

# オペラ《エルナーニ》におけるヴェルディ的なもの

塩 田 眞 典

## I はじめに

ヴェルディのオペラ作品に初めて接すると、とても付き合いきれない、ついてはゆけないと思いはしないか。音楽は騒々しく、その表現はどぎつく大仰である。ありえないようなストーリー展開、登場人物はそのほとんどが瞬間湯沸かし器的であり、やたら盲目的に突進したがるというワンパターンの性格付け、しかも歌手たちは歌うというよりも互いに吠え合っているように聞こえはしないか。

オペラならヴェルディとまではいわないにせよ、たしかに、彼は数少ない偉大なオペラ作曲家の一人である。だから、いまあえて否定的な形で述べた感想は、たぶん人々がオペラという「文化」に初めて遭遇したときに受けるであろうカルチャーショックを言い表したものである。しかしオペラという文化になじんでしまうと、いま列記し

た否定的な属性はすべて人の心に感動を呼び起こす要因に転化してしまふ。嫌悪感を催し鳥肌を立てる、つまり鳥肌を立たしめる要因は、人々の心に感動を引き起こす要因と紙一重なのである。

現代のオペラ愛好家はヴェルディの諸作品を「古典」として受け容れてしまっているから分かりづらいのではあるが、それらの作品群が出現しつつあった一九世紀中・後期に時を戻すと、当時の聴衆の間で嫌悪感、違和感と感動とがせめぎ合っている光景を目の当たりにするのではないか。真に創造的、革新的な作品が生み出されつつある現場では、常にそのような事態が出来る。今では、ヴェルディ的表現はオペラの表現の代名詞のようになっていく。本来、ヴェルディ的なものは彼自身の個人的資質に由来するものであるが、ではそれがどのように具体化され、どのような経緯で普遍化されるに至ったのか、

そのプロセスでどのような力が働いたのか、本稿ではヴェルディの初期オペラ《エルナーニ》を手掛かりに考察してみたい。

## Ⅱ オペラ《エルナーニ》のストーリー

このオペラの筋立ては一見錯綜しているようだが、つまるところ一人の女性エルヴィーラを巡っての三人の男の確執の物語なのである。エルヴィーラが本当に心を寄せているのはエルナーニ、彼は貴族階級の出自だが、父親の代にスペイン国王に滅ぼされ、いまは山賊の首領となっている。スペイン国王ドン・カルロはエルヴィーラの美貌に魅せられ、権力にものをいわせてでも彼女を奪い取ろうと試みる。他方、エルヴィーラを自らの居城に囲うドン・リュイ・ゴメス・デ・シルヴァ（以下、シルヴァと表記）はスペインの大貴族であり、彼女の伯父ではあるのだが、老いらくの恋で彼女に結婚を迫る。王権強化を図るドン・カルロにとってシルヴァは「抵抗勢力」でもある。したがって、この恋愛劇には端から政治的要素が絡みつく。劇はエルヴィーラにとって意に沿わぬ結婚を明日にひかえた状況設定で始まる。

### 第一幕 山賊の首領

アラゴン山中でエルナーニはエルヴィーラを想い、部下の山賊たちの助力を得て、彼女を奪い取り結ばれようと決意する。同じ頃、シルヴァの城中では、エルヴィーラもまた意に沿わぬ結婚という境遇から

エルナーニに救出されることを願っている。ところが城中に忍び入ってきたのは国王ドン・カルロ、彼は自分につれないエルヴィーラを強引にかき口説き、連れ去ろうと試みる。と、その時、エルナーニが救出に現れる。国王とエルナーニ、この二人は互いに見知る間柄だが、たんなる恋敵につきるわけではない。国王にとってエルナーニは反逆者であり盗賊でもある。他方、エルナーニにとって国王は亡き父の仇でもある。こうしてエルヴィーラを巡ってのドン・カルロとエルナーニとの争いが三重唱の形で繰り広げられる。このように政治的な要因が絡むことによって二人の恋の争いが増幅されることになる。

シルヴァが連れの者たちとともに登場、エルヴィーラを巡る二人の若者<sup>①</sup>の恋の争いを目の当たりにし、激怒し、名誉を汚されたことを嘆く。ドン・カルロに決闘を挑もうとするシルヴァ、彼はまだ相手の身分を知らない。やがてドン・カルロが国王であることを知らされ、一瞬のうちに怒りが解け、ひたすら恭順の意を表すシルヴァ。国王もまた、王権強化のためこの老貴族を手懐けておきたい。ここは寛大な国王にふさわしく慈悲の心で振舞わねばという次第で、シルヴァの無礼を許し、エルナーニを城外に逃がしてやることにする。さらに、シルヴァの城への宿泊を所望する。シルヴァにとっては望外の喜び、国王の「御成り」という名譽に浴する。こうして上辺は円満に収まるが、各人の思いはバラバラという波乱含みの状況が、コンチエルト様式で表出される。その中でエルヴィーラはエルナーニに秘かに変わらぬ愛を誓う。

## 第二幕 巡礼

シルヴァの居城、これからシルヴァとエルヴィーラの結婚式が執り行われようとする当日、官憲に追われるエルナーニは巡礼に身をやつし登場、シルヴァは客人としてこの巡礼をもてなす。シルヴァから「私の妻となる者です…」とエルヴィーラを紹介され動転するエルナーニ。私への愛の誓いはどこへいったのだ！衝動的に御尋ね者としての自らの身分を明かし、私の首を国王に売りなさい！それが婚礼への贈り物だ！と叫ぶ。この客人は気がふれたのだと思い込んだシルヴァは、己の名誉にかけても客人を庇おうとする。

いったんシルヴァは退場し、舞台上にはエルナーニとエルヴィーラが残される。エルナーニはエルヴィーラの不実を詰るが、彼女はエルナーニが死んだものと思い込み、シルヴァとの結婚の場で自ら命を絶つことを決意していたらしい。こうして誤解は解け、二人は愛を確認し抱擁する。そこにシルヴァが再び登場、抱擁し合う二人を目撃し、体面を汚され激怒。その最中に、国王ドン・カルロが入城を望んでいるとの知らせが入る。おそらくは、エルナーニが城に逃げ込んだと察知し、やって来たのであろう。シルヴァは意地でもエルナーニを国王に引き渡すまいと決意する。自らが受けた侮辱を晴らすのはこの私自身の手で！という意志である。

国王は城内を限なく探索させるがエルナーニは見つからない。庇い続けるシルヴァを拷問にかけてでも自白させようと迫るが、エルヴィーラが登場し国王に慈悲を乞う。ならばと、王はエルナーニの代

わりに、これ幸いとエルヴィーラを人質として城から連れ去る。王と従者たち、エルヴィーラが退場した後、シルヴァはエルナーニに決闘を挑む。しかし、エルヴィーラが国王に連れ去られたと聞かされたエルナーニはシルヴァに「我らが共通の敵は国王」と共闘を持ちかける。この時点で、初めてシルヴァは国王がエルヴィーラに想いを寄せていることを知る。復讐が成就されるまではわが命はあなたに預ける、とシルヴァに角笛を渡すエルナーニ。「エルナーニの死を望む時、その音を聞かせればよいのです。エルナーニはたちまち死にましよう」とシルヴァに誓う。

## 第三幕 寛大な心

アーヘン、カルロ大帝の地下墓所、ドン・カルロと侍従ドン・リツカルド登場、彼らはこの場所に謀反人たちが結集することを事前に察知し、策を巡らす。その当日、ドン・カルロは神聖ローマ帝国皇帝に選定されようとしている。彼は皇帝としての抱負を自らに言い聞かせるように歌う。

ドン・カルロが退場した後、シルヴァ、エルナーニを含む反逆者たちが登場、彼らは暗殺者をくじで決めることにする。引き当てたのはエルナーニ、彼は復讐できる喜びに浸り、その役を私に譲ってくれぬかというシルヴァの願いも聞き入れない。やがて一同は合唱によって祖国スペインの解放を誓い合う。

そのとき、三発の砲声が轟く。砲声はドン・カルロが皇帝に選定された合図なのであった。カルロが六人の選帝侯、従者たちとともに登

場、反逆者一同を厳罰に処するべく、貴族たちは斧による斬首、平民どもは牢獄にと命ずる。その際、エルナーニはあえて貴族としての自らの出自を明かし、誇りを持ってカルロの前に斬首を願ひ出る。カルロがその願ひに応じようとしたとき、エルヴィーラがカルロに慈悲を懇願する。エルヴィーラの願ひに打たれ、皇帝となつたからには先祖の偉大なカルロ大帝の名に恥じぬよう自らも向上せねばと決意し、ドン・カルロはエルヴィーラがエルナーニと結ばれることを認め、反逆者一同も許すことにする。一同、ドン・カルロの慈悲と栄光を讃える中、シルヴァただ一人復讐の心を独白する。

#### 第四幕 仮面

場はドン・ジョヴァンニ・ディ・アラゴン（エルナーニ）の宮殿、エルナーニとエルヴィーラの婚礼の宴が催されている。華やかな宴の最中に黒いマントに仮面を付けた人物が不吉な影のように終始無言で横切る。

場は新婚の部屋に移行、エルナーニとエルヴィーラが登場。幸せの絶頂にある二人、だが遠くから角笛の音が三度鳴り響き動転するエルナーニ、とりあえず理由を設けてエルヴィーラをその場から去らせる。やがてシルヴァが登場、エルナーニに毒薬と短剣を渡し、どちらかを選べと誓いの履行を迫る。スペイン騎士、誇りある身として履行せざるをえない立場に追い込まれてしまったエルナーニは、再び登場したエルヴィーラのシルヴァへの必死の懇願も空しく、短剣による死を選ぶことになる。エルヴィーラは失神し、復讐を成就したシルヴァ

はその場に立ちつくすところで幕が下りる。

#### Ⅲ なぜ「エルナーニ」か？

《エルナーニ》は一八四四年、三月九日、ヴェネツィアのラ・フェニーチェ劇場で初演された。ヴェルディ三十一歳の時である。彼の初期作品の中で、なぜ《エルナーニ》を採り上げるのか。

当該作品は《マクベス》と並んで初期作品中、内容的に充実度が群を抜いた傑作オペラであるという点をまず指摘しておく。第二に、原作がロマン主義の作家ウィクトル・ユゴーの戯曲『エルナニ』<sup>(3)</sup>である



初演時のポスター





ジュゼッペ・ヴェルディ

ということに着目したい。当然このオペラ作品にもロマン主義という時代の思潮が流れ込んでくる。ここに、この時代の社会の空気との共鳴作用という現象が検討課題となる。

本作品でヴェルディは台本作家フランチェスコ・マリア・ピアールと初めて提携する。ピアールヴェとの遭遇が第三の理由となる。ヴェルディはピアールヴェと組むことにより、後に《リゴレット》

フランチェスコ・マリア・ピアール  
(1850年頃製作のリトグラフ)

《ラ・トラヴィアータ》(椿姫)《運命の力》等の傑作オペラ群を生み出す。ヴェルディにとつてピアールヴェはどうやら与し易い相手であつたようだ。

《エルナーニ》において、ヴェルディは出来上がった

台本にたんに音楽を付けたわけではなく、ピアールヴェの台本作成にも自ら深く関与している。その結果として、本作品はそれ以前の四作品よりもオペラ作曲家ヴェルディの意向が強く反映されることになった。したがって、《エルナーニ》には中・後期における諸作品にみられるヴェルディ的特質、要素が萌芽的な形であつても多く見受けられる。ヴェルディ的特質とはどのようなものか、それはどのようにして形成されていったのか、本作品を仔細に検討することによって、その形成プロセスをある程度推測できることになる。これが第四の理由である。

ヴェルディの一連のオペラ作品群は、いまでこそ傑作古典オペラと

して世に受け容れられオペラ・ハウスの主要レパートリーとして定着しているのだが、それが出現した当時、つまり一九世紀中・後期にはどのような形で受け止められたのであろうか。もちろん、作品によって異なるであろうし、時代によっても、つまり比較的無名であった青年期と評価が定まり大家となった中年、老年期とは異なる。さらには地域によって、イタリア語圏と非イタリア語圏とは異なるであろう。

初演時には歌手陣の不調ゆえ酷評を浴びた作品も上演回数を重ねるにつれ徐々に真価が認められ……といった具合に、おおむね高い評価で世に受け容れられたと今日に伝えられている。しかし、このような認識はヴェルディの諸作品が古典化されてしまった今日からみた後知恵、真相の一面に過ぎないのではなからうか。多くの古典作品は、それが独創的なものであるほど、出現した当初は、賛辞とともに酷評にさらされたりもする。しかもそれらの酷評の中にこそ、当該作品が当時の社会に与えたインパクトのもう一つの側面、それも現代のわれわれの眼からは隠された真相の一側面が含まれているのではなからうか。

こういった側面を考察する際に、興味深くも貴重な書が在る。ニコラス・スロニムスキー編『名曲悪口事典<sup>(4)</sup>』がそれである。ヴェルディの項を引いてみると、たつぷりとスペースが割かれているではないか。《エルナーニ》にも言及されている。引用してみよう。

《エルナーニ》は、わいせつな音楽だ。繊細な味覚鑑識眼を苛立たせ、頑丈な胃腸さえ疲れさせてしまう。忌憚なく言わせてもらえば、オーケストレーションは、ありえないほど貧相かつ荒っぽいものである。さらに音楽の抑揚は、叫び以外の何ものでもなく、結局ソプラノとテノールが歌い続けるユニゾン<sup>(5)</sup>は、調和がなく、いらいらさせるような鋭さばかりで、取り柄は皆無である。（『メネストレル』パリ、一八六三年二月二〇日、前掲書、一五四ページ）

初演時からほぼ二〇年を経てもこの評価だ。その他罵詈雑言を拾い出してみると以下の通りである。

「旋律を生み出す才能がない」「粗野な様式」「金切り声をあげるようなユニゾン」「メロディが欠けている」「こちゃまぜになった音」「洗練さの欠如」「ワグナーと同じ」「オペラの背後の悪徳<sup>(6)</sup>」「スタイルの野蛮さ」「色彩のどぎつさ」「騒音」「叫び」「粗野かつ野蛮」「やかましい合唱」「鋼鉄のような生硬なメロディ」等々。

以上、列記した罵詈雑言はすべて、非イタリア語圏の国々、フランス、イギリス、アメリカ等から発せられたものである。イタリア語圏では比較的スムーズかつ熱狂的に受け容れられたヴェルディの作品群も、国際化してゆくプロセスで様々な心理的な抵抗を受けた模様である。それはたぶん、あまりにもイタリア的であるという民族性とヴェルディ的資質が混交した結果に対する違和感、反発を非イタリア語圏

の人々の心に惹起せしめたからであろう。もちろん、大いなる共鳴もあつたがゆえに世界的に普及していくのではあるが。

今からみると的外れと思われる批評が多い中にも、鋭いと思われる寸評も存在する。例えば次のようなものがそれである。

強烈な劇的場面に遭遇すると、ヴェルディはそのさなかにまっしぐらに突進する。まるで狂った雄牛のごとくに。(『ボストン・イヴニング・トランスクリプト』 一八八二年三月二十七日、前掲書、一五五ページ)

この寸評は正鵠を射ているようだ。ヴェルディはたぶん台本の中に、言葉は悪いが、己を狂った雄牛のごとくに突進させる強烈な劇的場面を求めていたのであろう。しかも、ピアヴェと提携することによってその程度可能となったとみてよい。では、ロマン主義の時代の演劇<sup>(6)</sup>において、劇的場面とはどのようなものを指すのであろうか。

ヴェルディ書簡集<sup>(9)</sup>の編者A・オーベルドルフェルによると、それは次のような要素が織り込まれたシーンであるらしい。列記してみると、「決闘」「侮辱」「殺害」「陰謀」「戦闘」「呪い」「感謝」「憎悪」「愛」「祈り」「冒涇」等々。それ以外にも「復讐」という要素を追加しておこう。劇中にこれらの要素を織り込むことによって、観客の心に戦慄を奔らせることができる。このことはオペラ作品にもいえるの

であって、「戦慄の奔ることが聴衆の切符代に含まれているので、是が非でも悲劇性が必要」(前掲書、三三二ページ)となる。

そのような観点から《エルナーニ》をみてみよう。第一幕で、エルナーニはドン・カルロと対峙するが、二人の対立関係は恋敵というだけに止まるものではなく、エルナーニにとってドン・カルロは父親の仇であり、その「復讐」心が「憎悪」感を増幅させることになる。また、シルヴァは国王ドン・カルロにそれと知らず「決闘」を挑もうとする。さらに、第二幕でも、国王がエルヴィーラを連れ去った後、シルヴァはエルナーニに「決闘」を挑もうとする。いずれのケースにおいても実行には至らないが、サスペンスを生み出す要素として用いられている。ちなみに、シルヴァが「決闘」を決意するのは、いずれのケースにおいても「侮辱」を受けたと感じたからに他ならない。第三幕では、国王ドン・カルロに対する「陰謀」がめぐらされる。やがて「陰謀」は暴かれるのだが、皇帝ドン・カルロの慈悲によって赦され、一同「感謝」の合唱によって皇帝を讃える。しかし、シルヴァただ一人、一同の心の動きとは同調しえず、「憎悪」の念に駆られ立ちつくす。その感情はエルヴィーラへの「愛」が強制的に断ち切られたことによって生じたものであり、その「憎悪」の対象はエルナーニへと向かい、やがて第四幕でシルヴァに「復讐」の角笛を吹かせエルナーニを死に至らしめる。

このように《エルナーニ》は観客の心に戦慄を奔らせる要素満載の起伏に富んだストーリーのオペラ作品となっている。ある意味、ヴェ

ルディは《エルナーニ》で、初めて作曲家として本気でめり込める、つまり雄牛のごとく突進できる台本を手でできたのであろう。では、《エルナーニ》に至るまでヴェルディはどのような経歴を辿ってきたのか。

#### IV 《エルナーニ》に至るまでのヴェルディ

《エルナーニ》以前に彼が手掛けた作品と台本作家名を以下に列記してみる。

1. 《オベルト》 テミストクレ・ソレーラ
2. 《一日だけの王様》 フェリーチェ・ロマーニ
3. 《ナブッコ》 テミストクレ・ソレーラ
4. 《第一次十字軍のロンバルド人》 テミストクレ・ソレーラ

処女作《オベルト》<sup>(10)</sup>は一八三九年、ヴェルディ二六歳の年、ミラノ・スカラ座で初演、大好評とはいえぬまでも、程々に成功を収める。いまだ無名の若手作曲家にすぎないヴェルディがスカラ座で初演を飾ることができたのは、劇場支配人バルトロメオ・メレッリ（一七九四―一八七九）にその才能を見出されたからである。メレッリは当時ミラノ・スカラ座とヴィン・ケルトナートア劇場の支配人を兼任するほどの辣腕興行師であった。ヴェルディの才能を見込んだメレッリは向こう二年間で三作品を委嘱する。

二作目はヴェルディには珍しいオペラ・ブッフア《一日だけの王

様》である。一八四〇年九月五日スカラ座で初演されるが大失敗、一回の上演のみで打ち切られる。台本作家フェリーチェ・ロマーニ<sup>(11)</sup>はヴェルディの先輩作曲家ロッシーニ、ペッリーニ、ドニゼッティ等に台本を提供した大家である。なぜ失敗したのか。

このオペラ作曲当時（一八三八―四〇）、ヴェルディは人生最大の苦境に見舞われる。二人の子供（長女、長男）を病で相次いで失くし、さらにその後、妻までが病死する。わずか二年足らずの間に起こった出来事である。このような悲劇的な状況の下で喜劇に取り組まなければならないとなれば、気乗りしなかったのも無理はない。しかも提供された台本は大家のものとはいえ、ロマーニが他の作曲家（アダルバート・ギロヴェッツ）のために書いた作品『偽のスタニスラオ』であった。つまり使い古しの台本をあてがわれたにすぎない。このときの体験が彼を深く傷つける。これ以降ヴェルディは、最後のオペラ作品《ファルスタッフ》を除いては、喜劇を手掛けることはなくなる。もっとも、これは今日からみた後知恵かもしれないが、ヴェルディは気質的に軽妙洒脱なロッシーニのようなタイプではなく、深刻な悲劇向きの作曲家であったようだ。また、人生上の体験からそういった方向に自らの作風を規定していったのである<sup>(12)</sup>。

人生上の打撃から立ち直れず作曲の筆を執るうとしないヴェルディに興行師メレッリはいくつかの台本を提示し、作曲を促す。やがて、ソレーラ<sup>(12)</sup>による《ナブッコ》の台本に出会い、創作意欲をかき立てられ、わずか三ヶ月ほどで完成する。旧約聖書バビロンの捕囚に基づい



た歴史劇《ナブッコ》は一八四二年三月九日スカラ座で初演、大成功を収める。とりわけ、第三部、ヘブライの捕虜たちの合唱「行け、わが思いよ、黄金の翼に乗って」に聴衆は熱狂的な反応を示す。バビロンに捕らわれた古代ヘブライ人の望郷の念が込められた合唱に、当時オーストリアの圧制に苦しむ北イタリアの聴衆は、自らの境遇を重ね合わせ、共鳴してしまったのである。この反応はまったく想定外の出来事であったわけではない。ソレーラはたんなる台本作家ではなく、きわめて政治的な人間でもあり、台本中にイタリアの置かれている状況、イタリア国民復興運動（リソルジメント）についての寓意を込めている。ヴェルディもまたその寓意に反応し作曲の筆を執ったわけであるから。

《ナブッコ》の大成功によって、ヴェルディはイタリアのオペラ界にロッシニ、ベッリーニの後継者として確固とした地位を築く。《オベルト》による程々の成功、家族喪失と《一日だけの王様》による大失敗、《ナブッコ》による大成功と社会的名声の獲得といった具合に、これまでのところヴェルディの人生は起伏に富んだオペラさながらの経路を辿る。

《ナブッコ》大成功の後、メレツリは改めてヴェルディに《第一次十字軍のロンバルド人》（通称《ロンバルディ》）を提示する。台本は《ナブッコ》同様ソレーラの手による。作曲報酬はヴェルディ自身が決めるという破格の条件での仕事となった。スタイルはフレスコ画風の大歴史劇となったが、十字軍という宗教的テーマゆえカトリック教

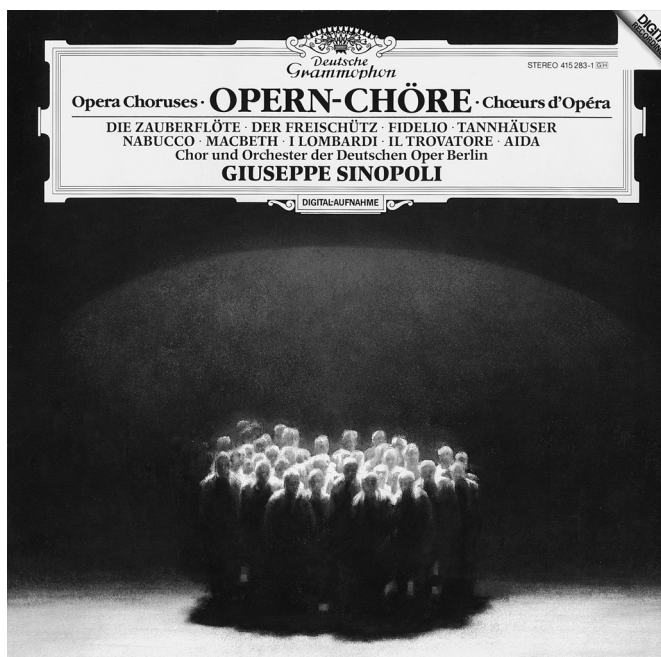
会側からの干渉を招く。ヴェルディは干渉には一切屈しない立場を堅持するが、より現実的なメレツリやソレーラの尽力により修正は最小限に食い止められ、無事上演に漕ぎ着ける。一八四三年二月一日のことであった。結果はやはり大成功、聴衆から熱狂的反応を引き出す。とりわけ、第四幕の合唱「おお主よ、ふるさとの家々を」は、イタリア人の民族意識を刺激したらしい。もちろんそのような反応は、台本作家、作曲家ともに想定内のこと、意図的に仕組まれたことであつたらしい。

前作《ナブッコ》、本作《ロンバルディ》ともども合唱曲が非常に重要な役割を果たすオペラ作品となっている。合唱（Chorus）の語源は古代ギリシア悲劇の「コロス」に由来する。コロスは作劇上、民の声を担うことが多い。然るに、民衆の声がこれらのオペラ作品では民族の声に転化したのである。いわゆる「国民オペラ」の誕生である。

いまは亡きイタリアの指揮者ジュゼッペ・シノボリが一九八〇年代の中ごろ、ドイツ・グラモフォン社に録音したオペラ合唱曲集のLPレコードがある。演奏はベルリン・ドイツ・オペラ管弦楽団と合唱団による。一面に収録されているのは、以下の曲目である。

一 モーツァルト《魔笛》僧侶の合唱「イシスとオシリスに感謝を」

二 ベートーヴェン《フィデリオ》囚人の合唱「おお、なんという自由のうれしさ」



オペラ合唱曲集

- 三 ウェーバー 《魔弾の射手》 狩人の合唱 「狩人の喜びは」
- 四 村人たちの合唱 「勝利だ！ 勝利だ！」
- 五 ワグナー 《タンホイザー》 大行進曲 「歌の殿堂をたたえよう」
- 二面はすべてヴェルディの諸作品で占められている。
- 一 《ナブッコ》 ヘブライの捕虜たちの合唱 「行け、わが思い」



ジョゼッペ・シノポリ

- よ、黄金の翼に乗って」
- 二 《ロンバルディ》 十字軍兵士と巡礼の合唱 「おお主よ、ふるさとの家々を」
- 三 《マクベス》 スコットランド亡命者の合唱 「しいたげられた祖国」
- 四 《トロヴァトーレ》 アンヴィル・コーラス 「朝の光がさしてきた」
- 五 《アイーダ》 凱旋の合唱 「エジプトとイシスの神に栄光あれ」
- 六 勝利の合唱 「戦いに勝った將軍よ、前に出よ」

これらは作曲された年代順に並べられている。

このレコードに見られる曲の配列が筆者には興味深く思われる。一面からは、ドイツ語によるオペラ、すなわちドイツ国民オペラの先駆けとなるもの（モーツァルト、ベートーヴェン）から国民オペラの誕生（ウェーバー）、さらには成熟（ワグナー）へと向かうオペラ音楽史の流れが読み取れる。一九世紀における国民オペラの生成は、「コロス」すなわち民の声が民族の声に変質していくプロセスでもある。ドイツでは、モーツァルト、ベートーヴェン、ウェーバー、ワグナーと四世代かけて達成された事業が、イタリアでは、ヴェルディの強力によって一世代で成し遂げられたのだと、二面を聴くと読み取れてしまう。

ところで、この時点、つまり《ロンバルディ》を作曲し終えた時点で、ヴェルディはイタリア統一運動、いわゆるリソルジメントの象徴的存在としての名声を確立したわけである。だがヴェルディはそれで終わらず、作曲家として新たな転身を図る。それは高崎保男氏の言葉を借りると次のような形をとる。

もし彼が《ナブッコ》や《ロンバルディ》のもたらした世俗的名声に安住して、「リソルジメントの精神的象徴」たることに満足しつづけていたとしたら、おそらくヴェルディの名は時代とともに忘れられてしまったにちがいない。だが、《ロンバルディ》のあと、ヴェルディはじめて見出したロマン主義作家ヴィクト

ル・ユゴーやフリードリッヒ・フォン・シラーの戯曲のもつげしいドラマの中に、自己の音楽の劇的な力を展開するよりふさわしい世界を発見する。これまでのように、主人公がある意味で歴史の中のひとこまにすぎぬような歴史劇ではなく、強烈な個性を持った主人公がひきおこすはげしいロマン主義的なドラマに、その音楽の目が向けられる。<sup>(13)</sup>

こうしてヴェルディは《エルナーニ》へと至る。前四作がスカラ座からの委嘱であったのに対し、《エルナーニ》はヴェネツィアのラ・フェニーチェ劇場からの委嘱による。《ロンバルディ》初演直後、ラ・フェニーチェ劇場支配人ナンニ・モチェーニ伯爵はヴェルディに一八四三～四年の四旬節に上演される新作オペラを委嘱し、さらに二二〇〇〇オーストリア・リラという高額の契約料を提示する。ヴェルディは以下の条件を付けて受諾する。その条件とは、①新作の題材はヴェルディが選択する、②台本作家もヴェルディが選び、作家への報酬もヴェルディが負担する、③初演時の歌手もラ・フェニーチェ劇場の契約歌手の中からヴェルディが選ぶ、以上である。これまでオペラ作曲家として実績を重ねたがゆえに、ヴェルディはここに初めて作曲家主導の下に作品を作曲し上演できる立場を獲得できたのである。どのような作品をオペラ化すべきか、ヴェルディは劇場側と相談しつつ検討に入る。シェイクスピア『リア王』、バイロン『海賊』、ユゴー『クロムウェル』等、様々な作品が候補に上がるが、最終的に

ヴィクトル・ユゴーの戯曲『エルナニ』に決まる。では、『エルナニ』はどのような作品であったのか。それが生み出された時代と社会の文脈の中で検討してみよう。

## V ヴィクトル・ユゴーと戯曲『エルナニ』

ヴィクトル・ユゴー（一八〇二—一八八五）の五幕から成る戯曲『エルナニ』は一八三〇年二月二五日、パリのコメディ・フランセーズで初演され、騒ぎを引き起こす。文学・演劇史上有名な「エルナニ事件」である。一体何が騒動を引き起こすことになったのか。

当時、古典劇の作劇法の規範をなしていたのは、三一致の法則といわれるものであった。その規範によると、劇はただ一つの出来事（ストーリー）が一日（二四時間）に、全幕を通して同じ場所で展開されるべきである、とする。それは、曲解であるらしいが、アリストテレスの『詩学』における悲劇論に由来する。もちろん、『エルナニ』はこの規範には従っていない。ストーリーは単純な恋物語ではなく、恋愛劇に王権を巡る確執が交錯する複雑な構造をとる。場所もアラゴンからアーヘンへと空間移動する。出来事も当然二四時間には収まりきれない。台詞は一応詩句で書かれてはいるものの、古典的なルールを大胆に無視し、日常会話に接近した形をとる。このように、『エルナニ』はいわゆる破調の美を追求した作品なのであった。破調の美とはロマン主義芸術に共通する要素である。『エルナニ』はロマン主義信

奉者たちと古典主義者たちとの激しい反目、拍手と怒号が飛び交う中で上演される。しかし、やがてロマン主義への支持が古典派を圧倒し、ロマン主義演劇の時代が切り拓かれる。

ただし、ここにロマン主義運動とは、たんに文学領域上の出来事に止まるものではなく、絵画や音楽、さらには政治思想にまで波及し、それと連動した一大思潮を成す。それは一九世紀前半から中葉にかけて、ある種の創造的な精神の持ち主に共有されたこの時代の空気感、感覚のような何かであったわけである。『エルナニ』が上演された一八三〇年は七月革命が勃発した年でもある。そのとき、フランス社会は沸騰寸前であった。復古王政末期のフランス、頑迷固陋な復古主義者シャルル一〇世統治下、そこにおいては一部の貴族階級を除く様々な階層の様々な立場の人々の不平不満が蠢いていた。そのような状況下で『エルナニ』は上演され話題をさらう。そこで生じた事態は文学、演劇の世界に止まるものではなく、社会的事件でもあったわけである。

『エルナニ』翻訳者、稲垣直樹氏によると、この時代のフランスは人口比九分の一にも満たない高齢世代が支配する社会であり、その保守反動ぶりと硬直化による弊害が社会を覆っていたらしい。<sup>(1)</sup>『エルナニ』にも老貴族シルヴァが登場し、この誇り高く頑固な老人の妄執に取り付かれた行動が、本来ならめでたく終わるはずの結末を悲劇に変える。たぶん、ここには老人支配の政治・社会体制、老害への怒りが込められていたのである。当時ユゴーは二七歳の青年である。彼は



一九世紀の「怒れる若者」代表を担っていたのであろう。

ロマン主義といえば、今日では何かロマンティックな感傷的なものといった風に了解されてしまいがちなのだが、それらの属性はロマン主義運動の表層を覆う一面にすぎない。ロマン主義の思潮が勃興した当時、それはその時代の政治・社会体制と密に関わる運動であった。より具体的に述べると、それはヴィーン会議（一八一五年）が抑圧しようとした二つの流れ、自由主義と民族問題に深く関わる。ヴィーン会議では、アンシャン・レジーム（旧体制）への復帰がスローガンに掲げられ、同時に当時覚醒しつつあった民族意識に蓋をし、封じ込めようとする試みが企てられる。時を元には戻せないにせよ、各国政府は出来うるかぎり過激な自由主義運動を取り締まり、民族問題が表出せぬよう努める。

ロマン主義運動はそのような社会の保守反動的、抑圧的、隠蔽的体質への反発という形をとる。それは政治の世界では、自由主義運動、民族主義運動と連動し、文化・芸術の世界では、古典的規範からの逸脱、つまり人間の個人的感情の自由な表現、感情の解放、さらには各民族固有の美質の表現へと道を切り拓く。古典的規範に従うことは、普遍性の追求を目指すことを意味する。他方、そこからの逸脱は、個別性の追求を意味する。人間感情の個別的表現、それこそがロマン主義芸術の目指す対象だが、さらにその動きは民族の個別性、個別的表現へと導かれる。後者の流れは「国民文学」「国民オペラ」を生む土壌となる。

ユゴーの『エルナーニ』は当時にあつては、ロマン主義思潮の前衛を切り拓くものであつた。それは芸術家のみならず、社会の閉塞感に苦しむ多くの若者を魅了し、圧倒的な支持を得る。そのドラマティックなストーリー展開と大胆な感情表現に惹かれ、作品のオペラ化を願った作曲家はヴェルディが最初であつたわけではない。すでに『エルナーニ』上演直後、事件はイタリアにまで伝わり、当地においてヴィンチェンツォ・ベッリーニ（一八〇一―一八三五）はオペラ化を構想するものの、当時北イタリアを支配していたオーストリアの検閲に阻まれ、断念を余儀なくされる<sup>15</sup>。なお、原作者のユゴー自身は自作がオペラ化されることを嫌っていた。たぶんテーマが曲解され俗化されてしまつことを危惧したのであろう。

## VI ヴェルディと台本作家たち

《エルナーニ》の台本はフランチェスコ・マリア・ピアヴェに委嘱される。ただし、この作品に取り組む時点でピアヴェはいまだ台本作家としての経験や実績を積んでいるわけではなかったたので、台本作成はヴェルディ主導の下で図られてゆく。これ以降、ヴェルディにとってピアヴェは、その晩年に提携したアッリゴ・ボイトと並んで、最重要パートナーとなる。ヴェルディが生涯に作曲したオペラ作品二八作中一〇作がピアヴェと提携してのものである<sup>16</sup>。

では、フランチェスコ・マリア・ピアヴェとは何者か。ヴェル

ディの伝記、その他様々な音楽史、オペラ史に関する資料を参照すると、台本作家としてのピアヴェの評価は、もう一人のパートナー、アリーグ・ボイトに比し低目ではないようなのだ。事実、音楽辞典<sup>(17)</sup>、オペラ事典<sup>(18)</sup>においてピアヴェにはわずか数行のスペースが割かれているにすぎない。他方、ボイトにはより多量のスペースが充てられている。ピアヴェの項を引用してみよう。

…親友かつ謙虚な同僚として彼は、自分の役割をヴェルディの要求に応える執事と見なし、詩についての事細かな指示にいつも喜んで耳を傾け、それに応えた。(『オックスフォード オペラ事典』五〇六ページ)

晩年の《オテロ》《ファルスタッフ》で提携したボイトは、自らが作曲家でもあり、深い教養と文才に恵まれた対等のパートナーであつたのに比し、ピアヴェはヴェルディの注文に受動的に対応するだけの存在でしかなかった。

ヴェルディより三歳年長のピアヴェは、一八一〇年、ガラス職人の息子としてヴェネツィア・ムラノ島に生まれる。最初、聖職者を志すが途中で勉学を放棄し、ローマに出て、劇場人たちの交際の中でオペラの世界に入るきっかけをつかむ。オペラ台本作家の典型のような人生行路である。《エルナーニ》の台本を担当できたのも、実際にはヴェルディによる指名ではなく、フェニーチェ劇場支配人モチユー

ニゴ伯爵の推薦によるものであつた。それが結果としてヴェルディには幸いであつた。オペラに対する自らの構想に忠実に貢献してくれる台本作家を得ることができたのであるから。

ピアヴェは深い教養、見識や文才にさほど恵まれているわけではなかったが、豊富なヴォキャブラリーの持ち主であり、ヴェルディが構想していたドラマに具体的な形を与えることができ、その意味においてヴェルディの意図に忠実なパートナーとなりえたわけである<sup>(19)</sup>。結果、ピアヴェはヴェルディが「狂った雄牛のごとく」突進できる「強烈な劇的場面」を提供できたのである。要するに、オペラ台本作家としてのピアヴェには強い個性や創造性が欠けている分、ヴェルディの劇的想像力に発露を促す「触媒」としての役割に徹することができたのだといえよう。では、ヴェルディはピアヴェに具体的にどのような要求を出していたのか。

ヴェルディが《エルナーニ》作曲に着手した頃、ラ・フェニーチェ劇場の秘書ブレナン宛に書簡(一八四三、一一、一五)をミラノから送っている。その中でヴェルディはオペラ台本のあり方について自分の考えを明確に述べており興味深い。引用してみよう。

…ソレーラはその前に、すでに五、六冊の台本を書いた人であり、劇場や、劇的效果、音楽形式に精通しておりました。ところがピアヴェ氏は、台本を書いたことがないので、これらのことに知識が欠けているのは当たり前です。ですから、広大な力ヴァ

ティーナに引き続いて、三重唱に終わる二重唱、また《エルナーニ》の第一幕のフィナーレの様に、全フィナーレを歌う女性役は、実際には一体誰なのでしょう？ ピアーヴェ氏には、私に申し立てるほどの立派な理由があるのでしょうか、私にも他の理由が充分あり、このように声を酷使したら声を持ちこたえられない、と答えます。また、この第三幕の様に、1000詩行もあるレチタティーヴォを嫌がらずに作曲することの出来るマエストロは誰でしょうか？ と質問いたします。私に寄せて下さる貴方の好意で、どうぞ、これらのことをピアーヴェに分かせて、彼を納得させて下さい。…余りにも長いレチタティーヴォやフレーズ、文節は、書物の中とか芝居のセリフでは素晴らしいものになりませんが、歌劇では笑われるのが関の山なのです。…（『ヴェルディ書簡による自伝』三二七ページ）

この書簡を出した時点でヴェルディはまだピアーヴェと直接面識はなかったらしい。ピアーヴェの台本への不満を秘書を介して伝えようとしているわけであるから。だが、その後ヴェルディはピアーヴェと対面し、自分の要求、アイデアを直接ピアーヴェに伝え、《エルナーニ》の台本はヴェルディ主導の下で創られてゆく。事実、《エルナーニ》は台本作家にピアーヴェを得ることによって、ヴェルディがオペラ作曲家としての自分の意思を貫き通して創作された最初のオペラ作品となった。それだけに、この作品中にはヴェルディの中・後期作品

中にみられる彼ならではの特質が、未熟なあるいは萌芽的な形ではあっても多く見受けられる。だが、ヴェルディの特質を考察するためには、彼がオペラ台本作家に、これはピアーヴェには限定されないのだが、どのような要求を出していたのかを知らなければならぬ。これは《エルナーニ》完成後の一八四四年五月二二日、ピアーヴェに宛てた書簡中にみられる文章である。そこで次回作《二人のフォスカリ》についての注意点や苦情が述べられている。

…テノールのカヴァティーナについて、二つのことがうまくいっていない。第一は、カヴァティーナを歌い終わっても、ヤコボは舞台上に残っており、これは劇的效果上、いつもまずいことである。第二は、アダージョで歌われる彼の思いと、カバレッタに移った時の気持ちが分離されていない。これらは、詩ではうまくいくことだが、音楽では最悪の事態になる。…（前掲書、三二〇ページ）

ヴェルディはシェイクスピアの戯曲『リア王』をオペラ化することを願って、台本作家アントーニオ・ソンマと協議に入る。その際、ソンマ宛の一八五五年一月八日の書簡中で登場人物の性格付けについて自らの希望を述べている。

…私がやれば、良心の呵責を少し感じるエドモンドにしないで、

率直な悪人にしたいですね。…みんなをからかいばかりにする者が、極めて無関心な態度で最も残忍な犯罪を犯すのです。…先にエンドモンドを冷笑家の性格にするよう言いました理由は、音楽ではいろいろと変化が出てくるからです。それと違う性格に持つていくと、「膨大な」フレーズを叫び声を上げて歌わせなければならぬからです。

・ところが、からかいや皮肉などは、音量を落とした声でたくみに感情が表出（さらに斬新です）され、もつと恐ろしいものとなり、導入部とフィナーレに関係ある調子の変化を私に与えてくれます。…（前掲書、三三四ページ）

さらに、『リア王』をめぐるソンマ宛の一八五六年四月七日の書簡ではこうも述べている。

…確かなことは、特に第四幕で聴衆に立て続けにレチタティーヴォを飲み込ませることは不可能だ、ということです。これは作曲家の過度な要求ではなく、私は新聞や手紙などでさえも音楽にしたいところですが、聴衆が退屈さえしなければ、劇場では全てを受け入れるのです。…（前掲書、三三五ページ）

結局、ヴェルディ生涯の夢であった『リア王』のオペラ化は実現しないままに終わるが、これらの書簡で述べられている事項は後のオペ

ラ作品群の中で生かされてゆく。さらに後年、オペラ《アイダ》をめぐる台本作家アントーニオ・ギスランツォーニ宛の書簡（一八七〇・八・一七）で次のような含蓄ある言葉を残している。

二重唱の初めと最後は、たとえ長すぎても、大変良いものがあります。レチタティーヴォはもつと少ない言葉で言えば良いと思います。『そが心に目覚め』までの連詩は良いのですが、続いてドラマの運びが熱してくる時、「演劇的效果のある言葉」に欠けるように思われます。この「演劇的效果のある言葉」と云つても、はて、その説明に困りますが、印象を深く心に刻みつけ、舞台の場面が明白で、鮮やかになってくる言葉だ、と言いたいのです。…

貴方は私に、では詩句、押韻、連詩は？と仰ることを充分に分かっています。何と答えるべきかわかりません。と云つても、劇の運びがそれを要求する時には、直ちに韻律、押韻、連詩などを放棄してしまい、その劇の運びが是非とも必要とする全てを簡潔明瞭に言えるよう自由な詩句を使いたいものです。残念ながらオペラ作りには、詩人や作曲家は、詩も音楽も「作らない」手腕のあることが、時には必要になってくるのです。（前掲書、三四二～四三三ページ）



## VII ヴェルディ的特質の形成

### VII-1 アリアの様式

以上、複数の書簡を参照することで、ヴェルディが何を台本作家たちに求めていたのかが分かる。と同時に、それらの事項はオペラにおけるヴェルディ的特質をも示唆している。第一に、長々としたレチタティーヴォは止していただきたい、とヴェルディは幾度も作者に申し立てている。レチタティーヴォによる長口上は、いくら美しい言葉で飾られていても、詩人のたんなる自己陶醉にすぎず、聴衆を退屈させ睡魔に誘うと、興行現場を熟知するヴェルディは考える<sup>(23)</sup>。聴衆は言葉ではなく、歌、音楽に惹かれてオペラ・ハウスにやってくる。

では、どのような音楽を提供すべきとヴェルディは考えるのか。ピアーヴェ宛の書簡（一八四四、五、二三）中にそれをうかがい知ることのできる箇所がある。そこにおいて彼は、カヴァティーナ、カバレッタをめぐってある種の苦情と注文を述べている。カヴァティーナ、カバレッタとは、主に一九世紀イタリアオペラにおけるアリアの様式を指す用語である。主役級の歌手が登場する際、アリアの前半部分はカヴァティーナと呼ばれ、この箇所は緩やかなテンポで歌われる。アリアの後半部分はより急速なテンポのカバレッタで結ばれる。カヴァティーナ・カバレッタ様式、つまり緩急様式は、音楽の流れにおけるメリハリであり、ロッシニ、ベッリーニ、ドニゼッティたちの作品中でよくみられる。ヴェルディも当然この様式を踏襲する。ただし、彼はこの様式を音楽の流れにメリハリをつけるだけの楽曲形式

には終わらせない。

ヴェルディはアリアの中にドラマ、心の葛藤を持ち込みたいと考える。なればこそ、カヴァティーナとカバレッタでは気持ちが分離されなければならぬ。心の迷い、逡巡から迷いの払拭、行動への決断といった心理ドラマが、この様式の中に組み込まれる。迷い、逡巡を表すカヴァティーナと決断に至る部分カバレッタとは、当然気持ちが分離されているはずであり、またそのような台詞が台本作家に求められる。

ヴェルディはカヴァティーナ・カバレッタ様式を、人が行動に踏み出すためのスプリングボード（跳躍台）として用いたいわけである。ここにおいて、彼はアリアに対し、それをドラマの進行を停止させ、ある心境をしみじみと歌い上げるためのたんなる容器に止めるのではなく、ドラマを進展させるバネ、エンジンのような役割を課する。アリアを歌う前と後とは状況が変わっている。つまり、歌い終えたと行動という次元に飛び込むわけであるから、突撃あるのみ！歌手が舞台上に止まってはならない、という次第である。

《エルナーニ》には、数箇所この様式が採用されている。第一幕、第二景で、エルナーニはエルヴィーラへの熱い想いと彼女が意に沿わぬ結婚を強いられる理不尽な状況への怒り、苛立ちをカヴァティーナで歌う。

しおれた花の茎に／落ちた滴の様に、／アラゴンの乙女の声が／

私の心に下りて来たのだ。／それが、私を幸福にしてくれた。／初めての愛の動悸だった。／ところが、老体のシルヴァは、厚顔無恥にも、その触手を彼女に伸ばし…／明日、非道にも、あの人を、新婚の床に連れ込もうとしている…／もし、あの人が、私から奪われるなら！／私は苦しさの余り死ぬだろう！／奪いかえす事は出来ないものか…（前掲対訳、二ページ）

やがてエルナーニはシルヴァの手からエルヴィーラを奪いかえす決断に至り、勇壮なカバレッタに移行する。ただし、即移行するのではなく、配下の盗賊たちとのやり取りを経て移行する。配下の者たちはエルナーニを励まし協力を誓う。つまり、男性四部合唱（配下の盗賊たち）とテノール（エルナーニ）のやり取りを介してカバレッタに移行する。「おお、君こそ我が魂の光。…（O tu che l'alma adora…）」（前掲対訳、三ページ）といった具合に、である。そのすぐ後、第三景から四景にかけて、エルヴィーラのアリアにもこの様式が採用されている。意に沿わぬ結婚というみじめな境遇を嘆くレチタティーヴォからカヴァティーナへと移行する。

エルナーニ！エルナーニ…私を解放して頂戴、／（中略）この足は、どんなに荒れ果てた土地であっても／貴方について行くことでしょう。／そこが洞窟であつたとしても／私には、この上ないエデンの園となるでしょう。／（前掲対訳、三ページ）

と。

やがて侍女たちの合唱を介してカバレッタに移行する。侍女たちはエルヴィーラの恵まれた境遇を祝福する。だがそのことが、エルヴィーラの孤立感、苛立ちを逆に増幅させ、激しい調子のカバレッタに移行する。ただし、ここにおいては気持ちが分離されているわけではない。エルヴィーラはあくまで救出を待つ受動的な立場に止め置かれているから、カヴァティーナ・カバレッタ様式の中で焦燥感、孤立感、愛憎等といった感情がたんに増幅させられるだけであり、行動へのスプリングボードとはなりえていない。

もう一箇所、第二幕、九―一景にかけて、この様式の変形と思しきアリアがドン・カルロに与えられている。エルナーニがシルヴァの城に逃げ込んだと察知した国王ドン・カルロは、城に乗り込みシルヴァにエルナーニを引き渡すよう命じるが、この老貴族は己の名誉にかけて拒む。シルヴァに迫るドン・カルロ、その部分が怒りを込めたカヴァティーナ「まあ、見てやるう（Lo vedremo）」で歌われる。私に抗うとえらいことになるぞ、よく考えるんだな…といった内容の脅迫のアリアである。それでも拒み続けるシルヴァに業を煮やし、拷問にかけてでも、と迫るカルロ。状況を見るに見かねてエルヴィーラが登場し国王に慈悲を請う。エルヴィーラを見て気持ちが和らぐのだが、これ幸いとばかりにエルヴィーラを人質に、と連れ去るカルロ、この件で音楽はカバレッタに移行、「私について来い、そなたを幸せにしてやるぞ…」といった内容である。

この箇所、初めはやっぱり脅迫、それでも利かめとならば、強面で迫り、女性から慈悲を請われると、気持ちが悪くなるが、これ幸いと人質として拉致してしまうといった最高権力者の身勝手さ、無茶苦茶ぶりが、音楽的に快調なテンポで展開されてゆく。<sup>(24)</sup>これはたぶんヴェルディ好みの劇的狀況、観客の心に戦慄を奔らせるシーンなのである。このような状況の中にカヴァティーナ・カバレッタ様式が変形された上で織り込まれていく。彼にとっては楽曲の形式よりも劇展開が優先事項なのである。劇的な展開を図るために様式が変形させられるわけだから。

さらに、このような創作のスタンスは歌詞の形式にまで及ぶ。ギスランツォーニへの書簡（一八七〇、八、一七）でも語られているように、劇の展開が望むならば、詩の形式を破ってでもあえて韻を踏まないことを選択すべきであり、自由な詩句を用いるべきであるとする考え方である。楽曲や詩の形式枠を破ってでも劇的展開を図り、人間の様々な感情を表出させようとするヴェルディは、破調の美学の人であった。その意味において、ヴェルディは芸術家としてユゴーと創作の基本スタンスを共有していたのである。このように、ドラマ展開のため、様々な感情を表出させるため、つまり表現のためには形式の枠をあえて破るという創作者のスタンスはヴェルディのみならず一九世紀のロマン派芸術家に共通する特徴でもあったのである。

ただし、カヴァティーナ・カバレッタ様式をドラマ展開のスプリングボードに用いようとする手法は、たぶんヴェルディ的特質を示唆す

るものである。《エルナーニ》においてはいまだ完成の域には達しておらず、試作段階に止まる。しかし、《マクベス》（一八四七年）第一幕、二―五景にかけてマクベス夫人に与えられたアリア、それは夫を暗殺者へと駆り立てようとする恐いアリアだが、これはカヴァティーナ・カバレッタ様式の発展型である。さらに後年、《ラ・トラヴィアータ》（一八五三年）におけるヴィオレッタのアリア（第一幕、第三曲）で見事な完成型を見せる。このようにアリアの中にドラマを持ち込むという方法は、例えばグルックやモーツァルト、ワグナー等といった優れたオペラ作曲家に共通する特質でもあり、このカヴァティーナ・カバレッタ様式はヴェルディ流の「翼をもつアリア」に相当するものといえよう。

#### VII-2 劇の扉を開く台詞

ギスランツォーニ宛の同じ書簡中にみられる「演劇的效果のある言葉」とは、どのようなものを指すのであろうか。これはかなり後年（一八七〇年）に吐露された言葉ではあるが、その意味する内容自体は初期作品においても実践されているようである。言い換えれば、ドラマの扉を開く鍵となるような言葉、これは《エルナーニ》にも見受けられる。たとえば第二幕第一三景において、エルナーニはシルヴァに角笛を渡して誓う。「…あなたが、エルナーニの死を望む時、その音を聞かせれば良いのです。エルナーニはたちまち死にましよう。」結局、この言葉が仇となり、第四幕でシルヴァはこの言葉を二度も口に、エルナーニを名誉ある死に追いやる。

この箇所、ユゴーの原作『エルナニ』ではどのように語られているのか。引用してみよう。相当する箇所は第三幕、第七場の終結部である。

ドン・リュイ・ゴメス（シルヴァ） それを貴公は何にかけて誓うか？

エルナニ わが父の首にかけて。

ドン・リュイ・ゴメス 将来、貴公は自分から進んで思い出そうとするだろうか？

エルナニ （腰のベルトから角笛を抜き取り、公爵に差し出しながら）

そんなにおつしやるなら、この角笛をお持ちいただきたい。何が起ころうと、あなたの好きなときに、公爵、どこにいたようと、いつ何時でも、私が死ぬ時が来たときあなたが思ったならば、やって来て、この角笛を吹き鳴らしていただきたい。あとは一切、心配ご無用。それで万事が終わりとなるでしょう。

ドン・リュイ・ゴメス （エルナニに手を差し出し、握手を求めながら）

貴公の手を。

（二人は握手を交わす。先祖たちの肖像画に向かって）

ご先祖様方、あなた方が証人です！

（『エルナニ』一五六～七ページ）

原作の戯曲がこのように多弁であるのに比し、オペラではわずかに二行の台詞に縮約されてしまっている。それで良いのである。この台詞に与えられている音楽、すなわち「誓約のモティーフ」がその重さを表しているから。すでにこのモティーフは前奏曲の中で提示されている。オペラにおいては台詞の重さは、費やされた言葉数によってではなく、それに与えられた音楽によって決まる。

「エルナニはたちまち死にましよう」、これはまさに、悲劇の扉を開く言葉となる。この種の「演劇的效果のある言葉」は『エルナニ』以後の諸作品に多くみることができる。『マクベス』第一幕、第二景の魔女たちが発する言葉（合唱）はその好例である。

- I ご無事で、マクベス殿、グラミスの領主様！
- II ご無事で、マクベス殿、コーダの領主様！
- III ご無事で、マクベス殿、スコットランドの王！

これはシェイクスピアの原作戯曲をほぼ踏襲したものではあるが、マクベスがこの言葉を耳にした直後、二番目の予言が当り、さらには……という次第で、この言葉はマクベスの潜在心理を刺激し、彼の行動を支配してゆく。ここでも、言葉によって悲劇の扉が抉じ開けられる。

『リゴレット』（一八五一年）第一幕、第一場、第六景でモンテローネがリゴレットに発する言葉「父親の苦悩を笑う汝こそ、呪われ



よ」も同様の効果を上げる。この呪いの言葉がリゴレットの心に重く強迫観念のようにのしかかり、彼の行動を支配していくことになる。

### VII-3 コンチェルタート様式

ヴェルディのオペラ作品のクライマックスにはコンチェルタート様式がしばしば用いられる。これもヴェルディ的特質を表すものである。ヴェルディはコンチェルタート様式の技法に長けたオペラ作曲家なのである。<sup>(26)</sup> コンチェルタート様式それ自体は、既に一六世紀末から一七世紀初頭にかけてヴェネツィア楽派に取り入れられた書法の一つであり、協奏様式ともいわれている。この書法においては、重唱（*coro concertato*）と合唱（*coro ripieno*）、声楽と器楽、ピアノとフォルテが対照されることによって、音楽の表現をより劇的かつカラフルに高めることができる。クラウディオ・モンテヴェルディ（一五六七～一六四三）の宗教音楽『聖母マリアの夕べの祈り』（一六一〇）はこの様式で書かれている。後に、コンチェルタート様式はバロック音楽を特徴付ける書法として音楽史の流れに組み込まれていく。

この様式がオペラ作品に適用された場合、重唱と合唱の対照は以下の形をとる。重唱はソプラノ、テノール、バリトン、バスといったソロの歌手陣が担い、役柄に応じたそれぞれの想いを同時並行的に歌い、他方、それを取り巻き見守る人々が合唱を担い、ソロの歌手たちの音楽的な動き、つまり彼らの置かれた状況に対し、共感あるいは反発といった態度で応える。つまり、合唱は古代ギリシア悲劇におけ

るコロスの役割に近似した存在となる。このような場面設定は普通の演劇では無理であり、音楽劇であるからこそ可能となる。そこにおいては、同時並行的に事態が進行しても、聴衆は各声部をメロディーラインで識別できるから。

この場面で重唱を担う人たちの想いがほぼ同じであれば、合唱の反応もそれに同調するか反発するかであり、事態は単純だ。しかし、重唱の人たちの想いがそれぞれ微妙にあるいは大きく異なれば、事態は複雑、つまり波乱含みとなり、後の、つまり次の幕での劇的展開が予想されることになる。

《エルナーニ》第一幕はコンチェルタートで終結する。シルヴァは城中で騒動を引き起こした若者に激怒し決闘を申し込むが、その相手が国王ドン・カルロだと分かり、ひたすら恭順の意を表す。カルロはシルヴァの無礼を許し、この城をわが宿にと所望する。さらに、この場を丸く収めるために、エルナーニを城外に逃がしてやれと、寛大にも命ずる。何たる光栄、と喜びにひたるシルヴァ、ここからコンチェルタートが始まるが、主要人物たちの想いは個々別々という状況なのである。

復讐心を心中燃えたぎらせるエルナーニ、大帝（神聖ローマ帝国皇帝）に選定されることをひたすら待ち望むカルロ、エルナーニへの変わらぬ愛を彼に密かに告白するエルヴィーラ、国王への忠誠を誓い喜びにひたるシルヴァ、といった風にそれぞれの心中を歌い上げる。これらのソロ歌手陣を取り巻き人々は混声合唱からなる。騎士たちは場

が円満に収まったことを喜び、侍女たちはこの場で喜びを表さないエルヴィーラの心中を忖度しつつ、各々合唱でこの情況に反応する。

コンチェルタート様式が展開されるシーンは、通常、オペラにおいては音楽的にも視覚的にも最高の見せ場となりうる。つまり、主要登場人物が勢揃いし、各人が想いを歌い上げ、それに合唱団が加わり、音楽的展開が図られてゆく。それは喻えるならば、劇的展開が煮詰まった上で凝固（フリーズ）してしまつた音楽的バロック彫刻なのである。<sup>(27)</sup>この様式がさらに彫琢されてゆくと、『ラ・トラヴィアータ』第二幕のクライマックス、『アイダ』第二幕のクライマックス、『オテロ』第三幕のクライマックスへと至る。これらのシーンはすべて、終幕に置かれていたのではないことに注意すべきである。つまり、これはまだドラマが終結していない未決状態、宙吊り（サスペンス）状態で動員される表現形態なのである。ある意味、コンチェルタート様式の場はオペラでしか提供できない豪華絢爛なサスペンスシーンなのである。

#### VII-4 登場人物の性格付け

論点を登場人物の性格付けに移そう。主要登場人物は、エルナーニ（テノール）、ドン・カルロ（バリトン）、シルヴァ（バス）、エルヴィーラ（ソプラノ）の以上四名である。オペラとは、ソプラノとテノールがくっ付きたがっているのをバリトンやバスが邪魔をしにくる話だと作家バーナード・ショーは喝破したそうだが、その伝でいくと『エルナーニ』はその典型だといえよう。愛し合っているエルナーニ

（テノール）とエルヴィーラ（ソプラノ）の仲をドン・カルロ（バリトン）やシルヴァ（バス）が妨害し引き裂こうとする話であるから。

一九世紀のオペラでは、ヒーローはテノール、ヒロインはソプラノに割り当てられるのが常であるから、このような構造にならざるをえない。

ただし、『エルナーニ』ではいまだ登場人物は類型の域を出ない。とりわけヒーローとヒロインにはそのことが該当しよう。エルナーニは短気で純情、つまり直情径行型の若者として描かれている。それだけにあまり利口そうにはみえない。ヴェルディに限らず一九世紀のオペラ全般にいえることだが、テノール・ヒーローの偏差値は低目に設定されているようなのだ。逆に、敵役、補佐役の偏差値は高目に設定、つまり利口だが小賢しく描かれることになる。ヒーローは逆に小利口ではないからこそ、その生きた有様、死に様が勇敢で美しい。それが聴衆を魅了し共感を呼び起こす。つまりこの類型は聴衆受けする、興行向き、市場向きの性格付けなのである。エルナーニというテノール・ヒーローの典型はやがて『イル・トロヴァトーレ』のマンリーコを経て、『アイダ』のラダメス、さらには『オテロ』のタイトル・ロールへと至る。そのプロセスで性格は類型を脱し深化、発展させられてゆく。

ヒロインのエルヴィーラはあくまで受動的で運命に翻弄される役柄であり、これもオペラヒロインの類型にすぎない。このような典型的ヒロイン像は後年のヴェルディの諸作品にも、さらにはヴェルディ以外の一九世紀オペラにもよく見受けられる。なぜなら、このようなヒ

ロイン像はやはり聴衆の涙を誘い共感を得るから。やはり市場向きといえる。だが、このようなロイン像に修正を施すことによって、さらに感動を強化させ、作品を芸術的に深化させる方法がある。それはヒロインに受身の状態を脱却させ、アクティヴな方向に性格付けを変更することである。そのことによって、アリアのカヴァティーナ・カバレッタ様式を有効に生かすことができる。ただし、アクティヴな方向とは、この場合、自己犠牲に向けての行為に踏み出すことを意味する。《リゴレット》のジルダ、《ラ・トラヴィアータ》のヴィオレッタ、《アイーダ》のタイトル・ロール、彼女たちは愛する男のため自ら決断し、自己犠牲という行為に踏み出す。オペラ作品中に「自己犠牲」を巧みに組み入れることによって、芸術性と大衆性（市場性）をうまく両立させることが可能となる。しかも、この場合の自己犠牲は男性の潜在願望、それも身勝手な願望をいたく刺激してくれるものであるから。《エルナーニ》のエルヴィーラにも第三幕、第五景に自己犠牲の萌芽的要素は見えて取れよう。

より興味深いのはドン・カルロではないか。スペイン国王である彼は当初、放蕩で身勝手な独裁者として登場するが、第三幕で皇帝に選ばれ、大帝を目指し自己変革をとげる。シェイクスピアの戯曲『ヘンリー四世』において放蕩王子ハルが国王に昇格するや自己変革をとげるのと同様の現象、地位が人格を高めてしまふ。その結果、第三幕は皇帝の寛容と慈悲による問題解決というオペラ・セリア的結末を迎える。もっとも《エルナーニ》は一八世紀のオペラ・セリアでは

ないから、これで問題が真に解決されたわけではない。そのことは、音楽的には、フィナーレのカルロを除くソロ歌手たちと混声による皇帝を讃える合唱の中で、シルヴァのみが全体とは異なった音楽の動き、つまり秘かに復讐を決意する動きの中に見て取れる。

最後にシルヴァ、この誇り高き頑固な老人は、ヴェルディのオペラでは頻繁に登場するおなじみのキャラクターであり、当然バリトンあるいはバス歌手が受け持つ。すでに《エルナーニ》以前、処女作《オベルト》でタイトル・ロールを担うのは誇り高く頑固な老伯爵であった。この類型は《スティッフェリオ》の老大佐スタンカー、《シモン・ボッカネグラ》の老貴族フィエスコ等の形をとって出現する。彼らはおしなべて孤独、頑固で誇り高く、それだけに傷付きやすい。傷付くと激昂し、やたら決闘を挑みたがる。この類型が深化させられると、《ドン・カルロス》（一八六七）におけるフェリペ二世のような形をとる。そこにおいてヴェルディの音楽は老いた独裁者の心の深層にまで至る。

#### Ⅶ-5 異形なるものへの偏愛

シルヴァは、第三幕終末でエルヴィーラへの愛を断念させられることにより、復讐の念に取り憑かれる。それ以後、彼はたんなる頑固で誇り高い老貴族には止まらない。ある種の妄執に取り憑かれ、心のあり方が奇形化してしまったのである。奇形化した心のあり方、異形な外観、異常な情況、ヴェルディはこれらの要素にこだわる。異形なるものへの偏愛、これもヴェルディ的特質の一つであろう。

《リゴレット》のタイトル・ロールは不具の道化師、さらに彼は「呪い」の強迫観念に駆られ「復讐」に走り、自ら悲劇を招くことになる。心のあり方も異形であつたのだ。《イル・トロヴァトーレ》にも、妄執に取り憑かれたジプシーの老婆が登場し、その妄執が悲劇を招く。《ラ・トラヴィアータ》のヒロインは肺を病んだ美しい高級娼婦ヴィオレッタだが、彼女は純愛に走ってしまう。本来、モラル上存在してはいけない人が、してはならない行為に走ってしまう。今日ではありふれた話のようだが、当時にあつては異常な情況設定であつたに違いない。

異常な情況設定、異形なるものの出現、ありえない話、ヴェルディが台本に望むのはそういった要素なのである。そういったものに遭遇すると、ヴェルディは創作意欲をかき立てられ奮い立つ。結果、聴衆の心に戦慄を奔らせる音楽が生み出され、多くの観客を呼び寄せる。ヴェルディの提供した異形なるものは、当時の庶民の潜在的嗜好を掘り起こすことになつたのであろう。

## VIII オペラと市場 むすびに代えて

普通、オペラ作曲家たちが得意とするのは愛情の音楽表現であり、オペラで愛を高らかに歌い上げる、これはヴェルディにもいえることだが、彼はそれだけに止まらない。彼の場合、音楽による感情表現のパレットがおそろしく多彩なのである。愛、祖国愛、忠誠、誓い、

感謝、祈り、裏切り、呪い、憎悪、嫉妬等々、といった個人や集団の心の動きがすべて音楽で色鮮やかに表現される。ある意味、どぎつい表現ともとれる。そのどぎつさが当時の洗練された耳の持ち主からすると、「粗雑かつ野蛮」「騒音」「叫び」「生硬なメロデー」というような感想を吐露させることになる。だが他方では、そのような表現こそが、当時の一般庶民の心をいたく刺激し惹き付けるのである。つまり、良識派に属し保守的ではあつても洗練された音楽的趣味の持ち主をひんしゆくさせる要素は、ヴェルディの音楽が内包する大衆的要素でもあつたわけである。芸術性と大衆性が高度なレヴェルで両立し融合した作品、これこそがヴェルディ的資質が開花した成果なのである。この意味において、当時《エルナーニ》に浴びせられた罵詈雑言はある種の人々の正直な反応であつたのかもしれない。

ヴェルディのオペラ作品群は大別すると、フレスコ画風の大歴史劇と情熱的メロドラマという二つの路線からなる。歴史劇にあつては、個人は歴史の流れに翻弄される素材として処理されることが多い。個性は希薄である。それに比し、メロドラマにおいては、強烈な個性を持った登場人物たちが熱いドラマを繰り広げる。《エルナーニ》はそのようなメロドラマ路線の最初の作品となつた。これ以降、ヴェルディの創作活動はこの二つの路線の間を揺れ動く。さらには、《シモン・ボツカネグラ》や《ドン・カルロス》のように強烈な個性を持った人物が登場する歴史劇も生み出される。これらは二つの路線の高度な融合である。



歴史劇では合唱曲が重要な意味をもち、ウエイトも大きい。それらはイタリア民族の声を担っているから、彼らの願望と直結する。つまり被支配民の哀しみと祖国統一への願望という民族感情である。それにはヴェルディも台本作家たちも充分自覚的なのである。彼らは検閲当局と折衝しつつ、イタリア人の民族意識を鼓舞する要素を巧みに作品中に組み入れる<sup>(28)</sup>。ちよつとした言葉が劇場では聴衆の民族意識を刺激し、燃え上がらせる。しかもそれが暴動へと発展する可能性を常にはらむ。それだけに検閲当局もオペラの台本には神経を尖らせる<sup>(29)</sup>。

歴史劇とメロドラマ、この二つの路線の差異を当時のイタリア興行市場との関係で考察してみよう。歴史劇はリソルジメントと関わる。

つまり、それは歴史劇という形を借りて当時のイタリア人の民族感情を刺激することをねらう。この路線はいま民衆の心に在る願望に働きかけスイッチを入れる。もつと直截に言えば、歴史路線はいまの人々の需要に応えるべく供給された作品群を意味する。時流に乗るとはそ

ういうことである。

それに比し、メロドラマ路線は時流に乗るというより、むしろ流れを創り出すという性格が強い。それは市場開拓であり、新たな顧客創造なのである。一九世紀は文化史的にはオペラの時代でもある。その時代、文化としてのオペラは王侯貴族から新興ブルジョワジー、さらには一般市民層にまで浸透していく。イタリアにおいてヴェルディは「国民オペラ」を生み出した当事者であつた。「国民オペラ」成立のプロセスはオペラ文化の一般市民層への浸透と同時並行なのである。オペラ文化を一般市民層に浸透させるためには、生み出された作品は高度な芸術性と大衆性とを両立させていなければならない。大衆性という側面に着目しよう。ここに、ヴェルディのオペラ作品に含まれる大衆的要素が当時の庶民の潜在的嗜好を刺激する。こうして、良識ある洗練された感性の持ち主のひんしゆくを買いつつも、新たな聴衆層が創造されてゆく。

表 ヴェルディのオペラ作品リスト

	タイトル	台本作家	原作	初演
1	オベルト、サン・ボニファチヨ伯爵	アントーニオ・ピアッツァ（テミス・トクレ・ソレーラ補筆）	不明	ミラノ・スカラ座 1839年11月17日
2	一日だけの王様	フェリーチェ・ロマーニ	アレクサンドル・ヴァンサン・ビヌー「デュヴァルの戯曲『偽のスタンラス』」	ミラノ・スカラ座 1840年9月5日
3	ナブッコ	テミストクレ・ソレーラ	オーギュスト・アニセ「ブルジョワ、フランシス・コルニユの戯曲『ナブコドノゾール』」	ミラノ・スカラ座 1842年3月9日

	タイトル	台本作家	原作	初演
4	第一次十字軍のロンバルド人	テミストクレ・ソレーラ	トンマーズ・グロッシの叙事詩『第一次十字軍のロンバルド人』	ミラノ・スカラ座 1843年2月11日
5	エルナーニ	フランチェスコ・マリア・ピアーヴェ	ヴィクトル・ユゴーの戯曲『エルナーニ』	ヴェネツィア、ラ・フェニーチェ劇場 1844年3月9日
6	二人のフォスカリ	フランチェスコ・マリア・ピアーヴェ	バイロンの戯曲『二人のフォスカリ』	ローマ、アルジェンティーナ劇場 1844年11月3日
7	ジョヴァンナ・ダルコ	テミストクレ・ソレーラ	フリードリヒ・フォン・シラーの戯曲『オルレアンの乙女』	ミラノ・スカラ座 1845年2月15日
8	アルツィーラ	サルヴァトーレ・カンマラーノ	ヴォルテールの戯曲『アルジール、アメリカの土民たち』	ナポリ、サン・カルロ劇場 1845年8月12日
9	アッティラ	テミストクレ・ソレーラ	ツアハリアス・ヴェルナーの戯曲『アッティラ、フン族の王』	ヴェネツィア、ラ・フェニーチェ劇場 1846年3月17日
10	マクベス	フランチェスコ・マリア・ピアーヴェ(アンドレア・マッフェイ補筆)	シェイクスピアの戯曲『マクベス』	フィレンツェ、ベルゴラ劇場 1847年3月14日
11	群盗	アンドレア・マッフェイ	シラーの戯曲『群盗』	ロンドン、ハー・マジエスティーズ劇場 1847年7月22日
12	イエルサレム	アルフォンソ・ロワイエ、ギユスターヴ・ヴァエズ	テミストクレ・ソレーラのオペラ台本『第一次十字軍のロンバルド人』	パリ・オペラ座 1847年11月26日
13	海賊	フランチェスコ・マリア・ピアーヴェ	バイロンの詩劇『海賊』	トリエステ、グランデ劇場 1848年10月25日
14	レニヤーノの戦い	サルヴァトーレ・カンマラーノ	ジョゼフ・メリの戯曲『トゥールーズの戦い』	ローマ、アルジェンティーナ劇場 1849年1月27日
15	ルイザ・ミラー	サルヴァトーレ・カンマラーノ	シラーの戯曲『たくらみと恋』	ナポリ、サン・カルロ劇場 1849年12月8日
16	ステイッフェーリオ	フランチェスコ・マリア・ピアーヴェ	エミール・スーヴェストル、ユージン・ブルジョワの戯曲『牧師』	トリエステ、グランデ劇場 1850年11月16日

	タイトル	台本作家	原作	初演
17	リゴレット	フランチェスコ・マリア・ピアヴェ	ユゴーの戯曲『王は楽しむ』	ヴェネツィア、ラ・フェニーチェ 劇場 1851年3月11日
18	イル・トロヴァトーレ	サルヴァトーレ・カンマラーノ (エマヌエーレ・バルダーレ補筆)	アントニオ・ガルシア・グティエレスの戯曲 『エル・トルバドル』	ローマ、アポッロ劇場 1853年1月19日
19	ラ・トラヴィアータ	フランチェスコ・マリア・ピアヴェ	アレクサンドル・デュマ・フィスの小説、戯曲 『椿をもつ女』	ヴェネツィア、ラ・フェニーチェ 劇場 1853年3月6日
20	シチリアの晩鐘	ウージェーヌ・スクリーブ、シャルル・デュヴェイリエ	スクリーブのオペラ『アルバ公爵』	パリ・オペラ座 1855年6月13日
21	シモン・ボツカネグラ	フランチェスコ・マリア・ピアヴェ	アントニオ・ガルシア・グティエレスの戯曲 『シモン・ボツカネグラ』	ヴェネツィア、ラ・フェニーチェ 劇場 1857年3月12日
22	アロルド	《ステイツフェーリオ》の改作、ピアヴェによる		リミニ、ヌオーヴォ・コムナレ劇場 1857年8月16日
23	仮面舞踏会	アントニオ・ソンマ	スクリーブのオペラ台本『ギユスターヴ三世、または仮面舞踏会』	ローマ、アッポロ劇場 1859年2月17日
24	運命の力	フランチェスコ・マリア・ピアヴェ	ドン・アンヘル・デ・サーヴェドラの戯曲『ドン・アルヴァーロ、または運命の力』、シラーの戯曲『ヴァレンシュタインの陣営』	サンクト・ペテルブルク、マリインスキー劇場 1862年11月10日
25	ドン・カルロス	フランソワ・ジョゼフ・メリ、カミーユ・デュ・ロクル	シラーの戯曲『ドン・カルロス』	パリ・オペラ座 1867年3月11日
26	アイーダ	アントニオ・ギスランツォーニ	オーギュスト・マリエットの案に基づくカミーユ・デュ・ロクルとヴェルディの合作	カイロ、オペラ座 1871年12月24日
27	オテロ	アリゴ・ボイト	シェイクスピアの戯曲『オセロ』	ミラノ・スカラ座 1887年2月5日
28	ファルスタッフ	アリゴ・ボイト	シェイクスピアの戯曲『ウインザーの陽気な女房たち』、『ヘンリー四世』	ミラノ・スカラ座 1893年2月9日

## 注

- (1) ヴィクトル・ユゴーの原作『エルナニ』では、一五一九年に時代設定されている。その年、実在人物ドン・カルロは一九歳である。原作では、シルヴァは六〇歳、エルナニは二四歳ごろに設定されている。原作、オペラともども、バランス上ドン・カルロは実年齢よりも上に、三〇歳前後に設定されているようである。
- (2) 河原廣之 翻訳・注釈・編集『対訳 エルナニ』おべら読本出版、二〇〇二年。
- (3) ヴィクトル・ユゴー著 稲垣直樹訳『エルナニ』岩波書店、二〇〇九年。
- (4) ニコラス・スロニムスキー編 伊藤制子、大田美佐子、栗原詩子、小岩恭子、古後奈緒子訳『名曲悪口事典 ベートーヴェン以降の名曲 悪評集 Lexicon of Musical Invektive』音楽之友社、二〇〇八年。
- (5) これは『リゴレット』に対する評価である。では、評者はどのようなものを指してメロディと定義していたのであろうか？
- (6) これは当時の悪口、ワグナーの音楽は悪しき前衛の代名詞として用いられた。ビゼーの『カルメン』にも浴びせられた表現である。ちなみに、ビゼーはヴェルディのオペラ作品を好まなかったようである。ミシエル・カルドーズ著 平島正郎、井上さつき訳『ビゼー「カルメン」とその時代』音楽之友社、一九八九年、二七九～二八六ページ、参照。
- (7) これは『ラ・トラヴィアータ』に対する評価である。ヒロインのヴィオレッタは高級娼婦である。その存在が背德的であるという次第。
- (8) ヨーロッパ諸国でシェイクスピアの諸作品が再評価されたのもロマン主義の時代であった。
- (9) アルド・オーベルドルフェル編著 松本康子訳『ヴェルディ 書簡による自伝』カワイ出版、二〇〇一年。
- (10) これは原作の判明しない唯一のオペラである。
- (11) フェリーチェ・ロマーニ（一七八八～一八六五）はイタリアの台本作家、評論家であり、一〇〇以上の台本を書く。代表作は、ロッシーニ『イタリアのトルコ人』、ドニゼッティ『愛の妙薬』、『アンナ・ボレーナ』、『ルクレッティア・ボルジア』、『ベッリーニ』『ノルマ』、『夢遊病の女』、『カプレーティとモンテッキ』等である。
- (12) テミストクレ・ソレーラ（一八一五～一八七八）はイタリアの台本作家、作曲家であり、初期ヴェルディの作品を数多く手掛ける。ただし、山師的な性格が祟り、晩年は貧困と忘却の中で亡くなる。
- (13) 高崎保男著『ヴェルディ 全オペラ解説・1 「オペルト」から「マクベス」まで』音楽之友社、二〇一一年、九八ページ。
- (14) 稲垣直樹著「解説 世代対立と自由主義」（稲垣訳『エルナニ』所収）二七三～三〇八ページ、参照。
- (15) 『エルナニ』に代えて生み出されたオペラが『夢遊病の女』である。それ以外にも、二人のイタリア人作曲家、ヴィンツェンツォ・ガブッシ（一八〇〇～一八四六）、アルベルト・マッツカート（一八一三～一八七七）によつてオペラ化された模様だが、詳細は不明である。
- (16) ピアーヴェ台本を担当した作品群は以下のとおりである。『エルナニ』、『二人のフォスカリ』、『マクベス』、『海賊』、『ステッフェーリオ』、『リゴレット』、『ラ・トラヴィアータ』、『シモン・ボツカネグラ』、『アロルド』、『運命の力』。
- (17) 『新訂 標準音楽事典 第二版』音楽之友社、二〇一五年。
- (18) ジョン・ウォラック、ユアン・ウエスト編著 大崎滋生、西原稔監訳『オックスフォード オペラ大事典』平凡社、一九九六年。
- スタンリー・セイディ編 中矢一義、土田英三郎監修『新グローヴオペラ事典』白水社、二〇〇六年。
- (19) 高崎、前掲書、一四二ページ。
- (20) 最初の構想では、劇場側からの要望もあり、カロリーナ・ヴィエッティというアルト歌手が男装してエルナニ役を受け持つことになっていたが、後にテノール歌手カルロ・グアスコに変更される。

- (21) アントーニオ・ソンマはイタリアの弁護士兼劇作家。後に《仮面舞踏会》の台本を担当する。
- (22) アントーニオ・ギスランツォーニ（一八二四―一八九三）、イタリアの歌手、台本作家、歌手としては一八五一年パリで《エルナーニ》のドン・カルロ役を歌っている。台本作家としては《アイダ》が有名だが、《運命の力》ではピアヴェに協力している。彼は音楽評論家としても活躍した。
- (23) このような事態は、一八世紀のオペラ・セリア、それも高名な作家、たとえばビエトロ・メタスタージオの台本に基づいた作品でもよく起こる。
- (24) このような状況展開は、今日ではギャング映画のシーン等によく見受けられるのではないか。
- (25) モーツァルトも韻に関してはヴェルディと同じ見解を述べている。「…言葉はひたすら音楽のためにのみ書かれていて、あちこちで韻を踏むために（韻は、誓って言いますが、たとえどんな価値があろうとも、舞台の演出効果を高めるものではなく、かえって効果を損ねるものです）作曲者の全体の構想をぶちこわすような言葉や詩句が挿入されたりしなければ、必ず喜ばれるでしょう。――詩は音楽にとって不可欠な要素であることは確かですが――でも韻は――それが韻を踏むための韻だつたら、もつとも有害なものです。」一七八一年一〇月三日、父親への手紙より。海老沢敏、高橋英郎編訳『モーツァルト書簡全集』V ヴィーン時代前期 白水社、一五六ページ。
- (26) コンチエルタート様式は《エルナーニ》以前の《ナブッコ》《ロンバルディ》にも認められる。
- (27) こういえば聴こえはよいが、オペラ文化になじみのない人にとっては、とても騒々しく、こたえた、と感じられるシーン。
- (28) 《エルナーニ》にもそのような箇所が埋め込まれている。それは第三幕、第四景の反逆者たちによる合唱曲である。そこにおいて「再び蘇るのだ、カスティリヤの獅子よ：イベリアには数知れぬ英雄たちが生

まれ隷属から解放されるだろう」（前掲対訳書、二八ページ）と歌われる。「獅子」という言葉はヴェネツィアの紋章であるライオンを連想させ、しかもそこは当時オーストリア統治下に置かれており、その境遇からの解放が人々に待ち望まれていたわけであるから。

(29) ヴェルディはピアヴェと組んだ諸作品においては、検閲当局との折衝を彼に委ねる。ピアヴェは台本についてのヴェルディの高飛車な要求に応えつつ、検閲当局との根回しに腐心する。彼はヴェルディと検閲当局という二面からの攻撃にさらされるサンドバッグ的な存在に耐える。



