

エズラ・パウンドとアーノルド・ドルメツチ

——詩と音楽に関する一例——

三宅昭良

1. パウンドの音楽

アーノルド・ドルメツチを知っているだろうか。戦後の欧米における古楽ブームがずいぶん前に日本にもとどき、最近では、たとえば寺西肇の『古楽再入門』にも簡単な紹介があるので、いくぶん知られた存在だろうと推測する。筆者は、エズラ・パウンドがロンドン時代に親しく交流したということで、この名前に接していた。だが詳しいことは最近まで知らなかった。パウンド研究において音楽は比較的マイナーな分野であり、あまり関心をもたなかったからである。しかし今年に入って、この方面に手を伸ばしてみると、時間をかけて取り組むに値するテーマであることが分かった。以下の小文はその手始めとして、パウンドがドルメツチから得た果実に関して論ずる試みである。

はじめに、パウンドと音楽について大まかなチャートを示しておこう。未
来の詩人は一九〇八年にアメリカからヴェニスを経由してロンドンに渡る
が⁽¹⁾、すでにアメリカ時代に彼はピアニストのキャサリン・ラス・ヘイマン
と恋に落ちていた。出会ったのは一九〇四年ごろとされるから、詩人は一九
歳、彼女は二七歳であった。未成年のパウンドは八歳年長の彼女から圧倒的
な影響を受け、スウェデンボリなどオカルト関係の書物を大いに読まされ
た。と同時に、彼はスクリヤーピンを得意とする彼女から音楽に関して幾多
の啓発を受けたと想像される。また、彼女の著作『超現代音楽と古代音楽の

関係』(一九二二)には、後年の詩人の音楽に関する発言とシンクロする記述
があちこちに見られる⁽²⁾。シェーファーはパウンドの影響だという(EPERMAN
195)。

パウンドと交流のあつた重要な他の音楽家をあげておくと、ヴァルター・
モーセ・ルンメル、ジョージ・アンタイル、オルガ・ラッジ、ゲアハルト・
ミュンヒがいる。ルンメルはドビュッシーと親しいドイツのピアニストで
作曲家である。詩人は一九〇八年ごろにヘイマンを介して知り合うと意気
投合し親しく交わり、一九一二年には共同してトゥルバドル詩に英語の
翻訳と原曲を付した『昨日の薔薇』を出版している。

アンタイルは大変前衛的な《バレエ・メカニック》の作曲で知られるアメ
リカ出身の作曲家である。パウンドは一九二三年にパリで知り合うと、彼に
関する論文をいくつか発表し、二四年には『アンタイルとハーモニー論』を
発表する。詩人はスラヴィンスキーにまさる作曲家だと激賞するが、彼の尖
った部分が磨滅するにつれて疎遠になる。

オルガ・ラッジは当時新進気鋭のヴァイオリニストで、二四年に知り合う
と詩人と彼女は熱烈な恋に落ち、子供をもうけ、幾多の波乱はあるものの生
涯の恋人でありつづける。オルガとの関係について書くことはパウンドの
伝記の四分の一くらいを書くことになりかねないので割愛し、ここでは一
九三六年くらいから二人はヴィヴァルディの復活に傾注しはじめ、トリノ
の国立図書館に保管される手稿を調査し、シエナのヴィヴァルディ研究所
設立に尽力したことを指摘するにとどめよう⁽³⁾。

ゲアハルト・ミュンヒはドレスデン出身のピアニストで編曲・作曲家であ
る。彼は一九三〇年代の多くをパウンドの住むラッポで過ごし、オルガと
ともにパウンド主催の「音楽の夕べ」で演奏した。ヴィヴァルディの手稿は
ドレスデンの図書館にも保管されていたのだが、ミュンヒはその一部を写
真コピーでパウンドに送って調査に協力した。また、「詩篇七五」のほとん

どは彼の書いた楽譜の引用である。一六世紀のフランスの作曲家クレマン・ジャヌカンの合唱曲「鳥の歌」を一六世紀イタリアの作曲家フランチェスコ・ダ・ミラーノがリュート用に編曲した楽譜にもとづき、ミュンヒがオルガのヴァイオリン演奏のためにアレンジしたものである。

音楽家との交流はこれくらいにして、今度はバウンドの音楽に関する著述について簡単に見ておこう。一九一〇年、彼は中世イタリア詩人カヴァールカントイの翻訳を完成させ、その序文において「絶対リズム」なる考えを披露している。難解なこの概念を少しだけ紹介すると、知性の知覚は単語に、情緒のヴィジョンはリズムに乗り、二重のヴィジョンが刻まれるのは完璧なリズムと完璧な単語が結びついたときのみである、とバウンドは述べる。彼によれば、音高も和声もリズムにはかならず、あらゆる傑作のテンポは絶対なのである⁽⁴⁾。

次に注目すべきは一九一一年二月から翌年二月にかけて『新時代』に連載した「私はオシリスの四肢を集める」である。学問の方法論から説き起したこのエッセイは、後半において吟遊詩人アルナウト・ダニエルの詩と音楽の関係(Motz el son)を詳述し、これを絶賛する。そして上述の「絶対リズム」が「内的形式」と表現をかえて語られている。

一九一三年には「イマジズムに関する三原則」が発表される⁽⁵⁾。その三原則は「リズムについて」と題されて、「メトロノームの進行ではなく、音楽的楽句で創作すること」と述べている。ここにも「絶対リズム」の追求がひそむものと思われる。

注目されることは少ないが、一九一七年から二一年にかけてバウンドはウィリアム・アンセリングのペンネームで約六〇本の音楽時評を書いている。ドビュッシーに対する好悪半ばする評価とピアノに対する反感、高く評価する歌手に対する厳しい評言が特徴である。

パリに移ってアンタイルと知り合うと、「アンタイル論」を発表し、一九

二四年、「ハーモニー論」といっしょに本として出版する。前者はアンタイルを渦巻き派の音楽家だと認定し、印象派のドビュッシーと対比して前者を激賞する論である。後者は音高も和声も畢竟リズムであるとすると上述の考えを、これらの要素を周波数の問題、すなわち打拍と間隔の問題に還元して論じ、音楽におけるリズムの基底性を主張した論文である。

一九二九年には詩の三要素を示して有名な「いかに読むか」を発表する。三要素とは「フアノポエイア」「メロポエイア」「ロゴポエイア」の三つである。このうち、「メロポエイア」とは言葉の連なりゆえに充電される音楽性のことであり、バウンドはこれが「意味の方向ないし動向をきめる」と喝破する。以後、この三要素は「いかに書くか」、「読書のABC」などさまざまにエッセイに反復される⁽⁶⁾。

「機械芸術」もまた重要な論文である。アンタイルの音楽を念頭において表現が頻出するが、それとともに「グレート・ベース」なる考えを初めて公表した論文であるからだ。それは『文化案内』で二度、取りあげられる⁽⁷⁾。

『文化案内』は散文で書かれた『詩篇』ともいうべき書物であり、「詩篇」ばりの圧縮言語で書かれ、『詩篇』同様に百科全書的な知識と歴史と哲学を觀念図法的に開陳した奇怪な本なので、一部分だけを取り出すのは誤読と誤解の危険をおかすことになるのだが、それをあえて行えば、この本でバウンドは「グレート・ベース」について、「耳によって合成されて『聞こえる』もつとも低い音の下にさらに遅い振動があり」、「あらゆる音楽的構築物におけるテンポと主要低音部の全問題はこの周波数帯をいかに使うかにかかっている」と宣言し、「偉大な作曲家がこの基底を無視するなど、ありそうもないことだ」と断言するのである⁽⁸⁾。そして夭逝の天才彫刻家ゴッディエール・ゼスカ、グレート・ベース、ライブニッツ、中世神学者スコトス・エリウグナに関する断片的記述が觀念図法を形成しているというのである⁽⁹⁾。

以上、特に重要なエッセイに絞って整理した。パウンドはこのほかにもイタリアの港町、ラバッコにおいておびただしい音楽時評を書いているが、煩雑になるのでとりあげないでおく。最後に詩人の音楽活動について触れることにする。彼は作曲をしているのだ⁸⁾。

パウンドはフランソワ・ヴィヨンの『大遺言詩集』をもとに一幕二場のオペラ《遺言》を作曲している。当初はある女性音楽家の助力を得ておこなうのだが(二〇—二二年)、アンタイルの全面協力で新ヴァージョンを書き上げる(二三年)。このとき詩人はヴィヨンのあらゆる音節の長さを正確に音符化するべく、作曲家に再計算を依頼したのだ。結果、拍子記号は1/8から25/32におよび、それらが頻繁に交代するので、ストラヴィンスキーの《春の祭典》を凌ぐ複雑なリズムの代物となった(Moody II, 19)。予測不能のリズムとメロディの変化は歌手に多大の負担をかけ、一時は舞台上演不可能とまで言われ、完全版の初演はようやく一九七一年のことであった。舞台指定は歌手に動かないことを要請し、能舞台を思わせる⁹⁾。

パウンドは《遺言》を一九三一年にBBCラジオ放送の求めに応じて改変している。同じディレクターの要請で、詩人は三三年にかけて三幕校構成のオペラ《カヴァルカンティ》を作曲している。詞の大部分はカヴァルカンティの詩から取られ、トゥルバドール詩人のひとりソルデロの恋愛詩二編とパウンドによる対話部分からなる。

前作でかなりの自信を得たのだろう、パウンドは今度は独力で作曲した。ただし、当時のラジオ放送機器と一般家庭の受信機の計能を考慮して、楽器編成は小さめであり、音域も狭い範囲に抑え込まれている。メロディもリズムも前作の前衛性に比較するとずいぶん穏やかなものに後退している(EPSS)。

パウンドにはもうひとつ、未完成のオペラ《あゝ、ヘリコン山に》がある。これはカトゥルスのカルミナ六一番とサッポーのアフロディーテー召喚

の詩文から成るもので、あるパウンド研究家が復元しているが、筆者は未見・未聴なので割愛する。

加えて、オルガ・ラッジの協力を得て、三三年からラバッコではじめて室内楽の定期コンサートにも触れておこう。パウンドが二四年にラバッコに居を定めた理由は、ひとつには『詩篇』の創作に集中するため都会の喧騒を離れたかったからだだが、もう一つの理由は、シェーファーによれば、小さなコミュニティでとりわけ音楽に関する種々の考えを實行してみたからでもあった(EPSS)。彼が開いた定期コンサートは慎ましかな規模でおこなわれ、商業主義とは無縁の、正確な音楽理解のプログラムが用意された。たとえばモーツアルトのピアノ・ソナタを正確に理解するためには「同一の演奏家による」多くのモーツアルト作曲のピアノ・ソナタを連続して聴く必要があるとパウンドは考えるのである(32)。それは楽曲による観念図法であり、コンサートはパウンドによる客観的な音楽実験室なのであった。彼はこのようなコンサートを第二次大戦がはじまるまでつづけた。

以上、パウンドの音楽に関係した交友、著述、作曲活動について駆け足で見えてきたが、アーノルド・ドルメツチとの交流はこのような文脈のなかにあるのである。音楽家が詩人に与えた影響について見る前に、ドルメツチとはどのような人物か素描することにする。

2. ドルメツチと彼の古楽復興

アーノルド・ドルメツチは一八五八年、フランス西部のある街にオルガン、ピアノなどの製造・販売店の長男として生まれた¹⁰⁾。父も母も多くの親戚も楽器を愛し良く弾き、彼の周りにはいつも音楽があったそうである。自身も四歳でピアノとヴァイオリンを教わり、ブリュッセルの音楽学院でヴァイオリンを学ぶ。伝記によれば、彼が最初に古楽に惹かれたのは一八七九年二月の「歴史コンサート」であった。しかし何かが違っていると彼は感じた

という(Campbell 9)。イギリスの王立音楽大学でヴァイオリン、和声学、対位法、作曲などを学び、通称「ダリッジ・カレッジ」でヴァイオリンの非常勤職をえる。教師として彼は大変有能で、多くの初級者からつまづきを取り除き、学園の「黒い羊」から一流の演奏者の才能を引き出した。

偶然、競売でヴィオラ・ダモーレを手に入れると、周辺にその技術をもった職人がいなかったため、これを苦労して自力で演奏可能な状態へと復元した。ところが演奏のための音楽を見つけてのはもつと難航した。大英博物館に多くの楽曲が手つかずのまま眠っていることを発見すると、ヴィオール、リュートなどの古楽器の収集、修理、復元にのめりこむ一方で、古楽の楽譜手稿、初版譜、音楽理論書、教則本を買い集めた。これらの研究を通じて彼は古楽を当時の楽器を使って当時の演奏法で演奏を行うことに傾注したのだった。一般的な音楽愛好者のあいだでは、音楽はバッハからはじまると考えられていた時代である。

同じころ、王立音楽大学時代の恩師からグレシャム大での講義で古楽の実演を依頼された。やがてそれは自身の実演講義へと発展した。小さなスタジオを借りておこなわれた実演には、ロンドン中の進歩的文化人が集まった。ドルメッチもまた、「ヴェルヴェットのスーツ、レースのひだ飾り、靴には銀のバックル」といった服装で、「ラファエル前派よりもラファエル前派らしい」出で立ちで講義に臨んだという(Campbell 4)。会は大成功を博し、以後、ドルメッチは数々の講義、実演、小さな会場でのコンサートをおこなってゆく。また、小さなサロン・コンサートを自宅で開催し、多くの文化人たちから熱烈な賛辞をもらった。ヴァグナーに代表される大ホールでのオペラ・コンサートが一般化し、熱狂的に支持される時代にあつて、ルネサンス、バロックの知られざる小品を親密な空間で披露する形式は彼の名をロンドンの音楽界に急速に広めたのだった。やがて彼のコンサートは音楽雑誌や一般紙の時評に必ずとりあげられるようになり、こうして彼は

時代の寵児となつていった。その一つの頂点が九五年の英国王立科学研究所での講演であろう。彼の講演と演奏はコンサート会場での聴衆とは別種の人々をも大いにひきつけたという(Campbell 87)。

こうした長年の努力と研鑽の結晶ともいふべきなのが、主著『十七・八世紀の演奏解釈』(一九一五)である(以下、『解釈』と略す)。これはタイトル通り一七、一八世紀の演奏家が楽譜をどのように解釈し演奏していたか、ジロラモ・フレスコパルディ、トマス・メイス、フランソワ・クープランとい



○『解釈』p.57の楽譜

った当時の教則本を徹底的に調べ上げて解説した本である。その結果、ルネサンス、バロック期の演奏家はけっして楽譜どおりには演奏していないが、あるいは楽譜は演奏どおりには書かれてはいないが、楽譜と演奏のあいだには一定の解釈のコードともいふべきものが存在していることを詳述するのである。たとえば、倍全音符、全音符、二分音符などは現代では長音符だが、古い時代には「やや短い、あるいは非常に短い音符」を表わしていた(2)。また、詳細な議論は省くが、上図の楽譜のWrittenと書かれた二小節は古楽においてはPlacedと書かれた小節のように演奏されていたと論ずるのだ(3)。こうしてドルメッチは古楽に特有の楽器の復元のみならず、失われた演奏法をも復元しようと試みたのだった。

では、彼の演奏はどうだったろうか。伝記によれば、テクニクの点でドルメッチはけっしてすぐれたリュート奏者ではなかったそうである。しかし彼の奏でる「音」は素晴らしかった。彼が楽器に触れば、聴く人の心にしみる音を奏でたということである。ある一流のリュート奏者は、いまだに自分にはドルメッチが無造作につま弾く美しい音を出すことができないでいると認めたそうである(Campbell 36)。

このように書いてくると彼の活動は順風満帆であったかのように感じられるかもしれないが、まったくそんなことはなかった。彼のスタイルは一般の聴衆からも多くの批評家からもロマン派的な大仰を静かに否定する新鮮な音楽として受け入れられ、支持された。しかしドルメツチは厳密な意味で音楽学の訓練を受けてはいなかったもので、学界からは学者としての素養にかけるとみなされた。だから、たとえば、一九〇四年、音楽家振興会が主催して楽器大展示会を開催した。それは五〇〇余の楽器、四四八冊の稀覯本その他が展示され、毎日講演が行われるという一大イベントであり、プログラムには会の主要なメンバーの全員の名前が掲載されたが、ただひとりドルメツチの名前だけがなかったのである(Campbell 152-53)。

こうしたことには彼の生来の気むずかしい性格も災いしたのかもしれない。たとえば彼にはエレノという天才的演奏家の娘がおり、ドルメツチは彼女を溺愛していたのだが、ある時のケンカをきっかけにして娘をすべての演奏会から外してしまい、一九二四年、彼女の死の間際まで和解することはなかった。最愛の娘でもこうであるから、かれは他人の批判や助言には、たとえそれがささいなものでも憤慨し、激怒した。そういう例は伝記のあちこちに記されている。

こうして常に不満と苛立ちを抱えていたドルメツチに、あるときアメリカのあるピアノ制作会社から破格の待遇で迎えるというオファーがあった。新設する古楽器製造部門の陣頭指揮をとりながら自由に演奏旅行をしてよいというのである。ドルメツチはこれに飛びつき、アメリカに渡る。ポストンに居を構えアメリカ中を演奏旅行して回り、生活は夢のようであった。アメリカでも名声は高まり、一九〇八年一月にはホワイトハウスに招かれ、シオドア・ローズヴェルト大統領夫妻の前でハーブシコードの演奏を実現している(175)。しかし、やがて会社が古楽器部門を閉鎖するといいはじめると、パリ近郊に、そして大戦の迫る大陸を離れてロンドンにもどるのである。

った。

イギリスにもどるとロンドン郊外のヘーズルミアに工房を開き、古楽器の製造のかたわら年に一回の音楽祭を自宅で開いた。音楽家、学者、楽器職工、演奏家などがドルメツチ詣でをおこなった。こうした晩年の演奏の一部は録音され、ユー・チューブで聴くことができる⁽¹⁾。

ドルメツチには、先述のエレノのほかにも四人の子供がいたが、それぞれに音楽の道に進んだ。ナタリーとセシルはともにヴィオール奏者になった。ルドルフはもつとも才能に恵まれたが、第二次大戦で戦死した。カールはリコーダー奏者となり、父親の死後、家業を継いだ。リコーダー制作・販売はドルメツチ家のもつとも商業的に成功した分野である。

しかし彼のもつとも偉大な功績は、先述したことだが、古楽の演奏法を過去の文献にさかのぼって探求し、その復活を試み、実際に演奏して見せたことである。初期の賛美者たちは皆、その点に惹かれたのである。なかでも筆頭に挙げるべきはウィリアム・モリスだろう。彼が音楽愛好者ではないことには有名だったので、モリスがドルメツチの自宅コンサートにやってきたときには皆、驚いた。そしてドルメツチの奏でる音楽がいままで経験したことのない感情を喚起することにモリス自身が驚いたという。彼はドルメツチの古楽復興の試みに自己の芸術運動とパラレルなものを見出したことは大いにありうることであった(Campbell 67)。美術工芸運動が目指したのは、工業資本主義の大量生産体制が破壊した、熟練工の小さな集団が洗練された工芸品を作り出すギルド的社会であった。ドルメツチの古楽復活の精神に同類を見出したモリスは美術工芸展示協会の展覧会のために彼を説得してハーブシコードを制作させた。

ラファエル前派の大物エドワード・バーンジョーンズや世紀末きつての批評家アーサー・シモンズもドルメツチのファンであった。モリスを自宅コンサートに誘ったのは前者だし、後者はドルメツチに捧げる詩を書いて

さえいる。劇作家として有名なバーナード・ショーは音楽時評を多数書いていたが、かれもまたドルメッチへの賛辞を惜しまなかった。W・B・イエイツは自分の詩を女優フローレンス・ファーが朗誦するに際し、伴奏用にプサルテリウムを彼から購入した。これがドルメッチによって作成された近代プサルテリウム第一号であった(Campbell 158)。

アイルランドのバルザックこと、ジョージ・ムアもまた彼の自宅コンサートに足繁く通った文人のひとりであるが、彼の小説『イーヴリン・インネス』は音楽家の仕事、家、制作・復元した楽器などを基にした作品である(70)。ウォルター・クレインやウィリアム・ローセンスタインといった画家たちも彼の支持者であった。モダン・バレエの創始者として名高いイサドラ・ダンカンもロイ・フラームドルメッチの伴奏で踊っている。ジェイムズ・ジョイスもまたリユートの購入を打診したが、ドルメッチは彼についてほとんど何も知らず、相手の無知を論ずような返信を書いて断っている。にもかかわらずジョイスは『ユリシーズ』に二度、ステイヴンがドルメッチからリユートを購入するエピソードを織り込んでいた⁽¹²⁾。

そのほかドルメッチを支持した夥しい数の文化人に関する言及が伝記には見られるのだが、エズラ・パウンドに関するそれはまったく出てこない。もしかすると伝記作者はファシストで反ユダヤ主義者との交友をつづることとはドルメッチの不名誉と考えたのかもしれない。あるいは子供たちの要請を受け入れた結果なのかもしれない。次にわれわれはパウンドとドルメッチの交流についてふれ、後者が前者に与えた影響について見ることにする。

3. パウンドとドルメッチ

パウンドのどの伝記も、ドルメッチについて何ほどにか言及はするのだが、残念なことに、パウンドとドルメッチがどれくらい頻繁に会ったのか語

ってくれないし、どれくらいの手紙を交換したのかも教えてはくれない。しかしパウンドによると、彼は一九〇〇年くらいからドルメッチに関心をもっていた。だが彼のいるところに音楽家はおらず、詩人のいないところに彼はいて、なかなか会うことができなかった(EP&M 37)。

パウンドがようやくドルメッチと会えたのは、彼がアメリカからロンドン郊外に戻ってきたのちのことであった。一九一四年の秋、彼は友人の写真家に連れられてヘーズルミアのドルメッチ邸を訪れている。詩人は結婚のお祝いにイエイツから贈られたお金で音楽家にクラヴィコードのレプリカを注文したが、ドルメッチはオリジナルをパウンドに贈った。(彼はこの件をジョイスへの手紙で話題にしている(274)6)。ドルメッチの伝記はイエイツの話聞きつけたからかもしれないと推測するが(Campbell 158)、後者がリユート購入を思いついたのは、イエイツではなくパウンドに刺激を受けたことだったかもしれない。(パウンドはこの古楽器をいたく大切に、ゴーチエブルゼスカ制作の頭部と同様、ラバットの自宅に、戦後はブルネンブルグ城まで運んだ。一九五九年には、彼はドルメッチの息子に張り替え用の弦を注文している⁽¹³⁾)。

パウンドはまた、知り合ったばかりのT・S・エリオットにドルメッチを紹介した。二人とも最近までポストンに住んでいたからかもしれない。エリオットはドルメッチ邸でのひと時を楽しく過ごしたようで、子供たちのダンスに時間を忘れ、「また彼らに会いたいものです」とパウンドに感謝の手紙を出している⁽¹⁴⁾。

パウンドもまたドルメッチ家で同じようなもてなしを受けたようである。これから述べるエッセイにドルメッチ家の人たちが古楽に合わせて踊る様子が言及されている。

パウンドは一九一五年から一七年にかけて四つのドルメッチ論を発表している。彼について考え、語ることが当時の詩人にとっていかに大切であった

かよくわかる。四つのエッセイのうち、最初の二編とほかの三つとは書かれた時期も性格もまったく異なっている。前者は一九一四年の秋に書かれ、翌年の一月に発表されたが、残りの三編はその二年半後、一七年春に書かれ夏に発表されている。前者はドルメツチ家訪問を契機として書かれ、後者は『解釈』の重要性を力説し、詩と音楽の関係を語ることに主眼がある。前者は見えない世界を扱い、後者はそれを外化する技術について語る。まず、後者から見てみよう。

パウンドが何よりも強調するのは、「考古学」の創造性である。詩人はロンドンに着く早々、トゥルバドールの詩美を喧伝し、カヴァルカンティの翻訳をおこなったが、それはパウンドの生涯を染めあげる、歴史が忘却したものを復権する試みの出発点であった。このあとパウンドはプロベルティウスの自由訳を発表し、スコトス・エリウゲナの重要性を語り、アンブロシウスを顕揚し、アメリカ独立戦争におけるジェファースンの、さらにはジョン・アダムズの隠れた活躍を詩篇に書きつける。古生物学者ルイ・アガシーを語り、ティアナのアポロニウスを英雄視する。いつぼう、ドルメツチは古楽の演奏にふさわしい当時の楽器を研究し復元しようとして奮闘し、古楽の楽譜と当時の演奏法を写譜や手稿、古い教則本をもとに復興しようとした。アツシユールバニバル王のライオン狩りの浮彫を掘り出すほうが王立芸術院で彫刻を作るよりも価値があると切り出し、「現代作曲家でドルメツチほど今日の音楽に多くをもたらした者はほとんどいない」と語るとき(EP&M 46)、詩人は彼のなかに一級の創造行為を発見し、自己と同質の Make it New の精神を見出している。

また、パウンドは現代の楽譜と比べると古楽のそれは簡素であり、演奏の細部は慣習と奏者の創造性に委ねられている点に言及し、古楽はその簡素さのおかげで音楽の構造が浮き彫りになっていることを強調する。現在の音楽は細部に拘泥するあまり、楽曲の「主形式」が曇らされてしまっている

と嘆くのだ(47)。

そして「時代の汚染」をまぬかれていた天才は、得てして田舎根性丸出しの頑迷固陋であるが、それと引き換えに芸術に対する超絶的感受性を有している。暗にドルメツチの性格と人格を擁護する(48)。

ドルメツチから詩人が引き出したもう一つのポイントは、詩と音楽の関係を問い直す契機にある。パウンドは『解釈』を自由詩の問題に結びつけて論ずるのだ。彼によれば、「詩は音楽に合わせた言葉の作曲である」。ここにいう「音楽」とは詩につけられた伴奏ももちろん指すが、詩人の頭の中に鳴る音楽も含まれる。だから、「音楽を、少なくとも心のなかの音楽をあまりに遠くに置き去りにすると、詩はしおれてしまい『干からびる』」。したがって「音楽を研究しようとする詩人は不完全である」とパウンドはいふ(49)。そして現代の詩は音楽を失ってしまい、「栄養失調」に陥っていると判定する(同右)。そこで自由詩主導派には音楽を研究することを勧め、反対派にはドルメツチの『解釈』を研究するよう助言する。『解釈』には音楽に特有の事項もあるが、芸術一般に応用可能な事柄も多く、そして詩に直接関係があるものも少なくないからである。

パウンドが『解釈』から読み取るのは、詩のリズムの問題である。リズムに大切なのは打拍の量と質ではなく、無論それも大事だが、もつと大切なのは運動、抑揚である。それは打拍に付加されるべき息／＼(スレイト)である。パウンドはこのような一節を『解釈』から引いて(50)、リズムとは規則的な打拍を超えたものであると指摘する(51)。そして詩人は主張する、音楽は——詩もまた同じく——正確に一定の時間を刻む熟練を経たのちに、その規則性を破るところに生まれると。この「自由と整序」、「混沌と機械性」の関係のうちに音楽の(そして詩の)構造はあり、「主形式」がある。これがパウンドによるドルメツチ読解とその敷衍である。

以上はパウンドがドルメツチから触発された詩と音楽の、いわば外形

に關する議論である。これに対し、一九一五年一月に發表したドルメツチ論は彼の音楽にじかに接した時の衝撃とその咀嚼が述べられている。次にこの論文をみておこう。

この論は冒頭から「私は牧神を見た」(EP&M35)という鮮烈な一文ではじまり、ドルメツチのリコーダーを聴いた体験を神話の發生と結びつけて語りはじめる。パウンドによれば、神話は見神的体験をした者がその体験をそのまま語つても理解されないと悟つたときに生まれたという。そのいつぼうで、卑しい連中がこのような体験を権力におもねるための宣伝として、社会道徳に順応させるためのウソとして語るとき、それは寓話に墮してしまい、神々は人々の庭を歩かなくなつたのだと嘆く。そしてドルメツチの音楽が詩人にもたらしたのはこの神話發生の起源としての見神体験であつたと述べるのだ。これを彼は「真実の時代に一瞬にして投げ込まれる」(3637)と表現している。

パウンドは何度かこの驚くべき体験に立ち返りながら、次第に冷静に分析しはじめる。そして体験をもたらしした要因を古楽器の奏でる音と音楽の明朗さと正確さにあると論ずる。粒だつた音の響きと音楽はつねに指先に宿る。これは中断ではなく集中である、と。

詩人はドルメツチの古楽を「様式音楽」と呼び、印象主義的「情緒的」音楽と対比して語る。後者はロマン主義以来の傾向であり、聴衆に受動性を植えつけ、聴衆は集中を好まなくなり、音楽の劇場化を推し進めた。一言でいえば音楽の「近似」にすぎない。いつぼう、前者は「様式の神秘」、「様式の渦巻き」とともににはじまる眞の音楽である(38)。このように述べるパウンドは明らかにドルメツチをヴォーティシズム運動のなかに位置づけようとしている。機関誌『爆破』は一四年七月と一五年七月に発行された。ドルメツチの音楽と出会つたのは運動のさなかであつた。

さらに彼はドルメツチの功績として舞曲の正確なテンポを追求したこと

挙げてこれを称賛する。彼によれば、舞曲は現在解釈されているテンポの二倍の速さで演奏されるべきなのだといふ⁽¹⁶⁾。そしてパウンドはドルメツチ家の人々が一六世紀のダンスを踊るのを見たと言ひ、ダンスの本質、音楽の本質を語る。それは「お芝居性」と対極にある「ダンスのためのダンス」、「音楽のための音楽」、「聴衆がいなくともつづくダンス」であり音楽である。受動的な聴衆に向けて「印象」を作り出すのではなく⁽¹⁷⁾、詩人の含意をくみ取つて敷衍すれば、演者の内面に見神体験に匹敵する^{メタモルフォーゼ}変容をもたらず「渦巻き」の出現なのである。

パウンドはドルメツチ体験をこのように秘教的に語るのだが、彼はなぜその二年半後にふたたびドルメツチをとりあげ、三度にわたり「解釈」の重要性を語つたのだろうか。ドルメツチの本は一五年の七月に出版されるとほどなく絶版になつたままであつた。最後にこの点について考へて論を閉じることにする。

詩人がふたたびドルメツチをとりあげたのは一七年の夏のことであるが、ほぼ同じ時期にパウンドは「三つの詩篇」と題して、いわゆる「原詩篇」を發表している。これらの詩は長年の夢である現代の叙事詩の構想が十分固まらないことそれ自身をテーマにした習作的作品なのだが、ブラウニングの「ソルデロ」に言及・引用しながらそれに対抗できる「新しい革袋」を求めた詩行と、スペインのある村での祝祭の体験やガルダ湖畔のシルミオーネの地——そこはラテン語詩人カトウリスの生地である——での神秘体験などをうたつた詩行、そしてそれらの体験に触発された詩行が多くを占める。たとえばこんな一節である。

そしてここでは日の光が

ふるえる水面で煌めいている　そして雨は

繊細な足取りでやってくる　ガルダ島から歩いてくる

ロ・ソレイルス・プロヴォワール
日の光が雨と降る

アルノルトが手の込んだ歌でうたったように
まさしく光が雨となり炎の跳ねかしが

「リディア」のさざ波からはじけ飛ぶ「湖のさざ波」とカトウラスは
いった

「リディアの」

そしてこの場所は靈魂で満ちている。

死者の靈ではなく、暗く影のある亡靈ではなく、

いにしえの生者たち、木肌のように白く

内樹皮のようになめらかで 硬質の顔つきをした

すべてがさまざまな色に輝いて いや、輝いてというのは違う

だが湖のような色合いで オリーブの葉のような色をして

緑の眼をした ヒナゲシのような衣をまとい 金色の膺当てをし

中空をかるやかに

あれはエトルリアの神々か？

そよ風は固い日の光、日を浴びた (P230-231)

こうした詩行の数々のあいまにパウンドは次の二行を書きつけている。

ドルメッチは音楽の魔力で我らの時代を築くだろう

ガンバ・ダ・ヴィオル、中世小太鼓、太鼓 (P235)

ここにいう「音楽の魔力」とは、一四年秋のドルメッチ体験を指すのだろう。
この想起は『解釈』の重要性をあらためてパウンドに思い起こさせたのでは
ないか。たとえば先に述べたリズムに関する箇所である。リズムとは規則的
な打拍を超えたものであり、打拍に付加されるべき息／霊であり、魂である

という指摘である。先ほど筆者はこれをも詩と音楽についての「外形に関する
議論」といったが、それは誤りだったというべきだろう。ここには秘教的
ドルメッチ体験にじゅうぶん呼応する詩と音楽の本質が述べられている。

参考文献と略号

- Campbell, Margaret. *Dolmetsch: The Man and his Work*. U of Washington P, 1975.
Carpenter, Humphrey. *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. Faber and Faber
1988.
Crawford, Robert. *Young Eliot: From St Louis to The Waste Land*. Jonathan Cape,
2015.
Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*.
1915; Dover, 2005. (アーノルド・ドルメッチ「十七・八世紀の演奏解釈」
浅妻文樹訳 音楽之友社 一九八八年。)
Eliot, T. S. *The Letters of T. S. Eliot* Vol. I. 1898-1922. A revised edition, edited by
Valerie Eliot and Hugh Haughton. Yale UP, 2009.
Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Thames & Hudson, 1988. (ハ
リー・ハスケル『古楽の復活』有村祐輔監訳 東京書籍 一九九二年。)
Joyce, James. *Ulysses: The Corrected Text*. Edited by Hans Walter Gabler. Penguin,
1986.
Heyman, Ruth Katherine. *The Relation of Ultramodern to Archaic Music*. Small,
Maynard & Company, 1921.
Moody, David A. *Ezra Pound Poet: A Portrait of the Man and his Work I The Young
Genius 1885-1920*. Oxford UP, 2007.

- . *Ezra Pound Poet: A Portrait of the Man and his Work II The Epic Years 1921-1939*. Oxford UP, 2014. MoodyII ヽ略記°
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. 1934. Faber and Faber, 1973. *ABCR* ヽ略記°
- . *Ego Scriptor Cantilenae: The Music of Ezra Pound*. Other Minds, 2003. CD. ESC ヽ略記°
- . *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. Ed with commentary by R. Murray Schaffer. Faber and Faber, 1977. *EP&M* ヽ略記°
- . *Guide to Kulchur*. New Directions, 1970. *GK* ヽ略記°
- . *Le Testament: 1923 Facsimile Edition edited by George Antheil*. Editors Margaret Fisher and Robert Hughes. Second Evening Art, 2011. *LT23* ヽ略記°
- . *Le Testament "Paroles de Villon": 1926 "Salle Pleyel" Concert Excerpts & 1933 Final Version Complete Opera*. Editors Margaret Fisher and Robert Hughes. Second Evening Art, 2008. *LT26/33* ヽ略記°
- . *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited and with an introduction by T. S. Eliot. Faber and Faber, 1974. *LE* ヽ略記°
- . *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Ed and with an introduction by Maria Luisa Ardizzone. Duke UP, 1996. *MA* ヽ略記°
- . *Personae: The Shorter Poems of Ezra Pound*. A revised edition prefaced by Lea Baechler and A. Walton Litz. New Directions, 1990. *P* ヽ略記°
- . *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles about Joyce*. Edited and with a commentary by Forrest Read. New Directions, 1967. *P/J* ヽ略記°
- . *Selected Prose 1909-1965*. Edited and with an introduction by William Cookson. Faber and Faber, 1973. *SP* ヽ略記°
- . *Translations*. Edited and with an introduction by Hugh Kenner. New Directions, 1963.
- Tryphonopoulos, Demetres P. and Stephen J. Adams, ed. *The Ezra Pound Encyclopedia*. Greenwood, 2005. *EPE* ヽ略記°
- Wilhelm, J.J. *The American Roots of Ezra Pound*. Garland, 1985. *T* ヽ略記°
- . *Ezra Pound in London and Paris Years: 1908-1925*. Pennsylvania State UP, 1990.
- 寺西肇 『古楽再入門』春秋社 二〇一五年。
- サルテッリ、フェデリコ・マリア 『失われた手稿譜——ヴィヴァルディをめぐる物語』関口英子・栗原俊秀訳 東京創元社 二〇一八年。
- Web 情報
- <https://www.youtube.com/watch?v=RDevJRuBAI> 最終視聴2018年9月3日。
- <https://www.youtube.com/watch?v=vm-9hVYQBUE> 同上°
- (1) 以下、パウンドに関する伝記的事実は Carpenter, Moody の第一巻と第二巻、Wilhelm の二冊の伝記、Gallup の書誌にもとづく。
- (2) たとえば、「芸術のなかを走る偉大な宇宙的流れ」を大文字のリズムと呼び、これを計測される以前の法則として論じるところなどである。47頁を参照。
- (3) ただし、最近翻訳された『失われた手稿譜』には、ジェンティーレ教授によるヴィヴァルディ復興の仕事のパウンドとオルガの二人がファシスト政府の力を借りて強引に横取りするさまが活写されている。第二章を参照。
- (4) T23-24。
- (5) 正確に言うところ、論文の署名者は E. S. Flint だが、内容はパウンドの賛同をえ

たものであり、ここに彼の音楽論のひとつとして列挙しても差し支えないと考
える。

(e) *LE 25-27, MA 87-109, ABCR 37,42.*

(f) *MA 57-83, GK CH7, CH42.*

(g) 以下の作曲に関する記述は注1で触れた伝記に加えて、*LT23*、*LT26/33*、*ESC*による。

(h) *LT23 217.*

(i) ドルメッチの伝記的事実はCampbell、Haskellにもとづく。割注の数字は
すべて英語版の頁への言及である。

(1-1) <https://www.youtube.com/watch?v=RDvJRUbAH> 最終視聴 2018 年 9 月 3
日。

https://www.youtube.com/watch?v=vm_9hVYQBUE 同右。

(1-2) 15 挿話、508-09 および 16 挿話、1760-66。

(1-3) Carpenter 257 および *EP&M 41*。

(1-4) Eliot 93 および Crawford 221。

(1-5) ただし、この一節はドルメッチの文章ではなく、クーペランからの引用で
ある。20 頁を参照。

(1-6) *EP&M 39*。ドルメッチから聞いた口頭の説明だと思われるが、『解釈』には
そのように書いた箇所は見当たらない。44・45 頁に「舞曲は当初は早くて活
気に満ちていたが年を経るにしたがって、緩やかで感傷的になる」という一般
的傾向についての記述があり、つづけてガリアルドなどさまざまな舞曲のテン
ポについて、古文獻から引用して若干の考察を加えている。