

台本から分析するイタリアオペラ

ーヴェルディ作曲 歌劇「椿姫」第1幕2重唱“Un dì felice eterea”を題材にしてー

長 川 慶

序 文

オペラの研究では、楽式、和声など音楽面からのアプローチ、作曲家の生い立ちや書簡など、作品の成立過程からのアプローチ、音楽史からのアプローチなど、実に様々な研究がなされている。しかしながら、台本をベースにした研究は、こと日本に於いてはまだまだ事例が少ない。

当然であるが、オペラは出来上がった台本を基に作曲されており、完成された曲に言葉をあてはめているのではない。

イタリアオペラの台本は、一見自由に書かれているように見えるが、実は明確な規則が存在し、秩序だって作成されている。また、台本の音節数はそれぞれのリズムのパターンをもっており、作曲される旋律を方向付けている。したがってイタリアオペラは台本の大きな影響下にあり、台本が音楽を支配しているのだと言っても過言ではない。

歌手はじめオペラの上演に関わる者の仕事は、まず作曲者の意図を正しく理解し、そしてそれを様々に発展させていくことにある。台本と音楽の関わりを調べることは、作曲家が意図した音楽への地図を読む作業であり、演奏や演出の大きな手掛かりになると考える。

この論文では、ヴェルディ作曲歌劇「椿姫」の中の2重唱、“Un dì felice eterea”（ある日、幸せにも）を題材に、台本の面から音楽分析を行う。詩行の音節数やアクセントなど、台本が音楽に与えている影響、また作曲家が台本をどのように扱い、それが旋律、和声、小節数等にどのように反映されているかを分析し検証することで、台本作家と作曲家が意図した音楽、登場人物像を明らかにし、読み解くことを目的とする。

なお、この論文をより深く理解いただくために、第1章で基本的なイタリア語の韻律学に関しての規則について述べ、第2章を本題の楽曲分析とした。既に第1章に関して知識をお持ちの方は、直接第2章より読み進めていただきたい。

目 次

| | |
|---|----|
| 序 文 | 1 |
| 第1章 イタリア語における韻律学と詩行の構造について | 3 |
| 1. 詩行の種類 | 3 |
| 2. 音節詩のアクセント | 4 |
| 3. 音節の規則 | 5 |
| (1) 詩行の形式 | 5 |
| (2) 語尾の子音、2重子音、2重母音の扱いについて | 8 |
| (3) Sinalefe (シナレーフェ) と Diafe (ディアレーフェ) | 8 |
| (4) Sineresi (シネーレジ) と Dieresi (ディエーレジ) | 9 |
| (5) 補足 | 10 |
| 第2章 楽曲分析 | 12 |
| 1. 椿姫について | 12 |
| (1) 作品概要 | 12 |
| (2) 物語のあらすじ | 12 |
| 2. 台本の構造について | 14 |
| (1) 基本的な構造 | 14 |
| (2) 台本上のアクセント | 14 |
| 3. 前半部分の音楽分析 | 15 |
| (1) 台本と小節 | 15 |
| (2) 台本と旋律 | 16 |
| (3) 台本と和声進行 | 18 |
| (4) 台本と音楽のアクセントの関係 | 21 |
| (5) 音楽上のアクセントについて | 23 |
| (6) 7音節とアルフレードの旋律 | 25 |
| 4. 後半部分の音楽分析 | 31 |
| (1) 台本からの分析 | 31 |
| (2) 台本と小節および旋律 | 31 |
| 5. 結果と考察 | 35 |
| 謝 辞 | 36 |
| 〈参考文献〉 | 36 |
| 「Un dì felice eterea」全曲楽譜 | 38 |

第1章 イタリア語における韻律学と詩行の構造について

イタリアオペラの台本は、一見無秩序に言葉が並んでいるように思われる。しかし台本は原則として全て韻文（定型詩）で書かれており、明確な制約のもとで書かれた詩行が整然と並んでいる。オペラの台本を読み解く上で特に重要なのが、詩行の韻律である。そして詩行の韻律を理解するために、詩行の音節数を正確に知ることが不可欠である。

この章では詩行がどのような規則のもとで音節数が決められるのか。また、それをどのように識別していくのかを述べていく。

1. 詩行の種類

イタリア語の韻文は、下記の通りbisillabo（ビシッラボ、2音節詩）から始まり、endecasillabo（エンデカシラボ、11音節詩）までである。

| | | |
|----------------|----------|---------|
| • bisillabo | ビシッラボ | （2音節詩） |
| • trislabo | トゥリシラボ | （3音節詩） |
| • quaternario | クアテルナーリオ | （4音節詩） |
| • quinario | クイナーリオ | （5音節詩） |
| • senario | セナーリオ | （6音節詩） |
| • settenario | セッテナーリオ | （7音節詩） |
| • ottonario | オットナーリオ | （8音節詩） |
| • novenario | ノヴェナーリオ | （9音節詩） |
| • decasilabo | デカシラボ | （10音節詩） |
| • endecasilabo | エンデカシラボ | （11音節詩） |

また上記の他にも

詩行が二つ組み合わさった

| | | |
|---------------------|-------------|-------------------|
| • Doppio quinario | ドッピオクイナーリオ | （二重5音節詩、つまり10音節詩） |
| • Doppio senario | ドッピオセナーリオ | （二重6音節詩、つまり12音節詩） |
| • Doppio settenario | ドッピオセッテナーリオ | （二重7音節詩、つまり14音節詩） |

が存在する。

音節詩とは、その詩行が幾つの音節から作られているかを示している。基本的に1つの詩行の中に5つの音節があればquinarioクイナーリオ（5音節詩）、8つの音節があれば、ottonarioオットナーリオ（8音節詩）となる。

イタリア語の詩行は、原則として1つの発音につき1音節と数える。例えば、Una bella serenata^{注1}という詩行の場合、音節は下記のように区切られる。

ウーナ ベッラ セレナータ
U/na/ bel/la/ se/re/na/ta

そして音節を数えると

1 2 3 4 5 6 7 8
U/na/ bel/la/ se/re/na/ta

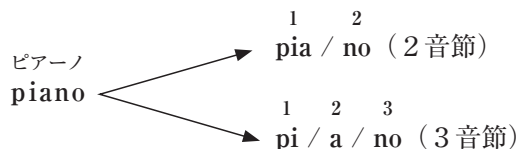
音節が8つあるのでottonario（8音節詩）である。

しかし重要なのは、イタリア語の韻文は音節数で詩の種類が決まるのではなく、どこの音節にアクセントが付くかで、その音節数が決まるということである。

上記の例でいえば、8つ音節があるので、8音節詩ではなく、

1 2 3 4 5 6 7 8
U/na/ bel/la/ se/re/na/ta と太字で示した様に、第3音節、第7音節にアクセントが来ているので、ottonario（8音節詩）である、と考えなければならない。

これは、同じ単語でも、



のように音節の区分を変えて、異なる音節数にすることができ、単純に詩行を読んだだけでは、音節数の判断が難しい場合があるからである。(P9 Dieresi-Sineresiの項を参照)

イタリア語の詩行の音節を考える場合、とにかく音節数に目が行きがちであるが、最も大切なのは、アクセントの位置を探すことである。

2. 音節詩のアクセント

各音節詩は表Aで示したように、アクセントの位置がほぼ決まっている。特に最後から2番目（5音節詩なら4音節目、6音節詩なら5音節目 etc...）のアクセントは必須であり、動くことはない。

ただし、それ以外のアクセントに関しては、言葉の配列によって詩行の中にそれ以上のアクセントが付く場合や、イタリア語の作詞法では本来アクセントが無い音節にアクセントが付いたりする場合、つまり普通に話した時のアクセントと、韻律上のアクセントが必ずしも一致しないケースもある。

注1 W.A.Mozart：歌劇「女はみんなこうしたもの」第1幕第3番3重唱

表A 各音節のアクセント^{注2}

| | |
|--|----------------------------|
| 11音節詩行 (End. a maiore) (End. a minore) ^{注3} | □□□□□■□□□■□ □□□■□□◎◎□■□ |
| 10音節詩行 | □□■□□■□□■□ |
| 9音節詩行 | □■□□■□□■□ |
| 8音節詩行 | □□■□□□■□ |
| 7音節詩行 | ◎◎◎◎□■□ |
| 6音節詩行 | □■□□■□ |
| 5音節詩行 | ◎◎□■□ |
| 4音節詩行 | □□■□ |

※■は固定されたアクセント

◎は任意のアクセントで、◎のいずれか1つにアクセントが付く

3. 音節の規則

イタリア語の詩の構造を理解するうえで基本となるのが、台本や歌詞が何音節の詩行で書かれているかを正確に知ることである。詩行の音節数はアクセントや語の長さ起因する特有のリズムのパターンをそれぞれ持っており、音楽に大きな影響を与えている。

イタリア語の詩行の音節数をカウントする時は、常に「最後のアクセント+1音節」と数える。そして最大の特徴は、これに該当しない場合、架空の音節を足したり、余分な音節を引いたりすることである。

(1) 詩行の形式

イタリア詩行には、

1. Piano（ピアノ）詩行

cuore（クオーレ）のように、最後から2番目の音節にアクセントが付く単語で詩行が終わる形式

2. Tronco（トロンコ）詩行

può（プオ）のように、最後の音節にアクセントが付く単語で詩行が終わる形式

注2 北村顕一 作

注3 11音節はアクセントのタイプが2種類ある。Endはendecasilaboの略

3. Sdrucchiolo (ズドウルッチョロ) 詩行

cupola (クーポラ) のように、最後から3番目の音節にアクセントが付く単語で詩行が終わる形式

の3つの形式がある。

詳細は個々の実際例で説明していくが、イタリア語の詩行では、最後から2番目の音節にアクセントが付く単語で詩行が終わる、Piano (ピアノ) 詩行が大多数である。

Piano詩行は、例で示したcuore (クオーレ) のように

「最後のアクセント “cuo (クオー)” + 1音節 “re (レ)”」

にあてはまっており、実際の音節数がそのまま詩行の音節数となる。しかし、それに該当しないTronco (トロンコ) やSdrucchiolo (ズドウルッチョロ) 形式で詩行が終わる場合、先に述べたように最後のアクセントを基準にした特有の数え方をする。

音節数の正確なカウントは大変重要である。ここでは実際例を用い、数え方に関する規則を詳述する。

① Piano詩行

Piano形式は、先に述べたとおり既に「最後のアクセント+ 1音節」になっているため、実際にある音節数をそのまま数える。例として

ドンナ ヴェデーテ
Donna vedete^{注4}という詩行の場合、

音節の区分は $\overset{1}{\text{Don}}/\overset{2}{\text{na}}/\overset{3}{\text{ve}}/\overset{4}{\text{de}}/\overset{5}{\text{te}}$ となり、音節は5つある。

最後の語の発音はvedete (ヴェデーテ) で、最後から2番目の音節、つまり第4音節にアクセントが付いている。したがってこの詩行は最後から2番目の音節にアクセントが来るPiano形式である。よってそのまま音節数を数え、この詩行はquinario (5音節詩) となる。

② Tronco (トロンコ) 詩行

Tronco形式は、詩行の最後の音節にアクセントが付いて終わる形である。troncamento (トロンカメント) と呼ばれる伊語の文法の作用で l, m, n, r+母音の語で、その母音にアクセントがないものは、quele、andiamе、sonе、core、のように母音が切断される場合がある。このtroncamentoにより子音で終わりアクセントが最終音節に付く形になった

注4 W.A.Mozart: 歌劇「フィガロの結婚」第2幕 ケルビーノのアリア「恋とはどんなものかしら」

語で詩行が終わる場合、またはpuò、andò、vedrà、me、teなど、最後の母音がアクセントになっている語で詩行が終わる場合、Troncoに該当する。

Troncoの場合、次の通り音節数を「最後のアクセント+1」の公式にあてはめ、実際の音節数に架空の1音節を足して数える。

1 2 3 4 5 6 7
È/ si/cu/ro_il/ vos/tro_o/nor^{注5} (onoreの e が省略され、7音節目がアクセントになる)

上記の詩行は、実際は7音節だが、最後のnorにアクセントがあるのでこの詩行はTroncoである。よって音節数を1つ足して8音節詩として扱われる。

1 2 3 4 5 6
Non/ sai/ gur/dar/mi/ più^{注6} (最後のùにアクセントがくる単語で終わっている)

この詩行も実際は6音節だが、同様にTroncoなので音節数を1つ足し、7音節詩となる。

③ Sdrucchiolo（ズドゥルッチョロ）詩行

Sdrucchiolo形式はgiovani（ジオーバニ）、palpito（パルピト）、indice（インディチェ）など、最後から3番目の音節にアクセントが付いている単語で詩行が終わる形である。この場合は「最後のアクセント+2」になっているので、実際の音節数から1つ引いて数える。

1 2 3 4 5 6 7 8
U/na/ fur/ti/va/ la/gri/ma^{注7}

上記の詩行は、実際の音節数は8であるが、6番目のlaにアクセントが付くのでSdrucchioloである。よって音節数を1つ引いて7音節詩として扱う。

1 2 3 4 5 6
La/ don/na_è/ mo/ bi/le^{注8}

この詩行も実際の音節数は6であるが、4番目のmoにアクセントが付くので、同じく音節数を1つ引いて5音節詩とみなす。

イタリア語の詩では、Tronco、Sdrucchioloの形で終わっても、Pianoのアクセントに合わせて音節数を数える。つまり最後から2番目の音節にアクセントが常にあるものとして数え、それにあてはまらない場合は調整して数えていると言える。

音節数を数える時に大切なことは、実際の音節数がいくつか、ということではなく、最後のアクセントがどこに付くのか、ということなのである。

注5 W.A.Mozart：歌劇「フィガロの結婚」第1幕第7番3重唱

注6 F.P.Tosti：僕は思っている

注7 G.Donizetti：歌劇「愛の妙薬」第2幕 ネモリーノのアリア「一粒の涙」

注8 G.Verdi：歌劇「リゴレット」第3幕 マントヴァ公爵アリア「女心の歌」

おな、ダンテの神曲等、一般の詩はPiano詩行が普通であるが、オペラの台本の場合、カデンツの形成やリズムの関係上、1つの詩の中に3つの形式を混合させ作成されているのが一般的である。

(2) 語尾の子音、2重子音、2重母音の扱いについて

nel、dal、cor、perなど、子音で終わっている単語、non (ノン)、senza (センツァ) などのn (ン)、mamma (マンマ) Danno (ダンノ) など、単語中の2重子音に関しては、その前の母音と併せて1音節として数える。また、buono (ブオーノ)、liquore (リクオーレ)、feudo (フェウド)、acciaro (アッチャーロ) などの2重母音も原則として1音節として数える。

例として、

オー マンマ ブオーナ ノッテ
O Mamma buona notte^{注9}の場合は、

1 2 3 1 2
Ma / m / ma / と3音節で数えるのではなく、Mam / ma と2音節で数える。

また、buona も 1 2 3 1 2
bu / o / na / ではなく、buo/na と2音節で数える。

したがって、この詩の場合、音節区分は、

1 2 3 4 5 6 7
O / Mam/ma / buo/na / not/te

となり、そしてこれはアクセントが6音節にあるPiano形式なので、7音節詩である。

ラ ヴォルト スーオ ダンノ ダンノ
また、L'ha voluto, suo danno^{注10} という詩の場合も、dan/noと2音節で数え、

1 2 3 4 5 6 7
L'ha/ vo/lu/to/ suo/ dan/no

上記のような音節区分となり、かつPiano形式なので、同じく7音節詩となる。

(3) Sinalefe (シナレーフェ) とDialefe (ディアレーフェ)

sono amanteのように、単語が母音で終わり、次に続く語も母音で始まる場合は、単語

注9 G.Braga: セレナータ

注10 W.A.Mozart: 歌劇「ドン・ジョヴァンニ」第1幕第1景

台本の実例

GUGLIELMO

Ed oggi non si mangia?

FERRANDO

Cosa serve?

A battaglia finita

fia la cena per noi più saporita.

☆

レチタティーボの部分

矢印で示された様に、登場人物を跨いで
台本に左上から右下に向けて記載されて
いる時は、それを1行として読む。

A

b

C

左の場合は、Ed oggi から Cosa serve?
までを1行とし、11音節として数える。

Un'aura amorosa

del nostro tesoro

un dolce ristoro

al cor porgerà.

Al cor che, nudrito

da speme, da amore,

di un'esca migliore

bisogno non ha. 注13

6a

6b

6b

6c'

6d

6e

6e

6f'

アリアの部分。

全てが6行詩で書かれている。

☆はそれぞれの音節数と、韻の関係を表したもの

注13 W.A.Mozart：歌劇「女はみんなこうしたもの」第1幕 フェランドのアリア「愛のそよ風は」
Da Ponte, Lorenzo. Così fan tutte. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice. (2012) より転載

第2章 楽曲分析

今回分析する“Un dì felice eterea”（ある日、幸せにも）は、「椿姫」第1幕第3場で歌われる2重唱である。曲自体は短いが、アルフレードがヴィオレッタに愛を告白する場面であり、物語全体の核をなす重要な2重唱である。

1. 椿姫について

(1) 作品概要^{注14}

初演：1853年3月6日 ヴェネツィア・フェニーチェ歌劇場

作曲：ジュゼッペ・ヴェルディ

台本：フランチェスコ・マリア・ピアヴェ

原作：アレクサンドル・デュマ・フィスの同名の小説（原題はLa Dame aux camellias）

出版：1853年 ミラノ リコルディ社

備考：オペラの原題 La Traviataは、「道を踏み外した女」という意味である。

(2) 物語のあらすじ

時と場所：1850年代（作曲当時は現代）のパリ、およびその郊外。

パリの社交界の高級娼婦ヴィオレッタは、自らの館のサロンで夜会を催している。そこへ友人に伴われ、プロヴァンスの旧家の息子でパリに滞在中の青年、アルフレードが現れる。友人は、アルフレードがヴィオレッタの熱烈な崇拝者で、彼女の健康がすぐれないと聞き、毎日容体を尋ねに来ていた、と紹介する。食事の後、一同隣室でダンスパーティーに移るが、ヴィオレッタは突然気分が悪くなってしまう。一同隣室へ移動する中、一人残ったアルフレードは、ヴィオレッタに、「1年前、一目見たときから、ずっと思い続けていた」と熱烈に愛を打ち明ける。ヴィオレッタは驚き、躊躇いながらも、誠意ある言葉に真実の愛を見出し、それを受け入れる。

2人は同棲を始めるが、その事実を知ったアルフレードの父、ジェルモンは、娼婦と暮らしている息子は家名の恥になるからと、アルフレードの知らぬ間に、ヴィオレッタに彼と別れるよう迫る。彼女はそれを拒むが、やがて懇願もむなしく2人は引き裂かれてしまう。しかし事実を知らないアルフレードは、ヴィオレッタが出て行ったことを裏切りと考え、彼女のいる夜会に乗り込み、怒りにまかせて大勢の前でヴィオレッタを激しく侮辱してしまう。

^{注14} 寺崎裕則他著 作曲家別名曲解説ライブラリー 24 ヴェルディ・プッチーニ、東京：音楽之友社、(1995) P100

その後、行いを悔いたジェルモンとアルフレードは彼女のもとに許しを請いに駆けつけるが、肺を病んでいたヴィオレッタは既に死の床にあり、皆の願いもむなしく息を引き取る。^{注15}

表B 台本と対訳

| 行 | ALFREDO | 対訳 |
|---|---|----------------------------|
| 1 | Un dì felice eterea | 幸福なひと日、 |
| 2 | mi balenaste innante, | あなたは清らかに輝いて現われ、 |
| 3 | e da quel dì tremante | そしてその日から私は震え慄きながら、 |
| 4 | vissi d'ignoto amor. | はじめての恋を生きたのです。 |
| 5 | Di quell'amor ch'è l'anima ^{注16} | その愛はときめき、 |
| 6 | dell'universo intero, | 全宇宙の鼓動、 |
| 7 | misterioso, altero, | 神秘的にして気高く、 |
| 8 | croce e delizia al cor. | 心に苦しみと喜びをもたらすのです。 |
| | VIOLETTA | |
| 1 | Ah, se ciò è ver, fuggitemi... | それならば私を避けてください。 |
| 2 | Solo amistade io v'offro, | 貴方には友情のみを差し上げます。 |
| 3 | amar non so, né soffro | 私は愛を知りませんし、そのような |
| 4 | dì ^{注17} così eroico ardor. ^{注18} | 尊い愛を受けることは出来ません。 |
| 5 | Io sono franca, ingenua, | 正直に申し上げます。 |
| 6 | altra cercar dovete; | 他の人をお探してください。 |
| 7 | non arduo troverete | そうすれば、私を忘れることは |
| 8 | dimenticarmi allor. ^{注19} | 難しくはないでしょう。 ^{注20} |

表C 音節と台本上のアクセント

| ALFREDO | | VIOLETTA | |
|----------------------------------|-----|--------------------------------------|-----|
| Un/ di'/, fe/li/ce, e/te/re/a, | 4,6 | Ah,/ se/ cio' e'/ ver/, fu/ggi/te/mi | 4,6 |
| Mi/ ba/le/nas/te_ in/nan/te, | 4,6 | So/lo_ a/mis/ta/de_ io/ v'of/fro: | 4,6 |
| E/ da/ quel/ di'/ tre/man/te | 4,6 | A/mar/ non/ so/, ne'/ sof/fro | 4,6 |
| Vis/si/ d'i/gno/to_ a/mor. | 4,6 | Un/ cosi' e/roi/co_ a/mor. | 4,6 |
| Di/ quel/l'a/mor/ ch'e'/ a/ni/ma | 4,6 | Io/ so/no/ fran/ca, in/ge/nu/a; | 4,6 |
| Del/l'u/ni/ver/so_ in/te/ro, | 4,6 | Al/tra/ cer/car/ do/ve/te; | 4,6 |
| Mis/te/ri/o/so_ al/te/ro, | 4,6 | No/n_ ar/duo/ tro/ve/re/te | 2,6 |
| Cro/ce_ e/ de/li/zia_ al/ cor. | 4,6 | Di/men/ti/car/mi_ al/lor. | 4,6 |

注15 坂本鉄夫 訳 オペラ対訳ライブラリー ヴェルディ 椿姫. 東京：音楽之友社. (2004) P5～9を要約

注16 実際の歌詞はpalpito

注17 実際の歌詞はun

注18 実際の歌詞はamore

注19 Maria Piave, Francesco. La Traviata. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice. (2004). P21

注20 海老沢敏 訳 A チャンパイ, D ホランド 編 名作オペラブックス2 ヴェルディ椿姫. 東京：音楽之友社. (1987).

2. 台本の構造について

(1) 基本的な構造

表Bはこの2重唱の台本と対訳である。

この台本を、それぞれ音節ごとに分けると、表Cになる。

両役の台本は全て7音節で構成されている。そしてこの台本の2行目、3行目の *mi balenaste innante, e da quel dì tremante* の様に同じ韻で終わるものを同形の詩とすると、アルフレードの台本は

a" b b c' d" e e c'

となり、Forma chiusa (定形) となっている。

一方ヴィオレッタの詩も

a" b b c' d" e e c'

と、両者とも全く同じシメトリックな構造となっている。(P9 韻の表記を参照)

(2) 台本上のアクセント

次に台本上のアクセントであるが、まず7音節詩の特性から述べていきたい。

7音節詩の特徴は、表A (P5参照) からわかる通り、6音節や8音節詩のようにアクセントが固定されている音節詩に比べ、アクセントが大変自由なことである。7音節詩では、最も強く発音する音節、つまりアクセントが2つ存在する。2番目のアクセントが第6音節に来るのは必須であるが、1番目のアクセントは言葉の組み合わせ方により、第1～第4音節まで自由にアクセントを形成することができる。

この2重唱では、ヴィオレッタの7行目の“non arduo troverete”を除いては、アルフレード、ヴィオレッタ共に、全て第4音節と第6音節にアクセントが来ている。(表C：マークされた単語)

2重唱においては、2人の人間が同じ音楽を歌う関係上、当然台本作家は2人の音節数、アクセントを揃えて詩を構成するのが普通である。しかし、1人が雄弁に話し、相手は聞き役、もしくは少し口を挟む、といった場面では、片方が8行で相手役は4行といった台本になる場合や、これは同じく椿姫の2幕の2重唱で見られるが、ジェルモンがヴィオレッタに息子と別れるよう迫るといった双方の主張に大きな食い違いがある場面では、ジェルモンが7音節詩、それに応えるヴィオレッタが8音節詩で書かれているような場合もある。

この2重唱では2人は全く違うことを言い合っている。しかし言葉の分量に差をつけていないことや、自由に構成できる7行詩のアクセント変更していないことなどを考えると、2人の登場人物にある程度同じ音型やメロディーを歌わせる構想の基に出来上がった台本

を、大きな修正や変更なしにそのまま使用したものと考えられる。

3. 前半部分の音楽分析

では、作曲家はこの台本にどのような音楽を与えているのだろうか。この2重唱は前半がそれぞれの独唱、後半に2人が重唱するというスタイルをとっている。ここではまず前半部分の音楽と台本の繋がりを分析する。

(1) 台本と小節

前半部分は、アルフレードが先に歌いだし、それにヴィオレッタが応えるという形になっている。

まず始めに注目する点は、2人がそれぞれソロで歌う小節数である。

ヴェルディはアルフレードには4行目の“vissi d'ignoto amor.”の旋律のみ3小節だが、他は全て台本の詩1行につき4小節を使って作曲している。しかし同じ4小節でも、3行目の“e da quel dì tremante”までは台本の言葉通りに作曲されているのに対し、5行目の“Di quell'amor ch'è palpito”から言葉を繰り返して4小節を作曲している。（表D）

ここで指摘したいのは、言葉が繰り返された5行目以降、1行に対する実際の小節が短くなっていることである。

5行目の“Di quell'amor ch'è palpito”では、“quell'amor”が繰り返され、“Di quell'amor quell'amor ch'è palpito”と、本来の台本より言葉が長くなっている。そして繰り返された“quell'amor”に与えられた音符は、付点16分音符、32分音符、8分音符2つと、 $\frac{3}{8}$ 拍子ちょうど1小節分にあたる。しかし言葉が増えても1行に対し4小節で作曲されていることには変わりがないので、もともとの“Di quell'amor ch'è palpito”は実質3小節の中に納まっていることになる。（6行目、7行目も同じ手法で書かれている）最後の8行目の“croce e delizia al cor”になるとさらに言葉の繰り返しが多くなり、同じ方法で言葉が繰り返された分の音価を引いてみると、本来の詩は実質1小節程度と、曲の進行とともに言葉が増え、詩1行に対する小節数は短くなってきている。また、このことから変則的に3小節で作曲されている4行目の“vissi d'ignoto amor.”が、実は言葉に対する実際の小節数を次第に短くするための布石であることがわかる。（巻末楽譜参照）

ヴェルディは、アルフレードに歌いだしから徐々に言葉数を多くし、言葉の間隔を短くしていく手法をとり、次第に熱を帯びながら、言葉を尽し切々と愛を訴えるアルフレードの姿を表現していることが見て取れる。

一方ヴィオレッタの独唱部分は、アルフレードとは対照的に、全ての行が詩1行に対し2小節となっている。実際の小節数を数えても、アルフレードが31小節（アウフタクトを除く）であるのに対し、ヴィオレッタは16小節とちょうど半分である。ヴィオレッタの歌唱部分に拍子、速度記号の変化はないので、物理的にヴィオレッタはアルフレードの2倍

の速度で話していることになり、早口で話しているような印象を受ける。

しかしながら、7音節詩に作曲する場合、1行に対し1小節半ないし2小節が適度に収まる長さであり（P25 7音節とアルフレードの項参照）、ヴィオレッタは普通の口調で話していると言える。そして言葉の繰り返しもなく、全てが揺るぎなく2小節で歌われる様は、早口ではなく、冷静で理的、あるいはすでに用意された決まり切った対応をしている姿と考えられる。

(2) 台本と旋律

次に、2人の登場人物に与えられた旋律である。台本の詩1行毎にどのように旋律が変化し、また、ヴェルディがそれに合わせてどのように台本を扱ったのかを追っていくと、大変興味深い結果が見て取れる。（表D）

表D 詩行ごとの旋律線の変化

| ALFREDO | 旋律線 | VIOLETTA | 旋律線 |
|--|-----|--------------------------------------|-----|
| Un di felice eterea | 1 | Ah, se ciò è ver, fuggitemi... | 1 |
| mi balenaste innante, | 2 | Solo amistade io v'offro, | 1 |
| e da quel dì tremante | 1 | amar non so, né soffro | 2 |
| vissi d'ignoto amor. | 3 | un così eroico amore. ^{注22} | 3 |
| Di quell'amor quell'amor ch'e' palpito ^{注21} | 4 | Io sono franca, ingenua, | 1 |
| Dell'universo dell'universo_ intero, | 4 | altra cercar dovete; | 1 |
| Misterioso, misterioso_ altero, | 5 | non arduo troverete | 2 |
| Croce Croce_ e delizia | 6 | dimenticarmi allor. | 3a |
| Croce_ e delizia | 7 | | |
| delizia_ al cor. | 8 | | |

※旋律線の欄の同じ番号は同じ旋律。3aは3の旋律の派生型。

太字は言葉の繰り返し等が入り、歌詞が台本と変更されている詩行

表の通り、アルフレードは実に8通りの旋律のパターンがある。しかもアルフレードの旋律は、一見不規則にメロディーをつけたように見えるが、台本の1～3行目と5行目のメロディーをつなぐ4行目の旋律が、1行目の“eterea”、3行目の“tremante”と同じ音の高さを保ちながら、5行目のリズム形をとって旋律の橋渡しをしており、入念に計算

注21 台本ではanima

注22 台本ではardor

され旋律が作られていることがわかる。（譜例1 ※“eterea”は“tremante”と同じ音型）
譜例1



そして、5行目の“Di quell’ amor ch’è palpito”からの旋律は、言葉の繰返しを用いリズムを変え、さらに5行目と6行目を全く同じメロディーで2回連続繰り返すことにより、これ以降の旋律をより強調している。またそれと同調して音域が一段上がり、8行目の最高音へ向かって徐々に音域を上げ、曲の山場を形成している。これは先に触れた言葉数の関係とも相乗して、アルフレードの高まる心情を見事に描き出している。

また、5行目からのメロディーは、台本でもアルフレードの告白の中心をなす部分であり、強調されるべき旋律であるのだが、それ以上に愛の主題として直後のヴィオレッタのアリア、第3幕でヴィオレッタが死の病床で手紙を読むシーン、最後のヴィオレッタが死ぬシーンと重要な場面で何度も演奏され、このオペラの最も重要な旋律の一つとなっている。

ヴェルディは、この2重唱で初めて愛の主題をオペラに登場させているが、この旋律をより印象深くするために、緻密な計算に基づいて作曲しているのと同時に、31小節という短い中に8通りの旋律を与え、全ての思いの丈をぶつけるアルフレードを表現している。

一方ヴィオレッタは、対照的にわずか3通りの旋律のみである。しかも、その3通りは規則的に並んだ1,1,2,3 (3a) という旋律を2回繰り返すだけの単純な構造になっており（表D参照）、明快ではあるが、見方によっては素っ気無い印象を与える。

そして注目されるのが、台本の3行目、4行目に当たる旋律線である。

譜例2



このメロディーでは、音符の間に32分休符を入れ、音と音とを短く区切っている。この音型は笑う時の息遣いと同じであり、さらに幾つかの単語は真ん中に休符が入り言葉が切れ切れになっていることから、可笑しくてまともに話してられないというヴィオレッタの笑いと捉えることができる。

また、この2重唱直前のアルフレードとヴィオレッタが会話をするシーンで、ヴィオレッタのト書きに（ridendo:笑いながら）と書かれた箇所があるが、その伴奏型の変形が、この2番目の旋律と考えられる。（譜例3）

譜例 3



さらに、6行目の台本は、“di così eroico amor.”であったが、ヴェルディは最後の“amor”を“amore”に変更し、トロロンコ詩行からピアノ詩行にしている。もし台本の通り詩行の最後がトロロンコであったとするならば、(譜例4①)のような旋律になっていたと考えられる。しかしピアノに変えたことで、32分音符のパッセージを作ることが可能となり、さらにそれをスタッカートにすることによって、より笑っている印象を強めている。(譜例4②)

譜例 4



①予想されるトロロンコ詩行の楽譜



②実際のピアノ詩行の楽譜

このヴィオレッタの一連の旋律と詩の内容を照らし合わせてみると、アルフレードの告白に対しヴィオレッタの答えは明白で素っ気無く、笑って相手にしない、という図式が見えてくる。

(3) 台本と和声進行

旋律で見た2人の様子は、伴奏についた和音の変化からも顕著である。表Eは、それぞれの旋律に対し、どのような和声が付けれられているかを表した表だが、ヴェルディはアルフレードの独唱部分の旋律には、実に様々な工夫を施しながら和声付けを行っている。

まず、台本の1、2行目は、I→IV→I₂→V₇→Iというカデンツになっている。3行目からも同じ旋律と和声進行で繰り返すと見せかけるが、4行目はイ短調へ転調する。先に4行目は橋渡しの役割をしていると述べたが、台詞の上でも、愛の告白の前置きと本題の中間に位置している。一瞬翳るイ短調への転調が、いよいよ告白の核心を伝えることへの躊躇や不安を感じさせ、5、6行目以降の最も重要な旋律への繋ぎの役目を果たしている。

5、6行目の愛の告白の核心の部分では、カデンツの原型ともいえる最も安定したI→V₇→Iを用い、アルフレードの主張、つまり彼の愛が確固たるものであることを示している。

表 E 台本と和声の関係

| | |
|--|-----------------------------------|
| ALFREDO | 和声進行 |
| Un di felice eterea | F: I→IV |
| mi balenaste innante, | I ₂ →V ₇ →I |
| e da quel dì tremante | I→IV |
| vissi d'ignoto amor. | Am: I→V ₇ →I (F:III) |
| Di quell'amor quell'amor ch'e' palpito | F: I→V ₇ →I |
| Dell'universo dell'universo_ intero, | I→V ₇ →I |
| Misterioso, misterioso_ altero, | IV _m →I |
| Croce Croce_ e delizia | IV→I ₂ |
| Croce_ e delizia | I ₂ → V ₇ |
| delizia_ al cor. | V ₇ →I |
| VIOLETTA | 和声進行 |
| Ah, se ciò è ver, fuggitemi... | F: I |
| Solo amistade io v'offro, | I |
| amar non so, né soffro | V ₇ |
| di così eroico amor. | V ₇ |
| Io sono franca, ingenua, | I |
| altra cercar dovete; | I |
| non arduo troverete | V ₇ |
| dimenticarmi allor. | V ₇ →I |

※太字は言葉の繰り返し等が入り、台本と変更されている詩行
IV_mはIVの準固有和音

さらに、7行目の和声には大きな工夫がみられる。(譜例 5) 交互に入れ替わるIとIVの準固有和音は、IとIV_mのいずれの最低音も主音であり、I—IV—Iの変終止（アーメン終止）と捉えることができる。そして直後の最高音のla⁵（記譜音）に8行目の“croce（苦悩）”という言葉を持ってきているが、“croce”という言葉は、本来は十字架という意味である。ヴェルディは7行目で祈りの和声を使い、“croce”の十字架という意味を和声進行で巧みに連想させ、「神に誓って」という台本には無いアルフレードの隠れた言葉を見事に表現していると言える。また、8行目から“croce e delizia”が何度も繰り返され、音域や小節数に対する言葉の数から、アルフレードの台詞の中で最も強調されているのも、その証左であると言える。

譜例 5

ちなみに、この“croce e delizia”は、作曲当時「娼婦が出てくるような物語に、神を連想させる言葉が入るのはよろしくない」との理由で教皇庁の検閲に引っ掛かり、同義語である“pena e delizia”へと修正を余儀なくされている注23。推測の域を出ないが、ヴェルディとピアヴェは本来アルフレードに誓いの言葉を言わせたかったが、敬虔なキリスト教徒の聴衆や検閲に配慮し、言外にニュアンスを仄めかすという方法を取ったのかも知れない。

最後は、前述の通り“croce e delizia”を繰り返しながら締めくくっているが、I→IV→I₂→V₇→Iの大きなカデンツを使っており、2重唱の半ばであるにもかかわらず、ここで一つの曲が完結するような印象を与えている。それはすなわち、アルフレードがすべての思いを伝えきったことを意味していると考えられる。

以上のように、アルフレードの独唱部分の工夫に富んだ多彩な和声進行は、まさに言葉を尽くして愛を説くアルフレードの姿そのものであると言える。

それに比べヴィオレッタの独唱部分は、使われている和音はIとV₇のみである。それも全て根音が最低音の基本形で、非常に簡素な作りとなっている。さらにアルフレードには一行の詩の中で必ず2つ以上和音が使われているのに、ヴィオレッタには最後の8行目以外は、詩1行に対して和音は一つしか与えられていない。最後の8行目にしても、独唱部分を終わらせるための解決であり、特別な意味を持つものではない。

和声進行も、I→I→V₇→V₇→Iと全体で大きなT—D—Tの基本形のカデンツを形成しており、大変シンプルに作られている。そして単純である分、大きな安定感があり、明快で揺るぎない印象を与えている。ただ、アルフレードの変化に富んだ和声進行の返答としてはいかにも切り口上である。ここからも、小節数、旋律からの分析と同じく、はっきりとした、あるいは通り一遍の受け答えでアルフレードを相手にしないヴィオレッタ、という作曲家の意図した構図が浮き上がってくる。

注23 Degrada, Francesco 編. Giuseppe Verdi-I' uomo, l' opera, il mito-. Milano: Skira Editore. (2000) P45-49

（４）台本と音楽のアクセントの関係について

これまで、小節や旋律などから、2人の登場人物の位置関係を検証することができた。しかし、これに台本と音楽のアクセントという視点を加えると、全く違ったものが見えてくる。

表Fは、台本のアクセントと音楽のアクセントを重ね合わせたものである。表の黄色のマークが詩のアクセント、下線部が音楽上のアクセントである。なお、この2重唱は $3/8$ 拍子で書かれているので、音楽上のアクセントは各小節の1拍目である。

最も注目されるのは、表Fから解る通り、アルフレードは音楽と詩のアクセントがほぼ一致するのに対して、ヴィオレッタの方は6音節目以外アクセントの一致が見られない点である。

先に述べた通り、両役の台本の音節数、アクセントの位置はほぼ同じである。しかしながら、音楽上では片方だけ音楽と台本のアクセントが一致し、もう片方はずれていることを考えると、これは明らかに作曲家が意図して詩と音楽のアクセントをずらしたと考えられる。

詩と音楽のアクセントがずれているということは、言葉のアクセントが崩れ、聞く側はその言葉に不自然さを覚えるということである。またそれは歌う側も同じであり、言葉の処理に齟齬をきたし、結果的に歌唱を難しいものにしてしまう。

ではヴィオレッタの言葉を敢えて不自然なアクセントにしたことには、どのような意味があり、またそれはどのような効果を生んでいるのであろうか。

言葉が不自然に聞こえるということは、話し手の嘘、誤魔化し、不安、動揺などが考えられる。つまり故意にアクセントが崩されたヴィオレッタの独唱部分は、何かに動揺し、不安を感じているか、あるいは嘘や誤魔化しを言っている、またはその両方の姿の表現であると推察できる。

これまでの旋律、和声からの分析では、そのシンプルで整った構造から、ヴィオレッタの拒絶は極めて明白であることが見て取れた。もしヴィオレッタが動揺の中で、とっさにその整った答えを出したとするならば、それは既に用意され、彼女の常套句であったと考えられる。また、その言葉が嘘で、真逆のことを言って答えをはぐらかしているのなら、恋の駆け引きをしていることになる。

表F 台本と音楽のアクセントの相関図

| ALFREDO | アクセントの一致 |
|---|----------|
| Un/ <u>di'</u> /, fe/ <u>li</u> /ce, _e/ <u>te</u> /re/a, | ○ |
| <u>Mi</u> / ba/le/ <u>nas</u> /te_ in/ <u>nan</u> /te, | ○ |
| <u>E</u> / da/ quel/ <u>di'</u> / tre/ <u>man</u> /te | ○ |
| <u>Vis</u> /si/ d'i/ <u>gno</u> /to_ a/ <u>mor</u> . | ○ |
| <u>Di</u> / quel/l'a/ <u>mor</u> / quell'a/ <u>mor</u> / ch'e'/ <u>pal</u> /pi/to | ○ |
| <u>Del</u> /l'u/ni/ <u>ver</u> /so/ del/l'u/ni/ver/so_ in/ <u>te</u> /ro, | ○ |
| <u>Mis</u> /te/ri/ <u>o</u> /so, <u>mis</u> /te/ri/o/so_ al/ <u>te</u> /ro, | ○ |
| <u>Cro</u> /ce Cro/ce_ e/ de/ <u>li</u> /zia | ○ |
| <u>Cro</u> /ce_ e/ de/ <u>li</u> /zia | × |
| <u>de</u> /li/zia_ al/ <u>cor</u> . | ○ |
| VIOLETTA | |
| <u>Ah</u> ./ se/ cio'_ e'/ <u>ver</u> /, fug/ <u>gi</u> /te/mi | × |
| <u>So</u> /lo_ a/mis/ <u>ta</u> /de_ io/ <u>v</u> 'of/fro | × |
| A/ <u>mar</u> / non/ <u>so</u> /, ne'/ <u>sof</u> /fro | × |
| Un/ <u>co</u> /si'_ e/ <u>roi</u> /co_ a/ <u>mor</u> . | × |
| <u>Io</u> / so/no/ <u>fran</u> /ca, in/ <u>ge</u> /nu/a | × |
| <u>Al</u> /tra/ cer/ <u>car</u> / do/ <u>ve</u> /te | × |
| No/ <u>n</u> _ar/duo/ tro/ve/ <u>re</u> /te | ○ |
| Di/ <u>men</u> /ti/ <u>car</u> /mi_ al/ <u>lor</u> . | × |

※下線部：音楽上のアクセント（3拍子の1拍目）

灰色のマーク：台本のアクセント

2箇所以上アクセントが一致している行を○

1箇所のみを行を×と表記

ヴィオレッタは高級娼婦という職業柄、恋の駆け引きはお手のものであったろうし、単純明快な断りの口上も、恋の遊びの常套句であったとも考えられる。

しかし、この2重唱直後のヴィオレッタのアリアで

ふしぎだわ!…ふしぎだわ!…心に
あの言葉が刻みこまれてしまった!

(中略)

どんな男もまだお前を燃やしたことはなかったわ…ああ、

私の知らなかった愛し、愛されるよろこび!...^{注24}

と歌われるように、今まで経験したことがないような、アルフレードの一途な愛の告白に驚きと戸惑いがあったことが窺える。

また、デュマ・フィスの原作の戯曲版では、この場面に相当する場で、ヴィオレッタは、「私たちは人様の慰み物や、虚栄心の道具で無くなったら、すぐに捨てられてしまう」「3か月床に就いたが、3週間目には誰も見舞いに来なくなった」と華やかな社交界に生きながらも、実は非常に孤独であることを窺わせ、「本当の私は病気持ちで陰鬱で、私の陽気さは悲しみよりもっと悲しい」、と卑下して見せている^{注25}。ここには、今まで何人もの男に求愛されながらも、最後には捨てられてきた女の悲しさと、一人の男の愛へ身を委ねることへの不安が込められている。

これらの台詞はオペラには出てこないが、この原作ヴィオレッタの心情を、ヴェルディは音楽に反映させているのではなかろうか。ヴィオレッタの言葉と音楽のアクセントをずらし、不自然に聞かせることで、その揺れ動く心を表現していると考えられる。

真実の愛を知らなかった女がそれを前に戸惑う。その女性像が、敢えてアクセントを崩すという作曲手法に結実していると言えるのである。

(5) 音楽上のアクセントについて

ところで、ヴェルディは言葉だけでなく、下記の譜例6のように音楽上のアクセントも崩すよう指示している。ちなみにこのアクセントは言葉のものとは全く関係がない。

譜例 6



目を引くのが、アクセントがla⁵の音にわざわざ付いていることである。(譜例6) 一般的に高い音は強調しなくても、特にこのような跳躍音程では自然にアクセントが付きやすいため、これを書いたヴェルディは極めて明確な意図で3拍目にアクセントを置くよう指示していることになる。

注24 海老沢敏 訳 A チャンパイ, D ホランド 編 名作オペラボックス2 ヴェルディ椿姫. 東京: 音楽之友社 (1987).

注25 高橋邦太郎 訳 戯曲椿姫 世界戯曲全集第32号 東京: 近代社 (1929)
(新潮オペラCDブック1ヴェルディ 椿姫 東京: 新潮社 1995 P75-77に掲載)

まず始めに考えられるのは、ヴェルディが言葉のアクセントをさらに崩し、ヴィオレッタの困惑をより大きく表現しようとしたということである。確かにその役割に一役買っていることは間違いないが、前項で述べたように、音楽のとの関係で既に言葉のアクセントは崩れている。特に、楽譜通りのアクセントで演奏すると、2行目の“Solo amistade io v'offro.”、6行目の“Io sono franca, ingenua”に関しては、それぞれ太字で示した“de io”、“ca, in”のシナレーフェの部分にアクセントがかかってしまい、バランスを取ってうまく処理をしないと、本当に何を言っているのか聞き取れなくなる可能性がある。目的はヴィオレッタの言葉を不自然に聞かせることであり、それが分からなくなってしまったのでは本末転倒である。もし言葉だけのために、さらに音楽上のアクセントを崩したとすれば逆効果にもなりかねず、この可能性は説得力を欠いている。

次に考えられるのは、記譜上の誤りである。仮に、詩のアクセントを優先して“ver”にアクセントを付ければ、言葉はより明確に聞こえる上に、拍子感が狂って聞こえてくるので、ヴィオレッタの独唱部分を不自然に聞かせる役割は十分担え、一石二鳥のように思われる。また、高いla⁵の音を確実に捉えるためにその前の音にアクセントをのせることは、発声の面から考えても大変合理的でもある。

しかし、本研究にあたり、ヴィオレッタをレパートリーに持つソプラノ歌手数名にインタビューを行い、アクセントの付け間違いの可能性について意見を聞いたが、いずれも「そこにアクセントが無いとヴィオレッタらしい表現が難しい^{注26}」、「ヴィオレッタの高音をよりドラマチックに響かせないと、次の笑いのフレーズ（台本3、4行目にあたる旋律）が生きてこない^{注27}」など、歌手の立場からはいずれも否定的な意見が目立った。

さらに（譜例6）は作曲当時の版元であるRicordi社版の楽譜であり、使用頻度、信頼性共に最も高い。さらにこのアクセントは同社の改訂版（クリティカル・エディション）でも変更がないことから、ヴェルディの自筆譜に書かれていた可能性が高く、記譜上の誤りも有力ではないように思われる。

以上の結果から、ヴェルディが音楽上のアクセントまで崩している理由は、そこにもう一つ別な意図あると考えられる。

では、このアクセントはどのような意味を持つのであろうか。この謎を解くために、ソプラノ歌手、鈴木規子氏の証言を紹介したい。氏は、この場面を次のように評している。

注26 インタビュー 森裕美子氏

注27 インタビュー 櫻井 綾氏

—この音楽からは、恋のときめきを感じるヴィオレッタと、同時にその気持ちを制するヴィオレッタが混在しているように感じられる。ただし、絶対に恋に落ちてはいけないと言う悲壮感は感じられない。— 注²⁸

この証言こそ、ヴェルディがヴィオレッタに付けた3拍目のアクセントの正体を的確に言い当てている。

3拍子の3拍目に強拍があるということは、3拍目が小節頭のように聞こえ、1拍音楽が前倒しのように聞こえるということである。ここではそれに続く小節に3拍目のアクセントは無いので、実際の音楽では前倒しになったようには聞こえないが、ヴィオレッタは何か急ぐもの、ざわめくものを感じていることを示していると考えられる。

胸や心に広がるざわめき。これが鈴木氏の話す“恋のときめき”なのではないだろうか。このことは、アルフレードの一身を捧げるような求愛にヴィオレッタが覚えた驚きや戸惑いは、実は自分自身の中に意図せず広がる、初めて経験するような恋のときめきと、愛の喜びであったことを示している。そして全く意図せずに（つまり3拍子の3拍目に）強く跳ね上がる音が、まさにアルフレードが言う“amor ch'è palpito（愛の鼓動）”なのである。そしてそれは、ヴィオレッタが今まで感じたことのない“misterioso, altero（神秘的で気高い）”ものであり、恋にときめく気持ちと、一人の男の真実の愛を信じ、自分の愛を捧げて生きることへの不安や恐れの中で揺れ動くヴィオレッタに、“croce e delizia（苦悩と喜び）”をもたらすものなのである。

（6）7音節とアルフレードの旋律

ところで、当時のパリの高級娼婦についてだが、ヴィオレッタのモデルとなった実在の人物、マリー・デュプレシーは、「男が語りかけることをみんな聞いていたら、食事をする時間もなくなってしまう」と言い、言い寄ってくる男も、愛の告白も、飽きるほどであったそうである^{注²⁹}。当然、それはヴィオレッタの人物設定にも反映されており、ヴィオレッタに愛を説く男は、アルフレードに限らず大勢いたと見るのが妥当である。

では、アルフレードの何がヴィオレッタの心を引き付けたのであろうか。

ここで、この2重唱までの場面の整理をしてみると、ヴィオレッタはダンスパーティーのために招待客を別室へ誘ったが、具合が悪くなり、その場に倒れこんでしまった。皆はヴィオレッタの“大丈夫”という言葉で別室に行くが、アルフレードは唯一人ヴィオレッタと共にその場に残った、ということからこの2重唱へと展開していく。

注²⁸ インタビュー 鈴木規子氏

注²⁹ ブーデ、ミシュリス著 中山真彦 訳 よみがえる椿姫 東京：白水社. (1995). P137

大切なのが、ヴィオレッタが倒れてから、この2重唱へと至る会話である。

Vio ここにおいでだったの!

Alf あなたを困らせていた苦しみはやみましたか?

Vio だいぶ良くなりました。

Alf 死んでしまいますよ…ご自分の生活を大切にしなければなりません。

Vio でもそれが私にできて?

Alf 僕のものでしたら、番人のようにあなたの快い日々を守ってあげますのに。^{注30}

アルフレードは、具合の悪くなったヴィオレッタのために唯一人残り、彼女を心配し、その生活をたしなめもしている。

オペラの台本には無いが、原作の小説ではその台詞から、ヴィオレッタが見せかけだけのきらびやかな生活と孤独から、非常に厭世的になっており、死に急ぐように毎夜の乱痴気騒ぎに明け暮れる様子が窺える。そしてそんなヴィオレッタの健康など、誰一人心配する者などいない中、目の前に現れたこのアルフレードという青年だけが、真摯に彼女を心配し、気に掛ける様子が克明に描かれている。

そしてヴィオレッタは、「あなたに対してどうすることもできないほど、気の毒な気持ちを持っている^{注31}」というアルフレードに、上辺だけではない、真実の愛を見つけたのではないだろうか。このことは、

—彼女の心に触れたのは、青年が病の彼女に付き添ってくれた、その憐みの心である。他の人間は彼女が苦しくなっても、誰一人心配などしてくれないのだ—
(ミシュリーヌ・ブーデ)^{注32}

—彼女が血を吐いた後、彼女を追って寝室に入り、真剣に忠告を与えた。それが彼女の心を大きく揺さぶり、二人の間に愛が芽生えるようになったのである。—
(ジュリアン・バトン)^{注33}

注30 海老沢敏 訳 A.チャンパイ, D.ホランド編 名作オペラボックス2 ヴェルディ椿姫. 東京: 音楽友之社. (1987).

注31 アレクサンドル・デュマ・フィス著 吉村正一郎 訳 椿姫 東京: 岩波書店. (1934) P105

注32 ミシュリーヌ・ブーデ著 中山真彦 訳 よみがえる椿姫 東京: 白水社. (1995).

注33 Button, Julian. La Traviata. In The Opera of Verdi II from *Trovatore* to *La forza del destino*. London: Cassell. 1978 (名作オペラボックス2 ヴェルディ椿姫. P186 掲載)

など、多くの文学者、音楽学者が指摘している。

オペラの台本は、歌唱で劇を進めるという制約から、小説や戯曲のように心理描写や台詞を多用できない。このシーンも例外にもれず、原作の小説や戯曲からはかなり言葉が割愛されている。

しかしアルフレードの旋律を“7音節詩と旋律の関係”という視点から見ると、ヴェルディがこの場面で割愛された台詞を見事に音楽で表現していることが見て取れる。

先に小節の項で見てきたとおり、アルフレードの独唱部分は、全ての詩行に対し、1行につき4小節で作曲されている。

イタリアオペラでは7音節詩の場合、一般的に1行につき1小節半から2小節をあてて作曲する。これは7音節詩に適当なリズム・パターンがこの長さにとまりやすいからである。しかし、表現によってその長さ以上に伸びる場合もあり、特に1800年代半ばから、音型や言葉をシンメトリに作曲するという音楽の美意識の変化に伴い、7音節を2小節より広げて作曲する場合は、1行につき4小節というスタイルが一般的となった^{注34}。しかし前述の通り、一般的に7音節詩1行に対し4小節は長すぎ、それを解消するため作曲家は台本の内容を反復させたり、途中で休符を挿んだりして長さを調整していることが多い。

もちろんヴェルディもこの2重唱はじめ、様々なオペラで7音節詩1行に対し4小節で作曲している。また、言葉の反復しなしで4小節作曲している例（譜例7）と、言葉の繰り返しを用いて4小節作曲している例（譜例8）のどちらも存在する。

譜例7 言葉の繰り返し無しの4小節

注35

譜例8 言葉の繰り返しを用いた4小節

注36

ただし、注意しなければならいのはその扱いである。ヴェルディ中期の3作品、椿姫、リゴレット、イル・トロヴァトーレを比較してみると、アリア、重唱で7行詩が全て4

注34 Lippmann, F. (1986). Verificazione italiana e ritmo musicale. Napoli: Liguori Editore. P98

注35 Verdi: Il trovatore 第1幕レオノーラのアリア「穏やかな夜は静まり」

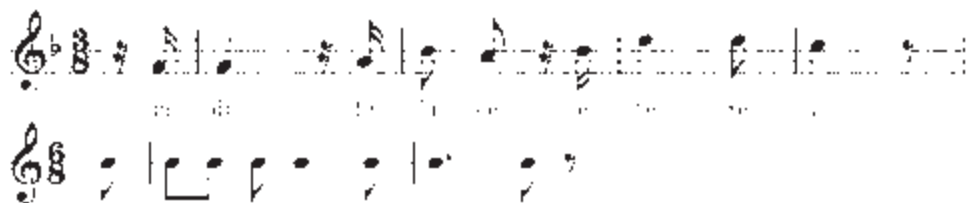
注36 Verdi: Rigoletto 第2幕第10番の2重唱

小節で作曲されている例は、この2重唱のアルフレード以外無い。ヴェルディはこの当時7音節詩に対しては、1行につき1小節半から2小節で作曲し、4小節は曲のクライマックスで使用し、見せ場を形成する切り札のように使っている。またその使用頻度も高くなく、7音節詩1行につき1小節半から2小節だけで終わる曲も珍しくない。この2重唱のアルフレードのように、1行を除き全てが4小節で作曲されているケースは大変特殊なのである。

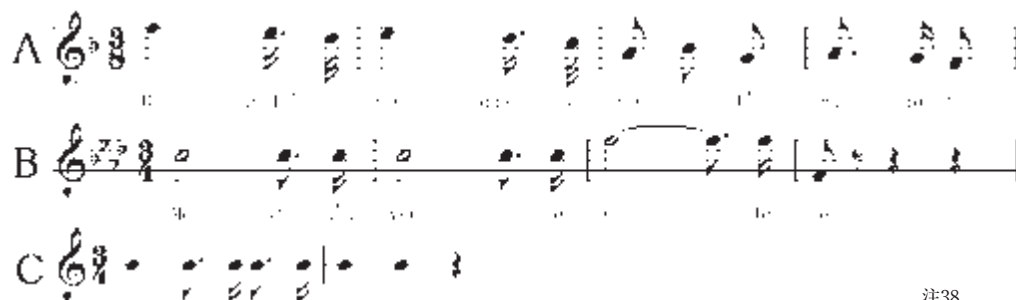
当時のヴェルディ本来の作曲技法でいけば、この2重唱のアルフレードの独唱部分は、台本の4行目までを2小節で、5行目からの聞かせどころで4小節に伸ばして作曲するのが通常であったと考えられる。しかし、注意深く観察すると、アルフレードの独唱部分でもその手法が踏襲されていることがわかる。

先に、音節詩ごとに特有のリズム・パターンが存在することを述べたが、その研究をしているF. Lippmannは著書、*Verificazione italiana e ritmo musicale*の中で、アルフレードの独唱部分の1～3行目の旋律は、 $6/8$ 拍子のリズム・パターンの派生型と分析している。(譜例9) Lippmannは明言していないが、これはヴェルディが最初のメロディーラインを、 $6/8$ 拍子に見たて、 $3/8$ 拍子の2小節を、大きな1小節と捉え扱っているとも考えることができる。^{注37}

譜例 9



譜例 10



注38

注37 Lippmann, F. (1986). *Verificazione italiana e ritmo musicale*. Napoli: Liguori Editore. P138

注38 譜例 10B : G.Verdi 歌劇「十字軍のロンバルディアス人」第1幕フィナーレ

また、Lippmannは5行目からの旋律（譜例 10A）とリズムが酷似した譜例 10Bを、譜例 10Cのリズム・パターンと分析している。つまり5行目からの旋律は $3/4$ 拍子（音価を半分にすれば、 $3/8$ 拍子となる）のリズム・パターンであると考えることができる。^{注39}

話を総合すると、ヴェルディはアルフレードの独唱部分を、台本の1～3行目の旋律を6拍子で、橋渡しの4行目を挟んで、5行目以降の旋律を本来の3拍子リズム・パターンで作っていると言える。この意味するところは、台本の1～3行目は詩1行に対し、2小節を1小節と見立てた大きな仮想の2小節で、5行目以降は実数の4小節でメロディーラインを作っているということである。先に述べたように5行目からの旋律は、この2重唱だけでなく、オペラ全体にとって重要な愛のテーマである。ヴェルディは5行目から詩1行に対し小節数を実数の4小節に戻して作曲することで、音楽の山場を形成していると考えることができる。

このことはアルフレードの旋律の言葉の扱いにも現れており、台本の4行目までは言葉の繰り返し無し、5行目からは言葉の繰り返しを用いて旋律を作っている。つまりヴェルディは、台本の1～3行目までは詩1行に対し2小節として詩の変更をせずに旋律を付け、5行目からは1行に対し4小節として言葉の反復を用い、詩を適度な長さに調節して作曲しているということである。言葉の繰り返しは、アルフレードの言葉の間隔を縮めたり、旋律のリズムを変える他にも、2小節から4小節への移行を示し、曲の山場を明確にする目的があったと考えられる。

では、なぜアルフレードの独唱部分の冒頭を特殊な形で作曲したのであろうか。これを考えるために、まずこの曲の $3/8$ という拍子から話を進めていきたい。

このオペラは、ヴィオレッタの館での夜会のシーンからスタートする。最初は食事会で登場人物が一頻り会話を交わし、“乾杯の歌”となる。そしてヴィオレッタが“さあ、ダンスをお楽しみになりませんか？”という台詞をきっかけに、別室でのダンスへと場面が移っていく。

“乾杯の歌”の後は、台本、楽譜双方に“2重唱とワルツ”と記述があり、 $3/4$ 、 $3/8$ 、 $3/4$ と拍子は変化するものの、音楽はずっと3拍子で進行していく。これは多分に隣室でのダンスパーティーを意識したものと思われる。音楽評論家のアドルフ・ヴァイスマンも、著書「La Traviata」の中で、

^{注39} Lippmann, F. (1986). Verificazione italiana e ritmo musicale. Napoli: Liguori Editore. P114

—このオペラにはまた〈アレグリーア(快活さ)〉もある。しかし、高級娼婦の楽しみや世俗的な楽しみは描かれていない。わざわざ描かなくとも、舞踏会の場所だけでそれが感じ取れるようになっている。—注40

と評しているように、アルフレードとヴィオレッタが2重唱を歌っている間も、別室では他の招待客がダンスを踊っているということが、拍子や音楽を通じて伝わるように書かれている。

アルフレードのメロディーに話を戻すと、この2重唱の冒頭は、本来2小節で進行させるべきものを4小節に引き伸ばしているため休符が多く、メロディーが細切れになっている感じを受ける。台本の2行目以降の旋律も、休符こそ少なくなるが3拍子を倍の6拍子で旋律を進行させているため、やや間延びしている感は否めず、拍子にぴたりと一致しているとは言い難い。しかしこれこそが、アルフレードが言う“快い日々”であり、3拍子で演奏され続ける隣室のダンスパーティーや夜会、ひいては社交界からは全く無縁の、のんびりとした暮らしであることを描いているのではないだろうか。

ヴェルディが、アルフレードが説く新しい“快い日々”と、ヴィオレッタが今棲んでいる社交界という別個で異質なものを、同時に音楽の中に表現したのだとすれば、なぜアルフレードの旋律がワルツの3拍子に実数ではなく、仮想の大きな2小節で作曲されたのかが見えてくる。

そしてワルツに割り込むような拍子とメロディーの乖離は、社交界や恋の遊びに慣れていない、プロヴァンスから来た田舎者の青年の無粋さも同時に描いており、それはまた、2幕フィナーレでヴィオレッタを怒りにまかせて激しく侮辱してしまう一つの布石になっているとも考えられる。しかし、その無粋さは純粹さや一途さと表裏一体であり、彼が他のパリジェンには無い純情さと心根の優しさを持った人間であることもまた、一緒に描いていると言えるのである。

このオペラが作曲された当時、ヴェルディはソプラノ歌手のジュゼッピーナ・ストレッポーニという女性と同棲生活を始め、それが原因で義父と不仲になるなど、スキャンダルに悩んでいた時期であった。ストレッポーニは男性遍歴が激しく、私生児もいたことから、当時のキリスト教的な道德規範からすれば、まさにLa Traviata(道を踏み外した女)であった。真実の愛を説くアルフレード(ヴェルディ)に本当の愛を見出すヴィオレッタ(ストレッポーニ)という思いが、この2重唱はじめオペラ全体に反映されていることは想像に難くない。アルフレードとヴィオレッタに投影されたヴェルディとストレッポーニの等身

注40 Adolf Weissmann. La Traviata In Verdi. Deutsche Verlags-Anstalt und Schuster & Loeffler: Stuttgart-Berlin 1922. (A.チャンパイ編 名作オペラボックス2 ヴェルディ椿姫. P242に掲載)。

大の姿が、この劇的な作曲手法に集約されているのである。

4. 後半部分の音楽分析

後半部分では、それまで別々に歌っていた2人が同時進行で歌っていくため、前半部のような個々の分析スタイルではなく、2人同時に分析を進める。

（1）台本からの分析

後半部分では、アルフレードは歌いだしの1小節目に“*Oh amore（愛は）*”という台本に無い言葉を付け加え、後は7行目の“*misterioso, altero*”、8行目の“*croce e delizia al cor.*”を繰り返して歌う。そしてヴィオレッタも同じく7行目の“*non arduo troverete*”、8行目の“*dimenticarmi allor.*”と、お互いの台本の7行目、8行目だけで歌っていく。

当然、このお互いのこの2行では進展のある会話は成立しておらず、後半部分に関しては、物語の進行のための会話でなく、それぞれの主張を聞いた後のお互いの心情を音楽にのせて表しているとするのが正しいだろう。

そして注目すべき点として、アルフレードは安定して7行目、8行目を繰り返していくのだが、ヴィオレッタの7行目は1回しか歌われず、残りはひたすら8行目を繰り返していくことが挙げられる。

安定して7行目、8行目を繰り返すアルフレードは、ヴィオレッタの独唱部分が終わらぬうちに歌いだすことから、一途に、何としても気持ちを伝えようと訴えかける姿、あるいは動揺するヴィオレッタを見て、攻勢に転じた姿と考えることができる。

一方ヴィオレッタであるが、台本と音楽のアクセントの関係で見えてきたとおり、アルフレードの愛の告白に驚き、取りあえず拒絶はしてみたものの、後半部分ではいよいよその言葉に抗いきれなくなり、“*dimenticarmi allor*”としか言えなくなっている姿と考えられる。

（2）台本と小節および旋律

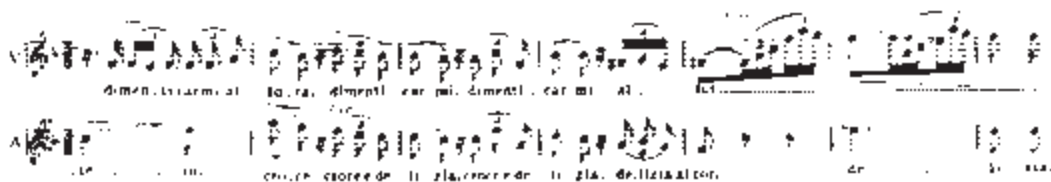
この抗いきれなくなるヴィオレッタの姿は、詩1行に対する小節数の変化と言葉の扱い、そしてメロディーラインからも明らかである。

前半の独唱部分では、ヴィオレッタは全て1行につき2小節で旋律が付いていたが、後半部分の歌いだしの“*non arduo troverete*”は、1小節半と短くなっている。また、音域も一気に下がり、この2重唱の最低音のfa⁴とmi⁴で歌われていて、早口で、ぼそぼそと呟いている印象となっている。これは、自分の話していることに全く自信がない、あるいは動揺した人間の口調と酷似しており、ヴィオレッタの心が大きく揺らいできていることがわかる。

そして次の“*dimenticarmi allor*”は、詩1行に対し4小節で作曲されてはいるが、

“dimenticarmi” が3回繰り返されており、4小節目に“allor” がきているので、“non arduo troverete” と同様に、実質1行に対し1小節で作曲されている。そしてここで最も注目されるのは、“私のことは忘れてください”と、ほそほそ繰り返し言いながらも、吸い込まれるようにアルフレードと同じメロディーラインを歌っていることである。(譜例 11) これは、ヴィオレッタの言葉とは裏腹に2人の心が重なった瞬間であり、心ではもうほとんどアルフレードを受け入れてしまっているヴィオレッタの姿であると考えられる。

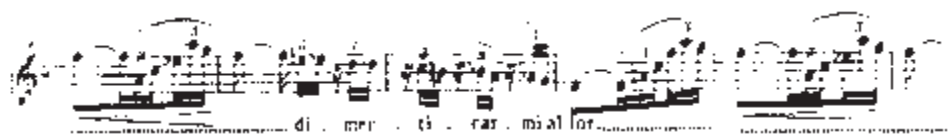
譜例 11



そして、ヴィオレッタはアルフレードの旋律からまるで逃れるように別の旋律を歌う。しかし、その音は上がり切らず、前半とは対照的にレガートで歌われ、さらに2回目は変ロ長調に転調しており、ヴィオレッタが何とか逃れようとするも、なす術なく心が揺れ動いている様が非常によくわかる。ちなみに変ロ長調への転調は、アルフレードが先にmi^bを提示しており、ヴィオレッタはそれに引っ張られるように転調している。もはやヴィオレッタの心は、アルフレードの言葉のなすがままになっている姿がよく描かれている。

そしてそれは、次の“dimenticarmi allor”の言葉の扱い方にも現れている。ここからは詩1行が4小節に言葉の繰り返し無しで割り振られている。そして単語を16分音符で区切り、それが半音階で降りてくる書き方となっている。言葉が伸び切ったうえに、さらに半音階での下降にdiminuendoの指示があることから、力が弱く、言葉絶え絶えになっていく姿と捉える事が出来る。(譜例 12)

譜例 12



そしてこれを2回繰り返した後、カデンツァに入るのだが、その直前でアルフレードは“croce e delizia, delizia al cor.”と8行目の台詞を繰り返しも含めて全て言っているが、ヴィオレッタは“dimenticarmi, dimenticar,”と“mi”、“allor”が抜けており、言葉を全て言い続けることが出来なくなっている。これも、ヴィオレッタがアルフレードの言葉に抗いきれなくなっている表現の一つだろう。

カデンツでは、ヴィオレッタは独唱部分の“笑いの旋律”を歌うが、それもまた吸い込まれるようにアルフレードと同じ音型を歌いこの2重唱を締めくくる。(譜例 13)

譜例 13

The image shows a musical score for two vocal parts, likely soprano and tenor, in Italian. The lyrics are:

System 1:

Soprano: - carmi, dimenti car, ah!

Tenor: - li-zia, delizia al cor, ah!

System 2:

Soprano: ah! dimenticarmi al lor...

Tenor: ah! pace e delizia al cor!

The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings.

この2重唱では、アルフレードとヴィオレッタが同じ旋律を歌うことがほとんど無い。先に挙げたように、一瞬メロディーが重なるが、ヴィオレッタはそれから逃れるように別の旋律を歌っていく。これは、カデンツまでヴィオレッタが抵抗を示していることを意味し、カデンツの最後の音型で二人が重なった時、ヴィオレッタが完全に口説き落とされたと見るのが妥当である。その表れとして、この2重唱の後、友人ガストンの出入りを挟んでからは、ヴィオレッタの音楽と言葉のアクセントはほぼ一致し、2重唱に比べはるかに安定したものとなっている。(表G)

また、後半部分に関しては、

1. 3拍目でのアクセントの指示がなくなる
2. 音楽の流れと逆行するような小節の割り当て方がなくなる
3. アルフレードはより安定感のある5行目以降の旋律を歌っており、ヴィオレッタはそれに追従するような音楽の作りとなっている

以上のことから、後半部分からは隣室でのダンスパーティーは影を潜め、完全に2人の世界の音楽と考えられる。ヴェルディは後半からの音楽と言葉の流れを一気にスムーズに運ぶことにより、瞬間的に音楽で場面を転換させているのである。

表G 2重唱後の台本と音楽のアクセント相関図

| 登場人物 | 台本 | 音節数 |
|----------|---|-----|
| GASTONE | Eb/ <u>ben</u> ? Che/ dia/vol/ <u>fa</u> /te? | 7 |
| VIOLETTA | <u>Si</u> / fo/leg/ <u>gia</u> /va | |
| GASTONE | Ah!/ ah!/ sta/ <u>ben</u> / res/ <u>ta</u> /te. | 11 |
| VIOLETTA | A/ <u>mor</u> / <u>dun</u> /que/ non/ <u>piu'</u> /... <u>Vi</u> /gar/ba/ il/ <u>pat</u> /to? | 11 |
| ALFREDO | Io/ v'ob/be/ <u>dis</u> /co/ <u>Par</u> /to | |
| VIOLETTA | A /tal/ giun/ <u>ges</u> /te? | 11 |
| | Pren/ <u>de</u> / <u>te</u> ques/to/ <u>fio</u> /re. | 7 |
| ALFREDO | Per/ <u>che</u> '? | |
| VIOLETTA | <u>Per</u> / ri/por/ <u>tar</u> /lo | |
| ALFREDO | <u>Quan</u> /do? | |
| VIOLETTA | <u>Quan</u> /do | 11 |
| | Sa/ <u>ra</u> '_ap/pas/ <u>si</u> /to. | |
| ALFREDO | O/ <u>ciell</u> / do/ <u>ma</u> /ni | |
| VIOLETTA | Eb/ <u>ben</u> . | 11 |
| | Do/ <u>ma</u> /ni. | |
| ALFREDO | Io/ <u>son</u> / fe/ <u>li</u> /ce! | 7 |
| VIOLETTA | D'a/ <u>mar</u> /mi/ <u>di</u> /te_ an/ <u>co</u> /ra? | |
| ALFREDO | Oh,/ <u>quan</u> /to/ <u>v'a</u> /mo! | 11 |
| VIOLETTA | Par/ <u>ti</u> /te? | |
| ALFREDO | <u>Par</u> /to. | |
| VIOLETTA | Ad/ <u>dio</u> . | |
| ALFREDO | <u>Di</u> / piu'/ non/ <u>bra</u> /mo. | 11 |

※灰色のマーク：台本のアクセント

下線部：音楽上のアクセント

5. 結果と考察

今回の研究の結果、下記の事項が明らかとなった。

1. アクセントの位置次第では、歌詞の意味合いが変わる可能性があるので、音楽と言葉のアクセントは必ず対照させて調べる必要がある。
2. 音節詩は旋律に大きな影響を与えており、両者の関係を調べることで、楽譜だけでは読み取れない音楽の構造を知ることができる。
3. 作曲家の台本の言葉の扱いと音楽を照らし合わせると、登場人物がどこで心情が変わるのか、小節単位で予測でき、演奏や演出の有効な手立てになる。

今回見てきた通り、作曲家は相当台本を読み込み、入念な計算の基に音楽を構築している。オペラを演奏する際、私達演奏家は楽譜を読み、それを基に演奏の方向性を決めていく。しかし今回の分析結果は、イタリアオペラの演奏には楽譜を読むと同時に、台本の構造を理解し、音楽との関わりを調べていく作業が不可欠であることも同時に示していると言える。

今回の研究に於いては、主にリゴレット、イル・トロヴァトーレの1851年から53年までに発表され、椿姫を含めたいわゆる中期3部作を比較の対象としたが、今後の研究に関しては、比較の作品群の幅を広げ、台本の扱いや作曲手法が作曲家自身の中でどのように推移し、昇華されていったのかを調べることで、さらに広がりのある分析が可能となると考量する。

また、今回の研究では触れなかったが、台本を精読し言葉のアクセントを探り、音楽上でどのように処理するのかを研究することは、イタリア語をより自然なイントネーションで歌うことに繋がり、日本人はじめ、イタリア語を母語としない歌手にとって大きな成果が期待できる。

本文中で述べたとおり、韻文で書かれたイタリアオペラの台本は、それぞれの音節詩が特有のリズムを持っている。台本はまさにオペラの原型であり、既にそこに音楽が始まっている。台本の精読と研究こそ、オペラを豊かに表現するための捷徑であると考えられる。

謝 辞

本研究にあたり、イタリア語の韻律学、作詞法に関して一方ならぬご教示と助言を賜ったイタリア文学研究者の北村顕一氏、貴重な資料を提供して下さった東京ナオキーヴィオ音楽研究所所長宮川直己氏、他、インタビューに協力いただいた歌手の方々はじめ、各専門分野から貴重なご意見、アドバイスをいただいた方々に感謝申し上げます。

参考文献

- Beltrami, Pietro G, *La metrica italiana*. Bologna: Societa editrice Mulino (1991).
- Button, Julian. *La Traviata*. In *The Opera of Verdi III from Trovatore to La forza del destino*. London: Cassell. (1978).
- Cammarano, Salvatore. *Il Trovatore*. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice. (2011).
- Cesari, Gaetano. *Luzio, Alessandro*. *I copia lettere di Giuseppe Verdi*. Milano: Arnardo Forni Editore. (1913).
- Da Ponte, Lorenzo. *Così fan tutte*. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice. (2012)
- Degrada, Francesco編. *Giuseppe Verdi -l'uomo, l'opera, il mito-*. Milano: Skira Editore. (2000).
- Lippmann, Friedrich. *Verificazione italiana e ritmo musicale*. Napoli: Liguori Editore. (1986).
- Maria Piave, Francesco. *La Traviata*. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice. (2004).
- Maria Piave, Francesco. *Rigoletto*. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice. (2010).
- Rossi, Luigi. *Teoria Musicale*. Bergamo: Edizioni Carrara. (2000)
- Verdi Giuseppe. *Rigoletto piano-vocal score Critical Edition*. University of Chicago press: Ricordi & C. (1999).
- Verdi Giuseppe. *Il Trovatore piano-vocal score*. New York: G. Schirmer. (1898).
- Verdi Giuseppe. *La Traviata piano-vocal score Critical Edition*. University of Chicago press: Ricordi & C. (1997).
- Verdi Giuseppe. *La Traviata Full Scores*. Milano: G. Ricordi & C. (1914).
- Verdi Giuseppe. *La Traviata piano-vocal score*. Milano: G. Ricordi & C. (1964).
- Weissmann, Adolf. *La Traviata In Verdi*.
Deutsche Verlags-Anstalt und Schuster & Loeffler: Stuttgart-Berlin (1922).
- ブーデ, ミシュリーヌ著 中山真彦 訳 よみがえる椿姫 東京: 白水社. (1995).
- デュマ・フィス, アレクサンドル著 吉村正一郎 訳 椿姫 東京: 岩波書店. (1934)
- デュマ・フィス, アレクサンドロ著 高橋邦太郎 訳 戯曲椿姫 世界戯曲全集第32巻 東京: 近代社 (1929)^{注41}
- A.チャンパイ, D.ホランド編 名作オペラボックス2 ヴェルディ 椿姫, 東京: 音楽之友社. (1987).
- A.チャンパイ, D.ホランド編 名作オペラボックス10 ヴェルディ リゴレット. 東京: 音楽之友社. (1988)^{注42}.

^{注41} 新潮オペラCDブック1 ヴェルディ 椿姫 東京: 新潮社 (1995) に収録

^{注42} Button, Julian. *La Traviata*. In *The Opera of Verdi II from Trovatore to La forze del destion*, Weissmann, Adolf. *La Traviata In Verdi*. は同書に収録

北村顕一 “La posizione sociale dei librettisti italiani dell'Ottocento”.

La tesi di laurea in Storia del Teatro e dello spettacolo. Università di Bologna, (2003-2004)

小瀬村幸子 訳 オペラ対訳ライブラリー ヴェルディ イル・トロヴァトーレ. 東京：音楽之友社.(2001).

坂本鉄夫 訳 オペラ対訳ライブラリー ヴェルディ 椿姫. 東京：音楽之友社. (2004).

島岡譲 和声と楽式のアナリーゼ. 東京：音楽之友社. (1964)

高崎保男 ヴェルディ 全オペラ解説 1巻, 2巻. 東京：音楽之友社. (2012).

寺崎裕則他著 作曲家別名曲解説ライブラリー 24 ヴェルディ・プッチーニ. 東京：音楽之友社. (1995).

〈インタビュー〉

Tito Turtura バリトン

櫻井 綾 ソプラノ 新潟県立大学 非常勤講師

鈴木規子 ソプラノ 新潟県立中央高等学校音楽科 非常勤講師

森裕美子 ソプラノ 東京二期会会員

(順不同敬称略)