

エンリケ・グラナドス作品概論

～テーマと作風の変遷～

Enrique Granados Introduction to his works

～Transition of thema and style～

上原 由記音 (森 まゆみ)

Yukine Uehara (Mayumi MORI)

目次

【はじめに】

- 第1章【背景】
- 1) 地域主義・民族主義の芸術運動
 - 2) 文芸運動・ラナシェンサについて
 - 3) ムデルニズマ
 - 4) スペインでのムデルニズマ
 - 5) もう一つの流れ・ゴイエスコ

第2章【生涯】

第3章【ピアノ作品の分類と特徴】

- 1) ナシオナリズムの時代
- 2) ロマンティシズマの時代
- 3) ナシオナシズマ・ロマンティシズマ・ムデルニズマの融合の時代

第4章【演奏法への提言】

【結びに】

【参考文献】

【はじめに】

スペイン人音楽家エンリケ・グラナドス・イ・カンピーニャ Enrique Granados y Campiña (1867～1916)は2016年、没後100年を迎えた。彼はイサーク・アルベニス Isaac Albéniz (1860～1909)、マヌエル・デ・ファリャ Manuel de Falla (1876～1946)、ホアキン・トゥリーナ Joaquín Turina (1882～1949) 等と同じ時代を生きたピアニスト、作曲家、教育者である。日本でも親しまれている作品〈アンダルーサ〉が含まれる《スペイン舞曲集》は、近代スペイン国民楽派としてのセンセーショナルなデビュー作であり、《スペイン民謡による 6 つの小品》も作曲年は定かでないが、その書法から同時代の作品と推測される。しかし、この民族的な作品発表後の作風はロマンティックな色合いが強くなった。そして、それ以降は民族的なエッセンスは殆ど表れなくなる。筆者は、習作期を除いて大きく彼の作風は 3 期に分かれ、第 1 期はナシオナリズム *el nacionalisme*⁽¹⁾、第 2 期はロマンティシズマ *el Romanticisme*⁽¹⁾、そして第 3 期はナシオナリズム・ロマンティシズマ・ムデルニズマの融合 *Fusió del nacionalisme, el romanticisme i el modernisme*⁽¹⁾ と考える。

この研究ではグラナドスに関して、時代背景・彼の生涯・作品の特徴を調べ、演奏方法への提言を行う。

第 1 章 【背景】

19 世紀に起きた文芸運動「ラナシエンサ *Renaixença*⁽¹⁾ (カタルーニャ・ルネッサンス)」は、マドリード中央政府によるバルセロナへの圧力に対しての反発であったが、おりしも産業革命の時期にもあたり、工業労働者の厚生娯楽として合唱運動が盛んになり、その運動の中で民謡が盛んに歌われたことから、回教の伝統的美術にも関心が高まった。こうした状況が曲線や植物のモチーフを特徴とする芸術様式ムデルニズマ開花へと繋がる。本研究の対象である作曲家エンリケ・グラナドスはそうした当時の芸術に影響を受けた。彼の生きた 19 世紀末から 20 世紀初頭は、社会的には激動の時代であったが、彼は出身地カタルーニャの民族的政治主張や歴史的・社会的思想に関わることなく、自身のロマンティックな性格を原動力として、ムデルニズマに影響を受け、その装飾美による独自の世界を創ったと筆者は考える。近代主義が、アール・ヌーヴォー *Art Nouveau*、モダン・スタイル *Modern Style*、リバティ様式 *Stile Liberty*、青春芸術 *Arte Joven*、ユーゲント様式 *Jugendstil* など、非常に異なる様相を示しながら、イギリスからフランス、ロシア、スペインに至る全ヨーロッパの世紀末の世界的な芸術の流れとなったことから、グラナドスを安易に民族主義者と定義づけるべきでないと考える。

1) 地域主義・民族主義の芸術運動

19 世紀ロマン派最盛期の頃、1812 年に初の憲法と言える「1812 年憲法」が制定されたにもかかわらず、フェルナンド 7 世 Fernando VII (1813~1833) は、即位するとその憲法を廃止し伝統的議会を復活させ、アンシャン・レジームを擁護し絶対君主制を復活させた為、自由を束縛されるのを嫌った多くの知識人たちがスペインから出て行った。しかし彼の没後、母マリア・クリスティーナ María Cristina (1806~1878) を摂政として即位したイサベル 2 世 Isabel II (1833~1868) は、王位継承で争っていたカルリスタ (叔父のカルロス派) に対する自由主義者の力を借り、1834 年に立憲君主政を開いたため、それによって自由主義者の意見は届きやすくなり、それまで国外に逃れていた知識人たちが帰国するようになった。フェルナンド 7 世治世下では色々な政策が行われたが、経済活性化、財政の健全化は達成できず、さらにラテンアメリカの独立運動が 1815 年から活発になるにつれ植民地市場を失った。国内経済は弱体化し、文化人・芸術家のパトロンとなるべき中産階級の懦弱とそれまでのアンシャン・レジームの継続により、スペインは他のヨーロッパ諸国よりロマン主義の浸透は遅れていた。しかし、前述のようにイサベラ 2 世の治世時代になり自由主義者が帰国したことでロマン主義運動と地域主義が起き、民族音楽研究も進んだ。

以下、音楽・絵画・文学の各分野における芸術運動の特徴を整理してみよう。

まず音楽の分野では、サルスエラ Zarzuela の復興と合唱運動、それに宗教音楽の整備があげられる。中央政府が置かれたマドリッドでは、1831 年摂政マリア・クリスティーナによって、王立音楽院が設立されるが、彼女がイタリア人 (ナポリ出身) であったためか音楽院院長にはイタリア人が起用され、授業も総てイタリア語で行われていた。ロマン主義運動から培われた民族的歴史意識によって、王室礼拝堂の聖歌隊指揮者・作曲家のイラリオン・エスラバ Hilarión Eslava (1807~1878) やホアキン・ガスタムビデ Joaquín Gaztambide (1822~1870)、フランシスコ・アセンホ・バルビエリ Francisco Asenjo Barbieri (1823~1894) 等は、このイタリア偏重に対抗しスペイン音楽協会 La España Musical を設立する。17 世紀に発生し 18 世紀末に衰退していたオペレッタの一種であるサルスエラはバルビエリにより復興され、1856 年には 2,500 席のサルスエラ劇場が建てられ、クリストバル・オウドリド Cristóbal Oudrid (1825~1877) 作曲の《スビサの粉屋 El Molinero de Subiza》は年間 300 回上演され、短い形式の《ヘネロ・チコ Género chico》は 1,500 本以上描かれ 30 年間大流行する。しかし、この音楽協会での上演作品は下層階級の生活をテーマにしたユーモラスな芝居に近く、真面目な音楽家には関心を持たれるものではなく、芸術的な音楽運動にはいたらなかった。マドリッドにおいては、ベートーヴェンの交響曲初演は 1866 年というように西ヨーロッパ諸国に遅れをとっていた。パブロ・デ・サラサーテ Pablo de Sarasate (1844~1908) が故郷パンプローナ Pamplona で 1878 年より毎夏開催していた音楽祭では、主に古典派の室内楽が好まれた。

バルセロナでは 1844 年から 1857 年にかけてフィルハーモニー協会 la Sociedad Filarmónica de Barcelona が活動していたが、イタリア・オペラの抜粋をレパートリーにしていた。1850 年に海岸地域で合唱団が作られ、今までの口伝伝承によるスペインの民俗音楽が収集、記譜、出版され、合唱団の為に編曲されるようになり地域主義の興隆となったことは注目すべきである。のちにこの動きがムデルニズマの開花に大きな影響を与えることになる。次第にカタルーニャ全土に広がった合唱団はダンスとオーケストラが加わり「エウテルペ Euterpe」と名付けられ、1860 年には 57 の団体から 2000 人の合唱団員、300 人の楽団員が集まり 3 日間にわたる音楽祭が開かれた。「合唱団設立の目標は、もともと工業の発展により、低賃金で働く労働者が集まり、彼らの為の教育や、また社会改革の実験であった。この背景には産業と鉄道の発展があり、これは 1837 年憲法の修道院・女子修道院閉鎖、永久財産解放により拍車がかかり、富裕中流階級の興隆につながっていた。」(ソルター 1996)

宗教音楽分野は、1851 年の宗教協約が制定され、教会の音楽家は指揮者 1 人とオルガニスト 1 人（ともに聖職者に限る）、そしてテノール 1 人と少年合唱に制限された（大司教区では、それにアルト 1 人）。グラナドスの師であるフェリペ・ペドレリユ（ペドレル）Felipe Pedrell(1841～1922)は教会音楽の分野で活躍し《スペインの宗教音楽 La música religiosa en España》などの音楽雑誌の編集、スペイン典礼用オルガン集《El organista litúrgico español》、ルネッサンス末期の最大の教会音楽作曲家のヴィクトリア Tomás Luis de Victoria（1548～1611）の作品全集なども出版した。

絵画の分野では、「ロマン主義は、まずパリやローマで修業した画家たちの帰国によってもたらされる。アカデミズムと対立しない穏健なフェデリコ・デ・マドラソ Federico de Madrazo（1815～1894）や《画家のアトリエにてソリーリャを聞く現代詩人達 Los poetas Contemporáneos o Lectura de José Zorrilla en el estudio del pintor》で文学と美術を結びつけたアントニオ・マリア・エスキベル Antonio María Esquivel（1806～1857）、“豊かな表情、卑俗的な所作、モラルの乱れ”などがフランシスコ・ゴヤを思わせるレオナルド・アレンサ Leonardo Alenza（1807～1845）らがいた。」(Pancorbo 2009)

そしてもう一つの流派、ヨーロッパの芸術家たちの間で「スペインのロマン主義的イメージが流行っていた事に起源を持つ風俗写生主義」(Pancorbo 2009)として、バレリアーノ・ドミンゲス・ベッケル Valeriano Domínguez Bécquer（1834～1870）が活躍した。彼はスペイン各地の特徴的な民俗衣装や生活習慣を描くようにイサベル 2 世より命じられ、1866 年「民俗的テーマを好んだロマン主義と人類学的見地から行われた実地研究の融合としての成果」(Pancorbo 2009)として《ソリアの民俗習慣 Costumbres españolas de la provincia de Soria》を描いた。

文学の分野ではフェルナン・カベリエロ Fernán Caballero(1796～1877)はアンダルシア

の民族詩《Andaluzas》(1852)を編纂した。ファン・バレラ Juan Valera(1824～1905)はアンダルシアの小説《ペピータ・ヒメネス Pepita Jiménez》を書き、またペドロ・アラルコン Pedro Alarcón(1833～1891)が《三角帽子 El sombrero de tres picos》を書いた。(前者はのちにイサーク・アルベニスによってオペラに、後者はマヌエル・デ・ファリャによってバレエ音楽となった。)

2) 文芸運動・ラナシエンサ Renaixença について

ラナシエンサ Renaixença は中世後期における栄光のカタルーニャ文学を見なおし、カタルーニャ語の普及と中世の文化遺産を再現する「カタルーニャ・ルネッサンス (カタルーニャ復古的芸術運動)」であり、この動きはカタルーニャに限られた辺境なものであった。

もともとスペインは多言語・多民族国家であり、カタルーニャ地方ではカタルーニャ語が使用されていたが、第1期のスペイン継承戦争(1701～1714)敗北後、一国家一言語をめざす中央政府によって、公用語としてのカスティーリャ語使用の義務が課せられた。言語だけでなく、カタルーニャ独自の法律も廃止されたことから、これらの中央政府の圧力への反動が生まれたのだった。1833年にボナバントゥーラ・カルロス・アリバウ

Buenaventura Carlos Aribau(1798～1862)は使用禁止のカタルーニャ語で《祖国への賛歌 La pàtria》という詩を発表した。これが「ラナシエンサ」の幕開けであり、産業により経済力をつけたカタルーニャの長い衰退期からの脱却であった。

ラナシエンサの根底には中世への憧憬があり、それは1137年の政略結婚によって生まれた豊かなカタルーニャ・アラゴン連合王国の栄光を抛り処とするものだった。この国は牧畜・穀物生産の産業国アラゴンの王女ペイロネーラ Peironela d' Aragón (1135～1174)と地中海の通路を持つ商業国のバルセロナ伯ラモン・バランゲー4世 Ramón Berenguer IV (1113～1162)の結婚により成立し、その後大きな発展を遂げる。

バランゲー4世の曾孫ジャウマ1世 Jaime I (1208～1276)のころ、イスラム教徒からのレコンキスタ Reconquista (イスラム教徒によって征服されたイベリア半島をキリスト教徒の国として回復させる動き)は大いに進展し、バルセロナは今までの貴族に加えて職人や商人といった市民が力を持ち豊かになった。王国は地中海の覇者となり、「海軍提督ルジェ・ダ・ラウリーア (Roger de Lauria 1245～1305)⁽²⁾ は『地中海では、魚といえども背中にカタルーニャの紋章が入っていなければ泳ぐことはできない』と豪語した。」(田澤2013)

そしてこの王国からはカタルーニャ語を完成させ「カタルーニャ語の父」と呼ばれた人物が排出される。ジャウマ1世が征服したマジョルカ出身であるラモン・リュイ Ramon Llull (1232～1315)は宮廷に仕えていたが、奔放な生活を改め出家し、神学者・文学者・

哲学者となり優れた作品を多数残しヨーロッパでその名を知られた。そして彼は、複雑な思想や物語を書き表すことのできる文章語としてカタルーニャ語を完成させたのだった。

「彼は、カタルーニャ語で布教するための神学書を書き、小説の原型のようなものを著した。自然科学的なもの、記憶術に関する実用書的なものまでおびただしい数の著作をも残した。ラテン語は各国の知識人の共通語として便利であったが、反面、様々な知識を一般庶民の手の届かないものにしていった。リュイは俗語とみなされていたカタルーニャ語を使うことによって、この状況に異をとらえたのである。」(田澤 耕 2013)

地中海の覇者であった中世のカタルーニャと、複雑な思想や物語を書き表す言語カタルーニャ語はカタルーニャ人にとって誇りであった。

3) ムデルニズマ Modernisme

ラナシェンサの後にはモデルニスモ Modernismo⁽³⁾ (ムデルニズマ Modernisme⁽¹⁾) が起こる。これは、フランスのアール・ヌーヴォー Art Nouveau と同様の新しい波であり「近代主義」と総称される芸術様式で、その特徴は曲線の多用や植物をモチーフとした装飾であった。

原点は19世紀のイギリスにあり、芸術の一つの思想として発展していった。イギリス人デザイナーのウィリアム・モリス William Morris (1834～1896) は産業革命による人間性の消失に反論し、工業生産品の粗悪さを指摘し、自然へ目を向け、その原始的なエネルギーを見直す絵画、彫刻、家具、イラスト、陶芸、建築などの自然趣味の装飾芸術を提唱した。そしてフォームの美しさとマテリアルの質を高め、中世の工芸家に回帰する「アーツ・アンド・クラフツ Arts and Crafts Movement」の流れを推進した。この流れはフランスに渡り、中国と日本の美術商サムエル・バン Samuel Bing (1838～1905) が1895年にパリに建てた店舗の「アール・ヌーヴォー」という名称によって親しまれ、新しい芸術として発展する。この潮流はロダン Auguste Rodin (1840～1917) の彫刻、ティファニー Louis Comfort Tiffany (1848～1933) の花瓶、ロートレック Henri de Toulouse-Lautrec (1864～1901) のデッサン等に見られ、ドビュッシー Claude Debussy (1862～1918) の作品に影響を与えた。ドイツ語圏ではユーゲント・シュティール Jugendstil、クリムト Gustav Klimt (1862～1918) などのセセッションスタ Sezession、《オフィーリア Ophelia》を描いたミレイ John Everett Millais (1829～1896) などのラファエル前派 Pre-Raphaelite Brotherhood、象徴主義 Symbolisme として世界的な動きとなった。

ところで、曲線の多用や植物をモチーフとした文様はスペインにおいて、既にイスラム時代に多くみられていた。バルセロナの南東に位置するバレンシア València 市のバレンシア国立陶芸博物館 Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” には13～14世紀に作られた曲線と植物の文様を多く描いたパテルナ Paterna 窯の陶器が多数残されている。これらはイスラムの王国ウマイヤ朝 Banu Umayyad カリフ王時代の都コル

ドバに近いマラガ産のマジョリカ Mayólica またはマレーチャ Malecha に遡り、このマラガ産の陶器は世界各国に輸出され称賛された。

「1289 年イギリスのポーツマス港に関する資料によると、スペインから 1 隻の船が到着し、『珍しい斬新な色彩の陶器』を積んでいて、当時のイギリス人を驚かせたという。その後も幾つかの資料にマラガ産の陶器や壺は登場し、アラビア人のイブン・バットゥータ (Ibn Battuta 1304~1368)⁽²⁾ は 1350 年頃、マラガ Malaga 産陶器が世界の津々浦々にまで出回っていると称えている。(中略) その後、マラガ産陶器はジャウマ 1 世によるレコンキスタで輸出の手続きが困難になった。しかし当時「バレンシアが、キリスト教徒の手に渡った後も、アラビア世界とつねに活発な貿易を続けていた」(モレノ 1986)。バレンシアの近くのマニセス Manises の領主ドン・ペレ・ボイルとペレ・ボイル II 世はバレンシア港を通じてのマラガ産陶器の交易貿易独占権を獲得できるように働きかけ、マラガの陶器職人はマニセスに移住し始める。中世の人口調査でマニセスと隣町パテルナの陶工は 300 人を超えており、「マニセスから輸出された陶器も、その一部はパテルナで生産された事を想定しておかねばならない。」(モレノ 1986)

ジャウマ 1 世 (Jaime I 1208~1276)⁽²⁾ がこの地を征服したのは 1238 年であるが、「再征服のときも血なまぐさい戦闘は無く、再征服後もアラビア人の大多数は追放されずに同地での居留が認められた」(モレノ 1986)。

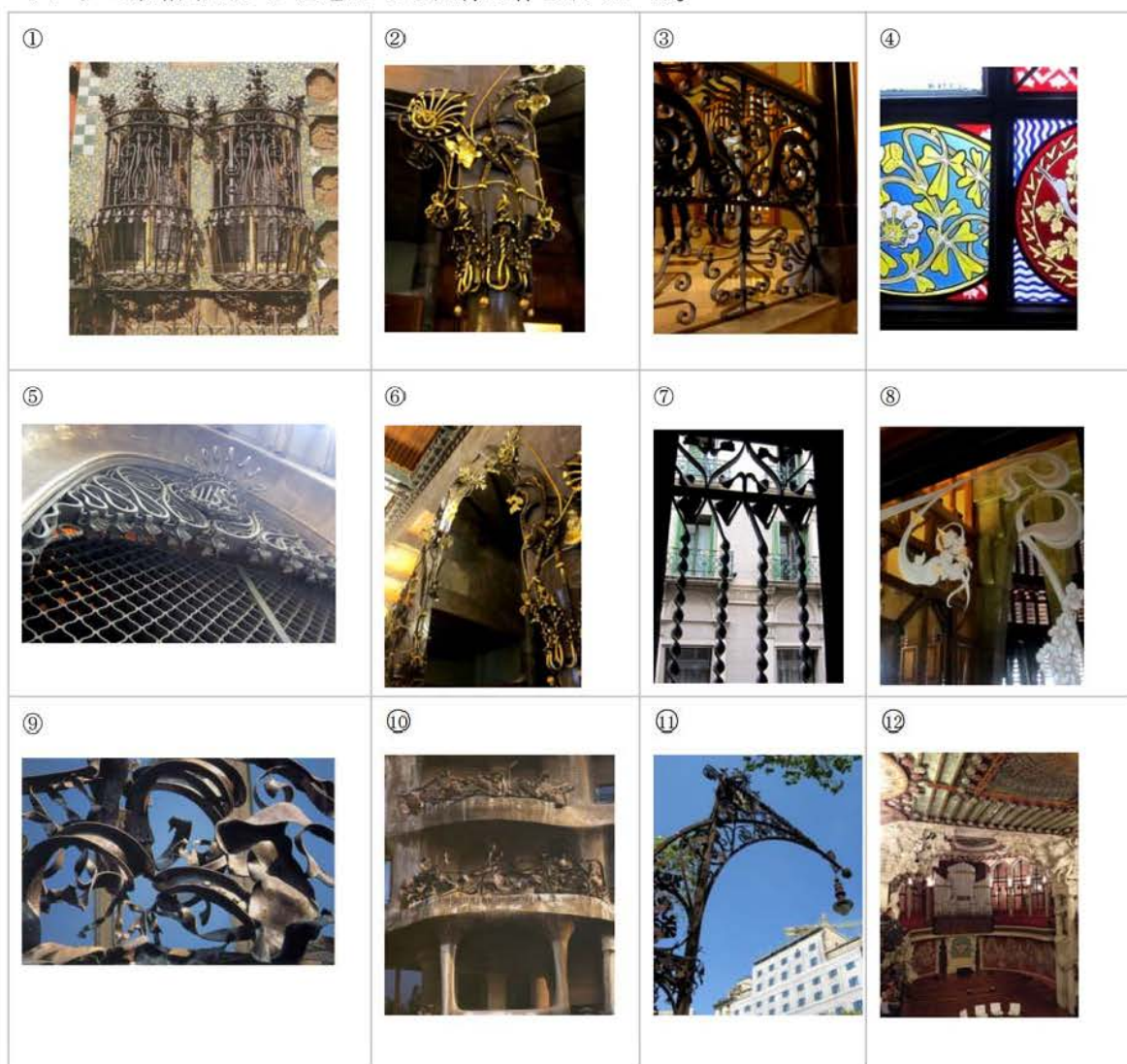
バルセロナに近いバレンシアはレコンキスタ後にキリスト教徒の街となったが、このようにイスラム教徒によって作られたマラガ陶器が運ばれ、またマラガのイスラム教徒である職人も移り住み、近郊のマニセスおよびパテルナで同様の陶器が作られた。ポーツマス港に渡ったマラガ陶器は現在バレンシア国立陶器博物館に納められているパテルナ窯の陶器と同種のものと考えられ、その曲線と植物を模したデザインが「アール・ヌーヴォー」を 6 世紀も遡る時代に描かれていた。音楽分野でヨーロッパに大きな遅れをとっていたスペインにおいて、装飾的な芸術運動が、ほぼヨーロッパと同じ時期に起きていることは、このようにイスラム文化の影響が大きいと言えよう。

4) スペインでのムデルニズマ

「Modernismo とは古い時代に評価されなかった異なったスタイルの創作を受け入れる言葉であったが、バルセロナでは“自由への追求”を意味した。モデルニスタは客観的描写のような芸術を評価する中産階級人々とは対照的に、象徴を現すイマジネーションを重要視した。」(Els Quatro Gats 1997)

ムデルニズマの芸術家アントン・ガウディ Antonio Gaudí (1852~1926) は熱狂的なカタルーニャ主義の建築家で 1860 年に都市計画が始まった時に新興ブルジョワのグエリュ Güell の庇護を受け、装飾性豊かな建築物を作り始める。1883 年に建築を始めたカサ・ビセンス

Casa Vicens は彼の初期の代表作であり、外壁に花の模様や植物を配したオブジェ、またペランダの鉄格子はツタを思わせる曲線で作られている。



①ガウディ作カサ・ピセンス ②～⑧ガウディ作グエル邸 ⑨～⑩同ミラ邸 ⑪ペレ・ファルケ作街灯

⑫ムンタネー作カタルーニャ音楽堂

写真提供：①京都書院②～⑩牛山悦子

さて、ここでムデルニズマの芸術家たちは一人の音楽家と出会い触発されることになる。それは、リヒャルト・ワーグナーRichard Wagner (1813～1883) であるが、彼のスペインでの登場はヨーロッパに大きく遅れていた。1882 年ワーグナーの《ローエングリン》の初演が行われ「バルセロナの人々はその前衛芸術の受け入れに躊躇していたが、1901 年カタラ歌劇場（詳細不明⁽²⁾）が開設され、ようやく支持しはじめた。ワーグナー音楽に表現される自然の神聖で原始的なエネルギーの喚起、中世伝説の生き活きとした精神性、新古典主義との共存は、バルセロナのモデルニスタの共感を呼び、そこに流れる栄光ある中世への賛美は、人々を熱狂的にさせた。」(ソルター 1996)

ムデルニズマの建築家の一人リュイス・ドウメナク・イ・ムンタネル Lluís Domènech i Montaner(1850～1923)は、ワーグナーの《ワルキューレの騎行》にインスピレーションを受けカタルーニャ音楽堂 Palau de la Música を1909年に創ったが、これは1891年に設立された合唱団オルフェオ・カタラ Orfeó Català という合唱団の専用の演奏会場として建てられたものである。オルフェオ・カタラは当初、男性のみで構成され、共同設立者のルイス・ミリェト Lluís Millet とアマデウ・ビベス Amadeu Vives は合唱団の為に、作曲と民謡の編曲を行った。

そしてもう一人の建築家である「ガウディは《リング》のオープニング《ラインの黄金》から原始的魔術を受け入れ、彼の有機体論と一致させ、作家のアレクサンドル・ペリチェ Alexandre Pellicer は、彼の美学は『原始的な思想と象徴的文化の精神性への回帰は願望を未来につなげる』と述べた。」(Clark 2006)

地域主義は合唱運動の力を借り大きな流れになり、ムデルニズマを後押しし、その流れはワーグナーの音楽の “自然へ目を向け、その原始的なエネルギーを見つめていた芸術” と共鳴しあい、ムデルニズマは、より具体的な動きになったのである。

5) もう一つの流れ・ゴイエスコ

グラナドスは晩年に《ゴヤ風の絵》、即ち《ゴイエスカス》を作曲している。ここで当時のゴヤ受容について考える。

スペインの人々の同胞の画家への関心は強く、1887年、ゴヤ Goya についてビニャサ侯爵 Viñaza Cipriano Muñoz y Manzano による伝記《Goya, su tiempo, su vida, sus obras》とカタログが発表された。3年後には、ゴヤ研究の新しい基礎になった3巻の最高傑作アウレリアノ・デ・ベルエテ・イ・モレ Aureliano de Beruete y Moret による《ゴヤ》が続いて発表され、1900年頃、多くの芸術家たちが影響を受けることになる。また、ディエゴ・ベラスケス Diego Velázquez (1599～1660) については1899年にハシント・オクタビオ・ピコン Jacinto Octavio Picón、1914年にベニニョ・パジョル Benigno Pallol による伝記が発表され、また、エル・グレコ El Greco (1541～1614) については1908年にマヌエル・バルトロメ Manuel Bartolomé による伝記が表されていた。

フランシスコ・ゴヤ Francisco José de Goya y Lucientes (1746～1828) は、カルロス4世 Carlos IV (1748～1819) の宮廷に使えていたが、原因不明の重病に侵され聾者となり、「病後、『民衆の娯楽』を主題とする連作、啓蒙主義的な信条に基づく風刺の『理性の夢は怪物を生む』と注釈された版画集、1800年代以降は、幻想的、悪魔的世界の描写と華麗な肖像画を描いた画家である。」(Pancorbo 2009)

「ゴヤが生きた時代、つまり18世紀の終わりから19世紀の初めは激動の時代であり、啓蒙思想とフランス革命をベースとしたアンシャン・レژیームから現代社会への変革をゴヤは目の当たりにしたのである。

ゴヤの芸術に対する美学や思想は、現代人の抱える不安などに通じるものがあり、彼が時代を一步も二歩も先取りしていた事がわかる。」(Pancorbo 2009)

それまでも、ゴヤをテーマにした作品は多く、アルベニスも 1894 年にエウセビオ・シエラ Eusebio Sierra (1850-1922)の脚本で、サルスエラ《サン・アントニオ・デ・ラ・フロリダ San Antonio de la Florida》を作曲していた。1908 年作曲ナバロ・タデオ Navarro Tadeo、脚本ファルコン・セグラ・デ・マテオ Falcón Segura de Mateo によるサルスエラ《ゴヤのマハ La maja de Goya》、同年、作曲ルペルト・チャピ° Ruperto Chapí (1851~1909)、脚本ディセンタ・アンド・レピデ・イ・ガジェゴ Dicenta and Repide y Gallego(1882~1948)によるサイネーテ sainete (一幕物の風俗喜劇)《マホス・デ・プランテ Los majos de plante》、1909 年作曲ロペス・トレグローサ López Torregrosa、脚本クストディオ・フェルナンデス・ピントド Custodio Fernández-Pintado によるサイネーテ《裸のマハ La maja desnuda》というように、続々と作品が生まれた。

このようにゴヤが取り上げられるようになった背景の一つに「98 年の世代 La generación del 98」による文化運動も考えられる。1898 年 2 月スペインの植民地キューバで反乱が起き、キューバに多額の融資をしていたアメリカの介入によりスペインは敗北し(米西戦争)、キューバは独立する。国内では祖国のあり方に危機感を覚えたカスティーリャ批判(カスティーリャの地主貴族を中核とする統一国家に対する批判)が沸き上がった。これが、思想家ウナムーノ Miguel de Unamuno y Jugo (1864~1936)などのスペイン文壇、論壇の「98 年の世代」といわれる若い知識人の思想・文化運動であった。米西戦争での敗北と 1808 年のナポレオンのスペイン侵略を重ね合わせ、その時のスペイン民衆の反撃を描いた《1808 年マドリードの 5 月 2 日 El dos de mayo de 1808 en Madrid》《1808 年マドリードの 5 月 3 日 El tres de mayo de 1808 en Madrid》という 2 枚のゴヤの絵画に、スペイン精神を感じた人も居たに違いない。

しかしながら、このような政治的な意図の影響も可能性としてはあったかもしれないが、筆者は、それよりもゴヤの持つ“本質”を見つめる芸術家としての本質的な才能がスペインだけに留まらず世界の人々の共感と呼んでいると考える。後述するが、グラナドスもゴヤから何らかのイデオロギーを感じてそれに触発されたのではない。

「ゴヤは、フランス側にも祖国の側にも偏らない目の前の惨劇を描いた画家であり、この視点はそれまでの西洋美術史には無かったことであった。彼は、ロココ最後の爛熟を享受する宮廷と現実的な庶民の赤裸々な姿といった様々な矛盾や狂気を前に、真実を描いて行った。戦争を描いた絵画のほかに、官能的な《着衣のマハ》、戦慄の《黒い絵》、風刺の《版画集》など夥しい数の作品に、人間の過ち、社会への怒り、また男女の織りなす権威を超えた世界を描き、多様な様式を持った画家であった。」(Pancorbo 2009) 現実と幻想の間を行き来する精神性の反復の大きさ、熱狂と客観性が 20 世紀になっても人々の共感呼び、ゴヤ・ブームが起こったと考えられる。

第2章【生涯】

エンリケ・グラナドス・イ・カンピーニャは1867年7月27日カタルーニャ地方のリエイダに生まれる。彼の名前はカタルーニャ語ではアンリック Enric Granados Campinya である（通常はカスティージャ表記 Enrique Granados y Campiña が使われる）。

「グラナドスはカスティーリャ語とカタルーニャ語の2つの言葉を話し、フランス語も使う事が出来た。娘のナタリアによると家の中ではカタルーニャ語を話し、手紙もカタルン語によってかかれたものもある。しかしながら公的な場合にはいつもカスティーリャ語を使い、サインはエンリケともアンリックとも書いた」（Riva 2015）

ガリシア地方の出身の母とキューバ生まれの軍人の父親の間に生まれ、リエイダからサンタ・クルス・デ・テネリーフェを経て1874年にバルセロナへ家族全員で移る。

5歳より父親の軍隊の軍楽隊指揮者フォセ・フンセーダ José Junceda の下でピアノ、ソルフェージュと理論を学び始め、10歳でピアノリサイタルを開き、12歳の時メルセ教会付属少年聖歌隊養成所で学び、アカデミア・プジョルに入学した。指導者ジョアン・パウティスタ・プジョル（フアン・パウティスタ・プホル）Juan Bautista Pujol（1835～1898）はアルベニス、マラッツやビニエスの師であり、グラナドスは彼らと親交を深めた。グラナドスは古典派とロマン派を好み、特にシューマンに傾倒していた。16歳になる前に、音楽院コンクールでシューマンの《ソナタ ト短調》などの演奏で1等賞を受賞し（審査員はペドレリュ、アルベニス等）、作曲へ関心を持つ。

父親の没後、バルセロナのカフェでピアノを弾き生活費を稼ぎながら、数年間、ペドレリュに和声と作曲を学ぶ。教会音楽の分野のみならず地域主義に傾倒していた作曲家で音楽学者のペドレリュは、グラナドスにスペイン黄金期の作品やスペイン民族の伝承音楽を研究させた。グラナドスは彼の下で1883年に《スペイン舞曲集》の作曲を開始するが、ペドレリュは彼の作品について「彼の心から生まれたものである」と語っている。ペドレリュが民族音楽を推奨していたのは、イサベル2世統治時代の地域主義、特にバルセロナで起こった「ラナシェンサ」と「ムデルニズマ」の影響が考えられる。

1887年パリに渡り、シャルル・ベリオール Charles Bériot（1833～1914）のもとで2年間個人レッスンを続け、サン・サーンス Camille Saint-Saëns（1835～1921）、ジョルジュ・ビゼー Georges Bizet（1838～1875）、ジュール・マスネ Jules Massenet（1842～1912）、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré（1845～1924）、ヴァンサン・ダンディ Vincent d'Indy（1851～1931）、クロード・ドビュッシー Claude Debussy（1862～1918）、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel（1875～1937）、ポール・デュカス Paul Dukas（1865～1935）、エリック・サティ Erik Satie（1866～1925）、デオダ・ド・セヴラック（Déodat de Séverac（1872～1921）、また同邦人のイサーク・アルベニス Isaac Albéniz（1860～1909）、ホアキン・ニン Joaquín Nin

(1879～1949) に影響を受け、同郷のリカルド・ビニェス Ricardo Viñes (1875～1943) と共に 2 人の若いスペイン人音楽家として、フランスの音楽界の注目を浴び始める。しかし 1888 年に纏めた《パリのアルバム Album de Paris 1888》に収められている作品は、古典派またはロマン派の書法で書かれた習作で、まだグラナドスの個性は表れていない。

パリのモンマルトルに集まる画家たちとも交わり、ミラーユ Francesc Miralles、カサス Ramon Casas、メストレス Apeles Mestres (詩人でイラストレーター)、ネストール・デ・ラ・トーレ Néstor de la Torre 等の画家たちの絵のモデルも引き受け、自らも絵筆をとり、絵画への興味はこの頃から培われた。1889 年にバルセロナに戻り、演奏家としても作曲家としても成功を収める。ファリャは彼の演奏について「運良く彼の作品の演奏を聞いた時、いつもとても強烈な印象を受ける。その強さは、今までに接したどの芸術よりも勝っている」と語った。

パリ留学後 1891 年、薬学博士でバルセロナ市内チビダド通りの都市計画のプロモーターも行うサルバドール・アンドレウ Salvador Andreu の出資により、ラ・サラ・グラナドス (グラナドス・ホール) を建設し、毎夏、国境の町プチセルダ (ヘロナ近郊) の彼の家に招待されては、演奏をしながらサロン風ピアノ曲を作曲し、初の傑作組曲《詩的なワルツ》を彼の友人ジュアキン (ホアキン) ・マラッツ Joaquin Malats に捧げた。ロマンティックな独自の作風を打ち出した彼は「私は皆と同じようにカタルーニャを愛しているが、私の音楽は (出身地からというよりも) 自分の性格から生まれる」と語った。

この年に 12 曲からなる《スペイン舞曲集》がスペインのカサ・ドテシオ Casa Dotesio から出版されたと推測される。ヨーロッパ中で絶賛され、アルベニス、ファリャ、マラッツをはじめフランス人のサン＝サーンス、マスネ、グリーグやロシア 5 人組の 1 人ツェザール・キュイのような音楽家まで熱狂させた。《コーカサスの捕虜》を作曲したキュイが「ある地域の流行歌と民族伝承の歌が、両方とも同じように、古い旋法による雰囲気を持っているのは興味深い。しかしあなたのスペインの歌は独自の創作で、この類似点は見いだせない……」とグラナドスに手紙を送っているように、民族色を感じさせるこの作品でさえ、旋法的な音階や民謡をそのまま使うことなく書かれ (11 番だけは旋法を使用)、華麗なピアノイズムも用いず、シンプルな書法で書いたのだが、グラナドスの独特な気品が溢れる高貴な語り口からは民族的な雰囲気が漂っていた。

シッチェス Sitges (バルセロナの南) に建てられた画家・作家サンティアゴ・ルシニョール Santiago Rusiñol (1861～1931) のアトリエ「カウ・フェラット Cau Ferrat」では、モデルニストの祭典が行なわれたが、1893 年アンパロ・ガル Amparo Gal と結婚すると、音楽活動やバルセロナの集まりにあまり顔を出さなくなり、芸術運動への関心の薄さが垣間見られる。この年、芸術の世界の改新だけでなく社会も大きな変革の時期を迎え、社会不安が続き、9 月バルセロナで無政府主義者による爆破事件が起き、11 月にはリセウ劇場に爆弾が投げ込まれ、ロッシーニの《ウィリアム・テル》の上演に参加した 20 人が亡くなり多

くの人が負傷した。

1895 年 11 月、グラナドスはカタルーニャ・コンサート協会 Societat Catalana de Concerts の演奏会に参加するなど活動を再開するが、音楽家としての生活は難しくマドリードでの音楽院の採用試験のチャンスも逃がした。マドリードではチェリストのパウ・カザルス Pau Casals、ヴァイオリンのジュアン・マネン Juan Manén、マチュー・クリックボーム Mathieu Crickboom、ジャック・ティボー Jacques Thibaud、エドアルド・リスラー Edouard Risler など、多くの演奏家と親交を深め、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》《チェロとピアノのためのソナタ》《トリオ》《カルテット》《ピアノ 5 重奏》を作曲し、クリックボームのカルテット、フリオ・フランセス、ブレトン、そしてカザルスらの協力により有名なサロン・ロメロで初演を行なった。彼等との質の高いコラボレーションでカタルーニャ音楽堂やその他の色々なホールの主催による多くのコンサートに参加する。

1896 年、ホセ・フェリウ・コディナ José Feliu Codina 脚本によるドラマティック・コメディ《マリア・デル・カルメン María del Carmen》（フランス語タイトルは《ムルシアの庭》）を作曲し、クリスティーナ女王からカルロス 3 世の十字勲章が与えられた。友人でピアニストのホアキン・マラッツはこのオペラを「国粋主義の芸術の為に、神に感謝しよう。」と賛美したが、現在では忘れられた存在となった。オペラ作品として世に名を残すほどの傑作ではなかったのだろう。

演奏活動と作曲を並行して行い、スペインとフランスを定期的に行き来して、ヴァイオリニストのジャック・ティボーやエウジェーヌ・イザーイ Eugène Ysaÿe 等と共演し、多くの演奏会に出演し、サルスエラ《ペトラルカ Petrarca》と《ピカロール Picarol》を 1901 年初演したが、あまり上手くいかなかった。

この頃は主にロマン派ピアノ作品に実りが多く、1901 年生徒マリア・オリベロ María Oliveró との恋の中で作曲した美しく情熱的な《ロマンティックな情景》は主要作品の一つである。

その後は、メストレ Apeles Mestres 台本の詩《リリアナ Liliana》、《エリセンダ Elisenda》またドラマ・リリコ《鬼火 Follet》、劇的詩《ガシエル Gaziél》を 1906 年バルセロナで初演しているが、目立った作品とはなっていない。また、脚本家のアドリア・グアル Adrià Gual が設立したテアトロ・インティモ Teatro Íntimo に参加し、叙情的情景《白い花 Blancaflor》の舞台に音楽を付けた。1908 年ダンテを基にした交響詩《喜歌劇・神曲 Divina Comedia》をプライヴェートな上演としてカタルーニャ音楽堂で初演した。

イタリア音楽偏重への反動はいまだに続き、マドリードではチュエカ Federico Chueca (1846～1908)、ブレトン Tomás Bretón (1850～1923)、チャピ Rupert Chapí (1851～1909)、カバジェロ Manuel Caballero (1835～1906) 等によるサルスエラが流行っていたが、グラナドスはゴヤが描く下町の粋な男や女たちが行き交う 18 世紀のマドリードに関心を持っていた。バルセロナにはムデルニズマが花開き、「ワーグナー崇拜者協会 Associació Wagneriana」が設立され、カタルーニャ音楽を進めていく改新派の源泉となっ

た。「カフェ・ペラヨ Café Pelayo (Pelai)」や「4匹の猫 Els Quatre Gats」にグラナドスはしばしば顔を出し、シッチェスの「カウ・フェラット」にも再び集い、芸術家たちと盛んに交流し、いくつかのサルスエラ、劇、叙情詩を生み出した。

スペインの音楽界は 1886 年にバルセロナ音楽院 La Escuela Municipal de Música de Barcelona、1895 年に合唱団カタルーニャ・ノーバ La societat coral Catalunya Nova が設立され、ペドレリュ、モレラ Enric Morera (1865～1942)、マラッツ、アルベニス、ビニェス、モンボウ Frederic Mompou (1893～1987)、トルドラ Eduard Toldrà (1895～1962)、ブランカフォルト Manuel Blancafort (1897～1987) らによる黄金紀を迎えた。

1904 年にはマドリッド音楽院のコンクールで彼の《演奏会用アレグロ》が満場一致で優勝し、同年ベートーヴェンのヴァイオリンとピアノの為のソナタを全曲、クリックボームとリセウで演奏するなど、ピアニスト、作曲家としてヨーロッパを飛び回った。

教育者としてはグラナドス音楽院を設立した。この音楽院は後に弟子のフランク・マーシャル Frank Marshall が後を継ぎ、アリシア・デ・ラローチャへと受け継がれた。

1902 年にヴァイオリンのティボーと共にヨーロッパを演奏旅行し成功を収めたカザルスはグラナドスを「彼は……私たちのシューベルトだ」と語った。

1887 年ビニャサ侯爵によるゴヤの伝記とカタログが発表され、スペインでゴヤ・ブームが起こり、この頃から、グラナドスはゴヤのシニスムに共感し、1898 年頃から作曲に着手し 1911 年に《ゴイエスカス》として実を結ぶ。

ゴヤによって描かれた 18 世紀のマドリッドの粋な男や女たちの気品、人生、情熱に満ち溢れた人々の姿がグラナドスに靈感を与え、友人のマラッツに「僕は理想に到達したと言えるだろう」と手紙を送っている。

1911 年 3 月 11 日、《ゴイエスカス》第 1 部の初演がカタルーニャ音楽堂でグラナドス自身によって行なわれた。そして、4 月 1 日にパリのサル・プレイエルで《ゴイエスカス》の完全版がグラナドスにより初演され大喝采を浴び、ヨーロッパ中で熱狂的に迎えられた。一世を風靡したグラナドスはフランスよりレジョン・ド・ヌール勲章を授与される。この成功で、パリで《ゴイエスカス》オペラ化が提案され、この改作オペラは 1914 年にパリ・オペラ座初演の準備が全て整ったが、ヨーロッパで第 1 次大戦が勃発し初演は延期になった。結局、友人シェリングを介してニューヨークのメトロポリタン歌劇場での上演が決まる。

グラナドスは 1915 年の年末、ニューヨークに旅立った。練習時には民族色を期待する人々に落胆され、グラナドスはスペイン人作曲家に対するこの種の期待感には心を悩ませたが、1 月 28 日《ゴイエスカス》の初演は大成に終わる。

1916 年 3 月 24 日、グラナドスと妻アンパロはフランスの鉄道会社の船急行郵便船「スセックス号 Sussex」に乗るが、マンチャ運河 Canal de la Mancha の近くでドイツの潜水艦に

魚雷攻撃を受け、海に投げ出され亡くなる。享年は48歳8ヵ月だった。

第3章【ピアノ作品の分類と特徴】

彼の作品は軽やかで優美であり、甘く叙情的なメロディは哀愁に満ち、彼の性格をよく表している。フレーズを眩いばかりに飾っている装飾音は、独創的でとても洗練されているが、デリケートな表情を持つ作風はシューマンやショパンの書法を思わせ、ロマン主義最後の砦ともいえる。しかしながら、作品の中の光り輝く「凛々しさ」は、ロマン主義といえどもスペインらしさを感じさせる。

2001年にアリシア・デ・ラローチャ Alicia de Larrocha とダグラス・リーヴァ Douglas Riva によって発表された Boileu 版グラナドスのピアノ全集 Integral para Piano は、手稿譜、スケッチ、初版、レッスン時の書き込み、グラナドス自身によるローレピアノ録音などからのデータを集め校訂報告も付加されている。この版によると現在発見されているものは144作品(組曲を1と数えると63作品)、スカルラッティのソナタ等の編曲が27曲、アルベニスの遺稿を元に完成させた作品が1曲、4手が13曲、アルベニスの組曲《イベリア》の〈トリアナ〉の2台ピアノ用編曲で、計186曲存在する(その他、教育用の小品とテクニクに関する教本がありメカニズムの為の譜が書かれている)。それに比べて、劇場音楽が12作品、オーケストラ作品が《ゴイエスカス》の《インテルメッツォ》を含めて10曲、室内楽曲は《スペイン舞曲10番》と《エリセンダ》の編曲を含めて16曲、歌曲が37曲、合唱が3曲となっている。歌曲では、その中の2曲がコンチータ・バディア Conchita Badía (1897~1975) に捧げられた《カンシオネス・アマトリアス(愛の歌曲集) Canciones amatorias (1915)》とスペイン歌曲の真の革新となった《トナディーリャス Tnadillas (1912~1913)》は、日本でも愛唱されているが、その他の作品はオペラ《ゴイエスカス》でさえも殆ど知られていない。グラナドスの魅力はピアノ作品において大きな花を咲かせていることから、ここではピアノ作品を研究する。

彼の人生と作品は大まかに3期に分類できる。本来ロマン主義には「国家的独自性」も含まれ、「民族意識の高まりからその土地固有の民俗音楽への関心から不規則な長さのフレーズや不規則なリズム、また各小節の長さが異なる不規則な小節構造」(柴田・遠山 1994)が使われることもあるが、ここでは、民族色を感じさせる作品をロマン派から外して分類する。

習作期・・・パリ留学中1888年に《Album de Paris》を残す。ロマン派および古典派の書法による習作を書く。そのほか、作曲年の不明のものが多く、書法から同時期に作曲されたと推測される。《アンダルシア》1曲のみが民俗的なエッセンスを含んでいる。

1) ナショナリズムの時代

(民俗音楽のエッセンスが使われているもの。)

第1期はおおよそ1883年〜パリ留学から帰国した1900年ごろに当たり《スペイン舞曲集》や《スペイン民謡による6つの小品》がある。既にバルセロナにもワーグナー旋風がやってきていたが、彼の師フィリップ・ペドレリユはカタルーニャ精神の精髓を連続劇として創作したいと望み、カタルーニャ・コンサート協会 Societat Catalana de Concerts (1886年設立)で作品発表を行い、スペインのワーグナーと言われており(Serrano2006)、グラナドスにスペイン黄金期の作品やスペイン民族の伝承音楽をヒントにした作品を指導していたため、この時代の作品はこのペドレリユの影響を強く受けている。ただしグラナドスの作品には伝承音楽は実際には使われていない。

主要作品は下記である。

《スペイン舞曲集 Danzas Españolas》1883〜1890年

第1〜12番 その中で第4番〈ビリャネスカ〉第7番〈バレンシアーナ〉のみがグラナドス自身の命名によるタイトルを持つ。

《スペイン民謡による6つの小品 Seis piezas sobre cantos populares españoles》作曲年不明 版權1930年〈前奏曲〉〈アニョランサ〉〈パランダのこだま〉〈バスコンガーダ〉〈マルチャ・オリエンタル〉〈サンブラ〉〈サパテアード〉

グラナドスの特徴を知るために他作曲家による同名の作品と比較する。

《スペイン舞曲》というタイトルでは、イサーク・アルベニスが6曲書いており、6曲すべてに付点8分音符+16分音符と8分音符2つ、または3連音符と8分音符2つによるハバネラ（アバネーラ）の揺れるようなリズムで書かれており、当時スペイン領であったキューバの雰囲気が漂う。

マヌエル・デ・ファリャの作品では、オペラ《はかなき人生》に〈スペイン舞曲第1番、第2番〉があり、1番2番とも“ミの旋法”⁽⁴⁾が登場し、畳み掛けるような曲調、靴音・ギター・手拍子の音が表現され、1番中間部では2拍子サンブラ zambra の一種が登場し、2番ではカンテ（歌）を表す悲劇的なメロディや、3拍子と2拍子の交差がフラメンコ音楽を感じさせる。

	<p>マヌエル・デ・ファリャ作《はかなき人生》より〈スペイン舞曲第1番〉 中間部でラから始まる“ミの旋法”⁽⁴⁾ (a b c d e f g a) による2拍子サンブラが登場する。</p>
---	--

グラナドスのスペイン舞曲は前述のように12曲あり、5曲は特筆するリズムや装飾や旋法は使われていないもののスペインの風土を感じさせる曲調により作曲されている。第3

番ではパストラレ、第4番で〈ビリャネスカ（村人の唄）〉カンシオン（歌）とエストリビーリョ（コーラス）による牧歌的な歌、第8番でゴシック建築のカテドラルを思わせる装飾音を伴って跳躍するメロディ、第9番は曲全体に大きな自然の息吹が感じられ、北スペインのバスク地方を思わせる作品になっている。残り7曲ではリズムや装飾・旋法その他に特徴がある。第6番ではアラゴン地方の舞踏ホタのリズム、第7番〈バレンシアーナ〉ではカタルーニャ地方バレンシアのホタのリズムが使われスペインらしさに満たされるが、ホタは1拍目にアクセントがあるため耳慣れたリズムである。



イスラムのコーランを思わせる第11番の導入。



第12番。アラベスク模様を思わせる「くねる」動きが登場する。

その他、第2番で旋法的なメロディ、第10番でメリスマによる東洋的なメロディ、第11番ではイスラムのコーランを思わせるようなメリスマ、第12番でアラベスク模様を思わせる「くねる」動きが使われる。イスラム文化の影響を感じさせる曲調の作品が多く、第5番ではスペインの代表的な楽器ギターの爪弾きを模した前打音が使われる。但しそれぞれの作品にアルベニスやファリャに見られるような特殊なリズムは出てこない。

以上のことから、アルベニスとファリャが独特なリズム・旋法を使っているのに対してグラナドスの《スペイン舞曲》は北スペインを含めた広範囲にわたるスペインを題材にし、リズムは安定した律動であることが判った。

もう一曲、同名の作品を比較する。フラメンコ舞踏の靴音による妙技を意味する〈サパテアード Zapateado〉というタイトルの作品をホアキン・トゥリーナ(1882-1949)が《3つのアンダルシア舞曲》の第3曲で書いている。この作品は8分の6拍子・全224小節の中で30小節間に4分の3拍子を思わせるリズムの使用、15小節間で4分の2拍子における8分音符2つと3連音符の交差によるリズムが使われ、この民族的なリズムの使用は全体の20%にあたり、Cから始まる“ミの旋法”も使用されフラメンコ音楽が感じられる。



トゥリーナ作曲〈サパテアード〉に登場する“ミの旋法”と変化のあるリズム

これに対し、グラナドスの《スペイン民謡による6つの小品》の《サパテアード》は、8分の6拍子において8分音符3つと2連音のリズムが4小節含まれるフレーズが3回繰り返されるが、これは全249小節中12小節で、全体の4.8%にすぎず、“ミの旋法”も使われ

ていない。

この作品でも、グラナドスの作品は民俗的な律動は少なくなっていることが判った。

2) ロマンティシズマの時代

(前述のように本来ロマン派作品には民族色のあるものが含まれるが、ここでは民族的なリズムや旋法を外して考える) 第2期は、およそ 1901～1903 年にあたる。

この時期の主要作品は下記である。

《詩的なワルツ Valses poéticos》

《演奏会用アレグロ Allegro de concierto》1903 年

《ロマンティックな情景 Escenas románticas》1901 年 〈マズルカ〉 〈子守唄〉 〈3 番〉 〈アレグレット〉 〈アレグロ・アパッショナート〉 〈エピローグ〉

この時代の作品は大変甘美であり、19 世紀のロマン派を好んでいたことが判る。

《ロマンティックな情景》では、サブタイトルもロマン派作品を思わせるものが多く、特に第2番《子守唄 (ベルスーズ)》はショパンの《ベルスーズ》と異名同音調で書かれ、彼の作品を意識したことが伺われる。酷似しているほどではないが、《ロマンティックな情景》〈3 番〉〈アレグロ・アパッショナート〉〈エピローグ〉は特にシューマンの作品を思わせる。

また小品であるが《詩的な情景 Escenas Poéticas》で第2曲に〈エヴァとワルター〉というタイトルが使われている作品もある。これはワーグナーの《マイスタージンガー》の登場人物の名前であり、ワーグナーへの意識が感じられる。

次に比較研究として類似したタイトルにより、ショパンの《ワルツ》とグラナドスの《詩的なワルツ》を扱う。

ショパンはバスと和音によるはっきりとした 3 拍子の伴奏形が多く、グラナドスではリズムの変化が行われ、「イントロダクション」を除いた全 480 小節のうち、ショパンのような伴奏形は 20 小節のみで、これは全体の 4 パーセントにしか過ぎない。

			
ショパン《ワルツ》作品 64-1	グラナドス《ワルツ 1》スラーがかかり柔らかな表情となる。	グラナドス《ワルツ 3》	グラナドス 《ワルツ 5》

ショパンの《ワルツ》作品 64-1 の譜例で示したようなはっきりとした 3 拍子の伴奏形は《ワルツ》全曲に見られ、この音型になっていない伴奏形は第3番のテーマ（左手がメロ

ディ、右手がスラーのかかった和音のフレーズ)、また第9番の中間部で経過的な数小節のみであった。

また、同タイトルを持つ作品の比較として、ショパンとグラナドスの《ベルスーズ(子守歌)》を挙げる。調は異名同音による同じ調で拍子も8分の6拍子で同じである。テーマは、ショパンは8分音符の音価で4度や3度の跳躍があるため、はっきりしたラインと律動を見せている。グラナドスのそれは、2度音程の進行によるなだらかな旋律線となり、テノールの動きも同様な順次進行がとられている。変奏されるテーマでシンコペーションのリズムが使われるが、これも順次進行で行われているため、律動感はなく全体にリズムはなだらかに感じる。ショパンでは装飾による即興的な変奏が行われ、ここでも12度の跳躍を含む8分音符による伴奏形が律動を保持している。そしてショパン70小節に対し、小節数37小節という短い作品になっている。

以上の作品に関しては、グラナドスはショパンより拍の感覚が曖昧になっていることが判った。

第2期のその他の特徴としては、ペダルに関して独特な表記がされている。

	<p>左は1901年に作曲された《ロマンティックな情景》の第5曲〈アレグロ・アパッシオナート〉である。この他にも音符の下に16分音符2つを明記し、1つ目の16分音符でダンパーを下し(右ペダルを上げる)、2つ目の16分音符でダンパーを上げる(右ペダルを踏む)記載もある。</p>
--	--

1903年に発表された《演奏会用アレグロ》にはこのようなペダルは表記されていないが、1913年に《ペダル使用について実践理論法 Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales》、1915年に《ピアノペダル使用のための規則 Reglas para el uso de los pedales del piano》を出版し、詳細にペダリング演習課題を創っている。その中で譜例にショパン、シューベルト、グリーグの作品を用い、特にシューマンの《子供のためのアルバム》の〈コラル〉は全小節についてペダリングを施しているところからも、シューマンに関心を示していたことが判る。なお、グラナドスはニューヨークでのリサイタルで《詩的なワルツ》を演奏したことからも、彼自身がロマンティックな作品をこよなく愛していたと思われる。






3) ナショナリズム・ロマンティシズム・ムデルニズムの融合の時代

第3期はおおよそ1911年以降にあたる。

主要作品は《ハカラ Jácara》 組曲《ゴイエスカス Goyescas》1911年〈愛の言葉〉〈格子

窓の語らい・愛のデュエット〉〈ともしびのファンダンゴ〉〈嘆き、またはマハと夜鳴き鶯〉
 〈愛と死・バラード〉〈エピローゴ・幽霊のセレナータ〉《わら人形・ゴイエスカ El pelele Goyesca》（作曲年不明ゴイエスカスと同時期）である。（3 つのコーラス、オルガン、ピアノのための《星の歌 El canto de les estrellas》があり、これはロマンティシズマの作品である。）

第 3 期のナシオナリズムを表す民俗的なエッセンスは下記のようなものである。

<p>《ゴイエスカス》第 1 曲 〈愛の言葉〉ではトナデ イーリヤ（小唄） Blas de Laserna（1751 ～1816）作曲《エル・テ イラナ・デル・トリピリ El tirana del Trípili》 が使われる。</p>	<p>139 小節目</p> 
	<p>217 小節目</p> 
	<p>297 小節目</p> 
<p>第 3 曲 〈ともしびのファンダンゴ〉では“ミの旋法”と 3 拍子のファンダンゴのリズムが使われている。これはアンダルシアで踊られ“ミの旋法”で終始する踊りのリズムである。</p>	
 <p>ラから始まる“ミの旋法”</p>	 <p>第 3 曲 12 小節目“ミの旋法”による終止</p>
<p>第 4 曲 〈嘆き、またはマハと夜鳴き鶯〉でも民謡 Una tarde, etc が使われる。</p>	
<p>終曲 〈エピローグ〉ではギターによる爪弾きが模倣される。これは開放弦の音である。</p>	

そして第 1 期に比べて、スペイン的な人間像の表現が行われており、それはアーロン・クラーク Walter Aaron Clark がマヒスモ（マホ主義）majismo と呼んでいるものである。

これはホアキン・ニン Joaquín Nin(1879～1949)の歌曲にも登場する。

1887年、チプリアーノ・ムニョス・イ・マンサーノ・ビニャサ侯爵 Viñaza Cipriano Muñoz y Manzano (1862-1933) は著書《ゴヤ、彼の時代、彼の人生、彼の作品 Goya, su tiempo, su vida, sus obras》を発表し、ゴヤの作品について「祭り、順礼祭、サン・イシドロの原っぱでの若者の遊び、マンサナーレスの道端でのピクニックをルーベンスに匹敵する色彩と語調で、独特の優美さで描き、《Los niños de la veiga⁽⁵⁾》や《Los horizontes de Madrid⁽⁶⁾》、セバダ広場で盲人がビウエラvihuela⁽⁷⁾に音に合わせてロマンセ Romance⁽⁸⁾を歌い、また果実のアセロラを売っている綺麗な女性が3人の若者に言い寄られるのを聴いているペティメトレス、マホ、マハ、騎士たちのグループが描かれている」と述べ、次にゴイエスカスという言葉を使い、「当時のゴヤ風な(goyescas)作品について、(これが)細かなことを投影し、決定した研究だとは(読者の皆さんは)望んでいないと思う。」とビニャサ侯爵は自身の意見が決定的ではないと匂わせながら「アラゴンの著名な画家⁽⁹⁾は彼の気に入ったもの、自分に強い印象を与えたものすべてを、まさに素早い筆さばきで、絵として描いていたのであった。」と述べている。なお、goyescasという言葉が使われたのは、ビニャサ侯爵によるこのフレーズが最初である(Clark 2006より)。

第3期の主要作品は組曲《ゴイエスカス》で副題は〈恋するマホ達〉である。

ゴヤの作品で描かれるマホには、有名な《アンダルシアの散歩道 El paseo por Andalucía》別名《マハと顔を覆った男たち La maja y los embozados》がある。堀田氏は、マホとはもともとプロスペル・メリメ Prosper Mérimée (1803～1870) の《カルメン Carmen》のなかのドン・ホセの原型、すなわち当時スペイン的に有名な頭目ディエゴ・コリエンテス Diego Corrientes(1757～1781)を頭にする強盗団、騎乗の武勇を極めた連中であつたと述べている。「耳まで覆う長い桶のような帽子をかぶり、大きなケープないしは外套をまとい、金、あるいは銀のバックル付きの靴をはいている。帽子のなかの長髪はヘア・ネットでまとめてある。腰には大きな剣をつけ、もちろんピストルをもっている。短いナイフは腰帯のなかに隠してある。銃はここには見えぬ馬につけてあるものであろう。こういう連中がいわゆる“マホ”の原型であり、このマホに付き添っている女がマハと呼ばれるものであつた。マハ、マホなるダンディー風俗は、したがってアンダルシーア⁽¹⁰⁾から北上して来たものであつた。」(堀田善衛 1974)

このマホとマハに下層階級の健全なナシオナリズムを見付けることができ、ゴヤは強盗やコントラバンティスト(密輸業者)に起源をもったマハやマホを堂々と宮廷に持ち込んだ。彼は王族の食堂、寝室、化粧部屋などの私的な空間に、タペストリーの題材として歴史や宗教画ではなく、民衆たちの生き生きとした生活情景を持ち込んだのである。マハやマホのファッション、流行、時代の好みはスペインらしいナショナルなものとして受け入れられたであろう。(堀田善衛 1974)

ビニャサ公爵はペティメトレにも触れているが、これはフランス語 petit-maitre のスペ

イン語読みであり、音楽や美術でフランスとイタリア偏重であった当時、フランス風の生活を取り入れフランスの服装を身にまとう若旦那たちを指す言葉であった。

マホ（伊達男）はこれに対する反動でもあり、またマハ（伊達女）の着用する足首の見える短い丈のスカートは女性の自由の象徴であった。

「マハなど下層階級の女性の間ではすでにより多くの自立が享受されていたため、上流階級の女性たちは、マハ風のファッションを真似ることで自立への願望を表現した。」

(Rose-Marie and Rainer Hagen 2003)

「王侯貴族は（中略）マホ・マハの服装をまとい、暮夜ひそかに仮面をつけて下人民どもの集うキャフェや賭博場、劇場、闘牛場などへも出入りしていたのである」（堀田 1974）

これが《ゴイエスカス》の舞台であり、歌曲《トナディーリャス Tonadillas》で歌われる女心であろう。

グラナドスは「僕はゴヤの心とその色合いに恋い焦がれている。ゴヤと、アルバ公爵夫人と、モデルの女性たち、いさかい、色恋沙汰、愛の言葉、絹のレースと房の付いた黒いビロードに生える白いバラのような頬、しなやかな腰つき、真珠のような淡紅色の手、黒い髪にさしたジャスミンが僕を狂わせてしまった」と語る。

グラナドスが魅了されたゴヤの世界とはどのようなものであったろうか。

ゴヤの作品には政治的な意図を含んだ作品が多くある中にも拘らず、グラナドスは男女の愛の駆引きを扱った作品に注目している。1909 年に彼はゴヤの版画集《カプリッチョス Los caprichos》5 番〈似た者同士 Tal para cual〉にインスピレーションを受けて、《ゴイエスカス》に着手し始め、出版の第1版の表紙には〈似た者同士〉を使った。カプリッチョスとは「気まぐれ」の意で、世の中の風刺、愚弄であり、さまざまな愛の想念が描かれている。ゴヤ自身による第5番についてのコメントは下記のようなものである。

「男のたちが女のそれより悪いのか。あるいは、その逆なのか。いやはや議論の盛んなことだ。男にしても女でも、えてしてそんなひずみなど、元をただせば、間違っただけがそもそもの原因だ。男の意地が悪ければ、女も意地が悪くなるもの。ご覧よ。この版画に描かれた婦人など、気取り屋のおしゃべり男とまるで似て、お人よしとうかがえる。ところがどうだい、二人の老婆ときたひには、どっちもひどい恥っさらしだ。」（西垣 1971）

ゴヤの時代は「恋愛は、後のロマン主義時代のそれのように厳格でも、悲劇的でもなくて、それは遊戯か、ゲームに近かった。（中略）恋愛とは、とりもなおさず性愛を意味した。恋愛というものが、性と一応きりはなれたものとして成立するようになったのは、ロマン主義思想の確立以降の事である。」（堀田 1974）自分の妻に恋人を持たせなければマドリードの伊達者として認められなかったと著書《ゴヤ—光と影—》のなかで堀田は述べる。



カプリッチョ第5番〈似た者同士〉



《黒衣のアルバ公爵夫人像》

ゴヤとアルバ公爵夫人との関係は 1707 年に描かれた《黒衣のアルバ公爵夫人像 Duquesa de Alba vestida de negro》から推測することができる。その夫人の右手の人差し指は不自然に地面を指さしており、その砂地には「Goya」と書かれている。1964 年にこの絵の所有者が絵を洗った時に、Goya の文字の前に Solo という文字が隠されていたことが判った。これは「ゴヤだけ」という意味である。また彼女の指には Alba Goya という文字が書かれた指輪をはめられていた。しかし版画集《カプリッチョス》では夫人の性格が長く 1 つのものやことに執着できる性質ではないことが描かれている。

《ゴイエスカス》には社会的、民族的なイデオロギーは存在せず、多様なゴヤの作品のなかから《カプリッチョ 5 番》にインスピレーションを受けたことも、彼自身の作曲活動が恋愛重視のロマン派的気質によるところが多いと考えられる。

次に楽譜の中のムデルニズマについて述べる。

建築と音楽の関係をみると、建築家ムンタネルはワーグナーの音楽に影響されてムデルニズマ様式で音楽堂を作り、ガウディも彼の音楽に大きな影響を受け彼の作品に反映させた。ワーグナーは自身でバイロイト祝祭劇場を設計しているが、筆者はここまでの研究で、その他にワーグナーの音楽が建築に反映された事例に出会っておらず、スペインのこのようなワーグナーと建築との関連性は特筆に値するのではないかと考える。そしてグラナドスの《ゴイエスカス》はこの装飾的なムデルニズマに影響されている。

作曲家小鍛冶邦隆氏は「植物の曲線を思わすような、装飾的・工芸的な優雅にして官

能的な文様の組み合わせを特徴とするアール・ヌーヴォー様式は、ドビュッシーのピアノ音楽における、独立した和音の連鎖、主題断片の羅列や増殖、形式の並置や予測不能の変換からなる構図（デッサン）を形成する。音響＝色彩のグラデーションとしての音楽的特徴は、精緻で人工的な美意識と、ア・プリオリな伝統形式と相反する自律的な音楽的發展として、『映像』以降『12の練習曲』にいたるドビュッシーのピアノ音楽の特徴となるのである。」とアール・ヌーヴォーと音楽の関係を述べている。

グラナドスにおける装飾音は、ドビュッシーよりもその装飾は執拗に繰り返されることで、より強い個性を感じさせ、バルセロナの街並みの強い個性の主張を思わせる。フランスにおいてアール・ヌーヴォーが生まれる以前は、17世紀アンリ4世やルイ14世の統治下の統一感のある建築であったが、スペインではロマネスク様式とイスラムによるムスリム様式であった。またバルセロナ近郊の巨岩による山脈モンセラートはむくむくと膨れ上がったような曲線を作っており、この自然は大きくムデルニズマに影響を与えていると言われている。フランスとスペインのこの違いがドビュッシーとグラナドスの違いに反映していると思える。



このような植物を思わせる2度進行を含むターン型に相当する装飾ないしはメロディは『前奏曲集1』の第2番〈帆〉全73小節中4回のみ見られた。『前奏曲集第1集』は完成がゴイエスカス完成1911年の1年前1910年である。その他、植物を思わせる装飾的なフレーズは下記であるがターン型ではなくオクターブ、またはアルペジオによる装飾が多い。

	<p>装飾的であるが5連ターンではない例 ドビュッシー『前奏曲集』より〈妖精たちは良い踊り子〉</p>
	<p>同『前奏曲集』より〈野を渡る風〉</p>
	<p>同『前奏曲集』より〈バックの踊り〉</p> <p>ターン型ではないが蔓を思わせる。イスラムの城アランブラ宮殿の中にあるピアノの門がタイトル。同『前奏曲集』第2集〈ピアノの門〉</p>

また別の作品、ドビュッシーの『アラベスク』はタイトルがアラブ風の文様、すなわち植物のツタを思わせる曲線によるデザインであるが、この曲で使われるのは第1番では1小節(4拍)の間で行われるアルペジオによる波型、または2小節にわたり4度進行を含ん

だ 3 連音符単位のマロディ、また 2 番では 3 連による 2 度進行の装飾的なマロディがツタを思わせる。

一方、組曲《ゴイエスカス》では、グラナドスの前期・中期の作品に比べて装飾音の構成音数が急に増えている。ターンのような渦巻き型で特徴は 5 連音符とアポジャトゥール 3 または 4 が多い。また装飾が連続して行われることが多く全体的に装飾過多である。

第 1 曲〈愛の言葉〉では、蔓の形状をなす音型が多く、下記譜例のような A 型 5 連音符(リズムに変化のあるものも含める)は 30 小節、B 型は 4 小節で使われた。また蔓状(2 度音程を一つでも含んだ蛇行)の 3 連音符連続 2 拍以上は 26 小節、谷型または山型の 3 連を一つ含んでいるフレーズは 71 小節、これらの小節以外で装飾音 3 つ以上の全打音があるのは 16 小節である。すべてこれは一定方向に向いた直線またはアルペッジョの形状は省き、ダブルカウントしていない。これらの合計は 147 小節となり、全 357 小節のうちの 41.2 パーセントを占めている。









 <p>57 小節目、2 拍目に現れるターンのような渦巻き 5 連音符 (A 型)</p>	 <p>73 小節目、ターン型ではないが(B 型)絶え間ない動きが続く。ドビュッシーの「妖精たちは良い踊り子」と異なり、動きが蛇行している。</p>
---	---

第 4 曲の〈嘆き、またはマハと夜啼き鶯〉では、全 84 小節中 22 小節に (B 型) 5 連変形の装飾が使われ、これは全体の 26.2 パーセントになり、その中でも 1 小節に 2 回 5 連の装飾が使われた箇所が 3 小節あった。

<p>〈嘆き、またはマハと夜啼き鶯〉 での (B 型) 5 連変形</p>	 <p>(17 小節) (54 小節目)</p>
---	--

第 5 曲〈愛と死〉では全 208 小節の中で (B 型) 5 連変形を 35 小節使用し、これは全体の小節数の 16.2 パーセントになっている。

次の 5 連ターンの装飾の例は組曲の中の一部にしか過ぎない。これらはムデルニズマの影響と考えられる。なお、この組曲ではライトモチーフが鏤められている。これもワーグナーの影響と考えられる。それぞれのライトモチーフについては、本研究ではそれについて詳しく触れず、次の研究の課題とする。

 <p>第1曲 75小節よりソプラノのメロディを内声5連ターン型で装飾する。</p>	 <p>第1曲 83小節より同様にメロディはソプラノである。</p>
 <p>第1曲 196小節 Es dur V経過句での装飾</p>	 <p>第1曲 286 第1曲での伴奏形</p>
 <p>第2曲 80小節よりテーマの変奏。これは第5曲〈愛と死〉にも現れる。</p>	 <p>このフレーズは下降形においても5連ターンを含みながら続く。同 85小節</p>
 <p>第2曲 94小節よりテーマが発展し、夥しい装飾が行われる。</p>	
 <p>第3曲冒頭から始まるファンダンゴのリズムは5連ターンの変形である。</p>	 <p>第3曲 9小節目に登場するテーマは緩やかなテンポであるが5連ターンを作る。</p>
 <p>第3曲 110小節目。ファンダンゴのリズム8分音符のはっきりした律動にこのような装飾的なパッセージを絡めている。</p>	 <p>第4曲の主題。前述の（B型）5連変形と同じ。バレンシアで聴いた民謡を使っている。</p>

	<p>第5曲〈愛と死〉の冒頭に第2曲〈鉄格子の窓〉のテーマが登場する。このテーマは第6曲169小節目にも登場する。</p>
	<p>第5曲43小節から。45小節目はファンダンゴでこの後ゼクエンツが行われる。</p>
	<p>第6曲64小節から。これは第5曲冒頭に登場する第2曲のテーマの変奏（第2曲81小節目）の2拍目から3拍目にかけての動きと同じである。第6曲では象徴的に繰り返される。</p>
	<p>第6曲119小節。経過句に現れる変形5連ターン。</p>
	<p>第6曲245小節に現れるテーマ。これは組曲《ゴイエスカス》のスケッチとなった《ハカラ》という作品のテーマで、ゆったりとした5連ターンが見られる。</p>

このような装飾音は、ロマンティシズムの時代においては、使われておらず《演奏会用アレグロ》と《ロマンティックな情景》では、アルペジオまたは半音階使用による技巧的な書法が使われている。

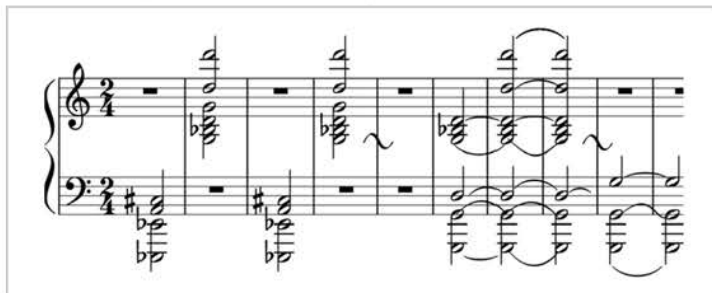
これに類似したメロディ・ラインはワーグナーのオペラ《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》の間奏においてクラリネット美しく奏されている。そのメロディを使いリスト Franz Liszt (1811~1886) はピアノ曲《イゾルデの愛の死 Isoldes Liebestod》を書いている。

タイトルも両方「愛と死」をテーマにしているところから、比較してみるとリストは《イゾルデの愛の死》全85小節の中で、この5連音符を9小節使っており全体小節数の10.6%であった。

装飾音符が多い作品としてショパンの《ノクターン作品32-1》を見てみると、5連ターン型装飾音符が使われているでは66小節で10回使われ、それは全体の15%であった。

 <p>リスト 《イゾルデの愛の死》</p>	 <p>ショパン 《ノクターン作品32-1》</p>
---	--

またハーモニーに関しては、リストは冒頭で判定不能（半減7と思われる）の不安定な響きが大変斬新で印象的であった。グラナドスの〈愛と死〉では81〜4小節目において各小節の頭で「ミの旋法」の下降形によるフラメンコ音楽の独特な終止形を使っていたこと、そのほか借用和音などで響きに変化は持たせているものの特殊性は見られなかった。最後のレントではEs・A・Cisは次のG・B・Dの「転位」と考えられるが、その響きの揺れがゆっくりと静かな音で3回も繰り返され、和声の独自性というよりは、ドラマとしての楽曲の構成力とそのハーモニーの配置が印象的だった。



以上の和声分析から、グラナドスの〈愛と死〉は特筆する独自性は見当たらず、むしろリストの冒頭の和声のほうが印象的であった。

装飾音の使用が多いと思われたその他のショパンの作品を比較してみると、《ノクターン》、《バラード1番》に5連によるターンのメロディが登場するが、それ以外は半音階ないしはアルペジオとその経過音による装飾フィオリチュラであり、上行・下降などの方向性がはっきりしている場合が多い。またそれぞれの装飾音符は息の長いフレーズの中に一部分として現れ、それ自体がメロディを支配することはない。

<p>ショパン 《ノクターン op. 9-2》</p>	<p>ショパン 《ノクターン op. 15-2》</p>
-----------------------------	------------------------------

以上から、グラナドスの第3期の作品群はドビュッシーに較べて、ムデルニズマの影響としての曲線を表すターン型が多く、またその使用頻度が高いことが判った。

1911年の《ゴイエスカス》初演日のプログラムはその他に、オルフェオ・カタラン合唱団による3つのコーラス、オルガン、ピアノのための《星の歌》とアルベニスの最期の未完作品で、彼の没後グラナドスによって完成された《アスレホス Azulejos》であった。この《星の歌》はワーグナーのハーモニーを感じさせ、技巧性が駆使されたロマン派のピアノが主体になっている。歌詩はハインリッヒ・ハイネの詩にインスピレーションを受けたと思われるが、おそらくグラナドス自身の作であるだろうと、グラナドス研究第1人者のダグラス・リーヴァは語っている。ワーグナー自身が文筆家だったことから、グラナドスも自分自身で作詞を試みたのかも知れないと筆者は考える。詩の訳は次のようである。

「心に押し寄せる弱さ 永遠の死が近づく 世界の死を知らせてくれ 愛の魔法は崩れ しかし計り知れない束縛を我々は壊すことができない ああ！」

グラナドスがワーグナーの虜になったことは疑いなく、1910 年、ワーグナーの娘イゾルデ・ワーグナーとその夫ヴァルターはバルセロナに来ていたおりに、グラナドスの新作発表の集まりに参加し、個人的に親しくなっていた。グラナドスが 1911 年に発表した作品《星の歌》はワーグナー傾倒を思わせるものである。

以上、グラナドスの第 3 期の時代はナシオナリズム・ロマンティシズム・ムデルニズムの融合の時代であろうと筆者は考える。

第 4 章【演奏法への提言】

グラナドスの作品を分析すると、他の作曲家に比べてスペイン独特のリズム形や旋法の使用は多くはない。第 3 期の《ゴイエスカス》において装飾が多いことが彼の特徴であることが判った。

どの作曲家の作品を弾くときも、記譜された音符とリズムを弾くだけでは音楽は見えてこないが、特にグラナドスの作品を演奏するには、その地方の空気、賑やかな祭りの雰囲気、そしてグラナドスのロマンティックな精神に近づかなければならない。異国的なリズムや旋法が手法に溢れていれば、それだけで既にスペインらしく聴こえる可能性は高いが、グラナドスの作品はそうにいかない。

第 1 期の作品には、前述のように緑豊かな北部や北東部のスペインの牧歌的な情景、またイスラムの雰囲気、ギターの爪弾きなどが登場し、広くスペインの文化に触れることが望ましい。民俗的なエッセンスとして、例えば「ホタ」という踊りの伴奏楽器にはマンドリンのような高い音色の撥弦楽器の音色が使われており、それは明るい響きがすること、そこで歌われるのは美しい声による豊かな歌であることを知っておくべきであろう。イスラムの影響を受けたメロディは微分音が含まれている東洋的な歌い回しを想像し、半音の間にもメロディが移ろっていく感覚を持つべきであろう。ギターの爪弾き(プンテアード)は、あまり大きな音ではなく、一方、かき鳴らす和音(ラスゲアード)では響きのある音が出るのは、すぐに想像できる。

第 3 期の作品の為に、グラナドスの作曲した歌曲《トナディーリャス》を聴いてみるとよいであろう。もともとトナディーリャというのはスペイン文学の黄金期(17~18 世紀)に起きた風刺劇の幕間の寸劇にルーツを持ち、18 世紀半ばから 19 世紀初頭にかけて流行った小唄であり、それはちょうどゴヤの時代に一致する。装飾を含んだ独特な歌い回しの表現においては、スペイン人らしさを知ることが必要と思われ、次にスペイン人らしさを考える。

スペインの作家・哲学者のミゲル・デ・ウナムーノ Miguel de Unamuno(1864~1936)の著書《スペインの本質》によれば、スペイン人とは「彼らの一人一人が何らかの事業のため

に神から選ばれた、他人とは別の人格であるという意識を持っているのだ。この点でわれわれスペイン人には自分を天才だと信じる傾向がある。」「彼フワン・ロペスのほうが、フワン・ロペスであるがゆえに、そして彼と全く同じフワン・ロペスが他にいないがゆえに、また当のフワン・ロペスを形成している全性質、良いもの悪いもの、より良いものもより悪いものも、すべてが再び一つに集められることも可能なわけではないゆえに、他人の誰よりも優れているのである。彼は唯一のかけがいのない人間であり、しかもこのことに関して理由は必要ないのである。」と述べている。これは人類共通のことであるが、これをきっぱりと言い切るところがスペイン人の潔さのように筆者は感じる。

また《ゴイエスカス》第5曲〈愛と死〉の演奏のヒントに、ウナムーノの言葉に耳を傾けてみたい。スペイン人があまりにも死について考えすぎると言われていることに対して、ウナムーノはむしろスペイン人は中途半端にしか考えておらず、それはスペイン人でありながらヨーロッパ人であり近代人であろうとしているからだと述べ、ピオ・バリッハが述べる「自然に恵まれたフランスでは精神的な所産が農業や工業より劣っており、それに対し自然に恵まれないスペインでセルバンテス、ベラスケス、エル・グレコ、ゴヤ等がどの地方の人物にも劣っていない」という意見に、ウナムーノは「このような人物を生み出す精神を息づかせることと快適な生活は両立しない」「生きる喜びに身を任せる若者たちではなく、天に向かって声を張り上げて慈悲を乞い、デ・プロフンディス⁽¹¹⁾やミセレーレ⁽¹²⁾を唱える人々をウナムーノは兄弟のように感じ、生の事しか考えず死の事を考えないすべてがいつか命を失うということが生の指導規範となっていない国は不幸である」と述べている（ウナムーノ 1972、336-340）。汎ヨーロッパであろうとするのではなく、イベリア半島で生まれ育ったことをそのまま受容するならば、その恵まれない環境がゆえに精神的活動は豊かであり、その恵まれない環境がゆえの苦しみを背負ったスペインの人々の心にウナムーノは大きな共感を得たのであろう。グラナドスの《ゴイエスカス》においては男女の諍いで「死」が描かれているにすぎないが、登場人物パキーロの職業は死と隣り合わせの闘牛士である。貧しい村での立身出世は闘牛士になる事だったに違いない。

また、筆者は《ゴイエスカス》の色調についてスペインの絵画の特徴を知ること音楽表現に役立つと考える。

グレコの作品のヴェネチア時代とスペイン時代の比較について記述があり、ここからスペイン絵画の特徴を知ることができる。佐藤久平は次のように述べている。「スペイン時代の彼の作品は、初期ビザンチンの影響に復帰せるかのように考えられる。それは彼のパレットが黒によって君臨されているからである。この黒は次の時代ベラスケス、ゴヤと順次に継承されていったスペイン絵画の基調である。」（佐藤 1971）

絵画において、「黒」は背景にも使われるが、スペイン女性は黒い服を着ることが多く、それは喪に服しているだけでなく、伝統的な服装の色が黒なのであり、《黒衣のアルバ公爵夫人像》や《ソラーナ侯爵夫人像》などの絵で見ることができる。背景に使われる黒は闘

を感じさせるが、衣装として纏った黒いドレスは薄紅色の肌をひき立たせ、コントラストをより際立たせている。闇を感じさせる弱音、またコントラストを感じさせる強弱の幅広さは音楽に共通するのではないかと筆者は考える。

筆者は、アリシア・デ・ラローチャのレッスンにおいて、鍵盤にほんの少し触れるばかりの微かに響く弱音の出し方、また強音の効果的な奏法を熱心に指導された経験を持つ。この奏法はグラナドス作品の表現に欠くことが出来ないものであろう。アルベニス作品においては大量に PPPPP また fffff が加えられているが、グラナドス作品には ffff、pppp 以上の表記は無く、fff は第 1 曲で 2 か所、第 2 曲で 4 か所、第 3 曲で終止の音のみであるため、これらは充分響かせるようにしなければならない。また弱音は ppp の使用が第 2 曲で 1 か所、第 4 曲では夜鳴き鶯の声を表現するパッセージのみ、第 5 曲では密やかなファンダンゴのリズムで使われるので、これらは大切にそれぞれ場面を想像し、その静寂の空間を表現すべきである。

最後に、グラナドス作品としてもっとも彼の独自性が打ち出された第 3 期の作品、組曲《ゴイエスカス》より最も愛奏される〈嘆き、またはマハと夜泣き鶯〉の演奏法を考えてみる。

テーマは「どうして鶯は暗がりでも美しい声で歌うの？」と悲しい愛を歌うバレンシア民謡を使っている。メロディに登場する蔓を思わせる 5 連はグラナドス作品第 3 期の特徴であるが、ここでの装飾は指先にあまり重みをかけず中手指節関節を軽く上下させ、5 連を形成する 1 粒ずつの音の動きにデリケートな陰影を与える奏法が相応しい。

19 小節まで続くフレーズはレチタティーヴォ風に、強弱の変化に気を配り音の陰影に反映させるべきであらう。この曲は夜のシーンで歌われ、フレーズの終わりなどでは微かな音を用い、不安・悲しみ・不吉といった雰囲気表現することが必要であらう。

楽譜には細かくアッチェレランドやスビト・リタルダンドなどの指定がありこれは感情の瞬しい変化を表現しており、必ず見落とさずに演奏しなければならない。モルト・エスプレッシーヴォやコン・モルタ・ファンタジーアなども非常に表情が大きく変化することを示しており、奏者の表現力を十分に発揮しなければならない。前述のようにグラナドス作品には自国の民族的なリズムや旋法は多数盛り込まれてはいない為、書法に頼るだけではなく、スペイン人の内面性や感情の起伏の幅の広さを考慮に入れたうえで、十分に感情表現していくべきであり、これがグラナドスのロマン派的側面と捉える事ができる。

また響きの濁りはできる限り避けることが望ましい。ラローチャとリーヴァの監修で出版された Boileau 版では下記のようなペダリングと指使いが明記されている。筆者はラローチャから指導を受け直接この指示に沿った細かなペダリングを教授されたが、今回の研究からグラナドスの作った教材にペダリングの課題が多かったことが判り、この校訂が作曲家の意思を尊重してなされていると感じた。これは左手のアルペッジョを最初の Fis を 5 の指で弾き、続いて Cis Fis Ais Cis を 5・3・2・1 の指で弾く。それぞれの指をタイ

が付いているように抑えたまま右手の装飾音を弾き終え（装飾音符は拍頭より前に出る）、2 拍目拍頭の付点 4 分音符を弾くときに、改めてペダルを踏みかえる方法である。ペダルを踏みかえても左手は和音を抑えているため（残念ながら最初の Fis は響かないが）、ハーモニーは響き続ける。ペダルにこだわりをもったグラナドスなら、このような技を取り入れたことであろう。



最後は、ヨーロッパで「愛のメッセンジャー」とされる鶯の声が登場する。これも中手指節関節をよく動かし軽い指先を使って PPP で奏し、決してヒステリックな音が出ないように注意することが大切である。

【結びに】

グラナドスの作品はナショナリズムの色合いを含みながらも、ロマン派の作品と考えられる。それはリストが《ハンガリア狂詩曲》を、ブラームスが《ハンガリア舞曲》を、ショパンが《マズルカ》を作曲しても国民楽派とは呼ばれていないのと同様に考えてもよいのだろう。スペインの国のイメージをフラメンコや闘牛に結びつける人は少なくなっているが、スペイン音楽についてはまだこの先入観は続いているように思う。

この研究によって一石を投げられたら光栄である。

【謝辞】

この研究で、グラナドスの情報についてグラナドス研究家のダグラス・リーヴァ氏に、また作品の和声分析について作曲家・村田昌己先生にご協力を頂きました。心より御礼を申し上げます。

【参考文献】

Walter Aaron Clark 2006 『Enrique Granados』 New York : Oxford University press

Alicia de Larrocha, Douglas Riva 2001 Integral para piano Enrique Granados vol.1~16 Barcelona

Editorial de Música Boileau, S. A.

Mónica Pagès i Santacana Acadèmia Granados -Marshall:100 años de escuela pianística en Barcelona
(2001) Barcelona: Academia Marchall

Antonio Iglesias 1985 Enrique Granados vol.1 Madrid: Editorial Alpuerto

Antonio Iglesias 1986 Enrique Granados vo2.1 Madrid: Editorial Alpuerto

Henli Collet 1948 Albéniz et Granados Paris :Éditions le bon Plaisir

Rose-Marie and Rainer Hagen 訳ワタナベ・レイコ 2003 Goya Taschen Germany

Alberto Pancorbo 訳 Drem Dam 2009 The Prado Guide Madrid : museo nacional del prado

Douglas Riva 1983 The “Goyscas” for piano by Enrique Granados : a critical edition University
Microfilms International

Douglas Riva 2015 [Saludos de Yukine] Virginia (上原由記音あて個人 mail)

Douglas Riva 2015 [Saludos de Yukine(3)] Virginia (上原由記音あて個人 mail)

Isabel Fernández Mira, Terasa Fernández Mira, A. González-Galatea Gutiérrez 1997 Centenario de
Els Quatro Gats 1997 Barcelona: Esplugues de L.1

Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano 1887 Goya, su tiempo, su vida, sus obras Madrid

Le Petit Larousse Illustré 1995 Barcelona

Carlos Serrano 2006 Los felices años veinte: España, crisis y modernidad. Marcial Pons Historia.

ライオネル・ソルター 尾方一郎訳 1996 『世紀末とナショナリズム』第8巻「市民音楽の台頭（後
期ロマン派）」東京：音楽之友社

小鍛冶邦隆 2007 アール・ヌーヴォー〜ドビュッシーピアノ作品全集Ⅲ解説より 中井正子 東京：
ALM RECORDS

田澤 耕 2000 物語 カタルーニャの歴史 東京：中公新書

田澤 耕 2013 カタルーニャを知る事典 東京：平凡社新書

アントニオ・ドミンゲス・オルティス 立石博高訳 2006 スペイン三千年の歴史 京都：昭和堂

アルフォンソ・パストル・モレノ 1986 マニセス陶器の歴史 陶芸の美14 京都：京都書院

立石博高・関哲行・中川功・中塚次郎 1998 スペインの歴史 京都：昭和堂

服部洋一 1994 トルドラとモンボウの歌曲研究：歌曲における「カタルーニャ・ルネサンス」の意味 東
京芸術大学(博音第18号)

木下亮 1999 「カプリッチョス 制作の背景と創作版画家ゴヤ」ゴヤ版画展カタログ Goya:Artista de
su tiempo y artista único 東京：国立西洋美術館

雪山行二 解説 1999 「似たもの同士」ゴヤ版画展カタログ Goya:Artista de su tiempo y artista único
東京：国立西洋美術館

西垣雄太郎 解説 ゴヤ銅版画集 1971 東京：岩崎美術社 14p

中山公男解説 1969 ファブリ世界名画集フランススコ・ゴヤ 東京：平凡社

佐藤久平 1971 「スペインの絵画」 「スペイン文化とスペイン語の研究」

瀬田栄之助著より 東京：大盛堂書房

ハインリッヒ・ヴェルフリン『美術史の基礎概念』1945

柴田南雄・遠山一行 1994 ニュー・グローヴ世界音楽大辞典 東京：文献社

堀田善衛 「ゴヤー光と影」 第1・2巻 1974 新潮社 272 東京

-
- (1) El nacionalisme、El Romanticisme、El Modernisme、El Renaixença はカタルーニャ語表記による。但しムデルニズマはムダルニズムとも表記できる。
- (2) 筆者注
- (3) カステイーリャ語表記による。
- (4) ミの旋法は東南アジア・中近東・インドそして地中海沿岸で使われる独特な旋法で、嘆き・悲しみ・官能・哀愁といった独特な雰囲気醸し出す。最初の音程が半音から始まる音列（半・全・全・全・半・全・全音）で、教会旋法のフリギアと同じ。
- (5) Niños inflando una vejiga かと思われる。
- (6) 《Los horizontes de Madrid》は原文のまま表記したが、筆者は現時点でゴヤの作品の中に見つけていない。
- (7) ビウエラ・・・原文のまま表記したが、ビウエラはルネッサンス期の楽器であったがその後、姿を消し、20世紀に復活した。ここではおそらくギターを指すと考えられる。
- (8) ロマンセ・・・中世で盛んだった詩の1ジャンルで8音節詩句の小叙事詩。
- (9) アラゴンの著名な画家・・・ゴヤを指す。
- (10) アンダルシーア・・・本文のまま。アンダルシアと同じ。スペイン語のアクセントのある音を日本語では伸ばして表記することもある。
- (11) デ・プロフンディス・・・死者への哀悼歌。
- (12) ミセレーレ・・・ダビデの痛悔詩編。