

# 「イタリア古典歌曲」研究（1）

## — アントーニオ・カルダラ作とされる3つの歌曲 —

*Arie Antiche* Study (I): Three Arias Attributed to Antonio Caldara.

中 卷 寛 子

NAKAMAKI Hiroko

This paper, which forms part of a more comprehensive study on *arie antiche*, deals with three arias that have until now been attributed to Antonio Caldara: "Selve amiche", "Sebben, crudele" (both transcribed by A. Parisotti) and "Alma del core" (transcribed by L. Landshoff).

The source of these arias is an opera entitled *La costanza in amor vince l'inganno*, and both Parisotti and Landshoff made their versions of the arias from the manuscript score which is now housed in the library of Conservatorio di musica S. Cecilia in Rome. Through the examination of this score and other related materials (Caldara's autograph score, copies of the revised version and the librettos), the problem of attribution, the story of opera, and the transcribers' methods of arrangement are discussed.

キーワード：イタリア古典歌曲、カルダラ、"Selve amiche"、"Sebben, crudele"、  
"Alma del core"

はじめに

「イタリア古典歌曲」は演奏用のレパートリーとしても、また初心者用の教材としても幅広く活用されている、声楽曲の一大ジャンルである。だが、そうした演奏の現場での普及率の高さとは裏腹に、この「イタリア古典歌曲」は、実用を旨とした編曲作品であったがゆえに、これまでは学術的な研究の対象となることがほとんどなかった。その結果、ジャンル全体についても、また個々の作品についても、演奏者の参考になるような情報は非常に乏しい。しかも、その乏しい情報でさえもが間違っている場合が多々あったのだ。

先に筆者は、作曲者の誤認あるいは原曲とは大きく異なる編曲の実態といった、「イタリア古典歌曲」に関するいくつかの問題点を挙げ、このジャンルについてのさらなる研究の必要性を指摘した。<sup>1</sup>本研究はそれに続くもので、その目的は、「イタリア古典歌曲」各曲について、作曲者や出典

1 中巻寛子「イタリア古典歌曲研究序論」『愛知県立芸術大学紀要』No.32 (2003年)、pp.17-26.

といった基本情報を再確認すると同時に、原曲と編曲版の双方を検討することによって、各曲の歌詞や音楽について、より正確かつ詳細な情報を引き出し、演奏者の「イタリア古典歌曲」に対するさらなる理解の一助とすることにある。そして、この目的に添って、本稿では数ある「イタリア古典歌曲」の中から、アントーニオ・カルダーラの作とされる《親愛なる森よ *Selve amiche*》、《たとえつれなくても *Sebben, crudele*》、《この胸の魂よ *Alma del core*》の3曲を採り上げることにした。

現在、演奏者の間で普及している曲は、《親愛なる森よ》と《たとえつれなくても》の2曲が、アレッサンドロ・パリゾッティ (1853?-1914) の編曲によるもので、『古典アリア集 *Arie antiche*』の第1巻 (1885年初版) に収録されている。一方、《この胸の魂よ》は、ルートヴィヒ・ランツホフ (1874-1941) の編曲によるもので、『いにしへのベルカントの巨匠たち *Alte Meister des Bel Canto*』(1912年初版) に収録されている。だが、編曲者の違いこそあれ、この3曲はすべてが《不変の愛は策略に打ち勝つ *La costanza in amor vince l'inganno*》と題されたオペラのアリアを編曲したものだのである。そこで、以下では、まず二人が原典として使用した手稿譜について検討を加え、その作曲者を確認する。それに続いて、オペラ全体の内容と各曲の歌詞、さらにはその編曲の状況を見て行くことにしよう。

## 1. 原典 I-Rsc : G. Mss. 184とその作曲者について

最初に、パリゾッティとランツホフが各曲を編曲する際に、原典として利用した楽譜について確認しておこう。二人の編曲者のうち、ランツホフは、《この胸の魂よ》の原典がローマのアカデミア・デッラ・サンタ・チェチーリア付属図書館所蔵のオペラ《不変の愛は策略に打ち勝つ》の手稿譜であったことを明らかにしている。これについては、表紙の記載事項 (後述) がランツホフの情報と完全に一致していることから、現在はサンタ・チェチーリア音楽院が所蔵している G. Mss. 184の請求記号を持つ手稿譜と同一のものであることが判る。<sup>2</sup>一方、パリゾッティは、自らが編曲した2曲の出典が、カルダーラのオペラ《不変の愛は策略に打ち勝つ》であったことは明らかにしているが、残念ながら、原典となった楽譜についてまでは言及していない。<sup>3</sup>しかし、これらの曲を収録した『古典アリア集』第1巻を出版した当時、パリゾッティがアカデミア・デッラ・サンタ・チェチーリアとその付属音楽学校 (サンタ・チェチーリア音楽院の前身) の事務官 (*segretario*) であったこと、さらには、彼が編曲した歌曲と一致するアリアを含む楽譜が、今なお G. Mss. 184以外には見つかっていないことからしても、彼が原典と使用した楽譜もまたこれであったと考えて良いだろう。

さて、この G. Mss. 184の手稿譜は、その表紙の中央に「不変の愛は策略に打ち勝つ／牧歌劇／アントーニオ・カルダーラ氏作曲／1711」<sup>4</sup>と記されている。さらに、その右下には後世の人物の

2 Ludwig Landshoff, ed., *Alte Meister des Bel Canto: Arien, Kanzenen und Kanzenetten für Sopran* (Leipzig: Peters, n.d.), Anmerkungen 20 (n. page).

3 Alessandro Parisotti, ed., *Arie antiche a una voce* [vol.1] (Milano: Ricordi, [1885]), p.49. 実用譜の場合、当初は存在していた序文や解説、あとがきなどが、版を重ねるうちに削除されてしまうことがしばしばある。残念ながら、パリゾッティやランツホフの曲集の場合も、近年の版からはこうしたものが削除されている。

4 “La Costanza in Amor vince l'inganno / Dramma Pastrale / del Sig. Antonio Caldara / 1711”.

手で「マチェラータにて上演 / 1710」<sup>5</sup>と書き加えられている。明らかに、二人の編曲者はこの表紙に書かれた作曲者名をそのまま受け入れて、自らの編曲した歌曲の作曲者をカルダーラとしたのである。ところが、いま改めてこのG. Mss. 184に記されている音楽について、他の資料を交えながら検討してみると、これをカルダーラ作品であると断定することはできないということが判って来た。それというのも、この題名を持ったカルダーラオペラについては、まったく異なる音楽が記された楽譜が残されているからだ。

カルダーラのオペラ《不変の愛は策略に打ち勝つ》については、今のところG. Mss. 184以外に2種類の楽譜が現存していることが確認されている。そのうちのひとつはウィーン楽友協会資料室の所蔵する1701年の年代の入った手稿譜(A-Wgm: 16124)で、これはカルダーラの自筆譜である。そして、もうひとつはミュンスターの司教座教会付属修道院図書室所蔵のコピー譜である(D-MÜs: SANT 798a, 798b)。こちらは1711年にローマのルスポリ侯爵邸で上演された際の改訂稿のもので、その第1幕とそれぞれ異なる幕間劇の第1部のみを含むものが2部存在している。但し、これらはコピー譜とは言っても、オペラが上演された際に、ルスポリ家がコピストのフランチェスコ・ランチャーニに作成させた清書譜の一部であることが判明している。従って、この2種類の手稿譜がカルダーラの真作のものであることに疑問の余地はない。ところが、これらに記された音楽は、G. Mss. 184のそれとはまったく異なっているのだ。

譜例1 a 《親愛なる森よ》(A-Wgm: 16124, p.15)

4

Sel - ve\_a - mi - che om-bro-se, om-bro - se\_\_ pian - te

譜例1 b 《たとえつれなくても》(A-Wgm: 16124, pp.23-4)

8

Se ben\_\_ cru - - - de - - le mi fai\_\_ lan - - - guir

G. Mss. 184の手稿譜の表紙に記載のあった1711年の上演の際の音楽が、実際にはミュンスターの楽譜に記されたものであったことは、現存する印刷台本からも確認できる。<sup>6</sup>ミュンスターの楽

5 "Rappresentata a Macerata / 1710".

6 *La costanza in amor vince l'inganno. Drama pastorale da rappresentarsi nel Teatro domestico dell'illustrissimo [...] principe di Cerveteri pel carnevale del 1711* (Roma: Antonio de Rossi, 1711).

譜の内容が1711年の台本と一致する一方で、G. Mss. 184と印刷台本の間では各幕の場面数においても、歌詞においても大きな相違があるのだ。従って、1711年に上演されたカルダーラ作品の楽譜であるとする、G. Mss. 184の表紙の記述が完全な誤りであったことは、もはや明らかである。

それでは、1710年にマチェラータで上演されたという、第2の記述についてはどうなのだろうか。後世の人物の手によるというこの記述は、G. Mss. 184が1711年に上演されたカルダーラのオペラではなかったことを知った何者かによって、音楽の不一致に関する矛盾を説明するために書き加えられたものであるという可能性が考えられる。すなわち、このG. Mss. 184は1710年のマチェラータでの上演のために、カルダーラが同一の台本に再び作曲した別稿なのだという主張だったとも考えられるのである。<sup>7</sup>しかしながら、肝心のカルダーラの《不変の愛は策略に打ち勝つ》のマチェラータでの上演については、これまでは印刷台本も発見されておらず、それ自体が実際にあったものか否かが確認できていなかった。

そこで、今回改めてイタリア国内の図書館に現存する、《不変の愛は策略に打ち勝つ》と題されたオペラの台本を検索してみたところ、1710年にマチェラータではなく、フォリーニョでカルダーラの作品が上演されたことを示す印刷台本が見つかった。台本はルスポリ家の当主であるフランチェスコ・マリアの夫人、イザベッラに献呈されており、その中には作曲者としてカルダーラの名が明記されている。さらに、内容を確認したところ、そこに印刷されていた各幕の場面数や歌詞は1711年版の台本にかなり近いものであった。この事実からは、カルダーラが1701年に作曲した作品を、まずは1710年のフォリーニョでの上演のために改訂し、それにさらに手を入れて、翌年ローマのルスポリ邸で上演したという経過が浮かび上がって来たのである。<sup>8</sup>

このように、カルダーラのオペラ《不変の愛は策略に打ち勝つ》について、一連の資料を検討した結果からは、彼が再演のたびに、同一の作品に改訂を加えて利用していたことが明らかになって来た。また、1710年にはフォリーニョで彼のオペラの上演があったことも確認された。従って、このフォリーニョでの上演と同じ年に、カルダーラが旧作と同じ台本に、まったく新たな音楽を作曲してマチェラータで上演したとは考えにくく、G. Mss. 184はやはり別人の作品であったとしか考えられない。

それでは、サンタ・チェチーリア音楽院に残されたG. Mss. 184、すなわち我々の良く知る三つのアリアを含むオペラ《不変の愛は策略に打ち勝つ》の真の作者は誰なのか、そのことが新たな疑問として浮上する。しかし、残念ながら、これに関しては今のところまったく手掛かりがない。この手稿譜と歌詞が完全に一致する上演台本も、残念ながら見つからない。従って、現状ではG. Mss. 184に記された音楽の作曲者は不詳、それにともなって、我々の良く知る三つの古典歌曲の作曲者も不詳とするのが妥当であろう。

7 G. Mss. 184を原典として、新たに《親愛なる森よ》を歌曲に編曲したペイトンも、G. Mss. 184はカルダーラがマチェラータでの上演のために作曲した別稿であると主張している。以下を参照のこと。John Glenn Paton, ed., *26 Italian Songs and Arias* (Van Nuys/ CA: Alfred, 1991), p.84.

8 *La costanza in amor vince l'inganno. Drame pastorale da rappresentarsi in Foligno l'anno MDCCX* (Perugia: Costantini, 1710). カルダーラによるこのオペラの改訂の過程については、別論文を準備中である。

## 2. 各曲の内容について

それでは、次にそれぞれの曲の歌詞と音楽について見て行くことにしよう。まずは、G. Mss. 184に記されたオペラ《不変の愛は策略に打ち勝つ》の物語と、その中での各曲の位置についてである。

先にも述べたとおり、パリゾッティとランツホフが原典とした、G. Mss. 184 の手稿譜と合致する上演台本は発見されていない。しかしながら、この手稿譜は、歌詞に関しては1694年にパルマで出版された同題のオペラの台本にかなり忠実に沿ったものである。<sup>9</sup>そこで、以下ではこの1694年版の台本を参照しながら、オペラ的主要登場人物とあらすじを紹介する（登場人物名に続く括弧内は、G. Mss. 184における各役の声種）。

### 【登場人物】

メレアグロ (A)	イタリアの王子。ティルシの偽名を使って登場する
アタランタ (S)	アルカディアの王女。クローリの偽名を使って登場する
シルヴィア (S)	羊飼。ティルシに恋して、クローリとの仲を裂こうと画策する
アミンタ (T)	羊飼。シルヴィアの元恋人
アリンド (B)	ティルシ（メレアグロ）の従者

### 【あらすじ】

【前置き】アルカディアの野山には、凶暴なイノシシが出没していた。事態を憂えた王は、イノシシを退治したものに、王女アタランタを妻として与えるという布令を出す。これに答えたのが、イタリアの王子メレアグロであった。彼はティルシの偽名を使い、アルカディアに赴く。一方、王女アタランタもまた、クローリという偽名を使って野に下り、自らイノシシ退治に乗り出したのである。

【第1幕】早朝の森に羊飼いのシルヴィアが現れ、ティルシを思う苦しい胸の内を独白する。そこに、彼女の恋人であったアミンタがやって来るが、もはや心変わりしたシルヴィアは、彼を冷たくあしらって去って行く。一方、ティルシはクローリと出会い、互いに一目見た瞬間から惹かれ合う。しかし、二人がそれぞれの想いを告白しようとしたまさにそのとき、シルヴィアが邪魔に入り、クローリはそのまま立ち去ってしまう。残されたティルシをシルヴィアは必死でかき口説くが、彼はまったく取り合わずに去って行く。諦めきれないシルヴィアは、いかなる手段を使っても彼を自分のものとしようと決意し、そこを通りかかったティルシの従者、アリンドを誘惑して味方につける。

【第2幕】森にクローリが現れ、木の幹に「我が憧れの人はティルシ」と刻み付けて去る。だが、それを隠れて見ていたシルヴィアが、ティルシの名をアミンタに変える。刻み付けられた文字を見

<sup>9</sup> *La costanza in amor vince l'inganno. Drama pastorale consacrato all' altezza serenissima di Ferdinando Carlo duca di Mantova, Monferrato, Carlovilla, Guastalla, etc.* (Parma: Ipporito e Francesco Maria Rosati, 1694). この1694年版の台本は、《不変の愛は策略に打ち勝つ》と題されたオペラの台本としては現存する最古のものだが、残念ながら、そこには台本作者、作曲家、上演地に関する記載がない。

たティルシは大いに驚き、「クローリゆえに苦しむ」と刻むが、シルヴィアは彼が去ったのちに、クローリの名を自分の名前に変えてしまう。クローリが現れ、刻まれた文字を見て怒りに駆られているところへ、ティルシが戻って来る。二人は互いに相手の不実をなじりあうが、それぞれの刻んだ文字が変えられていることを知り、改めて互いに愛する人の名を告白しようとする。だが、そこにシルヴィアがイノシシの出現を告げに現れ、またも二人は愛する人の名を告げられぬままに別れる。やがて、イノシシ狩りが始まる。クローリは獲物を追いつめたが、その逆襲に合い、危ういところをティルシに助けられる。二人は互いに正体を明かし、愛を確かめ合う。そして、その愛のあかしとして、互いの弓と矢を交換する約束をする。

【第3幕】ティルシとクローリは、アリンドを介して約束の弓と矢を交換しようとする。だが、アリンドにそれらを見せられたシルヴィアは、甘言を并して弓矢をアリンドから取り上げてしまう。そして、アミンタに対して、再びその愛を受け入れるふりをし、クローリの弓を与える。アミンタと出会ったティルシは、彼の手にくローリの弓があるのを見て、彼女に裏切られたと思い込み、錯乱状態となって走り去る。その直後、アミンタと出会ったクローリは、彼の手にくローリの弓があるのを見て訝しみ、アリンドを詰問して、シルヴィアの策略を知る。そして、錯乱の果てに気を失って倒れていたティルシを見つけて、真実を告げる。そこへ、シルヴィアが現れ、二人が近くにいるとも知らずに、白らの策略について独白を始める。それを聞いた二人はシルヴィアの前に姿を現し、彼女を厳しく非難する。ティルシを得る望みを完全に失ったシルヴィアは、アミンタやアリンドに言い寄るが、もはや彼らにも相手にされない。絶望のあまり自殺を図ったシルヴィアだったが、それをアリンドが助ける。一方、本来の姿であるメレアグロとアタランタに戻った二人は結婚の儀式を終えた。そこに、アミンタとアリンドに付き添われて、血まみれのシルヴィアが現れ、二人に許しを乞う。二人は彼女を許し、全員が「不変の愛は策略に打ち勝つ」と合唱するうちに幕が閉じる。<sup>10</sup>

パリヅッティが編曲した二つのアリアは、このオペラの開始早々の場面にあった。《親愛なる森よ》は、第1幕第1場の冒頭で、早朝の森に現れたシルヴィアがティルシを想って歌うアリア、また《たとえつれなくても》は第1幕第3場で、シルヴィアに冷たくされたアミンタが、それでも彼女を愛し続けようと、その決意を歌うアリアである。これらの歌詞は、1694年版の台本とまったく同一のものがG. Mss. 184でも使われている。

一方、ランツホフの選んだ《この胸の魂よ》は、第2幕第20場で互いの想いを確かめ、正体を明かしたアタランタとメレアグロが喜びに包まれながら歌うアリアである。<sup>11</sup>このアリアは、本来は二人が個々に歌う2節から成る「二人のためのアリア aria a due」だったが、G. Mss. 184では1694年版台本の第1節と第2節、すなわちアタランタとメレアグロの歌詞が入れ替えられており、さらに歌詞の一部に若干の変更が加えられている。だが、その変更はアリアそのものの内容や

10 G. Mss. 184はほぼ完全な浄書譜だが、最後の合唱の後半部分が失われている。

11 G. Mss. 184では、第2幕第14場が誤って第15場と記されており、以下、場面の番号が一つずつずれている。アリア《この胸の魂よ》が含まれている場面は本来は第2幕第19場である。

譜例2a 《親愛なる森よ》(I-Rsc : G. MSS. 184, fol.7r~7v)

Adagio

Vn I, II

Vla

Sel - ve\_a - mi - che.

sel - ve a - mi - che. om - bro - se pian - te. fi - do al - ber - go del mio co - - - - - re.

譜例2b 《親愛なる森よ》パリゾッティ版（比較のため、イ短調からロ短調に移調）

Andantino ♩=69

Sel - ve\_a - mi - che.

*p* *legatissimo e un po' pesante*

Sel - ve\_a - mi - che.

sel - ve a - mi - che. om - bro - se pian - te. fi - do al - ber - go del mio co - - - - - re.

*p* *e legato il basso*

情緒に何ら影響を与えるようなものではない。そして、ランツホフはそこからアタランタの歌う第1節のみを採り上げて編曲したのである。

次に、各曲の音楽について見て行くことにしよう。G. Mss. 184に記された3曲のアリアは、いずれも通奏低音を含めて4声部からなる伴奏を持っていた。各声部を演奏する楽器は手稿譜上には明記されていないが、それぞれの音部記号からしても、ヴァイオリンが2声部とヴィオラ、通奏低音であると推定が可能である。また、曲の構造について、前奏ならびに後奏と歌の関係について注目してみると、パリゾッティが選んだ《親愛なる森よ》、《たとえつれなくても》の場合は、4声部からなる器楽の前奏と後奏が歌と直接につながり、それぞれのアリアにとって不可分の要素となっている。しかし、ランツホフが選んだ《この胸の魂よ》の場合は、器楽による独立したリトルネッロが、通奏低音のみの伴奏によるアリアの前後に置かれている。この違いは、各曲において、ダ・カーポの際に曲のどこへ戻るかということに関わって来る。すなわち、《親愛なる森よ》や《たとえつれなくても》の場合は、ダ・カーポの際に前奏の初めにまで戻る必要があるのだが、《この胸の魂よ》の場合のダ・カーポは歌の初めに戻れば良いということになる。

さて、それではパリゾッティとランツホフは、それぞれのアリアにどのような編曲を行ったのだろうか。まず、パリゾッティが編曲した《親愛なる森よ》の場合を見てみると、このアリアは元来41小節と非常に短く、素朴な曲である。それだけに、これに関しては、パリゾッティもさほど複雑な編曲作業を行ったわけではない。彼が行ったのは、まずは、ロ短調のこのアリアをイ短調に移調して、万人に歌いやすい音域にしたこと、さらには、通奏低音の声部に若干の経過音を追加して流れをスムーズにし、歌を支えている部分では、原曲の四分音符主体の通奏低音声部に対して、ピアノの右手が八分音符の後打ちのリズムになるようなレアリゼーションをしたことである。但し、この伴奏の後打ちのリズムが、歌のメリスマ部分での付点リズムとも相まって、曲全体に原曲よりもさらに軽快な印象を与える要因となったことは間違いない。しかも、パリゾッティは、明らかにそうした効果を意識して、この後打ちのリズムを採用したと考えられるのだ。そのことは、原曲のテンポ表示がアダージョであるのに対して、パリゾッティの編出版のテンポ表示がアンダンティーノとなっていることから見て取れる。(譜例2 a, b)

また、《たとえつれなくても》の場合も、パリゾッティは基本的には《親愛なる森よ》と非常に良く似た手法を用いて編曲を行っている。すなわち、ホ短調の原曲をニ短調に移調して歌の音域を下げ、通奏低音に若干手を入れたうえでこれをレアリゼーションしたのだが、その際に、四分音符主体であった通奏低音に対して、ピアノの右手が演奏する和音を八分音符二つに分割している。それに加えて、前奏や間奏あるいは歌の主要部分では、その和音の上に原曲のヴァイオリンや歌の旋律を重ねてピアノに演奏させている。この曲の場合、八分音符主体の伴奏の採用が与えた影響としては、原曲が持っていたメヌエットのリズムの印象が薄れ、《親愛なる森よ》の場合とは逆に、曲のテンポがどちらかと言えば遅くなりがちになったということが挙げられるだろう。そして、このリズムとテンポの変化は曲の表す情緒にも影響を及ぼしている。すなわち、つれないシルヴィアをそれでも愛し続けようという、アミンタの固い決心を表していた原曲の歯切れの良さに対して、パ



譜例3a 《たとえつれなくても》(I-Rsc : G. MSS. 184, fols.14v~15r)

23

Vn I, II  
Vla

Se ben cru - de - le mi fai lan - guir, — se ben cru - de - le mi fai lan - guir, —

35

sem - pre fe - de - - le. sem - pre fe - de - le ti vo - glio a - mar.

譜例3b 《たとえつれなくても》パリゾッティ版(比較のため、ニ短調からホ短調に移調)

♩ = 84  
Allegretto Grazioso

*p* amorz

Sebben, cru - de - - le. mi fai lan - guir, —

9 *cres.* *piu cres.* *rit.*

sem - pre fe - de - - le. sem - pre fe - de - le ti vo - glio a - mar

9 *cres.* *piu cres.* *rit.* *deciso* *f* *p*

リゾッティによる編曲版ではむしろ感傷的な気分が強調され、恋人に振り向いてもらえなくなったアミンタの嘆きが前面に押し出されることになったのである。(譜例3a, b)

だが、この《たとえつれなくても》の場合には、パリゾッティが元のアリアに対して加えた変更はそれだけには留まらなかった。実は、パリゾッティは本来160小節あったアリアの複数の部分で省略を行い、編曲版では83小節にまで縮めてしまったのである。パリゾッティがそうした大胆な省略を行った理由は、明らかに原曲における同一旋律の反復の多さにあった。

《たとえつれなくても》の原曲は、モットー・アリアである。モットー・アリア(=デヴィーゼン・アリエ)は、1670年代から1700年代の初頭に流行したアリアの一形式で、曲の冒頭で歌があるモチーフ(モットー)を歌った後に伴奏がそれを繰り返し、さらに歌が同じモチーフを再度歌ってから後を続けるというものである。《たとえつれなくても》の場合、その原曲では冒頭以外の随所にモットーの旋律が使われており、ダ・カーポまでを含めると、最終的には歌とヴァイオリンによって同じ旋律が12回演奏されることになっている。さらに、この曲では前奏とA部分の歌の終わりで、フレーズの最後の部分が繰り返される、タグ終止が使われている。パリゾッティにとっては、こうした度重なる同一旋律の反復は冗長以外の何ものでもなかったのだ。<sup>12</sup>しかも、パリゾッティがこの編曲を行った19世紀の末には、モットー・アリアという形式がバロック時代の一時期に流行した特徴的な形式であることは、研究者たちの間でも未だ認識されていなかったはずである。それゆえ、彼はこの曲を編曲する際に、肝心のモットーを省略するとともに、間奏ではモットーの旋律の一音だけを取り替えたヴァリエーション(譜例3bの15~18小節を参照)を使用して、曲が単調になることを避けようとしたのである。

表1 《たとえつれなくても》原曲とパリゾッティ版の構造比較

(太字はモットーで始まるフレーズ)

		A							B	C						計	
		前奏	歌1	間奏1	歌2	間奏2	歌3	間奏3	歌4	間奏4	歌1	間奏1	歌2	間奏2	歌3		後奏(=間奏3)
小節数	原曲	22	4	4	10	4	20	18	14	4	4	4	10	4	20	18	160
	編曲版			4	10	4	16		14			4	10	4	17		83

12 近年、原典により忠実であることをうたった、新たな「イタリア古典歌曲」が出版されているが、この《たとえつれなくても》に関しては、やはり曲の一部が省略されていることが多い。以下を参照。Paton, ed., *26 Italian songs and Arias*, pp. 84-89; Roger Nichols, ed., *30 Italian Songs and Arias*, EP 7743a (London: Peters, 2007), pp.97-101.

パリゾッティの編曲によって、確かに《たとえつれなくても》は整然と、しかもコンパクトにまとまったと言えるだろう。だが、その一方で、この曲が本来の形であるモットー・アリアという特徴的な形式を失い、単純なダ・カーポ・アリアとなってしまったことも事実である。

こうした、パリゾッティのかなり自由な編曲に比べると、ランツホフの編曲はまだしも原曲を尊重したものだったと言えるだろう。彼が編曲した《この胸の魂よ》も、本来はモットー・アリアであった。さらに、メヌエットのリズムを持っているという点でも、《たとえつれなくても》と共通の要素を持つアリアであった。その曲を編曲する際に、ランツホフは、近年の習慣に従って、曲の拍子を二分の三拍子から四分の三拍子にして、全体の基本的な音価を原曲の半分にはいるものの、それ以外の、音やリズムの点では元のアリアをかなり忠実に再現している。しかし、原曲の音を再現することが優先された結果、特に前奏や後奏に関しては、原曲のリトルネッロで弦楽器が演奏する幅広い音程の和音がピアノ伴奏にそのまま採り入れられており、ピアノにとっては決して弾きやすいとは言えないものになってしまっている。そして、伴奏部分の弾きやすさを犠牲にしても、原曲に忠実であろうとする姿勢があった一方で、ランツホフもまたパリゾッティと同様に曲の反復を一部省略している。ただ、彼の場合は、省略を行うにしてもパリゾッティよりは慎重で、リトルネッロの最後の反復だけは省略したが、歌が始まってからのABの部分ではまったく省略をせず、モットー・アリアの形式を残した。そして、ダ・カーポした後のA部分で初めてモットーと間奏を省略、さらには第2節を省略したうえで、前奏の後半部分を後奏として再利用することによって、曲全体をまとめ上げている。

ランツホフは、曲を省略することを決断した理由として、当時の歌手たちにダ・カーポ後の旋律に任意の装飾を加える方法が継承されていなかったことを挙げ、装飾なしの単純な反復は聴衆にとって退屈なだけなので、こうした選択もやむを得ないと主張している。<sup>13</sup>さらに、彼の場合はダ・カーポした後のA部分で省略を行わないという選択肢を演奏者に残すために、《この胸の魂よ》では編曲版のB部分の終りに「(Da Capo)」の文字を挿入するという配慮もしている。おそらく、ここに付された感嘆符の意味は、長いリトルネッロまでをすべて繰り返すのだと勘違いした、ランツホフの驚きそのものだったのであろう。実際、彼の編曲版で指示通りにダ・カーポすると、前奏の始めにまで戻ることになってしまう。しかしながら、原曲のダ・カーポは、明らかにリトルネッロが終わった後の、歌の出だしに戻ることを要求している。もし、原曲のとおり演奏するのであれば、ランツホフは、楽譜に「ダ・カーポ」ではなく、「ダル・セーニョ」を書くべきだったのである。

## おわりに

さて、ここまで、「イタリア古典歌曲」のうちから、我々、演奏者にとって非常に馴染み深い3曲について見て来たが、残念ながら、これらの作曲者については現時点では不詳とするしかないという結論に至った。また、パリゾッティとランツホフ、二人の音楽家の編曲作業の跡をたどった結

13 Landshoff, ed. *Alle Meister des Bel Canto*, Nachwort (n. page).

果からは、彼らが原曲に加えた変更の実態と共に、編曲に際しての彼らの基本的な姿勢の違いが見えて来た。その違いは、簡単に言ってしまえば、パリゾッティが古典作品を素材として、同時代の万人向けの新たな歌曲を作ろうとしていたのに対して、ランツホフは同時代人に受け入れられることを目指しながらも、むしろ古典作品のピアノ伴奏による実用譜、いわばピアノ・ヴォーカル・スコアに近いものを作り上げようとしていたと言えるだろう。

良く知られているように、パリゾッティ版については、その編曲がロマン的過ぎるとの批判がかねてからある。だが、編曲作品は飽くまでも編曲作品であって、原曲と同じものではない。パリゾッティ版を批判する人たちも、そのことは十分に理解していたはずだ。それにもかかわらず、彼らがパリゾッティ版を批判した背景には、原曲がまったく知られぬままに、編曲版のみが一人歩きしていることに対する懸念があったものと考えられる。つまり、パリゾッティ版自体がその原典となった作品そのものだと思われるのは困るということだ。そうした懸念を払拭し、演奏者が編曲版を歌う場合にも、それが原曲のとおりではないのだという事実を真に理解したうえで演奏ができるように、また聴衆がその演奏を聴いて楽しむことができるように、筆者は今後ともこの「イタリア古典歌曲」研究に積極的に取り組んでいきたいと思う。