

2021 年度 博士学位論文

アンジェロ・マリアーニ、ジョヴァンニ・ボッテジーニ、  
アルトゥーロ・トスカニーニの歌曲作品研究  
——イタリア歌曲の新しい演奏レパートリーの開拓に向けて——

東京藝術大学大学院音楽研究科 博士後期課程  
声楽専攻（バリトン）

学籍番号 2315903

原田勇雅

# 目次

目次.....	I
凡例.....	IV
序論.....	5
<b>第1章 アンジェロ・マリアーニとその作品.....</b>	<b>22</b>
<b>第1節 生涯.....</b>	<b>22</b>
(1) 誕生.....	22
(2) 音楽経験.....	22
(3) 音楽活動のはじまり.....	22
(4) 指揮活動の本格化とヴェルディとの出会い.....	23
(5) イタリアからデンマークへ.....	24
(6) 再びイタリアへ戻り軍に入隊、トルコへ.....	25
(7) ジェノヴァでの活動開始.....	25
(8) 2つのオーケストラと指揮者としての意識.....	26
(9) 各地での指揮活動.....	27
(10) ヴェルディとの確執.....	27
(11) 最晩年.....	30
<b>第2節 歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》について.....</b>	<b>32</b>
(1) マリアーニの室内歌曲について.....	32
(2) ジェノヴァでの作曲活動.....	38
(3) 歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》.....	40
第1曲 〈イタリアの志願兵の恋人 L'amante del Volontario Italiano〉 (G.ペンナッキ詩) ..	42
第2曲 〈戦士の婚約者 その戦士はロンバルディアの戦場で殺された La Fidanzata del Guerriero ucciso sui campi di Lombardia〉 (G.ペンナッキ詩) ..	46
第3曲 〈自由への誘い L'invito alla libertà〉 ..	50
第4曲 〈川に寄す Ad un fiume〉 (D.カペッリーナ詩) ..	53
第5曲 〈君を愛す! T'amo!〉 (F.C.リナーティ詩) ..	57
第6曲 〈旅立ち La partenza〉 (F.ロマーニ詩) ..	62

第7曲	〈神の裁きはいつかは下る Dio non paga sabato〉 (G.ペンナッキ詩)	66
第8曲	〈神への祈り Invocazione a Dio〉 (D.カペッリーナ詩)	73
第9曲	〈嫌でないなら… A meno che…〉 (G.C.カザノーヴァ詩)	78
第10曲	〈セレナータ Serenata〉 (G.ペンナッキ詩)	81
<b>第2章</b>	<b>ジョヴァンニ・ボッテジーニとその作品</b>	<b>86</b>
<b>第1節</b>	<b>生涯</b>	<b>86</b>
(1)	誕生、幼少期	86
(2)	ミラノ音楽院時代	86
(3)	卒業後の演奏活動	87
(4)	ハバナでの成功	87
(5)	演奏活動 (1850年代)	88
(6)	演奏活動 (1860年代)	89
(7)	ヴェルディ《アイーダ Aida》初演と演奏活動 (1870年代)	89
(8)	最晩年	91
<b>第2節</b>	<b>歌曲集《東方の夜 Notti d'oriente》について</b>	<b>93</b>
(1)	ボッテジーニの室内歌曲について	93
(2)	歌曲集《東方の夜 Notti d'oriente》の成立について	97
(3)	トスティとの接点と出版年の謎	99
(4)	歌曲集の構成について	101
第1曲	〈イスキア島にて Ad Ischia〉 (マルチェッロ詩)	103
第2曲	〈私は夢にみた Sognai〉 (マルチェッロ詩)	106
第3曲	〈君が僕の全て Tutto per me sei tu〉 (マドンニーナ・マラスピーナ詩)	110
第4曲	〈悪魔と婚約した女 La fidanzata del demonio〉 (マルチェッロ詩)	114
第5曲	〈帰ってきて愛しい人 Torna mio bello〉 (カッテルモレ・マンチーニ詩)	117
第6曲	〈過ぎ去った昔 Il passato〉 (マルチェッロ詩)	121
第7曲	〈ルシフェル Lucifero〉 (マルチェッロ詩)	126
<b>第3章</b>	<b>アルトゥーロ・トスカニーニとその作品</b>	<b>130</b>
<b>第1節</b>	<b>生涯</b>	<b>130</b>
(1)	誕生、幼少期	130
(2)	パルマ音楽院時代	130

(3) 指揮活動のはじまり .....	131
(4) イタリアでの演奏活動.....	132
(5) 作曲活動の終焉.....	133
(6) オペラ指揮者としての本格的な活動.....	133
(7) カタラーニとの別れ .....	135
(8) トリノでの演奏活動 .....	136
(9) スカラ座時代 .....	137
(10) スカラ座への短い復帰 .....	137
(11) メトロポリタン歌劇場.....	138
(12) スカラ座の再編成と黄金時代.....	138
(13) 国際的な指揮者として .....	139
(14) 放送のための演奏と最晩年.....	140
<b>第2節 トスカニーニの室内歌曲について .....</b>	<b>142</b>
(1) トスカニーニの室内歌曲について .....	142
(2) 歌曲分析.....	145
〈秋 Autunno〉(フェリーチェ・カルロ・カヴァッロッティ詩) .....	146
〈ミニョンの歌 Canto di Mignon〉(アントニオ・ギスランツォーニ詩) .....	149
〈苦悩 Desolazione〉(エンリーコ・パンツァッキ詩) .....	153
〈生垣の花 Fior di Siepe〉(ロレンツォ・ステッケッティ詩) .....	156
〈狂気 Nevrosi〉(ロッコ・エマヌエーレ・パッリアーラ詩) .....	159
〈葉が散り行くとき Quando cadran le foglie〉(ロレンツォ・ステッケッティ詩) .....	162
〈私はあなたを愛しています V'amo!〉(ハインリヒ・ハイネ詩) .....	165
<b>結論.....</b>	<b>167</b>
<b>謝辞.....</b>	<b>172</b>
<b>参考文献.....</b>	<b>173</b>

## 凡例

本論文では以下の略語及び表記方法を用いることとする。。

人名	初出時の人名においては姓名カタカナ表記の直後に原語で表記し、生誕年と生没年を記載した。2 回目以降は性のみのカタカナ表記で記載した。
地名	初回出時からカタカナ表記のみ。
歌曲及びオペラ作品名	《》内に邦訳と原語を記載した。
文学作品名	まとまった詩集などの文学作品名においては『』、文章内に出てくる詩のタイトルは「」で記す。
中略	.....(中略).....
和音記号	和音記号については以下の理論書に準拠する。 池内友次郎、島岡譲他『和声——理論と実習』全3巻、音楽之友社：東京：1964年。
歌詞引用	楽曲分析中、歌詞を引用する際は“”内に原語、邦訳の順に表記する。
発想標語引用	楽曲分析中、楽譜から発想標語を引用する際は、「」内に原語、邦訳の順に表記する。
譜例	分析に用いた楽譜は別冊に掲載する。脚注の譜例は脚注内に収まらない場合は、各曲の分析末尾に示す。

## 序論

本論文は 19 世紀中葉のイタリアで活躍した音楽家、アンジェロ・マリアーニ Angelo Mariani (1821～1873)、ジョヴァンニ・ボッテジーニ Giovanni Bottesini (1821～1889)、及びアルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini (1867～1957) による、1850 年ごろから 1880 年代に出版された室内歌曲作品を対象として、それぞれの特徴を楽曲分析によって明らかにし、現代において歌われるべき作品群として演奏家の視点により考察を行う。19 世紀中葉のイタリア歌曲作品群における未知の領域を探求し、これらの作品の芸術的価値を検証する。

マリアーニはラヴェンナ出身で、当初はヴァイオリニストとして活動していたが、やがて指揮者となり、ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792～1868) やサヴェリオ・メルカダンテ (1795～1870)、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813～1901) にその才能を認められ、1857 年にはヴェルディ《アロルド Aroldo》の初演、1865 年には《ドン・カルロ Don Carlo》のイタリア語版初演を手がけ、ヴェルディ作品をはじめガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797～1848) の作品など、イタリア・オペラの第一線で活躍するほか、フランス・オペラの上演にも積極的であった。

マリアーニはイタリアのほか、デンマークやトルコでも活躍し、トルコでは国歌も作曲した。独立戦争に参加するなど愛国心も強く、晩年はジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場を拠点とした。

そのほか、ドイツ音楽にも造詣が深く、1871 年にはボローニャにてリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813～1883) の《ローエングリン Lohengrin》、翌 1872 年には《タンホイザー Thannhäuser》をイタリア初演し、当時のイタリア楽壇に多大な影響を与えた。

また、従来の指揮者のあり方に疑問を感じ、イタリアの劇場における職業指揮者の地位の確立にも貢献した人物である。1874 年、ジェノヴァにて没。

室内歌曲作品については、ジェノヴァに赴任した 1852 年ごろからのものが多く、現在 68 曲の存在が確認されている<sup>1</sup>。

ボッテジーニはクレマに生まれ、ミラノ国立音楽院に学んだ。コントラバス奏者として卓越した才能を発揮し、「コントラバスのパガニーニ」と称される、当代随一の奏者であった。演奏活動を通じて様々なオペラ作品に触れ、ヴェルディとも知遇を得たボッテジーニは、ヴァイオリニストのルイーギ・アルディーティ Luigi Arditi (1822～1903) とともにキューバのハバナでのオペラ上演に尽力し、オペラ指揮者としても実績を重ねていった。キューバやア

---

<sup>1</sup> 歌曲作品の作品数の詳細については本論文第 1 章第 2 節を参照。

メリカをはじめ、イギリスやフランス、ロシアなどを飛び回り、ロッシーニやベッリーニ、ドニゼッティ、ヴェルディらの作品などイタリア・オペラのレパートリーをはじめ、自作の作品も上演した。オペラの幕間にはコントラバスのソロを披露し聴衆を魅了していたという。名声を高めていったボッテジーニは、1871年、マリアーニが指揮を引き受けることができなかったヴェルディの《アイダ Aida》を初演した。また、教育者としても優秀であり、コントラバスの教則本を発行したほか、メキシコの音楽学校再編を推進し、最後はパルマ音楽院の校長を務めた。1889年同地にて没。

室内歌曲作品は1839年ごろから最晩年まで、多忙な演奏活動の合間に作曲され、現時点で71曲が確認されている<sup>2</sup>。

トスカニーニはパルマに生まれ、パルマ音楽院に学んだ。チェロと作曲を学び、首席で卒業するなど、早くから才能を発揮した。1886年、チェリストとして参加したブラジルのオペラ公演ツアーにおいて、急遽ヴェルディ《アイダ》の指揮を暗譜で代演し、指揮者としての才能も知られるようになった。帰国後、アルフレード・カタラーニ Alfredo Catalani (1854～1893) の《エドメア Edomea》をトリノで指揮。翌1887年のヴェルディ《オテッロ Otello》の初演にはチェリストとして出演している。1892年にはルッジェーロ・レオンカヴァッロ Ruggero Leoncavallo (1857～1919) の《道化師 I pagliacci》をミラノで初演、1896年にはジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini 《ラ・ボエーム La Bohème》をトリノで初演、ヴェルディ《聖歌四編 Quattro pezzi sacri》の3曲を初演、31歳でスカラ座芸術監督に就任し、イタリア・オペラのみならず、ワーグナーやチャイコフスキーの作品も積極的に上演するなど、イタリアを代表する音楽家となる。スカラ座監督辞任後も、ヨーロッパ各地のほか、アメリカのメトロポリタン歌劇場でも活躍、プッチーニ《西部の娘 La fanciulla del West》を初演するなどした。再び戻ったスカラ座では、1924年にアッリーゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842～1918) の《ネローネ Nerone》、1926年にはプッチーニ《トゥーランドット Turandot》を初演。スカラ座辞任後はニューヨーク・フィルハーモニック、バイロイト音楽祭、ウィーン・フィル、BBC交響楽団、NBC交響楽団、フィラデルフィア管弦楽団などで活躍し、20世紀を代表する世界的指揮者としてその名を残している。室内歌曲作品の創作は、全て指揮者としての活動を本格化する前の1882～1889年に集中しており、19曲が現存している<sup>3</sup>。

#### (1) 演奏頻度と先行研究について

今日、世界中で演奏されている19世紀イタリア歌曲のレパートリーを考えると、ジョア

---

<sup>2</sup> 歌曲作品の作品数の詳細については本論文第2章第2節を参照。

<sup>3</sup> 歌曲作品の作品数の詳細については本論文第3章第2節を参照。

キーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792~1868)、ヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801~1835)、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797~1848)、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813~1901)、ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858~1924) という、イタリア・オペラの隆盛の中にいた 5 大作曲家とその周辺、そしてそれに続くいわゆる「80 年代世代 La generazione dell'Ottanta」と呼ばれる、フランコ・アルファーノ Franco Alfano (1875~1954)、オットリーノ・レスピーギ Ottorino Respighi (1879~1936)、イルデブランド・ピッツェッティ Ildebrando Pizzetti (1880~1968) らによる作品群、そしてその間に位置するフランチェスコ・パオロ・トステイ Francesco Paolo Tosti (1846~1916)、ステーファノ・ドナウディ Stefano Donaudy (1879~1925) らの作品の演奏頻度が高くなっている。

しかしながら、本論文で取り上げる 3 人の作曲家の室内歌曲作品については、演奏の機会はもちろん、先行研究も極めて少ない。

フルヴィア・モラビト Fulvia Morabito が 1997 年に編纂した *La Romanza vocale da camera in Italia*<sup>4</sup> は、19 世紀のイタリアにおける室内歌曲作品について、長きにわたって歌曲がオペラ作品の演奏、批評や研究の陰に隠れた存在となっていることを指摘し、この分野を初めて概観する文献である。この中でマリアーニとトスカニーニは、歌曲作品を作曲した指揮者として、ティート・マッテイ Tito Mattei (1841~1914) やルイージ・マンチネッリ Luigi Mancinelli (1848~1921)、リト・セルヴァッジ Rito Selvaggi (1898~1972)、エンリーコ・カンニオ Enrico Cannio (1875~1949)、ピエトロ・チマーラ Pietro Cimara (1887~1967) らとともに言及されているものの、マリアーニについては 6 つの歌曲集のタイトル、トスカニーニについては 5 曲の曲名に触れているに過ぎず、各々の楽曲についての分析は行われていない<sup>5</sup>。

フランチェスコ・サンヴィターレが 2002 年に編纂した論文集 *La Romanza vocale da camera in Italia*<sup>6</sup> には、ヴィンチェンツォ・ボルゲッティによる「指揮者たちによる歌曲 Le Romanze dei direttori」が収録されており<sup>7</sup>、本論文で取り上げる 3 名の他、同じく指揮者のレオポルド・ムニョーネ Leopoldo Mugnone (1890~1920)、マンチネッリ、フランコ・ファッチョ Franco Faccio (1840~1891)、ヴェルディの弟子であったエマヌエーレ・ムツィオ Emanuele Muzio (1821~1890) の歌曲作品が論じられている。作品名などは前出のモラビトの文献を参考に

---

<sup>4</sup> Fulvia Morabito, *La Romanza vocale da camera in Italia* ([Turnhout]: Brepols, [1997]).

<sup>5</sup> Ibid., pp.109-111, 147, 207.

<sup>6</sup> *La romanza italiana da salotto*, edited by Francesco Sanvitale (Torino: EDT; Ortona: Istituto Nazionale Tostiano, 2002).

<sup>7</sup> Vincenzo Borghetti, "Le Romanze dei direttori: Toscanini, Mariani, Mugnone, Mancinelli, Faccio, Muzio e Bottesini," in Ibid., pp.609-618.

しており、彼らの作品や活動の全容の把握が難しいことが述べられ、マリアーニ作品が指揮活動の全ての年代に書かれていること、ワーグナーのオペラをイタリア初演し、ドイツ音楽にも精通していた指揮者であったがその痕跡は作品には見られないこと、ボッテジーニとトスティの作品で、同じ詩につけられたものを比較すると、トスティは瞑想的なパッセージを求めたのに対し、ボッテジーニは動的な音楽を求めたことなどが記述されている。しかしながら楽譜を用いての具体的な楽曲分析の積み重ねはない。

ボッテジーニ作品についての先行研究としては、テノール歌手のヨーゼフ・ミヒャエル・ブレント Joseph Michael Brent が 2014 年にジョージア大学に提出した学位論文 (DMA) "Giovanni Paolo Bottesini as a Composer for the tenor voice"<sup>8</sup> のほか、1989 年にルイーギ・インザーギ Luigi Inzaghi (1943～) が出版した *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e compositore*<sup>9</sup>、ガスパーレ・ネッロ・ヴェートロ Gaspare Nello Vetro (1934～2019) が 1989 年に編纂した *Giovanni Bottesini*<sup>10</sup>がある。ブレントの論文では、ボッテジーニ作品におけるテノールの表現に着目する。関わりのあったテノール歌手の概要を説明し、歌曲を 5 曲、オペラ作品からアリアを 5 曲選び、マスカーニの作品と比較・考察している。インザーギはボッテジーニの生涯やオペラ作品、書簡を紹介しているが、歌曲についてはエットーレ・ボッリ Ettore Borri が執筆してその概観を述べている。だが、楽曲の部分的な分析にとどまっており、まとまった楽曲分析は未だないのが現状である。ヴェートロの文献では、アントネッラ・パルマ Antonella Parma が歌曲についての概観を述べているが、楽曲全体を使つての分析はない。この文献では年表の記述が詳しいが、歌曲集成立時期の正誤については未確認の部分がある<sup>11</sup>。

トスカニーニの歌曲作品については、全 19 曲を収録する歌曲集が 2010 年にアメリカ・ニュージャージー州の出版社スービト・ミュージック社 (Subito Music) から出版された<sup>12</sup>。本論文でもこの楽譜を用いて分析を行うが、現在のところそれぞれの歌曲について詳細な楽曲分析を行った研究は見受けられない。

このほか、イタリア・ラヴェンナのダンテ・アリギエーリ劇場では、マリアーニの没後 140

---

<sup>8</sup> Joseph Michael Brent, "Giovanni Paolo Bottesini as a composer for the tenor voice, as seen in his writing for Roberto Stagno, Angelo Masini, and Alberto Bozetti," Doctor of Musical Arts (DMA), University of Georgia, 2014.

<sup>9</sup> Luigi Inzaghi, *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e compositore* (Milano: Nuove edizioni, 1989 [Reprint: www.stephenstreet.com, 2021]).

<sup>10</sup> Gaspare Nello Vetro, a cura di. *Giovanni Bottesini, 1821-1899*: (Parma: Centro studi e ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli studi, stampa 1989.)

<sup>11</sup> 第 2 章において考察する。

<sup>12</sup> Arturo Toscanini, *The Songs of Arturo Toscanini*, edited by F. Rogger (Verona [NJ,USA]: Subito Music, 2010).

年にあたる 2013 年 11 月に、シンポジウム "Convegno Angelo Marian" が開催された。シンポジウムでは研究者による発表の他、パルマ音楽院の教員と大学院生によりピアノ独奏曲や歌曲などが演奏された。パルマ音楽院では 2010 年以來、同音楽院にゆかりのあったボッテジーニ、トスカニーニ、ピッツェッティ、ジュスト・ダッチ Giusto Dacci (1840~1915) らの作品を演奏するプロジェクトを行っている。イタリアにおいても、当時の作品群に対する関心が高まってきている証左であろう。

## (2) イタリアと日本におけるイタリア歌曲の出版状況

### a. イタリア・リコルディ社における近年の傾向

19 世紀の作曲家で、イタリアのリコルディ社から近年出版されている歌曲集は、下記の通りである。なお、情報収集にあたっては、リコルディ社のオンラインカタログ<sup>13</sup>、イタリアの図書館情報検索システム OPAC SBN (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale<sup>14</sup>)、輸入楽譜を扱うアカデミア・ミュージック株式会社のオンラインカタログを参考とした<sup>15</sup>。検索範囲は、リコルディ社から『トスティ歌曲全集』の第 1 巻が発刊された 1990 年から現在までとした。

	出版年	書名	著者、編者等、備考
[1]	1990 ~ 2004	トスティ歌曲全集 1~14 F.P.Tosti <i>Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di F.P. Tosti 1~14</i>	F.Sanvitale 他
[2]	1995	S.メルカダント歌曲集 <i>S.Mercadante: Arie da Camera</i>	Valerio Paperi
[3]	1995	ベル・エポックの美しい歌曲集 (ブラーガ <sup>16</sup> 、カタラーニ、ロトーリ <sup>17</sup> 、ガスタルドン	Riccardo Allorto

<sup>13</sup> <https://www.ricordi.com/it-IT/Catalogue.aspx>. Accessed October 10, 2021.

<sup>14</sup> <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>. Accessed October 10, 2021.

<sup>15</sup> <https://www.academia-music.com/>. Accessed October 10, 2021.

<sup>16</sup> Gaetano Braga (1829~1907)

<sup>17</sup> Augusto Rotoli (1847~1904)

		18、プッチーニ、トスティ、リコルディ他 16 曲) <i>Le Più Belle Romanze della Belle Epoque</i>	
[4]	1998	S.ドナウディ：36 の古典風歌曲（高声用、 低声用) S.Donaudy: <i>36 Arie di stile antico</i> (High,Low)	M.Gerhart
[5]	2002	F.P.トスティ：歌曲集 1～2、カントロペラ (CD 付き) F.P.Tosti <i>Celebri Romanze 1 ~ 2</i> (Cantolopera, CD)	—
[6]	2002	F.P.トスティ：30 の歌曲（高声用、低声用) F.P.Tosti <i>30 Songs (High, Low)</i>	Ricordi/Hal Leonard
[7]	2003	19 世紀のナポリの歌 <i>Canti napoletani d'autore dell'ottocento</i>	R.Allorto/F.Seller
[8]	2004	G.プッチーニ：歌曲集 G.Puccini Composizioni vocali da camera: per canto e pianoforte	—
[9]	2005	20 世紀の歌曲集（高声用) <i>Liriche del Novecento italiano</i> (voce acuta)	M. Carnelli
[10]	2006	O.レスピーギ歌曲集 <i>O.Respighi: Liriche</i>	A.Cantu
[11]	2006	V.ベッリーニ：歌曲集（朗読、伴奏 CD 付 き) V.Bellini <i>Liriche (2CD)</i>	—
[12]	2006	G.ヴェルディ：歌曲集（朗読、伴奏 CD 付 き) G.Verdi <i>Liriche (2CD)</i>	—

---

<sup>18</sup> Stanislao Gastaldon (1861～1939)

[13]	2007	G.ドニゼッティ：歌曲集（朗読、伴奏 CD 付き） G.Donizetti <i>Liriche</i> (2CD)	—
[14]	2007	F.P.トスティ：歌曲集（朗読、伴奏 CD 付き） F.P.Tosti <i>Romanze</i> (2CD)	—
[15]	2007	P.A.ティリンデッリ <sup>19</sup> 芸術歌曲集（中声用） P.A.Tirindelli: <i>Liriche Art songs</i> (voce media)	H.W.Perkins
[16]	2008	F.アルファーノ：歌曲集（高声用、中声用） F.Alfano <i>Liriche: canto e pianoforte</i> (voce acuta, voce media)	Alex Martin
[17]	2008	20 世紀の歌曲集（中声用） <i>Liriche del novecento italiano</i> (voce media)	H.W.Perkins
[18]	2009	G.ロッシーニ：《音楽の夜会》ほか（CD 付き） G.Rossini 《 <i>Soirees musicales</i> 》, 〈 <i>La regata veneziana</i> 〉 (2CD)	—
[19]	2010	古典歌曲集 1～5（朗読、伴奏 CD 付き） <i>Arie antiche 1～5</i>	A.Parisotti
[20]	2011	G.ロッシーニ：ピアノ伴奏歌曲集《老いの過ち》からの抜粋ほか G.Rossini <i>Arieten, Canzonetten und Chansons</i> 《 <i>Peches de vieillesse</i> 》 etc.	R.Muller
[21]	2012	V.ベッリーニ：室内声楽作品 V.Bellini	Carlida Steffan

<sup>19</sup> Pier Adolfo Tirindelli (1858～1937)

		Musica vocale da camera Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini 14	
[22]	2014	ズガンバーティ <sup>20</sup> 歌曲集（12 曲） Liriche per canto e pianoforte	Elisa Morelli
[23]	2016	イタリア歌曲集 19・20 世紀（高声用、低声用） （5 大作曲家、トスティ、メルカダンテ、アルファーノ、アルディーティ、ブラーガ、ガスタルドン、チレーア <sup>21</sup> 、カタラーニ、ヴォルフ＝フェッラーリ <sup>22</sup> 、ザンドナイ <sup>23</sup> 他 48 曲） Liriche italiane = Italian Art Songs: Liriche del XIX e XX secolo (High,Low)	Ilaria Narici
[24]	2016	F.チレーア：室内歌曲集（28 曲） F.Cilea:Composizioni vocali da camera, per voce e pianoforte	G. Filianoti
[25]	2020	V.ベッリーニ：15 の歌曲 （高声用、低声用） V.Bellini 15 Composizioni vocali da camera	Ilaria Narici

上記を見ると、トスティの出版頻度が高く、全集の他にも高声用、低声用（[6]）や CD 付きのもの（[18]）も出版されている。さらに 5 大作曲家ではロッシーニ、ベッリーニ、ドニゼッティ、ヴェルディについては CD 付きのもの（[11][12][13][18]）があり、特にベッリーニでは学術校訂版（[21]）や高声用、低声用（[25]）も刊行されている。

そのほかメルカダンテ（[2]）、プッチーニ（[8]）、ドナウディ（[4]）、レスピーギ（[10]）、ティリンデッリ（[15]）アルファーノ（[16]）、ズガンバーティ（[22]）、チレーア（[24]）らの

<sup>20</sup> Giovanni Sgambati（1841～1914）

<sup>21</sup> Francesco Cilea（1866～1950）

<sup>22</sup> Ermanno Wolf＝Ferrari（1876～1948）

<sup>23</sup> Riccardo Zandonai（1835～1944）

歌曲集、ベル・エポック期 ([3]) や、各世紀で括っての歌曲集など ([7][9][17][23])、19 世紀から 20 世紀に至る室内歌曲作品群の再考が少しずつではあるが進んでいると見られる。

リコルディ社以外でも、例えば 1861 年創業のピサの ETS 社は、2001 年にアルフレード・カタラーニ Alfredo Catalani (1854~1893) の歌曲集を出版している<sup>24</sup>。

しかしながら、イタリアにおいては 1850~80 年代に出版された歌曲作品の楽譜が再販されることは稀で、本論文で考察する 3 名の楽譜については、作曲家没後に改めて出版されるようなことはなされていない。

## b. 日本でのイタリア歌曲の出版史と概況

イタリア歌曲の作曲家の楽譜は、日本においても音楽出版社から出版されているが、まだまだ 19 世紀の作曲家の作品の出版は一部の作曲家に限られており、今後のますますの充実が求められる。

それでは、日本におけるイタリア歌曲の出版史の概況はどうなっているであろうか。

国立国会図書館のオンライン検索「国立国会図書館サーチ」<sup>25</sup>によるデータによれば、戦前には 1900 年代初頭からオルガンの教本などを出版していた東京音楽書院、1918 年に創立され、『世界音楽全集』を発刊した春秋社、海外の楽曲の紹介、大衆化の一翼を担ったセノオ音楽出版社があった。第二次世界大戦終戦以前における、この 3 社のイタリア歌曲関連の出版を調べてみると、

	出版年	書名	出版社	著者、編者等 備考
[1]	1917 (大正 6)	私の太陽よ 伊太利ナポリ民謡	セノオ音楽出版社	妹尾幸陽
[2]	1917 (大正 6)	トスティのセレナタ	セノオ音楽出版社	妹尾幸陽
[3]	1919 (大正 8)	さらば パオロ・ト スティ	セノオ音楽出版社	堀内敬三

<sup>24</sup> Alfredo Catalani, *Liriche per voce e pianoforte, edizione critica e catalogo*, a cura di E. Bacci (Pisa: ETS, 2001).

<sup>25</sup> <https://iss.ndl.go.jp/>. Accessed October 10, 2021.

[4]	1921 (大正 10)	ニーナの死：獨唱	セノオ音楽出版社	妹尾幸陽
[5]	1924 (大正 13)	ヘンデル作曲の獨唱 ラルゴー	セノオ音楽出版社	堀内敬三
[6]	1924 (大正 13)	マリア・マリ：ナポ リの小夜樂	セノオ音楽出版社	妹尾幸陽
[7]	1927 (昭和 2)	サンタ・ルチア 伊太利ナポリ民謡	セノオ音楽出版社	妹尾幸陽
[8]	1928 (昭和 3)	さらばナポリよ 伊 太利名歌 T.コットロウ作曲	セノオ音楽出版社	妹尾幸陽
[9]	1929～1931 (昭和 4～ 昭和 6)	世界大音楽全集 (第 1 卷～第 26 卷、 イタリア歌曲掲載は 第 23 卷)	春秋社	Nina, Sento nel core ほか 8 曲
[10]	1934 (昭和 9)	イタリア式歌唱法	春秋社	城多又兵衛
[11]	1936 (昭和 11)	伊太利民謡曲集 1～ 2	東京音楽書院	訳詞掲載
[12]	1940 (昭和 15)	伊太利歌曲集第 1 卷 ～第 3 卷	東京音楽書院	全音の曲集の原 型

上記のほか、ヴェルディの《リゴレット Rigoletto》やプッチーニの《トスカ Tosca》から、独唱アリアが訳詞とともに普及した<sup>26</sup>。イタリア歌曲の受容が、オペラ・アリアと〈私の太陽 'O sole mio〉などのカンツォーネ ([1]) と〈ニーナ Nina〉 ([4]) など一部の古典歌曲から始まり、徐々にイタリア古典歌曲集の発刊 ([12]) に移行していったことがうかがえる。のちにイタリア古典歌曲集の編纂をすることになる声楽家の畑中良輔 (1922～2012) の自伝でも、1939 年 (昭和 14 年) 当時、東京藝術大学の声楽科を受験するにあたって、アメリカ・ニューヨークの G.シャーマー社から 1926 年に出版された『17、18 世紀のイタリア歌曲選集

<sup>26</sup>G.プッチーニ『歌劇《トスカ》星もひかりぬの歌』、妹尾幸陽訳、東京：セノオ音楽出版社、1919 年。

<sup>27</sup> G.ヴェルディ『歌劇《リゴレット》女ごころ』、堀内敬三訳、東京：セノオ音楽出版社、1921 年。

『Anthology of Italian song of the seventeenth and eighteenth centuries』を買い求めるよう、同大の教師から指示があったとの記述がある<sup>28</sup>。東京音楽書院からは1940年（昭和15年）に『伊太利歌曲集』が3巻出版され（[12]）、その中にはアレッサンドロ・パリゾッティ Alessandro Parisotti（1853～1913）が編曲したアレッサンドロ・スカラッティ Alessandro Scarlatti（1660～1725）、ジョヴァンニ・バッティスタ・ペルゴレージ Giovanni Battista Pergolesi（1710～1736）らの歌曲が収められた。やがて終戦後の1948年（昭和23年）になると、『新撰伊太利歌曲集』が出版され、畑中良輔らの訳詞も掲載された（[13]）<sup>29</sup>。その頃になると、全音楽譜出版社（1931年創業）、音楽之友社（1941年創業）といった現在も主流となっている音楽出版社も登場し、続々と楽譜を出版するようになる。『新撰伊太利歌曲集』と、現存する出版社のうち、全音楽譜出版社（2017年からカワイ出版も統合された。）、音楽之友社、ドレミ楽譜出版社（1968年創業）による、第二次世界大戦終戦後のイタリア歌曲の出版状況は、以下の通りである。

（出版年は西暦のみ表記とする。）

	出版年	書名	出版社	著者、編者等、備考
[13]	1948	新撰伊太利歌曲集	東京音楽書院	畑中良輔他
[14]	1953～1982	ドイツ・イタリア歌曲選集：東京芸術大学音楽学部入学試験音楽科課題曲	音楽之友社	東京芸術大学音楽学部声楽科編
[15]	1953～2012	イタリア歌曲集 1～4	全音楽譜出版社	畑中良輔編
[16]	1955	イタリア歌曲集	音楽之友社	柴田睦陸編
[17]	1956-1958	世界大音楽全集 イタリア歌曲集 1～3	音楽之友社	堀内敬三他
[18]	1959c～2014	トスティ歌曲集	全音楽譜出版社	畑中良輔編
[19]	1962	イタリア古典歌曲集 低声用	カワイ出版	畑中良輔編

<sup>28</sup> 畑中良輔『音楽少年誕生物語 繰り返せない旅だから』東京：音楽之友社、2002年。40～44頁。

<sup>29</sup> 1947年に公布された「教育基本法」（旧法、現行は2006年改正のもの）の影響により、学校教育で使用される教材や楽譜などが刷新された影響も考えられる。日本におけるイタリア歌曲の受容の変遷を辿ることは、日本の声楽教育の歴史を概観することにも通ずる。大変興味深いテーマであるため、練習曲集や他言語の歌曲の伝播も含め今後の研究課題としてさらに調査を進めていきたい。

[20]	1964	トスティ歌曲集	音楽之友社	徳永政太郎 他
[21]	1969 ~ 2000	イタリア歌曲集 1~4	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[22]	1965 ~ 1966c	イタリア民謡集	全音楽譜出版社	徳永政太郎 編
[23]	1967c	ロッシーニ：四大歌劇作家の歌曲作品	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[24]	1970 ~ 1985	ドニゼッティ歌曲集：中声用	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[25]	1970 ~ 1985	ベリーニ歌曲集	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[26]	1970	ヴェルディ歌曲集	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[27]	1970 ~ 2009	ロッシーニ声楽作品集	全音楽譜出版社	畑中良輔他
[28]	1972	ロッシーニ歌曲集：中声用	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[29]	1972	イタリア古典歌曲集（フローラ）	全音楽譜出版社	クヌト・イ エッペセン 編
[30]	1977 ~ 1985	ドナウディ歌曲集	全音楽譜出版社	畑中良輔編
[31]	1986	オペラ作曲家歌曲集 （最新イタリア歌曲集 1、2） （ドニゼッティ、ポンキエッリ <sup>30</sup> 、プ ッチーニ、カタラーニ、レオンカヴァ ッロ、ヴェルディ、ロッシーニ）	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ藤崎育 之編
[32]	1986	トスティ歌曲集 （最新イタリア歌曲集 3、4）	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[33]	1987	女声・混声のためのイタリア歌曲集： 重唱・合唱版、1~2	全音楽譜出版社	青島広志編

<sup>30</sup> Amilcare Ponchielli (1834~1886)

[34]	1989 ~ 1992	新編世界大音楽全集 イタリア歌曲集 1~3	音楽之友社	—
[35]	1990	レスピーギ歌曲集 (最新イタリア歌曲集 5)	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[36]	1991	オペラ作曲家集 増補版	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[37]	1992	ロッシーニ歌曲集	カワイ出版	細川フラン コ他
[38]	1993	サロン風歌曲集 (最新イタリア歌曲集 6、7) (ロッシーニ、ロトーリ、デンツァ <sup>31</sup> 、 ブロージ <sup>32</sup> 、チマーラ、マルトゥッチ <sup>33</sup> 、ドニゼッティ、シベツラ <sup>34</sup> 、ベッテ ィネツリ <sup>35</sup> 、ビツリ <sup>36</sup> 、リツチ <sup>37</sup> 、コス タ <sup>38</sup> 、ブツィ=ペツチャ <sup>39</sup> 、ヴァッカ ーイ <sup>40</sup> 、メルカダンテ、マスケローニ <sup>41</sup> )	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[39]	1995	ザンドナイ 6つの歌曲	音楽之友社	杉江光編
[40]	1995 ~	トスティ歌曲集 増補版	音楽之友社	ルチアノ・

<sup>31</sup> Luigi Denza (1846~1922)

<sup>32</sup> Renato Brogi (1873~1924)

<sup>33</sup> Giuseppe Martucci (1856~1909)

<sup>34</sup> Gabriele Sibella (1880~没年不詳)

<sup>35</sup> Angelo Bettinelli (1878~1953)

<sup>36</sup> Vincenzo Billi (1869~1938)

<sup>37</sup> Federico Ricci (1809~1877)

<sup>38</sup> Pasquale Mario Costa (1858~1933)

<sup>39</sup> Arturo Buzzi-Peccia (1854~1943)

<sup>40</sup> Nicola Vaccai (1790~1848)

<sup>41</sup> Angelo Mascheroni (1855~1905)

	1996			ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[41]	1997	近代作曲家歌曲集 (最新イタリア歌曲集 8) (カタラーニ、レオンカヴァッロ、ザ ンドナイ、マスカーニ)	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[42]	1997	最新イタリア歌曲集	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[43]	1997	ヴェルディ歌曲集	ドレミ楽譜	フランコ・ マウリッリ 編
[44]	1999	歌曲全集(ヴォルフ=フェルラーリ) (最新イタリア歌曲集 9)	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[45]	2000	永遠のカンツォーネ (最新イタリア歌曲集 10)	音楽之友社	ルチアノ・ ベルタニョ リオ、藤崎 育之編
[46]	2001	イタリア近代歌曲集 3	全音楽譜出版社	畑中良輔編
[47]	2001	トステイ歌曲による女声合唱曲集「ア ヴェ・マリア」	全音楽譜出版社	北村協一編
[48]	2001	原曲に基づく新イタリア歌曲集	音楽之友社	ジョン・グ レン・ペー トン編
[49]	2002 ~ 2009	ザンドナイ歌曲集	ドレミ楽譜	佐藤由子編
[50]	2003	イタリア歌曲集 1、2	音楽之友社	—
[51]	2003	イタリア近代歌曲集	音楽之友社	—

		(ルッツィ <sup>42</sup> 、トスティ、デンツァ、ドリゴ、ブツィ=ペッチャ、レオンカヴァッロ、プッチーニ、ティリンデッリ、コスタ、ディ・キアーラ <sup>43</sup> 、ガスタルドン、マスカーニ、ディ・カプア <sup>44</sup> 、ファルヴォ <sup>45</sup> 、カルディッロ <sup>46</sup> 、カンニオ、デ・クルティス <sup>47</sup> 、ヴォルフ=フェッラーリ、ドナウディ、レスピーギ、トゼッリ <sup>48</sup> 、ザンドナイ、ラーマ <sup>49</sup> )		
[52]	2003	トスティ歌曲集	音楽之友社	—
[53]	2004	ベッリーニ歌曲集	ドレミ楽譜	フランコ・マウリッリ編
[54]	2004	独習と受験のためのイタリア歌曲集1～2	音楽之友社	畑中良輔編
[55]	2007	ベッリーニ歌曲集	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[56]	2007	イタリア近代歌曲集2	全音楽譜出版社	畑中良輔編
[57]	2007	ベルディ歌曲集	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[58]	2007	ロッシーニ歌曲集	全音楽譜出版社	岡村喬生編
[59]	2008	トスティ歌曲撰集	カワイ出版	延安昭一編
[60]	2008	5つのトスティ歌曲（混声合唱）	カワイ出版	向川原慎一編
[61]	2008	プッチーニ歌曲集	ドレミ楽譜	フランコ・マウリッリ編

<sup>42</sup> Luigi Luzzi (1828～1876)

<sup>43</sup> Vincenzo Di Chiara (1864～1937)

<sup>44</sup> Eduardo di Capua (1865～1917)

<sup>45</sup> Rodolfo Falvo (1873～1937)

<sup>46</sup> Salvatore Cardillo (1874～1947)

<sup>47</sup> Ernesto De Curtis (1875～1937)

<sup>48</sup> Enrico Toselli (1883～1926)

<sup>49</sup> Gaetano Lama (1886～1950)

[62]	2011	チマーラ歌曲集	全音楽譜出版社	三池三郎編
[63]	2013	オルトーナの夢：女声合唱とピアノのためのトスティ歌曲集	音楽之友社	安彦善博編
[64]	2015	デンツァ歌曲集	カワイ出版	延安昭一編
[65]	2019	トスティ歌曲選集：中声用	全音楽譜出版社	中巻寛子編
[66]	2019	トスティ：アマランタの四つの歌/二つの小夜想曲	全音楽譜出版社	中巻寛子編
[67]	2020	樹木の陰で イタリア古典歌曲とアリア（女声合唱）	カワイ出版	今井邦男編

第二次世界大戦後、イタリア古典歌曲集から再出発したイタリア歌曲の出版は、全音楽譜出版社や音楽之友社の牽引により、1960年代後半から1980年代までにプッチーニを除く5大作曲家の歌曲集とトスティについては出版が進んだ（[18]、[20]、[24]～[28]、[30]～[32]、[33]）。1980年代から1990年代以降には5大作曲家の周辺と、オペラ作曲家のルッジェーロ・レオンカヴァッロ Ruggero Leoncavallo（1857～1919）やカタラーニらの作品を含む歌曲集（[31]）や、レスピーギや80年代世代の作品も出版が徐々に進んだ（[35][36][38][39][41][44]）。イタリア歌曲の合唱編曲版も出版されているのも、日本のイタリア歌曲受容の特徴であろう（[33][47][60][63][67]）。2000年代前半では、これまでの楽譜を重刷しながらも、イタリア古典歌曲集の原典を元にした歌曲集や（[48]）、近代歌曲集（[51][56]）などが発刊され、ドレミ楽譜出版社によるプッチーニやザンドナイの歌曲集（[49][61]）、さらに2010年代以降には、全音楽譜出版社（及びカワイ出版）によるピエトロ・チマーラ Pietro Cimara（1887～1967）の歌曲集（[62]）やルイージ・デンツァ Luigi Denza（1846～1922）の歌曲集（[64]）、トスティの《アマランタの4つの歌 Quattro canzoni d'Amaranta》を中心に据えた歌曲集（[66]）などが発刊され、これまであまり日の目を見なかった作品群にも焦点をあて、出版する傾向が高まってきている。こうした背景には、演奏家による作品研究が進み、イタリア歌曲のプログラムを組む上での選択肢が増え、レパートリーが拡充されてきていることがあるだろう<sup>50</sup>。しかし『近代歌曲集』などのように数曲をピックアップすることはあっても、作曲家個別の歌曲集の出版はそれほど多くはないのが現状である。また、本論文で考察する3人の作曲家とその作品については、まだ全く出版されていない。今後、日本において1850～80年代の作品の楽譜の出版を進めることが、国内での演奏機会を増やすための第一歩であると考えられる。

<sup>50</sup> とりわけイタリア歌曲の研究と普及に尽力したソプラノ歌手嶺貞子（1936～2018）は、『イタリアオペラと歌曲を知る12章』を監修し、東京堂出版より2009年に刊行している。

### (3) 3人の作曲家の共通項と本研究の視点

冒頭にも記述したとおり、マリアーニ、ボッテジーニ、トスカニーニの3人はオペラ、オーケストラ指揮者として、あるいは器楽奏者として、19世紀中盤以降に、文字通り世界を股にかけて活躍した音楽家である。その点が、オペラの作曲活動そのものを主な活動の場としたいわゆる「5大作曲家」と異なり、従来のイタリア楽壇の在り方に疑念を抱き、作曲家の立場で古楽にも目も向けながら楽壇の刷新を図った「80年代世代」、あるいはトスティのように声楽教師としてもっばら生涯を送った作曲家との大きな違いである。もっとも、レスピーギのようにヴァイオリンやヴィオラ奏者として活動し、国際的な見識を持っていた音楽家が作曲に臨んだ例はあるけれども、その作風は近代和声を発展させながら、ヴェリズモ・オペラの表現から離れ、懐古的、印象派的手法に進んでいった。

マリアーニ、ボッテジーニ、トスカニーニの歌曲作品には、「5大作曲家」、「80年代世代」及びトスティのような作曲家とは異なる、指揮者、演奏家として独自の傾向が認められるのではないかと。また、反映されているとすれば、それぞれどのような点にそれが認められるのか。マリアーニとボッテジーニは1821年生まれであるが、トスカニーニは1867年生まれで、45年の隔りがある。作品の作曲年代は近くとも、その作風の独自性はかなり異なるのではないかと。

本論文では、実際に楽曲を演奏する声楽家の立場から、楽譜を詳細に検討することで、上記について明らかにしてゆく。

本研究は日本、ひいては世界の声楽家にとって魅力的なレパートリーを開拓することを目指すものである。

# 第1章 アンジェロ・マリアーニとその作品

## 第1節 生涯

### (1) 誕生

アンジェロ・マリアーニ Angelo Maurizio Gaspare Mariani(1821～1873、以下マリアーニ)は、1821年10月11日、イタリアのラヴェンナに生まれた。彼の両親についてはナターレ Natale とマリア・グリッリ Maria Grilli という名前は分かっているが、詳細は明らかになっていない。チェゼーナの E.ファブリ伯爵の回顧録によると、父と祖父は二代に渡りラヴェンナの刑務官であったという<sup>51</sup>。

### (2) 音楽経歴

マリアーニは11歳のときからラヴェンナ楽友協会で音楽理論とヴァイオリンを学び、貴族でオルガン奏者でもあった司祭のジローラモ・ロベルティ Girolamo Roberti (生没年不詳)に見込まれ、彼はマリアーニに無料でレッスンをした。やがてリミニの作曲家スタニスラオ・マッテイ Stanislao Mattei (1750～1825)<sup>52</sup>の弟子で神父のレヴリーニ Levrini (生没年不詳)に紹介され、和声と作曲を師事した。

### (3) 音楽活動のはじまり

マリアーニの最初の仕事は1842年にサンターガタ・フェルトゥリアの市営楽団の指揮者

---

<sup>51</sup> Anna Tedesco, “Mariani Angelo” *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 70(2008), [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-mariani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-mariani_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed June 20,2021

現在最も詳細な伝記項目であるので、本節の記述もこの項目に準拠する。

<sup>52</sup> ボローニャの音楽院で教授を務めたマッテイは、ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792～1868)、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797～1848) らを指導したことで知られている。(Elisabetta Pasquini, “Mattei, Stanislao” *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 72(2008), [https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-mattei\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-mattei_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed Augst 7,2021.)

で、そこでマリアーニは今まであまり馴染みのなかった管楽器についても学んだ。そして1843年から44年まで、ファエンツァのフィルハーモニー協会で弦楽器の講師や指揮者として働いた。同年の夏、リミニとマチェラータでヴァイオリンとヴィオラを演奏したほか、トレントでガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797~1848) の《ルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia》とジョヴァンニ・パチーニ Giovanni Pacini (1796~1867) のオペラ《サッフォー Saffo》のコンサートマスターと呼ばれたほか、宗教曲などの作曲も開始し、特に1844年の夏に作曲した2曲の序曲のうちの一つは、ボローニャの音楽学校で指導に当たっていたジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792~1868) に評価されている。

私はあなたのト短調の交響曲を、本学の次の課題と演奏会で演奏するために複製しました。注目すべき作品です...全体の設計が美しく、曲の運びは論理的で幸せな楽想...美しい作品です。

...Ho fatto copia delle di Lei Sinfonie in sol minore per eseguirle nei prossimi esercizi ed accademie di questo Liceo...Lavoro rimarchevole... bello il piano, logica la condotta e felicissimi i pensieri... Bella composizione...<sup>53</sup>

#### (4) 指揮活動の本格化とヴェルディとの出会い

マリアーニはボローニャに移り、ロッシーニやトンマージ・マルケージ Tommaso Marchesi (1773~1852) から対位法も習った。トレントに続いてメッシーナで、1845年の謝肉祭シーズンで上演予定のジョヴァンニ・パチーニのオペラ《サッフォー Saffo》のコンサートマスター兼指揮者としてオファーを受けた。マリアーニはシチリアへと向かうが、この最後の段階になって、オーケストラ側が北イタリアからやって来たマリアーニの指揮で演奏することを拒否したため、マリアーニはメッシーナの王立孤児院の楽団のために写譜の仕事をした<sup>54</sup>。

その後、ナポリでサヴェリオ・メルカダント Saverio Mercadante (1795~1870) と親交を深め、各地での演奏活動の傍ら、音楽の夕べに積極的に参加をした。ボローニャ、そしてメッシーナでの指揮活動<sup>55</sup>を経て、1846年にはミラノでコンサートやオペラ指揮者としてキャ

<sup>53</sup> Vincenzo Ramón Bisogni, *Angelo Mariani tra Verdi e la Stolz : Come in un dramma del teatro borghese.* (Varese:Zecchini, 2009), p.13.

<sup>54</sup> この頃、ジュゼッペーナ・ストレッポーニとも初めて対面している。(Ibid., p.14.)

<sup>55</sup> 1845年の年末にはオーケストラの態度が軟化し、指揮が実現。広告にも「Maestro e concertatore d'orchestra (指揮者、オーケストラのコンサートマスター)」と記載された。(Ibid., p.15.)

リアを築き始めた。ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813～1901) の《二人のフォスカリ I due Foscari》、そして翌年の《ナブッコ Nabucodonosor》はマリアーニのオペラ指揮者としての最初の大成功となった。公演は王立劇場とカルカノ劇場で開催されたが、ナブッコにおける情熱的な指揮は聴衆のナショナリズムを刺激し、市民が暴動を起こしたため、当時北イタリアを部分統治<sup>56</sup>していたオーストリアの警察から叱責を受けている。また、《エルナーニ Ernani》、《ジョヴァンナ・ダルコ Giovanna d'Arco》などを上演し、《十字軍のロンバルディア人 I Lombardi alla prima crociata》の第3幕のフィナーレで、マリアーニ自身が披露したヴァイオリンソロが好評を博したとの記録が残っている。マリアーニはヴェルディ作品の他にも、アレッサンドロ・ロッラ Alessandro Rolla (1757～1841) やジュゼッペ・デヴァジーニ Giuseppe Devasini (1822～1878) の作品も演奏した。マリアーニはこの時期にヴェルディと面識を得て、高評価されている<sup>57</sup>。

#### (5) イタリアからデンマークへ

ミラノで成功を収めたマリアーニは、1846年から1847年の間に、ヴィチェンツァ、カルカノ、フォルリでも指揮をし、ジャコモ・マイアベーア Giacomo Meyerbeer (1791～1864) の《悪魔ロベール Robert le Diable》をイタリア初演し、指揮者としての名声を得た。1847年9月には、ジョヴァンニ・パチーニ Giovanni Pacini (1796～1867) のオラトリオ《オイディプス王 Oedipus Rex》を100人の巨大なオーケストラと200人の合唱を伴い指揮をした。この功績により、11月にはデンマークのコペンハーゲンの劇場指揮者に任命された。この劇場でマリアーニは1847年11月から1848年4月まで働いた。とりわけヴェルディの《エルナーニ》、《アッティラ Attila》、ドニゼッティの《ランメルモールのルチア Lucia di Lammermoor》などが上演された。しかし1848年に国王のクリスチャン8世 Christian VIII (1786～1848) が亡くなり、劇場が封鎖され、オペラではなくコンサートを開催することになった。そのた

---

<sup>56</sup> ナポレオンの時代が終わり1815年に調印に至ったウィーン国際会議において、イタリアは9カ国に再編成された。ミラノはロンバルド・ヴェーネト王国に含まれ、オーストリアの統治下となった。ガルダ湖からマントヴァを通してポー川に合流するミンチョ川を境とし、ロンバルディア側の首都をミラノ、ヴェーネト側の首都をヴェネツィアとした。オーストリアは、首都に総督、各県に首長を置き、革命などの動きに対しては軍事介入を厭わなかったが、平時においては騒動が起こらないよう努めていた。(北原敦編『世界各国史15 イタリア史』東京：山川出版社、2008年、352～364頁。)

<sup>57</sup> 1846年8月19日付のA.ラナーリ宛の手紙の中で、ヴェルディがフィレンツェで初演予定の《マクベス Macbeth》の指揮者にしたいと指名していたことがわかっている。しかし依頼料に折り合いがつかず指揮は実現しなかった。(A.Tedesco, “Mariani Angelo” *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 70(2008).)

めマリアーニは自作の交響曲や前奏曲を発表するなど、作曲活動を開始する。2月5日に王への追悼式のために作曲した《リベラ・メ Libera me》は高評価を得て二度にわたり演奏された。

#### (6) 再びイタリアへ戻り軍に入隊、トルコへ

デンマーク王の後継者となったフレデリク7世 Frederik VII (1808～1863) はイタリア・オペラにあまり関心を示さず、1848年のイタリア解放運動の知らせを聞いたマリアーニはイタリアに急いで戻り、3月革命<sup>58</sup>の後、9月までの間、志願兵としてミラノで入隊している。

その後、ドニゼッティの兄であるジュゼッペ・ドニゼッティ Giuseppe Donizetti (1788～1856) が2年間劇場の監督を務めていたコンスタンティノーブルへと向かう。マリアーニはトルコのペラ地区にあるロシア大使館に客人として呼ばれ、1851年の12月まで同地に留まった。劇的なカンタータを2曲作曲し、そのうちの1曲《マティルデまたは戦士の婚約者 Matilde o La Fidanzata del Guerriero》はイタリア劇場でオーケストラと合唱を伴って演奏されたほか、アブデュルメシドI世 Abdülmecid I (1823～1861) が新たに再建された国立劇場を訪れた際にトルコ語のテキストによる新しい国歌《Inno Nazionale Turco》を作曲した<sup>59</sup>。このトルコ滞在中の思い出は、1852年ごろにルッカ社より発刊された歌曲集《ボスポラスの思い出 Rimembranze del Bosforo》(ルッカ社)にも綴られている。

#### (7) ジェノヴァでの活動開始

イタリアに戻ったマリアーニは1852年1月から4月にかけてメッシーナに滞在、一度ナポリに立ち寄ったのち、ジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場において市立オーケストラの音楽監督として契約を結んだ。ジェノヴァには数カ月間の滞在を想定していたが、結果として生涯を通じて契約は更新され、亡くなるまでジェノヴァを中心に過ごすこととなった。彼の評価は高まり、ミラノ、ナポリやパリ、マドリードなどから就任を打診されたが、ジェノヴァに留まることを選んだ。ジェノヴァでは《イル・トロヴァトーレ Il Trovatore》、《シチリ

---

<sup>58</sup> 「1848年革命」1848年から約一年間、ヨーロッパ各地で革命が起こった。「諸国民の春 Primavera dei popoli」ともいわれ、フランスではナポレオン三世が台頭するなど、ウィーン体制の崩壊を招いた。イタリアではシチリアでの暴動を皮切りにロンバルディア、ヴェネツィアでも反乱が起き、オーストリアとの間で第一次イタリア独立戦争が始まった。

<sup>59</sup> 現在のトルコ国歌は1921年に採用されたもので、マリアーニのものとは異なっている。

ア島の晩鐘 *I vespri siciliani*》、《ラ・トラヴィアータ *La Traviata*》、《運命の力 *La forza del destino*》など、ヴェルディ作品演奏の第一人者となり、マイアベーヤや、フリードリッヒ・フォン・フロトー *Friedrich von Flotow* (1812~1883) の《マルタ *Martha*》といった外国作品も指揮した。

こうした経験は歌曲作品にも反映され、1854年頃にはリグリア海をイメージした8曲からなる歌曲集《リグリアの吟遊詩人 *Il Trovatore di Liguria*》がルッカ社より出版されている。

#### (8) 2つのオーケストラと指揮者としての意識

イタリア全土において唯一、ジェノヴァのオーケストラは自治体からの資金提供を受け、1人の指揮者と56人の演奏家(36人の常勤と20人のエキストラ)を配置していた。さらに、1860年10月からはボローニャ市立劇場でもオーケストラの監督となった。安定した環境を得たことにより、指揮者としてのマリアーニの才能はさらに開花する。

19世紀、オーケストラの規模が大きくなり、通奏低音が用いられなくなったことから、鍵盤楽器を奏しながらの指揮が必要とされなくなった。首席ヴァイオリニスト(*violin principale*)が指揮用のパート譜をもとに、弓を指揮棒のように扱い指揮をすることが多かった<sup>60</sup>が、演奏に際し、マリアーニはチェンバロやヴァイオリンのコンサートマスターが指揮を担当する従来の演奏方法を廃止し、指揮棒を用いる指揮者を独立した存在とし、コンサートマスターとオーケストラのまとめ役の2役を兼ね、演奏の主導権を司ることを主張した。このことはイタリアにおいて楽壇の分業が進んだことと、職業指揮者の誕生を意味する<sup>61</sup>。

いずれの劇場においても、器楽奏者の選出を厳格なオーディションにより行うこと、演奏者の人員配置を適材適所になるように心がけたことなど、マリアーニはこの革新的な発想を1846年にヴィチエンツァにいた頃から考えていたが、推進し浸透するには時間がかかり、メッシーナ等の地方公演ではオーケストラとの軋轢を生む一因となった。実際、マリアーニ自身も1852年から1857年までの間では、指揮棒ではなくヴァイオリンの弓を持って指揮をしたこともあったが、当時のイタリアを代表する2つのオーケストラのトップに就いたことにより、他劇場の音楽監督たちとも方向性を相談しながら新しい形を模索していった。

---

<sup>60</sup> 園田みどり「19世紀イタリア・オペラの台本と楽譜の言語テキストをめぐる文献学的な諸問題——ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《ラ・トラヴィアータ》を例として——」、『武蔵野音楽大学研究紀要』第45号(2013)、77頁、脚注35。

<sup>61</sup> ジャック・ウェストルプ「指揮」『ニューグローヴ世界音楽大事典』西原稔訳、東京：講談社、1997年、第7巻、502~508頁。

## (9) 各地での指揮活動

1857年3月7日、マリアーニはイタリア国王から名誉ある勲章を授与された。さらに、1850年に初演されたヴェルディのオペラ《スティッフエーリオ Stiffelio》を改作した《アロルド Aroldo》をリミニのヌオーヴォ劇場の柿落とし公演で初演した<sup>62</sup>。公演は大成功であったようで、ヴェルディ自身も度々カーテンコールに呼ばれ、マリアーニの指揮ぶりに満足した。この頃の音楽作品には、歌曲集《嬉しく悲しい思い出 Liete e triste rimembranze》(1855年頃、リコルディ社、全6曲)、歌曲集《リグリアの美しい思い出 Care memorie della Liguria》(1858年、ルッカ社、全6曲)、歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》(1860年頃、ルッカ社、全10曲)<sup>63</sup>などがある。

1864年、ジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場でシャルル・グノー Charles Gounod (1818～1893) の《ファウスト Faust》を指揮し、1865年には、フランコ・ファッチョ Franco Faccio (1840～1891) が、ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564～1616) の原作からアッリーゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842～1918) の台本によって作曲した《アムレート Amleto》を初演し、成功を収めた。さらに同年にはマイアベーアの《アフリカの女 L'Africana》のイタリア初演をボローニャ市立劇場で指揮し、10月にはヴェルディ《ドン・カルロ Don Carlo》のイタリア語版を初演、成功に導いている<sup>64</sup>。

## (10) ヴェルディとの確執

ジェノヴァに滞在中、マリアーニはヴェルディ、ストレッポーニ夫妻とよく会っていた。1867年3月から、ヴェルディ夫妻は支援者であるサウリの屋敷に住み始め、そのアパートの上階にマリアーニの居宅も用意した。ヴェルディはマリアーニを有能な指揮者と評価し、ヴェルディの故郷サンターガタに招待したり、狩猟旅行、パリへの旅行(1867年)、政治的議論、マリアーニへのアドバイスに至るまで、親密な関係が続いていた。

---

<sup>62</sup> 《スティッフエーリオ Stiffelio》は、聖職者の妻の浮気というテーマが度々検閲を受け、公演の際には教会から指摘されそうな部分を削除して演奏したり、登場人物の身分を変えて上演した経緯があった。ヴェルディはリミニでの公演依頼に際して、別の題材を参考に設定を変え、音楽の一部改定を行った。(高崎保男『ヴェルディ全オペラ解説2』東京：音楽之友社、2012年、147頁。)

<sup>63</sup> 本論文 第2節で詳しい分析を行う。

<sup>64</sup> エリザベッタはテレザ・シュトルツ Teresa Stolz (1834～1902) を起用し、大成功を収めている。

Edardo Rescigno, *VIVAVERDI dalla A alla Z GIUSEPPE VERDI e la sua opera*. (Milano: BUR, 2012), p.594.)

1868年、着実に指揮者としての信頼を得ていくマリアーニに、ヴェルディは11月に亡くなったロッシーニのためのレクイエムの指揮を依頼した。このプロジェクトはヴェルディを含む13人の作曲家による共同制作でロッシーニの一周忌にあたる1869年11月13日にペーザロで演奏予定であったが、ボローニャの劇場関係者が、オーケストラと合唱の無給での演奏に難色を示したことなどから、頓挫してしまう<sup>65</sup>。マリアーニはヴェルディの依頼とは別にペーザロ市から依頼された追悼ミサでの指揮も契約しており、計画が破棄されるとヴェルディはマリアーニを非難し、関係が悪化する一因となった<sup>66</sup>。この背景には、マリアーニの婚約者で、ヴェルディにその才能を絶賛されたソプラノ歌手、シュトルツが、ヴェルディと親密な関係にあったことも指摘されているが、当時このことが真実であると証明されたことはなかった。とはいえ、ヴェルディはオペラ指揮者としてのマリアーニを高く評価しており、1871年にエジプトのカイロで《アイダ Aida》を初演するにあたって、マリアーニの指揮を希望したが、マリアーニが既に癌を患っていたこともあり実現せず、カイロ初演は「コントラバスのパガニーニ」とも呼ばれた、ジョヴァンニ・ボッテジーニ Giovanni Bottesini (1821～1889) が担当した。

マリアーニは1862年1月12日にリコルディの同僚宛に書かれた書簡において、以下のよう

...真の監督というものは全てを指示し、調整しなければいけません。そうすれば、演奏、コンセプト、そして演出において一貫性を出すことができるのです。

...un vero dilettore deve anche dirigere e regolare tutto, allora si avrà unità nella esecuzione, nel concetto, e nella interpretazione...<sup>67</sup>

マリアーニは作曲家に単純に奉仕するだけでなく、現代の指揮者のように、音楽的なコンセプトを指揮者が総合的に解釈し、決定するものであるという考え方であった。このことも、作曲家の指示を第一に尊重するべきというヴェルディとの間に軋轢が生じてしまう原因となった。

年代的には少し後になるが、ヴェルディが、自身のオペラ作品の演奏について、出版会社のジューリオ・リコルディ Giulio Ricordi (1840～1912) 宛に、次のような手紙を残し、マリ

---

<sup>65</sup> このときヴェルディが作曲した〈リベラ・メ Libera me〉は、のちにヴェルディのレクイエムの原案となった。

<sup>66</sup> この頃ヴェルディ夫妻は冬になると、冷え込むサンターガタを離れ、マリアーニとシュトルツらとともにジェノヴァのサウリ邸に住んでいた。

<sup>67</sup> Luke Jensen, “The emergence of the modern conductor in 19th-century Italian opera”, *Performance Practice Review*, IV (1991), 1, p.56.

アーニの指揮について批評している。

...私はただ一人の創造者を望みます。楽譜に書かれていることが単に正確に演奏されることで、私には十分なのです。悪いことは、書かれていることが決して演奏されないことです！新聞によく「作者が予想しなかった効果」についての記事を読みますが、私は、決して、そんな効果は決して見つけたことはありません。あなたが言われること全ては、マリアーニに向けられていることが分かります。彼の美点については全員同意見です。しかしここで問題となっているのは個人ではなく、芸術なのです。前述の通り、歌手にも指揮者にも勝手に創造する権限を認めることはできません。それは奈落へ通じる始まりだからです。...何か例を挙げましょうか？以前あなたは素晴らしいと私に言いました、マリアーニが《運命の力》の序曲で、G音の金管の入りをフォルティッシモにしたときの効果について。しかし、私はこの効果に賛同しません。あの音量を抑えた金管は、私の構想では、修道士の宗教的な歌以外のものを表現してはいけないうし、できないのです。マリアーニのフォルティッシモは、その性格を完全に覚えてしまい、その一節はまるで軍隊のファンファーレになってしまいます。そんなものはドラマの主題とは何の関係もない。ドラマの中では戦争にまつわる部分は全く部分的なエピソードに過ぎません。ですから、ここにあるのはいびつなもの、みかけだおしを作り上げる道に通じるのです。

...

...io voglio un solo creatore, e mi accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente, quello che è scritto; il male stà, che non si eseguisce mai quello che è scritto!.  
Leggo sovente nei giornali d'effetti non immaginati dall'autore; ma io, per parte mia, non li ho mai, mai trovati. Capisco che tutto quello che dite voi v'è all'indirizzo di Mariani. Tutti siamo d'accordo sul suo merito; ma qui si tratta non d'Individui, non quanto siano grandi, ma d'arte. Io non posso ammettere, nè ai Cantanti, nè ai Direttori la facoltà di creare, che come dissi prima, è un principio che conduce all'abisso... Volete un'esempio?..  
Voi mi citaste altra volta, con lode, un'effetto che Mariani traeva dalla Sinfonia della Forza del Destino, facendo entrare gli ottoni in sol, con un fortissimo. Ebbene: io disapprovo quest'effetto. Quelli ottoni a mezza voce, nel mio concetto, dovevano, e non potevano esprimere, che il Canto religioso del Frate. Il fortissimo di Mariani, altera

completamente il carattere, e quello squarcio diventa una fanfara guerriera; cosa che non ha nulla a fare col soggetto del Dramma, in cui la parte guerresca, è tutt'affatto episodica. Ed eccoci sulla strada del barocco e del falso.

(1871年4月11日、ジューリオ・リコルディ宛、ヴェルディからの書簡<sup>68</sup>)

演奏家として自身の解釈を示そうとするマリアーニと、作者の尊厳を重視するヴェルディの間ではかなり立場が異なることがわかる。マリアーニにとって演奏することは再現ではなく表現であった。

### (11) 最晩年

マリアーニはドイツ系の作品にも造詣が深く、1871年11月にはリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813~1883) の《ローエン格林 Lohengrin》をボローニャでイタリア初演し、大成功を収める。この公演にはヴェルディも楽譜持参で足を運び、書き込みをしながらワーグナーの音楽を研究した。マリアーニも積極的にワーグナー演奏に取り組むようになり、ワーグナーの親族からの評判も高かった。翌1872年は《タンホイザー Thannhäuser》のイタリア初演を指揮した。イタリアでは馴染みの薄いワーグナーの音楽が、知識人を中心に受容されていた背景には、こうしたマリアーニの指揮活動があったことが非常に重要である<sup>69</sup>。

《タンホイザー》の上演では、スペイン出身のテノールで、ドニゼッティの《アルバ公爵 Il Duca d'Alba》や、アミルカーレ・ポンキエリ Amilcare Ponchielli (1834~1886) の《ラ・ジョコンダ La Gioconda》のエンツォ役を創出したジュリアン・ガヤッレ Julian Gayarre (1844~1890) がタンホイザー役を好演したほか、ヴェローナ生まれで、《ラ・ジョコンダ La Gioconda》のバルナバ役を創出したバリトンの、ゴットアルド・アルディギエーリ Gottardo Aldighieri (1824~1906) 演ずるヴォルフラム役の歌唱、とりわけ〈おお、優しき夕星よ O tu, mia dolce stella del vespero〉などが好評であった<sup>70</sup>。公演後、マリアーニは身体の不調が深刻化

---

<sup>68</sup> Archivio storico Ricordi, Collezione digitale,

<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET001153>, Accessed June 25, 2021

<sup>69</sup> 演奏活動の傍ら、歌曲集《カリニャノの丘 Il colle di Carignano》(1871年、ルッカ社、全8曲)も作曲している。本論文15頁参照。

<sup>70</sup> マリアーニがイタリア初演した《ローエン格林》や《タンホイザー》は、サルヴァトーレ・マルケージ Salvatore Marchesi (1822~1908) の翻訳したイタリア語版であった。ワーグナー作品のイタリア語への翻訳はボーイトも取り組んでいる。

していく。

ジェノヴァのサウリ邸に移ったマリアーニの病状は芳しくなく、1873年6月13日、マリアーニは51歳で亡くなった。病名は癌であったとされる。

翌1874年5月に初演されたヴェルディ《レクイエム *Messa di Requiem*》はヴェルディ自身の指揮によりミラノで初演され<sup>71</sup>、シュトルツがソプラノ・ソロを務めている。これはマリアーニと同時期に亡くなったイタリアの文豪アレッサンドロ・マンゾーニ **Alessandro Manzoni** (1785~1873) の一周忌を悼んでのものであるが、マリアーニにとっては因縁のヴェルディのレクイエムが、自身の死の直後に完成し、初演されたことは興味深い事実である。

マリアーニの故郷ラヴェンナには、彼の功績を讃え、現在もアンジェロ・マリアーニ音楽協会 (*Associazione Musicale Angelo Mariani*) が存在している。

---

<sup>71</sup> 3回公演のうちの残りの2回は、ファッチョが指揮をした。

## 第2節 歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》について

### (1) マリアーニの室内歌曲について

マリアーニの歌曲作品については、ニューグローヴ音楽事典<sup>72</sup>のマリアーニの項目では、カンタータ2曲歌曲集が7冊と、作品が収録された歌曲集が1冊、ピースの曲が8曲掲載されているほか、1973年にM.Baroniが雑誌 *Quadrivium* の中に寄稿したマリアーニ作品についての論文<sup>73</sup>のほか、筆者が実際に演奏した楽曲をもとに図書館情報検索システム OPAC SBN (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale<sup>74</sup>) やイタリアの図書館を実地調査した結果、現在、確認されている歌曲は、歌曲集が8冊、その中に収められている曲を一つ一つ数えると50曲、その他に曲集に収録されていない曲(本論文では「ピース」と称する)を合わせて68曲である。その大半が存命中の初版のみで、イタリア各地の図書館に点在しているという状況である。確認されている歌曲作品は以下の通りである。(現時点で所有しているものには曲名の右に☆を記す。)

歌曲集《ボスポラスの思い出 Rimembranze del Bosforo》(circa1852,ルッカ社)		
1	ジプシーの女 La zingarella	
2	亡命者の歌 Il canto dell'esule	
3	私を愛して Amami	
4	おきざり Abbandono	
歌曲集《リグリアの吟遊詩人 Il trovatore di Liguria》(circa1854,ルッカ社)		
1	アヴェマリア Ave Maria	☆
2	金の小鳥 L'Augellin della biondina	
3	一枚の葉 Una foglia	
4	むなしい夜と昼にあなたを呼ぶ Vi chiamo invano notte e giorno	
5	花 Un fiore	
6	私の天使 Angelo mio!	

<sup>72</sup> Matz-Mary Jane Phillips, Revised by Budden Julian, *New Grove Music*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17783>, 2001, accessed June 20,2021.

<sup>73</sup> M.Baroni, Note su Angelo Mariani I: Le composizioni di Angelo Mariani, in *Quadrivium*, 14 (1973), pp.295-320

<sup>74</sup> <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>, accessed June 20,2021.

7	死にゆく最愛の人；詩人の初恋の思い出 In morte di una cara creatura; ricordo del Bardo al suo primo amore	☆
8	若い歌手の最後の歌 L'ultimo canto del giovine cantore	
歌曲集《嬉しく悲しい思い出 Liete e triste rimembranze》(1855?,リコルディ社)全6曲		☆
1	密輸業者 Il contrabbandiere	☆
2	運命の時 L'ora fatale	☆
3	放蕩者たち“困難な人生が続く間、バラを摘もう” Le sibariti "Cogliam, cogliam le rose finchè la vita dura!"	☆
4	愛らしい叱責“ああ、君はもう僕を愛さない” Rimprovero amoroso "Ah! Tu non m'ami più!"	☆
5	香らない哀れな花 Povero il fiore che non ha profumo!	☆
6	祈り Preghiera"Ave stella del mar, Ave Maria"	☆
歌曲集《8つの声楽曲 Otto pezzi vocali》(1856?リコルディ社)全6曲		☆
1	リーアは死んだ Lia... è morta!	☆
2	愛 L'amore	☆
3	哀れなリーザ La povera Lisa	☆
4	美しい声の少年 Giovinetto dalla bella voce	☆
5	月に寄せて Alla luna	☆
6	郵便馬車の御者 Il postiglione	☆
7	哀れな母親 La povera madre	☆
8	シルフとスマレ Il silfo e la mammola	☆
歌曲集《リグリアの愛しい思い出 Care memorie della Liguria》(1858,ルッカ社)全6曲		☆
1	夕べの祈り La prece della sera	☆
2	墓地のバラ Una rosa in cimitero	☆
3	私は詩人で名誉ある王 Io son poeta e Re di gran corona!	☆
4	傷ついた女とナイチンゲール La povera operata e l'usignolo	☆
5	痛みと希望 Dolore e speranza	☆
6	ぶどう摘みの女性たち Le vendemmiatrici	☆

	歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》(circa1860,ルッカ社)全10曲	☆
1	イタリアの志願兵の恋人 L'amante del Volontario Italiano	☆
2	戦士の婚約者 その戦士はロンバルディアの戦場で殺された La Fidanzata del Guerriero ucciso sui campi di Lombardia	☆
3	自由への招待 L'invito alla libertà	☆
4	川に寄す Ad un fiume	☆
5	君を愛す! T'amo!	☆
6	旅立ち La partenza	☆
7	神の裁きはいつかは下る Dio non paga il sabato	☆
8	主への祈り Invocazione a Dio	☆
9	嫌でなければ... A meno che...	☆
10	セレナータ Serenata	☆
	歌曲集《ボローニャのバラ La rosa felsinea》(1864?, リコルディ社)全8曲	☆
1	私の聖人 Il mio santo	☆
2	《一羽のツバメのための3つのソネット“変わりはない” Tre sonetti ad una rondine“Non cambia mai”》より、 1.L'addio 告別	☆
3	2.思い出 La rimembranza	☆
4	3.悲嘆 La desolazione	☆
5	忘れている? Dimenticarti?...	☆
6	《二つのストルネッロ“愛の情景” Due stornelli “Scene amoroze”》より、 1.憤慨 Corruccio	☆
7	2.和解 Facciam la pace	☆
8	彼女だけ Lei sola	☆
	歌曲集《カリニャーノの丘 Il colle di Carignano 》(1871,ルッカ社)全8曲	☆
1	一つの希望 Una speranza	☆
2	愛らしいストルネッロ Stornello amoroso	☆

3	小さな花の祈り La prece di fioretta	☆
4	失望 Sconforto	☆
5	死んだのなら Fosse morta?!	☆
6	天啓 Rivelazione	☆
7	愛 Amore	☆
8	アルプスの狩人 Il cacciatore alpino	☆
	(以下、ピースの楽譜)	
	思い出 La rimembranza (1846?)	
	ユリ ; みなしごの歌 Il giglio;canto d'un Orfana (1846?)	
	若い物乞い Il giovane accatone(1847)	
	過去、現在と未来 (君の手と心) Passato, presente e futuro(Il tuo cor e la tua mano) (1849?)	☆
	マティルデまたは戦士の婚約者 Matilde o La Fidanzata del Guerriero(1850?)	
	トルコ国歌 Inno nazionale turco(1850?)	
	ヴェネツィアの志願兵 Il volontario veneziano (1860)	☆
	亡命者たち Gli esuli (1862?)	
	リラ La lira(1877?)	
	運命を呼んで Chiamatelo destino(1878 出版?)	

【各曲の原題をアルファベット順に並べ替えたもの】

A meno che...	《Eco delle riviere di Genova》 9	1869, c.
Abbandono	《Rimembranze del Bosforo》 4	1852, c.
Ad un fiume	《Eco delle riviere di Genova》 4	1869, c.
Alla luna	《Otto pezzi vocali》 5	1856?
Amami	《Rimembranze del Bosforo》 3	1852, c.
Amore	《Il colle di Carignano》 7	1871
Angelo mio!	《Il trovatore di Liguria》 6	1854, c.
Ave Maria	《Il trovatore di Liguria》 1	1854, c.
Chiamatelo destino	--	1878?
Dimenticarti?...	《La rosa felsinea》 5	1864?
Dio non paga il sabato	《Eco delle riviere di Genova》 7	1869, c.
Dolore e speranza	《Care memorie della Liguria》 5	1858

Facciam la pace	«La rosa felsinea» 7	1864?
Fosse morta?!	«Il colle di Carignano» 5	1871
Giovinetto dalla bella voce	«Otto pezzi vocali» 4	1856?
Gli esuli	--	1862?
Il cacciatore alpino	«Il colle di Carignano» 8	1871
Il canto dell'esule	«Rimembranze del Bosforo» 2	1852, c.
Il contrabbandiere	«Liete e triste rimembranze» 1	1855?
Il giglio;canto d'un Orfana	--	1846?
Il giovane accatone	--	1847
Il mio santo	«La rosa felsinea» 1	1864?
Il postiglione	«Otto pezzi vocali» 6	1856?
Il silfo e la mammola	«Otto pezzi vocali» 8	1856?
Il volontario veneziano	--	1860
In morte di una cara creatura; ricordo del Bardo al suo primo amore	«Il trovatore di Liguria» 7	1854, c.
Inno nazionale turco	--	1850?
Invocazione a Dio	«Eco delle riviere di Genova» 8	1869, c.
Io son poeta e Re di gran corona!	«Care memorie della Liguria» 3	1858
L'Augellin della biondina	«Il trovatore di Liguria» 2	1854, c.
L'amante del Volontario Italiano	«Eco delle riviere di Genova» 1	1869, c.
L'amore	«Otto pezzi vocali» 2	1856?
L'invito alla libertà.	«Eco delle riviere di Genova» 3	1869, c.
L'ora fatale	«Liete e triste rimembranze» 2	1855?
L'ultimo canto del giovine cantore	«Il trovatore di Liguria» 8	1854, c.
La Fidanzata del Guerriero ucciso sui campi di Lombardia	«Eco delle riviere di Genova» 2	1869, c.
La desolazione	«La rosa felsinea» 4	1864?
La lira	--	1877?
La partenza	«Eco delle riviere di Genova» 6	1869, c.
La povera Lisa	«Otto pezzi vocali» 3	1856?
La povera madre	«Otto pezzi vocali» 7	1856?
La povera operata e l'usignolo	«Care memorie della Liguria» 4	1858

La prece della sera	«Care memorie della Liguria» 1	1858
La prece di fioretta	«Il colle di Carignano» 3	1871
La rimembranz	«La rosa felsinea» 3	1864?
La rimembranza	--	1846?
La zingarella	«Rimembranze del Bosforo» 1	1852, c.
Le sibariti "Cogliam, cogliam le rose finchè la vita dura!"	«Liete e triste rimembranze» 3	1855?
Le vendemmiatrici	«Care memorie della Liguria» 6	1858
Lei sola	«La rosa felsinea» 8	1864?
Lia... è morta!	«Otto pezzi vocali» 1	1856?
Matilde o La Fidanzata del Guerriero	--	1850?
Passato, presente e futuro (Il tuo cor e la tua mano)	--	1849?
Povero il fiore che non ha profumo!	«Liete e triste rimembranze» 5	1855?
Preghiera "Ave stella del mar, Ave Maria"	«Liete e triste rimembranze» 6	1855?
Rimprovero amoroso "Ah! Tu non m'ami più!"	«Liete e triste rimembranze» 4	1855?
Rivelazione	«Il colle di Carignano» 6	1871
Sconforto	«Il colle di Carignano» 4	1871
Serenata	«Eco delle riviere di Genova» 10	1869, c.
Stornello amoroso	«Il colle di Carignano» 2	1871
T'amo!	«Eco delle riviere di Genova» 5	1869, c.
Tre sonetti ad una rondine "Non cambia mai"	«La rosa felsinea» 2	1864?
Un fiore	«Il trovatore di Liguria» 5	1854, c.
Una foglia	«Il trovatore di Liguria» 3	1854, c.
Una rosa in cimitero	«Care memorie della Liguria» 2	1858
Una speranza	«Il colle di Carignano» 1	1871
Vi chiamo invano notte e giorno	«Il trovatore di Liguria» 4	1854, c.
"Due stornelli "Scene amoroze"	«La rosa felsinea» 6	1864?

本研究では、楽譜の所在を確認の上、複写を入手したものを軸に考察を深めていくこととする。マリアーニの作曲家としての活動については、1851年のジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場の音楽監督としての契約を結んだ頃から最晩年までに集中しており、歌曲のほか、宗教曲、ピアノ曲、チェロ・ソロやファゴット・ソロのための曲、ヴェルディのオペラの室内楽編曲がある。マリアーニはたくさんのオペラを指揮したが、一方で自身のオペラは創作していない。声楽曲は歌曲（独唱、重唱、合唱付きなど）か、宗教曲のどちらかである。

これらの作品はリコルディ社やルッカ社から出版されており、指揮者としての活動が本格化し、出版社との関係を築いていたことが窺われる。

## （2）ジェノヴァでの作曲活動

1851年、マリアーニはジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場と音楽監督として契約を結ぶ。生涯を通じて過ごすこととなるこの地において、マリアーニは4つの歌曲集を作曲している。

《リグリアの吟遊詩人 Il Trovatore di Liguria》

（1854年頃、ルッカ社、全8曲）

《嬉しく悲しい思い出 Liete e triste rimembranze》

（1855年頃、リコルディ社、全6曲）、

《リグリアの愛しい思い出 Care memorie della Liguria》

（1858年、ルッカ社、全6曲）

《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》

（1860年頃、ルッカ社、全10曲）

これらの歌曲集は、リグリア海に面したジェノヴァの美しい情景を思わせるタイトルが付られているが、それぞれ独立した歌曲の集合体であり、集内にツィクルスとして一貫した物語の関連性はない。詩人についても様々で、最も多く付曲（14曲）されているのは同時期にジェノヴァへと亡命していた政治家であり、詩人のジョヴァンニ・ペンナッキ Giovanni

Pennacchi (1811～1883、以下ペンナッキ)<sup>75</sup>の詩である。10歳年上のペンナッキと知遇を得たマリアーニは、その詩作品から、創作意欲や愛国心を刺激されたことだろう。

ここではまず、1860年頃に出版され、ジョヴァンニ・マッサ Giovanni Massa<sup>76</sup>に献呈された歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》を例に、その音楽的構成、特徴について見ていきたいと思う。

---

<sup>75</sup> ジョヴァンニ・ペンナッキ Giovanni Pennacchi (1811～1883) ペルージャ生まれ。法学部在学中の1831年、1833年に起こった暴動に積極的に関与し、所属するペルージャの革新派が警察に検挙され、大学を退学となった。妻のマルゲリータ・ペンナッキ Margherita Pennacchi (生没年不詳)とともに郊外に教育に専念するが、故郷での文法や修辞学の教師をした後、1833年に赴任したウンブリア州テルニ県アメリアでの市立学校では、自治体から教育制度改革を任されていたにも関わらず、その活動は常に監視の対象であった。ウィーン体制に反対するカルボナリ党やイタリア青年党と関わりを持つことで、ペルージャの教皇派のエリートたちとも親交を深めたペンナッキは、文学分野でも成功を収める。従来の古典的な文章から新しいロマン文学様式へと進化させるべく、若い文学者たちと「La rondinella」などの刊行物を企画するが、出版社の許可が得られず頓挫した。1846年から1847年にかけて積極的に詩を書き、新教皇派の広報も担っていたフィレドニー学院の文学会議にも献身的に詩を書いた。1849年、亡命を余儀なくされジェノヴァに移住。高校の文学教授から、市民音楽研究所の設立、ビジネススクールまで様々な分野に携わった。そうした中で、君主制によるイタリア統一へと政治思想を固めていった。ウンブリアが統一国家に含まれた後は、ウンブリア州の教育改革に携わり、古典文学の教授、ペルージャ大学の学長として晩年まで尽力した。(Marco Manfredi, “Pennacchi, Giovanni”Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 82 (2015), [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pennacchi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pennacchi_%28Dizionario-Biografico%29/), accessed June 20, 2021.)

<sup>76</sup> 生没年不詳。

(3) 歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま Eco delle riviere di Genova》

曲集の構成

番号	曲名	詩	調性	声種
1	イタリアの志願兵の恋人 L'amante del Volontario Italiano	G.Pennacchi	f-moll	
2	戦士の婚約者 その戦士はロンバル ディアの戦場で殺された La Fidanzata del Guerriero ucciso sui campi di Lombardia	G.Pennacchi	D-dur	
3	自由への誘い L'invito alla libertà	L.Poggi	As-Dur	S. o T.
4	川に寄す Ad un fiume	D.Capellina	Es-Dur	T.
5	君を愛す！ T'amo!	F.C.Linati	Des-Dur	Br.
6	旅立ち La partenza	F.Romani	Ges-Dur	Br. o Ms.
7	神の裁きはいつかは下る Dio non paga il sabato	G.Pennacchi	a-moll	B.
8	主への祈り Invocazione a Dio	D.Capellina	Es-Dur	B.
9	嫌でないなら... A meno che...	G.C.Casanova	F-Dur	S. o T.
10	セレナータ Serenata	G.Pennacchi	As-Dur	S.T.Br.

歌曲集は全 10 曲からなり、独唱曲が 9 曲続いた後に最後に重唱曲が 1 曲置かれている。1 曲目と 2 曲めには指定がないが、8 曲は声種が指定されている。Opac.it.では正確な年数が把握できず、1860 年ごろの出版と思われる<sup>77</sup>。友人のジョヴァンニ・マッサ Giovanni Massa に

<sup>77</sup> マリアーニの歌曲集についての出版年は、蔵書検索において circa を用いて書かれていたり、疑問符とともに記載され散ることが多い。ここでは最も記載の多いものを採用することとするが、研究の余地が残されている。

献呈された。

第1曲 〈イタリアの志願兵の恋人 L'amante del Volontario Italiano 〉(G.ペンナッキ詩)

f-moll、2/4 拍子、M.M.4 分音符=104 通作歌曲 【譜例 1-1】

L'amante del volontario italiano			イタリア人志願兵の恋人
È partito! un lungo sguardo	8a	A	彼は出発したのよ！ あの崖から 私をじっと見つめたわ。 そして「さらば！」と言って、 アルプス歩兵隊の歌を高らかに歌うの。
Mi lanciò da quella balza:	8b		
Addio! dice: e il canto innalza	8b		
Dell'alpino bersagliere.	8c		
Viva l'Italo stendardo!	8a	B	「万歳！イタリアの旗よ！ よそ者には戦いと死を。」 でも、この信頼する 聖母マリア様の像の前で 彼は私の手を取って胸に置き、 私に向かって叫んだのよ、「帰ってきたら、 もし勝利が僕たちに微笑むなら、 僕のネーナ、僕は君と結婚するよ！」
Guerra e morte allo stranier.	8c		
Ma dinanzi a questa fida	8d		
Santa immagin di Maria,	8e		
Portò al cor la mano mia	8e		
E se torno, mi gridò,	8f		
Se vittoria a noi sorrida,	8d		
Nena mia, ti sposerò!	8g		
O Madonna benedetta,	8h	B	おお、祝福された聖母マリア様、 あの人の日々を見守ってください、 ああ！ われらが英雄たちに 勝利の冠を授けてください。 あの人はここに私を残していった。あの人をここで待ちます、 マリア様の足元で、打ちひしがれたこの心は。
Tu difendi i giorni suoi,	8i		
Deh! concedi a' nostri eroi	8i		
La corona dell'allor.	8j		
Qui lasciommi; e qui l'aspetta	8h		
A' tuoi piedi il mesto cor.	8j		
Se una vittima, o Maria,	8e	B	天が犠牲者を一人求めるなら、おおマリア様、 私がわが胸を差し出します。 あの人が勝利し戻ってきてくれますように。この恋心も、 そうよ、愛のことも私は諦めるわ。 イタリアが救われて、 彼も死んでしまうなら、私は命を絶つでしょう。
Chiede il cielo, ecco il mio petto:	8k		
Vinca e torni, e a questo affetto,	8k		
Sì, all'amor rinunzierò.	8g		
Purché salva Italia sia	8e		
Muora anch'egli ed io morirò.	8g		
Qui, o Regina del dolore,	8l	A'	ここでは、おお、悲しみの女王〔聖母マリア〕様、 たった一つの石棺が、私たちを迎えますように、 そして私の指には指輪が輝いていますように、 その指輪は、あなた様の前であの人が私に与えたものです。 そして通りがかる人が、安らぎと花を、 ああ！ 拒むことはありませんように、これほどの真心に！
Qui ci accolga un solo avello,	8m		
E mi splenda in man l'anello	8m		
Ch'ei mi diede innanzi a Te.	8n		
E chi passa, un requie, un fiore	8l		
Deh! non neghi a tanta fè!	8n		
Giovanni Pennacchi			ジョヴァンニ・ペンナッキ

①楽曲分析

ペンナッキの8音節、28行、5節からなる詩による、リソルジメントの時代の志願兵とその恋人をテーマにした物語。詩の主人公は女性である。

マリアーニはそれを3つの場面 (A-B-A') の通作歌曲として作曲している。

A	1～8 小節	前奏（志願兵、アルプス歩兵隊の歌）	F-Dur?（完全終止が避けられている）
	9～25 小節	レチタティーヴォ（È partito!～）	減七の和音上→g-moll
	25～46 小節	前奏の再現（Viva l'italo stendardo!～）	F-Dur
	46～58 小節	レチタティーヴォによる求婚（E se torno～）	C-Dur
B	60～77 小節	分散和音によるレガートな祈り（O Madonna benedetta～）	F-Dur→C-Dur
	77～89 小節	和音の連続による英雄的な部分（Se una vittima, o Maria～）	C-Dur→F-Dur
A'	90 小節～	短調による前奏の再現	f-moll
	91～128 小節	同音連続（祈り）を主な構成要素とするコーダ（Qui, o Regina del dolore～）	f-moll

この構成を見ると、マリアーニがこの作品をアリアを含むオペラの一場面のように作曲していることがわかる。

冒頭（1 小節～）F-Dur で演奏される部分は「Tempo di Marcia.（行進曲のテンポで）」「La canzone dei volontari italiani（イタリアの志願兵たちの歌）」と記されており、実在する曲である<sup>78</sup>。ピアノパートでは行進曲が流れ、8 小節の導入ののち、歌唱パートが始まるが、早々に減七の和音と第7音 Es の音が鳴り響き、この物語の先には悲劇的結末を見据えていることを暗示している。18 小節から行進曲を一旦止めて、Adagio に移り変わり、恋人が別れを告げるレチタティーヴォの部分では、ビブラートの効いた声による劇的な表現が求められる。続いて25 小節から再び行進曲が始まり、今度は旋律をなぞりながら、イタリア国旗を称賛し、若者は戦場への決意を述べる。

行進曲は増3 和音から主和音に移行し再び止まり、46 小節から「a piacere quasi recitativo（自由に、レチタティーヴォのように）」の指示のもと、“E se torno~ti sposerò!（もし帰ってきた

<sup>78</sup> 1848 年に発表された〈おお、燃える若者たち（民衆の賛歌）O giovani ardenti(Inno del popolo)〉国家統一運動の最中、歌われていた楽曲である。歌詞はペンナッキのものとは異なる。作詞作曲は不詳だが、テノールとバスによる男声2部合唱として書かれている。1898 年にリコルディより発刊された《1848 年の五つの大衆曲 5 canti popolari del 1848》に収められている。

ら～君と結婚する！)”と聖母マリアの像の前で、青年は恋人に指輪を渡し、決意と希望が無伴奏で語られる。55小節からの2小節単位のフレーズにおいては57小節のDesの音が不吉な暗示を示している。そして60小節から女性の聖母マリアへの祈り〔B〕がレガートな旋律線の上で展開するのであるが、ターンは彼への愛の象徴であり、歌唱旋律とピアノパートが反行し、二重唱のようになっている。こうした表現はマリアーニが歌曲をオペラのシェーナのように作曲していたことの表れであり、オペラ指揮者としての経験が生かされている場面である。また、67小節のように、フォルテを「F」と大文字で表記している点に現在の記譜法との差異が見られる。

〔B〕の後半77小節からの、3連符の上での祈りの表現は熱を帯びてC-Durへと転調し、83小節の“Si, all'amor rinunzierò (そうよ愛のことも私は諦めるわ)”という箇所では、つぶやきにオーケストラが追いかけて応えるようなドニゼッティ風の表現<sup>79</sup>が見られる。そして準固有和音などを用いながら、やがてf-mollの行進曲に移行していく(90小節)。特筆すべきは、声楽パートとピアノパートともに、フレージングやディナーミクをはじめとした楽想の指示が細やかである点である。曲の冒頭のF-Durと同主調となった行進曲はまさに葬送の音楽であり、「come una cosa in lontananza (遠くでのことのように)」、「supplichevole (哀願するように)」と表記されている。

彼が死んで戻ってきたなら、自分も死んで同じ棺に入りたい、そこで彼からもらった指輪が輝いていますようにと、保続音の連続で淡々と歌われていく旋律との音楽的対比、混沌とした陰影が美しい。そして行進曲は一瞬、彼の栄光を物語る力強さを発揮するが(113～117小節)、段々と遠ざかり、“a tanta fè (これほどの真心に)”というフレーズを繰り返しながら、儚さを強調して閉じる。

<sup>79</sup> ドニゼッティの《ドン・パスクワレ》、ノリーナのカヴァティーナ〈騎士はあの眼差しに Quel guardo il cavaliere〉などに例が見られる。(Gaetano Donizetti, 《Don Pasquale》, Milano: Ricordi: 2006. batt.12～16, p.44.) 【脚注譜例 1-1-D】

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Ho te. sta biz. zar - ra, ma core eccel. len -". The piano part consists of two staves. Both parts feature several triplet markings (indicated by a '3' above or below the notes) and dynamic markings like 'f' (forte). The piano part has a more complex texture with chords and moving lines.

## ②演奏にあたって

1. 冒頭や終盤に、同音が続くフレーズが多く、呼吸の支えが重要となる。はっきりとした調性を持っているので、ピッチが不安定にならぬよう、慎重な技術を練磨する必要がある。
2. 60 小節以降、中間部のアリア的な部分では、息の長いフレーズが続く。徹底したレガートの上で明瞭な発音を心がけなければならない。71 小節“*qui lasciommi; e qui l'aspetta*（あの人はここに私を残していった。あの人をここで待ちます。）”と 85 小節“*Purché salva Italia sia*（イタリアが救われて）”の部分では、2 点 C 音から 2 点 F 音の音に移行する際、*f*に達するが、直線的に歌うのではなく、レガートでアプローチをしなければ、次のフレーズに登場する、ディナーミクを伴う旋律への連結が難しくなってしまう。また、3 連符の伴奏に対して歌の 16 分音符の音価をどう扱うかも課題となるが、3 連符に揃えるのではなく、しっかりと音価を刻むことを心がけたい。
3. 98 小節からは *ppp* で *armonico* の指示がある。深い音色を追求したい。
4. 124 小節から後奏においては「*morendo*」「*perdendosi*」「*poco.rall.*」と、3 つの指示が並記されている。詩の内容に則して、切なく慎重な表現を心がけたい。

第 2 曲 〈戦士の婚約者 その戦士はロンバルディアの戦場で殺された La Fidanzata del Guerriero ucciso sui campi di Lombardia〉 (G.ペンナッキ詩)

D-Dur、2/4 拍子、M.M.4 分音符=76

【譜例 1-2】

La fidanzata del guerriero			戦士の婚約者
ucciso sui campi di Lombardia			その戦士はロンバルディアの戦場で殺された
O giovinetta dal pietoso sguardo	11a	A	おお、慈悲に満ちた眼差しの娘よ、
che ti nascondi fra le palme il viso,	11b		お前は手のひらで顔を覆い、
tu piangi il tuo fedel nel suol lombardo	11a		ロンバルディアの地に眠るお前の誠実な恋人のために泣く、
sul fior de' giorni e della gloria ucciso.	11b		青春真っ盛り、栄光の絶頂で殺された恋人のために。
Egli era bello di valor che ride,	11c		あの男は煌めく武勲をあげた立派な男だった、
Come san Giorgio che il Dragon conquide:	11d		ドラゴンを討ち果たした聖ジョルジョのように。
Egli era bello di valor sublime,	11e		気高い武勇の男だった、
Come Michele che Satanna opprime:	11e		悪魔を圧倒した聖ミケーレのように。
Di Giorgio e di Michel l'armi, il cimiero	11f		聖ジョルジョや聖ミケーレの武器と兜を持っていて
E il volto avea soàvemente fiero.	11f		勇敢な顔つきをしていた。
Sì bello, sì gentil, sì prode in guerra,	11g		あんなにも立派で、気高く、戦争では勇敢だったが、
O povera fanciulla, ed è sotterra!	11g		ああ、かわいそうな娘よ、彼は土の中だ！
Il guardo lagrimoso ahi giri invano,	11h	A'	お前は涙ぐんだ眼差しを、ああ、虚しくも向けている、
Invano a domandar schiudi la voce.	11i		様子をうかがおうと声をかけても無駄なことだ。
Non fu concesso a una pietosa mano	11i		敬虔な手が、あの男のために
Che gli piantasse una povera croce.	11i		粗末な十字架を立てることすら許されなかったのだ。
Mori volgendo desioso il guardo	11j		彼は熱望の眼差しを注ぎながら死んだのだ、
Al traforato suo caro stendardo.	11j		穴の開いた愛しい軍旗に向かって眼差しを。
Mori de' fidi suoi col denso stuolo.	11k		味方の大勢の軍隊とともに死んだのだ。
E fu quella bandiera il suo lenzuolo.	11k		そしてその旗が、経帷子になった。
E quel sudario del suo sangue intriso	11b		彼の血を吸ったあの布が
Gli fu veste ad entrar nel Paradiso.	11b		天国に入るための衣服となったのだ。
E incontro a quella veste intrisa in sangue	11l		そしてその血染めの衣服を目の前にして
La porpora de' Re s'offusca e langue.	11l		皇帝の旗は陰りを見せ、うなだれている。
O povera fanciulla, astergi il pianto,	11m	A''	おお、気の毒な娘よ、涙を拭きなさい、
Piangi per te, per noi che ancor viviamo.	11n		自分のために、まだ生きている私たちのために泣きなさい。
Chi moure per la Patria, è grande è santo,	11m		祖国のために死んでいく者は偉大であり、聖人だ、
È martire sublime, e l'adoriamo.	11n		崇高な殉教者であるから、私たちは崇拝しよう。
La terra dov'ei posa è un tempio, un'ara,	11o		彼の休む地は神殿や祭壇なのだ、
C'inginocchiam su questa terra, o cara.	11o		この大地に跪こう、おお、愛しい娘よ。
Del sangue, onde fu prodigo, ogni stilla	11p		彼が惜しみなく流した、その血の全ての雫を
Dio la mutava in un rubin che brilla.	11p		神は輝くルビーへと変えたのだ。
Di que' rubini han gli angeli conserti	11q		天使はそのルビーを組み合わせ
L'anello, o figlia, e il nuzial tuo serto.	11r		指輪と、おお娘よ、そしてお前の婚礼の冠とを作った
Incoronata di que' suoi rubini	11s		この彼のルビーの冠に飾られたお前は
L'invidia tu sarai de' Serafini.	11s		セラフィム天使たち <sup>80</sup> の羨望の的となるだろう。
Giovanni Pennacchi			ジョヴァンニ・ペンナッキ

① 楽曲分析

<sup>80</sup> セラフィムはケルビムとともに天使の中でも最上級の熾（し）天使とされ、本来は左右上下6つの青い翼を持つとされるが、複数の天使の姿で描かれることもある。ここでは複数形で書かれている。

1 曲目と同じく、ペンナッキの詩による、戦争と恋人をテーマとした歌曲。11 音節、12 行が 3 節からなる変化有節歌曲 (A-A'-A'') である。恋人が戦死してしまった女性に第三者が語りかけるような文体で書かれている。

A 1°	1～11 小節	前奏 (逸音やナポリのII度などで憂いを表出)	d-moll
	12～52 小節	起伏が少なく、淡々と語るような旋律 (O giovinetta～)	d-moll→F-Dur→d-moll
	53～68 小節	同主調で彼を讃える (Si bello, si gentil～)	D-Dur
A' 2°	68～76 小節	前奏と同じ間奏 (歌い出しの前 2 小節短縮)	d-moll
	77～117 小節	起伏が少なく、淡々と語るような旋律、ディナーミクなどは少し変化 (Il guardo lagrimoso～)	d-moll→F-Dur→d-moll
	118～129 小節	同主調で戦死した様子を語る (E incontro a quella veste～)	D-Dur
A'' 3°	129～136 小節	前奏と同じ間奏 (歌い出しの前 2 小節短縮)	d-moll
	137～178 小節	ピアノパートのリズムが細分化、歌唱パートも少し変化 (O povera fanciulla～)	d-moll→F-Dur→d-moll
	179～195 小節	同主調で死後の栄光を語る (Incoronata di que' suoi rubini～)	D-Dur
	195～199 小節	後奏	D-Dur

各部分とも憂いのある 2 拍子の行進曲で、短調から増 3 和音を経て長調へと移行していく。共通の前奏には *fp* とディミヌエンドの指示があり、ナポリの II 度や逸音など、ピアノのニュアンスとして大変美しい表現である。

第 1 詩節 A (12 小節～) の部分では、旋律線の起伏が少なく、淡々と語るような口調で、戦死してしまった恋人の精悍さ、勇敢さを語っていく。52 小節の *Eis* で増 3 和音を形づくり、前奏の音形を再度用いて *D-Dur* に転じ、若さを象徴するような英雄的な調性感を見せるが、

すぐに **d-moll** に帰結し、間奏へと繋がっていく。

続く第2詩節 **A'** (77小節～) では、恋人が戦死した様子を語るが、**A'**と比較してほとんどピアノパートに差異はない。しかし歌唱パートに対しては言葉の発音や内容に即して、「**sensibile** (繊細に)」や「**dolce** (優しく)」といった指示やディナーミクのあり方を変えて作曲している。また、**A'**では、57～60小節において“**O povera fanciulla** (ああ、かわいそうな娘よ)”という詩句の部分に4小節ほどの旋律をあてていたが、**A'**の方(122～123小節)では楽節が短くなっている。

なお、“**povera**”のアクセントは第1シラブルにあり、**fanciulla** のアクセントは第2シラブルにあるが、第3シラブルに長い音符(4分音符)が付されており、一見すると少し違和感を覚える(エコーとなる **fanciulla** も同様)。しかしこのフレーズでは、クレッシェンド、ディミヌエンドとともに「**movendo un poco** (少し動きながら)」と指示があり、マリアーニはクレッシェンドの頂点において、アクセントのあるシラブルに倚音を配して、その音価が長めに歌われることを求めている。倚音の存在感と和声音への解決により、本来アクセントのない語尾に長い音価の音符があっても、聞き手には違和感がないのである。この長調に転じた部分では、倚音の使い方が非常に巧みであり、旋律に豊かな情感を与えると同時に、繰り返し使用することによる緊張感と緩和の連続から、戦地に赴いた彼の勇敢さと美しさ、あるいは死を予感した儚さを強調して表現している。また、66小節1拍目Gの音は、**A'**ではAの音になっているのでAと考えてよい。

第3詩節 **A''** (137小節～) では、ピアノパートのリズムが16分音符分散和音となり、感情の機微が一層表出されていく。“**Chi muore per la patria, è grande è santo,** (祖国のために死んでいく者は偉大であり、聖人だ)”という部分に、「**declamato maestosamente** (語るように、堂々と)」とあり、旋律線を高揚させ、**A'**や**A''**とは変化させているのが印象的である。

179小節からがコーダの役割を果たし、**D-Dur** に転じ、連続する和音の上で感情が高まってゆく。そして恋人の指輪に輝くルビーの赤と、恋人たちの血潮が重なって感じられ、歌唱パートとピアノがエコーし合う。短いパッセージではあるが非常に印象的で美しい箇所である。そして最後はオペラ・アリア風のカデンツァを歌い閉じられる。カデンツァの16分音符が2つずつ、6個の組み合わせになっているのはセラフィムの6つの羽を表現するような優美さがある。

## ②演奏にあたって

1. 各楽節が長く、4小節単位で旋律線が展開していくことが多いので、8小節をひとつのまとまりとしてフレージングを考えたい。マリアーニは強弱を「寄せては返す波」のように設

定しているので、淡々と語りながらも、その波が不安定にならぬように情感と拍子感を保って歌唱する必要がある。

2. 変化有節歌曲で、伴奏形が徐々に細分化されたリズムになっていくことを踏まえ、歌詞の内容とともに、拍子やハーモニーの中に内在するビート感を、旋律の中に創出する意識も重要となる。

3. 長調に転じた部分（53、118、179 小節）では、fで開放感のある響きが求められているように感じるが、ディミヌエンドに加えて「tratt.（抑えめに、やや引き伸ばして）」、さらには「movendo（動きながら）」という指示があり、緩急のつけ方が非常に難しい。ブレスコントロールと倚音の表現に細心の注意を払い、カデンツァに至るまでレガートを保って歌い進めたい。

### 第3曲 〈自由への誘い L'invito alla libertà〉

As-Dur、6/8 拍子、M.M.8 分音符=76 通作歌曲 【譜例 1-3】

<p>L'invito alla Libertà</p> <p>Ah sì, tergete il pianto In nome del Signore, È legge sol d'amore, Legge di libertà. Sorgete! il giogo è infranto, Siate fratelli in Dio, Il ciel clemente e pio Redenti vi farà.</p> <p>Questa romanza fu composta per il ballo: <i>Bianchi e Negri</i>, del coreografo G.Rota (azione tolta dal noto romanzo americano di Enrichetta Beecher Stowe: <i>La Capanna dello Zio Tom</i>); e si eseguiva dentro le quinte mentre Giorgio, propugnatore della libertà, leggeva il Vangelo a <i>Tom</i>, che inginocchiato teneva gli occhi rivolti al cielo.</p>	<p>7a</p> <p>7b</p> <p>7b</p> <p>7c</p> <p>7a</p> <p>7d</p> <p>7d</p> <p>7c</p>	<p>A</p> <p>B</p> <p>(coda)</p>	<p>自由への誘い</p> <p>ああ、そうだ、涙を拭いなさい、 主の名の下で。 それが愛の唯一の掟であり、 自由の掟である。 立ち上がれ！ 隷属状態は打ち砕かれた、 神の身許で、あなたたちは兄弟だ、 慈悲深く信心深い天は あなたたちを解放するだろう。</p> <p>(註) このロマンザは、G. ロータの振付によるバレエ《白人と黒人》のために作曲された（筋書きはハリエット・ビーチャー・ストウ<sup>81</sup>による有名なアメリカ小説『トムおじさんの小屋』に取材したもの）。自由を擁護するジョルジョが、跪いて天に目を天に向けたトムに向かって福音書を読む間に、舞台袖で演奏される。</p>
--	---	---------------------------------	--

#### ① 楽曲分析

バレエのために作曲された、ハリエット・ビーチャー・ストウの小説から題材をとっている作品。(A-B-coda) という通作形式である<sup>82</sup>。

歌を支える伴奏パートには「ARPA O PIANO-FORTE (ハープまたはピアノ)」との指定がある。フラット系の調、パッセージが4つの音で構成され、低音の運びが密集している点など、ハープの奏法・書法として正しく<sup>83</sup>、キリスト教的宗教観を内に秘めた原作の内容にも合致し、オーケストラの指揮を数多く経験しているマリアーニならではの作曲、指示である。

冒頭5小節間は「a piacere (自由に)」と書かれ、音楽と踊りの世界へと誘う美しいドミナ

<sup>81</sup> ハリエット (イタリア語ではエンリケッタ)・ビーチャー・ストウ Harriet Beecher Stowe (1811~1896) アメリカ合衆国の作家で、奴隷制廃止に向け尽力した。ここで脚注に挙げられている《トムおじさんの小屋 Uncle Tom's Cabin》は1852年に発表され、代表作となった。黒人奴隷トムの半生を描いたこの作品は、奴隷制度の残酷さと廃止することへの示唆を含んでおり、南北問題を抱えるアメリカに大きな反響をもたらした。

<sup>82</sup> 副題は「Romanza」となっている。

<sup>83</sup> 唯一、19小節“Sorgete! (立ち上がれ!)”という箇所だけは、フラットに切り替えるのが急がしい箇所と思われる。

ントによるカデンツァである。このカデンツァは4/4拍子で書かれているが、これはカデンツァを記譜する上での便宜上での設定とみられ、曲としての拍子は6小節目以降のドニゼッティ風の序奏における6/8拍子と考えてよいだろう。

小曲ではあるが、VI度の和音の使用（14小節）による短調への傾斜、ターンにおける下部刺繍音における短2度の存在（22小節）や、準固有和音を挿入（26小節ほか）しているところなどにロマン派らしい表現が見られる。20小節や25小節で主調As-Durに対する属調（Es-Dur）の属調（B-Dur）の同主調であるb-mollへと転調するが、天への祈りと苦難の現状を表現している。また、短調の準固有和音から、同じリズムの繰り返して長調の和音に進行すること（30小節）は、通常あまり見られない表現であるが、同時代のヴェルディのオペラ・アリアの影響<sup>84</sup>を思わせる斬新な手法である。

マリアーニはこの曲においても歌い手に細かなフレージングを指示している。ことに最後に配置されたカデンツァからの高いAsの音でのディミヌエンドは、高度な技術を要する箇所である。

## ②演奏にあたって

1. 歌い出し（11小節）の部分で、6/8拍子の6拍目からフレーズがスタートするので、拍子感のある声の立ち上がりが肝心である。8小節を経て再び同様の音形（16部音符）があらわれるので、それを見越したブレスの取り方、フレーズの終わりの処理を修練したい。歌い手が指揮者のように拍子感をリードするフレージングを心がける。

2. 33小節カデンツァの冒頭、フェルマータとともにメッサ・ディ・ヴォーチェの指示がある。直前が*f*が3回も記してあるので、フェルマータ前の8分音符をアウフタクトのように感じ、少し弱くしてから“ciel（天）”の広さを慎重に行言する。ブレスを計算してカデンツァに臨みたい。

### 【脚注譜例 1-3-V】

---

<sup>84</sup> 《ラ・トラヴィアータ La Traviata》の第2幕のジェルモンのアリア〈プロヴァンスの海と陸 Di Provenza il mar, il suol〉などに例が見られる。（Giuseppe Verdi, Ricordi Opera Vocal Score Seires: Vocal Score Based on the Critical Edition La Traviata: Melodramma in 3 atti, The University of Chicago Press/Ricordi, Milano, 2001. N.6, batt.178-182(p.188).）【脚注譜例 1-3-V】

178

Ger. *-tio ful - gen - te sol?... Oh ram - men - ta pur nel duol ch'i - vi  
driv - en you from home?... Oh, re - mem - ber in your grief all the*

180

Ger. *gio - ia a te bril - lò, e che pa - ce co - là sol su te  
joy you left be - hind, you'll re - gain the peace you lost in your*

*pp* *dolce*

#### 第4曲 〈川に寄す Ad un fiume〉 (D.カペッリーナ詩)

Es-Dur (調号は es-moll)、4/4 拍子、M.M.8 分音符=84 変化有節歌曲

【譜例 1-4】

<p><b>Ad un fiume</b></p> <p>Seduto in sulla riva Ti guardo, o fiume, e penso All'onda fuggitiva, Che non ritorna più.</p> <p>Così del viver mio Passan veloci i giorni, Così fuggir vegg'io La bella gioventù.</p> <p>Ma la tua rapid'onda, Prima che in mar si posi, Benigna il suol feconda E frutti e fior gli dà.</p> <p>Così di merto adorni L'un dopo l'altro accolga I miei fugaci giorni Il mar d'eternità.</p> <p style="text-align: right;">Domenico Capellina</p>	<p>7a <b>A</b></p> <p>7b</p> <p>7a</p> <p>7c</p> <p>7d <b>B</b></p> <p>7e</p> <p>7d</p> <p>7f</p> <p>7g <b>A</b></p> <p>7h</p> <p>7g</p> <p>7i</p> <p>7j <b>B</b></p> <p>7k</p> <p>7j</p> <p>7l <b>(coda)</b></p>	<p>川に寄す</p> <p>私は岸边に座って、 お前を見つめ、おお川よ、私は考える、 流れていった波のことを、 もう戻ることのない波を。</p> <p>同じように、私の人生の 日々はめまぐるしく過ぎてゆく、 美しき青春時代が逃げ去るのを 私は眺めている。</p> <p>だが、お前の素早い波は、 海に到達する前に、 優しく大地を肥沃にして、 大地に果実と花を与えている。</p> <p>同じように、私の慌ただしい日々が 美点に彩られたものになって、 次から次へと受け入れてくれますように あの際限なく広がる大海原が。</p> <p style="text-align: right;">ドメニコ・カペッリーナ</p>
---	---	---

#### ① 楽曲分析

ドメニコ・カペッリーナ Domenico Capellina (1818～1860) の詩による、テノールのための歌曲<sup>85</sup>。7音節4行、4節からなる詩、変化有節歌曲 (**A-B-A-B-coda**) となっている<sup>86</sup>。水の移ろいに自身の心の移り変わりや失恋の痛みを歌っている。

A	1～4 小節	前奏	es-moll
	5～24 小節	<p><b>espressivo</b></p> <p>川を見つめ考えている。(Seduto in sulla riva～)</p> <p><b>cresc. ed incalzando</b> (大きく、そしてせき立てて)</p>	

<sup>85</sup> トリノ大学で文学を教えていた人物と思われ、マスカーニの声楽作品にカペッリーナ詩による〈アヴェ・マリア Ave Maria〉が残っている。(Accademia delle Scienze di Torino, <https://www.accademiadelle scienze.it/accademia/soci/domenico-capellina>)

<sup>86</sup> 副題は「Romanza」となっている。

B	25～39 小節	Meno mosso cantabile con molta espressione 月日の流れの早さを思う。 (Così del viver mio～)	Es-Dur
A	39～42 小節	間奏	es-moll
	43～72 小節	川の恵みに思いを寄せる。 (Ma la tua rapid'onda～)	
B	73～87 小節	Meno mosso cantabile con molta espressione 川の流れと自身の時の流れを重ね合 わせて語る。 (Così di metro adorni～)	Es-Dur
coda	87～92 小節	I°Tempo (第4節の最後の行を繰り返す)	es-moll→ピカルデ ィ終止 (Es-dur)

冒頭、es-moll、espressivo の指示で弦楽四重奏の書法を思わせる前奏が展開、優美なターン（下部刺繍音に短2度）、歌唱パートの随所に見られる、うねるような蛇状の音形、2分音符に記されたディミヌエンドなどは非常にロマン派的な表現である。フラットの多い es-moll という調性も深い嘆きを連想させる。そして5小節、倚音から始まる特有の厭世的な憂いのある歌い出しは、岸辺に座る憂鬱な心境を反映している。

全体にレガートで、淡々と鳴り響く和音の上で、憂いを帯びた旋律が進行していくが、詩行の連ごとに曲想を **A** (es-moll)、**B** (Es-Dur) と繰り返している。ピアノパートは流れゆく川の描写と見られるが、**A** の部分では和音の連続が淡々と客観視しているような効果をもたらしているのに対し、**B** ではいくぶん波の起伏が生まれ、主観的な情感を創出している。歌詞の意味からも **B** の方が感傷的な要素が強いことから一致しているといえる。13小節や51小節に見られる、ピアノパートによる旋律の先導も美しい。

**B** における Es-Dur のたゆたうような音楽は、ヴェルディの《ラ・トラヴィアータ La traviata》におけるヴィオレッタの楽想<sup>87</sup>のように、月日(川)の流れに淡い望みを託している。38小節や86小節では、ドッペル・ドミナントの第5音下方変位でフレーズの陰影を強調し、続く87小節からのコーダは第4連の“il mar d'eternità, (永遠の海)”を繰り返している。

マリアーニはこの曲においても、細かなフレージングの指示を記しており、**A** から **B** へと

<sup>87</sup> 第3幕の冒頭のオーケストラ部分に、類似する楽想が見られる。(Giuseppe Verdi, Ricordi Opera Vocal Score Seires: Vocal Score Based on the Critical Edition La Traviata: Melodramma in 3 atti, The University of Chicago Press/Ricordi, Milano, 2001. N.6, batt.17-25, pp.329-330.) 【脚注譜例 1-4-V】

扇情的な高音を経て長調に転じた直後（73小節）には「cantabile con molta espressione（しつかりと表情を持ってカンタービレで）」とあるなど、徹底したレガートと深い音色が求められる。また、この曲の最高音は2点Asであり、リテヌートとアクセントを伴った強い表現や（34～35小節、82～83小節）、前述の属7を歌唱パートに対して後打ちし伴奏を止めて、実質的なフェルマータを作り出し、フォルテからさらにクレッシェンドを伴い高らかに歌い上げる表現（24、72小節）を記していることから、当時のテノールが、ロッシーニの時代の軽やかさよりも、伸びやかに、充実した響きで歌うことを求められていたことが窺える。

さらに、コーダのピアノパートにおける Fes-Dur は E-Dur の読み替えで、遠隔転調であり、当時としては新しい表現である。

## ②演奏にあたって

1. 冒頭、ピアノパートには各和音上にスタッカートの指示があるが、旋律線はレガートであることを常に意識しなければならない。特に2分音符や付点2分音符で固くなってしまうと、その後のフレージングに支障をきたすので、2分音符及びそれに連なるフレーズ（4～5小節、13～14小節、31～34小節など）は特に注意が必要となる。また、ペダルの指示、記号についてもしっかりと把握する。

2. 歌唱パートにおける高音の2点Fや2点Asの音の上には、アクセントやテヌートがある（34～35小節、82～83小節）。伸びやかな発声を目指して、母音の連結を工夫したい。70小節“e frutti e fior gli dà, ah!”から、母音だけ取り出してみると、「e-u-i-e-io-i-a-a」であるが、特にiの母音とiの母音から連結するeとaの母音はコントロールが難しいが、ここでは喉の緊張ではなく横隔膜によるクレッシェンドも利用しながら、息の流れが停滞しないように歌う。

【脚注譜例 1-4-V】

Musical score for measures 17-20. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measure 17 starts with a piano (p) dynamic and a *dim.* (diminuendo) hairpin. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 18 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 19 introduces a *pp* (pianissimo) dynamic and a *cresc. a* (crescendo alla breve) hairpin. Measure 20 concludes the section with a *cresc. a* hairpin.

Musical score for measures 21-23. Measure 21 begins with a *poco a poco* (poco a poco) hairpin and a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a steady accompaniment. Measure 22 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 23 concludes the section with a piano (p) dynamic.

Musical score for measures 24-27. Measure 24 starts with a piano (p) dynamic and a *dim.* (diminuendo) hairpin. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 25 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 26 introduces a *pp* (pianissimo) dynamic and a *tr* (trill) hairpin. Measure 27 concludes the section with a *cresc.* (crescendo) hairpin.

第5曲 〈君を愛す！ T' amo!〉 (F.C.リナーティ詩)

Des-Dur、4/4 拍子 変化有節歌曲

【譜例 1-5】

T'amo!			君を愛す！
T'amo d'amor dolcissimo	7a	A	この上なく甘美なる愛情で、僕は君を愛する、その愛情は、僕の人生を花で飾り、死を超えてもなお、内にもう一つの生命を封じ込めている。
Che, la mia vita infiora,	7b		
Ch'oltre la tomba ancora	7b		
Chiude una vita in sè.	7c		
Non perchè gli occhi hai fulgidi	7d		君の瞳が輝いているからではない、僕が君を胸に抱きしめたいと思うのは。ただ君が僕を愛し、僕が君を愛するからだ、僕は君の中の僕自身をも愛する。
Stringerti al sen io bramo:	7e		
Sol perchè m'ami io t'amo,	7e	B (B)	
Amo me stesso in te.	7c	(coda)	
		間奏	
T'amo perchè degli uomini	7e	A	僕は君を愛す、人々の卑しい習わしを君が軽蔑するから、運命が僕たちにふさわしい愛情を引き当てたから。
Sdegni i costumi abbietti,	7f		
Perchè conformi affetti,	7f		
Il fato a noi sorti,	7c		
Perchè quest'alme nacquero	7g		この二つの魂は、天では溶け、混じり合って生まれたのだから、二つの魂が混じり合って天にいつか戻って来るだろうから。
Nel ciel mischiate e fuse,	7h		
Perchè nel ciel confuse	7h		
Ritorneranno un di.	7c		
Filippo conte Linati			フィリッポ・コンテ・リナーティ

①楽曲分析

スペインのバルセロナ生まれでパルマに移住し、教育研究家や愛国的な政治家としても名を残したフィリッポ・コンテ・リナーティ Filippo conte Linati (1816～1895)<sup>88</sup>の7音節4行、4節からなる詩によるバリトンのための歌曲。マリアーニは2つの詩節ごとにAの楽節を作り、第2節の後半2行をBとcodaとして、変化有節歌曲(A-B-間奏-A-B-coda)となっている<sup>89</sup>。

A	1～3 小節	前奏 Andante cantabile	Des-Dur
---	--------	----------------------	---------

<sup>88</sup> Luisella Brunazzi Meroni, “Linati, Filippo” *Biografico degli Italiani*-volume 65(2005), [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-linati\\_res-93a87811-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-linati_res-93a87811-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/)

<sup>89</sup> 副題は「Romanza」。第2詩節では後半の歌詞の繰り返しが無い。

	4～11 小節	espressivo、女性への愛を歌う。(T'amo d'amor dolcissimo～)	Des-Dur
	12～19 小節	歌唱パートの音域を高くし、さらに愛を語る。(Non perchè gli occhi～)	As-Dur→b-moll→As-Dur
<b>B</b>	20～26 小節	愛の歌のクライマックス。(Sol perchè m'ami～)	Des-Dur
間奏	26～32 小節	間奏 ( <b>B</b> の部分の曲想)	Des-Dur
<b>A</b>	33～40 小節	dolcissimo 女性との運命的な愛を語る。(T'amo perchè degli uomini～)	Des-Dur
	41～48 小節	結ばれた二人の魂について語る。 (Perchè quest'alme nacquero～)	As-Dur→b-moll→As-Dur
<b>B</b>	49～55 小節	音楽的なクライマックス。	Des-Dur
<b>coda</b>	55～63 小節	最後の行を繰り返す。カデンツァで締め括る。	b-moll→Des-Dur

**A**の部分、倚音や刺繍音、逸音、先取音などを駆使した前奏 (Des-Dur) に続いて、分散和音による穏やかな支えの上に、ベッリーニの書法ややショパンのノクターンのような分散和音上の旋律美が *espressivo* の指示のもと、優美に表出する。I度、IV度、I度の和声進行も聞き手に柔和な印象を与える。マリアーニはこの曲においてもフレージングを細かく指示しているほか、準固有和音、7小節の唐突な導音、9小節の長く伸ばされた倚音はロマン派の作曲法であることを印象付けている。b-moll、Des-dur を経て As-Dur に転じた 16小節目から始まるフレーズにおいては、アクセントを伴いながら4小節間ずっとクレッシェンドを続け、b-moll への転調やリフォルツァンドを伴う *f* からさらにアップレタンドをしてカデンツァに突入、急激なディミヌエンドを経て次のフレーズが始まり、強い興奮が表出する。

続く **B**の優美な旋律線では、先程の第2節の後半2行“Sol perché m'ami io t'amo amo me stesso in te (ただ君が僕を愛し、僕が君を愛するから、僕は君の中の僕自身をも愛する)”を、いわゆる「サビ」としてリフレインしている。最高音 Ges から急降下しの準固有和音 (IV) の上に進行する箇所は、ベッリーニの《清教徒》のエルヴィーラのアリア〈“あなたの優しい声が *Qui la voce sua soave*〉等に見られる表現の影響が明らかであり、聴くものに恍惚感を感じさせる<sup>90</sup>。

<sup>90</sup> 《清教徒 I puritani》の第2幕のエルヴィーラのアリア〈あなたの優しい声が *Qui la voce*

【B】の後にはピアノの間奏（26小節～）が配置され、ニュアンスも細かく指示があり、ピアニストにとっても歌のパートと同様の旋律線をレガートに美しく奏することが求められている。オクターブの連続はいかにもヴィルトゥオーゾ的な書法であり、ピアノの技巧を際立たせている<sup>91</sup>。

再び【A】となった33小節からは、和声進行は同じであるが、先程の *espressivo* とは異なり、*dolcissimo* で歌唱パートの熱が高まっていく。

最後のコーダの部分においては、*b-moll* から *Des-Dur* へと転じ、長調と短調が交互に展開する。【B】と同じ歌詞を用いて音楽が高潮し、すべての音でアクセントを付記し準固有和音(VI)でピークを迎える。さらにはカデンツァで高音に向かっていく際にも加速とアクセント、後奏のピアノパートも大きな波を描き終止する。明らかにオペラ・アリアの作法を意識したドラマティックな作曲である<sup>92,93</sup>。

## ②演奏にあたって

1. ピアノパートで刻まれている3連符に乗る感覚ではなく、フレージングにピアノパートが調和するような能動的な運びを目指したい。16分音符との音価の区別も重要である。そのためにはブレスコントロールにおいて、強弱だけでなく、フレーズの終わりまで息を停滞させずに前へと進める意識が重要となる。

2. タイトルでもある「T'amo」という言葉が頻出するので、母音「a-o」の連結が美しく響くようにしたい。「T'a-」の上にアクセントが付されている箇所もあるので、tの子音だけが突出してしまわぬよう、意味合いとハーモニーをよく感じて歌いたい。

---

sua soave)などに例が見られる。(Vincenzo Bellini *I puritani*. Milano : Ricordi: 2006. batt.48-49, p.402.) 【脚注譜例 1-5-B】

<sup>91</sup> 32小節は休符が欠落している。

<sup>92</sup> この曲集では全10曲中、ほとんどの曲で声種の指定がある。アーティキュレーションやペダルも指示しているところに、ピアノ演奏に対する記譜の繊細さがうかがえる。

<sup>93</sup> この曲はバリトン向けに書かれたものであるが、音域も幅広く、高音が頻出する。ヴェルディも《ラ・トラヴィアータ *La Traviata*》の1853年初演版では、ヴィオレッタとジェルモンの二重唱において、現行版よりも高音の配置が多くなっている。初演歌手 F.ヴェレージ(1813-1889)との関係もあるが、バリトンを想定した場合に、当時こうした音域が記譜されていたことは興味深い。(Giuseppe Verdi, *Ricordi Opera Vocal Score Series: Vocal Score Based on the Critical Edition La Traviata: Melodramma in 3 atti [I/E]*, The University of Chicago Press/Ricordi, Milano, 2001.batt.83a, p.413.) 【脚注譜例 1-5-V】

3. 60 小節など、カデンツァの歌詞の入れ方は、歌手の特性に合わせて変えるべきであると考えられる。また、カデンツァの後にはフェルマータ記号があるものとして考えるべきである。

(19 小節、48 小節)

4. 26 小節からのピアノ間奏については、オクターブの連続に続いてのターンは困難であり、一部を省略することも可能であろう。また後奏の最後の和音は *m.s.* の指示があるので、必然的にアルペッジョで奏して良いと考えられる。

【脚注譜例 1-5-B】 ベッリーニ 《清教徒 I puritani》の第2幕のエルヴィーラのアリア〈あなたの優しい声が Qui la voce sua soave〉より

【脚注譜例 1-5-V】 ヴェルディ 《ラ・トラヴィアータ La Traviata》の1853年初演版、第2幕 ヴィオレッタとジェルモンの二重唱より（現行版よりも音域の高いフレーズが頻出する。）

第6曲 〈旅立ち La partenza〉(F.ロマーニ詩)

Ges-Dur、6/8拍子、M.M.8分音符=96 変化有節歌曲 【譜例 1-6】

La partenza			旅立ち
Piangi, ed il tuo bel cuore (※) Col mio sospiri e gema: Questa del tuo cantore È la canzone estrema, Dal patrio mio terren Fuggir degg'io... Sciogli al tuo pianto il fren, Malvina addio!	7a 7b 7a 7b 7c 5d 7c 5d	A	泣くがいい、そして君の美しい心は 僕の心とともにため息をつき、呻くがいい、 これが、君の詩人の 最後の歌だ、 私は祖国の地から 去らねばならない... 涙を思う存分流すがいい、 マルヴィーナよ、さらば!
Odi, tra fronde e fronde Si lagna il venticello, La luna il volto asconde; Stride sinistro augello... Presagio, amato ben, Funesto e rio! Sciogli al tuo pianto il fren Malvina addio!	7e 7f 7e 7f 7c 5e 7c 5d	A'	聞け、木々の葉の間に 風がうなっているのを、 月は面（おもて）を隠した。 忌まわしい小鳥が不吉に鳴く... 予言だ、愛しい人よ、 不幸で邪悪な予言！ 涙を思う存分流すがいい、 マルヴィーナよ、さらば!
Deh! se mai sia ch'io pera, Volgiti all'occidente, Mira le nubi a sera Tinte del sol morente, Vedrai di quelle in sen Lo spirito mio... Sciogli al tuo pianto il fren, Malvina addio!.	7g 7h 7g 7h 7c 5e 7c 5d	B A A" coda	ああ！もし僕が死ぬようなことがあれば、 西に目を向けて 夕焼け雲を眺めるがいい、 滅びゆく太陽に染められた雲を、 その懐に君は見るだろう 僕の靈魂を... 涙を思う存分流すがいい、 マルヴィーナよ、さらば!
F.Romani			F.ロマーニ
(※) 楽譜では cor			

①楽曲分析

ベッリーニのオペラ《夢遊病の女 La sonnambula》、《ノルマ Norma》、ロッシーニ《イタリアのトルコ人 Il Turco in Italia》、ドニゼッティ《愛の妙薬 L'Elisir d'amore》、《アンナ・ボレーナ Anna Bolena》など、沢山のオペラ台本を執筆したフェリーチェ・ロマーニ Felice Romani (1788～1865) の7音節6行3節、交代韻からなる詩による、失恋をテーマとしたバリトン、またはメゾ・ソプラノのための歌曲<sup>94</sup>。当時最高のオペラ台本作家の一人であったロ

<sup>94</sup> 副題は「Romanza」となっている。

マーニもまた、ジェノヴァ生まれであった。

少し複雑な構成であるが、マリアーニは変化有節歌曲 (A-A'-B-A"-coda) として作曲しており、有節感をもっとも出しているのは、各節の 5、6 行目“Sciogli al tuo pianto il fren, Malvina addio! (涙を思う存分流すがいい、マルヴィーナよ、さらば!)”という部分である。メロディーの符割りと音節数はほぼ一致しているが、節の構成においては独創的な形である。主調の Ges-Dur は F 以外の音にフラットが付く柔らかな音色の調で、慰めを意味し、形式の複雑さとともに恋人を失ったことの衝撃の大きさと喪失感を表現している。

A	1～2 小節	前奏 (ハープの書法) Andante espressivo	Ges-Dur
	3～18 小節	絶えず鳴り響く分散和音の上で別れの言葉を歌う。 (Piangi, ed il tuo bel cor～)	Ges-Dur→b-moll→Ges-Dur→As-Dur→Ges-Dur
A'	20～36 小節	風の情景描写で歌詞と一致する。 (Odi, tra fronde e fronde～)	Ges-Dur→b-moll→Des-Dur→Ges-Dur→Ces-Dur→Ges-Dur
B	38～46 小節	暮れゆく太陽に自身の境遇を重ねて歌う。 (Deh! se mai～) dolente	es-moll→Ges-Dur
A"	47～54 小節	繰り返し部分 (Sciogli al tuo pianto～)	Ges-Dur
coda	55～61 小節	別れの言葉を繰り返す。	Ges-Dur

A の部分、冒頭から絶えず鳴り響く分散和音はハープの書法<sup>95</sup>であり、通り抜けていく風のような効果を上げている。フレージングの上では、レガートであることはもちろん、拍子感を持って言葉を明瞭に発音しつつ、メッサ・ディ・ヴォーチェの技法を駆使してディナーミクを表現しなくてはならない。4 小節のように、時には歌唱パートとピアノパートとで反対の指示がある箇所もあり、音楽の流れを絶やさぬよう、繊細な技術が求められる。5 小節の As の音は現在の記譜法であれば上向きの符尾で記されるべきであろう。

A、A' の部分は、Ges-Dur を基軸にしながら 6 小節で倚和音、b-moll、Ges-Dur、As-Dur を経

<sup>95</sup> ハープにおける開放弦の調弦を考えたとき、フラット系の調であることも理由である。

過し、Ges-Dur に転じるなど、頻繁な転調が顕著で、準固有和音 (II) を経て収束するという和声進行である。[A]よりも [A']の方が moll への傾斜がより強くなり、偽終止 (29 小節) が“rio (邪悪な)”という言葉に呼応している。30 小節からは as-moll へ傾きつつも Ces-Dur を経て f-moll の属 9 (2 転) を経過し、Ges-Dur に戻るなど、変化の幅が次第に増してゆく。歌唱パートの別れの言葉に対する感情の高まりと一致した進行である。

38 小節からの [B] はピアノパートが弦楽分奏の書法となり、心臓の鼓動のようなリズムが徐々に熱を帯びてゆく。“mira le nubi a sera (夕焼け雲を眺めよ)”という箇所において歌唱パートにテヌート、ピアノパートにスタッカートとスラーが記され、夕焼け空の広がり表現している。その後同じ旋律線が 2 度繰り返されるが、マリアーニはそれぞれアーティキュレーションを変えて記している。

その後、47 小節から音楽は再び冒頭のテンポに戻り ([A'']), 左手に現れる主音保続音 (Ges) も男性の胸の心音のように響く。7 度の跳躍が印象的に“Addio! (さようなら!)”と別れの言葉を語り、ロングトーンでそれを繰り返して、消えゆくように終止する。

## ②演奏にあたって

1. 6/8 拍子とピアノの細やかなリズムによる疾走感を損なわないよう、全体を通じてレガートで淀みないフレージングを心がける。アクセントやテヌートがある箇所では停滞感を感じない範囲で表現する。その際、ハーモニー感を損なわないようにする配慮も大切である。
2. 逸音や倚音、7 度の跳躍など、音程感覚を慎重に表現をしたい (17 小節など)。
3. ピアノパートの和声の色合いが非常に重要であるので、言葉のニュアンスを感じながら歌い手とアンサンブルをする。歌唱パートとピアノでダイナミックが異なる箇所もあるので注意が必要である。
4. スタッカートとスラーの指示は一見矛盾しているようにも思えるが、流れを止めないように、しかし音の粒もしっかりと出す必要がある。ヴェルディもよく用いた指示である<sup>96</sup>。この部分ではさらに、歌唱パートにテヌートが付いているので、イタリア語の発音と意味に即

---

<sup>96</sup> 【脚注譜例 1-3-V】参照。

しながら、16分音符の扱いに注意を払わなければならない。

第7曲 〈神の裁きはいつかは下る Dio non paga sabato〉(G.ペンナッキ詩)

a-moll、3/8 拍子、M.M.8 分音符=168

通作歌曲

【譜例 1-7】

Dio non paga il sabato			神の裁きはいつかは下る
Su nel castello era gran festa:	9A	A	お城の中では祝宴が開かれていた。
Ardeano i ceri, ferveano i balli.	10B		燭台は燃え、舞踏は盛り上がっていた。
Dell'elmo aurato nudo la testa,	10A		どの勇者も、頭は金の兜を脱いで
Scorda ogni prode l'armi, i cavalli.	13B		武器や馬のことを忘れていた。
E dalle pinte vetriere uscia	10C		絵が描かれたガラスの扉から、漏れ出ていたのは
Di luce un'onda di melodia.	10C		光とメロディーの波だった。
Fra tanta gioia misto, sparuto	10D	B	多くの喜びのさなか、痩せこけた
Un uom s'atteggia d'alto spavento.	10E		一人の男が、たいそう驚いた様子を見ている。
Non gli chiedete che dal liuto	9D		彼に求めてはならない、そのリュートから
Della ballata traggia il concento.	10E		バッラータの調べを引き出すことを。
Non ha canzoni per empio amore	10F		邪悪な愛のための歌は持っていないのだ、
L'alma sdegnosa del Trovatore.	10F		吟遊詩人の尊大な魂は。
Il Sir del luogo, baldo negli occhi,	10G	C	その土地の領主は、自信に満ちた目つきで
Adduce al tempio dama vezzosa:	10H		神殿に愛らしいご婦人を連れてゆく。
Già sul velluto piega i ginocchi,	10G		早くも毛氈の上に跪いて
Ride, e le porge l'anel di sposa.	10H		微笑み、そして結婚指輪を差し出す
Ma un cupo gemito s'innalza... Tace	11I		しかし陰気なうなり声上がる... すぐに
Tosto ogni suono, muore ogni face.	10I		すべての音が静まり、すべての松明が消える。
Sotto il velluto s'agita il suolo,	10J	D	毛氈の下では、地面が激動し
Dall'urna emerge di donna un'ombra,	10K		女の影が骨壺から現れる。
Che lunga, lunga nel suo lenzuolo	10J		長い影だ、布にくるまれている長い影は、
L'altro del tempio grand'arco ingombra;	10K		教会のもう一方の大きなアーチを塞いでいる。
Le vuote occhiaie che intorno gira	10L		辺りを見回す穴の開いた眼孔は
Vibran due fiamme di torbid'ira.	10L		陰気な怒りの二つの炎を震わせる。
Sotto il sudario cercò una piaga,	10M	E	遺骸を覆う布の下に、影は傷を探し、
Le pugne scarne <sup>97</sup> di sangue empio,	10N		痩せこけた手を血で満たしていた。
E grida: <i>Il sabato non sempre paga,</i>	11M		そして叫ぶのだ、「神の裁きはいつかは下る、
<i>Ma la sua volta ben paga Iddio.</i>	10N		自分の番が来れば、神の裁きはしっかりと下される。」
Ambo le spanne stende; ne gronda	10O		両の掌を開くと、そこから邪悪な者たちの上に
Sangue sugli empi; poi si sprofonda.	10O		血が滴り落ちる。それから沈んでゆくのだ。
Quando dal muto terror ridesti	10P	A	言葉を失うほどの恐怖の時から
Riebber senso gli spettatori,	9Q		観客たちが我に返ったとき、
Sul conscio altare lividi e pesti	10P		分別のある祭壇の上には、青ざめ、あざのできた
Giacean due corpi di traditori;	10Q		二人の裏切り者の身体が横たわっていた。
E il Trovator gridar s'udio:	9R		そしてあの吟遊詩人の叫ぶ声が聞こえた、
<i>Non paga il sabato, ma paga Iddio!</i>	11R		「いずれ、神の裁きは必ず下る！」
Giovanni Pennacchi			ジョヴァンニ・ペンナッキ

① 楽曲分析

<sup>97</sup> 歌詞の頁では *scarme* とあるが、楽譜では *scarne* である。147～148 小節参照。

ペンナッキの詩によるバスのための壮大なバッラータ。9 または 10 音節 (複 5 音節) 6 行、6 節からなっているように思われるが、歌曲集の詩のページでは節の間を詰めて、一つの長い詩節のように掲載されている。城で開かれた祝宴で起きた不気味な物語。通作形式 (A-B-C-D-E-A)<sup>98</sup>。

A	1～11 小節	前奏 (魅惑的な装飾を伴うワルツ) Allegretto	a-moll
	12～43 小節	祝宴の情景を語る (Su nel castello～)	a-moll→C-Dur→a-moll→d-moll→a-moll
B	43～51 小節	間奏 (苛立ちのシンコペーション)	a-moll
	52～75 小節	痩せこけた男が現れる (Fra tanta gioia～)	C-Dur→As-Dur→C-Dur→a-moll
C	75～83 小節	間奏	a-moll (43～51 小節と同一)
	84～99 小節	領主が婦人に求婚 (Il Sir del luogo～)	F-Dur→a-moll
	100～107 小節	突然唸り声上がる 歌唱パートは cupo、同音の連続 (Ma un cupo～)	a-moll
D	108～134 小節	女性の亡霊が現れる (Sotto il velluto～)	a-moll→C-Dur→Des-Dur→D-Dur→Es-Dur (頻繁な転調)
E	135～198 小節	亡霊の不気味な様子と呼び (Sotto il sudario～)	a-moll
	198～203 小節	間奏 (不気味な余韻)	
A'	204～220 小節	人々が気づくと二人が亡くなっていた 音楽は A の再現。ワルツ (Quando dal muto～)	a-moll
	221～239 小節	吟遊詩人が叫んだ	a-moll

<sup>98</sup> 副題は「Ballata」と付けられている。

		(e il Trovator～)	
	240～251 小節	後奏	a-moll

物語の主要な登場人物は①領主、②婦人、③吟遊詩人の男、④女の亡霊の4名である。詩の内容から、おそらくは①と④はかつて恋愛または婚姻関係にあったが、①は④を裏切り②と結ばれようとしている。④は自殺または他殺により既に死亡しており、④に近い存在であった③は婚礼の祝宴にやってきたが、不気味な思いで傍観していたという構図であろう<sup>99</sup>。

**A**の部分、低音域で響く強烈な3拍子の前奏は、煽るような悪魔的な節回しで、11小節の間に中世のお城の祝宴の世界に聴衆を誘なう<sup>100</sup>。ただし、ピアノパートに対するオクターブの扱いは奏法上無理がないよう、連続を避ける配慮が見られる（原案はコントラバスの書法とも考えられる）。そして魅惑的な舞曲のリズムに乗って「narrando（語りながら）」とあるように、強弱の抑揚のあるバスの声で祝宴の様子が早口に語られてゆく。24小節“scorda ogni prode l'armi, i cavalli（どの勇者も、武器や馬のことを忘れていた）”というフレーズでは、倚音もアクの強い語り口の特徴となっている。転じてC-Durになるが、短調への傾斜が強く、ドッペル・ドミナント（属7、第5音下方変位）などを伴いながらa-mollを軸に進行する。37、39小節のシンコペーションはえぐるような動きであり、43小節の節回しとともにこの祝宴の背後に潜む不気味さを感じさせる。49～50小節にかけては、鋭いアクセント（^）と通常のアクセント（>）を使い分けている点でも、ロマン派的な強い強弱を持った音楽表現が求められている。

**B**の間奏部分はタイで結ばれたリズムが苛立ちを表現<sup>101</sup>、52小節、1人の痩せこけた男が饗宴の様子を驚いた表情で見ている。ここではC-Durとなるが、鳴り続けるワルツの音楽が、その場にいる人々がその男に対し、特に注目していないように感じさせる。そして59小節からの“Non gli chiedete che dal liuto della ballata tragga il concento.（彼に求めてはいけない、そのリュートからバッラータの調べを引き出すことを）”という言葉でAs-Durへと転調する。これは予期せぬ転調であり、男と周囲の精神的な隔たりを表現している。歌唱パートもロマン派特有の半音の装飾を見せ、68小節“Non ha canzoni per empio amor（邪悪な愛のための歌は持っていないのだ）”という場面でドッペル・ドミナントとなり、男の精神的な崇高さと陰影を

<sup>99</sup> フランソワ=アドリアン・ボワエルデュー François-Adrien Boieldieu（1755～1834）の《白衣の婦人 La Dame blanche》（1825）のように、城に幽霊が登場する話は当時の文学や劇作品の題材としてよく用いられていた設定である。

<sup>100</sup> フランツ・リスト Franz Liszt（1811～1886）の「メフィスト・ワルツ Mephisto-Walzer」も連想させる。

<sup>101</sup> 48小節のタイが欠落している。

表現する。そして 75 小節からの間奏では再び苛立ちを募らせる。

やがて領主が婦人に求婚する場面 (C、84 小節～) になると、F-Dur で円満に進行すると思いきや、a-moll への傾斜を見せ、100 小節“Ma un cupo gemito s’innalza... (しかし、陰気な唸り声が上がる...)”で事態が急転する。華やかだった旋律線の起伏もなくなり、「cupo (こもった、響きのない、陰鬱に)」の指示のもと、同音の連続を多用することによって不気味な緊張感を高めていく。身動きの取れない歌唱パートに対してピアノパート左手の 4 分音符が旋律的に低音を奏で、緊張感を強調する。

そして D の部分では骨壺から現れた女の亡霊による、不吉で扇情的な超常現象の数々が、「cupo declamato e sempre rinforzando ed accel. (こもった声で、語るように、そして常に強めながら加速して)」という表現で語られ、和声も半音ずつ上昇していき、緊張感を高める。127 小節からの減 7 の和音の強烈なシンコペーションは亡霊の異様さをさらに強調する。

135 小節からの E では a-moll の属 9 (根音省略形) を弦楽器ピツィカートで分散させ、凍りつくような恐怖を表現、145 小節“Le pugne scarme di sangue empio (不信心な血でいっぱい痩せこけた拳)”という場面では、忌々しく血が滴り落ちるような情景描写がピアノパートにも現われ、歌唱パートもより強い表現になっていく。歌手の演劇的素養が試される箇所である。なお、ピアノパートでは、弦楽器の書法から始まり、139 小節からフルート、143 小節からファゴット、147 小節からは tutti で演奏する、というようなオーケストレーションを想定して作曲しているように思われる。

そして 158 小節、保続音による亡霊の叫び“*Il sabato non sempre paga* (神の裁きはいつかは下る)”という言葉には「*piena tuonante* (高ぶり、怒鳴り声で)」という指示が記されている。これはヴェリズモ・オペラを思わせる、かなり強烈な表現であり、172～173 小節の広い跳躍とともに真に迫った表現が求められる。また、このような場面でも、ピアノのペダルの指示などをしっかり記してあるのも、マリアーニの特徴といえよう。緊張感はその後も持続し、192 小節からはそれまでの倚音から構成音に移行する音形が、鋭いアクセントのついた F-E のモチーフ「*lamento* (嘆き)」となって反復され、197 小節“*si sprofonda* (沈んでゆくのだ)”という歌詞に呼応し、歌唱パートは低い E 音に達する。

倚音の即興的な装飾ののち、204 小節からの A では不気味な嘆きのモチーフが鳴り響く中、再び舞曲の曲想に戻るが、冒頭の華やかさではなく、「*lamentevole* (悲しそうに)」と憂いを帯びた 3 拍子である。ピアノの倚音が歌唱パートの音とぶつかり居心地の悪さを表現している。ディナーミクが *p* から始まるのも効果的である。最後の場面“*E il trovator gridar s’udio: Non paga il sabato, ma paga Iddio!* (そしてあの吟遊詩人は叫ぶ、神の裁きは必ず下るのだ!)”では、レチタティーヴォから再び「*tuonante*」の叫びを経て、全休符の沈黙、大仰なカデンツァをもって、前奏同様の後奏へと閉じられる。

## ②演奏にあたって

1. 舞曲のリズムと音高を正確に表現することを基盤として、物語を歌い進めるようにしたい。特に16分音符の3連符などにスラーが書かれており、発声と発音の折合う状態になるまで、トレーニングを要する。
2. *p* から立ち上がるフレーズも多いので、すべて強い表現にならぬように留意する。また、歌のパートの裏拍にピアノがリズムを刻む場合、ドラマの緊張感を保ちながらビートを感じて、立体感のある表現になるようにしたい。
3. 叫ぶような表現や空虚な表現など、演劇的要素とワルツの妖艶さが混在した曲である。演奏にあたっては間の使い方なども考えて表現しなければならない。
4. ピアノパートの運びが非常に重要な曲である。オーケストラさながらに、情景を表現しながら、歌い手とアンサンブルするのであるが、間奏を経てのテンポ設定や扇状的なアーティキュレーションなど、ピアノが主導権を握る場面が多々ある。オクターブの扱いについては作曲者による奏法の配慮も見られ、ピアノの書法が充実している。ハーモニーにおいても、ドッペル・ドミナントや半音進行が多用されていることに留意する。51小節や83小節の *sf* はペダルを使用すべきであろう。[A]の倚音と歌唱パートとのバランスに配慮する。230、233、234小節の和音は短く（「tronca（打ち切る）」）奏する。
5. 238～239小節の装飾を伴うカデンツァは、ピアニストが後奏を奏するための予備動作を含め大仰に表現したい。なお238小節のピアノパートには8分休符が欠落している。
6. この曲集全体の中でもかなり長大な曲であり、メフィスト・ワルツのような器乐的な旋律線と、歌い語る部分、そしてときには空虚に、ときには怒鳴るような強い表現も用いられるなど、歌い手に様々な技術が要求される曲である。音域も低いEの音から高音のFまでと幅広い。バス歌手による同時期の類似する独唱曲として、1853年にローマにて初演されたヴェルディのオペラ《イル・トロヴァトーレ》冒頭部分のフェルランドのラッコント<sup>102</sup>、また、メ

---

<sup>102</sup> 《イル・トロヴァトーレ》第1部冒頭、フェルランドのラッコント〈先代には二人の息子がいた *di due figli vivea padre beato*〉（Giuseppe Verdi *Il trovatore*, Milano : Ricordi: 2005. pp.5～12.）【脚注譜例 1-7-V】

ゾ・ソプラノの役であるアズチェーナのアリア<sup>103</sup>にも和声感などに類似性が認められるが、マリアーニの作品においても、19世紀中葉のイタリア・オペラにおける低声歌手の歌唱技術を前提とすべきと考える。ことにブレスコントロールのあり方は、マリアーニが記したアーティキュレーションが精緻なアンサンブルに不可欠であり、守るべきものである。

---

<sup>103</sup> 同第2部、アズチェーナのカンツォーネ〈炎は燃えて *Stride la vampa*〉(Ibid. pp.58～62.)  
【脚注譜例 1-7-V2】

【脚注譜例 1-7-V】《イル・トロヴァトーレ》第1部冒頭、フェルランドのラッコント  
 〈先代には二人の息子がいた di due figli vivea padre beato〉より

143 **Allegretto** ♩ = 112  
 come prima

Fer. *La fat - tuc - chie - ra per - se - gui - ta - ta*  
*So they pur - sued her, seized her and tried her,*

**Allegretto** ♩ = 112

[Archi, (p)  
 Fiati]

**pp**

This musical score system includes a vocal line for Ferruccio (Fer.) and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a 3/4 time signature and a tempo of Allegretto (♩ = 112). The lyrics are in Italian and English. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a 3/4 time signature and a tempo of Allegretto (♩ = 112). It includes dynamic markings like (p) and pp, and a performance instruction for strings and woodwinds.

【脚注譜例 1-7-V2】《イル・トロヴァトーレ》第2部、アズチーナのカンツォーネ〈炎は燃えて Stride la vampa〉より

89 **Allegretto** ♩ = 60  
 (canta; gli Zingari le si fanno da lato)  
 Azucena (she sings; the gypsies gather round her)

*Stri - de la vam - pa!*  
*Crac - kling, the fire burns!*

**Allegretto** ♩ = 60

**pp** [Archi]

**pp**

tr

This musical score system features a vocal line for Azucena and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/8 time signature and a tempo of Allegretto (♩ = 60). The lyrics are in Italian and English. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a 3/8 time signature and a tempo of Allegretto (♩ = 60). It includes dynamic markings like pp and tr (trills). The system number 89 is indicated at the beginning.

89

第 8 曲 〈神への祈り Invocazione a Dio〉(D.カペッリーナ詩)

Es-Dur、4/4 拍子、M.M.4 分音符=58 通作歌曲 【譜例 1-8】

Invocazione a Dio			主への祈り
Signor, cui sempre loda L'angelica armonia, Gode quest'alma mia Di sollevarsi a Te,	7A 7B 7B 7C	A	主よ、天使のような調和が いつも讃えている主よ、 私の魂は、あなたの許へと 飛んで行くのを喜んでおります、
A Te che miri il pianto E lo converti in riso, Che sei del paradiso E della terra il Re.	7D 7E 7E 7C	B	涙を目にすると それを微笑みに変えるあなたに。 あなたは天国と 地上の王であるから。
Fa che la via sicura Della salute io trovi, Ed il tuo spirito innovi In me la mente e il cor.	7F 7G 7G 7H	C	私が救いの確かな道を 見出すようにしてください、 そしてあなたの魂が、私の中で 精神と心とを新たにするようにしてください。
Sì che a Te sempre io pensi Nell'opera e nel riposo E sento il gaudio ascoso Nel verbo tuo Signor.	7I 7J 7J 7H	D	働いているときも休息しているときも 私がいつもあなたのことを考えるように。 こうして私は、あなたの御言葉の中に 隠された喜びを感じるのです。
Domenico Capellina			ドメニコ・カペッリーナ

①楽曲分析

D.カペッリーナの 7 音節 4 行 4 節からなるバスのための宗教的歌曲。通作形式 (A-B-C-D-coda(挿入)) で書かれている。

A	1～3 小節	前奏 (オルガンの書法)	Es-Dur (c-moll への傾斜あり)
	3～11 小節	同音の連続による祈り (Signor, cui sempre loda～)	Es-Dur (調性不安定) →B-Dur
B	12～21 小節	祈り。次第に音域が上がっていく (A Te che miri il pianto～)	Es-Dur→c-moll
C	22～31 小節	祈り。不安な気持ちを表現 (Fa che la via sicura～)	c-moll→Es-Dur

D	31～32 小節	間奏（二重刺繍音を伴う）	Es-Dur→c-moll
	31～46 小節	半音進行により音楽が劇的に高揚 (Si che a Te～)	c-moll→Es-Dur→c-moll→Es-Dur
coda	46～58 小節	詩句を追加して作曲、Cと類似する書 法 (Ascolta la preghiera～)	Es-Dur→es-moll→Es-Dur

冒頭、オルガンを思わせるコラール風の荘厳な前奏は、スフォルツァンドを伴いながら長調と短調の間を揺れ動き、同音の連続による神への連祷が始まる (A)。Es-Dur という調性（調号）からも三位一体を思わせる。6 小節、“L'angelica armonia（天使のような調和）”という部分でIII度の和音に終始（7 小節）、短調を予感させつつ調性が定まらぬまま不安定な心持ちで進行し、11 小節で B-Dur へと転調する。

続く B もしばらく調性が定まらず、旋律線も祈りの表現を続けていくが、同音の連続であってもフレーズのアーティキュレーションはしっかりと指示がある。やがて付点のリズムとともに次第に熱を帯びて音域も高くなり、“Che sei del paradiso e della terra il Re（あなたは天国と地上の王であるから）”という詩句で *f* に到達、c-moll へと転調する（19 小節）<sup>104</sup>。

短い間奏を経て Es-Dur に戻り、C では伴奏形は引き継いでいるが、低弦の書法が見られる。25 小節“trovi（見出す）”という語句を減 7 の和音の上で表現、不安が続いていることを示唆している。そして“ed il tuo spirito innovi in me la mente e il cor（そしてあなたの霊が私の中で精神と心とを新たにするようにしてください）”の“innovi（新たに）”という語句では倚音を伸ばし、神に懇願する（27 小節）。詩句を繰り返した 29～31 小節では準固有和音を経て主和音へと戻り、神の愛を示すターンがロマン派らしいテヌートを伴いながら示され、フレーズを閉じる。

2 小節の短い間奏では一種のためらいのような装飾が施されている。32 小節の 3 拍めではピアノの左手に H の音があり、右手では B の音があるのでぶつかってしまうように見えるが、これは続く刺繍音の As の音についた装飾で、二重刺繍音である。

続く D では c-moll に転調、ピアノパートのリズムが細分化されて、低音が強調される。こうした手法はヴェルディの《リゴレット Rigoletto》に見られるような書法を思わせ、弦楽や

<sup>104</sup> 楽譜では Re が re となっている。

ピアノに適した書法である<sup>105</sup>。「supplichevole（懇願して）」「dolente（悲しく）」との指示のもと祈りは続くが、全体に調性が不安定で、準固有和音を駆使するなど悩める心情をドラマティックに描き、37小節“riposo（休息）”で Es-Dur へと戻るがすぐにまた c-moll に転調する。ピアノパートもダイナミックは *p* でも左手に *sf* があるなど、神への希求と自身の不安の入り乱れた表現における、繊細な技術が必要となる。

39小節からは詩句を繰り返して、ピアノ左手に c-moll の属音の G を保続しながら半音階を上り、急激なクレシェンドで、“E sento il gaudio ascoso nel verbo tuo Signor（そして隠された喜びを知っています、あなたのみ言葉の中に）”という詩句に達し、Es-Dur でオーケストラの書法で扇情的ともとれる興奮が示され、ヴェルディ以降のオペラ・アリアさながらの開放感と感動をもって歌われる。45小節のフレーズの終わりの進行は、30小節のものと類似しているが、ここではピアノの左手のトレモロなど激しい表現になっているために、簡素なリズムで作曲している。音量的なバランスを考慮してのことであろう。ペダルの指示も細かく、こうしたところも、マリアーニのオーケストラの指揮者としての経験が応用されている箇所である。

楽譜記載の歌詞はここまでであったが、マリアーニは 46小節以降を **coda** として、下記の一節まで作曲している<sup>106</sup>。

Ascolta la preghiera	聞き入れたまえ祈りを
che il cor spontaneo detta	自然な心からの
e l'umil voto accetta	そして あなたを信奉する慎ましい誓いを
di chi s'innalza a Te!	受け入れたまえ！

和声は moll への傾斜が強く、VIやIVの和音の下方変位を用いるなどし、楽曲の陰影を深めている。51小節からのフレーズと対になっている53小節からのフレーズでは、同主調の es-moll に転じ、やはり準固有和音（VI、長調の和音）、ナポリのII度の6の和音を経て、冒頭を彷彿とさせる同音の連続による祈りの表現により曲を閉じる。

旋律線は豊かな響きを保ちながらレガートに、そして頻出する半音進行やオクターブの跳

---

<sup>105</sup> 《リゴレット》第2幕のリゴレットのアリア〈悪魔め鬼め Cortigiani vil razza, dannata〉などに例が見られる。(Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, Ricordi Opera Vocal Score Seires: Vocal Score Based on the Critical Edition : [I/E], The University of Chicago Press/Ricordi, Milano, 1995. N.9, batt.103-106, p.243.) 【脚注譜例 1-8-V】

<sup>106</sup> 歌詞のページの不備により記載がなかった可能性もある。

躍を曲想に沿いながら正確に捉える必要がある。ヴェルディの《レクイエム *Messa da Requiem*<sup>107</sup>》を先取りするかのような斬新な音楽性である。

## ②演奏にあたって

1. 冒頭、同じ音が続くフレーズでは、母音の連結が美しく運ぶよう、ブレスコントロールと、次のフレーズへの音楽的な流れが切れないように留意する。
2. 46 小節以降コーダの部分に現れる下行形の音形は、ピッチが不安定になりやすいので、響きの位置が下がらぬようにしたい。最後のオクターブの跳躍は祈りの曲であることを意識した音色を追求したい。
3. ピアノパートのペダルの指示なども細かく指示があるので、アーティキュレーション同様に楽譜に忠実に演奏しなければならない。

---

<sup>107</sup> バスの独唱〈呪われた者たちが *Confutatis maledictus*〉冒頭など。(Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem*, Ricordi Vocal Score Series: Vocal Score Based on the Critical Edition : The University of Chicago Press/Ricordi, Milano, 1996. batt.501~503, p.87.) 【脚注譜例 1-8-V2】

【脚注譜例 1-8-V】ヴェルディ《リゴレット》第2幕のリゴレットのアリア〈悪魔め鬼め Cortigiani vil razza, dannata〉より

103 **Meno mosso** (♩=56)

Rig. *pian - go... Ma - rul - lo... Si - gno - re, tu ch'hai*  
*move you... Ma - rul - lo... Ma - rul - lo, you whose*

**Meno mosso** (♩=56) *pp*

105

Rig. *l'al - ma gen - til co - me il co - re, dim - mi*  
*heart and whose soul are so gen - tile, won't you*

【脚注譜例 1-8-V2】ヴェルディ《レクイエム》バスの独唱〈呪われた者たちが Confutatis maledictus〉冒頭

501 **accelerando** **Andante** ♩ = 96 87  
 Basso *con forza*

*Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,*

**accelerando** **Andante** ♩ = 96 *ff*

第9曲 〈嫌でないなら… A meno che…〉(G.C.カザノーヴァ詩)

F-Dur、2/4 拍子、M.M.4 分音符=88 通作歌曲 【譜例 1-9】

<p>A meno che...</p> <p>Vel dissi tante volte, o Rosalia, Che siete l'amor mio, la mia speranza... Ma sorda alle preghiere, alla costanza Fate un scambietto, un risolino; e via.</p> <p>In premio dell'amor che mi martella Non chiedo un mondo... un' occhiatina sola, Cosa vi costa un bacio, una parola? Ne avete tanti sulla bocca bella!</p> <p>Basta una volta e poi sarà finita, Morirò se volete... A meno che Non vi piacesse di sposarvi a me Per vivere d'amor tutta la vita.</p> <p style="text-align: right;">G.C.Casanova</p>	<p>11A</p> <p>11B</p> <p>11B</p> <p>11A</p> <p>11C</p> <p>11D</p> <p>11D</p> <p>11C</p> <p>11E</p> <p>11F</p> <p>11F</p> <p>11E</p> <p>A</p> <p>B</p> <p>A</p> <p>C</p> <p>A</p>	<p>嫌でないなら...</p> <p>僕は何度も言ったでしょう、ああロザリア、 あなたは僕の恋人で、僕の希望なのだよ... でも、懇願しても、誠実な心にも知らんぷり。 軽口をたたいたり、にっこりしておくれ、さあ。</p> <p>僕をときめかせる愛の褒美として 僕はたいそうなものを求めている...、たった一目だけだ 口づけや、一言何か言うのは、何でもないだろう？ 綺麗な唇は、たくさんのことを言いたげじゃないか！</p> <p>たった一度で十分だよ、それでおしまい。 もしもお望みなら、僕は死のう...嫌でないなら 生涯を愛し合って生きるために 僕と結婚することが</p> <p style="text-align: right;">G.C.カザノーヴァ</p>
--	---	--

①楽曲分析

G.C.カザノーヴァによる 11 音節 4 行 3 節、交代韻を中心とする詩<sup>108</sup>。おそらくは 19 世紀に活躍したジョヴァンニ・カルロ・カザノーヴァ Giovanni Carlo Casanova (生没年不詳) のことであろう<sup>109</sup>。愛の小唄であるが、ギャロップと考えて良い。自然な情景などを含まない自由な形で書かれている。少し複雑であるが、マリアーニは、繰り返しを含む小ロンド形式 (A-B-A-C-A) で快活な音楽を付している。曲集の表紙に「Chiave in sol (ト音記号で)」とあるので、女声またはテノールのための作品であろう。

<sup>108</sup> 副題は「Stornello」とある。

<sup>109</sup>カザノーヴァは戯曲《スウェーデン女王クリスティーナ Cistina, regina di Svezia》の作者としても知られる。同作品はヤコポ・フォローニ Jacopo Foroni (1824~1858) によってオペラ化され、1849年にスウェーデンで初演された。(Corrado Ambiveri, *Operesti minori dell'ottocento italiano*, Gremese Editore, Roma, 1998, p70.)

A	1～13 小節	前奏 恋人の呼びかけと名を呼ぶ (Vel dissi tante volte～)	F-Dur→g-moll→F-Dur
B	14～41 小節	恋人への呼びかけ (Che siete l'amor mio～)	F-Dur→g-moll→d-moll→F-Dur→C-Dur→
A	42～56 小節	恋人への哀願 (Cosa vi costa un bacio～)	F-Dur→g-moll→F-Dur
C	57～87 小節	呼びかけと問いかけをする (Basta una volta～)	d-moll→F-Dur→C-Dur→F-Dur
A	88～95 小節	後奏	F-Dur→g-moll→F-Dur

この曲においても、旋律線には細かなアーティキュレーションが指示されており、F-Dur を主軸とした軽やかで優美な楽想となっている。

A前奏は「brillante 輝かしく」の指示があり、スタッカートやアクセントのついた長い倚音を伴い、軽やかに始まる。4小節で g-moll に転調するが、これはのちに歌われる“una parola (一言)”と対応しており、彼女からの言葉を哀願する心情を表現している。

9小節から始まる歌唱パートは「grazioso (優美に)」の指示で、Fの音が保続された上で、民謡調に愛らしく歌われ、彼女の名前“Rosalia (ロザリア)”で属9の第9音へと高揚する。

(12小節)。続く Bは倚和音や刺しゅう和音を伴い、16小節では“la mia speranza (僕の希望)”の歌詞をI度の7の和音で支え、彼女に対して大きな望みがあるのだと、少し誇張して歌っているような表現である。18小節からのピアノ左手はチェロの書法である。

34小節からは「sensibile (繊細に)」とあり、長いドミナントの上で35小節“un bacio (口づけ)”で倚和音を構成しているのが美しい。続く Aでも歌詞は繰り返され、48小節のフレーズの終わりとの次の間奏で無限旋律のように引き継いでいる。間奏では51小節目を前奏とは異なり装飾音ではなく16分で記しているが、これは軽微な違いであろう。

Cの部分57小節からは d-moll に転じ、の“A meno che...Non vi piacesse sposarvi a me (僕との結婚が嫌でないならば...)”という部分では、フェルマータを使用することにより、一旦曲の流れを止めて疑問を呈すように、不安やためらう気持ちを創出している (Dur への期待を和声で仄めかしている。)。とはいえあまり深刻な表現ではなく、2回繰り返される。また、

“morirò (僕は死のう)”という単語が、61小節と、74～75小節で歌われるが、段々と切迫して、恋人に迫る表現となっている。そして最後はテンポを戻し、テヌートとドッペル・ドミナント、Ⅱ度の7の和音、フェルマータを経て情感豊かに後奏 (A) へと繋いでいく。小粋な曲である。

## ②演奏にあたって

1. 2拍子の軽快な曲であるので、前奏からの流れを停滞させないように歌い出す。その際、「grazioso」(優美に)という情感を意識した音色で。レガートなフレーズにはスラーが書いてあるので、マルカートに歌うべきところと対比をつけて歌うと、曲の構成がまとまる。マリアーニの指示を守って歌うことが重要である。
2. ピアノパートにおけるスタッカートとアクセントの違いをはっきり出すこと、前奏5小節目の属7(1転)と属7(3転)が連続したことによる右手と左手の音が短2度でぶつかる箇所、フェルマータの扱いなど、ニュアンスの研究が必要となる。
3. フェルマータの間をどう表現するかで、恋人への呼びかけのニュアンスが変わる。歌手ごとの個性が発揮される楽曲である。

第10曲 〈セレナータ Serenata〉(G.ペンナッキ詩)

As-Dur、12/8 拍子、M.M.付点4分音符=48 通作歌曲 (3重唱) 【譜例 1-10】

Serenata			セレナータ
Splende nel ciel la luna,	7A	A	天には月が輝き
Tiepido spira il vento:	7B		暖かな風が吹く。
S'increspa la laguna	7A		渦は波立っている、
Di tremulo splendor.	7C		震える光で。
La terra, il firmamento	7B		大地と大空は
È un estasi d'amor.	7C		愛の喜び。
Angiol diletto	5D		わが人生の
Della mia vita,	5E		愛しい天使よ、
Salga al tuo letto	5D		君の寢床に
La mia canzon:	5F		私の歌が届きますように。
Bianco vestita	5G	白い服を身に着けて	
Vieni al balcon.	5F	バルコニーに出ておいで。	
Vieni, una sola stella	7H	A'	おいで、星が一つだけ
Manca, e l'aspetta il cielo:	7I		欠けていて、天はその星を待っている。
Vieni, chè tu sei quella,	7H		おいで、君がその星なのだから、
O donna del mio cor.	7C		おお、白いヴェールに包まれた
Chiusa nel bianco velo	7I		私の心の主よ。
Sei l'astro dell'amor.	7C		君は愛の星だ。
Fa cor, ti affaccia,	5J		勇気を出して、顔を出して、
Scendi in giardino:	5K		庭に降りてきておくれ。
Fra le mie braccia	5J		私の腕の中で
Di che tremar?	5L		どうして震えているの？
Vieni: il mattino	5K	おいで、朝は	
Non può tardar.	5L	待ってはくれない。	
Volan di ramo in ramo	7M	B	枝から枝へと飛んでいく
Due teneri usignoli,	7N		二羽の優しいナイチンゲールは
E ripetendo: <i>io t'amo</i>	7M		繰り返して言う、「君を愛している」と。
Si baciano tra lor.	7C		そしてナイチンゲールは口づけを交わす。
E noi sarem qui soli,	7N		私たちはここで二人きりになって
E parlerem d'amor.	7C		愛について語るのだ。
Gli accenti, i baci	5O		涙で濡れた
Molli di pianto	5P		言葉と口づけを
L'aure fugaci	5O		つかの間のそよ風は
Non san ridir:	5Q		かき消してしまう。
Notte col manto	5P	夜の帳は	
Ci dee coprir.	5Q	私たちを覆い隠すはずだ。	
Giovanni Pennacchi			ジョヴァンニ・ペンナッキ

①楽曲分析

曲集最後の曲は、G.ペンナッキによる7音節6行と5音節6行が3節、計36行からなるセレナータ (A-A'-B)。マリアーニは詩行を一つのまとまりとして掲載し、ソプラノ、テノール、バリトンの三重唱として作曲している。ヴェルディのオペラ《イル・トロヴァトーレ II trovatore》に見られるような、女性を巡って男性2人が求愛するという構図である<sup>110</sup>。

A	1～3 小節	前奏	As-Dur
	4～26 小節	テノールによるセレナータ (Splende nel ciel～)	As-Dur→f-moll→Es-Dur (拍子が混在) →f-moll→As-Dur→b-moll→BB-Dur→As-Dur
A'	26～28 小節	間奏	As-Dur
	29～51 小節	バリトンによるセレナータと、テノールのオブリガート (Vieni una sol stella manca～)	Es-Dur→c-moll→B-Dur (拍子が混在) →c-moll→Es-Dur→f-moll→Fes-Dur→Es-Dur
B	51～74 小節	ソプラノが合流 (Volan di ramo in ramo～)、テノール、バリトンはそれぞれの最後の二行を歌詞として重唱、三重唱となる	As-Dur

Aの部分、室内楽とフルートの書法を思わせる前奏に続いて、「con affetto (熱望をもって)」の指示のもと、テノールが同音の連続で祈るように愛を囁き始める。フレージングには 12、

<sup>110</sup> レオノーラのアリアや、歌唱パートに As-Dur (f-moll) が多いことも想起される。

〈穏やかな夜 Tacea la notte placida〉(Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, Milano:Ricordi: 2005. pp.31-50.) 及び、〈恋は薔薇色の翼に乗って D'amor sull'ali rosee〉(Ibid. pp.271-299) 【脚注譜例 1-10-V】 【脚注譜例 1-10-V2】

13 小節の準固有和音や細やかに記されたディナーミクに対する、細やかな技術が要求されている。4～5 小節と 6～7 小節で歌唱パートは同じ旋律線であるが、ピアノパートの和声は f-moll に転調するなど、変化がついている。また、倚音が多く使われているのも、ため息のような効果を表出している。

9 小節、歌唱パートが 4/4 拍子、ピアノが 12/8 拍子となるが、この拍子の混在する記譜は、この時代としてはかなり珍しい表現である。また、20 小節からの“Vien, (おいで)”と呼びかけるところでは、b-moll からさらに臨時記号で半音下げて長調になり、BB-Dur とでも呼ぶべき転調をし、再び As-Dur に回帰する。これは極めて斬新かつ美しい表現であり、A-Dur と記譜しないところにセレナータとしての温かさ、愛情を表現していると見られる。

□A は小さな間奏（前奏と同じ）を経て、29 小節から属調の Es-Dur に転調し、「con espressione（表情を持って）」バリトンが愛を歌う。転調したが、基本的に □A と同じ和声進行である。ただし、完全なソロではなく、テノールがオブリガートのように入力され、それぞれのパートが反行するように書かれていることなどから、女性の窓辺に違う方向から歌いかけているような遠近感を付与している。息の長いフレーズが続くが、運びが記されているので、音楽が停滞しないよう、休符の扱いにも注意が必要である。なお、前述の拍子の混在する記譜法も同様に行われている。

44 小節から競い合うように“Vieni! (おいで!)”と呼びかける場面では強弱のコントラストが立体的な音楽を構築し美しい。ピアノパートの強弱の頻繁な変化も重要である。

そして 51 小節でソプラノが登場、□B では再び As-Dur に戻り、三重唱となっていく。マリアーニはソプラノにヴィルトゥオーゾ的な技巧を凝らしていることと同時に、中音域にも充実した響きを求めている。

時にはテノールパートの方がソプラノよりも高い音に設定されたり（56 小節）、各パートのバランスを考慮しながら階梯導入（68 小節）するといったフレーズの処理を記譜しているところが、マリアーニの指揮者らしい個性である。60 小節からはピアノ左手に主音保続音があるが、他は全て歌唱声部を支えている。大変実践的な記譜法といえる。

68 小節からのコーダでは 3 パートが溶け合い、反復進行をした後、「morendo」（消えゆくように）As-Dur の主和音の中に穏やかに収束する。切り際が長くならないよう、各パートがよく揃えて、音価を守るようにすると、曲の余韻が和音の後に儂く残る。ソプラノとテノールが成就した形で終わっている。美しい三重唱である。

## ②演奏にあたって

1. 指揮者がいない場合、独唱者の間で、どこが旋律線なのかを把握し、フレージングを共有することが大切である。特にソプラノとテノールで拍子感や装飾音のリズムを揃えるため、クレッシェンドやフレーズの方向性を感じ取り、ピアノを先導すると同時に、美しい響きで実現したい。
2. ピアノパートのダイナミックの指示が細かく記譜されているので、アンサンブルの中で積極的に表現することが求められる。複雑な転調の箇所では、フラット系の調の温かみ（＝愛の表現）を大切に。

【脚注譜例 1-10-V】 ヴェルディ 《イル・トロヴァトーレ》 〈穏やかな夜 Tacea la notte placida〉 より

42 a mezza voce  
Leo. Ta -  
Un -

[Cl.]  
pp

ppp

45  
Leo. - cea la not - te pla - ci - da e bel - la in ciel se -  
- clou - ded was the si - lent night, the sky was dark and

[ppp]

【脚注譜例 1-10-V2】 〈恋は薔薇色の翼に乗って D'amor sull'ali rosee〉 より

274

38 Adagio ♩ = 50 pp con espressione tr

Leo. D'a - mor sul - l'a - li ro - se - e  
Fly, mourn - ful sigh — on wings of love,

Adagio ♩ = 50  
pp

## 第2章 ジョヴァンニ・ボッテジーニとその作品

### 第1節 生涯

#### (1) 誕生、幼少期

ジョヴァンニ・ボッテジーニ Giovanni Bottesini (1821～1889、以下、ボッテジーニ)は1821年12月22日、イタリア・ロンバルディア州のクレーマに生まれた<sup>111</sup>。4人兄弟の3番目で、父のピエトロは教会の作曲家兼クラリネット奏者であった<sup>112</sup>。5歳のとき、おそらく叔父と思われるカルロ・コッリアーティ Carlo Cogliati (1756～1834) からヴァイオリンを学び始めた<sup>113</sup>。

ボッテジーニは弦楽器だけでなく、ティンパニなどで、クレーマの劇場や近隣のベルガモ、ブレシャなどの劇場で演奏経験を積みながら、聖歌隊のボーイ・ソプラノとしても歌っていた。

#### (2) ミラノ音楽院時代

14歳になった1835年、ミラノ国立音楽院に入学、ファゴットとコントラバスのクラスに空きがあり、既に弦楽器に親しんでいたボッテジーニはコントラバスを選び、コントラバス奏者のルイージ・ロッシ Luigi Rossi (1810～1858) の元で学ぶこととなった。作曲について

---

<sup>111</sup> Gaspare Nello Vetro, a cura di. *Giovanni Bottesini, 1821-1899*: (Parma: Centro studi e ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli studi, stampa 1989.), pp.1-26.この書物の年表は現在最も詳細な伝記項目であるので、本節の記述もこの項目に準拠する。そのほか、以下も参照する。

Alberto Pironti, "Bottesini Giovanni" *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 13(1971), [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bottesini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bottesini_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed June 20, 2021.

及び、

Rodney Slatford, "Bottesini, Giovanni", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03691>. accessed June 20, 2021; 。

ロドネイ・スラトフォード「Bottesini, Giovanni」『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1997年、第17巻、23～24頁。

<sup>112</sup> 長男のルイージはヴァイオリニスト、作曲家でトロンボーンも奏した。次男のチェーザレはヴァイオリニストで作曲家、オーケストラ指揮者。妹のアンジェラはピアニストで歌手という音楽一家であった。

<sup>113</sup> カルロは教会の司祭であり、プリモ・ヴァイオリニストで音楽院の校長を務め、市民オーケストラも組織していた実力者であった。

も、ニコラ・ヴァッカーイ Nicola Vaccai (1790～1848) などに師事して学んでいる。声楽も興味があったようで、ロッシーニの《アルジェのイタリア女 L'Italiana in Algeri》のイザベッラ役を歌ったり、1836年には最初の作品《交響曲 ニ長調 Sinfonia in Re》や、ベッリーニのオペラ主題による《異国の女による変奏曲 Le Variazioni per Contro-Basso sopra un tema nella opera La Straniera》、《二台のコントラバスのための三つの大きな二重奏 Tre grandi duetti per due contrabassi》などを作曲している。1839年に7年のコースを4年で終え、それで得た奨学金といとこから借金をして、1716年にミラノで作られたコントラバスを手に入れた<sup>114</sup>。このコントラバスは三弦でできており、ボッテジーニの演奏法に大きな影響を与え、生涯を通じて演奏に用いる楽器となった。

### (3) 卒業後の演奏活動

音楽院を卒業したボッテジーニは、各地の劇場でオーケストラに加わり、首席奏者を務めることも多くなる。メルカダンテやベッリーニなどの作品に触れ、《ナブッコ Nabucodonosor》の準備に当たっていたヴェルディとも知遇を得ている。ミラノ音楽院の同窓生だったルイーダ・アルディーティ Luigi Arditi (1822～1903)<sup>115</sup>らと演奏活動をし、22歳の頃にはパルマでマリア・ルイーダに招かれ、そこでの演奏の様子から、音楽誌のガゼッタ・ムジカーレにおいて、「コントラバスのパガニーニ」と絶賛されているほか、アルディーティとのリサイタルではオペラ台本作家として名高いフェリーチェ・ロマーニ Felice Romani (1788～1865) も賞賛している。

### (4) ハバナでの成功

1846年、ボッテジーニとアルディーティは、キューバのハバナで魚の専売権を持ち、イタリアオペラ劇場 (Teatro dell'opera of Habana) の興行主でもあるマルティ・イ・トレンス Marty y Torrens (生没年不詳) の代理人バディアーリとヴォゲーラで会った。この人物に雇われ、二人はハバナの劇場で首席奏者として、活動を始める。折悪く台風で劇場は崩壊したが、

---

<sup>114</sup> この頃、ソプラノまたはテノールのための《3つのアリエッタ Tre ariette》も作曲されている。

<sup>115</sup> ルイーダ・アルディーティ Luigi Arditi (1822～1903) ピエモンテ州出身のヴァイオリニストで、指揮者や作曲家としても活躍、アメリカでの活動を経て、ロンドンに定住した。歌曲《口づけ Il bacio》などの作品は現在でも演奏されている。

新たに完成したタコン劇場 (Tacon Theatre) は彼らの拠点となった<sup>116</sup>。オペラの指揮はアルディーティが務め、最初のシーズンではヴェルディの《エルナーニ Ernani》を上演した。翌年にはアメリカ・ニューヨークをはじめ各地で、パイジェッロ、ベッリーニ、ドニゼッティ、パチーニ、ヴェルディらの作品を演奏し、好評を博した。二人の成功は故郷のクレーマでも評判になった。

1848年にはタコン劇場で、初めての1幕のオペラ《キューバのコロン Colon en Cuba》を作曲、初演した。台本はスペイン語で、音楽はヴェルディの作風に影響を受けたものといわれている。その4日後、アルディーティも2幕からなるオペラ《グルナーラ Gulnara》を発表、二人が競い合いながら作曲していたことがうかがえる。続くアメリカ公演ではこれらの作品に加え、ヴェルディ《アッティラ Attila》、同《マクベス Macbeth》、ドニゼッティ《ラ・ファヴォリータ La Favorita》といった最新のオペラを上演した。幕間にはボッテジーニが自作作曲を披露していたという。

#### (5) 演奏活動 (1850年代)

こうした演奏活動はキューバとアメリカにとどまらず、イギリスやフランスなども飛び回る日々が続く。とりわけ文化水準の高かったロンドンでは、指揮者として当地に赴いていたエクトル・ベルリオズ Hector Berlioz (1803~1869) や、指揮者のマイケル・コスタ Michael Costa (1808~1884) らとの共演もあり、楽器奏者として、または指揮者として、様々な音楽を学んだ。メキシコシティのオーケストラを指揮するほか、音楽学校の再編に尽力し、国歌の初演を指揮した。1855年にはパリのイタリア座の指揮者兼音楽監督として契約、同年11月のパリ万国博覧会でもベルリオズに指名され、音楽会に加わっている。パリではロッシーニとも親しくなり、イタリア座ではロッシーニ、ベッリーニ、メルカダンテ、ドニゼッティ、ヴェルディらのイタリア・オペラ、モーツァルトの作品、そして自作のオペラ《フィレンツェの包囲 L'Assedio di Firenze》などを上演した。そのほか、コンサート活動にも精力的で、演奏会形式によるオペラ公演をする一座をはじめ、イギリスの地方都市を巡ったりしている。1858年には、ナポリの劇場からの招きでコンサートシリーズを開始、このころ、ミラノのカンティ社から、7曲からなる歌曲集《東方の夜 Notti d'oriente》<sup>117</sup>を発表しているほか、メルカダンテに捧げた弦楽五重奏曲などを作った。この年はミラノでも演奏の機会が多く、スカラ座でヴェルディ《マクベス》の幕間に自作作曲を演奏したり、オペラ《夜の悪魔 Il Diavolo

---

<sup>116</sup> 舞台監督は電話を発明したアントニオ・メウッチ Antonio Meucci (1808~1889) が担当していた。

<sup>117</sup> 次節にて分析

della notte》も創作・上演してリコルディに捧げた。

## (6) 演奏活動 (1860 年代)

1862 年にはアントニオ・ギスランツォーニ Antonio Ghislanzoni (1824~1893) の台本による自作の新作オペラ《マリオン・デロルム Marion Delorme》のほか、ドニゼッティ《連隊の娘 La figlia del reggimento》、同《ルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia》、同《マリア・ディ・ロアン Maria di Rohan》、ヴェルディ《イル・トロヴァトーレ Il Trovatore》、などを指揮した。1867 年にはロシアに演奏旅行を敢行し、ペテルスブルクなどで演奏、ロシア皇帝から、コントラバスの卓越した技巧を絶賛された。また、イギリス・コヴェントガーデンでもヨハン・シュトラウス 2 世 Joann StraussII (1825~1899) と交互に、ソリスト兼作曲家としてコンサートを行ったほか、当地の劇場でのオペラシーズンの指揮を担当した。さらにベルギーやオランダでロッシーニの作品を 60 回演奏するツアーでも指揮者兼ソリストとして活躍した。このような中、パリで出版した教則本《Metodo per Contrabasso》(1869) は、前半がオーケストラ奏者用、後半がソロ演奏用に構成され、各国で出版された<sup>118</sup>。

多忙のポッテジーニは、イタリアの田舎の教師が年収 600 リラであった時代に、コンサートでは一回の出演につき 500 リラもの収入を得ていたが、賭博好きの性格が災いし、生涯を通じてお金の心配が絶えなかったが、その一方で気前もよく、親族をはじめ手助けを求めた人に対して決して断ることがなかった。

## (7) ヴェルディ《アイダ Aida》初演と演奏活動 (1870 年代)

1871 年、50 歳になったポッテジーニは、ロンドンでシャルル・グノー Charles Gounod (1818~1893) らと演奏会をしたのち、エジプトのカイロのオペラ劇場で総監督を探していた、ドラネート・パーシャ Draneht Pascia (生没年不詳) と契約を結んだ。カイロのシーズンではヴェルディの《アイダ Aida》世界初演が迫っていた。ヴェルディは当初、信頼していたアンジェロ・マリアーニに指揮を、と思っていたようだが、ポッテジーニが担当することになった。ポッテジーニはエジプトに向かう前に、故郷のクレーマと、ヴェルディを訪ねにサンターガタに赴いた。ヴェルディからは三日間にわたって公演方法の指示を受けた。リハーサル

---

<sup>118</sup> 最終部の課題にはロッシーニやドニゼッティ、ヴェルディのオペラ・アリアをコントラバス独奏用に編曲した曲を掲載している。

は11月に始まり、12月24日の初演は大成功であった<sup>119</sup>。

《アイーダ》の初演の後も、スペインで自作のオペラ《アリ・ババ Ali-Baba》を上演したり、カイロにおいて1872年のオペラのシーズン中に、《アイーダ》のほかベッリーニ《清教徒 I Puritani》と《ノルマ Norma》、ドニゼッティ《ランメルモールのルチア Lucia di Lammermoor》、ヴェルディ《運命の力 La Forza del destino》、ロッシーニ《セビリアの理髪師 Il Barbiere di Siviglia》、マイヤーベーア《悪魔ロベール Robert le Diable》などを指揮した。1874年にもドニゼッティ《ポリウト Poliuto》、ヴェルディ《リゴレット Rigoletto》、フロトー《マルタ Malta》などを加えたシーズンプログラムの記録があるなど、オペラ指揮者としての活動が多忙であった。同年、父が亡くなっている。

1875年にはカイロにて15本の作品を指揮し、3月にはヴェルディの《レクイエム Messa da Requiem》でシーズンを締めくくった。コンサートのソリストとしても相変わらず人気を博し、夏にはアッリーゴ・ボーイトの台本による自作のオペラ《エロとレアンドロ Ero e Leandro》を書き終えた。ギリシャ神話を題材としたこの台本は、当初はボーイト自身が、友人のフランコ・ファッチョ同様にオペラ作曲家としてデビューするために用意していたものであったが、ボーイトはファッチョが先年初演したオペラ《フランドルの難民 I profughi fiamminghi》があまり高評価を得ていないのを見て、一度諦めた。その後、ファッチョが《アムレート Amleto》を作曲することになったとき、ボーイト自身は自作の《メフィストーフェレ Mefistofere》に打ち込むようになり、前述の台本をボッテジーニに進呈したのである。

1876年頃になるとカイロの劇場が資金難になり、1877年には閉鎖に追い込まれてしまう。その間、ボッテジーニはイタリアのジュリオ・リコルディ Giulio Ricordi (1840~1912) にも《エロとレアンドロ》の完成の報告と、次の仕事の斡旋を願い出た<sup>120</sup>。ナポリの新聞記事によると、サンカルロ劇場のオーケストラ指揮者の地位を打診されたが、カイロの劇場との契約がまだ残っていたために受けることができなかった。一方でイタリア各地を巡る演奏旅行も実施し、行く先々で大成功であった。ジェノヴァの劇場では謝肉祭のシーズンのプログラムにボッテジーニの《エロとレアンドロ Ero e Leandro》を組み込んだが、財政上の事情で実現しなかった。イタリア各地での名声は高まり、パリで開かれた万国博覧会では、ファッチョがミラノのオーケストラを率いて、ボッテジーニの曲を演奏した。この1879年は実り多い年で、トリノの劇場で《エロとレアンドロ》はついに初演されるに至り、20回も連続して上演されるなど、大成功を収めた<sup>121</sup>。その他にもジュゼッペ・マルトゥッチのピアノ伴奏によ

---

<sup>119</sup>当初は1月を想定していたが、1870年に勃発した普仏戦争の影響で、パリから舞台装置と衣装を輸送することが困難になったことなどで、12月までずれこんだという事情がある。

<sup>120</sup> 歌曲集《東方の夜》の中の数曲も、リコルディ社からの出版を依頼している。

<sup>121</sup> 改訂に際し、ボッテジーニはボーイトに神聖な踊りの音楽についての相談をした。その

るボッテジーニ作品のコンサートが催されたり、ボッテジーニ自身も《葉が散り行く時 Quando cadran le foglie》、《私たちの歌 La nostra canzone》や、オーケストラ伴奏の歌曲《悪魔とは何か? Che cosa è Satana?》、テノールのロベルト・スターニョ Roberto Stagno (1840? ~1897)<sup>122</sup>に献呈した《海を分けて Ci divide l'oceano》などを作曲した。さらにアルゼンチンへと渡り、ヴェルディ《ラ・トラヴィアータ La Traviata》、同《イル・トロヴァトーレ Il Trovatore》、グノー《ファウスト Faust》、ドニゼッティ《ポリウト Poliuto》、同《ルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia》、マイヤーベーア《ユグノー教徒 Les Huguenots》、そして自作の《エロとレアンドロ Ero e Leandro》を指揮した。翌年にはトリノにて自作オペラ《ネパールの女王 La regina del Nepal》が上演され、1882年には自作の3幕の喜歌劇《バベル Babele》を完成させ、同じく自作の1幕の田園詩《ネリーナ Nerina》もナポリで上演した。このころ、ヨーロッパではゲルマン方式の4弦のコントラバスの使用が推奨されるようになっていたが、ボッテジーニはその利便性を認めていたものの、反対の立場を表明していた。

## (8) 最晩年

1880年代に入ると、ボッテジーニはペーザロやヴェネツィア、パルマなどの音楽院で教職に就かないかと度々打診されたが、多忙な演奏活動の中で、なかなか引き受けなかった。各地でのオペラ指揮者として活動するほか、マルトゥッチらと行った演奏旅行では、コントラバスに限らず、ヴァイオリンやピアノなど、様々な楽器を演奏した。このことはボッテジーニがあらゆる楽器に精通していたことを示している。

ボッテジーニはイタリア各地をまわり、時にはヴェルディがボッテジーニに対しよく思っていないという噂に心を痛め、手紙で問い合わせたりもしている<sup>123</sup>。

声楽曲を作曲する熱意も衰えず、1885年には序幕と3幕からなるオペラ《アザエレ、天使の娘 Azaele o la figlia dell'angelo》を完成させ<sup>124</sup>、1886年にはオラトリオ《オリーブの庭 The Garden of Olivet》を書き上げた。

1887年、ボッテジーニは、《オテッロ Otello》を作曲中のヴェルディに、コントラバスの

---

際、ボーイトが踊りの構成について「音楽と色」の関係について論議を起こしたことは興味深い。青は弦楽器、黄色は高音の金管楽器、という具合である。

<sup>122</sup> シチリア出身のテノール。ピエトロ・マスカーニ (1863~1945) のオペラ《カヴァレリア・ルスティカーナ Cavalleria Rusticana》のトリッドゥなどを創唱した。

<sup>123</sup> 1883年3月4日の返信で、ヴェルディはボッテジーニの誤解を解き、その才能を認めていると返信している。

<sup>124</sup> 未上演に終わった作品。

ソロの部分のポジションについて技術的な提案をした。のちにヴェルディ自身が、ファッチョへの手紙の中で、

…このポジションはボッテジーニによって提案されたものである。ファッチョは演奏が下手くそな連中の文句や意見に耳を貸さず、ただ正確に演奏するように<sup>125</sup>。

…Le posizioni sono quelle segnate da Bottesini, Faccio non ha altro da fare che farle eseguire esattamente, senza badare alle ciarle, alle osservazioni che faranno tutti quelli che non sanno suonare bene…

と述べている。そして1888年、ボッテジーニはヴェルディの推薦により、パルマの音楽院の校長として年棒6000リラで契約する。パルマのオーケストラ互助協会の会長にも任命され、王立劇場ではワーグナー《ローエン格林 Lohengrin》、グノー《ファウスト Faust》、ポンキエッリ《ジョコンダ La Gioconda》などを指揮した。

1889年、ボッテジーニは劇場で精力的に指揮をし、幕間の演奏や、コンサートなどを各地で続けていたが、7月7日、パルマのファリーニ通りの家で、肝硬変のため亡くなった。享年67歳。ほとんど資産を残していなかったため、葬儀の費用はパルマ市が負担し、市内の墓地に葬られた。亡くなった場所と音楽院の中庭に記念碑が建立され、双方とも現存している。

---

<sup>125</sup> Gaspare Nello Vetro, a cura di. *Giovanni Bottesini*, p.22.

## 第2節 歌曲集《東方の夜 Notti d'oriente》について

### (1) ボッテジーニの室内歌曲について

ボッテジーニの室内歌曲作品については、非常に資料が少なく、『ニューグローヴ音楽事典』のボッテジーニの項目<sup>126</sup>ではオペラは記載があるものの室内歌曲名の記載がない。ガスパーレ・ネッロ・ヴェートロ Gaspare Nello Vetro (1934～2019) が1989年に編纂した著作<sup>127</sup>の年表や作品リストに登場する歌曲名、テノール歌手のヨーゼフ・ミヒャエル・ブレント Joseph Michael Brent が2014年にジョージア大学に提出した学位論文<sup>128</sup>のほか、1989年にルイーダ・インザーギ Luigi Inzaghi (1943～) が編纂した『*Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e compositore*<sup>129</sup>』の目録、筆者が実際に演奏した楽曲をもとにイタリアの図書館情報検索システム OPAC SBN (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale<sup>130</sup>) によって図書館を实地調査した結果、現在、存在が確認されている歌曲は、歌曲集が4冊、その中に収められている曲を数えると28曲、その他に曲集に収録されていない曲43曲を合わせて71曲である。

マリアーニ同様その大半が存命中の初版のみで、イタリア各地の図書館に点在しており、実物を確認するのも難しい状況であるが、現在、確認されている歌曲作品は以下の通りである。(現時点で所有しているものには曲名の右に☆を記す。)

---

<sup>126</sup> ロドネイ・スラトフォード「Bottesini, Giovanni」『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1997年、第17巻、23～24頁。

<sup>127</sup> Gaspare Nello Vetro, a cura di. *Giovanni Bottesini, 1821-1899*: (Parma: Centro studi e ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli studi, stampa 1989.)

<sup>128</sup> Joseph Michael Brent, *Giovanni Paolo Bottesini as a composer for the tenor voice, as seen in his writing for Roberto Stagno, Angelo Masini, and Alberto Bozetti*, University Georgia, Athens, USA, 2014.

<sup>129</sup> Luigi Inzaghi, *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e compositore* (Milano: Nuove edizioni, 1989 [Reprint: [www.stephenstreet.com](http://www.stephenstreet.com), 2021]).

<sup>130</sup> <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>

歌曲集《3つのアリエッタ Tre ariette》(1839, c.)		
1	陽気な牧人の歌 La canzone festiva del pastore	
2	漁師 La Pesca	
3	船乗り Il marinaio	
歌曲集《ナポリの思い出 Ricordanze di Napoli》 (19sec,meta、リコルディ社)		
1	子守唄 La ninna nanna(1861-1890)	
2	彼女に A lei(1869)	
3	ストルネッロ Stornello	
4	花売り娘 La venditrice di fiori	
5	ヴィツラネツラ La villanella	
6	捨てられた女 L'abbandonata	
7	スペインの女の子 La spagnoletta	
8	ヴィッジャノの人との別れ L'addio d'una viggianese	
9	思い出 La rimembranza	
10	物乞いの少女 La piccola mendica	
11	彼女を探したい La vo cercando magari	
12	セレナータ Serenata	
歌曲集《東方の夜 Notti D'Oriente》(1876~77、カンティ社)		☆
1	イスキア島にて Ad Ischia	☆
2	私は夢に見た Sognai	☆
3	君は私の全て Tutto per me sei tu	☆
4	悪魔と婚約した女 La fidanzata del demonio	☆
5	帰ってきて私の愛しい人 Torna mio bello	☆
6	過ぎ去った過去 Il passato	☆
7	ルシフェル Lucifero	☆
歌曲集 《歌曲アルバム Album vocale》 (dopo il 1880)		
1	愛 L'amour	

2	天使の口づけ Il bacio d'un angelo	
3	もっと甘い口づけ Il bacio più dolce	
4	祈り Una preghiera	
5	私の心の涙です È il pianto del mio cor	☆
6	ヴァロン La Vallon	
	以下ピースの歌曲（年代が不確定なものが多いのでアルファベット順とする。）	
	何が神か? Che cosa è Dio? (1878)	☆
	何が悪魔か? Che cosa è Satana? (1878)	☆
	歌えロベルト Canta Roberto!(1861-1890)	☆
	ショパンの三重奏 世界に秘められた全て Chopin terzetto“Tutto che il mondo serra”(1861-1890)	☆
	海は私たちを隔て Ci divide l'ocean (1883)	☆
	ニースの古い旗 Di Nizza la vecchia bandiera (1861-1890)	
	このナポリ以上の場所があるか Dov'è più questa Napoli?	
	もう一度私を見て Guardami ancor(1861-1890)	☆
	ヴェネツィアに敬意を Honneur à toi, Venise	
	密輸業者 Il contrabbandiere(1870-1880(1881))	
	幻影 Il fantasma (1879)	☆
	カブール記念碑発足の賛歌 Inaugurazione del monumento a Cavour (1873)	
	私たちの歌 La nostra canzone(14 marzo del 1879(1887-1880))	☆
	とうとうあなたにたどり着く Io vi raggiungo alfin	
	私は子供ではありません Je ne suis pas q'une pauvre enfant	☆
	君を愛す Je t'aime	☆
	我が村の鐘 La campana del mio villaggio(1869)	☆
	昇る朝日 l'alba che sorge(1861-1890)	
	キリスト教徒の殉教 La Martyre chrétienne	
	忠誠 La plus fidèle	
	絶望 Le Desespoir	
	ジャンヌの悲しみ または ギザの悲しみ Le Chagrin de Jeanne o Il	☆

	lamento della Ghisa (1870)	
	愛の感嘆 Love armour (1861-1890)	
	メロディーア Melodia	
	真夜中 Mezzanotte (1865)	
	私たちの森から離れないで Ne quittons pas nostre forêt	
	おおリーダ O Lida (1861-1890)	
	星々だけが? Only the stars? (1861-1890)	
	おお私の清純な女よ O vergin mia tenero fior (1861-1890)	
	哀れな母 Povera mamma! (1881)	
	兄弟と恋人の価値 Prezzo del fratello e dell'amante (1861)	
	葉が落ちるとき Quando cadran le foglie (il 6 marzo del 1879)	
	野原の平和が戻る Retourner à la paix des Champs(1880)	☆
	救いたまえマリアよ Salve Maria (1861-1890)	
	いつも愛の悦びの中に Sempre nell'estasi d'amor gradita (1844)	
	私が王ならば Si j'étais roi (1891)	
	何か私に伝えて Something tell me so (1888)	
	私には虚しく輝く Splendon invan per me (1861-1890)	
	私は騎士 The Knight am I (1861-1890)	
	一葉 Una foglia (sec.19 seconda metà)	
	口づけ Un bacio (1881)	
	愛しの口もと Une bouche Aimée (1861-1890)	☆
	一度の口づけだけ Un bacio solo (1861-1890)	☆

## (2) 歌曲集《東方の夜 Notti d'oriente》の成立について

歌曲集《東方の夜 Notti d'oriente》は、10代の頃に書いた《3つのアリエッテ Tre Ariette》19世紀中葉に刊行したとされる《ナポリの思い出 Ricordanze di Napoli》、晩年の《歌曲アルバム Album vocale》と並んで現存する歌曲集である。ヴェートロの年表によれば、ボッテジーニがイタリアのみならずキューバやアメリカ、イギリス、フランスなどを指揮者として、あるいはコントラバス奏者として飛び回っていた1858年ごろ、ミラノのカンティ社から出版されたとある。また、図書館の検索<sup>131</sup>では1850年以降とあるだけではっきりとした出版年を特定できていない。

タイトルについても、「Oriente（東方）」が意味する国が一体どのあたりなのか、曲集の内容からは特定することができないが、曲集の表紙の絵にはラクダと砂漠、モスクの風景が描かれている。

ボッテジーニはこの曲集を気に入っていたようで、1876年の6月15日にジュリオ・リコルディに宛てた手紙の中で、全体を再編集して出版を願い出ている<sup>132</sup>。（下線強調は筆者による。）

...親愛なるジューリオ、

(.....前略.....) 私は声楽とピアノのための12曲からなる歌曲集を作曲しました。出版を望んでいるけれど、譲渡はしかねます。私に対して多少の好意がまだあるなら、何か案を出してもらえないでしょうか。

歌曲のタイトルは次のとおりです。

1. Torna mio bello. Romanzetta. トスティの歌曲集から、エヴァ・カッテルモレ・マンチーニ作の歌詞を拝借したのですが、作者たちに許諾を申請する必要があるでしょうか？

131

[https://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?saveparams=false&db=solr\\_iccu&select\\_db=solr\\_iccu&searchForm=opac%2Fficcu%2Ffree.jsp&resultForward=opac%2Fficcu%2Ffull.jsp&do\\_cmd=search\\_show\\_cmd&nentries=1&rpnlable=+Tutti+i+campi+%3D+notti+oriente+bottesini+%28parole+in+AND%29+&rpquery=%40attrset+bib-1++%40attr+1%3D1016+%40attr+4%3D6+%22notti+oriente+bottesini%22&fname=none&from=1,](https://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?saveparams=false&db=solr_iccu&select_db=solr_iccu&searchForm=opac%2Fficcu%2Ffree.jsp&resultForward=opac%2Fficcu%2Ffull.jsp&do_cmd=search_show_cmd&nentries=1&rpnlable=+Tutti+i+campi+%3D+notti+oriente+bottesini+%28parole+in+AND%29+&rpquery=%40attrset+bib-1++%40attr+1%3D1016+%40attr+4%3D6+%22notti+oriente+bottesini%22&fname=none&from=1,) accessed 20 september,2021.

<sup>132</sup> Luigi Inzaghi, *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e compositore*, Nuove Edizioni, Milano, 1989, p.148.

2. Sogani. Melodia. これもトステイの歌曲集からラッファエル・サッルストリ作の歌詞を拝借。
3. Il Dolore. バリトンのための Melodia、作詞者不詳。
4. Tutto pe me' sei tu. 歌詞はマドンニーナ・マラスピーナによる。トステイ歌曲集より。
5. Il primo affetto. Canzioncina. [歌詞は] マルチェッロ。
7. O Notte. Elegia. [歌詞は] プラーティ。
8. Desiderii. Valse. [歌詞は] マルチェッロ。
9. Ad Ischia. Rimembranza. [歌詞は] マルチェッロ。
10. La Fidanzata del Demonio. ドイツの伝説による。[歌詞は] マルチェッロ。
11. Seduzione. マルチェッロの詩。
12. Lucifero. 地獄の歌。[歌詞は] マルチェッロ。
13. L'Accattone. 伝説による。[歌詞は] マルチェッロ。
14. Il Passato. 小二重唱。[歌詞は] マルチェッロ。
15. Tout n'est pas rose. メゾソプラノとバスまたはバリトンのための愉快的なデュオ。タリアフィーコによるフランス語の歌詞による。

これは私の仕事の一部です。他に二つの序曲も作曲しました。(.....中略.....)

前にも君に言ったとおり、《エロとレアンドロ》の総譜全てをボーイトに贈りました。上演させることがどれほど大変なのかはわかっています。それに私は遠くにいるから、忘れられてしまうよね。来年にはカイロにおさらばしたいものです。(.....後略.....)

ジョヴァンニ・ボッテジーニ

Carissimo Giulio,

[...] Ho composto un Album di 12 Romanze per Canto e Pianoforte.

Vorrei farle stampare ma nell'istesso tempo non posso regalarle. Se tu conservi ancora qualche simpatia per me dovresti farmi una proposizione.

Eccoti i titoli delle Romanze:

1. Torna mio bello. Romanzetta. Mi son servito delle parole di Eva Cattermole Manicini

dall'Album di Tosti. Non so se sarò obbligato di chiedere il permesso ai Signori Autori?

2. Sogani. Melodia. Parole di Raffaele Sallustri pure dall'Album Tosti.
3. Il Dolore. Melodia per Baritono, parole d'un incognito.
4. Tutto pe me' sei tu. Parole di Madonnina Malaspina. Album Tosti.
5. Il primo affetto. Canzioncina. Marcello.
7. O Notte. Elegia. Prati
8. Desiderii. Valse. Marcello
9. Ad Ischia. Rimembranza. Marcello.
10. La Fidanzata del Demonio. Leggenda tedesca. Marcello.
11. Seduzione. Marcello.
12. Lucifero. Canto Infernale. Marcello
13. L'Accattone. Leggenda. Marcello
14. Il Passato. Duettino. Marcello.
15. Tout n'est pas rose. Duo Buffe pour M Soprano e Basso o Baritono.  
Paroles françaises de Tagliafico.

Eccoti un poco di mio lavoro. Ho scritto pure due Ouvertures. [...] Ho regalato a Boito come ti dissi l'intera partitura dell'Ero e Leandro. So quanto sia dura cosa il potersi fare eseguire -io poi trovandomi sempre così lontano vengo dimenticato- Spero l'anno venturo di poter dare un addio al Cairo- [...]

Gio. Bottesini<sup>133</sup>

### (3) トスティとの接点と出版年の謎

前出の手紙の中で、ボッテジーニはトスティの歌曲集について触れ、〈帰ってきて私の愛しい人 Torna mio bello〉と、〈君が僕の全て Tutto per me sei tu〉の2曲の歌詞を、トスティの歌曲集から取ったと記述している。この曲集とは、トスティが1874年にリコルディから出版した歌曲集《ルッカの浴場で Ai Bagni di Lucca》のことであると思われるが、ヴェートロの記述にある1858年頃の出版とは時期が大幅に異なっている<sup>134</sup>。このトスティの出版

---

<sup>133</sup> Ibid. pp.148~149.

<sup>134</sup> フランチェスコ・サンヴィターレ、『トスティ ある人生の歌 フランチェスコ・パーオロ・トスティの生涯と作品』長神悟監修、森田学訳、東京：東京堂出版、2010年。476~477頁。

年が正しいとすれば、《東方の夜》は1874年以降の作品となるが、そうするとこの手紙の書かれた1876年とかなり近い時期に書かれたことになる。自身の歌曲集を編纂しようとしていたボッテジーニが、トスティの歌曲集を見て、一部の曲について創作意欲を刺激されていたということになるだろう<sup>135</sup>。しかし1989年に音楽学者でピアニストのエットーレ・ボッリ Ettore Borri が、前出の *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e cimpositore* の中でこの歌曲集について1876年から1877年の間に刊行されたという記述をしており<sup>136</sup>、これが事実とすると全ての情報が符合する。《東方の夜》はカイロでヴェルディの《アイーダ》初演の後、同地で度々演奏活動を行っていたボッテジーニ自身の境遇が反映された題名ということになり、表紙絵はイタリアから見た東方、エジプト・カイロの景色であろう。上記の資料を総合して考察し、同歌曲集については1876～77年の間に出版されたと筆者は考えている。

---

<sup>135</sup> 次項にて分析を行う。

<sup>136</sup> Luigi Inzaghi, *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e cimpositore*. Nuove edizione, Milano, 1989. p.105.

(4) 歌曲集の構成について

番号	曲名	詩	調性	声種
1	イスキア島にて L'amante del Volontario Italiano	Marcello	As-Dur	Ms.
2	私は夢にみた Sognai!	Marcello	c-moll	Ms.
3	君が僕の全て Tutto per me sei tu	M.Malaspina	As-Dur	T.
4	悪魔と婚約した女 La fidanzata del demonio	Marcello	fis-moll	女声 Br. o B.
5	帰ってきて愛しい人 Torna mio bello	C.Mancini	G-Dur	Ms.
6	過ぎ去った過去 Il passato	Marcello	Ges-Dur	Sop. Ten.
7	ルシフェル Lucifero	Marcello	f-moll	Br.

歌曲集は7曲からなり、マルチェッロの詩によるものが5曲と大半を占めている。声種別ではメゾ・ソプラノ向けの曲が3曲、テノールが1曲、女声とバリトンまたはバスのための二重唱が1曲、ソプラノとテノールのための二重唱が1曲、バリトンのための曲が1曲と、各声種に満遍なく編集されている。

詩人で最も多いのはマルチェッロであるが、楽譜には Marcello としか記載がない。前出のリコルディとのやり取りでマルチェッロと書いただけですぐに通じている点や、詩にイスキア島が登場する点などから、これは Marco Marcelliano Marcello (1820～1865) のことであると思われる。マルチェッロはヴェローナ出身、詩人であり作曲家であった<sup>137</sup>。作品は教会音楽や室内楽曲、舞踏のための曲などを作曲した。作家としてもトリノで雑誌『Il Trovatore』を創刊し音楽批評をしたほか、サヴェリオ・メルカダンテ Saverio Mercadante (1795～1870)、カルロ・ペドロッチー Carlo Pedrotti (1817～1893)、ジョヴァンニ・パチーニ Giovanni Pacini (1796～1867) らのオペラの台本作家としても活躍した。1865年、ロンドンでやパリでジャコモ・マイアーベーア Giacomo Meyerbeer (1791～1864) の《アフリカの女 L'Africana》が上演された際にはマルチェッロの訳詞が用いられている<sup>138</sup>。また、1863

<sup>137</sup> Giovanni Massuto, *I maestri di musica italiani del secolo XIX*, G.Cecchini, Venezia, 1884. p105.

<sup>138</sup> 同年、イタリアではボローニャ市立劇場で、マリアーニの指揮により国内初演が行われ

年には詩集《イスキア、3つの歌 Ischia. Canti tre》を書いている。ボッテジーニら当時の音楽家たちと交流のあった人物である。

ここからは各曲の音楽的特質を分析していくこととする。

第1曲 〈イスキア島にて Ad Ischia〉(マルチェッロ詩)

As-Dur、3/8 拍子、有節歌曲

【譜例 2-1】

Ad Ischia				イスキア島にて
Bella fra l'isole	5a	5s	1° A	ティレーノ海の島々のなかで
Del mar Tirreno	5b	5a		美しいお前、
Di Capri e Procida	5c	5s		カプリ島とプローチダ島の
Suora gentil.	5d	5v		高貴なる姉妹よ。
Quali ti colmano	5e	5s	B	なんと豊かな実りが
Delizie il seno	5b	5a		お前の懐を満たしていることか
Dov'è sì florido	5f	5s		そこには、花が咲き誇り
Sì lungo april.	5d	5v		このように長い春がある。
D'aranci è splendida	5g	5s		お前の岸边はどこも
Ogni tua sponda	5h	5b		オレンジの木で輝いていて
Spontanei abbellano	5i	5s		野生のユリが
Gigli il teren.	5b'	5x		大地を美しく彩る。
Intorno un limpido	5j	5s	A	お前の周りには
Mar ti circonda	5h	5b		澄んだ海が取り囲んでいて、
Hai sopra un etere	5k	5s		天空には
sempre seren.	5b'	5x		いつも青空がある。
L'uomo dimentica	5l	5s	2° A	お前の懐で休むとき、
Quando in te giace	5m	5c		人は忘れる、
Le cure pallide	5n	5s		悲しい日々の
De tristi di.	5o	5y		青ざめるような心配ごとを。
Te sol per talamo	5p	5s	B	婚姻のために
Scelto ha la pace	5m	5c		平和がお前のみを選んだ
La solitudine	5q	5s		孤独が
L'altare ha qui.	5o'	5y		祭壇をここに備えている。
O vaga Inarime	5r	5s		おお、美しいイナリメよ <sup>139</sup>
Io ti rammento	5s	5d		私はお前のことを思い出す
Siccome il palpito	5t	5s		初恋の
d'un primo amor.	5u	5z		ときめきのように。
La tua memoria	5v	5s	A	お前の思い出は
Pari a concerto	5w	5d		快い響きのごとく
Viva nell'anima	5x	5s		いつも魂の中で息づいて
m'oscilla ognor.	5u	5z		私をためらわせる。
Marcello				マルチェッロ

この詩はズドウルッチョロが特徴的であるので、中央の列は s がズドウルッチョロ、トロ  
ンコを vwxyz で示す。

<sup>139</sup> 古代ローマ時代の詩人、ウェルギリウス Publius Vergilius Maro (70B.C.~19B.C.) がイスキア島につけた名  
前。

## ① 楽曲分析

曲集の最初は、イタリア南西部・ナポリ湾周辺の美しい島々での思い出を歌った、メゾソプラノのための歌曲。マルチェッロの詩はアクセント（ズドウルッチョロ）が特徴的で、韻律は不規則に見えるが、4行目ごとに韻が揃えられている。ボッテジーニはこの詩を有節歌曲（**A-B-A**）として作曲した<sup>140</sup>。

<b>A</b>	1～8 小節	前奏（主音が保続された上でのリズムの刻みが南欧風）	As-Dur→f-moll→As-Dur
	9～16 小節	歌唱パートの旋律に対し、ピアノがリズムを後打ち（Bella fra l'isole～/L'uomo dimentica～）	As-Dur
<b>B</b>	17～24 小節	属調に転じる。（Quali ti colmano～/Te sol per talamo～）	Es-Dur
	25～40 小節	次第に短調になる（D'aranci è splendida～/O vaga Inarime～）	Es-Dur→f-moll
<b>A</b>	41～48(49) 小節	再現部は <i>più lento</i> の指示で冒頭同様の進行、フェルマータを経て終止。（Intorno un limpido～/La tua memoria～）	As-Dur

※（）内はスラッシュの後が第2詩節該当箇所。同様の進行で、49小節に進行して閉じられる。

第1詩節、**A**の部分、風光明媚な島々の陽光のような軽快な前奏は、As-Durの主音がピアノパートの左手に保続され、平穏な島の様子を表現、5小節で平行調 f-moll に転じ、吹き渡る風のような描写となるがすぐに As-Dur へと戻っていく。小品ではあるがボッテジーニはこの楽曲全体を通して情景描写を巧みに行なっている。

9小節から始まる歌唱旋律は島々の美しい情景を語るが、ピアノパート左手に現れる旋律と二重唱のようになっており、カプリ島とプローチダ島が姉妹島であることが表現されている。12小節1拍目の8分音符は4分音符の間違いであろう。

Es-Dur に転じた **B**の部分では引き続き美しい情景が語られるが、23小節3拍目の裏にあ

<sup>140</sup> 副題には「Rimembranza」と付けられている。

る G の音は逸音であり、春を賛美している。25～26 小節と 29～30 小節のピアノパートのフレーズはオレンジの香りを運ぶ風や、島に寄せる波の描写であり、f-moll へと転調する。続く 33 小節からはピアノパートのリズムが前奏と同じリズムで細分化され、風に揺れるユリの花を表現している。37 小節からは As-Dur の属 7 が 4 小節にわたり続き、ラレントンドを経て再び As-Dur に戻った 41 小節からは再現部 (A) である。più lento の指示のもと冒頭同様の進行であるが、テンポをゆったりと設定したことにより、coda の役割を果たし、フェルマータで減 7 の和音が響くが、平穏に解決して閉じられる。小粋な作曲である。

第 2 詩節では、A の部分の穏やかな音楽が、不安な思いに寄り添うような優しい旋律として表現され、B の 23 小節 3 拍目の逸音は孤独さを強調する効果を上げている。33 小節からのフレーズが、初恋の不安とときめきの情景描写となり、再現部 A では思い出に思いを馳せるが、46 小節のフェルマータは減 7 の和音によって内面的な不安を垣間見せるが、穏やかに解決する。

## ②演奏にあたって

1. 有節歌曲ではあるが、それぞれの詩節の対応する和声やモチーフを感じて、内容をよく理解した上での発語、音づかいが求められる。
2. 25～26 小節と 29～30 小節のピアノパートは少し強く弾くべきであり、クレッシェンドからの右手のアクセント、倚音をしっかりと意識する。その上で歌唱パートは p で再開するので、ピアニストとの音楽の受け渡しが重要である。
3. 46 小節のフェルマータでは lunga の指示があるが、第 1 詩節では大気の広さ、晴れやかさを、第 2 詩節では思い出の中の切なさの表現を減 7 のハーモニーの中に感じられるように豊かに表現する。

第2曲 〈私は夢にみた Sognai〉(マルチェッロ詩)

c-moll、3/4拍子、有節歌曲

【譜例 2-2】、トスティ版【譜例 2-2-T】

Sognai			私は夢に見た
Tu vuoi saper perché son mesta tanto	11a	1° A	あなたは知りたがっている、なぜ私がこんなに悲しむのかを、 なぜならあなたは私の目に悲しみを読み取っているから。 ああ！静かにしてちょうだい、涙が滴っても 心の中に閉ざされているから、誰もそれを拭うことはない。 私は夢に見たわ！夢に見たわ！光や香りことを、 かつて人生は麗しく、私に微笑んでいたけれど 今では私が孤独にやつれるままにしているよ、 ああ！運命が私に与えた悲しみの中で。
Perché negl'occhi miei leggi il dolor.	11b		
Ah! taci, v'è una lagrima di pianto	11a		
E niun la terge perché chiusa è in cor.	11b		
Sognai! Sognai! di luce di profumi	11c	B	
Bella la vita un dì, sorrise a me	11d		
Or lascia che solinga io mi consumi,	11c	A	
Ah! nel dolore che il destin mi diè.	11d'		
Tu vuoi sapere quale arcana febbre	11e	2° A	
Fa il mio giovane volto impallidir	11f		
Ah! taci, non scrutare il vel funebre	11e		
Delle memorie mie, de' miei martir.	11f		
Sognai! Sognai! di luce di profumi	11c	B	
Bella la vita un dì, sorrise a me	11d		
Or lascia che solinga io mi consumi,	11c	A	
Ah! nel dolore che il destin mi diè.	11d'		
Marcello			マルチェッロ

①楽曲分析

第2曲目もマルチェッロによるメゾソプラノのための歌曲。詩の一人称は女性であり、規則正しい交代韻で書かれている。ボツテジーニは有節歌曲として作曲した (A-B-A) <sup>141</sup>。

A	1～3小節	揺れ動くリズムを伴う前奏(減7、ドッペル・ドミナント第5音下方変位を経て属和音へ向かう)	c-moll
	4～19小節	弦楽合奏を思わせる伴奏形とともに情感豊かに歌いだす (Tu vuoi saper/ Tu vuoi sapere～)	c-moll→Des-Dur→c-moll

<sup>141</sup> 副題は「Melodia」と付けられている。

B	20～27 小節	トレモロの上で歌唱 (Sognai!)	c-moll→G-Dur →e-moll→G-Dur
A	28～40 小節	再現部はピアノパートとカノンのよ うにかけ合い進行。(Or lascia～)	c-moll

※ () 内はスラッシュの後が第2詩節該当箇所 (B以降は共通)。第2詩節も同様に進行するが、繰り返し記号の位置は37小節の終わりが適当と思われる。

前奏 (A) は弦楽四重奏の書法で書かれ、ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ第8番 ハ短調 Op.13「悲愴」》のような c-moll (Moderato agitato) の悲痛な調性感、揺れ動くリズムとスフォルツァンドと鋭いアクセントを伴う減7の和音、ドッペル・ドミナント (第5音下方変位) の配置により、この詩の主人公である女性の悲痛な心の慟哭をドラマティックに表現している。続く歌唱パートは、con molta espress.の指示で、属9の上で孤独を淡々と語るが、6小節“son mesta tanto (私がたくさん悲しんでいる)”という歌詞に付けられた増2度と減4度の跳躍は、女性の願望と唐突に込み上げる悲しみを表現しているほか、ピアノパートのアクセントやタイで結ばれた音は苛立ちであろう。7～8小節ではピアノパートが旋律線を和音で繰り返し緊張感を持続、9小節で下屬調 f-moll への傾倒を感じさせるが、遠隔の Des-Dur に転じる。11～12小節にみられる上行形の音形は低弦のソロの書法であり、男性からの求愛の表現として、続く感嘆詞“Ah! Taci (ああ! 静かにして)”の導入となっている。

14～15小節では、6小節に現れた音形の後半部分に半音進行を加えた形で、“lagrima di pianto (涙の滴り)”という語句に対応している。そして“niun la terge (誰も拭うことがない)”の語尾にあたる18小節においてナポリの6の和音が配され、繰り返されるリズムに心の中の浮遊感を感じたのち、c-mollの属7を経て、救いなく主和音へと向かう。

20小節からの (B) では、“Sognai! Sognai! (私は夢に見た!)”という言葉を引きかけにピアノパート右手がトレモロ、左手は低弦の書法によるパッセージとなり、その上で歌唱パートが展開するというオペラさながらの表現となっている。調性も c-moll から属調の同主調 G-Dur へと転じ、夢の中では一時の安らぎを見たことを伝えるが、クレッシェンドを伴いながら24小節で平行調 e-moll となり、現実の悲しみが再び表現される。そして25～26小節の G-Dur の V (sus4) での内声 (ヴィオラの書法) の半音進行の動きは“sorrise a me (私に微笑んでいた)”ことへの微かな希望が脆くも崩れ去っていく描写であり、G-Dur に戻った27～28小節の間奏はハーブの書法で憧れを表現している。

28小節からの再現部 (A) では、再び悲しみが女性の心の内を支配し、29～37小節にかけて、歌唱パートとピアノパートがメロディーをカノンのように掛け合い、彼女自身と、もは

や夢の中にしか存在しない恋人とのやりとりを表現し、前奏同様の揺れ動くリズムと、反復されつづやくような8分音符の和音の後奏によって締め括られる。

第2詩節は[A]の部分の冒頭4行のみ歌詞が異なり、語句の違いによるリズムの微細な変化はあるが、音楽的に大きな差異はない。

なお、繰り返し記号の位置に間違いがあり、37小節の終わりが適当と思われる。

## ②演奏にあたって

1. 4小節2拍目、28小節2拍目にフェルマータを配置し、間をとってから歌い出す演奏法もありうる。その際はピアノパートの音価の工夫が必要となる。
2. 6小節や14小節、30小節の跳躍、半音進行は歌い手にとって難しいが、響きを損なわずに苦しみの表情を音程よく表現する。
3. 第2詩節では音楽上の進行に差異は見受けられない。しかしながら、歌手は語句を繊細に感じ取り、発語とニュアンスの研究をする必要があるだろう。
4. 再現部の歌唱パートとピアノパートのやりとりはお互いを聞き合い、男女のやりとりという内容を意識してアンサンブルしたい。accel.やrit.、cresc.やdim.といった指示も細かく記譜されているので、注意深く行う。

## ③トスティの作品との差異

この詩にはトスティも作曲しており、1874年にリコルディ社から出版されている（【譜例2-2-T】）。同じ3/4拍子で、ピアノパート左手低音部に主音を保続し、VI度の和音で前奏を開始する点は目新しく、倚音と分散和音のパターンが美しい。

また、属9や倚和音、クライマックス（30、31小節）でI度の2転にするなど工夫があるものの、ボッテジーニと比較して、シンプルな有節歌曲として仕上げしており、ピアノパートにおける楽器の書法の適用や、トレモロの上での朗唱などといった特徴は見受けられない。歌唱パートのメロディーをピアノパートに反映させたり、ベートーヴェンの主題労作のように音楽的な要素が反復される点など、ボッテジーニの作曲手法の方が重層的な変化に富んで

いる。

このことはトスティに比してボッテジーニが指揮者としての視点や、器楽奏者としての視点を持ち、それが歌曲にはからずも表れていることの証左といえるだろう。

第3曲 〈君が僕の全て Tutto per me sei tu〉(マドンニーナ・マラスピーナ詩)

As-Dur、6/8 拍子、通作歌曲

【譜例 2-3】 トスティ版【2-3-T】

Tutto per me sei tu			君が僕の全て
Chiesi ai pianeti un raggio ad una bella il cor...	7a	A	僕は求めた、惑星には光を、 美女には心を...
A le stagioni il maggio ed il profumo ai fior!	7x 7a		時節には5月を、 そして花々には香りを!
Una romita stella si volse a me dal Cielo:	7x 7b	B	孤独な星が 天から僕に振り向いた。
Garzone, alla tua bella farò di luce un vel,	7c 7b		「若者よ、お前の彼女に 私は光のヴェールを作ろう。」
E un bottone in di rose lieto mi pispigliò:	7y 7d		すると、バラの中にある蕾が 嬉しそうに私に囁いた。
Garzone, alla tua sposa, il seno adorerò.	7z 7e 7z		「若者よ、僕はお前の恋人の 胸を飾ることにするよ。」
La lodola errabonda, intesi mormorar:	7a	C	僕は聞いたのだ、 さすらうヒバリが囁くのを、
La tua fanciulla bionda ti dovrà sempre amar,	7v 7a		「お前の金髪の恋人は お前のことをいつも愛するはずだよ。」
La vaga primavera mi sussurrò così:	7v 7b		優美な春は 私に小声でこのように言った。
Per l'anima che spera, vien maggio ad ogni dì;...	7x 7b		「希望を抱く魂のために 毎日よい季節がやってくるのよ...」
Ed ora mia fanciulla aprimi il Ciel quaggiù:...	7y 7c	A	そして今、私の恋人よ、 地上で私に天国を開いておくれ...
Per me la terra è nulla tutto per me sei tu.	7z 7c 7z	coda	僕にとってはこの世は無意味で 君が僕の全てなのだ。
Madonnina Malaspina			マドンニーナ・マラスピーナ

①楽曲分析

マドンニーナ・マラスピーナ Madonnina Malaspina (1852~1898)<sup>142</sup>の詩によるテノールのための歌曲。通作形式 (A-B-C-A-coda) で書かれている<sup>143</sup>。

A	1 ~ 6 小節	前奏 (ハーブの書法)	As-Dur
---	----------	-------------	--------

<sup>142</sup> ボーイトの兄で、晩年のヴェルディから依頼され、ミラノ市街に「音楽家のための憩いの家 (Casa di Riposo per Musicisti)」を設計したカミッロ・ボーイト Camillo Boito (1836~1914) の配偶者としても知られる。マラスピーナの詩にはトスティも作曲している。

(*Archivio storico della psicologia italiana*, <https://www.aspi.unimib.it/collections/object/detail/10647/>)

<sup>143</sup> 副題は「Romanza」。

	7～14 小節	増和音を含む憧れの表現 (Chiesi ai pianeti un raggio～)	As-dur→f-moll→Des-Dur→As-Dur
<b>B</b>	15～26 小節	星とバラが告げる。頻繁な転調。(Una romita stella～)	Es-Dur→g-moll→Es-Dur→G-Dur→Des-Dur→b-moll
<b>C</b>	27～34 小節	ヒバリと春が告げる。フルートの書法で鳴き声を表現。(La lodola errabonda～)	F-Dur→Es-Dur→(As-Dur の属和音)
<b>A</b>	35～42 小節	再現部 (Ed ora mia fanciulla～)	As-dur→f-moll→Des-Dur→As-Dur
<b>coda</b>	43～49 小節	情熱的な f から始まるコーダ。詩の最後の 2 行 (Per me la terra è nulla～) は繰り返す。	As-Dur
	49～56 小節	後奏(前奏の再現だがアーティキュレーションは不統一)	As-Dur

ハーブの書法で書かれた前奏は彼女への憧れを表現し、4 小節に配された準固有和音が切なさを醸し出しているほか、主音が保続され平和な表現となっている。続く歌唱パート

**A** は詩行の韻が関連づけられている 4 行にしたがって作曲されており、男性が惑星や女性、季節への問いかけを歌う。“ad una bella il cor (美女には心を)”という箇所 (10 小節) には、*ppp* に抑制された増和音による憧れの表現があり、直ちに平行調 f-moll へと転調、そしてすぐに下屬調 Des-Dur を経過して悩める心を表現し、主調 As-Dur へと戻る。続く **B** では属調の Es-Dur で星が、下屬調 Des-Dur でバラの蕾が男性に語りかけるが、調性が主人公の男性の目線を示している点も興味深い。さらにピアノパート左手に現れる旋律線はチェロの書法であり、歌唱パートとの二重唱のように書かれ、19～20 小節では前出の旋律の変奏と思われる作曲をし、21 小節で遠隔調 G-Dur に転じている。

27 小節からの **C** の部分では、直前の b-moll の I 度 (付加 6) から転じて F-Dur となり、ヒバリ (lodora) の囁く様子がピアノパート右手に 16 分音符の細やかな刻みとなって現れる。これはフルートの書法と言えるだろう。そして Es-Dur の準固有和音 (IV) を経て 29 小節で Es-Dur となるが、男性に希望をもたらす内容“ti dovrà sempre amar (お前のことをいつも愛す

るはずだよ)”が語られる直前に準固有和音が存在すること、さらに30小節“*sempre*（いつも）”で、歌唱パートのG音が逸音となっていることなどから、男性の願望がヒバリの鳴き声に対しそう感じさせている（現実には男性の思い通りにはなっていない）という巧みな情景描写となっている。続く31小節からの春が語りかける場面では、ピアノパートが華やいだ表情を見せるのであるが、ピアノの指づかいに対する配慮が感じられ、右手と左手が反行、ピアノ・ソナタの展開部の終わりのように属和音の連続があるなど、ボッテジーニがあらゆる楽器と器楽曲に精通していることがわかる。さらに32～34小節に度々挿入されている和音は、As-Durの平行調f-mollの属和音の借用であり、極めて珍しい作曲法である。この効果により、“*Per l'anima che spera, vien maggio ad ogni dì;...*（希望を抱く魂のために毎日良い季節がやってくるのよ）”という春の言葉の背景に、男性の心の中には不安も同居していることが表現されている。

増和音を経て到達した35～42小節は[A]と同様の楽節であり、彼女が自分の全てであるとの告白である。そして43小節からはcodaとなり、As-Durと平行調のf-mollの属和音（2転）を駆使して詩行の最後の2行を繰り返して情熱的に歌ったのち、倚音や刺繍音を含むうねるような音形を*assai rit.*で表現して後奏へと結ばれる。後奏では前奏と同様の進行であるが、アーティキュレーションは統一されていない。

## ②演奏にあたって

1. ボッテジーニは詩句の意味に即して、旋律の下で移り変わるハーモニーを繊細に作曲している。歌唱にあたっては詩の意味とハーモニー、そして情景描写や複旋律などを把握した上でピアノとのアンサンブルに臨む必要がある。ボッテジーニが想定したと思われる楽器についても知識を深めたい。
2. [A]の部分ではピアノパートがハープのように流麗に響くよう、弾き始めは*p*で、リズムが重くなりすぎないように注意したい。また、前奏から歌唱パートが合流したところでは「*sempre p*」の指示があることから、歌唱に即してバランスよく弾くことが重要である。
3. 声の扱いについて、強弱だけでなく、*sotto voce*や「*con grazia*（優美に）」、「*animato*（生き生きと）」、「*con passione*（情熱を持って）」といった発想の指示も多い。歌唱に際しては響かせるだけでなく、詩文と音楽的なフレージングが一致するように留意する。

### ③トスティの作品との差異

この詩にもトスティは作曲しており、1874年にリコルディ社から出版されている。【譜例 2-3-T】。トスティ作曲の同曲では、主調が As-Dur であることの共通点はあるが、3度の積み重ねによる前奏や、簡素なリズムパターンを基調とした変化有節歌曲である。as-moll や b-moll など調号の多い調への転調、ピアノの和音上で淡々と語る調子で書かれており、レチタティーヴォのような表現、ピアノとの対話するような表現が見られることから、男性の幻想と虚しさが強調された作曲が特徴的である。また、ピアノパートが非常に簡素であることから、歌唱パートが和声の色合いを感じながら、いかにイタリア語を美しく歌い語るかが表現の決め手となろう。一方、ボッテジーニは **coda** を音楽的なクライマックスに設定している点は同じだが、全体に様々な楽器の書法を用いての情景描写、あるいは予期しない借用和音などを用いていることなどから、楽曲中の表現方法が多彩である。指揮者、演奏家としての自身の経験を織り込んで詩情を表現する創作姿勢が特徴的であるといえる。

第4曲 〈悪魔と婚約した女 La fidanzata del demonio〉(マルチェッロ詩)

fis-moll、3/4 拍子、有節歌曲 (二重唱)

【譜例 2-4】

La fidanzata del demonio			悪魔と婚約した女
Io lo vidi avea lo sguardo	8A	1° A	私はその男を見た、
Come lampo corruscante,	8B		きらめく稲妻のような目をしていて、
La sua voce, acuto dardo,	8A		男の声は鋭い矢のごとく、
Mi feriva il cor fremante,	8B		震える私の心を傷つけた、
Ah malgrado mio... l'amai	8C		ああ、心ならずも、私はその男を愛した、
Era debole il mio cor...	8D		私の心は弱かったのだ...
Fu il demonio, (Oh! per te guai)	8C	B	その男は悪魔だった、(おお、可哀想なお前よ)
A cui tu sacreasti amor.	8D		その男に、お前は愛を捧げたのだ。
Fra le lacrime dirotte,	8E	2° A	とめどのない涙を流しながら、
Col sudor gelato in fronte,	8F		額に凍った汗をかきながら、
Lo vedea venir a notte	8E		私はあの男を見たのだ、夜にやって来るのを、
Come tenebra dal monte:	8F		山から闇が迫るように。
E la porta era sprangata	8G		扉は閉ざされていた、
Con un doppio chiavistel.	8H		二重の錠によって。
Fu il demonio, Ahi sventurata,	8G	B	その男は悪魔だった、ああ、なんと不幸なお前、
Che ti tolse al mondo, al ciel.	8H		悪魔がお前のことをこの世から、天から奪ったのだ。
Lo fuggia come si fugge	8H	3° A	私はその男を避けていた、殺された男の幽霊を
Il fantasma dell'ucciso	8I		人が避けるように。
Ma qual turbine che rugge	8H		だが私にはいつも聞こえていた、唸り声をあげる旋風のように
Udia sempre il suo sorriso:	8I		あの男の笑い声が。
Lo vedeva dappertutto	8J		あの男の姿を私はいたるところに見ていた、
Come un'ombra sepolcral.	8K		墓場の亡霊のように。
Fu il demonio... a eterno lutto	8J	B	あの男は悪魔だった...永遠の喪に服すようにしたのだ、
Diè il tuo core virginal.	8K		お前の純潔な心を。
Una sera, orrenda, scura,	8L	4° A	恐ろしく、暗いある晩、
Ei m'apparse... ed era sola,	8M		あの男は私の前に現れた... 私は一人だった。
Giura, ei disse, Giura,	8L		「誓うがいい」と彼は言った、「誓うがいい、
A te basta una parola.	8M		お前には一言で十分だ。
Sei tu mia? per testimonio	8N		お前は俺の女になるか？」立ち合い人として
Ho chiamato il ciel allor.	8O		その時、私は天を呼び出した。
fu il demonio... Cui giurasti	8N	B	あの男は悪魔だった... あの男にお前は誓ったのだ、
Cui giurasti Eterno amor	8O		あの男にお前は誓ったのだ、永遠の愛を。
Marcello			マルチェッロ

①楽曲分析

マルチェッロの詩による女声とバリトンまたはバスによる二重唱。「ドイツの伝説 *Leggenda tedesca*」とされているが、出典は不明。ポッテジーニは有節形式 (A-B) の重唱として作曲している。

A	1～11 小節	前奏(旋律部分はチェロまたはコントラバスの書法)	fis-moll (3 小節で確定)
	12～28 小節	悪魔とのやりとりを女声が歌う (1～6 行)。属調へと転じて男声パートへ受け渡す	fis-moll→cis-moll→A-Dur→cis-moll
B	29～38 小節	悪魔との顛末を男声が歌う (7～8 行)。ピアノパートが主旋律で、前奏の再現。	fis-moll→Fis-Dur→fis-moll

※4 節まで同様の進行。

前奏は弦楽五重奏の書法で書かれ、冒頭 2 小節で鳴り響く空 5 度の和音は属和音の第 3 音省略形で、闇夜に轟く雷鳴のような不気味な場面設定の効果を上げている。3 小節で確定する fis-moll という調性もあまり耳慣れない調性であるが、弦楽器を意識した調性と思われる。3 小節からピアノパート左手に現れる旋律はチェロまたはコントラバスのソロの書き方であり、悪魔が忍び寄る様子が描写されている。9 小節 1 拍目に現れる和音は G-Dur の属 7 の 3 転であり、fis-moll に対して極めて珍しい挿入で、超常的な現象を強調している。10 小節、ピアノパート右手の 1 拍目拍頭にある 8 分音符も、居心地の悪いリズムとなっている。

歌唱パートは A が女声、B が男声となっており、まず女声が歌い始め、悪魔との出合いを語る。13 小節などにある E 音は固有音(f-moll の I 度の 7 の和音となる)であり、短調から逸脱した印象を与え、不気味な出来事であることを表現している。16 小節では属調 cis-moll となり、男を見上げるような高まりを見せる。ピアノパートの鼓動のような緊張感のあるリズムは、弦楽に適した書き方で、ヴェルディもオペラの緊迫した場面でよく使用した音形である<sup>144</sup>。17 小節からのフレーズ“La sua voce, acuto dardo (男の声は鋭い矢のごとく) ～”は 2 小節

<sup>144</sup> 《ラ・トラヴィアータ *La Traviata*》の第 2 幕のヴィオレッタとジェルモン二重唱などに例が見られる。(Giuseppe Verdi, *La Traviata*, The University of Chicago Press/Ricordi, Milano, 2001. N.5, batt.178(pp.148-149).) 【脚注譜例 2-4-V】

ほど *sf* と *f* の強い表現が続くが、すぐに *p* の弱声となり 20 小節で *fis-moll* の平行調 *A-Dur* に転じて、男からの仕打ちに対する複雑な心境を語る。そして“*Era debole il mio cor...* (私の心は弱かったのだ...)”以降では準固有和音などを駆使しながら前奏同様の *cis-moll* (空 5 度の和音) で終始する。

続く **B** の部分では“*Fu il demonio* (その男は悪魔だった)”と第三者的な言葉で男自身のことを男声が歌う。35 小節“*amor* (愛)”に 6 度の跳躍と *f* の表現があり鮮烈であるが、主旋律はむしろピアノパートの低音で不気味に響くフレーズであろう。

なお、第 2 詩節以降の歌唱旋律は別紙にパート譜のような形で記載されている。詩句の違いによるリズムの差異、アクセントの差異はあるが、音楽的に大きな違いは見受けられない。

## ②演奏にあたって

1. 2 人の歌手が同時に歌う箇所はないが、一貫した表現となるよう、詩文の理解を進めたい。第 2 詩節以降の歌唱パートは音楽的に大きな差異はないが、語句に対する表現やアクセントの研究が必要となる。慎重に旋律線を表示したい。
2. **B** の部分には「*Voce di sotterra* (地下の声)」、つまり陰鬱とした声を用いるようにとの指示がある。深みのある響きを追求しなければならない。

178

Ger. *pp*

pu - re... ma vo - lu - bi - le so -  
 know this... but a man can have a

[+Legni]

第5曲 〈帰ってきて愛しい人 Torna mio bello〉 (カッテルモレ・マンチーニ詩)

G-Dur (開始は g-moll)、2/4 拍子、通作歌曲 【譜例 2-5】

Torna mio bello		① (A)	帰ってきて愛しい人 (前奏)
La campana d'un vecchio monasterio	11a	② (B)	あの古い修道院の鐘は
Fè nel silenzio risuonare un botto.	11b		静寂の中、突然鳴り響いた。
Torna, o mio bello. Il cielo è nero,	11c	③ (A)	
Come volesse piovere a dirotto.	11b	④ (C)	おお私の恋人よ、帰ってきてください。空は暗い、 あたかもひどい雨が降ろうとしているかのように。
Io qui seduta alla finestra accanto	11d	⑤ (D)	私は窓辺に座っている、
Col desiderio, il tuo venire affretto.	11e		あなたが急いでやってきてほしいと思いながら。
Passano l'ore. Sono stanca tanto.	11d	⑥ (A')	時は過ぎ去る。私は疲れ切った。
Mi vince il sonno. Eppur fedele aspetto.	11e		眠りが私を打ち負かす。それでも忠実に私は待っている。
Torna! E mentre gelata in sulla via	11f	⑦ (B')	帰ってきて! 道では冷たい水が
l'acqua cadrà nel turbine improvviso,	11g	⑧ (A)	突然の嵐に降ってきても、
Cadrà nel caldo della stanza mia	11f	⑨ (C)	暖かい私の部屋の中では
Una pioggia di baci in sul tuo viso.	11g		あなたの顔には口づけの雨が降ることでしょう。
		⑩ (B)	(後奏)
		⑪ (A)	(後奏)
Cattermole Mancini			カッテルモレ・マンチーニ

① 楽曲分析

カッテルモレ・マンチーニ Cattermole Mancini (1849~1896)<sup>145</sup>の詩によるメゾ・ソプラノのための歌曲。11音節、12行からなる詩だが、ボツテジーニは通作形式で作曲し、ピア

<sup>145</sup> カッテルモレ・マンチーニ Cattermole Mancini (1849~1896) は、革新派の政治家として知られたパスクワーレ・スタニスラオ Pasquale Stanislao (1817~1888) の三男フランチェスコ・エウジェーニオ・マンチーニ Francesco Eugenio Mancini (1845~没年不詳) と結ばれ、ミラノのサロンなどで Contéssa Lara の名で執筆活動をした。音楽家とも親交があり、トスティやアルフレード・カタラーニ Alfredo Catalani (1854~1893) の歌詞作家としてもその名が残っている。(Umberto Bosco, "Contéssa Lara" *Enciclopedia italiana*(1931),

ノパートのモチーフの連結によるロンド形式 (A-B-A-C-D-A-B'-A-C-B-

①) を構築、楽曲の統一感を形作っている<sup>146</sup>。(この楽曲では楽節はピアノパートのモチーフを単位としているため、○で囲んだアルファベットで表すこととする。)

①	1～8 小節	鋭いアクセントを伴う鐘の音と、スタッカートの刻み、借用和音を持つ前奏	g-moll
②	9～16 小節	外声が保続、内声が下降するピアノパートの上で歌唱パートが祈るように淡々と語る。(La campana～)	g-moll
①	17～24 小節	鐘の音を表す「botto」という言葉が歌われるのに合わせ、前奏と同じ音形がピアノパートに表れ、間奏となる。	g-moll
③	25～42 小節	トレモロの上での朗唱。 (Torna o mio bello～)	B-Dur
④	43～50 小節	ピアノパートは交互にリズムを刻み、歌唱パートは順次進行が中心。(Io qui seduta alla finestra～)	g-moll
①'	51～70 小節	再び鐘の音が響き、時の移ろいと疲労感を表現 (Passano l'ore～)	Es-Dur→As-Dur
②'	71～78 小節	恋人に戻ってきてほしいという願いを歌う。(Torna!～)	g-moll→G-Dur(後半部分は長調になっている。)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/contessa-lara\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/contessa-lara_%28Enciclopedia-Italiana%29/), Accessed August 20,2021.)

<sup>146</sup> 副題は「Romanzetta」。

Ⓐ	79～82 小節	鐘の音の表現。詩行 1 行ごとに頻繁に楽節が移り変わる。(L'aqua cadrà～)	G-Dur
Ⓒ	83～94 小節	「突然の嵐 turbine improvviso」という語に呼応し、トレモロで情景描写。(Cadrà nel caldo～)	G-Dur (完全終止の直前に準固有和音を挿入)
Ⓑ	95～98 小節	後奏。	G-Dur
Ⓐ	99～102 小節	前奏の再現。アクセントはなく、平穏な表現。	G-Dur

Ⓐ (前奏) の和音の上に記されたアクセント (Λ) は、修道院の鐘の音を描写しており、3 小節には f-moll の属 7 を借用し、g-moll の一音前の調、つまり主人公の女性にとって過ぎ去った過去を表現している。歌唱パートも開始される Ⓑ のピアノパート右手に現れる 2 分音符の連結は、鐘の音の余韻と見られるが、“risuonare un botto (突然鳴り響いた)”というところで、再び Ⓐ の楽想となり、アクセントの付いた和音が打ち鳴らされる。B-Dur に転調した Ⓒ では、トレモロの伴奏形の上で去っていった男性への呼びかけ“Torna, o mio bello (帰ってきて愛しい人)”が憧れを示す増和音を伴って歌われ、33～35 小節ピアノ左手の半音進行を経て、彼のいない孤独な心持を c-moll への転調を仄めかすことで表現している。続く Ⓓ は「poco animando (少し活発に) の指示のもと、45 小節で増音程を含む和声短音階を経て g-moll に戻り、ピアノの右と左で交互に鳴らされる音が“Col desiderio, il tuo venire affetto (あなたが急いでやってきてほしいと思いながら)”という焦燥感と微かな望みを表現し、Ⓐ' へと向かっていく。Es-Dur に転じて鐘の鳴る中、“Passano l'ore (時は過ぎ去る)”と歌ったのち、段々とテンポがゆっくりになり、63 小節で遠隔調の As-Dur に転調、段々と休符も増え、眠気を催す様子が和声付けと伴奏形で描かれている。しかしそのまま眠りに落ちるのではなく、70 小節でクレッシェンドがあり、71 小節で g-moll に戻る (Ⓑ')。再び

“Torna (戻ってきて)”と訴える 75 小節では G-Dur へと転調し、歌唱パート D 音の上にアクセント (A) が用いられ、*p* でありながら、想いの強さを表現している。76 小節ではドッペル・ドミナント (属 9) 第 5 音下方変位・準固有和音が用いられ、裏切られる期待を暗示する。そして 79 小節から再び鐘が鳴り響き (A)、詩行の最後の 2 行が歌われる C 85 小節～95 小節では、ピアノパートが一時終止し、歌唱パートの表現をきっかけにピアノが再開 (87 小節)、91 小節で最高音 G 音に達し、col canto から Lento の指示でフェルマータに移行し、借用和音を用いながら“sul tuo viso (あなたの顔に)”という強い想いを歌って後奏 (B) (A) へと結ばれる。

## ②演奏にあたって

1. 楽節がピアノパートの音形で区切られているので、(A) で度々表れる鐘の音や、21～23 小節に見られるような、間奏の中にあるディナーミクは非常に重要である。トレモロも女性の心理描写と呼応していることを意識する。
2. (A) での段々とテンポが緩んでいく場面では、音楽は沈静化していくが、歌唱パートには animando の指示がある。ボツテジーニは歌唱パートの興奮をピアノが支えるのではなく、相克の表現を設定し、時の移ろいや疲労感の中においても恋人を忠実に待ち続ける姿を音楽的に描いている。アクセントの表現も工夫する必要がある。
3. 85 小節～95 小節の旋律線はディナーミクの幅が広く、息の長い 2 つのフレーズとなっている。演劇的な感情表現だけでなく、フェルマータ前に挿入されている和音などの色合いをよく感じて、彼に対する憧れを音楽的に表現することを心がけたい。

第6曲 〈過ぎ去った昔 Il passato〉 (マルチェッロ詩)

Ges-Dur、3/4 拍子、通作歌曲 (二重唱)

【譜例 2-6】

Il passato			過ぎ去った昔
<u>Soprano</u>			<u>ソプラノ</u>
Dimmi, ricordi tu	7a	A	ねえ、あなた覚えている？
Com'io ricordo ognor	7b		私がいつでも思い出すように、
I bei di gioventù	7a'		青春時代の
Giorni d'amor.	5b		素晴らしい愛の日々のことを。
<u>Tenore</u>			<u>テノール</u>
Ed obbliarli più	7a'		望んでも、心は
Potria volendo il cor	7b		忘れられようか、
I bei di gioventù,	7a'		青春時代の
Giorni d'amor.	5b		素晴らしい愛の日々のことを。
<u>Soprano</u>			<u>ソプラノ</u>
Sol questo sovvenir	7c	B	この思い出だけが
La vita mia nutri,	7d		私の命を育んだのよ、
Fra l'ansie, fra i sospir de' tristi di.	11d		悲しい日々の不安とため息の狭間で。
Dunque rammenti ancor	7b		だから、まだ覚えていてちょうだいな、
Quel tempo dell'amor.	7b		あの愛のときを。
<u>Tenore</u>			<u>テノール</u>
Sol questo sovvenir	7c		この思い出だけが
La vita mia nutri,	7d		僕の命を育んだ、
Fra l'ansie, [fra] i sospir de' tristi di.	11d		悲しい日々の不安とため息の狭間で。
Scordarlo non potrò	7e		この思い出を忘れることなんかできないよ、
Finchè vivrò.	5e		僕が生きている限り。
<u>Soprano/Tenore</u>		A	<u>ソプラノ/テノール</u>
Oh!			おお！
questo sovvenir,	7c		この思い出は
Si,			そうだよ、

※  
文  
詩  
の

Sempre con me starà.	7f	coda	いつも私／僕と一緒に。
Nell'ora del morir meco morrà.	11f		死ぬときに、私／僕と一緒に死ぬでしょう。
Marcello			マルチェッロ

原  
の  
行  
配

置は不明だが、楽譜をもとに記載した。

### ①楽曲分析

マルチェッロの詩はトロンコを中心に書かれており、ボッテジーニは過去の愛を懐古するソプラノとテノールの二重唱（デュエット）として作曲している。独唱部分は7音節または5音節、後半の重唱部分が11音節となっている。通作形式（**A-B-A-coda**）で書かれた。

<b>A</b>	1～4小節	前奏。（短調から長調へと移行。）	es-moll→Ges-Dur
	5～20小節	ソプラノが思い出を問いかけ、やがてテノールが応える。（Dimmi ricordi tu～）	Ges-Dur→Des-Dur→Ges-Dur→Ces-Dur→Ges-Dur
<b>B</b>	21～36小節	カノンのように2つの歌唱パートが歌い出し、二重唱となる。（Sol questo souvenir～）	Ges-Dur→b-moll→Des-Dur
<b>A</b>	37～52小節	2つの歌唱パートが協調してリズムが一致する。頻繁な転調が見られる。（Si(Oh)! questo souvenir～）	Ges-Dur→Des-Dur→Ges-Dur→Ces-Dur→as-moll→Ges-Dur
<b>coda</b>	52～62小節	異名同音調からの連結部分を経て、2人の共通の思いが歌われる。（Nell'ora del morir～）	Ges (Fis) -Dur

es-moll と Ges-Dur が入り混じって開始される前奏 (A) は、二人に複雑な想いがあることを連想させる。Ges-Dur で彼への問いかけを歌い始めたソプラノの歌唱パートは、7小節“ricordo (思い出す)”という言葉が鋭いアクセント (Λ) を伴う倚音によって強調され、フレーズの終わり 8小節でドッペル・ドミナントが響き、さらに 10小節で Des-Dur のI度上の属7となり、解決していない気持ちを和声で表現している。その後“giorni d'amor (愛の日々)”という歌詞で調整は属調の Des-Dur へと転じ (12小節)、過去への憧憬を感じさせながら、テノールパートへと受け渡す。テノールは Ges-Dur で“Ed obbliarli più volendo il cor (望んでも忘れられようか)”とソプラノへの同調を示すが、14小節で下屬調の Ces-Dur へと転じ、現在の状況を物語る。そして“I bei di gioventù (青春時代の美しい)”という詩句が歌われる 17小節では、ピアノパートの歌唱パートに対する支えが薄くなり、心許ない心境を描写している。

Bの冒頭では、“Sol questo sovvenir la vita mia nutri (この思い出だけが私の命を育んだ)”と、ソプラノとテノールがカノンのように掛け合う。その際、ピアノパートが両者の音をガイドしている書法は、対位法の技巧だけでなく、ボッテジーニのオペラ指揮者としての経験が活かされている部分であり、倚音の配置も巧みである。不安を語る 25~27小節では b-moll へと転じ、続く“Dunque rammenti (覚えていて)”と過去の愛を語る場面は Des-Dur となり、詩内容と調性が常に寄り添っている。ソプラノの呼びかけに“Scordarlo non potrò (忘れることなんかできない)”と答えるテノールパートはアクセントにより強調され、次第にソプラノも *f* に達し思いの強さを表現、35小節の半音進行を経てディナーミクが *p* まで落とされて、37小節から再現部となる (A)。ソプラノとテノールはリズムがほぼ一致し、死ぬも生きるも一緒なのだを繰り返す。41~43小節では Ges-Dur の属7から Des-Dur のI度上の属7となり、Des-Dur に至る。そして Ges-Dur から Ces-Dur を経て、48小節で平行調 as-moll となり、主旋律がテノールパートとなる。52小節では coda となり Ges-Dur へと戻るが、異名同音調である Fis-Dur を用いて、3小節にわたり接続部 (ブリッジ) を展開したのち、56小節からはテノールを中心に準固有和音と固有和音を交互に響かせて強調している。これはヴェルディもオペラで用いた手法である<sup>147</sup>。そして 58小節で2人の旋律が長3度で和し、甘美な響きをもって閉じられる。

当時の聴衆に、《アイダ》を初演したボッテジーニの歌曲集として、アイダとラダメスの二重唱を連想させる詩内容として受容されたのではと推察する。しかし音楽的には《アイダ》との関連性はあまり感じられない。ボッテジーニにとってこの歌曲集の出版時期

---

<sup>147</sup> 《ラ・トラヴィアータ La Traviata》の第2幕のジェルモンのアリア〈プロヴァンスの海と陸 Di Provenza il mar, il suol〉などに例が見られる。(Giuseppe Verdi, *La traviata*, The University of Chicago Press/Ricordi, Milano, 2001.N.6, batt.178-182(p.188).) 【脚注譜例 2-6-V】

は、自作のオペラ《エロとレアンドロ》の初演時期とも重なっていたので、その悲恋を重ね合わせ作曲したのではないかと考えられる。

## ②演奏にあたって

1. 歌唱パートは *pp* で始まって、途中で鋭いアクセント (Λ) が倚音とともに表れることがある (7小節など)。ピアノパートに書かれたアーティキュレーションからも、基本はレガートを主体とした歌唱であると思われるが、アクセントをどう表現するか、ソプラノ、テノールともに注意が必要である。
2. ピアノパートは、歌唱パート以上に細やかなアーティキュレーションが記譜されている。歌手のガイドとなる音が配置されていることも多いので、詩内容と主旋律を把握し、能動的な表現を心がけたい。

【脚注譜例 2-6-V】《ラ・トラヴィアータ La Traviata》の第 2 幕のジェルモンのアリア 〈プロヴァンスの海と陸 Di Provenza il mar, il suol〉より

178

Ger. *-tio ful - gen - te sol?... Oh ram - men - ta pur nel duol ch'i - vi  
driv - en you from home?... Oh, re - mem - ber in your grief all the*

180 *pp* *dolce*

Ger. *gio - ia a te bril - lò, e che pa - ce co - là sol su te  
joy you left be - hind, you'll re - gain the peace you lost in your*

182 *con espansione*

Ger. *splen - de - re an - cor può, e che pa - ce co - là sol su te  
own be - lov - ed land, you'll re - gain the peace you lost in your*

第7曲 〈ルシフェル Lucifero〉 (マルチェッロ詩)

f-moll、9/8 拍子、有節歌曲

【譜例 2-7】

Lucifero			ルシフェル
		1°	
Fatto dal Dio superno...	7a	<b>A</b>	天上の神によって作られ
D'un infinita mente	7b		無限の知性を持っている私は
Tentai dal trono eterno...	7a		永遠の王座から
Sbalzar l'onnipossente	7b		全能の神を追いやろうと試みた。
Ch'io pure d'esser Dio	7c		私は神になりたいという確固たる願望を
Nutro immortal desio	7c		培っているからだ。
Mi fur nel gran disegno	7d		この大いなるたくらみには
Molti Angeli fedel.	7e		大勢の天使が私に忠実だった。
Io regnar volli: ho regno:	7d		私は支配者になりたかった。私は支配者なのだ、
Non monta Se in inferno	7a	<b>B</b>	地獄であっても、天国であっても、
oppur in Cielo.	5e'		そんなことはたいしたことではない。
		2°	
La spada mia valente	7b	<b>A</b>	私の力強い剣は
Guidò i miei fidi a guerra;	7f		私を信奉する者たちを戦いに導いた。
Fei mio l'empiro ardente	7b		燃える至高天をわがものにした。
Lo spazio pur la terra.	7f		天空も、大地も。
Là nella polve il figlio,	7g		同胞が埃まみれで
Nel non mertato esiglio,	7g		理不尽にも追放の憂き目にあって
Se tanto è sciagurato	7h		不運であるなら、
È sola mia cagion.	7i		それはただ私のためだ。
Lui trassi nel peccato	7h		私はその同胞を罪へと引き込んだ。
Si popola così,	7j	<b>B</b>	このようにして、私の住処には
la mia magion.	5i		多くが住みつく。
		3°	
Tutto morrà; ma eterno	7a	<b>A</b>	全てが死ぬだろう、だが永遠に
Io qui starò qual Dio.	7c		私は神としてここに留まるだろう。

E fia che un di l'inferno,	7a		私の命令で地獄が
Armato al cenno mio	7c		武装するときがいつの日か来たれ。
Al sire delle stelle	7k		地獄は、星々の王に対して
Pugne in dirà novelle	7k		新たな戦争を宣言するだろう、
Coll'infinito esercito	7l		私が戦争へと駆り立てる
che a guerrà io muoverò;	7m		無限の軍隊とともに。
Breve sarà il combattere;	7n		戦いはすぐに決着がつくだろう。
Trionfator del tutto	7o	ⓑ	全ての勝利者である私が
Io regnerò.	5m		支配者になるのだ。
Marcello			マルチェッロ

## ②楽曲分析

マルチェッロの7音節と5音節の詩による、バリトンのための歌曲。ボッテジーニは有節歌曲として作曲した (ⓐ-ⓑ)<sup>148</sup>。

ⓐ	1～9小節	前奏（弦楽器と管楽器の書法、雷鳴のような激しい音楽）	f-moll→b-moll
	10～17小節 (9～16)	ルシフェルがリズム・オスティナートの上で語る（Fatto dal Dio supremo～/La spada mia～/Tutto morrà）。	f-moll
	19～31小節 (18～30)	長調に転じる。（Ch'io pure d'esser Dio～/Là nella polve～/Al sire delle stelle	As-Dur→C-Dur

<sup>148</sup> 副題は「Canto infernale（地獄の歌）」と付けられている。

		～)	
<b>B</b>	32～41 小節 (31～40)	テ・デウムを思わせる荘厳な歌唱旋律 ( Se in inferno ～ / Nel peccato ～ /Trionfator del tutto～)。	F-Dur →f-moll

※ ( ) 内の数字は第 2、第 3 詩節の小節数。 ( ) 内の歌詞ははスラッシュの後が第 2、第 3 詩節該当箇所。

全曲を通してオーケストラの書法を意識して作曲したとみられ、曲集の最後を締め括るにふさわしい壮大な曲である。主調 f-moll の調号はフラット 4 つであり、十字架を連想させる。前奏 (**A**) 1～2 小節のピアノパート右手は、ルシフェルの「明けの明星」<sup>149</sup>の輝きを弦楽の諸法で描写し、同時に左手ではトロンボーンの書法による号砲、雷鳴のような響きが描写されており、立体的な音楽が構築されている。3 小節ではチェロとファゴット、5 小節ではオーケストラの最上部で鳴り響くフルートの書法が用いられている。続く 6 小節のホルンを思わせる空 5 度の響きは、野蛮なものの象徴となり、7 小節で f-moll の下調 b-moll へ転調、降下 (墮天) のイメージを表現する。9 小節で f-moll に戻りピアノパートによる煽るようなリズム・オスティナートが繰り返され、歌唱パートがルシフェル自身のことを語り始める。突き上げるような旋律線かと思うと、12～14 小節“D'un infinita mente (無限の知性)”の箇所ではピアノパートの間を縫って G 音を連呼するなど、変化に富んでいる。18 小節では As-Dur に転じ、ピアノパート左手に低弦またはファゴットのソロの書法が現れ、長調で野心を語る。“Ch'io pur d'esser Dio (神たらんとする我は)”という 20 小節の Fes の音は準固有和音を形作り、言葉の背景にある悪意を暗示する。24 小節からの“Mi fur nel gran disegno molti Angeli fedel (大きな企みに大勢の天使たちが我に忠実だった)”という部分では C-Dur に転じ、属 7 の 1 転を用いたのちに f-moll の属和音を用い短調への傾倒を示す。そして 28 小節からのピアノパート右手の前奏の音形の再現も相俟って、追従してきた天使たちがともに墮天したことを仄めかすなど、巧みな描写を行なっている。

f-moll の属 7 から F-Dur に転じた **B** では、オーケストラのトゥッティの書法により、ルシフェルの思いを高らかに歌い上げる。35 小節“Cielo (天国)”ではドッペル・ドミナントの

<sup>149</sup> ルシフェルはラテン語で「明けの明星」の意味。ルシファー。キリスト教において、ルシファーは全天使の長で最も美しい天使であったが、創造主である神と対立し、多くの天使を引き連れて地獄へと落ち延びた (墮天)。地獄における墮天使を統べる存在と考えられている。(参考：ルーサー・リンク、『悪魔』、高山宏訳、東京：研究社、1995 年。38～44 頁。)

展開形を用いて天が転覆したような印象を創出している。40小節に響く空5度が満たされぬ境遇を暗喩している。

第2詩節では和声の進行は変更はないが、18小節“figlio（同胞）”という言葉にアクセントが付いており、ともに墮天した者がいるのだと誇示するかのようである。23～24小節“sciagurato（不運）”に連続したアクセント、36小節“si popola（住みつく）”にもアクセントでの強調からのクレッシェンドが見られる。

第3詩節では、第1、第2詩節とは異なり、歌唱パート *p* で始まり、“Tutto morrà（全てが死ぬだろう）”という衝撃的な言葉に不気味さが漂う。13小節“E fia che un dì（いつの日か来たれ）”には8分音符にスタッカート、15～16小節“armatoa al cenno mio（私の命令で武装する）”にはクレッシェンドがあり強調されている。また、長調に転じた18小節ではディナーミクが *p* になり、“Al sire delle stelle（星々の王）”に対する不敵な態度を示し、29～31小節にかけて“Trionfator fel tutto（全ての勝利者）”という語句を宣言するように **B** に突入、33小節で“Io（私）”を連呼して自己顕示し、37小節“regnerò（支配者になるのだ）”をアクセントとともに宣言、2回繰り返して閉じられる。ポツテジーニは詩句を踏まえて指示を細かく記載している。

## ②演奏にあたって

1. **A** では前奏のリズム感を受け継いで歌唱パートを表現したい。言葉と曲のリズムの一致が課題である。
2. **B** の歌唱パートは *f* での高音の連続が難易度が高く、母音の連結（e-i-i-e-o, o-u-i-ie-o）をしっかりと行い、地獄と天国の表現として強く朗々と表現したい。
3. 歌唱パートは第1～第3詩節まで細かく記譜されているので、歌唱にあたっては詩文の意味と一致した表現となるよう、フレージングと発語に留意したい。
4. ピアノパートは前奏から始まり、リズムの正確さと和声的な緊張感の持続が重要となる。ペダルの使用も重要であろう。オーケストラの書法に基づいて作曲されていると見られるので、各楽器に置き換えた場合を想定して音作りを心がける必要がある。

## 第3章 アルトゥーロ・トスカニーニとその作品

### 第1節 生涯

#### (1) 誕生、幼少期

アルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini (1867～1957、以下、トスカニーニ) は、仕立て屋の父クラウディオと、母パオラとの間に長男としてパルマに生まれた<sup>150</sup>。父のクラウディオは独立運動家のジュゼッペ・ガリバルディ Giuseppe Garibaldi (1807～1882) に傾倒し、義勇軍に参加するほどの愛国主義者であった。一家は経済的には裕福ではなかったが、父が熱心なオペラファンで、パルマ王立歌劇場の合唱団で歌っていたほか、母方の親族にもアマチュアの歌手がおり、オペラや声楽に親しんで育った。トスカニーニの最初のオペラ鑑賞は、1871年、4歳のときに母方の親戚に連れられて行ったパルマ王立歌劇場でのヴェルディの《仮面舞踏会 Un ballo in maschera》であったといわれている。やがて小学校に入学したトスカニーニは、詩の暗誦やピアノの才能を発揮し、教師からパルマ音楽院への進学を勧められた。

#### (2) パルマ音楽院時代

1876年、9歳のトスカニーニは地元のチューバ奏者から音楽の手ほどきを受け、パルマ音楽院を受験、はじめは通学生であったが、やがて優秀な成績を収め寄宿生となった<sup>151</sup>。音楽院ではソルフェージュや楽典、和声学、ピアノや合唱などを学んだ。そしてレアンドロ・カリーニ Leandro Carini (1834～1910) の元でチェロ、院長のジュスト・ダッチ Giusto Dacci

---

<sup>150</sup> 本節の記述は下記の資料に準拠する。

諸石幸生『トスカニーニ その生涯と芸術』東京：音楽之友社、1989年。

山田治生『20世紀の芸術と文学 トスカニーニ 大指揮者の生涯とその時代』東京：アルファベータ、2009年。

David Cairns, "Toscanini, Arturo", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028197?rskey=3Cq0Vh&result=1>. accessed June 20, 2021.

デイヴィッド・カイルンス「Toscanini, Arturo」『ニューグローヴ世界音楽大事典』浅里公三訳、東京：講談社、1997年、第11巻、473～475頁。

トスカニーニの室内歌曲作曲は1889年までに集中しているので、本節では1890年以降（本項(8)以降）は簡潔に記す。

<sup>151</sup> 当時の音楽院での教育は日曜日以外の毎日、午前10時から正午までと、午後2時から6時までレッスンがあった。

(1840～1915)<sup>152</sup>の元で作曲、オーケストラの指導法をジュリオ・チェーザレ・フェッラーニ Giulio Cesare Ferrarini (1807～1891) に学んだ。教師や周囲の仲間との関係も良好で、チェロのみならずピアノや編曲でも才能を発揮し、序曲や歌曲などを作曲していた。18歳になった1885年、パルマ王立歌劇場でワーグナーの《ローエン格林 Lohengrin》のオーケストラに参加したトスカニーニは、ワーグナーの音楽性や和声感に大きな感銘を受けた<sup>153</sup>。同年、チェロと作曲で首席の成績と賞金を得て音楽院を卒業している。

### (3) 指揮活動のはじまり

パルマ音楽院を卒業したトスカニーニは、1885年～86年のシーズンにパルマ王立歌劇場でヴェルディ《アイダ Aida》、グノー《ファウスト Faust》、ポンキエッリ《ジョコンダ Gioconda》、《マリオン・ドゥロルム Marion Delorme》といった演目にチェロ奏者として出演している。そしてパルマ近郊都市カルピの興行師クラウディオ・ロッシ Claudio Rossi (生没年不詳)の企画した、南米でのオペラ・ツアーに首席チェロ奏者兼合唱副指揮者として契約、ジェノヴァ港からブラジル行きの船に乗船した。ツアーのメンバーには1875年にジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (1838～1875)が初演したオペラ《カルメン Carmen》でドン・ホセを創唱したポール・レリ Paul Lhérie (1844～1937)らがあり、3週間以上にも及ぶ航海の間、トスカニーニは歌手たちに請われてピアノを弾き、歌の指導などもした。

ブラジルではドニゼッティの《ラ・ファヴォリータ La favorita》から公演が始まったが、現地の指揮者レオポルド・ミゲス Leopoldo Miguez (1850～1902)と、歌手やオーケストラの間で激しい対立があり、ミゲスは解雇された。さらに6月30日の《アイダ》公演で就任した2人目の指揮者は、公演当日にリオデジャネイロの聴衆から不評であったため劇場内が騒然となり、困った興行主のロッシはトスカニーニに指揮するよう指示した。トスカニーニから指導を受けていた合唱団員たちからは、歓迎の声が上がった。

チェロの位置から指揮台に移ったトスカニーニは、《アイダ》の楽譜を見ることなく、暗譜で公演を成功に導いた。19歳の青年による鮮烈な指揮者デビューは、地元の新聞も大いに話題にした。ロッシはツアーの残りの公演についても、トスカニーニが指揮するよう指示し、前出の演目に加えてヴェルディ《イル・トロヴァトーレ Il trovatore》、《リゴレット Rigoletto》、《ラ・トラヴィアータ La traviata》、ポンキエッリ《ジョコンダ》、《マリオン・ドゥロルム》、

---

<sup>152</sup> 院長在任期間は1874年～1888年と長く、院長の後任にはボッテジーニ、ファッチョ、ボーイトなどが就任した。

<sup>153</sup> Harvey Sachs, *Toscanini*, (New York: Da Capo press, 1978), p.14.

アンブローズ・トマ Ambroise Thomas (1811~1896) 《ハムレット Hamlet》、ジャコモ・マイアベーア Giacomo Meyerbeer (1791~1864) 《ユグノー教徒 Les Huguenots》、グノー《ファウスト》、ブラジルのオペラ作曲家、カルロス・ゴメス Carlos Gomes (1836~1896) の《サルヴァートル・ローサ Salvator Rosa》、ポルトガルの作曲家アウグスト・マチャド Augusto Machado (1845~1924) の《ラウリアーナ Lauriane》など、26 公演を指揮し、そのほとんどが暗譜であったという。

#### (4) イタリアでの演奏活動

イタリアに戻ったトスカニーニは、再びチェロ奏者としてジェノヴァの歌劇場で活動する。南米ツアーで共演し、トスカニーニの指揮の才能を感じたロシア人のテノール歌手ニコライ・フィグネル Nikolaj Figner (1857~1918) は、彼をミラノに呼び寄せ、ピョートル・チャイコフスキー Pyotr Tchaikovsky (1840~1893) のオペラ《エフゲニー・オネーギン Eugene Onegin》のレンスキー役の稽古や、フィグネルの妻メデアのコーチなどを依頼し、スカラ座の幹部たちにトスカニーニを紹介、指揮者のフランコ・ファッチョ Franco Faccio (1840~1891) や出版会社のジューリオ・リコルディ Giulio Ricordi (1840~1912) の前でピアノを弾かせた。そしてイタリアにおいてワーグナー作品の著作権を持っていたジョヴァンニーナ・ルッカ Giovannina Lucca (1810~1894) に、まもなくトリノで上演されるアルフレード・カタラーニ Alfredo Catalani (1854~1893) のオペラ《エドメア Edmea》の指揮者として推薦する。ルッカは当初、まだ若いトスカニーニを起用することに難色を示していたが、フィグネルは《エドメア》のヴォーカル・スコアを滞在中のホテルでトスカニーニに見せた。初見演奏が得意であったトスカニーニはそれを見事に弾きこなし、その場に居合わせたカタラーニを感嘆させ、作曲者自身の推薦を得る。そして 1886 年、トリノのカリニャーノ劇場で《エドメア》を指揮、9 回も上演されるなど、イタリア・オペラの指揮者として国内でのデビューは大成功となった。

《エドメア》公演の後、トスカニーニはヴェルディが 73 歳にして発表する最新作《オテッロ Otello》の初演のためミラノのスカラ座に戻り、第 2 チェロ奏者として出演、ヴェルディからも直接指導を受けている<sup>154</sup>。このシーズンでは《オテッロ》のほか、ドニゼッティ《ルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia》、ビゼー《真珠とり Les pêcheurs de perles》、ギリシャ

---

<sup>154</sup> 当時のオペラ上演は前出のロッシのような興行師 (impresario) が劇場と契約し、シーズンや演目ごとに歌手やオーケストラ、美術などを発注することが多かった。《オテッロ》はファッチョが指揮し、トスカニーニも興行師のオファーに応じて出演する形であった。(山田治生『20 世紀の芸術と文学 トスカニーニ 大指揮者の生涯とその時代』、30 頁。)

の作曲家スピロス・サマラス Spyros Samaras (1861~1917)<sup>155</sup>が1886年に初演した《フローラ・ミラビリス Flora Mirabilis》などのオーケストラに入った。

1887年、20歳のトスカニーニは指揮活動を本格化させていく。まずトリノ近郊のカザレ・モンフェッラートでマイアベーアの《アフリカの女 L'Africaine》、ポンキエッリ《ジョコンダ》、ヴェルディ《十字軍のロンバルディア人 I Lombardi alla prima crociata》を指揮したが、トスカニーニは聴衆がアリアのアンコールを求めるのを拒否し、ドラマの流れを重視した指揮ぶりであった。その後、ヴェローナでビゼー《カルメン》、ドニゼッティ《ルクレツィア・ボルジア》、トマ《ミニヨン Mignon》を指揮している。

#### (5) 作曲活動の終焉

トスカニーニはパルマ音楽院時代から作曲をダッチに習い、オーケストラのための《スケルツォ Scherzo》や《アンダンテ Andante》などを作曲、自ら指揮して発表していた。演奏活動の合間にも作曲し、歌曲集が出版されることはなかったが、1888年から1889年にかけて《秋 Autunno》、《ミニヨンの歌 Canto di Mignon》、《苦悩 Desolazione》、《女よ、私は死にたい Donna, vorrei morir》、《狂気 Nevrosi》、《アルバムに Per album》、《私は嫉妬深い! Son gelosa!》、《私はあなたを愛しています V'amo》といった歌曲<sup>156</sup>に加え、ピアノのための《子守唄 Berceuse》を出版している。作曲家としてルッカ社とジューディチ&ストラダ社の雑誌にも度々取り上げられ、出版されていた。

しかし、1888年6月にボローニャ市立歌劇場でジュゼッペ・マルトゥッチ Giuseppe Martucci (1856~1909)の指揮によってイタリア初演された、ワーグナーの《トリスタンとイゾルデ Tristan e Isotta》<sup>157</sup>の上演を鑑賞し、作曲家としての限界を感じ、指揮者に専念しようと思決意する。この上演は1885年の《ローエングリン》以来の衝撃であった。

#### (6) オペラ指揮者としての本格的な活動

1888年8月には、マルケ州マチェラータでヴェルディ《アイダ》を指揮、10月からはミ

---

<sup>155</sup> 近代オリンピックにおける《オリンピック賛歌 Olympic Hymn》(1896年)を作曲したことも知られる作曲家。

<sup>156</sup> 次節にて分析を行う。

<sup>157</sup> イタリア語訳詞での上演であり、訳はボーイトが担当した。

ラノのダル・ヴェルメ劇場<sup>158</sup>でヴェルディ《運命の力 *La forza del destino*》、ポンキエッリ《婚約者たち *I promessi sposi*》、アントニオ・カニョーニ（1828～1896）《フランチェスカ・ダ・リミニ *Francesca da Rimini*》を指揮し、12月にはノヴァーラで《アイーダ》、《運命の力》、マイアベーア《ユグノー教徒》、1889年にはトリノでビゼー《カルメン》、カタラーニ《エドメア》、ジェノヴァでカニョーニ《フランチェスカ・ダ・リミニ》を指揮している。ジェノヴァではのちにスカラ座とメトロポリタン歌劇場の総支配人を歴任することとなる、2歳年下のジュリオ・ガッティ＝カザツァ *Giulio Gatti-Casazza*（1869～1940）と出会った。（この出会いが後に二つの劇場で黄金時代を築くことになる。）10月から11月にはヴォゲーラでヴェルディ《アイーダ》、ドニゼッティ《ラ・ファヴォリータ》を指揮、トスカニーニは聴衆に歓迎され、《アイーダ》の幕間にはチェロの演奏を披露した。これがチェロ奏者としての最後の演奏といわれている。同年12月から翌1月にかけてはブレージャでポンキエッリ《ジョコンダ》、プッチーニ《妖精ヴィッリ》、1890年にはジェノヴァでトマ《ミニョン》、ビゼー《カルメン》、トリノでトマ《ミニョン》、ビゼー《カルメン》、グノー《ファウスト》を指揮、10月にはスペインのバルセロナにあるリセウ大劇場で、指揮者のエドアルド・マスケローニ *Eduardo Mascheroni*（1852～1941）<sup>159</sup>の元でアシスタントを務めた。このときの演目はベッリーニの《カプレーティ家とモンテッキ家 *I Capuleti e Montecchi*》であり、マスケローニは本番の指揮をトスカニーニに任せ、3回の公演は大成功に終わった。

1891年にはマルケ州セニガリアで、ピエトロ・マスカーニ *Pietro Mascagni*（1863～1945）の《カヴァレリア・ルスティカーナ *Cavalleria Rusticana*》を指揮し、トリノで《カヴァレリア・ルスティカーナ》とヴェルディ《ルイザ・ミラー *Luisa Miller*》を指揮した。1892年初頭にはジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場においてマイアベーア《預言者 *Le Prophète*》、ヴェルディ《シモン・ボッカネグラ *Simon Boccanegra*》、マスカーニ《友人フリッツ *L'amico Fritz*》、カタラーニ《ローレライ *Loreley*》、ウンベルト・マゼッティ *Umberto Masetti*（1869～1919）の《復讐者 *Vindice*》の指揮を振り、トスカニーニは短期間でオーケストラをまとめ上げた。《ローレライ》のリハーサルと本番に接したカタラーニは感激し、トスカニーニを一流の指揮者として認めた。5月にはミラノに再び呼ばれ、トマ《ハムレット》のあと、レオンカヴァッロの《道化師》を初演した。公演はカーテンコールが15回も続くほどの熱狂で終演した。同年9月にはカタラーニの依頼により、彼の故郷ルッカのジューリオ劇場で、《ワリー

---

<sup>158</sup> 1872年に開設された3000席を有する劇場。1884年にはジャコモ・プッチーニ *Giacomo Puccini*（1858～1924）の《妖精ヴィッリ *Le Villi*》が初演された。1892年にルッジェーロ・レオンカヴァッロ *Ruggero Leoncavallo*（1857～1919）の《道化師 *I Pagliacci*》がトスカニーニの指揮で初演されることとなる。

<sup>159</sup> マスケローニはのちにスカラ座の首席指揮者となり、1893年にヴェルディの《ファルスタッフ *Falstaff*》を初演している。

La Wally》を指揮した。《ワリー》は同年1月にスカラ座でマスケロッチェの指揮によって初演された作品であったが、ルッカの聴衆にも好評であった。10月にはジェノヴァにて、コロンブスのアメリカ大陸到達から400年を記念してアルベルト・フランケッティ Alberto Franchetti (1860～1942) が作曲したオペラ《クリストフォロ・コロンボ Cristoforo Colombo》の公演を初演指揮者ルイージ・マンチネッリ Luigi Mancinelli (1848～1921) の降板により急遽引き継ぎ、暗譜で公演を成功に導いた。この指揮ぶりには劇場を訪れていたヴェルディも賞賛したという。トスカニーニはその後、カタラーニの《ワリー》も上演している。

10月末にはローマのコスタンツィ劇場にもビゼー《カルメン》の指揮でデビュー、アンドレア・ニャーガ Andrea Gnaga (1868～1939) の《グアルティエーロ・スワルテン Gualtiero Swarten》に続いて、フィレンツェで初演されたばかりの、マスカーニの《ランツァウ家の人々 I Rantzau》の指揮を担当する予定であったが、マスカーニがローマ初演当日は自身が指揮を振りたいという希望を出し、リハーサルに注力していたトスカニーニは降板してしまう。この一件以来、マスカーニとの関係は悪化した。

1892年12月から翌年4月まで、トスカニーニはシチリア島のパレルモの主要劇場であったポリテアマ劇場のシーズンを指揮することになり、レオンカヴァッロ《道化師》、マスカーニ《カヴァレリア・ルスティカーナ》、カタラーニ《ローレイイ》、ベッリーニ《ノルマ Norma》、初めてのワーグナー作品の指揮となった《さまよえるオランダ人 Die Fliegende Holländer》、ロッシーニ《セヴィリアの理髪師 Il barbiere di Siviglia》、ヴェルディ《リゴレット》、ポンキエッリ《ジョコンダ》を上演した。《ローレイイ》公演にはカタラーニも同席した。

## (7) カタラーニとの別れ

トスカニーニはカタラーニを評価し、カタラーニもまたトスカニーニに信頼を寄せていた。13歳の差がありながらも、兄弟のように仲良く、カタラーニはトスカニーニのミラノの家にも度々訪れていた。《エドメア》、《ローレイイ》、《ワリー》といったオペラ作品はトスカニーニの重要なレパートリーとなっており、ワーグナーの音楽性に対する共感もあった。しかし1893年8月、アルプスの近くに滞在していたカタラーニは突然吐血し、ミラノの自宅に急ぎ戻り床に伏した。病は結核であり、台本作家のルイージ・イッリカ Luigi Illica (1857～1919) からも見舞った。トスカニーニも徹夜で看病したが、8月7日朝、カタラーニは亡くなった。傷心のトスカニーニは11ヶ月間、指揮活動を休止した<sup>160</sup>。

---

<sup>160</sup> トスカニーニのカタラーニに対する思いは非常に強く、後年になって自身の息子に《ローレイイ》の登場人物と同じ名であるワルターと名づけ、娘にもワリーと命名している。

活動を再開した 1894 年にはピサでヴェルディ《オテッロ》、プッチーニ《マノン・レスコー》を指揮し、続いてラヴェンナにてジュール・マスネ Jules Massenet (1842~1912) の《ラオールの王 Le roi de Lahore》、ブレーシャでマスネ《マノン Manon》、ベッリーニ《清教徒 I puritani》、ヴェルディ《ラ・トラヴィアータ》、トレヴィーゾでフランケッティ《クリストフォロ・コロンボ》、ヴェルディの最新作《ファルスタッフ》、ボローニャにて《ファルスタッフ》と《クリストフォロ・コロンボ》、ナターレ・カンティ Natale Canti (生没年不詳) の《サヴィトリ Savitri》(初演)、そしてジェノヴァでボローニャと同じ 3 作に加えて、マスカーニ《カヴァレリア・ルスティカーナ》、《友人フリッツ》、ヴェルディ《運命の力》、ワーグナー《タンホイザー Thannhäuser》と、65 日間で 59 公演を振る多忙ぶりであった。その後ピサで《ファルスタッフ》と《クリストフォロ・コロンボ》、ヴェネツィアで《ファルスタッフ》、《運命の力》、《クリストフォロ・コロンボ》、プッチーニ《妖精ヴィッリ》、アントニオ・ロッツィ Antonio Lozzi (1871~1943) の《エンマ・リオナ Emma Liona》(初演)、トレントで《クリストフォロ・コロンボ》、トレヴィーゾで《タンホイザー》、カタラーニ《ローレイ》を指揮し、着実にイタリアの歌劇場で足場を固めていったのである。

#### (8) トリノでの演奏活動

1895 年、トリノ市は市立オーケストラを設立し、その指揮者としてトスカニーニを招聘した。当時はミラノやローマにもまだ組織だったオーケストラがなく、常駐の奏者により公演を実施できることは画期的なことであった。トリノ王立歌劇場でのワーグナー《神々の黄昏 Il crepuscolo degli dei》のイタリア初演は成功し、21 回も繰り返し上演され、客席にいたボーイトもトスカニーニの指揮を評価した。1896 年にはプッチーニの《ラ・ボエーム La bohème》を初演し、23 回上演されるほどの大成功を収めた。プッチーニもトスカニーニの指揮能力の高さを絶賛している。また、トスカニーニはオペラ上演中の雰囲気作りにも注力し、上演中客席を暗くするという試みも始めている<sup>161</sup>。そのほか、ボローニャとヴェネツィアでウンベルト・ジョルダノ Umberto Giordano (1867~1948) の《アンドレア・シェニエ Andrea Chénier》も指揮した。

トリノ王立歌劇場では 1896 年から交響曲の演奏会も指揮するようになり、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770~1827) の《交響曲第 6 番「田園」

---

<sup>161</sup> 当時はオペラ上演中であっても飲食や会話、カード遊びをすることなどが多々あった。のちに《トリスタンとイゾルデ》の公演において聴衆から不満が出たため、暗くなりすぎないように調整することとなった。

Sinfonie Nr.6 Pastorale》などを指揮した。1898年にはヴェルディ《聖歌四編 Quattro pezzi sacri》から3曲をイタリア初演し、ヴェルディに音楽性を認められている。

#### (9) スカラ座時代

1897年、経営難に陥ったスカラ座は理事会を開き、最高責任者にボーイトが就任し、音楽監督にトスカニーニを、支配人としてガッティ＝カザツァを起用したいと望んだ。翌年、正式に招かれたトスカニーニは就任にあたり、劇場のレパートリーや、演奏者の人選、演出、スケジュール管理などあらゆる面での監督権を主張し受け入れられている。最初に指揮を振ったオペラはワーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー I maestri cantori di Norimberga》、イタリアで完全な状態で上演されるのは初めてのことであった。トスカニーニは聴衆に集中を促すため、客席を暗くし、オペラカーテンを両側に開くものに変えた。またヴェルディ《ファルスタッフ》公演ではボーイトもヴェルディも感謝している。しかし一方で、意にそぐわない表現や衣装で準備されていたベッリーニの《ノルマ》公演を破談にしたり、強大な監督権を行使するトスカニーニはジューリオ・リコルディからは疎まれ、非協力的な人物と目されていた。

1899年にはワーグナーの《ジークフリート Siegfried》をイタリア初演、《トリスタンとイゾルデ》の公演ではワーグナーの遺族にも絶賛されている。1900年にはレオンカヴァッロの《ザザ Zaza》をリリコ劇場で初演、1901年にはこの年に亡くなった巨匠ヴェルディの追悼演奏会を指揮したほか、オペラ公演とバレエ公演を分ける改革にも着手した。トスカニーニはブエノスアイレスのオペラ座でも指揮を振り、プッチーニ《蝶々夫人 Madama Butterfly》、フランチェスコ・チレア Francesco Cilea (1866～1950) の《アドリアーナ・ルクヴール Adriana Lecouvreur》などを上演した。1903年にはヴェルディの《仮面舞踏会》公演でアンコールの拒否をめぐるトラブルが発端となり、スカラ座の音楽監督を辞任することとなる。

#### (10) スカラ座への短い復帰

スカラ座を辞任したトスカニーニは、ブエノスアイレス、トリノ、ボローニャなどで指揮活動を続けていたが、父や息子など相次ぐ親族の死に悲嘆に暮れていた。そして1906年、再びスカラ座からの復帰要請を受けた。リコルディは彼に反対したが、トスカニーニは復帰にあたり、アンコールの禁止やオーケストラ・ピットの創設を主張した。就任期間はわずか2シ

ーズンだけであったが、《サロメ Salome》のイタリアにおける上演権をめぐって作曲者のリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864～1949) と行き違いが生じてしまった。

1907年にはオーケストラ・ピットの落成を記念して、ワーグナーの《神々の黄昏》を上演、ギユスターヴ・シャルパンティエ gustave Charpentier (1860～1956) の《ルイーズ Luise》、さらに1908年にはクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862～1918) の《ペレアスとメリザンド Pelléas et Mélisande》を指揮した。また、アメリカ・ニューヨークのメトロポリタン歌劇場からのオファーがあり、ガッティ＝カザツァとともに新天地を目指すこととなった。

### (11) メトロポリタン歌劇場

1908年11月、トスカニーニはメトロポリタン歌劇場でヴェルディの《アイダ》を指揮することでデビューし、以降7年間の間に、1915年のプッチーニ《西部の娘 La fanciulla del West》初演、同年ジョルダナーノ《マダム・サン＝ジェーム Madame Sans-Gêne》初演をはじめ、プッチーニ《妖精ヴィッリ》(1908年)、カタラーニ《ワリー》(1909年)、フランケッティ《ジェルマニア Germania》、クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714～1787) の《アルミーダ Armida》(1910年)、ポール・デュカス Paul dukas (1865～1935) 《アリアーヌと青ひげ Ariane et Barbe-bleu》(1911年)、エルマンノ・ヴォルフ＝フェッラーリ Ermanno Wolf-Ferrari (1876～1948) 《詮索好きな女たち Le donne curiose》(1912年)、モデスト・ムソルグスキー Modest Musorgski (1839～1881) 《ボリス・ゴドゥノフ Boris Godunov》(1913年)、イタロ・モンテツィー Italo Montemezzi (1875～1952) の《3人の王の愛 L'amore dei tre re》、ヴォルフ＝フェッラーリ《恋する医者 L'amore medico》(1914年)などを指揮した。総計31曲のオペラで460回の公演を受け持った。

アメリカでの活動中も、ローマやトリノブエノスアイレスなどでも指揮し、1913年にはスカラ座とブッセートでヴェルディ生誕100周年の式典にも招かれている。またミラノに戻った第一次世界大戦中の1914年ごろは軍の音楽隊の指揮も無償で行い、プッチーニと意見を衝突させている。トスカニーニは戦争で職を失った音楽家のための公演にも積極的で、ワーグナーの音楽も指揮する彼は聴衆の反発に遭い、ローマのアウグステオ劇場での公演をキャンセルすることとなった。

### (12) スカラ座の再編成と黄金時代

終戦後、トスカニーニは1919年の選挙でファシズムの集団に入ったが、得票数を得られなかったため、政治への介入を断念し、スカラ座の再編成に注力することとなった。スカラ座は非営利の自治団体として再編成されることとなり、トスカニーニを「全権を有する指揮者」として任命した。オーケストラを再設立し、1920年から1921年の間にイタリアと北アメリカをめぐるコンサート・ツアーを行い、初のレコード録音も行なっている。そして1921年12月、スカラ座の再開を記念する演目としてヴェルディの《ファルスタッフ》を指揮し、スカラ座の演奏史に残る輝かしい時代をスタートさせた。初演された演目も多数あり、イルブランド・ピッツェッティ Ilbrando Pizzetti (1880～1968) の《デボラとジャエレ Dèbora e Jaèle》(1922年)、ボーイト《ネローネ Nerone》(1924年)、ジョルダーノ《ふざけた夕食 La cena delle beffe》(1924年)、リッカルド・ザンドナイ Riccardo Zandonai (1883～1944) 《エケブの騎士たち I cavalieri di Ekebù》(1925年)、プッチーニ最後の作品でアルファーノが補完した《トゥーランドット Turandot》(1926年)、ピッツェッティ《ゲラルド神父 Fra Gherardo》(1928年)、ジョルダーノ《王 Il re》(1929年) などがある。さらに1926年にはベートーヴェンの全ての交響曲を指揮し、1927年には《フィデリオ Fidelio》を指揮、1928年にはスカラ座で初めての常任職を与えられることとなった。トスカニーニはワーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》を指揮し、翌1929年には《アイダ》を指揮、そしてスカラ座での総決算としてオーケストラや歌手を率いてウィーンとベルリンでのツアーをした。演目はヴェルディの《リゴレット》、《イル・トロヴァトーレ》、《アイダ》、《ファルスタッフ》、ドニゼッティ《ランメルモールのルチア》、プッチーニ《マノン・レスコー》であった。トスカニーニはこの年に音楽監督を辞任し、オペラ指揮者としての仕事に一区切りをつけ、アメリカのニューヨーク・フィルハーモニックの仕事に専念するようになる。

### (13) 国際的な指揮者として

1928年から1936年にかけて、トスカニーニはニューヨーク・フィルハーモニックで指導と指揮にあたり、1930年にはジョージタウン大学から名誉学位を与えられている。この年にはドイツのバイロイトでワーグナーの《タンホイザー》と《トリスタンとイゾルデ》の指揮も行い、同地の音楽祭ではドイツ人以外で初めての指揮者となった。11月にはフィラデルフィア管弦楽団でもデビューした。

イタリアにおいては、1931年にマルトゥッチを追悼するコンサートがあり、そのオープニングで演奏することを求められたが、トスカニーニはこれを拒否した。劇場の入り口ではフ

アシストのグループから嫌がらせを受けたりしたことなどから、トスカニーニはそれ以降イタリアで指揮を振らないことを意識した。

1931年には再びバイロイトで《タンホイザー》、そして《パルジファル Parsifal》を指揮、1933年にはアドルフ・ヒトラー Adolf Hitler(1889～1945)からの招待も受けていたが、ドイツのオーケストラからユダヤ人音楽家が排除されたことに反対し、ドイツへの渡航を拒否した。

1932年、ニューヨークでピアニストのウラジミール・ホロヴィッツ Vladimir Horowitz(1903～1989)と共演した。ホロヴィッツは翌年、娘ワンダと結婚することとなった。その後、パリやブリュッセル、ブダペスト、プラハ、ストックホルム、コペンハーゲンなどに滞在したのち、1933年にはウィーンにてウィーン・フィルハーモニー管弦楽団と初めて共演、1934年のザルツブルク音楽祭での指揮を契約した<sup>162</sup>。

そのほか1935年から1939年にかけて、ロンドンでBBCI交響楽団を数回指揮し、1936年にはテル・アビブでパレスチナ管弦楽団の立ち上げ公演を指揮、1938年にはスイスでルツェルン音楽祭が企画され、トスカニーニは無償で指揮を振った。

#### (14) 放送のための演奏と最晩年

ニューヨーク・フィルハーモニックを退任した後、69歳のトスカニーニは、アメリカのNBCからの要請を受け入れ、ラジオコンサートを開催するためのオーケストラを結成した。この取り組みの中で、ベートーヴェン《フィデリオ》(1944年)、プッチーニ《ラ・ボエーム》、ヴェルディ《ラ・トラヴィアータ》(1946年)、《オテッロ》(1947年)、《アイダ》(1949年)、《ファルスタッフ》(1950年)、《仮面舞踏会》(1954年)など多くの録音を行った。1940年には南アメリカで指揮し、1941年にはシカゴ交響楽団とも共演。1942年にはニューヨーク・フィルハーモニックとの最後の仕事となるベートーヴェン全曲を指揮した。

第二次世界大戦中、反ファシズムの音楽家の象徴となっていたトスカニーニは、1943年にイタリア系アメリカ人の反ファシストを謳った短編映画の制作にも携わり、独自のアレンジでヴェルディの讚美歌を織り込んだりした。やがて終戦を迎えると、トスカニーニはイタリアへ戻り、1946年にはスカラ座でロッシーニ、ヴェルディ、プッチーニ、ボーイトに捧げられたコンサートを開催した。1949年には芸術的功績から終身上院議員に任命されたが辞退、ミラノで1948年にボーイトのためのコンサート、1950年にヴェルディ《レクイエム Messa

---

<sup>162</sup> 1937年、ザルツブルクでのブラームス作品のプログラムによる演奏がNBC放送局で放送されたが、トスカニーニはその謝礼を全て、同地の祝祭劇場再建のために寄付をしている。

da Requiem》、1952年にスカラ座での最後となるワーグナー全曲演奏コンサートを開催した。1952年にはロンドンでブラームスの交響曲全曲演奏会を開催し、1954年にアメリカのNBCを辞任、4月4日に人生最後のコンサートをニューヨークのカーネギーホールで開催、ワーグナー作品などを演奏した。

最晩年はニューヨークで生活し、自身の録音のチェックなどをしていていたが、1957年1月16日の朝、脳血栓症で亡くなり、2月にミラノの記念墓地に埋葬された。

## 第2節 トスカニーニの室内歌曲について

### (1) トスカニーニの室内歌曲について

トスカニーニの室内歌曲作品は、パルマ音楽院在学中の1884年から、トリノ王立歌劇場での音楽監督となっていた1889年にかけて作曲されたが、『ニューグローヴ音楽事典』のトスカニーニの項目では室内歌曲名の記載がない<sup>163</sup>。筆者が実際に演奏した楽曲をもとに、イタリア図書館情報検索システムOPAC SBN (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale<sup>164</sup>) やイタリアの図書館を実地調査した結果、現在、存在が確認されている歌曲は19曲である。その大半が存命中の初版のみで、イタリア各地の図書館やニューヨーク・パブリック・ライブラリー (NYPL) に点在しているという状況であったが、2010年にアメリカ・ニュージャージー州の出版社スービト・ミュージック社 (Subito Music) から、『トスカニーニ歌曲集 The Songs of Arturo Toscanini』が発刊され、19曲全てが収められた<sup>165</sup>。ロジャー・フルーリー Roger Fluryによる楽譜の検討が行われたこの版を本論文では信頼がおける版と判断し、その楽譜を用いて分析を行うこととする。

確認されている歌曲作品は、作曲年代順に並べると以下の通りである。(現時点で所有しているものには曲名の右に☆を記す。)

---

<sup>163</sup> David, Cairns, "Toscanini, Arturo", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (2001) , <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028197?rskey=3Cq0Vh&result=1>, Accessed June 20, 2021.

<sup>164</sup> <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>

<sup>165</sup> Toscanini, Arturo, *The Songs of Arturo Toscanini*, edited by Flury, Rogger (Verona [NJ, USA] : Subito Music: 2010) .

アルバムのページ	Pagina d'album(1882-83 作曲)	☆
漁師	Il pescatore(1882-83 作曲)	☆
秋	Autunno(1884 作曲、1888 ルッカ社、1913 リコルディ社)	☆
ミノンの歌	Canto di Mignon(1884 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社)	☆
口づけ	I baci(1885 作曲)	☆
苦悩	Desolazione(1885 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社)	☆
生垣の花	Fior di siepe(1885 作曲)	☆
おそらく一度	Forse una volta(1885 作曲)	☆
狂気	Nevrosi(1885 作曲、1888 ルッカ社)	☆
予感	Presentimenti(1885 作曲)	☆
葉が落ちるとき	Quando cadran le foglie(1885 作曲)	☆
私は嫉妬深い!	Son gelosa!!(1885 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社)	☆
私は一人	Sono sola(1885 作曲)	☆
マルゲリータの魂と微笑み	Il sorriso e l'anima di Margherita(1885 作曲)	☆
恋人の最後の望み	Spes, ultima dea (1885 作曲)	☆
私はあなたを愛しています	V'amo(1885 作曲、1889 ジューディチ&ストラダ社)	☆
女よ、私は死にたい	Donna vorrei morir(1889 作曲、1890 アルミーダ・バローネ社)	☆
アルバムに	Per album(1889 作曲、1890 エステル・バローネ社)	☆
初めての口づけ	Primo bacio(1889 作曲)	☆

【各曲の原題をアルファベット順に並べ替えたもの】

Autunno(1884 作曲、1888 ルッカ社、1913 リコルディ社)
Canto di Mignon(1884 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社)
Desolazione(1885 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社)
Donna vorrei morir(1889 作曲、1890 アルミーダ・バローネ社)
Fior di siepe(1885 作曲)
Forse una volta(1885 作曲)
I baci(1885 作曲)
Il pescatore(1882-83 作曲)
Il sorriso e l'anima di Margherita(1885 作曲)
Nevrosi(1885 作曲、1888 ルッカ社)
Pagina d'album(1882-83 作曲)
Per album(1889 作曲、1890 エステル・バローネ社)
Presentimenti(1885 作曲)
Primo bacio(1889 作曲)
Quando cadran le foglie(1885 作曲)
Son gelosa!!(1885 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社)
Sono sola(1885 作曲)
Spes, ultima dea (1885 作曲)
V'amo(1885 作曲、1889 ジューディチ&ストラダ社)

## (2) 歌曲分析

本項で分析する歌曲は以下の通りである。トスカニーニ作品の音楽的な特徴を考察するため、全 19 曲中、作曲の中心時期である 1884～85 年を中心に、異なる詩人による作品、トスティも同じ詩に作曲したもの、複数の出版社から刊行された記録があるもの、出版記録のないものなど、7 曲を選び、分析する。

番号	曲名	詩	調性
1	秋 Autunno (1884 作曲、1888 ルッカ社、1913 リコルディ社)	Felice Carlo Cavallotti (1842～1898)	f-moll
2	ミニヨンの歌 Canto di Mignon (1884 作曲、1888 ジューディチ& ストラダ社)	Antonio Ghislanzoni (1824～1893)	E-Dur
3	苦悩 Desolazione (1885 作曲、1888 ジューディチ& ストラダ社)	Enrico Panzacchi (1840～1904)	es-moll
4	生垣の花 Fior di siepe (1885 作曲)	Lorenzo Stecchetti (1845～1916)	B-Dur
5	狂気 Nevrosi (1885 作曲、1888 ルッカ社)	Rocco Emanuele Pagliara (1857～1914)	E-Dur
6	葉が散り行くとき Quando cadran le foglie (1885 作曲)	Lorenzo Stecchetti (1845～1916)	F-Dur
7	私はあなたを愛しています V'amo! (1885 作曲、1889 ジューディチ& ストラダ社)	Heinrich Heine (1797～1856)	es-moll

〈秋 Autunno〉(フェリーチェ・カルロ・カヴァッロツティ詩)

f-moll、2/4 拍子、通作歌曲

(1884 作曲、1888 ルッカ社、1913 リコルディ社) 【譜例 3-1】

Autunno			秋
Dagli alberi le foglie vanno via, ed il mesto amor mio così sen va; sorride del creato all'agonia, ma l'aprile novel non rivedrà.	11A 11B 11A 11B'	A	木々から葉が落ち、 私の悲しい愛も同じように消え去る。 愛は万物の苦しみに対して微笑みかけるが、 新たな四月を見ることはないだろう。
Povero amor de' verd' anni miei, il torbido destin segui così; nei campi del dolor cresciuto sei, or compi nel dolor l'ultimo dì.	11C 11D 11C 11D	B A	私の青春の哀れな愛よ、 お前はどのように陰気な運命をたどる。 お前は苦しみの野で育ち、 今、苦しみの中で最後の日を終える。
Felice Carlo Emanuele Cavallotti			フェリーチェ・カルロ・エマヌエーレ・カヴァッロツティ

①楽曲分析

詩人のフェリーチェ・カルロ・エマヌエーレ・カヴァッロツティ Felice Carlo Emanuele Cavallotti (1842~1898) は作家であり愛国主義の政治家であった<sup>166</sup>。〈秋 Autunno〉は 11 音節 8 行、交代韻を踏み、葉が散りゆく情景に自身の失われた愛を重ね合わせ歌っている<sup>167</sup>。トスカニーニは通作形式 (A-B-A) で作曲している。

A	1 ~ 12 小節	Lentamente 前奏はない。主音 F が左手に保続された上で和音の進行が開始され、淡々と言葉が語られる。調性感不明瞭。 (Dagli alberi le foglie vanno via~)	f-moll
---	-----------	--	--------

<sup>166</sup>カヴァッロツティの作品は全 10 巻に収められている。

(“Cavallotti, Felice Carlo Emanuele” *Enciclopedia on line*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-carlo-emanuele-cavallotti/>, Accessed June 20, 2021.)

<sup>167</sup> トスカニーニは「Pensiero mesto (悲しい思索)」という副題を付けている。

B	13～18 小節	短調と長調を揺れ動き青春の日々が去ったことを歌う (Povero amor～)	d-moll→F-Dur→d-moll→As-Dur
A	19～24 小節	再現部 (Lentamente)。うねるような旋律と下行音形の組み合わせで構築。調性感が不安定。(Nei campi nel dolor～)	f-moll→As-Dur→f-moll

前奏はなく、**A**の部分では下行する和音の進行の開始とともに「*mesto* (悲しく)」淡々と歌唱パートも始まり、葉の落ちる儂い情景が表現される。f-moll の属和音から主和音への解決をあえて避けた作曲をしており、7小節“*Sorridente* (微笑みかける)”という部分ではVI度の和音(長3和音)を用いて、その微笑みの中にある淡い期待が歌われる。6、8、9、10、11小節に見られる下行音形はトスカニーニ作品でよく見られる手法であり、憂鬱な和声進行と倚音の効果で厭世的な楽想を創出している。8～9小節においても歌唱パートで導音がすぐに主音に向かわず、倚音へと進んでいる。

調号がフラット1つに変わった13小節からの**B**の部分では、d-moll のドッペル・ドミナント上で“*Povero amor* (哀れな愛よ)”が情感を込めて歌われるが、うねるような旋律線と d-moll と F-Dur の間で揺れ動く調性感が、不安定な心情を表現する。16小節で d-moll の確立を示すが、17小節ではVI度の和音となり、再び長調を予感させ、異名同音 (Gis と As) を用いて As-Dur へと転調する。歌唱パートが“*così* (このように)”という箇所でも F から As へと上がり f-moll を感じさせながらも、下で支えている和音は As-Dur のI度の第5音上方変位になっているので、この詩の主人公の居心地の悪さが際立っている。

続く再現部**A**(19小節～)では、再び調号がフラット4つに変わるので、ピアノパート低音部の F と C の音による空虚5度の響きは f-moll を予感させる。“*Nei campi del dolor cresciuto sei* (お前は苦しみの野で育ち)”という言葉には破滅願望のような陰気な気持ちを感じさせる増3和音が形成され、f-moll のドミナントとなっている。21小節からは As-Dur となるが随所に現れる下行音形とともに f-moll へと戻り、うねり続けていた歌唱旋律も F の同音連続となり、消えゆくようにフェルマータへと向かう。

## ②演奏にあたって

1. 和声の機微を繊細に表現しているため、歌唱パートはその響きをしっかりと把握し、うねるような旋律線を発音よく歌う必要がある。1～2小節“*le foglie vanno via* (葉が落ちる)”のように、リズムが段々と緩んでいく旋律、10～12小節のように3連符の連続の中にある詩句を自然に発音するためには、中音域のコントロールが重要となる。

2. ピアノパートは和声進行を豊かに表現すると同時に、歌手の発語のタイミングをよく感じて、アンサンブルをする必要がある。また、度々現れる下行音形は、葉が落ちる様子と詩人の心情が一体となった情景描写として重要である。特に8小節では、下行音形のEsと、歌唱パートのEの音が短2度となるので、そうしたところでは歌唱パートに対して少し控えめに弾くといった配慮が必要であろう。

〈ミニヨンの歌 Canto di Mignon〉（アントニオ・ギスランツォーニ詩）

E-Dur、3/4 拍子、通作歌曲

(1884 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社) 【譜例 3-2】

Canto di Mignon			ミニヨンの歌
Vedeste mai quel paese gentil	11A	A	あなたは見たことがありますか、 燦燦と輝く太陽を身にまとうあの高貴な国のことを？
Che il sol riveste di tanto splendor?	11B		
Il bel paese ove eterno è l'april,	11A	B	四月が永遠に続くあの美しい国、 星々と花々が永遠にほほえむあの国を？
Eterno il riso degli astri e dei fior'?	11B		
Ivi ogni murmure d'acqua o di vento,	11C	B	そこでは、水や風のざわめきでさえ、 天の豎琴の音色に似るのです。 そこでは人の話す声のどれもが 歌に、愛のため息に似ているのです。
D'arpe celesti somiglia un concerto;	11C		
Ivi ogni nota d'umana favella,	11D		
Somiglia un canto, un sospiro d'amor.	11B		
Di quel mio dolce paese* natio,	11E	C	あの私の甘美な生まれ故郷について、 儂い思い出を私はいつも心の中に抱いていて、
Ho qui nel cor un vago sovvenir;	11F		
Lo veggo in sogno, e là tornar voglio,	11E'	A	私は故郷を夢に見ています。そこに私は帰りたい、 そこで愛し、涙し、死にたいのです。
Là voglio amar e piangere, e morir.	11F		
*楽譜には <i>paesel</i> とあるが、 <i>paese</i> の 誤りと思われる			
Antonio Ghislanzoni			アントニオ・ギスランツォーニ

① 楽曲分析

詩人のアントニオ・ギスランツォーニ Antonio Ghislanzoni (1824~1893) は元バリトン歌手で、ヴェルディのオペラ《運命の力 La forza del destino》改訂や《ドン・カルロ Don Carlo》イタリア語版、《アイダ Aida》、カタラーニの《エドメア》などのオペラ台本に携わり、リコルディ社の音楽雑誌『ガゼッタ・ムジカーレ・ミラノ Gasetta Musicale di Milano』の編集者を務めた人物<sup>168</sup>。〈ミニヨンの歌 Canto di Mignon〉は 11 音節 12 行、交代韻を軸としている<sup>169</sup>。トスカニーニは通作形式 (A-B-C-A) で作曲している。詩の内容から見て、ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ Johann Wolfgang Goethe (1749~1832) の《ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 Wilhelm Meisters Lehrjahre》(1796) に登場するミニヨンの歌を元としている

<sup>168</sup> Giuseppe Zaccaria “Ghislanzoni, Antonio” *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 54(2000), [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed June 20,2021.

<sup>169</sup>副題は「Romanza」となっている。

ことは明らかであろう。ゲーテの詩は以下の通りである<sup>170</sup>。

<p>Kennst du das Land? (Lied der Mignon)</p> <p>Kennst du das Land? wo die Citronen blühn, Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, Kennst du es wohl? Dahin! Dahin Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!</p> <p>Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach, Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach, Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: Was hat man Dir, du armes Kind, gethan? Kennst du es wohl? Dahin! Dahin Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.</p> <p>Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg; In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut; Es stürzt der Fels und über ihn die Flut. Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!</p> <p>Johan Wolfgang von Goethe</p>	<p>その国をご存知ですか? (ミニョンの歌)</p> <p>その国をご存知ですか? シトロンの花咲く国、 濃い葉陰にはオレンジが実って、 青空からそよ風が渡り、 ミルテがひそかに、月桂樹がそびえ立つ国、 あなたはそこをよくご存知ですか? そこへ!そこへ あなたと一緒にいきたいのです、ああ愛する人よ!</p> <p>その国をご存知ですか? 柱の上に屋根が乗り、 明るい大広間と、落ち着いたお部屋があって、 大理石の像が私に尋ねるのです 人々はお前に何をしたのだ、哀れな子よ、と あなたはそこをよくご存知ですか? そこへ!そこへ あなたと一緒にいきたいのです、私をお守り下さる人よ!</p> <p>ご存知ですか? あの山と雲の架け橋を ロバが霧の中で道を探し、 洞窟には古い血脈のドラゴンが住んでいる、 切り立つ岩とそれを越える滝、 あなたはそこをよくご存知ですか? そこへ!そこへ さあ私たちの道を参りましょう! 父のような方、あなたと!</p> <p>ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ</p>
--	---

ゲーテの詩とギスランツォーニの詩を比べると、第1詩節の部分には共通項が認められるが、ギスランツォーニの詩ではシトロンの木や大理石の像、山やロバなどは登場しない。ギスランツォーニは、ミニョンが故郷のイタリアのことを歌っているという、ゲーテが設定した状況を転用し、自身の言葉で書き直している。

A	1～20 小節	分解された和音と倚音を組み合わせた前奏。シンコペーションの上で歌唱パートが遠い国への憧れを歌う (Vedeste mai qual paese gentil～)	E-Dur→H-Dur→ E-Dur
B	21～29 小節	水や風の様子をピアノパートが情景描写、歌唱パートは全音音階による進行、その国の美しさを語る。(Ivi ogni murmure～)	E-Dur→H-Dur

<sup>170</sup> Dietrich Fischer-Diescau, *Texte deutscher Lieder Ein Handbuch*, München: Duetscher Taschenbuch Verlag, 1968. pp.274～275.

C	30～38 小節	逸音や倚音、リズムの反復を用いて、故郷の儂い思い出と憧れを語る。(di quel mio dolce paese～)	fis-moll→E-Dur
A	39～50 小節	ピアノパートが主旋律、詩句を繰り返して熱情的に歌い、後奏に受け渡す。(Là voglio amar e piangere～)	E-dur

Aの部分、前奏はスフォルツァンドとともに不協和な響きが強調される。E-Dur の調号を持つが、e-moll と考えられる。2、4 小節の 1 拍目では増和音が倚音によって生じる。その中に増 2 度音程や倚音などを組み込んだものである。3 小節ではナポリのIIの和音が挿入され、ミニョンの故郷がイタリアであることが暗示され、故郷への憧れと現在の境遇への不安、苦悩が入り混じった複雑な心境が近代的な和声で表現されている。5 小節から始まる歌唱パート“Vedeste mai quel paese gentil (あの素晴らしい国を見たことがありますか?)”は、ピアノパート低音部の和音によるシンコペーションの上で歌われ、E-Dur の主和音の間に gis-moll の属 9 (根音省略形) 挟み、属調 H-Dur へと転調するなど故郷への深い思いと、畏れにすら感じられる憧れを表現する。先取音や刺繍音を伴いながら、“Che il sol riveste di tanto splendor (燦々と輝くあの太陽を見にまとう国)”と歌う 11 小節では、ピアノパート右手が E-Dur の I 度、左手が II 度の和音となり、和声学上、極めて近代的な表現となっている。続く 12 小節では属 9 の和音となり、歌唱パートも太陽の輝く空を見上げるかのように第 9 音を歌う。13 小節～18 小節では、主旋律(弦楽独奏の書法)がピアノパートに移り、歌唱パートは故郷の美しい情景を対旋律として表現する。18 小節は IV 度の第 5 音上方変位、19 小節ではドッペル・ドミナント、属和音の第 5 音上方変位と、上行と増音程を意識した和声を経て、そして I 度に解決する。それに反して歌唱パートが低音に移行していることによって、音楽的なコントラストが生まれ、ミニョンの理想と現実を反映している。

21 小節からの Bの部分では、E-Dur の I 度の 7、属調 H-Dur の属 9 の和音でピアノパートのリズムが細分化され、装飾音とともに水のざわめきや風のそよぎを描写する。歌唱パートは全音音階となり、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862～1918) の《映像 第 2 集 Images II》(1907) を先取るかのような表現である。25 小節 3 拍目～27 小節にかけては、E-Dur の IV 度(付加 6)の和音が“Somiglia un canto, un sospiro d'amor (歌に、愛のため息に似ているのです)”という歌詞に高貴さを付与している。

29 小節の 3 拍目で H-Dur の主和音が同主調 h-moll の主和音に一瞬変化して、30 小節で fis-moll に転じ、Cへと移行する。ハーブをかき鳴らすようなピアノパートは II 度の 7、I 度(1 転)を繰り返し、歌唱パートとともに付点のリズムと逸音、倚音を駆使し、“Ho qui nel cor un vago

sovvenir (儂い思い出を私はいつも心の中に抱いていて)”という、ミニョンの心に飛来するや  
るせない情感を表現する。34 小節～36 小節にかけて属 7 の 2 転からIV度の和音に進行する  
が、これは珍しい和声進行である。歌唱パートとピアノパートでリズムを反復し合い、“e là  
tornar voglio (そしてそこに帰りたい)”という欲求が 38 小節にかけて属和音の展開形や準固  
有和音 (IV) を経て、高音歌唱とともにドッペル・ドミナントに到達、39 小節 (A) で頂点  
に達する。詩句の最後の 1 行“Là voglio amar e piangere (そこで愛し、涙して)”を情熱的に 3  
回繰り返し、“e morir. (そして死にたいのです)”を属和音の 2 転上で歌い、主旋律をピアノ  
パートに受け渡す。ピアノパートの主旋律はチェロ独奏の書法であり、チェロ奏者でもあつ  
たトスカニーニの個性が反映されている。夢を見ているようにそこはかたく響き続けるシ  
ンコペーションとともに徐々にディナーミクも弱くなり、フェルマータで終始する。

## ②演奏にあたって

1. 5 小節からの、ピアノパートのシンコペーションと、歌唱パートのフレージングのアンサンブルが重要である。主旋律であることを意識して歌唱する。一方で 13 小節～18 小節ではピアノパートに主旋律が移行するので、和声を把握して全体のバランスを構築する感性が求められる。
2. 16 小節の歌唱パートは [] で記された Dis 音の方が、ピアノパートと短 2 度でぶつかることなく、和声進行上妥当であろう。

〈苦惱 Desolazione〉 (エンリーコ・パンツァッキ詩)

es-moll、2/4 拍子、通作歌曲

(1885 作曲、1888 ジューディチ&ストラダ社) 【譜例 3-3】

Desolazione			苦惱
Triste, misero, obliato, vola intorno il mio sospir; poche gioie ha il mio passato senza riso è l'avvenir.	8A 8B 8A 8B	Ⓐ	悲しく、不幸にも、忘れ去られて、 私のため息はあたりを飛んでいる。 私の過去には楽しいことはほとんどなく、 未来には微笑みがない。
Dove andò la sorridente primavera de' miei dì? Come foglia nel torrente, dal mio animo fuggì.	8C 8D 8C 8D		どこに行ったのか、 私の日々の微笑む春は？ それは急流の中の木の葉のように 私の心から去ってしまった。
L'universo agli occhi miei solitudine si fè, più l'ambrosia degli Dei io non chiedo, o vita, a te.	8E 8F 8E 8F	Ⓑ	あらゆるものが私の目には 孤独に変わってしまった。 おお、生命よ、神々の聖餅〔不老不死の食物〕を 私はもうお前には求めない。
Io non credo alla speranza la bellissima infedel. Il desio che sol m'avzanza è la pace dell'avel.	8G 8H 8G 8H	Ⓐ	希望を抱いて信じることはしない、 不実なあおのきわめて美しい女性のことを。 私に残っている願いは 墓場の平穏だけなのだ。
Enrico Panzacchi			エンリーコ・パンツァッキ

① 楽曲分析

エンリーコ・パンツァッキ Enrico Panzacchi (1840～1904) は作家としてのみならず、政治や音楽評論など多岐にわたる活動をしていた文化人であった<sup>171</sup>。トスティの歌曲〈朝の歌 *mattinata*〉やプッチーニの歌曲〈大地と海 *Terra e mare*〉等でもその詩が選ばれている。〈苦惱 *Desolazione*〉は8音節16行で書かれ、交代韻を踏んでいる。トスカニーニは通作形式 (Ⓐ-Ⓑ-Ⓐ) で作曲している<sup>172</sup>。

<sup>171</sup> Alessandro Mercì “Panzacchi, Enrico” *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 81(2014) [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-panzacchi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-panzacchi_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed October 10, 2021.

<sup>172</sup> 副題は「Melodia」と付けられている。

A	1～31 小節	強弱のコントラストのある前奏。4 分音符を中心とした旋律で、愛する者に去られた男性の心情を吐露する。 (Triste, misero, obliato～)	es-moll→Ges-Dur→es-moll→Ges-Dur→es-moll
	32～43 小節	急激に上行し興奮の波が頂点に達する。前奏が再現される。 (Come foglia～)	
B	44～61 小節	シンコペーションの上でうねるような旋律線が孤独感を歌う。 (L'universo agli occhi miei～)	Ges-Dur→D-Dur→es-moll→as-moll→es-moll
A	62～81 小節	再現部。ピアノパートのリズムが細分化され、悲痛な思いを歌う。(Io non credo～)	es-moll

Aの部分、強烈な印象で始まる前奏は強弱がはっきりと付けられており、es-moll のI度からII度の 7 の和音で浮遊感を持って止まる。続く歌唱パートは 4 分音符の連続を中心とした旋律線、es-moll から 9 小節で Ges-Dur に転じ、11 小節でまた es-moll に戻り、ドッペル・ドミナントを経て 14 小節から再び Ges-dur と、悲しく不安定な気持ちを切々と表現している。25 小節“la sorridente (微笑み)”という歌詞で増 3 和音となるのは幸せな日々への憧れであろう。es-moll に戻った 32 小節“Come foglia nel torrente (急流の中の木の葉のように)”という箇所では旋律線が急激に上行、*pp* が 3 小節で *ff* に達する。その際、ピアノパートは右手が上行、左手は下行し、広範囲の音域による情感の高まり、興奮が見られる。トスカニーニはこの興奮の頂点と続く間奏に前奏と同じ音形を用いている。

44 小節からの Bの部分では、苛立つようなシンコペーションのピアノパートの上で、歌唱パートがうねるような旋律線を歌い、孤独な自身の境遇を表現する。48 小節“solitudine si fè (孤独に変わってしまった)”で Ges-Dur から遠隔調の D-Dur に転じ、準固有和音 (IV) や属 9 (3 転) を用いながら絶望していることを語る。es-moll、下屬調の as-moll を経て、59～60 小節では属 7 からIV度 (短 3 和音) という和声進行で段落を作り、苦悩に終わりが無いことを示唆する。

62 小節からの Aでは es-moll、再現部となる。冒頭とほぼ同じ旋律線であるが、ピアノパートのリズムは細分化され、男性の陰鬱とした気持ちが一層強調して描写される。70 小節“il desio che sol m'avanza (私に残っている望みは)”からの和声進行も同じである。しかしピアノパート左手のリズムが 3 連符になっているため、より緊迫した表現となっている。後奏も *sf*

から始まり、急激なディミヌエンドを経過して閉じられる。

## ②演奏にあたって

1. **A**の部分では歌唱パートが淡々と進んでいくので、前半の下行していく旋律線、後半の急激に上行していく旋律線の方向性が失われないよう、進む意識を持って拍子感を保つことが重要となる。
2. **B**ではシンコペーションに内在する和声感を、歌詞内容と照らし合わせ、慎重に表現する。
3. ピアノパートはリズムの刻みが歌唱パートと呼応しているので、緊張感が失われないよう表現したい。

〈生垣の花 Fior di Siepe〉（ロレンツォ・ステッケッティ詩）

B-Dur、3/4 拍子、通作歌曲（1885 作曲）

【譜例 3-4】

Fior di siepe  O fiorellin di siepe, all'ombra nato, povero fiorellin non conosciuto, tu come l'amor mio sei disgraziato, tu come l'amor mio non sei veduto, senza un riso di sol morrai serrato fra queste spine ove sei cresciuto; e senza un riso di speranza muore ignoto l'amor mio! Povero amore!  Lorenzo Stecchetti	11A 11B 11A 11B 11A 11B 11C 13C	A          B	生垣の花  おお、日陰に生まれた生垣の小さな花よ、 誰にも知られていない哀れな花、 お前は私の愛のように不運で、 私の愛のように、人の目にも留まらない。 太陽の微笑みを受けずにお前は死んでゆく、 この棘の間に挟まって。そこでお前は育ったのだ。 そして私の愛は、希望の微笑みもなしに、 人知れず死んでゆく！ 哀れな愛よ！  ロレンツォ・ステッケッティ
--	--	--	---

①楽曲分析

詩人のロレンツォ・ステッケッティは、オリンド・グエッリーニ Olindo Guerrini (1845～1916) の別名。グエッリーニは 30 歳のとき《遺作 Postumi》をステッケッティの名で発表し注目された<sup>173</sup>。トスティの歌曲〈夢 Sogno〉や〈秘密 Segreto〉でも知られている詩人である。〈生垣の花 Fior di siepe〉は 11 音節 8 行、交代韻と対韻で構成されている。トスカニーニは通作形式 (A-B) で作曲した。人知れず咲く花と自身の報われぬ思いを重ね合わせている。

A	1～24 小節	前奏に続いて、人知れず咲く哀れな花への思いを歌う。頻繁な転調。 (O fiorellin di siepe～)	B-Dur→b-moll→Ces-Dur→B-Dur
---	---------	--	----------------------------

<sup>173</sup> Giuseppe Zaccaria “Guerrini, Olindo” *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 60(2003), [https://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed June 20, 2021.

B	25～50 小節	8 分音符の刻みの上で、日陰で萎む花と自身の報われぬ愛とを重ね合わせて歌う (Senza un riso～)	B-dur→F-Dur→A-Dur→B-Dur
---	----------	--	-------------------------

【A】の部分、前奏は B-Dur で始まり、低音からすぐに高音へ跳躍、準固有和音 (IV) やドッペル・ドミナントを経過、日向と日陰を表現するかのように陰影に富んでいる。ペダルの指示もあり、トスカニーニの音へのこだわりが見える箇所である。7 小節から始まる歌唱パートは“O fiorelin di siepe (おお生垣の花よ)”の言葉にアクセントが付けられ、ピアノパートも *ff* からすぐに *p* になるなど、コントラストがはっきりしている。VI 度、V 度 (1 転)、ドッペル・ドミナント (2 転) を経て、11 小節で b-moll に転じ、さらに強弱の差を伴った表現となっている。es-moll の属 9 を経て遠隔調 Ces-Dur に転じた 15 小節“Tu come l'amor mio (お前は私の愛のように)”という箇所では、歌唱パートに「con dolore (苦しみを持って)」、ピアノパートには「dolce (優しく)」という指示があり、トスカニーニが言葉と、それを支える和声のニュアンスに細心の注意を払って作曲していることがわかる。15～17 小節と、18～20 小節のフレーズは対になっており、衰れに思う気持ちを募らせ、21 小節の感嘆詞に到達、アクセントを付けながらも一度同じ詩句を繰り返して感情を吐露する。その際、和声も頻繁に変化しており、22 小節の準固有和音 (IV) から主和音に進んだ後、属和音を 3 種類用いて 23 小節で大仰なドミナントを形成し、主和音に解決する。

続く【B】では、B-Dur の属調 F-Dur に転じ、少し前向きなテンポとなるが、ピアノパートに現れる F の音の刻みが、陽の光を浴びることなく死んでゆく花の切実な思いを訴えているかのように響く。F-Dur から A-Dur、そして B-Dur と、借用和音を用いながら歌唱パートも連動して高揚、43 小節で頂点に達し、「stentando (難渋しながら)」「Povero amor! (哀れな愛よ!)」と連呼し、主和音の第 5 音 (F) で終止、前奏同様の後奏へと繋がり、最後にももう一度 F の音の連続で同じ歌詞を祈るように歌って閉じられる。

## ②演奏にあたって

1. トスカニーニは冒頭の前奏から、2 拍目と 3 拍目に 2 分音符を配している箇所が多い。音楽が停滞しないよう、拍子感を持って進行する。
2. 歌唱パートは 7、11、38、41 小節にあるオクターブの跳躍をはじめ、突然高音で始まるなど、音域の幅の広いうねるような旋律線が多く、高度なフレージングが要求される。ことに高音域における発語は慎重にアプローチする。

3. ピアノパートの右と左（m.s.の指示あり）の指使いに工夫が必要である。50小節（フェルマータ）の和音については低音からゆっくり奏するべきであろう。

〈狂気 Nevrosi〉（ロッコ・エマヌエーレ・パツリアーラ詩）

E-Dur、4/4 拍子、通作歌曲

(1885 作曲、1888 ルッカ社)

【譜例 3-5】

Nevrosi			狂気
Cos'è, cos'è questa melanconia che mi tormenta e che m'opprime ognor?	11A 11B	A	何だ、何なのだ この憂鬱は、 私を苦しめ、絶えず私を抑圧する憂鬱は？
Cos'è, cos'è questa mestizia mia questa nube di pianto e di dolor?	11A 11B		何だ、何なのだ この私の悲しみは、 この涙と悲しみの暗影は？
Ahi, stringerti vorrei sul petto ardente nell'impeto più folle del desir, vorrei baciarti il crine avidamente e poi morir!	11C 11D 11C 5D		ああ、私の燃える胸に君を抱き寄せたい、 憧れのひとときわ熱狂的な激情の中で、 君の髪に食るように口づけをしたい そして死にたい！
E piango e rido, e nel tumulto strano raggio di pace non risplende a me; Come sospinta da poter arcano fugge l'anima mia cercando te.	11E 11F 11E 11F	B	私は涙し、笑う。奇妙な混乱状態にある私には 安らぎの光は輝かない、 神秘の力に押しやられたように 私の魂は君を探して走る。
Ahi, stringerti vorrei sul petto ardente nell'impeto più folle del desir, vorrei baciarti in bocca avidamente e poi morir!	11C 11D 11C 5D	A 後 半 部 分	ああ、私の燃える胸に君を抱き寄せたい、 憧れのひとときわ熱狂的な激情の中で、 君の唇に食るように口づけをしたい そして死にたい！
Rocco Emanuele Pagliara			ロッコ・エマヌエーレ・パリアーラ

①楽曲分析

詩人のロッコ・エマヌエーレ・パリアーラ Rocco Emanuele Pagliara (1856～1914) は、リ  
コルディの音楽出版のための詩作に尽力した人物で、今日ではトスティの〈薔薇 Rosa〉、〈魅  
惑 Malia〉、〈4月 Aprile〉といった歌曲や、マルトゥッチ《思い出の歌 Le canzoni dei ricordi》  
の作詞者として知られ、ザンドナイやティリンデッリなども彼の詩に作曲している<sup>174</sup>。〈狂気  
Nevrosi〉は 11 音節と 5 音節の交代韻の詩で、トスカニーニは通作歌曲 (A-B-A) として作曲  
した<sup>175</sup>。狂気的なまでに愛する人を求める詩である。

<sup>174</sup> サンヴィターレ、フランチェスコ『トスティ ある人生の歌 フランチェスコ・パーオロ・ト

スティの生涯と作品』長神悟監修、森田学訳、東京：東京堂出版、2010年。205～209頁。

<sup>175</sup> 副題は「Romanza」と付けられている。

A	1～21 小節	シンコペーションが不安定な精神状態を表現。うねるような旋律で憂鬱な悲しみを歌う。(Cos'è cos'è～)	E-Dur→fis-moll→ E-Dur→fis-moll→ E-Dur→fis-moll
	13～21 小節	彼女への熱烈な愛情を語る。 (Ahi! stringerti～)	
B	22～34 小節	短3和音と長3和音を交互に繰り返したのち、シンコペーションが再現され感情が高まっていく。 (E piango e rido～)	(E-Dur)→fis-moll→ E-Dur→A-Dur→ (D-Dur)
A 後半 部分	35～44 小節	Aの後半の旋律が再現され、願望が極まって音楽が最高潮を迎える。その後急激に死を意識し閉じられる。 (Ahi! stringerti～)	E-Dur→cis- moll→fis-moll→ E-Dur

Aの部分、E-Durのシンコペーションで始まる前奏は1小節で付加6の音(Cis)をピアノ左手に配し、経過和音(2小節、4拍目)、II度の7の和音を経過し、不安定な精神状態を表現している。5小節から“Cos'è, cos'è questa melanconia (何だ、何なのだこの憂鬱は)”と歌唱パートが始まるが、うねるような旋律線で、ピアノパートの下行音形を伴いながら調性はfis-mollとE-Durの間を揺れ動いている。11小節“Questa nube di pianto di dolor? (この涙と悲しみの陰影は?)”からの7の和音の連続(fis-mollのI度、gis-mollのV度、E-DurのV度)は下行音形を用いながらも高まりを見せ、13小節“Ahi, stringerti vorrei sul petto ardente (ああ、私の燃える胸に君を抱き寄せたい)”で感情が噴出するが、フレーズが下りてきた14小節は倚音や刺繍音とII度(fis-mollのI度)の和音により、落ち着いた悪い着地となっている。そして15小節では倚音のGisを歌唱パートが歌い、錯乱状態にあることを示して、長いクレッシェンドを伴いながらも一度興奮が高まり、17小節“Vorrei baciarti il crine avidamente (君の髪に食べるように口づけをしたい)”で頂点に達し、fis-mollに転調、歌唱パートに合わせてピアノパートも下行する。続くLentoの場面では“e morir! (そして死ぬのだ!)”というフレーズがピアノパートのエコーとともに語られ、II度の和音からIII度の和音に移行し、III度をトニックとして利用する斬新な和声を用いている。

22小節からのBでは、E-DurのVI度と見られるが、ピアノパート高声部が3声となり、短3和音と長3和音を交互に繰り返し、涙と笑いを表現している。24小節でfis-mollに転じ、同じ句の繰り返しをした後、26小節からは切迫感のある楽想となり、Aで見られたシンコペー

ションが再び用いられ、焦燥感を表す。30小節からはE-Dur、A-Dur、D-Durと慌ただしく転調し、33～34小節で*p*から急激な*stringendo*で高潮し、35小節で*ff*に到達、E-DurのII度の7の和音で、ここから[A]となる。13小節以降の進行とほぼ同じであるが、39小節でcis-mollに転じ、音域の幅も広がり、より緊張感のある和声となっている。40小節でfis-moll、Lentoの44小節でE-Durに転じ、III度のトニック的用法を示したのち、I度に進み、死の中に安らぎを見出した表現で静かに閉じられる。

## ②演奏にあたって

1. ピアノパートの和声は移り変わりが激しく、歌唱旋律の正確な演奏が難しい曲である。33小節以降の切迫した表現も、和声を掴んだ上での強い表現をする必要がある。
2. 2回設定されているLentoの場面では、歌唱パートに呼応したエコーの表現として、音量バランスを設定する必要がある。
3. 44小節の最後にあるピアノの和音は、安らぎの表現であるので、ゆっくりと奏するべきである。

〈葉が散り行くとき Quando cadran le foglie〉（ロレンツォ・ステッケッティ詩）

F-Dur、3/4 拍子、通作歌曲

(1885 作曲)

【譜例 3-6】

トスティ版【譜例 3-6-T】

Quando cadran le foglie			葉が散り行くとき
Quando cadran le foglie e tu verrai	11A	<b>A</b>	葉が散って、あなたが私の十字架を探しに墓地に来れば、あなたは私の十字架を墓地の片隅に見つけるでしょう、その傍らには沢山の花が咲いていることでしょう。
A cercare la mia croce in camposanto,	11B		
In un cantuccio la ritroverai	11A	<b>A'</b>	
E molti fiori saranno nati accanto.	11B		
Cogli allor tu pe' tuoi biondi capelli	11C	<b>B</b>	その時に、自分の金髪のために、どうぞ私の心から生まれた花を摘んでください。その花とは私が思ったけれど書かなかった歌であり、私があなたに言わなかった愛の言葉なのです。
I fiori nati dal mio core. Son quelli	11C		
I canti che pensai ma che non scrissi,	11D	<b>A'</b>	
Le parole d'amor che non ti dissi.	11D	<b>coda</b>	
Lorenzo Stecchetti			ロレンツォ・ステッケッティ

①楽曲分析

ステッケッティによる詩は 11 音節 8 行、交代韻と対韻できている。トスカニーニは通作歌曲 (**A**-**A'**-**B**-**A'**-**coda**) として作曲した。

<b>A</b>	1～14 小節	属和音から始まり前奏は下行音形で葉が散る様子を描写。歌唱パートは、ピアノ左手に現れるチェロ独奏の書法と主音の保続の上で歌われる。 (Quando cadran le foglie～)	F-Dur→a-moll→F-Dur
<b>(A')</b>	14～22 小節	彼女に私の墓を見て欲しいと語る。導音が下行。 (In un cantuccio～)	
<b>B</b>	24～45 小節	彼女への願いをうねるような旋律線とシンコペーションやトレモロの上で語る。(Cogli allor～)	F-Dur→d-moll→C-Dur→F-Dur→A-Dur→F-Dur
<b>A'</b>	46～54 小節	再現部。(Son quelli I canti～) 導音が下行。	F-Dur

coda	55～65 小節	自身の秘めた思いを切々と語る。 ピアノパート左手はチェロの書法。後奏は前奏と同様。	F-Dur→g-moll→F-Dur
------	----------	--	--------------------

□Aの部分、前奏は歯が落ちる様子を下行音形で表現している。和声は F-Dur の属 7 (2 転) から始まり、F-Dur を基調とするが、2 小節で a-moll の属 9 (2 転)、3 小節で F-Dur の II 度 (1 転) を挟むなど、陰影に富んでいる。7 小節からの歌唱パートは下行と上行を繰り返し、うねるようなフレーズで恋人に語りかけており、ピアノパート左手に現れるチェロの書法と、主音 (F) が保続され、経過音を伴いながら進行する。15 小節からの □A' も同様に進行し、19～20 小節“molti fior (沢山の花)”では導音 (E) が下行 (A) するという予期せぬ跳躍をし、恋人に花で飾られた墓標を見て欲しいという主人公の気持ちを表現している。20、22 小節では経過和音を挿入し、準固有和音 (II 度の 7) を用いるなど、表情豊かに悲しみを表現している。

24 小節からの □B では、d-moll となり、ピアノパートのリズムがシンコペーションに変化、墓に咲く彼女に花を摘んで欲しいと懇願する。26～27 小節にかけて、歌唱パートに属和音の第 9 音、経過音、倚音を配して彼女に対する熱い思いを語り、29 小節で C-Dur、31 小節で F-Dur となり、逸音 (G) を頂点に下行する。32 小節“core (心)”という歌詞で、再び導音が大きく下行する。33 小節からは歌唱パートとピアノの右手がカノンのように進行し、ピアノパートは A-Dur のドミナント和音によるトレモロとなる。主人公の焦燥感と憧れが強く噴出する場面である。A-Dur、F-Dur を経て詩句を繰り返し、46 小節からの □A' は再現部である。ピアノパート左手には再びチェロの書法が現れ、先程と同じ和声進行で進むが、54 小節でフェルマータとなり、coda へと移っていく。ピアノパート左手と二重唱のようになり、自身の秘めた思いを切々と歌い閉じられる。g-moll と F-Dur に転じるが、58～60 小節では V 度と V 度の 7 の和音は避け、属 9 の根音省略形 (1 転) を用いて、彼女への伝えられていない思いを暗示する。後奏は前奏の再現である。

## ②演奏にあたって

1. □A、□A'、coda の部分では歌唱パートとピアノパート左手 (チェロの書法) とが呼応している。お互いをよく聞き合って演奏することが重要である。

2. ピアノパート 33 小節からのトレモロの部分では、属和音の連続の中に経過和音が挿入されている。従って経過和音が強くなり過ぎないように、歌唱パートのフレーズ全体を把握して弾く。対位法的な作曲も同時になされているので注意が必要である。

### ③トスティの作品との差異

この詩にはトスティも作曲しており、1879年にリコルディ社から出版されている（【譜例 3-6-T】）。F-Dur、3/4 拍子、ピアノパートにおける和音の連続などに共通項があるが、トスティはステッケッティの詩句の一部を繰り返したりはせずに、通作歌曲（**A-B-C**）として作曲している。ドッペル・ドミナントやII度の和音や、高声部とピアノの低音のユニゾンなどを用いて、切々と語る楽曲として美しい。それに比して、トスカニーニは、調整こそ同じものの、歌唱旋律における幅の広い跳躍と詩句の反復、経過和音やトレモロ、シンコペーションなど、多彩な表現方法を用いている。トスカニーニはこの詩に沿って伴奏付けをしようとしていたのではなく、自身のチェロ奏者としての経験や多彩な作曲技法を折り込むことによって、詩と世界観を立体的に表現しようとしたのである。

〈私はあなたを愛しています V'amo!〉 (ハインリヒ・ハイネ詩)

es-moll、2/4 拍子、通作歌曲

(1885 作曲、1889 ジューディチ&ストラダ社)

【譜例 3-7】

V'amo!			私はあなたを愛しています
Vanno e vengono i giorni, i mesi, gli anni; pur mai l'amor in me non si strugge, nutrito sol d'affanni!	11A 7B 11A	A	月日はめぐるが、 私の中の愛は 弱ることなく、苦悩によってのみ、育まれている！
Sol una volta ancor vederti io bramo, inginocchiarmi a te, e dir morendo a te: Signora, io v'amo.	11C 7B 11C	B	もう一度だけあなたに会いたい、 あなたの前にひざまずき、 死にそうになりながら言いたい。「奥様、私はあなたを愛 しています。」
Heinrich Heine		A'	ハインリヒ・ハイネ

①楽曲分析

ドイツの詩人、ハインリヒ・ハイネ Heinrich Heine (1797~1856) の恋愛詩からとられた  
11 音節と 7 音節、交代韻の詩。原詩、訳者は不明である。トスカニーニは通作歌曲 (A-B-A')  
として作曲した。

A	1~20 小節	短調と長調を揺れ動く前奏に続いて、 ハープやギターの書法。歌唱パートは <i>dolcissimo</i> で淡々と月日の移ろいと苦 悩を歌う。(Vanno e vengono i giorni~)	es-moll→Ges- Dur→es-moll (順次進行が中 心)
B	20~32 小節	属調に転じ、彼女に会いたいという欲 求の高まりと告白を歌う。 (Sol una volta~)	es-moll→as- moll→es-moll
A'	32~49 小節	再現部。下行音形と長調と短調の入り 混じった表現で苦しさを吐露する。 (Vanno e vengono i giorni~)	Es-Dur→g- moll→Es-Dur→es- moll

Aの部分、前奏はピアノ左手で、打ち鳴らされる低音の上を吹き抜ける風のように 16 分音  
符が 3 度の音程を刻む。調性は es-moll と Ges-moll の間を揺れ動いている。8 小節からハー  
プ、またはギターの手で和音がかき鳴らされ厭世的、歌唱パートは *dolcissimo* で淡々と月

日の移ろいと、時を経ても消えない愛する人への愛の思いを歌う。17小節“nutrito sol d'affanni (苦悩によってのみ育まれる)”ではピアノ右手と歌唱パートが一致するが、18小節では主旋律はピアノパートに移り、報われない心情を表現している。

20小節からの[B]の部分では、ピアノパートは[A]の形を用いている。歌唱パートは *animando* で徐々に熱を帯び、22～24小節“ancor vederti io bramo (再びあなたに会いたい)”で音域も上行し、アクセントの付与された Es 音を歌い、下属調 as-moll へと転じる。続く 25小節では *con passione* と *col canto* があるものの、*pp* であり、“Innocchiarmi a te (あなたの前にひざまづく)”は2度繰り返され、最高音の Ges は緊張感のある表現となる。和声もI度の和音からVI度の和音へと進行、長調へと傾倒し Fes-moll の属7となる。そして“E dir morendo a te, Signora io v'amo. (そして死にそうになりながら言いたい、奥様私はあなたを愛しています。)”という告白が歌われる 29～32小節は as-moll から es-moll となる。

32小節からの[A]は同主調 Es-Dur となり、[A]と同じ詩句が繰り返されるが、トスカニーニ作品の特徴でもあるピアノ右手の内声部の半音進行での下行が、茫然とした楽想を創出する。41、43、45小節では歌唱パートに16分音符の刻みが現れるが、g-moll、Es-dur と揺れ動き、不安定な気持ちは主調 es-moll に戻り、“affanni (苦悩)”という言葉にフェルマータで苦々しく歌い、消え入るように楽曲が閉じられる。

## ②演奏にあたって

1. 25小節の *col canto*、30小節の *a piacere*、31小節の装飾音、47小節のフェルマータなど、歌唱パートの表現の研究の余地がある。トスカニーニは細やかに発想を記しているので、和声感の把握とともに発語に臨む。
2. ピアノパートはハープやギターの音色を想定し、ペダルの使用に留意する。下行音形には特に留意する。

## 結論

本論文では、マリアーニ、ボッテジーニ、トスカニーニの室内歌曲作品について、指揮者、演奏家として活躍していた彼らの作品の中に独自の傾向が認められるのではないかと、また、反映されているとすればどのような点にそれが認められるのかということについて、楽譜をもとに検証を重ねた。

第1章では、マリアーニの68曲確認されている歌曲作品から、マリアーニの歌曲集《ジェノヴァ海岸のこだま *Eco delle riviere di Genova*》(1860年頃、ルッカ社、全10曲)について分析を行った。曲集全体を通して、マリアーニはヴェルディやベッリーニ、ドニゼッティといった同時代のオペラ作曲家同様に、旋律重視の形式を下地にしながらも、変化有節形式や通作形式の中で斬新な表現方法を試みている。

準固有和音による憂いの表現や短調への傾倒<sup>176</sup>多くの曲に見られ、倚音や逸音、ターンなどの装飾音の扱いが巧みで、予期しない転調<sup>177</sup>や拍子の混在<sup>178</sup>、煽情的なピアノパート<sup>179</sup>などを駆使しており、19世紀後半のロマン派歌曲の先端をいっていると見てよい。特に1850年ごろのヴェルディ作品との類似性が強く感じられた。一方で、第8曲〈神への祈り *Invocazione a Dio*〉のような宗教曲題材においては、和声が保守的な面も見られたが、ディナーミクの幅が非常に広く、静謐だけでなく激しい感情表現を伴う独自の境地を見せている<sup>180</sup>。

歌唱パートの扱いについても、ディナーミクの幅が非常に広く、伝統的なレガート唱法を基盤にしながらも、レチタティーヴォ<sup>181</sup>や演劇的な激しい表現と静謐な表現のコントラストを求め、フレージングの指示が大変細やかであり、ブレスコントロール、高音の音楽的な処理と、アンサンブルの緻密さとニュアンスの指示が顕著であった。これはマリアーニがオペラ指揮者としての経験を元として作曲していることの証左であり、歌曲作曲家としても独自の視点で、音楽を狭い室内だけの個人的な世界というよりも、空間的な広がりを持った音楽表現を目指して創作していたことを示している。

「cupo (こもった響きで)」といった指示による声の表現や<sup>182</sup>、アクセントやスフォルツァ

---

<sup>176</sup> 【譜例 1-1】 参照。

<sup>177</sup> 【譜例 1-7】 参照。

<sup>178</sup> 【譜例 1-10】 参照。

<sup>179</sup> 【譜例 1-8】 参照。

<sup>180</sup> 【譜例 1-8】 参照。

<sup>181</sup> 【譜例 1-1】 参照。

<sup>182</sup> 【譜例 1-7】 参照。

ンドを多用しながら、長いフレーズの中で響きを保ち、詩の世界を表現することは、歌手にとっては決して容易ではないだろう。その劇的な力強さはヴェリズモ・オペラの萌芽ともいえるようなドラマ性を有している。歌曲の一つ一つが、オペラ・アリアを歌うのと同等のエネルギーを必要とするのだ。各楽曲の初演を誰が行ったのかは今回の研究では明らかにならなかったが、特定の声種を想定した作品が多いことも特徴的である<sup>183</sup>。演奏に当たっては、丁寧に記譜されたアーティキュレーションや発想記号に注意を払うことが求められている。マリアーニは音楽的な方向性が明確に伝わるように、楽譜に詳細に書き込みを行っているからである。ピアノ・パートについても、当時としては異例なほどに指示書きが細かい。アーティキュレーションやペダルの位置までが記されており、ピアニストは単なる伴奏ではなく、オーケストラさながらに情景描写を積極的に表現し、時には歌手以上に雄弁に音楽の主導権を握らなくてはならない<sup>184</sup>。まさに指揮者が作った作品群であるといえるだろう。

原調で歌うことが望ましいが、低声向けのための歌曲であっても高音が頻出するため、シャープ系、フラット系の調性のイメージや、詩の内容との整合性を逸脱しない範囲での移調も状況に応じて検討する必要があるだろう。

詩人の中ではペンナッキの作品が多いが、ここにマリアーニの社会観が凝縮されているように思う。マリアーニは実在の軍楽的な楽曲を挿入（第1曲）しており<sup>185</sup>、楽譜、音楽から見る限り、彼は祖国が踏み躪られる様な戦争に対し、懐疑的な思いがあったに違いない。1860年頃のイタリアで第一線にいた音楽家が、こうした楽曲を歌曲集の冒頭に含めて出版することの社会的意義は大きい。演奏に当たってはイタリア国家独立に向けた戦争の時代背景などもしっかりと踏まえておく必要がある。

詩と音楽の関係に着目すると、節と楽節、物語の展開と和声がしっかり呼応していることが明らかとなった。一方で音の記載ミスと思われる箇所も散見されたので、今後モダン・エディションを作成する場合には、改めて吟味することが必要である。

続く第2章では、ボッテジーニの71曲確認されている歌曲から、歌曲集《東方の夜 *Notti d'oriente*》（1876～77年、カンティ社、全7曲）について分析を行った。

分析により、旋律重視でダイナミックの幅広い充実した声を求める傾向があり、あまり19世紀前半のようなオペラのヴィルトゥオーゾの声楽表現を多用していないことが分かった。特徴として、まず挙げられるのは、オーケストラの書法を歌曲の作曲に取り入れていることである。弦楽器の書法<sup>186</sup>や、詩に沿って音楽的な曲の主題（テーマ）を設定し、それを変奏し

---

<sup>183</sup> 【譜例 1-5】、【譜例 1-6】 参照。

<sup>184</sup> 【譜例 1-7】 参照。

<sup>185</sup> 【譜例 1-1】 参照。

<sup>186</sup> 【譜例 2-1】、【譜例 2-4】、【譜例 2-7】 参照。

たり<sup>187</sup>、ヒバリの鳴き声をフルートの書法で表現<sup>188</sup>、ハープの表現<sup>189</sup>、鐘の音の描写<sup>190</sup>、金管楽器の書法<sup>191</sup>、歌のパートとピアノパートでフレーズを反行させることで際立たせたり、歌とピアノが対話のように受け渡ししながら進行し、ワーグナーの無限旋律のように切れ目なく進行したりする表現、あるいはフーガのような対位法的書法の使用<sup>192</sup>などが見られた。これらはボッテジーニが器楽的な作曲技法を駆使して創作していることの証明である。ピアノパートに現れる旋律が、しばしば低音部に表現されることが多いことなどは、当代を代表するコントラバス奏者であった、ボッテジーニならではの特徴<sup>193</sup>であり、アンサンブルの妙味がある。演奏に当たっては演奏家も楽器の書法を含む楽曲の構造を理解し、生き活きとしたアンサンブルをすることが必要となる。

オペラも多数作曲していたボッテジーニには、元々オーケストラ伴奏の歌曲もあるが、ピアノ伴奏の歌曲の場合、ピアノの書き方も推敲されており、奏法的に無理がないような音配置への配慮が見られる<sup>194</sup>ほか、ボッテジーニがオペラ作品でも得意とした、自然の情景と心理描写が一体となった表現<sup>195</sup>が顕著である。ボッテジーニの器楽に対する造詣の深さが窺えると同時に、室内楽的な音楽性だけでなく、オペラ同様に広い会場で豊かに響く歌曲のあり方を模索していたことがわかる。

和声面においては、増三和音や準固有和音、倚音や逸音、ドッペルドミナント<sup>196</sup>による表情の拡大、遠隔調を含む頻繁な転調、主音保続音上での長調と短調が混在したような表現が見られた。長調と短調の混在するような表現は、ボッテジーニが度々用いていた音楽的な深い陰影を創出する手法である。そのほか、ナポリ和音の使用<sup>197</sup>など、シンプルながらも実に凝った作曲である。コントラバスの曲において、技巧を凝らした作曲をしていたボッテジーニが、歌曲における旋律においては、激しい動きよりも詩の内容に沿って美しい旋律を紡ぐことを大切にしていたことは特筆すべき点であり、歌曲だからこそなし得る、歌と器楽による情景描写の調和の中に美意識があったことが推察できる。

歌曲における詩人の選択については、マルチェッロやマンチーニなど同時代のものが多く、ボッテジーニは音楽と詩の情景が一致するよう努めて、劇性を高めていたことがわかった。

---

187 【譜例 2-3】 参照。

188 【譜例 2-3】 参照。

189 【譜例 2-2】 参照。

190 【譜例 2-5】 参照。

191 【譜例 2-7】 参照。

192 【譜例 2-6】 参照。

193 【譜例 2-1】 【譜例 2-4】 参照。

194 【譜例 2-3】 参照。

195 【譜例 2-3】 参照。

196 【譜例 2-2】 参照。【譜例 2-5】 参照。

197 【譜例 2-2】 参照。

題材は恋愛詩のほか、悪魔や伝説にまつわる詩<sup>198</sup>も選ぶなど多岐にわたっている。詩に沿って旋律は通作的に作曲しても、ピアノの動機を数種類組み合わせることによって、ロンド形式として構築し、曲に統一感を持たせたり<sup>199</sup>、女声と男声の対話の様な形式<sup>200</sup>にしたりと、歌曲創作にあたっては美しい旋律を描くのみならず、多重的な楽曲構造を持たせていたことは特筆に値する。

第3章では、トスカニーニの歌曲作品について、全19曲中7曲を選んで、分析を行った。

トスカニーニ作品においては、ピアノパートにおけるチェロの書法<sup>201</sup>や、ハープ、ギターの書法<sup>202</sup>、シンコーションの多用による情感の高まり<sup>203</sup>、水や風などの情景描写、*colcanto*などにオペラ指揮者としての経験が垣間見えたが<sup>204</sup>、その作風はむしろ近代歌曲作曲家としての一面が顕著であった。ピアノパートの右手と左手で違う和音を同時に奏したり<sup>205</sup>、調性の確立を避けた厭世的な曲想の作曲法<sup>206</sup>、下行音形を動機として楽曲中に度々使用<sup>207</sup>、ドビュッシーを思わせる全音音階<sup>208</sup>、経過和音の挿入<sup>209</sup>。ほぼ全ての曲に見られた、歌唱パートにおけるうねるような音形、III度の和音のトニックとしての使用<sup>210</sup>、属和音の連続<sup>211</sup>など、多くの特徴が見られた。間違いなく、当時において時代の先端をゆく和声による作品群である。詩人においてはギズランツォーニやパリアーラなど同時代の作家が中心となっている。

その活動の初期に作曲活動が集中していることを考えると、歌曲作品における前衛性が、その後数々の新作オペラを初演していく、オペラ指揮活動における音楽的な見地の下地となっていると考えられる。楽器や演奏法の知識と、作曲家としても最先端の優れた資質を持っていたことが、演奏活動の充実へと繋がった例といえるだろう。

以上のような分析の積み重ねから、マリアーニ、ボッテジーニ、トスカニーニはそれぞれオペラ指揮者としての職業経験や器楽奏者としての個性を、室内歌曲作品の作曲の中で発揮

---

<sup>198</sup> 【譜例 2-4】、【譜例 2-7】 参照。

<sup>199</sup> 【譜例 2-5】 参照。

<sup>200</sup> 【譜例 2-4】 参照。

<sup>201</sup> 【譜例 3-2】【譜例 3-6】 参照。

<sup>202</sup> 【譜例 3-7】 参照。

<sup>203</sup> 【譜例 3-2】、【譜例 3-5】 参照。

<sup>204</sup> 【譜例 3-5】 参照。

<sup>205</sup> 【譜例 3-5】 参照。

<sup>206</sup> 【譜例 3-1】 参照。

<sup>207</sup> 【譜例 3-1】【譜例 3-3】、【譜例 3-5】、【3-7】 参照。

<sup>208</sup> 【譜例 3-2】 参照。

<sup>209</sup> 【譜例 3-6】 参照。

<sup>210</sup> 【譜例 3-5】 参照。

<sup>211</sup> 【譜例 3-4】 参照。

していたことが明らかとなった。マリアーニとボッテジーニはその舞台経験と感覚を室内歌曲の中に昇華し、トスカニーニは演奏経験と前衛的な和声を組み合わせ当時としては斬新な作曲活動を展開、そしてそれが自身の音楽活動の土台となって、指揮者としての演奏活動へと繋がり、20世紀を代表するイタリア・オペラの表現者となっていったのである。

分析した作品にはどれも魅力的な楽曲であり、器乐的書法の充実しているものなどは、実際にピアノパートを楽器に置き換えた場合どのような演奏効果となるであろうか、といった新たな試論も演奏研究の今後の課題となった。序論でも述べた、モラビトやサンヴィターレの研究が明らかにしたように、イタリアにおいて19世紀半ば以降に歌曲作品を発表した作曲家は、本論文で取り上げた3名以外にも存在していた。本論文で取り上げた3名の特徴をよりいっそう正確に把握するためには、彼らの作品は勿論、同時代の他の作曲家や詩人の創作活動についても、継続して調査・研究することが不可欠であろう。また、本論文で取り扱った作品は、トスカニーニ作品を除き、初版当時の楽譜がイタリアの複数の図書館に残されているだけであり、現時点ではその存在が広く知られているとは言い難い状況である。何よりも待たれるのは、やはり信頼のおけるモダン・エディションの出版と、それをういた演奏の機会の普及である。

歌曲作品のみならず、音楽作品は演奏されてこそ真価を発揮するものである。今後も研究を重ね、演奏家として実演を深めていきたいと思う。

## 謝辞

本研究を進めるにあたり、多年に亘りご指導下さいました主査の甲斐栄次郎先生、副査の福島明也先生、佐々木典子先生、畑瞬一郎先生、青島広志先生、園田みどり先生、ピアニストの山口佳代先生に心より感謝申し上げます。

また、東京藝術大学において学びの基礎から導いて下さいました高橋大海先生、渡邊明先生、イタリア留学への扉を開いてくださった直野資先生、さらに楽譜の収集でお世話になりましたイタリア国立パルマ音楽院のロマーノ・フランチェスケット先生、ラッファエレ・コルテージ先生、同音楽院の図書館の皆様、イタリア国立ミラノ音楽院図書館の皆様、ミラノでお世話になったジョヴァンナ・カネッティ先生、フランコ・カステッラーナ先生、藝大名誉教授の故嶺貞子先生、音源収録でお世話になった秦はるひ先生、文献調査でお世話になったグラツィアーナ・ボスキエロ先生ほか、多くの方のお力添えのお陰で、本論文を作成することができました。

マリアーニとボッテジーニは、2021年に生誕200年という記念の年にあたり、私の留学先であったパルマ音楽院やミラノにゆかりの作曲家として、トスカニーニとともに論文にまとめることができ、嬉しく思っております。

これからも演奏家として、イタリア歌曲の研究は続いていきますが、お世話になりました全ての皆様に心より御礼申し上げ、この研究が志を同じくする演奏家、研究家の皆様のお役に立つことができれば幸いに存じます。ありがとうございました。

## 参考文献

### 【和書】

- 荒井秀直『ヴェルディとワーグナー 音楽とドラマのかなたへ』東京：東京書籍、1994年。  
アリエンティ、エルマンノ『作詞法の基本とイタリア・オペラの台本 より正しく理解するために』諏訪矜子、影井サラ訳、東京：東京藝術大学出版会、2016年。
- ウェストルプ、ジャック「指揮」『ニューグローヴ世界音楽大事典』西原稔訳、東京：講談社、1997年、第7巻、502~508頁
- 上田泰史『パリのサロンと音楽家たち 19世紀社交界への誘い』東京：カワイ出版、2018年。  
小畑恒夫『作曲家 人と作品シリーズ ヴェルディ』東京：音楽之友社、2004年。  
小畑恒夫『ヴェルディのプリマ・ドンナたち ヒロインから知るオペラ全26作品』東京：水曜社、2016年。
- オーベルドルフェル、A.編『ヴェルディ 書簡による自伝』松本康子訳、東京：カワイ出版、2001年。
- カイルンス、デイヴィッド「Toscanini, Arturo」『ニューグローヴ世界音楽大事典』浅里公三訳、東京：講談社、1997年、第11巻、473~475頁。  
グゼリミアン、A.編『バレンボイム/サイド 音楽と社会』中野真紀子訳、東京：みすず書房、2004年。
- 北原敦編『世界各国史 15 イタリア史』東京：山川出版社、2008年。  
サンヴィターレ、フランチェスコ『トスティ ある人生の歌 フランチェスコ・パーオロ・トスティの生涯と作品』長神悟監修、森田学訳、東京：東京堂出版、2010年。  
スタンダール『ロッシーニ伝』山辺雅彦訳、東京：みすず書房、1992年。  
セイディ、スタンリー編「Arturo Toscanini」『新グローヴオペラ事典』中矢一義、土田英三郎訳、東京：白水社、2006年。
- 園田みどり「19世紀イタリア・オペラの台本と楽譜の言語テキストをめぐる文献学的な諸問題——ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《ラ・トラヴィアータ》を例として——」、『武蔵野音楽大学研究紀要』第45号（2013）、77頁、脚注35。
- 高崎保男『ヴェルディ全オペラ解説 2』東京：音楽之友社、2012年。  
永竹由幸『ヴェルディのオペラ 全作品の魅力を探る』東京：音楽之友社、2002年。  
畑中良輔『音楽少年誕生物語 繰り返せない旅だから』東京：音楽之友社、2002年。  
藤崎育之『イタリア歌曲の発音と歌い方』東京：音楽之友社、1980年。  
藤沢道郎『物語 イタリアの歴史』東京：中央公論社、1991年。  
福尾芳昭『イタリアの都市とオペラ』東京：水曜社、2015年、312~321頁。

福尾芳昭『二百年の師弟 ヴェルディとシェイクスピア』東京：音楽之友社、1999年。  
ブリッジマン、ナニー『イタリア音楽史』店村新次訳、東京：白水社、1975年。  
水谷彰良『新イタリアオペラ史』東京：音楽之友社、2015年。  
嶺貞子監修 森田学編『イタリアのオペラと歌曲を知る 12章』東京：東京堂出版、2009年。  
メリー、ジェーン、フィリップス、マッツ「Mariani,Angelo」『ニューグローヴ世界音楽大辞典』東京：講談社、1997年、第17巻、460頁。  
森田学『歌うイタリア語ハンドブック』東京：ショパン社、2006年。  
諸石幸生『トスカニーニ その生涯と芸術』東京：音楽之友社、1989年。  
山田治生『20世紀の芸術と文学 トスカニーニ 大指揮者の生涯とその時代』東京：アルファベータ、2009年。  
吉田真『作曲家 人と作品シリーズ ワーグナー』東京：音楽之友社、2004年。  
ラッセル、J.B.『悪魔の系譜』大瀧啓裕訳、東京：青土社、1990年。  
リンク、ルーサー『悪魔』高山宏訳、東京：研究社、1995年。38~44頁。  
レイノア、ヘンリー『音楽と社会 1815年から現代までの音楽の社会史』城戸朋子訳、東京：音楽之友社、1990年。  
スラトフォード、ロドネイ「Bottesini,Giovanni」『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1997年、第17巻、23~24頁。

【洋書（オンラインを含む）】

Ambiveri,Corrado. *Operesti minori dell'ottocento italiano*,Gremese Editore.Roma.1998.p70.

*Archivo storico della psicologia italiana.*“Malaspina, Madonnina”

<https://www.aspi.unimib.it/collections/object/detail/10647/>

Baroni, M. Note su Angelo Mariani I: Le composizioni di Angelo Mariani, *Quadrivium*, 14 (1973)

Bisogni, Vincenzo Ramón. *Angelo Mariani tra Verdi e la Stolz: come in un dramma del teatro borghese*.  
Varese: Zecchini, 2009.

Borghetti,Vincenzo. “Le Romanze dei direttori:Toscanini, Mariani, Mugnone, Mancinelli, Faccio, Muzio e Bottesini” in *La romanza italiana da salotto* edited by Francesco Sanvitale, Torino: EDT; Ortona: Istituto Nazionale Tostiano, 2002. pp.609~618.

Bosco,Umberto.“Contéssa Lara” *Enciclopedia italiana*(1931).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/contessa-lara\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/contessa-lara_%28Enciclopedia-Italiana%29/).  
Accessed August 20,2021.

Brent, Joseph Michael. "Giovanni Paolo Bottesini as a composer for the tenor voice, as seen in his writing for Roberto Stagno, Angelo Masini, and Alberto Bozetti," Doctor of Musical Arts (DMA), University of Georgia, 2014.

Budden, Julian. *Le opere di Verdi, 3: DA Don Carlos a Falstaff*. Torino: EDT, 1988.

Cairns, David. "Toscanini, Arturo", *Grove Music Online. Oxford Music Online* ( 2001 ) , <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028197?rskey=3Cq0Vh&result=1>, Accessed June 20, 2021.

Capellina, Domenico. *Accademia delle Scienze di Torino*,  
<https://www.accademiadelle scienze.it/accademia/soci/domenico-capellina>

“Cavalotti, Felice Carlo Emanuele” *Enciclopedia on line*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-carlo-emanuele-cavallotti/>, Accessed June 20, 2021.

Cerca nel Catalogo. <https://www.ricordi.com/it-IT/Catalogue.aspx>. Accessed June 20, 2021.

Conati, Marcello e Mario Medici, ed. with a new introduction by Marcello Conati, english-language edition prepared by William Weaver, *The Verdi-Boito correspondence*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994.

De Rensis, Raffaello. *Franco Faccio: Arte, Scapigliatura, Patriottismo*. Roma: Neoclassica, 2016.

Fischer-Dieskau, Dietrich, *Texte deutscher Lieder Ein Handbuch*, München: Duetscher Taschenbuch Verlag, 1968. pp.274~275.

Inzaghi, Luigi. *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabasso e compositore*. Nuove edizione, Milano, 1989.

Jensen, Luke. “The emergence of the modern conductor in 19th-century Italian opera” , *Performance Practice Review*, IV (1991) , 1, p.56.

Manfredi, Marco. “Pennacchi, Giovanni” *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 82* (2015). [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pennacchi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pennacchi_%28Dizionario-Biografico%29/), accessed June 20, 2021.

Massuto, Giovanni. *I maestri di musica italiani del secolo XIX*. Venezia: G.Cecchini, 1884. p105.

- Merci, Alessandro. "Panzacchi, Enrico" *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 81(2014) .[https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-panzacchi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-panzacchi_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed October 10, 2021.
- Meroni,Luisella Brunazzi."Linati,Filippo"*Biografico degli Italiani*-volume 65(2005).  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-linati\\_res-93a87811-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-linati_res-93a87811-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/).
- Morabito, Fulvia. *La Romanza vocale da camera in Italia*. [Turnhout]: Brepols, [1997].
- Opac.it. <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>.Accessed October 10 ,2021.
- Pasquini,Elisabetta. "Mattei, Stanislao" *Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 72(2008).  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-mattei\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-mattei_%28Dizionario-Biografico%29/),  
Acceced Augst 7,2021.
- Phillips, Matz-Mary Jane. Revised by Budden Julian, *New Grove Music*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17783>, 2001, accessed June 20,2021.
- Pironti, Arberto."Bottesini Giovanni"*Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 13(1971),  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bottesini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bottesini_%28Dizionario-Biografico%29/),  
Accessed June 20,2021.
- Prodigo, Sergio. *Verdi e Wagner: analisi armoniche e strutturali a confronto*. Roma: Aracne, 2013.
- Rescigno, Edardo. *VIVAVERDI dalla A alla Z GIUSEPPE VERDI e la sua opera*.Milano: BUR, 2012
- Rossi, Giuseppe. "Toscanini, Arturo"*Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 96(2019),  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-toscanini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-toscanini_%28Dizionario-Biografico%29/),  
Accessed June 20,2021.
- Sachs, Harvey. *Toscanini*, Da Capo press,New York, 1978.
- Sanvitale, Francesco, a cura di. *La romanza italiana da salotto*: Torino: EDT; Ortona: Istituto Nazionale Tostiano, [2002].
- Slatford,Rodney. "Bottesini, Giovanni", *Grove Music Online. Oxford Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03691>. accessed June 20, 2021.

Tedesco, Anna, “Mariani Angelo”*Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 70(2008), [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-mariani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-mariani_%28Dizionario-Biografico%29/), accessed June 20,2021

Vetro, Gaspare Nello, a cura di. *Giovanni Bottesini, 1821-1899*: Parma: Centro studi e ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli studi, stampa 1989.

Walker, Frank. *The man Verdi*. New York: Knopf, 1962.

Zaccaria, Giuseppe.“Ghislanzoni, Antonio”*Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 54(2000), [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed June 20,2021.

Zaccaria, Giuseppe. “Guerrini, Olindo”*Dizionario Biografico degli Italiani*-volume 60(2003),[https://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_%28Dizionario-Biografico%29/), Accessed June 20,2021.

【楽譜】

ヴェルディ『歌劇《リゴレット》女ごころ』、堀内敬三訳、東京：セノオ音楽出版社、1921年。  
プッチーニ『歌劇《トスカ》星もひかりぬの歌』、妹尾幸陽訳、東京：セノオ音楽出版社、1919年。

Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Milano : Ricordi: 2006. batt.3, p.174.

Bottesini, Giovanni. *Notti d'Oriente*. Milano: Canti, dopo il 1850.

Catalani, Alfredo. *Liriche per voce e pianoforte, edizione critica e catalogo*, a cura di E. Bacci (Pisa: ETS, 2001).

Donizetti, Gaetano. *Don Pasquale*, Milano : Ricordi: 2006. batt.12~16, p.44

Mariani, Angelo. *Eco delle riviere di Genova*. Milano: Lucca:1860 ca.

Toscanini, Arturo. *The Songs of Arturo Toscanini*, edited by Flury, Rogger (Verona [NJ,USA] :Subito Music: 2010) .

Tosti, Francesco, Paolo. *Ai bagni di Lucca*. Milano: Ricordi: 1874.

Tosti, Francesco, Paolo. *Quando cadran le foglie*. Milano: Ricordi: 1879.

Verdi, Giuseppe. *Messa da Requiem*, Ricordi Vocal Score Seires: Vocal Score Based on the Critical Edition : The University of Chicago Press/Ricordi, Milano:1996.

Verdi, Giuseppe. *La traviata*, Ricordi Opera Vocal Score Seires: Vocal Score Based on the Critical Edition : Melodramma in 3 atti [I/E], The University of Chicago Press/Ricordi: Milano: 2001.

Verdi, Giuseppe. *Il trovatore*. Milano : Ricordi: 2005.

Verdi, Giuseppe. *Rigoletto*. Ricordi Opera Vocal Score Seires: Vocal Score Based on the Critical Edition : [I/E], The University of Chicago Press/Ricordi, Milano: 1995.