

# G. ヴェルディ 《ラ・トラヴィアータ》 にみる定型からの逸脱<sup>1</sup>

## Deviations from the Form in G. Verdi's "La Traviata"

伊 藤 綾

### 要旨

ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) のオペラ《ラ・トラヴィアータ La Traviata》(1853) においては、個人的、本能的、非現実的で自由な「インモラル」な愛に対する社会的、理性的、現実的な束縛すなわち「モラル」という障壁が描かれている。この作品を拍子の観点から分析した結果、モラルとインモラルがそれぞれ2拍子系と3拍子系に結びつけられていることが明らかとなったほか、社会規範すなわち「定型」と、そこから「逸脱」した行為もまた、拍子を通して音楽によって緻密描かれていることも明らかとなった。

### 1. はじめに

ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) のオペラ《ラ・トラヴィアータ La Traviata》(1853) において、登場人物や場面に特有の拍子および調性が振り分けられていることは、シュトゥップナー (Stuppner 1979) やレオポルト (Leopold 2013) 等の先行研究において、すでに指摘されている。

拍子の問題についてより具体的に言及したレオポルトは、ワルツを想起させる遅いテンポの3拍子は「真の愛のリズムとしての特徴」(Leopold 2013, 54) を成し、アルフレードの愛のアリア〈幸福なひと日 Un di, felice, eterea〉を筆頭に用いられているのに対し、「モラルの頑な番人である [ジョルジョ・] ジェルモン」(Leopold 2013, 55) のアリアは一貫して4/4拍子、そして速いテンポのワルツとしての6/8拍子は「軽薄」(Leopold 2013, 55) なクルチザンヌの世界とそこに身を置くヴィオレッタと結びつけられている、としている。

この作品において、アルフレードとジョルジョ・ジェルモン (以後「ジェルモン」と表記) に割り当てられた対照的な拍子は、そこからイメージされるシンボル、すなわち「3拍子=円」と「4/4拍子=四角」から見ても対照的な意味を持つだけでなく、それらは登場人物の性格とも無関係ではあるまい。具体的には、円の「水」や「永遠」<sup>2</sup>といった無形・無限のイメージは、クルチザンヌのサロンにおける暗黙の了解を無視してヴィオレッタを本気で口説き、「神秘的」な「宇宙の

---

キーワード：ジュゼッペ・ヴェルディ、ラ・トラヴィアータ、椿姫、オペラ  
Giuseppe, Verdi, La Traviata, Opera

---

<sup>1</sup> 本論文は2013年に開催された日本音楽学会第64回全国大会におけるラウンドテーブル「ヴェルディーとワーグナー——定型からの逸脱」での発表の一部に追記・訂正を加えたものである。

<sup>2</sup> フリース2015：128-129「circle 円」の項。

鼓動である」恋について歌うアルフレード、四角の「複合的な秩序、組織、構造を表す」<sup>3</sup>といったまさに四角四面のイメージは、社会の秩序から逸脱しようとする息子とヴィオレッタを許さないジェルモンと合致する。一方で、ヴィオレッタに割り当てられた6/8拍子は複合拍子のため先のふたりのようにシンボルに当てはめるのは容易ではない。6/8拍子は理論上は2拍子系に分類されるが、この作品では「速いテンポのワルツ」としての3拍子の機能も強い。これを男性たちが作り上げた社会システム(=秩序的な2拍子)の中で、人工的な快楽を謳歌するクルチザンヌの姿(=速い3拍子)を投影するもの、と解釈することはあながち的外れではないだろう。

以上の点から、この作品において登場人物の性格と拍子が密接に結びついているという先行研究に異論はない。しかしその一方で、ヴィオレッタが4/4拍子、あるいはジェルモンが6/8拍子で歌う場面の存在と、その理由については一切言及されていない。とりわけジェルモンは、すべてのアリアを4/4拍子で歌うことにより、その「頑さ」を強調しているにもかかわらず、アリア以外の場面では、彼の性格とは対極にある「軽薄な」6/8拍子で歌っていることは興味深い。

したがって本論文では、このオペラにおける拍子の「定型」とそこからの「逸脱」が見られるふたつの場面について詳しく分析・考察することを通し、「定型」から外れた書法が何を示唆するのか、そしてそれはこのオペラにおいてどのような意味を持っているのかを明らかにしたい。

## 2. 第1幕 ヴィオレッタによる〈第3曲 シェーナとアリア〉の考察

まず最初に注目したいのが、第1幕ヴィオレッタによる〈第3曲 シェーナとアリア〉における拍子の変遷である。

宴のあと、ナイーヴなアルフレードの熱烈で向こう見ずな求愛に心動かされたヴィオレッタは、自問自答を重ね、幕切れでひとつの決心に到達する。彼女の身に初めて起こった出来事に対する戸惑いと決意の変遷が、第3曲では3つの段階を踏んで描かれている。

第1段階では、ヴィオレッタは「ふしぎだわ! È strano...!」とアルフレードによって呼び起こされた、これまで味わったことの無い感情の芽生えに戸惑い、理性的に自己分析を試みようとする(資料1参照)。

### 【資料1】 〈第3曲 シェーナとアリア〉第1段階のリブレットと対訳および拍子と調性<sup>4</sup>

第1段階	ガイタ	4/4	a:	É strano!...é strano!...in core Scolpiti ho quegli accenti! Saria per me sventura un serio amore? Che risolvi, o turbata anima mia?	ふしぎだわ!...ふしぎだわ!...心に あの言葉が刻み込まれてしまった! まじめな愛は私にとって、わざわざになるのかしら? なにを決心したの、ああ、私の乱れた心よ?
				Null'uomo ancora t'accendeva...O gioia Ch'io non conobbi, essere amata amando!... E sdegnarla poss'io Per l'aride follie del viver mio?	どんな男もまだお前を燃やしたことはなかったわ... 私の知らなかった愛し、愛されるよこび!... この喜びをさげすむことができるのかしら、 私の生活がうるおいなく、おろかだったからといって?

<sup>3</sup> フリース2015:599「square 四角」の項。

<sup>4</sup> 本論文で用いるリブレットおよび対訳はすべてチャンパイ(1989,35-109)に依拠している。

ここでの拍子は平静を保とうとするかのような4/4拍子である。その一方で、テンポは Allegro と速く、調号上は a-Moll であるものの、複縦線までの22小節間にわたり、不安定な調性が続くことにより、ヴィオレッタの「戸惑い」が表現される。

第2段階では「ああ、きっとあの方なのね Ah, fors'è lui che l'anima」と、自らに湧き上がった不思議な感情が「恋」であることを自覚し、生まれて初めて経験する純粋な恋に陶酔する（資料2参照）。

【資料2】〈第3曲 シェーナとアリア〉第2段階のリブレットと対訳および拍子と調性

第2段階	3/8	f:	Ah, fors'è lui che l'anima Solinga ne' tumulti Godea sovente pingere De' suoi colori occulti...	ああ、きっとあの方なのね！私の心が ひとり寂しく胸をときめかせ、 しばしば ひそやかな色どりで描いては楽しんでいたのは！
	3/8	As:	Lui che modesto e vigile All'egre soglie accese, E nuova febbre accese, Destandomi all'amor!...	あの方なのね、慎み深く、 苦しみがはじまるのをじっとみつめ、 私に恋をめざめさせながら、 新しい熱を出させたのは！
	3/8	F:	A quell'amor ch'è palpito Dell'universo intero, Misterioso, altero, Croce e delizia al cor.	あの恋に、 神秘的で、気高い、 宇宙の、全世界の鼓動であるあの恋に、 胸には苦しみとよろこびを感じながら。
	3/8	f:	A me fanciulla, un candido E trepido desire, Quest'effigiò dolcissimo Signor dell'avvenire,	小娘の私には、 あのととてもやさしい面影は けがれないつつましい願いなの。 未来の主人なの、
	3/8	As:	Quando ne' ciel il raggio Di sua beltà vedea, E tutta me pascea Di quel divino error.	空にあの人の 立派なお姿をかいま見たとき、 すべてがすばらしい間違いを 私にはぐくませたのよ。
	3/8	F:	Sentia che amore è palpito Dell'universo intero, Misterioso, altero, Croce e delizia al cor!	恋は神秘的で、気高い、 宇宙の、全世界の鼓動なのだわ。 胸には苦しみと よろこびを感じながら。

第2段階に入った瞬間から、拍子は第1段階の理性的な4/4拍子に対峙するかのように、アルフレードの拍子でもある3/8拍子に変化する。それだけではない。ここでは第2曲において Andantino, 3/8拍子, F-Dur で描かれたアルフレードの求愛の歌〈幸福なひと日 Un di, felice, eterea,〉の最後の一節「あの恋を生きたのです, Di quell'amor ch'è palpito / 神秘的で、気高い, Dell'universo intero, / 宇宙の、全世界の鼓動であるあの恋を。Misterioso, altero, / 胸には苦しみとよろこびを感じながら。Croce e delizia al cor.」が、言葉の上でも音楽の上でも、ヴィオレッタ自身によって、ほぼオリジナルのままに再現されるのである（アミカケ部分参照）。続く「小娘の私には A me fanciulla,」からは、甘い夢に浸るかのように、前半の f-Moll と As-Dur の旋律と、再度のアルフレードの歌の再現が有節歌曲的に反復される。

ところが「どうかしてるわ! Folie!」の瞬間から Allegro, 4/4 拍子, d-Moll で我に返り, 芽生えた恋心を理性的に打ち消そうとする。ここからが第3段階である (資料3参照)。

【資料3】 〈第3曲 シェーナとアリア〉 第3段階のリブレットと対訳および拍子と調性

第3段階	4/4	d:	<i>(resta concentrara)</i>	<i>(じっと物思いにふけたまま)</i>
			Follie!...follie...delirio vano è questo!... <i>(scuotendosi improvvisamente)</i>	どうかしてるわ!...どうかしてるわ...むない妄想だわ!... <i>(突然気をとりなおして)</i>
			Povera donna, sola, Abbandonata in questo Popoloso deserto Che appellano Parigi, Che spero or più?...Che far degg'io!...Gioire, Di voluttà nei vortici perire. Gioir! Gioir!	かわいそうな女ね、ひとりぼっちで、 パリと呼ばれる 人で埋まった砂漠の中に みすてられて。 なにを望み、なにをしたらいいのかしら?...楽しむことね、 快楽を無我夢中で遊びまわって死ぬことね!楽しむことね!楽しむことね!
	6/8	As:	Sempre libera degg'io Folleggiare di gioia in gioia, Vo'che scorra il viver mio Pei sentieri del piacer. Nasca il giorno, o il giorno muoia, Sempre lieta ne' ritrovi A diletta sempre nuovi Dee volare il mio pensier. <i>(sotto al balcone)</i>	いつも自由に 楽しみにうつつを抜かすのだわ、 よろこびの小径を歩きまわる 私の生活。 昼も夜も いつも陽気に いつも新しいよろこびに 思いをはせるのよ。 <i>(バルコニーの下で)</i>
	アルフレード 3/8*	As:	Amor e palpito dell'universo intero...	恋は宇宙の、全世界の鼓動なのだ...
	ヴィオレッタ 4/4	As:	Follie! Follie! Gioir! Gioir! Sempre libera degg'io...	どうかしてるわ! どうかしてるわ! 楽しむことね、楽しむことね。いつも自由に...

\* 2回目は 6/8

さらに次の詩節「いつも自由に Sempre libera degg'io」では、クルチザンヌ的快楽の世界へ自らを留めようと試みる。ここで音楽はそれに追従するかのようになり、当時の社交界で流行していた速いテンポのワルツ<sup>5</sup>を想起させる Allegro brillante での 6/8 拍子, As-Dur に変化する。このオペラにおける 6/8 拍子の使用はここが初出であり、前述のようにこの作品においては以後、ヴィオレッタと結びつけられて使用される。

ヴィオレッタはここで、6/8 拍子による華やかな Allegro brillante の中でクルチザンヌの女王らしくアルフレードへの想いを一笑に付そうと試みる。ところが、ここでバルコニーの下から今度はアルフレード自身が歌う求愛の旋律 (アミカケ部) が突如、Andante, 3/8 拍子で割り込むことにより、ヴィオレッタの決心を揺るがす。リブレットにはアルフレードに対して「バルコニーの下で sotto al balcone」とト書きがあるが、アルフレードがここで本当にバルコニーの下で歌っているのかは、甚だ疑問である。ここでのアルフレードの旋律は、オリジナルの F-Dur ではなく、直前のヴィオレッタの歌と同じ As-Dur であることから考えても「ヴィオレッタの頭の中にアルフレードの愛の歌が流れている」と考えた方が自然ではないだろうか。

実際、ヴィオレッタはその甘い誘惑を断ち切るかのように Allegro, 4/4 拍子で「どうかして

<sup>5</sup> Sala 2008, 65-69.

るわ！ Folie!」と叫び、再度刹那的な快樂の世界に関する6/8拍子の「いつも自由に Sempre libera daggio」の一節を反復する。

それどころか、第3段階の後半に再度聞こえてくるアルフレードの歌は、もはや Andante, 3/4拍子ではなく、ヴィオレッタの急速な Allegro brillante, 6/8拍子, As-Dur の中に組み込まれた状態で顔を出す。ここでヴィオレッタは、第3段階前半のようにアルフレードの歌に耳を傾けることはせず、むしろ振り切るように歌い続け、「思いを馳せるのよ。Dee volare il mio pensier.」と見栄を切って第1幕を締めくくる。これは、アルフレードの愛も「かりそめの恋」で処理しようとする、ヴィオレッタの健気な試みの音楽的表現といえよう。

実際の彼女の心はそう簡単に整理出来なかったことは、第2幕の幕が上がった瞬間に明らかになるわけだが、少なくとも第1幕を終える時点のヴィオレッタは、必死にクルチザンヌとしての自らの立ち位置を保とうとしている様子が、記譜された拍子、テンポ、調性の交替と、アルフレードの愛の歌の引用方法から伺い知ることが出来る。

### 3. 第2幕 ヴィオレッタとジェルモンによる〈第5曲 シェーナと二重唱〉の考察

拍子の変化が、登場人物の気持ちの変化を表現していると考えられるもうひとつの場面が、第2幕第5曲のヴィオレッタとアルフレードの父ジェルモンによる〈シェーナと二重唱〉である。アルフレードと駆け落ちし、パリ郊外で暮らすヴィオレッタのもとを訪ねたジェルモンは、ここで彼女に息子と別れるよう、あの手この手で迫る。

この第5曲では、ヴィオレッタがジェルモンに屈服し、両者が合意に至るまでに4つの段階を踏んでいる。

第1段階では両者の対立が描かれる（資料4参照）。ジェルモンはヴィオレッタに対し Allegro moderato, 4/4拍子, As-Dur の中で「神は私に天使のような Pura siccome un angelo」と娘の結婚をだしに、物腰柔らかに、泣き落としでアルフレードとの別れを迫る。

#### 【資料4】 〈第5曲 シェーナと二重唱〉第1段階のリブレットと対訳および拍子と調性

<p>第1段階 <i>Andante</i> 4/4 As: Pura siccome un angelo          Iddio mi die' una figlia;          Se Alfredo nega riedere          In seno alla famiglia,          L'amato e amante giovine,          Cui sposa andar dovea,          Or si ricusa al vincolo          Che lieti ne rendea.          Deh, non mutate in triboli          Le rose dell'amor,          a'preghi miei resistere          Non voglia il vostro cor.          中略</p>	<p>神様は私に天使のような          清らかな娘を授けてくれました。          もしアルフレードが          家族のところに戻るのを拒むなら、          娘と          娘のいいなずけの          楽しいきずなは          たち切られてしまうのです。          ああ、愛のバラを          悩ませないで下さい、          私のお願いにさからうことを          あなたの心は望みませんまい。</p>
---	---

ヴィオレッタ 6/8 c:	Non sapete quale affetto Vivo, immenso m'arda in petto? Che né amici, né parenti Io non conto tra i viventi? E che Alfredo m'ha giurato Che in lui tutto io troverò? Non sapete che colpita D'atro morbo è la mia vita? Che già presso il fine vedo? Ch'io mi separi da Alfredo? Ah, il supplizio è sì spietato, Che a morir preferirò.	どんなにはげしく大きな愛情が、 私の胸のうちに燃えているかご存じないのですね？ この世でお友だちも、縁者も、 たよれないことも？ それにアルフレードがかたい約束を下されたことも、 あのひとがすべてをかなえて下さることも？ 私の命が恐ろしい病気におかされていることも ご存知ないのですね？ もう終わりが近いことということも？ その私がアルフレードから別れなければならんでして？ ああ、苦しみはこれほどつれないものなの、 死んでしまった方がましだわ。
---------------	--	--

これに対しヴィオレッタは「ああ、わかりましたわ…しばらく Ah, comprendo...dovrò per alcun tempo / アルフレードからとおざかっています。Da Alfredo allontanarmi...」と応じるが、ジョルジョが息子との手切れを望んでいると分かった途端に、Vivacissimo, 6 / 8 拍子, c-Moll で「ご存じないのです Non sapete quale affetto」と激しく抵抗する。彼女は最後の切り札として自らの死病までも告白し、ジェルモンの理解を図ろうとする。

しかしヴィオレッタの捨て身の告白も受け付けられないジェルモンは、畳み掛けるように今度は *Andante pittoso mosso*, 2 / 4 拍子, 最初に用いた *As-Dur* の平行調である *f-Moll* で「あなたは美しくお若い *Bella voi siete giovine...*」と、ヴィオレッタがよく知る男性社会の構造と男性の本性を例に挙げ、さらには「私の家族の天使になってください *Siate di mia famiglia*」とキリスト教的犠牲の精神まで持ち出して別れを迫る。(資料5)。

【資料5】 〈第5曲 シェーナと二重唱〉第2段階のリブレットと対訳および拍子と調性

第2段階	ジェルモン 2/4 f:	Bella voi siete e giovine... Col tempo...	あなたは美しく、そしてお若い… でもやがて…
	ヴィオレッタ	Ah, più non dite... V'intendo...m'è impossibile... Lui solo amar vogl'io.	ああ、もうおっしゃらないで… わかりますわ…私には無理ですわ… あのひとだけ愛していたんです。
	ジェルモン	Sia pure... ma volubile sovente è l'uom...	そうかも知れない、だが…男というものはたいい移り気なものです…
	ヴィオレッタ	( <i>colpita</i> ) Gran Dio!	(うちひしがれて) ああ！
	ジェルモン	Un dì, quando le veneri Il tempo avrà fuggate, Fia presto il tedio a sorgere... Che sarà allor?...pensate... Per voi non avran balsamo I più soavi affetti! Poiché dal ciel non furono Tai nodi benedetti.	いつの日か、 時が魅力を失わせ、 すぐにあきがきたら… その時にはどうなるのです考えてごらんさい… あなたにとって、 この上なく甘美な愛情も慰めをもたらしてはくれないです。 こうしたきずなは 天から祝福されたものではないのですから。
	ヴィオレッタ	È vero!	ほんとですわ！



ジェルモン	Ah, dunque sperdasi Tal sogno seduttore... Siate di mia famiglia L'angiol consolatore... Violetta, deh, pensateci, Ne siete in tempo ancor. È Dio che ispira, o giovine Tai detti a un genitor.	ああ、だから そんな甘い夢からさめて下さい… 私の家族の 慰めの天使となって下さい… ヴァiolettaさん、ああ、私たちのことを考えて下さい、 まだ間に合うのです。 神様のおぼしめしです、若いお方よ ひとりの父親にこんな言葉を言わせるのは。
ヴァioletta	<i>(da sé, con estremo dolore)</i> (Così alla misera, ch'è un dì caduta, Di più risorgere speranza è muta! Se pur benefico le indulga Iddio, L'uomo implacabile per lei sarà.)	<i>(独白、非常な苦悩をもって)</i> (むかしおちこんだ不幸からぬけ出すのぞみは、) こうして失われてしまったのだわ！ たとえめぐみ深い神様がこの女に寛大でいらっしゃっても、 このひとは決して許しては下さらないわ。)

その結果ヴァiolettaは、どうあがいても自分にはジェルモンの心を動かさないことを悟り、彼と同じ拍子と調性で「こうして失われてしまったのだわ！ Di più risorgere Speranza è muta!」と歌い、ジェルモンに屈服してしまう。これが第2段階である。

その後ヴァiolettaはジェルモンに対し、自分の犠牲に対するせめてもの理解を、第1段階で抵抗した際に用いたc-Mollの平行調であるEs-Durで願う。ここでは彼女の拍子である6/8拍子が、緩やかなテンポのAndantinoで用いられる。ここからが第3段階となる(資料6)。

#### 【資料6】〈第5曲 シェーナと二重唱〉第3段階のリブレットと対訳および拍子と調性

			<i>(a Germont, piangendo)</i>	<i>(ジェルモンに向かって泣きながら)</i>
第3段階	ヴァioletta	6/8 Es:	Dite alla giovine sì bella e pura Ch'avvi una vittima della sventura, Cui resta un unico raggio di bene... Che a lei il sacrifica e che morrà!	美しくきよらかなお嬢さんにお伝えください ひとりのいけにえの不幸がはじまって、 のこされたたったひとすじのしあわせの光を… あなたにおさげして、死んでいくのだと！
	ジェルモン		Piangi, o misera... -supremo, il veggo, È il sacrificio ch'ora ti chieggo. Sento nell'anima già le tue pene; Coroggio...e il nobile cor vincerà.	お泣き、可哀そうなひとよ…気高いことです、 今あなたに望んでいるのは犠牲なのです。 あなたの苦しみはもう分かっています。 勇気をお出しなさい…気高いあなたの心は打ちかつことでしょう。

第2段階で自らの要求が受け入れられ満足しているジェルモンは、もはや彼女に対立する必要は無く、それどころか「お泣き、可哀そうなひとよ…気高いことです、Piangi, o misera... -supremo, il veggo,」をヴァiolettaと同じ拍子と調性の中で述べる。アリアは一貫して4/4拍子で歌う「頑な」ジェルモンが、ここであろうことかヴァiolettaの6/8拍子で歌うことは驚きであるが、彼女への同情をまさに「表面的に」示したものと考えると納得がいく。

第4段階ではヴィオレッタの締念と両者の最終合意が示される (資料7)。

【資料7】 〈第5曲 シェーナと二重唱〉 第4段階のリブレットと対訳および拍子と調性

第4段階	ヴィオレッタ ジェルモン	4/4 c:	Or imponete. Non amaro ditegli.	それじゃ、お命じ下さい。 あれに、愛していないと言ってやって下さい。
			中略	
	ヴィオレッタ ジェルモン	4/4 g:	Morrò!...la mia memoria Non fia ch'ei maledica, Se le mie pene orribili Vi sia chi almen gli dica. No, generosa, vivere, E lieta voi dovrete, Merce'di queste lagrime Dal cielo un giorno avrete.	死んでしまいますわ! あの方は私の思い出を 呪うばかりでしょう、 もしも、私のおそろしい苦しみを 知らなかったら。 いいや、勇気のあるひとよ、 あなたは楽しく暮らさなければいけません。 神様もいつかはこの涙に 報いて下さるでしょう。
	ヴィオレッタ ジェルモン		Conosca il sacrificio Ch'io consumai d'amor... <b>Che sarà suo fin l'ultimo</b> <b>Sospito del mio cor.</b> Premiato il sacrificio Sarà del vostro amor; <b>D'un'opra così nobile</b> <b>Sarete fiera allor.</b>	私が愛のために果たした 犠牲を覚えていらしてね... そうしてほしいの、 私の心の最後ののぞみよ。 あなたの愛の犠牲は 報いられるでしょう、 その時にはこんなに気高いおこないを 誇らしく思うことができますよ。

Sostenuto, 4/4 拍子, c-Moll で始まる「お命じください Or imponete!」というヴィオレッタの言葉と拍子の双方から、彼女のジェルモンに対する完全な服従が見てとれる。ここからは言葉も音楽もジェルモン主導となり、今後の対応が決定されていく。

さらに極め付けはリブレットの点線で囲んだ部分である。この部分では、場面の終わりに向かってヴィオレッタとジェルモンが二重唱を歌う。その中でもアミカケの部分はふたりが長3度の音程関係を保ちながら、全く同じリズムで、しかし異なる言葉を歌いながら高揚し、音楽的頂点に達する。その音楽的構造は、あたかも互いの気持ちを確かめ合った喜びの「愛の二重唱」のようであるが、実際にこの場面で両者の間で確認されたのは「アルフレードと別れる」という「合意」である。

ダールハウス (Dahlhaus 1982) は、ヴェルディと同時代のリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) が用いた「音楽的散文」とは異なる形でリアリズムを表現しようとした試みのひとつが、この第5曲における拍子やテンポの頻繁な変化であるとし、「情緒が音としての形を備え」(Dahlhaus 1982, 281) つつも「形式を構成するように作用」(Dahlhaus 1982, 282) させており、そのためにこの曲の最後を「ヴィオレッタとジェルモンのデュエットのような曲で解決しようとした形式上の問題が生じた」(Dahlhaus 1982, 283) としている。

リブレットからも明白だが、この部分で述べられるヴィオレッタの最後の望み「私の犠牲を覚えていてね」に対し、ジェルモンの応答「あなたの愛の犠牲は報いられるでしょう」は微妙に噛み合っていない。この絶対に相容れない両者のやりとりを「息のあった」二重唱で歌わせるという行為は、ダールハウスが言うような「形式を保持するための致し方ない処置」ではなくむしろ、その違和感によって矛盾を抱える社会を描く究極のリアリズムだと言えるのではないだろうか。



#### 4. 「愛の歌」の引用に見る残酷性

このオペラにおける残酷なリアリズムは、前述の二重唱のほか、アルフレードとヴィオレッタ各々の「愛の歌」の引用にも見て取れる。

第1幕の第2曲で初めて登場するアルフレードの愛の歌の「あの恋を生きたのです」以降の旋律は、前述のように第3曲に限って見ても4回も登場するだけでなく、第3幕で死の床にあるヴィオレッタがジェルモンからの手紙を読む際にも、さらには最終第11曲で死の間際にヴィオレッタが「不思議だわ È storano!」と歌う際にも、ヴァイオリンによって奏でられる。

それに対し、ヴィオレッタが第3幕で歌うあまりにも有名な、たった18小節の愛の歌〈私を愛してねアルフレード Amami, Alfredo〉の旋律は、本編への布石として序曲に一度現れるのみで、アルフレードがこの旋律を思い出すことは一度もない。

ここにもヴィオレッタとアルフレードの相手に対する思いの差が、ヴェルディによって残酷に描かれていると言えるとともに、それらがオペラ全体に渡り計算して張り巡らされていることは、「彼[ヴェルディ]はこのオペラを台本の順序にしたがって最初から作曲していったのではなく、個々のナンバーを個別に作曲し、最後に全曲をまとめあげた」(高崎2012:228)という、新たなクリティカル・エディション作成のための自筆譜調査の結果を裏付けるものであろう。

#### 5. 終わりに

以上の分析から、《ラ・トラヴィアータ》においては、拍子や調性によって登場人物たちが書き分けられているのみならず、作品全体の中で2拍子系がモラル、3拍子系がインモラルと結びつけられていた。さらに、両者を対峙させることにより「理性」や「社会」＝「定型」と、そこからの「逸脱」を通して「感情の葛藤」や「社会システムに対する反抗」を描いていた。

ヴェルディは様々な方法でオペラにおけるリアリズムの表現を試みているが、本論で明らかになった手法も、その一端を担う重要な役割を果たしているといえよう。

#### 使用参考文献

- Csmpai, Attila, and Dietmar Holland, eds. 1983. *Giuseppe Verdi La Traviata*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.  
[チャンパイ, アッティラ (編著) 1989 『名作オペラブックス2 ヴェルディ 椿姫』 海老沢敏, 名雲淳子 訳 東京: 音楽之友社]
- Dahlhaus, Carl. 1982. „Realismus in der Opera seria“. In *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte der 19. Jahrhunderts*. 45–51. München. [ダールハウス, カール 1982 「オペラ・セリアの中のリアリズム」 チャンパイ, アッティラ (編著) 1989 『名作オペラブックス2 ヴェルディ 椿姫』 海老沢敏, 名雲淳子 訳 275–284 東京: 音楽之友社]
- フリース, アト・ド 2015 『イメージ・シンボル事典』 山下主一郎, 荒このみ, 上坪正徳 訳 東京: 大修館書店
- Leopold, Silke. 2013. *Verdi La Traviata*, Kassel, Leipzig: Bärenreiter-Verlag.
- Sala, Emilio. 2008. *The Sounds of Paris in Verdi's La Traviata*. Trans. By Delia Casadei. New York: Cambridge University Press.
- Stuppner, Hubert. 1979. „La Traviata oder: Die sinnliche Aufdringlichkeit von Musik“. In *Musik-Konzepte 10*,

*Giuseppe Verdi*. 38–45. München: edition text+kritik. [シュトゥットガート, フーベルト 1989 「《椿姫》: 感覚にせまる音楽」チャンパイ, アッティラ (編著) 1989 『名作オペラボックス2 ヴェルディ 椿姫』海老沢敏, 名雲淳子訳 262-274 東京: 音楽之友社]  
高崎保男 2012 『ヴェルディ全オペラ解説2』 東京: 音楽之友社