

國學院大學學術情報リポジトリ

ヴェルディにおける音楽の「色合い」：
《ドミノの復讐》の検閲をめぐる資料から

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/10.57529/00000766

ヴェルディにおける音楽の「色合い」

—— 《ドミノの復讐》の検閲をめぐる資料から

長屋晃一

リソルジメントを経てイタリアが統一されるまで、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813–1901) が常に検閲と闘っていたことは、よく知られている⁽¹⁾。とりわけ、《リゴレット Rigoletto》(1851) と《仮面舞踏会 Un ballo in maschera》(1859) については、治安当局の意向を反映した劇場側とヴェルディの間で、非常に激しいやり取りが行われており、ヴェルディと検閲という主題では必ずと言ってよいほど取り上げられる。《リゴレット》の場合は、ヴェネツィアの治安当局からの再三にわたるタイトルと設定の変更を求められた。《仮面舞踏会》の先駆形である《ドミノの復讐 Una Vendetta in Dominò》では、ナポリの治安当局からの要求に応じてヴェルディは原作の《ギユスターヴ3世》から《ドミノの復讐》へとタイトルをあらため、時代も1792年から17世紀へと変更した。しかし、検閲の追及を避けようとする劇場側は、ヴェルディに無断で《アディマーリのアデーリア Adelia degli Adimari》という台本に改変し、舞台の時代と場所を14世紀のフィレンツェに改め、詩行も大幅に変えた。この改変をヴェルディは拒絶して上演を取り下げた結果、裁判に発展した。その裁判に際して、《ドミノの復讐》と改変された台本《アディマーリのアデーリア》を比較対照できるように併記した台本にヴェルディが細かくコメントを書き込んだ資料が残されている。この資料は現在、《仮面舞踏会》の台本作者である劇作家アントニオ・ソンマ Antonio Somma (1809-1864) とヴェルディの書簡集の補遺として掲載されている⁽²⁾。この資料について最初に検討したのはアレクサンドロ・ルツィオで、4巻からなる『ヴェルディ書簡集』の第1巻(1935)において、幕場の順にヴェルディのコメントを検討している⁽³⁾。しかし、これは概して例証に乏しく、現代の意味での分析とはいいがたい。これ以降、ジュリアン・バッデンの『ヴェルディのオペラ 第2巻』(1978)⁽⁴⁾などで部分的に引用されることはあっても、いずれも、検閲と闘った傍証として用いられるばかりで、この手稿そのものを分析対象とした研究がない。本論文は、このヴェルディがコメントに用いた「色合い tinta」という言葉を手掛かりに、ヴェルディが検閲から守ろうとした音楽の「色合い」が何であったのかを明らかにする。

1、《仮面舞踏会》の成立背景

1856年の春、ヴェルディはナポリにあるサン・カルロ劇場の1857-58年のシーズンに上演する新作の依頼を受けた。そこで、ヴェルディは《リア王 Re Lear》を上演することにする。台本作家サルヴァトーレ・カンマラーノ Salvatore Cammarano (1801-1852) が台本を書いていた《リア王》は、彼の急死により中断していたが、《ラ・トラヴィアータ La traviata》の初演後の1853年4月、ヴェネツィアの劇作家アントニオ・ソンマに《リア王》の企画を持ちかけていた⁽⁵⁾。ソンマは8月6日付の書簡に《リア王》第1幕冒頭の台本下書きを同封し、ヴェルディの意見を仰いだ。ここから56年10月までのおよそ3年にわたる台本作りが始まった。もっとも、その間にもヴェルディは、パリ・オペラ座でウージェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe (1791-1861) 台本による《シチリア島の晩鐘》(1855)を初演したり、1857年3月12日にヴェネツィアのフェニーチェ歌劇場で初演される《シモン・ボッカネグラ Simon Boccanegra》の作曲を進めたりしており、《リア王》にかかりきりになっていただけではない。

《リア王》は第4幕第1景までが書かれた段階で、不意に中断し、最終的に中止に到る。ヴェルディが求めていた歌手の手配に、サン・カルロ劇場が応じなかったことが原因であるとされている⁽⁶⁾。1857年9月19日、ヴェルディはサン・カルロ劇場の支配人ヴィンチェンツォ・トレッリ Vincenzo Torelli (c.1806-1884) に宛てて、あらたに《ギユスターヴ3世 Gustave III》を提案した。「私は目下、スクリーブが台本を書き、オペラ座で20年以上も前に上演されたフランスのドラマ《スウェーデンのグスターヴ3世》に変えたところです。これは壮大で深みがあり、美しいのですが、この作品もまた、全体にわたって音楽は紋切り型でいつも不快で、今みると耐え難く思います。今さら他の主題を見つけるには遅すぎますし、どれに目を通せばいいのかも分からないと、繰り返しておきます。⁽⁷⁾」この書簡にもあるように、《ギユスターヴ3世》は、スクリーブが台本を書き、ダニエル＝フランソワ＝エスプリ・オーベール Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) が作曲した《ギユスターヴ3世》(1833)の翻案であった⁽⁸⁾。その主題と台本の面白さに対し、音楽がつまらないことを指摘し、この台本をもとに作曲する意義を説いた。また、《ギユスターヴ3世》がオペラの台本であるため、翻案に時間を要しないことも理由にあった。同年10月にヴェルディは3年を費やした《リア王》を放棄して、《ギユスターヴ3世》の翻案をソンマに提案した。ソンマは1857年10月13日にヴェルディに宛てて「私は、あなたが急いで送ってくださった版のスウェーデンのグスターヴ3世を韻文化するつもりです。私に渡してくださった台本に加え、余白に詩節と詩行の形式、そして各詩節の行数を書きこんでくださると、音楽のリズムに合うことでしょう。そうすれば私はより簡単に

適切な詩をお送りすることができます。ですから注意書きをたくさんしてください。⁽⁹⁾」と送り、急いで台本作成に取り掛かった。台本は、書けたところから書簡に付して送られた。

ソンマが台本の第2幕を書き終わらせようとした11月中頃、ナポリの興行主トレッリから検閲の問題がヴェルディに伝えられる。10月に治安当局に提出した梗概から、タイトルと設定を変更するよう求められると、ヴェルディは、「私は詩人にあなたの手紙を送りました。また、舞台を別の場所に置き換え名前を変えるのはそれほど難しいとは思いません。しかし、詩人が元気なとき、もっといいのは台本を書き終えた後に、物語を変えることを考えることにしましょう。⁽¹⁰⁾」と、さしあたり台本の完成を待ってから手直しすることをトレッリに勧める。ソンマは、第3幕に取り組みつつ、検閲によって時代を原作の18世紀から12世紀にし、題名と役名も変更する可能性に言及した書簡をヴェルディに送っている（11月19日）⁽¹¹⁾。次章で説明するように、ヴェルディはタイトルを《ドミノの復讐》として、時代を17世紀後半とするにとどめた。年が改まった1858年1月14日、ヴェルディがジュゼッピーナとナポリに到着する。折しもその晩、パリでは過激なイタリア統一運動を行うカルボナリ党の一員であったフェリーチェ・オルディーニが、パリ・オペラ座の前でナポレオン3世の暗殺を企て、皇帝夫妻の乗る馬車に向かって爆弾を投げつけた。この事件によって、ヴェルディは思わぬ余波を受けることになる。《ドミノの復讐》で描かれている腹心アンカストロームによるグスターヴォ3世の暗殺が、このナポレオン3世の暗殺未遂を想起させるものとして問題となったのである。

トレッリら興行主は、急遽、ヴェルディに断りをいれずに《ドミノの復讐》を《アディマリーのアデーリア》と題を改め、内容にも大幅に手を入れた。これがヴェルディの逆鱗に触れることになる。2月7日、ヴェルディはローマにいる友人ルッカルディに宛てて「私はまさに地獄にいる⁽¹²⁾」と書き送り、同日、ソンマに宛てても、「私はいま悲嘆の海の中にいる⁽¹³⁾」と送った。このソンマに宛てた書簡には、改訂を求められた内容を箇条書きにしている。「1、主人公の、最高権力者という着想を完全に取り払うこと。2、妻を娘にすること。3、魔女が信じられていた時代に移し、魔女の場面を整えなおすこと。4、舞踏会は行わないこと。5、殺人は舞台裏にすること。6、名前を引くくじの場面を取り除くこと。⁽¹⁴⁾」さらに、この提案を受け入れられず、上演が中止になる場合には、5万ドゥカーートの罰金をヴェルディが支払うよう要求された。この要求を受け入れず、ヴェルディは上演の中止を決断したため、訴訟へと発展した。リコルディが主幹を務めるミラノの音楽雑誌『ガゼッタ・ムジカーレ・ディ・ミラノ』は2月27日、この検閲の横暴さを報じている⁽¹⁵⁾。

この訴訟の中、ヴェルディ側の弁護士フェルディナンド・アルピーノが、『マエストロ・カヴェリエーレ・ジュゼッペ・ヴェルディ氏の抗弁（以下、『抗弁』）』

を、3月13日付で裁判所に提出した。ここには、《ドミノの復讐》から《アディマリーのアデーリア》になることが、いかに作品を傷つける行為であるのか、改変による矛盾点を12項目にわたって書き連ねている。3月22日にルッカルディに宛てて「進展がありました。昨日、裁判所が二つの台本の台本の提出を求めてきました。つまり、《ドミノの復讐》と《アディマリーのアデーリア》を私が言ったような変更か裁定するためです。⁽¹⁶⁾」と送った。裁判の結果、ヴェルディの主張が通り、罰金を免除する妥協案として《シモン・ボッカネグラ》を上演することで和解した。

2、《アディマリーのアデーリア》へのヴェルディの『コメント』

ヴェルディが裁判の際に、台本の変更に対するコメントを書きつけた手稿は、現在、ローマのリンチェイ・エ・コルシニアーナ図書館のアーカイブに収められている（以下、この資料を便宜上『コメント』と記す）。47葉で、30×20.9センチメートルの縦長の資料である。二つの台本を対照できるように1ページを中心に二分し、左側に《ドミノの復讐》、右側に《アディマリーのアデーリア》を書いている。台本の筆記者は不明である。ヴェルディは、指摘する必要があるところに番号を振り、ページごとの脚注のかたちで下の余白にコメントを記している⁽¹⁷⁾。資料末尾には、「古くからの、また変わらぬ親愛なる友人チェーザレ・デ・サンクティスに／G.ヴェルディ／1858年4月20日 ナポリ⁽¹⁸⁾」と記されている。チェーザレ・デ・サンクティス Cesare de Sanctis (?-1881)は、1849年来の友人で、ナポリの株式仲買人であり、音楽愛好家であった。おそらく、裁判資料として作られたこの手稿を裁判終了後にサンクティスに贈ったものと考えられる⁽¹⁹⁾。アルピーノは『抗弁』の作成にあたって、ヴェルディの『コメント』を参考にした。

この『コメント』にはヴェルディの注釈が95箇所、そして最後に全体をまとめるコメントが書かれている。そこには次のように書かれている。

引用1) 『コメント』45r (以下、執筆者訳)

このわずかばかりの所見だけでも、私のドラマ *dramma*が完全に破壊されていることの証明には十分である。すなわち、私が思い描いていた効果 *effetto*を音楽が達成することは不可能だ。⁽²⁰⁾

ヴェルディにとっての《ドミノの復讐》(《仮面舞踏会》)の「ドラマ *dramma*」と「効果 *effetto*」とは何であったのか。本稿では『コメント』の中から、とくに「色合い *tinta*」に注目したい。『コメント』で3回用いられているこの言葉は、ヴェルディの膨大な書簡の中でもめったに用いられなかった言葉である。18世紀

後半から19世紀にかけて、音楽による情景や、感情の描写は定型化していくと同時に、オーケストラと楽器の発達により、より精緻なものとなり、20世紀のドビュッシーやラヴェルへとつながっていく。こうした「音色（おんしょく）」の概念は現在では比喩とすら認識されないうまに一般化されている。

しかし、ヴェルディ自身がそうした音楽の色彩感覚について言及したことはほとんどない。例外的に、1850年8月24日、ヴェネツィアのフェニーチェ歌劇場の支配人カルロ・マルツァーリに宛てた書簡で、『リゴレット』の製作に関し、『王は愉しむ』の許可が下りないという疑いは到底受け入れがたいものです。私はピアヴェからその主題には何の差し障りもないと断言されました。だから私はその詩人を信頼し、作品を研究し、思索を深め、その創意と音楽の色合い *tinta musicale* を心のうちに見出したのです。⁽²¹⁾と書いている。音楽学者のジル・ド・ヴァンは、この書簡を引用しつつ、音楽の「色合い」について「あるオペラに特有の旋律やリズム、和声やオーケストラの類想性を用い、意味があるのだというのに十分なほどにはしばしば現れる」もので、分析することはできるが、音楽の主題と呼ぶには短いものだとして述べている。その例として、ヴァンは《アイダ》にしばしば現れる6度の順次上行をとりあげ、それが「色合い」となって聴衆の印象に残るようにしていると述べている。また、デイヴィッド・ローゼンは「色合い」に関して、3拍子や4拍子といった拍子のもつ音楽の性格を「色合い」としている。しかし、ヴァンもローゼンもともに『コメント』には言及していない⁽²²⁾。

『コメント』を読む限り、ヴェルディはヴァンやローゼンが述べたようなモチーフや拍子のことを「色合い」とは呼んでいない。ヴェルディは「色合い」を、一般的な描写の「色彩」感覚として用いたのか、それともヴェルディならではの概念的な言葉としてこれを捕えるべきだろうか。以下に『コメント』から「色合い」という言葉が用いられた箇所を中心に、ヴェルディがその言葉を用いた意図とドラマとの関係を読み解いていく。

なお、分析するにあたっては、《ドミノの復讐》が《仮面舞踏会》と基本的には同じ音楽であることを前提に論じていく。それは後述するように、ローマで《仮面舞踏会》を初演するにあたって、ローマの検閲からは音楽と場面の状況に変更を求められなかったためである。

3、「北国」の「色合い」

スクリーブによる《ギュスターヴ3世》⁽²³⁾は、スウェーデン王グスタフ3世の暗殺事件という史実を題材としており、スクリーブの台本には「1792年5月15、16日のストックホルム⁽²⁴⁾」という時代と場所の設定が厳密に指定され、史実であることが強調されている。このように日付まで限定されることは、オペラの台本としては珍しい。《ドミノの復讐》に関して、1857年11月19日付のソルマの書

簡では、検閲により、12世紀のポメラニアにすることが提案されていると報告したことに對し、ヴェルディは11月26日に次のように返事をしている。

引用 2)

12世紀は私たちのグスターヴォからは遠すぎるように思われます。とくにあしたの国々では粗野で荒っぽい時代ですから、グスターヴォやオスカルのようなフランス趣味から切り離して作るのは耐え難い矛盾であるように思われます。輝かしく私たちの時代の風俗にしたがったものでなくては。北国であっても、世界のどこかにあってルイ14世の宮廷の香り *odore*がするようなどこか、そこに王子と公爵、悪魔を見つけなければなりません。⁽²⁵⁾

ヴェルディとソンマは、12世紀という時代設定は採用せず、《ドミノの復讐》は「17世紀後半」の「シュテッティン (ポーランド)」へと原作から約1世紀さかのぼったうえで、場所を移してフィクションへと変更した。『コメント』には、「詩人が舞台設定する北国はスウェーデンとノルウェーを除いた任意の国。」という検閲側の要求に對し「シュテッティンは北国であり、スウェーデンでもノルウェーでもない。⁽²⁶⁾」(45v) と、その要求に応えたことを主張している。もっとも、1648年のウエストファリア条約で、シュテッティンはスウェーデン領ポメラニアとなっており、厳密にいえばスウェーデンの一部ということになる。『コメント』や書簡の言葉から察するに、このことをヴェルディは自覚していなかったようである。

先述した通り、検閲側は1858年1月、ナポレオン3世の暗殺未遂があり、それを想起させるグスタフ3世の暗殺は、時代が近いことが懸念材料となった。そのため、時代をよりさかのぼることが求められ、興行側が用意した《アディマリーのアデーリア》では、時代と場所は「1385年、フィレンツェ近郊」となり、教皇党と皇帝党の抗争の時代を描くことになった。それは、引用2にあげた「ルイ14世の宮廷の香り」からはほど遠いことに変わりなく、『コメント』の2rには次のように書かれている。

引用 3) 『コメント』 2r

この、時代と場所の変更はドラマと音楽の性格 *carattere*を取り去る。生彩 *colorito*、背景 *fondo*といった、いわば音楽による絵画 *quadro musicale*は必然的に偽りとなる。興行側の弁護人は、地方色 *tinte locali*や時代を多少動かすことについて話す意味はないとでもいいたいのだろう。芸術における冒涇には答えるには及ばない。ご存じの通り、すべての時代は、それぞれの特徴 *caratteri*を持っている。400年代の人間は800年代の人間とは異なる衣装(習慣) *costumi*や感情 *sentimenti*を持っている。北国の人間は南国の人間とは

決して似ていない。これらの人々の音楽的な特徴 *il carattere musicale* も完全に異質のものである。たとえばナポリの歌とスウェーデンの歌をみれば、その違いがわかるはずだ。芸術家 *un Maestro* なら、こうした差異を強調することができるし、しなければならない。もしこの芸術上の目的をもたず、またそこにたどり着かなければ、群衆の上に立つことはなく、平凡以上にはならないのだ、とほうもなく難しいことではあるが。⁽²⁷⁾

これにもつづいた『抗弁』では次のようになっている。

引用4) 『抗弁』(斜体は原文の通り)

f) 《ドミノの復讐》の時代は17世紀で、ルイ14世や15世の時代と同様、優美で騎士的な時代であった。

興行側の《アデーリア》は1385年、鉄と血の時代である。

今になって音楽を4世紀分もさかのぼるのは不可能なことである。時代錯誤の愚を冒さずにどのように上演したらよいのだろうか。

もしマエストロが、自分に課せられた義務として、その時代の特徴 *carattere* をもつ音楽を与え、いわゆる地方色 *tinta locale* を求めたのであれば、400年前の色合い *la tinta* を表現することができたはずだ、と要求するのは無理難題というものである。⁽²⁸⁾

引用2～4に共通するのは、「香り」や「色合い」といった、音楽が醸し出す雰囲気であらわす比喩的な言葉である。さらに引用3にある、「音楽による絵画 *quadro musicale*」というヴェルディの言葉としては他に例のない表現を用いていることも注目に値する。

《ドミノの復讐》において「色合い」は「時代」や「地方」をあらわす「音楽的な特徴」にあることが、引用3をみても明らかである。スウェーデンとナポリの「歌」を引き合いに出しているのは、劇場がナポリのサン・カルロ劇場だからであろうし、ナポリターナはきわめて特徴的な土地柄を示す民謡でもある。さらに、《ドミノの復讐》に先立つ《シチリア島の晩鐘》(1855)において、「南国」であるシチリア島を表すために、「シチリアーノ」、「タランテラ」、「バルカローレ(舟歌)」を用いたことも反映していると思われる。

「北国」とくに「ポーランド」を表すために、ヴェルディはクラコヴィエンヌを用いたと書いている。

引用5) 『コメント』 3r

もし舞踏を饗宴に変えると、ワルツやギャロップ、クラコヴィエンヌ(クラコヴィエンヌは場面が北方でなければならないからだ)を奏でる舞台裏の音

楽が個性を失い意味のないものになる。そして、舞踏の場面の動きは饗宴のそれとはほとんど異なるのである。⁽²⁹⁾

引用5は、第1幕第1場で公爵グスターヴォの小姓オスカルが「舞踏会の招待客 delle adnze l'invito」のリストを手渡すところを、「饗宴の招待客 del banchetto l'invito」へと変えられたことに対するコメントである。舞踏会は第3幕第7場に置かれており、オーケストラ・ピットのオーケストラとは別に、舞台裏のバンドが舞踏会の舞曲を伴奏する。その中で演奏される音楽を、ヴェルディは「ワルツやギャロップ、クラコヴィエンヌ」と列挙している。ヴェルディが「地方色」として言及しているのはクラコヴィエンヌで、引用5で丸括弧で注釈を加えている。

クラコヴィエンヌ(クラコヴィアク)とは、ポーランドの民族舞曲のひとつで、4分の2拍子でシンコペーションをともなう。16、7世紀に生まれたとされているが、このジャンルの楽譜が出版されたのは1816年であり⁽³⁰⁾、フリデリク・フランソワ・ショパンの《ピアノと管弦楽のためのクラコヴィアク 作品14》(1828)やアドルフ・アダンのバレエ音楽《ゲントの美しき娘》(1842)(譜例1)にみられる。

ヴェルディは《シチリア島の晩鐘》第3幕に置かれた「四季のバレエ」の〈冬〉で、クラコヴィエンヌのリズムをすでに用いている(譜例2)。〈冬〉の場合は、クラコヴィエンヌは雪深い北国を想起させる音楽としてはたらいている。引用3

The image shows a musical score for a Krakowiak dance. It consists of three systems of music. The first system is marked 'PIANO' and features a piano introduction with chords and a melodic line. The second system begins with a forte (ff) dynamic and shows a more rhythmic and dance-like section. The third system continues the dance-like melody with various ornaments and dynamics, including piano (p) markings. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs.

譜例1) アドルフ・アダン《バレエ音楽「ゲントの美しき娘」のクラコヴィエンヌ》(1842: Meissonnier, Paris)



譜例 2) ジュゼッペ・ヴェルディ《シチリア島の晩鐘》第3幕〈四季のパレエ〉から〈冬〉
(1855: Escudier, Paris, pp.202-203)

CORO GENERALE

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It features four staves: three for vocal parts (Soprano, Alto, and Bass) and one for piano accompaniment. The vocal parts are in a minor key and 4/4 time, with the lyrics 'Fer - vono amori e dan - ze nel - le fe - li - ci' written below each line. The piano accompaniment is in the same key and time, with dynamic markings 'f' and 'tutta forza'. The score is for a 'Coro Generale' (General Chorus).

譜例 3-1) ジュゼッペ・ヴェルディ《仮面舞踏会》第3幕第7場〈愛と踊りは熱気をおびる〉

は、《シチリア島の晩鐘》の経験をふまえて、《ドミノの復讐（仮面舞踏会）》でも同じように「地方色」を舞曲形式で表そうとしたのだと考えられる。

《仮面舞踏会》で、このクラコヴィエヌに相当するのは、第3幕第7場で合唱が歌う〈愛と踊りは熱気をおびる Fervono amori e danze nelle felici stanze〉（譜例 3-1）とそれに付随するバンダの音楽（譜例 3-2）になる。ただし、この音楽は厳密な意味では、クラコヴィエヌではない。1小節あたりのテンポは

(Samuel e Tom coi loro aderenti in domino azzurro col cinto vermiglio.)

(Renato, nello stesso costume, s'avanza lentamente)

譜例 3-2) ジュゼッペ・ヴェルディ 《仮面舞踏会》第 3 幕第 7 場〈愛と踊りは熱気をおびる〉(続き)

通常のクラコヴィエンスが「♩ = 100~120」であるのに対して、「♩ = 152」と速すぎる上に、クラコヴィエンスの特徴であるシンコペーションがみられない。ヴェルディとしては、倍速のテンポで記譜し、2 拍目にアクセントを置くことで、シンコペーションと同等の役割を与えようとしたのかもしれない。あるいは、引用 5 にある、ギャロップという 2 拍子系の激しい舞曲とクラコヴィエンスを融合させる独自の形式をとったのかもしれない。ジャンルの定義づけが確立されていない 19 世紀において、そうした融合はしばしばみられ、クラコヴィエンスが 2 拍子系であるにもかかわらず、3 拍子系のワルツと融合している例もあるためである⁽³¹⁾。

《仮面舞踏会》には、クラコヴィエンス以上に北方的な色合いを表している音楽が見られる。第 3 幕第 8 場の舞台袖で弦楽器によって演奏されるマズルカである(譜例 4-1)。マズルカもまたポーランドの民族舞曲である。いくつかの種類に分かれる中で、譜例 4-1 は、4 分の 3 拍子で付点リズムをとらない、3 拍子にアクセントを置く典型的なマズルカのリズムである。ヴェルディは、『コメント』ではマズルカに言及はしておらず、「ワルツ」と書いているが、当時出版された編曲の楽譜には「ポルカ・マズルカ」と書かれており(譜例 4-2)⁽³²⁾、ヴェルディがワルツと呼んでいるこの舞台上の音楽が、マズルカとして一般に認識されていたことがわかる。

『コメント』では、引用 3 や 5 のように「ポメラニア (ポーランド)」という「北国」の音楽を強調していた。その一方で、クラコヴィエンスに関しては、聴けば

SCENA E DUETTINO AMELIA E RICCARDO

(Riccardo in domino nero col nastro rosa s'avanza pensieroso, e dietro a lui Amelia in domino bianco)

ASSAI MODERATO ♩ = 96

例4-1) ジュゼッペ・ヴェルディ《仮面舞踏会》第3幕第8場(マズルカ)

3

POLKA MAZURKA

from

Un Ballo in Maschera.

Arranged for Piano

by D. ANGELO.

Allegretto.

譜例4-2) ジュゼッペ・ヴェルディ (D. アンジェロ編曲)《『仮面舞踏会』からポルカ・マズルカ》(1861: Firth, Pond & Co., New York)

北方性を即座に理解できるような音楽ではなく、やや曖昧な部分を残している。それ以上に、『コメント』にないマズルカのほうが、実質的に北方的な音楽を表している、ということが楽譜から読み取れる。その曖昧さに合理的な解釈を見出すには、ヴェルディがその音楽で何を見せようとしたのか、という音楽が作り出す「状況」を考慮に入れる必要が出てくる。ナポリの検閲では、引用5にあるように、「舞踏会 ballo」から「饗宴 banchetto」へと書き直され、音楽の「色合い」のみならず、殺人の起こる「状況」まで改変されていた。ヴェルディは、「舞踏会」

の音楽が「饗宴」にはふさわしくないことを『コメント』で批判している。

引用 6) 『コメント』 38r

この場面全体を作品の最後までよく見て、舞踏会から饗宴へという変更が論理的に実現可能か考えてほしい。仮面をとるとすべての行為は破壊されてしまう。公爵の3人の敵の間で行われるすばやく、秘密めかした会話はもはや行われまいだろう。レナートが小姓に仮面をはずす好ましい場面も、もはやない。もはや、後をつけたり、逃れたり、言い寄ったり、追求したりする者の動きではない。小姓のいたずらと歌、二人の恋人たちの絶望、マントと仮面が舞台上に常に作り出す奇妙で風変わりな何か、という3つの場面、この光景はすべて読者に想像してもらおう。舞台裏での音楽が、ワルツやギャロップなどを奏中、陽気な音を発しているオーケストラが恐怖に震えれば、とても幅広く変化に富んだ場面から生み出される大きな効果 *il grande effetto* を容易に理解できるだろう。どこか一節を変えたり取り除いたりすると、行為と音楽はその個性 *carattere* と意味を失う。⁽³³⁾

このコメントには、仮面舞踏会という設定を変えることが「個性 *carattere*」をどのように失わせるのか、具体的に記されている。《仮面舞踏会》では、オスカルのカンツォーネ〈どんな服装か知りがっても *Saper vorreste*〉やアメリカとリッカルド（グスターヴォ）の二重唱を除くと、この舞台裏ないし舞台袖のバンダによる舞曲は、第3幕第7、8場を貫くように演奏されている。長い場面を貫くバンダの使用は、《リゴレット》第1幕第1場のイントロドゥツィオーネに先例がみられる。《リゴレット》では、公爵の開く華やかな祝祭に対し、リゴレットの振る舞いに廷臣たちが怒りを覚えるというコントラストが作られていた。《仮面舞踏会》は、この前例をふまえ、さらにそのコントラストを強めていった。

譜例3と4で取り上げたように、クラコヴィエヌはギャロップに、マズルカはワルツに相当す。それらの音楽は「近世以降の北国の舞踏会」、という背景を作り出している、とヴェルディは主張する。その「陽気な音楽」を背景に、仮面をつけて正体を隠した人物たちが動くという「奇妙で風変わりな」情景と、その先に訪れる悲劇的な殺人、そして犯人の仮面をはぎ取って正体を明かすという一連の物語が進行する。前景と後景に生じるコントラストを、ヴェルディは「大きな効果」と呼んでいる。この第3幕においてヴェルディは、過去の作品をさらに発展させ、より強いコントラストをもつ劇的狀況を作り出すことに成功したと自負していたと考えられる。

ナポリの検閲に対し、ローマの検閲はこのコントラストを妨げるものではなかった。ローマでの初演に向けて改訂する過程で、1858年6月10日、ローマの法律家アントニオ・ヴァセッリは、ヴェルディに「これらの登場人物や状況 i

personaggi e le situazioniは詩人の思うままに(中略)ただし、場所だけはヨーロッパの外に移す必要があります。たとえば、アメリカで、ニューヨークその他の国王代理の総督など。⁽³⁴⁾」と送っている。この書簡を受けて、ヴェルディは8月8日、ソンマに宛て「(ローマの) 検閲は主題や状況など *sogetto [sic.] e situazioni*は許可してくれるでしょう。しかし、ヨーロッパ周辺という場面は移動した方がいいかもしれません。イギリス統治時代のアメリカ北部 Nord dell'Americaではいかがですか? もしアメリカでなければ別の場所を。コーカサスなど?⁽³⁵⁾」と送った。ローマの検閲では「ヨーロッパ以外」という条件を除けば、音楽が要求する「近世」・「北方」・「舞踏会」という条件は許可された。

このように、「近世以降の北国を舞台とした舞踏会」という「音楽的な絵画 *quadro musicale*」が背景を華やかに彩り、その手前で悲惨な殺人が行われるという劇的な状況のコントラストをヴェルディは不可欠なものとして考えていた。ナポリの検閲はその「色合い」とコントラストに変更を求め、ローマの検閲は変更を求めなかった。このように、自分の意図する創意と改訂にかかる手間、それらと検閲が課す条件を常に天秤にかけながら、ヴェルディは自身の作品を守ろうとしたのである。

4、恐怖を表す場所の「色合い」

「色合い」という言葉は『コメント』には、さらに2箇所ある。それらはともに第2幕の舞台設定に関わっている。《ドミノの復讐》(と《仮面舞踏会》)の演出注には、「人気のない野原」に「絞首台」が建てられているが、《アディマリーのアデーリア》では絞首台の描写が取り除かれている。ヴェルディは、この絞首台のもたらす恐怖の効果を重視していたことが『コメント』の「色合い」から読み取れる。

一つは《ドミノの復讐》第1幕第9場で、女占い師ウルリカのもとに人目を忍んでアメリアが現われ、公爵への愛を絶つ方法を尋ねる場面である。ウルリカは、町はずれの絞首台の柱の下に生える特殊な草を摘んでくることを要求する。《アディマリーのアデーリア》では、詩句「邪悪のはびこる野原で *sul campo scellerato*」を「わびしい野原で *sul campo desolato*」へ、「不名誉なものたちの柱に *alle colonne infami*」を「不吉で哀れな木立の *d'alberi infausti e grami*」へと変更した。引用7は、その変更に対するコメントである。

引用7)『コメント』13r

この二つの詩節の特徴的な色合い *tinta caratteristica*を完全に貧弱にしている。特にこれらの言葉を取り除くことで=「邪悪のはびこる野原で」、「不名誉なものたちの柱に」など。⁽³⁶⁾

U
col - - pa scon - ta - si col - l'ul - ti - - mo so - spir!

AME.
U
Mio Dio! qual lo-co!
col - - l'ul - ti - mo so - - spir!

I. TEMPO ♩ = 72

I. TEMPO ♩ = 72

譜例5) ジュゼッペ・ヴェルディ《仮面舞踏会》第1幕第9場ウルリカ〈町の西方〉後半およびアメリア〈ああ!なんという場所!〉

引用7の「特徴的な色合い」は、ウルリカが語る二つの形容詞に向けられている。ウルリカが絞首台をほのめかすことは、その場所にかつて展開したであろう処刑の情景と悪人たちの怨嗟の表情を、アメリアと観客に想起させることになる。しかし、それを語るウルリカの歌唱は、8分の3拍子かつ、カンタービレという発想記号がつけられており、概してなめらかである。ヴェルディがこれらの詩句にこだわるのは、《アディマリのアデーリア》の変更のように、ただの「わびしい」「不吉で哀れな」野原では、アメリアが「ああ!なんという場所! Mio Dio! Qual loco!」と叫ぶほど恐ろしく感じられないためであろう。

ウルリカが穏かに歌い取めると、アメリアは第1幕第9場で登場する時と同じ、「動揺」を表すアジタートの伴奏のうえで歌う(譜例5)。アメリアは、身の毛もよだつほど恐ろしい場所に向かかなければ、グスターヴォへの恋慕を断ち切ることはできない、言い換えれば、それほど彼女の恋慕が強いことを表している。その強さは、場所の恐怖感が強いほど効果をもつ。その点で、「処刑台」は必要不可欠なイメージなのである。

ウルリカが語った光景は、第2幕冒頭の舞台設定に書かれている。『コメント』では、《ドミノの復讐》と《アディマリーのアデーリア》の違いに、ヴェルディは線を引き、コメントを残している。

引用8) 《ドミノの復讐》第2幕第1場 (『コメント』20r) (下線は原文ママ)
 人気のない野原、シュテッティンの外れ、灌木と岩の多い山道を通っていく。
左手の奥の脇には、天辺を太い鉄棒を張り渡した2本の白い柱がある。刑場
 である。月は薄く雲がかかり、舞台上を点々とを照らしている。(37)

これに対して、併記された《アディマリーのアデーリア》では、処刑場の描写が消えている。

引用9) 《アディマリーのアデーリア》第2幕第1場 (『コメント』20r)
 人気のない野原、フィレンツェ [ハールレム (?)] の外れ、灌木と岩の多
 い山道を通っていく。月は薄く雲がかかり、舞台上を点々と照らしている。(38)

ヴェルディは、この舞台設定の変更に対して、次のようなコメントを残した。

引用10) 『コメント』20r

ここでの舞台は陰鬱さが薄れている。この変更は舞台美術家からより重要な仕事をする機会を取り去るのみならず、さらに私にとっても、場所に合わせた力強く恐ろしい色合い *tinte forti e terribili* のシンフォニアのような前奏曲を表現することも不可能にしてしまった。舞台の光景ではなにもも見逃してはならない。読むだけでは大して違わないように思われることでも、舞台にかけてみると最大級の効果を生みうるのである。この場面が陰鬱であるほど、アデーリアの独白の効果 *effetto* が大きくなることに気づかない人がいるだろうか! (39)

引用7) に関して述べたように、第2幕の舞台は、アデーリアに強い恐怖を覚えさせる場所ではなければならない。音楽 (譜例6-1) は「アレグロ・アジタート・エ・プレスト (興奮して速く)」で、すべての楽器がフォルテッシモの旋律をホモフォニックに演奏する。とりわけ3、4小節目のようにスタッカートを伴う8分音符で半音階を駆け上がるパッセージは切迫感が強い。こうした音楽は、《マクベス》(1847年) 第1幕冒頭の魔女たちが現れる嵐の場面に類似している (譜例6-2)。《マクベス》では、畳みかけるような同じ音型反復や、全打音付きの8分音符のパッセージがみられ、さらには鋭い32分音符の上行と下行の音型に「稲妻と雷鳴」と書かれている。《仮面舞踏会》においても、第11、13小節1拍目に

♩ = 80
ALL^o AGITATO
E PRESTO

ff

mf

譜例 6-1) ジュゼッペ・ヴェルディ 《仮面舞踏会》第 2 幕〈前奏曲〉から第 1～16小節

1

crs.

p

(Lampi e tuoni: apparisce il primo
 crocchio di streghe.)

p

ff

p

p

p

譜例 6-2) ジュゼッペ・ヴェルディ 《マクベス》(1847年) 第 1 幕第 1 場 (冒頭)

(Appare Amelia dalle eminenze)

dolciss. espress.
pp

Cantabile (s'inginocchia e prega)

譜例7) ジュゼッペ・ヴェルディ 《仮面舞踏会》第2幕第1場（第29～45小節）

同じような16分音符の短い上行音型が見られ、実際には雷は鳴っていないにもかかわらず、音楽的には雷を想起させるようになっている。処刑台のある恐ろしい風景に加え、ヴェルディは、音楽で「嵐のような」世界を描き、恐怖を煽り立てる場面を作り出した。そこにアメーリアが登場するときには、一転して「甘く、表情を込めて」という指示のもと、弦楽器のトレモロの上にフルートのアーチ形の旋律（譜例7）が続き、アメーリアの登場が音で表されている。この音形は、第1幕第9場で譜例5に続く部分に先立って現れる。その際の詩行は、「主よ、心を清める力をお授けください *Consentimi, o signore, / virtù ch'io lavi 'l core*」というもので、神への祈りを表している。

そのため、譜例7の第43小節（譜例では15小節目）には、「ひざまずき祈る *s'inginocchia e prega*」という演出注が付けくわえられている。「ひざまずき祈る」という動作は、典型的な嘆願の身振りである。殺伐とした風景と、か弱げなアメーリアは、視覚的にも聴覚的にも鮮やかに対比されている。

以上に見てきたのは〈前奏曲〉の内容の一部である。19世紀半ばまでのイタリア・オペラにおいて、〈前奏曲〉の間、幕は閉められていることが多い。しかし、

ヴェルディは《仮面舞踏会》第2幕で〈前奏曲〉の幕をすぐに開けて、嵐のような音楽と処刑台の聳え立つ視覚的印象を一致させ、さらに登場人物を舞台上に出して演技をさせた。見せる前奏曲は、ヴェルディにとっては新しい試みであり、舞台の「陰鬱さ」に対して、恐怖に怯えながら登場するアメリアのコントラストは、舞台美術と音楽の相乗効果によって印象深いものとなる。ナポリの検閲が求めたのは、そのコントラストの視覚的な効果を失わせる変更であった。

ただし、この部分に関しては、《ドミノの復讐》から《仮面舞踏会》にいたる、ローマの検閲で、少なからぬ変更を行っている。《仮面舞踏会》第1幕第9場で、ウルリカがアメリアに語る詩行は、「不名誉な者たちの石に糸のような根を下ろしている。そこは息絶えることで罪を償う場所だ。 *Abbarbica gli stami / a quelle pietre infami/ ove la colpa scontasi/ coll'ultimo sospir!*」と書き直されている。1858年5月26日にソンマはヴェルディに宛てて、このウルリカの詩行の書き直しをヴェルディに提案している。

引用11)

この手の検閲が「処刑された者たちの野原」という意味の「邪悪のはびこる野原」に目をつけたら、邪悪非道な、という形容詞をもしかしたら異端の言葉だと危険視して、何の説明にもならない「荒れ果てた野原」に取り換えてしまうでしょう。それどころかこれまで一切問題になったことなどない「柱」などという、無害きわまりない言葉をつついてくるのです！私が言うのはこの部分です。

糸のような根を下ろす、
不名誉なものたちの柱に、
罪人たちの血でふくれ
溜息で育った草だ。

この功労者は、「糸のような根を下ろす」、「不名誉な者どもに植えられた木に」といった詩行を変えて、真面目な詩行を諧謔的な詩行に、こうしたやり方で言葉を変えながら、パスクイーノ像すら自分のパロディの才能を嫉むかもしれないほど、うまくやってみせます。

これ以外は他のものにするには及びません。(ほかの)すべての変更は、多かれ少なかれ同じような色合い *tinta*、同じような味わい *sapore* をもっています。⁽⁴⁰⁾

意味の取りにくい文面ではあるが、ソンマは、検閲の先手を打って「処刑台の柱」という問題視されそうな詩行を変えることを提案している。変更の際には、

無意味にするのではなく、古典のパロディとしてその色合いも味わいも変えないまま、うまく変えてみせる、とヴェルディを説得しているのである。ミケーレ・クルニスによれば、ソンマがパロディと言ったのは、ヴェルギリウスの『アエネーイス』第6歌第136-140行を踏まえているという⁽⁴¹⁾。これは、アエネーアースが巫女シビュラのもとを訪れ、託宣を受ける場面である。シビュラは、アエネーアースが森に隠された金の葉をもつ枝を手にして、冥界のプロセルピナへの捧げものにするよう勧める。クルニスは、《仮面舞踏会》のウルリカの詩句が、『アエネーイス』のシビュラのパロディとなっていることを複数個所挙げ、この説を補強している。実際、ソンマはヴェルディへの書簡でウルリカのことを「シビツラ」と呼んでおり（1857年12月10日）、一定の説得力があるように思われる。

こうした文学的な背景を示唆することで、ソンマはナポリの検閲に対してヴェルディがとった頑なな態度を懐柔しようと考えたようである。さらにこの書簡で重要なのは、ソンマもまた「色合い」や「味わい」といった言葉を並べている点にある。ヴェルディの主張した「色合い」に、ソンマが配慮していたことがうかがえる。この結果、現行の《仮面舞踏会》では、「不名誉なものたちの柱」は「不名誉なものたちの石 A quelle pietre infami」というぼかした表現に改められた。ただし、そのあいまいさを補うように後半の2行も「そこは息絶えることで罪を償う場所だ。」と書き直されることで、罪人の死刑執行が行われた場所であることが分かるようになっていく。そのため、アメリカが「ああ！なんという場所！」と叫ぶことには問題がなくなっているのである。

第2幕の冒頭の場面説明も、「左手奥には2本の柱が白く映える A sinistra nel basso biancheggiano due pilastri」と書かれ、《アディマーリのアデーリア》とは異なり、柱は残されている。その一方で、首を吊るすための「太い鉄棒」（引用8参照）は省かれている。ローマの初演に基づいて作られた演出マニュアルである『仮面舞踏会のための舞台配置書 Disposizione scenica per Un ballo in maschera』には、単に「大理石の柱」（p.17）と書かれている。しかし、マリネッラ・ピゴッツィによると、ミラノ・スカラ座博物館には、『舞台配置書』に糊付けして添付された「作図 descrizione」が残されているという⁽⁴²⁾。これは舞台装置家のジュゼッペ・ロッシ Giuseppe Rossi（1820-1899）によって1860年のテルニでの上演に際して作成されたもので、ローマの初演にかなり近いものと考えられている。その第2幕の「作図」には、「右側には、鉄の軸棒を横に張り渡した2本の柱が白く映えている。そこは罪人の処刑場である⁽⁴³⁾」と明記されている。ピゴッツィもこの点に触れており、その後の上演でもこの処刑台が舞台装置に残されたという。実際、舞台装置家のカルロ・フェッラーリオ Carlo Ferrario（1833-1907）が、1862年にミラノのスカラ座で上演した際に描いた《仮面舞踏会》の装置では、2本の柱の上には鉄の棒が渡されていることが確認できる（図）。このことから、ローマの初演では台本上、表現をあいまいにして検閲を通過させ

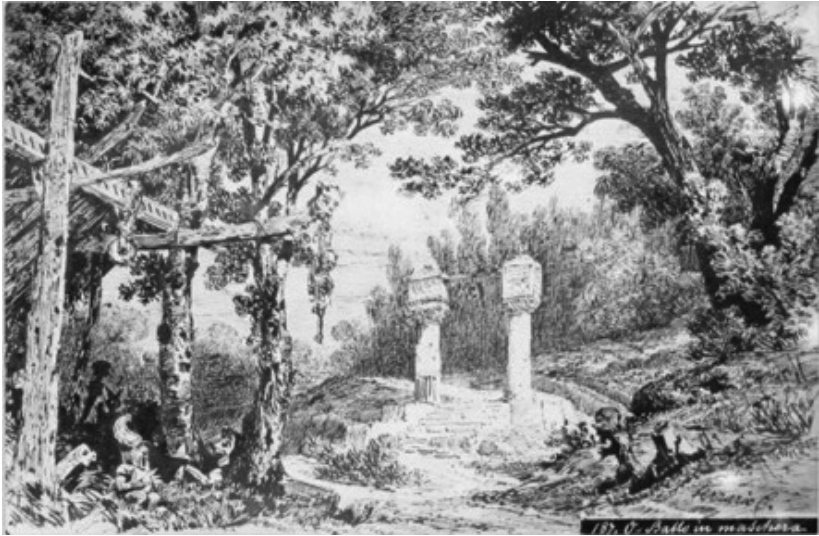


図) カルロ・フェッラーリオ 《「仮面舞踏会」第2幕の背景》(1862年)

© Archivio Storico Ricordi property of Ricordi & C. S.r.l.

ておき、実際の舞台装置においては「処刑台」を作る、というしたたかな戦略がとられたことが分かる。それほどまでに、ヴェルディにとってはこの「処刑台」が必要であった。その理由はすでに述べた通り、恐怖を催させる要素が強いほど、アメリアとの対比が際立つためである。アメリアは、自分が摘み取るべき草の生えるこの柱に向かって近寄ろうとしては、怯えて舞台手前に戻り、ひざまずくという動作を繰り返す。彼女が近寄ろうとする指標として、処刑台の恐ろしい存在感は増していくのである。音楽の「色合い」は、その恐ろしい存在感をまず観客に提示し、理解させるべく書かれていた。その処刑台は、どのように検閲に問題にされようと、ヴェルディは検閲の目をかいくぐりながら、自らの求める舞台を実現させたのである。

5、結論

本稿では、《ドミノの復讐》が、ナポリの検閲当局の意向を受けて、劇場によって許可なく《アディマリーのアデーリア》に改変されたことに抗議するヴェルディの『コメント』から、「色合い tinta」という言葉に注目して、分析を進めてきた。

第3章で論じたように、第3幕第7-8場はクラコヴィエンヌとマズルカという「地方色」によって「北国」を表し、舞踏会の背景を彩ったことを示した。《ア

ディマーリのアデーリア》では、舞台の設定はこうした「地方色」と無縁な14世紀のフィレンツェに変えられ、なおかつ仮面舞踏会という設定そのものが饗宴に変えられた。ヴェルディは、舞踏会の華やかな音楽を背景にして殺人が行われるという強烈なコントラストこそ、この場面にふさわしいと考えていた。その音楽を差し替えることはすべてを作曲しなおすことであるうえ、饗宴では仮面を付けた人物が殺人を犯し、仮面をはぎとる、という「奇妙で風変わりな」状況もなくなることになる。すなわち、ナポリの検閲が求めたのは、舞台上の「個性 carattere」を強める「色合い」を薄めることに他ならなかった。それに対して、ローマの検閲ではその「色合い」と「状況」を変えず済み、アメリカ北部のボストンへと舞台の場所を移すだけで解決された。

第4章で論じたように、恐怖を催させる「色合い」を作り出すものとして、第2幕の舞台装置のひとつである処刑台の「柱」が、《アディマーリのアデーリア》では消されていた。これもまた、「色合い」を薄める変更であった。第2幕の〈前奏曲〉は、嵐のような音楽ですぐに幕を開け、その中にアメリアを登場させ、彼女に恐怖におびえ、神に祈る演技をさせる。こうした幕の開け方と、前奏曲から登場人物が出てきて演技をする、という手法はそれまでのヴェルディにはなかった新しい挑戦であった。そこに手ごたえがあるからこそ、ヴェルディはそのコントラストを弱めるような《アディマーリのアデーリア》を許さなかったのである。ローマの検閲では、ソルマが気を回して第1幕第9場のウルリカの言葉から「柱」をあらかじめ取りのぞいておき、台本でも舞台設定から「処刑台」を直接表す言葉を消していた。しかし、実際には残された作図や装置のスケッチからは、明確に「処刑台」が作られている。検閲の目をかいくぐり、自分の思い通りの舞台を作ろうとするヴェルディのしたたかな側面が見てとれる。

いずれの場面も、音楽の「色合い」とは、「状況」のコントラストを強める明暗の効果を担っていた。あえて比喩的に言うなら、ヴェルディはここで音楽におけるキアロスクーロを目指したといっただろう。陽気な民族舞曲と殺人、殺伐とした処刑台のある風景とか弱い女性、このコントラストを視覚的にも聴覚的にも強調したのである。そして、この手法は、とくに《仮面舞踏会》以降、ヴェルディの後期の作品に欠かせないものとなっていく。《アイダ》第1幕の〈戦いだ！戦いだ！ Guerra！ Guerra！〉では、意気揚々としてラダメス率いるエジプト軍の勝利を叫ぶエジプト人たちを背景に、エチオピア人の王女アイダが舞台前面に立って愛と義務の板挟みになる。《アイダ》第4幕第2景では、舞台は上下に二分され、上部の明るい神殿では恋に破れたアムネリスが泣き（明るい空間と悲しむアムネリス）、下部の暗い地下牢ではアイダとラダメスが幸せに抱き合いながら死ぬ（暗い空間と幸せな恋人たち）という二重の対比が実現している。あるいは、《オテッロ》第2幕のガラスで仕切られた室内と庭園では、浮気を疑うオテッロが手前の室内におり、無垢なデズデーモナが庭園に現れ、民衆

から賛美されている。また、《オテッロ》第3幕のフィナーレは、舞台の外側で合唱が高らかにオテッロを讃える中、オテッロ自身は舞台上で嫉妬に苦しむあまり悶絶し、気を失う。このように、一つの舞台空間上に同時に明暗のコントラストを生み出す「色合い」は、その言葉自体の使用は少ないものの、後期のヴェルディのドラマトゥルギーを考える上で、根幹にかかわる概念であったといえる。

- (1) Andreas Giger, "Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)", *Cambridge Opera Journal*, Vol.11, No.3 (Cambridge : 1999) , pp.233-265. Martina Grempler, "Die Rolle der Politik" in *Verdi Handbuch*, ed. by Anselm Gerhard and Uwe Schweikert (Weimar : Metzler, 2001) p.84-95. Mario Lavagetto, *Un caso di censura il Rigoletto* (Milano : Bruno Mondadori, 2010) 他。
- (2) *Carteggio Verdi-Somma*, ed. by Simonetta Ricciardi (Parma : Istituto nazionale di studi verdiani, 2003) , pp.342-405.
- (3) *Carteggi Verdiani*, vol.1, ed. by Alessandro Luzio (Roma : Reale Accademia d'Italia, 1935) pp.241-275.
- (4) Julian Budden, *The Operas of Verdi*, vol.2 (Oxford : Oxford University Press, 1979) pp.361-376.
- (5) *Carteggio Verdi-Somma* pp.41-42.
- (6) Gary Schmidgall, "Verdi's *King Lear* Project", *19th-Century Music*, Vol.9, No.2 (California : 1985) , p.100
- (7) *Carteggio, ibid.* p.296. "... ... Ora sto riducendo un dramma francese, Gustavo III di Svezia, libretto di Scribe, e fatto all'Opéra or sono più di vent'anni. È grandioso, e vasto : è bello, ma anche questo ha i modi convenzionali di tutte le opere per musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile. Vi ripeto che sono nella desolazione perché per trovare altri soggetti ora è troppo tardi, e d'altronde non saprei più ove andarne a scartabellare : quelli che ho sotto la mano m'ispirano nessuna confidenza...."
- (8) さらに、この作品は、のちにカンマラーノの台本で《撰政 Il reggente》(1843) という作品に翻案され、サヴェーリオ・メルカダンテ (1795-1870) が作曲していた。
- (9) *Carteggio, ibid.* p.183. "Io assumo di verseggiare il Gustavo III di Svezia sulla versione che vi affretterete di rimettermi. Oltre sceneggiatura che mi favorirete, converrà pel ritmo musicale, che vi annotiate in margine la forma delle stanze, del verso, e del numero di questi per ogni stanza : perche io possa più facilmente offrirvi la poesia che conviene. Vi prego per questo di abbondare nelle avvertenze."
- (10) *Copialettere*, p.563. "Ho mandato al poeta la vostra lettera e credo non sarà difficile trasportare la scena altrove e cambiare i nomi, ma ora che il poeta è in lena, è meglio finire il drama, poi penseremo a cambiar soggetto."
- (11) *Carteggio Verdi-Somma*. pp.238-239. 「もし《エルマンノ公爵》とオペラのタイトルも付けなすことになったら、そうした国の歴史にあるような、ステッファーノやウラティスラオ、ボレスラオ、オットーネ、カヌート、ステットーネや合いそうな他の名前にしたほうがよいように思います。Si potrebbe anche intitolare il Melodramma "Il Duca Ermanno" nome che trovo nella storia di quelle regioni, e mi par meglio di Stefano, Wratislao, Boleslao, Ottone, Canuto, Stettone ed altri che pur s'incontrano.」
- (12) *Carteggio Verdi-Luccardi*, ed. by Laura Genesio (Parma : Istituto Nazionale di Studi

- Verdiani, 2008) p.104. “... .. ma io sono in un vero inferno !”
- (13) *Carteggio Verdi-Somma*, p.270. “Sono in un mare di guai !”
- (14) *ibid.* p.270. “1.º Cambiare il protagonista in Signore allontanando affatto l’idea di Sovrano. / 2.º Cambiare la moglie in sorella- / 3. Modificare la scena della Strega trasportandola in epoca in cui vi si credeva / 4. Non ballo - / 5. L’uccisione dentro le scene / 6. Eliminare la scena dei nomi tirati a sorte”
- (15) *Carteggio Verdi-Luccardi*, p.294.
- (16) *ibid.* p.109. “Il processo qui va avanti : jeri il Tribunale di Commercio ha domandato i due libretti, cioè *La vendetta in Dominò*, e *L’Adelia degli Adimari* per giudicare se i cambiamenti sono tali come io diceva...”
- (17) 以下、引用に際しては、第1葉表のときは1r、裏の時は1v等と用い、丸括弧はそのページでヴェルディが付した番号を示す。
- (18) “Al suo antico, costante e carissimo amico Cesare de Sanctis / G. Verdi / Napoli 20 april[e] 1858”
- (19) *Carteggi verdiani*, vol. 1, p.241.
- (20) “... .. ma anche queste poche osservazioni bastano a provare che il mio dramma è stato totalmente mutilato : e però impossibile che la musica potesse ottenere l’effetto da me immaginato.”
- (21) “Il dubbio che Le Roi s’amuse non si permetta mi mette in grave imbarazzo. Fui assicurato da Piave che non eravi ostacolo per quel soggetto, ed io, fidando nel suo poeta, mi posi a studiarlo, a meditarlo profondamente, e l’idea, la tinta musicale erano nella mia mente trovate.” *I copialettere*, p.106.
- (22) Gilles de Van, *Verdi’s Theater*, trs. by Gilda Roberts (Chicago : The University of Chicago Press, 1998) , pp.313-336. David Rosen, “Meter, Character, and *Tinta* in Verdi’s Operas”, *Verdi’s Middle Period : 1849-1859*, ed. by Martin Chusid (Chicago : The University of Chicago, 1997), pp.339-392. ヴァンとローゼンは、19世紀の批評家アブラモ・パセーヴィ Abramo Basevi (1818-1885) の『ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ研究 Studio sulle opere di Verdi』(Firenze : 1859) の中に用いられた「色彩あるいは色合い il colorito, o la tinta」という言葉を参考しているように思われる。この著作は、《ナブッコ》から《アロルド》までのヴェルディのオペラを個々に論じる先駆的な作品論であった。しかし、パセーヴィ自身はヴェルディと面識があったわけではなく、またヴェルディもこの著作に対して何も触れていないため、本論では考察の比較対象からは外している。
- (23) 同じ原作に基づいて作られたメルカダントの《摂政》(1842) の舞台は、「1570年のスコットランドを舞台とした事件 L’avvenimento ha luogo in Iscozia, nel 1570.」に設定されている。これもまた「1792年」では時代が近いことが懸念されたとみてよい。
- (24) “L’action se passe à Stockhol, les 15 et 16 mars 1792.”, from Eugène Scribe, *Gustave III ou Le Bal masqué/ Opéra historique en cinq actes ...* (Paris : Jnas : 1833) .
- (25) “Mi pare proprio che il XII secolo sia troppo lontano per il nostro Gustavo. È un epoca così rozza così brutale specialmente in quei paesi, che mi pare grave contro senso mettere dei caratteri tagliati alla francese come Gustavo ed Oscar, ad un dramma così brillante e fatto secondo i costumi dell’epoca nostra - Bisognerebbe trovare un principotto, un duca, un diavolo, sia pure del Nord, che avesse visto un po’ di mondo, e sentito l’odore della corte di Luigi XIV.” *Carteggi*, p.243
- (26) 興行側の要求は同じ45vに“il Nord tutto a disposizione del poeta tranne Svezia e Norvegia”

と書かれ、その横にヴェルディは“Stettino è nel Nord, e non è nella Svezia, né Norvegia.”と回答している。

- (27) “Questo cambiamento d’epoca e di luogo toglie il carattere al dramma ed alla musica. Il colorito, il fondo, dirò così, del quadro musicale diviene necessariamente falso. L’avvocato dell’Impresa può ben dire come sia vano parlar di tinte locali e di epoche più o meno remote : alle bestemmie in arte non va risposto : tutte le epoche hanno, è risaputo, i loro caratteri particolari : gli uomini del 400 avevano costumi e sentimenti diversi da quelli del 800 : né gli uomini del Nord somigliano a quelli del Mezzogiorno. Il carattere musicale di questi popoli poi è totalmente diverso : prendete, per esempio una canzone napoletana, ed una canzone Svedese e vedrete la differenza. Un Maestro può, e deve rilevare queste distinzioni : anzi non s’alzerà mai sulla folla, non farà mai cosa più che mediocre, ove non abbia quest’intendimento artistico, ed ove non lo raggiunga, benché difficilissimo sia - ”
- (28) “f) L’epoca della *vendetta in dominò* era del secolo XVII, secolo elegante e cavalleresco, come quello di Luigi XIV, e XV. / L’*Adelia* dell’impresa è del 1385, epoca di ferro di sangue. / Ora non è possibile fare indietroggiare una musica nientemeno che di quattro secoli - Come ciò praticare senza commettere il più stupido degli anacronismi ? / Se il maestro ha cercato, com’era suo dovere, dare alla musica il carattere dell’epoca, e la così detta tinta locale, è un’esorbitanza, il pretendere che potesse prestarsi a rappresentare la tinta di quattrocento anni precedenti.”
- (29) “Se le danze divengono banchetto, le musiche interne che suonano *Valtz, Galop, Cracovienne* (Cracovienne perché la scena doveva essere nel Nord) diventano senza carattere ed inutili. Poi movimento scenico d’una danza è ben diverso da quello di un banchetto.”
- (30) Stephen Downes, “Krakowiak”, *Oxford Music Online*, 2001. (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015467>.) (2022年6月25日閲覧)
- (31) たとえば、フランシス・H・ブラウン Francis H. Brownの《クラコヴィエヌ・ワルツ Cracovienne Waltz》(1840 : New York, Hewitt & Jaques.) など。
- (32) ただし、この楽譜はヴェルディの許可によって作られた編曲ではない。19世紀、オペラの一部を編曲した舞曲やカドリユ、ポプリ（さまざまな旋律を寄せ集めたメドレー）などが膨大に作られ、出版された。
- (33) “Si osservi tutta questa scena sino alla fine dell’opera, e veggasi se il cambiamento del *ballo* in *banchetto* poteva logicamente effettuarsi. Tolle le maschere tutta l’azione resta distrutta - Più non avrebbe avuto luogo il dialogo rapido, misterioso fra i tre nemici del Duca : non più la scena graziosissima nella quale Renato fa cader la maschera al paggio : non più il movimento di chi va in traccia, di chi evita, di chi corteggia, e di chi persegue. S’immagini il lettore tutto questo spettacolo : la scena di quei tre : i scherzi e la canzone del paggio : la disperazione dei due amanti : quel certo non so che di strano e di bizzarro che va sempre prodotto sulla scena dal *Dominò* e dalla *Maschera* : l’orchestra che ora manda note allegre, ora freme, in quella che le musiche interne, sul palco scenico, suonano *Valtz, Galop, etc...*, e si comprenderà facilmente il grande effetto che poteva esser prodotto da scena così vasta, e così varia. Cambiate o togliete qualche tratto, e l’azione e la musica scapiteranno di carattere e di significato. Sono insomma tali squarci che o non bisogna farli, o conviene lasciarli intatti e come furono concepiti : un soffio basta ad

- offuscarli, a toglierne ogni illusione, a distruggerne l'effetto.”
- (34) “i personaggi e le situazioni tali e quali li ha immaginati il poeta [...] . Solo sarebbe necessario trasportare la scena fuori dell'Europa, per esempio in America, come Governatore, Vice-Re di Nuova York e simili”, *Carteggi Verdi-Somma*, p.275, nota 1.
- (35) “La Censura permetterebbe soggetto e situazioni et. et. ... ma vorrebbe trasportata la scena fuori d'Europa. Che ne direste del Nord dell'America al tempo della dominazione inglese ? Se non l'america altro sito. Il Caucaso forse ? ” *Carteggi Verdi-Somma*, p.280.
- (36) “Perfettamente immiserita la tinta caratteristica di queste due strofe, principalmente per aver tolto le parole = *Campo scellerato e, colonne infami*, etc. etc...”
- (37) “Campo solitario ne' dintorni di Stettino appie' d'un colle selvoso e scosceso. Dal lato sinistro nel fondo biancheggiano due pilastri riuniti alle sommità da un grosso ferro orizzontale. È il luogo del supplizio. La luna leggermente velata illumina alcuni punti della scena.”
- (38) “Campo solitario nei dintorni di Firenze [Harlem (?)] a pie d'un colle selvoso e scosceso. La luna leggermente velata illumina alcuni punti della scena.”
- (39) “Si è resa qui la scena meno tetra : e questa modificazione oltre che toglie allo scenografo la opportunità di far lavoro di maggior importanza, ha reso a me impossibile di presentare un preludio, od una specie di Sinfonia a tinte forti e terribili, adatte al luogo. Negli spettacoli teatrali non bisogna trascurar nulla : ciò che letto potrebbe sembrare indifferente, visto sulla scena può produrre il più grande effetto. - Chi non vede qui che quanto più la scena è tetra, altrettanto maggiore è l'effetto del soliloquio d'Amelia ! ”
- (40) “Siffatto Censore se trova “campo scellerato” che significa “campo di giustiziati” sostituisce = “campo abbandonato” che nulla dice quasiche l'epiteto *scellerato* fosse parola ereticale posta all'indice. Anzi se la piglia coi vocaboli più innocenti, che da che mondo e mondo non hanno mai adombrato nessuno p. e. colla voce “colonne” ! E dove io dico/ Abbarbica gli stami/ Alle colonne infami/ Cresce de'rei nel sangue/ Nodrita ed a' sospir ! / il valentuomo varia così “Abbarbica gli stami”, “Negli albereti infami” e riesce in tal guisa mutando una parola a fare d'una strofa seria una strofa arcibuffa, a tal punto che Pasquino stesso potrebbe invidiargli il talento della parodia. / Né occorr'altro. Tutte le mutazioni hanno la stessa tinta, lo stesso sapore, quale per un verso quale per l'altro. Dio mio ! rivolta lo stomaco a fermarvi sopra.” *Carteggi Verdi-Somma*, p.278 文中の「功勞者 il valentuomo」は冗談めかしてソルマが自分のことを指している。
- (41) Michele Curnis, “«Salamandre ignivore... Orme di passi...» sul libretto di “Un ballo in maschera”, *Studi Verdiani*, 17 (Parma : Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003) pp.166-192. とくにpp.173-174に『アエネーイス』と《仮面舞踏会》の対照表が載っている。
- (42) Marinella Pigozzi, “Introduzione a *Un ballo in maschera* : La Disposizione scenica, gli allestimenti di Roma (Teatro Apollo, 1859) , e di Milano (Teatro alla Scala, 1862) ”, *Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi* (Milano : Ricordi, 2002) pp.167-207. 「作図」についての基本情報はpp.175-176.
- (43) “A destra, biancheggiano due colonne attraversate da un asse di ferro, onde giustiziare i colpevoli.”