

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

第2章 カタルーニャ・ルネサンス

第1節 カタルーニャ・ルネサンスの歴史的定義

1. 文学におけるカタルーニャ・ルネサンス

19世紀前半頃、盛んにロマン主義文学の外国作品が、スペイン国内において翻訳・出版され、その中でもとりわけシャトブリアンのもつ異国情緒趣味や、ウォルター・スコットの中世趣味が、人々に愛好されるようになった。そしてそれらは、それまでの新古典主義や百科全書派らによって過小評価されていた中世時代の「美」の再発見を促すこととなり、カタルーニャに文芸復興の気運を高めるための布石をなしたのである。

カタルーニャ文学は、すでに中世期においてプロヴァンスの吟遊詩人、フランスの物語作者や古典作家らの影響を受けながら、独自の発展をみ、ラモン・リュリュ(1235?-1316?)やアルノウ・デ・ピラノーバ(c.1240-1311)らの優れた文学者を輩出し、彼らがまずカタルーニャ語を文学的表現や、哲学的見解を述べるのに適した言語であることを、自らの作品を通して立証したのであった。また彼らの業績はある意味では、カタルーニャにおいては、ダンテやシェークスピアに比すべきものがあるともいえ、19世紀前半のカタルーニャにおいては、彼らの著書の復刻・現代語訳が盛んに行われ、また同時に、後で述べるように、中世時代の「文学競技」についての研究も始められたのである。

このような背景のもとに、文学におけるカタルーニャ・ルネサンスの魁をなしたのが、ボナベントゥーラ・カルレス・アリバウ(1798-1862)の『祖国に捧げる詩』*La oda a la pàtria*(1833)である。「祖国」とはもちろんカタルーニャのことであるが、この詩には、カタルーニャのモンツェニユ山やモンジュイックの丘、中世の吟遊詩人、リュブレガート河、中世カタルーニャの風俗習慣や航海用語、童謡・民謡などがふんだんに取り入れられている。それゆえ、このアリバウの『祖国』が出版された1833年が、カタルーニャ文学における文芸復興レナシェンサの開始とみなされる。¹

この流れを更に決定づけたのは、ジュアキン・ルビオ・イ・オルス(1818-1899)で、彼は代表作『リュブレガート河のガイータ吹き』² *Lo Gayter del Llobregat*(1839)を含む詩集(1841)の巻頭言で、カタルーニャ語の文化的言語としての復権を唱えた。この復権への提唱が、事実上のレナシェンサ運動へと繋がったという意味から、1841年をもってカタル

ーニャ文学のレナシェンサの開始とする見解もある。³ いずれにせよ文学におけるレナシェンサは、1840～41年にはすでに始まっていたといえる。

またロマン主義の浸透は、カタルーニャに伝統詩や民俗詩への熱狂的関心を覚醒させ、中世の吟遊詩人に関する研究の権威でもあるマヌエル・ミラ・イ・フォンタナルス(1818-1884)によって、バルセローナの《詩歌祭》Jocs Floralsが、1859年に復活された。この詩歌祭は、その後のカタルーニャ語文学の普及と、多くのカタルーニャ出身の詩人を世に輩出することで多大な貢献を残し、その中に傑出した詩人として、ビクトル・バラゲー(1824-1901)も登場した。

また民俗学者、言語学者でもあり、カタルーニャ図書館(Biblioteca Catalana)の創立者でもあったマリーア・アギロ(1825-1897)は、農牧夫たちの口承や、民謡・ロマンセ(叙事詩)などを数多く収集したが、これら作者不詳の民俗的な詩の数々は、その後の文学と民俗学の発展のための貴重な資料となっている。

更にこれに加えて、カタルーニャ語の知的言語としての復権には、外国の学者たちも一役買うことになる。ドイツの言語学者フリードリヒ・ディエスによるカタルーニャ語の音声学的研究は、1848年には始められていたが、この研究は、カタルーニャ語が、ネオ・ラテン語の中に明確な位置を占めることを学問的に立証した。この研究がもたらした古典カタルーニャ語への関心が、その後のカタルーニャ文学の古典的作品の復刻と出版を大いに促したのであった。

このような下地のもとに、カタルーニャ文芸復興は祖国カタルーニャへの動かしがたい愛情を基盤としつつ、短期間のうちに異常な熱気を孕んで次々と作品を生み出したが、韻文学の世界では、その一時期、作品量の増加に応じて、質的低下が見え始めるようになっていった。マルティン・デ・リケールは、次のように語る。

カタルーニャ詩は、深刻な危機を迎える。(作品のいたるところに)野暮ったい、甘っちょろい言葉遣いや、感傷的な泣き落とし、カラメルがけのねちねちした心情吐露、もしくは、仰々しく勿体ぶった捏ねくり回し、修辞学的な頓呼法等々が、時代遅れのロマンティシズムの袋小路へと詩を追い込んでいったのだった。⁴

だがこの危機は、次に登場するカタルーニャ文学の二人の巨匠をもって救われる。この危機を救ったばかりでなく、文学を更なる高みへと導いた詩人が、ジャシント・ベルダグ

ー(1845-1902)とジュアン・マラガリユ(1860-1911)であり、この双璧を得て、カタルーニャ韻文学はついにその最盛期(1875-1895)⁵を迎えるに至るのである。

ジャシント・ベルダゲー(ムセン・シント・ベルダゲー)は、のちにマヌエル・デ・ファリャの遺作となった『ラトランティダ(アトランティダ) L'Atlàntida』(1877)と『カニゴ山』(1885)の二大長詩を書いているが、その風景を描く優れた資質と、豊かな表現力により、カタルーニャ語をしてあらゆるものを表現するのに適した、文学語の地位にまで高めさせた。

一方ポスト・ロマンティシスモの代表的詩人といわれるジュアン・マラガリユは、あらゆる技巧的な修辞を棄て去った感情表現を行ったが、彼によって「ロマン主義は、ゲーテとノヴァーリスという、忘れられていた最も純粋な源泉へと戻った」⁵とされている。また本質的に汎神論者だった彼は、自然を単に文学表現における装飾とは考えず、魂のあらゆる感情に振動する生命あるものと考えた。

祖国の自然への憧憬の強さ—このベルダゲーとマラガリユの二人が、表現の仕方にはそれぞれの個性があるにしても、ある意味で大変共通しているこの点については、大いに注目しておきたい。自然の描写は、ことここに限らず、ロマン主義文学では様々に扱われたテーマではあったが、カタルーニャの再生運動において「自然を描く」ことは、他国のロマン主義的自然の扱われ方には、これ程までには感じられないような重大なメッセージを含んでいるからである。

彼等以降のカタルーニャの詩人たちは、「カルドゥッチ風の新古典主義、ダヌンツィオ風の溶解性、またパルナッスの衝撃の後に来たフランスの象徴主義」⁶などといった手法を取るなど、その時代のあらゆる新傾向を取り入れながら詩を書いた。多くの詩人が活躍したがグラナドスやトルドラをはじめ、20世紀前半のカタルーニャの作曲家たちに愛された詩人に関してのみ何人かの名をあげると、アプレス・メストレス(1845-1936)、詩壇のプリンスといわれたジュゼップ・カルネー(1884-1970)、ジュゼップ・マリーア・ロベスピコ(1886-1959)、クレメンティーナ・アルダリウ(1889-1976)、ジュアン・サルバート=ババセイト(1894-1924)、ジュゼップ・マリーア・デ・サガーラ(1894-1961)らがいる。

これらの詩人たちは、ポスト・ベルダゲリアーノスと呼ばれるが、彼等の作品に共通して見られることは、彼等以前のアリバウ、オルス、アギローたちレナシェンサの草創期の詩人たちや、最盛期のベルダゲーやマラガリユと同じように、やはり祖国カタルーニャに

根ざした題材を多く取り上げ、祖国への愛郷精神に満ちていることである。

2. 社会運動としてのカタルーニャ・ルネサンス

文学の世界でブレ・ベルダゲーリアーノス（ベルダゲー以前の文学者たち）が、レナシエンサの上げ潮に乗って活躍している最中、1869年マドリード政府は、カタルーニャ語の公用を全面的に禁止し、カタルーニャ語による演劇の上演も認められなくなってしまう。またすでにセルベラに移転させられていたバルセローナ大学は、その頃までに首都へ復帰していたが、そこでのカタルーニャ文化の教育、研究も全廃されてしまった。

しかしカタルーニャ文化の再興を通して、カタルーニャそれ自体の再生を図ろうとするレナシエンサの気運と民衆の熱意は、迫害される祖国の言語を、何とか存続発展させようと、様々な方法を捜し求める。いくら踏みつけられても再び立ち上がろうとする、雑草のように逞しい生命力に裏づけられた民衆の願望は決して萎えることはない。こういった状況下で、様々な文化の中でも取り分け、「音楽」は民衆に愛されていたが、このカタルーニャ語禁圧の時期に、音楽が果たした役割には非常に大きいものがある。

69年にカタルーニャ語による演劇上演が禁止されると、以来民衆は「彼らに音楽的心情を与えてくれた、カタルーニャ音楽の使徒、ジュゼップ・アンセルム・クラベール（1824-1874）の民間伝承的な芸術を熱狂的に追い求め」るようになる。⁷ 彼と彼の作品についてはカタルーニャ音楽の本質的な「庶民性・民衆性」について明らかにしようとする時に、大いに触れなくてはならない価値を持っている。クラベールは、真の伝統音楽の偉大な復興者の一人であったし、彼は連邦制、労働者への共感という自らの社会思想と結びつけて、芸術活動を行い、あくまで庶民と共に歩んだ音楽家であった。後に我々は、特にトルドララの歌曲に見られる「庶民性」について触れるが、クラベールの中に、この種の模範的精神のルーツを見ることができるといっても過言ではない。

また彼に加えて、同じく祖国の言葉で歌うことを熱望する庶民に心から愛され、労働者による合唱団体を創設したジュゼップ・ベントゥーラ（1817-1875）の活躍についても忘れることはできないであろう。彼には今ひとつ、カタルーニャの民俗舞踏「サルダーナ」を伴奏する楽団コブラ（cobla）の定型を作り上げたという功績がある。（このサルダーナという分野は、カタルーニャ・ルネサンスの作曲家たちにとっても、欠かすことのできないものであった。これについても後章で触れなくてはならない。）

さてトルドララバルセローナの8人組の作曲家たちが、生まれる直前の1888年、バルセローナにおいて万国博覧会が開催されたが、ここには当時のヨーロッパ諸国の19世紀芸術を代表する諸様式が結集された。すなわち、フランスにおけるアール・ヌーヴォー、イギリスにおけるモダン・スタイル、ドイツのユーゲントシュティル、オーストリアでのセセッション、イタリアでのリバティ様式等がそれであるが、これらが当時とそれに続く時期のカタルーニャの芸術一般に大きな影響を与えたことは言うまでもない。カタルーニャにおける20世紀初頭のモデルニスムもまた、このような諸外国の現象と時を同じくする形で発展したのである。

しかしカタルーニャの場合、モデルニスモは単に芸術の分野にだけ起こったものではない。「モデルニスモは進歩主義である」と語る、モデルニスモの画家サンティアゴ・ルシニョール⁸の言葉が示すとおり、すでに文学において再生運動が盛り上がっていた当時のカタルーニャでは、政治・経済・文化のあらゆる領域における刷新、否むしろ旧来の保守的思考を打破し、新しい世界を構築せんと情熱が満ちあふれていた。すなわちカタルーニャの場合、モデルニスモは、芸術の諸領域を乗り越えて社会現象として進むことになったわけである。こうした社会全般にかかわる動きを、カタルーニャ語で、レナシェンサ *Renaixença* (再生運動)、またの名をカタルーニャ主義とも、またカタルーニャ・ルネサンスとも呼ぶのである。この呼称は諸分野においても、また諸学者においてもまちまちである。しかし本論文ではこれを敢えて統一せず、用いる事としたい。なぜなら政治にかかわる場合、建築様式・美術様式にかかわる場合、そして文学にかかわる場合等すべてにわたって、従来の呼称のいくつかを捨てて、たったひとつの呼称にまとめてしまえば、どうしても慣習的ニュアンスが伴わないように思えたからである。よってどの呼称を用いても、ここで言わんとしている一連の社会現象や概念を指すものにとらえて頂きたい。

レナシェンサはこのようにして、文学における運動をその発端として芸術一般へとその影響を及ぼし、更に最終的に社会・政治にまで波及するのだが、カタルーニャの輝かしい躍進は同時にまた、次なる危機的・悲劇的な状況への序曲ともなるものであった。これについては、後章(第4章第1節「カタルーニャ・ルネサンスの危機」)で取り上げることにする。

第2節 カタルーニャ・ルネサンスの精神的基盤

1. 中世＝カタルーニャの歴史的アイデンティティー

カタルーニャの歴史が、スペインの中にあって、自らの自主独立を獲得するための一種の反抗の歴史であったことを事細かに述べ立てることは、ここでは省かせて頂く。ただカタルーニャにとっては、自己の存在を主張し、確保することが過去だけに限らず、現在もなお、大きな問題であることを強調しておく。また特にその受難の歴史の中で何度も危機にさらされてきたその民族特有の言語＝カタルーニャ語の、歴史的・伝統的また知的言語としての威厳をあらゆる面で擁護し、発展させていくことが、とりもなおさずカタルーニャそれ自身を宣揚していくことに、常につながっているのだという事実を確認しておきたい。なぜならスペインにおいてカタルーニャが抑圧を受ける時は、必ずカタルーニャ語の公用禁止という政策がとられてきたのだから。その意味からもカタルーニャの芸術家たちが、自らの素材で、そして自らの言語で、文化的価値を創造しようとする時には、我々外国人がその母国語で、自らの素材をもとに創造活動をするのとは、ある意味でまったく異なった深刻な問題を提起しているのだ、ということにも着目しておかなければならない。特に今世紀初めには、彼らカタルーニャ人たちにとっての再生の気運が、幾重にも互る危機に直面せざるを得ない状況下にあったのであるから尚更のことである。

さてこのように民族と言語が、その存亡の危機にさらされる時、その民族は何に自己のアイデンティティーを求めていくのだろうか。

一般にカスティーリャが、アイデンティティー＝自己存在同一性を黄金時代（ルネサンス期）に見いだすのに対し、カタルーニャはそれを自らの中世（ゴシック期）に見いだすといわれる。フランク王国カール大帝により命名され9世紀初頭に成立した、スペイン辺境伯領（*marca hispanica*）すなわちカタルーニャは、伯をバルセローナに置き、商業・地中海貿易を通して、中世期において非常に伸長・発展をとげた。13世紀ハイメ1世とペドロ3世の時代には、実に地中海を制する大海上帝国に成長し、14世紀には、機運に乗じたバルセロナ商人たちは東地中海進出を企て、ついにカタルーニャ軍は、ギリシアのアテネを占領、アテナイ植民地を築き、ここをコンスタンティノーブルに対抗するほどの東地中海貿易の根拠地とするまでとなった。この14世紀を頂点とする中世が、カタルーニャにとっては最も栄光に輝いていた時代であり、言うなれば、地中海国家カタルーニャの絶頂

期であった。この中世期にあって、カタルーニャほどの勢力を持った国をイベリア半島の他地域に見いだすことはできない。しかしこれ以降、すなわちルネサンス期に入ってから、再征服運動の完了とカスティーリャ・アラゴンのカトリック両王庇護下のコロンブスによる西インド諸島発見を契機として、カタルーニャは衰退の道をたどることになる。貿易と商業の中心が、それまでの地中海から大西洋へと移り、その根拠地及び新大陸との貿易特権を独占する貿易港セビーリャが、急激にまた圧倒的にその地位を浮上させ、これに伴ってそれまでのカタルーニャの栄光と、その中心としてのバルセローナの輝きは極度に薄れ、凋落の憂き目に会わねばならなくなったからである。

しかし15世紀以後も、カタルーニャの人々の記憶の中には、この中世の地中海帝国の栄光は厳然と残り、歴史の中では常に、カタルーニャの歴史的遺産の偉大さを物語る根拠となってきた。19世紀に突如としてカタルーニャは、イベリアのどの地よりも早く、産業革命、市民社会、ブルジョアジーの台頭、労働運動等を経験する。ルネサンス期以降のカスティーリャを中心とするスペイン王国への不本意な屈従を強いられながらも、カタルーニャは、着々と近代化への準備を進め、スペインの他地域が近代化の波に乗り遅れている19世紀に至って、このような近代社会の諸特性を現じて見せることができたのである。これにはカタルーニャの人々が、上に述べたような「中世の栄光」を、その精神的支柱のひとつとしながら、誇りを捨てずに生きてきたことが、再びスペイン国内における経済的リーダー・シップを握っていこうとする姿勢に強く結びついたとって過言ではない。民族が立ち上がろうとする時、そのバックボーンとして何が動いたかは、後々までのその民族の行く末までも決めかねない重要な問題でもある。その点、源遠ければ流れ長しとの中国の格言ではないが、ルネサンス期に先立つ中世期に、カタルーニャが、その歴史的アイデンティティーをもつことによって、常にカスティーリャに対する精神的優越感を持ち続けることができたのではないだろうか。

否そればかりか、19世紀以降の「再生カタルーニャ近代人たち」は、中世カタルーニャには、既に「近代世界が範とすべき価値が実現していた」¹とまで信じて疑わなかった。ここにおいて「中世と近代との結合と交錯が、彼ら（カタルーニャ人たち）の歴史観の中に演じられる」²という世にもまれな現象が立ち現れるのである。すなわち歴史的観点からは、カタルーニャの人々は、どの時代よりも「中世」に、自らの依って立つアイデンティティーを置いていることが大きな特色となっている。

現在の自己同一性すなわちアイデンティティーの根拠を、中世の歴史の中に求める考え

方は、普通ヨーロッパ歴史学では、ロマン主義的歴史観の名で呼ばれている。普通ロマン主義における中世賛美は、近代世界の進行に真正面から反抗しようとする保守的イデオロギーの現れと見てとることもできるが、樺山紘一も述べるとおり、不思議なことにカタルーニャ中世評価だけは、そのカタルーニャ近代への否定的態度とは結びつかない。すなわちカタルーニャにおいては、近代の精神的原点として中世が、むしろ積極的・肯定的に扱われたのである。

こうしたカタルーニャの中世賛美あるいは中世回帰の伝統的精神は、ヨーロッパ19世紀におけるロマン主義が、カタルーニャにおいてたやすく波及し、カタルーニャの文学とも容易に結びつく素地を、歴史的にしっかりと備えさせていたことを物語っている。それゆえ19世紀末に訪れたモデルニスモの潮流にも、カタルーニャは実にスムーズに同化し、むしろわが世を得たりといった確信を持って、この歴史的アイデンティティーである「中世」を、その芸術表現の中に積極的に取り入れていくのである。

先に述べたカタルーニャ文学における吟遊詩人への言及あるいはまた、1859年の《詩歌祭》にみられるような吟遊詩人の歌比べの祭りの伝統を再興しようとする中世の風俗習慣の再評価などは、これを物語るものであり、建築の世界においても、後述するように、中世回帰の現象が盛んとなっていく。

しかし、歌曲における、このての波及は、例えばトルドラやロドリゴの歌曲《吟遊詩人風》などといった、中世の伝統的な詩型を模したテキストの具体的な作品化に見られようが、歌曲における「中世」との結びつきは、むしろワンクッションおいた間接的な形で現れたように、筆者には感じられる。歌曲の世界では、中世の栄光をカタルーニャに得さしめた「地中海」への憧憬の念を通して、間接的に「中世回帰」をその内部に取りこんだのではないだろうか。この「海への憧憬」についても後章で扱う。ここでは結論を急ぐ前に、更に同時代への視野を広げて、レナシェンサの建築に見られる諸現象を見てみたい。それはカタルーニャ・ルネサンスの歌曲を分析しようとする我々に、更に重要ないくつかの視点を与えてくれるであろう。

2. レナシェンサの建築様式

今もバルセローナに多く遺るレナシェンサの建築物に見られる諸要素は、建築（空間芸術）と音楽（時間芸術）という表現形態の決定的違いをも超越して、驚くほど我々にカタ

ルーニャ歌曲にも共通して現れる、レナシェンサの意味を把握するための重要な手がかりを与えてくれる。そういった意味から、ここでひとまず協道に逸れるようだが、カタルーニャ・ルネサンス建築の世界を垣間見ることにしたい。

当時を代表する建築家としては、まずガウディ、ドメネク・イ・モンタネル、そしてカダファルク³が挙げられるが、その一人カダファルクは、当時のカタルーニャ建築物に表現された3つの要素として、「中世回帰、折衷様式、新素材の使用（鉄・ガラス等）」⁴を挙げている。また彼はそれらの三要素を巧みに溶け合わせて、当時モデルニズムの芸術家たちの出会いの場ともなった居酒屋「四匹の猫 *Els quatre gats*」⁵を含む建物＝カザ・マルティを設計・デザインした。このカザ・マルティの装飾においてもそうだが、有名なガウディのカザ・パッリョと並んで立つカザ・アマリエ（パセッチ・ダ・グラシアに面する）には、彼の中世趣味（ゴシック風尖塔アーチなど）や、ロマネスクへの偏愛とも言える傾向性（柱頭に見られる）にあふれた装飾を施している。カザ・アマリエでは入口部分にカタルーニャの守護聖人・聖ジョルジュと竜が、窓枠には様々な動物や怪獣の彫刻が置かれており、パターン化された植物模様が壁面全体を覆っている。これらの中世的諸要素―聖ジョルジュと竜、怪物はさておき、壁面を埋めつくす植物については、後で触れるカタルーニャ歌曲のテーマとも大変関連があるので、注目しておきたい。

一方モンタネル作の建築物にも、先程のモデルニズムの3要素が強烈に見られる。カザ・アマリエと同地区にある建物リエオ・ムレーラはそのひとつで、ここでは、ゴシック的植物装飾と、馬蹄形アーチなどのイスラム的要素が絡み合った折衷様式が取り入れられている。しかし何と言ってもモンタネルの重要な作品といえ、1908年に建てられたカタルーニャ音楽堂 *Palau de la música* ⁶ を挙げなくてはならないであろう。

カタルーニャ音楽堂の、特に内部装飾が我々に投げかけるメッセージは今もなお圧倒的な力をもっている。筆者はバルセローナ滞在中ここを何度も訪れたが、その美しさに幻惑されない日は一日とてなかった。その壁面や天井を覆いつくす幾種類もの植物―セラミックあるいは、これを砕いてモザイクに張ってできあがった花や葉や木の実、群れ飛ぶ昆虫そしてまた階段の手すりのどの部分をとっても谷川の水の流れを思わせるかのように描かれたなだらかなカーブ、そして舞台背面を浮遊しながらアーチ型に取り囲む、各々手に手にリュートや竖琴を初めとする様々な楽器を奏でる14人の音楽する天女たち―。ありとあらゆる部分がくまなく、アール・ヌーヴォーと姉妹関係にあるモデルニスモのメッセージで埋めつくされている。演奏会とは別個に、この中にしばらくいると、音楽を奏で、鑑賞

するのが目的であるはずのホールが、目的をはき違えて、その彫刻的な美を誇らんがために作られたもの、見て感動すればそれでその存在意義をほぼ全うしたとってばからないようなものとさえ見えてくるのである。そしてこれら動植物の織りなす自然が奏でる音楽は、その中にいる者を包み込み、同化させてしまう、一種の「白い魔力」とでも言えるような不思議な力をもっているように筆者には思えた。それらは、一見もはや「装飾」の域を飛び出して、主役としての存在感さえ持っているようにも見える。がしかし、実に不思議なことだが、一旦コンサートが始まると、それら内部装飾の持つ柔らかく女性的で、淡い色合いと曲線とは、いつの間にか、その自己の存在した空間の占有権を「音楽」へと譲り、決してコンサートの真の主役たる演奏者と、その演奏の邪魔になることはないのである。それら自然を模した装飾たちは、並みいる聴衆と共に、そこに奏でられる音楽に耳を傾け、その芸術の慈雨を養分として吸い取ろうとするかの様である。カタルーニャ音楽堂は、そこに集う者に、自然に包まれることの至福を感じさせずにはおかない。

中沢新一は、このカタルーニャ音楽堂に、世紀末のモダニズム文化におけるフェミニズムの台頭と、モダニズムの母体となったアール・ヌーボーが、東洋の芸術から学んだ「無」の世界の発見を読み取っている。

…モンタネルの花や昆虫は、「無」の上に移植された生命なのだ。「無」の上に生命が浮遊している。これは、アール・ヌーボーとかモダン・スタイルなどの名前と呼ばれることになるモダニズム芸術が、東洋の芸術から学んだ、新しい世界の見方を示している。東洋の絵の中には、たくさんのトンボや蝶々が舞い、四季おりおりの花や草が咲きこぼれ、匂いたち、青春のおごりと成熟と死の時を、心ゆくまで味わっているかのようだ。しかし、その生き物たちのいのちの背景となっているのは、存在することへの意志に満ちた自然の生命場ではなく、空虚な「無」の空間なのである。…（モダニズムの芸術思想により）芸術のあらゆる領域で、「無」が、創造のベースにすえられるようになった。そこでは、すべての者が、まるでジャポニズムの絵画のように、明確な輪郭を失って、奇妙な宙ぶりの空間の中に浮遊しはじめるような現象が、おこり出したのだ。…それらの生き物たちは、堂々とした存在感ではなく、あやうく浮遊するフェミニティの感覚を身にまとっているものが、おおかった。エディプスの権威さえ「無」の中に引きずり込もうとした、世紀末のモダニズム文化は、その中から奇妙な浮遊感をともな

った、新しいフェミニズムを台頭させていった。⁷

ここでは、モンタネルの建築に表現された、植物をはじめとする生き物のモチーフ（それらはまた同時に、はかなきものの持つ美しさの象徴とも捉えることができよう）と、自然に包まれることが人間に感じさせる量り知れぬ幸福感、そして中沢新一の述べる美の象徴が「無」の空間に宙づり状態に浮遊する現象にも注目しておきたい。

建築に現れたモデルニスモの諸要素についての言及も煩雑とならないうちに本題の歌曲へ戻るべきであろうが、当然のこととして、その代表であるガウディの作品について触れずに過ごすことはできないであろう。

といっても、この単にモダニズム的理念の範疇だけでは、捉え切れそうもない巨人ガウディの持つあらゆる局面を、ここに披瀝することは、本論文の主旨からいって無意味であるし、また筆者にはそのようなガウディ論を展開する力量もない。「19世紀末に流行したゴシック・リバイバルの建築とガウディの作品を同列に論じることは現実的に不可能である」⁸と論ずる栗田勇の示すとおり、ガウディの作品はリバイバルと呼ぶには余りにも独創的で、「開祖的」オリジナリティーをみなぎらせている。その建築はある意味で、驚くほど現代的であるとも見え、ガウディをとらえた「中世」の意識がいったい何であるかを追求していくことは、単に一時代に流行した傾向性をはるかに超越した、大きなそして永遠の問題を孕んでいるようにも感じられる。だが、ここではそういった普遍的な問題に触れることを避け、これまでカダファルクやモンタネルの作品を見てきたのと同じ視点から見たい。またそれが、ガウディの世界を捉えるには、余りに皮相的なことに過ぎないであろうことを敢えて承知の上で。また、ガウディの作品については、日本国内でも現在多くの写真入り出版物が入手できるので、彼の「劇的な空間」を事細かに描写する必要もないと思われる。

ガウディの作品には、この章で触れてきたモデルニスモの建築に見いだされる「自然へのこだわり」が、極端なまでに押し進められている。ガウディのサグラダ・ファミリア（聖家族教会）は、1926年に彼が死んだ時、まだその正面ファサードの一部分しか出来上がってはいなかった。その後、彼の設計図に沿って建造が進んではいるが、その完成にはあと数百年以上を費やさなければならないという。しかしたとえ未完成ではあろうともその作品がここを訪れる者にまず印象付けるものは、頂点に全世界を見下ろすかのように

見開かれた眼球を持ち、天空へと屹立する8本の塔であると同時に、自然界のありとある動植物に覆いつくされた建物の外壁ではなかろうか。

波打つぶどうの葉、からむ蔦、数々の植物、それらの花そして実、キリスト降誕のファサードの柱頭を支える台座になっている亀、壁を這い、もしくは樋に巻きつくへび、カタツムリ。そして中世の錬金術に興味を持っていたと思われるガウディが、サラマンドラの化身として配したのであろうか、口を開け壁にしがみついて獲物を狙う大とかげ。地の生物だけではない。ファサードのあちこちには、鷗までが飛んでいる。そしてそこからまるでタコやイカの吸盤を持った足が、巨大な塔となって天に向かいまっすぐ突き出され、先程述べた「眼球」へと至る。それらすべては、自然の恵みを享受し尽くし、その中で自らの生の歓喜を謳歌している。その豊かな生命の森に包まれながら、ファサードにおいて「楽奏する天使たち」も、そして彼らに見守られながら、生の祝福を受ける聖家族らも、そしてまた、それらを見ることによってその空間に参加する人間すべてを共に、この大自然が包容してしまう。

ヴァレリーは「建物のなかで、語りもせず歌いもしないものは、軽蔑にしか値しない」といったが、サグラダ・ファミリアは、これを見る者に対し、その沈黙せる雄弁さを以て語りかけ、自然の懷に抱かれることの快楽を味わせてくれる。「美は食べられるか、さもなければ存在しない」とは、同じカタルーニャ生まれの画家サルバドル・ダリの言だが、ダリ自身もまた、ガウディから実に旺盛な食欲を与えられ続けたのだった。このガウディの代表作をめぐる彼の言葉を借りてみよう。

... 超芸術的な、具体的渴望、すべての超彫刻的なものの彫刻、けむり、結核前期症状や夢精時の虹のような感覚、女=花=ペヨートル=宝石=雲=炎=蝶=鏡。ガウディは「嵐の日の波をあらわす」ために海の形態に倣って家を建てた。また別の建築は湖水の静かな水面にしたがってつくられている。... その点描のような虹彩から、ひろびろとした水の形態、澱んだ水の形態があらわれるのだが、すべてこうした水の形態は、自然主義的に様式化された睡蓮によって壊されたり、絡みつかれたり、溶かされたりした浮き彫りの不均整な、瞬間力学的な連続状態につくられるのであり、それが恐怖の突起によって、不純な、絶滅するような、エキセントリックな収斂状態で物質化される—しかもその突起は、気の狂うほどの苦痛と、内なるすべての静けさと、無限のやさしさとによって捻まげられながら、信じられぬようなファサードから湧き出すのだ。それは血の

滴る、脂ぎった、柔らかな雉の肉の、スプーンですくって食べられるばかりに熟した、大詰め、恐るべき腫れ物の静けさにのみ匹敵するであろう。⁹

ダリがここに「海の形態に倣って家を建てた」と指摘しているガウディの姿勢は、我々に大きな興味を抱かせる。ガウディの作品には、動植物のほかに、海のテーマが、大きな位置を占めている。ガウディ自身もバルセローナ南西近郊で海岸から程遠くないレウスの町に生まれたが、海と山、とりわけ海に対する憧憬は強かったと見え、「海と山の影響、物、生命、大地と空、空間のハーモニーと真理を暴き出すことが可能な光が与えられ釣り合っている特権的な場所...」¹⁰と語る彼自身の言葉にも、それが表れている。

彼にとって海とその水、それらの深さと動きとは生命そのものの象徴であった。「万物の母一海」という概念は、何もガウディならずとも、とりたてて注目すべき特別なもので何でもないが、彼のように一人の建築家が、「海」をこれほど具象的な形で、その作品に用いた例は少ないのではないか。サグラダ・ファミリアばかりではない。パセッチ・デ・グラシアの通りに立つカザ・バッリョや、カザ・ミラのファサードに見られる波打つ壁面もまた、その「うねり」が、光と共に作り出す陰影とあいまって、瞬時としてとどまることを知らない海や水の律動的変化、また海風と波とが砂浜に造り出す、海岸線の変々極まりない造形の美を、そのまま余すことなく伝えてくる。これらの曲線は、まったく不規則に流れ、波打ち、すべてを生物的曲線——直線的な外貌を持つ生物など存在しない——のなかへと同化してしまうかのようである。

ひとはここで、誇張された曲線による形の異様さが与える衝撃に出会う。その衝撃が故に、人はまたここで、ただならぬ「存在の主張」「存在感」を感じざるを得なくなる。物はどの様にしてその存在を主張できるのであろうか。栗田は言う——「形が、崩壊し、溶け流れるときにしか『存在』そのものは露呈しない」と。

... 彼（ガウディ）の建築の中では、むせかえるような物質と意識の原子のカオスが、真昼の溶岩の大海の波のようにおどり狂い。そして、意識となる以前の幻視する眼球が物質の波頭に漂う。そのとき幻想とは、存在の海に漂う、意味の世界の物質の破片の漂流物とも見えるのではないだろうか。だがこの漂流物は、それがどんなに朽ち崩れたものであろうとも貴重である。それは存在の海のありかを人間の感覚につたえる唯一の証拠にほかならないからである。¹¹

海をメタファーとする存在への激しい希求—これは、カタルーニャ歌曲を語る上でのまた別の、しかし非常に重要なポイントのひとつであると筆者は考える。モダニズムの宣揚する中世回帰の理念がカタルーニャの人々の心をとらえた時、先にも述べたように、彼らの中の一群の芸術家たちは、何よりもまず、その中世へのアイデンティティーを、「海」を通して捉えたのだ。海—この太古より現在に至るまで、また彼らの祖先から彼ら自身に至るまで、彼らの眼前に在った海。内陸に暮らす人々にとっての、単なる夢想や憧れの対象などではなく、悠久の昔からそこに横たわり、波立つ、具体的存在としての「海」。それは単に彼らと、古えとを切り結ぶだけではなく、海すなわち地中海は、カタルーニャをして、かつて地中海の覇者となした栄光へのロイヤル・ロードでもあった。それは中世の時代と共に、豊かさと誇りをもたらす媒体であり、彼らカタルーニャ人の「存在」を西欧世界に広く喧伝せしむるエンブレムでもあった。ガウディもまた、海に対して自己にとっての重大な意味を感じ取ったカタルーニャ人の一人であった。そしてその意味とは、「存在」の意味であったと筆者は考えるのである。

地中海とは地球の中心であることを意味する。海岸地域は45度の角度の光を、物質をはっきりと見せ、それらの形態をあげき出すのに、理想的な光を浴びている。その光の釣り合いの中で偉大な芸術文化が花開いた。北方では霧が光をさえぎり、物質は歪められて現れ、みずからの幻覚になる。北方の人間の精神は抽象的である。南方の芸術はいつでも北方の芸術に対してはっきりとした卓越性を持つ。なぜならば、南方の芸術は自然を観察することに専念し、そこから生まれるからだ。¹²

同じような主張をボードレールもしているが、こういった南方の芸術家の特質は、視覚経験主義的側面、すなわち想像するよりも実際に「見る」ことを重視する傾向へとつながっていく。対象を攻撃的とも言えるほどの貪欲さをもって見る。また、可視的なものから靈感を得、思考と想像の多層的な濾過機を通したあとも、それは想像的抽象よりもむしろ可視的な具象へと結実する。存在するものを見ることにより、逆に自己の「存在性」に覚醒し、またその自己存在を確かめるかのように可視的形態へとこれをトランスフォルメしていく。

この姿勢は、また同時に表現としての明快さへと結びついていくものである。思考に訴

えるよりも、見て、あるいは聞いて、分かるものであろうとする傾向性と強く結び合っていく。またこの「表現の明快さ」への信念は、カタルーニャ・ルネサンスの歌曲が、取った表現方法の基礎となるべきものでもあったが、このことについても後章で扱いたいと思う。

さて南方の人間にとっては、造り出された存在物は、いかに具象的形態をとっているにせよ、単なる「物」そのものではない。生み出されたものは、たとえ自然そのものの形のようにであったとしても、それは決して「自然の模倣」ではない。人間とのかかわりを持った後の、人間に、人間それ自身の存在を確証せしめた後の、昇華した形をとった「物」である。かかる芸術的姿勢は、芸術表現の原形を自然物から抽出するような「有機主義」でもなければ、単純に、ある形の類型を自然の中に捜し求めるような「俗流自然主義」でもない。人間とのかかわり以前においては、単に孤立的・隔離的なものでしかなかった自然が、人間によって掘り起こされたことによって初めて、「実在」としての光彩を放つことができるのだとする、絶対的な「人間中心主義」なのである。栗田は言う。

したがってガウディの建築が全体としての植物の組織を暗示したり、格子やとびらの装飾に、シュロの葉や竜などの自然物がそのまま用いられるとしても、それは彼が自然の形態によりかかったことを暗示するものでは全くない。それは、ガウディの眼前で目をさました自然、精霊化し、呼吸する存在として、いわば擬人化され人間化されているのである。人工といい、自然ということの新しい意味がそこにある。¹³

一方蛇足になるかもしれないが、ガウディにおける折衷様式、特にイスラム的要素との混淆は、前にもカダファルクにも例があったように、この19世紀後半の中世回帰現象の流れの中でとらえることができる。ガウディが、彼のパトロンであったエウセビオ・グエリュとの関係の中で建築した様々な作品にこの傾向をうかがい知ることができる。

例えば、ノウ・デ・ラ・ランブラ通りに立つグエリュ邸では、その中央ホールのプラネタリウムを思わせるような、明かりとりのドーム天井は、グラナーダのアランブラ宮殿の浴室「二姉妹の間」の天井部分と酷似している。また、カロリーナ通りに立つカザ・ピセンスでは、緑色と花柄の施された黄色のタイルとで構成される幾何学模様、内部装飾に用いられている、スタラクタイトと呼ばれる鍾乳石飾が取り入れられている。これらイスラ

ム建築の影響をネオ・アラブ、またはネオ・ムデハール様式と呼ぶのだが、これに関しては何もガウディをカタルーニャにおける、この様式の開祖とは呼べない前例が多く存在する。¹⁴

しかしカスティーリャや、アンダルシアの建築物においても見られるイスラム的要素が、ここカタルーニャの地においても散見されるという事実は大変興味深い。カタルーニャの文化的空間が、カスティーリャ・アンダルースのそれと、ある面では真っ向からの対抗関係にあるのではなくて、こういう共通点も存在するという事。カタルーニャにとっての中世への回帰は、あのカスティーリャがアラゴンと手を結んで台頭する以前から、スペインにおける対イスラム勢力の最大の砦であった、バルセローナ辺境伯へのイメージと直接に結びついているのであろうか。カスティーリャ・アンダルースの中に浸透したイスラム的要素とはまったく異なった歴史的立脚点を持つことが、カタルーニャのモデルニスモにおいて同じ要素を取り入れ得る、肯定的動機付けともなっていたのではないかと考えてみてはどうだろうか。それは征服以前において、互いにひとつの地に存在していたという「共存」のイメージを多く含むものであって、征服して同化した、あるいは組み敷いて接収したという視点とは、根本的に異なっているように思われる。筆者は、折衷主義は一種の「共存願望」の現れではないかと感ずる。これはカタルーニャにおける、「存在」をめぐる伝統的問題に対して投げかけられた、問題解決へのひとつのテーゼかもしれない。この「存在」「共存」をめぐる問題や、折衷主義の意味するものについては、カタルーニャの歌曲をめぐるテーマとも最終的に深く関係すると考えられるので、ここでもあえて気にとめておくことにしよう。

第3節 カタルーニャ・ルネサンス期の芸術家たちの交流

1. アルス・クワトラ・ガッツー「4匹の猫」

1897年、カタルーニャ・ルネサンスの意気に燃え立つバルセローナの街の一角に開かれたバル（ビアホール）は、その後カタルーニャ文化の新しい力を生み出す場所ともなっていた。そのバルは「わずかな人々が集まる場所」という皮肉な意味も込めてか、Els quatre gats（4匹の猫）と名付けられたが、その呼び名には、丁度パリの前衛カフェ「黒猫」に似た、前衛的なビアホールをバルセローナに開設したいという夢を抱いていた4人の人物のことも含まれていたと見てよいだろう。

その4人とは、経営者のペラ・ロメウ（生没年不詳）、当時パリとバルセローナを中心に活躍した、画家でポスター・デザイナーであったラモン・カザス（1866～1932）、画家で劇作家であったサンチャゴ・ルシニョール（1861～1931）、そして画家で美術評論家であったミケル・ウトリーリョ（1862～1934）である。このウトリーリョは、かつて関係のあった画家シュザンヌ・ヴァラドンの子供の父親が不明であることから、その子を自らの戸籍に入れたのだったが、その子が他ならぬモーリス・ユトリロである。また、多少話は逸れるが、エリック・サティは、ヴァラドンを生涯の恋愛相手としたのだったが、サティとウトリーリョとは「黒猫」時代からの知り合いで、サティがそこの第2ピアニストからキャバレー「釘の宿屋（オーベルジュ・デュ・クリュ）」に移ったときには、ウトリーリョもまた同じ店の影絵芝居作家をしていたという。

そのようなわけで、「4匹の猫」は、パリのモンマルトルの雰囲気そのままバルセローナへと持ち込んだかのようなカタルーニャ版「黒猫」として始まり、やがてカタルーニャ文化とデザインの揺籃の地ともなっていたのである。ここの立役者達が主に画家であったために、初期の頃ここに集まった人物に美術関係者が多かったのは当然であるが、ジョアキン・ミール、イシドーラ・ノネイ、ラモン・ピショット、リュイス・ボニン、エヴェリ・トレント、リカルド・カナルスといったバルセローナ・モデルニズモ運動の最高峰が常連として顔を揃えていた。しかし彼ら画家たちばかりではなく、イサーク・アルベニス（1860～1909）やアンリック（エンリケ）・グラナードス（1867～1916）を初めとする音楽家、またやがてはバルセローナ地方自治団体の文化部長としても活躍するようになる哲学者・芸術評論家のエウジェニ・ドルス・イ・ロビーラ（1882～1954）もその仲間に加

わるようになった。

またバルセロナにおけるワーグナー愛好熱は、スペイン民族音楽の父とも呼ばれるカタルーニャの作曲家、フェリペ・ペドレリュ（1841～1922）の音楽理念にもその影響を伺うことができるが、世紀末のカタルーニャ人のこうした傾向を象徴するかのようになり、バルセロナ・ワーグナー協会もここでしばしば会合を開くようになったという。さらにパブロ・ピカソ（1881～1973）がここの常連に名を連ねることになったのは、開店の翌年、彼が17才の時だったが、彼はこの「4匹の猫」で1900年1月1日、最初の個展を開き、ここの常連25人をデッサン風に描いた肖像画のシリーズを残している。

樺山紘一は、当時の「四匹の猫」での芸術家たちの交流に想像を逞しくする。なかなか時代を彷彿とさせる記述なので少々長くなるが、ここに引用させて頂こう。

この「四匹の猫」のまわりで取りざたされた話題は、その数かぎりしれない。ラファエロ前派と称される北方の不安な現代表明が、世紀末に結びつけて論じられたことであろう。すでにきざしはじめていたドイツやフランドルの表現主義が、いくえもの誤解を介してではあれ、人々の口の端にあがっていた。...そしておのれの足下はといえば、カタロニア・ルネサンスの名を持って火をつけられた、祖国の美術遺産のこと。そこでは、この頃たぶん、ピレネーの山中に埋もれていると伝えられるプリミティヴなフレスコ画の話題が中心となったのではないだろうか。..そしてあるいは、近頃バルセロナの街区改造にともなって、各所に現れ出した奇妙キテレツな建築物（ガウディの聖家族教会など、筆者注）のことが、賛否両論を巻き起こし、あるいはことによると人をしらけさせていたかもしれない。... こうして、世紀の変わり目のバルセロナ、「四匹の猫」では、新しい世紀の新しい芸術への不安と期待とが、半分づつ同居しながら、うず巻いていた。¹

このように「4匹の猫」には、その当時世紀末のバルセロナの芸術的エネルギーが、凝縮するような形で結集し、ここはこれらの芸術家たちが、ある時は時代を語り合い、またある時は論を戦わす場として賑った。また『クワトラ・ガッツ』や『ペル・イ・プローマ』といった前衛的な芸術論を載せた雑誌もここで準備され、刊行されていたのである。こうした文化サークル的カフェが、当然のことレナシェンサの精神の高揚と普及に一役かっただけであったが、ピカソがパリとバリセロナとを往復し始めた頃から、「4匹の猫」

の常連も散り始め、開店7年目の1903年には、多大な借金を抱えたまま閉店に追い込まれてしまう。またその後ここは、聖ルカ芸術サークルに購入されたのだが、1936年内戦の勃発と同時にそのサークルも退却、長い間閉鎖されることになった。そしてこのカタルーニャ・ルネサンスにとって記念すべきバルの再建が実現したのは、1981年、ピカソ生誕百周年を期してのことであった。

2. 詩人と音楽家同志との交流

「4匹の猫」が不本意な閉店に追い込まれた1903年、モンポウもトルドラもまだ少年期にあったわけであるから、当然のこと直接ここを訪れて、文化的カフェの洗礼を受けたはずはあるまい。しかしこうした文化的サークルが、カフェに限らず、レナシェンサ最盛期においては、大変活発に活動していた。そしてその傾向は、芸術の専門家の集いに終わることなく、庶民の間にも波及していった。音楽界ではジュゼップ・アンセルム・クラベール（1824～1874）が、1891年にすでにカタルーニャ音楽運動の母体として、オルフェオ・カタラを創設していたが、また一方でベップ・ベントゥーラ（ジュゼップ・ベントゥーラ、1817～1875）の労働者による合唱団体が活動するなど、次々と市民コーラス団体も創設されていった。

ここでは歌曲作曲家としてのトルドラやモンポウが、他の芸術家たちとどのような交友関係にあり、また互いをどのようにとらえていたか、相互に何らかの影響を与え合うことがあったのかについて少し触れておきたい。人物名についてはいきおい列挙の形を取らざるを得ない。また各人物についての詳細は、煩雑になることを避けるため、ここでは割愛させて頂く

まずトルドラの場合、こういった様々な芸術家との出会いの機会には、ヴァイオリニストとしての彼自身が創設したグループ「レナシェンサ弦楽四重奏団」が、内外スペインで数多く繰り広げた演奏会によってもたらされたといっても過言ではない。このグループは、エドゥアルド・トルドラ（16才、第1ヴァイオリン）、ジュゼップ・ラカセンス（18才、第2ヴァイオリン）、リュイス・サンチェス（23才、ヴィオラ）、アントニ・プラナス（21才、チェロ）という、若いメンバーによって1911年に創設されたが、それらの非常に質の高い演奏会には、常に多くの音楽家や詩人たちが集まり、そのたびごとにこれらの芸術家たちは、演奏会の感動を輝かしい賛辞を以て語った。

このグループの活動を通して、トルドらは、まずバルセローナでは、リュイス・ミリエート、フランセスク・マテウ、フランセスク・ブジョール、J.クメーリャ、V.M.ダ・ジベールト、F.リュラート、ジュアン・ラモーテ・デ・グリグノン、アンリック・カザルス、E.アイノウ、C.マルティネス・インベールト、J.アルフォンス、A.キンタス、エミーリ・ボルダス、マス・イ・サラカント、アントニウ・ニクラウ、A.リベーラ、ジュアキン・ペーナ、アンリック・グラナードス、M.ムレーラ・イ・ガリーシア、アマデウ・ビベスらと親交を結ぶこととなる。彼らは、レナシェンサ弦楽四重奏団のメンバーたちが学んだバルセローナ私立音楽院の教授たちや、オルフェオ・カタラに関わる著名人たちであり、その活動の根拠地をバルセローナに置き、また音楽愛好家の詩人も含まれている。

リュイス・ミリエート(1867-1941)は、フィリップ・ペドレリュの門下の作曲家でありまた、アマデウ・ビベス(1871-1932)と共にオルフェオ・カタラの創設者であったが、演奏会に当たって次のような献呈辞を贈っている。

「レナシェンサ四重奏団を構成する勇敢なる若者たちに。この威厳ある芸術ジャンル（弦楽四重奏の分野）においては、真の天才たちが、音楽芸術の世界で最も高貴なる作品の数々を残してきた。彼らこそ、このジャンルを心から愛するすべての人々からの激励と賞賛とを受けるに相応しい者たちである。」

アンリック（エンリケ）・グラナードスも、「私はレナシェンサ四重奏団に信頼を寄せる…」で始める賞賛の言葉を惜しまなかった。またシェイクスピアをカタルーニャ語訳し、紹介した稀有な詩人であり、また音楽愛好家でもあったD.マジン・ムレーラ・イ・ガリーシアは、自らの家にこのグループを招いての演奏会を催したりもし、次のような熱っぽい詩を献呈した。

「蘇生せる若者たちよ！... 古き芸術家たちに卓越した開花よ！... このことは芸術の神のみがなし得ること。汝らの永遠のルネサンスの炎に恵みあらんことを！」

バルセローナに生まれ、後にマドリードに移り住んだ大作曲家アマデウ・ビベスとは、トルドらはマドリードで知り合うことになるが、演奏会の後に示唆に富んだ助言を与えている。「仕事を仕事のために愛せ。決して栄光のためにではなく。仕事と粘り強さにより、人は人生の開花とも言える完全さへと近づく...。」

彼らが卓越した演奏を通して、芸術界の著名人たちと親交を結ぶこととなったのは、バ

ルセローナの中だけにとどまらない。マドリードへの演奏旅行を期に、この都市の知性とも言える人々との交際も始まった。それらは、劇作家G.マルティネス・シエーラ、モダニズムの詩人たちマヌエル・マチャードとフアン・ラモン・ヒメーネス、ヴァイオリン奏者で指揮者・作曲家のフェルナンド・アルボス、作曲家コンラード・デル・カンポ、オペラ・サルスエラの大家トマス・ブレトンと枚挙に暇がない。

また海外においては、ピアニストのリカルド・ビーニェス、マヌエル・デ・ファリャからも賞賛を受けた。トルドドラ最晩年に遺作の《アトランティダ》初演の指揮をとることになるファリャとの縁は、実に1913年にトルドドラが18才の時行ったパリでの演奏会から始まったことになる。ファリャはその年の11月14日に、この若き四重奏団のメンバーに、自作のオペラ《はかなき人生》の最初の3小節の楽譜を書き与えた後に、次のように記している。

「この輝かしきレナシェンサ四重奏団のメンバーであり、わが友であるトルドドラ、ラカセンス、サンチェス、プラナスよ。彼らに無量の勝利がもたらされんことを祈る。」

またモーリス・ラヴェルも、紫色のインクで彼の四重奏曲の内の数小節を記した上に、トルドドラに「スペインの四重奏団に」と書いて献呈辞を寄せており、フローラン・シュミットも同じく彼の作品の数小節を記し、「驚嘆すべきレナシェンサ四重奏団。君たちをまだ知らないパリジャンたちの何と不幸なことよ。このグループが現代音楽にかかわりを持たば持つほど、これは驚くべきことである」と述べている。アルフレード・カゼッラもまた、音楽の断片の下に、「若くしてかくも勇ましきスペインの四重奏団へ」と献辞を贈っている。

トルドドラはこのように、既に10代の半ばにしてカタルーニャの、またスペイン国内外の芸術界の著名人たちと友好の縁を結んでいったのだが、中でも彼が歌曲作曲にあたって数多くそのテキストを求め、またその台本が後に彼のオペラ《帰り来る五月》へと結実するレナシェンサ円熟期の大詩人ジュゼップ・カルネーとの出会いを語らずして過ごすわけにはいかない。また本論の結において触れることになる、トルドドラの歌曲に込められた「平和・友愛」の意味を考えるためには、パウ・カザルスから受けた精神的影響についても深く考えるべきであろう。

トルドドラはある批評家からの「あなたの歌曲作品の中で最高傑作を上げるとするとどの曲を上げますか」との質問に対して、「それは《還り来る五月 El giravolt de Maig》で

ある」と答えたそうであるが、彼はこの唯一の喜歌劇には特別な思い入れを持っていた。筆者は、本論ではこの作品は、そのジャンル上、一応歌曲作品からは除いて考えようと思うが、この作品の成立経過を辿ることによって、トルドラとこの歌劇の台本原作者ジュゼップ・カルネーとの関係を見てみたい。

マヌエル・クラウゼリユスは、バルセローナの室内楽協会の秘書であり、フランセスク・マルティ・マルファなる人物と共同して、当時様々なコンサートの企画運営に携わっていたが、この二人の立役者によって催されるコンサートは、《Concerts Blaus 青の会》と銘打ち、常にユニークなテーマで、高い水準のコンサートを供給することで、非常に評判が高かったといわれている。これは毎週日曜日の午後カタルーニャ音楽堂にて開催されていたが、1926～27年に「詩人と音楽家」というシリーズを組み、各演奏会での各セクションはそれぞれ1人の詩人を取り上げ、その詩人の作品をめぐる音楽作品等を交えてプログラミングされるというものであった。その中では一人の詩人のテキストによる様々な作曲家による歌曲作品も演奏され、またそのうちの多くのものは、それぞれの催し物のために新たに作曲されたものであり、またある時には、これらのセクションのいくつかは、朗読のために当てられることもあったという。

1927年1月23日に行われたその会では、当時レ・アーヴル総督の任に就いていたジュゼップ・カルネーが、折しもバルセローナに滞在していたのに乗じて、この会のメイン・テーマに彼の作品が充てられることとなった。プログラムは3部構成からなり、第2部では詩人自らがその作品を朗読し、その前後を、カルネーのテキストによる歌曲が埋める形で演奏が行われた。これらの中で、トルドラの作品《山に》《コケッココー！》《悔恨》歌われ（第1と第3のものはこの日が初演となった）、この演奏会自体も大成功であったのだが、中でもトルドラの歌曲は大好評であった。これを縁として、詩人とトルドラと企画担当のクラウゼリユスとマルティらとの間で懇談が持たれ、その中で詩人は喜歌劇にするのに適したリブレット執筆を現在考えているとの意思を表し、企画担当の二人はもしカルネーがリブレットを書き、トルドラが作曲を担当するのならば、その企画を自らの予算で実行することを提案した。そこで詩人も作曲家もこれを承諾し、こうして《還り来る五月》の種は撒かれたのであった。

しかし当初は企画の二人とトルドラは、常に多忙を極めている大詩人カルネーが、本当にその言を実行に移すことになろうとは思わなかったらしい。またトルドラ自身も、当時の時点では、作曲家としてまだ確固たるステイタスを築いているとは言えない自分にカル

ネーのような人物が、特別にテキストを編んでくれようとは、正直なところ半信半疑であったようである。ただそのような自分に声をかけてくれたことが嬉しくてたまらず、その年はカンタリョープでの夏のバカンスをそのリブレットをめぐる仕事に費やそうと、期待と不安の入り混じった複雑な気持ちでいたことが、27年6月にクラウゼリユスに宛てたトルドラの手紙の中に見てとれる。

しかしこのレナシェンサの詩人は、彼らの不安を吹き飛ばすかのように、約束通り台本をカンタリョープにいるトルドラのもとに送った。待ちに待ったトルドラが欣喜雀躍して早速作曲に取り掛かったであろうことは想像に難くない。この後、企画のクラウゼリユスと詩人との間に多くの手紙が取り交わされ、様々な意見交換が行われた。マヌエル・カプデビーラはその時の書簡集を、トルドラの伝記において克明に再現しているが、ここではそれを繰り返そうとは思わない。ただトルドラの歌曲作品の中には、カルネーの詩によるものが12曲と最も多く、その詩心には深く共鳴することがあったことと思われる。

カルネーはスペイン戦争後はフランコのファシズムに真っ向から対立の態度を示し、メキシコへ亡命、その後ブリュッセルに移った。カルネーは生涯常にカタルーニャ語のみで作品を書き、そのカタルーニャ・ナショナリズムはかなり徹底していた。アルゼンチンで1956年、亡命中のカタルーニャ出身の有識者が祖国の歴史と伝統を養護するために出版した《カタルーニャ白書 Libro blanco de Catalunya》は反フランコの姿勢を世界に表明した歴史的な出版物であるが、カルネーは同じく亡命中のパウ・カザルス、ロベルト・ジェラルムらと共にこの本の中で、カタルーニャ叙情詩の伝統についての項を担当し、執筆している。

トルドラは、本論後章においても述べるように、カルネーやカザルスのように亡命はしなかったが、カルネーの作品に流れる、その溢れんばかりのカタルーニャ愛国精神を持ち続けたことは、彼の作品のテーマの取り方や詩人の選択を見れば一目瞭然である。おそらくこれらの愛国的先人たちと出会う前から、トルドラにはカタルーニャを思う気持ちが強かったに違いないが、その精神の種子に滋養を与え成育するのに重要なきっかけを与えたであろうこれらの劇的な出会いのことを忘れてはならないだろう。

このようなメンタリティーを持ち、しかもヴァイオリニストとしても優秀な演奏家であったトルドラが、マエストロ・パウ・カザルスと交流を深めなかったはずはない。先のカプデビーラの著の伝記には、プラードへ亡命中のマエストロのもとへトルドラが訪ねていった時に一緒に撮った（しかもそれはすでにトルドラ自身が病に冒されていた晩年の1961

年のことであった) 記念すべき写真が残されている。後半生指揮者として活躍をしたトルドドラが最も多く指揮を務めたのは、自らが創立者でしかも常任指揮者であったバルセロナ市立管弦楽団で、他のオーケストラと比較して、圧倒的な公演数をこなした(579回)。しかし一方で、指揮者としてもまたヴァイオリニストとしてもパウ・カザルス・オーケストラとも公演を行い、特にカザルス自身が不在の時には、彼がタクトをとることも多かった。

カタルーニャ内部における彼の活動ばかりを強調したとしても、トルドドラは決して自らの生れ故郷にだけとどまっているようなタイプの音楽家ではなかった。内戦後も彼は音楽という人類共通の言語を通して、マドリードでも数多く指揮をとり一彼は生涯でスペイン国立管弦楽団と41回公演し、マドリード室内オーケストラとも17回公演した一、スペインのその他の地域また外国においても精力的に指揮者としても活躍した。彼は例えばカザルスと同じく共和思想を持ちファシズムに断固反対していながらも、亡命するのではなく、カタルーニャの大地にしっかりと根を張りながら、音楽家として彼のなし得ることを、使命感を持って遂行し続けたように思われてくる。それがまた彼の信念であり、彼独自のレナエンサ人としての戦いであったに違いない。

さてモンポウの方は、いくぶん事情が異なってくる。これもまたその詳しい伝記を残したクララ・ジャネスの著述や、故モンポウ夫人カルメン・ブラーボの言を借りながら、彼と他の芸術家との触れ合いについて若干拾い上げてみたい。

ただしモンポウの場合は、カタルーニャの中のみならず、若い頃からパリへ出てフランスの音楽環境に触れ、またそこで学んだこと、そして当然その影響を多く受けたであろうことにその特徴があるといえよう。

バルセローナにおいては、モンポウは、リセウ(リセオ)音楽院にてペーラ(ペドロ)・セーラのもとで学び、1911年、すでに彼が18才の時にパリに出て、ルイ・ディエメルのクラスに入り、イシドール・フィリップのもとで、フェルデナン・モット・ラクルワにピアノを、マルセル・サミュエル・ルソーに和声学を師事した。パリへ出ることになったのは、彼が16才の時、ガブリエル・フォーレが、ピアニストのマルグリット・ロンを伴ってバルセローナを訪れたのだが、そのピアノ作品の演奏会(そこではフォーレの《ピアノ五重奏曲第1番作品89などが演奏された)を聞いて、少年モンポウは魅了され「いつかは自分もこうした音楽を生み出したい」という願望を持ったことがきっかけであるという。ま

た「当時の彼にとって『現代音楽』であったこの曲は、未知の音楽の存在を彼に実感させた。またそれは彼が自己自身の中に見いだすべきものでもあった」とカルメン・ブラーボが語っているように、フォーレの音楽との出会いは、モンポウにとっていわば運命的なものであったといえる。続けてカルメンはこう語る：

「（その後）2年ほどの間、彼はひっそりと閉じこもって、自分固有の感受性を音によって表現する方法を模索しました。その最初の成果となったのが、ピアノ曲集《内密な印象》の第1曲《哀歌 第1番》でした。これによって彼は、その後守ってゆくことになる美学の基礎を固めたのです。それはすなわち初歩的な形への回帰、形は簡素でも深く濃い内容を持つ音楽への回帰でした。そしてこれは、音楽を堅苦しい伝統のしがらみから解き放ち、歴史が積み重ねたあらゆる規則の重苦しさから逃れさせようと試みたジャン・コクトーやエリック・サティの意向ともすっかり合致していたのです。」²

またここにひとつのエピソードがある。1911年パリに旅立つ際に、アンリック・グラナードス自らがモンポウのために、当時コンセルバトワールの学長をつとめていたフォーレへ、次のような紹介状を書いている。

敬愛するマエストロ：

ここに私は、モンポウ氏をご紹介する栄誉を得ますことに感謝申し上げます。氏は、ピアノを（もし可能ならばコンセルバトワールにおいて）学ぶためにパリへ参ります。氏は18才にならんとするところですが、その年齢に達する前に、コンセルバトワールに入学を望んでおります。氏は私の直接の弟子ではありませんが、彼は私に大変興味を持たせる人物であります。私の紹介にお応え下さるならば、感謝の申し上げようもございません。敬愛するマエストロ、私の心からの尊敬をどうぞお受け下さい。そして何とぞ宜しくおはからい下さるよう申し上げます。...

敬具 グラナードス³

さてモンポウはこの紹介状を手に、フォーレに会おうとパリ音楽院に赴いたが、待合室でフォーレを待っている間に、巨匠に会うのが恐ろしくなってそのまま帰ってしまったという。モンポウのナイーブな性格を最もよく表した逸話ではあるが、もしこの時フォーレ

に直接師事していたら、その後のモンポウの進む道はどのようになっていたであろうか。そのままモンポウとしてはパリで勉強を続けたかったところだった、1913年に20才になった彼は、兵役に就くために一時帰国することになった。

1920年に再びパリに戻るが、この時優れた音楽批評家エミーユ・ヴェイエルモーズが彼の音楽を聴いて、《Le Temps》誌にその評を載せたことがきっかけで、ヨーロッパの音楽界で、広くその名が知られるようになった。その後バルセローナに一時戻ることもあったが、サティ、ラヴェルあるいは「六人組」の作曲家の作風に自分との親近感を強烈に感じていたモンポウは、1923年以降、スペイン内戦が終わったあとの1941年にバルセローナに戻るまでの18年間にパリで過ごした。ポスト・ファリャの世代の、新しいタイプのスペインの作曲家として、パリの楽壇にあっても彼の作品は歓迎を受け、特にピアニストのリカルド・ビーニェスは積極的にモンポウの作品を紹介していった。

モンポウがバルセローナとパリとを足繁く往復していたことや、20世紀前半というカタルーニャにとって文字通り激動の時代、そして悲劇的なスペイン内戦の動乱期に、国外に多くいたことは、注目しておかなければならない。トルドラの場合、海外へ頻繁に出ることはあっても、それはレナシェンサ四重奏団の演奏旅行によることが主で、モンポウのように作曲の勉強を主としての定住とは性質が異なっている。そしてこのことが、この二人の作曲家の、祖国カタルーニャをめぐるテーマの、あるいはまたそのテーマに対するアプローチの違いにまで影響を及ぼしたのではなかろうか。

更にまたモンポウには、生来のともいえる孤独癖があり、そのためか積極的に人との交流の輪の中へ飛び込んでいく機会はどうしても限られていたと思われる。1941年にバルセローナへ戻った彼は、ピアノのコンクールで、カルメン・ブラーボと知りあい、交際を始めたが、その彼がやっと結婚に踏み切ったのは、1957年彼が64才の時であった。この時も彼はその年齢で、いまさら「世間並みの暮らしに入る」ことへの恐れから、なかなか結婚を言い出せなかったのだという。「作曲家として一部では名声に浴していたとはいえ、交響楽やオペラ、バレエの作者たちとは違って、収入はつつましく、生活上のあれこれを、令名高い画家であり5才年上の兄（ジュセップ・モンポウ）に頼っていた」³ ことも一因していようが、こういった消極的なモンポウのことを心から心配し、またカルメンとの結婚を、盛んに勧め激励していたのは、モンポウと親交の篤かったブラジルの巨匠ヴィラ・ロボスであった。

一般にモンポウの音楽にはフォーレのほか、ドビュシー、ラヴェル、サティ、あるいは

スクリャーピンの影響があると言われている。フランスの音楽から多くの語法を学んだ彼であれば、それは当然のことかもしれない。しかし最も分かり易い例から言えば、彼のピアノ曲集《歌と踊り》にふんだんに取り入れられたカタルーニャの民謡への愛着など、実際のところ、外国からの影響だけではとらえ切れない、カタルーニャ人モンボウの姿がそこにある。本論の意図する角度からこの作曲家に迫り、これほどフランスを初めとする外国の影響が、若い時から実体験としてあったであろう作曲家にも、その祖国カタルーニャと強烈に結びついた側面、絶対に切り離しがたい何かを、その歌曲作品に沿って発見できるならば、それは非常に興味あることと思われる。

注

第2章 第1節

1. Pere Mas Parera La Literatura Catalana (Capítulo V del Libro Blanco de Cataluña)
2. ガイータは、風笛式の民俗楽器で、スコットランドのバグ・パイプに似ている。
3. Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanpamericana. Editorial Crítica. 1984 Barcelona
4. Riquer, Martín de. Resumen de literatura catalana, Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona
5. カン, ジャン 『スペイン文学史』 会田由訳 東京: 白水社、昭和31年(1956)
6. カン, ジャン 前掲書
7. カン, ジャン 前掲書
8. サンティアゴ・ルシニョール(1861~1931年): 画家、劇作家。バルセローナ南方シッチェスにて1880年代にモデルニスム祭りを開催。同地に自身の別荘を改築造した美術館を設け、エル・グレコの絵画を購入、展示。世紀末のエル・グレコ再評価を促すなど、多彩な活動をした人物。

第2章 第2節

1. 榎山紘一 『カタロニアへの眼』 東京: 刀水書房 昭和54年(1979)
2. 榎山紘一 前掲書
3. アントニ・ガウディ・イ・コルネ(1852~1926年)、ユイス・ドメネク・イ・モンタネル(1850~1923年) ジュゼップ・ブッチ・イ・カダファルク(1867年~1956年)。いずれも19世紀末から今世紀初めの4半世紀のバルセローナ、及びカタルーニャを代表する建築家。このうちカダファルクは中世建築物の調査研究にも貢献し、現在でもなおロマネスク建築の研究においては基本文献とされている大著『カタルーニャのロマネスク建築』を残した。
4. 岡村多佳夫 『バルセローナ—自由の風が吹く街』 東京: 講談社 平成4年(1991)

5. 1897年、バルセローナのごシック地区（モンシオ通り）に店開きをした居酒屋。いわゆるスペイン語で言うバル Barであるが、ここはその後バルセローナの様々な芸術家たちが集まっては芸術論・美学論をかわす一種の溜り場となり、カタルーニャ文化の新しい力を生み出す場所となった。
6. この音楽ホールについては、当時の音楽家たちがこのホールに象徴させた「平和」のシンボリズムをめぐって、後に本論文でも違った角度から論じなければならないだろうが、ここでは純粋に、建築物として表現されたモダニズムの諸相を見ておきたい。
7. 中沢新一 『バルセローナ、秘数3』 東京：中央公論社 平成4年（1991）
8. 栗田 勇 『わがガウディーー劇的な空間』 東京：朝日新聞社 平成2年（1981）
9. 栗田 勇 前掲書
10. 岡村多佳夫 前掲書
11. 栗田 勇 前掲書
12. 岡村多佳夫 前掲書
13. 栗田 勇 前掲書
14. エリアス・ロジェンド（ガウディの師）設計によるバルセローナ大学のイスラム風中庭。ドメネク・イ・モンタネルのサン・パウ病院図書館の、幾何学模様天井装飾。スペイン広場に面する闘牛場、その他街の随所に見られるクローバー型アーチ、鍾乳石飾りをはじめとするその他の装飾等々。

第2章 第3節

1. 榊山 紘一 『カタロニアへの眼』 東京：刀水書房、昭和54年（1979）
2. 濱田滋郎・熊本マリ他 『生誕 100年記念 フェデリコ・モンポウ フェスティバル（1992）』 東京：ICG（国際ギター文化交流協会） 平成4年（1992）
3. Janés, Clara. Federico Mompou - Vida, texto y documentos. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987