

平成 26 年度 博士論文

作曲家イルデブランド・ピッツエツティの音楽劇作法の形成
——詩人ガブリエーレ・ダンヌンツィオとの共同制作をめぐって——

東京藝術大学大学院音楽研究科
博士後期課程 平成 22 年度入学
音楽専攻 音楽文化学領域
学籍番号 2310917
原口昇平

平成 26 年 10 月 2 日

要旨

本論文は、作曲家イルデブランド・ピッツェッティ(1880-1968)の音楽劇作法の形成のありかたを、詩人ガブリエーレ・ダンヌンツィオ(1863-1938)との共同制作から解明する試みである。

ピッツェッティはプッチーニ亡き後のイタリア芸術音楽を主導した人物のひとりである。にも拘わらず、とくに彼の死後、詳細な作品分析によって再検討されることはめったになく、むしろレスピーギ、カゼツラ、マリピエロらとともに「1880年世代」という世代論的範疇に括られつつそのイデオロギーに関して論じられるようになり、彼らと同じように19世紀イタリアロマン主義歌劇や真実主義歌劇の特徴を避けていることをもって「反ロマン主義者」と評されるに至っている。

しかし彼の美学的言説や実作を見ればその評価に疑問が生じる。前者に関しては、彼は例えばあるときロマン主義を擁護する共同宣言に署名している。また後者に関しては、引き延ばされたある瞬間における登場人物の感情を爆発的に表現する拡大アリア形式や有節の歌い上げやすい旋律を、彼は自作で確かに避けているが、だからといってロマン主義に反抗していたとは限らない。ロマン主義が形式ではなく思潮ないし精神であるからには、作曲家がすでにそのあらわれと認められた形式的特徴を避けていたとしても別の新たな方法によってその精神を実践していた可能性がある。

本論文は、以上の観点から、ピッツェッティの作曲家としての出発点であった詩人ダンヌンツィオとの共同制作のうち、とくに作曲家の最高傑作であるとともに彼が生涯固守する方法論をうちたてたとされる歌劇《フェードラ》(1909-1912)に着目し、そこへ至る要請、準備、実践を描き出すため、それぞれに1章ずつ割り振って論じる。

第1章では、主にダンヌンツィオの評論『歌劇《ジュディッタ》について』(1887)から小説『炎』(1900)までのテキストを読解しながら、ピッツェッティの1908年ごろの講演へつながっていく新しい歌劇の要請についてその内容と背景を探る。彼らはともに、歌劇において音楽ではなく劇 *dramma*こそを至上としたうえで、国外における直近の音楽の傾向を強く意識しつつ古い音楽に根ざした新しい音楽劇を構想しながら、19世紀後半のワグナー現象によってイタリア歌劇に生じた危機を克服しようとしていた。

第2章では、歌曲《牧人たち》を詩と楽曲の両面から分析する。そして作曲家が詩にみられる独特な要素を音楽によって表現しようと苦心した結果、自ら「劇にふさわしい」

とする通作歌曲形式に至ったことを明らかにする。詩においては、話者が、秋の訪れを予感しながら眼前に故郷の牧人たちの姿を見出して、季節のうつろいに合わせて移動する彼らとともに永遠の自然の営みのなかへ融けこむことを夢想していた。音楽をみると、声楽パートは牧人たちの印象を反映した旋律作法をとる一方で、ピアノパートが単一主題の部分的反復と変形のプロセスを展開することによって牧人たちの奏でるザンポーニャの音色の記憶から波立つ海の印象まで詩の話者の内面の動きを表現していた。作曲家は、言葉の語り手が夢想から現実へ立ち戻って孤独を意識するまでの感情の動きにこそ劇を見出して、その表現のためにふさわしい手法を選び取ったのだ。

第3章では、歌劇《フェードラ》の台本読解と楽曲分析を行う。それによって、作曲家が、音楽のなかに台本の文体的特徴を反映しながらその登場人物の感情のうつろいと噴出を表現しようとして、周期的な楽節構造を歌曲《牧人たち》と同じように排除しつつ主題の部分的反復と変形を行ったことを確認し、さらには声楽パートに独特の朗唱スタイルを新たに導入したことを明らかにする。声楽パートは、主人公が狂気に近いほど感情を高揚させながら自らの秘めた欲望を暗示するとき、主に言葉のリズムにしたがって和声音上を同音連打するか跳躍進行する「語り」から、主にいつそう自由なリズムでなめらかに順次進行しながら旋法の特徴音を出現させる「歌」へと推移していた。旋法に感情喚起力を認める古代ギリシャ以来の考え方にこだわったピッツェッティは、当時の古代ギリシャ音楽研究に基づく半音階的旋法やグレゴリオ聖歌を思わせる全音階的旋法を声楽パートに出現させることによって、登場人物の声にあふれだす感情を観客のなかに湧き上がらせようとしたのだ。

以上により、ピッツェッティが、ダンヌンツィオとともに新しい歌劇を求めながら、テクストに内在する劇を音楽的に表現しようと試みた結果、言葉の語り手における感情のうつろいをいつそう動的に表現する音楽劇作法を形成したことを、本研究は立証する。そこにあらわれているのは、新しい様式を求める近代精神と、個の内面にまで踏み込んだ復古精神の融合であり、民族主義的ロマン主義というべきものである。

凡例

1. 括弧

- 1.1 「 」 (1)和文からの引用。
(2)洋文から引用された文の和訳と原文。
(3)詩集または評論集に収録された詩または評論の和題名。
(4)雑誌論文の和題名。
- 1.2 『 』 (1)和文からの引用中の引用文。
(2)洋文からの引用中の引用文の和訳。
(3)単行本の和題名。
(4)雑誌の和題名。
- 1.3 〈 〉 曲集に収められた一曲の和題名。
- 1.4 《 》 楽曲または曲集の和題名。
- 1.5 () 補足。生没年の表示を含む。
- 1.6 [] 引用文中に含まれる語句への補足。

2. 音楽用語

- 2.1 小節数 原則的にアラビア数字で表記。
- 2.2 音名 原則的にドイツ音名で表記。
- 2.3 調名 上に同じ。ただし譜例・図ではドイツ式に C : などと略記。
- 2.4 旋法名 主音をドイツ音名で表記し、旋法名を階名式で表記する。
例: d, e, f, g, a, h, c, d → 「d 音を主音とするレの旋法」
- 2.5 和声 譜例や図では次のように略記。
e moll の属和音の基本形 → e: V
A dur の上主音を根音とする短 7 和音の第 2 転回形 → A: ii $\frac{4}{3}$
池本武『和声学 1・2』東京:全音楽譜出版社、1994 年。

3. 外国語の人名と地名

- 3.1 歴史的人名 初出時は姓名カタカナ表記+原語表記+(生没年表示)、
2 回目から姓のみカタカナ表記。

- 3.2 その他人名 初出時は姓名カタカナ表記+原語表記、
2回目以降は姓のみカタカナ表記。
- 3.3 地名 初回登場時からカタカナ表記のみ。

目次

序章	8
0.1 作曲家の肖像	8
0.2 先行研究における作曲家の評価について.....	10
0.3 研究の対象と方法	15
第1章 ダンヌンツィオの問い——新しい音楽劇の要請.....	17
1.1 詩人の歌劇批判	19
1.1.1 批判の要点	19
1.1.2 批判の立場と文脈.....	23
1.2 歴史的背景	26
1.3 詩人の対抗意識	35
第2章 ピッツェッティの準備——歌曲《牧人たち》.....	40
2.1 詩	41
2.1.1 各詩節の内容と構成	41
2.1.2 自己、牧人、自然	47
2.1.3 小結論	50
2.2 音楽.....	51
2.2.1 全体の特徴	51
2.2.2 主題の部分的反復と変形のプロセス	54
2.2.3 小結論	59
第3章 ピッツェッティの答え——歌劇《フェードラ》.....	59
3.1 台本	62
3.1.1 歌劇台本と原作戯曲の関係	62
3.1.2 主人公の感情表現——欲望の暗示	67
3.1.3 主人公の欲望の本質——先行例との比較	77
3.1.4 小結論	81
3.2 音楽.....	83
3.2.1 全体の特徴	85
3.2.2 声楽パートにおける「語り」から「歌」への推移と旋法の前面化	89

3.2.3 小結論	99
終章	102
謝辭	106
参考文献	107

序章

この研究は、イルデブランド・ピッツェッティ Ildebrando Pizzetti (1880-1968)の劇音楽作法の基盤を解明することを目指す。それに際して、作曲家としての彼の出発点であったガブリエーレ・ダンヌンツィオ Gabriele d'Annunzio (1863-1938)との共同制作に焦点を当てる。

0.1 作曲家の肖像

ピッツェッティは 20 世紀前半のイタリアにおける代表的な作曲家のひとりである。彼は、グイド・M・ガッティ Guido Maggiorino Gatti (1892-1973)とジョン・C・G・ウォーターハウス John Charles Graham Waterhouse (1939-1998)が評しているように、「同世代の保守的な作曲家たちのなかで最も尊敬され、影響力を誇った人物¹⁾」だった。

ピッツェッティは、かなり若いころに作曲、著述、教育という 3 つの分野における活動からその主導的な立場を確立した。彼は早熟な理論家肌の作曲家かつ教師だった。

彼は、1895 年から 1901 年までパルマ音楽学校においてテレスフォロ・リーギ Telesforo Righi (1842-1930)とジョヴァンニ・テバルディーニ Giovanni Tebaldini (1864-1952)に師事して卒業資格を得たのち、作曲を続けながら主に個人指導などで生計を立てていたが、1905 年から 1915 年までのダンヌンツィオとの共同制作を通じて発表した作品群によって気鋭の作曲家として一躍世に出ていった。以後、そのなかで獲得された語法を基本に据えつつ、とくに歌劇に力を注いだ。歌劇 15 作のうち代表作としては《フェードラ Fedra》(1915)、《デボラとヤエーレ Debora e Jaele》(1922)、《大聖堂の殺人 Assassino nella cattedrale》(1958)がある。他に管弦楽曲や室内楽曲も書いており、印象深い作品としてピアノと管弦楽のための協奏曲《盛りの季節の歌 Canti della stagione alta》(1930)、ヴァイオリンとピアノのためのソナタ(1919)が挙げられる²⁾。

同時に、彼は早くも 1900 年から著述活動をはじめていた。はじめは故郷パルマの地方紙へ主に演奏会評を寄稿していたが、1907 年から国内外の新しい声楽作品の分析や、音楽劇の歴史に関する省察や、音楽劇作法をめぐる理論を、ミラノ、トリノ、フィレン

¹ Guido M. Gatti and John C. G. Waterhouse, "Pizzetti, Ildebrando," in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed January 15, 2010. <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/21881>>

² Ibid.; Mario Baroni et al., *Storia della Musica* (Torino: Einaudi, 1988), p. 461.

ツェ、ローマなどイタリア主要都市の有力誌で発表するようになっていった。ここから 1923 年まで評論家として最も多産な時期に入り、未来派との論争³などさまざまな議論に関わった。とりわけ、1908 年 11 月から移り住んだフィレンツェで、ジュゼッペ・プレッツォリーニ Giuseppe Prezzolini (1882-1982) 主宰の文芸・思想誌『ラ・ヴォーチェ La voce』に 1909 年から 1915 年まで寄稿しつづけ、当時の多分野にわたる文化人たちと交流しながら存在感を高めた⁴。その後も晩年にいたるまで、ピッツェッティは『ラ・ラッセニャ・ムジカーレ La Rassegna Musicale』、『ラ・トリブーナ La Tribuna』、『コツリエ・デッラ・セーラ Corriere della Sera』など各紙で保守的な論客として活動した。こうした長年の著述活動のおかげで音楽評論家としての名声を確立し、とくに 1929 年から 1937 年にかけて百科事典の項目記事の執筆を多数任されることになった⁵。

教育の領域でも彼の貢献は少なくなかった。彼は、立ち遅れていたイタリアの音楽教育の制度改革について積極的に提言を行ったばかりでなく、実際に教育現場で活躍した。パルマ音楽学校講師(1907)、フィレンツェ音楽学校講師(1908-1917)、同校長(1917-1924)、ミラノ音楽院院長(1924-1936)、ローマ聖チェチーリア音楽院教授(1936-1947)、同院長(1947-1952)を歴任し、1958 年に 78 歳で教壇を去るまで有能な音楽家を多数輩出した。そのなかには、国内外の古典的な文芸作品に基づく歌劇や歌曲をつくった後にハリウッドで活躍したマリオ・カステルヌオーヴォ＝テデスコ Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)、数々の名作映画の音楽で世界に名を馳せたニーノ・ロータ Nino Rota (1911-1979)、第 2 次世界大戦後に前衛音楽の分野で注目を集めたフランコ・ドナトニー Franco Donatoni (1927-2000)らがいた⁶。

³ Francesco Barilla Pratella, *Manifesto dei Musicisti futuristi* (11 ottobre 1910); e poi ripreso in *Musica futurista* (Bologna: Bongiovanni, 1912). E Ildebrando Pizzetti, "Musicisti futuristi?" *Nuova Musica*, XVI/204-205 Firenze 5-20 Gennaio 1911: 3-4.

⁴ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia* (Parma: La Pilotta, 1980), pp. 411-422.

⁵ Ildebrando Pizzetti, "Africa (Musica)," in AA. VV., *Enciclopedia Italiana*, vol. I (Roma: Treccani, 1929), pp. 774-777; Id., "Bellini, Vincenzo," in AA. VV., op. cit., vol. VI (Roma: Treccani, 1930), pp. 562-566; Id., "Composizione (Musica)," in op. cit., vol. VI (Roma: Treccani, 1931), pp. 5-6; Id., "Declamazione. Declamazione musicale," in AA. VV., op. cit., vol. VII (Roma: Treccani, 1931), pp. 463-464; Id., "Recitativo," op. cit., vol. XXVIII (Roma: Treccani, 1935), p. 958; Id., "Schubert, Franz Peter" in op. cit., vol. XXXI (Roma: Treccani, 1936), pp. 125-127; Id., "Schumann, Klara Josephine," in op. cit., vol. XXXI (Roma: Treccani, 1936), p. 131; Id., "Schumann, Robert Alexander," in op. cit., vol. XXXI (Roma: Treccani, 1936), p. 131-133; Id., "Tebaldini, Giovanni," in op. cit., vol. XXXIII (Roma: Treccani, 1936), p. 372; Id., "Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco," in op. cit., vol. XXXV (Roma: Treccani, 1937), pp. 151-157

⁶ Guido M. Gatti and John C. G. Waterhouse, op. cit.

0.2 先行研究における作曲家の評価について

それほど重要な人物であるにも拘わらず、ピッツェッティの音楽はこれまで必ずしも十分に研究されてはこなかった。

その主要な原因はおそらく彼の政治的立場に求められる。ピッツェッティがイタリア芸術音楽において主導的地位を占めた時期の大半は、ファシスト政権時代(1923-1943)にあたる。そのころ彼は体制にかなり接近していたように見える。現に彼は、ベニート・ムッソリーニ Benito Mussolini (1883-1945)の主導により1929年に設立されたイタリア王立学士院 *Reale Accademica d'Italia*⁷から、1931年度ムッソリーニ賞を受賞しており⁸、第2次世界大戦直前の1939年6月には同院会員に任命されている⁹。さらには、1940年2月から6月にかけて、日本政府からの依頼を受けたイタリア政府の指示にしたがって、イタリアを代表していわゆる「皇紀2600年奉祝曲」を作曲している¹⁰。したがって第2次世界大戦後にピッツェッティがファシスト政権後期の「公認」作曲家のひとりと見なされたとしてもあまり大きな驚きはない。

おそらくこのせいで、ピッツェッティをめぐる先行研究は、20世紀後半、彼の個別の作品の細部に注意を向けてこなかった¹¹。とりわけ、それ以前に演奏会評によって形作

⁷ 1926年3月25日制定の学士院法によれば、これは「民族の精神と伝統にしたがって、学問および芸術の調和と振興をはかり、その国民的性格を純粋に保ち、国外におけるその普及と感化を助ける」ことを目的とし、数学・理学・自然科学部門、道徳・歴史科学部門、芸術部門、文学部門から構成されている。任命者は、名目上は国王ということになっていたが、事実上はムッソリーニだった。次を参照。Stefano Biguzzi, *L'orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo* (Torino: UTET, 2003), p. 85.

⁸ [s. n.] “Pizzetti, Ildebrando,” op. cit., vol. XXVII (Roma: Treccani, 1935), p. 466.

⁹ Bruno Pizzetti, op. cit., p. 278. なお、ピッツェッティ自身は実はこの待遇に複雑な思いを抱いており、その思いをごく限られた人間にだけ打ち明けていたのではないと思われる。その可能性は、彼ともっとも親しかった作曲家たちの手紙から読み取ることができる。カステルヌオーヴォ＝テデスコも、マリピエロも、ともに学士院会員への任命を知ってただちに別々に手紙を送っているが、しかしいずれも(検閲を恐れてかあいまいな皮肉を含む前置きのあとに)「私がお祝いするのは、あなた[ピッツェッティ]ではなく、あなたを学士院に入会させることのできた人々です」と述べている。Mario Castelnuovo-Tedesco, *la lettera a Pizzetti* (12 giugno 1939), conservata nella Biblioteca Palatina di Parma: Fondo Pizzetti Ep. C. 18; Gian Francesco Malipiero, *la lettera a Pizzetti* (13 giugno 1939), conservata nella Biblioteca Palatina di Parma: Fondo Pizzetti Ep. G. 63.

¹⁰ Bruno Pizzetti, op. cit., p. 282; イレデブランド・ピツェッティ『交響曲イ長調 紀元二千六百年奉祝』東京:紀元二千六百年奉祝會,昭和15年[1940年]。

¹¹ この現象は、とくに彼の没した1968年以降、代表作の上演回数が著しく減少している現象と平行している。一例として歌劇《フェードラ》の上演記録(楽譜の版元ソニー・エニョ社提供)を挙げる。この歌劇は、初演された1915年から作曲家の死去する1968年までは、平均しておよそ3年に1回の割合で上演されている。しかし、1969年から20世紀末まで、歿後20周年にあたる1988年のただ1回しか上演されていない。21世紀に入ると、歿後40周年にあたる2008-2009年のシーズンで3回上演されているが、すべてイタリア国外の公演である。上演年と上演地の内訳は

られた作品評価をあらためて入念な楽曲分析によって見直そうとする研究は見当たらない。代わりに関心の対象となったのは、ファシスト政権下でともに主導的位置に立った同世代の作曲家たちのあいだに共通するイデオロギーであった。

ピッツェッティは、まさしくこの観点から、マッシモ・ミラ Massimo Mila (1910-1988)、マリオ・バローニ Mario Baroni (1934-)、グイド・サルヴェッティ Guido Salvetti (1940-)をはじめとする第2次大戦後のイタリア音楽学家たちによって、ムツソリーニと同じ「1880年世代 La generazione dell'Ottanta」に分類されるようになった。この世代の作曲家たちはジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) 死後にイタリア芸術音楽を担ったとされ、その中心人物としてはのちに国際現代音楽協会イタリア支部となるイタリア近代音楽協会 La Società Nazionale di Musica を1916年に設立した人々が挙げられる。すなわち、ピッツェッティの他、世界的に有名な交響詩ローマ三部作 (1916, 1924, 1929) や16世紀音楽に取材した古典主義的な3つの管弦楽組曲《リュートのための舞曲とアリア》(1917, 1924, 1932) で知られるオットリーノ・レスピーギ Ottorino Respighi (1879-1936)、また17-18世紀の作曲家たちを研究する一方で独創的な音楽を書きつづけたジャン・フランチェスコ・マリピエロ Gian Francesco Malipiero (1882-1973)、パリ音楽院で学んだ後に1920年代から古典主義的な器楽作品を次々と発表しながら国外の先進的な音楽の普及に取り組んだアルフレード・カゼツラ Alfredo Casella (1883-1947) である。大きな傾向として、彼らは、19世紀イタリアのロマン主義歌劇や ^{ヴェリズモ} 真実主義 歌劇の伝統を拒絶しながら、それらの影に隠れてあまり取り組まれてこなかった器楽に力を注いだ。そのなかで、一方ではかつてヨーロッパで強い影響力をもった18世紀以前のイタリア音楽の様式へ立ち戻りつつ、他方で先進諸国の音楽における直近の傾向に対応することによって、自国の芸術音楽の「脱地方化 sprovincializzazione」を推し進めながらヨーロッパの文化的発展の競争のなかへ参入しようとした、とされる¹²。

次の通り。1915年ミラノ、1920年パルマ、1920年ブエノスアイレス、1924年ナポリ、1925年ブエノスアイレス、1926年リスボン、1931年トリノ、1935年ローマ、1939年ミラノ、1939年ミラノ、1941年ローマ、1941年ローマ、1943年トリエステ、1948年パレルモ、1955年ミラノ、1959年ミラノ、1961年ナポリ、1966年ローマ、1988年パレルモ、2008年エアフルト、2008年モンペリエ、2009年ロンドン。

¹² Massimo Mila, *Breve storia della musica* (Torino: Einaudi, 1946), pp. 419-424; Mario Baroni, et al., *Storia della Musica* (Torino: Einaudi, 1988), pp. 458-462; Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, «Storia della Musica» a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X (Torino: EDT, 1991), pp. 302-311. なお、かような世代観は、中心人物のひとりとなるカゼツラの次の見解に強く影響されている。「イタリアの近代的様式を創造すること、それこそが私

この世代論の普及により、ピッツェッティ個人の姿勢もその範疇で評価されるようになった。実際、近年出版されたいくつかの音楽史書のなかでも、彼の姿勢は「1880年世代」と同様に19世紀イタリアのロマン主義歌劇の特徴をとっていないことをもって「反ロマン主義的 antiromantico¹³」とされている。

しかしここで疑問が生じる。

ピッツェッティの姿勢をロマン主義に反するものとしてと見なす評価は、作曲家自身の美学的主張とのあいだに食い違いを生じている。もっとも明らかな例は、彼が1932年にレスピーギ¹⁴やリッカルド・ザンドナーイ Riccardo Zandonai(1883-1944)ら10名とともに共同で署名した『19世紀ロマン主義芸術の伝統を擁護するイタリア人音楽家たちの宣言 Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento』だ。この宣言は、当時カゼツラを中心として展開されていたロマン主義批判に対抗して、その擁護を表明していた。そしてカゼツラの主唱する「規範への回帰」に基づく「客体的」または「古典主義的」音楽¹⁵を、「もっぱら音自体のための音を表現

の世代の懸案だった。この世代がものを考え始めたとき、イタリアらしいといわる音楽の典型といえばただ19世紀の歌劇やプッチーニ・ブルジョワ的な真実主義の歌劇だった。だから、こうした偏狭かつ時流に反する考え方に揺さぶりをかけ、イタリア音楽の根底はかつてまったく異なりもっと深く多様であったのだということをもっと音楽家たちに、次いで大衆に考えさせることが、緊急の責務だったのだ。」次を参照。Alfredo Casella, “la lettera a Guido Pannain,” in AA. VV., *Rassegna Musicale - Antologia*, a cura di Luigi Pestalozza (Milano: Feltrinelli, 1964); e poi ripresa in Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, op. cit., p. 361.

¹³ 次の音楽史書を参照。Eugenio Raneri, *La moderna musica. Storia della musica dal Settecento al Novecento* (Trento: UNI, 2011), p. 259; Guido Boffi, *Musica. Schemi riassuntivi, quadri d'approfondimento* (Novara: De Agostini, 2009), p. 254. 他にも、音楽史家グスターヴォ・マルケージはトスカニーニについて書いた本のなかで同時代人であるピッツェッティの企図について次のように述べている。「ピッツェッティの劇の企ては、反ロマン主義的であり、反ヴェリズモ的である(……)。彼にとって、歌劇の真の様式にとって必要不可欠な言葉と音楽の結びつきは、18-19世紀にバル・カントの作曲家たちによって、また20世紀にもなお生きていたメロディー至上主義者たちによって、捨て去られてしまったのだ」次を参照。Gustavo Marchesi, *Toscanini e Parma* (Parma: Monte Università Parma, 2007), p. 55.

¹⁴ なおレスピーギにおけるロマン主義と古典主義の並存については次を参照。原口昇平『オットリーノ・レスピーギのミクロコスモス——歌曲集《G. ダンヌンツィオ『楽園詩篇』による4つの抒情詩》の分析と解釈』東京藝術大学大学院修士論文(音楽文化学音楽文芸研究領域)、2010年。

¹⁵ カゼツラは、1929年、『私と他の人々の新古典主義』という論考のなかで、「天才信仰」や「芸術における規範を廃止しようという要求」を19世紀芸術の負の遺産として挙げたうえで、「諸々の過ちの責任はロマン主義に着せられる」と非難した。そして18世紀以前のイタリア音楽に倣って「規範へ回帰すること」の必要性を訴え、その先駆的模範をイーゴリ・ストラヴィンスキー Игорь Стравинский (1882-1971)に見出し、1920年以降の彼の音楽の様式を「客体的」または「古典主義的」と評していた。次を参照。Alfredo Casella, “Il neoclassicismo mio e altrui,” *Pègaso. Rassegna di lettere e arti* I/5 (1929): 576-583.

するばかりで、その音を生み出す生命の息吹を表現しない」音楽と位置づけて批判したうえで、「イタリアの偉人たちのものであった過去のロマン主義は、いまでも喜びと悲しみのなかで生きつづけており、さらにのちには明日のロマン主義となるだろう」と結んでいたのだ¹⁶。

もっとも言説が実態と矛盾することはよくあるので、楽曲を見ていく必要がある。するともうひとつの問題に気づくことになる。確かにピッツエッティは、イタリア音楽史のうえでロマン主義歌劇 *il melodramma romantico* と定義される音楽の形式的特徴を、自作の歌劇のなかで採用していない。しかしそれをもって、彼が反ロマン主義 *antiromantico* の姿勢をとっているとは必ずしもいえない。

どういうことか？ ここでイタリア音楽史の通説を確認しておきたい。ロマン主義は、感性を重んじながら理性ではとらえきれない自然や狂気を探求することによって、絶対、無限、超越を表現しようとする 19 世紀前後のヨーロッパ文化に広くあらわれた思潮である。それは、ドイツ音楽においては主に洗練された器楽の作曲と演奏に結びついたのに対して、イタリア音楽においては歌劇のなかにあらわれた¹⁷。そこでは、18 世紀歌劇において育まれた形式的慣習と、台頭してきた市民階級から生まれた新しい詩的衝動とが、激しく対立することなく折り合いつつ、個に重きを置く新しい表現をつくりだした¹⁸。その展開は、通例、ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868)、ヴィンチエンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835)、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848)、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) の 4 人を挙げて説明される¹⁹。まずロッシーニが、言葉によって表現されがたい個々の登場人物を突き動かす力を音楽によって表現するため²⁰、18 世紀歌劇のメタステージ

¹⁶ AA. VV., “Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell’arte romantica dell’Ottocento,” *Stampa e Corriere della Sera*, 17 dicembre 1932; e poi ripreso in Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* (Fiesole: Discanto, 1984), pp. 141-143.

¹⁷ Mario Baroni et al., *Storia della musica* (Torino: Einaudi, 1999), p. 314.

¹⁸ *Ibid.*, p. 314.

¹⁹ *Ibid.*, p. 314-326; Guido Boffi, *Musica. Schemi riassuntivi, quadri d’approfondimento* (Novara: De Agostini, 2009), pp. 168-176.

²⁰ ロッシーニは友人との会話のなかで次のように述べている。「音楽は、いわば登場人物が行動するその場を満たす雰囲気そのものである。その場において、音楽は、登場人物たちを駆り立てる欲望、その者たちに生気を与える希望、その者たちを取り巻く歓喜、その者たちを待ち受ける幸福、その者たちを吸い込みかけている奈落を表現する」Antonio Zanolini, “Una passeggioata con Rossini” *La Moda* 6 (19 gennaio 1837): 26..

オ的な定型を取り入れつつ拡張した²¹。とくに、劇の進行を担うレチタティーヴォと、劇の進行をいったん止めて引き延ばされた瞬間のなかに登場人物の激しい感情を表現するアリアとを受け継いだうえで、後者を発展させて、3部か4部から成る拡大されたアリア形式の基礎をつくった。それは「^{ソリタ・フォルマ}定型」と呼ばれ、具体的には、緩やかなアダージョまたはカンタービレ、中間部としてのテンポ・ディ・メツツォ、華やかなカバレッタをもつ形式である(重唱の場合にはアダージョの前にテンポ・ダツタッコが置かれる)²²。次いでベッリーニ、ドニゼッティ、ヴェルディが、この拡大アリア形式をそれぞれ展開しながら、かつてのダ・カーポ・アリアとは比べものにならないほど爆発的な感情表現を成し遂げた。ベッリーニは、雄大な自然に囲まれたスイスの山村を舞台とする《夢遊病の女 La sonnambula》(1831)で、またドニゼッティは《ランメルモールのルチア Lucia di Lammermoor》(1835)で、それぞれ有名ないわゆる「狂乱の場」をつくりだしていった²³。ヴェルディの《ラ・トラヴィアータ La Traviata》(1853)第1幕3曲も同様にこの形式をとっており、そこではヴィオレッタが「心臓に苦痛と歓喜を交互にもたらず全宇宙の神秘的な脈動である愛 amor ch'è palapito dell'universo intero, misterioso, altero, croce e delizi al cor²⁴」に狂気に近いほど激しく陶醉する様子が描かれている。こうした発展のなかで、有節形式の歌い上げやすい旋律によって登場人物の感情表現を追求する傾向が強まっていった。やがて拡大アリア形式が19世紀末にかけて番号オペラからの脱却とともに解消されていく一方で、歌い上げやすい旋律の志向そのものはジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924)やピエトロ・マスカーニ(1863-1945)らのいわゆる〈新楽派 Giovane Scuola〉の歌劇のなかにいっそう激しくあらわれる。

翻ってピッツェッティの歌劇をみると、拡大アリア形式や有節の歌いやすい旋律はまず見られない。しかしそのことは、ピッツェッティがロマン主義に反抗していた証だとはいえない。なぜならロマン主義は形式そのものではないからだ。それは、思潮ないし精神であるからには、排他的にひとつの形式だけと結びついて現象するとは限らない。言い換えれば、ある歌劇が、すでにロマン主義のあらわれとして認められた音楽的特徴を

²¹ Mario Carrozzo e Cristina Cimagall, *Storia della musica occidentale*, vol. 3 (Roma: Armando, 2009), p. 35.

²² 森田学「ソリタ・フォルマ」、『オペラ事典』戸口幸策・森田学監修(東京:東京堂出版、2013年)、248~249頁。

²³ 水谷彰良「ヴェルディ作品の演奏解釈とその歴史性——作品形式、歌唱の歴史的な同時代性と演奏実践の課題」、『VERDIANA』第3号、2001年、12頁。

²⁴ Francesco Maria Piave (libretto), *La Traviata: libretto in 3 atti. Musica di Giuseppe Verdi* (Sesto San Giovanni: Madella, 1913), p. 8.

もっていないとしても、別の方法によっていつそう深くそれを実現する可能性がある。そしてピッツェッティがまさにそう考えていたからこそ、自作のなかで 19 世紀イタリアのロマン主義の歌劇にみられた特徴を採用していないにも拘わらず、「明日のロマン主義」を標榜する共同声明に署名することが可能だったのではないだろうか。

では、ピッツェッティがその宣言文に署名することができるような音楽劇作法をとっていたのだとすれば、それはどんな要請からいかに実践されていたのだろうか？ この問いに答えるために、次項で適切な研究対象を選び出してアプローチの方法を策定したい。

0.3 研究の対象と方法

この研究では詩人ダンヌンツィオとの共同制作に焦点を当てる。なぜならそれはピッツェッティの作曲家としての出発点であったばかりでなく、そのなかで得られた音楽的手法や理念は彼の生涯にわたる基礎となったからだ。

例えば《ダンヌンツィオの悲劇『船 La nave』のための音楽 *Musiche per “La nave” di Gabriele d’Annunzio*》(1905-1907)においては、ルネサンスの多声音楽を踏襲した彼らしい無伴奏合唱曲のスタイルがはじめて本格的に生かされている。またダンヌンツィオの脚本に基づく無声映画『カビリャ *Cabilia*』の生贄の場面のために《火の交響曲 *Sinfonia del fuoco*》(1914)を作曲したことによって、最初期の映画音楽の作曲家たちのなかに名を連ねつつ、後年の映画『スキピオ・アフリカヌス *Scipione L’Africano*』のための音楽(1936-1937)に代表される楽曲群の礎を成した。

だが何よりもこの研究にとって重要なのは歌劇《フェードラ》(1909-1912)である。この歌劇は、ガッティ=ウォーターハウスの言葉を借りれば、「[《デボラとヤエーレ》(1922)よりも]あとの彼の歌劇では、完全に匹敵しうるものはない」ほどの、「早熟なピッツェッティのなした最大の業績²⁵」である。しかも作曲家は、この歌劇以降、音楽面で大きな自己変革を示しておらず、自らの方法論を固持しているといわれる²⁶。ならば、この歌劇へ向かう美的要請や準備段階をふまえたうえでこの歌劇の分析を行えば、ピッツェッティが生涯にわたって用いていく音楽劇作法の基盤を理解することができるはずだ。

²⁵ Guido M. Gatti and John C. G. Waterhouse, “Pizzetti, Ildebrando,” op. cit.

²⁶ Ibid.

そのために、第 1 章では、作曲家と詩人における新しい音楽劇の要請がどのように生じてきていたのかということを確認する。第 2 章では、歌曲《牧人たち》をとりあげて詩の読解と楽曲分析を行いながら、ピッツェッティがダンヌンツィオの詩に曲をつけながら自ら「劇にふさわしい形式」と呼ぶところの形式を獲得したことを確かめる。第 3 章では、歌劇《フェードラ》をとりあげてやはり台本の読解と楽曲分析を行いながら、ピッツェッティがその「劇にふさわしい形式」を応用しながら新しい独創的な朗唱スタイルを導入して登場人物の感情のたえまないうつろいを描こうとしたことを明らかにする。

第1章 ダンヌンツィオの問い——新しい音楽劇の要請

ピッツェッティは、ダンヌンツィオとの共同制作の時期に初めて、新しい音楽劇の必要を公に訴えるようになった。その訴えは、作曲家が1908年から1910年までに各地を回って『将来のラテン劇における音楽 *La musica nel dramma latino dell'avvenire*』という題目で繰り返し行った講演のテキストにあらわれている。自筆稿は発見されていないが、そのうち後半部と結論部はそれぞれ抜粋されて当時の異なる新聞に別々に掲載されており²⁷、また前半部と中間部はずっと後になって作曲家自身の『音楽と劇 *Musica e dramma*』(1932)という論考の前半に引用されている²⁸。それらを総合すると、彼の講演の全体像をおよそ把握することができる。彼は、過去の音楽劇の歴史を検討しながら、諸問題の解決のために新しい音楽劇の「歴史的必要性²⁹」を訴えていたのだった。

この講演は、しかし、ピッツェッティにとっての理想の新しい歌劇のありかたを具体的に伝えるものではない。なぜなら彼は結論部でその理想を思わせぶりな言葉でぼかしているからだ。ひょっとすると、当時まだ無名だった彼は、その理想形を公に語るのではなく将来の歌劇公演によって提示するために、講演を通じてひとの興味を引いて自己の存在感を高め、金銭または言論の上での支援者を得ようとしていたのかもしれない。いずれにせよその理想形については第3章で実作の分析を通じて明らかにしよう。

この講演はもっと別の観点から注目される。これは、ピッツェッティにおける新しい音楽劇の要請がダンヌンツィオから強く影響されていることを示す証拠と見なすことができる。鍵は、この講演の全体を支配しているふたつの基軸だ。つまり、問題意識の焦点と、その論述展開の大枠だ。

まず、ピッツェッティの問題意識は、全体にわたって常に、音楽劇の実現方法や音楽

²⁷ 後半部は次を参照。Ildebrando Pizzetti, "Intorno al dramma lirico moderno," *Nuova Musica*, XV/198 (5 ottobre 1910): 98. 記事下部の編集者注1に「1910年8月23日ペーザロにて行われた講演『来たるべきラテン劇の音楽 *La Musica nel Drama Latina dell'Avvenire*』から抜粋」とある。また、結論部は次を参照。Ildebrando Pizzetti, "La musica nel dramma latino dell'avvenire," *Mondo Artistico* XLII/17-8 (1 aprile 1908): 1. 編集者による冒頭のキャプションに「1908年3月21日にベッカーリア高等学校で行われた講演」の「結論部」とある。

²⁸ Ildebrando Pizzetti, "La musica e il dramma," *La Rassegna Musicale* V/1 (gennaio 1932): 1-25; e poi ripresa con il titolo stesso in Id., *Musica e dramma* (Roma: Edizioni della Bussola, 1945), pp. 29-57. 著者がその引用文について「20年あまり前に何度も何度も人前で読みあげたある講演原稿」(p. 53)と述べている。その論考の出版された1932年から起算すると、1908年から1910年にかけての講演がちょうど該当する。内容や論題も矛盾なく整合する。

²⁹ Ildebrando Pizzetti, "La musica nel dramma latino dell'avvenire," op. cit., p. 1.

の担うべき役割に向けられている。例えば、彼は、自らの課題を用意した先行世代について次のように批判している。「音楽劇はどうあるべきか、また音楽は劇のなかで何を表現できるのか。直近の台本作家たちおよび作曲家たちは、そうしたことについていまだに正しい考えを持っていない³⁰」。そしてその証拠は「最近の台本のなかでもまた、古い台本におけるのと同じように、出来事の流れが独唱者によるアリアや合唱などのせいで周期的に停止している³¹」ことにあるという。つまり彼は、出来事の流れを止めないことを劇の成立条件のひとつと見なしており、それを可能にする音楽語法を見つけなければならないと考えている。

また、論述展開の大枠は、講演のタイトルも暗示しているように、全体にわたって、自己の理想を古典文化の継承と発展の先に位置づけようとする姿勢をあらわしている。実際、彼は、過去の音楽劇の歴史をたどるにあたって、他の西欧諸国の音楽劇をほとんど論述から除外しながら、順に古代ギリシャ悲劇³²、中世ラテン典礼劇³³、創成期のイタリア歌劇³⁴、近代のイタリア歌劇³⁵をとりあげ、各段階の連続を美学的矛盾の発生と解決の過程として説明していき、最後に新しい音楽劇の必要性を訴えている。そのせいで、ピッツェッティにおけるその要請は、あたかも同時代の諸外国の音楽劇の動向とは関係なく、自民族文化の発展過程のなかから自発的に生じてきたかのように見せかけられている。

これらふたつの基軸は、実はダンヌンツィオによってすでに 19 世紀末に用意されたものを受け継いでいるのであって、しかもどちらももとはイタリア地方の外部からやってきたある流行現象との対峙から生じてきていたのだった。

そのことを裏付けるために、本章では、まず 1887 年のダンヌンツィオによる歌劇批判の要点を整理し、そこに早くもピッツェッティと同様の問題意識があらわれていたことを確認したうえで、音楽に関する詩人の 1880 年代の執筆活動を振り返り、その問題意識が詩人の直面したある歴史的現象から生じていたことを指摘する。次に、詩人の歌劇批判とその歴史的現象との関連を検討し、詩人の批判がその現象にどのように介入し

³⁰ Ildebrando Pizzetti, "Intorno al dramma lirico moderno," op. cit., p. 98.

³¹ Ibid., p. 98.

³² Ildebrando Pizzetti, "La musica e il dramma," op. cit., pp. 30-31

³³ Ibid., pp. 31-36.

³⁴ Ibid., pp. 38-42

³⁵ Ildebrando Pizzetti, "Intorno al dramma lirico moderno," op. cit., p. 98.

ようとするものだったかということ考察する。最後に、その介入が詩人のある対抗意識のあらわれであることを確認したうえで、その対抗意識が後年のピッツェッティと同様に虚構の「ラテン劇」へ向かっていく様子を明らかにする。

1.1 詩人の歌劇批判

1.1.1 批判の要点 —— 歌劇の「産業」化、作曲家の折衷主義、歌劇における劇の実現

歌劇改革に関するダンヌンツィオの要請は、ピッツェッティとの共同制作よりもはるか以前に遡る。それが初めてはっきりあらわれるのは 1887 年の評論『歌劇《ジュディッタ》』について A proposito della «Giuditta»』I・II³⁶である。そのなかで、詩人は、「イル・ドゥーカ・ミーニモ最小公」という筆名を用いつつ、作曲家スタニスラーオ・ファルキ Stanislao Falchi (1852～1922)³⁷の歌劇初演を取り上げて批判した。その批判がファルキの歌劇に対して真に妥当するか検討することは、この項の目的ではない。なぜならその批判は、ファルキにとどまらず、当時のイタリアにおける若い世代の作曲家たちに向けられていたからだ。したがってひとまず詩人のやや煩雑な論述を整理して批判の要点を押さえたい。

評論『歌劇《ジュディッタ》』について I・II においてもっとも際立っているのは、歌劇の「死」が繰り返し宣告されていることだ。この宣告は、当然、歌劇の現況を強く批判する一方で、暗に歌劇の「再生」のために問題の解決を要請するものでもあった。であれば、ダンヌンツィオは当時の歌劇のいかなる様態を「死」と見なしたのか。またその根本原

³⁶ Gabriele d'Annunzio, "A proposito della «Giuditta»,” I-II, pubblicato con il pseudonimo "Il Duca Minimo" su *La Tribuna* (14-15 marzo 1887); e poi ripreso in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (Milano: Mondadori, 1996), pp. 853-860.

³⁷ ダンヌンツィオは取るに足りない作曲家を批評の対象としたのではない。ファルキは、確かに、例えば Grove Music Online 上に項目記事を持たないことからわかるように現在ではほぼ忘れられてしまっているが、少なくとも彼の生きた当時のイタリアでは重要な作曲家かつ教育者として評価されていた。作曲家としての彼は、歌劇《ロレーリア *Lorhelia*》(1878)でデビューし、問題の《ジュディッタ》でダンヌンツィオから酷評されながらも、のちに 1899 年歌劇《タルティーニあるいは悪魔のトリル *Tartini o il Trillo del Diavolo*》(1899)で成功を取めた。また教育者としては、1877 年のローマ聖チェチーリア音楽院の創設とともに合唱教師の任に就き、1890 年からは同音楽院の対位法、フーガ、作曲法教授となり、1902 年から 1915 年まで同音楽院の院長を務め、同音楽院の発展に尽くした。次を参照。Carla Papandrea, "FALCHI, Stanislao," in AA. VV., *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 44 (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1994); Corrado Ambiveri, "Stanislao Falchi," in Id. *Operisti minori dell'800 italiano* (Roma: Gremese, 1998), p. 63. なお、奇しくも彼は 1901 年ピッツェッティがパルマ音楽院卒業資格を得た際に委員として審査に携わっている。Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, (Parma: La Pilotta, 1980), p. 35.

因を何に帰したのか。そしてどうすればその問題を解決できると考えていたのか。この3つの問いを念頭に置いて読解していくことにする。

さしあたって歌劇の「死」という修辞の登場するくだりに注目しよう。この宣告は、2回の連載記事の中で合計4回繰り返されている。まずは最初の2回を次に引用する。

思うに、オペラ・リーリカは芸術形式としては完全に汲み尽くされて死んでしまった³⁸。

(.....)

歌劇は、疑いなく、汲み尽くされた一形式である。十分に生み出したならば、自然の掟にしたがって、存在することをやめねばならない。だからすでに死んだこの形式に活力を与えようとする試みはなんであれむだであって不合理である。そして近代の歌劇はどれであれ、たとえ天才のしるしを見せるものであったとしても、生存理由を持っておらず、消え去るさだめを避けることはできない³⁹。

「汲み尽くされた」という形容詞から、歌劇が涸れた泉に喩えられていることがわかる。詩人にとって、芸術形式としての歌劇は、内部にたたえた「活力」をもはや失っている。時の流れの中で自然に淘汰されて「消え去るさだめ」にあるというのだ。

では、その直近の歌劇から失われた「活力」とは何か。

もしもこれが歌劇の人気を指すのであれば、ダンヌンツィオの主張は歴史そのものに反駁されているかのように思われる。確かに、当時、歌劇場に君臨していたジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901)はすでに74歳に達しており、彼に代わるほどの作曲家は直接の後続世代にはいないかのように思われていた⁴⁰。しかし数年後には「新楽派 La Giovane Scuola」と呼ばれる若い歌劇作曲家たちが出世作を次々と世に送り出していく。例えばピエトロ・マスカーニ Pietro Mascagni (1863-1945)作曲の《カヴァツレリア・ルスティカーナ Cavalleria rusticana》(1891)、ルツジェーロ・レオンカヴァツロ Ruggero Leoncavallo (1857-1919)台本および作曲の《道化師 I Pagliacci》(1892)、ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924)作曲の《マノン・レスコー Manon Lescaut》(1893)などだ。この新世代の台頭のおかげで、歌劇はなおしばらくイ

³⁸ G. d'Annunzio, op. cit., pp. 854-855.

³⁹ Ibid., p. 856.

⁴⁰ それでもヴェルディはその年に歌劇《オテッロ Otello》(1887)を、さらに数年後に《ファルスタッフ Falstaff》(1891)を発表して新たな境地を開いており、いまだに歌劇王として威光を放っていた。この威光のせいで、直接の後続世代に属する作曲家たちは概して不遇であった。

タリア文化産業における有力な輸出品目でありつづける。

ところが、詩人はまもなくこの事態に直面しても自らの意見を変えなかったはずだ。なぜなら彼は歌劇の「芸術形式」としての「死」をまさにその「産業」化のなかに見いだしていたからだ。そのことは4回繰り返される「死」の宣告の残り2回からわかる。

歌劇は死んだ。しかし伝統と慣習によって、人々は劇場における音楽の気晴らしをいまだに愛しているのであり、それゆえに歌劇場はいまだに存在し、地方自治体から助成金を受け、一般大衆から好まれている。各歌劇場のために歌劇を作曲することは、しかも4、5時間ものあいだひとつの閉じた場所のなかで聴衆を歓ばせるという意図だけをもって歌劇を作曲するということは、産業 *industria* なのであって、まさしく芸術の衰弱であり、頹廃なのだ⁴¹。

(.....)

歌劇は死んだ。しかし歌劇場はいまだに存在している。そして ^{ヴィルトゥオーゾ} 名人芸の歌手たちもだ⁴²。

歌劇が「死んだ」のは、歌劇が人々の「気晴らし」のための「産業」製品となってしまったからだというのだ。であるからには、後に「新楽派」の歌劇が多くの人を楽しませるほど、ダンヌンツィオは自らの主張についてますます確信を深めていっただろう。現に、1892年、彼はほぼ同じ視点からマスカーニを非難する別の評論を発表している。そこで詩人は、その ^{ヴェリスモ} 真実主義 歌劇の新星を「音楽家 *musicista*」ではなく「へぼ音楽屋 *musicante*」と蔑称で呼びつつ、「自分は芸術に専心している」という作曲家の発言を否認しながらむしろ「彼が没頭しているのは他でもない商売だ」とやり返したうえに、作曲家における「産業的でない純粋な美的省察」への無理解を批判しており、ついには彼を発掘した出版者エドアルド・ソンゾーニョ *Edoardo Sonzogno* (1836-1920) までをも「金の成る木を見つけた」と皮肉たっぷりになじっている⁴³。

したがってダンヌンツィオのいう歌劇の「活力」は、歌劇自体の外部にある市場の活況を意味するのではない。その本意を理解するためには、詩人が若い作曲家たちによる歌劇自体の内部にどんな欠点を見出していたのか明らかにしなければならない。

当時 24 歳の詩人ダンヌンツィオは、ファルキの歌劇を「若きマエストロたち」の音楽

⁴¹ Ibid., p. 857.

⁴² Ibid., p. 859.

⁴³ Gabriele d'Annunzio, "Il capobanda," *Il Mattino* (2-3 settembre 1892); e poi ripreso in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. II: 1889-1838, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti (Milano: Mondadori, 2003), pp. 77-81.

の典型的な例と位置づけたうえで、次のように、その音楽一般を手垢のついた雑多な諸要素の寄せ集めとして断じる。

少々粗野な調理人が、大きな土鍋の中にさまざまな種類の豆をぶち込んで、残飯や余った保存食や塩漬けに加えて各種ばらばらの料理の味付けに使われるさまざまな香草までもを加え、大量の水と動物性の油を注ぎ、炭火で熱しつつ念入りに混ぜ、ついには煮立った大鍋の中ですべてを少しずつどめ色の汁に溶かし込んでいきながら、いちばん固いものばかりを水面に浮かび上がらせる。ちょうどそのように、若きマエストロは、ばか正直なほど念入りに、ヴェルディ、ドニゼッティ、マイアベーアふうの豪華な料理の残りものを集めておきながら、小粒のロマンツィア・ダ・カーメラ有節形式の室内歌曲の作り手どもや大衆歌謡の歌い手どもを軽蔑することなく、またワーグナーふうのいくらかよいスパイスを捨て去ることもない。そしてそれらの互いに対立しあう構成要素をひとつの管弦樂的ごった煮のなかに溶かし込もうとして、その余地すらない煮汁のなかにあまりにも多くのかけらを浮かべたままでいるのだ⁴⁴。

そのように、作曲家が美的指針を持たずに広く好まれる音楽的要素を何でもただ混ぜ込んでしまうことを、ダンヌンツィオは音楽のうわべを偏重する態度として非難している。つまり詩人によれば、若い作曲家たちは、もっぱら観客を楽しませるために、音楽の「効果⁴⁵」ばかりに注目し、さまざまな手法や様式を見境なく使ってしまったという。

その結果、歌劇 *melodramma* は、雑多な音楽的要素の折衷に満ちる一方で、真に実現されるべき劇 *dramma* を欠いてしまうことになる。現に詩人はこう問うている。「それにしてもスタニスラーオ・ファルキは、いや彼も含むイタリアのすべての若い音楽家たちは、劇についてどれほど明確かつ厳密な考えを持っているのか?」⁴⁶ 作曲家がそれを持たない限り、歌劇は劇を実現しないまま「無益かつ潤沢で、内容のない気取りに満ち、生彩を欠き、活力もなく、ひとつも独創的な理念を有さず、真の深い靈感を秘めず、何か新しいものの探究を示唆する運動をまったく持たない⁴⁷」ものになってしまう、と詩人はいう。劇こそが、ダンヌンツィオにとって、歌劇作品そのものの取り戻すべき「活力」だ

⁴⁴ G. d'Annunzio, "A proposito della «Giuditta»,» op.cit, pp. 853-854.

⁴⁵ Ibid., p. 855.

⁴⁶ Ibid., p. 855.

⁴⁷ Ibid., p. 855.

ったのだ⁴⁸。

以上のように、ダンヌンツィオは、19 世紀後半の歌劇について、「産業」化を指摘していた。そして、若い作曲家たちによる歌劇作品が劇という「活力」を欠いた雑多な音楽的要素の寄せ集めでしかないと考え、作曲家たちが観客の「気晴らし」のために諸々の好まれる「効果」ばかりを追求する姿勢でいることを問題視していた。彼は、作曲家が劇について確たる考えを抱きつつその実現のために適切な音楽語法を一貫して用いない限り、問題は解決されないと考えていたのだった。

1.1.2 批判の立場と文脈

ダンヌンツィオは以上のような問題意識をにわかに思いついたのではなかった。むしろ彼は、そのころイタリアにおける芸術音楽の営みを最前線で観察する立場にあり、そのなかである流行現象に直面して危機を感じ取り、独自の意見をもって介入したのだ。

では、彼はどのような立場からその音楽環境を観察していたのか、そしてどんな音楽の問題に直面したのか。

詩人は、当時ローマで新聞記者として活動しており、貴族のサロンや歌劇場に通いながら、文学、音楽、演劇といった文化活動の動向を伝える時評を担当していた。とくに音楽についていえば、1884 年から 1888 年まで日刊紙『ラ・トリブーナ』に発表した 300 本超の記事のなかで、彼はたびたびダンヌンツィオ以外の名義を用いてローマまたは夏季休暇中のアブルツツォで催されたサロン演奏会や歌劇の公演を取り上げて論評していた⁴⁹。

そのころ、イタリア王国王妃マルゲリータ・ディ・サヴォイア Margherita di Savoia (1851-1926)を始めとする多数の^{パトロン}庇護者が、自らのサロンでたびたび演奏会を催していた。そこでは、自国の歌劇から抜粋されたアリアや室内歌曲ばかりでなく、近隣諸国

⁴⁸ しばしば誤解されるが、II の後半にみられる 18 世紀イタリア歌劇への回帰の呼びかけは、決して詩人の要請の核心ではない。ここで詩人は、理想の解決法をとりえない場合の一時的な問題回避策を、作曲家たちに提示しているにすぎない。現に、詩人自身がそれについて歌劇を「芸術作品」ではなく「産業製品」として「もっとまじな仕方で作る」(p.856) 方法と定義している。なぜなら「古典的形式を回復すること」(p. 859)は、「『音楽のための音楽』をつくる」(p. 859) ことによって観客の気晴らしのための音楽を減らすことにとどまるのであって、そこに劇を取り戻して歌劇をよみがえらせるまでには至らないからだ。

⁴⁹ Paola Sorge, “La musica nell’opera di d’Annunzio,” *Nuova rivista musicale italiana* 18/4 (ottobre-dicembre 1984): 616.

の器楽作品までもが曲目として頻繁にとりあげられていた⁵⁰。その演奏のため、また貴族の音楽愛好家たちの指導のために、著名な音楽家たちが多数集まっていた。ダンヌンツィオは新聞記者として彼らと交流しながら国内外の新しい音楽に触れたのだ。

そうした音楽家は枚挙に暇がないので、もっとも重要な人物だけを挙げておこう。一般によく知られているのは、フランチェスコ・パオロ・トスティ Francesco Paolo Tosti (1846-1916)である。イタリア王室の音楽教師を務めながら、のびやかな旋律に特徴づけられた多数の歌曲を生んだトスティは、才気走った同郷の若き詩人ダンヌンツィオを気に入ってたびたびサロンに呼び、1880年から1892年にかけて彼の詩に基づく歌曲を13曲つくった⁵¹。しかしダンヌンツィオにとってトスティ以上に新しい世界への扉であったジョヴァンニ・ズガンバーティ Giovanni Sgambati (1841-1914)の存在を忘れることはできない。ドイツロマン派器楽の諸技法を受け継ぐことを目指したこの作曲家は、詩人を自らのサロンに招き入れて、ドイツの作曲家たちによる室内楽曲を聴く機会を与えた⁵²。さらに詩人は、最晩年のフランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886)が自作を演奏する機会にも立ち会っており、居並ぶ貴族たちに混じって彼の音楽を聴きながら感銘を受けたことを記事のなかで報告している⁵³。

こうして新聞記者として音楽の営みの場に足を運んでいるうちに、詩人は同時代の流行現象に直面して、ある芸術家を意識しはじめたのだった。すなわちリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883)である。

⁵⁰ Andreina Manzo, “Sgambati e i salotti musicali romani,” in AA. VV., *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale (Torino: EDT e Istituto Nazionale Tostiano, 2002), pp. 397-413.

⁵¹ なお、ローマ時代のトスティとダンヌンツィオのあいだに深い友情があったことは疑いないが、ダンヌンツィオが自らの詩的興趣の十全な反映を当時のトスティの歌曲のなかに見出していたとは考えにくい。というのは、1892年までのトスティとの共同制作における歌詞はほとんどすべてマリーオ・デイ・フィオーリ Mario dei Fiori 名義で書かれており、後年のダンヌンツィオ自身による作品選集には1点も収録されていないからだ。つまり、かつてA. G. コラツツオルが指摘したように、詩人は、これらのテキストを、音楽なしに成立する詩として練り上げたのではなく、ロマンツァ・ダ・サロットサロン向け室内歌曲の作曲家トスティひとりのためにあくまで「肩の力を抜いた実験」または「社交の遊戯」として書きとめたのである。コラツツオルのその指摘については次を参照。Adriana Guarnieri Corazzol, “I musicisti di D’Annunzio: la lirica da camera,” in AA. VV., *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale (Torino: EDT e Istituto Nazionale Tostiano, 2002), pp. 174-175.

⁵² Gabriele d’Annunzio, un articolo senza titolo, pubblicato prima con il pseudonimo “Lila Biscuit” su *La Tribuna* (27 gennaio 1887); e poi ripreso in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (Milano: Mondadori, 1996), p. 822.

⁵³ Gabriele d’Annunzio, “Il primo concerto,” pubblicato prima con il pseudonimo “Vere de Vere” su *La Tribuna* (23 gennaio 1885); e poi ripreso in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (Milano: Mondadori, 1996), pp. 234-235.

一般に、ダンヌンツィオがワーグナーに傾倒していくのはローマ時代ではなくナポリ時代(1891-1893)だと見なされている⁵⁴。確かに詩人は、ローマ時代にはその名にあまり言及していなかったのも、あたかもこの芸術家に注目していなかったかのように見えるかもしれない。しかし実際にはそのころから彼に高い敬意を抱いていたのだ。そのことを示す好例は、やはり「イル・ドゥーカ・ミーニモ最小公」名義で発表された時評『歌詞の作り手 il poeta melico』(1886)の冒頭から見出される。詩人は、アミルカツレ・ポンキエツリ Amircalle Ponchielli (1834-1886) 作曲の歌劇《マリオン・デロルメ Marion Delorme》(1886)に関して、「俗悪」な台本のせいで音楽が「貧困」に陥っていると指摘しながら、そのような台本を採用した作曲家を咎めている。そして「芸術の生命に拘わる有機的組織体を音楽によって作ろうとするなら決して詩を軽んじてはいけないことを、彼〔ポンキエツリ〕は理解していなかったのだろうか?」と問い、さらに次のように付け加える。

私は、近代の音楽家たちは詩人の助けを借りずに台本を構成できるほど文学的教養を持たねばならないと主張するつもりはない。また、リヒャルト・ワーグナーのように、あるいはアツリーゴ・ボーイトのように、新たな律動と類を見ない脚韻を忍耐強く探し求めながら二重の芸術作品を生産するよう強いるつもりもない。たいへんな音楽的学識と独創的な発想力を持っているにも拘わらず、また今日歌劇はどうあるべきか相当に明確な考えを抱いているにも拘わらず、どんな劇的展開を想像することも詩句のメカニズムを理解することも絶対にできない音楽家たちはいるものだ。

けれどもそのような音楽家たちに、選択に際して確かな思慮と相当のよい美的判断力を持つように要請することはおかしなことではないだろう。例えばアミルカツレ・ポンキエツリは、台本作家によって混ぜ込まれた愚かな要素を盲目的に受け入れ、それに作曲していたさなかにあっても自らの芸術家意識からいかなる警告も受け取っていない。そのような人物は、自らの芸術に関してもごく限られた評価能力しか持っていないことを明らかに示している⁵⁵。

⁵⁴ Paola Sorge, "D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche," in Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge (Roma: Lit Edizioni, 2013), p. 20. これは、のちほど筆者が本章 1.3 で論じるように、詩人がこのとき初めてワーグナーへ傾倒したのではなく、それ以前からあったワーグナーへの敬意や憧憬がこのとき詩人のなかで強まったと見なされるべきである。

⁵⁵ Gabriele d'Annunzio, "Un poeta mélico," *La Tribuna* (28 giugno 1886); e poi in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (Milano: Mondadori, 1996), p. 592.

引用文の前半で、ダンヌンツィオは作曲家たちに向けてワーグナーのようになることを目指す必要はないと言っている。しかしそこから読み取られるのは、彼の姿勢に対する批判ではなく、むしろ彼の能力に対する明らかな敬意とかすかな対抗意識である。詩人にとって、ワーグナーは、詩人顔負けの工夫を加えることができるほどの「文学的教養」を、「たいへんな音楽的学識と独創的な発想力」と連動させて、文学と音楽の「二重の芸術作品」をつくることができる。そんな彼の能力は例外的なのだから、作曲家たちは彼の真似をして台本と作曲の両方を担当すべきではなく、別の道を行かねばならないというのだ。

直後の段落は、さらに注目すべきことに、このワーグナーへの敬意が 1887 年の歌劇批判の前提にあった可能性を強く示唆している。重要なのは、ここで詩人が「思慮」をもって台本中の「愚かな要素」を排除しながら作曲するよう作曲家に求めていることだ。つまり詩人は、ここでも作曲家に対して、詩句を自ら練り上げて台本を執筆する能力ではなく、劇についてはっきりした考えを持つ姿勢を求めており、そしてその考えを実現するために「美的判断力」によって必要なものを「選択」して適切な音楽語法を用いるよう提言しているのだ。

以上により、前項 1.1.1 で整理した 1887 年の歌劇批判は、詩人の当時の文化執筆活動と、そのなかで直面した流行現象を背景として生じてきていたことがわかる。つまり、詩人は新聞記者としてローマの文化のなかで最先端の流行を追いかけてながら、このころイタリア歌劇に強い影響力を持ち始めたワーグナーの芸術を意識しはじめていた。そしてその北方の改革者の類まれな能力を称賛する一方で、単に彼の芸術の特徴を模倣したり他の様式と折衷したりすることを他の作曲家たちに勧めはしなかった。なぜなら詩人にとって、歌劇の至上命題は、n 人目のワーグナーもどきを生むことではなく、言葉と音楽をもって真の劇を実現することだったからだ。

1.2 歴史的背景 ——ワーグナー現象との対峙

ダンヌンツィオによる 1887 年の歌劇批判は、もっと広い視野で見れば、当時のイタリア歌劇に生じた歴史的な変化をよく観察しながらその状況に介入しようとしたものではなかったかと思われる。そのことは、19 世紀イタリア歌劇におけるワーグナー現象を概観すれば、いっそうはっきりわかってくる。したがって本節では、詩人の批判から 3 つの

キーとなる題目を取り上げ、複雑な歴史的現象をその3点に沿って整理し、最後に詩人の要請が同時代現象にどう向き合うものだったかということを明らかにしたい。

第1のキーポイントは、ダンヌンツィオが歌劇の「産業」化を指摘していたことである。この指摘は、とくに流行現象を媒介したもっとも重要な要素に関わっている。すなわち、歌劇場と結びつきながら19世紀半ばに隆盛を迎えるイタリアの音楽出版業である。

イタリアにおける音楽の流通手段の主流は、リチャード・マクナット Richard Macnutt (1935-)によれば、18世紀までは手稿譜であったが、19世紀から出版物に変わっていった。結果として、音楽の情報はより素早く、より正確に、より大量に、より広範囲に伝達されるようになった。その変化の中心を担ったのがリコルディ社 Ricordi である。同社は、1808年にジョヴァンニ・リコルディ Giovanni Ricordi (1785-1853)によって創業され、1811年ミラノ音楽院の指定写譜業者となり、1814年末にミラノ・スカラ座の専属契約を勝ち取った。1830-40年代になると、ヴェネツィアやナポリの歌劇場と有利な協定を結び、各地の歌劇場のために書かれた作品の上演権と出版権を独占していった。そのさなかに、主に歌劇のヴォーカル・ピアノ・スコアや台本を一般に販売しつつ、上演用の総譜を各地の歌劇場に貸し出すようになっていった⁵⁶。

さらに、同社は19世紀半ばからイタリア内外の各地に代理店や支店を置いて⁵⁷自社の管理する歌劇の譜面の賃貸、販売や上演権契約の事業を広く展開していったばかりでなく、音楽ジャーナリズムを通じて国際市場にも目を向けるようになった。1842年、イタリア初の音楽評論専門紙『ミラノ音楽新聞 Gazzetta Musicale di Milano』を創刊し、早くもその第5号から「主要諸国における音楽芸術の現状を伝えるため⁵⁸」イタリア地方の外における西洋芸術音楽の動向を紹介する記事を掲載しはじめた。その第1弾が「博学な音楽評論家 R. ワーグナー氏⁵⁹」によるドイツ音楽論だった。これは1840年7月に『パリ音楽新聞 Revue et gazette musicale de Paris』に掲載された記事⁶⁰のイタリ

⁵⁶ Richard Macnutt, "Ricordi," in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed February 27, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23413>>.

⁵⁷ Ibid. 内訳は、1824年フィレンツェ、1860年ナポリ、1871年ローマ、1875年ロンドン、1888年パレルモおよびパリ、1901年ライプツィヒ、1911年ニューヨーク。

⁵⁸ Riccardo [Richard] Wagner, "La musica in Germania," *Gazzetta musicale di Milano* V/5 (30 gennaio 1842): 19.

⁵⁹ Ibid., p. 19.

⁶⁰ Richard Wagner, "De la musique allemande," *Revue et gazette musicale de Paris* 7/44 (12 juillet 1840): 375-378; et 7/46 (26 juillet 1840): 395-398.

ア語訳である。また、同年末、やはりパリの新聞に掲載された情報として、ワーグナー台本・作曲の歌劇《リエンツイ Rieni》(1842)初演がドレスデンのザクセン宮廷歌劇場にて大成功したため公演期間が延長されることを伝えた⁶¹。こうして、外国の音楽がイタリア地方において実際に演奏される前から、その音楽に関する議論がイタリア語圏でなされるという事態が生じたのだった⁶²。おそらく出版社は、仮にそうした外国作品が注目を集めれば、その上演権や出版権を取得して利益を得ようという思惑を抱いていただろう。

この動きは競合他社の台頭によって加速した。とくに最大の好敵手としてはルッカ社が挙げられる。この会社は、最初期のリコルディ社で見習い工として働いたフランチェスコ・ルッカ Francesco Lucca (1802-1872)によって1825年に設立され、1830年代末からリコルディ社と激しい競争を始めた。音楽ジャーナリズムの分野では、『ミラノ音楽新聞』に対抗して、1847年から1859年まで『イタリア音楽 L'Italia musicale』を発行しつづけた。著作権の獲得競争においても、ルッカ社は1839年にガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848)作曲の歌劇の再演権および出版権を得て、さらに1846年から48年にかけてジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901)の初期歌劇《アッティラ Attila》《群盗 I masnadieri》《海賊 Il corsaro》の著作権を購入した。ヴェルディと仲違いしてリコルディ社にこの有力作曲家を奪われる⁶³と、代わりにルッカ社は1850年からより後の世代のイタリアの作曲家たち⁶⁴と契約を結びながら、フランスのグラントペラの成功作⁶⁵やドイツのロマン派コミックオペラ⁶⁶など有力な外国歌劇に

⁶¹ [s. n.], “Carteggio,” *Gazzetta musicale di Milano* V/51 (18 dicembre 1842): 221.

⁶² 実際、ワーグナーの楽劇がイタリア各地で初演されるのははるか後のことである。各作品とイタリア初演の年および場所は次の通り。《ローエングリン Lohengrin》——1871年ボローニャ、《タンホイザー Tannhäuser》——1872年ボローニャ、《リエンツイ Rieni》——1874年ヴェネツィア、《さまよえるオランダ人 Der fliegende Holländer》——1877年ボローニャ、《ニーベルングの指輪 Der Ring des Nibelungen》4部作——1883年ヴェネツィア・ボローニャ・ローマ・トリノ・トリエステ、《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》——1888年ボローニャ、《ニュルンベルクのマイスタージンガー Die Meistersinger von Nürnberg》——1889年ミラノ、《パルジファル Parsifal》——1914年ボローニャ。なお、1871年から1982年までのイタリア各地での上演記録については次の文献を参照。AA. VV., *Wagner in Italia*, a cura di Giorgio Manera e Giuseppe Pugliese (Venezia: Marsilio Editori, 1982), pp. 100-207.

⁶³ 加藤浩子『ヴェルディ——オペラ変革者の素顔と作品』(東京:平凡社、2013年)、102頁。

⁶⁴ アミルカッレ・ポンキエツリ Amilcare Ponchielli (1834-1886)、アルフレード・カタラーニ Alfredo Catalani (1854-1893)、アントーニオ・スマレーリヤ Antonio Smareglia (1854-1929)など。

⁶⁵ ジャック・アレヴィ Jacques Halévy (1799-1862)《ユダヤ人の女 La Juive》(1835)、シャルル・グノー Charles Gounod (1818-1893)《ファウスト Faust》(1859)、ジャコモ・マイアベーア Giacomo Mayerbeer (1791-1864)《アフリカの女 L'Africaine》(1865)など。

⁶⁶ フリードリヒ・フォン・フロトウ Friedrich Freherr von Flotow (1812-1883)《マルタ Martha》(1847)など。

まで手を伸ばしていった。とうとう 1868 年には、ワーグナー楽劇をめぐる、契約交渉に失敗しつづけていたリコルディ社を出し抜き、イタリアにおける権利を独占的に勝ち取るに至った。この激しい競争は 1888 年によく終結した。リコルディ社は、この時点で 5 社を吸収していたルッカ社をヴェルディの提案によって買収し、ワーグナーを含む多数の有力な歌劇の楽譜や台本を自社のカタログに加えたのだった⁶⁷。

以上のように、19 世紀イタリアでは、音楽出版業が、歌劇場と強く結びつきながら、各作曲家と契約して著作権や上演権を管理し、歌劇の総譜やパート譜を歌劇場付きの楽団に貸し出しては、ヴォーカル・ピアノ・スコアを一般に販売していった。そして 19 世紀なかばから激化する市場競争のなかで、音楽新聞を発行して内外の最新の歌劇情報を広告的に紹介することによって、国際的な流行現象をイタリアの文化人たちに広く知らせる機会をつくったのだった。

すると作曲家たちは以前にもまして国際市場を意識し、その流行を自作に取り入れるかどうかという選択を迫られることになった。これがダンヌンツィオの歌劇批判における第 2 のキーポイント、作曲家の姿勢に関わる。

国際的な流行がイタリアへ入り込んでくる事態は、一部の最も懐古的な人々に憂慮された。この声を代表するのは、今日ではあまり顧みられない作曲家ジョヴァンニ・パチーニ Giovanni Pacini (1796-1867) である。彼は、ドニゼッティやベッリーニの同時代人として「1820-40 年代にはイタリア歌劇を牽引した作曲家のひとりであった⁶⁸」けれども、最晩年にあたる 1865 年にはもはや時代の変化についていけず、自伝でこう訴えている。「いまや、『将来の音楽 *la musica dell'avvenire*』を熱烈に信奉する一部のイタリア人たちのおかげで、また山や海を越えてやってくるものを見境なくすべてほめたがる傾向のせいで、イタリアのきわめて肥沃な大地が育ててきたどれほどの花々が踏みつけられようとしていることだろう⁶⁹。」

そのころすでに中堅の作曲家となっていたヴェルディは、懐古的な人々を尻目に、自身の語法にフランスのグラントペラを取り入れ、充実した後期作品群を生み出した。す

⁶⁷ Stefano Ajani, "Lucca, Francesco," in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed February 25, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17103>>.

⁶⁸ Scott L. Balthazar, et al., "Pacini, Giovanni," in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed August 5, 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20662>>.

⁶⁹ Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche* (Firenze: Guidi, 1865), pp.134-135

なわち、リコルディ社と提携しつつパリ・オペラ座の委嘱で作曲した《シチリアの晩鐘 Les vêpres siciliennes》(1855)⁷⁰から、フランソワ・オベール François Auber (1781-1872)作曲の《ギユスターヴ III 世または仮面舞踏会 Gustave III ou le Bal masqué》(1833)をイタリア歌劇に翻案した《仮面舞踏会 Un ballo in maschera》(1859)⁷¹を経て、ふたたびオペラ座のために作曲した空前の規模の《ドン・カルロス Don Carlos》(フランス語版1868、イタリア語版1884)⁷²、そしてそれまでの経験を生かしてイタリア語のグランデ・オペラを達成したとされる《アイーダ Aida》(1871)⁷³までである。他方で、このあいだに「将来の音楽 musica dell'avvenire」をめぐる論争に思いがけず巻き込まれ、イタリアの伝統の継承者と見なされて北方の革新者と対置されたため、ヴェルディ自身はワーグナーとその信奉者たちを意識するようになっていき、ときには実際にその音楽に耳を傾け、またときには使えそうな要素を取り込む意向を示しさえした。それは彼の書簡からわかる。例えば、1863年、ワーグナーに心酔する若きアツリーゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842-1918)とその盟友フランコ・ファッチョ Franco Faccio (1840-1891)の蛮勇ぶりを、彼は成熟した作曲家として冷静に批評している⁷⁴。1865年にパリから友人に宛てた書簡では《タンホイザー》序曲を聴きに数度演奏会へ足を運んだことを報告している⁷⁵。さらに自作《アイーダ Aida》(1871)初演に際して、オーケストラを観客から隠す企図をリコルディ社第3代社長ジューリオ・リコルディ Giulio Ricordi (1840-1912)に打ち明けた際には、「これは私ではなく、ワーグナーのまったく素晴らしいアイディアだ」と述べて、ライバルの方法論をも取り入れる態度を示している⁷⁶。ワーグナーのその理想を実現したバイロイト劇場が1872年に着工され1876年に完成したことを考慮すれば、ヴェルディは実現の前からその理想を知っていたうえにその有効性を認めていたのだといえる。

かたや、若きボーイトは、盟友ファッチョとともに1862年にパリへ留学しているあいだ

⁷⁰ 加藤浩子、前掲書、231～235頁。

⁷¹ 同書、243～248頁。

⁷² 同書、255～261頁。

⁷³ 同書、262～268頁。

⁷⁴ Giuseppe Verdi, “La lettera a Clara Maffei, Clusone” (Torino, venerdì 31 luglio 1863) in Id. *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno (Torino: Einaudi, 2012), p. 447.

⁷⁵ Giuseppe Verdi, “La lettera a Calara Maffei, Milano” (Parigi, giovedì 28 dicembre 1865) in op. cit., p. 486.

⁷⁶ Giuseppe Verdi, “La lettera a Giulio Ricordi, Milano” (Sant’Agata, lunedì 10 luglio 1871) in op. cit., pp. 619-620.

に《タンホイザー》を見てワーグナーに熱狂し⁷⁷、帰国後にイタリア歌劇の革新を求めた。1863年、自作のサッフォー風オーデを発表したとき、冒頭に「イタリア芸術に乾杯!／なぜならその若く健康な女神はまもなく／老害とまぬけの集まりから／抜け出すだろうから⁷⁸」と書いて、ヴェルディの不興を買った。また1864年のある時評では、歌劇を「宿命としての素晴らしい将来 *avvenire* へ」至らせるという大層な目的のために、「定型表現を廃棄すること」「[新たな]形式を創造すること」「調性とリズムを今日可能な限りもっとも広く発展させて実現すること」「至上の劇を具現化すること」を訴えた⁷⁹。ついには自説の実証を目指して、ワーグナーのように自ら台本と楽譜を書き、歌劇《メフィストーフエレ *Mefistofele*》(1868)をスカラ座で初演したが大変な失敗に終わり、自信を喪失してしまったせいで当分のあいだ台本執筆と評論ばかりに打ち込みつづけ、次作《ネローネ *Nerone*》も推敲に推敲を重ねながら結局生存中には完成させられなかった⁸⁰。そのようにボーイトは自分の作曲能力に対してあまりにも大きすぎる夢を具現化することができなかったが、類まれな文才を持ってはいた。彼は、のちにリコルディ社による仲立ちのもとでヴェルディと和解し、その老作曲家のために《オテッロ》の台本を書きながらいわゆる「番号オペラ」を廃止することによって、劇をアリアで中断せずに進行させるというワーグナー的な特徴を、ヴェルディの歌劇にテキスト面から導入したのだった。

さらに後の世代の作曲家たちは、たとえボーイトの周辺から登場してくる場合であっても、彼のように劇と音楽の関係をめぐる問いに押しつぶされることはなく、もっと軽やかに異なる流行のあいだを渡り歩いたように見える。例えば、マッテオ・サンソーネ *Matteo Sansone* によれば、オーストリア＝ハンガリー帝国の支配下にあったイストリア地方出身の作曲家アントーニオ・スマレーリヤ *Antonio Smareglia* (1854-1929)は、ボーイトの盟友ファッチョに師事してミラノ音楽院で学んだ。しかし1879年から1887までの最初の3作ではヴェルディ中期とグラントペラの様式を折衷している。そして3作目で大失敗してからはワーグナーの作曲技法を吸収して声楽の優位を犠牲にしながらか「新し

⁷⁷ Emerico Giachery, “BOITO Arrigo,” in AA. VV., *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 11 (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1969), pp. 230-237.

⁷⁸ Arrigo Boito, “All’arte italiana. Ode saffica col bicchiere alla mano,” *Museo di famiglia* (20 novembre 1863); e poi riprodotto in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Pietro Nardi (Milano: Mondadori, 1942), pp. 1373-1374.

⁷⁹ Arrigo Boito, “Cronaca,” *Figaro* (21 gennaio 1864); e poi riprodotto in Id., *Tutti gli scritti*, op. cit., p. 1107.

⁸⁰ William Ashbrook. “Boito, Arrigo,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed May 5, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03430>>.

い管弦楽法の技巧」を用いた⁸¹。またミケーレ・ジラルディ Michele Girardi(1954-)によれば、アルフレード・カタラーニ Alfredo Catalani(1854-1893)は、ルツカとパリの音楽院で学んだ後、1873年にミラノ音楽院へ通いつつやはりボーイトやファッチョたちと交流してワーグナーの美学に親しんだという⁸²。しかし歌劇《デヤニーチェ Dejanice》(1883)は明らかにグラントペラを踏襲しており、実際、4幕構成をとりながら古代ギリシャ世界に舞台を設定し、とくに第3幕4場の酒宴の場面で遊女と舵手による大規模な合唱に加えて舞踊を導入している⁸³。そしてその後、台本の随所にみられる脚韻構造を音楽に反映しつつも幕内の分割を取り除いた《ローレイ Loreley》(1890)⁸⁴および《ワリー La Wally》(1892)⁸⁵においては、ワーグナーから学び取った和声を利用している。あるいはやはりジラルディによれば、「新楽派」のプッチーニは、《マノン・レスコー Manon Lescaut》(1893)のなかで、イタリア歌劇の伝統に属する美しい旋律と、ワーグナーの示導動機の手法を折衷しようとしている⁸⁶。

以上のように、19世紀後半には、ヴェルディのような重鎮ばかりでなくその40歳以上年下の作曲家たちまでがさまざまなかたちで国際的な流行現象の影響を受けた。彼らはみな、伝統と革新をめぐる論争の傍らで、グラントペラやワーグナーのスタイルを取り入れつつ、イタリアの伝統と折衷するようになっていった。そのうちとくにもっとも若い作曲家たちが軽やかに流行のあいだを渡っていく姿勢は、ダンヌンツィオにとって、劇の実現よりもむしろワーグナーの和声法や管弦楽法による音楽的效果を目的としてしまう表面的な態度に見えていたのだろう。

第3のキーポイントは、ダンヌンツィオがそうした作曲家に対して音楽の効果ではな

⁸¹ Matteo Sansone, “Smareglia, Antonio,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed May 7, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25980>>.

⁸² Michele Girardi, “Catalani, Alfredo,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed May 10, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05158>>.

⁸³ Angelo Zanardini (libretto), *Dejanice: dramma lirico in quattro atti, musica di Alfredo Catalani* (Milano: Ricordi, 1920), pp. 30-31.

⁸⁴ Carlo d'Ormeville e Antonio Zanardini (libretto), *Loreley: azione romantica in tre atti, musica di Alfredo Catalani* (Milano: Ricordi, 1927).

⁸⁵ Luigi Illica (libretto), *La Wally di W. de Hillern: riduzione drammatica in quattro atti, musica di Alfredo Catalani* (Milano: Ricordi, 1926).

⁸⁶ Michele Girardi, “Puccini: (5) Puccini, Giacomo,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed May 13, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40280pg5>>.

くまず劇の実現こそを至上命題とするよう求めていることだ。これは、イタリアにおけるワーグナー現象の要因と共通点を持っている。その要因とは、歌劇における音楽の優越に対する批判だ。

この古くからある批判は、19世紀前半のイタリアでは代表的な文学者にまで広まっていた。例えば、イタリア文学史上ロマン主義の代表的詩人とされるジャコモ・レオパルディ Giacomo Leopardi (1798-1837)は、『雑記集 Zibibadone di pensieri』(1817-1829)の1823年7月7日のページで、とくにオペラ・セーリアにおける音楽の優越を批判した。彼によれば、歌劇の登場人物や合唱が概して「くだらないもの」になっていて「[観客に]諸々の情念を引き起こさない」のは、「歌劇が言葉を視覚的效果や音楽にすっかり服従させてしまっている」からだというのだった⁸⁷。

その19世紀前半の批判は、しかしダンヌンツィオの批判とはいったん異なる方向へ進む。その方向は制作現場から上がった声にあらわれている。台本作家かつ音楽評論家であったジュゼッペ・カルパーニ Giuseppe Carpani (1752-1825)⁸⁸は、『ロッシニ讃あるいは音楽劇に関する書簡集 Le rossiniane ossia lettere musico-teatrali』(1824)のなかで、実作者として、歌劇制作の現場における力関係に問題の原因を見出していた。「台本作家は、乏しい報酬しかもらえず、歌手からばかりでなくしばしば作曲家からも筋の通らないことを要求される。このような仕事の条件では真の詩人たちはうんざりしてしまうので、この種の作品制作はアポッロの出来の悪い弟子たちによって受け継がれている。その連中は、約束の報酬を得られさえすれば、すべてに同意できなくともかまわないのだ。(……)率直に言うと、私はただイタリア音楽劇の最近の病気についてだけ

⁸⁷ Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, a cura di Giosuè Carducci, Vol. V (Firenze: Le Monnier, 1900), p. 68. なお、セルジオ・マルティノッティ Sergio Martinotti (1932-2012)は、レオパルディがクリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787)によるオペラ改革を知らなかったらしいだけではなく、ベッリーニやドニゼッティを実際に聴いたことがあるにも拘わらず議論の範疇に含めていないと主張している。次を参照。Sergio Martinotti, “La concezione musicale di Giacomo Leopardi,” in AA. VV., *Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, a cura di Bortolo Martinelli (Milano: Vita e Pensiero, 2000), p. 176.

⁸⁸ 今日カルパーニはとくにジョヴァンニ・パイジエッロ Giovanni Paisiello (1740-1816)作曲の歌劇《ニーナあるいは恋に狂った娘 Nina ossia La pazza per amore》(1789)の原作台本を書いたことで記憶されている。他に、彼の短い詩「この暗い墓のなかで In questa tomba oscura」(1807)は、出版社の企画でアントニオ・サリエーリ Antonio Salieri (1750-1825)やルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)を含む多数の作曲家によって曲をつけられている。次を参照。Patricia Lewy Gidwitz. “Carpani, Giuseppe,” in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, accessed January 3, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04992>>.

はどうしても解決策を見いだせずにいる⁸⁹。」

このように、19 世紀前半において、歌劇は音楽を偏重しているという批判が文化人のなかに広がっていた。その偏重の原因はしばしば、音楽家が制作現場において台本作家よりも優位に立っているという事実に戻せられた。こういうわけで、後にその不均衡を是正するべく文学的価値の高い台本を自ら執筆しながら作曲する人物が紹介されたとき、その人物は自然とイタリアの文化人たちの注目を集めることになったのだ⁹⁰。

以上のように整理すれば、ダンヌンツィオの 1887 年の要請は、そのころイタリア歌劇に生じてきた変化をにらみながら、その変化の発端にあった根本的な問いを反復していたことがわかる。すなわち、19 世紀前半、文化人たちは、しばしば歌劇における音楽の優越を批判し、その偏重を解消することのできる芸術家を待ち望んでいた。その待望に応えるようにワーグナーが登場し、歌劇場と結びついた音楽出版社によってイタリア語圏へ紹介された。すると 19 世紀後半イタリアの作曲家たちは商業上の理由から国際市場における流行現象をいっそう意識させられるようになり、そのつど流行の様式を取り入れて折衷するようになった。ダンヌンツィオは、これを歌劇の「産業」化による「頹廢」と見なし、またワーグナーを例外的な作曲家と評価しながら模倣の対象から外したうえで、最初にあった批判についてイタリアの作曲家たちに再考させようとした。言い換えれば、詩人は、イタリアの若い作曲家たちの関心を、歌劇場と音楽出版事業の結びつきによって伝達される国際的な流行現象から引き離そうとしながら、その発端にあった歌劇における劇の実現の要請へとふたたび立ち返らせようとしていたのだ。

⁸⁹ Giuseppe Carpani, *Le rossiniane ossia lettere musico-teatrali* (Padova: Minerva, 1824), pp. 22-23.

⁹⁰ 現にこの関心は、1871 年《ローエングリン》ボローニャ初演をもってワーグナーの音楽劇がイタリアで初めて上演されるはるかに前から、イタリア語圏の評論にあらわれる。実際、1842 年末にイタリア語圏で初めて『ミラノ音楽新聞』がワーグナー楽劇の公演の評価を報じた際、記者は『パリ音楽新聞』の記事に基づいて《リエンツィ》ドレスデン初演の大成功を伝えながら次のようにワーグナーを称賛している。「実に驚くべきことに、彼〔ワーグナー〕は、音楽家と詩人というふたつの異なる資質を同じひとりの個人のなかにとてもうまく結合させ得ている。おかげで詩はすべて作曲家自身のペンから出てきているのであり、彼は本職の詩人としても高く評価されてよいほどだ。」次を参照。[s. n.], “Carteggio,” *Gazzetta musicale di Milano* I/51 (18 dicembre 1842): 221.

1.3 詩人の対抗意識

ダンヌンツィオにおける歌劇改革の要請は、イタリアの若い作曲家たちに対し、ワーグナー現象の発端にあった批判から再出発しながら別の解決へ至るように呼びかけるものだった。その呼びかけは、ダンヌンツィオがワーグナーへの敬意をあわせ持っている限りにおいて、その芸術家の否認ではなく、むしろ対抗意識のあらわれと見なせる。

とはいえ、この対抗意識は、その後 1890 年代前半の詩人の著作のなかでは、強まってくる敬意に隠されて一時的に見えにくくなる。実際、詩人は、1891 年にナポリへ移ると、ローマの社交界のしがらみから解放されたのか、他の筆名ではなくまさしくダンヌンツィオの名義を用いながらワーグナーをもっと熱っぽく称賛するようになる。

その最たる例は、評論『ワーグナーという症例 Il caso Wagner』(1893)⁹¹に見出される。このなかでダンヌンツィオは、はじめに「日の経つにつれいつそう増えていく⁹²」ワーグナー関連の文献を各種紹介したうえで、次いでフリードリヒ・ニーチェ Friedrich Nietzsche (1844-1900)による批判⁹³を取り上げ詳細に検討し、その批判に妥当性を認めながらも最終的に反論を試みている。詩人によれば、この「哲学者」は、『生とは力である』という生に関する定義に基づきながら「上昇する生という理想を抱いている」一方で、「道徳」の名のもとに「生」を「下降」させる「禁欲」や「諦観」という志向を「頹廢」という「時代」の「病理」と見なし、その「頹廢的芸術家の典型」を「ワーグナーのなかに認めるがゆえに彼を攻撃する」⁹⁴。しかし、詩人にとって「芸術家」は、「自らの時代の外に立って⁹⁵」批判的省察を行う「哲学者」とは異なり、「自らの時代の内に入り込んで⁹⁶」その精神を表現することを使命としている。だから、詩人は、ワーグナーがニーチェのいう時代の病理すらをも暴き出していることを理由に⁹⁷、理想的な「芸術家」として

⁹¹ Gabriele d'Annunzio, "Il caso Wagner," I-III in *La Tribuna* (23 luglio, 3 agosto, 9 agosto 1893); e poi ripreso in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. II: 1889-1898, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti (Milano: Mondadori, 2003), pp. 233-251.

⁹² Ibid., p. 233.

⁹³ 詩人は次の仏訳に基づいている。Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner, un problème musical*, traduit par Daniel Halévy et Robert Dreyfus (Paris: A. Schulz, 1893). その原著は次の文献である。Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (Leipzig: Neumann, 1888).

⁹⁴ Ibid., p. 237.

⁹⁵ Ibid., p. 243.

⁹⁶ Ibid., p. 244.

⁹⁷ Ibid., p. 250. 「今日、もっぱら音楽だけが、近代の憂鬱の深淵に生まれる諸々の夢、定まらない思念、限りない欲望、原因のない不安、慰めがたい絶望、最も暗く苦悩をかきたてる動揺の数々を表現することができる。(……)リヒャ

ワーグナーを称賛するのだった⁹⁸。

また別のときには、その芸術家は、詩人にとって、音楽ではなく文学上の模倣の対象にさえなっている。小説『死の勝利 *Trionfo della morte*』（1894）第6部1節では、詩人自身の分身といわれる主人公ジョルジョが、執筆当時の愛人の投影とされる恋人イッポーリタに、ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》全幕をピアノで伴奏しながら語り聴かせている⁹⁹。興味深いことに、この節のおよそ8割を占める長大なその描写は、マリア・ジュリア・バルドウッチ *Maria Giulia Balducci* によれば、詩人が要所要所で楽劇台本を2種類の仏語訳からイタリア語へ重訳しつつ引き写したものである¹⁰⁰。そのようにして「〔作中の恋人同士が〕劇の登場人物と同化するかのよう思った¹⁰¹」ほどの「愛の夢のめまぐるしい絶頂¹⁰²」を描写していたとき、現実の詩人はあたかもあの楽劇の制作者になりきっていたかのようである。

その裏に隠れていた対抗意識がはっきりあらわれるのは、ワーグナーの没した年と場所すなわち1882年ヴェネツィアを舞台とする小説『炎 *Il fuoco*』（1900）においてである。第1部後半、主人公の詩人ステーリオ・エツフレナが知人たちと芸術談議を交わしている箇所に注目したい。彼の親友ダニエーレ・グラウロが理想の劇について語っているとき、その理想の条件として「祭壇の前にいるかのように舞台の上で詩人の言葉を体現する生きた登場人物」「神殿のなかにいるように押し黙った大衆の存在」を挙げると、別の友人がワーグナーの劇場を思い出すが、主人公はただちにそれを否定する。

「バイロイトだ！」 ホディッツ公が遮った。

「いえ、ジャニーコロです」とステーリオ・エツフレナはめまいのするほどの沈黙をいきなり破って叫んだ。「ローマの丘です、オーバーフランケンの木と煉瓦ではありません。私たちはローマ

ルト・ワーグナーは、そうした彼の周りに散在する精神性や観念性すべてを彼の作品のなかに結集したばかりでなく、私たちの欲求を見抜いて、私たちの生の内奥にもっとも深く秘められた部分を私たち自身に暴露したのだ。」

⁹⁸ 内田健一は、ダンヌンツィオとニーチェの関係を論じた際にこの論考を取り上げ、詩人がワーグナーを「模範とすべき、そして乗り越えるべき偉大な芸術家」と位置付けていたと正確に指摘している。内田健一「ダンヌンツィオの『超人』——19世紀末のイタリアにおけるニーチェ受容の一例」、『京都産業大学論集 人文科学系列』第39号、2008年、94～111頁。

⁹⁹ Gabriele d'Annunzio, *Trionfo della morte*, a cura di Maria Giulia Balducci (Milano: Mondadori, 1995), pp. 336-351.

¹⁰⁰ Ibid., pp. 412-414.

¹⁰¹ Ibid., p. 351.

¹⁰² Ibid., p. 351.

の丘の上に大理石の劇場を建てましょう」¹⁰³

そして、この言葉に強烈な対抗意識を読み取った歌手ドナテツラ・アルヴァーレから、ワーグナーを賛美しないのかと尋ねられて、主人公は次のように答える。

「リヒャルト・ワーグナーの楽劇は、ゲルマン的精神に基づいており、本質的にもつばら北方の性格を持っています。(……)彼の劇は、ひとつの血脈の天才による至高の花です。それは、バッハからベートーヴェンまでの交響曲作家たちの、またヴィーラントからゲーテまでの詩人たちのこころを悩ませた熱望の総決算として、並外れた説得力をもっています。

しかし地中海の沿岸に、私たちの輝くオリーブの林のなかに、私たちのすらりとした月桂樹の林のなかに、ラテンの空の栄光のもとに、彼の楽劇を思い浮かべてごらん下さい。するとそれは色あせて霧のように消え失せるでしょう。彼そのひとの言葉にしたがうならば、創造者の使命は、いまだ形の定まらない世界が将来に完成して光り輝く様子を予見することや、預言者のようにその世界を欲しつつ待ち望みながら享受することにあります。ですから、私は新しい、あるいはよみがえった芸術の到来を予告します。その芸術は、その輪郭の強い率直な単純さによって、力あふれる優美さによって、その熱情の激しさによって、その調和の純粋な力によって、私たち選ばれた血脈による限りない理想の建築物を引き継いで完成させるでしょう。私はラテン人であることに栄光を感じます。(……)」¹⁰⁴

主人公である詩人ステーリオの予言めいた大言壮語は、明らかに、著者である詩人ダンヌンツィオ自身の譎妄じみた熱狂を宿している。彼は、ワーグナーの楽劇をいわばドイツ文学と音楽の歴史的な「総合」としてますます高く評価しながらもそれを「ラテン人」の風土にそぐわないものと見なしており、他方で自分たちにふさわしい「新しい芸術」をつくりあげてを夢見ている¹⁰⁵。このように、ダンヌンツィオにおいて、ワーグナーへの対抗意識は、民族=文化間競争の構図のなかへ収められていったのだ。

¹⁰³ Gabriele d'Annunzio, "Il fuoco", in Id., *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*, introduzione generale di Giordano Bruno Guerri, a cura di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva (Roma: Newton Compton, 2011), pp. 1046-1047.

¹⁰⁴ Ibid., p. 1047.

¹⁰⁵ 小説の最終段落でこの夢はもっと象徴的に暗示されている。結末部分で、主人公ステーリオは、ワーグナーの訃報に際して、友人たちとともに彼の終の住処を訪れ、故人の遺体の運び手を買って出る。そして遺体を棺に収め、家からゴンドラへ、ゴンドラから馬車へと運び、最後に、「ローマのジャンニコロの丘で採られた月桂樹」の葉を棺の上に撒く。最終段落は次の通り。「そしてそれらの葉はまだ氷のなかにまどろむバイエルンの小山に向けて運ばれていた。一方、ローマの光のなかでは、未知の泉の湧き出す音のなかでみごとな幹が若芽をつけていた。」 Ibid., p. 1214-1216.

最後にここまでの検討を振り返っておこう。

ダンヌンツィオは、『歌劇《ジュディッタ》について』（1887）において、歌劇の「産業」化を指摘し、イタリアの若い作曲家たちが観客を楽しませるためにさまざまな音楽的要素を見境なく折衷していると批判し、彼らに対して歌劇のなかで真の劇を実現するために適切な音楽語法を用いるよう求めていた。その要請は、ダンヌンツィオが新聞記者としてローマの文化活動の最先端を追いかけているうちに、当時の音楽界の流行を通じてワーグナーを意識するようになったことから生じてきていた。

ダンヌンツィオの歌劇批判は確かにワーグナーの流行と対峙するものだった。19世紀なかばから、音楽出版社は歌劇場と結びつきながら楽譜の流通を支配していくさなかに、音楽ジャーナリズムを通じてとくにワーグナーの楽劇を始めとする国際的な流行をイタリアの文化人たちに紹介していった。すると作曲家たちは、そうした流行現象にいつそう早く対応しようとするようになり、19世紀末にはとくにワーグナーの様式をとりいれながらしだいに折衷的な歌劇を生み出すようになっていった。この流れに対して、詩人は、とくにワーグナー現象の誘因であった歌劇における音楽の優越に対する批判へ立ち戻り、劇の実現こそを至上命題とするように呼びかけたのだった。

この呼びかけは、ワーグナーへの敬意と表裏一体をなす詩人の対抗意識のあらわれであった。その対抗意識は、1890年代前半の詩人の著作のなかではいつそう高まってくるワーグナーへの憧憬の裏に隠れてしまったが、のちに小説『火』（1900）のなかではっきり表に出てきた。それは、ワーグナーをドイツ文学および音楽の到達点と見なしながら、その対抗として「ラテン」の新しい音楽劇を創造するという大時代的な夢へと結びついたのだった。

こうしてみると、ピッツェッティにおける新しい音楽劇の要請が、ダンヌンツィオのそれに強く影響されていたことは明白である。本章冒頭で論じたように、作曲家は1908年から10年にかけて各地で行っていた『将来のラテン劇における音楽』のなかで、音楽劇のなかで劇を実現する方法について問題意識を向けながら、古代ギリシャ悲劇から中世ラテン典礼劇を経て近代イタリア歌劇まで振り返り、新しい「ラテン」音楽劇の必要性を訴えていた。これはピッツェッティがダンヌンツィオの要請を共有した結果であり、だからこそ作曲家は本章冒頭に述べたようにその講演において他の西欧諸国の音楽劇についてほとんど言及しなかった。しかし、次章以降の分析結果にあらわれるように、実際にはピッツェッティもまたダンヌンツィオと同じようにワーグナーを始めとする他の

西欧諸国の有力な作曲家たちに対抗意識を抱いていたのであって、それは実作に影響を及ぼすことになる。つまり、ピッツエッティは、音楽を用いながら劇を表現しようとするとき、直近のドイツやフランスの音楽を無視するどころか強く意識しながら、古い音楽から受け継がれた要素を組み合わせる新たな音楽をつくろうとするのだ。

第2章 ピッツェッティの準備——歌曲《牧人たち》

ダンヌンツィオの詩に基づく歌曲《牧人たち I Pastori》(1908)は、イタリアにおいて20世紀初頭からようやく優勢になりはじめる通作歌曲形式の傑作と見なされ、これまでに「近代歌曲へ向かうイタリアの道を示す模範¹⁰⁶」などと高い評価を受けてきた。確かに、ピッツェッティは、作曲しながら、当時ドイツやフランスで「近代的」と見なされた音楽の諸傾向を意識していたはずだ。この歌曲は、実際にかような意識をいくつかの特徴からうかがわせるものの、しかしそれでも単なる模倣の産物ではない。むしろ、ダンヌンツィオの最良の抒情詩といわれるテキストに含まれる独特な着想を音楽によって表現しようとした苦心の成果であることが、作品分析からわかってくる。

そればかりではなく、この歌曲はおそらく歌劇《フェードラ Fedra》を準備した作品でもあった。その仮説は次のふたつの手がかりから導き出される。

第1の手がかりは日付である。作曲家は、この歌曲に1908年春から着手し、同年6月14日に完成している¹⁰⁷。そして同年11月4日、フィレンツェ郊外のカッポンチーナ邸で、詩人に自ら演奏して聴かせている¹⁰⁸。興味深いことに、作曲家がこの歌曲に着手した時期は、作曲家が第1章冒頭で言及されたところの新しい音楽劇の必要性を訴える講演を初めて行った時期と重なっており¹⁰⁹、また作曲家がこの歌曲を詩人に聴かせた日付は、ふたりが歌劇《フェードラ》を共同制作することを決めた日なのだ¹¹⁰。

第2の手がかりは作曲家自身による歌曲論である。より具体的にいえば、ピッツェッティが歌劇《フェードラ》初演の前年に発表した評論『室内声楽曲 La lirica vocale da camera』(1914)である。その最終段落で、作曲家は、歌劇のアリアとサロン向け歌曲としてのロマンツァをともに有節歌曲として括ったうえで、その形式を「感情の営みの静的な瞬間を表現する」ものと見なし、「劇 *dramma* に適さず、むしろ劇に抗いさえする」形式と定義している。翻っていえば、彼は、その有節歌曲の対立項としての通作歌曲形式

¹⁰⁶ Mila De Santis, “Aspetti della lirica da camera su testi di d’Annunzio,” in *D’Annunzio: Musico immaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 14-16 luglio 2005*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli (Firenze: Leo S. Olschki, 2008), p. 215.

¹⁰⁷ 作曲時期についてはパルマのパラティーナ図書館に所蔵されている自筆稿の扉と最終頁に基づく。Ildebrando Pizzetti, *I pastori*, autografi pizzettiani conservati nella Biblioteca Palatina di Parma: F.Pizz.Mss.B.69.

¹⁰⁸ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: Cronologia e Biografia* (Parma: Pillotta, 1980), p. 65.

¹⁰⁹ Ildebrando Pizzetti, “La musica nel dramma latino dell’avvenire,” sul *Mondo Artistico*, a. XLII, n. 17-8, Milano, 1 aprile 1908: 1.

¹¹⁰ Bruno Pizzetti, op. cit., p. 65.

こそを、彼の理想の劇に適した形式と見なしていたのだ¹¹¹。

以上の2つの手がかりから次の仮説が当然導き出される。1906年以來交流してきたダンヌンツィオとピッツエッティは、まず新しい歌劇の理想について話し合った後で、次に通作歌曲《牧人たち》によってその実現可能性を確信したので、最終的に歌劇《フェードラ》制作へのりだしていったのだろう。

だとすれば、この歌曲は、彼らにとって劇というべきものの最小の核を、言葉と音楽をもって理想的なかたちで表現しているはずである。それは具体的にどのように実現されているのだろうか。この問いを念頭に置いて、本章では詩と音楽の両面からこの作品を徹底的に分析していきたい。

2.1 詩

2.1.1 各詩節の内容と構成

詩「牧人たち I pastori」は、詩集『アルチオーネ Alcyone』（1904）に収められた1篇であり、しばしばダンヌンツィオ最良の抒情詩のひとつとして高く評価される¹¹²。

詩集は複数の詩によって構成される一種の有機体であるから、詩が詩集のなかのどこに位置しているか知ることはその詩の内容を理解する助けになる。したがって、この詩集の全体像に関する内田健一の研究を参照しながらその位置を把握しておきたい。同詩集の全88篇は4篇の「ディティランボ Dittirambo」という詩によって区切られた5部に分かれており、全体として晩春から初夏・盛夏・晩夏を経て初秋へ至る季節の流れを構成している。この流れの頂点は盛夏の生气あふれる神話的自然の謳歌にある。そして内田のいうように、晩春からその頂点へと近づくにつれて「人間と自然の境界がなくなり、神話的な世界へと接近」し、その頂点から初秋へと遠ざかるにつれて「内省的な傾向が強まる」¹¹³。そのうち詩集の終盤に近い初秋のあたりに、この詩「牧人たち」は位置しているのである。詩の話者は、それまでの箇所では、「時折ギリシャその他の神話

¹¹¹ Ildebrando Pizzetti, “La lirica vocale da camera,” *Il Marzocco* XIX/1 (15 marzo 1914): 3; e poi ripresa in Id., *Intermezzi Critici* (Firenze: Vallecchi, 1921), p.168.

¹¹² 内田健一「ダンヌンツィオの『アルチオーネ』——もうひとつの現実」、『イタリア学会誌』第52号、2002年、122頁。

¹¹³ 同前、109頁。

的な場所へ飛躍する¹¹⁴』とはいえ基本的にはトスカーナ地方の情景を中心として叙述してきていたのだが、7篇の詩群「遙かな大地の夢 *Sogni di terre lontane*」の冒頭を飾るこの詩「牧人たち」のなかで、秋の訪れを予感するとともに詩人の故郷アブルツォへ思いを馳せる。

にも拘らず、話者はこの詩の最終行の直前までそのアブルツォの情景を遠い世界の出来事として距離感をもって描写しない。むしろ話者のいるいま・ここに立ちあがった現実として叙述しようとするのだ。そのことを次に掲げる詩の対訳¹¹⁵から確かめたい。

I Pastori

牧人たち

Settembre, Andiamo. È tempo di migrare.	A	九月だ、行こう。移り住むときだ。
Ora in terra d' Abruzzi i miei pastori	B	いまアブルツォの地でわが牧人たちは
lascian gli stazzi e vanno verso il mare:	A	柵をあとにし海を目指して歩む。
scendono all' Adriatico selvaggio	C	降りゆく先にあるのは未踏のアドリア海、
che verde è come i pascoli dei monti. 5	D	海は青々としてまるで山々の牧草のようだ。
Han bevuto profondamente ai fonti	D	彼らは高地の泉で深々と
alpestri, che sapor d' acqua natia	E	飲んできた、そのふるさとの水の味わいが
rimanga ne' cuori esuli a conforto,	F	さまようところに慰めとしてとどまるように、
che lungo illuda la lor sete in via.	E	道すがら自らの渇きを長らくあざむくように。
Rinnovato hanno verga d' avellano. 10	G	彼らは ^{はしほみ} 榛 の杖を新しいものに替えた。
E vanno pel tratturo antico al piano,	G	そして平野へつづく古き山道を伝って、
quasi per un erbal fiume silente,	H	あたかも草のなびく静かな川を行くかのように、
su le vestigia degli antichi padri.	I	古き父祖たちの遺した足跡のうえを歩む。
O voce di colui che primamente	H	おお海岸線の揺らめきを
conosce il tremorar della marina! 15	J	最初に認める者たちの声!

¹¹⁴ 同前、111 頁。

¹¹⁵ 訳文は筆者による。原文は次を参照。Gabriele d'Annunzio, "I pastori," in Id., *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (Milano: Mondadori, 1984), p. 622.

Ora lung'h'esso il litral cammina	J	いまや海岸沿いを歩く
la greggia. Senza mutamento è l'aria.	K	羊の群れ。天候の変わる兆しはない。
Il sole imbionda sì la viva lana	L	金の陽光に生き生きと映える羊毛は
che quasi dalla sabbia non divaria.	K	白砂にも見紛うばかりだ。
Ischiaquo, calpestio, dolci romori. 20	M	波のざわめき、蹄のどよめき、優しいささめき。

Ah perché non son io co' miei pastori? M かつ B ああ私はなぜ牧人たちとともにいない?

第 1 詩節

第 1 行で、詩の話者は秋を予感しながら故郷の牧人たちの姿をいま・ここにありありと見出している。「九月 Settembre」とは、牧人たちが、それまで暑気を避けつつ留まっていた高地から、気候の和らぎを予感したために低地へと、羊を連れて「移り住む migrare」時期なのだ。注目すべきことに、ここでは動詞「行く andare」の直説法一人称複数形現在時制が用いられている。すなわち、牧人たちのイメージは、この第 1 行の発語よりも前に、詩の話者の眼前に話者自身をとりまく集団として現れており、しかも話者はその集団の先導者として「行こう andiamo」と呼びかけているのだ。

第 2-5 行では、話者は牧人たちの出発を描写している。ここでは話者は、牧人たちの姿を直説法三人称複数形で、つまり若干距離をおいて捉えている。ただそれでもやはり、過去時制ではなく現在時制で、自らの故郷「アブルツツォの地 terra d' Abruzzo」や「アドリア海 Adriatico」の光景を、いま・この出来事のように活写していく。

第 2 詩節

第 6-10 行で、詩の話者は牧人たちの整えた準備について説明している。これは第 1 詩節で現在時制で語られた出発時点よりもわずかに前の出来事である。実際、牧人たちの姿は「高地の泉で(…)水を飲み Han bevuto (...) ai fonti / alpestri」「榛の杖を新しいものに替えた Rinnovato hanno verga d' avellano」と現在時制ではなく過去時制で描写される。株立ち状に生える落葉低木セイヨウハシバミは強靱かつ軽量なため杖に適しており、牧人たちは高地を離れるにあたってこれを羊追いの道具として新調したの

だ。この杖というモチーフは、神話時代の牧人を描いた古典絵画においてはもちろん、詩人と同郷の親友である画家フランチェスコ・パオロ・ミケッティ Francesco Paolo Michetti (1851-1929) による多数の牧人画においても頻出しており、神話時代からの漂泊民の系譜がこの地の牧人たちに引き継がれていることを暗示している。話者はこの流浪の表象に自分自身の感情をも描きこんでいる。第 6-9 行で、牧人たちは「さまよう心に *ne' cuori esuli*」故郷の水の味わいを覚えておくことによって自らの「渇き」を抑えようとした、と話者は語る。この「渇き *sete*」という語は、とくに第 9 行で繰り返される “I” 音の頭韻の連続を断ち切ってあらわれる (*che lungo illuda la lor sete in via*) ため、強い印象を与えることになり、話者自身の郷愁にも重なってくる。のちに第 21 行にて吐露される話者自身の強い孤独感がすでにここに投影されているのである。

第 3 詩節

第 10-13 行で、詩の話者は牧人たちとともに彼らの旅の過程をたどっている。語りは過去時制からふたたび現在時制へ戻る。この語りのなかで、牧人たちの営みが遥かな祖先の時代から変わらない伝統であることが強調されている。実際、話者は第 11 行「平野へとつづく古き山道 *il tratturo antico al piano*」を、いったん第 12 行で「草のなびく静かな川」に喩えたあとで、そこに第 13 行「古き父祖たちの遺した足跡 *le vestigia degli antichi padri*」を見出している。こうして、牧人たちの旅は、出発地のアペニン山脈から目的地のアドリア海へ至る空間上の移動としてばかりでなく、牧人たちの起源から話者の立つ現在へ続く時間上の運動としてもまた捉え直されることになる。

第 14-15 行で、詩の話者は間もなく目的地に到着しようとしている牧人たちの様子を描写している。このうち第 15 行「海岸線の揺らめきを認める *conosce il tremorar della marina*」は、複数の注釈者¹¹⁶によれば、ダンテ『神曲』煉獄篇第 1 歌第 116-117 行「遙かに / 海岸線の揺らめきを私は認めた *di lontano / conobbi il tremolar de la marina*」の借用である。その意義を明らかにするため、いったんダンテの詩行について手短に振り返っておこう。地獄の常闇から脱出したダンテは、穢れを落とすべく煉獄島の周縁に

¹¹⁶ Edoardo Sanguineti (ed.), *Poesia italiana del Novecento* (Torino: Einaudi: 1991, c1969), p. 140; Fedirico Roncoroni (ed.), *Gabriele d'Annunzio. Poesie* (Milano: Garzanti, 1982, c1978), p. 507; Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, “Note,” in Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi (Milano: Mondadori, 2001, c1984), p. 1272.

繁るイグサの露を求めて、ヴェルギリウスに導かれつつ海岸へ下っていったところ、夜明けの薄光のなかで「海岸線」の波打ちを「認めた」のだった¹¹⁷。それはダンテが久しぶりに見たかすかな光の下の景色であるから、その詩行は歓喜や期待を表現している。翻って、ダンヌンツィオのこの詩における「おお海岸線を最初に認める者の声！ O voce di colui che primamente / conosce il tremolar de la marina!」もまた、やはり歓喜や期待による高揚の表現として受け取られるべきである。

第 4 詩節

第 16-20 行で、詩の話者はついに牧人たちがアドリア海沿岸に到着したことを告げている。情景描写はすっかり安堵に満たされる。第 17 行「天候の変わる兆しはない Senza mutamento è l'aria」とあり、またそのなかで羊の毛が陽光を照り返していることから、不穏な気配がまったくなくすべては清風明朗である。しかもその羊毛は、第 19 行で「白砂」に喩えられる。単に羊が浜に融け込んでいるように見えるばかりではない。ここで第 12 行において牧人たちのたどった山道が「草のなびく静かな川 un erbal fiume silente」に喩えられていたことを思い出しておこう。山道が川の流れに対応するならば、山道を下りてきた羊たちは川から海へ運ばれた砂に対応することになる。かように、大きな自然の営みとの比喩的な融合によって、この旅の終着点への到達は強調される。そして第 20 行で波や蹄の音に加えて牧人の話し声などを表す名詞を列挙して、余韻を残しつつこの詩節は閉じられる。

結句

第 21 行で、詩の話者は自らの幻滅と深い孤独感を表している。「ああ私はなぜ牧人たちとともにいない？ Ah perché non son io co' miei pastori?」という話者の独白から、すべてが話者ひとりの夢にすぎなかったことが明らかになる。話者は、これまで、あたかも牧人たちのまっただ中にいるか、もしくはその近くから彼らを直接見ているかのよう描写してきた。ところが実際には、話者は、故郷アブルツツォから遠く離れたところにいるが、郷愁に突き動かされ、かつて見たあの牧人たちの姿を眼前に思い描いただけだったのだ。夢から覚めた話者は牧人たちとの距離を意識して自らの孤独を

¹¹⁷ Dante Alighieri, *La divina commedia: II. Purgatorio*, a cura di Daniele Mattalia (Milano: RCS, 2000, c1975), p.11-54.

嘆く。しかもその距離感は独特の脚韻の構造によって強調されている。次にその構造を
みてみよう。

脚韻の構造

この詩は 11 音節詩句全 21 行から成り、5 行を 1 詩節として、4 詩節と独立した 1 行
に分けられる。脚韻構造を記号化すると ABACD DEFEG GHIHJ JKLKM M かつ B と
表せる。なぜ最終行末だけ M かつ B と表記されるのかといえば、第 21 行末尾の語
pastori は直前の第 20 行末尾の語 *romori* と押韻しているばかりでなく、冒頭の第 2
行末尾の語 *pastori* と完全に一致しているからだ。とくに後者は、同音異義語ではなく
同一の語による脚韻であるから、同一韻 *rima identica* に分類される。

とくにこの同一韻は重要な機能を担っている。

同一韻は、イタリア詩韻律学の大家ピエトロ・G・ベルトラミ Pietro G. beltrami
(1951-)によれば、例外を除いて、一般に「〔詩人の〕技術的能力の欠如を示すと見な
されるため避けられる¹¹⁸」傾向にある。なぜなら脚韻は、詩の本文のなかに周期的に回
帰することによって詩の韻律構造を分節する機能ばかりではなく、もともと直接つなが
りのない複数の語を音の類似性に基づいて互いに関連づけることによって新たな参照
関係をつくりだす機能もまた期待されているからだ。

ただし例外として、同一韻が単なる詩作上間に合わせではない場合には支持され
る。古典から実例を 2 つ挙げておこう。まず、ダンテは『神曲』天国篇の 4 箇所¹¹⁹におい
て「キリスト *Cristo*」の語による同一韻を用いているが、これは詩人がその冒しがたい
神聖性を強調するために他の語と押韻することを避けたと解される。また、ペトラルカは
『俗語詩断片集 *Rerum vulgarium fragmenta*』のうち 9 篇¹²⁰のなかですべての脚韻に
同一韻を用いているが、これはそれら 9 篇のとり形式がひとえに「6 行抒情詩節 *sestina*
lirica」であって、つまり同一詩節中ではなく各詩節間で押韻しながら直前の詩節の脚

¹¹⁸ Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, quinta edizione (Bologna: il Mulino, 2011), p. 215.

¹¹⁹ 『神曲』天国篇第 12 歌 71, 73, 75 行、第 14 歌 104, 106, 108 行、第 19 歌 104, 106, 108 行、第 32 歌 83, 85, 87 行。次を参照。Dante Alighieri, *La Divina Commedia: III. Paradiso*, a cura di Daniele Mattalia (Milano: RCS, 1999, c1960), pp. 223-224, 265, 377-378, 614.

¹²⁰ 『俗事断片詩集』第 22, 30, 66, 80, 142, 214, 237, 239, 332 歌。次を参照。Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli (Milano: RCS, 2012), pp. 155-156, 191-192, 303-304, 364-365, 581-582, 761-762, 818-819, 823-824, 1090-1092.

韻構造を「交差逆行法 retrogradazione incrociata」(123456→615243)で入れ替える形式(ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD ……)であるから、各詩節間の複雑な参照関係の理解のためにはむしろ単純な同一韻のほうが適切であるといえる。以上の 2 例からわかるように、同一韻は表現上の必然性や有効な機能をもっている場合には例外的に認められる。

このダンヌンツィオの同一韻もまた例外として支持される。というのも、最終行末の *pastori* は、遠く隔たった第 2 行末を喚起することによって、とくに話者と牧人たちとの距離感の表現のために有効に機能しているからだ。実際、通常脚韻は詩行の終わりから 2 番目の音節の母音および末尾の音節の子音+母音までだが、この同一韻は終わりから 3 番目の音節の子音+母音から末尾の音節の子音+母音までを反復している。こうして最終行の末尾は、強い遡行の力により、遠くおぼろげに消え去りかけた第 2 行末の *pastori* の記憶を鑑賞者に印象深く思い出させることになる。

2.1.2 自己、牧人、自然

この詩の内容の独創性は、ダンヌンツィオ以前のイタリア詩の伝統のうち、牧人というモチーフを扱った作品群と比較したときにはっきりわかってくる。とくに、牧人が自然と自己のあいだにどう置かれているかということに着目しながら検討していこう。

ルネサンスを切り開いたフランチェスコ・ペトラルカ Francesco Petrarca(1304-1374)は、苦悩する自己を際立たせるため、それに牧人を対置しつつ自然の営みへ寄り添わせている。実際、『俗語詩断片集 *Rerum vulgarium fragmenta*』第 50 歌のカンツォーネ「空が早く暮れる季節には *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*」のなかで、第 3 詩節に登場する「牧人 *'l pastor*」は、第 1 詩節の「やつれた巡礼の老女 *la stanca vecchiarella pellegrina*」や第 2 詩節の「貪欲な農夫 *l'avarò zappador*」と同じように、日暮れとともに日中の労苦から解放されて、「物思いにふけることなく横たわって眠り *senza pensier' s'adagia e dorme*」疲れを癒す。しかし他方で詩の話者「私 *io*」は、片思いの対象である女性ラウラ Laura の隠喩としての「太陽 *'l sol*」のせいで、昼にはその存在に悩まされ、夜にはその不在に煩悶しつづける¹²¹。

イタリア文学史上ルネサンス後期に属する 16 世紀の詩人ベルナルド・タッソ

¹²¹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli (Milano: RCS, 2012), pp. 253-255.

Bernardo Tasso(1493-1569)¹²²においては、ペトルルカにあった牧人と自己のあいだの距離が極限まで広げられている。各地の宮廷を転々としつつ諸侯に仕えたベルナルドは、遠いところではホラーティウス Quintus Horatius Flaccus (B. C. 65 - B. C. 8)『エポード集 Epodi』第 2 歌に倣いつつ、また近いところではヤコポ・サンナザーロ Jacopo Sannazaro (1480-1504)の牧歌『アルカディア l'Arcadia』(1504)から影響されながら、牧人を、俗世のいざこざとはまったく無関係な理想郷の住人として扱っている。実際『詩華集 Rime』(1560)所収の詩「おお幸せな牧人たちよ O pastori felici」において、「私 io」は、「荒れ狂う世界の煩悶と苦悩に生きる vivemo a le noie del tempestoso mondo ed a le pene」「私たち noi」のあいだから、その俗世にはいない「牧人たち pastori」へ「おまえたち voi」と呼びかけつつ、相手の「喜びにあふれた静かな生活 Vita gioiosa e queta」を春夏秋冬の美しい無害な自然描写に溶け込ませながら強烈に理想化して思い描いている¹²³。

イタリアロマン主義の代表的詩人ジャコモ・レオパルディ Giacomo Leopardi (1798-1837)においては、うってかわって、自己は牧人そのものに同一化するが、しかし自然にとけこむのではなく孤独に対峙する存在として描かれる。『詩歌集 Canti』(1835)所収の詩「アジアのひとりさまよう牧人による夜の歌 Canto notturno di un pastore errante dell'Asia」において、「私 io」は、イタリアでも古代アルカディアでもなく中央アジア高原地帯に立つ牧人となって、夜空に輝く月に向かって、生の意味をひとり問いかける。自然は、同じ詩人による有名な詩「無限 l'Infinito」で「私の思考 il pensiero mio」を溺れさせてしまう「あの無限の沈黙 infinito silenzio」¹²⁴と同じように、この詩「夜の歌」においてもやはり「限りない大気 l'aria infinita」や「あの深く果てない蒼穹 quel

¹²² ベルナルド・タッソは、イタリア文学史全体のなかでは息子トルクアート・タッソ Torquato Tasso(1544-1595)の輝かしい名声の影に隠れてしまっているが、ダンヌンツィオへの影響について考察するうえでは無視できない詩人である。例えば、ダンヌンツィオは、自らの詩集『キメラ Chimera』(1885-1888)のうち 8 篇「妖女たちをめぐるソネット群 Sonetti delle fate」のなかで、ベルナルドの代表作である騎士物語詩『アマディージ L'Amadigi』(1560)の主人公と女性たちを登場させている。そのソネット群については次を参照。Gabriele d'Annunzio, "Sonetti delle fate," in Id., *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, vol. I (Milano: Mondadori, 2006, c1982), pp. 535-542 e 1110-1115. なお、ダンヌンツィオの蔵書のなかには 1730 年代から 1830 年代までに出版されたベルナルドの詩集や書簡集が合計 11 点含まれており、これらは今日ヴィットリアーレ図書館で閲覧できる。

¹²³ Bernardo Tasso, "O pastori felici," in AA.VV., *Poesia italiana: il Cinquecento*, a cura di Giulio Ferroni (Milano: Garzanti, 1978), pp. 56-59. なおこの詩は、ダンヌンツィオ「牧人たち」と比べると、異なる脚韻の枠組みを持つが、5 行を 1 詩節としている点で共通している。

¹²⁴ Giacomo Leopardi, "L'infinito" in Id., *Canti*, a cura di Alessandro Donati (Bari: Laterza, 1917), p. 49.

profondo infinito seren」というように自己の認識を超越するものとして圧倒的に現前してくる。「牧人」としての自己は、「はるかにとりまく地平線で空に接しているひとけのない平原の上 sul deserto piano, / che, in suo giro lontano, al ciel confina」に立つて、ただ存在するためだけに存在している無限の自然を見つめながら、意味の欠如に耐え切れず「生が災いであるならば、／どうしてここでひとは耐えているのか？ Se la vita è sventura, / perché da noi si dura?」とレオパルディらしい悲観を募らせるのである¹²⁵。

ここまで見てきたように、ペトラルカやベルナルド・タツソの詩においては、牧人が無害化された自然に融和しながら美しい理想の生活を送る一方で、詩の話者はその外部にいて苦悩していた。レオパルディの詩においては、詩の話者は遠方の牧人と同一化するが、崇高化された圧倒的かつ静的な自然に対峙しながらやはり生の意味について苦悩していた。

しかるにダンヌンツィオにおいては、詩の話者は少なくとも想像のなかで遠方の故郷アブルツツォに立つて牧人たちを先導するかもしくは随行しており、さらにはその想像された牧人たち一行は羊の群れとともに大地や海と融和している。実際、前項でみたように、詩「牧人たち I pastori」では、自然は、「私」をとりまく「牧人たち」の集団にとって、年ごとに繰り返される自分たちの生活とともにある。あらためて思い出しておくならば、第3連で牧人たちの下っていく「平野へとつづく古き山道」が「草のなびく静かな川」に、第4連で彼らが海岸へ連れてきた「羊」は「白砂」に喩えられていた。つまり「私」は、「牧人たち」が「古き父祖たち」の時代から「羊」を連れて移動し続けている生活を、永遠に繰り返される自然の営みと同一視している。ここには、レオパルディのように自己を異国の牧人に託して静的な無限の自然に対峙させるのではなく、故郷の牧人たちを介して自己を動的にめぐる自然のなかに没入させながらその力の流れと一体化させようとする志向があらわれている¹²⁶。だからこそ、最終第21行で「私」は、実は「牧人たち」と

¹²⁵ Giacomo Leopardi, “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia,” in Id., *Canti*, op. cit., pp. 88-92.

¹²⁶ 自然を動的なものとして捉えつつそれに一体化しようとする志向は、この詩「牧人たち」を収めた詩集『アルチオーネ』のなかにもたびたび見出される。例えばこの詩集でおそらくもっとも有名な詩篇「松林のなかの雨 La pioggia nel pineto」では、自然は、「エルミオーネ」と呼ばれる女性とともに歩く「私」にとって、しずくを滴らせて葉音を立てる木立として、あふれんばかりの生命力に輝いて立ち現れる。そして恋人同士が雨のなかその森の内奥へ分け入っていくと、第3連ではふたりの顔色は「白」から「緑濃く」なり、姿は「樹皮から出てきたかのよう」になり、「瞳」は「草むらのなかの泉」のように雨と涙を流し続けるようになっていき、ついにふたりは人間を超える存在となって忘我の恍惚に浸る。Gabriele d’Annunzio, “La pioggia del pineto,” in Id., *Versi d’amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (Milano: Mondadori, 2001), pp. 465-468.

ともにいたのではなくそう空想していただけだったことをまざまざと自覚して、自然の永遠の営みに加われず孤独のままに在ることを嘆くのだ。

2.1.3 小結論

本節の議論を振り返っておきたい。

はじめに、詩を詳細に読解しながら、詩節ごとにその内容を把握し、また脚韻の構造をまとめることによって、詩全体の展開を整理した。すると、詩「牧人たち」の内容は、話者自身による一種の回想によって成り立っていることがわかった。そのなかで、詩の話者「私 io」は、秋の訪れを予感するとともに、かつて見た故郷の牧人たちの姿をいま・ここにありありとよみがえらせながら、その移住の過程を自然の営みになぞらえつつ出発から到着まであたかも眼前のできごとのように叙述するが、しかしその旅の果てまで思い描いたところでふと現実にもどってきて、孤独な自分自身を強く意識して嘆息していたのだった。

次に、とくに「牧人」というモチーフがこの詩のなかで詩の話者や自然とどのような関係のなかにあるのかということ、イタリア詩の伝統における先行例と比較検討しながら浮き彫りにした。すると、詩の話者と牧人のあいだに距離を置きつつ後者を自然に寄り添わせたペトルルカやベルナルド・タツソと異なり、さらには詩の話者を牧人そのものとしながら圧倒的な自然に対峙させたレオパルディとも違って、ダンヌンツィオは詩の話者を牧人たちのなかに加えながら自然の永遠の営みのなかで一体化させようとしていた。

こうしてみると、この詩の独創的な部分においてこそ、劇 *drama* は現れているように思われてくる。劇的展開は、牧人たちの出発から到着までを自然とともに描写する詩の話者の語りのなかで、いやむしろその進行に応じてうつろう話者の心の動きにこそ生じているのではないか。だとすれば、ピッツエッティはそれをどのようにつかみとって、どんな音楽語法によって表現しているのだろうか。その問いに答えるべく、次に楽曲分析にとりかかる。

2.2 音楽

2.2.1 全体の特徴

まず声楽パートに注目すると、詩節ごとに同じ旋律が繰り返されていないことがわかる。これは通作歌曲一般の特徴である。原因は、この作品の場合、詩におけるいわゆるアンジャンプマン(韻律学上の区切りと統語論上の句切れが一致しない現象)の位置が各詩節においてずれてことに帰せられるだろう。

この仮説を検証すべく、3種の記号を用いて旋律の切れ目を詩の原文の下に示す。
★＝韻律上の「行」および統語論上の「文」「節」の末尾と一致する箇所、▲＝「行」の末尾のみに一致する箇所、△＝「文」「節」の末尾のみに一致する箇所である。

<i>I Pastori</i>		<i>E vanno pel tratturo antico al piano,</i>	
		<i>quasi per un erbal fiume silente,</i>	
Settembre, Andiamo. È tempo di migrare.		<i>su le vestigia degli antichi padri.</i>	
Ora in terra d'Abruzzi i miei <u>pastori</u>		<i>O voce di colui che primamente</i>	
lascian gli stazzi e vanno verso il mare:		<i>conosce il tremorar della marina!</i>	15
scendono all'Adriatico selvaggio			
che verde è come i pascoli dei monti.	5	<i>Ora lung'esso il litral cammina</i>	
		<i>la greggia. Senza mutamento è l'aria.</i>	
Han bevuto profondamente ai fonti		<i>Il sole imbionda sì la viva lana</i>	
alpestri, che sapor d'acqua natia		<i>che quasi dalla sabbia non divaria.</i>	
rimanga ne' cuori esuli a conforto,		<i>Isciaquìo, calpestio, dolci romori.</i>	20
che lungo illuda la lor sete in via.			
Rinnovato hanno verga d'avellano.	10	<i>Ah perché non son io co' miei <u>pastori</u>?</i>	

楽句構成の特徴に着目すると、ピッツエッティの避けていることが3つ認められる。第1に複数の「文」をつなげてひとつの楽句へまとめてしまうこと(第1詩節1行など)、第2に2行にまたがる比較的短いひとつの「文」を複数の短い楽句へ細かく分けてしまうこと(第2詩節6-7行頭までなど)、第3に2行にまたがる比較的長いひとつの「文」からそのままひとつの長すぎる楽句をつくってしまうこと(第1詩節2-3行など)である。この3点を避けるのは、もっぱら詩のこぼれを聴き取りやすくするためである。彼はこうして楽句を構成していったので、各詩節に同じ旋律を与えようがなかったのだ。

声楽パートのもうひとつの特徴もテキストとの関連において注目に値する。

旋律は、全曲を通じて、ときに楽句結尾の直前に5度跳躍する場合もあるが、基本的には2度もしくは3度で進行しており、レの旋法かラの旋法に従っている。例えば、下の譜例は第20-27小節の声楽パートにおける旋律である(詩第2-3行)。これはeを主音とするレの旋法にしたがっており、実際に第25小節には特徴的なVI度音cisがあらわれている。

O - ra in te - rra d'A - bruz - zi miei pa - sto - ri la - scian gli staz - zie
van - no ver - so il ma - re:

このグレゴリオ聖歌の旋律を思わせる特徴は何に由来するのだろうか。旋法の使用は直近のフランス音楽にも見られる特徴であり、もちろんピッツエッティはそれを知っていたはずである¹²⁷。しかしこの作品においては、その特徴はむしろダンヌンツィオの詩のなかのある題材を反映しているように思われる。そのことは詩人の他の作品におけるアブルツツォ地方の描写からわかる。好例は小説『死の勝利』(1893)第4部III章だ。作者の分身ともいえる主人公ジョルジョが、恋人イツポーリタとともに故郷アブルツツォの山地を訪れたとき、夜のうちに単旋律聖歌を唱えながら教会へ歩む人々の隊列に出くわして¹²⁸、「自分自身の起源である土地の偉大な民族を根底にて支える神秘的な力の感覚 *la mistica potenza che teneva alle radici la grande razza indigena da cui egli medesimo proveniva*¹²⁹」に囚われる。続く一節で、彼はその感覚に酔いしれながらあたりを見回している。

あたかもその土地と人々が、時を超越して、永遠かつ無名の神秘的存在がもつ畏怖すべき神話の荘重な容貌を帯びているかのように、彼〔主人公ジョルジョ〕には思われた。(略) 河のような広い道は、草の緑に色づき、岩石を横たえたまま、あちこちに巨大な痕を残して、羊の群れを高原から平野へ導くべく伸びていた。すでに死に絶えて忘れられた宗教の儀式がそこ

¹²⁷ ただし彼が旋法理論を習得したのは、パルマ音楽院在籍中(1895-1901)音楽学者ジョヴァンニ・テバルディーニ Giovanni Tebaldini(1864-1952)の講義からであった。Ildebrando Pizzetti, *La musica dei greci* (Roma: Casa editrice "musica", 1914), p. 3.

¹²⁸ Gabriele d'Annunzio, *Trionfo della morte* (Milano: Mondadori, 1995), pp.207-208..

¹²⁹ Ibid., p.208..

では生きながらえていた。〔下線筆者〕¹³⁰

下線部は、これまでに複数の研究者によって指摘されてきたように¹³¹、明らかに詩「牧人たち」における自然描写と一致している。ということは、その直前に登場した単旋律聖歌を歌うアブルツツォの山地の人々のイメージが、声楽パートの旋律の特徴に反映されていると考えられる。

続いてピアノパートに注目すると、こちらの旋律的要素はほぼ単一の素材から構成されていることがわかる。つまり、冒頭にて主題が提示され、その一部が反復されつつ変形し、やがてある穏やかな音型が導きだされて音楽をいったん安定させるが、結尾にて主題が再現され、冒頭へ回帰するように全体が閉じられる。

少なくともこの回帰に関しては、詩における脚韻の構造との一致を見出せる。前項ですでに明らかになったように、詩の冒頭の第2行末と結尾の第21行末はともに *pastori* という同一の語による脚韻を構成していた。そのいわゆる同一韻は、最終行において詩の冒頭の記憶を鑑賞者に強く喚起する力をもっていた。したがってピアノパートにおける主題の再現は、詩におけるこの遡行の働きをいっそう強調するものだといえる。

では、その中間に横たわる主題の部分的な反復と変形は、一体どこから着想され、何を表現しているのだろうか。この問題についてはさらに慎重かつ綿密な分析を要する。なぜなら実はこれこそがこの歌曲の独創性に最も深く関わる要素だからだ¹³²。

実際、ピアノパートにおける他の小さな特徴、すなわち主題の8度重複や最低声部における保続音は、《三月の邂逅 *Incontro di marzo*》(1904)を始めとする最初の歌曲群の中にすでに認められたものであり¹³³、《牧人たち》ではあくまで付帯的な効果をもたらしているにすぎない。

¹³⁰ Ibid., p.209.

¹³¹ Edoardo Sanguineti (ed.), *Poesia italiana del Novecento* (Torino: Einaudi: 1991, c1969), p. 140; Fedirico Roncoroni (ed.), *Gabriele d'Annunzio. Poesie* (Milano: Garzanti, 1982, c1978), p. 507; Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, "Note," in Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Ids., vol. II, «I Meridiani» (Milano: Mondadori, 2001, c1984), p. 1272;

¹³² これを主題労作 *thematische Arbeit* の一種として捉えるならば直近のドイツ器楽に由来するものと見なうだろうが、しかしその用法と効果は次項で詳しく見るようにあくまで独特である。

¹³³ Adelmo Damerini, "Ildebrando Pizzetti: l'uomo e l'artista," *L'Approdo musicale XXI* (1966): 15; Riccardo Viagrande, *La generazione dell'Ottanta* (Monza: Casa Musicale Eco, 2007), p. 31.

それとは対照的に、今注目している特徴は、ピッツェッティの作品群ではこの歌曲において初めて現れるうえに、実はこの歌曲の全体を統一する原理を表しているのである。それが表現しているものを明らかにするために、次章で特にこの特徴に注目しながら、楽曲展開のタイムラインおよび譜例に基づき細部を観察していこう¹³⁴。

2.2.2 主題の部分的反復と変形のプロセス

第 1-18 小節／第 1 詩節 第 1 行

声楽
ピアノ

♩ = 52-63
Largamente sostenuto (たっぷりと音価を保って)

第1詩節
第1行

p (aを主音とするレの旋法)
pp

— 主要主題の提示 —

a:VI₉ +IV i

初めに第 1-10 小節にてピアノパートが主要主題 P を提示する。

主要主題 P は主に同じひとつの素材を移高して反復することによって構成されている。右の譜例のように、前半は d を主音とするラまたは

レの旋法による部分動機の連続 v-w-x-y-u から、後半は a を主音とするラまたはレの旋法による部分動機の連続 v-w-x-y-z から、それぞれ成り立っている。この平行 8 度をともなう主題の響きは、リッカルド・ヴィアグランデ Riccardo Viagrande (1976-) によれば、アブルツツォ地方の牧人たちに現在も受け継がれる羊の皮袋を利用した伝統的な楽器ザンポーニャの音色を思い出させるという¹³⁵。

この提示は、詩の話者が第 1 行を発する直前に得た秋の到来の予感を、音楽的に表現していると考えられる。というのも、話者を担う声楽パートは、この直後の第 9-17 小節において、a を主音とするレの旋法にしたがって、第 1 行を歌いはじめるからだ。

第 9-12 小節の声楽パートにおける「九月だ、行こう *Settembre, andiamo*」という呼びかけは、ピアノパートの動きによって強調される。第 10-12 小節にて主題 P の結尾にあ

¹³⁴ 2.2 における楽曲のタイムライン及び譜例は、筆者が次の楽譜資料に基づいて作成した。Ildebrando Pizzetti, *I pastori* (Firenze: A. Forlivesi, 1916).

¹³⁵ Riccardo Viagrande, op. cit., p. 31.

第 35-54 小節／第 2 詩節

第2詩節
(aを主音とするレの魔法)

第6行 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55

第7行
第8行
第9行 ☆
第10行

mf p mp pp

a: iv₉ C:V₉ V₉ I₇ pp III (複調) I

ここで声楽パートは、牧人たちの整えた準備について説明する第 6-10 行を歌っている。

詩における郷愁の高まりは、とくに第 44-46 小節であふれんばかりに表現されている。声楽パートはここで詩の第 9 行における「I」の頭韻を含む言葉を歌いながら上行して *pp* で最高音 g^2 (☆印) に達する。そして「渴き sete」という語が発されたとともに、ピアノパートはリズムパターン *r* を失うとともにドミナント進行によって C dur の I 度音上の和音へ進むが、しかしその進行先の和音が長三和音ではなく長七の和音であり、しかもその長 7 度という不協和音程が解決しないため、音楽はあたかもその渴きの癒しがたさを表すかのように落ち着かない。なお、上行とともに音を弱める声楽様式は近代よりも前に主流であったから、ここにもまた作曲家における古い音楽への志向が現れているといえる。

第 55-70 小節／第 3 詩節 第 11-13 行

Primo Mov. (最初の速度で)

第3詩節 pp

(eを主音とするレの魔法)

第11行 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70

第12行
第13行

pp mp p dolce e calmo (柔和に、そして穏やかに)

e: i₆ E:III V₃ I

声楽パートはここで牧人たちの旅の過程をたどる第 11-13 行を歌っている。すでに見たように、ここで牧人たちの旅は、詩の話者にとって、出発地のアペニン山脈から目的地のアドリア海へ至る空間上の移動としてばかりでなく、牧人たちの起源から話者の立つ現在まで続く時間上の運動としても捉え直されている。

この意識は音楽によって強調される。特にピアノパートは第 19-34 小節よりも強い変化を見せる。

まず、リズムパターン *r* が第 55 小節からふたたび挿入されるばかりでなく、さらに第

67 小節からは 3 倍の音価に拡大される。

また、主題の部分動機がふたたび 3 倍の音価に拡大される。しかも今回は常に拡大された動機が反復されている。

そして、ピアノパートの拍子が第 55 小節からふたたび 3 拍子系へ変化する。そのうえ第 65-70 小節では声楽パートの拍子もまた 3 拍子系に合流する。したがって強拍と強拍の間隔が両パートともにより広がるので、音楽はゆったりと落ち着いた印象を帯びる。

以上の変化に加えて、和声が、第 13 行末尾の歌われる第 66-67 小節にて、e dur の属七の和音の第 2 転回形から主和音の基本形へと進行し、そのドミナント・モーションによって曲中で最も強い安定感をもたらしている。以上により、話者の内なる時間感覚がゆったりと引き延ばされていく様子が暗示される。

第 71-82 小節／第 3 詩節 第 14-15 行

声楽パートは、牧人たちが間もなく目的地に到着する様子を伝える第 14-15 行を歌っている。

この部分の音楽は、あたかも詩の話者が牧人たちと感情の高揚を共有しているかのように展開する。実際、声楽パートは、第 71-75 小節にかけて☆印で示したように、2 度も最高音 g^2 へ至っている。それに加えて、ピアノパートもここで劇的に切迫する。

まず、第 71-80 小節において、リズムパターン r が $1/2$ の音価に変更されている。

また、拍子が 2 拍子系に戻っている。3 拍子系をとっていた直前の箇所と比べると強拍の間隔がふたたび狭まるため、時間感覚が切り詰められる。

そしてもっとも際立っているのが、基本音価に戻された部分動機 w が何度も反復さ

れていることである。ここまでに見たように、部分動機はひとつの連続のなかでいつも必ず順番に登場する(ドイツ的な主題労作と異なり逆行や反行をしない)。言い換えれば、あるひとつの部分動機は、次のアルファベットで表される部分動機を呼び出そうとする働きを持つ(ただし y は z もしくは u を呼び出す)。実際、ここまでは、部分動機のひとつの連りのなかで v が出現するとたいてい w, x というふうが続いてきていた。したがって鑑賞者は、この箇所でも、w を聴くと次に x の出現を強く期待する。にも拘らずこの箇所では、x の出現頻度は w に比べるとずっと少ない。このように強く期待されるものがあまり与えられないことによって、詩の話者における渴望が鑑賞者のなかにも喚起されるのだ。

以上の変化によって強い切迫感がもたらされる。この箇所は、旅の終わりを期待しながら牧人たちに寄り添う詩の話者の心理状態を、実によく反映しているといえる。

この切迫は、あたかも詩の話者と牧人たちが目的地へ到達したことを表すかのように、第 81 小節以降でまったく弛緩する。リズムパターン r はまたも 3 倍に拡大され、部分動機 w と x は消失する。音楽は表情記号の指示通り弱まりつつ遅くなり、ついにはフェルマータでいったん停止する。

第 83-105 小節 / 第 4 詩節

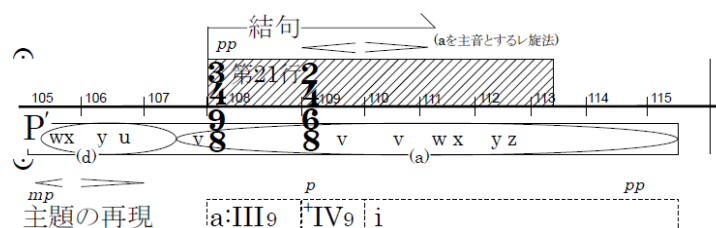
フェルマータからふたたび音楽が再開されると、声楽パートは、第 16-20 行を歌いながら、目的地のアドリア海沿岸に到着した牧人たちの一行を描写する。音楽はその安堵に満ちた情景描写をよく反映している。とくにピアノパートは、直前の弛緩していく流れを受けて、ここでほぼ完全な安定状態に入る。その状態は、強弱記号や表情記号の他、動機や和声によく表れる。

第 83-97 小節では、譜例のように部分動機 w と x から

成る波打つような音型が提示されており、穏やかな海の印象を表すかのようなのである。

同じ箇所、和声は常に a moll の主和音もしくはその代理和音に留まっている。機能 and 声からいって強い進行がまったく現れず、いわば凧の状態に近い。さらに、その後声楽パートが第 20 行を歌っている第 99-103 小節では、ピアノパートの和声は、b の保続音を伴いながら、1 小節ごとに順に全音ずつ下行していく。

第 105-115 小節 / 第 21 行



ピアノパートは直前までの停滞を唐突に破って、第 105-107 小節において主題 P の前半を再現する。この再現は、詩の話者が夢から現実へ立ち返る瞬間に対応している。実際、その直後である第 108-113 小節において、声楽パートは、話者の幻滅と深い孤独感を表す第 21 行を歌いはじめる。そして最後に第 21 行末尾の「牧人たち *pastori*」を長く引き伸ばしている。これによって、すでに遠くなってしまった第 2 行末尾の同一韻が強調される。そのあいだにピアノパートは主題 P の後半を再現し、曲全体が閉じられる。

2.2.3 小結論

本節における楽曲分析を振り返っておきたい。

まず、全体の観察によって、大きな特徴が 4 つ認められた。第 1 に、声楽パートの旋律が規則的な節を持っておらず、通作歌曲形式がとられていた。それは、ダンヌンツィオの詩において「行」と「文」の一致しない箇所があるばかりでなくその位置が各詩節間で異なるため、ピッツエツティがことばを聴き取りやすくするべく旋律の楽句を柔軟に構成していった結果だった。第 2 に、声楽パートの旋律は、レの旋法またはラの旋法に従いながら大部分で順次進行するという、単旋律聖歌を思わせる特徴を示していた。それは、詩において詩人の故郷の生活と風土を象徴する牧人たちのイメージを反映していた。第 3 に、ピアノパートの冒頭と結尾が、主題の提示と再現によって関連づけられて

いた。それは、詩の最終行末尾が同一韻によって遥かに第 2 行末尾へ回帰することに対応していた。第 4 に、その提示から再現までの間に、主題の部分的反復と変形が行われていた。これは楽曲全体を一貫する原理であるため厳密な検証を行うことにした。

次に、細部の検証によって、その主題の部分的反復と変形のプロセスが、声楽パートの担う詩の話者における心の動きに対応していることがわかった。すなわち、まず第 1-18 小節において、ピアノパートが主題を提示するとともに、詩の話者は過去に見た牧人たちの姿を現在のなかに夢想しはじめた。次に第 19-82 小節において、ピアノパートにて動機の拡大から短い反復までによって生まれた諸効果は、詩の話者における時間感覚のずれから期待の切迫感までを反映していた。さらに第 83-105 小節において、話者による情景描写を満たす安堵感に合わせて、ピアノパートはあたかも主題の部分動機を変形しながら穏やかな海の印象を反映するかのよう波打つ音型を奏でつつ、安定した音楽へ到達した。しかし最後に第 105-115 小節において、話者が自らの夢想から現実へ立ち返りながら孤独を深く意識する瞬間、ピアノパートは主題を再現して曲全体を閉じていた。そのように、主題は、何らかの人物や理念と一対一の関係で対応しておらず、むしろ語り手の内面の状態に即して登場しては変形されていくのである。

以上の分析結果から明らかになったように、作曲家は、詩の語りのなかから読み取られる話者の心の移ろいに劇 *drama* を見ながら、その移ろいを音楽によって中断させることなくむしろ流れるように表現するために、通作歌曲形式をとりつつ単一主題の部分的変形と反復のプロセスをもうけたのだ。

第3章 ピッツェッティの答え——歌劇《フェードラ》

ピッツェッティは、第2章でみたように、ダンヌンツィオの歌曲《牧人たち》(1908)によって自ら劇にふさわしいとする形式にたどりついた。すなわち、有節歌曲形式のように詩節構造に合わせて同じ節回しの旋律を繰り返すのではなく、声楽パートでは発話される言葉に応じて異なる旋律を当てながら、ピアノパートでは詩の話者の心理状態の連続的变化に合わせて主題を部分的に変形しながら反復するというものだった。作曲家は、ダンヌンツィオの詩に取り組みながら、言葉のなかに隠された語り手の内面のうつろいこそ劇を見出し、一定の周期で繰り返される楽節構造を排除した形式のなかでそれを流動的に表現しようとしたのである。

こうしてピッツェッティは歌劇《フェードラ》(1909-1912)の基礎を準備した。彼が劇的と見なす形式は、その歌劇のなかでは、とくに登場人物における内面のうつろいの表現に役立てられることになる。さらには、その表現は声楽パートにおけるピッツェッティ独特の朗唱スタイルの導入によって完成される。

そのことを裏付けるために、この第3章では、歌劇《フェードラ》をとりあげる。

第1節では台本を読解する。はじめに、原作戯曲との比較を行い、共通点と差異をまとめる。それによって、歌劇台本が原作戯曲に比べて劇的展開を引き締められており、とりわけ第1幕の焦点が主人公フェードラとその他の人物との対決にしばられていることを確認する。次に、第1幕におけるその対決を詳細に観察する。そのなかで、フェードラが自らと対照的な2種類の女性と対決しながら、さまざまな感情を爆発させていくことによって、自らの奥底にある欲望を暗示している様子を描き出す。最後に、同じ神話の題材に基づく古典文学との比較を行う。こうして、ダンヌンツィオにおける主人公の欲望が伝統とは異なって愛というよりもむしろもっと別のものに向いていることを突き止める。

第2節では楽曲を分析する。はじめに全体的特徴をまとめる。そのなかで、一部の特徴が歌劇台本の形式的特徴を反映していることや、それが歌曲《牧人たち》と共通していることを確認する。他方で、声楽パートにみられる新しい特徴すなわちデクラメーションに着目し、しかしその特性がこれまで必ずしも適切に評価されてこなかった可能性を初演時の評価や先行研究から導き出す。次に、とりわけそのデクラメーションが「語り」から「歌」へ推移する箇所こそ新しい評価の可能性を見出せることに着目し、その推

移を譜例に基づいて分析する。最後に、その推移の過程で旋法が前面化しているという結果に基づいて、なぜそのような手法が用いられているのか考察する。

3.1 台本

この節では、歌劇《フェードラ》台本を扱うにあたって筆者による対訳(別冊参考資料)を参照している。これに言及する場合、【 】内に行番号を記した。引用する場合、筆者の訳文を用いた。また、ギリシャ神話に由来する人名および地名については、初出の際に〔 〕内にギリシャ語発音をカナ表記で付け加え、2 回目以降それを省略した。

3.1.1 歌劇台本と原作戯曲の関係

この歌劇の台本は、すでに文学作品として存在していたダンヌンツィオの戯曲作品から主要な詩句を抜粋することによって構成されている。その限りにおいてこの歌劇は、19 世紀末からあらわれる文学オペラ *Literaturoper*¹³⁶ に分類される。

とはいえ、その原作戯曲の題材を提案したのは実質的にはピッツェッティであった。1908 年 11 月 4 日、作曲家が詩人のもとを訪れて歌曲《牧人たち》を演奏して聞かせ、さらにエウリピデス *Ευριπίδης*(前 480 頃-前 406 頃)の悲劇『ヒッポリュトス *Ἰππόλυτος*』に基づく歌劇の計画¹³⁷を打ち明けたところ、詩人は自分がまず戯曲を執筆するので次

¹³⁶ 文学オペラとは、単に文学作品を原作とする歌劇のことではなく、もともと歌劇台本として書かれたのではない戯曲や小説などの文学作品を必要に応じて短縮しながら作曲した歌劇のことをいう。この種の歌劇は、ワーグナー以降、優れた文学作品を歌劇に取り込もうとする動きが広がる中で生まれてきたとされる。例えば、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918)作曲の歌劇《ペレアスとメリザンド *Pelléas et Mélisande*》(1902)は、モーリス・メーテルリンク Maurice Maeterlinck(1862-1949)の同題戯曲をほぼそのまま利用している。また、リッカルド・ザンドナーイ Riccardo Zandonai(1883-1944)作曲の歌劇《フランチェスカ・ダ・リミニ *Francesca da Rimini*》(1914)は、編集者ティート・リコルディ Tito Ricordi (1865-1933)がダンヌンツィオによる同題の悲劇を短縮して作成した台本に基づく。次を参照。三ヶ尻正「文学オペラ」、『オペラ事典』戸口幸策・森田学監修(東京:東京堂出版、2013 年)、388 頁; Julian Budden, “Literaturoper,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed October 18, 2013.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O902843>>.

¹³⁷ ピッツェッティの計画のうち、ダンヌンツィオに採用されたのは題材のみである。作曲家はこの時点までに自ら筋書きをまとめたうえで同郷の詩人かつ作曲家マリオ・シルヴァーニ Mario Silvani(1884-1913)に韻文化させているが、その草稿にみられる韻律の特徴や内容は現行の歌劇台本にほとんど影響を与えていない。現在フィレンツェ国立中央図書館に収蔵されているこの台本草稿は、全 3 幕の構想のうち第 1 幕までタイプライターで清書されており、そのうえにさらなる推敲が作曲家自身による赤鉛筆の筆跡でほどこされている。それをみるかぎり、韻律は強い句跨りを含んでおらず、また内容はせいぜいエウリピデスの悲劇の前半からアプロディーテを排除したものとどまっておらず、劇作法上の工夫や登場人物の独創性はダンヌンツィオによる戯曲および歌劇台本には及ばない。 Ildebrando

にそれに作曲するよう促した¹³⁸。こうして、詩人は 1908 年 12 月から翌 1909 年 2 月まで作業を続けてその戯曲を完成させ、同年 4 月にそれをミラノのテアトロ・リーリコで初演した¹³⁹。

こうしてつくられた原作戯曲 3221 行から、詩人は作曲家と話し合いながら 1394 行を抜粋して歌劇台本を構成していった。そのため、歌劇台本は原作戯曲からふたつの特徴を受け継ぐことになった。それは両者の共通点からわかる。

第一の共通点は形式に関わっており、とくに韻律にあらわれている。

各幕は、それぞれの内部に場面転換を含まず、あるいは 18-19 世紀の歌劇におけるレチタティーヴォとアリアの交代のように劇の流れを分断する区切りを持たない。むしろ、一幕ごとに、一定の場所で一定の時間帯に起きた出来事を、切れ目なく表現している。

これを可能にしているのが詩句の構成である。実際、各幕は、すべて無韻の 11 音節詩句と 7 音節詩句の自由な交代によって満たされている。つまり伝統的にレチタティーヴォに用いられてきた韻律形式で一貫している。しかし 1 詩句が複数の登場人物によって受け持たれる箇所はもちろんのこととしても、きわめて強い ^{アンジャンブマン} 句跨り がたいへん豊富に含まれていることに留意しなければならない。極端な場合では、文頭の疑問詞 *che* 【91】や、前置詞 *da* と定冠詞 *la* の結合形 *dalla* 【917】が、詩句冒頭ではなく詩句末尾に置かれることすらある。こうして、伝統的な詩句の定型が全体にわたって採用されているにも拘わらず、統語論上の区切り(「文」「節」)が韻律学上の区切り(「行」)を大きく超え出ているので、登場人物の発話は韻文の定まった周期的なりズムから頻繁に逸脱しながら散文的調子に限りなく近づいている。

第二の共通点はおおまかな内容に関わる。とくに中心的題材とその前史である。

中心的題材は、ギリシャ神話におけるフェードラ[パイドラ]の物語である。そのあら

Pizzetti, *Fedra*, la minuta del libretto dall'*Ippolito* di Euripide, conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Pizzetti 19.

¹³⁸ Ildebrando Pizzetti, "Fedra. Memorie e appunti del musicista per la biografia del poeta," *Scenario* VII/4 (aprile 1938): 199. ただし日付についてはその回想録に記載されていないため、次を参照した。Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: Cronologia e Biografia* (Parma: Pillotta, 1980), p. 65.

¹³⁹ Annamaria Andreoli, "Note e notizie sui testi" in Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. II (Mondadori: Milano, 2013), p. 1585.

すじは次の通りである。かつてクレタ[クレーター]の王女であったがいまはアテネ[アテーナイ]王テーセオ[テーセウス]の後妻である彼女は、前妻の子イツポーリト[ヒッポリュトス]をひそかに愛しており、夫のいないあいだに誘惑しようとしたが失敗してしまったので、逆にその義理の息子から乱暴されたとうそをついて、帰ってきた夫に義理の息子を呪い殺させ、自らも死ぬ。

以上のような基本の物語のなかに、ダンヌンツィオは、伝統的な前史からばかりではなく別の物語からの糸をも織り込んで、複雑かつ巧妙な人間模様をつくりあげている。

伝統的な前史とは、テーセオによるミノターウロ[ミーノータウロス]退治からフェードラの恋へつながる物語系である。すなわち、クレタの王ミノッセ[ミーノース]は、アテネ[アテーナイ]の王エジェーオ[アイゲウス]に対し、戦勝の見返りとして、9年に1度、若い男女を7人ずつ生贄として要求した。それは、ミノッセの妻パジーファエ[パーシパエー]が白牛と交わって産んだ半人半牛の子ミノターウロのためだった。3度目のとき、エジェーオの子テーセオは、その人身御供に紛れてクレタへやってくると、名工デーダロ[ダイダロス]の迷宮へ入り、その奥深くに隠されていたミノターウロを殺し、アリアドネ[アリアドネー]の助言にしたがって持っていた糸をたどって、無事に戻ってきた¹⁴⁰。そして彼は、クレタを発つにあたってアリアドネとその妹フェードラを連れ出したが、前者をナツソ[ナクソス]島に置き去って、後者をアテネへ連れて帰って後妻とした。そしてあるときフェードラは、トレゼーネ[トロイゼーン]にて、夫の前妻であるアマツツォネ[アマゾーン]族の女王アンティーオペ[アンティオペー]の子イツポーリトに出会う。ここまでは、エウリピデスの他、ルキウス・アンナエウス・セネカ Lucius Annaeus Seneca (前1頃-65)、ジャン・バティスト・ラシーヌ Jean Baptiste Racine (1639-1699)らの悲劇における前史と共通している。

新たに加えられたもうひとつの前史は、エディポ[オイディプース]を起点とする物語系である。すなわち、テーベの王エディポが、知らずとはいえ父を殺して母を妻としてしまった自らを見出し、退位するとともに自らの両眼を潰して放浪の人となって国を去った¹⁴¹。そこで2人の息子が交代でテーベを治めることになったが、あるとき一方のエテオークレ[エテオクレース]が取り決めに反して統治を交代しなかったため、他方のポリ

¹⁴⁰ オウィディウス『変身物語(上)』中村善也訳、東京:岩波書店、1981年、315頁。

¹⁴¹ ソポクレス「オイディプス王」高津春繁訳、『ギリシア悲劇 II ソポクレス』東京:筑摩書房、1986年、301~374頁。

ニーチェ[ポリュネイケース]は不満を抱いてアルゴ[アルゴス]の王アドラースト[アドラーストス]のもとへ赴いて、遠征軍を起こし、テーベの7つの門を攻めて死闘を繰り広げた¹⁴²。このときアルゴの7将は戦死し、勝利したテーベによって見せしめとしてこの都市国家の門外で野ざらしにされた。そこで、アルゴ王アドラーストおよび7将の母たちから嘆願されて、アテネの王テーセオがアルゴの7将の遺骸を取り戻すために兵を率いてテーベへ遠征するのだった¹⁴³。この物語系が、ダンヌンツィオによってはじめてフェードラの物語に関係づけられたのである。

こうして、歌劇台本は、原作戯曲と同じように、これらふたつの物語系の交差した点から開始されることになった。すなわち、トレゼーネで待機するフェードラたちの情景からである。実際、第1幕には、テーセオをはじめとする男性たちがテーベ遠征のせいでほぼ登場しない。例外はいちはやく帰還して遠征報告を行う「使者 II Messo」すなわちエウリートだけであり、残りは次項でみるようにもっぱら女性たちばかりである。

他方、もちろん原作戯曲と歌劇台本のあいだには差異もある。というのは、詩句が原作戯曲から抜粋された際に、いくつかのエピソードが削除されたからだ。

もっとも重要な削除は、先ほど「例外」と述べたエウリートに関わっている。

原作戯曲の第1幕では、エウリートは、もともとアルゴの7将のひとりカパネーオ[カパネウス]の戦車の「御者 I'auriga」として従軍していたが、アルゴ軍敗北にあたってテーベに囚われ、のちにテーセオによって解放された、という設定を与えられている(原作戯曲 289-292 行¹⁴⁴)。そしてフェードラたちの前でテーセオの戦勝を報告した後で、2つのエピソードを伝える。1つはアイスキュロス¹⁴⁵に基づくもので、カパネーオが、テーベ[テーバイ]のエレットラ[エレクトライ]門を攻める際に、神に反逆する言葉を吐いたところ、雷に撃たれて死んでしまったという内容だ(原作戯曲 306-422 行¹⁴⁶)。もう1つは

¹⁴² アイスキュロス「テーバイ攻めの七将」高津春繁訳、『ギリシア悲劇 I アイスキュロス』東京：筑摩書房、1985年、333～391頁。

¹⁴³ エウリピデス「救いを求める女たち」中山恒夫訳、『ギリシア悲劇 III エウリピデス(上)』東京：筑摩書房、1986年、404～472頁。

¹⁴⁴ Gabriele d'Annunzio, "Fedra," in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. II, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti (Milano: Mondadori, 2013), p. 383.

¹⁴⁵ アイスキュロス、前掲書、356～357頁。

¹⁴⁶ Gabriele d'Annunzio, "Fedra," in op. cit., pp. 384-389.

エウリピデス¹⁴⁷に基づくもので、カパネーオの遺体がテーセオによって奪回されたあとで弔いのために焼かれているとき、死せる英雄の妻エヴァードネ[エウアドネー]が断崖から夫を葬るその炎へ飛び込んで焼死するという内容だ(原作戯曲 476-571 行¹⁴⁸)。

しかし何より注目すべき点は、それら2つの物語がフェードラによって導かれていることだ。つまり、一介の御者にすぎないエウリートは、原作戯曲では、カパネーオとエヴァードネ夫妻の「英雄」的な死を物語りながら、その凄惨さに畏怖を抱いてたびたび言葉を詰まらせてしまう。そのたびにフェードラは、彼を励ましながら先を促すばかりでなく、ときには妄想めいた想像力をもって死の光景を幻視しながら言葉を補いさえして、彼による物語を終結へ導くのである。

このため原作戯曲のフェードラは、詩人の導き手としての性格を帯びている。実際、彼女は、第1幕で、前述の2つの死の物語を終えたエウリートに、名工デーダロの作である豎琴(ギター)を与え、詩人としての道を歩むよう促す(原作戯曲 603-662 行¹⁴⁹)。すると第2幕冒頭で、今度は「吟唱詩人 L'Aedo」という役名で登場したエウリートから、彼が彼女に報われない恋をしたことを打ち明けられる(原作戯曲 1221-1350¹⁵⁰)。そのように、最終的にフェードラの死によって締めくくられるこの悲劇の作者は実はこの吟唱詩人だったのではないかと思わせるほど、原作戯曲におけるエウリートはどこか作者の自己言及めいた様相を呈しており、フェードラはムーサイ的な役割を担っている。

しかるに歌劇台本では、以上の2つのエピソードとそこからつながる展開がまったく削除されているのだ。実際、歌劇台本の第2幕では、エウリートは「吟唱詩人 L'Aedo」ではなく「御者 L'Auriga」として登場している。ゆえに、歌劇台本のエウリートは作者の自己投影を強く感じさせる登場人物ではなくなり、また歌劇台本のフェードラはもはや他の登場人物に詩的靈感をもたらしはしない。

とはいえ、そうした要素は、フェードラの悲劇の展開のなかではあくまで副次的な位置を占めているにすぎず、もしもそのまま歌劇に導入されれば全体が過度に複雑かつ長大になってしまっただろう。

最初にそう考えたのは作曲家であった。この削除は、作曲家から詩人へ提案され、ふ

¹⁴⁷ エウリピデス、前掲書、457～463 頁。

¹⁴⁸ Gabriele d'Annunzio, "Fedra," in op. cit., pp. 392-396.

¹⁴⁹ Ibid., pp. 397-399.

¹⁵⁰ Ibid., pp. 430-437.

たりの話し合いと同意を経て、最終的に詩人によって行われた。ピッツェッティは、1938年の回想によれば、作曲中に、第1幕におけるエウリートの戦勝報告の直前で、つまり前述の2つのエピソードへ入る前に、いったん「ペンを止めてしまった」という。なぜならば彼は「音楽家として、その登場人物を、劇の本筋に関係ないと感じていた」のだが、しかし同時に「詩人の承認なしにあえて省略するつもりはなかった」からだ¹⁵¹。そのため作曲家は、詩人に手紙を何度も送り、ときにはフランスの避暑地アルカションまで詩人を訪ねていった、飽くことなく話し合い、詩人から台本を得て、またフィレンツェの自宅へ戻って作曲を続けたのだった¹⁵²。

こうして、原作戯曲と歌劇台本を比較し、その共通点と差異を検討していくうちに、歌劇台本が原作戯曲からとくに劇の展開にとってもっとも重要な詩句を抜き出して構成されたことが明らかになった。とくに第1幕では、エウリートによって語られる2つのエピソードが削られたために、劇の展開が引き締められ、その焦点がフェードラと周りの女性たちの対決のみに絞られることになった。

この事実は、これから歌劇台本を読み進めていくうえできわめて重要である。なぜなら、その対決は、悲劇の展開を突き動かしていく原動力のありようを示すためにこそ設けられているからだ。その原動力とはすなわち、フェードラという主人公のなかに蠢くある強烈な欲望である。その欲望は、興味深いことにエウリピデス、セネカ、ラシーヌらの先行例とは異なって、第2幕で実行に移されるまでは決して直接的な表現で明示されず、むしろ周りの女性たちとの対決のなかで激しく噴出してくる本人の狂気に近い感情表現によって暗示されるのだ。実際にどのように暗示されるのか、次項で詳細に見ていくことにしたい。

3.1.2 主人公の感情表現——欲望の暗示

第1幕では、主人公フェードラの周りにはいる登場人物は、テーベから一足先に帰ってくる使者エウリートひとりを除くと、すべて女性である。その女性たちは、2種類に分けら

¹⁵¹ Ildebrando Pizzetti, “Fedra. Memorie e appunti del musicista per la biografia del poeta,” *Scenario* VII/4 (aprile 1938): 199.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 347-349.

れる。〈母としての女性〉と〈愛人となりうる女性〉である。前者は、テーセオの母エートラ〔アイトラー〕、テーベ攻めの 7 将の母親たち、そしてフェードラの乳母ゴルゴである。後者は、テーベで捕らえられ、アドラーストからイッポーリトへの贈り物として連れてこられた女奴隷イッポノーエである。

これら 2 種類の女性たちは主人公の存在を際立たせる。つまり〈母としての女性たち〉および〈愛人となりうる女性〉との対話を通じて、そのいずれにもなれないフェードラのありようが浮き彫りにされていく。第 1 幕は、まさにこの主人公の根源にある欲望こそを、悲劇全体の展開で解決されるべき問題として表現しているのだ。それを明らかにするために、第 1 幕のあらすじをたどりつつ、フェードラの人物造形が際立つ箇所に焦点を当てることにしたい。

〈母としての女性〉に対するフェードラ

フェードラが継子イッポーリトの母たりえない苦悩を漏らすのは第 1 幕前半【1-252】である。ここでは複数の〈母としての女性〉が登場し、主人公の苦悩を孤独に際立たせる。

幕が開くと、トレゼーネの王宮に、当地の王族であるとともにアテネ王テーセオの母であるエートラがおり、そのまわりに 7 人の女たちが集まっている。その 7 人は、テーベとの戦いで死んだアルゴの 7 将の母親たちであって、敵によって見せしめとして野にさらされている息子たちの亡骸を取り戻してもらえるよう、テーセオに嘆願したのだった。

エートラは、目的遂行のためにはテーベとの戦闘も辞さない息子の帰りを待ちながら、毅然とした態度を保ち続けている【1-10】。

他方、7 将の母らは、自分の息子たちの死にいたく動揺しているせいで、周囲の状況すべてに悪い兆しを見出し、不安をひたすらに募らせていく。たとえば、テーセオの船が黒い帆を掲げて港へ着いたと知らされると、7 将の母らは死を連想する【23-30】。また、王宮の奥から聞こえる喧騒も、後に第 2 幕でフェードラの眠りを誘う儀式の音だったことが示されるのだが、7 将の母らにとっては破滅を告げるしるしだと思われぬ【48-58】。さらに 7 将の母らは、イッポーリトの飼っている猟犬の遠吠えでさえ冥府の暗示と思いこんで、「テーセオが死んだのだ」と言い募る【59-66】。そしてエートラがその場を無言で去ると、7 将の母らは深刻に絶望して地に伏してしまう【72-83】。

するとフェードラが現われて、ひそかにこう独白する。「おおターナト〔タナトス〕よ、光はそなたの瞳の中にある!」【84】そして息を弾ませつつ、テーセオの死を確かめるべく、その知らせの出所を7将の母らに尋ねる。

ヒステリーに陥っていた7将の母らは、当然その出所を知らない。焦れたフェードラが乳母ゴルゴを確認に行かせると、弔旗ではなく勝利の旗を持つ伝令がエートラに謁見しているという【86-113】。

フェードラは、事実を確認せずにただ不安にとりつかれて「叫び狂っていた」7将の母らを非難する。同時に、テーセオを「偉大な」「不死なる者」と呼びながらも、その生還について苛立ちを隠そうとしない【114-125】。

するとこの様子を見咎める者がいる。

救いを求める女

異国の

女王よ、けっこうなことだ

あなたの堂々たる夫を

永遠なる1柱の神にたとえるのは。

しかし彼が勝利しあなたのもとへ帰還するというのに

なぜ、あなたは内心では喜ばずに怒って

いるのか?

【125-131】

彼女は、直後にフェードラに問われて答えるとおりの、7将のひとりイッポメドーンテ〔ヒッポメドーン〕の母だ【133-139】。この〈母としての女性〉にとってフェードラの態度は疑わしく見える。なぜならフェードラが、同じ女性として、子を亡くしたあまりヒステリーに陥っている母親たちを思いやろうとしないうえに、自らの夫の生還を喜んでもない様子だからだ。

問いの形をとるこの非難に対して、フェードラは真っ向から答える代わりに逆襲する。まず、相手に息子の死を思い出させる言葉を投げかけ、相手の悲しみをかきたてる。次に、息子の愛していたものを想起させ、涙まで流させる【140-144】。そのうえこう続ける。

フェードラ

そなたは泣けるではないか

まだ! 飲めるではないか

自らの涙を!

ゴルゴ

おお、私のちい姫さまや!

【144-146】

フェードラは乳母の制止も聞かず、ここから相手を徹底的になじり続ける。要するに、相手は、英雄たる息子を亡くした母として、悲しみと誇りを味わいながら、満ち足りて「余生を送る」ことができるだろう、というのだ【146-169】。

こうして相手の未来を予言し続けるうちに、フェードラはしだいに自らの感情を制御できなくなるほど高揚させていき、勝ち誇ったかのようにうわ言を並べるようになる。そして彼女は、次のように、イッポメドーンテの母たる相手の未来を否定的断言によって描いたあと、自分自身をその反対項として位置づけかけることによって、自らの真のありかたをほのめかしてしまう。

フェードラ

そなたの胸は

そなたの血の脈打つたびに苦しんでのたうちはしない。

風は、草木を休ませる一方で、そなたの見捨てられた肉体を

痛めつけることはない。煩悶の夜は

そなた自身の吐息であえぎはしない。

太陽はそなたをむごたらしい車輪に

縛りつけもしない。そなたには聞こえぬ、聞こえぬ、

身の毛もよだつほどに、聞こえぬのだ、

はらからの怪物が自らの中で

咆哮するの……

ゴルゴ

もうお黙りください!

ご母堂方、お聞きなさいませ!

灰のように血の気をなくし、フェードラは神がかった瞳の中にデーダロの迷宮の恥ずべき心象を浮かべる。乳母はうろたえ、彼女を引き留め、支える。

フェードラ

しかしフェードラは、

忘れがたきフェードラは……

ゴルゴ

お聞きなさいませ! 狂気があの方を捕らえているのです。

【170-182、下線は筆者による】

手を汚していない者があろうか？
あの御方の他に
誰が奇跡の灰を
見分けられようか、
何しろあの御方は黒い帆を掲げた
アテネの船に
パジーファエの子である
ふたり姉妹をお載せになって
一方の、誰よりも素直な
美しい編み毛のアリアドネを未開の
岸辺に棄て、他方に嚴重なくびきをかけた御方だ。【230-242】

エートラは「悪しき病がおまえの心に巣くっている」とフェードラを一喝して中断させる。そして死んだ 7 将の母らに青銅の棺を渡すべく、彼女らを連れて立ち去る【243-252】。

エートラは、息子テーセオの不在のあいだ、秩序の番人という役割を代行している。この生ける英雄の母という代行者によって、フェードラは夫の不在のあいだも危険な告発を阻止させられ、秩序に屈服させられている。彼女は、弟を殺し姉を棄てた英雄の妻であることを強いられ、自分自身の欲望を抑えつけられているのだ。

こうしてひそかな欲望を抱くフェードラの姿が浮き彫りにされる。生ける息子を誇りとして毅然たる態度をとるエートラ、死せる息子らを悲しむ 7 将の母たち、そしてかつての自らの乳飲み子を世話し続けるゴルゴといった〈母としての女性〉のなかで、フェードラは決して誰にも共感を示そうとしない。なぜなら、その場でただひとり彼女だけが、実際上も精神上も母ではなく、またそうあろうともしていないからだ。彼女の感情の暴発は、他の登場人物たちにはもっぱら狂気のせいだとしか思われぬのだが、実際にはひとに認められがたい何らかの抑圧された欲望から生じているのであって、ゆえにその欲望を抑圧する征服者すなわち夫テーセオを憎んでいるのだ。

〈愛人となりうる女性〉に対するフェードラ

フェードラの欲望は、第 1 幕の後半【253-526】を通じて、いつそうはっきりした感情の

噴出をともなって示されるようになる。やはりここでもフェードラという存在を浮き彫りにする要素として、別のタイプの人物が登場する。それは〈愛人となりうる女性〉である。彼女との対決を通じて、フェードラの感情表現は、欲望の対象をふたたびほのめかし、しだいにはっきり指し示すようになる。

エートラと 7 将の母らが立ち去った後も、使者エウリートが居残っている。フェードラが尋ねると、イッポリートへの伝言を預かっているという【253-257】。

フェードラは継子の名を聞いたとたん「紅潮し」てひどい動揺を示し、狩りに出かけている継子の代わりに伝言の内容を尋ねる。エウリートは、アルゴ王アドラーストから感謝のしるしとしてテーセオの子イッポリートへ3つものが贈られると答える。フェードラは継子の飼っている猟犬の遠吠えの幻聴に苛まれながら、その贈り物について詳しく問い質す【258-272】。

エウリートは贈り物の内容を明らかにする。1 つは神馬アリオネ〔アリーオン〕、もう 1 つは見事な銀の壺、そして最後のものがテーベから連れてこられた女奴隷である【273-282】。この女性は「王族の乙女」【283】にして「きわめて美しい」【290】。そんなエウリートの賛辞を聞いて、フェードラはただちにその女性を見てみたいと言い始める【291-295】。

フェードラは使者エウリートを下らせると、継子の馬のいなくなき幻聴に苛まれながら、熱に浮かされたかのようにうわ言を発し続けた後、乳母ゴルゴに女奴隷を探しに行かせる【296-335】。

ひとりになったフェードラは、突如アフロディーテ〔アプロディーテー〕の幻覚を見出す。彼女は平静を装うが、幻影から嘲られたように思っ、髪から櫛針を引きぬいて幻覚を威嚇しはじめる。しかし、幻影によってひざや背すじの力を奪われたかのように感じ、櫛針を取り落とす【336-350】。そして幻影に「あなたはなぜ私を苦しめるのか」【351-352】と問うが、当然ながら答えを得られないので、憤って「語れ！ 私はあなたの言葉を聞くことができる。わが魂には力が宿っている。私はティターノ〔ティーターン〕の血を引く女¹⁵³だ」と言いながらふたたび櫛針を拾う【352-354】。

¹⁵³ この呼称 *Titànide* はギリシャ語 *Τιτανίδες* に由来し、作中で繰り返しフェードラに用いられる。それは彼女の母パジーファエがエーリオ〔太陽神ヘーリオス〕の血を引くためだ【95-96】。なお、ティターノ神族はオリンポ〔オリュンポス〕の神々に敵対した者を多く輩出したことから、この呼称はしばしばフェードラの反逆的性格を暗示する。

そこへゴルゴが女奴隷を連れて戻ってくる。フェードラはしばらく幻覚の余韻によって混乱しているが、ゴルゴに強く呼びかけられてわれに返り、テーベの女奴隷に向き合う【355-366】。

ここまでの展開に、フェードラの欲望する対象を明かす手がかりが示されている。注目すべきことは2つある。

第1に、フェードラが、継子への贈り物のうち、馬でも壺でもなく女性こそを執拗に見たがっていることだ。その「きわめて美しい」と評判の女性は、テーベの王族の出身であるからには、継子から花嫁として愛される可能性を持っている。

第2に、フェードラが、その女性の美貌をめぐる評判から、何らかの脅威を無意識的に感じていることだ。だからこそ、抑圧されたそのおそれが、神格化された「美」の幻覚となって、しかも闘争すべき敵対者として、彼女の眼前に立ち現われたのだ。

この2点は1つのことを指し示す。すなわち、フェードラにとって、「きわめて美しい」女性がイッポリトから愛される可能性と、その女性が自分に敵対するおそれは、同根のものなのだ。フェードラは継子に愛されることを欲しており、だからテーベの女奴隷は継子から愛される可能性を持つがゆえにフェードラに敵対するおそれがあるのだ。

このことは後続部分で裏付けられる。異形の欲望は、テーベの女奴隷との対峙のなかで、フェードラ自身の口から漏れ出していく。

連れてこられた美しい女奴隷はイッポノーエと名乗り、気に入られるためにフェードラの投げかけに応じて自らの力を誇示する。「そなたはやわだ」と言われれば「やわでございます、確かに、けれどもトネリコのようにしなる杖となりましょう」【377-379】と答え、競走、砲丸投げ、槍投げ、投石などの能力を誇る。そして「女戦士のように？」【389】と尋ねられたとき、自分がテーベのスパルティ[スパルトイ]と呼ばれる王族の出であること、しかもアルゴの7将のうち3人を殺した兄弟たちの妹であることを不用意に明かす【367-398】。

するとフェードラはイッポノーエを〈愛人となりうる女性〉として認める。

フェードラ

ともあれ喜べ、

おおスパルティの末裔の花よ、

そなたは奴隷にはせん、イッポリトの

花嫁としよう。そなたは
矢筒をつけた¹⁵⁴アマツツォネ族の息子¹⁵⁵と
獅子の毛皮に覆われた新婚の褥を
分かちあうのにふさわしい。
甘やかなのだ彼の唇は、甘やかなのだ
くちづけるのを恐れぬ者にとってはな、
イッポノーエよ。 【398-407】

この末尾 3 行から、フェードラは、「花嫁」「新婚の褥」という直前に発した自分の言葉に引きずられて、妄想を語りはじめている。彼女は、一度も経験したことのないはずの継子との口づけを、直説法現在で、あたかもいまこのできごとであるかのように形容する。

フェードラのなかに潜む欲望は、いまだ実現されない代わりにイメージを結び、言葉となって彼女の口から漏れ出していく。しかもそのイメージは、継子から愛されうる女性に、すなわち彼女にとっての敵対者のうえに投影される。

(パジーファエの娘は、あたりで増してきている紅い輝きによってというよりはむしろ狂気じみた欲望によって激している。彼女は、夜にじっと待ち受けながら胸を躍らせる自分自身のイメージを、恐怖にあえぐ女奴隷に重ねる。)

テーベの女奴隷

おお女王さま、女王さま、あなたのうえで
あなたのまわりで、炎が大きくなっていきます！

フェードラ

今夜

彼の足音を聴いてそなたの心臓は
口にまで飛び出してくるだろう、
そしてそなたはすっかり凍てつくだろう
そなたの胸に分かたれた花にいたるまで、
すっかり夜闇の色に染まってしまうのだ、

¹⁵⁴ この語 faretrato は矢筒をもつ神々の属性を表しており、フェードラがイッポールトに狩猟神アルテミーデ〔アルテミス〕、英雄エラークレ〔ヘーラクレース〕、愛神エーロス〔エロース〕のイメージを重ねていることを暗示している。

¹⁵⁵ テーセオの前妻にしてイッポールトの死んだ母アンティーオバがアマツツォネ族の女王だったため。

なぜなら松明を消したからだ、
なぜなら恐ろしくて見つめられないのは
ターナト[タナトス]の顔よりもむしろ彼の
ありのままの顔のほうだからだ、イッポノーエよ。

テーベの女奴隷

あなたの後ろにターナトがおります！ あなたの後ろに、
フェードラさま、黒い少年が！ とりまくものすべてが
燃えあがっています！

フェードラは、自らの両手で女奴隷の両肩を荒々しくつかみつつ、顔を突き合わせたまま相手に
いっそう迫る。柱廊全体が揺らめく照り返しによって紅に染まる。

フェードラ

彼はそなたを抱くだろう

自らの鉄の両腕のなかに。
彼はそなたを倒し、獅子の毛皮のうえに
押しつけるだろう。われを忘れて
そなたを揺さぶり、そなたを打ち壊すだろう……

【423-440、下線は筆者による】

ここでフェードラにおける欲望と、敵対者への憎悪とはもはや区別できないほどに混
じり合う。その憎悪は殺意そのものである。だからこそテーベの女奴隷イッポノーエは
王妃の背後に死の神を幻視したのだ。

その殺意は直後の部分で行動へ移されることになる。

イッポノーエはすっかり怯えきってしまい、フェードラの背後に死神を幻視し、耐えき
れずテーベの守護神アポッロ[アポローン]に向かって叫び始める。フェードラはそんな
彼女を祭壇の前へむりやり連れていき、その一方でゴルゴをその場から下がる
【440-457】。

フェードラは、まずスフィンジェが自分のなかによみがえっているのだと宣言して、次
に「生贄よ」【475】と呼びかけつつ相手に死を与える意志をほのめかす。イッポノーエが
命乞いを始めると、フェードラは自分の出題する謎を解くよう相手に詰め寄る

【458-494】。

追いつめられたイッポノーエに促されて、フェードラは謎をかける。「火をもって火を鎮めたもの、松明をもって松明を消したもの、弓をもって弓を傷つけたものとは何か？」その問いにイッポノーエははじめ「愛」と答えて否定され、次にすがりつくように「死」と答えてやはり否定される。フェードラは「電光石火の素早さで櫛針を編み毛から引き抜いて、生贄を刺し貫いて」「供物穴のなかへ落としこむ」【494-500】。

そこへゴルゴが戻ってきて、血に濡れたフェードラの手を清める。そして7将の母たちが英雄たる息子たちの遺灰を収めた青銅の壺を運んでくる。彼女らにフェードラは、テーベの女奴隷が7将のうち3名を殺した者たちの妹であったことを伝え、そのため遺灰奪回という悲願達成への「生贄」として祭壇に捧げたと述べて、第1幕が閉じられる【500-527】。

イッポノーエ殺しがこうして表向きには儀式に仕立て上げられることによって、フェードラの内的動機は他の登場人物たちに対していったん完全に隠される。おかげでイッポノーエやテーセオも、彼女の動機を誤解することになる。実際、第2幕で、イッポノーエは「あなたはいつも継母としておれに辛く当たる。おれが憎いのだろう」【670-671】「おれのテーベの女をあなたは儀式のために奪ったのだ、クレタの女よ」【646-647】と継母に不満を漏らしており、またテーセオは「なぜ継子にむごいことをして飽き足らないのだ?」【987-988】「おまえはイッポノーエからあの女を奪い去ってしまった、あれがかの女を見る前に。おまえはあの女を供物としてしまった」【1001-1002】と妻を責めている。両者とも、現代社会における殺人という禁忌ではなく、差別的な身分制の時代における他人の「所有物」の略奪を問題にしている。すなわち、継子と夫がフェードラを非難するのは、美しい女奴隷という継子の「モノ」を儀式のために消費したから、それによって継子の生殖機会を奪ったからだ。しかしその行いは、フェードラにとっては、イッポノーエの子孫を絶やすためではなく、むしろ自身を愛されうる女性として彼へ差し出すため、すなわち自らの欲望を実現するためだったのだ。

3.1.3 主人公の欲望の本質——先行例との比較

前項でみたように、フェードラは第1幕で2種類の女性たちと対決しながら、自らの感情をしいに制御できないほど高ぶらせていき、相手を圧倒するほど爆発させていた。

その爆発によって、イッポリトの母であれという社会的規範に強く抗う欲望を暗示していた。それはすなわち、何としても義理の息子イッポリトを得ようとする強い欲望であり、現にその実現のためにこそフェードラは彼に贈られた女性イッポノエーに殺意をあらわすばかりでなく彼女を儀式に見せかけて殺害するのだった。この圧倒的な感情の爆発は、フェードラという人物像の描写に、とりわけその根本にある欲望のありかたの暗示に、よく貢献しているといえる。

その欲望の本質は、エウリピデス、セネカ、ラシーヌによる先行例との比較を通じていつそうはっきりしてくる。

まず対照的なのが、エウリピデス『ヒッポリュトス』のサイドラーである。彼女は、欲望を実現させるべく行動する者ではなく、むしろ神々の争いに巻き込まれて操られた犠牲者である。実際、冒頭に登場人物として現われるアプロディーテーは、アルテミスばかりを称賛して狩猟に打ち込むヒッポリュトスのことを恨んだため、サイドラーに呪いをかけて彼への恋心を抱かせたと語っている¹⁵⁶。ゆえに、このサイドラーを突き動かすのは外的要因だといえる。これに対し、ダンヌンツィオにおいては、アプロディーテは前節で確認したようにただフェードラの幻覚として現われるにすぎず、フェードラはもっぱら欲望という内的衝動に突き動かされている。

また、セネカ『パエドラ』およびラシーヌ『フェードル』では、欲望が主人公を突き動かしているにせよ、その欲望の解放される状況がかなり異なっている。それら 2 作において、主人公は夫の死の可能性をかなり高く見積もっている。セネカの場合、不在のテセウスは親友ピリトウスのために冥王の美しい妃プロセルピナを略奪するべく「黄泉路の沼の闇のなかを辿っている¹⁵⁷」とされており、パエドラは「いまだかつていないのです、とこしえの夜のしじまの支配する冥府に入って行きながら、ふたたび穹天の日の光を仰ぎ見た者は¹⁵⁸」と夫の生還のおそれを否定している。またラシーヌの場合、侍女パノープが 1 幕 4 場で王国中に広がっている「無敵の背の君」テゼーの死の噂をフェードルに報告したので、これを信じたフェードルは同幕 5 場で侍女エノーヌの助言を受け入れつ

¹⁵⁶ エウリピデス「ヒッポリュトス」松平千秋訳、『ギリシア悲劇 III エウリピデス(上)』東京：筑摩書房、1986 年、204 頁。

¹⁵⁷ セネカ「パエドラ」、『セネカ悲劇集(1)』京都：京都大学学術出版会、1997 年、331 頁。

¹⁵⁸ 前掲書、341 頁。

ツイポリット獲得に向けて行動しはじめる¹⁵⁹。これらに対し、ダンヌンツィオのフェードラは、テーベに対するテーセオの勝利と生還を知らされた時点【197】より後でもなお、イツポーリット獲得の欲望を棄てるどころか、むしろ実現へ向けて踏み出していくのである。

無敵の英雄である夫という障害が死によって取り除かれたあとのほうが、継子への愛は成就する可能性が高くなる。だからこそセネカとラシーヌの主人公はその可能性が上がってから行動しはじめる。しかしダンヌンツィオの主人公はこれを待たないどころか英雄たる夫の生還を聞いていっそう奮起している。ゆえに、フェードラの欲望は単なる愛の成就とは限らないように思われてくる。

では、ダンヌンツィオの主人公は何を成し遂げようとしているのか。言い換えれば、継子のいかなる要素を欲望しているのか。

このことを明らかにするためには、主人公から欲望される人物像についても比較検討しなければならない。ここでもまた先行例とのあいだに大きな違いが見出される。その差異は、欲望される男性が狩猟と戦争と女性をどのように関係づけて捉えているかという点にあらわれる。

伝統的には、相手の男性は、狩猟と女性を互いに相容れないものと見なしている。セネカ『パエドラ』におけるヒッポリュトスは、幾世紀も後にグアリーニ『忠実な牧人』（1590）において模倣されるほど、平和を好む禁欲的な牧人のイメージを帯びている¹⁶⁰。実際、彼は、山林での狩猟生活を、権力闘争から離れる格好の方法と見なしている。「汚れない清い身を山嶺にささげる者は（中略）権力に仕えることもなく、また、みずから権力に憧れるあまり、むなしい栄誉や、はかない富を追い求めることもせぬ¹⁶¹。」だがそうした平和を打ち壊す要素が女性（からの誘惑）だと彼は言う。「何より諸悪の最たるものは女だ。この罪つくりの女が、男の心を虜にし、汚れたこの女の不義ゆえに、あまたの都が灰燼に帰し、数多の民族が戦に駆り立てられ、あまたの民草が根こそぎ覆された王国の瓦礫の下に埋もれたのだ¹⁶²。」こうしてセネカのヒッポリュトスは女性から離れて狩猟に打ち込むのだ。この狩猟と女性のあいだの排他的選択性は、ラシーヌ

¹⁵⁹ ラシーヌ「フェードル」、『フェードル・アンドロマック』 渡辺守章訳、東京：岩波書店、1993年、165～169頁。

¹⁶⁰ グアリーニ『忠実な牧人』第1幕開始部のシルヴィオの台詞は、セネカ『パエドラ』開始部のヒッポリュトスの台詞を模倣している。次を参照。Battista Guarini, *Il pastor fido*, a cura di Elisabetta Selmi, introduzione di Guido Baldassarri (Milano: Marsilio, 1999), p. 85 e p. 286; セネカ、前掲書、325頁。

¹⁶¹ セネカ、前掲書、361頁。

¹⁶² セネカ、前掲書、366頁。

内的動機は〈力への渴望〉なのだといえる。もっと具体的にいえば、それは彼女の失われた王国クレタの権力のことだ。だからこそ彼女はイツポーリトに愛を拒絶されると次のように答える。

フェードラ けがれなきあなたよ、罪を問われない
 父親の息子よ、花嫁を力づくで奪う支度をしていたあなたよ、
 お聞きなさい。もはやあなたに捧げはしません
 フェードラの愛を。あなたに与えるのは
 フェードラのです。
 わが父王¹⁶⁶は衰えています。わが
 姉弟のうちふたりはテーセオに殺されました。
 幾千もの船をあなたにあげましょう、…… 【858-865】

イツポーリトを誘惑し、自らを服従させている支配者テーセオを倒し、「権杖として三叉の槍を持つことを許された海の覇者¹⁶⁷」【631-632】の力を取り戻すこと。愛よりも、むしろそれこそがフェードラの成就したい悲願だったのだ¹⁶⁸。

3.1.4 小結論

第1節での検討を振り返っておきたい。

はじめに、原作戯曲と歌劇台本を比較し、その共通点と差異を明らかにした。そしてとくに差異を検討しながら、歌劇台本のフェードラの人物像が原作と比べて詩人を導くムーサイ的な性格を失ったことを確認した。その原因は、とくに第1幕で使者エウリートがフェードラに導かれながらカパネーオとエヴァードネの凄惨な死を物語る箇所が削除されたことにある。このため、歌劇台本のエウリートは、その後フェードラに促されて吟

¹⁶⁶ フェードラの父であるクレタ王ミノッセを指す。

¹⁶⁷ 「三叉の槍 l'aste di tre punte」は海神ポセイドーネ[ポセイドーン]を象徴している。また「海の覇者 Talassòcrate」という語はギリシャ語 *Θαλασσοκράτης* に由来し、元来クレタ王ミノッセに用いられた称号である。

¹⁶⁸ しかしフェードラの誘惑は失敗し、イツポーリトは逃走する。なぜなら彼女の悲願は、彼にとっては父殺しという禁忌に他ならないからだ。悲願が潰えたことに絶望したフェードラは、血相を変えて去る子と入れかわりで帰還したテーセオに問い詰められ、妄想に頬を染めながら虚偽の証言をしてしまう。すなわち、継子は「あまりの恐ろしさに全身力の抜けてしまった私を、押し倒して、汚したのです、あなたの闇で」【1096-1098】というのだ。逆上したテーセオは、かつて自分の願いを3つまで叶えると約束した海神ポセイドーネに、息子の命を奪うよう祈願し、叶えられるのだった【1107-1111】。

唱詩人への道を歩みはじめることではなく、第2幕以降はただ御者として登場することになったので、フェードラが第2幕冒頭で吟唱詩人となった彼から叶わない愛をほのめかされることもなくなった。しかしそれと引き換えに全体の劇的展開が引き締められて、とくに第1幕の焦点がフェードラとその周りの女性たちの対決に絞られることになったのだった。

次に、その2種類の女性たちとの対決を詳しく検討するために、歌劇台本の第1幕の展開を追った。そこで、フェードラという人物を突き動かしている欲望が、彼女の感情の爆発によって暗示されていることを明らかにした。まず、〈母としての女性〉に対して、イッポーリトの母になりきれないフェードラは決して共感を示さないどころか憎悪をあらわにしていた。彼女は、自分を無理に妻としたテーセオを憎み、社会的規範に逆らって継子イッポーリトを欲望していたのである。また、〈愛人となりうる女性〉に対して、イッポーリトに愛されないフェードラは殺意をむきだしにしていた。彼女は、この敵対者を追い詰め、謎を投げかけて答えられないと見るや殺害し、あふれだす欲望を実現するために行動を開始するのだった。

最後に、そのようにフェードラの感情の爆発によって暗示された欲望の本質を、先行例との比較検討のなかで突き止めた。ダンヌンツィオのフェードラは、エウリピデスのパイドラーとは異って、神によって操られるのではなく欲望という内的動機に突き動かされており、セネカのパエドラやラシーヌのフェードルとも異なって、夫の死を確信するまで待つどころかむしろ夫の生還を知ってもなお欲望を解放させていった。そしてフェードラの欲望するものは、愛よりもむしろ力であった。実際、イッポーリトは、とくにセネカのヒッポリュトウスとはまったく対照的であり、富や美しい女性を略奪することを欲し、力を誇示すべく戦争を欲し、またその準備のために狩猟や戦車競技に励む人物として描かれていた。そのような彼を欲するフェードラは、いわば欲望する英雄を欲望するもうひとりの英雄なのだった。

以上からわかるように、劇の中心にあるのはフェードラの内面における力への欲望である。そしてその欲望を抑圧してくる者との対決のなかに見出される彼女の激しい感情表現は、その欲望の暗示にとって必要不可欠なほど貢献しているといえる。では、ピッツェッティはそんな歌劇台本にどんな音楽を付したのだろうか。次節で詳しく検討することにしよう。

3.2 音楽

歌劇《フェードラ Fedra》について、本節では次の5点の典拠を参照した。

- ・O 作曲家自筆総譜(1909-1912)¹⁶⁹
- ・FS レンタル総譜リプリント版¹⁷⁰
- ・VS1 ヴォーカルピアノスコア初版(1913)¹⁷¹
- ・VS2 ヴォーカルピアノスコア第2版(1927)¹⁷²
- ・VS3 ヴォーカルピアノスコア第3版(1959)¹⁷³

この歌劇は決定版といえる総譜を持たない。となれば、これら5点の典拠が互いに異同を示した場合、どれを優先するか方針を決めておく必要がある。そのために、これら楽譜資料の発生系統に関する筆者の仮説を事実立脚しながら提示しておきたい。

自筆総譜Oは作曲者自身によって1909年3月3日から1912年10月5日まで作成された¹⁷⁴。ここから劇場公演に向けて2つの系統が産みだされた。複写総譜 α とヴォーカルピアノスコア β の系統である¹⁷⁵。

複写総譜 α は初演までに作曲家の指示のもとで弟子¹⁷⁶によって作成された。これは1915

¹⁶⁹ Ildebrando da Parma [Pizzetti], *Di Gabriele e di Ildebrando, Fedra* (Brivio 3 marzo 1909-Vicchio di Mugello 5 ottobre 1912), autografo pizzettiano conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Pizzetti 4.

¹⁷⁰ Ildebrando Pizzetti, *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*, copia anastatica di una partitura manoscritta d'orchestra, a disposizione presso la Casa Musicale Sonzogno.

¹⁷¹ Ildebrando da Parma [Pizzetti], *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*, riduzione per canto e pianoforte del M^o Dino Bigalli (Milano: Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 1913).

¹⁷² Ildebrando Pizzetti, *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*, riduzione per canto e pianoforte di Dino Bigalli, seconda edizione corretta e riveduta dall'Autore (Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1927). なおV. ボルゲッティはこの第2版について「出版年なし」としたうえで公演記録や同時期の台本との照合から「1934年」と推定しているが、彼は単に中表紙裏に記された「1927」という出版年表示を見落としていたものと思われる。Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge* (Torino: EDT, 1998), pp. 165-166.

¹⁷³ Ildebrando Pizzetti, *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*, riduzione per canto e pianoforte, definitiva dell'Autore, nel cinquantenario della prima stesura, 1909 (Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1959).

¹⁷⁴ 自筆総譜Oの冒頭と結尾に記入された作曲家の自著と日付および場所に基づく。

¹⁷⁵ α と β の系統は、とくに前奏曲と第1幕の接続部分において決定的に区別される。FSは、前奏曲の結尾において二長調の1度の和音の基本形にいったんPPで解決しており、休止と終止線を挟んだあとで第1幕を開始している。したがってFSは明らかに前奏曲と第1幕を切断している。他方、VS1, VS2, VS3は、対応する箇所和声的解決に至らずに低声部でFis₁とFisのトレモロのみを響かせながら、終止線を挟まず第1幕へ進んでいる。したがってVS1, VS2, VS3は明らかに前奏曲と第1幕を切れ目なくつないでいる。この決定的な差異は、FSが複写総譜 α の系統に属している一方でVS1, VS2, VS3がヴォーカルピアノスコア β の系統に属していることの証拠である。

¹⁷⁶ V. ボルゲッティはこの弟子を「エンリーコ・カザーリ Enrico Casali」としたうえで、さらに複写完了の日付を「1912年10月6日」とし、その根拠を作曲家の長男ブルーノによる伝記資料に求めているが、実際にはその弟子の名と完了の日付は当の伝記資料にはまったく登場していないため、筆者は現段階ではその説の採用を見送っている。ボ

年の初演から公演のたびに現場で修正を施されていき、とりわけ第1幕と第2幕は一部カットされて前後の部分に変更を加えられていった¹⁷⁷。このため、1943年、ソソニーニ社は α のうち第1幕と第2幕の再浄書をモンツァのムジコグラフィカ・ロンバルダ社に依頼し、同社の写譜者ブルーノ・ストウツキ Bruno Stucchi が1943年から1944年にかけてこの作業を完遂した¹⁷⁸。そうして再浄書された第1幕と2幕に、 α のうち前奏曲と第3幕を加えて、今日残るレンタル総譜FSが作成された¹⁷⁹。

ヴォーカルピアノスコア β はまずディーノ・ビガツリ Dino Bigalli (1888-1962)によって作曲家の監修のもとで作成され、1913年にVS1として出版された¹⁸⁰。次いで、作曲家監修のもとで1915年ミラノ初演におけるカットを反映した版がVS2として1927年に作成された¹⁸¹。最後に、やはり作曲家による最終改訂版がVS3として1957年に仕上げられた¹⁸²。

以上の仮説に立ち、各典拠が互いに食い違う箇所では、自筆総譜Oに基づきつつ、小説数

ルゲッティの説については次を参照。Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge* (Torino: EDT, 1998), p. 166. また、ブルーノによる伝記資料については次を参照。Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia* (Parma: La Pilotta, 1980), p. 97.

¹⁷⁷ カットはVS2やVS3から確認できる。カットの理由は主にフェードラ役の体力的な問題に関わっていると考えられる。その根拠は、指揮者ジャンンドレア・ガヴァツツエーニ Gianandrea Gavazzeni (1909-1996)から作曲家ピッツエッティへ宛てられた1943年3月6日付の手紙のなかに見出される。同年2月20日にトリエステでガヴァツツエーニ指揮により行われた《フェードラ》公演について、ラジオ放送を聴いた作曲家がフェードラ役のソプラノ歌手イーヴァ・パチェッティ Iva Pacetti (1898-1981)を高く評価したことを受けて、指揮者はその評価に同意しながら次のように書いている。「第3幕でも余力を残した状態で第1幕と第2幕をあれだけ歌える歌手は他にいません」「パチェッティは次回公演の際には[第2幕における]イッポーリトとの2重唱のうちカットされた部分を再挿入したいと言っています」ここからわかるように、フェードラ役の演奏時間は他の役と比べものにならないほど多く、その役を担ってきた歌手がしばしば途中で疲れ果ててしまって第3幕を十全に歌いきれなかったため、作曲家が第1幕と第2幕の一部をカットすることによって歌手の負担を軽減したのである。次を参照。Giannandrea Gavazzeni, *La lettera a Ildebrando Pizzetti* (da Bergamo, 6 marzo 1943), conservata nella Biblioteca Palatina di Parma: Fondo Pizzetti Ep. F. 88.

¹⁷⁸ レンタル譜の第1幕および第2幕の最終小節の右余白に認められる表示に基づく。なお写譜者ストウツキの生没年はこれまでに判明していない。また、写譜者は不明な点や判読しにくい記号について作業中に作曲家に確認していなかった(あるいは確認することができなかった)可能性が高い。その根拠は2つある。第1に、当時写譜者から作曲家へ宛てられた書簡が、作曲家の遺した書簡の山からまったく見つかっていない。第2に、自筆総譜Oとレンタル総譜FSを比較すると、単純な誤謬(写譜上の欠落やスタッカートとテヌートの取り違いなど)が、FS全体のうち、前奏曲や第3幕よりもむしろ、ストウツキの筆跡で浄書された第1幕と第2幕のなかにいっそう多く含まれている。

¹⁷⁹ このため、レンタル総譜FSでは、ストウツキによる第1幕および第2幕の筆跡は、前奏曲および第3幕の筆跡と、明らかに異なっている。なお、複写総譜 α のうち第1幕と第2幕は現存しておらず、紛失したとみられる(前奏曲と第3幕もリプリント版として残るのみ)。紛失の原因については、1943年夏にソソニーニ社が連合軍によるミラノ空爆のさなかに社屋を著しく破壊され、多くの自筆稿を失った事実に求められる。

¹⁸⁰ VS1の表紙の記述に基づく。

¹⁸¹ VS2の表紙の記述および作曲家の息子ブルーノによる伝記資料の記述に基づく。Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, op. cit., p. 369.

¹⁸² VS3の表紙の記述に基づく。

に関しては初演時のカットを反映している VS2 を、細部の指示記号に関しては作曲家自身の訂正の多い VS3 を、また管弦楽法に関しては FS を、それぞれ参照している。なお、これはもちろん仮の解決策の提案にすぎない。厳密な文献学研究に基づく校訂譜が待望されていることをここに強調しておきたい。

3.2.1 全体の特徴

まず、先行研究をふまえながら歌劇《フェードラ》の全体的特徴を確認しておこう。すると、その特徴のうちふたつは歌曲《牧人たち》と共通した性格をもっていることがわかってくる。

ひとつは、わずかに変則的な 3 管編成をとる管弦楽パート¹⁸³のなかに見出される。すなわち、主題が随所で部分的に変形されつつ反復されていることだ。例えば、単一主題に基づくソナタ形式¹⁸⁴をとる前奏曲の主要主題は、以下のように冒頭 17 小節でヴィオラパート単独によって奏でられながら悲劇を開始する役割を果たしたあと、前奏曲全体を支配するにとどまらず第 1 幕のなかにも断片的にしばしばあらわれる。

Appassionato, ma molto sostenuto (♩=84 a 96)

Viola

¹⁸³ 詳しくは次の通り。フルート 3、オーボエ 3(III はコーラングレ持替)、クラリネット B^b管 3(III はバスクラリネット B^b管持替)、ファゴット 3(III はコントラファゴット持替)、ホルン F 管 4、トランペット B^b管 2(I・II ともに F 管持替)、トロンボーン 3、チューバ C 管 1、ティンパニ、パーカッション、ハープ 2、チェレスタ 1、ヴァイオリン I-16、II-16、ヴィオラ 16、チェロ 10、コントラバス 8。このように、トランペットと弦楽の人数だけが近代的な 3 管編成(トランペット 3、弦楽 16-14-12-10-8)からわずかに逸脱している。

¹⁸⁴ R. ペッチは、前奏曲を単一主題に基づく提示部(1-39 小節)、展開部(40-84 小節)、再現部(85-100 小節)、コーダ(101-121 小節)に分けて、再現部以外は伝統的な序曲形式の範囲におさまることを指摘している。Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, op. cit., p. 99.

主題は、ガッティやヴィアグランデらによって指摘されてきたように、ワーグナーの示導動機の用法とは異なって、ひとつの人物や概念と固定的に結びつけられておらず、むしろ劇の登場人物を突き動かす感情そのもののうつろいに合わせて変形されながらそのたびごとに登場してくる¹⁸⁵。これは、前章 2.2 で明らかになった歌曲《牧人たち》における主題の扱い方と共通している。

もうひとつは大局的な構成にあらわれている。すなわち、詩節構造に合わせて周期的に回帰する楽節構造を欠いていることだ。これは、作曲家が歌劇台本の文体的特徴を音楽に反映した結果である。歌劇台本は、3.1 で論じたように、全体を通じて、無韻の 11 音節詩句と 7 音節詩句の交代によって構成されており、同時に強い句跨りを豊富に含んでいる。言い換えれば、歌劇台本の文体は、脚韻に区切られた詩節構造を欠くとともに、強い句跨りによって詩句の定型から大きく逸脱した文構造を有する。このため作曲家は、詩節構造のないテキストに対して、一定の節回しの旋律を与えず、詩句とは異なり一定の音節数に限られない文を重んじながらそのたびごとに異なる長さの楽句を構成していったのだ。これもまた 2.2 で検討された歌曲《牧人たち》における楽句構成と共通している。

他方、新しい特徴がひとつ現れている。

声楽パートは、第 3 幕冒頭の葬儀でエートラと合唱によって歌われる歌劇中歌¹⁸⁶ (1-85 小節〈死せるイッポリトに捧げる哀歌 *La trenodia per Ippolito morto*〉)を除いて、ほぼ全体にわたってある独特なスタイルをとっている。すなわち先行研究において「ピッツエッティ風デクラマート *il declamato pizzettiano*」と呼ばれてきた朗唱様式である。このスタイルはこの作曲家による以後のすべての歌劇に見出される独特な声楽書法とされている¹⁸⁷。その特徴は、一般的には、ガッティおよびウオーターハウスのいうよ

¹⁸⁵ Guido M. Gatti, *Ildebrando Pizzetti* (Milano: Ricordi, 1954), p. 18; Riccardo Viagrande, *La generazione dell'Ottanta* (Monza: Casa Musicale Eco, 2007), p. 13.

¹⁸⁶ 筆者の造語。劇のなかで登場人物たちによって演じられる劇が劇中劇と呼ばれるように、歌劇のなかで(歌手によって歌われる台詞ではなく)登場人物たちによって歌曲として歌われる音楽を本論文では特別にこのように呼ぶことにする。なぜならこれはピッツエッティにおいてデクラマートとは厳密に区別されているからである。現に 85 小節間ものあいだずっと非常に豊かな旋律が続くのは作品中この部分のみである。

¹⁸⁷ Ezio Gamba, “L'opera lirica ‘Fra Gherardo’ di Ildebrando Pizzetti e la reinterpretazione drammatica delle sue fonti medioevali,” in AA. VV., *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, presentazione di Tullio De Mauro, introduzione di Nadia Fusini (Milano: Mondadori, 2006), p. 35.

うに、「イタリア語の自然なリズムに即して、言葉の持つあらゆるニュアンスを巧みに表す¹⁸⁸」ものだとされる。一方で、エツイオ・ガンバ Ezio Gamba(1975-)のような研究者は、このデクラマートがつねに管弦楽をともないながら、しばしば旋法にしたがっており、そのときには転旋をよく含むことについて注目している¹⁸⁹。

このスタイルは、しかし、これまで主に叙述性においてばかり注目されすぎた。そのせいでしばしば「感情の発露を忌避するもの¹⁹⁰」とさえ見なされてきた。この傾向は早くも初演後の批評からあらわれていた。その原因を検討するために、例として、『コッリエレ・デル・テアトロ Corriere del Teatro』1915年4-5月号に掲載されたジューリオ・マリオ・チャンペツリ Giulio Mario Ciampelli (1870-1934)による初演の批評¹⁹¹を取り上げておきたい。

批評家チャンペツリは、歌劇《フェードラ》の独創性をやはり声楽パートの「継続的なデクラマート un declamato continuo」に認めていた。そして、その叙述性を重く見すぎる後年の多くの批評家たちに先んじるかのように、そのデクラマートを「強弱を効かせた詩の朗読」に喩えた。そのうえで、音楽的に「重々しい単調さ」を生む手法と断じた¹⁹²。

この断定はある先入見から生じていた。興味深いことに、この批評家は歌劇《フェードラ》のなかにしばしば「音楽をともなう語り」が歌そのものに変化する「箇所」があることを指摘していた。しかも「そこではもはや単なる言葉の力によってではなく、音楽表現の内なる活力によって、息遣いは長くなり、音楽的な言葉は高揚して聴き手を身震いさせるほど引き込む」とまで高く評価していた。にも拘わらず、彼は根拠なくこれを「ピッツェツティが自らの理論の厳格な適用を一時的に捨て去った」箇所だと決めつけてしまった¹⁹³。そして次のように総括した。

¹⁸⁸ Guido M. Gatti and John C. G. Waterhouse, “Pizzetti, Ildebrando,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed January 15, 2010. <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/21881>> なお、この評価はおそらくアデルモ・ダメリーニの次の評価を参照している。「ピッツェツティ風デクラマートのリズムは自律的ではなく言葉の自然なリズムにしたがっており、舞台や心理の状況に合わせて変化し、テキストの意味に奉仕している。」 Adelmo Damerini, “La declamazione musicale nel dramma di Pizzetti,” in AA. VV., *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, a cura di Manlio La Morgia (Milano: Ricordi, 1958), pp. 69-76.

¹⁸⁹ Ibid., p. 35.

¹⁹⁰ Guido M. Gatti and John C. G. Waterhouse, op. cit..

¹⁹¹ Giulio Mario Ciampelli, “La stagione scagliera: Fedra,” *Corriere del teatro* IV/4-5 (aprile-maggio 1915): 23-25.

¹⁹² Ibid., p. 23.

¹⁹³ Ibid., p. 24.

この歌劇は、厳格な形をとっているとともに単調な色彩を帯びているため、ある禁欲的な芸術家の尊い努力〔の結果として〕として、専門家たちから称賛されるかもしれない。しかし感情を表す要素がない（感動が私たちを襲うところでは、ピッツェッティは自らの企てを忠実に遂行することから離れている）せいで、作品の演劇性は損なわれている¹⁹⁴。

チャンペツリは、作曲家の「企て」のねらいが声楽パートをもつばら言葉のリズムにしたがわせて均質化しつつ感情の発露をなくすことにある、という先入見にとらわれていた¹⁹⁵。自らの経験ではなくその先入見から出発してしまったせいで、実際に彼自身が強い感情の動きを受け取ったという「音楽をともなう語り」から「歌」へ推移する箇所を捨象して、このデクラマートを「厳格」かつ「単調」な「強弱を効かせた詩の朗読」と評価してしまったのだ。この種の評価を下したのはチャンペツリにとどまらない。同様の傾向は、同時期の他の批評家による記事¹⁹⁶ばかりでなく、後年、同じ作曲家が同じ朗唱スタイルを用いた他の歌劇に対する批評のなかにまであらわれている¹⁹⁷。

注目すべきことに、こうした傾向の評価は、概して、先に挙げたピッツェッティ風デクラマートの特徴のひとつにほとんど言及していないか、もしくは言及していたとしてもその性質について十分考慮していない。その特徴とは、ガンバのいうように、このデクラマートがしばしば旋法にしたがっており、そのときには転旋をよく含んでいるということ

¹⁹⁴ Ibid., p. 24.

¹⁹⁵ これが作曲家自身の企図に対する誤解であることは、ピッツェッティ自身による 1932 年の論考『音楽と劇』のなかの記述からわかる。「抒情的表現または表出が劇の中に入り込んではいならない、と私が主張したことは一度もない。私がこれまで繰り返し主張してきたのは別のことだ。つまり、抒情的表現または表出は、表現上の絶対的必要性ではない何か他の理由のために劇の中に導入される場合、有害なものになることがある、いやむしろ劇に逆らうことがある、ということだ。」次を参照。 Ildebrando Pizzetti, “La musica e il dramma,” *La Rassegna Musicale* V/1 (gennaio 1932); e poi ripresa in Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma* (Roma: Edizioni della Bussola, 1945), p. 47.

¹⁹⁶ 例えば、やはり初演直後、ガエターノ・チエーザリ Gaetano Cesari (1870-1934) の批評にもよく似た見解が見出される。「ピッツェッティは《フェードラ》の登場人物たちに等しくレチタティーヴォを与え、そのレチタティーヴォから一切の心理的表現の価値を奪い去り、一種の音楽的散文にしてしまっている。」「彼の選んだ方法は単調な色彩をもたらした。」 Gaetano Cesari, “La prima di ‘Fedra’ alla Scala,” *Il Secolo* (21 marzo 1915); e poi ripresa in Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinje* (Torino: EDT, 1998), pp. 242-243.

¹⁹⁷ 一例として、ピッツェッティが台本も作曲も行った歌劇《ゲラルド修道士》(1928) の評価を挙げておく。その歌劇は、1920 年代から 1930 年代までのイタリア公演の批評では好意的に評価されたが、1930 年代の米国公演の批評では、劇の内容は高く評価されたが音楽のうちとくにデクラマートが「単調」とであると批判された。さらに 1940 年代から 50 年代までのイタリア公演の批評でも、デクラマートだけで構成された「単調」な歌劇にずっと集中してられないという指摘がみられた。次を参照。 Ezio Gamba, “L’opera lirica ‘Fra Gherardo’ di Ildebrando Pizzetti e la reinterpretazione drammatica delle sue fonti medioevali,” in AA. VV., *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, presentazione di Tullio De Mauro, introduzione di Nadia Fusini (Milano: Mondadori, 2006), pp. 30-54. p. 35.

ある。声楽パートがたびたびある旋法から別の旋法へ転じるのであれば、その効果は音楽的には「単調」とは言いがたい。だとすると、いま問題としている評価の傾向は、「音楽をとまなう語り」が歌そのものに変化する」箇所を捨象すると同時に、デクラマートにおける旋法という特徴をも考慮の対象から外してしまったのではないか、と思われてくる。いやむしろ、その特徴はその箇所においてこそ現れているにも拘わらず、これまで叙述性ばかりが肯定的にせよ否定的にせよ重視されすぎてきた¹⁹⁸せいで、その特徴の出現する箇所が表現上どんな機能を担っているのかよく考察されてこなかったのではないか。しかし《フェードラ》初演時から発見されていながら先入見によって捨象してしまったその箇所にこそ、実はむしろピッツェッティ風デクラマートの真髓があったとすればどうだろう。この問いに答えるべく、次に楽曲分析を行いたい。

3.2.2 声楽パートにおける「語り」から「歌」への推移と旋法の前面化

分析の前提

まず、分析を準備するために歌劇《フェードラ》の旋法に関する先行研究を振り返る。

旋法が声楽パートにおけるデクラマートのなかでどのような機能を担っているかということについては、これまで検討されてこなかった。とはいえ、旋法がこの歌劇のなかに用いられていることそれ自体はたびたび指摘されてきていた。例えば、P. サンティや R. ペッチは、前奏曲の主題や第 1 幕冒頭の主題が古代ギリシャを意識した旋法をとっていることを、20 世紀末にすでに明らかにしていた¹⁹⁹。

しかしそれ以上に、今回の分析にもっとも示唆を与えてくれるのはアンリ・ゴナール Henri Gonnard(1956-)による 2008 年の論文である。『ダンヌンツィオ＝ピッツェッティの《フェードラ》における旋法性 La modalité dans Fedra de d'Annunzio-Pizzetti』と題されたその論文のなかで、彼は、ピッツェッティと、先行する音楽における旋法の利用の傾向とのあいだに差異を見出している。

¹⁹⁸ 例外は先に言及したガンバである。彼は、ピッツェッティ台本・作曲の歌劇《修道士ゲラルド》における中世音楽の引用を扱った論文のなかで、ピッツェッティ風デクラマートの叙述性よりもむしろ旋法の利用に注目した。ただし、彼は、その論文のなかで、デクラマートにおける旋法が音楽劇作法上どのように機能しているかということをやはり追及せず、それが中世キリスト教世界という劇中の舞台設定に適合していることを指摘するにとどめている。Ibid., p. 43.

¹⁹⁹ Piero Santi, “«Fedra»: umano troppo umano in D'Annunzio e in Pizzetti,” *Civiltà musicale* II/4 (1988): 52-53; Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge* (Torino: EDT, 1998), p. 105 e p. 114.

ゴナールによれば、19 世紀から 20 世紀へ移り変わるころの西洋芸術音楽において旋法が使われている場合、その旋法は概して全音階的²⁰⁰であり、「縦方向への積み重ね la verticalisation²⁰¹」によって「和声的旋法性 la modalité harmonique²⁰²」を生み出している。つまり、その場合、作曲家は、和音を構成するために音を譜面上で縦方向に積み重ねていくにあたって、長短旋法以外の何らかの旋法の特徴音をその和音の構成音に組み込んでいる²⁰³。そのため、和声進行はその特徴音の属する旋法を思い起こさせる性質を帯びることになる。

他方、歌劇《フェードラ》では、もちろん旋法の「縦方向への積み重ね」はところどころで行われているのだが、むしろ目を引くのは「横方向への適用 mise en œuvre horizontale²⁰⁴」だという。言い換えれば、旋法の特徴音が和声ばかりでなくしばしば旋律の進行のなかにあらわれるということだ。そのことに基づいて、ゴナールは、作曲家の関心が和声の響きよりもむしろ旋律の表現にこそあることを指摘している。

では、その「横方向への適用」は具体的にどういうものなのだろうか。ゴナールが例として挙げている歌劇中歌——すなわち第 3 幕 1-85 小節〈死せるイッポーリトに捧げる哀歌〉²⁰⁵のうち冒頭 1-4 小節をみてみよう。



ともあれまずは主音を確定するために全体を見渡さねばならない。この葬送歌は、通

²⁰⁰ 旋法の音階は、全音階的なものとそうでないものがある。前者は、どれか 1 音から全音階上を順次上行または下行して完全 8 度上または下の音までのあいだに含む 7 音を固有音とする（例えば、レから出発して全音階上をミ・ファ・ソ・ラ・シ・ドと順次上行して得られる 7 音はレの旋法）。後者は、全音階に依存しないか、または 7 音に限らないか、あるいはその両方である。例えば、ジプシー音階、律旋法や呂旋法、ヴェルディの「謎の音階」、ドビュッシー以降の全音音階、メシアンに移調の限られた旋法など。

²⁰¹ Henri Gonnard, “La modalité dans Fedra de d’Annunzio-Pizzetti,” in AA. VV., *D’Annunzio: musico imaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi: Siena, 14-16 luglio 2005*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli (Firenze: Leo S. Olschki, 2008), p. 346.

²⁰² Ibid., p.346. これはいわゆる「旋法的和声 l’harmonie modale」がまさに「旋法的」といわれるゆえんの性質である。

²⁰³ そのような特徴音としては、例えば、「下行導音 directivité descendante」(ミの旋法における II 度音)、通常より半音低い位置のまま「上方変位しない導音 sensible du même ordre」(レの旋法やラの旋法その他にみられるように、主音から短 7 度上または長 2 度下に位置し、主音に進行する音)などが挙げられる。Ibid. p. 346.

²⁰⁴ Ibid., p. 350.

²⁰⁵ Ibid., p. 349.

模倣様式をとる無伴奏 4 部合唱 2 群(女声ソプラノ、童声ソプラノ、童声アルト、男声テノール + 女声アルト、男声テノール、男バス I・II)にテーセオの母エートラを加えた編成で歌われる。音楽はまず第 1 小節でテノールパートのみによって f から開始され、第 12 小節から順次他の各声部に模倣されていき、いったん最高潮を迎えてから、第 59 小節からエートラの独唱を迎え入れて、第 85 小節で f, as, c から成る主和音に解決する。したがって主音は f 音である。

次に、しかし全体を支配しているのは f moll(あるいは f を主音とするラの旋法)ではなく、f を主音とするレの旋法であることが、前頁の歌いだしの譜例からわかる。横方向に観察していくと、この旋律は第 2 小節 1 拍と第 4 小節 1 拍・3 拍に d を有している。この音は、調性判定の原則からいって、f moll の VI 度音が上方変位した音ではなく、音階固有音と見なされなければならない。なぜならそれは、es へ短 2 度上行することなく、むしろ c へ長 2 度下行しているからだ。この音階固有音はレの旋法の特徴的な VI 度音なのである。

ゴナールによる以上の指摘は、これから検討する登場人物のデクラマートではなく、歌劇全体で 1 度だけあらわれる合唱主体の歌劇中歌に関するものではあるのだが、それでも今回の分析に示唆を与えてくれる。というのも、歌劇中歌を横方向に観察することによって旋法の特徴音が見出されたからには、「音楽をともなう語り」から「歌」へ推移するときにもやはり何らかの旋法の特徴音があらわれてくる可能性が容易に想像されるからだ。その様子は、現に、次のように登場人物のデクラマートを横方向に観察していくことによって、見出される。

分析

では、これからその推移が全曲のなかでもっともわかりやすく表れる箇所を例としてとりあげ、分析したい。その箇所は第 1 幕のなかでも主人公が感情を高ぶらせることによって隠された欲望をはからずも暗示してしまう部分にあたる。

第 1 幕 413~416 小節

413 La Supplice *f* Fedra
(Son quel - la.) Te l'uc - ci - se l'a - sta ca - dmèa di bron - zo,
mf *p dolce*

La madre dell'Eroe s'accascia sopra sè, celando il volto.
Fedra s'inchina verso la dogliosa. *mp*

415 An - ch'e - gli, an - ch'e - gli, è ve - ro?

フェードラは夫であるアテネ王テーセオが死んだという噂を聞いて嘆くどころか嬉しそうにさえしている。テーベ攻めの 7 将の母親のひとりからそのことを咎められると、フェードラは逆に彼女をなじりはじめ、次第に様子を変えていく。

まず、フェードラは「カドメーアの青銅の槍がそなたの息子を殺したのだ Te l'uccise l'asta cadmèa di bronzo」【140-141】と強く言い放ちながら、まだこころの傷の癒えない 7 将の母親のひとりに息子の死をありありと思い出させる。

フェードラのパートはその台詞を典型的なレチタティーヴォによって語っている。すなわち、1 音節につき 1 楽音を当てながら、主に和声音上で同音連打するか跳躍進行している。とくに第 413-414 小節ではフォルテで完全 8 度の幅の音域を移動

することによって主人公の強く言い放つ口調を表現している。

管弦楽のうちヴァイオリン I が、第 414 小節 4 拍から、2 部に分かれて、第 1 幕冒頭にあらわれた主題の一部を変形しつつ高音部で再現し、息子の死に対する母親のむせぶような嘆きを喚起している。

音楽は全体として fis を主音とするラの旋法またはレの旋法をとっている。しかし、その判定基準となる VI 度音が独唱にも管弦楽にも出現していないので、いずれの旋法かはっきりしない。



第 1 幕 425～432 小節

FEDRA
Sostenuto e triste

425
41 Tu sei pa - ga ma - dre d'Ip - po - me - don - te, pa - ga nel - la tua do - gia

429
Tu da - rai al tuo fi - gio la par - te sua d'un - guen - ti, la sua par - te di fiam -

431
ma, e le vit - ti - me, e il can - to, e l'al - to (42) tu - mu - lo; e par - le rai con

p e molto legato *pp* espressivo

フェードラは、表情記号にあるとおり「もったいぶって痛ましげな *sostenuto e triste*」口調で、痛ましい母親を憐れむかのようなでいながら同時に皮肉を入り混ぜて「そなたは満ち足りておる、イツポメドーンテの母よ Tu sei paga, / madre d'Ippomedonte」【146-147】と語りかけていく。この憐れみのそぶりを装うためか、ここでは前に見た部分よりもトーンを落としており、現に主に fis から a までのあたりを旋律線の基本音域としている。そして和声音上の同音連打や跳躍進行ばかりにとられるのではなく、ところどころで 1 音節対 1 楽音の関係を破ってフレーズの末尾の語を引き延ばしながら非和声音（主に倚音または経過音）を差し挟んで順次進行するようになっている。

管弦楽のうちオーボエとクラリネットが、第 1 幕のなかでは初めて登場するなめらかな主題を、第 427 小節 4 拍目から交互に奏ではじめる。

音楽は、それ以降、その主題の出現するところではレの旋法をとっており、消失する

ところではラの旋法をとっている。ただしその判断基準である VI 度音(d / dis)はもっぱら管弦楽にあらわれ、フェードラのパートからは聴かれないので、主人公のデクラマートは旋法的に両義性を帯びている。このことは、子を亡くした母親に真に同情しているかどうか疑わしい主人公のどちらともとりうる声調をあらわしているように思われる。

第 1 幕 447~450 小節

Fedra

447 e non te-mi che ne bal-zi no ser - pi, che n'e - sa-li-no ve-

448 le - ni, che ne sor-ga la pes - ti-len-za oc - cul - ta e ti s'app-ren-da e ti cor-rom-pa e ti con-

フェードラのパートは、引き続き、ところどころで1音節対1楽音の関係から離れつつ、しかし今度は前に見た部分よりも旋律の基本ラインを cis² から fis² までに高めて、やや激した口調のリズムで、主に和声音を連打しつつしばしば非和声音(主に倚音または経過音)を差し挟んで進行しながら、高揚していく【165-169】。

管弦楽における旋律素材はオーボエおよびクラリネットから第1・第2ヴァイオリンへ引き継がれている。ヴィオラが447小節3拍から前奏曲の主要主題の冒頭をなす完全4度を反復しはじめる。

音楽は明らかに fis を主音とするレの旋法をとっている。特徴音である VI 度音(dis)は、主人公の



声にも、管弦楽にもともに明確にあらわれる。

第 1 幕 452~460 小節

Appassionato
Fedra

452 *ff* *p* *accel.*
45 Ne l'a - ni - ma tua stri - de pe - na - ta in o - gni

a tempo

455 *p* *a tempo*
stil - la del tuo san - gue, — né il ven - to, — che rin - fre - sca

a tempo

457 *mp* *a tempo*
458 l'er - ba, stra - zia il tuo cor - po de - ser - to;

フェードラはここから「そなたの魂はそなたの血の脈打つたびに苦しんでのたうちはしない Né l'anima tua stride / penata in ogni stilla del tuo sangue 」【170-171】とうわごとを語りはじめ、相手を否定文によって定義づけながらそこに自分自身を対置して隠された真実をほのめかしはじめる。高ぶりつつ、自然なリズムから離れて、のびやかな旋律を歌いはじめる。

管弦楽のうち第1・第2ヴァイオリンが3連符のパッセージをうねらせるとともに、ヴァイオラが前奏曲の主要主題のうち冒頭4音を移高してエコーさせる(h, fis, f, b → dis, ais, a, d)。

ここでふたつの旋法がフェードラの歌う旋律のなかに交互にあらわれる。その切り替えは管弦楽における和声進行と同時に起きる。

第 452-453, 456-457, 460 小節のように、和声が fis, ais, cis(+付加 VI 度音 dis)をとるとき、旋律は譜例に示すように



cis から開始される半音階的な旋法をとっている。そのうち白音符で示した音程 cis, dis, fis, gis はとくに重要でありこの旋法の骨子をなしている(例えば第 452 小節をみると、dis は fis へ跳躍進行しており、また gis は長 2 度下行して fis へ至っている、それぞれ長調や短調の音階固有音と同等の働きをもつ)。これは音楽学者フランソワ＝オーギュスト・ジュヴァール François-Auguste Gevaert(1828-1908)の主著『古代音楽の歴史と理論 *Historie et théorie de la musique de l'antiquité*』(1875)に記載された「クロマティコンのゲノスにおける不変化音階 système immuable dans le genre chromatique²⁰⁶」に一致しており、前奏曲の主要主題で用いられたのと同じ半音階である²⁰⁷。この病的な印象を与える半音階はフェードラの異常な心理状態を反映している。

そして第 454-454, 458-459 小節のように、和声が d, fis, a の第 1 転回形をとるとき、旋律は d を主音とするソの旋法にした



がっている。ソの旋法は、これまでの箇所に見られていたレの旋法に比べて、より明るく開放的な印象を与える。なぜならソの旋法はドの旋法の VII 度音を半音下げた旋法であって、ドの旋法に近い響きを持つからだ。したがってそのような旋法は、相手をなじりながら勝ち誇るフェードラのきわまった高揚感を表現するのにふさわしいといえる。

²⁰⁶ François-Auguste Gevaert, *Historie et théorie de la musique de l'antiquité*, vol. I (Hildesheim : Georg Olms Verlagsbuchhadlung, 1965) p. 274.

²⁰⁷ この音階が今回検討した箇所ではなく前奏曲の主要主題で用いられていることについては、リッカルド・ペッチ Riccardo Pecci(1968-)によってすでに指摘されていた。次を参照。Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge* (Torino: EDT, 1998), pp. 97-105.

ここまでの分析結果を表にまとめると次のようになる。

	(a) I, 413-416	(b) I, 425-432	(c) I, 447-450	(d) I, 452-460
人物の 声	少し激した調子 基本的に和声音の上 を跳躍進行する 旋法は確定困難	含みのある調子 ときに非和声音をまじ えて順次進行する	なじるような調子 ときに非和声音をま じえて順次進行 <u>旋法特徴音あり</u>	勝ち誇った調子 頻繁に順次進行 <u>旋法特徴音あり</u>
管 弦 楽	第1幕開始部の主題 の再現 旋法は確定困難	新たな旋律素材 <u>旋法特徴音あり</u>	旋律素材 前奏曲の主要主題 の冒頭2音 <u>旋法特徴音あり</u>	半音階的うねり 前奏曲の主要主題 の冒頭4音

このように、声楽パートは、登場人物の感情の高まりと同時に、「語り」から「歌」へ変化する。つまり、和声音ばかりでなく非和声音がまじることによって、順次進行がより頻繁にあらわれて、いっそう旋律的だと感じさせると同時に、管弦楽パートのなかに隠れていた旋法の特徴音をあらわすようになっていくのである。

解釈

作曲家はこの操作に何を賭けていたのだろうか。答えは彼の論考から読み取ることができる。彼は、歌劇《フェードラ》の初演を待ちながらフィレンツェ音楽院の教壇に立っていたころ、小冊子『古代ギリシャ人たちの音楽』（1914）のなかで次のように主張している。

私たち近代の音楽家たちにとって自由に使える旋法はたった2種しかない〔長旋法と短旋法、つまり長短調〕。その範囲で私たちは、より鋭敏な、より複雑な感覚を音楽的に表現することを目指して、自作の旋律を構成している。だがそうである限りは、私たちの意に反して、旋律の表現力は、表現されるべき感覚や感情の量も種類も最大とはなりえないことになってしまう。というのも、概してひとつの旋律の美的性質はそれ自体の基づいている旋法から生じるわけだが、旋法が常に同じならばこの性質は変わりえないからである。²⁰⁸

つまりピッツェッティは、使用できる旋法の種類を増やすことによって、音楽の持つ感

²⁰⁸ Ildebrando Pizzetti, *La musica dei greci: studio storico-critico* (Roma: Casa editrice «musica», 1914), p.7.

情表現の力を豊かにすることができると考えていた。とはいえ、旋法と人間の内奥の状態が一对一で結びついているという考えを彼が採っていたわけではない。実際、ヘラクレイデス、プラトン、アリストテレスの例を挙げながら、古代の作家たちがあるひとつの旋法によって喚起される感情について異なる意見を述べてきたことを作曲家は指摘している²⁰⁹。ただし同時に、まったく同じ根拠に基づいて、作曲家は次のように言うのだった。

ギリシャの理論家たちは、ハルモニアのエートス〔音楽の持つ心的感応力〕に関していつも意見を一致させていたわけではなかった。とはいえ、対立しあう性質を同じひとつの旋法へ帰するほどだったわけではない。そのことは次のことを意味する。まず、各旋法は真に固有の感情表現を持っているということ。そして、その表現を左右しうるのは、鑑賞者の精神のありようや、旋法とはまた別に旋律の性格を変えるのに資する他の諸因子——例えばリズム、他の音階固有音に対するある音階固有音の頻出、動機の周期的反復、等々——であるということだ。²¹⁰

言い換えれば、ひとつの旋法は、はっきりと名づけられる感覚や感情とではなく、いまだ分節していない感覚や感情と結びついており、受け手の心的状態やリズムや和声やその他の要素と組み合わせられて、対立しない程度の多様性をもった範囲のなかでさまざまな名づけられる感覚や感情を表現する、と彼は考えていたのだ。

ピッツェッティは、感情表現の手段としてのアリアを劇の妨げとして歌劇から取り除いたあとでもなお、感情表現の必要そのものを軽視するどころかいつそう重視していた。だからこそ、その充実化のために、近代の長短旋法以外のものまでをデクラマートのなかに導入していったのである。

3.2.3 小結論

まず通作歌曲《牧人たち》と共通する特徴を2点確認した。第1に、管弦楽パートのなかに動機労作が見受けられた。主題の部分動機は、ガッティやヴィアグランデによって指摘されてきたように、ワーグナーとは異なってひとつの人物や概念と固定的に結びつけられておらず、むしろ言葉の語り手にあたる登場人物を突き動かす感情のうつろい

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 8

²¹⁰ *Ibid.*, p. 8

に合わせて変形しつつ反復されていた。第2に、アリアのように詩節構造に合わせて周期的に回帰する楽節構造をもっていなかった。それは、作曲家が、歌劇台本にみられる文体的特徴を反映しながら詩句よりもむしろ文を重んじて楽句を構成していったためであった。

次いで本作で初めて導入された特徴に注目した。すなわち声楽パートの独特な声楽様式である。それは先行研究において「ピッツェッティ風デクラマート *il declamato pizzettiano*」と呼ばれており、歌劇《フェードラ》以降のすべての歌劇にみられるとされる朗唱スタイルであった。しかし、このスタイルはこの歌劇の初演時から叙述性についてばかり注目されてきており、そのためかしばしば「単調」または「感情表現を忌避するもの」と見なされた。その評価の原因を探るために初演時の批評を読解したところ、とりわけ「語り」から「歌」へ切れ目なく移る箇所があることやそこで転旋が行われていることがどうやら十分考慮されていなかったようだった。

そこで該当する箇所を取り上げて楽曲分析を行うことにした。その際には、歌劇《フェードラ》における旋法の使用の傾向を論じたゴナールの示唆を参考にして、主に「縦方向」に和声を分析するのではなく、「横方向」に声楽パートの旋律を見ていく方法をとった。すると次のことが観察された。すなわち、登場人物が淡々とした会話から離れてとくに狂気に近いほどの感情の高まりを表現するようになるとき、その声楽様式は、はじめ言葉の一音節につき一音を当てながら、和声音上で同音連打か跳躍進行をしていたが、しだいにしばしば一音節を引き延ばしながら複数の音をなぞるようになっていくとともに、主に非和声音を含む順次進行へ移っていった。その過程で、はじめは含んでいなかった旋法の特徴音をしだいにあらわすことによって旋法を前面化していた。

このような仕方で旋法を前面化する操作は、従来の方法に代わる新たな感情表現の手段であった。出来事のうちある一瞬間を引き延ばしながらそこでの登場人物の感情を爆発的に表現するアリアを、ピッツェッティは避けた。しかしそれでも彼は、出来事の流れを止めない感情表現の手段を見つけなければならなかった。というのも、彼は、第2章2節ですでに指摘した通り、音楽は言葉の語りに隠されたところの動きこそを表現すべきだと考えていた。そしてその手段は、第3章1節ですでに明らかになったように、主人公の狂気に近い感情の高揚を描こうとする歌劇台本によってもまた要求されていたのだ。そのために、ピッツェッティは、音楽の各旋法がそれぞれ何らかの情念を喚起すると見なした古代ギリシャ以来の理論に着想を得て、登場人物の高まる感情を表現

すべき箇所において声楽パートに旋法の特徴音を与えたのである。

終章

この研究ではピッツェッティの音楽劇作法の基本を明らかにするために、とくに彼の作曲家としての出発点であったダンヌンツィオとの共同制作に着目し、そのうち歌劇《フェードラ》へ至る要請、準備、解決について考察してきた。

もっともこの対象に絞り込んだことによって必然的に生じた限界として、ピッツェッティの台本作家としての側面に光を当てることはできなかった。彼は、ダンヌンツィオとの共同制作を終えた後²¹¹、しばしば既存の文学テキストに基づいて自ら歌劇台本を書きながら作曲するようになる²¹²。したがってピッツェッティがそれら後年の歌劇において音楽面ではなく文学面でどのように題材に取り組んだかという問題について今後研究されれば、ダンヌンツィオではなくピッツェッティ自身のつくりあげた主人公像を、またその文学的伝統との差異を明らかにすることができるかもしれない。

²¹¹ ピッツェッティとダンヌンツィオと共同制作が終わった原因はひとつではなく複数考えられる。ダンヌンツィオの側を見ると、少なくとも第1次世界大戦の影響を受けていることについては疑いない。詩人は、戦時中にはイタリア空軍に参加し、戦後も1919年から1920年にかけて私兵を率いてフィウメ(現クロアチアのリエカ)を占領するなど創作を放り出して軍事行動にかかりつきりになっており、1920年末の包囲戦で多数の部下を失って降伏した後ガルダ湖畔の終の棲家へ移ってからもはや新しい戯曲を執筆することはなかった。他方、ピッツェッティの側を見ると、この作曲家は生涯にわたって詩人としてのダンヌンツィオを尊敬しつづけたにも拘わらず、おそらく1913年までに仕事相手としての彼に対する信頼を失ってしまった。その最たる根拠として、今回の調査で筆者が発見したピッツェッティ晩年の随想の草稿を挙げておきたい。その草稿のなかで、作曲家は、1913年に歌劇《フェードラ》の上演出版契約を結んだとき詩人とソンゾーニョ社に不利な条件をのまされた事実を、遺憾のこもった調子で告白している。この告白は、その随想の出版稿ではまったく削除されているものの、真実味を持っている。というのもピッツェッティが自ら台本を執筆した次作《デボラとヤエーレ》以降の歌劇はソンゾーニョ社ではなくリコルディ社から出版されているからだ。ピッツェッティ自身の筆跡による修正痕の入ったこのタイプライター草稿は、作曲家の息子ブルーノによる総覧には記載されておらず、2013年6月に筆者が発見した段階では、フィレンツェ国立中央図書館に所蔵されているピッツェッティ文庫のうち請求記号の振られていない未整理資料の紙束のなかに含まれており、同図書館の資料受入番号“5340377”を黒鉛筆で書きこまれていた。Ildebrando Pizzetti, *La minuta dattiloscritta senza titolo parzialmente corretta con la matita autografa, conservata nella nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Pizzetti senza numero (documento 5340377)*, p. 3. この随想の出版稿は次の文献である。Ildebrando Pizzetti, “Poesia e musica,” in AA. VV. *L'arte di Gabriele D'Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio: Venezia - Gardone Riviera - Pescara 7 - 13 ottobre 1963* (Milano: Mondadori, 1968), pp. 341-353. 削除された箇所は p. 348 の第2パラグラフの直前にあたる。

²¹² 代表例として挙げられるのは、旧約聖書『士師記』4章17-22節から想を得た歌劇《デボラとヤエーレ *Debora e Jael*》(1922)、サリムベーネ・デ・アダム *Salimbene de Adam* (1221-1288)『年代記 *Cronica*』に取材した歌劇《ゲラルド修道士 *Fra Gherardo*》(1928)、トマス・スターズ・エリオット *Thomas Stearns Eliot* (1888-1965)の戯曲に基づく歌劇《大聖堂の殺人 *Assassinio nella cattedrale*》(1958)、古代ギリシャ悲劇を改作した歌劇《クリテンネストラ *Clitennestra*》(1965)である。

以上のような限界にも拘わらず、この研究はピッツェッティの音楽劇作法の形成についてその大部分を明らかにすることができたと筆者は考える。

第 1 章では、ピッツェッティにおける新しい歌劇の要請が、ダンヌンツィオから引き継がれたものであって、もともと 19 世紀後半のイタリア歌劇におけるワーグナー現象を背景として生じてきていたことを、複数の文献資料から明らかにした。彼らはともに、歌劇において劇 *dramma*こそを至上命題とする考えを持ち、国外における直近の音楽の傾向を強く意識しながら古い音楽に根ざした新しい音楽劇を構想していた。

第 2 章では、ピッツェッティが歌曲《牧人たち》を通じてダンヌンツィオの詩にみられる独特な要素を音楽によって表現しようと苦心した結果、自ら「劇にふさわしい」とする通作歌曲形式に至ったことを、詩の読解と楽曲分析から明らかにした。詩においては、話者「私」が、秋の訪れを予感するとともに眼前に故郷の牧人たちの姿を見出して、季節により移動する彼らとともに永遠の自然の営みのなかへ融けこむことを夢想していた。音楽をみると、声楽パートは牧人たちの印象を反映した旋律作法をとる一方で、ピアノパートが主題の部分的反復と変形のプロセスをもうけて牧人たちのザンポーニャの音色の記憶から波立つ海の印象まで詩の話者の内面の動きを表現していた。作曲家は、夢想から現実へ立ち戻りつつ孤独を意識するまでの言葉の語り手における感情の動きにこそ劇を見出して、その表現のためにふさわしい手法を選び取ったのだった。

第 3 章では、ピッツェッティが、歌劇《フェードラ》において、ダンヌンツィオの台本の文体的特徴を反映しながら登場人物の感情のうつろいやその噴出の様子を表現するために、一定の周期で反復される楽節構造を歌曲《牧人たち》と同じように排除しつつ主題の部分的反復と変形を行っているうえに、さらに声楽パートにある独特の朗唱スタイルを導入したことを台本の読解と楽曲分析から明らかにした。登場人物が感情を抑えきれないほど高揚させていくのに合わせて、声楽パートは、主に言葉のリズムに忠実にしたがいつつ和声音上を同音連打するか跳躍進行する「語り」から、主により自由なリズムでなめらかに順次進行しながら旋法の特徴音を出現させる「歌」へと推移する。旋法と感情を結びつける古代ギリシャ以来の考え方にこだわっていたピッツェッティは、登場人物が狂気に近づくほど感情を爆発させてその根本にある欲望を暗示する箇所、長短旋法ばかりでなく古代ギリシャ音楽を意識した半音階的旋法や教会旋法の特徴音を歌わせることによって、いっそう豊かな感情喚起力をその声に与えようとしたのである。ピッツェッティは、劇の進行を中断する有節歌曲形式のアリアや歌い上げやす

い旋律を避けながら、それでも感情表現を排除するのではなくむしろもっと動的に行おうとしたのだった。

以上により、ピッツエッティがダンヌンツィオと新しい音楽劇への要請を分かち合いながら、そのテキストに内在する劇を音楽によって表現しようと試みた結果、言葉の語り手における感情のうつろいをより動的に表現する音楽劇作法へ至ったことを立証することができた。

この結論は、とくにイタリア音楽史上のピッツエッティ評価に見直しを迫る。序章 0.2 で論じたように、イタリア音楽史の記述は、これまでおおむね、ピッツエッティを、個々の楽曲分析に基づいて再評価することなく、むしろ世代論の補強材料として扱いながらファシスト政権時代(1923-43)にイタリア芸術音楽を主導したとされる「1880 年世代」の代表的人物のひとりに位置づけた。その世代は、19 世紀イタリアのロマン主義歌劇や真実主義歌劇を否定しながらその影で省みられてこなかった器楽に関心をおいたうえで、かつてヨーロッパで強い影響力をもった 18 世紀以前のイタリア音楽の様式へ立ち戻りつつ先進諸国における直近の音楽の傾向に対応することによって、自国の芸術音楽の「脱地方化」を推し進めながらヨーロッパの文化的発展の競争のなかへ参入しようとしたとされた。ピッツエッティがその範疇で評価されるようになったため、近年のイタリア音楽史家によって彼は「1880 年世代」の他の作曲家と同じように 19 世紀ロマン主義歌劇の特徴を避けたことをもって「反ロマン主義者」と評価された。

しかしこの研究によって明らかになったように、ピッツエッティは、19 世紀イタリアで省みられてこなかった器楽への関心に動機づけられていたのではなく、むしろ歌劇に強い関心を持ちながら、19 世紀後半に生じたイタリア歌劇の危機を、ワーグナーを強く意識しつつ異なる解決へ至ることによって克服しようとしたのである。また、感情表現を追求するロマン主義に反抗したのではなく、むしろ別の新たな方法によってそれを実践しようとしたのである。彼は、有節歌曲形式を引き延ばされたある瞬間における話者の感情表現として捉え、それによって出来事の流れを中断しないようにするために、ロッシーニからヴェルディまでにみられた拡大アリア形式やプッチーニらのような有節の歌い上げやすい旋律を取り除いた。その代わりに、時間の経過とともに登場人物の内面のうつろいを表現していきける通作歌曲形式を重んじて、さらに登場人物の感情の高揚をその声のなかに表出させるために声楽パートに「語り」から「歌」への切れ目ない推移をもうけ、そのなかで旋法をしだいに出現させたのだった。

留意しなければならないのは、ピッツェッティがデクラマートのなかで直近のギリシャ音楽理論研究に基づく音階やラテン語単旋律聖歌からとられた旋法を用いていたことだ。彼は、歌劇の登場人物の感情を広範囲の観客のなかに豊かに喚起するためには、民族の失われた「言語」をもう一度取り戻してそれに基づかなければならないと考えていた²¹³。したがってその精神は民族主義的ロマン主義と呼ばれるべきではないだろうか。それはダンヌンツィオとの共同制作の時点で——たとえピッツェッティがその後すぐに前衛の戦列から離れていったにせよ——新しい様式を求める近代精神と、個の内面にまで関わる復古精神の融合から生まれてきた。ここに、強まる国民国家主義のなかでヨーロッパの文化的競争へ加わろうとしていた作曲家の姿があらわれているように思われてならない。

²¹³ 実際、ピッツェッティは、あの『19世紀ロマン主義の伝統を擁護するイタリア人音楽家たちの宣言』と同じ1932年に発表した論考『音楽と劇』のなかで、「自らの固有の言語、つまり自らの大地と種族の言語 *il linguaggio suo proprio, cioè della sua terra e della sua razza* を用いなければ、ひとは普遍を表現できない」と主張している。Ildebrando Pizzetti, “La musica e il dramma,” *La Rassegna Musicale* V/1 (gennaio 1932); e poi ripresa in Id., *Musica e dramma* (Roma: Edizioni della Bussola, 1945), p. 44.

謝辞

この研究をやり遂げるまでに私は多くの方からご指導とご協力をいただきました。

まず未熟な私を最後までご指導くださった本学の畑瞬一郎教授に最大の感謝を申し上げます。本学声楽科出身の私にイタリア詩の韻律学を一から手ほどきくださったばかりでなく、舌の回らない頑固な私を実に根気強く導いてくださいました。

副指導教官の諸先生方にも、私の拙い歩みをいつもあたたかく見守ってくださったことにつきまして感謝申し上げます。

武蔵野音楽大学作曲科教授であった池本武先生(故人)から受けたご恩も忘れることはできません。私は、本学へ入学する前におよそ3年間にわたって光が丘へ通いながら和声学、対位法、作曲法の個人指導を受けた経験を、本研究で少しでも生かそうと努めました。残念ながらご生前に成果をお届けできませんでしたので、ご墓前にて報告したいと思います。

またイタリア政府給費留学生として1年間ボローニャ大学で学んだ折、同大学芸術学部のマルコ・ベゲツリ教授に、音楽文献学の観点から文献批判の方法についてご指導いただきました。同大学文学部のニーヴァ・ロレンツィーニ教授には、ダンヌンツィオに関してご助言いただきました。さらには、資料の収集に際しても多数の方からご協力いただきました。とくにソンゾーニョ社のナンディ・オスターリ社長は、私が第2章のもとになった拙論のイタリア語訳をお送りしたところ、歌劇《フェードラ》レンタル総譜を快く無償で閲覧させてくださったうえに、初演時の批評など貴重な関係資料のコピーまでご提供くださいました。フィレンツェ国立中央図書館のパオラ・ジビン博士、またパルマ音楽院付パラティーナ図書館のラファエツラ・ナルデツラ博士は、ピッツェツェティの自筆譜、草稿、書簡など貴重資料閲覧のためにたびたび便宜を図ってくださいました。

慣れないボローニャでの留学生活を支えてくださった友人のクリスティアン・パルンボ君、王瑀さん、萩原里香さん、小川あかねさん、本学声楽科准教授の櫻田亮先生、また留学前の準備で大きなご助力をくださった嶺貞子先生、福中冬子先生にも御礼申し上げます。締切の迫るなかで参考資料のうち日本語訳文の校正を手伝ってくださった集団：歩行訓練の谷竜一君にも感謝を伝えたく思います。

そして最後まで見守ってくれた私の両親と姉妹、妻の寿子に、この論文を捧げます。

参考文献

- AA. VV. “Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell’arte romantica dell’Ottocento.” Su *Stampa e Corriere della Sera* (17 dicembre 1932). E poi ripreso in Fiamma Nicolodi. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, pp. 141-143. Fiesole: Discanto, 1984.
- AA. VV. *Wagner in Italia*. A cura di Giorgio Manera e Giuseppe Pugliese. Venezia: Marsilio Editori, 1982.
- Ajani, Stefano. “Lucca, Francesco.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed February 25, 2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17103>>.
- Alighieri, Dante. *La divina commedia: II. Purgatorio*. A cura di Daniele Mattalia. Milano: RCS, 2000.
- Alighieri, Dante. *La divina commedia: III. Paradiso*. A cura di Daniele Mattalia. Milano: RCS, 1999.
- Ambiveri, Corrado. “Stanislao Falchi.” In Id. *Operisti minori dell’800 italiano*. Roma: Gremese, 1998: p. 63.
- Andreoli, Annamaria e Niva Lorenzini. “Note.” In Gabriele d’Annunzio. *Versi d’amore e di gloria*, p. 1272. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: Mondadori, 2001.
- Andreoli, Annamaria. “Note e notizie sui testi.” In Gabriele d’Annunzio. *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. II, pp. 1585-1617, Mondadori: Milano, 2013..
- Ashbrook, William. “Boito, Arrigo.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed May 5, 2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03430>>.
- Balthazar, Scott L., et al. “Pacini, Giovanni.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed August 5, 2013.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20662>>.
- Baroni, Mario, Enrico Fubini, Paolo Petazzi, Piero Santi e Gianfranco Vinay. *Storia della Musica*, Torino: Einaudi, 1988.
- Beltrami, Pietro G. *La metrica italiana*. Quinta edizione. Bologna: il Mulino, 2011.
- Biguzzi, Stefano. *L’orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*. Torino: UTET, 2003.
- Boffi, Guido. *Musica. Schemi riassuntivi, quadri d’approfondimento*. Novara: De Agostini, 2009.
- Boito, Arrigo. “All’arte italiana. Ode saffica col bicchiere alla mano.” *Museo di famiglia* (20 novembre 1863); e poi ripreso in Id. *Tutti gli scritti*, pp. 1373-1374. A cura di Pietro Nardi. Milano: Mondadori, 1942.
- Boito, Arrigo. “Cronaca.” *Figaro* (21 gennaio 1864); e poi ripreso in Id. *Tutti gli scritti*, p. 1107. A cura di Pietro Nardi. Milano: Mondadori, 1942.
- Borghetti, Vincenzo e Riccardo Pecci. *Il bacio della Sfinge*. Torino: EDT, 1998.

- Buddenm, Julian. "Literaturoper." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed October 18, 2013.
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O902843>>.
- Carrozzo, Mario e Cristina Cimagall. *Storia della musica occidentale*, vol. 3. Roma: Armando, 2009.
- Carpani, Giuseppe. *Le rossiniane ossia lettere musico-teatrali*. Padova: Minerva, 1824.
- Casella, Alfredo. "Il neoclassicismo mio e altrui." In *Pègaso. Rassegna di lettere e arti* I/5 (1929): 576-583.
- Casella, Alfredo. "La lettera a Guido Pannain." In AA. VV., *Rassegna Musicale - Antologia*. A cura di Luigi Pestalozza. Milano: Feltrinelli, 1964. E poi ripresa in Guido Salvetti. *La nascita del Novecento*, pp. 361-362. Torino: EDT, 1991.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario. *La lettera a Pizzetti*. 12 giugno 1939. Conservata nella Biblioteca Palatina di Parma: Fondo Pizzetti Ep. C. 18.
- Cesari, Gaetano. "La prima di 'Fedra' alla Scala." *Il Secolo* (21 marzo 1915); e poi ripresa in Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci. *Il bacio della Sfinge*, pp. 237-243. Torino: EDT, 1998.
- Ciampelli, Giulio Mario. "La stagione scagliera: Fedra." In *Corriere del teatro* IV/4-5 (aprile-maggio 1915): 23-25.
- Corazzol, Adriana Guarnieri. "I musicisti di D'Annunzio: la lirica da camera." In AA. VV. *La romanza italiana da salotto*, pp. 168-196. A cura di Francesco Sanvitale. Torino: EDT e Istituto Nazionale Tostiano, 2002.
- Damerini, Adelmo. "Ildebrando Pizzetti: l'uomo e l'artista." *L'Approdo musicale* XXI (1966): 15.
- Damerini, Adelmo. "La declamazione musicale nel dramma di Pizzetti." In AA. VV. *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, pp. 69-76. A cura di Manlio La Morgia. Milano: Ricordi, 1958.
- D'Annunzio, Gabriele. Un articolo senza titolo, pubblicato prima con il pseudonimo "Lila Biscuit" su *La Tribuna* (27 gennaio 1887). E poi ripreso in Id. *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, pp. 820-823. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: Mondadori, 1996.
- D'Annunzio, Gabriele. "A proposito della «Giuditta»" I-II. Pubblicato con il pseudonimo "Il Duca Minimo" su *La Tribuna* (14-15 marzo 1887). E poi ripreso in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, pp. 853-860. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: Mondadori, 1996.
- D'Annunzio, Gabriele. "Fedra." In Id. *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. II, pp. 367-525. A cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori, 2013.
- D'Annunzio, Gabriele. "Il capobanda." Pubblicato su *Il Mattino* (2-3 settembre 1892). E poi ripreso in Id., *Scritti giornalistici*, Vol. II: 1889-1838, pp. 77-81. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori, 2003.

- D'Annunzio, Gabriele. "Il caso Wagner" I-III. In *La Tribuna* (23 luglio, 3 agosto, 9 agosto 1893); e poi ripreso in Id. *Scritti giornalistici*, Vol. II: 1889-1838, pp. 233-251. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori, 2003.
- D'Annunzio, Gabriele. "Il fuoco." In Id. *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*, pp. 977-1216 Introduzione generale di Giordano Bruno Guerri. A cura di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva. Roma: Newton Compton, 2011.
- D'Annunzio, Gabriele. "Il primo concerto." Pubblicato prima con il pseudonimo "Vere de Vere" su *La Tribuna* (23 gennaio 1885). E poi ripreso in Id. *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, pp. 233-236. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: Mondadori, 1996.
- D'Annunzio, Gabriele. "I pastori." In Id. *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, p. 622. Edizione diretta da Luciano Anceschi. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 2001.
- D'Annunzio, Gabriele. "La pioggia del pineto." In Id. *Versi d'amore e di gloria*, pp. 465-468. Edizione diretta da Luciano Anceschi. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 2001.
- D'Annunzio, Gabriele. "Sonetti delle fate." In Id. *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, pp. 535-542. Edizione diretta da Luciano Anceschi. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori, 2006.
- D'Annunzio, Gabriele. *Trionfo della morte*. A cura di Maria Giulia Balducci. Milano: Mondadori, 1995.
- D'Annunzio, Gabriele. "Un poeta mélico." *La Tribuna* (28 giugno 1886). E poi ripreso in Id. *Scritti giornalistici*, Vol. I: 1882-1888, pp. 592-596. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: Mondadori, 1996.
- De Santis, Mila. "Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio." In AA. VV. *D'Annunzio: Musico immaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 14-16 luglio 2005*, pp. 215-251. A cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli. Firenze: Leo S. Olschki, 2008.
- D'Ormeville, Carlo e Antonio Zanardini. *Loreley: azione romantica in tre atti, musica di Alfredo Catalani*. Milano: Ricordi, 1927.
- Gamba, Ezio. "L'opera lirica 'Fra Gherardo' di Ildebrando Pizzetti e la reinterpretazione drammatica delle sue fonti medioevali." In AA. VV. *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, pp. 30-54. Presentazione di Tullio De Mauro, Introduzione di Nadia Fusini. Milano: Mondadori, 2006.
- Gatti, Guido M. and John C. G. Waterhouse. "Pizzetti, Ildebrando." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed January 15, 2010. <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/21881>>
- Gatti, Guido M. *Ildebrando Pizzetti*. Milano: Ricordi, 1954.
- Gavazzeni, Giannandrea. *La lettera a Ildebrando Pizzetti* (da Bergamo, 6 marzo 1943). Conservata nella Biblioteca

- Palatina di Parma: Fondo Pizzetti Ep. F. 88.
- Gevaert, François-Auguste. *Historie et théorie de la musique de l'antiquité*, vol. I-II. Hildesheim : Georg Olms Verlagsbuchhadlung, 1965.
- Giachery, Emerico. "BOITO Arrigo." In AA. VV. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 11, pp. 230-237. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1969.
- Gidwitz, Patricia Lewy. "Carpani, Giuseppe." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed January 3, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04992>>.
- Girardi, Michele. "Catalani, Alfredo." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed May 10, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05158>>.
- Girardi, Michele. "Puccini: (5) Puccini, Giacomo." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed May 13, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40280pg5>>.
- Gonnard, Henri. "La modalité dans Fedra de d'Annunzio-Pizzetti." In AA. VV. *D'Annunzio: musico immaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi: Siena, 14-16 luglio 2005*. A cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli. Firenze: Leo S. Olschki, 2008) pp. 345-356.
- Guarini, Battista. *Il pastor fido*. A cura di Elisabetta Selmi, introduzione di Guido Baldassarri. Milano: Marsilio, 1999.
- Illica, Luigi. *La Wally di W. de Hillern: riduzione drammatica in quattro atti, musica di Alfredo Catalani*. Milano: Ricordi, 1926.
- Leopardi, Giacomo. "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia." In *Canti*, pp. 88-92. A cura di Alessandro Donati. Bari: Laterza, 1917.
- Leopardi, Giacomo. "L'infinito." In *Canti*, p. 49. A cura di Alessandro Donati. Bari: Laterza, 1917.
- Leopardi, Giacomo. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. A cura di Giosuè Carducci, Vol. V. Firenze: Le Monnier, 1900.
- Macnutt, Richard. "Ricordi." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed February 27, 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23413>>.
- Malipiero, Gian Francesco. *La lettera a Pizzetti*. 13 giugno 1939. Conservata nella Biblioteca Palatina di Parma: Fondo Pizzetti Ep. G. 63.
- Manzo, Andreina. "Sgambati e i salotti musicali romani." In AA. VV., *La romanza italiana da salotto*, pp. 397-413. A cura di Francesco Sanvitale. Torino: EDT e Istituto Nazionale Tostiano, 2002.
- Marchesi, Gustavo. *Toscanini e Parma*. Parma: Monte Università Parma, 2007.

- Martinotti, Sergio. "La concezione musicale di Giacomo Leopardi." In AA. VV. *Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, pp. 171-184. A cura di Bortolo Martinelli. Milano: Vita e Pensiero, 2000.
- Mila, Massimo. *Breve storia della musica*. Torino: Einaudi, 1946.
- Pacini, Giovanni. *Le mie memorie artistiche*. Firenze: Guidi, 1865.
- Papandrea, Carla. "FALCHI, Stanislao." In AA. VV. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 44. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1994.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. A cura di Paola Vecchi Galli. Milano: RCS, 2012.
- Pizzetti, Bruno. *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*. Parma: La Pilotta, 1980.
- Pizzetti [da Parma], Ildebrando. *Di Gabriele e di Ildebrando, Fedra*. (Brivio 3 marzo 1909-Vicchio di Mugello 5 ottobre 1912). Autografo conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Pizzetti 4.
- Pizzetti, Ildebrando. *Fedra*. La minuta del libretto dall'Ippolito di Euripide. Conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Pizzetti 19.
- Pizzetti, Ildebrando. *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*. Copia anastatica di una partitura manoscritta d'orchestra, a disposizione presso la Casa Musicale Sonzogno.
- Pizzetti [da Parma], Ildebrando. *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*. Riduzione per canto e pianoforte del Mo Dino Bigalli Milano: Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 1913.
- Pizzetti, Ildebrando. *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*. Riduzione per canto e pianoforte di Dino Bigalli. Seconda edizione corretta e riveduta dall'Autore. Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1927.
- Pizzetti, Ildebrando. *Fedra. Tragedia in tre atti di Gabriele d'Annunzio*. Riduzione per canto e pianoforte, definitiva dell'Autore, nel cinquantenario della prima stesura, 1909. Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1959.
- Pizzetti, Ildebrando. "Fedra. Memorie e appunti del musicista per la biografia del poeta." In *Scenario VII/4* (aprile 1938): 199-203.
- Pizzetti, Ildebrando. "Intorno al dramma lirico moderno." In *Nuova Musica XV/198* (5 ottobre 1910): 98.
- Pizzetti, Ildebrando. *I pastori*. Primavera 1908 - 14 luglio 1908. Autografi pizzettiani conservati nella Biblioteca Palatina di Parma: F.Pizz.Mss.B.69.
- Pizzetti, Ildebrando. *I pastori*. Firenze: A. Forlivesi, 1916.
- Pizzetti, Ildebrando. "La lirica vocale da camera." In *Il Marzocco XIX/1* (15 marzo 1914). E poi ripresa in Id. *Intermezzi Critici*, pp. 163-172, Firenze: Vallecchi, 1921.
- Pizzetti, Ildebrando. [La minuta dattiloscritta senza titolo parzialmente corretta con la matita autografa.] Conservata nella nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Pizzetti senza numero (documento 5340377).

- Pizzetti, Ildebrando. *La musica dei greci: studio storico-critico*. Roma: Casa editrice "musica", 1914.
- Pizzetti, Ildebrando. "La musica e il dramma." *La Rassegna Musicale* V/1 (gennaio 1932): 1-25; e poi ripresa con il titolo stesso in Id. *Musica e dramma*, pp. 29-57. Roma: Edizioni della Bussola, 1945.
- Pizzetti, Ildebrando. "La musica nel dramma latino dell'avvenire." In *Mondo Artistico* XLII/17-8 (1 aprile 1908): 1.
- Pizzetti, Ildebrando. "Musicisti futuristi?" Nella *Nuova Musica* a. XVI n. 204-205 (5-20 Gennaio 1911): 3-4.
- Pizzetti, Ildebrando. "Poesia e musica." In AA. VV. *L'arte di Gabriele D'Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio: Venezia - Gardone Riviera - Pescara 7 - 13 ottobre 1963*, pp. 341-353. Milano: Mondadori, 1968.
- Pratella, Francesco Barilla. *Manifesto dei Musicisti futuristi*. Milano: Redazione di Poesia, 1910; E poi ripreso in Id. *Musica futurista*. Bologna: Bongiovanni, 1912.
- Raneri, Eugenio. *La moderna musica. Storia della musica dal Settecento al Novecento*. Trento: UNI, 2011.
- Roncoroni, Fedirico ed. *Gabriele d'Annunzio. Poesie*. Milano: Garzanti, 1982.
- Salveti, Guido. *La nascita del Novecento*. A cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X. Torino: EDT, 1991.
- Sanguineti, Edoardo ed. *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi: 1991.
- Sansone, Matteo. "Smareglia, Antonio." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed May 7, 2014.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25980>>.
- Santi, Piero. "«Fedra»: umano troppo umano in D'Annunzio e in Pizzetti." In *Civiltà musicale* II/4 (1988): 30-71.
- [s. n.] "Carteggio." In *Gazzetta musicale di Milano* I/51 (18 dicembre 1842): 221.
- [s. n.] "Pizzetti, Ildebrando." In AA. VV., *Enciclopedia Italiana*. Vol. XXVII. Roma: Treccani, 1935, p. 466.
- Sorge, Paola. "D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche." In Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, pp. 5-35. A cura di Paola Sorge. Roma: Lit Edizioni, 2013.
- Sorge, Paola. "La musica nell'opera di d'Annunzio." In *Nuova rivista musicale italiana* 18/4 (ottobre-dicembre 1984): 612-624.
- Tasso, Bernardo. "O pastori felici." In AA.VV. *Poesia italiana: il Cinquecento*, pp. 56-59. A cura di Giulio Ferroni. Milano: Garzanti, 1978.
- Verdi, Giuseppe. "La lettera a Clara Maffei, Clusone" (Torino, venerdì 31 luglio 1863). In Id. *Lettere*, p. 447. A cura di Eduardo Rescigno. Torino: Einaudi, 2012.
- Verdi, Giuseppe. "La lettera a Calara Maffei, Milano" (Parigi, giovedì 28 dicembre 1865). In Id. *Lettere*, p. 486. A cura di Eduardo Rescigno. Torino: Einaudi, 2012.
- Verdi, Giuseppe. "La lettera a Giulio Ricordi, Milano" (Sant'Agata, lunedì 10 luglio 1871). In Id. *Lettere*, pp. 619-620. A cura di Eduardo Rescigno. Torino: Einaudi, 2012.

- Viagrande, Riccardo. *La generazione dell'Ottanta*. Monza: Casa Musicale Eco, 2007.
- Wagner, Riccardo [Richard]. "La musica in Germania." In *Gazzetta musicale di Milano* I/5 (30 gennaio 1842): 19.
- Wagner, Richard. "De la musique allemande." In *Revue et gazette musicale de Paris* 7/44 (12 juillet 1840): 375-378; et 7/46 (26 juillet 1840) : 395-398.
- Zanardini, Angelo. *Dejanice: dramma lirico in quattro atti, musica di Alfredo Catalani*. Milano: Ricordi, 1920.
- Zanolini, Antonio. "Una passeggoata con Rossini." In *La Moda* n. 6 (19 gennaio 1837): 25-27.
- 内田健一「ダンヌンツィオの『アルチオーネ』 もうひとつの現実」、『イタリア学会誌』第 52 号、2002 年、104～207 頁。
- 内田健一「ダンヌンツィオの『超人』 19 世紀末のイタリアにおけるニーチェ受容の一例」、『京都産業大学論集 人文科学系列』第 39 号、2008 年、94～111 頁。
- アイスキュロス「テーバイ攻めの七将」高津春繁訳、『ギリシア悲劇 I アイスキュロス』東京:筑摩書房、1985 年、333～391 頁。
- エウリピデス「救いを求める女たち」中山恒夫訳、『ギリシア悲劇 III エウリピデス(上)』東京:筑摩書房、1986 年、404～472 頁。
- エウリピデス「ヒッポリュトス」松平千秋訳、『ギリシア悲劇 III エウリピデス(上)』東京:筑摩書房、1986 年、200～274 頁。
- オウィディウス『変身物語(上)』中村善也訳、東京:岩波書店、1981 年。
- セネカ「パエドラ」、『セネカ悲劇集<1>』京都:京都大学学術出版会、1997 年、323～425 頁。
- ソポクレス「オイディプス王」高津春繁訳、『ギリシア悲劇 II ソポクレス』東京:筑摩書房、1986 年、301～374 頁。
- 加藤浩子『ヴェルディー——オペラ変革者の素顔と作品』東京:平凡社、2013 年。
- 原口昇平『オットリーノ・レスピーギのミクロコスモス——歌曲集《G. ダンヌンツィオ『楽園詩篇』による 4 つの抒情詩》の分析と解釈』東京藝術大学大学院修士論文(音楽文化学音楽文芸研究領域)、2010 年。
- 原口昇平「生成する回想——I. ピッツェッティ《牧人たち》の原理」、『東京藝術大学大学院音楽研究科 音楽文化学論集』第 2 号、2012 年、121～131 頁。
- 原口昇平「欲望する英雄——G. ダンヌンツィオの歌劇台本『フェードラ』の主人公像」、『早稲田大学イタリア研究所 研究紀要』第 3 号、2014 年、117～144 頁。
- 森田学「ソリタ・フォルマ」、『オペラ事典』戸口幸策・森田学監修、東京:東京堂出版、2013 年、248～249 頁。
- 水谷彰良「ヴェルディー作品の演奏解釈とその歴史性——作品形式、歌唱の歴史的な同時代性と演奏実践の課題」、『VERDIANA』第 3 号、2001 年、12～33 頁。
- 三ヶ尻正「文学オペラ」、『オペラ事典』戸口幸策・森田学監修、東京:東京堂出版、2013 年、388 頁。
- ラシーヌ「フェードル」、『フェードル・アンドロマック』渡辺守章訳、東京:岩波書店、1993 年、135～344 頁。