

タッソの音楽的な詩をめぐって

La poesia ‘musicale’ del Tasso

水 野 留 規

MIZUNO Ruki

Le poesie d'amore del Tasso sono state spesso musicate, e sono già per sé musicali. In antica Grecia, dice il poeta a questo proposito, “furono i medesimi i musici e i poeti”, però “queste arti fur divise per l'umana imperfezione”. Il Tasso negli anni 1580, desideroso di essere “simile a Socrate che imparò musica ne la sua vecchiezza”, studia la teoria della musica e compone quei madrigali i quali, come afferma Giorgio Petrocchi, “hanno già in sé stessi una loro propria musica”. Ma, pochi di questi madrigali leggiadri sono compresi nelle due edizioni delle *Rime* curate dallo stesso poeta e pubblicate negli anni 1591 e 1592. Leggendo i commenti (o “l'esposizione”) che accompagnano le poesie dell'edizione del 1592 si nota tra i nomi solenni (Platone, Aristotele, Cicerone, Plutarco, S. Agostino, Petrarca, Dante ecc.) il gusto letterario e filosofico dell'ultimo Tasso.

キーワード：抒情詩集（Rime）、タッソ（Tasso）、マドリガーレ（Madrigale）

ペトラルカ（1304-1374）やタッソ（1544-1595）らが詠んだ短詩の一部は、16～17世紀頃にメロディーがつけられ、印刷本によってのみならず、演奏によっても人口に膾炙してきた。例えば、“Chiare, fresche e dolci acque” で始まるペトラルカの有名なカンツォーネは、17世紀のパレストリーナが作曲した四声マドリガーレの歌詞となっている。タッソの場合には、代表作の叙事詩『解放されたエルサレム』の主要な場面を構成する詩などに加えて、1,700篇あまりの短詩から成る抒情詩集『リーメ』の中の140篇余りが、（筆者の手元にある資料から推測すると）詩人が没する1595年までに延べ320回余り、歌詞として公表されている⁽¹⁾。

抒情詩は周知のように歌と踊りを母胎としており、古代ギリシャにおいては或る時期まで、「抒情詩人は作曲家を兼ねていた」（タッソ）⁽²⁾。文人として少年期より抒情詩の創作に取り組んできたタッソにとって、自作の詩が次々と作曲家の手で音楽化されていくという状況は、そうした本来の抒情詩

に関する認識を新たにするものであったにちがいない。歌や踊りは、タッソ曰く、「(創作にたずさわる) 人間の才能の欠如」⁽³⁾ によって詩から離れていったが、詩はことばの技巧によって音楽的な美しさを保たなければ詩ではない。それゆえにおそらく、タッソは青年期に二人の宮廷女性に捧げた詩文を、後年になってしばしば修正し、絶妙な音感の美を湛える「歌」にまで高めているのである。ことばというものを、哲人プラトンの教えに従うタッソは、文芸と、音楽に属するものと捉えていたはずである⁽⁴⁾。詩のことばもまた、それ自体が音楽的な響きを醸し出すべきものであり、かような詩的言語の範を14世紀に示したのが、恋人ラウラに寄せる詩片の集を編んだペトラルカであった。だが、タッソによる『リーメ』推敲の跡を追うと、音楽に自作の抒情詩を近づけようと詩人が自ら試みたのは中年期の一時期であったようにも思われ、以後、その作業はタッソの詩に強い関心を抱く作曲家たちによって行われていく。

本稿では、創作活動の中で音楽の価値を強く認識するにいたった中年タッソが、先行する時代に形成されていた抒情詩の言語に、独自の彫琢を加えていった過程を明らかにしたい。検討の主たる対象となるのは『リーメ』(全3部)の第一部を構成する恋愛詩であり、それらの多くは1580年代には広く知られていたが、全499篇のうちの180篇が1591年に、初めてタッソ自身の監修のもとで刊行されている。その1591年版の増補版が翌1592年に出ているが、そこにおいて注目されるのは、各々の短詩に添えられた *Espositioni*、すなわち著者タッソによる「注解」である。自作の抒情詩への「注解」は、タッソの初期の短詩42篇を含んだ1567年出版の詞華集 *Rime de gli Accademici Etere* や1583~84年頃のテキストの状態を証言する自筆稿 *Codice Chigiano L VIII 302* (ヴァチカン図書館蔵) とともに、『リーメ』推敲の過程を探るにあたって貴重な資料となるものである⁽⁵⁾。

第1章 詩風の変化

Rime de gli Accademici Etere (以下 *Etere* 版とする) の中に含まれたタッソの恋愛詩や頌詩(CXLIV~CLXXXV)の多くは、後のタッソ自身による再検討を経て、前述の自筆稿、さらには1591年版の中に組み込まれていくことになる。その中の一篇であり、今日の『リーメ』⁽⁶⁾ 78番の原型となった *Etere* 版のソネットを1591年版の同じソネットのテキストと並べて挙げて、初期タッソによる抒情詩の特徴を確認しておく。(1592年版で削除されている *Etere* 版の語彙には消し線を入れ、1592年版で新たに入れられた語彙や句点や訂正された語尾には波下線を引く。1591年版に関しては、同音および同字疊用がレトリックとして用いられていると思われる箇所を斜体で示す。脚韻、単語の移動についてはここで触れない。12行目以下は省略する。)

<i>Etere</i> 版 (CLXII)	1591年版	
Quando vedrò nel verno il crine sparso	Quando vedrò nel verno il crine sparso	1
aver di neve e di pruine algenti	haver di neve, e di pruina algente;	2
e 'l seren de' miei di lieti e ridenti	e 'l seren del mio giorno hor sì lucente	3
col fior de gli anni miei fuggito e sparso,	co 'l fior de gli anni miei fuggito, e sparso ;	4

non sarò <u>punto</u> al tuo bel nome scarso	Al tuo bel nome io non sarò <u>più</u> scarso	5
de le mie lodi e de <u>gli usati accenti</u> ,	de le mie lodi, o de <u>l'affetto ardente</u> ;	6
né dal gel <u>de l'età</u> fiano in me spenti	né <u>fian</u> dal gelo <u>intepidite</u> , o <u>spente</u>	7
quegli <u>incendi</u> amorosi ond' <u>or</u> son arso.	quelle <u>fiamme</u> amorose, ond' <u>io</u> son arso.	8
<u>Anz'io</u> , <u>ch'or sembro</u> augel palustre e roco,	<u>Ma se rassembro</u> augel palustre, e roco,	9
cigno parrò lungo il tuo nobil fiume	cigno parrò, lungo il tuo nobil fiume,	10
che <u>già</u> l'ore di morte abbia vicine. (...)	<u>c'habbia l'hore</u> di morte <u>homai</u> vicine. (...)	11

1591年版のテキストは、少年期の詩における意味内容をほぼ継承したものであるが、音読したときはるかに安定感があって、軽やかな印象を与える。このソネットの場合、とくに7行目と9行目でそれは顕著であり、単音節の語彙 (di, gel, in, me など) が大幅に減ったり、強勢を伴う音節の連続 (sarò punto) が回避されたりしたことが、滑らかさを生み出す大きな要因になっているように思われる。細かく検討する紙面の余裕はないが、このソネットに限らず、少年期のテキストは概して重々しく感じられ、不協和音や複数の歯音が含まれた詩句、発音しにくい母音連続、耳障りな音の連なり、などがそこでは比較的頻繁に現れる。いくつかの例を挙げよう。(とくに発音しづらく思われる箇所には点線下線を入れる)

“E se pur anco occultamente crebbe” (Eterei 版、CLXXXIV),

“e ‘l tuo nettar t’involi” (同、CLXXXIV),

“ch’io più non cheggio e non ho ché narrarle, / ché quanto unqua sofferarsi allora oblio.”

(同、CXLVIII),

“ad arder sono ed a parlar d’amore, / e tu Nettuno, e tu Anfitrite or sai” (同、CLIV)

複数行に跨った句 (アンジャンプマン) も Eterei 版には少なからず見られる。これは、タッソより少し前の時代にいるデッラ・カーサが度々用いた技法である。初期のタッソはこの詩人を高く評価し、抒情詩に「威厳」(manificenzia) や「重厚さ」(gravità) を与えるための一手法として、アンジャンプマンを自らも用いているのである。しかし、中期タッソによる抒情詩では、テキスト中のアンジャンプマンを取り除いていく傾向が認められる。一例として、『リーメ』52番中の二行連句を挙げよう。そこで歌われているのは恋人である女性の母親 (“nemica d'Amor”) である。

Eterei 版 (CLXXII)

lassa, ché non t'ascondi ed in romita
parte e selvaggia i giorni estremi spendi?

1591年版

che non t'ascondi homai sola, e romita,
e ‘n humil cameretta i giorni spendi?

Eterei 版では “in romita / parte e selvaggia” が一続きであり、「ああ、もはや立ち去って、最後の

日々を寂しく鄙びた場所で過ごし給え」といった訳になろう。1591年版では「もはや一人で、寂しく立ち去って、簡素な小部屋で暮らし給え」となるが、“romita”の後で意味上の一段落があるので、詩行を跨いだ句のまとまりはない。つまり、以前の詩句の意味内容がさほど大きく変えられずに、一種の「渋さ」(asprezza)を生み出すとされたアンジャンプマンが取り除かれている。歌われている事柄の内容にもよるが、中期のタッソが自らの抒情詩に概して授けようとしたのは、例えば次の詩句にはっきりと感じられるような音楽性、滑らかさであったように思われる。

Non fonte o fiume *od aura* / *odo* in più *dolce* suon di quel di *Laura* ; /
 nè 'n *lauro* o 'n pino o 'n *mirto* / mormorar s'udí mai più *dolce spirto*. (…)
 (T. Tasso, *Rime*, 137)

第2章 描く詩人、歌う詩人を目指して

<i>Qual</i> rugiada o <i>qual</i> pianto	あれは如何なる露、如何なる嘆き、	1
<i>quai</i> lagrime eran <i>quelle</i>	如何なる涙だったのか、	2
che sparger vidi dal notturno <i>manto</i>	夜の帳から、星々の白んだ表面から	3
e dal candido volto de le <i>stelle</i> ?	放たれるのを、私が認めたのは？	4
<i>E perchè</i> seminò la bianca <i>luna</i>	なぜ蒼白の月は降り注がせたのか、	5
di cristalline <i>stelle</i> un puro <i>nembo</i>	水晶のような星を含んだ粹なる雨を	6
a l'erba fresca in <i>grengo</i> ?	ひっそりとした奥地の若草の間に？	7
<i>Perchè</i> ne l'aria <i>bruna</i>	なぜ暗褐色の大気のなかで	8
s'udian, quasi dolendo, <i>intorno intorno</i>	悲しみを周囲に示すかのように聞こえたのか、	9
gir l'aure insino al <i>giorno</i> ?	夜明けまで音を立てていた微風が？	10
Fur segni forse de la tua <i>partita</i> ,	それはあなたが去ったことの印だったのか？	11
<i>vita</i> de la mia <i>vita</i> ?	わが命である命ある方よ。	12

(T. Tasso, *Rime*, 324)

タッソの短詩はしばしば視覚的なイメージをも喚起する。現代の批評家たちはそうした絵画詩を評して、*indefinita*、*sfumata* などといった形容詞をしばしば用いて、そこで描かれた万物の輪郭がぼやけて見えることを指摘してきた。タッソ自身も自らを「語る画家」と称して、外形の美 (*forma*) を画家の技法で捉え、描写する画家的詩人であることを自負している。しかし、タッソによることばの「絵」は、モミリアーノが述べているように⁽⁷⁾、概してバロック絵画的であり、「はっきりと規定される情景よりもその情景に漂う気配を、人物の特徴よりもその人物の心の状態を描いている」。

中期タッソによる324番の詩（上掲）を読んでみても、「月」や「草」などの特質や色彩は捉えうるが、描かれた場面の情景は確かに漠としている。だが、なにかしら不可思議で、メランコリックな世

界がそこにあるという以上の印象をこのマドリガーレに接する本稿の読者が受けないならば、それが願わくは、筆者による相当に直訳的な邦訳の拙さのゆえであることを。この詩はそういう視覚的な情景を鑑賞者の脳裏に現出させることを究極の目的とするものではなく、鑑賞者に聴覚をも駆使させ、その響きを聞くことを求める、そういう音楽をいわば指向する詩なのである。つまり、この詩文は音の効果にかかわる巧妙な技法によって、外形の美とともに、タッソが言うところの「優美さ」(grazioso または grazia) を読者に伝えようとする詩であると筆者には思われるのである。

いますこし、上の324番の詩の響きに関して、修辭法の面から検討を試みてみよう。

原文中に散見される同語反復（下線で示すqual-qual, perché-perché, stelle-stelle, intorno-intorno, vita-vita）は、タッソ自身が『英雄詩論』で明かしているように、文章に「優美さ」を与える重要な手法である。

“la ripetizione, o la replica che vogliam dirla ... usata per acquistar grazia” 「反復、つまり（語彙の）繰り返しは優美さを獲得するために用いられる。」（T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, 6）

反響効果のある連結韻（6～7行目 nembo-grembo、9～10行目 intorno-giorno、11～12行目 partita-vita）、1行目と2行目の頭韻（qual-quai）、4行目と5行目の頭語疊用（e-e）などは、この詩が音読されたときに、軽妙で洒落な趣を聞き手に感じさせようとする狙いから入れられたのであろう。こういう「ことば遊び」が抒情詩の価値を高めることを、タッソはペトラルカによる次の詩文を挙げて説いている。

“L'aura, che 'l verde lauro e l'aureo crine.”（Petrarca, *Rime*, CCXLVI, v.1）

また、11音節から成る5～6行目は、アンジャンプマンになっているにもかかわらず、流音“l”の連続で間延びした印象を与えていない。むしろ長い詩句の連なりをここに入れたことが、やはり流音（r）を含んだ7行目の7音節詞の軽やかなリズムを際立たせているようにも思われる。流音の中でもとくに“l”を多用することは、ウェルギリウスの詩文（“quaeque lacus late liquidos”, *Aen.* IV, v.526）を例にしてタッソ自らが示しているように、やはり「優美さ」の獲得につながるのである。

“... grandissima grazia e bellezza ancora suol nascere da quelle lettere che son dette liquide, e più che da l'altre, da l'...” 「流音と呼ばれる文字によっても絶大なる優美さが生み出される、それらの文字の中でもとくにlによって ...」（T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, 6）

この324番は『リーメ』第1部で展開される筋とは直接に関係しない所謂 Rime amorose estravaganti に分類されるものであるが、このように音調の面から十分に計算され、おそらく宮廷で吟唱されることを想定して作られたのではないかと思う。ルネサンスの詩人たちは一般に、詩文に合わせて曲をつくったりはしなかった、いな、曲をつける能力を持っていなかった。文学や哲学に関してはきわめて造詣が深かったタッソも音楽実技や理論に関する教育は受けていない。だが、その中期の散文著作には音楽に関する記述が散見され、*La Cavaletta overo de la poesia Toscana*（1587年公表）においては「晩年に音楽を学んだソクラテス」のごとき人物に自らがなりたいたいと述べている⁽⁸⁾。また、タッソ

が所持していた（偽）ブルタルコスの楽書 *De musica* 『音楽について』（ヴァチカン図書館蔵）にも、中年にさしかかった詩人の手による書き込みがぎっしりと入っており、精読の跡がはっきりと認められる⁽⁹⁾。

324番に話を戻すと、12行目の“vita della mia vita”は、248番の冒頭句にもなっている言い回しであるが、それは或る研究によれば16世紀末の歌謡における定型表現であった⁽¹⁰⁾。恋愛詩作成にあたって詩人が歌謡を意識していたことを推定させるものであろう。『リーメ』の第1部に含まれた短詩には、他にも“*Andatemi ben mio*”、“*Or ti lascio crudele*”、“*lunge de gli occhi vostri*”など、当時の歌のフレーズがしばしば含まれている。音楽は、カスティリオーネの『宮廷人』の記述などからも把握されるように⁽¹¹⁾、16世紀の宮廷人の嗜みであった。とくにタッソが滞在したフェッラーラやマントヴァの宮廷は、著名な作曲家や演奏家たちを保護していたことで知られている。そうした音楽家たちの存在をタッソが或る時から強く意識し、詩との関係において音楽に対する関心を高めていったことは疑いがないだろう。*La Cavaletta* の一節でタッソは、ストリッジオ（Alessandro Striggio）やルツァスキ（Luzzasco Luzzaschi）らによって、「柔弱で女性的な」要素を排除した、格調高い詩にふさわしい曲が書かれることを期待している。

「ストリッジオ、ジャッケス、ルツァスキらをはじめ、秀でた音楽の師匠たちに、かの荘重な調べを音楽に賦与するよう私は求めているのです。」⁽¹²⁾

しかし結果的にはタッソのほうが、作曲家の要求に応じた詩を書くことになる。たとえば著名なジェズアルド（Carlo Gesualdo）にタッソは46篇の短詩を1592年に送っているのであるが、こうした作曲家たちとの関係において注目されるのは、詩人としての地位をすでに確立していたタッソの腰の低さである。ヴェノーサの領主でもあったこの作曲家に対してタッソは、「新たな（音楽の）形式に合致するべく自らが変わる（*mi sforzerò di trasmutarmi in nuove forme*）」⁽¹³⁾ことを述べている。つまり、作曲家との連携を抜きにして詩と音楽の融合は困難であり、その実現のためには詩人である自らが作曲家の要求に応じる構えを、1592年のタッソは見せている。ところが、音楽との融合の程度によって詩の優劣が決まるのではないことも、この時点のタッソは主張していたのであり、その点については第5章で触れることにする。

第3章 詩の趣と響き

『リーメ』第1部における詩のことばと内容についての考察を続けよう。

中期タッソによる次の498番も、ことばが「詩の中ですでに音楽になっている」⁽¹⁴⁾と評されたマドリガーレ形式の「歌」である。ここでは、静粛の掟を遵守する夜の自然が、声を抑えて囁きあう恋人たち、そして恋人たちを支配する愛との対比のもとで歌われている。詩句に含まれる音に注意して、原文のほうを音読してみたい。

Tacciono i boschi e i fiumi

森や川は押し黙り

1

e 'l mar senza onde giace,

海は波立たず横たわり

2

ne le spelonche i venti han tregua e pace,	洞窟では風が風ぎ、静けさが広がる。	3
<u>e</u> ne la notte bruna	暗褐色の夜、	4
alto silenzio fa la bianca luna :	蒼白の月が深い静寂を周囲に投げかける。	5
<u>e</u> noi tegnamo ascose	私たちは隠そうではないか、	6
le dolcezze amorose :	私たちの甘い愛を。	7
Amor non parli o <i>spiri</i> :	愛よ、何も語らないでくれ、息づかいもしないでくれ、	8
sien <u>muti</u> i baci e <u>muti</u> i miei sospiri.	接吻が、嘆息が音を立てて響かぬように。	9

(T. Tasso, *Rime*, 498)

ことばが放つ響きは、言うまでもなく詩の生命であり、響きの種類によって詩の趣が変化する。とくに498番のごとく途中で趣に変化がある詩において、タッソがそれぞれの趣に適合したことばの選択に腐心しなかったはずはない。例えば7行目で *dolcezze* という単語が用いられているのは、単なる思いつきによるものではないだろう。この単語の響きは、「zの氣息は美」としたベンボ（イタリア語史に大きな影響を及ぼした『俗語についての散文』の著者）⁽¹³⁾ の洗礼を受けていたルネサンスの読書家たちには、甘美な音として捉えられていた。*dolcezze* を修飾する *amorose* も、母音を多く含んでいるがゆえに響きが甘美であり、甘美な愛に言及した6、7行目の文脈にふさわしい。

“le parole piene di vocali sono più dolci ...” 「母音を沢山含む単語は甘美である」(T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, 6)

冒頭から5行目までの前半部は、一転して厳粛で、神秘的な詩趣を伴った内容である。そこには *spelonche*, *tregua*, *giace* のような子音連続や二重母音を含んだ重々しい感のある語彙が配列されている。書き始めの *tacciono* および最終行の *sien* は、発言を制止して沈黙させるときに用いられる感嘆詞(“*zi*”)を連想させ、緊迫した雰囲気をもたらし、冒頭部と最後の二行節に与えている。無生物の森、川、海が押し黙ったり、横たわったりするというくだりでは、壮大さと結びつくと言われた隠喩の一種である活喩が用いられている。また、5行目で表現されている「月の静けさ」は古典の荘重詩からの借用(“*per amica silentia lunae*”)⁽¹⁶⁾ を推察させ、この詩の格調を高めている。前半部において、静寂というひとつの主題をめぐる長々と述べることも、重々しさを表現するのに有効な手段である。

“l fermarsi molto in una cosa ... giova molto a la gravità” 「ひとつの内容に長く止まることは重々しさの(獲得の)ために有益である。」(T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, 6)

きわめて簡単な考察ではあったが、このように中期のタッソは、それぞれの詩句に付与すべき趣を考慮に入れて、その趣にふさわしい音を備えた語彙を選び、音を効果的に響かせるべく技巧を凝らしている。

第4章 「歌」

この音感豊かな詩的言語こそが、中期タッソの抒情詩を、そして、抒情性が強く察知される叙事詩までを特徴づけていると言ってもよいだろう。それは自然界に存在する音、とくに歌のように聞こえる甘美な音、あるいは（先の324番における微風のような）人が察知できないようなかすかな音などを表現した時、とりわけ見事にその「音色」を響かせたと筆者は思う。『解放されたエルサレム』の16歌で、タッソが鸚鵡の鳴き声を詩に再現している箇所を読んでみよう。鸚鵡がいるのは、アルミーダが、その恋の虜となったリナルドとともに過ごしている楽園のごとき島である。（同語反復を下線で、同音および同字畳用を斜体で示す、A, B, C ... は脚韻の型を示す）

— Deh, mira — egli cantò — spuntar la rosa	A
del verde suo modesta e verginella,	B
che <u>mezzo</u> aperta ancora e <u>mezzo</u> ascosa,	A
quanto si mostra <i>men</i> , tanto è piu bella.	B
<u>Ecco poi</u> nudo il sen già bandanzosa	A
dispiega ; <u>ecco poi</u> langue e <u>non par quella</u> ,	B
<u>quella non par</u> che desiata inanti	D
fu da <u>mille</u> donzelle e <u>mille</u> amanti.	D

Così <i>trapassa</i> al <i>trapassar</i> d'un giorno	C
de la vita mortale il fiore e 'l verde ;	E
<u>né</u> perchè faccia indietro april ritorno,	C
si rinfiora ella mai, <u>né</u> si rinverde.	E
<u>Cogliamo la rosa</u> in su 'l mattino adorno	C
di questo dì, che tosto il seren perde ;	E
<u>cogliamo</u> d'amor <u>la rosa</u> : amiamo or quando	F
esser si puote riamato amando —.	F

(T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, 16, 14-15)

鸚鵡が人の言葉を真似るかのように、この連続する二つの8行詩の中では、頭韻や脚韻をふんだん語同士、あるいは繰り返された単語同士が響きあうように工夫されている。内容的にもこの「歌」には起承転結があって、明日には老いが迫るのであるから、「いま愛し合おう」という結句の主張にいたる。古来の文学で用いられた「薔薇を摘もう」の比喻を含んだこの一節は、それ自体が音楽的な創作になっていると言っても過言ではない。

そして、これまで挙げた詩においてもそうであったように、ここでも自然界は、人間にメッセージや警告を送ったりする、人間とかかわりのある存在として描かれている。そのメッセージや警告は音

を介して伝えられるのであり、音を発する自然界は、いわば楽器であり、また音源である。周知のように中世末のダンテは、自然界がある地上ではなく、天上界の音楽的な調べを詩に取り込んだ。それは中世後半までの西欧が、不気味な原生林の森に覆われていたという現実と無縁ではないだろう。しかし、「ルネサンスの父」とも呼ばれるペトラルカ以降、人間社会の周囲にある自然界はその荒々しい本性を失い、人間に優しく語りかけ、ときには人間にとって心地よい音を発するようになっていた。その心地よい音が多くの人々を魅了して、当時の抒情詩人達の眼をペトラルカの詩に向けさせたのであったが、タッソにいたって、自然界の音はより完全な音楽性を得るにいたった、そのように捉えておきたい。ペトラルカが音楽のリズムを詩に与えたのに対し、タッソは音韻面から詩を音楽に近づけようとした、と述べる研究者もいる⁽¹⁷⁾。ともあれ、清流の流れや木々、朝の微風などが発する心地よい音は、タッソの次のような短詩の中で自然賛美の「歌」となったのであり、その「歌」は——17世紀前半のモンテヴェルディによって曲が付けられる前にすでに——愛しきラウラの名をうちに含んだ愛の「歌」にもなっていたのである。

***Ecco** mormorar l'onde*

e tremorar le fronde

a l'aura mattutina e gli arboscelli,

e sovra i verdi rami i vaghi augelli

cantar soavemente

e rider l'oriente ;

***ecco** già l'alba appare*

e si specchia nel mare,

e rasserena il cielo

e le campagne imperla il dolce gelo,

e gli alti monti indora.

O bella e vaga Aurora,

l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura

ch'ogni arso cor ristaura.

(T. Tasso, *Rime*, 143)

第5章 1591年版（および1592年版）

しかし、「歌」としての資質を十分に備えた詩人タッソの恋愛詩が、タッソ自らによって編まれた1591年版『リーメ』に含まれているとは限らないのである。本稿で挙げた324番や498番の短詩はそこには掲載されておらず、1580年代にしばしば曲がつけられた47番（“Non è questa la mano”）、196番（“Felice primavera”）、611番（“La bella pargoletta”）なども、撰者タッソが抒情詩としての高い価値を最終的に認めるものではなかった。多年にわたる抒情詩人としての活動の集大成である1591年版に

収められた恋愛詩は、必ずしも滑らかなことばが連なった「歌」（その多くは中期のタッソによって作られた）ではなかったものであり、むしろ文学的・哲学的な含みを備えていることが、選出に際しての決め手になっていたように思われる。

さて、1591年版に掲載された数少ない「歌」のひとつに、前掲の143番（“Ecco mormorar l'onde”）がある。このマドリガーレは、他の多くの音楽的な詩が不採用となる中で、なぜ採用されたのだろうか。1592年版の注解者タッソは、「麗しき曙よ、微風は汝の使者、汝はわが女性ラウラの使者」と歌うその最後の箇所に関して、やはり微風を曙の使者と位置づけたダンテに言及しつつ、次のように述べる。

《この詩句は「曙を告げる微風が（云々）」と歌ったダンテに倣っているが、詩人（タッソ）が曙を自らの女性の使者と呼んだのは、曙が単なる日の出の時ではなく、自らの女性の美を象徴するものであると考えるからである。そして、デーメトリオ・ファレレーオがサッポーの詩に関して述べたことを（タッソ自身が）忠実に守ったことを、この詩句に接する読者に示そうとしている。サッポーは自らの詩を園、ニンフ、愛、祝婚歌、花など極めて美なるもので満たしたのであり (...) ⁽¹⁸⁾。》

タッソが自画自賛するのは、曙をラウラ（タッソの恋人ラウラ・ペペラーラ）の美に結びつけた発想の適切さであり、その発想が、タッソ曰く、「美なるもの」を称えたギリシャの女流抒情詩人サッポーに通じている。ダンテは曙を自然現象の次元で捉えて歌ったが、自らは曙を「美」と重ね合わせることで崇高化し、それによって古代の修辞学者デーメトリオが「神のごとき」と表現した ⁽¹⁹⁾ サッポーに近づくことができた。つまり曙を「美」へと昇華させたがゆえに、143番は秀抜な詩としての評価を得たと考えられるのであるが、「注解」における詩の優劣に関する判断基準は、こうした例からも察知されるように、詩のことばの音楽性ではなく、詩の内容の崇高さである。崇高な内容を備えていたり、古今の詩聖に範を得ていたりする自作の恋愛詩180篇が1591年の版に集められ、1592年版でそれらの短詩に関する「注解」が付けられ、そのいずれの作業も、1592年版のタッソによるヴィンツェンツォ・ゴンザーガへの献辞によると、タッソ自身によってなされた。

そして詩の内容の崇高さ、もしくは卓越性において、晩年のタッソは先行する時代の詩人達と競い合い、時にはかれらを大胆にも凌ごうとしていく。とくにペトラルカの詩のくだりは「注解」においてしばしば引用されるとともに、比較され、ときには内容の豊かさや文学性において、自作がそれらに勝っていることが主張される。そうした例のいくつかに関して、タッソの詩のくだりとそれを解説した「注解」の訳を《 》囲み、斜体太字で挙げ、なぜタッソが自作を高く評価するのかを確かめておきたい。

・文体の力と愛の力が詩作の「犁」となった （Rime 136, vv. 1-2）

Sian vomeri il mio stile, e l'aureo strale,	愛よ、新たな月桂樹を育てる美しき大地において、
Amor, al bel terren del novo alloro ;	わが文体と（汝が持つ）黄金の矢を犁とし給え

《ペトラルカは1本の犁を耕作の道具として、すなわち1本の筆を詩作の道具として用いた。し

かし、作者（タッソ）は文体でもって、矢でもって、つまり詩と愛でもって大地を耕す（詩作を試みる）⁽²⁰⁾。》

・寓意が優れている（*Rime* 1245, vv. 1-4）

Passa la nave mia, che porta il core	わが帆船は心臓を積み通りゆく
sotto un sereno ciel di stelle adorno,	晴れ渡った天を飾る星々の下で
per queto mare, e sta la notte, e 'l giorno,	広がる静かな海のなか 昼も夜も
spiando i venti al suo governo Amore,	風をうかがいつつ 舵取るのは愛神。

《(...) 自らの愛に関する雅な寓意であり、(作者は) 次のペトルルカによる寓意と競う。

「わが帆船は 忘却を積み通りゆく 荒れる波のなか 冬の夜更けの シッラとカリブディのあたり、舵取る 船頭はわが主 いなわが宿敵にして。」⁽²¹⁾》（「」部分は池田廉訳）⁽²²⁾

・読者を驚かせる要素を含んでいる（*Rime* 7, vv. 9-11）

Però tesi tra fior d'herba novella	されば草原の花々の中に我
vaghe reti, sfogando i tristi lai, (...)	妖しい網を仕掛けて恋歌を歌えば (...)
e 'n gentil laccio i' sol preso restai, (...)	罠に我一人がかかって囚われて (...)

《「妖しい網」はペトルルカを模倣したものであるが、その網を仕掛けた男までを虜にする網なので、(ペトルルカの網よりも作者の網は) 大きな驚きを与える⁽²³⁾。》

（「網」については *Rime* 146の v. 8 に関する注解でも説明が加えられ、それがペトルルカの239番に見られるような実体を伴う「網」ではなく、霊的な「網」であることが述べられている。）

・絶大な美と高い精神性に支えられた愛を表現している（*Rime* 4, vv. 1-2, vv. 9-11）

Havean gli atti soavi, e 'l vago aspetto,	軽やかな動きと美しき顔は
già rotto il gielo, ond'armò sdegno il core,	わが心を硬くしていた氷の想念も溶け (...)

《作者はおのれの恋人である女性がペトルルカにおけるラウラよりずっと美しいことを示している。ラウラに恋したペトルルカは (...) 武装していなかったのであるが、作者は武装していたにもかかわらず（愛に）打ち負かされた⁽²⁴⁾。》

（ここでペトルルカが武装していなかったことを証拠づける詩のくだりと、ベンボによる次の詩が提示される：「我、一人して進めば、天より女人が傍らに降り給うのを見る。その姿を見つめれば、武具は我の手より離れて足元に落ち、...」。このベンボの詩のくだり⁽²⁵⁾と、自らによる *Rime* 4, vv. 9-11とを比較して、タッソはさらに述べる。）

Quando ecco un novo canto il cor percosse,	妙なる調べがわが心に届き
e spirò nel suo foco, è più cocenti	その熱い部分に浸透したとき、
fece le fiamme placide, e tranquille.	穏やかで静かなりし炎が勢いづき (...)

《ベンボも武器を身に付けていたのであるが (...), かれはその武器を地面に置いたがために愛

に敗れ、作者は武器を手にしていながら敗れた。ベンボは女性の手によって、作者は（女性が歌う）甘美な歌によっておのれの心を奪われたのである。聴覚は触覚よりも深く精神とかかわっているのであるから、ベンボの愛が物質的な愛であるのに対して、作者の愛は崇高な愛であったと言える⁽²⁶⁾。》

このように自作がさまざまな点で優れていることをタッソは示そうとするが、先行する時代の抒情詩人たちの表現や詩想が自作の基礎となっていることも、「注解」においては包み隠すことなく明かされている。例えば gola という単語を避けて “tra ‘bianco viso e ‘l casto petto” と詠んだのは《ペトラルカや他の優れた詩人たちが嫌った語彙》を避けたからであり、fea を facea の意味で、あるいは perché を benché の意味でそれぞれ用いるといった語法も《ペトラルカによって採用された》という理由で多用した⁽²⁷⁾と述べている。したがって、抒情詩の詩聖ペトラルカやその追従者であるベンボらをタッソは一方でモデルとして仰ぎつつ、他方において、こうした前時代の詩人たちの創作には希薄な、崇高で、驚異的な要素を自作に加えようとしていたということができよう。

16世紀後半の抒情詩を取り巻く環境は、ペトラルカの時代から大きく変化していた。抒情詩、とくに恋愛詩は、本稿の冒頭で述べたように音楽演奏との結びつきを深めていたのであり、両者の間には専門職としての作曲家がいた。詩人に音楽愛好者が求めていたのは曲の素材となる抒情詩を詠むことであり、タッソはそうした宮廷社会の期待にある程度まで応えようとしていた。しかし、晩年にいたってタッソは自ら率先して世俗的な音楽文化にかかわろうとする態度を改め、作曲家との連携という条件付の場合に限って新たな恋愛詩を詠んだ。ことばの調べにのみ美を追求した恋愛詩は、老いたタッソには、文人としての名声をもたらす手段になるとは思われなかった。ゆえに撰者タッソは、そういう単なる「歌」を自選歌集である1591年版（および1592年版）から締め出すのである。だが、作者によって削除された「歌」は後の時代に再び脚光を浴びて、それらの「歌」を含んでいるからこそ、タッソの『リメ』は皮肉にも今日まで輝きを保っている。

註

- (1) A. Vassalli の論文 *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi : alcuni esempi* (in *Tasso la musica, i musicisti*, 1988, Firenze) に付けられた Appendice などの資料から推定した公表回数。
- (2) T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, 6, p.375, in *Scritti sull'arte poetica*, 1977, Torino
- (3) ibid.
- (4) 『国家』第2巻、17参照（『プラトン全集』11、岩波書店）
- (5) 1592年版の表題：DELLE RIME DEL SIG. TORQUATO TASSO, PARTE PRIMA. DI NOVO DAL MEDESIMO in questa nuova impressione ordinate, corrette, accresciute, & date in luce. Con l'espositione dello stesso Autore (...) IN BRESCIA, Apresso Pietro Maria Marchetti. MDXCII
- (6) 本稿では今日の版として B. Basile による校訂本 Torquato Tasso, *Le Rime*, 1994, Roma を参照した。
- (7) cf. A. Momigliano, *I motivi del poema del Tasso*, in *Introduzione ai poeti*, 1964, Firenze, p.113
- (8) T. Tasso, *La cavaletta over de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, 1991, Milano, p.225

- (9) cf. L. Chines, *I veli del poeta, un percorso tra Petrarca e Tasso*, pp.49-95, 2000, Roma
- (10) cf. C. Calcaterra, *Le meliche di Torquato Tasso*, in 《Archivum Romanicum》, XIII (1929), pp.310-332
- (11) 『カステリオーネ宮廷人』、1987、東京、p.159 以下参照
- (12) T. Tasso, *La cavaletta* cit., p.243
- (13) cf. T. Tasso, *Lettere* 1423 in *Lettere di Torquato Tasso*, 1857, Napoli
- (14) cf. M. Fubini, *Studi sulla letteratura del rinascimento*, 出版年不明, Firenze, p.292
- (15) cf. P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, 2, 10
- (16) cf. Virgilio, *Aen.*, II, 255
- (17) cf. G. Getto, *Esperienze liriche*, in *Interpretazione del Tasso*, 1966, Napoli, p.229
- (18) *Delle rime del sig. Torquato Tasso* cit., p.251
- (19) ディオニシオス／デメトリオス 『修辞学論集』、2004、京都、p.452（上の(18)に関連してp.464も参照）
- (20) *Delle rime del sig. Torquato Tasso* cit., p.238
- (21) *Delle rime del sig. Torquato Tasso* cit., p.148
- (22) ペトラルカ 『カンツォニエーレ』（池田廉訳）、1992、名古屋、p.304
- (23) *Delle rime del sig. Torquato Tasso* cit., p.11
- (24) *Delle rime del sig. Torquato Tasso* cit., p.3
- (25) P. Bembo, *Rime*, 2, vv. 5 - 7 (a cura di C. Dionisotti)
- (26) *Delle rime del sig. Torquato Tasso* cit. p.30
- (27) *Delle rime del sig. Torquato Tasso* cit., p.68, p.76