

# ヴェルディのオペラにおける キリスト教からのアウトサイダーの考察

我妻 健太<sup>†</sup>

## Outsiders from Christianity in the Opera of Giuseppe Verdi

Kenta Azuma

### 1. 序論

本論では、ヴェルディのオペラを、キリスト教との距離感を軸に研究する。ヴェルディ作品の主人公であるアウトサイダーたちを、「当時の社会から」という漠然とした括りからのアウトサイダーでは無く、「キリスト教の教義から外れている者」という明確な区分で定義し、作品の本質に迫る。このことにより、日本をはじめとした非キリスト教国のオペラ演奏家、愛好家がヴェルディオペラを深く理解する一助となれば幸いである。

ヴェルディのオペラのなかで、1851年から1853年の3年の間に作曲された『リゴレット』『イル・トロヴァトーレ』『椿姫』は人気の高い作品である。この3作品の主人公はいずれも社会のアウトサイダーである。『リゴレット』では主人公のリゴレットは背中にこぶがある身体障害者であり、『イル・トロヴァトーレ』の主人公であるアズチーナは魔女の疑いをかけられるジプシーである。また、『椿姫』のヴィオレッタは娼婦である。

せむしのリゴレットや、娼婦のヴィオレッタをオペラの主人公とするのは、当時タブーとされており、劇場や検閲とは激しいやり取りが交わされた。これらのオペラでは、蔑まれた立場の人間のゆがみ、葛藤、苦悩がそのまま表現されており、彼らは一様に不幸な結末を迎える。彼らに共通するのは、自分の境遇に対する、神との葛藤だと感じる。指揮者のリッカルド・ムーティはヴェルディの『レクイエム』について「そして、合唱の叫びの後にソプラノがまるで力尽きた最後の言葉であるかのごとく“Libera me, Domine, de morte aeterna”（神よ、永遠の死から私を解放してください）と歌う。この言葉はまるで、神に命令するようかのように要求し罵っているようである（まるで「私をこの世に創造したのだから私のことを護ってください！

あなたの責任ではありませんか！」とでも言っているようだ。）」[1]と語っている。この3つのオペラの主人公は、皆自分がカトリックの教義に反している境遇である事を自

覚しており、またそうならざるをえない理由がある。リゴレットは生まれつきの障害から、道化として公爵に仕えているし、ヴィオレッタは民衆階級出身で女性として自立する唯一の道が高級娼婦としての生活であっただろう。アズチーナはジプシーであり母親が目の前で魔女裁判によって火あぶりになっている。

「作曲家ヴェルディが市民階級に主題を求めたオペラの中で、エルナーニErnani、ザモーロZamoro、コルラードCorrado、リゴレット、マンリーコManrico、アルヴァーロAlvaro、ルネ、オテロOtello、アイダAidaあるいはヴィオレッタといった反社会的な存在や、いわゆるアウトサイダー、異邦人、追放者と呼ばれるものたちばかりに主役を務めさせているのも、決して偶然ではない。舞台に乗せる価値のある、つまり芸術と音楽によって表現する価値のある人間らしさの名残をかたくななほどに持ち続けているのは、このように墮落し道を踏み誤った根なし草のような人々のみだからである。」[2]

キリスト教の教義に反する境遇に置かれた人間は、神に救われる事ができるのか。これは3つのオペラに共通する問題提起である。神と人間との関係に対する問題意識はヴェルディのオペラに共通するテーマであり、ヴェルディの曲の激しさの源泉となっている。

この事は、キリスト教と共に文化が形成されてきた西洋諸国においては、本能的に理解されていることかもしれない。しかし、キリスト教と縁遠い我々日本人においては、キリスト教についての視点の欠落が、ヴェルディの芸術を理解するうえで致命的だと考える。

この命題に意識的にならない限り、ヴェルディのオペラの最も美しい部分を、日本人の演奏家は再現する事ができない。

ヴェルディは自分で台本を書くことはできなかったが、初期にテミストクレ・ソレーラと作った作品を除くすべての作品で、台本作成に大きくかかわっている。ヴェルディの台本作家として長年活躍したフランチェスコ・マリア・

<sup>†</sup>2018年度修了（人文学プログラム）、現所属：宮城県蔵王町教育委員会生涯学習課

ピアージェは、ヴェルディの意見に従順だった。台本作家の巨匠だったサルヴァトーレ・カンマラーノに対しヴェルディは、臆せず意見している。『ドン・カルロ』、『アイダ』の台本作家であるギズランツォーニや、『オテッロ』『ファルスタッフ』を書いたアリゴ・ポイトは、ヴェルディに対する敬意を常に忘れなかった。「常に念頭に置いておくべき重要な点は、ヴェルディの作曲は台本から出発していることである。」[3]したがって本論では、ヴェルディオペラの台本を中心に、ヴェルディの作品に対する意図を読み解いていく。

## 2. 研究概要

### 2.1 初期のオペラにおけるキリスト教の絶対的力

ヴェルディにとって、キリスト教とはどのようなものであったかを理解するうえで、初期の作品を研究することは重要であると考えられる。ヴェルディが初めて大きな成功をつかんだ出世作『ナブッコ』と、続いて作曲され、ヴェルディの地位を確固たるものにした『第1次十字軍のロンバルディア人』は、いずれもキリスト教自体が主題の作品である。これらは当時高い評価を受けていた台本作家テミスクリエ・ソレーラが書いたものである。ヴェルディは、台本作家に様々な注文を付ける作曲家であったが、デビュー間もない駆け出しであったこの頃は、与えられた台本に作曲を行っていた。したがって、物語の筋に関してヴェルディのアイデアはあまり反映されてはいないであろう。どちらの作品も、異教徒が、神の力により滅ぼされ、終幕は神を賛美する合唱で締めくくられる。このソレーラの台本の定石が破られたのが『アッティラ』である。この作品では、最終幕のみ、新人台本作家フランチェスコ・マリア・ピアージェが台本を書いている。新人のピアージェに対して、ヴェルディは様々な注文を付けたので、この最終幕のみは、ヴェルディの意向が色濃く反映されている。『アッティラ』では、教皇が登場し、キリスト教の威光が力強く描かれるとともに、最終幕では異教徒であるアッティラが愛する者に刺されて絶命するという、アウトサイダーとしての悲哀が描かれる。続いて作曲された『マクベス』では、マクベスとマクベス夫人が王を暗殺し、キリスト教の罪の意識に苛まれ、命を落とす。人を殺すことができるほどの、キリスト教の影響力を、恐怖と共に描くこれらの作品から、ヴェルディの宗教観を感じ取ることができる。(『アッティラ』『マクベス』の詳細な研究については修士論文参照)

### 2.2 中期オペラにおける主人公の救いとならないキリスト教

ヴェルディの作品でも、最も人気の高い『リゴレット』、『椿姫』、『イル・トロヴァトーレ』を含む、中期のオペラにおいて、ヴェルディはキリスト教の教義から外れたアウトサイダーたちを主人公に据えており、宗教の影響力

に翻弄される個人が、物語の主題となっている。この頃ヴェルディは、大作曲家としての地位を確固たるものとし、ようやく劇場のスケジュールに追われるような形での作曲から解放された。腰を据えて作曲に打ち込めるようになったので、彼は題材を吟味し、納得いくまで台本作家とやり取りを交わすことができた。カール・マリア・フォン・ピアージェはこの頃ヴェルディと最も多くの作品を残した台本作家であった。彼独自のアイデアはほとんどなく、ヴェルディの要求に従って制作された多くの台本は、ヴェルディが何を描きたかったかを不完全ながらも反映している。また、『イル・トロヴァトーレ』制作にあたって、大御所であったサルヴァトーレ・カンマラーノと交わした手紙は、最終的に折衷する形となったリブレットと合わせて見てみると、興味深い。

ここでは、キリスト教そのものがテーマである『スティッフエーリオ』、最大のヒット作であり、彼が最も愛した『リゴレット』、現在でも高い人気を誇る『イル・トロヴァトーレ』『椿姫』を取り上げ、宗教に意識的に作品を見ていく。(『スティッフエーリオ』『イル・トロヴァトーレ』の詳細な研究については修士論文参照)

#### 2.2.1 『リゴレット』神に対する葛藤

ヴェルディにとって、リゴレットが「せむし」である事が、発想の源泉であった。当初ヴェルディはこのオペラの題名を『呪い』としていたが、これはモンテローネがリゴレットにかけた「呪い」のほかに、リゴレットが先天的に持っていた障害や病気、そこから生まれた反道徳的心の在り様を指している。ユゴーは原作『王様はお楽しみ Le Rois' Amuse』の序文において、以下のように言っている。「トリブレは不具者だ、トリブレは病気だ、トリブレは道化師だ、彼を悪人にした三重苦。トリブレは、王を王であるがゆえに憎む。領主を領主であるがために憎み、人々を背中がまっすぐであるがゆえに憎む。彼の唯一の気晴らしは、領主たちを彼らの間で王に敵対するように、絶えずたきつけることだ。そのとき彼は、最も弱きものを最も強いものにぶつけ打ち砕くのだ。王を悪人にし、墮落させ、鈍感にさせる。王を専制君主へ、無知へ、悪徳へと追いやる。彼は王を貴族の家族全体にもけしかけ、そこで奥方たちを絶えず誘惑させ、姉妹を誘惑させ、娘を辱める。トリブレの手中にあっては、王は絶大な力を持つ操り人形にすぎず、あらゆる存在を破壊するが、その中心では道化師が彼を踊らせているのだ。」[4]

身体障害者であるリゴレットは、道化師としてマントヴァ公に仕えている。彼は背中のかぼと、機知にとんだコミュニケーション能力を糧として、愛する娘を育てているのである。これはリゴレットが、娘を不自由なく育てるために選択できる、唯一の方法であっただろう。リゴレットは信仰心に篤い人物である。娘に許した唯一の外出先が教会なのはその証拠である。信仰があるために、モンテローネ伯爵の呪いは彼の心に重くのしかかる。また、娘を持つ父親

という同じ境遇がさらに罪の意識を重くする。彼は、自分が人に呪われるような、罪深い行いをしているという自覚があるが、それでもマントヴァ公に仕え、道化を演じ続ける必要がある。リゴレットは殺し屋のスパラフチーレと会った後「我らは同じだ、私は言葉で、奴は剣で、私は嘲笑い、奴は殺す」と言い、「おお、人々よ！おお、自然よ！あなた達が私を卑怯者の悪人にしたのだ。おお、なんという怒り、私は異形だ、おお、なんという怒り、私は道化だ、笑うこと以外はすべきでないし、できないのだ。すべての人に贈られるものを、私は奪われた…涙を」と言う。O natura! 「自然よ」の部分、検閲や、当時の風習では御法度であっただろうが、本来ならばO Dio 「神よ」としたかったのではないかと感じる。先天的な、言い換えれば神がリゴレットに与えた境遇は、彼に、反道徳的な生き方を強要する。

父としてのリゴレットは、娘のジルダに深い愛情を注ぎ、教会以外への外出を認めない。リゴレットにとって娘は妻の現身である。リゴレットの妻は、彼の障害を憐れんだ。

「あの天使は私の苦悩を憐れんだのだ。孤独で、醜く、貧しい私に同情し、私を愛した。」

Ella sentia, quell'angelo, pietà delle mie pene...

Solo, difforme, povero, per compassion mi amò.

アウトサイダーを憐れみから愛するという部分は、『オテッロ』のデズデモナと共通する。オテッロはデズデモナの憐れみに心を惹かれている。「憐れみ」=Pietaは聖母マリアを連想させる。リゴレットにとって妻は聖母であり、ジルダはその現身なのである。よって聖なる教会が、唯一彼女の行くべき場所だ。しかし皮肉なことに、ジルダは神聖で安全なはずの教会で、マントヴァ公と出会ってしまう。リゴレットはマントヴァ公に復讐しようとするが、最終的にジルダを失うこととなる。リゴレットは「呪いだ」と最後に叫ぶ。

リゴレットは先天的な障害を自然に対して怒ると同時に、妻に聖母マリアの慈悲を感じている。このオペラでは神に対する葛藤が表現されている。

### 2.2.2 『椿姫』キリスト教の教義から道を踏み外した女

ヴェルディはこのオペラの題名をLa traviata (道を踏み外した女)とした。この「道」とは、本論の主題である「キリスト教の教義」だと主張したい。これを強力に裏付けるのがアルフレードの父ジェルモンが存在である。ジェルモンは「高級娼婦」という反キリスト教的な職業に就いているヴィオレッタを受け入れることができず、息子と別れさせようと実力を行使する。具体的には執拗に「神」に言及し、ヴィオレッタがいかに道から外れているか、そのためにアルフレードや、アルフレードの妹の人生がいかに損なわれるかをヴィオレッタに語るのである。ジェルモンは「キリスト教社会の常識」の体现者である。このオペラはヴィオレッタ対ジェルモン、アウトサイダーとインサイ

ダーの対決の物語なのだ。

La traviataの主人公ヴィオレッタ・ヴァレリーは、高級娼婦(クルティザンヌ)である。高級娼婦はオペラの舞台となっている1850年当時、下層階級の女性が独立して上流階級の仲間入りをする数少ない道だった。「高級娼婦というのは、たしかに金銭と引き換えに快楽を提供するのだが、客を選ぶ権利は、娼婦の方にあるからだ。つまり、女はあくまで自由意思で行動し、男が「勝手に」金を払うと言う形をとる。」[5]しかし、娼婦はキリスト教の教義からいけば正に「道を踏み外した女」である。「ヴェルディにしてみれば、マルグリット・ゴージェは、人生あるべき道を誤った女なのだ。カトリックのドグマ(教義)からいけば完全に間違っている生き方なのだ。」[6]

「第2幕 ハイライトは、全曲のクライマックスでもあるジェルモンとヴィオレッタの二重唱<神さまは私に、天使のような娘を>。社会と個人の対決という作品のテーマが凝縮された曲であると同時に、脅し、屈服、そして懇願と、二人の感情の変化を語り尽くして聴き手を引き込む。」[7]ここで言う社会とはより明確に言えばカトリックの教義である。ジェルモンはこの二重唱の中で

「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。」

Poiché dal ciel non furono Tai nodi Benedetti.

「神様のおぼしめしです、若いお方よ、一人の父親にこんな言葉を言わせるのは。」

È Dio che inspira, o giovine Tai detti a un genitor.

「天もいつかはこの涙に、報いてくださるでしょう」

Mercé di queste lagrime Dal cielo un giorno avrete.

という風に執拗に神に言及しているが、これを、よくオペラにある、感嘆や強調の表現と捉えるには無理があると感じる。このオペラ全幕を通して、これほどまでに神の名を口にするのはジェルモンだけだからである。

3幕ではヴィオレッタの結核が悪化し、部屋で死を待つ身である。

ヴィオレッタのアリア「さらば過ぎし日よ」Addio, del passatoはヴィオレッタの心の叫びであり、このオペラと、ヴェルディの作品に共通して流れている、キリスト教の教義に反する境遇に置かれた人間は、神に救われる事ができるのかという問題提起を率直に表している。

「ああ、道を踏み外した女の望みにはほえんで、彼女にお許しをあたえ、御許に迎えてください、ああ、神様」

Ah, della traviata sorridi al desio, A lei, deh, perdona, tu accoglia, o Dio.

ヴィオレッタがこのオペラのタイトルであるTraviataという単語を発するのは、この場面のみである。全幕中最も絶望的な場面において、ヴェルディはヴィオレッタに最も重要なセリフを言わせたのではなからうか。そして死の間際に歌われるアルフレードとの二重唱は

「神様！こんなに若くして私はこれほどまでに苦しみました。これほど長く流した涙をぬぐう間際に死ぬのでし



ようか」

Gran Dio! Morir sí giovane, Io che penato ho tanto! Morir sí presso a tergere Il mio sí lungo pianto

というセリフから始まる。伴奏はひたすら4分音符の連続であり、ヴィオレッタの心臓の鼓動を表しているようである。

### 2.3 後期オペラに描かれる負のキリスト教

本項では、キリスト教に対する問題意識が、最も先鋭化し、描かれていることに注意を向けながら、『運命の力』、『ドン・カルロ』、『アイダ』の3作品について分析する。これらは、ヴェルディが作曲したオペラの中で、最後から5, 4, 3番目にあたる。『アイダ』作曲後、16年間作曲を休止したことを考えれば、ヴェルディは『アイダ』をもって、引退するつもりであった可能性は十分にある。さらに最後の2作品は台本作家アリゴ・ボイトとの共作とも言えるので、本項で取り上げる3つのオペラは、ヴェルディが台本まで構想して作曲した、最後の3作品と言えるであろう。この3つの作品においては、宗教に対する負のイメージが、強烈に描かれている。『運命の力』には、様々なアウトサイダーが登場し、彼らの救いになりえないキリスト教が描かれ、『ドン・カルロ』では、宗教裁判長が悪の権化として登場する。『アイダ』では宗教権力によって引き裂かれる恋人が主人公である。(アイダの詳細な研究については修士論文参照)

#### 2.3.1 運命の力 キリスト教の力を上回る運命の力

『エルナーニ』と『リゴレット』、そして『運命の力』は、序盤で主人公にかけられた宿命や呪いが最終的に成就するという共通する筋を持つ。[8]『運命の力』の主人公ドン・アルヴァーロはスペイン人であるペルー総督と、インカ王朝の最後の末裔だった母の間に生まれている。リヴァス公は、インカ帝国を滅ぼしたスペインが、インカの血を引く者の手で破滅するというストーリーを描いた。「この《運命の力》の根底は、人道的であるべきカトリック教徒が非人道的な虐殺を行ったことへの、スペイン人自身の懺悔的ドラマなのである。」[9]

リヴァス公の原作は『エルナーニ』や『リゴレット』と同じような筋を持つが、『運命の力』の主人公ドン・アルヴァーロとヒロインのドンナ・レオノーラは敬虔なカトリック信者であり、劇中、能動的に神に助けを求める。革命家エルナーニはシルヴァ公からの呪いに抗うどころか自ら殉じ、リゴレットもモンテローネ伯爵からの呪いに怯えるが、これといった行動を起こさない。この点是对照的である。そしてカトリック教会を代表しているグアルディアーノ神父は積極的に彼らを救おうとするが、運命の力は教会の力より強力である。「教会の庇護の下ですら、アルヴァーロは、レオノーラを含むカラトラヴァ家全員の死の原因となる運命から逃れられない。」(Not even in the arm of the Church can Alvaro avoid his destiny, which is to cause the

death of the entire Calatrava family, including Leonora.) [10]

初演版では物語の最後、アルヴァーロは神父に暴言を吐き自殺する。改訂版では、検閲やミラノの聴衆にこの場面が受け入れられないと考え、神父とともに静かに祈る場面に改訂された。この2つの相反する結末は、ヴェルディの宗教に対する葛藤と、ヨーロッパ社会におけるキリスト教がいかにデリケートなものであったかを表している。

「道を踏み外した女」の「道」とは「キリスト教の教義」だという立場を取る本論では、『運命の力』でも、運命の力が「キリスト教の力」より強力だという点が、主題であるという立場をとる。ヴェルディは、敬虔であるが異邦人の血を引くアルヴァーロが、キリスト教によって救われるのかという部分に、問題意識を持ったのではないだろうか。この視点に立つと、オペラの本筋とは関係がないように見える脇役、神父に愚痴を言う俗的な修道士メリトローネやジプシーのプレツィオジッラ、行商人(3幕で換金業をしているので恐らくユダヤ人)トラブーコにヴェルディが特定の声と高い技術とを要求している理由がはっきりする。彼らは全体的に暗いこのオペラの印象を改善するためだけに存在するのではなく、キリスト教の教義と、市井の人々がどのように折り合いをつけて生きているのかを見せるために存在している。彼らはそれぞれにキリスト教の教義から外れており、それ故に現代のわれわれが見ても人間的な印象を受ける。特に修道士メリトローネは、グアルディアーノ神父と好対照をなしており、素晴らしい効果上げている。彼は教会という組織の中で、個人として生きている。一方グアルディアーノとは個人名ではなく修道院長という意味である。つまり神父には名前がない。これは、ヴェルディの次作『ドン・カルロ』に登場する宗教裁判長と共通している。

「ヴェルディはメリトローネに当時の修道院で生活する典型的な修道士(多分、今日でも似た修道士がいることと思う)の姿を反映させたのだろう。つまり、修道士として神との契約を結ぶというよりも、修道院を人生の苦難から逃れるための場所と考えているのである。人生を知っているがゆえに、メリトローネは修道院という環境の中にも存在するすべての不正を見破ることができる。グアルディアーノ神父は、貧しい人々が苦しい思いをしても、自分は何も不自由な暮らしをしていないではないか。」[11]

グアルディアーノ神父と宗教裁判長は、カトリック教会の善と悪を体現する人物と言えよう。

初期のヴェルディ作品、例えば『第一次十字軍のロンバルディア人』の登場人物は型にはまったキリスト教徒であるが故に、感情移入できない。『運命の力』における市井の人々やメリトローネは、初期オペラの主役達よりもはるかに短い登場時間しか与えられないが、観客は彼らをより近く感じることができる。

### 2.3.2 『ドン・カルロ』 悪の権化としての宗教裁判長

オペラ『ドン・カルロ』の主題は「君主対教会」である。

劇中での君主フィリポ二世（史実上のフェリペ二世）は孤獨な君主である。彼の苦悩はアリア *Ella giammai m'amò!* 「彼女は私を愛してはいない」で表されている。このアリアを、愛されない男の苦悩のアリアと解釈する事は出来ない。なぜなら、彼はエポリ公女とは親密な仲になっているからである。また、フィリポ二世にはエリザベッタの前に2人の妻があった。王にとって、結婚と恋愛は別物である。彼は、妻さえも振り向かすことのできない皇帝としての非力さを嘆いている。

「ああ！この王冠がわしに与えてくれたなら 心を読み取る力 神だけが見ることができる力を！」

フィリポ二世は2幕でロドリーゴに対し

「王冠が重くのしかかるわしの頭から 苦悩と悲しみを読み取ってみよ！ 見よ 宮殿の中を！ 不安に取り巻かれておろう ぶざまな父親！ さらに不幸な夫！」とも言っている。また、直後に登場する宗教裁判長は「ではなぜ、サミュエル（サウルとダビデを神の神託により王とした、予言者サムエルの事）の霊を呼び出すのじゃ？ わしは既に二人の王の戴冠を行ったのだぞ 御身の強大な王国のため！」と言っている。フィリポ二世にとって王位とは神から与えられた重荷である。彼の王冠には、広大なスペイン帝国とローマカトリックが、そして偉大なる先帝カールV世が重くのしかかっている。フィリポ二世の父であるカールV世は神聖ローマ皇帝であったが、フィリポ二世はそうではないという点も重要である。ヴェルディは『エルナーニ』においてカールV世の戴冠の場面を描いている。カールV世は神聖ローマ皇帝となると即座に徳を身に付け、すべてを許す理想の君主に変身する。『エルナーニ』を作曲していたころの、30代のヴェルディは、イタリア統一の志に燃え、理想の君主像をカールV世に重ねた。今、老齢に達したヴェルディは理想の君主では無く、現実に苦悩する一人の人間を描く。フィリポ二世は2幕で理想に燃えるロドリーゴに「だがそなたも考えを変えよう、もし人の心をそなたが理解するならば このフィリッポが知っているほどにな」と言う。ここには、『エルナーニ』から『ドン・カルロ』まで、長い道のりを経たヴェルディの人生観が現れているように感じる。

父に追いつけない、力なきフィリポ二世は、唯一の友であり、彼に唯一「徳」を授ける教師であるロドリーゴを、カトリックの力によって失う。

宗教裁判長はヴェルディがカトリックに対して抱いていた問題意識を具現化したような人物である。彼が、ここまで直接的にキリスト教を「悪」として描いたのは初めてであり、このオペラが、集大成として作曲されたであろう気概が感じられる。ヴェルディは彼を盲目としたが、それは弱きもの、カトリックの教義から外れたものに対して盲目的なカトリック教会そのものを表していると思える。「宗教裁判長は肉体的のみならず、精神的にも盲目なのである。」

[12] ロドリーゴは父に剣を向けたドン・カルロを止めたが、宗教裁判長はドン・カルロを殺そうとする父フィリポ二世を積極的に後押しする。宗教裁判長が現れる時に流れるテーマは重苦しく、不吉であり、そこには神聖なイメージは少しもない。3幕フィナーレの「火刑の場」は、キリスト教が内包する矛盾が表現され、オペラ全幕中でも白眉の場面だが、ヴェルディがこの長大なオペラの中で、もっとも描きたかった内容がこの部分であったことは、宗教裁判長の極端な人物設定から推測できる。当時の火刑とは神聖なイベントであり、実際に王や王妃などの高貴な人物が立ち会い、多くの民衆の目の前で行われていた。ヴェルディは『イル・トロヴァトーレ』においても、アズチーナのアリアによって火刑の状況を生々しく描写している。ヴェルディにとって火刑とは、教会の不条理を描く、発想の源泉となっている。

フランドルの使節団が歌う

「御身はそれに耐えられるのですか おお天よ！ あの炎を消そうともなされぬとは！ 御身の名のもとに燃えているのですぞ あの業火は！」

「そして主の名のもとに 迫害はなされているのですぞ！」という言葉は、ヴェルディの不条理に対する怒りの表明である。また、この場面では同時に「天の声」が

「天へ飛び行け 飛び行け 哀れな魂よ 喜びて飛び行け 主の平安のうちに！」と歌い、キリスト教による救いを表現している。キリスト教に対する否定と肯定がないまぜになったこの場面は、ヴェルディ自身のキリスト教に対する意識そのものだと感じる。『ドン・カルロ』の終幕には、カールV世の亡霊があらわれるが、これはバロックオペラで使われた劇作法「*Deus ex machina*（機械仕掛けの神）」であり [13]、ギリシャ的である。唐突な終わり方を稚拙だとする評論も多いが、カトリック教会の否定という視点から見れば、ヴェルディはこの幕切れを意図していたと考える事ができる。

## 2.4 晩年の2作品にみるキリスト教への客観的視点

『アイーダ』作曲後、長いブランクにもかかわらず、ヴェルディが『オテッロ』を作曲するに至った最大の理由は、台本作家で作曲家のアリゴ・ボイトの優れた台本による。台本作家に口を出し、ほとんど自分が台本をプロデュースせざるを得なかったヴェルディにとって、ボイトは長年待ち望んでいた才能を持つ台本作家であった。一方、ボイトにとっても、ヴェルディは自分の台本を最も良い形でオペラに創り上げることが出来る、偉大な作曲家であった。二人の共同作業により、晩年の二作品『オテッロ』と『ファルスタッフ』は作曲された。

この2作品においても、キリスト教は物語の重要な位置を占める。しかしそれ以上に印象的なのは登場人物の人間味である。『オテッロ』のヤーゴは、自身の信仰宣言によって、無神論を宣言する。ファルスタッフは「人生はみな冗談」と言い切る。ここには、老年を迎えたヴェルディ

の、キリスト教のしがらみから解放された、達観の境地が感じられる。

#### 2.4.1 『オテッロ』 神の不在、ヤーゴのクレド

オテッロはヤーゴの計略によって破滅してしまったのだろうか。表面上はそのように見えるが、彼の内面には最初から危うさが備わっていた。オテッロはまさにキリスト教からのアウトサイダーである。「厳密に言えば、オテロもまた、アウトサイダーであり、しかもアウトサイダーであることが、(ヴェルディのオペラにおいてよりも、なおいっそうシェイクスピアの芝居において) カタストロフを引き起こす原因のひとつとなっている。」[14]

オテッロはムーア人(黒人)であり、元々奴隷だった事が1幕のデズデモナとの二重唱で明らかにされている。当時のヨーロッパ社会で、奴隷にして良い者の条件は「異教徒である事」だった。つまりオテッロは元々イスラム教徒だった可能性が高い。奴隷出身の黒人が将軍になることは本来あり得なかった。[15]

オテッロは多くの苦しみと差別を受けてきた。原作の第1幕では、ムーア人であることを理由に、デズデモナの父親ブラバンシヨウに結婚を強く反対されている。

「オテロは(これは社会的に見て非常に大切なことです) ムーア人です。彼の故郷はアフリカです。オテロは、ヴェネツィアの upper 階級に溶け込み、気持ちよく過したことなどは一度もなかったのです。オテロはヴェネツィアの軍隊の中でどんどん出世し、突然彼の前に奇跡のようにデズデモナが現れます。彼女はオテロを愛しますが、オテロには、それはほとんど理解しがたいことでした。」[16]

1幕のデズデモナとの二重唱での

「そしてお前は私の逆境ゆえに私を愛し、また私はお前の憐れみの心ゆえにお前を愛したのだ」

という部分は、オテッロのこれまでの苦しみをキリスト教的憐れみの心で受け入れる、デズデモナへの思いが読み取れる。オテッロにとってデズデモナへの愛とキリスト教信仰は表裏一体であった。そのデズデモナが不義を働くとしたら、「愛と信仰」をいっぺんに失うこととなる。

ヤーゴの毒は本人も意図しないまま、オテッロの唯一のよりどころを奪ったのである。

台本作家のポイトは、当初このオペラの題名を『ヤーゴ』にしようと計画していた。ヤーゴの性格を端的に表しているのは2幕の『ヤーゴのクレド』の部分である。

ヴェルディは、ポイトに対して「すばらしい、このクレドは、全体も各部分も非常に力強くシェイクスピア的です」[17]と言っている。ここでヤーゴは「死は無である、そして天国は古いお伽話よ」と言う。信仰が無いという事は罪悪感が無いという事である。そして「俺は邪悪だ、なぜなら人間だからだ」というセリフから、彼が人間は根源的に悪だと信じている事が分かる。彼は神を信じない現実主義者で、決して悪魔的なものに惹かれているわけではない。

これまでヴェルディが生み出してきたキリスト教の道から外れた登場人物を俯瞰して見ると、彼がヤーゴに惹かれるのは当然のように思えてくる。ただし、これまでの登場人物と、ヤーゴが決定的に違う点は、ヤーゴにはキリスト教の道を外れなければならない肉体的理由、経済的、民族的理由も無い事である。ヴェルディはヤーゴが、当時の型にはまった悪人ではない点を友人の画家ドメニコ・モレッリに強調している。

「もし僕が役者で、イアーゴを演じる機会があれば、体つきはむしろ痩せ型で背が高く、薄い唇をして、目が猿の様に鼻にくっついており、広い額は後に反って、後頭部が突き出ている容姿を持っていたい。うかつな態度、無頓着、すべてに対して無関心、辛辣な言葉で善と悪を軽率に言い、自分の言っていることすら何も考えないような感じを与え～(中略)～この様な容姿のものは、皆を欺くことが出来る。同様に彼の妻を裏切る時点まで達するのだ。」[18] 彼は完璧な俗人であり、だからこそ悪を体現している。

#### 2.4.2 『ファルスタッフ』 人生はみな冗談

『ファルスタッフ』のリブレットはほぼポイトの手によるものであるが、ヴェルディが作曲を行ったのは、そこに彼が描きたいものが表現されていたからであろう。それは、主人公のファルスタッフの人間性であり、他の登場人物の生き生きとした姿であった。ヴェルディは『運命の力』でのメリトネや、プレツィオジッラにおいて、市井に生きる人々を描いたが、その時点でブッフアのものを描くすべを心得ていたように感じる。「ファルスタッフもイアーゴも不可知論者で、他の人にとってかけがえのないものを嘲笑する。すなわち市民的モラルであり神の教えだ。」[19]

しかしファルスタッフは、イアーゴと異なり、自身を悪人とは言わない。彼は自分をどこまでも肯定する。そこに描かれるのは生命力にあふれる老人の姿だ。

第1幕では、自身の太鼓腹をこう評している。

「俺のすねをかじりおって！もしファルスタッフが痩せでもしたらもうファルスタッフではないし、誰も彼を愛さない。この腹ん中にはわしの名をたたえる百万の舌があるんだ！」

そして、愛するアリーチェとメグ、それぞれにラブレターを届けるよう2人の従者に命令する。二人が名誉からこれを断るとファルスタッフは名誉(Onore)に対する自身の考えを歌う。

「たまには神への恐れを横におかなければいかんこともある。そして必要に迫られて名誉をさておき策略や二枚舌を使ったりうまいことをやり抜け穴を潜ったりしなければならぬのだ。それなのにお前らはそのおんぼろを着て、山猫のような目つきで気持ち悪い薄ら笑いを浮かべて、お前らの名誉を守ろうと言うのかい！なんの名誉だ！？なんの名誉だ！なんの名誉だ！しゃらくさい！なんてお笑い



だ！ 名誉が腹をいっぱいにするか？するまい。名誉に折れた脛が治せるか？できまい。足が治せるか？できまい。指が治せるか？できまい。髪の毛が治せるか？できまい。名誉は外科医じゃない。それではなんだ？言葉にすぎない。この言葉の中に何があるか？何もありません。」

ヴェルディは今まで何人もの名誉により不幸となる人物を描いてきたが、ここで明確に「名誉」の無意味さをファルスタッフは宣言している。

1幕2場ではクイックリーにそそのかされ、再度自分を完全に肯定して言う。

「行け、老練なジョン、行け、汝の道を行け。アリーチェは私のものだ！このお前の年経た肉はまだお前に甘き夢を与えてくれる。全ての女は一斉に謀反を起こし、わたしのために苦しむ。わたしが手塩にかけて立派にした、このサー・ジョンの丈夫な身体、行け、お前に感謝するぞ。」

この部分はまるで、ヴェルディ自身に向けた、応援歌のようである。

「行け、老練なジョン、汝の道を行け」という部分は、2幕にも再度登場する。

ファルスタッフは、物語の最後まで自分を肯定する。

「平凡な人間たちってものは、私をからかったりして自慢になんかするのさ。ところが、そんなつまらん自慢をしている連中なんかは、私なしじゃちょっとの機知ももち合わせておらんのだ。私がみんなの知恵を良く回してやっているのだ。私の機知が他人の機知を生ませているのだ。」

ファルスタッフは、自らを平凡な人間たちとは異なるアウトサイダーであると自覚している。それでいて、たくましくもアウトサイダーである自身の存在意義を宣言している。これらの言葉は、彼を単なる道化ではなく、現実的な経験に裏打ちされた哲学者にしている。

ヴェルディの宗教観をオペラによって年代順にみてきたが、人生の総決算ともいえるこのオペラにおいて、ヴェルディのキリスト教に対する視点もはっきりと表明されている。最も特徴的で、すでに多く論じられてきたことではあるが、このオペラの終幕は、ヴェルディの思想が凝縮したような歌詞と共に歌われるフーガで終わる。

Tutto nel mondo è burla. L'uom è nato burlone,

Nel suo cervello ciurla sempre la sua ragione.

Tutti gabbati! Irride L'un l'altro ogni mortal.

Ma ride ben chi ride La risata final. (Cala la tela)

「世の中全部冗談だ。人間すべて道化師、頭の中では揺らいでいる、いつも理性が。人間全部いかさま師、みんな他人を笑うけど、最後に笑う者だけが、本当に笑う者なのだ。」(幕が下がる)

キリスト教の教義に反する境遇に置かれた人間は、神に救われる事ができるのか。本論が掲げてきた、ヴェルディオペラの命題に対する、簡潔な答えが、フーガという、極めて歴史のある、キリスト教的な技法によって表されている。しかもそれは、オペラ・ブッファという、コンメディア・デッラルテのような世俗演劇を源流に持つ、イタリア

の土着のにおいを醸し出す物語の、終幕で歌われる。

ヴェルディがオペラの重要な場面でフーガを用いるのは初めてであるが、彼は作曲の早い段階から、終幕とは明言してはいないがフーガを用いることを考えていたようである。[20] フーガは宗教音楽で良く使われる技法であり、オペラ作曲家であったヴェルディは、あまりフーガを作品として残す機会がなかった。一方、フーガは彼が子供のころから取り組んできた作曲技法であり、作曲の奥義と考えていた節すらある。[21]

ヴェルディの生家は教会の真向かいにあり、彼の部屋の窓からは常に教会を見ることができた。かれは毎週日曜日、教会のオルガニストを務めており、フーガは幼いころから慣れ親しんだ、得意の技法であると同時に、宗教音楽の象徴でもあっただろう。

最も厳格な様式の一つであるフーガに対して、オペラ・ブッファは、イタリアの世俗的面を表す、伝統ある様式である。

「ロッシニの《オリ伯爵》(1828年)とドニゼッティの《ドン・パスクワレ》(1843年)以来、キャンティワインやパルマ産のチーズのごとくイタリアらしさの典型であるひとつの芸術ジャンルが、停滞していた。」[22]

いうまでもなく『ファルスタッフ』の原作はシェイクスピアの『ウィンザーの陽気な女房たち』であるが、この物語自体にイタリアの伝統ある演劇「コンメディア・デッラルテ」との共通点がある。[23]

さらにポイトはジョバンニ・ボッカチオの『デカメロン』の中にある、シェイクスピアの喜劇の原典にあたる物語に刺激を受け、言葉の選択を行った。[24]

イタリアの古典文学の要素があり、オペラ・ブッファの原型であるコンメディア・デッラルテの要素を感じさせるシェイクスピアの『ウィンザーの陽気な女房たち』は、オペラ・ブッファを蘇らせる題材として、最適であったことが分かる。

終幕にフーガを配置するのはポイトではなく、ヴェルディ自身の案であった。ヴェルディとポイトは作曲する初めの段階から、オペラ・ブッファにおける、エンディングの弱さを指摘していた。[25, 26]

モーツァルトとダ・ポンテは『フィガロの結婚』においてこの問題を、伯爵が女中に首を垂れるという、当時のモラルでは考えられない事件を起こすことによって解決した。ヴェルディはキリスト教の象徴であるフーガを使い、およそキリスト教の教義とは無縁の人生訓を述べることによって解決した。このオペラ全体が、それまでのヴェルディの作品のパロディともいえる。このフーガを聞くと、ヴェルディのそれまでの作品を聴いていた聴衆は、ヴェルディが「最後に笑うものだけが、本当に笑う者なのだ」と言い切るまでに、どれだけの手続きを必要としたかを感じるであろう。

### 3. 結論

本論では、ヴェルディのオペラを、キリスト教との距離感から研究し、主人公たちをキリスト教からのアウトサイダーと捉え、論じてきた。キリスト教の教義に反する境遇に置かれた人間は、神に救われることができるのかという、神と人間との問題意識を軸とし、取り上げたすべてのオペラを論じることが出来た。

この事から、ヴェルディは「神と人間に対する問題意識を持っており、キリスト教を外から見る視点を持っていた」また、「キリスト教からのアウトサイダー達への、温かいまなざしを持っていた」と言える。

以上の結論をもって本論文を終える。

### 文献

- [1] リッカルド・ムーティ『リッカルド・ムーティ、イタリアの心ヴェルディを語る』田口道子訳（音楽之友社、2014年）96頁
- [2] アッティラ・チャンパイ『ヴェルディ 椿姫』「名作オペラボックス」名雲淳子訳（音楽之友社、1987年）22頁
- [3] ムーティ 前掲書 80頁
- [4] ヴィクトル・ユゴ『《悦楽の王》の前書き』の日本語訳 岩井智子訳 「名作オペラボックス10 ヴェルディ リゴレット」（音楽之友社 1988年）141頁
- [5] 鹿島茂『職業別バリ風俗』（白水社 2012年）244頁
- [6] 永竹由幸『ヴェルディのオペラ 全作品の魅力を探る』（音楽之友社、2002年）272頁
- [7] 加藤浩子『ヴェルディ オペラ変革者の素顔と作品』（平凡社、2013年）227頁
- [8] Budden『THE OPERAS OF VERDI volume2 From Il Trovatore to La Forza del destino REVISED EDITION』、429頁
- [9] 永竹、前掲書、360頁
- [10] Julian Budden『The master musicians VERDI』（Oxford university press 2008）261頁
- [11] ムーティ、前掲書、107頁
- [12] ムーティ、前掲書、109頁
- [13] 高崎保男『ヴェルディ全オペラ解説3』（音楽之友社、2015）183頁
- [14] シュテファン・クンツェ 英雄の没落 ヴェルディの《オテロ》について「名作オペラボックス17 ヴェルディ オテロ」（音楽之友社 1988年）13頁
- [15] 「海軍を国家存亡を決する基盤と考えていたヴェネツィアでは、商船の船員に至るまで自国民で固めていた・・・」塩野七生「海の都の物語2 ヴェネツィア共和国の一千一年（新潮文庫 2009年）14頁
- [16] ヴェルター・ファルゼンシュタインに聞く—その《オテロ》の構想について（聞き手、ディータ・クランツ）「名作オペラボックス17 ヴェルディ オテロ」（音楽之友社 1988年）290頁
- [17] ヴェルディからボイトへの手紙 ジェノヴァ 1884, 5, 3「名作オペラボックス17 ヴェルディ オテロ」（音楽之友社 1988年）188頁
- [18] アルド・オーベルトフェル『ヴェルディ 書簡による自伝』松本康子訳（カワイ出版、2001年）178頁
- [19] ディートマル・ホラント『世の中全部冗談だ、あるいはシェークスピアを基にした音の世界』（Die Welt ist ein Irrenhaus oder: Die Obertöne Shakespearesの日本語訳）「名作オペラボックス19 ヴェルディ ファルスタッフ」（音楽之友社 1988年）30頁
- [20] 「名作オペラボックス19 ヴェルディ ファルスタッフ」（音楽之友社 1988年）178頁
- [21] オーベルドフェル 前掲書 425頁
- [22] カルル・シューマン『オペラ・ブッフアの再生 ジュゼッペ・ヴェルディの《ファルスタッフ》の音楽的様相（Die Wiedergeburt der Opera buffaの日本語訳）「名作オペラボックス19 ヴェルディ ファルスタッフ」（音楽之友社 1988年）290頁
- [23] アラダイス・ニコル 浜名恵美訳『ハーレクインの世界 復権するコンメディア・デッラルテ』岩波書店 30頁
- [24] ホラント 前掲書 13頁
- [25] 「名作オペラボックス19 ヴェルディ ファルスタッフ」（音楽之友社 1988年）169頁
- [26] 同上171頁