

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

スペイン民謡・古謡の演奏を巡って：
フェデリーコ・ガルシーア＝ロルカ編「スペイン古謡集」を実際に演奏する際に考慮すべき側面について

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-05-01 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 | https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1490 |

スペイン民謡・古謡の演奏を巡って

——フェデリーコ・ガルシーア＝ロルカ編「スペイン古謡集」を
実際に演奏する際に考慮すべき側面について——

服部洋一（声楽）

【はじめに】

2022年度博士共同研究一教員による発表では、20世紀スペインのマルチ・アーティストである、フェデリーコ・ガルシーア＝ロルカ(1889-1936)の「スペイン古謡集」を演奏する際の諸問題、或いは考慮すべきポイントについて取り上げた。この民謡曲集に採られたものと同じタイトル(元曲)に基づくものは、彼とほぼ同時代の、或いは彼よりも先輩格の作曲家、もしくは後代の若い世代の作曲家たちが編曲、或いは創作した作品も多数存在するので、これらにも触れつつ。論を展開していこうと思う。

なお本発表では、フェデリーコ・ガルシーア＝ロルカに関して、慣例に従って「ロルカ」と呼ぶことにし、彼の採取、またハーニゼーションした本編12曲、別添1曲、計13曲の民謡集(Canciones españolas antiguas)を「ロルカのスペイン古謡集」と呼ぶこととする。

1.0 スペイン音楽史におけるロルカのスペイン古謡集の価値と位置づけ

スペインの国民主義音楽は、スペイン近代音楽の父と称されるカタルーニャ出身の作曲家・音楽学者また教育者でもあったフィリップ・ペドレリュ(フェリペ・ペドレル 1841-1922)の「我々の音楽で Por nuestra música」との提唱が、その淵源となっていることは言うまでもなし。このペドレリュの提唱とは、すなわち、19世紀において、ヨーロッパ先進諸国の音楽的發展にスペインは立ち遅れてはいるものの、だからと言って前衛音楽等々の風潮に無批判に同調していくのではなく、また自らの伝統と文化をないがしろにして、目新しい先端の手法に盲目的に追従していくのでもなく、また更に民族としての、自らの個性・特性を忘れ足元を掬われることもなく、しっかりと民族の歴史と伝統の大地に根

を張り、その源泉から創作のインスピレーションを得て、スペインならではの新しい音楽を生み出していかなければならないという、スペイン国民主義音楽樹立の号令でもあったわけである。これに感化された、例えば、イサーク・アルベニス(1860-1909)、アンリック・グラナドス 1867-1916)、マヌエル・デ・ファリャ(1876-1946)といった、後代のスペイン近代の作曲家たちは、スペインの民謡や音楽的伝統に基づく作品を次々と生み出していったのである。また、これに続くポスト・ファリャの世代とも呼ばれる、スペイン 20 世紀以降の作曲家たちも、そういった民謡・古謡に基づく名作の数々を生み出している。このようにして、スペイン或いは外国の音楽学者たちによって、スペイン各地に伝わる多くの民謡・古謡の数々が発掘・採取され、民族音楽史的研究が更に加速されていったわけである。これらは、特にファリャと同世代、もしくはそれ以降のスペインの作曲家たちの作品の素材として多く取り上げられてきたのだが、今回のテーマとなる「ロルカのスペイン古謡集」もまた、その潮流の中から生まれ出たものではある。だが、この曲集が発表された時期以降に、この曲集に取り上げられた原曲を元とする他の作曲家・演奏家による様々な作品と演奏が生み出されてきた事実をみると、この「ロルカのスペイン古謡集」は、スペイン近現代音楽史の中にあって、一つの確固たる価値と影響力を持った作品集であったと位置づけられるのではないかと発表者は感じている。そしてロルカは、彼が採取したスペイン民謡や古謡の歌詞の中に、それぞれの歌の持つ内容や風情、趣旨に沿って、或いは独自の解釈とインスピレーションによって、彼自身が発展的に書き足したテキストをも含んでいることが散見される。そういった意味では、彼の行った仕事は、単に民族音楽的、あるいは音楽史的研究とは次元の異なった、半ば創作的側面ももった、アーティステックなそれであったともいえよう。またこれが機縁となって、それらが彼と同時代の、そして後代のスペインの作曲家たちに大いなる刺激を与えたことは、その後生み出された、同じテーマに基づく、他の作曲家・演奏家による作品、編曲作品が多く生み出されたことをみても、確かであると発表者は考えている。

1.1 ロルカのスペイン古謡集、及びロルカについて

ロルカのスペイン古謡集に採られた曲を、一応ウニオン・ムシカル・エスパニョーラ Unión Musical Española 社版の同曲集のインデックスに沿って掲げると次のようになっている。(尚、これらがロルカが作・編曲した編年的順番となっているか否かについては現在のところ不明のままである。)

Ch.1: Federico Garcia-Lorca: “Canciones españolas antiguas”

表1: フェデリーコ・ガルシーア＝ロルカ＜スペイン古謡集＞

| | |
|-------------------------------|---------------|
| 1. Anda jaleo | アンダ・ハレーオ |
| 2. Los cuatro muleros | 四人の驃馬曳き |
| 3. Las tres hojas | 三枚の葉 |
| 4. Los mozos de Moleón | モンレオーンの若者たち |
| 5. Las morillas de Jaén | ハエンのモーロ人の乙女たち |
| 6. Sevillanas del siglo XVIII | 18世紀のセビジャーナス |
| 7. El Café de Chinitas | チニータスの酒場 |
| 8. Nana de Sevilla | セビージャの子守歌 |
| 9. Los pelegrinitos | 年若い巡礼者たち |
| 10. Zorongo | ソロンゴ |
| 11. Romance de Don Boyso | ドン・ボイソのロマンセ |
| 12. Los reyes de la baraja | トランプの王様たち |
| 13. La Tarará | ラ・タララ |

表題訳 服部洋一

さて、ご存じの方も多いとは思いますが、論を先に進める前に、このロルカという芸術家について概説しておきたい。根拠となる出典資料は、濱田滋郎著の「スペイン音楽の楽しみ」（音楽之友社）2013年改訂第1刷や、ロルカ生誕百年記念実行委員会（代表者：小川英晴）編の「ロルカとフラメンコ」（彩流社 1989）に基づいている。

フェデリーコ・ガルシーア＝ロルカの職業を一言でなんと呼ぶかは非常に難しい。彼は、文学史の上では劇作家・詩人であり、親しい芸術家仲間の集まりでは、学生の時からすでに、よく自作の詩を魅惑的な調子で「朗読し、人々の心を奪った」と伝えられている。美術史の上では、「ファンタスティックな線描画やデッサンで展覧会を開きもした造形美術家」（濱田 2013）でもあり、のちに触れるカンテ・ホンドのコンクール創設にも尽力したことに着目すれば、彼はまた創造的芸術文化推進者でもあった。その一方、今回取り上げることもできるような作曲家兼編曲家でもあったわけで、敢えて名付けるとしたらマルチ・アーティスト―濱田滋郎も言うように、まるでルネサンス期に生まれるはずが、時代を間違えて19世紀末のスペインにタイム・スリップして生まれ落ち、20世紀初頭を嵐のように駆け抜けたような人物であったといえるであろう。

ここで彼の詩を一遍ご紹介しよう。邦語訳は、詩人・フランス文学者、横浜国大名誉教授である小海永二（こかいえいじ）によるもの（「ギター」（「ロルカとフラメンコ」より p9）

ギター

ギターの
すすり泣きが始まる
夜明けの
盃が割れる。
ギターの
すすり泣きが始まる。
それを黙らせようとしても無駄。
それを黙らせることは
不可能だ。
ギターは泣く 単調に、
水が泣くように、
降りゆく雪の上で
風が泣くように。
それを黙らせることは。
不可能だ

ギターは泣く
はるかなるものを求めて
白い椿を探し求める
熱い南の国の砂。
ギターは泣く 標的(まと)のない矢、
朝のない日暮れ、
そして 枝の上の
最初の死んだ鳥。
おお ギターよ！
五本の剣で
重い傷を負わされた心臓よ。

(訳 小海永二)

五本の剣というのは、ギターを弾く右手の五本の指とも受けとれるが、のちにスペイン市民戦争中、ロルカの命を奪ったファランヘ党の旗のエンブレムが五本の鉄の矢をくびきで束ねているのと悲しく符合していると筆者には感じられてならない。彼のポエムには、「死」や「死神」といった、死へのイメージが色濃く、しかも頻繁に現れ(例えば、《スペイン古謡集》の中にも、果敢に闘牛に挑みあえなく負傷して死んでしまう村の青年の姿が描かれる<モンレオンの若者たち>があるが)、彼は、早くから自身の夭折を、しかも不本意な死を遂げる運命の星の下に生まれたことをどこか予感していたのではないだろうか。

彼は 1898 年 6 月 5 日にグラナーダ近郊のフエンテ・デ・バケーロス(「牛飼いたちの泉」の意)に生まれ、1936 年 8 月 18 日に、これもグラナーダ近郊のフエンテ・グランデ(「大きな泉」の意)の近くで、スペインのファシスト党とも言えるファランヘ党員の兵士の手で銃殺され、わずか 38 歳の若さでこ

の世を去ったのだった。(発表時にはロルカ略年譜を配布。)彼の死は、現在では、リンチのような不当な暗殺であったとされている。これに先立つ、ほぼ1か月前に、フランコ将軍派がクーデターを起こし、スペイン内戦が勃発している。ロルカの死は、グラナダにおいては、ファシズムに抗戦するための反乱が展開されている最中でもあった。民衆をこよなく愛し、人の命を脅かす不正に対して断固非難の声を上げる正義感に燃える青年ロルカは、社会がきわめて不穏な状況にあると知りながら、あえてグラナダから逃げることもせず、彼の命はその多彩な才能とともに、惨くも「全体主義の狂気の銃弾」によって、この世から無理やりもぎ取られてしまうこととなったのであった。

話が脇道にそれるが、劇作家ロルカの人生そのものが、このようにまた非常に劇的なものではあったのだが、彼の死に至る顛末を描いた作品も存在し、映画ではマルコス・スリナガ監督作品、アンデイ・ガルシニア主演の「ロルカ～暗殺の丘 Death in Granada」、オペラでは20世紀アルゼンチンの作曲家オズバルド・ゴリホフの作品<アイナダマール(涙の泉)>があることを付け加えておこう。後者のオペラ作品は、2014年11月に、本学の広上淳一指揮、栗国淳演出により、またロルカと親しかった女優のヒロイン役マルガリータ・シルグを本学の横山恵子が演じ(この公演では、飯田みち代とダブルキャスト)、本邦初公演となった作品でもある。発表者もこの企画において、日生劇場からの依頼を受け、ソリストや女声コーラスのスペイン語やアンダルシア方言の指導などを担当している。

さて、音楽面で彼をとらえるときに彼のピアノの腕前、それもかなりの腕前で独奏と弾き歌いもしていたということにまずは着目したいと思う。

彼は、幼少期から芸術的才能を発揮し、グラナダに住む音楽教師アントーニオ・セグーラのもとでピアノを習い、また同時に作曲法と和声学の基礎を学んだという。(ちなみにセグーラはジュゼッペ・ヴェルディの門下生でもあったというから、さしずめロルカは、作曲家としてはヴェルディの孫弟子ともいえるわけである。)17～8歳のロルカの弾くベートーヴェンの<月光ソナタ>を聞いた彼の友人は「泣きたくなるほどの pianissimo だった」と書き残しているとのこと。作曲作品としては、5連の連作歌曲集《アルバイシンの詩》や、ピアノ舞曲<サンブラ>も書いたんおだったが、これらは彼の死去とともに「永遠に失われてしまった」(濱田滋郎)という。

青年時代、彼はパリへの音楽留学を熱望したが、土地持ち農夫の父の育てる兄妹頭(がしら)でもあった彼を、父は法律家にしたいと願い、ロルカは音楽家への道を半ば断念し、芸術面では詩作の方へと傾倒していった。音楽のジャンルでは、彼はクラシックよりも、民衆の中に息づく音楽、なかならず古くから人々の口から口へと歌い継がれた民謡、古謡に強く惹かれ、若い頃から、それらを取り集めては、自分なりにピアノ伴奏つきの楽譜にしてみたりしていた。彼のこういった行動は、特別に民

俗音楽研究にいそしもうといったような気持からではなく、ただ自分が、民謡や民衆の中に息づく伝統文化がたまたま好きだったからではなかろうか。この彼が30歳の時出版した『ジプシー歌集』に収められた詩を見ると、民謡に惹かれた彼の心情、民衆的なものの中にある、素朴で奇をてらわず、生き生きとした雑草のように逞しいエネルギーを感じ、喜びにあふれる彼の心を知ることができるであろう。また濱田滋郎は彼の人物像をとらえて、こうも書いている—こうやって集めてきた村人たちの歌を、そしてジプシーに伝わる歌を、彼がハーモニゼーションしピアノで弾き語りをして聞かせると、人々がとても喜んでくれたから、彼はますますこうすることが好きになっていった(趣意)と。またさらに濱田は、残されたロルカの肖像写真や似顔絵にも言及し、ロルカのことをこう評している。

「決して繊細を極めた、星と花の世界に孤り住む詩人の顔をしていない。むしろ気の良い少年がそのまま大人になった感じ、愛想が良くて信頼できる職人の感じ、いつもいたずらっ気が消えなくて、否応なしに親しみの感情を起こさせてくれるような風貌をしている」

そして、またこうも述べている。

「芸術家仲間にもたくさんの友人はできたが、それ以上に農民たちからも、ジプシーたちからも、分け隔てなく彼は愛され、信用された。天賦の人徳としか言いようのないものを持っていた」

さて、彼の略年譜にもあるように、ロルカはグラナダ大学を出て、マドリードの学生寮に住み、24歳では、青年文学者として文壇デビューを飾る。そののち、グラナダへ戻った彼は、そこでマヌエル・デ・ファリャと運命の出会いをすることになる。このあたり、グラナダのアランブラ通りのフラメンコ居酒屋「エル・ポリナーリオ」でのファリャとロルカの出会いについて、濱田氏の著作には、作者による多少のファンタジーも交えつつも鮮やかに描かれている。二人はたちまち意気投合。そののちロルカは、彼の取り巻きの芸術愛好青年たちとともに、グラナダにあるファリャの家に尋ねて行っては、芸術談議に花を咲かせるなど、ロルカはこの大作曲家と親交を深めるようになっていった。

おそらくそうした芸術文化の語らいの中から発想されたのかもしれないが、1922年、ついに、ロルカはファリャを、その背後から強力にサポートをおこなう形で、〈カンテ・ホンドの祭典〉の開催にこぎ着けたのだった。カンテ・ホンドとは、フラメンコの3つの柱であるカンテ(Cante 歌)、トケ(Toque ギター)、バイレ(Baile 踊り)のうち、ジプシーの中に古から伝わるカンテのジャンルの中でもひととき「深

い歌」、「真髓を極めた歌」という意味だが、ロルカはこの祭典の開会に先立つ記念イベントで、「カンテ・ホンド」についての講演も行っている。それは彼が弱冠24歳の時であり、余談になるが、この1922年は、前述のスペイン近代音楽の父、フェリペ・ペドレリュがこの世を去った年でもあった。近代のスペイン音楽が民族的伝統を踏まえた発展を遂げていくことを見届けたかのような逝去であったとも言えよう。

さて、この歴史的イベント〈カンテ・ホンドの祭典〉は、ロルカ自身にとっても、詩そして戯曲文学における大成長を遂げるためにも、大きな機縁ともなったといわれている。彼の3大悲劇ともされる「血の婚礼」「イエルマ」「ベルナルダ・アルバの家」をはじめ、彼の様々な名作詩集の数々も、この〈カンテ・ホンドの祭典〉以降、堰を切ったように次々と生み出されていることから、この祭典が彼の文学者としてのエポック・メイキングな出来事であったと言えよう。

彼の、何とも早い晩年期ともいえる1935年(37歳)のとき出版された詩集『イグナシオ・サンチェス・メヒアスへの哀悼歌』一午後の五時。午後のきっかり五時だった…で始まるこの悲痛な哀悼歌は、実在の闘牛士の死を悼むものであるとともに、ファシズムという獰猛にして無慈悲な牡牛の角に突かれて血を流し、無念の最期を迎える彼自身の死をも予感させるかのようでもある。是非お時間のある時にご一読願えればと思う。

もう一遍(いっぺん)彼の詩を味わってみよう。同じ小海氏の訳出で、出典は先ほどの「ロルカとフラメンコ」である。

覚え書

わたしが死んだら、
埋めてください わたしのギターといっしょに
砂の下に。

わたしが死んだら、
オレンジの木々と
薄荷の間に。

わたしが死んだら、
埋めてください おの臣ならば
風見の中に。

わたしが死んだら！

(訳 小海永二)

ロルカの話となると、最後はどうしてもこのように胸の痛むものとならざるを得ない。なぜに人間はい

つまでも諍いを続けるのか？ 尊い命をまるでぼろきれのように扱い、その場に投げ捨てて知らぬふりをするのできるのだろうか？ 国家間において、否、同じ民族の中においてさえ、物事を暴力でしか解決しようとししないのはなぜなのか？ 戦争という、その狂乱のなかで、人類の未来にとってどれほどの宝物となっか測り知れないであろう、才能にあふれた若い命が、いったいどれほど失われていくことであろうか？ 発表者は、ロルカの集め編曲を施した歌、この民衆の歌を、もしくは他の作曲家たちがこれらにインスピレーションを得て新たに生み出したコラージュ作品を歌う時、そこに抱かれた、生きることの喜びを、隣人への思いを、稚い(いとけない)者たちへの愛を、シンプルがゆえに逆に真実の的を射抜く叡智を、そして生命の尊厳を訴えかける尊い教訓を、肌で感じつつ、次の世代へと歌い継いでいこうとしているのだな、という気持ちが溢れて止まらない。

2.0 ロルカのスペイン古謡集をめぐって

さてここで、歴史的録音となるが、ロルカのスペイン古謡集からの演奏に耳を傾けていただきたいと思う。歌・メヒージャス(カスタネット)・タコネーオ(フラメンコのタップ音)を、生前のロルカと親交があり、フラメンコのバイラオーラ(踊り手)で、さらにカンタオーラ(歌手)であった、ラ・アルヘンティニータ(本名 Encarnación López エンカルナシオン・ロペス 1898-1945)の演奏で、そしてピアノ伴奏は実際にロルカ自身が弾いているというものである。例によって YouTube のリンク先を以下に掲げる。

M1.: El Café de Chinitas(1931) (canto por La Argentinita / Piano por Lorca)

https://www.youtube.com/watch?v=CYySw0_DT0k

譜例 1: <El Café de Chinitas (pp.1-2)> de las《Canciones Españolas Antiguas》recogidas y armonizadas por Federico García-Lorca. Unión Musical Española

VII
EL CAFE DE CHINITAS

Piano accompaniment for the song 'El Cafe de Chinitas'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with the text 'En el'.

Vocal line for the song 'El Cafe de Chinitas'. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a corresponding piano accompaniment. The lyrics are:

- ca - fé de Chi - ni - tas di - jo Pa -

- qui - ros suher - me - no: en el ca - fé de Chi -

- ni - tas di - jo Pa - qui - ros suher - me - no:

- Soy más va - llen - te que tú, más lo - re - roy -

19435-7

この録音からは、歌手の自由にゆらいだ歌い方やルバート、デュナーミクに即応するロルカのピアノの素晴らしさもさることながら、多重録音といった技術がまだなかった当時において、しかも何度もテイクを重ねて最良のものを選ぶという贅沢ができる時代でもなかった頃の録音で、おそらく1発どりの中、ラ・アルヘンティニータが歌いながら絶妙に入れるカスタネットやタップの妙技も聞きとれる貴重な録音といえる。

もう一曲お聴き願いたいのが、この曲集が *Canciones españolas 'antiguas'* と名付けられるゆえんとも *e* になったと思われる、前々回の博士共同研究でも「演奏において、譜面に書かれたリピート部分をどう扱うか」の話題のところ、発表者からも少し触れた、「Las morillas de Jaén 三人のモーロ人の乙女たち」である。この曲は、ルネサンス時代に、それ以前700年以上にわたるイスラム教徒の支配からイベリア半島をスペイン人(キリスト教徒)の手に奪還した国土回復運動(またの名を再征服運動=レコンキスタ)を推進したスペインのカトリック両王の宮廷で奏でられていた歌曲や器楽曲を集大成した《Cancionero del Palacio》(王宮の歌曲集)に載っているもの。この曲集には、上記の曲は、作者不詳ともものと A^o Fernandes 作とされている2編がある。この歌曲集は、1870年にグレゴリー

M3.: Las tres morillas en Jaén (canto por Laura Martínez Boj / guitarra por Bernardo Rambeaud)

<https://www.youtube.com/watch?v=GGFppGSSTw>

譜例 3: <Las morillas en Jaén> de las «Canciones Españolas Antiguas» transcripción de Venancio G. Velasco. Unión Musical Española

LAS MORILLAS DE JAEN

The musical score is divided into two systems. The first system includes a guitar part labeled 'GUITARRA' with the tempo 'Allegro no mucho' and a voice part labeled 'VOZ' with the tempo 'Andante mosso'. The guitar part features chords C X, C VIII, C VI, C V, C X, and C VIII. The voice part has lyrics: 'Tres-mo-ri-llas mee-na-mo-ran en Ja-én: A-xay Fâ-ti-may Ma-rién.' The second system continues the guitar part with chords C III and C III, and the voice part with lyrics: 'Tres-mo-ri-llas tan ga-rrí-das-i-ban a co-ger o-li-vas-y ha-lá-ban-las co-gi-das en Ja-én: A-xay Fâ-ti-may Ma-rién. Y ha-lá-ban-las co-gi-das-y tor-na-ban-des-mé'. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, rit., ten.), accents, and slurs.

M3 でお聞きいただいたものも、YouTube には、スーパーに Federico García Lorca と掲げ、ロルカのスペイン古謡集からであることを明示すると同時に、彼に敬意を表し、ロルカ編のものに忠実に歌われているものでもあるが、双方ともお聴きのようにロルカ編のものは、前奏および間奏・後奏を俗にスパニッシュ・ケイデンスと呼ばれる「ミの旋法」によるカデンツでつなぐシンプルな編曲となっている。先に述べた「王宮の歌曲集」に採られていた2編の同名の曲のうち、フェルナンデスのものは、合計6

詩節(スタンザ)をもつビジャンシーコ詩型(ABBA)による比較的長いものとなっているのだが、ロルカは、もう一方の作者不詳の原曲を取り上げている。(譜例3は、M3のギター伴奏版とは別のVelasco版からの抜粋でアル)

ここで少し、ロルカがあまたあるスペインの民謡・古謡のなかから、どのように素材を取捨選択して13曲に選びあげたかについても関係づけて考察してみよう。

ロルカの編曲した13曲の民謡・古謡を俯瞰すると、元の曲が叙事詩(ロマンセーロ)的な古謡である場合、編曲においても、その寸法に関して忠実に編曲を行なうというのが、ロルカの方針であったように思われてくるのだが、この「三人のモーロの乙女」に関しては、上記2編のうち短いバージョンの方を選んだというのは、大変珍しいことに思われる。おそらく彼は、何らかの訳あって宗教の違いや民族の相違に言及した、ロマンセーロ風なフェルナンデスの版をあえて退け、作者不詳の短い方のものを取り上げたのではなかろうか。また2つめの観点としては、彼は『王宮の歌曲集(またはバルビエーリの歌曲集)』から、この曲のソースを得たのではなく、彼が民謡・古謡採取の中で出会ったもの、あくまで民間伝承のものから採取したのであって、他のもの(歴史的復刻版など)を彼の編曲の対象とはしなかったとも考えられる。このロルカ編のものでは、最後に歌われることとなる詩節“Díxeles, quién sois, señoras, de mi vida robadoras? = 教えてください、ご婦人方よ、一体どなたなのですか? 私が命を奪われるほどに、恋心を抱かせるお方は?”というくだりは、実はフェルナンデスの原曲では最初に歌われるものとして掲げられている。フェルナンデスのバージョンでは、地位も名誉もあるスペイン人の男性がモーロ人の3人の乙女たちに、3人まとめて一度に求愛する(なぜならイスラムでは一夫多妻制なので)という状況が描かれている。ロルカの作品では、これは後で触れるオブラドルスやニン＝クルメリュの同テーマの作品でもそのような結果となっているのと同じく、3人のモーロ人の乙女たちが「オリーブの林にオリーブの実を採りに行ったが、すべて摘まれた後だと判って、意気消沈して帰ってきた。しかし、そのあと、気を取り直して、今度はリンゴ畑にリンゴを獲りに行った」という内容のテキストの方を、むしろ取り上げているのである。

フェルナンデス作として伝えられてきたものは、元来は更にもっと長編の叙事詩(ロマンセーロ)であったかもしれず、ロルカが採集したころに民間伝承として伝わっていたものは、先の「オリーブ～リンゴ」系の3詩節構成のものが主流を占めていたのではないかと考えることも出来る。逆にロルカは、この作品以外では、元が長編叙事詩のロマンセーロを民間伝承版として採取した場合、これを忠実に長編のまま作品として残してもいる。こういった民間に伝えられてきたストーリー性のあるものとしては“Los mozos de Monleón(モンレオーンの若者たち)“、叙事詩としての、いわば「大時代がかった」例

としては“Los peregrinitos (年若い巡礼者たち)” “Romance de Don Boyso(ドン・ボイソのロマンセ)” などがある。叙事詩なので、少々演奏時間がかかるのだが、これらの例のうち、ロルカの “Los peregrinitos”を聞いてみましょう。

M4.: “Los peregrinitos”(canto por La Argentinita / piano por Lorca)

<https://www.youtube.com/watch?v=nqTLFtmvD1A>

一方、上記の曲では、マヌエル・デ・ファリャは、同じメロディーを持ちながらも全く内容の異なるテキストを持つものをベースに “Canción (歌)” を彼の歌曲集の代表作といえる 《Siete canciones populares españolas》(『7つのスペイン民謡』) の第6曲としている。これをテレサ・ベルガンサとガブリエル・エストレージャスによるギター伴奏版で聞いてみよう。ファリャとロルカのつながりに、同じメロディーをもつ、異なる編曲を聞きながら思いを馳せるのもいいだろう。

M5.: “Cancion de las 《Siete canciones populares españolas》”(canto por Teresa Berganza / guitarra por Gabriel Estarellas)

https://www.youtube.com/watch?v=QUc9_X2Pq-s

2.1 ロルカのスペイン古謡集を演奏するにあたっての問題点

先ほども例として、ラ・アルヘンティニータの歌(及びカスタネットとタコネーオ＝フラメンコ・タップ)と、ロルカのピアノでお聞きいただいたが、ロルカのハーモニゼーションとピアノリズムは、いたってシンプルであり、これをそのままの形で演奏会のプログラムとして取り上げることに難色を示す演奏家も無きにしても非ずといった傾向は確かにある。20世紀スペインの他の作曲家たちでも、例えばフェラン・ウブラドルス(フェルナンド・ジャウマンドレーウ・オブラドルス 1897-1945)は4巻にわたる『スペイン古典歌曲集』《Canciones clásicas españolas》の第3巻の中で、非常に色彩感豊かなハーモニゼーションで、「3人のモーロ人の乙女たち」を作品として残している。また、スペイン20世紀の前衛音楽界の重鎮と言われたホアキン・ニン＝クルメリユ(1908-2004)も、ロルカのスペイン古謡集から明らかに着想を得たと思われる、同じ民謡をベースにした編曲を『5つのスペインの伝承歌』『4つのアンダルシア民謡』『4つのサラマンカ民謡』等々といったカテゴリーの振り分けを行いつつ、地域別に分けた曲集として創りあげている。さらにニン＝クルメリユの場合は、意図的とも思われるが、ソロ・リサ

イタルの1セクションとしての寸法までも考慮した4～5曲程度の括り方をもった組曲としている。これらのうちオブラドルスのもの、ニン＝クルメリュのものがあるので、これらを比較して聞いてみていただきたい。

M6.: Tres morillas arr. por Ferràn (Fernando) Obradors (Sung by Татьяна Барсукова / piano by Наталья Белькова)

<https://www.youtube.com/watch?v=ABZYQBmeUto>

M7.: Tres morillas me enamoran en Jaén, de las «Cinco canciones tradicionales No.1» (canto por Elena Gragera / piano por Antón Cardó)

<https://www.youtube.com/watch?v=65n9HwuiCrA>

これまで見てきたように、ロルカのスペイン古謡集は、もしくは、そこに取り上げられた民謡の素材の数々は、このように同時代の、或いは、のちの世代の作曲家たちの創作マテリアルとして非常に注目されるものともなっていた。もちろんロルカが存命中にスペインの各地で耳にした古謡・民謡は、決してこれら13曲だけであったはずはなく、ロルカ自身も彼独自の価値判断と「ふるい掛け」のうえで書き残したものであったろうと思われる。拾い集めたものすべてを民族音楽学的な資料として楽譜にして残そうとはしなかったのには、濱田氏の言うように、「ただそうすることが彼自身楽しかったから、そうやって集めたものを彼がピアノで弾き語りをするのを聞く人たちの楽しそうな顔を見るのが好きだったから」ということもあるに違いない。

さてその一方で、時下って現在、彼の死後86年が経っているわけだが、現代の演奏家、それが独唱者の方であっても伴奏者の方であっても、ロルカのスペイン古謡集に採られている民謡を演奏したいが、「どうしてもロルカ版のものではピアノ伴奏部分への不満を感じることもある」ような場合、「ロルカのスペイン古謡集」を演奏会のレパートリーからはずしてしまうという判断をする前に、様々な方策はないかを考えてみる必要があると思われる。

まずはなぜ、ある演奏家たちは、ロルカのスペイン古謡集を実際の演奏にかけようとするときに、ロルカの付けたピアノ伴奏部に満足を得られないのであろうか？原因は果たしてこの作品集のハーモニゼーションや伴奏パターンにあるのだろうか？それとも逆にこれは、「変化に乏しい」と感ずる演奏家の方にも原因があるのではなかろうか？変化に乏しければ必ずそれを聞かされた聴衆も面白くな

い、退屈だと判断することは、果たしてそれで正当な評価と言えようか？ これらのことについて考えてみる必要があるであろう。

3.0 ロルカのスペイン古謡集を実際の演奏に移す際の留意点

本章では、まず「伴奏部や構成に関して、より変化に富んだ、しかも実用性と演奏効果の点からみても他の作曲家のものを選ぶべきである」とする立場と、そして次に「ロルカのスペイン古謡集は、ロルカ自身の確固たる考えがあって成立したものであり、ロルカ版を誠実に（もちろん演奏解釈を施すことは当然と考えたうえで）用いるべきであるとし、ロルカ版を用いたとしても演奏効果は十分に期待できる」とする立場の両面から考察を加えてみたいと思う。

3.1 同じ民謡・古謡に基づく他の作曲家のハーモニゼーションによる版を用いる場合

ロルカのスペイン古謡集に取り上げられているものと同じ民謡・古謡に基づく作品を演奏会プログラムとして用いたいとするときには、まずは当然のこととして、どのような作曲家がどういった編曲を世に出しているかについて知っておく必要がある。

他の作曲家が同じ民謡のテーマを用いて歌曲作品にしているものはないかをリサーチし、代表的なものを抽出してみると、次ページの表 2 のようにまとめることができる。

先述のように、20 世紀のスペイン音楽が、国民楽派の草分けであるフィリップ・ペドレリュの提唱と影響下に発展した側面を持つためか、こういった「同じ民謡・古謡のテーマによる他の作曲家もしくは演奏者によるハーモニゼーション」が比較的多く存在する。

そしてさらに、これは筆者自身もとても感心している側面でもあるのだが、ロルカ自身が、このような形にピアノ伴奏パターンを書いておけば、将来ギター伴奏への書き換えが行われることになったとしても、比較的たやすく実現できるであろうという展望性も持っていたのでは、と推察できるところである。

表2: F. ガルシーア=ロルカ編「スペイン古謡集」に取り上げられた民謡・古謡を元とする、他の作者によるハーモニゼーション作品一覧

| | Federico García-Lorca | Joaquín Nin- Culmell | Fernando Obradors | Narciso Yepes y (T.Berganza) | 日本人ギタ リスト徳岡 弘之による | Venancio G. Velasco |
|----|---|----------------------------|----------------------|------------------------------------|-------------------------|------------------------|
| 1 | Anda Jaleo アンダ・ハレーオ | 4CPA I | | I | I | I |
| 2 | Los Cuatro Muleros 4人の驢馬曳き | 4CPA II | | II | II | II |
| 3 | La Tres Hojas 三枚の葉 | 4CPAIII | | III | III | III |
| 4 | Los Mozos De Monleón モンレオンの若者たち | 4CPS I | | IV(Yepes 語り) | IV | IV |
| 5 | Las Morillas De Jaén 3人のモロー人の乙女たち | 5CTE I | CC III | V | V | V |
| 6 | Sevillanas del siglo XVIII 18世紀のセビジャーナス | 4CPA IV | | VI | VI | VI |
| 7 | El Café De Chinitas チニータスの酒場 | 5CTE III | CC IV | VII | VII | VII |
| 8 | Nana de Sevilla セビージャの子守歌 | 5CTE IV | | VIII | VIII | VIII |
| 9 | Los Pelegrinitos 年若い巡礼者たち | × | CC IV | IX | IX | IX |
| 10 | Zorongo ソロンゴ | 5CTE V | | X | X | X |
| 11 | Romance de Don Boyso ドン・ボイソのロマンセ | × | | XI | XI | XI |
| 12 | Los Reyes de la Baraja トランプの王様たち | 5CTE II | | XII | XII | XII |
| 13 | La Tarará ラ・タララ | × | | XIII | XIII | XIII |

注) 上記の表では、García-Lorca, Nin-Culmell, Obradors がピアノ伴奏、他はギター伴奏編となっている。Nin-Culmell の列にある略号は、次の組曲集を示している→5CTE=Cinco Canciones Tradicionales Españolas(『5つのスペインの伝承歌』) / 4CPS=Cuatro Canciones Populares de Salamanca(『4つのサラマンカ民謡』) / 4CPA=Cuatro Canciones Populares de Andalucía(『4つのアンダルシーア民謡』) Obradors の劣にアル略号は CC III/CC IV(Canciones Clásicas 第3巻/第4巻 双方とも ed.1941)の様に示す。

今回の発表中にプリントで譜例を数点お目にかけてのように、このピアノ→ギターへの書き換えが比較的たやすいと言う原因となっているのは、ロルカのピアノ伴奏付けが、鍵盤上において決して広い音域を使うものではないという点にある。その譜面(ふづら)は、(これはとても失礼な言い方かもしれないが) 一見、初心者用のピアノエチュードのそれのようにも見え、鍵盤の中央部からさほど両手が

広く離れることなく演奏されるよう考案されている。彼に対して否定的に見る人は、彼のピアノ能力では、そういう伴奏パターンしか考えつかなかったのだろうと指摘する御仁もいるかもしれないが、発表者はこの点に関して全く違った見方をしている。彼には民衆が与えてくれた音楽の喜びは、いずれまた民衆へと還元していくべきであるという信念があったのではないか。ピアノをある程度弾くことができるのであれば、言い換えれば超絶技巧を発揮できるほどの腕前などなくとも、このようなレベルに作りとどめておけば、歌と同じ程度までとはいかなくとも、人々の間に彼の書いた伴奏とともに、これもまた広く浸透していくであろうという見通しを持っていたのではないだろうか。

また、このようにピアノ伴奏が比較的狭い音域で書かれていると、これをギター伴奏に転換していくことの可能性もかなり高くなるが、これに対して、もし鍵盤上の広い音域を駆使するような書かれ方であったとしたら、これをギター伴奏に転換していくことは非常に大変な作業となっていくことになる。ロルカのスペイン古謡集記載の曲すべてが、イエペスやベラスコ、あるいは徳岡弘之といったギタリスト兼作曲家たちによって多く編曲され、またその演奏効果はピアノ伴奏とはまた違った次元の良さとスペインの音と風を感じさせてくれるものとなっている。しかも伴奏部をギターに転換したとしても、ロルカ版の持ち味が損われることがないということは、ロルカのスペイン古謡集がいかにタフな原型を作り上げていたかを証明するものともいえよう。なお発表後の教員・学生からの質疑応答では、「ロルカが採集したときに既にギター伴奏で歌われていたのではないか？ そのためそれを意識してピアノの鍵盤上であまりに広範囲に及ぶ伴奏をつけることをしなかったのではないか」との指摘もあった。確かに13曲の中にはロルカが初めて耳にしたときギター伴奏或いはた一弾き歌いのものもあったかもしれないので、この指摘は非常に参考になる意見と筆者も感じたのだが、13曲の全てにおいてギター伴奏で在ったとは考えにくい曲もあるので、ここはそのような意見もあったことを記しておきたい。

さて、比較的狭い音域レンジでピアノ伴奏がつけられたロルカ編のものに対して、これに引き換え、例えばマヌエル・デ・ファリャの《7つのスペイン民謡》にも定番としてエミリオ・プジョールとミゲル・リョベート版というものがあるのだが、(ちなみにプジョールもリョベートもフランシス・タルレガの弟子にあたるが)この版は今でも「ギタリスト泣かせ」と言われており、ファリャの原曲のピアノ部を理論的にはギターのフレットボード上には映してはあがるが、それ通りに弾きこなせるギタリストをかつて見たことも聞いたこともないというものとされている。もちろん部分的には実際に演奏できる部分もあるのだが、ギタリストたちは、現在でもこのプジョール～リョベート版を参考にはにはするものの、その通りには決して弾くことはなく、(もしくはプジョール～リョベート版通りに演奏することがほぼ不可能に近い部分が多すぎるので)自分流にアレンジして弾くアプローチが圧倒的に多いといわれている。その原因は明らかで、フ

アリヤの《7つのスペイン民謡》の原曲では、ピアノの鍵盤上の非常に広い範囲が用いられるように書かれており、これがギター伴奏版にするときの大きな壁となっているのである。

これに対して、ニン＝クルメリュは、ロルカの古謡集にも採られた民謡に基づきつつも、ピアノ伴奏部も実にピアニスティックに活躍させる形を積極的に取り入れて、新たなる作品(集)として創り上げており、ロルカのスペイン古謡集の曲順にもとらわれることなく、また「ガルシーア＝ロルカに捧げる」と銘打つこともなく、彼独自の括り方でまとめ、世に出している。但し、これに関係するニン＝クルメリュの3つの歌曲集—《5つのスペインの伝承歌》《4つのサラマンカ民謡》《4つのアンダルシーア民謡》からロルカのスペイン古謡集の13曲に匹敵するものを取り集めてロルカにちなんだ演奏会としてのプログラムを組もうとしても、すべてを網羅できるわけではない。ロルカのスペイン古謡集に採られたもののうち、上の表にみられるように、叙事詩の2作品〈年若い巡礼者たち〉〈トン・ボインのロマンセ〉と、今日では、ロルカ関連の演奏会のほぼアンコールピース的存在となっている〈ラ・タララ〉の3曲に関しては、ニン＝クルメリュは作品を残してはいない。本来長編の(詩節数の多い)民衆詩による〈モンレオンの若者たち〉には、ニン＝クルメリュは、《4つのサラマンカ民謡》の第1曲として残している。ところが、これも元の歌の持つストーリー性と幾連も続く詩節は活かされることなく、冒頭のたった2詩節のみを用いた作品にしてしまっているところをみると、ニン＝クルメリュが民謡をベースとする歌曲作品を書こうとするときに、彼自身にとって、作曲作品として冗長になるだろうなど感じたものは、寸法を切り詰めてしまうか、もしくは題材の対象から外してしまうという姿勢もっていたのではないかとさえ感じられてくる。しかしこうした姿勢もまた、演奏の現場を考える上では、見逃してはならない側面とも言えよう。ニン＝クルメリュは、演奏の実際というものを常に念頭においた上で創作行為を行っていったと推察される。

3.2 ロルカのスペイン古謡集を忠実に用いる場合

この場合は、a) ピアノ伴奏で行う場合と、b) ロルカ版にできるだけ忠実なギター伴奏版を用いる場合とが考えられる。もちろん他の楽器、例えばハープの伴奏による演奏であるとか、古謡も含まれていることから、ビウエラやリュート、或いはウードといった古楽器・民族楽器を伴奏楽器として用いての演奏も考えられるが、ルネサンス期の古謡に基づくものやロマンセーロにあたるもの以外の民謡にまで古楽器を用いるという演奏は、少々エキセントリックとなるきらいがあろう。逆にそれを狙った演奏(敢えて実験的にミスマッチな取り合わせにする)というものもあるかもしれないが…。

A) ロルカの楽譜にほぼ忠実なピアノ伴奏で行う場合

項題に「ほぼ」と付けたのは、当然演奏解釈が、これに加わるべきものという幅を持たせている。この場合絶対的に必要とされるのは、音源資料でも先ほどお聞きいただいたラ・アルヘンティニータとロルカの演奏で、ピアニストとして、ロルカが展開しているような、歌い手の歌詞の持つメッセージ性に沿った微妙なテンポの揺らぎを表出できるピアノ伴奏テクニックが必要であり、これと同時に、この揺らぎを、すぐにきりっと元に戻すことのできる的確なコンパスの取り方、歌との絶妙なやり取り(歌とピアノの息の合ったコミュニケーション)など、リートの世界では当然とされるアンサンブルセンスが、かなりのハイレベルで必要とされ、さらにピアニストは歌手と同等に、あるいはそれ以上にテキストに対するリアルタイムでの理解力と表出力がなければならないこととなろう。決まったパターンに見えるピアノ伴奏部が、テキストのイントネーションやストーリー展開の起承転結によって様々に変化を見せる、ちょうどロマン派の有節歌曲の伴奏のごとき巧みさが必要とされるのである。ピアノ初級者のエチュードのような簡単な譜面(ふづら)にみえるからと言って、淡々とそのまま弾れてしまっただけでは味もそっけもなくなってしまう。シンプルに演奏しているように見えて、実は底知れぬ味わいがある演奏、ここにこそロルカがピアノ伴奏をこのように書き残した真意があるのではないかと筆者はみている。

歌手にとってそのような卓越したリート伴奏者に出会うことが本当に得難いことであるのと同等に、作曲家にとっても自分の理想に合致した歌いかたで歌ってくれる歌い手に出会えることもまた、たぐいまれなことであったことであろう。ロルカにとって、1898年生まれのラ・アルヘンティニータという存在と出会えたことには、実に不思議な縁があり、彼女が、声楽の専門家というわけではないことも、それ故、村人や町の人が歌う原曲を耳にしたときのロルカの「これぞ民謡！」と言う歌い方の出来るラ・アルヘンティニータとだから、最良のコラボレーションを組めたのではなかろうか。ちなみにロルカが録音をした、1930年代前後という時期は、クラシックの音楽界、オペラ界においても歌手黄金時代ともいえる時代であったわけで、このロルカとラ・アルヘンティニータの二人がコンビを組んでロルカのスペイン古謡集のほぼ全曲(12トラック)をグラモフォン社にて録音することができたのは、お互いにとって千載一遇の幸運なめぐりあわせであったのかもしれない。この録音で起用される歌手が、ロルカとほぼ同年代の、当時のスペインを代表する歌手、例えば当時カルメン歌いとしても一世を風靡していたメゾソプラノ歌手のコンチータ・スペルビーア(1895-1936)でもなく、またグラナドスとのコラボレーションでも多大な貢献をしたソプラノ歌手クンシータ・バディーア(1897-1975)でもなく、フラメンコやスペイン舞踊の踊り手そして歌手で、後年は振付師ともなったラ・アルヘンティニータであったことは、まさに渡りに船、これ以上にバランスの取れたデュオは存在しないのでは?とまで思わせる最高のカップリン

グであったといえよう。演奏者において、特に歌手と伴奏者との関係にあつて、どちらかが、ずば抜けてうまい、という組み合わせでは、決していい演奏は生まれにくい。やはりアンサンブルというものは、実力のバランスだけでなく、気持ちのバランス、作品理解のバランス等々、様々な面での「アンサンブル」がとれて初めて達成されるものであるといえよう。この二人の演奏を聴くたびに、そう感ずるのは果たして筆者だけであろうか？

さて、ロルカのスペイン古謡集を巡って、様々な比較を行ってきたが、ロルカの意図したものと、他の作曲家たちの意図したものとの違いもあきらかに見えてきたのではないかと思われる。それらを列挙してみると

1) 民謡のありのままを、できるだけ忠実に採譜し、自らの作品として残そうとするときに、演奏者による自由な演奏の幅を、むしろ意図的に残した形で書きとどめたのがロルカであったといえる。あくまで素材の味を損なわずに、シンプルなピアノ伴奏付けを行い、ピアノがあまり前面に出すぎることのないようにおさえ、あくまでテキストと原曲の持つ「味」を伝えることに重点を置き、ストーリー性のあるものに関しては、ストーリー展開があくまで自然に伝わるようにすることに注意を払った構成としたと考えられる。

ただし、ロルカ版で演奏する場合には、歌手の緩急自在の歌い口のうまさもさることながら、歌手によるテキストの微妙な表現に即応するピアニストのフレキシブルなアンサンブル力がかかなりのレベルで必要とされることは否めない。

2) 将来においてギター伴奏されることになるであろうとロルカ自身が目論んだか否かは明言することはできないが、ピアニズムにおいてあまり広い音域を使用することのない伴奏付けを行っていたことが功を奏し、後々ここからベルガンサ～イエペスのコラボレーションに代表されるようなギター伴奏による、味わい深い名演奏も生みだされたのであり、それはまた、日本人ギタリスト兼作曲家徳岡弘之の一連の作品も、このベル岩砂～イエペス版を下敷きとしながら生まれたのだといえる。またロルカのスペイン古謡集に寄せたギターソロ曲集も生まれ、他のドイツ人ギター作曲家によるツィクルスも生まれたのである。ロマンセーロや長編のストーリー性を持つもの(例・モンレオンの若者たち)では、ギタリスト独自の考案による伴奏パターンの変化がなされている(イエペスがこれを行い、徳岡もこれを参考にして、様々な伴奏パターンを自著の中で提示している)のは、実際の演奏において聞かせるときに聴衆に伴奏パターン変化による興味と集中力をより高めるための

工夫をしたものといえよう。これは、俗な言い方にはなるが、料理でいうところの「味変効果」ともいえるものである。

3) ロルカの書き残したものをベースとして、ロルカ以降において、更にコンサートの1セッションを構成するため、という実際的な意図を強く持った他の作曲家たちが、同じ題材を取り上げていること。新たな編曲ながらも、ロルカ版におけるロマンセーロのように長すぎるものは、ストーリーの完結性を敢えて犠牲にして寸法を切り詰め、作曲家それぞれの作風でこれらに大胆な、或いは、彼らがより効果的と信じる手法で作品化していくと言う現象がみられる。これに関する好例としては、ファリャが長編のロマンセーロに基づくものであることを知りながら、これを敢えて原曲の叙事詩のテキストではなく、むしろ替え歌バージョンとして民間に伝承されたともいえる歌詞を用いて2コーラス構成とし、彼の《7つのスペイン民謡》の第6曲目「歌 Canción」として、これを配置し、第5曲 Nana と第7曲ポロといった、両者ともまさにカンテ・ホンド（古からジプシーに伝わる「深い歌」）の2曲の間に置き、「清涼剂的に」いたって効果的配置としたのは、さすが巨匠の才覚・匠の技ともいえるものであろう。

4) 匠の技という点では、オブラドルスが「3人のモーロ人の乙女」で見せた3コーラスとも全く違った風合いでハーモニゼーションしてみせたところも刮目されるところではあるが、かたやロルカとニョクメルユの民謡風が、これに対抗するかのように、シンプルであるがゆえに、より深い情感が伝わり、好対照も見せてくれているのも興味深い点であろう。

これは余談になるが、ロルカの古謡集を取り上げればプログラムとして必ずよいものとなるわけではないという場面に筆者は出くわしたことがある。かなり昔のことであるが、実際に、日本人演奏家（ソプラノ独唱とギターによる）ライブ演奏で、ロルカのスペイン古謡集ほぼ全曲を、都内のコンサート・ホールで聞いたことがあったが、これはいたって退屈極まりないもので、コンサートとしても非常に冗長なものに感じられたことがある。その原因はまさに、独唱者とギタリストの実力差（どちらが優で劣かはこの際敢えて申し上げないが）がかなり激しかったこと、両者のアンサンブル力とセンスの格差がありすぎ、ロルカの作品への思いも、両者の間で比較にならないほどの差があったためと今でも感じている。このことから当然のことながら、共演者同士の技量のバランスが、どれほどに演奏全体の優劣に影響を与えるものかを実感した経験であった。それとともに、ロルカとラ・アルヘンティニータのデュオ企画が千載一遇の、この上なく素晴らしいコラボレーションであったかをしみじみと感じたのであった。

【おわりに】

ロルカは民族音楽研究者としての立場でも、また音楽歴史学者的な立場でもなく、かといってこれらの12曲（「ラ・タララ」を含めると13曲）の古謡集を、彼自身が演奏会のプログラミングとしての適不適を突き詰めて考えたわけではないことは明らかである。民衆の中に伝わる、素朴な中にも、何世紀にもわたって歌い継がれ、愛され続けてきた民謡・古謡が持つ優美さと逞しさ、味わい深さ、忘れ去られてはあまりに惜しい珠玉の価値を感じとり、これらを採譜し、ハーモニゼーションしたものを遺している。作品を演奏曲目として選択しプログラミングするときに、作風が地味であるからと言って退けてしまったり、派手であるから盛り上がるであろうとして取り上げようとするといった短絡的な姿勢ではなく、その作者の、その作品でなければ出せない風合い、世界といったものにこだわり、追究することもまた、演奏家としての取るべき態度ではないかと考える。

【引用参考文献】(主なもののみ掲げる)

＜洋書＞(代表的な者のみ掲げる)

1. Martín, Cecilio Peña “LORCA su Lirica” Ediciones de la casa del estudiante, 1986
2. Alberti, Rafael “Federico García Lorca Poeta y Amigo - Poesía” Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984
3. Turina, Joaquín “LA MUSICA ANDALUZA” Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1982

＜和書＞(代表的な者のみ掲げる)

1. 濱田滋郎著 「スペイン音楽の楽しみ」(音楽之友社 2013改訂第1刷)
2. 小川英晴他著 「ロルカとフラメンコ」ロルカ生誕百年記念実行委員会(彩流社 1989)

【参考楽譜】

1. 《Canciones Españolas Antiguas》recogidas y armonizadas por Federico García-Lorca. Unión Musical Española, 1983
2. 《Canciones Españolas Antiguas》transcripción de Venancio G. Velasco. Unión Musical Española, 1970

注)上記 2 点の出典楽譜の出版年については、それぞれの楽譜の印字に基づいている。Velasco のギター編曲出版年の方が古いのは、ロルカのピアノ伴奏によるものが U.M.E.から正式に出版される以前において、ロルカ編曲によるスペイン古謡集が、既に何らかの形でスペインの音楽界或いはスペイン社会に普及していたことに起因するものと思われる。

【参考音源】

M1.: El café de chinitas(1931) (Argentinita / Lorca)

https://www.youtube.com/watch?v=CYySw0_DT0k

M2.: Las tres morillas en Jaén (Argentinita / Lorca)

https://www.youtube.com/watch?v=MLiK8NtQEIc&list=RDEMs2bV-5_1SqBpI10dILYGgA&index=4

M3.: Las tres morillas en Jaén (Laura Martinez Boj / Bernardo Rambeaud)

<https://www.youtube.com/watch?v=GGFppGSSDTw>

M4.: “Los peregrinitos” (Argentinita / Lorca)

<https://www.youtube.com/watch?v=nqTLFtmvD1A>

M5.: “Cancion de las 《Siete canciones populares españolas》”(Teresa Berganza / Gabriel Estarellas)

https://www.youtube.com/watch?v=QUc9_X2Pq-s

M6.: Tres morillas arr. por Ferràn (Fernando) Obradors(Татьяна Барсукова / Наталья Белькова)

<https://www.youtube.com/watch?v=ABZYQBmeUto>

M7.: Tres morillas me enamoran en Jaén de las 《Cinco canciones tradicionales No.1》
(Elena Gragera/Antón Cardó)

<https://www.youtube.com/watch?v=65n9HwuiCrA>