國學院大學学術情報リポジトリ

《仮面舞踏会》(1859)における合唱の機能：「舞台配置書 Disposizione scenica」を手掛かりに

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-05
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 長屋, 晃一, Nagaya, Koichi
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000744

《仮面舞踏会》（1859）における合唱の機能
——「舞台配置書 Disposizione scenica」を手掛かりに——

長屋晃一

序

ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi（1813-1901）のオペラ《仮面舞踏会 Un ballo in maschera》は、1859年２月17日、ヴェルディの指揮のもと、ローマのアポロ劇場で初演された。初演時の演出を担ったのはジューリオ・チェンチェッティGiulio Cencetti（1811-1875）である。彼は、ローマで写譜商を営んでいた一家のもとに生まれ、ローマのアポロ劇場とアルジェンティーナ劇場で舞台監督direttore di scenaを務めた(1)。ヴェルディとは1853年にローマのアポロ劇場で初演された《トロヴァトーレ》で面識を持ったと考えられている(2)。

19世紀は「演出 messa in scena/mise en scène」という概念の黎明期であり、20世紀のような専門的な職業としての演出家はまだいない。19世紀においては、劇場付きの台本作家ないし舞台監督が演出を行い、初演に際しては作曲家が適宜、そこに口をはさむこともあった(3)。ヴェルディは演出に関心を寄せていた(4)。《仮面舞踏会》の初演に際して、ヴェルディはローマ在住の知人ヴィンチェンツォ・ルッカルディ Vincenzo Luccardi（1811-1876）に宛てて、1858年12月26日に「私は１月６日か７日までここ（ナポリ）に滞在し、作品を完全に仕上げ、ローマでは演出 mise en scene［sic］以外には何もしないでいたいと思っています。」(5)と送っており、演出に関わることを前提としている。

『仮面舞踏会のための舞台配置書』(6)（以下、DS-Balloと略す）は、この初演にもとづき、1859年頃に書かれたと考えられている(7)。タイトルページを見るかぎり、DS-Balloの執筆者は明示されていない。また、印刷のもととなる原稿や版下は発見されておらず、執筆責任者が誰であるのかはわかっていない。ローゼンはその執筆をチェンチェッティ、ヴェルディ、そして出版元のティート・リコル

ディも含めた「複合的な著者 paternità multipla」(8)としており、誰の記述によるものか、ということに重きを置かない態度をとっている。資料がない以上、この暫定的な措置は理にかなっており、本稿もその立場を踏襲する。

先行研究においては、ローゼンとピゴッツィが2002年にリコルディ社から出版した、初演台本と舞台配置書のファクシミリに付随する研究論文が最も充実しており、本稿もそこに負うところが大きい(9)。しかし、先行研究全体を見渡すと、19世紀の演出を考える上で欠かせない「舞台配置書」の研究は多くはない。

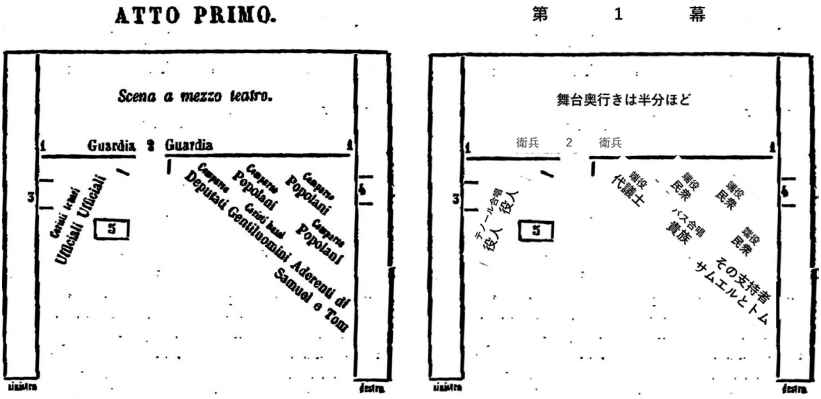
そのため、本稿では、DS-Balloの記述、とくに、合唱に対する演出を分析することで、当時の演出法とヴェルディの音楽の舞台化がどのように結びつくのか考察したい。のちに、ジューリオ・リコルディが執筆責任者となった《アイーダ》（1873）以降の「舞台配置書」には、合唱に対して「合唱団、特に男声合唱には、自分たちが烏合の衆であってはならず、それぞれが性格を表現している故に、各々の感情に従って行動し、独自に動かなければならない、ただし、他の人たちと一定の行動の統一を保つことが音楽の上演をより確実なものになるのだ、と納得させること。」(10)という注意書きが登場人物一覧に追加されている。DS-Balloにはこの注意書きは見られないが、合唱の動きとその意味づけ、また合唱の役割はきわめて意図的になされている。

ヴェルディのオペラの台本や楽譜には、演出注や音楽記号(11)が数多く記されており、そこから登場人物がどのような表情でどのように動くべきかは、ある程度、想定することができる。その一方で、舞台上には、歌っていない登場人物や合唱、バレエダンサーもおり、彼らがどのような立ち位置でどのような演技をするべきか、またそこに立つ意味は何か、といったことがらについては、台本や楽譜というテクストからでは明らかにならないところが多い。ある人物が語り、歌うとき、その他の舞台上の人物たちは何をしており、どうふるまうのか。あるいは群衆として合唱が歌うとき、彼らはどのような位置で何をしているのか。その身振りや立ち位置の意味は何か。「舞台配置書」はその情報の不足を補うのにきわめて有効な第３のテクストであり、ヴェルディが望んだ舞台の形を私たちに教えてくれる。

それゆえ、本論文では合唱の登場する箇所を重点的に扱い、DS-Balloの記述をもとに、台本・楽譜の演出注と比較対照し、合唱の演技の意味するところを考察したい。本稿では、紙数の都合から、分析の範囲を第１幕第１景と第２景、第３幕第２景に限定する。

１、演出における合唱の機能

DS-Balloにおいては、合唱がどのようにふるまうべきか、その心情や立ち位置、移動の意味が描かれており、合唱の重要性が際立っている。しかも、それにとど



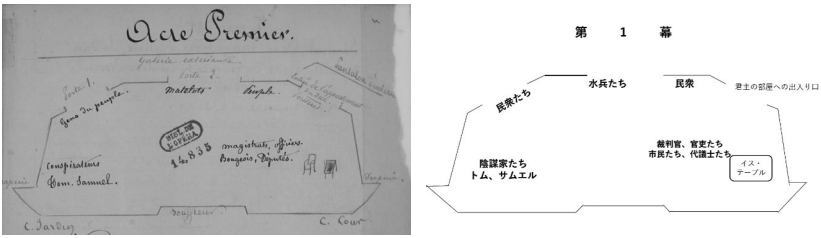
（図１）《仮面舞踏会》第１幕第１場（DS-Ballo, p.7）（左：原図、右：翻訳）

まらず、空間構成の意味づけ、役割も読み取ることができる。

１－１　第１幕第１景（第１～５場）

幕が開くと、舞台上には合唱の貴族や役人、代議員、市民、そして、リッカルドの暗殺をたくらむサムエルとトム、彼らの同調者がいる。DS-Balloの７ページには彼らの配置が記された図が載っている（図１）。この図を見ると、リッカルドの寝室に通じる舞台奥２番の扉を頂点として、三角形を描くように人物が配置されている。ここで注目されるのは、リッカルドに悪意を抱いているサムエルやトムら逆臣たちが、廷臣たちと同列に並んでいることである。フランス国立図書館には、DS-Balloとは全く別に、19世紀に上演された《仮面舞踏会》の「ミザンセーヌ」が手稿で残されている(12)。同じ冒頭場面の図（図２）をみると、サムエルとトムら逆臣たちは、左手の端に徒党を組むように立ち、右手の廷臣たちと対立するかのように配置されている。そのため、彼らが反逆者の集団であることが観客から一目瞭然となっている。現代の上演の多くも、フランス国立図書館に所蔵されるミザンセーヌと同様の演出がなされている。しかし、それはリッカルドの邸宅の広間という場を考えれば、彼らだけが対立するかのように立つことはリアリティに欠く。

DS-Balloの図１において、彼らが反逆者であることは、音楽によって初めて明快になる。冒頭合唱は、リッカルドの安寧を祈る廷臣たちのコラール風の合唱と、逆臣たちの鋭いスタッカートの合唱が交互に現れる。視覚的にはサムエルやトムたちが廷臣として振る舞うことで公的な場のリアリティを保ち、内面を映し出す音楽が彼らを区別するように、ヴェルディが求めたと考えられる。



（図２）《仮面舞踏会》第１幕第１場（Recueil de mises en scène：Le bal masqué）
（左：原図、右：翻訳）

第２場でリッカルドが登場してあいさつし、オスカルから渡された舞踏会への招待客のリストを見ると、レナートの妻アメーリアの名前を見つけ、モノローグのカヴァティーナに移る。ここで、DS-Balloには、合唱に対して次のような演出が指示されている。まず、「リッカルドが舞台開口部でカヴァティーナを歌う間、オスカルは、立会人と何か愛想のよい挨拶を交わしている様子を見せる。[13]」（p.8, ll.16-18）とある。リッカルドは合唱たちから距離を置いて心のうちを語る。これは、合唱にはリッカルドが考え事をしているようにしか見えていない、モノローグの立ち位置である。このカヴァティーナに続いて、「リッカルドがオスカルに『私の指示があるまで彼らと向うで待っていなさい。』と言い、４番の出口を示すまで、歌手の位置は図の通り。[14]」となっている。彼らが出ていくことで、公的な空間から私的な空間へと変化することが示されている。オスカルとともに退場した合唱が戻ってくるのは、リッカルドがウルリカのところに行くことを告げる第５場においてである。DS-Balloでは、次のように指示されている。

引用１）
合唱の役人たちと貴族、サムエルとトムとその同調者たちが再び入ってきて、歌手たちを取り囲む（図３）[15]。サムエルとトムは常に彼らの支持者と低い声で話している。他の者はリッカルドが計画する仮装の集まりのために大いに沸く。ストレッタで全員が前に出る。リッカルドは並みいる者たちを解散し、自分はオスカルと自室に戻る。他の者たちは彼に愉快そうに挨拶をして、右手の扉から出ていく[16]。（p.9, l.20～p.10, l.7）

台本・楽譜に見られるのは、サムエルとトムが「嘲笑い sogghignando」「低い声で sotto voce」話すという指示のみである。これらは、「低い声で話している」というDS-Balloの記述に一致する。しかし、その他の合唱の記述は台本と総譜にはなく、DS-Balloが確認する唯一の手段となる。図３を見ると、リッカルドを中

Coristi Ufficiali. Coristi Gentiluomini. Aderenti.
Renato. Riccardo. Oscar. Samuel. Tom.

合唱の役人　　合唱の貴族　　同調者
レナート リッカルド オスカル　　サムエル トム

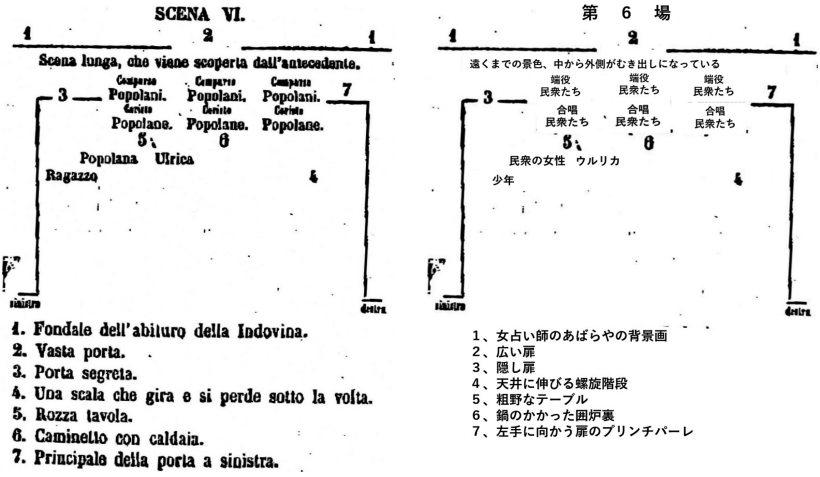
（図３）《仮面舞踏会》第１幕第５場（DS-Ballo, p.10）
（上：原図、下：翻訳）

心に、左手にレナートが立ち、右手にサムエルとトムが立つ。冒頭とは異なり、ここでは敵味方の区別が観客には明らかである。引用１からわかるように、忠臣たちはリッカルドを「取り囲む accerchiano」ことで彼に眼差しを注いでおり、身体の向きも意識も逆臣たちには向いていない。そのため、彼らはリッカルドの話に乗り気になるふりをしながら、密談をすることが可能になっている。しかし、この立ち位置は、音楽とは一致しない。リッカルドの〈さて諸君、君たちを待とう Dunque, signori, aspettovi,〉の旋律を、合唱とオスカルが総譜の32-3[17]から反復する中、対旋律としてサムエル、トム、反逆者たちの合唱と、レナートが、交互に歌ってその旋律を補い合う。そのため、この対旋律は、左右両側で会話するように聞こえることになる。レナートと反逆者たちは視覚的には対立する配置をとりながら、音楽上では同じ動機で書かれている。それは、のちにウルリカの占いによってレナートが反逆者の側に立つことを予感させる。

したがって、第１幕第１場では、観客の目には忠臣たちと逆臣たちの区別は明示されず、音楽によってその区別が解き明かされるようにしていたのに対し、その区別がついたのちの第１幕第５場では、視覚的には区別していながら、音楽が忠臣のレナートと逆臣たちを結び付け、のちの伏線として機能するようにしているといえる。

１－２、第１幕第２景（第６～８場）

第１幕第２景は、女占い師ウルリカの住処は、なかば洞窟のようなあばら家で、図４を見ると、舞台中景の左手に机（図中の５）があり、中央に鍋をかけた囲炉裏（図中の６）が置かれている。DS-Balloの記述ではウルリカが「魔法の棒で少年の頭から鍋に向かって線を描くと、鍋のまわりをまわり、アンフォラを手にとるとその中身を鍋に入れる[18]」（p.11, ll.2-5）という儀式の様子を描く。このとき、群衆を演じる合唱は後景にはりつくように並び、舞台の前面の空間が大きく空いている。台本で第６場の冒頭に、「奥には民衆の男女」と書かれている通りだが、舞台前面に誰も立っていないその配置は、視覚的には奇妙なものに映る。しかし、



（図４）《仮面舞踏会》第１幕第６場（DS-Ballo, p.10）（左：原図、右：翻訳）

ウルリカの身振りに続く以下の引用個所を読むと、その理由が明らかになってくる。

引用２）
合唱はおっかなびっくり、魔術師の仕種にじっと目を凝らし、最初の詩節を言う。その間に、女占い師は舞台の開口部に向かって進み、地面に円を描いた後、「深淵の王よ、」などと呪文を唱え、最後に大釜に戻って棒を浸す[19]。（p.11, ll.5-11）

合唱はウルリカの占いに恐れをいだいていることが、「おっかなびっくり con timorosa ansietà」という言葉から読み取れる。すなわち、彼らの立ち位置と眼差しは、その恐れと好奇心のあらわれとして意味づけられている。空いた前景部分はウルリカが儀式を行う空間となり、畏怖の対象としてのウルリカの存在感が、合唱の立ち位置との対比によって視覚化されている。それだけでなく、合唱が後景に立って歌うことで、「静かに Zitti...」で始まる歌唱と「低い声で sottovoce」という指示がより抑えて聴こえるように、観客から空間的な距離を隔てるように配置されているといえる。その結果、前奏のffは客席に対して近距離となり、合唱の始まりはppで遠距離となる、という空間的な対比が強調されることになる。

これに続く第７場をみると、遠巻きにウルリカの儀式を見守る合唱の立ち位置は、「人垣」の機能を担うことになる。続く第７場では「リッカルドは奥の２番の扉から入り、観衆をかき分けて進み、女性たちの前に立って周囲を見回すが、

すぐに女性たちに押し戻されてしまう[20]。（p.11, ll.12-14）」と記されている。

楽譜には40-[1]にリッカルドが「漁師のいでたちで、群衆の間を進み出る、誰も彼に気づく者はいない」という演出注があるため、一部は楽譜どおりの演出であるが、「押し戻される」という演出はDS-Balloのみである。この追加された演出によって、人垣としてリッカルドをはじき出すという壁の機能と、占いに対する群衆の関心の高さが際立つ。

つづけて、舞台開口部で儀式を続けるウルリカが「彼だ」といって魔王ルチーフェロの登場をほのめかすことを合図に、合唱は「好奇心と畏怖の念を抱きながら近づいていく[21]」（p.11, l.18）が、この合唱の動きもまたDS-Balloのみの記述である。輪を縮めるように合唱が進み出るこの接近は、43-[3]以降に楽譜にあらわれるクレッシェンドの指示と相まって、焦点を収斂させていく効果を生み出す。そして、ウルリカは、「地面をたたいて姿を消す」（44-[3]）と楽譜の演出注に書かれている[22]。焦点の中心にあったウルリカが消失する、これはヴェルディのオペラの中でも珍しい、奈落を用いた仕掛けである。

引用３）
群衆の後ろでは、装置係がウルリカの姿を消すための揚げ戸を用意しており、ウルリカが「静かに、静かに」と言って後ろに下がると、会衆は彼女の動きを追いかける。すると、揚げ戸の上でウルリカはぱっと消えてしまう。皆恐怖で後ずさりし、奥の２番の扉になだれをうってぎゅうぎゅうになりかかる。（p.11, l.19〜p.12, l.3）[23]

扉から出ていこうとする群衆は、中に入ろうとする海軍兵士のシルヴァノにとって、かきわけるべき「人波」となる。第８場の冒頭は、イ長調のアレグロ・ブリッランテで、軽快に開始される。それは何も知らずに自分の運命を占ってもらおうとする陽気なシルヴァノの性格を表している。ある人物が向かおうとする動線を遮り、押し返そうとする群衆の「人波」が、DS-Balloで読み取れる合唱の機能のひとつである。

シルヴァノの登場を受けて、ウルリカが再び姿を現し、シルヴァノの手相を見るとき、「見物たちは彼にやや近づき、興味津々といった様子[24]」（p.12, ll.7-8）と指示されている。やはりここでも、第７場同様に視線の集中が演出されている。それと、同時に、分厚い「人垣」となって二人を囲むことで、リッカルドには背を向けることになる。その結果、リッカルドは誰にも見とがめられることなく昇級証書を書くことができる。ここでも、合唱は舞台上の空間を彼らの身体で分かつ人垣となり、壁の役割を果たす。

シルヴァノが自分のポケットに差し込まれた証書を読み上げると、「一同はこうした出来事に驚きと喜びをあらわにする。[25]」（p.12, ll.18-19）この動作は、合

唱の「万歳 Evviva」（48-9～13）と歌う箇所に相当する。ここに続くDS-Balloの部分を以下に引用する。

引用４）
「誰かが戸を叩いている」という言葉で、ウルリカは３番の隠し扉を開けに行く。合唱と仲間たちはシルヴァノを陽気に取り囲む。彼は右手の幕のほうにおり、驚くような見つかり方をした書類と金を彼らに見せる。リッカルドが後ろに下がってアメーリアの召使の言葉を聞いている間に、その召使は３番の小さな扉の敷居の上でウルリカと立ち話をして、メッセージの返事を受け取ってそこから引っ込む[26]。（p.12, l.20～p.13, l.4）

引用部分の合唱の演出はDS-Balloのみにみられる。合唱やシルヴァノは今起きたばかりの出来事に興味を示しており、新たな来訪者には関心を示さない。舞台左手奥の隠し扉から対角線上の右手手前に合唱が蝟集し、シルヴァノに起きた出来事の確認に向かう。これにより、アメーリアの従僕とウルリカによる空間と、合唱による空間に区切られる。リッカルドは、合唱の空間に加わるふりをしながら、ウルリカの空間へと耳を傾ける。

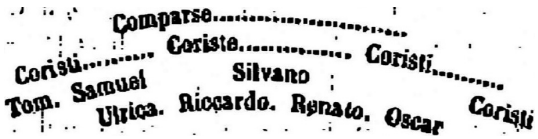
この第６場から第８場までの合唱の記述からは、ウルリカやシルヴァノに対する眼差しが彼らを取り囲む輪を作り、それがリッカルドと隔てる「人垣」としての機能を強めていることがわかる。

１－３　第１幕第２景（第10～12場）

第10場の始まりに変装した臣下たちの合唱が登場し、さらに第12場でシルヴァノに率いられた民衆の合唱が登場する。ともにまず舞台の外側で登場を予告する合唱が歌われ、外から中へと動的な「人波」となって前に迫り出し、それまでの場面を中断させ、変化をもたらす。

シルヴァノや群衆を追い出したウルリカは、隠し扉から登場したアメーリアの悩みを聞く。アメーリアが退場するきっかけを作るのが、舞台裏から聞こえる変装した臣下たちの合唱の声である。アメーリアの退場を見届けたウルリカが扉を開けると、臣下たちは「なだれこんでくる　irromperanno」（p.1, ll.14-15）。そして、ウルリカがリッカルドの手相を見る間、合唱は第８場と同様に「誰もがいくらか好奇心を持って彼らに近づく。[27]」（p.14, ll.14-15）と書かれ、好奇心の眼差しを集中させる。

その占いの結果、リッカルドの身分をほのめかすと「全員が驚いた動きをする」（p.14, l.17）が、ウルリカがリッカルドの死を予告すると「おのおのは悲しみ、トムとサムエルは密かな喜びの動きをする。」（p.14, ll.17-18）このように、臣下と反逆者たちは当初同じ動きをしていたものが、リッカルドの死の予告をきっか



（図５）《仮面舞踏会》第1幕第12場（DS-Ballo, p.16）

けに、表情に区別がつけられていく。ここに加えて、ウルリカは友人の手でその暗殺が行われ、しかも一人ではないと告げることで、反逆者たちはそのまま幕切れまで「震えながら話し合っている[28]」（p.16, ll.10-11）ことになる。

第11場の終わりに舞台奥から合唱の歓呼が聞こえる。これによって、第11場の不吉な占いによる緊張状態が打ち破られる。「全員が少しずつ舞台の後ろに下がり、合唱はさりげなく両翼を形づくる[29]」（p.15, ll.16-17）という指示があり、背景に開けられた２番の扉へと焦点が向かうように配置される。そこに「人波」となって押し寄せるシルヴァノと民衆たちは賛歌を歌いながら、「人々は彼らの帽子やベレー帽を振って歓喜している[30]」（p.16, ll.8-9）とDS-Balloに記されることで、それまでの第11場の雰囲気を一変させることになる。民衆たちに臣下たちの合唱も混じり、主要登場人物たちの背後に弧を描いて並ぶ。

オスカル、リッカルド、ウルリカは歌詞こそ異なるものの、その賛歌と同じ旋律を歌う中、サムエルとトムは、賛歌とは異なる対旋律で、暗殺計画をほのめかしたウルリカへの恨み言を歌う。このとき、レナートはリッカルドの隣にいるにもかかわらず、やはり第１幕第５場と同様に、サムエルとトムと同じ対旋律を彼らから離れた位置で歌う。ただし、立ち位置の関係は、トムとサムエルはウルリカのすぐ後ろに立っており、輪の外側には立っていない（図５）。単純に、フィナーレにおいて、全員が正面を向いて舞台前面に立つという、常套的なタブローをとったとみることもできるが、合唱の眼差しの向きを考慮にいれるなら、彼らは「歓喜して」リッカルドを讃えているため、ウルリカの占いに動揺するサムエルとトムの姿は、視界に入っていない、とみなすこともできる。いずれにせよ、立ち位置が離れていながらも、同じ旋律を歌う、ということがレナートの謀反を暗示していることに変わりはない。

２、第３幕第２景（第７～８場）

第３幕第２景は仮面舞踏会である。台本と総譜には、この場面の開始が次のように記されている。

引用５）

愉快な舞踊の前奏曲で幕が開き、大勢の招待客が舞台を埋め尽くす。多くは

仮面をつけ、何人かはドミノに身を包み、他には顔を隠して饗宴の衣装を着た人、踊っているカップルの中には若いクレオールもいる。ある者は道を進み、ある者は避け、ある者は従い、ある者は追う。給仕は黒人が行い、何もかも壮麗で陽気な雰囲気を醸し出している[31]。

これに対して、DS-Balloではより具体的な立ち位置と移動が示される。

引用６）
舞踏会場が現われると、男声合唱が、女声合唱の腕をとりながら、第１プリンチパーレ[32]から右へ左へと舞台前面に進み出でて、彼女たちと「愛と踊りは熱気をおびる」と高らかに歌う。バレエダンサーのペアが踊りながら、第３、４プリンチパーレの間の舞台中央に進み出る。エキストラの一部は歩き、残りは祝宴の様子を眺めて立っている。歌が終わると、合唱とダンサーのペアは、舞台の第４プリンチパーレまで再び戻り、踊りが盛り上がるまでそこにいる。終わると、全員、各部屋に歩いていく[33]。（p.33, ll.1-11）

台本・総譜の演出注とDS-Balloの最も大きな違いは、「前進 avanzarsi」と「後退 rimontare」の指示があることである[34]。押し寄せて、退いていく「人波」としての合唱とダンサーは、舞台外で演奏するバンダの音楽に合わせて移動する。DS-Balloでは「終わると、全員、各部屋に歩いていく。」とあるが、ここでの部屋とは、プリンチパーレによって仕切られた空間を指しており、舞台上から退場するわけではない。

こうした合唱の前進と後退は、音楽に従った結果である。舞台袖のバンダと、ピットのオーケストラがトゥッティで演奏する際に、彼らは前面に出て、バンダのみになると後景に退く。音楽においても、オーケストラピットという舞台のさらに手前にある音響体と、バンダという舞台袖にある音響体の遠近が生じており、その立体的な関係が、視覚的にも一致する。この合唱の「人波」は、第７場冒頭では舞台上の空間の意味づけと華やぎを与えるものであったが、続く場面では、第１幕第10、12場と同様にそれまでのドラマを断ち、第１幕第８場と同様に人物の行く手を阻む機能を担う。

引用７）
（オスカルの）バッラータが終わるころ、レナートは親しみを込めてオスカルを抱きしめようとする。しかし、オスカルはこれをはぐらかし、５番のプリンシパルから踊って前進してきたバレエダンサーたちの間に姿を隠して逃げる。その間に合唱団が舞台を左右に降りてきて、「愛と踊りは熱気をおびる」などと再開する。その最後に、全員が前と同じように舞台をさか上る[35]。

この部分は、台本にも「仮面をつけた群衆と踊りのカップルたちが、舞台前方を横切り、オスカルをレナートから隔てる。(36)」と書かれ、総譜でも合唱が短く16小節間の〈愛と踊りは熱気をおびる〉を歌い、56-1で、舞台の奥にむかうよう指示されている。総譜の56-9で、「レナートはオスカルに合流する（raggiungere）」と書き込まれており、このことはそのままDS-Balloにも反映されている。そして、再びオスカルは「舞台開口部」へと連れ戻される。その際、音楽はバンダだけでなくオーケストラが加わり、56-16,17でアクセント付きのカデンツによる完全終止を行い、レナートがオスカルを捕まえた記号として働く。そして、レナートの質問に答えたあと、オスカルは走り去り、「人ごみの中に消える」。

身のこなしが軽いオスカルは、「人波」を容易に渡れるが、彼からリッカルドの情報を聞き出そうと焦るレナートには容易ではない。合唱とダンサーの「人波」は、引用７と台本の演出注が示す通り、舞台の奥へと向かおうとするレナートの行く手を阻む。これは、向きこそ異なれ、シルヴァノが群衆の「人波」をかき分けて登場した第１幕第８場と同じ機能となっている。

このように、レナートとオスカルの一連のやりとりを区切る合唱たちの「前進と後退」は、《仮面舞踏会》ならではの工夫である。この作品の原作は、ウージェーヌ・スクリーブが台本を書き、フランソワ・オーベールが作曲した《ギュスターヴ３世 Gustave III》（1833）であるが、この場面に該当する第５幕第４場で、合唱が迫り出して、アンカストローム（レナートにあたる役）とオスカルの会話を遮るという設定はない。また、同じ台本をもとにイタリアの作曲家サヴェリオ・メルカダンテが作曲した《摂政 Il Reggente》（1843）も同様で、ハミルトン（レナートにあたる役）がオスカルにリッカルドの居場所を聞く場面そのものがない。したがって、《仮面舞踏会》の合唱とバレエダンサーの効果は、《リゴレット》の例があるように、ヴェルディが関与した可能性が高い。

「人波」として用いられていた合唱が、次に大きな役割を果たすのは、第８場のフィナーレである。レナートに刺されたリッカルドが息絶えるまでのおよそ６分ほどの場面には、合唱の指示がきわめて多い。舞台上の小オーケストラ（Piccola orchestra sul palco）がマズルカを優雅に（con eleganza）に奏でる中、レナートがリッカルドを刺し、騒ぎが大きくなる。楽譜では、70-3から半音階を含む弦楽器の16音符の波型のパッセージが置かれ、「すべての方向から貴婦人たち、役人と護衛が入ってくる」(70-7)、そして「全員は彼を取り囲み、仮面をはぎ取る」（70-11）とあり、合唱がレナートを糾弾すると、舞台上のオーケストラによるマズルカの旋律が戻り、リッカルドが、「いや、いや、彼を離しなさい」と弱弱しく歌う。この45小節間について、DS-Balloははるかに複雑な指示を送る。やや長くなるがこの45小節に相当する部分を引用する。

引用８）
レナートは逃げようとしたが、あっという間に四方から押し寄せてくる人々と、４番の部屋を取り囲む衛兵によって道が塞がれているのを見て、自分の犯した罪の報いを受けようとあえて立ち止まる。その間にリッカルドを寝かせる肘掛け椅子が運ばれてくる。「恥知らずはどこに？」という言葉で、オスカルはレナートを指し示して「彼だ」と叫ぶ。すると、糾弾された男の後ろにいた合唱たちがただちに彼の顔から仮面を引き剥がす。彼は自分の高潔な行いをひけらかそうとするかのように、傲然と周囲の人々に顔を向ける。全員が恐怖を感じ、「レナート！」と叫びながら後ずさりする。 しかし、すぐに彼らの怒りが他の感情に勝り、「死ね」「忌まわしい」などと叫ぶ。この言葉の最後の繰り返しで、二人の役人、合唱がレナートを捕まえ、痛めつけようとするが、リッカルドの「いや、いや、彼を離しなさい」など、という言葉で、この犯人は釈放される。[37]（p.36, l.15～p.37, l.11）

レナートの逃げ道をふさぐ「人垣」としての合唱の機能がまず確認される。合唱は、レナートの仮面をはぎとって正体をあらためると「後ずさるindietreggiano」ことで、驚きと恐怖を表現し、そこから怒りへと転換することで再びレナートへ接近する。動揺し、感情を高ぶらせる合唱という動的な群衆表現に対し、彼らに囲まれながら「傲然とした」静的なレナートの振る舞いの対比が、DS-Balloの記述から読み取れる。

この引用ののち、リッカルドはレナートを招き寄せ、オスカルに命じて「他の人には離れているように合図する（p.37, l.12）」。そして、72-13-15の３小節でバンダによるマズルカが自然と消えていき、ピットのオーケストラに音楽が戻される。このマズルカの終了もDS-Balloでは「舞台裏の音楽が卒然と途絶えたかと思うと、まもなく他のバレエダンサーやエキストラが舞台にやってくる。これは隣室で犯罪の不吉な報せが届き、ダンスが中断されたことを示唆する。[38]（p.37, ll.15-19）」と書かれ、バンダの終了が意味づけられている。DS-Balloに書かれたバレエダンサーやエキストラの役者が加わるとき、初めから遠巻きにしてみている合唱を無視して前進することは考えにくい。彼らは、新たに舞台上に現れた人物たちがそれ以上、前に出ていかないようにする「人垣」となっているといえる。そのうえで、彼らはリッカルドとレナートへと眼差しを注ぎ、焦点を集中させる。

しばらく固定されていた合唱の距離と眼差しに変化が生じるのは、「カンタービレの後、リッカルドは、「みなに感謝を」などと言いながら、２人の役人、合唱に支えられ椅子から立ち上がる[39]（p.37, ll.24-26）」ときである。合唱は自力では立ち上がれないリッカルドを支えようと前に出る。リッカルドが自らの許しを乞うと、「合唱、エキストラ、バレエダンサーはひざまずき、主要人物たちはお辞儀をし、護衛はその場にとどまる[40]（p.37, ll.27-28）」が、合唱が〈かくも偉大

で寛大な〉と歌う中、「音楽が強くなるところで全員が立ち上がり、天に向かって両腕をあげる（p.37, ll.29-30)」。ハープを伴奏に、ppで歌う９小節のコンチェルタートから、急激にクレッシェンドしてffに到る音楽的な高揚を視覚的に補完する役割を、立ち上がり腕をあげる上向きの動作が担っている。リッカルドが息絶えると、「アメーリアは左側で彼の足元におり、その後ろにはオスカルが役人と一緒に主を支えている。右手にはレナートが同じくひれ伏していて、他の者たちが彼を取り囲んでいるが、一同、涙を流していて、悲嘆の極みにある。(41)」という指示が置かれる。合唱の「ひざまずく」身振りと「立ち上がり、両腕を上げる」身振りは、ともに宗教的な嘆願の身振りとして他の『舞台配置書』でもみられる。リッカルドの死は、合唱の身振りによって、宗教的な崇高さをまとうのである。

まとめ

ここまで、《仮面舞踏会》の第１幕第１景（第１～５場）ならびに第２景（第６～12場)、第３幕第２景（第７、８場）について、DS-Balloの記述をもとに、合唱の登場する場面を分析してきた。最後に、その機能をまとめておきたい。

第１幕第１場は、忠臣と逆臣の対立を、立ち位置によってではなく、歌唱旋律の提示によって差異化が図られていた。これは、彼らが忠臣のふりをしていることを観客に分からせる工夫であるといえる。立ち位置の対立を視覚化せず、音楽によってはじめて対立が明確に分かるようにするのは、他の資料と比較しても異例のことである。

第１幕第５場と第12場の重唱では、逆臣たちの立ち位置は主要人物から離れた位置に立つため、視覚的に敵味方の区別は観客には明確となるが、音楽的にはレナートと逆臣たちが同じ旋律を分け合うように歌い、やがて彼らが手を結ぶことを暗示する。第１幕第５場では、忠臣たちがリッカルドを取り囲み、眼差しを集中させることで、その輪の外側にいる逆臣たちには注意が払われない。その一方で、第１幕第12場では合唱に囲まれ、輪の内側にいるものの、全員の注意はリッカルドに向けられており、サムエルとトムが見とがめられる状況ではない。

第１幕第５場にもみられたように、ある人物に視線を集中させる人の輪がその内側と外側を隔て、その内外で並行して物語を進めさせる「人垣」の機能は、第１幕第８場にもみられた。ウルリカがシルヴァノを占う間、民衆はそこに眼差しを注ぎ、その輪の外にいるリッカルドには見向きもしない。さらに、「人垣」がより強固なものとなると、その輪の内側に入ろうとする人物を通さない壁となる。本稿で分析した中では、第１幕第７場と第３幕第８場で、この壁の機能がはたらいている。第１幕第７場においては、観衆をかき分けて進もうとするリッカルドをはじき返す。このとき、観衆は壁となると同時に、彼らの好奇心の強さを物語

ることになる。また、第３幕第８場では、リッカルドの命令によって距離をとって囲む招待客の合唱が、舞台の外側から新たに現れた招待客（バレエダンサー、エキストラ）を通さないようにしている。それは、リッカルドの命令の効力と厳粛さを視覚化している。その一方で、第３幕第７場では、内と外をわけてそれぞれに行為を行うのではなく、リッカルドを刺したレナートを逃がすまいと、招待客が「人垣」となって行く手を封じ、彼をその内側に閉じ込めている。それは殺人者への敵意と彼らの正義感のあらわれとなっている。

これらの「人垣」に共通するのは、ある人物を取り囲むように配置され、その人物に向かって眼差しを注ぐことによって成立しているということである。その眼差しは、好奇心または敵意の強さをあらわし、その強さの度合いに応じて、「人垣」の強度が定まるのである。

「人垣」とは別に、合唱がいっせいに移動するとき、合唱は「人波」となる。第１幕第５場の合唱が戻るときや、第１幕第10場や第12場のようにそれまでの場面を中断させて舞台の外側から大勢が現れるとき、それまでの場面に変化をもたらす記号として機能している。さらに、《仮面舞踏会》では、「人波」は登場人物の導線を遮ろうとするはたらきもある。第１幕第７場でウルリカが地下に消え、恐怖した民衆が戸口になだれをうって出ていこうとすると、シルヴァノがそれをかきわけて入ってくる。シルヴァノは、ただ登場する以上にその場の恐怖とは無縁の存在として、その屈託なさが強調されることになる。また、第３幕第７場では舞踏会の招待客が、前進と後退を繰り返す中、前進する際に、オスカルを追いかけようとするレナートの行く手を遮る。レナートと対照的に、オスカルは身軽に「人波」にまぎれていく。レナートにとっては、この「人波」は手掛かりを得る目的を阻害するものとなる。したがって、「人波」は、物語の進行を中断させる強い力をもち、それを越えることで登場人物の意志を示したり、越えられないことで意志の阻害を示したりするはたらきを担っているのである。

演出がもたらすこうした合唱の機能は、20世紀に職業としての演出家が登場する以前の19世紀にはすでに認識されていたといえる。ヴェルディは自身の音楽が、こうした視覚的な演出を通して、相乗的な効果を得ることを確信していたにちがいない。それは、冒頭に引用した、《アイーダ》の「舞台配置書」の序文に記された、合唱への警句へと結びついていくのである。

（１）Failla, Fabio, “Giuseppe Cencetti, Verdi e la Disposizione scenica di “*Un ballo in Maschera*”, *Studi Verdiani*, n. 20, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2007, pp. 15-45.

（２）*ibid.*, p.38.

（３）Guccini, Geraldo, “Directing Opera”, *Opera on Stage,* ed. by Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, pp. 144-157.

（４）長屋晃一「ヴェルディ《オテッロ》（1887）の演出における象徴的トポス：『オテッロのた

めの舞台配置書』（1887）の解釈をめぐって」、『地中海学研究』、第37号、2014年、51-78頁。

（5）“Desidero fermarmi qui fino al 6 o 7 Gennaio per finire completamente l'opera e non aver altro a Roma che la mise en scene, la qual cosa m'occuperà moltissimo.” *Carteggio Verdi-Luccardi*, ed. by Laura Genesio, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2008, p.116.

（6）リコルディから出版された「舞台配置書」の成立に関しては、拙稿の上掲論文を参照のこと。

（7）Disposizione scenica／per l'opera／Un ballo in Maschera／di／Giuseppe Verdi／compilava e regolata／sulla messa in scena del teatro Apollo in Roma／il carnavale del 1859／dal Direttore di scena del medesimo／Giuseppe Cencetti／Proprietà dell'editore／Milano／dallo stabilimento nazionale／Tito di Gio. Ricordi. このファクシミリおよび、成立背景等の研究は、次の文献に掲載されている。Rosen, David and Marinella Pigozzi, *Un ballo in Maschera di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 2002.

（8）*ibid*. p. 20.

（9）*ibid*.

（10）“Persuadere i Cori, specialmente uomini, che non devono raffigurare una massa insignificante di persone, ma che bensì ciascuno rappresenta un personaggio e come tale deve agire, muoversi per conto proprio, secondo i propri sentimenti, mantenendo soltanto cogli altri una certa unità d'azione, atta a meglio assicurare l'esecuzione musicale.”

（11）ここでの音楽記号とは、「低い声で sotto voce」や「感情をこめて espressivo」等の歌唱に際しての指示記号のことを指す。

（12）Lapissida, Alexandre. *Recueil de mises en scène*：*Le bal masqué, Tannhauser, Tännhauser, Jérusalem, Fernand Cortez, Robin des bois, La favorite et La vestale*.（https://gallica.bnf.fr/ark：/12148/btv1b105391081.r＝%22mise%20en%20scene%22?rk＝107296；4#）（2022年４月26日閲覧）フランス国立図書館の記載による。記述のもとになった上演に関して、劇場や年代は不明であるが、19世紀の上演を伝える傍証的な資料としては価値がある。

（13）“Mentre Riccardo canta la sua Cavatina a bocca d'opera, Oscar mostra di scambiar qualche complimento con gli astanti.”

（14）“La posizione degli attori rimane com'è notata nella pianta fino che Riccardo dice ad Oscar：*Il cenno mio di là con essi attendi*, indicando l'uscita n. 4.”

（15）図３を見ると、「取り囲む」かたちにはなっていない。割付上の措置か、重唱末尾のストレッタで全員が正面を向き、前面に立つタブローの立ち位置をとっていると考えられる。

（16）“Rientrano i Coristi Ufficiali e Gentiluomini, Samuel e Tom co'loro aderenti, ed accerchiano gli attori.［figure］Samuel e Tom parlano sempre di soppiatto ce'loro aderenti. Gli altri sono lietissimi per la mascherata proposta da Riccardo. Alla stretta del pezzo tutti fanno due passi innanzi. Alla fine Riccardo licenzia gentilmente gli astanti, e si ritira con Oscar nelle sue stanze. Gli altri allegramente salutandolo, escono dalla porta a destra.”

（17）リコルディから出版されている《仮面舞踏会》総譜［Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera*：*Partitura*（nuova edizione riveduta e corretta）, Ricordi, 2005.（ISMN M-041-91386-5）］の練習番号に基づく。大文字の数字は練習番号を、肩の小文字の数字は練習番号から数えた小節を表す。以下同じ。

（18）“Ulrica con la sua magica verga, dopo di aver accennato una linea dal capo del ragazzo alla caldaia, fa un giro intorno a questa, poi prende un'anfora, e ne vuota il contenuto nella medesima.”

（19）“La coriste, con timorosa ansietà stando intente alle magiche funzioni, dicono i primi versi, mentre l'Indovina, avanzatasi verso la bocca d'opera, dopo di aver descritto un cerchio in

terra, pronuncia l'invocazione：Re dell'abisso ecc., terminata la quale torna presso la caldaia, immergendovi la sua verga."

(20) "Riccardo entra dalla porta del fondo n. 2, si fa largo tra gli astanti, e si pone innanzi le femine osservando intorno, ma vien tosto da queste sospinto indietro."

(21) "… … tutti si avvicinano con curiosità mista a timore."

(22)「地面を叩いて姿を消す」という演出注は、現行の出版譜よりも 8 小節後に置かれ、DS-Balloの記述も初版譜に沿っている。現行版への変更について、ローゼンはウルリカを早めに地下に下ろすようにして、別の場所から現れるまでの時間を稼ぐ、時間的制約によるものと推測している。［Rosen, *ibid*, p.71.］

(23) "Dietro le comparse il macchinista preparerà il trabocchetto per fare sparire Ulrica, e quando questa si ritira indietro dicendo：*Silenzio, silenzio*, gli astanti ne secondano il movimento, finchè essa, postasi, sul trabocchetto, sparisce, a vista. Lo spavento farà tutti indietreggiaro, di modo che troverassi ingombra la via che conduce alla porta del fondo n. 2."

(24) "… … gli astanti si avvicinano un poco ad essi, mossi dalla curiosità."

(25) "Tutti fanno atti di maraviglia ed allegrezza per tale evento."

(26) "Alle parole：*Si batte*, Ulrica corre ad aprire la porta segreta n.° 3, il coro e le comparso vivamente circondano Silvano, il quale si troverà presso le quinte a destra, e loro mostrerà lo scritto e l'oro ritrovato prodigiosamente, mentre Riccardo starà indietro in attenzione di ciò che dice il servo d'Amelia, il quale si ferma a parlare con Ulrica sulla soglia detta porticina n. 3, e quindi dalla medesima si ritira, ricevuta che avrà la risposta al suo messaggio."

(27) "Tutti si appressano ad essi un poco con movimento di curiosità."

(28) "… … tra loro parlano frementi."

(29) "… … tutti rimontano la scena d'alquanto, ed il coro naturalmente forma due ale."

(30) "… … i popolani con esso agitano in aria per giubilo i loro cappelli e berretti."

(31) "Liete musiche preludiano alle danze, e già all'aprirsi delle cortine una moltitudine d'invitati empie la scena. Il maggior numero è in maschera, alcuni in dominò, altri in costume di gala a viso scoperto；fra le coppie danzanti alcune giovani creole. Chi va in traccia, chi evita, chi ossequia, e chi persegue. Il servizio è fatto dai negri, e tutto spira magnificenza ed ilarità."

(32) プリンチパーレとは、背景を描いた幕を第 1 とし、第 2 以降は手前に吊られ、前景となる景を描いた幕を背景が見えるように切り抜いたものを指す。

(33) "All'apparire della sala da ballo i Coristi dal Principale, n. 1 si avanzano fino al proscenio a destra e a sinistra tenendo a braccio le Coriste, e con esse intuonando：*Fervono amori e danze*, ecc. Le coppie dei ballerini si avanzeranno anch'esse, danzando nel mezzo della scena, mentre nei Principali n. 3 e 4, parte delle comparse passeggiano, ed altre rimangono spettatorici della festa. Terminato il canto, il Coro e le coppie danzanti rimontano la scena fino al Principale n. 4 nella stessa disposizione finchè ferve la danza；quando cessa, tutti passeggiano per le sale."

(34) こうした舞踏会における前進と後退の指示は、《リゴレット》（1851）第 1 幕のイントロドゥツィオーネにもみられる。

(35) "Al termine della ballata, Renato amichevolmente vuol ritenere per le braccia Oscar, ma questo si svincola, e fugge dileguandosi tra le coppie de'ballerini, che in quel momento si

avanzano danzando dal Principale n. 5, mentre il Coro ridiscende la scena ai due lati, riprendendo : *Fervono amori e danze*, ecc., terminato il quale tutti rimontano la scena come prima."

(36) "gruppi di maschere e coppie danzanti attraverso il dinanzi della scena e separano Oscar da Renato."

(37) "Renato vorrebbe fuggire, ma vedendo precludersi tutte le vie dalla gente che d'ogni lato accorre in un baleno, e dalle Guardie che accerchiano la sala n. 4, prende il suo partito, intrepidamente fermandosi per affrontare le conseguenze del suo delitto. Intanto si sarà recata una sedia a bracci, dove avranno adagiato Riccardo. Alle parole : *Dov'è l'infame?* Oscar, indicando Renato, grida, *Eccol* : tosto i Coristi, che sono dietro l'accusato, gli strappano la maschera dal volto, ed egli fieramente volge la faccia ai circostanti, come chi vuol far pompa di azione generosa. Tutti, inorriditi, indietreggiano, esclamando : *Renato!* Ma tosto l'ira superando ogni altro sentimento, gridando : *Morte, abbominio*, ecc. All'ultima replica di tali parole due ufficiali, coristi, afferrano Renato per trascinarlo al meritalo supplizio, ma alle parole di Riccardo : *No, no… lasciatelo*, ecc. vien posto in libertà il colpevole."

(38) "La musica interna cessa all'improvviso, e poco dopo veggonsi comparir sulla scena altri ballerini e comparse, indicando così che nelle sale attigue, giunta appena l'infausta notizia del commesso delitto, si sono interrotte le danze."

(39) "Dopo il cantabile, Riccardo, dicendo : *Grazia a ognun*, ecc., si solleva dalla sedia, sorretto da due ufficiali, coristi, … … "

(40) "… … coristi, comparse, ballerini s'inginocchiano, gli artisti s'inchinano, le guardie rimangono ferme al loro posto … …"

(41) "Amelia è a'suoi piedi a sinistra, dietro di lei Oscar, sostenendo il suo signore con l'officiale, corista ; a destra sta parimenti prostrato Renato, gli altri lo circondano, tutti in lagrime e nella massima costernazione."