

Rossini 150
1868-2018 150° GIOACHINO ROSSINI



Fondazione G. Rossini

ILLIRIA



Questo è ROSSINI!

これがロッシーニだ！

デジタル小冊子

日本語



Fondazione **G.Rossini**

「真に詩的な才能」——パノフカは〈優美なテノール(tenore di grazia)〉をそう呼びました。マキシム・ミロノフはとりわけ高音域でこのテノールのタイプに照応する彼の声、まさしく詩的な声、ポルタメント、高貴な姿、伸び伸びとして気取らぬエレガンスにより、優美さの象徴であると思われます。ロッシーニはきっと、一人のダヴィド、一人のヌリとして、彼を自分のお気に入りの歌手の列に加えたことでしょう。そしてマキシムは、表面的な知己ではなく、深い関係をロッシーニと編むことを望むでしょう。そのために彼は、1970年代から80年代に進展したロッシーニ・ルネサンスを起点にロッシーニ・ファンの聖地となった作曲家の故郷ペーザロを訪れた初期から、自筆の痕跡だけが伝えられる特別な関係の探究者の熱意をもって、ロッシーニ財団とその写本財産に接近したのです。

それゆえ財団の音楽学者たちの傍での彼の仕事は、ロッシーニの様式をより洗練させるべく、彼のヴォカリズムを高めるのに最も合った曲を緊密な対話で選ぶことでした。『1858年ボーセジュール[パシー]のロッシーニ邸の夜会』の中で、作曲家自身により述べられ規定されたように——「純粹でシンプルな音の発声に、声の響きの均質性、レジストロの同質性を養うことから始めます。それが学ぶ人の基礎となるでしょう」。

ロッシーニ没後150年のいま、ロッシーニの室内楽はなお、サロンのアリアにロッシーニが強く望んだ価値のすべてを歌の特徴に備える、マキシム・ミロノフのような知的で繊細な演奏家を切に必要としています。

イラーリア・ナリーチ
G・ロッシーニ財団学術監督

Questo è Rossini!

BY RETO MÜLLER

レート・ミュラー

イタリア語訳に基づく日本語訳：水谷彰良



ロッシーニは常に、テノールとテノールたちの声との特権的な関係を続けた。「過去の重要なテノールの一人、[マッテオ・]バビーニは私に、歌の進歩的なレッスンをしてくれました(“Ein früher bedeutender Tenorist, [Matteo] Babini, gab mir den höheren Gesangs-Unterricht”)」と、ロッシーニは1855年に友人フェルディナント・ヒラーに語った。ロッシーニ自身も歌手として何度も出演しており、例えば1815年に彼の《独立賛歌(Inno dell’Indipendenza)》(現在は消失)の中で、「それは[ボローニャの]コンタヴァッリ劇場にて私の指揮で演奏されました。この賛歌には独立という言葉があり、それはあまり詩的ではありませんでしたが、当時響きの良かった私の声で歌われ[...]大変な熱狂を起こしました」(“che fu eseguito colla mia direzione al Teatro Contavalli, in quest’Inno Trovavasi la Parola Indipendenza, che sebbene poco Poetica ma intuonata da me colla mia canora voce di quell’epoca [...] destò vivo entusiasmo”)(1864年6月12日付のロッシーニの手紙。以下、すべての題名と引用は、ロッシーニのオリジナルの綴りどおりに転記される)。彼のフィガロのカヴァティーナの演奏は伝説的になった。さらに彼は、妻イザベラ・コルブランと《アルミーダ(Armida)》の有名な二重唱〈愛しい人よ、あなたにこの心は(Cara per te quest’anima)〉を歌ったことも証明されている。彼が特別に作曲し、1824年ロンドンで指揮しながら主演を歌った別な作品が、《バイロン卿の死によせるミューズの女神たちの嘆き(Il pianto delle muse in morte di Lord Byron)》である——「彼はそれをピッコロと呼び、彼みずか

ら主要な声の一つを歌った(“Er nennt es ein Ottavino und er selbstachter sang darin eine der Hauptstimmen”)(1824年7月29日付『総合音楽新聞(Allgemeine musikalische Zeitung)』)

——それが自筆譜に「テノール独唱(Tenore solo)」と指示したアポッロ役である。それゆえ彼の声域は高声バリトン[バリートノ・アクト]もしくはむしろバリトンの傾向のあるテノールだったはずである。この種の声の性質は、当時のテノールの典型であった。

ロッシーニが最初にオペラ(《デメトリオとポリービオ(Demetrio e Polibio)》)の作曲を委託されたのは、テノールのドメニコ・モンベッリからである。彼が真のデビューを1810年に果たす前に、彼はフェッラーラでマエストロ・アル・チェンバロとして活動し、そこで親しい関係を結んだテノールのラッファエーレ・モネッリのために挿入アリア〈そよ吹く甘い風(Dolci aurette che spirante)〉を書いた。ナポリでは1815年に、気難しいが極度に音楽的なマヌエル・ガルシアと知り合った。ロッシーニはまもなくローマで彼と改めて出会い、彼のために《セビーリャの理髪師(Barbiere di Siviglia)》の中のアルマヴァイーヴァ役を特別に書いたが、そこには豪華なフィナーレのアリア〈もう逆らうのを止めろ(Cessa di più resistere)〉が含まれる。ガルシアがサン・カルロ劇場を去った後は、彼のポストにジョヴァンニ・ダヴィドが来て、高い声域でバリテノールのアンドレーア・ノッツァーリと対照をなした。その結果、このテノールの二つのタイプは、少なくとも一人のコントラルトに男装役が再導入されるま

で、ロッシーニのナポリのオペラ・セリアの構成要素の一部になった。なぜなら彼らはプリマ・ドンナのイザベッラ・コルブランに対置される二人のライヴァルの敵役を演じたからである。かくしてロッシーニは、かなり違いのある二つのテノールの声に幅広い表現可能性を付与することができたのである。ノッツァーリの男性的な声に二オクターヴの素晴らしい跳躍が必須であるなら、ダヴィドは彼のとても明るい声質に加えて刺激的なトリルで輝いた——ロッシーニはすべての文体的手段を、単なる名人芸のアクセサリーとしてではなく、ドラマティックな表現手段として用いたのである。

パリではテノールのアドルフ・ヌリと親密な関係を持ち、ドラマトゥルギーと韻律論の諸問題も共有したので、彼のことを自分の「補佐詩人(poète-adjoint)」と呼んだほどだった。声楽教師たちの中でとりわけロッシーニから称賛されたのが、二人の元テノール歌手、ダヴィデ・バンデラーリとフランチェスコ・ピエルマリーニだった。ロシア人テノールのニコラ・イヴァノフは、ほとんどロッシーニの養子同然であり、「ロッシーニは」彼のためにヴェルディに《エルナーニ》や《アッティラ》の追加アリアの作曲を求めるなど、彼の代理人も務めた。晩年の彼の「土曜の夕べ(samedi soirs)」の常連(habitués)に何人かのテノールがおり、その中には例えば、マエストロが彼の《小ミサ・ソレムニス(Petite messe solennelle)》初演のために選んだイタロ・ガルドーニがいた。

しかしながら、彼の声楽曲においてテノールの声が優勢な役割を果たすと仮定すれば、誤った結論になるだろう——ロッシーニは実際、均衡に関してとても注意深かったからである。約120の室内声楽曲のうち半数は、独唱用に作曲されている(残りの多くは二重唱、四重唱もしくは小合唱)。カンツォーネの多くは単に「声(voce)」または「歌(canto)」のためと書かれ、特定の声種への割り振りが無い。ロッシーニは原則として中位の音域を偏愛していた——「中央の弦[音域]の上で仕事をするのが好都合。なぜなら[歌手が]常に正しい音程でやりおおせるからだ。極端な弦[音域]は無理やり辿り着き、優雅さも失われる。そしてその乱用が喉を麻痺させ、やむを得ず朗唱風の歌唱、つまりは吠えるような、そして音程の狂った歌唱に身を委ねることになる(“Convien lavorare sulle corde di mezzo, perché si riesca sempre intonati. Sulle corde estreme quanto si guadagna di forza, tanto

si perde di grazia: e per abuso si dà in paralisi di gola, raccomandandosi poi per ripiego al canto declamato, cioè abbjato e stonato”)」(日付の無い1850年代の手紙)。音楽を付けられた幾つかのテキストの中には、歌詞を男性または女性のどちらで発音すべきか明瞭に意図されたものがある。これは〈黙って嘆こう(Mi lagnerò tacendo)〉で始まるテキストにも当て嵌まり、私たちはそれが「音楽に(alla musica)」由来するものであると容易に想像しうる。ロッシーニの美学の中で「男装役(en travesti)」の重要性を鑑みれば、歌の芸術ジャンルにおける性の両義性は声種の交換を可能にする——それぞれの歌手はソプラノからバスに至るまで、彼らが歌の性質にふさわしく、適していれば、個々の曲に自分を合わせることができるのだ。そして単独のカンツォーネは——オペラ全体の中でのアリアとは異なり——調性の関係性に従属しないので、移調も冒涇と見なされず、自由なレパートリーにアクセスするための合法的手段となる。

ロッシーニは、彼の同時代者による数多くの証言が強調するように最高のピアノ伴奏者だった。彼のピアノ書法が輝かしく、要求が多いのも偶然ではなく、楽曲の色彩に決定的なやり方で貢献している。ロッシーニは常にピアノ製造の進歩に注目し、とりわけプレイエルのピアノの音色を高く評価した。彼はパリの製造者に多額の融資をし、自分自身のためにプレイエルのグランドピアノとアップライトピアノを多数購入しただけでなく、友人や知人のための仲介者も務めた。1851年12月に製造され、1852年1月4日にゲルンスバッハのカジミール・ルドルフ・カッツに売却されたグランドピアノ17065番が今日ヴィルトバートのロッシーニ音楽祭で使用されているのは幸せな一致であり、バート・ヴィルトバートのクア劇場におけるこの録音でも使われている。

ジョアキーノ・ロッシーニ(1792-1868)のキャリアは、次の各段階に簡単に分けることができる——形成(1809年まで)、オペラの仕事(1810-1829)、引退(1830-1856)、そして老後の作品(1857-1868)。しかしながら、彼は室内声楽曲と器楽曲を青年期から晩年に至るまで作曲した。声楽曲は、1835年の《音楽の夜会(Soirées musicales)》と、いわゆる《老いの過ち(Péchés de vieillesse)》が重要である。この録音では、テノールのマキシム・ミロノフが、ロッシーニの室内声楽作品の表現力の豊かさのすべてを際立たせている。

1 AMORI SCENDETE (BELTÀ CRUDELE)

愛の神たち、降りて来てください(残酷な美女)

この曲は現在、ロッシーニが1821年から1831年の間に書いた四つの自筆譜ヴァージョンで知られている。最も古いヴァージョンには「友人カステルヌオーヴォへ / ロッシーニ、1821年3月10日 (“All'Amico Castelnuovo | Rossini li 10 marzo 1821”)」とあり、3節が57小節で書かれている。2節と26小節に短縮したヴァージョンは1828年3月、ノガノーラ伯爵夫人——パリのオーストリア大使の妻——の執拗な求めに応じてヴィーン帝立図書館の自筆譜コレクションのためにロッシーニが作曲した。似ていても同一ではないヴァージョンには「トマ夫人への贈物 / ロッシーニより (“Offert a Mad. Thamas | Par Rossini”)」の献辞が、(第三者の手による)日付「1829年4月 (Avril 1829)」と共に書かれている。1831年2月には友人のスペイン人銀行家アグアドと連れ立って、業務上の理由で突然マドリッドに赴いた。ロッシーニの妻イザベッラ・コルブランが1820年にベルヴィック&アルバ公爵に貸し付けた大金が彼の破産で返済不可能になっていたのだ。コルブランの夫としてアルバの館に滞在する間、ロッシーニは公爵に対して自分の要求を繰り返し突きつけたが、同時に公爵夫人のアルバムの中に新たに1821年の拡大ヴァージョンとなるカンツォーネ〈愛の神たち、降りて来てください (Amori scendete)〉を書いた。だが、その歌の旋律とピアノ伴奏には幾つかの異同がある。公爵夫人のアルバムは今日失われた

と考えられているが、ロッシーニ自筆の8頁がホセ・スビラの書『アルバ家の音楽 (La música en la casa de Alba)』(マドリッド、1927年)の中にファクシミリで掲載されている。この歌曲の印刷ヴァージョンは、1847年から現れた(ナポリのジラルル社、パリのトルプナ社、ライプツィヒのブライトコプフ&ヘルテル社、ロンドンのコックス社)。それらはすべて「残酷な美女 (Beltà crudele)」のタイトルを持ち、作詞者をN・ディ・サント・マンゴと示し、最初の3節のテキストに加えて二つ目のテキスト行を提示したため全部で6節が表示されている。けれども印刷譜のヴァージョン——それらは概ね同じである——は、四つの自筆譜ヴァージョンのどれとも一致しないことから、原典として今日見つけ出せない別なロッシーニのオリジナルの下書きを入手する必要がある。ここに録音されたヴァージョンは、1821年の歌唱旋律と1831年のピアノ伴奏を用いている。



**AMORI SCENDETE
(BELTÀ CRUDELE)**

Amori scendete
propizii al mio core,
d'un laccio, d'un fiore
deh! fatemi don.

Se Nice m'accoglie
ridente vezzosa
le porgo la rosa,
le dono il mio cor.

Se vuol poi l'ingrata
vedermi ramingo...
Che dico?... la stringo
col laccio d'amor.

愛の神たち、降りて来てください(残酷な美女)

愛の神たち、降りて来てください
私の心の慰めに
一本の紐、一輪の花を
ああ! 私への贈り物として。

もしもニーチェが
愛らしく微笑んで私を迎えてくれたら
私は彼女に薔薇を渡して
彼女に私の心を捧げます。

それでも情け知らずの彼女が
さすらう私を見たいなら...
どう言おう?...私は彼女を縛りつけよう
愛の紐で。

(水谷 彰良・訳)

Gioachino Rossini

«AMORI SCENDETE»
(BELTÀ CRUDELE)

Nicola di Santo Mango

Revision by Richard Barker and Maxim Mironov

«Amori scendete»

(Beltà crudele)

N. di Santo Mango

G. Rossini

Andante ♩ = 90

The musical score is written for piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) in the key of D major (two sharps) and common time (C). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system contains six measures. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns, triplets, and dynamic markings of *ff*, *p*, and *pp*. The vocal part (soprano) is shown in the first system with a whole rest. The second system begins at measure 7. The vocal line enters with the lyrics 'A - mo - ri scen - de - te pro - pi - zii al mio'. The piano accompaniment continues with intricate patterns, including a sextuplet in the right hand and a sextuplet in the left hand, and various triplet figures. The dynamics range from *ff* to *pp*. The score concludes with a crescendo hairpin in the vocal line.

7

A - mo - ri scen - de - te pro - pi - zii al mio

12

co - re, d'un lac - cio, d'un fio - re deh! fa - te - mi

16

don. Se Ni - ce m'ac - co - glie ri-

ff *p*

20

den - te vez - zo - sa, le por - go la ro - sa, le

f *ff* *f*

24

do - no il mio cor, le por - go la ro - sa, le

ff

28

do - no, le do - no il mio cor, le por - go la ro - sa, le

32

do - no, le do - no il mi-o cor. Se vuol poi l'in - gra - ta ve-

36

der - mi ra min - go ve - der - mi ra - min - go... Che

The musical score for measures 36-39 features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains lyrics: "der - mi ra min - go ve - der - mi ra - min - go... Che". The piano accompaniment consists of a right hand in treble clef and a left hand in bass clef. The right hand plays a continuous pattern of eighth-note triplets, while the left hand plays a simpler pattern of eighth notes and rests.

40

di-co, che di-co? La strin - go, la strin - go col lac - cio d'a -

The musical score for measures 40-43 continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains lyrics: "di-co, che di-co? La strin - go, la strin - go col lac - cio d'a -". The piano accompaniment consists of a right hand in treble clef and a left hand in bass clef. The right hand plays a continuous pattern of eighth-note triplets, while the left hand plays a simpler pattern of eighth notes and rests.

45

mor, che di - co? La strin - go col lac - cio d'a

49

mor, che di - co? La strin - go col lac - cio d'a

53

musical score for measures 53-56. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: mor, col lac- cio d'a- mor col lac- cio d'a- mor, d'a - mor, d'a - - - - . The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a series of triplet eighth notes in the first four measures, followed by a triplet eighth note and a quarter note in the fifth measure, and then a long melodic line with a slur in the sixth measure. The left hand plays a steady eighth-note pattern in the first four measures, followed by a quarter note and a half note in the fifth measure, and then a triplet eighth note and a quarter note in the sixth measure.

57

musical score for measures 57-60. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: mor. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a series of sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a quarter note and a half note in the third measure, and then a long melodic line with a slur in the fourth measure. The left hand plays a steady eighth-note pattern in the first two measures, followed by a quarter note and a half note in the third measure, and then a triplet eighth note and a quarter note in the fourth measure.

2 L'ORGIA

黙って嘆こう(たった一音上の)

《ラ・ダンツァ(La danza)》と同様《饗宴(L'orgia)》も、効果的かつ熱狂的な表現で《音楽の夜会》の四つのアリエッタのグループに含まれる。この曲は——偶然ではなく——エミーリオ・ベルジョイオーゾ王子(1800-1857)に献呈されている。彼はフランチェスコ・バルビアーノ・ベルジョイオーゾ・デステ伯爵(1767-1805)の若き未亡人アマーリア・カンツィアーニ(1784-1848)の、3人の息子の長男だった。1814年から1817年までアマーリアの恋人だったロッシーニはしばしばメラーテの彼女の別荘に招かれ、エミーリオとその兄弟を彼らの少年時代から知っており、彼らは彼を「叔父さん(zio)」と呼んでいた。アポロンのように美しく生意気なドン・ジョヴァンニ、音楽に情熱を傾けるエミーリオは、1824年に有名な女愛国者クリスティーナ・トリヴルツィオと結婚したが、彼の不倫が原因で1828年に離婚した。エミーリオは梅毒が原因で醜くなり、精神を病んで死んだ。1834年12月30日付のロッシーニのエミーリオへの書付が残っており、そこからクリスティーナ・ベルジョイオーゾの伝記に帰せられた性急な結論が——彼らの若き日の交際を知らずに——導かれている。

[...]さまざまなサロン・コンサートでエミーリオが開陳した美しいテノールの声は、どこでも称賛と喝采を浴びた。彼の音楽の先生だったジョアッキノ・ロッシーニは、事実上彼に従属していた。[...]若く良い声を持つ王子に対する有名作曲家の過大な称賛は、幾つかの噂を立てられずにはいなかった。実際、彼らの関係性に同性愛の基盤を垣間見たいと望む者にとって、エミーリオの有名な放蕩の素質を完全に排除することはできない。(A・ペタッコ『北の王女(La principessa del Nord)』ミラーノ、1993年より引用)

ロッシーニが無害ではあるが曖昧な文体で述べたのがこれである——「私のとても優しいエミーリオ、きみが私に求めた自筆譜がこれだよ。これ以上に魅力的なことを、ぼくがきみに言うことができるだろうか！ぼくはきみに、ぼくが口で千度も繰り返したことを言おう。ぼくはきみを愛し、ずっと愛し続けるだろう。さようなら、ロッシーニ」。ロッシーニが自分の詩人カルロ・ペーポリに対し、エミーリオの放蕩生活のスタイルに合った乾杯の歌詞を率直に求めた可能性は非常に高い。



L'ORGIA

Amiamo, cantiamo le donne e i liquor,
gradita è la vita fra Bacco ed Amor!
Se Amore ho nel core, ho il vin nella testa,
che gioia, che festa, che amabile ardor!
Amando, scherzando, trincando liquor,
m'avvampo, mi scampo da noie e dolor.
Cantiamo! gradita è la vita
fra Bacco ed Amor!

Danziamo, cantiamo, alziamo il bicchier,
ridiam, sfidiam i tristi pensier..
Amando, scherzando, trincando liquor,
m'avvampo, mi scampo da noie e dolor.
Cantiam, ridiam, cantiam, ridiam,
gradita è la vita fra Bacco ed Amor!

Regina divina, la madre d'Amor,
giuliva ravniva, rinnuova ogni cor;
balzante, spumante con vivo bollor
è il vino divino del mondo signor.
Già ballo, traballo, che odor, che vapor!
si beva, ribeva con sacro furor.

Evviva, evviva le donne e il liquor!
La vita è compita fra Bacco ed Amor.

饗宴

愛そう、歌おう、女と酒を
酒神と愛神に囲まれた人生は愉快だ！
心に愛の神を、頭にワインを思い描けば
何という喜び、祭り、愛らしい熱気！
恋し、ふざけ、たらふく酒を飲めば
心は燃えあがり、憂さと悲しみを忘れられる。
酒神と愛神に囲まれて！

踊ろう、歌おう、杯を上げよう
笑おう、悲しい思いに立ち向かおう…
恋し、ふざけ、たらふく酒を飲めば
心は燃えあがり、憂さと悲しみを忘れられる。
歌おう、笑おう、歌おう、笑おう
酒神と愛神に囲まれた人生は愉快だ！

神々しい女王、陽気な愛の母は
皆の心を活気づけ、甦らせ
飛び跳ね、沸きたって泡立つ
この世の聖なるワインだ。
千鳥足でふらふらだ、何という香りと毒気！
聖なる猛りで飲めや飲め。

女と酒よ、万歳、万歳！
酒神と愛神に囲まれて人生は完成だ。

(水谷 彰良・訳)

3 MI LAGNERÒ TACENDO (SOPRA UNA SOLA NOTA)

黙って嘆こう(たった一音上の)

1855年から1868年の間に誕生した歌とピアノのための多数の歌曲の作曲において、メタスタジオのテキストは自伝的な重要性を超え、とりわけ「音節の予備(riserva di sillabe)」としてロッシーニに役立った。彼はその後に、〈黙って嘆こう〉に作曲した自分の楽曲に結び付けるためのイタリア語もしくはフランス語の歌詞を書かせることができるからである。彼は決定稿をさまざまなアルバムに配置し、それらをまとめて《老いの過ち(Péchés de vieillesse)》と題した。かつて彼は、青年期に音楽の冗談のテキストとしてもこれを繰り返し用いた。1855年トルヴィルでのフェルディナント・ヒラーとの会話の中で、彼は次のエピソードを思い出している。

《バビロニアのチーロ》には、ひどいセコンダ・ドンナがいた。彼女はすごく不器量な上に、声はもっと悪かった。それで慎重に試したら、たった一つひどくない音を持っているのが分った。それが中央オクターヴの変ロ音。それでぼくは彼女のために、その音以外は歌う必要のないアリアを書いたのだ。音楽的なことは全部オーケストラに委ねてね。そしたら曲が喜ばれ、喝采されたので、ぼくのモノトーン(eintönige)歌手は彼女の大成功にとっても満足したよ。(F・ヒラー『ロッシーニとのお喋り(Plaudereien mit Rossini)』ライブツィヒ、1868年)

[Zu einer Oper, Ciro in Babilonia, hatte ich eine schauderhafte Secunda-Donna. Sie war nicht allein über die Erlaubniß häßlich, auch ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung fand ich, daß sie einen einzigen Ton besaß, das B der eingestrichenen Octave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb ihr daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen, als diesen Ton zu singen hatte, legte Alles ins Orchester und da das Stück gefiel und applaudirt wurde, so war meine eintönige Sängerin überglücklich über ihren Triumph. (F. Hiller, Plaudereien mit Rossini, Leipzig 1868).]

この〈黙って嘆こう〉は、五線譜中央のドの音だけで作曲されている。チェロ奏者ガエターノ・ブラーガは後年こう語った——「パリでメタスタジオの歌詞〈黙って嘆こう〉に作曲し、すべての声を失くしたテノールたちに捧げられたロッシーニのカンツォネッタ。たった一音の上に。だが本当は、彼がふざけて〈彼のルビーニ〉と呼んだ私のためにそれを作曲してくれたのだ。そしていつも私のために伴奏しながら、彼の友人たちの前で私にそれを歌わせた(“una canzonetta di Rossini, che a Parigi compose e la dedicò a tutti i tenori che avevano perduta la voce, sulle parole di Metastasio Mi lagnerò tacendo. Sopra una nota sola. Ma veramente la compose per me, che lui per burla mi chiamava ‘il suo Rubini’. E sempre accompagnandomela, me la faceva cantare agli amici suoi.”)」。ブラーガが自分の手で筆写したそれは、現在ミラーノのスカラ座の劇場博物館に保管されている。その最初の頁の先頭に、こう書かれている——「メタスタジオの詩に作曲された、ロッシーニ(故人)の未出版のロマンツァの記憶に基づく転写。ガエターノ・ブラーガ(存命) (“Trascrizione a memoria d’un’inedita romanza del Rossini (morto) su poesia di Metastasio. Gaetano Braga (vivente).”)」。そしてチェリストは、曲の末尾に付け加えた——「ああ！わが聖なるロッシーニ、私のひどい声のためにこの宝石を作曲したあの日、ぼくらはどれほど笑ったことか。きみの崇拜者、ガエターノ・ブラーガ。ミラーノ、1899年4月 (“Oh! mio divino Rossini quanto ridemmo quel giorno che per la mia brutta voce componesti questo gioiello. Tuo ammiratore Gaetano Braga. Milano Aprile 1899.”)」。



**MI LAGNERÒ TACENDO
(SOPRA UNA SOLA NOTA)**

Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara,
ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me.

Crudel! farmi penar così?

黙って嘆こう(たった一音上の)

黙って嘆こう
自分のつらい運命を
でも、あなたを愛さなくなることを
私に望まないでくれ。

つれない人！ なぜ私を苦しめるのですか？

(水谷 彰良・訳)

4 IL FANCIULLO SMARRITO

迷子

アレッサンドロ・カステッラーニ(1823-1883)はローマの金細工師の家庭に生まれた考古学者で、「1860年に聖母教会の支配から領土から追放された(“nel 1860 fui esiliato dai domini di Santa Madre Chiesa”)」とみずから言っていた。パリでロッシーニと知り合うと、自分で思いついて音楽を付けた、《迷子(Il fanciullo smarrito)》と題したソネットを彼に見せた。ロッシーニはその詩を喜び、アマチュア音楽家にこう言った——「親愛なるあなたは考古学者をされ、私たちを音楽のマエストロのままでいさせてください(“Voi, caro mio, fate l’archeologo, e lasciate fare a noi il maestro di musica”)」。ロッシーニは少し後に作曲したこの曲の写譜の一つを詩人に、「わが最愛のA・カステッラーニへ、彼の独占的な個人使用のために。G・ロッシーニ、パリ。1861年3月10日(“Al carissimo mio A. Castellani per uso suo esclusivamente personale. G. Rossini. Parigi 10 marzo 1861”)」と書き添えて献呈した。後年カステッラーニはその写譜を雑誌『同盟の贈り物(Strenna della Lega)』に送って出版させ、こう断言した——「ショセ・ダンタンとパリの[ロッシーニの]とても楽しい土曜の夕べにおいて、《迷子》はアンコールを考慮せずに100回以上も歌われた(“d’aver cantato il Fanciullo smarrito più di cento volte, senza tener conto dei bis, in quelle deliziose serate del sabato alla Chaussée d’Antin ed a Passy.”)」。いまやロッシーニは亡くなり、彼自身もはや過去の声を聴

けずにいた——「私は、私たちの若い優雅なテノリーニたちの最も完璧な喉頭に、彼らが私だけに留保したいと望んだこの偉大なイタリアの音楽作品を委ねる(“affido alla più perfetta laringe dei nostri giovani tenorini di grazia questo componimento musicale del grande italiano che ei voleva riserbato a me solo.”)」。しかしながら、「彼の独占的な個人使用のために」との献辞でロッシーニが表明しなかったのは、単純にカステッラーニがこの曲を第三者に譲渡しないことであり、彼の死後も未出版だった。ロッシーニ自身はこの曲を自分のサロンで他のテノールたちに演奏させており、例えば1866年3月31日と1868年4月18日には、イタロ・ガルドーニに歌わせている(ガルドーニは1867年4月、おそらくロッシーニの特別な許可を得て、イタリア劇場の演奏会でこれを歌った)。

カステッラーニ自身が語ったように、ローマでは迷子を探すために、教区の鐘を鳴らしながら市街の路地で他の子供たちに名前を呼びかけさせる古い習慣があった。ロッシーニはピアノで鐘の音を模倣しているので、彼が鐘を備えたピアノを意図したとは思えない。《イタリア語のアルバム》の中で《迷子》は最後から一つ前の第11番、このアルバムのテノールのための他の曲である第2番《隔たり》に対して、鏡に映った位置に見出せる。



IL FANCIULLO SMARRITO

Oh! chi avesse trovato un fanciulletto
che ha bionde chiome ed occhio zaffirino!
Porta al collo un rosario benedetto
ed è bello che sembra un Cherubino.

Ha quattr'anni, si chiama Lorenzetto;
è senza madre il povero bambino:
carcerato è suo padre per sospetto:
oh! chi avesse trovato il poverino!

Il letticciol che lo accoglieva a sera
rimasto è da tante ore abbandonato:
chi soccorso l'avrà, chi ricovrato
in questa notte così trista e nera!!

Udite, udite il grido, il campanello!
Oh! l'han trovato Lorenzetto bello!!

迷子

ああ！ 誰か子供を見つけてくれたらどうか
ブロンドの髪とサファイア色の眼をした子を！
神聖なロザリオを首にかけ
ケルビムのように可愛い子を。

彼は4歳、名前はロレンツェット
母を亡くした可哀想な男の子
彼の父は疑いをかけられ、囚人となっています
ああ！ 誰か哀れな子を見つけてくれたらどうか！

夜にあの子を迎えた粗末なベッドが
長いこと置き去りにされている
誰があの子を助け、保護してくれるのだろう
こんなにも悲しく暗い、この夜に!!

聴いて、聴いて、あの叫び声、鈴の音を！
ああ！ 可愛いロレンツェットが見つかったのだ!!

(水谷 彰良・訳)

5 LA LONTANANZA

隔たり

「隔たり (lontananza)」の主題もこの曲の中でジュゼッペ・トッレの詩的な流儀で歌われたが、《亡命者》の主題が生まれ故郷への純粋な郷愁(題名が示唆する政治的亡命者を別にして)であるのに対し、《隔たり (La lontananza)》では二人の恋人について話されている(そこにはいかなる別れの兆しもない)。二つのアリエッタは対をなさねばいけないのに、トッレに対するロッシーニの献辞が同時期に作曲されたことを示唆するにもかかわらず、それらは二つの異なるアルバムに含まれている。《亡命者》は《残りの小品集 (Morceaux réservés)》の第2曲で、《隔たり》は《イタリア語のアルバム (Album italiano)》の中で同じ位置にある。テノールのための二つのカンツォーネを分離した理由として、演奏家の観点でアルバムを区別し、バランスをとったことが考えられる。《亡命者》と同様、《隔たり》のためにもロッシーニは詩人に自分の手で書いた楽譜を献じたが、最初の曲とは異なり、2曲目のオリジナルにはピアノ伴奏の部分に少なからぬ修正を施した。どちらも歌の旋律はテノール記号で記譜されたが、元々は「歌 (Canto)」と称され、ロッシーニは《隔たり》の中でその指示をはっきりと「テノール (Tenore)」に置き換えている。ジュゼッペ・トッレ (1822-1900) については多くのことを知りえないが、次の文章から幾つかの情報が浮かび上がる。

ジェノヴァ出身のジュゼッペ・トッレは、1822年に同地で貴族階級に属さぬものの裕福な家庭に生まれ、青年期から国家統一運動の理想の熱烈な支持者であり、音楽と文学の熱心な愛好家でもあった。ガリバルディとマッツィーニの友人であるだけでなく、ジョアッキノ・ロッシーニとは彼のために葬儀の墓碑銘を作るほどの仲で、詩人としての活動に専念し、そこから一定の名声を得た。([『私的な宝から公共の宝へ、ジェノヴァのベリオ図書館の古代コレクション (Da tesori privati a bene pubblico: le collezioni antiche della Biblioteca Berio di Genova)』ベリオ市立図書館、ジェノヴァ、1998年4月27日～6月27日より引用)

これにより、亡命者に関する二つのカンツォーネが自伝的な鍵で理解すべきものと思われるだろう。けれどもトッレがパリに行ったのは、1856年からオペラ座のプリマ・バレリーナとして活動する妻アマーリア・フェッラーリス (1822?-1904) に同伴しただけかもしれない。



LA LONTANANZA

Quando sul tuo verone
fra l'ombra della sera
la flebile canzone
sciorrà la capinera

ed una pura stella
nel suo gentil passaggio
la fronte tua sì bella
rischiarerà d'un raggio;

quando il ruscel d'argento
gemere udrai vicino
e sospirar il vento
e sussurrare il pino:

deh! ti rammenta, o sposa,
che quello è il mio saluto.
Donami allor, pietosa,
di lagrime un tributo,

e pensa, o Elvira mia,
che il povero cantor
per mezzo lor
t'invia sempre più fido il cor.

隔たり

あなたのバルコニーから
夜陰に紛れて
カピネラ [ズグロムシクイ] が悲しげな歌を
放つとき

そして一つの澄んだ星が
その優しい流れの中で
あなたのとても美しい額を
一筋の光で照らし出したなら

銀色の小川が
近くで呻くのを聞いたなら
そして風がため息をつき
松がささやくのを聞いたなら

ああ！思い出してください、ああ、妻よ
それが私の挨拶であることを。
そのときは、慈悲深い
涙の捧げ物を私に贈ってください。

そして思ってください、ああ、私のエルヴィーラ
哀れな歌い手は
そうやっていつも
最も忠実な心をあなたに送っていることを。

(水谷 彰良・訳)

6 IL TROVATORE

吟遊詩人

不詳の詩人のテキストに作曲された、一人の不幸な歌手のカンツォーネ《吟遊詩人 (Il trovatore)》は、「アリエッタ (Arietta)」と称しておそらく1818年にナポリの出版社ジラルルから出版された。筆写譜の一つは最初の頁に、ロッシーニのオリジナルの献辞が「ロッシーニからその友人ルイージ・デュプレへ、1818年 (“Rossini al suo amico Luigi Dupre. L'anno 1818”)」と示されている。画家ルイ・デュプレ (1789-1837) は、彼を描いた肖像を贈って返礼とした。その上には「L. デュプレ、1819年。彼の友人ロッシーニへ (“L. Dupré 1819 à son ami Rossini”)」と書かれており、これを基にコワニーが制作した彫版画は、続く数年間に作曲家の広く流布した肖像となった。こうした他のアーティストとの“交換の取引”は、珍しいことではなかった。それゆえ1817年2月、ロッシーニはピエートロ・フォーロにこう記した——「きみに直接郵送する小さな郵便物——そこに可愛いきみの妹たちに捧げたカンタータが一つ入っている [...] 友よ、肖像画はうまくいっているかい？ ぼくの方は自分の約束を守ったから、きみはぼくに対するきみの義務を果たしてくれるね[?]」 (“Alla Posta è a te diretto un Piccolo Piegio – Contenente una Cantata Dedicata Alle Care Tue Sorelle [...] Amico come va il Ritratto? Io in Parte ho mantenuta la mia promessa hai tu adempito a tuoi doveri verso di me[?]”)」。フォーロはこれに応え、同じように有名になるロッシーニの肖像画を描いたのだった。



IL TROVATORE

Chi m'ascolta il canto usato
lieto sciogliere talor,
crederà ch'io sia beato,
che a miei voti arrida amor.

Non è ver: cerco col canto
di sfogar il mio martir.
vo celando ad altri il pianto,
interrompo il mio martir.

Canto Amor perché colei
che così mi fa penar
del mio duol, de' mali miei
mai non s'abbia a rallegrar.

E così scemando il foco
che racchiudo nel mio sen,
vò veder se a poco a poco
con me barbaro sia Amor.

吟遊詩人

私が時折、楽しく高らかに
いつもの歌を歌うのを聞く人は
私が至福のうちにいると思うだろう
愛が私の捧げ物に微笑んでいると。

それは真実じゃない。私は歌で
私の苦痛を吐き出しているのだ。
涙を人に隠しながら
私は自分の苦痛を止めたいのだ。

私が愛を歌うのは
こうして私を苦しめる彼女が
私の悲嘆、私の苦痛を
喜ばないようにするためなのだ。

こうして私は、自分の胸に閉じ込めた
火を鎮めながら
少しずつ知りたいのだ
愛が私に残酷かどうかを。

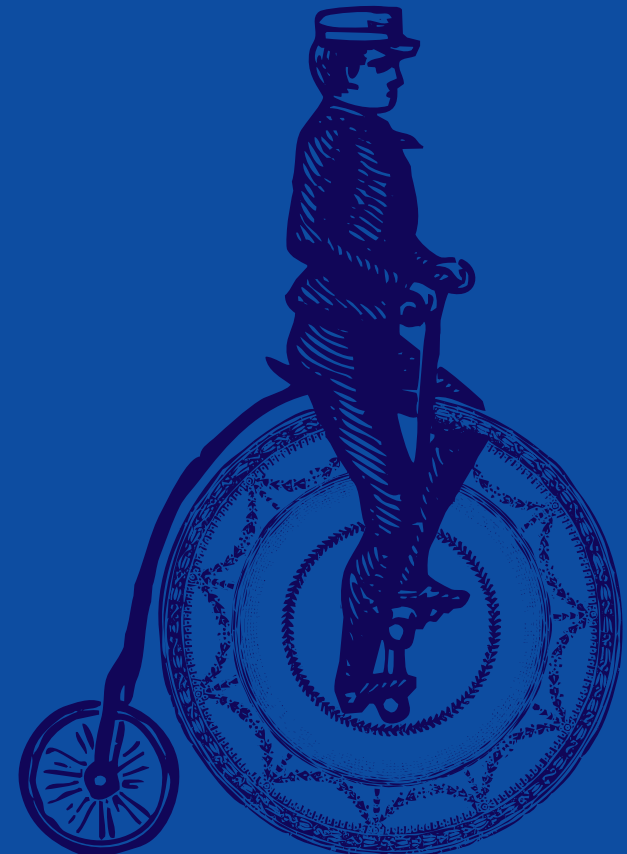
(水谷 彰良・訳)

7 L'ESULE

亡命者

《亡命者(L'esule)》では一人の亡命者が、自分の祖国を忘れさせることができない美しい滞在地を歌う。それは最後の詩節の中で、リグーリアの首都ジェノヴァとして称賛されている。政治的な理由で母国を去ることを余儀なくされた「亡命者(esiliato)」の主題は、国家統一運動[リソルジメント]の文学の中で重要な役割を果たしたが、それは自由主義的で国家的な性質が数多くのイタリア人に非常に身近な感情として映ったからである。ロッシーニは革新的な理想を拒否し、政治的態度を明らかにしなかったにもかかわらず、1830年からパリで、1831年の独立運動の敗北の結果イタリアを離れることを余儀なくされた数多くの同胞(これに続く1848年3月の革命運動と、1861年のイタリア国家の誕生までの連続的な移民)と接触していたので、このカンツォーネが示すように、彼らの感情を完璧に理解していた。ロッシーニは「リグーリアの海の中で足を濡らす王の都市(città regale, che bagna il piè nel Mar Ligure)」の郷愁に自己同一化するすべを知っていたが、それは若いころから、そこで生き、死ぬことを想像していたからである。初めてジェノヴァに到着するや否や、彼は母にこう書き送った(1814年1月10日または11日)——「ああ、ジェノヴァ、この美しい都市でぼくはなんて幸せだろう。もしもぼくの愛する家族と一緒にこの国で死ねたなら(でも何年も生活した後ですが)、ぼくはきっと幸せでしょう(“O Come sono felice in Genova che bella Citta vi dico che se potessi unitamente alla mia cara famiglia morire in questo paese (dopo però aver vissuto molti anni) sarei felice.”)」。

この曲にロッシーニは二つの自筆譜を作成した。彼は自筆の写しを作成している間にそのオリジナルを《老いの過ち》の中に《隔たり》と一緒に収め、彼の詩人のための献辞をタイトル頁に書き添えた——「ジュゼッペ・トッレ(歌詞の作者)に捧げられた二つのアリエッタ / 真の尊敬と聖なる友情のしるしとして / ジョアキーノ・ロッシーニより / パシー、1858年8月20日(“Due Ariette | offerte | a | Giuseppe Torre (autore delle Parole) | In segno di verace stima e di santa amicizia | da | Gioachino Rossini | Passy 20 Agosto 1858”))」。



L'ESULE

Qui sempre ride il cielo,
qui verde ognor la fronda,
qui del ruscello l'onda
dolce mi scorre al piè:
ma questo suol non è la Patria mia.

Qui nell'azzurro flutto
sempre si specchia il sole,
i gigli e le viole
crescono intorno a me;
ma questo suol non è la Patria mia.

Le vergini son vaghe
come le fresche rose,
che al loro crin compose
Amor, pegno di fé;
ma questo suol non è la Patria mia.

Nell'Itale contrade
è una città regina,
la Ligure marina
sempre le bagna il piè;
la ravvisate? Ell'è la Patria mia.
La Patria mia ell'è.

亡命者

ここでは常に空がきらめき
ここではいつも枝が緑色をしている
ここでは小川の波が
私の足元を優しく流れている
でもこの土地は、私の祖国ではない。

ここでは紺碧の波の中に
常に太陽が反射している
百合とすみれが
私の周りで成長する
でもこの土地は、私の祖国ではない。

乙女たちは美しい
新鮮な薔薇のよう
彼女たちの髪を飾る
愛の証の薔薇のように
でもこの土地は、私の祖国ではない。

イタリアの街道には
女王の町があり
リグーリアの海岸が
その足元を常に濡らしている
その町が分かるだろうか？ それが私の祖国。
それが私の祖国なのだ。

(水谷 彰良・訳)

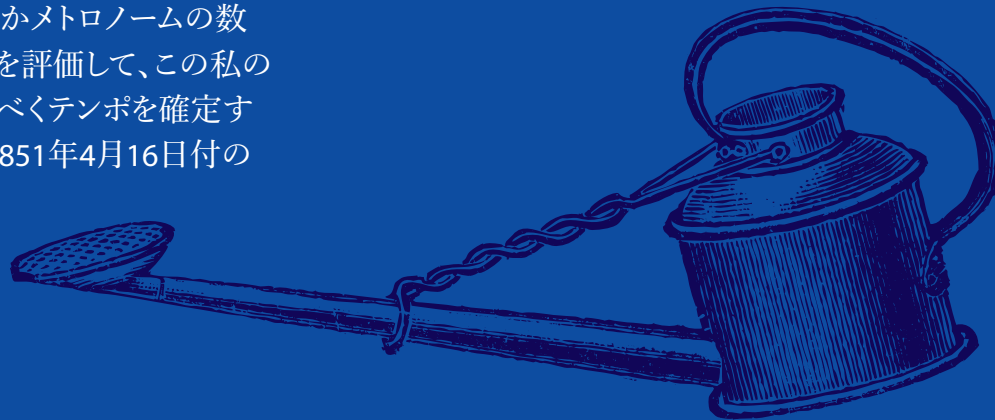
8 LE SYLVAIN (ROMANCE)

森の神(ロマンス)

《残りの小品集(Morceaux réservés)》の第9曲として挿入された、自分の野生の醜さで美しいニンフたちから拒まれたことに気づくシレノス、もしくはファウヌスである風変わりな森の神シルヴァヌスを歌うこの「ロマンス(Romance)」の自筆譜には、テキストを改作した痕跡がある。95～102小節の中で、ロッシーニはオリジナルの歌詞(もはや判読不能)を、その上に四つの詩句「醜く荒ぶる / わしの黒い顔は / 移り気な愛の神には / 侮辱とさえ映るのだろう(La Laideur Sauvage | de mon noir visage | semble faire outrage | a L'amour volage)」を書くために削除した。ロッシーニもしくはエミリアン・パシーニの求めで後から行われたこの変更は、詩人の自筆草稿の中にも残されている(次の二つの詩句、「アドニス!! お前の美しさがあつたら / わしの神性の代わりに!!! (Adonis!! ta beauté | Pour ma divinité!!!)」。「テノール(tenore)」のためのこの曲は、例外的にロッシーニによりメトロノームの速度表示♩=168を付された。実際はそれが彼の音楽上の信念に反することは、1847年の彼の《タントゥム・エルゴ(Tantum ergo)》に関する手紙からも推測しうる。

私は、音楽というすべての感情からなる一つの芸術に適用される力学の敵ではありますが、きみも知るように、拍子はどうにかこうにかメトロノームの数に一致しています。[...]その後、巧みな音楽の構成力を評価して、この私のホメオパシー[同毒療法]の作品に一つの色彩を与えるべくテンポを確定するよう、きみにお願いするよ」(ジェコモ・ペドローニ宛の1851年4月16日付の手紙)。

だが、1841年のウジェーヌ・トルプナ宛の文章が示すように、ロッシーニは彼の出版社たちが特に熱心であることをすでに知っていた——「「今月16日付のあなたの手紙を受け取りました。そしてあなたが望むように、私は自分の《スタバト・マーテル》にメトロノーム記号を付けるつもりです(J'ai reçu votre lettre du 16 courant, et je vais m'occuper de marquer mon Stabat au métronome, ainsi que vous le désirez"」)。ロッシーニは筆耕者に彼のすべての《老いの過ち》の筆写譜を準備させ、必要に応じてそれを改訂・訂正し、それらに自分の署名を添えた。そして彼は一連の写譜にメトロノームによる速度を体系的に付けさせたが、これは没後に出版される意図を持っていたことの明らかな証拠である。実際は出版されずに楽譜が妻に残され、彼女は出版のための完璧なモデルと認証された写譜だけを売却したのだった。自筆譜は彼が生まれた町ペーザロに割り当てられ現在ロッシーニ財団の「ロッシーニの小殿堂(Tempietto Rossini)」に保管され、筆耕者たちが作成した数多くの写譜は1996年にハーバード大学ホートン図書館が購入している。



LE SYLVAIN (ROMANCE)

Belles Nymphes blondes
des forêts profondes,
des moissons fécondes
et des vertes ondes,
vous fuyez le Sylvain
qui vous appelle en vain.
L'heure est solitaire,
tout semble se taire;
l'ombre et le mystère
règnent sur la terre.
Sois moins cruel, moins cruel,
Dieu de Cythère,
c'est pour mon cœur,
pour mon cœur trop de rigueur!
Rêves d'espérance,
cette indifférence
qui fait ma souffrance,
vous bannit désormais.
Ô peine extrême,
celle que j'aime
n'entend pas même
mon vœu suprême,
grands Dieux, non, non, jamais!
Ô peine extrême, non, jamais!

La laideur sauvage
de mon noir visage
semble faire outrage
à l'Amour volage...
Adonis! ta beauté
pour ma divinité!
Que la pâle Aurore
dise aux fleurs d'éclore,
que Phoëbé colore
le vallon sonore.
Seul, le Sylvain, le Sylvain supplie,
implore et nuit et jour,
nuit et jour languit d'amour.
Nymphes immortelles,
à Vénus rebelles,
pourquoi donc, cruelles,
me percer de vos traits?
Ô peine extrême, etc.

森の神(シルヴァヌス)(ロマンス)

別嬪な金髪のニンフたち
豊かな実りと
波打つ緑の
深き森のニンフたち
お前たちはシルヴァヌスから逃げていくのだな
虚しくお前たちを呼ぶシルヴァヌスから。
孤独の刻
ものみなは口を噤んでいるようだ
影と神秘が
大地を支配している。
いささかは 情けというものをかけ給え
愛の島(キュテラ)の神よ
そのなされようは わしにとり
わしにとって あまりに厳しい!
幾たび希望を夢見ようと
そんなことは意にも介さぬ あの方の無関心が
わしを苦しめ
どんな希望もはねつけ続ける。
おお 天罰の極み
わしの愛するあの方は
わしの最後の望みさえ
聴いてはくれぬ。
偉大なる神々よ いや いや 決して!
おお 天罰の極み いや 決して!

醜く荒ぶる
わしの黒い顔は
移り気な愛の神には
侮辱とさえうつるのだろう...
アドニス! わしの神性の代わりに
お前の美しさがあつたら!
薄紅の曙(アウロラ)よ
言ってくれ 花々に 咲き初めよと
月の神(ポイベー)よ
響豊かなる谷を彩りたまえ。
ただ一人 シルヴァヌスは こい願う
昼も夜も 哀願する
昼も夜も 恋にやつれる。
ニンフたちよ
ウェヌスに抗う 不死なるニンフたち
それでは何故お前たちはつれなく
棘ある言葉でわしを傷つけるのか?
おお 天罰の極み...

9 L'ÂME DÉLAISSÉE

捨てられし魂

この作品はこれまで1843／44年に書かれたとされたが、1829年に完成されていた可能性が高い。『ルヴュ・ド・パリ (Revue de Paris)』(第1巻、1829年4月、38-42頁)の最初期のエディションに、カジミール・ドラヴィーニュの「バラード (Ballade)」《煉獄の魂 (L'âme du purgatoire)》が含まれていたのだ。出版社の頁の脚注には、次のように書かれている。

カジミール・ドラヴィーニュは行く先々で靈感を得ることなしに、それを生き生きとした思い出として持ち運ぶことなしにイタリアを旅することができなかった。私たちは続いて、『ルヴュ・ド・パリ』の中に、カジミール・ドラヴィーニュがローマ、ナポリもしくはヴェネツィアで始めたこの未出版のバラード集を発表する。さらに私たちは、ロッシーニが音楽を付けたこのバラードの大半を短い間隔で私たちの予約購読者に提供できることをうれしく思う。私たちだけがこれら新たな作品の権利を所有しており、そこにはイタリアの習慣と魅力が、作曲家を通して、詩人を通して同時に表現されている。

[M. Casimir Delavigne ne pouvait parcourir l'Italie sans y trouver, à chaque pas, des inspirations, sans en rapporter de vivans souvenirs. Nous publierons successivement, dans la Revue de Paris, le Recueil de ces Ballades inédites, que M. Casimir Delavigne a pu dater de Rome, de Naples ou de Venise. Nous sommes heureux de pouvoir aussi nous engager, envers nos souscripteurs, à leur donner, à des intervalles rapprochés, la plupart de ces Ballades mises en musique par M. Rossini. Nous aurons seuls la propriété de ces compositions nouvelles, où les mœurs et la poésie de l'Italie seront traduites, tout à la fois, par le musicien et par le poète.]

第3巻(1829年6月)の末尾ですでに、「これまでに出版された3巻の内容(“Contenu | Des trois Volumes déjà publiés”)」と「第1巻の〈第4集〉(“Quatrième livraison”)」のための「カジミール・ドラヴィーニュのバラード(煉獄の魂)に対するロッシーニの音楽(“Musique de M. Rossini, sur la ballade de M. Casimir Delavigne (L'Âme du purgatoire)”)」に言及されている。残念ながら、当時購読者に予約されたこの特別な挿入を見つけることはできなかった(スラットキン社のファクシミリ版、ジェノヴァ、1972年にさえ、その複製が無い)。

ロッシーニの自筆譜ファクシミリは1844年11月30日付『ラ・フランス・ミュージカル (La France musicale)』で出版された——これも予約購読者のために挿入されたものである。同年トゥルブナ社はこの曲を、「G・デュブレ氏へ / 捨てられし魂 / バラード (“A M.r G. Duprez. | L'âme delaissée | Ballade”)」と題して出版した。出版とデュブレへの献呈には正当な理由があった。ドラヴィーニュは1843年12月11日に亡くなっており、デュブレはロッシーニの3カ月続いたパリ滞在の間(1843年5月～9月)後者のサロンで演奏し、9月17日付『ラ・フランス・ミュージカル』が報じたように、魂を込めて歌われた〈先祖伝来の住処よ (Asile héréditaire)〉に対し、ロッシーニが「感謝する作者 (l'autore riconoscente)」と宣言して謝意を表したからである。

作曲の早熟な才能は、1829年4月にこの詩が初出版されただけでなく、ロッシーニが詩人と協同して彼の「メロドラマ (mélodrame)」《マリーノ・ファリエーロ (Marino Faliero)》(1829年5月31日、ポルト・サン・マルタン劇場)のための音楽を選んだことでも確認しうる。デュブレへの献呈を伴う1844年の出版は、音楽家の同意を得てなされた。

おそらく1862年に遡る興味深い逸話が、女優サラ・ベルナール(1844-1923)の回想録の中で語られている。

コメディ・フランセーズと私が契約した数日後、私の叔母[ロジース]が大晩餐会を催しました。モルニ公爵、カミユ・ドゥッセ、芸術大臣ヴァレフスキ、ロッシーニ、私の母、ブラベンデル夫人、そして私が出席していました。夜には他の大勢の人が来ました。

私の母は、とても優雅な服を私に着せてくれました。襟ぐりがたっぷり開いたドレスを着たのはこれが初めてでした。ああ、神さま、私はどんなに恥ずかしかったでしょう! もちろん誰もが私に躍起になりました。ロッシーニは私に詩の暗唱を頼みました。喜んで人に力を貸すことが私の幸せであり、誇りです——私はカジミール・ドラヴィーニュの《煉獄の魂》を暗唱しました。それが終わるとロッシーニは、「これは音楽付きで朗読しないといけない」と叫びました。誰もがこの考えを称えました。そしてヴァレフスキは、ロッシーニに言いました——「シニョリーナはまた頭から始めますので、親愛なるマエストロのあなたは[ピアノで]即興演奏してください」。

それは異常な興奮でした。私は再び始めました。そしてロッシーニが素晴らしいハーモニーを即興で奏で、それが私を感動で満ちました。自分でも気づかぬうちに私の涙が滴り落ちると、母はこう言いながら私を抱きしめました——「あなたが私を本当に感動させたのは、これが初めてよ!」。ママは音楽を崇拝していました。そして彼女を感動させたのは、ロッシーニの即興演奏だったのです。(『わが二重の人生、サラ・ベルナルの回想録』パリ、1907年より翻訳)

[Quelques jours après mon engagement à la Comédie-Française, ma tante [Rosine] donna un grand dîner. Il y avait le duc de Morny, Camille Doucet, et le ministre des Beaux-Arts M. de Walewski, Rossini, ma mère, Mlle de Brabender et moi. Le soir, il vint beaucoup de monde.

Ma mère m'avait très élégamment habillée. J'étais pour la première fois en grand décolleté. Mon Dieu, que j'étais gênée ! Cependant, chacun s'empressait autour de moi. Rossini me demanda de dire des vers. Je m'y prêtai de bonne grâce, heureuse et fière d'être un petit quelqu'un. – Et je déclamai L'Âme du purgatoire de Casimir Delavigne.

« Il faut dire cela sur de la musique », s'exclama Rossini quand j'eus fini. Tout le monde applaudit à cette idée. Et Walewski dit à Rossini : « Mademoiselle va recommencer, et vous allez improviser, mon cher maître. »

Ce fut du délire. Je recommençai. Et Rossini improvisa une harmonie délicieuse qui me remplit d'émotion. Mes larmes coulaient sans que j'en eusse conscience, et m'a mère m'embrassa en disant :

« C'est la première fois que tu mémeus réellement ! »

Maman adorait la musique. Et ce qui l'avait émue, c'était l'improvisation de Rossini.

(Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt, Paris 1907)]

年代順の記述は、ロッシーニが即興演奏したのではなく、むしろ1829年の彼の作品を再使用したことを示している。これはカジミール・ドラヴィーニュ(1793-1843)の《煉獄の魂》の詩に、部分的に音楽を付けた曲である。一人の若い娘が恋人に棄てられ、悲嘆のあまり死ぬ。ロッシーニはドラヴィーニュの8節のうち第1節、第3節、最終節にのみ作曲した。この録音には最初の二つが含まれ、若い娘の物語は歌詞に僅かな変更を加え(amiの代わりにamie)、男性に適用されている。

L'ÂME DÉLAISSÉE

Mon bien aimé, dans mes douleurs,
je viens de la cité des pleurs,
pour vous demander des prières.
Vous me disiez, penché vers moi:
«Si je vis, je prierai pour toi.»
Voilà vos paroles dernières.
Hélas! hélas!
Depuis que j'ai quitté vos bras,
jamais je n'entends vos prières.
Hélas! hélas!
J'écoute, et vous ne priez pas.

Combien nos doux ravissements,
amie, me causent de tourments
au fond de ces tristes demeures!
Les jours n'ont ni soir ni matin
et l'aiguille y tourne sans fin;
sans fin, sur un cadran sans heures.
Hélas! hélas!
Vers vous, amie, levant les bras,
j'attends en vain dans ces demeures.
Hélas! hélas!
J'attends, et vous ne priez pas.

捨てられし魂

愛しい方 苦しみにとらわれつつ
私は嘆きの国からやって来ました
どうか祈ってと あなたにお願いするため
あなたは私にもたれかかり おっしゃいましたね
「ぼくは君のために祈るよ 命ある限り」
それがあなたからの最後の言葉。
ああ!なんと悲しいこと!
あなたの腕を離れてからというもの 私は
一度たりとあなたの祈りを聞いたことはありません
ああ!なんと悲しいこと!
耳をすませど あなたは祈ってはくれないのです。

愛しい人よ ぼくたちの甘き陶醉は
いかほどまで 悲しみの宿るこの国の奥底で
ぼくの懊悩を引き起こすことだろう!
日々はあれど 夜も朝もなく
時計の針はそこで回る 果てしもなく
果てしもなく 時刻なき文字盤の上を。
ああ! 悲しいかな!
貴女の方へと両腕を上げ
虚しく待つ ぼくは この国で
ああ! 悲しいかな!
ぼくは待つ 貴女は祈ってはくれない。

(中山 千夏子・訳)

10 ROMÉO

ロメオ

《老いの過ち》の《フランス語のアルバム(Album français)》12曲の2曲目に《ロメオ(Roméo)》と題され、日付の無い「アレグレット・アジッタート(Allegretto Agittato) [原文のママ!]」のテノールのためのカンツォーネがある。この曲は愛するジュリエッタの、死んだように見える身体の上でのロメオの嘆きと係わりがある。ヴェローナの恋人たちのカップルの物語は、確実にロッシーニからヅィンガレッリの《ジュリエッタとロメーオ》(1796)とベッリーニの《カプレーティ家とモンテッキ家》に結び付けられるが、それらのロメオは一人のカストラート(ジローラモ・クレシェンティーニ)と一人のメゾソプラノ(ジュディッタ・グリージ)のために書かれていた。この曲が明らかに「テノール(tenore)」のために書かれ、テノール記号と一致する事実は、1867年4月27日にパリのリリック座で初演されたシャルル・グノーのオペラ《ロメオとジュリエット》と関連して書かれたことを示唆する(ロメオ役はテノールのピエール・ミショ)。作曲年についてはジュリオ・リコルディが回想録に記したように、ロッシーニのサロンで1867年春におそらくチェロ奏者ガエターノ・ブラーガが演奏した曲《チェロのためのアレグロ・アジタート》と同様に歌の声種が設定された事実からも確認しうる。歌詞は、ロッシーニが暫定的な《老いの過ち》の目次に《フランス語のアルバム》全体の詩人として記した、エミリアン・パシーニによって書かれたに違いない。



ROMÉO

Juliette, chère idole,
ton silence me désole,
sur tes lèvres la parole
suit ton âme qui s'envole;
ne peut-elle plus m'entendre,
ce front noble, ce cœur tendre
dans la tombe va s'étendre?

Ombre chère, daigne attendre,
sous la pierre notre cendre
froide ensemble doit descendre;
mort cruelle, viens me prendre
car le jour est un fléau,
plus d'espoir pour Roméo,
non, non, non!

Dieu, pitié pour ma souffrance,
ah! je n'ai qu'une espérance:
la rejoindre au fond du tombeau.
L'adorer c'était ma vie,
à ma flamme elle est ravie;
dans la tombe objet d'envie
je l'aurai bientôt suivie.

Ô divine Juliette,
âme éteinte, voix muette,
où sont-ils ces jours de fête,
où le chant de la fauvette
s'éveillant sous la fenêtre
avec l'aube près de naître?

Ton amant voyait paraître
dans l'azur de tes beaux yeux
un rayon venu des cieux.

Juliette, chère idole, etc.

Ô divine Juliette,
âme éteinte, voix muette,
entends-tu mes cris, mes pleurs?
Dieu d'amour, Dieu de justice
à mes vœux, ah! sois propice,
mets un terme à mon supplice:
que la mort nous réunisse
dans l'extase ou les douleurs.

Ô mort cruelle, viens me prendre,
viens, délivre Roméo;
et toi, chère ombre, daigne attendre,
je te suis dans le tombeau.

ロメオ

ジュリエット 愛しき憧れの人よ
物言わぬ 君の姿が ぼくは悲しい
君のくちびるに言葉がのれば
舞い上がる君の魂を追い 翔んで行こうものを
あの人には ぼくの声がもう聴こえない
この気高き額 この優しき心が
墓に横たわることとなるのだ。

愛しき影よ 待ち給え
墓石の下 ぼくたちの遺灰は
きつときつと 冷たく 共に納められよう
酷き死よ 来りて我を捉えよ
日の光は禍いなのだから
もはやロメオには望みとてない
否 否 否!

神よ 我が煩悶を憐れみ給え
ああ! ぼくにあるのはたった一つの希望
あの人と 墓の奥底で再び一緒になること。
あの人を愛する それこそがぼくの命だった
ぼくが燃え上がれば あの人喜びも沸き立つ
ぼくが心底欲しいと思うもの あの人を
もうじきぼくは追っていく 墓の中へと。

おお 女神ともまごう ジュリエット
光失せし魂よ 言葉失せし声よ
あの 沸き立つような日々は何処に?
鶯の歌は何処に?
窓の下
生まれんとする暁と共に目覚める 鶯の歌は?

君の恋人は見たものだ
美しき君の瞳の青空の中に
天より降り来たる一すじの光線が現れるのを。

ジュリエット 愛しき憧れの人よ…

おお 女神ともまごう ジュリエット
光失せし魂よ 言葉失せし声よ
聴こえるか ぼくの叫び ぼくの嘆きが?
愛の神よ 正義の神よ
ああ! なにとぞ我が願いにお耳を傾け
我が責め苦に終わりをお与えください
死が 我らを再び結びあわせてくださいますよう
法悦の中であれ 懊悩の中であれ。

おお 酷き死よ 来りて我を捉えよ
来たれ ロメオに解放の時を
そして君 愛しき影よ 待ち給え
ぼくは君を追っていく 墓の底まで。

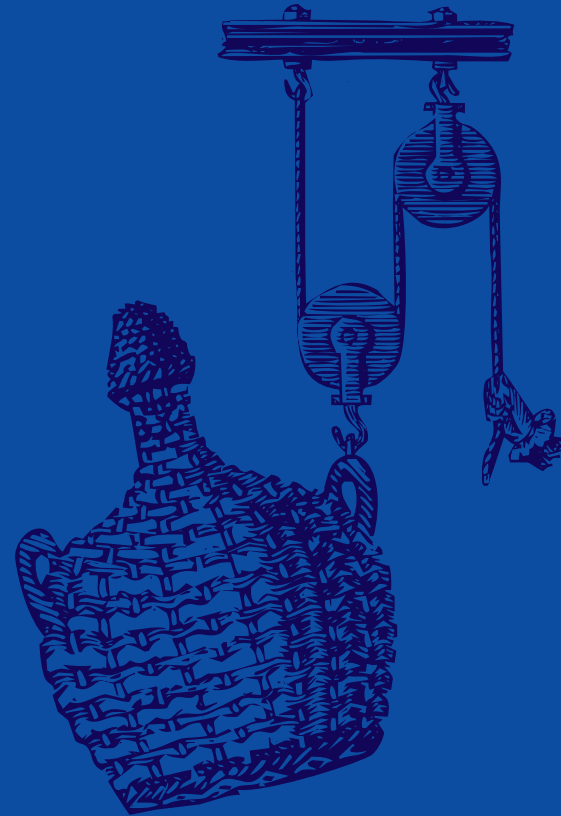
(中山 千夏子・訳)

11 ADIEUX À LA VIE! ÉLÉGIE (SUR UNE SEULE NOTE)

さらば人生よ！悲歌(ただ一音にのせて)

〈黙って嘆こう〉(ただ一音にのせて)のために、ロッシーニは彼のいつもの詩人エミリアン・パシーニに、恋人に棄てられた一人の若い娘が自分の人生を捨てることにするフランス語の歌詞を書かせた。これもたった一つの音の上で歌われるが、ロッシーニはピアノ伴奏を改作して胸が張り裂けるような描写に成功している。

ブラーガがオリジナルの曲をテノールたちに捧げたと定義したのに対し、ロッシーニは新たなヴァージョンの歌の旋律を「歌(Chant)」のためと記し、彼のサロンでこの曲の演奏に当たったのもすべてソプラノである。1864年8月21日はヘレン・レメンス＝シェリントン、1866年4月17日と1868年4月18日はマリー・バッチュ。マエストロは《さらば人生よ！悲歌(ただ一音にのせて)》(Adieux à la vie! Elegie (sur une seule note))を、《老いの過ち》の《フランス語のアルバム》第9曲に挿入した。この録音では性別が逆転し、彼(ilまたはlui)の代わりに彼女(elle)、むごい人は男性形cruelから女性形cruelleとなる。



ADIEUX À LA VIE!
ÉLÉGIE (SUR UNE SEULE NOTE)

Salut! dernière aurore
qui viens pour moi d'éclore!
Elle que mon cœur adore,
elle veut partir... je meurs.

Cruelle! vois mes douleurs!
Cède à mes pleurs!
Toi que j'implore,
vois mon tourment mortel.

T'aimer, c'était la vie
qui m'est par toi ravie.
Ton cœur ingrat m'oublie,
la mort est mon seul vœu.

Au jour je dis adieu,
amis, ma mère, adieu!
Son cœur ingrat m'oublie,
la mort est mon seul vœu.

Amis, ma mère, adieu!
T'aimer, c'était ma vie,
reprenez-la, mon Dieu!
Terre! adieu! Ma mère, adieu!

さらば人生よ！ 悲歌(ただ一音にのせて)

やあ 暁よ！
ほくにとって 明け初めし最後の暁よ！
ぼくが愛してやまぬ あの人
あの人望みは去ることだと…ぼくは死んでしまう。

つれなき人よ！ 見るがいい ぼくの苦しみを！
ほだされてくれ ぼくの涙に！
後生だから
どうか分かってくれ ぼくの死の苦しみを。

君を愛すること それが命だった
君がいればこそ 人生は喜び
それなのに 不実な君はぼくを忘れる
死が ぼくの唯一の望み。

別れを告げよう 日の光に
さらば 友よ 母よ！
不実なあの方はぼくを忘れる
死が ぼくの唯一の望み。

さらば 友よ 母よ！
君を愛すること それがぼくの命だった
神よ この命を再び召し上げ給え！
さらば大地よ！ さらば母よ！！

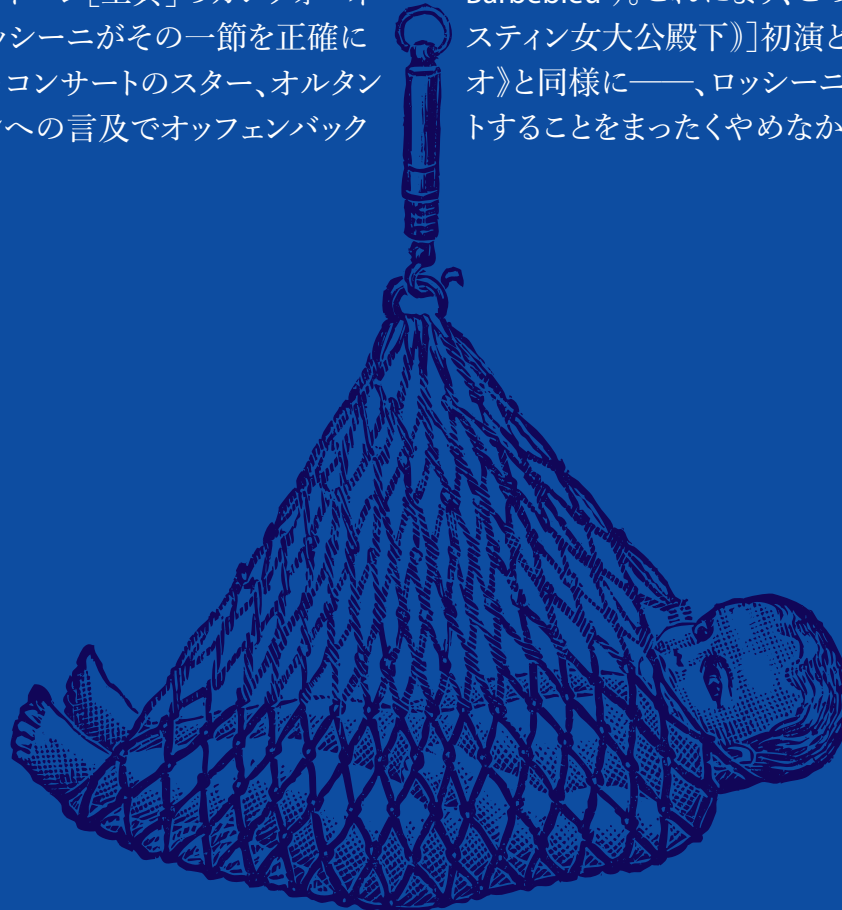
(中山 千夏子・訳)

12 LA CHANSON DU BÉBÉ

赤ちゃんの歌

このカンツォーネは、ロッシーニによってアルバム《声楽の雑集 (Miscellanée de musique vocale)》の第2曲に挿入された。声種は「メゾ・ソプラノ (Mezzo Soprano)」と指示されている。そこでのわがままな「太った赤ちゃん (gros bébé)」は、ロッシーニ自身と認められる。これは中間部でなぜ子供が突然《青ひげ》(1866年2月5日初演)の中の「ザッパトーレ [工兵] のカンツォーネ (la canzone dello zappatore)」を欲しがり、ロッシーニがその一節を正確に引用したのかを説明する。オペレッタとカフェ・コンサートスター、オルタンス・シュネーデルとエンマ・テレーザ・ヴァラドンへの言及でオフエンバック

のささやかな嘲笑が完成され、ロッシーニ自身が書いたオリジナルのテキストの下書きは、《ジェロルスティン女大公殿下》に言及している(「赤ちゃん、きみはフランスの伊達男のように歌うだろう / 女大公殿下、それから青ひげを」)“Bébé tu vas chanter en Lion Français | La Grande Duchesse et puis la Barbebleu”。これにより、この作品の下書きが1867年4月12日の[《ジェロルスティン女大公殿下》]初演とその稽古の後に始まったと認定され——《ロメオ》と同様に——、ロッシーニが自分の時代の音楽イベントを観察し、コメントすることをまったくやめなかったことが分かる。



LA CHANSON DU BÉBÉ

Maman, le gros bébé t'appelle, il a bobo;
tu dis que je suis beau
quand je veux bien faire dodo.
Je veux de confitures,
c'est du bon nanan;
les groseilles sont mûres,
donne m'en, j'en veux, maman.
Je veux du bon nanan,
j'ai du bobo, maman.
Atchi! Papa, maman, caca.

Bébé voudrait la chanson du sapeur
dans Barbebleu, un air qui fait bien peur.
Maman, ta voix si douce en chantant ça,
enfoncerait Schneider et Thérèse.
Atchi! Pipi, maman, papa, caca.

Ma bonne, en me berçant,
m'appelle son bijou;
un diable, un sapajou,
si j'aime mieux faire joujou.
Quand je ne suis pas sage
on me promet le fouet!...
Moi je fais du tapage,
le moyen réussit bien!
Je veux du bon nanan,
j'ai du bobo, maman.
Atchi! Papa, maman, caca.

赤ちゃんの歌

ママ、太った赤ちゃんが呼んでるよ、痛い痛いって。
ママがぼくを可愛いと言ってくれるのは
ぼくが寝んねしたがる時。
ぼくはジャムがほしいんだ
おいちーんだもん。
スグリの実が熟れてるよ
ぼくにちょーだい、欲しいよ、ママ。
おいちーのが欲しい
痛いよ、ママ。
痛い！ パパ、ママ、うんち。

赤ちゃんは、工兵の歌が聴きたいの
『青ひげ』の中の、とても怖い歌を。
ママ、それを歌ってるときの声はとても優しいよ
シュネーデルにもテレーザにも勝てるよ。
痛い！ おしっこ、ママ、パパ、うんち。

子守がぼくを揺すりながら
あたしの宝物、ってぼくを呼ぶけれど
悪魔、尾巻き猿って言うよ
ぼくが遊びたがれば。
ぼくがいい子にしていないと
むちで打つっていうんだ!...
ぼくは大騒ぎする
きっとうまくいくよ!
おいちーのが欲しい
痛いよ、ママ。
痛い！ パパ、ママ、うんち。

(水谷 彰良・訳)

13 CANZONETTA SPAGNUOLA

スペインのカンツォネッタ

1821年の《スペインのカンツォネッタ (Canzonetta spagnuola)》は、ロッシーニがどのようにすでにナポリ時代にスペイン文化にふれていたかを明らかにする。国王フェルディナンド4世は、ナポリを長年にわたって統治したスペイン・ブルボン家の直系君主として下っていた。事実、現在も町の幹線道路はトレド通りと呼ばれている。1817年からロッシーニは偉大なスペイン人ソプラノ、イザベッラ・コルブラン(1784-1845)と関係を持ち、彼女のために彼のナポリのオペラ・セリア(1815-1822)のすべての役を書き、《セミラーミデ (Semiramide)》(ヴェネツィア、1823年)も同様で、1822年には彼女と結婚していたのだ。イザベッラのもう一人の崇拜者が、あらゆる芸術に耽溺し、絵の才能に恵まれた若きフェリーチェ(またはフェリックス)・コトロー(1799-1852)だった。その兄グリエルモ・コトローは1824年に音楽出版社ジラルの共同経営者になり、《音楽の気晴らし (Passatempi musicali)》と題した楽譜シリーズを立ち上げ、その初版(第1集、1824年)にロッシーニの《スペインのアリエッタ (Arietta spagnuola)》〈絵の具の色に囲まれ (En medio a mis colores)〉が含まれている。後版(そこでは第3節を欠く)は《スペインのカンツォネッタ》のタイトルを、

「1821年ナポリで作曲(“Scritta in Napoli nel 1821”)」の表示付きで採用している。歌詞の解釈から、恋するフェリーチェに彼らの関係が明らかになったとき、このカンツォーネがコルブラン(歌詞)とロッシーニ(音楽)に献呈されたと考えるのが自然である。コルブランのために作曲されたオペラ《セミラーミデ》の中で、ロッシーニは導入合唱〈あの喝采の騒音が (Di plausi qual clamor)〉の中に主要な旋律を再使用した。1822年3月7日、芸術家のカップルが(ボローニャで結婚し、ヴィーンに行くために)ナポリを去った日に、F・コトローは旅装したマエストロの姿を描いた。彼自身もローマまで二人に同行したことは、ロッシーニがフェリーチェのために書いた推薦の手紙から推測しうる。コトロー兄弟といえば、ベッリーニがカンツォーネ〈棄てられて (L'abbandono)〉を献呈したリーナ・フレッパが彼らの妹だった。

この録音は1824年の初版楽譜で想定されたように、結びの第4節をリトルネッロとしてではなく演奏している。自由に変奏される感嘆符「アーイ! (“Ay!”)」は、アンダルシアの活発な民衆歌謡ポロ (“Polo”) に特徴的な要素の一つである。



CANZONETTA SPAGNUOLA

En medio a mis colores ¡Ay!
pintando estaba un día, ¡Ay!
cuando la musa mía ¡Ay!
me vino a tormentar. ¡Ay! ¡Ay!

Quiso que yo pintase ¡Ay!
objeto sobrehumano ¡Ay!
pero lo quiso en vano ¡Ay!
lo tuvo que dejar. ¡Ay! ¡Ay!

Conoce la hermosura ¡Ay!
un corazón llagado ¡Ay!
mas su destin malvado ¡Ay!
le impide de cantar. ¡Ay! ¡Ay!

¡Ay!, con dolor pues dejo
empresa tan feliz<e>
cual es de bella Nice
las prendas celebrar. ¡Ay! ¡Ay!

スペインのカンツォネッタ

絵の具の色に囲まれ ああ！
ある日、私は絵を描いていた ああ！
そのとき私のムーサ(芸術の女神)が ああ！
私を苦しめにやって来た ああ！ああ！

ムーサは描けという ああ！
もっと高尚なものを ああ！
でも、それはむなしい望み ああ！
その仕事を放棄するなんて ああ！ああ！

彼女の美しさを知り ああ！
心が傷ついた ああ！
邪悪な運命が ああ！
彼女を称賛するのを妨げるのだ ああ！ああ！

ああ！ 悲しくてやめられない
こんなにも幸せな仕事
あの美しいニーチェの
美点を称える仕事を ああ！ああ！

(水谷 彰良・訳)

14 MI LAGNERÒ TACENDO (29 FEBBRAIO 1852)

黙って嘆こう(1852年2月29日)

ロッシーニは1836年、彼の終身年金がもはや確実になったとき、6年前に無理やり放棄しなければならなかった激しい戦いの演劇の場で幅をきかせようとはせず、あらためてボローニャ、次いでフィレンツェに移住した。深刻な鬱と病気の年月にあって、彼は私的な作曲をほとんどしなかった。1855年には、1846年に二人目の妻となったオランプ・ペリシエがイタリアを離れるよう彼を説得することができた。ドイツでの温泉湯池の旅行からパリ(1856年10月)に戻った後、ロッシーニは定期的に作曲を再開した。この新たな創作の段階のマイルストーン[里程標]は、1857年4月15日に彼が妻に献呈した《慰めの音楽(Musique anodine)》の中に概して特徴づけられている。しかしながら、さまざまな声種のためにメタスタジオの詩〈黙って嘆こう〉に作曲した6曲と一緒にされたピアノのための前奏曲は、これに先立って下書きもしくは作曲された旋律の編曲で構成されている。「バリトンとピアノ(Baryton et Piano)」のための第6番(ロッシーニの綴りではIIIII)も、「フィレンツェ、1852年2月29日(Firenze 29 Febr.o 1852)」の日付を持つヴァージョンが存在していた。ロッシ

ーニが彼の「15回目の(quindicesimo)」誕生日にこれを作曲し、保管していた事実は、メタスタジオの《シロエ》から採られた歌詞に彼自身への言及といった意味を付与する一種の〈自己省察(autoriflessione)〉であることを思わせる——どれほど音楽が彼に背を向けても、それを愛し続ける者の沈黙の悲歌なのだ。これは演劇活動からの「非自発的(non 'volontario)」引退という主張を裏付けるが、依頼者自身——フランス政府——に彼の終身年金を認めさせるための裁判闘争に巻き込まれているかぎり第三者のための作曲が不可能な排他的契約条項のため、という状況的な理由もあった。後に《慰めの音楽》に含まれたヴァージョンと比べると、1852年の曲はピアノの序奏がより短く(10小節ではなく4小節だけ)、声種(「歌canto」)はト音記号で記譜され(これに対し、第6曲[IIIII]はヘ音記号)、旋律線の音符の多くがより高くなる一方、表現とディナーミクの指示はより初歩的になっている。ここに録音されたヴァージョンはその形式に沿い、一音高く移調されている。



**MI LAGNERÒ TACENDO
(29 FEBBRAIO 1852)**

Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara,
ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me..

Crudel! in che t'offesi?
Farmi penar, così?

黙って嘆こう(1852年2月29日)

黙って嘆こう
自分のつらい運命を
でも、あなたを愛さなくなることを
私に望まないでおくれ。

つれない人! なにがあなたを傷つけ
なぜ私を苦しめるのですか?

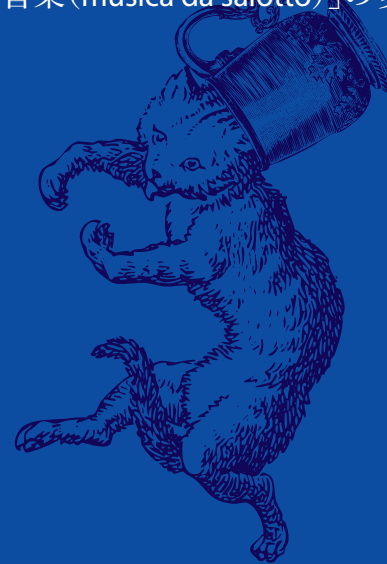
(水谷 彰良・訳)

15 LA DANZA

ラ・ダンツァ[踊り]

ロッシーニは《ギヨーム・テル (Guillaume Tell)》(1829)を作曲した後、七月革命直後の1830年末頃、パリに戻った——だが、彼の契約で規定されたオペラ座のために別なオペラを独占的に作曲するためではなく、同じ契約で約束された終身年金を請求するためだった。最終的に勝訴に終わる裁判の間、彼は1836年末まで作曲家であり続けた。1835年春、ロッシーニは彼の出版社ウジェーヌ・トルプナから(これと並行してマイントツの出版社ショットから)《音楽の夜会。イタリア語の八つのアリエッタと四つの二重唱曲のコレクション (Les Soirées musicales. Collection de huit Ariettes et quatre Duo italiens)》を出版させた。この曲集の由来は、ほとんど分からない。これに関する数少ない現存ドキュメントの一つはロッシーニが1835年3月19日、ミラーノの出版社リコルディに版權を与えたことを証明する。リコルディは副題を僅かに変更して出版した——「音楽の夜会、または八つのアリエッタと四つの二重唱曲の蒐集。イタリア歌曲研究のためにロッシーニが特別に作曲 (“Soirée musicale ossia Raccolta di otto Ariette e quattro Duetti, espressamente ora composti da Rossini per lo studio del Canto italiano”)」。1822年に「技術的な (tecnico)」歌唱法の《ゴルゲッジとソルフエッジ (Gorgheggi e Solfeggi)》を出版した後、ロッシーニはこの《音楽の夜会》によって一種の「文章法 (stilistici)」の研究を続けた。その後の彼の説明(エドモン・ミショット『1858年ボーセジュール[パシー]のロッシーニ邸の夜会 (Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858, di Edmond Michotte)』)によれば、ベル・カントは次の三つの基本要素で構成されている——「楽器(声)、技術(その熟達)、そして様式(趣味と感受性)」。

ある逸話は、ロッシーニが困窮した一人の愛国者を生活上の困難から救うため、と同時に彼の出版社からの執拗な新曲の求めに譲歩してカンツォーネの蒐集を出版したようだと伝えている。けれどもその出版は、むしろ終身年金の裁判の間、彼を助けてくれた自分の友人たちと支持者たちへの感謝のしりしとなったであろう。その期間に彼は上流社会のサロンに頻繁に通い、自分が顧問を務めるイタリア劇場の著名なアーティストたちと共に、頻繁な夜会を彼らのために催したのだ。それゆえ楽曲が主にサロンの屋敷の主人たちに献呈されている事実は、驚くべきことではない。例外は第4、8、12曲で、それぞれ4曲からなるグループを華やかに完成させ、数人のアーティストに献呈されている。《ラ・ダンツァ (La danza)》、息をのむほど陽気なこの「ナポリのタランテッラ (Tarantella napoletana)」は、有名なバス歌手ルイージ・ラブラーシュに献呈されている——この曲がバスのために書かれていない理由は定かでないが(この曲集のすべてのアリエッタがト音記号で記譜され、音域はソプラノが最も適している)、ラブラーシュがナポリ人だったからだろう。このヒット曲はおそらくロッシーニの無条件に最も有名なカンツォーネとなり、偉大なオペラ作曲家の「サロン音楽 (musica da salotto)」の多様性と魅力を際立たせている。



LA DANZA

Già la luna è in mezzo al mare,
mamma mia, si salterà;
l'ora è bella per danzare,
chi è in amor non mancherà.

Presto in danza a tondo a tondo,
donne mie, venite qua,
un garzon bello e giocondo
a ciascuna toccherà.

Finché in ciel brilla una stella
e la luna splenderà,
il più bel con la più bella
tutta notte danzerà.

Mamma mia, mamma mia,
già la luna è in mezzo al mare,
mamma mia, mamma mia, si salterà.
Frinche, frinche, mamma mia, si salterà.
La la ra la la ra, la la ra la la ra.

Salta, salta, gira, gira,
ogni coppia a cerchio va,
già s'avanza, si ritira,
e all'assalto tornerà.

Serra, serra colla bionda,
colla bruna va qua e là,
colla rossa va a seconda,
colla smorta fermo sta.

Viva il ballo a tondo a tondo,
sono un re, sono un bascià,
è il più bel piacer del mondo,
la più cara voluttà.

ラ・ダンツァ [踊り]

もう月が海の真ん中だ
さあ、踊ろう
踊るのに丁度いい時刻
恋する者は逃しちゃならぬ。

さあ早く、女たちよ
ここへ来て、踊りの輪にお入り
美しく愉快的な若者が
それぞれお相手いたします。

空に星がきらめき
月の輝くあいだ
一番の美男と美女が
夜を徹して踊り続ける。

マンマ・ミーア、マンマ・ミーア
もう月が海の真ん中だ
マンマ・ミーア、マンマ・ミーア、さあ、踊ろう。
フリンケ、フリンケ、マンマ・ミーア、踊ろうよ。
ラララララ、ラララララ。

跳んで、跳んで、回って、回って
どのカップルも輪になって
進んで、戻って
また繰り返す。

金髪娘を強く抱き
ブルネット娘と動き回り
赤毛娘には寄り添って
さえない娘とはじっとして。

輪になって踊るのは素敵だ
ぼくは王、ぼくはパシャ
踊りは世界一の楽しみ
最も素敵な逸楽だ。

(水谷 彰良・訳)

16 ADDIO AI VIENNESI

ヴィーンの人々への別れ

ロッシーニは1822年3月22日から6月22日までの間ヴィーンにとどまり、本物の〈ロッシーニ・フィヴァー〉を巻き起こした。その間にケルトナートーア劇場は彼の八つのオペラを上演したが、その中の五つはナポリのサン・カルロ劇場の歌手団による上演である。当然のことながら彼は上流社交界にも頻繁に通い、真のロッシーニ崇拝者である宰相クレメンス・フォン・メッテルニヒから何度も歓待された。彼の滞在が終わる頃、マエストロが《ヴィーンの人々への別れ (Addio ai Viennesi)》を作曲したと推測されており、そこでの大げさな言葉遣いは皮肉とも取れる。ロッシーニが苦勞して残したい川の名称は、実際に《ロッシーニの別れ (Addio di Rossini)》のための「セヌ川の上で (sulla Senna)」に起きたように、容易に別なものと取り換えられるのだ。ヴィーンのためのヴァージョンでは、ドナウ川が古名「イストロ (Istro)」で表されている。

ロッシーニ自身がこの曲をヴィーンで演奏したかどうかは証明されていない。だが、この曲はすぐに忘れられなかった。レーオポルト・フォン・グンライトナーの回想録によれば、ジョヴァンニ・ダヴィドが1823年3月16日の夜会でこの曲を歌った。さらに1824年12月2日付『芸術、文学、劇場、モードのためのヴィーン誌 (Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode)』は記している——「メルカダントの《ブルゴスの市長》の」幕間に、ダヴィド氏はロッシーニの《ヴィーンの人々への別れ》を歌った。聴衆は敬愛するマエストロの喜ばしい記憶を歓迎し、歌手の芸術にふさわしい拍手喝采を捧げた（“Zwischen den Acten [von Mercadantes Il podestà di Burgos] sang Hr. David l'Addio ai Viennesi di Rossini. Das Auditorium nahm die dankbaren Erinnerungen des beliebten Meisters wohlwollend auf, und zollte der Kunst des Sängers verdienten reichen Beyfall.”）。「イステイトゥット・リトグラフィコ (Istituto Litografico)」(原文のママ!)による印刷物の一つは、1823年初頭に次のエピグラフを付して出版された——「ヴィーンの人々への別れ / マエストロ / ジョアッキーノ・ロッシーニによる / 建築家フェルディナント・ピフルによる出版 / ならびに / 同人より献呈 / 男爵夫人 / ツェツィーリア・デスケレスへ (“Addio ai Viennesi | del Maestro | Gioachino Rossini | pubblicato dall'architetto Ferdinando Pichl | e | dal medesimo dedicato | alla signora baronessa | Cecilia d'Eskeles.”)」。それゆえ印刷譜は、フェルディナント・ピフル (1775-1826) が編集し、同人によってイツィヒ生まれのツェツィーリエ・フォン・エスケレス男爵夫人 (1760-1836) に献呈されている。オーストリア国立図書館は両面印刷の1枚の紙 (印刷所、出版社、場所、年号の記載無し) を所蔵し (A-Wn、音楽コレクション237.504-CV)、そこにはイタリア語のテキストだけでなく、ドイツ語ヴァージョンも示されている。

Lebewohl | an die Bewohner Wiens von | Rossini.

[then handwritten „im Jahre 1822“]

Lebet wohl, geliebte Mauern,
Wo nur Huld und Liebe weilen,
In die Ferne muß ich eilen,
Doch mein Herz bleibt euch geweiht.
Schande Dem, der Pflicht-vergessen
Dankend nie der Huld gedenket,
Die ein edles Volk ihm schenket
Voll von Treu' und Biederkeit.

Wenn im Säuseln holder Lüfte
Zweig' und Blätter rauschend wallen,
Und – wie Ton der Nachtigallen –
Sanfte Klage euch umfließt:
O so denkt, es ist Rossini,
Der, durchbebt von süßem Sehnen,
Mit der Wehmut bangen Tönen
Wien's Gestade scheidend grüßt.

出版社トランクイッロ・モッロから出版されたこの曲は、1822年7月24日付『ヴィーン新聞 (Wiener Zeitung)』によれば、「《別れ (La Partenza)》と題されたロッシーニの最新作 (“Rossinis allerneueste Composition unter dem Titel La Partenza. (Der Abschied)”) は《別れ (l'Addio)》と何の関係もなく、それは《スペインのカンツォネッタ》の初めの言葉「むごい瞬間が近づく (Vicino è il crudo istante)、ジョアッキーノ・ロッシーニがイザベラ・ルボミルスカ皇女夫人に作曲・献呈 (“composta e dedicata alla sig.ra principessa Jsa.a Lubomirska da Gioacchino Rossini”)」の編曲と関わりがある。

ロッシーニ / の / ヴィーンの住民への / 別れ

[手書きで1822年と追加]

さようなら、愛する壁よ
好意と愛だけが宿る壁よ
私は急いで遠ざからねばならない
でも私の心は、あなた方に捧げられてとどまります。
彼にとって恥辱です、私が義務を
好意を思い出し、感謝するのを忘れるなら
それは高貴な人々が彼に贈る
たくさんの信頼と忠誠なのです。

幸運な大気の囁きの中で
枝と葉が音を立てて揺れ
まるで小夜啼鳥たちの鳴き声のように
甘い嘆きがあなたを取り囲む。
ああ、それがロッシーニだと考えてください
甘美な願いで満ち溢れた
ため息の臆病な声での
ヴィーン人の国への別れの挨拶であると。

ADDIO AI VIENNESI

Da voi parto amate sponde,
ma da voi non parte il cor:
troppo a me foste seconde,
troppo prodighe d'amor.

Ah! dov'è quell'alma ingrata
che d'un popolo sì altero,
così nobile e sincero
obbliar possa il favor?

Quando l'aure intorno intorno
sussurar dolci udirete
o d'amor la notte e il giorno
l'usignuolo favellar,

dite pur: questo è ROSSINI
che dispiega i suoi desiri,
e un crescendo di sospiri
fa sull'Istro risuonar.

ウィーンの人々への別れ

私は出発します、あなた方の愛する国から
でも私の心はあなた方から去りません
あなた方は私にとっても好意的で
惜しみなく愛してくれました。

ああ！ どこにあるというでしょう
誇り高い人々に忘恩の魂が
かくも高貴で誠実な人々の
好意を忘れることができるのでしょうか？

そよ風が周囲で
甘く囁くときに聴いて下さい
もしくは夜と昼に
愛のナイチンゲールが歌うのを。

こう言ってください、あれはロッシーニが
彼の願いを表明しているのだと
そしてため息のクレシェンドが
イストリアの地に鳴り響かせているのだと。

(水谷 彰良・訳)

Gioachino Rossini

«**ADDIO AI VIENNESI**»

From the private collection of **Sergio Ragni**
with his kind permission

セルジオ・ラーニ氏の個人所有コレクションから許可を得、転用。

Addio ai Viennesi
del Maestro

GIOACHINO ROSSINI

PUBBLICATO
DALL'ARCHITETTO FERDINANDO PICHL

E

DAL MEDESIMO DEDICATO
ALLA SIGNORA BARONESSA

CECILIA D'ESKELES

Vienna

Proprietà del Dedicator

nell'Esatitute Litografico vicino alla Presidenza N. 2.

Prezzo 40 Fioranti in Conv.

2.

*And^{tino} mosso**Voce*
Piano-
Forte

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of music. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex melody in the right hand. The second system contains the lyrics: "Da voi par - toama - te Sponde, ma da voi non par - te il". The third system contains the lyrics: "cor : Troppo a me fas - te se - con - de, trop - po pro - di - ghe d'a". The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

N^o 125.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff has a treble clef and contains rests. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a *mol.* (molto) marking and a *f* (forte) dynamic marking. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The system ends with the vocal instruction *Ah! don'*.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The music continues in the same key and time signature. The first staff contains the vocal line with the lyrics: *è quell' al = ma in = gra = ta che d' un po = po = lo - - - si ab*. The second and third staves provide accompaniment. The system ends with a long note in the vocal line.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The music continues in the same key and time signature. The first staff contains the vocal line with the lyrics: *te = ro, così no = bile e sin = ce ro Obbli = ar pos = sa il fa*. The second and third staves provide accompaniment. The system ends with a long note in the vocal line.

vor? Da voi par - toa - ma - te Sponde ma da voi non par - te il



cor: Troppo a me fas - te Se - con - de trop - po pro - dighe d'la "



mor. Quando l'aure in - tor - no in - tor - no Lufsu "



rar dol - ci u - di - re - te o d'amor la not - te e il

giorno L'usig - nuo - lo fa - vel - lar, Di - te

pur : questo è Pros - si - ni che dis - pie - ga i suoi de

6

First system of musical notation. The voice part (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "si = ri, e un ore = suon = do - - di Los = pi = ri - fa sull'". The piano accompaniment (bottom two staves) features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Dynamics include a forte (f) marking.

Second system of musical notation. The voice part continues with the lyrics: "Is = tro ri = suo = nar e un ore = suon = do di Los =". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. There are sixteenth-note passages in the voice part, indicated by a '6' above the staff.

Third system of musical notation. The voice part concludes with the lyrics: "= pi = ri fa sull' Is = tro ri = suo = nar e un ore,". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. There are triplet markings (indicated by a '3' above the staff) in the voice part.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) features a melodic line with lyrics: "sion do di Los = pi = ri fa Sull'". The piano accompaniment (grand staff) consists of a right hand with a continuous sixteenth-note pattern and a left hand with a simpler accompaniment. A fermata is placed over the vocal line at the end of the system.

Second system of musical notation. The vocal line (treble clef) continues the melody with lyrics: "tro - - - ri = suo = = nar ri = suo". The piano accompaniment (grand staff) continues with similar patterns. A fermata is placed over the vocal line at the end of the system.

Third system of musical notation. The vocal line (treble clef) continues with lyrics: "nar ri = suo = = nar". The piano accompaniment (grand staff) includes a section marked with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a double bar line and the word "Fine" written in a decorative script.

Fine

MAXIM MIRONOV – テノール
RICHARD BARKER – ピアノ

Marco Battistella – 録音/編集

Maurice Barnich – マスターリング

Clémence Fabre – 編集

Reto Müller – コンサルティング

Aleksey Sorokin – グラフィックデザイン

Michael Aspinall, Alfred Caron, Andrés Moreno Mengíbar, Akira Mizutani, Chikako Nakamaya, Antonio Staude – 翻訳

Elena Gajbach – 製作

Jan Seela – 調律 (Klavierhaus Seela)

Martin Schmid – 調律 (Klavierhaus Hölzle)

Förderverein Kurtheater Wildbad e. V., Dr. Thomas Käßler – ディレクター

使用ピアノ：1851年製Pleyel - No. 17065

録音：ドイツ/ウィルドバッド、ロイヤル・クアテアーター

2018年 5月31日 - 6月3日

