

ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ 《リゴレット》(1851)における作劇法 ——《ヴァンドーム公》(1850)を手がかりとして——

園田 みどり

(1) はじめに

《リゴレット *Rigoletto*》は、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813~1901) がヴェネツィアのパラチオン劇場のために作曲したオペラで (1851年3月11日初演)、ヴィクトル・ユゴー Victor Hugo (1802~1885) の韻文劇『王様は放蕩三昧 *Le Roi s'amuse*』(1832) を原作とする。

オペラには台本が必要だが、最古のオペラ《ダフネ *Dafne*》(1598年謝肉祭、フィレンツェ初演) 以来、イタリアにおいてオペラ台本は常に韻文で書かれるものだった¹⁾。また台本は、歌劇場で観客が手に取ってあらかじめ、あるいは演奏中に読むものでもあった

め、その執筆は作曲家ではなく、しかるべき規則に添って韻文を書くことのできる文人、すなわち台本作家に任されるのが通例だった²⁾。《リゴレット》の場合、1843年にヴェルディと出会って以来、すでに5作を提供してきたフランチェスコ・マリア・ピアヴェ Francesco Maria Piave (1810~1876) が担当している³⁾。

フランス国王フランソワ一世 François I^{er} (1494~1547) の不行状を描く原作戯曲は、パリのコメディ・フランセーズで初日の翌日に上演禁止処分を受けた「問題作」である⁴⁾。1848年革命直後のヴェネツィアにおい

- 1) 《ダフネ》の台本作家はオッタヴィオ・リヌッチーニ Ottavio Rinuccini (1562~1621) である。彼はトルクワート・タッソ Torquato Tasso (1544~1595) の『アミンタ *Aminta*』とバッティスタ・グワリーニ Battista Guarini (1538~1612) の『忠実な牧童 *Il Pastor fido*』に範を取り、牧歌劇の手法でオペラ台本を執筆した。20世紀になると散文で書かれたオペラ台本も出現する。Cf. Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 6-7, 173-179. 園田みどり『イタリア声楽曲の歌詞の文芸技法と音楽との関係——ヴェルディのオペラを対象として』平成23~26年度科学研究費補助金(基盤研究(C))研究成果報告書(研究課題番号23520187)、2015年、103-104頁も参照。
- 2) オペラ台本を執筆した作曲家もいないわけではない。イタリアではアッリゴ・ボーイト Arrigo Boito (1842~1918) とルッジェーロ・レオンカヴァッロ Ruggero Leoncavallo (1857~1919)、フランスではエクトル・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803~69)、ドイツではリヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813~83) が、オペラ台本を自分で書いた作曲家として有名である。
- 3) 《エルナーニ *Ernani*》(1844年3月9日、ヴェネツィア、フェニーチェ劇場初演)、《二人のフォスカリ *I due Foscari*》(1844年11月3日、ローマ、アルジェンティーナ劇場初演)、《マクベス *Macbeth*》(1847年3月14日、フィレンツェ、ベルゴラ劇場初演)、《海賊 *Il corsaro*》(1848年10月25日、トリエステ、グランデ劇場初演)、《ステイツフェリオ *Stiffelio*》(1850年11月16日、トリエステ、グランデ劇場初演)の5作。《リゴレット》後は、《ラ・トラヴィアータ *La traviata*》(1853年3月6日、ヴェネツィア、フェニーチェ劇場初演)、《シモン・ボッカネグラ *Simon Boccanegra*》(1857年3月12日、ヴェネツィア、フェニーチェ劇場初演)、《アロルド *Aroldo*》(1857年8月16日、リミニ、スオーヴォ劇場初演)、《運命の力 *La forza del destino*》(1862年11月10日、サンクトペテルブルク、帝室劇場初演)の台本を担当した。ヴェルディの台本作家の中でも、彼と最も気の置けない関係にあったのが、ピアヴェである (Cf. Alessandro Roccatagliati, "Verdi e i suoi libretti: una messa a fuoco," *Musica e storia*, XVII/2, 2009 [pubbl. 2012], pp. 353-375)。

で⁵⁾、この戯曲をオペラ化することにはある程度の困難が予想された。実際ヴェネツィア警察は、ピアヴェから提出されたオペラ台本(タイトルは《呪い *La maledizione*》、詳細は後述)に対して、1850年11月28日に上演不許可の通達を出した。

《ヴァンドーム公 *Il Duca di Vendome*》は⁶⁾、この通達を知ったピアヴェが大急ぎで書き換えた台本である(フェニーチェ劇場文書館所蔵⁷⁾)。《ヴァンドーム公》は早くも同年12月9日に警察の承認を得たが、ヴェルディの激しい抵抗によってただちにお蔵入りとなった。その後、ヴェルディの厳格な監視下で新台本《リゴレット》が用意され、当初予定していた2月20日前後⁸⁾からそれほど遅れることなく、無事に初日を迎えるに至った。

わずか数日のうちに、作曲家に照会せずに慌てて執筆したため、《ヴァンドーム公》に

おけるピアヴェの変更は不徹底で、文意の判然としない箇所もある。しかし今日では、ヴェルディが本格的な台本制作に先立って、ピアヴェと相談しながら1850年8月5日までに作成したいわゆる「散文スケッチ」(各幕の概要を散文で記したもの)はおろか、上演許可の得られなかった台本《呪い》も、所在不明になっている。そのため《ヴァンドーム公》は、作曲家による本来の翻案意図を探る上で重要な手がかりと言えよう。

本稿においては、この《ヴァンドーム公》を中心として、原作戯曲⁹⁾と、作曲家が総譜の執筆前に1850年11月末頃から作成していた楽譜草稿の歌詞(サンタガタのヴィツラ・ヴェルディ所蔵¹⁰⁾)、そして最終バージョンである《リゴレット》の初演時印刷台本¹¹⁾と自筆総譜¹²⁾を比較しながら、ヴェルディが原作戯曲から何を取捨選択し、どのようなオペラ

- 4) ユゴーの戯曲が上演禁止となった理由は様々指摘されているが、1830年の『エルナニ *Hernani*』のときに十分に十分な人数のサクラを劇場内に配置しなかったこと、俳優選択を誤ったこと、ユゴーが稽古場にあまり顔を出さず、練習を十分に管理しなかったこと、また上演そのもの不手際もあって初日に観客の支持を得られなかったことが、国王フランソワ一世をあまりにもひどい人物として描いていることと相まって、今日まで劇場のレパートリーに定着せずに至っている原因のように思われる。パリではその後1842年、1849年、1873年にも上演が計画されたものの実現しなかった。1882年になってようやく、戯曲の誕生50周年とユゴーの傘寿を記念した再演が19回行われたものの、観客の反応は冷淡だった。1909年には3回目の上演が計画されたが、それも1911年まで日の目を見ず、翌年にはコメディ・フランセーズのレパートリーから外されて、4回目の上演はさらに80年後の1991年まで待たねばならなかった。Cf. Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, édition présentée, établie et annotée par Clélia Anfray, Paris, Gallimard, 2009, pp. 5, 240-255.
- 5) 「ミラノの五日間」(1848年3月18日~22日)と時を同じくして、ヴェネツィアでは1848年3月22日ダニエレ・マニン Daniele Manin (1804~57)を首領とするヴェネツィア共和国の独立が宣言された。1849年8月22日のマニンの降伏によって、ヴェネツィアはオーストリア帝国に再併合される。
- 6) 主人公をコンデ親王ルイ一世 Louis I de Bourbon (1530~1569)に変更。
- 7) フェニーチェ劇場文書館に2部現存する(①ピアヴェの自筆に複数の第三者による修正が加筆されたものと、②その写し)。本稿では以下の翻刻を用いる。Mario Lavagetto, *Un caso di censura. Il Rigoletto*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 145-179 (Appendice). 底本はおそらく①と思われる。
- 8) 1850年5月9日に双方が了承した契約書によれば、「興行は1851年2月20日前後に開始される。」《リゴレット》の批判校訂版楽譜(Giuseppe Verdi, *Rigoletto, Melodramma in three acts by Francesco Maria Piave*, edited by Martin Chusid, Chicago and London, The University of Chicago Press; Milano, Ricordi, 1983 [The Works of Giuseppe Verdi, Series I, Operas, vol. 17]、以下 **WGV17**)の序文 xii および xxxvi 頁を参照。
- 9) Hugo, *op.cit.* (註4参照)を使用。
- 10) 以下のファクシミリ版を使用する。Giuseppe Verdi, *Rigoletto. Ristampa anastatica dell'abbozzo autografo*, Bologna, Forni, 1978. 以下 **Abbozzo** と略記。
- 11) *Rigoletto. Melodramma di F. M. Piave musica di Giuseppe Verdi da rappresentarsi al Gran Teatro La Fenice nella stagione di carnevale e quadragesima 1850-51*, Venezia, Gaspari, [1851]. 本稿で使用するものはミュンヘンのバイエルン州立図書館(München Bayerische Staatsbibliothek)所蔵のもの(請求番号:L.eleg.m.5587)。パーマリンクは次のとおり。(<<http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV011467676/ft/bsb10580434?page=7>>)
- 12) **WGV17**の底本である。

を実現しようとしていたのかを考察する。

(2) 初演に至る経緯

テキストの比較を始める前に、初演に至る経緯を再確認しておこう。

ヴェルディがフェニーチェ劇場から翌年の謝肉祭と四旬節シーズン(聖ステファノの祝日から翌年春)に初演する新作オペラの作曲を正式に依頼され、具体的な契約交渉を開始したのは1850年3月のことである。ヴェルディは1844年と1846年にフェニーチェ劇場のために新作オペラを作曲したことがあり¹³⁾、1848年3月にも、2年前に劇場との5年間の契約を落札した興行主ジョヴァンニ・バッティスタ・ラジーナ Giovanni Battista Lasina(生没年不詳)から、1848/49年シーズンのために新作オペラの委嘱を受けていた。だが本契約に至る前に、政治的混乱のため¹⁴⁾、フェニーチェ劇場では当該シーズンの興行そのものを行えない状態になり、その契約も流れてしまった¹⁵⁾。劇場にとって、当代随一の人気作曲家であるヴェルディの新作オペラはシーズンの目玉として常に魅力的だったが、人気があるがゆえに、まず初演の時期について双方の折り合いが付かない限り、話の進めよう

もなかったのだろう¹⁶⁾。流れた契約の翌年ではなく、翌々年に新作依頼が行われたのは、その時期であれば、ヴェルディに時間的余裕があったためである¹⁷⁾。

もっとも、当時のフェニーチェ劇場は財政的に極めて逼迫しており、高額報酬を彼に支払って総譜を買い取ることはできなかった。そのため、劇場はヴェルディに比較的安い報酬(6000オーストリア・リラ)で我慢してもらい代わりに、初演権と、フェニーチェ劇場での排他的使用による再演権のみを譲渡してもらうことにした¹⁸⁾。一方のヴェルディは、楽譜出版社リコルディに楽譜の複製権と、他の全ての歌劇場に楽譜をレンタルする権利、および一般向けの編曲楽譜の作成と販売の権利を売って、歩合を受け取ることにした¹⁹⁾。そうすれば、たといフェニーチェ劇場からの報酬が少なくても、初演が成功しさえすれば、将来にわたって十分な利益を確保することができるのである。イタリアで長く続いてきた総譜買取の習慣は、現実にはでたらめな上演とあまたの不正コピーの温床となっ

13) 《エルナーニ》(註3参照)と《アッティラ *Attila*》(1846年3月17日初演)。前者はピアヴェ、後者はテミストクレ・ソレーラ Temistocle Solera (1815~1878)の台本による。

14) 註5参照。

15) Marcello Conati, *La bottega della musica, Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 179-183. その前年の1847年にもピアヴェを仲介者とする契約交渉が行われたが、実現しなかった (*Ibid.*, pp. 179-180)。

16) ヴェルディは1848年10月25日にはトリエステで《海賊》を、1849年1月27日にはローマで《レニャーノの戦い *La battaglia di Legnano*》を、同年12月8日にはナポリで《ルイザ・ミラー *Luisa Miller*》を初演している。

17) ヴェルディは《ルイザ・ミラー》の次作は再びナポリのサン・カルロ劇場のために作曲する心づもりだったが、彼の希望するように契約交渉が進展しなかったため断念した。そのため、ヴェルディには一時的に時間的余裕が生じた。WGV17の序文 xi および xxxv 頁を参照。

18) 具体的には、ヴェルディは総譜の写し1部をフェニーチェ劇場に譲渡する。フェニーチェ劇場は、追加の費用をヴェルディないし楽譜出版社に支払うことなく、翌年以降もそのオペラを自分の劇場に限りて再演できる。WGV17の序文 xii および xxxvi 頁を参照。

19) リコルディはヴェルディに対して楽譜複製権の譲渡代として一時的にまとまった額(14000オーストリア・リラ)を支払うほか、レンタル楽譜から上がる収益の30パーセントと市販楽譜の売却益の40パーセントを支払った (Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 102)。

ており、結果として作品（ひいては作曲家）の尊厳が損なわれるのみならず、再演や一般向けの編曲楽譜の売り上げから作曲家に何らかの報酬が渡る可能性を限りなく低くしてきた。ヴェルディが歩合制に目覚めた直接のきっかけは、既作の《第一次十字軍のロンバルディア人たち *I lombardi alla prima crociata*》(1843) を、フランスの趣味に合わせて改作し、《ジェリユザレム *Jérusalem*》(1847) としてオペラ座で発表するため、初めてパリに長期滞在したことである。フランスでは舞台芸術のための著作権保護システムが18世紀にはすでに確立しており、オペラの作曲家と台本作家は劇場から受け取る初演時の報酬だけでなく、パリや地方都市での再演と、出版楽譜の売却益からも収入を得ていた²⁰⁾。《ジェリユザレム》以降、ヴェルディのみならずイタリアのオペラ作曲家の主な収入源は、イタリアの劇場のために作曲したオペラであっても、劇場や興行主の支払う総譜買取代金ではなく、楽譜出版社を介した歩合制へと切り替わってゆく²¹⁾。こうして作曲家は、新作を次々と発表するよりも、繰り返し上演され、

何年も歌劇場のレパートリーに定着する作品を書くように「誘導」されていったのである。

またヴェルディは以前から、初演に携わる歌手の顔ぶれにうるさく口を出す傾向があった。彼にとって誰が歌うのかは、作品の評価に影響を及ぼす重大事であり、また題材の選択にも密接にかかわりあっていた。実際、5月9日に劇場と正式な契約が取り交わされる以前の4月10日の段階から歌手の顔ぶれはすでに話題になっており²²⁾、遅くとも前年9月からオペラ化の可能性を模索してきた²³⁾ユゴーの『王様は放蕩三昧』を題材の最有力候補として4月28日付の書簡で台本作家ピアージェに示したのも、お気に入りのバリトン歌手、フェリーチェ・ヴァレージ Felice Varesi (1813~1889) との契約が見込めるからであった²⁴⁾。以前、ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564~1616) の同名戯曲に基づく《マクベス》(1847)²⁵⁾において、ヴェルディに乞われて主役を務めたヴァレージは、背が低く見た目は不細工だが知的な演技派として知られ²⁶⁾、主人公の道化トリ

20) Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, p. 47.

21) 19世紀の終わりになると、楽譜出版社の楽壇における存在感はますます大きなものとなり、実質的に劇場の経営にまで参画するようになる (Cf. Della Seta, *op. cit.*, pp. 50-51)。なお19世紀のイタリアにおける「オペラ制度改革」は、このように楽譜出版社を介したものであったため、地位向上の恩恵に浴したのは作曲家だけであり、本来ならオペラの共著者であるはずの台本作家の地位には何の改善もなかった。《リゴレット》では、ヴェルディはピアージェと個人契約を結んで台本執筆を依頼しており、その金額はわずか1000オーストリア・リラだった (Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913 [Bologna, Forni, 1987] [以下 *Copialettere*], p. 111 および **WGV17**の序文 xvii および xli 頁参照)。

22) 劇場秘書グリエルモ・ブレンナ Guglielmo Brenna (1806/07~1882[?]) の1850年4月10日付、ヴェネツィア発、ヴェルディ宛書簡 (*Copialettere*, p. 101) の中に、契約可能な歌手についての記述が見られる。

23) 『王様は放蕩三昧』に対するヴェルディの最も古い言及は、ナポリのサン・カルロ劇場の興行主ヴィンチェンツィオ・フラウト Vincenzo Flauto (1815[?]以前~1856?) に宛てた1849年9月7日付の書簡にある。ヴェルディはその時、1850年に発表する予定だったナポリでの新作オペラ (つまり、《ルイザ・ミラー》の次作) のための題材を探していた。上記註17を参照。

24) 1850年4月28日付、ブッセート発、ヴェルディによるピアージェ宛書簡 (Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, in 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, vol. 2, pp. 59-60)。

25) ピアージェの台本による。註3参照。

26) ヴェルディの唯一の弟子エマヌエーレ・ムツィオ Emanuele Muzio (1825~1890) がヴェルディの義父アントニオ・バレッツィ Antonio Barezzi (1787~1867) に宛てた1846年8月27日付の書簡 (David Rosen and Andrew Porter, eds., *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, New York and London, Norton, 1984, p. 7) に、次のような一節がある。「現在、イタリアではどんな役者もヴァレージよりマクベス役を上手に務めることはできないのです、その歌い方と知性、彼の小さくて不細工な容姿のために。Nessun attore, al presente, in Italia può fare più bene il *Macbeth* di Varesi, e per il suo modo di canto, e per la sua intelligenza, e per la sua stessa piccola e brutta figura。」

ブレは彼にまさにぴったりだったのである。

ひとたび道化トリブレとヴァレージのイメージが結びつけば、ヴェルディの熱狂はひととおりではなかった。

(…)『善良なるグスマーノ²⁷⁾』よりもいいものはないんじゃないかな、他の題材が一つあるんだけどね。それは、もし警察が許可してくれたら、今の劇場の最も偉大な創造物の一つになるだろうね。どうだろう! 『エルナニ』を許可したんだから²⁸⁾、これも(警察は)許可してくれるんじゃないかね。こっちには陰謀も出てこないんだし。

やってみてくれ! 題材は偉大で、広がりがあって、あらゆる国と時代の演劇が誇る偉大な創造物のうちの一つである役柄が出てくるんだ。その題材は『王様は放蕩三昧』で、僕が君に言っているその役柄というのは「トリブレ」といって、もしヴァレーゼ〔ママ〕が契約になったら彼にとっても僕たちにとってもこ

れ以上良いことはない。

追伸: この手紙を受け取り次第、手も足も使って、町中を走り回って『王様は放蕩三昧』の上演許可を得るのに影響力のある人物を探すんだ。ぼんやりしないで、しゃきっとして、急ぐんだ。君のことをブッセートで待ってるけど、今じゃないよ。題材を選んだあとでね²⁹⁾。

10日後のピアアヴェ宛書簡では、戯曲に対する称賛はさらに派手になっている。

おお、『王様は放蕩三昧』は、当代の最も偉大な題材で、おそらく最も偉大な戯曲だ! 「トリブレ」はシェイクスピアにふさわしい創造物だ!! 「エルナニ」どころじゃない!! 外しようのない題材だ。六年前、モチェニーゴが僕に『エルナニ』を勧めてきたとき³⁰⁾、「そうだ、神に懸けて、これこそ間違いない」と僕が叫んだのを知っているだろう。いろいろな題材を見直して『王様』が頭を

27) おそらくはアントニオ・ヒル・イ・ザラテ Antonio Gil y Zárate (1796~1861) の戯曲で、スペイン語の原題は *Guzmán el Bueno* (マドリード、1849年初演)。Cf. Marcello Conati, *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 9 (n. 23)。

28) 註30を参照。

29) “[...] Difficilmente troveremo cosa migliore di *Gusmano il Buono*, nonostante avrei un altro soggetto che se la polizia volesse permettere sarebbe una delle più grandi creazioni del teatro moderno. Chi sa! hanno permesso l'*Ernani* potrebbe (la polizia) permettere anche questo, e qui non ci sarebbero congiure.

Tentate! Il soggetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanta il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche. Il soggetto è *Le Roi s'amuse*, ed il carattere di cui ti parlo sarebbe *Tribolet* che se Varese [*sic*] è scritturato nulla di meglio per Lui e per noi.

P.S. Appena ricevuta questa lettera metti quattro gambe: corri per tutta la città, e cerca una persona influente che possa ottenere il permesso di fare *Le Roi s'amuse*. Non addormentarti: scuotiti: fà presto. Ti aspetto a Busseto ma non adesso, dopo che avranno scelto il soggetto.” Abbiati, *op.cit.*, vol. 2, p. 60.

30) モチェニーゴ伯爵 Alvisse Francesco Mocenigo (1808/18~1858[?]後) は当時のフェニーチェ劇場執行部の一人。なお、ヴェルディが1844年にフェニーチェ劇場で初演した《エルナーニ》も、ユゴーの戯曲を題材としているが、戯曲『エルナニ』の初演 (1830年2月25日、パリ、コメディ・フランセーズ) からそれほど時を経っていない1832年にヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801~1835) がフェリーチェ・ロマーニ Felice Romani (1788~1865) を台本作家としてオペラ化を試みたほか、複数の先行オペラの存在が知られている。ヴェルディの《エルナーニ》の批判校訂版楽譜 (Giuseppe Verdi, *Ernani, Drame lyrique in four acts by Francesco Maria Piave*, edited by Claudio Gallico, Chicago and London, The University of Chicago Press; Milano, Ricordi, 1985 [The Works of Giuseppe Verdi, Series I, Operas, vol. 5]) の xii および xxxvi 頁を参照。一方、『王様は放蕩三昧』には、ヴェルディの《リゴレット》に先行するオペラ作品は存在しない。

よぎったとき、稲妻か啓示のような感じで、僕は同じことを口走ったんだよ。「そうだ、神に懸けて、これこそ間違いない」。だから、執行部の関心をかきたてて、ヴェネツィアをひっくり返して、検閲がこの題材を許可するようにしてくれたまえ。(…)³¹⁾

上記の手紙を受け取ったピアージェは、ユゴーの戯曲を彼なりに検討した上で、いくつかの懸念材料を5月14日付でヴェルディに指摘したようである。ピアージェの書簡は所在不明だが、ヴェルディの返事(クレモナ発、1850年6月3日付)は現存する。

君の5月14日付の手紙を受け取った。
ようやくだ!…³²⁾

場面の分割も、袋も問題じゃない。フランス語に張り付いていれば、間違えることはないさ。

タイトルについてだが、『国王は放蕩三昧』のままにできればいいんだけど、できない時には…タイトルはどうし

ても《ヴァリエの呪い》、あるいはもう少し短くするなら《呪い》としなければいけない。題材の全てはあの呪いになって、それは道徳的でもあるんだ。娘の名誉が奪われたことを嘆く不幸な父親が、宮廷の道化によって嘲笑される。父親は道化を呪い、その呪いは恐ろしいやり方で道化に襲いかかる。この上なく道徳的で、偉大じゃないか。ラ・ヴァリエが(フランス語版同様)二度よりも多く出てきてはいけないし、強い調子で預言者のようなわずかな言葉を発するだけにならないといけない。

もう一度言うが、題材の全てはあの呪いにあるんだ。他に君に何か言う時間はない。君がブッセートに来て、全部一緒にやろう。執行部にも、警察にもこの題材を提出してくれたまえ。急いで、すぐにやってくれよ。(…)³³⁾

ピアージェが心配していたのは、全5幕からなる原作をどのような幕割りでオペラ化するのかということと、原作の第4幕と第5幕

31) “Oh *Le Roi s’amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!! Altro che *Ernani*!! è soggetto che non può mancare. Tu sai che 6 anni fa quando Mocenigo mi suggerì *Ernani*, io esclamai: «sì, per Dio... ciò non sbaglia». Ora riandando diversi soggetti quando mi passò per la mente *Le Roi* fu come un lampo, un’ispirazione e dissi l’istessa cosa... «sì, per Dio ciò non sbaglia». Ebbene, adunque, interessa la Presidenza, metti sottosopra Venezia e fai che la Censura permetta questo soggetto. [...]” Abbiati, *op.cit.*, vol. 2, pp. 62-63.

32) ピアージェは当時、別の作曲家、ヴィンチェンツォ・カペチェラトロ Vincenzo Capecelatro (1815~1874) のためにも台本を執筆しており、ヴェルディとカペチェラトロのそれぞれに手紙を書いて、発送の際に宛名を取り違えて記した。二通の手紙は誤った宛先に届いたが転送されて、今「ようやく」届いたのである。Cf. Evan Baker, “Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865. Documenti della Frederick R. Koch Foundation Collection e della Mary Flagler Cary Collection presso la Pierpont Morgan Library di New York.” *Studi verdiani* 4 (1986-1987), pp. 155-156.

33) “Ricevo la tua del 14 Maggio. Finalmente!.. Non avere ostacolo né per la divisione della scena: né per il sacco. Stai pure attaccato al francese e non sbaglierai.

In quanto al titolo quando non si possa tenere *Roi s’amuse* che sarebbe bello... il titolo deve essere necessariamente *La Maledizione di Vallier*, ossia per esser più corto *La Maledizione*. Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale. Un infelice padre che piange l’onore tolto alla sua figlia, deriso da un buffone di corte che il padre maledice, e questa maledizione coglie in una maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande al sommo grande. Bada che La Vallier non deve comparire (come nel francese) che due volte e dire pochissime parole enfatiche profetiche.

Ti ripeto che tutto il soggetto stà in quella maledizione. Non ho tempo dirti altro. Vieni a Busseto e combineremo tutto. Presenta pure alla Presidenza, e Polizia il soggetto. Fà presto ma presto assai. [...]” Abbiati, *op.cit.*, vol. 2, pp 63-64.

で必要となる小道具の一つで、遺体を入れるためのずだ袋を、歌劇場のような上流階級の集まる場所に登場させて大丈夫なのか、ということであろう。この書簡を初めて出版したアッピアーティは、幕割りについては、原作の第4幕と第5幕を合わせてオペラ第3幕とすることで屋内と屋外という全く異なる場面を一つの幕に押し込むことになるのをピアヴェは問題視し、ずだ袋については、彼にとっては肉屋を連想させるものだったのでは、と解釈している³⁴⁾。幕割りの問題が原作のどの部分を指していたのかには確証がないが³⁵⁾、ずだ袋については、後日ピアヴェの懸念するとおりの問題を引き起こすことになる³⁶⁾。

ヴェルディは1850年の夏にピアヴェをブッセートの自宅に招き³⁷⁾、幕割りと、登場人物が独唱、重唱、あるいは合唱で歌う内容を散文でひとまず執筆する「散文スケッチ programma」を作成した。ヴェルディの場合、この作業は楽想云々よりも劇の展開を問題とする。「散文スケッチ」を劇場に提出して承認を受け、台本作家がそれに基づいて韻

文で台本を書き上げ、その出来に満足して初めて、ヴェルディは楽譜の草稿を書き始めるのである。草稿であるから、歌詞付きの旋律と部分的に和声進行がわかる程度のものである。省略表記をしたり、綺麗に書く努力をしなかったり、本人でなければしばしば判読困難である。それでも、《リゴレット》のように楽譜草稿が全曲分残っているオペラはまれであり³⁸⁾、そのためその存在は早くから注目を集め、1941年にファクシミリ版も出版された³⁹⁾。楽譜草稿が出来てくると、ヴェルディは次に総譜(スコア)に清書してゆく。ただし最初から全パートを記すのではなく、一番最初に楽譜を渡して練習させなければならない歌手たちのパートを歌詞を含めて完全に書いて、オーケストラ部分は時間節約のため概略のみを記すに留める。この状態のスコアを、ヴェルディ研究では「概略スコア *partitura scheletro* (英語では *skeleton score*)」と呼ぶ⁴⁰⁾。その概略スコアを写譜業者に渡して、出演歌手にそれぞれのパート譜が渡って彼らが譜読みを始めたところで、ヴェルディは初演する町に移動し、同じく現地入りした

34) *Ibid.*, p. 63.

35) 原作第1幕と第2幕をオペラ第1幕とするのも、同じように全く異なる場面を一つの幕に押し込むことになる(原作の第1幕はルーヴル宮殿の大広間における夜を徹して行われていた祝祭が曙光の到来とともに終わりを迎える頃であり、同第2幕は午後から夜にかけて、町はずれの小道に面した裏庭のあるトリプレの家付近で繰り広げられる)。

36) もっとも、アンフレによれば、ユゴーにとってはずだ袋はモリエール Molière (1622~1673) の『スカパンの悪だくみ *Les Fourberies de Scapin*』を意識したものだった(ただし、スカパンが主人を入れて滅多打ちにしたずだ袋には、トリプレの主人フランソワ一世ではなく、最愛の娘ブランシュが身代わりとして入っている)。借用は、同じくモリエールの『守銭奴 *L'Avare*』、同『ドン・ジュアン *Dom Juan*』、ボーマルシェ Beaumarchais (1732~1799) の『セビリアの理髪師 *Le Barbier de Séville*』、シェイクスピアの『リア王 *King Lear*』からも認められる。しかしユゴーの『王様は放蕩三昧』では、召使と主人の丁々発止のやり取りは悲劇の中で行われるし、悔い改めない女たらしは何の罰も受けず、ブランシュは偽名を使って近づいてきた身分ある男の正妻には決してなることができない。復讐の鬼と化した道化は、カール五世とも並び称されるような国王を殺害して一時勝利に酔うが、結局、リアと同じように自分が死に追いやった娘を抱きかかえて慟哭する。Cf. Hugo, *op.cit.*, pp. 11-21, 236-237.

37) ピアヴェは6月~8月の大部分をブッセートで過ごし、『呪い』の「散文スケッチ」の他に、後述のとおり、トリエステで11月に初演することになっていた《ステイッフエリオ》の台本執筆も行った。

38) 序曲は含まれていない。《リゴレット》の序曲は最後の最後にヴェネツィアで作曲されたと思われる(WGV17の序文 xx および xlv 頁)。

39) *L'abbozzo del Rigoletto di Giuseppe Verdi*, Milano, Ministero della Cultura Popolare, 1941. 本稿では1978年の復刻版(註10を参照)を使用する。

40) Cf. Fabrizio Della Seta, "skeleton score," in *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, ed. by Roberta Montemorra Marvin, Cambridge University Press, 2013, pp. 406-407.

歌手たちにピアノ伴奏で練習をつけ始める。そして写譜業者から「概略スコア」を返却してもらい、空欄となっているところを埋めて自筆総譜が完成すると、それが再び写譜業者に回って、オーケストラ用のパート譜が作成され、オーケストラ合わせ、舞台稽古を経て、初演へと至るのである。《リゴレット》の場合、ヴェルディがブッセートから概略スコアの三分の二を発送したのは1851年2月5日だった⁴¹⁾。残りの概略スコアを携えてヴェルディがヴェネツィア入りしたのは2月19日なので⁴²⁾、それから3週間のうちに、概略スコアの空白部分を全部埋めて写譜業者に出し、さらに本番まで行こうというのは、信じがたいスケジュールである。しかしこれが、当時のヴェルディの方法だった。

すでに指摘したとおり、当初2月20日前後の初演を目指していた新作オペラの初日が3月11日にずれ込んだのは、ヴェネツィア警察による検閲が原因である。1850年8月5日にピアージェが「散文スケッチ」を劇場に送付したときには、執行部はたしかに多少の難色を示したものの、ヴェルディの契約解除をちらつかせる強硬な態度に押され、またピアージェによる台本の書きようが検閲に配慮したものになる可能性を当てにしつつ、8月27日には制作を承認したからである⁴³⁾。ヴェルディはフェニーチェ劇場のための新作オペラと並行して、同じくピアージェの台本で、11月にトリエステのグランデ劇場で初演する新作

オペラ《ステイッフェリオ》を請け負っていた。秋にはその作曲を急ぐ一方、9月下旬から10月上旬にはボローニャに赴いて市立劇場で自作の《マクベス》と《ルイザ・ミラー》の指揮も行っている⁴⁴⁾。一方のピアージェは、9月29日には《呪い》第3幕の前半まで台本執筆を進め⁴⁵⁾、10月中旬には台本全体の第一稿を完成してヴェルディに送付した⁴⁶⁾。早速ヴェルディは目を通して同月22日に書き直しを指示しているが⁴⁷⁾、トリエステで11月16日から始まる《ステイッフェリオ》の初演興行直前の数週間は、現地入りしてその準備にかりきりであるから⁴⁸⁾、《呪い》についてはピアージェに台本の推敲をさせるばかりで、楽譜草稿の執筆にまでは至らずにいたことだろう。

にわかには雲行きが怪しくなってきたのは、11月10日付でヴェネツィア警察がヴェルディの新作オペラの完成台本を確認したいと劇場に伝えてきてからである⁴⁹⁾。11月20日、劇場は警察に完成台本《呪い》を提出した⁵⁰⁾。結果が出るまでの間、ヴェルディは気が気でなかったようである。初日は2月20日前後、その20日前には現地入りすると契約書に記してある以上⁵¹⁾、作曲に費やせる時間はあと二か月しかない。大車輪で働かなければ間に合わないのは明らかである。楽譜草稿を書き進める一方で、11月25日にはピアージェに次のようにしたためている。

41) WGV17の序文 xx および xlv 頁を参照。

42) 同前 xx および xlv 頁を参照。

43) Conati, *Rigoletto, cit.*, pp. 24-29.

44) WGV17の序文 xiv および xxxviii 頁を参照。

45) 同前 xv および xxxix 頁を参照。

46) 同前参照。

47) Abbiati, *op.cit.*, vol. 2, pp. 71-72.

48) ヴェルディとピアージェは1850年10月30日から11月20日までトリエステに滞在した。WGV17の序文 xv および xxxix 頁を参照。

49) 同前。

50) Conati, *La bottega, cit.*, pp. 226-227. これが第何稿であるのかは不明。

51) WGV17の序文 xii および xxxvi 頁を参照。

52) 《リゴレット》ではリゴレットとなる。次節を参照。

(…) トリボレット⁵²⁾について話す君の手紙が早く来ないかと待っている。第二幕をよく吟味してみたのだが、僕たちにとってもフランチェスコ⁵³⁾のアリアのための場所を見つける方がいいと思う。僕も考えるから、君も考えて書いてみてくれないか。何かもっと慎ましやかなものにするにことにして、あまりにも明白なこの「姦淫」を取り去る必要がある。「交わる」を連想させる「鍵」は取り除く、とかね。なんてことだ！単純で自然なことなのに、でも、でも、お偉方はこういう発想を楽しめないんだから!! (…)⁵⁴⁾

ピアヴェ宛の次の書簡では、落ち着いたない気持ちでとにかく作曲していると告げながら、譲歩の範囲についてもう少し詳しく述べている。

(…) 登場人物や主題や状況に変更が生じるような交渉に釣り込まれないように注意したまえ。単語の変更ならいいが、またピアンカ⁵⁵⁾のいる部屋にフランチェスコが鍵を手にして行くという状況を変更しろというならしてもいい、むしろ(この間の手紙で君に書いたように)僕たちにとっても、もっといい解決策を見

つけないといけないただろう。でも、サルタバディル⁵⁶⁾の家にフランチェスコが行くという状況はそのままにしておくように注意したまえ。それがなかったら、芝居そのものが無くなってしまふ。袋のことも残しておいてくれないと。こんなことは警察にはどうでもいいことのはずだ。効果については、彼らが考えることじゃない。(…)⁵⁷⁾

だがヴェルディの希望も空しく、ヴェネツィア警察は次のような通達を出した。

オーストリア帝国軍警察本部

ヴェネツィア、1850年11月[28]日
フェニーチェ劇場執行部御中

今月26日付731号文書において、軍政府長官ゴルツフスキー閣下が某に命ぜられるには、詩人ピアヴェと著名なるヴェルディ師が、自らの才能を発揮するために、《呪い》と題されたオペラ台本の題材のような、恐ろしい不道徳といかがわしい俗悪趣味による分野以外のものを選択できなかったこと、御執行部がその制作を通してそのような題材を上演しなければならなくなったことを、閣下は遺憾に思うと御執行部に通知するように、とのことである。

53) 《リゴレット》ではマントヴァ公爵となる。次節を参照。

54) “[...] Aspetto presto tua lettera che parli di Triboletto. Ho esaminato bene il second’Atto, e trovo che sarà bene anche per noi trovare una posizione per l’aria di Francesco: pensaci tù che ci penserò anch’io e scrivemene. Bisognerebbe trovare qualche cosa di più pudico e togliere questo *fortisterio* troppo evidente. Levare la *chiave* che suggerisce l’idea *chiavare* et. etc... Oh Dio! son cose semplici, naturali ma il patriarca non può più gustare quest’idea! [...]” Baker, *op.cit.*, pp. 156-157.

55) 《リゴレット》ではジルダとなる。次節を参照。

56) 《リゴレット》ではスパラフチーレとなる。次節を参照。

57) “[...] Bada non lasciarti indurre a fare trattamenti che portassero alterazione ai caratteri, al soggetto, alle posizioni: se si tratta di parole lo puoi fare: se si tratta anche di cambiare la posizione in cui Francesco va colla chiave in camera di Bianca lo puoi anche fare, anzi credo (come ti scrissi nell’ultima mia) che converrà per noi trovare qualche cosa di meglio: ma bada di lasciare intatta la posizione in cui Francesco va nella casa di Saltabadil senza di questa il dramma non esiste più; bisogna pure lasciare l’affare del sacco: questo non può importare alla Polizia: in quanto all’effetto non tocca a loro pensarci. [...]” Abbiati, *op.cit.*, vol. 2, p. 84. アッピアータイは書簡の日付を明らかにしていないが、その内容から、警察による上演不許可の通達を受け取る直前に書かれたものと思われる (WGVI7の序文 xv~xvi および xl 頁を参照)。

よって閣下は、その上演を絶対に禁止することとし、同時に某が御執行部に対してこの件に関してこの先あらゆる請願も行わないよう警告することを求めておられる。今月20日付の貴簡と共に、某に転送されたる手稿18号を返却する。

オーストリア帝国軍〔警察〕本部長
マルテッロ⁵⁸⁾

具体的に何が問題であるのかを一切指摘しない、全面的な禁止である。劇場は12月1日付でブッセートにこの通達の写しを送り、ピアヴェが台本の改訂を試みていることを伝えたが⁵⁹⁾、ヴェルディはユゴの戯曲をあきらめ、代案として、新作ではないが、トリエステで初演したばかりの《ステイツフェリオ》をヴェネツィアで上演することで契約を履行したいと12月5日付で劇場に申し出た。たがその間にも、かつてヴェルディからユゴの戯曲の上演許可を得るためには「町中を走り回れ」とまで言われていたピアヴェは⁶⁰⁾、慌てふためいて修正台本《ヴァンドーム公》を作成、それを作曲家に確認してもら

うことなく警察に提出し、早くも12月9日には警察も含めた各方面の承認を得てしまったのである。

12月11日付で劇場から送られてきた《ヴァンドーム公》を見て、ヴェルディは驚いたに違いない。ピアヴェは《ヴァンドーム公》で軍政府の意向を彼なりに必死に付度し、問題箇所を「改良」しようとしたのだが、次節以降で確認するとおり、その出来栄はあまりにも奇怪かつ滑稽で、どうしてこれが承認されてしまったのか、訝しいほどだからである。ヴェルディは12月14日付で劇場に対してこんな台本には決して作曲できないと伝え、ピアヴェには半分支払い済みだった台本執筆費用を返金するように迫ってさえいる⁶¹⁾。

本当の台本改訂作業は、むしろここから始まった。劇場は前出の警察本部長マルテッロ、および劇場の警備に携わる帝国軍のマウリツィオ・デ・ヘプスキー中佐 il tenente colonnello cav. Maurizio De Hepsky と会合の場を持ち、ようやく、警察当局にとっての問題点と改良すべき点がどこにあるのかを確認したのである⁶²⁾。そして時間節約のため、会合

58) “I.R. Direzione Centrale d’Ordine Pubblico

Venezia, [28] novembre 1850.

Alla Presidenza del Gran Teatro la Fenice,

Sua Eccellenza il Signor Governatore Militare Cavalier de Gorzkowski, con suo rispettato dispaccio 26 corrente N. 731, mi ha ordinato di partecipare a cod.^a Nobile Presidenza ch’egli deplora che il poeta Piave ed il celebre Maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti che quello di una ributtante immoralità ed oscena trivialità qual’è l’argomento del libretto intitolato *La Maledizione*, per la di cui produzione, sulle scene della Fenice, codesta Presidenza ebbe a presentarlo.

La prelodata Eccellenza sua ha quindi trovato di vietarne assolutamente la rappresentazione, e vuole che in pari tempo io renda avvertita codesta Presidenza di astenersi da ogni ulteriore insistenza in proposito. Retrocedo il manoscritto trasmessomi colla gradita sua accompagnatoria 20 corrente, N. 18.

L’I.R. Direttore centrale,
Martello.”

Copialettere, p. 487. なお、そこでは日付が21日になっているが、28日の誤りである (Conati, *Rigoletto*, cit., pp. 41-42 [n. 141])。

59) 「ピアヴェは、フランス国王を同時代の封建領主に入れ替えて、実際、悪趣味な下品さだらけであるのをそこからいくつか取り除いて、ほぼ全体を舞台にかけられるようにと期待しております。Piave spera che, sostituendo al Re di Francia un feudatario contemporaneo e togliendovi qualch’una delle sconcezze oscene di cui infatti è zeppo, possa essere riproposta quasi per intero la tela.」 *Copialettere*, p. 486.

60) 本稿119頁、1850年4月28日付、ヴェルディのピアヴェ宛書簡を参照。

61) *Copialettere*, p. 111および *WGV17*の序文 xvii および xli 頁を参照。

62) Conati, *La bottega*, cit., p. 235; *Idem*, *Rigoletto*, cit., p. 48.

に同席していたピアール・ヴェと劇場秘書ブレンナの両名が直接ブッセートのヴェルディを訪ね、12月30日に以下の「6つの合意事項」を取り決めた。

1. 物語はフランス宮廷からブルゴーニュ、ノルマンディーといった独立した公国の宮廷、あるいはイタリアの同種の絶対小君主の宮廷に移される。おそらくはピエル・ルイジ・ファルネーゼ⁶³⁾の宮廷とその時代。そこに移すことが舞台の品格と舞台効果にとって好都合だろう。

2. ヴィクトル・ユゴーの戯曲『王様は放蕩三昧』の元の役柄の本来のタイプはそのままにして、選定されることとなる状況と時代に沿って、登場人物名は変更される。

3. フランチェスコが誘拐されたピアンカのいる部屋に入るため、所持していた鍵の使用を宣言する場面は、絶対に避けること。そして、劇の興味を損なうことなく、必要な慎みを保った他の場面と差し替えること。

4. マジェッローナ⁶⁴⁾の居酒屋での逢引きに、国王あるいは公爵は、トリボレットの代わりとなる人物の計略によって

招待されることとなる。

5. トリボレットの娘の身体が入った袋の出現については、ヴェルディ師が必要と思われる変更を実施するものとする。

6. 上記の変更は、これまでに経過した時間に加えてさらに時間を要するので、ヴェルディ師は来たる2月28日あるいは3月初旬よりも前に新作オペラを上演することができない旨を申し立てる⁶⁵⁾。

ブレンナは翌日ヴェネツィアに戻り、ピアール・ヴェはそのまま翌年1月5日までブッセートに居残って新台本《リゴレット》の作成に励んだ。彼自身がヴェネツィアに持ち帰った新台本は、1月11日に劇場から、同月24日には警察からも上演許可を得た⁶⁶⁾。

大騒ぎの末に完成した《リゴレット》は、初日から大入りだった。3月31日にシーズンが終了するまで14回公演され、一晚平均2000オーストリア・リラの売り上げを記録した⁶⁷⁾。執行部が期待していたとおり、ヴェルディの新作オペラは、劇場にとって困難な状況を切り開くアキレウスになったのである⁶⁸⁾。

63) 後に教皇パウルス三世となった枢機卿アレッサンドロ・ファルネーゼ Alessandro Farnese (1468～1549)の息子(1503～1547)で、バルマ・ピアチェンツァ公国を治めた。

64) 《リゴレット》ではマッダレーナとなる。次節を参照。

65) “1.° L'azione si trasporterà dalla Corte di Francia a quella d'uno dei Duchi indipendenti di Borgogna, di Normandia, o di taluno dei piccoli Principi assoluti degli Stati Italiani, e probabilmente alla Corte di Pier Luigi Farnese ed all'epoca che converrà meglio di assegnarvi pel decoro e la riuscita della scena.

2.° Si conserveranno i tipi originali dei caratteri di Victor Hugo del dramma *le Roi s'amuse*, cangiando i nomi dei personaggi a seconda della situazione ed epoca che verrà prescelta.

3.° Si eviterà affatto la scena in cui Francesco si dichiarava risoluto di profittare della chiave di cui era in possesso per introdursi nella stanza della rapita Bianca. E ciò sostituendovi altra scena, che conservi la necessaria decenza, senza togliere l'interesse del dramma.

4.° Al *rendez-vous* amoroso nella taverna di Magellona, il Re o Duca andrà invitato da un inganno del personaggio che sostituirà Triboletto.

5.° Alla apparizione del sacco contenente il corpo della figlia di Triboletto, si riserva il Maestro Verdi all'atto pratico quelle modificazioni che saranno reputate necessarie.

6.° I cangiamenti di cui sopra, esigendo tempo oltre a quello fin ora trascorso, dichiara il Maestro Verdi di non poter andar in scena colla nuova sua opera prima del 28 febbraio o primo marzo p.v.”

Copialettere, pp. 489-90.

66) WGV17の序文 xvii～xix および xlii～xliv 頁を参照。

67) Conati, *Rigoletto*, cit., p. 68 [n. 210].

(3) 物語の舞台と登場人物名の変遷

上記「6つの合意事項」の第1項にもあるとおり、《リゴレット》と当初の台本《呪い》では物語の舞台と登場人物名が異なっている。またピアージュは《ヴァンドーム公》で独自の変更を行っているので、ここでまず、それらの変遷について確認しておこう(126頁、【対照表】⁶⁹⁾を参照)。

原作戯曲の舞台は1520年代のパリにおけるフランソワ一世の宮廷であり、道化の名前は

トリブレ⁷⁰⁾、その娘の名前は「生娘」ということでブランシュになっている。トリブレに呪いをかけるムッシュ・ド・サン＝ヴァリエはディアヌ・ド・ポワティエの父で、既婚者でもある娘ディアヌを、反逆罪を犯した自分に恩赦を与える代わりに愛人にしてしまった国王に抗議するため夜宴に乱入⁷¹⁾、ところが、宮廷の道化トリブレに嘲笑されたために、国王だけでなくトリブレにも呪いをか

【対照表】

『王様は放蕩三昧』	《呪い》	《ヴァンドーム公》	《リゴレット》
François Premier フランソワ一世	Il Re Francesco 国王フランチェスコ	Luigi Principe di Condé ルイージ、コンデ家の親王、 ヴァンドームの公爵	Vincenzo primo di Gonzaga ゴンザーガ家のヴィンチェンツォ一世、マントヴァ公爵、 Il Duca di Mantova
Triboulet トリブレ	Tribouletto トリボレット	Rigoletto suo buffone di corte リゴレット、その宮廷の道化	Rigoletto suo buffone di corte リゴレット、その宮廷の道化
Blanche ブランシュ	Bianca ビアンカ	Gilda di lui figlia ジルダ、彼の娘	Gilda di lui figlia ジルダ、彼の娘
Saltabadiil サルタバディル	Saltabadiil サルタバディル	Strappamonile bravo ストラッパモニーレ、無頼漢	Sparafucile bravo スパラフューチレ、無頼漢
Maguelonne マグルンヌ	Magellona マジェローナ	Maddalena di lui sorella マッダレーナ、彼の姉妹	Maddalena sua sorella マッダレーナ、彼の姉妹
Dame Béarde ベラルド	Berarda ベラルダ	Giovanna custode di Gilda ジョヴァンナ、ジルダの監視役	Giovanna custode di Gilda ジョヴァンナ、ジルダの監視役
Monsieur de Saint-Vallier ムッシュ・ド・サン＝ヴァリエ	Saint Vallier サン＝ヴァリエ	Il conte di Saint-André サンタンドレの伯爵	Il Conte di Castiglione カステイリオネ伯爵、 Il Conte di Monterone 1851年1月24日以降は、モンテローネ伯爵
Clément Marot クレマン・マロ	Marot マロ	Il sire di Nevers ヌヴェールの殿	Marullo cavaliere マルッロ、騎士
Monsieur de La Tour-Landry ムッシュ・ド・ラトゥール＝ランドリ	?	Il barone di Quercy ケルシーの男爵	Matteo Borsa cortigiano マッテオ・ボルサ、廷臣
Monsieur de Cossé ムッシュ・ド・コッセ	Il sire [conte] di Cossé コッセの殿(伯爵)	Il conte di Chalais カレの伯爵	Il Conte di Castiglione カヴァリアーノ伯爵、 Il Conte di Ceperano 1851年1月24日以降は、チェブラーノ伯爵
Madame de Cossé コッセ夫人	La contessa [di Cossé] [コッセ]伯爵夫人	La contessa di lui moglie 伯爵夫人、彼の妻	La Contessa sua sposa 伯爵夫人、彼の妻
Monsieur de Montchenu ムッシュ・ド・モンシュニユ	?	Un usciere 警吏	Usciere di corte 宮廷の警吏
Un Gentilhomme de la reine 王妃付きの使い	[Paggio della regina] [王妃付きの小姓]	登場せず	Paggio della Duchessa 公爵夫人付きの小姓
パリ、1520年代のいずれか	[パリ、1520年代のいずれか]	パリ、16世紀半ば	マントヴァとその近郊、16世紀末 1851年1月24日以降は、16世紀

- 68) 1850年4月10日付のヴェルディ宛の書簡 (*Copialettere*, pp. 100-101) の中で、劇場執行部の一人カルロ・マルツァーリ Carlo Marzari (1825[?] ~1851後) は、劇場はシーズンの終了日として3月20日頃を予定しているので、2月中旬にはヴェルディの新作オペラ——それは「確実に興行演目のアキレウスになるだろう che certo diverrà l'Achille dello Spettacolo」——の興行を開始して、十分な上演回数を確保したいと述べている。
- 69) WGV17の序文 xvi および xl 頁にある表を元に、訂正を加えて作成した。なお、本稿(1)で述べたように、《呪い》の台本は所在不明だが、後述のとおり(128頁)、楽譜草稿 (*Abbozzo*) の第1幕部分には極めて高い確率で《呪い》の歌詞が書き込まれていると思われる。122~123頁に引用したヴェルディによるピアージュ宛書簡2通と「6つの合意事項」(125頁)にも、《呪い》の役名は散見される。
- 70) フランス王ルイ十二世とフランソワ一世に仕えた道化。Cf. Hugo, *op.cit.*, p. 267.
- 71) サン＝ヴァリエとディアヌ・ド・ポワティエ Diane de Poitiers は実在の人物だが、詳細は史実と異なる。Cf. *Ibid*, pp. 267, 271.

け、トリブレは大切にしていた娘を失うことになる。なお原作戯曲において、国王はすでに妻帯しているという設定であり、また詩人クレマン・マロ以外のムッシュ何某(廷臣たち)は、爵位のある貴族であることが会話からわかる⁷²⁾。

《呪い》の登場人物名は、綴りがイタリア化しているものの、原作どおりであることは明らかである。

一方、ピアージェの《ヴァンドーム公》では、舞台は同じパリでも、国王はヴァンドーム公になり⁷³⁾、時代も16世紀半ば、道化の名前はリゴレットでその娘はジルダとなる。リゴレットとジルダは《リゴレット》の役名と同じだが、パリが舞台ということで、原作のムッシュ何某は相変わらずフランス語風の名前になっている。なお、《ヴァンドーム公》においては、この4つの物語のうち唯一、暴君は未婚という設定になっている⁷⁴⁾。

《リゴレット》においては、舞台は北イタリアのマントヴァに移される。「6つの合意事項」(125頁)の第1項にあるとおり、小さくても「絶対君主」であることが物語の性格上不可欠であり、また筋書きには川がどうしても必要で、しかも家系がすでに絶えている貴族にしたいということから、マントヴァ公国に落ち着いたものと思われる⁷⁵⁾。当初はゴンザーガ家のヴィンチェンツォ一世(1562～1612)としていたのが、最終的に1851年1月24日に警察からの指示で、ヴィンチェンツォ・ゴンザーガという名字も名前も消去され、単にマントヴァ公爵になってしまう⁷⁶⁾。同様のことは、原作でそれぞれムッシュ・ド・サン＝ヴァリエとムッシュ・ド・コッセであった人物にも当てはまり、カスティリオーネ家とカヴリアーノ家は実在するからという理由で、それぞれモンテローネとチェブラーノ⁷⁷⁾に変更された。

(4) 《ヴァンドーム公》においてピアージェの行った変更

120頁に引用した1850年6月3日付の書簡にあるとおり、また【対照表】(126頁)からも明らかなように、ヴェルディは原作をそのままオペラ化したいと考えており、タイトルも人物名も可能な限り残そうとしていた。従って《ヴァンドーム公》において原作戯曲か

ら離れているけれども、《リゴレット》の初演時印刷台本、および自筆総譜において原作戯曲に戻っている箇所は、ピアージェの行った変更と考えられる。またヴェルディは通常オペラを第一幕から書き進めることを習慣としていた。ヴェネツィア警察から劇場に上演

72) ムッシュ・ド・ピエンヌは公爵、ムッシュ・ド・トゥール＝ランドリとムッシュ・ド・コッセは伯爵である。ただしムッシュ・ド・モンシュニュについては不明。国王は彼のことを“*maître de mon hôtel*”と呼んでいる。第1幕第4景を参照。

73) 本稿註6を参照。

74) Lavagetto, *op. cit.*, p. 62.

75) 金で雇った男に暴君を殺させた道化が、ずだ袋に入った死体を受け取って川(原作ではセヌ川)に遺棄しようとする場面がある。ファルネーゼ家が治めていたパルマとピアチェンツァにもそれぞれ川は流れているが(ただしピアチェンツァの場合は城壁の外)、マントヴァは周知のとおりミンチョ川の中に浮かんでいるような地形であり、水辺をイメージしやすいという利点がある。

76) しかも警察は、台本には物語の時は「16世紀末」ではなく単に「16世紀」、場所は「マントヴァとその近郊」ではなく、それを模す(“*La scena si finge in Mantova, e suoi dintorni*”、下線強調は筆者による)と記すようにも指示している(WGV17の序文 xix～xx および xlv 頁)。実際、初演時印刷台本はその指示に従っている(台本の5頁を参照)。

77) WGV17の序文 xix～xx および xlv 頁。ロッカタリアーティは、モンテローネがアレツォ県、チェブラーノがフロジノーネ県に実在する地名であることから、その地を治める架空の貴族に設定しなおしたのではないかと推測する(Alessandro Roccatagliati, *Rigoletto di Giuseppe Verdi*, Venezia, Mursia, 1991 [Invito all'opera, 3], p. 67 [n. 6])。

禁止の連絡が入った1850年11月28日の段階では、上述のとおり、彼は《ステッフエリオ》の初演が終わってよいよ次作の本格的な作曲に取り掛かり始めたところであり、その折には彼の手許にはピアージェの書いた《呪い》と、それに加えて12月中旬からは《ヴァンドーム公》しかなかったはずである。一方、楽譜草稿の第2幕以降は新台本《リゴレット》に沿って進行してゆくの、楽譜草稿の第1幕に相当する部分は《呪い》のテキストを使用していると推測できる⁷⁸⁾。

原作戯曲、楽譜草稿の第1幕に相当する部分、《ヴァンドーム公》、《リゴレット》(初演時印刷台本と自筆総譜の歌詞とト書き⁷⁹⁾)を比較してみると、ピアージェの行った変更は**A.単語レヴェルのもの**(韻律にも影響が生

じ、変更がその前後にまで及ぶこともある)、**B.筋書きに関わるもの**、**C.その他に分類できる**。

A.単語レヴェルのものとしては、まず「教会 chiesaあるいは tempio⁸⁰⁾」、「信仰 culto⁸¹⁾」、「祭日ごとに ogni festa (あるいは tutte le feste⁸²⁾」、「祭壇 altare⁸³⁾」が回避されている。これはオーストリア帝国のカトリック教会を憚ってのことだろう。また、おそらく道徳的な観点から、「せむし gobbo⁸⁴⁾」、「不具 difforme⁸⁵⁾」、「道化 buffone⁸⁶⁾」、「怪物 mostro⁸⁷⁾」、「売春婦 baldracche⁸⁸⁾」や、それを類推させる「姉妹が手伝いますんで M'aiutamia sorella⁸⁹⁾」、「地獄 inferno⁹⁰⁾」、「誘拐 ratto⁹¹⁾」、「名誉 onore⁹²⁾」、「恥辱 onta⁹³⁾」、「汚名 infamia⁹⁴⁾」、「赤くなる arrossir⁹⁵⁾」も

78) Cf. Conati, *Rigoletto, cit.*, pp. 39-40, 129-130. 第1幕に相当するのは *Abbozzo*, ff. 1^r-15^rである。第2幕は同 f.15^rの中ほどから始まる。

79) ピアージェを著者とする初演時印刷台本のテキストと、ヴェルディを著者とする自筆総譜の歌詞とト書きは、完全には同一でないが(句読点や語順の相違、同じ意味の別の単語・表現への置き換え、綴り字の違いなどが認められる)、本稿の以下の論述においてはおおむね同一とみなしても差し支えない程度の異同に留まっている。

80) 初演時印刷台本によってその箇所を示すと、3、224、230行目。同台本を底本とする Giovanna Gronda e Paolo Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1315-1359には行番号が振られているので参考にされたい。為政者が教会で女漁りするのを問題視したものと思われるが、2か所(同163行目ジルダ「教会以外には行っておりません Non vo che al tempio」、同441行目ジルダ「いつも日曜日に教会で Tutte le feste al tempio」)においては変更しそびれている。

81) 初演時印刷台本190行目。

82) 同4行目。ただし同441行目においては変更しそびれている(ジルダ「いつも日曜日に教会で Tutte le feste al tempio」)。

83) 同466、468行目。

84) 同49、617、621行目。同46行目の「背中の瘤 gobba」も避けられている。

85) 同46、137、170行目。

86) 同55、60、200、385、486行目。ただし、変更しないところもあり、不徹底である(同137、143、359、654、669行目)。また同じく道化を意味する“pazzo”には手を加えない。

87) 同50、529行目。なお《ヴァンドーム公》では、ジルダが身代わりとなるべく殺し屋の家に入る直前に、剣を持った殺し屋を「怪物 mostro」に喩えるくだりがある(第3幕第8景)。《呪い》を踏襲したものなのかは不明であり、原作の該当箇所(第4幕第5景)に「怪物 monstre」という単語はない。《リゴレット》においては、殺し屋は「不信心な者たち empi」と一括りにされ、行の長さも楽想に合わせて7音節詩行から二重6音節詩行に変更になった(WGV17, N. 13, mm. 288-330)。

88) *Abbozzo*, f. 3^vを参照。ピアージェは《ヴァンドーム公》において「戦争 battaglie」に差し替えたが、後述のとおり、例外的にこの語は《リゴレット》において復活せず、ピアージェの提案通りになった(初演時印刷台本では40行目を参照)。

89) 同121行目。

90) 同95、590行目。同613行目では変更しない。

91) 同431行目。

92) 同79行目。同200行目の「辱める disonora」も避けられる一方、同415行目では変更しない。また《ヴァンドーム公》では「信仰 culto」の代案として「名誉 onore」を用いている箇所がある(同190行目)。ピアージェの修正は混乱している。

93) 同431行目。

避けられている。為政者が「放蕩 *libertà*」を礼賛したり⁹⁶⁾、為政者を「放蕩者 *libertino*⁹⁷⁾」、馬鹿者 *stordito*⁹⁸⁾ 呼ばわりする、「攻略 *assedio*⁹⁹⁾」、流刑にする *s'esilia*¹⁰⁰⁾、斬首の指示¹⁰¹⁾、「死刑台 *patibolo*¹⁰²⁾」、怒りに震える *fremendo*¹⁰³⁾、といった不穏な表現が改変・削除の対象になっているのは、政治的な理由からであろうか。これらは「売春婦」を除き、《リゴレット》においてすべて元に戻されている。

B.筋書きに関わる変更は、①娘の誘拐時に、誰が梯子を押さえるのか、②誘拐されたときに家の中に一緒にいたはずの女はどうなったのか、③誘拐された娘はその後どのように父と再会するのか、④川べりのあばら家で、殺し屋の姉妹は何をしているのか、⑤死体の受け取り方法と、道化が瀕死の娘を発見するまで、以上5点に認め得る(130~131頁を参照¹⁰⁴⁾)。

①では、父親自身が娘の誘拐に囚ならずも加担するという皮肉を、ピアヴェは気にしたのだろうか。道化は一旦舞台正面から姿を消し、その後手探りで戻って来るが、これがどれほど意味のある改変なのかはよくわからない。ヴェルディは《リゴレット》において原作と同じように戻している。

②で問題となる女¹⁰⁵⁾の行方は、③とも関

わっている。《ヴァンドーム公》では、女は絶望しながらも、なんと誘拐された娘の後を追いかけてゆき、宮殿で娘と一緒に再び登場するのである。《リゴレット》では、原作と同様、女はその後舞台には出てこない。

③はテキスト間で最も異同が多い。本稿123頁で見た1850年11月25日付のヴェルディのピアヴェ宛書簡でヴェルディが変更しようとして述べていたのはこの箇所である。《呪い》において原作どおりとしていたならばおそらく国王と娘の二重唱になっていたはずのところを、ピアヴェはヴェルディの希望を入れて公爵の独唱を見せ場とするように変更し、廷臣たちによる状況説明、公爵が娘への愛を歌う「アダージョ」、公爵が娘の居場所を廷臣たちから教わる「中間部」、公爵が運命に感謝する「カバレッタ」に変更した¹⁰⁶⁾。またピアヴェは《ヴァンドーム公》において公爵を未婚としたので、配偶者の使いが追い返される様子を見て父が娘の居所を察するという場面は消滅し¹⁰⁷⁾、そのかわり、道化は単刀直入に娘の居場所を廷臣たちに尋ねることになる。娘は第4景になってようやく部屋から飛び出して舞台に登場するが、奇妙なことに、娘と一緒に②の女も部屋から飛び出してくる。女は一体何に立ち会ったのだろう。娘が「お父様!… Padre!…」と叫んで父の腕

94) 同461行目。

95) 同432行目。乱暴されて名誉を傷つけられた娘が「赤くなる」。

96) 同24行目。

97) 同528行目。

98) 同530行目。

99) 同41行目。

100) 同55行目。

101) 同56~58行目。

102) 同465行目。

103) 同42行目。

104) 《リゴレット》の欄には、初演時印刷台本の要約を記す。

105) 『王様は放蕩三昧』では、役名はベラルドであり、第2幕第3景において娘の「付き添いの老女 *une vieille duègne*」として初めて登場する。《ヴァンドーム公》と《リゴレット》では、役名は両方ともジョヴァンナであり、娘の監視役。126頁の【対照表】を参照。

106) 19世紀のイタリア・オペラにおいて、独唱の場面(番号曲)は「導入部 *Scena*」、「アダージョ」、「中間部 *Tempo di mezzo*」、「カバレッタ」という4つの下位区分を持ち、「アダージョ」と「カバレッタ」が音楽的な見せ場となる。Cf. Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 70-74.

B. 筋書きに関わる変更

①娘の誘拐時に、誰が梯子を押さえるのか

『王様は放蕩三昧』	《ヴァンドーム公》	《リゴレット》
第2幕第5景 父親である道化が、暗闇の中、廷臣たちに騙されて目と耳を仮面と帯状のひもで覆われ、梯子を押さえる役目を任される。その梯子を伝って家の中に入った廷臣たちに、娘は連れ去られる。梯子の下に一人取り残された道化は、ようやく耳も目も覆われていたことに気付き、仮面をはぎ取って、娘の誘拐を知る。	第1幕第13景 父親である道化が、暗闇の中、騙されて目と耳を仮面と帯状のひもで覆われ、別の場所（自宅裏、観客からは見えない場所）に連れていかれる。第14景 梯子は明示されていない第三者（おそらく廷臣の一人）が押さえている。娘が連れ去られた後に、第15景 父親が手探りで舞台上に戻って来て、耳も目も覆われていたことに気付き、仮面をはぎ取って、娘の誘拐を知る。	第1幕第15景 原作と同じ。

②誘拐されたときに家の中に一緒にいたはずの女はどうなったのか

『王様は放蕩三昧』	《ヴァンドーム公》	《リゴレット》
第2幕第5景 誘拐を知った父親が、家の中から猿轡をかまされた女を引きずり出す。	第1幕第14景 絶望して誘拐された娘の後ろを追う。(そのあとで、父親が手探りで舞台上に戻ってきて、娘の誘拐を知る。) (女のその後については、下記③の下線部を参照。)	第1幕第15景 誘拐を知った父親が、家の中から驚いている女を連れ出す。

③誘拐された娘はその後どのように父と再会するのか

『王様は放蕩三昧』	《ヴァンドーム公》	《リゴレット》
第3幕第1景 国王の控えの間で廷臣たちが愛人(彼らは娘を愛人だと誤解している)を小細工した道化がすぐに宮殿に来ないように細工したことを互いに報告しあっていると、起床した国王が昨夜の顛末について廷臣の一人から説明を受けながら入ってくる。娘が国王の前に連れて来られる。廷臣たちは退出する。第2景 娘は誘拐される直前に自宅に忍んできて自分に愛を語った若い男が、実は国王だったと知って驚愕する。熱心に口説く国王の腕から逃れるため、開いていた国王の寝室の扉を見てその中に駆け込み、立てこもる。国王は身に着けていた鍵を取り出して扉を開き、中に入る。第3景 廷臣たちが舞台上に戻ると、連れて道化も入ってくる。廷臣たちは道化に国王がまだ寝ていると嘘をつくが、そのとき現れた王妃の臣下を皆が追い返す様子を見て、道化は娘が国王と一緒にいると悟る。娘を返せと叫び、扉に向かって突進するものの、廷臣たちに阻まれる。そのとき初めて彼らは愛人と思っていたのが実は彼の娘だったと知る。突然、国王の寝室の扉が開き、中から娘が飛び出してきて、父と再会する。	第2幕第1景 広間で廷臣たちが道化の愛人(彼らは娘を愛人だと誤解している)を首尾よく誘拐してきたことを喜んでると、第2景 公爵が起床してくる。廷臣たちが昨夜の顛末を説明する。道化に対する彼らの残酷な仕打ちをたしなめつつ、公爵は娘への愛を歌う。後を追ってきた女とともに娘が隣の部屋に逃げ込んだと教わって、「彼女は無傷のままになるだろう。Illesa anderà」と断った上で、運命に感謝する歌を歌い、その部屋へと退出してゆく。第3景 道化が不安げに入ってくる。廷臣たちは公爵がまだ寝ていると嘘をつく。単刀直入に娘の居場所を廷臣たちに尋ねる。皆がしらを切るのを、娘を返せと叫び、隣の部屋に突進するが、阻まれる。そのとき初めて彼らは愛人と思っていたのが実は彼の娘だったと知る。第4景 突然、隣の部屋の扉が開き、中から娘と女が飛び出してきて、父と再会する。	第2幕第1景 公爵は宮殿の広間で娘が誘拐されたことを悲しんでいる。第2景 廷臣たちが入ってきて、昨夜の顛末を説明する。その話の最中に誘拐犯が廷臣たちであったことに気付いて公爵は上機嫌になり、彼女のいる部屋へと喜び勇んで退出する。第3景 道化が入ってくる。廷臣たちは道化に公爵がまだ寝ていると嘘をつくが、第4景 そのとき現れた公爵夫人の小姓を皆が追い返す様子を見て、道化は娘が公爵と一緒にいると悟る。娘を返せと叫び、扉に向かって突進するものの、廷臣たちに阻まれる。そのとき初めて彼らは愛人と思っていたのが実は彼の娘だったと知る。第5景 突然、左の部屋から娘が飛び出してきて、父と再会する。

④川べりのあばら家で、殺し屋の姉妹は何をしているのか

『王様は放蕩三昧』	《ヴァンドーム公》	《リゴレット》
第4幕第1景 宿屋の看板の上があったあばら家の外で、道化と娘が中の様子を窺っている。中で殺し屋が腰帯を磨いていると、国王が殺し屋の姉妹に会いにやってくる。第2景 国王は目当ての女と酒を注文する。殺し屋が長刀の柄で天井を二度突くと、彼女は2階からジブシーのいでたちでにこやかに降りてくる。国王から席を外すように言われ、殺し屋は外に出て道化と話す。一方、国王は8日前に道化に連れられて出かけたエルキュル館で君と知り合ったと言いながら、彼女を口説き始める。	第3幕第1景 1階が居酒屋になっているあばら家の外で、道化と娘が中の様子を窺っている。中で殺し屋の姉妹が働いているところに、第2景 公爵が入ってきて酒を注文する。第3景 彼は嵐をしのぐ店を見つけたこと、しかも女将が美人であることを喜ぶ。第4景 殺し屋が入ってきて公爵に会釈し、外に出て道化と話す。第5景 公爵は「前に会ったことがある」と言いながら女将を口説き始める。	第3幕第1景 1階が居酒屋になっているあばら家の外で、道化と娘が中の様子を窺っている。中で殺し屋が腰帯を磨いていると、第2景 公爵が殺し屋の姉妹に会いにやってくる。殺し屋が長刀の柄で天井を二度突くと、彼女は2階からジブシーのいでたちでにこやかに降りてくる。殺し屋は自分から外に出て、道化と話す。第3景 公爵は以前、彼女に会ったことがあった。人に聞いて、自分で彼女の居場所を突き止めたと言いながら、彼女を口説き始める。

⑤死体の受け取り方法と、道化が瀕死の娘を発見するまで

『王様は放蕩三昧』	《ヴァンドーム公》	《リゴレット》
第5幕第1景 約束していた夜中の12時にあばら家に戻り、第2景 殺し屋から死体が入っているという褐色の長い袋を受け取る。第3景 いざ川に放り込もうとしたときに、国王の歌声が遠くから聞こえる。一旦あばら家に戻って行くが、中に入れないので袋のところに戻り、袋を短刀で裂く。第4景 稲妻の光でそこに自分の娘が瀕死の状態に入っているのを発見する。	第3幕第9景 約束していた夜中の12時にあばら家に戻ると、第10景 殺し屋は家の裏手を指さして、あそこで死んでいると告げる。第11景 家の裏手に走ってゆくと、反対側から公爵の歌声が聞こえるので、前景に戻って来る。あばら家の戸を叩くが誰も出てこないで、再び家の裏手に走ってゆく。稲妻の光で娘であることに気付く。最終景 瀕死のジルダを引きずりながら前景に戻って来る。	第3幕第7景 約束していた夜中の12時にあばら家に戻り、第8景 殺し屋から死体が入っているという袋を受け取る。第9景 川岸の方に袋を引きずってゆこうとするそのときに、公爵の歌声が遠くから聞こえる。一旦あばら家に声を掛けるが、返事がないので袋を裂き、稲妻の光で最終景 そこに自分の娘が瀕死の状態に入っているのを発見する。

C. その他

例：娘が乱暴されたことを知った道化の嘆き

『王様は放蕩三昧』	《ヴァンドーム公》 ¹	《リゴレット》
第3幕第4景より Oui, toutes ces douleurs où la honte se mêle, J'en voulais bien pour moi, mon Dieu, mais non pour elle ! Plus j'étais tombé bas, plus je la voulais haut. Il faut bien un autel auprès d'un échafaud. L'autel est renversé ! – Cache ton front ! – Oui, pleure, Chère enfant ! <u>Quoi ! suffit-il d'un jour pour que tout change tant !</u> そうだ、恥辱混じりのこういう全ての苦しみ を、神よ、わしは自分のためには受け入れて きたが、娘のためには御免蒙る！ 自分が落ちていけばいくほど、娘はますます 高みにあってほしかった。 死刑台の傍らには、祭壇が必要だ。 祭壇は倒された！— お前の額を隠しなさい！ — そうだ、泣くのだ、 可愛い子供よ！ (中略) <u>なんとことだ！ たった一日で、全てがこ んなに変わるとは！</u>	第2幕第6景より (T'intendo... avverso ciell... Ah per me sol le lagrime A te chiedeva, o Dio!... 445 Ch'ella potesse ascendere Quanto caduto er'io!... Pura, onorata, splendida La sua virtù volea!... Ma tutto mi togliea 450 Quest'ora di dolor!) Piangi, fanciulla, e scorrere Fa il pianto sul mio cor. ... Ed ore men tristi t'aspettan con me. (わかったぞ、敵意に満ちた天よ！... おお、神よ！ 涙はもつばらこのわしに、と あなたにお願いしてきたのに... わしが落ちたその分だけ、 この子が高みに登ってゆけるようにと... この子の徳は、清く、尊ばれ、 輝いていてほしかったのに！... だが、この苦しみの時は 全てをわしから奪ってしまった！) 泣きなさい、娘よ、お父さんの胸の上で 涙を流しなさい。 (中略) わしとすれば、悲しい時間も少なくなろう。	第2幕第6景より (T'intendo, avverso ciell* 460 Solo** per me l'infamia A te chiedeva, o Dio... Ch'ella potesse ascendere Quanto caduto er'io... Ah, presso del patibolo 465 Bisogna ben l'altare!... Ma tutto ora scompare... L'altar si rovesciò!) Piangi, fanciulla, e scorrere*** Fa il pianto sul mio cor. ... <u>(E tutto un sol giorno cangiare potè!)</u> (わかったぞ、敵意に満ちた天よ！ おお、神よ、汚名はもつばらこのわしに、と あなたにお願いしてきたのに... わしが落ちたその分だけ、 この子が高みに登ってゆけるようにと... ああ、死刑台のそばには 祭壇こそが必要なのだ！... だが、今となっては全てが消え失せた... 祭壇は引き倒されてしまった！) 泣きなさい、娘よ、お父さんの胸の上で 涙を流しなさい。 (中略) <u>(たった一日で、全てが変わってしまう んて！)</u> * この行は作曲されない。 ** 自筆総譜では“Solo”の前に“Ah”が挿入される。 *** 自筆総譜では“Ah piangi, fanciulla, scorrere”。

¹ ラヴァジェットによれば、ここに掲げたピアヴェのテキストは、第三者の手（おそらくヴェネツィア警察本部長マルテッロ）によって「わかったぞ T'intendo」は「お前 [=ジルダ] が泣くのか Tu piangi」に、また「この子の徳は、清く、尊ばれ、輝いていてほしかったのに！... Pura, onorata, splendida / La sua virtù volea!...」は「わしの娘は、幸福で、尊ばれ、輝いていてほしかったのに！... Lieta, onorata, splendida / La figlia mia volea!...」に書き換えられている (Lavagetto, op.cit., p. 66)。

の中に身を投げる後ろから、女も「ご主人様！… Signor!…」と叫ぶものの、その後は一言も発することなく、娘と二人きりになりたいた道化によって、廷臣たちと一緒に女はその場から追い払われる。

《リゴレット》においては、上記のような奇怪な状況は消し去られているのみならず、さらに一步踏み込んで、公爵は自発的に道化の家に立ち戻り、娘の誘拐を知って悲しんでいることになっている。原作にないこの全く新しい設定は、ピアールヴェが年末年始にヴェルディの家に泊まり込んで台本を書き換えているときにはすでに定まっていたが、作曲を進めるうちに詩行の推敲が必要になり、最終稿は1851年1月21日以降に確定したことが、両者の交わした書簡から判明している¹⁰⁸⁾。

④においてピアールヴェが変更しようとしたのは、殺し屋の姉妹の職業(?)と、誰の差し金で暴君があばら家にやって来たのか、ということである。《ヴァンドーム公》においては、彼女の主な仕事は居酒屋を切り盛りする「女将 ostessa」であって、殺し屋を稼業とする兄弟に協力することになったのは、たまたま通りがかって入店してきた公爵から言い寄られたからに過ぎない。なお公爵は、嵐の中、用もないのにセーヌ川の岸辺を供も連れず一人で歩いていたことになるが、これも随分と不自然な設定と言えるだろう。

一方の《リゴレット》では、「6つの合意事項」(125頁)の第4項に従って、公爵がなぜ居酒屋を訪ねたのかは巧みにぼかされている。だが、女目当てでこんな場所にまで出没するという好色な人物像は原作どおりになっているし、殺し屋の姉妹が普段は居酒屋の女

将として働いているという余計な設定は省かれている。

⑤で問題となったのは、すでに指摘したずだ袋である。ピアールヴェは《ヴァンドーム公》でずだ袋が出てこないように変更したため、殺し屋は12時に戻って来た道化に裏手を指さして、あそこで死んでいると告げることになる。道化は何度もあばら家と舞台裏を走って往復するばかりでなく、彼が稲妻の光で殺されたのが自分の娘であることに気付くとき、舞台前景には誰もおらず、瀕死の娘は「引きずられて」舞台上に登場する。

こんな馬鹿げた変更があるだろうか。ずだ袋の出現は「6つの合意事項」(125頁)の第5項にも繰り返されているので、当時の慣習からすればやはり歌劇場の舞台にはふさわしくないのだろう。だが、ヴェルディが1850年12月14日に執行部宛に記した返信の中でも指摘しているとおり、袋に入っているからこそ、娘が身代わりとなったことに道化はすぐには気付かないのであって¹⁰⁹⁾、袋を登場させないとすると、やはりピアールヴェが《ヴァンドーム公》で試みたような形にでもするしかない。結局、ずだ袋は避けようがないということで、《リゴレット》においても残ることになった。

C. その他、ピアールヴェによる変更には、彼がヴェルディの翻案意図をよく理解していなかったことを窺わせるものもある。誘拐された娘が乱暴されたことを知った道化が嘆く箇所を見てみよう(131頁参照¹¹⁰⁾)。原作戯曲と《リゴレット》を比較すると、後者があたかも「鏡のような¹¹¹⁾」翻訳になっていることがわかる。特に「自分が落ちて行けばい

107) 126頁の【対照表】を参照。

108) WGV17の序文 xviii~xix および xlii~xliv 頁を参照。

109) 「あの袋が取り去られてしまうと、雷光によって遺体が娘だと明らかになる前にトリボレットが半時も遺体に向かって話しかけるのは、ありえないことになる。Tolto quel sacco non è probabile che Triboletto parli una mezza ora a cadavere prima che un lampo venga a scoprirlo per quello di sua figlia.」*Copialettere*, p. 100.

110) 《リゴレット》の欄には初演時印刷台本のテキストを記し、自筆総譜との相違点は脚注に明記する。

111) Cf. Lavagetto, *op.cit.*, p. 37.

くほど、娘はますます高みにあってほしい」、あるいは「死刑台の傍らには祭壇が必要だ」という表現は非常に印象的であり、ユゴーのこの戯曲全体を貫く、「極端に対立するイメージ」の一端を示すものと言えよう。ルーヴル宮殿に住まう国王が下層民の出入りする宿屋を訪ねる。美しい娘ブランシュと、せむしで不具の父トリブレ。光り輝くルーヴル宮殿の広間と、暗い小道に面した裏庭のあるトリブレの家。ブランシュという名前の若い娘と、売春婦マグロンヌ。普段虐げられている道化が、ヨーロッパを代表する君主の殺害を企てる。そして、殺し屋に自分の主人の殺害を依頼する時には、道化は「あの男の名前は罪で、俺は罰だ！ Il s'appelle le crime, et moi le châtement!」とも言う（『王様は放蕩三昧』第4幕第3景）。

ヴェルディは1850年12月14日付の劇場宛の手紙で、《ヴァンドーム公》の中で「せむし gobbo」という単語が消去されていることについて、「僕はこの登場人物を外面的には不格好で滑稽でも、内面的には情熱的で愛情豊かに描くことこそが非常に素晴らしいと思う」と記している¹¹²⁾。彼はこのような極端な対比そのもの、あるいはユゴー自身の言葉を借りれば「グロテスクなもの」と「崇高なもの」が一人の人間、一つの作品の中で結合していること¹¹³⁾に途方もない魅力を感じ、それを歌詞の細部においても可能な限り残そうとしていたのではないか。

しかしピアヴェは、「祭壇」と「死刑台」という単語を消去するばかりか、「たった一日で全てがこんなに変わるとは！」という道化の嘆息まで変更してしまった（131頁、下

線部を参照）。災害や事故に見舞われたときによく人が発するこの言葉は、事態の急展開を端的に言い表す重要な台詞のはずである。ヴェルディは《リゴレット》において、ユゴーの台詞を全面的に復活させている。

もともと、ヴェルディは原作戯曲の全ての場面をオペラ化したわけではない。すでに《呪い》の段階から、二か所を除外していたと思われる。

一つ目は、日曜日に教会で見染めた娘ブランシュの跡をつけて住まいを突き止めた国王が、わずかの隙をついて庭に入り込んだものの、付き添いの老女ベラルドの目に留まってしまったので財布を投げて口封じをし、その後トリブレが再び宮廷に出仕していったので、ついに国王はブランシュの前に姿を現して直接口説きにかかるというくだりに含まれている（『王様は放蕩三昧』第2幕第4景）。国王が姿を現す前に、ブランシュはベラルド相手に教会で会う「あの若くて素敵なお男の方 *ce beau jeune homme*」（彼女は無論それが国王だとは知らない）について恍惚となって話している。その間にベラルドはわざわざ国王のそばに寄って行って、国王の方に手を差し出しながら、王のことをこと細かにほめちぎる。その都度、彼女の手を金載せてやっていたら、国王は無一文になってしまい、ついには身に着けていた指輪までも外して与える羽目になる。このように悲劇の中に喜劇的要素を混在させるのは、ロマン主義者ユゴーにとっては常套的な手段なのだろうが¹¹⁴⁾、古典主義の影響が強いイタリアにおいては¹¹⁵⁾、作曲しにくい場面なのだろう。楽譜草稿にその片鱗もないので¹¹⁶⁾、当初から省

112) “Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio esternamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore.” WGV17の序文 xvii および xli 頁とその脚注44を参照。

113) ヴィクトル・ユゴー「クロムウェル・序文」西節夫訳、『ヴィクトル・ユゴー文学館第10巻 クロムウェル・序文／エルナニ他』、潮出版社、2001年、15～16頁。戯曲『クロムウェル』とその序文は1827年に出版された。

114) 同前、54頁。

115) Della Seta, *Italia e Francia, cit.*, pp. 12, 15, 168.

【最終場面の比較】

《ヴァンドーム公》		《リゴレット》		
Gi.	Non più... <u>non posso</u> ... perdo...nate a... lui... Mio... pa...dre... ad...dio... (muore)	705	Gi. Non più... a lui... perdo...nate... Mio padre... Ad...dio!... (muore)	705
Ri.	Gilda!... mia Gilda!... È morta!... Ah la maledizione!!! (strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia e scende la tela.)		Ri. Gilda! mia Gilda!... È morta!... Ah la maledizione!!! (strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia.)	
ジルダ	もうだめ... <u>だめだわ</u> ... あの方を... 許して...さしあげて... お父様... さよう...なら... (死ぬ)		ジルダ もうだめ... あの方を... 許して...さしあげて... お父様... さよう...なら!... (死ぬ)	
リゴレット	ジルダ!...わしのジルダ!...死んでしまった!... ああ、あの呪いだ!!! (髪をかきむしりながら娘の遺体の上に倒れ込む。墓が下りる。)		リゴレット ジルダ!わしのジルダ!...死んでしまった!... ああ、あの呪いだ!!! (髪をかきむしりながら娘の遺体の上に倒れ込む。)	

『王様は放蕩三昧』第5幕第4景より

BLANCHE, d'une voix éteinte et avec effort. Pardonnez-lui! mon père... - Adieu!	ブランシュ、弱弱しい声で、苦勞しながら。 あの方のことを許して、お父様...— さようなら!
Sa tête retombe.	彼女の頭が垂れ下がる。
TRIBOULET, s'arrachant les cheveux. Blanche!... Elle expire!	トリブレ、髪をかきむしりながら。 ブランシュ!... 死んでしまうのか!
Il court à la cloche du bac et la secoue avec fureur.	彼は渡し船の鐘に走って行き、狂ったように鐘を鳴らす。
À l'aide! au meurtre! au feu!	助けて! 人殺しだ! 火事だ!
Revenant à Blanche.	ブランシュのもとに戻りながら。
Tâche encor de me dire Un mot! un seulement! parle-moi, par pitié! ...	わしにもう一言 言っておくれ! 一言でいいから! 話してくれ、お願いだから! ...

略するつもりであったことは確実である。

もう一か所は、最終場面である(134~135頁参照¹¹⁷⁾)。《ヴァンドーム公》でも《リゴレット》でも、娘が息絶えた後に「ああ、あの呪いだ」と叫んで幕が下りるが、ユゴーの原作においては、道化が助けを呼ぶため鐘を鳴らしたり医者が登場したりと続きがある。またユゴーの幕切れの台詞は「私が娘を殺した!」であって、そこで道化は「呪い」には言及しない。一方、ヴェルディは原作に登場

する「呪う *maudire*」や「呪い *la malédiction*」という言葉をすべて忠実に台本の中に取り入れているばかりか、幕切れで原作にない「呪い」をもう一つ足してさえている。オペラ《リゴレット》は、急速な展開と「呪い」の循環によってしばしば「ブーメランのようだ」と評されるが、この性急な幕切れは、その印象をより一層強めるものとも言えるだろう。

(5) ま と め

このように見てみると、先に引用した(120頁)ヴェルディによる1850年6月3日のピアージェ宛書簡の重要性は明らかである。

彼はユゴーによる原作戯曲を可能な限り生かそうとする一方で、劇を「呪い」に収斂させようとする。原作第3幕冒頭をオペラ第2幕

116) *Abbozzo*, f. 10^vを参照。

117) 《リゴレット》の欄には初演時印刷台本のテキストを記す。

ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《リゴレット》(1851)における作劇法

同第5幕第5景より幕切れまで

<i>Il la prend tout à fait sur lui, et l'arrange comme une mère son enfant endormi.</i>	彼は彼女の全身を抱きかかえ、母が寝ている子供にするようにする。
Non ! elle n'est pas morte ! Oh ! Dieu ne voudrait pas. Car, enfin, il le sait, je n'ai qu'elle ici-bas. Tout le monde vous hait quand vous êtes difforme, On vous fuit, de vos maux personne ne s'informe, Elle m'aime, elle ! — elle est ma joie et mon appui. Quand on rit de son père, elle pleure avec lui. Si belle et morte ! oh ! non. — Donnez-moi quelque chose Pour essuyer son front.	いや、この子は死んでない！ おお！ 神はそれを望まないはず。結局、わしがこの世でこの子以外に何も持っていないことを神はご存じだから。不具ならば、皆は憎み、避けるばかりで、その苦しみを誰も気にも留めやしない。でも、この子はわしを愛している！ — わしの喜びであり支えなのだ。皆が父を笑いものにするとき、この子は父と泣いてくれる。こんなに美しいのに、死ぬなんて！ おお！ だめだ。— この子の額をぬぐうために何かわしにくれ。
<i>Il lui essuie le front.</i>	彼は彼女の額をぬぐう。
Sa lèvre est encor rose. Oh ! si vous l'aviez vue, oh ! je la vois encor Quand elle avait deux ans avec ses cheveux d'or ! Elle était blonde alors ! —	この子の唇はまだ赤い。おお！ あんたたちがこの子を見たことがあったらなあ！ まだ目に浮かぶよ、この子が二歳で、金髪だったときのことが！ あの頃は、この子は金髪だったのだよ！ —
<i>La serrant sur son cœur avec empotement.</i>	夢中になって胸の上に彼女を抱きながら。
Ô ma pauvre opprimée ! Ma Blanche ! mon bonheur ! ma fille bien-aimée ! —	おお可哀想に、ひどい目に遭って！ わしのブランシュ！ わしの喜び！ わしの愛しい娘よ！ —
<i>Se calmant et l'admirant.</i>	落ち着いて、彼女を見つめながら。
Lorsqu'elle était enfant, je la tenais ainsi. Elle dormait sur moi, tout comme la voici ! Quand elle s'éveillait, si vous saviez quel ange ! Je ne lui semblais pas quelque chose d'étrange, Elle me souriait avec ses yeux divins, Et moi, je lui baisais ses deux petites mains ! Pauvre agneau ! — Morte ! oh ! non ! elle dort et repose. Tout à l'heure, Messieurs, c'était bien autre chose, Elle s'est cependant réveillée. — Oh ! j'attends. Vous l'allez voir rouvrir ses yeux dans un instant ! Vous voyez maintenant, Messieurs, que je raisonne, Je suis tranquille et doux, je n'offense personne, Puisque je ne fais rien de ce qu'on me défend, On peut bien me laisser regarder mon enfant.	この子が子供だった頃、こうやってこの子を抱いたものだ。わしの上で寝ていた、今のこの子のように！ この子が目覚めたとき、どんな天使だったか、あんたたちが知っていたら！ わしが何か変なものだと思ったりせずに この子はその神聖な目でわしに微笑んでくれた、そしてわしは、二つの小さな手に口づけをしたのだ！ 可哀想な子羊！ — 死んだ！ おお！ 違う！ 眠って、休んでいる。さっきまでは、皆さん、全然違ったのですよ、この子は目覚めたのだから。— おお！ わしは待とう。すぐにこの子の目が再び開くのを見ることになりますよ！ わしが理性を取り戻して、静かに穏やかになってるのが分かるでしょう、皆さん、誰にも暴力を振るいませんよ、人がわしに禁じるようなことは何もしていないのだから わしがわが子を眺めるままにしておいてくれるでしょう。
<i>Il la contemple.</i>	彼は彼女を眺める。
Pas une ride au front ! pas de douleurs anciennes ! — J'ai déjà réchauffé ses mains entre les miennes, Voyez, touchez-les donc un peu !	額に皺ひとつない！ 先刻の苦しみもない！ — わしの手の中でこの子の手を温めなおしたから、ほら、ちょっと触ってみて！
<i>Entre un médecin.</i>	医者が登場する。
LA FEMME, à Triboulet. Le chirurgien.	女、トリブレに。 お医者様ですよ。
TRIBOULET, au chirurgien qui s'approche. Tenez, regardez-la, je n'empêcherai rien. Elle est évanouie, est-ce pas ?	トリブレ、近づいてくる医者に向かって。 ほら、見てください、邪魔しませんから。 この子は気を失っているのでしょうか？
LE CHIRURGIEN, examinant Blanche. Elle est morte.	外科医、ブランシュを観察しながら。 お亡くなりですね。
<i>Triboulet se lève debout d'un mouvement convulsif. — Le médecin poursuit froidement.</i>	トリブレはひきつった動きで立ち上がる。 — 外科医は冷たく続ける。
Elle a dans le flanc gauche une plaie assez forte. Le sang a dû causer la mort en l'étouffant.	左の脇腹にかなり深い傷がありますね。 出血のために、窒息死したんでしょう。
TRIBOULET J'ai tué mon enfant ! j'ai tué mon enfant !	トリブレ わしが娘を殺した！ わしが娘を殺した！
<i>Il tombe sur le pavé.</i>	彼は床に倒れ伏す。

冒頭で二重唱として作曲するのを取りやめて独唱に変更したのも、「呪い」には直接の影響が及ばないからであろうし、またその変更は、誰かに強制されたのではなく、自分から言い出したことである。彼の狙いは常に一貫しており、外野が何と言おうと揺らぐことはなかった。

では、ピアージェの用意した《ヴァンドーム公》は、何の役にも立たなかったのだろうか。そんなことはないだろう。《ヴァンドーム公》は警察による検閲意図を忖度して台本を作成すると、ユゴアの戯曲に備わっていた

美点がどれほど損なわれる結果になるのかを、細部にわたって関係機関に例証するための格好の材料になったのではないか。あの時点でピアージェの行ったやみくもな努力は、早期にユゴアの戯曲の面白さとヴェルディの意図を皆に知らしめるのに役立ち、結果として最小限の回り道をするだけで作品の完成へと導いたようにも思われる。そのような「汚れ役」は従順なピアージェだからこそ務まった。ヴェルディは《リゴレット》において、題材だけでなく、台本作家の選択にも成功していたのである。

La drammaturgia verdiana del *Rigoletto* (1851):
la genesi del libretto e il ruolo de *Il Duca di Vendome* (1850) di Francesco Maria
Piave

Midori SONODA

Il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, la cui prima rappresentazione ebbe luogo al teatro La Fenice di Venezia il 11 marzo 1851, fu concepito nel periodo che seguì alle rivoluzioni europee del 1848.

Il libretto, ispirato al dramma scabroso di Victor Hugo, *Le roi s'amuse* (1832), è opera di Francesco Maria Piave. La sua genesi fu particolarmente tormentata: una prima redazione ora perduta, *La maledizione*, venne censurata e ne fu proibita la rappresentazione dalla polizia veneziana alla fine del novembre 1850; il librettista allora provò a modificarlo precipitosamente, giungendo a una seconda redazione con titolo *Il Duca di Vendome*; essa fu approvata il 9 dicembre dal teatro, dal sindaco di Venezia, nonché dalla polizia, ma fu rifiutata decisamente da Verdi il 14 dello stesso mese. Il libretto del *Rigoletto*, dunque, costituisce una terza redazione, approntata da Piave a Busseto dagli ultimi giorni del 1850 ai primi dell'anno successivo, sotto la rigida sorveglianza di Verdi. Nell'articolo si esaminano le modifiche apportate da Piave nel secondo libretto, per chiarire i punti sui quali, invece, Verdi non avrebbe mai potuto derogare; si è perciò tenuto in considerazione anche il testo poetico sull'abbozzo autografo che il musicista sembra iniziasse a scrivere dopo il 20 novembre 1850 e che sembra rispecchiasse il testo de *La maledizione* fino alla fine del primo atto.

Piave, a quanto pare, evitò per motivi religiosi le parole "chiesa", "tempio", "culto", "ogni festa", "tutte le feste", "altare". Egli inoltre, per motivi di ordine morale, evitò le parole "gobbo", "difforme", "buffone", "mostro", "baldracche" e l'espressione simile "M'aiuta mia sorella", "inferno", "ratto", "onore", "onta", "infamia", "arrossir [per l'onta subita]". Per motivi di ordine politico, il tiranno non loda "la libertà" e non viene chiamato "libertino" o "stordito"; Piave cancellò le parole "assedio", "s'esilia", "patibolo", "fremendo [per la rabbia]", e l'espressione che indica la decapitazione. Tutte le parole o le espressioni qui elencati tranne la parola "baldracche" vengono recuperati nel *Rigoletto* seguendo il dramma originale francese. Oltre a ciò, il librettista modificò il testo, in modo tale da non far apparire che il padre stesso tenesse la scala per favorire il rapimento ordito dai cortigiani contro la figlia; lo modificò inoltre in modo che la donna, la quale stava insieme alla figlia nel momento del rapimento, la seguisse, e il giorno dopo la accompagnasse fino al ritrovamento del padre; con altra modifica fece in modo che la sorella del bravo fosse l'ostessa dell'osteria; e variò in modo che non apparisse più sulla scena il sacco contenente il corpo della figlia.

Gli interventi di Piave, così ridicoli e incongruenti, non potevano essere accettati da Verdi;

essi tuttavia, paradossalmente, fecero sì che gli interessati comprendessero lo scopo da raggiungere: fare effetto mantenendo fedelmente il contrasto fra il sublime e il grottesco che è tipico del dramma vittorughiano.