

# 近代イタリア歌曲の指導メソッドの研究 —イルデブランド・ピッツェッティを中心として—

A Study of Teaching Methods for Modern Italian Songs  
— Centered on Ildebrando Pizzetti —

橋 本 エリ子

Eriko HASHIMOTO

音楽教育研究ユニット

(令和6年9月30日受付, 令和6年12月23日受理)

## I. 緒言

「近代イタリア歌曲の指導メソッドの研究」と題して、今世紀初頭に活躍した作曲家を中心に、19世紀オペラ界の中心になっていたイタリア音楽の中に、いかにして「歌曲」の分野を築いて行ったのかを探るとともに、指導法のメソッドの研究を行うことにする。

彼等は、イタリアの写実主義、フランスの印象主義、そしてドイツの半音階主義などに感化されながらも“新しい手法”で作曲し始め、新しい種類のイタリア式音楽を創り出した。つまり、イタリア・オペラ等のメロディー本位のあり方から、詩の内容と密着した音楽的表現を第一とし、歌い流すことよりも「朗唱」を重視した作風を取った。

本研究では、イタリアの芸術歌曲（リーリカ・ダ・カメラ）の創造の鍵とも言える“詩と音楽との融合”に至った背景を、詩人フランチェスコ・ペトラルカ（Francesco Petrarca: 1304-1374）を中心に辿り、イタリア語独自の“言葉の抑揚”そのものが音楽になっていることを実証することにする。

そして、イタリア歌曲を学ぶ声楽の初心者や指導者に対して、新たな視点からの指導方法として提案するものである。

## II. ピッツェッティの人物像

イルデブランド・ピッツェッティ（Ildebrando Pizzetti: 1880-1968）は、作曲家であり、指揮者であり、また評論家であった。イタリア新古典主

義音楽の推進者に数えられ、同世代の保守的なイタリアの音楽家から最も敬愛されており、影響力のある人物であった。

ピッツェッティは、1880年9月20日に生まれた。彼の父エドアルド（Edoardo）は、レッジョ・エミーリアの音楽学校の教師で、ピアノと理論を教えていた。ピッツェッティは、1882年以降の幼少時代の大半をここで過ごし、演劇に大変興味を持ち、学友のために軽い芝居の台本を書いている。就学中は、音楽よりも芝居を好んでいた。

正式に音楽の教育を受け始めたのは、パルマの音楽学校に入学した15歳の時である。ここでは、6年間テレスフォロ・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）のもとで、和声と対位法の厳しい授業を受けることになった。特に、当時イタリア音楽学の先駆者の一人であり、パルマ音楽院の院長を務めていたテバルディーニから、薫陶を受け、15、16世紀のイタリア器楽曲及び合唱曲に精通するようになっていく。さらに、イタリア・ルネサンス音楽に開眼し、生涯に亘って自作や著作において、影響を受けている。

また、この頃ピッツェッティは、ウィリアム・シェイクスピア（William Shakespeare: 1564-1616）、ピエール・コルネーユ（Pierre Corneille: 1606-1684）、ジョージ・ゴードン・バイロン（George Gordon Byron: 1788-1824）、アレクサンドル・プーシキン（Aleksandr Sergeyevich Pushkin: 1799-

1837), オヴィッド (Ovid, 本名 Publius Ovidius Naso, 43 B.C.-A.D.17), フランスの小説家ヴィクトル・ユゴー (Victor-Marie Hugo: 1802-1885), そしてスコットランドの伝説的詩人のオシアン (Ossian) の詩に作曲をしている。

これらの作品は、英雄を歌った偉大な主題と気高く空想的な性格、そして、大規模な構造となっており、彼の趣向を反映したものと言えよう。但し、これらは成功せず、多くは未完成に終わっている。なぜなら、ピッツェッティは、これらの文学作品にたちうちできるだけの、また内的意味に対応できるだけの準備が整っていなかったのである。

しかし、彼の劇作品に対する好みは決して弱まることはなく、益々激しくなり、オペラを作曲しようという意欲が益々強くなっていく。

この後、彼は自分本来の哲学を展開し始め、英雄的な主題、高貴でロマンティックな登場人物、大規模な構成といった要素に対する好みが見られている。

彼の作品すべてに共通して言えることであるが、創作すべてが、“愛の神聖な法則”を証明する作品となっている。

1905年彼は、ガブリエーレ・ダンヌンツィオ (Gabriele d'Annunzio) の悲劇『船』(La Nave) の付随音楽を作曲した。このことがきっかけとなって、ダンヌンツィオと親密な友情を持ち始め、彼から“Ildebrando da Parma” (イルデブランド・ダ・パルマ) というニックネーム (愛称) を貰っている。そして、1909年から1912年にかけて作曲された《フェードラ》(Fedra) で最高潮に達することになる。

つまり、ダンヌンツィオは、当初からピッツェッティの為に台本を書くことを構想しており、すでに頭の中には、悲劇を口語版で書くことを決めていたようだ。

彼は、1901年からピアノの個人教授や1902年から1904年までパルマの国立劇場で、副指揮を勤めることで生計を立てていた。さらに、1907年からは、パルマの音楽学校で作曲家教授に任命され、次いで1908年フィレンツェの音楽機関 (後のパルマ公立音楽学校) の和声と対位法の教授に就任している。

1917年には、公立音楽学校の校長に任命されている。フィレンツェの持つ鋭い知的・文化的環境や生活は、ピッツェッティが芸術的に成熟する上でも大変役立ったことは確かである。

また、1908年から1916年まで、当時有名な

フィレンツェの雑誌『La Voce』が刊行されていた時期には、有力な哲学者、作家、イタリアの芸術家が数多く集まり、交際を楽しんでいた。

また、この時期、デ・ロベルティス (De Robertis), プレッツォリーニ (Prezzolini), パピーニ (Papini), ソッフィチ (Sofici), バスティアネッリ (Bastianelli) などと個人的な親交を結び、自らも『La Voce』『Il Marzocco』の雑誌や『il seolo』(ミラノ), や『La nazione』(フィレンツェ) などの新聞に寄稿している。

そして、彼が他の『La Voce』に集まった人達よりも、保守的であるという事実は、明確となり、終わりを告げることになる。理由としては、第一に彼が1913年にイーゴリ・フョードロヴィチ・ストラヴィンスキー (Igor Fyodorovich Stravinsky: 1882-1971) の『春の祭典』の初日に出席し、初演を聴いた際に困惑をみせたことではっきりと推察できる。また、1914年に創刊したバスティアネッリ (Bastianelli) との合作の定期刊行物の名詩選『Dissonanza』が、僅か3号のみで廃刊となっている。第三に、カセッラによるイタリア現代音楽協会との関係が真のものではなく、名ばかりであったということからも保守的であることが窺える。

後半生でのピッツェッティは、「前衛的な」音楽サークルから、益々距離を置くようになっていく。そして、1932年12月17日に、彼は、オットリーノ・レスピーギ (Ottorino Respighi: 1879-1936) やリッカルド・ザンドナーイ (Riccardo Zandonai: 1883-1944) 等の反動派と共に、悪名高き声明に名を連ねた。このことは、イタリアの新聞数紙に掲載され、当時の進歩的な風潮を攻撃し、伝統への回帰を提唱している。しかし、彼はその後、その一部を撤回している。

1924年ピッツェッティは、ミラノの公立音楽学校の校長に指名され、13年間その地に留まることとなった。彼のオペラとオーケストラの作品の多くは、この時期に作曲され、また、1929年には彼自身のプログラムによる北アメリカ演奏旅行を開始している。

1936年にはローマへ転居し、サンタ・チェチーリア音楽院の作曲科のマスタークラスを指導することになった。そこで彼は、1947年から1952年まで院長を勤めている。1939年に入って、イタリアの学士会員に推挙され、最高の名誉を与えられている。

その後、1930年頃からずっと指揮者として、ヨーロッパは勿論のこと、南北アメリカまで活動

範囲を広げ、同時に音楽評論の執筆活動も始めたのである。

特に、論説は、1932年から1947年まで音楽祭で日刊紙『コッリエーレ・デッラ・セーラ』(Corriere della sera)の中で書いている。このように、1960年代中は、作曲家としてだけでなく、多方面において活動し続けていたことが窺える。

### Ⅲ. ピッツェッティの作品について

ピッツェッティの作品では、まず彼のオペラに注目が集まる傾向にあった。彼自身も、オペラ作品に力を注いでいたことは確かである。出版されなかった少年時代の習作期の作品を書いた後、1908年頃オペラの基本的な原理を構築している。

まず、イタリアの音楽雑誌の中で、デュカ(Paul Dukas)の《アリアーヌと青髭》(Ariane et Barbe-bleue)の論考の中で言及し、その後全オペラ作品を条件づけることになった。その唯一の例外として、《アブラハムとイサークの宗教劇》(La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac)がある。この作品は、1曲ずつで完結した叙情的な作品で、劇の不随音楽として書かれている。つまり、芝居に偶然的に音楽をつけたような作品に仕上がっている。

ピッツェッティのオペラは、《フェードラ》(Fedra)から《クリテンネストラ》(Clitennestra)の作品に至るまで、一貫して、過剰な叙情性を意図的に避けている。勿論、《フェードラ》の中の“亡きイッポーリトへの哀歌”(Trenodia per Ippolito morto)や《デボラとヤエーレ》(Dèbora e Jaéle)の第1幕の終わりで歌われる“マーラの歌”では、舞台の上で、合唱またはソリストが、実際に芝居の中で唄を歌う場面が設定されていて、表現上叙情的になりがちであるので、この場面を除いた場合である。

ピッツェッティのオペラにおける声楽書法のほとんどは、連続した自由なアリオートで成り立っている。つまり、このアリオートは、歌詞のあらゆるニュアンスを巧みに表し、イタリア語の自然なリズムに基づいている。この「ピッツェッティ風朗唱」に関しては、イタリアの批評界において好意的なものもあれば、批判的なものもあり、論議が繰り返されている。背景に、ヴァーグナー(Richard Wagner: 1813-1883)の影が時折感じられることもあるが、このアリオートの主な方式は、非ドイツ的である。

一方でピッツェッティは、明らかにドビュッシー(Claude Achille Debussy: 1862-1918)の《ペ

レアスとメリザンド》(Pelléas et Mélisande)の手法に対して強い関心を抱いている。他方では、フィレンツェのモノディー作曲家やモンテヴェルディ(Claudio Monteverdi: 1567-1643)のレチタティーヴォに対する共感を抱いていたことが随所に窺える。

ピッツェッティのオペラの中で、登場人物が道徳的議論を長々と述べる場面やインスピレーションの少ない場面では、単調となるという大きな危険性を孕んでいるものの、全体として独特の外観を持ち、表情豊かな作品に仕上げられている。

ピッツェッティのオペラ全てに見られる最も際立った特徴は、非常に想像力に富んだ極めて劇的な合唱の書法と言える。

《デボラとヤエーレ》の最初の第1幕の終わりで歌われる“マーラの歌”では、特にムソルグスキー(Modest Petrovich Musorgsky: 1839-1881)の《ボリス・ゴドゥノフ》(Boris Godunov)からヒントを得ており、合唱が大きな主人公となっている。そして、合唱を複雑で多面的な主役として前面に持ち出している。つまり、合唱という力強い存在は、ピッツェッティの他のオペラの中でも、類をみせないほど、最も感動的な場面として構築されている。

そして、この最も強烈で感動的な幕の合唱に匹敵する水準にあるのが、《フェードラ》の最終幕の哀歌である“亡きイッポーリトへの哀歌”(Trenodia per Ippolito morto)。彼のオペラの中でも、最も抑制的で、瞑想的な手法によっている。

ダンヌンツィオの台本による歌劇《フェードラ》は、その管弦楽法において、そして言語処理において、また合唱の扱いにおいて、多くの革新を遂げてきた。

次の歌劇《デボラとヤエーレ》からは、自ら台本を書き、彼自身の抱く人間像を描いている。ギリシア悲劇に範を求めた合唱の処理は、明らかに高い表現力を獲得し、歌劇《フェードラ》において、まだ伝統的な香りを残していた言葉と音楽との関係も、新たな解決へと発展していったと言える。

彼の作品では、この初期に完成された2つの歌劇《フェードラ》《デボラとヤエーレ》に匹敵する作品を書いていない。1930年代のピッツェッティは、カゼッラによるイタリア現代音楽協会との関係を解消し、想像力を生み出す緊迫感が徐々に蝕まれつつあった。当時の「前衛的な」音楽サークルの進歩的な風潮から遠ざかり、伝統への回帰を提唱するようになっている。



しかし、第二次世界大戦後、また好転の兆しを見せ始める。とりわけ、1950年ラジオ歌劇《イフィジェニア》(Ifigenia)でイタリア賞を獲得している。オペラ作曲家としての彼の名声は、それぞれの新しい作品の成功とともに強まっていく。そして、その作品数は、後年も減退していない。

歌劇《イオリオの娘》(La figlia di Iorio)は1954年ナポリで、歌劇《聖堂の殺人》(Assassinio nella cattedrale)は1958年ミラノで、そして歌劇《銀の靴》(Calzare d'argento)は1961年ピッツェッティが81歳の時に発表されている。

ピッツェッティのオペラの次に重要なものを順序だてるとするならば、合唱曲などの声楽作品が挙げられる。彼の研究分野であるルネサンス期のポリフォニーは、学生時代から魅かれていた分野で、無伴奏による対位法の声の響きというものが、彼の豊かな表現の可能性を膨らませたようである。そして、彼は無伴奏の連作によりこの可能性を開拓している。

《船》(La nave) [1905年-1907年、1908年初演]から、当代無比の声楽ポリフォニーを身につけた作品《3つのカンツォーネ・コラーレ》(3 composizioni corali: 1942-1943)を生み出し、かつてルネサンスの音楽家が到達したと同様な高さまでその芸術を高めている。これらの作品では、ルネサンス期の様式を20世紀の語法で作り直しており、時折ヴォーン・ウィリアムズ (Vaughan Williams) のより古風な様相との際立った類似点が見られる。

また、《レクイエム》(Messa di requiem)が、ヴォーン・ウィリアムズの《ミサ曲ト短調》(G minor Mass) [1920-21; 4独唱, 2cho]と全くの同時期の作品であり、色々な点で共通する所があるということは、特に重要視すべき点と言えよう。

ピッツェッティの歌曲にも古楽からの影響が見られ、また後の時代からの他の影響では、ムソルグスキーやドビュッシーの影響と絡み合っている。

「旋律こそが音楽の精髓であり、人間のエモーションの表現を託しうる唯一のもの」とする彼が、初期の《牧人たち》(I Pastori: 1908) [ダンヌンツィオの詩による]から《ペトラルカの3つのソネット》(Tre sonetti del Petrarca: 1922)、《3つのギリシアの歌》(Tre canti greci: 1932-1933)に至るまで、歌曲に傑出した手腕を示しているのは当然のことと言える。

歌曲の傑作の多くは、有節的な構造ではないが、特徴として、胚芽的なフレーズを反復させな

がら、それを基に音楽を構成することで、統一性が保たれている。このような例として作品を挙げるとすれば、ピッツェッティの作品で、最も新鮮で、正当な評価を受けている《牧人たち》(I pastori)を始めとして、《ウンガレッティの2つの詩》(Due poesie di Ungaretti)や《5つの歌曲》(Cinque Liriche)を挙げることができよう。

円熟期に達するにつれて、さらに入念に作曲された歌曲中には、より劇的な概念がはっきりと見られるようになる。その頂点となるのが、《ナポリの2つの劇風歌曲》(Due liriche drammatiche napoletane)である。ここでは、歌劇《デボラとヤエーレ》でのオペラ風の手法が、小規模な形ながら歌劇風の体系を暗示している。

さらに器楽曲においても、同様な展開が見えてくる。明らかに叙情的な外観と雰囲気を持つ《弦楽四重奏 第1番》と《3つのピアノ楽曲》、この作品には、表情豊かな点において《牧人たち》と密接に似通った箇所が出てくる。また、《ヴァイオリン・ソナタ》(1918-1919)と《チェロ・ソナタ》(1921)では、はるかに劇的な表現がなされていく。そして、《イ調ピアノ・トリオ》や《弦楽四重奏曲 第2番》では、より叙情的で劇的な作風へと戻っていく。

このような器楽曲の中で、特筆すべきことは、テーマの多くが声楽的な性質を持っており、中には声楽の歌のテキストを暗示させるものもある。つまり、声楽の為に作られた曲を器楽曲にまわしたのである。

このことは、ヴァイオリンとピアノのための作品《ヴァイオリン・ソナタ》において、顕著に現れている。その例として、《無実の人々の為の祈り》(Preghiera per gl'innocenti)では、歌を想定して書かれているため、極めて気品が高く、表情に富んでおり、またこの中の“敬虔な祈り”において、著しく現れていると言えよう。

初期の3つの前奏曲《ソフォクレスのオイディプス王のために》(Per l'Edipo re di Sofocle)では、ピッツェッティ独自の表現を明確に聴くことができよう。

以上のように、ピッツェッティは、テバルディーニに触発された古代ギリシア音楽、ギリシア芸術の探求と生来の性格が結びついて、人間主義の思想が次第に形成されていったことが判る。

つまり、それが音楽の技法においては、旋律主義として現れ、彼の音楽の構成の基本的な骨組みを為すエモーションナリズムとなったということができよう。

#### Ⅳ. イタリアの詩の特色と分析

イタリアの詩の特色は、音律の数、アクセントの位置、詩行の数、押韻（脚韻、中間韻、頭韻）の要素にある。また、音節では、ソネットをはじめ、おおかたの詩形で、11音節が好まれている。

アクセントは、第6音節と第10音節に落ちることが多く、他に第4音節、第8音節（または第7音節）と第10音節に落ちる場合も見られる。

では、ピッツェッティ作曲の「ペトラルカの3つのソネット」(Tre Sonetti del Petrarca)を中心に分析してみることにする。

ソネット (Sonetto) は、14行から構成されているのが特徴で、プロヴァンス語の「ソネ」(sonet)、小さな調べに由来している。シチリア詩派ジャコモ・ダ・レンティーニの創案と言われており、イタリア起源のものである。

カンツォーネの1詩節の発展したもの、あるいは最古のイタリア詩形ストランボット（各4行2節、交互韻 abab/abab）の変形とも言われる。

つまり、後者が、シチリアからトスカーナ地方に辿りつき、さらに2行（または3行）のリフレイン2節をもつ形式に、あるいは6行のストランボットと結びついた形式に発展したと考えられている。

ジャコモ・ダ・レンティーニの最古のソネット（6篇）では、前段の各4行節の脚韻は、すべて交互韻 (rima alternata) (abab/abab) であり、後段の各3行節は、反復韻 (rima ripetuta) (cde/cde) か、交錯韻 (rima incrociata) (cdc/dcd) となっている。

ペトラルカは、とりわけソネットの名手として知られている。彼のソネットについては、4行節では閉鎖韻 (rima chiusa) (abba/abba) が圧倒的に多く、次に交互韻 (abab/abab) [10篇]、そして交互韻と閉鎖韻との組み合わせ (abab/baab) [2篇]、及び交互韻と逆の交互韻との組み合わせ (abab/baba) [2篇] がある。

次の3行節に関しては、反復韻 (cde/cde) [123篇]、交錯韻 (cdc/dcd) [116篇]、(cde/dce) [64篇]、閉鎖韻 (cdc/cdc) [8篇]、さらに脚韻の異なるものが1篇ずつ2篇ある。つまり、彼以前のソネットにしきりに用いられた閉鎖韻 (cdc/cdc) が少ないことが分かる。

従って、ペトラルカのソネットの代表的な詩形は、4行節の閉鎖韻 (abba/abba)、3行節の反復韻 (cde/cde) ということができる。

#### Ⅴ. ペトラルカの抒情詩集「歌の本」(Canzoniere)

ダンテ (Dante Alighieri: 1265-1321) やボッカッチョ (Giovanni Boccaccio: 1313-1375) と共にイタリア・ルネサンスを代表する三巨匠の一人であるフランチェスコ・ペトラルカ (Francesco Petrarca: 1304-1374) は、イタリアのアレッツォに生まれた。

1327年4月6日、ペトラルカが23歳の時に、アヴィニョンのセント・クレール教会において、ラウラという名のフランス人の女性と出会ったことが、ペトラルカー生初の恋となり、このことが彼の崇高な愛の抒情詩集「歌の本」(Canzoniere)の源となった。

ペトラルカの詩人としての名声を不朽にしたイタリア語作品の抒情詩集「カンツォニエーレ」(Canzoniere)の中に、1327年以来プラトニックな愛情を捧げてきたラウラへの愛情を歌ったソネット（14行詩）「カンツォニエーレ」(Canzoniere)の作品の大部分は、ラウラに対する恋であり、人間的、そして官能的な恋が歌われている。この恋は満たされず、満たされぬがゆえに美化され、憧れの的となり、恋の苦しみは、甘美な苦しみとなっている。

1348年ペストが流行した時期のラウラの死は、詩人に多くの辛辣な作品を生み出すこととなった。

つまり、恋する女性の死によって、満たされぬ恋の苦しみから解き放されて、女性を限りなく理想化し、自己の魂の導き手としたのである。

ペトラルカは、生涯結婚をせず、北イタリアを旅行しながら、学者として後半生を過ごすことになる。その後彼は、パドヴァに定住し、1374年に70歳の生涯を閉じている。

ピッツェッティの「ペトラルカの3つのソネット」(3 Sonetti del Petrarca)は、下記に示す通り、フランチェスコ・ペトラルカの詩集『カンツォニエーレ』の原詩から選択され、第1曲目「はCCLXXII (272)、第2曲目はCCCXI (311)、第3曲目はCCCII (302)に掲載されている。

第1曲目「生は去り、片時も留まることなく」  
CCLXXII (272)

La vita fugge,

et non s'arresta una hora, A

et la morte vien dietro a gran giornate, B

et le cose presenti et le passate B

mi danno guerra, et le future anchora; A

e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora, A  
 or quinci or quindi, sì che'n veritate, B  
 se non ch'ì ò di me stesso pietate, B  
 i' sarei già di queti pensier' fora. A

Tornami avanti, s'alcun dolce **mai** C  
 ebbe'l cor tristo; **et** poi da l'altra parte D  
**veggio** al mio navigar turbati i vènti; E

**veggio** fortuna in porto, **et** stanco omai C  
 il mio nocchier, **et** rotte arbore et sarte, D  
 e i lumi bei che mirar soglio, spenti. E

韻律は、ABBA, ABBA, CDE, CDE, BとDは、強い韻律（準韻）である。言語には「et」, 「hora」, 「anchora」などさまざまなラテン語が含まれている。

最初の詩節での「生命」(la vita)と「死」(la morte)の対照や「et」や「Veggio」の言葉を繰り返すことによって、その言葉を強調し、ペトラルカの思考と恐怖に対して、リズムの効果を生み出していることが分かる。詩は、過去の後悔と未来の苦悩に焦点を当てており、ラウラへの愛を自覚し、詩人が霊的な救済を失うことを恐れている。

生命が逃げ、死がそれを「a gran giornate」で圧迫しているイメージは、疑念と霊的な不安に苦しむ気持ちを与え、ペトラルカを一層苦しめている。

「or quinci or quindi」。第8節は自殺を仄めかしており（「i' sarei già di questi penser' fòra」）、自分自身に対する哀れと、今や切迫している死後の未来の罰への恐怖に怯え、目前の神の審判への前奏となっている。

10-14節は、通常の航海の隠喩を用いて人生を表しており、ペトラルカは、嵐の風によって乱れている。

さらに、「舵取り手」（理性）は疲れ果て、船の帆は風によって破れている。

つまり、詩人の体は老齢と病気によって衰弱している。詩人の道を照らした「美しい光」、または星に例えられるローラの目は、今や死んでいる女性と同じように消えてしまった。ペトラルカの旅を導く光は実際には聖母であり、救い主としてのローラが描かれている。

ペトラルカ時代の感情は、その限界に触れ、過去も現在も未来も自信と慰めも与えてない。すぐに絶え間ない動きに引きずり込まれ、開始の文か

ら逃れる人生は、一時的であっても逮捕の不可能性を、より感情的で絶望的な記述で倍増している。

人生は逃げ、一瞬たりとも止まらず、死はそれに続き、現在と過去が私を苦しめ、未来も同様である。そして、過去の思い出と未来への期待が、私を苦しめている。実際、私は既にこれらの考えから解放されていたであろう。つまり、私が命を絶っていたならば、このように自分を哀れむことがなかったであろう。

私は悲しい心が過去に甘さを感じたことがあるかどうかを振り返っている。そして、一方では、未来を考えると風によって私の航海が乱れているのが見える。港で嵐を見て、私の舵手は今疲れていて、綱と帆柱を壊し、私が見つめていた美しい光〔ローラの目〕を消えてしまった。

## 第2曲目「やさしく嘆くあのナイチンゲールが」 CCCXI (311)

Quel rosignuol, che si soave piagne A  
 forse suoi figli, o cara consorte, B  
 di dolcezza empie il cielo **et** le campagne A  
 con tante note si pietose **et** scorte B

**et** tutta notte par che m'accompagne A  
**et** mi rammente la mia dura sorte; B  
 ch'altri che me non ò di ch'ì mi lagne, A  
 ch'è'n dee non credev'io regnasse Morte. B

O che lieve è inganar chi s'assecura! C  
 Que' duo bei lumi assai più che'l sol chiari D  
 chi pensò mai veder far terra oscura? C

Or cognosco io che mia fera ventura C  
 Vuol che vivendo et lagrimando impari D  
 Come nulla qua giù diletta et dura. C

韻律は、ABAB, ABAB, CDC, CDC となっており、その夜鶯は、子供を失った為に甘く泣いている。親しい仲間が、空を甘さで満たし、田園を音楽が満たしている。私を一晩中見守り、私の悲しい運命を共有しているようである。私には訴える相手がいないので、女神（ローラ）が死んでしまおうとは思わなかった。

詩の9-14行目の信頼している人を欺くのはどれほど簡単なことだろう。あの2つの美しい目（光）を、太陽よりも明るいものと思っていた。



それが地に落ちる闇になるとは。今、私は私の残酷な運命が、私に生きて苦しむことを通じて、地球上で楽しみを与えてくれる何もないことを理解している。

第3曲目「わが思いは、私を導いた」  
CCCII (302)

Levommi il mio penser in parte ov'era	A
quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra:	B
ivi, fra lor che'l terzo cerchio serra,	B
la rividi più bella et meno altera.	A
Per man mi prese, et disse: In questa spera	A
Sarai anchor meco, se'l desir non erra:	B
i' so' colei che ti die' tanta guerra,	B
et compie' mia giornata inanzi sera.	A
Mio ben non cape in intelletto humano:	C
te solo aspetto, et quel che tanto amasti	D
e là giusto è rimaso, il mio bel velo.	E
Deh perhé tacque, et allargò la mano ?	C
Ch'al suon de' detti sì pietosi et casti	D
Poco mancò ch'io non rimasi in cielo.	E

「Levommi il mio penser in parte dov'era」は、フランチェスコ・ペトラルカの詩集『カンツォニエーレ』のソネット CCCII (302) の冒頭に掲載されている。この詩は、1351年にヴァルキウーザで作成され、1348年にアヴィニョンで、ペストで亡くなったローラの死後に書かれている。

韻律的には、この詩は14行の11音節詩行(endecasillabo)からなり、4節に分かれている。韻律は、ABBA ABBA CDE CDE (2つの交差韻の四行詩と2つの繰り返し韻の三行詩)である。AとBは韻を踏んでおり、また不完全韻(-was/-erra)も存在している。また、歌詞にはさまざまなラテン語の影響(anchor, meco, humano, desir など)とプロヴァンス語の影響(penser, giusto)が見られる。ヴァルキウーザは、ペトラルカに特に愛された場所であり、プロヴァンスのこの町で、度々滞在している。

ペトラルカのソネットの多くは「劇的」なトーンで特徴付けられているが、それは「Levommi il mio penser in parte dov'era」には当てはまらない。

M. パッツァリアはこの作品について、次のよ

うに書いている。

「これはラウラ・チェレステの最も甘く、最も恍惚な変容です。詩人は幻視に熱狂し、天空で勝利を収めたラウラを見るが、非常に人間的で愛情深く思いやりのあるラウラは、自分自身の幸福の達成を待っているだけである。」

詩の1行目と2行目では、詩人の思考が楽園まで達し、そこには早逝した愛する女性がいる。

死によって引き起こされた物理的な距離を思考が打ち消す。ラウラは、第3の円であるヴィーナスの円に想像されており、ここには愛する精霊たちがいる。ここで、ラウラは詩人の目にはさらに美しく映り、天国の完璧さにあると同時に、生前よりも甘く愛情深い存在として現れている。

「私は彼女を再び見た。」詩人の思考は、第1節と第2節で楽園まで達し、そこには早逝した愛する女性がいる。

詩人は地上で彼女を探し続けているが、死によって引き起こされた物理的な距離は思考によって打ち消されている。

従って、ラウラは愛の精霊がいる第3の円、金星の円に想像されている。ここで、ラウラは詩人の目にはさらに美しく見えており、天国の完璧さにいるだけでなく、生前よりも甘く、愛情深い。

第2四行詩は、特に愛情深いイメージで始まる。詩人を手に取るローラの姿が描かれている。彼女は地上では、ほとんど軽蔑的な態度を取っていたが、接触の主導権を握り、純潔でありながら近くにいる。

彼女は生前よりもはるかに甘さと人間性を示し、詩人に甘い言葉をかけ、不幸な恋人に対する彼女の優しさを示す。(彼女は早すぎる死を遂げた人であり、彼女は私の日を夕方前に変えた)(彼女はあなたに多くの戦いをもたらした人)

そして、彼に天国の魂の純粋な愛で再会したいと願っていることを示す。

最初の三行詩(9-11節)で、女性は自分が経験した男性の知性では理解できない大きな至福について語る。しかし同時に、彼女はこの至福を真に完全なものにするために自分に何が欠けているかを非常に自ら明らかにする。

彼女の美しい体(私の美しいヴェール)、詩人にとっても愛されたもの(あなたがとても愛したもの)、そして彼は(私はあなただけを待っている。)、地上での人生が終わった後に、彼女に届く人。

これらの詩節には、ペトラルカが死すべき肉体、より深いもの、つまり魂を隠す表面的なヴェールを表す言葉“ヴェール”の非常に洗練された比喩に注目することが重要である。

第2の三行詩（12-14節）は、現実への帰還を表している。ローラはもはや話さず、詩人の手を離れる。詩人はおそらく、甘さと愛情に満ちたローラの表現は彼の想像の産物であり、彼女が存在していない苦しみを和らげるための必然性から生まれたものであることに気付いている。

夢は終わったが、詩人にとってはとても美しい夢であり、彼は彼女と一緒にその場所にとどまっていたかっと思った（私はほとんど天国にとどまっていた。）

## Ⅵ. 「ペトラルカの3つのソネット」(Tre Sonetti del Petrarca) について

イタリアの詩は、詩人の筆によって、絶妙な音感の豊かさを生んでいる。つまり、詩想の赴くままに、華やかさ、優雅さ、軽快さ、沈鬱さといった情感が醸し出され、下記に示す通り、詩人の優れた音韻感覚が、限られた言葉に豊かな音調やリズムをつくり、新鮮な生命を与えている。

### 1. La vita fugge e non s'arresta un'ora

14行11音節（endecasillabo）の4行節・閉鎖韻（abba/abba）+3行節・反復韻（cde/cde）の韻文で構成されている。

<u>La vita fugge, e non sa'arresta un'ora</u>	A
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>e la morte vien dietro a gran giornate.</u>	B
1 2 ③ 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>e le cose presenti, e le passate,</u>	B
1 2 ③ 4 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11	
<u>mi danno guerra, e le future ancora.</u>	A
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>e'l rimembrar e l'aspettar m'accora</u>	A
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>or quindi or quindi, si che'n veritate,</u>	B
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>se non ch'i'ho di me stesso pietate,</u>	B
1 ② ③ 4 5 6 ⑦ 8 9 ⑩ 11	
<u>i'sarei già di questi pensier fòra.</u>	A
12 ③ 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	

<u>Tornami avanti s'alcun dolce mai</u>	C
① 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>ebbe'l cor tristo; e poi dall'altra parte</u>	D
① 2 ③ ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>veggio al mio navigar turbati i venti.</u>	E
① 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	

<u>Veggio fortuna in porto, e stanco omai.</u>	C
① 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>il mio nocchier, e rotte arbore e sarte,</u>	D
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>e i lumi bei, che mirar soglio, spenti.</u>	E
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11	

### 2. Quel rosignuol che si soave piagne

14行11音節（endecasillabo）の4行節・交互韻（abab/abab）+3行節・閉鎖韻（cdc/cdc）で構成されている。

<u>Quel rosignuol che si soave piagne</u>	A
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>forse suoi figli, o sua cara consorte.</u>	B
① 2 3 ④ 5 6 ⑦ 8 9 ⑩ 11	
<u>di dolcezza empie il cielo e le campagne</u>	A
1 2 ③ 4 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11	
<u>con tante note si pietose e scorte;</u>	B
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>e tutta notte par che m'accompagne</u>	A
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>e mi rammente la mia dura sorte;</u>	B
1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>ch'altri che me non ho di cui mi lagne;</u>	A
① 2 3 ④ 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11	
<u>che'n Dee non credev'io regnasse Morte</u>	B
1 ② 3 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>O che lieve è ingannar chi s'assecural</u>	C
1 2 ③ 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	
<u>Que'duo bei lumi, assai più che'l Sol chiari</u>	D
1 ② 3 ④ 5 6 ⑦ 8 9 ⑩ 11	
<u>chi pensò mai veder far terra oscura?</u>	C
① 2 ③ ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11	



Or conosch'io che mia fera ventura

1 2 3 ④ 5 6 ⑦ 8 9 ⑩ 11

Vuol che vivendo e lagrimando impari

1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Come nulla quaggiù diletta, e dura.

1 2 ③ 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

### 3. Levommi il mio pensier

14 行 11 音節 (endecasillabo) の 4 行節・閉鎖韻 (abba/abba) + 3 行節・反復韻 (cde/cde) で構成されている。

Levommi il mio pensier in parte ov'era

1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

quella ch'io cerco, e non ritrovo in terra:

① 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

ivi, fra lor che'l terzo cerchio serra,

① 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

la rividi più bella, e meno altera.

1 2 ③ 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Per man mi prese e disse: In questa spera

1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

sarai ancor meco, se'l desir non erra:

1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

I'son colei che ti die' tanta guerra.

1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

e compie' mia giornata innanzi sera.

1 ② 3 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Mio ben non cape in intelletto umano:

1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

te solo aspetto, e quel che tanto amasti

1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

e laggiusto è rimasto, il mio bel velo.

1 2 ③ 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Deh, perchè taque, ed allargò la mano?

① 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Ch'al suon di detti si pietosi e casti

① ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Poco mancò ch'io non rimasi in cielo.

1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

C

D

C

A

B

B

A

A

B

B

A

C

D

E

C

D

E

## VII. 歌曲作品における演奏法と解釈

《ペトラルカの3つのソネット》(Tre Sonetti del Petrarca)

イルデブランド・ピッツェッティとフランチェスコ・ペトラルカ (Francesco Petrarca: 1304. 7. 20. トスカーナのアレッツォ生～1374. 7. 19. パトヴァ近郊のアルクワ没)

「ペトラルカの3つのソネット」(Tre Sonetti del Petrarca)

ピッツェッティが42歳(1922年)の時の作品である。彼はフィレンツェで、幸福な生活を送っていたが、40歳(1920年11月)の時、突然夫人を失っている。

この作品は、亡き妻マリーアに捧げられたもので、最愛の人を失った絶望の悲しみと心の苦悶を経て、諦めの静かな境地に至り、やがて追想の中で、深い慰めと新しい希望の光へと動く心的な経過を「ペトラルカのソネット」に託しながら、亡き妻マリーアへの思いをこの曲で綴っている。

### 1. 《命は去り、一時も留まることなく》

(La vita fugge e non s'arresta un'ora)

最愛の女性が永遠に失われてしまったことを悲しむ、死への絶望感を歌ったもので、ピッツェッティ独特の抒情風の動きを主体としている。

最初のモチーフで、詩のテーマと内的気分を確立している。[譜例1] (1～4小節)

譜例 1.

この“命の儚さ”を示すモチーフが、伴奏の旋律線や「自分が哀れでなければ(命を絶って)こんな思いからは、逃れてしまっているだろう」(se no ch'i'ho di me stesso pietate, i'sarei già di questi pensier fòra) [譜例2.] (12～15小節)というこの曲の音楽的クライマックスの伴奏部分に、転調した形でこだましている。

## 譜例 2.

- ta - te, Se non ch' l'ho di mestesso pie - ta - te, l' sa - rei già di  
 que - sti pen - sier fô - ra. Tornan - na.

そして、甘美な追憶の後、索漠とした未来の思いに閉ざされながら、最後のフレーズで、最初のモチーフがピアノ伴奏によって、もう一度繰り返されている。[譜例3] (25～27小節)

## 譜例 3.

- chier, e rot - te ar - bo - re e sar - te, Ei lu - mi  
 bei, che mi - rar so - glio, spenti...

1348年、ラウラの死の報せを受けて詩人は、「自分の魂が乗った船を散々もて遊んだ運命の女神 (fortuna) の嵐も治まり、舵取りのキューピットもさすがに疲れ、マストの帆桁も折れ果て、導きの星と仰いだラウラの明らかな双のひとみを消え去った時」を詠んでいる。

## 2. 《やさしい鳴き声で鳴いている、あのナイチンゲールは》(Quel rosignuol che si soave piagne)

愛しい女性を亡くした為に嘆いている“ナイチンゲールの鳴き声”を描写したピアノの前奏ではじまり[譜例4] (1～6小節)、半音階的な旋律が、情感の不安定さを高めつつ、暗澹たる思いに

浸りながら、生の儚さを綿々と歌っている。

## 譜例 4.

Quel ro - si.

作曲家は、ソフトペダルを使用することを、至るところで明細に指示した。また、たとえ書かれているリズムが守られるべきだとしても、旋律の自由さと自発性が失われることなく演奏されることが必要である。

この曲の甘さを表現するためには、声の色合いとピアノ伴奏部のアルペジオの音型を強調することで表現できよう。

また、12小節目の“tratt.”の後で、ブレスを取ることが可能であるが、ピアノ伴奏部における32分音符の装飾は、できるだけ鳥の鳴き声のように奏するべきである。[譜例5] (12～16小節)

## 譜例 5.

Di dol - cezza empie il cie - lo e le cam -  
 - pa - gne Con tan - te no - te si pie - to - se e scor - te;  
 Et tutta not - te par chem'ae - com -

第2楽節は、曲の開始と同様のメロディーのモチーフで始まっているが、詩の内容としては、より哀れな声の色合いを要求されている。[譜例6] (16小節～17小節)

譜例 6.

E tutta not - te par chem'ac - oom -  
- pa - gne E mi ram - men - te la mia du - ra

できることならば、20小節から21小節にかけての「責められるのは、他ならぬ私なのだ」(Ch'altri che me non ho di cui mi lagne) のフレーズは、一息で歌われることが望ましい。そのことによって、演奏効果も増すことは確かである。[譜例7] (20～22小節)

譜例 7.

sor - te: Ch'al - tri che me non ho di cui mi  
la - gne: Che 'n Dee non crede v'io re - gnas - se Mor - te...

31小節の「死」(Morte) [譜例8] (31小節) という言葉の前後で、ピアノ伴奏部は、リズムをはっきりと守る。一方で、不安げな、躊躇気味に奏するという効果を最大限に活かすべきであろう。

譜例 8.

*P dolce*

43小節目の「何もない」(nulla) は、特に注意に値する。[譜例9] (43小節) つまり、伴奏者は、長3度から短3度への和音の変化を急速に交互させ、最後の空虚和音で虚しさを強調することが必要とされている。そして、ナイチンゲールは、さえずることをやめてしまうのである。

譜例 9.

Co - me nul - la quag - giù di - let - ta e

*pp*

### 3. 《わが思いは、私を導いた》(Levommi il pensier in parte ov'ora)

この曲集の最後を締め括るこの作品は、ピアノパートにおける鐘のような和音の繰り返し [譜例10] (1～4小節) とグレゴリオ聖歌の特質を持つ声の旋律線とによって天国における愛しい人との再会が見事に描き出されている。



## 譜例 10.

ラウラの生は、彼女が世を去り、天上の人になった時から人間的となり、“天上に生きる一人の死者への愛”へと変化している。[譜例 11] (31～34 小節)

## 譜例 11.

詩人の信じているのは、肉体は罪であり、自分の愛は、霊的なものだということである。ラウラは、＜天国に至る道＞を指し示してくれるものであり、身体は靈魂のヴェールと見做している。

現実の諸条件から離れ、肉体を取り除かれ、自由な想像の世界の女性となり切った時、ラウラは、はっきりとした形で、外面に現れ、正しく死んだ瞬間から声明を持ち始めたのである。

## Ⅷ. 結論

ピッツェッティのピアノ伴奏による歌曲は、数個の vocalize を含めて 30 曲以上ある。

予期しない転調や半音階的転調の多くの調への転調など、色々な手段で、転調が行われる。

彼の音楽には、新しい和音の構造や新しい巧みな手法や表面上の華やかな装飾は使われていない。

彼の最も聴く人を感動させる瞬間は、瞑想部分に終わるという最後の小節に存在する。伴奏の休止符と声だけが、感情の究極の高まりを示しているのである。

ピッツェッティの信念は、言葉と音楽が絶対に必要な部分のみ表現させるべきであるということであった。

音楽の複雑さは、内面的精神的表情をだめにする確信していたのである。彼の歌曲創作の時期は、60 年に及んでいる。

ピッツェッティは、真の芸術は完成に向かって絶えず探し求めることであると考えていた。

彼は、17 世紀、18 世紀、19 世紀のイタリアの最も優れた伝統を学び、そしてギリシアの音楽理論、グレゴリオ聖歌、多声音楽（ポリフォニー）、フィレンツェのカメラータの音楽、そして 17 世紀、19 世紀の器楽を研究している。

彼は、ヴェルディ、ヴァーグナー、ドビュッシーの音楽を知り、それらを高く評価し、色々な音楽を総合した上で、イタリア独自の音楽を創り出そうと努力した人物と言えよう。また、彼の特徴として、他人の書いた台本に作曲をすることを嫌がり、常に自分自身で脚本を執筆している。つまり、彼は言葉を選択し、またドラマを創造することができたのである。そして、その中で、互いに支配的でない、音楽と言葉の融合に成功している。

彼のオペラは、レチタティーヴォを全く含んでおらず、また歌曲形式を発展させたものも全く存在しない。つまり、彼のスタイルは、語りでもなければ、アリアでもなく、正しく中間的なものと言えよう。

彼の理想というものは、音楽の中に兄弟と人類愛を表現することであった。そして、彼の音楽には、グレゴリオ聖歌や教会旋法、そしてポリフォニーの芸術が再び戻ってきている。つまり、当時の表面的な流行りではなく、伝統音楽を懸命に研究して、そこから自然に花開いたものが彼の音楽になっている。

彼は、宗教的感覚と声楽的表現の間に強い関係を見出し、声によって宗教的感覚を表すこと

を試み、器楽作品においてさえも声楽的主旋律（テーマ）をもって作曲するという、声楽の特徴がある。新しい技法ではなく、彼独自の音楽で表現した作曲家と言えよう。

ピッツェッティの音楽で、聴く人に最も感動を与える瞬間は、歌曲の最後の小節における瞑想的雰囲気漂う終わり方にあるということができよう。

つまり、伴奏部の休止符と声のみにより、感情の昂りを示している。

曲の緊張は動きが止められることにより高められ、ピッツェッティ独特の控え目な陳述により、効果を増長しているのである。

彼は、音楽と言葉は必要とされることのみ表現されるべきで余計な過度の表現をすることを嫌っている。音楽の複雑さは、内面的、精神的表情を減少させるという信念に基づいてのことである。

ピッツェッティの歌曲の創作期間は、60年に及んでいる。60年の間、題材（テーマ）における特徴的变化、つまりダンヌンツィオの時期や聖書の期間、そしてイタリアの歴史などにより変化しているようにみえるが、はっきりとした区分はなく、生涯を通して巧妙な手法で、偶然の気紛れに溺れることのない保守的傾向の強い作曲家であると言えよう。

#### 【主要参考文献】

1. Andrea, Renda. Storia della musica Il Novecento. Torino: E.D.T., 1986.
2. Gentilucci, Armando. Guida All'ascolto della Musica contemporanea. (dalle prime avanguardie alla nuova musica), Milano: Feltrinelli, 1969.
3. Guido M. Gatti. Ildebrando Pizzetti. Milano: Ricordi, 1954.
4. Guido, Salvetti. Storia della musica Il Novecento 1. Torino: E.D.T., 1986.
5. Pallegrietti. G.A. Un secolo di poesia. Torino: GP. Petrini, 1958.
6. Petrarca, Francesco. Francesco Petrarca Canzoniere. (Oscar Classici), Marco Santagata, Mondadori, 2023.
7. Petrarca, Francesco. Francesco Petrarca Canzoniere. (Universale Economica), Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi, Ugo Dotti. Milano: Feltrinelli. 2023.
8. Petrarca, Francesco. Francesco Petrarca Canzoniere. Sabina Stroppa, Paolo Cherchi, Torino: Giulio Einaudi, 2016.
9. Ruth C. Lakeway, Robert C. White, Jr. Italian Art Song. New York Indiana University Press, 1989.
10. Vinay, Gianfranco. Storia della musica Il Novecento 2. Torino: E.D.T., 1986.
11. フランチェスコ・ペトラルカ著『ペトラルカルネサンス書簡集』, 近藤恒一編訳, 岩波文庫, 1989年.
12. フランチェスコ・ペトラルカ著『ペトラルカカンツォニエーレ』, 池田廉訳, 名古屋大学出版会, 1992年.

#### 【楽譜】

1. Pizzetti, Ildebrando. *La vita fugge e non s'arresta un'ora* (dai "3 Sonetti del Petrarca"), Milano Ricordi, 1923, pp. 1-4.
2. Pizzetti, Ildebrando. *Quel rosignuol che si soave piagne...* (dai "3 Sonetti del Petrarca"), Milano Ricordi, 1951, pp. 1-6.
3. Pizzetti, Ildebrando, *Levommi il mio pensier in parte ov'era...* (dai "3 Sonetti del Petrarca"), Milano Ricordi, 1933, pp. 1-5.

# 附録：【歌詞対訳】

## Dai “3 Sonetti del Petrarca”

### 1. La vita fugge e non s'arresta un'ora

La vita fugge e non s'arresta un'ora  
e la morte vien dietro a gran giornate,  
e le cose presenti, e le passate  
mi danno Guerra, e le future ancora;

e'l rimenbrar e l'aspettar m'accora  
or quince or quindi, si che'n veritate,  
se non ch'i'ho di me stesso pietate,  
i'sarei gia di questi pensier fòra.

Tornami avanti s'alcun dolce mai  
ebbe'l cor tristo;  
e poi dall'altra parte  
veggio al mio navigar turbati i venti;

veggio fortuna in porto, e stanco omai  
il mio nocchier, e rotte arbore e sarte,  
e i lumi bei, che mirar soglio, spenti.

Francesco Petrarca

### 2. Quel rosignuol che si soave piagne,

Quel rosignuol che si soave piagne,  
forse suoi figli, o sua cara consorte,  
di dolcezza empie il cielo e le campagne  
con tante note si pietose e scorte;

e tutta notte par che m'accompagne  
e mi rammente la mia dura sorte;  
ch'altri che me non ho di cui mi lagne:  
che'n Dee non credev'io regnasse Morte.

O che lieve è ingannar chi s'asscura!  
Que'duo bei lumi,  
assai più che'l Sol chiari  
chi pensò mai veder far terra oscura?

Or conosch'io che mia fera ventura  
vuol che vivendo e lagrimando impari  
come nulla quaggiù diletta, e dura.

Francesco Petrarca

対訳：橋本 エリ子

## 「ペトラルカの3つのソネット」

### 1. 命は去り、片時も留まることなく

命は去り、片時も留まることがない。  
死は後ろから急速に迫ってくる。  
現在のこと、過去のこと  
私を苦しめ、未来のことも私を攻め立てる

過去の思い出も、未来への期待も  
両側で私を悲しませるので、本当のところ  
自分が哀れでなければ（命を絶って）  
こんな思いからは、逃れ去っていることだろう。

脳裏にかすむのは、悲しい心が、かつて幸福だった  
ことがあろうかという思い。  
未来をのぞめば、  
わが航海に、吹き荒れる嵐が見える。

私には、港に嵐が立っているのが見える。  
船頭は疲れ果て、綱は切れ、帆柱も折れ、  
私がいままで見ていた美しい瞳の光が消えてしまった。  
フランチェスコ・ペトラルカ

### 2. やさしく嘆く あのナイチンゲールが

おそらくは息子のこと、あるいは愛しい妻のことを  
やさしく嘆いている、あのナイチンゲールが  
優しい音色で、空を満たし、哀れな澄んだ調べで  
野を満たしている。

ナイチンゲールは、夜通し私に付き添って  
つらい運命を思い起こさせる。  
責められるべきは、他ならぬ私なのだ。  
女神に死が訪れようとは予想だにしていなかった。

疑念を抱かない者を欺くことは何と容易いことだ！  
太陽よりも明るいあの二つの美しい瞳が、  
大地を暗くすることがあろうと  
誰が考えただろう？

私には今よくわかった。わが過酷な運命とは、  
生き長らえて泣きながら、いかなる地上のものも  
喜びをもたらさず永続もしないことを学ぶことだと。  
フランチェスコ・ペトラルカ



### 3. Levommi il mio pensier

Levommi il mio pensier in parte ov'era  
quella ch'io cerco, e non ritrovo in terra:

ivi, fra lor che'l terzo cerchio serra,  
la rividi più bella, e meno altera.

Per man mi prese e disse: …In quest aspera  
sarai ancor meco, se'l desir non erra;

I'son colei che ti die'tanta guerra.  
e compie'mia giornata innanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto umano:  
te solo aspetto, e quell che tanto amasti  
e laggiuso è rimasto, il mio bel velo.

Deh, perchè tacque, ed allargò la mano?

ch'al suon di detti sì pietosi e casti  
poco mancò ch'io non rimasti in cielo.

Francesco Petrarca

### 3. わが思いは、私を導いた

わが思いは、私を導いた。  
探し求めても地上には見い出せないあの婦人が  
居る場所に。

第三の天に住む人たちの中に、  
より美しく、より優しくなったあの婦人を  
私は見つけた。

彼女は、私の手を取って、言った。  
「望みが叶うならば、私たちは、再び天で一緒に  
なるでしょう。

私は、あなたに多くの苦しみをもたらしたあの  
女です。日が暮れる前に命を終えました。

私の至福は、人智では理解できません。

私はただあなただけを待ちましょう。

あなたが愛した私の美しい肉体は  
地上に留まりました」

ああ、彼女はなぜ黙り、手を遠ざけたのか？

あのような哀れみ深い、清らかな言葉の響きに  
私はあやうく天に留まるどころだった。

フランチェスコ・ペトラルカ