

ヴェルディ オペラ作品演奏研究

——伝統的アリア形式の在り方・「音楽」と「ドラマ」の狭間で——

小林祐太郎

はじめに

私は、1987年オペラデビュー以来、約33年に亘り日本・イタリア・ドイツ・フランス・アメリカ・チェコ等々様々な国のオペラ作品と出会い演奏の機会を得てきた。特にイタリアオペラ、とりわけヴェルディのそれぞれのオペラの持つ作品力に誘引され、その裏側にある作曲家自身の状況変化による作品に於ける表現手法の変化は、如何に生じ、如何に変革してきたのかを考察してきた。なかでも、ヴェルディの作品から滲み出る“音楽と人格の明確な一致”が誘引された最たる理由である。

宿屋の息子として生を受け、教会のオルガンを弾き、イタリア統一を願い、大農場経営により農業従事者のより良い仕事環境の改善をし、病院の建設をし、養老院「憩いの家」をつくる慈善家であり、著作権の確立をして、作曲家の地位を高め、世界平和と人類の進歩・社会の発展を願い、世界中の人々から愛される大作曲家となった。こうしたヴェルディの人間性に大なる魅力を抱き、更なる追求をしてみたくなった。

ヴェルディは、イタリアオペラ作品において、18世紀後半から始まった伝統的なアリア形式：カヴァティーナ・カヴァレッタ（二重構造）をベッリーニ（Bellini）やドニゼッティ（Donizetti）からしっかり引き継ぎ、オペラ作品の中に取り入れ構成してきた。

それが証拠に、第1作目〈オベルト〉～第13作目〈レニャーノの戦い〉までの作品には、このアリア形式がはっきりと見て取れる。

しかし、のちに私が転換期オペラと考察する第14作目〈ルイーザ ミラー〉以降、次第にその伝統的な形式を用いなくなっていく。そしてついには、第20作品目の〈シモンボッカネグラ〉以降最終作品の第26作品〈ファルスタッフ〉まで作品中に、このベルカントオペラの伝統的なアリア形式はほとんど存在していない。

では、何故そのような方向に変化していったのかを、ヴェルディのオペラ作品とその背景にあるヴェルディ自

身の生活にも着目して分析し、イタリアベルカントオペラにおける伝統的アリア形式の存在意義とその衰退理由を考察することとした。

伝統的アリア形式の背景

オペラ：OPERAという元々の言語の意味を調べると、ラテン語のOPUS：作品という意の複数形がOPERA：複数の作品である。その意からは、現在私たちの理解しているオペラ：OPERAのイメージとは直接結び付かないのだが、一般的に、“オペラ：OPERA”と呼ばれているものは、その作品全体を通して作曲された歌を主体とするドラマ：劇ということである。

歌を主体とする劇は、ギリシャにも中世にも存在していたが、これらの音楽（歌唱）を多く含む劇は、オペラ：OPERAとは呼ばないことが慣例になっている。そこで、ここでは一般的なオペラと呼ばれている作品の誕生以降から、様々なアリア形式の流れを述べていくこととする。

【バロック：BAROQUE】

フィレンツェにおけるギリシャ劇再復興実験の様々な試みを機に、当時の音楽劇に対する改良・変革の必要性の意識を持つことを背景にクラウディオ・モンテヴェルディ：CLAUDIO MONTEVERDI(1567～1643)の〈オルフェオ〉によって私たちが現在理解している形の最初のオペラがマントーヴァで誕生し、その後ヴェネツィアを中心に発展した。その後、それは時代と共に様々な変化・進化を遂げながら現在に至るのである。歌唱様式も、時代により様々な変化・進化を遂げてきた。

モンテヴェルディ以降30年ほどの間、何故かオペラ分野において注目すべき作曲家は登場しなかったが、1630年以降、ローマにおいて宗教的題材による作品が誕生した。また、不思議なことに喜劇的内容の作品の誕生もこの頃のローマで、最初に台本を書いたのは、のち

に教皇クレメンス9世になったジュリオ・ロスピリオーシである。

この頃の作品は、バロック時代のオペラの特徴であるレチタティーヴォ：RECITATIVOとアリア：ARIAの分化した形式で書かれており、音楽的に魅力的な部分はアリアに集中していた。

(この形式は、のちのモーツァルト、ロッシーニの時代まで継続することとなる。)

レチタティーヴォは、物語の展開をわかりやすく簡単に処理していくためのものであった。

レチタティーヴォとアリアへの分化が決定的に促進された理由としては、一部の高貴な階層のものではなく、オペラがより多くの聴衆の為に劇場で上演されるようになったことは否めない一因であろう。

オペラの大衆化は、娯楽としての幅が広がった反面、劇場側は商業としての採算を上げなくてはいけなくなった。豪華な舞台装置やきらびやかな衣装、楽しい仕掛け等によって楽しませると同時に、歌手には、超絶技巧を配したアリアを演奏させ、聴衆を熱狂的オペラファンへと誘っていく必要があったのだ。また、この頃聴衆の関心度の高いソロ歌手のアリアをより沢山配置するため、合唱を廃してしまった。もちろん、例外として祝祭オペラ等必要と考えられる作品には、合唱が用いられた。

こうしたなか、作曲家には、万人に解り易い登場人物の性格描写・口ずさみたくなるような流麗なメロディー・飽きさせないリズムカナルな音楽を用いた構成が求められた。こうしてヴェネツィアを中心にイタリア各地に広まったオペラは、更に国外のヨーロッパ地域にも拡散していく。

【ナポリ楽派：MUSICA NAPOLETANA】

続いて特徴的なのは、17世紀後半から18世紀初めにかけてのナポリ楽派と呼ばれるオペラの作曲スタイルである。主な作曲家に、アレッサンドロ・スカルラッティ、ペルゴレージ、パーセル等がいる。

ナポリ楽派のスタイルは、ドラマに密着した強固な表現よりも、声の効果を最大限に発揮させる流麗な旋律の美しさが求められる。

特徴的なのは、レチタティーヴォ・セッコ：RECITATIVO SECCO（叙唱の一種。通奏低音を伴奏とする叙唱。長尺の独白や、対話を極力スムーズに進行させるために使用する）とレチタティーヴォ・アッコンパニャート：RECITATIVO ACCOMPAGNATOまたは、レチタティーヴォ・ストロメントート：RECITATIVO STROMENTATO（叙

唱の一種。オーケストラの伴奏での叙唱。緊迫した場面などを効果的に表すことが出来る）を区別したこともこの時代が生み出した特徴である。また、アリア・重唱・合唱などそれぞれが独立して書かれ、後のナンバーオペラの形につながるもとなった。

レチタティーヴォ・アッコンパニャート（譜例1：以下、巻末「譜例一覧」参照）

アリア形式としては、ダ・カーポアリア：DA CAPO ARIA（A-B-Aの三部形式で書かれ、2度目のAは最初のAを繰り返す形で歌われたところからきた呼称。）を採用して、各歌手の個人的技量・音楽性によりヴァリエーション部分の装飾の煌びやかさを求める元となった。

アリアの在り方は、「劇中の人物がその内面的な心の世界を叙情的に歌い上げる独曲。」であって形式的にはそこで劇（ドラマ）の進行は一時的に中断されることを余儀なくされてしまう。そこで劇の進行を円滑にして、聴衆にその推移をわからせるために、チェンバロの伴奏で語るように歌う部分（レチタティーヴォ・セッコ）も加えアリアとうまく組み合わせることによって劇のストーリーの進行と登場人物の内面的表現を一体として構成した舞台音楽が歌劇とされていく。したがって、アリアは一般的に旋律が装飾の多い華やかな形で作られ、美しい旋律を美しい声で歌い声楽的な技巧を十分に誇示する方向で作られるようになっていく。この傾向は、ナポリ楽派のオペラにおいて最も著しく、その後もこれがイタリアオペラの伝統的アリア形式になっていく。そのため、コロラトゥーラ：COLORATURA（歌唱において技巧的で華やかな装飾）が多用されると、次第に歌手の名人芸的な技巧だけを歓迎する傾向が強くなり、美しいアリアを美声と技巧の持ち主である有名歌手の演奏で聴くということだけに歌劇が変質していき、本来の劇的生命を失うことにつながってしまった。

オペラの途中歌手がアリア内で、曲芸的技巧を連続して使い、観客からの驚異的な拍手喝さいを浴びると、観客自体も満足してしまい、オペラがそこで終わってしまったという逸話も残っているぐらいであるから、ドラマは等閑にされていた時代ともいえると思う。

こうして形式的に整えられていくうちに、歌劇には、オペラ・セリア：OPERA SERIA（1710年～1770年ころまでイタリアを中心にヨーロッパで支配的だった正歌劇）と、オペラ・ブッフア：OPERA BUFFA（18世紀初

期にイタリアで起こった喜劇的なオペラ。19世紀中期までこの名のものが作曲された。)が生まれ、それを明確に区別するようになる。

特にアリアの作曲に最大のエネルギーを傾け、そのほとんどが前述のダ・カーポアリアに依るものだが、ここに示されるコロラトゥーラの超絶技巧や、舞曲のリズムを利用した生き生きとしたアリアの魅力は、当時のヨーロッパの殆どの地域の声楽書法を塗り替えてしまった。当時イタリアでオペラ作曲を学んだヘンデルのオペラも、ほとんどすべてがこのナポリ様式で書かれている。

このようにして、アレッサンドロ・スカラッティ等に代表されるナポリオペラ形式は、バロックの声楽のすべての分野の根幹になった。

こうした高度の様式化の観念の中からベルカント(美しき歌唱)の概念が成立し始め、次世代のオペラ形式に発展していった。

【ベルカントオペラ：OPERA BELCANTISTICA】

続いて現れるのが、ベルカントオペラ：OPERA BELCANTISTICA。

通常は、ベッリーニ、ドニゼッティ、ロッシーニ及び、ヴェルディ前期作品に代表される19世紀前半のイタリアオペラのことを指す。しかし、実際にはベルカント唱法によって歌われるべきオペラというのは、モンテヴェルディの時代からヴェルディ前期までの約200年間の作品全てを指すと考えるのだが、一般的には、それまでに脈々と変革・進化してきたイタリア・ベルカント唱法がこの時期に頂点を極め華々しく演奏されたから一般的にベッリーニ、ドニゼッティ、ロッシーニ及び、ヴェルディ前期作品に代表される19世紀前半のオペラ作品のことをベルカントオペラと呼ぶ。

この時代のアリア様式の特徴的なものが、カヴァティーナ～カヴァレッタ形式という大アリア形式ともいわれるものである。これは、比較的緩やかなテンポによる前半部分と、対照的に速いテンポをもった後半部分の組み合わせによるアリア形式である。

カヴァティーナとカヴァレッタの間に、アリアを歌う役の人と他の登場人物との短いやりとりが挟まれたり、群衆としての合唱が挟まれたり、アリアを演奏する本人が意識を変化させて歌い紡いでいくシェーナという場面がおかれることが多い。

カヴァティーナ：CAVATINA：アリアの前半部分に、抒情的な旋律をたっぷり聴かせ、人物が内面を吐露する

ものとして、“カヴァティーナ”と呼ばれる形式を配置。

楽譜上に、cavatinaとはっきり表記されている曲が現れるのは、〈フィガロの結婚〉など18世紀後半からのようである。諸説あるようだが、cavatinaという用語が定義されたのは1820年代のようである。

カヴァレッタ：CAVALLETTA：前半部分のカヴァティーナとは対照的にアリアの後半部に置かれたテンポの速い・華やかな躍動感ある部分。

登場人物の精神面に於ける高揚を表現している場面であることがある。

(楽譜上にCAVATINAとはっきり記されるのは、18世紀後半からである。また、形式的にははっきりと存在しているのだが、CAVALLETTAと楽譜上で明記されているものは少ない。)

この形式は、前出のナポリ楽派のオペラ作品にも部分的に形作られてもいるのだが、18世紀半ばにはっきりと出現してその後ヴェルディ中期作品までの約100年間にわたりアリア形式として、こうあるべきだとしっかりと君臨していく。

カヴァティーナ (譜例2)

ここでは、ベッリーニ、ドニゼッティ、ロッシーニというイタリアベルカントオペラを代表する作曲家の作品について特徴的なことに関して、少し例を挙げておこうと思う。

ベッリーニのオペラ作品は、なんとといっても旋律美がずば抜けている。たとえ超絶技巧を用いなくても、その旋律それぞれのフレーズを歌唱することで見事に音楽を表現することを可能にしている。

アリア形式としては、カヴァティーナ～カヴァレッタ形式を必要とする場面に的確に用いている。なかでも、〈夢遊病の女〉のアミーナのアリアは、ベッリーニの作品における大アリア形式の最高に効果的な使用だと考えられる。

夢遊病患者となってしまうアミーナ。感情に満ちたレチタティーヴォ～合唱～華美な技巧を必要とせず、一本の美しい旋律を歌うことにより、悲しみが溢れるカヴァティーナ～合唱(ここでアミーナは夢遊病から覚める)～喜びを歌うカヴァレッタ。

大アリア形式 (譜例3)

〈夢遊病の女〉は、間違いなく伝統的な様式をしっかりと引き継ぎながらも、ドラマが自然に流れていくベルカントオペラの名作である。

ドニゼッティのオペラ作品は、オペラ・セリアとオペラ・ブッフアに大別できる。

オペラ・セリア：OPERA・SERIA：正歌劇と訳される。18世紀のイタリアで栄えた神話や伝説に基づくイタリアオペラの正統的なものをいう。一般的には、台詞は無く、レチタティーヴォとアリアによって劇を展開する。作品例：〈テイトゥスの慈悲〉(モーツァルト)、〈ルチア〉(ドニゼッティ)、〈セミラーミデ〉(ロッシーニ)等

オペラ・ブッフア：OPERA・BUFFA：喜歌劇と訳される。18世紀初期にイタリアで起こった喜劇のオペラで、他のヨーロッパ地域にも広がり、19世紀中期ごろまでこの名のものが作曲された。作品例：〈奥様女中〉(ベルゴレージ)、〈フィガロの結婚〉(モーツァルト)、〈愛の妙薬〉(ドニゼッティ)、〈セヴィリアの理髪師〉(ロッシーニ)等

セリア・ブッフア両方のタイプのオペラ作品を書いたドニゼッティは、どちらかといえば〈ルチア〉、〈アンナボレーナ〉等のセリアで際立った様式を示している。

ここには、ベルカントオペラの特徴といえる美しい声による超絶技巧、すなわち歌手(特にプリマドンナ)の名人芸的テクニックを存分に楽しむことは存在しているのだが、そこを鑑賞の楽しみを中心に据える感否めず当時の劇場では、ドラマの表現よりも、歌手の力量合戦になりかねない状況であったらしい。

オペラの中で、ある人気歌手が素晴らしい声で、超絶技巧を歌いまくると、聴衆はものすごい拍手喝采で、なんと！それで聴衆は満足しきってしまい、話が終わっていないのに、オペラが終わってしまうという今では考えられない公演が珍しくなかった。

ロッシーニのオペラ作品は、ドニゼッティ同様オペラ・セリアとオペラ・ブッフアに大別できるが、ベートーヴェンも「喜歌劇を書かせたらイタリア人にかなう者はいない！」と〈セヴィリアの理髪師〉等のロッシーニ作品を指して言及しているように、オペラ・ブッフアのイメージが強い。明るい音色・軽快なリズム・力強い響き・豊かな旋律にあふれた作品であるからこそ、現在も上演さ

れ続ける人気作品が多いのだ。

ロッシーニは、カストラート(去勢歌手)の時代の影響によって、聴衆の当たり前になっていた「オペラと言ったら、曲芸的歌唱を聴くこと」という意を考慮し、またそういった歌唱を披露したいタイプの歌手を考慮して、装飾的フレーズやカデンツを多数作品内に入れなくてはならなかった。

しかし、それまでの作曲家との大きな相違点としては、装飾的フレーズやカデンツが歌手の思うがままに変化させられ、好き勝手に歌われることをとても嫌ったという点であろう。だからこそロッシーニは、譜面上に装飾音をすべて書き込み、作曲家の指定する音のみを演奏することを歌手に厳格に求めたのだ。

必要以上に長いカデンツや曲芸的技巧の披露ということをやめ、オペラの内容やドラマの進行を妨げることなく作品を演奏するというオペラが本来なくてはならない舞台総合芸術としての姿を取り戻そうとしたに違いない。

「オペラを盛んに書いていた頃には、まずメロディーが生まれ、私を迎えに来たものでした。しかし、私にはそのメロディーをこちらから探しに行かなければならない時がとうとうやってきてしまったのです。」この言葉と共に、ロッシーニは人生半ばでオペラの作曲をやめてしまう。

しかしその真の原因はそこではなく、ナポリ派のオペラの伝統・習慣であった超絶技巧を武器にした歌手たちから音楽と舞台を取り戻したもののその様式を完全には棄て切れなかったこと、その為ドラマと音楽の理想的融合を実現できないという当時の世相がそうさせてしまったものに違いない。

ヴェルディ オペラに見るアリア形式の変革

ここまでの歴史的経過から、ヴェルディ以前の作曲家は、ある様式、また、ある歌手の為に作品を書いてきたと言えよう。

前出の【伝統的アリア形式の背景】の項目で論じたように、特に19世紀前半のベルカントオペラ時代のイタリアオペラにおいて、レチタティーヴォ～カヴァティーナ・カヴァレッタ(二重構造)という大アリア形式は、ベッリーニ、ドニゼッティ、ロッシーニ等の作品に用いられた伝統的なアリア形式で、ヴェルディもこの様式のある時期まではしっかりと受け継いでオペラ作品を書いている。にもかかわらず、ある時期の作品からは、このアリア手法を用いずに作品を仕上げ、発表している。そ

こに至るまでの変貌過程には何が存在しているのであろうか。

作品毎に、変化・特徴を見ながら検証していくこととする。

第1作〈オベルト：Oberto〉

処女作のこの作品だけが、ヴェルディのオペラ全26作品中原作と成立に至る経緯が不明である。

短い序曲～開幕の合唱～カヴァティーナ・カヴァレッタのアリア形式～二重唱と三重唱（ともにカヴァレッタ付き）と、それまでの様式が、色濃く表れている。

流麗な旋律は、ベッリーニのそれを思い出させるもので、切れ味のあるカヴァレッタは既にヴェルディらしさが現れている。

娘の名誉を汚された父親が、その恋人を罰する設定は、後の〈リゴレット〉に通ずるものを感じる。

第2作〈一日だけの王様：Un giorno di regno〉

〈オベルト〉の成功により、スカラ座より8か月ごとに3作の作品を依頼されることとなる。

その第1作が、伝統的スタイルで書かれた唯一のオペラブッファで、ヴェルディの作曲家人生最大の失敗作となるこの〈一日だけの王様〉である。

長女ヴィルジーニア（1838年没）・長男イチリオ（1839年没）に続き〈オベルト〉初演の翌年に、妻のマルゲリータ（1840年没）まで亡くすという失意の時期。一度は、契約解除を申し入れたヴェルディだが、それが叶わずこのオペラブッファを作曲することとなる。

エドアルドとベルフィオーレの二重唱は、ドニゼッティの〈愛の妙薬〉に於けるネモリーノとベルコーレの二重唱の形に、ジュリエッタのカヴァティーナは、ロッシーニ風に書かれている。

オーケストレーションとしては、ロッシーニよりもシンプルかつ同音型による反復が多いので新時代を感じる作品ではなかったのだと推察できる。

このように、これまでのオペラブッファの様式を巧みにまねて書き上げているが、当時は既にこれまでの様式で書かれたオペラブッファのスタイル自体が、聴衆からすると時代遅れ感があったことと、初演メンバーの声が、ブッファに不向きであったことも重なり、スカラ座では失敗に終わった。（ヴェネツィアのサン・ベネデット劇場での再演（1845年）は大成功を収める。）

第3作〈ナブッコ：Nabucco〉

前作の失敗を完全に払拭するに余りある大成功を収めた。

「旧約聖書」を題材とした、エネルギッシュな作品。序曲は、作品中の中心的な旋律を繋ぎ合わせた典型的な様式をとっているが、現在でもこの序曲だけが単体で演奏されることもある力強い名曲となっている。

ザッカリーア祭司長の合唱付きカヴァレッタもそれまでの様式を使用している。ヘブライ人捕虜による有名な「行け、我が想いよ、黄金の翼に乗って」の合唱等魅力的な合唱が沢山散りばめられていることも特徴的である。これまでは無機質な扱いであった合唱に、大衆としての人格を与え実質的に主役級に仕立てていることも当時としては、斬新であったであろう。

「行け、我が想いよ 黄金の翼に乗って」（譜例4）

また、アビガイッレのドラマティックな大アリアは存在意義の大きい名曲であり難曲で、前半のカヴァティーナ部分は繊細さを、後半の王位略奪の野望に燃えて歌うカヴァレッタは、激しさを表しており、カヴァティーナとカヴァレッタの感情的対比の大きさ、また、中間部のシェーナに男声合唱を配置する等、ベッリーニやドニゼッティのそれとは、はっきりと異なっている。

シンプルな伴奏型ながら、ユニゾンを多用して、休符やアクセントを上手に用いた切れ味鋭いリズムは、ヴェルディの前期作品の特徴と言える。また、ここでのドラマにおける登場人物の心理描写の表出方法は、後期の傑作群の産出を暗示していると考えることが出来る。

第4作〈十字軍のロンバルディア人：I Lombardi alla Prima〉

前作〈ナブッコ〉同様に、背景に常に合唱を配置して、それぞれの出来事を対比させ、更にリソルジメント（RISORGIMENTO：国家統一運動）を意識した味付けをして、更なる成功を勝ち取った。

オロンテの歌うカヴァティーナ〈私の喜びを〉は、ヴェルディがテノールに与えた初の恋する甘美なアリア。

カヴァティーナ〈私の喜びを〉（譜例5）

ジゼルダとオロンテの愛の二重唱は、ヴェルディが書いた初の本格的な愛の二重唱。荒々しい感の強いヴェルディ初期作品のなかでは、異色な甘美なメロディーが随

所に使用されている。

前作〈ナブッコ〉の成功がモデルとなり書かれたことは、疑う余地のない事実だと思うが、幕の中間に異例の前奏曲が配置されるなど、音楽的にかなり意欲的かつ多彩に新たな試みをしている。

第5作〈エルナーニ：Ernani〉

スカラ座以外で初演した初の作品。(ヴェネツィア・フェニーチェ座) ヴィクトル・ユゴー原作の、生々しい人間ドラマを描いた悲劇作品。

また、アメリカで上演された初のヴェルディオオペラ作品でもある。

ベリーニやドニゼッティの作品が、愛を切々と歌ったのに対して、ヴェルディはここで、夢も希望も失ってしまった特有の悲嘆感、人間の意志をも押しつぶしてしまう“運命”の存在を強調している。

日々作品制作に追われていた当時のヴェルディは、このように友人に告げている。「私は雄大であると同時に情熱的で、しかも〈ナブッコ〉や〈十字軍のロンバルディア人〉とは異なる類の台本を望んでいます。激しい情熱があり、多くの事件があるもの、それでいて簡潔なものでなければなりません。」まさにそこにぴったりはまったのがこの作品であったのだと思う。

合唱オペラ路線から登場人物の個性を強調してドラマを作る方法に転換した。カヴァティーナ・カヴァレッタ形式をはじめ、二重唱、三重唱、七重唱を見事に配置している。

エルヴィーラの登場の aria (カヴァティーナ)「エルナーニ、私を連れて逃げて」は限りなく力強く、シルヴァの aria (カヴァティーナ)「不幸な男よ」は苦悩に満ちた心情を見事に表している。

エルヴィーラ「エルナーニ、私を連れて逃げて」(譜例6)

また、この作品におけるアンサンブルは特筆に値するものである。

初演時にエルヴィーラ役を歌ったソプラノのソフィア・レーヴェが、三重唱で終わるフィナーレ部分を自分の aria フィナーレにして欲しいとの要求を、ドラマとしてそぐわないからとヴェルディが拒否したことは、史実として後々重要なことであると考えられる。

タイトルロールのエルナーニは、ヴェルディオオペラ作品初のリリコスピント系のテノール役の登場といわれて

いる。

リリコスピント：LIRICO SPINTO：叙情的であると同時に、緊張感の在る強靱なタイプの声種のこと。

エルナーニ「萎れた花の露のように」(譜例7)

第6作〈二人のフォスカリ：I Due Foscari〉

ヴェルディが登場人物の心理描写をはっきりと書いた最初のオペラ作で、外面的な事象を極力排除して、“心理ドラマ”を追求し始めた作品。

心理描写をいかに作品に反映させるかについては、以前から苦悩していたようだが、この作品において、調和のとれた構想、稀有な効果的書法、運命の残酷さを利用した劇的迫力を出すことに成功した。

また、ヴェルディオオペラで初の愛情問題が存在しない作品であり、初の政治事件がストーリーの原動力になった作品である。当時のヴェルディには、心中に市民意識、倫理観に基づいた新しい劇的欲求が生まれてきたのだと考えられる。

自由な形のレチタティーヴォと独立した aria がミックスされて、感情の変動・情熱的にぶつかり合う想いが旋律として成立するような新しい書法を見出した。これぞまさに、それまでのイタリアオペラ特有の aria 形式の伝統に決別を告げるものの表れで、ヴェルディの新時代の到来を予感させるものだと思う。

この書法は、後の〈シモンボッカネグラ〉〈ドン・カルロ〉〈オテロ〉に通ずるものと言えよう。

第7作〈ジャンヌ・ダルク：Giovanna d' arco〉

悪魔の合唱と天使の合唱がジョヴァンナの心の中で拮抗するところは、音楽的に新しい試みではあるが、何故かこの作品でまた古い形式を用いてヴェルディ本来の個性が発揮されていない。「苦役の年月」といわれている時期の作品であることが聴き取れる。個性的な魅力は感じられても、古い形式の中に埋もれてしまっている。

第8作〈アルツィラ：Alzira〉

ナポリ・サンカルロ劇場から依頼された初の作品。また、名声高き台本作家のカンマラーノとの初共働した作品。そのためか、題材にも台本にもカンマラーノに従い、注文を付けることがなかった。しかし、他者複数名に過去においてオペラ化した題材でもあり、当時としてはいささか時代遅れの感が拭えなかったようで、再演回数も

あまりなく、根付かない作品としてのイメージが強い。
オーケストレーションは、前作よりかなりの工夫があり、力強さを増している。

第9作〈アッティラ：Attila〉

この頃ヴェルディ自身は、疲労困憊で作曲に取り掛かる気も起きない状況が続いたらしい。リウマチの激痛も加わり、ピアノの鍵盤を見るのも嫌だったらしい。

当時のこんな言葉が残っている。「いまましい音符！……私の身心の具合がどんなだかおわかりになりますか。身体は健康でも、心はすっかり落ち込んでいます。いつまでも、この大嫌いな稼業が終わるまでいつまでも、落ち込んだままでしょう。ではそのあとは？ 夢を見てもしかたがありません！……こうやって落ち込んだままでしょう！…私には幸せなどというものは無いのです！ああ、荷物運搬人の頭と身体を授かってさえいれば！…よく食べ、よく消化し、穏やかに眠れることでしょうに！……」と。

そんな状況の中でも、〈アッティラ〉の強大な支配者をめぐる題材自体を気に入っていたヴェルディは、それが聴衆の望んでいる民族解放の思想とマッチングできると確信し、作曲に取り掛かる。

フン族の王アッティラは、侵略者であるオーストリアの指導者になぞらえるにぴったりの人物であった。

〈オベルト〉以来一緒に仕事をしてきた台本作家のソラーレとの最後の作品でもある。また、ヴェルディが、劇場との交渉を初めて出版社に任せた作品としても重要な意味を持つ。

前作のナポリの〈アルツィラ〉において封印せざるを得なかったリソルジメント（国家統一運動）の理念、愛国心が前面に出ている作風である。なかでも、オダベッラの登場のカヴァティーナは、2オクターブ以上に至る音域を急速に上下するパッセージが超難易度のアリアである。

心中の不安を歌うアッティラの第1幕と第2幕フィナーレのコンチェルトは、ヴェルディならではの男声の魅力に溢れている。オペラ全体が男声の競演で、男性的・野性的音楽に満ち、初期オペラの代表作である。

第10作〈マクベス：Macbeth〉

ヴェルディが生涯敬愛するシェークスピアの初オペラ作品。

「人類が創造した最も偉大な悲劇のひとつ」といって、この作品に熱狂的に取り組んだ。初演に先立って、ヴェ

ルディ自身が、音楽・衣装・舞台装置に至るまで細部に亘り指示を出した。第1幕の夫婦のデュエットを150回以上リハーサルさせたことは、よく語られている。

マクベス夫妻のデュエット（譜例8）

歌い手に、「状況・言葉をよく研究してほしい。」「ドラマをしっかりと表現するためにこの箇所は小声で！語るように！」「ここは、暗く曇ったような声で！」と再三口にして要求したことは、美しい歌と声(BELCANTO)を求めるイタリアオペラにおいては、斬新で、革命的なことであった。

マクベス夫人の登場の大アリア（譜例9）

またしばしば、ある音型をテーマ的に用いているのだが、それは単に記憶を呼び起こすためのものではなく、ひとつの状況の輪郭と性格を、直ちに明確にすることに役立っている。マクベス夫人の異常な感性をみごとに描き出す登場の大アリアや、前出の国王殺害後の夫婦のデュエット、終幕の夢遊病の場等は、独創性にあふれた斬新なものである。

第11作〈群盗：I Masnadieri〉

ヴェルディが初めてイタリア以外の劇場の為に書いた作品。

ヴェルディが依頼し、台本を担当したもともと文学者で友人のマッフェイは、オペラ台本の経験がなかったため、ヴェルディが気に入る台本に仕上げられなかったようだ。そのためか、プリマドンナの能力にこの作品の成功をかけた。

初演を契約したスウェーデンの名ソプラノ、イエニー・リンドの声質に合わせたかのように、アマーリアのアリアには、アジリタ、トリル、スタッカート、等の高難度の技巧を書いたが、それは初演時の聴衆を喜ばせることはできたが、ドラマの流れを損なう大きな要因となった。

第12作〈海賊：Il Corsaro〉

バイロンのベストセラーをオペラ化したアドベンチャーロマン作品。

初演は失敗となっているが、これは決してヴェルディの音楽のせいではなく、トリエステで行われた初演にヴェルディ本人が立ち会うことが出来ずこの新たな音楽が多分演奏者が十分に理解しないまま効果的演出もされ

なかったからだと考えられている。

その後各地で演奏されたが、20年ほどで一度姿を消してしまう。この時期はちょうど、〈トロヴァトーレ〉が発表され盛んに演奏された時期に一致する。勿論絶対とは言えまいが、少なからず一因となったのは事実であろう。

テノールが主人公で、4人の登場人物が情熱的な旋律の美しさを歌いあげていく点等似ている点が多い。こうした点から〈海賊〉は、〈トロヴァトーレ〉の先駆けとも考えることが出来よう。

コルラードの登場の大アリア「初恋のころには」は、途中の男声合唱と相まって見事に勇ましき海賊の首領の存在を示している。

コルラードの大アリア（譜例10）

オペラの終曲の三重唱は、とてもヴェルディの独創性が表出していると感じるし、興奮を覚える。この作品は、近年日本も含み少しずつ世界各地で上演されているが、さらに今後演奏機会が増える作品だと思いたい。

第13作〈レニャーノの戦い：La Battaglia di Reganano〉

ヴェルディのリソルジメントオペラの代表作。

“ミラノの5日間”と呼ばれた市民革命がきっかけとなり、イタリア人が興奮するであろう『国家統一運動』の精神を作品に反映させて当時の聴衆にしっかりと受け入れられたが、ここまでヴェルディが追求してきた登場人物の性格を的確に描写してきた作品や、人間の心理をいかに表出させるかを考え抜いた作品には及ばない。

第14作〈ルイーザ・ミラー：Luisa Miller〉

私自身が、これぞまさに、【転換期オペラ】と呼ぶにふさわしいと位置付けたい作品。

ヴェルディの中期の始まりである。熱狂的な世辞の意識から覚め、本来追求し続けていた人間の心理をいかに表出させるかというテーマに立ち返り、「たくらみ」を主題に、愛に苦悩する女性の内面まで掘り下げた音楽描写は素晴らしく、これまでの作品とは、一線を画すレベルの傑作である。

主人公のルイーザは、これまでの女声役には存在しなかったチロルに住む純粹で感情豊かな役だが、見事に繊細な彼女の心の動きを表している。この女性像は、後の〈椿姫〉のヴィオレッタに通ずるキャラクターであろう。

二人のバスによる悪の二重唱、アカペラの四重唱、等

斬新な個所も多々存在していて実に聴きごたえあるものに仕上がっている。

現在も世界中のテノール歌手が愛してやまない美しいアリア「穏やかな夜には」も記する必要があるだろう。

ロドルフォのアリア（譜例11）

ドラマが進むにつれ引き込まれて行ってしまうのは、決して様式的な大アリア形式に頼ることなく、ひとつひとつのナンバーが登場人物の性格と心理の変化をしっかりと描写しながらドラマが進行するからに他ならないと考察する。

第15作〈スティッフエリオ：Stiffelio〉

布教の旅に夫が出ている間に、妻が不貞をはたらくというストーリーが、当時はあまりにも許されない題材であったために、台詞を大幅に変更されたのちに初演を迎える。

初演後に、ヴェルディの許可も得ずに、15世紀ドイツ首相を主人公とした、〈グリエルモ・ヴェニングローデ〉という名前で勝手に上演されることが多発した。そこでヴェルディは、音楽を半分以上書き直して、主人公を十字軍の将校に変え改訂版の〈アロルド〉を作り直し、これを初演する。このため〈スティッフエリオ〉は、1992年にサンタガータのヴェルディ邸から見つけ出されるまで、長期間お蔵入りした作品となるのである。

ドラマを強烈に意識させる創りは、見落とせないところであり、現在イタリアでは、〈スティッフエリオ〉の楽譜は、鋭利な着想と劇的表現において非凡な新しさに溢れているといわれており、次期作品の〈リゴレット〉でクリアになる心理的真相への果敢なる探求心がすでにしっかりと出ているものと判断できる。

第16作〈リゴレット：Rigoletto〉

中期三大傑作と呼ばれる作品のひとつで、旋律美とドラマがかつてない融合をしている作品。

心理や性格の描写を最優先するために、アリアにおいてこれまでの伝統的な形式を用いることをやめた。歌手が難関技巧を披露するためのカヴァレッタもほとんど削られている。

ジルダのアリア「慕わしいお名前」にプリマドンナが、カヴァレッタを付けて欲しいと切望したが、ドラマにあっていないとしてヴェルディがはっきり拒否したという話が残っている。

ジルダのアリア（譜例12）

また、リゴレットのアリア「悪魔め、鬼め」においては、伝統的なアリアスタイルの緩→急の形は真逆になり、急→緩という形で伝統的形式は覆されている。

リゴレットのアリア（譜例13）

今までなりえなかった異常なタイプの主人公を配置することによって、内面の心の叫びを音楽によって引き出すことに完全に成功した。全てがとても分かり易く素直な方法で表現された見事な手法は、ヴェルディがいかに“心理を音に変換する能力”が高いかを物語っている。

背中にこぶのある道化：主人公のリゴレット。排斥された人間への共感、複雑な男性主人公の心理、限りなく強い父性愛、どれもが模索していた創作にぴったりとマッチして、複雑な性格と豊かな感情を音楽に表すことに成功した。

第17作〈イル・トロヴァトーレ：Il Trovatore〉

中期三大傑作と呼ばれる作品のひとつ。この時期の三大傑作の中では、構成的に最も伝統的様式に縛られている。前後作品の〈リゴレット〉、〈椿姫〉とは、ドラマの上でも音楽の上でも対照的である。前後作が音楽とドラマが融合し、アリアより二重唱が多いのに対して、シンプルかつ美しいという音楽は共通であるものの、ドラマの流れよりも個々の場面の効果が優先され、四人の主演に大アリアが書かれており、アリアの比重が大きく、各曲の独立性が高い。これをいち早く察知したヴェルディは、何度となく台本作家との間に衝突があったようである。

当時ヴェルディは、台本作家のカンマラーノにこんなことを伝えている。「曲の配分についてですが、私としては音楽を付けられる詩であれば、どんな形式でも、どんな順序でも構いません。むしろそれが斬新で風変わりなものである方が、私にはいいのです。もしオペラの中にカヴァティーナも、二重唱も、三重唱も、合唱もフィナーレもなんにもなく、オペラ全体がいわば一つの曲であるなら、わたしには、より理に適ったものに思えるでしょう。」

ヴェルディのこの驚くべき構想はやがて、〈ドン・カルロ〉、〈オテロ〉〈ファルスタッフ〉へと発展していくのだ。

伝統的様式を用いたこの作品を、後退作とみる輩がい

るようだが、私自身は、イタリアオペラ伝統スタイルの良さである、溢れんばかりのエネルギーの中、名アリア・名曲が連続して四つの幕それぞれにバランスよく配置されているこのオペラは、誰がなんといってもヴェルディの大傑作だ。

第18作〈椿姫：La Traviata〉

中期三大傑作と呼ばれる作品のひとつ。

伝統的形式をもちいながらも、親しみやすい旋律で人物の心情とドラマ性を見事に一致させた円熟味溢れる名作。

ヴェルディのオペラは男性的な作品が多いが、その中であって貴重な典型的なプリマドンナオペラ。繊細な音楽は、オーケストラも弦楽器が中心となっていて薄めに作られていて、“声”にドラマの進行を委ねている。

ヴィオレッタの大アリア「ああ、そは彼の人か～花から花へ」は、伝統的なカンタービレ～カヴァレッタ形式をとっているが、恋する気持ちを素直に表す前半部とそれを否定し、今を楽しく生きるのだ、とつくろう後半の心情の変化をしっかりと表現している。

ヴィオレッタのアリア（譜例14）

初演当時あまりにも斬新な反社会的要素を持った「このオペラが傑作かどうか、やがて時が経てばわかります。」椿姫初演大失敗の後にヴェルディ自身の言葉である。聴衆の耳に全信頼は委ねていないことを表す強い自負のあらわれであったのだ。

またこの題材を選んだのには、ストレポニーとの同棲生活が大きく影響しているであろうことは否めない。

第19作〈シチリア島の夕べの祈り：Les Vepres Sicilienne〉

パリ万博時の上演を狙い、オペラ座から注文されたグランドオペラ。

台本に魅力を全く感じられなかったが、パリオペラ座の前であっては、成す術無しといったところであろうか、ヴェルディは、生きた登場人物が一人もいないと感じたそのままを受け入れる。

大掛かり過ぎる演出、ドラマの緊張を削ぐバレエが入りドラマの進行を遅らせ、舞台を人でたっぷり埋める目的のみの集団の動き、…過去の常套手段を組み合わせたような古いスタイルの台本。

この時期のヴェルディの脳裏には、〈リゴレット〉や〈椿

姫)のように、行動の内面から、そして人間の感情からドラマが生まれていないといけないということがはっきりと刻まれていたから、この台本には、何も刺激を感じずに作曲を始めた。しかしそこは熟練職人の技、聴衆を沸かせる伝統的カヴァレッタ、大規模な合唱、色彩豊かなオーケストレーション、壮大に効果的に父と政治の狭間で悩む権力者の心の葛藤をしっかりと表現している。

第20作〈シモンボッカネグラ：Simon Boccanegra〉

実在したジェノヴァ総督、シモンボッカネグラを主人公にして、平民と貴族の対立、血縁をめぐる愛憎を野心的に描いた傑作。

プロローグと1幕の間に25年の年月が経過していることもあって、物語の複雑さが聴衆の評判を落としてしまい、初演はあまり良い評判が出なかった。斬新ではあるが、メインであるはずの恋愛ドラマは脇に置かれ、主役は低音男声主体で、かつアリアがひとつも存在していない……急にこれでは、聴衆が付いてこないことは無理もなかったかと思う。

ここで一度ヴェルディは、この作品を放棄する。23年後リコルディがスカラ座で上演するためにこの作品の改訂版を提案し、当時〈オテロ〉の台本制作に取り掛かっていたボイトの台本で、それも様々な変更点をヴェルディ本人と相談しながら改定していくことを承諾した。

初演時から改訂版まで、伝統的なアリア形式は採用せずとも、主役にアリアが与えられ、高い音楽水準のもと、より分かり易く聴衆に受け入れやすいヴェルディの名作のひとつとなった。

第21作〈仮面舞踏会：Un Ballo in Maschera〉

フランスのグランドオペラをベースに、作曲された愛を主題に、喜劇と悲劇が魅力的に同居した生命力に満ちた作品。

フランスの作曲家オベールが、パリオペラ座の為に作曲したグランドオペラ〈グスターヴォ3世〉をイタリアオペラとして作り直した作品である。後の〈アイダ〉同様に、台本も、イタリア語に翻案し、グランドオペラの壮大さを自分のオペラに生かすことに成功している。オスカルというグランドオペラ特有の喜劇的なズボン役の役割が大きく、喜劇と悲劇の融合を可能にした。

アメリカの揺れ動く心情を見事に表した「あの草を摘み取って」、アメリカとリッカルドの純粋な愛の二重唱「私はここに」、リッカルドがアメリカを思って歌う「永遠に君を失えば」等、名曲が続く。

アメリカとリッカルドの二重唱「私はここに」(譜例15)

レナートの存在は、ヴェルディがドラマを動かす役目を担う登場人物に、バリトンを起用することを好んだことをはっきりと打ち出した証でもある。聴衆はこの作品を大変好んだ。淀みなく流れるメロディーと美しく幸せな歌が存在し、常にドラマの進行に結び付いた二重唱、三重唱、がある。

第22作〈運命の力：La Forza del Destino〉

ヴェルディは、フランスのグランドオペラから、複数の主題を書き進めながらひとつの大きな主題にと仕立て上げていく方法を身に付け、この作品のような壮大なオペラを作り上げていくことに成功した。

この戯曲は、ヴェルディが以前から魅せられ、かつてオペラ化を考えたものであったが、あまりに陰惨で反宗教的要素が強かったために思いとどまっていたものだ。そしてその後、ロシア帝国サンクトペテルブルク帝室歌劇場からの新作依頼があり、サンクトペテルブルクならば、検閲が比較的緩いと考えたヴェルディは、この題材を選択するに至った。

修道士の合唱が効果的なレオノーラのドラマティックなアリア「哀れみの聖母」、レオノーラとグアルディアーノ神父の二重唱「心は静まり」、ドラマティックテノールの難曲アルヴァーロのロマンツァ「君は天使の胸に抱かれ」、アルヴァーロとカルロの二重唱「この厳粛な時に」、……数々のドラマが名曲と共に融合しながら進行している。

アルヴァーロが敵だと知った際のカルロのアリア「この中に私の運命は」は、カンタービレ〜カヴァレッタ形式という伝統的なアリア形式を採用しているが、カルロの心情の変化を見事に映し出している。アルヴァーロとカルロの二人が決闘を果たす「アルヴァーロ、隠れても無駄だ」は、ヴェルディが書いたテノールとバリトンの二重唱の中で最も雄大で感動的な曲であろう。

そして、序曲と並んで最も有名なレオノーラの「神代平和を与えたまえ」は、劇的であり、天国的アリアである。

レオノーラのアリア (譜例16)

豊かな美しい旋律ながら、息の長い旋律や装飾的なアジリタの排除など、ドラマにより密着した創りを手に入

れたヴェルディの名人技を大いに発揮した冒険的な大作。

第23作〈ドン・カルロ：Don Carlos〉

ヴェルディ最後のグランドオペラ。第19作〈シチリア島の夕べの祈り〉同様にパリオペラ座の依頼により作曲されたグランドオペラ。

主要登場人物は6人、道ならぬ恋、権力者の孤独、友情、父子の葛藤、政治と宗教の対立、等々様々なテーマが存在する空前絶後の対策。この作品も、前作より更なる新たなエネルギーを感じる事が出来るが、メロディーのラインやドラマティックな効力が増幅しているのと同時に、オーケストレーションにおいては、かなり気を使って苦労した様子が見られる。

カルロとロドリゴの友情の二重唱「友情の二重唱」の主旋律は、友情のテーマとして、劇中で回帰する。

カルロとロドリゴの友情の二重唱（譜例17）

美女にふさわしい装飾的で華麗なエボリ公女の登場の「ヴェールの歌」、カルロとエリザベッタの「お願いがあってまいりました」は、言い寄るカルロに立場を考え突き放すエリザベッタの切なく劇的な二重唱、冷酷な王が孤独な心を歌うフィリッポ二世の「一人寂しく眠ろう」はバスのアリアの傑作、国王と宗教裁判官の「私は国王の前にいるのか」は、オペラ史上稀なバスとバスの二重唱、後悔から希望へと変わる感情の激しき移り変わりが見事なエボリ公女のアリア「むごい運命よ」、ロドリゴの辞世のアリア「私の最後の日」、エリザベッタの「世のむなしさを知る神」は、ヴェルディが書いたソプラノのアリアの中で最も野心的かつ高貴な一曲。

エリザベッタのアリア（譜例18）

第24作〈アイーダ：Aida〉

スエズ運河開通記念にオープンしたカイロ歌劇場にふさわしい作品をとエジプト太守、イスマエル・パシャからの依頼による作品。

これぞまさに、ヴェルディオペラの集大成、娯楽作品と心理劇の両面を持つイタリア語のグランドオペラだといえる。自分が知る限りの様式や手法を駆使して、確実に成功を収める作品を創り出す能力は、他の作曲家のはるか上に行く尋常ではないものであることを実感する作品になっている。

前作〈ドン・カルロ〉での経験からだろうか、メロディー

ラインの持つ単純な美しさはそのままに、流麗かつ自由な広がりには満ちている。極めて簡潔な言葉の中にメロディーとの見事な調和、また、それまではあまり意識して用いなかった対位法を用いることにより更なる可能性を見出している。

オーケストラにおいては、単なる歌唱の伴奏役ではなく、それ自体が物語のメッセンジャーであり、進行において必要不可欠なものとして存在している。また、レチタティーヴォ（叙唱）は、ここでは完全に消失しており、ヴェルディが求めている〈真の総合芸術である声楽的なオペラの形〉にどんどん近づいているように思われる。

アイーダのアリア（譜例19）

この第24作の〈アイーダ〉作曲後、次作〈オテロ〉発表まで、生涯で一番作曲間隔が空いた時期であった。それには、様々な状況が重なり意図もせず結果的に16年という歳月を要してしまったようである。

1872年2月のミラノ・スカラ座公演以来〈アイーダ〉のタイトルロールにはテレザ・シュトルツを起用して、パルマ～イタリア全域～ヨーロッパ全域～ナポリと壮大な数の上演を続けた。しかし、ナポリ公演前にテレザ・シュトルツが病気で倒れてしまう。止むを得ず上演の一時中止を受け入れたヴェルディは、逆境をバネに弦楽四重奏の作曲をすることにした。このことが、〈真の総合芸術である声楽的なオペラの形〉を見出すための大きな糸口となる。

ヴェルディの弦楽四重奏の作曲は、もともと外国に起源がある、その様式自体を模倣するためではない。

それまでに出版されていなかったサンタガータの家にしまっていた彼の多数の作曲片は、この時期までオペラ作品の作曲の合間にいかに様々な面から作曲技法を高めようとしてきたのかを物語っており、若き日には上手に扱えなかったものを仕上げたのだと考えることが出来る。

ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲を詳細に研究していたらしいので、ヴェルディ自身が弦楽四重奏曲を作曲することは決して驚きに値しないのだ。

この弦楽四重奏曲は、シュトルツが病床にあったたった3週間の間に完成された。この作品は、ヴェルディは決してオペラ作品のみ書ける作曲家ではなく、室内楽においてもドラマティックで叙情性溢れる作品を生み出すことが出来ることを見事に証明しているのだと確認する

ことが出来る。

その後、ナポリでの〈アイダ〉初演を終えサンタガータの自宅に戻るが、敬愛する作家のマンツォーニが逝去。ヴェルディは、ミラノ市にマンツォーニ1周年追悼記念演奏曲として〈レクイエム〉の作曲を申し出て、それは人々から熱狂的に迎えられた。

その時の彼自身のこんな言葉が残っている。「私は自分自身がまじめな人間になってしまったような気がする。私はもはや、大太鼓をたたきながら人々に向かって『さあさあ、皆さんお入りください！ お入りください!!』と叫んでいるような大道芸人ではなくなったのだ…。」これは、まぎれもないヴェルディの叫びであろう。

「今までのどの作品よりも優れた私のこの作品は、イタリアの過去の偉大な巨匠たちが培ってきたイタリア音楽の真の正統の後継者であることを証明している！」と言いたかったのだと推測できる。

〈レクイエム〉は最高傑作と呼ばれるにふさわしい出来で、〈ナブッコ〉以来【合唱音楽の父】といわれた作曲家ヴェルディの合唱書法の究極の形を示したのだ。カトリックの様式をもったこの作品は、言葉の本来の意味を出来る限りにドラマティックに表現している。独唱者の比重が重く、合唱は大人数を求める。

〈ラクリモーザ：涙の日〉の主題は、23作〈ドン・カルロ〉の初演直前にカットされた二重唱からの転用である。

第25作〈オテロ：Otello〉

初めて劇場や出版社の依頼から離れて、自発的に創作したオペラ。

伝統的な様式：レチタティーヴォ・アリア・重唱・コンチェルターテという区分も名称も存在せず、楽曲に番号を付けることが出来ない状態、音楽はひとつの幕のあいだ、途切れることなく進行する。また、力強い劇的な台詞：パローラ・シェニカが、過去になかった著しい表現力を示している。

前作〈アイダ〉によって過去を集大成したヴェルディは一度は筆をおくことを考える。しかし、リコルディによって優秀な台本作家ボイトに出会えたこと、題材がシェークスピア作品だったことから、引退はやめて、再び作曲することになる。

オペラ化にあたって、ヴェルディとボイトは、再三にわたり話し合い、内容・登場人物を出来る限り簡潔にし、五幕仕立てで構成されている原作の、第一幕はカットされ、重要人物のひとりであったデスデーモナの父の

ブラバンショーもカットされた。さらに、天使のようなデスデーモナと、悪魔のようなヤーゴを強調するために、性格的なソロをそれぞれ加筆。デスデーモナの「アヴェ・マリア」・ヤーゴの「クレード」である。

こうした努力と工夫のおかげで、音楽とドラマが徹底的に連動したオペラ作品を仕上げることに成功した。

オテロの登場（譜例20）

第26作〈ファルスタッフ：Falstaff〉

80歳を前に完成したヴェルディ最後のオペラ。第二作の〈一日だけの王様〉から五十三年ぶりに書かれたオペラ・ブッフアであるが、実質的には唯一の喜劇。前作〈オテロ〉で開発された新技法が使われているため、伝統的なオペラ・ブッフアとはまるで異なっている。

〈オテロ〉では、まだ二重唱やアリアなどなどの輪郭が残っているのに対し、〈ファルスタッフ〉にその形跡はほとんど見られない。アリアや重唱といった個々の楽曲は存在しないことで、歌や朗唱やアンサンブルが自由に混在して、ドラマの流れを作っている。そこには、〈オテロ〉同様、優秀な台本作家ボイトの存在が大きいことは疑いのない事実である。笑い・微笑み溢れる人間味のあるドラマの完成だ。

ヴェルディが探究した〈真の総合芸術である声楽的なオペラの形〉

ここまでの考察より、伝統的アリアの形式は、劇作術として問題があるという面だけではなく、瞬発的な力や「エイ！ ヤー！ トー！」といった気合では歌いきることのできない高い個人技を必要とするという素晴らしい一面も持っており、そのために歌手たちが競い合っ様々な高度なテクニックを身に付け、超絶技巧なるものも生まれ、そのアリアに聴衆は熱中し、それを聴くことを楽しみに劇場へと誘われていたことは紛れもない事実であることを確信した。

しかしヴェルディは、そのスタイルこそがドラマの進行を一時的にストップさせてしまう事を察知し、何とか打開する方法を生み出せないかと格闘してきたことがわかった。

また、ヴェルディ初期～中期における、カヴァティーナ・カヴァレッタ形式の配置は、ただ単に伝統的様式の継承をしてきたのではなく、常に発展的活用をしてきたということがはっきりと認識できた。

ヴェルディ オペラ作品の背景と大アリア形式の有無
 (作品表)

(改訂版を含まない)

No.	初 演	作 品 名	大アリア 形式の有無	ヴェルディの出来事	社会・文化の動き
1	1839.11/17 ミラノスカラ座 26歳	Oberto 〈オベルト〉	○	ブッセートから一家でミラノに引っ越し。 長男イチリオ死去。	ムソルグスキー生
2	1840/08/05 ミラノスカラ座 27歳	Un giorno di Regno 〈一日だけの王様〉	○	妻マルゲリータ死去。 初演は失敗 冬にナブッコの台本を受け取る。	チャイコフスキー生
3	1842.03/09 ミラノスカラ座 29歳	Nabucco 〈ナブッコ〉	○	初演から大成功で、秋のシーズンでは、 スカラ座始まって以来のシーズン最多上 演57回を記録した。	ボイト生 マスネ生
4	1843.02/11 ミラノスカラ座 30歳	I Lombardi alla Prima 〈十字軍のロンバル ディア人〉	○	ウィーンで、〈ナブッコ〉初演。 台本作者ピアージェとの協力開始。 ハプスブルク家出身のバルマ領主マリ ア・ルイジアに献呈。	ドニゼッティ〈ドン・ パスクアーレ〉初演。 グリーク生
5	1844.03/09 ヴェネツィア フェニーチェ劇場 31歳	Ernani 〈エルナーニ〉	○	スカラ座以外で初の初演。ピアージェと の初共働。 生々しい人間ドラマ。 テノールのドラマティック役の先駆。	ニーチェ生
6	1844.11/03 ローマアルジェン ティーナ劇場 31歳	I due Foscari 〈二人のフォスカリ〉	○	「心理劇」へ。内面心理を前面に作曲。 斬新な音楽。オーケストレーションの妙。	リムスキーコルサコ フ生
7	1845.02/15 ミラノスカラ座 32歳	Giovanna d'arco 〈ジャンヌ・ダルク〉	○	初のヒロイン作品。 初演のソプラノ歌手が不調だったため、 2曲カヴァレッタをカット。 スカラ座と絶縁。	フォーレ生
8	1845.08/12 ナポリサンカルロ劇 場 32歳	Alzira 〈アルツィラ〉	○	ナポリデビュー作品。 カンマラーノと初共働作品。簡潔さを追 求。全3幕で、約1時間半。 12月、ヴェネツィアで重病になる。	メリメ「カルメン」
9	1846.03/17 ヴェネツィア フェニーチェ劇場 33歳	Attila 〈アッティラ〉	○	消化器系病により、夏まで休養。 愛国的色彩の濃い作品。	イタリアにて、民族 解放運動が盛んにな る。 トスティ生
10	1847.03/14 フィレンツェベルゴ ラ劇場 34歳	Macbeth 〈マクベス〉	○	敬愛するシェークスピア初作品。 ドラマティストへ。	メンデルスゾーン没
11	1847.07/22 ロンドン女王陛下劇 場 34歳	I Masnadieri 〈群盗〉	○	ヴェルディが初めてイタリアの劇場以外 の為書いた作品。 初演直後にオペラ座と契約し、パリへ。 (13か月滞在)	トーマス・エジソン 生

12	1848.10/25 トリエステ 大劇場 35歳	Il Corsaro 〈海賊〉	○	パイロンのベストセラーをオペラ化。アドベンチャーロマン。	ドニゼッティ没。 パリ2月革命。 第1回イタリア解放戦争
13	1849.01/27 ローマ アルジェンティーナ 劇場 36歳	La Battaglia di Legnano 〈レニャーノの戦い〉	○	リソルジメントオペラの代表作品。「ミラノの5日間市街戦」後に選んだ題材。	ローマ共和政府樹立
14	1849.12/08 ナポリ サンカルロ劇場 36歳	Luisa Miller 〈ルイーザ・ミラー〉	×	パリからジュゼッピーナを伴い帰国。ブッセートに居を構える。バレッツィとナポリへ。	ローマ共和政府樹立。サルデーニャ王退位。 シヨパン没
15	1850.11/16 トリエステ 大劇場 37歳	Stiffelio 〈ステイツフェリオ〉	○	宗教的題材要素により、長期埋もれていた作品。	ワーグナー「ローエングリン」初演
16	1851.03/11 ヴェネツィア フェニーチェ劇場 38歳	Rigoletto 〈リゴレット〉	×	〈中期3大傑作〉のひとつ。 ドラマへの誘い。 ジュゼッピーナとサンターガタに転居。 母ルイーザ没。	フランスでナポレオンのクーデター。 ロンドン第1回万国博。 スポンティーニ没
17	1853.01/19 ローマ アポロ劇場 40歳	Il Trovatore 〈イル・トロヴァトーレ〉	○	〈中期3大傑作〉のひとつ。ドラマと音楽の乖離を打ち消す素晴らしき音楽。複数回台本書き直し要求。	ゴッホ生
18	1853.03/06 ヴェネツィア フェニーチェ劇場 40歳	La Traviata 〈椿姫〉	○	〈中期3大傑作〉のひとつ。フェニーチェ劇場から新作以来。 題材が〈現代劇〉で、〈道を外れた女〉をテーマにした前衛的作品。作品のドラマ性と美しい旋律との一致	ペリー艦隊浦賀来航
19	1855.06/13 パリ オペラ座 42歳	Les Vepres Siciliennes 〈シチリア島の夕べの祈り〉	○	万博上演目的で、パリオペラ座から依頼されたグランドオペラ。初演仏語。現在は伊語版が一般的。台本をオペラ座の作家が担当。ヴェルディ自身が選択不可。	サルデーニア王国がクリミア戦争参戦
20	1857.03/12 ヴェネツィア フェニーチェ劇場 44歳	Simon Boccanegra 〈シモン・ボッカネグラ〉	×	実在のジェノヴァ総督を主人公。 初演は上手くいかず、23年後1880年に改訂版を作成し、名作となる。	チェルニー没
21	1859.02/17 ローマ アポロ劇場 46歳	Un Ballo in Maschera 〈仮面舞踏会〉	×	〈愛〉をテーマに輝かしい作品の完成。 初演半年後にジュゼッピーナと正式に結婚。喜劇と悲劇の共存。	第2回イタリア解放戦争。スエズ運河工事開始
22	1862.11/10 聖ペテルスブルグ宮 廷歌劇場 49歳	La Forza del Destino 〈運命の力〉	○	ロシア・サンクトペテルブルクからの依頼作の為、冒険的な大胆な作品。	ドビュッシー生

23	1867.03/11 パリ オペラ座 54歳	Don Carlos 〈ドン・カルロ〉	×	父カルロ死去。 親類のフィロメーナ養女にする。 ジュゼッピーナ、ミラノのマンゾーニを 訪ねる。	ジョルダノー生。ト スカニーニ生。 マルクス「資本論」。 ノーベル、ダイナマ イト発見
24	1871.12/24 カイロ オペラ劇場 58歳	Aida 〈アイダ〉	×	11月、ボローニャにて〈ローエン格林〉 イタリア初演鑑賞。イタリア語によるグ ランドオペラ。エジプトのイスマエル・ パシャ大守から、スエズ運河開通記念に 依頼される。	スクリャービン生
25	1887.02/05 ミラノスカラ座 74歳	Otello 〈オテロ〉	×	前作との間隔が一番長かった（16年） 作品。初の自発的創作オペラ作品。音楽 とドラマの完全なる連動に成功。	ドビュッシーがバイ ロイトを訪問。 ボロディン没
26	1893.02/09 ミラノスカラ座 80歳	Falstaff 〈ファルスタッフ〉	×	最後のオペラ作品。唯一の喜劇。	カタラーニ没。グ ノー没。チャイコフ スキー没。〈マノン レスコー〉初演

18世紀のナポリ派オペラ（前出）では、様々な感情表現の為にアリアが並列的に配置されていたのは、音楽自体が静止的・装飾的なものであったから可能であったのだろうが、1820年代に入って、音楽のダイナミズムと力強さが求められるにつれて、ひとつのアリア内で、悲しみから怒りへ、絶望から希望へ、といった大きな感情の変化を含むものでなくてはならなくなった。

故に、歌手サイドの要求だけが、この前半部のカヴァティーナは緩やかな旋律的アリアで、後半部のカヴァレッタは軽快で華やかな歌唱の展開といった形式を生んだのではなく、オペラ自体がより強く、より豊かなドラマをより容易に明確に表現するために、アリアそのものの変革が必要だったからなのである。

そして、カヴァティーナ・カヴァレッタ形式を初めて十分に劇的表現として使いこなしたのは、ベッリーニでもドニゼッティでもなく、ヴェルディだった。しかしヴェルディは、この伝統的アリア形式だけにとらわれることなく、それぞれの作品から、またその時の世情から、しっかりと作品に目を向け、聴衆に目を向けて全力で作品にエネルギーを注いでいった。そのエネルギーは、決して外面の音楽だけでなく、常にドラマの中の人間の複雑な心理描写に対して、またその自然な流れに対して活用されるよう努めてきたのだ。

ヴェルディ作品のオーケストラにおける音型の特徴は、躍動するリズムと、力強さ。この部分が、ベッリーニ、ドニゼッティと大きく異なる。

その点からだけではなく、ロッシーニをもってしても成しえなかったオペラを真の総合芸術として新時代を築き上げるエネルギーを持っていた。

最晩年の〈オテロ〉と、〈ファルスタッフ〉の2作品以外は、ヴェルディは、どこかの劇場からの委嘱によって作曲をして、その劇場で初演することを常とした。これは、その劇場が契約している歌手たちの声質・技量またその劇場の上演能力を考慮しながらの制作という意味を持つこととなってしまった。そこで、ヴェルディは出来得る限り、意中の歌手に出演交渉をしたといわれている。歌手に役柄を合わせるのではなく、役柄に相応しい歌手を求めることは、それまで脈々と続いてきたスターオペラ歌手の為にオペラ創りからの脱却をヴェルディは求めていたからである。

ヴェルディ自身がオペラの作曲活動を始めた時代は、オペラといえば何といても歌手、何をおいても歌手であった。当時のスター歌手たちは、ステージごとに作曲家の数倍の報酬を得、現在のプロマイドである肖像画が人々に飛ぶように売れて、プリマドンナには、貴族や富豪がパトロンになり豪華な金品が贈られていたようである。しかしその中であってもヴェルディは、デビュー当時からそれぞれの歌手の声を自身が聴いて、容姿を見て、役柄にあった歌手を選出した。

さらにヴェルディは、選抜した歌手に役柄の人物像に一致する歌唱と演技を要求し、それに適応することを必須条件とした。そのため、想定された歌手との契約がう

まくいかない場合には、再演時期が大幅に遅れてしまったり、再演が不可能になってしまったことも多々あったようだ。

そういった経緯から、作曲家の地位向上は、必要不可欠と考えたのである。

「歌手のオペラから作曲家のオペラへ」である。

全26作品の制作過程から、ヴェルディは、〈真の総合芸術である声楽的なオペラの形〉を実現し確立するためには、ヴェルディ自身が受け継いできた伝統的アリア形式を犠牲にしてでもそれを成し遂げなければならないという強固な思いがあり、台本作家・劇場側・発注主等々から噴出する様々な反意をなんとか排除し、自己の信じる「音楽」と「ドラマ」の融合をさせるため、新たなるオペラの形を創ったのだということがはっきりと見て取れる。またそれは、18～19世紀半ばまで様々な技巧を発展させ高度な歌唱スタイルを構築してきたイタリアのオペラの様式：伝統的大アリア形式の存在意義を感じつつも、それを否定せざるを得ないという面も持ち合わせている。別の見方をすれば、ヴェルディのこうしたオペラ作品の遍歴こそが、ベルカントオペラの伝統的様式を衰退させた理由であるともいえるのだと思う。

〈仮面舞踏会〉作曲後のヴェルディは、自分が大切な分岐点に到達したことを明確に自覚している。1700年代からベッリーニ、ドニゼッティ、ロッシーニの偉大なるベルカントの作品群を経て、ヴェルディ自身にまでも脈々と続いてきた伝統的様式オペラに決別を宣告し、これまでに自分が創造してきたものをもっと豊かで魅力的なものへ…オペラを通して、人間の様々な感情そのものを語ろうとするものに変化させることであると確信したのだ。

ヴェルディの純粋な“オペラ”という芸術創造行為は、そこからいかに発展的脱却をしていくのかを常に熟慮し続けた系譜がこの全26曲のオペラ作品なのだとはいえよう。全26作品の系譜は、ヴェルディ自身の真摯な努力と常に研鑽を積んできたという証なのである。また、ヴェルディは常に聴衆に目を向けながらオペラを書いた。それは、自分自身の音楽が聴衆からどのように受け入れられるかを考えていたという意味であって、けっして聴衆

の受け狙いで作品を創ったということではない。当時の人間と生活の息吹溢れる劇場からこそ生み出すことが出来たのだ。

職人的な自負と誇り、自らの才能と熟練された技、激しく燃え盛る情熱、そして自分の作品が後世まで演奏され愛され続けるであろうという確信、こうした点がそれまでのオペラ作曲家と比べ大いに傑出しており、またこれが、19世紀イタリアオペラ史におけるヴェルディオペラの特徴であるといえると考えられる。

1901年1月27日、87歳で最期の時を迎え、遺体は3日間ホテルに安置され、遺言であった「私の葬儀はごく簡素に、夜明けか夕べのアヴェ・マリアの時刻に歌も、音楽もなしで……。」との言葉通りに1月30日の夜明けに記念墓地に運ばれ埋葬された。この記念墓地は、遺言書が指定する埋葬地が準備できるまでの仮の場所で、1か月後の2月26日に「音楽家の為の憩いの家」CASA VERDIの礼拝堂にジュゼッピーナの棺と共に移された。この際の葬送は、国民的行事となり、記念墓地前にはスカラ座のオーケストラが配置され、トスカニーニの指揮で800人もの合唱により「行け、我が想い世黄金の翼に乗って！」の演奏の中送り出したそう。この際、自然に沿道や広場に約20万人もの人々が殺到し、町の機能は完全に麻痺していたらしいが、人々は皆一様に悲しみ、ヴェルディに最期の別れの挨拶を送ったという。この事実、如何にヴェルディが民衆に愛され、ヴェルディの求め続けた〈真の総合芸術である声楽的なオペラの形〉が生み出した作品の数々が民衆に入り込んでいたのかを如実に表しているといえるだろう。

人間の持つ心理の追求。伝統様式として継続されてきたものを、より豊かで完璧な形のオペラ芸術とし、それを自らの手で確立したいという強固な意志がヴェルディにはあった。その強固な意志が、「音楽」と「ドラマ」の狭間で様々な手法による試行錯誤の末、ついには融合され、ベルカントオペラからヴェリズモオペラへの道筋をつけたことは、ヴェルディの偉大なる功績に他ならない。

譜例一覧

譜例No.	作品名	
譜例1	レチタティーヴォ・アッコンパニヤートの譜例 〈ジュリアス・シーザー〉No.26 (ヘンデル)	〈GIULIO CESARE〉(KALMUS 版) No. 26 Cleopatra p. 170
譜例2	カヴァティーナ譜例 〈愛の妙薬〉第1幕 ネモリーノのアリア (ドニゼッティ)	〈L'ELISIR D'AMORE〉(RICORDI 版) Nemorino p. 8～10
譜例3-1	大アリア形式の譜例 レチタティーヴォ 〈夢遊病の女〉フィナーレ アミーナのアリア (ベッリーニ)	〈LA SONNAMBULA〉(RICORDI 版) Amina p. 186～
譜例3-2	大アリア形式の譜例 カヴァティーナ 〈夢遊病の女〉フィナーレ アミーナのアリア (ベッリーニ)	〈LA SONNAMBULA〉(RICORDI 版) Amina p. 190～
譜例3-3	大アリア形式の譜例 カヴァレッタ 〈夢遊病の女〉フィナーレ アミーナのアリア (ベッリーニ)	〈LA SONNAMBULA〉(RICORDI 版) Amina p. 196～
譜例4	〈ナブッコ〉より 合唱「行け、我が想いよ 黄金の翼に乗って」	〈NABUCCO〉(RICORDI 版) Coro p. 192～
譜例5	〈十字軍のロンバルディア人〉より オロンテのカヴァティーナ〈私の歓びを〉	〈LA LOMBARDI ALLA PRIMA〉 (RICORDI 版アリアピース版) Oronte p. 1～
譜例6-1	〈エルナーニ〉より エルヴィーラ「エルナーニ、私を連れて逃げて」レチタティーヴォ	〈ERNANI〉(RICORDI 版) Elvira p. 32～
譜例6-2	〈エルナーニ〉より エルヴィーラ「エルナーニ、私を連れて逃げて」カヴァレッタ	〈ERNANI〉(RICORDI 版) Elvira p. 39～
譜例7	〈エルナーニ〉より エルナーニ「萎れた花の露のように」	〈ERNANI〉(RICORDI 版) Ernani p. 19～
譜例8	〈マクベス〉より マクベス夫妻のデュエット	〈MACBETH〉(RICORDI 版) Lady Macbeth & Macbeth p. 62～
譜例9	〈マクベス〉より マクベス夫人の大アリア	〈MACBETH〉(RICORDI 版) Lady Macbeth p. 37～
譜例10	〈海賊〉より コルラードの大アリア	〈IL CORSARO〉(RICORDI 版) Corrado p. 17～
譜例11	〈ルイーザ・ミラー〉より ロドルフォのアリア	〈LUISA MILLER〉(RICORDI 版) Rodolfo p. 221～
譜例12	〈リゴレット〉より ジルダのアリア	〈RIGOLETTO〉(RICORDI 版) Gilda p. 137～
譜例13	〈リゴレット〉より リゴレットのアリア	〈RIGOLETTO〉(RICORDI 版) Rigoletto p. 219～
譜例14	〈椿姫〉より ヴィオレッタのアリア	〈LA TRAVIATA〉(RICORDI 版) Violetta p. 65～
譜例15	〈仮面舞踏会〉より アメリアとリッカルドの二重唱	〈UN BALLO IN MASCHERA〉 (RICORDI 版) Amelia & Riccardo p. 156～
譜例16	〈運命の力〉より レオノーラのアリア	〈LA FORZA DEL DESTINO〉 (RICORDI 版) Leonora p. 346～

譜例 17	〈ドン・カルロ〉より カルロとロドリゴの友情の二重唱	〈DON CARLO〉(RICORDI版) D. Carlo & Rodorigo p. 74～
譜例 18	〈ドン・カルロ〉より エリザベッタのアリア	〈DON CARLO〉(RICORDI版) Elizabetta p. 323～
譜例 19	〈アイーダ〉より アイーダのアリア	〈AIDA〉(RICORDI版) Aida p. 50～
譜例 20	〈オテロ〉より オテロの登場	〈OTELLO〉(RICORDI版) Otello p. 21～

参考文献

Verdi Libretti, Lettere (MONDADORI社編集) MONDADORI社, 2000年
 Verdi (Claudio Casini著) RUSCONI LIBRI社, 1994年
 〈永遠の音楽家〉ヴェルディ (ピエール プティ著, 高崎保男訳) 白水社, 1970年
 〈大音楽家・人と作品〉ヴェルディ (福原信夫著) 音楽之友社, 1966年
 〈作曲家・人と作品〉ヴェルディ (小畑恒夫著) 音楽之友社, 2004年
 評伝 ヴェルディ 第I部・第II部 (ジュゼッペ・タロツィ著 小畑恒夫訳) 草思社, 1992年
 ヴェルディ オペラ変革者の素顔と作品 (加藤浩子著) 平凡社, 2013年
 〈GIULIO CESARE〉(KALMUS版)
 〈L'ELISIR D'AMORE〉(RICORDI版)
 〈LA SONNAMBULA〉(RICORDI版)

〈NABUCCO〉(RICORDI版)
 〈I LOMBARDI ALLA PRIMA〉(RICORDI版)
 〈ERNANI〉(RICORDI版)
 〈MACBETH〉(RICORDI版)
 〈IL CORSARO〉(RICORDI版)
 〈LUISA MILLER〉(RICORDI版)
 〈RIGOLETTO〉(RICORDI版)
 〈IL TOROVATORE.〉(RICORDI版)
 〈LA TRAVIATA〉(RICORDI版)
 〈UN BALLO IN MASCHERA〉(RICORDI版)
 〈SIMON BOCCANEGRA〉(RICORDI版)
 〈UN BALLO IN MASCHERA〉(RICORDI版)
 〈DON CARLO〉(RICORDI版)
 〈AIDA〉(RICORDI版)
 〈OTELLO〉(RICORDI版)

(こばやし ゆうたろう)