歪められた英雄像

――ヴェルディのアッティラ――

小畑 恒夫

はじめに

ヴェルディの《アッティラ》の成立過程は長く複雑で、そのうえ残された資料が乏しいために、作曲家の着想がどのように発展して作品になったのかは、いまだに解明されていない。資料が少ないのは後述するように契約がフェニーチェ劇場ではなく、興行師ラナーリと結ばれたため、契約内容や制作過程で交わされたはずの多くの手紙がきちんと残されていないからである。

現在このオペラは一般にヴェルディの「リソルジメント」への情熱を示す一連のオペラの一つとして評価されているが、そうした要素は否定できないとしても、乏しいながらも今日に伝わる手紙や作品そのものの研究は、また別の解釈を可能にする。

本論文では、このオペラにおけるヴェルディの発想が「愛国的主題」とは無関係な、新しい心理オペラに発展する可能性を秘めていたにもかかわらず、その後の諸事情から作曲家の考えが変わり、結果的に最初の構想とは違う作品ができあがった筋道を明らかにする。これによって、「苦役の年月」に生まれた不完全な作品としての《アッティラ》の特色が説明できると信じるからである。

1 題材の選択をめぐって

《アッティラ》は1846年3月17日にヴェネーツィアのフェニーチェ劇場で初演された。オペラの題材になったのはドイツの劇作家ザハリウス・ヴェルナー Zacharius Werner(1768-1813)の『フン族の王、アッティラ Attila, König der Hunnen』(1818)である。このオペラを生み出す契約が結ばれた1844年5月には、題材が何になるかはもちろんのこと、どの劇場で初演するかもまだ決まっていなかった。《ナブッコ》や《第一次十字軍のロンバルド人》の作曲契約がスカラ座と、《エルナーニ》のそれがフェニーチェ劇場と結ばれたように、作曲契約は当時、劇場と作曲家の間で結ばれるのが普通だったが、この《アッティラ》のように興行師と作曲家の間で結ばれることもあった。とくに自前で「オペラエ房」と「オペラ歌手集団」を運営していたアレッサンドロ・ラナーリのような大物興行師の場合はそれが容易だった。彼はフィレンツェのペルゴラ劇場をホームグラウンドに興行活動を展開し、ヴェネーツィア、ミラーノ、ローマ、ヴェローナなどの中小劇場の興行を請け負っていた。

ともかくヴェルディは《エルナーニ》の初演から2カ月半後の1844年5月に、ラナーリと新作オペラの契約を結んだ。この契約が《アッティラ》の初演となって終了するまでの期間はおよそ1年10カ月だが、そ

の間にヴェルディは3つのオペラ、すなわちローマのアポッロ劇場のために《二人のフォスカリ》(1844年11月初演)、ミラーノのスカラ座のために《ジョヴァンナ・ダルコ》(1845年2月初演)、ナポリのサン・カルロ劇場のために《アルツィーラ》(1845年8月初演)を作曲している。《アッティラ》はこれらの作品の作曲と並行して——その作業の合間を縫うようにして——構想された。まず題材はいつ決まったのだろうか。

台本作者フランチェスコ・マリア・ピアーヴェと題材の相談を始めたのはようやく1845年2月(つまり《ジョヴァンナ・ダルコ》の初演直後)になってからだ。

そろそろ次の謝肉祭シーズンのオペラについて話す時期になりました。題材として必要なのは、4人の明確ですばらしい役があり、全体としては登場人物の少ないものです。プリマドンナがレーヴェ、そしてグアスコ、コスタンティーニ、マリーニです。皆を同じレベルの役にしてこの4人を大切にあつかわねばなりません。題材を準備してすぐに送ってください。あるいは私がヴェネーツィアに行ったら準備できているように。「…」

(ピアーヴェ宛の手紙。1845年2月24日付)²

ヴェルディはこの後、3月に《二人のフォスカリ》のサン・ベネデット劇場初演に立ち合うため、ヴェネーツィアに滞在するが、ピアーヴェと顔をつきあわせていたこの時期に、「アッティラ」のオペラ化について話し合った可能性は高い。ミラーノに戻って程なくピアーヴェに宛てた手紙に「アッティラ」の名前が見える。

親愛なるネコさん、私はミラーノです。[…] マッフェイ、ソレーラたちに会いました。 […] 少しずつもとの生活に戻りたいものです。マッフェイは私に《アッティラ》の草案 を作ってくれるでしょう。あなたにドイツの戯曲と、ヴィガノ(だったと思いますが)の バレエを送ります。 […]

(ピアーヴェ宛の手紙。「1845年4月])³

ヴェルナーの「ドイツの戯曲」はともかく、452年にイタリア半島に攻め込み、教皇レオ1世との会談でローマ襲撃をとりやめたこの歴史上の人物の名前は、ヨーロッパ中に知られていた。その武勲と悲劇的最後は多くの年代記に記述され、絵画に描かれ、また『サガ』や『ニーベルンゲンの歌』に歌われている。スカラ座では1781年に『アッティラ』というタイトルのバレエ(ガスパーレ・アンジョリーニ振付)が、1804年にはそれを模倣したバレエ『アクイレイアの破壊者』(パラッカ振付)が上演されており、この手紙からも「ヴィガノのバレエ」の存在がわかるので、劇場の演し物としても珍しいものではなかったと思われる4。

ただしヴェルディの心に響いたのはヴェルナーの戯曲だった。ヴェルディはこの戯曲についておそらくマッフェイ⁵から詳しい情報を得たが、彼にはさらに草案も作ってもらった。

さあ、これがヴェルナーの悲劇の草案です。すばらしい、効果満点の場面があります。 スタールの『ドイツ論』を読んでください。

プロローグと3幕に仕立てるのがいいと思います。幕開きに炎上するアクイレイアを見せなければなりません。民衆の合唱とフン族の合唱を置き、嘆願する民衆をフン族が脅かすなど。そしてイルデゴンダが、次いでアッティラなどなどが登場し、プロローグが終わります。

第1幕の初めはローマです。祝いは舞台上でやるのではなく裏に回し、舞台ではアッツィーオが出来事を深く考え込んでいるなどなど。第1幕はイルデゴンダがアッティラに毒盃の存在を明かすところで終わります。アッティラはイルデゴンダがそれを愛ゆえに明かしたものと思いますが、実際には父と兄弟の死に復讐する喜びをとっておくためにほかならなかった、などなど。

第3幕の、戦いを背景にしたアヴェンティウスの丘のレオーネの場面はすばらしいものになるでしょう。たぶん検閲を通らないでしょうから、うまくカムフラージュする必要があります。でも場面の意味は元のままであるように。

第4幕のフィナーレは気に入りません。しかし2人で考えれば何か効果的なものが見つけられるでしょう。研究してください。私も考えます。

ともかく、3人のすばらしい登場人物があります。アッティラは時がたってもまったく古びていないし、イルデゴンダも両親、兄弟、恋人の復讐を胸にひめたみごとな性格をもっています。アッツィーオは男らしく、アッティラとの二重唱で世界を分けようなど申し出るところは好きです。第4の効果的な人物を創作すべきではないでしょうか。イルデゴンダが死んだと思っているあのグワルティエーロがもし生き残っていれば、彼をフン族のなかかローマ人のなかに置いて、イルデゴンダとの美しい場面を作れるのではないかと思います。たとえば毒の場面とか、とりわけイルデゴンダと一緒にアッティラを殺す第4幕で活躍させるなど。アッツィーオを先に死なせてしまうのは反対です。彼も第4幕でイルデゴンダと一緒に登場させてください。

すばらしい台本にできると思います。 […] 数日中にヴェルナーのオリジナルを送るので、ぜひ翻訳させてください。非常に効果的な詩句があります。それらすべてを利用すれば立派なものができます。とくにスタール夫人の『ドイツ論』を読むとたくさんのことが学べるでしょう。 […]

(ピアーヴェ宛の手紙。1845年4月12日)⁶

マッフェイの草案はおそらく4幕に分けてあったと思われる。ヴェルディは草案の第1幕を「プロローグ」、 第2幕を「第1幕」として説明するが、「第2幕」「第3幕」は草案のまま第3幕、第4幕と呼んでいる。

引用した手紙の後半には、オペラを熟知したヴェルディのアイデアが明確に読みとれる。2月24日付の 手紙で見たように、主役歌手はソプラノ、テノール、バリトン、バスの4人でなければならなかったから、 「第4の効果的な人物」が必要だった。そしてその4人をどのように絡み合わせれば成功するドラマになる かをヴェルディは思いめぐらしている。

2 ヴェルナーの原作とマッフェイの草案

ドイツ語とドイツ文学に造詣の深いマッフェイの草案は、実際のオペラ《アッティラ》の「筋書き」よりもはるかにヴェルナーの原作の原形をとどめている。したがってヴェルディがそこから得た感激も――スタール夫人の『ドイツ論』への言及もあり――原作の精神に近いものだったと思われる⁷。ただしオペラでは切り捨てられる部分もあるので、原作と草案の違いを明らかにするために、まずヴェルナーの戯曲の内容と構成を簡単に紹介する。

* * *

ヴェルナー作『フン族の王、アッティラ』 (5幕のロマン的悲劇) の構成と梗概⁸

第1幕

紀元454年。フン族の軍隊に襲われて炎上するアクイレイアの町。嘆き悲しむ民衆。そこへ常にフン族の王アッティラのそばで勇敢に戦う女戦士の一団が現れる。一団を率いるヒルデグンデはフン族と戦って殺されたブルグンド王の娘で、フン族の人質だった。彼女は嘆き悲しむ民衆から慈悲を乞われるが、正義に背いた報いだと冷たく断る。

その一方で、ヒルデグンデは部下の乙女たちに本心を語る。「神の鞭」であるアッティラに忠実に仕えてはいるが、実はその胸は復讐心に燃えている。彼女はブルグンド族の若者でやはり人質になっていたヴァルターを愛していたが、ローマと同盟を結んだ祖国の意図に共鳴した恋人はアッティラに斬首された。ヒルデグンデはいつか「神の鞭」アッティラを堕落させ、父や恋人や祖国の仇を討つのだと明かす。

やがてアッティラが現われ、アクイレイアの生存者たちを裁く。また自軍の罪人たちをも迅速に裁く。 彼のものさしは正義であって、信頼していた隊長も、不正を働いたとあれば死刑をまぬがれない。

フン族の侵入におびえるローマから執政官アヴィエヌスが派遣されて来ると、ローマは世界から奪った 略奪物を返還せよ、さもなくばローマを滅ぼす、と言って追い返す。

第2幕

ローマのヴァレンティニアヌス皇帝の館。皇帝の姉ホノーリアは若く未熟な皇帝の摂政を務める皇太后によって祖先からの領地を奪われていた。アッティラがローマを滅ぼそうとしているのはその不正義を咎めるためと知り、ホノーリアはまだ見ぬフン族の王に不思議な愛を感じる。

帝国滅亡の危機を目前にしても、若い皇帝は遊びに興じ、利己的な思考しかできない皇太后は臣下たち に当たり散らしている。教皇レオは皇太后にアッティラが求める正義を実行させようとするが、皇太后は 聞く耳をもたず、堕落したローマに失望して引退を望む将軍アエティウスをむりやり独裁官に任命し、彼 が少年時代から交流のあったアッティラと交渉させようとする。

第3幕

アエティウスはローマに近いフン族の野営地を訪れ、思念をめぐらせる。腐敗した帝国に失望していた 彼は、この際自分がローマの支配者になるべきだと考え、若い頃から交友があり、武人として尊敬していたアッティラに、自分のためにローマを救ってくれるよう交渉しようと決意する。そこへ東ローマ皇帝の 使者へラクリウスが現われ、ローマ人の奴隷を使ったアッティラ毒殺計画をもちかけるので、驚いたアエティウスは自分の指示があるまで計画を実行しないよう約束させる。

ローマ攻めを翌日に控えたアッティラは、息子イルナクとヒルデグンデの3人で時を過ごす。復讐心に燃えるヒルデグンデは陰鬱な女だったが、かつて致命傷を負ったアッティラを献身的に看病して以来、彼から絶対の信頼を得ていた。前妻を失い、しばらく独り身だった王は、この日、忠実なヒルデグンデに妻になるよう誘い、承諾を得ると、明日、ローマの瓦礫の上で結婚式を挙げようと叫ぶ。

アエティウスとヘラクリウスが導かれる。懐かしい友人との再会を喜ぶアッティラだが、独裁官となったアエティウスが、皇帝を裏切るのでローマを破壊しないでくれともちかけると、不正を嫌うアッティラは拒絶する。アエティウスは王の毒殺を決意する。

広間ではローマ人の一行をもてなす酒宴が行われる。ヒルデグンデは酒宴の前にギリシャ人が王の杯に 毒を入れたのを見て、どう行動すべきか考えている。もし毒杯の事実を明かせば、アッティラは怒りにかられてアエティウスを殺すだろう。こうしてアッティラを堕落させ、自分の手で彼に復讐しよう。彼女は 毒杯を飲み干そうとする王を制し、それは毒です、毒を盛ったのはこの客人たちですと叫ぶが、事は彼女 の思いどおりには進まない。アッティラはかつての友人を斬り殺そうとするが、ようやく怒りを抑え、明 日戦場で復讐すると言って客人たちを立ち去らせる。

第4幕

翌朝、ローマの町を遠望する平原で、アッティラは堕落した聖都を滅ぼすべく指揮官たちに出撃を命じる。

ローマではフン族の優勢が逐一報告され、恐怖にふるえる皇帝と皇太后は教皇レオを頼りにする。レオはローマを救うために自らアッティラに面会することに決め、まず皇帝と皇太后にホノーリアの権利回復を誓わせる。

戦場では敵味方みだれての戦いで、ローマの執政官アヴィエヌス、ヘラクリウス、アエティウスが次々に戦死する。レオがわずかな伴を連れて現われ、威厳に満ちた態度と口調で、ローマは罰せられたが滅ぼしてはならぬと「主のお告げ」を伝える。レオの背後に巨人の幻を見たアッティラはそこに神意があることを悟り、正義が回復されることを条件に、ローマを破壊から救うことにする。ヒルデグンデは激怒してレオに切りかかるが、精神錯乱に襲われて倒れる。レオは彼女から悪霊を払う。乙女らしくなったヒルデグンデを愛おしそうに見て、アッティラは今夜の結婚を宣言する。

第5幕

フン族の野営地の近くの森。月夜。婚礼の準備をする乙女たちに囲まれて、ヒルデグンデは死んだ恋人 ヴァルターのことを思い出している。そのとき彼女は一人の乙女が手斧を隠し持っているのに気づく。そ れはヴァルターの妹で、手斧はヴァルターの首を切ったものだった。ヒルデグンデは興奮してその手斧を 取り上げ、復讐に導いてほしいと闇の神々に祈る。

その頃、教皇レオはローマのとある修道院にホノーリアを訪ねる。アッティラがローマ攻撃を止めたと知った皇后が、彼女をむりやり修道女にさせたのだ。レオは無理強いされた誓いを解こうと申し出るが、ホノーリアは平安が得られる修道院にとどまると言う。アッティラのために祈ろうとする彼女を見て、レオは彼女をアッティラに会わせることにする。

アッティラの天幕では結婚式が行なわれる。しかし結婚の誓いのとき祭壇に捧げられた松明の火が消える。息子イルナクがおびえた声で、折れた鞭が燃え、亡き母オスピルの血まみれの顔が空中に見えたと言い、ドルイドの神官たちはあたりを冥府の力が支配していると言う。しかしアッティラは相手にせず、人々を下がらせる。若い武将オドアケルが、ローマが約束を破ってホノーリアを独房に入れたと伝えると、それが事実であればローマを滅ぼすとアッティラは叫ぶ。

新床に入り、歌でアッティラを眠らせたヒルデグンデは、手斧を取り出し、天幕から出ていったイルナクを追う。入れ違いにレオとホノーリアが天幕に入る。レオはアッティラを起こし、ヒルデグンデを殺すように言う。そうすれば彼女とあなた自身が救われるのだと。アッティラは不正はできないと拒絶。レオは死期が迫ったことを告げ、ホノーリアを見せる。初めて会ったアッティラとホノーリアは恍惚として見つめ合う。やがてヒルデグンデが死んだイルナクを抱いて戻り、血のついた手斧をアッティラの胸に突き刺す。レオとホノーリアはハレルヤを唱える。

ヒルデグンデの鋭い叫びに臣下やドルイドの神官たちが駆け込んでくる。ヒルデグンデは皆の前で自害 し、レオは瀕死の彼女から悪霊を追い出す。フン族たちは若きオドアケルをアッティラの遺志を継ぐ国王 と認める。

* * *

この5幕仕立ての戯曲をマッフェイは4幕にまとめた。当然ながら多くの場面や要素を省略したはずだが、 4月15日の手紙と比較して推測できるのは次のようなことである。

第1幕はほぼ同じ。

マッフェイの第2幕は原作の第2幕と第3幕を合わせたものだが、そこからおそらくホノーリアの存在を除いた。教皇レオとホノーリアの会話はなくなり、アッティラがホノーリアの権利を回復させるためにローマを攻めるという大義は明確にならない。また原作第3幕のアッティラと息子とヒルデクンデの3人の親密な場面は、長さを短縮するために、また他のエピソードとの整合性を保つために、おそらく省略されている。

マッフェイの第3幕は原作の第4幕で、そこから皇太后が教皇レオにホノーリアの権利回復を誓う場面は 省略。戦闘を背景に教皇がアッティラと対決する場面がクライマックスになる。 マッフェイの第4幕は原作の第5幕で、前半は結婚の準備、フィナーレはアッティラの殺害と思われるが、ヴェルディが「気に入りません」と述べたこのフィナーレがどのようであったかはわからない。原作ではヒルデグンデの陰鬱で不気味なキャラクターや奇怪な行動が強調され、彼女が新郎を殺害する様をレオとホノーリアがハレルヤを唱えながら見守るという壮絶な場面が創造されている。しかしホノーリアの存在がなければ殺人の場面は効果的にならず、そのためにヴェルディは、この場面にイルデゴンダ(原作のヒルデグンデ)の恋人グワルティエーロ(原作のヴァルター)やアッツィーオ(原作のアエティウス)を登場させるよう指示したのかもしれない。

自分が書くオペラについてこれほど明確なアイデアをもちながら、ヴェルディの《アッティラ》への関心はナポリの《アルツィーラ》作曲のために当然ながらいったん中断し、再びとりかかったときにはかなり違ったものになる。その最大の原因は、その間に台本作者がピアーヴェからソレーラに代わったことである。

3 台本作者の変更

《アッティラ》の台本作者が変更を最初に公に伝えるのは6月24日の「ピラータ」(ミラーノの音楽新聞)だ。「ピアーヴェ氏はマエストロ・ヴェルディのために1846年の春および謝肉祭シーズンのオペラ台本を、ソレーラ氏に代わって書くことになった。その代わり、彼はこのマエストロのために書くことになっていたヴェネーツィアの次の謝肉祭シーズンのための台本をソレーラ氏に譲る」¹⁰。

ただしこの記事の内容は不正確で、この時点で「1846年の春および謝肉祭シーズン」については未契約だったし、ソレーラとヴェルディの間にもそうした約束はなかった。変更の理由を無理に作ったような匂いがする。

ヴェルディ自身は、7月12日にローマの詩人フェッレッティに「ピアーヴェはもう私のために『アッティラ』を書かないでしょう」 11 と書き、さらにその4日後、今度はピアーヴェにかなり傲慢な口調の手紙を書く。「君はなかなかいいヤツだな! よし、よし。ものわかりがいいぞ。それでいいんだ。もうヴェネーツィアのための台本について話すことはない。次の台本、ジェーノヴァかウィーンか、どこかわからないが、どこかの劇場のための台本に思いをめぐらせよう」 12 。

台本作者変更の理由をはっきり説明する資料は発見されていないので、研究者たちは自由な想像を書いている。バッデンは「ヴェネーツィアではなくどこか他の劇場で初演させるためにソレーラに書かせることに決めたのでは」¹³と書き、コッリはその劇場が、興行師ラナーリの息子ヤーコポが勧めたローマのアルジェンティーナ劇場ではないかと推測する。その理由は「教皇領の首都で(レオーネとアッティラの歴史的出会いを描いた)《アッティラ》を上演する可能性はヴェルディを大いに喜ばせたかもしれない」¹⁴というものだ。

しかし多くの研究家は、題材と台本作者の相性の問題をとりあげる。「[ヴェルディは] これほど雄大で力強いドラマはピアーヴェにはうまく扱えないと思ったのだろう」とミーラは考え¹⁵、パニコも「おそ

らくこの叙事的なジャンルは《ナブッコ》、《第一次十字軍のロンバルド人》、《ジョヴァンナ・ダルコ》 の台本作者の方にふさわしいと考えたからだろう」¹⁶と述べる。

理由がどうであるにせよ、この前代未聞の乱暴な変更はヴェルディの意志によるものであったらしい。 ではヴェルディはこの変更によって予想どおりの結果を得たのだろうか? それに回答するのはじつは 簡単ではない。

周知のように、ヴェルディはこの仕事でソレーラから多大な迷惑をこうむり、それがもとでこれ以後、この詩人と絶交してしまうことになる。ヴェルディの唯一の弟子ムツィオの証言によれば、ソレーラはいつまでも仕事にとりかからず、ヴェルディがナポリで《アルツィーラ》を初演させてミラーノに帰ってくる直前に驚くべき速さで台本を書きなぐり「、それをヴェルディに渡した。ヴェルディはそれを受けとり、すぐにコピーをとらせて興行師ラナーリに送っているので(9月3日)、台本は一応完成していたと思われるが、作曲にとりかかろうとしてじっくり読み進むうち、プロローグのフィナーレと最終幕に書き直しの必要を感じた。ヴェルディはそれをソレーラに要求するが、ソレーラはミラーノに大勢の債権者を残したまま、ソプラノ歌手である妻テレーザ・ロスミーニのマネージャーとしてマドリードへ行ってしまい、いつまでたってもヴェルディの要求に応えようとしない。ヴェルディは期限ぎりぎりまで待ち続けるが、最後には(またもや乱暴にも)ピアーヴェに台本の書き直しを命じ、結局その台本が決定稿になった。

上述した迷惑はじつはソレーラの不誠実さ、だらしなさから来る仕事上の迷惑であって、じつは作品の 本質的な迷惑ではない。なぜならヴェルディはソレーラの台本を作曲しながら、そのすばらしさを実感し ていたからだ。

私は《アッティラ》にかかりっきりです! ああ、すばらしい題材です! 批評家たちは好きなことを言うでしょうが、私は言います。ああ、音楽に適したすばらしい台本だと! (フェッレッティ宛の手紙、1845年11月5日付) ¹⁸

しかしソレーラの台本は最初にピアーヴェに語った構想とはかなり違うので、もしヴェルディがこの台本に本当に惚れ込んだとすれば、ヴェルディの考え自体が変わったことになる。作曲家の考えの変化を知るためにも、ここで最初の構想とソレーラの台本との相違を明らかにする必要がある。

4 ソレーラの台本の特徴

先述したように、ソレーラが書き上げたオペラ《アッティラ》の台本にはピアーヴェの訂正が加わっている。訂正前の詩句はわからないが、訂正場所は興行師ラナーリがフェニーチェ劇場に宛てた次の手紙から確定できる。

テミストークレ・ソレーラ氏による新作オペラ《アッティラ》の台本を再提出します。 […] 筋書きはすでに検閲を通っていますが、プロローグのフィナーレと最終幕のフィナ ーレが変更されることをお伝えしなければなりません。私はマエストロ・ヴェルディから そのように予告されております。 […]

(1845年9月29日付) 19

したがってそれ以外の部分の台本の特徴を見てみよう。

一読して明らかなのは、全体が《第一次十字軍のロンバルド人》や《ジョヴァンナ・ダルコ》のように、 愛国的色彩が強調されていることである。さらに原作にないヴェネーツィア建国のエピソードが創作され、 初演地での成功を強く意識しているといえる。この明確な意図によって、原作の精神(それはヴェルディ がピアーヴェに何度も勧めたスタール夫人の『ドイツ論』に詳述されている)は大きくねじ曲げられた。

愛国色を出すためには、イタリアが強力な外敵に襲われながら、最後にはそれを撃退するという構図が必要になる。こうしてすべての登場人物は「フン族」と「イタリア人」に分けられ、それに関連づけられない人物は割愛された。西ローマ皇帝ヴァレンティニアヌスの姉ホノーリアの存在は、原作ではアッティラとのからみで物語の要になるほど重要だが、このオペラの構図にはなじまないものだった。登場人物の性格や役割は少なからず変化しているが、なかでもオダベッラ(原作のヒルデグンデ)は抜本的に作りかえられた。原作のヒルデグンデはブルグンド王の娘で、人質として遇されながら乙女たちによる武装集団を率い、アッティラの親衛隊のようにして戦っていた。ところがソレーラの台本では、彼女はアクイレイア攻撃で虐殺された市長の娘であり、乙女たちの集団を率いて勇敢にもフン族の兵士に刃向かうのだ。捕らえられた彼女はアッティラの前に引き出されても怖じることはない。

勇者が剣を手に

獅子のように駆けるとき、

異国の男よ、あなたの女たちは

馬車の上で泣いている。

しかし私たち、イタリアの女は

胸に鉄の鎧をつけ、

煙る大地で

つねに戦っているのです。

Allor che i forti corrono

Come leoni al brando

Stan le tue donne, o barbaro,

Sui cari lagrimando.

Ma noi, donne italiche,

Cinto di ferro il seno,

Sui fumido terreno

Sempre vedrai pugnar.

祖国のために命を惜しまず、捕虜になっても恐ろしい略奪者に誇り高い愛国心を語るイタリアの乙女。 ヴェルディはこの詩を力強いカヴァティーナに作り上げた。オダベッラから陰気で不気味な要素は取り去 られ、殺された父や家族の復讐を成し遂げるために、恐怖に耐えながらアッティラとの結婚を受けいれる 女性として描かれた。ソレーラは彼女を、「イスラエルを救ったユディト」になぞらえたのだ。

原作ではヒルデグンデの恋人ヴァルターは語られるだけで登場しないが、ソレーラは彼をアクイレイアの青年フォレストとして生かし(それはヴェルディの案でもあった)、避難民たちとたどり着いたラグーナの浅瀬(リ・アルト)で、破壊された祖国を嘆きながらも、新たな国を作る決意を歌う場面を与えた。ついでフォレストは恋人に会うために本土に戻り、アッティラ毒殺の工作をすることになる。

ローマの独裁官アッツィーオ (原作のアエティウス、台本ではエツィオ) の存在は矮小化された。スタール夫人が賞賛した原作の第2幕 (ローマ皇帝の館の場面。ヴェルディの構想ではここでエツィオを前面に出し、彼の内面を語らせるつもりだった) が省略されたために、ローマを愛しながらも未熟な皇帝の支配に失望するこの勇敢な将軍のゆれ動く心理は、台本からはほとんど理解できない。なによりもプロローグにエツィオが現れてアッティラに個人的な取り引きを提案する場面が唐突に感じられるのはそのためである。

すべては消滅してしまうだろう、 Tutto sarà disperso 俺がお前に手を貸せば……。 Quand'io unisca a te... お前は世界を得るだろう、 Avrai tu l'universo だがイタリアは俺に残してくれ。 Resti l'Italia a me.

ヴェルディはこの場面でエツィオに熱烈なメロディを歌わせてそれなりの効果を上げるが、これ以前に エツィオの心理が語られていないために、その効果はドラマとはあまり関係のない一過性の興奮に終って しまう。原作のアエティウスは戦場で勇ましく戦死するが、オペラのエツィオはフォレストと組んでアッ ティラをだまし討ちする人物になっている。

しかし最も重大な変化をこうむったのはタイトルロールのアッティラに違いない。愛国主義的に再構成された構図のなかで、主人公であるはずの偉大にして高潔な英雄は、ヴォータンより強力なキリスト教の神を恐れる者として描かれ、悪の侵略者のボスとして成敗されてしまう。原作第1幕の裁きの場面が削除されたために、アッティラの正義の人、裁きの人としての側面はほとんど見えなくなった。またローマ皇帝と皇后による政治の腐敗は描かれず、ホノーリアの存在が削除されているため、正義をローマに要求する「神の鞭」としてのアッティラ像も明らかではない。要するに、スタール夫人が称揚するドイツ・ロマン主義文学の優れた手本としてのアッティラの描写は、ソレーラの台本にはまったく存在しないのである。ソレーラはさらにヴェルディの構想も無視して、クライマックスになる2つの場面の順序を入れ替えてしまった。原作では「毒殺未遂の場」の後に「教皇レオとの対決の場」が来るが、オペラでは逆である。ソレーラは《ジョヴァンナ・ダルコ》でもシラーの原作『オルレアンの乙女』を驚くべき方法で改作したものだが、それでもあの台本には劇的一貫性があった。しかしこの《アッティラ》にはそれがない。ヴェルディがマッフェイやスタール夫人の『ドイツ論』に導かれてヴェルナーの戯曲に発見した壮大な悲劇は切り刻まれ、「3人のすばらしい登場人物」の意味は失われた。要するにこの台本は、《ナブッコ》や《第一次十字軍のロンバルド人》の時代に逆戻りし、一つ一つの効果的なエピソードを順々に並べただけのフレスコ画風のオペラに適しているのだ。

台本作者をピアーヴェからソレーラに無理矢理変更したのはヴェルディの意図だった。そしてヴェルディは、最初の構想とはまったく違う台本を受け取って―11月5日付のフェッレッティ宛の手紙に明らかなように――それに満足している。ただしフィナーレは気に入らなかった。それがどんなものだったかは伝えられていないが、おそらくオダベッラが復讐を果たし、(《ナブッコ》や《ロンバルド人》のように)神を讃える合唱で終ったのではないだろうか。この頃のヴェルディはそうしたありきたりのフィナーレを

嫌った。一貫性のないこのオペラにどんな結末をつければよいのか。連絡の取れないソレーラをあきらめ、 ヴェルディはピアーヴェの知恵に頼る。

最後の曲でレーヴェ [初演に出演するソプラノ-引用者注] に強い役割を持たせるのはいいでしょう。ドラマがそれを要求しています。しかし合唱を置いてはいけません。この曲が情熱的で心を揺り動かすようなものになるようにしてください。グアスコ [初演に出演するテノール-引用者注] にもよい場面を。すべてが合理的で自然であるように!

(ピアーヴェ宛の手紙、[1845年11月24日])²⁰

我が親愛なるピアーヴェ君、でたらめな仕事はやめましょう! アッティラのテントのなかでフォレストを発見させるんですって?…… アッティラの毒殺を企てたのは自分であると認め、そして、アッティラがただ寛大な行為のひとつとして、またオダベッラのためにその男の命を救ったという事があったのに?……

それに《フォスカリ》風のフィナーレはだめです! この何々風っていうのがいけない。 私は「何風でもない」と言われたいのです。まったく何にも似ていない《エルナーニ》の 三重唱のように。よく考えて、一貫性を失わないように全部手を入れてください。

(ピアーヴェ宛の手紙、[1845年11月27日または28日])²¹

作曲されたオペラを見ればわかるように、結局フィナーレは納得できるものにならなかった。新婚の床から逃げだしたオダベッラは森の近くで天幕に奇襲をかけようとするエツィオと恋人フォレストに会い、心の苦しみを訴える。3人はそこで新妻を追ってきたアッティラとにらみ合い、勇気を取り戻したオダベッラがついにアッティラを突き刺す。アッティラは「オダベッラ、お前もか」と陳腐な台詞を残して倒れる。

5 一つの仮説 —— 結論として

これまで明らかにしてきたように、ヴェルディはスタール夫人の『ドイツ論』と友人マッフェイに導かれて発見したヴェルナーの戯曲『アッティラ、フン族の王』のロマン主義的世界に魅了され、それをイタリア・オペラとして実現すべく構想を練ったが、やがてある意図をもって台本作者をピアーヴェからソレーラに変更した。その結果、ソレーラは当時の「リソルジメント」の風潮に合致する愛国主義的な台本を作り上げたが、ヴェルディはソレーラの躍動感あふれる詩を喜んだものの、その劇的一貫性を欠くそのドラマの構成に満足したわけではなかった。ヴェルディはピアーヴェの力を借りながら新たなフィナーレを模索したが、ついに満足できる結論を得ることができず、初演に合わせてかろうじて完成させたオペラは²²、妥協の産物とまでは言えないにしても、かなり不満の残るものになった。

以上の経緯から浮かび上がってくる最後の、そして最も重要な疑問は、ヴェルディがなぜ当初の意図を変えたのか、そして彼がソレーラに望んだ台本はどんなものであったのかということだ。それを解明する 鍵が、《アッティラ》作曲中にヴェルディがパリの出版業者エスキュディエに宛てた手紙の中にある。

数日中にヴェネーツィアのための《アッティラ》を書きはじめます。これはみごとな題材です! ソレーラの台本で、私は気に入っています……。《アッティラ》をパリのグランド・オペラにできたらどんなにすばらしいことか! わずかなものをつけ加えるだけであとはそのままでいいのです。あなたは以前、《ロンバルド人》か《エルナーニ》を今年翻案するようにと書いてくれましたが、いまから2年の間に《アッティラ》を上演するのは不可能でしょうか。その頃には身体が空いています。もしあの劇場となんらかのつながりができるのであれば、イタリアでの仕事は受けないようにしますが。

(レオン・エスキュディエ宛の手紙、1845年9月2日付)²³

《アッティラ》をグランド・オペラにしてパリのオペラ座で上演したい!――これがヴェルディの野心だ。当時のヴェルディはイタリア国内の成功に飽きたらず、国外の劇場への飛躍を望んでいた。その足がかりになるのは出版業者のフランチェスコ・ルッカとレオン・エスキュディエだった。ルッカとはどういう関係か。リコルディ出版社がヴェルディの作品を独占していることにいらだちを覚えたルッカ出版社は、《エルナーニ》の頃からヴェルディからなんとか出版権を得ようと工作を繰り返していた。1845年にヴェルディの歌曲集《6つのロマンツァ》を出版したのもその一環だ。そしてルッカはついに《アッティラ》の出版権を興行師ラナーリから買い取ることに成功する²⁴。

リコルディ出版社の独占に食い込んだルッカは、さらに工作を勧め、ロンドンの興行師ラムレイとヴェルディの仲介をして、ヴェルディからさらに2つのオペラの出版契約を取り付ける²⁵。当時ハー・マジェスティ劇場の支配人をしていたベンジャミン・ラムレイは1845年10月にパリのイタリア劇場で初演された《ナブッコ》を見て感激し、すでにヴェルディと文通のあっエスキュディエを誘って、そのままイタリアまでヴェルディに会いに来た。2人はミラーノでヴェルディに会い、そのとき、エスキュディエはフランスにおけるヴェルディの楽譜の出版権を獲得する。

要するに、1845年のヴェルディはイタリアで確立した名声を利用して、今度はロンドンやパリへの進出を目論んでいたのだ。とりわけパリでの成功は夢だった。それもイタリアもの専門のイタリア劇場ではなく、かつてロッシーニが果たしたように、フランス語のグランド・オペラによってオペラ座で成功を収められればヨーロッパのオペラ界の頂点に立つことができる。エスキュディエから「《ロンバルド人》か《エルナーニ》を今年翻案するように」と勧められていたヴェルディは、《アッティラ》の構想を進めるうちに、これこそオペラ座の華やかな舞台にふさわしいグランド・オペラになると考えたのではないだろうか?

ピアーヴェとは《エルナーニ》《二人のフォスカリ》の共同作業を通じて、彼が作曲家の意図に忠実に 仕事を進める誠実な性格で、とりわけヴェルディが要求する心理オペラに向いていることはよくわかって いた。ヴェルナーの『フン族の王、アッティラ』は、一人の偉大な英雄の内面の苦悩を描く斬新なオペラ になるすぐれた題材だったから、もしピアーヴェがそのまま台本を担当していれば、あるいは一級の心理 オペラである《マクベス》や《スティッフェーリオ》の前触れになるような作品が生まれたかもしれない。

しかし成功を急ぐヴェルディは、ピアーヴェと進めてきた登場人物の心理や性格の研究よりも、外面的な華やかさを先行させた。もちろん、《ナブッコ》や《ロンバルド人》のレベルに戻るつもりはなかっただろう。ところがソレーラはそんなヴェルディの気持ちをまったく理解しなかった。それがヴェルディの誤算だったかもしれない。

《アッティラ》をグランド・オペラに化粧替えしてパリ・オペラ座の舞台に載せるという希望をヴェルディは捨てなかった。彼は初演の練習に立ち会うために12月6日にヴェネーツィアに入るが、滞在中に必要なものの手配をあらかじめピアーヴェに依頼している。

フランス語の先生が一人必要です。文法や理論で頭を悩ますつもりはなく、読んで、翻訳して、話したいだけです。だから上手にきれいな発音で話せる先生を一人手配してください。期間は1ヵ月。レッスンは休みなしで毎日。時間は朝の8時から9時まで。不都合なら9時から10時でもかまいません! いいですか? 私の重要事項なので決して忘れないようにしてください。

(ピアーヴェ宛の手紙、[1845年11月27日または28日])²⁶

これは《アッティラ》をフランス・オペラに作り替えるための準備ではないのだろうか? また同時期の手紙で、効果的なバンダの使用を勧めるピアーヴェに対して、ヴェルディは即座にその案を退けている。

バンダ・キンスキ²⁷ がすぐれたバンダであることは昨年聴いて知っています。しかし私は舞台に乗せるバンダにもう飽きているのです。 […] こうしたバンダの使い方にはもう人を引きつける新しさがなく、それは永遠の矛盾であり、騒音です。それに行進曲はいくつも書きました。《ナブッコ》には軍隊式のもの、《ジョヴァンナ》には荘厳で重々しいものがあり、私にはあれ以上のものは作れません。そもそもバンダの騒音なしに雄大なオペラはできないのでしょうか? 《ギョーム・テル》や《悪魔のロベール》は雄大ではありませんか? そこにはバンダがありません! 今やバンダは大都市ではもう使われない田舎っぽいものになっているのです。

(ピアーヴェ宛の手紙、[1845年11月24日])²⁸

この時期のヴェルディの目標はまさしく《ギョーム・テル》や《悪魔のロベール》であり、そして洗練された大都市パリのオペラ座だ。目前のフェニーチェ劇場での成功は当然のこととして、彼はそのもっと 先を見ていた。

先述したように、ヴェルディはヴェネーツィアに入っても納得ゆくフィナーレを作ることができなかった。最後の仕上げに十分な能力が発揮できなかったのは、重病に陥るという特殊事情もあるが、そもそもこのオペラでは、ヴェルディの過ぎた野心のために、台本制作のところでボタンの掛け違えが起きている。

それはこの時期のヴェルディの限界だったと言える。ドラマ展開の面白さと登場人物の心理的な深みとスペクタクルのすべてを満たす《リゴレット》以降のようなオペラを書けるまで、ヴェルディにはまだしばらくの年月が必要だった。

ちなみに、そのおよそ1年半後、ヴェルディはパリ・オペラ座からの依頼に《アッティラ》を選ぶことはなく、《第一次十字軍のロンバルド人》を《イエルサレム》に改作してそれに応えた(1847年初演)。

注

- ¹ 台本作者ピアーヴェに宛てた 1844 年 5 月 22 日付の手紙にその記述がある (F. Abbiati: Giuseppe Verdi, vol. I, Milano 1959, p.515)。ただし手紙の日付はコナーティの研究による (M. Conati: La bottega della musica, Milano 1983 [以後 BOTTEGA], p.141)。
- ² F. Abbiati, op. cit., vol. I, pp.553-554.
- ³ Ibid., p.585. ただし目付はコナーティの研究による (BOTTEGA, p.152)。
- ⁴ ちなみにヴェネーツィアでは、ヴェルディの《アッティラ》とほぼ時を同じくしてアポッロ劇場がフランチェスコ・マリピエロ Francesco Malipiero (1824-1877) の同名のオペラを初演させた (1845 年 11 月 15 日)。
- 5 アンドレア・マッフェイは外国文学に通じ、ゲーテやシラー、シェイクスピアやラマルティーヌの作品の翻訳家としても知られていた。妻のクラーラがミラーノに重要な文化サロンを開いていたが、ヴェルディはこのサロンを通じて1842年にマッフェイと知り合い、深い親交を結んだ。マッフェイはのちにシラーの戯曲を原作とする《群盗》の台本を書く。
- ⁶ G Cesare e A. Luzio (ed.): I copialettere di Giuseppe Verdi, Milano 1913, [以後 COPIALETTERE], pp.447-448. 日付は誤って 1844 年とされているが、コナーティの研究に従う。(BOTTEGA, p.152)
- ⁷ ヴェルナーの戯曲は「オリジナルを送るので、ぜひ翻訳させてください」とあるので、イタリア語訳は出版されていなかったと考えられる。ヴェルディもドイツ語は読めなかったから原作の内容はマッフェイから聞いたのだろう。スタール夫人 Madame de Staël (1766-1817) については、彼女の論文『翻訳の方法と意義について』が 1813 年にイタリア語に翻訳され、文学者たちのロマン主義論争に影響を与えており、その諸作の多くは彼女の生前からイタリアでも読まれていたと思われる。『ドイツ論』(1813) の講読をピアーヴェに勧めているので、こちらはイタリア語訳が存在し、ヴェネーツィアでも入手可能だったと推測される。
- ⁸ この梗概は「原作翻訳付きオペラ対訳台本シリーズ〈8〉」(サウンドバンク株式会社、東京 2001 年) に紹介された『アッティラ、フン族の王』(井形ちづる訳) に基づいて制作した。
- 9 スタール夫人も彼女の性格を「非常に神秘的」と評するが、やがて「地獄の力」が彼女にとりつき、「この作品の最後で、彼女が結婚式の夜にアッティラを亡き者にするばかりか、彼の横にいる 14歳の息子まで刺し殺すに至っては、もはやこの人物には女性の面影はなくなり、恐怖よりも嫌悪をもよおさせる」と語る。(スタール夫人『ドイツ論 2』中村加津、大竹仁子訳、鳥影社、東京 2002 年、p.261)
- ¹⁰ BOTTEGA, p.153
- 11 COPIALETTERE, p.431
- ¹² F. Abbiati: op. cit., vol I p.563
- ¹³ J. Budden, Le opere di Verdi, vol. I, Torino 1985 (ed. italiana), p.265
- ¹⁴ A. Colli: Giuseppe Verdi, un mondo da scoprire, Milano 2010, p.109
- ¹⁵ M. Mila: La giovinezza di Verdi, Torino, 1978 (seconda ed.), p.283
- ¹⁶ P. Panico: Verdi businessman, Pray (Biella) 2002, p.94
- 17 ヴェルディの唯一の弟子エマヌエーレ・ムツィオの証言によれば、「あのとんでもない怠け者の詩人は何も書いていません。私は騎士マッフェイとトッカーニにそれを[ヴェルディが台本を受けとりにミラーノに戻ってくること-引用者注]伝えたので、彼を働かせてくれるでしょう。彼は昼夜を分かたず仕事をするのでマエストロが戻られる前には仕上げると約束しました。しかし今朝11時にはまだベッドの中にいて、全然仕事をしていないようでした」(バレッツィ宛の手紙、1845年8月13日付)。しかしその5日後「ソレーラは台本をほぼ完成させました。木曜には完全に仕

上がるでしょう。彼はとても満足していて、すばらしい台本で、それを聞いた人たちには大好評だったと言いました」 (バレッツィ宛の手紙、同年8月18日)。2つの手紙は L.A.Garibaldi (ed.): Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, Milano 1931, p.219, および p.212 によるが、日付はコナーティの研究により修正 (BOTTEGA, p.152)。

- ¹⁸ COPIALETTERE, p.432
- 19 BOTTEGA, p.159
- ²⁰ F. Abbiati: op. cit., vol. I, p.591 目付はアッビアーティの引用にはないが、コナーティの研究による (BOTTEGA, pp.165-166)。
- ²¹ Ibid.
- ²² ヴェルディは芸術上の問題だけでなく、当時身体の不調にも悩まされていた。リューマチの悪化でしばしばペンを持っことができず、また12月初旬に初演地のヴェネーツィアに入ったが、そこで消化器系の病に倒れ、およそ2ヶ月間病床にあった。そのために12月24日に予定されていた初演は翌年の3月17日まで延期された。
- ²³ COPIALETTERE, p.439。ただし9月12日とされた日付の訂正はコナーティの研究に従って訂正 (BOTTEGA, p.158)。
- ²⁴ ムツィオの手紙(バレッツィ宛、1845 年 1 月 12 日付)を参照(L. G. Garibardi: op. cit., p.181)。
- 25 その2つは《群盗》(1847年、ロンドン初演)と《海賊》(1848年10月25日、トリエステ初演)である。
- ²⁶ F. Abbiati: op. cit., vol. I, p.591 日付はアッビアーティの引用にはないが、コナーティの研究による (BOTTEGA, p.166)。
- ²⁷ バンダ・キンスキ Banda Kinsiki は当時ヴェネツィアに駐屯していたオーストリア軍の一部隊に属する楽隊の名前。
- 28 注20に同じ。

参考文献

Franco Abbiati: Giuseppe Verdi, vol. I, Milano 1959

Julian Budden: Le opere di Verdi, vol. I, Torino 1985 (ed. italiana)

Gaetano Cesari e Alessandro Luzio (ed.): I copialettere di Giuseppe Verdi, Milano 1913

Antonio Colli: Giuseppe Verdi, un mondo da scoprire, Milano 2010

Marcello Conati: La bottega della musica, Milano 1983

Luigi Agostino Garibaldi: (ed.): Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, Milano 1931

Massimo Mila: La giovinezza di Verdi, Torino, 1978 (seconda edizione)

Paolo Panico: Verdi businessman, Pray (Biella) 2002

ザハリウス・ヴェルナー『フン族の王、アッティラ』井形ちづる訳 「原作翻訳付きオペラ対訳台本シリーズ〈8〉」所 収、サウンドバンク株式会社、東京 2001年

スタール夫人『ドイツ論2』中村加津、大竹仁子訳、鳥影社、東京 2002年