

生成する回想

——ピッツェッティ《牧人たち》の原理——

原 口 昇 平

(音楽文芸分野)

0. はじめに

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始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」などと高い評価を受けてきた¹。確かに、作曲者ピッツェッティIldebrando Pizzetti (1880-1968)は、当時オペラの外に目を向けながら自国の芸術音楽の改革を模索しはじめた「1880年前後世代La generazione dell'80」の他の作曲家たちと同じように、当時ドイツやフランスで近代的と見なされた音楽の傾向を意識していたはずだ。だがこの歌曲は、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、それでも単なる模倣の産物ではない。むしろ詩人ダンヌンツィオGabriele D'Annunzio (1863-1938)の最良の抒情詩といわれるこのテキストに基づく独特な着想を実現しようとした苦心の成果なのではないか。この問いを念頭に置きながら、本稿では、この歌曲の形式を支える内在的根拠を探りだし、若き日のピッツェッティの歌曲観にまで迫りたい。そのために、作品分析を行いながら、まず、楽曲の全体的特徴が詩の内容や韻律とどう結びついているか観察し、次に、旋律動機や和声など各々の構成要素が詩行に対していかに関係づけられているか検討する。そのうえで、分析結果からこの歌曲の原理を導きだし、その裏づけのために後年の歌曲論を読解する。

1. 《牧人たち》の全体的特徴

まず独唱部に注目すると、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、詩の対訳を次頁に掲げる²。そして作曲者による楽句構成の特徴を確認するために、旋律の切れ目を3種の記号で原文の下に示す。すなわち、★＝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

1 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. c. di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli (Firenze: Leo S. Olschki, 2008), p. 215.

2 詩の訳文は筆者による（連絡先shoheiharaguchi@gmail.com）。原文の出典は次の校訂版である。Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione dir. da Luciano Anceschi, a. c. di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, II, «I Meridiani» (Milano: Mondadori, 1984), p. 622.

末尾のみに一致する箇所である。

ここからピツェ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、もっぱら詩のことは聞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。

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 <u>pastori</u>	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	海は山々の牧草のように青々としている。
Han bevuto profondamente ai <u>fonti</u>	D	彼らは高地の泉でたっぷりと
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	さまよう心に慰めとしてとどまるように、
che lungo illuda la lor sete in via.	E	それが自らの渴きを永らくあざむくように。
Rinnovato hanno verga d'avellano.	10 G	彼らはハシバミの杖を新しいものに替えた。
E vanno pel tratturo antico al <u>piano</u> ,	G	そして平野へとつづく古き山道を歩むのだ、
quasi per un erbal fiume <u>silente</u> ,	H	それはあたかも草のなびく静かな川、
su le vestigia degli antichi padri.	I	古き父祖たちの残した足跡だ。
O voce di colui che primamente	H	おお海岸線の揺らめきを
conosce il tremorar della <u>marina!</u>	15 J	最初に認める者たちの声!
Ora lung'h'esso il litral cammina	J	いまや海岸沿いを歩く
la greggia. Senza mutamento è l' <u>aria</u> .	K	羊の群れ。天候に変わるところはない。
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 <u>divaria</u> .	K	白砂にも見紛うばかりだ。
Isciaquìo, calpestio, dolci <u>romori</u> .	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 <u>pastori</u> ?	M-B	ああ私はなぜ牧人たちとともにいない?

独唱部のもうひとつの特徴も、詩との関連において注目に値する。旋律は、全曲を通じて、しばしば例外的に楽句結尾の直前に5度の跳躍を含む場合もあるが、基本的に2度もしくは3度で進行しており、主にレの旋法もしくはラの旋法に従っている。

この特徴は詩の主要なモチーフを反映している。すなわち、イタリア・アブルツォ地方の牧人たちの生活と風土のイメージである。これは詩人自身の故郷にまつわるものであり、複数の注釈者によって指摘されてきたように、ダンヌンツィオの他の作品にも原風景として繰り返し登場する³。一例として小説『死の勝利 Trionfo della morte』(1893) 第4部IVの一節を引用する。

彼〔主人公ジョルジョ〕には、その土地と人々が、姿を変え、時間の外に立ち、神話的な恐るべき外見をもって、永遠かつ無名の神秘的なものはらんでいるかのように見えた。[...] 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、家畜の群れを高原から平野へ導くべく伸びている。すでに死に絶えて忘れられた宗教の儀式がそこでは生きながらえていた(加線筆者)⁴。

下線部は明らかに《牧人たち》の詩の描写に通じる。かように気の遠くなるほど古くから変わらない生活を続ける牧人たちの神話的なイメージにふさわしいように、ピッツェッティは古風かつ民謡を思わせる特徴を独唱部の旋律に与えたのだろう⁵。

続いて伴奏部に注目すると、こちらは主に単一の素材から構成されていることがわかる。すなわち、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はいったん安定しかける。だ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、詩の原文を見ると、脚韻の特徴との対応を見出せる。ここで韻律構造を見ておこう。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。脚韻を記号化するとABACD DEFEG GHIHJ JKLKM Mと表せる。ただし、最後の脚韻M (romori - pastori) のうち最終行末尾の語は、冒頭の第2行末尾の語 (pastori) と完全に一致している。この同一韻 rima identica は通常脚韻に比べてより強く語を印象づける。なぜなら通常脚韻は、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+母音までを反復するからだ。こうして最終行の末尾は、強い遡行の力により、遠い冒頭を鑑賞者の想念の中によみがえらせることになる。楽曲結尾における主題の再現は、この同一韻の働きを強調するものだと考えられる。

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たと考えられるだろうか。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からだ⁶。実際、伴奏部における他の小さな特徴、すなわち主題の8度重複

3 *ibid.*, p. 1272; 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.

4 Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte* (Milano: Mondadori, 1995), p.209.

5 同様の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、ピッツェッティがそれを意識しなかったとは考えられない。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)、音楽学者テバルディーニ Giov anni Tebaldini(1864-1952)の講義においてであった。Ildebrando Pizzetti, *La musica dei greci* (Roma: Casa editrice "musica", 1914), p. 3.

6 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しうるかもしれない

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⁷、《牧人たち》ではあくまで付帯的な効果をもたらすにすぎない。反対に、今注目している特徴は、彼の作品群の中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貫き統一する原理そのものなのである。その着想の源を探るため、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⁸に基づき細部を観察していこう。

2. 《牧人たち》における主題の部分的反復と変形のプロセス

(a) 第1～18小節／第1詩節 第1行

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

独唱部
伴奏部

第1詩節
第1行 (aを主音とするレの旋法)

—主題の提示—

pp a:VIg | +IV | i

初めに第1～10小節にて伴奏部が主題Pを提示する。主題Pは2つに分割できる。前半はdを主音とするラの旋法もしく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を主音とするラの旋法もしくはレの旋法による部分動機の連続 v-w-x-y-z から、それぞれ構成される。この平行8度を伴う主題の響きは、研究者ヴィアグランデによれば、アブル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である「ゼンポーニャの音色の特徴を思い出させる」という⁹。

Con *gsta*

p d: v | w | x | y | u | a: v

pp v | w | x | y | z

この提示は、詩の話者が秋の予感のなかで故郷の牧人たちの姿をいま・ここにありありと見出したことを音楽的に表現している。実際、話者を担う独唱部は、この直後の第9～17小節にて、aを主音とするレの旋法で第1行を歌っている。「九月だ、行こう。移り住むときだ。Settembre, Andiamo. È tempo di migrare.」話者にとって「九月」とは、故郷の牧人たちが、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、羊を連れて移住する時期である。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、牧人たちの姿は話者にとって自ら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。

独唱部におけるこの呼びかけは、伴奏部の動きによって強調される。第10～12小節にて主題Pの結尾にあたる部分動機の連続 y-z があらわれ、第14小節いっぱいまで部分動機zならびにその3倍の音価の z×3 が響く。その後第15～18小節にて、今度は主題Pの冒頭にあたる部分動機の連続 v-w-x が

いが、しかしその用法と効果は第2節で詳しく見るようにあくまで独特である。

7 Adelmo Damerini, "Ildebrando Pizzetti: l'uomo e l'artista," in 《L'Approdo musicale, dir. Alberto》 Mantelli, Roma/Torino: ERI, XXI (1966), p. 15; Riccardo Viagrande, *La generazione dell'Ottanta* (Monza: Casa Musicale Eco, 2007), p. 31.

8 本文中の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。Gabriele D'Annunzio, Ildebrando Pizzetti, *I pastori* (Firenze: A.Forlivesi, 1916).

9 Riccardo Viagrande, *op. cit.*, p. 31.

二度繰り返される。こうして伴奏部が主題Pの結尾部分からその冒頭部分へただちに移行することは、夏の終わりを移住の始まりと捉えて動き出す牧人たちの様子を思い起こさせる。

(b) 第19~34小節 / 第1詩節 第2~5行

第2~5行は、牧人たちの出発を描いている。ここでは話者は、牧人たちの姿を、第1行と異なり、直説法三人称複数形で、つまり若干の距離感をもって捉えている。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。



ここで音楽は特に伴奏部において顕著に変化する。まず、細かい刻みを繰り返すリズムパターンrが出現する。これによって音楽の雰囲気が変わる。

また、伴奏部の動機が拡大される。第20~28小節にて、eを主音とするレの旋法による拡大動機v-w-x-y-uは、提示部の主題に比べて3倍の音価に引き延ばされているため、あたかも1/3の速度で再生されるかのように聞こえる。前述の通り提示部は、話者が牧人たちの姿を想起したことを暗示していた。だとすればこの部分は、牧人たちの姿をもう一度ゆっくり思い描き直す体験を表現しているといえる。

さらに、伴奏部の拍子が2拍子系から3拍子系へと変わる。他方、独唱部は、例外的に第25小節のみ3/4拍子となるが、基本的に第1~18小節から引き続き2拍子系を刻む。このため、第29小節まで、独唱部と伴奏部の間で強拍の位置にずれが生じる。強拍は時間を分節する働きを持つため、このずれによって時間の感覚が揺らぐことになる。この揺らぎもまた話者の内なる状態を暗示している。

(c) 第35-54小節 / 第2詩節

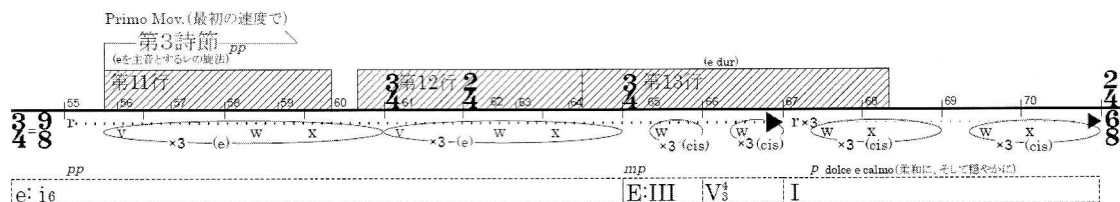
第6~10行は、牧人たちの整えた準備について説明している。これは第1詩節で現在時制で語られた出発時点よりもわずかに前の出来事である。実際、牧人たちの姿は「高地の泉で (...) 水を飲み Han bevuto (...) ai fonti / alpestri」「ハシバミの杖を新しいものに替えた Rinnovato hanno verga d'avellano」と現在時制ではなく過去時制で描写される。株立ち状に生える落葉低木セイヨウハシバミは強靱かつ軽量なため杖に適しており、牧人たちは高地を離れるにあたってこれを羊追いの道具として新調したのだ。同時に、杖というモチーフは、神話時代の牧人を描いた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ミケッティ Francesco Paolo Michetti (1851-1929) による多数の絵画（『アブルッツォの牧人の娘たち Pastorelli d'Abruzzo』『羊の群れを連れて Guidando il gregge』など）においても頻出しており、この地の牧人たちが神話時代からの漂泊民の系譜を継いでいることを暗示するものである。

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「渴き sete」を抑えようとした、と話者は語る。この「渴き」は他方で話者自身の郷愁にも重なる。つまり、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。

この郷愁の高まりは、独唱部がちょうど第9行を歌いながら第45小節において最高音 g に *pp* で達することによって、切に表現される。なお、そのように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、ここにもまた古い音楽への作曲者の意識が現れているといえる。

(d) 第55-70小節／第3詩節 第11-13行



第10～13行は、牧人たち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。この語りは、牧人たちの営みが遙かな祖先の時代から変わらない伝統であることを強調している。実際、話者は第11行「古き山道 il tratturo antico」を第13行「古き父祖たちの遺した足跡 le vestigia degli antichi padri」と呼んでいる。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まで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。

この意識は音楽によって強調される。特に伴奏部は第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。さらに第67小節からは3倍の音価に拡大される。

また、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る。

そして、伴奏部の拍子が、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小節では独唱部の拍子もまた3拍子系に合流し、それによってこれまでより強拍の間隔が広げられる。

以上の変化に加えて、和声も、第13行末尾の歌われる第66-67小節にて、E-dur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す。かくして、話者の時間感覚が引き延ばされていく様子が暗示されるのである。

(e) 第71-82小節／第3詩節 第14-15行

第14～15行は、牧人たちが間もなく目的地に到着する様子を伝えている。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、複数の注釈者によれば¹⁰、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」の借用であるとされる。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簡潔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¹¹。それはダンテが久しぶりに見た光の下の景色であるから、その詩行は歓喜を表現している。翻って、ダンヌンツィオのこの詩においても、波打ち際を「最初に認める者の声voce di colui che primamente / conosce (...)」は、やはり歓喜の表現として受け取られるべきである。だからこ独唱部の旋律は、第71～75小節にかけて☆印で示したように、2度も最高音gへ至るのだ。すると、伴奏部もここで突然劇的に切迫する。

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、基本音価に戻された部分動機wが何度も反復される。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)。この働きにより部分動機wは部分動機xを何度も求める。にも拘らず、ここではxの出現回数はwに比べてずっと少ない。いわば、期待がその対象を上回っているのである。

さらに、拍子が2拍子系に戻る。強拍の間隔がふたたび狭まるため、時間感覚は切り詰められる。以上の変化によって強い切迫感もたらされる。この効果は、目的地を遙かに見つめつつ旅の終わりを期待する牧人たちや、それ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。この切迫は最終的に第81小節以降で弛緩する。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、ついにフェルマータで停止する。

(f) 第83-105小節／第4詩節

10 Edoardo Sanguineti (ed.), *op. cit.*, p. 141; Fedirico Roncoroni (ed.), *op. cit.*, p. 510.

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

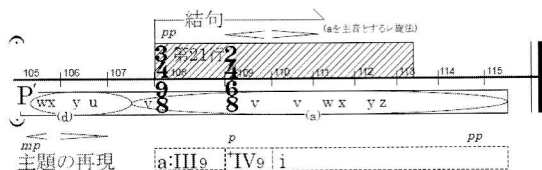
第16～20行は、牧人たちが目的地のアドリア海沿岸に到着したことを告げている。情景描写はすっかり安堵に満たされる。第17行「天候の変わる様子はないSenza mutamento è l'aria」とあるように清風明朗である。そのなかで陽光を照り返す羊の体毛は、第19行で「白砂」に喩えられる。単に羊が浜に融け込んでいるように見えるばかりではない。ここで第12行において牧人たちのたどった山道が「草のなびく静かな川un erbal fiume silente」に喩えられていたことを思い出しておこう。山道が川の流れに対応するならば、山道を下りてきた羊たちは川から海へ運ばれた砂に対応することになる。かように、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。

伴奏部は、直前の弛緩していく流れを受けて、ここでは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、和声と動機によく現



れる。まず和声は、第83～98小節において、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。さらに、その後第99～103小節では、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。このように機能的に強い進行がまったく現れず、いわば風の状態である。また動機は、独唱部の旋律が動かない箇所ので、譜例のような音型を提示する。この部分動機wとxから成る音型は、穏やかな海の印象を喚起し、話者の満ち足りた感覚をも表現する。

(g) 第105-115小節／第21行



第21行は話者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ただ中にいるか、もしくはその外から彼らを直接見ているかのように、生き生きと描写してきた。ところが、実際には故郷アブルツォから遠く離れたところにながら、郷愁に突き動かされ、かつて見たあの牧人たちの姿を今ここで夢想するばかりだったのだ。

伴奏部は直前までの停滞を唐突に破って、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ことによって幻滅のうちに孤独を深く意識する瞬間に対応している。

独唱部は最後に第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行末尾との同一韻が強調される。そのあいだに主題の後半が伴奏部によって再現され、曲全体が閉じられる。

3. 結論にかえて —《牧人たち》の原理と初期ピッツェッティの通作歌曲観

前章までの分析を振り返っておこう。まず、全体の観察によって、4つの大きな特徴が認められた。第1に、独唱部の旋律が規則的な節を持たない通作歌曲形式を採っていた。それは、ダンスンツィオの詩において「行」と「文」の一致しない箇所が各詩節間で異なるため、作曲家がことばを聴き取りやすくするべく楽句を構成していった結果だった。第2に、独唱部の旋律は、古風かつ民謡風であり、ある一定の旋法に従いながら大部分で順次進行していた。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、伴奏部の冒頭と結尾が、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となった。

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、独唱部の担う詩の話者における心理状態の持続的な変化に対応していることがわかった。すなわち、まず (a) において、伴奏部が主題を提示するとともに、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 (b) ~ (e) において、伴奏部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、話者の時間感覚の変化から歓喜の高揚感までを反映していた。さらに (f) において、話者による情景描写を満たす安堵感に合わせ、伴奏部は主題の変形に基づき安定した音楽へ到達した。しかし最後に (g) において、話者が自らの夢想から現実へ立ち戻りながら孤独を深く意識する瞬間、伴奏部は主題を再現して楽曲全体を円環の形に閉じていた。

以上の分析結果から、この歌曲を生み出した力の正体が自ずと見えてくる。それはやはり詩の核心に求められる。夢想の中で牧人たちが海岸に達して安堵に包まれた途端、話者は自らの原風景をあたかも今経験しているかのように生き生きと思い描くことをやめ、詩は終わってしまう。翻っていえば、この詩の原動力は、偉大な過去をもう一度現在によみがえらせる回想である。この回想によって、現実から乖離したもうひとつの現実のイメージが、話者の眼前において生まれ、何度も思い描き直されながら、その心理状態とともに変化していく。この変化を表現するため、伴奏部においていったん提示した主題を部分的に反復および変形していく手法が着想されたのではないだろうか。

この仮説は、《牧人たち》の6年後に書かれた有名な評論『室内声楽曲 La lirica vocale da camera』(1914) の読解を通じて裏づけることができる¹²。この評論は、今まで主に、イタリア歌曲の変革の要請を表すものとして、あるいはその主流が1900年代後半より有節歌曲から通作歌曲へ移り始めていることを指摘する当時の代表的な状況論として、度々引用されてきた¹³。だが、先行研究で取り上げられてこなかった一節を読むと、むしろ彼の独特な歌曲観がより際立って見えてくる。彼にとって、有節歌曲は「芸術家が一定の対象や出来事に注意を向けることによって喚起された抒情的衝動を表現するもの」だという。彼はこう続ける。

12 ピッツェッティの用語「ロマンツァromanza」および「リーリカlirica」は、少なくともこの評論においてはほぼ常にそれぞれ有節歌曲と通作歌曲を意味するため、本稿では理解しやすいようにあえてより一般的な用語法を採った。

13 近年の代表例として次の2つを挙げる。Mila De Santis, *op. cit.*, p.215. サンヴィターレ、フランチェスコ『トステイ:ある人生の歌』(Sanviale, Francesco. *Il canto di una vita*. Torino: EDT, 1996)、長神悟監修、森田学訳、東京:東京堂出版、2010年、111-116頁。

芸術家が一定の対象に注意を向けることによって自らの心のなかに感動を生じたのならば、その感動は、[中略]論理的にいて、自己完結した有節歌曲形式によって表現されざるを得なかった。なぜそれが論理的帰結であるかといえば、節構造を持たない表現すなわち散文的表現は、絶えず移ろいやすく二度と同じ様相を繰り返さないひとつの生命の生成変化を表現するのではない場合、存在理由を持たないはずだからだ。そうした表現は、むしろ、いかなる慣例や連続からも独立して存在する単なる生の、つかのまの直観を表現することに関わる (加線筆者)。¹⁴

「生成変化divenire」「直観intuizione」といった用語を見ると、ニーチェFriedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) やベルクソンHenri-Louis Bergson (1859-1941) の哲学からの影響について考察したいという誘惑にかられるが¹⁵、それではこの研究の目的から大きく逸脱してしまう。ここで確認しておくべきことは、通作歌曲(「節構造を持たない表現すなわち散文的表現 *espressione non strofica cioè prosastica*」)に関するピッツェッティの見解がある種の生氣論vitalismoに支えられていることだ。彼は通作歌曲形式の「存在理由」を「絶えず移ろいやすく二度と同じ様相を繰り返さないひとつの生命の生成変化」の表現に求めている。まさしくここに6年前の実験の成果が息づいている。《牧人たち》において特に主題の部分的反復と変形のプロセスによって詩の話者の心理的变化を生き生きと表現することに成功したあの経験が、彼をかような思考へ向かわせたのだ。

《牧人たち》はイタリアにおいては少しばかり新しすぎた。1908年秋、作曲家自身による試奏を聴いて感激したダンヌンツィオは、ただちに編集者に楽譜を出版するよう求めたが、「聴衆に受けない」という理由で断られた¹⁶。出版されたのは1916年のことである。途端に好評を呼び、1917年2～5月にイタリア近代音楽協会 *Società italiana di musica moderna* の主宰した11回の演奏会シリーズでは、プログラム中の全歌曲のうち演奏回数最多を誇った¹⁷。ピッツェッティはこの評判に勢いづけられて《牧人たち》管弦楽伴奏版(1918)を書き、前述の歌曲観に基づきながらいっそう熱心に詩に取り組んでいく。いくつかの歌曲に至っては、またもや主題の反復を伴奏部に導入している。代表的なものとしては、ディ・ジャコモSalvatore Di Giacomo (1860-1934) の詩に基づく独唱とピアノのための《聖母Assunta》(1918) や、ウンガレッティGiuseppe Ungaretti (1888-1970) の詩に基づく独唱と弦楽のための《2つの詩 *Due poemi*》(1933) が挙げられる。こうした応用例を分析すれば、ダンヌンツィオの詩から着想されたあの方法がいかに後年の彼の音楽において変化していったかということをも明らかにできるはずだ。その検証と並行して、今後、彼の詩に基づく他の作曲家の歌曲をも見つつ、ダンヌンツィオの詩からピッツェッティを含む「1880年前後世代」の音楽へ及んだ影響のありかたについて考察していきたい。

14 Ildebrando Pizzetti, "La lirica vocale da camera." *Il Marzocco*, XIX, 1 (15 marzo 1914), p.3. Quindi in idem, *Intermezzi Critici* (Firenze: Vallecchi, 1921), p. 168.

15 当時のピッツェッティの共同制作者として、1890年代からニーチェに傾倒していた詩人ダンヌンツィオ、ベルクソンに実証主義の克服の可能性を見ていた詩人パピニ Giovanni Papini (1881-1956)がいたことを忘れてはならない。

16 Ildebrando Pizzetti, "Poesia e musica," in AA. VV. *L'arte di Gabriele D'Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio 7-13 ottobre 1963* (Verona: Mondadori, 1968), pp. 341-353.

17 Mila De Santis, *op. cit.*, p. 217.