

モンポウ研究序説
その生涯とピアノ作品の演奏解釈法

Introduction to the Study of Mompou
Life and interpretation of performance of piano work

上原 由記音
Yukine Uehara

モンポウ研究序説

その生涯とピアノ作品の演奏解釈法

目次

1. はじめに
2. 時代背景とモンポウの生涯
3. 特徴
4. モンポウによる感情の研究
5. 演奏法
6. 作品一覧
7. まとめ

1. はじめに

近代を迎えたスペインでは、イサーク・アルベニス Isaac Albéniz(1860-1909)、エンリケ・グラナドス Enrique Granados(1867-1916)、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)らが登場し、民族的なエッセンスと近代的な作曲技法による数々の傑作が作曲され、その魅力は世界が認めるものとなっていた。

彼らが築きあげた近代スペイン音楽の黄金時代に、バルセロナ Barcelona で誕生したフェデリコ・モンポウ・イ・ダンコーズ Federico (Frederic¹) Mompou y Dencausse(1893-1987)は、フランスとスペインを行き来して活躍した作曲家で、現在、彼の作品は世界各地で演奏され、CD録音も増えている。その作風は基本的には彼が第二の故郷としたフランス近代のドビュッシー Claude Debussy(1862-1918)、サティ Erik Satie(1866-1925)、ラヴェル Maurice Ravel(1875-1937)や、フランス6人組 Les Six に影響を受けているといえるが、それと同時に自己の経験と感性とに引き寄せたスペイン民俗音楽の活用法など、先人とは異なる国民主義の表現を認めることができる。彼の作品が1921年モンポウの師フェルディナン・モット・ラクロワ Ferdinand Motte-Lacroix(生没年不明)によって初めてパリで発表された時に、評論家エミール・ヴィエルモーズ Émile Vuillermoz(1878-1960)は「彼の音楽は『作曲されたもの』ではなく、単純、純粹に『音楽』である」と評した。また、妻であるカルメン・ブラーボ Carmen Bravo(1919-2007)は「モンポウにおいて、すべては過去の瞬間のエッセンスとノスタルジーであり、その瞬間は音楽を通して思い出となり、思い出はモンポウがのちに紙の上に形作るものである」とジョルディ・マソ Jordi Masó(生年不明、2007年の楽譜の校訂者)に語った。

モンポウ自身は、自分の作品は3つのグループに分かれると考えていた。それは第1のグループとしてカタルーニャの田舎の風景のエッセンスや雰囲気を主観的な方法で描いた作品群、第2のグループとしてひそやかな自然の神秘から靈感を受けた作品群、第3のグループとしてカタルーニャ民謡に直接結びついた作品群である²。

モンポウはのちに神秘詩人サン・ファン・デ・ラ・クルス San Juan de la Cruz(1542-1591)の詩の中に『La Música Callada, la Soledad Sonora(沈黙する音楽、鳴り響く孤独)』という言葉を見出し、28曲の《沈黙の音楽 Musica callada》を作曲する。モンポウが考える3つのグループでは孤独について語られていないが、孤独感はずでに1911年の《内密な印

象 *Impresiones íntimas*》のいわば主題であり、以降、優しさとユーモアの隙間に、しばしば顔を見せ続ける。

子供のころの楽しい思い出とノスタルジー、それに加えて「鳴り響く孤独」が、モンポウ作品の魅力であると感じられる。彼のメロディは何の気負いもなく、素朴で単純で懐かしい雰囲気があり、その不協和音は心の中や生活の色々な場面で、かつて出会ったことのあるような違和感のない響きである。そして、まるで彼自身の中に自然に降りてきたようなその音楽は、喜びも悲しみも、彼自身の眩きのように感じられ、人に聴かれること考えずに自らの想いを己のために綴ったように思える。孤高と感じられるが、時を超え国を超え、多くの人々に愛されている。

彼が 82 歳での自作自演の録音は、独特の書法が使われていることもあり、楽譜からは思いもよらない表現が行われ、その演奏は魔法のように響く。

2007 年に妻カルメン逝去の後、彼らの住いから見つかった作品が、2010 年に出版された。筆者は彼の作品の紹介者であったカルメンに直接教えを受ける機会を得たが、その後長い間抱いていた疑問がそのままになっていた。そこでモンポウ没後の記念年にあたって、改めて彼の作風の変遷と彼独自の記譜法に注目し、その演奏解釈を一考しようと考えた。

2. 時代背景とモンポウの生涯

2-1) 時代背景

彼が生まれ育ったのはスペインの北東に位置するカタルーニャ地方のバルセロナである。まず、スペイン国内におけるカタルーニャ地方の特殊な歴史的背景を、17 世紀まで歴史を遡ってみたい。

16 世紀、無敵艦隊の 1588 年の敗北に至るまで、スペインは「太陽の没することのない帝国」であった。その後、1640 年に凋落中にも拘らず、30 年戦争に参戦し、旧来カタルーニャに与えられていた特権に反する徴兵と徴税を行った。これによりカタルーニャの農民による反乱「収穫人戦争 *Guerra dels Segadors*」が 12 年間続き、味方だったはずのフランスは、ピレネー山脈を国境線にして以北のカタルーニャ地方(ルサリョ *Russelló* とサルダーニャ *Cerdanya* の一部)をフランスのものとする裏切りを行った。

17 世紀末、スペイン・ハプスブルグ家のカルロス 2 世 *Carlos II* (1661-1700)には世継ぎがなく、フランスとオーストリアの間にスペイン継承をめぐる対立が起こった。異母姉

の嫁ぎ先のルイ 14 世の孫アンジュー公フィリップ Philippe de France (duc d' Anjou (のちのフェリーペ 5 世) (1700-1724) を推すフランスと神聖ローマ帝国皇帝レオポルト 1 世の次男カール大公 (1685-1740) (のちのカール 6 世) を推すオーストリア、イギリス、オランダなどの連合軍の継承戦争である。結果は、ローマ帝国皇帝レオポルトの長男ヨーゼフの逝去により、次男のカール大公は 1711 年神聖ローマ皇帝となり、スペイン王位を断念した。

カタルーニャ地方の人々はこの時にカール大公を推し、彼が去ってしまった後も、アンジュー公フィリップの軍と戦い、1714 年に敗北した。田澤耕氏は著書『物語カタルーニャの歴史』の中で、カール大公側について理由について、「収穫人戦争」で裏切りを見せたフランスに対する憎しみと不信感、保守的・伝統主義的なカタルーニャの体質からくるハプスブルグ家への忠誠心などを挙げている。

この敗北により、カタルーニャ州は政府、市会などの地方自治、法律、特権を失い、公用語としてカタルーニャ語ではなくカスティーリャ語使用の義務が課せられた。

このような状況からカタルーニャの人々の関心は政治から産業に向かっていき、のちに産業の振興がカタルーニャ地方の近代化を後押しすることになる。

その後スペインはフェルナンド 6 世、カルロス 3 世、4 世へ継承されるが、1808 年にナポレオンに侵入され、ナポレオンの兄がホセ 1 世としてスペイン国王になるが、1813 年にフランス軍は撤退しカルロス 4 世の息子フェルナンド 7 世に王位を返還する。1833 年フェルナンド 7 世の没後、イサベル 2 世が即位するが、フェルナンド 7 世の弟カルロスを擁立したカルリスタとの間で第 1 次カルリスタ戦争 *Primera guerra carlista* が起きた。

この年、カタルーニャではボナバントウーラ・カルラス・アリバウ *Buenaventura Carlos Aribau* (1798~1862) が「祖国への賛歌」を発表しカタルーニャ・ルネッサンス (ラナシエンサ *Renaixença*) が始まった³。1868 年にイサベル 2 世 *Isabel II* は亡命するが、1872 年から 76 年まで再び第 2 次カルリスタ戦争が行われイサベルの勝利に終わる。

1876 年イサベルの下で王政復古体制が確立するが、1898 年に米西戦争に敗れ、スペインがその勢いに陰りを見せ始めたところにモンポウは生まれる。

2-2) モンポウ少年期・バルセロナ I

モンポウはスペイン人の父モンマニュ *Montmany* とフランス人の母ホセフィーナ *Josefina* の間に 3 男として、1893 年 4 月 16 日バルセロナに生まれる。母方のダンコース

家は15世紀創業の鐘鑄造の名門で、例えばパリのノートルダム寺院の鐘を作るほどであった。バルセロナのリセウ音楽院ペドロ・セーラ Pedro Serra (生没年不詳)のもとでピアノを始め、1909年16歳の時にバルセロナでマルグリット・ロン Marguerite Long(1874-1966)によるフォーレ Gabriel Urbain Fauré (1845-1924)の《弦楽とピアノのための5重奏 Piano Quintet》(作品89)を聴いたことをきっかけに、作曲に開眼し、独学で作曲を始める。和声には特に強い関心を持ち、祖父の経営する鑄造所の鐘の音に靈感を受けたといわれる。

2-3) パリ I

1911年に、グラナドスによるフォーレへの紹介状を携えてパリに行くが、臆病になり音楽院の待合室から紹介状さえ渡さず、帰ってきてしまったという。結局、イシドール・フィリップ Isidor Philipp(1863-1958)と、その弟子ラクロワにピアノを、マルセル・サムエル・ルソー Marcel Samuel Rousseau (生没年不詳)に和声と作曲を学んだ。しかし、伝統的な和声を指導するルソーから「貴方は聡明な人だが、習得するのは驚くほど遅い」言われ、モンポウは彼独自の道を進むようになる。ジェローム・バステリアネッリ Jérôme Bastianelli(1870-)は「厳選されたメロディ・ラインに流れる精気に満ちたふわりとしたペダル、香辛料の効いた旋法による書法(エオリアン、導音のない短調、または長6度を伴ったドリアンを多く使用)、慣例の和音とは無縁の特異な美しい音を加え、殆ど無意識に聴衆は徐々に魅了される」と述べている⁴。パリ滞在中は精神的には安定していなかったものの《内密な印象 Impresiones íntimas》を作曲し、独特の語法を打ち出した。

2-4) バルセロナ II

1914年第1次世界大戦を避けバルセロナに帰り、1915年に兵役検査を受けるが、体格検査で不合格になる。スペインは戦争には中立の立場をとっていたが、政権は頻繁に変わり政情不安定であった。スペインでのプリモ・デ・リベラ Miguel Primo de Rivera y Orbaneja (1870 - 1930)による軍事政治は、カタルーニャなどの地方自治の監視を強め、カタルーニャ語使用を禁止し、また哲学者ウナムーノ Miguel de Unamuno y Juego(1864 - 1936)のような知識人らを国外追放した。それに加えて、マドリッドのアテネオ(学芸協会) Ateneo Científico Literario y Artístico を封鎖したため、弾圧を受けた人々の反独裁政権運動が起き、ペセタの暴落による経済危機にも追い打ちされ、リベラは30年に失脚

した。

モンポウは、バルセロナに留まり《子供の情景 Scènes d' Enfants》《ペセブレ Pessebres》《街はずれ Suburbis》《魔法の歌 Cants màgics》《遠い祭り Fêtes Lointaines》《魅力 Charmes》《3つの変奏曲 Trois Variations》《歌と踊り Canción y Danza》(第1番、第2番)などのピアノ作品、及び歌曲《灰色の時間 L' hora grisa》を作曲した。

2-5) パリⅡ

フランスは第一次世界大戦で、現役または予備役将校が多数戦死したが、この人的損害は社会の大衆化に繋がっていく。第一次大戦後の1920年代は、戦後の潮流であった印象主義とロマン主義に対する批判が起き、1920年にアンリ・コレ Henri Collet (1885-1951)によって「6人組 Group des Six(ダリウス・ミヨー Darius Milhaud(1892-1874), アルテュール・オネーゲル Arthur Honegger(1892-1955)、フランシス・プーランク Francis Poulenc (1899-1963)、ジョルジュ・オーリック George's Auric(1899-1983)、ルイ・デュレイ Louis Durey(1888-1979)、ジェルメーヌ・タイユフェール Germaine Tailleferre (1892-1983)」が紹介され、フランシス・プーランクの《無窮動 Mouvement Perpétues(1918)》は人々に衝撃を与えていた。モンポウは「6人組」に自分の理想と近いものを感じ、彼らに引き寄せられるように1920年再びパリに戻る。

師ラクロワは、音楽評論家エミール・ヴィエルモーズにモンポウの〈庭の乙女たち Jeunes filles au jardin〉を聴かせると、ヴィエルモーズは「物に触れると、それを変化させ、もっとも単純、かつ最もありふれた音楽の構成要素から魔法と魔術の結果を引き出し、呼び出す能力がある、めずらしい芸術家の一人である。」「ピアノの詩人である」(1921年4月)とモンポウの並外れた繊細さとオリジナリティをパリの音楽界に紹介した。

2-6) バルセロナⅢ

パリ音楽界へ紹介されたことによって彼は新たな不安に襲われ、バルセロナに戻る。バルセロナの人々は小節線や調号が書かれていない彼の作品に戸惑うが、ピアノ教師アグスティン・キンタス Agustí Quintas(詳細不明)の口添えによりカサ・ドテシオ Casa Dotesio社は《魔法の歌 Cantos Màgics》を出版した。

2-7) パリⅢ

プリモ・デ・リベラ将軍がクーデターを起こした 1923 年、ラクロワがモンポウの作品を弾くことになり、それを聴く為にパリに戻る。ラクロワの成功で、ヴィエルモーズはフランスの最有力紙「ル・トン Le Temps」でモンポウを大きく紹介し、モンポウの名前は国際的に知られるようになった。彼はマリア S. Maria（詳細不明）のもとで暮らし、繰り返しうつ的な状態に陥っていたが、《歌と踊り 第 2 番》や《対話 Dialogues》などを作曲した。

パリでは貴族夫人の主催するサロンにリカルド・ビニェス Ricardo Viñes (1875-1943)らと共に参加し、彼の演奏した〈庭の乙女たち〉は大成功を収めた。しかし、次第に孤独感や恐怖にさいなまれ、距離を置くようになる。マリアの不動産管理を行うが、既婚である彼女との関係も彼の精神状態を安定させるものではなかった。

収入を得るために、チョコレート菓子の製造と販売を始めるものの 1 年と続かず、再び作曲活動に戻る。歌曲《4 つのメロディ Quatre mélodies》のうちの 2 曲、ピアノ曲〈歌と踊り 第 3 番〉を作曲し、軌道に乗り始めた。概してモンポウは禁欲的で孤独な生活を送り、映画やバレエの仕事を頼まれても引き受けないこともあった。フランスは戦争直後は荒廃がひどかったが、1925 年には国内生産は戦前の水準に達し、27 年の実質賃金は戦前を上回っていた。しかし 1929 年ニューヨークの株式取引所で暴落が起こり、フランスは資本輸出が激減した。倒産、失業が増え、政界は汚職事件が相次いだ。

モンポウは 1929 年、《プレリュード集 Préludes》に着手、翌年には歌曲《雲 Le nuage》を書き始める。夏ごとにバルセロナとシェーブルヤルツェルンなどに滞在し、《プレリュード集》を書き続け、バルセロナの音楽界から評価を得るようになる。

1930 年にマグダ・タリアフェロ Magda Tagliaferro の録音〈庭の乙女たち〉がフランス・ディスク大賞を受賞。ヴァイオリニストの友人ラモン・ボラス Ramon Borrás（詳細不明）と共に「ノヴァ・レヴィスタ（新雑誌）Nova Revista」のグループに入る。

2-8) バルセロナⅣ・スペイン内戦

1930 年のリベラ失脚後、スペインは共和制となる。

翌年「カタルーニャ独立作曲家協会 Compositors Independents de Catalunya CIC」が創設され、リセウ大劇場でのコンサートに、モンポウ、マヌエル・ブランカフォルト Manuel Blancafort (1897-1987)、エドゥアルド・トルドラ Eduard Toldrà (1895-1962)、ホアキン・ロドリゴ Joaquín Rodrigo (1901-1999)らが参加した。画家の兄ホセ José が病気になり、

さらに父の死が続いた。1931年にスペインでは共和制が宣言され、アルフォンソ13世は1931年フランスに亡命するが、モンポウはバルセロナに戻り、市立学校で作曲を教え、ミゲル・リョベート Miguel Llobet (1878-1938)、リカルド・ビニェスなどとカフェ「ラインの黄金 El oro del Rin」(詳細不明)で行われる音楽家の集まりに参加する。しかし、1933年から約10年間、モンポウの作曲活動はほとんど休止された。1934年にはカタルーニャ国宣言が行われたが、モンポウは「政治家コンパーニェスは、カタルーニャを悲惨な状態に導いたこんな子供じみた冒険をなぜおかししたのか、ぼくはわからない」と批判した⁵。1936年に人民戦線 Frente Popular が政権をとったものの国内は安定せず、フランコ Francisco Franco y Bahamonde (1892-1975) が1936年モロッコで軍事蜂起する。モンポウらはギタリストのサインス・デ・ラ・マーサ Sainz de la Maza y Ruiz (1896-1981) からこの知らせを聞いた。1939年勃発の第2次世界大戦で、スペインは中立の立場をとるが、フランコ政権はスペイン国民に過酷な弾圧を行った。

2-9) パリIV

フランスでも1933年スタヴィスキー Affaire Stavisky 疑獄事件が起き、左右両派の対立が激化した。右派のドゥメルグ Gaston Doumergue 内閣に対する反政府運動は1936年にフランス人民戦線 Front populaire の成立へと発展していたが、モンポウは母と兄とともに、バルセロナから北イタリアを経由してパリに向かった。

2-10) バルセロナV 第2の人生

モンポウは1941年にバルセロナに戻る。フランコ体制下、1942年までに牢獄、強制収容所に入れられたのは200万人を下らぬといわれ、膨大な軍隊、警察、秘密警察機構が整備され、ファシズム国家となり、国内ではファシズムに対しての政治抵抗、ストライキ、ゲリラ戦が行われ経済力を喪失した。

モンポウはコンクールの審査でカルメンと出会う。カルメンの友人である詩人のジョゼップ・ジャネス Josep Janés i Olivé (1913-1959) とも交流し、傑作〈君の上には花だけが Damunt de tu només les flors〉を含む歌曲集《夢の闘い Combat del somni》を作曲し、ファン・ラモン・ヒメネス Juan Ramón Jiménez (1881-1958) や、トマス・ガルセス Tomàs Garcés i Miravet (1901-1993)、サン・ファン・デ・ラ・クルスの詩による歌曲、数曲の《歌と踊り》を作曲する。

1944年に彫刻家モンジョ Eric Monjo i Garriga(1896-1976)の別荘で演奏会を開催し、ほぼ毎年、彼の別荘やマーシャル音楽院（旧グラナドス音楽院）で演奏会を続け、歌曲の伴奏をモンポウ本人が、そしてピアノのソロはカルメンが引き受けた。

1945年、国民音楽賞 El Premio Nacional de Música を得る。マドリッドの英国協会、バルセロナのフランス協会などからの依頼で演奏会を開くが、その後は再び精神的に不安定になり演奏を断念する。《歌と踊り 第6番》と《泉と鐘》のレコードの作成、楽譜の出版、コンクールの審査を行う。

1950年、カルメンの短期留学に伴い、モンポウもパリへ行く。バルセロナに戻ってから、は当時の文化芸術活動に参加。この年、ヒズ・マスターズ・ヴォイス（ビクター）から自作自演のLPレコードを録音、BBC放送に出演した。

1952年にバルセロナの王立サン・ジョルディ・アカデミー会員 la Real Academia de San Jorgeとなり、同じ年にフランス政府からオフィシエ勲章 Officier d' Académie を受けた。脳卒中で倒れた母を支えていたが1953年に母は亡くなった。

1955年、ロンドンのサドラーズ・ウェルズ（現ロイヤル・バレエ）でバレエ曲《鳥の家 House of birds》の初演を行う。この作品は、英国で200回も上演された。

1956年労働者の生活水準は内戦前より低下していたが、アメリカの援助により経済は上向くものの、マドリッドでは経済的渋滞を引き起こしている体制に対して大規模な学生運動が起き、バスクやカタルーニャの工業地域ではストライキが多発した。同年、モロッコはスペインより完全独立する。

カルメンとは長く結婚に踏み切れないでいた為、それを見かねたカルメンの隣人の司祭の「モンジュイックのロマネスク教会で待っている」という言葉に促されて、1957年結婚に至った。

2-11) 内なる世界へ

母の死に続き、57年友人ジャネスの事故死によって、モンポウは内面的な作品に向かっていく。

外務省文化局長ドン・ホセ・ミゲル・ルイス・モラレス José Miguel Ruiz Morales（詳細不明）はアンドレス・セゴビア Andrés Segovia(1893-1987)にギター上級クラスの創立を提案し、サンティアゴ・デ・コンポステラ Santiago de Compostera（スペイン北西部ガリシア州）の国際音楽講座を1958年に設立、セゴビアの他、コンチータ・バディ

ーア Conchita Badía(1897-1975)、アリシア・デ・ラローチャ Alicia de Larrocha (1923-2009)、そしてモンポウが参加した。14年間この講座に参加したモンポウは、授業の他に自分のピアノ作品をすべて演奏した。

59年にはマドリッドの王立サン・フェルナンド芸術アカデミー la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 会員になり、国際現代音楽協会 la Sociedad Internacional de Música contemporánea (ISCM) のスペイン支部に所属した。彼の作風はより洗練され〈ガリシアの牛車〉(60年)を作曲、《沈黙の音楽》に着手し始める。

63年には、クエンカ(マドリッドの東南)の宗教音楽祭からオラトリオの作曲依頼をされ、オーケストラと独唱のための《インプロペリオス(叱責) Improperios》の作曲をした。作曲の間、モンポウはグレコ、ゴヤ、ベラスケスなどの宗教画に囲まれたなかで、度々ロザリオの祈りをしていたという。

亡くなった友人プーランクへの賛歌となった初のこの大規模なオーケストラ作品は新しい世界への挑戦となり、64年クエンカでの初演は大成功を収め、「この20世紀後半にスペインで作曲された最も美しいオラトリオ」とプレベル Roger Prével(生年不明)に評された。

41年以降バルセロナに住み「スペイン音楽の若い創始者 patriaca joven de la música española」として、周囲の尊敬を集めるようになる。ますます内面的に深くなっていった。

スペイン国内や海外のコンクールの審査も務めたが、晩年は右半身が不自由で車椅子生活を送った。78年には絶筆となるホアン・マラガール Joan Maragall(1860-1911)の詩による合唱用の《目の見えない牛 La Vaca cega》を完成させ、その後も90歳頃まで作曲に取り組んだ。

老衰のため、最期の数日はもう何も話をしなくなり、最後に「テンゴ・ミエド(怖い)(Carmen 談 2003)」という一言をカルメンに残し、1987年6月30日朝6時頃、彼女に看とられ、自宅寝室のベッドで静かに永遠の眠りについた。バルセロナの港を見下ろすモンジュイックの墓地に葬られる。

モンポウは、世界大戦やスペイン内戦を避けるように移動したが、彼自身は内向的な生活を送り、作品に社会的なイデオロギーを反映させることはなかった。繊細な心を音へ投影することを追求し、普遍的な世界観を表現し、自らは社会に対する積極的な働きかけに躊躇する人生であったが、友人や家族の支えにより充実した音楽人生を過ごし、フランコ圧政下で芸術文化の継続と振興に寄与した。

クララ・ジャネスの著書『ひそやかな音楽 Federico Mompou: Vida, textos y documentos』からは、精神的にかなり不安定な人物であったような印象を筆者は受け取っていたが、カルメンが語る彼は、星を見ることや、散歩すること、友人たちと会って話すことが好きで、とてもユーモアがあり、周りを楽しくさせる人であった。青年時代の妻子ある貴婦人との微妙な関係や、公の場での演奏へのストレスを考えると、特に病的なほど精神的に弱い人だったとは思えない。モンポウはカルメンという伴侶に深く愛され、情緒豊かな人であったと筆者はとらえている。

3. 特徴

モンポウの手法は、金属和音 *acorde metálico*、最小の手段、調性音楽と無調性の音楽の混在、響き（残響）が特徴である。アゴーギグについては第5章で述べる。

3-1) 金属和音 *acorde metálico* は、音楽院の学生だった時にある日、ペキン地区海岸と鐘製造所との和声的合成を発見した。初めてフォーレの作品を聴いたときに、今までに書かれていないハーモニーが存在すると感じ、その後、それを探し求めていた。祖父が鐘製造を行っていた為、モンポウは幼い頃から歪んだ鐘の音を聴き馴染んでおり、その音を表現するハーモニーを見出したのである。鐘の音について、バスティアネッリは、「長い残響の豊かで、深く振動する、時には聴いたこともない和声の光を持つ鐘の音は、神秘的で非日常的である。」とオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen の言葉を彼の著書『音楽と色 *Musique et couleur*』（1986）から引用して述べている⁶。鐘を登場させている作品として、例えば、今までにアマデウス・モーツァルトは《魔笛 *Die Zauberflöte*》のなかでカリヨンを思わせるグロッケンシュピールの金属的な音を使用し、ルイ・エクトル・ベルリオーズ Louis Hector Berlioz (1803-1869) は《幻想交響曲 *Symphonie Fantastique*》の〈魔女の夜宴の夢 *Songe d' une nuit de sabbat*〉で本物の鐘の音を使い、モデスト・ペトローヴィチ・ムソルグスキー Modest Petrovich Moussorgsky (1839-1881) も《ボリス・ゴドノフ *Boris Godounov*》の戴冠のシーンや葬送のシーンで本物の鐘の音を使用している。また、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) は《鏡 *Miroirs*》の〈鐘の谷 *La vallée des cloches*〉で、ピアノのユニゾンの響きで鐘の音を表現した。これらに対し、モンポウはピアノのハーモニーの中で歪んだ和音を発見し、鐘の音を表現しようとした。この響きは作品の中で、劇的に登場するのではなく、日常的な教会の鐘の音である。

モンポウにとっては意識せずに聴いている音なのではないかと思われ、時には複雑な心象を表現しているように筆者は感じる。バステリアネッリは金属和音について「印象的で柔らかか moelleuse」で「まだ青年期の鐘の複合音で不協和な響き (fis、c、es、as、d) の発見は、この作曲家が天命を受けていることの最初の証明である」と述べている⁷。モンポウは1910年に「海岸地区 Barri de platja」として、この和音について説明を残しており、1911年には同名の〈海岸地区〉という小品を作曲し、同じメロディは〈歌と踊り第3番〉となり、そこで「海岸地区の」和音を使っている。ジャネスは、モンポウはこの和音を、のちに「わが音楽のすべて」と記したと述べている⁸。

<p>Copyright: Editorial de música Boileau 《海岸地区》</p>	<p>Pesant</p> 
<p>〈歌と踊り第3番〉</p> 	<p>〈同〉</p> <p>金属和音</p> 
<p>〈魅惑第5番〉</p> 	<p>《街はずれ》〈道、ギタリストと年老いた馬〉</p> 

「街はずれ」のメロディの主題は、なんと豊かであったことか！“海岸地区”の和音と、それに結びついた鍛冶屋の槌音・・・ジャネスは語っている⁹。また、ペキン地区海岸との和音合成と述べているが、ペキン地区は「鉄工所と機械の遠い騒音と波のリズム音が奇妙に交差する」貧民街であり¹⁰、ここからも歪んだ響きが想像される。

3-2)

モンポウは、最少の手段（音）で最大の表現をする“La maxima expresividad con el minimo de medios”¹¹ことを求めている。

パリの「フランス6人組」は、簡素に書く「単刀直入の音楽」、厳密な作曲法、偉大な構築法、慎ましい表現などを見いだす「バッハ（クーブラン、ラモー）への復帰」、永遠の神話の泉にテーマを見出す「ギリシア・ローマ古典への復帰」、音楽を単に雰囲気の一部としてとらえる試み「家具の音楽」をスローガンとしていた¹²。

モンポウは、彼らの美学に共感し、素朴さと純真さを追求するエリック・サティ Erik Satie (1866-1925) に興味を持つ。

モンポウは、パリに行き 1911 年に作曲した《内密な印象》で、従来の音楽用語にない文学的な指示を使用し、また、リズムやニュアンスを削除し音符だけを書いた。しかしながら、1920 年に「6人組」で発表された《6人のアルバム L'Album de Six》(1920)においては、このような特徴は見られない。

小節線の排除と文学的な言葉の使用はサティの作品に見られ、彼は〈グノシエンヌ Gnosienne no. 1, 2, 3〉(1890)、〈星たちの息子 Le fils des étoiles〉(1892)、〈薔薇十字教団の鐘の音 Sonneries de la rose + croix〉で小節線を使わず、〈天国の英雄的な門の前奏曲 Prélude de la porte héroïque du ciel〉(1894)では終止線も排除していた。このようにモンポウの作品には「6人組」より、サティの影響を強く感じる。モンポウは《内密な印象》のほか、1915-18年の《街はずれ》《魔法の歌》、またマリアとの関係で不安定であった 1921-26年ころの作品《3つの変奏曲》《歌と踊り 2, 3番》《対話》で、小節線を使わずに書いている。

ここでサティとモンポウの手法について比較してみよう。

サティの作品は曲の長さ、楽器構成は規模が小さく、一部の例外を除いて旋法の使用がみられ、したがって和音は機能和声に支配されない。旋法、全音音階、4度音程の組み合わせによる和音、解決されない7, 9の和音が使用され、初期の作品では連続的に反復される、同一の音程構造をもつ和音や基本形の和音の平行進行が行われる。小節線の有無にかかわらず、自由リズムと呼べるものを多く使う。

中期は印象主義やワグネリズムに対する反発、ダダやシュールレアリズムの現れと様々に解釈される「イロニーとユーモアの時代」であり、作品には奇妙なタイトル、楽譜に言葉が書き込まれている。パロディとして既成の曲を使う場合以外は、機能和声はほぼ使

われない。

後期ではミュージック・コンクレートの予告、ジャズの要素、そして単純化がみられる。単純化は、音楽における非本質的な要素や虚飾が剥ぎとられた状態であり、劇的な表現は遠ざけられる。初期と後期の作品には、旋律細胞があり、それは変形されずに繰り返されるが、要素の配列や反復の回数に規則性はない。調的機能によるダイナミックな動機的展開によらず、並列され、〈ユニット構造〉と呼べるような形式である。このユニット構造は、旋律・和音・リズムなどの音楽のすべての要素に適応され、不連続的に配置・反復される。彼の非人格化され客観化された性格の故か、サティの音楽は、常にわれわれ聴き手との間に、ある一定の距離を保ち、われわれの意識を覚醒した状態においてくれるといえよう¹³。

曲の長さ、楽器構成の規模、旋法の使用、ユーモアの点でモンポウはサティに似ている。モンポウには、作曲の年代に関係なく機能と和声による作品と、機能と和声に支配されない作品が混在し、イロニーの表情は見受けられない。ジャズの要素ではなく、スペイン、または中南米の民謡や踊りが使用される(1曲まじめなフォックス・トロット Serious Fox-trot は書かれている)。単純化に関しては、まさにモンポウの真骨頂である。変形しない旋律細胞ではなく、モンポウのモチーフは流れの中で自然に変形される。モンポウのパリ・デビューでの評論家ヴィエルモーズの評「彼の音楽は『作曲されたもの』ではなく、単純に純粋に『音楽』である」を思いださせるが、まさに楽想は降って湧いてきたかのような印象がある。

ジャネスは、モンポウは決められた期限内に作曲をする事は出来なかったが、左手のためのプレリュードはギタリストのリョベートと話しているときに湧き出てきたものであったと述べている¹⁴。

1920年に親しい友人ブランカフォルト Manuel Blancafort (1897-1987) はモンポウに宛てた書簡の中で、フランスの音楽家たちとの距離感を匂わせている。

間もなく「ぼくらのコクトー」とか「ぼくらのサティ」とかいえるようになるだろうか！正直言ってぼくは怪しいと思う。そして君がぼくに「ほら！彼らは満足だ、オッケー、彼らは気に入った、でも・・・まだ彼らは「ぼくらの・・・」ではないと言わなければならないとしても最終的にぼくは驚かないね¹⁵

そしてそのとおりモンポウの6人組への興味は、いつの間にか薄れていった。バステ

ィアネッリによれば、モンポウの音楽は、フランスの先輩より、もっと念入りで、もっと誠実であり、もっと温かい¹⁶のであった。

モンポウは、山や湖の景色や、ジプシー、手回しオルガン、鐘の音に靈感を受け、「美しいと感じる気持ちに忠実で、直感に従い、感じやすい状態のときに本当の表現と出会う。迷わず、心の動きのまま、素朴さとまとまりを求め続けた。」「最小限の手段（音）による最大の表現である」「心に感じないうえに、質も高くないのに曲を長く引き伸ばしたりする作曲技法や、知識をひけらかすような交響曲が評価されていることには賛成できない。大きな形式で作曲することによって、音楽の伝統を味わえると思っている人もいるが、私にとっては単に私の形式、私の概念が存在し、作品が生まれ、そこから実践と解釈を結びつける理論が生まれるのだ」、「私は常に良い音楽を書きたい。私の唯一の望みは何も不足せず、何も余計なものがない作品を書くことである」¹⁷とイグレシラス Antonio Iglesias (1918-2011) に語った。

その後のブランカフォルトに宛てた書簡によると、小節線についてはサティからの影響というより、17世紀フランス音楽への回帰であることが分かる。小節線のないノン・ムジュレ Non mesuréといわれるこの記譜法はフランス17世紀のクラヴサンのための作品に見られる。

彼のテーマ「再出発 Recomenzar」は専門的で技巧的な考え方を避け、新しい原始性 nouveau primitivisme へUターンすることであった。後期ロマン派の時代に霞んでしまった奥深さ、簡単さ、純粹さに戻ることであった。彼のすべての作品のキーワードであるこの「再出発」は、多声音楽の出発点となる原始的伴奏形式「オルガヌム Organum」である。430年ころのマルツィアヌス・カペラ Martianus Capella の記述にこの5度・4度音程の平行使用を見つけた彼は、一度その和声法から離れるが再び戻っている¹⁸。

再出発について、1926年の書簡でもブランカフォルトに述べている。

「あのラヴェルでさえ、彼は大きさの問題を見事に解決しているのだが、彼の3重奏曲を聴いたのだけれど、ぼくだったらその主題だけが残るように刈り込んでしまうだろう。その上、ラヴェル、ドビュッシー、その他の現代作曲家たち、彼らの音楽は大規模な作品を許容するし、要請しさえしている。しかし、ぼくたちはすでに違う時代に属しているし、まさしくぼくたちの感覚は〔彼らに〕反発するんだ。そして、ぼくたちが誠実で正直であろうとするならば、そして、真実の自分たち自身であろうとするならば、芸術の未来の歴史において、一言で言って、ラモーやスカラッチェのような第2世代を表象しなければ

ならないのだ・・・・、すなわち原始派の第2人種ということだ。ここフランスでは、現在、若い世代の楽派は純粹に子供っぽい音楽を作っているが、これは少々やりすぎの感がある、というのは、そこには余り興味を引くものがないのだ¹⁹。

パリに行くまでの作品は習作の域と思われる。大戦開始後パリからバルセロナに戻った後の作品では、小節線を排除し、文学的な言葉の書き込みを行った。1911年作曲の《内密な印象》の〈I〉では拍子記号は書かれず、小節線はあるものの1小節目と3小節目は10拍、2小節目と5小節目は12拍、4小節目は9拍、6小節目は4拍、最後の小節は2拍というように小節内の長さは不規則であり、終止線はない。1915年から18年に書かれた《子供の情景》では、〈道での叫び〉〈遊びⅠ、Ⅱ〉の低音部譜表で小節線が書かれず、〈遊びⅢ〉と〈庭の乙女たち〉では高音部譜表と低音部譜表のどちらか、高音部譜表だけのところ又は大譜表での低音部譜表で小節線が書かれていない。終止線は、《内密な印象》の〈I〉〈Ⅲ〉、また《子供の情景》全曲で書かれず、1916年から17年に書かれた《街はずれ》では〈アリストンの男〉でほんの少し小節線が引かれているものの全曲に小節線が書かれていない。1919年に作曲し出版第1号となった《魔法の歌》では、全曲にほぼ小節線はなく、調号、拍子記号、終止線もない。

文学的な表現については、〈庭の乙女たち〉で「湿った草の新鮮さで歌って」などフランス語が書かれている。

調性と拍子はほぼはっきりしているが、《内密な印象》の〈秘密〉や〈ジプシー〉では旋法が使われている。曲の長さは、小節線がない場合があるため、ページ数で述べるなら楽譜1ページだけのもの、又は2ページから3ページの作品が殆どで、長いもので《内密な印象》の〈ヒターノ〉が5ページである（但し、87小節目から122小節目まではカットする。これはモンポウの録音と同様に、カルメンから筆者は指導されているが、この長さになるとこの曲は4ページとなる）。また、のちに10年間の空白の時代を経て1941-49年に作曲された《モンジュイックの橋 El pont de Montjuïc》が164小節で最も長い。後続音のないスラーは1911年の《内密な印象》以降、ほぼ全作品に渡って使われており、響きに対する関心の高さがみられる。

調性や拍子、小節線などに束縛されない作品としては《魔法の歌》がセンセーショナルであったが、その後はこのスタイルをずっと維持しているのではなく、リズムも調性もはっきりした音楽も作曲しており、1959年までは両方が混在している。1959年には《沈黙の音楽》第1集、60年には〈ガリシアの荷車〉も書かれており、以降、調号は殆ど書かれて

おらず、調性は判定しにくくなるが、拍子はきちんとしている。そして相変わらず後続音のないスラーは多く書かれている。

彼の人生の長い期間(1921-1962)に渡って作曲された《歌と踊り》は、抒情的な歌とリズムカルな踊りの対として書かれている。このような踊りのための舞曲や様式化された舞曲、それに非舞曲的楽章が集まった組曲 Suite は、すでにバロック時代から存在しており、ロマン派の時代にはフランツ・リスト Franz List (1811-1886) が《ハンガリー狂詩曲 Ungarische Rhapsodien》(作曲年不詳、1853 年出版) で、民族的旋律をラッサン Lassan (荘重で穏やかな曲) とフリスカ Friska (激しいリズムを持った急速な曲) で表現していた。その後、フランスではヴァンサン・ダンディ Vincent d' indy (1851-1931) が《歌と踊り Chansons et danses op. 50》(1898 年作曲)で緩急の対のスタイルで既に作曲していた。

これらの作品に比べてモンポウの《歌と踊り》はより素朴で小規模になり、先に述べたように、小節線や終止線の排除された作品も混ざっている。調性をはっきりしている作品が多いが、旋法が使われている作品も含まれる。但し調性音楽とそうでないものは、時代で変遷があるのではなく、不規則に使い分けられている。カタルーニャ地方の民謡も多く使われている(第 10 番はアルフォンソ 10 世のカンティガスが使われた)が、このようなスペインの民謡の使用はスペイン人作曲家のアルベニスやグラナドスでは、作品の中で生の形で使われる事はほぼ無かった。モンポウは、自身が民謡を使用していることについて「私は『ナショナリスタ』と呼ばれるのは好まない、なぜなら取り違えられた意味からきているからだ」²⁰ と言っており、政治的なイデオロギーと関係する芸術活動ではなく、懐かしい故郷への想いを綴っていることが分かる。

3-3)

無調による作品は《内密な印象》から最後の《沈黙の音楽》まで、時々散りばめられている。

無調の音楽はすでにアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg(1874-1951)やアントン・ウェーベルン Anton Webern(1883-1945)によって 1911 年のモンポウのパリ滞在時には行われていたが、「シェーンベルクらは極限の感情を表現するのに対し、モンポウの表現は浮遊するうつろいを感じさせる」²¹。

モンポウの作品においては、調性が判別できない場合であっても、何かの音や、モティ

ーフ、響き、リズムのどれかに、こだわり、または偏りが感じられ、そこに‘表情’があるように思われる。感覚的であり、感情があり、その流れの中に旋律細胞、ユニット構造、配列、秩序といったものは見いだせず、意図的に作曲された印象はない。心に自然に浮かんだようなメロディが印象的であり、サティやシェーンベルク、ウェーベルンと異なり、もっと純粋で単純である。ただし、《沈黙の音楽》第26番について、村田昌巳氏は最初の1小節と2小節目での構成和音に、長3和音、短3和音、減3和音、増3和音を見つけた。ここで、意図的な作曲の可能性は否定できない。筆者は、この曲集の最後から3番目という大事なポジションに置かれたこの曲について、長3度、長2度の動きを執拗な繰り返す混沌とした表情の表現が、なにかとても意味深い重要な曲であったのではないかと感じている。この構成音についての村田氏の発見を聞き、益々興味を感じ、モンポウの意図の有無について今後の研究課題としたいと思っている。

《沈黙の音楽》28番（最終曲）は調性音楽を感じさせる。村田氏は「中心的な和音そのまま主和音のようにとらえ『ある特定の調性』と区分するのは危険であると思うが、冒頭と終結部を聞くとやはりC durをかなり意識しているのではないかと思われる。出発と執着にあえてこの「cegの構成音」で作る意味は非常に興味深い。」と語っている。筆者は、この曲の中で、解決を予感させる動きを色々な箇所を感じ、調性音楽への帰還を予感する。特にこの作品の一つ前に調性判定不能な27番が配置されており、その響きとのコントラストでこの28番はとても透き通って聴こえる。《沈黙の音楽》を順番に弾いていき、不協和の連続のあとの最終曲で、最後のcegの響きを奏でるとスーッと天に抜けるような感覚をもつ。

《沈黙の音楽》についてクララ・ジャネスは「精製の中に確固たる表現が見られると思う」と述べると、これに対して、モンポウは「表現というよりも、この音楽は、表現めいた雰囲気を与える。しかし、その根底には、精神状況のしるしがみられる。その瞬間には、その寂しさ、その郷愁、おそらく、死の懸念が浮かび上がる。「ひそやかな音楽」（＝沈黙の音楽 著者注）は、ある意味において、より抽象的な音楽だが、その場合、抽象という言葉の意味を考えなければならない。なぜならば、ある人たちはなんら表情をもたない音楽に対しても抽象的と呼んでいるからだ。ぼくの音楽には表情があり、旋律的な部類の音楽の中にある。そして普通でないのは、これで生き長らえることができるということだ。いまは、二つの道しかない。調性音楽か、他の道か。前者の道に生き抜くことを欲するものは、非常に新しく、また、極めて難しいことをしなければならないだろう」²²と答えて

いる。《沈黙の音楽》の最終曲 28 番がこの方向性を示していると思われる。

3-4) 響き (残響)

彼の作品には後続音のないスラーの記譜が、全作品に渡って多く書かれている。これは作品表に L (Ligado) としてカウントを纏めてみた。モンポウが生涯にわたって残響を重要と考えていたことが、観察される。その理念と演奏法については5章の演奏法で述べる。

4. モンポウによる「感情の研究」

モンポウは若い時期 (年月不明) に「感情の研究—ピアノ演奏のための El estudio del sentimiento—para la interpretación al piano」を書き、またその他に演奏についての考えを、後日、論文「思考 Pensamiento III」を執筆した。これらの演奏法に関する論文はその後にも色々な機会に書き直されたが、最終的には発表されなかった。タイトルはモンポウ自身により「ピアノ演奏のための表現 La Expresión para la interpretación al piano」と変えられている。これらは彼の没後にカルメン女史によってカタルーニャ語からカスティージャ語に翻訳された。

興味深いのは、感情の研究で和声に関しての記述がなく、アゴーギグに研究対象が集中していることである。モンポウ自身の文章は、メモ書きのような言葉の使い方をしているために、文意が解りにくくなっているが、筆者はカルメンからモンポウの奏法についてレッスンを受けているので、彼の文に不足している言葉を加えて、ここに紹介する。

モンポウの文書・ピアノ演奏のための表現²³ (譜例は全て出典：ボアロウ出版社)

Copyright: Editorial de música Boileau

4-1) 研究

「表現は、感受性を起こさせる各音をその拍節的な位置から動かすことである。厳格なリズムの上に、我々の感受性に従う漂うような運動である。演奏において、この動きが最も重要であり、響きがこの結果であるならこの研究はもっと簡潔で易しいだろう。しかし、確かに靈感にダイレクトに反応し、動き *desplazarse*、遅れ *retrasarse*、伸び *alargarse* の必要を感じるものが響きである。音の響きそのものがもともとの価値であり、そして響きによって生み出された音価は、敏感な *sensible* 音から起こる微小な動きにかかっている

ため、響きを押し量るのはとても難しいと考えられる。

もし、この響きを完全に習得できなかつたら、演奏や、音色やテンポの詳細、そして優れた演奏の感性を持っているとしても、敏感な音を見出すための、これらの異なる動きを顕微鏡で見るような分析の芸術を進ませるのは不可能である。

一つの音について響きの研究をするのではなく、音と次の音の間の響きについて研究するのが本物の研究である。音から音への研究が大事であり、ここに感情の深層の秘密がある。

我々の響きの感性は、作品全体のフレーズからフレーズを演奏する感情を求めることではない。

感情の研究についての我々の関心は、音から音への一歩ずつの歩みによって作られる音符の研究であり、関心は再びこの細部に及ぶだろう。厳格な拍の上を漂う、響きとテンポに合う我々の感情は、靈感に従っている。

純粋な感情は素朴を必要とする。素朴な演奏である。これは重要でないことを意味しているのでもなく、表現が不足していることを意味しているのでもない。しかしながら、わざとらしくない場合に、響き、テンポ、または体の動きに純粋な感情が存在するということであろう。

演奏に込められた感情は、それは現在でなく、過去の思い出の苦しみでなければならず、悲しみや素朴さをもたらすものであり、絶望や誇張をもたらしてはいけない。

このことは、身体や頭のすべての動きに非常に悪いイメージを生じさせ、現実には芸術、または演劇に適さない。単に指は魂と鍵盤の間の仲介者でなければならない。

4-2) 響き

本質的に、すべての音色はいつもレガートでなければならないだろう。スタッカートをついた同様のフレーズは、趣味良く奏される場合は少ないが、つなげた演奏のなかで、スタッカートはごく僅かに行われるだけでなければならない。

抑揚を付けられるように、音は常に十分な響きと振動の強さを保たなければならない。

本質的に、感受性の強い響きはわずかな遅れをもたらす。これは、打鍵を見た後に音を聞くまでのわずかな空間である。これは我々が遠くからハンマーを打ったのを見て、その音を聞くのと同じようである。

4-3) 強さと柔らかさ

強く弾く時と同じくらい柔らかく弾く時も強烈 *intensa* であるべきだ。

演奏において柔らかい音色を出すこと、または遠くから聞こえるような効果は、質の悪い音色であってはならない。深く鍵盤を押しながら音を出すようにし、響きを失わせるように指を滑らせてはならない。

大きな音は、乱暴に弾いたり、叩いたり、ペダルでぼやけさせたり、音色を混ぜて弾くべきではない。

大きな *FF* は壮大な *grandioso* を意味し、雑音ではない。

やわらかい *PP* は優しさを意味し、弱弱しさではない。


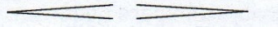
4-4) クレッシェンド・ディミヌエンド

この2つの表現手段は重要であるが、趣味が悪く、感性が無いために、しばしばちゃんと理解されていないのは残念である。

クレッシェンドとディミヌエンドは音楽的な流れの中に些細なやりかたで存在する。

響きを正しく研究する唯一の方法は、音符の一つずつをクリアにして、クレッシェンドとディミヌエンドに相応しい演奏をすることである。

私は長い線で書かれたクレッシェンドとディミヌエンドが良いと思う。この長い線で書かれた記号もだいたい良いであろう。

 <p>同時に、短い線での記号は好ましくない。</p>	 <p>両方の組み合わせも好ましくない。</p>
--	--

これは、音から音への正しい響きを理解しない生徒が、このクレッシェンドとディミヌエンドに、幾つかの響きの波を生じさせる悪いペダルを使ってしまい、フレーズと感情を台無しにする危険がある。

4-5) 感情

感情を2つの形に分類する。情熱 *pasión* と純粹 *pureza* である。もっとうまい言い方をすれば、苦しみと悲しみの感情である。

純粹の感情は柔らかな嘆き、悲しい話であり、悲しみの大きな瞬間である。情熱の感情は物語ではなく、叫びであり、苦しみの叫び、激しい苦痛、激しい苦しみの短い瞬間であ

る。

4-6) 作品の区分

苦しみの叫びを表す情熱のフレーズは、純粋な感情はいつも rit で表現する。「純粋な作品」または「作品のこの部分は純粋である」と言わなければならない。むしろ、幾つかの情熱を持った純粋な作品は、純粋さを持った情熱的な作品ではないだろう。

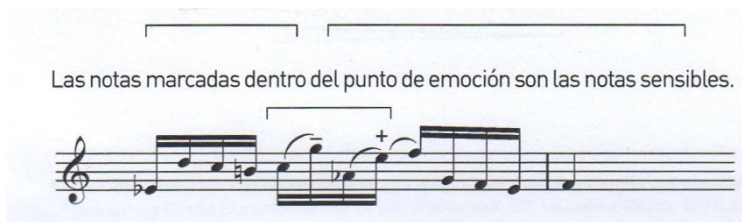
純粋な感情は、数々の段階に分かれるだろう。同時にその情緒の大切なところは感受性の強い複数の音や一つの音で区別される。

情熱のフレーズは、作品の情緒の中心となる大切なところであるが、感受性の強い複数の音や一つの音で区別されるだけである。

結局、作品は感情の複数の段階に分かれ、上記は純粋な作品に属し、残りは情熱的な作品に属し、同時に互いに、音、または感受性の強い複数の音に区別される。

4-7) 純粋な感情

この記しは純粋な感情の流れにおける情緒の重要な部分をしめす。

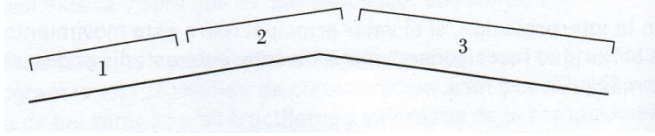



Copyright: Editorial de música Boileau

感情の重要な部分のマークされた音は感受性の強い sensible 音である。

4-8) 情熱のフレーズ

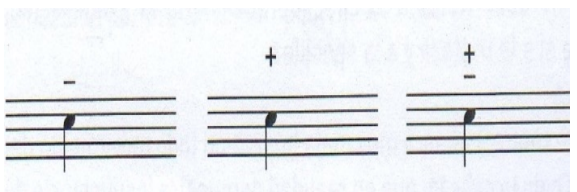
	この線は情熱のフレーズの推移を表している。
--	-----------------------

	<p>苦しみの短い期間の推移で観察された3つのポイントを示す。</p>
<p>第1は始まりのポイント、第2まで増加し、山を迎え、第3まで減り休息のポイントになる。これらの3つの点で最もデリケートで、表情豊かに演奏するのは限界点（山）である。感性の順序に従い、休息に進む。最初のポイントはあまり重要ではない。Copyright: Editorial de música Boileau</p>	
	<p>この線はフレーズの推移を示す。山の下にマークされた音は感受性の強い音である。</p>

4-9) テンポ

テンポは、靈感を感じる作品の流れの中で、感受性の強い音が含まれていれば、少し変わる。なお深く研究したいのであれば、この細部に、すべての注意を決めなければならない

4-10) 動き

	<p>左から、リタルダンド、テヌート、リタルダンドシテヌートする²⁴</p>
---	---

音はこれらの小さな動きができる。

1. アツチェレランド、2. 遅く、3. テヌート、4. 遅くシテヌートする。

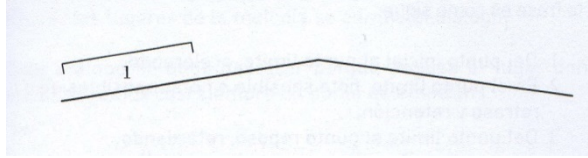
4-11) アツチェレランド

リタルダンド、またはリタルダンドが続くとき、それらの中で音価の違いがある。アツチェレランドは我々の研究では重要ではない。リタルダンドで、遅くなる音とリタルダン

ドシテヌートする音があるが、それは演奏の中で、より感受性の強い長さになる。

アッチェレランドでは、すべての音は多かれ少なかれ同じ長さである。

全てにおいて、アッチェレランドは誇張されてはならない。大変あっさりして、不安を穏やかに感じさせるので良い。

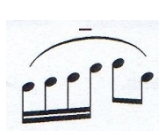
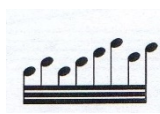
 <p>Copyright: Editorial de música Boileau</p>	<p>アッチェレランドは、情熱のフレーズの初めのポイントで、生彩なく現れ始めるだけである。</p>
---	---

4-1 2) リタルダンド Retardando



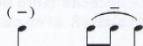
リタルダンドの動きは表現方法として重要であるのに、その研究はおろそかにされてきた。色々なリタルダンドの区別は必要なので、分類していこう。

最初のリタルダンドと、長さが短く2番目と呼ぶもう一つのリタルダンド。


2番目のリタルダンドは、作品の中心にあったとしても、あまり重要ではない。

 <p>スラーを使った同一の印で示す Copyright: Editorial de música Boileau</p>  <p>2つ目のリタルダンドは2つの音に印をつける</p>	<p>R. ----- リタルダンド Retraso と呼ばれる印。フレーズで感受性の強い音を明確にしよう。他と同じ長さを持ち、フレーズ、または衰弱表現をするフレーズの時だけ伸びる。</p>
<p>R. G. ----- 最後に、威厳のあるリタルダンド Retrasando majestuoso と呼ぶことができる。壮大な時の形である。</p>	

4-13) リタルダンド Retraso の記号

<p>1. Nota retrasada dentro del punto de emoción:</p>  <p>2. Notas retrasadas de primer orden:</p>  <p>3. Abatimiento:</p> <p>R. _____</p> <p>4. Majestuosidad:</p> <p>R.G. _____</p> <p>5. Retraso de segundo orden:</p> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 感情の山でリタルダンド retrasada する音 2. 最初に遅くする音 3. 衰弱 4. 壮大 5. 次のリタルダンド Retraso
---	--



4-14) レガート

我々が遅れの記号  としても使っているスラーでは、いつも、強さは減らさない。それらの間では、響き全部が繋がるのである。もうスラーの記号は不必要なようだが、そうではない。

確かにメロディには、レガートとは言わずに、いくらかの“ノン・レガート”と言うほうが相応しい（いつもスラーのなかで）と思われる、ため息を表現する呼吸がある。これは明らかにスラーを意図し、繋げず、呼吸するものであり、響きを一つに集めるものではない。この場合、音を同じ音色でつなぐ時だけである。

この記号は、頻繁に長いフレーズに広がり、さらに、音楽的な理解をする為が無駄に乱用されている。逆に、小さな箇所こそ必要であるが、あまり使われていない。これは、呼吸、ため息のポイント、一般に感受性の強い小さなポイントである。そして、その演奏での少しのリタルダンドは、感受性によるものである。

だからこそ、より効果的なリタルダンドの価値を、スラーの中で目立たせたいと思う。しばしばスラーはすこし遅く弾く必要があると思う。

この記号  に、繋がってはいない音を（ひとまとまりの）呼吸で弾き、ため息のセンスが加わる場合は、リタルダンドの記号  で示すことができる。

4-15) リタルダンドする retrasada 音、テヌートの retenida 音、リタルダンド retrasada しテヌートする retenida 音

すべての感受性の強い音は同時に2つの動きを持っている。

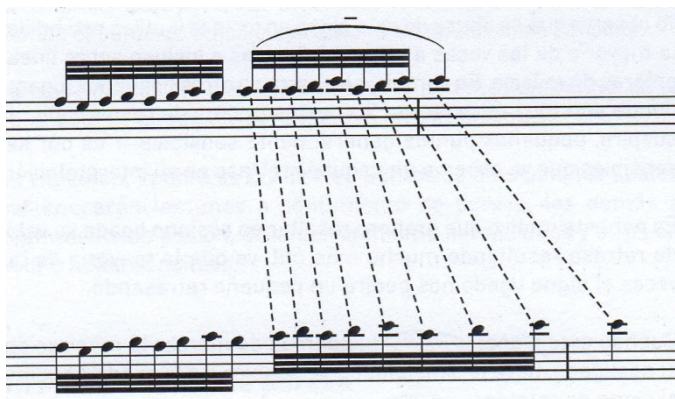
リタルダンドする音、テヌートの音、リタルダンドしテヌートする音の中では、多くの場合にリタルダンドする音のほうが、より重要であり、そして感性を持つ音が、遅くしテヌートする音を必要とする場合がある。

1. すべての音は多少なりともリタルダンドを生じる。それは感受性の価値によって生まれ、行われる。
2. すべてのテヌートされる音はその動きの前に、もともとリタルダンドを伴う。感受性の強い音は、もともとリタルダンドする性格を持っているといえる。

4-16) リタルダンドにおけるそれぞれの音の価値から

それぞれの音は、リタルダンドにおいて、最後に近づくほど感受性がより強くなる。感受性が強くなれば、ますます遅くなる。

結果として、リタルダンドでは最後に近づくほど、それぞれの音が益々遅くなる。



Copyright: Editorial de música Boileau

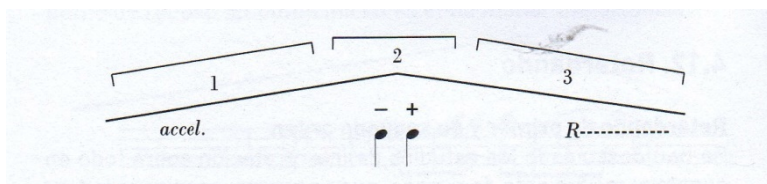
4-17) 感受性の強い sensible 音

リタルダンドする音またはテヌートの音は、情熱的なフレーズの山に、または純粋な感情の情緒の山に属するときに、本当に感受性が強い。

<p>感情の山で、 感受性の強い音の前のすべてのリタルダンドはスラーで示されるだろう。</p>	<p>他の方法では、感受性が強い音は混ぜられている。</p>
---	--------------------------------

一般に、情熱の感情における、フレーズの形と表現は次のようである

1. 最初から限界点（山）までのアツチェレランド
2. 限界点での感受性の強い音、またはリタルダンドしてテヌートする音。
3. 限界点から、休息のポイントまでのリタルダンド。



次のように変化させられる。

<p>1. Punto reposo perdido (continuación de desazón).</p> <p>2. Punto límite y reposo.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 失われた休息のポイント (不安が続く) 2. 限界（山）と休息のポイント
--	--

4-18) リタルダンドする音の時とテヌートする音の時

テヌートする音、又はむしろリタルダンドしてテヌートする音は、あとから感受性の持続がもたらされる。感受性の終わる時に、リタルダンドするのである。

4-19) ソブレ・カント Sobrecanto


ソブレ・カントは目立って、メロディ自身から切り離れている歌である。いつも演奏するとき、重要な価値を表すこれらの音をマークするように心がけよう。





Copyright: Editorial de música Boileau

4-20) 対話

メロディのいくつかの場所には対話が認められる。この対話は、殆どいつも感情の山で評価されると思われる位置をはっきりさせるので、目立たさなければならない。

<p>P R ²⁵</p> 	<p>対話での感情の山では、問いと、また多くの場合、答えが何回も出てくる。</p>
--	---

Copyright: Editorial de música Boileau

	
---	--

4-21) 文書による表示

イタリア語の文章によるこれらの表示を廃止するのは私にとって喜ばしい（その言語を侮辱しているのではない）。その表示は長い間使われてきたが、現在は、五線譜の上をさまよう流行遅れのものとり、より有効な表現となるように変えられた。

次の時代になって、表示を改変し、その時代に認められる音楽の形にふさわしい公的な規則であると理解される。

しかしながら、我々の完全に異なる形の音楽がもっと適切な表示を必要としているときに、現在も近代の作曲家の間で古いルールの指示が使い続けられていることが理解できない。

エスペラント主義者には拒まれるかもしれないが、それぞれの作曲家は、その国の言語で表現すべきである。

誰でも、このような指示が必要とされる別の地域であろうと、前例がなかろうと、感性、意図、着想、雰囲気を表示できる、より好ましいできる限りの良い方法を、彼自身試みるべきであろう。

そして、なによりも、この指示はどこにも見当たらないとしたら、音楽はアダジオ・アンダンテ、またはヴィヴァーチェよりももっと何かを必要としているからだ。

5. 演奏法

5-1) 響き（残響）について

この論文の他に、響きについてモンポウは1958年から開設されたサンティアゴ・デ・コンポステラの音楽講座で次のように語っている。

「響きが最も強く、美しくなるのは、的確には、音を出した最初の瞬間ではありません。つまり弦が最も大きく振動するのは、ハンマーが弦を打った当初ではないのです。ハンマーが弦を打った最初の瞬間から、共鳴をともなった振動が上昇線をたどり、最高頂に達して下降線をたどります。これらのニュアンスこそ、活かすすべを心得ておかなければならないものなのです。二つの音の間の限られたこの狭い空間のなかに響きの秘密が隠されています。・・・そこに、その瞬間を生かすため、いくらか遅れて次の音を出すという傾向が生まれます。このようにして、表情づけが成し遂げられるのです。²⁶⁾

イグレシアス氏も同様に、モンポウは「響きは打鍵したあと、強くなり、弱くはならず」、打鍵後に「共鳴音が響く」と考えていると述べている。このためペダルは大変重要な役割を持つ。「1つの音から他の音へつなげるためのペダルというだけでなく、楽譜に書かれていない倍音の響きを生み、振動を混ぜるというペダルの使い方」だ²⁷⁾。この響きは、ちょうどモンポウが幼い頃に、祖父が作る鐘の金属音を聴いて育ったことを思い起こさせる。

共鳴が起きる打鍵の方法については、次のような記述がある。

「音響を増大させるために、打鍵は鍵盤のすぐ近くからアタックしはじめ、テヌートはしっかり深く弾く。一音一音すべてを大切に深く弾き、そしてどの響きも同一の指で弾いているように聴こえなければならない。そのためには十分に指先をコントロールし、とても美しく響かせること」²⁸⁾である。

実は、これこそ筆者がカルメン・ブラーボから教えを受けた奏法である。筆者は、モンポウの作品は音の数が少ないことから、カルメンに会うまで、希薄な印象をもち、淡い色を想像し弾いていたのであるが、モンポウの欲している音は、とても深い豊かな音であると教わった。まさにイグレシアス氏の言葉通り「一音一音すべてを大切に深く」ことによってモンポウの理想に近づくことができる。

決して高い位置から、勢いをつけて叩くようなことはせずに、指を鍵盤の高さに構え、上体の重みを背中の方から腕に伝え、ピアノの鍵盤は奥がとても深いと感じながら、力まずにもたれるように弾く。音の数が少ないからと言って、サティのただそこにあるだけ

の「家具の音楽」ではなく、少ない数の一つ一つが大切な響きを持っており、そこから紡ぎ出されるのは強い主張のある音楽である。モンポウの作品を演奏するには、深い精神性が必要であろう。その精神性をもって、ピアノを響かせるのが良いと筆者は考える。

5-2) リタルダンドの実践について

モンポウは繊細な神経の持ち主で、自ら発表する事は珍しく、通常、彼の妻カルメン・ブラーボに彼の作品を発表させていたため、彼女はまさにモンポウ作品の正統的な紹介者と言える。しかし、作品によって、フェデリコの演奏とカルメンの演奏には遅れの量がかなり違っている。

筆者はカルメン・ブラーボに直接レッスンを受けているが、その折に10度を含む和音でさえ、アルペジオのように“ずらさず”演奏するように指示を受けた。

モンポウ自身はリズムカルな曲調の作品の中では“ずれ”は殆ど行なっていないが、叙情的な作品において頻繁に“ずらして”弾いている。特定の作品では、殆どの拍でずらしており、それが独特の雰囲気醸し出している。

第5章での「感情の研究」にあるように感情の山や、感受性の強い響きはわずかなリタルダンドをもたらすという考え方から、メロディになる声部と他の声部では“ずれ”が生じる。

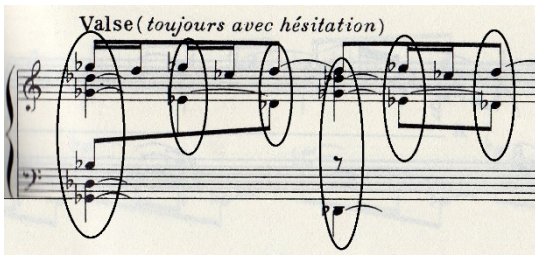
ここで、そしてカルメン自身の録音とモンポウの82歳の録音と比較してみよう²⁹。カルメンによって録音されたプログラムは下記の通りである。録音された1958年は、カルメンとフェデリコの結婚より3年前である。

《子供の情景》《遠い祭り》《ペセブレス（クリスマスの飾り）》《街はずれ》

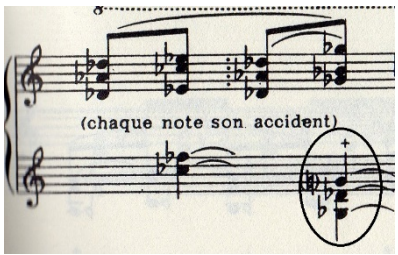
カルメンの演奏では全体に“ずれ”は少なく、《街はずれ》の〈道、ギタリストと老いぼれ馬〉で躊躇いがちなワルツと明記された左手の長10度を含む和音を、最初のみアルペジオとして弾いている。曲中に「ワルツ」、または「ワルツ（いつも躊躇して）」と明記された箇所も同様にアルペジオとなっている。同じ和音が後続するが、フレーズの最初のみアルペジオで、その後はずらさず弾いている。

下記は、モンポウの演奏で“ずれ”ている箇所である。

譜例は全て出典：ボアロウ出版社 Copyright: Editorial de música Boileau

	<p>《街はずれ》同じフレーズでモンポウ自身は遅れが多くなり、感情が強くなっていくことが伝わる。○で“ずれ”ている。</p>
---	--

Plus calme expressif では 8 分音符 3 つずつ、それぞれに遅れがあり、expressif が十分に表現されている。〈ジプシー〉の *insistez plus doucement* でもスラーのたびに遅れが認められる。〈ジプシー II〉の *très chanté et expressif* でもスラーのたびに遅れが認められる。

 <p>(chaque note son accident)</p>	<p>〈盲目の少女〉では「+」の記号が出てくる。モンポウは「+」の音の音価には変化はあまりないが、手首を留めて圧鍵するような響きである。</p>
<p>カルメンの演奏はあまり変化はない。</p>	

 <p>Lentement Chantez avec la fraîcheur de l'herbe humide</p>	<p>〈庭の乙女たち〉では、Calme, très doux、や Chantez・・・「湿った草の新鮮さで歌って」で夥しい遅れが行われる。</p>
--	---

〈庭の乙女たち〉での夥しい遅れは、幻想的な雰囲気醸し出している。《遠い祭り》では *très expressif, plus doux* と指示されたところは勿論、Gai でも遅れる。

モンポウの楽譜の校訂を行っているアドルフ・プラ Adolf Pla 氏に、モンポウの作品の紹介者であるカルメンの演奏と、82 歳の録音のフェデリコの演奏について意見を求めると「82 歳での自作自演のほうが、カルメンの演奏より、モンポウ自身の理想に近かったであろう。ただ、モンポウのもっと若い時の演奏は違っていた。彼自身が一つの弾き方でなく、若い時と 82 歳の演奏に違いがあるように、だれでも、表現は一つのやり方ではないといえる。」³⁰と述べている。

筆者は、師アリシア・デ・ラローチャが「私の録音は聴かないように！なぜなら、演奏は毎回違うのだから！」と言っていたことを思い出す。モンポウの自作自演の CD と同じ分

量の遅れで奏することが、我々の義務ではないと思う。「感情の山では遅れる」というモンポウの考えを尊重すればよいのではないだろうか。

筆者自身がレッスンを受けた作品には「○」印がなく、またこれについて文献が見つからなかった。この奏法については、モンポウの楽譜校訂者のマック・マクルレ氏 Mac McCure より「より強く重みを与え、またはより強い感情を音に与える意である」と回答をいただいた。また同じくモンポウの楽譜の校訂者でピアニストのジョルディ・マソ氏は友人のブランカフォルトの制作したピアノラのために書かれた作品ではないだろうか、ピアノラの奏法に関係するのではないか、との意見を寄せてくれた。

6. 作品

ここでピアノソロ作品で作曲年が確定できるものを年代順に並べる。調性と拍子、小節線・終始線の有無、また後続音のないスラー（この論文の中ではLとして数字を明記した。なお、和音の場合例えば3和音に3本のスラーを書いているときは、それを纏めて1本と数えた）、テヌートのついたスラー（この論文のなかではTLとして数字を明記した）の使用などを調べた。これによって第3章の「特徴」で述べた、残響の重要性が読み取れる。

1910 《山の印象 Impressions de Muntanya》 Editorial de música Boileau (E. M. B)

1. 〈村の踊り Dansa del poble〉 ホ長調 8分の6 Ritmat indiferent retardant----
2. 〈寺院の中での安らぎ El repòs dins del temple〉 イ短調 8分の6
molt pausat i lluny, molt retardat
3. 〈パストラレーレ Pastoral〉 ヘ長調 4分の4

1911 〈庭の道 El camí del jardí〉 ニ長調、8分の3 (E. M. B)


1911 《海岸地区 Barri de platja (Barrio de playa)》 (E. M. B) ト短調 4分の2 メロディをのちに歌と踊り3番にリズムを変えて使用する。

1911 《山にて A la muntanya》 (E. M. B) 後に1915年《山の道 Camí de muntanya》となる。

変ロ長調 8分の6 Poc a poc i senzill

1911 《内密な印象 Impresiones intimas》 Unión Musical Española (U. M. E)

- I・・・拍子記号なし。小節線はあるが拍数は異なる。L6、終始線なし。
- II・・・イ短調 4分の3 〈R〉と水平の線 Rit に水平線 L18

- III・・・変ロ調自然短音階 8分の6 テヌートのついたスラーTL3 L8 Rit に水
平線2カ所 終止線なし
- IV・・・4分の4 L5、(R) RR 水平の線
- 1912 同〈悲しい鳥 Pajaro triste〉(U.M.E)・・・嬰ハからのエオリア旋法 4分の3 TL8
L23
- 1912 同 〈小舟 La barca〉(U.M.E)・・・変イ長調 4分の3 TL3
- 1912 《2つの小さな前奏曲 Dos petits preludis》(E.M.B)
〈庵の祈り Oració d'ermita〉嬰へ短調 4分の3
〈幻想 Il·lusió〉ホ短調 8分の6 L6
- 1912 〈モンセーニ Montseny〉(E.M.B) ハ短調 8分の12 アルペジオ (以下A) 9
- 1912-3 〈前奏曲 Preludi〉変イ短調 4分の4 L1
- 1913 《ガリーガの印象 Impression de la Garriga》(E.M.B)より 〈霧の中のパストラレー
Pastral a la boire (1)〉ホ長調 4分の3
- 1913 同 〈霧の中のパストラレー Pastral a la boire (2)〉ホ長調 8分の6 L2
- 1913-15頃 同 〈野性的なパストラレー Pastral salvatge〉変ニ長調 8分の9 L61
- 1914 〈クリスマス飾りの歌と踊り Cançó i dansa del pessebre〉(E.M.B)
ハ長調 8分の6 L94
- 1914 〈浜辺の思い出 Record de platja〉(E.M.B) ホ短調 4分の3 小節線の上に 
フェルマータの角ばった記号が4か所、記される。
- 1914 《内密な印象》(U.M.E)より
〈ゆりかご Cuna〉・・・イ長調 8分の12 TL6か所
〈秘密 Secreto〉・・・嬰ハ長調またはエオリア旋法 4分の2 L17 TL2
〈ジプシー Gitano〉・・・ソから始まるミクソリディア旋法 4分の3
L1 TL12 〈R〉と水平の線2か所 Rit に水平線2
- 1914 《鉱夫の人生についての印象 Impressions sobre la vida d'un miner》(E.M.B)
(初版では〈Carácter〉が第2曲として含まれていた)
〈朝の最初の時間 Primeras horas del mati〉ハ長調 4分の3 L8
〈仕事と思い出 Treballs i records〉調号無し(判別し難いがホ短調) 4分の3
〈Retornant del treball 仕事からの帰路〉ハ長調 4分の3
- 1914 〈エコー El eco〉(E.M.B) 変ホ短調 4分の4 23F L15

作曲年不明《二つの歌 Dues cançons》(E. M. B) Montanya の企画の可能性あり。

〈鐘の歌 La cançon de les campanes〉嬰ハ短調、4分の2

〈羊飼いの歌 La cançon del pastor〉ト長調、8分の6、L3、「●」が7

《ペセブレス (クレッシュ) Pessebres》(U. M. E) より

1914 〈踊り Danza〉トランキラメンテ (静かに) ト短調、8分の6

1914 〈ラ・エルミタ (隠遁者の庵) Ermita〉 3拍子

1915 〈羊飼いの歌 El pastor〉モデラートで「インディフェラント (無関心に)」

1915 《アウラ・マズダーの変奏 Variacions “Aura Mazda”》(E. M. B) イ長調 4分の2

L15 カタルーニャ語の使用 Mateix temps 同じ速さで meditatiu 瞑想

複縦線で区切られ次の変奏が続いている。(156小節)

1915 《2つのアラベスク Dues Arabesques》(E. M. B) より 〈1〉イ短調、4分の3、L12

1915 〈季節の女神たち Les hores〉(E. M. B) ヘ短調、4分の4、L2。

1915 《ガリーガの印象》より (E. M. B)

〈山の踊り Muntanya dansa〉調号無し(ヘ長調) 8分の6 L105

1915-16 〈悲しい祭り Festa trista〉(E. M. B) 調号なし(ト長調) 8分の6→4分の3

L2 カタルーニャ語による文学的な記述が行われる。

bressol de la il·lusió El cor sospira…

例) 祭りの途中で、男はため息をつく。今、猿のような男が通る。

突然、静かになり、祭りが終わる・・・海岸地区は、そこからその柔らかなリズムと夜のぞっとする沈黙を混ぜた海の中の思い出しかもう残っていない。

1915-16 《2つのアラベスク Dues Arabesques》(E. M. B) より 〈II〉

調号なし(ト短調)、L1、A14

1916 〈フォックス・トロット Fox-trot〉(E. M. B) 変ホ長調 4分の2 カタラン語使用

1916 〈乞食の嘆き El plany del captaire〉(E. M. B) 嬰ハ短調 4分の4 L2

1916 《ガリーガの印象》(E. M. B) より

〈ガリーガの庵 L'Ermita de la Garriga〉調号無し、8分の6

1916 〈草原から帰る友達 Les amigues retorne del camp〉(E. M. B) 変ホ短調、4分の3→

8分の6、8分の9など、「○」印 13

1916 〈まじめなフォックス・トロット I, II, III Serious Fox-trot〉(E. M. B)

I ~ IIIすべて変ホ長調、4分の2、「○」印 59

1915-18 《子供の情景 Scènes d' enfants》 (E. M. B)

イタリア語の発想標語は使われず、小節線は上段あり、下段ではほとんど無し。

1918 〈街路での叫び Cris dans la rue〉 楽しく Gai、ハ長調、拍子記号なし (4分の3) 民謡「商人の娘 La hilla del marxant」の使用、L103

1915 〈遊び Jeux〉 I Vif、イ調自然短音階「3」、L32、小節線は低音部譜表でなし。終止線なし。リピート・マークは高音部と低音部譜表の間。

1915 〈遊び Jeux〉 II Vif、「6 8」、調号なし (口調旋律的短音階によるが嬰トから始まり旋法的)。終止線なし、L29

1915 〈遊び Jeux〉 III 速度表示・調号 (ホ短調)・拍子・終止線すべてなし。L62

1918 〈庭の乙女たち Jeunes filles au jardin〉 Calm→Vif など。

調号なし (おおむね変ホ長調)。「3」、終止線なし。

文学的な指示「湿った新鮮な草と一緒に歌って」。L146

1916-17 《街はずれ Suburbis》 (E. M. B)

「それぞれの音に臨時記号をつける」と明記される。小節線はほとんどない。

1917 〈道、ギタリストと老いぼれ馬 El carrer, el guitarrista I el vell cavall〉

速く Vite、「4」→8分の3拍子など。小節線・終始線なし L196

1917 〈ジプシー女 Gitanes I・II〉 I 「3」 小節線・終始線無し。

大変悲しく Très plaintif L36

II そわそわしたリズムで Dans un rythme inquiet、8分の6

小節線・終始線なし L69

1916 〈盲目の少女 La cegueta〉 やつとのもので Péniblement 変ト長調 4分の2 L57

TL4 「+」12

1916 〈アリストンの男 L' home de l' aristó〉 調号なし「2」L53

1917-19 《魔法の歌 Cantos mágicos》 (U. M. E)

「それぞれの音に臨時記号を付ける」

〈エネルギー Energie〉 調号、拍子、終止線なし。小節線は部分的に使われる。Lento

で2 (4分の2を意味する) L67 TL4

〈陰影 Obscur〉 調号、拍子なし (途中で2分の3)、終止線なし。

小節線は部分的に使われる。L26

〈深く・レントで Profond-lento〉 調号、拍子、小節線、終止線なし。

眠い足どり *sota el pes de la son* 少し風が吹くように *una mica d' aire* と
カタラン語で書かれる。L79

〈神秘 *Misteriós*〉 調号、拍子、終止線なし。小節線は部分的に使われる。鍵括弧に
テヌートの記号 2、RR が使われる

〈カルマ *Calma*〉 調号、拍子なし（途中で譜表のうえに 8 分の 6 と書かれる）、小節
線（1 か所のみ複縦線あり）、終止線なし L78

1918 《*Cinc impressions*》 (E. M. B)

〈I〉 ロ長調 4 分の 2、 67 小節中に L63

〈II〉 ロシータへ *A Rosita*〉 変ロ長調 4 分の 2、64 小節中に L60

〈III〉 川のほとりで縄跳びをする女の子の踊り *Dansa de la noia que salta la
corda vora el riu*〉 ト短調 4 分の 3 96 小節中 L65

〈IV〉 調号無し（ニ短調とへ長調） 4 分の 3 110 小節中 L114

〈V〉 午後の小さな解説 *Petit comentiri a la tarda*〉 ロ短調 4 分の 2
80 小節中 L80、最後の 1 小節は音が書かれていない。

1919 〈タンゴ〉 (E. M. B) ハ長調から調号ないままト長調 4 分の 3 L73

1920-21 《遠い祭り *Fêtes Lointaines*》 (E. M. B)

〈I〉 変ロ短調 冒頭は拍子記号なし、11 小節目から「8 6（8 分の 6 の意）」
と書かれる、TL4 L103 終始線なし

〈II〉 調性判定不可能 拍子記号なし 終始線なし L44

〈III〉 イ短調、「4」、終止線なし、L83

〈IV〉 調号・拍子なし（前半は 8 拍子）、途中から「3」「6 8」L90

〈V〉 ト短調、ト長調、拍子記号はないが 4 又は 2 拍子、終止線なし、L22

〈VI〉 ハ長調、「3 8（8 分の 3）」終止線なし、L37

1920-21 《魅惑》 (Editions MAX ESCHIG) 調性を超えた作品である。

〈I〉 「3」、L26、小節線は高音部譜表と低音部譜表は別々に書か
れる。終止線なし。・・・悩みを眠らせるために

〈II〉 「3」、5 か所に複縦線、終止線なし、L は 1 か所除いて全
ての音につく。・・・魂に入るために

〈III〉 3 段譜で書かれ、高音部譜表は 4 分の 3 で、大譜
表は 8 分の 3、小節線は部分的にあり、終止線なし、L36

- ・・・愛を起こさせるために
- 〈IV〉4分の2、複縦線4本のみ、終止線なし
- ・・・癒しのために L31
- 〈V〉4分の4、3段譜の中央は小節線なし、終止線なし、L14
- ・・・過去の映像を呼び起こすために
- 〈VI〉8分の3、前半は小節線あり、終止線なし、
- ・・・喜びを招くために L29

1921 《3つの変奏曲 Trois Variations》(Editions MAX ESCHIG)

「それぞれの音に臨時記号をつける」と明記され、調号なし。反復記号の代わりにフランス語で「レペテ・ジュ・ヴ・プリ（繰り返して）」と書かれ、終止線なし。

〈テーマ Thème〉 シンプルに Simplement 調号・拍子・小節線なし。

実質的には変ホ短調 L1

〈兵隊たち Les soldats〉 タン・ド・マルシェ（行進曲のテンポで）、

調号なし、4分の2 小節線なし L38

〈礼儀正しさ Courtoisie〉 大変愛らしく Très aimable 「3」

小節線高音部付表に2、低音部に1 L22

〈ノクターン Nocturne〉 ゆっくりぎみのモデラート Lentement modéré 「3」 L6

1921 〈歌と踊り 第1番 Cancion y Danza〉 (U. M. E)

初版では小節線やニュアンスなど書かれておらず、拍子は「3」。

次の版では〈歌〉に「モデラート Moderat」と加えた。

〈歌〉・・・クアジ・モデラート、旋法風の調、4分の3拍子。

民謡「カルメシーの娘 La filla del Carmesi」使用 L23

〈踊り〉・・・Allegro ma non troppo、旋法風、4分の3 民謡「カステリュソルの

踊り Dansa de Castelltersol」 「霞のなかで dins la boira」使用 L71

1918-24 〈歌と踊り 第2番〉 (U. M. E)

〈歌〉・・・Lento ト短調 拍子記号・小節線・終始線なし。

民謡「イサベル夫人 Señola Isabel」 L31 Rと線

〈踊り〉・・・Molt amable ト長調 拍子記号なし（4分の2）

「宮廷風のギャロップ Galope decortesia」 L7 Rと線

「大変愛らしく」との表示がある。終始線の代わりに複縦線

1923 《対話 Dialogues》 (Editions MAX ESCHIG)

フランス語による但し書きを用いる。

〈I〉 悲しそうに *plaintif* ゆっくりと *Lent*、絶望的に *sans espoir*、説明して *expliquez*、質問して *questionnez*、答えて *répondez*、といった但し書きがされている。調号なし 「4 2 (4分の2)」「8 3 (8分の3)」 もっと大胆に *plus décidé* 調号なし 小節線・終始線なし L52

〈II〉 穏やかな *Modéré*—*expliquez* 質問して、調号なし 小節線 2 か所のみ 「3」 「4」 懇願して *suppliant* L59

1926 〈歌と踊り 第3番〉 (U. M. E)

〈歌〉・・・穏やかな *Modéré*、「3」調号なし (ニ長調) L45 TL6

小節線は殆どなし。終始線なし「聖母の御子 *El noi de la mar*

〈踊り〉・・・サルダーナ *Sardana*—行進曲のテンポ *temps de marche* 8分の6

ほぼト長調 小節線・終始線なし L62 リピート記号は大譜表の間

1927-28 《前奏曲》第1巻 (1-4)

1巻、2巻とも小節線や調号、拍子記号などは一般的な書法をとる。

〈第1番〉〈ロマンセ (古い物語歌) のスタイル〉嬰ト短調、8分の12 L30

〈第2番〉判定不能 拍子は色々変わる。「力強く」小節線あるが最後は26拍分ある L63

〈第3番〉変ホ長調で書かれるが、実際には調性判別できない。8分の12 L21

〈第4番〉4分の3 ドリア旋法で始まるが、中間部は調性が判定できない。L8

作曲年不明 (1928年に献呈) 〈歌と踊り 第4番〉 ト長調 L64 TL5

〈歌〉 (モデラート、4分の3) と 〈踊り〉 は繋がり、1曲全体でロンド形式。

リトマード、調子よく、4分の2「船乗り *El mariner*」「たいまつの踊り *El bail del ciri*」トランクイーロ、4分の4、散歩 *Passeig Vivo—Vif*、8分の6

1930 《前奏曲集》〔第2巻〕〈第5番〉ドルチェ・カンタービレ ニ短調

4分の3、L6 A9

1930 同 〈第6番〉左手のための作品。モデラート - カンタービレ・エスプレ

ッシューヴォ、調号・拍子記号・小節線なし、ペダルはV印と水平の線 L14

1937 《展覧会の思い出 *Souvenirs de l' exposition*》 Max Eshig

1938-57 《ショパンの主題による変奏曲 *Variaciones sobre un tema de Chopin*》

- Thema・・・イ長調 4分の3
- I・・・イ長調 4分の3 L5
- II・・・イ長調 8分の6
- III・・・ニ長調 4分の3 L6
- IV・・・調号なし（へ長調） 4分の2 L5
- V・・・イ長調 4分の3 L3
- VI・・・ニ短調 4分の2 L12
- VII・・・イ長調 8分の3 L40
- VIII・・・調号なし（へ長調） 4分の3
- IX・・・イ長調 4分の3 L14
- X・・・嬰へ短調 4分の4 L2
- XI・・・調号なし（嬰へ短調） 4分の2 L47
- XII・・・調号なし（イ長調） 4分の2 L14 か所
- Lento 調号なし（イ長調） 4分の3 L6 か所
- 1941-49 〈モンジュイックの橋 El pont de Montjuïc〉 変ロ短調 8分の6 L70
- 1942 〈歌と踊り 第5番〉
- 〈歌〉・・・嬰ハからエオリア旋法「儀式風レント Lento litúrgico」 4分の8
終始線なし L1
- 〈踊り〉・・・ホ長調、4分の6、「カンパネッラ campanella」と表示 L53
- 1942 〈歌と踊り 第6番〉
- 〈歌〉・・・変ホ短調、4分の4 L1
- 〈踊り〉・・・ホ短調→変ロ長調 8分の6 L80
- 変ホ短調→変ロ長調 8分の6 L79 リピート記号大譜表の間
- 1942 《風景 Paisajes》〔第1巻〕〈泉と鐘 La fuente y la campana〉
- Lento「2」調号はないがト短調。L55
- 1943 《前奏曲集》第2集〈第8番〉 〈叙情的な豊かな表現で〉
- 調号・拍子記号なし 小節線殆ど無し 終止線なし L16
- 1944 〈歌と踊り 第7番〉
- 〈歌〉・・・レント、イ長調で書いているが冒頭8小節はホ長調で最後にイ長調
8分の6「天の恵の山々 Muntanyes regalades」 終始線なし L5

- 〈踊り〉・・・♩=160、イ長調 4分の3 「リエラ家の長男 L' hereu Riera」 L16
- 1946 〈歌と踊り 第8番〉
- 〈歌〉・・・Moderato cantabile con sentimento、ト短調 4分の3
「アメリカの遺言 El testament d' Amèlia」 終始線なし L21
- 〈踊り〉・・・♩=160、ト長調 4分の3 「糸を紡ぐ娘 La filadora」 L10
- 1944 〈ロマンス Romança〉 変ロ長調からト短調 4分の4 L1
- 1946 〈モデラート・エスプレシーヴォ Moderato espressivo〉 調号なし 拍子記号なし（8分の18） L8
- 1946 〈「月の光に」の言葉 Glossa sobre 'Au clair de la lune'〉・・・
変ホ長調 4分の4 L9
- 1946 〈「月の光に」の幻想 Fantasia sobre 'Au clair de la lune'〉・・・
調号なし 4分の4 L50 A13
- 1947 《風景 Paisajes》〔第1巻〕〈湖 El lago〉 おだやかに Larghetto Placido、 調号なし 「4」 L23
- 1948 〈歌と踊り 第9番〉 歌と踊りは複縦線でつながる。
- 〈歌〉・・・Cantabile espressivo 変ホ長調 4分の2
「夜鳴きうぐいす El rossinyol」 L2
- 〈踊り〉・・・アレグロ 変ホ長調 4分の3
民謡「カタルーニャ地方の帽子をかぶった男 El barretinaire」 L26
- 1949 《バレエ》 1～13・・・すべての曲で終止線なし、拍子は1番を除き、その他は4、3などと明記、小節線は低音部譜表には殆ど書かれない。Lは全体で150、1番は「前奏曲6番」と同じ、9番は「同10番」を思わせる。最後の13番は歌曲となっている。
- 1951 《前奏曲集》第2集〈第7番〉「星でできた棕櫚（しゅろ） Palmier d' étoile」 Deciso
調号なし 「4」 L173（16分音符の1つ1つに使用）
- 1953 〈歌と踊り 第10番〉
- 〈歌〉・・・ラルゲット・モルト・カンタービレ、旋法風の調性、4分の4
「アルフォンソ10世の歌曲集による Cantigas del Rey Alfonso X」
〈聖母マリア頌歌 Cantiga de Santa Maria 100番〉 Lなし
- 〈踊り〉・・・Amabile、旋法風の調性、4分の3 〈聖母マリア頌歌 179番〉 L1

《沈黙の音楽 Música callada》

1959-67「スペイン語以外の言葉で『Música callada』の本当の意味を翻訳、表現するのはとても難しい。偉大な神秘詩人サン・ファン・デ・ラ・クルス San Juan de la Cruz は、沈黙の声そのものの音楽という考えを表現するために、彼の美しい詩《魂とキリストとの心の歌 Canto espiritual entre el alma y Cristo su Esposo》で『La Música Callada, la Soledad Sonora (沈黙する音楽、鳴り響く孤独)』という言葉を用いた。自分のために沈黙の声を守る音楽、すなわち孤独が奏でている間に〈沈黙する〉音楽である」(楽譜に書かれたモンボウの言葉)

1959 《沈黙の音楽 Música callada》第1集 すべて終止線なし。

- I . . . イ短調 拍子記号・小節線なし L12
- II . . . 調号なし 「3」 小節線あり L15
- III . . . 変ロ長調 「3」小節線あり L12
- IV . . . 調号なし (ホ短調を感じさせる) 「3」小節線あり L2
- V . . . 調号なし (調性判別不能)「3」小節線あり L4
- VI . . . 調号なし (ホ短調) 「4」小節線あり L8
- VII . . . ヘ短調 「4」小節線あり L14
- VIII . . . ホ短調 「3」小節線あり L8
- IX . . . ホ長調 「4」小節線あり L17

1960 年初演 《風景 Paisajes》[第2巻] 〈ガリシアの荷車 Carros de Galicia〉

レント 調号なし、調の判定はできない 4分の2 L15

1961 〈歌と踊り 11番〉

〈歌〉 . . . ゆっくりと、荘重に Lento et majestueux ニ短調 4分の2→アレグロ・モデ

ラート ニ短調 8分の6 ラ・パトゥム La Patum 祭りの音楽 L8

〈踊り〉 . . . Gracioso ニ長調 4分の4

「モーロ人とキリスト教徒 Moro y Cristianos」 L4

1962 〈歌と踊り 第12番〉

〈歌〉 . . . モルト・カンタービレ 嬰ヘ短調 「3」

「アラゴンの貴婦人 La dama d' Aragón」 L4

〈踊り〉・・・♩=132、嬰へ音から始まるミの旋法 「3」「悪い知らせ」 L1

〈歌と踊り 13番〉ギター作品。「鳥の歌」

1962 〈歌と踊り 14番〉

〈歌〉・・・モデラート - カンタービレ 調号なし (変イ長調) 4分の2

「盗賊の歌 Canco del Lladre」 L1

〈踊り〉・・・アレグロ 調号なし (変イ長調) 4分の3 L23

1962 《沈黙の音楽》第2集 7曲すべて終止線なし。

X・・・Lento cantabile 調号なし (判別不能) 「2」 L15

XI・・・Allegretto 調号なし (変口長調とト短調が感じられる) 「2」 L1

XII・・・Lento 調号なし (ファの音が中心的な存在) 「2」 L5

XIII・・・Tranquillo-très calme 変ホ長調 「2」「4」 L18

XIV・・・Severo(厳格な)-sérieux 調号なし (判別不能) 「2」 L23

XV・・・Lento plaintif 調号なし (ニ短調を暗示させる) 「2」 L2

XVI・・・Calme 調号なし (判別不能) 「2」 L21

《前奏曲集》〔第2集〕

〈第9番〉ラングイド (やつれて)、モルト・カンタービレ・エスプレッシーヴォ・マ・
ノン・トロppo・レント 8分の6

〈第10番〉モデラート、4拍子、変ニ長調で書かれるが、調性を越えた音楽。

1965 《沈黙の音楽》第3集 5曲すべて終止線あり。

XVII・・・Lento 拍子は「4」、調号なし (ホ短調?) L1

XVIII・・・Luminoso (明るい) 調号なし (ト短調?) 「3」 →8/6 →4/3 L5

XIX・・・Tranquillo 調号なし (変口短調?) 「3」 L2

XX・・・Calme 調号なし (判別不能) 「2」 L9

XXI・・・調号なし 「4」 L20

1967年 《沈黙の音楽》第4集 7曲すべて終止線あり

XXII・・・Molto lento e tranquillo (ニ短調?) 4分の2 L5

XXIII・・・Calme, avec clarté (判別不能) 4分の2 L5

XXIV・・・Moderato (ハ短調?) 4分の2 L9

XXV・・・(判別不能) 4分の2 L3

XXVI・・・(判別不能) 4分の2 L7

XXVII・・・(判別不能) Lento molto 「2」「3」途中から4分の2

大譜表で始まるが、7小節間高音部譜表には小節線あり、低音部譜表は小節線なし、2段目よりへ音記号は書かれていない。高音部譜表8小節目終わり、9小節目より低音部譜表にも小節線とへ音記号が書かれる。L9

XXVIII・・・ハ長調? Lento ハ長調 4分の4 L6

7. まとめ

モンポウの作品は、純粹でシンプルで、温かい。気負いがなく、余計なものをそぎ落とし、最小の手段で最大の表現をするという洗練の極みである。メロディは天からの啓示のように自然で、ハーモニーは心に響いた音そのもののようである。そしてアカデミックな作曲技法により展開された楽曲ではない。調性音楽であっても調性を越えた音楽であっても、そこに表情のあるモチーフが登場し、歪のあるハーモニーが雰囲気醸し出している。和声は、理論に裏付けされたというより、むしろ感覚的であり分析の範囲を超えている。その響きは、複雑な人の心を投影しているような響きであり、歪みそのものが自然な姿であるかのように表現されている為に、人の心に共鳴するのではないだろうかと筆者は考える。

彼は、慣例的な記譜に捉われない独自の方法で、彼の音楽を記していたが、《感情の研究》のような自分の理論を、存命中に出版しなかった。これらについて、コンポステラの音楽講座などで質問された折には、答えていたのかもしれないが（これは筆者の想像である）、自ら積極的に発信しかったということが、ちょうど彼の作品がまるで独り言のような様相をもっていることと合致するように思える。

彼の望んだ音色は、なかなか楽譜だけではくみ取ることができない。筆者は残念ながらモンポウ本人とは会えなかったが、カルメンを通し、理想に少しでも近づくことができ良かったと感じている。カルメンは存命中に、レッスンは勿論、彼がよく通ったレストランや、彼が眠るモンジュイックの墓に筆者を連れて行ってくれ、また筆者がバルセロナ滞在中には、そのホテルに新しい彼のCDができれば届けてくれ、筆者へ彼に近づけるように

色々手を差し伸べてくれた。

今回は、彼の調律の理論について広げられなかった為、今後も研究を続けていく。
微力ではあるが、耳と指先で感じ取ってきた音を少しでも誰かに伝えられるよう、研究と演奏を継続したいと考える。

謝辞 特殊な記譜法の解明についてはアドルフ・プラ氏、マック・マクル氏、そしてモンポウ財団の Berta Millà Bernad 女史、Boileau 出版の Marta Aramburu 女史にご協力をいただき、難解な《沈黙の音楽》の全4巻の解析について琉球大学の村田昌己氏にご協力をいただきました。心から御礼申し上げます。

参考文献

- Antonio Iglesias(1976) *Federico Mompou Su obra para piano* Editorial Alpuerto
- Adolf Pla(2012) *Miscellanea Federic Mompou* Editorial de música Boileau
- Jérôme Bastianelli (2003) *Federico Mompou 1893-1987 À la recherché d' une musique Perdue.* Editions Payot Rausanne,
- Roger Prevel (1981) *La música y Federico Mompou* Plaza & Janes. S. A.
- ウラディミール・ジャンケレヴィッチ (2002) 近藤秀樹訳『遙かなる現前』春秋社
- 井上幸治 (編) (昭和 32) 『南欧史』山川出版
- 立石博高・関哲行・中川功・中塚次郎 (編) (1998) 『スペインの歴史』昭和堂
- 立石博高 (2006) 『スペイン 3 千年の歴史』昭和堂
- 武者小路公秀 (1986) 『世界の歴史』講談社
- 筑摩書房編集部 (1962) 『両大戦間時代』筑摩書房

楽譜

- Colleccio obra inedita(2012) *Piano Vol. 1~3* Editorial de música Boileau
- Fundació Frederic Mompou(2012) *Federico Mompou Miscellanea Recopilación musical y documentación de textos* Editorial de música Boileau
- www.boileau-music.com

その他は作品表に明記

引用

- ¹Federico はカステイーリャ語読み、Frederic はカタルーニャ語読みである。
- ²Janés, Clara (1993) 『ひそやかな音楽』 熊本マリ (訳) (株) 東京音楽社 219-220 頁
- ³上原由記音「グラナドス作品概論～テーマと作風の変遷～」(2016) を参照のこと。
- ⁴ Bastianelli, Jerome (2003) *Federico Mompou* Editions Payot Rausanne 35 頁
- ⁵ Janés 前掲 209 頁
- ⁶ Bastianelli 前掲 18 頁
- ⁷ Bastianelli 前掲 21 頁
- ⁸ Janés 前掲 71 頁
- ⁹ Janés 前掲 119 頁
- ¹⁰ Janés 前掲 67 頁
- ¹¹ Iglesias, Antonio (1976) *Federico Mompou su obra para piano* 14 頁
- ¹² ユヴリン・ユラール=ヴィルタール 飛幡祐規訳 (1989) 『フランス 6 人組』
20 年代パリ音楽科群像 晶文社 P. 253-256
- ¹³ 谷保温子 (1981) 「サティの音楽語法 不連続の美学」『音楽の手帳サティ』青土社
216-226
- ¹⁴ Janés 前掲 203 頁
- ¹⁵ 椎名亮輔 (2015) 『モンポウ宛ブランカフォルト書簡』(1918 年～1921 年 6 月解題
と翻訳 同志社女子大学 総合文化研究所紀要 第 32 巻 122 頁
- ¹⁶ Bastianelli 前掲 63 頁
- ¹⁷ Iglesias 前掲 14 頁
- ¹⁸ Janés 前掲 314 頁
- ¹⁹ 椎名 前掲 第 33 巻 203 頁
- ²⁰ Iglesias 前掲 226 頁
- ²¹ 石田一志 筆者によるインタビュー 2017
- ²² Janés 前掲 315 頁
- ²³ Pla, Adolf (2012) *Federico Mompou Miscellanea Recopilación musical y documentación
de textos* Editorial de música Boileau 31-35 頁
- ²⁴ 原文では -retraso(遅れる)、+retención (保留する)、±retraso y retención(遅れ、
保留する)と書かれている。

²⁵ P は pregunta 問い、R は Respuesta 答えの略と考えられる。

²⁶ ジャネス 前掲 292 頁

²⁷ Iglesias 前掲 18 頁

²⁸ Iglesias 前掲 18～19 頁

²⁹ Federico Mompou (1979) *Mompou interpreta Mompou* ENSAYO ENY-AL 5555/1

Carmen Bravo (1958) *Federico Mompou* HISPAVOX, S.A. Madrid (España)

³⁰ Pla, Adolf (2017 書簡) saludo de Yukine