

スペイン民俗音楽「セギディーリャ」

“Seguidilla” : Folk Music of Spain

大槻 寛
Hiroshi OTSUKI

（平成6年10月11日受理）

RESÚMEN

España tiene las tres representantes más típicas de folklore musical. Se llaman la jota, la seguidilla, y el fandango.

Este estudio lo publico para informar de la seguidilla. Lo han compuesto por las tres partes de la siguiente manera.

En la primera parte, explico para informar del origen y la historia de la seguidilla.

En la segunda parte, analizo detalladamente las estructuras musicales de la seguidilla manchega, y explico de la colocación de los versos de la cuarteta y el terceto de la seguidilla.

En la tercera parte, explico del sucedaneo y la derivación de la seguidilla, sobre todo el bolero y la sevillana.

Mayor parte de este estudio, obedece a la dirección del catedrático de folklore musical, Emilio Rey García, en el Real Conservatorio Superior Musica de Madrid.

はじめに

スペインにおける三つの代表的舞踏音楽は「ホタ」「セギディーリャ」「ファンダンゴ」であると言われている。本論はそれらの内の「セギディーリャ」について以下のように3部に分けて考察するものである。

（本論の欧文は断りの無い限りスペイン語を用いている。引用文献資料の邦訳は全て筆者によるものであり責任を負うものである。）

第1部 概説及び歴史

第2部 音楽的構造と分析

第3部 地理的分布と派生音楽（セビリャーナとポレロについて）

第1部 概説及び歴史

現在のスペインでは全国各地に「セギディーリャ」の名前が付された音楽が混在している。本来は、ラ・マンチャLa Mancha 地方に於ける伝統音楽のなかで、最も尊厳をもたらし且つ普及しているのが（最も純正なる）「セギディーリャ」であると言われている。しかしながら、そのラ・マンチャ起源を立証する決定的な証拠文書は見いだせない。これらは、近隣において代々親密に受け継がれてきた記憶でき得ない時空の中に存在してきたものである。現在でもラ・マンチャー帯にわたって、たいした変形や多岐にわたる解釈を伴わないセギディーリャの原型と思える音楽が充分存在している。我々はそれらを村々の祭で見ることができる。

ガルシア・マトス⁽¹⁾によると、中核となる田舎におけるセギディーリャの誕生や発展に関わる年代（世代）の資料が不足している。従って、現在まで提示されているその頃の文書類、引用、情報、その他から、セギディーリャは都会的雰囲気や宮廷的優美さを持っているものと一般的に考えられてきた。

古い作家達による口伝物語や文学作品に於ける一定の口述や叙述は「セギディーリャ」の古さについて、我々に充分証明している。既にカトリック両王期⁽²⁾の「宮殿について」“de Palacio”として知られる詩的音楽歌集のなかに、セギディーリャ音楽の最初の兆候が現れている。（言葉としてではあるが）15世紀半ばから叙述の言語に関連してセギディーリャは知られていた。

ほぼ16世紀には、セギディーリャは都会的であるのと同じく田舎的活気・雰囲気を充分持って頻繁に存在し、続く17世紀には一つの風俗・習慣としての存在になっていた。

セルバンテス Cervantes は、作品の中で数多くセギディーリャに関して触れている。不滅の「ドン・キホーテ」第2章にはセギディーリャの優美さや粋な姿が描写されている⁽³⁾。

18世紀末には、マドリッドで最初の「セギディーリャ集」と「ティラナとポロ」⁽⁴⁾の厳選歌集（全2巻）が出版された。その著者イサ・サマコラ Iza Zamácola y Ozerín（ドン・プレシソ Don Preciso というペンネームで署名されている）は、その中で詳細に渡りこの舞踏について描写しようと努力している。

セギディーリャが時を経るにつれて豊に花開いた経緯についての理解を深めるため1854年に出版されたバシリオ・セバスチャン・カステリャーノ Basilio Sebastián Castellanos⁽⁵⁾の所見を引用する。

「セギディーリャはCORRO（輪になって歌いながら回る子供の遊び）以降、スペインで恐らく最も古い踊りであろう。もしスペインの県全てを一つ一つ巡って旅をすれば、何処でもこれは見られる（県名の形容を持った独自の名前で）。この庶民的香りのコントラダンス（対舞曲）の一種であるロダダス Rodadas. ポレロから導き出されたボレーラス Boleras. アンダルシアの香りのアフアングアガダス afandangadas, プライエーラス playeras, ロンデーニャス rondeñas, モリャーレス mollarés. そしてサモラナス zamoranas. ヴァレンシアーナス valencianas. アラゴネサス aragonesas. ムニエイラ muñeira から導き出されたガジェーガス gallegas. パシエーガス pasiegas. ギープスコアーナス guipuzcoanas. マンチューガス manchegas. といったように、セギディーリャが、最も古い部類の舞曲やその他への起源にも影響を与えているものとして以上のようなイベリア半島全体で良く知られている数々がある。

我々は、この踊りを我が民族の中の原型とみなしている。…18世紀の終わりには我が民族の中で、多様な選択や栄枯衰退の可能性があったにも関わらず、常に用いられて来たものである。またカルデロン Salas Calder n の作品に記されている様に当時のスペイン上流階級でも盛んに用いられたものである。

それが男女の別無く多くのスペイン人達に、それ程までに用いられた詩的・情緒的な時代があった。その時代は全ての人が詩人であり、どここのマノロ manolo(マドリッド下町の粋な人々)も才覚や生き生きした才気でもってタンバリンやギターをこなして即興的なセギディーリャを日々やっている事が可能であった。

この時代の舞踏においては、ほとんどの歌い手達が踊ること・歌うこと・祝うことの全てをを目指していた。」

これらに描写されている事は、18・19世紀にはセギディーリャが社会の一定の風俗習慣として深く定着していた事をうかがわせるものである。ゴヤの絵画に見られる踊りの風景等にもセギディーリャないしは CORRO の遊びを感じさせるものがある。

アウレリオ・カップマニー Aurelio Capmany は、セギディーリャの踊り方について次のように評した。

「本来の性格全てを持っているラ・マンチャのセギディーリャの舞踏を見るのには、質素な(?) パラドール(国営ホテル)に居るか、ラ・マンチャの伝統的な旅籠の中庭の一つに居るのが好都合である。そこでは大勢の踊り手達が集い、速い適当なアルペジオの前奏をギタリストが始めると、踊り手達は相手を選択してペアーを組み、お互いに3、4歩の間隔で前後に並ぶ。そしてギターのコードが歌い手の出番を示すとコブラの最初の詩歌が始まる。その間、踊り手達は足を広げ、両手を腰に当てて合図を待っている。ほんの一時歌い手の歌が止み、ギターが古いセギディーリャの旋律を奏でる(4小節目)。歌い手のコブラが引き続き、カスタネットの打ち鳴らしを聞いたまま、全ての踊り手たちが気持ち良く熱中して一斉に踊り始める。行ったり来たり、まわり付いたり離れたり繰り返しながら。

第9小節目(第1部の終わりを指し示す)に小さい休止が入る(その間、ギターのおっきらぼうな鋭い音を聞きながら、踊り手たちはじっと動かず待っているのであるが)。その後第2部が続く(その間踊り手たち一人一人が開始の位置に戻るため歩を進める)。」

ここでは比較的近・現代の踊られ方が描写されている。ラ・マンチャ地方で筆者が何度も見た実感も殆ど同じ形容が出来ようといえる。男女2人づつ4人が単位になり最低4組16人またはそれ以上の踊り手が仮設舞台の上で踊るスタイルが現在は多い。マドリッドの子供たちの遊びにも見られる膝から下のしなやかな動きが絶妙である事と、ほんの僅かだか一瞬の停止ポーズがあたかも一服の絵の見える優雅さが最大のポイントである。これらの踊り方でもホタと同じようにステップの基本はしなやかで柔らかい。決して力を入れて足を運んではない。

第2部 音楽的構造と分析

セギディーリャの歌詩は、古い歴史を持つ同名のコブラが用いられる。その構成は第1と

第3行目が7音節、第2と第4行目が5音節からなる4行詩 Cuarteta と呼ばれるものであり、通常第2と第4行目は類音韻 rima asonante 第1と第3行目は自由韻で出来ている。これにしばしば3行詩 Terceto が繰り返し句（次ページ図参照）の形成に加えられる事がある。この際は第1と第3行目が類音韻となる。音節数は必ずしも厳密に守られるものとは限らない。

音楽的リズムは3拍子が基本であり、記譜としては4分の3または8分の3・8分の6にも書かれる。音階は長調が主であるが短調もある。アンダルシア音階⁶⁾を根底の流れに持っていると考えられる説もある。（この考えは、チリの学者 F. Hansen (Chile) と、更に E. M. Torner が提唱している）

和声的な構造的特徴は「ホタ」と比較して見るとあまり顕著では無い。通常は主和音・属和音が使用されるが、下屬和音が用いられる例もある。これに比べ旋律の特徴は顕著である。3回繰り返される Vuelta+Copla は3+9(4+5)小節から構成されており、この変則的フレーズ感は初めて聴く者にとっても明快である。特に Copla の4+5小節の区切りと休符は、踊りの絶妙な停止部を形成する。これは後に俗語として辞書に掲載されるほどになった形容句「(優雅な)空間的停止」A lo bien parao (Parado のカスティージャ訛り)の基となっている。華やかな踊りの中の一瞬の動きの完全停止はセギディーリャの優美さを産みだしている。この事からも宮廷の香りや、はぐくまれた環境を感じさせる所以である。音楽的関連と派生が確実と考えられているセビリャーナス Sevillanas も、弱起による旋律や9小節或いは3+9小節の旋律構造を持っていて、基本的特徴が受け継がれている。

その形式は次の4つの部に数えられる。(楽譜—1参照)

1. 導入 Introducción

導入部の小節数は、決定的要因としては数えられない。(但し最低でも3小節より少ない事は有り得ない)

バンドウーリャ等の楽器に依って旋律が奏され、比較的穏やかな部分である。導入に先立つ前兆のコード(主和音による)4つがしばしば曲頭に奏される。この前兆部は極端に言うならば「ホタ」と全く同じスタイルと言えよう。

2. 出 Salida

「出」は、3小節に渡る歌の入りに対応している。そして、その間に踊りの開始を促す。

3. 返し Vuelta

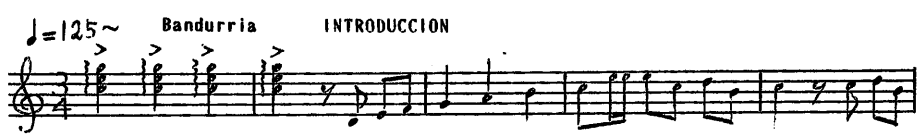
「返し」では、楽器によって演奏される導入句から持ってきた3小節が含まれる。それ故、この部分が Vuelta と呼ばれるのである。

4. 歌 Copla


コプラ、または詩のリフレイン(繰り返し、決まり文句)は、9小節間歌い続けられる。その9小節は4つの旋律句(2+2+2+3小節)によって区分される。そして Vuelta を含めて全体が繰り返される。

各フレーズの最後に時々完全な行間休止が現れることがある。(それに依って4つの区分が5つの区分へ換えられたように感じる)

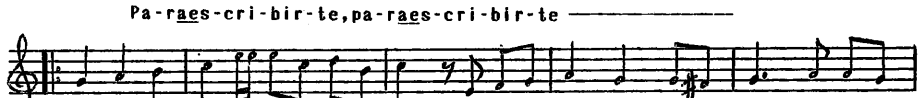
♩ = 125 ~ Bandurria INTRODUCCION



SALIDA Band. VUERTA




Pa-raes-cri-bir-te, pa-raes-cri-bir-te




COPLA

1. Pa-raes-cri-bir-te. di - me co-mo te
2. pa-raes-cri-bir-te. Me lla - mo Po-ca-
3. Hue-le tu ca - ma ro - sas y cla-



lla-mas, _____ pa-raes-cri-bir-te, di - me co-mo te
 pe-na, _____ pa-raes-cri-bir-te, me lla - mo Po-ca-
 -ve-les, _____ hue-le tu ca - ma y sa - len los o -



lla-mas, pa-raes-cri-bir-te, _____
 -pe-na co-ra-zón tris-te. _____
 -lo-les por la ven-ta-na. _____

楽譜—1

コプラと Vuelta「返し」はトータルで12小節が3度繰り返される。最後の繰り返しの後、終結の和音がしばしば聞かれる。

旋律部に関する4行詩の配分と音楽フレーズの区分は、セギディーリャ4行詩の分類整理をすると以下のようなきわめて独特な配列形式になる。

Salida「出」用に 4行詩の2行目と2行目、または
 1行目と2行目

Copla「歌」用に

1回目 2、1、2、1、そして2行目（それぞれ4行詩の）

2 回目	2、3、2、3、そして4行目（それぞれ4行詩の）
3 回目	1、2、1、2、そして3行目（3行詩使用の場合）
または	2、1、2、3、そして4行目（4行詩を用いた場合）

楽譜一1の詩の様に、1、2回目の4行詩と3回目の3行詩又は4行詩は異なる。

これは「古典形式」と呼ばれる詩の分割方法であり、salida と3度繰り返される copla との間における4行詩の各4行と3行詩の各3行をこの様に配分する形式である。しかしながら、3回目の copla では3行詩の代わりに4行詩が用いられる場合がある。この例が決して多いとは言えないが、伝統的部類に属するタイプには数多く見られるので掲載楽譜に取り上げた。

詩を本来の4行詩の配列順序で示すと次のようになる。

(アンダーラインは音節を示す。アンダーライン二重部は類音韻を示す。)

<u>Dime como te llamas</u>	<u>para escribirte.</u>
(君の名を言って、	君に手紙を書くために)
<u>Me llamo Poca<u>pe</u>na</u>	<u>corazón tris<u>te</u>.</u>
(私はポカペナ、	悲しい心)

<u>Rosas y claveles</u>	<u>huele tu cama,</u>
(バラとカーネーションの花々	君のベッドが匂う)
<u>y salen los olo<u>res</u></u>	<u>por la ven<u>ta</u>na.</u>
(それらの香りが立ちこめる	窓辺を通して)

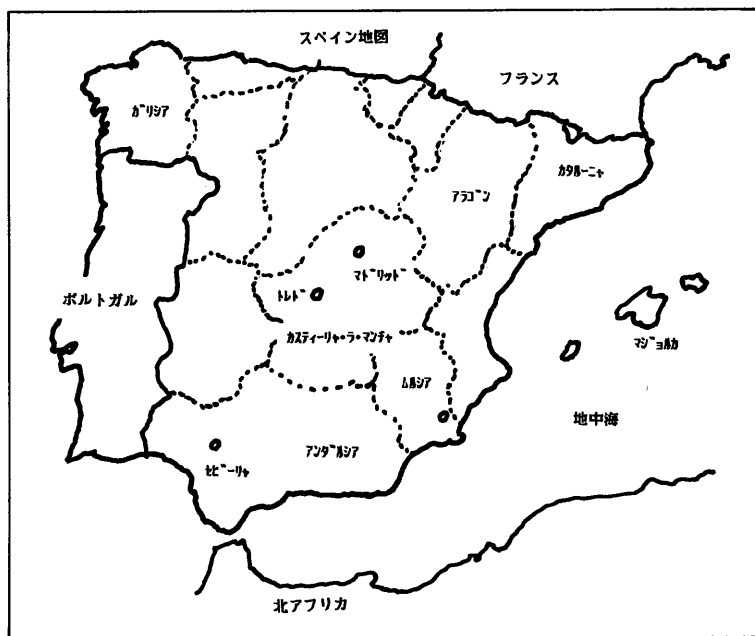
第3部 地理的分布と派生音楽（セビリャーナとポレロについて）（スペイン全図参照）

地理的なセギディーリャの分布・普及はたいへん広大である。例えばカスティーリャ、ラ・マンチャ地方では Castellanas, Manchegas, として知られている。同様に、他の地域では相応する様式と旋法を持った独自の名称のセギディーリャが存在している。ムルシア地方では Murcianas 又は Parrandas と呼ばれ、アンダルシア地方では Sevillanas, カナリア諸島では Saltonas, 旧カスティーリャ地方では Habas verdes という名称で人々に知られている。

更に、セギディーリャの舞踏がフラメンコ化して現れる時は gitanas 又は playeras, chambergas 又は torrás, といった名称が付されている。

アンダルシアのセビリャーナス sevillanas ではセギディーリャのリズムが最も生き生き（速く）として現れた例となっている。歌と踊りと、カスタネットやドラムで伴奏されるリズム楽器間の関係を、図式に表せば以下のようなになる。歌・カスタネット・太鼓は結果的に8分の3拍子のリズムへ混合される事になる。

これらのリズムはポレロの伴奏においても大きくは違わない。セギディーリャの子孫として、より一層メロディックで幾分ゆっくりしたリズムがポレロの音楽的特徴と言える。18世紀の出現を信じられているが、それはセバスティアン・ロレンソ・セレス（別名ムルシア人 Requejo または Anton Boliche）による舞踊化のおかげで1780年代の10年間にこの舞踊音楽が大流行し



スペイン全図

たことによっている。そして創作者の名字(Boliche)の音が派生してこの舞踊音楽が結局ボレロと命名されたのであろうと推定される意見がある。

別の考えとしてイサ・サマカラ (Iza Zamácala) 別名ドン・プレシーソ (Don Preciso) (前出) はボレロの命名創作について次ぎのように述べている。

「ドン・セバスチャン・セレスには、ラマンチャの若者達の踊りは(高貴ゆえ)次ぎのように見えた。とてもゆっくりしたテンポで、彼らの持っていたセギディーリャと若干変化した異なる踊りをのようにそれは見えた。何度も繰り返されるステップが飛ぶように(舞うように) Volaba 信じられたか、または少なくともその様な形態に感じとった。」

これらからは結局「飛翔」を意味する VOLEO が派生して BOLERO となった可能性がある。カスティーリャ語文字表記では、VとBの間に発音の区別が全く無いので混同されやすい⁽⁷⁾。

更に踊り手がスカートに付けていたボラス Bolas、またはマドロノス Madronos と呼ばれる [Bolerás]がその名前の起源であると言う意見がある。現在の所、ボレロの命名に関するその他の意見は無い。

セギディーリャとボレロの関係について舞踊的見地からの明快な考え方を、1820年にフランス語から翻訳されたアントニオ・カイロン Antonio Cairón⁽⁸⁾の舞踊教本の要約の中から引用する。

「ラマンチャのセギディーリャと我々が呼んでいるものはボレロと相違がない。同じ歴史からなり、同じステップを踏み同じ詩句のリフレインからなり、同じ休止からなる。そして同じ世代に組み合わさって行われてきた。また同じ小節数で4分の3拍子という同じテンポから

The image shows a musical score for three instruments: Canto, Castañuelas, and Tamboril. The Canto staff has a melody of eighth and sixteenth notes. The Castañuelas staff has a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a double slash symbol indicating a rest. The Tamboril staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

楽譜—2

なっている。ラマンチャの人は8分の6拍子で踊るのだが、動き方は全く同じように行われる。相違点がただ一つある。それはラマンチャでは動きがせわしく踊られるということである。これに比べ、ポレロは長さが倍に単純変化してゆったりとしたリズムで踊られるということである。この事を言い替えるなら、セギディーリャはポレロが考案（作り出された）された初期の頃のように踊られていたということである。」

以上からも推定できるように現在の芸術的音楽、特にラベル作曲の「ポレロ」等からの印象から判断すると生のセギディーリャが祖先であることを想像するのはかなり大変である。

これに比べ、生のポレロと命名された民俗音楽では関係を想像することは、より容易である。セビリャーナスやポレロがセギディーリャを基として分化してきたと考える事は、現在のスペイン音楽学研究学界では定説である。

セギディーリャと同様にポレロは次ぎの4つの部分から構成されている。

1. 導入部 3小節
2. 「出」 3小節
3. 「繰り返し」「戻り」 3小節
4. 「歌詞」 Copla 9小節

「ポレロ」の普及は「セギディーリャ」と同様たいへん広い地域に及んでいる。特にイベリア半島の南半分全域とレバンテ（地中海沿岸バレンシアとムルシア地方）一帯では、きわめて普及している。

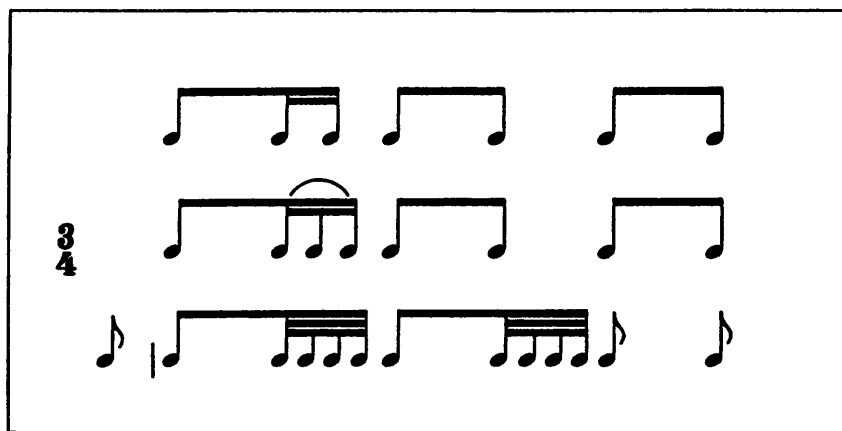
マジョルカ島においても、良く知られている。（ここでは、ポレロの一般的な名称がしばしば固有の名称によって取って代わられることがある）

マジョルカでのポレロの存在は1838年のジョルジュ・サンド（シヨパンと同道した）による次の文章によって確認できる⁽⁹⁾。

「マジョルカ人達のポレロ（複数）は先祖達の荘重さを持っている。しかしアンダルシアでは好まれる俗世間的な魅力には欠ける。」

「男や女達は腕を広げて動かさず、指を小刻みに回してカスタネットを続けながら踊る」

ポレロに於いては、次ぎのようなリズム伴奏型が典型である。



楽譜—3

結 語

スペイン本国においても、個人的感想や意見によって民俗音楽相互の関係や伝搬について語られる事が多い。遠隔地の日本では、更に二重・三重の間接訳や当人の思いこみによる断定がラテン音楽の分析等で特に良く見られる傾向である。筆者はなるべく多岐に渡る文献や具体的事例を基に基本的な誤りが生じないように注意した。その結果独自の発見や考えがあまり出来得ないものとなってしまった。(MI)の旋法について、スペインの音楽学者達の独特な考え方(彼らはミの旋法について絶対的にフリギア旋法と区別している) — 歴史的な理解が筆者には充分でない。この点に付いて今後より一層根元的な研究を進めたい。

何れにせよ本論の中核を成す考え方の根底はマドリッド王立上級音楽院のエミリオ・レイ・ガルシア教授の教えによるものであり、誌上をかりて謝意を表したい。

主要参考文献

- A) Josep Crivillé i Bargalló; Historia de la música española, 7. El folklore musical (Alianza Editorial, 1983, madrid)
- B) R. P. Dionisio Preciado; Folklore Español (STVDIVM EDICIONES, 1969, madrid)
- C) Juan Hidalgo Montoya; FOLKLORE MUSICAL ESPAÑOL (A. Carmona. Editor, 1974, madrid)
- D) Diccionario ANAYA de la Lengua (1991, madrid)

注 釈

- (1) García Matos, Manuel; Magna Antología del Folklore Musical de España 「スペイン民俗音楽大系」他、この分野に於ける総合的科学的な研究を手掛けた第一人者。Danzas Populares de España, Castilla la Nueva, 1, 1957, madrid, p-23 より引用。

- (2) 1479年カスティーリャの女王「イサベル1世」とアラゴン王「フェルナンド2世」の結婚によりスペインが統一国家へ歩み始めた。輝けるこの時代を指す。
- (3) M. Querol; *La Música en las obras de Cervantes*, (Barcelona, 1948)
- (4) *Tiranas* (アンダルシアの民謡でカンテ・フラメンコ的一种。8分の6拍子。歌詞は四行詩のコプラ。通常はギター伴奏のリズミカルな曲)・*Polos* (アンダルシアの舞踏・音楽。8分の3拍子)
- (5) *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*, madrid, 1854.
- (6) スペイン民俗音楽の中には歴史的・地理的に大きく2つの分流があるとされている。一つは北緯何度かより以北、つまりバスク地方やピレネー山脈或いは北部カンタブリア海に面した地方カタルーニャー帯がそれで、もう一方は国外から国全体の特徴として決めつけられたような東洋的アラビア的とも言われるものである。後者がアンダルシア音階と称されるもので「ミ」の旋法の下行導音のファヤラにつながるソのシャープがより一層狭く歌われる。この特徴を持った音階を通常指す。
- (7) 例えばバスク地方に現在公的には BERGARA と表示されている地方都市があるが、実際の街路やバス停等には VERGARA と書かれたままになっている。
- (8) A. Cairón, *Compendio de las principales reglas del baile 1820*, madrid.
原典はフランスで翻訳者不詳、スペインの古代近代の代表的舞踏に関する教練法と幅広く正確な解説を認められている。
- (9) G. Sand, *Un invierno en Mallorca*, tercera parte, 1, "Una fiesta en la Cartuja", p-145.