

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《マクベス》：  
パリ初演(1865)のための台本改訂について

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2013-12-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/907">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/907</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



# ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《マクベス》

——パリ初演（1865）のための台本改訂について——

園田みどり

## （1）はじめに

ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813～1901) のオペラ《マクベス *Macbeth*》は、彼の 10 作目のオペラであると同時に、シェイクスピア William Shakespeare (1564～1616) に基づくヴェルディの 3 つのオペラの第 1 作にあたる。

フィレンツェのペルゴラ劇場における初演（1847 年 3 月 14 日）を経て<sup>1</sup>、《マクベス》はイタリアのみならず、翌年にはスペイン諸都市やハンガリー、トルコでも上演されるなど<sup>2</sup>、順調に各国の歌劇場のレパートリーとして定着していく。もともと、ヴェルディが強く意識していた外国はフランスである。台本を担当するピアーヴェ Francesco Maria Piave (1810～1876) に、シェイクスピアの『マクベス』をオペラ化するつもりであることを初めて告げた書簡においても、ヴェルディは「ちょっと足せばグランド・オペラにもなるような題材にしたいと思っている ho in mira di trattare sogetti che con poche aggiunte possono essere adattati [sic] anche alla grand Opéra」と述べている<sup>3</sup>。ヴェルディの希望どおり、フィレンツェ初演の 3 か月後にはパリのオペラ座から《マクベス》のフランス語翻訳上演について引き合いがあったが、翻訳上演の翌シーズンに新作オペラを一本作曲してオペラ座で初演することが条件であったため、時期について双方の折り合いがつかず、1852 年 2 月にヴェルディは最終的にこ

1 フィレンツェ初演版の成立経緯については、園田みどり 2011 : 「ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《マクベス》——フィレンツェ初演版（1847）の台本成立経緯について」『武蔵野音楽大学研究紀要』第 43 号 : 105-122、および園田みどり 2012 : 「ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《マクベス》——フィレンツェ初演版（1847）の成立経緯について」『東京音楽大学研究紀要』第 37 集 : 23-45 を参照。

2 批判校訂版 (Verdi, Giuseppe. *Macbeth: Melodramma in Four Acts, libretto by Francesco Maria Piave and Andrea Maffei*. Edited by David Lawton, 2 vols and Critical Commentary. *The Works of Giuseppe Verdi*, Series I, Operas, vol. 10. Chicago and London: The University of Chicago Press, Milano: Ricordi, 2005.) の序文 xviii および liv 頁。ヴェルディの《マクベス》上演史とその詳細については、Rosen, David and Andrew Porter, eds. 1984. : *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*. New York and London: Norton に掲載されている次の論文を参照。Kaufman, Tom et al. 1984. : "A Hundred Years of *Macbeth*: Annals compiled by Tom Kaufman and others." In Rosen and Porter, eds. 1984: 426-454.

3 以下の 152 頁を参照。Baker, Evan. 1986-1987. : "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: 136-166.

【資料1】ヴェルディによるエスキュディエ宛の書簡（ブッセート、1864年10月22日）

..... Ho scorso il Macbet coll'intenzione di fare le arie di ballo, ma ohimè! alla lettura di questa musica sono stato colpito da cose che non avrei voluto trovare. Per dire tutto in una parola vi sono diversi pezzi che sono o deboli, o mancanti di carattere che è ancor peggio...

- 1.º Un'aria di Lady Macbet nell'Atto II
- 2.º Diversi squarci a rifare nella Visione Atto III [recte: Atto II]
- 3.º Rifare completamente Aria Macbet Atto III
4. Ritoccare [sic] le prime scene dell'Atto IV
5. Far di nuovo l'ultimo Finale togliendo la morte in scena di Macbet.

Per far questo lavoro, oltre il balletto, ci vuol tempo, e converrebbe che Carvalho abbandonasse il pensiero di dare il Macbet in quest'inverno.

Parlatene e rispondete subito...

.....バレー曲を作曲するつもりで《マクベス》を見直したのですが、何ということでしょう！楽譜を読んでみて、見たくなかったものを見て、ショックでした。一言で言えば、弱かったり、さらに悪いことに特徴のない曲がいくつかあるのです。

1. 第2幕のマクベス夫人のアリア [第7a番] \*<sup>1</sup>
2. 第3幕 [第2幕の誤り] の幻影の場面 [第9a番] で何箇所か書き直し
3. 第3幕のマクベスのアリア [第11a番] を完全に書き換える
4. 第4幕冒頭の複数の場面 [第12a~13a番] に手を入れる
5. 舞台上でのマクベスの死 [第15a番] をやめて、新しい最終フィナーレ [第15番] を作曲する

バレー以外にこの作業をするのには時間がかかるので、カルヴァロは《マクベス》を今年の冬に上演するという考えを放棄しないといいないでしょうね。

そのことについて話して、すぐに返事を下さい...

\*<sup>1</sup> どの番号曲のことなのかがわかるように、以下同様の記述には [ ] 内に番号を併記する。なお批判校訂版（本稿注2参照）の表記に倣い、パリ初演時に改訂された番号曲については、小文字aによってフィレンツェ初演版であることを表す。

の話を通った<sup>4</sup>。《マクベス》のグランド・オペラとしての上演が現実のものとなり始めたのは、フィレンツェ初演から17年も経った1864年3月のことである。パリのリリック座で監督を務めるカルヴァロ Léon Calvalho (1825 ~ 1897) が、その年の冬にヴェルディの《マクベス》の台本をフランス語に翻訳して「壮麗に avec un grand éclat」上演することを決意し、ヴェルディ作品のフランスにおける楽譜出版社エスキュディエ Léon Escudier (1821 ~ 1881) を介してヴェルディにその旨を申し入れてきたのである<sup>5</sup>。同年6月下旬にはエスキュディエがジェノヴァ滞在中のヴェルディを訪問し、ひとまず3曲のバレーをパリ初演用に新たに用意することで三者は合意した<sup>6</sup>。9月には配役も決定したが<sup>7</sup>、10月になって楽譜を見ながらバレーの挿入位置を検討するうちに<sup>8</sup>、ヴェルディは「ちょっと足せば」済むどころではない改訂が必要であると考えに至った（本稿72頁【資料1】を参照）<sup>9</sup>。

4 批判校訂版（本稿注2参照）の序文xixおよびiv頁を参照。なお1858年には、パリのイタリア座が《マクベス》のイタリア語での上演を計画し、配役とりハーサルも行われたが、12月にキャンセルとなった（*Ibid.*）。

5 パリ発1864年3月13日付、エスキュディエによるヴェルディ宛書簡を参照（Rosen and Porter, eds. 1984: 70）。

6 パリ発1864年9月27日付、エスキュディエによるヴェルディ宛書簡を参照（*Ibid.*: 70-71）。

7 *Ibid.*

8 1864年11月2月になって初めてヴェルディはフィレンツェ初演時の自筆総譜を管理するリコルディ社に対して、改訂に使用する総譜の写しを送るよう依頼しているので（*Ibid.*: 73）、この段階では手持ちのピアノ・ヴォーカル譜を用いていたと思われる。批判校訂版（本稿注2参照）の序文xixおよびiv頁を参照。

9 ブッセート発1864年10月22日付、ヴェルディによるエスキュディエ宛書簡。Rosen and Porter, eds. 1984: 71より転載。

《マクベス》が非常に思い入れの深い作品だったこともあり<sup>10</sup>、ヴェルディはフランス・オペラ独自の慣習に合わせてバレエ曲を追加するだけでなく、「オペラの性格をよりいっそう際立たせるため per dare maggior carattere a quell'opera」<sup>11</sup>、最終的に 15 の番号曲の半分以上に相当する計 8 つの番号曲に対して改訂を行った<sup>12</sup>。そのうち、第 7a 番と第 11a 番、および第 15a 番では台本を書き換え、新たな歌詞を用意する必要も生じた<sup>13</sup>。

10 ベルゴラ劇場での初演後、ヴェルディは義父バレッツィ Antonio Barezzi (1798 ~ 1867) に次のような文面を添えて《マクベス》のピアノ・ヴォーカル譜を献呈した。ミラノ発 1847 年 3 月 25 日付、ヴェルディによるバレッツィ宛書を *Ibid.*: 57 より転載する。

<p>Cariss° Suocero</p> <p>Da molto tempo era ne' miei pensieri d'intitolare un'opera a Lei che m'è stato e padre, e benefattore, ed amico. Era un dovere, cui doveva soddisfare prima d'ora, e l'avrei fatto se imperiose circostanze non l'avessero impedito.</p> <p>Ora eccole questo <i>Macbeth</i> che io amo a preferenza delle altre mie opere, e che quindi stimo più degno d'essere presentato a Lei. Il cuore l'offre: l'accetti il cuore, e le sia testimonianza della memoria eterna, della gratitudine, dell'affetto che le porta</p>	<p>親愛なるお義父さん</p> <p>ずっと以前から、私はあなたにオペラを 1 曲献呈したいと思っておりました。私にとっては父であり、後援者であり、友人でもあるあなたに。もっと早くそうするべきでした、どうにもならない状況がそうすることを妨げることがなかったならば。</p> <p>今、ここに《マクベス》をお届けします。他のどの自分の作品よりも愛着を持っていますから、あなたに贈呈するのに一層ふさわしいと思います。私の心がそれをお贈りするのですから、どうぞわが心をお受け取りになってください。あなたにとっては、私の心があなたに抱く感謝と愛情の永遠の記憶を証明するものとなりますように</p>
<p>Il suo aff G. Verdi</p>	<p>愛情をこめて、あなたの G. ヴェルディ</p>

当該書簡に付された脚注 1 によれば、1846 年 3 月にはヴェルディはバレッツィに自作オペラの献呈を考えていた。リコルディによって出版されたそのピアノ・ヴォーカル譜では、扉にオペラのタイトルと作曲者名の他に「喜ばしい記念として最愛の義父アントニオ・バレッツィに捧ぐ per grata memoria dedicato al suo amatissimo suocero Antonio Barezzi」という一文が記されており、バレッツィの名前はヴェルディの名前よりも大きな活字で刷られている。なお、同脚注 2 によれば、「私の心がそれをお贈りするのですから、どうぞわが心をお受け取りになってください」との一節は、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770 ~ 1827) が《ミサ・ソレムニス》に記した銘「心より出で—願わくば再び—心に向かうように！ Von Herzen – Möge es wieder – Zu Herzen gehn!」を想起させる。以下の 19 頁も参照。Osthoff, Wolfgang, 1972. : “Die beiden Fassungen von Verdis „Macbeth“,” *Archiv für Musikwissenschaft*, 29: 17-44.

11 トリノ発 1864 年 11 月 2 日付のティト・リコルディ宛書簡 (Rosen and Porter, eds. 1984: 73) で、ヴェルディは改訂の理由をこのように説明している。

12 ヴェルディは【資料 1】(72 頁)で箇条書きにして明記した 6 つの番号曲以外にも、第 5a 番 (174 小節以下を変更)と第 10a 番 (新たに用意した 3 曲のバレエを末尾に付加)に手を加えた。全ての改訂箇所的位置と概要は、批判校訂版 (本稿注 2 参照)の序文 xx および lvi 頁を参照。

13 ヴェルディの用意する《マクベス》改訂稿の歌詞はイタリア語である。これはエスキュディエからの提案である (パリ発、1864 年 10 月 28 日付)。「… (前略) …あなたは、この変更をイタリア語で行ってください。総譜に書き足すためのフランス語への翻訳は私の方でさせますので。ピアールでも他のどなたでも、イタリア語で変更場面やアリアをあなたのために書いて下さって結構です。それ以外の部分は私が請け負いますので。… (後略) … Vous ferez ces changements sur des paroles italiennes; je n'aurai qu'à les faire traduire en français pour les intercaler dans la partition. Piave ou tout autre pourront vous écrire les scènes ou airs changés en italien; je me charge du reste. …」(Rosen and Porter, eds. 1984: 72)。台本のフランス語訳については、ヴェルディは翻訳者の選択はおろか、訳文そのものについても、1865 年 1 月 23 日付、ブッセート発エスキュディエ宛書簡 (*Ibid.*: 89-92)において、第 1 幕のマクベスと夫人の二重唱 (第 5 番)における夫人の非常に重要な台詞「馬鹿げたこと、朝の光が／追い払う戯言よ Follie follie che sperdono / I primi rai del dì」の“Follie follie”を同じ単語で訳してほしいと申し出た以外は、一切口出しをしなかった。同書簡に付された脚注内の「注意 N.B.」も参照のこと (*Ibid.*: 91)。

台本の改訂を伴うこれら3つの番号曲のうち、第7a番の改訂については、ヴェルディと台本作家ピアージェの往復書簡を通して、新しい歌詞成立までの経緯をもれなく再構築することが出来る<sup>14</sup>。また、第11a番と第15a番の場合とは異なり<sup>15</sup>、第7a番の台本改訂は、もっぱらヴェ

14 第11a番と第15a番の台本を改訂する際には、ピアージェが1865年1月6日～13日頃と同月24日の2度にわたってサンタガタにヴェルディを訪ね、相談しながら原案となる詩行を作成し、後日さらに書簡を交わして推敲を加えた(批判校訂版[本稿注2参照]の序文xix-xxiおよびlvi-lvii頁を参照)。そのため、第7a番の台本改訂時のように、全ての経緯が書簡によって記録されているわけではない。

15 それぞれ第3幕と第4幕(最終幕)の最後に位置する第11a番と第15a番の台本改訂は、両方ともその末尾をマクベス一人の見せ場から複数の人物が活躍する場面に変更するために必要とされたものである。

とりわけ第15a番の場合は、100人規模の合唱によって華やかにオペラを終えるための台本改訂であり、それはバレエ曲の挿入と同様に、フランスの流儀に対する配慮だった。書簡から引用する。まず【資料1】(72頁)を読んだエスキュディエは、1864年10月28日に、ヴェルディに次のように書き送っている。「…(前略)…最後の幕の最終場は変更することが重要でしょう。カルヴァロがかつてそのことについて私に話していました…(後略)…… La scène finale du dernier acte est bien importante à modifier. Carvalho m'en avait déjà parlé. …」(Rosen and Porter, eds. 1984: 72)。同年11月25日には、エスキュディエは再びヴェルディに次のように伝えている。「…(前略)…私は、そしてあなたも同意見と思いますが、マクベスの死は変更しなければならぬと思います。そもそもあなた自身が私にそのように言っておられました。カルヴァロはオペラが華しい方法で、アンサンブルの大きな効果で終わることを望んでいるのです。そうさせるのはあなたの役目です。…(後略)…… Je crois et vous êtes sans doute de mon avis que la mort de Macbeth doit être modifiée, vous me le dites du reste vous même. Carvalho désirerait que l'opéra finit d'une manière éclatante et sur un grand effet d'ensemble. C'est à vous à piger cela. …」(Ibid.: 74)。この手紙に同年12月2日付でヴェルディは次のように返信する。「…(前略)…私もマクベスの死は変えようと思っていますが、ここでは『勝利の讃歌』くらいしか作れません。マクベスと夫人はもう舞台上にいないので、彼らがいなくなると、脇役で出来ることは限られていますので…(後略)…… Son io pure di parere di cambiare la morte di Macbet, ma non vi potrà fare altro che un *Inno di vittoria*: Macbet, e Lady non sono più in scena, e, mancando questi, poco si potrà fare con parti secondarie. …」(Ibid.: 75)。1865年2月2日には、改訂された第3幕を受け取ったエスキュディエは、ヴェルディに「…(前略)…本当に、オペラを終えることになる讃歌は重要ですね。カルヴァロはそれを100人の合唱で歌わせたいと言っています。素晴らしい幕切れになるでしょうね…… Si l'Hymne qui doit clore l'opéra a de l'importance. Carvalho voudrait le faire chanter par Cent choristes. Ce serait une belle clôture…」と伝えている(Ibid.: 96)。もっともヴェルディは冷静であり、同年2月8日にエスキュディエに対して次のように書いた。「…(前略)…カルヴァロ君が最終合唱を100人の合唱で演奏したいと思うのは結構だけれど、僕は一般的な魔女の合唱を、特にアルト声部を補強してほしいと思っています。いつでも弱いので。…(後略)…… Se il Sig' Carvalho vuol mettere nell'ultimo Coro cento coristi tanto meglio, ma io preferirei che Egli rinforzasse in generale il Coro delle Streghe specialmente dal lato dei contralti che sono sempre deboli. …」(Ibid.: 99)。

第11a番については、第15a番のように先方からの明確な要望があったのかはわからないが、ヴェルディがエスキュディエに送った次の手紙の文面を見る限り(ブッセート発、1865年1月23日付)、もともとフランス側から変更することが漠然と推奨されていて、ヴェルディはそれに合わせて変更の理由を後から考えているようにも受け取れる。「…(前略)…その幕[第3幕]は夫人とマクベスの二重唱で終わります。夫を常に監視しようとしている夫人が、彼がどこにいるのかを発見するというのは不合理でないように思われるので。その幕は以前よりもうまい具合に終わるでしょう。…(後略)…… L'Atto finisce con un *Duo fra Lady, e Macbet*. Non mi pare illogico che Lady, intenta sempre a sorvegliare il marito, abbia scoperto ove sia. L'Atto finisce meglio. …」(Ibid.: 89)。

なお、カルヴァロが第15番を100人規模の合唱で演奏することにこだわったのは、1864年5月2日に亡くなったマイヤベーア Giacomo Meyerbeer (1791～1864)の遺作《アフリカの女 *L'Africaine*》が、パリのオペラ座でヴェルディの《マクベス》と同時期に、あたかも追悼公演のように初演されることになってきたためでもある。興行上、《アフリカの女》が競争相手になることは、ヴェルディにも知らされていた(Ibid.: 74-75、パリ発、1864年11月25日付、エスキュディエによるヴェルディ宛の書簡)。結局、改訂された《マクベス》の初日(1865年4月21日)から1週間後の28日に、《アフリカの女》も初日を迎えた。《マクベス》はその影響をまともに受け、興行的には不成功に終わった。もっとも、批判校訂版(本稿注2参照)の序文xxv-xxxおよびlxi-lxvi頁によれば、不成功の原因としては、1850年のフェティス François-Joseph Fétis (1784～1871)の記事に代表されるような、ヴェルディの音楽全般に対する否定的な見解が、フランスの音楽批評界に相変わらず蔓延していたことに加え、カルヴァロによるヴェルディの了承を得ない作品への介入(カット、移調、マクダフの歌う部分を勝手に増やす、第4幕を2つに分割して全体を5幕構成にする)も挙げられる。

ルディの側での内発的な動機づけによって行われた可能性が極めて高い<sup>16</sup>。

本稿では、第7a番の台本改訂について、関連する文書全てを掲載し、ヴェルディが新しい歌詞をどのように構想し実現したのかを整理・観察する。その過程で、ヴェルディの歌詞に対する感覚が、17年の時を経て、いっそう鋭敏なものになっていることが自ずと明らかになるだろう。

## (2) 第2幕、夫人のシェーナとアリア [第7a番] の改訂

すでに別稿で確認したとおり、ヴェルディはフィレンツェ初演版《マクベス》の台本を準備するにあたって、愛読していたルスコーニ Carlo Rusconi (1812～1889) によるシェイクスピアのイタリア語散文訳『マクベス』(1838)を参照しながら自分で台本のスケッチを散文でしたため、一行の音節数や行内リズムについての要望も添えて台本作家ピアヴェに送った。ピアヴェはルスコーニだけでなくレオーニ Michele Leoni (1776～1858) の『マクベス』韻文訳(1820)、ニコリーニ Giuseppe Nicolini (1788～1855) の韻文訳(1830)、カルカノ Giulio Carcano (1812～1884) の韻文訳(当時は未刊、初版は1848)も参考にしつつ、ヴェルディの散文スケッチを韻文の形に整えて返却した。いくつかの箇所では作業は難航し、両者のやり取りは複数回に及んだ。そのため、同時期に《マクベス》以外の台本執筆も請け負っていたピアヴェに代わって<sup>17</sup>、ヴェルディは1846年末に、かねてより懇意にしていた文人で、次作《群盗 *I masnadieri*》(1847年7月22日初演)の台本作家でもあるマッフェイ Andrea Maffei (1798～1885)に全体の校閲を依頼した<sup>18</sup>。

第7a番(夫人のシェーナとアリア)は、初演時印刷台本<sup>19</sup>の幕割りによれば第2幕第1場と第2場に相当する。テキストを見てみよう(本稿76頁【資料2】<sup>20</sup>を参照)。

ヴェルディがこの箇所についてピアヴェに最初の散文スケッチ(現存せず)を送ったのは

---

16 すでに別稿で指摘したとおり(園田2012:32)、フィレンツェ初演の際には、ヴェルディはマクベス夫人役のバルビエリ=ニーニ Marianna Barbieri-Nini (1818～1887)の声を実際に現地で確認してから第7a番を完成させたが、パリ初演時には、エスキュディエがヴェルディに送った次の文面を見る限り(パリ発、1865年2月2日付)、彼はおそらく夫人役の歌手レ=バラ Amélie Rey-Balla (ca. 1835～1889)の声をよく知らないまま改訂を行った。「…(前略)…あなたが第2幕に作曲したアリアは素晴らしいですね。レ=バラ夫人は、それを目覚ましい才能で歌っています。あなたは、これ以上は無理というくらい、彼女の声を見極めることも出来たでしょうに。…(後略)… L'air que vous avez composé au second acte est admirable. M<sup>me</sup> Rey-Balla le chante avec un talent bien remarquable. Vous auriez pris mesure de sa voix que vous n'auriez pas mieux réussi. …」(Rosen and Porter, eds. 1984:96)。レ=バラについては *Ibid.*:462を参照。なお、ヴェルディはパリ初演には立ち会っていない。

17 園田2012:27の注18を参照。

18 詳細は園田2011と園田2012を参照。

19 批判校訂版(本稿注2参照)ではF1<sup>47</sup>と略記されている。別冊校訂報告書40-41頁に詳しい書誌情報がある。Rosen and Porter, eds. 1984:469-478に全頁のファクシミリが掲載されている。

20 *Ibid.*:474から転載。



【資料2】フィレンツェ初演時印刷台本、14～15 ページ（1847 年四句節）

ATTO SECONDO SCENA PRIMA Stanza nel Castello. MACBETH <i>pensoso, seguito da</i> LADY MACBETH.	第 2 幕 第 1 場 城の一室 思い煩うマクベス、傍らにマクベス夫人。
Lady Perchè mi sfuggi, e fiso Ti veggio ognora* <sup>1</sup> in un pensier profondo? Il fatto è irreparabile! Veraci Parlâr le Malïarde, e Re tu sei. Il figlio di Duncàn, per l'improvvisa Sua fuga in Inghilterra, Parricida fu detto, e vuoto il soglio A te la* <sup>2</sup> lasciò.	夫人 どうしてあなたは私を避けるのですか、じっとして いつでも深く考え込んでいるけれど。 済んだことはどうにもならないのよ! 本当のことを 魔女たちは話して、そしてあなたは国王。 ダンカンの息子は、突然 イングランドに逃げたために 父親殺しと呼ばれ、王座を空にして あなたにそれを* <sup>2</sup> 残しました。
Mac. Ma le spirtali donne Banco padre di Regi han profetato... Dunque i suoi figli regneran? Duncano Per costor sarà spento?	マクベス だが、魔女たちは バンクオーが国王の父だと予言した... ならば、彼の息子たちが統治するのか? ダンカンは その者たちのために死んだのか?
Lady Egli, e suo figlio Vivono è ver...	夫人 彼も息子も 確かに生きているけれど...
Mac. Ma vita Immortale non hanno...	マクベス だが、 不死の命は持っていない...
Lady Ah sì, non l'hanno!	夫人 ええ、持っていないわ!
Mac. Forz'è che scorra un altro sangue, o donna!	マクベス 別の血が流れても仕方ないな、おお妻よ!
Lady Dove? Quando?	夫人 どこで? いつ?
Mac. Al venir di questa notte.	マクベス 夜になったら。
Lady Immoto sarai tu nel tuo disegno?	夫人 その計画であなたは間違いないのね?
Mac. Banco! l'eternità, t'apre il tuo* <sup>3</sup> regno. (parte precipitoso)	マクベス バンクオー! お前にはあの世がお前の* <sup>3</sup> 王国を開く。 (急いで発つ)
SCENA II. LADY sola.	第 2 場。 マクベス夫人一人で。
Trionfai! securi alfine Premerem di Scozia il trono Or disfido il lampo, il tuono Le sue basi a rovesciar. Tra misfatti ha l'opra* <sup>4</sup> il fine Se un misfatto le fu culla, La regal corona è nulla Se può in capo vacillar!	私は勝利したんだわ! ようやく私たちは安心して スコットランドの王座に君臨するのね さあ、私が稲光と雷鳴をけしかけて その台座を打ち倒してみせる。 凶行の間でその企みは完遂する 一つの凶行がその企みの元であったなら。 王冠は無意味なものよ、 頭上でぐらつくことがあるならば!

\*<sup>1</sup> フィレンツェ初演時自筆総譜（以下 A/47 と略記）では、強拍に動詞 “veggio” が来るように語順が “e fiso ognor ti veggio” になっている（批判校訂版 [本稿注 2 を参照] の別冊校訂報告書 115 頁）。

\*<sup>2</sup> A/47 では “la” を省き “a te lasciò” になっている。“la” が入ることで詩行は音節数が超過してしまう（前掲書、116 頁）。

\*<sup>3</sup> A/47 では “suo”（同前）。

\*<sup>4</sup> A/47 では “opra ha fine” と語順が変更されている（前掲書、260 頁）。

1846年9月4日である<sup>21</sup>。ピアーヴェが韻文（第1稿、現存せず）をいつ送り返したのかはわからないが、ともかくヴェルディは気に入らなかったので、同年10月25日と29日に彼はさらなる要望を書き添えてピアーヴェにやり直すよう頼んだ。その後、ピアーヴェはおそらく11月中に第2稿を送ってきた。ヴェルディは手許で作曲用に作成していた自筆台本<sup>22</sup>にピアーヴェの第2稿を書き込んでみたものの、やはり納得出来ず、ついにその部分について散文スケッチを作り直して、12月3日にピアーヴェに送った。注目すべきは、ヴェルディがその時に初めてこの箇所を二場に分けた、ということである。ピアーヴェの第1稿も第2稿も、第2幕冒頭では夫人が一人で登場し<sup>23</sup>、彼女のアリアが終わり次第、ただちに場面転換して殺し屋の合唱（第8番）になるという設定だったのだが、それでは物語の時間的経過がよくわからないと考えたのだろう。ヴェルディは、第2幕が開くと、まず第1場として城の一室で夫婦の対話があって、その対話の中でバンクォー親子殺害を決意したマクベスが立ち去ってしまっから、夫人の独白による第2場を設けることにしたのである。ヴェルディは、第2場における夫人は、マクベスがバンクォー親子殺しを決意したことで安堵しており、王座に君臨する喜びによって、それまでの陰鬱な気分は払拭されていると考えた。

こうしてピアーヴェの第3稿が出来上がった。ヴェルディがそれを自筆台本に転記してからは、詩行のさらなる彫琢は多忙なピアーヴェではなくマッフエイの手に委ねられることになった。その際、ヴェルディとマッフエイの関心はもっぱら第1場の対話のやりとりに集中し、第2場についてはピアーヴェの第3稿がほぼそのまま作曲されたのである<sup>24</sup>。

1864年にヴェルディが第7a番に対して行った改訂の眼目は、この第2場の差し替えである<sup>25</sup>。彼がピアーヴェに送った散文スケッチを見てみよう（本稿78頁【資料3】<sup>26</sup>を参照）。

---

21 この段落と次の段落で引用する書簡や散文スケッチの内容については、園田 2011: 112-117 において、テキストの対訳を掲げながらすでに論述した。

22 批判校訂版（本稿注2参照）ではI-Ms(l)と略記されている。詳細は別冊校訂報告書40頁を参照。

23 その時の場面は、第1幕第5場で夫からの手紙を朗読したときと同じ場所、とされている。当初ピアーヴェは、第2幕冒頭で夫人が一人でマクベスに宛ててバンクォー殺害についての手紙を書く、という設定で台本を作成していた（第1稿）。ヴェルディは気に入らないと却下したが、場面については第2稿でも第1幕第5場と同じ部屋のままだった。園田 2011: 112-113 を参照。

24 作曲時に一か所で語順が変更された（【資料2】[76頁]の脚注\*4を参照）。なお、自筆台本のテキストでは3行目のlampoの後に読点が無く、6行目のfuにアクセントが付されてfùとなっているが、その他は初演時印刷台本と全く同一である（Rosen and Porter, eds. 1984: 322）。

25 最終的には第1場の末尾、すなわち第7a番の56a-65a小節に対しても、歌詞を変えずに音楽に手が加えられた。直後の夫人のアリアが変口長調ではなくホ短調で始まることになったのが主たる原因だが、57a-59a小節（夫人：「その計画であなたは間違いないのね？ Immoto sarai tu nel tuo disegno?」）の変更には、先行する22-25小節（夫人：「済んだことはどうにもならないのよ！ Il fatto è irreparabile!」）と50-54小節（マクベス：「別の血が流れても仕方ないな、おお妻よ！ Forza è che scorra un altro sangue, o donna!」）とリズムおよび旋律進行を同一にするという目的もあったと思われる。同じ音型を1度目は夫人、2度目は夫、3度目は夫人と話者と歌詞を変えて3回繰り返すことで、3か所の歌詞に共通する「もはや後戻り出来ない」という感覚がことさら強調される結果となった。

26 テキストはRosen and Porter, eds. 1984: 77-79より転載。なお、ここでは書簡の日付が1864年12月14日頃になっているが、Baker 1986-1987: 146において1864年12月15日付と確定した。



【資料3】ヴェルディによるピアージェ宛の書簡（サンタガタ、1864年12月15日）

Eccoti quanto si dovrebbe dire (secondo me) da Lady      これが、（僕の意見では）第2幕のアリアで夫人が言うべきことだ。  
nell'aria dell'atto secondo:

Pallida divien la luce, il gran faro che eterno viaggia per l'universo si spigne; il corvo dirige il volo all'antica foresta, e gli agenti d'atre tenebre si svegliano per sorprendere le loro vittime.	} 1 <sup>a</sup> quartina }	光が薄暗くなり、森羅万象を 永遠に旅するあの大きな導き手が 消える。カラスは太古の森に向かって 飛んでゆき、暗い闇の手先が 生贄を不意打ちしようと 目を覚ます。	} 1つ目の四行詩節 }
--	-----------------------------------	---	--------------------

Nuovo delitto!! ... è necessario. L'opera nefanda dev'esser com- pita. I morti regnar non possono. Un Pater un Requiem e tutto è finito.	} 2 <sup>a</sup> quartina }	新たな犯罪!!... 必要なのよ。 悪辣な仕業は完遂しなければ。 死者は統治できないわ。 パテルノステルとレクイエムで 全て終わり。	} 2つ目の四行詩節 }
--	-----------------------------------	--	--------------------

O voluttà del trono! O corona più non vacillerai sul capo mio!	} due versi }	おお、王座の喜び! おお、王冠よ、 お前は私の頭上でもう揺らぐことはない!	} 2行 }
---	---------------------	--	--------------

Se tu trovi meglio tanto meglio; se no, accomodami subito questi versi; se nella prima quartina v'è troppo a dire leva quello che credi. Per togliere il troppo di terribile che vi è in quest'aria vorrei che i due ultimi versi fossero di slancio, e però vorrei che restasse la parola *voluttà*: se nel ritmo *Doppio Quinario* non può stare, cambia metro e fa un distico d'endecasillabi; oppure quattro versi settenari e sarà meglio. Il ritmo delle due prime quartine puoi farlo come: 'Oh i mondi tutti crollino pria'<sup>\*1</sup>. Addio. Fà presto...

もっといいものが見つかったらそれに越したことはない。さもなければ、これらの行をすぐに整えてほしい。もしも1つ目の四行詩節で言うことが多すぎるなら、君の思うように取り除いてくれたまえ。このアリアにある過剰な不気味さを和らげるため、僕は最後の二行が躍動するようにしたいんだ。だから、「喜び」という単語は残っていてほしい。二重 5 音節詩行のリズムでうまくいかないなら、韻律を変更して、11 音節詩行の二行詩節にしたまえ。あるいは 7 音節詩行を四行の方がいいだろうね。最初の 2 つの四行詩節のリズムは、「おお、この世全ては崩れ去ってしまう方がいい」<sup>\*1</sup> のように出来るね。すぐに取り組んでほしい...

\*1 シェイクスピア『マクベス』第3幕第2場からの引用。本稿注27を参照。

1つ目の四行詩節と、書簡の最後の方にある引用は、両方ともルスコーニ訳のシェイクスピア第3幕第2場が出典であることが判明しており、17年が経過してもヴェルディがルスコーニ訳を参照していた証とされている<sup>27</sup>。

最も大きな変化は、マクベス夫人の独白に複数の感情を盛り込んだことである<sup>28</sup>。フィレンツェ初演版とは異なり、夫人が王座に君臨する喜びを感じるのは、ヴェルディがここで指定した「最後の2行」だけになっている。それ以前のところでは、彼女は1つ目の四行詩節で不気味な夜の到来と憂鬱な気分を、2つ目の四行詩節でバンクォー親子殺しの必然性を語り、殺害すれば王座がゆるぎないものとなると確信して初めて、王妃である自分に陶醉するのである。かつてのヴェルディが、第2幕第2場において、夫人が直前のマクベスとの劇的な対決を経て獲得した、衝撃的ではあるが一種の類型化された感情を描いていたとするならば、パリ初演時のマクベス夫人は、全く同じ場所に、迷いや恐れなどの感情の移り変わりを伴う、より人間的で真実味のある人物として登場する。

【資料3】(78頁)に詩行のリズムに関する指定があるのは、楽想がすでに思い浮かんでいたのであろうか。実際、ヴェルディは3日後には自分で詩を書いて作曲してしまい、校閲してもらおうべく、ピアールヴェにその詩を送った(本稿80頁【資料4】<sup>29</sup>を参照)。

我々の知っている、最終的なアリアの旋律に当てはめると字余りになる箇所があるので<sup>30</sup>、どの程度まで音楽が出来ていたのかは不明だが、歌詞自体はすでに台本の最終稿(本稿86頁

27 *Ibid.*: 77から始まるこの書簡に付された脚注1と2 (*Ibid.*: 79)が指摘するとおり、ルスコーニの訳した第3幕第2場最後のマクベスの台詞には、ヴェルディが1つ目の四行詩節のために用いた単語のほぼ全てを含まぬ箇所がある。ヴェルディの参照した1838年刊のルスコーニ訳シェイクスピア『マクベス』(Shakespeare, William. 1838. : *Teatro completo di Shakespeare tradotto dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi*, 2 voll. Padova: coi tipi della Minerva)の第1巻12頁から問題の箇所全体を転記する(下線で強調するのは上記脚注1と2において引用されていた部分)。“Vieni, cieca notte e scellerata; ofusca questo pietoso raggio del di: vieni, e coll’invisibile insanguinata mano spegni il gran faro dell’universo, che mi piove sull’anima le maledizioni del Signore!... La luce si fa pallida, e già il corvo dirige il volo verso l’antica foresta. Gli esseri virtuosi del giorno cominciano ad assopirsi, intantochè i neri agenti delle tenebre si svegliano per sorprendere le loro vittime. (来るがいい、暗く悪辣な夜よ、この憐み深い日の光を暗くするがいい。来るがいい、そして目に見えない血にまみれた手で森羅万象のあの偉大なる導き手を消すがいい、それは私の魂に神の呪詛を降り注ぐ!... 光は薄暗くなり、すでにカラスが太古の森に向かって飛んでゆく。昼間の徳高き人々はまどろみ始める、闇の黒い手先たちが生贄を不意打ちしようと目覚める間に)”一方、書簡最後の引用文は、第3幕第2場にマクベスが登場し夫人に向かって発する台詞の一部を改変したものと思われる。同前から転記する(下線強調は上記と同様)。“Schiacciamo il serpente, ma senza ucciderlo, o donna; e, ov’ei rinvenga dall’inutile colpo, ci abatterà. Ma crollino prima entrambi i mondi, vada sconvolta e maledetta prima tutta la natura, piuttostochè continuare una tal vita, amareggiata sempre dai sospetti, fatta orrida ogni notte da sanguinose visioni. (我々は蛇を踏みつぶしたが、殺しはしなかったのだ、おお、妻よ。蛇は無益に終わった一撃から目を覚ましたら、我々を打ちのめすだろう。その前に天も地も崩れ去ってしまうがいい、その前に自然が全て滅茶苦茶になり、呪われるがいい、いつも恐れによって苦しめられ、血にまみれた幻覚によって夜ごと苛まれる生活を続けるくらいなら)”それぞれ、シェイクスピアの第3幕第2場の49～56行目“Come, seeling night, / Scarf up the tender eye of pitiful day, / And with thy bloody and invisible hand / Cancel and tear to pieces that great bond / Which keeps me pale. Light thickens, / And the crow makes wing to th’ rooky wood; / Good things of day begin to droop and drowse, / Whiles night’s black agents to their preys do rouse.”、同14～21行目“We have scorched the snake, not killed it: / She’ll close, and be herself, whilst our poor malice / Remains in danger of her former tooth. / But let the frame of things disjoint – / Both the worlds suffer – / Ere we will eat our meal in fear, and sleep / In the affliction of these terrible dreams / That shake us nightly.”に相当する(テキストはオックスフォード版『マクベス』[= Shakespeare, William. 1990. : *The Tragedy of Macbeth*. Ed. by Nicholas Brooke. Oxford, Oxford UP.]による)。すでに先行研究が指摘するとおり、ルスコーニの散文訳はヴェルディによって好まれたが、必ずしも原作に忠実ではない。Weaver, William. 1984. : “The Shakespeare Verdi Knew.” In Rosen and Porter, eds. 1984: 144-148の145-146頁、およびGoldin, Daniela. 1985. : “Il *Macbeth* verdiano: Genesi e caratteri di un libretto.” In *La vera fenice: Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, 230-282. Torino: Einaudi (= Goldin, Daniela. 1979. : “Il «Macbeth» verdiano: Genesi e linguaggio di un libretto,” *Analecta musicologica*. 19: 336-372)の243頁脚注61も参照のこと。ルスコーニ訳がいかなる点でヴェルディに有益だったのかについては、Goldin 1985: 234-244において論じられている。

28 上記注27でも確認したとおり、ヴェルディはマクベス夫人の歌詞であるにもかかわらず、マクベスの台詞から言葉を選んで散文スケッチを作成している。彼は歌詞を考える際に、それが原作において元々誰の台詞であったのかに拘泥しない。ゴルディンも指摘するとおり、ヴェルディの劇作法においては、「出発点となるのは『劇的状况 posizioni』」であり、「対立を決定づけるのはその状況であって、登場人物ではない」からである(Goldin 1985: 245-246)。

29 テキストはRosen and Porter, eds. 1984: 79より転載。なお、ここでは書簡の日付が1864年12月18日頃になっているが、Baker 1986-1987: 146において1864年12月18日付と確定した。

30 例えば、4行目末尾「用心深く隠すがよい Provvida veli」は全部で5音節なので、最低でも5つの音符が必要になるが、【資料7】(本稿83頁)以降、その部分は4つの音節からなる「それは傷つけるだろう che ferirà」になった。完成したアリアでは、その部分は1音1音節で作曲されているから(第7番の93-94小節を参照)、【資料4】の歌詞で歌うと、1音節余る。

【資料4】ヴェルディによるピアヴェ宛の書簡（ミラノ、1864年12月18日）

Per non perder tempo ho fatto la musica dell'Aria sui seguenti versi. Trovane tu dei migliori ma che abbiano l'istesso senso, l'istesse desinenze, e l'istesso ritmo.

時間を無駄にしたくないので、下記の詩行にアリアの音楽を付けた。君にはもう少しましな詩行を見つけてほしいのだけれど、同じ意味、同じ語尾で、同じリズムでないかね。

LADY

La luce è pallida – Il faro spegnesi  
Ch'eterno scorre – Per gli ampj cieli  
Notte tremenda – Eppur desiata  
La man colpevole – Provida veli.  
Nuovo delitto?... – È necessario!  
Compier si debbe – L'opra fatale:  
Ai trapassati – Regnar non cale  
A loro un requie – L'Eternità  
O voluttà del trono!  
O scettro alfin sei mio!  
Ogni mortal desio  
Tace e s'acqueta in te.

マクベス夫人

光が薄暗くなる – 導き手は消える  
それは永遠に旅をする – あの広い天空を  
恐ろしい夜 – しかし待ち望んでいた夜が  
罪科のある手を – 用心深く覆い隠すのがよい。  
新たな犯罪ですって?... – 必要なのよ!  
やり遂げなければ – 死に至らしめる行為は。  
死人にとって – 統治することはどうでもいいこと  
彼らには安息と – 死後の永遠を  
おお、王座の喜び!  
おお、王笏よ、ついにあなたは私のもの!  
全ての人間の欲望は  
黙って、お前の内にある。

So bene che ci sono delle rime isolate come Desiata, Trono, Eternità... ma fa tu... Soltanto fa presto.

Desiata や Trono, Eternità のように他と韻を踏んでいないところがあるのはよくわかっているんだが... 君が解決してくれたまえ... とまかく早くお願いするよ。

【資料10】<sup>31</sup>を参照)にかなり近い状態になっている。ここでヴェルディが自分で書いた詩は、二重5音節詩行による四行詩節2つと7音節詩行4行であり、詩形の上では3日前にピアヴェに送った散文スケッチでの指示——全体を二重5音節詩行のリズムで韻文化するように、また最後の2行については、二重5音節詩行が無理なら、11音節詩行の二行詩節にするか、あるいは7音節詩行を4行にする——に沿って書いている。ただし1つ目の四行詩節の3～4行目には、散文スケッチにはなかった、「夜が犯罪を隠してくれるように」という願望が新たに盛り込まれている。また本人も認識しているとおり、2つ目の四行詩節が“fatale”と“cale”で韻を踏んでいるのに、1つ目の四行詩節3行目末尾の“desiata”は2行目の“cieli”と押韻しておらず、2つ目の四行詩節の最後にある“eternità”、および7音節詩行の1行目末尾の“trono”は他のどの行とも韻を踏んでいない。

一方、ピアヴェは受け取った散文スケッチに基づいて迅速に韻文化を進め、1864年12月18日付でそれを発送した（本稿81頁【資料5】<sup>32</sup>を参照）。

ヴェルディの散文スケッチにある単語を生かして書いた、二重5音節行からなる四行詩節2

31 バリ初演終了後にリコルディが1865年5月に出版した汎用印刷台本のテキスト。批判校訂版（本稿註2参照）ではRI<sup>65</sup>と略記されている。別冊校訂報告書42-45頁を参照のこと。全頁が（[http://www.urfm.braidense.it/rd/06190\\_13.pdf](http://www.urfm.braidense.it/rd/06190_13.pdf)）でオンライン公開されている。

32 Rosen and Porter, eds. 1984: 80より転載。

【資料5】ピアージェによるヴェルディ宛の書簡（ミラノ、1864年12月18日）

Eccoti i versi che spero ti serviranno. Il concetto che hai trovato era bellissimo opportunissimo, ma non ho potuto meglio esprimerlo in circa 100 sillabe... se non ti servissero i versi abbi pazienza, scrivimelo, e te ne farò degli altri...

Infosca il giorno, l'immenso faro  
Che l'universo, eterno, viaggia  
Or di tua luce più non l'irraggia...  
A neri agguati va l'assassin.

Nuovo delitto!!! È necessario!...  
D'uopo è sia l'opra truce compita;  
Regnar non puote chi uscì di vita...  
*Requiem*..., un *Pater*... e tutto ha fin.

Oh voluttà d'un soglio!!!  
Oh serto seddutor,  
Dal capo mio non voglio  
Che più vacilli ancor.

(oppure)  
Oh voluttà del trono... oh serto! omai  
Più sul mio capo non vacillerai.

これが君に書いた詩だよ。役に立つといいんだけど。君の構想は非常に素晴らしいけどとても適切だけれども、僕は100音節程度ではそれをうまく表現することはできなかった... この詩が役に立たなかったら仕方ない、そう手紙で言ってくれ。別のを書くから...

太陽が暗くなる、広大なる導き手が  
行く、それは森羅万象を、永遠に、  
今、お前の光では、もはや輝かせることはない...  
黒い企みに殺し屋が赴く。

新たな犯罪!!! 必要なよ!...  
冷酷な行為は完遂しなければなりません。  
生命を失ったものは、統治することはできない...  
レクイエム... パテルノステル... それで全て終わり。

おお、王座の喜び!!!  
おお、誘惑に満ちた王冠よ、  
もはや私の頭から  
それが再びぐらつくことがないように。

(あるいは)  
おお、王座の喜び... おお、王座よ! 今や  
お前は私の頭の上でぐらつくことはないだろう!

つと7音節詩行4行である。7音節詩行4行には、連押韻による11音節詩行2行の代案も示す入念さである。脚韻の配列は  $abbc^t deec^t fg^t fg^t$  (代案を採用した場合は、 $fg^t fg^t$  のところは  $ff$  に変化) となっており<sup>33</sup>、ヴェルディが自分で書いた【資料4】(80頁)よりも韻文として整っている。

自分の送った詩と入れ違いに届いたこのピアージェの詩行を見て、ヴェルディは言いたい放題である。1864年12月20日付のピアージェ宛書簡を見よう(本稿82頁【資料6】<sup>34</sup>を参照)。

100音節という数は、二重5音節詩行からなる四行詩節2つ(5×2×4×2)で80音節、それに7音節詩行4行分の28音節、あるいは11音節詩行2行分の22音節を足すことによって得られる。ヴェルディはピアージェが「日が暮れる」に25音節を使っていると言うが、正確には最初から3行目までの計30音節を費やしている。しかし、“Duopo”で始まる行が文語調のどれほど堅苦しい表現であるにせよ、【資料3】(78頁)の散文スケッチにおいて、最初の四音節詩行の中で主に「日が暮れる」ことを韻文化するよう指示したのはヴェルディであったし、「パテルノステル」の語を「レクイエム」と並んで散文スケッチに書き入れたのも——この点については自覚しているが——彼であった。ただし、2つの四行詩節の最終行を脚韻によって関連

33 “a”から“g”は脚韻を表しており、上付き文字の“t”はトロンコ詩行であることを示す。

34 Rosen and Porter, eds. 1984: 80-81より転載。

【資料6】ヴェルディによるピアヴェ宛の書簡（サンタガタ、1864年12月20日）

Ho ricevuto i versi, e, se me lo permetti, ti dirò che non mi piacciono. Tu mi parli di 100 sillabe!! È ben naturale che 100 sillabe non bastino, quando tu ne spendi 25 per dire che il sole tramonta!!! Ben duro è il verso:

詩を受け取ったよ。はっきり言わせてもらおうと、気に入らないな。100音節と君は言うけど!! 「日が暮れる」に25音節も使ったら、100音節で足りないのは当たり前だよ!!! 次の行は随分としゃっちょこぼってるね。

*Duopo è sia l'opra truce compita,*  
e peggio: *un Requiem, un Pater... e tutto ha fin.*  
Prima di tutto quel "tutto ha fin" fa rima con:  
*Eh via prendila Morolin.\*1* Poi è senza suono, e non si capisce. Perché questo *Requiem?*... Infine il *Pater* non si dice ai morti. Tu dirai che l'ho messo nel mio schizzo, ma tu sai che quelli schizzi non servono che per una traccia.

「冷酷な行為は完遂しなければなりません。」  
さらにまずいのは「レクイエム... パテルノステル... それで全て終わり」。  
そもそも、その「それで全て終わり」ってのは  
「そらいけ、彼女を捕まえる、モロリン」\*1と韻を踏んでるんだろ。  
それに、音がないから、誰もわからないよ。なんでこの「レクイエム」があるのかね?... 最後に言うと、「パテルノステル」は死者には言わないよ。僕がスケッチに書いたから、と君は言うだろうけど、スケッチは輪郭に過ぎないってことは君も知ってるだろ。

I settenarj poi!!! Per l'amor di Dio non farmi versi con dei che, dei più... ancor.

それに続く七音節詩行といったら!!! お願いだから、「che [名詞節を導く接続詞]」や「più... ancor [=もはや...再び]」が出てくる詩を僕には書かないでほしい。

Ebbene, non vi sarebbe mezzo d'accomodarsi tenendo in gran parte quelli che t'ho mandato, e salvando anche le convenienze della rima?

それで、僕が君に送ったものを大部分そのままにしつつ、脚韻の便宜も図って、調整する方策はないだろうか?

\*1 おそらく、調子のよい語呂合わせ（"Morolin" と "provolin"）を伴うヴェネツィア地方の短詩と思われる。Rosen and Porter, eds. 1984: 80 から始まるこの書簡に付された脚注1を参照。

付けるため、両方とも“-in”で終わるトロンコ詩行とするのは、実際のところ、フレーズの最後に位置する音としては響きが弱すぎる。演奏者によってはその音節は全く聞き取れないものになってしまう可能性があり、ヴェルディの反論はもっともである。また、7音節詩行の3～4行目についてヴェルディが述べている率直な感想、「お願いだから…（中略）…僕には書かないでほしい」は、名詞節を導く接続詞“che”を伴う複文構造と、副詞の過剰な重複に対して嫌悪感を表明したものであり、ヴェルディがオペラ台本にどのような表現を好む（あるいは、好まない）傾向があったのかを示す具体的な証言として、先行研究によって引用されてきた<sup>35</sup>。

35 Goldin 1985: 258, n.111. 一方、ヴェルディが好み、ピアヴェも得意としていたのは、「共感覚 *sinestesia*」を伴う表現である（*Ibid.*: 249-250）。ゴールドインはその典型的な例として《仮面舞踏会 *Un ballo in maschera*》（1859年2月17日初演、台本作家はソンマ Antonio Somma [1809～1865]）第2幕第3場のレナートの台詞から「私には彼らの残酷な足跡が聞こえる *Sento l'orma dei passi spietati*」（聴覚が視覚を引き起こす「共感覚」、傍点強調は筆者による）を挙げ、さらに広義の「共感覚」を伴う表現として、《マクベス》の台本から次の①～⑤を指摘する（それぞれの箇所認められる「共感覚」の解釈は筆者による）。①第1幕第4場、魔女たちの合唱より「雷光の轟音を私たちが聞くときに *Quando di fulmini – lo scroscio udremo*」（視覚+聴覚）、②第1幕第11場、マクベスの台詞より「お前の刃は血にまみれた畝溝を引く！ *Solco sanguigno la tua lama irriga!*」（視覚+聴覚）、③同、マクベスの台詞より「不動の大地よ！私の足の運びに対して音を立てるな *Immobil terra! a passi miei sta muta*」（聴覚+視覚+聴覚）、④第2幕第7場、マクベスの台詞より「亡骸が燃え上がる！/あの血が蒸気になって私の顔に浴びせかかる！ *Fiammeggian quell'ossa! / Quel sangue fumante mi sbalza nel volto!*」（視覚+聴覚）、⑤第3幕第2場、マクベスの台詞より「お前は私の目を真っ赤に焼けたようにする！ *Gli occhi mi fai roventi!*」（視覚+聴覚）。



【資料7】 ジュゼッピーナとヴェルディによるメモ書きの詩行（1864年12月18～20日頃）

La luce è pallida – Il faro spegnesi  
Ch'eterno scorre – Per gli ampj cieli

Notte desiata provvida veli  
Notte tremenda – ~~oppur desiata~~  
che ferirà.

La man colpevole – Provvida veli.

Nuovo delitto – È necessario!

Compier si debbe – L'opra fatale

Ai trapassati – Regno non cale

A loro un requiem – L'eternità.

soglio  
O voluttà del trono!

O serto alfin sei mio

Ogni mortal desio

Tace e s'acqueta in te.

Sarà fra poco esanime

Chi vacillar la fè.

Notte tremenda – provvida veli

la man colpevole –

光が薄暗くなる – 導き手は消える  
それは永遠に旅をする – あの広い天空を通して

待ち望んでいた夜が 用心深く覆い隠してくれまうように  
恐ろしい夜 – しかし待ち望んでいた夜が

それは傷つけることになるだろう  
罪科のある手を – 用心深く覆い隠すがい。

新たな犯罪ですって – 必要なよ!

やり遂げなければ – 死に至らしめる行為は

死人にとって – 王国はどうでもいいこと

彼らにはレクイエム – 死後の永遠を。

王座  
おお、王座の喜び!

おお、王冠よ、ついにお前は私のもの

全ての人間の欲望は

黙って、お前の内にある。

間もなく死ぬだろう

それ【喜び】を危うくした者は。

恐ろしい夜 – 用心深く覆い隠すがい

罪科のある手を –

このような返信をしたためる一方で、ヴェルディは妻ジュゼッピーナ Giuseppina Strepponi (1815～1897) の協力を得ながら、12月18日にピアーヴェに送った【資料4】(80頁)の詩行を自分なりに推敲しようとしていた。ピアーヴェから受け取ったばかりの【資料5】(81頁)の余白に、【資料4】の詩行をジュゼッピーナの筆跡で転記したのが本稿83頁の【資料7】である<sup>36</sup>。

その際、ジュゼッピーナは【資料4】(80頁)の詩行をそのまま転記することをせず、3つの単語を書き換えた。【資料7】(83頁)の中で筆者が下線で強調した「王国 Regno」、「レクイエム requiem」と「王冠 serto」がそれで、【資料4】ではヴェルディがそれぞれ「統治すること Regnar」、「安息 requie」および「王笏 scettro」としていたところである。そのうち、「レクイエム」と「王冠」は、ピアーヴェの詩行から借用したのだろう。また、【資料7】の中で筆者が斜体で強調した4行は、ジュゼッピーナではなくヴェルディの手による。初めの2行は、7音節詩行への付加であり、その下の2行は1つ目の四行詩節の3行目と4行目前半までに手を入れたものである。行間に書き込まれた推敲の跡は全てジュゼッピーナの筆跡であり、元の単語が横線で消されているところと、消されていないところがあるのは、見てのとおりである。7音節詩行の1行目の「王座 trono」を同じ意味を持つ別の単語「王座 soglio」に変更しよう

36 Rosen and Porter, eds. 1984: 79-80において、【資料4】(80頁)の書簡に付されている脚注1、および3～6と、オリジナルの写真複製 (*Ibid.*: 78) を参照しながら作成。



【資料 8】ヴェルディによるピアーヴェ宛の書簡（サンタガタ、1864 年 12 月 20 日）

No no, mio caro Piave: no, non va!...	だめだ、だめだ、僕の親愛なるピアーヴェ、これじゃだめだ!...
Tutto ha fin...	それで全て終わり...
Eh via prendila provolin! * <sup>1</sup>	そらいけ、彼女を捕まえろ、プロヴォリン! * <sup>1</sup>
Scherzi a parte; non vi sarebbe mezzo d'accomodarsi tenendo in gran parte quei versi che l'ho mandato, salvando anche le convenienze della rima? Per esempio:	冗談はさておき、君に僕が送ったものを大部分そのままにしつつ、 脚韻の便宜も図って、調整する方策はないだろうか？ 例えば
La luce è pallida... (langue) Il faro spegnesi Ch'eterno scorre per gli ampi cieli. Notte tremenda (desiata) provvida veli La man colpevole che ferirà. Nuovo delitto?! È necessario!... Compier si debbe l'opra fatale. Ai trapassati Regno non cale A Loro un Requiem, l'Eternità. O voluttà del soglio O serto alfin sei mio Ogni mortal desio Tace e s'acqueta in te Sarà fra poco esanime Chi fu predetto Re.	光が薄暗くなる... (弱まる) 導き手は消える それは永遠に旅をする、あの広い天空を通して 恐ろしい (待ち望んでいた) 夜が用心深く覆い隠してくれそうですように 傷つけることになるあの罪深い手を。 新たな犯罪ですって?! 必要なのよ!... やり逃げなければ、死に至らしめる行為は。 死人にとって王国はどうでも良いこと 彼らにはレクイエムと、死後の永遠を。 おお、王座の喜び おお、王冠よ、ついにお前は私のもの 全ての人間の欲望は 黙って、お前の内にある 間もなく死ぬだろう 王と予言された人物は。
Rispondimi subito. Addio.	すぐ返事を書いてくれ。さようなら。

\*<sup>1</sup> 先に引用した【資料 6】に出てくる "Morolin" と韻を踏んでいる。ヴェルディはふざけている。

としているのは、ピアーヴェの使っていた単語を採用したものと思われるが、他の推敲はピアーヴェの詩行とは関係なく、ヴェルディとジュゼッピーナが行ったものである。

このような下書きを経て、ヴェルディは 1864 年 12 月 20 日にもう一通ピアーヴェに手紙を書いた。本稿 84 頁【資料 8】がそれである<sup>37</sup>。

トロンコの行末を持つ 11 音節詩行で「だめだ、だめだ、僕の親愛なるピアーヴェ、これじゃだめだ!...」とふざけながら始め、どうしても気に入らない“-in”で終わるトロンコ詩行でピアーヴェをさらに冷やかしてはいるものの、【資料 8】(84 頁)の詩行は最終稿【資料 10】(86 頁)になるまで、ほんの一息である。【資料 4】(80 頁)において 1 つ目の四行詩節 3 行目末尾の“desiata”が 2 行目の“cieli”と押韻していなかった問題は、同じ詩節の 4 行目後半にあった“Provvida veli”を 3 行目後半に移動することで解決している。同じく他のどの行とも押韻していなかった、2 つ目の四行詩節 4 行目末尾の“eternità”は、推敲によって 1 つ目の四行

37 Ibid.: 81 より転載。

【資料9】ピアージェによるヴェルディ宛の書簡（ミラノ、1864年12月22日）

<p>Che devo dirti?... Va troppo bene quanto ricevo in questo punto! E ti assicuro che quel <i>Morolin</i> così bello come un boccolo mi ha confortato della specie di fiasco a cui di buon grado mi sottopongo – Mi piacerebbe meglio</p>	<p>君に何を言わないといけないのか?...この時点で僕が君から受け取るものは、あまりに良すぎるじゃないか! 君にはっきり言うておくれ、巻き毛のようにかわいいあの「モロリン」が失敗の姿で僕を慰めてくれたよ。その失敗に僕は喜んでわが身をゆだねよう。</p>
---	---

La luce langue / invece di è *pallida*

光が弱まる／「薄暗くなる」、ではなくて

per evitare lo sdrucchiolo.

スドルッチョロを避けるためには、僕はこの方がいいと思う。

Notte desiata / invece di *tremenda*

待ち望んでいた夜／「恐ろしい」、ではなくて

<p>perchè già l'idea del tremendo è destata da tutto l'insieme dell'aria, e dalla situazione. — e Bravo il mio Vecchio!!!!...</p>	<p>恐ろしさという発想は、すでにアリア全体と、状況からはっきりしているからね。—— 親爺、やるじゃないか!!!!...</p>
---	--

詩節の4行目後半が“che ferirà”になったことで、“-à”によって韻を踏むことになった。7音節詩行1行目末尾の“trono”についても、“soglio”に変更することで、その行は後ろから三番目にアクセントのある単語で終わるズドウルッチョロ詩行と解釈することが出来るようになり<sup>38</sup>、7音節詩行5行目末尾の“esanime”とリズム韻を形成することになった<sup>39</sup>。加えて、下書き（【資料7】[83頁]）ではおそらくバンクォー親子を指していたと思われる、7音節詩行の最終行「それ[喜び]を危うくした者は Chi vacillar la fè」は、より直接的で、意味するところが明瞭な「王と予言された人物は Chi fu predetto Re」に変化している。しかも最後の“Re”は、4行目末尾の“te”と“-e”によって韻を踏んでいるので、6行ある7音節詩行は四行詩節に二行詩節の続く整った詩形になり、実に申し分ない<sup>40</sup>。この段階でヴェルディがまだ迷っていたのは、1つ目の四行詩節の1行目にある“pallida”と3行目の“tremenda”を、( )内に提案として示した単語と差し替えるべきか、であった。

ピアージェはすぐに返事を書いた（本稿85頁【資料9】<sup>41</sup>を参照）。彼もおそらく筆者と同意見で、詩形については何の問題もないと考えている。ヴェルディが迷っていた2箇所については、的確な助言を行っている。彼が言うとおりの、夕暮れを表現するために、後ろから3番目の音節にアクセントのあるズドウルッチョロの単語“pallida”に固執する必要はない。ここに

38 文法的には“soglio”は2音節の単語であり(“so-glio”)、アクセントの位置は後ろから2番目の音節にあるが、詩においては“so-gli-o”と3音節にみなしてアクセントの位置が後ろから3音節目にある単語と解釈することも可能とされる。以下の146-147頁を参照。Beltrami, Pietro G. 1991. : *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.

39 脚韻の音は同一ではないが、ズドウルッチョロのリズムによって韻を踏む (*Ibid.*: 189)。

40 全14行の脚韻配列は *saab<sup>1</sup> sccb<sup>1</sup> sdde<sup>1</sup> se<sup>1</sup>* となる(“s”はズドウルッチョロ詩行であることを表す)。なお、下書き(【資料7】[83頁])に「それ[喜び]を危うくした者は」を加えた段階で、ヴェルディは6行ある7音節詩行を四行詩節に二行詩節の続く詩形にするつもりだったのだろう。6行目の最後の単語が“fè”であっても、4行目の“te”と押韻出来るからである。

41 Rosen and Porter, eds. 1984: 82より転載。

【資料 10】リコルディによる汎用印刷台本、14～15 ページ（1865 年 5 月）

SCENA II.	第 2 場。
Lady sola.	マクベス夫人ひとり。
La luce langue... il faro spegnesi	光が弱まる... 導き手が消える、
Ch'eterno scorre per gli ampi cieli!	永遠にあの広い天空を走るあの星 [=太陽] が!
Notte desiata, provvida veli	待ち望んでいた夜が、用心深く覆い隠してくれますように
La man colpevole che feirà.	傷つけることになるあの罪深い手を。
Nuovo delitto!! È necessario!..	新しい犯罪!! 必要なよ!...
Comparsi debbe l'opra fatale.	死に至らしめる行為は完遂されなければ。
Ai trapassati regnar non cale;	統治することは死人にとってはどうでもいいこと、
A loro un <i>requiem</i> , l'eternità!	彼らには、レクイエムと、死後の永遠を!
O voluttà del sogno!	おお、王座の喜び!
O scettro, alfin sei mio;	おお、王笏よ、ついにお前は私のもの。
Ogni mortal desio	全ての人間の欲望は
Tace e s'acqueta in te.	黙って、お前の内にある。
Cadrà fra poco esanime	間もなく死ぬだろう
Chi fu predetto re.	王と予言された人物は。

この単語があるのは、ルスコーニの訳文に影響されたためであろうが<sup>42</sup>、ベンボ Pietro Bembo (1470 ~ 1547) がかつて『俗語論 *Prose della volgar lingua*』(1525 年出版) の中で指摘したように、ズドゥルッチョロの単語は、後ろから 2 番目の音節にアクセントのあるピアーノの単語や、最後の音節にアクセントのあるトロンコの単語よりも、確実にリズムカルで快活な印象を与えるから<sup>43</sup>、夕暮れにはむしろふさわしくない。また、代案 “*langue*” を採用すれば、行頭から 3 つの単語が全て “l” で始まることになるので、そこに “p” で始まる単語を置くよりも、陰鬱な気分に適した、柔らかく湿った響きになる<sup>44</sup>。“*tremenda*” についても、文脈から自明な「恐ろしい夜」よりも、新たな犯罪を隠してくれるように「待ち望んでいた夜」であることを “*desiata*” によって明確にする方が、限られた音節数の範囲内で語らなければならない詩においては、は

42 本稿 78 頁と注 27 を参照。

43 『俗語論』、II、14 においてベンボは次のように記す。「… (前略) …後ろから 2 番目よりも前にある音節 [=後ろから 3 番目の音節] にアクセントが置かれる時は、それは単語に軽妙さを与える。というのも、私が先に述べたように、後に続く 2 つの音節は軽快なので、その音はどうしても転げるようになるからである。… (後略) … *... quando [la giacitura degli accenti] si pone sopra le sillabe, che alle penultime sono precedenti, ella porge alle voci leggerezza, perciò che, come io dissi, lievi sempre sono le due sillabe a cui ella è dinanzi, onde la voce di necessità ne diviene sdruciolosa. ...*」テキストは以下の 160 頁による。Bembo, Pietro. *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*. A cura di Carlo Dionisotti. Torino: UTET, 1993<sup>2</sup>. なおベンボの詩論の概要と音楽との関わりについては、以下も参照のこと。園田みどり 2009: 「ベトラルキズムと音楽——マドリガーレにおける詩と音楽の新しい関係」『イタリアのオペラと歌曲を知る 12 章』: 66-79、東京: 東京堂出版。

44 「… (前略) …これらのことに加えて、柔らかく、繊細で、極めて心地よいのは [子音] “L” であり、それと組み合わせられる文字を甘美にする。… (中略) …非常に素早く純粋なのは、[子音] “P” と “T” であり、非常に明瞭でもある。… (後略) … *... Oltre a queste, molle e delicata e piacevolissima è la L, e di tutte le sue compagne lettere dolcissima. ... Snellissimi e purissimi il P e il T, e insieme ispeditissimi. ...*」(ベンボ『俗語論』、II、10、テキストは前掲書 150 頁による)。

【資料 11】ヴェルディによるエスキュディエ宛の書簡（ブッセート、1865 年 1 月 6 日）

Ho spedito oggi due atti del Macbet totalmente finiti a Ricordi perchè ne faccia una copia e poi ve li mando subito, così potrete farli studiare e non perderete tempo. Lavoro al Terzo Atto e ci vorrà qualche giorno a finirlo perchè è quasi tutto nuovo – Nei due atti che v'ho spedito vi sono le annotazioni ben esatte, e basta farvi ben attenzione per interpretarle bene. Nell'aria di Lady al principio del second'atto nell'Allegro si trova un'annotazione che dice "con voce pianissima ed un poco oscillante" io voglio una mezza voce ed il più piano possibile, ma che sia voce con timbro e non ventriloqa. *Oscillante* per esprimere la gioia, ma non che sia troppo tremola che allora esprimerrebbe la febbre. Insomma l'espressione della parola, e *voilà tout*.

in fretta

今日、完全に仕上がった《マクベス》の 2 幕分を、写しを取るためリコルディに送りました。すぐにあなたに送ります。そうすれば、練習させることも出来て、時間を無駄にすることもないでしょう。私は第 3 幕に取り組んでいます。ほとんど全てが新しいので、仕上げるには数日必要でしょう。——あなたにお送りした最初の 2 幕には、非常にはっきりと注意書きをしたので、そこでその注意書きを上手に演奏するよう十分気を付けられ、事足りるでしょう。第 2 幕冒頭の夫人のアリアには、アレグロのところ「非常に音量を落とした、少々揺れ動く声で」という注意書きがあります。私は半分の声で、可能な限り小声で歌ってほしいと思っているのですが、それは響きのある声であって、腹話術の声ではありません。「揺れ動く」のは喜びを表現するためであり、過度にそうするのは禁物です。それでは熱を表現することになりますから。つまりは、歌詞の表現です。これが全てです。

取り急ぎ

るかに有利である<sup>45</sup>。

このようにして、新しい歌詞は完成した。最終稿（【資料 10】[86 頁]）<sup>46</sup>では、ピアージェの提供した詩行と無関係に一旦「王国 Regno」に変更したところ（2 つ目の四行詩節の 3 行目、83 ~ 84 頁参照）が、元の「統治すること regnar」に戻されたほか、7 音節詩行の 2 行目においてピアージェの提案を取り入れて「王冠 serto」としたのが（同じく 83 ~ 84 頁参照）、元の「王笏 scettro」になっている。両方とも歌いやすさを考慮した結果と思われる<sup>47</sup>。また、【資料 7】においてヴェルディが歌詞の末尾に 7 音節詩行を 2 行を付け加えて以来、【資料 8】の段階まで、7 音節詩行 5 行目の先頭に位置する単語は“Sara”であったのに（83 ~ 84 頁）、最終稿【資料 10】ではそれが“Cadrà”になっていることが注目される。この変更は、演奏の上からも非

45 Cfr. Goldin 1985: 247, n. 70.

46 本稿注 31 を参照。なお、【資料 8】(84 頁) と【資料 10】(86 頁) の間には、厳密にはもう一つ別の稿がある。改訂作業用の印刷台本（批判校訂版 [本稿注 2 参照] では I-BUcarrara(l) と略記) に書き込まれた稿がそれである。パリ初演のための台本改訂作業を円滑に進めるため、リコルディはヴェルディとピアージェのために途中で白紙が挿入されているフィレンツェ初演版の印刷台本をわざわざ用意した。これは第 11a 番と第 15a 番の台本改訂を論じる際に必要不可欠な資料であり、Rosen and Porter eds. 1984: 339-345 (“The 1865 Libretto Drafts”) に、これら 2 つの番号曲における新しい歌詞の様々な段階の草稿が、写真複製と共に復刻されている。第 7a 番の新しい歌詞についても、ヴェルディはそこに書き込んだが（別冊校訂報告書 42-43 頁を参照）、そのテキストは、パリ初演用自筆総譜（批判校訂版では A/65 と略記）とも、【資料 10】(86 頁) とも、正書法と句読点の使用法にわずかな違いがあるものの、同一である（本稿 84 頁に【資料 8】として引用した書簡に付された脚注 2 [Rosen and Porter, eds. 1984: 81] での報告に基づく）。

47 “-gno” と “non” で同じ母音が繰り返される “Regno non cale” よりも “regnar non cale” の方が “-gnar” から “non” へと母音に変化するため歌いやすいと考えたのではないか。なお “non” の 4 分音符にはアクセント記号 “^” が付されている（115 小節）。“scettro” については、125 小節でまずアクセント記号 “>” を伴う二重付点 4 分音符と 16 分音符の組み合わせで歌われ、その後も常に “sce-” の音節は付点音符に充てられる。“scettro” には日本語の促音と同様の効果を持つ二重子音 “-tt-” が含まれているので、“serto” よりもリズムの上で適していると考えたのではないか。

常に効果的である。単に生命のない状態に「なる *essere*」のではなく、「陥る *cadere*」というニュアンスが加わっただけでなく、“*Cadrà*”の二重子音“-dr-”は、“*Sarà*”の“-r-”よりもはるかに力強い響きを持つからである<sup>48</sup>。

最後に、ヴェルディがエスキュディエに対して新しい第7番についての説明をしている書簡を引用しよう（本稿87頁【資料11】<sup>49</sup>を参照）。

批判校訂版（本稿注2参照）も指摘するとおり、このマクベス夫人の新しいアリアには、ヴェルディによって様々な演奏指示が細かく楽譜に書き込まれている<sup>50</sup>。歌い出しの「光が弱まる *La luce langue*」には「レガートで暗く *legato e cupo*」（79小節）、「新しい犯罪ですって？ *Nuovo delitto?*」には「語って *parlante*」（97小節）、もう一度繰り返して歌う「新しい犯罪！... *nuovo delitto!...*」には「より小さく *più piano*」（100小節）<sup>51</sup>、直後の「必要なよ！ *È necessario!*」には「決然としたフォルティッシモ *ff risoluto*」（102小節）、7音節詩行冒頭の「おお、王座の喜び！ *O voluttà del soglio!*」には「我を忘れて *con trasporto*」（123小節）、そして133小節には、ヴェルディが【資料11】（87頁）において詳しくその趣旨を説明する「非常に音量を落とした、少々揺れ動く声で *con voce pianissima, un po' oscillante*」という注意書きが登場する。「おお、王座の喜び！」以下の4行をもう一度繰り返して歌い始めるこの箇所、何故このような演奏指示があるのか。これは喜びの表現である、という彼の言葉は、実に興味深い。

### （3）まとめ

ヴェルディは《マクベス》第7a番の台本改訂に際して、1846年の時と同じように、まず散文スケッチをピアールヴェに送った。しかし、ピアールヴェの果たした役割は非常に限定的であった。確かに他の行とうまく脚韻を踏むことが出来ない“*trono*”の代わりとなる“*soglio*”を提案したのは彼だったが、その提案に先立って、新しい歌詞は楽想と共にヴェルディの頭の中でほとんど出来ており、かつての台本作家は、今では良き相談相手に過ぎなかった。以前あれほど台本制作に四苦八苦ししていた作曲家の姿は<sup>52</sup>、もはやここにはない。

48 155小節以降、7音節詩行の5行目と6行目は“*fra poco esanime*”を伴わずに反復されるため、そこで“*cadere*”は「陥る」ではなく「倒れる」という意味に変化する（「王と予言された人物は倒れるだろう *cadrà chi fu predetto re*」）。つまり、“*essere*”を“*cadere*”にすることは、同じ詩行に2つの意味を持たせることにも役立っている。

49 ブッセート発、1865年1月6日付。Rosen and Porter, eds. 1984: 84より転載。

50 序文x1およびlxxviii頁を参照。

51 ここに記すとおり、パリ初演用自筆総譜（A/65、本稿注46を参照）において、「新しい犯罪」は連続して二度歌われ、一度目は“?”、二度目は“!...”が最後に付されている（別冊校訂報告書117頁を参照）。この疑問符と感嘆符の使い分けも、重要な演奏指示であろう。

52 園田2011および園田2012を参照。

もつとも、現在でも世界各地の歌劇場で圧倒的な人気を誇る《リゴレット *Rigoletto*》(1851年3月11日初演)、《イル・トロヴァトーレ *Il trovatore*》(1853年1月19日初演)、《ラ・トラヴィアータ *La traviata*》(1853年3月6日初演)の三部作を経て、すでに《運命の力 *La forza del destino*》(1862年11月10日初演)までを発表していたヴェルディである。この程度の仕事は自力でどうにか出来るのが当然、なのかもしれない。

本稿では、上記のとおり、ヴェルディが17年間に積んだオペラ作曲家としての経験の一端が、《マクベス》の台本改訂という細部にもはっきりと認められることを、改めて確認した。

本研究はJSPS 科研費 23520187 の助成を受けたものである。

(本学講師＝音楽学担当)