

平成29年度博士論文

《シモン・ボッカネグラ》改訂における音楽とドラマの融合に関する研究
—初演版、改訂版、中期3部作との比較において—

京都市立芸術大学大学院音楽研究科博士(後期)課程

音楽専攻声楽領域

渡邊 寛智

《シモン・ボッカネグラ》改訂における音楽とドラマの融合に関する研究
—初演版、改訂版、中期3部作との比較において—

はじめに	6
I. 初演版《シモン・ボッカネグラ》の作曲の経緯と初演について	9
1. 初演版以前の作品「中期3部作」—新しいオペラのスタイルに向けて—	9
(1) 「中期3部作」が生まれた背景	9
(2) 《リゴレット》	10
1) 作品成立の過程から初演まで	10
2) 作品の題材について	11
3) カヴァティーナ＝カバレッタ形式からの脱却	12
(3) 《イル・トロヴァトーレ》	16
1) 作品成立の過程から初演まで	16
2) 作品の題材について	17
3) カヴァティーナ＝カバレッタ形式による最高傑作	18
(4) 《ラ・トラヴィアータ》	20
1) 作品成立の過程から初演まで	20
2) 作品の題材について	21
3) 伝統的な形式と2幕における音楽とドラマの融合	22
2. グランド・オペラへの挑戦《シチリア島の晩鐘》	24
(1) 現状からの脱却と芸術家としてのパリでの成功に向けて	24
(2) ヴェルディにおけるグランド・オペラ—変化するオーケストレーション—	26
3. 初演版《シモン・ボッカネグラ》でヴェルディが試みたこと	27
(1) シモン・ボッカネグラの作曲の経緯と初演まで	27
(2) 初演での大きな失敗	29
(3) 心理的表現方法と演劇的要素を取り入れた舞台での演出プラン	30
II. 初演版《シモン・ボッカネグラ》の新しさ	34
—「中期3部作」との比較において—	

1. プロローグ	3 5
(1)前奏曲	3 5
(2)フィエスコのアリア 〈Il lacerato spirito (悲しい胸の想いは)〉	4 0
(3)フィエスコとシモンの2重唱	4 5
「Suona ogni labbro il mio nome (皆が口々に私の名前を呼んでいる)」	
(4)プロローグーフィナーレー	5 0
2. 第1幕	5 5
(1)アメリアのアリア 〈Come in quest'ora bruna (こんな暗い時間に)〉	5 5
(2)アメリアとガブリエーレの2重唱	5 6
「Cielo di stelle orbato (奪い去られた大空の星よ)」	
(3)ガブリエーレとアンドレアの2重唱	5 9
「Propizio giunge Andrea! (よい時にアンドレアが現れた!)」	
(4)アメリアとシモンの2重唱	6 1
「Favella il Doge ad Amelia Grimaldi?	
(総督はアメリア・グリマルディに話しているのか?)」	
(5)第1幕フィナーレ	6 3
3. 第2幕	6 7
(1)ガブリエーレのアリア 〈O inferno! (地獄だ!)〉	6 7
4. 第3幕	6 9
(1)シモンとフィエスコの2重唱「Oh refrigerio! (おお、爽快な心よ)」	6 9
(2)第3幕フィナーレ	7 2
5. 考察	7 4
Ⅲ. 改訂版《シモン・ボッカネグラ》の必要性	7 5
1. 初演版《シモン・ボッカネグラ》以降から《アイーダ》まで	7 5
(1)初演版《シモン・ボッカネグラ》以降の作曲活動の変化	7 5
(2)初演版《シモン・ボッカネグラ》の次作《仮面舞踏会》	7 6
(3)政治への参加と国外に向けての作品	7 8

2. 《アイーダ》の成功と沈黙	7 8
(1) 集大成の作品《アイーダ》	7 8
(2) 《アイーダ》以降のヴェルディ	7 9
(3) ヴェルディにとっての台本作家	8 1
3. シモン改訂はなぜ行われたのか	8 2
(1) シェイクスピアでオペラを -チョコレート作戦-	8 2
(2) アリゴ・ボーイト	8 4
(3) 改訂版《シモン・ボッカネグラ》の意味	8 5
IV. 《シモン・ボッカネグラ》初演版と改訂版との比較	8 7
1. 前奏曲の形態	8 8
2. アリアの形態	8 9
(1) フィエスコのアリア 〈Il lacerato spirito (悲しい胸の想いは)〉	8 9
(2) アメーリアのアリア	9 4
〈Come in quest'ora bruna Sorridon gli astir e il mare (この暗い時にも星や海は微笑んで)〉	
3. 2重唱の形態	
(1) フィエスコとシモンの2重唱	1 0 0
「Suona ogni labbro il mio nome (皆が口々に私の名前を呼んでいる)」	
(2) フィエスコとガブリエーレの2重唱	1 0 7
「Propizio giunge Andrea! (よい時にアンドレアが現れた!)」	
(3) アメーリアとシモンの2重唱「Favella il Doge ad Amelia Grimaldi?	1 1 3
(総督はアメーリア・グリマルディに話しているのか?)」	
4. フィナーレの形態	1 1 7
5. 舞台での演出プラン	1 2 1
(1) 毒を仕込む場面の挿入	1 2 1
(2) 毒を飲む場面の挿入	1 2 4
(3) パオロの人格描写	1 2 7

6. 改訂作業がもたらしたもの	1 2 8
V. ワーグナーの影響、改訂版《シモン・ボッカネグラと《オテッロ》の関係性	1 3 0
1. ワーグナーの影響	1 3 0
(1)ボローニャでの《ローエングリン》イタリア初演	1 3 0
(2)ワーグナーの影響についての考察	1 3 1
2. 改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性	1 3 2
(1)改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性	1 3 3
(2)ヴェルディとボーイトが改訂作業で得た関係性	1 3 4
VI. 結論	1 3 6
注記一覧	1 4 0
文献表	1 4 6

はじめに

ジュゼッペ・ヴェルディ **Gieseppe Verdi** (1813-1901) は 1839 年 11 月 17 日に処女作である《サン・ボニファーチョ伯爵オベルト **Oberto, Conte di San Bonifacio**》(1839)をミラノ、スカラ座で初演してから、1893 年 2 月 9 日に最後の作品となる《ファルスタッフ **Falstaff**》(1893)を初演するまで、その生涯においてオペラ作品を 28 作残している¹。処女作の《サン・ボニファーチョ伯爵オベルト》を生み出したのが 26 歳、最後の作品である《ファルスタッフ **Falstaff**》を初演したときには齢 80 歳となっていた。当然のことながら、その作品のスタイルは時代とともに進化を成し遂げてきた。初期から中期にあたる作品は、ベルカント時代からの形式を用いて作曲が行われていたが、時代が進むに連れてその形式は見当たらなくなり、最晩年の作品ではまったく見ることが出来ないのである。

その形式の変化の理由は、ヴェルディがその生涯をかけて目指していた音楽とドラマの融合である。ここで言う「音楽とドラマの融合」とは、音楽的な制約によって、ドラマの進行が妨げられることなく、音楽とドラマが同時展開することを意味している。ベッリーニ、ドニゼッティが活躍したベルカント時代のオペラ形式では、序曲（もしくは前奏曲）、アリア、重唱の後に必ず音楽的な隙間が生まれていた。このように音楽のあいだに必然的に生じる隙間によって、ドラマにも中断が引き起こされるのは当然のことであった。しかし、ヴェルディは切れ切れに演奏される音楽によって起こる不連続性をドラマからなくし、演劇のように幕が上がってから下りるまで切れ目なく続くドラマの連続的進行、またそれに伴う音楽の中断なき継続性を求めていたのである。

その「音楽とドラマの融合」を本格的に試みた作品が、初演版《シモン・ボッカネグラ **Simon Boccanegra**》(1857)²という極めて斬新な作品である。だが、その演劇的要素の強い実験的な作品は、初演の際に聴衆の期待を裏切り大失敗に終わってしまう。初演版《シモン・ボッカネグラ》は日の目を見ることなく忘れ去られようとしていたが、初演から 24 年の月日を経た 1881 年、改訂という大手術を終え、見違えるような作品となって生まれ変わった。初演版でわかりにくさのあったストーリーは、作曲家にして台本作家でもあるアリゴ・ボーイト **Arrigo Boito** (1842-1918) の協力を得てその展開が円滑になり、音楽は熟練したヴェルディの技法によってより劇的な効果を生み出した。初演版《シモン・ボッカネグラ》が持つ演劇的要素の強い試みは、改訂版において完全ではないが、それまでの作品には見られない形をつくりあげ、ヴェルディに新たな境地を開かせたのである。つまり、それまでの台本作家とは一線を画すボーイトという強力な台本作家を得て、このオペラの改訂作業は、最晩年の傑作《オテロ **Otello**》

(1887)、《ファルスタッフ Falstaff》(1893)を生み出す重要なきっかけとなったのである。

これまでも《シモン・ボッカネグラ》の初演版、改訂版の比較研究は数多く行われてきたが、新旧の差異に留まるものが多く見受けられた³。本研究では、このオペラの改訂がヴェルディの様式上の転換を促す契機となったと思われることから、本作品のみならず、初演版とほぼ同時期に作曲された《リゴレット Rigoletto》(1851)、《イル・トロヴァトーレ Il trovatore》(1853)、《ラ・トラヴィアータ La traviata》(1853)のいわゆる「中期3部作」、また初のグランド・オペラ《シチリア島の晩鐘 Les Vêpres siciliennes》(1855)も考察の対象とし、この作曲家の演劇的傾向への変化の様相を追っていく。こうして初演版と「中期3部作」、《シチリア島の晩鐘》との比較を行った上で、音楽の様式上の共通性、初演版《シモン・ボッカネグラ》の先進性についての考察を行う。

その上で、初演から24年後に行われた改訂について、音楽上の改変がそれまでの作品にはない劇的効果をより高める方法によって、どのように行われたのかを考察する。また、筆者も演じたことがある改訂版フィエスコの場面を中心に、演奏面についての考察も同時に行う。「音楽とドラマの融合」、つまり音楽の制約によって劇が中断されることなく、音楽とドラマが同時に展開する形態は、改訂版によってどのような進化を成し遂げたのかを見るために、具体的に音楽とドラマの両面から考察していきたい。

まず音楽面では、音楽に中断があるかどうか、音楽の継続的な流れが仕組まれているかどうかを重要であると考え、主に次の2点を考察する。

1. 前奏曲の形態
2. アリアと重唱の形式

1. 前奏曲の形態については、特に前奏曲からオペラの第1にどのように繋がって行くのか、中断があるのかないのかを見る。また2. アリアと重唱の形式については、それが因習的なカヴァティーナ＝カバレッタの形式によっているかどうか、また歌が中断することなく、次の音楽へと繋がっているのかどうかを見て行く。つまり音楽の流れの継続性、非継続性に焦点を当てる。

ドラマについては、次の点を見ていく。

1. 舞台での演出プラン
2. 台本の変更

ヴェルディは舞台上の「効果」⁴を重視し、オペラの演劇性について独自の考えを持っていた。そのために舞台上の演出プランや台本についても細かい指示を行っていた。音楽とドラマの両者が互いを妨げることなく、ともに展開して行くことで、後期のヴェルディ独自のドラマとして、オペラは完成へと向かって行ったと考えられる。

最後に、同時代の作曲家ワーグナーによる影響について、また改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性についても考察し、晩年の様式への変化の様相を探りたい。

本論文は《シモン・ボッカネグラ》の改訂が、伝統的なイタリアオペラの形式から脱却し、ヴェルディ独自の演劇的なオペラ作品を実現するためにどのような役割を果たしたのかを、バス歌手の立場から考察するものである。ヴェルディが生涯目指した「音楽とドラマの融合」に向けて、《シモン・ボッカネグラ》の改訂がもつ意味を明らかにしてみたい。

I. 初演版《シモン・ボッカネグラ》の作曲の経緯と初演について

1. 初演版以前の作品「中期3部作」—新しいオペラのスタイルに向けて—

この章では、ジュゼッペ・ヴェルディ **Giuseppe Verdi (1813-1901)** が 44 歳の時に書き上げた 21 作目のオペラ、初演版《シモン・ボッカネグラ **Simon Boccanegra**》(1857) の直前の作品が、初演版にどのような関わりがあるのかを考察してゆく。

まず、中期の傑作とされている第 17 作《リゴレット **Rigoletto**》(1851)、第 18 作《イル・トロヴァトーレ **Il trovatore**》(1853)、第 19 作《ラ・トラヴィアータ **La traviata**》(1853) の 3 部作が生まれた背景や、傑作と評されている理由を考察し、生涯ヴェルディが目指していた「音楽とドラマの融合」が中期においてどこまで進んでいたのかを明らかにする。その中で、初演版《シモン・ボッカネグラ》とどのような関連性があるのかについても考察を行う。また、初演版の前作で、ヴェルディが本格的にグランド・オペラに取り組んだ第 20 作《シチリア島の晩鐘 **Les Vêpres siciliennes**》(1855)¹ がどのようにヴェルディの作風に変化をもたらしたか、初演版《シモン・ボッカネグラ》にどのような関連性があるのかも合わせて考察してゆく。その上で、ヴェルディは初演版《シモン・ボッカネグラ》において、オペラという作品の中に何を求め、何を新しく試みようとしたかを検証する。

(1) 「中期3部作」が生まれた背景

初演版《シモン・ボッカネグラ》は、中期の傑作とされている第 17 作《リゴレット **Rigoletto**》(1851)、第 18 作《イル・トロヴァトーレ **Il trovatore**》(1853)、第 19 作《ラ・トラヴィアータ **La traviata**》(1853) の 3 部作、ヴェルディにとって初となるグランド・オペラに取り組んだ第 20 作《シチリア島の晩鐘 **Les Vêpres siciliennes**》(1855) の後に作曲された作品である。ここでは、初演版と関わりの深い「中期3部作」が生まれた背景を考察する。

1849 年 8 月にヴェルディは 2 年間のパリでの生活を終わらせ、郷里であるブッセートで暮らし始めた。この頃のヴェルディは、1847 年頃からパリで同棲生活を始めたジュゼッピーナ・ストレッポーニ **Giuseppina Strepponi (1815-1897)** を郷里ブッセートへ連れて帰り、その土地で二人での生活を続けていた。ストレッポーニは、出世作《ナブッコ **Nabucodonosor**》(1842) の初演でプリマドンナを務めた歌手である。高い知性と教養を持ち、語学にも堪能であった。彼女は才能あふれるヴェルディの良き理解者、時に有能な秘書として献身的にヴェルディを支えていた(小畑 2016:42)。25 歳からの 2 年間で家族(妻、長女、長男)を失って以来、孤独とともに作曲し続けたヴェルディにとって、心許せる女性との生活が創作活動に良い影響を与え始めたのは言うまでもない。

しかし、ブッセートでの生活はパリの自由な同棲生活とは正反対で、故郷には正式に結婚をしていない二人の仲を認める人は誰一人いなかった²。ストレッポーニは教会に行っても彼女に話しかける人もなく、ただひたすら人々の蔑視に耐えながら孤独に生活していた（小畑 2004: 106）。一方ヴェルディは、そんな窮屈な思いを抱かせる故郷の人々とは一切関わらず、ひたすら仕事に没頭していた。《ルイーザ・ミッレル Luisa Miller》（1849）を仕上げた後はナポリに旅立ち、いつものように初演に向けて稽古の指導を行っていた。その後も、かねてから実現を切望していたウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare（1564-1616）の『リア王 King Lear』（1605）³のオペラ化に向けて台本作家であるサルヴァトーレ・カンマラーノ Salvatore Cammarano（1801-1852）と打ち合わせを重ねるなど、作曲活動で多忙を極めていた。そのような状況の中でヴェルディは、それまでの作品とは趣の異なる中期の傑作を生み出すのである。

（2）《リゴレット》

1）作品成立の過程から初演まで

《リゴレット》は、1851年3月11日にヴェネツィアのフェニーチェ劇場において初演された17番目の作品である。既に、ヴェルディはフェニーチェ劇場において1844年に《エルナーニ Ernani》（第5作）、1846年に《アッティラ Attila》（第9作）の2作品を初演し、どちらの作品も大きな成功を収めていた。フェニーチェ劇場で初演されたヴェルディの作品は全部で5作品。《リゴレット》の後に《ラ・トラヴィアータ》、そして初演版《シモン・ボッカネグラ》が続いている。《リゴレット》を作曲していた頃のヴェルディはジョアキーノ・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）に続くイタリアを代表する作曲家として人気を博していた。既に作曲家としての地位と名声を手にしていたヴェルディは、フェニーチェ劇場との契約に関しても出版に関する権利、作曲料、初演を務める歌手などについてほぼヴェルディの要望通りとなっていた（小畑 2004:100）。

《リゴレット》の原作は、ヴィクトル・ユーゴー Victor Hugo（1802-1885）の『国王のお楽しみ Le Roi s'amuse』（1832）である。この原作は、国王の放蕩を扱ったものであり、不道德な題材として検閲当局がこの題材での上演を認めようとはしなかった⁴。しかし、ヴェルディ自身はこの原作を非常に気に入っており、検閲当局と交渉を進めていた台本作家であるフランチェスコ・マリア・ピアーヴェ Francesco Maria Piave（1810-1876）に対して原作に忠実でなければならないと強く主張していた。ピアーヴェは、そのとき《呪い》と名付けられたこの題名を《ヴァンドーム公爵》に書き換えるな

ど、検閲を通すために台本の変更を試みていた。その後、ヴェルディとピアール・ヴェの間で激しいやり取りがあった後、タイトルは《リゴレット》に変更を余儀なくされ、舞台も原作の16世紀パリから北イタリアのマントヴァに変更することで上演の許可を得たのである。そして、1851年3月11日に初演された《リゴレット》は圧倒的な聴衆の支持を得て大成功するのである⁵。

2) 作品の題材について

この《リゴレット》という作品は、それまでのヴェルディ作品の中に現れる主人公とは違うタイプのキャラクターが取り上げられている。まず、主人公のリゴレットは貴族を楽しませることを仕事とする道化師、劇中では卑しい存在として扱われ、しかも身体的に不自由なところがある健常者ではないキャラクターなのである。これまでのヴェルディの作品、もしくはイタリアオペラの作品で、社会的に疎まれる人物が主人公となることはなかったのである。なぜ、ヴェルディはこのような人物が主人公を務める作品を選んだのであろうか。その理由は、当時のヴェルディが置かれていた状況にある。先に述べたように、当時のヴェルディは郷里ブッセートにストレッポーニと暮らしていた。その暮らしは常に閉鎖的で、ヴェルディは偏見を持つブッセートの人々と交わることは一切しなかった。一方、ストレッポーニは教会などに出かけるが地元の人々は誰も声をかけない。当時のヴェルディは相当ブッセートの人々に対して怒りを持っており、相当なストレスを抱えていた。そのはけ口になったのが、ブッセートで唯一書かれたこの《リゴレット》なのである。また、ヴェルディは1850年12月14日にフェニーチェ劇場支配人であるマルザーリに、検閲のために設定が変更⁶になることで《リゴレット》の物語の本質が失われることを危惧し、主人公であるリゴレットを設定通りに描きたい並々ならぬ気持ちを書簡の中で述べている。

外観は醜くて人からの笑い者でも、その内面には、情熱と愛情に溢れるものを秘めるこの登場人物は、まさに素晴らしい、と私は見なしております（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 295）。

ヴェルディは主人公リゴレットと重なることが多い。愛する娘を奪われた父親、孤独、周りの人々に対する怒りなど、自身とリゴレットを重ねること、共感することで、これまでの登場人物にはない人間の内面的な深い心情を作品に込めることが出来たのである。そして、その深い心理描写はヴェルディに新たな作風をもたらすことになる。

3) カヴァティーナ=カバレッタ形式からの脱却

この《リゴレット》には、カヴァティーナ=カバレッタ形式から脱却を試みるアリアが書かれている。その象徴的な音楽がリゴレットによって歌われる第1幕、第4曲のシェーナ〈Pari siamo (二人は同じだ)〉[N.4]と、第2幕で歌われる第9曲のアリア〈Cortigiani! (鬼よ、悪魔め!)〉[N.9]である。

〈二人は同じだ〉は、演奏会、コンクールなどではアリアとして取り扱われる場合があるが、ジルダとの2重唱の前の部分にあたるシェーナである(譜例1)。〈二人は同じだ〉は、通常のシェーナよりも長く書かれており、リゴレットの孤独な内面を音楽的というよりもむしろ演劇的に語るように歌う曲なのである。初演に際してヴェルディは、リゴレットを歌うバリトンにフェリーチェ・ヴァレージ Felice Varesi (1813~1889)⁷を望んだ。ヴァレージは音程など歌唱技術に優れた歌手ではなかったものの、演劇的な要素を持ち合わせた歌手であった。ヴェルディは、このリゴレットにおいては演劇的な要素を重要視していたことがヴァレージの起用で窺い知ることが出来る(高崎 2012: 172)。さらに、この場面の最後で、シェーナの部分から音楽的な間を置かず2重唱へとなだれ込むように書かれてある音楽は、音楽的な理由によってドラマ展開の流れを止めない音楽の継続性が試みられている部分である。

譜例1 〈Pari siamo (二人は同じだ)〉[N.4] 冒頭部分

Recitativo
Rigoletto Adagio

Pa - ri sia - mo!... io la lin - gua, egli ha il pu - gna - le!...
We are e - quals!.. I the je - ster, and he the mur - d'rer!...

Adagio

[Archi]

第2幕で歌われる〈鬼よ、悪魔め!〉[n.9]は、これまでの伝統的なカヴァティーナ=カバレッタ形式で書かれたアリアではない。カヴァティーナ=カバレッタ形式とは、前半ゆったりしたテンポで美しい旋律を歌い上げ、後半でテンポが速くなり技巧的な歌を聴かせる2つの曲から成る形式である。しかしながらこのアリアは、カヴァティーナ=カバレッタ形式のような2曲から成るアリアではなく、独立した1曲で成り立っているアリアである。前半(Andante mosso agitato ♩=80)は激しく荒れ狂うような弦5部の前奏によって歌われる怒りの旋律で始まり(譜例2)、アリアの後半(meno mosso

♩=56) は娘を奪われた父親としての嘆きがややゆったりとした音楽の上で語られる(譜例 3)。ヴェルディは、カヴァティーナ=カバレッタ形式を用いることなく、それまでのどのアリアにも当てはまらない音楽をこのリゴレットのアリアで作り出したのである。形式よりも登場人物の感情、すなわちドラマを優先させた結果として生まれた極めて独創的なアリアである。

譜例 2 〈Cortigiani! (鬼よ、悪魔め!)〉 [N.9] 冒頭部分

240
77 Rigoletto

Andante mosso agitato (♩=80)

Cor - ti - gia - ni, vil raz - za, dan -
Fil - thy rab - ble, dis - ho - nored, de -

Andante mosso agitato (♩=80)

[Archi] mf

譜例 3 〈Cortigiani! (鬼よ、悪魔め!)〉 [N.9] 後半部分

103

Meno mosso (♩=56)

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

カヴァティーナ=カバレッタ形式にとらわれない形で書かれたアリアがもう一つ『リゴレット』の中にある。第1幕、第6曲でジルダによって歌われるアリア〈Caro nome (愛しい名は)〉[N.6]である。カヴァティーナのようにゆったりとしたテンポで歌われるのであるが、曲の後半ではソプラノの技巧が必要とされる。また、それまでの伝統的なアリアの終わりに見受けられるカデンツァの存在は曲の中程に設定されており、アリアの終わりはE音のトリルを奏でながらモレンドで終止してゆく。そして、カヴァティーナに続くはずのカバレッタはそこには存在しないのである。

このアリアの注目すべきところは、アリアが終わる寸前にボルサ、チェプラーノ、男声合唱が静かにジルダに忍び寄る場면을歌と合唱で描いているところである。それまでのオペラであれば、アリアが終わった後に、その他大勢が忍び寄ってくるものである。しかし、ヴェルディはアリアが終わる寸前に、その他大勢の人々を舞台に登場させ、まるでジルダの美しい声を邪魔するかのよう、に、邪悪な男たちの声でジルダの存在を脅かしてゆくのである（譜例 4）。一見すると不自然なようにも思える作風であるが、ジルダと邪悪な男たちのコントラストは音楽的にも視覚的にも強調されており、物語の展開もスムーズに次の展開へと移行しているのである。それまでの紙芝居的なオペラではなく、曲が終わる寸前に次の展開を見せるこのシーンは、舞台上での演出プランをイメージして作曲した演劇的要素が強い場面と言える。

譜例 4 〈Caro nome (愛しい名は)〉 [N.6] 最終部分

76 rientra nella stanza e la voce si perde a poco a poco 147
she reenters her room, and her voice gradually fades away

no - me, tuo sa - rà. Gualtier Mal - dè!.. Gualtier Mal -
breathe — it when I die. Gualtier Mal - dè!.. Gualtier Mal -

Marullo *ppp*

Par fa - ta od an-giol.
So fair and graceful.

CORO-CHORUS

L'aman-te è quel-la di Ri - go -
So that's the mistress of Ri - go -

L'aman-te è quella di Ri - go -
So that's the mistress of Ri - go -

morendo

79

Gil.

Borsa - dè!
- dè! *pp*

Oh quan - to è bel - la!
Oh she is love - ly!

Mar.

Oh quan - to è bel - la!
Oh she is love - ly!

Ceprano

Oh quan - to è bel - la!
Oh she is love - ly!

CORO-CHORUS

- letto? Oh quan - to è bel - la!
- letto? Oh she is love - ly!

- letto? Oh quan - to è bel - la!
- letto? Oh she is love - ly!

ppp

133539

(3) 《イル・トロヴァトーレ》

1) 作品成立の過程から初演まで

《イル・トロヴァトーレ》は、1853年1月19日にローマのアポッロ劇場で初演された18番目の作品である。ヴェルディは1842年に初演された第3作の出世作《ナブッコ》から1851年に初演された第17番目の《リゴレット》まで、9年間で15作品という数のオペラを毎年作曲してきたのである。平均すると1年に1.7作品というハイペースな仕事量である。《リゴレット》と《イル・トロヴァトーレ》の間には、約2年間の空白期間が存在する。その2年間ヴェルディは何をしていたのであろうか。

まず、1853年3月に《リゴレット》の初演を終えたヴェルディは、郷里であるブッセートに戻るのだが、正式な結婚という形で生活をしていないヴェルディとストレッポーニに対してブッセートの人々は偏見を持ち続けていた。やがて、その生活は堪え難いものになり、二人はブッセート郊外のサンターガタにある農園に暮らし始める。新たに暮らし始める農園にはヴェルディの両親が住んでいたのだが、勝手に負債を作るなど問題を起こす父親に腹を立てたヴェルディは、両親をサンターガタより2キロ先にあるヴィダレンツォへ追いやる。実母であるルイージャ・ウッティーニ **Luigia Uttini**

(1787-1851) は、夫と息子の確執に心を痛めヴィダレンツォに移り住んだ直後に亡くなっている (小畑 2004: 107)。

ヴェルディはサンターガタに移り住んでも心が晴れることはなかったが、しばらくの間は農園の経営に集中していた。1851年の12月から1852年の3月までヴェルディはストレッポーニとともに寒々しい冬のサンターガタから離れてパリで過ごすことになる。両親との関係、農園経営、郷里の人たち、恩人であるアントニオ・バレッツィ **Antonio Barezzi** (1787-1867) ⁸との不和、2年ほどオペラの作曲に集中できない状況であったヴェルディであるが、故郷から離れたパリでヴェルディは《イル・トロヴァトーレ》の作曲を始めるのである。

《イル・トロヴァトーレ》の原作は、スペインの大作家アントニオ・ガルシア・グティエレス **Antonio García Gutiérrez** (1813-1884) の『エル・トロヴァドール **El trovador**』(1836)である。グティエレスは《シモン・ボッカネグラ》の原作を書いた人物である。スペイン語が堪能ではないヴェルディに、グティエレスの『エル・トロヴァドール』を知らせたのは語学に堪能なストレッポーニと考えられる。1851年1月2日にはサルヴァトーレ・カンマラーノ **Salvatore Cammarano** (1801-1852) に台本作成の依頼の手紙を書いている (Rescigno 2012: 239)。ヴェルディよりも12歳年上のカンマラーノはナポリ生まれの台本作家で、ヴェルディの作品では《アルツィーラ **Alzira**》(1845)、《レニャーノの戦い **La battaglia di Legnano**》(1849)、《ルイーザ・ミッレル》の台本を提

供している。また、ドニゼッティとも親交があり《ランメルモールのルチア Lucia di Lammermoor》(1835)の台本作家としても知られている。同年4月に台本を受け取ったヴェルディであるが、台本が自分の意図していたものとは遥かに違うものになっていたため、カンマラーノに対して作品に対する細かな指示を1851年4月19日に書いた手紙で伝えている。手紙の中でヴェルディは特にアズチーナのキャラクターについて考え、第1幕から第4幕までの詳細なストーリーの展開、アリア、重唱、合唱の配置まで細かく伝えている(オーベルドフェル、コナーティ 2001: 325)。ところが、1852年7月17日、体調を崩していたカンマラーノが突然亡くなる。未完であった台本は、ナポリの若い詩人エマヌエーレ・バルダーレ Emanuele Bardare (1820-1874)に引き継がれた。ヴェルディは同年12月には《イル・トロヴァトーレ》を完成させ、ローマに入り初演まで歌手たちの指導を行った。1853年1月19日に行われた初演は前作の《リゴレット》に続いて大成功を収めた。評論家たちはこぞってヴェルディの作品を賞賛するが、ヴェルディ本人は何も気に留めることなく次作《ラ・トラヴィアータ》の作曲に集中するのであった。

2) 作品の題材について

《イル・トロヴァトーレ》においても、登場人物は《リゴレット》と同様に、これまでの作品ではあまり取り上げられることがなかったキャラクターを題材に扱っている。ヴェルディは《イル・トロヴァトーレ》の登場人物の中でも、特にメゾソプラノが歌うアズチーナのキャラクターに興味を抱いていた。母親を焼き殺されたジプシーの女が、自分の子どもを誤って火の中に投げ、殺された母親の仇の子どもを我が子として育て、やがて復讐を果たし遂げる異常なまでのキャラクター。ヴェルディは、その強烈な母親に惹かれ、このオペラを《アズチーナ》というタイトルにしようとしていたことが1851年1月2日のカンマラーノに書いた手紙の中に書かれている。

主役になるのは異常な性格のジプシー女で、この女の名をオペラの題名にするつもりです(タロッツィ 1992: 187)。

また、一人のヒロイン(ソプラノ)を軸に対立する二人の男(テノール・バリトン)という強烈なストーリー展開に、ヴェルディがこれまで培ってきた作曲法、彼が持つ音楽と情熱をすべてその作品に注ぎ込むことができたのである。これまでに類を見ない熱烈な登場人物によるオペラを作曲した結果、《イル・トロヴァトーレ》は伝統的なイタリア・オペラの形式によって書かれた最高峰の作品となるのである。

3) カヴァティーナ＝カバレッタ形式による最高傑作

この《イル・トロヴァトーレ》という作品は、前作の《リゴレット》がそれまでの伝統的な作風からの脱却を試みていたものと比べると、アリアの多くはカヴァティーナ＝カバレッタ形式で書かれており、伝統的なイタリアオペラ形式の集大成とも言える作品である。このオペラの構想は、先に述べたカンマラーノへ書かれた手紙（1851年4月19日）の中で第1幕から第4幕まで詳細な指示がなされている。1851年3月11日が《リゴレット》の初演であるから、その頃からヴェルディは《イル・トロヴァトーレ》は伝統的な形式の上でという風に考えていたのである。これは、台本作家がカンマラーノであったことが大きな理由として考えられる。カンマラーノの台本は美しい韻文によって書かれており、文章に独特のリズム感を感じることができる。ドニゼッティの頃から活躍していたカンマラーノの台本であるから、ヴェルディは《リゴレット》のような革新的なスタイルよりもむしろ、伝統的なイタリアオペラの形式の上でカンマラーノの台本に音楽を付けることをイメージしていたと考えられる。

冒頭の部分は序曲も前奏曲もなく、勇壮な前奏からバスが演じるフェランドのシェーナへと繋がって行く。この形式は以前のヴェルディが作曲したオペラでは見受けられなかった。そして、この前奏からスムーズにドラマが展開して行く流れは、改訂版《シモン・ボッカネグラ》、《オテッロ Otello》(1887)、《ファルスタッフ Falstaff》(1893)へと繋がって行く形式であり、音楽の継続的な流れが仕組まれた注目すべき場面である。

アリアの形式であるが、第1幕、第2曲のレオノーラのシェーナとカヴァティーナ〈Tacea la notte placida（穏やかな夜）〉[N.2]、第2幕、第7曲のルーナ伯爵のアリア〈Il balen del suo sorriso（君は微笑み）〉[N.7]、第3幕、第11曲のマンリーコのアリア〈Ah! sì, ben mio,（ああ、私の愛する人）〉[N.11]はカヴァティーナ＝カバレッタ形式によって書かれている。第4幕、第12曲のレオノーラのアリア〈D'amor sull'ali rosee（愛のため息よ、バラ色の翼にのって）〉[N.12]もカヴァティーナ＝カバレッタ形式で書かれているが、カヴァティーナとカバレッタの途中に置かれた経過部 *tempo di mezzo* の部分「ミゼレーレ（哀れみたまえ）」が異様に拡大されている。通常のカヴァティーナ＝カバレッタ形式では見られない拡大された経過部 *tempo di mezzo* の部分は、通常の形式を崩してもヴェルディが訴えたかった新たな作品のスタイルが浮かび上がったものと考えられる。その部分は、レオノーラが舞台上でマンリーコの命が絶望的な状況であることを歌い、舞台奥からマンリーコが死に際にレオノーラへの愛情を歌う。そこに、男声合唱が「ミゼレーレ」と美しいハーモニーで歌いかけてくる（譜例5）。レオノーラとマンリーコの二人が悲劇的な結末を迎える前にあえて時間の流れを緩やかにすることで、絶望的なレオノーラの姿は舞台上で演出効果を高め、後のカバレッタ、

アリアの後の展開がより劇的なものになるのである。ヴェルディは経過部 *tempo di mezzo* の部分を拡大させることで、劇的な緊張感を高める効果をこの場面に持たせたのである。音楽的効果、また舞台上での演出プランを考えた場面と言える。

なお、この舞台奥から聞こえる影コーラスは次作の《ラ・トラヴィアータ》にも現れ、初演版《シモン・ボッカネグラ》、《ドン・カルロス Don Carlos》(1867)にも使われる手法となる。

譜例 5 〈D'amor sull'ali rosee (愛のため息よ、バラ色の翼にのって)〉 [N.12]

tempo di mezzo の部分

tor - re ahi! par che la mor - te con a - li di

Mi - se - re - re! mi - se - re - re!

Mi - se - re - re! mi - se - re - re!

Mi - se - re - re! mi - se - re - re!

42315

《イル・トロヴァトーレ》というオペラは、従来の形式であるカヴァティーナ=カバレッタ形式で書かれたアリアが多く、前作《リゴレット》で見たほど新しい試みは見受けられない。だが、前奏からスムーズに音楽が途切れることなく展開して行くドラマの進行や、第12曲のレオノーラのアリア〈D'amor sull'ali rosee (愛のため息よ、バラ色の翼にのって)〉[N.12]に見る拡大された経過部 *tempo di mezzo* の部分はそれまでの形式ではない部分であり、ヴェルディの音楽とドラマの融合に向けた新たなスタイルとすることが出来る。

しかし、先に定義した音楽とドラマの融合という観点から見ると、音楽の都合でドラ

マが中断してしまう場面はあるが、アズチーナ、マンリーコ、レオノーラ、ルーナ伯爵という強烈なキャラクターたちによって展開される音楽とドラマのエネルギーは、音楽の中断に伴うドラマの中断すら感じさせないものになっている。聴くものを飽きさせない、圧倒的な熱量を帯びた名曲の並びによって傑作としふさわしい作品になり得たのである。そして、この後ヴェルディはここまでの圧倒的な熱を帯びた作品は書かない。外的な熱量よりも、人間が持っている真の内的心理を描く方向に向かうのである。そして、その内的心理を描くことが、またヴェルディに新たな作風をもたらすことになる。

(4) 《ラ・トラヴィアータ》

1) 作品成立の過程から初演まで

《ラ・トラヴィアータ》は、1853年3月6日に《リゴレット》と同じヴェネツィアのフェニーチェ劇場で初演された19番目の作品である。前作の《イル・トロヴァトーレ》の初演が1853年1月19日であるから、当然この2作品は同時進行で作曲されていたことになる。フェニーチェ劇場から新作オペラの依頼を受けたのは1852年の1月であった。その頃ヴェルディはストレッポーニとパリに滞在しており、その時にパリで初演されたアレクサンドル・デュマ・フィス Alexandre Dumas fils (1824-1895) の芝居『椿を持つ女 La Dame aux camélias』(1848)⁹を見た可能性が高いとされている(小畑 2004: 113)。しかし、その時に新しいオペラの題材が《ラ・トラヴィアータ》になったわけではない。実際にはフェニーチェ劇場の新作オペラのために複数の題材が考えられていた。《ラ・トラヴィアータ》の題材が本決まりになったのはその年の10月である。《ラ・トラヴィアータ》では、台本をピアーヴェが任されていた。《ラ・トラヴィアータ》は当初、『愛と死』というタイトルをつけられていたのだが、ヴェネツィアの当局は検閲の際にこのタイトルを認めなかった。ピアーヴェはいつものようにヴェルディに忠実であろうとし、当局との折衝を何度も繰り返して、ヴェルディが望んだタイトル《ラ・トラヴィアータ(道はずれた女)》に変更されたのである(タロツィ 1992: 191)。ヴェルディは《イル・トロヴァトーレ》の初演後サンターガタに戻り、ピアーヴェとともに急いで《ラ・トラヴィアータ》の作曲に取りかかった。

初演前にヴェネツィア入りしたヴェルディであったが、初演を歌う歌手たちには不信感を抱いていた。初演ではヴィオレッタを歌うファニー・サルディーニ＝ドナテッリ Fanny Salvini Donatelli(1815-1891)が病弱なヴィオレッタのイメージと違っていた¹⁰。また、アルフレードを務めるルドヴィーコ・グラツィアーニ Ludovico Graziani (1820-1885) の抑揚のない歌唱で、ジェルモンを歌ったフェリーチェ・ヴァレージ Felice Varesi (1813-1889) も地味な役柄で練習も熱心にしなかったため、初演時の歌

い手はヴェルディの意図した役を的確に歌い、演じることができなかった。そして、ヴェルディは唯一の弟子であるエマヌエーレ・ムツィオ Emanuele Muzio (1821-1890) に 1853 年 3 月 7 日に書いた書簡の中で初演の失敗について述べている。

《ラ・トラヴィアータ》は失敗でした。罪は私にあるのか、歌手たちにあるのか、時がそれを判断するでしょう (Conati 1983: 326)。

公演は 9 回行われ、劇場もそれなりの利益を上げていた。しかし、ヴェルディはリコルディに《ラ・トラヴィアータ》の出版を認めることはなかった。十分に作品が歌手や聴衆に理解されず上演され、それをこの作品の評価として楽譜を出版することは考えられなかったのである。ヴェルディは 1 年後、自分の作品を理解して歌う歌手を得てから小規模な改訂を施し、満を持して 1854 年 5 月 6 日にヴェネツィアのサン・ベネデット劇場でヴェルディが理想とする形の《ラ・トラヴィアータ》が公演された。同じヴェネツィアの聴衆の前でその作品の真価を問い、前年の初演とは比べ物にならない成功を収めた。改訂された《ラ・トラヴィアータ》が成功した理由として、再演の際にヴェルディは再演する歌手たちのために音楽を書き直したこと。そして、再演でヴィオレッタを歌ったマリーア・スパーツィア Maria Spezia (1828-1907) のヴィオレッタの役に適した歌唱力、舞台姿が挙げられる (小畑 2016: 259)。再演の成功の後、ヴェルディは小規模な改訂を行った楽譜を決定版とし、出版許可をリコルディに認めたのである。

2) 作品の題材について

《リゴレット》、《イル・トロヴァトーレ》でもこれまでのオペラでは取り上げられることのないキャラクターに焦点を当てていたヴェルディであるが、《ラ・トラヴィアータ》でも当時のオペラでは考えられない人物を主人公に設定した。その主人公は娼婦であり、病を抱えながら純粋な青年と純愛をし、その青年のために愛を諦め、最後には不治の病で亡くなるというストーリーである。ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) の時代であれば、このような女性がオペラの主人公になることは自然なことであるが、ヴェルディが《ラ・トラヴィアータ》を作曲した 1850 年代ではなかなか考えられないことであつた¹¹。ヴェルディは、過去の自分と向き合い、純粋に一人の女性として叶わぬ恋に生きる姿に深く共感していたのである。《ラ・トラヴィアータ》の内容が当時のヴェルディとストレッポーニとの生活と、ストレッポーニの歩んできた人生と主人公ヴィオレッタの生き方が重なる部分も注目すべき点である。つまり、中期の名作を生み出した頃のヴェルディは、オペラにおいて自分と変わらぬ苦悩する人間の

心理や感情を現実的に描くことに重点を置いていたのである。

3) 伝統的な形式と第2幕に見る音楽とドラマの融合。

音楽的にこの《ラ・トラヴィアータ》は、これまでのヴェルディの作品では男性的な、もしくは男性目線での作風であったが、この《ラ・トラヴィアータ》だけは前奏曲から終曲まで、ヴェルディにはめずらしく繊細な楽曲がちりばめられており、女性目線からのオペラ作品とすることができる。

前奏曲のあとにつづく宴会での合唱、第2曲の中にある有名な〈Libiamo, libiamo ne'lieti calici (乾杯の歌)〉[N.2]、それに続くヴィオレッタとアルフレードの2重唱〈Un dì, felice, eterea (ある日、あなたはこの世ならぬ幸せに満ちて)〉[N.2]も伝統的な曲の並びである。第1幕の終わりにヴィオレッタによって歌われる第3曲のアリア〈Ah, fors'è lui (ああ、あの人か)〉[N.3]、第2幕、第4曲のアルフレードによって歌われるアリア〈Dei miei bollenti spiriti (燃える心を)〉[N.4]、そして、第2幕、第6曲ジェルモンによって歌われるアリア〈Di perovenza il mar, il suol, (プロヴァンスの海と陸)〉[N.6]はカヴァティーナ＝カバレッタ形式で書かれている。

第2幕中盤でヴィオレッタとジェルモンによって歌われる第5曲の2重唱〈Pura Siccome un angelo (天使のように純粋な娘を)〉[N.5]、息子アルフレードのために、息子との別れをヴィオレッタに要求する場面はかなりの緊迫感に満ちた場面である。ここでヴェルディは、登場人物の心理状況やストーリー展開に合わせて、テンポや主題を次々に変化させている。これまでの型通りの重唱ではなく、細かく緩急をつけることで音楽を停滞させることなく、音楽とドラマが同時展開して行く音楽の継続的な流れが仕組まれた新たなスタイルが生まれている。

第3幕冒頭は、前奏曲と同じような雰囲気曲が流れるが、長調に転調する主題は存在せず、死を連想させる物悲しい主題だけになっている。その後、ジェルモンの手紙をヴィオレッタが読む場面であるが、ここではアルフレードによって歌われた第1幕の主題をオーケストラが奏で、その上でヴィオレッタが歌を歌わずに朗読するのである。その朗読の後に第8曲のアリア〈Addio del passato bei sogni ridenti (さらば過ぎ去り日)〉[N.8]が歌われるのだが、朗読とアリアという手法も当時としては斬新であり、この場面は演劇的要素を前面に打ち出した新たな場面である（譜例6）。

譜例 6 ヴィオレッタが、ジェルモンからの手紙を朗読する場面

(Annina esce) (Violetta trae dal seno una lettera e legge)

..rà... solle.cita, se puo.i. (con voce bassa senza suono ma a tempo) „Teneste la pro.

ANDANTINO

12314

この《ラ・トラヴィアータ》は、カヴァティーナ＝カバレッタ形式などのそれまでの形式と、第2幕の2重唱や、第3幕のヴィオレッタの場面など、これまでにないスタイルで書かれた音楽がバランスよく両立している作品である。特に、第2幕のヴィオレッタとジェルモンの2重唱は、緊迫感がある場面で、会話の内容に合わせて音楽がテンポ、拍子、調性を細かく変化し、ストーリー展開と音楽が同時に展開して行く、それまでの作品には見受けられなかったスタイルである。つまり時に緊迫感があり、時に優しさを見せるこの2重唱は、初演版《シモン・ボッカネグラ》でシモンとアメーリアによって歌われる再会の2重唱に受け継がれて行く。その際の音楽は、中断せずに継続して行く形が取られている。

また、ヴェルディはこの作品の中で、ヴィオレッタという一人の女性の変化する心理を見事に音楽で表すことに成功している。第1幕から終幕に向けて、ヴィオレッタの心理は、繊細かつ劇的に変化する。変わりゆく一人の女性の心理状態を、ヴェルディはその時々状況に応じて巧みに音楽で描いているのである。ヴェルディのヴィオレッタへの深い共感が、音楽上での心理描写に影響を与え、新たなスタイルを生み出したと言える。その深い心理描写のスタイルは、次作の《シチリア島の晩鐘》では生かされないが、初演版《シモン・ボッカネグラ》以降の作品で大きく生かされることになるのである。

2. グランド・オペラへの挑戦《シチリア島の晩鐘》

(1)現状からの脱却と芸術家としてのパリでの成功に向けて

《シチリア島の晩鐘》は、1855年6月13日にパリ・オペラ座で初演された20番目の作品である。ヴェルディは前述した「中期3部作」を作曲したのは40歳を迎える前であった。1851年3月に《リゴレット》、1853年1月に《イル・トロヴァトーレ》、同年3月には《ラ・トラヴィアータ》と、気力みなぎる30代の終わりに3つの傑作を書き上げたのである。前述したように《ナブッコ》から毎年のように新作を書いていたヴェルディであるが、40歳を過ぎてから作曲を行うペースがゆったりとして行く（表1-1）。

表1-1 ヴェルディの作品年表（1838～1857）

年	年齢	演目	備考
1838	25		長女ヴィルジーニア死去
1839	26	サン・ボニファチー伯爵オベルト	長男イチャーリオ死去
1840	27	一日だけの王様	妻マルゲリータ死去
1841	28		
1842	29	ナブッコ	
1843	30	第一回十字軍のロンバルディア人	
1844	31	エルナーニ、二人のフォスカリ	
1845	32	ジョヴァンナ・ダルコ、アルツィーラ	
1846	33	アッティラ	
1847	34	マクベス、群盗、イエルサレム（第一回十字軍のロンバルディア人改作）	ストレッポーニとの同棲をはじめる
1848	35	海賊	
1849	36	レニャーノの戦い、ルイーザ・ミッレル	ブッセートに帰郷する
1850	37	スティッフエリーオ	
1851	38	リゴレット	母ルイーザ死去
1852	39		カンマラーノ死去
1853	40	トロヴァトーレ、トラヴィアータ	
1854	41		
1855	42	シチリア島の晩鐘	
1856	43		
1857	44	初演版シモン・ボッカネグラ、アロルド（スティッフエリーオの改作）	

これは、いくつかの理由が考えられる。ヴェルディは《ナブッコ》以来の多忙を極めた時期を自ら書簡の中で「苦役の年月」と回想している¹²。それほどまでに、休みなくオペラの作曲活動を続けてきた。ヴェルディは若かりし頃経験した経済的に貧しい時代があるがゆえ、仕事が舞い込むうちは稼げる時に稼いで蓄財する意識は多分にあったようである¹³。40歳を前に、ヴェルディは後の伴侶となるストレッポーニと暮らし始め、精神的な安定を得ることができた。同じ時期にサンターガタに農園を買い、農場経営も行っていた。その農園経営も軌道に乗り作曲に頼らなくても収入を得られるようになっていたのである。さらに、1850年には出版社のリコルディとの契約により、作曲家に対して、著作権、オペラの上演料、楽譜の貸出料、売り上げ料の一部が支払われるようになったのである（小畑 2004: 118）。こうして、ヴェルディは40歳を迎えた頃、「中期3部作」の成功を経て、名実共にイタリアを代表する作曲家となっていた。更なる精神的、経済的な安定を得て作曲活動に臨むことができたのである。

その頃のヴェルディは、長年オペラ化を目指してきたシェイクスピアの『リア王』の構想について考えを巡らせていた。《イル・トロヴァトーレ》の台本作家であったカンマラーノに台本作成を依頼していたが、カンマラーノの死によってその考えを中断させていた。カンマラーノに代わって台本を担当することになったのが、後に作曲する《仮面舞踏会 Un ballo in maschera》(1859)の台本作家アントニオ・ソンマ Antonio Somma (1809-1865)であった。ヴェルディはソンマと『リア王』について構想を手紙の中で語り合うが、難しい題材をテーマにした作品の構想はなかなか進まない。ヴェルディはいったん『リア王』を中断させ、パリ・オペラ座のために、新作オペラの作曲に取りかかるのである。

これまでにヴェルディはパリ・オペラ座のために《イエルサレム Jérusalem》(1847)という作品を提供していた。しかし、このオペラは1843年にミラノ・スカラ座で初演された《第1回十字軍のロンバルディア人 I Lombardi alla prima crociata》(1843)をフランス風に改作した作品であった。今回のパリ・オペラ座との契約は、ヴェルディが改作ではない、パリ・オペラ座のために作曲する初めてのグランド・オペラなのである。当然、台本もイタリア語ではなくフランス語で、台本作家はフランスオペラ界を代表するウージェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe (1791-1861)が担当することになっていた。スクリーブは既にフランス・グランド・オペラを確立した名台本作家として名を馳せており、これまでにロッシーニ、ドニゼッティ、ジャコモ・マイアベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864)などに台本を提供していた¹⁴。また、ヴェルディが新作を発表する1855年はパリで万国博覧会が開催される時期であった。ヴェルディは既にイタリアの名だたる劇場で作品を発表し地位と名声を得ていた。そして、《イル・トロヴァトーレ》、《ラ・トラヴィアータ》で伝統的なイタリアオペラの形式として最高峰とされる作品を作り出していたのである。ヴェルディにとって、伝統的なイタリアオペラの形式を超えて創作活動の幅を広げることと、ヨーロッパの中心地パリで成功を収めることは願ってもないチャンスだったのである。そこでヴェルディは、1853年10月から再びパリで暮らし始めるのであった。凍てつく寒さのサンターガタで冬を越すよりは、パリの方が遥かにオペラ座との仕事がしやすかったであろうし、精神的に苦しい状況にあるストレッポーニのことを考えてのことだと思われる。同年12月にはスクリーブから新作オペラの台本『シチリア島の晩鐘 Les Vêpres Siciliennes』が届けられた。しかしながら、ヴェルディに届けられた台本はスクリーブの新作ではなかった。ドニゼッティのために『アルバ公爵 Le duc d'Albe』(1838)という作品を書いていたのだが、ドニゼッティはその作品を完成させること亡くなり¹⁵、スクリーブはその舞台をフランドルからパレルモに移し、『シチリア島の晩鐘』とタイトルを変えられた台本がヴェルディの手

元に來たのである。ヴェルディは決して台本の中身に満足したわけではなかった。これまでの作品はイタリア人の台本作家を相手に自分の意見を言えたのだが、フランスのオペラ座に君臨するスクリーブの前ではさすがのヴェルディも先方に主導権を握られたのであった。そんな中身に納得のいかない台本であったので、作曲も順調に進むことはなかった。台本の変更を求めてもスクリーブは常に非協力的で自分を曲げることはしなかった。イタリアを代表する作曲家として名声を得ていたヴェルディであっても、土俵を変えたフランスのオペラ界で自らの手法を当てはめてゆくのは困難だったようである（小畑 2004: 121）。中期の傑作では人間の内面を見事にオペラの中で描くことに成功したヴェルディであったが、《シチリア島の晩鐘》の台本では人間の内面よりも政治的なことに焦点を当てられた上、必要以上に上演時間の長いグランド・オペラ形式にうんざりしていた。しかも、オペラの練習が始まったと思いきや、プリマドンナのソフィア・クルヴェリ Sofia Cruvelli（1826-1907）が愛人と失踪事件を起こす。その騒動のために劇場の支配人が交代するという大事件まで起きてしまった。やがてクルヴェリは戻って練習を再開し、《シチリア島の晩鐘》は 1855 年 6 月 13 日にパリ・オペラ座で初演され大成功を収めた。

(2)ヴェルディにおけるグランド・オペラ ―変化するオーケストレーション―

この《シチリアの晩鐘》は、それまでの「中期 3 部作」の作風とはひと味違ったものとなっている。伝統的なイタリアオペラの形式ではなく、グランド・オペラ形式で作曲されている。所々、カヴァティーナ＝カバレッタ形式の影は見えるものの、ヴェルディはグランド・オペラ形式の力を借りて、自己の作風に新たなスタイルを取り込もうとしていた。

第 2 幕冒頭のバス役のプローチダによって歌われるアリアの前奏は「前奏曲」と書かれており、これまでの幕開けのアリアの前奏よりも長く、ひさしぶりに見る祖国の想い、懐かしさが色彩豊かなオーケストレーションで奏でられる。そして、その「前奏曲」と書かれたアリアの前奏部分は終止することなくスムーズにアリアのレチタティーヴォに繋がって行くのである。また、アリアのカヴァティーナにあたる部分は A—B—A' の 3 部構成である。曲想は異なるものの後期の作品《ドン・カルロス Don Carlos》(1867) のフィリッポ 2 世のアリアでもこの手法が用いられることになる。フィリッポ 2 世のアリアにはカバレッタはないが、プローチダのアリアには男声合唱とともに歌うカバレッタが書かれている。

この《シチリア島の晩鐘》で大きな変化を見せたのはオーケストレーションである。それまでの作品はどの作品もヴェルディは、現場に行き歌手たちとの練習を見ながら

オーケストラの部分を書いていた。この方法だと、どうしても時間に限りがあるのでオーケストラによる伴奏は単純なものになりがちであった。しかし、ヴェルディは《シチリアの晩鐘》以降の作品では、オーケストレーションをより丁寧に書き上げて行ったのである。その理由は当然、イタリアの聴衆ではなくフランスの聴衆を意識し、グランド・オペラでの成功、すなわちパリでの成功を意識していたからである。

この《シチリア島の晩鐘》の序曲は、現在でも《運命の力》の序曲と並んでオーケストラの演奏会などで単独で演奏される楽曲である。それまでの序曲と比較してみても重厚な響きがあり、新しい試みも見受けられる。以前の序曲、前奏曲では、例えて言うならショパンのピアノ協奏曲のようにオーケストレーションは分厚い響きとするものではなかった。ショパンがピアノのことを中心に考えたように、ヴェルディも歌手たちの声を一番に考え、それほど厚くないオーケストレーションを考えていたと思われる。シンプルなオーケストレーションはヴェルディの多作を可能にし、伴奏の定番化を生み出したのである。そして、序曲や前奏曲もシンプルな響きが特徴となっていた。しかし、《シチリア島の晩鐘》では、木管、金管、弦楽器、打楽器を巧みに織り交ぜながら重厚であり、色彩豊かなオーケストレーションがなされているのである。グランド・オペラでは、劇的な効果を生み出すために大規模なオーケストラが用いられていた（高崎 2015: 25）。同時代のイタリアのオーケストラよりも大きな表現力を持つオーケストラだからこそ、ヴェルディはその序曲においてこれまでにない新たな序曲を生み出せたのである。《シチリア島の晩鐘》で手に入れたオーケストレーションは、次作の初演版《シモン・ボッカネグラ》にはさほど活かされてはいないが、《仮面舞踏会》以降の作品で活かされる。単調であったオーケストレーションは影を潜め、歌唱部に劣らぬほどオーケストラは雄弁に音楽を語り始めるのである。

3. 初演版《シモン・ボッカネグラ》でヴェルディが試みたこと

(1) シモン・ボッカネグラの作曲の経緯と初演まで

1855 年、ヴェルディはパリ・オペラ座からの依頼で作曲されたグランド・オペラ《シチリア島の晩鐘》の初演で成功を収めたあと、1855 年 12 月に愛人であるジュゼッピーナ・ストレッポーニと故郷のサンターガタに戻る。サンターガタの農園経営も熱心に取り組んでいたヴェルディは、ゆっくりする時間もなく《イル・トロヴァトーレ》のフランス語版上演のためにパリへ向かうことになっていた。短いサンターガタ滞在中に、ヴェルディは『リア王』のオペラ化についての構想を詩人であるソンマと手紙でやり取りを行うが、作品が具体的な形になるまでには至らなかった（小畑 2004: 123）。また、リミニの新しい劇場のために《スティッフエリーオ Stiffelio》(1850)の改作の構想もピ

アーヴェとともに思索していた。さらに、ヴェルディの名作を生み出していたヴェネツィアのフェニーチェ劇場からも新作の依頼が舞い込む。1856年8月にヴェルディは《イル・トロヴァトーレ》の改訂版上演のため再びパリに向かった。滞在先のパリでもヴェルディは多忙を極めた。その頃、ヴェルディは《リゴレット》、《ラ・トラヴィアータ》などを初演したヴェネツィアのフェニーチェ劇場から新作オペラの依頼について構想を考えていた。新作オペラの題材はスペインの劇作家グティエレスの『シモン・ボッカネグラ』。グティエレスの作品を取り上げるのは、《イル・トロヴァトーレ》に次いで2度目となる。この題材をオペラにするよう進言したのが語学に堪能であったストレッポニーだと言われている。ヴェルディは早速オペラの草稿をピアーヴェに送るのだが、ピアーヴェとヴェルディの意思はなかなか統一されることがなかった。その原因は、ヴェルディのパリ滞在が長引いたためであった。本来であれば、いつものようにピアーヴェがサンターガタに赴き、ヴェルディと綿密な議論を重ねることができた筈であった。しかし、今回はヴェルディの許可なく《ラ・トラヴィアータ》や《リゴレット》を上演した興行師ガルサドを相手に訴訟を起こしたことと、前述した《イル・トロヴァトーレ》のフランス語での上演の話があり、ヴェルディはパリから離れられない状態であった。そのため、ヴェルディとピアーヴェは遠距離という不自由な形で台本制作を進めざるを得なかったのである¹⁶。

その後ヴェルディは、フランス語版《イル・トロヴァトーレ》の初演を1857年1月12日にオペラ座で成功させ帰国の途についた。すぐさま《シモン・ボッカネグラ》の作曲に取りかからなければならないヴェルディであったが、持病の胃痛に悩まされ作曲を一時中断するほどであった。ヴェルディは納得の行く台本も手にしておらず、ピアーヴェを呼び寄せて台本を完成させたかったが、ピアーヴェはフェニーチェ劇場の舞台監督を務めており、シーズンが始まった劇場を離れることができなかった。やむなくヴェルディはパリ在住の詩人ジュゼッペ・モンタネッリ Giuseppe Montanelli (1813-1862) に台本の修正を依頼するのである。モンタネッリが変更した箇所は、アメリアのカバレッタ、第1幕の祭りの場面、オペラのフィナーレであるが、いずれも1881年の改訂時に削除されている。こうして、ピアーヴェに断ることなくモンタネッリに台本の修正を依頼したヴェルディは、無断で台本修正を依頼したことについて、1857年2月初めにピアーヴェに書かれた書簡の中で伝えている。

さてこれがそうあるべくかなり短く切りつめられた台本です。別の手紙であなたに告げたように、あなたの名前を載せなくても構いません。起こったことをあなたが残念に思うなら、わたしにとっても残念なことなのです、おそらくあなた以上に。

しかし「そうせざるを得なかった！！」¹⁷という以外にあなたに言えることはありません。（小畑 2016: 16）。

ヴェルディに忠実であったピアヴェはこの難しい人間性のマエストロに理解を示すより他なかった。後述するが、この手紙の中でヴェルディは各場面での細かい指示を出すなど、舞台装置や美術に関すること、演出プランについて細かい指示も与えている。1857年2月19日にヴェルディはヴェネツィアに到着し、新作オペラの練習に立ち会う。ヴェルディはパオロ役のバリトン役を変更させた後、なんとか翌月の3月12日に初演版《シモン・ボッカネグラ》の初演を迎える。

(2)初演での大きな失敗

初演版《シモン・ボッカネグラ》は《ラ・トラヴィアータ》よりも大きな失敗となってしまう。公演回数も《ラ・トラヴィアータ》の9回を下回る6回であった。当時、ヴェネツィアの聴衆が求めていたものは理解しやすい大衆的なオペラであった。なぜなら、これまでフェニーチェ劇場での初演作品は《エルナーニ》、《アッティラ》、《リゴレット》、《ラ・トラヴィアータ》であった。《ラ・トラヴィアータ》こそ、初演での満足いく結果を得られなかったが、先に述べた通り初演の翌年1854年5月6日にヴェネツィアのサン・ベネデット劇場で再演され大成功を収めている。《エルナーニ》、《アッティラ》、《リゴレット》、改訂版《ラ・トラヴィアータ》においては大きな成功を収めており、当時のヴェネツィアの聴衆はそれに続く作品を期待していたのである。しかし、初演版《シモン・ボッカネグラ》は、全体的に暗い雰囲気ですトーリーが進行し、タイトルロールにはアリアすら書かれていなかった。あまりにも演劇的要素の強い斬新なこの作品は、当時の聴衆に受け入れられることはなかった¹⁸。弟子のムツィオも1857年2月22日にリコルディに書いた手紙の中で次のように述べている。

心に訴える感動的な作品であるが、この作品を理解できるのはミラノかローマの聴衆くらいでしょう（小畑 2016: 18）。

弟子のムツィオですら、感動的であるが、内容があまりにも悲劇的でヴェネツィアの聴衆の共感を得ることが難しいと感じ、初演版《シモン・ボッカネグラ》がヴェネツィアで成功するとは到底思えなかったのである。

(3) 心理的表現方法と演劇的要素を取り入れた舞台での演出プラン

「中期3部作」で伝統的なイタリアオペラの形式の頂点を極めたヴェルディは、《シチリア島の晩鐘》でグランド・オペラ形式に挑戦し、それまでの手法から脱却を試みていた。また、ヴェルディはオペラという作品を通して人間の深い感情や心理を描くことに主眼を置いてきた。「中期3部作」において、これまで取り上げられることのなかったキャラクターに焦点を当てることで、人間が持つ喜びや苦悩の心理的表現方法をオペラの中で表現することに成功したのである。特に、《ラ・トラヴィアータ》では、主人公であるヴィオレッタの繊細に変化してゆく心理を作品の中で巧みに描くことに成功している。この初演版《シモン・ボッカネグラ》でヴェルディが試そうとしたものは、人間の深い感情や心理を描くことであり、これまでの形式に頼らずに、自由な音楽形式で心理的表現方法を実現させることであった。

また、初演版《シモン・ボッカネグラ》でヴェルディがこれまでにないほどこだわっていたことは、演劇性を強めた舞台での演出プランである。なぜなら、ヴェルディは《シチリア島の晩鐘》でそれまでにない手法でオペラを作曲し、世界の芸術家が集うパリで試みられる表現の多様性に感化され、過去の形式に捕われない表現方法を求めていたのである。その演劇的要素への強い関心は、パリ滞在中にヴェルディがピアージェに書いた1856年9月12日の手紙の中で次のように述べられている。

今回は新しい試みとして、芝居の台本に音楽をつけるつもりなのです！（小畑 2015: 15）。

《シモン・ボッカネグラ》というオペラは、歌手の歌だけではなく、芝居の力、演劇的要素も重要であることがヴェルディの構想に含まれていたのである。ヴェルディは、登場人物の中でもパオロという役柄について、特に演劇的側面の強いキャラクターとして捉えていた。ヴェルディはパオロを務める歌手について、役者のような芝居ができる歌手でなければならない、ということをピアージェに宛てた1856年10月7日の手紙で述べている。

私は彼を知らず、あまりいい情報はもらっていません。（中略）むしろ役者として評判のよい人間を契約してほしいのですがね（小畑 2016: 6）

ヴェルディは、予定されているパオロ役の歌手についてあまりいい印象を持っていないこと、パオロ役は役者としても評判の良い人間と契約すべきであることが述べられて

いる。また、弟子であるムツィオも、1856年11月30日にリコルディ出版社のジローラモ・チェッリに書かれた手紙の中で優秀な準主役のパオロが重要であることを述べている。

優秀なプリマドンナが一人、ドラマチックなテノールが一人、非常に優れたバリトンが一人、最高のバスが一人必要で、加えて準主役のバリトン（パオロ役）は《ボッカネグラ》を上演する劇場が1級である場合は、2級クラスの劇場のトップ歌手をえらばないといけません。さらに役者として優れ、言葉の発音が巧みで明瞭でなければなりません。（小畑 2016: 8）

主役であるシモンにさえ、アリアも与えられていないのに、準主役のパオロには美しい旋律を歌うアリアのみか重唱さえ用意されていなかった。しかしながら、このパオロはオペラ全体を混沌へと巻き込んで行く重要な役回りであり、後の《オテッロ》でのヤーゴを連想させるヴェルディがこれまで描いてきた悪役の中で最も非人間的なキャラクターなのであった。ゆえに、ヴェルディは初演時に当初予定されていたパオロ役のバリトン歌手に納得がいかず、別のバリトン歌手に変更を行ったほどである。このようにヴェルディは、この初演版《シモン・ボッカネグラ》を演劇的な側面がある作品として捉えていたのである。

さらに、ヴェルディは舞台上の演出プランについて細かな指示をピアーヴェに1857年2月初めに書いた手紙の中で述べている。

舞台装置に注意を払ってください。指示はかなりの確だと思いますが、いくつか注意をさせてください。最初の場面でもフィエスコの館が舞台袖になるなら、聴衆からよく見えるように配置すべきです。シモンが館に入るところ、バルコニーに現れるところ、ランタンを移動させるところがどの席からも見える必要があります。音楽的に効果をあげられたらと思うので、それを舞台装置のせいで失いたくありません（小畑 2016: 16）

このように、プロローグにおけるフィエスコの館の位置、シモンがバルコニーに現れランタンを持って移動する場面に細かい指示を出している。その理由は、音楽的効果を舞台装置のために失いたくないということも手紙の中で述べている。他の場面でも、幕ごとに具体的で細かな指示をピアーヴェに与えている。つまり、ヴェルディは作曲の段階で舞台の装置や、舞台上の人間が動くタイミング、さらには客席から舞台がどう見え、

音楽がどう聞こえているのか、舞台上の演出プランを考えながら作曲を行っていたということになる。舞台上の演出効果と音楽的效果が同時に働くことで、聴衆に訴えかける最大限の演出効果が引き出せるとヴェルディは考えていたのである。先に定義した音楽とドラマの融合を意識したものである。長年ヴェルディは作曲を行っては初演前に練習に参加し、歌手たちに自らの作品をどう歌い芝居をするのかも指導していたので、舞台上の演出プランについても知り尽くしていたのである。

ヴェルディは、前作《シチリア島の晩鐘》で登場人物の心理描写があまり掘り下げられていない台本に苦しみ、ドラマの展開とは関係のない場面のバレエ音楽なども挿入せざるを得なかった。ドラマの緊張感を音楽やバレエが失わせていたのである。だからこそ、ドラマの展開を重視させ、ドラマの展開とともに音楽が同時展開して行く新たなスタイルを模索したのである。

一方で、当時パリ・オペラ座では、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851)¹⁹ とピエール・シスリ Pierre Ciceri (1782-1868)²⁰ という2人の舞台美術家がジオラマと呼ばれる遠近法による奥行きのある舞台装置を創造しており、彼らの弟子たちによって最先端の舞台装置、舞台美術が整えられていた（ハンペ 2017: 194）。ヴェルディはパリ滞在時からフランスオペラの多様な舞台上での表現方法を意識していたのである。

初演版《シモン・ボッカネグラ》は、ヴェルディがグランド・オペラで体験したことを生かして、それまでの作風とは異なる新しいオペラの姿を表現しようとしたのである。であるからこそ、主役にアリアが与えられないなど、これまでのオペラの常識を破る形で作曲された作品なのである。ヴェルディは演劇的要素をオペラの中でも同じレベルで重要視し、演出プランも考えた上で作曲を行ったのである。そして、舞台上での装置や照明、美術、人の動きを音楽と連動させることにより、今までの作品よりも更に聴衆に訴えかける演出効果を狙い音楽とドラマの融合を図ったのである。しかし、この勇氣ある試みは残念ながら初演版では叶うことはなかったのである。

「中期3部作」では、カヴァティーナ＝カバレッタ形式に見られるように因習的な音楽形式で作曲された部分が多く見受けられた。しかし、《リゴレット》では、カヴァティーナ＝カバレッタ形式を用いない新しいスタイルのアリアが2曲書かれている。ジルダのアリア〈Caro nome（愛しい名は）〉[N.6]では、カヴァティーナ＝カバレッタ形式を用いない上に、演劇的要素を取り入れた舞台上の演出プランをイメージした音楽がアリアの最後に描かれている。《イル・トロヴァトーレ》は、カヴァティーナ＝カバレッタ形式のアリアなど因習的な音楽形式が多く残されているが、冒頭の前奏曲、序曲を用

いずに本編が始める形式や、レオノーラのアリア〈D'amor sull'ali rosee（愛のため息よ、バラ色の翼にのって）〉[N.12]のカヴァティーナとカバレッタの中間に置かれた経過部 *tempo di mezzo* の部分は通常ではあり得ない長さであり、そこで影コーラスなどを用いるなど、音楽上、舞台上の演出効果などを考えた新たな試みが見られた。《ラ・トラヴィアータ》でもカヴァティーナ＝カバレッタ形式のアリアなど因習的な音楽形式が多く残されているが、第2幕のヴィオレッタとジェルモンの2重唱〈Pura Siccome un angelo（天使のように純粋な娘を）〉[N.5]は、会話する2人の心理変化をテンポ、調性、拍子を変化させることで巧みに音楽の上で人物の心理を表すことに成功している。《シチリア島の晩鐘》では、ヴェルディは台本やグランド・オペラ形式に苦しみながらも、色彩豊かなオーケストレーションを獲得し、さまざまな芸術家が集うパリで、音楽や舞台における表現の多様性に刺激を受けるのである。

このように、ヴェルディは「中期3部作」において従来の作風を保持しながらも、それまでにない新しい試みを行っている。それを可能にしたのは、これまであまり取り上げることのなかった登場人物を取り上げたことである。自身と変わらぬ現実的な登場人物に深く共感することで、その登場人物の喜びや苦悩を表現しようとしたのである。そして、その描写は、時にカヴァティーナ＝カバレッタ形式を用いずにアリアを作曲することや、舞台上での演出効果にも変化をもたらすことになる。また、《シチリア島の晩鐘》では、それまでにない色彩豊かなオーケストレーション、音楽や舞台に置ける表現の多様性に刺激を受けた。このようなことから、ヴェルディは「中期3部作」、《シチリア島の晩鐘》で得た経験により、初演版《シモン・ボッカネグラ》という斬新な作品を生み出すことになるのである。

II. 初演版《シモン・ボッカネグラ》の新しさ―「中期3部作」との比較において―

第2章では、初演版《シモン・ボッカネグラ》と「中期3部作」との比較を行い、ヴェルディ中期の様式を考察する。具体的には前奏曲の形態、伝統的な音型、カデンツァの有無、音楽的变化による細やかな心理的表現、フィナーレの形式、アリアの形式を中心に、どのような共通性があるのかを考察する。また、音楽とドラマの融合という観点から「中期3部作」と比較しての初演版《シモン・ボッカネグラ》の新しさ、演劇的要素、舞台上での演出プランについての考察を行う。したがって、この章では初演版《シモン・ボッカネグラ》と「中期3部作」との比較、もしくは楽曲分析にとどめておく。改訂については変更の有無に言及するが、その内容については第4章で改めて初演版と改訂版の比較の考察を行う。

比較を行なうにあたって、とくに注目する点（焦点）について、「はじめに」で次の2点をあげた。

1. 前奏曲の形態
2. アリアと重唱の形式

ここでは中期の様式を考察するために、さらに以下の点にも留意して考察を進めたい。

- ・ヴェルディのオペラに特徴的な旋律及び伴奏形
- ・カデンツァの形
- ・調性、拍子、テンポの変化による細やかな心理描写
- ・各幕のフィナーレの形態
- ・舞台上での演出プラン
- ・演劇的要素

なお、この章での考察は、筆者が実際に演じたこともある、ヴェルディ作品の中で、バス歌手にとって最も重要な役であるヤーコポ・フィエスコ¹の場面を中心に取り上げる。

1. プロローグ

(1)前奏曲[N.1]²

初演版《シモン・ボッカネグラ》の前奏曲は、ヴェルディの前奏曲、序曲の中でも簡素なもので、前作《シチリア島の晩鐘》序曲のように単独で演奏されるような完成度の高い楽曲ではない。改訂版では削除されてしまう初演版の前奏曲はどのような作品であったのだろうか。

曲の始まりはホ長調、シモンを讃える管楽器の主題（譜例 1）で始まる。その後、ハ長調に転調してシモンとアメーリアの二重唱の主題（譜例 2）、更に同名調のホ短調に転調し、市民と貴族の対立の主題（譜例 3）へと移行する。曲の終わりにシモンとフィエスコの対立の主題（譜例 4）が重々しく響き曲の終止を迎える。

譜例 1 シモンを讃える管楽器の主題



譜例 2 シモンとアメーリアの二重唱の主題



譜例 3 市民と貴族の対立の主題



譜例 4 シモンとフィエスコの対立の主題



「中期3部作」の作品《リゴレット》の前奏曲も音楽としては簡素な構成である。冒頭のトランペットの旋律はリゴレットとスパラフチーレの2重唱[N.3]の冒頭でリゴレットが歌う「*Quel vecchio maledivami!!*（あの老人はわしを呪いやがった！！）」の旋律（譜例5）であり、呪われたリゴレットの哀れな末路を暗示している。後半に現れる音階進行はジルダのアリア〈*Caro nome*（愛しい人の名は）〉の旋律（譜例6）を思わせ、呪われた父娘がテーマであるオペラと印象づけている。そして、前奏曲は一度終止し、華々しい宴会のシーンが始まってゆくのである。

譜例 5 「*Quel vecchio maledivami!!*（あの老人はわしを呪いやがった！！）」の旋律



譜例 6 ジルダのアリアを思わせる旋律



《ラ・トラヴィアータ》の前奏曲は、シンプルな構成でありながら初演版《シモン・ボッカネグラ》、《リゴレット》にはない美しさを持っている。冒頭は、ヴィオレッタの病と不幸な結末を案じさせる物悲しい主題（譜例 7）ではじまる。その後、第 2 幕でヴィオレッタがアルフレードのことを想う旋律（譜例 8）がヴァイオリンで奏でられる（譜例 9）。やがて、その旋律は低弦に引き継がれ、新たな主題（譜例 10）をヴァイオリンが奏でる。この新たな主題は、娼婦における華やかなヴィオレッタの一面を表している。ヴェルディはこの序曲において、ヴィオレッタの娼婦の一面、アルフレードによって本物の愛に目覚めた女性、そして病に冒される一人の悲しい女性を見事に描いている。

譜例 7 ヴィオレッタの病と不幸な結末を案じさせる物悲しい主題



譜例 8 ヴィオレッタがアルフレードのことを想う旋律



譜例 9 前奏曲でヴァイオリンによって奏でられる譜例 8 の旋律



譜例 10 華やかなヴィオレッタを思わせる主題



「中期3部作」の中で、唯一独立した前奏曲、序曲を持たないのが《イル・トロヴァトーレ》である。始まりはティンパニのロールが3度繰り返される。その後にフォルティッシモでオーケストラが3連符の音型を壮大に響かせる³（譜例11）。その後、ゆったりと3連符の音型を繰り返しながらフェランドと合唱のシェーナ⁴へと曲が途切れることなく繋がって行くのである（譜例12）。ヴェルディの作品の中で、このように曲が途切れることなく本編へと繋がる形式はこの《イル・トロヴァトーレ》が初めてであった。やがて、この形式は改訂版《シモン・ボッカネグラ》に採用される形式となる。

譜例 11 トロヴァトーレ幕開けの部分

ALL.º ASSAI SOSTENUTO

p cres.

(♩ = 88)

ff

pp

譜例 12 前奏からフェランドのシェーナへ続く部分

passeggiando in fondo. *dim.*

FERRANDO (parla ai famigliari vicini ad assopirsi)

allarg. molto piano All'er. tal all'er. tal *ff*

今日でも演奏会などで単独で演奏されるヴェルディの序曲、前奏曲といえは《シチリア島の晩鐘》、《運命の力》⁵の序曲が圧倒的に多い。ヴェルディは、第1章でも述べたように《シチリア島の晩鐘》を作曲した頃に色彩豊かなオーケストレーションを身につけ、それまでの序曲とは一線を画す序曲を書き上げた。《運命の力》の序曲は、1869年2月27日にミラノ、スカラ座で再演された際に新たに作曲されたものである⁶。

ヴェルディは、《シチリア島の晩鐘》、初演版《シモン・ボッカネグラ》のような規模の序曲や前奏曲を置く作品もあれば、《リゴレット》の前奏曲のように比較的短い前奏曲を置く場合もある。また、改訂版《シモン・ボッカネグラ》、《イル・トロヴァトーレ》のように序奏からオペラ本編まで、音楽が終止することなく本編に繋がる形式もある。やがて、その序奏からオペラ本編に繋がる形式は《オテッロ》、《ファルスタッフ》に引き継がれるのである。また、その形式はヴェリズモ・オペラでよく用いられることになる。

(2)フィエスコのアリア[N.3] 〈Il lacerato spirito (悲しい胸の想いは)〉

このフィエスコのアリアはカヴァティーナ＝カバレッタ形式で書かれていないアリアである。そのため、改訂の際に大きな改訂は行われていない。ヴェルディとボーイトによってアリアの後半部分で実に効果的な改訂が行われるのだが、そのことについては第4章で述べる。

ヴェルディは、ソプラノ、テノール、バリトンに対して作品ごとにアリアを書いているが、バスやメゾソプラノという声種に対しては他の作曲家と同様に作品ごとにアリアを与えている訳ではない。それは役柄にもよるのでやむを得ないのだが、それでもヴェルディはバスに対して名アリアを数多く残してくれた作曲家である。この初演版《シモン・ボッカネグラ》におけるフィエスコのアリアは、まだ名アリアとまではいかないが、改訂が行われた後、ヴェルディのバスのアリアの中でも屈指の名アリアとなる。

曲の冒頭は、嬰へ短調で波涛のような重々しいフレーズを弦5部が奏でる。次に管楽器によって、押し寄せた波が岩にぶつかるようなフレーズを奏でている（譜例13）。その序奏が4回繰り返した後にレチタティーヴォが始まる。

【フィエスコのレチタティーヴォ】

A te l'estremo addio,	おまえに最後の別れを告げる
palagio altero,	誇り高き宮殿よ、
Freddo sepolcro dell'angiolo mio!...	冷たい私の天使の墓場よ！
Né a proteggerlo valsi!...	私はそれを守ることが出来なかった。
Oh maledetto!...	ああ、呪われしものよ！
oh vile seduttore!...	卑怯な誘惑者よ！
E tu, Vergin, soffristi	聖母よ、あなたは嘆いているのか、
Rapita a lei la virginal corona?...	娘から聖母の王冠が奪われたことを？
Ah! che dissi?... deliro!...	ああ、何を言ったのか？正気ではない！
ah, mi perdona!	ああ、私を赦したまえ！

譜例 13 フィエスコ、アリア前奏部分

Prologo, Scena V.

(重. 鼓. ♩. 66)

ANDANTE SOSTENUTO.

譜例 14 「Oh maledetto!... Oh vile seduttore!... (ああ、呪わし者、卑怯な誘惑者よ!)」

Musical score for the opera *L'Espresso* by Giuseppe Verdi. The score is written for voice and piano. The lyrics are in Italian. The tempo is marked *Andante* (ALL²). The key signature is one sharp (F#). The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are:

valse!.. Oh male - det - tol.. oh vi - le se - dut - tore!.. E tu, Ver - gin, sof -
 - fri - sti ra - pta a le - i la vergi - nal co - ro - na?.. Ah! che dissi?.. de -
 - li - ro!.. ah mi per - do - - - na!

この、レチタティーヴォの後半に書かれている、心理状態の変化に伴う細かな音楽の変化は「中期3部作」において確立したものと言える。「中期3部作」では、《リゴレット》の〈Pari siamo (二人は同じだ)〉において、これまでにない壮大なレチタティーヴォが書かれている。そこでは、リゴレットの移り変わる心理が繊細に描写されている。ヴェルディはその時々心理に合わせてオーケストレーションも巧み変化させ、レチタティーヴォという枠で収めることの出来ない音楽を完成させたのである。

実際に、このフィエスコのレチタティーヴォを歌う場合、先ほどの部分は歌唱的には難しくはないものの、心理の変化をかなり求められることに気づく。歌唱というよりもむしろ演劇的要素を重要視している部分と言える。

アリアの部分であるが、前半と後半の二つに分けられる。前半はレチタティーヴォと同様に嬰へ短調で書かれており、父親の深い悲しみが、管楽器の悲しげな和音の上で淡々と歌われる旋律である（譜例 15）。アリアの後半に入る直前に舞台裏から聞こえる合唱がとても印象的である。その合唱は、女声は「è morta (彼女は亡くなった)」、男声は「Miserere! (憐れみたまえ!)」と、悲しくも美しいハーモニーをア・カペラで歌うのである（譜例 16）。

譜例 15 フィエスコ、アリア前半部分

Andante sostenuto M.M. ♩ = 56

Il la-ce-rato spi-ri-to del mi-se-ro ve - gliardo di più crude le spa-si-mo e

譜例 16 フィエスコ、舞台裏からのコーラスの部分

- ra se-gna-toal dar do. È mor - ta!... è mor - ta!... Mi - se - re - re!... mi - se - re - re!... Mi - se - re - re!... mi - se - re - re!...

その後、アリアは同名調の嬰へ長調へと転調する⁷。フィエスコはアリアの後半で娘マリアの死を悼み、その心情を歌う。ここで初めて、それまでになかった美しい旋律がフィエスコによって歌われ、舞台裏の合唱も同時に展開してゆく。フィエスコの旋律と、舞台裏の合唱のコントラストは美しく見事である。これは、《イル・トロヴァトーレ》第4幕のレオノーラのアリア〈D'amor sull'ali rosee (愛のため息よ、バラ色の翼にのって)〉の途中にある「ミゼレーレ (哀れみたまえ)」のアイデアがこのアリアに活かされたものであると考えられる。

この曲のクライマックスでは次のような3連符の符割りによる旋律が書かれている(譜例17)。この3連符の譜割りは、同時代に書かれた《リゴレット》、《イル・トロヴァトーレ》の中でも見受けられる。《リゴレット》では、リゴレットが歌うアリア〈Cortigiani vil razza dannata (鬼よ、悪魔め!)〉[N.9]の後半に現れる。(譜例18)。《イル・トロヴァトーレ》ではルーナ伯爵によって歌われる〈Il balen del suo sorriso (彼女の微笑みのひらめきは)〉[N.7]の中にも現れる(譜例19)。クライマックスの旋律はやがて改訂の際に変更される。フィエスコは曲の終わりで、「prega, Maria, per me (マリアよ、私のために祈っておくれ)」と、嬰へ音という低音で歌うバスの聞かせどころである⁸(譜例20)。

譜例17 フィエスコのアリア「prega, Maria, per me (マリアよ、私のために祈っておくれ)」の部分



譜例18 〈Cortigiani! (鬼よ、悪魔め!)〉[N.9]

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and starts at measure 126. It features a 3-measure rest, followed by a melodic phrase consisting of three eighth notes: G2, F2, and E2. The notes are beamed together and marked with a '3' above them. The lyrics 'me, ri-da - te a me la fi - glia tut - to al mon - do have, restore to me my Gil - da, oh re-store her...' are written below the notes. The piano accompaniment is in bass clef and features a 3-measure rest, followed by a melodic phrase consisting of three eighth notes: G2, F2, and E2. The notes are beamed together and marked with a '3' above them.

譜例 19 〈Il balen del suo sorriso (彼女の微笑みのひらめきは)〉 [N.7]



譜例 20 フィエスコ、アリア終わりの部分

ヴェルディは、このアリアの最後に 25 小節にわたる長大な後奏を書いている（譜例 21）。このような長大な後奏はそれまでの作品には見られない。では、なぜこのような後奏を作曲したのであろうか。長大な後奏の始めにはト書きに、「悲しみにくれる召使の女性たちがゆっくりと舞台を横切り退場してゆく」と書かれている。

第 1 章で述べたように、ヴェルディはこのオペラにおいて、舞台上での演出プランも考えていた⁹。つまり、音楽的效果と舞台での演出による視覚的效果が重なることで、聴衆に音楽とドラマをより効果的に訴えることが出来ると考えていたのである。ヴェルディは、この長大な後奏の場面で、アリアを歌い終わったフィエスコを舞台に残し、女性たちが悲しみに暮れながら舞台を横切らせることで、マリアという娘が亡くなったことを深く聴衆に印象付けようとしたのである。

譜例 21 フィエスコ、アリア後奏

6 (Donne in lutto e domestici attraversano lentamente la scena e spariscono)

(3) フィエスコとシモンの2重唱[N.4]

「Suona ogni labbro il mio nome (皆が口々に私の名前を呼んでいる)」

この2重唱はヴェルディには珍しくバリトンとバスで書かれている。《リゴレット》でもバリトンとバスの2重唱が存在するが、カンタービレな部分が少なく対話的で、スパラフチーレの自己紹介のための2重唱である。しかし、このフィエスコとシモンの2重唱は《リゴレット》の内容とはまったく違う。根底にあるのは、貴族と平民の対立、政治的な対立、さらに娘を奪われた父親と娘を奪った一人の男という重々しい対立の2重唱なのである。それゆえ、この2重唱でヴェルディが与えた対立の音楽は圧倒的熱量を持っているのである。だが、ヴェルディは改訂版において旋律、伴奏の形を大幅に変更する。ここでは、初演版と「中期3部作」の繋がりに着目して考察を行う。

2重唱の始まりは静かに始まる。ホルンによる音はシモンが周囲の気配を伺う音であり、弦楽器による刻みは慎重に足を運ぶ音であろうか（譜例 22：1 段目）。嵐の前触れとも言える静かさの中にも緊張感が漂う音楽である。弦楽器の刻み中で、シモンは「Suona ogni labbro il mio nome (皆が口々に私の名前を呼んでいる)」と歌い始める

(譜例 22：2 段目)。そこに宿敵であるフィエスコが登場する。この登場する際に使われている半音階は(譜例 23)、ヴェルディが好んで使用する音型で、その生涯の作品において様々な作品で使用されている¹⁰。「中期 3 部作」のなかでは、《リゴレット》の第 1 幕でモンテローネがリゴレットに憤慨する場面で使用されている(譜例 24)。また、初演版と類似している形が、《イル・トロヴァトーレ》の第 2 幕でアズチーナによって歌われる「Racconto (物語)」の中に現れる(譜例 25)。

譜例 22 フィエスコとシモンの 2 重唱、冒頭部分

PROLOGO. SCENA VI. (Simone, allontanandosi dalla Chiesa, si dirige lentamente verso Fiesco)

(M.M. ♩ = 100)
ALL.^o MODERATO.

SIMONE.
Suona ogni labbro il mio nome. O Ma-ri-a! forse in breve potrai dir-mi tu'

譜例 23 フィエスコとシモンの 2 重唱、半音階を用いた伴奏形

2 ALL.^o AGITATO. (M.M. ♩ = 120)

- mon?.. Tu!

ALL.^o AGITATO. (M.M. ♩ = 120)

譜例 24 《リゴレット》の第 1 幕で用いられる半音階の伴奏形

Andante sostenuto (♩ = 80)

478

Mon. (al Duca)
(to the Duke)

- sul - - - to!
- sul - - - ted! Ah sì a I'll make stur-
Andante sostenuto (♩ = 80)

[Tutti] ff ppp

譜例 25 《イル・トロヴァトーレ》の第2幕でアズチェーナ「Racconto (物語)」の中に現れる半音階の伴奏形

A

-spingo!.. Ces - sail fatal de - li - rio... l'or - ri - da sce - na

ff *pp* *pp*

この後に続くフィエスコの歌う旋律（譜例 26）もまた、ヴェルディ作品の中でよく使われる音型である。このカンタービレで英雄的な旋律は改訂後も変更されることはない。《イル・トロヴァトーレ》では、第2幕でアズチェーナとマンリーコの2重唱の中で現れ、マンリーコによって歌われる旋律の中にその音型を見いだすことが出来る（譜例 27）。

譜例 26 フィエスコの旋律

PIESCO.

Qual cie - co fa - to a oltraggiar - mi ti tra - e - a?..

pp *tr* *ff*

譜例 27 マンリーコの旋律（1 段目 6 小節目から）

MAN. *Cantabile*

Strana pie-tà! strana pie-tà! Mal reg-gen-do al-

ALLEGRO (♩ = 108)

-l'a spro-as-sal-to, ei già toc-co il suo-lo a-

フィエスコとシモンの激しいやり取りはその後も続き、フィエスコの怒りは次のフレーズで頂点に達する（譜例 28）。その音型もやはり《リゴレット》の〈Pari siamo（二人は同じだ）〉[N.4]の中にも見出すことができる（譜例 29）。この怒りが頂点に達するフレーズは改訂の際、効果的に変更されることになる。

譜例 28 フィエスコの怒りのフレーズ

eall' a-na - tema di Dio e di Fiesco l'offen sor.

譜例 29 リゴレットのフレーズ

Non do-ver, non po-ter al-tro che ri-de-re!!
I must joke, I must laugh, I must a-muse them all!!

シモンが、亡くなったマリアの生んだ娘（後のアメーリア）が行方知れずになることを物語る場面で、2重唱の音楽は8分の3拍子に変化する（譜例30）。この8分の3拍子は、《イル・トロヴァトーレ》のアズチーナのアリア「*Stringe la vampa!*（炎は激しく燃え上がり!）」と同じ拍子である（譜例31）。どちらも奇妙な話を物語る時、ヴェルディはその話を8分の3拍子の上で語らせている。拍子を8分の3に変化させることで、音楽の上でも奇妙な味わいが感じられるように工夫しているのである。そして、この部分は改訂の際に初演版のままで採用されている。

譜例 30 シモンが物語る場面

Andantino M.M. ♩=92

cantabile

Del mar sul li - do

譜例 31 アズチーナが物語る場面（アリア）

AZUCENA (canta: gli zingari le si fanno allato)

ALLEGRETTO (♩= 60)

pp

Stri - de la vam - pa!

この2重唱でヴェルディは革新的なことを試すというよりも、因習的な音楽形式で書いている。改訂の際にはカンタービレで歌われる美しい旋律はそのまま残し、因習的な形式による音型は改訂することになる。オーケストラによる伴奏形は大幅に変更されることになるのである。

(4)プロローグ ―フィナーレ―[N.5]

このプロローグのフィナーレは、改訂の際そのまま初演版が採用されている。フィナーレの冒頭では演劇的要素を意識した作曲法で音楽が書かれている。

2重唱の後、シモンはフィエスコの娘で恋人でもあるマリアが亡くなっていることも知らされず、マリアに会うためにフィエスコの館に入ろうとする。フィエスコは立ち去ったふりをして物陰からシモンの様子を窺っている。シモンは「E tra cotesti rettili nasce a quella pura belita? (あんな卑劣な一族からあのような純粋な美しい人がうまれたとは?)」とつぶやく。ヴァイオリンが、シモンのマリアに対する想いを表すモチーフを美しくも悲しく奏でる(譜例 32)。シモンは館の前で「Vederla voglio...Coraggio (彼女に会いたい、勇気を出そう)」と己に言い聞かす。そして扉を三度叩く(譜例 33)。

譜例 32 ヴァイオリンによる印象的なモチーフ (終わりから 2 小節目)

The musical score for Example 32 features a violin melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 88 beats. The lyrics are: 'E tra cote-sti ret-ti-li na-scea quella pu-ra bel-tà? Ve-der-la'. The piano part includes a 'pp' (pianissimo) marking.

三度ノックしても返事はない。「Muta è la magion de' Fieschi? (フィエスキの館は口がきけないのか?)」とシモンの独白が続く。そして、2重唱の冒頭でも現れた弦楽器によるリズムの刻みが場面に緊張感を与える(譜例 33)。

譜例 33 扉を叩く場面 (2小節目に扉を叩くように書かれている)、その後、2重唱の冒頭でも現れた弦楽器によるリズムの刻みが現れる

The musical score for Example 33 features a violin melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Al. come prima'. The lyrics are: 'voglio... Corag-gio. (da tre colpi alla porta) Muta è la magion de' Fieschi? Dischiuse son le'. The piano part includes a 'pp' (pianissimo) marking.

シモンは恐る恐る館に入り、バルコニーにたどり着く。あまりに人気がないので「Nessuno!.. (誰もいない)」とつぶやく（譜例 34：1 段目）。不気味な低弦による刻みが続く。「誰もいない」と語るとき、ト書きには **Comparisce sul balcone**（バルコニーに現れる）と書かれている。当然のことながら、このト書きはシモンがバルコニーに現れることを書いている。これは、ヴェルディがシモンの独白とオーケストラによる間奏を利用してシモンを館に入れたり、バルコニーへ現したりと視覚的効果を狙っているのである。つまり、聴衆はマリアの死を知っているが、シモンは未だに知らず、マリアの亡骸へと向かっている。その緊張感を生み出すために、ヴェルディは演出プランもイメージして音楽を設定しているのである。

シモンは誰もいない館に対して「**Qui sempre silenzio e tenebre**（ここはいつも沈黙と闇に包まれているのか）」と語る（譜例 34：1 段目終わり）。ト書きには **Stacca il lanternino della Immagine, ed entra**（聖母像のランタンをとって中に入る）と書かれており、シモンは聖母像のランタンを取って、灯りがない館に入ってゆく。館に入ると同時に、シモンのマリアに対する想いを表すヴァイオリンのモチーフが2度現れ、シモンは亡骸となったマリアと再会する。シモンが驚愕のあまり「**Maria! Maria! (マリーア！マリーア！)**」と2度叫ぶのである（譜例 34：2 段目終わり）。

譜例 34 シモンが亡骸となったマリアと再会する場面

ge-li-da salma. Nessuno!.. Qui sempre silenzio e

te - nebra!.. dolce Mari-

ト書き: SIM: (comparisce sul balcone)

ト書き: (stacca il lanternino della Immagine, ed entra)

ト書き: SIM: (s'ode un grido di dentro)

シモンが「マリーア！」と叫ぶところにもまた、ト書きで S'ode un grido di dentro (中から叫び声が聞こえる) と書かれている。これは、ここでのシモンの叫びは館の中かということになり、聴衆は中から聞こえるシモンの叫びで、シモンが亡骸と対面したことを知るのである。驚愕に打ちのめされるシモンに対して、フィエスコは「L'ora suono del tuo castigo... (たった今お前の罰が鳴らされた)」と冷酷に告げる。シモンは恐怖のあまり館から出てきて「È sogno! sì; spaventoso, atroce sogno il mio! (夢だ！恐ろしく、残酷すぎる私の夢だ！)」と嘆くのである（譜例 35：2 段目）。

譜例 35 シモンがマリアの亡骸と再会し「È sogno! (夢だ！)」と嘆く場面（2 段目）

The musical score for Example 35 is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (Soprano) and the piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "a!... Mari - a!! L'o - ra suo - nò del tuo ca - sti - go..." and is marked with "FIESCO. (sempre sulla porta della chiesa)" and "SIM. (esce dal palazzo atterrito)". The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics "È sogno! sì; spaven - toso, a - troce sogno il mi.o! Quai vo - ci! E - co d'infer - no è". The piano accompaniment includes a section marked "Timpani" and "nell'interno in lontananza." The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics (ff), articulation (accents), and phrasing slurs.

ここまで、シモンがフィエスコの館に入って、何度か館から出たり入ったりし、マリアの亡骸を見て館から出てくるまで、ヴェルディは、舞台上での視覚的效果をイメージして作曲しているのである。第1章でも述べたが、1857年2月初めにヴェルディがピアーヴェに書いた手紙で演出プランを述べている。

舞台装置に注意を払ってください。指示はかなりの的確だと思いますが、いくつか注意をさせてください。最初の場面でもしフィエスコの館が舞台袖にあるなら、聴衆からよく見えるように配置すべきです。シモンが館に入るところ、バルコニーに現れるところ、ランタンを移動させるところがどの席からも見える必要があります
(小畑 2016: 16-17)

このように、ヴェルディはこのオペラで演劇的要素を重視した演出プランをイメージしていることがわかる。それまでの作品にはない、芝居のようなオペラを目指していたのである。このシーンは、音楽とドラマの融合を目指し、その先駆けとなった象徴的なシーンだと言える。

その後、シモンは悲しみに暮れながら遠くから聞こえる声を耳にする。最初はなんの声かわからないが、民衆は「Boccanegra! (ボッカネグラ!)」と叫んでいることがわかる(譜例 36)。シモンはそれを理解し「Eco d'inferno è questo! (これは地獄のこだまだ!)」と叫ぶ。舞台にはすぐさまパオロ、ピエトロ、群衆(合唱)が現れ、悲しみに暮れているシモンの内心知る由もなく、シモンを祭り上げるところでプロローグは幕を下ろす。

譜例 36 民衆がシモンを呼ぶ場面

The musical score for Example 36 is written in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is a bass line with lyrics: *mi_o!* *Quai vo_ci!* *E - co d'infer - no è*. The bottom staff is a vocal line with lyrics: *nell'interno in lontananza. Bocca - ne - gra!.. Bocca - ne - gra! Bocca - ne - gra!.. Bocca - ne - gra!*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

プロローグのフィナーレの後半に出てくる場面も改訂では変更されていない。フィナーレにおいての合唱形態は中期以前の形式（譜例 37）と言える。庶民の喜びの合唱、という観点から見ると、《ラ・トラヴィアータ》の第 3 幕における街の人々の舞台裏から聞こえる合唱では、同じ 4 分の 2 拍子で書かれているところに共通性を見いだすことができる。また、伴奏形では、前作である《シチリア島の晩鐘》の序曲の中において、8 分音符が連続する伴奏形の刻み。それから、旋律の装飾音と、その後続く 8 分音符での音の進行が類似している（譜例 38）。

この短いプロローグのフィナーレは、シモンがマリアの亡骸と対面する場面から一転して、なだれ込むように合唱によるフィナーレへと展開する。このように、合唱が舞台に登場して舞台を転換するのは、ヴェルディのオペラでよく見受けられる形式である。

譜例 37 プロローグ、フィナーレ合唱の冒頭部分

(Entra il popolo tumultuosamente con faci accese)

譜例 38 《シチリア島の晩鐘》の序曲（中間部分）

2. 第1幕

(1) アメーリアのアリア 〈Come in quest'ora bruna (こんな暗い時間に)〉 [N.6]

改訂の際に、大幅な変更が行われるアメーリアのアリア 〈Come in quest'ora bruna (こんな暗い時間に)〉であるが、初演版ではカヴァティーナ=カバレッタ形式で書かれている¹¹。前奏の部分は改訂で全面的に変更される。また、アリアの伴奏形も全面的な改訂が行われるが、旋律は部分的にしか変更が行われない。カバレッタの部分は改訂の際に削除される。

まず、アリアは8分の9拍子で始まる。歌の旋律は改訂では変更されていないが、伴奏形は大幅に変更されることになる。やがて曲は途中8分の6拍子へと変わり、後半にまた8分の9へと拍子が戻る。ヴェルディが、8分の9という拍子でアリアを作曲しているのは稀である。8分の6拍子、8分の3拍子は度々見受けられる。8分の12拍子になると初演版《シモン・ボッカネグラ》の前作《シチリア島の晩鐘》で、プローチダ（バス）によって歌われる〈O tu, Palermo (おお、パレルモよ)〉で使われている拍子である。8分の9拍子の最初の部分の伴奏形は、あまり見られる形ではない。後半に現れる8分の9拍子のアルペジオは、クラリネットによる伴奏が付けられている（譜例 39a）。拍子は違うものの、クラリネットによる同じような音型は、《イル・トロヴァトーレ》第2幕のルーナ伯爵のアリア 〈Il balen del suo sorriso (君は微笑み)〉 [N.7]のカヴァティーナの伴奏形に現れる（譜例 39b）。二つのアリアとも恋心を歌っているものであり、その伴奏のアルペジオに、柔らかな響きのクラリネットを用いているのは興味深いところである。

譜例 39a アメーリアのアリア中間部

52

譜例 39b ルーナ伯爵のアリア 〈Il balen del suo sorriso (君は微笑み)〉

55

8 分の 9 拍子で歌われる最後のカデンツァは改訂版では削除される。初演版ではカバレッタに向かう前に、恋人であるガブリエーレの声が舞台裏から聞こえてくる。アメリリアは、その声を聞いて、喜び勇んでカバレッタを歌いだすのである（カバレッタの拍子は 4 分の 3 拍子）。この部分の構成は、《ラ・トラヴィアータ》第 1 幕の終わりにヴィオレッタによって歌われるアリア〈Ah, fors'è lui（ああ、あの人か）〉に現れるアルフレードの舞台裏から聞こえる歌の場面と類似している。なお、改訂後もこの部分は一部変更されるが舞台裏から聞こえる歌はそのまま残されている。

(2)アメリリアとガブリエーレの 2 重唱「Cielo di stelle orbato（奪い去られた大空の星よ）」[N.7]

ガブリエーレが現れて始まる 2 重唱は、改訂版でもほぼ初演版が採用されている。ここでも拍子に着目してみると、アメリリアとガブリエーレの 2 重唱の中盤は 8 分の 3 拍子で書かれており、その最後に改訂版では削除されるカデンツァが書かれている。「中期 3 部作」のなかでは、《ラ・トラヴィアータ》の第 1 幕、ヴィオレッタとアルフレードの 2 重唱の中盤も 8 分の 3 拍子で書かれており、その終わりにもカデンツァが書かれている。さらに、《リゴレット》の第 1 幕、ジルダとマントヴァ公爵の 2 重唱の中盤もやはり 8 分の 3 拍子で書かれており、その終わりにもカデンツァが書かれている。このように、この時代の作品の中に書かれたソプラノとテノールによる 2 重唱の中盤は、気持ちが引き合う場面において 8 分の 3 拍子へと変化しているのが共通するところである。曲の始めは 3 曲とも 4 分の 3、もしくは 4 分の 4 拍子。終わりもまた 4 分の 3、もしくは 4 分の 4 拍子である。二人の気持ちが引き合う場面で拍子が 8 分の 3 に変わり、気持ちの盛り上がりが最高潮に達するところでカデンツァが書かれているのである。そして、少し気持ちが落ち着いたところで拍子が 4 拍子、もしくは 3 拍子へと戻って行くのである。

カデンツァの形に着目すると、初演版《シモン・ボッカネグラ》（譜例 40）、《ラ・トラヴィアータ》（譜例 41）の音型は類似しており、カデンツァの終わりで音型が一致する。それに対して、《リゴレット》（譜例 42）ではリズムは一致するものの、音の進行が先の二つの 2 重唱と違いがあることがわかる。これは、アメリリアとガブリエーレ、ヴィオレッタとアルフレードの気持ちが純粋なものであるのに対して、ジルダとマントヴァ公爵の場合、マントヴァ公爵がジルダを騙すために生じる音の変化をヴェルディが描いているものと考えられる。

譜例 40 アメーリアとガブリエーレの 2 重唱のカデンツァの部分

A.
ah! ripara i tuoi pensieri al porto dell'a - mor.

G.
ah! ripara i tuoi pensieri al porto dell'a - mor.

譜例 41 ヴィオレッタとアルフレードの 2 重唱のカデンツァの部分

V.
carmi, dimentì - car, ah!...

A.
li - zia, delizia al cor, ah!...

V.
ah!... dimenticarmi al lor...

A.
ah!... croce e delizia al cor!

譜例 42 ジルダとマントヴァ公爵の2重唱のカデンツァの部分

137

Gil.

ca - re a me, ah,
 ah he is mine, ah,

Duca Duke

per te, ah,
 ah mine, ah,

allarg.
 f
 pp

sì ca - re a
 his heart is

ah sì, per
 when you are

138

Gil.

me!)
 mine!)

Duca Duke

te!
 mine!

Che m'a-mi, deh ri-
 You love me, say those

Allegro (♩=132)

Allegro (♩=132)

(3)ガブリエーレとアンドレアの2重唱「Propizio giunge Andrea! (よい時にアンドレアが現れた!)」[N.8]

ガブリエーレとアンドレア（フィエスコの変名）は、改訂の際に初演版の楽曲は全て削除され、新たな2重唱が書かれことになる。改訂版ではアンドレアが、アメーリアとガブリエーレの二人を祝福する歌であるのに対して、初演版ではアンドレアとガブリエーレがシモンに復讐を誓う2重唱となっている。

この2重唱の中で使われている、旋律中の4拍目に、付点8分音符と16分音符の組み合わせ、もしくは3連符が置かれている旋律の形式もまた、同時代に作曲された音楽の中に見いだすことが出来る。まず、「Paventa, o perfido, Doge, paventa!... (恐ろしい裏切り者、恐ろしい総督)」(譜例43)のような2重唱の歌いだしは、「中期3部作」には見られないが、初演版《シモン・ボッカネグラ》の前作《シチリア島の晩鐘》でプローチダによって歌われるアリア〈O tu, Palermo (おお、パレルモよ)〉のカバレッタにも現れる(譜例44)。

譜例 43 ガブリエーレとアンドレアの2重唱冒頭部分

AND.te mosso. M.M. ♩ = 88.
GAB: cupo.

Pa - ven - ta, o per - fi - do - ge, pa - ven - tal... D'un pa - dre io ven - di - co l'om - bra cru - en - ta. Pa - ven - ta, o per - fi - do - ge, pa - ven - tal... Me chie - de vin - di - ce la fi - glia

譜例 44 〈O tu, Palermo (おお、パレルモよ)〉のカバレッタ冒頭部分

UN POCO MENO ♩=108

Santo amor..... che in me fa vel li, parla al
 - lenzio, silenzio, si lenzio.

9 UN POCO MENO ♩=108

cor..... de'miei fra tel li; giunto è il fin..... di tan.to duo lo, la gran -

途中に現れる勇ましい伴奏形（譜例 45）もまた、《リゴレット》の第 2 幕で、モンテローネが牢獄に送られる場面でその伴奏形が現れる（譜例 46）。

譜例 45 ガブリエーレとアンドレアの 2 重唱中間部分の伴奏形

ff

en - ta, l'ombra cru - en - - - - ta.

ff

spen - ta, la fi - glia - apen - - - - ta.

ff

譜例 46 《リゴレット》の第2幕、モンテローネが牢獄に送られる場面の伴奏形



ここでの2重唱は、音楽的には問題がなく、全面的な削除という改訂の必要もないように思える。しかし、この後のストーリー展開が変更されたために、この2重唱も全面的に改訂されたのではないかと考えられる。初演版で第1幕フィナーレは、シモンを祝う場面となっており、バレエ音楽などが書かれていた。そのフィナーレの途中で、ガブリエーレとアンドレアが「裏切り者！」と叫びながら現れ、シモンに詰め寄る場面が設定されていた。改訂版では、そのシーンがなくなったために、この2重唱の内容も変更され、削除された可能性が考えられる。もしくは、緊張感ある復讐の2重唱よりも、あたたかな祝福の2重唱に変更することで、全体的に暗く緊張感が続く展開を避けようとしたとも考えられる。

(4)アメーリアとシモンの2重唱「Favella il Doge ad Amelia Grimaldi? (総督はアメーリア・グリマルディに話しているのか?)」[N.9]

このアメーリアとシモンの2重唱は、改訂の際にも大きな変更はなされない。一部、因習的な形式による音型などを変更するにとどまっている。

ここでは2人の関係が、実は本当の父親と娘であったということが明らかになる重要な場面である。ヴェルディは、この題材を選んだ理由として、「父親と娘の親子愛」というテーマが含まれていたことが考えられる。「中期3部作」の中で、《リゴレット》にもまた「父親と娘の親子愛」というテーマが含まれている。ジルダとリゴレットの関係は、娘への愛情が過ぎる父親とまだ成熟しきれていない娘である。ゆえに、2人による2重唱は落ち着きがある部分が少ない。関係性は異なるが《ラ・トラヴィアータ》の、ヴィオレッタとジェルモンも年齢的に親子ほどの差がある。成熟した大人としての対話という観点から捉えると、シモンとアメーリアの2重唱と通じる部分があるように思える。その2重唱で迎える結末は再会と決別で異なる。しかしながら、先に作曲された

《ラ・トラヴィアータ》での、細かな人間の心理を巧みに描写した重唱の作りが、《シモン・ボッカネグラ》のアメーリアとシモンの2重唱に反映されているのである。ここでは、この二つの2重唱を比較してどのような共通性があるのかを考察してゆく。

まず、シモンが登場する場面はレチタティーヴォで書かれている(譜例 47)。そして、ジェルモンの登場もまたレチタティーヴォである(譜例 48)。そこでの B・C・D という音の進行に共通性が見える。その後続く会話のやりとり、時にオーケストラが奏でる緊張感のある伴奏形もまた共通している。

譜例 47 シモンが登場する場面



譜例 48 ジェルモンが登場する場面



また、ここでも拍子に着目すると、この後に、シモンが「Dimmi perché in quest'eremo tanta delta chiudesti? (話しておくれ、なぜこのように寂しい場所で美しさを隠すのか?)」と話しかけるところでは、拍子は4分の4拍子、テンポは *Allegro giusto* ♩ = 120 になる。そして、アメーリアが身の上を話し始める「Orfanella il tetto umile m'accogliea d'una meschina, (慎ましい屋根下で暮らす貧しい女性が、孤児である私を拾ってくれたのです)」では拍子は8分の6拍子、テンポは *Andante* ♩ = 136 に変化する。調性を見るとシモンの話し始めが変ロ長調、アメーリアが語り始めるところで平行調のト短調へと移行する。さらに、母親のことを語る場面では調性が同名調のト長調へと転調して行く。また、シモンが話し始めるところ「Dinne... alcun la non vedesti?...

（言っておくれ、そこで誰かで会わなかったか？）」では、拍子は4分の4、テンポは *Allegro molto moderato* ♩=120 調性はハ長調へと転調する。ハ長調に転調するのは、シモンもこの時点でアメリアが、行方知れずになった自分の娘なのではないかと確信しているからである。

この一連の流れはジェルモンとヴィオレッタの2重唱の中にも共通性を見いだすことが出来る。まず、ジェルモンが語り始める「*Pura siccome un angelo*（天使のように純粋な）」では、拍子は4分の4拍子、テンポは *Allegro Moderato* ♩=84、調性は変ロ長調。その後、ヴィオレッタが語り始める「*Non sapete quale affetto*（どんな愛情かわかりますか？）」では、ハ短調に転調し、拍子も8分の6、テンポは *Vivacissimo* ♩=108へと変化する。さらに、アルフレードのことを口にしてから調性は同名調のハ長調へと転調するのである。その後、ジェルモンが、「*Bella voi siete e giovane...*（あなたは若く、美しい）」と話しだすところでは、調性は最初の変ロ長調にもどり、拍子は4分の2、テンポは *Andante piuttosto mosso* ♩=96となる。このように拍子が4分の4ではなく4分の2に変化するのは、躊躇しながらもアルフレードのことを考えて、ヴィオレッタを息子から引き離さなければならないジェルモンの気持ちの表れである。

その後、二つの2重唱はそれぞれ違う方向性へと導かれて行く。アメリアとシモンは親子であったことを喜び、ヴィオレッタとジェルモンは救いようのない決別へと話は展開するのである。

ヴェルディは先に作曲した、《ラ・トラヴィアータ》のヴィオレッタとジェルモンの2重唱において、それまでの重唱には見られなかった人間の細かな心理を、調性や拍子、テンポ感などを巧みに変化させることで、新たな心理的表現方法を獲得することが出来た。また、細かな緩急をつけることで音楽の流れの継続性を生み出している。そして、その2重唱で得た心理的表現方法と音楽の継続性は、アメリアとシモンの2重唱でも活かすことが出来たのである。また、その新たなスタイルによる重唱は、後期の作品にも引き継がれてゆく。

(5)第1幕フィナーレ[N.11]

改訂の際に一番大きく変更されたのが第1幕フィナーレである。ガブリエーレとアンドレア（フィエスコ）の2重唱と同じく、このフィナーレも全面的に削除されることになる。その音楽がすべて削除されてしまった理由は、やはり音楽的、ストーリー的に説得力が欠けるからだと考えられる。「中期3部作」のフィナーレ（終幕フィナーレを除く）に着目すると、初演版《シモン・ボッカネグラ》のように、大人数でフィナーレを

演奏するコンチェルタートは《リゴレット》には見受けられない。《イル・トロヴァトーレ》の第2幕フィナーレ、《ラ・トラヴィアータ》の第2幕フィナーレに見ることが出来る。ここでは、《トロヴァトーレ》、《ラ・トラヴィアータ》の第2幕フィナーレと、初演版《シモン・ボッカネグラ》の第1幕フィナーレを比較し、初演版《シモン・ボッカネグラ》のフィナーレにおける問題がどこにあるのかを考察する。

i 《イル・トロヴァトーレ》第2幕のフィナーレ[N.8]

《イル・トロヴァトーレ》第2幕のフィナーレのコンチェルタート。このフィナーレの展開を見ると、導入は修道女たちが神に祈るア・カペラの女声合唱で始まる（変ホ長調、4分の4、アンダンテ）。ア・カペラの途中に、ルーナ伯爵、フェルランド、伯爵の従者が、レオノーラを奪いに密かに現れ、女声合唱の合間を縫うように彼らの歌も歌われる。そこに、マンリーコが死んでしまったと信じるレオノーラが修道院に入るため、侍女のイネスとともに現れる（変ホ長調、4分の4、アンダンテ）。さらに、死んだと思われていたマンリーコが突然現れ、このフィナーレは一気に緊張感が高まる（変イ長調、4分の4、アンダンテ）。この時点からレオノーラ、イネス、マンリーコ、ルーナ伯爵、フェルランド、混声合唱による大アンサンブルとなる。最後は混乱の中、マンリーコがレオノーラを伯爵たちの攻勢にあいながらも救い出し幕となる（変イ長調、4分の4、アレグロ・ヴィーヴォ）。

ii 《ラ・トラヴィアータ》第2幕のフィナーレ[N.7]

《ラ・トラヴィアータ》第2幕のフィナーレは、華やかな夜会の音楽で始まる（ハ長調、4分の4、アレグロ・ブリランテ）。次に、ジプシーの女たちが華やかな音楽で登場する（ホ短調→ホ長調、4分の4、アレグロ・ブリランテ）。さらに、スペインの闘牛士たちが勇ましい音楽で登場（ト短調→ト長調、4分の4→8分の3、アレグロ・アッサイ・モッソ）。やがて、一同による楽しげな音楽は盛り上がり一旦終止する。ここまでがひとつのくくりとすることが出来る。

そして、夜会にアルフレードが登場するが、ヴィオレッタは男爵と現れ、場面は緊張感に包まれる（ハ長調→ヘ短調、4分の4→8分の6、アレグロ→アレグロ・アジタート）。アルフレードはトランプで賭けをし、男爵の横に座るヴィオレッタに「賭けで勝って、今日逃げ出した人と一緒に暮らすのだ」と口にする。それを聞いた男爵は腹を立て、アルフレードと賭けで勝負を挑む。やがて食事が用意され一同退場。2人きりになるヴィオレッタとアルフレード。ヴィオレッタはアルフレードに帰ることを伝えるが、

口論の末、ヴィオレッタは「ドゥフォール男爵を愛している」と口にしてしまう（変ニ長調→イ短調、2分の2、アレグロ・アジタート・アッサイ・ヴィーヴォ）。アルフレードは怒りの余り人々を呼び、ヴィオレッタの行為を激しく罵る。しかし、アルフレードは、ヴィオレッタに対する非礼極まりない行為を逆に人々から批難される（ハ短調、4分の2、ヴェロチッシモ）。アルフレードが批難される中、ジェルモンが現れ、威厳ある態度でアルフレード諫める（変ホ長調、4分の4、ラルゴ）。それぞれの思いが交錯するまま幕となる。

iii 初演版《シモン・ボッカネグラ》第1幕フィナーレ[N.11]

初演版《シモン・ボッカネグラ》の1幕フィナーレでは、まずジェノヴァの広場で市民がシモンの記念日を祝っている賑やかな音楽で始まる。そこに男声合唱が加わり（ホ長調、4分の4、アレグロ・アッサイ・ヴィーヴォ）、続いて女声合唱が華やかな歌とともに現れる（イ長調、8分の6、アレグレット）。最後は壮大な混声合唱で、シモンを讃える歌になる（イ長調、4分の4、アレグロ・ソステヌート）。やがて、アフリカの海賊が現れ、バレエが踊られ、歌が歌われる（ト長調、8分の6、アレグロ）。《ラ・トラヴィアータ》の第2幕フィナーレと同様に、ここまでをひとつのくくりとすることが出来る。

祝いの席に突如、ガブリエーレとフィエスコが「裏切りだ！裏切りだ！」と叫びながら現れ、祝いの席が騒然とする（イ短調、4分の4、アレグロ・アッサイ）。ガブリエーレはシモンに対して、アメーリアを奪ったなど怒りをあらわにする。そのことを知らないシモンは、「アメーリアはどこに？」とパオロに尋ねるが、パオロは「知らない」と答える。その態度を見てガブリエーレはシモンに詰め寄る。その瞬間アメーリアが「総督は無実です」と告げに現れ、一同騒然とする（ト短調、8分の6、アンダンティーノ）。シモンはアメーリアにどうしていたのかと尋ねる。アメーリアは、「ロレンツォに捕われたが、機転を利かせて逃げてきたのです」と答える。シモンは「ロレンツォは生かすが、すぐさまジェノヴァから追放だ」と宣言する。ガブリエーレは「非道な誘拐を命じた黒幕は誰だ？」とアメーリアに問いただす。アメーリアは「それは総督に伝えます」と言う。それを聞いた人々は「裏切り者に公平な裁きを！」と叫び、騒然となる中で幕が閉じられる（ハ短調→ハ長調、2分の2、アレグロ）。

iv 各フィナーレの比較と考察

《イル・トロヴァトーレ》第2幕フィナーレは、ヴェルディ作品におけるコンチェル

タートとの原型とも言える。次作となる《ラ・トラヴィアータ》のフィナーレでは、ヴェルディはこれまでにないコンチェルタートを含んだ大規模なフィナーレを完成させている。《イル・トロヴァトーレ》のフィナーレと比較しても、構成、分量ともに申し分ない。

《ラ・トラヴィアータ》第2幕フィナーレ前半の余興は、第2幕前半の重々しい雰囲気を一変させる力があり、聴衆をもパーティーに参加しているような感じにさせる楽しい雰囲気である。第1幕の夜会と同様に、この場面も《ラ・トラヴィアータ》にとって必要不可欠な華のある場面なのである。夜会の華やいだ場面があるからこそ、第3幕冒頭の場面とのコントラストが際立つのである。アルフレードが現れてからも、トランプの賭け事をしながら流れるような音楽とともに、ストーリーが次々展開して行くのは実に見事である。人々からアルフレードが批難され混乱する中で現れるジェルモンは、息子を叱りながらも、その場から息子を救っているのである。ヴィオレッタもまた、アルフレードを裏切ることでアルフレードを救おうとしている。そのことに気づかないアルフレード。三者三様の独白を歌いながら幕引きとなる。この作品を見る人はこの場面で、登場人物のどの感情にも共感することが出来るはずである。《ラ・トラヴィアータ》の第2幕フィナーレは、作品の中で前後の音楽性、ストーリーの展開を考えても申し分なく、フィナーレの内部構成もまとまりがあり完成度が高いフィナーレと言うことが出来る。

初演版《シモン・ボッカネグラ》の第1幕フィナーレは、《ラ・トラヴィアータ》のフィナーレと共通するところが多い。どちらのフィナーレも前半は余興や、祝い事と楽しい雰囲気の音楽が続く。楽しい雰囲気の中で、急に緊迫した場面展開になるところもまた同じである。さらに、終盤で劇的に盛り上がるところでのコンチェルタートも共通している。これらの共通性を考えると、初演版《シモン・ボッカネグラ》の第1幕フィナーレは、《ラ・トラヴィアータ》の第2幕フィナーレを参考にして作られていると考えられる。では、なぜ初演版《シモン・ボッカネグラ》の第1幕フィナーレは、《ラ・トラヴィアータ》の第2幕フィナーレのような完成度に至らなかったのであろうか。まず、フィナーレ冒頭、総督を祝うシーンの音楽が単調であることが考えられる。音楽の始まりも、《ラ・トラヴィアータ》の第2幕フィナーレに比べるとインパクトに欠ける。それ続くシモンを賛美する賛美歌風の合唱もありきたりである。その後に現れる、アフリカの海賊によるバレエと歌も必要性があるのか疑問である。ガブリエーレとフィエスコが祝いの席に乱入するのであれば、総督を賛美する歌の後であろう。《ラ・トラヴィアータ》における余興は、長くても見ている側は楽しめるが、《シモン・ボッカネグラ》

という重々しいオペラの中で、アフリカの海賊による余興というのはいささか作品の雰囲気には合わない。このアフリカの音楽とバレエが入ることで、フィナーレの展開が中だるみしているように思える。

アメーリアが現れる場面で、そこから始まるコンチェルタートは比較的完成度が高いと言える。しかし、アメーリアが現れ総督の無実を告げ、安堵する、犯人は誰だ？という話で、コンチェルタートが長々続くのも、見る側からすると不明瞭である。さらに続く、アメーリアの告白からのストレッタは、《アイダ》のコンチェルタートを予感させる作りとなっている。しかし、曲が終わる寸前にハープによる伴奏で音楽全体がピアノニッシモで書かれているのもなぜなのか疑問が残る。何かが現れたり、何かしらの変化があつてのことなら理解できるのだが、ここでのハープの使用はあまりに唐突である。音楽の勢いを十分に感じられるストレッタとなっているだけに残念なところである。

この初演版《シモン・ボッカネグラ》の第1幕フィナーレのコンチェルタートはやがて、《ドン・カルロ》、《アイダ》へと引き継がれており、初演版でのコンチェルタートは習作的楽曲と言える。初演版《シモン・ボッカネグラ》の第1幕フィナーレと《ラ・トラヴィアータ》第2幕フィナーレを比較してみると、ストーリーの展開の中で、何かしらの起点があつてスマートに展開して行く《ラ・トラヴィアータ》のフィナーレに対して、初演版の方は展開する力が弱い。そのため、ストーリー展開と音楽の展開が一致していないために、フィナーレとしての完成度が低くなっていると考えられる。

3. 第2幕

第2幕は、改訂の際に一番変更される箇所が少なかった部分である。ヴェルディは1880年11月20日、リコルディに宛てた書簡の中で以下のように述べている。

第1幕（プロローグ）と終幕（第3幕）に手を入れる必要はありません。第3幕（第2幕）もあちらこちらの数小節を除けば、大丈夫です。しかし、第2幕（第1幕）は全部作り直さなければなりません¹²（小畑 2017: 8-9）。

(1) ガブリエーレのアリア〈O inferno!（地獄だ!）〉[N.17]

このガブリエーレのアリアは、改訂の際にまったく変更されていないアリアである。そして、このアリアは伝統的なカヴァティーナ＝カバレッタ形式では書かれていない。歌いだしはレチタティーヴォで始まる。アリアの前半は弦5部による半音階の激しい伴奏が書かれている（譜例 49）。後半は、一転してゆったりとした音楽が書かれている（譜

例 50)。この展開は《リゴレット》の第 2 幕で歌われるリゴレットのアリア〈Cortigiani! (鬼よ、悪魔め!)〉と同じ展開である。曲想の変化も細かく別れており、かなり自由な発想で書かれているアリアである。初演版《シモン・ボッカネグラ》で書かれたアリアは僅か 3 曲である。その中で唯一カヴァティーナ=カバレッタ形式で書かれたアメリカのアリアは改訂の際にカバレッタを削除している。そのことを考えると、このガブリエーレのアリアは、過去の形式からの脱却を試みて書かれたアリアと言える。だからこそ、ヴェルディは改訂の際に変更しなかったのである。

譜例 49 ガブリエーレのアリア (弦 5 部による半音階の激しい伴奏)

con forza

Sen - to avvampar nell' a - - nima fu

譜例 50 ガブリエーレのアリア後半部分

Largo M.M. ♩ = 44

con espressione

Cie - lo pie - to - so,

pp

4. 第3幕

(1) シモンとフィエスコの2重唱「Oh refrigerio! (おお、爽快な心よ)」[N.24]

この2重唱も改訂の際にあまり変更されていない箇所である。所々因習的な音型による部分は直されているもののほとんど初演版の通りである。

オペラで、愛憎に関するテーマはよく見受けられるが、憎しみ合うものが許し合うという「和解」のテーマはあまり見受けられない。ここでの2重唱は、25年前に憎しみあったシモンとフィエスコが時を経て、アメーリアという娘、もしくは孫娘の存在に気づき、その存在を共有することで和解するのである。年を重ねた2人の25年前とはひと味違う対立、激しい対立は影を潜めるのである。アメーリアが実の孫娘であったことを知ること、何もかも許すフィエスコ。ヴェルディ作品のなかでこれだけ深みのある感動を持つ音楽は他にない。

まず、フィエスコが現れる前に、シモンは第2幕で毒が混ぜられた水を飲み、すでにその毒が全身に回り、体が弱っている状態である¹³。その時のオーケストラの音楽は半音階で繰り返されるフレーズを静かに奏でる。音の動きはシモンの具合を表すものでありながらも、どこかたどよう波をイメージさせるようなフレーズである（譜例51）。やがて意識がもうろうとしてゆくなかで、シモンは自らの人生を懐古するのである（譜例52）。ここで、シモンが懐古し始める部分の伴奏形は弦楽器のトレモロになる。「Il mare!... (海よ!)」と、語り始める時に、拍子は4分の4から8分の6へと移行する。やはり、ここでも一瞬ではあるが昔のことを物語る時に、拍子は8分の6が用いられている。ヴィオラによって奏でられる32部音符の音型は波を表し、シモンの美しい旋律をオーボエ、クラリネット、ファゴットが寄り添うように同じ旋律を奏でる。フルートはトリルを奏で水面のきらめき、シモンの若かりし頃の輝きを表現している。このオペラの中でも最も美しく感動的な場面である。

譜例 51 シモンとフィエスコの2重唱冒頭部分

ATTO III. SCENA IV.

Pietro.m'ar-donle tempia...

譜例 52 シモンが「Il mare!... (海よ!）」と語り始める場面

SUONA F. *Lo stesso movimento.* 3

Oh re - fri - ge - riol.. la ma - ri - na brez - zal.. Il ma - - - -

-re!.. il ma - - - re!.. qua - le in rimirarlo di glo - rie e di subli - mi rapi -

シモンが「Perché in suo grembo non trovai la tomba? (なぜ、母なる海を我が死に場所としなかったのであろうか?)」と思うところでフィエスコが現れる。フィエスコは「Era meglio per te! (お前にはそれが良かったのだ!）」と告げるところで、拍子は4分の4に戻され、調性はハ短調に転調するとともに、シモンの意識も現実に戻されるのである (譜例 53)。

譜例 53 シモンが「Perche in suo grembo non trovai la tomba? (なぜ、母なる海を我が死に場所としなかったのであろうか?)」と思う場面

ALL. MODERATO. *FIESCO. (avvicinandosigli)*

-ché, per-ché in suo grem - bo non tro - vai la tom - - - ba? E - ra me - glio per

ALL. MODERATO. M. M. ♩=100.

フィエスコは「Delle faci festanti al barlume (祝祭の松明のともしびにかすかな光が)」と、お前の命運も尽きたと語るが、シモンは意識がもうろうとしていて誰が目の前にいるのかわからない。やがて、シモンはフィエスコの姿を認めると「Gran Dio!... Compiuto alfin di quest'alma e il deciso! (おお、ついに私の役割が果たされる時が来

た！)」と、フィエスコと和解することで、自分が亡き後にアメーリアとガブリエーレの2人を託せると声を上げる。音楽は、イ短調、4分の3へと変わり、シモンとフィエスコの対象的な想いが歌われる（譜例54、55）。

譜例 54 フィエスコ「Come fantasima（まるで亡霊のように）」



譜例 55 シモン「Di pace nunzio Fiesco sarà (フィエスコは平和の使者になるだろう)」



やがて、フィエスコがすべての真相を理解すると、感極まり涙を流す。伴奏形もそれに従って変化する。シモンも感極まるフィエスコに「tu piangi?...（お前もいないのか?）」と4回繰り返し尋ねるのである（譜例56）。

譜例 56 シモン「tu piangi?...（お前もいないのか?）」



フィエスコは、涙ながらに「Piango perch mi parla in te del ciel la voce（泣いている、なぜなら天使がお前の口を借りて語っているからだ）」と答える。音楽もハ短調になり、拍子も4分の4へと戻される。2人は涙ながらに和解するも、シモンの命は尽き果てようとする。

「中期3部作」に、この第3幕におけるシモンとフィエスコの2重唱との共通性がある音楽は見受けられない。第1幕のアメーリアとシモンの2重唱と比較しても、より細かな心理的表現方法となっている。演劇的要素の色合いが強いこの場面は、音楽とドラマが融合した形と言える。「中期3部作」よりも、後期の作品である《ドン・カルロ》

のフィリップ2世とロドリーゴの2重唱を予感させる重唱である。そして、この場面は改訂の際に、ほとんど改訂されないのである。つまり、この2重唱は、後期作品のスタイルが色濃く現れ始めた楽曲なのである。

(2)第3幕フィナーレ[N.25]

和解したシモンとフィエスコのもとに、アメーリアとガブリエーレが現れる。命が尽きようとしているシモンは、最後の力を振り絞って娘を祝福し、その想いを神に願う。そこから、4人による4重唱のフィナーレとなる。やがて、人々の合唱も加わるが、このフィナーレは極めて落ち着きがある。シモンの命とともに、音楽もそれに倣うのである。シモンの最後の言葉は、もはや歌ではなく台詞なのである（譜例 57）。ヴェルディは、この場面において、1857年2月初めにピアーヴェに宛てた書簡の中で詳しく自らのアイデアを述べている。

しっかり考えてほしいのは最後の場面です。総督がピエトロにバルコニーを開くように命ずる時、明るい照明が大きな空間いっぱいに広がっているのが見えなければなりません。そこに見える明かりが一つずつ消えて行き、総督が死ぬところでは深い闇に包まれるのです。これは大きな効果のあがる瞬間だと思います（小畑 2016: 16-17）。

このように、ヴェルディは舞台上の具体的な照明、演出のプランを語っている。ヴェルディは、これまでにない音楽とドラマだけではなく、演出や舞台装置のことまで考え、この初演版《シモン・ボッカネグラ》を作曲したのである。

譜例 57 シモンの最後の言葉の場面（3小節目終わりから）

A. cie - lo pieta - - deal mi - o, al mio do - lor.
 G. lie - to, del lie - - to a - mo - re, del lie - - to a - mor!
 D. strin - gi il moren - te al cor, il moren - te al cor! Sena - to - ri, sancì - te il vo - to e -
 V. fon - te è l'uma - - no cor, è l'uma - - no cor.
 Man - to di dolor in man - to di do - lor!
 Man - to di dolor in man - to di do - lor!
 D. - stremo. Questo serto du - cal la fronte cinga di Gabriele A - dorno. Tu, Fiesco, compi il mio vo - ler... Ma -

この第3幕フィナーレは、ヴェルディの作品の中でも類がないほど、落ち着きある終幕となっている。「中期3部作」は、どの作品も悲劇的な叫びとともにオーケストラが壮大に鳴り響いて終止するのである。それらと比較すると初演版の終わり方は極めて異質である。フィエスコは、静かにシモンの死をジェノヴァ市民につたえ、語りのような音型「pace per lui pregate!（彼のために冥福を祈りたまえ）」でつぶやく。それに続く市民たち。深い悲しみが生み出すピアノシモで作品は完結するのである。聴衆を意識し、確実に成功を得るのであれば、このような描き方にはならなかったのかもしれない。ヴェルディはシモンの「死」を悼む人々の深い悲しみを印象づけるような終わらせ方をしたのである。そして、この新たなスタイルは、改訂版《運命の力》、《アイーダ》、《オテッロ》に引き継がれて行くのである。

5. 考察

初演版《シモン・ボッカネグラ》と「中期3部作」を比較すると多くの共通性を見いだすことが出来た。前奏曲では、劇中の音楽が旋律の中に現れる形式。アリアでは、カヴァティーナ＝カバレッタ形式を踏襲し、因習的な音型やカデンツァも見受けられた。さらに、フィナーレにおいても、コンチェルタート形式において共通性を見いだすことが出来た。このように、初演版の土台となっているのは作曲時期に近い「中期3部作」である。

また、後期の作品に繋がる新しい試みも見ることが出来た。その試みとは、一部のアリアにおけるカヴァティーナ＝カバレッタ形式の不採用であり、細かな調性や拍子、テンポを変えながら続く対話形式の2重唱である。さらに、ヴェルディは音楽的な効果に伴う舞台上での演出プランまで考えて作曲を行ったことも挙げられる。シモンがマリアの亡骸と出会う場面など、極めて演劇的要素の強い作品と言える。初演版《シモン・ボッカネグラ》より以前の作品は、演劇的要素よりも音楽が優先であるのに対して、初演版《シモン・ボッカネグラ》は時に演劇的要素が音楽より優先されている場面が見受けられた。つまり、この作品は音楽とドラマの融合を試みようとした実験的な作品と言うことが出来るのである。しかし、先に定義した音楽とドラマの融合における音楽の継続性という観点から見ると、初演版《シモン・ボッカネグラ》は前奏曲をはじめ、楽曲ごとに終止する形で作曲されている。演劇的要素がつよく、ヴェルディ自身はかなり具体的な演出プランも描きながら作曲された先進性の高い作品であるが、音楽の継続性が実現するのは改訂版においてである。

この初演版は、さまざまなアクシデントに見舞われ、十分な準備ができたとは言えない。また、ヴェルディが抱いていた、これまでの作品にはない新たなオペラ像を、台本作家であるピアージェも十分理解することが出来なかった。ヴェルディですら、この作品の音楽を描ききる技量をまだ持ち合わせていなかったのである。音楽とドラマの更なる融合を求めたこの先見性の高い作品は、聴衆にはまったく理解されることなく失敗作と扱われた。あまりにも早すぎた試みは、24年後アリゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842-1918) という優れた台本作家の協力を得ることで実現することになるのであった。

Ⅲ. 改訂版《シモン・ボッカネグラ》の必要性

1. 初演版《シモン・ボッカネグラ》以降から《アイーダ》まで

(1)初演版《シモン・ボッカネグラ》以降の作曲活動の変化

ヴェルディは、処女作である《サン・ボニファッチョ伯爵オベルト Oberto, Conte di San Bonifacio》(1839)から 1857 年に初演された初演版《シモン・ボッカネグラ》まで、11 年間で 21 作品、平均すると 1 年に 1.9 作品というハイペースで仕事をこなしてきた。しかし、初演版《シモン・ボッカネグラ》の後に続く作品は、改訂版の作品を除くと《仮面舞踏会 Un ballo in maschera》(1859)、《運命の力 La forza del destino》(1862)、《ドン・カルロス Don Carlos》(1867)、《アイーダ Aida》(1871)、《オテッロ Otello》(1887)、《ファルスタッフ Falstaff》(1893)、と僅か 6 作品である。《アイーダ》から《オテッロ》と《ファルスタッフ》の間には 16 年という特別な時間がある(図 1)。その 2 作品を除いて初演版《シモン・ボッカネグラ》の後、1857 年に初演された《アロルド Aroldo》から 1871 年に初演された《アイーダ》まで、改訂作品も含めると 15 年間で 7 作品、改訂作品以外の作品になると 4 作品と作曲のペースが緩やかになる。これは、地位においても名誉においてもイタリアを代表する作曲家として成功したこと、農園の経営¹や作曲家としての報酬など資産家としても成功していたことが理由としてあげられる。ヴェルディは自ら「苦役の年月」と呼んだ時代には、生きてゆくために日々休む暇もなく作曲活動を行っていた(小畑 2004:59)。その「苦役の年月」を超えて、後期作品でヴェルディは自らのペースで創作活動を行っていたのである。

図 1 中期から後期にかけての作品年表(1850～1872)

年	年齢	月日	演目	台本作家	劇場
1850	37				
1851	38	3月10日	リゴレット	ピアールヴェ	ヴェネツィア(フェニーチェ劇場)
1852	39				
1853	40	1月19日	イル・トロヴァトーレ	カンマラーノ	ローマ(アポッロ劇場)
		3月6日	椿姫	ピアールヴェ	ヴェネツィア(フェニーチェ劇場)
1854	41				
1855	42	6月13日	シチリアの晩鐘	スクリーブ	パリ(オペラ座)
1856	43				
1857	44	3月12日	シモン・ボッカネグラ初演版	ピアールヴェ	ヴェネツィア(フェニーチェ劇場)
		8月16日	アロルド	ピアールヴェ	リミニ(ヌオーヴォ・コムナーレ劇場)
1858	45				
1859	46	2月17日	仮面舞踏会	ソンマ	ローマ(アポッロ劇場)
1860	47				
1861	48				
1862	49	11月10日	運命の力	ピアールヴェ	ペテルブルグ(帝室歌劇場)
1863	50				
1864	51				
1865	52	4月21日	マクベス改訂版	ピアールヴェ	パリ(リリック劇場)
1866	53				
1867	54	3月11日	ドン・カルロス		パリ(オペラ座)
1868	55				
1869	56	2月27日	運命の力(改訂版)	ギズランツォーニ	ミラノ(スカラ座)
1870	57				
1871	58	12月24日	アイーダ	ギズランツォーニ	カイロ(オペラ座)
1872	59	2月8日	アイーダ(イタリア初演)		ミラノ(スカラ座)

(2)初演版《シモン・ボッカネグラ》の次作《仮面舞踏会》

後期の作品群の中で、初演版《シモン・ボッカネグラ》の後に作曲されたのは1857年にリミニのヌオーヴォ・コムナーレ劇場で初演された《アロルド》である。しかし、この作品は1850年にトリエステのグランデ劇場で初演された《スティッフエリーオ》の改作であった。改作の理由は、妻の不倫に悩む牧師が物語の終わりで妻の不貞を許す内容であったため、この作品は初演されてからも当時の人々には理解されなかった。理解されない理由は、妻の不貞という内容もあるが、妻の不貞を扱う題材に検閲が入り、ヴェルディが意図する形で上演されなかったことも理由としてあげられる²。そこで、ヴェルディは内容を変更し、カトリックの力が強かった当時の情勢に配慮して牧師スティッフエリーオから十字軍の騎士アロルドに変更することにした。そして、楽曲の一部を改訂することで上演を行ったのである。初演では近代指揮者の祖とされるアンジェロ・マリアーニ Angelo Mariani (1821-1873)の協力もあって十分な成功を収めることができた³。《アロルド》は、音楽的にはあまり改訂されてないため、初演版《シモン・ボッカネグラ》との関わりがあるとは考えにくい。初演版《シモン・ボッカネグラ》というヴェルディの勇気ある試みは失敗に終わるのだが、その後の《仮面舞踏会》で新たな時代のオペラとして、その試みと失敗が生かされているのである。

《仮面舞踏会》は、1859年2月17日にローマ、アポッロ劇場で初演されたヴェルディ23作品目の作品である。ヴェルディはこのとき45歳。この《仮面舞踏会》は元々ナポリのサン・カルロ劇場で上演される予定であった。ヴェルディは、サン・カルロ劇場からの依頼を受け、長年の念願であるシェイクスピアの『リア王』を上演させるつもりだった。『リア王』の台本もカンマーラの亡き後、劇作家のアントニオ・ソンマ Antonio Somma (1809-1865)とオペラ化に向けての構想を進めていた。しかし、劇場の歌手が希望通りにならないことがわかるとヴェルディは『リア王』を諦め、別の題材を探すことにした。そこで新たな題材としたのが、スクリーブがフランソワ・オベール François Auber (1782-1871) のために書いた『ギュスターヴ三世、または仮面舞踏会 Gustave III, ou le Bal Masqué』(1833)であった。この作品は、実際に1792年にストックホルムで起こった国王暗殺事件を元にした物語である。台本作成にあたって、ヴェルディはソンマに依頼する⁴。しかし、元々劇作家であるソンマはヴェルディの意図するオペラの世界観をなかなか理解することができなかった。台本はなんとか仕上げられ、ヴェルディも短期間で一気に作曲を行い、後は初演を待つだけという段階でまたしても検閲に苦しめられることになる。1858年1月にパリでイタリア人による皇帝暗殺未遂事件が起こる。この事件により、ヴェルディの新作オペラは上演できない状況に追い込まれ

る。あらかじめヴェルディとソンマは、検閲のことも考えながら時代と場所を 17 世紀のスウェーデンからシュティーンというポーランドの都市に設定を変更し、題名も《ドミノの復讐》としていた。しかし、その事件により検閲はこれまでにないほど厳しいものとなっており、到底ヴェルディが納得できない変更を求められることになった。ヴェルディは新作オペラの上演を諦め⁵、そのかわりに失敗した初演版《シモン・ボッカネグラ》の上演を行うことになる。ヴェルディは新作オペラの上演を諦めず、ローマのアポロ劇場での上演が可能になるが、やはり物語の設定をヨーロッパから植民地時代のボストンに変更し、題名も《仮面舞踏会》とすることで検閲を免れることが出来たのである。初演は前作の《シモン・ボッカネグラ》の失敗を払拭するほどの大成功を収め、聴衆を熱狂の嵐に変えてしまうほどであった。その聴衆たちは、劇場で総立ちになり「ヴェルディ万歳！」と口々に叫んだ。その後、偶然にもイタリア国家統一のローガン「Vittorio Emanuele Re D'Italia」の頭文字とヴェルディの名前が一致したことから、人々はヴェルディを国家統一の象徴として讃えていた⁶。

初演版《シモン・ボッカネグラ》でヴェルディはそれまでにない試みをするのだが、音楽とドラマの融合を目指し、演劇的要素を追求するあまり、当時の人々には理解されにくい作品となってしまった。しかしながら、この《仮面舞踏会》では、美しい名曲がアリア、重唱にならび、オーケストレーションも色彩豊かなものへ変貌していたのであった。冒頭の男声合唱による幕開けや、アメーリアとリッカルドの 2 重唱は因習的な形式によって作曲されているが、アリアはそれまでの因習的なカヴァティーナ＝カバレッタ形式では作曲されていない。それまでの形式を保持しながらも、多くの部分で従来の形式の捕われずに作曲がおこなれた《仮面舞踏会》は、「中期 3 部作」や初演版《シモン・ボッカネグラ》よりも「音楽とドラマの融合」が実現されている作品である。

ヴェルディは、「中期 3 部作」の《リゴレット》において伝統的なイタリアオペラの手法からの脱却を試み、《イル・トロヴァトーレ》、《ラ・トラヴィアータ》では伝統的な手法による作風で最高峰の作品を作り上げた。さらに、そこからフランスのグランド・オペラに挑戦し、試行錯誤しながら新たな作風を手に入れるのであった。そして、初演版《シモン・ボッカネグラ》において更なる音楽とドラマの融合の進化を試み、形式にはとらわれない新しいオペラを創造しようとした。それは結果として失敗したものの、その挑戦で経験したことは《仮面舞踏会》という新たなスタイルで書かれた作品に集約されるのである。ヴェルディは《仮面舞踏会》で新たなスタイルの作風を築いた。そのスタイルはやがて《運命の力》、《ドン・カルロス》に受け継がれ、それまでの作品の集大成として《アイーダ》という傑作が生まれるのである。なお、《アイーダ》から

新たに進んだスタイルで書かれる《オテッロ》に先立って、再び改訂版として《シモン・ボッカネグラ》が登場するのは非常に興味深いところである。

(3)政治への参加と国外に向けての作品

1860年、イタリアが国家統一され、ヴェルディは宰相カミッロ・カヴール **Camillo Cavour** (1810-1861)の強い要請により国会議員として政治家として国政に参加することになる。《仮面舞踏会》の頃からヴェルディは国民的作曲家として人気を博していたので、カヴールはその人気を政治的に利用したかったのであろう。ところが、名宰相カヴールは国家統一を成し遂げた翌年の1861年に突然亡くなってしまう。ヴェルディは政治家という職に対してまったく興味を持っておらず⁷、カヴールの死とともに政治に対しての熱意を失うのであった。1862年11月10日に、ヴェルディはロシア、ペテルブルグ歌劇場からの依頼で作曲した《運命の力》を初演させ、1867年3月11日にはパリ、オペラ座で《ドン・カルロス **Don Carlos**》⁸を初演させ、2作品とも大きな成功を収めている。

2. 《アイーダ》での成功と沈黙

(1)集大成の作品《アイーダ》

《アイーダ》は、1869年エジプトのスエズ運河が開通し、それを記念してカイロに建設された新たな劇場のために依頼された作品である。依頼された時にイタリアを代表する大作曲家は既に56歳という年齢に達していた。カイロの新しい劇場は、ヴェルディの新作オペラをこけら落としの公演で上演を望んだが、ヴェルディは「機会音楽を作る習慣はない」とあっさり断り、《リゴレット》を弟子のムツィオの指揮で上演させたのであった。劇場側はヴェルディの新作オペラを諦めず、15万フランという莫大な作曲料を提示することでなんとかヴェルディの首を縦に振らせたのである。ちなみに、この15万フランは《ドン・カルロス》の4倍、《運命の力》の2倍という破格の金額であった。作品の題材は、オーギュスト・マリエットの原案に基づくカミーユ・デュ・ロルク **Camille du Locle**(1832-1903)の台本による「エジプトの物語」。ヴェルディはこの《アイーダ》の台本をアントニオ・ギズランツォーニ **Antonio Ghislanzoni** (1824-1893)に任せるのであった。なぜヴェルディはこのとき、ギズランツォーニに台本作成を依頼したのであろうか。ギズランツォーニとヴェルディの最初の仕事は1869年の改訂版《運命の力》での台本の改訂であった。このとき長年ヴェルディに忠実に仕えてきたピアージェは、1867年12月に脳卒中で倒れ、オペラの台本を書くことが不可能となっていた。

また、《仮面舞踏会》で台本を作成したソンマも 1865 年に亡くなっていたのである。ヴェルディはギズランツォーニという新たな台本作家に細か過ぎるほどの指示を与えている。その中で、ヴェルディは「劇的な台詞（パローラ・シェニカ）」という有名な言葉を手紙の中で使い始めるのである。この言葉は 1870 年 8 月 17 日に書かれたギズランツォーニ宛の手紙の中でヴェルディ自身がなんであるのかを説明している。

劇的な台詞（パローラ・シェニカ）と言っても、わかってもらえるかどうか心もとないのですが、その場面を印象づけ、状況を明確にし、しかも際立たせる台詞という意味です（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 342）⁹。

また、同じ手紙の中でヴェルディは、「劇の展開が要求するなら韻律も韻も詩も放棄して構わない」と述べているのが大変興味深い。その「劇的な台詞（パローラ・シェニカ）」は、改訂版《シモン・ボッカネグラ》、《オテッロ》、《ファルスタッフ》へと引き継がれて行く。

祝祭的な側面を持つ作品である《アイーダ》は、《運命の力》、《ドン・カルロス》のようにグランド・オペラを元にしたスケールの大きな作品である。しかし、《運命の力》、《ドン・カルロス》のように暗さが前面に出る作品ではない。新たな劇場のこけら落としのために設定された作品であるだけにその規模は壮大であり華やかさも兼ね備えている。また、凱旋の場面に見られるように、バレエや合唱を盛り込んだこれまでにない大コンチェルタートは圧巻である。そのように華やかで祝祭的な場面もありながら、主人公であるアイーダの身分ゆえ、どうすることもできない苦悩や愛情を、ヴェルディは音楽の上で繊細かつ力強く描いている。その大きなコントラストはそれまでのどの作品にもない設定である。音楽は既にカヴァティーナ＝カバレッタ形式にみられるような一時代前に見られた形式は使用されていない。オーケストレーションも稚拙な面はまったくなく、色彩豊かに古代エジプトの世界観を表している。音楽の継続性という点においても、ドラマの展開とともに途切れることなく見事に音楽とドラマが融合されている。58 歳のヴェルディがそれまでに培ってきた技法を駆使した集大成と言える作品である。

(2) 《アイーダ》以降のヴェルディ

1871 年 12 月、《アイーダ》の初演後、ヴェルディは新作オペラの作曲は一切行おうとしなかった。次作となる《オテッロ》の初演は 1887 年である。その 16 年の間、ヴェルディは何をしていたのであろうか。

《アイーダ》が初演された 1871 年は、ヴェルディにとってもうひとつ重要な出来事がある。それは、リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) の《ローエングリン Lohengrin》(1850) が 1871 年 11 月にボローニャでイタリア初演されたことである。この公演にヴェルディは《ローエングリン》のヴォーカルスコアを持って出向いた。ヴェルディは、この《ローエングリン》の評価をスコアに書き留めていた。「全体の印象は平凡。音楽は美しく、明快なところには思想がある。劇は台詞と同じ早さでゆっくり進行しており退屈である」(タロツツィ 1992: 138) と冷静に評価しているものの、本心はどうであったのだろうか。ヴェルディは《アイーダ》がカイロで初演された時に立ち会うことはしなかった。それよりも、翌年の 1872 年 2 月にスカラ座で行われる、《アイーダ》のイタリア初演に向けて歌手たちに稽古をつけていたのである。もちろん、スカラ座での初演も大成功であったが、一部の評論家からは「ワーグナーに傾倒している」などとヴェルディの本意ではないことが書かれたりもした(小畑 2004: 169)。当時、イタリアではミラノを中心にスカピリャトゥーラ *scapigliatura* (蓬髪主義) と呼ばれる伝統から解放された自由奔放な考え方が芸術家たちの間で流行していた。イタリア人の音楽家、評論家たちの間でもワーグナーを讃え、ヴェルディを伝統的なことを踏襲するだけの作曲家として批判する者もいたのである。当然、ヴェルディはそのような人々には嫌悪感を抱いていた。ワーグナーの音楽を認めながらも、イタリアの伝統的な手法を批判し、ワーグナーに傾倒する音楽家たちに危惧していたのである。しかし、ヴェルディのことを批判する者もいたが、《アイーダ》は好評を博し、人々はこのオペラに熱狂し続けた。ミラノだけにとどまることなくイタリア各地で上演が行われた。翌 1873 年 4 月、ヴェルディは弦楽四重奏曲の作曲を行う。しかし、公開演奏することなく親しい友人のみにこれを公演する。その翌月の 5 月、イタリアが誇る偉大な詩人アレッサンドロ・マンゾーニ Alessandro Manzoni (1785-1873) が亡くなる。この偉大な詩人の死にヴェルディはその葬儀に参加する勇氣を持てないほどの衝撃を受けた¹⁰。しかし、その詩人を追悼するために、これまでにないスタイルの《レクイエム》を作曲することになる。オペラ風とも言えるこの《レクイエム》は、1874 年 5 月、マンゾーニの 1 周年忌にミラノ、サン・マルコ寺院で行われ完全な成功を収めた。

《レクイエム》を完成させたヴェルディは既に 60 歳を迎えていた。作曲家としては長い期間活躍していたヴェルディであったが、《レクイエム》の後、作曲活動は行わなくなった。老いという感覚が創作活動から離れるきっかけとなったのかもしれないし、友人、知人、台本作家たちの相次ぐ死もそうさせたのかもしれない。その意に反して《アイーダ》と《レクイエム》は国内外で再演されるほど評判を呼んだ。特に《レクイエム》

の評判は凄まじく、ヨーロッパ・ツアーが組まれヴェルディ自身が指揮を振るほどであった。その活躍から、パリ、ウィーンでは勲章を授かることになる。また、ヴェルディは《アイダ》作曲の頃から《運命の力》、《アイダ》のイタリア初演でプリマドンナを務めたテレザ・ストルツ Teresa Stolz (1834-1902) と親しくなる。この 20 歳年下の女性とヴェルディはしばし行動を良く共にしたこと、夫人であるジュゼッピーナはその関係に苦しむこととなる。ストルツは、ヴェルディの良き友人で近代指揮者の祖であったアンジェロ・マリアーニの婚約者であったため、二人の仲を知ったマリアーニはヴェルディと絶縁する。マリアーニはその後、ヴェルディも聴くことになるワーグナーの《ローエングリン》のイタリア初演を指揮するなど、ワーグナーに傾倒しヴェルディと敵対関係となるのであった。

(3) ヴェルディにとっての台本作家

ヴェルディが出世作である《ナブッコ》の作曲を行ったきっかけは、台本の中にある一節「行け、我が想いよ、黄金の翼に乗って *Va, pensiero, sull'ali dorate*」に靈感を感じて作曲するきっかけを得たのは有名なエピソードである。このことを述べている書簡の中で、ヴェルディは台本を何度も読み返しながら、読み返すうちに《ナブッコ》が頭の中に出来上がったと述べている¹¹。つまり、作曲するためには靈感を与えてくれる台本が必要ということである。したがって、ワーグナーのように自ら台本を書けるわけではなかったので常に優れた台本作家が必要だったのである。

出世作《ナブッコ》の台本作家であるテミストクレ・ソレーラ Temistocle Solera (1815-1878) は、ヴェルディの中期作品までの重要な作品で台本を提供した。しかし、第 9 作《アッティラ》の台本作成を途中で放棄し国外へ逃亡する。その未完の台本はピアージェの補筆によって完成するのだが、それ以降ヴェルディはソレーラに台本を依頼することはなかった。ソレーラは、愛国的なテーマを得意とし、リソルジメント *Risorgimento* (イタリアにおける国家統一運動) の機運と重なってヴェルディのオペラに人々の熱狂をもたらした。優れた台本作家であったが、仕事や私生活はかなりルーズで、《アッティラ》の台本を投げ出した後はスペインに渡り数奇な人生を送った。

もう一人初期から中期の作品にかけて重要な台本作家が、初演版《シモン・ボッカネグラ》の台本作家でもあるピアージェである。ピアージェの台本作家としての詩的能力は、ソレーラやカンマラーノに比べると劣っていたが、ヴェルディのために尽くした点においては最高の台本作家であった。検閲の際には当局と激しく戦い、ヴェルディの無理難題にも常になんとか応えようとした。ピアージェに対するヴェルディの当りは強

く、書簡でも激しく口撃する文面が多く見られた。しかし、ピアーヴェが病に倒れ、ミラノの病院で無料の大部屋にいられていることを知ると、ピアーヴェが個室で十分な治療が受けられるように手配している。その費用はヴェルディ自身が負担した。ヴェルディは、ピアーヴェという台本作家にだけ自分本来の姿を見せることが出来たのかもしれない。なんでも自分のわがままを聞いてくれる貴重な台本作家であったことは間違いないし、その感謝の念も忘れることはなかったのである。

《イル・トロヴァトーレ》の台本作家として知られるカンマラーノは先に述べたように、ヴェルディ以外にもドニゼッティの《ランメルモールのルチア》の台本を作成していた。ヴェルディは、生涯にわたりシェイクスピアの『リア王』のオペラ化を望んでいた。その台本作成をカンマラーノに依頼し、その構想をともに考えていたことからヴェルディが最も敬愛する台本作家であったのだろう。その台本での韻文は美しく、伝統的なイタリアオペラの形式にふさわしい詩文を生み出していた。

この三人以外に、第11作目《群盗 I masnadieri》(1847)の台本を書いたアンドレア・マッフェイ **Andrea Maffei** (1798-1885) がいる。彼はヴェルディの友人で、プロフェッショナルな台本作家ではなかった。そのため作曲には不向きな台本を提供したため、ヴェルディは台本からさほどインスピレーションを得ることはなかった。《群盗》は初演では成功するものの、今日ではあまり上演されない作品となっている。

三人の信頼する台本作家を失うことになったヴェルディは、アントニオ・ソンマに《仮面舞踏会》、アントニオ・ギズランツォーニに《アイダ》の台本作成を任せることにする。だが、ソレーラ、ピアーヴェ、カンマラーノたちはオペラや劇場を知り尽くした作家であったのに対して、ソンマ、ギズランツォーニはそこまでの経験や知識はなかった。ヴェルディは二人に書簡で丁寧に台本作成について何度も指導を行った。しかし、ヴェルディとソンマ、ギズランツォーニとの作品制作は一作品ずつとなる。《アイダ》以降、ヴェルディはが作曲を行わない理由は様々なことが考えられたが、優れた台本作家がいなかったことで、作曲意欲を失っていたこともまた創作活動が停止した大きな理由であると考えられる。

3. シモン改訂はなぜ行われたのか

(1)シェイクスピアでオペラを ―チョコレート作戦―

1879年、出版社のリコルディ、指揮者のフランコ・ファッチョ **Franco Faccio** (1840-1891)によるいわゆる「チョコレート作戦」¹²が展開される。これは、ヴェルディが最も好きなウィリアム・シェイクスピアの作品『オセロ *Othello*』(1602)¹³に基

づくオペラの台本を、作曲家であり台本作家であるボーイトが仕上げ、それをヴェルディに作曲させようという作戦である。ボーイトはヴェルディの《オテッロ》以外にもリコルディの勧めにより既にアミルカレ・ポンキエッリ Amilcare Ponchielli (1834-1886) の《ラ・ジョコンダ La Gioconda》(1876) の台本を手がけるなど、作曲家としてはもちろん、台本作家としてもその才能を開花させていた。ヴェルディは若きボーイトが伝統的なイタリア音楽を批判したことに対して良い印象を持っていなかったのだが、その台本を読み、台本作家としての力量を認めざるを得なくなった。

早速《オテッロ》作成に取りかかったヴェルディとボーイトであったが、思うように二人の作業は進まなかった。それを察したリコルディは、ヴェルディとボーイトに初演版《シモン・ボッカネグラ》の改訂を勧めた¹⁴。初演版《シモン・ボッカネグラ》は、初演では聴衆から好まれることなく失敗に終わった作品であったが、ヴェルディ自身はこの作品で政治的な問題や親子愛など、原作の持つ要素を生かしたオペラ作品として完成させたいと考えていた。しかし、その作品を完成させるには43歳のヴェルディでも時期が早すぎたのである。

リコルディは、1880年11月19日にヴェルディに宛てた書簡の中で、初演版《シモン・ボッカネグラ》を改訂し、スカラ座で上演することを熱望していることを述べている(小畑 2017: 7)。これに対して、ヴェルディは次のような返事を書いている。「スカラ座側が選んだ歌手に対する懸念を述べ、《シモン》の諸役を歌うことは並大抵のことではない」。また、「音楽が全般的に暗すぎるので、そのままの状態で演奏するのは問題である」と指摘している。さらに「第1幕は全て作り直さなければならないが、数曲はそのまま残すことが出来る」と具体的な改善点が書かれている。しかし、その根本的ドラマツルギーの解決策を知り得る状態でないこと、誰がその問題を解決できるのか、といったことも書かれている。そして、手紙の最後は、「困難を取り除き、うまく繕う方法をあなたが見つけてくださるなら、私は第1幕を改訂する用意がある」という一文で締めくくられている¹⁵。ヴェルディは、リコルディからの初演版《シモン・ボッカネグラ》の改訂に台本上の問題に懸念を抱きながらも、解決策があるのであれば改訂する方向で考えていたのである。これに対して、リコルディの行動は早かった。早速、ボーイトに台本変更の依頼をし、ボーイトもこれを快諾する。ボーイトは1880年12月8日にヴェルディへ宛てた書簡で、第1幕の大きな変更についての具体的なアイデアをこと細かく書いた。その内容はヴェルディが懸念していた第1幕フィナーレのアイデアについてである。ボーイトはこの部分に、後の改訂版で使われる「総督宮殿の会議室の場」と「グリマルディ邸の庭園」、「サン・シーロ教会の場」のアイデアを提案している¹⁶。

結局、ヴェルディは改訂による負担のことも考え、魅力的ではあるが手間ひまがかかる「サン・シーロの場」を諦め、「総督宮殿の会議室の場」を採用する。そのどちらを採用するかの手紙の中でヴェルディはボーイトに、「私たちは劇場で成功することが何であるかを知らない未経験者ではありません、このフィナーレをつくってみましょう」という意気込みを述べている。こうした紆余曲折を経て、リコルディからの提案を受けたヴェルディは、未練が残る《シモン・ボッカネグラ》の改訂を最高の台本作家であるボーイトとともに乗り出していったのである。

(2) アリゴ・ボーイト

改訂版《シモン・ボッカネグラ》の台本改訂、ヴェルディ最晩年の傑作である《オテッロ》、《ファルスタッフ》の台本を担当したのは、作曲家、作家、台本作家であるアリゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842-1918) である。1842 年 2 月 24 日にパドヴァで生まれた。父親は画家で、母親はポーランドの貴族出身である。2 歳の時に両親は離婚し、母と兄とともに幼少期をヴェネツィアで過ごした。ちなみに、6 歳の上に建築家の兄カミッロ・ボーイトは、ヴェルディが晩年に創設したミラノの「音楽家のための憩いの家」というリタイアした音楽家のための養老施設を設計している。1853 年、11 歳の時にミラノに移りミラノ音楽院でピアノ、ヴァイオリン、作曲を学んだ。1860 年の試験では、カンタータを後に指揮者となるフランコ・ファッチョとともに作成している。1861 年には奨学金を得てパリに赴き、ロッシーニ、ベルリオーズ、グノー、オーベールと知り合う。そして、当時ヴェルディが作曲した「国民讃歌」の作詞を手がけた。ヴェルディは、その礼に時計をボーイトに贈ったほどであった。その後、ボーイトはミラノに戻るのだが、この頃からスカピリャトゥーラ scapigliatura^{ほうはつ}（蓬髪主義）に傾倒してゆく。そして、「フィガロ紙」などの紙面に音楽や劇場の批評などを寄稿していた。やがて、その内容の一部がヴェルディを批判しているとも受け取られる内容であったためにヴェルディとの確執が生じる。1868 年には 26 歳という若さで自身初のオペラである《メフィストフェレ》の台本作成、作曲を行いミラノ・スカラ座で初演している。その初演は大失敗となるが、1875 年の改訂版ではまずまずの成功を収め、今日でもバスが主役として活躍する貴重なオペラとして上演され続けている。その後、血気盛んであったボーイトもヴェルディの偉大さに気づき、ヴェルディの良き理解者となるのである。ボーイトは作曲家としても優れていたが、台本作家としても優れ、当時の作曲家たちに台本を提供していた。彼が台本を手がけた作品で今日でも良く知られているのはポンキエッリの《ラ・ジョコンダ》である。他にも、ファッチョが作曲を行っていた頃の作品の

台本を手がけていた。やがて、ボーイトは《オテッロ》という作品において、リコルデ
ィの仲介によりヴェルディとの関係も良好なものとなり台本を作成するのであった。ボ
ーイトは自らも作曲を行い、1868年にはスカラ座においてイタリア・オペラで初めて
ナンバー・オペラ¹⁷ではないワーグナーから影響を受けた《メフィストフェレ
Mefistofele》の初演を行っている¹⁸。ワグネリアンであったボーイトは、その管弦楽法、
和声法も知り尽くしていた。また、文学的な見識もあり優れた台本作家であったので、
ヴェルディにとってこれまでにない強力な台本作家になったことは言うまでもない。

(3)改訂版《シモン・ボッカネグラ》の意味

ヴェルディは《シモン・ボッカネグラ》以外の作品においても改訂を行っている。第
12作目の《イエルサレム》は、第4作目の《第一回十字軍のロンバルディア人》をパ
リ、オペラ座のためにフランス風に改作したものである。第10作品目の《マクベス
Macbeth》(1847)は、フィレンツェで初演が行われた作品を、1865年にパリで再演す
る際にヴェルディが改訂を行ったものである。この《マクベス》の改訂は、《シモン・
ボッカネグラ》の24年後の改訂に次ぐ時間の隔たりがある。ただ単純にイタリア語か
らフランス語に置き換えるだけではなく、フランス向けにバレエの音楽を付け加え、亡
霊が現れる場面、マクベス夫人のアリア、亡命者の合唱、フィナーレなどを大幅に書き
換えている。大幅な改訂が行われているが、《シモン・ボッカネグラ》のように話のス
トーリー展開が大胆に変更されるほどではない。16年後に改訂を行ったのは、シェイ
クスピアを愛するヴェルディの気持ちの表れなのではないだろうか。そのシェイクスピア
に対する思いが、叶うことはなかったが『リア王』の構想となり、《オテッロ》、《フ
ァルスタッフ》の作品へと繋がってゆく。ヴェルディが第22作品目の《アロルド》は、
先に述べたように第16作品目の《スティッフエリーオ》を検閲の問題から物語の設定
を大幅に変更したものである。第24作品目の《運命の力》は、イタリア国内の上演に
向けて検閲上の問題から大幅に終幕のフィナーレが書き換えられている。第25作品目
の《ドン・カルロス》の改訂は、1884年にミラノ、スカラ座で再演された際に4幕版
に改訂されたミラノ版¹⁹。1886年モデナで上演された5幕版（モデナ版）など、様々
なエディションが現在でも存在している。このように、《シモン・ボッカネグラ》以外
の作品でも改訂を行っているヴェルディであるが、《シモン・ボッカネグラ》の改訂は
これまでの改訂とは意味合いが異なる。なぜなら、国内外に向けての改訂でもなければ、
《アロルド》のように設定を入れ替えるだけの改訂でもない。では、どのような意味合
いを持つ改訂であったのだろうか。

初演版《シモン・ボッカネグラ》は、「中期3部作」の成功を経て地位と名声も獲得し、イタリアを代表する作曲家となったヴェルディが初めて聴衆に受け入れられることなく失敗扱いされた作品であった。弟子であるムツィオなど一部の人たちはその作品の先見性や素晴らしさを見抜いていたが、玄人受けする作品は一般の人々には受け入れがたい作品であった。ヴェルディも作曲する時期に多忙であったためピアーヴェと台本の打ち合わせが十分に出来なかった。ヴェルディは初演版《シモン・ボッカネグラ》において新たに心理的表現方法と演劇的要素の追求を行った。しかし、書簡で打ち合わせを行ったピアーヴェも、ヴェルディがイメージする新たな作品観について行くことが出来なかったのである。そのため、不十分な台本から作曲された音楽とドラマはどこかバランスを欠いたものに仕上がり、ヴェルディの新たな試みが十分に現れることなく終わってしまったのである。ヴェルディは、この作品が失敗に終わることをある程度予想はしていたものの、失敗に終わるとピアーヴェを罵り、聴衆を批判する手紙を書いている。心残りに終わってしまったこの作品を、十分な準備をすることなく発表してしまったこの作品をチャンスがあれば改訂したいとどこかで考えていた筈である。しかし、ヴェルディは改訂された他の諸作品のように改訂しても簡単には初演版《シモン・ボッカネグラ》が輝くようになるとは考えていなかった。自ら「あまりにも陰気、あまりにも悲惨」²⁰と評したこの作品をどのようにすれば輝くような作品になるのか、ヴェルディ自身も解決策が思い浮かばなかったのである。だからこそ、ボーイトという天才的な台本作家が具体的な解決策を提案してきたことを改訂で示す千載一遇の機会と捉えたのである²⁰。そのような点から考えても、初演版《シモン・ボッカネグラ》の改訂は、新しいオペラを創造するために必要な過去の振り返りであり、新たな表現方法を獲得するための改訂だったのである。

IV. 《シモン・ボッカネグラ》初演版と改訂版の比較

ここでは、《シモン・ボッカネグラ》初演版と改訂版と比較し、どのような違いがあるのかを見る。そして、なぜ改訂が必要だったのか、その改訂がどのように劇的効果を高める表現方法だったのかを考える。ヴェルディとボーイトが行った改訂は、①音楽の改訂、②台本の改訂、③音楽と台本の改訂、という3つのパターンに分けられる。それらは複雑に関わり合っているため「はじめに」でも述べたように、まず音楽面では、音楽に中断があるかどうか、音楽の継続的な流れが仕組まれているかどうかことが重要であると考え、主に次の4点を考察する。

1. 前奏曲の形態
2. アリアの形態
3. 2重唱の形態
4. フィナーレの形態

前奏曲の形態については、特にその終止が完結するのか、あるいはオペラ本編へと自然な流れで繋がっていくのかに焦点を当てる。また、アリア、二重唱、フィナーレの音楽形式、また旋律形態、伴奏形に着目して比較検討を行う。

ドラマについては、次の点を見ていく。

5. 舞台での演出プラン
6. 台本の変更

尚、6. 台本の変更については音楽による改訂、舞台での演出プランにまたがって改訂されているため、その都度考察を行うものとする。

その際に、筆者が実際に演じたこともある、ヴェルディ作品の中で、バス歌手にとって最も重要な役であるヤーコボ・フィエスコの場面を中心に上げる。

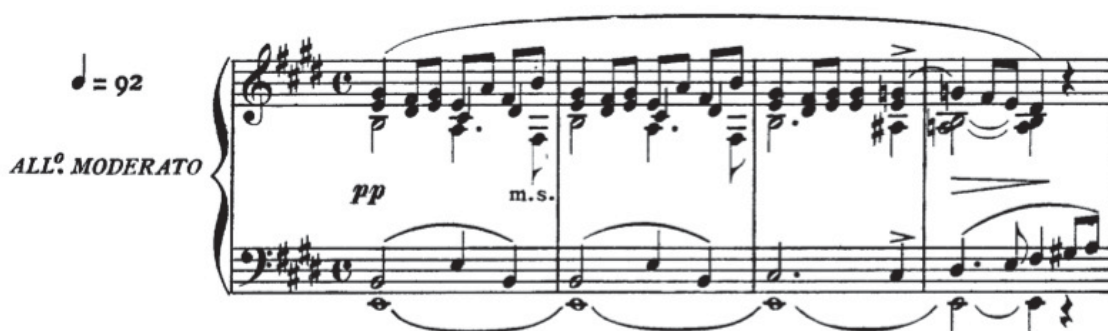
1. 前奏曲の形態

前奏曲は大幅な改訂が行われている。初演版、改訂版ともに前奏曲はホ長調で書かれている。第2章でも述べたように、初演版はヴェルディの前奏曲、序曲の中でも簡素なものである。曲の始まりは、シモンを讃える主題で始まり、シモンとアメリアの二重唱の主題、市民と貴族の対立の主題、曲の終わりにシモンとフィエスコの対立の主題と展開するものであった。

改訂版では、弦5部による緩やかなジェノヴァの海をイメージさせる美しい主題（譜例1）が幾度か続く。前奏曲は、曲の終止を迎えることなくパオロの叙唱へと緩やかに繋がる。改訂版では、開幕の音楽から流れを止めることなく本編に繋がって行く形が取られている。この海を思わせる主題は、波のように形を変えながらパオロ、ピエトロ、シモンの会話の中でたびたび繰り返される（譜例2）。

ヴェルディの作品では、前奏曲または序曲では曲が必ず終止し、音楽の流れが一旦とまる作品がほとんどである。前奏曲、序曲で一旦終止してしまうと拍手などで間が出来てしまい緊張感が一度解れる。そして、本編に向けてもう一度音楽をはじめなければならない、聴衆もこれに合わせる形となる。改訂版のように、冒頭の音楽が終止せずに本編へと繋がるのは《イル・トロヴァトーレ》が最初であった。前奏曲、序曲で一旦終止せずに物語が始まる音楽の継続性による利点は、聴衆を幕開けの音楽から一気に物語へと引き込めることである。つまり、音楽が開始されてからの演奏者、聴衆の緊張感を保ったまま本編へと導けるのである。その形は、最晩年の作品である《オテッロ》、《ファルスタッフ》でもこの形式が使用されている¹。

譜例1【改訂版】



譜例 2【改訂版】

2. アリアの形態

(1) フィエスコのアリア 〈Il lacerato spirito (悲しい胸の想いは)〉

【フィエスコのレチタティーヴォ】

A te l'estremo addio,
palagio altero,
Freddo sepolcro dell'angiolo mio!...
Né a proteggerlo valse!...
Oh maledetto!...
oh vile seduttore!..
E tu, Vergin, soffristi
Rapita a lei la virginal corona?...
Ah! che dissi?... deliro!...
ah, mi perdona!

おまえに最後の別れを告げる
誇り高き宮殿よ、
冷たい私の天使の墓場よ！
私はそれを守ることが出来なかった。
ああ、呪われしものよ！
卑怯な誘惑者よ！
聖母よ、あなたは嘆いているのか、
娘から聖母の王冠が奪われたことを？
ああ、何を言ったのか？正気ではない！
ああ、私を赦したまえ！

バスが歌うヤーコポ・フィエスコのアリアでは大幅な改訂は施されていないが、ボーイトによる歌詞の変更と曲のクライマックスで大幅な改訂が施されている。まず、曲の始めのレチタティーヴォでは次の歌詞が一部変更されている。

【初演版】

Nè a proteggerlo valsi

私はそれを守ることができなかった

【改訂版】

Nè a proteggerti valsi

私はお前を守ることができなかった

「proteggerlo」が「proteggerti」に変更されたただけなのだが、「lo」の場合（譜例 3）であると、その直前に歌われる歌詞「freddo sepolcro dell'angiolo mio（私の天使の冷たい墓）」を指すのに対して、「ti」（譜例 4）は「palagio altero（誇り高き宮殿）」を指す言葉なのである。どちらも娘であるマリアのことを指しているあるが、「lo」の場合は客観的な感情表現であるのに対して、改訂された「ti」の場合、主観的な感情表現へとなり、このフレーズがより強調される効果をもたらしている。

実際にこの部分を両方の歌詞で歌って比較してみると、歌の難易度的にはあまり差はないが、「lo」のオ母音に対して、「ti」のイ母音の方が遥かにその言葉が強調され、譜割りされている 16 分音符も表現しやすくなっていることに気づく。わずか一語のみの変更が、緊張感をいっそう高める効果をもたらしている。

譜例 3 【初演版】



譜例 4 【改訂版】



続くアリアの前半では、2 フレーズ目からボーイトは効果的な歌詞の変更を行っている。

【初演版】

Il lacerato spirito	<u>貧しい老人の</u>
<u>del misero vegliardo</u>	引き裂かれた心は
<u>di più crudele spasimo era segnato</u>	<u>惨い苦しみと辛辣な槍によって</u>
<u>al dardo</u>	<u>傷つけられた</u>

【改訂版】

Il lacerato spirito	<u>哀れな父親の</u>
<u>del mesto genitore</u>	引き裂かれた心には
<u>era serbato a strazio d'infamia e di</u>	<u>悲痛な拷問と苦しみが残されていた</u>
<u>dolore</u>	

2 行目からの変更であるが、初演版では旋律が「misero（哀れな）」の「ro」で Cis 音から H 音へと動く（譜例 5）。この歌詞で歌ってみると、本来「misero」であるべきところが「misero」という違和感のあるイントネーションとなる。それに対して、ボーイトは「misero」から「mesto（悲しげな）」という 2 音節の語に変更することで、旋律が動く箇所に「genitore（親）」という新たな語の最初の音節を割り当てている。さらに、その後に続くフレーズでは、大幅に変更が加えられている。そのフレーズの頂点に現れる Cis 音は、初演版では「era segnato al darlo」であるのに対して、改訂版では「d'infamia e di dolore」となっている（譜例 6）。実際に歌ってみると、そのフレーズの最高音である Cis 音が、初演版はア母音であるのに改訂版ではイ母音である。曲の冒頭でも、オ母音からイ母音に変更するだけで劇的な効果をもたらしたと同様に、この部分もイ母音で Cis 音を伸ばすことによって、悲劇的な叫びが聴き手によりストレートに伝わるのである。

譜例 5【初演版】

Il la-ce-ra-to spi-ri-to del mi-se-ro ve-gliardo

di più crude-le spa-si-mo e-ra se-gna-to al dar-do.

譜例 6【改訂版】

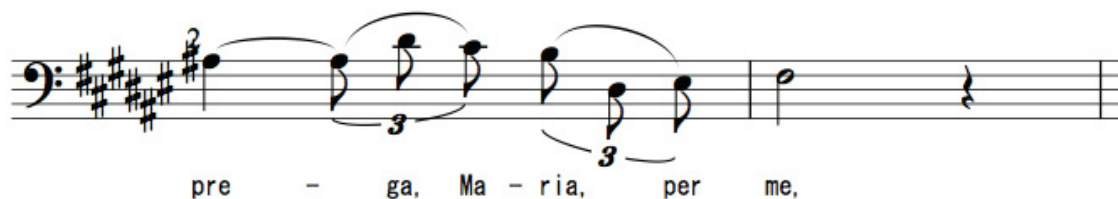
AND.^{te} SOSTENUTO ♩ = 56

Il la-ce-ra-to spi-ri-to del mesto ge-ni-to-re

e-ra ser-ba-to a stra-zio d'in-famia e di do-lo-re.

クライマックスのフレーズではヴェルディが大胆な改訂を施している。歌詞は変更されていないが、「prega, Maria, per me (マリアよ、私のために祈っておくれ)」の最後のフレーズは、改訂前はベルカント時代からよく見られる3連符による旋律である（譜例 7）。改訂版では最高音も Es 音から Cis 音まで下がっているものの、細かい歌い回しではなく、シンプルではあるが「prega」という言葉が持つ力をそのまま活かして直線的レガートによる旋律にまとめている（譜例 8）。実際に歌ってみると、難易度的には初演版の方が歌いにくい。改訂版は、歌手が自然に感情を乗せることができるように配慮された旋律となっている。このように、わずかながらも重要な変更を加えることによって、このフィエスコのアリアは、ヴェルディが作曲したバスのためのアリアの中でも屈指の出来映えとなったのである。

譜例 7【初演版】



譜例 8【改訂版】



このアリアは、初演版で既にカヴァティーナ＝カバレッタ形式ではない形式で作曲されているため、楽曲的に大幅な変更、または音楽の継続性による改訂はなされていない。一部、ボーイトによって音楽とともに言葉が活きる洗練された歌詞に書き換えられている。ヴェルディはアリアの後半で、ベルカント時代から続く旋律ではなく、極めて滑らかなレガートの旋律に改訂している²。

(2)アメーリアのアリア 〈Come in quest'ora bruna Sorridon gli astir e il mare (この暗い時にも星や海は微笑んで)〉

第1幕冒頭で歌われるアメーリアのアリアは、改訂の際に新たな前奏に書き換えられている。初演版、改訂版ともに前奏はト長調、8分の6拍子である。初演版では、低弦による緩やかな旋律の後に、ヴァイオリンによる細やかな刻みによる上昇形の音型が奏でられる（譜例9）。改訂版では、ヴァイオリンのトリルによる静かな前奏の始まりである。さらに、初演版の始めに使われていた、低弦による旋律の変奏がヴィオラによって奏でられる（譜例10）。

譜例9【初演版】



譜例10【改訂版】



歌が始まるところで、初演版、改訂版ともに変ホ長調、8分の9拍子へと移行する。しかし、ここでも伴奏形に大きな変更が見られる。初演版では、弦楽器による細かな刻みの連続となっている（譜例11）。改訂版では、単なる弦楽器による刻みではなく、間に木管楽器による装飾的な音型が挿入されている（譜例12）。初演版では、オーケストレーションがやや単調な伴奏形であるが、改訂版では木管楽器の装飾的な音型がアリアに華を添えている。

譜例 11 【初演版】

AMELIA. *Cantabile.*
ADAGIO, M.M. ♩ = 48.
pp *leggerissimo*
 Co - me in quest'o - ra bru - na sor - ri - dongli astri

譜例 12 【改訂版】

tr
B
ppp
 AMELIA *Cantabile*
 Co - - - me in que - st'o - ra bru - - - na sor - -

曲の終わりで歌詞の一部がボーイトによって変更され、その部分の音楽もヴェルディによって大幅な改訂がおこなわれている。まず、ピアーヴェとボーイトの歌詞の違いに注目する。

【初演版】

Spuntò il giorno!... Ei non vien!...	夜が明けた！ 彼は来ない！
Forse sventura...	もしや悪いことが...
Forse altro amor!...	もしや他の愛！...
No, nol consenta Iddio!...	いいえ、そんなことは神様が許さない！...
L'alma mel dice!... Ei m'ama!	心が私に告げる！彼は私を愛している！
É il fido mio	彼は私の大切な人なのよ。

【改訂版】

S'inalba il ciel, ma l'amoroso canto	空が白み始めた、しかし、まだ愛する人の
Non s'ode ancora!...	あの歌声は聴こえてこない
ei mi terge ogni dì, come l'aurora	あの歌は毎日私の涙を拭いてくれる
La rugiada dei fior, del ciglio il pianto	まるで朝焼けが花の露を拭き去るように

初演版の台本では、つぶやくような歌詞になっているため、音楽もそれに倣ってつぶやくような旋律になっているが（譜例 13）、改訂版では 1 行を長いフレーズと捉えることができる（譜例 14）。そのため、初演版よりも遥かに長いフレーズをアメリカに与えている。

譜例 13 【初演版】

Allegro

Spuntò il giorno Ei non vien!... Fora sven - tura...

forse altro amor!...

pp

f

譜例 14 【改訂版】

S' i - nal - bail ciel!...

ma l' a - ma - ro - so can - to non s' o - de an -

-co - ra!... ei mi ter - geo - gni di, come l' au - ro - ra la ru - gia da dei

dolcissimo

fior,..... del ciglio il pian - - to.

第2章でも述べたが、初演版ではこの後にガブリエーレの影歌を挟んでカバレッタが書かれていた。改訂版では全面的にカバレッタが削除され、カヴァティーナのクライマックス部分に書き換えられたのである。初演版のカヴァティーナの終わりには、初演版のフィエスコのアリアでも見られたように3連符による旋律が書かれており、その後はカデンツァが書かれている（譜例15）。改訂版ではカヴァティーナの部分で終了するため、長いレガートによるフレーズを幾度も繰り返す音型が採用されている（譜例16）。

初演版のアメーリアのアリアは、カヴァティーナ＝カバレッタ形式で書かれており、曲の所々に装飾音が施され、カデンツァが書かれてあった。しかしながら、改訂版では装飾音はほとんどなく、カデンツァも書かれてはいない。細かな装飾は歌の旋律ではなく、伴奏に移されたのである。歌は技巧的ではなく、カンタービレで美しい旋律となっている。このことにより、ヴェルディは技巧的な歌に頼るのではなく、幾度と繰り返される直線的なレガートの旋律で歌われる言葉と旋律の美しさで内容表現することを求めたのである。そして、この技巧的ではなく、終始レガートによる方向性はやがてヴェリズモ・オペラでも模倣されることになる。

また、初演版ではアリアが完全に終止して2重唱に移行するのに対して、改訂版では楽譜上終止線が書かれておらず、終止することなく次の2重唱に移行するような構成に改訂されている。音楽は停滞することなく、音楽とドラマが同時に展開する形式となったのである。

譜例 15 【初演版】

So - - lo in tua pom - pa an - ste - - ra - - -
 - amor sorri - de a me, sorride a me, a -
 mor - - - amor sorride a me - -

譜例 16 【改訂版】

ma l'a - mo - ro - so can - to non s'o - de an -
 -co - ra!.. ei mi ter - geo - gni di, come l'au - ro - ra la rugiada dei
 fior,.... del ciglio il pian - - - to.

3. 2重唱の形態

(1) フィエスコとシモンの2重唱「Suona ogni labbro il mio nome（皆が口々に私の名前を呼んでいる）」

続いて、フィエスコとシモンによる2重唱は、ボーイトによる歌詞の変更はほとんど見られないが、伴奏の形がヴェルディの改訂によって劇的に変化している。まず、二人が出会い、対立を語りだす場面では、初演版だと低音弦がフィエスコの旋律をともに奏でている（譜例17）。これは改訂版でも変更がない部分である。しかし、上パートのヴィオラによる刻みを見ると、初演版では8分音符のスタッカートによる刻みで、低音弦のフィエスコの旋律とヴィオラの刻みが連動しているように聞こえ、今一つ緊張感が感じられない。それに対して、改訂版では、シンコペーションで4分音符を刻む形となっている（譜例18）。このように8分音符半拍分ずらすことで、劇的な緊張感、つまりはシモンとフィエスコの対立を見事に表すことに成功している。僅かな改訂ではあるが、この伴奏形は初演版より以前の作品には見られない形である。

譜例 17 【初演版】

譜例 18 【改訂版】

その後に見れるフィエスコの「Sul tuo capo io qui chiedea l'ira vindice del ciel（お前の頭に天の怒りの復讐がもたらされることを願っていた）」の旋律は、初演版では最高音がD音とさほど高い音域ではないが（譜例19）、改訂版では「ira（怒り）」という言葉で旋律の頂点がF音となり、バス歌手にとってかなり高い音域が求められている（譜例20）。バス歌手にとって、2重唱の2フレーズ目でのF音はかなり神経を使わなくてはならない。しかし、この高音はシモンへの怒りの強さなのである。敵対する男が自分の娘に子どもを産ませた。これ以上ない怒りの強さがこの一音によって表現されているのである。また、伴奏形に着目してみると、初演版でフィエスコが歌いだす小節は、弦楽器による8分音符の刻みとなっている。それに対して、改訂版では弦楽器による上昇形のフレーズが書かれている。そして、1小節だけではあるが、その上昇形のフレーズの間、シンコペーションによる刻みの伴奏は低弦に移り、音楽の流れが停滞することないように変更されている。この旋律、伴奏形の変更で、より劇的な音楽に生まれ変わっているのである。

譜例 19 【初演版】

2

sul tuo ca - po qui chie-de - al'i-ra-

6

SIMONE

-vin - di-cedel ciel. Pa - dre mio, pie - ta - deim-plo - ro sup - pli

譜例 20 【改訂版】

F

Sul tuo ca - po io qui chie.

mf

SIM.

Pa - dre

de - a l'i - ra vin - di - ce del ciel.

con espressione

それに続く、シモンの「il perdono a me concede, a me concede... (私をお許してください...)」の部分も、初演版はベルカント風の旋律であるのに対して（譜例 21）、改訂版では言葉に沿ったシンプルな旋律となっている（譜例 22）、これはベルカント風の旋律によるレガートの中断、および音楽の停滞を削除し、音楽とドラマの展開をスムーズにするためのものと考えられる。

譜例 21 【初演版】

- che - vo - le a' tuoi pie - di... il perdon a me con - ce - di, a me con -

dolce.

cres:

譜例 22 【改訂版】

s
pie-di... il per - do - - no a me con - ce - di... Tar - diè o -

FIESCO

フィエスコの「Segno all'odio mio e all'anàtema di Dio（私の怒りの印で、神の呪いでもあるのだ）」の文末である、「è di Fiesco l'offensor（フィエスコを侮辱したもの）」の部分が改訂前後で大きな変化を見せている。初演版では、文末にかけて音列が下降してゆくように旋律が書かれている（譜例 23）。それに対して改訂版では音列が徐々に上がり、フレーズの終わり「l'offensor（無礼者）」という言葉のところでそのフレーズの最高音 E が来るように書き換えられている（譜例 24）。この変更は、因習的な音型を修正することで、シモンが娘に対してしたことについて、許すことのできないフィエスコの怒りが浮かび上がるようになっている。

譜例 23 【初演版】

eall' a - na - tema di Dio e di Fiesco l'offen sor.

譜例 24 【改訂版】

e di Fiesco l'offen - sor.

許しを請うシモンであるが、なかなかフィエスコは許さない。どうにもならないと感じ、シモンは「Vuoi col sangue mio placarti? (あなたは私の血で気が静まるのか?)」という場面では伴奏形が改訂されている。初演版ではシモンの言葉、「Vuoi col sangue mio placarti? (あなたは私の血で気が静まるのか?)」と「qui ferisci... (ここを刺してください)」の前後には付点8分音と16分音符の組み合わせによる伴奏が書かれている(譜例25)。ところが、改訂版では4分音符の連続によるシンプルな伴奏に変更されており、シモンの旋律の間も4拍から1拍へと改訂されている(譜例26)。この改訂により、間髪を入れずに「qui ferisci... (ここを刺してください)」が出てくることで緊迫感が増している。ヴェルディは改訂を行うときに、初演版とは比べ物にならないほどオーケストレーションは巧みになっていた。初演版でシンプルに書かれていた音楽に対して、音を付け加えることで劇的効果を上げているところもある。しかし、逆に単純化することで劇的効果が上がる場所はシンプルな形の改訂を施している。

譜例 25 【初演版】

6
SIMONE. (presentandosi il petto) PIESCO. (ritrandosi con orgoglio)
mo - ra. Vuoi col sangue mio pla - car - ti? qui fe - ri - sci... As - sas - si -

譜例 26 【改訂版】

SIM. (gli presenta il petto)
mo - ra. Vuoi col sangue mio pla - car - ti? qui fe - ri -

フィエスコはシモンに、マリアとのあいだに生まれた子どもを自分に譲ればお前を許すと伝える。さらに「Io, che ancor non la mirai, giuro renderla beata, (私はその子をまだ見ていないが、その娘を幸せにすることを誓う)」という場面では、改訂の際に旋律が変更されている。

初演版ではフレーズの終わりに向けて音が上がって行くが（譜例 27：1 段目）、改訂版では逆に音が下降して行くのである（譜例 28：1 段目）。その後の、「e tu avrai perdono allor. (そうすれば、お前は許しを得ることが出来るだろう)」というフレーズの音が低いだけに、下降する音型の方が一貫性があるように聞こえ、フィエスコの言葉も説得力が増して聞こえる。また、「e tu avrai perdono allor. (そうすれば、お前は許しを得ることが出来るだろう)」というフレーズを引き出す伴奏形は、初演版では簡素な伴奏形であるが（譜例 27：1 段目）、それに対して改訂版では、フィエスコの言葉を引き立たせるように伴奏形が変化している（譜例 28：1 段目）。その後続く、シモンの「No! poss'io! (それはできない!)」と答えるところもまた、言葉が引き立つような伴奏形に改訂されている。ヴェルディは改訂時に、オーケストレーションを巧みに変化させることで、言葉を引き立たせる効果を知り得ていたのである。

フィエスコとシモンによる 2 重唱はその後、シモンが子どもについて語り始める場面に移る。ヴェルディとボーイトはそれ以降の楽譜を初演版のままとしている。

譜例 27 【初演版】

The image displays a musical score for two characters, Fiesco and Simone, in Italian. The first system is for Fiesco, with lyrics: "- mor, io, che ancor non la mi-rai, giuro ren-derla be-a-ta, e tu a-". The second system is for Simone, with lyrics: "- vrai per-do-no allor. Nol poss'i-o! Per-chè? Rubel-la sor-te lei ra-". The score includes vocal lines and piano accompaniment with various markings like "col canto.", "mf a tempo.", and "cres:". The notation is in bass and treble clefs with a key signature of one sharp (F#).

譜例 28【改訂版】

The musical score is divided into two systems. The first system features a vocal line for Fiesco (labeled 'F') and a piano accompaniment. The lyrics for Fiesco are: "cor non la mi-ra i, giuro ren-der-la be-a-ta, e tua." The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The second system features a vocal line for Simon (labeled 'SIM.') and a piano accompaniment. The lyrics for Simon are: "Noi pos-s'i-o." and "vrai per-do-no al-lor. Perché?". The piano part continues with a similar rhythmic pattern, including dynamic markings like *p*, *f*, and *dim.*

このフィエスコとシモンの2重唱は、ストーリー展開の展開に応じてテンポ、調性、拍子に変化するのは初演版でも行われていた。この2重唱の中における音楽の継続性は、既に初演版の時に出来上がっていたのである。しかし、書かれている音楽そのものの流れが良くないため、旋律と伴奏が大幅に改訂されたのである。そのことによって、音楽の流れは良くなり、場面に伴う音楽上での劇的効果をヴェルディは施したのである。

(2)フィエスコとガブリエーレの2重唱「Propizio giunge Andrea! (よい時にアンドレアが現れた!)」

このガブリエーレとアンドレア(第1幕からのフィエスコの変名)の2重唱では、ボーイトが台本の変更を行っている。ここでは、これまで考察してきたような部分的な台本の変更ではなく、ストーリー展開が明確になるような全面的な変更が行われている。そのため、ヴェルディはボーイトの台本に合わせて初演版の曲を削除し、新たな楽曲を作曲している。まずはボーイトが変更した台本に着目する。

【初演版】

Andrea

アンドレア

Se umìl sua culla fosse?

もし、彼女が低い身分のものであれば?

Gabriele

ガブリエーレ

Umìle!!... una Grimaldi?

身分が低い!! グリマルディ家の人では?

【改訂版】

Andrea

アンドレア

Alto mistero

彼女には重大な秘密がある

Sulla vergine incombe.

Gabriele

ガブリエーレ

E qual?

それはどのような?

Andrea

アンドレア

Se parto

もし、それを話したなら

Forse tu più non l'amerai.

君はもう彼女のことを愛さないだろう

Gabriele

ガブリエーレ

Non teme

この愛は秘密の影など恐れない

Ombra d'arcani l'amor mio!

t'ascolto.

それを聞きましょう

Andrea

Amelia tua d'umile stirpe nacque.

アンドレア

アメーリアは身分の低い家の生まれなのだ

Gabriele

La figlia dei Grimaldi!

ガブリエーレ

グリマルディ家の娘なのでは？

初演版ではアメーリアの身分が問題になっているが、改訂版では身分の問題ではなく、アンドレアがガブリエーレのアメーリアに対する想いを確認する内容になっている。また、ヴェルディは1881年1月8日から9日のボーイトに宛てた書簡の中で、「umile（身分が低い）」という言葉に関してヴェルディはボーイトに意見を述べている。ヴェルディは手紙の中で、「umile」という言葉は聴衆にわかりにくいので変更すべきではないか？」(Viagrande 2014: 272) と、この言葉を変更することを要求している。また、ボーイトは「alto mistero（重大な秘密）」というわかりやすい言葉で聴衆の理解を得ようとしたことが返信書簡 (Viagrande 2014: 272) の中で述べられている。

この部分の音楽は初演版、改訂版ともに大幅な改訂は行われていない。しかしながら、2重唱の終盤において、ヴェルディ、ボーイトにより初演版の台本、音楽ともにすべて削除され、新たな音楽と台本が与えられている。まずは終盤の台本変更に着目する。

【初演版】

Andrea

In terra e in ciel. – Ma non rallenti
amore
La foga in te de' cittadini affetti.

アンドレア

大地に空に 愛を遅らせることはならない
市民たちの気持ちを自らの意気込みにす
るのだ

Gabriele

Il Doge vien – Partiam – Benché la
fama
Ti dica estinto, ei ravvisar potria
Fiesco in Andrea

ガブリエーレ

総督が来ます 行きましょう
名声はあなたが言われたように消えまし
たが、信じることはできます
フィエスコはアンドレアなのでは...

Andrea

S'appressa ora fatale;
Già noi de' Guelfi aspetta
Il convegno forier della vendetta

アンドレア

今は運命を近づけなければならない
すでにグエルフのやつらは待っていな
いだろう
会議は復讐の前触れなのだ

Gabriele

Paventa, o perfido
Doge, paventa!...
D'un padre io vendico
L'ombra cruenta.

ガブリエーレ

恐ろしい裏切りもの
恐ろしい総督
神よ、私は血にまみれた影に復讐を誓い
ます

Andrea

Paventa, o perfido
Doge, paventa!...
Mi chiede vindice
La figlia spenta.

アンドレア

恐ろしい裏切りものめ！
恐ろしい総督め！
彼は私に復讐を求める
いなくなった娘のために

【改訂版】

Andrea

In terra e in ciel!

アンドレア

空に大地に！

Gabriele

Mi dai la vita.

ガブリエーレ

あなたは私に命を与える

Andrea

Vieni a me, ti benedico

Nella pace di quest'ora,

Lieto vivi e fido adora

L'angiol tuo, la patria, il ciel!

アンドレア

私とともに来るがよい、お前を祝福しよう。今のこの平和の時に。

幸せに、誠実に生きよ。そして尊べ、君の天使を、祖国を、神を！

Gabriele

Eco pia del tempo antico,

La tua voce è un casto incanto;

Serberà ricordo santo

De' tuoi detti il cor fedel.

Ecco il Doge. Partiam. Ch'ei non ti scorga.

ガブリエーレ

昔からの聖なるこだまよ

君の声は純粋な魅力だ。

忠実な心は

君の言葉の聖なる記憶をとどめるだろう
ここに総督が来る、行きましょう、君が
いると悟られないように

Andrea

Ah! presto il dì della vendetta sorga!

アンドレア

ああ！復讐の日が早く来れば良いのに！

初演版の台本では、アンドレアとガブリエーレが復讐を誓う内容になっており、音楽も勇ましい音楽となっていた（譜例 29）。それに対して、改訂版ではアンドレアがガブリエーレに対して彼の幸せを祝福する内容になっている。もちろん、音楽の内容もそれに伴い賛美歌を思わせるような旋律で（譜例 30）、アンドレアとガブリエーレがそれぞれの想いを祈るような音楽に改訂されている。

譜例 29 【初演版】

4 *AND.te MOSSO. M.M. ♩ = 88.*
GAB: cupo.
 - ta. Pa - ven - ta, o per - fi - do do - ge, pa -
AND.te MOSSO. M.M. ♩ = 88.
pp cupo.

譜例 30 【改訂版】

76 *FIESCO*
SOST.to RELIGIOSO ♩ = 68
 Vie - ni a me, ti
pp SOST.to RELIGIOSO
 be - ne - di - co..... nel - la pa - ce di - que - st'o -

初演版の2重唱では、曲が完全に終止され（終止する前にアンドレアとガブリエーレは退場する）、その後トランペットによるファンファーレが開始されるとシモンとパオロが現れる設定になっている。しかし、改訂版では2重唱が終わると同時にファンファーレが鳴り響き、そのシモンを迎えるファンファーレに気づいたアンドレアとガブリエーレが退場し、続いてシモンとパオロが現れる展開になっている。改訂版では音楽の継続性は保たれ、ドラマの展開も音楽による停滞がないのでごく自然に舞台上での人の出入りが行われることに繋がっている。

(3)アメーリアとシモンの2重唱「Favella il Doge ad Amelia Grimaldi? (総督はアメーリア・グリマルディに話しているのか?)」

アメーリアとシモンの改訂は、ほぼ初演版が採用されているが、ボーイトの台本の変更による改訂が施されている。それにより、ヴェルディの音楽も変化を見せている。台本の変化が見られるのは、アメーリアが「Non sono una Grimaldi!... (私はグリマルディ家の者ではありません)」と語る場面である。まずは台本の変化に注目する。

【初演版】

Amelia	アメーリア
Quel vil nomasti!...	その男は、そのような名前でした！
E poiché perdonasti	<u>あなたが許したのは</u>
Ai non fratelli miei,	<u>私の兄弟たちではないのです。</u>
Dirò chi son...	<u>申し上げます。私が何ものなのかを。</u>

Doge	総督（シモン）
Chi sei?	そなたは何ものなのだ？

【改訂版】

Amelia	アメーリア
Qual vil namasti!...	その男は、そのような名前でした！
E poiché tanta	<u>私の運命にそれほど同情してくださるの</u>
Pietà ti muove dei destini miei,	<u>でしたら、</u>
Vo' svelarti il segreto che mi	<u>あなたに私の隠された秘密をお話し致し</u>
ammanta...	<u>ます。</u>
Non sono una Grimaldi!...	<u>私はグリマルディ家の者ではないので</u>
	<u>す！</u>
Doge	総督（シモン）
Oh! ciel... chi sei?...	おお！ そなたは何ものなのだ？

その男とはパオロのことで、この会話の前にアメリアが「グリマルディ家の財産を狙っている者がいます」と告げると、シモン（総督）が「パオロだな！」と答える会話がある。その後続く台本がボーイトによって変更されたのである。話の筋は変わらないが、その内容が変化している。アメリアはシモンにグリマルディ家の人間でないことを語り始める。その時に音楽は8分の6へと変化する。初演版の台本では、アメリアの心境の変化に対する動機が薄い。改訂版では、アメリアがシモンの深い想いに対して心を開く、というニュアンスに変わるのである。心境の変化のきっかけがシモンということが明確になっている。

台本の改訂に合わせて、ヴェルディの音楽も変化する。初演版では、アメリアの旋律のあいだに細かな装飾音による伴奏形がつけられていた（譜例 31：1 段目）。そして、シモンが「Chi sei?（お前は何者だ?）」と二回問うところでも細かな音型による伴奏形がつけられていた（譜例 31：2 段目）。ところが、改訂版ではアメリアの旋律は長いレガートのフレーズとなっており伴奏形もそれに倣っている（譜例 32）。そして、シモンが「おお！そなたはなにものなのだ?」と問う場面では、伴奏が止まり、無音の上でその台詞が語られるのである。ヴェルディは、ここでの伴奏を止め、無音にすることで聴衆の注意をシモンの言葉に傾けさせたのである（譜例 33：2 段目）。

譜例 31 【初演版】

The musical score for Example 31 (First Edition) is presented in two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "E poichè perdo - na - sti ai non fra - tel - li miei, di_rò chi" and a piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern. The second system shows a vocal line with the lyrics "son... Chi sei? chi sei?" and a piano accompaniment with a more complex, rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like "pp", "ff", and "dolciss.", and tempo markings like "DOGE.", "ANDANTE.", and "(M.M. ♩ = 436)".

譜例 32 【改訂版】

譜例 33 【改訂版】

この2重唱は、曲の終わりで大きな変更がなされている。改訂版ではシモンが立ち去るアメーリアを見つめながら「Figlia! (娘よ!)」と、感慨深げに歌われる終わり方であるが、初演版ではまったく異なる形となっている。初演版では、アメーリアとシモンが一緒に歌う形式で終えるように書かれている（譜例 34）。そして、2重唱の終わりは終止する形となっている。ところが、改訂版では曲が終止するどころか、シモンの感慨にひたる気持ちを打ち消すようにパオロが話しかけてくるのである（譜例 35: 2 段目）。ここではいくら2人の素晴らしい歌手が感動的な2重唱を歌っても、聴衆は拍手する間もないのである。つまり、聴衆も音楽にひたる間もなく、パオロによって邪魔をされる

ということになるのである。このように、ヴェルディは音楽を終止させずに、音楽の継続性、演劇的要素を重視した改訂を行っている。

譜例 34 【初演版】

S. il rag - gio dell' a - mor.

B. il rag - gio dell' a - mor, dell' a - mor.

(accompagnata dal Doge fino alla soglia, Amelia entra nella stanza a sinistra)

譜例 35 【改訂版】

DOGE (e dice un'ultima volta) *dolciss.*

Fi - - - - -

PPP allarg.

glia! *allarg.* Rinuncia a ogni spe -

PAOLO (entra rapidamente da destra e s'avvicina al Doge)

Che ri - sponse? *allarg.*

allarg. sempre *p* *pp*

ALLEGRO

4. フィナーレの形態

第1幕のフィナーレは、第2章で述べたようにヴェルディが納得できる形の完成度ではなかったため、全面的に書き換えられた場面である。改訂版《シモン・ボッカネグラ》において、台本的にも音楽的にも一番大きな改訂が行われた。初演版と改訂版では、ストーリーの内容も大きく変更されている。まずはそのストーリーの相違に着目する。

i ストーリーの相違

【初演版】

初演版の第1幕フィナーレでは、まずジェノヴァの広場で市民がシモンの記念日を祝っている。やがて、アフリカの海賊が現れ、バレエが踊られ、歌が歌われる。すると、祝いの席に突如、ガブリエーレとフィエスコが「裏切りだ！裏切りだ！」と叫びながら現れ、祝いの席が騒然とする。ガブリエーレはシモンに対して、アメーリアを奪ったなと怒りをあらわにする。そのことを知らないシモンは、「アメーリアはどこに？」とパオロに尋ねるが、パオロは「知らない」と答える。その態度を見てガブリエーレはシモンに詰め寄る、その瞬間アメーリアが「総督は無実です」と告げに現れ一同騒然とする。シモンはアメーリアにどうしていたのかと尋ねる。アメーリアは、「ロレンツォ（改訂版ではロレンツィーノ）に捕われたが、機転を利かせて逃げてきたのです」と答える。シモンは「ロレンツォは生かすが、すぐさまジェノヴァから追放だ」と宣言する。ガブリエーレは「非道な誘拐を命じた黒幕は誰だ？」とアメーリアに問いただす。アメーリアは「それは総督に伝えます」と言う。それを聞いた人々は「裏切り者に公平な裁きを！」と叫び、騒然となる中で幕が閉じられる。

【改訂版】

それに対して、改訂版の第1幕フィナーレでは、場面が総督宮殿の中にある大会議室と変更されている。シモンを中心に、平民、貴族を代表する議員、パオロ、ピエトロなどが列席し、重々しい雰囲気である。シモンが現在の政治的状況を皆に説明していたところ、外から大きな騒ぎ声が聞こえる。外を見ると、ガブリエーレが平民たちに包囲されている。その時、パオロはピエトロに声を潜めて逃げるように伝える。だが、シモンは立ち去ろうとするパオロを見るや、部屋を閉ざして、それでも逃亡するものは裏切り者とする、と全員に命令する。外では「総督に死を！」と人々がただならぬ声が上がる。それを聞いたシモンは、人々に堂々とした様で、私は逃げずにここで待っている意見があるならいつでも聞くぞ、と伝える。すると人々はシモンの態度に感心し、「総督万歳！」と騒ぎながら宮殿に入り込んでくる。その中にはガブリエーレとアンドレアの姿もあつ

た。シモンは、ガブリエーレに何事かと問う。ガブリエーレは、アメーリアを誘拐したロレンツィーノを殺害してきたと答える。さらに、ロレンツィーノは死に際に「ある権力者にそそのかされた」と、ガブリエーレに白状していたのである。ガブリエーレは、当然黒幕がシモンであると思い違いをする。本当の黒幕はシモンではなくパオロで、当のパオロは事の成り行きに怯えていた。ガブリエーレが剣を振りかざしてシモンに迫ると、誘拐されたはずのアメーリアが止めに入る。シモンはアメーリアに、どうしていたのか事情を訊ねる。アメーリアは、誘拐されてロレンツィーノの館にいたことを伝える。さらに、機転を利かせて逃げてきたのだと答え、黒幕がいることを伝える。すると、平民、貴族がお互いに罵り合い、黒幕は平民だ、貴族だと騒ぎ始める。そこで、シモンが威厳を持った声でその場を鎮め、パオロに裏切り者はこの中にいると告げる。そして、私はその者の名前も知っている、お前は天と私の証人として、私の言葉を復唱せよ！と伝える。シモンは轟くような声で「呪われよ！」と言う。パオロもそれに従って、怯えながら「呪われよ！」と自らを呪うのである。やがて人々も「呪われよ！」と、パオロを呪うところで幕が閉じる。

初演版と比較して、改訂版の大きな違いは場面が広場ではなく、重々しい会議室である。余興的な場面がなく、ガブリエーレがアメーリアを誘拐したロレンツィーノを殺害して現れる。そして、一番大きな違いは、初演版ではアメーリア誘拐犯の黒幕が誰なのか明確に描かれていない。しかし、改訂版では黒幕はパオロであることが明確に描かれている。だからこそ、シモンはそれを見抜いた上で、パオロに自ら呪いの言葉をかけさせるところである。

初演版でも、最後のコンチェルタートは盛り上がりを見せるが、人々の「裏切り者に公平な裁きを！」という言葉が、誰に向けてかけているのか少し曖昧である。音楽的には成立しているが、台本が弱いので印象が薄くなっていたのである。ところが、改訂版では、明確に黒幕がパオロであることが描かれている。人々による「呪われよ！」という言葉は、間接的にパオロに向けてかけられているのが良くわかる。そして怯えるパオロ。そのコントラストは音楽とともに際立っているのである。

ii 音楽の相違

改訂版の音楽は、その出だしから大きな違いを見せている。初演版では余興的始まりであったが（譜例 36）、改訂版では会議室での重々しい緊迫感が弦楽器によって奏でられる（譜例 37）。

譜例 36【初演版】



譜例 37【改訂版】



冒頭部分からまったく違う音楽が展開されるが、アメーリアが登場するところでは音型に初演版との共通性が見られる。改訂版でのアメーリアの登場する際の音型は、初演版の音型を生かしたものとなっている。しかし、ボーイトは同じ言葉を使用していない。アメーリアの言葉は、初演版だと「Il Doge e' innocente. (総督は無実です)」という言葉であるが（譜例 38）、改訂版では「Ferisci? (刺してください）」という言葉に変更されている（譜例 39）。

譜例 38【初演版】



譜例 39【改訂版】



また、シモンがアメーリアに事情を訊ねる場面では、やはり初演版をもとにした改訂が行われている。初演版では、アメーリアが舞台に登場した直後に4分の4拍子から8分の6拍子へ移行し、事情を語り始める時に拍子の変化は行われない（譜例40）。それに対して、改訂版ではアメーリアが語り始めるところで4分の4拍子から8分の6拍子へと移行するのである（譜例41）。ヴェルディは、アメーリアが話の展開を変える場面で拍子を変化させているのである。なお、アメーリアの語りの場面では、改訂版第1幕フィナーレにおいて、唯一ピアールヴェの台本がそのまま生かされているところである。

譜例 40 【初演版】



譜例 41 【改訂版】



フィナーレの後半、パオロが黒幕だと見抜いたシモンは、パオロに自らを呪わせる「Sia maledetto!!（呪われよ！！）」と復唱させる場面では、なんども繰り返されることになる音型が現れる（譜例42）。

譜例 42 【改訂版】

この音型は、まずシモンが発し、次にパオロ、その他の人々によって復唱されるのである。ボーイトによる「Sia maledetto!!（呪われよ！！）」という台本の言葉にも凄み

がある。これこそ、ヴェルディが求めていた「劇的な台詞（パローラ・シェニカ）」ではないだろうか。そして、その強烈な言葉はフィナーレの最後に全員で、ピアノッシモで4回繰り返される。その不気味な様子にパオロは「**Error!**（怖い!）」と叫び、逃げるところで改訂版第1幕フィナーレは幕を閉じる。

5. 舞台での演出プラン

(1) 毒を仕組む場面の挿入

初演版、改訂版の第3幕で、シモンはパオロが仕組んだ毒によって命を奪われることになる。このシモンの命を奪う毒についての扱われ方が、初演版、改訂版で異なる。改訂版では、第2幕冒頭のシェーナで、パオロが小瓶を取り出してシモンの器に毒を注ぐ場面が設定されている。そして、第3幕後半でシモンは仕組まれた毒を飲んでしまう場面も設定されている。当然のことながら、見る側はパオロがどこで毒を仕組み、シモンがどこで毒を飲むのかを明確に理解することができるのである。しかし、初演版では毒がどこで仕組まれているのか、明確にそのことが描かれている場面はない。毒が仕組まれた事実について、初めて作品の中で語られるのは、第3幕冒頭でパオロがフィエスコに「毒を仕組んだ」と伝えるところである。ここでは、仕組まれた罠について、初演版、改訂版を比較し考察を行う。

まず、初演版、改訂版ともに第2幕冒頭の前奏は同じである。その前奏の音型は、第1幕冒頭で画策するパオロとピエトロが現れる時に使われる音型と同じである（譜例43）。前奏の後、パオロとピエトロによる短い対話がある。捕らえられたフィエスコとガブリエーレを一人ずつ牢から連れてこい、とパオロはピエトロに命じるのである。ここまでは初演版、改訂版ともに同じである。

譜例 43



改訂版では、ここからパオロに《リゴレット》の〈Pari siamo（二人は同じだ）〉のような雄大な場面を与えている。まず、第1幕フィナーレの最後に現れ、シモンによって復唱するように命じられた言葉「**Sia maledetto!!**（呪われよ!!）」の音型がフォルティッシモで鳴り響く（譜例44）。これはパオロの心の中で鳴り響く、自分を自分で呪

ってしまった恐ろしさなのである。パオロは「Ma stesso ho maledetto! (自分自身を呪ってしまった!)」と、その呪いの恐ろしさに怯える。そして、パオロはさげすまされたことを怒り、総督に復讐する思いを歌い、毒を小瓶へと注ぐのである。その毒を注ぐ場面では、ト書きで「estrae un'ampolla, ne vuota il contenuto nella tazza (小瓶を取り出し、カップに注ぐ)」と書かれている。注いだ瞬間、低弦とバスドラムが、毒が一滴一滴カップに落ちて行くような不気味な 8 分音符を刻む (譜例 45)。この場面の最後では、「Scelga morte sua vita fra il tosco ed il pugnale. (どちらかの死を選べばいい、毒か剣か!)」と歌うところでは、旋律の頂点でパオロの最高音である G 音が書かれている (譜例 46)。この音はバリトンとはいえ難しい音域ではあるが、この場面でヴェルディは、バリトンに難易度の高い声を出させることで劇的效果を求めたのである。

譜例 44

MOLTO MENO MOSSO ♩ = 72 (solo)

PA. Mestessohomale.

PI. (parte)

- si.

A MOLTO MENO MOSSO ♩ = 72

p ff p

譜例 45

PIU LENTO ♩ = 60
(estrae un'ampolla, ne vuota il contenuto nella tazza)

PA. - sti - no in que - st'o - ra fa - ta - - - le.

B. PIU LENTO ♩ = 60

pp pp

譜例 46

ALL.^o MODERATO ♩ = 100

PA. *- si - - - - no. SCEL - ga mor - te sua*

ALL.^o MODERATO ♩ = 100

vi - a fra il to - sco ed il pu - gna - - - le.

一方、初演版は、改訂版のように具体的に毒を入れる場面ではなく、ただ、パオロがシモンに恨み言をいう場面となっている。冒頭のピエトロとの会話は同じでその後、「Doge ingrato!... ch'io rinunci Amelia (恩知らずの総督め、誰がアメーリアを諦めるのか!)」という言葉で始まる。その場面は、改訂版のような細かなテンポ設定も、細かなオーケストレーションも書かれていない。改訂版の半分以上の長さしか与えられていないのである（譜例 47）。内容もただ単純に復讐を果たす内容になっている。

譜例 47

f

gra - tol.. ch'io ri - nun - ci A - melia ei suoi te - sor?... tre giorni assegni al bando? a

me cui de - vi il trono?.. Tre gior - ni troppi al - la vendet - ta so - no.

初演版、改訂版を比較すると、初演版では毒を入れる場面がなく、パオロがどの場面で毒を仕掛けたのかわからない。そして、毒を入れてシモンを殺害しようとする動機も弱い。しかし、改訂版では、毒を仕組む動機も音楽的に朗々と語られており、毒を仕込んだ場面も生々しく描写されている。この細かな描写が、シモン殺害の直接的な場面であると、見るものに強烈な印象を与えることになるのである。

(2)毒を飲む場面の挿入

シモンが毒を飲んでしまう場面だが、これも初演版、改訂版で描写に相違がある。毒を仕組む場面と同様に、改訂版にはシモンが毒を飲んでしまう場面があるが、初演版にはないのである。ボーイトによる台本変更がどのようなものであったのかを考察する。

まず、初演版、改訂版ともに、この場面の直前では、シモンはアメリカからガブリエーレを愛していると告げられるのである。しかし、シモンにとって、ガブリエーレは政敵である。25 年前に自分がしたことが、今度は立場を逆にして身に降り掛かるのである。アメリカが立ち去った後、次の場面になる。

【初演版】

Doge	総督
Doge! – Ancor proveran la tua clemenza	総督！裏切り者たちは再び、お前の寛大
I traditor?... No, di paura segno	さを試そうとするのか？だめだ、許せば
Fora il perdono...	恐れていると思われる。
ohime la mente oppressa	<u>ああ、頭が苦しめられる</u>
(siede)	(座る)
Stanche le membra...	体がひどく疲れている。
oh ciell!... mi vince il sonno...	おお、眠気を抑えられない
Oh, Amelia... ami...	ああ、アメリカ、そなたは愛している、
un nemico...	宿敵を...
(s'addoeme)	(うとうとする)

【改訂版】

Doge

Doge! – Ancor proveran la tua clemenza

I traditor? - di paura segno

Fora il castigo. – M'ardono le fauci.

(versa dall'anfora nella tazza e beve)

Perfin l'acqua del fonte e' amara al

labbro

Dell'uom che regna... o duol...

la mente e' oppressa...

Stanche le membra...

oh ciel!... mi vince il sonno.

(siede)

Oh! Amelia... ami...

un nemico...

(s'addoeme)

総督

総督！裏切り者たちは再び、お前の寛大さを試そうとするのか？懲罰は恐怖のし

るし。もし、懲罰なら、口の中が燃える

ようだ。(アンフォラからカップに注ぎ、

飲む) 泉の水でさえ口には苦々しく思え

る

国を統治するものには… 苦しい…

頭が苦しめられる…

体がひどく疲れている。

おお、眠気を抑えられない

(座る)

ああ、アメーリア、そなたは愛している、

宿敵を…

(うとうとする)

この場面、改訂版の楽譜を見ると、毒を飲むというト書きが書かれているので、このタイミングで毒を飲むことがわかる（譜例 48）。そして、続く音型はパオロが毒を仕組んだ時に現れた低弦でのピチカートである。初演版にはこの音型は出てこない。その後、シモンが「o duol（苦しい）」という言葉の初めて口にする。その言葉の前に、毒が体に戻るような音型がヴァイオリンとヴィオラによって小刻みに刻まれる（譜例 49）。やがてシモンは、毒による眠気に勝てず、まどろみながらアメーリアのことを想うのである。

譜例 48

譜例 48の楽譜は、声楽パートとピアノ伴奏パートで構成されています。声楽パートはバス声（D）とソプラノ声（S）の2パートに分かれています。ピアノ伴奏は右舷（Treble）と左舷（Bass）の2パートに分かれています。

声楽パートの歌詞は以下の通りです：

- バス声：-sti-go... M'ardo..no le fauci...
- ソプラノ声：(Versa dall'anfora nella tazza e beve)
- バス声：Perfin l'ac.qua del

ピアノ伴奏の演奏指示は以下の通りです：

- バス声の最初のフレーズは *parlante* と記されています。
- ソプラノ声の最初のフレーズは *ppp* と記されています。
- バス声の最後のフレーズは *con dolore* と記されています。
- ピアノ伴奏の最後のフレーズは *ff*、*dim.*、*pp* と記されています。

譜例 49

譜例 49の楽譜は、声楽パートとピアノ伴奏パートで構成されています。声楽パートはバス声（D）とソプラノ声（S）の2パートに分かれています。ピアノ伴奏は右舷（Treble）と左舷（Bass）の2パートに分かれています。

声楽パートの歌詞は以下の通りです：

- バス声：O duol!

ピアノ伴奏の演奏指示は以下の通りです：

- バス声の最初のフレーズは *leggerissimo* と記されています。

初演版では、台本を見ると毒については何も書かれていない。ここでシモンが疲れ果てる原因はガブリエーレの処遇、アメーリアとの関係である。しかし、「ohime!(ああっ!)」と、頭が苦しくなるところで、改訂版で現れた毒が体に回る音型が書かれている（譜例 50）。ト書きには書かれていないが、この段階でシモンが毒を盛られていることを音の上で確認することが出来る。当時は検閲が厳しかったため、総督が毒を飲むという行為が芝居でも許されなかったのかもしれない。それとも、台本に書くことを禁止されただけで、上演時に毒を飲む演技をしていた可能性は考えられる。

どちらにせよ、改訂版ではボーイトの台本変更、ヴェルディの音楽変更により、シモンが毒を飲む場面が際立つ効果をあげたのである。

譜例 50

(3)パオロの人格描写

第 1 幕フィナーレ、毒に関する場面を考察すると、パオロのキャラクターが初演版より改訂版の方が、より悪い人間に仕立て上げられていることがわかる。オペラで取り上げられるテーマとして「善と悪」というものがある。初演版では、善なる者にたいしての悪の描き方が弱かったのではないだろうか。一体誰が、シモン、アメーリア、フィエスコ、ガブリエーレたちを混乱の中へと引きずり込んだのか。改訂版では、パオロの悪なる部分を際立たせることによって、それが明確に描かれているのである。また、そのことにより、善なる人間像が際立つようになるのである。その非人間的なキャラクターの存在は、《オテッロ》におけるヤーゴのキャラクターを予感させるものである。

改訂版の第 3 幕において、パオロはアメーリア誘拐の黒幕として刑に処せられることになる。しかし、初演版ではパオロはフィエスコに、シモンに毒を盛ったことを告白し、一緒に逃げようとフィエスコを誘うのである。フィエスコは、恐ろしいことをするパオロと一緒に逃げることを拒否する。そして、パオロは一人で逃げてしまうのである。このパオロの結末の変更は、悪い者は罰せられるという、言わば勧善懲悪的なストーリー展開となっている。この部分におけるボーイトとヴェルディの描き方が実に興味深い。

初演版ではフィエスコとパオロによる場面の前に、アメーリアとガブリエーレを祝う婚礼の合唱がア・カペラで歌われる（譜例 51）。ところが、改訂版では、その婚礼の合唱が舞台裏から聞こえてくる設定になっている。その婚礼の合唱を背景に、パオロが処刑されに連行されて行くのである。そして、フィエスコにシモンに毒を盛ったことを告白する場面としている（譜例 52）。そのパオロ最後の場面では、パオロは「あの教会でガブリエーレが、おれが誘拐した女と結婚する！」と、絶望感に苛まされながら刑場へと向かうのである。ボーイトとヴェルディはパオロには何とも皮肉な最後を与えたのである。

譜例 51

ATTO III. SCENA II.

CORO interne di donne.

Dal som - mo del - le sfe - re pro - teg - gi - li,o Si - gnor; di

Dal som - mo del - le sfe - re pro - teg - gi - li,o Si - gnor; di

譜例 52

morendo

PA.

nel - l'a - - vel! Ah! or-ro-re!

S.

CORO INTERNO

S.

C.

Dal som - mo del - le sfe - - - re pro -

Dal som - mo del - le sfe - - - re pro -

6. 改訂作業がもたらしたもの

ヴェルディとボーイトによる様々な改訂作業を考察すると、2人がどのような狙いで改訂作業を行ったのかが見えてくる。まず、前奏曲については単独であった楽曲を削除し、新たに置かれた前奏曲は終止することなくドラマの本編へと繋がる形式である。アリアについては、ボーイトがピアーヴェの台本の言葉を変更するだけで、音楽的に劇的

表現を上げる効果が見られた。また、唯一カヴァティーナ＝カバレッタ形式で書かれた第1幕冒頭のアメーリアのアリアは、カバレッタが取り除かれ、装飾的な旋律はシンプルな旋律へと改訂されている。そして、伴奏部分のオーケストレーションも色彩豊かなものに改訂がなされている。重唱においても、オーケストレーションが複雑化、あるいは単純化することで劇的な効果を生み出している。旋律もベルカント風な旋律は取り除かれ、レガート主体の直線的な旋律に改訂されている。また、第1幕を中心に、ボーイトはストーリー展開が明確になるための台本変更も行っている。それは、アメーリアとシモンの2重唱の中に出てくるような小規模な変更もあれば、第1幕を中心に行われた、ピアーヴェが作成した台本を削除し、新たな展開を作り出すための大規模な変更も行われた。これにより、問題のあった第1幕フィナーレは初演版より劇的な効果を生み出すことになった。さらに、ヴェルディとボーイトはパオロの非人間的なキャラクターを際立たせるために新たな場面を設けた。これにより、善悪の対比も明確になり、ストーリー展開がより明確になっている。

改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、初演版では実現していなかった音楽の継続性を可能にすることで、ドラマの展開が止まることなく舞台上での緊張感が持続する効果を生み出すことに成功した。初演版の形を残しながらも、新たなスタイルで「音楽とドラマの融合」が試された作品となったのである。

V. ワーグナーの影響、改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性

1. ワーグナーの影響

ここでは、ヴェルディはいつ、どこでワーグナーの作品に接したのか。また、ワーグナーの作品が、どのような点において、ヴェルディに影響を及ぼしたのか、または及ぼしていたのかについての考察を行う。

(1) ボローニャでの《ローエングリン》イタリア初演

第3章でも述べたように、1871年11月、ヴェルディはワーグナーの《ローエングリン》聞くためにボローニャへ向かう¹。この時、ヴェルディは《ローエングリン》のヴォーカルスコアを手にしていて、そのスコアには「全体の印象は平凡。音楽は美しく、明快なところには思想がある。劇は台詞と同じ早さでゆっくり進行しており退屈である」と作品に対する評価が書かれていた（タロツツィ 1992: 138）。ヴェルディは、後期の作品《運命の力》、《ドン・カルロ》、《アイーダ》などの批評で、ワーグナーの影響を受けているという批判を嫌悪していた（小畑 2004: 169）。ヴェルディのなかでは、そのような意識がなかったのであるから当然のことと言える。1971年のボローニャでの《ローエングリン》のイタリア初演より以前に、ヴェルディはワーグナーの楽曲を聴いていた。それは、1865年12月28日にクララ・マッフエイ Clara Maffei（1814-1886）²に宛てた書簡の中でワーグナーの《タンホイザー Tannhäuser》（1845）序曲を聴いたことが書かれている（Rescigno 2012: 486）。そして、同年12月31日に友人であるオップランドーノ・アッリヴァーネ Opprandino Arrivabene（1807-1887）に宛てた手紙ではその序曲について「気違い！」と感想を述べている（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 454）。《ローエングリン》の初演時にはヴォーカルスコアを手に入れていたが、それより前の1870年1月23日に《ドン・カルロス》の台本を担当したデュ・ロルクに宛てた書簡の中で「ワーグナーの著書を私に送ることを忘れていた」という内容を書いている（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 454）。ワーグナーは自身の著作である『オペラとドラマ』（1851）の中で、「ドラマが音楽表現のための手段に堕してはならず、ドラマとは表現されるべき目的であって、その手段が音楽である」と述べている。ヴェルディはワーグナーの代表的な著作である『オペラとドラマ』を読んだ可能性は高い。ただ、これを読まなくともヴェルディは同じような考え方を持っていた。ワーグナーと違う点は、ヴェルディは声を絶対的に大事にしたということである。

向学心おう盛なヴェルディは、サンターガタの書棚に、パレストリーナ、バッハ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェン、マイアベーア、ワーグナー、ベルリオーズ、

マスナー、ビゼーと各時代の作曲家たちの楽譜を置き、常に勉強していた（小畑 2004: 170）。ヴェルディはボローニャでの《ローエングリン》イタリア初演の前年にワーグナーの学術書を取り寄せようとしたほどであるから、ワーグナーの学術書、楽譜についても研究をしていた可能性は高い³。

(2)ワーグナーの影響についての考察

まず、音楽の継続性において、ヴェルディが受け継いだロッシーニ、ベッリーニ、ドニゼッティが用いた楽曲形式では、必ず音楽の都合でドラマの流れが停止しなければならなかった。ヴェルディは音楽の都合でドラマが停止することなく展開して行く形式を模索し続けてきた。「中期3部作」は、音楽の都合でドラマの進行は中断するものの、初期の作品と比較すると、音楽の継続性は見られないが、音楽の展開とドラマの展開は無理なく進むようになったと言える。しかし、ヴェルディはそれでも不完全だと感じ、1856年9月12日にピアール・ヴェヘ宛てた書簡の中にあるように「芝居の台本に音楽をつける」（小畑 2015: 15）ことを目指し初演版《シモン・ボッカネグラ》を作曲した。演劇的要素の強い作品を試み、部分的にそれまでの形式にこだわらない自由なスタイルで初演版は作曲されたのである。その実験的な作品は失敗に終わるが、その後に続く後期の作品では音楽の継続性がさらに進化する。後期の作品では、「中期3部作」の頃まで見られた、音楽の停止によるドラマの停滞はなくなり、音楽の継続性とともによりドラマが展開する形となっている。

一方、ワーグナーの《ローエングリン》は、ナンバー区分などは一切なく、楽曲は絶え間なく幕が閉じるまで音楽とドラマが続く形式である。曲の終わりには終止線ではなく、複縦線が書かれており、音楽はドラマとともにその流れが止まることはない。ヴェルディはこの楽譜を入手し、ボローニャで行われた《ローエングリン》を見た際に冷静にメモを残す。音楽とドラマの融合が見事に完成されている楽譜を見て、ヴェルディは少なからずとも影響を受けた可能性はある。だからこそ、改訂版《シモン・ボッカネグラ》の改訂時に、ヴェルディは楽曲の終わりの終止線を取り払い、複縦線を置き、音楽を終止させない形式を選んだのである。《オテッロ》、《ファルスタッフ》にいたっては、最初から終止することのない音楽形式で書かれている。

無限旋律⁴という点についてはどうであろうか。第4章でも述べたが、ヴェルディは改訂版《シモン・ボッカネグラ》において、因習的な音型やカヴァティーナ＝カバレッタ形式を取り払う。それまでの装飾的で細やかな旋律から、装飾をなくし直線的でシンプルなレガート主体の旋律へ移行して行くのである。音楽の継続性は保たれるようになったが、元になっている音楽が中期の作品であるために、段落が定まっていなかったワーグナー

的な無限旋律は存在しない。ナンバー区分がなされていない《オテッロ》に関して、和声が完全な終止を回避して、音楽が先へと流れる点においては共通性を見いだせる。それにより、音楽は完全に終止することなく幕が下りるまでドラマと共に展開し続けている。しかし、《オテッロ》はワーグナーほど長々と同じ場面が続かないため、ある程度、聴き手は音楽的な段落を感じ取ることが出来る。テンポよくドラマが展開しつつける点がワーグナーとの相違である。

ライトモチーフ（示導動機）に関しては、ヴェルディは既に《リゴレット》において、「呪いのモチーフ」を早くから使用していた。改訂版《シモン・ボッカネグラ》においても、「Sia maledetto! (呪われよ!)」のモチーフが何度か繰り返されるが、ワーグナーほど幾度となく繰り返すような使い方はされておらず、ごく自然に用いたといえる。

オーケストレーションは、後期の作品は分厚さを増している。それまで単調であった伴奏部分は、その時々ドラマの展開に合わせて雄弁で多彩な音楽を奏でるようになった。顕著な変化を見せたのは《オテッロ》である。歌唱部分もオーケストレーションも過去の作品より複雑化されている。しかし、そのオーケストレーションはワーグナー風なものではなく、飽くまでヴェルディがこれまで行ってきたオーケストレーションの延長上にあるものと言える。

ヴェルディはワーグナーの存在を知ってから、作品に変化が生じたと捉えることは出来る。しかし、真似や模倣ではなく、ごく自然に自らのスタイルに合わせて、良いと思う部分を取り入れたに過ぎない。それはワーグナーだけではなく、サンターガタの書棚にある作曲家たちの楽譜を見て、良いと思うところを自らのスタイルとして取り入れたことと何ら変わらないことなのである。ただ、音楽とドラマが同時展開する音楽の継続性、演劇的要素を加味した舞台の演出効果を追求していたという点においては図らずとも同じ方向性であったのである。

2. 改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性

ここでは、改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の音楽的な関係性をさぐる。24年の隔たりがある初演版と改訂版、まず音楽的な共通性についての考察を行い、《シモン・ボッカネグラ》、《オテッロ》に共通する非人間性のキャラクター、パオロとヤーゴに焦点を当て、その描き方についての考察を行う。そして、改訂版《シモン・ボッカネグラ》の改訂の際に、ヴェルディとボーイトが何を得たのかについても考察を行う。

(1)改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性

改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、初演版から 24 年後に改訂された。当然のことながら、44 歳のヴェルディと 68 歳のヴェルディでは作風がまったく違う。改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、晩年のヴェルディが改訂を行ったとは言え、土台は初演版《シモン・ボッカネグラ》である。多くの部分に新たなオーケストレーションが施されたが、それは初演版の音楽の枠のなかで行われており、飽くまでも中期の作品の枠組みの中で変更したに過ぎない。しかし、ドラマの展開に見合った連続する音楽の改訂は、初演版にはなかった劇的効果を生み出している。改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、《オテッロ》の 6 年前に改訂されている。第 1 幕を中心に新たに書き加えられた箇所は、中期の作品の枠組みの中で変更されたものではなく、ボーイトの新たな台本によって新たに作曲が行われた箇所である。その音楽は中期の作品ではなく、むしろ《オテッロ》の音楽に近い。《オテッロ》の音楽は、先に述べたように作曲の段階でナンバー区分されておらず、改訂版《シモン・ボッカネグラ》よりも音楽とドラマの同時展開が自然な形で作られている。

第 4 章の最後で述べたように、改訂版《シモン・ボッカネグラ》における、パオロのキャラクターは強化され、非人間性が際立つように描かれている。ボーイトによるこの非人間性の強化は、「善と悪」のコントラストを際立たせるものであった。初演版では、改訂版ほど非人間性が際立つ描かれ方はされていない。なぜなら、初演版は原作通りに、パオロが毒を仕掛ける場面もなければ、罪人として刑場に連れて行かれる場面もなく、最後の場面でパオロは何の咎めもなく逃げるのである。改訂版のような非人間性は、初演版においてはそれほど明確に描かれることはなく、物語における「善と悪」という構図もぼやけてしまったのである。ボーイトは改訂する際、「善と悪」のコントラストを際立たせるために初演版にはなかった、パオロが毒を仕掛ける場面、罪人として刑場に連れて行かれる場面を挿入したのである。その結果、パオロの非行に翻弄される人々と、他の登場人物にある良心的な人間性がより際立つようになったのである。

このボーイトによる非人間性の描き方は、《オテッロ》のヤーゴでも同じような描かれ方がなされている。シェイクスピアの原作では、ヤーゴのアリア〈Credo（信条）〉の場面はない。このアリアはボーイトによる創作である。《オテッロ》においても、ボーイトは「善と悪」のコントラストを際立たせるのである。それにより、ヤーゴの非人間性は物語のなかで絶対悪として浮かび上がり、オテッロ、デズデーモナ、カッシオなどが貶められて行く様が強烈に浮かび上がるのである。

このように、ドラマの展開に伴う継続性のある音楽、パオロとヤーゴを非人間的なキャラクター変化させストーリー展開を際立たせた点に共通性を見いだせる。また、改訂

版《シモン・ボッカネグラ》、《オテッロ》は、聴衆にあえて拍手をする間も与えずに次の展開へ進むことで、ドラマの演劇的要素が強まり、音楽の継続性は保たれ、劇的な舞台上での演出効果が生み出されるのである。

(2) ヴェルディとボーイトが改訂作業で得た関係性

ヴェルディとボーイトは、初演版《シモン・ボッカネグラ》の改訂より先に、《オテッロ》の構想について、往復書簡で細かなやり取りを行っていた。ヴェルディが1880年8月15日にボーイトに宛てた書簡では、《オテッロ》第3幕フィナーレで、オテッロがデズデーモナを激しく突き飛ばしてしまう場面について自らのアイデアを述べている。そのアイデアとは、デズデーモナの暴力に対する批難に対して何も言えなくなる意気消沈するオテッロ。すると突然、太鼓、トランペットのファンファーレ、大砲の火などが聞こえ、トルコの兵隊が舞台に入ってくる。そして、オテッロは自分を取り戻し、ライオンのように立ち、剣を取って戦う、という内容であった（Conati, Medici 1994: 3-4）。そのアイデアに対して、ボーイトは1880年10月18日ヴェルディに宛てた書簡の中で、慎重に言葉を選びながらそのアイデアに賛成できないことを述べている。その理由は、オテッロが悲しみにくれ、嫉妬に苦しみ、心身ともに疲弊しているにもかかわらず、なぜ突然起き上がり、戦うことが出来るのか？もしそうなら、なぜデズデーモナを殺し、自らの命を絶つのか？と述べている。またボーイトは、ヴェルディのアイデアでは、シェイクスピアが慎重に作り上げた重要な場面は台無しになる、と強く自らの意見を述べている（Conati, Medici 1994: 6-8）。そして、第3幕は、現行のオテッロが一人取り残され、嫉妬に苦しみ、半狂乱になりながら気絶する場面となったのである。その場面について、ヴェルディは1880年12月2日にボーイトに宛てた書簡の中で「オテッロが気を失う場面が気に入りました」と述べている（Conati, Medici 1994: 8）。また、同日の書簡では、初演版《シモン・ボッカネグラ》の改訂について言及している。その後、ボーイトは第3章でも述べたように1880年12月8日にヴェルディに宛てた書簡の中で、改訂についての具体的なアイデアを述べることになる（Conati, Medici 1994: 9-14）。ヴェルディは、真摯に自らの信念に基づいて発言を行い、また素晴らしいアイデアや詩に対する深い見識を豊富に持っているボーイトであれば、初演版《シモン・ボッカネグラ》を改訂が出来ると考えた。ヴェルディは、1880年12月11日にボーイトに宛てた書簡の中で、初演版のことをグラグラした机とたとえ、何本かの脚を矯正すればおそらく持ちこたえるだろうと述べ、書簡の終わりには改訂を決断する文章が書かれていた。

やってみましょう。それに私たちは劇場で成功することがなんであるかを知らない

ような未経験者ではありません。もし、あなたに負担でなく、時間がおありでしたら、すぐに仕事にかかってください。私は私で楽譜を眺めてあちこちにたくさんある曲がった脚をどう強制するか、考えましょう……どうなりますか（小畑 2017: 15-16）。

改訂作業が始まると、ヴェルディとボーイトは書簡で作業を進めた。ヴェルディは 1881 年 1 月 15 日の書簡で、アメーリアとシモンの 2 重唱でアメーリアが身の上を語り始める場面において、現段階で何かしら聴衆をひきつけるものがあつた方がよい、と述べている。その理由は、もし聴衆がアメーリアの「私の兄弟たちではないのです（初演版の台本）」という言葉聞き逃してしまうと、その後の歌の内容が理解できないという内容である。そして、私に 3 つまたは 4 つの無韻詩⁵、明確に書いてください、あなたはいつものように美しい詩を書くでしょうが、その詩の出来が良くないものでも私は気にしません、ということを述べている。さらに、自らの意見として、「時には劇的な言葉が美しい詩よりも優れています」と述べている。これに対して、ボーイトは 1881 年 1 月 16 日の返信書簡の中で、必要に応じて効果的かつ劇的なアクセントや、演劇的要素によって詩の韻を犠牲にすることについての同意が述べられており、ヴェルディが欲する詩を提案し、現行の台本に変更されることになる（Conati, Medici 1994: 29-31）。このように、ヴェルディとボーイトによる改訂作業のやり取りは、短い期間であつたが多くの書簡で、そのアイデアや要望を交わしたのである。ボーイトはヴェルディの改訂に対するおぼろげなイメージをうまく受け取り、それを的確に具体化しその要望に応えた。そして、時にボーイトが大事にする詩の響きが損なわれる場合は躊躇することなくヴェルディに伝えている。ボーイトの台本改訂の仕事は丁寧であつた。ピアール・ヴェの台本のなかで、不自然と思われる部分があれば迷うことなく変更を行う。第 1 幕フィナーレの大会議室の台本変更は圧巻であり、ヴェルディはその台本から多大なインスピレーションを受け、《オテッロ》を予感させる音楽を書き上げるのであつた。そして 1881 年 3 月 24 日に改訂版《シモン・ボッカネグラ》の初演は成功を収めるのである。

ヴェルディとボーイトによる関係は、それまでの大作曲家と台本作家という関係性とは異なるものである。ヴェルディと過去の台本作家の関係性は、例えるなら親会社が子会社に仕事を発注し、注文通りに台本を仕上げるような関係性であつた。しかし、賢明な台本作家であるボーイトは違った。大作曲家に対しても、違和感を感じる場合は躊躇なく物を申すのである。ヴェルディもその意見が正しいと思うときはそれに従つたのである。このように、ヴェルディとボーイトは改訂作業によって対等な信頼関係を築き、最晩年の傑作である《オテッロ》、《ファルスタッフ》を創り出すのである。

VI. 結論

本研究では、《シモン・ボッカネグラ》改訂における「音楽とドラマの融合」に関する研究を行った。「はじめに」でも述べた通り、この研究において「音楽とドラマの融合」とは、音楽的な制約によって、ドラマの進行が妨げられることなく、音楽とドラマが同時展開することである。ヴェルディが本格的にそれを試みた作品である初演版《シモン・ボッカネグラ》はなぜ作曲されたのか。そして、24年後に改訂された改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、ヴェルディが生涯目指した「音楽とドラマの融合」においてどのような意味を持つ作品であったのか。5つの点から5つの章に分けて考察を行った。それぞれの章を振り返りまとめを述べる。

第1章では、初演版《シモン・ボッカネグラ》の作曲の経緯と初演についての考察を行った。まず、初演版《シモン・ボッカネグラ》と同時代に書かれた作品、「中期3部作」が作曲された頃、ヴェルディがどのような状況で3部作を作曲したのかを明らかにした。そして、《リゴレット》、《イル・トロヴァトーレ》、《ラ・トラヴィアータ》の成立の過程や、それぞれの作品がどのような特徴を持っているのかを明確にした。ヴェルディは、中期の傑作と言われる3つの作品のなかで、ベルカント・オペラから続く形式を大事にする一方、因習的な形式からの脱却を試み、大胆にその作風を変化させたのである。ヴェルディは、「中期3部作」において、音楽の継続性は完全ではないものの、音楽とともにドラマがスムーズに展開して行くドラマの構造を進展させたと言える。これは、先に述べたように、それまであまり取り上げることのなかった登場人物を取り上げたことにより、ヴェルディ自身の心理と登場人物の心理が重なり、深く共感することで、それまでにはなかった表現方法を生み出すことに成功したのである。

その後、「中期3部作」を成功させたヴェルディは、それまでにない新しい作風を見いだすためにグランド・オペラへと挑戦した。ヴェルディは、グランド・オペラという形式を用いて《シチリア島の晩鐘》という巨大な作品を作り上げ、作風を変化させるきっかけを掴み、初演版《シモン・ボッカネグラ》の作曲へと向かうのである。

初演版《シモン・ボッカネグラ》で、ヴェルディが求めたものは、芝居に音楽をつけるということ、つまり「音楽とドラマの融合」であった。タイトルロールにアリアを与えないなど、あまりにも斬新で演劇的要素の強いこの作品は、ドラマの内容も終始暗く描かれており、聴衆の理解を得られないまま初演は失敗に終わる。台本作家であるピアヴェも、これまでとはあまりに違う作品に戸惑い、すべてを理解することができなかった。ヴェルディも、このドラマを音楽の上ですべて描ききれなかったのである。ヴェルディの斬新な試みは、作曲家、台本作家、聴衆にとって、あまりに早すぎた試みだっ

たと言える。

第2章では、初演版《シモン・ボッカネグラ》と「中期3部作」の音楽的比較を行った。初演版と「中期3部作」と比較すると、前奏曲、アリアと重唱の形式、旋律及び伴奏形、カデンツァの形、調性、拍子、テンポの変化による細やかな心理描写、フィナーレの形式、など共通する部分が多く見受けられた。しかし、プロローグにおける、シモンがマリアの亡骸と対面する場面は、演劇的要素が強く、舞台上での演出プランをイメージして作り出された。また、終幕におけるシモンとフィエスコのこれまでにない音楽的に落ち着きのある2重唱、エンディングにおけるピアノッシモによる物語の完結など、共通性が見いだせない部分も見られた。この部分は、後期の作品のなかに現れる音楽や場面であり、後期の作品へと繋がる先進的な場面であると言える。初演版《シモン・ボッカネグラ》は、演劇的要素、舞台上での演出プラン、因習的な音楽形式からの脱却など「音楽とドラマの融合」を試みようとした実験的な作品であったが、音楽の継続性はまだ完成には至っていなかった。

第3章では、改訂版《シモン・ボッカネグラ》の必要性についての考察を行った。ヴェルディは、《仮面舞踏会》の頃から作曲のペースが緩やかになる。これは、ヴェルディの生活が作曲に頼らなくても安定してきたからでもある。そして、1860年にはイタリア統一がなされた際には国会議員として政治参加する。その後、ヴェルディは国外に向けて、《運命の力》、《ドン・カルロス》を作曲し、これまでの作品より壮大なものを作り上げた。後期の作品は、音楽の継続性という点においても、ドラマの展開とともに途切れることなく見事に音楽とドラマが融合されている。そして、ヴェルディは、《アイダ》によってそれまでの集大成というべき音楽を作り上げる。

ヴェルディは、《アイダ》作曲の後、16年間作曲の筆を置く。これは、信頼する台本作家を失ったことが大きな原因として考えられる。そんな中、リコルディは、指揮者のファッチョとともに、ヴェルディお気に入りの作家シェイクスピアの『オセロ』を題材にオペラを作曲することを提案する。ボーイトの見事な台本に感心したヴェルディは、《オテッロ》の作曲を開始するが、なかなか思うようには進まない。それを見たリコルディは、ヴェルディとボーイトに《シモン・ボッカネグラ》の改訂を提案するのである。ヴェルディとボーイトは《シモン・ボッカネグラ》の改訂を行う中で互いの信頼関係を深めるのであった。

第4章では、《シモン・ボッカネグラ》初演版と改訂版との比較を、音楽面においては音楽の継続性を中心に、前奏曲の形態、アリアの形態、2重唱の形態、フィナーレの形態の考察を行った。さらにドラマについても、舞台での演出プラン、台本の変更による考察を行った。音楽面での考察では、ヴェルディは因習的な音型、形式を取り払い、伴

奏形もベルカント時代から続く簡素なオーケストレーションを排し、新たに劇的効果が高められるオーケストレーションを施した。特に、第1幕を中心に新たな台本による場面が、新たな音楽とともに加えられた。その全面的な改訂は、ストーリー展開を明確にするための改訂であったことも明らかにすることができた。さらに、改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、音楽の継続性を可能にすることで、ドラマの展開が止まることなく舞台上での緊張感が持続する効果を生み出すことに成功したのである。

続く、第5章では、ワーグナーの影響と改訂版と《オテッロ》の関係性についての考察を行った。ヴェルディの作品が部分的にワーグナーの影響を受けていたことは否定できないが、ヴェルディは常にワーグナーに限らず、優れた作曲家の作曲法を研究していた。影響ではなく自己のスタイルとして良いものは取り入れたのである。改訂版《シモン・ボッカネグラ》と《オテッロ》の関係性においては、第1幕で新たに付け加えられた箇所、非人間性を強化したキャラクター設定など部分的に関係性が見受けられた。

以上から明らかなように、ヴェルディは、「音楽とドラマの融合」という、音楽の都合でドラマが停止せずに、ドラマの進行とともに音楽が流れて行く作品を初演版《シモン・ボッカネグラ》で本格的に行った。ヴェルディは「中期3部作」において、それまでのイタリアオペラにはなかった傑作を仕上げたのである。しかし、「中期3部作」を創作したヴェルディは、今のスタイルで作曲活動が続けていては「中期3部作」を超えるものが創作できないと考えたからこそグランド・オペラに挑戦した。様々なアクシデントに見舞われるが、その体験はヴェルディに新たな創造性を与えることになる。そして、初演版《シモン・ボッカネグラ》にたどり着くのである。

初演版《シモン・ボッカネグラ》において、ヴェルディは、それまでの作品よりも演劇的要素と心理的表現を重要視することで「音楽とドラマの融合」を進めようと試みたのである。しかし、準備期間が十分でなかったとは言え、ヴェルディとピアヴェは、まだその作品を完成させる技量を持ち合わせていなかった。その暗く理解しづらい物語もさまたげとなり、聴衆の支持は得られない作品となる。だが、その失敗があったからこそ、初演版《シモン・ボッカネグラ》での試みが後期の作品で活かされることになるのである。

改訂版《シモン・ボッカネグラ》は、《オテッロ》で行き詰まったヴェルディとボーイトの関係性を良くするものであった。僅か3ヶ月足らずの限られた時間ではあったが、《シモン・ボッカネグラ》は大改訂が行われ、台本や音楽の不具合が多く修正された。この改訂の際、ヴェルディとボーイトは、オペラの劇的効果をより高めることを最も重視した。それは不自然なドラマの展開をスムーズにすることであり、そのドラマに伴う

継続性のある音楽、または場面にふさわしい劇的な音楽の追加であった。前奏曲から切れ目なく続く音楽とドラマの展開は常に聴き手を舞台に集中させ、舞台上での演出効果を劇的なものにした。初演版《シモン・ボッカネグラ》は失敗作から、今日評価されている名作へと生まれ変わったのである。

初演版《シモン・ボッカネグラ》は、イタリアオペラにおいて、それまで絶対的に芝居よりも音楽が優先であった約束事に反して、部分的に芝居が優先され、演劇的要素が強まった作品である。しかし、その画期的な創作を試すには時代が早すぎた。初演版《シモン・ボッカネグラ》は、それまでの音楽優先であった傾向から、その後の作品に見られる演劇的要素を強く意識した作品作りへと向かう契機となった作品である。その演劇的要素は、その後のヴェルディの音楽にも影響を与えた。それは、音楽の継続性を生み出し、ベルカント時代を継承する音楽形式からヴェルディ独自の音楽スタイルへと変化する要因となった。確かに、初演版《シモン・ボッカネグラ》は失敗した作品であるが、その失敗は以後の創作活動の布石となるのであった。

改訂版《シモン・ボッカネグラ》のための共同作業は、ヴェルディとボーイトの間に信頼関係を形成し、その後の《オテッロ》の創作活動を円滑にした。《シモン・ボッカネグラ》の改訂の結果、「音楽とドラマの融合」は、ナンバー区分のない形式で実現される。このナンバー区分を持たない形式は、やがて《オテッロ》、《ファルスタッフ》で生かされることになる。また、歌い手の目線から見ると、改訂版《シモン・ボッカネグラ》以降、歌い手は歌唱だけではなく、舞台役者並みの芝居が要求される時代をもたらした。音楽とドラマは完全に同時展開され、アリア、重唱、合唱部分など、切れ目なく続く音楽は、ドラマの中断をなくし、舞台に更なる演劇性を与えたのであり、ヴェルディが目指した「音楽とドラマの融合」はここに完結するのである。初演版、改訂版2つの《シモン・ボッカネグラ》は、ヴェルディが「音楽とドラマの融合」による独自のオペラ作品を実現するための布石となる、先駆的であり実験的な作品であったと言える。

注

はじめに

1. 改作である《イエルサレム Jérusalem》(1847)、《アロルド Aroldo》(1857)を含む28作品。改訂版は含まない。
2. 初演版《シモン・ボッカネグラ》初演は1857年、ヴェネツィアのフェニーチェ座で行われた。
3. 初演版と改訂版の比較研究の事例
福原信夫 1982 ヴェルディと歌劇「シモン・ボッカネグラ」の改訂 『東京音楽大学研究紀要』7: 53-89
田島達也 2004 オペラ「シモン・ボッカネグラ」の考察(その1、その2) 初演版と改訂版の違いを通じて 『信州大学教育学部紀要』113: 85-96, 97-108
4. ジル・ドゥヴァンはヴェルディが「効果」という言葉をよく用い、価値よりも効果を重視していたと述べている (de van 1998: 14-15)。

I. 初演版《シモン・ボッカネグラ》の作曲の経緯と初演について

1. 《シチリア島の晩鐘》についての表記はフランス語で初演されているのでフランス語表記としている。イタリア語版の場合は《I Vespri Siciliani》とする。
2. ヴェルディの義理の父である地元の名士アントニオ・バレッツィまで、ストレッポーニに対して偏見を持っており、ヴェルディに批判的な手紙を送りつけてきた。その返信として、ヴェルディは1852年1月12日の書簡で、誤った考えであるブッセートの人々への批判と、ストレッポーニに対する理解を促している (オーベルドフェル、コナーティ 2001: 243)。なお、二人が正式に結婚するのは1859年である。
3. ヴェルディは1850年から本格的に《リア王》のオペラ化をカンマラーノとともに考えていた。
4. 表現の自由などない時代、検閲はヴェルディにとって最大の敵であった。この《リゴレット》に関しても、主人公のキャラクターの性質、作品のテーマが「呪い」であったことから検閲当局はなかなか許可を出さなかったのである (オーベルドフェル、コナーティ 2001: 293)。
5. 《リゴレット》の初演から3日後には、ヴェネツィア中のゴンドラ乗りが〈女心の歌 La donna è mobile〉を口ずさんでいたという有名なエピソードがある。
6. ピアーヴェはフェニーチェ劇場側と相談して台本の改訂を試みていた。国王の放蕩な性格を弱め、リゴレットの背中から瘤を取り払う内容であった (小畑 2004: 105)。

7. リゴレットの初演を務めたヴァレージは、《マクベス》の初演でもタイトルロールを演じている。
8. バレッツィは、ブッセートの富裕商人であり、ヴェルディの最初の妻マルゲリータの父親である。バレッツィは若きヴェルディの才能をいち早く評価し、後見的な存在であった。
9. 1848 年は小説が発表された年である。
10. 近年、このオペラの失敗の原因は、プリマドンナがヴィオレッタのイメージと違っていただけではなく、テノール歌手の不調、バリトン歌手の怠惰によるもので、聴衆も流れるような演劇的な展開について行けなかったという研究がなされている（小畑 2016: 257）
11. ベッリーニ、ドニゼッティの時代であれば狂乱する女性などが主人公として描かれていた。ヴェルディの作品の中でも女性主人公の作品《ジョヴァンナ・ダルコ Giovanna d'Arco》(1845)、《アルツィーラ Alzira》(1846)などがあるが、ヴィオレッタほど、奥深い内面が変化して行く心理描写は行われていない。
12. ヴェルディは 1858 年に書簡の中で《ナブッコ》が初演された 1842 年から 16 年間を「苦役の年月」であったと述べている。それほどまでに仕事を抱え休みなく働いていたのであった（小畑 2004: 59）。
13. ミラノでの作曲活動を始めた頃のヴェルディの生活は困窮しており、義父であるバレッツィからの援助を必要としていた（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 80）。
14. スクリーブの台本は、ロッシーニでは《オリー伯爵 Le Comte Ory》(1828)、マイアベーアでは《ユグノー教徒 Les Huguenots》(1836)などが代表的な作品である。
15. 未完に終わった《アルバ公爵》は、その後マッテオ・サルヴィによって補筆され、1882 年にローマで初演された。
16. 1856 年 10 月 21 日に宛てたピーヴェに対する書簡には「《ボッカネグラ》に関して、言いたいことがあります」と書かれており、台本に対して満足していないことが伺える（小畑 2016: 6）
17. ピアーヴェに無断でモンタネッリに台本修正を依頼したこと。
18. 1859 年 2 月 4 日の書簡で、ヴェルディはリコルディに宛てて、《シモン・ボッカネグラ》の失敗を嘆いている。中でも聴衆に対する怒りは凄まじく、このオペラが聴衆に理解されずに失敗に終わることを予感していたことも書簡に書かれている（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 401）。

19. ルイ・ジャック・マンデ・ダゲールは特に照明について深い知識を持っていた。そして、写真技術の基礎となる発明も行っている。後に彼が考案した世界初のカメラはダゲレオタイプと呼ばれている。
20. ピエール・シスリ、またその多くの弟子たちはシスリとダゲールが創造した舞台美術でヨーロッパの多くの劇場に影響を与えた（ハンペ 2017: 194）。

II. 初演版《シモン・ボッカネグラ》と「中期3部作」の比較

1. 1幕以降はフィエスコからアンドレアと変名を使用する。
2. 曲目のナンバーは初演版に従う。改訂版ではナンバー区分はされていない。
3. この冒頭の第1曲は、前奏からフェランドのシェーナと合唱、フェランドのカヴァティーナにあたる **Racconto**（物語）、合唱、カバレッタ、ストレッタが含まれている楽曲である。
4. フェランドのソロは **Racconto**（物語）となっている。形式ではカヴァティーナ＝カバレッタ形式であるが、前半のカヴァティーナはバスのソロにしては珍しくリズムカルでアジリタの要素が含まれており技巧的な曲となっている。なお、リコルディ社から出版されているバス・アリア集の中にも収められており、アリアとして扱われる場合もある。
5. ヴェルディは《運命の力》の序曲の後、大規模な序曲、前奏曲は置かなくなる。
6. この時、特に改訂されたのはフィナーレのストーリー設定である。初演版ではドン・アルヴァーロは生き残らずに崖から身を投げる設定になっていたのだが、改訂版では生き残る設定に変更される。
7. 《ドン・カルロ》のフィリッポ2世のアリア〈一人寂しく眠ろう〉でもニ短調から同名調のニ長調へと同様の転調が見られる。
8. 初演版、改訂版ともにこの低い嬰へ音は変わらない。最高音が役オクターブ上の1点へ音であるからフィエスコ役は幅の広い音域が求められる。なお、ヴェルディのバスの役は、フィエスコと同様の広い音域が常に求められる。
9. ヴェルディは前述した1857年2月初めにピアーヴェに書いた手紙の中で演出プランの詳細を伝えている。その中には、プロローグの舞台設定、フィエスコの館、サン・ロレンツォ教会前にある石段、柱など、こと細かくピアーヴェに舞台設定と演出プランを伝えている（小畑 2016: 16-17）。

10. 最晩年の作品である《オテッロ》の伴奏形でも半音階を用いた伴奏形が現れる。
オテッロとヤーゴの2重唱より（半音階による伴奏形）



11. 初演版《シモン・ボッカネグラ》で作曲された3つのアリアの中で唯一カヴァティエーナ＝カバレッタ形式で書かれたアリアである。
12. 実際のところはプロローグ、第3幕も手直しされ、第1幕は手紙の通り大幅に改訂された。そして、第2幕は手紙の通りごく僅かな改訂となっている。
13. 毒はパオロが仕掛けたものである。初演版では毒を仕掛ける場面はないが、改訂版では毒を仕掛ける場面が設定されることになる。

Ⅲ. 改訂版《シモン・ボッカネグラ》の必要性

1. ヴェルディにとって農園経営はまじめな仕事であり、また創作の疲れや世間の雑音を忘れるための気晴らしでもあった（小畑 2004: 107）。
2. 《ステイッフェリーオ》の批評は酷評と賞賛の二つに分かれた。初演の翌年ローマで再演されるが検閲のために思うような形で上演されなかった（小畑 2004: 103）。
3. なお、現在ではこの改訂された《アロルド》より、元の牧師が主人公である《ステイッフェリーオ》の公演が主に行われている。
4. このとき台本作成を行ったソンマは匿名を条件に引き受けている。その理由は、実際に起こった暗殺事件を扱った台本であるため、警察当局から睨まれることを嫌ったと考えられる（小畑 2004: 129）
5. 1858年2月7日のソンマに宛てた手紙と1858年3月11日（もしくは12日）のアルピアーノ弁護士（サン・カルロ劇場側から訴えられた際に雇った弁護士）に宛てた手紙の中で、検閲当局の対応に憤りと怒りをあらわにするヴェルディであった。さらに、サン・カルロ劇場から逆に訴えられるなどヴェルディにとってはあまりにも理不尽な出来事であった（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 299）。

6. なお、近年の研究では「ヴェルディ万歳！」によるヴェルディを国家的作曲者として讃えたのは統一後の国家が政治的利用をしたという指摘もある（岡田 2001: 135）。
7. マリアーニに宛てた 1861 年 1 月 26 日の書簡の中で、ヴェルディは「自分は議員になるだろうが、数ヶ月で辞表を出すであろう」と述べている（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 273）。
8. 初演版はフランス語であるため表記は《ドン・カルロス Don Carlos》とする。
9. ギズランツォーニの書簡の中でヴェルディは、丁寧で具体的な指示を与えている。またこの時期、ヴェルディは自分自身の手で台本が書けるようになっていたのではないかと思うほど、「劇的な台詞（パローラ・シェニカ）」についても、具体的なアイデアを示している。
10. ヴェルディは深い悲しみをジューリオ・リコルディに宛てた 1873 年 5 月 23 日の書簡の中で述べている（オーベルドフェル、コナーティ 2001: 200）。
11. ヴェルディは当時のスカラ座支配人メレリから《ナブッコ》の台本を手渡されたが読む気にはなれなかった。自宅に帰りテーブルの上に台本を投げおくと靈感を得ることになったページが開かれていたという（小畑 2004: 46）。
12. 「チョコレート作戦」とは、1879 年 6 月にリコルディ、ファッチョ、ストレッポーニがホテル・ミランでヴェルディを招いた食事会の際に行われた。その席で、ヴェルディが最も興味を持ち続けているシェイクスピアの話題を出し、作曲家、台本作家として頭角を現していたボーイトの『オテッロ』の台本の話をする事でヴェルディに《オテッロ》の作曲する気持ちを持たせようとした。つまり、甘くておいしいもので気を惹こうとした作戦である。
13. 英語の発音に従い原作は『オセロ Othello』、ヴェルディの作品はイタリア語発音に従い《オテッロ Otello》とする。
14. 商売人のリコルディは、ヴェルディになんとか《シモン・ボッカネグラ》の改訂を 1880 年 11 月 19 日の書簡で勧めている（小畑 2017: 7）。
15. 1880 年 11 月 20 日のリコルディに対する返信で、ヴェルディは《シモン・ボッカネグラ》についての問題点を挙げている。シモンやフィエスコを演じる歌手の声に関する問題と、ドラマトゥルギーに関する問題である（小畑 2017: 8）。
16. 1880 年 12 月 8 日に送られたボーイトからヴェルディへの長い書簡の中で、第 1 幕の改訂案について詳細なアイデアが書かれていた（小畑 2017: 11-15）。
17. 楽曲番号によって楽曲が分けられている形式。
18. ワーグナーに影響を受けた作品は初演で失敗に終わる。1875 年にボローニャで改訂版が初演された際には大きな成功を収める。

19. イタリア語訳はアンジェロ・ザナルディーニ Angelo Zanardini (1820-1893)である。
20. 1880年11月20日のリコルディに対する返信書簡の中で述べている(小畑 2017: 8)。

IV. 《シモン・ボッカネグラ》初演版と改訂版の比較

1. ヴェリズモ・オペラでは序曲、前奏曲はほとんど見受けられない。
2. 《仮面舞踏会》以降、ベルカント時代に見受けられる旋律形式はより滑らかなレガートのフレーズへと変化してゆく。

V. ワーグナーの影響、改訂版と《オテッロ》の関係性

1. ボローニャでの《ローエングリン》イタリア初演の指揮を務めていたのは、近代指揮者の祖であるアンジェロ・マリアーニである。このマリアーニとヴェルディは親交があった。マリアーニは、ヴェルディお気に入りのソプラノであるストルツの婚約者でもあった。それを承知の上で、ヴェルディはお気に入りのソプラノに恋をしてしまう。年の差 20 歳の恋であった。ストルツの心はマリアーニから離れるのである。当然のことながら、マリアーニもヴェルディと不仲になってしまう。彼は、ヴェルディと距離を置き、ワーグナーの作品を積極的に取り上げるようになるのである(小畑 2004: 164)。
2. クララ・マッフエイ夫人は、《群盗》の脚本を担当したアンドレア・マッフエイの夫人。ヴェルディの生涯における数少ない友人であった。
3. 1871年7月10日にジューリオ・リコルディに宛てた書簡の中では、バイロイト祝祭劇場のような客席から見えないオーケストラの配置について最良であると述べており、またそのアイデアがワーグナーによるものであるとワーグナーに強い関心を示す内容を述べている(Rescigno 2012: 619)
4. ワーグナーの楽劇に用いられた段落感のない旋律。旋律には明確な区切りがなく、和声は完全な終止を回避して先へと流れる。
5. 詩歌の句末を同音にそれえることに縛られない韻文。

文献表

- 荒井秀直 1994 『ヴェルディとワーグナー』 東京：東京書籍
- 小畑恒夫 2004 『ヴェルディ（作曲家・人と作品シリーズ）』 東京：音楽之友社
- 小畑恒夫 2016 『ヴェルディのプリマ・ドンナたち』 東京：水曜社
- 小畑恒夫 2015 「ヴェルディの手紙を読む 作品編(25)」『日本ヴェルディ協会会報』
36: 6-16
- 小畑恒夫 2016 「ヴェルディの手紙を読む 作品編(26)」『日本ヴェルディ協会会報』
38: 5-18
- 小畑恒夫 2017 「ヴェルディの手紙を読む 作品編(27)」『日本ヴェルディ協会会報』
39: 5-16
- オーベルドフェル、アルド、マルチェッロ・コナーティ 2001 『ヴェルディー書簡による自伝』 松本康子訳 東京：カワイ出版
- 加藤浩子 2002 『黄金の翼＝ジュゼッペヴェルディ』 東京：東京書籍
- 加藤浩子 2013 『ヴェルディ』 東京：平凡社
- 加藤浩子 2013 『ヴェルディ：オペラ変革者の素顔と作品』 東京：平凡社
- 加藤浩子 2015 『オペラでわかるヨーロッパ史』 東京：平凡社
- キューナー、ハンス 1994 『ヴェルディ（大作曲家）』 岩下久美子訳 東京：音楽之友社
- 高崎保男 2012 『ヴェルディ全オペラ解説 1』 東京：音楽之友社
- 高崎保男 2012 『ヴェルディ全オペラ解説 2』 東京：音楽之友社
- 高崎保男 2012 『ヴェルディ全オペラ解説 3』 東京：音楽之友社
- タロツツイ、ジュゼッペ 1992 『あの愛を...（評伝ヴェルディ）』 小畑恒夫訳 東京：草思社
- タロツツイ、ジュゼッペ 1992 『偉大な老人（評伝ヴェルディ）』 小畑恒夫訳 東京：草思社
- 永竹由幸 2002 『ヴェルディのオペラー全作品の魅力を探る』 東京：音楽之友社
- ハンペ・ミヒャエル 2017 『オペラの未来』 東京：水曜社
- 福尾芳昭 1999 『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
- ベンティヴォリオ、レオネッタ 2001 『わたしのヴェルディ』 白崎容子訳 東京：音楽之友社
- ムーティ、リッカルド 2014 『リッカルド・ムーティ イタリアの心 ヴェルディを語る』
田口道子訳 東京：音楽之友社
- 渡邊寛智 2017 《シモン・ボッカネグラ》改訂における「音楽とドラマの融合」に関する

る研究 京都市立芸術大学音楽学部・大学院研究紀要 『ハルモニア』 47: 23-46.

Budden, Julian. 1978. *The Operas of Verdi, volume 2*. London: Cassell

Budden, Julian. 1981. *The Operas of Verdi, volume 3*. London: Cassell

Conati, Marcello. 1983. *La bottega della musica*. Milano: Il Saggiatore

Conati, Marcello and Mario Medici. 1994. *The Verdi-Boito Correspondence*. Chicago: The University of Chicago Press.

De Van, Gilles. 1998. *Verdi's Theater*. Chicago: The University of Chicago Press.

Harwood, Gregory W. 2012. *Giuseppe Verdi*. New York: Routledge.

Noske, Frits. 1990. *The Signifier and the Signified*. Oxford: Clarendon Press.

Portrobelli, Pierluigi. 1988. *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*. Parma. Istituto di studi verdiani

Rescigno, Eduardo. 2012. *Giuseppe Verdi LETTERE*. Torino: Einaudi

Rescigno, Eduardo. 2012. *Vivaverdi*. Milano: BUR Saggi

Viagrande, Riccardo. 2014. *Verdi e Boito. All'arte dell'avvenire*. Monza: Casa Musicale Eco.

参考楽譜

Verdi, Giuseppe. 2006. *Aida Vocal Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 2009. *Don Carlo Vocal Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 1999. *La forza del destino Vocal Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 2003. *Otello Full Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 2006. *Otello Vocal Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 1999. *Rigoletto Full Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 2001. *Rigoletto Vocal Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 2004. *Simon Boccanegra Full Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 1992. *Simon Boccanegra Vocal Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 2006. *La traviata Vocal Score*. Milano: Ricordi

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

Verdi, Giuseppe. 2006. *Un ballo in maschera Vocal Score*. Milano: Ricordi

Verdi, Giuseppe. 2006. *I Vespri Siciliani Vocal Score*. Milano: Ricordi

謝辞

この《シモン・ボッカネグラ》改訂における音楽とドラマの融合に関する研究を進めるにあたり、多くの方々にお世話になりました。

外部審査員快くお引き受けくださった昭和音楽大学の小畑恒夫先生にはわざわざ京都までお越し頂き、ヴェルディの研究について多くの貴重なご助言とご指導頂きました。論文作成では、研究の進め方、資料検索から書き方やまとめ方まで、丁寧にご指導頂きました論文指導教員の柿沼敏江先生のお力なくしては論文の完成は出来ませんでした。まず、お二人の先生に心より深謝申し上げます。

また、声楽実技では、熱心にご指導頂きました実技指導教員の小濱妙美先生、折江忠道先生、ヴェルディのレパートリーを持つお二人の先生からヴェルディの歌唱についてご指導頂いたことは自らの演奏はもちろん、研究に際しても助けられることが多くありました。そして様々な点でご指導頂いた中村典子先生、池上健一郎先生。先生方へ心より深謝申し上げます。

そして、最後に私の研究や演奏に協力してくれた妻芳恵にも心から感謝致します。

2018年1月10日 渡邊寛智