

劇音楽の教材研究について —楽曲の構成に着目して—

小原 伸一

宇都宮大学教育学部研究紀要 第70号 別刷

2020年3月

劇音楽の教材研究について

— 楽曲の構成に着目して —

On Teaching Material Research of the Dramatic Music :
Focusing on Constitution of the Musical Piece

小原 伸一[†]
KOHARA Shin-ichi

劇音楽には多様な音楽が含まれている。歌劇では、オーケストラによる器楽と歌手による声楽がある。声楽には独唱や二重唱など様々な演奏形態による楽曲が用いられている。これらの楽曲は作品の中で作曲家の意図に基づいて配列されており、その配置は全曲の構成において重要な役割を果たしている。作品全体の幕や場面の割付けはドラマの展開と深い関わりがあり、各楽曲はその場に相応しい内容を音楽で表現するために適した演奏形態が選択され個々の情景を描き出している。アリアや二重唱などのアンサンブルといった演奏形態は、音楽が作曲される以前の歌詞となる台本作りの段階から考慮されており、そこで設定された楽曲構成の良否が完成した歌劇作品の価値を左右する重要な要素となっている。このことから、鑑賞を通して作品の理解を深めるためには作品全体の楽曲の配列や配置という構成を把握することが重要になる。

そこで、ヴェルディの歌劇《ドン・カルロ》を例に、教材研究について楽曲の構成と作品の内容との関連から考察した。

キーワード：劇音楽, 歌劇, 演奏形態, 楽曲構成

1. はじめに

歌劇は最初の導入部分にオーケストラによる序曲や前奏曲などがあり、続いてソリストによる独唱や複数のソリストによる二重唱や三重唱、合唱団による合唱などの楽曲が演奏される。これら器楽曲や声楽曲は互いにつながり合ってそれぞれの場면을形成している。そのいくつかの場面がまとまって一つの幕に相当する部分が成立し、複数の幕によって作品全体が出来ている。このように、歌劇は個々の器楽と声楽の楽曲から成り立っているひとつの集合体といえることができる。

ところで、序曲はオーケストラの演奏会で器楽作品として演奏され、作品を代表する有名なアリアなども作品本体から離れ単独で歌われることがある。また、音楽の教科でも特定の部分が選択されて鑑賞するという扱いが多い。この場合それぞれの楽曲は歌劇の断片として受容されることになる。

理想的に歌劇全曲を第1幕の最初から通して聴く場合でも、個々の楽曲は場面の進行に従って順に鑑賞することになるため、ドラマの展開とともに次々に演奏される楽曲は、連続する場面の直前及び直後の音楽との関係における印象の中でのみ記憶に残ることが多い。最終幕を聴きながら第1幕の楽

[†] 宇都宮大学 教育学部 (連絡先: koharas@cc.utsunomiya-u.ac.jp)

曲を思い出すことは極めて少ないと言える。

しかし、作曲開始時に作曲家が全楽曲の調性配分を考慮していることが重要であるように、楽曲の配分も熟考の上で決定されている。その過程では、声種や演奏形態など声楽上極めて大切な要素の検討も行われている。それらを含めて、歌劇作品では楽曲の配列そのものに作曲家の意図が存在している。そのため、歌劇に含まれている個々の楽曲の構成をふまえ、その視点から全体の構造を明らかにし、声楽作品としての特徴を理解することが重要になる。

そこで本論では、ヴェルディの歌劇《ドン・カルロ》を例に、特に声楽部分から楽曲の構成に着目し考察した。

2. 歌劇《ドン・カルロ》の楽曲構成

イタリア語4幕版《ドン・カルロ》

歌劇《ドン・カルロ》には複数の版が存在し、それらは全体の幕数や歌詞の言語が異なるなど内容に大きな違いがあるものも含まれている。そこで本論ではヴェルディ自身が音楽面で大幅な改訂を行い1884年に初演された、イタリア語による4幕版[改訂版]を対象に考察することにした¹。

この4幕版の楽譜²の目次には前奏曲³の他に声種⁴が併記された主要楽曲が記載されている。第1幕は、前奏曲及び修道士たちによる男声合唱曲やアリアに相当するエボリ⁵のカンツォーネ、ロドリゴとエリザベッタのロマンツァ、エリザベッタとドン・カルロの二重唱などの声楽曲がある。第2幕には第1幕と同様最初に前奏曲⁶があり、声楽曲にはエボリ、ドン・カルロの二重唱、その二人にロドリゴが加わった三重唱がある。第2幕の後半第2部は「グランフィナーレ」で、主要なソリストと合唱による壮大な場面が置かれている。第3幕は前半第1部の冒頭部分に「導入」⁷部分として、美しいチェロの独奏パートを含むオーケストラによる器楽部分がある。フィリップやエボリのアリア、フィ

¹ 永竹(2002)は8種類の異なる版があることを示している。①1866年にヴェルディが台本の歌詞全てに作曲した《ドン・カルロス》。フランス語の5幕版で[原典版]。②1867年の初演に向け音楽稽古中に演奏時間の問題から8カ所という大幅な削除を行った同フランス語の5幕版で[オーケストラリハーサル版]。③本番直前のゲネプロで②から更に削除を加えた[G.P版]で、これが1867年パリ・オペラ座初演となるフランス語の5幕版[初演版]。④オペラ座初演の約2ヶ月後③に修正を加えて再演された時の[再演版]、これはパリ初演版決定稿として印刷され楽譜として出版された。⑤1867年イタリア・ボローニャ劇場で使われた④の歌詞をイタリア語にした5幕版《ドン・カルロ》[ボローニャ版]。⑥1872年に⑤を修正加筆した[ナポリ版]。⑦1884年ヴェルディが大幅な改訂を行い、第1幕を削除し全体を5幕から4幕に変更、音楽も大部分を新たに書き直した。ミラノ・スカラ座で初演されたイタリア語の4幕版[改訂版]。⑧1886年4幕版の⑦に再び第1幕を復活させ5幕版としたイタリア語の5幕版[モデナ版]。なお他にも⑧の音楽部分をそのままにして歌詞のみをフランス語にもう一度翻訳した(③の初期フランス語初演版とは別の)5幕版もある。

² 以下、本文中の「楽譜」は4幕版:Verdi,Giuseppe. *DON CARLO:Dramma Lirico in quattro atti di Joseph Mery e Camille Du Locle*;CP48552/05. Italia :MGB s.r.l (2008) ISMN 979-0-040-48552-3 を指す。

³ “Preludio”[前奏曲]とあり、序曲に相当するが僅か25小節の短い楽曲でそのまま最初の合唱へと途切れなく続く形で書かれている。規模や音楽的な内容として「序曲」というより名称の通り第1幕の「前奏曲」となっている。

⁴ ソプラノ(S)、メゾソプラノ(Ms)、テノール(T)、バリトン(Br)、バス(B)の5種類で、主要な登場人物5名および合唱に含まれる声種。

⁵ 本作品の登場人物及びその関係を文末「図1」に示した。網掛けの3名はオペラの舞台には登場しない。

⁶ 第2幕の「前奏曲」は34小節から成る独立した楽曲として書かれている。終わりは終止線で区切れられ、次の部分と明確に区分されている。最初に第1幕で歌われたドン・カルロのアリアと同じ旋律が使われ、次の二重唱に登場するドン・カルロの心情が伏線として聴かれる。

⁷ 第3幕“INTRODUZIONE E SCENA”「導入と情景」とあり、33小節で書かれた導入部分と続く情景のフィリップのレチタティーヴォ・アッコンパニヤート(オーケストラ伴奏付きの朗唱部分)とアリアになっている。導入のチェロ独奏はこのアリアで歌われるフィリップの心情を予期させており、ここでも音楽は途切れることなくアリアへとつながる。アリアの少し長い前奏部分とも言える。

リッポと大審問官二人の朗唱⁸、作品中唯一の四重唱アンサンブルなどがある。後半第2部には「ロドリゴの死と暴動」の場面で、短いオーケストラの序奏とロドリゴの長大なアリアがある。最終幕の第4幕はオーケストラの序奏に続いてエリザベッタのアリア、エリザベッタとドン・カルロの二重唱の合計2曲となっている。この第4幕にも最初の部分に第3幕と同様にオーケストラの序奏⁹がある。

これらの主演級ソリストに割り当てられた楽曲の他に合唱も用いられている。また、主要楽曲ではない声楽の部分で、音楽上の特徴として二箇所指摘することができる。一つは第2幕の最後で歌われる「天の声」であり、もう一つは第1幕と第4幕で歌われる「修道士の歌」である。

「天の声」は異端審問によって火刑となるプロテスタント信者に向けられた魂の救済を告げる声で、ソプラノの独唱によって歌われる。舞台に現れない実態の無い者の声として天から降り注ぐように響き渡る歌は、人々が心の中に聞き取る神の声としての効果がある¹⁰。

「修道士の歌」は、第1幕ではバスのソリストの修道士及び男声コーラスの修道士が、第4幕の最後ではソリストの修道士が単独で歌う部分のことを指している。この歌は特に次の点で注目される。

第一点目は、第1幕と第4幕という作品の最初と最後に修道士の歌が配置され、統一感を与えていることから作品全体の重要なテーマを示す部分と考えられる。歌詞内容はこの歌劇には配役として設定が無く登場しないカール五世¹¹に言及されるという共通点を持っていることから、タイトルロールのドン・カルロとの関係において作品全体の重要なテーマを示す部分と考えられることにある。

第二点目は、第4幕の修道士に関する楽譜上のト書きに書かれた様々な指定である。音楽上は声楽パートとして歌い手はバスの修道士の指定があり、その修道士はト書きに従って、この場面に設定されているカール5世の墓を囲う柵が開いて舞台上に登場する。ところがその修道士は、同じくト書きの続きに「それはマントを着て、王冠をつけたカール五世である」¹²と書かれてある。指定通りに演出するならば、修道士役の声楽家がこのオペラでは配役として何処にも記されていないカール五世として歌うことになっている。そして、その声を聞いた大審問官やフィリッポを始め一同全員が続いて「カール五世だ!」と歌うのである。さらに、歌劇の台本最終行となるト書きには「カール五世は、気を失ったドン・カルロを修道院の回廊をひきずっていく」とある。この場面では、亡くなって墓の中に収められているはずのカール5世が突如として出現し、タイトルロール役のドン・カルロを手中に収めることになる。音楽はラルゴで荘厳に歌われた修道士の歌の後はアレグロアジタートになり、最後にエリザベッタの「ああ、神よ!」が響きわたる中たたまこむようにオーケストラの後奏がその声を引き取って急展開する。初めて舞台を観る聴衆ならば舞台上に起こっている事態をよく理解できないまま、この歌劇《ドン・カルロ》の幕は閉じられるのである。

このある種の混乱した情景で歌われる修道士の歌は、演出の解釈によりオペラ全体の印象をも大きく左右することになる。そのポイントはカール五世の扱い方にあると言える。台本の指定を忠実に反

⁸ レチタティーヴォのことであるが、《ドン・カルロ》では従来の「話す」要素の強い会話的な形式ではなく「歌うように語る」形式で書かれている。永竹(2002)は「朗詠」と記している。本文では従来のレチタティーヴォに相当する部分として「朗唱」と記した。

⁹ 第4幕“SCENA ED ARIA”「情景とアリア」。情景で歌うエリザベッタに続く35小節のオーケストラの前奏部分。第1幕の冒頭で修道士たちによる合唱で歌われたテーマが用いられている。僅か8小節の短いエリザベッタの朗唱部分はオーケストラと完全に分けられており、第3幕のフィリッポの朗唱と音楽の扱いに明確な違いがあることがわかる。

¹⁰ 楽譜p.187, “UNA VOCE DAL CIELO”「天からの声」で“楽譜には“molto lontana”「とても遠くから」聞こえるよう歌う指示が記されている。実際の演奏ではソプラノの声楽家が舞台から見えない舞台袖などで歌う。

¹¹ カール五世はドン・カルロの祖父。フィリッポの父である。カール五世、フィリッポ、ドン・カルロは親子三代の関係になる。

¹² 以下台本の対訳部分は河原(2002)p.37による。

映させて、修道士とカール五世を同一の音楽家に割り当てる場合¹³と、修道士の音楽部分のみを声楽家が担当しカール五世を演技のみの助演が担当するよう音楽と芝居を分離する場合¹⁴がある。

前者ではカール五世の姿をした人物から修道士の声で歌が聞こえるということになる。ここでは人々は修道士の声を聞きつつ、その声の中にカール五世の声を無意識に重ね合わせることである種の幻聴を心の中に起こさせる状態が作られる。現実の音響としての声を心の中で心理的にどう聴くかということが問われる効果を持っている。

後者では舞台上に声を出さない演技のみのカール五世が見える状態になり、歌の部分は「天の声」と同様に観客からは見えないところで修道士のバス歌手が歌う形になる。ここでは修道士の声は遠くから舞台全体に響くように聞こえるため、カール五世は幻影を見ていることになり、声に対する一同の「カール五世だ！」という反応も演劇的処理としては理解のしやすいものとなる。

以上、主要楽曲とそれ以外の声楽部分をまとめると[表1]¹⁵のようになる。

[表1]

幕・部	楽曲番号	演奏形態	エリザベッタ	エボリ	ドン・カルロ	ロドリゴ	フィリッポ	大審問官	修道士	テバルド	レルマ公爵	他声楽/合唱	オーケストラ
第1幕	1	器楽											PRELUDIO
	2	[修道士の歌]							B			T,B	
	3	独唱										T	
	4	二重唱										T,B	
	5	合唱		Ms						S		SI,II,III	*1
	6	独唱		Ms:Can.Velo								SI,II,III	
	7	三重唱		C									
	8	独唱		Ms									
	9	二重唱		S									
	10	独唱											S,T,B
	11	独唱											S,T,B
	12	二重唱		S:Romanza									
第2幕	13	器楽											PRELUDIO
	14	二重唱		Ms									
	15	三重唱		Ms									
	16	合唱		S								SI,II,T1,T2,B1,B2,B/6B	*2
	17	器楽										T	*3
第3幕	18	(重唱)										6B(6DEPUTATI)	
	19	[天使の声]								S		6B/6B	
	20	器楽											INTRODUZIONE
	21	独唱											
	22	二重唱											
	23	(情景)		S									
	24	四重唱		S	Ms								
	25	(情景)		S	Ms								
第4幕	26	独唱											
	27	器楽											
	28	(情景)											*4
	29	独唱											
	30	合唱											
第4幕	31	器楽											
	32	独唱		S:Aria								T,B	S,T,B
	33	二重唱		S									
	34	[修道士の歌]		S									4B

次に楽曲の種類と配置の特徴から、歌劇全体の楽曲構成について考察する。

¹³ 映像資料A：この演出では背後にカール五世の墓に建てられた彫像が置かれ、その前で修道士が修道士の衣装で現れて歌うようになっている。そのため彫像自身が声を出しているという錯覚として理解するならば違和感は薄れる。

¹⁴ 映像資料B：舞台背景の壁が二つに割れその奥からカール五世が現れドン・カルロを掴み墓の中に引きずり込む。二人が墓の中に入ると割れた壁は閉じられ元に戻る。一瞬の出来事で人々の目の前からドン・カルロが消失するという形で終わる。非現実をそのまま舞台化した演出となっている。

¹⁵ [表1]は歌劇《ドン・カルロ》に含まれている楽曲を幕・部ごとにソリスト、その他声楽、器楽別に示した。楽曲は筆者が音楽のまとまりごとに情景をふまえ区切ったもので、楽曲番号はそれに基づいて筆者が付けた。演奏形態に対応する演奏者を太枠野線にした。楽曲番号19[天の声]、234[修道士の歌]は本文考察のため区別した。[天の声]はフィリッポ、議員六人及び修道士六人のバスコーラスと混声合唱が同時に演奏する中で歌われるため、演奏形態としては「複数ソリストと合唱アンサンブル」の中の1パートとなる。2[修道士の歌]は単独ソロの「独唱」である。[修道士の歌]は、歌劇第1幕冒頭にある演奏番号2の「独唱」と合わせて重要な役割を持っている。ソリストではエリザベッタから大審問官までの6名が中心となる。内5名の「独唱」はアリアに相当する部分に「Aria」または楽譜に示されたタイトルを付した。演奏番号6は「Canzone del Velo」「ヴェールの歌」、8と11は「Romanza」「ロマンツァ」となっている。(Aria)は表題無しで実態がアリアの楽曲に括弧を付した。楽曲番号4,22は「情景」となっているが、二重唱とした。楽曲番号5,16,17,27,31のオーケストラ(*1~*5)は単独楽曲の表題は無いが、導入部分にオーケストラのみの演奏部分があることを示している。

3. 楽曲の種類と配置

声楽では、タイトルロールのドン・カルロ、準主演のエリザベッタ、ロドリゴ、フィリッポ、エボリを含めた5人のソリストたちが最も重要である。これ以外のソリストでは大審問官、修道士が次に重要な役割を果たしている。また先に述べた「修道士の歌」や「天の声」の声の扱いについても留意し、オーケストラや合唱部分も考慮しながら、演奏形態別に作品全体に含まれている楽曲とその構成の特徴を明らかにする。

3-1 独唱(アリア)

3-1-1 独唱(アリア)配置の特徴

歌劇で主要楽曲となるソリスト独唱部分はアリアである。《ドン・カルロ》では主要な5人のソリストの声種はソプラノ、メゾソプラノ、テノール、バリトン、バスで、女声と男声ともに声楽の代表的な声種が全て含まれ、登場人物の配役への対応と合わせ最適な設定となっている。

アリアに相当する独唱歌は全部で8曲あり、ソリストへの割り当てはソプラノのエリザベッタが2曲、メゾソプラノのエボリが2曲、テノールのドン・カルロが1曲、バリトンのロドリゴが2曲、バスのフィリッポが1曲となっている。タイトルロールのドン・カルロ役が歌劇の最初第1幕に1曲与えられているのに対し、準主役級のエリザベッタは第2・4幕、エボリは第2・3幕、ロドリゴも同じく第2・3幕と違う幕の中に2曲が配分されている。

それぞれの役が舞台に最初に現れて歌うアリアは登場のアリアと呼ばれることもあり、自己紹介的な意味合いもある。それぞれ舞台でアリアを歌う順番は第1幕第1部でドン・カルロ、第2部でエリザベッタ、エボリ、ロドリゴの3名、間を空けて歌劇後半となる第3幕第1部に残るフィリッポと大審問官となっている。なおフィリッポは、アリアを歌う前までに舞台に何回か登場する場面があり、第1幕第2部のロドリゴとの二重唱など、他アンサンブルで多く歌う箇所がある。

幕毎のアリア配分は、[表1]の楽曲番号で第1幕に3、6、8、11、の4曲、第3幕に21、26、29の3曲、第4幕に32の1曲となっている。これを声種別に見ると、Ten-Ms-Br-S-B-Ms-Br-Sの順に並んでいることがわかる。歌劇の前半となる第1・2幕にTen-Ms-Br-S、後半の第3・4幕にB-Ms-Br-Sという配列になっている。

この配列における各楽曲の声種は、前半のTen-Ms-Br-Sは男声-女声-男声-女声であり、後半も同様に男声と女声を交互に配置する形になっている。この二つの同じ組み合わせは、前半が男声のテノールから開始するTen-Ms-Br-Sという構成に対して、後半は男声のバスから開始するB-Ms-Br-Sであり、どちらも男声-Ms-Br-Sの型で、前半における第1幕第2部のメゾソプラノのエボリ、バリトンのロドリゴ、ソプラノのエリザベッタというMs-Br-Sの順は、後半の第3幕から第4幕においても全く同じ順になっている。このようにそれぞれの開始が男声のTとBに振り分けられ、その後同じ型で3つのアリアが配置されている。

また、声種の出現順から見ると、最初に登場するテノールのドン・カルロを中心に開始したアリアは、第3幕のバスのフィリッポまで、高い声のソプラノから低い声のバスまで男声・女声を交えながら声楽全体で声域が徐々に広がる形になっている。

男声・女声別の出現の仕方では、第1幕第1部でテノールのドン・カルロ、次に第1幕第2部でバリトンのロドリゴ、最後に第3幕でバスのフィリッポであり、次第に低い声になっている。女声では最初に第1幕第2部でメゾソプラノのエボリ、次に同ソプラノのエリザベッタの順でこちらは低い

声から高い声になっている。男声が高一低、女声が低一高と男声とは逆の順に生まれ、さらにそれらが交互に並べられている。

このようにアリアは声種や声域など、声楽のあらゆる観点から考慮され、その配置には工夫があり全体の構成が音楽上効果的に作られていることがわかる。

3-1-2 独唱(アリア)内容

次に、アリアについて、歌詞を中心に各楽曲の内容から歌劇の中での位置付けを明らかにしたい。

楽曲番号3、この歌劇で最初の独唱曲となるドン・カルロのアリアは「私はあの人を失ってしまった！」から始まる。第1幕第1部、場面はカール五世の墓があるサン・ジュスト修道院である。

このアリアではドン・カルロの異なる二つの感情が歌われる。一つは過去の回想であり、もう一つは父親への怒りである。

最初にアリアは愛する人を奪われたという失望から始まる。歌詞の中の「あの人」とはドン・カルロが愛するエリザベッタのことで、フォンテンプローの森で出会った時の恋心を懐かしんで幸せだった自分を回想する。かつて結婚するはずであった彼女が父フィリッポと結婚したために失ったと嘆いている¹⁶。また、この失望の中には、政治的な事情による結婚とはいえ、自分が愛するエリザベッタを奪った父フィリッポに対する恨みと怒りの感情が込められている。このようにドン・カルロの心の二面が一つのアリアに混ざり合って歌われる。

アリアの最後は音楽が終止によって途切れることなく修道士の歌に受け継がれる。この点については、前述のように、作品全体の背後に存在する主題の表れでもある修道士の歌がドン・カルロのアリアを受け継ぐ形となっていることに留意しなくてはならない。修道士の歌の後、アリアはロドリゴの登場により二重唱へとつながる。

このように、楽曲番号3の独唱曲ドン・カルロのアリアは、劇中展開されるドン・カルロとエリザベッタの恋愛物語と、ドン・カルロとフィリッポの親子の確執という重要な二つのテーマの提示という役割を持っている。同時に、このアリアにおけるドン・カルロの心情は、次のロドリゴとの二重唱を経て、この歌劇の三つ目の重要なテーマであるキリスト教におけるカトリックとプロテスタントの対立という宗教的要素に繋がる伏線ともなっている。アリアの第1曲目となるこの楽曲は、歌劇全体の複数の主要テーマを始動させる重要な役割を持っている。

次の第1幕第2部には、楽曲番号6、8、11の3曲の独唱曲がある。

最初の楽曲番号6は「ヴェールの歌」と題されるエポロのアリアである。第2部は第1部と同じくサン・ジュスト修道院の前庭¹⁷になっている。王妃エリザベッタを中心に彼女を取り巻く女官たちが登場する場面。小姓でソプラノのテバルド¹⁸と女官たちの女性合唱を伴って歌われる。

¹⁶ スペイン王子であるドン・カルロは、フランス王女のエリザベッタと結婚することになっていた。これはスペインとフランスの間で交わされた「エリザベッタはスペイン王子と結婚する」という政治的な契約であった。ところが父であり国王のフィリッポ二世の王妃が亡くなってしまったため、エリザベッタの結婚相手は独身となったスペイン王フィリッポとなった。ドン・カルロの婚約者エリザベッタが父フィリッポの妻となったのはこのような事情による。歌劇《ドン・カルロ》1867年のフランス語5幕版では、第1幕フォンテンプローの森でドン・カルロとエリザベッタの出会いが描かれ、ドン・カルロの独唱とエリザベッタとの二重唱があった。ヴェルディは1884年、イタリア語4幕版への改訂で旧5幕版からこの第1幕の場面を完全にカットして4幕構成に改めている。

¹⁷ 楽譜p.29, “UN SITO RIDENTE ALLE PORTE DEL CHIOSTRO DI S.GIUSTO” 「サン・ジュスト修道院扉前の見通しの良い場所」となっている。修道院正門前に広がる木立のある一帯を指す。敷地としては修道院の外になるが、本論では「前庭」とした。

¹⁸ テバルドは小姓で劇中は男性の設定だがソプラノの女性が歌う。モーツアルトの歌劇《フィガロの結婚》のケルビーノと同様女性が男装で歌う。ズボン役。

歌詞の内容は、異国サラセンの王マホメットがヴェールの女性に心を奪われ自分の王妃にしたいという求愛の歌である。王が女性に出会い口説く前半と、ヴェールの女性が実は自分の王妃であったというオチで終わる後半部分から成る。

ここで歌われる物語は、女性がヴェールを被っていたために男性が外見から中身の人物を判断できなかったというエピソードで、これは次の第2幕第1部の場面で展開されるエボリとドン・カルロの二重唱に重ね合わせることができる。二重唱の詳細は後述するが、その場面でエボリは愛するドン・カルロから恋敵エリザベッタに取り違えられるという将来の自分を歌うことになるのである。

歌劇中初めて舞台上に登場したエボリの独唱は、途中細かい音型のカデンツァ部分もあり、音楽的に聴かせどころのある楽曲となっている¹⁹。一方、この歌はソリストとして登場の Aria に相当するものの、永竹(2002)²⁰が指摘するように、エボリという人物の内面を歌う音楽ではなく、歌劇の中では挿入歌として一種の娯楽的な要素を強く持った楽曲である。

二曲目となる楽曲番号8の独唱歌は同じ第2部にある。このロドリゴによる独唱は、エボリの「ヴェールの歌」の後に続く場面で歌われる。楽譜には単独で「ロドリゴのロマンツァ」と表記されていることから、規模としても他の Aria と同等の内容がある曲のように思われるが、実際は僅か16小節の短い歌となっている。レチタティーヴォによるエボリとの会話と次の三重唱の間に挟まれて歌われる歌で、情景をつなぐ小さな独唱部分という印象の楽曲である。

この場面で、ロドリゴはエリザベッタに彼女の祖国フランスから親書を届けに来る。そして、修道院から出てきたエリザベッタにドン・カルロから預かった秘密の手紙も渡すと、側に居るエボリの注意をそらせるために話し相手となる。エボリとの会話の後、ドン・カルロの手紙を読み終えた王妃エリザベッタの質問に答える形で、「我等の太陽であり愛であるカルロ様です」とドン・カルロを讃えつつ彼女がドン・カルロと会うように促す歌である。

ロドリゴには楽曲番号8と29の二曲の独唱歌が与えられている。一曲目のこのロマンツァは規模が小さく、後で歌われる第3幕の二曲目の方がその規模や内容とも比較にならないほど大きい。それにも関わらずこの小さな独唱部分の中には、ドン・カルロに自分の夢と希望を託すロドリゴの気持ちも反映され告げられるという重要な要素が含まれている。

このように、このロマンツァは、その短い歌を通して、嵐の前のまだ穏やかな中にありながら仮面の下に本意を隠して謀を成し遂げる彼の存在を聴衆に知らしめるという大切な役割を果たしている。

三曲目は楽曲番号11、エリザベッタに割り付けられている二曲の中の最初の Aria である。

この曲は「ロマンツァ」²¹とあり、王妃エリザベッタが最も信頼を置いていた側近の女官²²との別れの悲しみを歌ったものである。

オーボエのソロによる美しい前奏部分があり二節が有節形式で歌われる。各節とも国王フィリッポの怒りに触れ解雇されて本国に帰還する女官アレンベルク伯爵夫人を慰める短調の前半部分と、別れた後も心は離れ離れにはならないというエリザベッタからの感謝の気持ちを歌う長調の後半部分から

¹⁹ 楽曲の拍子やリズムに特徴があり、二節の有節形式で書かれた各節の終わりに細かい音符で動きのあるカデンツァがある。

²⁰ 永竹(2002) p.377. この曲について「『ヴェールの歌』(八分の六拍子)は《カルメン》第4幕の前奏曲(アラゴネーズ)(こちらは八分の三拍子)と同じく、リズムでスペインの雰囲気を表すために用いられた。この歌はフランス版ではシャンソン、イタリア版はカンツォーネとなっており、心情を歌う Aria ではない。」と述べている。

²¹ “Romanza” ロマンズと訳され、音楽では「感情的、感傷的な声楽曲」を含む。一般に有節形式で書かれる。

²² この女官は配役表に「アレンベルク伯爵夫人」と記載されている。ソリストと並んで登場人物リストにあるが、実際に歌う箇所は無く、舞台では助演の役者によって演じられる。楽譜には“mima”(黙役)と記されている。

成る。第二節の後に女官たちの女性合唱が続く。

この曲はエリザベッタの性格を丁寧に描くと同時に、彼女の心の支えとなっていた人が奪われるという事態の深刻さを伝えている。エリザベッタはフランス王家の娘であり、フランスとスペインとの間で結ばれた条約²³により、本人の意思とは無関係にスペインに嫁いで来ている。フランスから多くの側近が来ていたとはいえ、夫フィリッポの監視下にあるスペイン宮廷内で心を休ませることができたのはアレンベルク伯爵夫人だけであった。その彼女がフィリッポによって奪われる場面で歌われるのがこのロマンツァなのである。

このような劇中では詳しく言及されないエリザベッタの背景を含めて、このロマンツァの音楽は、無二の親友を失うという彼女の孤独感を表出する独唱曲として優れた内容を持っている。

ここまでが第1幕までに配置されたテノール、メゾソプラノ、バリトン、ソプラノの四種類のアリアを含む四曲の独唱曲で、T-Ms-Br-Sという独唱の一つ目の4曲組みとなる。

次の第2幕にはアリアが無く、様々なアンサンブルと合唱曲で構成されている。第2幕は、第1幕のユステ²⁴からマドリードにある王宮へと舞台が移動し、第1部はその庭、第2部はアトーチャ教会前の大広場の場面になっている。第2幕はアリア無しで構成された音楽が、他の幕とは異なる独特の印象を与えている。アンサンブルを中心とする第2幕の楽曲については次の項目で詳述する。

続く歌劇後半の第3幕には、楽曲番号21、26、29の3曲の独唱曲がある。

楽曲番号21、第3幕第1部の冒頭で歌われるフィリッポのアリアは、歌劇《ドン・カルロ》にあるアリアの中でも、バスのアリアとして有名な楽曲の一つとなっている。

チェロ独奏による美しい旋律を持つオーケストラの前奏があり、朗唱的な前半部分で「あの女は余を愛したことはなかった！」と王妃エリザベッタの愛を得られなかったことへの落胆と悲しみを独白する。アンダンテ・モツ・カンタービレからの詠唱部分では、この世の儂さを嘆くとともに「あのエスコリアル²⁵の墓の中 暗黒の天蓋のもとでのみ眠るのだろう。」とこの世の生の虚しさを歌う。詠唱部分は2回繰り返された後、再び最初の前半部分の歌詞を歌い閉じられる。

歌劇の開始からこの第3幕のアリアまでの間にフィリッポは何回も舞台に登場している。第1幕第2部のロドリゴとの二重唱をはじめ、それらの場面は全てスペイン王としてのフィリッポの威厳を示す部分で占められていたが、このアリアは一個人として人間の弱さを前面に出す内容になっている。

このアリアでは、フィリッポが「エスコリアル²⁵の墓」を理想とし、そこでのみ安らかになれると歌っているという点に留意しておきたい。それは、歌劇《ドン・カルロ》全体がカール五世とサン・ジュスト修道院の墓を主題としている中で、フィリッポだけがそれとは別の場所にあるエスコリアル²⁵の墓

²³ 歌劇のモデルとなった実在のフランス王女イザベル・ディ・ヴァロワは、1557年の協定でスペインの王子と婚約することが定められる。その後1559年のカトー・カンブレジ条約で結婚相手がスペイン王となった。当時13歳のイザベルは162名の臣下とともにスペインに行き、スペイン王フェリッペ2世と結婚する。歌劇では、遠くフランスを離れスペインに嫁いだ王妃エリザベッタが、夫であるフェリッペに誠実であるにも関わらず、王の嫉妬心から宮廷内で孤立させられ孤独な心理状態にあり、そのフェリッペの仕打ちとしてさらに側近の女官を失うことになる。過去にドン・カルロを失い、この場面ではフランスから常に人生を共にしてきた心の支えとなるアレンベルク伯爵夫人をも失うという状況になっている。

²⁴ ユステはスペイン西部、マドリードから南西に約180km離れた位置する村。

²⁵ エスコリアルはフィリッポ自身が命じて1563年マドリードに建設した王室の離宮。広大な敷地に建つ巨大な複合建築物で、宮殿、修道院、教会、教会地下墓地など様々な施設が含まれている。西川(2005) p.233では「このエル・エスコリアルがどのくらい大きいかというと、全体は二〇七メートル掛ける一六六メートル、四角い建物の四隅にある四つの塔は五十五メートル、鐘楼が二つありますが、その高さが七十二メートル、大聖堂のドームの高さが九十二メートル、というもので、建物自体の高さは二十メートルです。全体では、九の塔、十五の回廊、十六の中庭、八十八の噴水、八十六の階段、一二〇〇のドア、二六七三の窓、となっています。」と説明されている。この地下墓地にはドン・カルロとエリザベッタの墓もフィリッポによって造られ、フィリッポ自身の墓もある。

に永遠の安らぎを求めているという点である。なぜなら、最終場面でドン・カルロがサン・ジュスト修道院の墓から現れたカール五世の手に引き取られることとの対比がここにあり、その中にこの作品に込められた重要なメッセージを読み取ることができるからである。

前奏に奏でられる一際美しいチェロの旋律、そして、国王として、夫として、父親として苦悩する一人の人間の歌として完成されたこのアリアは、この歌劇の中でも独特の美しさを備えている。ヴェルディがこの歌劇の登場人物の中でも、フィリッポに抱いていた特別な想いが音楽に反映されたことを感じさせる楽曲である²⁶。

楽曲番号26は、第3幕第1部最後の場面で歌われるエボリの二曲目のアリアである。前の場面で歌われる楽曲番号24の四重唱の中で、エボリはこれまで恋敵エリザベッタに対して行ってきた自分の悪意に満ちた行為を反省する。それは他ならぬエリザベッタの誠実な姿によってエボリが変えられたからであるが、続く楽曲番号25のエリザベッタとの二重唱では、自分の悪事を白状する決心をする。この二重唱では二つの重要な告白が行われる。

その告白とは、一つは、ドン・カルロを愛する故に、エリザベッタの部屋から無断で手箱を持ち出しドン・カルロの肖像画を証拠に二人が密通しているという作り話をフィリッポに信じ込ませたことであり、もう一つは、自分自身がその責めに帰する罪をフィリッポとの間で犯したということである。

この二つの告白はどちらも非常に重く厳しい内容で、そこにはエリザベッタに直接罪の告白をするというエボリの重大な決意がある。この二重唱に続いてエボリのアリアとなる。

アリアでは、罪を償うため、国外追放か修道院行きかを迫られたエボリが「ああ！ 私はもう王妃に、決してお目にかかれぬわ！」という自分自身の美貌への嘆きに続いて「神が怒りのうちに私に授けた運命的で、残酷な贈り物！」と罪を反省し、王妃エリザベッタへの謝罪の気持ちを歌う。そしてこのアリアの最後では、もう一つ重要な、ドン・カルロ救出の誓いが歌われる。

このアリアは、エボリの罪の告白と改心、そしてドン・カルロ救出の決意という彼女の変化が一つの楽曲の中に収められたものとなっている。エボリのこの改心の場面を描いた心の動きの変化は、歌劇後半におけるドラマの展開が変わる一つの転換点を作り出すことにもなっている。なぜなら、この後の第3幕第2場でエボリは死刑囚となったドン・カルロを救うが、その行為は、ドン・カルロに託されたカトリックからプロテスタントを解放するというこの歌劇の主題に直接関わるからである。

メゾソプラノのアリアとして、音楽的にもその演奏には高度な歌唱力が必要な楽曲でもある。多彩な心理変化を表現することをはじめ、中間部には三点変ハ音の最高音を歌うことが必要であり、メゾソプラノにとって技術的にも極めて高い水準が求められる楽曲である。

楽曲番号29は第3幕後半、第2部でロドリゴが歌うアリアである。

この第3幕第2部は楽譜に「ロドリゴの死と暴動²⁷」という表題が付けられている。第2部前半はロドリゴの重要な場面で、この楽曲は二つの詠唱部分から成るアリアによって長大な場면을形成している。この歌劇を代表するアリアとなっている。

²⁶ ジュゼッペ・タロツィ (1992) p.28は「オペラは頭の中で少しずつ膨らんでいるし、その登場人物の中で、彼が誰よりも興味を覚え感銘を受けるのは、主人公のドン・カルロではなく、その父親のフィリッポなのである」、また、ハンス・キューナー (2000) pp.148-149は「この新しいオペラには、もとはといえば、王の名前がつけられるはずであった。-中略-『ドン・カルロ』第3幕冒頭のフィリッポ二世の立派なアリアほどに心を打つ音楽で表現されたことは未だかつてない。」と述べている。

²⁷ 楽譜p.240, "MORTE DI RODRIGO E SOMMOSSA"。「暴動²⁷」については5幕版を扱っている資料の池辺 (2007) p.58に「民衆を煽動したのはエボリだった」とある。1884年初演4幕版の楽譜にはこのト書きが無いので、暴動の背景は明記されていない。

このアリアの最後でロドリゴは絶命する。歌劇の中でロドリゴは政治と宗教のテーマに関わる主題に深く関わる人物であり、この場面で彼はドン・カルロに自分の夢を託すが、すでに自分自身の命が狙われていることを悟っている。暗殺者に狙撃され致命傷を負った後、最後の力を振り絞って歌われるアリアである。

楽曲全体は、1) ドン・カルロとの短い朗唱 - 2) アンダンテ・ソステヌートのゆったりとしたロドリゴの詠唱1の前半 - 3) ドン・カルロとの会話 [1] - 4) アレグロ・アジタートで早いテンポの詠唱1の後半 - 5) ドン・カルロとの会話 [2] - 6) 行進曲風のオーケストラ伴奏による詠唱1終結部 - 7) 暗殺の銃撃 - 8) ドン・カルロとの会話 [3] - 10) アッサイ・モデラートの穏やかなテンポによる朗唱 - 11) 詠唱2となっている。

この場面はロドリゴが投獄されている死刑囚のドン・カルロに面会するために地下牢に来るところから始まる。二人の短い情景に続いてロドリゴのアリアが続いている。詠唱の内容は、2) の「私に最期の時がやって来ましたが、私たちは決して相まみえることはないでしょう」というロドリゴの死の覚悟と、4) 「お聞きください、時は迫っています」とドン・カルロに事情を説明する部分、そして、6) 「いえ、フランドルのために生きるのです」と自分の代わりにフランドルを救う使命を訴える。

最初の2) を従来のカバレッタの部分に、4) をカヴァティーナに相当すると考えるならば、このアリアはその後さらに拡大され5) の経過と6) の詠唱が加わる形になり、それが前半を形成する一つのアリアとしてまとまりを持っている。そして、暗殺者に銃で撃たれ致命傷を負う場面の後、瀕死の状態で歌う「私は死にます、しかし心は幸福です」に始まる後半は、8) の朗唱と9) の詠唱が組み合わされ、もう一つのアリアの部分形成している。

ロドリゴの死が、ここまで長大な楽曲によって描かれているのは、彼の劇中における役割の大きさに比例している。ロドリゴはタイトルロールではないが、作品の重要な主題の一つである、プロテスタントの解放とカトリックとの平和的融合の実現、という宗教的側面の課題に最も深く関わっている。彼はフランドルの使節はじめ、ドン・カルロ、エボリ、そしてエリザベッタも動かす影響力を持っている。さらに、プロテスタントに非情な制裁を加えるカトリックの急先鋒であるフィリップの心もとらえて離さない人物である。この楽曲によって、そのようなロドリゴが志半ばでドン・カルロに使命を託し絶命するという場面が描かれているのである。

最終幕の第4幕は、楽曲番号曲32のエリザベッタの独唱曲1曲がある。作品中最後に歌われる独唱曲となるアリアである。

第4幕開始のオーケストラの序奏部分に続いて「この世の虚しさをご存知のお方、この墓場で永遠の眠りについておられる方」という無伴奏²⁸の歌い出し部分に始まり、「もし天国でも涙がこぼせるのでしたら、私の苦悩に涙してください」という詠唱が続く。この詠唱の旋律はアリアの最後でもう一度繰り返して歌われる。その間にアレグロで始まる朗唱を含み、変化に富む中間部が展開する構成となっている。

この中間部は、複縦線で区切られたA-B-C-D-E²⁹の五つの部分から成る。

A-Bは、楽譜に「レチタティーヴォ」の指定がある朗唱で、Aのオーケストラと分離した語りを主体とするレチタティーヴォで開始され、その後Bのオーケストラを伴奏とするレチタティーヴォ・

²⁸ 永竹 (2002) は「エリザベッタのアリア〈世の虚しさを知る神よ Tu che le vanita conoscesti del mondo〉の冒頭は全く異例に無伴奏で歌われ、ヴェルディはここで、空虚さを具体的に表現するためにオーケストラを完全に沈黙させてしまうという、非常に大胆な手法をとっている」と述べ、このアリアの書法が極めて独特であるとしている。

²⁹ 「A」から「E」は筆者が本文中で説明のため便宜的につけた記号。

アッコパニャートへと受け継がれる。以降、C-D-E-Fの旋律主体の四つの詠唱部分が続く。

Cでは、フォンテンプローの森を回想しているが、第1幕のドン・カルロのアリアの中でオーケストラによって奏でられていた旋律の主題³⁰が再びオーケストラで演奏される。幸せだった夢がここでは崩れて消えるように、主題は下降しながら消失する。

Dは、Cと同様フォンテンプローでのドン・カルロとの思い出を歌っているが、ここでは、第1幕第2部の二重唱でドン・カルロがエリザベッタに愛の告白をする時の旋律³¹がオーケストラで再現される。旋律はここではほぼ完全な形をとどめて現れている。

Eはアレグロアジタートで、一転して急き込んだテンポの中で死を意識した切迫した音楽となる。最後にラルゴで「死の安らぎ！」³²を歌い、もう一度現れるアリアの最初の音楽へとつなぐオーケストラへと受け継がれる。

この後、アリアの最初の部分と同じ歌詞が繰り返されるが、冒頭では無伴奏だった部分がここではオーケストラ付きの詠唱で書かれている。アリアの最後は「あなた³³の涙を私の涙とともに、神の足下にお運びください」と穏やかに終わる。

最終幕で歌われるこのエリザベッタのアリアは、全体が別れと祈りの歌になっている。別れはドン・カルロとの別れであり、同時にエリザベッタ自身のこの世との別れである。死を予感させる二つ目の別れは、ロドリゴに説得され、国王であり夫であるフィリッポへの裏切りとなる自身の行動を決意したことで決定的になった。自分の命を懸けてドン・カルロのフランドルへの橋渡しが実行されるのである。

ヴェルディは歌劇最後に歌われるエリザベッタの独唱曲に様々な音楽上の工夫を凝らし、声楽の独唱パートの音楽の運び方に加え、オーケストラにも通常の伴奏を超えた音楽面での役割を持たせている。このアリアは最終幕の最後に位置する優れたエリザベッタの辞世の歌となっている。

以上、独唱楽曲について考察した。アリアの配列は歌劇の台本に沿ったドラマの展開と合致しているばかりでなく、それぞれの楽曲が独自の内容で様々な声種の持つ声楽の多彩な音楽表現を持ち、歌劇全体の中で最適な位置に組み込まれていることがわかる。

3-2 アンサンブル(二重唱・三重唱・四重唱・重唱)

次に、アンサンブル楽曲について考察する。アンサンブル楽曲には四種類の演奏形態があり、楽曲を整理すると[表2]³⁴のようになる。

³⁰ 楽譜 p.8. 第4幕, 楽譜 p.272では第1幕より短七度高い。

³¹ 楽譜 p.68. 第4幕, 楽譜 p.273では第1幕より短三度高い。

³² 楽譜では“la pace dell'avel”「墓の安らぎ」となっている。死によって墓の中で初めて安らぎを得られるという表現は、この歌劇全体で魂の救済を表現する言い回しとして共通している。修道士の「心の葛藤は、天上においてのみ消えるだろう」と通底する。

³³ カール五世のこと。「この墓場で永遠に眠りにについているお方」のことであり、この場面はカール五世の墓の前である。

³⁴ [表2]は[表1]からアンサンブル楽曲を抜粋し、演奏形態別にまとめて演奏順に整理した。楽曲番号4と22は、楽譜では「情景」となっているが、ソリスト二人によるまとまりのある楽曲としてここでは二重唱とした。なお[表1]の楽曲番号23(情景)の実態は二重唱だが、[表2]では楽曲番号24四重唱の前半部分として扱い、独立した他の二重唱と区別した(ヴェルディは楽譜 p.211“SCENA E QUARTETTO”「情景と四重唱」と記している。演奏上、前半は二重唱の形態となっているが楽譜上23と24全体で一つの四重唱となる)。

[表2]

演奏形態	幕・部	楽曲番号	エリザベッタ	エボリ	ドン・カルロ	ロドリゴ	フィリッポ	大審問官	合唱
二重唱	第1幕第1部	4			T	Br			
	第1幕第2部	9	S		T				
	第1幕第2部	12				Br	B		
	第2幕第1部	14		Ms	T				
	第3幕第1部	22					B	B	
	第4幕第1部	33	S		T				
三重唱	第1幕第2部	7	S	Ms		Br			
	第2幕第1部	15		Ms	T	Br			
四重唱	第3幕第1部	24	S	Ms		Br	B		
重唱	第2幕第2部	18							6B(6DEPUTATI)

アンサンブル楽曲には、ソリストの声楽家によって演奏される楽曲番号4、9、12、14、22、33の二重唱が6曲、楽曲番号7、15の三重唱が2曲、楽曲番号24の四重唱が1曲ある。この他にソリスト以外が歌う楽曲として楽曲番号18の重唱がある。

アンサンブル楽曲について、演奏形態別に考察する。

3-2-1 アンサンブル(二重唱・三重唱・四重唱・重唱)配置の特徴

二重唱

二重唱は、楽曲番号4、9、12、14、22、33の合計6曲で、幕ごとの配分第1幕は、第1部に1曲、第2部に2曲の計3曲、第2幕は第1部に1曲のみ、第3幕は第1部に1曲、第4幕に1曲となっている。

なお、この他に、二人のソリストが二人で歌う場面には、第3幕第1部の楽曲番号23、25、同第2部の楽曲番号28の三箇所がある。楽曲番号23はエリザベッタとフィリッポの二重唱部分で、次の四重唱の前半部分になっている。また、楽曲番号25はエリザベッタとエボリの二重唱部分で、同じく次のエボリのアリアの前半部分となっている。三つ目の楽曲番号29はドン・カルロとロドリゴの二重唱部分で、これも続くロドリゴのアリアの前半部分の扱いになっている。

これらは楽譜に二重唱の指定が無く、舞台上ではソリスト二名のアンサンブルの状態ではあるが、いずれもその次の楽曲の導入的な「前置き部分」という扱いになっているところに特徴がある。

楽譜に指定されている二重唱は、楽曲番号4がテノールのドン・カルロとバリトンのロドリゴ、9がソプラノのエリザベッタとテノールのドン・カルロ、12がバリトンのロドリゴとバスのフィリッポ、14がメゾソプラノのエボリとテノールのドン・カルロ、22がバスのフィリッポと同じくバスの大審問官、33が9と同じソプラノのエリザベッタとテノールのドン・カルロである。

ソリストの組み合わせとして、ドン・カルロには四曲の二重唱があることから、彼がアンサンブルの中心にいることがわかる。また、大審問官はフィリッポ以外の人物と関わりを持っていない。

6曲の二重唱を女声と男声の組み合わせに注目すると、楽曲番号順に、T(男)+Br(男)、S(女)+T(男)、B(男)+B(男)、Ms(女)+T(男)、B(男)+B(男)、S(女)+T(男)となっている。(男)+(男)と(女)+(男)の組み合わせが交互に組まれている。また、6曲それぞれの声種の組み合わせは、全て異なる声種同士の組み合わせとなっている。配列も同じ組み合わせが連続することがないようにしているなど、複数の観点から配慮されていることがわかる³⁵。

³⁵ [表1]の楽曲番号25,28(情景)を独立した二重唱とすると、それぞれ次のアリアに続く声種は、楽曲番号25→26ではS(女)+Ms(女)→Ms(女)、楽曲番号28→29ではT(男)+Br(男)→Br(男)となる。アンサンブルとアリアの関係においても声種の組み合わせ及び配列に工夫がある。

なお二重唱に指定されていない楽曲番号23,25,28の三箇所は、S(女) + B(男)、S(女) + Ms(女)、T(男) + Br(男)であり、上記の五番目と六番目の間に入る。その場合交互のサイクルの最後のパターン間に(女) + (女)、(男) + (男)という同声による二重唱が入った後、最後に(女) + (男)で締めくくるという流れになる。

この場合でも、声種の組み合わせの基本の配列は維持されている。その中で、特に最後のところで(女) + (女)が1回現れるという部分では、劇中の場面の内容と合わせ、劇的な効果を發揮している。

三重唱

三重唱は、楽曲番号7がソプラノのエリザベッタとメゾソプラノのエボリ及びバリトンのロドリーゴ、15がメゾソプラノのエボリ、テノールのドン・カルロ及びバリトンのロドリーゴの三人の組み合わせになっている。

2曲ある三重唱の声種はS・Ms(女2) + Br(男1)とMs(女1) + T・Br(男2)の組み合わせで、エボリとロドリーゴが共通、その二人に高音パートのエリザベッタとドン・カルロが割り振られる形になっている。

さて、歌劇《ドン・カルロ》において恋愛の主題が三角関係の中に描かれている。その三人とは、エリザベッタとエボリとドン・カルロであり、エリザベッタとドン・カルロの仲にドン・カルロを横恋慕するエボリが割り込むという構図になっている。そして、この割り込みをそれぞれの場面で阻止しているのがロドリーゴである。そして、二曲の三重唱はどちらもロドリーゴがエボリの行動を阻止するという場面に用いられている。

楽曲番号7は、第1幕第2部でロドリーゴがエリザベッタにドン・カルロからの秘密の手紙を渡す場面である。エリザベッタにドン・カルロとの再会を実現させたいロドリーゴが同席するエボリの関心を逸らすという場面で歌われる三重唱である。三人は対等ではなく、エリザベッタの独白にエボリとロドリーゴの会話が同時に重ねられる形で音楽が運ばれる。

楽曲番号15の第2幕第1部は、エボリに誘い出されたドン・カルロが相手をエリザベッタと誤解した中で密かに会う二重唱からの続きになる。ドン・カルロを心配したロドリーゴが現場に駆けつけ仲裁に入るところから三人になり、三重唱へと繋がっている。ロドリーゴは感情的に対立したエボリとドン・カルロの間に入って二人を引き離し、ドン・カルロの破綻を防いでいる。

このように、ドン・カルロとエリザベッタが個別に割り当てられた二曲の三重唱に共通しているのは、ロドリーゴがドン・カルロとエリザベッタを間接的に護る場面で使われているところにある。

この二曲の三重唱は、歌劇前半の第1幕と第2幕の離れた場面に配置されているが、恋愛というこの歌劇の重要な主題の流れの中で、最終幕に向かって展開するドラマを形成するための重要な役割を担っているのである。

四重唱

楽曲番号24の四重唱は、ソプラノのエリザベッタとメゾソプラノのエボリ、テノールのドン・カルロ、バスのフィリッポの四人の組み合わせとなっている。

楽曲の前半はエリザベッタとフィリッポの二人の二重唱から始まり、後半でエボリとロドリーゴが加わり四重唱となる。

第3幕第1部で歌われる歌劇中で唯一の四重唱は、フィリッポのエリザベッタに対する心情の変化

とエボリの変容という歌劇の後半に起こるドラマの大きな転換点に置かれている。

また、独唱曲のアリアとの配置関係で見ると、この四重唱以前に歌われているアリアは、楽曲番号3、6、8、11、21の五曲あり、声種はソプラノ、メゾソプラノ、テノール、バリトン、バスが出揃った後となっている。四重唱では歌わないテノールのドン・カルロも含め全員がアリアを歌った後に編成の大きな四重唱がある。

ソリストが第1幕から前の場面までに全員アリアを歌っていることから、一人一人の配役上の性格や声楽上の特徴は個別に十分認識されている。その後で、さらにそのソリスト四人による圧倒的な声楽アンサンブルの音楽をここで聞くことができるようになっていく³⁶。

重唱

楽曲番号18の重唱は第2幕にあり、声楽が最大のパートとなるオペラの頂点の部分にある。

この重唱は、第2幕第2部「大フィナーレ」のほぼ中間で歌われ、コーラスのバス6名が同一パートを歌う主要な斉唱部分から始まる。続いてフィリップとの掛け合いにつながるアンサンブル楽曲である。この6名は配役表に載るソリストではなく、合唱団の中から選ばれた団員による編成で演奏される。オペラでは珍しい形態のアンサンブル曲である。なお、第4幕の終わりにも同様にコーラスのバス4名で歌う重唱部分があり、オペラの頂点と終結という二箇所配置されていることになる。

3-2-2 アンサンブル(二重唱・三重唱・四重唱・重唱)内容

二重唱

楽曲番号4は、第1幕第1部で歌われるドン・カルロとロドリゴの二重唱である。ドン・カルロが登場しアリアを歌った後ロドリゴが加わって歌われる。ドン・カルロとロドリゴはお互い信頼し合っている友人同士で、オペラの最初の場面でロドリゴがドン・カルロにフランドルの解放という夢を託す内容が歌われている。二重唱の最後の部分には、二つの声部が三度を基本に動く旋律が特徴的な音楽が書かれている。この旋律は第2幕第2部³⁷や第3幕の最後³⁸にもオーケストラパートの中で繰り返して演奏される。オペラ全体の中でも重要な音楽要素を含んでいる。

楽曲番号9、第1幕第2部でエリザベッタとドン・カルロが歌う二重唱である。エリザベッタとドン・カルロの組み合わせでの二重唱は2曲あり、この曲ともう一曲は第4幕にある。エリザベッタを愛する感情を忘れることができないドン・カルロに対して、エリザベッタはドン・カルロを「私の息子よ」と呼び、毅然とした態度を取っている。

この二重唱は規模の大きな楽曲で13箇所の複縦線で楽節が区切られている。ほぼ全体がエリザベッタとドン・カルロの対話部分から成り、一つの対話ごとに速度や拍子などが変わりながら展開する。二重唱とはいえ、二人の声部が同時に重なって歌われる部分はほとんど無く、数小節しかない。最後はドン・カルロが退場した後、エリザベッタの祈りの歌で終わる。

エリザベッタとドン・カルロの二重唱はもう一曲、第4幕にある。二曲はオペラ全体の中で最初と最後に配置され、恋愛という重要な主題の提示と結末がこの二重唱によって歌われている。

³⁶ 永竹(2002) p.384はこの楽曲について「エーボリとロドリゴが駆けつけ、続くラルゴの四重唱は全員が戸惑いながら歌わなければならない複雑な曲で、初演版から若干の改定がなされている。同じ四重唱でも《リゴレット》のような二組の二重唱ではなく、四人が各々の思いを歌う、非常に難しい名曲である」と述べている。

³⁷ 楽譜 p.184, 第2幕第2部, ロドリゴがドン・カルロから剣を取り上げる場面。

³⁸ 楽譜 p.252, 第3幕第2部, 瀕死のロドリゴが歌うアリアの後半の場面。

楽曲番号12は、第1幕第2部でロドリゴとフィリップの、男声の組み合わせによる二重唱である。この曲も二重唱ではあるが、音楽は二人の対話で進められ、それぞれが別々に交互に歌う形で進む。

前半ではロドリゴがフランドル解放を訴える、後半はフィリップがロドリゴを信頼し、自らの弱みを暴露し、王妃エリザベッタと息子のドン・カルロを探らせるよう依頼する。ロドリゴは王の弱点を掴み事態が好転すると見て内心喜ぶ。

音楽では、前半オーケストラがシンコーションでフランドルの絶望的な状況を訴えるロドリゴの切迫した心情を表現する部分や、途中フランドルに対するフィリップの弾圧政策に対してロドリゴが「恐ろしい平和です！それは墓場の平和です！」と訴えるところで、ティンパニーとともにオーケストラが強奏で圧倒する場面、また「奇妙な夢想家だな！」と冷淡に言いすてる部分ではオーケストラが静止するなど、多様な表現に満ちている。

フィリップは最後、ロドリゴに大審問官に気をつけるよう警告するが、これはこのオペラの宗教的な主題に関わる重要な台詞である。この台詞は、オペラの結末で不可思議な終結となっている、突然現れたカール五世にドン・カルロが引き取られることへの解釈につながる布石となる。

楽曲番号14は、第2幕第1部でエボリとドン・カルロが歌う二重唱である。夜、月明かりの下、エボリはヴェールを被りドン・カルロに会いに来る。ドン・カルロを誘い出したのはエボリで、ここで彼に愛の告白をするつもりで来ている。一方のドン・カルロはエリザベッタの誘いと誤解して現れる。ヴェールを外したエボリが人違いとわかり、エボリにドン・カルロの恋の相手が王妃エリザベッタであることが知られてしまうところで、ロドリゴを加えた次の三重唱へとつながる。

ここは、第1幕の楽曲番号6でエボリの歌ったアリア「ヴェールの歌」の人違いのエピソードが、この場面でエボリ自身に当て嵌まることになる、という皮肉な場面である。

楽曲番号22は、第3幕第1部、フィリップのアリアに続く、フィリップと大審問官の二人のバスによる二重唱である。前半は、フィリップがドン・カルロの処遇について宗教家に判断を問う場面である。後半は大審問官がロドリゴの身代を要求する。

第2幕のフィナーレでドン・カルロは国王であり父であるフィリップに剣を上げ反逆罪で捕らえられ投獄されている。そのフィリップが心を決めかね相談するのであるが、この二重唱の対話から、為政者の権威が審問官である宗教家の権威よりも劣る存在であることが明らかになる。

大審問官にとってロドリゴは異端審問の対象であり、プロテスタント思想を持ちカトリックに対抗する危険な人物なのである³⁹。しかしフィリップにとってロドリゴは唯一無二の存在であり、大審問官の要求を断る。二重唱の最後はフィリップの「王の玉座は、常に祭壇の前に屈せねばならぬのか！」で終わる。

ここで示されるフィリップと大審問官の力関係は、オペラの最後、息子のドン・カルロの命を最終的に大審問官に渡すという結末につながる。オペラでは、フィリップを支配する大審問官、そしてその大審問官を支配するカール五世の亡霊という構図が最後に示されることになる。

楽曲番号33は、第4幕のエリザベッタとドン・カルロによって歌われるオペラで最後の二重唱で、

³⁹ シラー（2019）pp.252-253、原作の戯曲では第五幕第十場で、大審問官のロドリゴに対する感情が語られる。スペインのカトリック教会を支配する大審問官は、プロテスタントのロドリゴを異端者として捕え、異端審問に掛け火刑に処すことを願っていたことがわかる。このことについて、オペラのどこにも情報が無いため、原作が登場人物の心理的背景をより深く理解する手立てとなる。

楽譜に「別れの二重唱」⁴⁰とある。夜、場面は再び第1幕と同じサン・ジュスト修道院内のカール五世の墓の前に戻る。

二重唱の前はエリザベッタのアリアで、エリザベッタがフォンテンプローでのドン・カルロとの思い出を回想する。これはオペラ第1幕の最初のドン・カルロのアリアで、ドン・カルロが同じくフォンテンプローでのエリザベッタとの思い出を回想する場面と呼応する。

夜が明ければドン・カルロの死刑執行が待っている。エリザベッタはロドリゴに託された願いを叶えるため、ドン・カルロの逃亡に加担する。ドン・カルロと同じく、エリザベッタもまたロドリゴの意志を継ぐ一人となっている。ロドリゴの意志とは、フランドルで行われているプロテスタントに対するカトリックの粛清から人々を解放することであり、オペラが主題としている宗教的な題材である。この場面で、フランスからスペインに嫁いだエリザベッタは、スペイン王であり夫のフィリップを裏切り、自分もまた反逆罪と異端者の罪を被る覚悟を決めている。

二重唱は、フランドルへの逃亡を決意し、その手配をするエリザベッタと最後の別れを覚悟して来たドン・カルロの二人が歌う曲である。音楽は大部分が二人の対話の形で書かれ、二つのパートが重なって歌われるのは後半最後の「私たちは天上のより良い世界で会える事でしょう」以降の部分になる。死を覚悟しこの世との別れを二人とも歌っている。

二重唱の後、フィリップが大審問官と現れ二人を捕らえようとする。そこへ修道士の歌うカール五世の声が響き渡り、ドン・カルロがカール五世によって連れ去られるところでオペラの終わりとなる。

三重唱

楽曲番号7の三重唱は、第1幕第2部でエボリのアリア「ヴェールの歌」の次に歌われる。楽譜には「対話的小三重唱曲」⁴¹とあり、表題部分には「ロドリゴのロマンツァ」が並記され、次のロマンツァと合わせて一つの情景として扱われている。実際の音楽も二つの楽曲が並置された形態になっており、常に三人が同等の詠唱で歌われる三重唱とは性格が異なっている。

三重唱の前半は、エボリとロドリゴの対話⁴²にエリザベッタの独白が並行して進む。ロドリゴのロマンツァが入った後、後半はエリザベッタとエボリが別々に独白⁴³を朗唱しつつ、ロドリゴがロマンツァの最後のフレーズを歌って終わる、という変則的な形になっている。

このように、この三重唱は、バリトンのアリアに女声の二声部が重なり合いながら緩やかに結合し合体するという独自の形で書かれている。

楽曲番号15は、ドン・カルロがエリザベッタを愛しているという秘密がエボリに知られてしまったところから始まる。

前半では、ドン・カルロは秘密を知られ自暴自棄に陥る。ロドリゴはエボリに事情を問いたです。後半、自殺を図るドン・カルロを制止しながら、脅迫するエボリをロドリゴが説得する。エボリの憎悪はエリザベッタに向けられ、最後はドン・カルロとロドリゴの二人を非難し退場する。残ったロドリゴはドン・カルロから彼の手元にある手紙と書類を受け取る約束をする。

この三重唱は、前半と後半でそれぞれが交互に歌う対話から次第に複数のパートが重なり合うアン

⁴⁰ 楽譜p.279, "SCHENA E DUETTO D'ADDIO" 全曲中、第3幕第2場の「ロドリゴの死と暴動」とこの二重唱の2曲にのみ、内容を示す表題がある。表題が付けられていることから、オペラの中でも特に重要な場面の楽曲と考えられる。

⁴¹ 楽譜p.47, "TERZETTINO DIALOGATO" 「対話的小三重唱」(拙訳)。

⁴² 楽譜p.49, エボリには“(a mezza voce a Rodorigo)” 「ロドリゴに小声で」とあり、二人はひそひそ話をしている設定。

⁴³ 楽譜p.47, エリザベッタとエボリとも“(tra se)” 「自分に向かって=独白」の指示がある。

サンプルを形づくる形になっている。前半の終わりで三人が揃って歌った後、後半に入ったところで再び一人一人の対話形式に戻り、再び少しずつ互いの声部が重なり合うようになり、もう一度三人が一緒に歌う三重唱になる。エボリが退場した後はドン・カルロとロドリゴの二重唱になる短い部分となり、最後オーケストラの後奏部分では第1幕で歌われた二人の二重唱の主題が演奏されて終わる。

四重唱

楽曲番号24の四重唱は、エリザベッタ、エボリ、ロドリゴ、フィリップの四人がそれぞれ別の心情を独立して歌う複雑な楽曲になっている。この楽曲を歌うソリスト四人に共通しているのは、全員がこの四重唱の前と後で大きく心が変わるところにある。

エリザベッタは、エボリによる度重なる宮廷内での陰湿な虐めや、フィリップのから受けた仕打ちに耐えかね、この世で生きる希望を失って死を強く意識し始める。

一方、エボリはエリザベッタの姿に打たれて自分の嫉妬心を恥じ、これまでの自分の罪を認め後悔する。エボリはこの後に続くアリアで全てをエリザベッタに白状し許しを乞う。さらに次の第3幕第2部では、投獄されたドン・カルロを救い出すという行動までも起こすことにつながる。

ロドリゴは「今や、なすべき時が鳴り響いた」とこれまで温めてきたフランドル解放の計画をいよいよ実行に移すときが来たと決意し、それまで密かに行ってきた革命の志士としての行動を全面的に表に出すことにする。同時に彼自身も自分の死を覚悟する場面でもある。

フィリップもまたエリザベッタの姿に、これまでの猜疑心に駆り立てられていた自分の愚かさを恥じる。エリザベッタに対して厳しい態度しか持たなかったフィリップが初めて自分の誤りを自覚するのである。

このように、それぞれの思いの変化が同時に歌われる四重唱は、第3幕以降のドラマの流れを変える大きな転換点を作り出している。四つのパートには異なる歌詞が割り当てられ、音楽面でもそれぞれの歌詞に対応した独自の旋律が作曲されている。全曲中、ソリストのみによるアンサンブルとして最大の編成となるこの四重唱は、演奏においても高度な内容を持つアンサンブル楽曲である。

重唱

楽曲番号18は、第2幕第2部の祝祭的な雰囲気の中、この歌劇の中で歌い手や助演を含め最も多くの人々が舞台に登場する場面にある。この重唱はソリストのフィリップとバス6名の二つのパートで歌われる。斉唱としての重唱と、ソリストと合唱の二パートによる重唱という二重の意味がある。後半ではさらに修道士たちの重唱も加わり、大きな編成の中に組み込まれる形となっている。

バス6名はフランドルからの使節団⁴⁴の役で、彼らはフィリップに自由と平和を嘆願するために直訴に訪れた一団である。斉唱部分はフィリップとの対話に続き、その後は第2部のフィナーレ最終場面⁴⁵へとつながっている。この最終場面では、三種類の歌詞がフィリップ、修道士たち、それ以外のソリストに割り振られているが、この使節団グループ6人は最初から最後まで重唱の歌詞を歌い続ける。

⁴⁴ 楽譜p.156. このパートは“6 DEPUTATI”「六人の代表」となっている。六人が登場するト書きには“Deputati fiamminghi”とあり、「フランドルの代表者たち」と書かれている。

⁴⁵ 楽譜p.128. “GRAN FINALE”「大フィナーレ」。第2幕の終結部で、ここが《ドン・カルロ》の中間になる。五人のソリスト、バス六人ごとの修道士およびフランドルの使節の二つの男性合唱グループ、これと別の合唱で女声がソプラノⅠ、Ⅱ各2パートの4声、男性がテノールとバス各2パートの4声という声楽の編成で書かれている。前半の終わりとして盛大な幕の終わりになっている。

最初に6人のバスから始まり、22小節の斉唱部分からフィリッポに受け継がれる。フィリッポの独唱8小節の後、4名のソリスト及びソプラノⅠ・Ⅱ・Ⅲ、テノールⅠ・Ⅱ、バスという編成の大きな合唱が加わる。さらに少し後から別のバス6人による修道士のグループが加わってくる。

ここで注目すべき点は、最初の6人のバスとフィリッポが歌う二つのパートが、次のドン・カルロの独唱で始まる転換点の前まで、途中から多くの声楽が加わる中で他のパートから独立して扱われているところにある。大編成で演奏されるフィナーレにおいて、重唱は他の声部と調和を保ちながら、独立したアンサンブルとして歌われる状態が生み出されている。

このように重唱は、ソリストと合唱を加えた複合形態の中に組み込まれるという形になっている。

男声バス6人の演奏は歌劇の中の楽曲としても珍しく、その音楽にはバス独唱とは異なる声の表現がある。この重唱は歌劇の中の声楽表現を多彩にしている。

重唱形態はもう一箇所、第4幕の終結部にある。楽曲番号34の終わりで歌われる重唱には、楽譜に「4人の異端審問官」⁴⁶の指示があり、こちらもソリストではなく合唱団員のバスから選ばれた4名が歌う。彼らはオペラの最後で、修道士の声を聞いた大審問官が「これはカール大帝の声！」と驚愕した直後に「カール五世だ！」と歌う。それは僅か2小節のフレーズである。

たった一言を驚きとともに叫ぶこの重唱は、舞台に展開する最後の不可思議な現象を瞬時に聴衆に分らせる役割を持っている。舞台では、その直後、ト書きの指示によりドン・カルロは王冠とマントに身を包んだカール五世に引き取られる⁴⁷。つまりドン・カルロの身柄は、異端審問官に渡るのではなく、祖父カール五世に横取りされる形で連れ去られることになるのである。そしてこの後、オペラはフィリッポとエリザベッタの叫呼に続いてオーケストラの後奏で瞬く間に幕となる。

この一言を、ソリストの独唱ではなく複数のバスに歌わせるという重唱の演奏形態は、声の厚みや低音の音量においても独唱と比べ劇的な効果を発揮しており、オペラの最後に置かれたその歌詞の重要性が十分に伝えられている。

3-3 合唱（女性合唱・男声合唱・混声合唱）

合唱は、楽譜に「合唱」と明記され単独で音楽的なまとまりのあるものと、ある場面の中で断続的または断片的に歌われるものがある。

本論では前者を、楽曲番号5の夫人たちの合唱、楽曲番号16の貴族や民衆を含むマドリードの人々及び六人の修道士⁴⁸による合唱と、楽曲番号30のスペインの高官たち及び民衆の合唱の三曲とし、後者を、楽曲番号2と4の修道士たちの合唱および楽曲番号16の異端審問官たちの合唱、楽曲番号6で部分的に歌われる夫人たちの合唱、楽曲番号10と11の王妃の女官と小姓たちの合唱、楽曲番号19のマドリードの人々の合唱部分とした。

楽曲番号2の修道士たちの合唱は、第1幕第1部でソロの修道士と一緒に歌う男声合唱部分で、その続きは場面が少し進んだ後、楽曲番号4のドン・カルロとロドリゴの二重唱の後半で再び歌われる。楽曲番号10の叙唱は、第1幕第2部のエリザベッタのロマンツァ直前に歌われる3小節の短い混声合唱で、その続きは次の楽曲番号11エリザベッタのロマンツァの終わりで夫人たちに加わった小姓や

⁴⁶ 楽譜最終ページp.296 “4 FAMILIARI DEL SANTO UFFIZIO”は、直前の大審問官に呼応するように歌われるバスパートとして書かれていることから「異端審問官」（拙訳）とした。

⁴⁷ 楽譜p.296, “(Carlo Quinto trascina nel chiostro D.Carlo smarrito)” 「(カール五世は、気を失ったドン・カルロを修道院の回廊に引きずって行く)」

⁴⁸ バス6名の斉唱部分で、楽曲番号18のフランドルの使節たちと同じ形態で歌われる。

フィリッポの従者たちも加わって歌われる箇所にある7小節の混声合唱部分である。この二箇所はそれぞれ二つの楽曲番号が一つのセットになっている。

3-3-1 合唱(女性合唱・男声合唱・混声合唱)配置の特徴

主要な合唱曲は第1幕から第3幕の第2部に配置されている。第4幕を除いて、一つの幕に合唱曲が一曲ずつ配分されている。

合唱には、声楽の演奏効果として場面に変化を付ける力がある。舞台に登場する人物も多いことから、情景の空間を広く感じさせ、場面の華やかさや豪華さ、あるいは迫力を増すといった働きがある。それぞれの幕に配置された合唱は、各場面に応じた合唱が持つ音楽上の効果が上手く生かされている。

第1幕と第2幕の二曲の合唱は、第2部の幕開きとともに華やかな舞台を作り上げている。第2幕は第1幕より規模が大きく、スケールの大きな合唱曲になっている。一方、第3幕の合唱は終幕間際に登場し緊迫した場面を作り出すなど、演出面でも第1幕や第2幕とは違った扱いとなっている。

三つの合唱は、それぞれ異なる声楽パート編成で書かれているなど、音色においてもその一つ一つが全く異なる表情を持っている。合唱曲と合唱曲の間には、独唱やアンサンブルなどがあり、それぞれの合唱曲は互いに適度な距離を保って配置されている。

なお、第3幕第1部は合唱が全く配置されていない。この第1部の場面は、国王フィリッポの執務室に設定されているため、エリザベッタ以下主要なソリストのみがこの部屋に出入りする。従って合唱を設定することが不可能である。ソリストのみで展開するこの部分は、合唱が無ことによって他の部分との対比を生み出すという効果を作っている。

《ドン・カルロ》の合唱曲は、単独の合唱曲としての性格を持たない形で書かれているところに特徴がある。その一つとして、番号オペラ⁴⁹の独立した合唱の楽曲のように、楽曲の開始から終わりまで合唱のみで完結する形ではないことが挙げられる。合唱はソリストとの掛け合いや、ソリストのアンサンブルに部分的に加わるなど、その場で必要な箇所に適した様々な形で使われている。

このことは、合唱に指定のある主要三曲以外の合唱部分についても同様であり、作曲の形式と合わせて、各場面に適した柔軟な用いられ方で配置されているところが大きな特徴になっている。

3-3-2 合唱(女性合唱・男声合唱・混声合唱)内容

合唱は音楽的なまとまりを持って歌われる部分と、場面の一部分を分担して断続的・断片的な形で歌われる部分がある。ここでは合唱の形態部分を声楽の観点から演奏形態ごとにまとめ考察する。

演奏形態は、女性合唱、男声合唱、混声合唱の三種類が該当する。女性合唱は楽曲番号5、6、男声合唱は楽曲番号2と4、混声合唱は楽曲番号10と11、16、及び30である。

女性合唱

楽曲番号5の夫人たちの合唱は、第1幕第2部のサン・ジュスト修道院の前庭の場面で歌われる。国王フィリッポが治めるスペイン宮廷内の女官たちの歌である。ソプラノ I・II・IIIの三パートで書かれた女性合唱曲である。

この場面には、途中から小姓のテバルドも登場し合唱に加わる。ここでソプラノのテバルドは単独

⁴⁹ イタリア・オペラの伝統的な形式。アリア、二重唱、合唱、パレーなど独立した楽曲に、初めから順に番号がつけられている。19世紀初頭まで一般的に使われていた。

のソロで歌い、その後合唱に合流する。後半のテバルドと一緒に歌う部分は、女声三部合唱にソプラノのソリストが加わる形になっている。合唱部分ではテバルドは第1ソプラノパートと全く同じ旋律を歌っている。

この曲は宮廷内の王妃の女官たちが、木陰で陽射しの暑さから逃れてゆっくりひとときを過ごしましょう、という内容の優雅な宮廷生活を歌った歌である。最後の部分はエボリの朗唱に引き継がれる。エボリは合唱の後に続いてアリア「ヴェールの歌」を歌う。

この場面はテバルドもエボリも二人とも女声である。合唱もソリストも全員女性で、声種の組み合わせとして場面全体が女声の声楽曲となっている。楽曲番号5を歌った女性合唱は、引き続き「ヴェールの歌」でもソリストのエボリに呼応して楽曲番号6の中で女性合唱部分を歌う。

楽曲番号6では、有節形式で書かれたアリアの各節の終わりで、エボリのカデンツァの後に続く8小節を2回歌う。エボリを盛り立てる周りの夫人たちの合唱はこの場面に華やかさを加えている。

なお、この女性合唱の歌い手は、もう一箇所、エボリのアリア「ヴェールの歌」の後にエリザベッタが現れたところで「王妃様！」と迎え入れる挨拶の言葉を歌う部分がある。場面の中では台詞の分担として自然な配分を理想的に歌い手に振り分けた結果であるが、合唱としては贅沢な使い方である。

男声合唱

楽曲番号2と4の男声合唱は、オーケストラの前奏曲に続きこの歌劇の冒頭部分で歌われる。オペラで最初に歌われる声楽パートとなるテノールとバスが歌う修道士の歌である。楽曲番号2で最初に提示された合唱の旋律は、楽曲番号4のドン・カルロとロドリゴの二重唱の後半で再び歌われる。

開幕の合唱の位置付けともなるこの楽曲では、作品の隠れたテーマに通じるカール五世のことが歌われている。歌詞の「至高のカール五世も 沈黙する塵に等しい。今や、天井の創造主の足下で 傲慢な魂が震え慄いている」には、カール五世と創造主である神との関係が示される。実は、この中にオペラの宗教的な主題に係る重要なメッセージが隠されている。それは、オペラの最後でタイトルロールのドン・カルロがカール五世の手に落ちるといった結末にもつながっている。

シラーの原作では、異端審問官の長である大審問官の手に渡されるところで終わっている。これはドン・カルロが異端審問に掛けられ異端者として火刑に処せられることを意味している。しかし、オペラの台本では、ドン・カルロの命の行き先は大審問官ではなく祖父のカール五世に変更されている。ヴェルディが作曲したこのオペラの台本の結末には、歌劇としての音楽作品が持つメッセージを理解する上で重要な意味が隠されている。ここでカール五世がどのような人物であったかが問題となる。

カール五世の人物像について、江村(1992)やジョゼフ・ペレ(2002)は、忍耐と寛容を持って平和を築くという優れた面を持ってたと述べている⁵⁰。ヴェルディも作曲した当時、カール五世をこうした人物と考えていたとすれば、ドン・カルロを大審問官ではなくカール五世の手に渡すという意味が理解できる。つまり、ドン・カルロは異端者の罪に定められ地上で火刑に処せられることなく、その魂は天に引き上げられるという結末で終わることになる。台本制作のメリヤロクル、そして作曲者のヴェルディもこの結末に賛同してこのオペラを書いている。

⁵⁰ 江村(1992) p.41「カールはなんとかして新教・旧教の対立を和らげようと苦悶する。これ以後の三十数年の彼の生涯は、そのための血の滲むような戦いの連続なのである。」、ジョゼフ・ペレ(2002) p.002「だが、カール5世が一貫して、なんとかローマ教会とプロテスタントを和解させ、キリスト教世界の統一を図ろうとしたその努力は、彼の信仰の深さと、キリスト教世界の統率者としての真摯な態度の証明と言えるだろう。」どちらもカール五世が対立を避け、平和的な解決を理想としていた人物としている。

この修道士の男性合唱は、バスのソリストの修道士と一体となっている。修道士の合唱に使われているテーマは、第4幕のオーケストラによる前奏曲の冒頭部分でも使われ、さらにオーケストラ後奏の最後に管楽器の強奏により二回このテーマが演奏されオペラが終わっている。

このようにオペラ冒頭で歌われる修道士の男声合唱は、宗教的題材というこのオペラの重要な部分と深く関わり、音楽の構成としても重要な要素として扱われている楽曲となっている。

楽曲番号16のコーラスのバスによる修道士たちの男性合唱は、第2幕第2部の「大フィナーレ」の中にある。ここでは修道士たちは異端審問所の役人⁵¹であり、死刑囚を火刑場へ歌いながら連行する場面となっている。葬送行進曲を表すオーケストラの間奏部分の後に続いて歌われる24小節の単旋律の声楽曲である。祝祭的な雰囲気満たされているフィナーレの中で、異端者の火刑が並行して描かれるという悲劇的なもう一つの側面が同時に示されるのである。この男性合唱も宗教的題材に係る重要な部分で使われている。

このように、男声合唱はテノールとバス、バスだけの二つの編成があり、加えてソリストのバスとの組み合わせも用いられている。声質や音域など、重くそして暗い要素も生かされた男性合唱は、オペラの中でも際立つ印象を残すことに成功している。

混声合唱

混声合唱のメインとなっているのは、第2幕第2部の楽曲番号16であり、オペラの中で最も盛大で華やかな場面で歌われる。第2幕第2部は「大フィナーレ」で、貴族や民衆を含む大勢のマドリードの人々が歌う合唱部分である。この合唱は、エリザベッタ以下5人の主要なソリスト、及び6人のフランドル使節団と6人の修道士も同時に歌うという、オペラの中で最も規模の大きな楽曲である。

混声合唱は、ソプラノがⅠ・Ⅱ・Ⅲ、テノールⅠ・Ⅱ、バスⅠ・Ⅱの7パートがあり、合唱部分の楽譜はソプラノⅡ・Ⅲをまとめて6段を使って書かれている。これに同時に歌うソリストの5パートと6人の重唱による2つのグループが加わり、楽譜上最大で声楽パートだけで12段を要する大編成となっている。

大フィナーレは、1) オーケストラ序奏 - 2) 開始の全員合唱 = 混声合唱A - 3) 修道士(異端審問官)の男声合唱 - 4) 全員合唱 = 混声合唱B - 5) オーケストラ間奏a - 6) 全員合唱 = 混声合唱C - 7) 国王の使者⁵²独唱 - 8) オーケストラ間奏b - 9) フィリッポ独唱 - 10) 全員合唱 = 混声合唱D - 10) ドン・カルロの登場 - 11) フランドル使節団 = 男声重唱 - 12) 五人のソリストと修道士 = 重唱及び全員合唱 = 混声合唱E - 13) ドン・カルロの反抗 - 14) 全員合唱 = 混声合唱F - 15) 天の声、フィリッポ、フランドル使節団、修道士、全員合唱 = 混声合唱G で構成されている。

この変化に富む長大な場面で、混声合唱の部分は次の二つの部分に分けることができる。

一つは2) 混声合唱A、4) 混声合唱B、6) 混声合唱C、と最終部分の15) 混声合唱Gで、国王フィリッポを讃える内容が歌われる部分である。最終部分の15) 混声合唱Gは、10) 以降にあるエピソード部分の後で歌われる。

ここでは同じ旋律が繰り返し使われ、このフィナーレ全体に統一感を与えている。また、合唱の2) と6) はホモフォニー、4) はポリフォニー主体で書かれ、最後の15) は二種類を織り交ぜた形で書かれ、

⁵¹ 楽譜p.135. パート名に“CORO DI FRATI”とあり、その続きのト書きに“che traversa la scena, conducendo I condannati del Sato Uffizio”「異端審問の死刑囚たちを連行しながら舞台を横切る」(拙訳)と説明されている。

⁵² 楽譜p.135. 国王の使者はテノールのソリストとして配役表にリストアップされている。この役がソロで歌うのは、王の到着を告げるこの9小節のみである。

変化に富んでいる。

もう一つは、10)と12)、および14)の部分で、フランドルの使節の訴えに共鳴し、国王フィリップに慈悲を乞う民衆の気持ちが歌われる部分になる。旋律は三連符を中心に書かれた前半部分から四分音符、二分音符と次第により大きな音価が主体になり、全体として力強い表現に変化している。14) 混声合唱Fでは、フィリップと修道士たちを除き、全員が国王フィリップへの慈悲を乞う大合唱となっている。

大フィナーレは、混声合唱だけが生み出すことのできる声の厚みや、複数の声部の重なりが作り出す壮大な演奏効果を最大に引き出しながら、複数のソリストやバスの重唱という変則的なパートも同時に組み込んだ、複合混声合唱という独創的な演奏形態となっている。

以下の第1幕第2部の楽曲番号10、11、及び第3幕第2部の楽曲番号30は、上記とは全く異なる性格の混声合唱部分になる。

楽曲番号10は3小節の短い合唱である。エリザベッタの側近の女官を解雇したフィリップに対して「(国王は王妃を侮辱しておられる!)」と心の中で独白する台詞を歌う部分である。

夫人たちはエリザベッタとドン・カルロの二重唱の場面で一旦舞台から退場し、二重唱が終わったところで再び戻ってくる。そこで目にした王妃エリザベッタに対する夫フィリップの側近の女官解雇という暴力的な行為に対して、王妃に仕える一同の声にならない抗議の意志を歌う。ピアニッシモの指示があり、心の中の声にならない国王への憤りが短い抑制のかかった旋律の中で歌われる。

楽曲番号11は、前述の10に続くエリザベッタのロマンツァの終わりにある7小節の短い混声合唱部分で、夫人たちに加わった小姓やフィリップの従者たちも加わって歌われる。エリザベッタのロマンツァの後半は、前半の別れの悲しみから希望への祈りに変わる。それに呼応して合唱も「穏やかで聖なる神が あなたの苦悩を鎮めて下さいますように」とエリザベッタへの祈りを歌う。この合唱は同じ歌詞をソリストのロドリゴがバリトンで加わった形で歌われる。

楽曲番号30は、第3幕第2部の最後でテノールとバスのスペインの高官たちの男声合唱部分と、ソプラノ、テノール、バスの混声合唱が含まれている。合唱はソリストと交互に進み、断続的に歌われる。国王に対する反逆罪で捕らえられ地下牢に投獄されたドン・カルロを救出⁵³に来た民衆の叫びに始まり、大審問官の登場への驚き、そして神に救済を求める祈りへと変わる。

以上、合唱は各場面で必要とされる演劇と音楽という複合的な要素を満たしながら、女声、男声、混声それぞれが持つ表現の特徴を生かした楽曲として用いられている。さらに、ソリストや同声の重唱を加えた多様な編成が用いられ、このオペラ独自の声楽表現の拡張が実現されている。

3-4 その他(〔修道士の歌〕〔天の声〕)

このオペラの特徴と言える〔修道士の歌〕と〔天の声〕について考察する。この二つはこの作品の中で独自の役割を持つ声楽部分である。

3-4-1 その他(〔修道士の歌〕〔天の声〕)配置の特徴

〔修道士の歌〕は第1幕の冒頭と第4幕の最後に修道士の独唱及び合唱によって歌われる。歌劇の最初と最後に置かれたこの歌は、エピローグとプロローグの役割を持っている。

⁵³ 注27を参照。楽譜p.262,混乱に紛れて実際にドン・カルロを牢獄から外へ救出するのはエボリである。

また、[天の声]は、第2幕第2場の最後にソプラノの独唱で歌われる。第2場の最後は、作品中最大の出演者が舞台上に登場する場面で、音楽のスケールが最も大きい箇所であり、歌劇全体のほぼ中心に位置している。

これらの、楽曲番号2 [修道士の歌]、19 [天の声]、34 [修道士の歌]の三つの部分は、オペラの最初と中心、そして最後の三箇所を押さえるように配置されていることがわかる。この配置は、このオペラが修道士の宣言で始まり、天の声で一つの頂点に到り、そして再び修道士の宣言で終わる、という枠組みを作り出している。

3-4-2 その他 ([修道士の歌] [天の声]) 内容

[修道士の歌]

第1幕の楽曲番号2では、カール五世のことが歌われる。修道士たちは「この地上で神に背いて人間として傲慢に振る舞ったカール五世は、死んで墓の中で神を恐れ震えている」と歌う。

このカール五世に言及する [修道士の歌] を聴く時に注意すべき点がある。それは、カール五世の人格をどのように理解するか、という点である。なぜなら、その点がこのオペラをどう理解するかという最終的な作品の価値判断に関わるからである。

カール五世に対する歴史的な評価としては、16世紀ヨーロッパの政治的統合に尽力したこと、また、キリスト教における新興プロテスタントと旧カトリックの対立を、対話による平和的統一という形で宗教的解決に導く壮大な思想に持っていたことなどがある⁵⁴。筆者はこの評価を、カール五世の一つの側面の象徴であるということも十分考慮した上で、オペラにおける彼の人物像の前提と考えたい。特に宗教面における、当時キリスト教内で激化したプロテスタントとカトリックの対立に対する平和的解決というカール五世の姿勢については、ヴェルディも賛同していたと考えられる。

なぜなら、このオペラの中では、カトリックのプロテスタントに対する異端審問とその公開処刑という残虐な行為が扱われると同時に、ロドリゴを通してそうしたカトリックの暴力的支配からプロテスタントを解放するという物語が肯定的に描かれているからである。

また、そうした考え方は、シラーの原作からオペラ化する台本制作の過程で加えられた、物語の結末部分に係る修正の中に反映されていると言える。フランドル解放に向かうドン・カルロを、カトリックを背後で支配する大審問官の手に渡すという原作の設定は、オペラでは彼をカール五世に委ねて終わるという結末へと変更されている。そこには、彼の命とともに、ヨーロッパにおけるキリスト教の平和的統一という彼の志も、この世において異端者としての罪定めに終わることなく、天上に引き上げられ、カール五世とともに創造主たる神のもとへ送られるという意味が込められている。

楽曲番号34、第4幕最後の [修道士の歌] は、ドン・カルロに向かって「この世の苦悩は 修道院の中までもついて来る、心の葛藤は 天上においてのみ消え去るだろう」と歌われる⁵⁵。ここでは第1幕で歌われたものと同じ旋律と歌詞で再現されて歌われる⁵⁶。これはカール五世からドン・カルロへ送られる地上におけるオペラで最後のメッセージである。

[天の声]

楽曲番号19 [天の声] は、異端審問に掛けられ異端者とされ公開の場で火刑となったプロテスタント

⁵⁴ 注50を参照。

⁵⁵ 河原(2002)p.37。台本では“a Don Carlo”〔(ドン・カルロに)〕のト書きがある。

⁵⁶ 第1幕：楽譜譜p.12、第4幕：楽譜譜p.295。第4幕は第1幕より半音高い。歌詞は一部語順が異なる部分がある。

殉教者たちへ歌われる歌である。ソプラノの独唱パートとして書かれているが、配役表に名前は無く、ソリストでの扱いはなっていない。最高音に二点ロ音があり、伸びやかで済んだ声質が求められる。

「天の声」のパートは、楽曲番号18で登場した6人のフランドル使節団のバスと、修道士扮する6人の異端審問官の同じくバスの重唱による対話を包容するように歌われる。消えるように終わる最後は、居合わせた人々一同の「天に栄光あれ！」で締めくくられる。舞台では祝祭的な雰囲気と火刑という厳粛かつ悲痛な場面が盛大に執り行われている。「天の声」は舞台から見えない場所で歌われるため、その声は舞台全体を包み込むように響き渡る⁵⁷。歌詞は「天に飛びたつのだ、飛びたつのだ、哀れな魂よ、神の安らぎをすぐにも享受するのだ！」⁵⁸で、魂の救済を歌っている。

歌い手の実態がない声として届けられる「天の声」の中には、死を迎える人々の心に「死の向こうに平安がある」というメッセージが読み取れる。その内容は「修道士の歌」で歌われていたドン・カルロへのメッセージと同じものである。

このように「天の声」と「修道士の歌」は、オペラの異なる場面で異なる歌い手を通して、一つの大切なメッセージを届けている。それは、このオペラが作品を通して伝えようとしている隠れた真のメッセージに他ならない。その点において、この二つは極めて重要なオペラの象徴的な声楽部分となっている。

3-5 オーケストラ

オーケストラが単独で演奏する部分として、主要な器楽部分は全部で8箇所ある。対象となる楽曲番号1、13、20には表題があり、楽曲番号5、16、17、27、31には表題がない。表題のある「前奏曲」「序奏」⁵⁹等の三曲は、第1幕から第3幕の開始に演奏される。これに倣えば、第4幕冒頭の表題の無い楽曲番号31も第4幕の「前奏曲」に相当する楽曲となる。このように、楽譜の見出しとなるオーケストラ部分の表題の有無は、楽曲の機能を区別するものではないため、これらの楽曲について配置場所の共通点から同じ性格を持つ器楽曲とした。なお、楽曲番号16、17は一続きの場面の中にあるため、ここではこの二つをまとめて一つの楽曲として扱うことにする。

3-5-1 オーケストラ配置の特徴

オーケストラのみで演奏する部分は、歌劇全体にほぼ均等に割り付けられている。一般的に歌劇で演奏される序曲や前奏曲などに相当する部分と、幕の途中で演奏する部分がある。幕の開始にあるものとして、楽曲番号1、13、20、31の四曲、それ以外の場所にある楽曲番号5、16-17、27の三曲がある。それぞれ規模や次の楽曲へのつながり方など、音楽上の違いがある。特に、第3幕の楽曲番号20には弦楽器の美しい独奏や弦楽合奏部分があるなど、それぞれ変化に富んだ内容を持つものとなっている。

《ドン・カルロ》では、四つある全ての幕の最初にオーケストラによる器楽が配置されている。楽曲番号1、13、20、31がこれに該当する。四つの幕それぞれに置かれた四曲は、声楽の導入部を担うという共通の機能を持っている。なお、第2幕の「前奏曲」は、楽曲が終止線で完全に終わる形で書かれており、他の三つの幕とは次の楽曲へのつながり方が異なっている。

第2幕の「前奏曲」は、次の楽曲と完全に切り離され、単独の独立したオーケストラの楽曲となっている。第1幕にもこれと同じ名称が付けられているが、曲の長さや次の場面の音楽へのつながり方に

⁵⁷ 楽譜p.187, “UNA VOCE DAL CIELO (molto lontana)”[天の声(とても遠くから)]とある。

⁵⁸ 河原(2002)p.24。

⁵⁹ 楽曲番号1,13の“PRELUDIO”は「プレリユード」「前奏曲」で「序曲」と訳される場合がある。楽曲番号20の“INTRODUZIONE”は「序奏」「導入部」の意味がある。こちらも「序曲」と訳される場合がある。

違いがある。楽譜のト書きの指示⁶⁰においてもその扱いは明らかに違うことがわかる。続く場面への音楽のつなぎ方は、ドラマの展開や演出上の差別化と呼応するところがあり、画一的な形ではなく場面に応じた柔軟な選択が反映されていると考えることができる。

楽曲番号5、16-17、27は、それぞれ第1幕から第3幕の第2部に配置されている。第2部はどの幕も第1部から場面転換があり、それぞれ大きく情景が変わる。この三つの場面に置かれたオーケストラの器楽部分は、情景の転換とそれに伴う次の場面の内容を予期させる導入の役割を持っている。

以上のように、7箇所のオーケストラによる器楽部分は、各幕冒頭4箇所と第1幕から第3幕の第2部冒頭にあり、それぞれの異なる情景の開始部分に配置されている。

3-5-12 オーケストラ内容

幕の最初にある楽曲番号1「前奏曲」、楽曲番号13「前奏曲」、楽曲番号20「導入曲」及び楽曲番号31は、それぞれ舞台の幕または紗幕が降りている状態で演奏が開始され、第1、3、4幕は楽曲の途中で、第2幕は完全に演奏が終わってから幕が上がるようになっている。幕の開始という機能上の役割は共通している。

第1、3、4幕では、次の声楽部分の前奏としての役割も兼ねている。第1幕は修道士の合唱、第3幕はフィリッポのアリア、第4幕はエリザベッタのアリアへと切れ目なくつながる形で書かれている。第1幕のゆったりとした管楽器によるユニゾンの旋律は、整然と歌われる修道士の聖歌の旋律を連想させ、第3幕の美しいチェロによる弦楽器の独奏は、権力と富を持ちながらも幸せから遠のいたフィリッポの心の孤独と虚しさを歌う音楽へとつなげられている。第4幕では、第1幕の修道士の合唱で歌われた旋律が再び奏でられ、様々なドラマが展開したオペラが終末に向け原点に回帰することを示している。そして、その主題はエリザベッタの次のアリアへと受け継がれる。

この三箇所の開幕のオーケストラは途切れることなく声楽パートへ引き継がれ、器楽と声楽が一体となって一つの音楽を作り上げている。

第2幕の「前奏曲」は第1幕のドン・カルロのアリアの旋律が再現される⁶¹。次の情景ではドン・カルロがエリザベッタとの恋愛において幸せだった過去を回想する。この場面でドン・カルロは新しい旋律でエリザベッタと再会するという未来への期待を歌うが、その感情は過去のエリザベッタへの想いに支えられている。オーケストラは前奏曲の中で過去のドン・カルロの心情に結びつく音楽を奏でている。その旋律を含んだ前奏曲が終止線で区切られているのは、後の場面でドン・カルロの幸せだったエリザベッタとの思い出が途切れる、ということを暗示しているとも解釈できる。

以下の楽曲は、それぞれの幕の第2部に配置されているオーケストラの部分である。第2部は幕の後半となるが、第1幕から第3幕全てにおいて場面転換が行われ、舞台は別の場所へと変わっている。そのため、第2部開始のオーケストラは、次の情景が新しい場面へと変わり異なる雰囲気となことを

⁶⁰ 第1幕の“PRELUDIO”は途切れなく次の修道士の歌に引き継がれている。その部分に書かれたト書きの指示は“si alza la tela”「紗幕が上がる」となっている。紗幕の場合、舞台上に照明が入ると紗幕を通して舞台が見えるようになる。ここでは舞台と客席は完全には分けられていない状態になる。一方、第2幕の“PRELUDIO”は終止線で楽曲の演奏が完全に止まる。その部分に書かれたト書きの指示には“si alza il sipario”「幕が上がる」と記されている。“la tela”, “il sipario”はどちらも同じ「幕」の意味があるが、“la tela”は「布」といった薄い布地を、“il sipario”の方は舞台と客席の空間を完全に仕切る厚手の「緞帳」の意味があり、その単語がこの二箇所で使用分けられている。第2幕の方は、オーケストラが演奏している間舞台は緞帳が降りたままの設定となり、観客は舞台の視覚的な情景なしに、この前奏曲を純粋にオーケストラの音楽として聴くことになる。なお「緞帳」は音響面でも舞台と客席を分離する機能を持ち、緞帳が下りている時は舞台奥の音が客席には聞こえない状態となる。

⁶¹ 第1幕：楽譜譜p.10、第2幕：楽譜譜p.101。第2幕は第1幕より短7度低い。

示すと同時に、第2部へ導く役割を持っている。

第1幕第2部、楽曲番号5は、直前のドン・カルロとロドリゴの二重唱から転換した後に始まる音楽である。第1部が修道院内のカール五世の墓がある全体に暗い場面であったのに対し、第2部は修道院前に広がる前庭へと変わる。建物の内部から戸外の空の下、広々とした空間へと移動する。木管楽器と弦楽器を主体とする軽やかな音楽は、明るい舞台の清々しい情景へとつないでいる。

第2幕第2部、楽曲番号16-17は、このオペラの中で最もオーケストラが活躍する場面となっている。オペラの折り返し地点となる第2部の「大フィナーレ」は、声楽とともにオーケストラも総動員で音楽が構成されている。特に金管楽器がファンファーレの部分などで活躍する場面がある。

第1部がマドリードの王宮の庭で、この第2部はアトチャ聖母教会前の大広場に変わる。第1部はオーケストラの後奏部分でドン・カルロとロドリゴの二重唱のテーマが奏でられ閉じられる。場面転換があり、一転して小さな前景とは対比的な大きな場面が舞台に現れる。

この第2部「大フィナーレ」をトゥッティで華やかに開始するオーケストラ部分は、祝祭的な雰囲気を伴って、簡潔に次の混声による大合唱へと引き継がれる。この長大な「大フィナーレ」には、大きく三箇所にもオーケストラが単独で演奏する部分がある。

一つ目は、葬送行進曲部分で、異端審問で有罪となった新教プロテスタントの囚人が入場する場面にある。低弦の特徴ある器楽部分は続く修道士たちが扮する異端審問官の合唱へと続く。囚人が連行され舞台を横切り行進する行進曲は、この後行われる火刑の場面への導入音楽ともなっている。

二つ目は、最初の入場行進曲で、ロドリゴ他宮殿から大広場に大勢の貴族たちが入場する場面で演奏される。舞台ではロドリゴ、レルマ伯爵、エリザベッタ、テバルドのソリストたち、スペインの高官、女官、廷臣、帝国各地の使節など合唱や助演を含む大勢の人々が入場する。

この行進曲は、オーケストラの単独演奏としてオペラの中で最も長い部分になっている⁶²。金管楽器のファンファーレで開始され、優雅な入場風景を表現した後テンポが少し速くなり、火刑を見物に集まって来た大勢の人が溢れ広場が騒がしくなる様子があり、全員の大合唱へと続く。

三つ目は、フィリッポが登場する国王の入場音楽である。厳かで威厳に満ちた音楽は休符で一度停止し、次のフィリッポのレチタティーヴォへと引き継がれる。

この三つのオーケストラ部分は、それぞれの間で歌われる合唱と協奏しながら次第にスケールを増し、第2部「大フィナーレ」の祝祭的な雰囲気を作り上げている。その最後に「天の声」があり、オーケストラの短い後奏でフィナーレは締めくくられる。

第3幕第2部、楽曲番号27は「ロドリゴの死と暴動」の開始部分である。第3幕も第1部と第2部で舞台転換があり前後で情景が変わる。この第2部は、第1部の国王の執務室から王宮内の地下牢となり、舞台は重苦しい空気に満たされる。死刑囚となったドン・カルロが独り絶望的な様子で牢内に居る。そこへロドリゴが面会に訪ねて来る場面になる。

このオーケストラでは、三拍子の二拍と三拍の裏拍に付けられたアクセントが悲壮感を強調している。二番目のフレーズは第1幕第1部楽曲番号3のドン・カルロのアリアでオーケストラによって演奏された旋律が再び現れる⁶³。この旋律はドン・カルロ自身によって歌われることはなく、二回ともオーケストラが彼の心象風景を表現する形で使われている。

⁶² オペラの序曲に相当する第1幕「前奏曲」が26小節、独立した楽曲として書かれている第2幕「前奏曲」が35小節、第3幕「序奏」が33小節。この第2幕第2場の行進曲は52小節。

⁶³ 第4幕、楽譜p.240。第1幕第1部は楽譜p.8、ドン・カルロがフォンテンブローの森を回想して歌う部分でオーケストラによって演奏される。

オーケストラには、声楽では歌われることのない固有の音楽が与えられている。言葉の無い器楽の部分を通して、声楽に匹敵する登場人物の心情を表現するという役割を果たしている。

4. まとめ

歌劇は、オーケストラの序曲に始まりソリストによるアリアや二重唱そして合唱など、様々な楽曲が組み合わされている。全曲を通して鑑賞する場合、鑑賞者は次々に展開する音楽を、前後のつながりの中で何の疑いもなく受け入れている。また、有名なアリアなどは、単独の声楽曲としての素晴らしさに目が奪われ、歌劇の中の楽曲として認識し、作品における相対的な音楽の価値について考えることも限られていると考えられる。その他の部分についても、ドラマの進行に合わせて現れる個々の楽曲がどのように配列されているのかについて、立ち止まって考えることは殆ど無いと言える。

一般的に形式を持った器楽曲については、楽曲分析によってそれぞれの部分が全体の中でどのような位置にありどのような役割を持っているのかを知る機会はあるけれども、歌劇について、全体の構成を鳥瞰する機会是非常に限られているのが現実である。

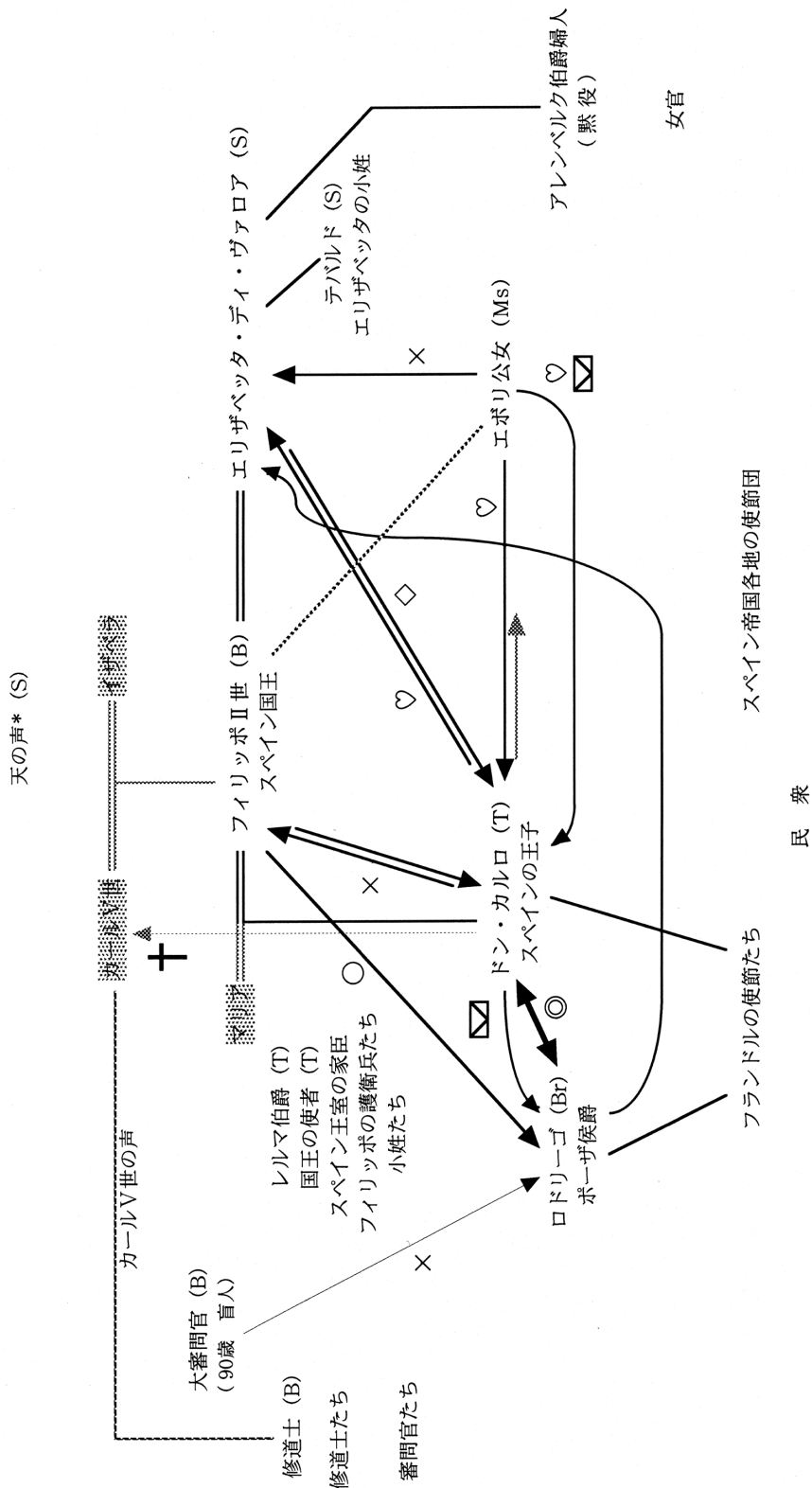
しかし、歌劇においても楽曲の配列は重要である。各楽曲の配列が作り出している構成の特徴を見ることは、歌劇の作曲開始前に作曲家が描いた設計図を見ることと等しい。また、各楽曲がどのような内容と特徴を持ち、楽曲相互にどのような関係にあるのかを理解することは、作品全体の構成を把握することに役立つ。このことは同時に、作曲家の作品に対する設計思想を知る大きな手がかりにもなる。

歌劇《ドン・カルロ》の考察を通して、ヴェルディが作曲を開始する前に、楽曲の構成に十分配慮していたことを改めて認識することになった。そこには、ヴェルディの声楽に対する深い理解と、それに基づいた緻密で優れた楽曲配置への隻眼がある。それは、第1作目の《オベルト》以降、有名な《椿姫》など26曲を超える歌劇作曲の経験によって生み出されたものである。

ヴェルディが考えた、台本と照らし合わせながらドラマの展開と対応させた演奏形態の選択、声種の組み合わせ、全体への配分などをはじめ、従来の楽曲の概念にとらわれない自由な発想による声楽曲の扱い方、オーケストラの器楽パートと声楽パートの多様な関係など、作品に対する多くの配慮や工夫についても、全曲の考察から改めて多くのことを認識することとなった。

一つの歌劇から、単純には説明できない、作品全体から何となく醸し出される圧倒的な魅力を感じることがある。劇音楽の教材研究は、我々を惹きつけるそうした魅力が何によって生み出されているのかを知る作業でもある。目に見えない隠れた構造を明らかにし、オペラを成立させている楽曲構成の特徴を知ることで、作品の理解をさらに深めることが可能になる。

[図 1]



参考文献

- 池辺晋一郎他著 (2007) 『小学館DVD BOOK 魅惑のオペラ 第13巻 ドン・カルロス』小学館 ISBN978-4-09-480333-4
- 江村洋著 (1992) 『カール五世 中世ヨーロッパ最後の栄光』東京書籍 ISBN 4-487-75379-1
- 小畑恒夫著 (2004) 『作曲家◎人と作品シリーズ ヴェルディ』音楽之友社 ISBN 4-276-22182-X
- 音楽之友社編 (1982) 『最新名曲解説全集第19巻 歌劇Ⅱ』音楽之友社 ISBN4-276-01019-5
- 西川和子著 (2005) 『スペインフェリペ二世の生涯 -慎重王とヨーロッパ王家の女性たち-』彩流社 ISBN4-88202-988-X
- 西川和子著 (2009) 『オペラ「ドン・カルロ」のスペイン史』彩流社 ISBN978-4-7791-1483-0
- 河原廣之編集・校閲・注釈 (2002) 『ドン・カルロ』オペラ読本出版 ISBN978-4-901780-55-1
- とよしま洋訳 (1989) 『イタリアオペラ対訳双書27 ドン・カルロ』アウラ・マーニャ/イタリア・オペラ出版 ISBN978-4-902262-27-8
- 永竹由幸著 (1993) 『オペラ名曲百科 (上) イタリア・フランス・スペイン・ブラジル編 (増補版)』音楽之友社 ISBN 4-276-00311-3
- 永竹由幸著 (2002) 『ヴェルディのオペラ 全作品の魅力を探る』音楽之友社 ISBN 4-276-21046-1
- ジュゼッペ・タロツツィ著、小畑恒夫訳 (1992) 『評伝ヴェルディ 第Ⅱ部 偉大な老人』草思社 ISBN 4-7942-0468-X
- ジョセフ・ベレ著、塚本哲也監修、遠藤ゆかり訳 (2002) 『カール5世とハプスブルク家』創元社 ISBN 4-422-21165-X
- シラー作、佐藤通次訳 (2019) 『スペインの太子 ドン・カルロス』岩波書店 ISBN 4-00-324104-5
- ハンス・キューナー著、岩下久美子訳 (2000) 『大作曲家 ヴェルディ』音楽之友社 ISBN 4-276-22157-9
- 浅香淳編 (1996) 『オペラ辞典』音楽之友社 ISBN 4-276-00050-5
- 旺文社 (2000) 『世界史事典 三訂版』ISBN4-01-035314-7
- 小学館 (1994) 『伊和中辞典』ISBN4-09-515401-2

楽譜

- 4幕版：Verdi, Giuseppe. *DON CARLO : Dramma Lirico in quattro atti di Joseph Mery e Camille Du Locle*; CP48552/05. Italia : MGB s.r.l (2008) ISMN 979-0-040-48552-3
- 5幕版：Verdi, Giuseppe. *DON CARLO : Opera in cinque atti di Joeseoph Mery e Camille Du Locle. Traduzione italiana di Achille De Lauzieres, versione in cinque atti. 1886, senza ballabil*; CP51104/05. Italia : MGB s.r.l (2009) ISMN 979-0-040-451104-8

映像資料

- A：ヴェルディ, 歌劇《ドン・カルロ》全4幕 イタリア語版, リッカルド・ムーティ指揮, ミラノ・スカラ座管弦楽団&合唱団, フランコ・ゼッフィレリ演出, 1992年収録, 東芝EMI株式会社, 2013年. TOBW-93031-32 [DVD]
- B：ヴェルディ, 歌劇《ドン・カルロ》全4幕 イタリア語版, ダニエル・オーレン指揮, アルトゥーロ・トスカニーニ管弦楽団, パルマ・レージョ劇場合唱団合唱団, チェザーレ・リエーヴィ演出, 2016年

収録,DYNAMIC/Austria, 2017年. 37776 [DVD]

C : ヴェルディ, 歌劇《ドン・カルロス》全5幕 フランス語版, アントニオ・パッパノー指揮, パリ管弦楽団&シャトレ座合唱団, リュック・ボンティ演出, 1996年収録, ワーナーミュージック・ジャパン, 2005年. WPBS-95004 [DVD]

令和元年10月1日受理

**On Teaching Material Research of the Dramatic
Music : Focusing on Constitution of the Musical Piece**

KOHARA Shin-ichi