

# ショパンとロッシェニ

註：日本ロッシェニ協会紀要『ロッシェニアーナ』第32号（2011年）の拙稿 PDF 版。 水谷 彰良

## ロッシェニのオペラに魅せられた若き日のショパン

「ピアノの詩人」と呼ばれるフレデリック・ショパン (Frédéric François Chopin [フレデリック・フランシスゼック・ショパン Fryderyk Franciszek Szopen], 1810-1849) は、ベッリーニのベルカント様式に影響を受けたとされるが、彼が最も愛したオペラ作曲家はベッリーニではなくロッシェニであった。



若き日のショパン

少年時代のショパンはロッシェニのオペラに夢中となっていた<sup>1</sup>。1825年（15歳）に友人へ送った手紙に、「《セビーリャの理髪師》が土曜日に劇場で上演され、ドムスゼウスキの指揮、クドリッツとズダノウィッツ [の出演] で続いている。ぼくはこの作品が大好きだ」（ヤン・ピアウォブウォーツキ宛、1825年10月30日付）<sup>2</sup>と記し、その旋律を使ったポロネーズを作曲している——「君にすでに言ったように、《理髪師》はワルシャワで称賛に包まれている。長い間準備されてきた《魔弾の射手》が、もうすぐ上演されるようだ。ぼくは《理髪師》の主題で新しいポロネーズを作曲したよ。かなり喜ばれている。ぼくはそれを明日、石版印刷屋に渡そうと思っている」（同前宛 [1825年11月]）<sup>3</sup>。残念なことに、このポロネーズは未出版のまま消失したとされる。

翌年にはディアベリによるロッシェニ作品のピアノ編曲を含む曲集『エウテルペ (Euterpes)』を楽譜商から入手している（同前宛、[1826年5月15日]）<sup>4</sup>。前記書簡で触れられた《魔弾の射手》に関しても、興味深い記述がある——「2、3週間のうちに、《魔弾の射手》が初演されるだろう。これはワルシャワで一つの事件になるよ。[中略。《魔弾の射手》は] とても深くドイツの主題を扱った作品で、その異質なロマンティシズムにより、ドイツ趣味に完璧に応える特別に凝ったその伴奏付けにより、ロッシェニの軽妙な歌に慣れたワルシャワの聴衆の間で、きっと称賛されるだろう。はじめから確信をもってではなく、ヴェーバーが至るところで称賛されているので、自分も玄人のふりをするためにね」（同前宛 [1825年6月]）<sup>6</sup>

この1826年には《泥棒かささぎ》を観劇して《ポロネーズ》(変ロ短調)を作曲するが、その自筆楽譜のトリオ冒頭に「さようなら！（泥棒かささぎのアリアによる）」と書き、このオペラの第1幕ジャンネットのカヴァティーナ〈この腕の中において (Vieni fra queste braccia)〉の旋律が使われている。1827年にはピアウォブウォーツキに、ロッシェニのオペラの楽譜を贈ろうと考える——「君

<sup>1</sup> 高等学校在籍中の1824年に《ラ・チェネレントラ》の主題を用いた《フルートとピアノのための変奏曲》(ホ長調 KK. Anh. Ia/5) を作曲したとされ、1955年に出版されて現在も演奏されているが、偽作の疑いが高い。

<sup>2</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin., vol.I. L'aube 1816-1831., Recueillie, révisée, annotée et traduite par Bronislas Édouard Sydow, en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye., Édition définitive, Revue et Corrigée., Richard Masse, Paris, 1981., pp.41-42. [lettre 20]* 註：ポーランド語が原文の書簡はフランス語訳から重訳し、必要に応じて原文を Narodowy Instytut Fryderyka Chopina のサイトで参照した (<http://pl.chopin.nifc.pl/institute/>)。なお、ショパンの書簡は第三者による改竄や贋作が多いとされ、研究的視点で問題を残す。

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.44. [lettre 21]

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.52. [lettre 24]

<sup>5</sup> 《魔弾の射手》の世界初演は1821年6月18日、ベルリンで行われた。

<sup>6</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin., vol.I., op.cit., pp.56-57. [lettre 25]*

になにか面白いものを買っていくつもりだ。例えば、流行音楽の《[アルジェの] イタリア女》の抜粋を君に送るためにね」(同前宛 [1827年1月] 8日)<sup>7</sup>

翌 1828 年、ショパンは大好きな《セビーリヤの理髪師》を観劇しに田舎からワルシャワに戻ったが、歌手の出来の悪さに落胆している——「数週間前、コッリ氏とトゥッサン夫人が《理髪師》で演じた。[中略。その日] ぼくは一日中、揉み手していたよ。でも夜になると、トゥッサン夫人がいなかったら、ぼくはコッリを殴り殺していただろう。彼は調子外れに歌ったのだ、このイタリアのアレッキエーノが。彼はぞっとさせるほど調子外れに歌った！ 彼が舞台上に登場しながら床にこけてみせた、と付け加えるだけで充分だ。想像してくれ、短い半ズボンをはき、白い丸帽子のコッリが自分のギターの上に倒れているのだ。災難！ この《理髪師》の演奏は下劣だ！」(ティテウス・ヴォイチェホフスキ宛、1828年9月9日付。これは第1幕のみの上演である)<sup>8</sup>

1829年の夏、高等音楽学校の卒業試験を終えたショパンは、学友4人とヴィーンに旅行した。そして同年8月8日に家族に宛てた手紙にヴィーンで三つのオペラ(ボイエルデュー《白衣の夫人》、ロッシーニ《ラ・チェネレントラ》、マイヤベーア《エジプトの十字軍》)を観劇したと報告し、「オーケストラと合唱団は素晴らしかった。今日は《エジプトのヨセフ [ジョゼフ]》(メユール作曲)の上演を観に行きます」と記している<sup>9</sup>。続いて訪れたテプリッツでは、オーストリア皇室の出席する夜会で演奏を求められた。ロッシーニのモゼの主題<sup>10</sup>による即興演奏を求められたショパンは、成功を収めたと家族に報告している(1829年8月26日付)<sup>11</sup>。その後ワルシャワに戻ったショパンは社交界の寵児となり、1830年4月初めにフィリペウスの屋敷で開かれた大規模な夜会で演奏した。この夜会では「ソヴァン夫人が[ロッシーニのオペラ]《セミラーミデ》の二重唱を美しく歌い、ショパンはソリーヴァとグレッセの歌う《[イタリアの] トルコ人》の滑稽な二重唱のピアノ伴奏を務め、全部が即座にアンコールを求められた」という(ヴォイチェホフスキ宛、1830年4月10日付)<sup>12</sup>。

ショパンの周囲には、流行の最先端を行くロッシーニの音楽が溢れていた。彼が1831年秋までにワルシャワ、ヴィーン、プラハその他の都市で観劇したロッシーニのオペラは、《アルジェのイタリア女》《イタリアのトルコ人》《セビーリヤの理髪師》《ラ・チェネレントラ》《泥棒かささぎ》《オテッロ》《湖の女》《マオメット2世》《セミラーミデ》《コリントの包囲》《モーイズとファラオン》(または《エジプトのモゼ》)、《ギヨーム・テル》の12作品に及び、書簡には《タンクレーディ》や《オリバー伯爵》の題名も書かれている(ちなみに、この段階でショパンはベッリーニのオペラを一度も観ていない)。とりわけヴィーンで観たオペラ・セーリアやグラントペラに感銘を受けており、例えば1831年7月に観劇した《コリントの包囲》に関して、「ヴィルト、ハイネフェッター、ベンダー、フォルティ、一言で言えばヴィーンにいる優れた歌手が総出演し、非常に美しかった」と記している(家族宛、同年7月16日付)<sup>13</sup>。

## パリでのショパンとロッシーニの関係

当時パリでロッシーニが最高の評価を得ていたことは、ジョルジュ・サンドの最初の小説『ローズとブランシュ (*Rose et Blanche*)』(1831年。ジュール・サンドーとの共作)の中で、イタリア人作曲家の中で唯一「神々しいロッシーニ (le divin Rossini)」だけが偉大な存在であり、「ドイツの巨匠に

<sup>7</sup> Ibid.,p.70.[lettre 30]

<sup>8</sup> Ibid.,pp.77-78.[lettre 33]

<sup>9</sup> Ibid.,pp.102-103.[lettre 40]

<sup>10</sup> ポーランド語の原文は *temat z Mojżesza Rossiniego*。《エジプトのモゼ》改訂版または《モーイズとファラオン》の終幕の、有名な祈りの旋律であろう。

<sup>11</sup> Ibid.,p.120.[lettre 46]

<sup>12</sup> Ibid.,pp.150-151.[lettre 53]

<sup>13</sup> Ibid.,p.275.[lettre 87]

匹敵する唯一の作曲家」としたことで判る<sup>14</sup>。

熱狂的なロッシーニ・ファンになったショパンが、1831年12月にパリに到着して真っ先にロッシーニを紹介してほしいと望んでも不思議はない。パリの印象を報せる手紙にはこう書かれている——「ぼくはここ [パリ] にたいした苦労も無く到着し (すごく費用はかかったけど)、この都市で発見したものに満足している。最高の音楽家たちがいて、世界最高のオペラ座がある。ぼくは、ロッシーニ、ケルビーニ、パエール等々の知己を得た。ぼくは思ったよりも長くパリに留まるだろう」(N・アルフォンス・クメルスキ宛、1831年11月18日付)<sup>15</sup>。

「宮廷のオーケストラ指揮者パエールのおかげで、ロッシーニやケルビーニなどを紹介された。[中略。ぼくの演奏会の] チケットは売り出されている。一番難しいのは、女性歌手たち [の出演] を得ることだった。ロッシーニは、第二監督ロベール氏に相談することなく自分が決定できるなら、そのことをオペラ座に頼んであげると言ってくれたが、[ロベール氏は] 同じような要請を200も300も受けていて出したがらないのだ」と記している(ヴォイチェホフスキ宛、1831年12月12日付)<sup>16</sup>。ショパンは12月25日にパリ・デビュー演奏会を予定し、ロッシーニも無名の若者に協力的であったが、ロベールがイタリア劇場の歌手の出演を断つたため延期を余儀なくされている(当時の演奏会は歌を含む多彩なプログラムで行われるものだった。結局ショパンは二流歌手の出演を得て演奏会を開いた)。



1828年のロッシーニ

同じ手紙の中で、ショパンは当時の歌手たちについて感激を込めて次のように記している。

ぼくは、先週ラブラーシュ、ルビーニ、マリブラン (ガルシア) が歌った《理髪師》のようなものは一度も聴いたことが無い。ルビーニ、パスタ、ラブラーシュによって歌われたような《オテッロ》を、ぼくは一度も聴いたことが無い。ルビーニ、ラブラーシュ、ランボー夫人による《[アルジェの] イタリア女》のようなのも同様だ。[中略] ラブラーシュ、パスタ (声が失われたといわれるが) がどんなだか、君は想像もできないだろうね、でもこれ以上に崇高な歌は、ぼくは一度も聴いたことがない。ラ・マリブランは彼女の奇跡的な声で魅了する。彼女は容姿でも幻惑する！ 驚異中の驚異！ 素晴らしいテノールのルビーニはフルヴォイスで歌い、けっしてファルセットを使わない。彼の裝飾楽節 [ルレード] はしばしば2時間も続いた (でも彼はあまりに長く裝飾することがあり、声をわざと震わせる。そして彼のトリルを果てしなく引き延ばし、最後にすごい喝采を博すのだよ)。彼のメッサ・ヴォーチェは比類のないものだ。ぼくはシュレーダー=デフリーントも聴いたけど、ドイツでのような熱狂は起きなかった。彼女がデズデーモナ役を演じ、マリブラン夫人がオテッロ役だった。マリブランが小柄でドイツ女がでかい！ ドイツ女がオテッロを窒息させたように見えたよ。この上演に出席するのは高くついた。この役ではぱっとしない真っ黒 [黒塗り] のマリブランを見るために、全部の席が24フランなんだ。[中略。マイヤペーアのオペラに出演した] ダモロー=サンティ夫人は完璧に歌う。ぼくは彼女の歌唱が、マリブランのそれよりも好きだ。マリブランは驚かせるけれど、サンティは魅了する。彼女は有名なトゥロンがフルートで成すよりも上手に半音階を演奏する。彼女

<sup>14</sup> Marix-Spire, Thérèse. *Les Romantiques et la Musique, Le cas George Sand 1804-1838*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1954., p.226.

<sup>15</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin, vol.II. L'ascension 1831-1840, Recueillie, révisée, annotée et traduite par Bronislas Édouard Sydow, en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye, Édition définitive, Revue et Corrigée.*, Richard Masse, Paris, 1981., p.14.[lettre 91]

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.40 及び p.44.[lettre 98]

以上に完璧な声を持つのは不可能だろう。[中略] フランス人テノール、ヌリは感情表現が素晴らしい。<sup>17</sup>

同年末、ショパンはパリの音楽界をこう総括した——「ロッシーニは自分のオペラを監督し、その舞台をヨーロッパ随一のものにしています。ラブラーシュ、ルビーニ、パスタ（ただ一人 [パリを] 発ちましたが）、ラ・マリブラン、シュレーダー=デフリーント、サンティエリニなどが週3回、社交界を魅了しています。ヌリ、ルヴァッスール、デリヴィス、サンティエリニ=ダモロー夫人、ドリユ嬢は、グラントペラの水準を高めています。ショレ、カジミル嬢、プレヴォは、オペラ=コミック座の感嘆の的です。要するに、人はただここ [パリ] でのみ、歌がなにかを知ることができるのです」（ヨーゼフ・エルスナー宛、1831年12月14日付）<sup>18</sup>。

ショパンが歌唱芸術の真髄にふれたのが、パリであった（ショパンがパリに来る前に経験した最高の歌手は、1830年にワルシャワで聴いたゾンタークだったが、その印象はパリの歌手によって塗り替えられた）。彼は師エルスナーや故郷の家族から、オペラも作曲してロッシーニやモーツァルトと並ぶ位置を占めるよう期待されていたが（姉ルドヴィカの弟宛の手紙、1831年11月27日付）<sup>19</sup>、オペラに手を染めなかった。パリで《ギヨーム・テル》を頂点とするロッシーニ作品を観劇し、また自分以上の芸術性を認めたカルクブレンナー、ライヴァルとしてのリスト、エルツ、ヒラーなどの演奏に接し、ピアニスト兼ピアノ作曲家として生きることを決意したためであろう。

ショパンがパリに新天地を求めてほどなく、コレラが流行し始めた。パリでは1832年2月頃から患者が続出し、4月には一日に2千人の死者を出した。劇場は閉鎖され、著名な音楽家は感染を恐れてパリから逃げ出した。ショパンは書く——「ロッシーニが出発しようとしており、ルビーニ、ラブラーシュとマリブランはブリュッセルに留まっています。デフリーントはロンドンです。フランス人のヌリ、ルヴァッスール、サンティエリニ [=ダモロー] は他の都市で《[悪魔] ロベール》を上演するための歌手団を組んでパリを去ろうとしています。ピアニストたちも同様です。[中略。いまパリに来て] オペラ座がロンドンから戻るまでは、《[悪魔] ロベール》も《ギヨーム・テル》も《モイーズ》も君は聴くことができないでしょう」（ヨーゼフ・ノワロウスキ宛、1832年4月15日付）<sup>20</sup>。

ロッシーニは友人の銀行家アグアードと一緒にパリを4月に離れ、10月初旬に戻るまでの半年間、ボルドー、バイヨンヌなど南仏の諸都市を旅行した。ロッシーニは旅行中も新聞や手紙でパリの状況を把握しており、6月8日に書いた手紙の追伸に、「コレラは収まっておらず、市民戦争 (la Guerre civile) が始まります。なんと忌まわしい世紀でしょう！」と嘆いているが<sup>21</sup>、パリを離れることができないショパンは、新聞を通じてロッシーニの動静を把握していた（ヒラーに宛てた1832年8月2日付の手紙<sup>22</sup>に「ロッシーニはボルドーにいます」と書かれている）。

その後もショパンはロッシーニ作品に関心を抱き、ロッシーニ崇拜者の一人であり続けたが、親しい交際は無かった（ショパンの手紙に交際を示唆する記述はなく、筆者の調べではロッシーニの書簡にショパンの名前は出て来ない）。それゆえ初期のショパン伝の作者ニークスが、「私の知るかぎり、ショパンとロッシーニの間にはさほど交流がなかった」<sup>23</sup>と書いているのは正しい。ロッシーニのパリでの活動は1836年10月まで続いたが、コレラを逃れての南仏旅行の他にも、重病に見舞われての静

<sup>17</sup> Ibid., pp.44-46. [lettre 99]

<sup>18</sup> Ibid., p.54. [lettre 99]

<sup>19</sup> Ibid., lettre 95

<sup>20</sup> Ibid., p.68. [lettre 105]

<sup>21</sup> *Rossini, Lettere* [a cura di G. Mazzatinti], Passigli Editori, Firenze, s.a., p.54. [書簡 39 の追伸]

<sup>22</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin., vol.II., op.cit., lettre 111.*

<sup>23</sup> Niecks, Frederick. *Frederick Chopin, as a Man and Musician*, 2-vols., London, New York, 1888., 3/ed. 1902. Chapter XV.

養、イタリアへの一時的な帰国、ベルギーとドイツ圏への旅行などがあり、サロンでの仕事も限定的だったからである。

### その後のショパン

ニークスはデュボワ夫人がリスト編曲のロッシェニ《タランテッラ》(歌曲・重唱曲集『音楽の夜会』第8曲「踊り」)をショパンの下で学んだと記し、ショパンが《タランテッラ》(変イ長調、作品43、1841年出版)を作曲するきっかけになったと推測している<sup>24</sup>。しかし、ショパンが単にタランテッラの特色をロッシェニの音楽から得ただけで、音楽的な影響は微塵もない。そしてショパンが原曲(『音楽の夜会』)を所持していないことは、写譜を頼んだジュリアン・フォンターナ宛の手紙に書かれた次の言葉でも明らかである——「1曲のタランテッラを君に送ります。(中略)最初にシュレザンジェ社もしくはトルブナ社に行き、タランテッラ(イ長調)の入っている《ロッシェニ歌曲集》の良いエディションを参照してください。ぼくはそれが6/8拍子なのか12/8拍子なのか知らないのです。どちらの書式で書くことができるけど、ぼくは自分のそれがロッシェニと同じの方がいいと思う。だからもしそれが12/8拍子もしくは三連音符の四つのグループになっていたら——君が書き写すときに——二つの小節を1小節に置き換えてください」<sup>25</sup>(ちなみに、これはショパンが作曲した唯一のタランテッラで、6/8拍子、プレストで書かれている)。

ショパンが最後までロッシェニの音楽に肯定的であったことは疑い得ないが、現存する手紙には具体的な感想が述べられない(とりわけ1831年以降には)。パリに出て知ったベッリーニとドニゼッティの作品も同様で、書簡に《夢遊病の女》《清教徒》《ランメルモールのルチア》などの題名はあっても作品の評価に関する言葉は無きに等しく、歌手や演奏の感想だけが述べられている。しかし、モーツァルトとロッシェニを最も高く評価する点で彼はドラクロワやジョルジュ・サンドと一致していた。サンドの娘ソランジュ・クレザンジェ(Solange Clésinger, 1828-1899)は、マルチェリーナ・チャルトリスカに宛てた日付のない手紙の中に、次に話を記している——「ある日、流行の5人の有名人の価値について説明してくれるようお願いすると、彼[ショパン]はこう答えました。〈ロッシェニは天才、マイヤベーアは才能の人、オベールは優美な人、アレヴィは手腕の人、ドニゼッティは粗野なオルガンの人〉」<sup>26</sup>。ここに抜けているベッリーニに関して、ショパンがドニゼッティより高い評価を下したのは疑いえないが、ショパンが天才と認めたオペラ作曲家はロッシェニが唯一であろう。にもかかわらず、ショパンの作品には前記《泥棒かささぎ》の引用や変奏のための主題を除いて、ロッシェニの音楽やその影響が微塵もない。これはベッリーニも同様で、ショパンはイタリア・オペラとその歌唱に魅せられながらも、創作になんの影響も受けなかったと判断しうる<sup>27</sup>。

### 付記：ショパンが最後に聴いた歌

1849年10月15日、死の床にあるショパンが駆けつけたポトツカ伯爵夫人に歌を求めたという話は多くの伝記に書かれている。だが、何が歌われたかについては19世紀から諸説あり、証言者

<sup>24</sup> 「(この作品が)ロッシェニの《タランテッラ》の印象に靈感を受けたもので、イタリアで受けた印象ではないのは明白である」(Ibid., Chapter XXX.)

<sup>25</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin., vol.III. La Gloire 1840-1849., Recueillie, révisée, annotée et traduite par Bronislas Édouard Sydow, en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye., Édition définitive, Revue et Corrigée., Richard Masse, Paris, 1981., p.55.[lettre 410]*

<sup>26</sup> Rambeau, Marie-Paule, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand., Société d'édition "Les belles lettres", Paris, 1985., p.142.*

<sup>27</sup> ベッリーニとの距離はロッシェニに比して近く、両者に交友があったのは事実でも、筆者はショパンがベッリーニのカンタービレ様式に音楽的影響を受けたとする説に、否定的な立場を取る。

に一致を見ない。ニークスは、ガヴァール氏が「彼女が何を歌ったか判らなかつた」と書き、リストとカラソフスキはストラデッラの《聖母賛歌》とマルチェッロの《詩篇》と言い、グートマンはマルチェッロの《詩篇》とペルゴレージのアリアと断言し、フランショムはベッリーニの《ベアトリーチェ・ディ・テンダ》の中のアリアと主張していると挙げつつ、同席しなかつたリストとカラソフスキに関しては除外してよいとしている（第32章）。小沼ますみ『ショパン 失意と孤独の最晩年』のあとがきに、これに関する諸説が次のように整理されている<sup>28</sup>。

- 1、マルチェッロの“詩篇の歌”とストラデッラの“聖母賛歌”（マルツェリーナ・チャルトリスカ、カラソフスキ）
- 2、マルチェッロの“詩篇の歌”とペルゴレージの何かのアリア（グートマン）
- 3、ベッリーニのオペラ“テンダのベアトリーチェ”のアリア1曲だけ（フランショム）
- 4、ストラデッラの“聖母賛歌”1曲だけ（1849年11月1日発行の雑誌“L'Artiste”の“ルヴェ・ド・パリ”の記述）
- 5、ヘンデルの“デッティンゲン・テ・デウム”のラルゴ 短調、ディニャーレ・ドミネの箇所（ジャン＝ジャック・エーゲルディンゲル「弟子から見たショパン」〈音楽之友社刊〉200ページ）

並列のみで推定を避けたのは決め手がないので当然であるが、筆者が残念に思うのは、ヴォイチェフ・グジマワがオギュスト・レオに宛てた日付の無い手紙の記述を外した点である。贋作と判断してのことだろうが、他の証言にも捏造や嘘があるのだから加えてほしかった。そこには、こう書かれているのだ——「息を引き取る数時間前、彼[ショパン]はポツカ夫人にベッリーニとロッシーニの三つの歌曲[メロディ]を求め、彼女はそれを、ピアノを弾いてすすり泣きながら歌い、彼はそれをすすり泣きながら聴きました。彼はそれを、この世の最後の音であるかのように、敬虔に聴きました」<sup>29</sup>。

「息を引き取る数時間前」との記述が他の証言と違うけれど、筆者のようなへそ曲がりには、死を前にしたショパンが宗教曲ではなくベッリーニとロッシーニの世俗的な歌曲をリクエストしたとしても違和感がない。もっともこれは筆者のロッシーニ贋頁による付記にすぎず、グジマワの手紙の史料価値がショパン研究者に否定されているなら無視すべきものである。

<sup>28</sup> 小沼ますみ『ショパン 失意と孤独の最晩年』音楽之友社、1992年。p.227。

<sup>29</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin., vol.III* op.cit., p.444. [lettre 786]