようになった特徴的な長2度の萌芽であると見られるので、やはり注目しておきたい。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - b - 2 - 1 : 《4つのメロディー》《道の辺のバラ》より 1 - 4)

Très calme

CHANT

1 2 3 4

En dolç desmai du - rant la
E - va - nou.ie du - rant la

PIANO

p

(楽譜例 1 - 1 - 2 - b - 2 - 2 : 《パストラル (牧歌)》より 1 - 5)

Lento

CHANT

1 2 3 4 5

Los ca.mi.nos de la tar - de se ha.cen u.no con la no - che

PIANO

p

h cis

cis d p

歌の旋律線は、トルドラの歌曲にあるような旋律的な耳なじみの良いメロディーを描こうとはしていない。モンボウの場合はむしろ逆で、2つの響き合う和音の構成音の中から詩のイントネーションと雰囲気合った3音を選び取って当てはめているのであり、もしくはこの詩のテーマでもある "L' hora grisa" からモンボウは、中心音から増4度音程下への下降をイメージし、これを含んだ2つの隔絶した関係にある和音の響き合いを聴覚的に探り当ててここに置いたと考えることもできよう。

第2連へ移行する際にも、この響き合う2つの和音の反復の形は踏襲されていく。ただし第18小節目からの5小節間は、sol-do-fa 及び re-sol-do / do-fa-b siの完全4度の積み上げによる「4度蓄積和音」で構成されることによって、冒頭18小節間にあったような沈鬱さは軽減される。さらにこの部分は、2つの和音の交代という点においては冒頭部分との関係はあるものの、F-dur を感じさせる調性感の中で、鐘の響きをイメージした「カリヨン」風な音響空間へと発展したものととらえることもできよう。この「鐘」の響きに対する興味については、ここで新たに注目しておきたいと思う。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - b - 3 : 1 7 - 2 6)

テキストが語るような、全てが停滞しているかのように見える世界の中で、ただひとつ微かに天を指して揺らめきながら昇っていく「一筋の煙」を表すための変化を、先に上げたような4度蓄積和音の響きの発展的移り変りと、音価を冒頭部分の2分の1にすることをもって表現しようとしたのであろう。もちろんこの4度蓄積和声によって、第1の和音のモチーフに生じていた長2度の音の重なりは消えて、前よりも多少透明感のあるパースペクティブな響きが選ばれている。このことで視界のぼやけてきた空間の中にも一筋の煙の行く末だけは、人の目でもおぼろげながらとらえることができるということを、音で表現したものと考えられる。

その煙が「ゆっくりと、上へ」向かっていくところで歌唱旋律には、7度の跳躍が与えられ、この曲の前半部分のクライマックスを迎えようとする。しかし曲全体の大きなクライマックスを後半部（第35小節）に確保するため、ここでは和声の点で18小節目以降感じさせた F-durから、冒頭で現れた2つの和音の交代(E₇ on B, G_{m7} on C)へと戻るために（ただし音価は2分の1）bを一個脱落させるための、移行的な部分にとどめている。（前掲楽譜例参照）

冒頭から第16小節まで伴奏部で用いられた第1番目の2つの和音の組と、第18小節以降第22小節目まで用いられる第2番目の2つの和音とをつなぐものは、第17小節に見られるように、ただ双方の和音の共通の構成音あるgが1音だけ用いられる。このいたって簡素な方法は、第24～26小節で第1の伴奏モチーフに戻った後、詩の第3連へ向かう際にも同じく用いられる。すなわち第1番目の2つの和音と、第3番目の2つの和音との共通音eのみが単音で置かれるのみである。

この橋渡しの単音のうちg音は、直前の第16小節の和音（F-durの属和音）の根音であり、またe音もその直前の第26小節の和音（a-mollの属和音）の、やはり根音である。

さて第3連では、ピアノのバス音eがペダルとして機能し、バス以外の上声部がそれまでのように2つの和音を繰り返すことになる。この部分の上声部における2和音の交代には、全音階的な進行がとられ、双方ともa-mollにおけるドミナントを形成している。ここでとられた全音階的進行は、テキストにある「時の経過」を強調するものであろうか。ここではアルトの進行に減5度音程(fis→c)が現れ、2つ目の和音でソプラノと増4度音程(c↔fis)を作る。ソプラノは、最初の和音内において再び長2度の音の重ね合いを持たされ、テキストの意味に沿って、夕暮れの中に再び定かではなくなっていく視界が描かれていく。またアルトの進行が作る減5度は、転じて歌唱声部に詩句の "s'apagui" 「（空の

明るさが) 消える」を歌う増4度(c→fis)として現れる。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - b - 5 : 2 7 - 3 4)

その後先にも述べた、この曲における最大のクライマックス "sortirà una estrellata d'or" 「(やがて) 小さな金の星が出るだろう」を迎えることになるが、ここでモンボウは、イ短調の主和音の上に第9音を置く A_m9 を第35小節1小節間をたっぷり使って、ひとつの解決へ向かう。しかしその直後第36小節には、第5音に下方変位を持つ $D_7 b 5$ が置かれ、この $D_7 b 5$ は第38小節目で和音 G_7 が現れることによって、その先に C-dur への解決を匂わせるようなダブルドミナントとしての準備を、第36-37小節の2小節間をかけて行っている。しかしここでまた期待は裏切られ、第39小節で、この曲冒頭と全く同じ E_7 on B へと帰って行ってしまふのである。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - b - 6 : 3 5 - 4 2)

第34～36小節にかけて、それまで跳躍進行的であった歌のメロディーラインはようやく滑らかさを帯び、「星」estrellataは、 A_m^9 の上に浮遊するようなdolcissimoをもって表現される。歌唱旋律の短7度の跳躍音程（ $a \rightarrow g$ ）が、この星のおずおずとした頼りない光へ向かって届かぬ手を差し伸べ、不安な世界の中であって明日に対する希望を託された、星の薄明かりを捕らえようとする表現につながっている。しかし先に述べたようなその後の経過（第36～38）のあり方には、この灰色の時における「希望の星」が余りにも遠く、手の届かないところにあることを暗示している。

第39小節以降再現部へと還っていくが、モンボウは詩の枠構造だけに忠実に、ただ冒頭を再現するのみでこの曲を終わろうとはしていない。歌が終わってから後、ピアノには、それまでとはリズムも速度も全く異なる後奏を奏でることで、故意に詩の枠構造が持つシンメトリー性を破っている。それは一見シューマンのリートにも散見されるような、詩に対する注釈全体がピアノの後奏に託されたような余韻を持って終わる手法のようにも見えるが、モンボウの場合《詩人の恋》に見られるような、さほど長い後奏ではなく、ほんのささやかな、しかもそれまでとは非常に異質なものを置いている。

（楽譜例 1 - 1 - 2 - b - 7 : 5 2 - 5 8）

この箇所はcを基音としたエオリア旋法を用い、導音を欠くことを以て故意に明確な終止感を持たせないでいる。また、ジークなどの舞曲風なリズム感を持っており、この曲の曲尾に「どうしてこのような？」と思わせる部分を意図的にはめ込んでいる。しかしモンボウの他の歌曲には、こういったピアノの後奏がそれまでのリズム・拍子・伴奏パターンなどを顕著に変化させて終わる（主にテンポの遅い曲で独唱の後、ピアノがそれまでの伴奏パターンには現れなかったような、短い音価の音符による動きのあるパッセージを奏でて終わることが多い）手法がみられ、モンボウが好んで用いたひとつの方法であることが

わかる。ここで見られるほか《4つのメロディー》でも、やはりそのような後奏を用いている。

(楽譜例 1-1-2-b-8 : 《4つのメロディー》《緑葉のカーテン》21-27)

21 22 23 24

-brint u - na cor - li - na de fu - llat - ge.
-vrant u - ne cour - ti - ne de feuil - la - ge.

25 26 27

8

Ret. - - - - -

p

léger

また同じような手法は歌曲以外にも見出される。例えばモンボウは生涯書き続けたピアノ連作集《歌と踊り》においても、前半部にひとつの民謡のテーマによる比較的ゆるやかな曲を置き、それに対して後半部には、前半とは全く何の脈絡もない別の民謡をテーマとするテンポもリズムも早い曲を置く構成をとり続けた。このような曲全体とは一見全く異質とも言える部分を、結部あるいは後半部に持ってくるというのは、いかなることを意図してのことであろうか。これにはある種の事がらや雰囲気表現したいと思う時に、モンボウは、敢えてそれとは全く対極にあるようなものを、実際に音として対比的にそこに置くことによって、最初に配したものとコントラストを強烈に印象付け、相異なるもの同志が対峙することによって、より表現効果が強調されるということをもくろんだのではないかと考えられる。更に後半部が前半部と同程度の比重を持つ場合には、これら2つの異質要素が、互いに互いを照らしだし、際立たせるような効果を持つわけである。

ヨーロッパ音楽の一般的な見方からすれば、一見スタイルの不統一とも見えるこの方法は、モンポウにとってはその後更に誇張されて、ひとつの個性的でかつ典型的な構成法ともなっていた。モンポウは、こういった2つの異質な要素の、フラグメンタルな移り変りと対比に、構成法における彼なりの美意識を持っていたともいえよう。

c. 《Quatre melodies 4つのメロディー》より

《Cortina de fullatge 緑葉のカーテン》1926 (F. Mompou / F. Mompou)

更にもう一曲、モンポウの初期の歌曲を分析して、彼のその後の歌曲作曲への方向性を探るのに有益な、何らかの特徴を抽出してみたいと思う。

歌曲第2作として彼は、4つの短い作品からなる歌曲集を残しているが、テキストは他ならぬ彼自身が書いたものによっている。

Cortina de fullatge

緑葉のカーテン

Encare veig al lluny
els llums de ma ciutat.

遠くはるかに
わが街の灯がまだ見える

I el nostre petit niu
amagat entre'l ramatge.

枝に隠れた我らの小さき
住みかもまたみえる

Sé que la lluna és al darrera
d'aquests arbres

私には分かっている 月は
この木々の向こうに在りと

I en la penombra d'aquest bosc
jo puc fer entrar
una carícia de llum tendra
sobre'ls teus ulls
tansols obrint
una cortina de fullage.

私にはこの森のうす暗闇の中に
投げ入れることができる
一筋の優しく愛撫するが如き光を
君の瞳の上に
ただ緑葉のカーテンを
開きさえすれば

曲は es-moll で始まるが、1 小節の短い前奏の後、歌唱声部はピアノのリズム・ゼクエ
 ンツのように、冒頭のピアノのユニゾンで完全 4 度上で始める。そのために冒頭において
 すでに、調性感は es-moll と as-moll のはざまを揺れ動き、詩句にある「微妙におぼろげ
 に見える遠い街の灯」を肉眼で何とかとらえようとしている者の、心の中にある不安が描
 き出される。

詩の第 1 連を終わる第 5 小節目で、歌のフレーズ線も一端おさまりをみせるが、ここで
 ピアノ伴奏部内声に現れる c ナチュラルが、それまでの不安げな色彩に対して、ほんの少
 しではあるが一種の安堵感をもたらしてくれる。es-moll の 6 つの b の内のひとつがこ
 こで 1 つ消えたと考えてよかろう。微妙にはあるが、街の灯をまだ見ることでできた安堵
 感である。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - c - 1 : 1 - 8)

CHANT

Lentement

2

longue

3

4

En - ca - re veig al lluny els llums de ma ciu -
 Je vois encore au loin les feux de mon vil -

PIANO

5

longue

7

8

-tat. I el nos-tre pe - tit niu a - ma - gat en - tre'l ra
 - la - ge. Et nô-tre pe - tit nid sus - pen - du dans la ra -

第2連の歌のメロディー（第6～9小節）には、第1連に与えられたのとはほぼそっくりそのままのリズムが与えられ、更にここからは、もうひとつbが脱落したf-mollへと移行する。このようにして、調号で考えれば最初6つあったbは、ひとつづつ消えゆき、4つとなる。この第2連は「我らの小さき住みかもまた見える」と語るが、この「次第に消えて行くb」には、暗がりに徐々に目が慣れてきて、それまで見えなかったものが、一つ一つ新たに、視界の中に入ってくるかのような効果を感じさせる。

(楽譜例 1-1-2-c-1 : 9-12)

Musical score for Example 1-1-2-c-1, measures 9-12. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Moins lent" and the style is "expressif". The lyrics are in French and Spanish. The piano accompaniment shows a progression of chords with increasing complexity.

第10小節目から特に目につくのは、もちろん音響的にも同じことだが、次第に和音の構成音が増え、和音の響きの点でも、それまでより一層「鬱蒼」とした世界が描かれいくことである。この傾向はその後第17小節までに及び、構成音が5音以上、ある場合は6音となり、更に後の作品に多く見られるようになる「2階建て構造」の和音（第4章第1節モンポウの《迷いの歌》の項参照）も用いられる。

(楽譜例 1-1-2-c-2 : 13-16)

Musical score for Example 1-1-2-c-2, measures 13-16. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "très". The lyrics are in French and Spanish. The piano accompaniment shows a progression of chords with increasing complexity.

上の譜例に見るように、第10小節第1拍(C₇¹³ b 5 on Bbの第3転回形—「¹³」は第12音の転位として)、第11小節第4拍(G₇ b 9 ₁₁の基本形)、第13小節第1拍(D_m b 5 7 ¹³

on Cの第3転回形)、第15小節(A b $7^{#4\#5}$ $b9$)等々に現れる和音が、その傾向を代表するものである。また第11→12小節の連結において、第12小節第1拍の和音には、E m $b9$ が置かれているが、これはクラシック音楽としては珍しい使い方なのではないか。ここでは行きがかり上、敢えて分析的にとらえるならば、E m $b9$ になっているとしか指摘するほかはない。こういった従来の機能と声の理論からは分析し難いとも言える和音の使い方は、その後のモンポウの作品においてたびたび現れる特徴的なもとでもある。また他の観点からは、この和音は5度を蓄積していった結果としてでき上がる音を組み合わせたものかとも考えられる。そしてこれらの鬱蒼とした和音のつながりの果てに、第17小節において、この和音群の中では比較的安定した E m が現れ、これに引き続いて18小節にも G 6 のトニックが現れた後、19小節のE m に至って再び安堵感のある終止を迎える。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - c - 3 : 17 - 20)

上記の第17～20小節では E m への調性的安定へ向かおうとするのだが、第22小節では突如としてB m が現れ、曲はh-mollへと辿り着く先を求めていく。第17小節に現れていたcis音は、E m の「付加6」としての音だが、このh-mollのエンディングにおいても、gis音が、同様に「付加6」として現れる。この「付加6」和音に注目してみると、曲頭第2小節においても既に A b $m6$ (第2転回形) が用いられ、この後のどの小節も、第3小節(A b $m6$ °)、第4(D b 6), 第5(A b 6)小節目もすべて、また第6(B b $m6$ の第2転回形)、第7(B b $m6$ °)、第8(D b 6), 第9(B b $m6$)にもことごとく付加6和音が置かれている(既出楽譜例の各該当箇所参照)。このことからこの曲では、付加6を持った和音が解決の場所に必ずといってよいほど置かれていることが分かるのである。モンポウは、この曲で付加6和音に終止感をさえ感じているのを我々は見ることができる。

(楽譜例 1 - 1 - 2 - c - 4 : 2 1 - 2 4)

21
- brint u - na cor - li - na de fu - llat - ge.
- vrant u - ne cour - ti - ne de feuil - la - ge.

22
23
24

p
léger

一般には長3和音に付く付加6音は和音の明るさを増す効果を持ち、短3和音に付くそれは暗さを増させるという効果があるといえるが、モンボウはこの曲で付加6短3和音を多用することで、詩の持つ「暗さ」、それは夕刻から夜へ向かうという視覚的なものと平行して、この詩が象徴する心理的「暗さ」をも表現しようとする姿勢が見える。この曲の曲尾（第24～27小節）の特徴については前項でも取り上げたが（楽譜例b-8参照）、これらもまたB_mの上に展開される。この曲の場合は、《灰色の時間》の曲に感じられたほどの異質感は、さほど感じられないが、こういった肌ざわりの違ったものを、まさかと思うような箇所には当てはめてくる手法は、歌曲としては第2作に相当するこの一連の歌曲集において、既にモンボウの個性を示す手法となってきたと言えなくもない。この曲ではテーマとなる「緑葉のカーテン」が風にさらさらと揺れ動く様を描写し、曲全体に最後の注釈を加えているとも取れるが、同時に筆者には、この音形と響きとは幻覚症状を誘発するような効果を持っているように感じられる。このエンディングには、曲に音以外の何かを、例えば「薄ぼんやり」とした光であるとか、そこはかたなく漂い来る匂いであるとかを表現としてつけ加えたいとする作曲家の意志も感じられる。

さてモンボウの初期の歌曲における以上のような考察から抽出された特徴を、次のようにまとめることができよう。すなわち①歌曲第一作のテキストの選択に当たっては、レナシェンサの伝統的詩人の詩にその題材を求めなかったこと。②属和音を連続して用いる傾向性③響き合う2つの隔絶した関係にある和音を1つの単位として組み合わせ、これを何度でも繰り返す④4度蓄積和音に見るカリヨンの響きへの興味を感じさせること。⑤歌の旋律は、必ずしもメロディアスであるとは言えず、跳躍進行が多く、しかも時折増音程を含

む特異な旋律を故意に作り上げていること。⑥ありきたりな解決感を拒否し、付加6和音に終止感を見出すなど、自分なりのカデンツを模索している。⑦後奏のピアノ伴奏に、それまでにはなかったリズムによる断片を与えることがあり、これは歌で言い残した部分を更にピアノが補足的に注釈するというよりも、構成美に関するモンボウ独自の感性から曲尾に置かれたものと考えられることなどである。

第2節 歌曲のテーマ別分類に見る傾向性

1. トルドラの歌曲のテーマをめぐって

歌曲の場合、作曲家の創作意欲をかきたてた詩の多くが、どのようなテーマを持つものであったかを調べてみると興味深い点に気づくことがある。さらにそのテーマが、いくつかの限られた、特徴的なものに集中していたとすると、選ばれる詩のテーマ、あるいは作曲家をひきつける一連の詩のテーマは、その作曲家の好み、思想的傾向性の一部分をそのままダイレクトに物語っているといつてさしつかえないであろう。むしろこれは、詩の選択に関して作曲家の意志を強引にねじ曲げるような外的制約がある場合や、その他特別の場合を除いて考えた場合のことである。特別な場合とは例えば、「イギリスの銀行家で凡庸な詩人で劇作家だった」¹ フランシス・マナー・クッツと、ただ経済的安定のためだけに、ある時期契約をしてしまったイサーク・アルベニスのような場合である。彼の場合はそんな「ファウストの契約」さえなければ、通常は見向きもしないような無内容な詩に作曲することはなかったろうといわれている。また例えば、のちのフランコ体制時代のように、カタルーニャ語が公用禁止とされたために、カタルーニャの作曲家たちは歌曲創作の際に、公然とカタルーニャ語の詩を用いて作曲し、発表する自由が非常に制限されていたという状況も「特別な場合」として考えられよう。しかし、たとえ後者のような場合であっても、作曲家の、あくまで自己の目標を見据え、また表現の自由を求めようとする強固な意思は、許される範囲ぎりぎりの状況の内において、最も自己の主張に則った詩を捜し出し、何とか作品にしてしまうものである。これは、後述するフランコ体制下のカタルーニャの歌曲作曲家たちがとった態度にも如実に現れている。

さてトルドラやモンポウの場合、歌曲を作曲するにあたっては、前者のような経済的制約を受けることは全くなかった。特にトルドラの場合は、彼が歌曲作品を非常に多く生み出した期間（1915～1936年頃）は、同時に彼自身、ヴァイオリニストとしての演奏活動に多忙を極めていた期間でもあり、この時期の彼の経済は演奏家としてすでに成り立っていたといえる。その収入は余裕のあるものではなかったかもしれないが、生活に窮して気のすすまぬ題材に無理やり作曲をしたりする必要はどこにもなかったわけである。この時期作曲活動に対しては、時間の許すかぎりにおいての話だが、彼自身の興味と自発性のおもむくままに取り組むことができ、自分が曲をつけたいと思う詩を自由に選べる状況にあっ

た。しかしだからといって、彼が暇な時だけ趣味のように作曲していたというわけではない。マヌエル・カプデビーラは、トルドラの若き日記である『バルセローナにおけるわが浮薄な生のとりとめなき印象』² のいたるところに見られる記述を通して、トルドラが、少年期より作曲に関して異常な程の興味と情熱を持っていたことを指摘している。そしてこれらの歌曲を実際に作曲するようになってからのトルドラの作曲への厳しい姿勢についても、次のように語っている。

残念なことに、この時期（1915～29年頃）にあっては、作曲活動に多くの時間を割くことはできなかった。… 彼は、数々のリサイタルや室内楽の公演をこなさなくてはならなかったし、この当時彼の家には次から次へと生徒たちがレッスンに押しかけてきたし、また彼自身もそのために何時間も拘束されたのであった。作曲の時間を得られるようなことは、まず珍しいことで、しばしば夜も明け初めぬうちから、作曲の時間を見いだすために起きることもあったし、結婚してからやっと得られるようになった夏のバケーションをさえ返上して作曲に打ち込むこともあった。

その結果、更に顕著なことは、トルドラ自身の自分の作品を早く世間に発表したいと願う気持ちとは逆に、彼は作曲するのにずいぶん時間のかかった人であった。彼のもつ驚くほどの自己省察の姿勢がゆえに、彼は常に厳しい態度で、作品に取り組んだ。たった1曲のシンプルな歌曲にさえ、彼が心の中で捜し求めているその曲にふさわしい調性感や性格、旋律線や転調にたどり着くまでに、彼は何日も何日も没頭し続けた。それは彼に音楽を容易に生み出す能力が欠けていたからではない。彼自身も我々に語ったが、とぎれることのない数々のメロディーの流れを放出することは、彼にとっていとも簡単なことであった。しかし彼にとっては、物事を簡単に運んでしまうことは敵であり、彼は常に「質」を追い求め、卑俗やありきたりの平凡さから脱出することに心を砕いていた。（彼は「独創性とは、結果でなくてはならないし、それは意図であってはならないのだ」と語った。）トルドラは、システムに追従したりすることを好まなかったし、また、その時々 of 支配的な流行も好まなかった。（また彼は「もし君が、流行りの作品を書くとするなら、ではその流行りが過ぎてしまった後には、その作品のいったい何が残るといふのだね？」とも語った。）彼はすべてをコントロールの下におき、手に持ってその重さを確かめつつ、職人的手仕事にかけるところを励行したが、トルドラの作品においてはこれらの努力の跡が、完成後において見透かされることはないのである。むしろ

すべてが正反対の、すなわち、歌があたかも自然に生まれ出で、作品として一気にかけられたかのように見えてくるのである。こうして入念に作られた作品の数々は、一方で広がり欠けることがあったかもしれない、しかしながら、トルドラの持つ創作への強い欲求は、不可避免的にゆっくりとした手仕事をせざるを得ないほど、厳しい姿勢と結びついていたのだ。そしてその追求する「核心」に出会わないうちは、彼は他のものが手につかずに、しばしば不機嫌になることさえあったが、ついにその熱狂的な発見に至るや否や、彼は生まれ変わった人のように、満孔から歓喜をほとばしらせて、まわりの者たちに、その喜びをまき散らすのであった。³

このカプデビーラの記述は我々に、トルドラの歌曲を分析するにあたって、一つ一つが一見すると、一気呵成に書かれたかのようなシンプルなお容を持っていようとも、その創作の裏には、トルドラの作曲家としての非常に厳しい取り組み方があったことを見落としてはならないということを示唆している。

当然のことのようだが、創作にこれほどの時間を費やす作曲家は、詩を選ぶに当たっても、本当に自己の精神性が常々追求しているテーマと合致するものと出会おうとする態度を貫いていたに違いない。創作への抜き差しならぬ真剣な姿勢は、何もトルドラに限ったことではない。しかし彼もまた、そのような厳しい創作姿勢を決して崩さない作曲家の一人であったことは確かである。

ではその彼が、常々歌曲のテーマとして追い求めていたものは何なのか。むろんそれは画一的なものではなかったろうが、分析の手始めとして、トルドラが生涯において作曲した歌曲を、便宜上作曲年代順に並べ、そのそれぞれのテーマについて目を通してみることにする。このようにして分析してまとめた〈テーマ別分類表〉を、第1巻巻末付録第67頁以降に掲げてあるが、これらの表においては、各曲のテーマの後に、詩句にちりばめられたその他のディテール（斜線「/」以下の語句群がこれにあたる）も参考として列挙してある。（該当頁参照）なおこの表には、筆者が現在入手し得るかぎりの楽譜から、後々論を進めるのに必要と思われる作品を挙げてある。よってこの中には、一般にこの作曲家の歌曲の代表作以外のものも多く含まれている。なぜなら作曲家の傾向性をより正確に判断していくためには、一部の作品だけ見ていては妥当性を欠くと思われたからである。またこれらの表は、トルドラの歌曲作品のほぼすべてを網羅してはいるが、厳密な意味での「全歌曲作品表」ではないことを、この場で断っておきたい。

<テーマ別分類表>によって、トルドラの最初の歌曲作品《ハッカとタイムと》(1915)から、最後の《モンツェニユの水彩画》(1960)に至るまでの作品を見てみると、そこに共通するいくつかのテーマを抽出することができる。

何よりもまず顕著なのが、自然描写あるいは自然を賛美するものが圧倒的に多いこと、その中でも「海」に関するものをほぼ全体に亘ってみることができることである。これらは、自然のあるがままの美しさへの感動を歌う（《五月》《四月》など）か、あるいは自然に抱かれることの至福をかみしめる内容（《海のほとりの緑のぶどう畑》《山に寄せて》《モンツェニユの水彩画》など）のものや、自然が人の心に起こさせるさまざまな感情を自然の美しい景観と共に歌いあげたもの（《求愛》、組曲《ハックベリーの木陰》全曲及び《ハリエニシダの花》など）から成っている。

次に目立つのが、処女崇拜とも言えるほどの少女（たち）の初々しい美しさ、純朴さへの賛美を含んだ作品で、この傾向はあるいは子供の無邪気さに関するテーマとも結び合っており、子供たちの飾らないありのままの可愛らしさを描き（《言葉なきロマンス》《そ知らぬ顔の恋の歌》など）、父性愛あるいは母性愛的視点から嬰兒・幼児への慈しみを描き出している作品（組曲《ハックベリーの木陰》の第4曲《子守歌 *Cançó de bressol*》、《コケッコー！》など）も注目される。また民謡のハーモニゼーション（《9つのカタルーニャ民謡》《12のスペイン民謡》）が民俗的なテーマを持つことは当然であるが、トルドラは、そのほかにも、カタルーニャの風俗習慣をめぐるテーマの詩も積極的に取り上げている（《聖ルシア祭の恋歌》《そ知らぬ顔で歌いながら》など）。これと近似したテーマでは、日常的な生活の中に感じる幸福・庶民の生活をめぐる詩（《言葉なきロマンス》《杏子と小さな収穫者たち》など）に作曲している点も見逃せない。

しかし全体を通じてここで絶対に見落としてはならないことがある。それは、これらの歌曲のほとんどが、スペイン語ではなくカタルーニャ語で書かれた詩に作曲されているという点である。⁴

この極々当たり前のこと、すなわちこの当時において「祖国（この場合カタルーニャを指す）の言語で歌を書く」ということの裏には、この当時におけるカタルーニャとその民族の言語には、他の国々におけるのとは非常に異なった、特別な事情があったことを忘れてはならない。後述するようにトルドラがこうした歌曲の作曲に精力的に取り組んでいた時期にもすでに、カタルーニャ語はスペインの中央集権的統一を図ろうとする中央政府からの禁圧政策により、公用をほとんど禁じられていたのである。この言語に対する抑圧（

それは民族そのものを抑圧することと同義であるといえよう)にもかかわらず何ゆえに、かくも執拗なまでにトルドラは祖国カタルーニャの言語で歌曲を書き綴ったのか。この点に注目せずに過ごすならば、彼の歌曲に寄せる思いを深く汲み取ることはできまい。

カタルーニャの、当時トルドラも含めて「8人組」といわれたグループのうちの他の作曲家たち、すなわちフレデリク・モンポウ、ロベルト・ジェラルド、マヌエル・ブランカフォルトラも、カタルーニャ語の詩による歌曲を書いているが、その全体に対する割合は、トルドラには及ばない。

ではトルドラは、スペインの共通語のカスティーリア語では、歌曲の世界における自らの創造力を十分に発揮できないと考えていたのか。それは否である。彼が1940-41年に書いた組曲《6つの歌(ガルシラーソ、ヘリカ、ロベ・デ・ベガ、ケベードらの詩による)》は、彼の代表的傑作であり、詳細は後にゆずることにするが、この組曲における詩の読みと曲の運びとの絶妙な相互関係は、トルドラが、たとえテキストが卡斯ティーリア語であろうとも、彼の作曲の筆を決して妨げるものではなかったことを、十分に示して余りあるものである。指揮者としてまたヴァイオリニストとしてヨーロッパ世界を奔走していたコスモポリータであったトルドラのスペイン語能力をどうこう詮索すること自体、すでに愚にもつかないことであろう。

ともかく、カタルーニャ語への強烈な執着心をまず初めとして、上に述べたような自然賛美・処女崇拜・子供への慈愛・庶民的なものへの愛着等々が、「恋愛」(これは通常歌曲のテーマとして最も一般的であるといっておかろう)をテーマにするその他の作品の間々に、数多く見られることがトルドラの特徴のひとつとして浮かび上がってくる。そしてこれらのテーマはとりもなおさず、すべてがカタルーニャ・ルネサンスの精神に深く根づいているものなのである。その一つ一つの具体的例証については、後章で明らかにしていこう。

ここで断っておくが、上に見てきたようなテーマは、近代のリート作曲家の作品の中にも、これらと類似した傾向性を散見することもでき得るかもしれない。このようなことは何も、20世紀前半のカタルーニャに限ったことではないと批判する向きもあろう。しかし筆者の意図は、こうしたのテーマの選び方そのものの中にすでに、この時代のカタルーニャ、すなわち「カタルーニャ・ルネサンス」の社会状況下における特別な意味が込められていることを明らかにしていくことにあるのだ。またこれらの作品の持つカタルーニャ独自の意味を追求していくことが、本研究の意図であり、たとえば歌曲のテーマの取り方にお

いて、一見他国のある時代の、ある一群の歌曲との類似があるように見えようとも、カタルーニャにおいてこそ独自の意味を持つことができた事実を明らかにしていこうとしているのである、

しかしトルドラの歌曲や、その個々のテーマについての分析に入る前に、同じ方法でもう一人の同時代の作曲家、モンボウの歌曲について分類をしておこう。

2. モンボウの歌曲のテーマをめぐって

第1巻巻末付録第73頁以降に掲げるモンボウ歌曲についてのテーマ別分類表からもうかがえるように、カタルーニャ・ルネサンスの円熟期にバルセローナにおいて創作活動を始めたという点ではトルドラと同じであるにしても、モンボウの場合には、歌曲のテキストの選択それ自体においてすでに、トルドラとは大きく異なった側面を我々は明らかに見てとることができる。（該当頁参照のこと）

まずトルドラの場合に見られたような、文学におけるレナシェンサの流れをそのまま素直に受け継いだテキストは、ここにはほとんどといって良いほど見当たらない。《サン・マルティ》⁵ をダイレクトにカタルーニャの大地へのアイデンティティーを歌ったものと強いてとらえることもできようが、これとても単に自然賛美そのものにテーマを置きつつも、モンボウの歌曲作品群の中においてはむしろ、宗教的色彩の強い作品としてとらえるべきものである。テキストに自然が扱われているような場合でも、もはやモンボウの選び取ってくるものは、自由奔放で明るく楽天的な側面に重点が置かれたような自然（トルドラが一方で、むしろそのようなテーマを持つ自然を好んだことは明らかである）ではなくなっている。それはむしろ人生の不可解さのアナロジーとしての自然、つかみどころのない曖昧性を象徴する自然、悲しみにうちひしがれた自己の内面の荒涼たる心象風景の投影としての自然、人の心の微妙な動きによって好ましきものから残酷なものへと、いとも容易に千変万化する流動的な自然等々が中心をなすようになってくる。

カタルーニャの時間的にも空間的にも不変のアイデンティティーとしてレナシェンサの詩人たちに歌われ続けてきた堅固不動の自然、あらゆる生命の源にして人間が常にその生き様の範とすべきものとしての自然は、もはやモンボウの創作的食欲をそそるに値しないかのようにも見えてくる。しかし一方で、この両者を結ぶ共通の例としては数少ないのだが、レナシェンサの詩人ジュゼップ・カルネーの同じ《迷いの歌》（モンボウは1926年に

トルドラは1927年に作曲)に曲をつけていることは大変興味深いことでもある。この点に関しては、後に楽曲分析を通して更に掘り下げてみたい。

また1921年から晩年までの60年近くにわたり、生涯書き続けたピアノ曲の連作《歌と踊り》では、ふんだんに生れ故郷のカタルーニャの民謡を主に取り入れつつ、広くスペインの民謡・古謡・あるいは舞曲の旋律を用いたモンポウであったが、歌曲の場合には、トルドラとは違って民謡のハーモニゼーションを行ってはいない。⁶むしろ彼の場合は、《3つの遊び歌》第1集Ⅰ～Ⅲ(1926)、同第2集Ⅳ～Ⅵ(1943)に見られるように、彼自身が創作した民謡風旋律によった作品を書いている。

モンポウは、カタルーニャ語による作品の他に、カスティーリャ語、フランス語の作品も書き、更にモンポウ自作の詩による作品(《4つのメロディー》《3つの遊び歌》第Ⅰ集及び第Ⅱ集)もある。またフランス語をテキストとする作品が、1926年という初期の段階(《3つの遊び歌》第Ⅰ集)から、歌曲としては絶筆となった《ポール・ヴァレリーの詩による5つの歌》(1973)にまで及んでいることは特徴的なことである。このことは初等教育をフランス語学校で受け、パリに何度も訪れそして長い間滞在し、J.コクトーに影響を受けつつ、フランシス・ブランクとも親交の篤かったモンポウにしてみれば当然のことなのかもしれないが、逆にこのことはヨーロッパ文化へ広く門戸を開いた都市バルセローナを中心とするカタルーニャならではのコスモポリタンな姿勢をも体現しているという点において大変興味深いといえよう。このようにテキストの選び方ひとつを取ってみてもトルドラとは非常に異なり、また例えば自然描写が詩中に現れる場合でも、「自然」についてのとらえ方が、もはや楽観的なもの、肯定的なものとはならなくなっている詩を取り上げたモンポウの場合は、彼の時代にあって、一見するとレナシェンサの流れから逸脱しているかのようにも見える。

しかしこのように見ることはできないであろうか。すなわちモンポウは、一般的社会通念や時代性・地域性を色濃く持った文化潮流に最初から身を浸すのではなく、彼の時代までにすでにカタルーニャの社会と国民全体とに、普遍的命題として行き渡っていたレナシェンサの精神に向かって先ず反証を投げかけ、むしろそこから出発しつつ、自己の内に彼自身が確固として持つことのできる、新たなアイデンティティ(それは結局は一般的通念と結果においては変わらないものとなったかもしれないが)を構築しようとしたのではなかったかと。

トルドラの場合に明確に示されているような、歌そのものがカタルーニャの国民的精神

の高揚という時代精神と、ダイレクトに繋がっていきこうとする姿勢とは異なり、モンポウは、彼自身の音楽美学的感覚を歌曲として昇華させるにあたり、彼自身が理想とする音響世界に矛盾無く溶け合わさってくれるようなテキストを追い求めた姿勢が、上に見てきたような側面を生み出したのではなかろうか。しかしこの場では性急に結論へ向かうことは差し控えて、第3章以降において両者の個々の歌曲作品を分析した後にこれらの問題を考え合わせることとしたい。

第1章 第1節

1. マドリードの8人組を構成するのは、次の作曲家たちである—フアン・ホセ・マンテコン(1897-1964)、フェルナンド・レマチャ(1898-1984)、ロドルフォ・ハルフトル(1900-)、エルネスト・ハルフトル(1905-1989)、フリアン・パウティスタ(1901-1961)、グスターボ・ピットルーガ(1906-1975)、ロサ・ガルシージャ・アスコット(1906-)、サルバドール・バカリッセ(1898-1963)。

2. Marco, Tomás. Historia de la música española. Tomo 6. Siglo XX

Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983

3. 濱田滋郎 『スペイン音楽の楽しみ』 東京：音楽之友社 昭和57年(1982)

第1章 第2節

1. チェイス、ギルバート 『スペイン音楽史』 舘野清恵訳 東京：全音楽譜出版社、昭和49年(1974)

2. <Impresiones incoherentes de mi vida frívola en Barcelona> このトルドラ自筆の幼少期の日記は、1909年7月4日(14才)から1911年12月31日(16才)までの記述を載せており、トルドラの思春期の様子を知らるのに貴重な資料となっている。そのカタルーニャ語版が、Ed. AEDOS社(バルセローナ、1964年)から出版された。

3. Capdevila, Manuel. Eduardo Toldrá Músico. Ediciones Unidas S.A., Mallorca, 604-608. Barcelona, 1972

4. ツィクルス内の作品も1作品ずつとして数えると、トルドラの歌曲作品は、全70曲。そのテキストの言語的内訳は、カタルーニャ語のもの51曲、カスティーリャ語のもの18曲、ガリシア語のもの1曲である。

5. サン・マルティは、カタルーニャにおいて歴史的にも国民的アイデンティティとしてとらえ続けられてきた山「カニゴ山」の一部をなす。また同時に<エル・カニゴ山>は<アトランティダ>と共にムセーン・シント・ベルダゲー(1845-1902)の代表作として二大叙事的叙情詩を形成している。

6. モンポウの作品における民俗音楽的側面については、ニコラス・メューがその論文〈フェデリコ・モンポウーその作品における民俗音楽の影響と技巧〉に詳しく取り上げている。彼はここでは特にピアノ曲集〈歌と踊り〉の研究に300頁近くを割き、モンポウ作品における技巧と民俗音楽から得たインスピレーションとの合流を例証し、モンポウの作品に展開される『培われた技巧』が、民衆の文化に深く根を下ろした諸要因に、その基礎を置くものであると結論している。