

《アルジェのイタリア女》の大成功

次にロッシーニが着手したのは、ヴェネツィアのサン・ベネデット劇場 (Teatro di San Benedetto) のための作品である。この劇場は1755年12月26日にジョアッキノ・コッキ作曲《ゾエ (Zoe)》で開場し、1773年の火災後すぐに再建され、フェニーチェ劇場に先立つ重要なオペラハウスとなっていた。1813年の春季公演は4月19日に《試金石》で開始されたが人気が上がらず、詳しい資料は残されていないものの、この時の興行師ジョヴァンニ・ガッロ (Giovanni Gallo,?-?) がシーズンのなりゆきを危惧して急遽ロッシーニに新作を依頼した、と推測されている。

《タンクレーディ》フェッラーラ再演のためヴェネツィアを離れていたロッシーニは、4月末頃に帰還すると大急ぎで新作に取り掛かった。台本は、1808年8月16日にミラーノのスカラ座で初演されて成功を収めたルイージ・モスカ (Luigi Mosca,1775-1824) 作曲《アルジェのイタリア女 (L'italiana in Algeri)》のアンジェロ・アネッリ (Angelo Anelli,1761-1820) 台本の借用である<sup>1</sup>。



図 55 《アルジェのイタリア女》初版台本

■あらすじ

**第1幕** 妻エルヴィーラに飽きたアルジェのベイ (地方総督) ムスタファは、妻を奴隷のリンドーロに与えてイタリア女を後釜に据えようと思いつく。そこに海賊の捕虜となったイタリア女イザベッラが連れて来られる。恋人リンドーロを探しに船出して捕らわれた彼女は、女の色気と機転で難局を切り抜けようと決意する。そして美貌でムスタファを魅了したイザベッラは「リンドーロは私の奴隷にする」と宣言し、ムスタファを困惑させる。

**第2幕** 逃亡の計画を練ったイザベッラとリンドーロは、「パッパターチ」という結社を作るようムスタファに提案する。イタリア人の捕虜たちを鼓舞したイザベッラは、パッパターチの入会儀式と称してムスタファに「見ても見ない、聴いても聴かない、食べるだけ食べて他人が何をしてもほっておく」との誓いを守らせ、その間に捕虜たちと共に船でアルジェを脱出する。騙されたと感じたムスタファは、イタリア女はもうこりごりと言って妻に許しを乞う。

イタリアの美女が海賊に囚われ、異教徒の宮廷に連れ去られる題材は目新しいものではなかったが、「トルコもの」「イスラムもの」は18世紀半ばから流行しており、エキゾチックな舞台にトルコ軍楽風の音楽を盛り込めば成功間違いなしとの読みもあったに違いない (このジャンルのオペラにモーツァルト《後宮からの誘拐》、ヴェーバー《アブ・ハッサン》があり、ロッシーニも後に《イタリアのトルコ人》と《アディーナ》を作曲する)。

かくして2幕のドラマ・ジョコーゾ・ペル・ムジカ (dramma giocoso per musica in due atti) 《アルジェのイタリア女 (L'italiana in Algeri)》が誕生するが、ロッシーニは序曲 (シンフォニア) と主要ナンバーのみ作曲し、脇役のアリアとレチタティーヴォ・セッコの作曲を不詳の協力者に委ねた (但し、N.10 に含まれるタッデーオのレチタティーヴォは自分で作曲)。アネッリの台本にテキストの追加や改作を必要としたロッシーニは、第1幕タッデーオのカヴァティーナとリンドーロのアリアを除外し、導入曲のムスタファ登場とN.6のアリアを追加、さらに第2幕イザベッラとリンドーロの二重唱をソロにした。第1幕フィナーレのアンサンブルも大幅に内容を変え、第2幕イザベッラのカヴァティーナ用に新たなテキストを求めた。改作と追加は《タンクレーディ》の台本作家ガエターノ・ロッシが行ったと推測される<sup>2</sup>。初演配役は次のとおり (旧作の初演で活躍したマルコリーニとガッリが含まれる)。

役名と声種	歌手
ムスタファ Mustafà (バス)	フィリッポ・ガッリ (Filippo Galli, 1784-1853)
エルヴィーラ Elvira (ソプラノ)	ルットガルト・アンニバルディ (Luttgard Annibaldi, ?-?)
ズルマ Zulma (メゾソプラノ)	アンヌンツィアータ・ベルニ・ケッリ (Annunziata Berni Chelli, ?-?)
アリ Haly (バス)	ジュゼッペ・スピリート (Giuseppe Spirito, ?-?)
リンドーロ Lindoro (テノール)	セラフィーノ・ジェンティーリ (Serafino Gentili, 1775 頃-1835)
イザベッラ Isabella (コントラルト)	マリーア・マルコリーニ (Maria Marcolini, 1780 頃-?)
タッデーオ Taddeo (バス [ブッフオ])	パオロ・ロジク (Paolo Rosich, 1780 頃-?)

ロッシーニは父ジュゼッペに宛てた5月8日付の手紙に、「サン・ベネデット [劇場] のためにオペラを一つ作曲

中です」と記しているが<sup>3</sup>、その後初演までに書かれた手紙は確認されない。作曲期間は初演 2 日後の『アドリア県新聞』(5 月 24 日付)が「27 日間」、同時代にライブツィヒで出版された『一般音楽新聞 (Allgemeine musikalische Zeitung)』が「18 日間」とする<sup>4</sup>。前者が事実なら 4 月末から着手したことになり、後者では 5 月中の作曲となる。いずれにしても 1 ヶ月の猶予もなく、ロッシーニが書き急がねばならなかったことはイザベッラのカヴァティーナ〈熱愛する彼のために (Per lui che adoro)〉(N.11) のテキストが第三者の筆跡で書かれ、リンドーロのカヴァティーナ (N.9) の自筆楽譜を欠き、アリのアリア (N.13) がレチタティーヴォの作曲者の筆跡で書かれたことから明らかで、この二つのナンバーがロッシーニの作曲である可能性は乏しい。ロッシーニが非常な熱意で作曲したことは、魅力的な序曲、第 1 幕フィナーレ、イザベッラのロンドなど完成度の高いナンバーが証明する。喜劇的天分もリンドーロとムスタファの二重唱〈妻を娶る気になったのなら (Se inclinassi a prender moglie)〉(N.3)、第 2 幕の五重唱〈わしがみずから紹介しよう (Ti presento di mia man)〉(N.12)、パッパターチをめぐる三重唱〈パッパターチ！ そいつはいい！ (Pappataci! che mai sento!)〉(N.14) に遺憾なく発揮される。白眉は第 1 幕フィナーレ後半のアンサンブルで、リンドーロとイザベッラの再会に端を発する狼狽と混乱が全員の狂騒に発展し、スピーディで躍動感あふれるストレッタで締め括られる。これが歌い終わると「観客は息もつけずに涙をぬぐっていた」(スタンダード『ロッシーニ伝』第 3 章) というのも誇張ではなかろう。7 人の歌手が早口で疾走するアンサンブル、「ディン、ディン、タク、タク」といった擬音の堆積から感動が湧き上がってくる、そうした稀有な音楽である。



図 56 《アルジェのイタリア女》初期楽譜(シュレザンジェ社、パリ、1826 年頃。筆者所蔵)

成熟した女としてのイザベッラ役の色気は登場のカヴァティーナ〈酷い運命よ！ (Cruda sorte!)〉(N.4) やアンサンブルの随所にみられ、ロッシーニと恋愛関係にあったといわれるマルコリーニの色香の反映のようにも思える。アジテーターとしての側面は、第 2 幕の〈祖国のことを考えなさい (Pensa alla patria)〉(N.15) に見て取れる。フランス革命歌《ラ・マルセイーズ》を隠し持つ冒頭合唱に続いて「祖国のことを考えなさい。そして勇気をもってあなたの義務を遂行するのです」と歌われるこのロンドには、外国支配を受けるイタリア人への扇動的メッセージが込められている。その後半部についてスタンダードは、「[このロンドは] マルコリーニ夫人に離れ業を演じさせるための曲なのだ。歌手にとってこれほど大変なオペラの大詰めで、ルーラードだらけの大アリアを歌える強靱な肺を備えたプリマ・ドンナが他に見つかるだろうか」と記した<sup>5</sup>。

リンドーロは登場カヴァティーナ〈美しい人に恋焦がれ (Languir per una bella)〉(N.2) が秀逸で、ホルン独奏のオブリガートを持つカンタービレと c<sup>♯</sup> の頻出する技巧的なカバレッタでも人気を博した。作曲を第三者に委ねた 2 曲は第 2 幕リンドーロのカヴァティーナ〈おお、何とこの心は歓びに (Oh come il cor di giubilo)〉(N.9) がロッシーニ風ではあるものの音楽的に弱く、アリのアリア〈イタリアの女たちは (Le femmine d'Italia)〉(N.13) は《魔笛》パパゲーノのアリアに似た作風で違和感がある。



図 57 サン・ベネデット劇場における《アルジェのイタリア女》舞台図

1813 年 5 月 22 日にサン・ベネデット劇場で行われた初演が熱狂的成功を収めたことは前記の批評でも確かめられ、「優れた歌手にして最も卓越した役者」であるマルコリーニの歌ったロンドが「優美に、彼女の広い声域すべてを駆使する巧みな唱法によって聴衆を法悦境に誘った」と絶賛されている<sup>6</sup>。上演は 6 月 30 日まで続き、最初の再演は同じ歌手団によって同年夏ヴィチエンツァのエレテーニオ劇場で行われ、第 1 幕イザベッラのカヴァティーナが〈風と波に揉まれて (Cimentando i venti e l'onde)〉(N.4b) に変更された(その後の改作については後章に譲る)。《アルジェのイタリア女》はただちに人気を博し、初演年にヴィチエンツァ、トリーノ、ラヴェンナ、翌 1814 年にトリエステ、ミラーノ、フィレンツェ、パドヴァ、ボローニャなど 10 都市以上の劇場で上演された。国外でも 1815 年 8 月 29 日バルセロナを皮切りに、翌 1816 年ミュンヘンとマドリッド、1817 年パリとウィーン、1818 年リスボン、シュトゥットガルト、ブカレスト、1819 年ロンドン、グラーツ、アムステルダム、ワルシャワ、ブダペスト……と、瞬く間に世界中に流布した。近代の重要上演にヴィットーリオ・グイ指揮の 1925 年 11 月 26 日トリーノ劇場 (Teatro di Torino) 開場公演があり(イザベッラ:コンチータ・スペルビア)、グイによれば、翌年の再演に列席したりヒャルト・シュトラウスが作品の素晴らしさに狂喜したという<sup>7</sup>。



図 58 リコルディ版初版楽譜 (ミラーノ、1829-30 年。筆者所蔵)

### 名声の高まりとオペラ以外の作品(1813 年)

《アルジェのイタリア女》初演にロッシーニの両親が列席した可能性もあるが、これを証明するドキュメントは存在しない。けれども作曲中に母アンナがヴェネツィア、父ジュゼッペがその南西 47 キロのアドリアにいたこと

がロッシーニの手紙で確かめられる<sup>8</sup>。ロッシーニは8月半ばまでヴェネツィアにとどまり、10月初めにミラーノにいたことが書簡や資料で確認しうる（その間の動静は不明で、ボローニャに戻っていた可能性もある）。

《試金石》《タンクレーディ》《アルジェのイタリア女》の成功により、ロッシーニの名声は決定的となった。1813年パリで創刊された楽譜掲載紙『エウテルペー [註: 抒情詩のムーサを指す] 新聞、または新歌謡新聞 (*Journal d'Euterpe ou Nouveau Journal de chant*)』の第1年第9号に《試金石》のカヴァティーナ〈ああ神さま! あの人が私に言ったなら (*Quel dirmi, oh Dio!*)〉が掲載されたことでも判るように、ロッシーニの名前はイタリアからフランスに達している。同紙は翌1814年に《タンクレーディ》と《デメートリオとポリーピオ》の楽曲を掲載し、〈ディ・タンティ・バルピティ〉が人気を博した<sup>9</sup>。

1813年に作曲されたオペラ以外の作品に、《タンクレーディ》初演前後にヴェネツィアで書かれたピアノ伴奏アリア〈何という声、何という音 (*Qual voce, quai note*)〉があり、タンクレーディを創唱したマラノッテに献呈されている（作詞者不詳だがルイーダ・レーキの可能性もある。編成はソプラノとピアノ。自筆楽譜は不明で写譜のみ現存）。さらに重要な作品は、同年9月頃の作曲と推測されるバスと管弦楽のための二つのコンサート・アリアである。どちらもフェニーチェ劇場経営陣の貴族フィリッポ・グリマーニ (*Filippo Grimani, ?-?*) のために作曲され、バスの華麗なアジリタが要求されている（グリマーニが歌手だったかどうかは不明だが、親族にアマチュアのバス歌手がいた）。その一つは宗教曲に分類される《クオニウム (*Quoniam*)》（変ホ長調、4/4 拍子、アレグロ）で、広い音域に高度な技巧が駆使される。もう一つはシェーナとアリア《賛美の声に (*Alle voci della gloria*)》で、歌詞はフランチェスコ・ビアンキ (*Francesco Bianchi, 1752-1810*) 作曲《タララ、または報われた美德 (*Tarara, o sia la virtù premiata*)》(1792年ヴェネツィア、フェニーチェ劇場初演) から採られ、カバレッタには《セビーリヤの理髪師》ロジャーナのカヴァティーナでお馴染みのパッセージの原型が使われる<sup>10</sup>。(図 57)

ロッシーニが10月からミラーノに滞在したのは、レ劇場こけら落としの《タンクレーディ》を改作し、スカラ座との間に1813/14年謝肉祭の新作契約を結んでいたからである（《パルミラのアウレリアーノ》として成立する）。



図 59 《クオニウム》の総譜(パリ、ブランデュ社、1851年。筆者所蔵)

——以上、第3章

<sup>1</sup> モスカの《アルジェのイタリア女》は復活上演されており、全曲ディスクもある (Bongiovanni GB2275/76-2)。これを聴くと、歌詞を旋律化する際の着想、装飾的パッセージの挿入、喜劇的語法、アンサンブルと管弦楽の用法、リズム感など、ロッシーニ作品と細部にわたって似ていることが判る。

<sup>2</sup> アネッリの原作台本とロッシーニ作品の台本比較研究は、*L'ITALIANA IN ALGERI* (I libretti di Rossini 4 [a cura di Paolo Fabbri e Maria Chiara Bertieri]), Fondazione Rossini, Pesaro, 1997. を参照されたい。

<sup>3</sup> *Lettere e documenti, IIIa.*, pp.39-40. [書簡 IIIa.17]

<sup>4</sup> 全集版《アルジェのイタリア女》序文 p.XXIV.

<sup>5</sup> スタンダール『ロッシーニ伝』(山辺雅彦訳、みすず書房、1992年) 65頁

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza su l'arte III.*, p.202.

<sup>8</sup> 前記5月8日付の書簡。6~7月の両親宛の手紙が無く、ヴェネツィアやアドリアで行動を共にした可能性がある。

<sup>9</sup> *Rossini à Paris.*, Musée Carnavalet (27 Octobre - 31 décembre 1992) [Catalogue rédigé par Jean-Marie Brusson], Paris, Société des Amis du Musée Carnavalet, 1992., p.26.

<sup>10</sup> その間《パルミラのアウレリアーノ》(1812年) アルサーチェのグラン・シェーナのカバレッタ、《イングランド女王エリザベッタ》(1815年) エリザベッタのカヴァティーナのカバレッタにも改作使用される。