

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、同時代のオペラ《リゴレット》との比較において—

渡 邊 寛 智

Musical and dramatic fusion in the revision of *Simon Boccanegra*:
A comparative study among the original version, the revised version,
and the contemporary opera *Rigoletto*

WATANABE, Hironori

There are no other operas that have garnered as much critical acclaim after revision as *Simon Boccanegra* (1857) by Gieseppe Verdi (1813-1901). The version that was first performed ended in a fiasco, but in 1881, twenty-four years after the premiere, *Simon Boccanegra* underwent major revisions and became a completely different work. If Verdi had not met Giulio Ricordi (1840-1912) from the publishing company, as well as composer cum librettist Arrigo Boito (1842-1918) at that time, we might not have had a chance to see the revised version of *Simon Boccanegra*, as we know it today, at all. In fact, we might not even have been able to see *Otello* (1887) and *Falstaff* (1893), masterpieces that he wrote in his last years. This study aims to clarify how Verdi departed from traditional styles of Italian opera that were used until then and managed to fuse drama and music through the revision of *Simon Boccanegra*, which was suggested by Ricordi and realized by using Boito's libretto, before he wrote his masterpieces in his last years. Until now, much research in comparing the original and revised versions of the opera has been done, but many studies did no more than describe differences between the original and revised versions. Hence, by comparing *Simon Boccanegra* with *Rigoletto* (1851), which was written in the same period, this paper will investigate why the revisions to the original version of *Simon Boccanegra* were necessary, and reveal how changes in the revised version made use of expressive techniques that were absent in works until then, in order to enhance its dramatic effect.

はじめに

ジュゼッペ・ヴェルディ **Giuseppe Verdi** (1813-1901) の《シモン・ボッカネグラ **Simon Boccanegra**》(1857) という作品ほど改訂がおこなわれて高い評価を得ているオペラ作品は他に例を見ない¹⁾。ヴェルディはフランチェスコ・マリア・ピアーヴェ **Francesco Maria Piave** (1810-1876) の台本によって《シモン・ボッカネグラ》を作曲したが、その作品は成功にはほど遠い大失敗という結果となってしまった。革新的なことを試みる余り、聴衆の期待を裏切り、その作品は日の目を見ることなく忘れ去られようとしていた。その初演から24年の月日を経た1881年、《シモン・ボッカネグラ》は改訂という大手術を終え、見違えるような作品となったのである。このとき、ジューリオ・リコルディ **Giulio Ricordi** (1840-1912) という出版社の一人の人物と、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) との出会いがなければ、我々は今日知られている改訂版《シモン・ボッカネグラ》と出会うこともできなかったであろうし、最晩年の傑作《オテロ **Otello**》(1887)、《ファルスタッフ **Falstaff**》(1893) さえも見ることができなかったのである。本研究は、最晩年の傑作が生まれる前に、リコルディが提案し、ボーイトの台本にもとづいて行なわれた《シモン・ボッカネグラ》の改訂を通して、ヴェルディがそれまでの伝統的なイタリアオペラの形式をいかにして脱し、ドラマと音楽の融合を実現したのかを考察するものである。特に今回は、プロローグ、第1幕を中心に旋律の比較、伴奏形の比較を中心に研究を行った。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。そこで本論文においては、同時代に作曲された《リゴレット **Rigoletto**》(1851) との比較を行うことで、初演版《シモン・ボッカネグラ》の改訂がなぜ必要となったのかを考察し、いかに改訂版がそれまでの作品にはない劇的効果をより高める表現方法で改訂されたのかを明らかにしてみたい。

I. シモン・ボッカネグラの作曲の経緯と初演について

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《シチリア島の夕べの祈り **Les vepres siciliennes**》(1855) の初演で成功を取めたあと、愛人であるジュゼッピーナ・ストレッポーニ **Giuseppina Streponi** (1815-1897) と故郷のサンターガタの自宅に滞在した。ゆっくりする時間もなく、ヴェルディは《イル・トロヴァトーレ **Il Trovatore**》(1853) の改訂版上演のため再びパリに向かった。滞在先のバリでもヴェルディは多忙を極めた。その頃、《リゴレット **Rigoletto**》(1851)、《ラ・トラヴィアータ **La Traviata**》(1853) などを初演したヴェネツァのフェニーチェ劇場から新作オペラの依頼が来る。新作オペラの題材はスペインの劇作家アントニオ・ガルシア・グティエレス **Antonio García Gutiérrez** (1813-1884) 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

レッポーニだと言われている。ヴェルディは早速オペラの草稿をピアージェに送るのだが、ピアージ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。ピアージェとの手紙のやり取りの中でヴェルディは、最終場面での細かい指示を出すなど、ピアージェの仕上げる台本になかなか首を縦に振ろうとはしなかった。1857年2月にヴェルディは新作オペラの練習に立ち会い、なんとか翌月の3月12日に初演を迎える。しかしながら、この新作オペラは《ラ・トラヴィアータ》よりも大きな失敗となってしまふ。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て、全体的に暗い雰囲気ですトーリーが進行し、タイトルロールにアリアが1曲もないなど、あまりにも斬新な《シモン・ボッカネグラ》は当時の聴衆に受け入れられることはなかった²⁾。このオペラでヴェルディが試そうとした音楽とドラマの融合は、初演時で叶うことはなかったのだが、24年後ボーイトの協力を得て実現することになる。

II. 《シモン・ボッカネグラ》の改訂まで

1867年にヴェルディが最も信頼するピアージェが脳卒中で倒れ、オペラの台本を書くことが不可能となる。ヴェルディの作品のほとんどは世に放たれていたが、大作《アイダ Aida》(1871)がいまだ未発表のまま残っていた。新しい台本作家アントニオ・ギズランツォーニ Antonio Ghislanzoni (1824-1893)の台本により《アイダ》は辛くも完成したのだが、その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。オペラの作曲は休んでいたが、1874年に代表作《レクイエム》を作曲し、過去のオペラ作品の改訂作業なども行っていた。

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」³⁾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 William Shakespeare (1564-1616)の作品『オテロ』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《ジョコンダ》(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《シモン・ボッカネグラ》の改訂を勧めた⁴⁾。これは、まだまだ打ち解けない二人の関係を良好にするためのものであった。《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》の改訂へと乗り出していったのである。

Ⅲ. 《シモン・ボッカネグラ》初演版と《リゴレット》および改訂版との比較

ここでは、《シモン・ボッカネグラ》初演版と同時代に作曲された《リゴレット》を並べ、その共通点を見たうえで、改訂版と比較し、どのような違いがあるのかを考察する。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ヴェルディのそれまでの作品にはない劇的効果をより高める表現方法だったのかを考えてみたい。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て考察する。また、アリアや二重唱の旋律形態、伴奏形に着目してプロローグ、第1幕を中心に比較検討を行う。その際に、自身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取り上げる。《リゴレット》についてはバリトン歌手が担当するリゴレット部分を中心としてとりあげる。また、両作品において唯一のソプラノが担当するアリアの比較も行う。

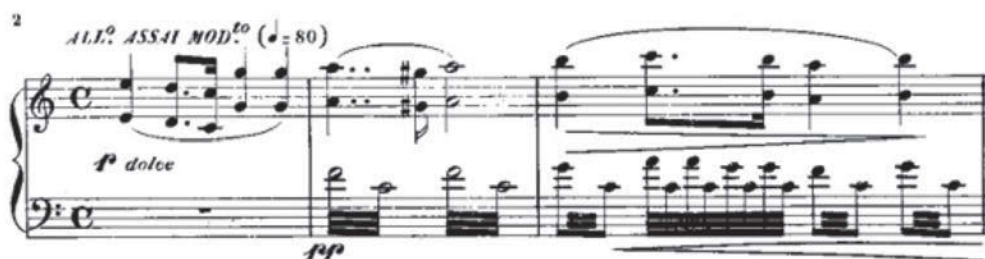
ヴェルディとボーイトが行った改訂は、①音楽の変化、②歌詞の変化、③音楽と歌詞の変化、という3つのパターンに分けられる。それらは複雑に関わり合っているため、今回は①と②を同時に論じていきたい。

1) 前奏曲

前奏曲から大幅な改訂作業が行われている。初演版、改訂版ともに前奏曲はホ長調。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、他の作品の序曲、前奏曲のように単独で演奏されることはない。曲の始まりは管楽器のシモンを讃える主題（譜例1）で始まり、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。



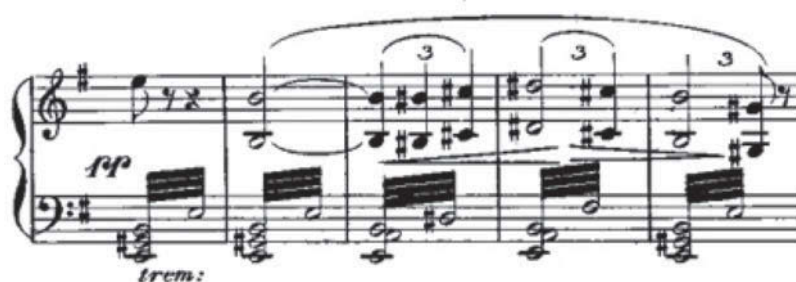
譜例 1



譜例 2



譜例 3



譜例 4

初演版と同時代の作品《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



譜例 6

改訂版では簡素な前奏曲は影を潜め、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7）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。この形は、《アイーダ》よりも前に作曲された作品には見られなかった。それまでの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形であるのに対して、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。この海の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。

このように、初演版、《リゴレット》の前奏曲は、独立した音楽として位置づけられているのに対して、改訂版の前奏曲は曲が終止することなく、その音楽の流れの中で次のシーンが自然に展開されてゆく。



譜例 7

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

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 te proteggerlo valsi

私はそれを守ることができなかった

【改訂版】

Nè a te 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8）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9）は亡くなってしまった哀れな娘マリアを直接指す言葉なのである。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 8



譜例 9

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

del misero vegliardo

di più crudele spasimo era segnato

al dardo

貧しい老人の

引き裂かれた心は

惨い苦しみと辛辣な槍によって

傷つけられた

【改訂版】

Il lacerato spirito

del mesto genitore

era serbato a strazio d'infamia e di dolore

哀れな父親の

引き裂かれた心には

悲痛な拷問と苦しみが残されていた

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 G 音から H 音へと動く (譜例 10)。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 11)。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 10



譜例 11

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、改訂前はイタリアの伝統的な様式によく見られる3連符による譜割りである(譜例12)。この3連符の譜割りは同時代の《リゴレット》にも見ることができる。例えば、《リゴレット》の有名なアリア〈Cortigiani vil razza dannata (鬼よ、悪魔め!)〉の最後にも、やはり3連符が当てられている。(譜例14)。

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なフレージングにまとめている(譜例13)。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 12



譜例 13

譜例 14

3) 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 15）。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、今ひと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 16）。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、これは同時代の作品には見られない傾向である。《リゴレット》においても、こうしたシンコペーションの伴奏形はどこにも見られない。



譜例 15



譜例 16

その後に現れるフィエスコの「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17)、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18)。それほどまでにヴェルディは、フィエスコのシモンに対する怒りを音の高さで表現したかったのであろう。《リゴレット》のスパラフチーレにおいても、ジルダ、マッダレーナ、スパラフチーレの3重唱においてFis音という高音が一瞬もとめられるが(譜例19)、これは言葉とは関係なく、スパラフチーレがオーケストラの低音弦とともに移動するために書かれた旋律である。言葉を意識して改訂された部分とはまったくの別物であることがわかる。

Example 17 shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Sul tuo ca - po qui chie - de - a l'i - ra" and "vin - di.ce del ciel. Pa - dre mio, pie - ta - de im - plo - ro sup - pli -". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

譜例 17

Example 18 shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Sul tuo ca - po io qui chie." and "Pa - dre de - a l'i - ra vin - di.ce del ciel.". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *mf* and *con espressione*.

譜例 18

313

Gil. *o pa - dre! per - oh*
o fa - ther!

Madd. *pre - sto, su, su, fa pre*
lo ver, to save my lo

Spa. *pron - to, quell'u - scio di schiu - di; più ch'al - tro gli scu - di mi pre - me sal -*
- tur - ning will bring me the scu - di; l'il mur - der the stran - ger, the hour's gro - wing

譜例 19

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、改訂版では滑らかなレガートで収められているが（譜例 20）、初演版では細かく言葉をセパレートするように歌わなければならない旋律である（譜例 21）。これは、同時代の《リゴレット》の第 1 幕リゴレットとジルダの伴奏形にも現れる形であるし、時に旋律の中にも見られる音型である（譜例 22）。

s *pie-di... il per - do - no a me con - ce - di...*

FIESCO *Tar - di è o.*

譜例 20



譜例 21

77 Gilda

Rigoletto Mio pa - dre! My fa - ther!

Fi - glia! A te dap - pres so - Gil - da! My dea rest trea - sure,

[Archi] pp simile

譜例 22

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 24)。同じ音型は《リゴレット》の第1幕でリゴレットが歌うアリア〈Pari simamo (二人は同じだ)〉の中にも見出すことができる(譜例 23)。それに対して改訂版では音列が徐々に上がり、文末の部分「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 25)。このことで、娘に対して、また、政治的なことに対して許すことのできないフィエスコの嘆きが浮かび上がるようになっている。

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

譜例 23



譜例 24



譜例 25

4) 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では、曲の終わりで歌詞の一部がボーイトによって変更がおこなわれ、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、ピアージェとボーイトの歌詞の違いに注目したい。

【初演版】

| | |
|--|------------------------------------|
| Spuntò il giorno!... Ei non vien!... Forse sventura... | 新しい1日が始まる！そして彼はやってこない！不幸なことなのでしょう！ |
| Forse altro amor!... No, nol consenta Iddio!... | 他の愛なのでしょう！ |
| | 神も認めない！ |
| L'alma mel dice!... Ei m'ama! É il fido mio | 魂が私に告げる！私を愛する！ |
| | 私の信頼できる人は！ |

【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 | 毎日私を慰めている |
| 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 26）、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 27）。そのため、初演版よりも遥かに長い劇的なフレーズをアメリアに与えている。

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作曲されていたのだが、改訂版では全面的にカバレッタがカットされ、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、イタリアの伝統的な 3 連符による譜割り（譜例 28）によって書かれており、その後にはカデンツァも書かれている。改訂版では先に述べたようにカヴァティーナの部分で終了するため、長いフレーズで同じ音を幾度も繰り返す音型が採用され、音楽を劇的に盛り上げる効果を生み出している。

初演版のアメリアのアリアを、《リゴレット》のジルダのアリア〈愛しき名は Caro nome〉と比較してみると、先に作曲されたジルダのアリアの方がカヴァティーナ＝カバレッタ形式からの脱却が試みられている。後に作曲された初演版のアメ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いる。どちらの楽曲にも共通する点は、曲の所々に装飾音が施され、カデンツァも書かれている点である。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。このことにより、伝統的な形式から完全に脱却しようというヴェルディの強い意志を窺い知ることができる。



譜例 26

A musical score for a vocal part, likely a soprano (A), in a key of two flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of four staves. The lyrics are: "S'ì . na l . ba il ciel!.. ma l'a-mo . . ro . so can.to non s'o . de an . . co . ra!..ei miter . ge o . gni di, come l'au . ro . ra la rugiada dei fior,.....del ciglio il pian . . . to." The music features a long melisma on "can.to non s'o . de an . . co . ra!" with a *dolcissimo* marking. The final measure is a double bar line with a key signature change to one sharp (F# major or C# minor).

譜例 27

A musical score for a vocal part, likely a soprano (A), in a key of two flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of three staves. The lyrics are: "So . . lo in tua pom-pa an-ste ra amor sorri-de a me, sorride a me, a-mor amor sorride a me". The music features a long melisma on "ra" and a key signature change to one sharp (F# major or C# minor) at the end.

譜例 28

5) 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音楽を意識した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変更が行われている。まずは台本に注目したい。

【初演版】

| | |
|----------------------------------|------------------------------|
| Andrea | アンドレア |
| Se <u>umil</u> sua culla fosse? | もし、彼女が <u>低い身分</u> のものであれば？ |
| | |
| Gabriele | ガブリエーレ |
| <u>Umile</u> !!... una Grimaldi? | <u>身分が低い</u> ！！ グリマルディ家の人では？ |

【改訂版】

| | |
|---------------------------------------|-------------------------|
| Andrea | アンドレア |
| <u>Alto mistero</u> | 彼女には他に <u>重大な秘密</u> 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. | 君は彼女のことを愛することはないだろう |
| | |
| Gabriele | ガブリエーレ |
| Non teme | 愛する人にどんな秘密があろうとも |
| Ombra d'arcani l'amor mio! t'ascolto. | それを聞きましょう |
| | |
| Andrea | アンドレア |
| Amelia tua d'umile stirpe nacque. | アメーリアは身分の低い家の生まれなのだ |
| | |
| Gabriele | ガブリエーレ |
| La figlia dei Grimaldi! | 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注目する。

【初演版】

| | |
|---|--|
| Andrea | アンドレア |
| In terra e in ciel. — Ma non rallenti amore | 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 |
| La foga in te de' cittadini affetti. | |
| Gabriele | ガブリエーレ |
| Il Doge vien — Partiam — Benché la fama | 提督が来ます 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 |
| Ti dica estinto, ei ravvisar potria | |
| Fiesco in Andrea | フィエスコはアンドレアなのでは… |
| Andrea | アンドレア |
| S'appressa ora fatale; | 今は運命を近づけなければならない |
| Già noi de' Guelfi aspetta | すでにグエルフのやつらは待っていないだろう |
| Il convegno forier della vendetta | 会議は復讐の前触れなのだ |
| Gabriele | ガブリエーレ |
| Paventa, o perfido | 恐ろしい裏切りもの |
| Doge, paventa!... | 恐ろしい提督 |
| D'un padre io vendico | 神よ、私は血にまみれた影に復讐を誓います |
| L'ombra cruenta. | |
| Andrea | アンドレア |
| Paventa, o perfido | 恐ろしい裏切りものめ！ |

【改訂版】

Andrea

アンドレア

In terra e in ciel!

空に大地に！

Gabriele

ガブリエーレ

Mi dai la vita.

あなたは私に命を与える

Andrea

アンドレア

Vieni a me, ti benedico

私とともに来るがよい 君に神のご加護がある
ように

Nella pace di quest'ora,

平和なこの時に

Lieto vivi e fido adora

幸福に生き、そして信じるものを崇拝しよう

L'angiol tuo, la patria, il ciel!

君の天使も、故郷も、天も！

Gabriele

ガブリエーレ

Eco pia del tempo antico,

昔からの聖なるこだまは

La tua voce é un casto incanto;

君の声は純粋な魅力なのだ

Serberà ricordo santo

聖なる記憶はとどめておいてくれ

De' tuoi detti il cor fedel.

君の言葉は忠実な心なのだ

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

ここに提督が来る、行きましょう、君がいると
悟られないように

Andrea

アンドレア

Ah! presto il dì della vendetta sorga!

さあ、急ごう今日という日は復讐の始まりなのだ

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《アイーダ》のラダメスとランフィスの2重唱を思わせるような勇ましい音楽となっている（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ともに一時の安らぎとなるような音楽に改訂されている。

4 *AND^{te} MOSSO. M.M. ♩ = 88.*
GAB: cupo.

- ta. Pa - ven - ta, o per - fi - do - ge, pa -

AND^{te} MOSSO. M.M. ♩ = 88.
pp cupo.

譜例 29

76 *FIESCO*

SOST.^{to} RELIGIOSO ♩ = 68

B Vie - ni a me, ti

pp SOST.^{to} RELIGIOSO

F be - ne - di - co..... nel - la pa - ce di - que - st'o -

譜例 30

IV. 結論

これまで《シモン・ボッカネグラ》初演版とはほぼ同時代に作曲された《リゴレット》との共通点を探り、さらに《シモン・ボッカネグラ》の改訂版と比べることによって、改訂版の特徴を明らかにしてきた。

前奏曲においては、初演版《シモン・ボッカネグラ》、《リゴレット》ともに終止線で区切られた独立した楽曲であるのに対して、改訂版《シモン・ボッカネグラ》は曲が終わりを迎えることなく登場人物が語りだす形式となっている。これは、《アイーダ》以前の作品には見られなかった形である。

アリアまたは重唱の旋律形態、伴奏形に着目してみると初演版《シモン・ボッカネグラ》、《リゴレット》ともに、初期から中期までの作品によく見られるベッリーニ、ドニゼッティの時代から引き継がれている伝統的なイタリアの旋律、伴奏形が見受けられる。しかしながら、ヴェルディは《リゴレット》のジルダのアリアではカヴァティーナ＝カバレッタ形式をなくし、初演版《シモン・ボッカネグラ》ではタイトルロールにアリアを与えない斬新なスタイルを模索していたことがわかる。

改訂版では、オーケストラの伴奏形は複雑化しているのに対して、歌い手の旋律はシンプルなレガートに変化しているところが非常に興味深い。ヴェルディにおいては、中期までのオーケストレーションはただの伴奏に過ぎなかったのだが、中期以降の作品になると登場人物の気持ちをオーケストラが語るように変化してゆく。そのたどり着いた最終形態が改訂版《シモン・ボッカネグラ》であり、最晩年の《オテロ》、《ファルスタッフ》なのである。

台本の改訂を見ても、ボーイトはピアール・ヴェの書いた初演版の不具合を見だし、音楽と言葉に不都合があるところはどんなに小さな一言でも妥協することなく、その音楽にふさわしい歌詞を与えた。話の展開が不自然な場面に関しては躊躇することなくストーリー展開にふさわしい場面に書き換えるなど、《シモン・ボッカネグラ》がより魅力的な作品になるよう改訂を行っていることがわかった。また、《アイーダ》以前の作品では例外なく終止線が用いられ、音楽の流れがいったん止まる形が取られていたのに対して、改訂版では一切終止線を用いないため音楽は途切れることなく続いてゆく。これは、リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) の影響も多分に考えられる。例えば《ローエングリン Lohengrin》(1850) において、ワーグナーも終止線を避けることによって一貫した音楽の流れを形成している。1871年11月にボローニャでこのオペラを観て以来、ヴェルディは同年に生まれたドイツの巨人を意識しないわけにはいかなかったのだろう⁵⁾。

以上から明らかのように、ヴェルディは《シモン・ボッカネグラ》の改訂において、オペラの劇的効果をより高めることを最も重視した。これは、ボーイトという優れた才能を持つ台本作家を得たことによって実現することになった。つまり、改訂版における音楽とドラマの融合は、ヴェルディと若きボーイトとの協力体制によって初めてもたらされたものである。

注

- 1) ヴェルディのオペラの中で改訂が行われている作品はいくつかある。《ステイッフェリーオ Stiffelio》(1850) から《アロルド Aroldo》(1857) への改作は、題名、役名を変更し、曲目を少し変えたに過ぎない。両作品とも台本はピアージェである。その他にも《マクベス Macbeth》(1865)、《運命の力 La forza del destino》(1869)、《ドン・カルロ Don Carlo》(1867) などの改訂が行われているが、いずれもイタリア以外の国で初演されたため（もしくは逆の場合もある）、言語を変更するための改訂である。
- 2) 1859年2月9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）。
- 3) 「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『オテロ』の台本の話をする事でヴェルディに《オテロ》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。
- 4) 1880年12月2日のヴェルディがボーイトに宛てた書簡で、リコルディから《シモン・ボッカネグラ》改訂の話があり、改訂を行うには良い機会であると述べられている（Conati and Medici 1994:8）。
- 5) ワーグナーが亡くなったのは1883年2月で、改訂版《シモン・ボッカネグラ》が初演されたのは1881年1月。そして、最晩年の傑作《オテロ》が初演されたのが1887年の2月である。ヴェルディはワーグナーの死をとて悼んだ。1883年2月15日、リコルディ宛の書簡で、ヴェルディは「ワーグナーが死んだことは、悲しい！悲しい！悲しい！」とその死を悼んでいる（オーベルドフェル、コナーティ 2001:457）。

参考文献

- Kuhner, Hans 1994 『ヴェルディ（大作曲家）』 岩下久美子訳 東京：音楽之友社
 タロツィ、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
 タロツィ、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
 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
 永竹由幸 2002 『ヴェルディのオペラ—全作品の魅力を探る』 東京：音楽之友社
 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
 小畑恒夫 2010 『ヴェルディ（作曲家・人と作品シリーズ）』 東京：音楽之友社

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

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

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

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