

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3章 歌曲に見られる諸要素の分析

第1節 カタルーニャ語であることの意味

1. 受難の言語としてのカタルーニャ語

第1章では、トルドラの歌曲のテーマを分析していく過程で、まず第一に、その歌曲の圧倒的多数がカタルーニャ語をテキストとするものであることに注目したが、此処では、その点についてカタルーニャ語の言語としての歴史的背景から考察を加えてみたい。

「たぶんカタルーニャを二度と見ることはあるまい。息のあるうちに自由がわが愛する祖国に戻ると、長い間私は信じていた。でも今は自信がなくなった。自由が来ることはわかっている。それを思うと私は嬉しい。だが、生きて見られないことは哀しいことだ。」¹

これは、フランコ体制下のスペインからプエルトリコに亡命中のパウ・カザルスが語った言葉だが、彼に限らずカタルーニャ人は「祖国」という言葉で、スペインではなくカタルーニャを表現する。もちろんカタルーニャは近代的な意味での「国家」ではなく、現在のところスペインという国家体制と世界地図の上からは、スペインの一地方に過ぎない。しかし、独自の言語と歴史を持っているという意味においては、「国」に等しい存在であり、世界史における、またイベリア半島史における、カタルーニャ形成の歴史は、ひとつの国家としてのそれと見て全くおかしくない。国土回復運動もしくは再征服運動（レコンキスタ）期における国家統一への貢献度においても、カタルーニャは重要な役割を果たした。従来の歴史学では、ことさらカスティーリア・アラゴン両王国の勢力が果たした役割ばかりが強調されてきたが、これとてもフアン・ソペーニャ²が指摘するとおり、その前段階としてアラゴンとの「連合王国」を形成していたカタルーニャの存在がなかったとしたら、果たして歴史の示すとおり、イスラム教徒たちを1492年という段階でスペインから放逐することが可能であったかどうかは疑わしいのである。中世から築きあげた地中海広範域に及ぶカタルーニャの勢力の素地があったことは、この時期にキリスト教徒が連合して異教徒の手から国土を奪還することができたことと無縁ではない。この一時はヨーロッ

バ有数の「国家」であったカタルーニャにも、かつてポルトガル同様にスペインから独立する機会がなかったわけではないが、しかし「歴史はカタルーニャに味方しなかった」³のである。

また、カタルーニャ語は、ひとつの独立した言語であって、他の言語の方言でもない。その綴り字や文法、発音におけるスペイン語やフランス語との類似点は、これらの言語のいずれもがラテン語から派生したことに起因するのであって、スペイン語（カスティーリャ語）に対するカタルーニャ語の関係は、日本語の標準語（東京言葉）に対する方言・地方語（例えば大阪弁）という関係とはまったく次元が異なる。この点を明確に抑えておかないと、カタルーニャ人の持つ母国語への深い愛着心と誇りを理解することはできない。以後多少長くなるが、このカタルーニャ語受難の歴史を簡単に振り返っておきたい。

ローマ帝国末期のラテン語から生まれたロマンス語は、その後いくつもの方言圏に分かれたが、やがてラテン系諸語として独立、発展した。そのうちカタルーニャ語は、南フランスを中心にでき上がったオック語の一方言として、ピレネーの南側で自立し、紀元10世紀には特有の音韻体系と語彙、文法を持つ言語となった。（一方、ピレネーの北方では、定着したオック語が発展してプロバンス語となるに至った。）12世紀中庸には、カタルーニャ語は、公文書用言語となり、資料的にも現存している。

この後中世カタルーニャの全盛期には、先にも述べたようにラモン・リュリュ（1233-1315）らの詩人の作品が、カタルーニャ文学の誕生を決定づけることになった。彼らは従来の学問用語としてのラテン語と並び、文学表現に適した言語としてのカタルーニャ語を確立したのである。

ところが、18世紀初頭に起きたスペイン王位継承戦争（1701-1714年、王位継承権をめぐってハプスブルグ家とブルボン家、これを取り巻く列強諸国間で戦われた戦争）でのカタルーニャ側の敗北（1714年 9月11日のバルセローナ陥落）に起因して、カタルーニャへの大弾圧が始まる。権力を手にしたブルボン朝新王フェリペ5世は、ブルボン朝中央集権政策の重要な一環として、まずカタルーニャ語を公文書に使用することを禁止したのである。

ここから現代へとつながるカタルーニャ語の受難の歴史が始まる。1768年、カタルーニャにおけるカスティーリャ語教育の強制、そしてスペイン市民革命中の、マドリード中央政府による、カタルーニャ語の公的使用の全面禁止（1869年）政策である。これによりカタルーニャ語による演劇上演も禁止され、バルセローナ大学においてもカタルーニャ文化

の教育や研究が全廃させられてしまった。カタルーニャ文学をめぐる記述の中でも述べたが、ボナベントゥーラ・カルレス・アリバウが『祖国（カタルーニャ）に捧げる詩』を書き、多くのカタルーニャ愛国詩人たちを陸続と輩出し、ジャシント・ベルダゲーやジュアン・マラガリュらへと受け継がれていく熱狂的なレナシェンサの動きは、こうしたカタルーニャ人にとって、不当極まりない中央政府からの抑圧を跳ね返す勢いの中で、また政治的なカタルーニャ分離主義運動とも一体となって燃え上がったのである。

文化面でのカタルーニャ・ルネサンスは、1860～80年代にかけてがその萌芽の期間といえるが、このカタルーニャ再興への熱狂的な運動が、政治的・社会的運動へと伸長していったのは、1901年すなわち20世紀の開幕と同時であったとされている。ビセンス・ビベスは、スペインが米西戦争に負けて海外植民地をすべて失った1898年を、カスティーリャ失墜の年とし、これに対比させて1901年を、カタルーニャ開花の年と考えている。（ガウディも、カザルスも、そしてグラナドス、アルベニス、ピカソらはこの1901年を代表するカタルーニャの芸術家といえよう。）こうした機運は、出版・報道をはじめとする民間におけるカタルーニャ語の積極的使用を強力に推進したが、しかしその後も中央政府は、ますますカタルーニャ語への抑圧を前面に据えながら、カタルーニャそのものへの弾圧を繰り返す。1923年のプリモ・デ・リベラ将軍によるクーデター後も、独裁主義の下に、カタルーニャの地方自治権の制限や、カタルーニャ語の再弾圧が行われ、この軍事独裁は、1930年まで続く。31年のスペイン第二共和制樹立以後は、カタルーニャ自治政府も成立（32年）するが、それもつかの間、ファシズムの台頭とともに36年にはスペイン戦争へ突入し、39年共和制政府の最後の砦であったバルセローナがフランコ軍に制圧されて以降は、以前にも増してその弾圧の度は激しいものとなった。

フランコ政権下では、すべての小・中学校、高等学校においてカタルーニャ語教育は厳禁とされ、バルセローナ大学におけるカタルーニャ語での講義やカタルーニャの歴史学とカタルーニャ法律に関する授業の廃止、カタルーニャ語の新聞の発刊禁止（スペイン戦争以前には、民間における母国語の積極的使用により、カタルーニャ語で23種の日刊紙と1400種の雑誌が刊行されていた）、裁判所・公共機関・公的行事・公的文章・商取引・個人の人名・道路の名前等々におけるカタルーニャ語使用の絶対禁止、カタルーニャ愛郷精神を宣揚する様なあらゆる示威行為の絶対禁止（カタルーニャの名称・紋章・国旗・カタルーニャ国歌等々）、カタルーニャ語による書籍発刊・演劇・映画・放送に関する厳重な制限等々が、カタルーニャの弾圧政策として施行されたのである。⁴

2. 自国語へのアイデンティティー

このようにカタルーニャそのものへの弾圧は、歴史上常にカタルーニャ語への弾圧を通してなされてきた。それ故に、カタルーニャの人々にとって、母国カタルーニャの言葉で「語れる」ことはすなわち、民族の自由と解放を意味することと同義なのである。カタルーニャ語禁圧時代においては、カタルーニャ人であってもブルジョア的利害関係から、もしくは権力への恐怖から、あるいはまた経済的利害関係等諸々の要因から、カスティーリア語の強要を受け入れる人々もいた。しかしそうでない人々、すなわちカタルーニャ語使用の姿勢を曲げず、その態度をカタルーニャ人の誇りとし、頑として受け入れない「カタルーニャ主義」を貫徹し抜いた人々も数多くいた。否むしろ自由を尊ぶ文化人・芸術家のそのほとんどは、この抑圧の時代を通して程度の差こそあれ、こういった「カタルーニャ主義者」だったといっても過言ではない。建築家アントニ・ガウディもその一人で、彼にはそのカタルーニャ主義にまつわる逸話も多く残っている。

例えば 9月11日—この日は前に述べたように、スペイン王位継承戦争においてバルセローナが陥落した日であり、その禍根からカタルーニャ語が禁圧されたことに起因して、爾来カタルーニャ人にとっては自らのアイデンティティーを再確認するための重要な記念日となっているのだが、1924年のこの日ガウディは、プリモ・デ・リベラ将軍の独裁政府によって記念ミサを禁じられていたサン・ジュスト教会へ強引に入ろうとして、警官に侮辱罪の容疑で逮捕されてしまう。ラグミー広場の警察署へ連行されたガウディは、調書を取られる間中カタルーニャ語で話すことをやめず、スペイン語で話すことを強要されたが、それでもやめなかったので、更に腹を立てた取り調べの四人の警官たちと、口角泡を飛ばす議論となってしまった。結局一晩を留置場で過ごすこととなり、翌日友人の神父が払ってくれた罰金で保釈されるのだが、このカタルーニャ語を話す個人の権利については一步も譲らず、またそのためには身命にかけても、権力には一切媚びない姿勢は壮絶である。

国王アルフォンソ13世がサグラダ・ファミリア教会の現場を訪れた際にも、ガウディは、説明はすべてカタルーニャ語で通したという。またシュヴァイツァーが同じく見学を訪れた時も、ガウディはこう話している—「私が言いたいことはカタルーニャ語以外では、フランス語でも、ドイツ語でも、英語でも表現することはできません。しかし、その内容は、たとえあなたがカタルーニャ語を知らなくとも理解できるはずですよ」と。

またパウ・カザルスも更に拡大して、自らのカタルーニャ主義を披瀝する。

私たちカタルーニャ人は自分の言語を持っている。それはカスティーリャ人のスペイン語とは全然異なった古代ロマンス語である。われわれには独自の文化がある。サルダナ舞曲はわれわれの踊りだ。何と優雅な踊りだろう。それに独自の歴史がある。カタルーニャは、中世にすでに大国だった。その影響はフランスとイタリアに及んだ。今日でも両国にはカタルーニャ語を話している人が大勢いる。⁵

この言語をめぐるカタルーニャ主義について語る際には、カタルーニャでの言語とキリスト教信仰との深い結びつきに関しても触れておかなければならないだろう。ガウディの親友でもあったカタルーニャの高僧ジュゼップ・トラス・イ・パジャスは、その著書『カタルーニャの伝統』（1892）の中でこう語る。

教会は民族を支持する。なぜなら民族は永遠だからである。政治的な単位である国家は状況に応じて作られたり消滅したりする。... その生命には限りがある。そして国家が消滅するとその下から再び民族が顔を出す。民族は自然の結びつきで、議会や政治家の思惑で作られたものではない。神の御心によって作られたものなのだ。...

古くから何度も繰り返されてきた、「文は人なり」という格言が真実だとすれば、言語は民族なり、という格言も真実である。...

説教者は自分の言葉ではない言葉で説教する時、手足を縛られたような気がするものだ。たとえ知性と意志の力によってその言葉に精通していたとしても人の心を打つことはできない。言葉と信念が遊離してしまうからだ。...

このことだけは声を大にしてはっきりといっておかなければならない。神のことを子供たちに教えるのにスペイン語を使うのは忌むべき習慣だ。子供たちの信仰を破壊してしまう極めて有害な習慣だ。⁶

人為的形成による政治的「国家」よりも神の意志による自然発生的「民族」を重要視する精神は、更にデモクラシーへの信念としてカザルスの主張にも現れる

われわれ（カタルーニャ人）には国王はいなかった。（バルセローナ辺境）伯爵を持つことで満足したのだ。中世のわが国の憲法には、カタルーニャ人民がその支配者に呼びかけた、つぎの言葉が出ている。「われわれ一人一人はあなたと同等である、そしてわれわれすべてが一緒になればあなたよりも偉大である」⁷

以上見てきたように、このようにトルドラが歌曲の作曲を始めた1915年頃のカタルーニャには、カタルーニャ主義と密接に結びついた、母国語＝カタルーニャ語への熱狂的な愛着心が、すでに人々の心に深く染み透っており、カタルーニャ語で表現することは、イコール、カタルーニャ民族としての崩れざるアイデンティティーを意味する、という暗黙のうちの方程式がこの地に生きる人々の心のうちに定着していたことがわかる。こうした背景の下に、トルドラがカタルーニャ語の詩に対して集中的に作曲を行い、その作品表から読み取れるように、それらの作品が、彼のカタログの圧倒的多数を占めるということは、トルドラにも、彼の先輩格に当たるカザルスや、畑は違うけれどもガウディらに勝るとも劣らない、強烈なカタルーニャ主義の精神が脈々と流れていたことを明かしているものである。自らの芸術を通して、母国語の美と誇りを守り、発展させ、歌いあげようとするのが、トルドラ自身が歌曲の作曲においてみずから課していたと言える、使命ある戦いであったのである。

第2節 自然賛美

1. 自然と人間との間に共鳴する生命の歓喜

ここでは第一章のトルドラの歌曲のテーマをめぐる考察において、まず第1に顕著に見られた自然賛美について扱った歌曲の楽曲分析を行う。

a. 《Maig 五月》 1920 (T. Catasús / E. Toldrà)

1920年に書かれた《五月 Maig》は、同年に書かれた《四月 Abril》と対をなしているが、そのテキストには、到来した新たな季節と、新生の息吹に満ちる自然の美しさに対して、ほとんど陶酔に近いほどの賛美が溢れている。ここには花開いたカタルーニャ・ルネサンスの象徴として春と自然をとらえている思いが強く感じられるとともに、レナシェンサの偉大な価値を、永遠のものとして位置付けようとする詩人の強い思いが感じられてくるといっても過言ではない。

Maig	五月
Terra qui floreix	花咲き匂う大地
mar qui s'hi encanta,	その大地に陶然と見とれる海原
suavissim bleix	柔らかく滑らかな
de vida triomfanta	勝ち誇れる命の喘ぎ
Pluges cristallines,	クリスタルの雨
aigues reflexant	輝く水の流れ
tendròs infantines	優しく顔を輝かせて笑う
qui riuen brillant.	幼子のような水の流れ
Claretat sonora,	響きに満ちた明るさ
nuvol qui s'hi pert	その風景の中に消えて行く雲

aura qui eixamora	木々の柔らかな緑の露をはらう
la tendror del vert.	そよ風
Burdoneig suau d'abelles.	蜜蜂の微かな羽音
Profunda, silenciosa pau	豊かな時間の
d'un hora fecunda.	深く、静かな平和
Món rejuvenit	若く蘇った世界
amor qui hi esclata,	弾けんばかりの愛
deliciòs oblit	銀細工の夜々の
de la nits de plata,	甘美な忘却
quan el pleniluni	その時 五月の
de Maig, silenciós,	静かな満月の夜は
de qualque infortuni	何かいわく言いがたい
sembla di a les flors.	不幸を花々に語りかけているようだ

この詩に語られる自然の美しさを、トルドラはどのような語法を以て表現しようとしたであろうか。特徴として目につくものを拾い上げてみたい。

まずこれら自然の被造物が描かれるキャンバスとも言える、ピアノ伴奏の基本的パターンは、オクターヴあるいは、中に根音と5度音程を持つ、安定したバスの基本位置を作る左手の上に、経過音・刺繍音を含み、隣接する和音へと次々に移り変ることによって偶成和音が生ずる密集形の右手という形に設定されている。雄大なシェイプを以て眼前に展開する自然を描いていくためには、この形が彼にとって最も適当と思われたからである。

(楽譜例 2 - 1 - a - 1 : 1 - 3)

Tranquil (♩ = 66)

こうして一度設定された伴奏パターンは、詩の第1～3連の最後まで変化することなく踏襲されるが、この隣接音へ隣接音へと順次に移り変っていく密集和音が26小節間も続いた後には、第27小節において突如として、開離配置の“C#m7 on F#”(Fis上に置かれる自然の五度)が、実に新鮮な効果をもって鳴り響くように待ち受けている。

(楽譜例 2 - 1 - a - 2 : 24 - 27)

しかもこの“C#m7 on F#”のコードは、スペインの国民的楽器ギターの開放弦の響きを思わせる色彩感を持っている。こういった手法はフランスの作曲家には見られないスペイン独自の響きと見てよいのではなかろうか。

その新たな響きで新たに開かれた世界の中で耳にする “Burdoneig suau d'abelles” 「蜜蜂の微かな羽音」の旋律は、その後もライトモチーフとなってピアノに現れる。これは詩人の耳の奥に蜜蜂の微かな羽音が忘れられぬ印象となって刻印されたことを描くものであるが、このライトモチーフは、まず E-dur 8分音符により歌で提示された原形が、第2回目からは間奏のピアノに Fis-dur 8分音符として現れ、そして最後は音価も2倍に拡大されて Es-dur で、しかも歌が第5連の第1詩行 “Profunda, silenciosa pau” 「深く、静

かな平和」を歌うその旋律に、対位的に絡んでくるといった具合に大変凝った手法をとっている。この第3回目のもは、後に述べるC-dur への転調の効果と相まって、拡大されることをもって、雄大な自然の懐に抱かれた魂の充実感を表現するための絶妙な効果として機能している。こういったライトモチーフの手法は、また同時に明らかにヴァーグナー的影響を感じさせるものでもある。

(楽譜例 2-1-a-3: 28-34)

この箇所はトルドラが最も職人的な贅をこらした場所と見ることができ、我々はあと2点ほど更に見落とすことのできない特徴を発見する。その1つは、第29~30小節の短い間奏部において印象的に響く16分音符によるパッセージで、小川のせせらぎか、もしくは小鳥のさえずりを描写する旋律として置かれたものであろうが、トルドラは意識してか否かは定かではないが、この旋律を非常に東洋的なペントニックで構成させて、実に明るくさえざえとした響きを求めている。カタルーニャにおけるモダニズムには、多分にフランスのアル・ヌーヴォーからの影響を受けたが、この部分には偶然にも一種のジャポニズム的匂いさえ漂ってくる。さて職人的アプローチの第2は、上に述べたライトモチーフの

拡大形を含みつつ移行する際 (㉔) と、更にこれが再現部へ向かう際 (㉕) との2か所に見られる。

(楽譜例 2-1-a-4 : 35-38)

㉔の箇所では、es音からc音へ向かう低音の半音階的下降とこれに伴う偶成和音の発生が、㉕の箇所では、同じく低音の半音づつの上行形に伴う偶成和音が発生している。これらは類例を捜すとチャイコフスキーのピアノコンチェルトなどに頻繁に見いだされるもので、チャイコフスキーの場合では、隣り合う和音との共通音を持ちつつ両外声が反行しながら同時に動くことが多く、またいくつもの和音にわたって連続的に用いられることが多いが、この曲のこの箇所では、バス声部においてのみ用いられ、しかも短いサイクルでしか用いられていない。ちなみに複数の声部が反行して動きつつ、連続する偶成和音を形成していく動く形は、この曲の第10小節のピアノ左手に、ソプラノ・アルトとテノールとの反行的動きに、ささやかではあるが現れている。

(楽譜例 2-1-a-5 : 8-11)

第17~18小節や第25~26小節に現れる「短いサイクル内での和音の移り変り」には、ドイツ・ロマン派及び後期ロマン派の影響、特にシューベルト、ワーグナー、リストからの影響が見られる。前者の例では、長3和音→増3和音→短3和音→増3和音→長3和音と

次々と移り変わるが、ただしトルドラの場合は、和音にさほどの律動感が無く、比較的落ち着いた運びをとっている。そういった面ではフォーレの歌曲伴奏からの影響もあると判断することもできるが、この曲ではテキストの持つ自然界がその自らの美しさに陶然としている姿、そしてその中で、とてつもなくゆっくり流れているように感じられる時間を表現したかったが故と受け取られるのである。トルドラの手法をいたって折衷主義的であるとして、その例を挙げることはたやすい。律動感の少ない伴奏パターンというのは、なるべく少ない動きの中で、多くの和音変化を彼なりに得ようとしているからだとも考えられるが、その他の点においても世紀初頭における様々なスタイルが用いられているのを見てもできる。

例えば第46小節第3拍から次の小節へ向かう際に響く「付加6」和音は、グノーからドビュシーにまでも見られる非常にフランス的な和音であるし、第44小節の「付加9」和音に至っては、当時レヴェーなどを通して次第に広まりつつあったポピュラー音楽の響きを感じさせる。今日ジャズでは当たり前のように用いられるようになったこうした付加9和音であるが、これもまたドビュシーの和声に、その出所をたずねることができよう。

(楽譜例 2-1-a-6 : 4 6 - 4 7 / 4 3 - 4 4)

しかしそれらがただ単に響きのもの珍しさからとられたのではなく、第44小節においては次なるクライマックスへの予感として、また第46小節においては、ここで頂点に達する旋律とこれを支える和声の力学的必然性から、綿密な設計図に則って、周到に組み込まれたものであることは誰の目にも明白である。全体を通しては、トルドラが、いろいろな作曲家の手法・スタイルを勉強し、身につけたのであることを感じさせるが、注目しなければならないことは、それらの様々なアスペクトが利用される際に、テキストの表現と実に密接な関係を持ちつつ、音楽的流れの面からもほどよく選択され、構成の上でも非常にバランスのとれた状態で、しかも効果的に用いられていることであろう。

2. 濃密な自然描写と自然に対する信仰心

a. 《A muntanya 山に》 1926 (J. Carner / E. Toldrà)

自然賛美への徹底した態度は、トルドラが1926年に書いた《山に》にその端的な例を見ることができる。ここではそのテキストをめぐって論を進める。

A muntanya

山に

Allí dalt de la muntanya
tot el bé de Déu hi tinc:
les roses de quatre en quatre
els clavells de cinc en cinc
l'estimada a la finestra,
l'ovella amb l'esquellerinc;
per rellotge, el sol que toca
a cad'hora un greny d'afrau;
el pollancre per la fressa,
i l'alsina per la pau;
i per gaudi, cada nuvol
ala estès com una nau;
per jaç d'or una pallissa,
per llumenera un estel;
per finestra que no's tanca
un retall tot blau de cel,
i per criats que em despertin
un quiquiri quic i un bel.

山の上 あそこに
神の恵みのすべてがある
4本ずつ並んだばらの花
5本ずつ並んだカーネーション
窓辺には愛しい人がいて
首に鈴をつけた羊もいる
時計のかわりに刻一刻と
山道の岩を照らすお日様があり
さらさらと音を立てるヤマナラシ
もの静かな檜の木
そしてどの雲も翼を広げた船のように見え
心をなごませてくれる
黄金のふしどにはわら置き場
明かりの代わりには星がある
まっ青な一片の空は
開けばなしの窓
朝起こしてくれる下男のかわりには
鶏のコケコッコや羊のメーと鳴く声がある

Allí dalt de la muntanya
tant enlaire, tot hi és;
la riquesa ben colgada

山の上、あそこ
遥かずっと上のところにはすべてがある
人知れず隠された恵み

perquè l'home la fangués;
l'alegria entre fretures
com rosada entre esbarzers
la salut entre l'orenga
i la flor de penical
aterrat amb creus de palma
el dimo ni en un fondal
i Nostre senyor devora
estadant del pis d'adalt.

何ゆえに人はそれを避けたりするのだろうか
つつましき生活の中に感じる喜びは
まるでイバラに結ぶ露のようだ
オレガノとベニカルの
花に包まれての健やかな生活
谷では悪魔が
棕櫚の十字架に打ち倒されている
上の階に間借りをされる我らが主は
傍らにおられるのだ

ドイツまたはフランスの近代歌曲にあっても、自然の美しさへの共感を折り込んだ詩を持つ歌曲は決して少なくはないであろう。それらの歌曲がテキストとして持つ、カタルーニャ・ルネサンス文学は、第2章第1節-1で述べたように、本来ヨーロッパ・ロマン主義の詩をその発祥の母体ともしているからには、それはむしろ当然のことである。マティソンの詩によるシューベルトの歌曲《自然の美しさ *Naturgenuß*》(1815)にしても、ゲーテの詩によるヴォルフの歌曲《四季すべて春 *Frühling über Jahr*》(1888)にしても、またポール・ブルジェの詩によるドビュシーの《春が来た *Voici que le Printemps*》(1880-83)等々と例にとるまでもなく、自然の景観は、詩人の語らんとする内なる情感にインパクトを与え、ある時は、そこに創造主としての神の摂理の不可思議と慈愛を見、またある時は、豊かな自然の美と自己の憔悴した内面との強いコントラストを感じ取り、あるいはまたそこに自然界と人間界とのアナロジーを見出す。さらにまた自然の美を何らかの形で詩の中に折り込んでゆくことは、ロマン主義ばかりに限らない古今東西の文学に共通する、ある意味では使い古された常套手段のひとつであろう。

であるがゆえに、こういった意味からのみこのトルドラの創作意欲をそそった一連の詩の表現するところのものは、20世紀の第2四半世紀の歌曲が求めるテーマとしては、余りに楽天的で、直截的であり過ぎるとの批判を生むものかもしれない。しかし本論の「結」において述べるところのレナシェンサ歌曲の今日的意味を考察するのに重要な要素でもあるため、ここではこれら一連の歌曲が扱っている自然賛美のテーマについて、上のようなヨーロッパ文学の伝統には縛られない見方からその内容を見てみたい。

この《山に》のテキストでは、具体的に我々が目にする豊かな自然が、キリスト教の理

理想郷である天の樂園そのものとして描かれている。ここでは自然が人間が生きるために必要なすべてを充足して欠けるところがない場所として信じられ、疑われることがない完全なユートピアである。その自然が有する財産目録は、ばらの花やカーネーションから始まって、時計代わりの太陽、照明代わりの星、目覚まし代わりの鶏と家畜の鳴き声、そして健康を保証してくれる薬草や花の香りとありとあらゆるものを含んでいる。ここでは、人間の生活にとって好ましき自然の構成要素の一つ一つが互いに矛盾することなく、各々の存在価値を十分に果たしつつ存在している。詩全体はこれら好ましき被造物の列挙で完全に埋め尽くされている。そのことによってこの理想郷にあって、その創造主であり、すべての主人であるはずの神さえもが、支配者の玉座に君臨するのではなく、それらの中にあたかも溶け込んでしまっているかのように描かれている。詩は語る―「上の階に間借りをされるわれらが主は」と。「間借りをする神」にはスペイン独特の親密主義的信仰の伝統も感じられるが、それにしてもこの詩における「神」の存在の、何とまたつつましいことであろうか。ここでは自然の構成要素の一つ一つそのものが、我らが創造主と同列とも言えるほどに、おおいに「主人面」をして憚らないでいる。それらは「つつましき生活のうちに感じる幸せ」を維持するためにはどれひとつとして欠くことのできないものである。

この詩における人間と自然と神との融和を強調する側面、あるいは全てのものに神的存在価値を感じ取っていこうとする姿勢には、ギリシャ的とも言える汎神論を感じさせる。ここには共和思想と自由・平等の精神に溢れるレナシェンサの時代思潮が脈々と感じられるのだが、他方においていまひとつ重要な思想的側面は、端的な表現に集約すれば「少欲知足」¹の人生観であろう。

20世紀前半という物質文明優先と近代化の怒濤のような流れは、当時近代化に取り残されたようなスペインの他の地方は論外であるが、熱狂的なモダニズムの渦中にあったバルセローナには遠慮なく押し寄せてきていた。その中にあっておそらく心ある人々は、こうした止まるところを知らないかのような産業発展優越主義が、近い将来もたらずであろう危機的状況をいち早く察知していたであろう。しかし、能率主義と機械文明の更なる発達と、これに伴う大量生産・大量消費が奨励される傾向性は、その後2つの世界大戦を経験しても止まることは無く、世紀末の今日においてようやく一般にも、その災厄に対しての大きな反省が為されるようになり、文明の発展のあり方に対する方向転換が余儀なくされる状況となってきたのである。そういった意味からこの詩に説かれた、いささか倫理的・教訓的ではあるが、自己の置かれた環境においてまず満足することを知ること、もしくは

決して贅沢は出来ないけれども、そのつつましい状況の本質的豊かさに目を向け、価値的に活用していく知恵を持つことへの洞察は、近代的生活への盲目的追求が通念とされていた当時の社会状況を考慮すると、哲学的に非常に重い価値を持った指摘であったといえよう。そしてこのような含蓄の深い予言的な詩を敢えて選び作曲をしたトルドラも、また只ならぬ社会批判力を有し、時代と社会に対する強い問題意識を持つ芸術家であったと位置付けることが出来る。しかしこれらレナシェンサの歌曲の持つ今日的意味は、「結」において更に述べる事とし、次に自然に対する信仰心について掘り下げてみたい。

b. 《San Martí サン・マルティ》 1962 (P. Ribot / F. Mompou)

1962年といえばトルドラが亡くなった年にあたる。モンポウはこの年に、次の項でも扱うが、2年前にトルドラが作曲し、彼の白鳥の歌となった《モンツェニユの水彩画》のテキストと同じ詩人P.リボーによる山岳宗教的な詩《サン・マルティ》に曲をつけた。

San Martí	サン・マルティ
Pedra ferma entre muntanyes	山の中の不動の石
Ull de serp olor de pi.	蛇の瞳 松の香り
San Martí	サン・マルティ
Rel de les teves entranyes	あなたの存在の根には
la ploma, l'aire i el vi.	羽毛、風そして葡萄酒
Respira la teva imatge	あなたの面影は息吹を送る
caritat pel pelegrí.	巡礼者に
San Martí, San Martí.	サン・マルティ、サン・マルティ
l'intimitat del paisatge,	風景の内奥よ
tu i yo pel mateix camí.	あなたと私は同じ道を歩む
Cavaller del Crist,	キリストの騎士よ
l'espasa mati	その目の剣で蛇と毒との

el serpent i el veri

San Martí.

Vetllí la flama la casa

i la veu del Sinai.

San Martí, San Martí.

命を絶て

サン・マルティ

守って下さい、炎を、家を

そしてシナイの声を

サン・マルティ、サン・マルティ

詩の第3連には「キリストの騎士よ」とあるが、この詩でのそれは、カタルーニャの山サン・マルティ岳に対する呼びかけである。しかしその山へ対する気持ち、深い宗教的敬虔さは聖人に対する救済の祈りと変わることはない。またこの詩はすべてが暗喩で語られているので、一語一句にその意味にこだわって考えなくてはならない。まず「へびの目」には伝統的アレゴリーがあり、詩の第3連でも明らかのように、これは「英雄」の敵を伏する力の象徴として用いられている（「英雄はへびの目を持ち、へびを殺す」一毒を持って毒を制すの意）。松は常緑樹であることから、不滅・不老不死を表わし、羽毛は古代兵士の鉄兜の羽根飾りであることから「勇気」を、風は自由と豊饒を、そしてぶどう酒は靈感と英知を象徴していると考えられる。それらはすべてにはカタルーニャの山にカタルーニャ国民としての自己のアイデンティティーが寄せられているのだ。そして「私はあなたと同じ道を歩む」と、自然即我・我即自然とも言える、自然環境と自己の生命との完全な一致感が語られる。その山が祖国の象徴であり、また守護神のようにして、祖国を侵そうとする外敵から、我らの魂（炎）と平和（家）とを守ってくれるよう願っている。

モンポウはこの3連からなる詩にABAの形式で曲を与えている。まずこの曲で特徴的なことは、冒頭及び結部のAの部分が、モンポウの作品としては比較的単純に、また非常に調性的に書かれ、それに対して中間部Bの部分が（これは更に細かくB(ababa)とパターン分析ができるよう）、和音の機能と和声的分析の不可能な部分("a"にあたる)を含むという強いコントラストを与える効果を意図的に用いている点であろう。（曲全体の楽譜は〔第2巻〕を参照のこと）

第1章第1節においてモンポウの初期歌曲《緑葉カーテン》を考察した時に、モンポウが「付加6和音」への固執を見せていることを述べ、またその曲では詩の持つ視覚的・心理的「暗さ」の表現を強調するために「付加6」が効果的に用いられていることに触れたが、この曲では長3和音につけられた「付加6・9」が特徴となっている。

冒頭は交互するF₆⁹とC₆⁹のコードで始められ、また歌の旋律には第11小節(G_{m9})～12

小節(E♭_{m13})のそれぞれの和音の上に展開されるメロディーに代表されるような5度、7度の跳躍進行が多々与えられている。この「6・9」の連続と跳躍進行の多い旋律とは組み合わせられて、この曲は非常にボサノバを思わせるポピュラー音楽的色彩を帯びている。

(楽譜例 3-2-2-b-1: 1-9)

The image shows a musical score for a piece in E-flat major. It consists of two systems of music. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 9. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 88. The key signature has one flat (E-flat major). The lyrics are: "Pe . . dra fer . ma" and "en . tre mun . ta . nyes . Ull de serp o . lor de". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with chord symbols F₆⁹ and C₆⁹ indicated below the bass line. The vocal line has some notes marked with "ten." (tenuto).

むろん、リズム形はボサノバとはまったく異なるから、即座にそれと感じ取ることは難しいのだが、和音の響きの裏側にラテン音楽からの影響を垣間見る思いがする。

モンボウと南米ラテン音楽との関係を不用意に語ることはできないが、モンボウがヴィラ・ロボスと親友関係にあったことは良く知られている。またこれは実際に筆者がモンボウ夫人カルメン・ブラーボから直に聞くことのできたエピソードであるが、カタルーニャのジェローナ出身の作曲家シャビエル（ハビエル）・モンサルバージェ（1912-）とある時會った時に—それはモンサルバージェが《5つの黒人の歌》（1945）で大成功を納める数年

前のことであつたらしいが一モンポウは彼に「今度僕と南米をテーマにして作曲のコンペティションをやらないか」と提案した。こうしてモンポウはピアノ連作集《歌と踊り》の第6番(1942)を作曲したのだという。この曲はモンポウ自身のオリジナル・テーマになっているが、友人との約束を意識して、〈歌〉は「中南米風の官能性と哀愁を帯び」（濱田滋郎）ており、さらに後半部の〈踊り〉では、モンポウはアルゼンチンの民族舞曲チャカレーラを連想させるリズムを用いている。

ここでは、先に述べたような「6・9」が感じさせるボサノバ風が、曲全体にあっけらかんとした明るい雰囲気を与えることに効果を持ち、この詩に込められたカタルーニャ主義を、非常に楽天的な面持ちで見ているという感を深めさせる。しかも前半部Aのカデンツは、モンポウとしては珍しく「まともな」V₇ → I という完全終止を用いている。完全終止もモンポウの作品において聞くとどこことなく新鮮に感じられるから不思議である。

(楽譜例 3-2-2-b-2 : 15-20)

The image shows a musical score for a piece by Montopoli. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 15 with the lyrics "la plo-ma l'ai-re iel vi." and continues to measure 20 with "Res-pi-ra". The piano accompaniment features a 6/9 time signature and includes a cadence at the end of measure 17, labeled as V₇ → I. There are dynamic markings such as "rit." and "pp" (pianissimo). The tempo marking "Lento" appears at measure 18.

しかしその楽天的調性音楽も、第18小節から突如調性的にも判断のしかねる領域へと足を踏み入れる。第18小節目で考えると、無理にb-mollととらえれば、その属和音F₉、また第19小節目は Db₇ とやはりドミナント和音と考えられようが、双方とも第3拍の音によってその判断も打ち砕かれてしまう。ここはやはり、不可思議な音響世界を現出することをもって、詩の内容に沿っていると見るのが妥当であろう。テキストの語る神聖な山の不可思議な山懐へと、信仰心に満ちた巡礼者が敬虔な足取りをもって、深く分け入っていくかのように。また第18~23及び第26-29小節に置かれたピアノの高音域を用いたパッセージは、次項で扱う同じ詩人によるトルドラの作品《モンツェーニュの水彩画》にも見られる、山奥の清く澄んだ泉の水と清冽な空気—それはいかなる外部的要因にも侵されない、不動のカタルーニャの魂の象徴でもあろう—を思わせはしないだろうか。更にまた第24~

25小節及び第30～32小節の並行的和音の移り変りには、ギター的発想が感じられる。

(楽譜例 3 - 2 - 2 - b - 3 : 2 1 - 3 6)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 21-25) features a vocal line with lyrics "la te - vai - ma - ge ca - ri - tat pel pe - le - grí." and piano accompaniment. The second system (measures 26-30) includes lyrics "Sant Mar - tí Sant Mar - tí l'in - ti - mi - tat del pai -" and piano accompaniment with a *pp* dynamic marking. The third system (measures 31-36) includes lyrics "sat - ge, tui - jo pel ma - teix ca - mí." and piano accompaniment with a *f* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

第24小節の最初の和音は、これも無理に主音上の属音和音(A \flat b $_9$ on D \flat)ととらえることもできようし、6/8拍子第2拍も同じく A \flat \flat_9 on D \flat ととらえることも可能ではあるが、Des-dur へのカデンツを意図するものではない。第30小節以降は、B \flat を保続音とする上に F \flat_9 や F \sharp_9 が乗るといふ、調性が希薄な一方で、保続音（一般には保続音は調の確立をしようとする時に用いられると考えられる）があるために、一種奇妙な感じを作り出している。

曲全体の構成としては、分かりにくい複雑なもの(B)を、非常に分かりやすい単純なもの(A)で挟むという意味では、逆にバランスがとれているといえなくもない。

Aquarel·la del Montseny

モンツェニユの水彩画

Aqui no hi han roses ni lliris,
però hi ha l'aigua de la neu.
Cal que respiris, hom de Déu,
aquesta olor d'eternitat;
el blau del cel i el vert del prat

ここには薔薇も百合もない
雪解けの清水があるばかり
深く息をするが良い、敬虔なる人よ
この永遠の芳香を
空の青と野の緑を

Aqui no tens altra música
com un antic i amable pont
que l'ampla pica, la vella font
que dona el to d'aquest terreny
i és una entranya del Montseny.

ここには古の心安き
橋の如き調べもない
ここには広い噴水盤とこの土地に色どり
を添える古い泉があるばかり
そしてこれこそがモンツェニユの奥居

Puja el remat a la carena,
que és fresca l'heba de l'estiu.
Jo en faig estrena contemplatiu;
que sempre m'ha donat frescor
i que em recorda el bon Pastor.

羊の群れが山へと登る
そこには夏の新鮮な牧草があるから
私もまた沈思して初めて気づく
この山が私にいつも蘇生の息吹を与えて
くれたことを
そしてかの人の良い羊飼いのことを思い
出させてくれることを

詩は、カタルーニャの田舎にあるモンツェニユ山が描かれた水彩画を前にした詩人の胸中に沸いた、深く静かな感動を語る。しかし冒頭からすでに、詩人は「絵」を前にしている現実から離れ、実際の風景の中に身をおいて、モンツェニユの山懐に抱かれて、その自然の息吹に浸っている幻想の中へと没入していく。詩人は青い空のもと泉の音を聞き、緑の野辺に立って、遠く丘を上っていく羊の群れを見ている。この詩は絵の観察ではなく、自然を想念の中で実体験していることを示している。

そしてここにも《山に》に見られた「少欲知足」の精神が語られ、郷土の山とその自然が人間にとっての蘇生の源であることが示されている。

曲は短い前奏の後、e音を基音とするリディア旋法による歌唱旋律が、グレゴリア聖歌風に始められ、ピアノとの交互の対話が行われる。

(楽譜例 3-2-2-c-1 : 1-3)

Andantino tranquillo

A- qui no hi han ro- ses ni

冒頭のピアノ・ソプラノの fis音は、E-dur の I 上の第9音にあたるが、同じ旋律を第12小節では、和声付けを変えて C-durの I 上の第11音へと変貌させている。

(楽譜例 3-2-2-c-2 : 11-13)

d blau del cel lej verd del prat.

quasi ten. E₆⁹ in tempo.

第9小節からの歌唱旋律は、a音を基音とするリディア旋法となり、旋律の長2度下降に伴ってピアノの和声も、Bコード(h-dis-fis) → Aコード(a-cis-e)とやはり長2度下降を示している。ここに後の第3章第3節の3で扱っているように、前作の《ハリエニシダの花》のも見られる、ボワっとした「霧」のようなアトモスフェールを表出しようとする時にトルドラが好んで用いる「長2度下降」を見ることができる。それがここでは、テキストの "aquesta olor d'eternitat" 「この永遠の香り」を表現することに機能している。

(楽譜例 3-2-2-c-3 : 7-10)

pi - ris, ho - me de Déu, a - que - sto - lor dé - ter - ni - ta;

mf *p*

B → A

先に述べたように第11→12小節で、付加11音として変貌を見せた fis音を伴う和音（ $\#11/C_M$ ）は、C音を基音とするリディア旋法を新たに導くと共に、曲全体の神秘的色合いを更に強調する効果を持っている。さらにいえばこの C_M 和音は、この作品の主調であるE（ホ長調）のトニックとしても代用される bVI の和音と考えることもできる。第11→12小節の和声連結は、 $B_7 \rightarrow C$ であれば、一般的には問題のないところだが、ここでトルドラは $G\#_m \rightarrow C$ という連結を用いることによって、一種のショックと違和感を与える効果をねらっているといえる。

第7→8小節 "home de Deu"の旋律には、ラテン系ポピュラー音楽の影響かと思わせるような節があるが、第13小節のピアノに見られる E_9 コードなどは、ドビュシーを源として、それ以降のポピュラー音楽にも多用されていった和音でもある。このようなポピュラー音楽からの影響とも見られる側面は、1960年にこの曲が書かれたことを考えれば、決して不思議ではない。他の作品にも散見できるようにトルドラという作曲家は、様々な作曲家の手法を吸収し、そのスタイルを良く知悉したうえで、時と場合に応じて自己の感性に適合するものを自己の作品にあてはめていったのだったが、この箇所では、その旺盛な好奇心がクラシックの領域を越えてポピュラー音楽にまで、分け隔てなく及んでいたのではないかということを思わせる。

(楽譜例 3-2-2-c-4 : 14-16)

meno p i meno tranquillo

A. qui no tens al-tra mu-si-ca com un an-tic la-ma-ble

mf

またこの作品には、モンボウの作品に多々見られるような機能と声からは離れた「感性によって探り当てた」ような和声進行も導入され、第15小節の $C_7\#9$ 上の $b13$ に続く第16小節の和音や、第20→21小節の推移の理論的に作ったのではない連結には、同じカタルーニャの8人組の友人からの影響を見ることができる。

(楽譜例 3-2-2-c-4' : 20-23)

reny és u-nagn-tra nya del Mont-seny.

poco ten.

p

第18→19小節の $F\# \rightarrow E$ on $G\#$ (第2転回形) の解決にはフォーレの影響が見られる。

(楽譜例 3-2-2-c-5 : 17-19)

f tempo giusto

ten. f e dim. gradualmente

pont que lám-pa pi-ca la ve-lla font que do-nael to d'a-quest ter-

f

ten.

mf

$F\# \rightarrow E/C\#$

曲尾の最終的和音において、e音に下りないままのfis音が残留するところには、トルドラがこういった“9th”を、すでに「付加音ではなく和声音」として取り扱うメンタリティーを持つに至っていたことを示すものとも言うことができ、その点ではポピュラー音楽に近いものを感じさせる側面が現れている。こういった和声音としての9thや、先にあげた第12小節の“#11”の置き方などは、当時レビューや、あるいはまた大戦前後のマレーヌ・デートリヒに代表されるドイツ・シャンソン（デートリヒの伴奏を長年勤めたバートバカラックは、オリヴィエ・メシアンの子であった）を聞いたことが原因で、このような和音を用いるに至ったのか、また本来自分の中にそのような音に対するセンスを持ちあわせていたからなのかは定かではないが、トルドラに見られるポピュラー風側面はひとつの特徴といえる。

(楽譜例 3 - 2 - 2 - c - 6 : 3 3 - 3 7)

The image shows a musical score for the piece "el Bon Pas - sor." It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures 33, 34, 35, 36, and 37. Measure 33 starts with the vocal line on a whole note and the piano accompaniment. Measure 34 continues the vocal line. Measure 35 features a piano (pp) dynamic marking and a fermata over the vocal line. Measure 36 shows a change in the piano accompaniment. Measure 37 concludes the piece. The lyrics "or." and "el Bon Pas - sor." are written below the vocal line.

トルドラは、オーケストラ伴奏による歌曲としてこの詩に作曲し、それはまた彼の白鳥の歌ともなった。作曲年1960年は彼の逝去の2年前にあたるが、この後彼は作曲の筆を執らず、彼に残された最後の使命を遂行するかのようになり、マヌエル・デ・ファリャの遺作となったカタルーニャ語によるオラトリオ《アトランティダ》を、翌年11月にバルセロナで初演し、またファリャの生地カディスでも指揮した後、指揮者としてもまた再び公の場に出ることはなかったのである。この歌には、第3章第3節でも述べる彼の最後から2番目の歌曲《ハリエニシダの花》と共に、単なる最終期の歌曲としての意味を超えて、この世を辞する前に語り遺しておきたかった彼自身の信条や人生観が込められている。彼は指揮者として国際的な活躍をしながらも、生涯を通じて生粋のカタルーニャ人としての誇りに満ちて生き、カタルーニャの大地に自己のアイデンティティーを強烈に感じ、また非凡な才能に恵まれながらも常に民衆の中であって、民衆のための芸術を追求してやまなかった。郷土愛と人間愛に満ちた、芸術に仕える敬虔な羊飼いの姿を我々はそこに見る思いが

する。

ドイツ・リートやフランスのメロディーに従来取り上げられてきた自然描写は、これらカタルーニャの歌曲に見られるような自然描写とは幾分趣きを異にしている。リートやメロディーでは、詩それ自体の中で明確に、あるいはしばしば暗喩的に自然と対比される人間の内面の動きに対して、最終的な比重がかかっていくことが多い。ところがこの項の最初に取りあげた《山に》の詩は、自然の美しさと豊かさとそれに抱かれる人間の幸福を、あるいは直接的な自然（それは神をも内包する）への感謝を詠いあげている。それはモンポウの《サン・マルティ》においても、またトルドラの《モンツェーニュの水彩画》にしても同じことで、これらの曲もまたアッシジの聖フランチェスコにも見紛う深い自然信仰とも言うべき敬虔さと、透明感あふれる静謐とに満たされている。

ここでこの純粹に自然の美そのものが主役の座についている詩とこれをテキストとした歌曲とが、従来のリート史的（あるいはメロディー史的）視点から見て、極端なほど手放しの直接的な自然賛美に走り過ぎ、リートやメロディーに散見される自然の美と人間感情との対比に乏しいなどと、批判してはならないだろう。またこういった直接的な自然賛美を扱った詩に対する好みを、一種の時代錯誤的な退行現象ではないかとか、スペインにおけるロマン主義と歌曲の後進性を示すものではないかなどと指摘することも、筆者には納得がいかない。なぜならばこの時期のカタルーニャ芸術の他の領域における美学的特殊性に目を向けてみるならば、このような指摘は偏見であり、また浅薄な見方であることが分かるであろう。カタルーニャ・ルネサンスの歌曲の奥底に流れる意味をくみあげるには、このように、この時期の他の芸術諸分野における平行現象に目を向けてみなくては、その真の価値を理解することはできないと筆者は感じている。それは先に見てきた、建築との関係性ばかりではない。あるひとつの時代の時代精神は、当然のことながら絵画の世界にもその影響をとどめている。

3. 絵画に見られる平行現象

例えばこの時期のカタルーニャの画家の一人、ジュアン・ミロ(1893-1983)の作品に目を向けてみよう。彼の画風は、1923~24年前後に、繊細なレアリズムの画法から、一層徹底した様式化——ミロ自身も「ひとつの刺(とげ)だけで植物全体を表す」といっているところの、後にミロニズムと呼ばれるようになった一種の代喩法へと大きな変化を見せている。がしかし、彼がその繊細なレアリズムを極めた《農園》(1921-22)においても、また、後のミロニズムの代表作とされる《カタルーニャ風景》(1922-23)においても、画風における極端な差こそ存在はしても、そこに描かれた対象は、たがいに非常に共通した要素——即ちカタルーニャの「自然」なのである。前者の作品には、崩れかけた納屋の壁、幌付き馬車、バケツやジョウロや梯子といった農具、松、コルクガシ、サボテンなどの植物、鳩、鶏、犬、馬、兎からヤモリ、蝸牛に至るカタルーニャ土着の動植物が、カタルーニャの空と大地とを背景に実に精緻なタッチで描かれている。また後者では、表意文字のような形をとらされた梯子、昆虫、魚、その他の動植物と木々が、波と太陽で象徴される「海と空」と共に(むろんこちらの作品では、空間が空と海を同じ色に統一することにより平面化されてはいるが)これまた記号化された、パイプをくわえカタルーニャ帽子を被った農夫まで登場している。

ビクトリア・コンバーリアは『ジュアン・ミロ：その成長過程と芸術的円熟期』²の中で、ミロに見られる大胆なデフォルメは、彼が生涯守り続けた汎神論へとつながるものと見ている。ミロ自身が友人 R. F.ラフォールに「風景や小さな草花を理解できるようになったのがすごく嬉しい。... 草花も木や山と同じくらい優美だ」と語った言葉は、彼が信奉した聖フランシスコ会の世界観、自然観を強く反映してもいるだろうが、一方で、自然界のどんな小さな物にも、他に換え難いメッセージを見いだしていこうとする姿勢が強く現れている。

コンバーリアは言う。

家族からの仕送りは一切受けないと決めていたミロは、パリで暮らし始めた当初、極めて貧しい生活を送っていた。冬はパリにある彫刻師パブロ・ガルガーリョのアトリエを借りて暮らし、夏はカタルーニャのモンロチ(カンポ・デ・バルセローナ地方)にある農園の家で過ごした。友人リカルドに語った「パリと田舎[では生活する気にはなる

が] バルセローナへは二度と行かない」という有名なミロの言葉が残っている。この言葉の中には、彼のインスピレーションの源泉がどこにあったのか、ミロ的作品の培養液が何であったのかが隠されている。自然と密接した暮らしの中の純粹さ、生命、基本的な力の源といった要素と、その対旋律としての刺激的で理知的なパリの空気が、彼の作品と考えを形成していったのである。

故郷の自然に対する特別な想いは、カタルーニャの芸術家に限らず、我々一人一人の中にも、程度の差こそあれ、共通に存在する心情である。しかし1つの時代の限られた地域の芸術家たちが、こうも口を揃えてその祖国の自然の美を語り、またその自然そのものが己が芸術の源泉であることを執拗に強調し、またそれをテーマにして数多くの傑作を残しているという事実を前にすると、我々はこのことにこだわらずはおけない。

サルバドール・ダリもまた自分の故郷フィゲーラスに近い地中海カダケスを象って名作を残した。地球の内蔵がはみ出したような地中海を背景とする『セックス・アピールの亡霊』も、またぐんにゃりと曲がった時計のモチーフでも有名な『記憶の固執』も、よく見るとそのカダケスの不毛な岸壁の上に展開されているのだ。ダリ美術館の天井画『風の宮殿』もまた然り。それは「東風が西風に変わるとたんに秋の雨期をむかえる地中海の自然世界」³の擬人化である。

ダリは後半生を、カダケスから歩いて30分ほどのところにあるポルト・リュガトで暮らしたが、このカダケスは幼い時から彼にとって、終生変わらぬ創造力の源泉となったという。またカダケスをおかつて訪れた、ダリの友人の一人フェデリーコ・ガルシーア・ロルカもその印象を「カダケスは永遠で現実の、しかし完璧な風景」と語り、自ら詩に、こうも詠っている。

カダケスは 水と丘の平衡を保ちつつ
石段を持ち上げて ほら貝を隠す
木の笛が風を鎮める
年老いた野の神が子供たちに果実を与える⁴

1930年代前後からシュール・レアリスムへと向かうミロにせよダリにせよ、現実を超越した内面性を描こうとするキャンバスとして、彼らに何の違和感もなくその世界を提供す

るカタルーニャの自然——本来は余りにも具象的存在であり過ぎるものが、それと正反対とも言える抽象的美の造形の世界と、なんら矛盾することなく結び合えるのは、この時代のカタルーニャの芸術家の中に自然への憧憬が、もはや何を持ってしても動かしがたいほどに強かったことを示すものではなかろうか。表面的には手法の上で、カタルーニャ・ルネサンスの建築や音楽となんら共通点を感じさせないように見えるこれら、シュール・レアリスムの絵画であっても、カタルーニャ人たる彼らの創造力を根底から刺激し続けていたもののひとつには、やはりカタルーニャ・ルネサンスによって最も高揚した自然賛美の精神であったのだ。

先に見てきたガウディの建築の装飾に見られる、ありとあらゆる動植物、自然のモチーフ、自然の描く曲線的形態について、ここであらためて述べあげる必要はもうあるまい。またミロやダリにとってガウディが、彼らの創造力に大きな影響を与えたことは言うまでもないし、ガウディの建築の有機的なヴィジョンや幻想的イメージが、彼より若い芸術家の作風に影響を与えたことも。そして、その影響が建築や絵画といった空間芸術にとどまらず、これらの造形美にあふれたバルセローナの地に生まれ育った、同時代の音楽家たちにも及び、そして音楽という時間芸術の世界に対してまでも大きく波及したことも、理解されよう。カザルスは語る、

生涯、私は多くの国を旅行し、至るところに美しさを見出した。だがカタルーニャの美しさは幼いときから私を育ててくれたものだ。目を閉じると、サンサルバドルの海と砂浜に小さな漁船が横たわる海岸沿いの村のシトゲス、タラゴーナ地方のぶどう畑とオリーブの森とざくろの林やリョブレガート川とモンセラートの峰々が見えるのだ。カタルーニャは 私の誕生の地である。そして、この土地を私は母のように愛している...⁵

カタルーニャにおいてかく語るのには、何も20世紀初頭の彼らだけではない。17世紀にラテン語によって書かれた『カタルーニャ誌』(1628)の中で語られる、その著者アンドレーオ・ボスクの言葉は、我々に古来からのカタルーニャ人の自然賛美の伝統的精神を伝えてくれる。

「カタルーニャには、青い地中海の海と空、木々は茂り、枝には小鳥が歌い、流れ急ぐ小川は、マスとヤマメを棲まわせ、遠き山の頂きには白雪を望む。美味なるものは小

麦、牛肉、カタツムリ……………」⁶

またベルダゲーと共に文学におけるレナシェンサの双璧であった、ジュアン・マラガリユは、この時代にあって若い後続の芸術家への指南のように「天に飛翔するためには、わが祖国の大地に立たねばならない」と述べており、またミロも、「普遍的であろうとするならば、自身の土地に深く根ざしていなければならない」とも語っている。

真に地球的であろうとするなら、自己の依って立つ地域性に、真に根ざしていなくてはならないとする考え方、即ち、普遍的とは個別的特性を徹していった時に、初めて現れるとするパラドクシカルな命題は、ことカタルーニャに限らずどの芸術家にとっても、自己の創造活動への心強い後ろ盾となってくれる信念である。この時代のカタルーニャの芸術家たちは、まさに身をもって、この信念を自らのエネルギーとしつつ、実践し続けたのであった。

このように素材を、祖国の自然に積極的に求めていこうとするカタルーニャの自然賛美と郷土愛の精神は、今まで見てきたように、カタルーニャ・ルネサンスの時代精神として文学・建築・音楽のすべての分野に満ちあふれ、まがいもなくこの時代を根底から支える重要な精神的支柱のひとつを為していたことが分かるし、この事実は何人も異議を差し挟むことはできまい。そこには自然に憧れ、己もまた自然に抱かれて生きることには信仰心に酷似した至福をさえも感じ、祖国の自然のあり方の中に自己の生きざまの範を見いだしていこうとするカタルーニャの人々の真摯な姿が強烈に示されている。

更にもう一步立ち入って述べるならば、この抜きがたい自然賛美と郷土愛の精神、そして自然に対する汎神論的な信仰心はとりもなおさず、「受難の祖国カタルーニャの存在の不滅」を渴望し、また自己のカタルーニャ人としての存在のアイデンティティーを不滅ならしめようとする強い希求の現れに他ならないといえるのである。20世紀初頭という祖国カタルーニャの存亡の危機への強迫観念が常につきまとっていた時代であったからこそ、トルドラをも含めて、彼らレナシェンサの芸術家たちは、こぞって郷土の自然を描き、あるいはそのモチーフを自らの作品に積極的に用いて、祖国と自己とを作品を通して不滅化しようとしたに違いない。自然賛美と自然への飽くなき憧憬の念—それは繰り返すようだが、祖国の不滅化への、ひいては自己の不滅化への強烈な希求であったのである。

4. 海への憧憬

a. 《Canticel 吟遊詩人の歌》1923 (J. Carner / E. Toldrà)

Canticel

吟遊詩人の歌

Per una vela en el mar blau
daría un ceptre;
per una vela en el mar blau
ceptre i palau.

青海原に帆を浮かべんこと能わば
王位をも譲らんとするに
青海原に帆を浮かべんこと能わば
笏も宮殿も譲らんとするに

Per una l'ala lleu d'una virtut
mon goig daría,
i el tros que em resta, mig romput
de joventut.

美德の軽き翼持つこと能わば
わが喜びも捨てん
我に残されし、半ば損なわれし
青春の残りとともに

Per una flor de romaní
l'amor daría
per una flor de romaní
l'amor doní.

マンネンロウの花には
わが愛を与えん
マンネンロウの花には
わが愛を与えたり

先に第2章第2節において、中世期がカタルーニャの歴史的アイデンティティとして重要であることを述べ、また中世においてカタルーニャをして地中海に君臨する大帝国たらしめた「海」への民族的な強い結びつきについても述べたが、この詩ではその2つの実にカタルーニャ的テーマが扱われている。その故かレナシェンサの詩としてはかなり有名な作品であったとみえ、言語文化圏としては広義のカタルーニャ語圏としてとらえられるバレンシア生まれの作曲家ホアキン・ロドリーゴ(1901-)も、この同じJ.カルネーの詩に作曲している(《Trovadoresca 吟遊詩人の歌》¹⁾)

詩の主人公は一国の王であり、若い頃より船乗りに憧れ、海原を旅することに夢を馳せたが、それも今となっては果たし得なくなったその悔恨を歌っている。

大海原のうねりを表す伴奏部が、和声的展開上で最も興味を引くものは、第9小節以降

に特に顕著に現れる頻発する偶成和音である。この形は先に《五月》においても見られたものであるが、《五月》では和音内のバス声部のみか、あるいは上声部のみに隣接音への半音階的推移が見られたが、ここでは隣接和音間に共通する内声を保持しつつ、両外声が反行進行を続けるという形をとっている。こういった偶成和音の頻発は、チャイコフスキーの作品に特徴的に多く見られるものとであることにも注目しておきたい。

(楽譜例 3 - 2 - 4 - a - 1 : 7 - 13)

lau. — Per l'a- la lleu d'u-na vir- tut mongoig da-
 ri- a, — i el tros que m res - ta, mig romput, de jo - ven-
 tut. — Per u- na flor de ro- ma-
 tranquil

mf *p* *molt tendre*

ped. *mica* *f* *p* *pp*

creixent mica en

この連続する偶成和音が必然的に要求してくるクレッシェンドは、その先に何かとてつもないカタストロフィーを予感させるが、第12小節目において、意外にもフォーレ的色彩のナイーヴな解決を置くことによって、言い知れぬ虚脱感を効果的に生み出すことに成功している。まさに "mig romput, de juventut" 「半ば損なわれし青春の残り」への哀惜の念が空しくよぎるかのように。

またこの曲では伴奏部ソプラノに8^{va}重複の半音階的下降旋律が、オスティナートもしくはベダルのバスと連続的に偶成和音を生じさせている。

更にチャイコフスキー的影響を指摘すれば、第15小節第2拍 "Cm₇ on B_b" における倚音(h音)の響きなどは多分に、このロシアの作曲家のピアノコンチェルト風を感じさせる。

(楽譜例 3-2-4-a-2 : 14-16)

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 14 and 15, with the voice line singing "ní l'a - mor da - ri - a" and the piano accompaniment. The second system shows measure 16, with the voice line singing "per u - na flor de ro - ma." and the piano accompaniment. The piano part features a descending half-step scale in the soprano register and a bass line with sustained notes. Dynamics include *p* and *pp*.

第16小節から17小節にかけての連結Ⅱ→V₇においては、V₇の代理コードとして交換可能である「増4度上のV₇」を用いている。更に第17小節から第18小節へは、B₇からは通常F₇を介して、B^b (M) のIに解決すべきところを、F₇を経ないで、B₇→B^bへと、和音全体で、半音下降の形をとるカデンツを置いている。これは「l'amor doni」「(わが)愛を与えてしまったのだった」へと至る、過去への悔恨の念を強く表出している。

(楽譜例3-2-4-a-3:17-19)

The image shows a musical score for measures 17, 18, and 19. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line starts in measure 17 with the lyrics "l'a-mor do-ni". The piano accompaniment features a B7 chord in measure 17, which then resolves to a Bb chord in measure 18. The score includes performance markings such as "calmat" and "18a temps".

このようにトルドラは、和音進行のもつエネルギーの方向性を実に良く把握して、通常予測される展開に対して、故意に正反対の展開を与えることをもって、心理的にうまい「かわし」を演出している。また冒頭からのどちらかという停滞感を強く持たせる伴奏の律動に、半音階的躍動感を持つ和音をうまく組み合わせて、コントラストさせるといったテキストと素晴らしく一致した表出力が発揮されている。

これらのことを総合的に見てみると、トルドラという作曲家はタイプとして、音楽を作る時に、聴覚に対する訴え方よりも、楽譜上(あるいは作曲学上)で、音楽をどのように展開させていくか、それが和声進行上や和声力学上で理にかなったものであるかどうか、という点に常に細心の配慮を払うタイプの作曲家であったという見方もできよう。

b. 《La mar estava alegre 海は喜んでいた》 1916 (J. Maragall / E. Toldra)

La mar estava alegre

海は喜んでいた

La mar estava alegre
aquest migdia tot era brill
i crit i flor d'escuma,
perquè feia molt sol
i el vent corria.

海は喜んでいた
その午後には 輝きと
泡立つ波の花しかなかった
太陽の光があふれ
風が吹き渡っていたからだ

Al lluny se veia
un gran mantell de bruma.
Damunt les veles dretes;
les barques hi brincaven
com cabretes.

遠くの沖には 泡立つ波は
大きなマントのように見えた
その波の上には帆が
まっすぐ伸びて立っていた
舟という舟はみな山羊のように
飛び跳ねていた

ごく単純なテーマを持つ詩。しかもどこに文学的な魅力や美しさがあるのだろうかと疑問を抱きたくなるような詩—と人は感じるかもしれない。しかしこの詩に隠された意味を探り当てるには、カタルーニャ・ルネサンスのコンテクストから再考してみなくてはならない。なぜこのような詩が書かれたか、そしてひとりの作曲家が、なぜこのような詩に作曲をしようと思いついたのか。

その謎を解くには、まずバルセローナというカタルーニャの中心都市の名前に着目しなくてはならない。"Barcelona"—この都市の名を表す女性名詞は、bar/cel/ona と3つに分解することができる。カタルーニャ語で "cel"とは "cielo" すなわち「空」や「天」のこと、そして "ona"とは "onda" もしくは "ola" すなわち「波」のことである。では "bar" はというと、そのままでは所謂「バル＝バー、居酒屋」の意味ではあるが、これを「酒を飲む→酔っ払う→船酔いする」と言う連想の連鎖で繋げていくと、ここに "barca" すなわち「舟」("barco" 「船」より小さいいわば「小舟」)という言葉に行き着く。これは実際にバルセローナっ子たちの間で、昔から伝えられてきた一種の語呂合わせに過ぎ

ないのかもしれぬが、中沢新一もまた、そのカタルーニャ芸術探訪の道すがら出くわしたカタルーニャ人の説く数秘説に、己が胸に沸き上がる興味を禁じ得なかった者の一人だった。中沢にバルセローナの青年が、街の一角の居酒屋でこう語る。

「...バルセローナは3で作られた街だ。なぜなら、それはバルとセルとオナの三つでできているからさ。バルは酒場で、セルは空、そしてオナは波だ。ということは、バルセローナは、空と海のはざまに浮かぶ酔いどれ酒場ということになる」... ジョアン・モレラが、バルセローナを生きる魂の神秘を語る彼の数秘説を説く。空と海と酒場の三位一体としてつくられた、神聖なる酩酊都市としてのバルセローナだ。... 「バルーセルーオナ... しかし、おれはバルという言葉を知ると、すぐにもうひとつ別のカタラン語を思い出してしまうんだ。バル、バル、バルカ.....。バルカ、つまり小船だな。酒場は小船であるというわけさ。それならば、バルセローナは、空と海のはざまに漂う小船で、その小船の中ではみんながいつも酔っぱらっている、ということになる.....」²

ここでの「酩酊」の概念は、非通常的な精神状態によって周りの世界とは隔離した独自の世界の中にいるという意味と取りたい。バルセローナを中心としたカタルーニャという空間的領域をめぐる一種の中華思想が混入してくる。かくなる言語錬金術を以て、バルセローナという都市の名は、海の覇者として一人波の間に間に悠然と漂いつつ、広大な空の下、見渡す限りの空間の中には、ただ我のみが存在するという揺るぎがたい誇りを持つ都市を意味するに至るようになる。それ故にカタルーニャ・ナショナリズムに満ちあふれたレナシェンサの詩において、しかもその代表的詩人ジュアン・マラガリュの手になる詩においては、2詩連10行といったそのわずかな行間の中にも、こういった裏の意味を汲み取っていかねばならない。そして同じ時代思潮を分け持った作曲家トルドラもまた、この詩に出会った時に、この詩が彼自らがそこで生まれ育まれた地、バルセローナそのものを象徴的に表しているのだということに着目して作曲にとりかかったに違いない。

「そう、カタルーニャほどみごとな三角形をした国は、ヨーロッパのなかにもめったにありませんよ。そのことは、不思議なことに、もう中世の錬金術師たちも気づいていたらしいのです。ある錬金術師は、こう書いています。カタルーニャ、三角の土地、三の大地、とね。数というものに、宇宙の想像や存在の秘密を探ろうとしていた錬金術師

が、こんなことをいいかげんな気まぐれで書きつけるわけのないことは、あなたにもおわかりでしょう...」³

(スペイン全土及びカタルーニヤの地図)



彼ら中世の錬金術師たちは、カタルーニヤが見事な三角形をしている事実のなかに、意味深長な予言めいたものを感じたのである。「この土地は3という数のはらむ神秘の意味に支配されるだろう... この国の幸運は3が運び、この国をおそうであろう不幸もまた、3によってもたらされるであろう...。」その予感のとおり、その後カタルーニヤの歴史は何かにつけ、常に3という数字につきまとわれ続けた。カタルーニヤ人によって作られたこの国は、自己の領土を拡張しようとして3度大きな戦争をしかけ、地中海とイベリア半島に確固たる勢力を築き上げたが、17世紀を過ぎ、その勢力は次第に衰え始め、それに続く3世紀は不運と抵抗の時代に耐えなければならなくなる。スペインに対して、フランスのブルボン王家に対して、そしてナポレオンの軍隊に対して、カタルーニヤは3度にわたって激しい抵抗の戦争を行い、そのたびごとに深い傷を負った。カタルーニヤには3回共和国ができかかり、その度にスペインの力に押し潰されてしまった。カタルーニヤの国旗は赤味がかかったオレンジと黄色のストライプとからでき上がっているが、そのストライプの数は9 (= 3 × 3) である。その国旗さえもが、この国は3をかけ合わせる算術のなから、自分の歴史を創り出すのだと、語っているかのようだ。BARCELONAもCATALUNYAも9つの文字がより合わせられて作られていることも、偶然といえ余りにでき過ぎた事実である。

そのような観点から見直すと《海は喜んでいた》にも、いたるところに多くの3が潜んでいることに気づく。和声的な動きについては、特に注目すべき点もない作品であり、そ

の点での単純さは、テキストそのものとまったく同じである。しかし別な観点から見ると様々な興味ある側面を持っている。トルドラはまず凝ったことにも、曲の拍子を3×3を内包する9/8(8分の9拍子)に設定した。しかもピアノの伴奏形は、1拍を16分音符6つが刻むアルペッジョで書いているが、その記譜の仕方は16分音符を3つずつ組にして書く方法で、冒頭の3小節間(第1~3小節)を埋めている。短い後奏も最後は主調D-durの3つのIの和音(基本位置)でおさめられ、その最後のものを構成するのは、オクターヴ配置にされたやはり3つの主音dという形をとっている。

(楽譜例3-2-4-b-1: 1-4及び19-21)

Mosso, deciso.

f *vigoroso.*

La mar es - ta - va -

mf

- le - gra — a - quest mig - di - a: — lot e - ra

19 20 21

ff

更にまた曲全体の小節数は21小節で、これも3の倍数。第9小節目では、長3度上の調(D-dur→Fis-dur)への転調が、Fis-durのI和音(基本位置)をもって確定する。

(楽譜例3-2-4-b-2:7-10)

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with lyrics "sol iel vent cor - ri - a." and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with lyrics "Al lluny se" and a piano accompaniment. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include "p subito" and "mf".

詩の中に鏤められた言葉のそれぞれが持つ伝統的アレゴリーに着目すると、この詩のもつ強烈なカタルーニャ中華思想が更に明らかとなる。第1連では、吹き渡る風の中で、地中海が、中天の太陽が燦々と放つ光りに照り輝き、その海面に泡の花が咲くという情景が詠われる。まずこのうち海の「泡」が、新生レナシェンサの精神に呱呱の声を上げる海洋都市バルセローナを、アフロディテの誕生に例えていると解釈され、四大の第1要素である風は、「創造の霊」であり、ミトラ教の陽円(sun-disk)の管から送られる生殖力の風に相当し、この風とはそもそも結実をもたらす太陽光線を意味するものでもあった。太陽自体が、すでに創造者・霊・精神を表すものであり、またそれは、荘厳なものを象徴し、偉大な旅人にして孤独な探険家であり、自己の道を行く自由な意思を表すものである。そのような英知の滋養を受けた海(海は常にバルセローナとカタルーニャのアイデンティティーである)に、豊饒をもたらす「風」が絶え間なく吹いているということで、バルセローナの繁栄は連綿と受け継がれ、子々孫々の代にわたって不滅であることを表すものと解釈

することができる。

第2連は、その海の沖遙かに、マントのごとく広がる波の花の上に船の帆が立ち、荒ぶる波の上を船が「山羊」のように飛び跳ねる様を詠う。「マント」は、cloakの意味からすると、保護や隠蔽、秘密を表す寓意だが、威厳の象徴として隠喩に用いられることもある。しかしカタルーニャ語のmantell示すようにmantleの意味からとれば、他からの影響を受けずとも自足した状態、神の豊饒の秘宝、あるいは永遠・無限なものを示すアレゴリーとなる。カタルーニャの自立は、神に庇護され、永遠に保たれることを願うが故に、このような表現がとられたと見れる。「帆」もまた風と関連して、豊饒、欲望、妊娠をも意味するものであるとともに、冒険心や行動力の象徴とも言える。山羊は言うまでもなく、豊饒の象徴であり、神話的文脈ではアフロディテとヘラへの生贄でもあり、また山羊は同時にヴィーナス（アフロディテ）の乗り物とされ、海から生まれたヴィーナスは海の山羊の上に乗っているとされていた。また一方で山羊は、人間の年齢で20才の若者を象徴し、さらに自由を表し、隷属して餌をもらうよりは自由を好む精神を表すものである。

これらの隠喩から、この詩の表そうとすることは明らかである。それは、カタルーニャとその牙城たるバルセローナが、長い歴史的抑圧の軛を立ち切って、生まれ出でたヴィーナスのごとくルネサンス（再生）の気概高らかに、自立と独立を謳歌し、その栄光が生々世々に受け継がれ発展していくことを、カタルーニャのアイデンティティーである海原の勇壮な景観と共に詠いあげているのである。この地こそが神より祝福された、いかなる外敵にも侵されることのない、創造の源であり、尽きせぬ豊饒の地なのだと思われて疑わぬほどに。

このようにレナシェンサの文脈からとらえずしては、この詩の、そしてこの詩に作曲されたトルドラの歌曲の、重要な意味とそこに込められた作者の願いとを知ることは難しいのである。

トルドラの歌曲のうち、非常に多くのものが海をテーマにし、またテキストが、多かれ少なかれ「海」との関連を持つものが多い。潮騒と潮の香りは、抱き合い、生涯忘れ得ぬ思い出となった恋人との口づけの記憶と共鳴し（《あいびき》1915）、海は、ある時は故郷の地を離れ行く船乗りの感傷を、その懐に優しく包み（《別れの歌》《ガレー船の暮らし》1924）、またある時は武骨で勇敢な男のロマンを育む（《見習水夫の歌》1924）。カタルーニャの豊かな自然が物語の舞台となる時には、必ずその背景に海があり（《五月》

1920, 《海のほとりの緑の葡萄畑》1924, 《通り過ぎ行く恋人の歌》1925)、何者にも束縛されない自由の象徴としての道は、海の上に造られる(《妖精の道》1926)。

またトルドラほどではないにしても、モンポウもその代表的歌曲集《夢のたたかい》に海に関するアレゴリーをふんだんに用いたテキストを取り上げ(《今夜同じひとつの風で》1946, 《海のような君を》1948)、海の香りを運ぶ風と同化するかのように恋人のもとへ歩みを運び(《パストラルー牧歌》1945)、広漠たる空に目を馳せても、それは大海原のイメージと切り離すことができない(《雲》1928)。絶望的な現実のうちひしがれた詩人は、荒れ狂う波のうねりに救いを求め(《巨大な波濤よ》1971)、「無」への捧げ物としての葡萄酒は海に注ぎ込まれる(《消えた葡萄酒》1973)。しかしモンポウの歌曲における海のとらえられ方は、必ずしもトルドラのそれと同じではない。モンポウにおいては、カタルーニャのアイデンティティーとしてよりも、虚無的な象徴として海は現れることが多い。その点についてはここではひとまず置いて、それぞれの歌曲の分析において述べることにしよう。

第3節 処女崇拜とはかなきものへのまなざし

トルドラの歌曲には、「少女」あるいは少し広く「子供」を、あるいは更に「幼子」をテーマにするものが多々見られる。すでに第1章第1節で取り上げたように《言葉なきロマンス》という最初期の歌曲において既にその傾向は始まり、《杏子と小さな収穫者たち》(1915)、《ハックベリーの木陰で》《揺りかごの歌》(1924)、《通り過ぎ行く恋人(アモル)の歌》(1925)、《コケッコォー!》(1926)、《気にせず歌って過ぎよ》(1927)らの主人公は、皆これら乳飲み子や、成人前とおぼしき初々しい少女・子供たちである。そしてまたこれらの曲は、彼の歌曲の傑作に数えられているものである。これらをテキストに持った詩にトルドラは、何故こうもひかれたのか。レナシェンサ人トルドラに、歌曲創造の靈感を供する何があったのだろうか。

1. カタルーニャにおける処女崇拜とトルドラの「少女」

スペインにおけるキリスト教の巡礼のメッカといえば、ガリシア地方のサンティアゴ・デ・コンポステーラと、カタルーニャのモンセラート修道院であるが、このモンセラートの本尊とも言える「黒いマリーア像」が発見されたのは、12世紀のことであった。一人の牧夫がこの山のとある祠の中で、黒々と輝く一体の聖母子像を発見し、その噂はたちまちのうちにカタルーニャ中に広まったが、更にこの聖母子像は、イスラム教徒たちの長いイベリア半島支配の間も、その岩窟の中にあつて異教徒に荒らされることなく生きのびてきたという奇跡譚も手伝って、スペイン国内のみならず、国外からも多くの巡礼者を招き寄せることとなった。その噂は遙かピレネーを越え、ドイツにまでも広く伝わったことは、リヒャルト・ヴァーグナーが、その楽劇《パルシファル》の舞台を、神秘的に包まれたキリスト教信仰の真髄のイメージをこの地名に重ねて「モンサルヴァト」としたことからも明らかであろう。

この地の神秘性を高めているのは、この「黒いマリーア像」ばかりではない。この修道院が佇むモンセラートの山塊それ自体が、実に奇妙で異様な形をしている。"Mont-serrat"とは「のこぎりでひかれた(切り刻まれた)山」という意味であるが、この山は、イベリア半島特有の高原が海へ向かってしだいに低くなっていくその傾斜の上に、まるで合掌された青白い手の指が、何本も天へ向かって突き出されるように、一つ一つ飛び出しなが

らそびえ立っている。自然の風化・侵食により、表土のほとんどが流れ出し、灰白色の火山岩がむき出しのままとなったために、こういった様相を呈するようになったというのだが、まさに目の荒いのこぎりで、切り刻んだという命名に納得がいく。筆者もバルセローナ滞在中何度かこの山へ登ったが、モンセラートに近づく車窓に、小雨混じりのどんより曇った空を背景にこの山が見え出すと、敬虔な念いというよりも、何か得体の知れない魔物の住む山へと、引きずり込まれていくかのような、背筋の凍るような気がしたものだ。しかも最初にここを訪れた時には、雷雨の真っ只中で、同行のカタルーニャ人の友人の話では、モンセラートはいつもこのような悪天候が多く、晴れる方が珍しいとのことであった。

本題に戻ろう。12世紀といえ、第2章第2節でも触れたようにカタルーニャにとっては、商業を根底に地中海にまたがる大帝國を築き上げることでできた輝かしい時代でもある。当時聖母マリア信仰は、西地中海に面したヨーロッパに嵐のごとく広まったが、バルセローナ市内にもあるサンタ・マリーア・デル・マール（海の聖母マリア）教会で知られるように、海の安全に関わる靈驗あらたかな守護神として、カタルーニャ人たちの間にも厳然と信仰の根を張ったのだった。この聖母信仰の由来については、現在のところ宗教歴史学の間でも定説はないようだが、樺山紘一は「ケルトの土着信仰から起こってきたともいい、十字軍帰還者の土産物をヒントとして急速に広がったものだともいう。あるいは、アラブ叙情詩の女性憧憬や、新プラトン主義の女性像がこの世に姿を現すマリアに体现されたものだともいう。そして、またはローマ時代いらいの地中海母神信仰が、この時代にキリスト教の姿をとって再興したものだともいう。」と言及している。モンセラートはこの中世以来、ヨーロッパの各地から巡礼者を集めるほどの特別な聖地となっていた。そこは歴史と共にカタルーニャにおける宗教センターとなり、また巡礼による富も累々と蓄積され、また独自の教会音楽も栄え、ウィーンやパリの少年合唱隊に匹敵する程の水準を持つエスコラニーア・デ・モンセラートが設けられた。このようにしてモンセラートはその個性的な山そのものに寄せられるアイデンティティーと共に、カタルーニャ人の魂のシンボルともなった。

また更にその栄光を増させたのは、このモンセラートが、受難の地カタルーニャの抵抗の拠点ともなったことであった。スペイン内戦期に共和政治の最後の砦となったカタルーニャに、怒濤のごとくファシズムの嵐が押し寄せて来ても、最後まで武器をとってフランコ軍と戦い抜くことを叫んだのはこの修道院の人々であったし、政治犯としてファシズム

から追われる有識者たちをかくまい、またカタルーニャ語公用禁止という抑圧下においても、伝統的なカタルーニャ語による典礼を絶対にやめることもなかった。「スペインに真の自由が戻らない限り、フランコがいる限り祖国には帰還しない」「フランコのスペインと国交を結ぶ国では一切演奏会を持たない」という徹底した態度を示したパウ・カザルスが、このモンセラートの修道院の少年合唱による典礼のために、数多くの宗教音楽を作曲し、それをこの修道院の占有として出版もしなければ、他の場所では演奏もさせなかったという事実は、このモンセラートが、カザルスにとっても祖国カタルーニャの重要なアイデンティティーであることを示す良い例である。

トルドラは声楽作品として、カザルスのようにモテトもカンタータも書かなかった。宗教的な内容を持つ歌曲は《聖金曜日》(1929)と、敢えていえば《12のスペイン民謡》の中のカタルーニャ民謡のハーモニゼーションである《キリエエレイソンークリスマスの夜》ぐらいである。彼の宗教心はこれまでも見てきたように、すべて自然をメタファーとするものの中へ溶け込んでいる。とすれば、彼の歌曲に多くとり上げられた「少女」を、まずモンセラートに代表されるカタルーニャにおける処女信仰の変容と見ることはできないだろうか。それは「少女」を扱った歌曲が、即彼にとっての宗教作品であったことを意味しないし、ましてやキリスト教の信仰心を直接に告白する資質が欠けていたのではないかなどと、愚かなことを言う気は毛頭ない。ただ言いたいのは、年端も行かぬ無邪気な処女の中に、彼は何者にも侵されないカタルーニャの純血を象徴しようとし、また移ろいやすい成長期の乙女の面影に、刹那の純粹をこそ永遠なれとの願いを込めて、その守護者としての愛情を注ぎながら作曲したのではないだろうかということである。

2. はかなきものへのまなざし

a. 《As froliñas dos toxos ハリエニシダの花》1951(A. Noriega/E. Toldrà)

As froliñas dos toxos	ハリエニシダの花
Nin rosiñas brancas,	白いバラではなく
nin claveles roxos!	赤いカーネーションでもなく
eu venero as froliñas	私はハリエニシダの花を

dos toxos

愛する

Dos toxales

ハリエニシダの

as ténues froliñas

そのはかない花は

que sorrién, a medo,

イバラの陰から臆病そうに

entr'españas.

ほほえむ

Entr'españas

霧雨を振り撒いた夜を

que o Ceyo agosalla

朝の空が

-con diamantes,

ダイヤモンドをちりばめながら

as noites qu'orballa

喜ばすように

¡Ou d'o yerm'o

ああ、それは

preciado tesouro!:

荒れ地における得がたい宝よ

as froliñas dos toxos

ハリエニシダの花こそ

son d'ouro!

黄金

D'ouro vello son,

それは年を経た黄金

mai, as froliñas

荒れ地に咲ける

d'os bravos toxales,

小さなハリエニシダの花こそ

d'as devociós miñas!

花こそ私のこよなく愛するもの

トルドラの歌曲の中では最後から2番目の作品であり、彼が生涯でただ1曲書いたガリシア語による歌曲である。表題の toxo(s) 「ハリエニシダ」は、カスティーリャ語では、 aliaga または aulaga にあたるが、エニシダの名は語源的には、ラテン名のゲニスタ genista が転訛したスペイン語名イエニスタ hienista から生まれたもの。南欧原産のマメ科のトゲがある常緑灌木で、茎は深緑色で縦縞を持ち葉は小形で三出複葉。五月頃、この詩にもあるように、葉腋に「黄金色」の蝶形の花を開く。

冒頭から詩人は「白い薔薇でも赤いカーネーションでもなく、ハリエニシダの花を私は愛する」と詠うが、この言葉は、同時にこれらが持つ文学的アレゴリーを見据えた上で解

積されなければならない。すなわち白い薔薇が象徴するところの、沈黙や抽象的思考に終始する人生よりも、また赤いカーネーションの象徴する人々に褒めそやされる人生、あるいは愛の惑溺に満たされる生き方よりも、ひっそりと荒野に生きて不屈の忍耐の末に小さな黄金の花を咲かすような生涯を送りたいとする、詩人の人生観そのものを示す言葉ととらえるべきものである。この小さな可憐な花によせた虚飾を捨て去った本質的価値への憧れこそが、この詩のテーマともなっている。

冒頭から第8小節までは歌・ピアノとも、g音を基音としたエオリア旋法で書かれている。

(楽譜例 3 - 3 - 2 - a - 1 : 1 - 1 1)

Allegretto tranquillo

dolce

1 2 3 4 5

p

Nin ro-si - ñas bran-cas, -

6 7 8 9 10 11

appena ten.

p

nin cla ve - les ro - xos! Eu ve - ñe-roas fro-li - ñas ños to - xos.

第9小節の終止においてミクソリディア旋法に移旋されると同時に、曲の律動感にも変化が与えられ、冒頭のグレゴリア聖歌風の朗唱とは対比的に、第11小節にはピアノに民俗舞踏的動きのあるテノールを伴う律動感が加わる。これはモチーフとして確保され、この

後（第12～23小節）も、そして曲の再現部（第33～38小節）においても用いられる。またバス音にはg音が、保続音として現れるが、これはガリシアの民族楽器として代表的なギター（バグ・パイプの類）の持つドロンの効果を意識していると解釈できよう。

（楽譜例 3 - 3 - 2 - a - 2 : 1 2 - 2 3）

第13小節からは、d音がドミナント保続音として提示される。これは第21小節においてはb音として現れた後、第33小節からの再現部において、再びd音として現れる。しかしこのd音の印象付けは、後に述べるこの曲特有の「2重の終止」に対して最も重要な意味を持っている。

（楽譜例 3 - 3 - 2 - a - 3 : 3 1 - 3 7）

先に見たようにテキストは、「忍従の上に花開くこと」を中心テーマにするものであったが、ここでは逆境や受難を表す「トゲ」= *espiñas* を表現するためにトルドラが取った手法に目を向けずに通り過ぎるわけにはいかない。*"espiñas"* に与えられた第17小節第1拍の *f* 音は、*g* のペダル上の *fis-a-c-es* の和音の第9音 *es* に対する倚音と解釈される。このような場合には、一般的和声付けでは、① V_7 上の "#9" としてのみか、もしくは② 主音上の V_7 の和音に支えられて現れるのが普通であろうが、ここでは①と②が双方同時に用いられていて、テキスト内のキーワードの強調と、まさにトゲで「刺す」ような効果を出している。（楽譜例 3-3-2-a-2 を参照のこと）

第20～21小節の歌唱旋律の終止 "*qu'or-balla*" (*f* → *g*) では、ミクソリディア旋法による旋律の「上昇形」を用いている。本来ギリシア音階では、終止のために基音へと向かう際に、これとは反対に「下降して」解決することによって旋法第2音が導音のように機能するのが普通と考えられる。これに沿って一般的には和声付けも、この場合であれば① $F \rightarrow Bb$ あるいは② $F \rightarrow G$ とされるのが普通である。あるいはまた③ $F \rightarrow E$ と半音下がることによって解決感を得ようとするのだが、トルドラはそれらのどれをも用いずに、 $F \rightarrow Eb$ と「全音下がる」和声進行を用いているところが非常に個性的であるといえよう。（楽譜例 3-3-2-a-2 を参照のこと）

第21小節からはリディア旋法に移旋するが、上に見たように、ピアノの和声的運びが「*B-dur* 内における $V \rightarrow IV$ ($F \rightarrow Eb$) という「逆流」の連結を持たされたことによって、大変異質な感じを与えている。これは1つには "*orballa*" というギリシア地方にだけ降る独特な「霧雨」の降るとも漂うとも知れぬ、きめの細かい肌ざわりを印象的に表出しようとするためにトルドラの感性が探しあてたものであるといえよう。ここにもテキストとその雰囲気をも音で表現するための意図が感じられる。

第21小節以降は、先に述べたように *es* 音をドローン音として用い、第28→29小節においても、またもや $IV \rightarrow III \rightarrow II$ ($Eb \rightarrow Dm \rightarrow Cm$) という「和声の逆流」を起こさせている。

(楽譜例 3-3-2-a-4 : 24-30)

第32小節では、B-dur において、b-mollからの借用和音 II_{m7b5} (Eb_m)を用いて、本来解決のための定石ではない G-durへと向かっている。この説明のつけようのない偶成和音の使い方には、R.シュトラウスなどの後期ロマン派からの影響が色濃く見える。(楽譜例 3-3-2-a-3を参照のこと)

しかし何よりもこの曲の最大の特徴は、曲の最後において現れる「2度終わる終止」である。第41小節において、この曲では初めての属7が現れる。一般にモーツアルトのVI度と呼ばれる「 V_7 」であるが、通常の連結においてこの第41小節目の和音からは、「ハ短調(c-moll)」への終止を予感させる。しかしその期待からははずれて、第42小節目の歌唱声部の最終音 d が、和音の構成音から浮いて「宙ぶらり」の状態となる。ところがこれに続いて第42小節末で "fis - d"がピアノによって奏されることで、dのドミナントとしての機能が再確認されて、和音は $\rightarrow \text{G}_m \rightarrow \text{G}_m$ と向かうこととなる。

(楽譜例 3-3-2-a-8 : 38-45)

通常のモーツアルトのVI度であれば、「 V_7 」すなわちドッペル・ドミナントの形をとるのであるが、トルドラのこの曲では、第41小節目の和音がドッペル・ドミナントではないことを、この第42小節末の "fis - d"が教える役目を果たしているのである。また第

40小節でさえ、V₇ → Iへ解決できるものを、V₇ → V₇と進むことによって、V度にとっての偽終止の形をとっている。このことによって続く第42小節で終止感を期待させる（第1の終止）ことになるが、先に述べたようにここではまだ終わらず、ついに第43→44小節で、最終的終止へと向かう（第2の終止）という手の込んだ方法をとっている。この「2度終わる」ことによって、まるで霧雨に煙った景色を見るようなぼおとしたアトモスフェールが効果的に醸し出されている。トルドラは、第4章第1節で述べるようにスペイン市民戦争終結（1939年）後には、カスティーリャ語による《6つの歌》を書いたが、その後はほとんど歌曲を書かなかった。しかしそれでもこのファシズムによる中央集権的な社会情勢の中で、その後もたった2曲ではあったが、カタルーニャ語の詩により《愛の山 Muntanya d'amor》（1947）と、同じく彼の白鳥の歌となった《モンツェーニユの水彩画 Aquarella del Montseny》（1960）を書いたことは、いかに権力によって民族の伝統が弾圧されようとも、彼自身あくまでカタルーニャの文化とアイデンティティの守り手として生き抜こうとしていたことを物語るものである。このガリシア語の歌曲は、それら最後の2つのカタルーニャ語の曲の間に書かれたものであり、もとよりガリシアの出身で、20世紀スペインの音楽批評の世界で多大な貢献のあったアントニオ・フェルナンデス＝シッドに捧げる歌曲集のうち一曲として書かれたものである。しかし先に述べたトルドラの、生涯を通じて変わらなかった民族愛にあふれた姿勢を考慮に入れると、この短いながらも精巧に作られたガリシア語による歌曲に我々は、弾圧に喘いでいるトルドラの祖国カタルーニャと同様に、ファシズムの重圧下にあってその言語的独立を剥奪されているガリシアに対する、トルドラの深い思い入れと同志愛を感じざるをえない。

また詩の内容の示すように、例えはかなく小さな花であってもそれに深い洞察のまなざしを投げかけ、そこから名門名利に溺れ虚飾に取り巻かれた生き方を退け、荒廃した環境の中にあっても生命の本質的な輝きを最大限に輝かせていこうとする雑草のようなたくましさや失うまいとする姿勢を学び取って自己の生きざまの範と為そうとする側面には、民衆の中にあって、あくまでも民衆に分かりやすい誠実な音楽を書き続けてきたトルドラ自身の人生観そのものとも言える思想的にも重要な意味が込められている。

注

第3章 第1節

1. カザルス、パブロ 『喜びと悲しみ』 カーン、アルバート・E. 編、吉田秀和・郷司敬吾訳 東京：朝日新聞社、平成3年(1991)
2. フアン・ソペーニャ 『スペインを解く鍵』 東京：平凡社、平成2年(1986)
3. 赤池経夫 他 『ガウディ建築入門』 東京：新潮社 平成4年(1992)
4. Casals, Pau. Gerhard, Robert. Carner, Josep. y otros. Libro blanco de Cataluña. Ediciones de la Revista Catalunya, Buenos Aires, 1956
5. カザルス、パブロ. 前掲書
6. 赤池経夫 他 前掲書
7. カザルス、パブロ. 前掲書

第3章 第2節

1. 少欲知足は元来仏法用語であり、臨終を迎えた釈尊の次の言葉による。「汝ら比丘、当に知るべし。多欲の人は利を求むること多きが故に苦惱も亦(また)多し。少欲の人は求むること無く、欲すること無ければ則(すなわ)ちこの思いなし」「不知足の者は富めりと雖(いえ)も而(しか)も貧し、知足の人は貧しと雖も而も富めり」(仏遺教経) 足ることを知らず、常に激しい欲望の煩惱に心がとらわれていることが、迷い・苦しみの元凶となるのであることを諭した言葉である。
2. 横浜美術館学芸部編 『生誕 100年記念ミロ展(カタログ)』 東京：日本経済新聞社 平成4年(1992)
3. 榊山絃一著 前掲書
4. 岡村多佳夫 前掲書
5. カザルス、パブロ 前掲書
6. 榊山絃一 著 前掲書

第3章 第3節

1. ロドリゴのこの歌曲は、1934～64年の間に作曲された14の歌曲を集めた《Canciones》（自費出版譜、Madrid）に含まれている。尚この歌曲集には、全歌曲のフランス語・ドイツ語訳詞も記載され、《吟遊詩人の歌》には原詩のカタルーニャ語の歌詞とヘラルド・ディエゴ訳によるカスティーリャ語歌詞も付されている。
2. 中沢新一 『バルセロナ、秘数3』 東京：中公文庫 平成4年（1992）
3. 前掲書