

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4章 レナシェンサ運動の危機と問題意識の深化

第1節 カタルーニャ・ルネサンスの危機

カタルーニャ・ルネサンスの歴史的経緯を扱った第2章第1節及び第2節でも触れたように、レナシェンサは20世紀初頭においては、すでにそのカタルーニャにおける文化運動の範疇を超えて、1714年に自治権を剥奪されて以来カタルーニャ国民の間に徐々に積み重なっていった「反中央集権主義」的国民感情の上に展開された一種の社会運動となっていた。こうした政治・社会的色合いの濃くなりつつあったカタルーニャ・ナショナリズムの傾向を決定的にしたものとして、「1898年の悲劇」すなわち米西戦争におけるスペインの敗北をあげることができる。この敗戦によりスペインは、最後の植民地キューバさえも失い、かつての「日の没することのない大国」から、イベリア半島の一小国へと逆戻りしてしまうのだが、これは同時に政府マドリードの失政であるという国民感情を煽り、これと反比例するかのように、当時レナシェンサの意気盛んなバルセローナの自信を、更に強めることの要因となっていた。

カタルーニャ・ナショナリズムの勢力には、政治上のカタルーニャの自主独立を中央政府との漸進的和解の上に成し遂げようとする比較的穏健な主張を持つものから、カタルーニャのスペイン国家からの自立を真っ向から主張するラディカルな急進共和派まで、多様な主義主張が混在していたが、1906年に行われた国会総選挙において、これらのカタルーニャ主義勢力は連合して、マドリードの中央集権主義に強烈に対抗した。選挙は連合の勝利に終わったが、この動向は同時にマドリードの中央政府内に、こういったカタルーニャ主義は「スペインの統一を破壊する分離主義(separatismo)である」として批判する更なる反対勢力を育てる結果を招くものともなった。

しかし一方で、この選挙における勝利が、カタルーニャの政治的自立への可能性を大きく開くこととなり、第1次世界大戦の始まる1914年に、カタルーニャには将来において自己統治を負うべき行政体としての「カタルーニャ自治団体連合(mancomunitat)」が設立された。その後1931年には、カタルーニャ政府総裁F.マシーアにより自治憲章が発表され、これに次いで、翌1932年9月には、第1共和制の許可によりカタルーニャの自治が認められ、独自の憲法が作成され、正式なカタルーニャ政府の樹立、そして34年にはカタルーニャ政府によるスペインからの独立宣言の発表へと、政治的に目覚ましい前進を見せること

となった。

しかしこの時点では国民運動としてのレナシェンサが、いかにも最終的勝利をおめていくように見えたのだが、カタルーニャの独立はついに恒久的実現を見ることなく、1936年7月のフランコ将軍率いるナショナリスタ党の、対マドリード共和政府反乱の勃発を契機として、内戦すなわちスペイン市民戦争へと突入してしまうことになる。共和主義勢力の最後の砦であったバルセローナは、1939年1月フランコ軍の手により陥落せられ、更には、これまでよりももっと徹底した弾圧がカタルーニャに加えられるようになっていく。20世紀初頭の40年間においてカタルーニャは、まさに理想の実現へ向けての前進とその急激な挫折と瓦解とを立て続けに経験させられたのであった。

1. 不確定性と危機感

祖国カタルーニャのこういった極端なまでの社会的・政治的浮沈は、この地の芸術家・文化人たちに、当然大きな影響を及ぼすものであった。それを端的に示した例をモンボウの《迷いの歌 *Cançoneta incerta*》(1926)のなかに見ることができる。

先に見てきたように、歌曲第1作《灰色の時間》(1915)でモンボウは、いわゆる伝統的なレナシェンサの詩人のテキストを用いることのなかった。また歌曲第2作の《4つのメロディー *Quatre melodies*》においては、モンボウ自らが書いた詩に曲をつけている。このようにレナシェンサの文学的文脈の中には、ほとんど歌曲の題材を求めなかったモンボウであったが、これとは対照的に、最初の歌曲から11年を経て作曲されたこの第2作の歌曲においては、レナシェンサの詩人J.マラガリユの詩の中にその題材を求めている。それまでのモンボウ歌曲における詩の選び方からすると、これは非常に画期的なことと言わざるを得ない。この詩にモンボウ自身が共鳴する人生観、まさにこの時期の祖国カタルーニャの今後の行方、そこに生きるモンボウ自身をも含めたカタルーニャの人々全ての将来に横たわる、ただならぬ不安を嗅ぎ取ったかのように、この詩は彼の心を鋭くとらえたのではなかろうか。レナシェンサの、進取の氣勢に富んだ輝かしさと自信の影に同居する不安定なもろさ、新時代の到来にのみ酔い痴れてはいられぬ不安感を表現するためのテキストを、M.ブランカフォルトのような、新しい世代に属する芸術家の書いた詩ではなく、レナシェンサ文学の最盛期を代表するJ.マラガリユの作品に求めるところに、我々は象徴的な意味を読み取っていかなくてはなるまい。

Cançoneta incerta

迷いの歌

Aquest camí tan fi, tan fi,
qui sap on mena!
És a la vila o és al pi
de la carena?

この道はこんなに細々と
いったいどこに向かうのだろうか
村へと向かうのか、はたまた
尾根のあの松へと向かうのか

Un lliri blau, color de cel;
diu; vine,¹ vine!
Però: no passis!
diu un vel de teranyina.

空色をした青百合が
「おいで、おいで！」と呼びかけるが
ペールのようなくもの巣は
「行ってはならぬ」と声をかける

Serà drecera del gosat,
rossola ingrata
o bé un camí d'enamorat,
colgat de mata?

それは大胆不敵な者の出世のための近道か
危ない滑る坂道なのか
はたまた灌木に覆われた
恋人たちの道なのか

És un recer per a dormir
qui passa pena?
Aquest camí tan fi, tan fi,
qui sap on mena?

それとも苦悩する人が
やすいを求めて逃れてくる道なのか
この道はこんなに細々と
いったいどこに向かうのだろうか

Qui sap si trist o somrient
acull a l'hoste?
qui sap si mort sobtadament
sota la brosta?

この道が人を迎え入れる時には
渋い顔しているのやら
それとも微笑んでいるのやら
茂る葉陰で突然に命を落とすやもしれぬのに

Qui sabrà mai aquest camí

それは誰にもわからない

a què em convida!

I és camí incert cada matí,

n'és cada vida!

この道がいったいどこへと続いているのかは

朝な朝なにこの道は迷いに満ち

そして人生もまた同じなのだ!

詩は、山間が続く行き先のわからない「道」とそれを取り巻く環境としての自然をアレゴリーとしながら、終局的には、人生や人の運命の行方の不確かさ、人生の分岐点における進むべき方向の選択のおぼつかなさといった不安を語っている。

モンポウは、先に述べたように最初の歌曲以降ほぼ10年間歌曲を書いていない。《灰色の時間》において観察されたようにモンポウは、レナシェンサの時代思潮に満たされたカタルーニャの文化的環境の中にあっても、その一般通念に身を任せるのではなく、人々や社会の共通概念をもう一度彼個人の目（それは往々にして既成概念へのシニカルな洞察を加えている）で見定め、個人の心で再度感じ捕らえ直すという立場を強烈に取っていた。そういったモンポウにとってみれば、おそらくこの10年の間、レナシェンサ精神漲るカタルーニャの自国語の詩の中には、彼個人の独特な感性に訴えかけ、歌曲作曲への創作欲をかきたてるような詩が、非常に少なかったに違いない。むしろモンポウは、表向きは20世紀初頭以来、力強い前進を続けるカタルーニャ・ナショナリズムの怒濤のごとき勢いの背後に、その運動を根底から危うくするような看過できない不安定な要素を、芸術家特有の鋭い直感で感じ取っていたのだといえる。

その直接の原因と思われる事件が、この曲が書かれる3年前に起こっている。1923年に勃発したカタルーニャ総督プリモ・デ・リベラ將軍によるクーデターの成功である。本論第2章でも取り上げたように、この軍事独裁の下に、1930年までカタルーニャでは、カタルーニャ民族主義の弾圧の嵐が厳しく吹き荒れ、カタルーニャの旗、カタルーニャ語の公用禁止、カタルーニャ語による教育の禁止等を初めとして、カタルーニャのアイデンティティーと愛郷精神のことごとくが踏みにじられてしまう。モンポウが《迷いの歌》を書いたころのカタルーニャはまさにこの軍事独裁下の重圧の真っ只中であつたのである。

h音を基音とするフリギア旋法すなわち「ミの旋法」による冒頭部分のピアノには、《灰色の時間》にも見られた「重なり合う2度音」が置かれている。

このうちピアノのバス音hは、ミの旋法の基音として保続音的に機能しているが、《灰色の時間》冒頭部ピアノで用いられていた内声の長2度の隣接関係は、この曲では、ソプラノとアルト(fis-e)という形で現れ、更にテノールとバスとが短9度(c-h)一転回して

考えればこれも短2度—を形成するという「2重の2度の隣接」を用いている。これによって、冒頭からこの曲の持つ苦渋感は一層強調されているのである。

更に歌の最初のフレーズ末の *qui sap on mena* 「(その道が) どこへ(人を) 導くのかをいったい誰が知っているだろう」を終始させるピアノのハーモニーでは、hを基音とするミの旋法によりながらも、この時点ではフリギア(ミの旋法)による終止形一般に常套的に見られる *dis* は用いられてはいない。第9、10小節の終止においてもやはり同様であり、このことによって、更に「ミの旋法性」にさえ確定することからも逃れようとしている。

(楽譜例 4-1-1-a-1: 1-10)

Moderato (♩ = 46)

A - quest ca - mi tan fi tan fi qui sap ou

me - - na Es a la vi - la oes al pi de la ca - - re - - na Un

詩節第2連に入り、第11小節 *poco più mosso* からは速度の変化(四分音符 = 46→52)と共に曲調は明らかに長調を意識し始める。これはテキストの「青いゆり」「くもの巣」の擬人化された直接法的呼びかけと無関係ではない。

第11小節から後6小節半の間にわたって、ピアノのバス音gは保続音的に機能しているが、和音はaを基音とする自然の7の和音の「第3転回形」が用いられている。この通常カデンツにおいては、むしろ解決の直前に置かれることが多い「第3転回形」が、6小節

半の間、解決されることなくそのまま続けられることにより、ここでも再び安定性から逃れようとする傾向が強められている。

(楽譜例 4-4-1-a-2 : 11-16)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 11, 12, and 13. The second system covers measures 14, 15, and 16. The vocal line is in a soprano register. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. The tempo is marked 'poco più mosso' with a quarter note equal to 52 beats. The lyrics are: 'lli ri blau co lor de cel diu: Vi na, vi na Pe ro no pas sis diu un vel'. The piano part includes markings for 'legato' and 'poco rit.'.

また第14小節後半では、ピアノのテノール(fis)に対するソプラノ(g)が一応同時に鳴ることは避けられてはいるにしても、この点ではもはや伝統的な和声法上での矛盾を気にかけるようになってきているといえる。こうした音階内の7音を均等にとらえて扱おうとする傾向は、ストラビンスキーを初めとする新しい傾向に影響されているとも見れる。

モンボウは第18小節において、すなわち詩の第2連末において、一応前半部の1つの終止を与えている。それは第17小節において、rit.を伴うピアノの平行的下降によって導かれてくるのだが、こうして導き出されてきたものは、これもまたf上の自然の7の和音の「第3転回形」である。

(楽譜例 4-1-1-a-3 : 17-20)

de te - ra nyi - na Se - ra dres -

同じユニオン・ムシカル・エスパニョーラから出版された同曲の初版の楽譜では、この第18小節のピアノはすべて2分音符で書かれていた。このことからモンボウが、ここに1つの終止を置こうとしたことは明白である。

(楽譜例 4-1-1-a-4 : 初版の15-18)

ro no pas - sis dib un vel de te - ra - nyi - na

ここでこの作曲家にとっては、通常「終止感」とは別の機能を持つ第3転回形に、終止感を感じ取っているという興味深い側面を発見することができる。またこのように初版では、終止として、記譜上にも示したもの（すべて2分音符）を、後の版ではバス音を「符点4分→8分音符」へと書き改める点には、更にモンボウなりの安定性（この場合彼に特徴的な「第3転回形による終止感」）からも回避しようとしている姿勢をうかがい知ることができる。

第20小節からは、再びh音が保続音的に用いられるが、今までになかったdis音の出現で、全体的にホ短調が確立している。しかしこの曲の他の箇所よりも比較的調性感を持ったこの部分においてさえも、我々は更に安定感から離れようとする、もしくは調性のおさ

まり方に対してこれにショックを与えようとする現象を発見する。

その第1は、第23小節に見られる「hを根音とする属7の上に立つaを根音とする長3和音(A on B₇)」や、第27小節に見られる「hを根音とする属7の上に立つaを根音とする属7にb9thを付加した和音(A₇b9 on B₇)」という、いうなれば『2階建て和音』の使用である。

(楽譜例4-1-1-a-5:23と26-28)

23 26

gra - ta o !

rat col-gat de ma - ta.

poco rit.

A/B₇

A₇b₉/B₇

7

第2は、第25小節第2拍に見られる偶発的和音で、これも "Fm₇b₅ on E₇" といった『2階建て』構造を持っている。

(楽譜例4-1-1-a-6:25)

25

mi d'e - ne - mo -

Fm₇b₅/E₇

テキストの第3連に入って用いられ始めた『2階建て和音』は、続く第4連において、更に積極的に用いられ、第29小節では "D on E" が、第30小節から第31小節では、 "D₇ on G" → "C on B₇" (ただしCコードは第1転回形) がそれぞれ用いられる。特に第30小節第4拍のピアノ内声は、異常とも言える "b"を持ち、この響きが、第4拍に対して独特な浮遊感と「伸び」を与え、その結果、歌の旋律に対しても必然的なルバートを要求して、テキストの "qui passi pena" 「苦悩する人が通る(道)」が取り分け印象的に歌われることを意図している。

(楽譜例 4-1-1-a-7: 29-31)

第4連の最後に、モンボウは特別な「思い入れ」を持ったに違いない。これまでピアノに根音としては用いられなかった（もしくは秘蔵しておいたと言っても良いかもしれない）a音が、ここで初めて根音に置かれて、SDによる即ちホ短調における変格終止で、第4連を締めくくっている。（第34小節→第35小節）

(楽譜例 4-1-1-a-8: 33-37)

第5連からはモンボウは、冒頭部の音楽を完璧に再現していくが、しかしその再現への向かい方も決してe-mollのT（トニカ）に入ろうとするものではない。元来曲頭それ自体をトニカではなく、いきなりVの和音を以て始めていたのだが、それはこの再現部においても効果的に機能しているのである。

初版では、第54小節において歌が第6連の最後まで歌った後は、ピアノだけが構想をして終わる形をとっていたが、第2版では、モンボウは第59小節から再びテキストの最後の2行 "I és camí incert cada matí, n'és cada vida!" 「朝な朝なにこの道は迷いに満ちている。人生もまた同じなのだ！」を繰り返すことにしている。歌と共にこの曲を終止させることを望んだということ以上に、この詩の意図するところを殊更に強調したかったが故と受け取られる。

最後は曲中の第28小節と同じくミの旋法感を残しつつ、さりとしてここでも伴奏部のd音をdisにせず終わっている。続くとも留まるとも知れぬ曖昧な雰囲気を残したまま、果てしなく不確定な迷いのままに…。

ここでこの歌曲においてモンポウが用いた特記すべき音楽語法をまとめておこう。そのうちのいくつかは第1作にもすでにその萌芽が見られたが、①ありきたりな安定性からの回避を行うために、ディアトニックでしかも長調・短調のいずれにも寄らない「中間性」を用い、たとえ旋法を用いてもその終止には伝統的・確定的な和音を用いないこと。②「苦渋感を表す長2度」の多様が見られること。③『2階建て和音』の多様。④従来の機能と声の伝統から組み立てたのではない偶発的の和音。⑤「第3転回形」に終止感を感じるといふ彼独自の終止「観」を持つことなどであろう。



③の『2階建て和音』について考えるならば、1つにはテキストの持つ「2面性」を音響的に表現したいという要求が根底にあると思われる。また往々にしてきりつめた表現・表現の簡素化を追求することが特長として強調されがちなモンポウの音楽だが、その反対にある時には、多くの音を「おびただしく積み重ねたい」という欲求をも強く持つというモンポウの和声感の新たな側面を示しているとも指摘できよう。

本来7・9（さらには11・13）の付加音を持つ和音は、ドミナント的性格、即ちトニカへ解決しようとする勢いを持つものであるが、このドミナント機能をもつ和音が、更に2階建て構造に組み合わせられることによって、2つの和音各々の構成音の持つ高次倍音が一層複雑に鳴って、一種のカオス状態を形成し、これによって次に期待される統合感＝解決感をより一層強く要求するようになるわけである。このようにしてドミナント和音の連続によって、解決を期待させながらも、本来落ち着くべきトニカに至らぬまま、いつまでも続いていくような浮遊感が形成されるのである。

また例えば、"A₇ b 9 on B₇"であるとか"Fm₇ b 5 on E₇"といった、隣接する2和音を2階建てにするということは、第7音から第9、11、13音までの積み重ねだけでは、モンポウにはすでに物足りなくなってきたという観察をすることもできよう。これは、13音までが形成するのは別の倍音を、少々乱暴な言い方をすれば「架空の15の和音」のようにして新しい響きを生み出したい、もしくは先に述べたように、従来よりもっと多くの音をおびただしく堆積させたいという個性的な追求が強く働いたことを示すものである。

モンポウの初期歌曲の時代には、12音技法はすでにヨーロッパ音楽の新手法として定着しつつあったが、12音を同列に扱うという点からすれば12音技法は言うなればポリフォニック的作曲技法である。ある作曲家の好みとする手法から、対位法的か和声的かという立てわけを行なおうとするならば、このように和音における新しい響きを追求しようとしたモンポウは、和声的作曲家である立場にいたという見方をすることもできよう。

⑤の通常の終止感からは逸脱した終止「観」を持つ点については、上に見たようなテンション的な好みの対局において、モンポウには、ありきたりのTに落ち着くのではないものに終止感を覚えるといった、彼独特の終止「観」があり、テンション的效果を曲中に用いたとしても、常に解決されないままに流していくのではなく、彼独自の方法で音楽に句読点をもたらす何らかの「文法」を、和声的にも創り出したいとする気持ちが現れているのだと見るべきであろう。その1つが、この曲では、第18小節に見られるような「Ⅱの和音の第3転回形」を彼なりの終止形として用いているところに現れている。またこのことは同時に、モンポウは和声において基本位置よりも転回形を用いたいとする欲求が強い作曲家であったということも感じさせ、後に述べる圧倒的に基本形を好むトルドラの和声とは好対照を見せている。

別巻の楽譜資料にはこの曲の初版を参考として掲載しておいたが、初版の楽譜にはいたるところに""(un petit retardant = un poco ritardando)や""(un retardant més accentuat = より強調されたリタルダンド)を示す記号が書き込まれていたが、第2版からはそれらのほとんどが消し去られるか、もしくは"poco...rit...."などという表記に書き換えられている。しかし、これらは初版で考えていたテンポ感の揺れを一切無視して一定に保つことに変えたのではなく、むしろその逆で、旋律と和声とが醸し出す、より自由なルバートとア・テンポを、演奏者が感じ取って演奏することを意図したものとするべきである。特に第2版にも指示として残された第13～14小節のフレーズ途中におけるルバートはかなり意図的なものである。こうしてこの曲の様々な箇所において生み出される、流れ行くともまた留まるとも知れぬ動きは、テキストの意味との密接感を以て、実際の演奏において十分に生かされなければならぬものである。

b. 《迷いの歌 Cançó incerta》1927 (J. Carner / E. Toldrà)

トルドラが、その前年にモンボウによって作曲されていたJ.カルネーの同一の詩に作曲した時、当然モンボウの歌曲を意識せずにいたはずはあるまい。しかしトルドラの場合はこの詩の不確定性のテーマに音楽的表現の焦点を集中させたモンボウとは対照的に、人生の「道」のアレゴリーとして用いられている自然界そのものを描くことにまず重心を置いたようだ。

曲は冒頭から、根音をバスに持つ、すなわち基本位置という安定感のある和音を持って始められる。バスが基本位置に置かれることは、この曲の転調的部分やその他様々な箇所においても高い頻度を持っている。

(楽譜例 4-1-1-b-1 : 1-2 / 25-26 / 44-45)

Comodamente mosso

Es dur:

p ben legato

25 26

G dur: Pe-rò: no

pp subito

mf a tempo:

tempo.

ma - ta?

As dur:

旋律においては、モンボウの同名の曲でも旋法性を帯びていたが、トルドラの場合も、最初の連の第2詩行と、第4詩行末の es-d-b の音進行に見られるような旋法を用いている。単なる偶然とであるとも言えようが、この「琉球音階」を感じさせるような音進行は、更に第30小節においては、G-durの中で、c-h-gという同じ音程関係を以て、都合3度モチーフとして現れ印象付けられる。（《五月》の分析においても日本の「陽旋法」による旋律線を見たが、トルドラには時折ここうした東洋趣味が見られるようである。）そして4度目にはc-mollの中で、3番目の音が第1モチーフのそれよりも半音高められた形 es-d-hをとることになる。このことによって詩句 "qui passa pena" 「苦しみを逃れる」に強調が置かれ、同時に歌の前半部のクライマックスを形成することで、曲を2分する大きな句読点的役割を持たされている。

(楽譜例 4-1-1-b-2 : 7-8 / 12-13 / 30-31 / 49-50)

このテトラコルドの第1モチーフは、再現部として扱われている第5連第2詩行末 "acull a l'host" 「人を（客として）迎え入れる」に置いて忠実に繰り返されるが、詩行の対応関係においてその直後に現れる "sota la brosta" 「茂る葉陰で（命を落とすかも知れない）」では、es-des-bと、中間音を d → des に半音下げた音程間隔のヴァリエーションを加えて、詩の語る不安感と気持ちの陰りと共に沿った旋律を創り出している。そして最終詩行 "n'és cada vida" 「人生もまた同じ」においては、第1モチーフに回帰している。このようにトルドラの場合には、連の持つ意味を締めくくる詩行末を歌う旋律に1つのテトラコルドを設定し、まずこれをモチーフとして確保する。そして更にそのテトラコルドの4度幅が持つヴァリエーションを選び、利用しながら各連の雰囲気の違いにコントラストをつけようとするやり方を取っている。確保したモチーフをヴァリエーションを加えながら何度も用いるという点においては、非常に古典的な手法をとっているといえよう。

(楽譜例 4-1-1-b-3 : 64-65 / 69-70 / 80-81)

この方法はピアノの伴奏パターンにも頻繁に現れ、冒頭のピアノ内声の動き(f-es-c-d及びこれと3度平行のas-g-es-f)は、まず第25～26小節のソプラノ g-f-d-fに展開され、第54～55小節の左手に g-f-d-fと3度・5度平行で動く部分として3度現れる。

(楽譜例 4-1-1-b-4 : 54-58)

また第10～11小節のソプラノの順次下降 b-a-g-fは、まず第15～16小節の f-es-d-cに、そして第44～45小節の b-as-g-fと、やはり3回使用される。

(楽譜例 4-1-1-b-5 : 10-11 / 15-16)

第25小節へ向かう「平行的な転調」はトルドラの《五月 Maig》(1920)にも見られた転調だが、ここではシューベルト的な色彩感を伴いつつ、第2連の第1、2詩行と第3、4詩行の語る内容的対比を描くことに気を配っている。これはモンボウの作品には見られなかったことである。

またこの第2連第4詩行の終止には、完璧な陽旋法を用い、しかもそれまでのバスに根音を置く伴奏パターンを、高音域を用いる形へとムードの変化を持たせて終わらせているが、これに続く第3連を、歌とピアノがユニゾンで演奏することにより、更に詩の内容の変化に添わせた意図的な対比を作っている。

また更に第34～39の旋律に2回現れるヴァーグナー的増音程も、このおしなべてディアルトニックな曲調の中に突如現れることによって、印象的な用いられ方をしている。

(楽譜例4-1-1-b-6:34-39)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time, with lyrics 'Se-rá dre- ce-ra del go- ros-so-lain-gra-ta'. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time. The score includes markings for 'mf a tempo.', 'ritard.', and 'pp a tempo.'.

モンボウの曲においても特別の思い入れが感じられたとした第4連第4詩行末の処理には、トルドラは、ドビュシー的あるいはプッチーニ的影響の強く見られるペントニックによる和声を用いて、彼なりの強調を行っているが、ここにおいても前出の「高音域を用いる形」へと伴奏パターンを変化させている。(楽譜例4-1-1-b-4参照)

この曲を巡るトルドラの作曲上の特長は、①伴奏部にはほとんど常にバスに根音を置いた基本位置を用いていること。②1つのモチーフを必ず確保し、次にこれを様々に展開させる古典的手法を取っていること。③詩の枠構造を忠実に表現するための明確な対比・変化を求めていること(陽旋法を用いた和声的終止→歌・ピアノ共にユニゾンで奏される増音程を含む旋律線)。④①での和声が月並みに陥らない様に、所々に高音域を効果的に利用する部分を挿入してムードの変化を求めていること。⑤全体として調和・統合・合理性を追求していることなどが上げられる。

特に⑤の特徴は、この曲の様に「不確定性」をテーマにするような詩を用いている時でさえ、トルドラの場合はモンボウとはまったく対照的で、曲調も調和のとれた安定性をほとんど失うことがない。曲の最終的印象を決するであろう曲尾においても、調のIの和音の基本位置で終わり、しかもバスが8^{va}で重複されて、ことさらに完結感が強調されている。テーマのメッセージへ至るためのアレゴリーとして用いられている「自然界」の様々な情景は、モンボウの場合には音楽的表現の中心的関心の対象とはされていないが、トルドラの場合では、詩人が詩を展開させる方法に忠実に沿って、もしくは読み手が詩人の言

葉による案内に導かれてその中心的メッセージへと到達する、そのプロセスの実際を音楽的に表現しようとしているといえる。しかも曲調は楽観的な明るさに満ちており、トルドラの曲では最終詩行の「人生もまた同じ」が歌われた後に、自然と人間の一生とが而二不二（一見2つの別個のものと見えるものが、実は表裏一体もしくは不即不離の強い関係性の下に存在し合っていること）であることへの哲学的法悦感さえ漂うほどである。

以上同一の詩を巡る両者の作曲技法上の相違を見てみると、モンボウは、その中心テーマである「不確定なもの」を、なかなか解決に至ろうとしないドミナントを連続的に用いたり、1つの響きに確定しない2階建て和音を用いることで表現しようと努め、一方トルドラは、詩のテーマが導き出されてくるプロセスそのものを、自然の情景描写を通して忠実に再現しようとしている。むろんこれら2曲には、それぞれの作曲家の音楽語法の違いや、作曲法自体による差異にも原因はあるものの、詩を音楽によって表現しようとする際の着眼点の違いが鮮明に出ている。また詩自体に、人生の分岐点における選択の難しさと共に伴う不安が扱われているだけに、この2人の作曲家のこうした明確な作曲態度の違い、選択している方向性の違いはそのこと自体非常に象徴的でもある。

軍事クーデター成立直後の社会情勢の中で、モンボウの作品には、つねに社会不安が色濃く現れ、未来への見通しの悪さに対する悲観的な調子がぬぐい切れない。そこにはカタルーニャの未来に対する問題意識の深さといったものを感じ取ることができる。一方そのようなモンボウの作品より1年後に、同じ詩に作曲されたトルドラの作品は、レナシェンサの文脈から抜け出すことはなく、自然と人間の生きざまとの共通意識に目覚めた者が感じる喜びをさえ感じさせる。しかし後者の音楽が持つ余りにも強い安定性は、ともすると詩の中心テーマから逸脱していると思われなくもない。

2. アイデンティティー拡散—存在根拠の喪失

スペイン内戦で民主勢力を敗退させ、勝利を収めたファシズムの勢力が、共和政体の最後の砦であったカタルーニャにその後、第2次世界大戦の戦中戦後を通して徹底的な弾圧を加えたことを、いまさらここで詳しく述べあげる必要もなかろう。

モンポウの歌曲集《夢のたたかい》は、この重圧の時代に書かれ始めたものだが、筆者はそこに、単なる悲劇的恋愛詩としてだけではない、失われゆくカタルーニャへの挽歌にも似た悲痛な響きを感じ取る。あまりの悲しみに、眼前の事実をどうしても事実としてとらえられない錯綜した精神状態、存在の事実それ自体をまず疑ってかからなければ、存在をとらえる術を失ってしまいそうな強迫観念。これらが虚無的な恍惚感を伴って迫ってくる。こうした懐疑主義的な世界を描くという点では、例えこのような時代を迎えなくともモンポウには、すでにその出発点から精神的用意が十分にできたいたようにも思う。そういう点からすれば、カタルーニャにとって逆境の時を迎えたこの時代こそ、彼モンポウがその特有な、孤独でもの悲しい音楽を奏でるのに最も適合した時を得た、という感がなくもない。

a. 《Damunt de tú només les flors 君の上には花だけが》1942 (J.Janés/F.Mompou)

Damunt de tu, només les flors	君の上には花だけが
Damunt de tu, només les flors.	君の上には花だけが置かれ
Eren com una ofrena blanca:	それは白い捧げ物か。
la llum que daven al teu cos ²	君の体を照らすひかりは
mai més seria de la branca;	もうすでに枝からのものではない
tota una vida de perfum	その花の口づけをもって君は
amb el seu bes t'era donada.	香ぐわしい命のすべてを与えられたのだ
Tu resplendies de la llum	君は輝いていた 閉ざした瞳が宝と抱く
per l'esguard clos atresorada.	光に照らされて

¡Si hagués pogut ésser sospir
de flor! Donar-me, com un llir,
a tu, perquè la meva vida

もし花の吐息となれたなら そして
百合のようにこの身を君に捧げられたら
わたしの命が君の胸の上で
朽ち果てるように

s'anés marcint sobre el teu pit.
I no saber mai més la nit,
que al teu costat fóra esvaïda.

そうして君のかたわらで雲散霧消していく
ような夜を知らずに
いることができたなら

モンボウの歌曲の中では最も有名なものとなった《夢のたたかい》の第I曲である。テキストを吟味してその共通する側面を分析してみると、組曲《夢のたたかい》はこの曲に限らず、全体として「存在そのものに対する疑問」「存在と非存在との境界の不確かさ」なるものをテーマに、詩を選んできていることに気づく。

メユーは、歌の旋律に見られる <Aa Ab A'a A'b> の単純な形に、民俗音楽からの影響を指摘したが、更にもう一步立ち入ってここで新たに注目すべき部分は、A'a のフレーズ末（第18-19小節）に「モンボウらしい和音の用い方の原形」を見ることではなかろうか。（楽譜例4-1-2-a-1:18-19）

その部分は、詩の第一連を歌うすべてのメロディーのクライマックスに当たる部分で、しかもそこにモンボウの作品に頻繁に現れる特徴的な響きを聞くことができる。この特徴を構成するものは何なのか。

第18小節第2拍の裏にあたるg音は、小節内の和声 F#m7では「逸音」に相当するが、このようにメロディーが逸音へ向かった後に、そのメロディーを受け取るための和音としてモンボウは、一風変わった和音を置くのである。ただしこの第19小節の場合（II7の第3

転回形)は、同じようなパターンで他に見られるほどの奇妙な和音とまではいえないかもしれないが、後のモンボウのこういった響き、あるいは彼のボキャブラリーを特徴づけることになる、その原形と見ることができる。例えば《Pastral 牧歌》第5小節第2拍においては、F#₁₃の最上音すなわち第13音に相当するd音が、転回されて最低音に置かれているが、この奇妙な配置の和音は、やはり歌唱声部の第2拍裏の逸音 Fisを待ち受ける。(このうち和音構成音の11や13を転回して低音へ持っていく手法は、第2曲で盛んに用いられるようになる。(次項b参照)

(楽譜例4-1-2-a-2: 《Pastral 牧歌》4-5)

更にもうひとつは、解決の遅延をあげることができる。第24小節からを一応5声部(SM₂ ATB)として分析すると、第24小節の1拍目は、第2拍において和音 "Bb₇ b₉"となるものに、倚音であるdes(cis)をM₂パートに含んで始められる。同小節でSパートのメロディーラインは、第2拍裏に gesという逸音へ向かい、第25小節では第2拍目において Gb_{aim} を構成する前に、前小節からの保留されたM₂パートの ces音が、再び和音外の非和声音として besへ進んで、G b_{aim} を確立する。そしてSパートは更に、2拍目裏で f音という逸音を持って先へ進む。(第25小節及びそれ以降のb音は、保続音としてこの際和声的には無視して考える)

(楽譜例 4-1-2-a-2 : 21-25)

Poco piu mosso

ri_a de la bran - - ca.
ri_a de la ra - - ma.
viendrait plus auz bran - - ches.

更に26小節からはより複雑になる。、M₂パートの非和声音esesは des音に解決し、この第2拍において"Cb₉"を確立するが、同時に第2拍裏でTパートは、逸音 cesを持たされる。更に同様にして、第27小節での解決は、更に2拍目裏にまで持ち越されるというように、後へ後へと解決が遅延されていくのである。この解決の遅延（ディレイ・オヴ・ソリューション）は、例えばラフマニノフのプレリュードやピアノ・コンチェルトなどにも多く現れるが、救いようのない深い悲しみ、身を裂かれるような酷烈な嘆きを表現するのに非常に効果的な手法とも言える。そしてその連続的使用によって、詩の語る悲劇性は、いやがうえにも増していく。この手法は、自らの作品に、実に多く用いられていて、モンポウらしさを刻印する常套手段ともなっている。

またこのように故意に遅らされている解決によって、音楽の流れにブレーキあるいは、一種の「ため」のような効果が生み出される。この「ため」が詩のテーマともなっている恋人の突然の死を目の前にした詩人の忘我状態、悲劇的現実と非現実的願望のはざまでの夢想の表現となっている。

この曲では項の冒頭に述べた、逸音からⅡの和音に進む形と、やはり逸音を含むクロマティックな旋律に「解決の遅延」が重なって、引き裂かれるような悲しみの絶妙な表現が達成されていることに注目しておく。

(楽譜例 4-1-2-a-3 : 26-30)

b. 《Aquesta nit un mateix vent 今夜同じひとつの風で》1946 (J.Janés/F.Mompou)

Aquesta nit un mateix vent

今夜同じひとつの風で

Aquesta nit un mateix vent

今夜同じひとつの風と

i una mateixa vela encesa

同じひとつの燃える帆かけ舟が

devien dur el teu pensament

君の思いと私の思いとを

i el meu per mars on la tendresa

海へと運んでいくに違いない

es torna música i cristall.

愛が音楽と水晶に姿を変えるあの海へと

El bes se'ns feia transparència

そこでは二人の口づけが透明になる

- si tu eres l'aigua, jo el mirall -

君が水なら私はそれを映す鏡

com si abracéssim una absència.

あたかも二人は ただひとつの「不在」を
抱き合うかのよう

¿El nostre cel fóra, potser,

私たちの空は、おそらく

un somni etern, així, de besos

夢見ているのだろうか

fets melodia, i un no ser

旋律となり、「無」と化した口づけを

de cossos junts i d'ulls encesos

白い炎に燃えるまなざしを

amb flames blanques, i un sospir

百合のような白い絹の肌を抱きながら

d'acariciar sedes de llir.

溜め息する結び合わされた肉体を

前項 a で少し触れたが、この曲では、冒頭から和音構成音の 11 や 13 を転回して低音へ持っていく手法が取られている。

(楽譜例 4 - 1 - 2 - b - 1 : 1 - 4)

Andante-plácido

3 *p*

$C_7^{\#11} b_{13}$ $D_7^{b9} \#_{11} b_{13}$

A -
Si
Cet.

冒頭 8 小節間では和音は 2 小節ごとに変わっていくが、その最初のものは $C_7^{\#11} b_{13}$ で、このうち第 13 音にあたる a 音がバス声部に、第 9 音 d がテノールに置かれる。第 2 のもの（第 3 - 4 小節）は、 $D_7^b 9_{11} b_{13}$ であり、第 11 音 g がバスに、第 7 音 c がテノールに置かれる。また第 3 の和音（第 5 - 6 小節） $G_{m7} b 9_{11} b_{13}$ と、第 4 の和音（第 7 - 8 小節） $C_7^b 9_{11} b_{13}$ もその左手パートに、第 9 音より上の構成音が転回されて含まれる。

(楽譜例 4 - 1 - 2 - b - 2 : 5 - 8)

ques - ta nit un ma - teix vent i u - na ma - teix - a ve - la en - ce - sa
pen - sa - mien - to de los dos a un mis - mo vien - to y ve - lu ar - dien - do
te nuit là, un mè - me vent lu mè - me voi - le in - cen - dié - e

$(C_{m7}^{b9} \#_{11})$ $C_7^{b9} \#_{11} b_{13}$

第 9 小節目からは、1 小節ごとの和音の変化となるが、それまでより素直な形へと変容し、 Bb_6 の第 2 転回形 $\rightarrow F_7$ の第 2 転回形 $\rightarrow F_7^b 5$ の第 2 転回形 $\rightarrow Eb_6$ の第 2 転回形 $\rightarrow Ab_{m6}$ $\rightarrow F_7^b 5^{\#9}$ と進み、曲調もそれまでよりも明るくなる。その次第次第に変容していく色彩の変化は、愛し合う者どうしの感情が、互いにはなれた違う場所から、同じ透明な海へ運ばれて浄化されていくさまを表現している。そこには連続するドミナント和音の醸し出す浮遊感を得て漂よいながら、思いが風に乗る空間を、そして風をはらんだ帆が静まりかえった水面を滑るように運ばれていくさまが描かれるのである。

(楽譜例 4 - 1 - 2 - b - 3 : 9 - 1 4)

Musical score for measures 9-12. The top staff shows the vocal line with lyrics in French. The bottom staff shows the piano accompaniment with chords Gm7, F7⁹, F7^{b5}, and Eb⁶.

9 10 11 12

de - vi - en dûel teu pen - sa - ment i, el meu per mars on la ten - dre - sa
de - bió es - ta no - che de par - tir por ma - res don - de nues - tro tier - no a - mor
devaient guider nos deux pen - sées le long des mers où lu - ten - dres - sé

Gm7 F7⁹ F7^{b5} Eb⁶

Musical score for measures 13-14. The top staff shows the vocal line with lyrics in French. The bottom staff shows the piano accompaniment with chords Ab^{m6} and F7^{b5}#9. The tempo marking "Meno mosso" is present above measure 14. A handwritten note "(次回へ)" is at the end of the score.

13 14 *Meno mosso*

es tor - na mu - si - ca i cris - tall. El... bes se'ns fei - a
se vuol - ve mú - si - cay cris - tal. Nos... e... ra el be - so
se chun - ge en mu - sique et cris - tal. La... bai - ser... s'est fait

rit - - - - - f → (次回へ)

Ab^{m6} F7^{b5}#9

その浮遊し漂う世界に、突如変化を与えるように第15小節の和音は分け入ってくる。この和音(ges-ces-a-d-es)とその次の和音(f-b-as-des-es)とは、第16小節の Eb₇ b₅¹³ (es-a-g-des-g)へ向かう「二重倚和音」である。そしてこれに続く第17小節の2つの和音も、同じく第18小節の F₇ b₅¹³への二重倚和音である。これらはそれぞれの解決へ向かってなだれ込むようなエネルギーを持ち、レシタティーヴォ風にテキストが語られる中に7度上への跳躍音程を伴って現れる "transparència"「透明(になる)」"el mirall"「鏡」という語句にただならぬ意味を持たせる。

(楽譜例 4 - 1 - 2 - b - 4 : 16 - 20)

trans-pa... ren - cia
trans-pa - ren - cia
trans-pu .. ren - ce

si tue - res l'ai - gua jo el mi - .
si el a - gua tu - es - pe - jo
tu é - tais l'eau moi le mi .

molto espress.
rit.
a tempo
rall
yo-roir
*com .
cual
com -*

pp
sfz
p

E^b7^b5 13
F7^b5 13

この曲には、自分の語法を持つようとするモンボウの模索が見える。特にそれは響きに対する実験的興味であり、倍音構造として上にあるものを、例えば下に降ろしてみたらどうなるだろうか、今までと違った響きの世界が開かれてくるのではないかと探究するモンボウの姿である。

モンボウにおけるカリヨン趣味、すなわち「鐘」の音に対する興味は、良く指摘されることでもある。彼の父親は、鐘を鑄造する職人であった。モンボウは少年時代からいろいろな鐘の音を聞き分ける才能があって、よく村人たちを驚かせることがあったとどの伝記も伝えている。カルメン・ブラーボも、モンボウは「鐘の音を聞き分ける天才だったのよ」とも語っていた。鐘を聞くことは、鐘の発生させる多種多様な倍音を同時に聞き分けることにつながる。否むしろ中心となる音とほぼ同程度のヴォリュームで鳴り響く倍音を持つのが、鐘の特徴であろう。その鐘の倍音で最も特徴のあるのは、第6倍音といわれる。1aに対してdoに相当するこの長6度の関係にある音を下に置いて、メロディーと平行6度で弾くと、あの特徴的な鐘の音を奏でることができるが、「本来上にあるものを下に転回させてみる」というのも、あるいはこのような鐘の音への興味がヒントになったのではな

いかと考えることもできる。

鐘職人の息子として、また並みはずれた音響センスを持ち合わせたモンポウは、こうしたはっきり誰の耳にも聞き取れる倍音ばかりでなく、ひとつの音のうちに含まれる多種多様な音を、いつも耳の中にとらえていたに違いない。彼の作品には、和声の音を累々と堆積させたいとする姿勢も見える一方で、譜面上に実に少ない音でしか書かれていないような、いわゆる「風通しの良い」譜面（ふづら）を持つものも多いのだが、この現象もあるいは、ひとつの音に含まれる倍音を常にとらえる彼の耳であってみれば、結果的に譜面上に多くの音を書き込まずとも、欲している全ての音は倍音として、おのずから堆積されてくるととらえていたのではないだろうか。

それでも必要とされれば作曲家は譜面上にその音の全てを書き入れるものであろうか。モンポウの場合はどうもそうではなかったようだ。例えば、第3章第2節で扱ったように《サン・マルティ》の中間部には、大きく分けて3部構成からなるこの曲の、最初と最後の南米風な「楽天的かつ和声的」にはさまれた解し難い部分があったことを思い出してみよう。（当該箇所楽譜例参照）ここでは、分析的にとらえようとするアプローチを覆すのは、第18小節や第19小節の第3拍目の音であった。こういった場合においても、ピアノが奏でるその小節は、ペダルで解放されているのだから、第3拍目に、機能外和声の異質な音を、例えたった1音だけ挿入したとしても、その音には多くの倍音が同時に付随して鳴り響くのであるから、その前からすでに響いている和音とこれらが混ざり合って、非常に豊かな音響が作られるはずである。であるからもうこれ以上の音を付加する必要もない、とモンポウは結論したと考えられないであろうか。

それはこの曲の場合、ドビュシーにもよく見られるタイ記号（便宜上「開かれたタイ記号」とでも呼んでおこう）に現れている。ピアノ左手に開かれたタイ記号のある箇所（例：第1-3小節及び第5-6小節）と、ない箇所（例：第4, 7-8小節）が明確に示されている。これらの「ある」箇所では、ペダルによってピアノのソプラノ声部のたどる音一つ一つが響き残ったまま、ハーモニーと溶け合わされることを、積極的に指示しているのである。（ただし開かれたタイ記号の「ない」箇所でのレガートのためのペダルについては別ものとして考えなくてはならない）

筆者がモンポウ歌曲における歌手の声とピアノ伴奏の音量とのバランスについて質問した際、カルメン・ブラーボは、歌手とのバランスが余程崩れない限りにおいては、グランドピアノの蓋をなるべく「全開」の状態にして演奏することが好ましいのだと強調し、次

のように語っていた—「それは、モンポウの音の世界は、まずピアノと歌手との『音場』での充実があって初めてでき上がるので、まず蓋の開かれたピアノが生み出す音と歌手の声とが、演奏位置において上手にとけあわされるようにすることが先決なのです。」彼女は、譜面上には書かれていなくとも、実際に奏された音が「倍音として発生させる音」をも積極的に含めたもの全体が、モンポウの音響世界なのだと言わんとしていたのではなかろうか。

c. 《Jo et pressentia com la mar 海のような君を》 1948 (J. Janés / F. Mompou)

Jo et pressentia com la mar

海のような君を

Jo et pressentia com la mar

私は海のような君を予感していた

i com el vent, immensa, lliure,

風のように広く自由な君を

alta, damunt de tot atzar

ありとある偶然と

i tot destí. I en el meu viure

ありとある宿命とを超越した

高みにある君を

com el respir. I ara que et tinc

私の命の息づかいのような君を

veig com el somni et limitava.

しかし君を得た今私にはわかった

Tu no ets un nom, ni un gest. No vinc

私の夢は君のほんの一部をしか

a tu com a l'imatge blava

理解していなかったと

君はただの名前でもなければ

ひとつの振る舞いでもない

d'un somni humà. Tu no ets la mar,

幻のような君のもとへ来るのではない

que és presonera dins de platges,

君は海ではない 浜辺の間に捕らわれる

tu no ets el vent, pres en l'espai.

ような海ではない 君は風ではない

空間に捕まえられるような風ではない

Tu no tens límits; no hi ha, encara,

君は限りを知らない 君を言いあらわす

mots per a dir-te, ni paisatges

言葉さえもない 君の世界となるに

per ser el teu món - ni hi seran mai. ふさわしい風景というものは今もないし
 これからもないだろう

冒頭から第18小節では、単純なカデンツ（V→I→V→I）を形成しているが、第19小節目以降に「後からの保続ペダル」という珍しい手法を取っている。

（楽譜例 4-1-2-c-1: 19-26）

la - raquetina veig com el som-niet li - mi - ta - va.
 Y veo en ti co - mo te li - mi - ta - ba el sue - ño.
 Mais quand je t'ai je vois qu'un son - ge te li - mi - te.

Tu no ets un nom ni un gest.
 Tu no eres nom bre ni a - de - mán.
 Tu n'es ni un nom ni un ges - te.

第19小節の第2拍左手のg音や、第23小節の第2拍左手のh音は双方とも、保続低音であるが、これらは小節頭などで先んじて提示されるのが通常なのだが、ここでは最後に回されている。よくギターでは、プリーマ（高音弦）でパッセージあるいは和音を弾いておいて、後追いをする形でボルドン（低音弦）を鳴らすということが起こるが、この手法はこういったギターの奏法からヒントを受けてのことかもしれない。

次に聞く者に印象に残る部分は第46→47小節の、すなわち再現部へ帰ろうとする時に、それまでに様々に複雑な起伏を見せてきた音楽が、何ともあっけらかんとともに戻ってしまうところではなかろうか。この余りにも素直な戻り方は、スタイルの統一という伝統か

らすると、「芸」が無さ過ぎるかのように思われる。発展部から再現部へとどういう具合に戻っていくか、すなわち「戻り技」というものは、いわば作曲家の腕の見せ所とも言えるだろう。ところがそういったことに執着せずに、取られたこの方法は、一方で非常に新鮮な効果を果たしている。あくまで自分の音楽を追求しようとするモンポウの姿勢をここに垣間見ることができる。（再現部については、第2巻の楽譜資料を参照のこと）

第2節 二律背反と共存願望

1. トルドラの《6つの歌》をめぐって

スペイン内戦は民主勢力の敗北に終わり、フランコ將軍下のファシズムによる中央集権体制強化によって、地方主義はことごとく弾圧されるに至ったこと、そして反ファシストの御旗を最後まで掲げて戦い、共和政府の最後の砦であったカタルーニャへの弾圧は中でも特に激烈を極めたことは、すでに本論中の様々な箇所でも触れた。カタルーニャの自然を愛し、祖国の民衆のために伝統的民俗文化の継承と交流に貢献し、また庶民の心を祖国の言葉で奏でる歌曲を次々と生み続けたトルドラにとって、このようなカタルーニャ主義弾圧の時代がどれほどの重圧感を持っていたかは想像に余りある。さしあたってカタルーニャ語で歌曲を書いて、これを公に発表するようなことは不可能となった。またフランコ側の表現を借りれば、民俗舞踏サルダーナのような「カタルーニャ・ナショナリズムを宣揚するような」踊りも禁止されたし、そうであればサルダーナのための音楽も同じことである。この時期に及んでトルドラが、カスティーリャ語のテキストへと、歌曲の題材を求めようになったのは、まず何よりこのような社会状況が、その一因となっていると誰しも考えを致すところであろう。ともかくここに至って彼は、スペイン・ルネサンスの代表的詩人のカスティーリャ語による詩を中心に歌曲集を編むことにした。

スペインのルネサンス時代—7世紀以上にも及ぶイスラム教徒の支配を覆し、再びキリスト教徒の手に奪回した時代、そしてまたその国土再征服を成し遂げたカトリック両王の援助を受けたコロンブスが新大陸に到着し、それ以降この広大な植民地から奪い取った金・銀による経済力を背景に、海外へと帝国の領土を瞬く間に拡大し「太陽の没することのない国スペイン」の名をほしいままにした黄金時代。政治的・経済的發展と平行して文化もまた飛躍的に成長開花し、ミゲル・デ・セルバンテスやロペ・デ・ベガ、ムリーリョやエル・グレコ、ベラスケスを初めとする数々の芸術の巨匠たちが、百花繚乱のごとく輩出された輝かしい時代。ルネサンスはスペイン国家にとっての時代的アイデンティティーではあるが、厳密な言い方からすれば、それはむしろカスティーリャが誇りとする時代でもある。カタルーニャが盛隆を極めた中世はすでに終わっているのだ。ならば何故に敢えてトルドラは、カスティーリャ語の歌曲を書くことにしたのか。「カタルーニャ語が御法度だったから」か。カスティーリャ語で作品を編むことが、彼にとってもし祖国カタ

ルーニャを、その弾圧下に組み敷いているカスティーリャを宣揚するような意味合いを持つとしたら、彼はさっさと歌曲作曲の筆を捨てて顧みなかったであろう。それほどに彼はカタルーニャ人であった。だが彼は、6つのカスティーリャ語による歌曲集を書いた。そしてこの曲集は、彼の代表的歌曲としてほぼ筆頭格にとらえられており、今日もしばしば演奏されている。ここにはすんなりとは通れない、熟考すべき意味が隠されているはずである。

ここで今世紀初頭の30年間におけるトルドラの作品が、どれも表面上はあからさまな政治色を持つことはなかったが、その一方でそれらの作品の奥底に、民族と民俗文化へのアイデンティティーを強く意識した明確なレナシェンサ精神が、存在し続けていたことを考慮する必要がある。またこのスペイン戦争後のトルドラは、例え社会的抑圧の中にあっても、それでも祖国カタルーニャに根を張り、ファッショ的国家権力に真っ向から対決の態度を示すのではなく、民衆に質の高い音楽を少しでも多く供給しようと、その頃から急激に多忙になってきた指揮者としての自己の使命を、黙々と果たし続けていったことも念頭に置かなくてはなるまい。トルドラの気質と姿勢は、例えば「フランコのいるかぎりスペインには戻らない。フランコのスペインと国交を結ぶ国では演奏会は一切行わない」といったカザルスのそれとは異なっていた。彼は彼の戦い方で、このカタルーニャ空前の受難期を戦い抜いたのである。では《6つの歌曲》に込められた彼なりの戦いの意味は何だったのだろうか。それを解く鍵は、この歌曲集のテキストが、ある意図をもって選ばれたテーマによっていることにある。

2. 拮抗する複数の二律背反

a. 変容しゆくカタルーニャ生粋主義

スペイン内戦後のカタルーニャ経済は、戦火を免れることのできたほんの僅かな生産設備と農地によって賄われなければならなかった。これに加えて、カタルーニャ伝統の繊維工業が、アメリカ合衆国からの低廉な製品の輸入が始まったことによって、この傷だらけの地域の経済は、益々大打撃を受けることになった。このような状態でカタルーニャは一からの出直しを図らなければならなくなったが、この当時しだいに南部からの、特に統計的にはアンダルシーア地方からの移住者が流入し始め、この傾向は50年代を通して増大

の一途を辿り、60年代までの間には、その数も数10万人に達したといわれている。そして実際のところ、彼ら移住者たちによる労働力は、内戦後のカタルーニャ地方の経済的回復に大きく貢献したのである。社会的にも無視できない存在となり、樺山紘一指摘するところの「第4のカタルーニャ人」となっていくのだが、一方彼らは移住者であり、その圧倒的多数は当然のことカタルーニャ語を解しない。カタルーニャの社会それ自体も言語統制により、教育の場はおろか、すべてのコミュニケーション・メディアからカタルーニャ語は締め出されていく。当然の結果として二重言語という特異な状態を引き起こされることとなり、カタルーニャはかつての生粋のカタルーニャ人によるカタルーニャ言語社会からの本質的変容を迫られることとなっていった。カタルーニャ人とすれば、失われゆく自由の中で何とかカタルーニャの伝統を継承させていきたい、そしていつの日か自治を取り戻したいという欲求は高まっていったが、一方で今やカタルーニャの社会は、カタルーニャ人たちだけを眼中に入れたものとしてだけとらえる訳にはいかなくなってきたのである。

このようにして、今までのようにスペインを国家的統一のために地方主義を圧殺せしめんとする勢力と、受難の時代を超えて必ずや自治と自由を取り戻そうするカタルーニャ・ナショナリズムという大きな拮抗関係の内部に、特に後者の勢力の中において、生粋のカタルーニャ主義と、今やカタルーニャの屋台骨を支えるのに欠くことのできなくなったという意味で、もはや無視できなくなった移住者たちの存在という、もうひとつの内部的拮抗関係が生ずるに至る。カタルーニャは自らの内部に振む、こうした異質要素との関係を今後どうしていくかについて、明確な態度をとらざるを得なくなってきたのである。その問題はトルドラを初めとしてカタルーニャの有識者たちには、切実な問題として迫ってきていたはずである。

またいまひとつは、地方主義的ナショナリズムの過度な強調が持つ、本質的危険性である。結局のところトルドラが《6つの歌》を書いた1940年前後という時点、すなわち第2次世界大戦の濁流へと世の中が飲み込まれていくのを目の当たりにしていた時点においては、ナショナリズムどうしの衝突が、国家と国家の戦争を引き起こしているのと同じように、今後のスペイン国内においても、結局は地方と地方との戦いを引き起こす原因を作ることになりやすい。ただ純粋な愛郷精神としてのものが、ともすると強烈な排他主義へと変貌してしまうことさえあることを、トルドラは、眼前で世界的レベルで起こりつつある悲劇をもって自覚し始めたのだ。

トルドラの《6つの歌》には、テキストにも見るとおり、またテーマ別分析表にも掲げ

ておいたように、若さと老い、生と死の同居、聖と俗の混淆、幸福と不幸の同時性、逆境と安息、ものの本質的価値とその価値の消滅、という強烈なコントラストで相反する異質な要素どうしがひとところに混在すること、即ち「二律背反」がその底流に流れている。しかしそれらはスペインの共通言語であるカスティーリャ語で書かれ、スペインが国家として時代的アイデンティティーとなすルネサンス期の詩によっている。トルドラは、ここに至って内なる二律背反を、悪い意味でのちっぽけな地方主義的偏狭さを超越して、異質要素を共存させることに、これからの自己の芸術の辿るべき道の道標のひとつを求めたのではないか。

またこのような観点から見ると、トルドラがこの曲集のすぐ後に《12のスペイン民謡》(1941)を書いて、スペインの9つの代表的地方の民謡をハーモニゼーションするに至ったのにも、こうした超地方主義的共存願望が働いていると考えられるのである。このことにおいて、トルドラの歌曲における民謡編曲作品の意味は、《9つのカタルーニャ民謡》の時とは非常に異なったものになっていったとも言える。

ここでは第1曲を例にとって、この時期のトルドラに起こった変化を中心に探ってみることにしよう。

b. 《La zagala alegre 陽気な娘》 1940 (《6つの歌》より)

(P. de Jérica / E. Toldrà)

La zagala alegre

陽気な娘

A una donosa zagala
su vieja madre reñía
cuando pasaba las horas
alegres, entretenidas;
y ella, su amor disculpando,
con elocuencia sencilla,
cantando al son del pandero,
así mil veces decía:

小粋な娘っ子に
年老いた母がいつもお説教していた
楽しく陽気に毎日を
過ごしてばかりいるものだから
そして娘は、恋を弁護しながら
無邪気な言い訳あれこれ並べ
タンバリンの音に合わせて歌いながら
何千回もこう言っていた

Ahora que soy niña, madre,
ahora que soy niña,
déjeme gozar ahora,
sin que así me riña.

¿Qué mal nos hace Salicio
si cando pasa me mira,
y me tira de la saya
o en el brazo me pellizca?
No piense, madre, que busca
mi deshonra; no lo diga:
mi gusto sólo, y su gusto,
queriéndome así codicia.

Ahora que soy niña, madre,
ahora que soy niña,
déjeme gozar ahora,
sin que así me riña.

Cuando casada me vea,
hecha mujer de familia,
me sobrarán mil cuidados,
me faltará mi alegría.
Por eso quisiera, madre,
pasar alegres los días
que me restan de soltera
en bailes, juegos y risas.

Ahora que soy niña, madre,

「私、今は若いよ、母さん
まだ若いんだから
今を楽しく過ごさせてちょうだいな
そんなに私を叱らずに」

「サリーシオが私達に
どんな悪いをしたというの
通りがかりに私のことを見たり
スカートを引っ張ったり
私の腕をつねったりしても？
だから母さん、彼が私をたぶらかそうと
しているなんて思わないで
私はそうされるのが嬉しいし、彼も同じ
私のことが好きで私を求めているんだから

「私、今は若いよ、母さん
まだ若いんだから
今を楽しく過ごさせてちょうだいな
そんなに私を叱らずに」

私が結婚したら
家庭の主婦になったら
沢山の心配事ができて
私の楽しみもなくなるわ
だから母さん、お願いよ
毎日楽しく過ごさせてよ
娘時代の残りの日々を
踊ったり、遊んだり、笑ったりしながら

「私、今は若いよ、母さん

ahora que soy niña,
 déjeme gozar ahora,
 sin que así me riña.

まだ若いんだから
 今を楽しく過ごさせてちょうだいな
 そんなに私を叱らずに」

d音を基音とするフリギア旋法即ち「ミの旋法」は、冒頭からこの曲のカスティーリャ＝アンダルーシ的色彩を決定する。これにかつてのトルドラの歌曲作品には、ほとんど見られなかった切れ味の良いリズムが加わってくる（第5～7小節）。3拍子の第2、第3拍を強調するこのリズムはフラメンコのブレリアを思わせる。

(楽譜例 4-2-2-b-1 : 1-7)

Allegretto grazioso

このわざとらしく「これ見よがしのスペイン」を強調する要素が、この曲にはふんだんに用いられてくる。このようなことはかつてのトルドラにはまったくあり得なかったことである。例えば、この曲を初めとして、この曲集のすべてのメロディーはすべてトルドラのオリジナルによるものだが、第8～13小節の旋律のリズムは、ピゼーのセギディーリャス（オペラ《カルメン》）のテーマ [$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |] . ~] に酷似している。

(楽譜例 4-2-2-b-2 : 8-15)

+IV₇ → V

第43～46小節ではギターの発想の平行移動による和音が用いられる。かつて《五月》においても、ギターの5度蓄積和音を目にした我々だが、この曲では、カタルーニャの自然美と新しい季節の到来を爽やかに奏でたその効果とは、まったく種類を異とするものである。ここには外国人に対して、あたかも「貴方の考えているスペインってこんな感じでしょう」と皮肉を言うかの様なトルドラが顔をのぞかせる。「(私を叱らないで)今を楽しく過ごさせて頂だい」に、《妖精の道》(1926)や《気にせず歌って過ぎよ》(1927)のなかで謳歌された何者にも束縛されない自由への願望をエコーとして聞き取るが、先に上げた様な効果から、自国のことは自国の者にしか分からないとでも言いたげな、シニカルな雰囲気が漂ってくる。

(楽譜例 4-2-2-b-3 : 43-48)

しかし外国人が期待するありふれたエキゾティズムの提示にだけは終わらない。第12→13小節及び第31→32小節のカデンツは、フォーレ的 "+IV (7) → V" を用いて、通り一べんの「スペイン音楽」に堕さないための工夫が見られる。(第12、13小節は前頁参照)

(楽譜例 4-2-2-b-4 : 31-32)

また第41～42小節では、ドローンとしてのg音が用いられるが(D₇ on Gを形成する)、これは《ハリエニシダの花》(1951)でも、多く用いられるようになる。

(楽譜例 4 - 2 - 2 - b - 5 : 3 7 - 4 2)

また時折用いられている倚和音を伴う箇所では、テキストを強調するためルバートが必要とされるであろう。トルドラは倚和音の持つ独特な「停滞感」を、旋律唱への微妙なテンポの揺れに巧みに利用している。

(楽譜例 4 - 2 - 2 - b - 6 : 5 5 - 6 5)

上記の第60小節第3拍では、次小節 B \flat への倚和音のためにポコ・ルバートは当然必要となってくる。第61小節で再びア・テンポとなり、第64小節第2拍では、次拍 C \flat への倚和音のために再び同じことが起こる。このテンポの揺れと戻しが、更にこの曲のカスティーリャ＝アンダルーシ風を強調することにも一役買っている。以上のような分析から、この曲を通して、トルドラは、初めてカスティーリャ＝アンダルーシ的スペインを音として描こうとし出したことが明らかとなった。これには項頭で述べたように、カタルーニャの今後を考える時、もはや他の地方との共和的あり方を考えざるを得なくなってきたという社会状況が誘因となっていよう。そうしたグレードアップされた意味における共和思想こそが、ひいてはカタルーニャの伝統と文化を存続させゆくことにつながるに違いないとトルドラは考えた^の野ではないか。しかし残念なことに、レナシェンサの枠から一步外へ出ていき始めたトルドラは、この後《12のスペイン民謡》を書いた後、ほとんど歌曲を書かなくなってしまった。伝記作家マヌエル・カブデビーラは、この時期からトルドラは、指揮者としての多忙が彼の作曲活動にブレーキをかけたからだという。しかし本当にそうであろうか、今となっては憶測となってしまうが、やはり彼にとっては、超地方主義的な立場に立ってはみたものの、自身の中にある、歌はやはり自分の国の言葉で歌い奏でたいとする欲求を振り払うことができなかったのではないだろうか。その証拠には、晩年へ向けは、カタルーニャ語による歌曲を2曲と、長年の友情に応えるべく音楽評論家のフェルナンデス＝シッドに捧げるために書いたガリシア語の歌曲1曲を書くだけにとどまったのである。

3. モンポウの目指したもの

レナシェンサの精神がどのようにカタルーニャ歌曲に反映されていったかを見るのに、20世紀後半という、すでにその時代精神の影響が、一般には取り立てて問題とはされなくなったであろうような時期の作品にまで触れる必要は、さほど感じられないかもしれないが、トルドラの歌曲作品が最終的にどのような方向を目指したかについて触れた関係上、同じくモンポウの歌曲のその後の行方についても触れてみたい。

a. 《La fausse morte 偽りの死》 1973 (P. Valéry / F. Mompou)

La fausse morte

Humblement, tendrement, sur le tombeau charmant,
Sur l'insensible monument,
Que d'ombres, d'abandons, et d'amour prodiguées,
Forme ta grâce fatiguée,
Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats,
Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie!

偽りの死

魅惑的な墓の上に
愛情と親しみに富んだ影（亡霊）たちが
君のたゆたげな優美さを形造っている
感覚のない墓碑の上に つましく優しく私は絶え入る

君の上に息絶え ぐずおれ、倒れる

だが、灰の中に閉じ込められて横たわっている彼女が
なきがらへと私をいざなう
墓の上に低く身を伏すや否や死んでいた彼女は命を蘇らせ
打ちふるえ、再び目を開き私を照らし、私を嘔む
そうやって私から生命よりももっと貴重な新しい死を
彼女はいつもその度ごとにもぎ取るのだ

詩人であり著述家であり、また哲学者でもあったヴァレリーについてこの限られたスペースの中で述べることは誠に困難なことだが、このモンポウ最後の歌曲集において、テキストを求める先がヴァレリーに至ったことについては、何か運命的なものを感じざるを得ない。ヴァレリーは1919年においてすでに、著書『精神の危機』を発表し、近代社会の科学万能主義、技術偏重主義を指弾して、人類の未来への警鐘を打ち鳴らした先覚者であった。しかし世界はその警鐘を無視して、まったく反対の方向へひた走り、戦争による破壊と殺戮、戦後の、そして現代の核問題・環境汚染問題等々を、引き起こすに至ったのだった。レナシェンサの息吹にカタルーニャ全体が沸きに沸いていた時からすでに、《灰色の時間》を書き、《迷いの歌》に未来への不安を個人の正直な思いとして注ぎ込んでいたモンポウのメンタリティーは、文化・社会全般にわたるレナシェンサの興隆とカタルーニャの国家的繁栄を、手放しで推奨する立場を取り難く、一步退いたところから、冷静にまたシニカルに現実を見定めていこうとするものであった。このようなモンポウが、ヴァレリーの現実を見据え、その一見繁栄のように見えるものの陰に潜む凋落と崩壊への危機を洞察する魂の中に、自己との共通点を見いださなかったはずはない。

またいまひとつモンポウに共感を与えたものは、ヴァレリーがフランスの第3共和制という時代に生きた人であったことも原因してはいないだろうか。前半が比較的平和で文化が爛熟した時期（いわゆる「ベル・エポック」の時代）と後半の第一時世界大戦以降の激動あるいは衰退期というフランス第3共和制時代は、まるでモンポウが生きてきたレナシェンサの円熟とスペイン内戦後の徹底的民族弾圧の時代という、これまでのカタルーニャの運命と瓜二つである。そうした親近感が、更に若い頃からカタルーニャ語もフランス語も、双方に自己の母国語のようにしてきたことともあいまって、ヴァレリーの詩集《魅惑

》へとモンポウを駆り立てたと考えていいだろう。そしてモンポウは、このようにしてヴァレリーの立場に連なるかのようにしながら、これまでもそうであったように、常に現在へ向けて反証を投げかけるような立場を、最後まで貫いたのだとも言えよう。

さてこの曲の特徴は第8-9小節に集約されて現れているとって過言ではない。

(楽譜例 4-2-2-a-1 : 6-10)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The score covers measures 7 to 10. The lyrics are: "ment, sur le tom-beau charmant, Sur l'in-sen-si-ble mo-nu-". The tempo marking "rit. ---" is present at the end of the passage. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

第8小節と第9小節を構成する和音は $A_7^{#11} b9$ 及び $A_7^{#11} \#9$ であるが、これらからは [a-b-c-cis-dis-e-fis-g-a] というスケールが生まれる。これは [a-c-es-fis] と [b-cis-e-g] という2つの減7音程を組み合わせた8音音階で、またの名を「メシアン」の第2旋法」と呼ばれるものである。ジャズの世界ではコンビネーション・ディミニッシュ・スケールと呼ばれ、ジャズ・ピアニストのビル・エヴァンスなどモダン・ジャズの大御所が意識して取り入れたものとしても有名だが、その出所はというと、メシアンが非常に論理的に作り上げた音階が元となっている。これに注目してその前後を見渡してみると、第7~10小節は、すべてこのメシアン」の第2旋法」でできていることがわかる。ディミニッシュ・コードそれ自体がドミナント機能を持つものであるから、これらの音から成るスケールの作り出すハーモニーも、当然ドミナント機能を帯びる。

ここはジャズというよりも、直接メシアンからの影響であると言い切って構わないであろう。若い頃からモンポウには、連続ドミナントへの執着が強かったことは、今までの分析でも明らかであった。その点から、彼の趣味そのものが原因となって、彼をしてこのスケールへとたどり着かせたと思いたいところではあるが、1973年という時代を考える時、すでにメシアン」の確立したものに、自ら共感を覚えてここに取り入れたと見る方が妥当であろう。先に名の挙げたビル・エヴァンズにしても、またジャズ・サクソ奏者のジョン・コルトレーンにしても、メシアン」の第2旋法」としてこれを取り入れたのは、1950年代

のことであったのだから。

ディミニッシュ和音そのものが、良く響く和音でもあるのだが—それがなぜだかは音響学による専門的分析をしなければ解らないことであろうから、ここでは「良く響く」という現象面での事実だけに注目することとする—それを更に2つ組み合わせた和音は、更に響きが、より豊かになるであろうことは容易に想像がつく。その点で以前から響きに対して非常に鋭敏な感性を持って追求してきたモンポウが、無頓着であったはずがない。これまでの楽曲分析でも、モンポウが、ある時は和音を「2階建て」にし、またある時は構成音の第11音や第13音などを故意に転回させてみたりという、数々の試みをしてきたことを我々はすでに見てきた。

テキストは男女の性交為とそれが生み出すエクスタシズムを「死」に例える、いってみれば伝統的メタファーによるものであるが、二重に組み合わされたディミニッシュのスケールから拾い出された音たちで構成される、跳躍音程の多いメロディーラインは、廃類的で恍惚感に酔い痴れた世界を描くのにもまたとない手法である。そしてまたここに見られる傾向は、そのような文学史的に使い古されたメタファーを暗に表現しようとするよりも更に、以前から、自分にふさわしい音楽語法を持ちたい、自分のカデンツを持ちたいとしてきたモンポウが、この一連の最後の歌曲集において、たどり着いたもののひとつを物語っているといえよう。

糸吉

トルドラとモンボウの歌曲における〈カタルーニャ・ルネサンス〉の意味をめぐって、本研究は様々な視点から分析を行ってきた。本論文を結ぶにあたってこれまでの考察・分析によって明らかとなった事柄を、当然本文中と重複するであろうが、ここでまとめ上げておきたい。なお以下に掲げる結論を導くに至った分析のプロセスについては、記述が煩雑となることを避けるために割愛したので、当該の章及び節を参照されたい。

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

まずトルドラの場合、歌曲のテキストは、民謡編曲やカスティージャ語などのものを除いて、ほぼ全般にわたり彼と同時代か、それに少し先立つカタルーニャのレナシェンサ期の詩人の詩によるものが圧倒的に多いということ、そしてこのことは、本論中でつぶさにその社会事情を考察して明らかであるように、20世紀前半及び中盤のカタルーニャという「受難」の社会環境にあっては、ただ「カタルーニャ生まれの作曲家であるから自国語で歌曲を多く書いたに過ぎない」ということではすまされない重要な意味を持っているということを述べた。これは非常に注目されなければならない事であるにもかかわらず、看過されがちである。序文においても述べたが、スペイン音楽研究へのアプローチが、「地域主義的」国民主義の視点に立脚していなければならないとする根拠はまさに此処にあるわけで、スペインの場合は、これが非常に極端な形で存在するといっても過言ではない。

またトルドラ歌曲が、非常に「日常的で庶民的な」題材を多く扱っていたことも絶対に見落としてはならない。レナシェンサのカタルーニャは、まさに郷土を愛する民衆の力が非常に高揚した時代であった。ファシズムの台頭とスペイン内戦から第2次世界大戦へと移行しようとする、社会不安の果てしなく増大する激動の時代において、以前のどの時代よりも強烈に、人間社会にとって共和思想と友愛の精神とが不可欠なもの、最高の理想として追求されようとした時代であった。また更に外的要因によってこの愛郷精神が抑圧を受け、カタルーニャ国民の存在それ自体を脅かすほどの幾重にもわたる社会的制限が加えられるに及んでは、この精神は、なお一層カタルーニャ国民一人びとりの心を強くとらえたのだった。彼らの欲したものは、決して劇的でなくともよい日常的なささやかな幸福であり、未来を背負って立つ子供たちの成長を願う事であり、自らがよって生きる国土の平

和が永遠に堅固ならん事であった。トルドラは「時代の子」として生き、こうした庶民の心情のままに歌曲を書いた。

レナシェンサの詩人J.カルネーとも親交のあったトルドラが、「自然賛美」と「生命の尊厳」をテーマに歌曲を書く時、そこには故国カタルーニャの国土そのものへの不滅願望がある事を、そして「海への憧憬」を描く時、そこにかつての地中海の覇者としてのカタルーニャの栄光に歴史的アイデンティティーを求めようとするレナシェンサ精神のコンテクストを、また彼が無邪気な「少女」の可憐さに暖かいまなざしをおくる時、そこにモンセラートにつながる宗教心（それはキリスト教をも超越して、何者にも侵されないカタルーニャの純血を象徴し、殺那の純粹性の永遠なることへの切望でもある）が存在する事を我々は読み取っていかなければならないのである。

またこれらの作品すべてが、愛郷精神弾圧政策のまず筆頭であった「カタルーニャ語の公用禁止」という状況下においてなお、頑強にもカタルーニャ語を用いて作曲されていることに、どれほど重要な意味があるかは本論中に再三述べた通りである。

トルドラは、ミロやダリ、そしてガウディが、祖国の大地を出発点・基調としながら自らの芸術を作り上げた、その陣列に精神的に同様に結びついていた。レナシェンサ精神の芸術への影響という点においては、論の展開の中で観察してきた同時代の建築・美術の世界に可視的に現れた現象と、その根拠を一にするものであることを我々は見てきた。

トルドラが歌曲を書こうとする時に、文学的、美学的にはるかに優れた詩が、当時においても存在していたに違いない。しかし敢えてそれらよりも、庶民的・日常的なものをテーマにとる詩を選び出して作曲を行い、一般庶民を主役に据えた作品を書き続けた事は、特筆すべきであろう。我々の生きる時代は今、20世紀の終局を迎え、ある識者も語るように「来たるべき時代は民衆の世紀」へと歴史の潮流は流れている。この「民衆こそ社会の主演」であるという事を、20世紀前半において、自らの芸術的情熱を傾けて歌にして遺した人が一体何人いたであろうか。トルドラを評価しようとする時に、この点を見過ごしてしまったなら、何の価値判断も下していないに等しいと筆者は主張する。

しかし作曲家トルドラは、作曲技法上から見た場合、新しい何かを音楽史の上に遺した作曲家であったとはいえない。これは厳然たる事実であり、彼の歌曲の大半は、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。和声的に見ても、属7あるいは、せいぜい副7までの和音しか使われてはいないものがほとんどといってよい。

安定したバスの基本位置を好み、経過音・刺繍音を含みつつ、隣接する和音へと次々に

移り変わりながら生ずる偶成和音は、トルドラの作品に特に多く現れる。ひとつのモチーフ、或はテトラコルドのヴァリエーションによって旋律、或は作品全体を構成する事、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「付加6」和音の使い方、ポピュラー音楽の響きさえ感じさせる「付加9」和音の登場—これらはトルドラが歌曲作品の中で用いている技法は、すべて伝統的な手法の応用であって、何一つ彼のオリジナリティーによるものではない。その他チャイコフスキーやフォーレの音楽からの影響にいたっては、トルドラ歌曲の楽曲分析の度に、常に指摘した通りである。それ故見方によってはトルドラに作曲家としての独創性が欠けていることを指摘する者もいよう。しかしトルドラの作品を分析する中で、この作曲家が、いかにいろいろな作曲の手法・スタイルを勉強し、身につけたかは十分に感じられ、トルドラがそれらを利用する際には、テキストの表現と実に密接な関係を持たせつつ、音楽的流れの面からもほどよい選択を行ない、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ることを心得た人であったことを否定する者は誰もいないであろう。

また彼の書く歌曲のメロディーラインは耳なじみが良く、美しく、実に親しみやすい。そして曲それ自体も大変美しく歌心にあふれている。このように彼は明らかに、主にロマン主義以降の時代の様々な作曲家の技法をよく身につけ、それらをテキストの表現や和声付け・曲の展開に、彼独特の感性でうまく応用し、あてはめる事をなし得た人であったと結論したい。

しかしこのようなトルドラも、作曲技法の上で新しい何かを試みようとした事が全くなかったというわけではない。彼でさえも晩年の2つの歌曲においては、書法における模索を行っている。《ハリエニシダの花》に見せた「2度終わる終止」或は旋法性のある旋律への和声付けにおける「逆流」の連結、《モンツェニユの水彩画》に見せた、モンポウの作品に多々見られるような、伝統的機能และ声から離れた「感性によって探り当てた」ような和声進行の導入等々にそれが見られたのだった。

トルドラ自らも生前にそう主張していたように、彼は伝統として現在に残されてきたもの、時代のふるいにかけて、確かなものとして残った手段の中に、自分の感性に見合うものを探し、これを自己の音楽表現にあてはめていくという方法をとった。彼は自分だけの音楽語法を追求するよりはむしろ、歴史の流れの中で淘汰されつつも現在にまで残り得た「伝統的な」語法によってのみ初めて、人々にいつまでも歌い継がれる作品として遺すことができるのだという立場をとり続けたのであった。

こういった彼の立場もまた上に述べたように、彼が常に自らの音楽を「庶民のために供するもの」として位置付けていたことに帰することができる。しかし同時に彼の音楽は、いたって折衷主義的であり、20世紀前半のほぼ60年という、作曲の世界における新手法追求の時代においては多分にアナクロニズムとも見え、また個性に乏しいとの批判をも被らざるを得まい。しかし重ねて主張するが、新手法の発見や確立を、いわばトルドラ自らが初めから放棄していたのであって、歌曲作曲における彼の関心事は、全く別のところにあったわけである。また芸術一般の風潮からすれば、レナシェンサ、すなわちカタルーニャにおけるモダニズムにおいては「折衷主義」が、その特質のひとつであった事を考え合わせれば、この時代にあっては彼の作品の持つ「スティル・メランジェ」傾向は、この時代、この地域にあっては芸術家の信条としても、矛盾する事が少なかったろうと言えるのではなかろうか。

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

モンボウ歌曲には、まずトルドラに見られたような、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内容を持つテキストは、ほとんどといってよいほど見当たらない。中には自然賛美をテーマとするような作品も多少は見られるが、たとえ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るような自然ではなく、むしろ人生の不可解さのアナロジーとして、曖昧性の象徴として、或はまた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であり、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、その中心をなしている。このトルドラに比較すると、同じレナシェンサを生きた作曲家でありながらも、かくも悲観的なテーマのとり方自体に、モンボウの特質を見る思いがする。

トルドラが多く作品にとりあげた、国土カタルーニャの自然、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、もはやモンボウの作品にはほとんど見当たらない。このことは一見、モンボウがレナシェンサの時代精神とは関係を持たないところで創作活動を続けていたようにも映る。

しかし本論でも明らかにしたようにモンボウは、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、最初から無批判に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、普遍的命題として浸透していたレナシェンサの精神に向かってまず反証を投げかけたのであった。果たしてカタルーニャ・ルネサンスの信奉する進歩主義が、共和友愛の思想が、このまま恒久的に存続し得るものなのだろうか—モンポウは様々な反証を投ずる事をもって、むしろ自ら進んでこれに関与し、自らが打ち立てた出発点から事を起こしつつ、自己の内にそれでもなお、彼自身が確固として持つことのできる、カタルーニャをめぐる新たなアイデンティティーを構築しようとしたのである。

テキストを選択するのにあたって、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を高揚させる原動力となり、時代の潮流に音楽を通してダイレクトに繋がっていこうとする姿勢とは異なり、モンポウは、彼自身の音楽的・美的感性を歌曲として昇華させるために、彼自身が理想とする音響世界に矛盾無く溶け合ってくれるようなテキストを追い求めた姿勢が多々見られる。この点はトルドラとは非常に対照的な側面である。

この姿勢は作曲法の面においてはもっと強調した形で現れたのであった。先に結論したようにトルドラが「民衆に供するもの」として自己の音楽を位置付け、従来の伝統的な書法の枠を越える事がなかったのに対し、モンポウの場合は、常に自己の追い求める音を、自己ならではの語法に従って探り当てようとする道を歩んだ。トルドラは自己から他者へという「遠心的」な音楽提供の方向性を有していたが、モンポウは自己の内部に鳴り響く音を「求心的」に追求する姿勢を持ち続けた。《魂の歌》を作曲していた時に、自分の求める音楽を正確に定義づける表現を、16世紀の神秘主義詩人サン・ファン・デ・ラ・クルスの詩行に発見し、「沈黙せる音楽 *Música callada* 」としたことは我々の印象に強く焼きついている。

彼の追求した語法が、決して音楽史的大革命をもたらしたというわけではないが、我々は彼の探究の足跡に興味ある側面を散見できる。

このうちモンポウの好みとした「ドミナント和音の連続的使用」、いわゆる「テンション」の技法は、レナシェンサの建築様式にも認められる、空間に宙づり状態に浮遊するものの美と同質の美意識を聴覚的世界の中に再現していると指摘したい。

また2つの近親関係にはない調のドミナント和音を、絶え間なく交代させ続ける事や、或は曲全体とは、一見全く異質ともみえる部分を、曲の結部あるいは後半部に持ってくるという手法は、曲全体をわざと宙吊りのままにさせておこうとする彼の独特の感性による

ものであると同時に、観点を変えてみると、物事を常に対比的・対極的にとらえ、決定的判断を下すのを差し控えるかのような、彼自身の反証的気質を強く反映しているとも指摘したい。

モンポウの場合、作品によっては歌の旋律線も、必ずしもトルドラの歌曲にあるような旋律的で耳なじみの良いメロディーで描かれているとは言えない部分も多々ある。《灰色の時間》では、モンポウは、むしろ彼自身を満足させる和音の響きの中から詩句のイントネーションと雰囲気合った音を選び取って当てはめてさえている。

また「4度或は5度蓄積和音」で構成される和音も散見され、鐘の響きをイメージした「カリヨン」風な音響空間への好みもその特徴のひとつである。

更に、「いたって簡素な戻り技」であるとか、従来の機能和声の理論からは分析し難いとも言える和音の使い方などは、モンポウの作品においてたびたび現れる特徴的なものであり、これらは、モンポウが従来の理論よりは、自己の感性で曲を書こうとする作曲家であった側面を強く感じさせるものである。

しかしまた同時に、モンポウが音楽の伝統と同時代の他の作曲家一例えば、フォーレのほか、ドビュシー、ラヴェル、サティ、スクリャーピン等々からの影響を受けたことは明らかで、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、当然この地の音楽家たちやその環境から多くのことを吸収したことも事実であった。だが、モンポウの生来のともいえる孤独癖は、彼をして積極的に人と交わりの中へ飛び込んでいく機会を制限する事の方が多く、ひっそりと一人閉じこもって、自分固有の感受性を音によって表現する方法を模索する傾向にあったといえる。その中で彼は「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」を求め、カルメン・ブラボーも指摘するように、ジャン・コクトーやエリック・サティの意向とも合致するような、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を逃れさせようと試みたのである。

そしてこの「表現の明快さ」を追求する傾向性、簡素な形へ向かおうとする傾向性が、「見て分かる・聞いて分かる」ものを、まず美の出発点とする地中海的美意識に基礎を置くものである事も我々は見えてきた。この点においても、当時のヨーロッパの各地に数々の演奏旅行を行ない、多くの音楽家たちとの親交を常に暖めていたトルドラの積極性・社交性とも対峙し、また作曲法の上で、歴史的伝統に立脚することを公言して憚らなかったト

トルドラの姿勢とも非常に対照的である。

では、あらゆる点においてモンボウは、トルドラと対極的であったかという点、否である。祖国カタルーニャへの思いという点では、非常に共通するものがあり、彼の作品にふんだんに取り入れられたカタルーニャ民謡への強い愛着などにそれは現れている。

またモンボウの持つ反証的視点は、ある時にはレナシェンサ精神を全面に打ち出しているトルドラよりも、はるかに鋭くカタルーニャの現状と未来をとらえていることも見逃してはならない。その好例が、双方の作曲家が同じレナシェンサの代表的詩人J.カルネーの詩に作曲した《迷いの歌》の分析比較でも明らかとなった。

また《迷いの歌》で我々は、モンボウが彼なりの語法を追求した様々な側面を抽出することができた。この歌のテキストの語る「不確定性」を、モンボウはメロディーの面では旋法性に依りつつも、更にその旋法性にさえ確定することからも逃れようすることで、またカデンツにおいて、従来ならばむしろ解決の直前に置かれることが多い「第3転回形」を、6小節半ものあいだ解決されることなく続けることにより、再び安定性から逃れようとすることで表現した。

この曲においては、こういった手法を取りつつ、通常「終止感」を与えるのとは別の機能を持つ「第3転回形」に、モンボウは実は終止感を感じ取っているのではないかと思わせるほどの興味深い側面が発見された上に、更に、このようにして印象づけた、彼の特徴的な「第3転回形による終止感」さえからも、さらに回避していこうとするようとしている姿勢をも、二重三重に展開しているのである。ここで彼が見せてくれる、あくまで不確定なものを表現し尽くそうとする手法は実に素晴らしい。この点においては「終止」が必ず和音の基本形に落ち着くトルドラとは、比べようもないほどまったく対照的である。

モンボウの終止「観」について述べる場合、付加6に終止感を感じていることも分析の結果明らかとなった。モンボウはここにありきたりな解決感を拒否し、「付加6終止」をもって、自分なりのカデンツを打ち立てようとしている。

また彼の音楽を語る時に、更に特記すべきものは『2階建て和音』の使用である。先にも述べたように、モンボウの音楽においては、従来では往々にして、きりつめた表現・表現の簡素化を追求することがその特徴として強調されがちであったが、本論文においては新たに、この『2階建て和音』の使用に着目することによって、従来のモンボウ観には見落とされていた、時には多くの音を「おびただしく積み重ねたい」という欲求をも、モンボウは強く持っていたのだという、彼の和声感の新たな側面を浮き上がらせることができ

た。

またこれはテキストの持つ「2面性」を、音響的に表現したいという要求もよく満たしている手法でもある。本論にも述べたように、このことによって2つの和音各々の構成音の持つ高次倍音が一層複雑に鳴りわたり、一種のカオス状態を更に強調しつつ形成するので、これによって次に期待される統合感＝解決感はより一層強まるのである。ところがこれらが解決に至らぬまま、これらドミナント和音が連続されると、解決を期待させておきながらも、本来落ち着くべきトニカに至らぬまま、いつまでも果てしなく続けられていく浮遊感が形成されるのである。このいつまでも浮遊し続けようとするのが、レナシェンサの他の芸術と同じ美学に帰することができることは先にも述べた。

その他「苦渋感を表す長2度」の多様が見られることや、従来の機能和声の伝統から組み立てたのではない、感性で探り当てたと言える偶発的和音の使用などもモンボウの特徴である。

また彼の代表的ツィクルス《夢のたたかい》では、彼の新たな試みの数々を見ることができた。和音構成音の第11音や第13音を転回して低音へ持っていく手法、救いようのない深い悲しみ、身を裂かれるような酷烈な嘆きを表現するのに用いた「解決の遅延」、解決へ向かってなだれ込むようなエネルギーを持つ「二重倚和音」の使用などがそれである。特に最初のもは、モンボウの好みとする「響きに対する実験的興味」に、その源を発していると考えられ、「倍音構造としては通常上にあるものを、下に降ろしてみたらどのような響きが得られるだろうか。万一、今までと違った響きの世界が開かれてくるのではないか」とモンボウは探究している。こういった姿勢がまた、モンボウにおけるカリヨン趣味、すなわち「鐘」の音に対する興味を如実に物語っており、同ツィクルスに現れた「後からの保続ペダル」という珍しい手法も、この彼独特の趣味に帰することができよう。

彼なりの語法を歌曲作曲においても追求しようとする姿勢は、最後のツィクルス《ポール・ヴァレリーの詩による5つの歌》にも貫かれていたが、ここでは「メシアンの第2旋法」に、やはり「響き」良さ、豊かさという点からたどり着いたのだったと結論した。これが偶然の一致であったのか、またメシアンの技法と知って、ここに故意に用いたのかは改めて論を起こして研究すべき課題であって、本論文では触れないこととしよう。

3. カタルーニャのテーマの今日的意味

上に見てきたように、トルドラは生涯においてカタルーニャのテーマに執着し続けた。しかしカタルーニャをこよなく愛したトルドラは、ただ一地方の存続と利害にだけとらわれた偏狭な考えの人間ではなかった。このことはカタルーニャの自主独立精神に立脚しつつも、常に目を世界に向けて、反戦・世界平和を訴え続けた先輩カザルスと全く同じであったと断言できよう。

主にカタルーニャ語による歌曲を、書き続けてきたトルドラは、スペイン戦争直後に「二律背反」をテーマとするルネサンス期の詩人のカスティーリャ語による《6つの歌》を書いた。それは同時に、共存の思想—それも生ぬるい「なれあい」として同居するのではなく、強烈なコントラストで相反する異質要素どうしが、ひとところに混在することを肯定的にとらえることになった事を意味すると指摘した。そしてこれは、歌曲のテキスト上の問題に終わるのではなく、当時のカタルーニャをめぐる二律背反の社会性を反映しているのであって、カタルーニャを深く愛しつつも、それが悪い意味での、ちっぽけな地方主義的偏狭さに陥る事を超越して、いかにすれば様々な異質要素を共存させる事ができるようになるのかを模索するトルドラの姿がそこにあることをも指摘した。

彼が歌曲のテーマに選んだ詩の内容を、現代社会に生きる我々との関係性においてとらえ直してみると、それらの作品は今世紀初頭から前半までのものであるにもかかわらず、そこには多くの看過し得ない、重要な問題が提起されているのに気付くであろう。自然へのアイデンティティーを強く求め、また自然に抱かれることの至福を謳歌し切った、トルドラの歌曲は、環境破壊と自然保護の叫ばれている今日において、これらの歌曲が作曲された当時とは比べものにならないほど重要なメッセージを含んではいないだろうか。

物欲にかられ弱者を搾取し、ひいては他国への侵略さえも顧みない、好戦的で劣悪な精神に対しては、少欲知足の生活を歌った作品は、あらゆる物欲主義・能率万能主義に対する貴重な警鐘ともなろう。何者にも束縛されない自由を歌うものは、抑圧のもとに虐げられている人間性の回復と、自己の能力と可能性の向上に対して明るい光を投げ入れてくれている。そこに内包される自主独立の精神は、近年の東西ドイツの統合や、ソ連邦の崩壊・バルト三国を初めとする、地方国家の陸続たる独立の機運に見る「祖国」と「自由」を愛してやまない民衆のエネルギーと少しも変わるものではない。

これらの歌曲は、たとえ国も言葉も違っていようとも、今まさに、長い重圧の鎖を断ち切って自らの手で自由を手にするために、歴史的な大転換を図ろうとしている国々の民衆に大きな精神的共鳴を呼ぶものとなろう。また、ことをさほど大袈裟にとらえなくとも、未来を託すべき子供たちへの暖かいまなざしにあふれた歌曲、日々の質素な生活の中に、かけがえのない幸福を見いだそうとする庶民の姿を描いた歌曲には、世界恒久平和の樹立の前には、その出発点において、まず何がなされなければならないのか、基本的幸福とはまづどこにあるのかを明確に指し示すものではなからうか。

一国の言葉によってのみ書かれた詩作品だけでは、多くの人々の間に普及する機会が少なくとも、その詩が音楽という翼を与えられて「歌われる」とき、それがたとえ原語で歌われたとしても、それは国境を越え、言語の異なるより広範な人々の住む世界へと飛び立ち、広がって行く。「詩」が「歌」になるということは、ただひとつの別の衣を纏うだけにとどまるものではない。歌へと変貌することは、もとの詩とその思想が、それまでとはまったく違った影響力を持つことをも意味するのである。

論ここに至って筆者は、声楽家の使命の重要性ということまで考えざるを得なくなる。トルドラは、自己の個性を披瀝することよりも、むしろ人々の心に幸の灯火をともすために歌曲を書いたのではなかったか。それは、歌声として、音楽という自由なる翼に詩を載せて、まずは民族の内部に、そして最終的には言語の枠を越え、民族の枠を越えて、詩に語られている平和友愛の精神の種子を、全世界へと伝播することを意図したに違いない。そうであるならば、我々声楽家は、この崇高にして使命あるプロジェクトに、今こそ進んで参画すべきではないだろうか。いうならば「偉大なる平凡」に徹した、このカタルーニャの作曲家の残した作品を情熱を持って歌うべき時が、今まさに到来したのである。

ある作曲家の音楽そのものが、時代遅れであるとか、音楽史的進歩的意味から価値がないというだけの判断から、本来広まるべきものに、音楽家の側から抑制をかけてはならない。また更に時代がそれを求めている時であるのならば、ならなおさらのことであろう。人々に希望と勇気を与える歌曲の重要性について、もっと我々声楽家自身が、真剣になって考え、演奏という業（なりわい）を通して行動していかなければならない時代が、すでに来ているのだ。このことに目を背けてはならない。

さて、モンボウは、トルドラとはまったく対照的に、時代の動向に無批判に身を任せることはなく、常に自分の目で観察し、心に感じたものを自ら詩にも書き、また作曲した。

たとえ時代が、自らの栄光に躍動し狂喜していようとも、モンポウは、それをまず客観的に観察し、反証を投げかけた。それ故にモンポウは、その時代そのものが、本来はらむ危機とおぼつかなさをいち早く察知できたのだとも言える。それはトルドラが、どちらかというとなレナシェンサの時代を後ろ向きに歩み、長い間レナシェンサの勝利を信じて疑わない楽観的姿勢でいたのとは余りにも対照的な生き方であり、モンポウは、生来の性格も起因していたであろうが、どちらかという孤独で醒めた態度をとり続けた。彼の書く歌曲には、必ずしもリアルタイムで民衆に歌われることを意図しないかのような実験的ともいえるものも多く、メロディーラインもそのすべての作品において必ずしも親しみやすいとは言い難い。

彼は常に自分の心にだけ感じるものを、何とか彼だけの語法で表現しようと努めたのであった。それでも自己占有のポキャブラリーに出会えずに、本論の各所で指摘したように他の作曲家の影響も多々受けたこともあったが、しかし、その一步一步の着実な歩みの中で、例えば2階建て和音であるとか、和音構成音の第11音、第13音を低音へ転回させてみるとか、また第3転回形に終止感を求める等々の、彼なりの語法を開発して来た。

これもまた重要なことであろう。なぜなら極めて個人的なものは、また非常に普遍的なものとなり得るからであり、己が生命への内省的な姿勢は、外界を洞察する目をも養うからである。そして求心的に作曲をしたモンポウの歌曲の方が、今日多くの注目を集めつつあり、遠心的だったトルドラの作品は、現時点では残念なことにこれに及んでいない。

この二人のカタルーニャ・ルネサンスの円熟期を生きた作曲家は、一見互いにまったく異なる道を歩んでいるようにも見える。しかし、それぞれの創作への契機として常に作用し続けたのは、カタルーニャ・ルネサンスの精神にあふれた祖国カタルーニャの直面する諸問題であったとも言える。丁度どれほど超現実的な世界を描こうとも、そのキャンバスの背景には、フィゲーラスやカダケスの実際の風景を描いていたダリの姿にも似て、また現実のカタルーニャの生き物によってだけ、聖家族教会のファサードを埋めつくそうとしたガウディの姿にも似て、トルドラもモンポウも、その生きた時代精神に立脚するにせよ相反するにせよ、常にカタルーニャの時代精神とは、不二の関係を保ちながら創作を続けたのであった。言い換えれば、カタルーニャという宿命的受難国家に生まれた二人であったからこそ、不滅の自己を捜し求めんがために、一人は、祖国への強烈なアイデンティティを追い求めつつ、祖国の自然と風俗と伝統とにその靈感を得、もう一人は外的抑圧か

ら孤独の中へと沈潜し、やがては万人に理解されることとなるであろう自己の音を探求し続けたのである。

あとがき

序においても触れたように今回の研究のためには、現在ではほとんど入手困難な資料を集めるにあたって、非常に多くの方々の暖かいお力添えを頂いた。また留学以前にはほとんどカスティーリャ語のレパートリーしか知らなかった筆者は、88年～90年の留学で初めて、様々な専門家の方々からカタルーニャ歌曲についての知識を学ぶことができた。ここにそれらの資料入手の経路について述べると共に、ご助力、ご指導下さった方々へ心より感謝の意を表したい。

資料の入手については次のとおりである。まず<第2巻>に掲載した楽譜のほとんどは筆者が1988～90年のスペイン留学中に、スペイン歌曲の熏陶を受けたフェリクス・ラビージャ氏の蔵書の中からコピーさせて頂いたものである。筆者にカタルーニャ歌曲を勉強してみることを、まず一番最初に勧めて下さったのもラビージャ氏であった。トルドラやモンポウの楽譜のある種のもは、もはやスペイン国内でも絶版となり、その出版元も外国の資本に合併吸収されて、現在のところ再版もいつになるかおぼつかないという状況である。これらの楽譜のほぼ半数には、氏の習慣として、ピアノ・パートのすべてにわたっての運指が克明に書き込まれてあったが、氏自身が御自分のための運指のついた譜面が広く出回るのを非常に嫌われるため、本論文上梓の際には、これらの数字の一切を消すことにした。またこれら以外では、筆者自身がマドリードの国立図書館やバルセローナの音楽資料図書館で探し当てたものも多くある。

また現在までの日本国内におけるスペイン歌曲全般の研究に関しては、メゾ・ソプラノ歌手孤島和世女史のライブラリーから提供して頂いた楽譜類が、大変役立っている。

筆者はマドリードのほかにバルセローナでも勉強の機会を得たが、その合間にも、多くの音楽関係者と友情を結ぶことができた。本研究について特に忘れられないのは、グラナードスの直弟子にしてカタルーニャの生んだ名リート歌手クンシータ（コンチータ）・バディーアの御令嬢である、ピアニストのクンシータ・バディーア・アウグスティエー女史とも親しくして頂く機会を持てたことである。彼女は「母の古文書」と自ら呼んでいる大切な楽譜・書籍用の書棚を筆者に心よく開放して下さい、そのお陰で出版されていない貴重な手書き譜の何点かをコピーさせて頂くこともできた。更に彼女は筆者に、大リート歌手だった母（因みにトルドラは組曲《唇に薔薇を Rosa als llavis》全曲を、モンポウは組曲《4つのメロディー Quatre melodies》の第4曲《雪 Neu》を、彼女に捧げている）についてカタルーニャ語で書かれた伝記と、亡き母の名唱を伝える3枚のレコードまで下さったが、それらはどれも、今回の研究にとって大いに役立つものであった。

またマドリードではフェリクス・ラビージャ氏の奥様であり、ソプラノ歌手のアナ・イゲーラス女史に、バルセローナでは、ソプラノ歌手のマリーア・レモラ女史に、ベルカント発声のレッスンと平行して、カタルーニャ歌曲の演奏法について学ぶことができた。更にバルセローナでは、ソプラノ歌手のメルセ・プンティ女史が、特にトルドラとモンポウの作品を中心に、主要なカタルーニャ歌曲のテキストの発音を指導して下さい、ディスコグラフィに掲げてある、いくつかの現在はすでに廃盤となっているレコードを、

筆者のためにカセット・テープにダビングして下さった。マドリードでは、ホアキン・トゥリーナの孫にあたる、ピアニストのフェルナンド・トゥリーナ氏が、スペインに着いたばかりで、それまでカタルーニャ語など学んだこともなかった筆者に対し、懇切丁寧に初歩からその発音と文法を教えて下さった。

国内においては、洋書の文献・参考資料については、スペイン音楽研究家の濱田滋郎氏に紹介していただいて輸入した書籍や、濱田氏の貴重な蔵書の中からコピーさせて頂いたものが多いが、その他は、留学中にカタルーニャ音楽堂所属のオルフェオ・カタラの音楽資料室やバルセロナ音楽資料館(Biblioteca de Documentació Musical)で見出した、珍しい、しかし大いに研究の助けとなった資料も数多くある。洋書、及び和書の参考文献に関しては、本巻末の文献表に一括して掲げた。

また筆者が論文執筆中には幸運なことに、I.C.G.主催のフェデリコ・モンポウ生誕百年記念「マスターズ・クラス」及び「モンポウ・フェスティバル」のために来日された、モンポウ夫人で、スペインの優れたピアニストでもあるカルメン・ブラーボ女史とも知り合う機会に恵まれた。その際、女史御自身から直接モンポウ歌曲の手ほどきを受けることができ、故モンポウ氏についての貴重なお話を直接うかがうこともできたうえ、モンポウ研究やカタルーニャ・ルネサンス研究のための参考文献についても、多くのアドバイスをいただくことができた。この催し物のために陳列されたモンポウ自身の手書き楽譜を閲覧する筆者に、彼女は一つ一つ解説までして下さった。

演奏法に関しては、今は亡きアンリエット・ピュイグ＝ロジェ女史から受けた薫陶も貴重な体験であった。また演奏法の研究にはピアニストの塚田佳男先生や、三ッ石潤司氏、小坂圭太氏、奈良英子女史、上原由記音女史ら多数の方々力が力をかけて下さった。

博士論文作成にあたっては、そのテーマの選択と設定、全体の構成等について、楽理の船山隆先生と柘植元一先生に、楽曲分析については作曲の尾高惇忠先生に、またカタルーニャ語の歌詞訳出等については、一般教科・語学の浦一章先生に、それぞれ大変お世話になった。作曲家の丸山和範氏からも多くのヒントをうることができた。そして担任の瀬山詠子先生をはじめ、鈴木寛一先生、三林輝夫先生、峰貞子先生、高木浩子先生には、レッスンを通して、常に演奏家としての声楽技術の練磨に目を開かせて頂き、大変貴重なアドバイスの数々を頂くことができた。本論文を上梓するに至ることができたのもひとえに常日頃からの、諸先生方の暖かくも厳しい御指導があったればこそと、心から感じ、深い感謝の念にたえない。

本論文の最終校正及び製本にあたっては、妻服部久恵と湧川隆子さんによる協力が大きな力となった。また製本は那覇製本が請け負って下さった。

そして何よりも、学部入学以前より、芸大学部時代、修士及び博士課程に至るまでの長きにわたって、不肖の弟子である私を暖かく見守り育てて下さった恩師、畑中良輔先生に心から感謝の意を表し拙論の結びとしたい。

平成6年5月3日

筆 者