

# イタリア近代歌曲の興隆、その知られざる諸相から： 詩、ワグネリズム、ピアニスト (後篇)<sup>1</sup>

## La prosperità della canzone italiana nell'epoca moderna: Dagli aspetti inesplorati: poesia, wagnerismo, e pianista

原口 昇平\*・杉原かおり\*\*・小林 幸子\*\*\*

Shohei HARAGUCHI\*・Kaori SUGIHARA\*\*・Yukiko KOBAYASHI\*\*\*

20世紀初頭にイタリアで興隆したピアノ伴奏付独唱歌曲は従来、事典項目や音楽通史においていささか表面的に「ドイツ・リートの影響下で」確立したジャンルとされてきた。しかしその影響関係は、実際の響きや音楽形式からも、このジャンルに取り組んだ作曲家たちや詩人たちの創作活動からも、けっして自明ではない。そこで本論文は、両者の関係性を問い直した上で、このジャンルに対するドイツの影響を指摘しようと試みる。

キーワード：芸術歌曲、20世紀イタリア、リーリカ

### 3. イタリア・リート——ズガンバーティの歌曲創作 をめぐって (原口)

本節では、ジョヴァンニ・ズガンバーティ (1841-1914) の歌曲創作について論じる。

論述の目的は、今日めったに演奏されないズガンバーティの作品の評価を高めることではない。まして、イタリア音楽史におけるこの作曲家の位置づけを根本的に見直すことでもない。定評 (例えば Baroni et al. 1999: 375 など) によれば、ズガンバーティの最大の功績は、オペラに支配された19世紀イタリア音楽の領域で、アントニオ・バッズイーニ (1818-1897)、ジュゼッペ・マルトゥッチ (1856-1909)、マルコ・エンリーコ・ボッシ (1861-1925) らとともに、ドイツの伝統を継承しつつ器楽をイタリアによみがえらせたことにあるといわれる。その定評は今のところ覆しがたい。にも拘らずこのマイナーな作曲家の、しかも知られざる歌曲を扱うのは、本論文の前篇の冒頭で掲げられた問いに対して答えるためだ。すなわち、ドイツ・リートは、20世紀初頭のイタリアにおける独唱とピアノのための歌曲の変化に対してどんな影響を与えたのか、という問いだ。

この問いに対する従来の答えは、言語・文化圏ごとに食い違っていた。英語圏では、例えば *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition (Vol. 23, 2001) におけるように、作品名や作曲家名に言及せずにイタリアの歌曲創作をドイツ起源の「芸術歌曲」の系譜に連ねる傾向があった (朝山2015: 59-60)。またドイツ語圏では、例えば *Riemann-Lexikon* におけるように、かつてドイツ・リートからイタリア歌曲への影響は自明と見なされていたが、最近ではその判断は保留される傾向にある (朝山2015: 59-60)。さらに、イタリア語圏では、世紀転換期におけるイタリア歌曲の変化の原因は、ドイツ・リートからの外的な影響よりもむしろ、作曲家の内なる関心の変化に帰されることがほとんどだった。例えば *Enciclopedia italiana* (1936) におけるように、イタリア歌曲は、20世紀初頭、伸びやかな声や甘美な旋律を重視するもの (ロマンヅァ) から、詩の精神を細部のニュアンスにいたるまで忠実に表現しようとするもの (リーリカ) へと変化した、とされた (森田2015: 63)。

従来の見解の相違は、ともすれば単純なイデオロギー対立の構図に収まってしまふ。つまり、ドイツ

\* Alpha CRC Ltd. 社内英日翻訳者、博士 (学術) 東京芸術大学  
Alpha CRC Ltd., In-house Translator EN-JP, Ph.D. in Music Literature (Tokyo University of the Arts)

\*\* 弘前大学教育学部音楽教育講座  
Departement of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

\*\*\* 明治学院大学文学部  
Faculty of Letters, Meiji Gakuin University

中心主義に従ってイタリア近代歌曲に対するドイツ・リートの影響力を過大評価するか、逆に反ドイツ主義（ここではすなわちイタリア中心主義）に従ってそれを過小評価するか、という立場の違いに帰着しかねない。各者の妥協点を見出すには、まずは具体例を検証しなければならない。そこで一例として、19世紀ドイツ器楽の伝統を継承したとされるズガンバーティがどんな歌曲を作っていたか検討したい。そうすれば、イタリア歌曲の変貌に対するドイツ・リートの影響の深度と限界を見出すための手がかりを得られるだろう。

### 3.1 作曲家に作用していた力

検証の準備として、作曲家が歌曲創作の背景でどのような力に巻き込まれていたかということについて考察しておこう。本項では、彼の活動に決定的に関与した人物を取り上げ、その関与と意義を振り返る。なお紙数の都合上、今回の分析では避けて通れない人物だけに限ることとし、次の3人に絞って論述する。すなわち、フランツ・リスト（1811-1886）、リヒャルト・ヴァーグナー（1813-1883）、フランチェスコ・パオロ・トスティ（1846-1916）だ。

#### 3.1.1 リストへの師事、あるいはドイツ・ロマン派の継承者としての評価

リストは、ズガンバーティの初期の活動を大いに助け、方向を決定づけた重要な人物だ。ふたりの出会いは1862年のことだった。前年秋からローマを訪れていたリストは、カロリーネ・ツー・ザイン＝ヴィトゲンシュタイン（1819-1887）との結婚を妨害された後でなお当地にとどまっていたさなかに、ある演奏会でズガンバーティのピアノ演奏を聴いて彼を当時の居住地へ招き、隔週で彼を教えはじめた（Rattalino 2014:139）。以来、リストはこの弟子の才能を高く評価し、活動を積極的に助け、重要な演奏会で起用した。例えば1865年11月、カロリーネ宛の書簡で以下のように記している。「サラ・ダンテにベートーヴェン《英雄》が流れる。ローマにとってはまったく新しい体験となるだろう。ズガンバーティに指揮を任せるともりだ。彼は本当に素晴らしい芸術家だ！彼の中にはブロンサルトとタウジヒ〔訳注：ともにリストの高弟〕が同居している」（De Angelis 1911: 340）サラ・ダンテは、『ガッレリア・ダンテスカ』と呼ばれる27枚の連作絵画を展示するために、有名なトレヴィの泉を擁するパラッツォ・ポーリにこのころ新たに築かれた広間のことだ。この場所で、ズガンバーティはリ

ストの多大な助力を受けつつたびたび演奏を行った。例えば1866年2月、同広間の落成記念演奏会で、リスト《ダンテ交響曲》の世界初演を指揮。同年12月、前掲の書簡のとおりベートーヴェンの交響曲第3番のローマ初演を指揮。翌1867年7月、リストのオラトリオ《キリスト》第1部の世界初演を指揮（Waterhouse 2011）。こうした活動を通じて、ズガンバーティは、リストと密接に関わりながら、ドイツ・ロマン派音楽の正統な解釈者としての名声を確立していった。

リストに師事しながら評価を確立したおかげで、ズガンバーティは、ドイツの音楽語法を自作にいっそう取り入れていくことになっただけでなく、ローマ内外からピアノ演奏の教えを乞われるまでになった。徒弟制の常として、有名人に師事するのが困難であればまずはその弟子に教えてもらいたい、という要望が出てくるのは当然だ。ズガンバーティはローマ内の要望に十分応えようとした。1869年、才能を持ちながら金銭的に恵まれない若者に対して機会を提供するために音楽教室を自宅で非公式に開き、その規模の拡大にともない、1876年にサンタ・チェチーリア音楽学校（のちのサンタ・チェチーリア音楽院）を公式に設立し、そこでピアノ演奏法を教えつづけた（Waterhouse 2011）。また、第2代イタリア国王の妃マルゲリータ・ディ・サヴォイア（1851-1926）の愛顧を得て、同王妃をはじめとするローマの貴族階級や英独の外交官らの家族にもピアノの指導を行い、とりわけ1893年には22年間空席だったイタリア王室付ピアニストの職務に正式に任命された。かたや、国外からローマへやってくるピアノの学生や愛好家たちを迎え入れてはレッスンを行った。実際に、最近出版されたズガンバーティ宛の書簡選集（Canfora 2015）には、残存する手紙のうち、米国やポーランドの弟子たちからの敬意あふれる礼状や近況報告が数点収められている。そうした書簡からは彼が外国出身の学生を暖かくローマに迎え入れたことがわかるが、当人が教育のためにローマから出ることはほぼなかった。実際、1881年、モスクワ音楽院から、亡くなったニコライ・ルビンシテイン（1835-1881）の後任としてピアノの教官職を依頼されるが、辞退した。それでもやはりドイツ・ロマン派の演奏技巧の正統な後継者としての名声は海の彼方まで広まっていた。例えば、フィラデルフィアの音楽雑誌『The Etude』1927年4月号所収の「ピアノ・テクニクの祖先たち」という図版（資料1）のなかでは、ズガンバーティがリストから分岐する流派のひとつに加えられている。このことからわかるように、彼の国

際の名声は、没後しばらくのあいだもなお記憶されていたのだった。

### 3.1.2 ヴァーグナーによる紹介、あるいはヨーロッパ音楽界への参入

第二の人物ヴァーグナーは、ズガンバーティの作曲と演奏活動を国際的な範囲に押し広げた人物として、やはり重要だ。ズガンバーティは1869年にリストに同行してこの革命家の音楽を初めて聴いた後、1876年に当人に会う機会を得た。アカデミア・ディ・サンタ・チェチーリアの名誉会員に指名されたヴァーグナーがローマへやってきた際、ズガンバーティは、まずアカデミアの歓迎演奏会で《タンホイザー序曲》のピアノ編曲版を弾き、次いでドイツ大使主催のサロン演奏会で自作の歌曲と2つの五重奏曲をヴァーグナーに聴かせた。するとヴァーグナーが五重奏曲を気に入って、ショット社へそれらの出版を勧めたのだった。同年11月23日付のショット社ルートヴィヒ・シュトレッカー社長（1853-1943）宛書簡で、ヴァーグナーは次のように書いている。「すでにリストからこの優秀なピアニスト兼作曲家について聞いてずいぶんと気になっていたところ、このたび実に喜ばしいことにその真に大いなる独創的な才能を深く知ることができたのですが、彼の才能はローマにふさわしくありませんので、私は自らの好意によって彼を広大な音楽界に紹介したいと思うのです」（Attardi 2014: 39）ヴァーグナーがその「才能」について「ローマにふさわしくない」と書いたとき、ローマの聴衆にはその才能を適切に評価する能力がないと言わんとしていたのだろうか。いずれにせよ、ズガンバーティの器楽作品は1877年以降、またその声楽作品は1885年以降、ヴァーグナーのお墨付きでショット社からヨーロッパ市場へ向けて出版されていくことになる。

このことはズガンバーティの活動にとって少なくとも3つの意義をもった。

第一の意義は、ズガンバーティの作曲活動がとりわけ器楽曲や室内楽曲によって国際的に評価されるようになったことだ。評価の傾向は主に2つあり、その両方がピョートル・チャイコフスキー（1840-1893）『回想録』（原著1889、独訳1899）のなかに典型的に表現されている。ロシアの作曲家は、ズガンバーティの他にフェルッチョ・ブゾーニ（1866-1924）を挙げて、両者がドイツ風の音楽技巧を完璧に身に着けていることを称賛する一方で、「ふたりとも自らがイタリア人であることを恥じ、自らの作品のなかに旋律の気

配があらわれて高尚なドイツの芸術を『下降』させてしまうのではないかと恐れている。あわれな幻だ！」（Tchaikowsky 1899: 54-55）と嘆いた。このように、ヨーロッパ標準の音楽語法に通暁していることへの称賛と、かたや南欧の作曲家らしい旋律が欠けていることへの不満が、作品中のドイツ趣味という同一の根源から生じたのだった。

第二の意義は、ズガンバーティの演奏活動がイタリア国外にも展開されるようになったことだ。国外の演奏活動には楽譜の販促効果も期待されていたふしがある。ショット社社長は、契約締結後まもなく、1877年1月13日付のズガンバーティ宛書簡（Canfora 2015: 191）のなかで、演奏旅行開始前に出版譜を揃えたいので早く手稿譜を送付してほしいと催促している。ズガンバーティの生涯における通算5回（1881年英、1884年仏、1887年独、1903年露）の国外演奏旅行（Casella 1925）はすべてショット社との契約後に行われている。

第三の意義は、結果的に歌曲作家としてのズガンバーティが国内で忘れられていく理由のひとつが生まれたことだ。実際、ショット社との契約締結のおかげで、生前にイタリア国内の出版社から刊行された歌曲作品は、リコルディ社刊の《歌のアルバム第2集》（1872）やルッカ社刊の《2つの歌》（1874）など初期のわずかにとどまった。もちろん前述のとおりショット社の出版譜のなかには彼の歌曲作品も含まれていたのだが、ズガンバーティはもともとピアニストや指揮者として名声を築いてきており、また国外演奏で自作をとりあげる際にももっぱらピアノ曲や交響曲に比重をおいていたので、彼の歌曲は国外の批評家たちにおいても彼の本領とは見なされなかったのかもしれない。

### 3.1.3 トスティとの対置、あるいは同時代評価における対立軸の形成

最後の人物トスティは、リストやヴァーグナーと異なって、ズガンバーティに活躍の機会を与えたものではなかった。彼はむしろズガンバーティからローマでの活躍の最初の機会を得て、たちまち歌手かつ歌曲作家として人気を集めた人物だ。ズガンバーティは、トスティ自身の証言に基づく記述（Imbastaro 1908）によれば、1871年ごろトスティの演奏を聴いてその才能に感心し、1872年2月の慈善演奏会で自作2曲の歌唱をトスティに依頼した。この後ただちに、トスティは歌手かつ歌曲作家として数々の演奏会で活躍するようになり、1872年から1873年にかけては当時皇太子

妃であったマルゲリータ・ディ・サヴォイアの音楽教師を任せられ、さらに1873年からリコルディ社の出版を通じて数々のヒット作を世に送り出していった(Sanvitale 1996: 12-13)。

トスティの活躍の結果、彼とズガンバーティはイタリア語圏の批評においてしばしば対置されるようになった。一例として、当時有力だった批評家フィリッポ・フィリッピ(1830-1887)による『ミラノ音楽新聞』1887年1月17日の記事を見てみよう。フィリッピは、トスティを音楽の雄と位置づけつつ、ズガンバーティを単に「器楽派の筆頭」と評した。また両者の歌曲に言及した箇所であっても、「明快、簡潔、伸びやかな旋律というイタリアの伝統的な典型を保持してきた作曲家たち」のうち最初にトスティを挙げる一方で、「多大な才能に恵まれながら」「歌曲を繊細に構築しようとして」「不毛な領域へ冒険している」作曲家のひとりにズガンバーティを加えた(Filippi 1887: 10)。ズガンバーティの歌曲は、イタリア国外から評価されていた彼自身の器楽曲や、国内外で人気を集めたトスティの歌曲の影にほとんど隠れてしまうか、明快さや簡潔さから遠く離れたものとして避けられたのだ。

それでもズガンバーティとトスティの個人的な関係が悪化したとする証言や伝記的記述はないことに注意したい。ひょっとすると表面的にすぎなかったかもしれないとしても、両者のあいだでは敬意ある関係が続いた(実際、ズガンバーティは1872年から74年にかけてトスティに3つの歌曲を、1892年にはトスティの妻に1つの歌曲を献呈している(Morelli 2014: 129-131)一方で、トスティは1910年にズガンバーティ宛の書簡(Canfora 2015: 60)でこれからローマへ向かう英国の弟子を紹介している)。そうした関係の継続が可能であったのは、まずふたりの公式の職務の中心が重なりあっていたはなかったからだ。トスティが歌手または音楽教師として出世したからといって、ズガンバーティはローマの貴族サロン(とりわけイタリア王室およびドイツ大使)を中心にすでに確立していた自らの指揮者、ピアニスト、ピアノ教師としての仕事を失いはしなかった。ましてや、後続世代——とくにイルデブラント・ピッツェッティ(1880-1968)など「1880年世代」——とは異なり、仕事を得るために流行中の趣味や大御所の作曲家を批判しながら自らの立場の美学的正当性を打ち出す必要はなかった。前掲の通り「不毛な冒険」と言われながらも、ズガンバーティはただドイツ趣味と見なされる歌曲を黙々と書き続けた。だからこそ、その趣味を放棄しなかった彼のうちには、商

業的理由にはおさまらない何らかの信念があったのではないかという問いが当然生じてくる。それが何だったのか考察するために、次項で実作を検討していこう。

### 3.2 歌曲

初めに断っておくと、ズガンバーティのすべての歌曲でドイツ・リートを思わせる特徴が聞かれるわけではない。実際、伸びやかな旋律や単純な伴奏が、曲の主要な部分を支配している場合もある。そうした場合には、歌曲様式は、詩の内容から導き出されているか、献呈先や編集者から要請されている。

前者の好例はウーゴ・フレレス(1858-1931)の詩に基づく《アンダルシアのタベの歌》(1887)だ。この曲の第23-46小節および第91-114小節では、声楽パートが伸びやかな旋律を歌い、ピアノ・パートがギター伴奏を模した音形を奏でる。この様式は明らかに歌詞として採用した詩の内容から要求されている。

後者の好例はロレンツォ・ステッケッティ(1845-1916)の詩に基づく《2つの歌》(1874)から〈戸外〉だ。ピアノ・パートを聞くと、高音部ではトスティの初期の歌曲で聞かれるようなごく単純な和音の連打が続き、低音部では独唱パートを完全8度下げた旋律が現れる。このシンプルなピアノ・パートは、もっぱら歌唱を支える機能のみを期待されており、いわば完全な「伴奏」だ。そんな様式が採用されている理由は、この曲がトスティに献呈されていることから推察できる。つまり、献呈された相手がピアノ・パートのせいで演奏に支障をきたすことなく歌唱に集中できるようにするためだろう。

むしろドイツ趣味が顕著に現れるのは、ズガンバーティがヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(1749-1832)とハインリヒ・ハイネ(1797-1856)の詩を扱う場合だ。このうちとくにハイネは、ズガンバーティの全歌曲作品における採用数という観点からも、採用時期という観点からも、注目に値する。未出版を含む全64曲のうち、ハイネの詩が採用されている曲数は11曲にのぼり、第1位を占める(資料2)。また、ハイネが採用されている時期は明らかに長い。採用数第2位(4曲)のジョヴァンニ・プラーティ(1814-1884)や第3位(3曲)のラウラ・ベアトリッチェ・マンチーニ=オリーヴァ(1821-1869)の場合と比べると、ますますはっきりする。1861年から死没までイタリア議会の議員を務めたプラーティの詩や、「イタリア国家統一運動の女性詩人」(Savini 1869: 23)と呼ばれたマンチーニ=オリーヴァの詩の採用時期

は、ズガンバーティの活動開始（1861）からイタリア王国へのローマ統合直後（1874）までの13年間に集中している。したがってプラーティやマンチーニ＝オリヴァの詩に基づく歌曲は——たとえ無害な恋愛詩が採用されている場合であっても——作曲家がローマの数々のサロンで過ごした政治の一季節を反映しているだろう。翻って、ハイネの詩の採用時期は1864年から1898年までの34年間にわたっている。ズガンバーティは、フランツ・シューベルト（1797-1828）やロベルト・シューマン（1810-1856）を始めとする多数の作曲家たちに靈感をもたらしてきたドイツの大詩人の韻律と詩情に、継続的に向き合っていたのだ。

こうした詩に基づく歌曲では、ズガンバーティが詩を音楽化する方法についてより強くこだわっている様子がうかがえる。しかもそのこだわりは、作品を追うごとに少しずつ深化していくように思われる。

まず初期の例として、《歌のアルバム第2集》（1874）より〈初めての喪失 *Prima Perdita*〉を見てみよう。

この曲で採用されている詩は、ゲーテ『雑詩集』（1789）所収の「初めての喪失 *Erster Verlust*」のイタリア語訳だ。翻訳者は、ドイツ観念論の哲学に関心を寄せながら、ニコラウス・レーナウ（1802-1850）らの詩をイタリア語に訳していた詩人ファビオ・ナンナレリ（1825-1894）だ。ナンナレリによる訳詩では、原詩に含まれる意味内容はおおよそ継承されているが、韻律構造が変更されている。実際、原詩で使用されている9行の脚韻構成（ABCD CAD AD）および8音節の詩行定型は訳詩では放棄されており、その代わりに、原詩に似て規則的に回帰しない10行の脚韻構成（AABC DECEC）と、イタリア語の詩においてはふつつ比較的高尚なジャンルで使用される7音節詩句が導入されている。このように、語りに近づく緩やかな脚韻構成と、伝統的な音節数の定型のせいで、訳詩は独白と詠唱の両方の調子を兼ね備えている。

訳詩の韻律に備わる上記の調子を表現するために、ズガンバーティは、ピアノ・パートにはおそらくドイツ・リートから着想された工夫を凝らしながら、声楽パートには半音階でゆっくりと下行する旋律を与えた。第13-19小節（資料3）を見てみよう。シューマン《ミルテの花》（1840）の第3曲〈くるみの木〉（Schumann 1887: 6）をいくらか思い出させるアルペッジョは、音形としてだけでなく、響きとしてもゆるめきを帯びる。というのも、各小節の前半では和声音が広く分散してよく響きあう一方で、後半では非和声音が挿入されて響きを濁らせるからだ。この感情のゆ

らめきを表現するような調べに乗せて、声楽パートは、中庸な声量で第1-2行「誰が私にあの日々をもう一度与えてくれるだろうか、初めて恋した日々を？ *Chi mi ridona i giorni, del primo amore i giorni?*」と歌いながら、あたかも失恋を力なく嘆くように途中から6小節かけてfからcまで半音ずつ下行していくのだ。この進行は楽曲の終盤（資料4）にもあらわれており、今度は、シューマンの同じ歌曲集のうち第7曲〈蓮の花〉の低音保続と和音連打（資料5）を思わせるピアノ・パートが静かに時を刻んでいくなかで、やはり旋律が「痛ましげな抑揚をとまって *con accento doloroso*」という指示のもとで力なく嘆くように半音階ずつ下行する。以上のように、あらかじめ着想された旋律に対して詩行の各音節を割り振るのではなく、詩行の意味内容を表現するのにふさわしい音楽素材を組み合わせていく点に、ズガンバーティにおける詩への固執が認められる。

やはり詩に関して、後年、ズガンバーティの歌曲にさらに新たな特徴が加わってくる。その特徴とは、複数の言語の併用だ。最初の例は、1885年にショット社から出版された歌曲集《4つの歌》（1884）の〈あなたはまさに一輪の花のように〉だ。声楽パートにはイタリア語訳だけではなく、ハイネによるドイツ語の原詩までもが掲載されている。イタリア語の翻訳者名は自筆譜にも出版譜にも記されていないが、実は訳文全体がフランチェスコ・チポツラ（1848-1914）訳・編『ドイツ名詩百選』（1877）所収の訳文（Heine 1877: 88）と完全に一致することが今回の調査で判明した。ズガンバーティは、ハイネの原詩とチポツラの訳詩を併置しながら、声楽パートの旋律をどちらでも歌えるように構成していったのだ。

こうした多言語併用の動機は何だったのだろうか。残念ながらこの点については資料が不足しているため憶測の域を出ないが、初期に限れば、美的関心よりもむしろ、出版社の要請にしたがうものだった可能性を否定しきれない。ショット社は、すでに19世紀前半のあいだにマインツの本社の他にブリュッセル、パリ、ロンドン、ライプツィヒの各地に支社を展開するほどに成長しており、ズガンバーティと契約していた時期までにはすでに独、仏、英の各言語圏で十分な市場を開拓していたので、多言語併用を歓迎しただろう。あるいはまた、後年の別の歌曲では、ショット社こそが英語訳を手配したかもしれない。実際、いくつかの出版譜には、自筆譜にはない作曲家フレデリック・コーダー（1852-1932）による英語訳が併記されている。

フレデリックは、1879年から1884年にかけてヴァーグナーの楽劇5作を妻ヘンリエッタ・ルイーザ (?-1922) とともに翻訳上演し、英国におけるヴァグネリズムを巻き起こした人物だ。それほどに翻訳の実績およびショット社との協力関係を兼ね備えた人物が担当していたからには、ズガンバーティは、たとえ英語訳を見ずに自筆譜を書き上げたとしても、その訳に少なくない普及効果を期待したかもしれない。

しかし、さらに後年の歌曲では、やはり商業上の理由だけでは片付けられない例が認められる。それは《4つのメロディーア》(1897-1898) より第1曲〈セラフィーナ〉だ。この曲において、ズガンバーティは、原詩の韻律を活かすために、いつものように音楽の旋律を調整しているばかりではなく、ついに訳詩の改変にまで(直接的にか間接的にかはわからないにせよ) 立ち入っている。

原詩はハイネ『新詩集』(1844) 所収の「セラフィーネ」(Heine 1844) だが、そのイタリア語訳についてはこれまで作成者が明らかになっていない。しかし今回の調査によって判明したのだが、実はこの訳は、ベルナルディーノ・ゼンドリーニ(1839-1879) による『ハインリヒ・ハイネ詩歌集』の全4版のうち、第2版(1867) 所収の訳に最も近い。資料6に、ハイネの原詩( $\omega$ )、ゼンドリーニ第2版の訳詩( $\alpha$ )、そしてズガンバーティの歌曲で採用されている作成者不詳の訳詩( $\beta$ )を並置した(なお読者のなかには、この曲そのものを聴いたことがないにも拘らず $\beta$ の内容をすでに知っている人がいるだろう。なぜなら $\beta$ は、後年に作られたもっと有名な歌曲で——つまりピエトロ・チマーラ(1887-1967)が作曲した《郷愁》(1915)でそのまま再利用されているからだ)。これら3つを比較すると、 $\beta$ の作成者が相当のこだわりを持って $\alpha$ を修正していたことがわかってくる。そのことはとくに修正箇所(影付部分)から確認できる。

第1に、 $\beta$ の作成者は、凡庸な言葉遣いを避け、文学性を高めようとしている。例えば第6行に注目すると、 $\alpha$ では「上品な *grazioso*」となっている箇所が、 $\beta$ ではイタリア語の詩で伝統的に用いられてきた雅語「淑やかな *leggiadro*」に修正されている。また例えば第10行冒頭は、 $\alpha$ の「(私は) 聞く *Odo*」から $\beta$ の「(私は) 感じる *sento*」へ修正されているおかげで、 $\beta$ の第9行末尾から第10行冒頭にかけて歯擦音がより頻繁に現れることになるので(*gomme<sub>ss</sub>amente / sento, scorrere*)、その直後に登場する「私の涙 *il pianto*」とあいまってすすり泣きの響きの印象を喚起するという

効果が加わっている。

そして第2に、 $\beta$ の作成者は韻律面で訳詩を原詩により近づけようとしている。もちろんゼンドリーニによる訳詩 $\alpha$ 自体がすでに原詩 $\omega$ の韻律構成をかなり反映してはいた(8音節の詩句×4行という構成は明らかに原詩に基づいており、また $\omega$ における第1連のw音の頭韻は $\alpha$ ではs音の頭韻に移し替えられていた)のだが、訳詩 $\beta$ は原詩へさらに接近しようとしている。例えば、 $\alpha$ の第3行「私の傍らでずっと歩いているのだ *Mi cammina sempre al fianco*」は第3・5・7音節に韻律学的アクセントを持つのに対し、 $\beta$ の第3行「私の傍らに付き添っているように思われるのだ *parmi scorgere al mio fianco*」は第1・3・7音節に韻律学的アクセントを持っているので、後者はアクセント配置の点で $\omega$ の第3行「ずっと私の傍らをそぞろ歩いているのだ *Immer wandelt mir zur Seite*」と一致している。つまり $\beta$ の作成者は、 $\omega$ と $\alpha$ の第3行にはあった「ずっと *Immer/sempr*」という副詞の意味を捨ててまで、 $\omega$ の第3行と同じ強勢の配置を $\beta$ の第3行に再現しているのだ。また例えば、 $\alpha$ の第7行「あるいはそれは単なる月の薄明かりなのだろうか *Qd è sol chiar lunare*」は第1・3・5・7音節に韻律学的アクセントを持ちながら文法的には第2音節“è”も強いので衝突が生じているのに対し、 $\beta$ の第7行「あるいは単にそれは月の薄明かりなのだろうか *Q sol è chiar lunare*」ではそのような衝突が解消されているので、後者はアクセント配置の点で $\omega$ の第7行「あるいはそれは単なる月の輝きなのだろうか *Qder ist es nur der Mondschein*」と交換可能になっており、 $\omega$ と $\beta$ で同じ旋律を歌い替えることができる。

以上のようなより高い文学性の追求と、原詩と訳詩の歌い替えの実験は、どちらも明らかにそれまでのズガンバーティ当人の意向の延長線上にある。 $\beta$ の作成者はひょっとすると作曲家本人だったか、あるいはその高い詩的技巧を重視するならば、誰かはわからないが少なくとも作曲家の意向にしたがった詩人だろう。いずれにせよ、当時高い評価を得ていたゼンドリーニの訳業に手を加えた人物は、おそらく自分が翻訳者として名乗りを上げるのをためらったので、出版譜の表紙においてただ「\*\*\*」と名を伏せたのだ。

このように入念に作り上げられた詩の韻律や内容を表現するために、音楽は、とくに声楽パートの旋律と全体の和声においてよく工夫されている。

例えば第1-9小節では、音楽は本来 *Des dur* だが、冒頭からI度の長和音が出現しない代わりにiii度の短

三和音の基本形がトニック（T）の機能を担っている。このため、導入の第1-2行「宵に私が疲れて／眠たげな森のなかを進んでいると Quando a sera io vado stanco / nella selva addormentata」の語りは、その動きの少ない旋律線とあいまっていささか頼りなく憂鬱そうに響く（資料7）。

また第38-43小節では、s音の連続ですすり泣きの印象を喚起する第9-10行「そうではなくひそやかに漏れるように／感じられるあれは、私の涙なのか？ Ma quel ch'io sommessamente / sento scorrere, è il mio pianto?」が実に不安げに歌われる。詩の語り手は、第4行で見出しかけた「きみの繊細な形 la tua forma delicata」の存在を疑って自問しているのだ。その自問を担う声楽パートは、喘ぐような息遣いを休符によって再現しながら、「抑えた声で sotto voce」半音の上行と下行を繰り返して力なく音高を下げていく。同時に、ピアノ・パートは、息急くようなシンコペーションにのせて、あたかもヴァーグナーの和声法のように、転調直後に転調先の調性を確立せずにさらに新しい転調先へと次々に移ろい続けていくことで、語り手の内なる不安定な心理状態を表現しようとする（資料8）。

第44小節以降では、音楽は一転して強い期待と安定感にあふれる。声楽パートは、「より少し活気づいて Un poco più animato」「大変情熱的に con molta passione」という指示のもとで、第11-12行「いやそれともきみなのか本当に／私についてきてこうもたくさん泣いているのは？ Oppur tu sei veramente / che mi segui e piangi tanto?」を長い息で歌いながら曲中の最高音 ges<sup>2</sup>に達する。和声は Des dur に転じた後、とうとう第51-53小節で、最も典型的な T S D T のカデンツ（Des: vi IV - V<sub>7</sub> iii<sub>6</sub> - I）を曲中で初めて登場させることによって、この調性を完全に確立する。あたかも、詩の語り手が「きみの繊細な姿」の存在をここでもう一度信じ始めることを表現しているかのようだ。

こうしてズガンバーティは、それまでの歌曲で見せていた詩へのこだわりを、〈セラフィーナ〉で極限まで深化させたのだ。ついには、直接的にか間接的にかはわからないにせよ、訳詩の改変にまで踏み込みながら、ドイツ語の原詩と同じアクセント位置をイタリア語の訳詩のなかで再現させることによって、違和感の少ない歌い替えを実現しようとした。さらに、ときには旋律のなかに語り手の語調をも再現しようとし、またときには語り手の心理の移ろいを描くためにヴァーグナーを思わせる転調操作をとまなわな転調を連続させもした。だからハイネの詩に基づくズガン

バーティの歌曲群のなかでも最後の作品である〈セラフィーナ〉は、この作曲家におけるドイツ趣味の到達点だったといえる。

### 3.3 結論に代えて

ズガンバーティの歌曲におけるドイツ趣味は、ドイツ・リート伝統の延長上に新しい歌曲を創りだそうとする実験だった、と今では言い直さなければならない。彼は、ゲーテやハイネの詩を崇敬し、先行するドイツ・ロマン派の作曲家たちの技法の普遍性を信奉し、自分からそれらに接近していこうとしたのだ。

ただし留意しておきたい。ズガンバーティのこのような実験は、後続世代の作曲家たちに直接的に受け継がれはしなかった。実際、20世紀初頭に入って、ピッツェッティなど若い世代の作曲家たちが伸びやかな歌の旋律と単純で従属的なピアノ伴奏を批判しながら新しい歌曲を構想しはじめたとき、流行していたトスティの歌曲はしばしば苛烈な批判にさらされたが、ズガンバーティの歌曲は称賛どころか言及すらされなかった（例えば Pizzetti 1914: 3）。この理由は少なくともふたつ考えられる。ひとつは、ズガンバーティの歌曲が知られていなかったからかもしれない。もうひとつは、後続世代が、旋法の再活用やモンテヴェルディの再解釈など「イタリア人の古典」に立脚した新しい「イタリアらしさ」を追求し、それこそをヨーロッパ標準に格上げすることを目指したからかもしれない（例えば Pizzetti 1909: 7-8）。

とはいえ、紙数が尽きたのでその問題についてはいづれ稿を改めて詳しく考察することにして、ここでは冒頭に掲げた問いに対して答えを述べておきたい。イタリア歌曲に対するドイツ・リートの影響関係は、限定的ではあるが、確かにズガンバーティの歌曲から見えてくる。これは、イタリア音楽が他の地域への影響力を失いながら単なる一地方文化へ成り下がっていき、代わりにヴァーグナーなど他の地域の音楽が新しいヨーロッパ標準の文化として流入してくる時代の現象だ。その時代、イタリアの作曲家たちは、イタリア各地の伝統や新しいヨーロッパ標準にどう向き合うかという問いを突きつけられた。ズガンバーティの歌曲におけるあの実験は、作曲家がその問いに直面していたことの証であると同時に、その問いに対するひとつの回答例なのだ。同じ問いに対して、後続世代はやがて別の回答を導き出すだろう。つまり、ズガンバーティによる既存の回答は模倣されなかったが、その手前にあった問いそのものは引き継がれ、別の回答が待

望されるようになったのだ。

#### 4. 20世紀初頭のイタリア語歌曲を実際に演奏する際の観点から特徴と問題点——演奏にかえて(杉原)

これまで演奏者の立場でイタリア声楽曲の演奏に携わってきたが、20世紀初頭のイタリア近代歌曲を歌うとき、それ以前の歌曲やオペラを含む声楽曲とは明らかな違いを体感する。ひと言で言い切ることはできないが、声や息のフレーズを優先する伝統的なオペラのスタイルが影を潜め、詩の言葉や韻律が優位になり、音楽(歌の旋律、そして歌と対等な関係のピアノ)はそれらを生かすためにある、ということだろうか。このような感覚の違いはどこからくるのか、イタリアの音楽の歴史を振り返りつつ演奏者の立場で考察してみたい。

そもそもイタリアでは、16世紀末に現在のオペラの形が生まれてから長きにわたって、オペラが音楽史の中心を成してきた。その間、イタリアオペラの伝統は音楽の発声技術の発達とともに形づくられていったといっても過言ではないだろう。19世紀末から20世紀初頭にオペラ以外の新しい形が生まれる前は、ちょうどイタリアオペラの黄金期といわれ、ロッシーニ、ドニゼッティ、ベッリーニ、ヴェルディが活躍した時代である。この時代のオペラには、ベルカントの時代を経て発達した音楽の発声技術が、それぞれの作曲家の音楽様式で最大限に生かされている。どの作曲家も特有のレガートとアジリタの発声技術を随所に盛り込み、歌手の持ち声を十分に発揮させる広い音域と長いフレーズ、そしてアクトを効果的に用いている(例えば、ベッリーニ《ノルマ》のノルマのアリアとカヴァレッタ)。その分、オペラの筋書きは、悲劇か喜劇かの違いはあるものの、登場人物の名前や時代設定、政治情勢が変わるだけで似かよった内容で、演奏する側も観る側もその理解に苦しむことはない。また、この時代に作曲された歌曲は、ほとんどがオペラの音楽スタイルを用いており、オペラアリアの縮小版といえる。当然歌い方はよりコンパクトになるが、オペラアリアに準ずるスタイルとなる。

ところが、この伝統的なスタイルは、ヴェルディの《オテッロ》以降、朗唱風 *declamato* の音楽へ様相を変えてゆく。私たち演奏者は、《オテッロ》で歌い方のスタイルの変化を身をもって感じるようになる。通作的な手法で、物語の進行によって変化する登場人物の心理描写をオーケストラが暗示し、歌手には、「歌う」というより「語り、演ずる」ことが要求される

(例えば、デズデーモナの〈柳の歌〉やオテッロの最後の場面など)。このような手法は、後のプッチーニにも引き継がれるが、あくまでも劇場内に留まる。それは、プッチーニが劇場のために書いた作曲家であったことと、プッチーニ特有の抒情的な旋律が伝統的な発声技術をもってこそ生かされたからであろう。しかし、最終的にはヴェリズモという形で「叫び」に行き着き、イタリアオペラの終焉を迎えることとなる。

ちょうど劇場での音楽に陰りが見え始めた頃、イタリアの音楽の歴史に新しい息吹を吹き込もうと活動を始めたのが1880年代に生まれた「80年世代 *La generazione dell'Ottanta*」のピッツェッティ、レスピーギ、マリピエーロ、カゼッラ、アルファーノたちで、それぞれが現在一般的にイタリア近代歌曲と呼ばれる歌曲を作曲している。彼らを音楽史上「80年世代」と分類したマッサイモ・ミーラ *Massimo Mila* (1910-1988) は、「彼らに課せられた課題は特別に難しいものだった」(Mila, 2014) と記している。それは、伝統的なオペラが大衆に与えた喜びは、あまりにも大きく輝かしいものであり、「80年世代」の彼らは、それに真っ向から対峙することから始めなくてはならなかったためだ。それでも未来に向けてそれぞれが模索する中で、結果的に「リーリカ」という新しい歌曲を生み出すこととなったことも述べられている。「リーリカ」誕生の礎には16世紀末のカメラータの知識人たちが理想の形とした「歌いながら演ずる *recitar cantando*」があったことは、前篇でも森田氏により *Enciclopedia italiana* の記述から紹介されているが、「リーリカ」が、このモノディ様式の理念を理想とするならば、私たち演奏者は、カメラータの知識人がプラトンや他の哲学者を引き合いに引用した「…音楽とは、まず話すこと *la favella*、そしてリズム *l'ritmo*、最後に音 *il suono*…」(Caccini, 1601) ということばを心に留めて歌う必要があるだろう。つまり、自分の言葉として話し *favellare* ながら、詩行や韻律からリズムを確認し、最後に言葉に合った音楽を表現するということだ。また、「リーリカ」には、その誕生に大きく関わったダンヌンツィオ (Gambaro, 2011) をはじめ、ペトラルカ、ボッカッチョなどのイタリアを代表する詩人や文学者の詩や、ギリシャ、アルメニア、トスカーナの民謡などもテキストとして用いられており、演奏者には、テキストを母国語のように扱うことができるほどの言語に対する深い理解力が要求されてくる。それに加え、詩学に対する知識、そして音楽面では高い読譜力、更にはそれらを融合させ、表出させるための発声



技術が求められてくる。それとともに演奏を共に作り上げてゆくピアニストも同様の知識とピアノの高い技術が求められることになる。

ここまで、演奏者としての経験を踏まえて、伝統的なイタリアオペラとそれに類する歌曲、そして、20世紀初頭のイタリア語歌曲について簡単に特徴を列挙し、それぞれが違った方向性で作曲されたものであることを再確認した。私達演奏者は、20世紀初頭のイタリア語歌曲がイタリアにおける長い音楽の歴史の変革の中で生まれたことをもう一度認識し、作曲家たちが望んだ理想の演奏スタイルを常に求め続けなくてはならないであろう。

この分野の研究は演奏に遅れることほぼ30年、近年、ようやく広い分野で目が向けられるようになったばかりである。このシンポジウムがきっかけとなり、日本においても、少しでも演奏に役立つ学術研究が増えることが演奏者としての強い願いである。

#### 解題（小林）

イタリア近代歌曲は、演奏レパートリーとしては広く市民権を得ているものの、その一方で研究分野としてのイメージは今ひとつ捉えがたい。当然ながら、その根本要因は一般的な音楽通史の構造にあると言えるだろう。なかでも19世紀以降に関する記述はドイツ・オーストリア圏の音楽を主軸として構成されており、イタリアに関して一定の紙幅が割かれている項目は、オペラの他にはない。つまり、イタリア歌曲に関する記述はほとんど見られないのである。

このような音楽通史におけるイタリア音楽の不遇の一端を、朝山氏は問題提起の中で次のような事例で示している。*New Grove*、*MGG*、*Riemann-Lexikon* といった主要な音楽事典において、「ピアノ伴奏付独唱」項目は、いずれもドイツ・リートを中心に記述されており、イタリア歌曲を示す記述は非常に少ない。加えて、ドイツ周辺諸国における歌曲は、「ドイツ・リートの影響下に確立していったもの」として説明される傾向にあるのだという。

以上の事実から、「ドイツ・リートの影響」というひとつの物差しを携えつつ、イタリア近代歌曲に焦点を当てようというのが、本シンポジウムの大枠であった。しかし、一口に歌曲と言っても、旋律や伴奏といった音楽的要素、歌詞における文学的要素（意味内容や形式）や言語的要素（韻律や響き）など、切り口は多岐にわたる。さらに、作曲家の意図した演奏状況はいかなるものか。つまり演奏者（歌い手）や聞き

手が誰なのか、どのような機会のための音楽なのかといった点については、歌とピアノ伴奏という手軽な編成ゆえに、様々な可能性が想定される。これは、「芸術歌曲」「非・芸術歌曲」とは何か、という朝山氏のもうひとつの問題提起にも深く関係するものである。

そうした中で、森田氏はイタリア近代歌曲というジャンルそのものに着目した。イタリア語は「歌曲」を示す用語が数多く存在することを指摘し、特にアリア、ロマンツァ、リーリカの定義づけを示しつつ、「芸術歌曲（リーリカ）」像、「イタリア近代（芸術）歌曲」像を浮かび上がらせている。そこでは、詩の扱い（文学的に優れた詩の選択や、音楽との融合）が特徴であることが明らかにされたが、これは本シンポジウムの主要課題であるドイツ・リートとイタリア近代歌曲の関係性を探る上での重要な手がかりと言えるだろう。

山田氏は、イタリアの社会的な背景に目を向けたマクロ的視点からのアプローチを行っている。イタリアにおけるオペラの変遷、とりわけワグナー受容の面からイタリア近代音楽の勃興を読み解くものである。イタリアにおけるワグナーの楽劇の初演状況、楽劇台本やワグナー研究書の出版状況など、詳細なデータを提示し、当時のナポリにおけるナポリ音楽研究の状況と比較することで、近代化の到来したイタリアにおいてワグナー受容がむしろナショナリズムを感化し、イタリア近代音楽の発展を促したのだという分析が裏付けられ、説得力のある報告となった。

原口氏の報告は、ズガンバーティという一人の作曲家に焦点を絞るもので、結果的に他のパネリストたちの発表をより具体的に示すような内容となった。ズガンバーティが歌曲にハイネの詩を数多く採用したという事実は、森田氏の報告にもあるように当時の芸術歌曲の作曲における文学性への高い関心を示すものであると同時に、ドイツ・リートへの意識も伺わせるものである。作品例として採り上げられた《4つのメロディーア》の第1曲〈セラフィーナ〉では、ハイネによるドイツ語原詩、イタリア語対訳、作品に使われたイタリア語改訂訳、そして原口氏による和訳と、4つのパターンを比較することで、単語の意味内容や韻律に対する作曲家のこだわりを浮き彫りにした。また、ズガンバーティがリストの弟子であり、さらにワグナーとも交流があったという事実から、彼の作品がドイツ音楽の影響を免れなかったであろうことは、容易に推測できる。

このように、三氏による報告は各々独自の視点から

論じつつも、その実、有機的に同一方向への結実を見せた。またシンポジウムでは、全パネリストの報告後にソプラノの杉原氏とピアノ伴奏の宮本香織氏（弘前大学）によるイタリア歌曲の実演が行われた。イタリア詩の韻律や繊細な工夫の施されたピアノ伴奏を実感することで、パネリストの発表内容を理解する大きな助けとなった。

さらにシンポジウムの趣旨を踏まえて、あらためて全体を振り返ると、主要テーマとするイタリア近代音楽のみならず、相対的な対象として置かれたドイツ・リートに関しても何らかの提示があれば、三氏による発表内容と対照して、イタリア近代音楽の様相をより明確に映し出すことができたのではないかと考える。たとえばイタリアにおけるドイツ・リート受容や、その代表的な作曲家であるシューベルトとイタリア音楽との関係性など、シンポジウムの問題提起に近づくための具体的なヒントとなり得たのではないだろうか。また、実演のレパートリーにドイツ・リートも加えられていれば、聴覚的な比較による新しい発見もあったかもしれない。

ともあれ、ある意味まったく異なる三方からの照射により、これまで一面的にしか見えていなかったイタリア近代歌曲が立体的に浮かび上がったことは事実である。趣旨がシンプルかつ明快で、なおかつ各報告者の発表内容が（趣旨に添いつつも）中途半端に寄り添い合うことなく、各々の専門領域に特化したことが功を奏したと言えるだろう。さらに、こうしたシンポジウムを通じてイタリア近代音楽の手堅い研究が広く知られ、隣接する分野との間にインタラクティブな発展をもたらすことも、大いに期待される場所である。

## 参考文献

〔共通〕

朝山奈津子・森田学・山田高誌「イタリア近代歌曲の興隆、その知られざる諸相から——詩、ワグネリズム、ピアノ（前篇）」『弘前大学教育学部紀要』114（2015）、59-73頁。

〔原口〕

Attardi, Francesco (2014) “Giovanni Sgambati e la musica sinfonica” in AA. VV. *La musica di Giovanni Sgambati*, Milano: Edizioni Curci, pp. 39-86.

Baroni, Mario; Fubini, Enrico; Petazzi, Paolo; Santi, Piero; Vinay, Gianfranco (1999) *Storia della musica*, Milano: Einaudi.

Canfora, Paola ed. (2015) *La musica nell'anima. Lettere a Giovanni Sgamati*, Roma: Intento, pp. 175-178.

Casella, Alfredo (1925) “Giovanni Sgambati” translated by L. C. Thorburn in *Music & Letters*, Vol. 6, No. 4 (Oct., 1925), pp. 304-313.

De Angelis, Alberto (1911) “Franz Liszt a Roma” in *Rivista Musicale Italiana*, XVIII, p. 340.

Filippi, Filippo (1887) “La musica per canto da camera in Italia” in *Gazzetta Musicale di Milano*, 14 gennaio 1877: pp. 9-10.

Heine, Heinrich (1884) *Neue Gedichte*, Hamburg: Hoffmann und Campe.

Heine, Enrico (1867) *Il canzoniere*, tradotto di Bernardino Zendrini, II ed. Milano: G. Brigola.

Heine, Enrico (1877) “Tu sei proprio come un fiore” in AA. VV. *Cento Liriche Tedesche*, tradotte da Francesco Cipolla, Verona: H. F. Münster, C. Kazser successore.

Imbustaro, Giuseppe (1908) Intervista con Francesco Paolo Tosti su *La Tribuna* del 3 settembre 1908.

Manzo, Andreina (2002) “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, pp. 397-413.

Morelli, Elisa (2014) “La musica vocale da camera di Giovanni Sgambati” in AA. VV., *La musica di Giovanni Sgambati*, a cura di Paola Canfora e Francescantonio Pollice, Milano: Edizioni Curci, pp. 109-135.

Pizzetti, Ildebrando (1909) ““Les italienismes” nella musica” in la *Nuova Musica*, a. XIV, n. 158, Firenze, 5 febbraio 1909: 7-8. (原口昇平による和訳 <http://siesta.lostworks.net/ip1909.html>)

Pizzetti, Ildebrando (1914) “La lirica vocale da camera” in *Il Marzocco*, XIX, 1, 15 marzo 1914, p. 3. (原口昇平による和訳 <http://siesta.lostworks.net/ip1914.html>)

Rattalino, Piero (2014) “Sgambati’s Pride” in AA. VV. *La musica di Giovanni Sgambati*, Milano: Edizioni Curci, pp. 137-143.

Sanvitale, Francesco (1996) *Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti*, Torino: E. D. T., pp. 11-12.

Savini, Medoro (1869) *Laura Beatrice Mancini*, Firenze: Galletti, Romei e C., p. 23.

Schumann, Robert (1887), “Die Lotosblume” in *Myrthen Op. 25. Robert Schumann's Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofort*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, S. 14.

Sgambati, Giovanni (1885) “Tu sei proprio come un fiore” in *Quattro canti op. 19*, Mainz: Schott.

Sgambati, Giovanni (1904) “Serafina. Poesia di E. Heine (trad. Da \*\*\*)” in *Quattro Melodie per una voce e pianoforte*, op. 35. London, Bruxelles, Mainz, Paris: Schott.

Sgambati, Giovanni (2014) *Liriche per canto e pianoforte*, a cura di Elisa Morelli, Milano: Ricordi.

Tchaikowsky, Peter (1899) *Musikalische Erinnerungen und Feuilletons*, in deutscher Uebersetzung herausgegeben von herinrich Stümcke, Berlin: Harmonie, 1899, S. 53-55.

Waterhouse, John C. G. (2011) "Sgambati, Giovanni" in AA. VV., *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Revised on 28 Sep. 2011. <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/25554>>

N. d. (1927) "The Forefather Pianoforte Technic" in *The Etude*, April 1927, p. 287.

[杉原]

Caccini, Giulio (1601) *Le Nuove Musiche*, Firenze: Marescotti.

Gambaro, Daniele (2011) *Ottorino Respighi –Un’idea di modernità del Novecento*, Varese: Zecchini Editore, pp. 53-61.

Mila, Massimo (2014) *Breve storia della musica*, Torino: Einaudi, pp. 419-420.

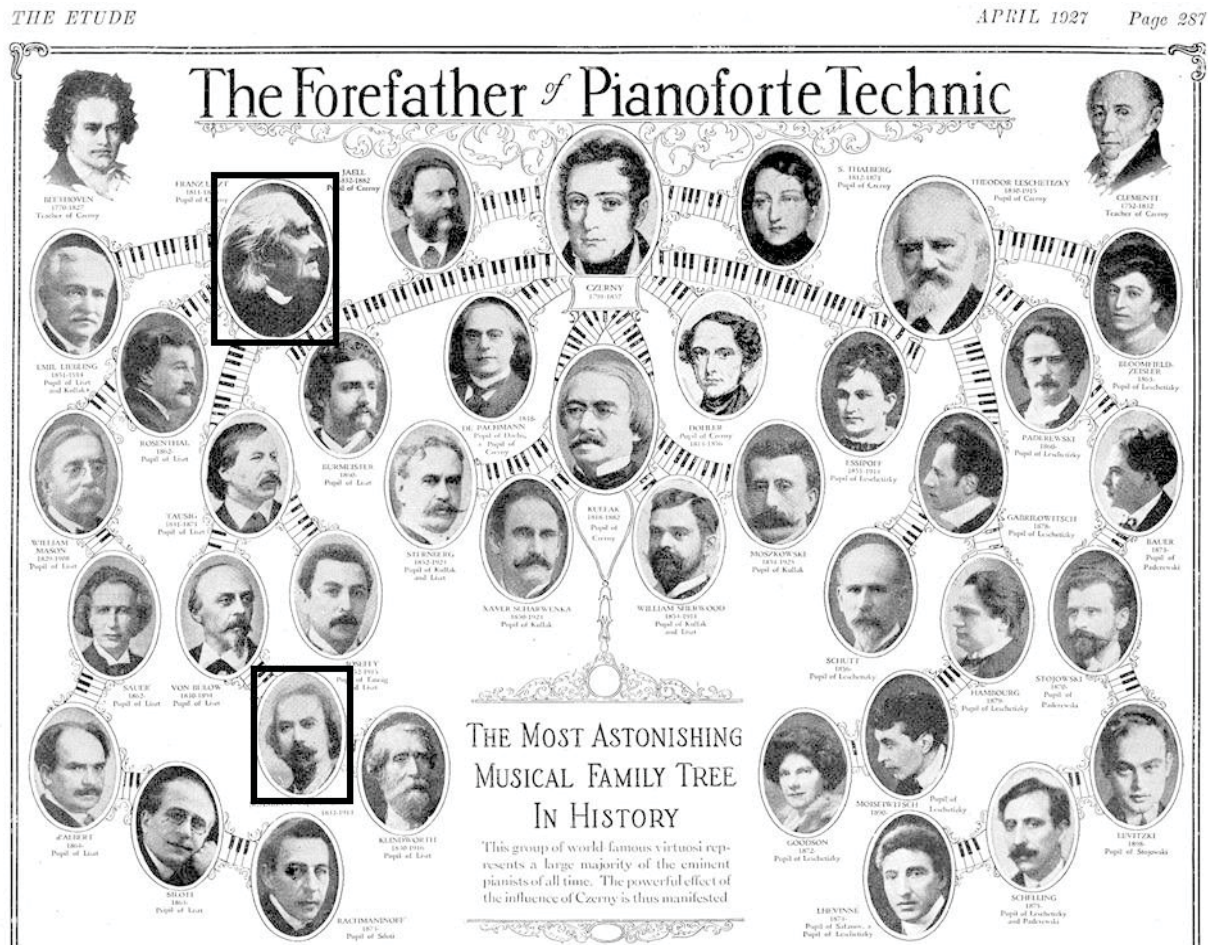
Viagrande, Riccardo (2007) *La generazione dell’Ottanta*, Monza: casa musicale eco.

【註】

- 1 本論文は日本音楽学会東日本支部第28回定例研究会（2015年3月21日、弘前大学）に行われたシンポジウムの内容を書き起こし、加筆修正したものである。

(2016. 1. 18 受理)

## 資料1 『The Etude』誌所収「ピアノ・テクニクの先祖たち」(n. d. 1927:287)



図像内の2つの黒枠は筆者が説明のために追加した。中央の頂点にはカール・ツェルニー（1791-1857）が位置づけられており、さらにリスト（上枠）からの一分岐のなかにズガンバーティ（下枠）が加えられている。また彼から見て、左上にはハンス・フォン・ビューロー（1830-1894）が、真下にはセルゲイ・ラフマニノフ（1873-1943）がいる。なお図像内で鍵盤によって表現されているつながりは必ずしも実際の師弟関係に対応しているとは限らない（ズガンバーティがビューローに師事した形跡は確認されていない）。

## 資料2 ズガンバーティの歌曲に使用された詩の作者名および使用回数

詩人名	生没年	言語	採用数	備考
H. ハイネ	1797-1856	独&伊	11	B. ゼンドリーニ訳7、F. チポツラ訳3 不詳訳1
G. プラーティ	1841-1884	伊	4	詩人、政治家。
L. B. マンチーニ=オリヴァ	1821-1869	伊	3	詩人、作家。イタリア統一運動において詩を通じて女性の規範を示し、当時は高く評価された。
G. ダンヌンツィオ	1863-1938	伊	2	詩人、新聞記者、小説家、戯曲作家、議員、軍人。
M. レッツァーニ	不詳	伊	2	不詳。
F. ナンナレッリ	1825-1894	伊	2	詩人、文学者。1848年ローマ共和国革命に参加（翌年共和国崩壊）。1872年の歌曲2つで採用されている。
A. ネグリ	1870-1945	伊	2	詩人、作家。19世紀末から20世紀初頭にかけて流行。
L. ステッケッティ	1845-1916	伊	2	詩人、作家、聖書校訂者、文学史家。ヴェリズモ・オペラの作曲家たちに台本を提供したこともあった。
S. プリュドム	1839-1907	仏	2	詩人、第1回ノーベル文学賞（1901）受賞者。
T. ゴーチエ1 J. W. ゲーテ1 V. ユーゴー1 他14 民間伝承8、不詳5		独 仏 英 伊	30	

※Manzo 2002: 409-413 と Morelli: 2014:128-135 に基づき、新たに判明した事項数点を追加して作成

資料3 ズガンバーティ《歌のアルバム第2集》(1872)より第4曲〈初めての喪失〉第13-19小節

*mezza voce*

Chi mi ri - do - na i gior - ni, del

*sempre legato*

pri - mo a - mo - re i gior - ni?

資料4 ズガンバーティ《歌のアルバム第2集》(1872)より第4曲〈初めての喪失〉第49-51小節

*con accento doloroso*

chi del pri - mo a - mo - re.

*p* *cresc.*

資料5 シューマン《ミルテの花》(1840)から〈蓮の花〉第1-3小節

*Ziemlich langsam* *p*

Die Lo - tos - blu - me äng - stigt

## 資料6

β. ズガンバーティが採用した記者不詳の伊語訳

α. ゼンドリーニによる伊語訳第2版 (1867)

ω. ハイネによる原詩 (1844)

<i>Seraphine</i>	<i>Serafina</i>	<i>Serafina</i>
I	I	
Wandl' ich in dem Wald des Abends, In dem träumerischen Wald, Immer wandelt mir zur Seite Deine zärtliche Gestalt.	Quando a sera io vado stanco Per la selva addormentata, Mi cammina sempre al fianco La tua forma delicata.	Quando a sera io vado stanco nella selva addormentata, parmi scorgere al mio fianco la tua forma delicata.
Ist es nicht dein weißer Schleier? Nicht dein sanftes Angesicht? Oder ist es nur der Mondschein, Der durch Tannendunkel bricht?	5 Del tuo velo è il biancheggiare? Vedo il tuo grazioso volto? Od è sol chiaror lunare Che dei pini entra nel folto?	5 Del tuo velo è il biancheggiare? Miro il tuo leggiadro volto? O sol è chiaror lunare che dei pini entra nel folto?
Sind es meine eignen Tränen Die ich leise rinnen hör? Oder gehst du, Liebste, wirklich Weinend neben mir einher?	10 Ciò che or io sommessamente Odo scorrere, è il mio pianto? O tu stessa veramente Mi cammini e piangi accanto?	10 Ma quel ch'io sommessamente sento scorrere, è il mio pianto? Oppur tu sei veramente che mi segui e piangi tanto?
II	II	
...	...	...

ω 原口訳

セラフィーネ

—

私は宵の森のなかでそぞろ歩いている、  
夢見る森のなかで、  
するとずっと私の傍らをそぞろ歩いているのだ  
きみの愛情に満ちた姿が。

それはきみの白いヴェールではないか？ 5  
きみの柔和な顔立ちではないか？  
あるいはそれは単なる月の輝きなのだろうか、  
樅の陰から現れ出ているそれは？

私自身の涙なのだろうか

かすかに漏れるのが私に聞こえるそれは？ 10  
それともきみが、愛する人よ、本当に  
私のそばを歩いて一緒に泣いているのか？

—

……

α 原口訳

セラフィーネ

—

宵に私が疲れて  
眠たげな森を通って進んでいると、  
私の傍らをずっと歩いているのだ  
きみの繊細な形が。

それはきみのヴェールの白い色どりだろうか？ 5  
私はきみの上品な顔立ちを見ているのか？  
あるいはそれは単なる月の薄明かりなのだろうか  
松の茂みのなかへ入ってくるそれは？

いまひそやかに漏れるように

聞こえるそれは、私の涙なのか？  
それともきみそのひとが本当に  
私の傍らを歩いて隣で泣いているのか？

—

……

β 原口訳

セラフィーネ

宵に私が疲れて  
眠たげな森のなかを進んでいると、  
私の傍らに付き添っているように思われるのだ  
きみの繊細な形が。

それはきみのヴェールの白い色どりだろうか？  
私はきみの淑やかな顔立ちを見詰めているのか？  
あるいは単にそれは月の薄明かりなのだろうか  
松の茂みのなかへ入ってくるそれは？

そうではなくひそやかに漏れるように

10 感じられるあれは、私の涙なのか？  
いやそれともきみなのか本当に  
私についてきてきこくもたくさん泣いているのは？

