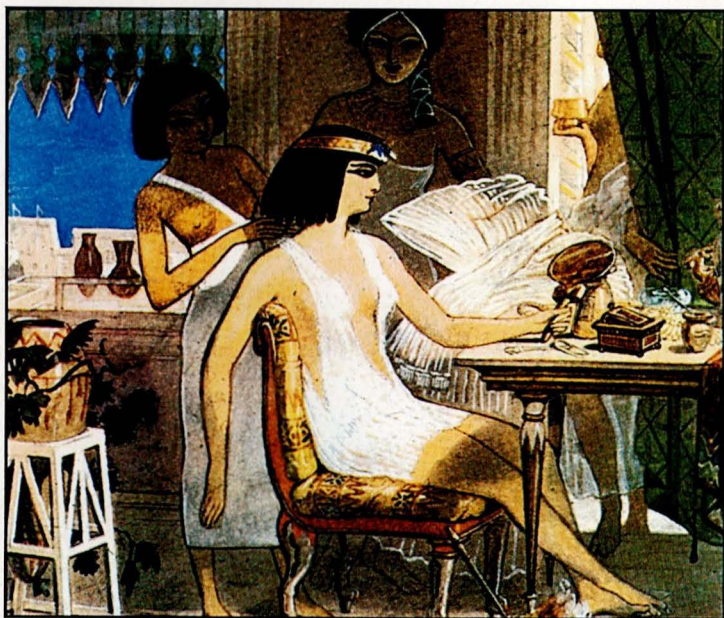


名作オペラ ブックス 13

ヴェルディ アイーダ



VERDI
Aida

schubert
ro
ro
RICORDI

音楽之友社

名作オペラ ブックス

Aida

Herausgegeben von Aida Campari
und Dietmar Holland

ONAKU NO TOMO SHU CO. LTD.

VERDI

Aida

Herausgegeben von Attila Csampai
und Dietmar Holland

ヴェルディ
アイーダ

アッティラ・チャンパイ
ディートマル・ホラント＝編

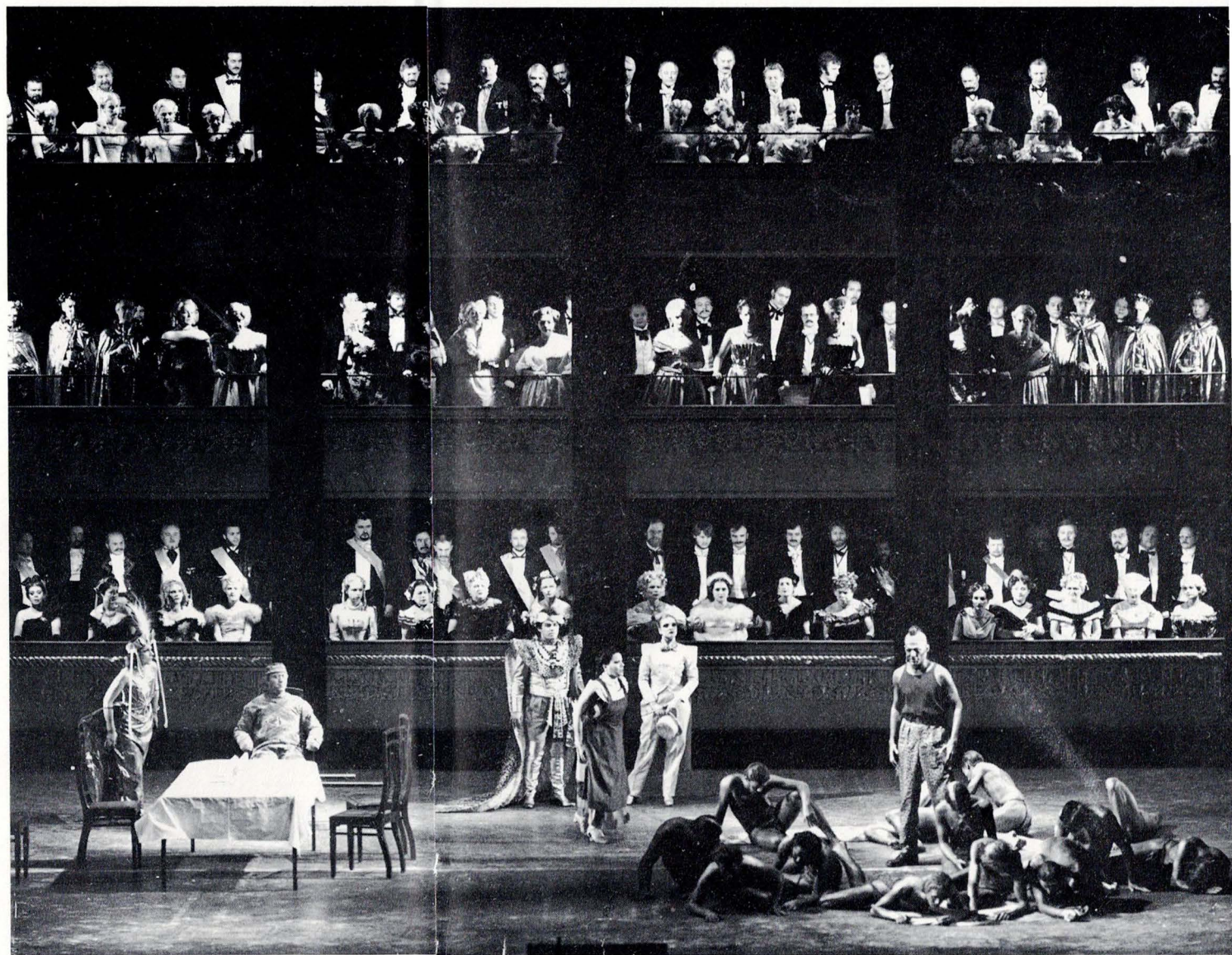
トモエヤ
グレート

ワシントン・ポスト
ワシントン・ポスト

カバー図版=アンリ・ド・モン
トー：アムネリスの化粧室，
1879-81年，カイロ公演用の草
案／バリ，オペラ座図書館

リブレット対訳=海老沢敏
本文訳=田中 純
日本語版制作協力=
俊子・カールステン

Copyright © 1985 by Rowohlt
Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg



モリス・ド・モリス

「2年前に〈カイロでの上演のためにオペラを書いてほしい〉という人があったら、私はその人を気が狂っているのだと思ったことでしょう。しかし、今や私自身がその狂人になっているようです……」。

ヴェルディ、1870年7月16日ジュゼッペ・ピローリに宛てて

「25年ぶりにおとずれたスカラ座で私は《運命の力》第1幕のおわったあと口笛を吹かれてあざけられました。《アイーダ》上演後のくだらぬうわさ話によると、ヴェルディはもう《仮面舞踏会》(スカラ座の初演で口笛を吹かれたあの《仮面舞踏会》です)のヴェルディではない。見て損をしないのは第4幕だけだ(それほど古めかしい)、ヴェルディは歌手を考えて作曲することを知らない、第2幕と第4幕にだけ何曲かまあまあのできのものがあ(第3幕にはない)、そしてさらに、ヴェルディはワーグナーの模倣者だ、というのです!!! 結構なことですが、35年たっても模倣者のままでおわらねばならないとは!!!」

ヴェルディ、1875年4月4日ジュリオ・リコルディに宛てて

目次

ヴォルフガング・シュライバー

《アイーダ》——社会における対立抗争の叙情的イメージ——9

ヴォルフガング・シュライバー

オペラのあらすじ——31

リブレット対訳——37

〔ドキュメンテーション〕

I きっかけと委託。台本の原典と原作者——95

アンドルー・ポーター

《アイーダ》の精神上の父と演劇における祖先たち 95

オギュスト・マリエット

《アイーダ》の第一原案 103

ジャン・アンペール

エジプト学とエジプト熱とのあいだの《アイーダ》 114

II ヴェルディ作《アイーダ》の成立と初演——131

ヴォルフガング・マルクグラーフ

ヴェルディ作《アイーダ》の成立経緯について 131

《アイーダ》に関するヴェルディの手紙

——1869年から1891年までの選集 140

フィリッポ・フィリッピ

カイロにおけるヴェルディ作《アイーダ》のゲネプロと初演 228

ルイ・エティエンヌ・エルネスト・レイエール

カイロにおけるヴェルディの《アイーダ》 232

アンドルー・ポーター

各地での初公演 1871年から1880年まで 235

III 20世紀における受容

243

オスカル・ビー

古い様式の真実性 243

トーマス・マン

ハンス・カストルプがお気に入りのレコードを聞く 253

ディーター・シュネーベル

《アイーダ》——純粋な美 259

クラウドディオ・カジーニ

《アイーダ》——スペクタクルと叙情性のあいだで 261

アッティラ・チャンパイ

《アイーダ》——あらゆるユートピアの終り 269

ジャンカルロ・デル・モナコ/ドミニク・ハルトマン/クラウドス・ペーター・ケール

「……夏のネッカー川の岸辺でもありえるような」 278

ハンス・ノイエフェルス/クラウド・ツェーエライン/ディートルフ・グレーヴェ

「……エジプト的なものとは憧れにほかならない」 286

クラウド・ツェーエライン

隠喩としての考古学 297

ヴォルフガング・マルクグラフ

《アイーダ》——場面的音楽的ドラマへのヴェルディの突破 305

年譜 313

参考文献 317

アッティラ・チャンパイ

ディスコグラフィへの注釈 319

録音年代順全曲盤レコード一覧 323

資料 329

ヴォルフガング・シュライバー

《アイーダ》——社会における対立抗争の叙情的イメージ

「天使のようなアイーダ、麗しのすがた」

「アイーダの全体効果をそこなっている2つの根本的な欠陥はその台本にすでに完全な形で存在している。つまりそれは、内容的には物語の初めから終りまでつづく悲歌的な調子であり、外面的にはもっとも広義な意味におけるエジプトふうの衣装である」。

エドゥアルト・ハンスリック Eduard Hanslick

「彼は、終始、両手を組み合わせ、板のすき間からすべての音楽が流れ出る黒い小さな錠戸を見つめていた。彼がそこで感じ、理解し、享受したものは、音楽、芸術そして人間の心情の理想化が勝ちとったものであり、現実の卑近な醜悪さをこの上なく、また動かしがたく美化したものであった」。

トーマス・マン Thomas Mann

幸いなことに患者は凱旋行進曲を聞かないですんでいる。というのも、結核にかかって神経過敏なハンス・カストルプが国際サナトリウム〈ベルクホーフ〉の蓄音器〈ポリュヒュムニア〉で聞くことをゆるされた数枚のシェラック製《アイーダ》のレコードは——トーマス・マンがそう望んだわけだが——このオペラの最後の2つの場面しかふくんでいないからである。だがハンスにとっては勝利者の勝ちほこった態度などなくてもよかった。その方が若い戦士とその恋人の美しい死をよりいっそう純粋に享受できるからである。いずれにせよ《魔の山》の希薄な大気の中では、雄々しいアイーダ・トランペットの高らかな響きなどお呼びではなかっただろう。

凱旋行進曲の問題

地上の健康な世界ではオペラの事情も異なる。ここで《アイダ》の論争点または呪文となっているのはあいかわらず凱旋行進曲である。だが、第2幕のいろいろ取沙汰されるフィナーレの場面は感嘆または不信をよびこそすれ、軽視されることはない。なぜなら、ヴェルディはそれを作品全体同様にじつに慎重に構成し作曲したからである。このことについては、彼と台本作者ギズランツォーニ Ghislanzoni とのあいだで取りかわされた数多くの手紙がおどろくべき情報をあたえてくれる。今日までヴェルディ通の人々でさえもが苦々しくいだいていた次のような疑惑は、まったく見当ちがいののである。つまり、凱旋の場面はつねに高度な芸術的演劇的意識を示してきたこの作曲家がいわばくうっかりして入れたもの〉であり、不幸にも〈生じてしまった〉ものであり、一種の事故、あるいは見た目の壮大さを重視するカイロの注文主に対しておこなった妥協であろう。これに対しヴェルディが心がけていたのはおもにアイダ―ラダメス―アムネリスの三角関係における感動的な愛と嫉妬の悲劇であり、その音楽表現はそれに応じてじつに美しい叙情性によって魂を吹きこまれている。《アイダ》の巨大志向やエジプト的な要素はやむをえない外面の装飾にすぎない。そしてよく知られているように、この作品の演出家はみなこの矛盾をどう取り扱うかという難題にぶつかってしまう。つまり、一方には、かり集められた群衆がうごめき、ティンパニやシンバル、それに特別仕立のアイダ・トランペットが錯乱する凱旋のようすや神殿の場面の巨大なキッシュ、つまり〈大オペラ〉のまったく非個人的なパレード志向がある。もう一方には、血と肉をもったふたりの人間の、もろくも悲劇におわる純愛への親近性があるのだ。——というのである。

一見混乱をもたらすだけのようと思われるこの親近性と壮大性の二元論をめぐる〈《アイダ》問題〉は、より大きな関連の中で考えられねばならない。すなわち、それはパリのグランド・オペラの魅力と効果を生み出している現象に似たものである。グランド・オペラの美

学や諸側面をヴェルディは60年代に、とりわけパリ公演のために書いた《ドン・カルロ Don Carlo》の中に、しだいに多く取り入れていった。別の面でそれを軽視し、《カルロ》初演後にすでにジョルジュ・ビゼー Georges Bizet が有名な人物の名を使い次のようにまとめている。「ヴェルディはもはやイタリア人ではない。彼はワーグナーの作品をつくっている。彼にはもはや周知の欠点はなくなったが、唯一の美点をも失ってしまった」。ワーグナー主義の非難は前世紀後半におけるオペラ論議ではありふれた題目のひとつだった。ヴェルディの場合も、それはいくつかの特徴をふくんでいた。たとえば、通常の形式からの、とくに〈カンタービレ〉と〈カバレッタ〉で構成されるアリアからの離反、言葉のより意識的な処理、ばらばらな番号曲とエピソードを統合し場面を拡大していくこと、オーケストラの劇的表現能力を上げることといったものである。ウィーンの批評家エドゥアルト・ハンスリックはそれをビゼーよりも正しく見てとり、〈ワーグナー的要素〉は全体としてオペラの発展に属していると評価している。「たしかにヴェルディは、分別あるオペラ作曲家がみなそうであるように、ワーグナーから重要な刺激を受けている。とはいえアイダには、このイタリア人があのドイツ人に直接責を負うような楽節はひとつもない」。

《アイダ》の中に〈音楽的美的感覚〉が〈演劇的誠実さ〉あるいは〈様式の気高さと統一〉とともに存在していると見てとったハンスリックも、だからといって、この作品の国家的色彩に嫌悪を感じないわけではなかった。彼はただ、この作品中にえがかれた個人と政治社会的権力との根源的対立がエジプトの儀式的場面や群衆の場面にこそ、その正確な演劇上の機能をはたしていることを悟っていなかった。「古代エジプト人はその服装や礼儀、政治や宗教が独特で、われわれにはなじめないものである。茶色や黒にメーキャップした人々ばかりのあいだではわれわれは自分とおなじ人々のあいだにいる感じがしない。それはうわべのことではないかというかもしれないが、やはり、それがこの作品の理念に対する観客の共感をさましてしまうのである」。実際のところ観客はほとんどいつも不十分ながらも妥協するか

不快な思いをするだけで、この場面をヴァラエティーに富んだものとしては見られない。華麗なフィナーレにおいてどの演出家も、このようなほとんど解決不可能な課題のまゝに立たされる。それは凱旋の場面をめぐる偏見にもまた一役かっているのかもしれない。

《アイダ》の理想あるいは挑戦されたヴェルディ

臨時仕事としての作曲とはかかわりたがらず、カイロからの《アイダ》作曲の申し入れも初めははっきりと拒絶したジュゼッペ・ヴェルディは、1870年にエジプト学者オギュスト・マリエット Auguste Mariette のシナリオを読んだあと、なぜ急に承諾する気になったのか。この疑問はとりわけ、《アイダ》の大場面が信じがたいものであり失敗作だと心の中で思っている者にとって、頭を悩ますものだったにちがいない。莫大な謝礼金（15万フラン）のみを理由に作曲家がその気になったことはほとんどありえない。同様に、自分がまだおわってしまったわけではなく、芸術的に発展しうることを世界に示そうという名誉心のためでもない。《アイダ》を作曲するというかなり唐突なヴェルディの決意は、ハンスリックが〈この作品の理想〉と呼んだものにかかわっているにちがいない。そしてその意味するものは、あれやこれやの理想的で美しい、音楽に流れこんでいくエピソードや合唱曲やアリアではなく、ドラマトゥルギーつまり全体のメカニズムであろう。つまり、悩み苦しみ行動する登場人物たちの特徴や、より大きな演劇的音楽的展開の中へと彼らをはめこんでいくことである。しかも最終的には、《アイダ》の中に秘められている、せまい意味でのストーリーをこえたものを暗示する〈告知〉、つまりヴェルディがすぐに隠喩化の可能性を見てとった、たんに外見だけ異国ふうで遠くのできごとのように見える悲劇のもつ意味と内容である。すなわち、権力関係のなかで個人が、またどんどん発展しつづける、拡大熱と前進熱にとりつかれたヨーロッパ人の人間関係の網目の中において各個人が、現実には危機的な状況におちいつていることの隠喩である。そして結局、自然を人間に仕えさせる営みの上でこのように誇るに足る前

進——スエズ運河——にあたって、新しいオペラは生れざるをえなかった。それは台本や総譜の細部にいたる、選択された主題全体や国家的色彩の中に具体化されている。《アイダ》の素材はまさに過去の神話のように類型化されているが、この素材の地理的歴史的異質性を利用して、重要な何ごとかが暗に現代に告知知らされているのである。このことにヴェルディはすぐに気づいたにちがいない。それはリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner が《ニーベルングの指環 Ring des Nibelungen》ではかなゲルマンの神々や英雄、人間たちを使って、工業化時代の人間の実情を暗に示したのと同様である。ヴェルディの《アイダ》がある程度ワーグナーの《指環》に対抗した作品であり、意味を転じれば、それへの回答として読んだり聞いたりできるという主張に反対するものはないだろう。

70年代の初頭のジュゼッペ・ヴェルディの状況を眼前に思いえがいてみなければならない。事実、《ドン・カルロ》のあとの新しいオペラ、つまり《アイダ》は彼にとって最大の挑戦であり難題を意味していた。上手に作曲された大テーマを何か舞台にもってくればそれで十分というわけにはいかなかった。新しいオペラは内容的にも美的にも完全に新しい要求と、それと同時に最大の期待をも満足させねばならなかった。ヴェルディは芸術家として世界的に有名であり、政治人および共和主義者として国民的英雄であった。新しいオペラによってどこから見ても真実であり根本的であるものを〈語ろう〉という彼の野心は、どんなに高く評価しても足りない。音楽家としても、老境にさしかかり創作の後期にいたって、彼は〈成功の重圧〉を感じていた。そこには、素朴なカンティレーナとカバレッタを好むイタリアのオペラ愛好家たちの期待もあずかっていた。《椿姫 Traviata》以後は、創作される作品と作品の時間的間隔がどんどん長くなっていったことはおどろくにあたらない。健康上の危機に合せ、増してきた自己批判的意識が創作のテンポをおそくしていたのだろう。そして新しいオペラのかわりに、旧作の改訂版があらわれていた。

ヴェルディは自分自身に目を向けはじめた。自分自身を——ゲーテの言葉によれば——歴史化しはじめた。強まる芸術上の倦怠（彼はそ

の中でサンターガタの農場主としての活動に日増しに深入りしていった)や、そもそも自分がまたオペラを書くことがあるのだろうかという懷疑から彼をさそい出すには、何が起ればよかったのだろうか。実際《アイダ》の素材、彼のもとにパリから届いたシナリオこそそれだったのである。それが彼の考えを変え、彼を熱狂させて、ただちに創造的な高揚状態におきかえたのであった。

前奏曲の概要における対立

《アイダ》の前奏曲においては、対立する力の両極は純粋に音楽的な手段によって構成されている。すでに初めから、聞き手には、このドラマの核心がなんであるかが誤解の余地なく明らかになるはずである。それは、愛と法との、個人の感情と社会的に決定された権力との衝突である。前奏曲はまず、《トリスタン》の前奏曲といくらか似て、繊細なピアノシモで半音階的に上昇する憧れの動機を提示し、これはオペラの進行の中でライトモチーフにも似た主題になっていく。分割された弦楽部によるアイダの感きわまった懇願にあらわれる純粋な愛情がそれである。18小節目からは、第2の、確固として下降していく主題が厳密なフガートで加わる。——これは旋律的にはラダメスにのちに火神の神殿の神官たちが下す判決に対応している。この2つ目の主題はたった9小節のあいだにピアノシモからフォルティッシモまで高まり、最高点でアイダの動機と出会う。これは、高音のヴァイオリンでまさに絶望的に大きく、おなじくフォルティッシモで演奏される。前奏曲の最後では、愛の動機が新たに優位となり、神々しいアウラの中へと高められる。この作品の両極の推進力がこうして音楽的象徴的に提示される。軽やかな、しかし——主題の反復進行であらわされるように——うっとりと自己自身の中で安らいでいる愛は理想として上昇させられ、次に、硬直した権力の紛れもなく抑圧的で柔軟性のない教条主義的(規則どおりのフガート!)態度と表現がつづく。音楽はオペラの最後に、理想化する情死という神秘的な美しいラスト・シーンにおいて、この権力の現実の勝利を阻止するので

ある。

夢見る戦士ラダメス

《アイダ》の中で悲劇のメカニズムが——主体と現実の諸関係との相互作用において——どのように作り出されているか、それをヴェルディは意図せずしてオペラの最初の場面に凝縮して展開しており、すでに第1場でラダメスの有名なロマンツァ〈天使のようなアイダ〉に示している。対立はこのエジプトの戦士からはじまる。そして彼は、自分自身にできた裂け目を通りぬけていく。彼のこの分裂性を心理学者はダブル・バインドという概念でよぶ。ラダメスには、本人は気づいていないが、自己への要求が2つあり、幸福をもとめる両目的はたがいに対立している。一方は、軍事的業績による社会的出世と公的な名声であり、他方は、個人的な満足、既存の社会的枠組みとはかかわらない個人の幸福、つまり徹底して自発的な自己実現として追求される愛である。クラウス・テューヴェライト Klaus Theweleit はその《男性幻想 Männerphantasien》(フランクフルト, 1978)の中に、どのようにしてこうした愛情のエトス、この〈唯一者と唯一者との愛情関係〉が、大きくなりつづける個人の〈自己疎外化〉と結びつくようになるかを述べている。それは、17世紀の合理主義哲学において表明され(デカルトの「我思う、故に我あり」)、「そのころはじまった人格の〈内面〉と〈外面〉との対立という自我の状態の混乱の可能性」を集約している。ラダメスという人物像によってヴェルディはさらに、感受性が現実生活から分離され、つまり〈絶対化〉される男性の自己分裂化をえがく機会をつかんだのであった。こうした問題群はヴェルディ作品の恋人たちがたいてい死の原因として、また感情的推進力として背負っているものである。そしてそれらは、かなわぬ人格統合の代償として、無限に感情を支配し独占しようとするがゆえに破滅に走る、ただひとりの女性への愛をもとめようとする。しかし、「女性がここでたんに所有物でしかないならば、語ることはほんのごくわずかなであろう。そうではなく、女性とは、自己自身をふたたび同一化しよ

うとする男性の、外に放り出された自我の一部であり、男性の自我の願望の媒体であり、同時に願望の対象でもある」(テーヴェライト)。19世紀のかなり多くのオペラが不幸な愛に生きる女性の名をタイトルにしていることは、この男性の自己疎外と深く関わりがある。

ラダメスのロマンツァは根本的な対立を冒頭に示している。まず重要なのは、何がそれに先行しているかである。前奏曲がおおるとすぐに、ラダメスとランフィスはおおのの絶対的な理念の両極的な実体として、ふたりだけで相対して立っている。なぜなら、陰鬱な権威としてすべてを支配する権力を代表するのは、(無名の)国王ではなく、祭司長ランフィスだからである。もちろんそれが支配力をふるうのは、政治家や軍人のように直接的な暴力の行使によってではなく、神への信仰やイデオロギー、そして良心への圧力によってなのだ。神々への近さが神官に権力をあたえるのだ。これが国家宗教への信仰である。ヴェルディはそれを音楽的に表現しようとした。ランフィスがはじめに若い司令官にむかって、敵のエチオピア軍がエジプトに敵対して進軍しているもようであり、使者の報告を待つばかりであることを告げるとき、彼の言葉は詩篇唱ふの説教調と、独立したチェロによってもったいぶった色彩をつけられた口調をおびる。そして、ラダメスは祭司長の、神によって決定されているがゆえに不可侵的な権威に服従して、まずランフィスが聖なるイシスのお告げを聞いたかどうか知ろうとする。というのも、彼は——トランペットのファンファーレが鳴りひびいて伴奏する短いレチタティーヴォの中でこう彼は望むのだが——勝利とメンフィスの名声をえるために、戦争の司令官に、〈幸運な男〉になりたいと思っているからである。権力主義的に教育された若者の、英雄になりたいというこうした願望は自然かもしれないが、ラダメスがこの願望の夢を〈夢〉と名づけていることは特徴がある。それは無造作に歌われる概念であるが、やがて正しく感じとられた自己評価であることがわかる。なぜなら、今や《アイダ》のストーリーとともに、ラダメスの夢とも名づけられるものがはじまったからである。

だが、ラダメスの考える夢というのは、すこし異なったものである。

野心ある若い兵士、未来の司令官についておどろくべきは、彼がたしかに勝利を夢見ながら、考えが突然まったく別のところにたどりついてしまい(あるいは、主人公の若さを理由とすれば、これこそ現実的ということにもなるか)、同時に自分の軍事的責務を完全に眼前から失っていることである。というのも、レチタティーヴォの数小節後にはオーケストラの音の基調や音色とともにラダメスが目的とする願望も根本的に変化してしまうからである。叙情的なロマンツァの初めに、このレチタティーヴォでも、彼にとって勝利は口実にすぎず、月桂冠をもってアイダのもとへもどり、ひそかに彼が愛している、戦いに破った敵王国のこの娘の〈髪に冠を〉かざり、彼女の〈王座を太陽の近くまで〉高めるためのものなのだ。ゲーテのメフィストの観察が思い出される。「愛する世間知らずの男が爆発した／君たち太陽を、月を、そしてすべての星を／ついでに恋人まで吹き飛ばして」。奴隷の身分に甘んじている愛する女性に故郷の——彼は自分の祖国ではなく、彼女の祖国のことだけを考えている——〈美しい空を返して〉やろうという、この男の純真で、まったく幻想的な目標は、平和と和解を知っているか、少なくともそれをもとめている世界においてならばどうか可能ではあろう。だが、ここ現実の世界は、神々への信仰、不安、国家意志、愛国心、感情の隠蔽、抑圧、戦争といった別の概念によってその存続を保っているのだ。

女性の愛の2つの側面：アムネリスとアイダ

対立の爆発までには長い時間はかからない。ラダメスがロマンツァの夢からまだ覚めやらぬうちに、別の女性、王女が舞台にすでに登場している。ランフィスが権力の国家意志を意味していたように、欲望の国家意志はアムネリスである。そしてアムネリスはすぐさま彼女の目的であるラダメスの愛に立ちむかう。「あなたのまなざしには、いつにない不思議なよろこびが輝いているわ」。彼女は久しい以前から彼の愛を手に入れようとして空しくおわっており、今はそうしたまなざしの対象である女性に嫉妬している。人をあざむく芝居と不安の

ゲームがはじまる。ラダメスはアムネリスが（敵国の女であり、かつ彼女の恋敵でもある女への）二重に〈禁じられた〉愛に気づいたのではないかと恐れはじめる。彼女は、彼の気持が別の女性のものであることをすでに感づいているように見える。しかも、彼女は自分に権力があることを承知している。「もし、私のまなざしが、この免れがたい秘密を見とおすことができるなら悲しいことだ」。この瞬間にはまだ彼女は、囚われの王女など問題ではないと思っていた——やがて恋敵の愛をはっきりみとめなければならなくなる。最初の場面の三重唱、アレグロ・アジタート・エ・プレストでは、悲劇の3人の登場人物たちはまず自分がそれぞれどんな立場にあるかを直観的にとる。アムネリスはなによりも疑いと恋敵に対して沸きおこる怒りの感情に支配されている。ラダメスとともに彼女は——示唆的にも——嫉妬のあまり、とぎれとぎれの言葉と音からなる歌唱表現に心乱れる。彼にとっては王女に対する恐れが決定的になる。王女のことを彼は、女性として（彼女は彼のただひとりの女になりたいと、救いようのない幻想をいだいているのに）よりも、政治権力の一部として、彼をも支配している支配階級の一員とみなしている。「愛を強いることはできない」、こうした啓蒙的な考え方（ザラストロ Sarastro の）はヴェルディのオペラの爆発的な感情の世界とは異質であり、アムネリスにとって（まだ）無縁である。しかし彼女はラダメスではなく、アイーダをおどして復讐しようとする。アイーダとの重要な対決である第2幕の最初の場面で、彼女はひたすら恋敵の感情について真実をすべて知ろうと努める。失恋からくる復讐心がこれ以後彼女の法になり、憎しみが推進力になる。それに、囚われの社会的に零落した女性、庇護もなく愛する女性の死の不安が対立する。

見かけのものにすぎないパラドックスがある。つまり、アイーダは、2つの感情（父に対するものとラダメスに対するものと）を無分割、無制限の献身によって保ちつづけねばならない——〈演じる〉ことなどできず、策略を弄することもできない——以上、自己分裂にあって当然なのに、ヴェルディは彼女に三重唱の中で、両者を神経質にいろいろ不安と怒りの響きを橋渡りするカンティレーナを歌わせているの

だ。これは次のことを意味している。彼女はたしかに不幸な女だが、その魂の最深層では自分自身と一体化しており、それと彼女の愛が真実なものだからなのである（このことは2分音符と全音符の中で消えていくカンティレーナが証明している）。アイーダは、ヴェルディがピアノニッシモから力強いフォルティッシモまで強めている歌の中で、たんに失われた祖国だけでなく、彼女にとって今や確実となったもの、つまり彼女を避けえない対立にみちびいた不幸な愛をも嘆きかなしんでいる。第1場の最後にアイーダの悲劇的な状況はすばらしいロマンスにおいて模範的に集約されていると同時に、叙情的音楽的にも深化されている。〈勝利者として還って下さい……〉。この独唱場面をヴェルディはレチタティーヴォとアリアに分けず、そのレチタティーヴォ的な部分とアリア的な部分とを大胆に新しい全体へとつなぎあわせたが、その独唱場面はアイーダの内的状態を4段階に、つまり、良心の葛藤、父と祖国への愛、ラダメスへの愛、死の願望と祈りに表現している。彼女は敵として対立しあい殺しあわねばならない（殺したい）ふたりの男を愛さねばならない——そして同時にそれは不可能なことである。「私の苦しみには救われる希望もないのです……神々よ、お憐れみ下さい！」このように切望された死がもつ最終的な救済という性格の意味において、ヴェルディはアイーダの表情ゆたかに歌われる祈りを最後に突然長調の響きにまでもちこむのである。——啞然とさせるほど単純な対照方法であり、ここではすべてを超越するような効果をもたらす。

アムネリスもそのもっとも深い内面では女性として愛されたいと望んでいたが、自尊心と社会的地位からなる彼女の〈鎧〉がそれをさまたげていたということは、そもそもの彼女の不幸であり、それはようやく長い道のりの最後になって明らかになる。第4幕で、彼女だけが精神発達のようなものを体験していること、そうして自分の誤りとまちがった行動に気づくことが明らかになる。これがアムネリスという人物を作品全体の中でもっとも興味深い存在にしている。そして彼女は絶望の中で、祖国を裏切ったとしてラダメスに死刑の判決を下した神官たちだけでなく、自分自身の嫉妬をも呪い、ラダメスの無実を

うったえる。さらにまた認識の道においてアムネリスは決定的な一歩をふみ出す。彼女はこの権力ある聖職者の自己認識の矛盾に気づく。「おお、無道な人たちよ、あの方の血にも飽きたらないで——天の従者と自らを呼ぶのか」。そして彼女はこの神官たちを呪い、〈天の復讐〉が彼らの上にあるようにと唱える。神官に対して国王が無力だったように、王女も無力である。この突然の認識とともに彼女はくずおれる。ヴェルディは〈アナテマ〉の呪いのあとの短い後奏曲で、不幸な女がくずおれるようすを純粹に音楽的な手段で表現している。同時に、一挙におとずれる破局を、陰鬱で破裂するような15小節の中に、ヴェルディにもめずらしいことだが、オーケストラの表現力のぞつとするような力と荒々しさを使って見せつけている。

複雑なアムネリスの人物像と対照的にアイダはずっと単純にできている。彼女は、愛のために愛する女性であり、無条件に献身する覚悟と外から規定されることを知らない内的な完璧さが肉体化した存在である。とはいえ、第3幕におけるような危機や、誘惑、葛藤はある。そして、アイダは生れ育ちからくる自分自身も、その強烈な感情を確信することによって見つけた自分自身も、そのアイデンティティーを見失ってしまっている。彼女が自分の社会的および民族的つながりを第一とみなしている台詞が重要に思われる。第1幕で戦争の知らせを聞いたとき、彼女はまずその〈不幸な祖国〉のことを気づかい、それからようやく人々のことを気づかう。そのうえ彼女は、自分の意志に逆らい、また父と祖国への〈二重の〉愛ゆえに、政治的行動にまきこまれ、その結果としてみずから悲運をまねいてしまう。オペラの叙情的な絶頂である第3幕におけるアイダとアモナスロのすぐれた二重唱の場面は、父と娘の劇的に切迫した対立をふくんでいる。ラダメスの愛にそむき、父と祖国にささげるというアイダの決意は重大な結果をまねくことになる。それをもっともらしくするため、ヴェルディは二重唱のまえに、アイダの2番目のロマンツァをもってきた。ここでは、二度と見られない祖国に対する彼女の感傷的な結びつきが明らかになる。彼女に（エチオピアにとっては生死を賭けた）ラダメスの裏切りを強いるために、父親は最後の手段にうったえねばならな

い。彼は娘を呪い、血縁を切るというのだ。アイダはくじけ、そのあとすぐラダメスから秘密を引きだす。こうして悲劇への急展開をもたらす。恋人と逃げるという最後の手段が、ふたりの考えにのぼったときにはおそすぎたのだ。アイダ、この愛の犠牲者は、聖者のようにみずから死へ、地上での破滅の代償としての天上での光明に満ちたユートピアへと身をささげる。この背景には結局ひとつの宗教的救済の理念があり、それをヴェルディは、心を入れかえたアムネリスに和解の結語、つまり、イシスの神への祈り、平安を願う祈りを唱えさせることによって強調している。

国家と教団：権力の連合

ジュゼッペ・ヴェルディの反教権主義的感情は《アイダ》の中にはさほどあらわれていない。彼は宗教一般について、他人の堅固な宗教信仰について、やみくもに反対していたのではなかった。そのことは第3幕の冒頭に示されている。神殿の歌声が純粹な自然の姿——ナイル川の岸辺の夜の敬虔な雰囲気を高める。神官と巫女の祈りはふしぎな雰囲気の中をつらぬいて流れる。この雰囲気をヴェルディは正確に計算された器楽演奏によってえがき出している。それは、チェロのフラジョレット音や、ヴィオラのオクターヴでのピッツィカート、第2ヴァイオリンのトレモロ、第1ヴァイオリンのオクターヴでのアルペッジョであり——すべては弱音器をつけピアノシシモで演奏される。祈りの向けられているのはオシリスの母である。「われらを助けたまえ、情深き御方よ、尽きせぬ愛の御母よ」。この間ランフィスは神官としての役目にとどまっている。彼はアムネリスを神殿にみちびき入れる。彼女はラダメスの愛を女神に祈願しようというのだ。この場面でヴェルディは全体の風景を音の響きに象徴させて音楽の中に生み出そうとしただけでなく、エジプト人の宗教儀式を讀えようとしたのである。ここでは破滅をもたらす祭司長と彼の〈教団〉の権力が問題なのではない。——この権力は、それが国家や軍隊、全権力機構と結びつき、イデオロギー的であると同時に政治的な力となったときに

はじめて、人間に災をもたらすものとなるのだ。それをヴェルディは短く、だが明瞭にスケッチされたこの夜の神殿のまえにおける祈りの場面で表現したかったのである。この場面は、アイダの憧れに満ちたナイル川のロマンツァへの導入となるとともに、それによって、アイダの故郷エチオピアへのつながり、その風景や神々へのつながりを宗教的な基礎のあるものとしてえがくことに寄与している。

ランフィスと神官集団は国家の政治機構の中で決定的な役割をはたしており、それによって民族全体をまきこみ、《アイダ》の全登場人物の行動と存在を決定している国家的〈できごと〉すなわち戦争においても、同様の役割をはたしている。それはすでに最初の場面で使者の知らせが届き、そこにいた神官や政治家、軍人がそれにこたえて戦意発揚をするところからはじまっている。ランフィスはそのさいきびしく警告することを忘れていない。「神々に栄えあれ！……世のできごとを統べるは神々にして、神々の力によってのみ、戦士の運命の定まることを」。指揮官たちのじつに口調のいい、〈戦争〉宣言は、まさに荒っぽい合唱の暴力、野蛮さそのものであり——〈アレグロ・マエストロ〉の行進曲はすべての人間を戦争に酔わせる。それにつづくのが戦線布告であり、司令官の決定である。火神の神殿における、第1幕第2場では、聖職者たちの戦いの祈りが中心になる。力強い宗教的な儀式がおこなわれ、祈願と歌と踊りの中で（この踊りはヴェルディにとってここではけっして付け足しの〈余興〉ではなく、完全にストーリーと一体化されている）、祭壇の上でラダメスに〈聖なる剣〉が授けられ、敵に対する復讐と死が誓われる。凱旋の場面での勝利の祝祭でも、死を、エチオピアの捕虜に死を要求するのは神官たちである。そして、その死をさまたげることができるのは民衆である。地下室でラダメスを裁判にかけ、死刑宣告をするのも神官たちである。結論として、ヴェルディが暗く重苦しい歌や形式ばったフガートの楽句で、陰鬱な運命の力として、つらぬくことのできない鎧に身をかためているかのごとく演じさせたエジプトの神官は、このオペラの4幕すべてにおいて中心的包括的な役割をはたしているのである！ 彼らはストーリーのイデオロギー的な動因であり、国民の良心であると同時に

に、儀式の主催者かつ血まみれの裁判官でもある。凱旋の場面よりもはるかに強く、最初のフィナーレこそがそうした国家教団の、すなわち国王と祭司長、政治的権益とイデオロギーとの密接な結びつきの強烈な示威行動を意味している。——それはおそらく、一方はナショナリズム、好戦主義、敵嫌悪、他方は信じこまれた神意、教団の示威行動、信心の、この2面の世俗的な連合であろう。国家教団的かつ教団国家的な公的生活がその特徴となっている19世紀のイタリアにおいて、ヴェルディは絶望することなく、批判的に、寓意に満ち、暗号化しつつ、こうしたことを考えていたのである！ さらに、一見したところただエキゾチックで歴史的な書割の中に、全体の音楽的展開の中に、彫琢されたレトリックと形式的合理性、説得力——そして旋律の美しさ——を駆使して映し出される現実的状况のこうした写像は、なんとすばらしいものなのか！

細分化された凱旋：エジプトの勝利とその犠牲者

オペラのこうしたメカニズム、精密に組み立てられたストーリーやその主役たちの正確に観察され形づくられた精神状態からすれば、第2幕フィナーレの凱旋の場面は全体の文脈の中で見てとってはじめてその意味内容と重要性がわかる。それはもはや疑問の余地がない。さらに、この場面とそのすぐあとにつづくナイル川の場面は相反するものとしてのがいに依存しあっているように見える。両者において、故郷、祖国、愛国心といったテーマが問題になり、そこで両者は現実的な論と思弁的な反論のような状態にある。こちらには外向的な巨大な群衆の華麗さが、あちらにはかすかな、夢想に移りゆく、音楽的にじつに印象的な祈りがある。両者はまた世界と別世界のように、現実とユートピアのように相反する状態にある。

《アイダ》の凱旋の場面はかつてヴェルディが作曲した中でも最大の一だ絵巻である。2つのオーケストラと4つの合唱団（民衆、神官、女奴隷、捕虜）が独唱者や踊り手たちとともにその音楽で場内を満たす。大勢のエキストラが巨大さの印象をさらに高める。この場面では、

表向きは、エジプト人の勝利の祝祭が描写されており、テーベの門のまえ、野外でのいわば壮大な民族の祭典がはっきりと軍国主義的、国粹主義的に強調されてえがかれている。しかしこのたてまえの裏側では、まったくちがうものが隠されており、愚の骨頂ともいえる凱旋行進の巨大主義と〈栄光〉の歓喜の背後には、民族の指導者や神官だけでなく、民衆によってもしんけんに積極的に〈論じられて〉いる問題が存在している。それは、民衆の歓喜の中を引き立てられてきたエチオピア人の捕虜の運命である。望みを聞かれたラダメスおよび民衆は捕虜の恩赦と自由を乞う。しかし、ランフィスと神官たちはそれに反抗して、彼らを皆殺しにするようもとめ、その旨神意にうったえる。ラダメスがゆずらないので、ランフィスは政治において〈いつの時代にも変らぬ〉妥協案を出す。〈安全と平和〉のために、少なくともアイーダとその父はエジプトの手中に残さねばならない、というのである。国王がそのように決定を下すと、ラダメスは褒美としてアムネリスとの結婚を約束させられる。ラダメスはまだ心中を明かさない。アムネリスはたちまち恋敵に対して勝ちほこり、至上の喜びに熱狂する。荒々しいアンサンブルにおいて、エジプト人の歓喜とエチオピア人捕虜の釈放に対する感謝が同時にえがかれる。その次に、多声的な全体の中にふくまれるのは、アイーダの絶望と落胆、ラダメスの名誉や権力、エジプト王女との結婚に対するむこうみずとしかいいようのない毅然とした態度（「エジプトの王座も、アイーダの心ほどの値うちはないのだ」）、そしてアムネリスの恍惚である。それに対してまだエチオピア王と気づかれていないアモナスロが凱旋のフィナーレのまっただなかで娘に耳打ちする内容は、第3幕の父娘対立に直接つながっていく。「元気をお出し、……われらにとってはもう復讐が真近に迫っているのがはっきりわかる」。この演劇上重要な一文は音楽的にもとくに強調されてははっきりと示されている。それは、テンポを高めストレッタを取り入れて、この場面全体の最後の部分への導入となっている。ヴェルディは総譜でこう要求している。〈モルト・ピウ・モッソ、クワジ・テンポ・ドッピオ〉。

凱旋の場面は全力投入しており、耳と目は極度に凝縮された構成に

最初は不快を感じるかもしれない。それはフレスコの壁の上にポスターのようにえがかれた巨大な絵などではなく、ひとつあるいは同時にいくつかの対立抗争の進展を暗示している。つまりそれは、個人および集団の利害と感情の衝突を正確に処理しており、——音楽的に洗練され、このうえなく迫力に満ち、凝縮的に作曲された壮麗な光景であり、最高の賛美にのみ値し、つけ加えるとヴェルディ自身それには自信をもっていた。彼は台本作者にこう書いている。「あなたが発売してから、私は……行進曲だけを書きました。それはとても長くて、しっかりした構成をもっています……」。ヴェルディはさらに細部を数え上げ、こう付け加えている。「……そしてこれらすべてがひとつの曲になります。——つまりこれが行進曲です」。〈行進曲〉という言葉はこの場面全体をさしており、このオペラ全体とそれがえがいているモニュメンタリズムを端的にあらわすものとなった、〈《アイーダ》・トランペット〉によるあの有名なファンファーレの主題だけをいっているのではない。

ユートピアとしてのエチオピアあるいは頭の中の楽園

第2幕の凱旋の場面の騒がしい、スペクタクルともいえる、俗物的な愛国主義につづいて第3幕では、叙情色ゆたかで、魂を映すような、しかもけっしてその情熱では劣らない〈祖国愛〉がそれにこたえる。まず最初はアイーダの繊細な、旋律が幅広く揺れうごくアリアの中で。そこでは、〈ナイル川の岸辺〉の音楽的色彩的にこのうえなく印象的に〈えがかれた〉風景のかもしれない詩情あふれる雰囲気、前述したアムネリスと巫女たちの神殿への静かな参入のとき同様に、ひとつの役割を演じている。エチオピアは想像上の、ただ思いえがかれるだけの、したがって純粋に別世界、つまり、幸福の楽園である。紺碧の空、そしておだやかな風が緑の丘とさわやかな谷間、かすみ立ちこめる岸辺をわたる。——これがアイーダの夢想の投影、「おお、楽しかりしあの家は」なのである。これにつづく二重唱でアモナスロは、まさにアイーダのこの悲しくも美しい思い出を利用してアイーダにラダメス

を裏切らせ、自分の政治的目的をとげようと計る。彼は故郷の森と谷、〈金色の神殿〉を取りもどそうと誓い、彼女に祖国と王座と愛を約束する。この戦術は成功する。

しかし、あたかも生きるため、生きのこるためには強い相反する力が必要であるかのように、精神的に強い圧力を受けて、アイダの夢と憧れは、どんどんふくらんでいく。ナイル川のアリアや父と娘の二重唱においてエチオピアがまだ具体的に思い出として心に残っている。それにつづくアイダとラダメスとの二重唱では逃げ場所をどこにするかも明確ではなく、神秘的な救済のフィナーレのずっと以前に、彼らには現実感覚がなくなってしまう。アイダはそのまゝに悲劇の進行を止め、自分の不幸をひとりで耐え、現実的な論議をもちかけて、夢見る人ラダメスの目をさまさせようという最後の絶望的な試みをする。「どのようにして逃れようと思いますの、アムネリスの美しさを、国王の御意を、あなたのお国の民の願いを、祭司たちの怒りを？」それに答えて新たな愛の誓いがなされ、〈非常に活発に〉のストレッタで表現される陶酔へと移行していき、ふたりは逃亡計画に無我夢中になり、息もつかないほどの激しい動作にかわる。

このオペラにおける地理は重要である。物語が演じられる舞台は、外部から内部への動きや、徐々に非物質化していく過程を表現している。それは、石の宮殿や神殿、門といった巨大で抑圧感をあたえるメンフィスのエジプトの都市建築から、テーベの勝利の広場、また広大なナイル川の岸辺にまでいたり、そこからアイダの頭の中でさらに蜃気楼のようにきらめく夢の国エチオピアのかなたにまで通じている。その次の場所は恋人たちの現実性のない逃避先であり、そこに匹敵する場所はない。ラダメスは「果しなくつづく砂漠」と歌い、ふたりは「私たちの上の星々」と夢見る。第4幕の最後の場面はまさに幻覚によって生じたシーンで、水平に分割されている。上方には〈金色にきらめく〉火神の神殿、下方には恋人たちの墓場となる地下室があり、さらにその上に、地上では（現実的な力によって）えられぬ幸福をもとめ最終的な永遠の逃避先として、天が開く。結末の二重唱は情死の神秘を歌っている。この世のものとは思われぬ美しいカ

ンタービレの響き、精妙な音程の構成とオーケストレーション——数部に分れたフラジョレット音の弦楽器、繊細なピアニッシモの木管、アルペッジョのハープ——による別れの歌の中で、信仰心厚いこのオペラは恋人たちと安堵した聴衆を讀める。そして、これに先行する演劇的に密度の高い裁判の場面やアムネリスが神官を呪詛する場面との対照によってはじめて、結末の場面の非現実的で天上的な性格が十分に発揮される。

恋人たちに開かれる〈アイダの天〉とは、純粹に音楽的な理念としてとらえられる夢であり、これまでのような非音楽的なイメージではけっしてない。ラダメスはすでに彼のロマンツァ（〈天使のようなアイダ〉）の中で、それを予知していた。この結末が意味するのは、音楽のもつ解決（と救い）をもたらす超越的な力だけである。したがって、このようなフィナーレの構成（あるいは同様に《アイダ》全体）が荒廃した（エジプトの、あるいはまた19世紀の）現実生活からの逃避だといって、リアリストであるヴェルディを非難するのは正しくないであろう。それは、カイロの注文主の現実的な要望に屈して、宣伝のために現実をゆがめたものだと凱旋場面の作曲家を非難することが正しくないのと同様である。エジプトにかわる真の場所、《アイダ》のユートピアは、フィナーレの恋人たちの天ではなく、エチオピアである。第3幕の詩情や憧れの響きに耳をかたむければ聞きとれるように、ヴェルディは、そこなわれていない自然を人間のこわされていない自然性の隠喩と解し、それを、すでに100年前から予測されていた自然破壊の進行という現実に対立するイメージとして提示しようとしたように思われる。

現代の隠喩としてのヴェルディの《アイダ》

明らかに、《アイダ》に曲をつけるヴェルディの胸は犠牲者、アイダとラダメスのために張り裂けんばかりである。そして最後にはエジプトの王女も犠牲者に加わる。作曲家は、無防備な者全員に、そして社会の中、イデオロギー的強権体制の中におかれて絶望的といえ

る彼らの立場に同情している。さらに彼らの理想や清浄無垢な心にも共鳴している。最終的には彼らみずからそれを証明する。こうしてラダメスは第4幕でアムネリスに対し、自分の思いと名誉が潔白であることを誓いながらも、政治的な裏切りをみとめる。同様に、アイダはアムネリスとの激しい対決の中で素直に、神々がいつも自分にたくあたっていたことを告白している。またアムネリスは、自分も権力の歯車にまきこまれたことを認識したとき、神官を呪詛して、この体制から離反するのである。

他方、神々、神官、神殿、エジプトふう地域的色彩といったことがらすべてについて、ヴェルディは歴史的、考古学的、そして宗教史的に研究しくわしく調べあげていた。そして、たとえばエジプトの神官集団は実際は帝国の役人と考えられるべきで、イタリア19世紀の宗教事情とはほとんど共通するものをもっていないということや、古代エジプトでは国王は神であり、人々は恐れその名を口にすることもなかったこと——これはヴェルディのころの君主制とはまったく異なる——をもちろん知っていた。にもかかわらず、歴史的舞台や、オペラでえがかれる登場人物たちおよび彼らの行動は考古学的研究の古代の発掘品としてではなく、生きいきとした寓話としての〈機能〉——ヴェルディはそれを甘受していたのではなく、しっかりと計算していた——をはたしている。それはどの時代にも、今日ここでも起りうるということを示唆している。音楽を通して、どの時代にも通じる美しい演劇用語を用いて、それらはまた現実のものとなり、私たちはその記号を現在の意味に解釈しながら読む。

演出家ハンス・ノイエンフェルス Hans Neuenfels が1981年フランクフルトの公演でこころみたように、ヴェルディの《アイダ》をオペラの因習から脱してこれほど生きいきと現実的に解釈した者は、今日の音楽劇舞台においてほかに例をみない。彼は農民出身で現実生活に近かったせいで、〈欺瞞的な観念論を見やぶる〉のになれていたと自称しているように、《アイダ》のヴェルディを徹底したリアリスト、唯物論者とみなした。《アイダ》が創作されていたころ、ナショナリズムが忌わしい様相をみせ、プロイセンがフランスに進軍した

おり、ヴェルディは政治的にも深い諦念のうちにあった。台本作者に告げているように、彼はなんとしても《アイダ》の中に、フランスとの戦勝にあたって神とその摂理をヴィルヘルム1世が不埒にも引合いに出したことをあてこする部分を入れたいと考えていた。ノイエンフェルスが下した結論は正しい。「そうしてみると、エジプトとはヴェルディにとって諦念の隠喩であり、ただの飾りではけっしてない。しかしこの隠喩は、社会から誤解されてしまった。社会が解釈したエジプトとはむしろパリの万国博覧会の隠喩だったのだ……。3000年つづいた帝国の夢は、ちょうど——ドイツ帝国、フランス共和国、イタリアの——帝国を建国していた当時にとって、まさに魅惑的なものだった」。

オペラの舞台における隠喩としての《アイダ》——それはフランクフルトにおいて、エジプトふうの厚化粧や、肯定しているかのように見える政治的宗教的権力の大動員の背後にある現象を議論し、舞台の上で再現するきっかけとなった。この軍国主義的な意図は危険なものであった。それは、国家機構が順応させられた人々にさらに抑圧をかけることを可能にし、誤用された信仰に発するイデオロギーが支配することになり、攻撃的多数派のもとでの少数者の状況を絶望的なものとし、人種差別を肯定し、援助のない才能ある若者にチャンスにあたえず、彼らの夢をも抑圧し、まったく主観的なユートピアをつくりあげることを意味する。そのうえそれは、このオペラの内的原動力としての古代エジプトというより、むしろ精密で、図像によって思考し図像を発掘する、歴史への憧れの科学としての考古学を具体的に主題化したことをも意味している。

嫉妬や妬み、権力欲、戦争にその芽をつまれ〈不可能〉と知りながらもひたすら求めあう愛——事実、予想されるように、ワーグナーの《指環》に、また前世紀のほかのいくつかの（劇場）芸術に似たものがここにはある。これらに共通して、個人と（彼自身および）支配的な力との壮絶な衝突と闘いがあり、最後には破滅が来ると同時に、現実には破壊されてしまったものが音楽のオルフェウスの力によって幻想的に美化される。ワーグナーは登場する神々や英雄、人間たちを、

まさに理念の担い手として設定していたし、またワーグナーはひたすら抽象化することを心がけ、この世界の構成原理を宇宙論的にその根源までさかのぼり描こうとした。ヴェルディにとっては、行為し、悩み、歓喜し、歌う人間が唯一の、もっとも重要な要素である。とはいえ、彼の現実を見つめるまなざしや、人間性にも、個々の現象に見られるように、しだいに過激化していく社会集団の本性がその兆しを見せている。だからこそ彼は、《アイーダ》の物語——つまりひとつの悲劇に不可欠な2つの側面、凱進行進と情死——を、権力に対する訴えと人間の理念の防衛ののろしとしてしっかりと手ににぎったのであった。

ヴォルフガング・シュライバー

オペラのあらすじ

ストーリーの場所と時：ファラオが支配していた時代のメンフィスとテーベ

第1幕第1場（第1景）。メンフィスの王宮の広間。エジプトはエチオピアにおびやかされ、戦争がせまっている。

若い護衛隊長ラダメスはこの戦いの最高司令官になることを希望している。彼は、奴隷としてエジプトの王宮に暮すエチオピアの王女アイーダをひそかに愛している。彼女に彼は勝利をささげたいと思っている。エジプトのファラオの娘アムネリスは、ラダメスの愛をえようと決心しており、アイーダが恋敵であることを察する。使者がエチオピアの襲来を告げる。国王は、大臣や隊長たちに取りまかれ、祭司長ランフィス同席のもとで、エチオピアに対する宣戦を布告し、ラダメスを最高司令官に命ずる。報復の誓いがなされ、熱狂的に戦意発揚がなされたあと、アイーダはまたひとり残される。彼女は恐ろしい葛藤を意識する——今や仇敵となったふたりの男をともに愛するという葛藤を。それはすなわち、ラダメスと彼女の父、エチオピア王である。この絶望の中で、彼女は神々に死を乞い願う。

第1幕第2場（第2景）。メンフィスの火神の神殿。

宗教儀式の中で、ランフィスは巫女や神官たちとプタハ神によびかけ、ほめたたえる。ランフィスは神にラダメスとエジプト軍の戦運を

祈り、軍司令官に聖なる武器をさずける。

第2幕第1場 (第3景)。アムネリスの住居の広間。

アムネリスは女奴隷に取りかこまれて、豪華な衣装を身につけさせている。このエジプトの王女はねこをかぶって女奴隷アイーダの信頼をえ、彼女のラダメスに対する愛情の秘密を聞き出す。アムネリスはアイーダに自分が恋敵であることを明かし、自負とともに死ぬほどの不安をアイーダにいだかせる。アイーダに憎しみをあからさまにぶつけるアムネリスは、ラダメスの愛情はたやすく自分の手に入るものと信じている。

第2幕第2場 (第4景)。テーベの都の門前。

エジプトの政治にかかわる者すべて、神官および民衆がエチオピアに対する戦勝を祝うために集まっている。凱旋馬車に乗って、歓声にむかえられラダメスが帰還する。僧侶たちはなによりもまず神に感謝をささげる。エチオピアの捕虜もまた戦勝の祝賀に引きずり出されてきているが、ラダメスは国王にその恩赦を嘆願する。捕虜の中には、アイーダの父である敵国の王もいるが、その身分はまだ知られていない。ランフィスと神官たちは捕虜の死を主張し、結局、妥協案が成立する。それはアイーダとその父が人質として残り、残りはみな釈放するというものだ。一方、ラダメス自身への褒美はアムネリスとの結婚であり、国王は彼に娘をあたえるという。アムネリスは歓喜にうちふるえ、アイーダは深い絶望にうちしずむ。ラダメスはひそかに、アイーダのためエジプトから受けた褒美をすべて投げ出す決心をする。

第3幕 (第5景)。ナイル川の岸辺。

アムネリスが神官たちの歌声の中をランフィスにみちびかれ、神殿の中へとやってくる。そこで女神にラダメスの愛を乞い願おうというのである。アイーダはラダメスのそばに近づきたいと願う。彼女は、

おそらくふたたび見ることもない祖国の美しさを思い出す。しかし、まず最初に彼女が会おうのは自分の父であり、彼は、ラダメスをそそのかしてエジプト軍の作戦計画を聞き出すよう彼女に要求する。アイーダがはじめ躊躇すると、アモナスロは祖国への愛を誓い、さらには親子の縁を解消するとおどかして彼女にそれを強いる。アイーダはラダメスと会う。彼女は最初は彼に愛国の義務を思い出させ、自分への愛情をあきらめさせようとする。しかし、彼は次の戦いののちに、国王に彼女との、アイーダとの結婚を嘆願するつもりであることを保証する。アイーダはこの計画が幻想にすぎないことをはっきり示してみせ、こうなったらいっしょに逃げることを提案する。ラダメスが同意すると、アイーダは彼に戦争機密である襲撃地点をたずねる。アモナスロはこれを隠れ場所で聞くと、姿をあらわす。すぐさま神官や番兵たちが追ってくるが、アモナスロとアイーダは逃げおおせる。しかし、ラダメスは自分の意志でとらわれる。

第4幕第1場 (第6景)。王宮の広間。

アムネリスはラダメスによせる報われぬ愛と彼の裏切りに思いを馳せている。番兵たちがラダメスを彼女のもとに連れてくる。彼女はラダメスを説得して自分を愛させようとし、法廷で謝罪するようもとめる。ラダメスは、人々がラダメスをなだめ、妥協するように説得するのをすべて拒絶し、たとえそれが死を意味するとしても、アイーダへの愛をつらぬく。彼は地下牢に連れていかれ裁判にかけられる。神官たちが彼を告訴する声が地下からアムネリスのところにまで聞えてくる。さらに三重の有罪宣告と死刑判決も。アムネリスは神官たちがラダメスを殺そうとしていることを知り、彼らを呪詛する。

第4幕第2場 (第7景)。舞台は2段に分れている。上段には火神の神殿。下段には地下牢。

ラダメスは生きながら閉じこめられ、死を待つだけの身となる。妄

想の中で、彼はアイーダを目にしたように思うが、じつは彼女は、ラダメスとともに死ぬため、ひそかにこの墓に入りこんでいたのであった。死の苦しみの中で、天国の幻が彼らのまえに開く。



《アイーダ》の台本作者アントニオ・ギズランツォーニ（1824-93）の肖像写真。彼はすぐれたジャーナリストであると同時にきわめて才能ゆたかな台本作者でもあった。

アントニオ・ギズランツォーニ

アイーダ

4幕7場のオペラ

オギュスト・マリエット・ペイ原案,
カミーユ・デュ・ロクル脚本による

音楽＝ジュゼッペ・ヴェルディ

初演＝1871年12月24日，カイロ，イタリア劇場

リブレット対訳

PERSONAGGI

IL RE — circa 45 anni: portamento maestoso, imponente.

AMNERIS, sua figlia — 20 anni: molta vivacità, carattere impetuoso impressionabile.

AIDA, schiava etiopie: pelle olivastria rossiccio-oscuro — 20 anni: amore, sommissione, dolcezza sono le qualità principali di questo personaggio.

RADAMÈS, capitano delle guardie — 24 anni: carattere entusiasta.

RAMFIS, capo dei sacerdoti — 50 anni: animo fermo, autocrata, crudele: portamento maestoso.

AMONASRO, re d'Etiopia e padre d'Aida: pelle olivastria rossiccio-oscuro — 40 anni: guerriero indomabile, pieno d'amor patrio: carattere impetuoso, violento.

Le indicazioni s'intendono fatte a destra e sinistra dal palcoscenico verso la platea.

 Persuadere i Cori, specialmente uomini, che non devono raffigurare una massa insignificante di persone, ma che bensì ciascuno rappresenta un personaggio e come tale deve agire, muoversi per conto proprio, secondo i propri sentimenti, mantenendo soltanto cogli altri una certa unità d'azione, atta a meglio assicurare l'esecuzione musicale.

ジュリオ・リコルディがヴェルディの指示にもとづき1873年に出版した《アイーダ》用〈舞台指示 disposizione scenica〉の注釈付登場人物一覧。ここでヴェルディはそのおもな登場人物の年齢や性格を明確に示している。ここからは、アイーダとアムネリスが20歳ではほぼ同年齢であること、〈情熱的な〉ラダメスは24歳、国王は45歳くらい、〈専制的で冷酷な〉祭司長はすでに50歳であること、といったことが知れる。また、肌の浅黒い、不屈の、何よりも祖国を愛する戦士アモナスロは、40歳の男と考えねばならないこともわかる。

登場人物

国王	バス
アムネリス, その娘	メゾ・ソプラノ
アイーダ, エチオピア人の女奴隷	ソプラノ
ラダメス, 護衛隊長	テノール
ランフィス, 祭司長	バス
アモナスロ, エチオピア王, アイーダの父	バリトン
使者	テノール

神官, 巫女, 大臣, 隊長, 兵士, 役人, 奴隷およびエチオピアの捕虜, エジプトの民などなど。

物語はファラオ時代のメンフィスとテーベで展開する。

オーケストラ編成

フルート3 (第3番はピッコロ持替え), オーボエ2, イングリッシュ・ホルン, クラリネット2, バス・クラリネット, ファゴット2

ホルン4, ハ調トランペット2, トロンボーン3, バス・トロンボーン
ティンパニ, トライアングル, シンバル, 大太鼓, ハープ2

第1・第2 ヴァイオリン, ヴィオラ, チェロ, コントラバス

舞台上に:

ハープ, 変イ調エジプト・トランペット3, ロ調エジプト・トランペット
3, 変ホ調およびハ調トランペット4, トロンボーン4, 大太鼓, 楽隊

Atto primo

Scena prima

Sala nel palazzo del Re a Menfi.

A destra e a sinistra, una colonnata con statue e arbusti in fiore.

Grande porta nel fondo, da cui si scorgono i templi, i palazzi di Menfi, e le Piramidi.

Radamès e Ramfis.

RAMFIS Si: corre voce che l'Etiopie ardisca
Sfidarci ancora, e del Nilo la valle
E Tebe minacciar. Fra breve un messo
Recherà il ver.

RADAMÈS La sacra
Iside consultasti?

RAMFIS Ella ha nomato
Delle Egizie falangi
Il condottier supremo.

RADAMÈS Oh, lui felice!

RAMFIS *(con intenzione, fissando Radamès)*
Giovane e prode è desso. Ora del Nume
Reco i decreti al Re.
(Esce.)

[Recitativo e Romanza]

RADAMÈS *(solo)*

Se quel guerriero
Io fossi! se il mio sogno
Si avverasse! . . . Un esercito di prodi
Da me guidato . . . e la vittoria e il plauso
Di Menfi tutta! E a te, mia dolce Aida,
Tornar di lauri cinto . . .
Dirti: per te ho pugnato e per te ho vinto!
Celeste Aida, forma divina,
Mistico serto di luce e fior,
Del mio pensiero tu sei regina,
Tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
Le dolci brezze del patrio suol,
Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono vicino al sol.
(Sulle ultime battute entra in scena Amneris.)

第1幕

第1場

メンフィス〔古代エジプトの首府〕の王宮の広間。

左右に彫像や花盛りの植込みをもった柱廊がある。奥には大きな門があり、そこからメンフィスの神殿や立派な館、そしてピラミッドがみられる。

ラダメスとランフィス。

ランフィス さよう、エチオピアがまたわれわれに手向い
ナイルの峡谷とテベに迫ろうとしている
噂が立っておる。やがて使者が
たしかなことを伝えてくれよう。

ラダメス 聖なる
イシスの女神のお告げをお聞きですか?

ランフィス 女神は
エジプト人の軍勢の
最高司令官を御指名なされたのじゃ。

ラダメス おお、その男はなんと幸運なことか!

ランフィス *(意味ありげにラダメスを見つめながら)*
その男は若く、そして勇ましい。さて神の
御意志を王にお伝えしよう。
(退場する)

〔レチタティーヴォとロマンツァ〕

ラダメス *(独唱)*

もし私が
その戦士であつたなら! もしその夢が
実現出来たなら! . . . つわものどもの軍勢を
自ら率い . . . 勝利を得るならば、
メンフィスじゅうが褒めそやそう! そしてお前のもとに、私
月桂冠をいただいて還りきたり . . . 〔のやさしいアイーダよ、
お前に言うことができるなら: “お前のために戦い、お前のため
天使のようなアイーダ、麗しのすがた、 〔に勝ったのだ”と!
光と花の神秘的な飾り、
お前は私の想いを統べる女王であり、
お前は私の生命の輝きなのだ。
お前の祖国の地の美しい空と
やさしい微風を私はお前に返してあげたい。
王家の花飾りをお前の髪に飾り、
お前の王座を太陽の近くにまでも高めてあげたい。
(最後の拍節のあたりでアムネリス登場)

AMNERIS Quale insolita fiamma
 Nel tuo sguardo! Di quale
 Nobil fiera ti balena il volto!
 Degna di invidia, oh! quanto
 Saria la donna il cui bramato aspetto
 Tanta luce di gaudio in te destasse!

RADAMÈS D'un sogno avventuroso
 Si beava il mio core. Oggi, La Diva
 Profferse il nome del guerrier che al campo
 Le schiere egizie condurrà . . . S'io fossi
 A tal onor prescelto . . .

AMNERIS Né un altro sogno mai
 Più gentil . . . più soave . . .
 Al core ti parlò! . . . Non hai tu in Menfi
 Desideri . . . speranze? . . .

RADAMÈS Io! . . . (quale inchiesta!)
 (Forse . . . l'arcano amore
 Scopri che m'arde in core . . .
 Della sua schiava il nome
 Mi lesse nel pensier!)

AMNERIS (Oh! guai se un altro amore
 Ardesse a lui nel core! . . .
 Guai se il mio sguardo penetra
 Questo fatal mister!)

(Entra Aida.)

RADAMÈS (vedendo Aida)
 Dessa!

AMNERIS (da sè, osservando)
 (Ei si turba . . . e quale
 Sguardo rivolse a lei!
 Aida! . . . a me rivale . . .
 Forse saria costei?)
 (dopo un breve silenzio, volgendosi ad Aida)
 Vieni, o diletta, appressati . . .
 Schiava non sei né ancella
 Qui dove in dolce fascino
 Io ti chiamai sorella . . .
 Piangi? . . . delle tue lacrime
 Svela il segreto a me.

AIDA Ohimè! di guerra fremere
 L'atroce grido io sento . . .
 Per l'infelice patria,
 Per me . . . per voi pavento.

AMNERIS Favelli il ver? né s'agita
 Più grave cura in te?

アムネリス あなたのまなざしには、
 いつにない不思議なよろこびが輝いてるわ！ あなたの顔を
 きらめかしているのは、どのような気高い誇りなのかしら！
 ああ！羨ましいかぎりだわ。どんな女性かしら、
 その燃えるようなかんばせが
 これほどの喜びの輝きをあなたのうちに呼び起すとは！

ラダメス 私の心は幸福な夢で
 仕合せになっています。きょう、女神が
 戦士の名を告げてくれたのです。戦場で
 エジプトの軍勢を率いる戦士の名を……ああ、私が
 このような名誉に選ばれることが出来るなら……

アムネリス もっとやさしく……もっと心地よい……
 夢があなたの心の中に
 語ってはいないのですか？……あなたはメンフィスで
 ほしいものも……望みたいこともないのですか？……

ラダメス 私が！……（なんという問いだろう！）
 （ひょっとすると……私の心のうちに燃えている
 秘められた愛に気づいたのかも知れない……
 このひとの女奴隷の名が、
 私の想いのうちに煮えたぎっているのだ！）

アムネリス （ああ！ 悲しいことだ、ほかの女（女）への愛情が
 彼の心のうちに燃えているなら！……
 もし、私のまなざしが、この免れがたい
 秘密を見通すことができるなら悲しいことだ！）
 （アイーダ登場）

ラダメス （アイーダを認めて）
 あのひとだ！

アムネリス （様子を眺めながら独白）
 （あの方はうろたえている……でも、あの
 まなざしはアイーダに向けられている！
 アイーダ！……この女がもしや……
 私の恋敵ではないかしら？）
 （短かい沈黙のあと、アイーダに向って）
 おいでなさい、ああ、愛らしい娘よ、こちらにお寄り……
 お前は奴隷でも召使いでもないの。
 やさしく美しいこの場所で
 私はお前を妹と呼んだことがあったわね……
 お泣き？……その涙で、
 私にはお前の心の秘密が分ってしまうの。

アイーダ ああ！ 戦いの恐ろしい
 雄叫びがざわめいているように思われますの……
 不幸な祖国のために、
 私のために……あなたのために、私は恐れておりますの。

アムネリス 本当のことをお言い？ お前の心は
 もっと大きな心配で動揺してはいないのかしら？

(Aida abbassa gli occhi e cerca dissimulare il proprio turbamento.)

(guardando Aida)

(Trema, o rea schiava, ah! trema

Ch'io nel tuo cor discenda! . . .

Trema che il ver mi apprenda

Quel pianto e quel rossor!)

AIDA (No, sull'afflitta patria

Non geme il cor soltanto;

Quello ch'io verso è pianto

Di sventurato amor.)

RADAMÈS (guardando Amneris)

(Nel volto a lei balena

Lo sdegno ed il sospetto . . .

Guai se l'arcano affetto

A noi leggesse in cor!)

(Il Re, preceduto dalle sue guardie e seguito da Ramfis, dai Ministri, Sacerdoti, capitani, ecc. Un Ufficiale di Palazzo, indi un Messaggero.)

IL RE Alta cagion v'aduna,

O fidi Egizi, al vostro Re d'intorno.

Dai confini d'Etiopia un Messaggero

Dianzi giungea; gravi novelle ei reca . . .

Vi piaccia udirlo . . .

(ad un Ufficiale)

Il Messagger s'avanzi!

MESSAGGERO Il sacro suolo dell'Egitto è invaso

Dai barbari Etiopi; i nostri campi

Fur devastati . . . arse le messi . . . e baldi

Della facil vittoria i predatori

Già marchiano su Tebe . . .

TUTTI Ed osan tanto!

MESSAGGERO Un guerriero indomabile, feroce,

Li conduce Amonasro.

TUTTI Il Re!

AIDA (a parte)

(Mio padre!)

MESSAGGERO Già Tebe è in armi e dalle cento porte

Sul barbaro invasore

Proromperà, guerra recando e morte.

IL RE Sì: guerra e morte il nostro grido sia!

TUTTI Guerra! Guerra!

IL RE (accostandosi a Radamès)

Tremenda, inesorata . . .

Iside venerata

(アイーダは目を伏せ、自分の心の不安を隠そうと努めている)

(アイーダを見ながら)

(震えているね、おお哀れな女奴隷め、ああ！震えているね、

私がお前の心を読みとっているからとて！……

震えているね、あの嘆きと恥らいとが

私に真実を告げてくれるとて！)

アイーダ (ああ、違うの、私の心はただ

祖国のためにだけ嘆き悲しんでいるのではないの。

私の涙しているのは、

不幸な愛の涙なのよ。)

ラダメス (アムネリスを見つめながら)

(彼女の顔には

軽蔑と疑いとがはっきりとあらわれている……

私たちの心に秘めた愛情を

彼女が読みとったら大変だ！)

(エジプト国王が親衛兵を先頭に立てて登場する。ランフィス、大臣たち、祭司たち、隊長たちなどが付き添っている。一人の士官、あとから使者が一人)

国王 難しい事件がなんじらを集めることになった、

おお、忠誠なエジプト人たちよ、なんじらの王を取りかこんで。

エチオピアの国境から、ひとりの使者が

たつたいま到着したが、彼は重大な知らせをたずさえてきた…

それを聞きたいであろう……

(ひとりの士官に)

使者よ、前に出よ！

使者 エジプトの神聖なる領土は、野蛮なるエチオピア人たちにより

犯されました。われらの国は

荒され……穀物は焼かれ……そしてたやすく得た

勝利に大胆となった略奪者どもは、

すでにテーベに迫っています……

一同 そんなことをしているのか！

使者 押えがたく、残忍な戦士

アモナスロが彼らを指揮しているのです。

一同 国王だな！

アイーダ (独白)

(父上だわ！)

使者 すでにテーベは武装し、数多くの城門より出でて

侵略者なる野蛮人に

立ち向わんとし、戦いと死が始まろうとしております。

国王 そうじゃ、戦いと死とが、われわれの雄叫びであろう！

一同 いざ戦おう！ いざ戦おう！

国王 (ラダメスの方を向いて)

恐ろしく、容赦ない戦いを……

尊きイシスの女神は

Di nostre schiere invitte
Già designava il condottier supremo:
Radamès.

TUTTI Radamès!
RADAMÈS Sien grazie ai Numi!
Son paghi i voti miei!
AMNERIS (Ei duce!)

AIDA (Io tremo!)

IL RE Or di Vulcano al tempio
Muovi, o guerrier. Le sacre
Armi ti cingi a alla vittoria vola.
Su! del Nilo al sacro lido
Accorrete, Egizi eroi;
Da ogni cor prorompa il grido:
Guerra e morte allo stranier!
RAMFIS Gloria ai Numi! ognun rammenti
Ch'essi reggono gli eventi,
Che in poter dei Numi solo
Stan le sorti del guerrier.

MINISTRI E CAPITANI

Su! del Nilo al sacro lido
Sien barriera i nostri petti;
Non echeggi che un sol grido:
Guerra e morte allo stranier!
RADAMÈS Sacro fremito di gloria
Tutta l'anima m'investe.
Su! corriamo alla vittoria!
Guerra e morte allo stranier!

AMNERIS (recando una bandiera e consegnandola a Radamès)
Di mia man ricevi, o duce,
Il vessillo glorioso;
Ti sia guida, ti sia luce
Della gloria sul sentier.
AIDA (Per chi piango? per chi prego? ...
Qual poter m'avvince a lui!
Deggio amarlo ... ed è costui
Un nemico ... uno stranier!)

TUTTI Guerra! guerra! sterminio all'invasor
Va, Radamès, ritorna vincitor!
(Escono tutti, meno Aida.)

すでにわれわれの不败の軍隊の
最高司令官を指名なされている:
ラダメスがそれじゃ。

一同 ラメダス! 神々よ、有難うございます!
ラダメス 私の願いは聞きとどけられたのだ!
アムネリス (あの人が指揮をとるのだった!)
アイーダ (おそろしいことだわ!)

国王 さて、火神の神殿に参り、
おお、戦士よ、聖なる
武具を帯びて、勝利にむかって馳せよ。
立て! ナイルの河の聖なる岸辺に
急ぎ赴け、エジプトの勇士たちよ:
皆の胸から、雄叫びがほとばしり出る:
異邦の敵と戦って、死を与えよ!
ランフィス 神々に栄えあれ! ものどもよ、忘れるな、
世の出来事を統べるは神々にして
神々の力によってのみ、
戦士の運命が定まるのを。

大臣と将校たち

立て! ナイルの河の聖なる岸辺に
われらが胸を柵となし、
ただひと声の雄叫びを発しよう:
異邦の敵と戦って、死を与えよう!

ラダメス 栄光の聖なる戦(あ)きが
私の全霊を襲っている。
立て! 勝利に向って突き進もう!
異邦の敵と戦って、死を与えよう!

アムネリス (軍旗を持ち、それをラダメスに差し出しながら)
私の手からお受けなさい、おお、指揮官よ、
名誉の軍旗を;
あなたは正義の道の栄光の
導き手であり、光明なのです。

アイーダ (誰のために私は泣くの? 誰のために祈るの? ...
どんな力が私をあの方に引き寄せたのかしら!
私はあの方を愛さなければならないけれど……でも
あの方は敵で……異邦の人なのだわ!)

一同 いざ戦おう! いざ戦おう! 侵略者を皆殺しにしよう
行け、ラダメス、勝利者として還り来たれ!
(アイーダを除いて一同退場)

[Scena e Romanza]

AIDA Ritorna vincitor! . . . E dal mio labbro
 Usci l'empia parola! Vincitore
 Del padre mio . . . di lui che impugna l'armi
 Per me . . . per ridonarmi
 Una patria, una reggia! e il nome illustre
 Che qui celar m'è forza. Vincitore
 De' miei fratelli . . . ond'io lo vegga tinto
 Del sangue amato, trionfar nel plauso
 Dell'Egizie coorti! . . . E dietro il carro,
 Un Re . . . mio padre . . . di catene avvinto! . . .
 L'insana parola,
 O Numi, sperdete!
 Al seno d'un padre
 La figlia rendete;
 Struggete le squadre
 Dei nostri oppressor!
 Sventurata! che dissi? . . . e l'amor mio? . . .
 Dunque scordar poss'io
 Questo fervido amor che oppressa e schiava
 Come raggio di sol qui mi beava?
 Imprecherò la morte
 A Radamès . . . a lui ch'amo pur tanto!
 Ah! non fu in terra mai
 Da più crudeli angosce un core affranto!
 I sacri nomi di padre . . . d'amante
 Né profferir poss'io, né ricordar . . .
 Per l'un . . . per l'altro . . . confusa . . . tremante . . .
 Io piangere vorrei, vorrei pregar.
 Ma la mia prece in bestemmia si muta . . .
 Delitto è il pianto a me . . . colpa il sospir . . .
 In notte cupa la mente è perduta . . .
 E nell'ansia crudel vorrei morir.
 Numi, pietà – del mio soffrir!
 Speme non v'ha – pel mio dolor . . .
 Amor fatal – tremendo amor,
 Spezzami il cor, fammi morir!
 (Esce.)

[シェーナとロマンツァ]

アイダ 勝利者として還って下さい! . . . 私の唇から
 このような不幸な言葉が発せられる!
 私の父上の勝利者として . . . 還って下さい、と、
 私のために武器をとる父上の勝利者として . . .
 私に祖国と宮殿をもう一度返して下さいとして武器をとる父
 上の勝利者として!
 父上の名高い御名を、私はここでは隠しておかねばならぬ。
 私の同胞の勝利者として . . . あの方を見んがためには、
 愛する血に色どられ、エジプト人の軍勢の
 歓呼の中に凱旋し . . . そして戦車のうしろには、
 私の父上である . . . 王が . . . 鎖に繋がれていなければなら
 無分別な言葉を、
 ああ、神々よ、お許し下さい! [ぬ! . . .]
 父親の胸に
 娘をお返し下さい;
 私たちを苦しめる者どもの
 軍勢を減ぼし尽くして下さい! [の? . . .]
 不幸な女よ! 何と言ったの? . . . それでは私の愛はどうなる
 それなら、この烈しい愛情を [た私を
 忘れることができるとでもいうの、虐げられ、奴隷の身となつ
 こで太陽の光のように仕合せにしてくれたこの愛情を?
 ラダメスに死を
 願うなどと . . . これほど愛しているあの方に対して!
 ああ! この世に、これ以上に
 むごい苦しみに打ちひしがれた心がまたとあるかしら!
 父上と . . . いという方の大切なお名前の
 いずれかひとつを好むことも、名指すことも私にはできない。
 父上のためにも . . . いという方のためにも . . . なにもわからず
 私は泣きたい、私は祈りたい。 [に . . . 震えおののき . . .
 でも私の祈りは冒瀆の言葉と変り . . .
 涙は私にとって罪であり . . . ため息もあやまちとなるのだわ . . .
 深い夜には心は乱れ . . .
 むごい不安のうちに、私は死ぬことを願っているの。
 神々よ、——私の苦しみをお憐れみ下さい!
 私の苦しみは——救われる希望もないのです . . .
 不吉な愛——恐ろしい愛が、
 私の心を碎き、私を死へと追いやるのだわ!
 (退場)

Scena seconda

Interno del Tempio di Vulcano a Menfi.

Una luce misteriosa scende dall'alto. Una lunga fila di colonne, l'una all'altra addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie Divinità. Nel mezzo della scena, sopra un palco coperto di tappeti, sorge l'altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d'oro s'innalza il fumo degli incensi.

Sacerdoti e Sacerdotesse, Ramfis ai piedi dell'altare. A suo tempo Radamès. Si sente nell'interno il canto delle Sacerdotesse accompagnato dalle arpe.

SACERDOTESSE (nell'interno)
Immenso Fthà, del mondo
Spirito animator,
Noi t'invochiamo!
Immenso Fthà, del mondo
Spirito fecondator,
Noi t'invochiamo!
Fuoco increato, eterno,
Onde ebbe luce il sol,
Noi t'invochiamo!

RAMFIS E SACERDOTI
Tu che dal nulla hai tratto
L'onde, la terra, il ciel,
Noi t'invochiamo!
Nume, che del tuo spirito
Sei figlio e genitor,
Noi t'invochiamo!
Vita dell'universo,
Mito d'eterno amor,
Noi t'invochiamo!
(Radamès viene introdotto senz'armi. Mentre va all'altare, le Sacerdotesse eseguiscono la danza sacra. Sul capo di Radamès viene steso un velo d'argento.)

RAMFIS (a Radamès)
Mortal, diletto ai Numi, a te fideate
Son d'Egitto le sorti. Il sacro brando
Dal Dio temprato, per tua man diventi
Ai nemici terror, folgore, morte.
(volgendosi al Nume)
Nume, custode e vindice
Di questa sacra terra,
La mano tua distendi
Sovra l'egizio suol.

第2場

メンフィスの火神の神殿の内部。

神秘にみちた光が上から射している。長い柱廊の列は一つ一つ凭(よ)れるようにして暗闇の中に消えている。いろいろな神々の彫像。舞台の中央には絨毯によっておおわれている高台の上に、神聖な紋に飾られた祭壇がそびえている。黄金でできた三脚からは香煙が立ちのぼっている。

祭壇の下に祭司たち、尼僧たち、ランフィス、あとでラダメスが加わる。舞台の奥で尼僧たちがハーブの伴奏で歌うのが聞える。

尼僧たち (舞台裏で)
廣大無辺なる神、この世に
命を与える精霊よ、
われらなんじに加護を祈らん！
廣大無辺なる神、この世を
富ます精霊よ、
われらなんじに加護を祈らん！
造られずしてある永遠の火なる神よ、
そこより太陽は光を得たりしが、
われらなんじに加護を祈らん！

ランフィスと祭司たち

無より、波を、大地を、空を
造り出せるなんじに、
われら加護を祈らん！
なんじの精霊の
子にして父なる神よ、
われらなんじに加護を祈らん！
宇宙の生命(いのち)、
永遠なる愛の神秘なる母胎、
われらなんじに加護を祈らん！
(ラダメスが武装を解いて導かれてくる。彼が祭壇に近づく間、尼僧たちが聖なる舞踊を踊る。ラダメスの頭には銀色のヴェールがかぶせられる)

ランフィス (ラダメスに)
神々の信頼を受けた男よ、エジプトの運命は
なんじにゆだねられている。聖なる剣は
神により鍛えられ、なんじの手によりて、
敵の恐れ、霹靂(かみなり)、死となれ。
(神に向って)
この聖なる地の
守り手にして復讐者なる神よ、
なんじが手をば、エジプトの
領土の上に拡げたまえ。

RADAMÈS Nume, che duce ed arbitro
Sei d'ogni umana terra,
Proteggi tu, difendi
D'Egitto il sacro suol.
(Mentre Radamès viene investito delle armi sacre, le Sacerdotesse ed i Sacerdoti riprendono l'Inno religioso e la mistica danza.)

ラダメス すべての人の戦いの
主にして審判者なる神よ、
守りたまえ、防ぎたまえ、
エジプトの聖なる領土を。
(ラダメスが聖なる武器を与えられている間、尼僧たちと祭司たちは
宗教的讃歌をふたたび歌い、神秘的な舞踊をふたたび踊る)

Atto secondo

Scena prima

*Una sala nell'appartamento di Amneris.
Amneris circondata dalle schiave che l'abbigliano per la festa trionfale. Dai tripodi si eleva il profumo degli aromi. Giovani schiavi mori danzando agitano i ventagli di piume.*

[Introduzione]

SCHIAVE Chi mai fra gl'inni e i plausi
Erge alla gloria il vol,
Al par d'un Dio terribile,
Fulgente al par del sol?
Vieni: sul crin ti piovano
Contesti ai lauri i fior;
Suonin di gloria i cantici
Coi cantici d'amor.
AMNERIS (Vieni, amor mio, m'inebria . . .
Fammi beato il cor!)

[Danza di piccoli schiavi mori]

SCHIAVE Or dove son le barbare
Orde dello stranier?
Siccome nebbia sparvero
Al soffio del guerrier.
Vieni: di gloria il premio
Raccogli, o vincitor;
T'arrise la vittoria,
T'arriderà l'amor.
AMNERIS (Vieni, amor mio, rinvivami
D'un caro accento ancor!)
Silenzio! Aida verso noi s'avanza . . .
Figlia de' vinti, il suo dolor m'è sacro.
(*Ad un cenno di Amneris, le schiave si allontanano. Entra Aida portando la corona.*)
Nel rivederla, il dubbio
Atroce in me si desta . . .
Il mistero fatal si squarci alfine!

第2幕

第1場

アムネリスの住居の広間。
アムネリスは女奴隷に取りかこまれて、祝賀の催しのための衣裳を身に着けさせている。三脚台から素敵な香りが立ち昇っている。若い黒人奴隷たちは羽根扇で風を送っている。

〔導入曲〕

女奴隷たち 讃えられ、ほめそやされて、
高い榮譽を得たものは、
神のごとく恐ろしく、
太陽のごとく眩いものか?
来たれ、なんじの髪に
月桂樹の花飾りをちりばめよう。
栄光の頌歌を歌おう。
愛の頌歌とともに。
アムネリス (ああ、おいで、私のいという方よ、私を酔わせ……
私の心を仕合せにしてください!)

〔ムーア人少年奴隷たちの踊り〕

女奴隷たち ところで、野蛮な
異邦人の群れはどこにいるの?
彼らは私たちの戦士たちの意気の前に、
霧のように散ってしまった。
きたれ、勝利の報酬を
集めよ、おお、勝利者よ:
勝利はなんじに微笑んだが
愛もなんじに微笑もう。
アムネリス (おいで、私のいという方よ、なおさらに
親しい言葉で私を元気づけて下さい!)
静かになさい! アイダが私たちの方にやって来ます……
敗者の娘であるあのひとの苦しみは私には尊いものなのです。
(アムネリスの合図で女奴隷たちは去ってゆく。アイダが花冠をたずさえて登場してくる)
あの女にまた会ってみると、恐ろしい
疑いが私の心にきざしてくる……
今こそ、不吉な秘密は引裂いてくれよう!

[Scena e Duetto]

(ad Aida, con simulata amorevolezza)

Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta,

Povera Aida! Il lutto

Che ti pesa sul cor teco divido.

Io son l'amica tua . . .

Tutto da me tu avrai, vivrai felice!

AIDA Felice esser poss'io

Lungi dal suol natio . . . qui dove ignota

M'è la sorte del padre e dei fratelli? . . .

AMNERIS Ben ti compiango! pure hanno un confine

I mali di quaggiù . . . sanerà il tempo

Le angosce del tuo core . . .

E più che il tempo, un Dio possente . . . amore.

AIDA (vivamente commossa)

(Amore, amore! – gaudio . . . tormento . . .

Soave ebbrezza – ansia crudel! . . .

Ne' tuoi dolori – la vita io sento . . .

Un tuo sorriso – mi schiude il ciel.)

AMNERIS (guardando Aida fissamente)

(Ah, quel pallore . . . quel turbamento

Svelan l'arcana – febbre d'amor . . .

D'interrogarla – quasi ho sgomento . . .

Divido l'ansie – del suo terror . . .)

(ad Aida, fissandola attentamente)

Ebben: qual nuovo fremito

Ti assal, gentile Aida?

I tuoi segreti svelami,

All'amor mio ti affida . . .

Tra i forti che pugnarono

Della tua patria a danno . . .

Qualcuno . . . un dolce affano . . .

Forse . . . a te in cor destò? . . .

AIDA Che parli?

AMNERIS A tutti barbara

Non si mostrò la sorte . . .

Se in campo il duce impavido

Cadde trafitto a morte . . .

AIDA Chi mai dicesti! ah, misera! . . .

AMNERIS Sì . . . Radamès da' tuoi

Fu spento . . . E pianger puoi?

AIDA Per sempre io piangerò!

AMNERIS Gli Dei t'han vendicata . . .

AIDA Avversi sempre

Mi furo i Numi . . .

[シェーナと二重唱]

(アイーダに無理に愛想よくしながら)

お前のお国の軍隊の運命は不運でしたね。

かわいそうなアイーダ! お前の心に

のしかかっている悲しみを、私はお前とともに分ちましょう。

私はお前のお友達なの……

なんでもお前にあげよう、お前は仕合せに暮すのです!

アイーダ 私が仕合せでいられますようか、

生れた土地から遠く離れ……父や兄弟の

身の上を知ることもしないこの土地で?……

アムネリス お前は本当に気の毒ね、でも、ここでは

不幸にも限りがあります……時が

お前の心の強い苦しみをしやしてくれましょう……

そして時以上に、全能の神である……愛が。

アイーダ (深く動揺して独白)

(愛、愛! —— よろこび…… 苦しき……

快い酔心地——恐しい悩み!……

お前の苦しみのうちに——私は生きていることを感ずるのだ

お前の微笑みが——私に天空を開いてくれるのだわ。) ↓わ……

アムネリス (するどい目付でアイーダを見つめながら)

(ああ、あの顔の蒼白さ……あのような動揺は、

陰された恋の熱情を——あらわにしてるわ……

この女を問いたずのが——恐しいほどだ……

この女の恐れを——分ちもっているようだ……)

(ためすようにアイーダを見つめながら)

それじゃ: どんな新しい心の動揺に

襲われているの、やさしいアイーダよ?

お前の秘めごとを私にお明かしなさい、

私のお前を思う気持に信頼してね……

悲しくも、お前の祖国と戦った

戦士たちのなかの……

誰かが……お前の心のうちに、おそらくは……

やさしい悩みを……目覚めさせたのではないかしら?……

アイーダ なんとおっしゃいました?

アムネリス 無慈悲な運命は、

すべてのものに姿をみせたわけではない……

剛勇の指揮者が戦場で

傷つき倒れて死んだとならば……

アイーダ なんとおっしゃいましたか! ああ、私は不仕合せな女!……

アムネリス そうよ……ラダメスはお前の国の

戦士のために討たれました……お泣きの?

アイーダ いつまでも私は泣いているでしょう!

アムネリス 神々がお前の仇を討ったのじゃ……

アイーダ 神々はいつでも

私の願いを聞き入れてくれませぬ……

AMNERIS (*prorompendo con ira*)

Ah, trema! in cor ti lessi! . . .

Tu l'ami!

AIDA Io . . .

AMNERIS Non mentire! . . .

Un detto ancora e il vero

Saprò . . . Fissami in volto . . .

Io t'ingannai . . . Radamès vive . . .

AIDA (*con esaltazione, inginocchiandosi*)

Ei vive!

Ah, grazie, o Numi!

AMNERIS (*nel massimo furore*)

E ancor mentir tu sperì?

Sì . . . tu l'ami . . . Ma l'amo

Anch'io . . . comprendi tu . . . son tua rivale . . .

Figlia de' Faraoni.

AIDA (*con orgoglio, alzandosi*)

Mia rivale! . . .

Ebben, sia pure . . . Anch'io . . .

Son tal . . .

(*reprimendosi*)

Che dissi mai? . . . pietà! perdono!

Pietà ti prenda del mio dolor . . .

È vero . . . io l'amo d'immenso amor . . .

Tu sei felice . . . tu sei possente . . .

Io vivo solo per questo amor.

AMNERIS Trema, vil schiava! spezza il tuo core . . .

Segnar tua morte può questo amore . . .

Del tuo destino arbitra io sono,

D'odio e vendetta le furie ho in cor.

(*suoni interni*)

Alla pompa che s'appresta,

Meco, o schiava, assisterai;

Tu prostrata nella polvere,

Io sul trono accanto al Re.

Vien . . . mi segui . . . e apprenderai

Se lottar tu puoi con me.

AIDA Ah! pietà . . . che più mi resta?

Un deserto è la mia vita;

Vivi e regna, il tuo furore

Io tra breve placherò.

Quest'amore che t'irrita

Nella tomba spegnerò.

アムネリス (怒りを漲らせながら)

震えおののきなさい! お前の心は読めました! . . .

お前はあの方を愛しているのね!

アイーダ 私が . . .

アムネリス 嘘をおつきでない! . . .

もうひとこと言いましょう, それで本当のことが

わかるわ . . . 私の顔をよくご覧 . . .

私はお前に嘘をついていたの . . . ラダメスは生きているわ . . .

アイーダ (激しく心を動かされ, ひざまずきながら)

生きていらっしゃるのですと!

ああ, ありがとうございます, おお, 神々よ!

アムネリス (極度に興奮して)

それでもまだ嘘をつこうというの?

そうね . . . お前はあの方を愛しているのね . . . でも私もまた

あの方を愛しているのです . . . ファラオンの娘である私が . . .

お前の怨敵であることがお分りね。

アイーダ (誇らしげに立ち上がりながら)

私の怨敵ですと! . . .

ええ, よろしゅうございますとも . . . 私もまた . . .

そうありましょう . . .

(自制して)

「い!

私は何を申したのでしょうか? . . . お憐れみを! お許し下さ

私の苦しみをお憐れみ下さい . . .

「す . . .

本当です . . . 測り知れないほど深く私はあの方を愛していま

あなたはお仕合せで . . . あなたは全能でいらっしゃいます . . .

私はただこの愛のためにだけ生きているのです。

アムネリス 震えおののきなさい, 卑しい女奴隷め! お前のその心を押し

つぶしなさい . . .

この愛はお前を死に追いやることになる . . .

私はお前の運命を左右することができるのよ。

私の心には, 狂わんばかりの憎しみと復讐の気持があるの。

(舞台裏から音が聞える)

やがて取りおこなわれる盛大な儀式に,

私といっしょに, おお, 女奴隷よ, お前は立会うのじゃ。

お前は埃にまみれてひざまずき,

私は国王の玉座のかたわらに坐ります。

おいで . . . 私についておいで . . . お前が私と

戦うことができるかどうか知らせてあげよう。

アイーダ ああ! お憐れみを . . . 私にはなにが残されているのかしら?

私の命は砂漠のようです。

生き, そして国をお統べなさい。あなたの怒りを

私はやがて鎮めましょう。

あなたを怒らせているこの愛を

私は墓の中で自由にいたしましょう。

Scena seconda

Uno degli ingressi della città di Tebe.

Sul davanti, un gruppo di palme. A destra, il tempio di Ammone. A sinistra, un trono sormontato da un baldacchino di porpora. Nel fondo, una porta trionfale. La scena è ingombra di popolo.

Entra il Re, seguito dai Ministri, Sacerdoti, Capitani, Flabelliferi, Porta insegne, ecc. ecc. Quindi Amneris con Aida e schiave. Il Re va a sedere sul trono. Amneris prende posto alla sinistra del Re.

[Gran Finale secondo]

POPOLO Gloria all'Egitto, ad Iside
Che il sacro suol protegge;
Al Re che il Delta regge
Inni festosi alziam!

DONNE S'intrecci il loto al lauro
Sul crin dei vincitori;
Nembo gentil di fiori
Stenda sull'armi un vel.
Danziam, fanciulle egizie,
Le mistiche carole,
Come d'intorno al sole
Danzano gli astri in ciel!
SACERDOTI Della vittoria agli arbitri
Supremi il guardo ergete;
Grazie agli Dei rendete
Nel fortunato di.
(Le truppe Egizie, precedute dalle fanfare, sfilano dinanzi al Re. Seguono i carri di guerra, le insegne, i vasi sacri, le statue degli Dei. Un drappello di danzatrici che recano i tesori dei vinti. Da ultimo Radamès, sotto un baldacchino portato da dodici ufficiali.)

[Ba|labile]

POPOLO Vieni, o guerriero vindice,
Vieni a gioir con noi;
Sul passo degli eroi
I lauri, i fior versiam!

IL RE *(che scende dal trono per abbracciare Radamès)*
Salvator della patria, io ti saluto.
Vieni, e mia figlia di sua man ti porga
Il serto trionfale.

第2場

テーベの都の門の一つ。

前景に一群の棕櫚の木がある。右手にエジプト最高神アムモンの神殿、左手には緋色の天蓋の下に玉座がしつらえられてある。背後に凱旋門。舞台は民衆で一杯である。

国王が大臣、祭司、将校、私子(子)持ち、楯持ちなどを従えて登場、それにつづいてアムネリスがアイダと女奴隷たちをともなって現われる。さらにあとでエジプトの戦士たち、それから一群の舞妓たち、エジプト国王は玉座に座を占める。アムネリスはその左に坐る。

[第二の大フィナーレ]

民衆 エジプトとこの聖なる地を
守りしエシスの神に栄光あれ。
デルタを統べる王に
われら楽しき讃歌を唱えん!

女たち 勝利者たちの髪に
月桂樹の飾りを編もう。
花のやさしき雲のごとき
紗(紗)を武器の上にひろげよう。
エジプトの娘たちよ、踊ろう、
神秘なるロンドを、
天空で星々が太陽の
回りを踊りまわるように!

祭司たち 勝利を統べる
いと高き神にまなこを向けよ。
幸運なる日に、
感謝をば神々に捧げよう。
(吹奏楽器を吹く楽手を先頭に、エジプトの戦士たちの群が続々とあられわれ、国王の前を通過していく。戦車、武具、神器、神像などがつづく。舞妓たちの群が、征服されたエチオピア人たちの宝物をもっている。最後に12人の士官が持つ天蓋の下にラダメス)

[小舞曲]

民衆 来たれ、おお、復讐の戦士よ、
来たりて、われらとともに楽しまん。
勇士たちの進む道に
月桂樹の葉や花をまき散らそう!

国王 *(玉座より降り、ラダメスを抱擁する)*
祖国の救い主よ、なんじに敬意を表しよう。
近う寄れ、私の娘が手ずから、なんじに
勝利の花飾りを差出そう。

(Radamès s'inchina davanti ad Amneris che gli porge la corona.)

(a Radamès)

Ora, a me chiedi
Quanto più brami. Nulla a te negato
Sarà in tal dì; lo giuro
Per la corona mia, pei sacri Numi.

RADAMÈS Concedi in pria che innanzi a te sien tratti
I prigionier . . .

(Entrano, fra le guardie, i prigionieri Etiopici, ultimo
Amonasro, vestito da ufficiale.)

AIDA (lanciandosi verso Amonasro)

Che veggo! . . . Egli? . . . mio padre!

TUTTI Suo padre!

AMNERIS In poter nostro! . . .

AIDA (abbracciando il padre)

Tu! Prigionier!

AMONASRO (piano ad Aida)

Non mi tradir!

IL RE (ad Amonasro)

T'appressa . . .

Dunque . . . Tu sei? . . .

AMONASRO Suo padre . . . Anch'io pugnai . . .

Vinti noi fummo, morte invan cercai.

(accenna alla divisa che lo veste)

Quest'assisa ch'io vesto vi dica

Che il mio Re, la mia patria ho difeso:

Fu la sorte a nostr'armi nemica . . .

Tornò vano de' forti l'ardir.

Al mio pie' nella polve disteso

Giacque il Re da più colpi trafitto;

Se l'amor della patria è delitto

Siam rei tutti, siamo pronti a morir!

(volgendosi al Re, con accento supplichevole)

Ma tu, Re, tu signore possente,

A costoro ti volgi clemente . . .

Oggi noi siamo percossi dal fato,

Doman voi potria il fato colpir.

AIDA, PRIGIONIERI, SCHIAVE

Si: dai Numi percossi noi siamo;

Tua pietà, tua clemenza imploriamo;

Ah! giammai di soffrir vi sia dato

Ciò che in oggi n'è dato soffrir!

RAMFIS E SACERDOTI

Struggi, o Re, queste ciurme feroci,

Chiudi il core alle perfide voci.

(ラダメス、アムネリスの前に頭を下げ、アムネリスはラダメスの頭に花冠をかぶせる)

(ラダメスに)

今なんじがもっとも欲するものを
私に求めるがよい。このような日には
なにものもなんじに拒まれるものはない。私の王冠に
それを誓おう、聖なる神々にそれを誓おう。

ラダメス まずあなた様の御前に、捕虜たちを引き出すことを
お許し下さい……

(エチオピアの捕虜たちが、衛兵につきそわれて登場する。最後にエチオピアの士官の制服を着たアモナスロ)

アイーダ (アモナスロに向って走り寄る)

目の前にいるのは誰かしら! ……あの方は? ……父上様!

一同 父親だと!

アムネリス われらが権力のうちに! ……

アイーダ (父を抱擁しながら)

あなた様も! 捕われの身となりましたか!

アモナスロ (アイーダに低く)

私の身分を明かしてはならぬぞ!

国王 (アモナスロに)

近う寄れ……

ならば……お前は? ……

アモナスロ あれの父親でございます……私は戦いましたなれど……

われらは敗れ、むなしくも私は死を求めました。

(自分の戦衣を示しながら)

私のまとうているこの軍服が示すように、

私は王を守り、祖国を守りました:

運命はわれらの軍勢には敵となり……

勇士たちの大胆さも空しくなりました。

私の足許には塵にまみれてながながと

王は剣に貫かれ横たわりました。

もし祖国を愛するのが罪となりますなら、

われらはすべて罪人です、われらは死を覚悟しております!

(苦しげな様子で国王に身を向け)

なれども、あなた様、全能の主たる王よ、

われらには寛容であって下さい……

今日の日はわれらが運命に打ちのめされておりますが、

明日には、運命はあなたを打ちのめすかも知れませぬ。

アイーダ、捕虜たち、女奴隷たち

そうだ、私たちは神々により打ちのめされています。

あなた様のお慈悲を、寛容をお願い申します。

ああ! あなた様もいつかはお苦しみになることがあるかも知
今日私たちが苦しんでいることを! くれませぬ、

ランフィスと祭司たち

皆殺しにせよ、ああ、王よ、この狂暴なる囚人どもを、
偽りの声に心を閉ざしたまえ。

Fur dai Numi votati alla morte,
 Or de' Numi si compia il voler!
 POPOLO Sacerdoti, gli sdegni placate,
 L'umil prece dei vinti ascoltate;
 E tu, o Re, tu possente, tu forte,
 A clemanza dischiudi il pensier.
 RADAMÈS (*fissando Aida*)
 (Il dolor che in quel volto favella
 Al mio sguardo la renda più bella;
 Ogni stilla del pianto adorato
 Nel mio petto ravviva l'amor.)
 AMNERIS (Quali sguardi sovr'essa ha rivolti!
 Di qual fiamma balenano i volti!
 Ed io sola, avvilita, reietta?
 La vendetta mi rugge nel cor.)
 IL RE Or che fausti ne arridon gli eventi
 A costoro mostriamci clementi;
 La pietà sale ai Numi gradita
 E rafferma de' precenci il poter.
 RADAMÈS (*al Re*)
 O Re: pei sacri Numi,
 Per lo splendore della tua corona,
 Compier giurasti il voto mio . . .
 IL RE Giurai.
 RADAMÈS Ebbene: a te pei prigionieri Etiopi
 Vita domando e libertà.
 AMNERIS (Per tutti!)
 SACERDOTI Morte ai nemici della patria.
 POPOLO Grazia
 Per gli infelici!
 RAMFIS Ascolta, o Re.
 (*a Radamès*)
 Tu pure,
 Giovin eroe, saggio consiglio ascolta:
 (*indicando i prigionieri*)
 Son nemici e prodi sono . . .
 La vendetta hanno nel cor;
 Fatti audaci dal perdono
 Correranno all'armi ancor!
 RADAMÈS Spento Amonasro, il re guerrier, non resta
 Speranza ai vinti.
 RAMFIS Almeno
 Arra di pace e securtà, fra noi
 Resti col padre Aida . . .

神々は死を宣告したもうた、
 今や、神々の御意は成就したもう！
 民衆 祭司たちよ、軽蔑の心を抑え、
 つつましい祈りを聞いてあげなさい。
 全能の王よ、強きあなた様よ、
 寛容なお気持ちをお示し下さい。
 ラダメス (*アイダを注視しながら*)
 (あの顔に表われた苦しみは、
 私の眼にはあのひとをいっそう美しくみせてくれる。
 いとしい涙の一滴一滴が、
 私の胸に愛を生き生きとよみがえらせてくれる。)
 アムネリス (あの方のまなざしは、あの女に向けられている！
 あのふたりの顔はあのような情熱にきらめいている！
 でも私だけが、貶(せ)められ、打ち棄てられたのか？
 復讐の念が私の心の中で猛り狂っている。)
 国王 すべてのことがめでたく収まった今となつては
 彼らには寛大であつてやろうぞ。
 慈悲は快いものとして神々にも届き、
 そして権力をゆるぎないものとしようぞ。
 ラダメス (国王に向つて)
 ああ、王よ、聖なる神々にかけ、
 あなた様の輝かしい王冠にかけて、
 あなた様は私の願いをかなえようとお誓いになりましたね……
 国王 誓つたぞ。
 ラダメス それでしたら、あなた様に、エチオピアの捕虜たちの
 命を助け、そして自由にしてやるようにお願いします。
 アムネリス (みんなだつて！)
 祭司たち 祖国の敵に死を与えよ。
 民衆 不幸なるものどもに
 恩恵を与えたまえ！
 ランフィス 聞きたまえ、ああ、王よ。
 (*ラダメスに向つて*)
 だがお前、
 若い勇士よ、賢明なる忠告を聞きたまえ：
 (*捕虜たちを示しながら*)
 彼らは敵であり、勇敢なのじゃ……
 彼らは復讐の念を心に抱いておる。
 許されては大胆となり、
 さらに武器をとることになろう！
 ラダメス 戦いを好む王、アモナスロは死んだのです、
 かれら敗者にそのような希望は残されておりませぬ。
 ランフィス ともかく、
 平和と安全のしるしとして、われらの許に
 アイダの父を残すがよい……

IL RE Al tuo consiglio io cedo.
 Si securtà, di pace un miglior pegno
 Or io vo' darvi. Radamès, la patria
 Tutto a te deve. D'Amneris la mano
 Premio ti sia. Sovra l'Egitto un giorno
 Con essa regnerai . . .

AMNERIS (Venga or la schiava,
 Venga a rapirmi l'amor mio . . . se l'osa!)

IL RE E IL POPOLO

Gloria all'Egitto, ad Iside
 Che il sacro suol difende;
 S'intrecci il loto al lauro
 Sul crin del vincitor!

PRIGIONIERI Gloria al clemente Egizio
 Che i nostri ceppi ha sciolto.
 Che ci ridona ai liberi
 Solchi del patrio suol!

SACERDOTI Inni leviamo ad Iside
 Che il sacro suol difende;
 Preghiam che i fati arridano
 Fausti alla patria ognor.

AIDA (Qual speme ormai più restami?
 A lui la gloria e il trono . . .
 A me l'oblio . . . le lacrime
 Di disperato amor.)

RADAMÈS (D'avverso Nume il folgore
 Sul capo mio discende . . .
 Ah no! d'Egitto il soglio
 Non val d'Aida il cor.)

AMNERIS (Dall'inatteso giubilo
 Inebriata io sono;
 Tutti in un dì si compiono
 I sogni del mio cor.)

AMONASRO (ad Aida, sottovoce)
 Fa cor: della tua patria
 I lievi eventi aspetta:
 Per noi della vendetta
 Già prossimo è l'albor.

POPOLO Gloria all'Egitto, ad Iside
 Che il sacro suol difende;
 S'intrecci il loto al lauro
 Sul crin del vincitor!

国王 お前の意見にしたがうことにしよう。
 安全と平和のよりよい証しを、
 私はお前に与えたい。ラダメスよ、祖国は
 すべてをお前に負うているのじゃ。褒美として
 アムネリスをつかわそう。やがてエジプトを
 彼女(她)とともに統べるがよい……

アムネリス (女奴隷め、
 私からあのいという方を奪ってみるがいいわ……出来るものな
 ら！)

国王と民衆

エジプトに栄光あれ、聖なる
 地を守りしイシスの神に栄光あれ。
 勝利者の髪に
 蓬(よもぎ)と月桂樹の冠を編もう！

捕虜たち 寛大なエジプトに栄光あれ、
 われらが一族を解放し、
 われらを祖国の自由なる野に
 返してくれたエジプトに！

祭司たち イシスの神に讃歌を歌わん、
 聖なる地を守りしイシスの神に。
 祈らん、運命のめでたくも、
 永久(とこ)に祖国の上に微笑むを。

アイーダ (もうどんな希望が私に残されているのかしら？
 あの方には栄光と王座が……
 私には忘却と……絶望の
 愛の涙が。)

ラダメス (意地悪き神の雷が
 私の頭上に落ちたようだ……
 ああ、いやだ！ エジプトの王座も、
 アイーダの心ほどの値うちはないのだ。)

アムネリス (私は思いがけない喜びに
 酔いしれているのだわ。
 私の心の夢が、一日のうちに、
 すべて成就してしまったわ。)

アモナスロ (アイーダに低く)
 元気をお出し、お前の祖国にも
 楽しきことが回ってくるのをお待ち。
 われらにとっては、もう復讐が
 真近に迫っているのがはっきりわかる。

民衆 エジプトに栄光あれ、聖なる
 地を守りしイシスの神に栄光あれ。
 勝利者の髪に
 蓬と月桂樹の冠を編もう！

Atto terzo

*Le rive del Nilo.**Rocce di granito fra cui crescono palmizi. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà nascosto tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna.*

[Introduzione, Preghiera – Coro]

CORO *(nel tempio)*

O tu che sei d'Osiride
Madre immortale e sposa,
Diva che i casti palpiti
Desti agli umani in cor,
Soccorri a noi pietosa,
Madre d'immenso amor.

*(Da una barca che approda alla riva, discendono Amneris,
Ramfis, alcune donne coperte da fitto velo e Guardie.)*

RAMFIS *(ad Amneris)*

Vieni d'Iside al tempio: alla vigilia
Delle tue nozze, invoca
Della Diva il favore. Iside legge
Dei mortali nel core; ogni mistero
Degli umani è a lei noto.

AMNERIS Sì: io pregherò che Radamès mi doni
Tutto il suo cor, come il mio cor a lui
Sacro è per sempre...

RAMFIS

Andiamo.

Pregherai fino all'alba; io sarò teco.

(Tutti entrano nel tempio. Il Coro ripete il canto sacro.)

[Romanza]

AIDA *(Entra cautamente coperta da un velo.)*

Qui Radamès verrà... Che vorrà dirmi?

Io tremo... Ah! se tu vieni

A recarmi, o crudel, l'ultimo addio,

Del Nilo i cupi vortici

Mi daran tomba... e pace forse... e oblio.

O cieli azzurri... o dolci aure native

Dove sereno il mio mattin brillò...

第3幕

ナイル河の岸辺。

花崗岩でできた岩々、その間には椰子の樹々が生えている。岩を背にしてイシス神の神殿があり、半分は樹葉に隠れている。星明りの夜である。月の光。

〔導入曲、祈禱——合唱〕

合唱 (神殿の中)

おお、オシリスの
不死の御母にして、妻たるなんじ、
純潔なる胸のときめきを
ひとびとの胸によびさます女神よ、
われらを助けたまえ、情深き御方よ、
尽きせぬ愛の御母よ。

(岸に着いた一隻の舟から、アムネリス、ランフィス、深くヴェールに身をつつんだいく人かの女たち、そして番兵たちが降りてくる)

ランフィス (アムネリスに)

イシスの神殿にお参り下さい：あなた様の
婚礼の前夜に、女神の
寵愛をお祈りするのです。イシスの女神は
人間の心の中をお読みとりになります。人間の
どんな秘密をも女神はお知りなのです。

アムネリス そうです。私はラダメスがその心のすべてを
私に委ねるようお祈りしましょう。私の心が彼にとって
永久に清められたものでありますように……

ランフィス 参りましょう。
夜の明けるまでお祈りなされませ。私もあなた様とともにおり
ましょう。
(一同は神殿の中に歩み入っていく。合唱が聖歌をくりかえす)

〔ロマンツァ〕

アイーダ (ヴェールに身を包み用心しながら入ってくる)

ここにラダメスがいらっしやるのかわ……なにを私におっしゃ
りたいのかしら？

私は震えおののいている……ああ！ もしあなたがやってくる
のが、

おお、むごい御方、私に最後の別れをおっしゃるためだったら、
ナイルの暗く深い渦巻が

私に永遠の寝所を……そしてあるいは平和と……忘却とを与え
てくれるわ。

おお、青い空よ……おお、故郷のやさしい微風よ、
故郷のすがすがしい朝は輝くばかりだったわ……

O verdi colli, o profumato rive . . .
 O patria mia, mai più ti rivedrò!
 O fresche valli . . . o queto asil beato
 Che un dì promesso dall'amor mi fu . . .
 Or che d'amor il sogno è dileguato . . .
 O patria mia, non ti vedrò mai più!
 (Volgendosi, vede il padre.)
 Cielo! mio padre!

AMONASRO A te grave cagione
 M'adduce, Aida. Nulla sfugge al mio
 Sguardo. D'amor ti struggi
 Per Radamès . . . ei t'ama . . . e qui lo attendi.
 Dei Faraon la figlia è tua rivale . . .
 Razza infame, aborrita e a noi fatale!

AIDA E in suo potere io sto! . . . Io, d'Amonasro
 Figlia!

AMONASRO In poter di lei! . . . No! . . . se lo brami
 La possente rival tu vincerai.
 E patria, e trono, e amor, tutto tu avrai.
 Rivedrai le foreste imbalsamate,
 Le fresche valli . . . i nostri templi d'ôr! . . .

AIDA (con trasporto)
 Rivedrò le foreste imbalsamate,
 Le fresche valli . . . i nostri templi d'ôr! . . .

AMONASRO Sposa felice a lui che amasti tanto,
 Tripudii immensi ivi potrai gioir . . .

AIDA (con espansione)
 Un giorno solo di sì dolce incanto . . .
 Un'ora di tal gaudio . . . e poi morir!

AMONASRO Pur rammenti che a noi l'Egizio immite,
 Le case, i templi e l'are profanò . . .
 Trasse in ceppi le vergini rapite . . .
 Madri . . . vecchi . . . fanciulli ei trucidò.

AIDA Ah! ben rammento quegli'infausti giorni!
 Rammento i lutti che il mio cor soffrì . . .
 Deh, fate, o Numi, che per noi ritorni
 L'alba invocata de' sereni dì.

おお、緑の丘よ、おお匂うがとき河の岸よ……
 おお、私の故郷よ、もう決してお前を見ることはないのね！
 おお、さわやかな谷間よ……おお、楽しかりしあの家は、
 かつては私の愛によっていつかはと約束されてあったのだわ……
 今はもう愛の夢は消え失せてしまったの……
 おお、私の故郷よ、お前を見ることはもう決してないのね！
 (ふりむいて、父を認める)
 ああ！ お父上様！

アモナスロ 重大な用件があって
 お前のところにやって来たのだよ、アイーダ。どんなものも私
 逃れることはできない。ラダメスを恋してお前は 〔の眼を
 やつれているのだな……あの男はお前を愛している……お前は
 ここであの男を待っているのだな。
 ファラオの娘がお前の恋敵じゃ……
 恥ずべき、厭うべき一族はわれわれの宿敵なのじゃ！

アイーダ でもその権力の下に私は捕われているのですわ！……アモナス
 この私が！ 〔ロの娘である

アモナスロ その権力の下にだと！……いや！……お前がそれを
 力強い恋敵にもお前は勝つことができるだろう！ 〔望むなら、
 そして祖国や王座や愛など、すべてをお前は得ることができよ
 お前はふたたび見出すだろう、薫る森林を、 〔う。
 さわやかな谷間を……われらが金色の神殿を！……

アイーダ (うっとりとして)
 私が薫る森林を、
 さわやかな谷間を……金色の神殿を見出すのですって！……

アモナスロ 昔あれほど愛していたものの仕合せな妻として、
 限らない楽しみをそこで楽しむことが出来よう……

アイーダ (激して)
 とてもやさしい喜びのただ一日……
 あのような喜びのひとつがあつて……そして死んで行くの！
 アモナスロ だが思い起してみるがよい、エジプト人は無情にも
 われらの家々を、神殿を、そして祭壇をけがし……
 略奪した一族の乙女たちを連れ去り……
 母親や……老人や……子供らを殺したのだ。

アイーダ ああ！ あの不幸な日々のことをよく思い出しますわ！
 私の心が痛んだ戦さのことを思い出しますわ……
 ああ、運命よ、おお、神々よ、私たちのために返してください。
 晴やかな日を求める暁を。

AMONASRO Non fia che tardi. In armi ora si desta
Il popol nostro; tutto pronto è già . . .
Vittoria avrem . . . Solo a saper mi resta
Qual sentier il nemico seguirà . . .
AIDA Chi scoprirlo potria? chi mai?
AMONASRO Tu stessa!
AIDA Io! . . .
AMONASRO Radamès so che qui attendi . . . Ei t'ama . . .
(con intenzione)
Ei condurre gli Egizi . . . Intendi? . . .
AIDA Orrore!
Che mi consigli tu? No! no! giammai.
AMONASRO (con impeto selvaggio)
Su, dunque! sorgete,
Egizie coorti;
Col fuoco struggete
Le nostre città . . .
Spargete il terrore,
Le stragi, le morti . . .
Al vostro furore
Più freno non v'ha.
AIDA Ah padre! . . .
AMONASRO (respingendola)
Mia figlia
Ti chiami! . . .
AIDA (atterrita e supplichevole)
Pietà!
AMONASRO Flutti di sangue scorrono
Sulle città dei vinti . . .
Vedi? dai negri vortici
Si levano gli estinti . . .
Ti additan essi e gridano:
Per te la patria muor!
AIDA Pietà! . . .
AMONASRO Una larva orribile
Fra l'ombre e noi s'affaccia . . .
Trema! le scarne braccia
Sul capo tuo levò . . .
Tua madre ell'è . . . ravvisala . . .
Ti maledice . . .
AIDA (nel massimo terrore)
Ah! no! . . .
Ah! pietà, padre!
AMONASRO (respingendola)
Non sei mia figlia!

アモナスロ それはやがてのことじゃ。今やわれらの民は
武装のうちに目覚めた。すでにすべてはととのえられている…
われらは勝利を得よう……ただ敵がどの間道を通るものかを
知らねばならぬ……
アイダ 誰がそれを見つけることができるのですか? いったいそれは
アモナスロ お前自身じゃ! 誰なのでしょう?
アイダ 私ですと!……
アモナスロ ラダメスをお前がここで待っているのを知って
いるぞ……あの男はお前を愛しているのだ……
(決然と)
彼がエジプト人たちを指揮するのだ……わかるかね?……
アイダ ああ、恐ろしいことですわ!
私になにをさせようとなさっているのですか? 嫌です! 嫌
アモナスロ (荒々しく激して) しです! 決まっています。決まっています。
立て、されば! 立つがいい、
エジプト人の軍勢よ。
われらが町々をば
焼きほろぼすがいい……
恐れをひろめ、
殺戮(ころ)を重ね、死をひろめるがよい……
なんじらが猛り狂うを
妨げるものはやなにもないのだ。
アイダ ああ、お父上様!……
アモナスロ (彼女を突きつけて)
お前がわしの娘だと
いうのか!……
アイダ (恐れ、嘆願しながら)
お憐れみを!
アモナスロ 敗れたわれわれの町々には
血の潮が流れるのだぞ……
わかるか? どうす黒い血の渦巻から
死者たちが身を起して……
お前を指さし、叫ぶのだ、
お前ゆえ祖国は滅びるのだ、と!
アイダ お憐れみを!……
アモナスロ 恐ろしい亡霊が
仲間の間からわれらに姿を現すのだ……
震えおのけ! 瘦せこけた腕を
お前の頭に上げるのだ……
それがお前の母親なのだぞ……それを認めるのだ……
お前を呪うのだ……
アイダ (極度に恐れおののいて)
ああ! 違いわ!……
ああ! お憐れみを、お父上様!
アモナスロ (彼女を突き放しながら)
お前はわしの娘ではないぞ!

Dei Faraoni tu sei la schiava!
 AIDA (*trascinandosi a stento a' piedi del padre*)
 Padre, a costoro schiava non sono . . .
 Non maledirmi . . . non imprearmi . . .
 Ancor tua figlia potrai chiamarmi,
 Della mia patria degna sarò.
 AMONASRO Pensa che un popolo vinto, straziato,
 Per te soltanto risorger può . . .
 AIDA O patria! o patria . . . quanto mi costi!
 AMONASRO Coraggio, ei giunge . . . là tutto ùdro . . .
 (*Si nasconde fra i palmizi.*)

[Duetto Aida – Radamès]

RADAMÈS (*entrando*)
 Pur ti riveggo, mia dolce Aida . . .
 AIDA T'arresta, vanne . . . che spero ancor?
 RADAMÈS A te dappresso l'amor mi guida.
 AIDA Te i riti attendono d'un altro amor.
 D'Amneris sposo . . .
 RADAMÈS Che parli mai? . . .
 Te sola, Aida, te deggio amar.
 Gli Dei mi ascoltano . . . tu mia sarai . . .
 AIDA D'uno spergiuro non ti macchiar!
 Prode t'amai, non t'amerei spergiuro.
 RADAMÈS Dell'amor mio dubiti, Aida?
 AIDA E come
 Speri sottrarti d'Amneris ai vezzi,
 Del Re al voler, del tuo popolo ai voti,
 Dei Sacerdoti all'ira?
 RADAMÈS Odimi, Aida,
 Nel fiero anelito di nuova guerra
 Il suolo Etiope si ridestò . . .
 I tuoi già invadono la nostra terra,
 Io degli Egizi duce sarò.
 Fra il suon, fra i plausi della vittoria,
 Al Re mi prostro, gli svelo il cor . . .
 Sarai tu il serto della mia gloria,
 Vivrem beati d'eterno amor.
 AIDA Nè d'Amneris paventi
 Il vindice furor? La sua vendetta,
 Come fulgor tremenda,
 Cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

お前はファラオの卑しい奴隷じゃ!
 アイダ (父親の足下にかろうじて辿り着き)
 お父上様、私はファラオたちの奴隷ではございませぬ……
 私をお呪いにならないで下さいませ……私に呪いの言葉をお吐
 きにならないで下さいませ……
 それでも私を娘とお呼びになるでしょう、
 私の祖国にふさわしい女となりましょう。
 アモナスロ 考えておくれ、敗れ散りぢりになった民は、
 ただお前のためによみがえることができるのだということを…
 アイダ おお、祖国よ! おお、祖国よ……私はなにをしたらよいの!
 アモナスロ 元氣をお出し、あの男がやってくる……あそこのこらず聞い
 (椰子の木陰に身を隠す) していよう……

[二重唱 アイダ——ラダメス]

ラダメス (登場)
 やっとお前に会うことができたね、私のやさしいアイダ……
 アイダ お近寄りにならないで、お帰りになって……まだなにをお望み
 ラダメス 恋しさのあまり、お前のところにやってきたのだ。しのです?
 アイダ ほかの方の愛の祝宴があなたを待っておりますわ。
 アムネリスの御主人様……

ラダメス いったいなんと言ったのだ?
 お前だけを、アイダよ、お前だけを私は愛さねばならぬのだ。
 神々も照覧あれ……お前は私のものになるう……
 アイダ 偽りの誓いによって御自身を汚してはなりません!
 私は勇士を愛しましたが、偽りの誓いを立てる人を愛そう
 とは思いません。
 ラダメス お前は私の誓いを疑うのか、アイダよ?
 アイダ でも、どのようにして
 逃れようと思ひますの、アムネリスの美しさを、
 国王の御意を、あなたのお国の民の願いを、
 祭司たちの怒りを?
 ラダメス 私の言葉をきいてほしいのだ、アイダよ、
 もうひとたびの戦いに誇らかに息づいて
 お前の国エチオピアのひとびとは立ち上った……
 エチオピアの軍勢はすでにわれらが領地を犯している。
 私はエジプト軍の指揮官となるだろう。
 勝利の響き、勝利の歓呼のうちに、
 国王の足下に身を伏し、彼に心を打明けろのだ……
 お前は私の栄光の花の飾りとなり、
 私たちは永遠に愛にしあわせに生きるのだ。

アイダ アムネリスの復讐の怒りを
 恐れませぬの? あのひとの復讐は
 恐ろしい雷のように、 「のの上にも。
 私の上に落ちかかってきますわ、私の父の上にも、すべての

RADAMÈS Io vi difendo.
 AIDA Invan, tu nol potresti . . .
 Pur . . . se tu m'ami . . . ancor s'apre una via
 Di scampo a noi . . .
 RADAMÈS Quale?
 AIDA Fuggir . . .
 RADAMÈS Fuggire!
 AIDA (*colla più viva espansione*)
 Fuggiam gli arbori inospiti
 Di queste lande ignude;
 Una novella patria
 Al nostro amor si schiude . . .
 Là . . . tra foreste vergini,
 Di fiori profumate,
 In estasi beate
 La terra scorderem.
 RADAMÈS Sovra una terra estrania
 Teco fuggir dovrei!
 Abbandonar la patria,
 L'are de' nostri Dei!
 Il suol dov'io raccolsi
 Di gloria i primi allori,
 Il ciel de' nostri amori
 Come scordar potrem?
 AIDA Sotto il mio ciel, più libero
 L'amor ne fia concesso;
 Ivi nel tempio istesso
 Gli stessi Numi avrem.
 RADAMÈS (*esitante*)
 Aida!
 AIDA Tu non m'ami . . . Va!
 RADAMÈS Non t'amo?
 (*con energia*)
 Mortal giammai né Dio
 Arse d'amor al par del mio possente.
 AIDA Va . . . va . . . t'attente all'ara
 Amneris . . .
 RADAMÈS No! . . . giammai! . . .
 AIDA Giammai, dicesti?
 Allora piombi la scure
 Su me, sul padre mio . . .
 RADAMÈS (*con appassionata risoluzione*)
 Ah no! fuggiamo!
 Sì, fuggiam da queste mura,
 Al deserto insiem fuggiamo;

ラダメス 私がお前たちを守ってあげる。
 アイダ 無益なことですわ、あなたにはそれはおできになれないわ……
 でも……もし私を愛して下さるなら……私たちには
 まだ救いの道がひらけておりますわ……
 ラダメス どんな道が?
 アイダ 逃れることです……
 ラダメス 逃れることだって!
 アイダ (もっと烈しく激して)
 逃れましょう、暑く住みにくい
 この不毛の土地を。
 新しい故郷が
 私たちの愛のためにひらかれてますわ……
 かなた……処女林の間に、
 花々は薫り、
 恍惚のうちに
 この世を忘れ去りましょう。
 ラダメス 見知らぬ地にお前を伴い、
 逃れて行かねばならぬのか!
 祖国を見捨て、
 われらの神々の祭壇を見捨ててるのか!
 栄光にみてる月桂樹の葉を
 摘むこの土地を
 われらが愛の証(せき)たるこの空を、
 どうして忘れることができるか?
 アイダ もっと自由な私の祖国の空の下では、
 愛はそれを認めてくれましょう。
 そこでは同じ神殿の中に
 同じ神々を拝むことができますわ。
 ラダメス (ためらいながら)
 アイダ!
 アイダ あなたは私を愛してはいらっしゃらないのね……お去りになっ
 て下さい!
 ラダメス 私がお前を愛していないのだって?
 (力強く)
 ほかのだれもが、また神でさえ、決して
 私ほど強く愛に燃えているものはないのだ。
 アイダ 去って下さい……去って下さい……祭壇では
 アムネリスがあなたを待っていますわ……
 ラダメス 行くものか!……決して!……
 アイダ 決して行かないとおっしゃったの?
 それでは私の命を、
 私の父の命を奪って下さい……
 ラダメス (烈しい決断を示して)
 ああ、とんでもない! 逃れよう!
 よし、この城壁から逃れよう。
 荒野とともに逃れよう。

Qui sol regna le sventura,
Là si schiude un ciel d'amor.
I deserti interminati
A noi talamo saranno,
Su noi gli astri brilleranno
Di più limpido fulgor.
AIDA Nella terra avventurata
De' miei padri il ciel ne attende;
Ivi l'aura è imbalsamata,
Ivi il suolo è aromi e fior.
Fresche valli e verdi prati
A noi talamo saranno,
Su noi gli astri brilleranno
Di più limpido fulgor.
AIDA E RADAMÈS Vieni meco, insieme fuggiamo
Questa terra di dolor.
Vieni meco, t'amo, t'amo!
A noi duce fia l'amor.
(Si allontanano rapidamente)

AIDA (arrestandosi all'improvviso)
Ma, dimmi: per qual via
Eviterem le schiere
Degli armati?
RADAMÈS Il sentier scelto dai nostri
A piombar sul nemico fia deserto
Fino a domani . . .
AIDA E qual sentier? . . .
RADAMÈS Le gole
Di Napata . . .
AMONASRO Di Napata le gole!
Ivi saranno i miei . . .

RADAMÈS Oh! chi ci ascolta?
AMONASRO D'Aida il padre e degli Etiopi il Re.
RADAMÈS (agitatissimo)
Tu, Amonasro! . . . tu, il Re? Numi! che dissi?
No! . . . non è ver! . . . sogno . . . delirio è questo . . .

AIDA Ah no! ti calma . . . ascoltami,
All'amor mio t'affida.

そこには運命のみが支配し、
そこには愛の世界が開けている。
果しなくつづく砂漠が、
私たちの婚礼の床となろう。
私たちの上には星々が
澄み切った輝きでまたたく。
アイーダ 私たちの祖先たちの仕合せな
土地では、空はそれを待ちうけています。
そこでは祭壇は薫りにみち、
そこでは大地は芳香と花にあふれています。
さわやかな谷間や緑の平野が
私たちの婚礼の床となりましょう。
私たちの上には星々が
澄み切った輝きでまたたきます。
アイーダとラダメス 私とともに参りましょう (行こう)。たずさえて
この苦しみの地を逃れましょう (逃れよう)。
私はあなた (お前) を愛しています (いる)！
私たちに愛が導き手となるでしょう (なるだろう)。
(急いで遠ざかって行く)

アイーダ (突然立ち止まって)
でも、おっしゃって下さい：どの道を通して
軍勢を
避けたらよいのでしょうか？
ラダメス エジプト軍によって敵を撃つために
選ばれた間道には、明日までは
人が配置されていないのだ……
アイーダ それはどの間道ですの？……
ラダメス ナパタの
峡谷(さ)なのだ……
アモナスロ ナパタの峡谷だと！
そこにわが軍を向わせよう……

ラダメス ああ！ 私たちの話を聞いているのは誰なのだ？
アモナスロ アイーダの父であり、そしてエチオピア人の王じゃ。
ラダメス (この上なく動揺して)
あなたがアモナスロ！……あなたは王だったのか？ 神々よ！
私はなにを言ってしまったのだろう？
いいや！……それは本当じゃない！……これは夢か……妄想な
のだ……
アイーダ ああ、ちがいます！ 落ち着いて下さい……私の言葉を聞いて
私の愛を信じて下さいませ。 ↓下さいませ。

AMONASRO A te l'amor d'Aida
Un soglio innalzerà.
RADAMÈS Per te tradii la patria!
Io son disonorato . . .
AMONASRO No: tu non sei colpevole,
Era voler del fato . . .
Vieni: oltre il Nil ne attendono
I prodi a noi devoti;
Là del tuo core i voti
L'amor coronerà.
(Amneris dal tempio, indi Ramfis, Sacerdoti, Guardie e detti.)

AMNERIS Traditor!
AIDA La mia rival! . . .
AMONASRO (avventandosi su Amneris con un pugnale)
L'opra mia a strugger vieni!
Muori! . . .
RADAMÈS (frapponendosi)
Arresta, insano! . . . Oh rabbia!
AMONASRO Guardie, olà!
RAMFIS (ad Aida ed Amonasro)
RADAMÈS Presto! fuggite! . . .
AMONASRO (trascinando Aida)
Vieni, o figlia!
RAMFIS (alle Guardie)
Li inseguite!
RADAMÈS (a Ramfis)
Sacerdote, io resto a te.

アモナスロ アイーダの愛は、お前を
王座にまで高めよう。
ラダメス お前のために祖国を裏切ったのだ!
私は辱められたのだ……
アモナスロ いいや。お前は罪人ではないのだ、
これは運命の望むところなのだ……
ついて来なさい：ナイル河の向う岸には
われらに仕える勇士たちがそれを待っているのじゃ。
そこでは愛はお前の心の
お前の心の誓いを賞(め)でるだろう。
(アムネリスが神殿から出てくる。のちにランフィス、祭司たち、番
兵たち、前場の人たち)
アムネリス 裏切り者め!
アイーダ 私の恋敵だわ!……
アモナスロ (アムネリスに短刀をもって襲いかかる)
私の仕事を打ちこわそうとしてやってきたのか?
死ぬがいい!……
ラダメス (中に入って)
おやめなさい、無分別な男よ!……
アモナスロ おお、呪われろ!
ランフィス 衛兵たちよ、来たれ!
ラダメス (アイーダとアモナスロに)
はやく! お逃げなさい!……
アモナスロ (アイーダをひっかかえるようにして)
来い、おお、娘よ!
ランフィス (番兵たちに)
追ってゆけ!
ラダメス (ランフィスに)
祭司よ、私はあなたのもとに残ります。

Atto quarto

Scena prima

Sala nel Palazzo del Re.

Alla sinistra, una gran porta che mette alla sala sotterranea delle sentenze. Andito a destra che conduce alla prigione di Radamès.

[Scena e Duetto]

AMNERIS *(mestamente atteggiata davanti la porta del sotterraneo)*

L'abborrita rivale a me sfuggia . . .
Dai Sacerdoti Radamès attende
Dei traditor la pena. – Traditore
Egli non è . . . Pur rivelò di guerra
L'alto segreto . . . egli fuggir volea . . .
Con lei fuggire . . . Traditori tutti!
A morte! A morte! . . . Oh! che mai parlo? Io l'amo . . .
Io l'amo sempre . . . Disperato, insano
È quest'amor che la mia vita strugge.
Oh! s'ei potesse amarmi! . . .
Vorrei salvarlo. E come?
Si senti! . . . Guardie: Radamès qui venga.
(Radamès condotto dalle Guardie.)
Già i Sacerdoti adunansi
Arbitri del tuo fato;
Pur dell'accusa orribile
Scolparti ancor t'è dato;
Ti scolpa e la tua grazia
Io pregherò dal trono,
E nunzia di perdono,
Di vita a te sarò.

RADAMÈS Di mie discolpe i giudici
Mai non udran l'accento;
Dinanzi ai Numi, agli uomini
Né vil, né reo mi sento.
Profferse il labbro incauto
Fatal segreto, è vero,
Ma puro il mio pensiero
E l'onor mio restò.

AMNERIS Salvati dunque e scolpati.

第4幕

第1場

宮殿の広間。

左手に大きな扉があり、地下の処刑場につづいている。右手に廊下があって、ラダメスの牢舎に向っている。

[シェーナと二重唱]

アムネリス (地下牢につづく扉の前にすわって悲しげな様子)

厭わしい恋敵は私のところから逃れて行ったわ……
ラダメスは祭司たちから受ける裏切り者の
苦しみを待っているの。——あの方は
裏切り者ではないのよ……でも戦さの大切な秘密を
洩らしたのだわ……あの方は逃げようとしたのだわ……
あの女といっしょに……裏切り者はみんな！
殺してしまうの！ 殺してしまうの！……ああ！ 私はなにを
喋っているのかしら？ 私はあの方を愛しているの……
私はいつもあの方を愛しているの……この恋は望みもなく、ば
私の命を奪ってしまったこの恋は。 [かげたものかわ、
ああ！ あの方が私を愛して下さるのなら！……
私はあの方を助けてあげたい。でも、どのようにして？
やってみよう！……衛兵たちよ、ラダメスをここへ連れておい
(ラダメス登場、番兵たちが護衛している) [で。
すでに祭司たちはつどっています、
あなたの運命を決めようと。
でも、恐ろしい非難を
釈明することが、まだあなたは許されています。
釈明なさって下さい、私も王の座から
あなたの赦しを願ってみましょう、
そして許しの知らせを
助命の知らせをあなたにもたらしましょう。

ラダメス 裁判官たちは、私が弁解の言葉を
いくら述べても聞き入れますまい。
神々を前にしても、人々を前にしても、
卑劣だとも、罪があるとも思っておりませぬ。
軽はずみな私の唇が
大切な秘密を洩らしてしまったのは事実です。
けれども私の思いと、
私の名誉は残されております。
アムネリス それなら言い逃れ、釈明なさい。

RADAMÈS No.
 AMNERIS Tu morrai.
 RADAMÈS La vita
 Aborro! d'ogni gaudio
 La fonte inaridita,
 Svanita ogni speranza,
 Sol bramo di morir.
 AMNERIS Morire! ... ah! ... tu dèi vivere! ...
 Si, all'amor mio vivrai;
 Per te le angosce orribili
 Di morte io già provai;
 T'amai ... sofferarsi tanto,
 Vegliai le notti in pianto ...
 E patria, e trono, e vita
 Tutto darei per te.
 RADAMÈS Per essa anch'io la patria
 E l'onor mio tradiva ...
 AMNERIS Di lei non più! ...
 RADAMÈS L'infamia
 Mi attende e vuoi ch'io viva? ...
 Misero appien mi festi,
 Aida a me togliesti;
 Spenta l'hai forse ... e in dono
 Offri la vita a me?
 AMNERIS Io ... di sua morte origine!
 No! ... vive Aida ...
 RADAMÈS Vive!
 AMNERIS Nei disperati aneliti
 Del'orde fuggitive
 Sol cadde il padre ...
 RADAMÈS Ed ella?
 AMNERIS Sparve, né più novella
 S'ebbe ...
 RADAMÈS Gli Dei l'adducano
 Salva alle patrie mura,
 E ignori la sventura
 Di chi per lei morrà!
 AMNERIS Ma s'io ti salvo, giurami
 Che più non la vedrai ...
 RADAMÈS Nol posso!
 AMNERIS A lei rinunzia
 Per sempre ... e tu vivrai! ...
 RADAMÈS Nol posso!
 AMNERIS Anco una volta:
 A lei rinunzia ...
 RADAMÈS È vano ...

ラダメス いたしませぬ。
 アムネリス あなたは死ぬことになります。
 ラダメス 私は生きるのを
 厭わしく思っています! すべての喜びの
 尽きせぬ泉も、
 すべての望みも消え果てて、
 ただ死ぬことのみを望んでいます。
 アムネリス 死んでしまうのですと!……ああ!……あなたは生きなければ
 そうです、私の愛に生きるのです。しなませぬ!……
 あなたのために、私はもう
 死の恐ろしい苦しみを知りました。
 私はあなたを愛しました……あれほどの苦しみを嘗めました。
 涙のうちに夜を明かしました……
 祖国も、王座も、命も、
 すべてをあなたにお捧げいたします。
 ラダメス 私もあのひとのために祖国を、
 そして私の名誉を裏切ってしまったのです……
 アムネリス もうあの女のことはおっしゃらないで下さい!……
 ラダメス 私を待っているのは
 恥辱です、それでも生きよとお望みなのですか?……
 惨めさだけを私にお与えになり、
 アイダを私から奪ってしまったのです。
 あるいはあのひとを無きものにしたのかも知れませんが……それ
 私の命をただお救いになるのですか?しなのに
 アムネリス 私が……あの女を殺したともおっしゃるの?
 いいえ! アイダは生きています……
 ラダメス 生きていますと!
 アムネリス 必死にあえぎゆく
 敗軍の中で
 ただ父親のみが倒れて死にました……
 ラダメス ではあのひとは?
 アムネリス 姿を見失い、どうなったのやら
 知れませぬ……
 ラダメス 神々のお導きにより
 生きて祖国の城壁にもどり、
 そして自分のために
 死んだ男の運命を知らないでほしい!
 アムネリス でも、私があなたをお救いしたら、
 もうあの女とは会わないと誓って下さい……
 ラダメス そんなことは出来ません!
 アムネリス あの女のことは
 永久に諦めるのです……そうすればあなたは生きられましょ
 う!
 ラダメス そんなことは出来ません!
 アムネリス もう一度いいましょう:
 あの女のことは諦めるのです……
 ラダメス 無駄なことです……

AMNERIS Morir vuoi dunque, insano?
 RADAMÈS Pronto a morir son già.
 AMNERIS Chi ti salva, sciagurato,
 Dalla sorte che t'aspetta?
 In furor hai tu cangiato
 Un amor ch'egual non ha.
 De' miei pianti la vendetta
 Ora dal ciel si compirà.
 RADAMÈS È la morte un ben supremo
 Se per lei morir m'è dato;
 Nel subir l'estremo fato
 Gaudii immensi il core avrà;
 L'ira umana più non temo,
 Temo sol la tua pietà.
 (*Radamès parte circondato dalle guardie.*)

[Scena del giudizio]

AMNERIS (*cade desolata su di un sedile*)
 Ohimè! . . . morir mi sento . . . Oh! chi lo salva?
 (*soffocata dal pianto*)
 E in poter di costoro
 Io stessa lo gettai! . . . Ora a te impreco,
 Atroce gelosia, che la sua morte
 E il lutto eterno del mio cor segnasti!
 (*Si volge e vede i Sacerdoti che attraversano la scena per entrare nel sotterraneo.*)
 Ecco i fatali,
 Gl'inesorati ministri di morte! . . .
 Oh! ch'io non vegga quelle bianche larve!
 (*Si copre il volto con le mani.*)

SACERDOTI (*nel sotterraneo*)
 Spirto del Nume, sovra noi discendi!
 Ne avviva al raggio dell'eterna luce;
 Per labbro nostro tua giustizia apprendi.

AMNERIS Numi, pietà del mio straziato core . . .
 Egli è innocente, lo salvate, o Numi!
 Disperato, tremendo è il mio dolore!
 (*Radamès fra le guardie attraversa la scena e scende nel sotterraneo. Amneris, al vederlo, mette un grido.*)

アムネリス それなら死にたいのね? 無分別な方。
 ラダメス もう死ぬ覚悟は出来ています。
 アムネリス 誰があなたを救ってくれますの、不幸な方、
 あなたを待っている運命から?
 あなたは怒りに変えてしまったのね、
 二つと比べようもない愛を。
 私の嘆きの仇を、
 今や天が取って下さるのでしょうか。
 ラダメス 死はこの上なくよきものなのだ、
 もし私があのひとのために死ぬことが許されるなら。
 最後の定めを受けることに
 心は果しない喜びを感じよう。
 人の怒りを私はもう恐れません、
 ただあなたの憐れみを恐れるのです。
 (ラダメスは番兵たちにつきそわれて舞台を去って行く)

[裁判の場]

アムネリス (まったく絶望して椅子に崩れ落ちる)
 ああ! . . . 死んでしまおうだわ . . . ああ! 誰があの方をお
 (涙にむせびながら) 救いできるの?
 それなのに、あの者たちに
 この私があの方を引き渡したのだわ! . . . 今となってはひどい
 お前を呪うわ、あの方の死と 嫉妬よ、
 私の心との永久の戦いを命じたお前を!
 (アムネリスは振り向き、舞台の上を通して地下牢に行こうとしている
 祭司たちを認める)
 あそこに不吉な禍(わざ)にみちた
 死の従者たちがやってきたわ! . . .
 おお! 私はあの白衣をまとった亡霊たちの姿を見たくない!
 (手で顔を隠す)

祭司たち (地下牢の中で)
 神の霊よ、われらが上に降りきたり、
 永遠の光の輝きもてわれらを力づけたまえ。
 われらが昏もて、なんじが裁きを知らせたまえ。

アムネリス 神々よ、私の千々(ちぢ)に裂けた心を憐れみたまえ . . .
 あの方は無罪でございます、あの方をお救い下さい、おお、神
 私は苦しみに望みを失い、震えおののいております! 千々よ!
 (ラダメスが番兵たちに囲まれて舞台を横切り、地下牢に入れられ
 る。アムネリスはそれを見て、叫び声を上げる)

RAMFIS *(nel sotterraneo)*
 Radamès, Radamès: tu rivelasti
 Della patria i segreti allo straniero ...
 SACERDOTI Discolpati!
 RAMFIS Egli tace ...
 TUTTI Traditor!
 RAMFIS Radamès, Radamès: tu disertasti
 Dal campo il dì che precedea la pugna.
 SACERDOTI Discolpati!
 RAMFIS Egli tace ...
 TUTTI Traditor!
 RAMFIS Radamès, Radamès: tu fe' violasti,
 Alla patria spergiuro, al Re, all'onor.

SACERDOTI Discolpati!
 RAMFIS Egli tace ...
 TUTTI Traditor!
 Radamès: è deciso il tuo fato;
 Degl'infami la morte tu avrai;
 Sotto l'ara del Nume sdegnato
 A te vivo fia schiuso l'avel.
 AMNERIS A lui vivo ... la tomba ... oh! gl'infami!
 Né di sangue son paghi giammai ...
 E si chiaman ministri del ciel!
(investendo i Sacerdoti che escono dal sotterraneo)
 Sacerdoti: compiste un delitto ...
 Tigri infami di sangue assetate ...
 Voi la terra ed i Numi oltraggiate ...
 Voi punite chi colpa non ha.

SACERDOTI È traditor! morrà!
 AMNERIS *(a Ramfis)*
 Sacerdote: quest'uomo che uccidi,
 Tu lo sai ... da me un giorno fu amato ...
 L'anatema d'un core straziato
 Col suo sangue su te ricadrà!
 SACERDOTI È traditor! morrà!
(Si allontanano lentamente.)
 AMNERIS Empia razza! anatema! su voi
 La vendetta del ciel scenderà!
(Esce disperata.)

ランフィス *(地下牢の中で)*
 ラダメス, ラダメス。なんじは
 祖国の秘密を異邦の者に洩らしたな……

祭司たち 釈明せよ!
 ランフィス 彼は黙したままじゃ……
 一同 裏切り者!

ランフィス ラダメス, ラダメス。なんじは
 戦いの前の日、戦場から脱走したな。

祭司たち 釈明せよ!
 ランフィス 彼は黙したままじゃ……
 一同 裏切り者!

ランフィス ラダメス, ラダメス。なんじは誓いを破り,
 祖国に背き, 王に背き, 名誉に背いたな。

祭司たち 釈明せよ!
 ランフィス 彼は黙したままじゃ……
 一同 裏切り者!

ランフィス ラダメス。なんじの運命は定まった。
 なんじは恥辱のために死ぬのじゃ。
 うとんじた神の祭壇の下を墓所として
 生きながらなんじは埋められるのじゃ。
 アムネリス あの方は生きながら……墓に埋められるのですと……おお!
 あの方の血にも飽きたらないで…… 〔無道な人たちよ!
 天の従者と自らを呼ぶのか!
(地下牢から出てくる祭司たちに身を投げかけながら)
 祭司たちよ。あなた方は罪を犯したのです……
 血で飾り立てた卑しき虎よ……
 あなた方は大地と神々を侮辱したのです……
 あなた方は罪なき者を罰したのです。

祭司たち 彼は裏切り者! 死なねばならぬ!
 アムネリス *(ランフィスに)*
 祭司の長よ。お前が殺してしまうあの方は,
 ご存知のように……かつて私が愛した人なのです……
 千々に裂かれたこの心の呪いは,
 あの方の血とともにあなたの上にふりかかってくるでしょう!
 祭司たち 彼は裏切り者! 死なねばならぬ!
(ゆっくりと遠ざかっていく)
 アムネリス むごい人たちよ! 呪いがあなたたちの上にあるように!
 天の復讐が降るでしょう!
(絶望して姿を消す)

Scena seconda

La scena è divisa in due piani.

Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio di Vulcano splendente d'oro e di luce; il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta. (Radamès è nel sotterraneo sui gradini della scala, per cui è disceso. Al di sopra, due Sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo.)

[Scena e Duetto – Finale ultimo]

RADAMÈS La fatal pietra sovra me si chiuse . . .
Ecco la tomba mia. Del dì la luce
Più non vedrò . . . Non rivedrò più Aida . . .
Aida, ove sei tu? Possa tu almeno
Viver felice e la mia sorte orrenda
Sempre ignorar! – Qual gemito! . . . Una larva . . .
Una vision . . . No! forma umana è questa . . .
Cielo! . . . Aida!

AIDA Son io . . .

RADAMÈS (nella massima disperazione)

Tu . . . in questa tomba!

AIDA (triste)

Presago il core della tua condanna,
In questa tomba che per te s'apriva
Io penetrai furtiva . . .
E qui lontana da ogni umano sguardo
Nelle tue braccia desiai morire.

RADAMÈS Morir! sì pura e bella!

Morir per me d'amore . . .

Degli anni tuoi nel fiore

Fuggir la vita!

T'aveva il cielo per l'amor creata,

Ed io t'uccido per averti amata!

No, non morrai!

Troppo t'amai . . .

Troppo sei bella!

AIDA (vaneggiando)

Vedi? . . . di morte l'angelo

Radiante a noi s'appressa . . .

第2場

舞台は2段に分たれている。

上段は金色にきらめく火神の神殿の内部を示し、下段は地下牢をあらわしている。長い拱廊が暗闇の中に消えている。オシリスの巨像は高く組合せた手で穹窿の柱を支えている。

(ラダメスは地下牢の階段のところにいるが、彼はそれを降りてきたのである。彼の上方には二人の祭司がいて地下牢の入口を石で閉ざしている)

[シェーナと二重唱——最後の終幕]

ラダメス 死の石は私の上に閉ざされた……
ここが私の墓場となるのか。もはや昼の光を
見ることはあるまい……もはやアイダに会うこともあるま
アイダ、お前はどこにいるのだ? せめて しい……
仕合せに生きて、私の恐ろしい運命を
いつまでも知らないでほしい! ——なんの呻きか! ……あの世
まほろしか……ちがう! あれは人の姿だ…… Lのものか……
ああ! ……アイダ!

アイダ 私ですわ……

ラダメス (まったく絶望して)

お前が……この墓場に!

アイダ (悲しげに)

私の心にはあなたの罪の宣告が分つておりましたので、
あなたのために開かれていたこの墓の中に、
私はそっと忍び入りました……

そしてすべての人の眼を離れたこの場所で、
あなたの腕に抱かれて死のうと思いましたの。

ラダメス 死ねんだって! そんなに清く美しいのに!

私のために愛ゆえに死ねんだって……

花のようなお前の歳で、

この世を逃れて行くのだと!

天はお前を愛のために創りたもうたのだ、

それなのにあなたを愛したために、私はお前を殺してしまうの
いや、死んではいけない! した!

お前があまりにも好きだった……

お前はあまりにも美しい!

アイダ (うわ言をいう)

見えて? ……死の天使が

まばゆいばかりに私たちに近づいてきますわ……

Ne adduce a eterni gaudii
Sovra i suoi vanni d'ôr.
Già veggo il ciel dischiudersi . . .
Ivi ogni affanno cessa . . .
Ivi comincia l'estasi
D'un immortale amor.
(Canti e danze delle Sacerdotesse nel Tempio.)
Triste canto!

RADAMÈS Il tripudio
Dei Sacerdoti . . .

AIDA Il nostro inno di morte . . .

RADAMÈS (cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)

Né le mie forti braccia
Smuovere ti potranno, o fatal pietra!

AIDA Invan! . . . tutto è finito

Sulla terra per noi . . .

RADAMÈS (con desolata rassegnazione)

È vero! È vero . . .

(Si avvicina ad Aida e la sorregge.)

AIDA E RADAMÈS

O terra, addio; addio, valle di pianti . . .

Sogno di gaudio che in dolor svanì . . .

A noi si schiude il ciel e l'alme erranti

Volano al raggio dell'eterno di.

(Aida cade dolcemente fra le braccia di Radamès.)

(Amneris con abito di lutto appare nel tempio e va a postrarsi
sulla pietra che chiude il sotterraneo.)

AMNERIS (con voce soffocata dal pianto)

Pace t'imploro – salma adorata . . .

Isi placata – ti schiuda il ciel!

Fine

私たちを永遠の喜びへと導くために、
金色の翼に乗せて。
もう天が開けているのが見えますわ……
あそこではどんな苦しみもなくなり……
あそこでは不死の愛の
恍惚が始まるのだわ。

(神殿の中で巫女たちが歌い踊っている)

悲しい歌!

ラダメス 祭司たちの

祝いの声なのだ……

アイーダ 私たちの死の賛歌なのね……

ラダメス (石を押し of けようと努める)

私の力強い腕も、

お前を動かすことが出来ないのか、おお、死の石よ!

アイーダ 無駄ですわ!……私たちのためにはこの世では

すべてが終わりました……

ラダメス (暗い気持であきらめながら)

そうなのだ! そうなのだ……

(アイーダに近づき、彼女を支える)

アイーダとラダメス

おお、大地よ、さらば、さらば、涙の谷(この世)よ……

苦しみの中に消えゆきし喜びの夢……

私たちには天が開く、そしてさまよえる二つの心は

永遠の日の光へと飛び去る。

(アイーダはラダメスの腕におだやかに倒れかかる)

(アムネリスは喪服に身を包んで神殿の中にあられ、地下牢を閉ざ
した石の上に身を投げかける)

アムネリス (涙にむせぶ声で)

あなたの上に平安がありますように——いとしい御からだよ……

心鎮めしシスの神よ——あなたには天が開く!

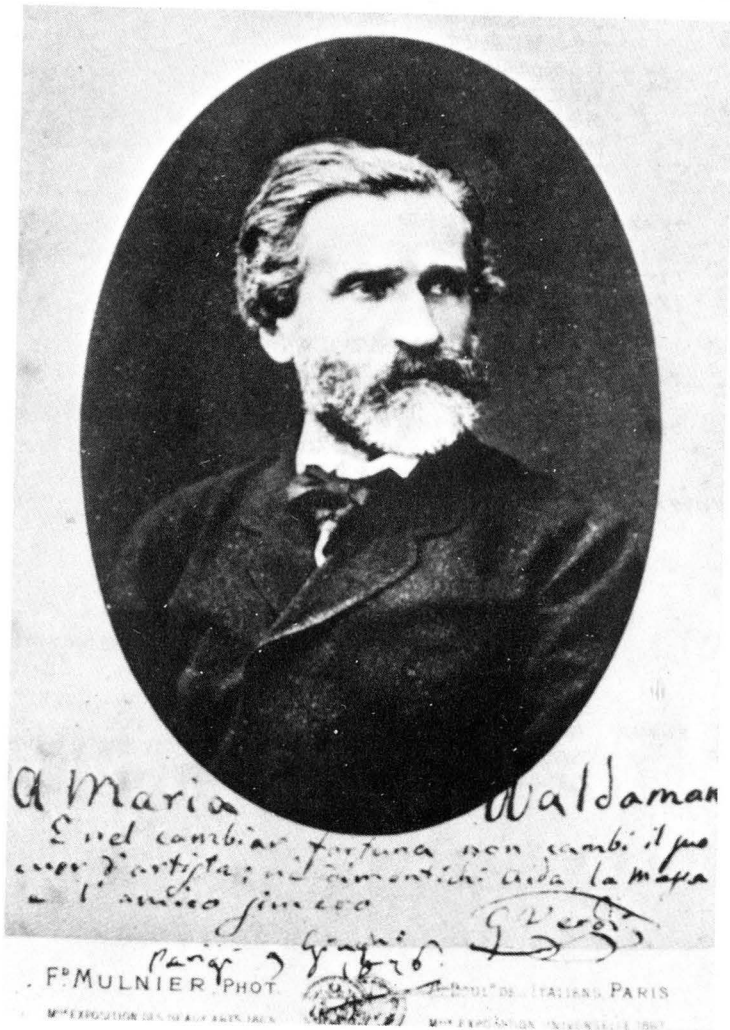
幕

I きっかけと委託。台本の原典と原作者

アンドルー・ポーター

《アイダ》の精神上的父と演劇における
祖先たち

ジュゼッペ・ヴェルディの最後から3作目のオペラ《アイダ》の成立史は、数年前までは完全に明確になっていたわけではなかった。ヴェルディが、《アイダ》を作曲した当時にはすでに世界でもっとも有名なオペラ作曲家のひとりであり、実際彼の動向は多くの社会的注目を集めていたにもかかわらず、である。台本の調達にかかわるこうした長期にわたる不明確さの原因は、仲介者カミーユ・デュ・ロクル Camille Du Locle の秘密主義にあったように思われる。どういう理由からかつねに彼はヴェルディに対して最初の筋書の原作者のことを長いあいだ曖昧にし、それどころか故意にあざむこうともしたらしい。不明確さをさらに増す理由となったのは、《アイダ》の台本にかかわったさまざまな共作者の数の多さであった。多かれ少なかれ関与した人物は少なくとも7人いたことが確かめられている。1. エジプト太守イスマイル・パシャ Ismail Pascha. 彼はデュ・ロクルとオペラ監督ポール・ドラネト・ベイ Paul Draneth Bey をつうじてヴェルディに作曲を依頼し、デュ・ロクルによれば、彼が《アイダ》の素材のアイディアをマリエットにあたえていたという。2. エジプト学者オギュスト・マリエット Auguste Mariette. 太守お抱えの主任考古学者で、彼がフランス語による最初



最後から3作目のオペラ《アイダ》を作曲した、1870年のヴェルディの肖像写真。のちに(1876)書き加えられた MARIA・ヴァルトマン Maria Waldmann への献辞がある。彼女はこのオペラのミラノにおける初演や数多くの上演においてアムネリスを演じた。

の《アイダ》の筋書の作者であることは明らかである。この筋書は1870年にアレクサンドリアで23頁1版10部が印刷された。3. パリ在住の〈仲介者〉カミーユ・デュ・ロクル。パリ・オペラ座の秘書で、1870年の5月にヴェルディにマリエットの原案をあたえ、同時にヴェルディにカイロ歌劇場の仕事を引き受けさせることに成功した。1870年の6月の終りに、サンターガタでヴェルディの監督のもと、デュ・ロクルはオペラの最初の台本をフランス語で書いている。4. および5. デュ・ロクルのサンターガタ到着前に、ヴェルディと妻のジュゼッピーナ Giuseppina がみずから手でマリエットの原案のイタリア語訳を用意している。7枚の便箋の両面にわたって書かれた（前半の2幕はヴェルディの筆跡、後半の2幕はジュゼッピーナの筆跡である）。6. デュ・ロクルの台本をもとに、ひっきりなしに変更の意向を告げるヴェルディの指導を受けて、アントニオ・ギズランツォーニが題材の本格的な韻文化をおこなう。7. 1904年にマリエットの兄弟エドゥアール Edouard が、古代エジプトを舞台とするオペラの着想はもともと自分が考えたもので、オギュストはそれをとりもなおさず盗作したのでであると主張する。《アイダ》作曲依頼のもともとの外的動因はまったく非音楽的で、高度に政治的なものであった。すなわち、1869年11月のスエズ運河開通である。

1982年にあるレコードのために書かれたイギリスの音楽著述家で評論家のアンドルー・ポーター Andrew Porter (1928年生れ) の論文も、このできごとからはじめられている。彼は《アイダ》の題材の原典と原作者の跡をたどっている。

スエズ運河は、さまざまな催しに飾られて1869年11月に開通した。皇后ユジェニ Eugénie を乗せた〈エグル Aigle〉号を先頭に船隊の一団が11月17日はじめてこの新しい水路を通った。その11日前、カイロでは新しい歌劇場がヴェルディの《リゴレット Rigoletto》の上演によって幕を開けていた。この公演はヴェルディの元弟子だったエマヌエーレ・ムツィオ Emanuele Muzio が指揮した。ヴェルディは開場式のための賛歌を作曲するよう、招待されていたが、「現在仕事を多くかかえているためと、ふだんから臨時の機会用の作品を書いたりしていないために」これをことわっている。その後、ヴェルディは（自

分のイメージにしたがって）カイロでの次の公演時期のためにオペラを作曲してほしいと依頼された。彼はこれをことわり、その後もくりかえし拒絶しつづけた。そして、1870年5月に、エジプトをテーマにしたオペラの台本草案を見せられて、彼の想像力がかきたてられて、ようやく「たぶん」ということになった。この草案を彼は「芝居として見て、うまくできているし、たとえそれほど新鮮とはいえないにしても、二、三の上手にできたところがある」と受けとったのである。彼は、自分が提示した条件が受け入れられると、ようやく承諾した。その条件とは次のようなものだった。15万フラン（彼がいちばん最近のオペラ《ドン・カルロ》でえた金額の3倍である）を総譜提供料としてパリのロスチャイルド銀行に振り込むこと、ただしこれはエジプトのみにおける著作権料であること。1871年1月のカイロにおける上演では、ヴェルディがえらんだ指揮者でおこなうこと。彼にはみずからカイロに出向き、試演を監督する義務はないこと。そして、このオペラに関するすべての権利は彼にあること、である。

これに先立つ数週間前の1870年4月、エジプト太守（あるいはヘディヴ）おかかえの有名なエジプト学者オギュスト・マリエットが、みずから著した《アイダ》の原案23頁を1部、当時パリ・オペラ座の支配人の秘書をしていたカミーユ・デュ・ロクルに送っていた（彼の説明によると、カイロでは手稿を書きとらせるよりも印刷させたほうが安く上がるので、4部印刷させたという）。太守はこの作品を読んで気に入る、ヴェルディにこれを音楽化してほしいと希望した、とマリエットはさらにくわしく述べている。もしヴェルディがことわったら、グノー Gounod がよろこんで迎えられただろうし、もしグノーもことわったら、ワーグナーにたのんだことだろう。というのも太守は「何か本当に大きなものをつくりたいと思っていた」からである。5月に、デュ・ロクルは原案をヴェルディに渡し、そのさい、それは太守からもらったものだと言明した。さらに彼はワーグナーについてふれたマリエットの手紙も付け加えた。ヴェルディは先に引用した有名な言葉とともにこの草案を受け入れ、さらにこう述べた。「しかしこれはだれの手になるものなのでしょう。じつに手慣れたものに思わ

れます。書くことに慣れた人、芝居をよく知っている人でしょう」。デュ・ロクルの返事は正直に答えたものとはいえなかった。「エジプトの台本は太守と有名な考古学者マリエット・ベイの作品です」。しかしヴェルディは、太守が作者であることに対する疑惑をジュリオ・リコルディ Giulio Ricordi への手紙で明らかにしている。ずっとのちになって、マリエットの息子が台本の著作権を自分に返還するようもめた1891年になってはじめて、ヴェルディはデュ・ロクルにこう書き送っている（ここでもヴェルディはあいかわらず不正確で、しばしば示したはなはだしいもの忘れをあらわにしている）。「まったくびっくりしました……そして私が覚えているかぎりでは、またあなたもご存じでしょうが、あなた自身が、作者名の表示のない小さな数頁の冊子をお送りくださったのです。太守がこのテーマのオペラを所望していると、なぜならそれがエジプトに関するものだからとおっしゃった。それで私は、この作者はヘディヴ自身なのだろうと考えたのです。私がマリエット・ベイについて知っていたことといえば、彼が衣装のめんどろを見るよう依頼されたということだけです云々」。ジュリアン・バッデン Julian Budden*の指摘によって、私はヴェルディの原文にある〈quattro piccole paginette〉を〈(4頁ではなく)数頁の小さな冊子〉と——これはイタリア語の慣用表現である——訳した。マリエットの原本が1部も見つかっていなかったため、1976年にジャン・アンペール Jean Humbert がパリのオペラ座図書館で23頁の原本を1部さがし出すまで、ヴェルディの〈4頁の〉という言葉は長いあいだ文字どおりに受けとられてきた。

それではだれがおもに《アイダ》の台本を書いたのか。カイロの台本には〈A. キズランツォーニによる台詞〉とだけしか記されており、イタリア語の台本はみな〈A. ギズランツォーニの詩〉とうたっており、マリエットやデュ・ロクルにはふれていない。それに対し

*）ジュリアン・バッデン（1924年生れ）。イギリスの音楽学者でBBCのオペラ・プロデューサーを長期間つとめている。イタリア国外における最高のヴェルディ通のひとりで、1973年と1978年に3巻の《ヴェルディのオペラ The Operas of Verdi》を著している。



カミーユ・デュ・ロクル (1832-1903)。影響力の大きなフランスの演出家で台本作者。《ドン・カルロ》の最初の草案の作者で、《アイダ》の台本とともに《アイダ》の企画全体に深くかかわった。彼はマリエットによるオペラの最初の筋書にヴェルディの注意を向けさせ、《アイダ》の最初のシナリオの作者ともなった。

て、フランス語の台本は〈C. デュ・ロクルと Ch. ニュイテール Nuyter によるフランス語台詞〉となっており、ギズランツォーニの名はない。マリエットはこう断言している。「《アイダ》は結果的に私の筆から生れたものである……一言でいってそれは私の頭の中で生れたものだ」。彼の原案はヴェルディとその夫人によってイタリア語に翻訳された（前半の2つの幕はヴェルディが訳し、第3幕と第4幕は夫人が訳した）。デュ・ロクルはサンターガタをおとずれた1870年6月に、ヴェルディとともにマリエットの原案を長い台本草案に仕上げた。それは一部はダイアローグから、一部は内容の紹介から成り立っていた。

のちになって彼は、自分が「フランス語でそれを書き上げたのである。しかも、草案をだけではない、全作品を、一曲一曲、一語一語書いたのである」と主張した。彼の残したメモがそれを証明しているように、それは誇張しすぎであった。いくつかの場面はたんに素描されているだけである。彼のフランス語の散文が決定稿のイタリア語の詩とかなり似かよっている箇所もいくつかあることはあるのだが。この草案は第3幕の終りで途切れている（しかも、決定稿とははっきりと異なっている）。第4幕は素描的な案としてヴェルディの手の中にとどまっていた。デュ・ロクルが去ってから、ヴェルディが台本を作りなおしたのは明らかである。それからようやくそれはアントニオ・ギズランツォーニに送られ——彼は、ヴェルディがすでに《フォルツァ Forza》〔運命の力〕の改訂でいしょに仕事をしていた詩人であり、リコルディ出版社発行の雑誌《ミラノ・ガゼッタ・ムジカーレ La Gazzetta Musicale di Milano》の編集長であり、リコルディの専属台本作者だった——、彼が韻文につくりかえた。

《アイダ》にはほかにも祖先がいる。1904年にエドゥアール・マリエットが自分の兄弟について回顧文を著し、その中で次のように主張した。すなわち、古代エジプトに舞台をとったオペラのアイディアは彼に由来するもので、兄弟であるオギュストは彼、エドゥアールのメモから刺激されて《ナイルのフィアンセ La Fiancée du Nil》という題名の台本をつくった。《アイダ》の原案全体は「私がイメージしていたものと多かれ少なかれおなじ場面をつなげたもの」である。ただし、「私の方のふたりの恋人は、ロメオとジュリエットのように地下牢で死ぬのではなく、ナイルに身を投げる」のだが、というのである（アイダの「ナイル川の深き水底が私の墓となるかもしれない」という台詞と比較せよ）。ヴェルディが、このストーリーを「まったく新鮮なものとはいえない」とみなしたのは正しかった。アムネリスはラシーヌ Racine の《バジャゼ Bajazet》のロクサーヌ Roxane に由来するのである。そして彼女は、まさにラシーヌのロクサーヌがアタリード Atalide をだますようにアイダをだまして、彼女の愛を告白させるのだ。恋愛と祖国愛のあいだに揺れうごくというヒロインが

強いられている立場は、もちろんオペラ・ドラマに昔からある常套手段である。ロッシーニ Rossini の《モーゼ Mosé》や《マホメット2世 Maometto II》は数ある中の2つの例にすぎない。数人の著作家は、1756年メタスタージオ Metastasio 作の数多く演じられ、エジプトを扱ったオペラ《ニテッティ Nitteti》の台本こそ《アイダ》の原典であるとみなしている。その中では、エジプトの王女と囚われの美女（彼女もじつは王女である）が英雄の愛をめぐって争うのである。この英雄は舞台音楽とエジプト人の集団とエチオピア人の捕虜、白い象や多数のラクダをともなうスペクタクル的に勇ましく登場する。そしてのちに彼はエジプト王女との結婚よりも生き埋めによる死をえらぶのである。それにもかかわらず、《ニテッティ》の読者が《アイダ》とのあいだに必然的な、あるいは説得力ある結びつきを見出すことはない。なんといってもメタスタージオの台本は2組の結婚によるハッピー・エンドをむかえるのであるから（この場合どのように《アイダ》を締めくくれるか、想像できよう。ラダメスは長いあいだ行方不明になっていたアムネリスの兄であることが明らかになり、みんなに祝福されてアイダと結婚し、一方アムネリスはアモナスロを夫にむかえる、などということになるだろう）。

ほかにもいくつか盗用があることは反論の余地もない。ギズランツォーニは机の上にある本を開いたままにしていたか、少なくともその本の記憶がまだ鮮明だったにちがいない。それはヴェンティニャーノ Ventignano の公爵でロッシーニの《マホメット2世》の台本作者チェーザレ・デラ・ヴァルレ Cesare della Valle の《メデア Medea》という本である。この作品では、コリントの支配者がひとりの英雄に、危機にひんした彼の都市をまもる任務をあたえ、その褒美として自分の娘と結婚させようとする。この作品の最初の言葉はこうである。〈Alta cagion, fidi Corinti, al vostro Signor d'intorno oggi v'aduna〉（「重要な話があるから、忠実なるコリントびとたちよ、今日、なんじらをこのなんじらの支配者のまえに集ませた」）。これを《アイダ》における国王の最初の言葉とくらべてみよう。〈Alta cagion v'aduna, o fidi Egizii, al vostro Re d'intorno〉（「難しい事件がなんじら

を集めることになった、おお、忠誠なエジプト人たちよ、なんじらの王をとりかこんで」。ラダメスの「祖国を、われらの神々の祭壇を見捨て *Abbandonar la patria, l'are de' nostri Dei*」はちょうど《メデア》の中の「祖国を、父なる神を見捨て *Abbandonar la patria ed i paterni lari*」という詩句とおなじ響きをもっている。さらにメデアとグラウチェのあいだの対立はアムネリスとアイダのあいだのそれを連想させる。しかし他方、次のような場合にも意識的に盗用しようとしたとは思えない。たとえば、アムネリスとラダメスのカバレッタが、ヴェルディの《スティッフエリオ *Stiffelio*》の第1幕フィナーレのストレッタとおなじ「だれがあなたを救ってくれますの、不幸な方 *Chi ti salva, o sciagurato*」という言葉ではじまっていたり、ラダメスがナイル川の場面の二重唱のカバレッタで「この城壁から逃れよう *fuggiamo da queste mura*」と歌い、それによって、ヴェルディの初期作品《海賊 *Il corsaro*》のヒロインであるグルナーラ *Gulnara* とその二重唱のカバレッタを文字どおりに引用している場合である。

オギュスト・マリエット

《アイダ》の第一原案

オギュスト・マリエット *Auguste Mariette* の最初の《アイダ》原案は、彼自身が1870年アレクサンドリアのムレ *Mourès* にフランス語で1版10部を印刷させたものだが、長いあいだ紛失したものと思われていた。1977年になって、フランスの音楽学者ジャン・アンペールが一部を発見し、その内容を《音楽学報 *Reveu de Musicologie*》第63巻第1号（パリ、1977）に発表した。1980年にパリのオペラ座図書館で見つかったもう1部は、ヴェルディがよぶところの〈アイダ・プログラム〉の最初のドイツ語訳の基礎になった。この訳は1981年に、ハンス・ノイエンフェルスによる《アイダ》の新演出のうちに、はじめて完全な形でフランクフルト歌劇場のプログラムに掲載された。きわめて重要なこの記録は、マリエットが《アイダ》の台本にかなり寄与していることを証明している。これについては、のちのヴェルディの発言が長いあいだ唯一の典拠であり、そのため一般に過小評価されていたのだった。ヴェルディは、《アイダ》初演後20年たってから、カミーユ・デュ・ロクルに宛てた手紙の中で、かつて原作者を知らずにデュ・ロクルから〈4頁の小さな冊子〉を受けとったと思い出している。マリエットの原案が23頁にわたるものであり、ヴェルディがこれを、サンターガタでデュ・ロクルに会う以前に、1870年6月の初めに夫人と共同で一部は自分の手でイタリア語に翻訳していることが現在でははっきりしている（本書121頁およびハンス・ブッシュ *Hans Busch* の《ヴェルディのアイダ、手紙とドキュメントによるあるオペラの歴史 *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*》ミネアポリス、1978、p. 440ff. を参照）。マリエットのシナリオが手に入ったおかげで、今ではたとえば、第2幕の2場への分割や、アムネリスとアイダとの対決をアムネリスの住居の広間で演じられる独立した場として切りはなすなど、のちになってヴェルディが加えた変更も細部にわたって確認されている。

アイダ

4幕6場のオペラ

登場人物

国王

王女アムネリス、その娘

アイダ、エチオピア人の女奴隷で王女の侍女

ラダメス、護衛隊長

アモナスロ、アイダの父でエチオピア王

ランフィス、全神官の長

テルモティス、火神の神殿の女祭司長

伝令

神官、頭官、兵士、民衆

物語はナイル川岸でファラオが支配していた時代に展開する。

第1幕

物語はメンフィスで展開する。

第1場

舞台は国王の宮殿の大広間である。扉、窓、壁、天井はみな光りかがやく絵でいどられている。左右に柱廊が通じ、彫像や花咲く木々やこの時代の様式で装飾された家具で飾られている。広間は後方に向かって開かれている。遠くに神殿や宮殿、メンフィスの家並が見える。地平線上にはピラミッドが見える。

幕が開くと、宮殿の役人たちが集まり、国王にまみえる用意をしている。その中にいるのは、内政を担当する書記の一団や、孔雀の羽でできた大きな扇を手にもった扇持ちたち、国王の宮殿護衛隊の兵士たち、国王の紋章で飾られた旗をもつ旗持ちたち、軍の将校たち、近衛兵の指揮官たち、真紅の縁飾りをつけた白く長い衣装を身にまとった、



有名な考古学者、エジプト学者オギュスト・マリエット・ベイ（1821-81）のブロンズ胸像。彼が23頁の最初の《アイダ》原案を書き、1870年にアレクサンドリアで1版10部を印刷させた。すでに50年代からエジプトにおいて一連の重要な考古学的発掘を指導していた——彼はたとえば、メンフィスのセラピス神殿やアピス墓群、のちにはギゼー、アビュドス、サッカラ、テーベのスフィンクス神殿や、数々の神殿、ファラオの墓を発見した——マリエットは、エジプト太守イスマイル・パシャがもっとも親しく信頼した、相談役のひとりであった。そのため彼は《アイダ》のカイロでの初演についても歴史的範例にしたがって衣装や小道具をつくっている。

丸坊主の祭司長たちである。ランフィスとラダメスは人込みにかくれている。

一群が左の柱廊に消えうせようとする合唱の最終小節にアムネリスが舞台にあらわれる。王家らしい彼女のまなざしがラダメスを引き止める。誇り高く情熱的な王女は若い隊長を心から愛している。地位も、称号も、彼女を取りまくあらゆる栄光も、こうしたすべてを彼女はみずからえらんだこの男にささげようと思っている。しかし、ラダメスは彼女に冷たい返答をし、やっとのことで内心の動揺をかくしている。まだ告白しようとは思わないが、彼の思いも、心も、魂も、別の女性に向けられているのだ。彼にとって世界はアイダの美しい瞳の中にある。王女とくらべて百倍も美しく、百倍ももの狂おしく心をかきたてるこの女奴隷は彼の心を征服し、そしてその心が彼女以外の女性に向かうことはもうけっしてない。ラダメスの冷たい態度がアムネリスの内心に強い疑惑をわきおこす。ラダメスの心を自分と争っている恋敵がいるにちがいない。けれどそれはだれだろう。アイダ、つい最近戦いに勝ったエジプト側のおちたエチオピアの女奴隷が舞台後方に見える。ラダメスの燃えるまなざしとアイダの長い吐息がなにもかも暴露してしまいそうになる。本能的に、恋敵は目のまえにいる女奴隷であることが王女にわかる。

アムネリス、アイダ、ラダメスが——それぞれに——自分の愛、苦しみ、悲しみ、そして痛みを語る。そのとき、国王の部屋からひとりの士官があらわれて、陛下が、エチオピアとの国境の地方長官が送ってきた使者と、この広間で謁見なさいます、と告げる。

まえには護衛、うしろには廷臣をしがえて国王が登場する。軍装をした使者がみちびき入れられる。彼は、黒人国エチオピアが国境をこえ、村々を焼きはらい、草原を荒し、——戦勝に勢いづいて——エジプトの首都に向かって進軍中であると報告する。無敵の司令官アモナスロがその先頭に立っている、とのことだ。この名にアイダは身をふるわせ、蒼白になる。この恐ろしい敵とは彼女の父なのだ。国王は、はやく反撃して侵攻を食い止めるよう命ずる。ファラオの誉れと偉大さは地の果てまでその名をとどろかせていることを思いおこせ、

と彼は叫ぶ。テーベとメンフィスの偉大な神々が何百年ものあいだその手でお守りくださってきた、不敗をほこるわが軍隊のことを思いおこせ。この軍の一隊が暴虐なアモナスロに対して進軍するように。若き隊長ラダメスが神託によってえらばれ大抜擢されて軍隊をひきいることとなる。ただちにラダメスは火神の神殿に詣で、そこで——定められた儀式ののちに——武器を聖別してもらい、至高の存在のエジプトに対する加護を祈願しなければならない。全員の合唱。国王はふたたび自分の広間にもどる。アイダはひとり残り、戦場で相対することになるふたりの将軍への愛に引き裂かれる苦しみをうったえる。勝利が父のものになるにせよ、彼女の恋人の奮闘に栄光をさずけるにしろ、戦いの結果が何であれ、哀れな、神々に見すてられたこの女奴隷には苦痛と涙しか残されていない。舞台が変わる。

第2場

メンフィスの火神の神殿の内部。舞台は、天井から差しこむ神秘的な日の光で、ぼんやりと照らされているだけである。長い柱廊が交差し背景の暗闇に消えていく。ここそこに神々の彫像がある。舞台中央、絨毯^{じゅうたん}でおおわれた段上に祭壇があり、聖なるしるしを付けてひときわ抜き目立つ。香煙が黄金の三脚の中でもえている。

神官の一団が集まってくる。大礼服を着たランフィスが祭壇の段上にひざまずいている。遠くからハーブの音色がきこえるが、神殿の巫女たちの歌声と入りまじる。ラダメスが待たれている。重々しい、まるで嘆くような声で、神官たちは祈禱を唱えている。ラダメスが入ってくる。武器はもっていない。彼が祭壇に近づいていくあいだ、ティンパニの音に合わせて巫女たちが聖なる踊りを舞う。若き隊長の頭は銀色のヴェールでおおわれている。ランフィスは神を讃える祈りの呪文を唱える。すべてを見はるかす神よ、国々の運命を思うままにする神よ、ラダメスの心に力をあたえ、彼の腕に勝利をもたらしたまえ、と。ラダメスは力に満ちあふれ立ち上がる。彼はみずから、自分を黒きエチオピア人の勝利者にしたまえ、敵の殲滅者にしたまえ、と、エジプトをあらゆる国々の支配者にした神々に祈願する。聖歌がまたはじま

る。ふたたびハーブの音が暗い奥底からきこえてくる。歌声と楽器の荒々しい響きの中でランフィスはラダメスの腰に武器をつける。

第2幕

物語はテーベで展開する。

舞台上には都市の門がひとつある。前景にヤシの一群。壇上の観客から見て左側に真紅の玉座。背景には凱旋門。背景奥に巨大なアモン神殿の柱が見える。

民衆が集まっている。彼らは、エチオピアとの戦いの戦場から勝利して帰ってくる軍隊の凱進行進を見るためやってくる国王を待っている。ラダメスはその勝利者なのであった。敵は最初の攻撃で高い血の代償を払わねばならなかった。アモナスロは行方不明か死んだらしかった。若き司令官の勝利は完璧であった。王女アムネリスがあらわれる。彼女のラダメスへの愛は、アモナスロを破った勝利者としてえた名声によってさらに強まっている。しかし突きさすような疑惑が新たに彼女の心をとらえる。ラダメスが愛しているのは彼女ではないのだ。

疑惑と嫉妬にあまりに激しくとらわれているため、彼女は、自分の憎むべき恋敵と思われる者をなきものにしようと決心する。とはいえ、そのまえに、ラダメスがえらんだのがアイダであることを確かめようと思う。彼女は若き女奴隷をよびよせ、嘆き苦しんでみせ、たった今使者が到着して、司令官の死を報告したのだ、と告げる。アイダは泣き出す。父も恋人も死んだのだ。彼女にとって生はもはや苦痛にすぎない。彼女は動揺している感情をやっとのことで王女のまえでかくしている。今やもう疑いはない。アムネリスには、アイダがラダメスの恋人であることが明らかになった。アイダは死なねばならぬ。

国王が舞台に登場する。彼は観客から見て左の玉座にすわる。遠くからのざわめきが軍隊の到着を告げる。

高らかなファンファーレとともに壮大な行進がおこなわれる。あらゆる種類の武器をもった歩兵隊や戦車が次から次へと登場し、凱旋門を通過して都に入ってくる。ラダメスは16人の将校がかつぐ輿で連れられ

てくる。彼が国王のまえにたどりつくと、一行全体が立ち止まり、ラダメスがおりてくる。国王は彼を抱擁し、〈祖国の救済者、勝者の中の勝者〉という称号をさずける。国王は勝利の祝賀に祝祭をおこなうことを命じる。兵士は民衆とともに舞台のさまざまな場所に散らばる。国王はふたたび玉座にのぼる。壮麗なエジプトふうの衣装をつけた踊り子たちが熱狂した観衆のまえで舞踊を見せる。踊りがおわり、トランペットが新たに吹き鳴らされると、最後のひとりも凱旋門のうしろに消え去る。

国王はアムネリスと、アイダをふくむ彼女のお付きの者たちとともに残る。彼の命令で、兵士たちが、戦闘のさいちゅうに捕虜とした者たちを連れてくる。その中にアモナスロがいるが、自分の軍の平将校の服を着て身分をかくしている。彼を一目見るやいなや、アイダは叫び声を上げる。おお、全能なる王よ、神々があなた様の心に慈悲をお与えくださいますように。ここに捕えられてあなた様のまえに立っておりますのは私の父なのです、とアイダは叫ぶ。彼女が自分の父がかのアモナスロであることを明かそうとしたその瞬間に、彼は彼女をさえぎり、復讐の計画をうまく実現するためにこうした平将校の服装にかくれているのだと彼女に暗示する。アイダの懇願に負け、国王は捕虜の死刑を免除し、敗れたエチオピア人たちは宮殿警護の任につく奴隷となる。

第3幕

物語はテーベで展開する。

舞台は宮殿の庭。左側には斜めに園亭の正面。ナイル川が舞台背景にある。地平線上にはリビア山脈があり、落日に明るく照らされている。彫像とヤシと南国の木々。

幕が上がり、アイダひとりである。以前以上に彼女の心はラダメスの思い出で満ちている。木々も、彼が足を洗った聖なる流れの水も、彼女が愛する男の先祖の骨が葬られているかなたの山々も、これらすべてを彼の途さと誠実さの証とみなしている。ラダメスがやって来

ることになっている。彼女は彼を待っている。イシスよ、恋人たちの守り神よ、彼を、彼のものになることしか望まぬ女のもとへみちびきたまえ。

しかしやって来たのはラダメスではない。園亭の扉が左に開くと、アモナスロの黒い姿があらわれる。敗北した王は奴隷の着物を着ているが、それは彼の荒々しい容貌と野性的な動作をきわめてはっきりと際立たせている。彼はエチオピア人らしく生やした髭を編んでいる。うしろにすいた黒髪は額の上で赤い布によってまとめられている。彼は娘に、エチオピアは新たに反乱を起し、ラダメスはまたわが祖国に対して進軍することになったと明かす。感情を揺さぶるような話し方で、彼女に祖国を、悲しんでいる母を、神々と祖先の聖なる姿を思い起させる。父のするどいまなざしは若きラダメスがアイーダにささげている愛を見のがさなかった。この愛を利用し、ラダメスからエジプト軍の秘密の進軍経路を聞き出すようにとアイーダを説得する。戦闘の混乱の中でアイーダと彼は逃れられるだろう。戦いのさいにゆうラダメスは捕えられ、奴隷としてエチオピアに連れていかれ、そこで永遠の絆がふたりの幸福を永久に保証することだろう。父の懇願と、子ども時代の思い出、それに彼女が奴隷の身分の苦痛をあまりに長いあいだ耐え忍ばねばならなかったこの国を遠くはなれて、愛する男を自分のものにできる喜びに負けて、彼女はこれを承諾する。つづく場面にはアイーダとラダメスがいる。アイーダはおどかしたり、懇願したりしている。彼女は恋人を魅了し、うっとりさせ、征服する。愛に負けて、ラダメスは彼女の足元にひれ伏す。祖国も世界も、彼をしる誓いも、彼女のまなざしや微笑みほど価値あるものではない。彼女が名誉を守るよう懇願するがむだである。彼は国王を否定し、誓いを立てた信仰を否定し、そのかわりとして、そのためならば死んでもいいと思うこの女性の愛を神々に乞い願う。

アモナスロがあらわれる。彼を目のまえにして、ラダメスの心に罪悪感が目ざめる。彼はふるえ、躊躇し、気持がぐらつく。アイーダは美しいまなざしで懇願しつつ彼をじっと見つめる。もう彼には耐えられない。ナパタの近くに鬱蒼とした木々におおわれた暗い峡谷がある。

この道をエジプト軍は進軍する予定だ。そこにエチオピア軍が伏兵を配せばたやすくエジプト軍を壊滅できるだろう。アモナスロ、アイーダ、そしてラダメスが舞台を去るか去らぬかのうちに、王女アムネリスが青ざめ身をふるわせて、それまで人目を忍んでかくれていた草の茂みからあらわれる。彼女はすべてを聞いていた。恐ろしい復讐が今や彼女の手中にある。アイーダは死なねばならぬ。そして彼女といっしょに王女の愛を軽んじた不実な司令官もまた。

第4幕

物語はメンフィスで展開する。

第1場

舞台は国王の宮殿の大広間。右手に低い扉が裁判の場に通じている。背景には2つの階段をのぼったところに椅子がある。椅子のまえには花こう岩の台座の上に2体のブロンズ像があり、1体は正義を、もう1体は真理をあらわしている。

王家の役人たちがたがいに話しあっている。国王はアムネリスからラダメスの背信を知らされ、反乱を起したエチオピアにみずから進軍していった。神々はもう一度エジプト防衛軍にほほえみ、国王は勝者として自分の宮殿に帰ってくるのである。アモナスロとアイーダはふたりとも戦争勃発とともに逃走していた。アモナスロは戦闘で殺されたが、その娘の運命については皆目わからなかった。ラダメスは囚われて、裏切りの罰が下されるのを待っていた。

廷臣たちが引き下がる。アムネリスが登場する。ラダメスに対する彼女の愛は彼の裏切りにもかかわらず冷めてはいない。説明できない困惑が彼女の心にしだいにのびてくる。ラダメスが来たら！ もし彼が裁判官たちのまえで裏切りを否認するつもりなら、彼に恩赦をあたえるために国王を説得してみるのだけれど。王女の命令でラダメスが連れて来られる。しかしアムネリスの懇願も威かしもむだである。ラダメスはヴェールを取りはらう。彼が愛しているのはアイーダなのだ。アイーダのためならばよろこんで死ぬという。神々の怒りが落ち

るがいい、人間の裁きが下されるがいい、とアムネリスは叫ぶ。

神官と裁判官たちがランフィスを先頭に舞台の背景を通りすぎ、右手の低い扉を通して観客の視界から消え去る。兵士たちがラダメスをしぼり、連行していく。

アムネリスは不安な思いで裁判の結果を待っている。やがて神官たちがふたたびあらわれ、厳粛に裁判官と神官たちは舞台の両側に場所を占める。ランフィスは上方の椅子の上に座し、手には黄金の笏をにぎっている。ラダメスが連れて来られる。ランフィスが墮地獄の判決を下す。国王と祖国に対する裏切り者、誓いに対する裏切り者としてラダメスは呪われた死に方で死なねばならない。怒りにある神々の命によって、それにふさわしい刑罰が下される。彼は生きながら火神の神殿に埋められることになる。舞台が変わる。

第2場

舞台は地下室。長い地下室は背景の暗闇の中に消えていく。左右に何とか薄暗い通路の入口を見ることができる。胸の上で手を交差し、オシリスの巨大な像が天井を支える柱にある。

ラダメスはひとりである。哀れにも石が彼の頭上で閉じられ、彼はこの悲惨な状態からの救済として死を待っている。苦しみのただなかでもアイーダの姿が彼の心をつらぬいている。恐怖、飢え、ぞっとするこの場所のせいで、すでに弱まっているラダメスの頭脳に奇妙な幻影があらわれる。彼はかすかなさざめきを聞き、暗影で動く姿を見たように思う。通路の一方のはるか向うから青ざめなれば死にかけたアイーダがあらわれたように見える。これは夢だろうか。いやちがう！彼の手がアイーダの手にくれた途端、幻影は消える。ラダメスが抱きしめたのは本当に恋人だった。若き戦士が恐ろしい死を待っていることに駆り立てられ、アイーダはやって来た。そして地下室の中にかくれ、4日前から、人々の目のはるかかなたで恋人といつしよに死ぬこの幸福な瞬間を待っていたのだ。ラダメスの叫びと涙と苦痛。ふたりの恋人たちは死んでいく。彼らは天が開かれるのを見る。そして彼らにとっては永遠の至福がはじまるのである。アイーダが石の上に倒れ

て死につつあるとき、神官たちの祈り声やハーブの音や、ティンパニに合せて踊られる巫女たちの踊りがきこえてきて見る者を困惑させる。それは第1幕のように上の神殿の広間でとりおこなわれている礼拝である。神官の歌声の陰鬱な響きを聞きながら、アイーダはラダメスに最後の別れを告げ、やがて若き司令官の心臓も鼓動を止める。その心臓の上には、彼が自分の幸福や命よりも愛した人の冷たい手がのせられていた。

ジャン・アンペール

エジプト学とエジプト熱とのあいだの 《アイダ》

ジャン・アンペール Jean Humbert は、みずからが発見したオギュスト・マリエットによる《アイダ》の最初の原案を1977年、《音楽学報 Revue de Musicologie》に発表すると同時に、フランスのオペラ叢書《前機敷 l'Avant-Scène》のために《アイダ》の台本の錯綜した成立史に関する歴史的批評的な研究を書いている。そこで題材とオペラの基礎的要素を切りはなし、それぞれの〈エジプト的内容〉を考察している。すなわち、その第一は題材の科学的考古学的な面であり、第二はヴェルディのイメージ的な音楽言語、第三は舞台の〈エジプト熱〉である。

エジプト学者オギュスト・マリエットは1869年6月8日兄弟のエドゥアールに、たった今オペラを仕上げたところだと書き送った。それは世界的に有名な学者の新側面として人々をおどろかすに足るものだった。とはいえ、このメンフィスのセラピス神殿発見者は芸術や科学のあらゆる分野をわがものとする万能の才人のひとりだった。エジプト出発のはるか以前、1841年から1847年にすでに、郷里のブローニュ・シュル・メールで彼は文芸批評と批評的研究によりジャーナリストとしての名をなしていた。

これで《アイダ》の原案²⁾の文体の軽やかさが説明できるわけだ。この原案はヴェルディを感動させ、それを音楽にすることを承知させ

たのであった。

かつて素描画の教授でもあったマリエットはその衣装デザイン³⁾も引き受け、パリでは舞台装飾の監督をおこなった。とはいっても、もし19世紀の後期のフランスがすでに古代エジプトの伝統を相続していなかったならば、このテーマ自体もその現実化のアイディアも、彼の頭に思いうかぶことはなかっただろう。16世紀から、とりわけルイ16世の治世、大革命期、そして帝政時代を通じて、古代エジプトの芸術は——とくに流行として——〈エジプト熱〉という名でよばれ⁴⁾、まさにルネサンスを代表するものだった。このことをよく示しているのが建築装飾や家具で、なかでもモーツァルトの《魔笛 Zauberflöte》の中心となる要素のひとつだったことである⁵⁾。

シャンポリオン Champollion の発見の直接の影響はいくらか弱まっていたとはいえ、エジプト熱とそのシンボリズムはあいかわらず一般の意識の中に生きていた。そしてマリエット自身も1867年の万国博覧会⁶⁾でエジプトふうの à l'égyptienne 作品を展示したのであった。スフィンクス参道やデンデラの胸像がすでに飾られており、あとは俳優をしかるべきところに登場させて、演じさせればいだけだった。

3) Ausstellungskatalog der Ausstellung 《Mariette Pacha》, Musée Municipal de Boulogne-sur-Mer, Oktober 1971-April 1972, p. 25 参照。パリのオペラ座図書館には《アイダ》の衣装のための彼の水彩原画が24枚ある。これらは次に模写されている。Saleh Abdoun: Genesi dell'Aida, Quaderni dell'istituto di studi Verdiani Nr. 4, 1971, 第16から第39図。

4) エジプト熱については次を参照。Jean Humbert: Les Obélisques de Paris, projets et réalisations. In: Revue de l'Art, Nr. 23, パリ, 1974, pp. 9-29. 《アイダ》については次を参照。Siegfried Morenz, Die Begegnung Europas mit Ägypten, チューリヒ, 1969, pp. 155-156.

5) Siegfried Morenz: Die Zauberflöte, eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten—Antike—Abentland, ミュンスター, 1952; Jurgis Baltrušaitis: Essai sur la légende d'un mythe, la Quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie, パリ, 1967 を参照。

6) これについては次に叙述がある。Jean Humbert: Les Monuments égyptiens et égyptisants de Paris. In: Bulletin de la Société Française d'Égyptologie, Nr. 62, パリ, Oktober 1971, p. 25. スフィンクスはヴィクトリアン・サルドウ Victorien Sardou の所有するところとなって、マルリー・ル・ロアに移され、今日でもそこで見ることができる。Patrice Boussel: Guide de l'Île-de-France mystérieuse, パリ, 1969, p. 570 参照。

1) Edouard Mariette: Mariette Pacha, lettres et souvenirs personnels, パリ, 1904, p. 79 参照。
2) 1870年アレクサンドリアのムレ Mourès から10部印刷された (Arthur Rhoné: Auguste Mariette, esquisse de sa vie et de ses travaux en Egyptes. In: Gazette des Beaux Arts, Bd. XXIV, 1881, p. 263 参照)。ヴェルディのいうこの〈プログラム〉は以前は紛失してしまったものと思われていた。筆者によりつい先だって発見された原文は《音楽学報 Revue de Musicologie》第63巻第1号, パリ, 1977, にて発表された。

《アイダ》は3種の構成要素が結合したものとみなせる。これらの要素が初演以来1世紀以上をへてもかわらぬ成功を保証しているのである。その要素とは、台本の学問的なエジプト学とヴェルディのイメージあふれる音楽、そして、飾りつけや衣装によって古代エジプトを再創造し、それに生気をあたえようとする舞台美術のエジプト熱である。

マリエットによる原案のエジプト学的基礎

すでに数多くの学術的研究が発表されていたので、マリエットは、《アイダ》の原案の中で古代エジプト人の国家構造とか、宗教あるいは日常生活といったものをくわしく説明する必要はないと考えた。また、モニュメントや装飾、彫像、家具そして衣装をしばしばことこまかにえがいていることもあるが、物語の場所や時代については不明確なままにしている。「物語は、ナイル川の岸辺で、ファラオの支配していた時代に展開する」と第1頁に書いてあるだけである。

正確な年代を知ることが可能かどうか検討してみよう。

フィクションと歴史が背中あわせとなっているところでは、できるだけ正確なことを知ろうとするのは明らかに至難の技である。とはいえ、マリエットは原案を書いているとき、ラムセス2世よりもラムセス3世を念頭においていたらしいことはわかる。事実、このエジプト学者が用いたドキュメンタルな要素は、まず第一にこのファラオの治世（第20王朝——紀元前1198年から1166年まで）から借用されている。新王国の最後の大王として彼はとくに政治を建てなおし、宮廷役人の階級をつくった。マリエットは第1幕第1場の前書で彼らについて述べている。祖先たちと同様に、ラムセス3世も反抗的な南の民族と戦った⁷⁾。アモナスロは第2中間期にヌビアを支配し、アモシス Ahmosis とその後継者たちの支配下でたえまなく反乱をくりかえした黒人

7) Auguste Mariette Bey : Les listes géographiques des pylônes de Karnak, カイロ, 1875 参照。



イスMAIL・パシャ（1830-95）は1863年にエジプト太守（またはヘディヴ）となった。このバリで教育を受け、西欧を志向したヘディヴは後進国エジプトを、一刻もはやくヨーロッパ化しようとした。そこで彼は数年のうちに鉄道をしき、街頭照明を設置し、電話網を整備し、政治的社会的改革を実行し、レセップス Lesseps を援助してスエズ運河の建設にあたらせ、1869年にアフリカの地に最初の（そして現在にいたるまでの唯一の）歌劇場を建てた。彼がヴェルディに《アイダ》の作曲を依頼し、総額15万フランという巨額な報酬を支払った。

国家の王たちの遠い末裔なのかもしれない。

だが彼らは征服されエジプト化された。トトメス3世の治世以来、第4急流の上流にあるナパタがエジプトの勢力範囲の南限となってい

る。こここそ、ラダメスが兵を通過させようとした場所である。オペラのファラオは第2幕で、その軍隊にじつに満足の体で自分のまえを進行させているが、ラムセス3世も万一の場合に対処するために軍を再編成した。

最後に、ラムセス3世の治世の最期にも陰謀者の裁判がおこなわれており、それがマリエットにインスピレーションをあたえて最終幕のラダメスの有罪宣告を思いつかせたのかもしれない。

時代を厳密に確定するためには、この原案だけが唯一の手がかりなのではない。1871年、オペラの準備期間中にヘディヴのイスマイル・パシャはふたりの音楽評論家エルネスト・レイェール Ernest Reyer とフィリッポ・フィリッピ Filippo Filippi をカイロに招待した。その接待をたのまれたマリエットは、彼らにいろいろと指示をあたえており、それは彼らの書いたものの中に見つけることができる。ふたりとも、第2幕の軍隊の行進を叙述するのに、国王の親衛隊を構成するものとされる——ラムセス3世の治世から伝承されている——シャルダネス Shardanes について語っており、衣装はほかでもないこのファラオの墓から模写されたと書いている⁸⁾。

ヴェルディも——おそらくマリエットの指摘が誘因となって——ジュリオ・リコルディ宛の手紙の中でラムセス3世にふれている⁹⁾。

固有名詞については、何かを転用したものではありえない。もちろんそれに似た響きの名前を見つけることはあるとしても——たとえばアムネリスに対して〈アムネリティス Amneritis¹⁰⁾〉のように（マリエットはカルナック Karnak¹¹⁾でこのエチオピアの女王の彫像を発見していた）。オペラの登場人物に対応する人物をエジプトの古代史に見出そうというもくろみは失敗におわるだろう¹²⁾。というのも、この

8) Ernest Reyer: Notes de Musique, パリ, 1875, p. 197, および Filippo Filippi: Musica e Musicisti, ミラノ, 1876, p. 371 参照。

9) F. Abbiati: Giuseppe Verdi, ミラノ, 1959, Bd. III, p. 379 参照 (……)。

10) Augste Mariette: Quatre pages des Archives officielles d'Ethiopie. In: Revue Archéologique, Bd. IX., September 1865, p. 168 参照。

11) Paul Pierret: Catalogue de la Salle Historique de la Galerie égyptienne (Musée du Louvre), パリ, 1882, p. 174 参照。



1971年に撮られたカイロの歌劇場の写真。建造後102年のこのアフリカ初の歌劇場が火災の犠牲となる直前のものである。850席の収容人員のこの劇場は1869年11月6日に——スエズ運河の開通に合せて——ヴェルディの《リゴレット》で開場した。《アイダ》の初演はここで1871年12月24日に催された。ヴェルディはこの歌劇場に一度も足を踏み入れていない。

一連の名前はマリエットの想像力とエジプト語についての深い造詣が生み出したもので、彼には簡単におなじ響きの名前をつくることのできたからである。

歴史的な伝承にくらべて宗教や神官は物語の展開においてあまり重要な位置を占めていない。ランフィスとラダメスの導入場面はマリエットの原案にはない。

ここでは慣用にしたがって神託伺いは聖職者の責任のもとにおこなわれていた。

そしてラダメスをえらび、彼をメンフィスの火神の神殿にむかえるのもランフィスであって、女神イシスではない。

12) Dolzani, 前掲書, p. 154ff. 参照。

火神の神殿——下エジプトの古い都にある中央神殿のローマふうの呼び名——がエジプトを扱った物語にあらわれるのは変かもしれない。しかしこれはメンフィスでもっとも尊ばれた神、〈彫刻家の中の彫刻家〉、〈陶工の中の陶工〉であるプタハ Ptah の神殿のことであり、このプタハはよくギリシアのヘパイストスやローマのウルカヌスと比較されていた¹³⁾。第1幕第2場の祈禱において、命令の権をあたえるものとして、また司令官とプタハ神とを直接結びつけるものとして、聖なる剣が軍隊の真の指揮官であるラダメスにさずけられる。そのときにはじめて、この神の名前が唱えられている。

第4幕第2場で、アイダとラダメスがたがいに相手の腕の中で死ぬ覚悟をする場面では、その名は新たな韻律をおびる。

古典的発想によるもうひとつの面は、〈百の門をもった首都〉テーベの門を通りぬけるラダメスの凱旋行進である。そもそもそれは〈いつもどおりの討伐部隊の派遣〉であるにすぎなかったもので、こうまで壮麗にすることが——歴史的にみて——、進軍の真のきっかけを考えてみても、必要であったのかどうか疑問である。

しかしこの場面をなくしてしまうことは、このオペラからスペクタクル的な場面を取り去ってしまうことになる……。

アムネリスは、ラダメスの勝利の帰還を待ち望んでいる。重要な司令官になってくれれば結婚の障害がなくなると考えたからである。王座を継承する女性のそうした結婚はよくあることである。

アムネリスの性格を観察してみると、ハトシェプスト Hatchepsout 女王の姿が思いうかぶ。彼女の結婚はこれと似た状況のもとでおこなわれたのであった。

最後に、そしてこれこそがヴェルディを感動させた要素のひとつにちがいないが、マリエットはテキストの中で巧みにかつ正確に、多彩なミニアチュア世界を細部にいたるまで再生させている。「幕が開くと宮殿の役人たちが集まり、国王にまみえる用意をしている。

その中にいるのは、内政を担当する書記の一団や、長いだちょうの羽でできた扇をもった扇持ちたち、国王の紋章で飾られた旗をもつ旗持ちたち、戦車を指揮する士官たち、護衛隊の隊長たち、真紅の縁飾りをつけた白く長い衣装を身にまとった丸坊主の高位の神官たちである……」¹⁴⁾。

こうした描写はヴェルディを熱狂させるものをもっていった。そして彼がまず最初におこなったことは、マリエットのテキストを妻のジュゼッピーナ・ストレッポーニ Giuseppina Strepponi の助けをえて翻訳することだった¹⁵⁾。

やがて、ブッセートの作曲家はこの原案を音楽化するのに必要な手はずをととのえ、生れつきの好奇心と高度に知的な誠実さでもって、マリエットの〈プログラム〉の中の学問的要素を完璧なものとすることに取り組んだのである。

ヴェルディの調査とその目標

《アイダ》の題材を引き受けたときヴェルディは、ただたんに古代エジプトの日常生活だけでなく、その音楽、楽器、舞踊をも再現しようと思っていた。このオペラはこうしたものを多く使わねばならないように思えたのだ。しかし、音楽家ヴェルディはすぐに、自分がこの題材についてまったく不案内で、資料にも乏しいということに気づいた。

そこで彼は、専門家、だれよりもまずマリエットに相談しなければならなかった。仲介役をつとめたカミーユ・デュ・ロクルは次のように書き送った。

「エジプト人の聖なる舞踊に関して。この舞踊は長いロープをまとい、ゆっくりと荘重なりズムで演じられました。伴奏音楽はたぶん一種の

14) Auguste Mariette: Aida, アレクサンドリア, 1870, p. 5f. 参照。

15) Alessandro Luzio: Come fu composta l'Aida. In: Nuova Antologia, Heft 1511, 1. März 1935, p. 210 および 215f. 参照。

13) Auguste Mariette: Identification des dieux d'Hérodote avec les dieux égyptiens. In: Revue Archéologique, パリ, 1885, p. 344 参照。

聖歌のようなものであり、とても低い声で歌われ、そのうえに若い（男性の）ソプラノの高音の歌がともなっていたようです。舞踊を伴奏した楽器は、24弦のハープ、2種のフルート、トランペット、ティンパロンまたは小太鼓、巨大なカスタネット（鈴）そしてシンバルでした¹⁶⁾。

サンターガタから1870年6月15日に感謝の手紙を送り、ヴェルディはさらにイシスおよびほかの神の巫女に関する情報をたのんだ（というのも、彼は聖職が男性に限られており¹⁷⁾、またその数がかなり多いものであったということは本で読んでいたが、正確なところはわからなかった）。この最後の点についてはマリエット自身がすぐ答えている。「その数がどれほど多かったとしても、想像を絶するほどのものではありませんまい」¹⁸⁾。ヴェルディは8月28日よりあとにギズランツォーニに宛てて、望むかぎりの巫女たちを予定していいし、第1幕の聖別の場面にも数人をふやしていいと書き送っている¹⁹⁾。ヴェルディはデュ・ロクルとマリエットが書きよこした答に満足してはいなかった。そこでジュリオ・リコルディに、もっとくわしい調査をしてくれるようたのんだ。宗教儀式が男性にだけ限られていたのかどうか、ひょっとしたら古代エチオピアと古代アビシニアを混同しているのではないのか、原案の〈国王〉とはどのラムセスか、イシスのミサの供物はどのようにささげられたのか、どの時代にエジプトのおもな神殿が築かれたのかといったことを知りたいと書き、さらにいくつかの地理的なことについても問い合せている²⁰⁾。



《アイダ》が初演されたカイロの歌劇場の観客席。

さらに、なまはんかなことを徹底的にきらうヴェルディは、長いあいだエジプトに暮したミシェル・レッソナ Michel Lessona にも依頼をした。彼は、神官や音楽についてくわしいことを知らせ、また、祈りの再構成をころみ、メンフィスとテーベ間の距離についても書き送り、実践を重んじるヴェルディを大いに満足させた²¹⁾。これらの情報はすべて正確なものではあったが、まだ机上のもの livresque にとどまっていた。

ヴェルディはくじけなかった。こういうこともあった。フェティス Fétis の《一般音楽史 Histoire Générale de la Musique》²²⁾をくわしく調べていて読んだ〈エジプトの笛〉にはがっかりさせられた。その本を読んだのち、友人のアリヴァベーネ Arrivabene とともにフィレンツェのエジプト博物館におもむいたのだが、そこに見出したものは羊飼の笛以外のなにものでもなかったというわけだ²³⁾。

21) Alessandro Luzio, Come fu composta l'Aida, 前掲書, p. 15f. 参照。

22) François-Joseph Fétis: Histoire Générale de la Musique, Bd. I., パリ, 1869, p. 223 および第62図, p. 224 (Archäologisches Museum Florenz, Inv. Nr. 2688)。

16) デュ・ロクルのヴェルディ宛1870年7月9日の書簡。Luzio, 前掲書, p. 212, n. 1 に所収。

17) Alessandro Luzio: Come fu composta l'Aida. In: Carteggi Verdiani, Bd. IV, ローマ, 1947, p. 15, および Jacques-Gabriel Prod'homme: Lettres inédites de G. Verdi à Camille Du Locle. In: La Revue Musicale, 10. Jahrgang, Nr. 5, März 1929, p. 112 参照。

18) Michel Boctor: Le Centenaire de l'opéra Aida, 1871-1971, アレクサンドリア, 1972, p. 19 参照。

19) Edgar Istel: A genetic study of the Aida Libretto. In: The Musical Quarterly, Bd. III., Nr. 1, Januar 1917, p. 36 および 40。

20) Gaetano Cesari, Alessandro Luzio: I copialettere di Giuseppe Verdi, ミラノ, 1913, p. 637 N. 1。

あらゆる努力をしたにもかかわらず、ヴェルディには彼の時代にまだこの分野の記録にポッカリ開いていた空白を埋めることができなかった。しかしそれでも可能な範囲で、古代の楽器やエジプトふうの音楽を創造しようとした。もちろん、ハーブのように模造した楽器を舞台上におき、その下で現代の楽器を演奏させるのはたやすいことであった。しかしそれではこの作曲家は満足できなかった。笛のエピソードののち、古代エジプトのトランペットを複製させようとした。それはときには宗教的な儀式に用いられ、おもに新王国の初め以来軍事的役割をになっていたものであった。プルタルコスにロバの鳴き声を思いおこさせたその響きは、戦闘につきもので、軍隊の行進にテンポをあたえていた。

1870年ごろには、この楽器は墓壁の上にえがかれたものを通じて、あるいは、ルーヴルの収集品の中に保管されている、今日では異論もある唯一の現物によって知られていただけであった²⁴⁾。ジュゼッペ・ペリッティ Giuseppe Pelitti がヴェルディの依頼を受けて製造した〈古代エジプトの形にしたがった6つのトランペット〉²⁵⁾——それは細長い〈有鍵ビューグルのような楽器〉²⁶⁾で、あまり快適な音ではなかった²⁷⁾——が、1922年にツタンカーメン Tut-ench-Amun の墓で見つかった²⁸⁾トランペットとなぜまったく似ても似つかぬものであったかはこのことによって説明がつく。

23) このエピソードはのちのちまでヴェルディに否定的な印象を残しており、アリヴァーネに宛てた1878年2月8日の手紙でも、それを思い返して、フェティスおよび、古代エジプトの音楽のシステムを発見したなどという彼の僭越さを嘲笑している (An-nibale Alberti: Verdi intimo, Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene 1861-1886, ヴェローナ, 1931, p. 209)。

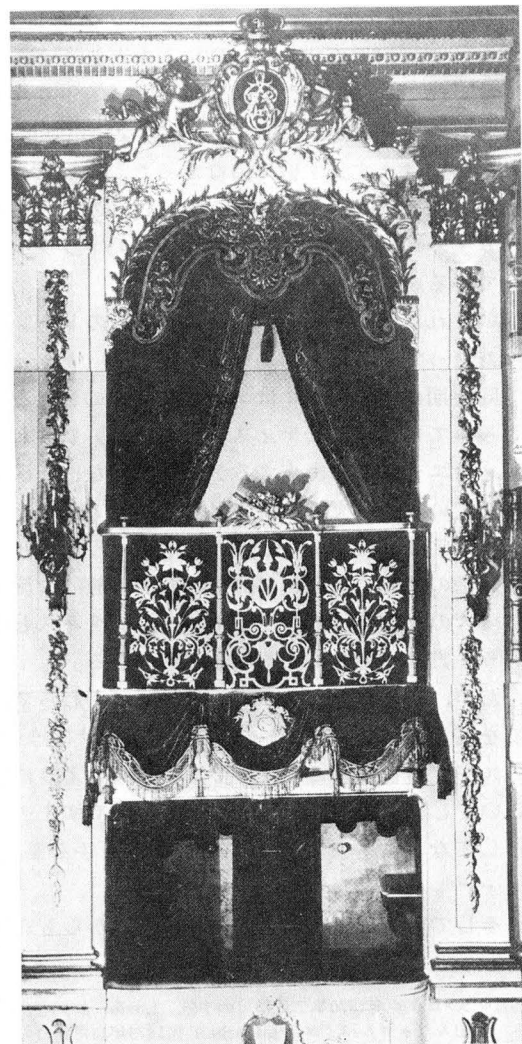
24) Louvre, Département des Antiquités Egyptiennes, Nr. 909. C. Ziegler: Catalogue des instruments de musique égyptiens du Musée du Louvre も参照。

25) ヴェルディの1871年8月2日ジェノヴァ発ドラネト・ベイ宛の手紙。引用は G. Cesari と Alessandro Luzio, 前掲書, p. 268 による。

26) E. Reyer, 前掲書, pp. 196-197 参照。

27) Fernand Bourgeat: G. Verdi et Aida, パリ, 1880, p. 10 参照。

28) ツタンカーメンの墓から出土した2つのトランペットは開いたハスの花の形をしており、長さは49.4 cm と58.2 cm であった (〈Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire〉参照)。



カイロの歌劇場の右手舞台わき特別席はヘディヴのハーレム用であった。女性たちは閉ざされたヴェールのうしろからのみ上演を目で追うことがゆるされた。

1880年のパリ公演のために、アドルフ・サックス Adolphe Sax はヴェルディが何もいわない²⁹⁾にもかかわらず、一方は変イ調、もう一方は口調の2つの弁のついたトランペットを特製した。

それらは1.2mの長さで、独特な開口音響部をもっており、古代の楽器にはますます似ていなかった。今日ではそれらはパリ音楽院楽器博物館³⁰⁾に保管されている。というのも、両世界大戦間の時期以来、パリ・オペラ座では3つの弁をもったトランペットが使われているからである。

いずれにしても50cmの長さの本当のトランペットの形からは遠くへだたっていた。

同時期にヴェルディはエジプトふうの音楽をつくろうと研究し、ここらみていた。フェティスの《音楽史》にまわる失敗ののち、ヴェルディはエジプトに由来するテーマではなく、次のようなテーマに取り組んでいた。つまり、特徴として「地方色をもつものである……コンスタンティノーブルから送ってきたようなトルコふうの旋律と、踊る托鉢僧の回転する動きに合せた笛の民族的な旋律である。一方はメンフィスの火神の神殿の内部でのテルムティスと巫女たちの合唱に用い、もう一方は一種の神秘的な舞踊に用いる」³¹⁾。

だが、控えめなヴェルディは、あいかわらず自分の仕事に一抹の不安を感じていた。「この〈パレストリーナふうの仕事〉、その和声、そのエジプト音楽はこのままではよくないように思えてきました。まあいいでしょう、もう書いてしまったのです！……私は音楽学者にはけっしてなれないでしょう。むしろ〈下手な芸術家〉といったほうが……」³²⁾。

そして実際、総譜は全体としてだれからも賞賛を受けたにもかかわらず

29) デュ・ロクル宛1870年7月15日の手紙。Luzio, 前掲者, p. 15, およびパリ・オペラ座支配人ヴォコルベユ Vaucorbeil 宛1879年11月24日の手紙。Archives Nationales AJ X III 1198.

30) この小さなトランペットにはサックスのアトリエの商標がついている。

31) E. Reyer, 前掲書, p. 186.

32) ヴェルディのトリノ発ジュリオ・リコルディ宛1871年11月12日の手紙。Arthur Pougin: Verdi, パリ, 1886, p. 223, 注参照。

らず、音楽の考証に対しては同時代の批評家の賛同がいつもあたえられたわけではなかった。そうしたきびしい批評のひとつとして次のような言葉がある。「考古学的というよりも想像力ゆたかなこの断片はセソストリス Sesostris の宮廷よりも現代のエジプト農民の寄席から生れたものだ」³³⁾。涙ぐましい努力にもかかわらず、ヴェルディは考古学的研究の当時の実態をこえることはできなかった。専門家たちが満足できるようなエジプト楽器を再現することも、エジプト音楽自体を再創造することもできなかったのである。

だが他面、楽器を複製させたり、彼のイメージのエジプトに合せて音楽を構成することによって、彼は、たとえ意図せざるものとはいえペラを成功にみちびく要因となった〈エジプト熱〉に、このオペラを開放したのであった。

《アイダ》の舞台美術におけるエジプト熱

マリエット・ベイがカイロのイタリア歌劇場のために《アイダ》の初演を準備していたさい、舞台装飾や衣装におもに利用したのはプリス・ダヴェンヌ Prisse d'Avenne, シャンポリオン, レプシウス Lepsius そして大判の《エジプト誌 Description de l'Egypte》³⁴⁾であった。しかし彼は自分の最近の考古学的発掘物を舞台にのせることにも躊躇しなかった。その場に居合せたふたりの批評家フィリッピとレイエールの両者は、少なくともそのように報告している。両者の叙述はきわだって類似しており、マリエット自身が彼らの筆を通して自分がつくりだそうとしたものを描いたように思われる。たとえば第1幕第1場では彼の国王の宮殿を〈木の柱を組み合せて〉³⁵⁾築かせた。アムネリスの部屋も木製だった³⁶⁾。彫像や装飾は、彼自身が発掘した芸

33) Félix Clément, Pierre Larousse und Arthur Pougin: Dictionnaire des opéras, パリ, 1904, p. 20 および 22.

34) マリエットのドラネト・ベイ宛1870年8月8日の手紙を参照。Saleh Abdoun: Lettère e documenti. In: Genesi dell'Aida, 前掲書, p. 11 に所収。

35) E. Reyer, 前掲書, p. 190, F. Filippi, 前掲書, pp. 367-368.

術品の複製であった。作者が指定した飾りである、プタハの彫像、聖牛、凱旋行進のあいだ神官たちがかつぐ象徴的な船は、みなブラク Boulak 博物館の秘蔵品の複製だった³⁷⁾。

レイエルとフィリップの叙述からそのほか知ることができるのは、第2幕の凱旋行進における兵士の衣装のデザインがラムセス3世の墓の線描からとったもので、聖刻文字による記述がきちようめに正確に複製されていること、第6景の巨像はメディネト・ハブ Medinet-Abou 神殿の第1宮殿にある彫像の模造であることなどである。

火神の神殿はテーベのラメッセウムの模倣であり、第3幕のイシスの神殿はフィラエ Philae の神殿のコピーである。

だが歴史に忠実であろうとする志向は舞台上では完全には実現されえなかった。事実、エジプト古代世界のそうした再現は、原作者自身の想像力がそこにはっきりと反映してしまい、そのため意図せざるが忍びこむことなしには実現しえないのである。それになんといっても歌劇場の課す諸要求が学問的厳密性とうまく一致しえないのだ。

マリエットがパリからドラネト・ベイに宛てた1870年7月15日の手紙を読むと、改めてここでもう一度〈エジプト熱〉について考えなおす必要がでてくる。そこでは彼もこれを十分意識している。「とくに衣装に困ることでしょう。ふだん劇場で見ているように、想像力からエジプト人をつくり上げることはむずかしくありません。それにそんなことが問題なら、私はかかわり合ったりしません！ しかしエジプトの神殿に仕える人々の古代的な衣装を現代の劇場の要求に合わせることは、じつにデリケートな仕事なのです。巨大な王冠を頭にのせた国王の姿とは、花こう岩に彫られたものであれば美しいものではありません。けれどそれに——肉も骨もつき——服を着せ、そこいらを動きまわらせ、歌わせようとなると、そいつはじつにみっともないものになってしまうでしょうし、物笑いの種になることを心配しなければなりません」³⁸⁾。

36) F. Filippi, 前掲書, p. 369.

37) 同上, pp. 369-372.

こうした困難にもかかわらず、古代エジプトを復活させ、最高のできばえにしようというマリエットの《アイダ》制作は成功した。この〈復活〉は異口同音に賛美され、この作品の国際的な成功にもいい影響をあたえた。たとえば1872年のミラノ・スカラ座や1876年のパリにおけるそれぞれの地での初演がカイロでの上演ほどには正確なものでもなかったにしても、1880年のパリの舞台美術担当者は、その大部分がマリエットとかつていっしょに仕事をしており、彼の歴史的忠実さへの志向と厳密さを継承していた……。

エジプト学者マリエット・ベイの貢献は、このようにこの作品の全発展段階を通していちじるしく重要なものであった。原案執筆者として彼はヴェルディを助け、必要な情報をあたえた。さらにカイロにおける初演のための舞台美術の仕事をみずから監督した。彼が専門家としてあたえた支援とその仕事の質のよさは、《アイダ》の成功の否定しえない要素であった。

とはいえこのオペラは、彼にとって下手をすれば致命的なものにもなりかねなかった葛藤にみちびいた。というのも、19世紀に書かれた文脈にもとづいてさももっともらしいこの時代に典型的な情熱のテーマ、古代エジプト像をつくり上げるという仕事だったのだから。

今でももちろん《アイダ》を以前同様に、古代エジプトのきわめて忠実な考古学的再構成としてとらえることもできよう。考古学の発展によってマリエットの誤りが今日では容易に除去されうるし、この再構成はしたがって必然的に年々より正確になっていくであろう。だがしかし、旅行が一般化されたこの時代には、エジプトははるかに広範な大衆にとって身近な存在なのであり、下手な物まねはますます受け入れられなくなり、1968年2月パリ・オペラ座での有名な公演のように失笑を買うものにもなってしまう。

他方、このオペラの企画により古代熱を再現しようとする新しい世代は、その古代の理想像を通して、みずからのもつ感受性を改めて認

38) S. Abdoun, 前掲書, 手紙第5番, p. 4. なお手紙第13番, p. 11 および第103番, pp. 74

-76 も参照。

識しなおすのである。このような2番目の解釈による上演がしだいにふえており、《アイーダ》は、偏狭すぎる博物誌的な再構成にははっきりと背を向けつつある。そして、あのエジプト熱をまきおこしたマリエットとヴェルディのオペラにさらに密接に結びついた新しい構成がおこなわれている。

II ヴェルディ作《アイーダ》の成立と初演

ヴォルフガング・マルクグラフ

ヴェルディ作《アイーダ》の成立経緯について

ヴェルディの最後から3番目のオペラ《アイーダ》の長い成立経緯の簡単な要約は、ワイマルで教えている音楽史家ヴォルフガング・マルクグラフ Wolfgang Marggraf (1933年生れ) が1982年にライプツィヒで出版した専門的なヴェルディの伝記によってえられる。

1869年の終りごろ、パリの出版者エスキュディエ Escudier とグランド・オペラの支配人カミーユ・デュ・ロクル*)はヴェルディにオペラ座との新規契約を結ばせようとしていた。しかしヴェルディはフランスの劇場ではじつに苦い経験を味わったことがあったため、作品がオペラ座で成功をおさめるために必要な条件をのんで、自分の円熟した芸術信念をまげるという気にはなれなかった。だから彼はデュ・ロクルに対して遠慮なくこういった。「私はパリ向きの作曲家ではない。私に作曲家としての才能があるかどうかはわからないが、ただ自分の芸術理念が君たちのとはちがうことははっきりしている。私はインスピレーションを信じているが、君たちが信じているのは請求書だけだ……。おまけに、私の気骨はほかの連中のようにやわらかいものじゃ

*) 141頁の脚注参照。

ない。私には自分の原則をまげること、信念をすてることもできない。それらはとても深く根をおろして、しっかりと固まっているのだ」。デュ・ロクルは1870年の1月にジェノヴァで巨匠と会ったときも、ためらっているヴェルディを説得することはできなかった。それでもしかし、ヴェルディは1月のこのころから、少なくとも、絶対いやだとはいわなくなった。3月の終りに彼は夫人と3週間パリに旅行している。ピローリ Piroli*)に冗談めかして言いわけがましく書き送っているように「そこがいつもよりもっとばかげているかどうか」調べるためだという。しかし本当はエマヌエーレ・ムツィオ Emanuele Muzio に会うためであった。ムツィオはカイロのイタリア劇場の開場にあたって《リゴレット》と《トロヴァトーレ》を指揮しており、巨匠にそのときの体験を報告した。

デュ・ロクルは、巨匠がパリに滞在しているあいだ、それ以上オペラ座のための作曲をせまらなかったようである。なぜなら、エジプトの太守イスマイル・パシャがデュ・ロクルに、大祝祭オペラの企画のためにヴェルディの関心を引いてくれるようたのんでいたからである。そのオペラを上演して、スエズ運河開通を記念して建てられたカイロの歌劇場を開場しようというのであった。ヴェルディとならんで、リヒャルト・ワーグナーとシャルル・グノーも候補に上がっていたが、まず、イタリア・オペラの最大の代表者に依頼することに決めたのだ。そこでヴェルディがパリを去るさいに、デュ・ロクルは〈エジプトふう〉のオペラ台本の概略を手わたした。それは、メンフィスとテーベの発掘に参加した有名な考古学者マリエット・ベイが書いた原本にもとづいて彼自身がまとめたものだった。この草案はたちまちヴェルディの心をとらえた。5月26日にデュ・ロクルに書いているところによると「なかなかいい。構成がすばらしい。まったく新鮮というわけではないにしろ、じつに美しい場面が二、三ある」と知らせた。そしてあまり迷うこともなく、カイロの仕事を引き受けることにした。ただし、次のような条件をつけている。エジプト以外の国についての

*) 150頁の脚注参照。

著作権はつねに彼にあること、エジプトにおける上演権を譲渡するにあたり15万フランを支払うことなどである。さらに彼は、初演の準備のため指揮者をカイロに送る権利も条件に入れている。太守は、デュ・ロクルからヴェルディの条件を聞かされると、すべての要求をのみ、翌年の1月に公演ができるように総譜は1870年の12月に提出することを、唯一の義務として作曲家にもとめた。

非常に熱中してヴェルディはすぐさま仕事にとりかかっている。この仕事には彼個人の名誉だけではなく、イタリア・オペラそのものの名誉と威信がかかっていることを彼は承知していた。そうした名誉や威信を証明するのに、世界中が注目している場所での代表的な初演ほど格好な機会は考えられない。総譜完成までに約半年しか時間がないことも彼をひるませはしなかったが、極度に急がせることにはなった。ジュリオ・リコルディを通し、彼はまえにも《運命の力》の改訂で助けをえていたアントニオ・ギズランツォーニと連絡を取り、手元にある原案を韻文化してくれるようたのんだ。7月初め、ギズランツォーニはサンターガタをたずね、詳細を巨匠と相談している。この訪問につづいて、さまざまな演劇上の問題点について異例なほど数多く、綿密な書簡が交された。そこからはヴェルディのオペラ美学の概要が読みとれる。ギズランツォーニが熱中して台本に取り組んでいたころ、ヴェルディは歴史的、考古学的、そして宗教学的調査に没頭しており、古代エジプトの、未知の、なじみのない世界に溶けこもうとしていた。ギズランツォーニから台本の完成した最初の部分がとどくと、さっそく作曲をはじめ、それは1870年の夏から初秋にかけて急速に進められた。

ヴェルディの仕事がまさに最高潮に達していたころ、普仏戦争の勃発が影を投げかける。この戦争は巨匠を不安にした。セダンの戦いのちプロイセンが勝利の色をこくし、帝国主義的大国にのし上がっていくのをヴェルディは不快感をつのらせながら見つめていた。《アイダ》初演の準備も戦争勃発により麻痺してしまった。というのも、衣装と小道具はパリでつくられていたのだが、プロイセン軍が11月にこの都市を包囲したために、当分のあいだカイロに持ちこぶことが

できなくなってしまったからである。1月の初演はもはや考えられなくなり、ヴェルディは窮地に立った。イタリアでの初演を2月にミラノ・スカラ座でおこなうことをすでに許可しており、カイロから初演の権利をうばわないためには、まずこの期日をも延期しなければならなかったからである。総譜は11月の終りには大筋において完成していたとはいえ、初演の日取りが決らないままだった。〔中略〕

1871年3月の終りに新たに巨匠は《アイダ》初演のための準備に取りかかった。まず第一に、だれに初演の指揮をやらせるかを決めなければならなかった。ヴェルディがカイロでの指揮者として第一に考えていたエマヌエーレ・ムツィオはパリでの仕事があるためことわらねばならなかったし、アンジェロ・マリアーニ Angelo Mariani はカイロに行く気がなかったので、結局ヴェルディはドラネト・ペイの提案をのみ、初演の指揮をフィレンツェの指揮者でかつてのコントラバス奏者ジョヴァンニ・ボッテジーニ Giovanni Bottesini の手にゆだねることになった。5月にはドラネト・ペイみずからサンターガタにおもむき、巨匠と不明確な点や、主要な登場人物の配役について話あった。ミラノ・スカラ座においても今や新たにイタリアにおける初演の準備がはじまっていた。こちらの上演についてはヴェルディは微に入り細に入り条件を出し、自分のイメージどおりに作品が上演されるように手配した。とくに、それぞれ14の第1、第2ヴァイオリンと、それぞれ12のヴィオラ、チェロ、コントラバス、通常の2倍の数の管楽器と2つのハープというイタリアでは例をみぬ規模のオーケストラを要求した。これは全部あわせて90人近くの音楽家からなるオーケストラであった。スカラ座の合唱団にもかなりの増強を望んだ。最終的に彼は864ヘルツの標準ピッチをまもるよう要求したが、これは当時イタリアではまだけっして自明なことではなかった。さらに舞台の印象をひどくそこなっている、舞台横にじかにつづいた観客席を取りはらい、オーケストラの空間をワーグナーがパイロイトでやってのけたように下に沈めたいものだと思っていた。だがこれはイタリアにおいては将来の課題としか見られなかったし、彼もそれは心えていた。それでも、スカラ座の床はいずれにしても新調されなければならなかつ

AIDA

OPERA IN 4 ATTI E 7 QUADRI

PAROLE DI A. GHISLANZONI

MUSICA DEL COM^{RE} G. VERDI

SCRITTA PER COMMISSIONE

DI SUA ALTEZZA IL KEDIVE

PER IL TEATRO DELL' OPERA

DEL CAIRO

E RAPPRESENTATA PER LA PRIMA VOLTA

SU QUESTE SCENE

Nel mese di Dicembre 1871.



CAIRO

TIPOGRAFIA FRANCESE DELBOS-DEMOURET

1871

最初のイタリア語版《アイダ》台本のタイトル・ページ。〈1871年12月中旬〉に伊仏2カ国語版としてカイロのデルボス＝ドムレ Delbos-Demouret から出版された。

たので、なんとか平土間席をすこし高くすることには成功した。

普仏戦争により余儀なくされた初演の延期を利用してヴェルディは、総譜をもう一度書き改めたり、書き加えたりした。1871年8月彼はギズランツォーニにいくつかの台本箇所の変更を依頼している。最初は厳粛な宗教儀式的なパレストリーナ様式で、4声のカノン形式になっていた第3幕の神官の合唱を、彼は〈エジプト的〉手法の詩篇唱調のユニゾンにおきかえている。リコルディへの手紙の中でこの変更をおどけてこう注釈している。「私はあやうくかつらをかぶった先生方の喝采をあび、どこかの音楽学校で対位法の教授の職をあたえられるところでした。しかし、やがてパレストリーナ様式や、和声法、またエジプト音楽が、このままではよくないな、と思いはじめたのです」。そこではじめて、ナイル川の場面の最初の有名なアイーダのロマンツァが作曲された。長いあいだその効果に自信がもてなかったのだが、彼は今やそれを必要不可欠なものともみた。

1871年12月初めになってやっとカイロにおける初演の準備がはじめられた。たんに作品解釈にかかわる仕事だけではなく、オペラの成功をまえもって保証するような大規模な宣伝にも力が入れられた。この公演は世紀の大事件、第一級のセンセーションと宣言され、あらゆる大国から莫大な数の名士たちが招待された。ヴェルディは、これまでもそうであったように今度もまた、資本主義的劇場経営のそうした無節操を批判的な目で見ており、それに反対していた。彼は観衆の判断にまえもって影響をあたえようとするのは沽券にかかわると思っていた。ヴェルディ崇拜に同調しないためにも、彼は初演への個人的な列席も見合せた。そしてちょうどカイロに旅立つところだった有名なイタリアの音楽批評家フィリッポ・フィリッピが、新聞雑誌にのせる記事について何か自分にできることはあるかと問い合せてきたとき、巨匠はこの種の屈辱的な宣伝に対する彼の嫌悪感を余すところなく手紙に書いた。「あなたがカイロに行くのですか。——《アイーダ》にとって、これほど効果的な宣伝はないでしょう。しかし、このままどんどん進むと、まるで芸術が芸術ではなく、手仕事や、娯楽旅行、狩のようになってしまうのではないか、なにかそのあとを追いかけて、成



イタリアの指揮者ジョヴァンニ・ボッテジニ（1821-89）とその家族のエジプト滞在中の写真。ボッテジニは、才能ある作曲家であるとともに、当時最高のコントラバス奏者のひとり（〈コントラバスのパガニーニ il Paganini del contrabasso〉）だった。彼は1871年12月24日にカイロでヴェルディ作《アイーダ》の初演を指揮し、その機会に家族写真を太守に献上した。

功せずとも、なんとしても世間の注目だけは引こうとしているようなものになるのではないかと私には思えるのです。それに感じられるのは吐き気であり、軽蔑です。私は自分の初期のころのことをいつも楽しく思い返します。あのころは、ほとんど友人もなく、自分を話題にするような人もおらず、観客のまえに出るときもどんな攻撃の弾丸がやってきても受け止められるように覚悟し、よい印象をあたえることができたときには有頂天になったものでした。それが今では——たかがオペラになんと大げさな。ジャーナリスト、独唱者、合唱団員、演出家、学者などなど、それぞれ皆宣伝という建物のために小石を積み上げなければならないのです。そこではつまらないものを寄せ集めて枠組みがつくられ、——オペラ自体の価値がそれによって増すわけではないのです。それどころか、オペラの真の功績がその裏にかくれてしまうのです。嘆かわしいことです。じつにじつに嘆かわしいことです！

カイロ公演のためのご親切なお申し出に感謝いたします。一昨日ボッテジニに《アイーダ》に関することについてすべて書き送りました。このオペラが歌、オーケストラ、演出すべての点ですぐれた、とくに理解にあふれた上演をむかえることをただ願うばかりです。そのほかは——神の御心のままに、です。そう思って人生をはじめたのです。そのつもりで終えたいと思います」。

1871年12月24日、《アイーダ》はカイロではじめて上演され、世界各国の観客に熱狂的にむかえられた。観客はほとんどすべての〈曲目〉に喝采を上げ、とくに第2幕フィナーレはすばらしい成功をおさめた。専門の批評家たちも、少なくともその圧倒的多数は、この作品がヴェルディの発展にとって、またイタリア芸術にとって大きな意味をもつことをみとめた。雑誌《ペルセヴェランツァ Perseveranza》の批評家フィリッポ・フィリッピはとくにこの巨匠の芸術の屈することなき発展を高く評価し、こう書いている。「ヴェルディは、過去をすて去ることなく、《ドン・カルロ》のときとおなじ道を通してその芸術的な発展をとげている……。古きヴェルディと新しきヴェルディは非常にうまく一体化している」。筆者がこの作品と取り組む時間的な

余裕がほとんどなかったことを考えれば、彼の判断力にとって名誉となるような理解あふれる批評であるが、こうした批評と対照的に、ヴェルディ自身もじつにはげしく反駁していたように、歌声に比してオーケストラの音量が大きすぎるという非難を彼にあびせる意見ももちろんあった。フランスの《ジュルナル・デ・デバ Journal des Débats》の批評家で作曲家のルイ・エティエンヌ・エルネスト・レイエール Louis Etienne Ernest Reyers はそのひとりである。「グレトリー Grétry がモーツァルトについて語ったように、ヴェルディもまたオーケストラの中に彫像をつくり、台座を舞台に据えつけた」。——この評価が正当ではないということは、今日ではもはや多言を要さない。

《アイーダ》に関するヴェルディの手紙

1869年から1891年までの選集

ヴェルディのオペラの構想と音楽劇に関する意見、また独特のきちようめんでことこまかな作曲法について、汲めどもつきないほどの情報を、手紙魔ジュゼッペ・ヴェルディの膨大な往復書簡はあたえてくれる。このことはとくにヴェルディの後期のオペラについてあてはまり、それらのオペラはそのつど何年もかけて作曲され、その長い成立経緯は手紙の中にくわしく記されている。最後の2つのオペラ《オテロ Othello》と《ファルスタッフ Falstaff》を作曲したとき、ヴェルディはアリゴ・ボーイト Arrigo Boito というきわめて知的な文通相手を見出していた。そのころにくらべてもひけをとらぬほどの数の手紙が、最後から3番目のオペラで、その台本に多すぎるほどの人の手が加わっていた《アイーダ》に関しても残されている。ただし《アイーダ》では、作曲家は初演の地から遠くはなれすぎ、手紙による直接の連絡はほとんど不可能だった。《アイーダ》に関する以下の手紙あるいは手紙の該当箇所は、ヴェルディがこのテーマと取り組みはじめた1870年以降、一連の文通相手たちに書き送った数百通の手紙の束からそのほんの一部をえらんだものにすぎない。

ドラネト・ベイ^{*}宛

親愛なるベイ様 [ジェノヴァ, 1869年8月9日]

スエズ地峡を通して運河が開通するお祝いに合せてカイロに新しい劇場ができると聞きました。

^{*} ポール・ドラネト・ベイ (1815-1894)。エジプト最初の鉄道の建設者で1869年に完成したカイロ歌劇場の初代総支配人。1869年の夏ヴェルディを訪問し、スエズ運河開通と歌劇場開場の祝典のために賛歌を作曲してくれるよう依頼した。この賛歌は実現せず、結局1869年11月6日の歌劇場の開場にはヴェルディの《リゴレット》が上演された。

ベイ様、この開場を記念して賛歌を作曲する榮譽をあたえてくださったことには、深く感謝いたしますが、私は現在ほかの仕事に取りかかっておりますし、それにふだんから臨時の慶忌のりの仕事は作曲しないことにしておりますので、残念ながらお断りしなければなりません。[……]

カミーユ・デュ・ロクル^{*}宛

親愛なるデュ・ロクル [サンターガタ, 1870年5月26日]

スペインのダヤラ d'Ayala の芝居を読みました。すばらしいですが……だれも泣かないし笑いもしないでしょう。冷たくて、音楽には向いていないように思います。その翻訳をすでにさせているとのことですが、申し訳ありません。まだ遅すぎなければ、中止させてください。

エジプトについての草稿を読みました。——とてもうまくできていて、上演にもってこいですし、たとえ全体としては目新しい展開がないとしても、二、三のとても美しい場面があります。しかし、これはだれが書いたものですか。——ものを書くのになれ、芝居をよく知っている、経験をつんだ筆のように思われます。エジプト側の金銭的な条件を聞いてから決定しましょう。だれがイタリア語の台本をつくらせることになるのでしょうか？ やはり、私自身がつくらせることになるのでしょうか。[……]

^{*} カミーユ・デュ・ロクル (1832-1903) は1860年から1875年にかけてのフランス・オペラ界において、もっとも影響力のあった人物のひとりであった。彼は長いあいだヴェルディと親交を結んでおり、演出家、台本作者(《ドン・カルロ》の初版)、翻訳者(《運命の力》、《アイーダ》、《シモン・ボッカネグラ》)そしてまたオペラ・マネージャーとしても、ヴェルディと関わりをもった。ヴェルディが《アイーダ》の題材に注目し、結局それをもとにカイロのためのオペラを作曲する気になったのは、何といても、彼の仲介活動によるものである。デュ・ロクルの《アイーダ》台本に対する創作上の貢献は、マリエットによるストーリー案の舞台用シナリオへの改作にまでいたっていた。それはヴェルディの指導のもと、1870年の6月にサンターガタでおこなわれた。パリのオペラ・コミックの支配人としてデュ・ロクルはのちにビゼーの《カルメン Carmen》を上演した。心臓病のため、1876年に44歳でオペラの仕事から身を引かざるをえなくなった。

ジュリオ・リコルディ Giulio Ricordi*)宛

〔サンターガタ, 1870年6月2日〕

登場人物や合唱, ト書, 幕分けなどなどがそろっていて, なかなかよい仕上げのオペラの構想が手元にあります。ただ, 台詞と詩が欠けています。私がこのオペラを作曲することになった場合, ギズランツオーニは台本を書いてくれるでしょうか。なお, 韻文化されるまえに, 散文の形で芝居全体を見ておきたいと思っておりますので, ご承知ください。

急いでおりますし, この件は一刻も早くかたづけなければなりませんので, すぐにご返事ください。

カミーユ・デュ・ロクル宛

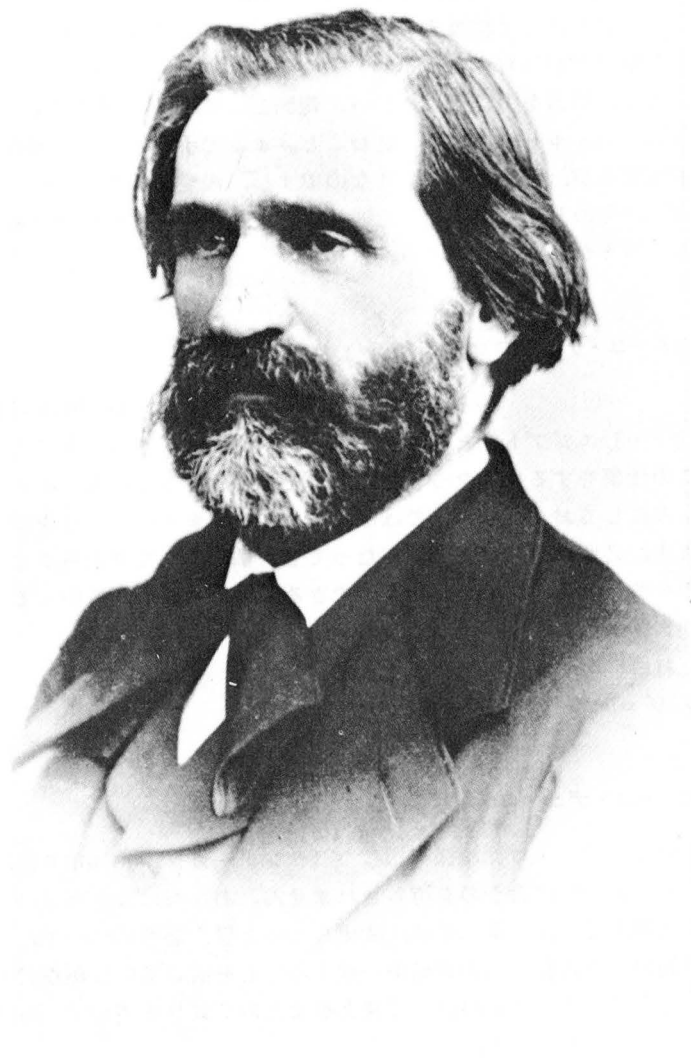
サンターガタ, 1870年6月2日

親愛なるデュ・ロクル。今私はエジプトの物語に取りかかっています。これはとても大規模な仕事なので, オペラを作曲するには時間を十分いただきたいと思います。——大劇場 Grande Boutique**)用のものに時間がかかるように。それにイタリアの台本詩人は, まず登場人物たちにしゃべらせようとする話の意味を理解し, それからはじめて詩にすることが大切です。仕事がうまくはこぶように, 次のような条件を出したいと思います。

1. 私が自分の負担で台本をつくらせる。
2. 私が自分の負担でだれかをカイロに送り, オペラのリハーサルと

*) ジュリオ・リコルディ (1840-1912) は, テイト・リコルディの三男で, 1888年ミラノの音楽出版社を父から受けついで。才能ある画家・著作家でもあった G. リコルディの出版活動はすでに彼が22歳のときからはじまっている。ジュリオ・リコルディはヴェルディの熱烈な賛美者で, 何十年ものあいだ, 出版における彼の直接の共同権利者であり, 個人的な世話役であり, さらに彼の代理人, 助言者, そして友人でもあった。そして, 非常に巧みな交渉手腕と際限もない忍耐によってジュリオ・リコルディは, 年老いたヴェルディが若いアリゴ・ボーイトと協力して最後の2つの偉大な名作《オテロ》と《ファルスタッフ》を創造することを可能にした。

**) パリ・オペラ座をさす。



1867年のヴェルディの写真。

指揮にあたらせる。

3. 私は総譜の写しを送り、この台本と曲についての独占所有権をエジプトにかぎって譲渡する。残りの地域については台本および音楽の所有権は私が保有する。

また、総譜を引き渡ししだい、報酬として総額15万フランをパリのロスチャイルド銀行に振り込むこと。まるで手形のように無味乾燥な手紙ですが、これはビジネスなのですし、親愛なるデュ・ロクルさんなら、今のところはこれ以上述べなくても、お許しいただけるでしょう。どうかお許してください。敬具。

カミーユ・デュ・ロクル宛

〔サンターガタ、1870年6月9日〕

〔……〕エジプト側とうまく交渉がついたら、こちらに来てください。この仕事をするにあたって、あなたとお会いできるのをこの上なく楽しみにしております。今ではほんとうに、うまくいくことを願っています。必要な改訂をするにあたって、私たちふたりならすぐに意見の一致をみるでしょう。ただ、できるだけ十分な時間を取っていただけますように。

お目にかかる時まで、さようなら。

G. ヴェルディ

カミーユ・デュ・ロクル宛

親愛なるデュ・ロクル様 〔サンターガタ、1870年6月18日〕

もうあなたに会うのを待ちきれません。あなたに会う喜びがその第一の理由ですが、第二には、変更したいと思う箇所について、ごく短時間のうちに私たちの意見が一致することを信じているからです。私自身すでにオペラを検討して考えをまとめておりますので、お話したいと思っております。

私が契約を結んだ場合、ふたたびカイロに行く気があるかどうかム



カイロにおける《アイーダ》初演のためのラダメスの衣装デザイン。オギュスト・マリエット・ベイによる水彩画。

ツィオにたずねてみました。しかし、彼が今バジエ Bagier との交渉に入っていることがわかりました。パリとの契約は彼にとってはるかに利点が多く、それをあきらめてまでエジプトに行つてほしいとは、夢にも思っておりません。エジプトとの契約について新聞がまだ書きたてていないのは幸いです。《フィガロ》誌がそれを夢想だにできなかったとはありえないことです！ たしかに、それをずっと秘密にしておくことはできないでしょうが、諸条件を公表することは無意味でしょう。少なくとも金額は秘密にしておかなくてはなりません。それは、多くの哀れな死者をわずらわせる結果になるでしょう。このときとばかりに、《セビリヤの理髪師》に対して支払われた400ターラーや、ベートーヴェンの貧窮、シューベルトの窮状、モーツァルトの放浪生活などなどが引合いに出されるでしょうから。〔……〕

ジュリオ・リコルディ宛

〔サンターガタ、1870年6月25日〕

〔……〕

昨年私ははるかかなたの国のためにオペラを書くように依頼されました。しかし、ことわりました。パリに行つたとき、デュ・ロクルは、もう一度私と話をし、高額な報酬を申し出るよう頼まれました。私はふたたびことわりました。その1カ月後、彼は印刷された原案を送つてきて、それはさる権力者が書いたもので（私は信じていませんが）、自分にはよくできたものと思われるから、読んでみてほしい、といいました。それはなかなかよくできていたので、これこれの条件であれば作曲しましょうと答えました。3日後、彼は電報でこう返事してきました。「了承した」。デュ・ロクルはすぐやつてきて、条件をまとめ、いっしょに原案を検討し、共同して必要と思われる箇所に変更を加えました。デュ・ロクルは、契約条項と改訂箇所をたずさえて、権力のある、名も知らぬ作者に提示するため出発しました。私は原案をもう一度検討し、さらに変更を加えて、今もそれにかかっています。

今や、台本、いやむしろ、韻文のことを考えなければなりません。

あと必要なのは韻文化なのです。

ギズランツォーニはこの仕事をやることができるでしょうか。またその意志があるのでしょうか。これは創作の仕事ではないということを彼によく説明しておいてください。今回やつてほしいのは、ただ韻文に直すことのみですが、もちろん（これはあなたにいうのですが）報酬は気前よくはずみます。すぐにご返事ください。そして、今日、明日にも来るはずのロジエ Rogier 氏が発ちしだい、ギズランツォーニを連れてこちらにいらしてください。あなた宛に電報を打ちます。

それまでに、お送りした原案をギズランツォーニとともに検討してください。2部しか存在しないので、なくさないように。1部がこれで、もう1部は原作者の手元にあります。

この契約はまだ署名されていないので、他言しないでください。そのことを今お話する必要もないでしょう……。次にお会いしたときにお話しましょう。

さようなら、さようなら。

G. ヴェルディ

ジュリオ・リコルディ宛

日曜日〔サンターガタ、1870年7月10日〕

ああ、ブラヴォー！ オペラの草稿のことを聞くためにこの暑さの中をここまでやって来ていただいたことを、ありがたく思っています!!!〔……〕

《アイダ》の草稿を何度もくりかえし読んでいます。ギズランツォーニの注釈にいくつか、（ここだけの話ですが）すこし不安にさせる箇所を見つけました。予想される危険を回避するために、状況や場面にそぐわないことをいうようなことはしたくありません。それに、舞台台詞が忘れられてしまうのも困ります。

私が舞台台詞とよぶのは、ある状況やある登場人物を印象づけ、観客をいつも感動させる台詞のことです。そうした台詞を気品高く詩的につくるのはなかなかむずかしいことを私も知っています。しかし

……（中傷をお許してください）詩人も作曲家もときには、むしろ詩とか曲らしきものをつくらない勇気をもたなければなりません……。ああ、いやだ！ いやだ！

もういいでしょう。なんとかなるでしょうから。いずれにせよ、あなたは仲介者としていらっしゃってください。

カミーユ・デュ・ロクル宛

〔サンターガタ, 1870年7月15日〕

親愛なるデュ・ロクル

お便りしなかったのは、ジュリオ・リコルディが《アイーダ》のための詩を書く予定の詩人といっしょに訪ねて来ていたからです。すべての点で私たちの意見は一致したので、はやく第1幕の詩ができて、仕事に取りかかれるよう願っています。第3幕のアイーダとラダメスの二重唱にはいくつか変更を加えました。場面的な効果をすこし減らさないことには、裏切り行為がさほど憎しみを呼びおこすようなものではなくなっています。それをお送りします。

エジプトの楽器について教えてくださったことに感謝しております。それはいろいろなところで役に立っています。——第3幕のファンファーレもそれを使ってつくりたいと思っていますが、あまり効果が出ないのではないかと心配しています。はっきりいって、たとえばサククスといった楽器を使うことは、考えただけでぞっとします。現代的な題材のものなら、なんとかがまんもできましょうが……ファラオのもとは!!……

イシスあるいは別の神の巫女が存在したのかどうかについてもお教えください。私が読んだ本では、こうした聖職は男性に限られていたという記述が多いのです。

この点についてお答えいただくとともに、衣装を本格的に考えてください。そうです、衣装はうまくつくらなければ、またそれは本物でなければなりません。ヨーロッパでも使われることになるのですから。〔……〕



カイロにおける《アイーダ》初演のための、オギュスト・マリエット・ベイによる衣装デザイン（国王）。

ジュゼッペ・ピローリ Giuseppe Piroli*)宛

〔サンターガタ, 1870年7月16日〕

〔……〕パリに関しては、本当に「それについて何も知らない!!」といえます。わかっているのはむしろ、何も書かないだろうということです。それに、私はいま忙しいとお伝えしたでしょう。なぜかあててごらんさい!……カイロのためのオペラを書いているのです!!! ヒュー! 私は演出には出向きません。そこでミイラにされるのではないかと不安だからです。かわりに総譜の写しを送り、オリジナルはリコルディのために手元においておきます。

じつをいうと、契約はまだ署名されておられません。しかし、私の出した条件——それは断固たるものでしたが——が了承されたことは電報で知らせてきましたし、もう締結されたものと受けとっていいでしょう。2年前に「君はカイロのために作曲することになる」などという人がいたら、私はその人を間違いだと思ったことでしょう。しかし、今や私自身がその狂人になったようです。何をお望みですか? なんでもお望みどおりに、ですよ!

戦争になるのでしょうか。神よ、それを防ぎたまえ! フランスの新聞は今読みたくもありません。おお、なんてむこうみずになっているのでしょうか!〔……〕

カミーユ・デュ・ロクル宛

親愛なるデュ・ロクル 〔サンターガタ, 1870年7月23日〕

あなたが何もいってこないで、不安に思っています。みな戦争に有頂天になって、オペラ・コミックの支配人までもが国境に進軍してしまいました。ああ、この戦争はあらゆる人々に災をもたらしています。ずっと以前から予想されていたとはいえ、晴天の霹靂のよ

*) ジュゼッペ・ピローリ (1815-90) はイタリアの自由主義政治家でパルマの刑法学者。ヴェルディとは青年時代からの付き合いであった。1866年彼はローマの国会に入り、1884年には評議員になっている。

うに突然勃発するとは思っていませんでした。どうお考えですか、親愛なるデュ・ロクル。——

私たちの契約について何もうかがっていません。戦争が東洋の人々の頭も混乱させてしまっているのでしょうか、あるいは彼らに演劇について考えることを忘れさせているのでしょうか。——私には、どちらでもいいことです。今できなければ、あとであるいはもっとずっとあとで作るだけです。今は台本のことだけを考えるべきでしょう。台本はもう半分近くできあがっているのですから。——

手紙をください。まず何よりあなた自身とあなたの劇場について、それから戦争について、そしてエジプトとの契約についてお知らせください。

さようなら、さようなら。

あなたのマリアによろしく。つねに忠実な

G. ヴェルディ

ジュリオ・リコルディ宛

日曜日〔おそろくサンターガタにて, 1870年7月31日〕

親愛なるジュリオ

エジプトについていただいた情報に感謝します。

私もヘロドトスの中で、宗教儀礼が厳格に男性に限られており、巫女あるいはドドネン Dodonen はペルシアにだけ存在したことを読みました。しかし、ほかの著者は巫女が存在をみとめており、私たちもそうみとめてさしつかえないと思います。エチオピアの場所の画定はこれでいいでしょう。台本に出てくるラムセス王とは実際は第3世——つまりセソストリス Sesostris だったのでしょう。メンフィスからテーベまでの距離は本当に115マイルしかないのかどうか、もう一度お友だちにおたずねください。もっと遠いように思ったのですが、計算をまちがったのかもしれませんが。《秘密の世界 Mondo Secreto》の中でもイシスの秘儀について記述を読みましたが、今回は使えないと思います。これは別な機会に取り上げるべきですが、それにしても

なんという美しいできごと、なんとすばらしい劇なのでしょう！

フェティスの本は受け取りましたが、すぐにお返しします。まったく役に立ちませんでした。知らないことがあると、信じがたい厚かましきででっちあげているのです。多くの人々が彼を偉大な人物と思いきこんでいることを考えてみてください！ この本の中に、フィレンツェの博物館にあるエジプトの笛についての短い叙述があります。美しいものではありません。自分のえた知識にしたがって、フェティスは笛をつくらせ、この笛を使って古代の調性を発見したわけです!! それに対する反論は数多くなされるでしょうし、だれもそれをしないとは考えられません。だが、戦争がカイロの話をご破算にしてしまうかもしれません。そうすれば、それまでです。テルツィアーニ Terziani はまだスカラ座にいますか。もしいるならば、彼はそこにとどまるべきです。ほかの人物をかわりに提案するのは感心しません。ギズランツォーニは第1幕のほぼ全部を送ってきました。ごくわずかの変更を加えれば、十分だと思います。

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ [ジェノヴァ, 1870年8月12日]
3日前からジェノヴァにいます。明日の夜サンターガタに帰ります。
もうエジプトの歴史や地誌に関する情報は必要ないと思います。ギズランツォーニには、ヘロドトスの記述を無視して、巫女を登場させていいと書き送りました。安心してカイロのためのオペラを公表してください。もし、あなたの公的な雑誌だけがまだ公表していないのなら、私自身があなたに沈黙を守るようにたのんでいただきたいと思います。ギズランツォーニとサンターガタにいらしたときに、私とあなたのあいだで交された会話のことも、もう公表して結構です。《フィガロ》誌が部分的に（デュ・ロクルあるいはマリエットが話したことを）伝えてしまったあとですから、その残りを報道してください。報酬については書いてもしようがないでしょう……しかし……それについては何もご存じないはずですよ！……スカラ座に何か変化を起しそうです

か。いいにしろ悪いにしろ。《アイダ》にはすぐれた女性歌手と、アモナスロ役のためにピリッとした歌声のバリトン、それにすぐれた、非常にすぐれた、一般の群衆が必要であることをお忘れなく。サンターガタに手紙をください。

ああ、この戦争は恐ろしいものです！ 私はフランスに長く滞在して、フランス人のだぼらや恥知らずを憎み嫌うようになりました。しかし、他方、プロイセンがかつて、トリエステやヴェネツィアの海はドイツのものだ!! などと宣言したことも思い出します。そしてまた、プロイセンがフランスをサドヴァ Sadova 条約のあとに軽々しく扱ったかを思い出します。勝ちほこったプロイセンがしっかりとした土台をもったドイツ帝国になり、オーストリアが辺境に追いやられ、（エツチュ川 Etsch にいたるまでの）アドリア海がこの帝国の一部になるなどということになったら、私たちの「こちらには死を」、「あちらには勝利を」という呼びかけはまったく誤っているわけです。ああ、われわれ〔フランスとイタリア〕が、たがいに背反するのではなく、相互に理解しあうことができたなら、たがいにおたがいの眼を見、自分たちの力を評価し、自分たちの足で立って、前進し、ひたすら前進していたら……。しかし、現実はどうじゃない。私たちはただ話し合いをしているだけなのです。

アントニオ・ギズランツォーニ宛

[サンターガタ, 1870年8月22日]
昨日フィナーレを、今日は二重唱を受け取りました。レチタティー

*）アントニオ・ギズランツォーニ（1824-93）は著作家、批評家、そして熟練したバリトン歌手でもあり、ヴェルディのため《アイダ》の台本を書いた。彼は当時、もっとも多くの音楽批評を公表した。2000以上の論評を著し、その大部分はリコルディ社の《ラ・ガゼッタ・ムジカーレ La Gazzetta musicale》誌や、ボーイトやデ・アミーチス De Amicis も加わっていた《リヴィスタ・ミニマ・ディ・シエンツェ Rivista minima di scienze》誌に発表された。そのかわり、80以上の台本を、とくにボンキエルリ Ponchielli、ブラーガ Braga、カタラーニ Catalani のために書いた。それらはすべて真に詩的な仕事としてきわだっていた。

ヴォを除けばよくできています。レチタティーヴォは、私なら（失礼）、もっと言葉少なくまとめていたと思います。しかし、何度もくりかえしますが、このままで使えるでしょう。

今はマリエットに手紙を書いているときではないのですが、授剣式の場面に関して発見したことがあるのです。もしそれをふさわしいものとお思いにならないのであれば、さらにさがしてみようと思います。しかし、当分はこれで音楽に対しても十分効果的な場面をつくり出すことができるでしょう。この曲は、巫女たちがはじめ、祭司たちがそれにこたえる連禱から成っています。それにつづいて、ゆっくりとした悲しげな音楽による神にささげる踊りがきます。短いレチタティーヴォが、聖書の詩篇歌のように力強く、荘重に歌われ、2節の祈りが祭司によって唱えられ、全員によって復唱されます。そして、この第1節にはとくにおちついた情熱があたえられねばなりません。それによって、マルセイエズの残響が聞きとれるような第1、2幕のフィナーレのほかの合唱とは、できるだけはっきりと区別できるようにです……。

私が思いますに（こうした厚かましさを平にご容赦ください）、連禱は、長い詩句と5音節詩行あるいは（すべてを表現するためには、おそらくこちらの方がいいでしょう）2つの8詩脚の詩句による、小さな詩節から構成されなければならないでしょう。5詩脚の詩句が聖なるものへの祈り *Ora pro nobis* になるでしょう。こうして、小さな詩節はそれぞれ3つの詩句、全体で6つの詩句からなり、ひとつの曲を構成するにはこれで十分すぎるほどです。

カバレッタを使うのをまったく恐れてはいませんからご心配なく。ただ、いつだってそういう状況と機会が必要です。《仮面舞踏会》の二重唱では、ぴったりの機会にめぐまれました。この場面のあとには、愛が燃え上がらなければならない、といえると思います……。

AMUNASRO

3^e acte.

カイロにおける《アイーダ》初演のための、オギュスト・マリエット・ベイによる、第3幕のアモナスロの衣装デザイン。

カミーユ・デュ・ロクル宛

〔サンターガタ、1870年8月25日〕

親愛なるデュ・ロクル。私たちが経験しているような悲しむべき時期には、実際、カイロとの契約なんて話題にするべきではないのでしょうが。しかし、あなたがお望みなので、お送りします。ただ、2点ほど留保していることがあり、これらの点についてはあなたのご了承と、マリエット氏の承諾が必要です。

契約は次の変更を加えて受諾したいと思います。

1. 支払がなされること〔……〕。
2. 何らかの予期しえない事情により、すなわち私の責任によってでなく、カイロの劇場でのオペラの上演が1871年1月中におこなえなくなった場合、その後6カ月たてばほかの場所で上演する権利が私にあること。

私にかわって5万フランを請求していただけますでしょうか。その受取証は私の方で発行します。そこから2000フランはあなたがお取りください。それを、あなたがおもったと思われる方法で、勇敢に戦ってかわいそうにも負傷した兵士たちの援助にお使いください。残りの4万8000フランで、私にイタリアの国債を買ってください。その証書は保管していただいて、次にお会いしたときに渡してください。その機会がまもなくおとずれればいいのですが。昨日、あなたにお手紙を書きました。今はただ手をにぎり、あなたをだいに思っているというだけです。心から、お元気で、さようなら！

アントニオ・ギズランツォーニ宛

〔サンターガタ、1870年9月8日〕

あなたが発たれてから、ほとんど仕事をしていません。ただ行進曲を作曲しただけです。それはとても長くて、力強い構成のものです。国王が廷臣や、アムネリス、祭司たちと登場します。民衆や女性たちの歌、祭司たちの合唱（これはあとから付け加えねばなりません）、

あらゆる戦利品をたずさえた軍隊の登場。踊り子たち、彼女らは聖なる壺や宝といったものをもっていなければなりません。ハーレムの女奴隷の踊り。最後にラダメスが全軍をひきいてあらわれます。——これらすべてがただひとつの曲にまとまります。それがすなわち行進曲です。

この合唱にエジプトと国王をすこし賛美させ同時にラダメスをもすこし賛美させるように、手をかしていただきたいのです。ということは、最初の8つの詩句をいくらか変えなければならないということです。2番目の8つの詩句、女性の詩句はこれでちょうどいいですが、それにつづいて祭司用の8詩句が加わらなければなりません。「われらは神意によって勝った。敵は降伏した。神はさらにわれらに味方するだろう」（ヴィルヘルム王の電報をご覧ください！）この場面を組み立てれば、もっとはっきりお伝えできるでしょう。

民衆：エジプト万歳、などなど。

女性たち：蓮は月桂樹に変わり……

意味と韻に配慮してください。祭司と民衆の合唱では区切は4番目の詩句にくるように！

あなたが送ってくださった10詩脚の詩句は非常によくできていると思います。ほかの詩節も同様のできなら、すばらしいものになるでしょう。

これにつづくレチタティーヴォでは、状況から見て音楽の高揚が必要となる箇所があります。「聞きたまえ、おお、王よ、賢明なる忠告を聞きたまえ」という台詞には11詩脚の詩句をやめて、歌詞として7つか8つの音節の4つの詩句を書いてください。この詩句は厳粛で意味深いものでなければなりません。祭司がそれを唱えるのですから。最後は、民衆の最初の詩節を復唱させればいいでしょう。万歳……の詩節は4つの詩句で、祭司……も同様に4つの詩句で、残りもみな、4つの詩句からなる詩節にしてください。そしてフィナーレ。アーメン。〔……〕

アントニオ・ギズランツォーニ宛

親愛なるギズランツォーニ様 [サンターガタ, 1870年9月28日]

この第3幕はとても結構です。いくつか改良すべきところがあるような気はしますが。しかし、くりかえしますが、全体としては非常に結構ですし、心から敬意を表します。

あなたは2つのことがらについて不安をいだいておられるように見えます。それは、いくつかの場面的な大胆さおよびカバレッタを書かないことについてではないでしょうか。私はつねに、状況から判断して必要とあればカバレッタを書くべきだとの見解に立っています。2つの二重唱のカバレッタは状況からみて必要ではありません。それにとくに父と娘の二重唱ではカバレッタは場違いに思われるのです。アイーダは、あのように恐れ、良心の呵責から意気消沈しているとき、カバレッタを歌うことはできませんし、歌ってはなりません。原案ではとりわけて劇的な箇所が2カ所あり、それは役者にこそおあつらえ向きなのですが、詩がうまく表現しきれておりません。そのひとつは、アモナスロが〈Sei la schiava dei Faraoni〉〔お前はファラオの奴隷だ〕といったあと、アイーダはとぎれとぎれの言葉でしか話することができないというところです。第二は、アモナスロがラダメスに〈il Re d'Etiopia〉〔エチオピアの王だ〕というときで、ラダメスは、ごくわずかな、逆上した、非常に熱のこもった言葉によって、ほとんどひとりで場をもたせ自分のものとしなければならないのです。しかし、このことについては別の機会にお話しましょう……。

まず、この幕を最初から最後まで分析しましょう。最初の合唱に関しては2番目の案がよいと思います。ただ、連禱ですでにいわれていることは、ここでもう一度口にされなくてもいいでしょう。

Luce divina eterna, [神よ、永遠の光よ
Spirito fecondator; 恐るべき精霊よ]

ここは原案どおりに、〈Iside favorevole agli Amori ecc...〉〔愛に

[Dante no. D. 1]
63/1000



カイロにおける《アイーダ》初演のための、オギュスト・マリエット・ベイによる、第2幕フィナーレでのエジプト人トランペット奏者の衣装デザイン。

満ちたイシス……] としたほうがいいでしょう。

レチタティーヴォとロマンツァはこれで結構です。〈Ti maledico. Ah no〉[お前を呪うのだ。ああ] という行につづく二重唱もよろしい。このあとの〈Tu agli occhi miei, Dei Faraon ecc.〉[私の目のまえにいますお前は、ファラオの……] は弱いように思われます。〈Della patria il sacro amor〉[祖国への聖なる愛] といった類の熱狂はアイダに適さないと思います。恐ろしい場面と父の罵りのあとには、すでに申し上げたように、アイダには話をする息すらないのです。だからこそ、きれぎれの言葉を深い、暗い声で語るのです。

原案をもう一度読んでみて、この状況はそこでうまく表現されていると思いました。私としては、詩節やリズムがなくてもかまいません。それを歌わせようとするのではなく、レチタティーヴォの形でもいいから、状況をありのままに正確に表現したいのです。せいぜいアモナスロに〈Pensa alla patria, e tal pensiero ti dia forza e coraggio〉[祖国を思え、その思いが力と勇気を与えてくれる] という楽句を歌わせるだけにしようかと思えます。〈Oh patria mia, quanto mi costi!〉[おお、わが祖国、私にとってお前はどんなにどんなに大切なことか!] という言葉を忘れないでください。一言でいうと、できるかぎり原案に忠実でありたいということです。

明日、またお便りして、残りについていくつか所感を述べます。

クラリーナ・マッフェイ Clarina Maffei*宛

[サンターガタ, 1870年9月30日]

フランスの今度の崩壊はあなた同様私をも絶望させました! そうです、フランス人のだばら、厚顔無恥、横柄さには(彼らの不幸にも

かかわらず) 耐えがたいものがありましたし、現在もあります。しかし、ともかく、フランスは近代世界に自由と文明をもたらしたのです。そして、それが没落するときには、はっきりいって、それとともに私たちすべてにとっての自由が没落し、文明もまた没落していくのです。かの戦勝国の教養やそれどころか(神よ、彼らをゆるしたまえ) その芸術までもを讃えているわれわれの文学者や政治家たちに、このことをわからせたいものです。もし、彼らがもうすこし内面に進んでみようとしていれば、気づいたことでしょうが、あの民族の血管にはいまだにいにしえのゴート人の血が流れ、彼らは、無節制、高慢、粗暴、狭量で、無際限に貪欲であり、非ゲルマン人をすべて軽蔑しているのです。それは心のない知性人間です。それは力ある民族ですが、洗練さに欠けています。そしてやたらに神意をもち出すこの国王は、神の力をかりてヨーロッパのいちばんよい部分を破壊しているのです! 彼は自分が風紀を改善し今日の世界の悪習を処罰するためにえられた存在であると信じているのです! なんと変った神の使徒でありましょうか!

いにしえのアッティラ(彼も神の使徒でした!) はいにしえの世界のあの首都の権威のまえに進軍をやめました。こちらは新しい世界の首都を砲撃させるのです! そして今では、ビスマルクがパリは保護されていると信じさせたがっているために、かえって、その一部は瓦礫と化するのではないかと心配しています。なぜそんなことをするのでしょうか。私にはわかりません。おそらく、彼ら自身がこのように美しい都市をもつことは決してないので、かの美しい世界都市をなくしてしまおうとしているのでしょう。哀れなパリよ! 私はさる4月に、明るく、光りかがやく美しい姿のパリを目にしたのでした……。

今はどうすればいいのでしょうか? ……わが政府が寛容な政策をとっていたらよかったのに。そうすれば、人々は恩をかえす義務があったでしょう。わが国民10万人はフランスを救ったことでしょう。とにかく、私は、何もしないで傍観しているよりは、フランスと連合して勝利をおさめ、講和を結んだほうがよかったと思います。傍観を決めこんだために、私たちはいつの日か軽蔑されることになるでしょう……。

* 伯爵夫人クラリーナ・マッフェイ(1814-86)のミラノのサロンは、長いあいだイタリアの指導的先進的知識人や芸術家がつどう場であった。このグループには、ヴェルディやジュゼッピーナ・ストレッポニのほか、アリヴァベネ、カルカーノ Carcano、ギズランツォーニ、そしてのちにはボーイト、ファッチオ、ブッチーニ Puccini が出入りしていた。マッフェイの熱烈な愛国心と同一の政治信条が、彼女とヴェルディの生涯にわたる個人的友情の重要なきずなであった。

ヨーロッパ戦争から私たちは逃れることはできませんし、それは私たちを飲みこんでしまうでしょう。明日そうなるものではありませんが、戦争はやってきます。口実はすぐ見つかります……たとえばローマ……地中海……そして、もうアドリア海などまもなく存在しないのではありませんか？ 彼らはそこをゲルマンの海とすでに宣言しているのです。ローマで起っていることは大事件ではありますが、私には関心がありません。おそらく、内的にも外に対してもそれが多くの災をもたらすであろうことに気づいているからです。それはまた、議会と枢機卿団、出版の自由と宗教裁判、市民的法典と教書摘要のあいだに和解が成立するとは考えられないし、わが政府が運を天にまかせて行動し、すべて時がたてばなんとかなる、と考えているのは、じつにショックなことです。明日もし手腕のある、悪賢い教皇をえたとしたら、今までローマが数多くむかえてきたような悪い教皇をえたとしたら、私たちは彼に殺されてしまうでしょう。教皇とイタリア国王——この手紙には書ききれないテーマです。

紙面も尽きました。この乱筆をお許してください。こうすることで私は解放されるのです。私の見方はとても暗いとは思いますが、それでも、私は自分が考え、恐れていることの半分もお話していないのです。[……]

さようなら。

G. ヴェルディ

アントニオ・ギズランツォーニ宛

[1870年10月8日]

親愛なるギズランツォーニ、今一度だけいわせてください。私はあなたの詩について——それはいつもすぐれています——何も述べたいとは思いませんが、ただ舞台上の効果についての私の考えを語りたいと思います。ラダメスとアイーダとの二重唱は、私の見たところ、父と娘のもののほどうまくできていません。おそらくそれは状況からくるのでしょうし、先行するものと比べてありふれた展開からもくるので



カイロにおける《アイーダ》初演のための、オギュスト・マリエット・ベイによる、第2幕フィナーレでのエジプトの高官の衣装デザイン。

しょう。そこに押しこまれた、一方が歌い、他方がそれをくりかえす8詩句の歌唱部は、明らかに対話の流れを保ちえていません。それに、ここの歌唱部のあいだにある曲は若干冷たいものなのです。

二重唱の初めには最初の詩句の方が無味乾燥なレチタティーヴォよりも好ましいと思います。〔……〕それからこの詩句

アムネリスの怒りは恐ろしいものでしょう、

父とともに私も死ぬことでしょう……。

は、舞台にそぐわないものです。つまり、それは歌手に動きの可能性をあたえないのです。観客は注意を引きつけられず、状況は見失われてしまいます。

もっと広く展開することが必要ですし、おおよそ次のように表現しなければならないでしょう。

アイーダ：アムネリスの怒りを恐れませんか？ あの人の復讐は雷のように私の上に落ちかかってきますわ、私の父の上にも、すべてのものの上にも。

ラダメス：私がお前たちを守ってあげる。

アイーダ：無益なことですわ……。あなたにはそれはおできになれないわ。でも、もし私を愛して下さるなら、私たちにはまだ救いの道がひらけておりますわ。

ラダメス：どんな道が？

アイーダ：逃げることです。

それは細部にこだわりすぎだ、私の詩だっておなじことをいっているとおっしゃるかもしれませんが。まったくそのとおりで、つまらぬ瑣末事でしょう。そうお考えになりたいのであれば。しかし、「私にも、私の父の上にも、すべてのものの上にも。……無益なことですわ……。あなたにはそれはおできになれないわ。……」といったところや同様な言いまわしは、適切にまとめられれば、確実に観客の注意を場面に引きつけ、大きな効果を生むことができるのです。

アイーダの「逃げることです」の8つの詩句およびラダメスの初めの4詩句は結構です。しかし、つづく4つの詩句において、彼が恋人と合唱をはじめるのは正しくないと私は思います。この部分で「私が

生れ、生き、祖国の救い主となったここを？」と、草稿におけるようにいいあらわすことが望ましくなかったので、アイーダが次のように歌い出すところをあなたは省略されましたね。

そして私の神々があなたの神にもなりますわ。

そこが、あなたの愛の花開く故郷なのです……。

しかし、この部分は、あなたがすでに書かれた詩を使っていわれるか、もしより適切と思われるならレチタティーヴォとして導入されてもよいでしょう。

次にくる中間部はさらに大きな意味をになわなければなりません。

アイーダ：お去りになって下さい！……あなたは私を愛してはいらっしゃらないのね。

ラダメス：私がお前を愛していないのだって!? 地上のほかのだけれども、また神でさえ、決して、私ほど強く愛に燃えているものはないのだ。

（それがどんな言葉になるかは、重要ではありません。しかし、それは心をうつ言いまわしでなければなりません。芝居なのです……これは芝居なのです!）

アイーダ：お去りになって下さい、お去りになって下さい！ 祭壇では、アムネリスがあなたを待っています。

ラダメス：行くものか——決して！

アイーダ：決して行かないとおっしゃったの？ それでは……

こうして二重唱の終りまでつづいていくのです。

明日、簡潔にこの先をお便りします。

アントニオ・ギズランツォーニ宛

月曜日〔1870年10月17日、サンターガタ〕

敬愛するギズランツォーニ。《アイーダ》のシナリオを読み、アムネリスとラダメスとの第4幕の二重唱があなたの論評にしたがって、あなたの提案したタッチで改作されているのを確認しました。

それをお送りします。それを模範としていただくためではなく（す

でに申し上げたとおり、あなたは自分がいいと思うとおりにこの場面を構成してくださって結構なのです、そこにあらわれた上手な言いまわしや、的確な歌い出しの文句を、お望みとあらば、取り入れていただくためなのです。もう何十回もいっていることですが、私が望むことはただひとつです。成功です。だからこそ、私は失礼をかえりみず、だからこそ、この目的を達成するのに必要と思われることをすべて申し上げる勇気をふるい起すのです。がまんしてください！これが二重唱です。

第2場

(ここをレチタティーヴォではじめると、歌に結びつけられるような部分はまず存在なくなってしまうでしょう。叙情的な詩ではじめられると思います。韻律は任意で、この韻律は最後まで保たれること。残りは詩人の自由裁量にまかせます)。

アムネリス：すでに祭司たちはつどっています、あなたの運命を決めようと。非難の声はあなたに重くのしかかり、あなたの罰は重いことでしょう。けれど、あなたが裁判官たちのまえで罪を釈明したいのであれば、私は王の心を動かし、許しを願ってみましょう。

ラダメス：いいえ！ 裁判官たちは許しを願う私の言葉を一言も聞き入れないでしょう。王女よ、あなたは私が無実なことをご存じだ。私の唇が軽はずみに語ってしまったときも、心は純粋なままなのです。けれど、私が祖国を売ったことは事実なのです。後悔が私の魂をむしばみ、私の希望は無に帰し、生は憎むべきものとなり、ただひとつしかもう願うことは残っていません。ただひとつしか望みません。それは死です！

アムネリス：死ですって！ いいえ、あなたは生きるべきです。聞いていますか？ おお、あなたは私のあなたへの愛が限りないことをご存じない。あなたは、私が不安と苦しみのうちに過した日々を、終りのない夜をご存じない。あなたのためならば、私は王座をすて、父をすて、神にそむきもしましょう。

ラダメス：私もまた、彼女への愛に狂い、自分の義務にそむき、神々を、王を、祖国を裏切ったのです。



カイロにおける《アイーダ》初演のためのエチオピア人捕虜の衣装デザイン。オギュスト・マリエット・ベイによる水彩画。

アムネリス（怒って）：もうあの女のことはおっしゃらないで下さい！

ラダメス：なぜです？ あなたはわたしに生きろとお望みなのですか？ あなたが！ 私の恥辱の目撃者であるあなた、私の不幸とおそらくは彼女の死の原因であるあなたがですか？

アムネリス：あの女の死ですって？ いいえ！ 彼女は……生きています！

ラダメス：何とおっしゃいました？ 生きていますと？

アムネリス：あの夜、父親だけが見つかったのです。彼は戦いの中で倒れて死にました。彼女は逃げ去り、まだ見つけ出しておりませぬ。

ラダメス（独白して）：神々よ、彼女をみちびき、故郷の浜辺にたどりつかせたまえ！ そして、愛するあの人に私の不幸を忘れさせたまえ！（ここは感情がこもるところで、美しい歌唱部がそれを表現しなければなりません！）

こうした言葉が激しすぎるのであれば、和らげてもよいでしょう。しかし、アムネリスの発言は情熱的で、熱烈でなければなりません！

アムネリス：でも、私があなたをお救いしたら、もうあの女とは会わないと誓って下さい。

（詩形を変えさえすれば、ここで《ノルマ Norma》を連想させる危険は避けられるでしょう）。

ラダメス：そんなことを望まないで下さい！

アムネリス：アイーダのことはあきらめるのです！

ラダメス：そんなことはできません。

アムネリス：もう一度いいます。アイーダのことはあきらめるのです。——さもないと、あなたは死にます。

ラダメス：そうであれば、私は死にましょう……。

アムネリス：無分別な方！ あなたは、私が無際限に愛することもできれば——おなじくらい激しく憎むこともできることを知らないのね。ハッ！ 自分で助かりなさい！ 行ってしまいなさい！ 正義がその論理にしたがって進むでしょう！ あなたの死が神々の怒りを和らげるでしょう！

（このことここにつづく詩句においてはじめて韻律が変わります！ 4つか6つの詩句からなる詩節を小さなカバレッタのためにつくってください！）

ラダメス：あなたの怒りはすべて私に浴びせて下さい！ 彼女のために死ぬのであれば、私にとって死は甘いものです……。

アントニオ・ギズランツォーニ宛

土曜日〔サンターガタ、1870年10月22日〕

親愛なるギズランツォーニ。アムネリスの歌い出しは素晴らしいです！ この曲も今完成したところです。オペラが完全に仕上がるまでは、ジェノヴァには行きません。まだ総譜に書き入れなければならない最後の部分が残っています。第4幕です。それからオペラを初めから器楽編成にしなければなりません。少なくとも1カ月はかかる仕事です！ ご辛抱願って、あなたご自身も、それほどあわてなくても結構ですが、サンターガタに来ていただくことができるように時間を振りわけてください。私たちが全体の台本をきちんと仕上げなければならないからです。

今は最後の部分にかかっていますが、そこについては次のような変更をお願いします。〔……〕

今やアイーダもそこにいて、できるかぎりはやく姿をあらわさなければなりません。

アイーダの美しい7節の詩につづく部分でラダメスには何も見あたりませんが、まずラダメスのために8つの7音節の詩句をもってきたいと思います。その内容は「お前が死ぬなんて！ 罪もなく、そんなに美しく、そんなに若いのに！ 私にはお前を救うことができない……。おお、この苦しみ！ この愛の運命がお前に破滅をもたらしたのだ……」。

最後の部分では、私はありきたりの断末魔の苦しみの描写を避けたいし、「感覚がうすれていきます。あなたより先にいきますわ。私を待ってくれ！ 彼女は死んでしまった！ 私はまだ生きている！」な

アイダ：悲しい歌！

ラダメス：祭司たちの祝いの歌なのだ。

アイダ：私たちの死の賛歌なのね。

ラダメス：私の力強い腕さえお前を動かすことはできないのか、この墓の石よ。

アイダ：無駄ですわ！ 私たちにとってはすべては終わりました。希望はもうかがやきません。私たちは死ななければならないのです！

ラダメス：そうなのだ！ まったくそうなのだ！

ふたりで：おお、生よ、さらば、さらば、地上の愛よ、

さらば、苦しみと喜びよ、

私はすでに永遠のいぶきに包まれている、

私たちの絆は天上でも決して解かれはしない！

(11音節の美しい詩句4つ！ ただ歌うのに都合がいいように、アクセントは4番目と8番目にくるように！)

アイダはラダメスの腕の中で息を引きとる。アムネリスは深い悲しみに沈んで神殿の中から歌う。彼女は地下室を閉している石の上にひざまずいている。

平安の中で安らぎたまえ

愛しい方よ。

この場面を整理していただき、それを送っていただいたら、2日後にサンターガタまでいらしてください。それまでにそこに付ける音楽を考えておきますから、私たちは残されたごくわずかなことだけにかかれるでしょう……。

ジュリオ・リコルディ宛

[ジェノヴァ、土曜日、1870年12月17日]

[……] 《アイダ》に取り組んでいたので電報を打てませんでした。観客を相手にするときは、iの点にいたるまではっきりさせなければならないからです。さもなければ、この大暴君は肩をそびやかし、笑って人のことを信用しないからです。交渉が非常に進展したとか、さ

らにはほぼまとまったかいうことを、少しは話したりしなければならぬのです。貨物気球によって par ballon monté 私がパリから手紙を受けとったとき、そこにはマリエット・ペイ（彼は太守の名において私との契約に署名しました）がパリに閉じこめられてしまい、パリに《アイダ》の舞台装飾や衣装などが残されているとありましたので、私はスカラ座の支配人に、《アイダ》をカイロで上演することはほとんど不可能だし、したがって同様にミラノでの上演も不可能だと報告させたのです……。

カイロ、ドラネト・ベイ宛

[ジェノヴァ、1871年1月5日]

閣下のおっしゃるとおりです。私はムツィオ氏に、《アイダ》のリハーサルを指揮するためにカイロにおもむいてくれるよう依頼し、そのときちょうど、このオペラを2月中にフリッチ Fricci やティベリーニ Tiberini などの諸女史を起用してスカラ座で上演する契約に署名しようとしていたところでした。そのときはマリエット・ペイがパリに閉じこめられ、《アイダ》用の舞台装飾や衣装なども彼といっしょにそこにあることを知らなかったのです。その知らせを手にするやいなや、新作オペラのための準備を中止させるよう、とり急ぎスカラ座の支配人に伝えました。[……]

しかし、今現在は、悲しむべきできごとが——それはフランスを、全ヨーロッパを荒廃させています——私たちをみちびいたこの状況を考慮して、いかなる権利があろうとも、今この時点では私の方からはけっして権利を主張したりはしないということを、閣下から太守殿下におっしゃっていただきたいのです。さらに、残念なことではありますが、私のオペラをこのシーズンにカイロやスカラ座で上演させる望みはすてていることも、お伝え願います。

ただ、閣下にお知らせしなければならないのは、スカラ座の支配人が《アイダ》を次の1871/72年の謝肉祭シーズンに上演するのをあらかじめしていないことです。それどころか、このため、私自身がえら

だ芸術家はすでに数人契約を結んでおります。そこで、私といたしましては、《アイダ》の上演についてどのような処置を考えておられるのか、率直にお教えられるよう、閣下をお願いしたいのです。こうしたことをお願いするのは、このオペラの今後の運命をどうするか、またそうした点から考えて私の仕事をどうするか、決定できるようにです。いつ総譜をお渡ししなければならないのか、またいつそれがカイロで上演されるのかを、お知らせいただきたく存じます。よいご返事をお待ちしております。敬具

追伸。《アイダ》上演には一級の女性歌手がふたり、ソプラノとメゾ・ソプラノ、必要であり、そのほかにもヒーロー役のテノール、バリトン、ふたりのバスが必要なことを閣下のご記憶におとどめいただければ光栄に存じます。

ティト・リコルディ Tito Ricordi*宛

〔サンターガタ、1871年5月22日〕

〔……〕君も知っているとおおり、ドラネト・ベイがここに来ていた。そしてカイロでの《アイダ》上演に必要な手はずをいろいろいっしょに整えたあとで、私に、経費を請求してくれと頼んだ。「総譜を渡してくれば、協定どりの金額を支払おう」などといったことだ。すこし時間をくれるようにいった。これはそれぞれの権利を保証するためにも、ほかのこととも関連させて考えなければならないので。それになんといっても、もう2カ月近くもスカラ座からは何もいってこないのだ!! それについては何も言及すべきでなかったのだろうか、緊急の事態なので、すみやかに決定し適切な回答をいただきたい。こ

*) ティト・リコルディ (1811-88) は、出版社の創立者ジョヴァンニ・リコルディの息子で、ミラノの音楽出版社を40歳のときに父親から継ぎ、しだいに国際企業へと拡大させた。ティト・リコルディは傑出したピアニストであり、当時の数多くの偉大な音楽家たち、中でもリスト Liszt やシューマン Schumann、マイヤベーア Mayerbeer と個人的親交をもっていた。ヴェルディとはその生涯にわたって、信頼に満ちた、親密な関係を結んだ。ヴェルディが「君」とよんで親しくつきあった非常に数少ない人物のひとつである。



カイロにおける《アイダ》初演のための、アンリ・ド・モントーのデザインによるアムネリスの部屋（第2幕第1場）。

のオペラをスカラ座で上演しようというのであれば、そのように決定を下さなければならない。ベイが6月初めにまたサンターガタにやってくるからだ。上演しないというのであれば、私と君とでそれをまと

めるか、破約しなければならない。だが、いずれにせよこの件を処理するにあたって、君の意見を率直に言ってほしい。

追伸。私が思うことでもあるし、君もそういつているが、スターニョ Stagno とヴァルトマン Waldmann はおそらくスカラ座の《アイーダ》にはぴったりだったろう。彼女らは未熟だが、若いし、声と感情さえあれば、私はいつも若い者を優先する。いつだって、若い者を使えば、やりたいことができる。

ジュリオ・リコルディ宛

〔クレモーナ、1871年5月25日〕

親愛なるジュリオ。私もアムネリス役にストルツを考えてみましたが、結局彼女にはアイーダの声部をまかせたほうがいいでしょう。

ほかに道はありません。メゾ・ソプラノを見つけなければなりません。ヴァルトマンがエボリ役を実際にうまくこなしているなら、アムネリス役にもうってつけでしょう。人物の性格の点でも、構成の点でも。ただ、残念ながら、〈人がいった〉ことは信用なりません。いずれにしても、彼女以上の歌手を見つけられなければ、ヴァルトマンと契約してください。ただし、彼女がミラノで不評であったようななら、アムネリスのパートを約束はしないでください。

ファッチオについても何も申し上げることはありません。一度でもいいから指揮棒を手にしているのを私自身見たことがあったなら、意見を申し上げるのですが。彼と契約をおこなうことについて、責任はもてません。ただ、反面、ファッチオを《アイーダ》の指揮者とすることを反対する理由もないのです。

今日中にもマニャーニ Magnani に手紙を書きます。〔……〕

追伸。ヴァルトマンは十分深い声の持主ですか？ 彼女はどのくらい深い声で歌うことができますか？

ジュリオ・リコルディ宛

〔サンターガタ、1871年7月10日〕

《アイーダ》の台本をご存じだから、アムネリス役には非常に劇的なものの本質をつかみ、場面を支配することのできる芸術家が必要だということをおわかりでしょう。ほとんどデビューしたての歌手に、こうした高度な質を望むことはできないでしょう。声だけ非常に美しいものであっても（ただし、この点はホールとか空っぽな劇場では評価しにくいものです）、このパートには十分ではありません。いわゆる歌唱力の完成度というのはほとんど気にとめません。むしろ私の望むとおりにパートを歌わせるのが好きです。しかし、声や魂や、一種の何か、人がひらめきとよぶものは私の方からあたえることはできません。——それはふつう〈魔物を自分の中に感じる〉とよばれるものです。昨日ヴァルトマンについての考えをお伝えしましたが、今日も考えは変わっていません。アムネリス役を見つけることがそう簡単でないことはよくわかっています。しかし、これについてはジェノヴァでお話ししましょう。まだ不十分です。私がさまざまな手紙で示してきた条件が受け入れられるのかどうかを、現在までまだおっしゃっていません。

次のことは記憶にとどめてください、親愛なるジュリオ。虚栄から自分のオペラを上演させるためにではなく、本当に芸術的な上演を実現するためにこそ、ミラノに行くのです。それを成功させるためにはその手段が用意されていなければなりません。ですからどうか率直に次のことに答えてください。歌手の団のほかに

1. 指揮者は決っているか。
2. 私が指示したとおりに、合唱リーダーとは契約したのか。
3. オーケストラも私の指示どおりに構成されているか。
4. ティンパニと大太鼓は取りかえられているか。2年前よりもはるかに大きな音を出すような楽器と。
5. 標準ピッチは守られているか。
6. オーケストラはこの標準ピッチを身につけて、以前聞いたような音の不協和をまぬかれているか。

7. 楽器類は、私が先だつての冬にジェノヴァで書いた概略図で指示したとおりに配置されているか。

オーケストラの配置は、楽器類の色の混合や、音響や、その効果の点で、俗に考えられている以上に、はるかに大きな重要性をもっています。こうした小さな改良が、いつの日かかならずおとずれる別の革新の道への一步となるのです。その中でもとくに、棧敷席は舞台から見えなくならねばなりません——幕は前舞台まで前進しなければなりません。さらに、オーケストラは見えなくならなければなりません。このアイディアは私ではなく、ワーグナーのものです。みごとなアイディアです。エジプトふうやアッシリアふうの、あるいはドルイド教の衣装のあいだに燕尾服や白いネクタイが見えるなどという光景はがまんできないものです。そのうえ理想の世界ともいえるオーケストラ集団を、平土間席の中へ、拍手とひそひそ話の世界のまっただなかへ持ちこむなどということも、今日では不可能に思われます。それに加えて、ハーブやコントラバス、それに指揮者自身も舞台上の雰囲気をごわしてしまいます。

率直に、イエス、ノーで返事をしてください！ 私の望むことが受け入れられないならば、これ以上交渉するのはむだというものです。

ポール・ドラネト・ベイ宛

閣下！ [ジェノヴァ, 1871年7月20日]

17日付けのお手紙はジェノヴァまで転送されてまいりました。

《アイダ》の台本送付のまえに、だれにアムネリスのパートをやらせるかを決めなければならないように思われます。すでに申し上げたとおり、サッス Sass もグロッシ Grossi もメゾ・ソプラノではありません。——グロッシは《ファヴォリータ Favorita》と《予言者 Profeta》[マイヤベーア Meyerbeer の《予言者 Le Prophète》] のフイデス Fedes を歌ったとおっしゃいます……。アルボーニ Alboni も以前、《どろぼうかささぎ Gazza-Ladra》[ロッシーニ Rossini の《どろぼうかささぎ》] を歌ったはずですし、《夢遊病の女 Sonnam-



カイロにおける《アイダ》初演のための、アンリ・ド・モントーによる、国王（ファラオ）の衣装デザイン。

bula》や、それどころか《エルナーニ Ernani》のカール5世のパートまで歌っています!! しかし、それが何になるでしょう? これが意味しているのはただ、芸術家の作品をぞんざいに扱ったり、ぞんざいに扱わせたりすることに、歌手や演出家たちが良心の咎めを感じないということだけです。

この《アイダ》の物語についてお話させていただくことをお許しください……。

このオペラをつい最近のシーズンのために作曲しました。それが上演されなかったのは私の責任ではありません。——

上演を1年延期するように頼まれ、私にとってはきわめて不都合なことだったにもかかわらず、たやすく同意いたしました。

1月5日からずっと、アムネリスのパートはメゾ・ソプラノ用にしたものであると指摘してまいりました……そしてのちには、あらかじめ私の了承をえることなく、指揮者を決定しないよう、お願いいたしました。マリアーニを獲得したいと思いつづけていたのです。——

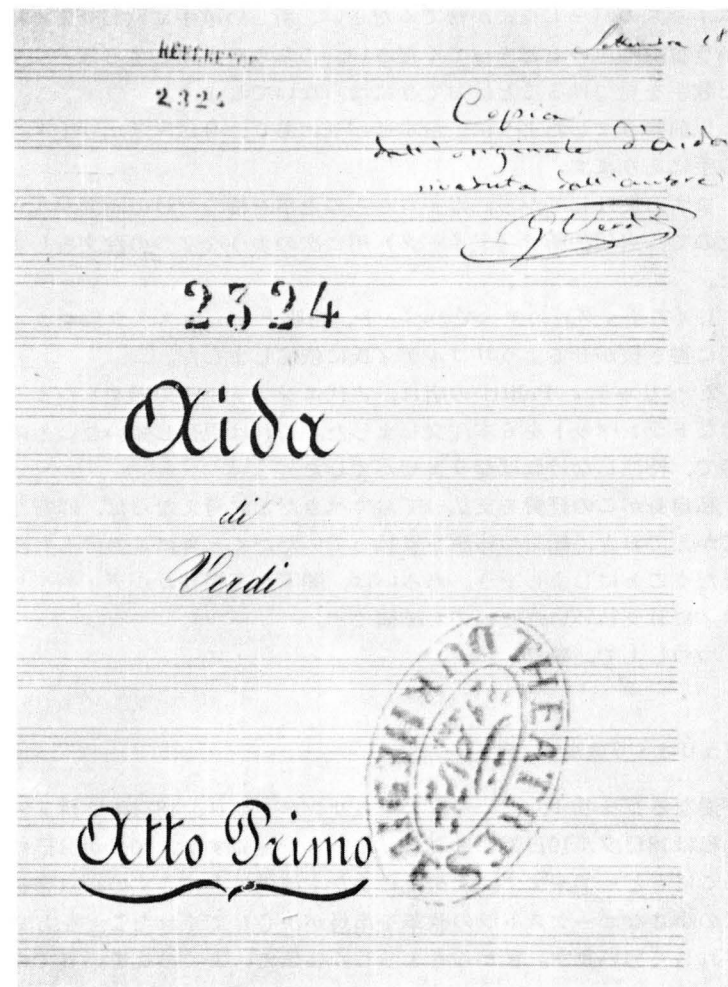
ところが私がこうした交渉をしているあいだに、別の指揮者が契約され、だれもメゾ・ソプラノ歌手との契約に思いつけなかったというのです!! なぜでしょう?——この確固たる目的をもって書かれたオペラのために、その上演に必要なあらゆる力をまず第一に手に入れようとするに、なぜだれも思いつけなかったのでしょうか? こうしたことがなされなかったことを、きわめて奇異に感じています。そして、これはすぐれた上演と成功を目ざすようなやり方ではない、ということをお許しいただきたいと思います。

つつしんで、敬具

ポール・ドラネト・ベイ宛

[ジェノヴァ, 1871年8月2日]

閣下、たしかに、グロッシにとってアムネリスのパートの部分はいくつか、すこし高すぎるかもしれません。それでも、リコルディ氏からあなたにお話したことに固執します。あの女性歌手を信用して、ア



ヴェルディがリハーサル用にカイロの歌劇場に送った手書きの総譜見本の第1頁。カイロ歌劇場の所有者印とヴェルディの手書きのメモがあり、それによるとこれは《アイダ》のオリジナル原稿の、作者によって目を通された写しであることがわかる。

ムネリスのパートをまかせてください。新しい歌手に歌わせてみるという冒険は思いとどまってください。こちらが必要とするほどすぐれた歌手を見つけることはおできにならないでしょう。

以前書きましたように、台本はパリにあり、今はマリエット・ペイの手にあります。

まずお便りしてから、カイロからの返事を待つだけの時間がなかったので、去年独断で《アイダ》用に次のような2つの注文をしました。

1. 《アイダ》のすべてのパート、合唱とオーケストラ部をカイロ用書き抜かせるようリコルディ氏に依頼しました。

2. ペリッティ Pelitti の店に、古代エジプトふうの形をしたまっすぐなトランペットを6本注文しました。これは現存していないものなので、特注しなければなりません。

私自身がこの経費を支払っておくべきだとお考えならば、経費を立てかえておき、総譜の報酬を支払っていただくときにこの分も弁済いただくことにしましょう。あるいは、閣下が直接リコルディやペリッティにお支払いいただいても結構です。

つつしんで、敬具

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ [サンターガタ, 1871年9月7日]

私は18日夕か19日朝にはミラノにいる予定ですが、20日か21日にはここにもどって来ます。上演上にまた上演効果上に多くの利点を生む、この小さなオーケストラの改革を市長が決心してくれたことをとてもうれしく思います。私からもよろしくと伝え、よくお礼をいっておいってください。

台本の〔印刷は〕よいでです。ただ、縁を広くしてありますが、いささか広すぎるような気がします。ギズランツォーニが望んでいたように、外側には詩節あるいは韻律を示すための小文字による詩句を入れない方が、いいと思います。このうえなく美しい効果をあげて目

の保養になるのは、29頁、35頁、36頁などなどです。ともかくあなたがお考えになるとおりになさってください……。

小声で *sotto voce* もうひとついっておくことがあります。40頁に次の一節があります。

Morir! si pura e bella [死ぬのだって! そんなにも若く、
美しいのに

.....
.....
.....

Troppo t'amai 私はあまりにお前を愛しすぎた
troppo sei bella お前はあまりに美しすぎた……]

たしかに、わがプリマ・ドンナは実際美しいでしょうが、のちのちの日いつか、そうでないことになった場合、どうなるでしょうか? その場合、観客は冗談をとばすかもしれません。この瞬間は非常に重要なので、そうなったとしたら、残念なことです。

ギズランツォーニはこの言葉を変更できるのでしょうか? それを変えるのは簡単ですが、ここにあるカデンツをなくさずに、そうしたいのです。

41頁には、私なら、はっきりほかとは異なる文字で

神殿の中での巫女たちの 歌と踊り

と表示したでしょう。

第3幕の初め、アイダが登場するところでは次の4行を抜いてください。

Astri del cielo azzuri	[天の青い星よ、
copritevi d'un vel,	かすみに覆われておくれ、
m'avvolgi o notte	おお、夜よ、私をつつみこんでおくれ
nel lugubre tuo manto	お前の黒いマントの中に

cela a tutti il mio duol, 苦しみと涙を
cela il mio pianto. だれにも見せぬよう。]

あなたはレチタティーヴォを長くしておいて、それには何もふれていません。——〔リコルディとスカラ座とのあいだの〕契約を読みました、興行主には実際、縄を買って首をつるしかないのです。すぐれた上演をするのにさしかえないかぎり、できるだけ協力しあってください。

興行主とはかかわりあいたくありません。しかし私が《アイダ》のリハーサルに参加すると、リコルディ社が公表してもかまいません。

上演 mise-en-scène に協力するにあたって私の方からは何も要求するつもりはありません。興行主が支払うことになっている総額は、オペラの最初の使用料とみなされているからです。

舞台上での音楽は、以前同様、上手にえらばれています。そこには6つか8つのまっすぐなトランペット〔《アイダ》・トランペット〕が使われます。

いつかすでにふれましたが、精選されたものであれば、スカラ座には次の合唱団がいれば十分です。

- 12人の第1ソプラノ
- 12人の第2ソプラノ
- 12人のアルト
- 12人の第1テノール
- 12人の第1バス
- 12人の第2バス……

このほかにも、このオペラでは8人のバスを祭司たちの合唱に必要としています、特別な場合にいくつかの声部を強化することはあると思います……。

さようなら、さようなら

G. ヴェルディ



カイロにおける《アイダ》初演のための、アンリ・ド・モントーによるアムネリスの衣装デザイン。

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ [サンターガタ, 1871年10月13日]

ここに市長に送る予定の手紙があります。これを雄弁なあなたから渡してください。——書きませんでした、必要とあれば、毅然と立ちむかう用意はつねにできていることを、あなたからお伝え願えるでしょうか。——

それから、どうか一刻もはやく、《アイーダ》・トランペット 6 本やフルート、ティンパニ、大太鼓などをお願いします。すべてを自分の目でたしかめたいと考えていることもお忘れなく。《アイーダ》のリハーサルのはじまるかなりまえに自分の目で見、耳で聞いておきたいのです。お招きいただけるならば、《運命の力》の第 2 回のオーケストラ・リハーサルに出向き、オーケストラや合唱団、大太鼓、ティンパニを聞くことにしましょう。とりわけ、〔《アイーダ》・〕トランペットや新しいフルートを聞いてみたいと思っています。——

「そうしましょう。そうなるでしょう」などといったありふれた言葉ではけっして満足しないことを、お忘れなく。——私は、上で述べたものが用意できていない場合は、《アイーダ》のリハーサルをはじめないということをここで大声で宣言します。——

だから時間があるうちに急いでください。

ストルツ女史は昨日出発しました。彼女は非常に微妙な部分についても巧みにこなすことでしょう……。

明日、校正をひきつづきお送りします。

追伸。カッポーニ Capponi からの報告を待っています。ヴァルトマンが思ったほど上達しなかったのは残念です。

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ [おそらくサンターガタにて, 1871年10月15日]

〔……〕パンドルフィーニ Pandolfini が到着したら、ファッチオに、

彼のパートを示してやるよう頼んでください。短いうえ、アリアをふくんでいないので、気に入らないかもしれません……しかし、どういえばいいのか私にはわかりません。こうでしかありえないのですし、このままでなければならぬのです。けれど、パンドルフィーニが聡明で、ひとつの人格を表現したいのであれば、——アモナスロは、たとえ短いとはいえ、もっとも繊細な人物なのです。いずれにしても、そのことでわずらわされたくありません。不機嫌な芸術家よりもむしろ、善意をいただいた平均的な芸術家でリハーサルをしたいと思っています。不機嫌だとかならず上演の質がおちます。それがすべてを無力にさせるのです。初めからざっくばらんに話すことにしましょう。彼が不満に思っているのであれば、代りをさがしてください。〔……〕

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ [サンターガタ, 1871年10月26日]

さて、いまましいイ調のフルートは注文したとおりでできたでしょうか？ ノン・ポススムス Non possumus [われわれには不可能だ] とは聖職者のモットーであるだけでなく、怠け者や阿呆のモットーでもあるようです！ おお、そうにちがいない！ このような場合に「そんなことはできない」という奴がいたら、そいつはくそつたれだ……。ともかく変イ調のフルートができあがるのを待ちましょう。いずれにせよ、変口調でもすこしは使えるでしょう。

いいチェロを見つけてくださったので、喜んでいます。ヴィオラについてもお願いします。合唱など、すべてに気を配ってください。監督にこういってください、爪に火を灯すような bout de chandele けちくさい儉約はするな、と。それから、もし全体がうまくいっているのであれば、私はジェノヴァに残るということをはっきり伝えておいてください。備えあればなんとかなる……。

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ [サンターガタ, 1871年10月31日]

舞台衣装の案を4つ受け取りましたので、お送りします。ほかのもの手に入りしだい、お送りします。デュ・ロクルは「マリエットは、学問的な調査をおこなったにもかかわらず、ごくわずかな成果しか上げなかったの、私たちは自力でこの仕事をしなければなりません」と書いてきましたが、これらのデザインはじつに美しいと思います。あなたはどうか考えになりますか？

フルートを受けとって試してみましたが、演奏者が非常に当惑し、まごついたので、ほとんど何も見出せませんでした。とはいえ、中音域と低音域の音は、通常のフルートよりもよいようですし、悲嘆の調子はなかなか悪くないと思います……。第3孔をふさぐことは、たしかにほとんど不可能です。遠すぎるからです。鍵が必要になるでしょう。変イ調フルートのいくつかの音が高すぎることに気づきました。たとえば二音は



ほぼ半音高くなりすぎるのです。しかし、これは楽器製作者の問題です。

まとめると、

1. 変イ調フルートは通常のフルートよりも低音域や中音域で音量や強度がまさっている。
2. もし製作が困難でなく、どの演奏者でも扱いこなせるならば、聖なる舞踊と最後のフィナーレ用に、フルートを3本調達するべきでしょう。

製作者に伝えてください。サンターガタにはあなたの仕事を横取りするような者はいないし、発明の特許をえられるだろう、と。とはい

え、それは私のものですが……しかし、彼にその栄誉をすべてゆずりましょう……いい楽器をつくってくれるなら、ほかの栄誉だってゆずりましょう。

〔《アイダ》・〕 トランペットをお忘れなく。それを自分の目で見て耳で聞いておきたいのです。

ヴィオラとチェロをお忘れなく。祭司の合唱もお忘れなく。

まだ追伸があります。変イ調フルートの音はきわめて慎重にためてください。というのも、その響きが本当にほかよりも豊かでなかったなら、まったくの無駄足になるからです……。

カミーユ・デュ・ロクル宛

親愛なるデュ・ロクル [サンターガタ, 1871年11月7日]

最初にお送りいただいた4人のエジプト人の分は受け取りました。今、残りの6人分の2度目の郵便を受けとったところです。心から感謝します。

この正直者ペイの態度は独特なものです、きわめて独特なものです。まったくマリエットにはおどろきました!! スカラ座のような劇場がかかわっているのですから——すべてうまく行くであろうと思います。それに、音楽的解釈はちがっても、少なくとも演出においてはかならず合意できるでしょうし、彼らもそれに関心をもつべきでしょう。彼らがそう望まなくてもかまいませんが! 彼らなしでもできるのですから。それはそうと、すみませんが、衣装スケッチの残りを送ってください。それから、これをえがいた人に仕事をさらに進めるよう伝えてください……。

私としては、そのまえにカイロで上演されるにしろ、されないにしろ、《アイダ》を1月の終りにスカラ座で上演するつもりでいます。[……]

ジュリオ・リコルディ宛

〔トリノ、1871年11月12日〕

こうしてトリノに逃れてきました。だいじな楽譜の束をもってきています。残念！ここにピアノとメトロノームがあったら、今夕にでも第3幕をお送りするのですが。すでに書きましたように、合唱とアイーダのロマンツァをまえにあった合唱のかわりにもってきました。変えた合唱は4声のカノンで、パレストリーナ様式で書かれていたのです。かつら頭学者たちの喝采をあびるだけの値打があったでしょうし、どこかの音楽学校で対位法の教授の職をえられるだけのものがあったと思います（ファッチオは何というのでしょうか！）……しかし、このパレストリーナふうの仕事、和声法、エジプト音楽に関しては、自信がなくなってきました！

……

そう、せいぜい私の腕もこの程度なのです！音楽の分野ではけっして学者の域にまで高めることはできないようです——これからもずっと素人のままでしょう！

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ 〔ジェノヴァ、1871年12月9日〕

今日あなたのお手紙を受けとったとき、フィリッピ*)からも手紙が届き、ご想像つかないくらいおどろきました。その手紙で、太守に招かれカイロに行くといってきたのです。——あ——！……

彼の手紙と私の返事を書き写してお送りします。これはおそらく時と所をえて公表すべきものでしょう。これが彼の手紙です。

*) 本書228頁参照。

ترجمة
الاوبره المسماة باسم
عائده
تأليف المعلم غين لنسوني وتوقيع الاوسيه ويردى
مصنفه
باهر سعادته خلد يوم مصر
تعريب
العبد الفقير ابي السعود افندي
محرر صحيفة وادى النيل
—————
(الطبعة الاولى)
بمطبعة جرنال وادى النيل بالقاهره
سنة ١٢٨٨

1871年カイロにおける初演のために出版されたアラビア語による最初の《アイーダ》
台本のタイトル・ページ。



アントニエッタ・ポッツォーニ Antonietta Pozzoni (1846-1914)
は、カイロにおける《アイーダ》初演においてタイトル・ロールを歌い、成功をおさめた。ヴェルディは以前フィレンツェで《椿姫》の) ヴィオレッタ役の彼女を聞いており、それに非常に魅せられていた。彼女は「容姿も美しく、すぐれた女優であり」、「心ゆたかで、芸術家としての才能も十分そなえている」と、ヴェルディは彼女を評価していた。のちに彼女はメゾ・ソプラノに移り、1875年にはローマでアムネリス役を歌っている。

ミラノ、1871年12月8日

ビルジ通り21

敬愛する先生！ ありがたいことにエジプトの太守が、《アイーダ》初演に臨席するようにと招待してくれました。もちろん、行くことにしました。この芸術史上の一事件は長くてつらい旅を埋め合せてくれるほど重要なものだからです。

私には、先生のお役に立てることならなんでもする義務があると思っています。——日曜にここを発ちます云々……。もし何かご用命があれば、忠実に実行いたしますし、お望みならば、最後の方のリハーサルいくつかに臨席したいと思っておりますので、そのリハーサルの進行状態についての情報もよろこんでお伝えいたします。

この手紙が間に合いましたら、直接ご返事いただくか、ご必要なものをリコルディを通じてお知らせください。

あなたの作品の初演を聞くという機会にめぐまれ、幸せのかぎりです。
尊敬をこめてあなたの忠実なる
フィリッポ・フィリッピ

返事

ジェノヴァ、1871年12月9日

尊敬するフィリッピ様

今から私が申し上げることは、奇妙に、じつに奇妙にきこえるかもしれませんが、自分の心を動かしているものをすべて告げずにはいられない性質なので、失礼な点はお許し願います。

カイロにいらっしゃるのですか？ それは《アイーダ》にとってかけがえのない最高の宣伝でしょう！——しかし、そこまでいくと、芸術はもはや芸術でなくなり、営利事業か、娯楽旅行、狩、あるいはそのあとを追いかけて、成功せずとも、なんとしても世間の注目だけは引こうとしているような代物になってしまうように思われます！ そこに感じられるのは吐き気であり、軽蔑です！——私は自分の初期のころのことをいつも喜びを感じながら思い出します。あのころは、ほとんど友人もなく、自分を話題にしてくれるような人もおらず、どんな準備も、影響を受けるものもないままに、観客のまえに登場し、攻撃を受けることを覚悟し、ときおり好意的な印象を喚起することができたときには有頂点になったものでした。——それが今では——オペラのためにいかに多くの宣伝がなされることでし

よう!!! ジャーナリスト、独唱者、合唱団員、演出家、学者などなど。これらみなが宣伝という建物のために石をつみ上げ、無価値な屑で縁取りをつくらねばならないのです。そうしたものはオペラの価値を微塵も高めないばかりか、そのオペラが真に価値あるものだった場合でも、かえってその真の価値を低めるのです。嘆かわしいことです……じつに嘆かわしいことです!!!

カイロのためのご親切なお申し出に感謝します。《アイーダ》に関しては一昨日ボッテジニにすべて書き送りました。すぐれた、何よりも歌において、楽器において、場面演出において知的な上演をこのオペラに望むだけです。そのほかは神の御心のままに à la grâce de Dieu です。そう思って人生をはじめたのです。そのつもりで終えたいと思います。

よいご旅行を、そして私がつねにあなたに忠実であることを信じてください。

G. ヴェルディ

聞いてください、親愛なるジュリオ！ 今この瞬間、ひどい吐き気がし、むかつき、あまりに取り乱しているため、《アイーダ》の総譜をためらうことなく何千回も火の中に放りこみかねない状態なのです。——そうしてしまいませんか？……まだ間に合う！ 契約は署名されていませんし、あなたにすべてをご破算にする気があれば……それでもなお、このあわれなオペラが実現されなければならないのであれば、お願いだから、いっさいの宣伝なしで、私にとってこれ以上の辱めはないというものいっさいがっさいなしにしてください。

おお、ボローニャで目にし、今はフィレンツェからきこえてきてることすべてが、むかつかせます！ ちがう、ちがう……ローエングリンがいの代物 Lohengrin だなど望んでいません……。もしそうなら火にくべたほうがましです!!

リハーサルははじめましたか？——言ったことを忘れないでください！——ストルツはもうリハーサルをしていますか？ よろしく伝えてください。——しかし、カップーニはそこにいないのでしょうか？……2番目のオペラには何を決定したのでしょうか？……非常に重要なので、慎重にえらんでください——

明日（今日はもう時間がありません）、合唱に関してお便りします——さようなら、さようなら

G. ヴェルディ

オッブランディーノ・アリヴァーベネ Opprandino Arrivabene*)宛

親愛なるアリヴァーベネ [ミラノ、1872年2月9日]

昨晚の《アイーダ》**はすばらしいものだった。アンサンブルも個々のパートのできもじつによかった。演出も同様。ストルツとバンドルフィーニはずば抜けていた。ヴァルトマンはよい。ファンチェルリ Fancelli は声がすばらしいだけで、ほかには何もない。残りの者はみなよい。オーケストラと合唱団は傑出していた。音楽については、ピローリが君に報告するだろう。観客は満場一致して応えてくれた。君のまえで謙虚さを取りつくろおうとは思わないが、このオペラはたしかに私のもっとも不出来な作品のひとつというわけではない。時がそれにふさわしい時所をやがて割りあててくれるだろう……。

ジュリオ・リコルディ***)宛

親愛なるジュリオ [パルマ、1872年4月6日]

あなたの手紙と契約の写しを受け取りました。非公開のゲネプロを

*) 有名なイタリアの著作家で批評家のオッブランディーノ・アリヴァーベネ (1807-87) は、ヴェルディの、ほぼ50年にもおよぶ、もっとも親しい友人のひとりであった。みづからも伯爵家出身であり、伯爵夫人クラリーナ・マッフェイの周囲の知識人グループのもっとも重要なメンバーに属していた。イタリア初の週刊誌《インディカトール・ロンバルド L'Indicatore Lombardo》や、のちに、イタリア最高の頭脳たちの論評を掲載した雑誌《エウロペア Europa》に寄稿した。

**) ヴェルディがさしているのは、カイロでの初演のわずか6週間後に、ミラノのスカラ座で1872年2月8日に開催された《アイーダ》の欧州初公演のことである。ミラノでは、フランコ・ファッチオの指揮のもとに、テレザ・ストルツ (アイーダ)、マリア・ヴァルトマン (アムネリス)、ジュゼッペ・ファンチェルリ (ラダメス)、そしてフランチェスコ・バンドルフィーニ (アモナスロ) が歌った。

***) 以下の手紙をヴェルディはパルマにおける《アイーダ》初演の2週間前に書いた。パルマでも、テレザ・ストルツとマリア・ヴァルトマンが女性の中心パートを歌った。

要求できるかどうか知りたいと思います。それについては何とも書いてありません！

6本のトランペットによる舞台音楽を聞きました。もうずいぶんうまく演奏しています。ミラノよりもよくなるだろうと思います。

小道具もミラノよりいいでしょう。

最終場面のための舞台美術も同上です。

カップーニはよくなっています。ずっとよくなっています。もっともできの悪いのは脇役陣にあります。それに、合唱の中にもいるのではないかと思います。

パンタレオーニは、まあ、何といえよいか！ できる能力はもっているの、もっと上手にやれるはずなのですが。

オーケストラはミラノほどの充実も大きさももち合せませんが、もっとうまく演奏してくれるでしょう。ここのオーケストラはミラノより規律正しく、それほどうぬぼれてもいないのです。

第3幕が演劇的にみると最高の幕であることを何度も感じています。ただあのひどいカバレッタの器楽編曲にはさらに手を加えたいと願っています。それはそちらの批評家からもじつに多くの忠告や助言や好意を受けました。ここは声部を直してみましょう。それは簡単ですから。

ここに着いてすぐ、ストルツが母親の死の知らせを受け取りました！ そのため彼女は現在までリハーサルをしていません……。

追伸。歌の中でもとくに最後の二重唱で、アイーダのために付け加えられたレチタティーヴォの2行はまだ修正されていないこと、それからアムネリスのための最後の詩節もまだであることは十分留意してください。

クラリーナ・マッフエイ宛

[……]

[サンターガタ, 1872年5月18日]

私はあらゆる専制をにくみます。とくに家庭における専制を。現在



ミラノ初演の《アイーダ》の衣装を着たソプラノ歌手テレザ・ストルツ (1834-1902) の写真3枚。《ドン・カルロ》のイタリアにおける初演でエリザベッタ役で大成功をおさめた1867年以来、このボヘミア生れの歌手はヴェルディがひいきした女性歌手であった。おそらくヴェルディの好意を失うまいとして、彼女が人生の伴侶であった指揮者のアンジェロ・マリアーニ Angelo Mariani と別れたときには、ヴェルディに対する彼女の関係が純粋に芸術上のものを越え出ているのではないかと多くの憶測や噂がなされた。いずれにせよ、ジュゼッピーナ・ヴェルディも同様に、数年のあいだ、自分の夫とストルツとの密接な友情関係のもで悩み苦しんだ。アイーダのパートをヴェルディは彼女のために書いたという。アイーダ役を最初の年に5つのちがった歌劇場ではじめて歌った。のちにジュゼッピーナとも親しくなり、1897年の彼女の死後は、ヴェルディの死まで彼のもっとも忠実な伴侶となった。彼よりもわずかに2年長く生きたにすぎなかった。

では、偉大な庭師、偉大な料理人、偉大な御者が家庭における暴君なのです。彼らがいるところでは、庭の花にふれることもできず、卵をサラダにつけて食べることもできず、雨が降ったり日差しが強すぎる時などは自分の馬を使うこともできない云々……。いえ、いえ、劇場の中の暴君は私ひとり結構です。そして、それがどんなに疲れることか十分よく知っています!!! そのうえ、私はいつだって最後には自分がしたくないことをするはめになる暴君なのです……。その例をあげましょうか？ 私はオペラを書いています……それは、何より

もしたくないことなのです!!——なんという悪い冗談でしょう Quelle blague!! [……]

フランコ・ファッチオ Franco Faccio*)宛

[サンターガタ, 1872年6月25日]

すばらしい, まったくすばらしい! 芸術に関するかぎり, 躊躇したり, 譲歩してはだめです。パドヴァにおいてじつに上手にオーケストラを扱われたと感心しています。恐れることはありません。断固とした行動をとれば, そしてそれが正しいものであれば, すれっからしの極みのような人々さえも, 最後にはかならず, 尊敬してくれるものです。よい知らせに感謝します。どんどんこういう知らせを送って, 希望をあたえてください。

失敬します。この手紙の短さをお許してください。忙しいのと, あまり気分がよくないのです。あまりよい言い訳ではありませんが, どうか, いい意味に受けとってください。敬具

追伸。《アイーダ》のパルマでの上演のさいに舞台をミラノよりもまえにつくらせました。これはまちがいでした。パドヴァの劇場がスカラ座より小さくても, ミラノのときの距離をたもつ方がいいと思います。神殿がよく見えるでしょうし, 恋人たちの歌もずっと神秘的にそして(この言葉を使うのをお許してください) ずっと詩的に受けとられるでしょう。このことをストルツ夫人にも, ジュリオにもいいましたし, マニャーニにもマステラーリ Mastellari にもいいました。それをあなたにもくりかえしいいと思います。よりよい効果を上

*) フランコ・ファッチオ (1840-91) はカイロでの初演のわずか6週間後にミラノ・スカラ座で開催された《アイーダ》の欧州公演における指揮者であった。のちにファッチオは《シモン・ボッカネグラ》の改訂版 (1881) や《オテロ》の初演 (1887) を指揮している。ボーイトと非常に親しく, 青年時代から知っていた。ファッチオは最初はおペラ作曲家としてはじめたが, 指揮者 (スカラ座において1872年から) としての成功の方が大きく, 70年代にはイタリアの指導的な指揮者にまでなっていた。その名声の頂点において, 遺伝性梅毒のためモンツァの精神病院で, 51歳で死んだ。

げるためにも, いったように作ってください。

ヴィンチェンツォ・トレリリ Vincenzo Torelli*)宛

[1872年8月29日]

私たちの劇場の水準をすこしでも高めて, なんとかかともな上演をおこなおうとしてきた。とくに, 私が公演を指導し, 今も監督している4つの劇場について, そういえるだろう。何年もまえから何をやっても失敗して, 最後の四半期にはきまって借金をかかえていたような劇場に, 突然人々が押しよせ収入がふえたのだ。君は異議をとなえるかもしれない。しかし, 劇場の収入が君とどう関係があるのかね。まあ聞きたまえ, それはこの劇場がおもしろくなったことを証明しているのだから, 私とは関係があるのだ。つまり, それらの劇場は今後どのように取り扱っていけばいいのかを, 学ぶことができたわけだ。私がミラノとパルマの仕事にみずからたずさわったことを知っているだろう。パドヴァ**)ではそうしなかったが, パルマから女声合唱団を送り, パルマとおなじ舞台画家, おなじ舞台装置主任を送った。小道具も衣装もパルマとまったくおなじだった。ミラノでこの作品を指揮したファッチオも送りこんだ。毎日手紙を交しあって必要なことをすべて論議し, オペラはすばらしいできとなった。劇場は満員で, 高収入があがった。

興行主が昨日ここまでやって来て, 私に感謝していったが, もちろん私が感謝される筋合のものではない。

おなじように, 今ブレッシャで《運命の力》と取り組んでいる。こ

*) ジャーナリストのヴィンチェンツォ・トレリリ (1806-84) はのちのサン・カルロ劇場の支配人であり, ヴェルディのいくつかの作品を非常に手きびしく批判したにもかかわらず, ナポリにおけるヴェルディのもっとも重要な後援者のひとりだった。独自の見解をもった人物であり, 敵もいたが, ヴェルディは彼を尊敬していた。ジュゼッピーナ・ストレッポーニは彼を一度「苦甘いソース」だが, 「非常に多くのいい味を引き出せる」と評している。

**) パドヴァでの《アイーダ》の初演はフランコ・ファッチオが指揮して1872年7月3日におこなわれ, ふたたびテレザ・ストルツのアイーダ, マリア・ヴァルトマンのアムネリスであった。



1872年2月ミラノにおける最初の《アイダ》公演でアムネリスの衣装を着たメゾ・ソプラノ歌手マリア・ヴァルトマン（1844-1920）。当初は懐疑をいだかれもしたが、やがてこの生粋のウィーン娘はヴェルディのお気に入りのアムネリスとなり、この役をパルマ、パドヴァ、ナポリ、カイロ、ウィーン、パリ、そして数々のほかの劇場で歌った。ヴェルディの指揮で、彼のレクイエムの初演にさいしてもメゾ・ソプラノのパートを歌った。34歳にして輝かしい経歴をすて、イタリア人公爵の奥方すなわちフェラーラの公爵夫人ドゥケッサ・マッサリーになることに決めたとき、ヴェルディは心から嘆き悲しんだ。

こに滞在し、すべてを監督し……ミラノとおなじ一団だ。おなじ合唱団やそのほか、ふたたびファッチオだ。そして8回の公演で経費はすべてもとが取れ、それ以上は純粋な収入になる。ここでも劇場は満員で、だれもが満足している。君はまたきつとこういうんだろうね。だれがやってもおなじようにあたるさ、と……。いいやちがう。くりかえすが、ちがう——ほかの人ではあたらない。もしだれでもこうした成果を上げられるのだったら、あんな恥しいほどひどい公演はやらなかったはずだ。

今度ナポリの面倒をみることにした。あそこはすこしやっかいになるだろう。ナポリはローマとおなじだ。かつてパレストリーナやスカルラッチィ、ペルゴレージを擁したというだけの理由から、自分たちがよその人たちよりも通であると信じこんでいるのだ……。

ところが、彼らはかえって方向を見失い、今や途方にくれている。まるで、いつも私が、私がと口にしてしているフランス人みたいだ……。

君の参考にもならないこんなむだ話をしたことを許してほしい。ただ私たちの劇場の輝きをもうすこし増したいのだ。——それはきつとできる……。

ヴィンチェンツォ・トレルリ宛

親愛なるトレルリ

〔サンターガタ、1872年9月13日〕

ローマでの《アイダ》公演が成功すると知っていてすぐに了承をあたえないほど私が愚かで、つまらない芸術家だと、思いになるのですか。

くりかえしますが、ミラノ、パルマ、パドヴァでやったことをローマでおこなうには今ではもう遅すぎるのです。

ミラノとパルマはさておいて、パドヴァについてだけお話ししましょう。この町のために私が要求した、あるいはこういった方がいいでしょう、要求させたのは

1. 歌手としてこれこれ ……………はい
2. 指揮者としてこれこれ ……………はい

3. 合唱のためにパルマでも追加させた、補充合唱団員全員 ……はい
 4. 舞台画家としてこれこれ ……はい
 5. 舞台装置主任としてこれこれ ……はい
 6. パルマで使った小道具 ……はい
 7. パルマで使った衣装 ……はい
 8. 振付師としてこれこれ ……はい
- などなど……。

要求したことはすべて実行されました。そして、私が強く勧めて、ファッチオには、最初のリハーサルのと、第1ヴァイオリン、第1チェロ、第1フルートのみを交代させました。過ぎ去った時代から生き残ったこの3人の自負心たっぷりの年寄連中……こうした手合はどこにでもいるものです——とりわけローマには。

くりかえしますが、ローマで何かよいものをつくるのは遅すぎます。それに、[いい人材を]見出せるとしても、また世界中の黄金をつみ上げられても、ティツィオ、カーヨ、センプロニオ〔小作人、粉屋、村長〕といったようなどこにでもいる凡人を拒むことによって、彼らの憎しみをわが身に受けたいとは思いません。何かよいものをつくらうというのであれば、まずそこからはじめなければならないのです。だから、《アイダ》を上演したいと思うならまず（それが第一歩なのです）、どういう人材が必要か私に問い合わせるべきだったのです。新聞に「最高の劇場、最高の劇団、最高のオーケストラ、最高の合唱団員、すばらしい公演!!!!!!」などと吹聴させるだけではだめなのです。私はこうした最高とよばれるものを知りすぎるほどよく知っていますし、ずっと以前からヤコヴァッチ Jacovacci のおきまり文句「私のアンサンブルは世界最高だ」も聞いています。これはただ本人がそういうだけで、それ以上のものではありません。

私が《トロヴァトーレ》を上演したとき（あいかわらずヤコヴァッチはおきまり文句を唱えていましたが）、手に入ったのはすぐれた歌手がたったふたりと、きわめてひどい合唱団、下手なオーケストラに、最悪の舞台装置と舞台衣装だけでした。《仮面舞踏会》のときは、（おきまり文句はいつもどおり）すぐれた男性歌手がふたりだけで、

残りは《トロヴァトーレ》と同様でした。

成功はおさめたのですが、3回目の上演のあとこういわざるをえませんでした。「興行主の奴め、よく見ろ、これでアンサンブルがよかったら、どんな成功だったことか！」と。彼がそのときどう答えたと思いますか。「いえ、いえ！ これ以上何をお望みなんです！ 劇場は毎晩満員です。来年はよい女性歌手を見つけますから、今度もオペラは観客に受けるでしょう。今年は半分、残りの半分はまた来年、ですよ！……」。十分おわかりでしょうが、芸術家としては小商人のこの答に同意することはできませんでした。

あなたは聡明でいらっしゃるから、私に何千ものことわる理由があることがおわかりになるでしょう。この哀れな《アイダ》を……の手に引き渡さなければならなくなるときがいずれやって来るでしょう。けれど、それまでは、ナポリで公演しなければならないこともありますし、私はこのオペラをそれにふさわしい状態でもう一度上演させたいのです。

ジュゼッペ・ピローリ宛

親愛なるピローリ

〔ナポリ、1872年11月23日〕

ドイツとイタリアのあいだに芸術的文学的著作権保護のための協定があるかどうか教えてください。《アイダ》をドイツ語でウィーンの大劇場で上演することが問題になっているのです。そこでこのオペラを上演した場合、私たちの法律でいうところの著作権 *droits d'auteurs* が私にあるのかどうか知りたいのです。

当地の劇場がすたれていきつつあることは、お聞きおよびでしょう。まったく当然なことですが……。なぜかおわかりですか？ それは、市当局があたえている25万里ラの補助金では当面の出費にさえ不十分だからです。それに、もし（ストルツの病気のような）ちょっとした事故でも起ったら、哀れな興行主はてんやわんやです。合唱団とオーケストラに支払い、さらに4万か5万里ラ（たったこれだけ！）の税金を政府に払ったら、決算では興行主の手元には補助金のうち、3万里

ラほどしか残らないのです!!! おたずねしますが、興行収入と3万リラだけで、《ドン・カルロ》や《アイーダ》のように経費のかかる出し物をふくむ5つのオペラと3つの大バレエ（そのうちひとつだけで8万かかる）の上演において、音楽家と、バレエ団、舞台装飾、舞台技術などや舞台衣装をすべてまかなうことができますでしょうか。——おお、政府の責任は重い！ イタリアの芸術を衰退させるのは太陽を暗くするようなものです！ これはゆゆしきことです！ 政府は少なくとも一貫して、音楽をこうして衰退させるなら、あらゆる芸術をも衰退させるべきでしょう！……なぜ、政府は美術学校などにはお金を出すのでしょうか？ きわめて芸術的であり、芸術的でしかありえないこの人々に手ひどい一撃を加え、たんなるおしゃべり族にし、ついには阿呆にしてみえればいいのです！……

お許してください。そして、神よ、わが治世者たちをもっと啓蒙したまえ……少なくとも、ほかに救い道がないのなら、いつその世をすべて悪くし……みんなを飢えて死なせるように……。私たちはすでにそれに一步近づいているのです！……しかし、自分は飢えでは死なないとおっしゃるでしょうね？……おお、もちろんです！ ただ、私が飢えて死ななくてもよいのは、政府のおかげではないことを、神もご存じです。そうです、感謝することはなにもありません……。けれど、そう……何回かの受難といくつかのサーベル傷は政府から受けたものと思っています。もっとも、こんなもので傷ついたりはしませんが！……

さようなら！

G. ヴェルディ

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ

〔ナポリ, 1872年12月12日〕

《アイーダ》に必要な小道具の数と図面を送ってくれるよう手紙でお願いしたのですが、何のご返事もいただけなかったので、どうしたのかとおどろいています。——いったい、どうなっているのでしょうか！



R. カスネーディ Casnedi によるアイーダの衣装デザイン。おそらく1872年ミラノにおけるこのオペラの初演のためのもの。

このナポリのちっぽけな劇場なんて、だれも気にかけるもしないし、
 [判読不能] 何もかもうまくいかないようです！ ここは大劇場にな
 ることもできたでしょうに。ここのオーケストラは、ミラノよりもず
 っとよいものをもっているのです。——おそらく私の手紙が紛失した
 か、お忘れになったか、お願いしたことを知らせてくださる時間がな
 かったのでしょう。要するに、私が必要なのは

小道具すべてのリスト

その数

大きさ

火神の神殿の高さと回りの長さ

なのです。

これらの小道具すべての鉛筆スケッチを送ってください。それから
 そのおのおの下に

数

高さ

長さなど

を記入してください。

当地の劇場の財政的危機は過ぎ去ったといわれています。それが本
 当かどうか、いずれ判明するでしょう。——別の危機は次のような理
 由からおとずれのではないのでしょうか。まず第一に、ここの興行主
 が（ほかの興行主もみなそうですが）、作品をどうやって成功にみち
 びけばいいのかわからないし、第二に、病気、とくにストルツの病気が
 実際致命的なものだということです。

ファッチオに、アンコーナで《アイダ》を上演することになった
 場合、そこに行けるかどうか、すぐに問い合せてください。——

私たちは、ドイツの、つまりベルリンなどの問題を完璧にかつ迅速
 に決定しなければなりません。ここにいらしたとき、それについてス
 トルツやヴァルトマンに二言、三言おっしゃっていただけなかったの
 は、遺憾に思います。時間をむだにできないので電報でお答えくださ
 い。



R. カスネーディによるアムネリスの衣装デザイン。おそらくミラノ・スカラ座におけ
 る《アイダ》イタリア初演のためのもの。

追伸。4人あるいは6人の補充合唱団員がいるかどうかもお知らせください。それについても何もおっしゃってくださいませんでしたね!!!!

ティト・リコルディ宛

親愛なるティト [ナポリ, 1873年1月3日]

ウィーンの件が君にとってあまり魅力のないものであるなら、それは私にとって肉もなにもついていない、1本の骨のようなもので、かじるにも堅すぎる骨、つまり魅力もなにもないのだ。さらに付け加えれば、「(君が書いているように)《アイーダ》をドイツ語で上演しようというそもそものアイディアはジュリオのものだった」云々……ならば、この話はあまりに屈辱的で、誇りにできるものではない。なぜなら、本当は彼らの方から上演したいといってきたのに、私たちが彼らに《アイーダ》を提供したかのように思われるのだ。

もうこれ以上著作権 Droits d'auteurs の問題にふれたくない。それが君の気に入らないことは十分わかっている。私はそれを当然の権利として要求しているが、君には賃貸料や印刷料としてすこし取り分があるだけで、君もいうように、これでは儲けは少なすぎるからね。

名誉とか、君が手紙の最後でいっているようないわゆる正当な要求事項については、もう論じないことにしよう。——私が四苦八苦し、金を費やし、いろいろなつらい仕事にも耐えてきたこの数年のあいだずっと、ジャーナリズムが私をどう扱ってきたか、知っているだろう！ ばかばかしい批判と、もっとばかばかしいお世辞の数々。芸術的水準をもった考えはひとつもなく、私の意図をつかもうとする者もひとりとしていなかった……。いつだってばかげたことばかりで、そうしたことの背後にはいつも、何やら知らんが、私に対する一種の悪意があった。まるで私が《アイーダ》を書き、すぐれた上演をさせたことによって、何か罪を犯したかのように。並外れた上演と演出のうち具体的なことでよいから理解できたものは、結局ひとりもいなかったのだ。「おい、よくやった」といってくれる者もひとりとしてい

なかった。ミラノを出発するとき、私が市長や劇場支配人とどういう仲であったか、君も知っているだろう。もうこの《アイーダ》について話すのはやめよう！ 私は大金をえることはできたが、同時にじつにさまざまな嫌なことや芸術面でも幻滅を経験したのだ！ こんなものは書かなければよかった、あるいは公表しなければよかった！ もし初演のあとずっと私の書類かばんの中にしまっておいて、私自身の監督のもとでだけ、自分の気に入ったときに気に入った場所で上演させていたら、このオペラは悪意ある好奇心とか批評家や能力のない教師の分析の餌食にはならなかっただろう。彼らは音楽を文法のようにしか考えず、それも不十分な知識しかもっていまい。思弁は貧しくなったが、芸術は無限にゆたかになってきたのだ。

さようなら。忠実なる
心を込めて G. ヴェルディ

レオン・エスキュディエ Léon Escudier*)宛

[ナポリ, 1873年1月18日]

ウィーンで《アイーダ》を上演するよう、私がオーストリア皇帝から手紙をもらったなどと、何を根拠におっしゃるのですか!! それはあまりというものです!! ひどすぎます。公式に否定したほうがいいでしょう。

本当の話はこうです。ウィーンの劇場の支配人(ヘルベック Herbeck は、《アイーダ》を聞きにミラノに、そしてたしかパルマとパドヴァにもやってきました)は、6カ月か7カ月前から、《アイーダ》

*) 名高いフランスの音楽出版者、オペラ制作者、そして演出家のレオン・エスキュディエ (1821-81) は長期間ヴェルディと密接な関係を結んでいた。兄弟のマリー Marie とともに、エスキュディエはフランスにおけるヴェルディのオペラ上演と普及にのちのちまで尽力した。彼らは《エルナーニ Ernani》と《トロヴァトーレ》をフランスで最初に上演した。1876年レオン・エスキュディエはヴェルディの忠告にさからってパリのイタリア劇場を引き受け、そこでおなじ年に《アイーダ》のフランスにおける初演をヴェルディの指揮のもとにおこなった。のちにヴェルディは彼のレクイエムもエスキュディエの劇場で指揮している。エスキュディエが財政的に破産し、ヴェルディへの報酬を支払わないままになると、ふたりの友情関係は急速に崩壊した。

をドイツ語で上演することをリコルディに強くもとめていましたし、私にウィーンにおもむいて、このオペラを監督し、最初の3、4日指揮をするよう頼んできていました。最初は、オペラを謝肉祭シーズンに上演することを望んでいましたが、私はナポリで仕事をしていたため、ウィーンに行くことは不可能でした。かの地の支配人はそこでオペラを春にやりたいと頼んできましたが、これは私には気に入らせませんでした。それでは公演が展覧会の時期に開催されることになるからです。にもかかわらず交渉は進み、リコルディはみずからファッチオをウィーンに送り、劇場を調べて、そこに《アイダ》を上演するだけの能力があるかどうかを調べさせました。すべてを斟酌し、計算したのち、結局リコルディに、ウィーンに行かないと告げました。リコルディは、私の協力がないならばオペラを上演しないほうがよいと考えました。これが正真正銘の真実です！——私に直接手紙をくれた人などだれもいません。私の方からウィーンの支配人に上演してくれと頼んだ覚えもないし、むしろ支配人自身がこのオペラの上演と私の協力をもとめたのです。これがすべてです。何よりうれしかったのは、かの地の（そこには偉大な演出家がいるのに）人々が、オペラの演奏とその成功には作者の協力が役に立つことを知っているということです。あなたがたフランス人とはまったくちがっています。あなたがたは、どんな音楽家でもオペラを演奏できると信じているのです。だからこそ、私のオペラは一度も〔フランスで正当に〕上演されたことがないし、あなたがたが演出家たちのこのゆがんだ考えと愚かさをゆるしているかぎり、これからもけっしてないでしょう（あなたがたは《アイダ》に関してはきらきらした飾りについて話すだけでしょ）。

請求を2つにしないために、ペラガルロ Peragallo があなたに自治体からの著作権料を渡すまで、待ちます。それから請求をひとつにして、送金も1回にしましょう。

さようなら、さようなら。ペッピーナ Peppina からも皆さんによろしくとのことです。つねに
あなたに忠実なる G. ヴェルディ

ジュリオ・リコルディ*)宛

火曜日

親愛なるジュリオ 〔おそろくナポリにて、1873年2月25日〕

衣装案が紛失してしまったことを残念に思います……。なぜなくしたりしたんです？……まへのまへの手紙で、完成した衣装を送るとおっしゃったのに、何も受けとりませんでした……。衣装案の中でも、とくに国王付き将校のものがなくなったのは残念です。あれはじつに美しいものでした——実際《アイダ》の中でももっとも美しいもののひとつでした。別のを採用し、いくつか修正を加えましたが、満足していません……。

ザンペローニ Zamperoni ができあがった衣装を送ってくれるのであれば、非常に結構なのですが。

エジプトのトランペットはなんて汚いのでしょうか。一度もみがかれていなかったのですか？……そのうえこのトランペットの包装ときたら、到着したとき壊れていなかったのがふしぎなくらいでした……。

カミーユ・デュ・ロクル宛

親愛なるデュ・ロクル 〔ナポリ、1873年2月27日〕

《アイダ》のオーケストラ・リハーサルはまだはじまっていません。最初のリハーサルがおわりしだい、あなたに手紙を書くか、電報を打ちますから、オペラはその10日後に上演されると思って来てまずまちがいないでしょう。

本当に《アイダ》を聞きにくるつもりですか？ ただ、ミラノのような上演は期待しないでください。ここでは、歌手も合唱団もふたりの女性以外はすべてミラノとおなじできのものは見出せないでしょ

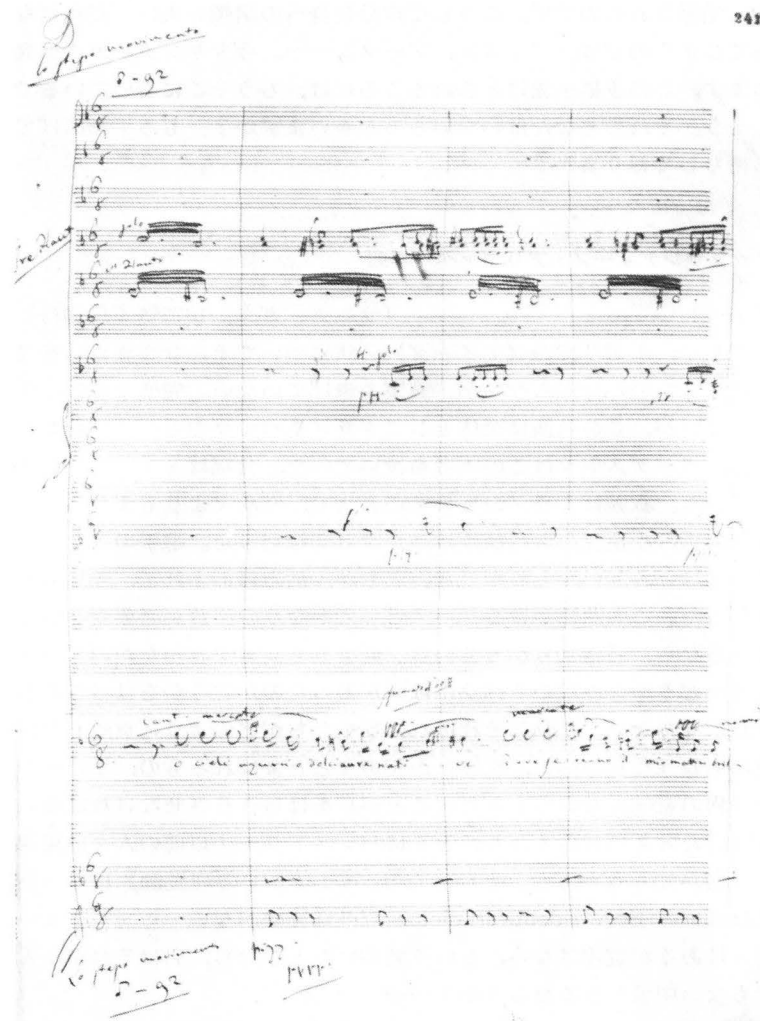
*) ヴェルディの以下の4つの手紙には、1873年3月30日に有名なサン・カルロ劇場で開催された、ナポリにおける《アイダ》の初演について書いてある。ストルツとヴァルトマンがまたふたび女性の中心パートを歌い、演出にはヴェルディ自身があたった。

う。とはいえオーケストラはいいですし、きっとミラノ公演に匹敵することでしょう。演出については、ミラノのそれとは何千マイルもかけはなれています。そのことはフランス人にとってはじつに多くの意味をもつでしょう。オペラの豪華さになれているあなたがたフランス人は私たちのみすぼらしさにおどろくことでしょう。私としてはたしかに、ミラノでも、パルマで使った小道具や舞台装飾を使いたかったのですが。その他の点については満足していました。私も美しい装飾はとても好きですが、そのために舞台場面から自分の目がそらされるようにはしたくありません。だから、オペラを豪華にしようと熱狂的にはなれません。〔……〕

クラリーナ・マッフェイ宛

〔ナポリ, 1873年4月9日〕

〔……〕《アイダ》の成功は、ご承知のとおり、正真正銘で決定的であり、文句のつけどころのないもので、ワーグナー主義とか、未来音楽とか、無限旋律とかこうした類の身の毛もよだつきまり文句を寄せつけないものでした。観客は夢中になり、拍手喝采しました。それだけです。拍手喝采し、その熱狂するさまには私も抵抗を感じました。しかし、結局——彼らは自由奔放に、ためらうこともなく自分の感じたままを表現しただけなのです。なぜだかおわかりになりますか？ それは、私には批判的な使徒がおらず、メンデルスゾーン、シューマン、ワーグナーをまねるよりほかに音楽について何も知らない作曲家たちという彗星の尾みtainな連中が私にはいなかったからです。理解できないものごとにも流行だからといって熱狂するような貴族主義的ディレッタンティズムはなかったからです。そしてこうしたすべての結果が若者たちの彷徨と茫然自失です。それをもっとくわしく述べるべきでしょうか？ たとえば今日ベルリーニ Bellini の個性をもった若者を想像してみてください。自分のやっていることに自信がもてず、ちょっと授業を受けただけでかえってその拠りどころをうばわれ、その本能にしかしたがえず、やがてフィリッピのようなワーグナー信奉



自筆総譜された、ミラノにおける《アイダ》初演のためにあとから作曲されたアリア〈おお、青い空よ O cieli azzurri〉(第3幕)の冒頭部分。この追加のアリアをヴェルディは〈自分の〉ミラノのアイダ、特別な好意をいだいていたテレザ・ストルツのために作曲した。

者に煽動されるのです。こうして自分自身への信頼を失い、だめになってしまうのです。アーメン、アーメン……。今夕サンターガタに発ちます。この手紙を受けとられるころには、もうそこに着いているでしょう。それであなたはいついらっしゃいますか？　もろ手を広げてお待ちしております！

オップランディーノ・アリヴァベーネ宛

〔……〕

〔サンターガタ、1873年4月16日〕

だれが、ナポリでの《アイーダ》公演についてそんなつまらぬ報告を君にしたのかは知らないが、真実を告げていない。完璧なものはないが、この公演は全体としてミラノやパルマのものよりもよかった。オーケストラはこの両者を凌いでいた。合唱はミラノにのみ劣っていた。衣装はミラノのものそのまま、パルマよりもよかった。舞台美術、小道具、舞台技術はパルマと同様だった。歌手のアンサンブルはほとんどいつもおなじだ。ともかく活力にあふれて、効果も大きかった。この曲にけるソースとしてかなりの出費が必要だと信じているなら、君はまちがっている。何よりもまずそれがただのソースなのかどうか、以前のオペラには肉があったのかどうかをはっきりさせねばならない。それにそれぞれの歌手たちがどのように貢献したか確かめねばならないし、旋律とか和声などとよばれるもの、またその他の何の意味もないつまらないことがらをはっきりさせなければならない。たとえば昔の人たち、とくにパレストリーナ以前の人々は旋律とは何か知らなかった、といったり、《セビリヤの理髪師》には〈空はほほえみ Ecco ridente in cielo〉以外は旋律がない……ソルフージュはあるが旋律はない、という者がいたとしたら、君はそれをとんでもない中傷ととるだろうか？……

ジュリオ・リコルディ宛

〔パリ、1873年9月6日〕

そろそろ《アイダ》を一般化してもよいと思います。5回の成功をおさめた今となつては、厳格すぎるように思われるのです。何ごとも度を越してはなりません。そしてあなたの要求も、度が過ぎるとやりすぎになってしまいかねません。トリエステでの舞台は美しいものではありませんでした。だからこそ、《アイダ》上演についてもうすこし妥協し、もっともよいとお思いになる場所で（とはいえいくつかの最低限の注意事項は守って）上演させたり、また多くの舞台で同時に上演させたりしてください。このまえの謝肉祭で《運命の力》がそうだったように、あるところで不評でも、別の場所でまた好評になるでしょう。たとえば、気にせずに《アイダ》をミラノやナポリで上演させてください（私は二度の成功を信じているわけではないのですが）。さらにその他の3つか4つの舞台でも上演させてください。そのあとはフィレンツェでもいいでしょう……。ある程度までは気軽に進めてください。そして、もう何が何やらわからなくなっているかわいそうな興行主たちをこれ以上いじめないでやってください。

トリエステの劇場主から、《アイダ》の初演への招待状を受け
りました!!! 神よ、私は、親指トム Tom Thumb やミス・ババ Miss
Baba、オランウータンのように、見世物になるのが好きな山師か道
化師と見られているのでしょうか!! なんと哀れな私! なんと哀れ
なのでしょう!

ほかのだれよりもうまく上演させることができると思ったからこそ、私は《アイダ》の上演に3回協力したのだということを、興行主や支配人たちはいまだに理解していません。じつに多くの人々が（一掃すべき、昔からある**だぼら**ですが）、その作者よりも上手に演奏し完成することのできる人物が存在すると信じています。まったくどうしようもない阿呆ばかりです！……神かけて、今まで一度も、私には考えつかないような効果をほかの人が出しているのには出会ったことがありません!!……劇場など呪われてあれ、です！

ティト・リコルディ宛

〔ジェノヴァ、1874年3月1日〕

親愛なるティト、ナポリの《プンゴロ Pungolo》誌に載ったこの小さな記事を読んでほしい……。幾夕も《アイーダ》がこんなふう上演され、それにリコルディ社が関係しているとはどういうことだ？そして、君のところの代表者はこのままやらせておくのか？

契約にもとづいて、ナポリの劇場に対し損害賠償と毀損された権利の賠償を要求する。こうした権利は当然作曲家にあるだろう。出版者は賃貸料を取立て済でいささかも損害を受けていない。だがここでは芸術がその品位をおとしたのだ。芸術の名において告訴するのが私の義務だ……。

この件では譲歩も妥協もしない！ 最後に、何度でもくりかえしていう。リコルディ社の代表者がこのような無礼をゆるしておくのは、奇妙というだけではすまされない。

さようなら！ とり急ぎ、敬具。

ティト・リコルディ宛

親愛なるティト 〔ジェノヴァ、1874年3月8日〕

ナポリの事件をそのままにしておくことは絶対にできない。

クラウゼッティ Clausetti には、《アイーダ》が幾夕にもわたって毀損されていたことも何の驚きでもなかったのだろう。

ともかく、責任はクラウゼッティかムゼルラ Musella にある。この責任は正式な訴訟裁判によってとってもらわねばならない。それをリコルディ社の作家として正式に要求する。

これは金銭問題ではない。芸術の尊厳が問題なのだ。金のことだけを気にかけていたなら、《椿姫》以降毎年、最高の収益でオペラを書いていただろう。ところが私はあの時代——もう21年前だ！——以降、劇場を去ったも同然だった。イタリアのためには2つのオペラを書いただけだったのだから。

私が4年前あえて《運命の力》のためにミラノにやって来ることにしたのも、芸術のためだった。スカラ座がずいぶんまえから何年ものあいだ、じつにひどいオペラ上演をつづけてきたことを知っていた（私自身、ある晩《ドン・カルロ》で実際に目にした）。そのときこう思った。うぬぼれをゆるしてくれ、「この劇場に恥しくないような公演をすることができるか、一度ためしてみよう」と。そして、《運命の力》を演出するためにミラノに行くことに決めたのだ。

当時は成果を上げられるように思えた。しかし、そこにあらゆる労苦が待ちうけているとは、思いもしなかったのだ……。それはかなわないのだが！ ふたたび例の件にもどろう。くりかえすが、ナポリでの《アイーダ》事件は芸術に対する犯罪であり、処罰されなければならない！——一刻もはやく、きびしい抗議を申し立ててほしい。

さようなら、さようなら。

心から G. ヴェルディ

ティト・リコルディ宛

〔ジェノヴァ、1874年3月11日〕

親愛なるティト、ナポリのこの件については、私には何が何やらまったくわからない！

何だって？ ムゼルラとの契約には、軽率にも、彼がおこなったようなことをする権利が彼にあるかのように書かれていたというのか？

そのうえ君はムゼルラの釈明を受け入れたのか？

それで——それで私は？ 私はどうなる？ 自分の売り物を出版社にゆずりわたしてしまい、その会社によく食べ物にされる労働者、日雇人夫というわけか！ しかし、そんなことを私は望んじやない。すでにこのまえいったように、商人になるつもりだったら、《椿姫》以降毎年ひとつのオペラを書き、今の3倍の財産をつくっていただろう！ 私の芸術はもっと別の意図をもっている（私がいちばん新しいオペラで費やした労力がそれを証明している）。そしてみんなが反抗したり、無関心にふるまったりさえしていなかったら、何と

かうまくいったらと思う！

ティト・リコルディと出版者とは別なものと考えたい。そこで、ティト・リコルディに、どうなっているのか、本当のところをいってくれるようお願いする。出版社の代表が私の権利を無視したのだとしても、ティト・リコルディを訴訟に引きずり出したいとは思わない。しかし、この出版社は勝手なように私を扱ったのだということをもう一度いわせてくれ。

さようなら！ さようなら！

エミリオ・ウシリオ Emilio Usiglio*宛

〔ジェノヴァ、おそろく1875年1月26日〕

まず最初に申し上げなければなりません、《アイダ》に関しては、何ごとにつけりコルディと交渉しなければなりません。というのも、彼のみがその所有者なのですし、この作品に関して絶対的な権利をもっているのですから。削減をもとめていらっしゃるロマンツァが私にとって《アイダ》のどの曲もさほど重要とは思われないのです）重要かどうかという問題ではないのです。そうではなく、いかなる修正も拒むというのが私の原則なのです。

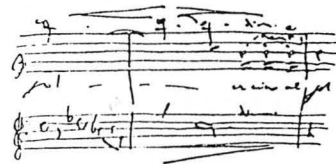
不幸にもこれはすでにずいぶん以前から一般化している慣習ですが、これっきりでやめさせるべきいまわしい慣習です。こうしたことは第一に——人々が望むように——特定のオペラとか特定の作曲家に対する敬意からではなく、芸術、真の芸術への畏敬の念からこそ、芸術家にまかせるべきでしょう。

私はニコリーニ Nicolini を知っていますが、このロマンツァが彼の声域でどうしてあんな高さになるのかはわかりません。これを半音下げると、完全にバリトンの声域になりますし、変イ音を除けばどんなバリトンでも歌うことができるでしょう。最後の2小節の変イ音を

*) エミリオ・ウシリオ (1841-1910) はイタリアの指揮者で、1873年から1881年にかけて、アンコーナ、ペルージャ、フィレンツェ、ローマ、フェラーラ、そしてモデナにおけるそれぞれの地での《アイダ》の初演を指揮した。

イ音に下げればもっとよくひびき、速く、しなやかになることは、私も十分心得ています。ただ、効果的な音ひとつのためにほかのすべてを混乱させてしまって割に合うもののでしょうか？

他方、この変イ音をそこに書かれたままにしておくのがむずかしいこともわかります。しかしこの欠点は私自身が、カッポーニのために3つの音符をそこに書き加えて、取り除いてあります。



《アイダ》には序曲はありません。ミラノでの《アイダ》のリハールでオーケストラに演奏させた序曲に似た曲をおそらくお聞きになったのでしょう。あそこでもオーケストラは巧みで、意欲があり、従順でしたから、この曲もしっかり構成されていたら成功したでしょう。

しかし、そのすぐれたオーケストラは、この序曲まがいのものの思いついたつまらなさを、ただことさらに際立たせてしまっただけでした。〔……〕

アントニオ・グズランツォーニ宛

親愛なるグズランツォーニ 〔ジェノヴァ、1875年3月24日〕

お便りいただき、大変うれしく思うとともに、お祝いの言葉に心から感謝します。あなた自身について、あなたのお仕事や今お書きになっているお芝居についても、お知らせいただけたら、とても満足だったのですが。私はというと（だれかがあなたに嘘をついたのでしょ）う、何も、まったく何もしていません。「書け」などと、だれもかれも勝手なことをいってきます。それで？……（成功か失敗かはまったく度外視して）いやなことをどっさり聞くという代償を私たちがよろこぶとお思いますか？〔……〕

ジュリオ・リコルディ*宛

親愛なるジュリオ [ジェノヴァ, 1875年3月25日]
上演です!!!

ニコリーニは自分の曲をいつも省略していました……!! アルディギエーリ Aldighieri は第3幕の二重唱を何度も省略しました!! そのうえ、2番目のフィナーレまでも削除されてしまった晩もありました!!!!!! ロマンツァの移調以外にも、いくつかの小節が変えてありました。平凡なアイーダなんて!! アムネリス役にソプラノを使うなんて! そのうえ、指揮者は大胆にも、テンポを変えてしまうのです!!! [……] 新しい効果を発見するために、指揮者や歌手が必要なのではありません。私が意図していた効果をすべてみちびき出すことができた者など、けっしてけっしてまだ一度もいたためしがないことをいっておきます……ただのひとりもです!! けっして、けっして……歌手にも、指揮者にもできないのです!!——しかし今は指揮者にも拍手を送るのが流行のようです。私も敬意を表している何人かの指揮者が拍手を受けたからといって、それを残念に思っているのではないのです。それ以上に劇場の汚いやり方が次から次へと受けつがれていくのを見るのが残念なのです。以前はプリマ・ドンナが好き勝手にするのを耐えしのばなければなりません。現在では指揮者のそれをも耐えしのばなければならないのです。

それで? それでも書けと私におっしゃいます!! 芸術云々について……。これが芸術なのですか?

最後に、リコルディ社にこう伝えてください。私には、今いったような事態をみとめることはできない。リコルディ社は、お望みなら(そうなれば私もじつにうれしいが)、私の最近の3作品を回収してもよい。しかし勝手に変更を加えることはゆるせない。云々。何が起ろうと、くりかえしますが、ゆるせないのです……。

*) ヴェルディはこの手紙の中でローマでの《アイーダ》の初演について書いている。ローマでは1875年2月17日に、エミリオ・ウシリオの指揮のもとにはじめてこのオペラが上演された。

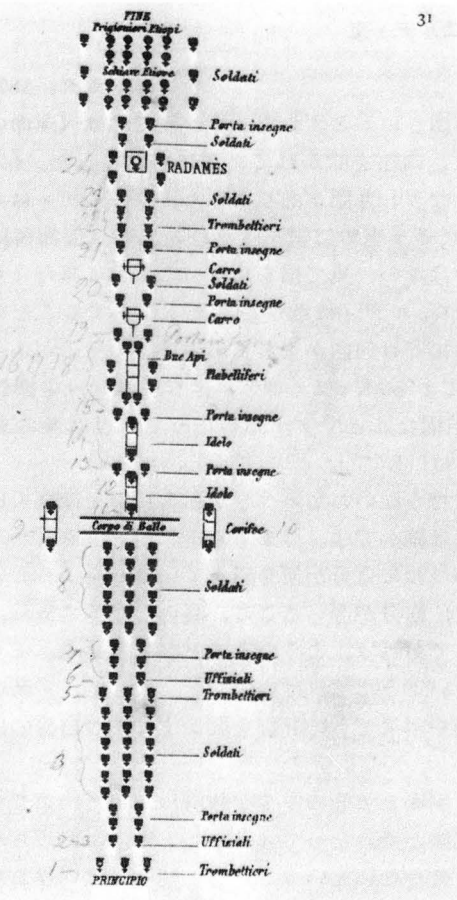
ジュリオ・リコルディ宛

[サンターガタ, 1875年4月4日]

[……] 25年ぶりにおとずれたスカラ座で私は《運命の力》第1幕のおわったあと、口笛を吹かれてあざけられました。《アイーダ》の上演後にはこんなうわさ話がありました。ヴェルディはもう《仮面舞踏会》(最初にスカラ座で口笛を吹かれたあの《仮面舞踏会》です)のヴェルディではない、見て損をしないのは第4幕だけだ(それほど古めかしい)、ヴェルディは歌手を考えて作曲することを知らない、第2幕と第4幕にだけ何曲かまああのできのものがある(第3幕にはない)、そしてさらに、ヴェルディはワーグナーの模倣者だ、というのです!!! 結構なことです、35年たっても模倣者のままでおわらねばならないとは!!!

こうしたくだらないおしゃべりが私の目標を微塵もゆるがすことができないことは確かです。今までもそれが一度もなかったのですから。これも、私がつねに自分が何を望んでいるかをよくわきまえてきたからです。ただ、自分が今いるここ、高いところであれ、低い場所であれ、ここからであれば、こういうことができます。そういう次第なら、君たちがしたいようにすればいい、と。そして、音楽をつくりたいときには、学者や阿呆どもの評価を聞かずにすむ自分の部屋でつくるでしょう。

あなたの「劇場と芸術の完全な救済はあなた次第です」とのお言葉は、ただの冗談と受けとっておきましょう。おお、ちがいます! 作曲家にはこと欠かないということを、疑ってはいけません。私としても、ボーイトがファッチオに対してその最初の作品の上演後の乾杯の辞でいったことをくりかえしたいと思います。「……そして、祭壇を打ちくだくであろう者がおそらくすでに生れているのです」。……アーメン!



《アイダ》についてのいわゆる〈舞台指示書 disposizione scenica〉の一頁。ミラノ初演の一種の演出用の本で、それ以後のあらゆる《アイダ》公演のよりどころとなるように、ジュリオ・リコルディがヴェルディとの契約にもとづきまとめ、印刷させたものである。初演の演出と舞台構成をそのまま受けつがそうというヴェルディのこの試みが長いあいだつづかないということは、彼にもわかっていた。にもかかわらず《アイダ》においては、当初の歴史主義的自然主義的舞台構成が非常に長期間、今日にいたるまで、保たれてきている。この図は凱旋行進に加わる集団全体の配置を示している。

レオン・エスキュディエ*)宛

〔サンターガタ, 1876年1月20日〕

〔……〕衣装をパリでつくらせるのがよいとお考えになるなら、私に異存はありません。ただ私個人としては、ミラノの衣装で満足したことでしょう。第一に、経費がわずかで済むし、それに、《アイダ》をパリの衣装でカイロで歌った歌手たちがみな、ミラノの衣装のほうが劇場向きだし、特色があるといっていたからです……。ほかの点については、あまりやりすぎないように、気をつけてください。衣装に十分気を配り、ほかのことにはあまり配らない、というのはパリでよく見られる悪い見本です。

〔……〕トランペット6本は、〔演者が〕行進しているあいだ、舞台上で演奏されなければなりません。このトランペットがないので、特別に製作させなければならないことに注意してください。しかし、トランペットは、いつも総譜といっしょに貸し出しているのので、リコルディから借り出したほうがいいでしょう。〔……〕

レオン・エスキュディエ宛

〔サンターガタ, 1876年3月12日〕

〔……〕今演出にほとんどかかりきりになっていらっしゃることは存じています。それは結構ですが、あまりやりすぎることは望みません。私は度を過したことが嫌いですし、オーヴァーになりがちなあなたの演出をいつもいつも賛美しているわけではないのです。ミラノでの公演を、ひどい代物と思われたかもしれません。しかし、私はそれに十分満足していたのです。

もうこのくらいにしておいて。あなたの思いどおりになさってください

*) つづく3つのヴェルディの手紙で問題になっているのは、このオペラのパリ初演であり、これは、レオン・エスキュディエが1876年4月22日に、その直前に引き受けたイタリア劇場において開催したものであった。1873年1月18日のヴェルディの手紙につけられた脚注(209頁)も参照。

さい。ただ、あえて申し上げますが、オペラ座の画家がいつもそうであるように、台座とか機械仕掛けでいっぱいになった舞台は、私としてはゆるしがたいものなのです。最終場面は地下広間でなければならず、カイロでやったような洞穴ではありません。また、観客のまえに姿をあらわすことは自分の沽券にかかわるなんて思わないような、よい舞台音楽家による、すぐれた舞台音楽にならなければなりません。オーケストラは全員そろっていなければなりません。それから、合唱団員に、とくに女声合唱団員に十分気を配ってください。こうしたことのほうが微に入り細に入った演出よりも重要なのです。そうした演出は、たとえ目を満足させることはあっても、音楽面での欠陥を取りつくることはできないのです。〔……〕

ティトおよびジュリオ・リコルディ宛

アイダ

〔パリ、1876年4月28日〕

第1回上演収入	約18,000フラン
第2回上演収入	約17,700フラン
第3回上演収入	17,796フラン

エスキュディエが思いきっていわゆる報道活動をやめさせていたら、収入は2万にのぼったことでしょう。収入からみれば成功でした。新聞は女性歌手たち、とくにストルツをいささか悪く書きましたが、ほかの点ではきわめて好意的でした。もちろん私はやっと3、4年前からドイツにおいてもここでも、うまく作曲できるようになったのです。しかし、かつてのイタリアの新聞、とくにミラノの新聞が好意的にもそうしてくれたように、ワーグナー主義とよばれることは少なくともありませんでした。

いずれにしてもはっきりしているのは、エスキュディエがイタリア劇場を再建することはない、ということです。彼の財産は先行き使いつくされてしまうかもしれないでしょう。ともかく私の目標はイタリア同様ここでも達成されませんでした。〔……〕

ジュリオ・リコルディ宛

親愛なるジュリオ

〔ジェノヴァ、1878年3月12日〕

「異議はとなえませんでした、いちおうご報告した方がよいと思いますので」!! 電報でそうおっしゃっています。しかし、報告するかわりに異議をとなえれば、もっとよかったですでしょう……。

パッティ*)さんは事実、《アイダ》について二言、三言、私と話しました。しかし、それは私の家でのことで……議論なんてしたくなかったので、次のようにいって話を終りにしました。「私はもう《アイダ》とは関係ありません……ミラノの連中と話をつけてください」。第3幕のタッチが問題なのだと今聞きました。ミラノで最初に不評を買ったこの哀れな第3幕は、苦しむ運命にあるのです!……にもかかわらず、ここには削除すべきものはありません。テノールとソプラノの二重唱の不細工なカバレッタでさえそうです。状況に対応させてあるので、このままでなければなりません。さもなくば、カンヴァスに穴をあけることになります。ご存じでしょうが、私は削除と移調が大嫌いなのです。それくらいならオペラを上演しないほうがましです。それにパッティさんはこの役を厄介だと思ったのなら、なぜそれをやるのでしょうか? どうして《アイダ》を歌う必要があるのでしょうか? そして、彼女に何度もいったように……「古いオペラがたくさんあるのに、なぜ新しいオペラが必要なのですか?」パッティさんには《アイダ》にしろほかのものにしろ新しいオペラは必要ありません。彼女はすでに世界を驚嘆させているのではないですか。《夢遊病の女 Sonnambula》や《ルチア Lucia》、《理髪師》、そして《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》ではじめて彼女を聞いたとき、18

*) アデリーナ・パッティ (1843-1919) はマドリードで生れたイタリア・アメリカ混血のコロラトゥーラ・ソプラノ歌手であり、19世紀最後の偉大なプリマ・ドンナのひとりであった。彼女は16歳でニューヨークにおいて《ルチア Lucia di Lammermoor》でデビューし、それ以来50年以上ものあいだ、全世界の主要な歌劇場の観客たちを熱狂させた。彼女は気が遠くなるほど多額の財産をかき集めており、ヴェルディをサンターガタに訪問したときにはすでに世界的スターで崇拜の対象であった。彼女が舞台に立った最後は、1914年71歳のときであった。

歳だった彼女がすでにすばらしいオペラ歌手であったということは、世評を聞くまでもなくよくわかりました！ 彼女は当時から今まで全然かわっていません。ただ声に、とくに低い声にすこし変化がみられるだけです。当時はいくらか虚ろで、子どもっぽかったのが、今ではおどろくほど美しくなっています。しかし、才能や舞台に対する本能、歌唱力はまったくおなじです、まったく、まったくおなじなのです。

しかし、本題にもどるため、むだ話をやめ、〔この件は〕成行きにまかせなければなりません。しかし、はっきりいいますが、大聖堂でのミサ等々とおなじく、こういうことはまったく気に入られません。さらにたった今からこうした類の電報にはお答えしないことにしました。それから……今のところはもう何もいいません。〔……〕

追伸。完璧な上演をあなたは信じていらっしゃるのですか？ しかし、だまされやすい雰囲気の中にいらっしゃるということを、ご考慮ください……。スカラ座にいらっしゃるのですよ！ なんという偉大な響きをもつ名前！ しかしそのうしろにかくれているものに目を向けましょう！！ あなたには最高の舞台画家と最高の舞台技術者がいたのに！！ しかし、彼らはもういないのです。

カミーユ・デュ・ロクル宛

親愛なるデュ・ロクル [ジェノヴァ, 1891年12月9日]

昨日の夕方ここに着いたら、12月3日付けのあなたのお手紙が届いていました。

リコルディがマリエットの息子の要求について話してくれました。——もうびっくり仰天です！

どうしてこうなったかご存じですね。そして、覚えていらっしゃると思いますが、私に作者名のない4頁の小さな印刷物をお渡しになり、この題材はエジプトを扱っており、このオペラ化を太守が望んでいるとおっしゃったのでした。それで、あの小冊子の作者は太守自身なのだろうと推測したのです。マリエット・ベイについては、彼が衣装な

どを委託されたということしか知りませんでした。——それだけです。これ以上のことは申し上げることができませんし、このマリエットにどんな権利があるのかもわかりません。

さて、ただ今避寒地におりますが、こちらにご旅行の途中あるいはご滞在中に何度かお目にかかれる機会があればうれしく思います。〔そうしていただくと〕あなたにくれぐれもよろしくと申しております。すべピーナも、私も、大喜びなのですが。

それを期待しつつ、あなたの手をにぎります。

フィリッポ・フィリッピ

カイロにおけるヴェルディ作《アイーダ》の
ゲネプロと初演

熟達（じくたつ）の法律家フィリッポ・フィリッピ Filippo Filippi (1830-87) は、音楽の専門家ではまったくなかったが、イタリアではもっとも影響力ある、またもっとも恐れられた音楽批評家であった。国際的名声をもつ非常に数少ない批評家のひとりとして彼はエジプト太守の招きにしがたが、1871年のクリスマス・イヴに開かれる《アイーダ》初演に臨席するため、カイロに向けて長旅をおこなった。フィリッピを好まなかったヴェルディはそれを知って怒り狂った。しかし、フィリッピの批評は結果的に非常に好意的なものであった。彼は公演について報告することのみに限定せず、カイロのエキゾティックな雰囲気表現しようともこころみている。

……最後から2番目の舞台稽古のときに、上演の準備がいかに遅れているかを知った。土曜にすぐれたゲネプロが実現でき、日曜には初演が敢行されるなどということは、想像できなかった。しかし神意が奇跡を命じ……奇跡が起ったのだ。太守の言葉として伝えられたところでは、火曜に上エジプトへ向かいかなりの長旅に出発するが、《アイーダ》の初演には立ち会いたいと望んでいるとのことだった。そしていったとおりのことが実現した。土曜のリハーサルは実際だれにとってもあつぱれなできであった。それは次のことを報告すれば十分わかるだろう。このリハーサルは夕方7時から朝の3時半までつづき、さらに予約客の目のまえでおこなわれたのであった。この予約客のほとんどは最後までその場をはなれず、そのうえ婦人方は棧敷席につき、太守自身、随員をみなしたがえてそこに臨席していた。

このゲネプロで成功が決定的なものとなった。というのも、予約客が臨席し、劇場の空間が明るくされて、歌手たちも完全な衣装で登場



イタリアの有名な、また恐れられた批評家フィリッポ・フィリッピ (1830-87) は、1871年クリスマス・イヴにおけるヴェルディ作《アイーダ》のカイロでの初演の、数少ない国際的に有名な目撃者のひとりであった。

しており、初演とちがうのは、まだ準備が不十分なので幕間が長引いているということだけであつたからだ。実際の公演同様に、拍手喝采や熱狂した歓声が湧きおこつた。幕間には会話がきわめて活発にかわされ、人々はたがいにこの傑作を賛美し、これほど美しく、偉大な作品をはじめて上演する榮譽がカイロの劇場にあたえられたことを、心からよろこんでいた。前奏曲から結末の二重唱にいたるまでのすべての曲が拍手喝采をあげ、ときおり、観客は自制しきれずに、芝居の途中でも喝采してしまうのだった。第1幕第1場を締めくくる賛歌は強く保持された和音をふくんでおり、このあとには満場の喝采がつづいた。時機をえない中断に怒って、ボッテジーニは観衆の方を向いて生粋のミラノ方言でこう叫んだ。「まだおわってません L'è minga fenii」!

リハーサル終了後、夜3時半に劇場を出たとき、私たちはみなうつとりして、偉大な巨匠の最新の音楽を聞いたことをよろこんでいた……。ともかく、太守は最高に満足していた。彼は喜びのあまり、いても立ってもいられず、すぐにヴェルディ宛に電報を打たせ、感謝の意を表し、幸運を祈ると伝えた。

《アイーダ》初演に関するエジプトの観客の興奮は想像を絶するもので、すでに14日前に切符がすべて売り切れてしまい、最後の数日のあいだは商人や投機家の投機の対象になったほどだった。私がエジプトの観客とよんでいるのは、とくにヨーロッパ人のことである。なぜなら、アラブ人は、裕福なアラブ人も、劇場をあまり好まないからだ。彼らは、自分たちのカンティレーナの嘆き悲しむような響きやタンバリンの単調な拍子を、過去、現在、未来のどんな旋律よりも好んでいるのである。カイロの劇場で一度でもターバンに出会うことは、本当に奇跡的なことである。

日曜の夕には、公演のはるかまえに空席ひとつ残さずいっぱいになった。桟敷席は大勢の婦人たちによって占められており、彼女らのだけひとりとして、時をわきまえないむだ話や衣ずれの音で注意の集中をさまたげることにはなかった。概して、私は彼女たちをととても美しく、洗練されていると感じたが、これはとりわけ、カイロにかなり大勢い

る高貴な身分のギリシア女性や異国の女性についていえることであつた。とはいえ、真実を愛するゆえに付け加えねばならないが、きわめて美しく、最上の趣味でよそおった女性たちのかたわらには毎夕、珍妙なかつらをかぶり、ひどい服装のコプト人やイスラエル人的な風貌も見つかった。配色はけばけばしく、わざとやったとしても、これほど悪趣味にはできないだろうと思われるほどだった。太守のハーレムの女性たちはだれにも見えなかった。二階桟敷席の右から3つが彼女たちのために予約されており、白いモスリンの厚いカーテンが彼女たちを不謹慎なまなざしから守っていた……。

ルイ・エティエンヌ・エルネスト・レイエール

カイロにおけるヴェルディの《アイーダ》

エルネスト・レイエール Ernest Reyer (1823-1909) は、フランスの作曲家で、有名な《ジュルナル・デ・デバ》誌の音楽批評家であり、フィリッピ同様太守から個人的に《アイーダ》初演のためカイロに招待された。彼はヴェルディの公然たる敵とみなされていたが、エジプトではおそらく知られていなかったのだろう。1872年1月12日の雑誌に以下の批評（要約）が発表された。

……ヴェルディのオペラが平凡なできであつたら、私は率直にそういったであろう。だが、それは成功をおさめたし、それに十分値するものであった。この吉報を広く知らせ、周知のとおり私が今まで大きな賛美の念を感じたこともなく、とくに親近感をいだいたこともなかったこの巨匠に対し、おめでとうといえることを、よろこばしく思っている。……

彼の音楽が進歩していないという人々に対し、ヴェルディはまさにその逆を証明した。もちろん、昔のヴェルディはあいかわらず存続している。《アイーダ》の中でも、その誇張のしすぎやそっけない対照や、様式上の不正確さや激烈さが見える。しかし、それとならんでまた別の、ゲルマン主義に影響されたヴェルディとも出会えた。このヴェルディは科学性とおどろくばかりの如才なさをそなえて、きわめて巧妙にフーガと対位法のあらゆる技巧を駆使しており、この対位法はそれぞれの音の類まれな鋭さと結びつけられ、昔の旋律形式、つまり彼の特徴となっていたものさえも破っている。愛情をこめて献身的に、大きな独唱部と長い楽曲とを、かわるがわる手がけている。彼はもっとも新しい、またしばしばもっともまれな和声や、まったく思いがけない転調を発見している。伴奏に旋律そのもの以上の関心を示し、ときにはそれ以上に重要視している。要するに、モーツァルトについて

LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS
12 francs par an
Le volume hebdomadaire 12 francs
Les abonnements sont en avance de 3 mois
On s'abonne chez le directeur ou chez les agents
Directeur: M. PAUL BAUDRY

19, QUAI VOLTAIRE
24^e Année N° 1201 — 4 Avril 1880

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 19, QUAI VOLTAIRE
Les abonnements sont en avance de 3 mois
On s'abonne chez le directeur ou chez les agents
Directeur: M. C. HENRI

NE PAS COUPER CE NUMÉRO AVANT DE L'OUVRIR



パリ・オペラ座における最初の《アイーダ》公演での指揮者としてのヴェルディを掲載した、1880年4月3日のフランスの雑誌《ル・モンド・イリュストレ Le Monde Illustré》のタイトル・ページ。パリでおこなわれた、フランスにおけるオペラのこの初演で、若きバリトン、ヴィクトル・モレル Victor Maurel がアモナスロ役でデビューした。彼はのちのヴェルディの最初のヤーゴ役、最初のファルスタッフ役であった。

グレトリー Grétry がいつているように、ときおり、オーケストラの中に彫像を立て、舞台の上に台座をもってきたのである。私は、この表現が正しいかどうか今までよくわからずにいたが、一般にみとめられているものなので、ここで用いても差しつかえないだろう。

ここで、「ヴェルディは完全に孤立して生活している。彼はどんな新しい作品やシステムにもまったく無関心だ」などといってほしくはない。ほんの数年前にも、ヴェルディは《ドン・フアン Don Juan》を一度も読んでいないと、主張する人があった。それはありえることだが、その後これを読んでいるはずだし、ほかの多くの作品も読んでいるのだ。リヒャルト・ワーグナーの作品を彼は熟知しているし、同様にベルリオーズ Berlioz の作品についてもそうだろうと私は確信している。マイヤベーアの総譜もいくらか研究したにちがいないし、さほどよいものとはいえないグノー Gounod の手法に関しても調べたにちがいない。《ドン・カルロ》を書いたときには、こうしたさまざまな手法に関する研究はおそらく概略的なものだったのだろう。しかし、それは今日でははるかに進んでおり、ほぼ完璧といえるまでになっている。そしてさらにこの新しい手法が進んでいった場合、ヴェルディはやがて、ファンのいく人かが熱狂を冷まされ去っていくかわりに、今まであまりあたたかく評価していなかった人々のあいだに数多くの転向者と信奉者をえることになるだろう。

ここで問題になっているのは、グルックやロッシーニに、あるいは、マルガリータ・ダンジュ Margarita d'Angiù かクロチアート Crociato にならってその《悪魔のロベール》をつくりあげたマイヤベーアに見られたような変化ではない。しかしそれはたんなる方針転換以上の何かであり、イタリアのこの巨匠の陰しく激しい気性を知る者は、《アイーダ》の総譜にあらわれている徴候や傾向の中に、未来へ向けた漠然とした批評以上のもの、それにまさるものを見ることであろう。

（《ジュルナル・デ・デバ》1872年1月16日）

アンドルー・ポーター*

各地での初公演 1871年から1880年まで

カイロにおける《アイーダ》の初演は1871年12月24日におこなわれた。スカラ座での初公演が7週間後の1872年2月8日にこれにつづいた。友人であるアリヴァベーネにあてた手紙でこの作曲家は簡にして要をえた文句で満足感を表現している。「君のままで謙遜のふりをしようとは思わないが、このオペラはたしかにもっともできの悪い作品というわけではないのだ。時がそれにふさわしい場所をあてがってくれることだろう。一言でいって、劇場を満員にするような成功をおさめられるのだ」。ヴェルディ自身は、4月にパルマで舞台にかけられる次の公演を監督していた。7月にはミラノでの初演の指揮者フランコ・ファッチオがパドヴァにおける《アイーダ》初演の指揮をとった。1873年3月にはヴェルディはまたナポリにおける初公演の監督をしていた。これらの上演を通して、アイーダとアムネリスのパートはスカラ座での配役歌手であるテレザ・ストルツとマリア・ヴァルトマンが歌った。スカラ座公演にも予定されていたが、病気になったため交代させられねばならなかったジュゼッペ・カッポーニは、パルマとパドヴァでラダメスを歌った。ミラノでの最初のアモナスロであったフランチェスコ・パンドルフィーニはこのパートを1872年7月3日にパドヴァでも歌った。ストルツ、ヴァルトマン、カッポーニ、そしてアドリアーノ・パンタレオーニ（パルマでのアモナスロ）はともに1873年5月3日、アンコーナにおける最初の《アイーダ》公演を歌った。ヴェルディは当初、適当なアンサンブルやオーケストラ、合

唱、舞台構成上での諸条件を満足させられない劇場に対しては、上演を禁止させようとした。——そして、旧式のアペラから離反していく〈現代アペラ〉において、芸術に対する真剣さはあらゆる点で〈逐一〉要求されなければならないと主張してゆずらなかつた。いくつかの手紙でヴェルディは、《運命の力》、《ドン・カルロ》そして《アイダ》が新しい種類のアペラであり、これらの作品の上演はただひとりの指導的な頭脳によって監督されるべきものであり、この頭脳が演出上、音楽上を問わず、あらゆる点における責任をになうべきだと確信している、と書いている。——というのも、これらのアペラではどんな些細なことも重要であり、より大きな関連の構成要素になっているからである。

しかし、1873年すでに〈一般的制限解除〉が決められ、このときから全世界をめぐる《アイダ》の凱旋行進がはじまつた。公的な〈演出教本〉が出版され、そこには舞台図や配置図、おのおのの動きや動作のための指定や合唱の副指揮者たちの配置にいたるまでが記載された。たとえば、アムネリスに燃え移りかねないガス灯の炎を、彼女が長い喪服のローブを着て最終場面で舞台に登場したら、すばやく消すことといった、実際的な指示もあつた。こうした上演指示や許可された衣装デザインから一分たりとも逸れることはゆるされない、ともそこに記されている。《アイダ》は1873年10月にはブエノスアイレスに達し（初演のアイダ役アントニエッタ・ボッツォーニ＝アナスタジが出演）、11月にはニューヨークに達した（エマヌエーレ・ムツィオの指揮）。ニューヨーク公演の全容はつづいてフィラデルフィア、シカゴ、ミルウォーキー、そしてボストンでも紹介された。1874年4月にはこのアペラははじめてウィーンで（のちにパイロイトにおける最初のブリュンヒルデと最初のクンドリーになったアマリエ・フリードリヒ＝マテルナ Amalie Friedrich-Materna のアイダ）、そしておなじ月にベルリンでも（タイトル・ロールに、ワーグナーの最初のエヴァとなったマティルデ・マリッガー Mathilde Mallinger、アムネリスにはパイロイトのもうひとりのクンドリーであったマリアンネ・ブランド Marianne Brandt、ラダメスはパリにおけるワーグナーのタ



ユジェーヌ・ラコステ Eugène Lacoste による、1880年《アイダ》パリ公演のための王女アムネリスの衣装デザイン。日付は1879年10月。

ンホイザーでパイロイトの最初のジークムントであったアルベルト・ニーマン Albert Niemann が歌い、アモナスロは最初のハンス・ザックスのフランツ・ベッツ Franz Betz が歌った）鳴りひびいた。ヴェ

ルディはストルツとヴァルトマンを使って1875年6月にウィーンでみずから指揮し、次の年にパリのイタリア劇場でふたたびストルツ、ヴァルトマン、そしてアモナスロ役にパンドルフィーニを使って指揮した。ロンドンにおける初演も同1876年、コヴェント・ガーデンにおいて、アデリーナ・パッチィがタイトルのヒロインを演じた。メトロポリタン歌劇場は1886年に《アイーダ》を上演し、テレゼ・ヘルベルト＝フェルスター Therese Herbert-Förster のアイーダ、マリアンネ・プラントのアムネリスであった。メトロポリタン歌劇場では1884年から1891年のあいだすべてドイツ語で歌われていたように、《アイーダ》もドイツ語で歌われた。やがてリリー・レーマン Lilli Lehmann がアイーダをイタリア語で歌った（ラダメス役はジャン・ド・レシュケ）。メトロポリタン歌劇場において《アイーダ》はもっとも数多く上演されるオペラとなった。

この公演リストはいくらでも延長できる。ぜひともふれておかねばならない重要な公演は、1880年3月におこなわれたパリ・オペラ座での《アイーダ》初演である——当時このオペラは150回目の上演に達していた。ヴェルディは、公演を監督し、みずから指揮するために、パリにおもむいた。半世紀のあいだ、パリにおいて決定的な、無制限の成果をおさめられるときを待っていたのだ。今こそついにそのときが来たのであった。初演のあと、マッフエイ伯爵夫人にこう書いている。「12年か14年前、《ドン・カルロ》は成功しなかった、とあなたに書き送ったように思います。今、おなじく率直に、遠慮せずに、こう申し上げます。《アイーダ》は成功です、と」。たしかにそうであったし、いつだってそうだったのだ。ヴェルディは、世間がどう考えようとひたすらわが道を行くワーグナーのような人物ではなかった。《ドン・カルロ》でマイヤベーアのグランド・オペラが頂点にみちびかれたが、世間が感激してそれを受け止めるようになるまでに、まる1世紀が過ぎねばならなかった。それにそこへのぼるまでにつまずきもした。一度ならずオペラを改訂したが、決定稿をつくり出すことはなかった。《アイーダ》の素材に関しては、さほど高いレヴェルを旨さなかった。対象は〈自分の〉枠内でえらんだが、それは、新しい音楽



ユジェヌ・ラコストによる、パリ・オペラ座での《アイーダ》初演のための国王の衣装デザイン。日付は1880年1月。



ユジェヌ・ラコストによる、1880年3月パリ・オペラ座における《アイーダ》新公演のためのハープ奏者（エキストラ）の衣装デザイン。日付は1879年11月。

劇における彼の力をよりいっそう発展させることができるようなものだった。こうして傑作ができあがったのだった。おそらくそれは——こうした表現がゆるされるならば——限られた傑作とよべるだろう。《オテロ》と《ファルスタッフ》ははるかかなたにある（とはいえ、《オテロ》のための種はすでに1879年にはまかれており、すでに芽を出しはじめていたが）。その間に、パリでの1880年の《アイーダ》公演によって彼の経歴は最高潮に達した。そのために彼が一生のあいだ戦ってきたものの大半が、今やたしかに戦いとられたのであった。

III 20世紀における受容

オスカル・ビー

古い様式の真実性

ヴェルディの《アイダ》について

オスカル・ビー Oskar Bie (1864-1938) の《アイダ》解説は、1913年、じつにみごとな、いまだかつてならぶものもない〈不可能な芸術作品オペラ〉に関する総合的研究(《オペラ Die Oper》, ベルリン, 1913)の中におさめられ、一度も抽象的な専門用語を用いることなく、音楽的関連性をイメージゆたかに、具体的に、感覚的にだれにでもわかるようにすることに成功した数少ない幸運な研究例のひとつである。そしてそれは、ワグネリアンであるビーがヴェルディの〈おそい収穫〉に対してなした深々としたお辞儀でもある。

われわれは《アイダ》に近づいた。晩夏になった。色彩がはっきりとしはじめ、物は孤立していくようだ。母なる大地はすでになかば忘れ去られ、すべては満ちたりたその存在のゆたかさを内に秘めている。掘りおこされた大地、吸収された大気、内面化された光、熟したみずみずしい果実が実っている。すばらしい、かがやく、繊細な、細かに分岐した《仮面舞踏会》のアンサンブルは過ぎ去った。世界諸国が注目している。壮大な催物がナイル川を父とするすべての文化のために準備されている。カイロでは英雄然とかがやくオペラ公演が、名人芸の披露が待ち望まれている。世界の注目を集めて、このヴェル

ディが創造しようとしているものとは何なのだろうか。そして彼の作品が登場する。大げさなけばけばしい素振りなどなく、虚栄も気どった態度もない。——ここ数年の限りなくゆたかな実りを披露した。彼の人生の美しい秋にはじめてのおどろくべき収穫があった。

まるで高校生が書いたように素朴な台本が彼に渡される。エジプトの戦士とエチオピア人の捕虜の恋と彼らの情死というもので、心理的深さはなく、劇的な二重性もなく、場面がただ並列されているだけである。マイヤペーであれば、そこからはなばなしい作品をこしらえただろうが、彼にはもはやそれはできない。だれもがあつとおどろくような効果をあげることは彼にはもうできない。音楽的に分別がありすぎるし、芸術的には繊細になりすぎているのだ。たんにイタリア的なものにはもうとつくに満足できず、たんにフランス的なものを望んだことはない、そしてたんにドイツ的なものはよそよそしく、抽象的すぎるのだろう。しかしどんなところからも力と精気を引きだし、新しい北方の音楽にも耳をかたむけた。当時、とくに和声的なものや定形のない旋律はなんでもワグネリズムとよばれていた。ときどき、戦争の使者の登場やアイダの祈りには、《ローエングリン》の響きが聞きとられた。しかし、それはたとえ事実だったとしても、外面的なものにすぎない。ヴェルディはドイツ的なものを、イタリア的なものやフランス的なものほど直接に模範とはしていなかった。彼は自分独自の融合を発見していた。それはひとつの様式からというよりも、彼の音楽的創造性の源から生れたものだった。こうして、彼は音楽における世界的存在となり、想像力の支配者となった。ばかげた《アイダ》の台本をこえて創作を深め、演劇にあまり力を入れなかった分だけ音はいっそうゆたかになり、パリでビゼーが楽天的にオペラを人生の記録に高めていたところと前後して、英雄的なオペラを過去の歴史の再認識として洗練していった。

《アイダ》の旋律は、器楽的な旋律に非常に近づいているように見えても、歌唱曲からできたものである。オーケストラは旋律の先導者としては徹底して背景にしりぞき、基礎をえがく者としても控えめである。伴奏はおきまりのものであることはまずない、そして強い独立



ムルツァー Miltzer による世紀転換期ごろのパリ《アイダ》公演用の衣装案（ラダメス）。

したリズムと独特な速度を保っている。それらは充填物であるときには、好んで緻密な仕事にのり出していく。フルート、ファゴット、チェロ、ヴィオラが活気のあるレリフの中で内声に装飾をほどこしている。オーケストラ全体は個性化しており、そこにたしかに北方の影響がないわけではない。《アイダ》の総譜は芝居というよりはドラマであることが多い。悲劇的な暗い色彩を出すために、ラダメスがアムネリスのまえに登場する裁判の場面では1回だけバス・クラリネットが使われている。歌手の歌う人物像はアンサンブルにおいてたがいなそれほどするどく対照化されてはいない。というのも、芸術的であるよりも真実性があることのほうが重要視されているからだ。歌とオーケストラ、ドラマと旋律の中間がじつにうまく出ている。旋律は美と表現のあいだに魅力的な道を見出している。ドラマ面での合唱はその短い差出口をためらわず、音楽面では幅広くゆたかにふるまっている。短い旋律のフレーズは簡潔な音楽的内容をもち、また別のときには、詩節が歌の中に伸長している。そこには空虚なレチタティヴオも、自己中心的なコロラトゥーラもなく、何ひとつ形式にとらわれたものやありふれたものもない。伝統的な長調短調の使い分けは旋律においてつねにひとつの体験となり、イタリア的なフレーズはけっして型にはめられず、その由来を告げているような箇所でも、生々しく感じとられ、新しく生れかわっている。

動機は、厳格な理論にもとづいているわけではないが、いかに多くの小さな言いまわしが動機節とその前後を形づくっているかを十分意識しながら、全体にわたって使われている。アイダは失われた、甘い夢の動機をもち、祭司は全音階的でフーガふうの厳粛さをもつ。アムネリスは幅広い、あこがれるように切れ目なくつづく旋律をもつが、それを彼女自身は歌おうとせず、いつも弦楽器で演奏されるのを聞くだけである。彼女には、ラダメスを案ずる心を伴奏し、彼とアイダの愛の二重唱にまで影をおとす煽動的な動機もある。

独特な宙にただようアイダの動機は和声のあらゆる技法を駆使しており、それはクラリネットの旋律のもとに何度も形を変えて、せまく、広く、状況にしたがって、トランペットのアンサンブルと旗で締



ムルツァーによるパリ《アイダ》公演用の衣装案（アムネリス）。

めくられる華麗な戦争歌のいっおう変った和音構成にいたるまで、このオペラの魔力ともいえる多様性を見せながら組み立てられている。そこにある転調のはやい動きは一方でローマ人の耳を疲れさせ、他方でドイツ人の耳を魅了したにちがいない。かつては旋律が南国人の感覚に聴覚的な動きを示唆していたが、今や和声があらゆる建築をおおう蔓草のように枝分れしている。それは時代的徴候である。もはや下から旋律を助けるのではなく、上から旋律におおいかぶさるのだ。

この芸術の円熟を示す例をあげるとしたら、第1幕のアイダの独唱場面をえらぶだろう。しだいに弱まっていく合唱の歌詞〈勝利者として還り来たれ *ritorna vincitor*〉のくり返しではじまり、表現ゆたかなレチタティーヴォ、アリアのない旋律、叙情の爆発が純粋に歌としてみごとにつづいたあと、悲しくも甘く吐露される「私の苦しみをお憐み下さい *pietà del mio soffrir*」の音でおえ、その孤独をチェロがさびしいクライマックスへとみちびく。

どのようにして昔ながらのオペラ・パレード的芸術が内的な真実性にまで高まっていくかという点をこれに似た仕事の段階で示すとしたら、二重唱があげられよう。まず第一は、実りのない恋をしているアムネリスとラダメスの裁判の幕における二重唱だろう。旋律は本当にすばらしく、男性はしんけんに、女性は献身的に歌う。ふたりの気持は非常に異なっているが、最初ふたりはその気持を分けあっていることにはだれでもすぐ気づくだろう。アイダと彼女の策略にたけた父アモナスロは二重唱で、フレーズとフレーズを対立させたがいに相いれることはなく、個々の形ではいささか古めかしく見えるおちつきのない劇を展開している。まったく新しく純粋で、2つの異なる言語で歌われるのは、アイダとアムネリスの恋敵どうしの二重唱である。それは、じつにはなやかで叙情的な甘い旋律で、和声にあふれたアムネリスの台詞からはじまり、「お前はあの方を愛しているのね *tu l'ammi*」の破局におけるコントラバスによって効果的に中断され、遠くからきこえる戦争の合唱に広がってつながり、感情の円環におけるような、アイダが独唱場面をおわせたときとおなじ孤独な表現でとじる。アムネリスは軽いヴァイオリンの旋律を、アイダは重い管楽

器の旋律をもつ。ふたりはたがいに相いれない。それは、ひとりの登場人物の葛藤から倍の美しい音調を勝ちえる古いイタリア的二重唱がこの作品で終りを告げたことを意味する。しかし、愛が魂と旋律をひとつにし、礼儀をつくすことで真の生活をつかみとる。ラダメスとアイダの最初の二重唱には、誇り高い英雄の動機が使われ、さらに別の動機が加わる。トランペットのリズムに合せ、情熱的にそれらが溶けあう。アイダは彼に故郷を語る。光彩を放つオーケストラ、多様な和声、ロマンティックなエチオピアがそこにある。新しいフレーズ、*アッサイ・ヴィーヴォ assai vivo* で奮起し、感情がほとばしる。そこで、両者の思いはひとつとなり、英雄的な主題がかがやくユニゾンではじまる。そしてまもなく、第二の二重唱で彼らがともに経験する死の旋律に移る。古い形式は永遠の形式になる。しかし、それは、美しいと同様に真実なものでもある。

だが、いかなる文法もシンタクスもこの新しい言語を説明できない。オペラ界の歴史主義の粗雑さとたたかううちに繊細となり、かがやかしい夢想の世界でひびきわたりはじめる。この静かなクライマックスでグランド・オペラが来世を予知しておわっているように、オーケストラの騎馬行列のかわりに、3つの動機からなる銀の鈴のような詩をかなでるかかわいらしくはにかんだ前奏曲を導入していた。軍人の尊大さのかわりに、愛の歌をうたいながらラダメスは聴衆のまえにあらわれる。それが〈天使のようなアイダ *celeste Aida*〉で、そのへ音はトランペットからはじまって木管をへてヴァイオリンへとかがやきながら残り、夢想的な旋律は、深いフルートに色づけられ、弦楽ソロにゆさぶられ、やわらかな変口長調にみちびかれる。やわらかな音と色めいた音！ イタリア人が、その土地の印象を洗練するために、異国情緒の彩色を器楽と歌に用いるというめったにないことがここで起っている。ナイル川はチェロのフラジョレットの中できらきら光り、弦楽器のきらめきによってとりまかれ、フルートによって金色にかがやき、遠い音が神秘的なト音をめぐる音のあいだで揺れている。オーボエはエチオピアのさまざまな鳥の歌をうたい、重く音が下降し、ふるえるように反響する魔法の森の中で、暗い目をしたアイダの声はふ

しぎななりゆきのうちに消えていく。赤い影が神殿の場面に落ちている。巫女の歌は大胆で民族的な調子の半音階の狭間をたゆたっている。祭司たちは重苦しい硬い和音をその下におき、舞踊が管楽器の息吹の中にすべりこむ。変った輪舞が異国ふうの弦楽をともなってからまり、フーガの段階づけをもった祈りがトロンボーンの8分音符で登場する。それは平行5度を避けず、炎が燃え上がり赤い影を高みから照らす。耳をつんざくような変ホ長調の和音が天にこだまする。

この神殿の場面ははげしいアンサンブルのひとつであり、数多くの小さなアンサンブル作品 *pezzi d'assieme*, 5つの場面アンサンブルとならんで、このオペラのきらびやかな大黒柱である。しかし豪華というよりむしろもっともすばらしい音楽芸術、大黒柱というよりむしろ実りゆたかな果樹といえよう。示威的なものは否定されないが、芸術的良心にしたがったものである。

この重苦しい神殿の場面には結末のもっとも甘美な犠牲の死の神殿場面对応する。アムネリスの宮殿の女声合唱には裁判の男声合唱が対応する。そして中間にはとてつもない第2幕のフィナーレがある。

アムネリスの女声合唱は、うまく2つに分れ、微妙な転調と愛らしいシルエットの形をとっている。恋する王女の心のこもった美しい呼びかけがくりかえされ合唱は中断する。刺激的に軽い足取りで黒人の踊りがあいだにはさまれる。

コントラバスとトロンボーンによつてはじまる裁判場面は、宗教歌ふうで僧侶らしく硬いユニゾンとソロがつづく。弱音の大太鼓が被告の沈黙をえがき出す。アムネリスは急におなじフレーズを3度、そのたびごとに半音ずつ高くなりながらくりかえす。

いくつもの合唱と強力な舞台音楽による壮大な祝祭のフィナーレは、その構図の輪郭を次のように示すことができる。王の主題1、叙情的主題2、祭司のフーガ3、ファンファーレの行進4、多彩な舞踊5。1と3が結びつけられて、2がフォルティッシモでみちびかれ、+3+5。ストーリーの間奏は、アムネリスの動機で、高音の和音を使いヴァイオリンが表現し、クラリネットを破ってあらわれる。それがラダメスの表彰の場面である。捕虜は3の動機のもとに登場する。は



ムルツァーによるバリ《アイダ》公演用のエジプトの踊り子の衣装案。

ずかしめられたアモナスロの小さな劇的な場面がおわって、次につづく。中心的なアンサンブルがへ音で展開する。主題1がはじまる。それは最後によるこぼしい感じを残して次につづく。主題3がふたたび登場し、ストレッタをへて主題4のオーケストラの結末にいたる。これが輪郭であり、官庁の建物のように正確ではっきりしている。しかし、その中にあるものをだれが言葉でいいあらわせるだろう。ゆたかな想像力の収穫、大きく変化するリズム、魅惑的なアラベスク、旋律の花環、和声の葡萄のふさ、オーケストラとすべての音楽的にめぐまれた声のこの高貴な華麗さ、変イとロ音のエンハーモニックのファンファーレ群の精神的ゆたかさ、へ長調の歌のねっとりした甘美さを。それはすべてのイタリア音楽の中でももっとも壮大なフィナーレとして、さらに最高のフィナーレとして残っている。

トロンボーンとトランペットはオーケストラをはなれている。至福の神々しい静けさが残っている。アイーダはラダメスのもとへ、牢獄へと向かう。死を覚悟した単調な朗唱の中を、低音のクラリネットと大太鼓の暗い響きをこえて。彼女の感情は、フルートの音とともに高まり、まもなく弦楽器の音で和らげられる。舞踊的な雰囲気の流れ、管楽器がラダメスの歌に、弦楽器がアイーダにその要素を加える。それは彼らを待ちうける天上のかわいい天使の輪舞なのだ。地上にたれこめる神殿の合唱がもう一度混入してくる。そこでフラジョレットが彼らを超地上的な変ト長調にみちびき、その中で故郷の思い出をはるかにこえて、予期せぬ新しい音楽の広野へと彼らをはこぶ旋律を見出すのである。彼らはその中で恍惚となり、弦楽の翼はより微妙により軽快にはばたき、神殿の歌声のくすぶる薫りはあとに残され、4つのヴァイオリンが愛情こまやかに絡みあいながら、彼らの思い出の中をただよっていく。そしてすべては *pppp* におわる。それがこの英雄的なオペラの真の勝利なのだ。

トーマス・マン

ハンス・カストルプがお気に入りのレコードを聞く

《魔の山》より

トーマス・マン Thoman Mann (1875-1955) みずからが〈錬金術物語〉と名づけた《魔の山 Zauberberg》は、18世紀および19世紀の長い伝統の中で最後の偉大なヨーロッパ教養小説とされている。

1912年に書きはじめられながら、トーマス・マンは1924年になって、つまり第一次世界大戦の終りという真の撤回しえない世紀末をへたのちによりやく、彼の〈小ヴィルヘルム・マイスター〉ハンス・カストルプ、この〈人生に誠実な厄介息子〉をダヴォースのサナトリウム〈ベルクホーフ〉の7つの食卓につけ、そこで7年間を過ごさせることができた。最初はこの健康なハンザの名門の息子で〈特性のない男〉は、本質も時代性も彼と似かよっているカカーニア出身のローベルト・ムージル Robert Musil のウルリヒとおなじく、ただ〈あの上の人たち〉を訪ねてきたにすぎない。しかし、魔の山とそこの魅惑的できらめきを放つ住民たちの虜になってしまう。カストルプはもはや〈平地〉へもどろうとも思わないし、もどることもできない。

彼はヨーロッパ精神と西洋文化のパノラマに接し、冷たくシニカルなイエズス会士レオ・ナフタと、夢想的理想主義的なフリーメイソン団員ルドヴィコ・セッテンブリーニというふたりの師によって〈人文主義的教養 Humanoria〉にみちびかれ弁証法的百科全書の教をえている。

あらゆる学問分野を渉獵する学生であるハンス・カストルプは、やがて人生が錬金術のような〈たえまない崩壊と再生の過程〉であることを知る。もちろんこうした精神の高貴さの代償は高くつく。ハンス・カストルプは身体を病むことになる。しかし最終的には山上のこの〈7人の眠れる人〉のひとりとは平地からきこえてきた、〈世界の死の饗宴〉を告げる雷鳴によって目をさまされる。この本の最後でカストルプは地獄のようにはげしい、黙示録に出てくるような戦場で語り手と読者の視野から消え失せる。そのとき、彼はシューベルトのすばらしい菩提樹の歌を口ずさむ。この歌はその第7章で〈典型的にドイツ的なもの〉と特徴づ

けられており、そこでは、その民衆的で可憐な性格には頹廃的な〈死への親愛〉がかくされていると書かれている。

〈妙音の饗宴〉と題されたこの第7章のおなじ節で、ハンス・カストルプは音楽と、正確にはレコード音楽と親しむようになる。サナトリウムが〈ポリュヒュムニア〉という蓄音器を、この一種の聖匱、〈ストラディヴァリウス同様の楽器〉を購入したのである。それには各12枚、12冊でひとそろえのレコードもついていた。カストルプにとってそれははじめて耳にしたときからすでに〈情熱と陶酔と愛情〉を意味していた。ひとりでさまざまな種類のレコードの一部をひそかに聞いてみたはじめての夜以来、完全にこの〈妖精の音楽〉にとりつかれてしまい、〈お気に入りのレコード〉を聞くための荘重な儀式をつくり上げていく。その中には、ビゼー Bizet の《カルメン Carmen》からの抜粋とならんで、グノーの《ファウスト Faust》から〈ヴァレンティンの祈り〉や当のシュペルトの《菩提樹 Lindenbaum》もふくまれている。

しかし彼のお気に入りのレコードの筆頭に立つのは《アイーダ》の最後のフィナーレである。ヴェルディの音楽についてのこの感情がこもっていると同時にシニカルな二重底的な叙述の中で、トーマス・マンはオペラというものの美学のきわめてするどい解釈を示している。

ふたりの幽閉された恋人たち、ラダメスとアイーダのおかれた状況の理想化された内容と、死ぬこと、死、そして腐敗という現実がもつ卑近な醜悪さ〉とを皮肉って無情に対比させる。そうすることでマンはたしかに美しい歌のauraを剝いでしまうのだが、同時に、醜悪な現実を超越してしまう、〈理想化に勝ちほこる〉ヴェルディの音楽をも指摘しているのである。

イルメルン・ビュルガース Irmelin Bürgers

数枚のレコードに、天才的な旋律あふれるすばらしいオペラのラスト・シーンが収録されていた。セッテンブリーニ同様にイタリア人である、南国の劇楽の老大家ヴェルディが、19世紀後半、技術のなせる作、民族と民族を結ぶスエズ運河が人類に手渡されるという祝祭を機として、近東のある太守の依頼を受けて作曲したものだった。ハンス・カストルプはそのあら筋を一般知識として知っていた。蓄音器からイタリア語で歌いかけてくるラダメス、アムネリス、アイーダの運

命についてもおおむね把握していた。したがって、——最高のテノール、声域の中ごろで巧みに声の変化をみせる堂々たるアルト、そして冴えわたるソプラノ——が歌わんとすることは十分理解できた。もちろん、一語一語わかったというわけではないが、個々の状況に通じており、その状況に共感も覚えていた。4、5枚のレコードを聞く回数を重ねるごとに親近感が深まっていき、しまいには夢中になっていたのだ、内容もよく理解できたのだ。

まず初めに、ラダメスとアムネリスの対決があった。王女は鎖につながれたラダメスを連れてこさせた。異邦人の奴隷女のために祖国も名誉も捨ててしまった——もつとも彼にいわせると「心の奥深くある名誉は傷ついていない」のだが——この男を愛しており、なんとか自分のためにも救いたいと願っていた。いかなる罪に問われようとも心は汚れていない、といってもあまり役には立たなかった。彼の罪はだれの目にも明らかで、情容赦ない祭司たちの裁きが待っているのだった。最後に奴隷女を振りきって、すばらしい声の変化をみせるアルトの王女の胸に身をゆだねなければ（この声には、それだけの価値があるのだが）、躊躇なく判決は下るだろう。アムネリスは、悲恋に目がくらみ死も覚悟でいるこのよい声のテノールを救おうと必死だった。奴隷女を忘れてくれ、そうすれば命は助けよう、という切なる哀願にも、テノールはただ「できません！」「無駄なこと！」と歌うばかりだった。「できません！」「——「よくお聞き、彼女をあきらめなさい！」——「無駄なこと！」、盲目的に死を望む男と男への愛に苦しむ女が、この上なく美しく、そして絶望的な二重唱でひとつになった。司祭たちの裁判のぞっとするような型どおりの答弁が地の底から鈍くひびくのを聞き、アムネリスは悲痛な叫びを上げる。ラダメスは沈黙していた。

「ラダメス、ラダメス」と祭司長は歌いせまり、裏切りの罪を鋭くとがめた。「釈明せよ」と全祭司が合唱した。

祭司長がラダメスの沈黙を指摘し、祭司たちは異口同音に反逆の罪をみとめた。

「ラダメス、ラダメス」祭司長がふたたび呼びかけた。「お前は戦い

をまえに、陣営を去ったな」。

「釈明せよ」と何度もくりかえされた。「見よ。黙したままだ」と、最初からラダメスの罪を疑わぬ裁判長がふたたびその沈黙をたしかめたあと、全員いっせいにおきまりの「裏切り者！」の一言でつぶいた。「ラダメス、ラダメス」と仮借ない告訴人が3度目にくりかえすのがきこえた。「祖国と名誉と国王の誓いをお前は破ったな」——「釈明せよ」と改めて追求した。そして、ラダメスが絶対沈黙を通すことがわかると、祭司たちは戦慄し、「裏切り者！」と最後の判決を下した。こうして、ついに来たるべきものが来たのだ。声をそろえて合唱は、運命は決った、呪われて死ぬがよい、怒れる神の神殿の地下深く、生きながらにして墓に入るがよい、と罪人にいわたした。

アムネリスがこの僧侶たちの冷酷な宣告を聞いていかに腹を立てたかは、みずからの想像力に頼らなければならなかった。ここでレコードがおわっていたのだ。ハンス・カストルプは伏し目がちに、静かに手際よくレコードを取りかえた。続きを聞こうとふたたび腰をおろしたとき耳にしたのは、このメロドラマのすでにラスト・シーンだった。そこは地下の墓所で、ラダメスとアイーダの最後の二重唱が歌われ、頭上では、信心ぶった冷酷な祭司たちが神殿の中で両手を広げぶつぶつとつぶやきながら礼拝をおこなっていた。……「お前が、この墓場に？」と、ラダメスの何ともいわれぬ快い、甘く英雄らしい声がひびいた。驚愕と同時に喜びの色はかくせない。……そうだ、アイーダが彼のもとにやってきたのだ。ラダメスが名誉も生命も投げ出したこの愛しい人は、地下で彼を待ち、ともに死のうと閉じこめられたのだった。頭上の儀式的鈍い響きときおりさえぎられながら、ふたりが交互に、または一体となつてうたう歌——この歌に、そしてふたりの境遇と音楽表現に、夜更けてひとり寂しく聞き入るハンス・カストルプの心は深い感銘を受けたのだ。それは天国を歌っていたが、まさしくこの世ならぬ美しい歌で、絶妙の歌唱だった。ラダメスとアイーダの声はまず別々に、そしてひとつになり、飽くことなく、1本の旋律線上をたどっていた。この簡単でしかも歓喜あふれる、主音と属音が中心となる曲線は、主音から第8音の半音手前にある長くアクセントを



1908年ニューヨーク、メトロポリタン歌劇場での公演でラダメスに扮した伝説的テノール、エンリコ・カルーソ Enrico Caruso (1873-1921)。カルーソのほか、エミー・デスティン Emmy Destinn、ルイーゼ・ホメーア Louise Homer、アントニオ・スコッチィ Antonio Scotti が参加したこのすばらしい公演の指揮者はアルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini であった。

おいた掛留音まで上っていき、この音に軽くふれたあと第5音に移る。その神々しさ、すばらしさは、聞いていたハンス・カストルプにとって初めての経験だった。その背景となる状況からうまれる甘美なものが、彼の感受性をくすぐるわけで、その状況がなければ、この音楽にこれほどまでに魅了されることもなかったろう。永遠に墓所をともにしようと、アイダが傷心のラダメスのもとにおもむいたのは、じつに美しいことだった。もちろん、死の宣告を受けた男は、愛する生命を犠牲にするに忍びないという。しかし、その「いや、いや、お前はあまりにも美しい」という、相手を思いやり、悲嘆にくれることばにも、もう二度と会えないと思っていた人とやっといっしょになれる喜びがかくしきれなかった。そして、その喜色と感謝の気持ちを感じとるのに、ハンス・カストルプはとくに想像力をたくましくする必要はなかった。彼は、終始、両手を組み合わせ、板のすき間からすべての音楽が流れ出る黒い小さな錠戸を見つめていた。彼がそこで感じ、理解し、享受したものは、音楽、芸術そして人間の心情の理想化が勝ちとなったものであり、現実の卑近な醜悪さをこの上なく、また動かしがたく美化したものであった。実際に起ることを、冷静に思いうかべてみればよいのだ。ふたりは生き埋めになる。まもなく、坑内ガスを胸いっぱい吸うだろう。ふたりそろって死ぬならまだしも、ひとりずつ飢えに苦しみもだえながら死ぬかもしれない。それから、死体はすさまじい腐敗の様相を見せ、ついには2つの骸骨が地下に横たわる。こうなると、ふたりいっしょでも、別々でも、どちらでもよいのであり、何も感じないのである。というのが、現実的かつ即物的な見方である。心情を理想化するあまりに無視されていた一面であり、それが現実なのだ。美と音楽を讀める精神が、意気揚々とそれを陰に追いやってしまったのだ。ふたりの声は、同音で、来世を契り合いながら、第8音の半音前まで勢いよく上っていく。そこで天国がふたりのまえに開き、永遠の光がふたりを照らす。この現実の美化は、慰める力をもっており、聞く者にとって心地よいものだった。彼がお気に入りのレコードの中でもとくにこの歌を好んでいたのは、少なからず、このあたりからきているようであった。

(俊子・カールステン訳)

ディーター・シュネーベル

《アイダ》——純粋な美

ヴェルディの〈スペクタクル・オペラ〉にささげられた賞賛のうち、もっとも短くもっとも美しいものが現代音楽の作曲家の手によって書かれている。ドイツの音楽理論家で〈新音楽〉の指導者的立場にあるディーター・シュネーベル Dieter Schnebel はそれを、ハインツ＝クラウス・メッツガー Heinz-Klaus Metzger とライナー・リーン Rainer Riehle 編集による《音楽の草案 Musik-Konzepte》シリーズ（ミュンヘン、1979）の中の、ヴェルディのオペラに関する長大な研究（〈生の重き真実——ヴェルディの音楽的リアリズムについて〉）の一部として発表した。広大な研究の中でわずかに言及されているだけとはいえ、ヴェルディのこの悪評を買いながらも一般大衆お気に入りとなった作品について書かれた批評のうちでも、じつに誠実で、はっきりとしていて、感情のこもったもののひとつとなっている。そして、まさに多くの批評家たちがこのオペラに欠けている、失われていると批判したもの、つまり調和、経済性、簡明さ、美、悲劇、そしてユートピアといったものを、シュネーベルはありあまるほどそこに見つけだしている。

《ドン・カルロ》がヴェルディのもっともゆたかな作品であるならば、《アイダ》はもっとも美しいものだ。しかし美は語るべきものではなく、せいぜい賞賛するだけだ。この幻覚のごとく光りかがやくオペラは、配分の釣合もとれており（4幕7場）、見通しのいい構成をもっている。それは、一目でわかる簡明さをもそなえている。場面自体もストーリーも遠くエキゾチックなもので、メルヘンのように現実からまはなれており、眩惑的な魅力がある。さらに、その展開の中で、はなやかな群衆場面は、いくつかのこまやかで身近な場面とともに、独自の魅力を発揮している。登場人物は、場面と時間との流れるような調和の中に柔軟に順応しており、そもそも過度な性向も感情ももたない高貴な人格なのである。きわめて傑出したストーリーは、見る者

の関心を一様に持続させ、大きく弓なりにそった緊張感をあたえながら展開していく。音楽もまた細かく計算されており、光りかがやくにしろ、パステル調にしろ、つねに選びぬかれた色彩でかがやいている。それは、圧迫するような濃さもなく、かつまた貧弱な薄さもなく、ゆたかな調和の中を流れている。そしてリズムが多種多様に音楽の流れを脈打たせている。こうしたものすべてを通して、美しい旋律の連鎖がつづいていく。それはあたたかな人間性をえがき出しているが、その人間性が、自然と世界の中での個人および多くの人々の人間生活を、悲劇的な美および美しい悲劇の芸術的ユートピアへとみちびいているのである。

クラウディオ・カジーニ

《アイーダ》——スペクタクルと叙情性のあいだで

最近のヴェルディ研究のなかでも極端な立場を、イタリアの音楽学者クラウディオ・カジーニ Claudio Casini (1937年生れ) が、1981年に出版されたヴェルディ論の《アイーダ》の章でとっている。現在カリアリ大学で教鞭をとっているカジーニは、〈スペクタクル的〉側面と〈人間関係の叙情的〉側面との矛盾がまったく克服されていないという理由で、《アイーダ》を根本的な失敗作とみなす、ごくわずかな〈進歩的〉批評家のひとりといってよかろう。さらに、カジーニは《アイーダ》のなかに、救いようのない分裂、基本的で単純なこのオペラの演劇的構成と、どんどん展開していきほとんど〈病的〉で〈頹廃的〉になっているヴェルディの音楽言語とのあいだにある矛盾をも確認している（ケーニヒシュタインのアテネウム出版社の好意ある許可をえてわれわれは、1985年の秋、同出版社から出された、ハインツ・リート Heinz Riedt によるイタリア語原本からのドイツ語訳のカジーニのヴェルディ論から以下の章を引用した）。

《アイーダ》は純粹かつ単純な音楽劇への退行であった。まさにこのオペラにおいて、少なくともそのスペクタクルな部分において、娯楽の形はつらぬかれず、音楽言語が変化していくと同時に作曲家ヴェルディの危機がおとずれたのであった。

歴史的にみると、《アイーダ》のなかには、フランス音楽劇の2つの基本要素が取り入れられていた。異国情緒とオペラ・リリックの構図である。

異国情緒はフランスで、少なくともマイヤベーアの《アフリカの女 Africaine》以来、すなわち1865年以来、流行していた。このオペラの第3幕での、毒のある〈マンサニリョ Manzanillo〉〔訳注：オリヅの一種。大戟科有毒植物のひとつ〕の香りがたちこめる中セリカが自殺する場面に、音楽劇におけるオリエンタリズムがしっかりと書き

とめられている。とはいえ、しばしば上演されたフェリシアン・ダヴィッド Félicien David の《ララ・ルク Lalla Roukh》(1862-63) やビゼーの《真珠取り Pêcheurs de perles》(1863) において、それはすでに存在し、成果をおさめていた。他方、グノーの《ミレイユ Mi-reille》(1864) では、民謡になっていた。そして、ダヴィッドの《ヘルクラヌム Herculanum》(1859) 以来、このオリエンタリズムは古典古代あるいは、擬古典主義的テーマと結びつけられた。

こうした傾向は、第二帝政の終りごろの小市民的観客の意にそうものだった。わが家をはなれることなく、想像上の旅ができるわけで、ヨーロッパの強国が植民地獲得を夢見ていたのだった。このおなじ観客が、グランド・オペラをオペラ・リリックへと変化させる、すなわち、マイヤベアにさかのぼるヒロイズムや叙事詩的調子が、市民にとってより身近な感情や策略をあつかった演劇的大効果に道をゆずることになった。

《アイダ》はこうしたモデルにしたがって構成されている。野外での壮大な上演は別として、今日その成功は、小市民的・ヨーロッパ的モデルに関するかぎり、きわめて疑わしいものといえる。言葉を変えれば、《アイダ》の極端な2側面、スペクタクル的な面と叙情的な面とは、たがいにあまりに異なっているため、観客を混乱させてしまうのだ。観客は進んで歴史的・異国情緒的なキッシュに魅了され、ドラマに入りこめないか、進んでドラマに入りこんで、それ以外のものを受け入れられないか、のどちらかになってしまう。この二面性はオペラが上演される場所に影響される。野外の円形劇場では、明らかに人間関係の叙情的な部分が失われてしまうし、閉鎖的な劇場では、スペクタクル的な部分の効果が大きすぎるようになってしまうのだ。

《アイダ》を誇張した芝居へと逆行させるにあたり、ヴェルディはフレスコ画の技法の強いコントラストを必要とした。そこには、選ばぬかれた線と色の領域があるが、それらは、とくに光をあてられない場合、影のように存在感がないのである。

このコントラストは、愛と嫉妬、宗教と非教権主義、信仰と背信にもとづき、さらに2つのエキゾティックな国、エジプトとエチオピア



ド・ベック De Becque によるアイダの衣装案。おそらくパリ・オペラ座での《アイダ》公演のためのもの。

にもとづいている。

ラダメスのアイーダに対する秘めた情熱はアムネリスの嫉妬をかきたて、そのさい同時に支配者であるエジプト人と、ここでは女奴隷アイーダとその父で囚われの国王であるアモナスロによって代表されるその従属民エチオピア人との対立も明るみに出る。無慈悲な宗教権力は世俗権力にかわってラダメスとアイーダに判決を下す。エチオピアとその王アモナスロのためのラダメスの裏切りは、アイーダへの愛情から起っており、意図せずに生じている。だがそれは、エジプト人による敗戦国エチオピア民族の抑圧に対して、過度な均衡をたもつ役割をはたしている。

陰謀や戦闘的、宗教的な儀式にいろどられたエジプトの宮殿の華麗さも、〈薫る森林 *foreste imbalsamate*〉や〈青い空 *cieli azzurri*〉のあのエチオピア、すなわち真に異国的な、想像上の、架空のオペラ環境という、遠く秘密に満ちた土地への郷愁的な呼びかけのまえでは結局、ピカピカした騒々しいキッチンになってしまう。2つの場所は、第2幕のフィナーレと第3幕、凱進行進と夜のナイル川岸の幕というように、たがいちがいにつづいている。

第3幕はこのオペラの異国情緒の中心点である。ここでのアモナスロとアイーダの出会いやアイーダとラダメスの出会い、アムネリスによるアイーダへのラダメスの愛の暴露という人間関係のドラマが展開する。この中心点はまだ一度オペラのフィナーレでも取り上げられ、そこでは想像上のエチオピアがまた別の、おなじく想像上の場所になる。ラダメスとアイーダがともに行く地下牢に。

オペラのほかの部分では、もつれあった2つの基本的側面、スペクタクル面と人間関係の叙情面とを、ヴェルディは何度もいっしょにし、たえず一方から他方へ変化させている。それによって、《ドン・カルロ》で到達した地点とくらべて、マンネリズム的な芝居へと退行しているのである。心理を深く探究するかわりに、また演劇上の複雑さや多様性をもとめるかわりに、登場人物がメロドラマ的なしぐさで定義される。作品の初めから終りまで仮面をかぶった固定した役柄のまま、その人格は仮面に刻まれたものにすぎない。ラダメスは愛に満た



ド・ベックによるアムネリスの衣装案。おそらくパリ・オペラ座での《アイーダ》公演のためのもの。

されたヒーローのテノールである。アムネリスは嫉妬に心傷ついた、王の尊厳と女らしさに満ちたメゾ・ソプラノである。アイダはソプラノとして、メロドラマ的な枠組みの中では、2つの古典的な歌手の役柄、すなわちテノールとバリトンに従属している。そのさい、後者のアモナスロは運命を影であやつる者として、ヴィラン Villain に、ここでは高位の祭司のバスと対立させられる。

ヴェルディはここで、彼の創作の最初のころのものとも思われかねない、基本的な演劇論的思考にたよっていると見てとれる。《アイダ》の登場人物は、若いころのヴェルディの作品同様に、エネルギーに即座に考え出されているが、最高の円熟期の始まりにある作曲家のゆたかな経験を用いて作曲されている。

《アイダ》以後のヴェルディの危機、および創作活動の長期にわたる休止の原因もここにある。音楽言語は、基本的な演劇的構成と比較すると、経験がありすぎる。それはスペクタクル面でも叙情面でも名人芸的である。つまり勝利に酔い通俗的で華麗な面を見せることを恐れなかったが、おなじくみずからをいかがわしく、技巧的に、さらには不自然に見せることをもものとしなかったのである。そのさい同時に、ヴェルディが過渡期に発展させてきた可能性は、すばやく2面を交互に見せることによってかくれてしまっている。一方で凱旋行進やエジプト的な踊りで安っぽい効果をねらい、他方、ナイル川の幕の冒頭では、かなりの技巧を駆使してみせている。一方で、〈天使のようなアイダ Celeste Aida〉での気の抜けたテノールの氣勢をさけておらず、他方では、アムネリスの嫉妬のもつ周知のあいまいさをも禁じておらず、ワーグナーを模範とした主題の取り扱いも禁じていない。

さらにヴェルディはあえて異国情緒を出すために、それまでの直線的で直接的な様式とは相反する、非常に独特な、複雑で謎めいた旋律をつくりあげた。〈おお、青い空よ O cieli azzurri〉におけるように、実験的な大胆さとさけることのできない暗示性をもたせるような和声および音の処理をこの旋律にほどこしたのである。

しかし、こうした複雑な作業はすべて、基本的な演劇論的構想とい



マックス・レー Max Rée によるアムネリスの衣装デザイン。1924年作。

う背景のまえでは色あせてしまう。そしてヴェルディの音楽言語は、その外観が明らかに単純で近づきやすいにもかかわらず、その本来の土台においてより洗練された姿を見せている。ところが、演劇構成は

それに適せず、以前あった異化効果がなくなってしまうている。もっとも、総譜にはまだ残っているのだが。

こういえるだろう。《アイーダ》は、執拗な戦いを経験した18世紀のオペラ・セリアを思い出させる直線的な演劇構成と、あらゆる名人芸や頹廢の産物としての病的性格をあらわしている音楽言語との、もう元にもどらぬ分裂をあらわしているのである、と。

ここでもまた、以前同様に演劇的構想にくらべ音楽創意が過剰で、徒労におわり、どちらつかずとなって作者は劇作家としても音楽家としてもいつもの水準に到達していない。分離化へのこの傾向は《エルナーニ》と《マクベス》ののちの時期にも、1851年から1853年の三部作ののちの時期にも、またこの《ドン・カルロ》ののちの時期にも宿命的に存在していた。しかし《アイーダ》に関しては、とくに成功にみちびいた宿命であった。これは、ヴェルディの名人芸が、以前のよう純粋な職人芸に墮すことなく満足させられたという、単純な理由による。さらにこの名人芸は、——《アイーダ》の満場の観客が証明しているように——みずからのぞんざいさをも巧みに利用し、音楽をめぐる秘伝の知恵だけによってひたすら新しい未来へ進んでいくことを可能にしたのである。

しかし、こうしたことにもかかわらず、ヴェルディにはこの新しい未来、新しい成果が見えなかった。自分の演劇的構想と音楽言語とが分裂をきたしていることを知っていたために、彼は急に沈黙したのであった。

アッティラ・チャンパイ

《アイーダ》——あらゆるユートピアの終り

成立時の政治的現実や文化的状況、またそれに関連した装飾性による音楽性美学性の吸収への《アイーダ》の時代的定着性の問題が、以下の論文の中心課題である。これは最初に1979年、バイエルン国立歌劇場のプログラムに発表され、のちに《音楽の草案 Musik-Konzepten》(第10巻、ミュンヘン、1979)におさめられた。

今日われわれに何らかの感銘をあたえるほかのオペラのほとんどは、その先見の明、歴史を超越する能力、そしてユートピアとなるものを先見する力によるところが多く、それらは歴史が展開していくうちに熟していったものである。他方、このヴェルディのもっともスペクタクル的なオペラ《アイーダ》のもつ超時代的な意味は、その無条件に動かしがたく固定した時代性にある。それは、スエズ運河、普仏戦争といった現実政治との関わりに発し、当時の文化的な傾向や流行、植民地主義や技術革命、考古学そしてヨーロッパ帝国主義の探検精神に折よく合っていたことから来る。しかしこれは、時代の超越性とユートピアをほとんど失ってしまうことをも意味している。ヴェルディが容赦なく時代の傾向と迎合したために、音楽のなかにふくまれている超越的な要素はエジプトふうの小道具によって埋められた舞台の上で展開できなくなってしまい、その結果このオペラは時代から自立した音楽ドラマ的な作品として、精神的な現実として成り立つことができなくなった。他方、《アイーダ》のスペクタクル的、時代密着的な〈現代性〉のおかげで、今日その実際の年代がはっきりとし、《アイーダ》は19世紀晩期の信憑性のあるドキュメントになっているのである。ヴェルディはこのオペラによって彼の30年におよぶオペラ創作の最高点に達した(《オテロ》と《ファルスタッフ》は別の道を行く)だけでなく、——そしてここがまさに天才的なのだが——アドルノが有名

なエッセイで列挙していたように、最終局面にある〈市民的オペラ〉のあらゆる本質や特性をまさに理想的に現実化したオペラの唯一の模範例をつくりあげ、同時に自分に対するイデオロギー上、美学上の異論を自分が正しいということの確証として提示してみせた。ワーグナーの楽劇から一度目を転じてみると、《アイダ》はあるいは後期ロマン派オペラのもっとも肯定的な産物なのかもしれない。いつも自己自身しか配慮せず、自分固有のはっきりとした感覚的表現にのみしたが、実際に人が見たり聞いたりするもの（すなわち感覚によって確かめられるもの）のみを問題にする。自然主義的外観、舞台装置のミニメンタリズム、情熱的な音楽表現の背後には、かくされた意味や意図などまったくない。つまり、そこでえがかれた情熱が目的をまったくもたず、行動に移ろうともしないので、実際、その背後にあるより深い意味を見つけ、読みとり、あるいは聞きとることがむずかしいのである。だからといって、ワーグナーが偽善者ぶって断定したようににたんなる理由なき効果などではけっしてない。むしろ、このオペラの構想は、最高の目標を登場人物の情熱や情念の信頼のおける描写自体におき、その発端となるストーリーやモチーフにおいているのではない。

だからヴェルディはここで、演劇の次元においては、場面的なものをこえて論理的でダイナミックにストーリーを展開させる演劇構成をやめて、閉鎖的な光景の静的な構図を徹底してつくり上げたのである。ここにあるのは厳密な意味での演劇ではないとさえいえるだろう。——演劇は、人間が舞台上で演技をし行動する者としてわれわれのまえに立つことを前提にしている。しかしわれわれが目にするのは、まず第一に感情の状態や広範囲にわたってその展開をみせる場面の連続なのだ。ひとりの人物が、たとえばアイダの場合、演技をおさえればおさえるほど、音楽によって表現される感情面はよりいっそう広がっていくことになるだろう。演劇の動機づけや目的の調整が広範囲にわたって欠如すると、このオペラを解釈し、その意味を見出し、あれこれの方向を決定することが不可能になる。ここに登場する人物たちはひとりとして、その回りをまわってさまざまな方向から観察できる

ような1個の人物像ではないからなおさらのことである。彼らは人格である以前に、作者のこうあるべしというイメージに対応した人格の類型なのである。

時代超越的な本質の欠如はまた《アイダ》の舞台装置の極端な自然主義とも関係している。ヴェルディはここであらゆる手段を使って、過ぎ去った現実の忠実な見かけ、古代の雰囲気、完璧な幻想を舞台上につくろうとし、それに成功した。しかし、それはたんに、かつてただ美しいだけだったオペラというメディアを迷夢からさまし即物化という19世紀の当初からよく見られた傾向にしたがっただけではなかった。装飾がしだいに現実には忠実になるにつれてたんに美しいだけの表現が作り物じみて無意味に見えはじめた歌い手に対して、批判的になっていたのである。ヴェルディはここで、音楽的に特徴づけられた人物像という彼自身の厳密な美的構想から、いくらか活動範囲をうばい、それによって現実の存在基盤をうばった。自分の音楽を民謡主義や同種のもの、自然主義の影響から徹底的にまもった——例外は、かの悪評高い、1弁のアイダ・トランペットだ——が、ここでおこなわれた舞台の非美化は疑いもなくこのジャンルの急速な没落に貢献した。他方、《アイダ》ほど、ハリウッド製のミニメンタルなカラー映画とロマン派オペラの親密な関係をはっきりとあらわにしたものはほかにない。それはまさにアドルノのテーゼをそのまま実証している。彼のテーゼによると、19世紀のオペラは〈これから生れる映画のための前座〉になったのであった。《アイダ》では、事実すでに、オペラがその境界線をこえようとしている。なぜなら、巨大な装置とミニメンタルな装飾はすでに劇場空間の本質的な統一をおびやかす、野分へ、外へ、舞台と客席、完全な幻想が支配する仮象と現実との分離がなくなるような本来の現場へと押し出すからである。

巨大嗜好にもかかわらず、できるだけ本物に近い効果を上げるエジプト的雰囲気をつくり出すために、ヴェルディとその協力者たちがいろいろと細部をいじくりまわした。あらゆるエジプト的なものはなおかつ、この作品の音楽的ドラマの表現との関係においては、外面的な付属物、純粋な仮装行列にすぎない。すなわちマリエット、デュ・ロ

クル、ギズランツォーニ、そしてヴェルディがこの単純でロマンティックでどこにでもあるような物語にたまたまそこにあった衣装を着せたとすぎない。そのため、そのヨーロッパの植民地主義的な異国情緒嗜好は、たんなる舞台装置、見せ場、そして衣装に、つまり外面的なものにとどまっている。だがそうした外面的なものは、新しい、変った、異国ふうの題材に感覚的に飢えているヨーロッパのオペラ観客のあくことなき文化的飢餓感を静めるためには十分であった。いずれにせよこの19世紀のオペラは、市民社会の問題を暗い、前市民社会的な時代に移すこと以外に何もなさなかった。《アイダ》でヴェルディは、市民的オペラを新しい異国ふうの衣装で包んだだけである。というのも、ヨーロッパ固有の文化史・美術史はすでに残るところなく利用されつくされていたからである。エジプトふうの装飾の物語は、原則的にはどんなところにもある話なのだ。なぜなら、物語自体も音楽もなんらエジプト固有の問題をふくんでいないし、扱ってもしないのだから。演劇的構成や音楽にはほとんどこれといって手が加えられておらず、物語の場をインカや、シュメール、バビロニア、あるいはクレタといった、当時同様に人気のあった地域に移すこともできただろう。なぜなら、音楽も台本も古代エジプトにおける人間や生活状態について何も語っていないからだ。有名な考古学者でエジプト学者のマリエット・ペイがこの原案を書いたのでなかったら、以来、このオペラのエジプト的内容について、これほど多くのしんげんな探究がなされはしなかっただろう。ヘディヴ、エジプト太守イスマイル・パシヤでさえ、つまり現地人でさえ、《アイダ》の本物のエジプト的雰囲気感動したという事実は、この題材の真実性を示すものではなく、むしろ、西洋文化を押しつけるヨーロッパの植民地政策の根深い成果を実証するものに思われる。それに対し、ヴェルディは、その大部分が自分自身の想像力から生れているイタリア・オペラをつくただけであることを決してかくさなかった。かつて、彼のオペラに見られる多くのエジプト的要素はどこからえたものかと質問されたときに、こう答えたという。「こうにちがいない、と考えたのです」。

《アイダ》の登場人物たちが、その装飾的な外観にもかかわらず、



1927年秋、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場での公演においてラダメスに扮した有名なテノール、ジョヴァンニ・マルティネリ Giovanni Martinelli (1885-1969)。マルティネリはイタリア音楽を専門にするもっともすぐれた〈力のあるテノール *tenori di forza*〉であり、カルーソの後継者の中でも明らかにもっとも〈英雄的な〉天分にめぐまれたテノールだった。彼のラダメスはまさに革命的にひびいた。

奇妙に色あせたり、力ない印象をあたえ、また情熱に負けてしまっているのは、この作品全体の悲劇や宿命を好む傾向と関係がある。つまり、登場人物たちがその運命によって投げこまれている状況は克服不

可能であり変えられないということが、彼らの感情表現の前提であると同時に目標でもある。ここに登場する葛藤はただ人物の情熱を発散させるための演劇論的な口実としての役割をはたすだけで、さらに、人間には何も変えられないという認識こそが、感情の全体的な発露をはじめて可能にするとさえいえるだろう。たしかにヴェルディはすべてのオペラにおいて（《ファルスタッフ》を除いて）人間を第一に情熱的に反応するものとしてとらえ、その次に行動する存在としてとらえている。しかし、《アイダ》においては、悲劇的な恋人たちの運命への従順さと死への憧れがふたりの行動をまったく麻痺させてしまっている。ヴェルディの初期のオペラの主人公たちは、たいてい、少なくとも外界からせまってくる死がその迷いをさますまで、その宿命とたたかおうとしている。それに対し《アイダ》では、主人公はすでに第1場の最後で死ぬ覚悟をしているのである。

そしてアイダはあくまで正しいのだ。なぜなら、3人のおもな登場人物の最初の出会（第1幕の三重唱）においてすでに、彼らの葛藤がすべて明示されているからである——解決しえない状況として。そしてオペラのそれ以後の展開の中ででてくる問題はすべておなじ根本となる悲劇的な葛藤を効果的に形を変えたものでしかない。アイダと（まさしくその〈恥辱〉ののちにはもはや生きていることを望まない）ラダメスのスペクタクル的な犠牲の死それ自体もこの葛藤を解消せず、それから現実性をうばうだけである。だからアムネリスの印象的な「平安が、平安が」という結末のしぐさはその解消と受けとめるべきではなく、罪ある存在となり、おのれの良心とこの世にとり残された者の心の吐露として、自己慰安として理解されなければならない。

アイダの父アモナスロは、みずから決定を下し状況の変化を引きおこそうとする、このオペラで唯一の行動的な人物である。第2幕フィナーレでの彼の予期せぬ登場とナイル川の幕（ここでも同様に思いがけない結末の転換がある）での盗み聞きという行動は、このオペラにおける2つだけの、実際のできごとである。アモナスロは明快で、きっぱりとした、不正であろうとなすべきすべを知っている人格をも



1946年ローマ歌劇場公演におけるアムネリス役のメゾ・ソプラノ歌手エベ・スティニャーニ Ebe Stignani (1903-74)。スティニャーニのアムネリスは、今世紀、誇り高いファラオの娘の人物像の声と表現においてならぶものがなかった。この役によって故郷のナポリでデビューし、別れを告げた50年代の終りまで、世界の全大舞台でこの役を歌いつづけた。

っており、その内面的なものはほとんど描写されていない。なぜなら彼は自分の関心のままに行動し、ほかの登場人物のように自分の情念に負けたりしないからである。ためらうことなく、自民族を救うため

に自分の娘の幸福を危険にさらしたのは、彼の道徳的完璧さを否定するものというより、それを確認するものだ。盗み聞きによって彼は、それまで優柔不断に見えていた三角関係のもろいバランスをくずし、幸福な結末への希望をことごとく打ちくだく。意図せずしてアイダの運命にも責任を負うことになる。というのも、彼のとった行動はすべて、自力では恋人たちの幸福を破壊することはできなかったであろうアムネリスにとって有利な結果をもたらしたからだ。

誇り高いファラオの娘はたしかに嫉妬するあまり災に満ちた葛藤を最初に引きおこすのだが、見かけほどには強くもないし自主的でもない。それはラダメスの運命が証明している。たしかに彼女は、おなじ状況にあるモーツァルトのエレトラのような、オペラ・セリアの激しい女性像を思い出させるが、アムネリスの怒りは正当なものではなく、その表現は古典において制限される激情の限界をすでにこえてしまっている。なるほど18世紀の失恋した女同様に自分の熱情に支配されているが、バロックの女性の無邪気さとはもっていない。彼女の激怒は病的で、悪意があり、神経症的で、致命的だ。彼女はあてにならず、尊大で、——その愛情においても——残酷である。そして結局、ラダメスを憎むべき恋敵にゆだねるよりは、死に追いやるほうをえらぶのである。

ラダメスはヴェルディの主人公の中でもっとも力のない者のひとりだ。勝利をおさめた戦士として強力なエジプト人のひとりであるが、奴隷であるアイダへの愛を公にする勇気をもたない。彼は支配者の厳格な身分秩序をあまりに内面化してしまっている。他方、ファラオの娘がその足元にひれふそうとしているラダメスを魅了しているのは、まさにアイダがよそ者でゆるされない恋だからである。彼女がエチオピア人の女奴隷である以上、大きな社会の壁がふたりをへだてている。それゆえにアイダは彼にとって手に入れがたいもの、自由を意味している。しかしそれは、アドルノが適切にも〈こころみられた脱出の儀式〉とよんだものにすぎない。なぜならその愛の最初の試練にさえラダメスは耐えることができないのだから。彼は、名誉のため、社会的完全性をまもるため、道徳的原則をまもるためには、どんなこ

とでもするつもりだ。そしてそのためにはすべてを犠牲にする覚悟があるのだ。愛情も、生命も、よりよき世界を夢みるあらゆるユートピアも。

アイダはそれに対し制限なく愛している。彼女についてはほかの全員に罪がある。彼女は人間の社会的抑圧の犠牲であり、同時に完全な人間性のアレゴリーであり、市民社会の非人間性、疎外、暴力的な抑圧によってもろくくずれる完全無欠で自然な人間性の化身である。アイダは、ヴェルディのオペラにでてくる無邪気で純粋な女性像の長い系列の最後に位置している。彼女たちはみな、その愛情が、つまりその人間化する力が社会的な制限を克服しようとしたために死ななければならないのである。しかし、アイダに先行する多くの女性たちがまだその社会の完全な一部であり、すなわちジルダやレオノーラ、あるいはヴィオレッタの場合のように、自分自身を主張できていたのに対し、アイダは外から社会の中に導入されており、その社会はどうやらみずから完全な人間を生み出すことはできないようである。その犠牲の死によって彼女はラダメスの自由への夢をあの手と救い出し、自分の行動を明晰に意識しつつ、もはや生きているかいのない世界をみずから去っていくのである。

ジャンカルロ・デル・モナコ／ドミニク・ハルトマン／
クラウス＝ペーター・ケール

「……夏のネッカー川の岸边でもありえるような」

シュトゥットガルトの《アイダ》に関する鼎談

1979年10月のヴェルテンベルク国立劇場での《アイダ》新演出にさいいて、シュトゥットガルトの主任脚本家クラウス＝ペーター・ケール Klaus-Peter Kehr が、演出家ジャンカルロ・デル・モナコ Giancarlo del Monaco と舞台美術家ドミニク・ハルトマン Dominik Hartmann とおこなった鼎談ではとくに、ヴェルディのエジプトを扱ったオペラにおけるエジプト性の〈存在価値〉というますます問題視されているものや、そもそもこのオペラが今日まだ、スペクタクル性やけばけばしさや巨大嗜好性以外に、何らかの批評価値をもっているのかどうか話題の中心になっている。

ケール 《アイダ》は一般的な評価はきわめて高く、それは少なくとも50年代の終りまでの上演回数の統計が示しているとおりです。それにもかかわらず、《アイダ》はヴェルディのオペラのなかでも、前世紀の形ばかり大きなオペラの虚ろなけばけばしさにもっとも縛られたものでもあります。それ以上に、この作品の演劇的構成はむしろ弱く、正しい展開がなされていません……。

デル・モナコ 私はむしろ《アイダ》の中に、とくにその第3幕と第4幕の中に、弱いというよりもむしろゆっくりとした演劇的構成を見えています。もっとも、戦争の開始からふたりの死まで状況は次から次へと急速につづいて展開するのですが。それはきわめて急速に進行しています……。

ケール しかし、最初の10分が過ぎれば、物語がどう展開するかは明らかです。あとはただ、情感の爆発や情愛があるのみ……。

ハルトマン どの登場人物も進歩しません……。

デル・モナコ ——アモナスロを除いては。彼は多少なりとも一個の人格になっています。

ケール ほかはみな足踏みをしています。

デル・モナコ そうです。

ケール そして二番目に、もちろんこのオペラの中でもとりわけてナンセンスなのは、広範囲にわたるまがいもののエジプト学です。

デル・モナコ 私たちはまさにそれを除き取ろう、意識的に除こうとしました。

ケール そしてそのかわりに何をすえるのですか。

デル・モナコ この作品がエジプトのスエズ運河のために作曲されたのではないと想定してみてください。それを、官吏と宗教権力としての祭司たちが支配する社会の中での、戦争と死についての作品と考えてみてください。戦争と義務のほかは何もゆるされない、とりわけ愛はゆるされない社会——これがこの物語の核心だと思いました。だから私たちは、どのような特定の社会にもとらわれることなく、全体を超現実的な雰囲気の中へと移しかえたのです。〈超現実化〉という言葉が正しいかどうか、わかりませんが。むしろ、こうした物語が起りうる別の社会を示したかったのです。100年たって、《アイダ》は〈アイダとエジプト〉として知られています。《アイダ》がスエズ運河の開通よりもおくれで上演されたこと、すなわちスエズ運河とほとんど関係がないことは周知であるにもかかわらず、この2つはかたく結びついています。しかし、それはカイロのベイによって注文され、カイロで初演され、エジプトと密接に結びついています。その結びつきはただたんに、それがエジプトのために契約されてつくられた作品であるという事実によるだけで、その内容からではないと考えます。第3幕は、ナイル川の岸边として作曲されていますが、それは夏のネッカー川の岸边でも十分ありうるでしょう。

ケール 《アイダ》のストーリーはそもそも、どこにでもあるじつに平凡な話なのだ、と論争できるでしょう。

デル・モナコ ストーリーは平凡なものです。——そう、しかしそれ

ほど平凡でもない、と思うのです。それはつねに凡庸に上演されてきたのです。私たちは、それをそのように凡庸に示すのではなく、こうした平凡で単純な物語がもはや不可能な社会のまんやかに置きかえようところみなのです。ストーリーはきわめて平凡ですが、その平凡さが不可能なところにおいては、きわめて重要になるのです。

ケール 作者が作品の舞台としたエジプトにもどりましょう。あなたたちは意識的にエジプトをつくろうとしなかった。それがエジプトであってはいらないならば、あなたたちの考えでは、場所はどのような機能をもつのでしょうか。

ハルトマン まず非考古学化されました。すなわち、直接にエジプト的、または近東的、あるいは地中海的な建築や列柱とか、そういったものはありません。人物についても、それはスフィンクスとして扱われるものではありません。——あるいは、スフィンクスがあつたとしても、主観的にながめられ、もとの意味から遠くなっているで、もはやカイロ、エジプト、メンフィスの旅行者の感覚……

デル・モナコ ——あるいはヴェローナ——

ハルトマン ……スエズ運河の旅行者の感覚をあたえることはありません。その場所とはきわめて主観的に……

デル・モナコ ——感情的に、意識して感情的に——

ハルトマン ……とらえられた演劇空間であり、そこでこそ、この物語は思うように展開できるのです。また、それはきわめて可変的なもので、——いずれにせよ、私たちはそれをかなり可変的なものにしようと考えたのです。この空間は、直接に考古学と結びついていなくても歴史の古代となにがしか関わりをもっていることは否定できないでしょうが、かならずエジプトと関係づけられるということは少なくともなくなるのです。

デル・モナコ 付け加えさせてください。私たちは、〈巨大嗜好的〉という言葉で〈怪物的〉という言葉で置きかえようとしたのだと思います。スフィンクスは巨大です。——しかしこの怪物の背後には何がかくれているのでしょうか!? それは、何百万もの人々が一切



(海老沢敏訳)

1969年、ヴェローナで最初のイタリア語による《アイダ》の漫画版が出版された。最高の漫画の手法が使われ、コマ割りと視点が次々と変わり、幅広くこのオペラの原作台本の助けをえている。出版者はヴェルディにあてた〈お詫びの手紙〉を添えていた。この絵は、第1幕第1場からその一部を取り上げている。

れのパンと一かけらのにんにくのために働いたという事実です。そしてそれは、今日おそらくエジプト人たちにいくらかのドルをもたらすとはいえ、苦しみと汗と血に満ちた怪物たちなのです。そして、この巨大嗜好性の裏側には、精神的人間的なものもつ怪物性がかくされているのです。だから私たちは、ピラミッド、この三角形を逆さにし、ファサードの裏側、浮彫の裏側に何があるかを見せようとしたのです。この浮彫の裏側には、怪物がいます。そしてこの怪物は人間自身が建てたものなのです。人間は自分自身の環境世界をつくり出しています……。

ケール 非世界を。

デル・モナコ 〈……非世界〉、そう、環境世界ではなく、災の世界、非世界です。《アイダ》における原理とは、《ドン・カルロ》におけるものとおなじだと思います。フィリッポはエスコリアルを建てるが、このエスコリアルの中で寒さのせいではなく不安にふるえているのです。そしてエジプト人たちが、いや、エジプト人は忘れてください、《アイダ》の人間たちは自分自身の環境世界をつくる。この環境世界が怪物的であり、非人間的なのです。その結果、この非人間的の世界では、あらゆる感情のうちでもっとも素朴なもの、愛が不可能なのです。ここで起っていることは、政治や国家理性と個人的な、きわめて平凡な感情との対立です。——クレオパトラとアントニウスとの恋に比べれば平凡かもしれませんが、いずれにしても起りえたかもしれない、そうでなかったかもしれない恋愛がここでは不可能なのです。

ケール それでは場所は象徴的空間と考えられているのですね。

デル・モナコ、ハルトマン そうです。

ケール そこに音楽への関係をご覧になりますか。

ハルトマン ええ。もちろんヴェルディの音楽にはたしかに一種の、なんといいましょうか、いくらか近東を志向している雰囲気描写が見うけられます。

デル・モナコ そうですが、しかし雰囲気描写というより、雰囲気づくりといいたいですね。ナイル川が今作曲されるとします……それ

は何でしょう、こおろぎでしょうか。小さな星でしょうか、流星でしょうか。あるいは小魚でしょうか。そこには天才的な雰囲気がありますが、それはシチリアでもありえるものだと思います。作曲され、こころみられ、ようやく実現されたものは、熱気であり、暑い南国の夜でした。しかし、この音楽がカイロやテーベだけでしか成立しえないとは、いいきれないと思います。

ハルトマン そこにはつねに、慨嘆調の邪悪な祭司の歌があります……。

デル・モナコ ……そうです。それは宗教的なものをもち、同時に奇妙にもグレゴリオ聖歌に結びついています。

ハルトマン グレゴリオ聖歌と、部分的にはイスラムの祈りとも関係していますね。それは、もともと考えられているものよりずっとのちの時期のものです。

デル・モナコ エジプトを知らない天才的な素人による、エジプトを音楽化しようという試みなのです。そして結局、おどろくべき絵画を、その背景には——この点がきわめて重要なのですが——つねに邪悪なものが待ちかまえているような雰囲気を、作曲しているのです。

ケール このナイル川は舞台上ではどうあらわされるのでしょうか。

デル・モナコ けっして湿ってはいけません。

ハルトマン ナイル川はアフォーリズム的な細部を通じてある雰囲気によって表現されます。川はありません。川はそこにあることはあるのですが、ただ……

デル・モナコ ……それは象徴的な空間なのです。湿った空間ではありえません。つまり、湿っていてもいいのですが、通常のリアリズムの意味においてはではないのです。湿気があるのは、そこで人間も汗をかき、人間が不安をいだくからです。——それはアイダとアモナスロから生じます。第3幕は、人々が実際に不安を感じ軍人が不安をいだく、奇妙にも唯一の幕です。以前のヴェルディのオペラにも出てきそうな、このアモナスロの人格が生れる幕なのです。《ナブッコ Nabucco》における解放の始めに〈行け、わが思いよ

Va pensiero ... 》とあったように、《アイダ》からは、叫び狂いながら自由への思いを告白するひとりのアモナスロが生れています。奴隷として彼は自由への思いを告白し、第3幕の終りに無造作に処刑される、逃亡途中で殺されるのです。だから、私は第3幕がもっともすばらしいと思うのです。ヴェルディは、いつも深層にこの自由の叫びをもち、それを初期の時代にも作曲家として表現していました。《ナブッコ》やほかのさまざまな作品を考えてみてください。《オベルト Oberto》あるいはほかの多くのヴェルディのオペラ——有名な「リソルジメント運動家としてのヴェルディ」を。それはのちに、イタリアが比較的解放されると、突然、地下に潜行してしまうのですが。何度もくりかえし、このリソルジメント的な雰囲気はあらわれてくるのです。

ケール それはもちろん、今日十分跡づけるのはきわめてむずかしい論点ですね。ここで凱旋行進のことを、この権力示威、ヒロイズム、男らしさの賛美——そして、これらすべてが素朴に「勝利者として還り来たれ」などと歌われること——を考えてみますと、こうしたことは今日どう受けとられるでしょうか。

デル・モナコ 人間はいつの日も単純であって、その単純さゆえに、災をもたらしてきたのです。この戦争は、周囲の世界に対する単純でロマンティックな考え方から生れています。しかし、今やすべては外向的となり、急速に展開し、突然、田畑をすこし荒したにすぎない人々に対する解放戦争が起ります。使者が、彼らは今われらの田畑を焼き払いました、と語ったように。攻撃をしかけたのはエジプト側であって、エチオピア側ではないと思います。エジプトは、ちょうどヒトラーがポーランドが攻撃をしてきたという捏造をおこなったように、攻撃をはじめたのだと思います。それはまたカルタゴに対するローマも同様でした。彼らはどうすれば戦争をはじめられるか考えあぐねていたのですが、ローマの浜辺に接岸されたカルタゴの船を押収し、そこにたまたま、反ローマの計画を記したパピルスが見つかったのです。——まさにおなじことが《アイダ》でもあったのでしょうか。このエジプトの社会をとくに祭司を通して観

察するのは、すでに示したような空間と人間との関係にとって重要なポイントだといえます。祭司服やこの全体の環境には特定の色が使われています。色は2種類あって、祭司や環境の色と国王や彫像の色です。すなわち、建築と国王が結びつけられ、宗教と環境が結びつけられているのです。つまり、2つの、二重の空間があるのです。

ハルトマン 祭司の色彩が最終的に空間の色彩をも決定しているからこそ、私たちの《アイダ》は、明るく、親しみやすい、旅行者気分のものではないのです。

デル・モナコ たしかに共感をよぶものではありません。いくぶん巨大嗜好を残していても、この巨大嗜好は考古学的あるいは建築的なものというよりも、心理的なもののなのです。[……]

私は《アイダ》の演劇的構成を天才的なものとは思いません。この台本が大きな広がりを見せていないということを認識したとき、憧憬の念をもって音楽に向かい、台本というより音楽を演出しました。

ケール それは唯一残された道と思われま。それがほかの場合にどうなったかは、きまって失敗におわった最近の《アイダ》演出が示しています。

デル・モナコ 模範となる《アイダ》演出を私自身経験しています。この《アイダ》演出を見てからは、私にとってほかの演出というのは存在しません。1960年か1961年にベルリンで上演された、ヴィーラント・ワグナー Wieland Wagner の《アイダ》です。——私はここでそれに近づこうとこころみたのです。

ハンス・ノイエンフェルス／クラウス・ツェーエライン

「……エジプト的なものとは憧れにほかならない」

フランクフルトの《アイダ》演出に関して

とくに〈エジプト性〉の意味と存在価値について、ジャンカルロ・デル・モナコの見解（本書278頁参照）とはまったく反対の考えを、その同僚であるハンス・ノイエンフェルス Hans Neuenfels が表明している。彼は1981年1月フランクフルトで《アイダ》を演出し、このさいに、彼の制作脚本家クラウス・ツェーエライン Klaus Zehelein とともにディートルフ・グレーヴェ Dietolf Grewe の質問に答えている。紙面の関係からここには長大な3人の鼎談から短縮して一部を引用した（完全版は次に掲載されている。Musiktheater-Hinweise. Informationen der Frankfurter Oper. フランクフルト、1981年1月）。

ディートルフ・グレーヴェ 《アイダ》はもっともポピュラーなオペラのひとつだ。観客に人気があるし、歌手たちもその曲をよろこんで歌う。むしろ以前から指揮者の中に及び腰なのが何人かいる。ただ、演出家は、このオペラをまったく好まないように見える。編曲したり舞台装置に工夫がほどこされているだけで、演出されているのは見たことがないのだ。最近の音楽劇の発展に貢献している演出家は、だれひとりとして《アイダ》を手がけていない。君の同業者たちがなぜ《アイダ》と組み合わせたがらないのか、君にはその理由がわかるかね。

ハンス・ノイエンフェルス 《アイダ》でヴェルディは、自分が明確な社会的政治的見解をもったオペラ作家であることを示している。たとえば、ワーグナーのように、その時代の神話的なものを把握するのではなく、新しい文明化された時代、その時代の現象を把握しようとしている。19世紀に生れたこの音楽は何をおこなっているのか、何をおこなおうとしているのか、と問うてみた。この音楽がつ

ねに一種の封じ込めであり、招魂であり、復元であることははっきりわかる。当時、考古学はとてつもないブームになっていた。考古学はトロイのような一都市の発掘にとどまらず、人々が自分自身のいる時代に満足できず、今日の言い方をすると、フラストレーションを感じているがゆえに、憧れの対象として再発見しようとする、あるひとつの時代の発掘でもあった。こうした過去への旅立ちを、ヴェルディはぐるぐる回りをまわり呪文をととなえ変化とらせん状の進行のうちにとらえている。これが重要なテーマのひとつだ。もうひとつの重要なテーマは、《トロヴァトーレ》におけるジプシーの場合や、ほかのすべての作品の場合のように、少数民族に対する自分の考えを表明しようと情熱的ともいえるほどにはげしく決然とこころみている点だ。ヴェルディの作品のあいだには、じつにはっきりとした社会的関連がある。戦争はつねにある役割をはたし、教会もそうである。《アイダ》の祭司はつねに戦いを望み、捕虜の殺戮をもとめる。エジプトは祭司国家であり男性国家でもあり、そこでふたりの女性が苦しんでいる。一方のアムネリスは王女としての立場に押しつぶされ、他方のアイダは奴隷としてそこで使役され、不法な扱いを受ける。ここにきわめてはっきりとこの作曲家の創作態度があらわされている。彼にとって音楽的表現はけっして芸術のための芸術を意味するものではなく、社会的問題に対して明確に立場を表明することだったのだ。

《アイダ》はヴェルディのもっともリアリズム的な作品に属している。すべてが具体的だ。情愛も舞台装置に合せてあり、無我夢中というのではなく、そこにある現実によってつねに限定されねばならない。人々は空間の中から外の自然を思慕している。そこに自然があるだけではなく、人々は内的空間と、外的空間への憧れとを目にする。人々は願望のイメージを見る。では、エジプト的なものとは何だろうか。エジプト的なものとは憧れにほかならない。では、それと対立する現実的なものとは何だろうか。それは、崩壊しつつある19世紀なんだ。

クラウス・ツェーエライン それは、カール・マルクスが〈疎外〉と

いう概念で記述した分裂状態にある。これは、憧れからの出口の喪失なんだ。

ハンス・ノイエンフェルス フロイトのこんなすばらしい命題がある。

言葉どおりには引用できないが、だいたいこんなところだ。人間は戦争で死を感じるからこそ、生をも感じる。だから《アイダ》にはつねに戦争の呼びかけがある。存在感があまりにも薄くなってしまっており、戦争においてのみその存在が確かめられるようになってしまっている。この概念的におそろしく空虚になった時代は、同様に空虚になったわれわれの時代に警告を発している。それは今日のわれわれへのかけ橋であるように思われる。この作品の5人の中心人物、アイダ、アムネリス、ラダメス、アモナスロ、ランフィスは、象徴的な人物像であり、たんにメロドラマの一要素であるだけでなく、原型的な要素でもあるのだ。彼らは異国情緒あふれるカール・マイ Karl May のウェスタン・ショーのようなものではなく、実際何か別のものを現実化したもの、つまり、オペラで具体的に合唱とよばれる集団を背景にして立っている者、というひとつの原型を意味している。

合唱とは装飾的なもの、量的なもの、調整的なものだ。とくにヴェルディが天才的なのは、合唱を行為する自然主義的要素として前景におかず、つねに空間として、広がりとして導入していることだ。合唱の歌声が何度も解説を加える、古典悲劇に似たような方向に使われている。凱旋場面では、おもに賛否両論が歌われる。男性たちは捕虜の殺戮をもとめ、女性たちは殺戮に反対して、恩赦を懇願する。それは長いあいだ討議され、さらに合唱がかわって議論をつづける。こうした背景のまえて、独唱者たち、原型的な人物たちが演じる。このことが、音楽的構造にとっても内容的構造にとってもきわめて重要な点だと思う。

ディートルフ・グレーヴェ 君はこの作品をきわめてせまい空間でも上演しているけれど、それはめずらしいことだ。とくに君は、よくやることだが、場面をもう一度細分しその数を原作よりふやしている……。



ハンス・ノイエンフェルスによる1981年フランクフルトでの演出における、オペラ第1場の、ラダメス、アムネリス、アイダの場面。この演出は、舞台美術についても演出的にも、それまでの演出の慣例や上演の伝統すべてと断絶していた。ノイエンフェルスのきわだった今日化の試み——彼はストーリーを、今世紀初頭の上流階級の、アール・デコ様式の事務室の世界に移しかえた——は、ヴェルディの音楽に感情的な展開の余地をほとんどあたえなかった。そこにあるのは、社会批判的な要素だけが残ったくだらない芝居に音楽のついた代物だった。

ハンス・ノイエンフェルス それは私がリアリズムとよぶものに関連している。《アイダ》は張りつめた、急速に展開する作品で、きわめて透明度の高いものだ。《アイダ》はヴェルディの構想ではメンフィスの王宮で演じられることになっている。つまり、どこでもいいのではなく、きわめて厳密に広間で演じられるものなんだ。このことは非常に重要だ。なぜならそれによって、いわゆるナイル川の幕に独特な緊張がもたらされるからだ。ナイル川の幕では、憧れの表現が歌の最高の姿をとってあらわれる。考古学の概念領域にとどまるためにも、そこではつねに自然が願望され、乞いもとめられ、憧れの対象になり、発掘される。こうして19世紀には、たとえば本質的にもはやわれわれと直接的に一体化しない室内庭園のような形で、抑制された自然という現象が生じてくる。急に吹雪におそわれたときに、ゴムボートに乗ったら波が高すぎてネッカーマンで買った製品が乗りこえられないと知ったときに、われわれは自然の近づきがたさを具体的に体験する。こうしたとまどいが、このオペラにもつねに存在している。直接性と被造物性の喪失はつねにそこにある。被造物性は文明によっておおいかくされてしまっている。

クラウス・ツェーエライン それはアイダとアモナスロという人物においてははっきりする。このふたりをけっして自分の環境の中で目にすることはない。彼らが郷愁の思いを描写するのを聞かされるだけだ。たとえば、アイダのアリアやラダメスを逃亡へさそうとする重要な場面で、またとりわけて彼女が故郷の美しさを語るのを聞いて。〔……〕

ディートルフ・グレーヴェ そして彼女の父がそのまえに、ラダメスを逃亡へさそうように説きふせる……。

クラウス・ツェーエライン 同様に故郷を思いえがくことによってだ。そしてそこには、血と土という意味の土地に対する思い以上の何かがある。それはエジプトではけっして見出せないある状態への回帰の希望を語っているんだ。ナイル川の幕は空間から歌いはじめられ、この希望へ、自然の中へと入りこんでいく。はるかに遠いエチオピアの緑の野、そのあたたかな風がよびまねかれる。

ハンス・ノイエンフェルス この憧れは白い砂浜の島、ロビンソン・クルーソーのユートピア、平凡な場所への憧れでもある。そしてこうした要素のもつ意味はヴェルディにおいてはきわめて重要だ。私は以前にもヴェルディのオペラを2つ演出していて、《アイダ》は3作目だ。つまり、合計すると自分の人生の1年以上のあいだ、準備とリハーサルの形で、ヴェルディと取り組んできたことになる。その民族音楽的な要素が彼の作品の人間らしい性格をえがき出しているのだ。〔……〕

ハンス・ノイエンフェルス ヴェルディの主人公たちは怪物だとか、恐竜だとか、あやまって誇張された意味での唯一のスターだとかいっつもいわれている。すべて真実ではない。あらゆる登場人物に、民族音楽的なもの、民族オペラ的なものが繊細で機知に富んだやり方であられ出ている。《アイダ》においてもそうだ。

ディートルフ・グレーヴェ 《アイダ》ではどこが機知に富んでいるんだろう。

ハンス・ノイエンフェルス 機知に富んでいるというのは、無条件におもしろいという意味ではない。どんな場合も非常に多くの機知とイロニーがかくれているが、とくに凱旋場面ではシニシズムに近くなっている。それにまた、ラダメスとアイダの関係もそうだ。若さや夢想、空想にあふれており、じつに子どもっぽいだ。墓室の場面の音楽は死のドラマティックな音楽ではなく、はるかに子どもっぽく愛らしい旋律になっている。死の瞬間にもこの愛らしい子どもっぽい要素は持続している。他方、ヴェルディはじつに正確に、人間は墓室の中では窒息することを認識している。音楽はとぎれたり、またはじまったりすることをくりかえす。音は中断され、自然主義的というならば、息を吸いこむ瞬間が作曲されている。空気をあまり浪費しないように、息をするのも、かすかに、そっと、注意深くおこなわれる。すべては注意深く自然に生み出されているのであって、知性からではない。そして最後まで、子どもっぽさと恐ろしさ、窒息死や、無邪気さ、鳥のような無知などといった要素があたえられている。



高位の祭司ランフィスに扮したイタリアのバス歌手ルッジェーロ・ライモンディ Ruggero Raimondi (1941年生れ)。ヘルベルト・フォン・カラヤンが演出と指揮をおこなった、1980年夏のザルツブルク音楽祭での《アイダ》公演にて。

ディートルフ・グレーヴェ 無知はたしかにラダメスという人物像にとって本質的なものだ。演劇論的に見ると、勝利のためにえらばれた戦士としての自己表現と、アイダへの愛における個人的な自己表現とが、たがいに相いれないものだという点をラダメスは最初から認識していない。それが、この人物像にとって決定的なものだ。自分の勝利をアイダにささげ、彼女の心を手に入れ、彼女にふさわしくなろうと、頭の中にえがいている。しかし、奇妙なことに彼は、征服されるのがアイダの祖国であることを意識していない。[……]

クラス・ツェーエライン もう一度、私たちが憧れとよんだものにもどってみたい。ヴェルディは、《アイダ》を書いた当時深いあきらめの境地にいた。プロイセンのフランス進軍についてあきらめを感じていた。たとえば台本作者のギズランツォーニに書いた手紙の中で、ヴィルヘルム1世がフランスに勝ったとき、神とその摂理をでたらめにも引合いに出したことを何としても台本に盛りこみたいと望んでいる。そうして見れば、エジプトとはヴェルディにとって、諦観の隠喩なのだ。けっしてただの飾りではなくひとつの隠喩なのであり、社会から誤って解釈されてきたのだ。社会にとってエジプトはむしろパリ万国博覧会の隠喩だった。植物園のとなりにはメンフィス神殿とジャワの楽団。エジプト、すなわち過去とは、大きな可能性をもった商品、直接的な保障の可能性ととらえられる。三千年帝国の夢は、まさにドイツ帝国、フランス共和国、イタリアといった国家建国の時代にとって魅惑的なものだった。しかし、思慮深い人々は、こうした国家建国がすべて何らかの形で幻滅の上に成り立っていることを承知していた。

ディートルフ・グレーヴェ 19世紀の異国趣味現象と関連があると考えられる想像上のエジプト世界は、リヒャルト・ワーグナーのよく取り上げられる神話とどんな関係にあるのだろうか。

ハンス・ノイエンフェルス ワーグナーは壮大なやり方で自分自身の心の怪物を、またそれによってドイツ精神の怪物を吐き出し、掘りおこし、ときにはそれを助け、そこに恐ろしくも巨大嗜好的なもの

を見出した。一方ヴェルディはそれと対照的につねに人間的なもの、直接的なもの、簡潔なもの、まさに壮大でないものをもとめ、作曲しようとしたんだ。

ディートルフ・グレーヴェ 《ファルスタッフ》がその最後の成果だった……。

ハンス・ノイエンフェルス そうだ。この後期の作品の中にもう一度すべてが集まる。つまり、機知と人間性が（「すべてはこの世のお楽しみ」）。ヴェルディのシェークスピア愛好はこの点からも理解できる。しかし（ワーグナーの）途方もないもの、信じがたいものもまた人間的なものだ。なぜなら途方もないものとは、つねに驚異的な、われを忘れるようなできごとだからだ。ヴェルディはそこに重点をおかない。ヴェルディにあっても人間は夢我夢中のものだが、それは彼らの人間的な個性、愛や、情熱、悲しみ、孤独、不幸、苦しみゆえなのだ。総体的魂、集合的魂とよばれるものとしての魂の発掘が、ワーグナーの課題だった。

クラウド・ツェーエライン ワーグナーにおける怪物的なものは、魂が一瞬忘我状態におちいってしまうことであり、その魂が社会をも魅了してしまうことだ。それがまた彼のたどってきた人生でもある。

ハンス・ノイエンフェルス 凱旋行進の場面はナイル川の幕とならんで、このオペラでもっとも長い場面だ。国民、エジプト人たちがいつまでもみずからを祝っている。しかしそれは、クラウドが弁証法的に述べているように、この場面が自己愛を反映し、ある点で崩壊にいたる、という意味をふくんでいる。それは波をたえまなく投げかけながらどこまでもつづく大洋のようだ。一方では死と没落が語られ、他方ではわれらすなわちエジプト人は、もっともすぐれて偉大だと語られる。そこでは自己賛美がシニシズムに、ドイツ帝国党大会に、危険なものに移りかわっていく。それを先ほど機知とよんだのだ。ヴェルディはそれをきわめて意識的につくっているんだ。

ディートルフ・グレーヴェ 凱旋行進の場面は疑いなく神経をまいらせるものだ。ヴェルディはこの点も意図的にやったと思うのかね。

ハンス・ノイエンフェルス もちろん！ あの天才が作品の中心とな

るところで、戦争を賛美するというような大きな間違いをすることはありえない。ヴェルディは、戦争が賛美される危険性がいつもあったといったただけだ。そうでなければ、ヴェルディが天才だったというのは偶然起きた大きな間違いになってしまう。そんなことはありえないし、そうあってはならない。[……]

もっとも弁証法的な部分、すなわち捕虜たち、敗残者たちが他国の偉大さを宣揚するために利用されている点をだれも見のがしている。敗者がいるからこそ勝利者があるという、きわめて弁証法的な命題がこの凱旋場面において本質的なもののなのだ。われわれはほかの場面で、エジプト人が戦争を準備し、戦争をしたくてたまらず、それを懇願し、祈願し、ついに勝利をえるのを目にする。しかし、凱旋場面には敗者に反映される勝利があるだけだ。

ディートルフ・グレーヴェすでに第1幕にこの作品のもっとも天才的な箇所がある。それは、民衆がラダメスのために歌う〈勝利者として還り来たれ〉がアイダに受けつがれ、彼女自身の状況に関係づけられるところだ。

ハンス・ノイエンフェルスそこでは、集団が個人に反映していく関係を見ることができる。凱旋行進の場面ではそれに対し、2つの集団が対抗しあっている。もう一度いおう。敗者があるからこそ勝者があるのだ。[……]

ディートルフ・グレーヴェそもそも《アイダ》において祭司とは何なのだろう。エジプトは祭司国家だとわれわれはいった。聖職者はヴェルディのほかの作品、たとえば《運命の力》でも大きな役割をはたしている。

ハンス・ノイエンフェルスまず第一に祭司というのはヴェルディがきらいな種類の男たちだ……。

ディートルフ・グレーヴェ……反動勢力の権化として。

ハンス・ノイエンフェルスまさにそのとおり！ ヴェルディは徹底的に反教権的な男だった。死をまえにしてようやく、ジュゼッピーナの懇願によって教会と和解した。彼のオペラすべてにおいて、教会は大きな否定的要素になっている。

ディートルフ・グレーヴェ イタリアにおける教会はいずれにせよドイツとはまったくちがうものだ。

クラウス・ツェーエライン これは重要なことだ。つまり、制度としての、教会国家としての教会にヴェルディは生涯を通して反抗していたのだ。

ハンス・ノイエフェルス 彼はそこに偽りとこりかたまった信心、閉鎖性、醜悪な陰謀を見ていた。

クラウス・ツェーエライン よく知られているようにヴェルディは故郷の町に病院を寄付した。病院の管理者でもあった市長にあてた彼の手紙がある。医師の回診に聖職者が同伴していると聞いたが、それは有害なことに思われるので即刻やめるようにと指示している。もしそれができないのなら、病院は閉鎖したほうがいい、とまでいっているんだ。

ハンス・ノイエフェルス それを私は唯物主義とよんだのだ。ヴェルディはけっして教条主義的ではない。彼はただ、まず聖香油があってこそ終油の儀式はある、と考えただけだ。

ディートルフ・グレーヴェ これに関連して、《アイーダ》におけるランフィスのもつ意味が問題となってくるだろう。この祭司長は超父性的人物像と受けとれないだろうか。つまりわれわれが探究している父親問題全体と関係があるのではないだろうか。

ハンス・ノイエフェルス ランフィスは何よりもまず政治家であり、陰気な枢機卿だ。

ディートルフ・グレーヴェ 国王はまったく取るに足らない存在だ。

ハンス・ノイエフェルス じつに何の意味ももたない、人形みたいなものだ。ランフィスは何も急がす必要はなく、何も強要する必要もない。ランフィスが事実上の王であり、その権力をにぎっている。彼にはすさまじく明確なヴィジョンがあり、ほかの登場人物がもつような情熱を必要としない。彼には権力があり、権力者は自己を情熱や、懇願、悲しみによって示す必要がない。権力とはまさにあるがままなのだ。

クラウス・ツェーエライン 隠喩としての考古学

1981年フランクフルトの《アイーダ》公演の制作陣の、このオペラのエジプト性はたんに外面的なものではなく、本質的なものであり、19世紀の一般市民の精神状態についての意識的にえられた隠喩であるという見解を、フランクフルトの主任脚本家クラウス・ツェーエラインは、プログラムの掲載論文で支持した。クラウス・ツェーエラインは、《アイーダ》を当時ヨーロッパを支配した時代精神のよい一例とみている。みずからの過去を掘りおこし、〈みずからの実存の連続性を墓穴の中に〉さがそうとする退行的後退的な傾向は、エジプト学とエジプト熱の中に、もっともはつきりとあらわれている。なおかつ《アイーダ》は、その成立の時期に本質的に結びついた純粋な時代物、1870年を代表する作品といえるだろう。

「考古学者ならだれでも、心の中で自分がなぜ発掘するのか知っている。死者たちをもう一度生きかえらせてたく掘るのだ……」。

イギリスの考古学者ジェフリー・ビービー
Geoffrey Bibby, 1956

宿命の石が閉じられ、暗闇の中に連れもどされる。そこでは最後の言葉がもうひとつの始まりの光を告げている。

幕がおり、現実にもどる。その薄暗さに光も闇も立ち入れない。タクシーが待っている。

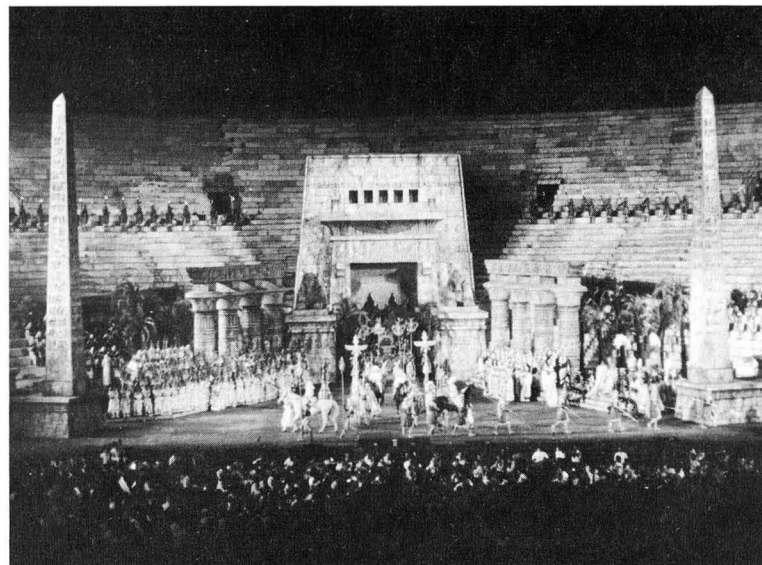
「古代の王室の物語を眼前に思いえがいた。戦勝を祝うファラオとその戦士たちを見た……。祭司と民衆たちが長い列をつくって柱をめぐらした広間を抜けて、神々の方へとつづくのを見た。はなやかに死が王墓へと進んでいくのを見た。——そこで——『バクシシュ、バクシシュ ヤ ハヴァゲ!』と四方八方から叫び声が上がった。そして突然散文的なおぞましい現実にもどってしまった」。

ドイツの考古学者ハインリヒ・K. ブルクシュ Heinrich K. Burgsch のこの体験は、1854年のマリエット——15年後ヴェルディのために《アイダ》の白昼夢を書くことになる男である——のエジプト発掘にさいし書きとめられ、1年後プロイセンのアカデミーに提出されたものだが、日常茶飯事のできごとである。そしてここで演じられているものは、埋もれた過去を、失ったものの重みをそのままに呼びもどそうという、芸術的かつしんげんに3時間にわたっておこなわれた儀式なのだ。まだ手つかずの地下王国へのシャベルの一突きは時間を忘れさせ、熱病にとりつかれたように一心不乱に発掘する。それは、何重にも積みかさなった瓦礫の層を通して、深い底にくたくたになってたどり着くまでつづく。——〈発掘する〉と〈墓〉はおなじ語幹をもっている。

死にいたる生と死への反抗は芸術の英雄的な夢だが、死者たちが博物館や歴史書において世俗に復活することによってさまたげられる。だがしかし、ハインリヒ・シュリーマン Heinrich Schliemann やオギュスト・マリエットは、墓をあけて何をさがしていたのだろうか。地中深くもぐって何を？ それに対し、今までに1千万人がその展覧会に押しよせたが、会場の明りに引きずり出されたツタンカーメンは何をもとめているのだろうか。

フランス人マリエットのこの《アイダ》を作曲しようというヴェルディの勇気と情熱には19世紀への憧れがふくまれているだけではない。この憧れの本質は退行にあり、ヘーゲルがかつて〈われわれがまず最初に埋まっていた〉〈中心点〉への運動とよんだものである。ヘーゲルは、その玉座が〈しゃれこうべの場〉であるような、〈自己意識の夜と孤独〉としての憧れについても語っている。

この憧れは、現実が自分から隔絶したものとなる恐ろしい体験をはじめて語ったときのヤヌスの顔のように二面的である。無力さの逃避場所でもあり、墓の中に自分自身の連続性をさがし、骨とミイラを個人的な体験の脈絡の中にむりやり押しこめ、生をこうして一種の死後の芸術 opus posthumum に中性化してしまう。考古学とは、19世紀



第2幕フィナーレ、戦勝したエジプト軍の帰還。1983年にジャンフランコ・デ・ボージオ Gianfranco de Bosio により場面的に再現された、1913年ヴェローナ闘技場でのオペラの初演の模様。衣装は1871年のカイロにおける初演のものにもとづいている。ネロ・サンティ Nello Santi が、70年前の闘技場における最初のオペラ公演をのんだこの《アイダ》記念公演の指揮者であった。再現上演はこれにつづく1984年と1985年にも記念祭のプログラムに残った。

が具体的に生を喪失し、歴史にその失われた関連をもとめていることの隠喩なのだ。そして日の光をあびた発掘品は、過去と現在との連続性を保証する〈ミッシング・リンク〉の価値をもつのである。

しかし、民衆の考えでは考古学者は平和をみだす者であり墓泥棒であって、ファラオのたたりを恐れなければならないように、過ぎ去ったものを道具として、歴史的な信頼性や偉大さの証明書として引合いに出すことは、過去と現在、歴史と生を切りはなす断絶を決定的にしよう。

今や、かつて自明だった儀式の中に生きていたものが苦心して再構成され、発表されている。歴史の客観性という仮面の背後には、「万

国博覧会のお祭をたえまなく歴史上の芸術家たちによって準備した」(ニーチェ)社会の動揺と不安がかくされている。前世紀中ごろにはじめて開催された万国博覧会では、19世紀の聖遺物が集められた。それらは、アドルフ・ゲルー Adolphe Guérout 名づけるところの〈新宗教〉の三位一体——教会、オペラ、そして1855年の展覧会の産業宮殿 Palais de l'Industrie——に属している。

技術的進歩にまどわされ、歴史はその時代の幸福だった瞬間に焦点をあてる。「われわれは今日、一連の鎖のようにつながっている過去の世界的な伝統に目を向けるようになった。時の流れをへて人類は自己意識を手に入れ、不死性を獲得した」(トレ＝ピュルガー Thoré-Bürger, *Revue universelle des Arts*, 1855)。自己意識の永遠の連続性というこの世界的な福音も、勝ちほこるあまりに現状を忘れさせてくれることにはならなかった。暴力的な植民地主義のもとに、〈むき出しの利害関係〉、〈無慈悲な、純然たる打算〉(エンゲルス／マルクス)があらわになり、人間が商品になり、底辺にルンペン・プロレタリアートをすでに蓄積しているのがその現状なのである。

そして、《アイーダ》はまさに、万国博覧会を歩くうちに中に置き忘れられ、今また、現代の造形(「芸術は技術と工業に忠誠を誓う」と、メンフィスの神殿の再現、そしてクルゾ Creuzot の蒸気ハンマーのまっただなかに突然再登場してきたのだろうか。それは、次々にならびたつ建造物といつも関連しておこなわれる、この仮装大会めいたお祭の巨大趣味に合うのだろうか。まさに、そのとおりである。スエズ運河、この技術と工業の勝利とミラノ・スカラ座における社会の展覧会とのあいだにアイーダの場所はある。この見せかけの現実性は、そのモチーフを中心として、凱旋の場面、古代エジプトの衣装、神と死と裏切り、そして救いの中で演じられ、転倒したブルジョワジーを自己賛美するにあたってその頂点に達する。《アイーダ》はまた次のようなことにも関係している。皇帝ヴィルヘルム1世——キフホイザーにあらわれた赤髭——は、新ビザンティン式教会にひざまずき、セダンでの勝利(1870)ののち、世界中に広まったあの歴史的な言葉

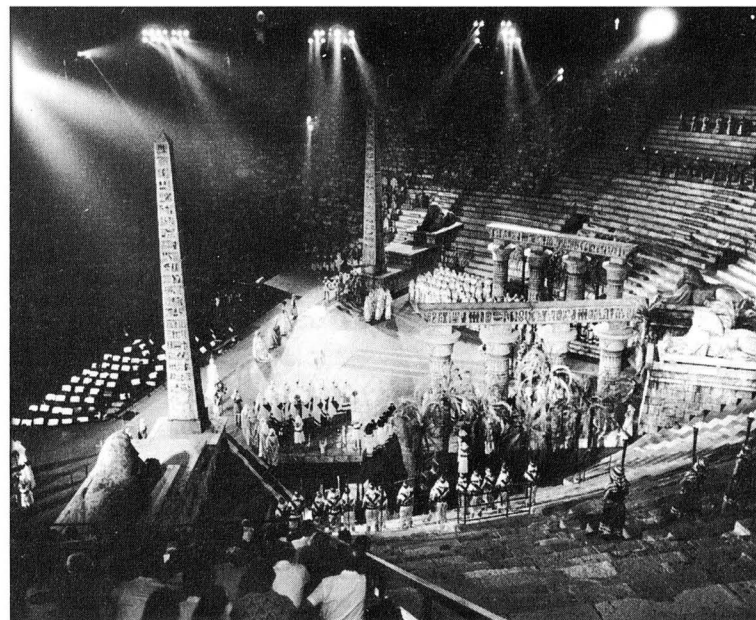
をくりかえした。「われらは神のご意志の助けによって勝った。敵は屈伏した。神はさらにわれらを助けて下さろう」。ヴェルディもこの忌わしい〈神のご意志〉という文句を聞き、それを、戦いに勝って凱旋してくるエジプト軍をむかえるときの祭司の合唱の原型にするよう台本作者ギズランツォーニに勧めた。ヘロドトスがかつてエジプト人の風習について、「ほとんどの点で他民族と異なっている」と述べた。そして《アイーダ》で捕虜たちが——だれも知っているエジプトの風習に反して——恩赦を受け、殺されないということから判断して、おそらくヴェルディは、考古学と歴史にもとづいた想像上の市民社会があるがままの姿で、つまり自明なものに逆らうという形で作曲したのであろう。ヴェルディの〈エジプトへの逃亡〉はそのもっとも些細な点まで準備されていた。強制されたのでも、(彼に関する多くの研究がそう信じているように)〈たまたまそうなった〉のでもない。はばかりめられたエチオピアの捕虜たちが舞台にあらわれるとき、だれが(またどうやって)いっしょに登場するのか。それはこの議論好きな古代エジプト民族の女性たち、のちほど恩赦をねがう彼女たちなのか。ヴェルディのつくった場面と音楽はここでひとつの弁証法を明らかにしている。それは、ヴェルディが社会を無造作に扱っているとよくいわれるのに対して、シニカルなまでにするどく対立するのだ。よりによって祭司長と祭司たちがそのために引き出され——有名な神に戦勝を感謝するというモチーフを歌いながら(ここではピアニッシモ、短調で)。それはまるでヴィルヘルム皇帝が1871年5月10日(《アイーダ》初演のおよそ半年前)のフランクフルト和平条約の調印、このフランスに対する勝利にさいして、マルセイエーズを(短調で!!)歌うようなものだ。それは、自明なものを逆にすることであり、シニズムに表現された社会的真実の要素なのである。

エジプト学者マリエットのストーリーにもとづいたヴェルディの作品は、異国ふうの衣装で演じられる〈ロマンティックでどこにでもある物語〉という解釈とは相反する。古代エジプトは外的な枠組みとしての特殊な飾りではなく、むしろ18世紀最後の年にナポレオンのエジ

プト遠征と彼に同行した学者たちによってはじまった、1世紀にわたる考古学の魅惑が重要なのである。19世紀の後半、古代エジプトの財宝が日の光にあてられ、この三千年帝国の魅惑的なイメージがえがかれはじめたのだ。ここでは、国家の偉大さや統一への憧れにイメージをあたえた安定性がたいに石に刻みこまれていた。古代エジプトの発掘品に似せた巨大彫刻、巨大な女性像を使って国民をまどわす——今日でも登ることのできるあの巨大女像がこれを証明している。バヴァリア像とか、ゲルマニア像とか、自由の女神像といったものが国家の母体への回帰を象徴している。バヴァリアの母の胸はトロイの男たちのための場所であろうし、ゲルマニアは南ヨーロッパの敵に対して断固として立ち向かいドイツの父とその息子たちを守る、そして自由の女神、もっとも巨大なこの女神は、松明にいたるまで見ることができる。誤解された偉大さの巨大な産物、生命なく。

必然的な崩壊過程のこの渦巻きの中で、考古学がイメージをあたえたあの憧れが巻きこまれることはない。この憧れは客体やその具象化と結びつけられるのではなく、発掘の過程そのものと結びつくのである。

トロイの発掘者シュリーマンは——ここではイギリス人の仲間のモットーにしたがって——かつて、発掘とは彼にとって人生とおなじものを意味すると語っていた。このエッセイの冒頭にもどって、もう一度問うてみよう。地中深くもぐって何をさがしていたのか。〈埋もれた過去〉とはもっともらしい答である。〈生〉と彼は訂正する。矛盾だろうか？ ギリシアでは「女性はピラミッドのように美しい」というシュリーマンの独特な憂鬱な言葉は、無造作に生——女性の美しさ——を埋もれた過去と、墓そのものと結びつけているようにきこえる。ミロのヴィーナスの発見が連想されずにおかない。それは1820年に掘り出され、ただちに、女らしさというイメージのもちうるあらゆる秘密によって飾られた。ただちに、1世紀全体にわたって、何百もの復元の試みにより彫刻家の想像力が彼女に結びついたというのみならず、彼女は夢の女をあらわしていたのだ。その由来の神話——地中か



変った視点から見た、1983年ヴェローナ闘技場での記念祭における歴史的に再現された《アイダ》公演の第2幕フィナーレ。

ら掘り出された、愛の化身——ヴィーナス、近寄りたいたい——大理石の、近づきたいたい——女神。

考古学の開拓者たちはみなつねに宝さがしの人々でもあった。そして発見直前の瞬間、眠りを乱されたことのない未知の存在が壁の向うにかくされており、次の注意深い一突きでその秘密を明かそうとしているこの瞬間、発掘者の実存は絶頂に達するのである。それは〈大地との闘争〉(シュリーマン)であり、その大地は今まさに切りひらかれ、宝物が取り上げられて、——歴史の広間の中で生命を失って——一般大衆の目にさらされることになるのだ。考古学の通俗読物の言いまわしは発掘に賭ける攻撃的な情熱のもつ何かをそっともらしている。そのとき、平和を乱されたことのない大地が侵入される。その秘密を

明かさねばならない。穴をあけられ、切りひらかれる。大地はこうして傷つけられ、傷口から血を流す。掘りおこされた場所は最後にむき出しにされたまま放置され、一方ではすでに鋤が新しい場所を掘りかえしている。云々。発掘はその初期の魔法のような雰囲気を失わなかった。そしてあの瞬間にみなをとらえた興奮は、大地への侵害とそれを傷つけたことで処罰されるという不安を内に秘めている。宝物は大地による処罰なしには手に入れることができないという神話や伝説が、自然を——あるいは自然によっておおわれたものを——歴史の過程の中に押しこめようとする、こうした不遜な変換をいましめている。考古学とは大胆きわまる冒険なのだ。そこには、墓のもつ秘密と墓の冒瀆のたたりがある。この危険があるからこそ、〈いまだない〉という瞬間が、あのもっとも途方もない夢想における最高の興奮が、最終的に明るみに出されるもの以上に、現実的に、具体的になるのである。

発掘としての生とは、願望の成就を幻影として経験しないように、この瞬間を何度もみずからに強要することである。そして、乙女はピラミッドに、〈死の結晶〉（プロッホ）になる。なぜなら願望の成就是考えられないからであり、それというのも、彼女たちは埋められたものとしてのみ憧れを生きいきと保つからである。彼女たちとの具体的感覚的な接触はさまたげられ、魔術は失敗におわるだろうし、最終的には——幻滅から守られるのである。

ヴォルフガング・マルクグラーフ

《アイダ》——場面的音楽的ドラマへの ヴェルディの突破

《アイダ》——ワーグナーの楽劇に対抗するものとしてイタリア・オペラの伝統の精神から生れた。ヴェルディが一步一步独自の心理学的リアリズムのオペラ思想をはぐくんだ、30年におよぶオペラの発展の過程の頂点であり、つまりは、〈イタリア・オペラの伝統的な番号構成を完全には放棄せず、拡大する演劇の発展にそれを従属させる〉〈場面的音楽的ドラマ〉である。——こうしたずばぬけた位置を、ワイマルで教鞭をとっている音楽史家ヴォルフガング・マルクグラーフ（1933年生れ）は1982年にライブツィヒで出版されたヴェルディの人生と音楽全体にわたる論考で、ヴェルディの数多くけなされてきた最後から3番目のオペラにあたえている。

《アイダ》とともにヴェルディは、広くイタリア・オペラの歴史にとって大きな意味をもつ道の終点にまで到達した。それは場面的音楽的ドラマへの道で、そこにおいてイタリアの音楽劇は19世紀の精神による新しい解釈をえたのだ。この作品は音楽劇の理想を実現させた。ヴェルディは初期の作品以来めざしていながら、一足飛びにはけっして実現できず、一段一段ゆつくりとそこに近づいていったのである。この偉大な発展過程における傑出した作品をいくつかあげてみるならば、何といても、《マクベス》と《リゴレット》があるだろう。両方のオペラとも、特殊な心理学的な方向をもったオペラ・リアリズムの創造過程の重要な段階といえる。このオペラ・リアリズムによって、しだいに意味を失い、空虚な因習に墮落しつつあったイタリア・オペラに、芸術的人間的な真実性という新しい次元が開拓されたのであった。つねに新しいことをこころみるヴェルディは、モニュメンタルな効果をねらうためには壮大な外的手段をも拒まないというフランスの

グランド・オペラを特徴づけている要素とこのオペラ・リアリズムを結びつけようとした。この組合せも努力して勝ちとらなければならなかった。《アイダ》において、その目標は達成された。そこにある人間関係の精神的な葛藤は、説得力あるが、解決不可能なものとして壮大な歴史的パノラマの中におかれている。またすさまじい、これ以上のモニュメンタル性はない群衆場面はたんなる挿入物ではなく、作品の構成に完全に組みこまれている。

よく知られているように、《アイダ》の物語のアイディアは、当時古代エジプトにもっとも通曉した人物のひとりであった、フランスのエジプト学者マリエット・ペイの筆から生れている。〈エジプトのオペラ〉は19世紀の70年代、クフ王のピラミッドやほかの場所のセンセーショナルな発掘と調査が、魅力的な神秘性に満ちたこの埋められた世界を開拓していけばいくほど、一般社会のとくに強い関心をよぶことができた。ただし、このオペラの本来の人間的な中心課題、その根本となる劇的な葛藤は、古代エジプトの特殊な状況から生じたものではないことは見のがしてはならない。むしろ、《アイダ》においては、ヴェルディが以前から強い関心をいだいていたテーマ、とくに初期のいくつかのオペラに多少なりとも姿をあらわしはじめていたテーマが扱われているのだ。つまりそれは、たがいの国が和解不可能な敵対関係にあるふたりの愛、というテーマだ。アイダとラダメスはたがいの愛と祖国に対する義務から生じてくる葛藤にはさまれて破滅していく。ロメオとジュリットの主題のヴィジョンが国家規模にまで拡大されたといっても、たしかに間違いではないだろう。さらに、女奴隷のアイダはエジプトに征服され、奴隷になっている民族に属しており、だからこそラダメスに対する愛と故郷に対する愛との葛藤が彼女にとってとくに悲劇につながっているのだ。このことを頭に入れておけば、ヴェルディが《アイダ》で、巨匠の創造力の高みにおいてもう一度、リソルジメントの精神に特徴づけられた初期の作品の傾向を取りあげ、さらに展開し、自分の創造行為の内的連続性を新たに実証していることが明らかになるだろう。

おどろくべきは、巨匠が古代エジプトという自分にとってはまった

くなじみのない世界に、独自の筆跡を失うことなく、その音の言葉に異国ふうの色合いをあたえることができるほどまで精通した、その集中力であった。そのさいまったく自分の直観に頼らなければならなかった。というのも、参考になるような古代エジプトの音楽的遺物は保存されていなかったし、この時代に演奏されていたようなアラブの民族音楽についても、当時の音楽的コミュニケーションは限られていたので、非常に漠然とした知識しかもっていなかったからである。エジプト文化の遺跡や建築、絵画に沈潜することによって、この世界の精神を把握し、それを音楽に取り入れるよりほかになすべはなかった。したがって、《アイダ》のエジプト的色彩も、今日のエジプト音楽として知られているものとは比較されるべきではない。それは歴史的にみても本当ではありえない。しかし、この文化がわれわれに具体的な形で残したものの精神と内的に一致するという意味では真実なのだ。

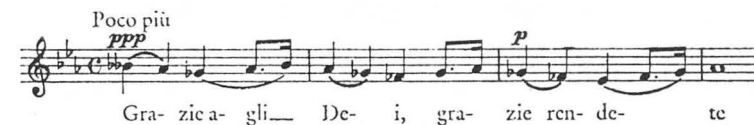
ヴェルディがそうした異国ふうの色彩を出すために用いた手段は、それぞれ多種多様である。たとえば、小刻みに流れていく旋律をときどき用いている。それはとくにはっきりと異国の音の世界を示している。たとえば第1幕の神殿の場面のように。

第1の巫女



祭司の合唱では、エジプト社会の祭祀の硬さが、何よりも絞切り型に固定されたリズムによって表現されている。

祭司の合唱



そして、音の響きの繊細さがヴェルディの全作品にも例をみない有名な第3幕のナイル川の場面では、とくにオーボエのくぐもった音が上下に往復運動する旋律線と結びついて、聞く耳にしっかりと異国ふうの色彩を刻みつけている。



これらの場面で異国ふうの色彩がいわば濃くなるといっても、それはこのみに限られているわけではない。むしろ、この作品の音の言葉は、全体的に聞く者の意識にいつまでも残るような異国ふうの雰囲気をつたよわせている。ただ、個々の場合についてそれを実証するのはむずかしい。同時に《アイダ》の総譜では、人物像の音楽的表現において個性化が最高に高められている。とくにストーリー上重要な三角関係の登場人物像は円熟したヴェルディにとっても異例なほどするどく対立している。女奴隷アイダは、この上なく優しく心をうつ。ふだんはおさえられているが、情熱を何度もはげしく爆発させる。戦士ラダメスの英雄としての栄光は、繊細であふれるばかりの内面性へと溶けいってしまいそうだ。——そしてふたりのあいだには、抑制できない情熱の暗い炎に駆りたてられる王女アムネリスがいる。たんなる恋人たちの敵役としてではなく、解決不可能な葛藤としがらみに破壊していく人間として、そしてヴェルディだけがこれほど説得的にえがくことのできたような、重要な興味深い人物像として。彼女の情熱が祭司たちの厳格さと非人間性の冷たい壁のまにに砕けちる第4幕の裁判の場面は、巨匠のこの作品の中でももっとも印象的な場面に属している。

おそらく《ドン・カルロ》よりも確かな形で、《アイダ》においては、はっきりそれと識別できる〈番号曲〉が大きな場面群に結びつけられている。ここでもヴェルディの場面的音楽的ドラマの理念が実現されている。イタリア・オペラの伝統的な番号構成を完全に否定することなく、拡大していくドラマ的な展開に従属させたものであった。

大きなまとまりへ個々の形式を統合することにより、ヴェルディは、純粋にイタリアの伝統から生れた独自の音楽劇によってリヒャルト・ワーグナーの楽劇に対抗することに成功した。《アイダ》において個々の場面を結びつける操作は、おのおのドラマの登場人物のひとりと結びついた音楽的主题が何度もくりかえされるという形で、《ドン・カルロ》とくらべても本質的により拡大されている。これはワーグナー的な意味での〈ライトモチーフ〉ではない。なぜなら、これはライトモチーフのように題材をシンフォニックに展開することはないからだ。むしろその機能は、聞く者にそれとすぐわかるような主題を構成することによって、大きな場面群の形式的な結合を安易にすることにある。したがって、これらの主題を〈記憶用主題〉とよぶことがその本質にもっとも近い。

《アイダ》全体の外面的な頂点は疑いなく第2幕の壮大なフィナーレ、イタリア・オペラで、ほとんど例をみないほど巨大規模な場面である。たしかにここではフランスのグランド・オペラの影響がすすんで取り入れられている。だが同時に、この手本がヴェルディのドラマの構想の中に完全に融合させられていることを見のがしてはならない。なぜならこの壮大なエジプトの凱行進はけっしてただの見世物として独立しているのではなく、傑出した手腕によって本来のドラマ的なストーリーの発展がその中に取り入れられ、人間とその情熱の、魂の最深部をかき乱すような対決がこのすさまじいパノラマのまえで展開されるのである。ここにおいて、ヴェルディの心理学的オペラ・リアリズムと、量的効果をねらった大演劇の効果との総合が最終的にその力を発揮する。しかし、この場面の意味をある程度略述しようところみるならば、フィナーレの巨匠らしい形式構成や、高揚させる要素と話の展開をおくらせる要素とのすぐれた配分、それに巨大なアンサンブルのじつに前代未聞な多声性や声の錯綜性も指摘されなければならない。

オペラの個々の形式を概観してみると、独唱場面が目立たないことが注意をひく。ラダメスのロマンツァ、第1幕の最後のアイダのシェーナとロマンツァ、そして第3幕のナイル川の場面が、従来の意味

でアリアとよぶことのできる数少ないナンバーである。しかし、ヴェルディがこの概念をつねに避け、そのかわりに、たしかにこれらの場面をごくおおざっぱにしかいいあらわせないような〈ロマンツァ〉という呼び名をえらんだことは多いに参考になる。これらの3つの独唱場面に対し、非常に広範囲にもおよぶ6つの二重唱がある。この二重唱が次々と歌われることにより、形式的な骨格がつくられ、それに沿って、ドラマと登場人物の心理が発展していくのである。《アイーダ》は、この二重唱を優先することによって、巨匠の創作活動に長期間観察されている傾向にしたがっている。人間の性格は、孤立したアリアよりも、二重唱の劇的な対立関係においてはるかに明確に表現できる——この認識にヴェルディは、少なくともその創作活動の中期以来、かなり意識的にしたがっていた。まさに《アイーダ》の二重唱において、徹底した心理的な根柢のある人間描写をするために、どんなに緻密な可能性をこの巨匠がわがものとしているかを、知ることができる。第2幕のアイーダとアムネリスの二重唱、あるいは第3幕のアイーダとアモナスロの二重唱のような偉大な場面において、繊細な心の動きのもつほとんど無限に近いニュアンスが芸術的な形態を獲得しており、ヴェルディのドラマ芸術は最終的な結実をみたのである。そして、恋人たちが、あらゆる地上の苦痛から自由になり、その死という悲惨な環境にもかかわらず至福の解放感のうちに歌いながら消えていく、非常に繊細で明るい色調に満たされた結末の二重唱は、愛と死の二重唱を一体化して、ヴェルディの今までの作品のうちでもたしかにもっとも感動的なクライマックスである。それは、情念も重苦しさももたない、またいかなる形而上学的な背景もない、イタリア的な〈情死〉なのである。

《アイーダ》の音楽の心理学的な説得力が強調された以上、こうした効果の大部分は、この作品のきわめて洗練されてゆたかな和声法のおかげであることを、最後に指摘しておかなければならない。半音階の使用やいちじるしい3度音程の使用が本質的に新しい特徴である。こうして、《アイーダ》においてすでにはっきりと、後期ヴェルディの和声世界が告知されている。

このように《アイーダ》はヴェルディの創作活動において、一方では偉大な発展過程の到達点であり、もう一方では、《アイーダ》で到達されたものが最後の人間的芸術的成熟段階においてさらに深められた、巨匠の老年期の作品を予告していたのであった。

年譜

- 1813 10月10日、ジュゼッペ・ヴェルディ、ブッセート近郊レ・ロンコレに生れる。
- 1824 11月24日、アントニオ・ギズランツォーニ、レッコに生れる。
- 1869 8月、ヴェルディはきたるスエズ運河開通のための賛歌の作曲を依頼される。彼はこれを謝絶。
11月6日、ヴェルディの《リゴレット》による新カイロ歌劇場のはなばなしい開場。
11月17日、スエズ運河開通。
- 1870 5月、パリ・オペラ座の秘書カミーユ・デュ・ロクルが、フランスのエジプト学者オギュスト・マリエットの筆になるエジプト・オペラのストーリー案を送って以来、数カ月迷ったすえに、ヴェルディはカイロのためにオペラを書くことを承諾。
6月末、ヴェルディはデュ・ロクルとサンターガタにてオペラの最初のシナリオを共同して作成。それは主人公の名にしたがい《アイーダ》とよばれることになる。
7月から10月まで、アントニオ・ギズランツォーニがヴェルディの指導のもとに台本作成にかかる。これに平行してヴェルディはオペラの作曲を開始。
7月29日、カイロのためのオペラ企画の契約にヴェルディが署名。初演期限は当初1871年1月中にと決定。
9月2日、セダンにて普仏戦争勃発。ドイツ軍フランス進軍。
11月末、デュ・ロクルがヴェルディに、《アイーダ》の衣装および舞台装置はパリ包囲のため使用不可能と連絡。
- 1871 1月初め、初演期限が次のシーズン（1871/72年の冬）に延期される。
9月20日、昼12時ごろ、ヴェルディはミラノにてカイロ歌劇場のボ

ール・ドラネットに完成した《アイーダ》総譜の手書きコピーを渡し、総報酬10万リラを金貨で受けとる。オリジナルおよびこのオペラのエジプト以外のすべての地での著作権はヴェルディが保有。

12月24日、カイロの歌劇場において、イタリアの指揮者でコントラバスの名手ジョヴァンニ・ボッテジニの指揮による、ヴェルディのオペラ《アイーダ》の初演。パリで調達された舞台装置は、デブレシャン、ラヴァストル、リュベ、シャブロンといった工房の制作で、オギュスト・マリエットの歴史考証的な原案によるもの。衣装も歴史的な見本にしたがいオギュスト・マリエットが制作。ふたりの有名なヨーロッパの批評家、フィリッポ・フィリッピとエルネスト・レイエールが臨席し、好意的な評をおこなう。最初のシーズンにはカイロにてさらに15回の《アイーダ》公演がつづく（1949年までに246公演）。

- 1872 2月8日、ミラノ・スカラ座にて傑出した配役による《アイーダ》のヨーロッパ初公演。テレザ・ストルツがタイトル・ロールを歌い、マリア・ヴァルトマンがアムネリス、ジュゼッペ・ファンチェルリがラダメス、フランチェスコ・パンドルフィーニがアモナスロを歌う。フランコ・ファッチオが指揮。圧倒的大成功をおさめる。ヴェルディに対し32回のカーテン・コール。

4月20日、パルマにて《アイーダ》初公演、大成功。ここでもテレザ・ストルツ（アイーダ）とマリア・ヴァルトマン（アムネリス）が女性の中心パートを歌う。ラダメスはジュゼッペ・カッポーニ、アモナスロはアドリアーノ・バンタレオーニ。指揮はジョヴァンニ・ロッシ。

おなじ年、つづいてパドヴァでも《アイーダ》初公演（7月3日）。ふたたびストルツとヴァルトマン、指揮にファッチオ。

- 1873 《アイーダ》の初公演がつづく。ナポリ（3月30日、ストルツ、ヴァルトマン）、アンコーナ（5月3日、ストルツ、ヴァルトマン）、ブエノスアイレス（10月4日）、トリエステ（10月4日）、ニューヨーク（11月26日）、フィラデルフィア（12月12日）。これらすべての公演がイタリア語。

- 1874 シカゴ、ボストン、ベルリン、ウィーン、フィレンツェ、ダルムシュタット、カールスルーエ、マドリードをふくむ12の歌劇場が《アイーダ》を初上演。

- 1875 ローマ、シュトゥットガルト、ブダペスト、セビリャ、ワルシャワ、ペテルブルグ、プラハをふくむ18の歌劇場で《アイーダ》初上演。

- 1876 モスクワ、ハンブルク、パリ、ロンドン、ライプツィヒ、リオ・デ・ジャネイロ、ドレスデン、キエフをふくむ17の歌劇場が《アイーダ》を演目に取り入れる。

- 1877 この年、《アイーダ》は22の歌劇場で初上演。

- 1878 1881年までの4年間に《アイーダ》は76の歌劇場で初上演。

- 1893 7月16日、アントニオ・ギズランツォーニ、カプリノー・ベルガマスコにて没。

- 1901 1月27日、ヴェルディ、88歳でミラノにて没。

9月、《アイーダ》がフランスのパヨンにてはじめて野外で上演される。

- 1912 3月2日、〈本来の舞台〉、ギゼーのピラミッドそばでのこのオペラの最初の野外上演。

- 1913 8月10日、古典古代時代に由来するヴェローナの闘技場が、ヴェルディ作《アイーダ》の歴史考証的な演出によってオペラ興行を開始。

参考文献

《アイーダ》をテーマとする参考文献選

- Ernest Reyer: Notes de musique. Paris 1875
Filippo Filippi: Musica e musicisti. Mailand 1876
Gino Monaldi: Verdi e le sue opere, Florenz 1887
Etienne Destranges: L'évolution musicale chez Verdi: Aida, Otello, Falstaff. Paris 1895
Camille Bellaigue: Verdi. Paris o. J. (1912)
Oskar Bie: Die Oper. Berlin 1913
Arturo Toscanini: La sinfonia dell'Aida. Teatro Illustrato, 1913, 9, no. 13
Edgar Istel: A genetic study of the Aida Libretto. The Musical Quarterly, 1917, 3, no. 1, S. 34–52
Adolf Weissmann: Verdi. Stuttgart–Berlin 1922
Carlo Gatti: Giuseppe Verdi. 2 Bde. Mailand 1931
Alessandro Lucio: Come fu composta l'«Aida». Nuova Antologia, marzo 1935
Karl Holl: Giuseppe Verdi. Berlin 1939
Mario Rinaldi: Aida di Giuseppe Verdi. Florenz 1943
Massimo Mila: Giuseppe Verdi. Bari 1958
Franco Abbiati: Giuseppe Verdi. 4 Bde. Mailand 1959
Joseph Kerman: Opera as Drama. New York 1959
Hans Kühner: Verdi. Reinbek 1961
Palmiro Pinagli: Romanticismo di Verdi. Florenz 1967
Viktor Baerwald: Verdi. Sein Leben – sein Werk. Stuttgart 1969
Charles Osborne: The complete operas of Verdi. London 1969
Saleh Abdoun: Genesi dell'Aida con documentazione inedita. Parma 1971
Ursula Günther: Zur Entstehung von Verdis Aida. Studi Musicali, Anno II no. 1. Florenz 1973, 15–71
Philip Gossett: Verdi, Ghislanzoni and Aida: the uses of convention. Critical Inquiry, 1974, I, S. 291–334
Joseph Wechsberg: Verdi. München 1975
Massimo Mila: L'arte di Verdi. Turin 1980
Gianfranco de Bosio: Aida 1913, 1982. Mailand 1982
Claudio Casini: Verdi. Mailand 1981 – dt.: Königstein 1985

書簡集

- Carteggi Verdiani (hg. v. Alessandro Lucio) 4 Bde. Rom 1935-47
 Giuseppe Verdi – Briefe (hg. von Franz Werfel) Berlin etc. 1926
 Giuseppe Verdi – Briefe (hg. von Hans Busch) Frankfurt a. M. 1979
 Verdi's *Aida*. The History of an opera in letters and documents (hg. von Hans Busch). Minneapolis 1978

アッティラ・チャンパイ

ディスコグラフィへの注釈

《アイーダ》の問題点はその非統一的な、すなわち自己分裂的な音楽的美学的基本姿勢である。最近ではクラウドディオ・カジーニがそのヴェルディ論¹⁾で、このオペラを全体としてくらべようのないものになっているその〈スペクタクル〉な面と〈人間関係の情愛〉の面との顕著な矛盾を批判していた。《アイーダ》の4人の主要な登場人物のあいだには大きな劇的葛藤、いってみれば二重の三角関係の悲劇もあり、さらには、宗教的儀式的な部分と自然な感情描写がある。つまりロマン派オペラ後期の武器がすべて入っているのである。そのかぎりでは、《アイーダ》はまさにヴェルディの総合芸術作品とみなすことができる。

しかしここ100年間、演出家と舞台美術家たちは、個々の人間の運命と群衆場面を同時に満たすというほとんど解決不可能なことを要求され降伏せざるをえなかった。指揮者たちも同様にディスコグラフィにその演奏を掲載するという特典をあたえられた人々でさえ、今日にいたるまで、相反する場面的な要素と劇的な要素を音楽的に統一することには成功していない。ただし、アルトゥーロ・トスカニーニは例外であろう。

かなりの量のディスコグラフィを通して聞いてみると、《アイーダ》の舞台装置の紋切り型に対応して演奏にもかなりの類似性が見られる。舞台装置はずっと以前からエジプトふうの飾りつけに固執し、スペクタクル性や巨大嗜好性が叙情的劇的側面よりも優先されていた。同様

1) Claudio Casini: Verdi. ケーニヒシュタイン, 1985.

に音楽的解釈の大半においても、場面的垂直の原理が総譜の劇的流れをうち負かしている。その結果、登場人物たちは力のかぎり、巨大な環境に対抗して歌おうとする。そのためたとえば、有名な〈天使のようなアイダ〉のアリアの終りで、ヴェルディのピアノシモの指示にしたがうようなラダメス役はだれひとりとしていない。だれもが最後の高音をフォルティッシモのわめき声でおわらせてしまう。それは不快にひびくが、巨大な舞台上でテノールは自分に注目が集まると信じているのだ。しかし、登場人物たちが端役たちや舞台装置に対抗して自分を主張しなければならないオペラだからこそ、指揮者は、音楽的劇的な関連が失われないように、総譜のダイナミックで前進的な要素がさまたげられずに展開できるように、全体の中心主題、すなわち個々人の悲劇が識別できないほどに色あせないようにとくに注意すべきだったのだ。まさにこの点が大半の《アイダ》録音には決定的に欠けている。ただし、新しいスタジオ制作盤は、通常の舞台状況を欠いているため、劇的な迫力がだんだん少なくなる傾向にある。そのため、ヴェルディ作《アイダ》の今までのレコード史は、ドラマ性から場面性へと、このオペラの内的側面から外的側面へと逆行するものといえる。たしかにこれは、スタジオのもつ条件やただ美しいだけの音をもとめる傾向と関係しているが、疑いなく、現代の声楽の危機のもたらしたものである。なぜなら、フレーズをきちんと、正確に、意味をもたせて表現することができなくなっている男性歌手、女性歌手たちがはたして歌唱において表現ゆたかに群衆場面と対抗できるのだろうか!? この窮状においては、録音調整器やマイク、あるいは指揮者の慈悲深い助けを待たなければならない。音楽劇は音響効果なしは音響技術的な問題になってしまうのである。

《アイダ》ディスコグラフィの優に半分を占め、たいていは実際の舞台上演を音響的に記録している、比較的古い、いわゆる〈歴史的〉録音にはこの非難はあてはまらない。こうした実況録音盤には一部、かなりの音響上の欠陥もあるが、そのみごとな音楽的歌唱的な成果によって埋め合されて余りあることが多い。その中でも、おどろくべきことだが、カルロ・サバイノ Carlo Sabajno 指揮ミラノ・スカラ座

のアンサンブルによる、スタジオでとりなおされた1928年の舞台公演盤が栄冠にふさわしい。全曲録音としてこの定例制作盤は、傑出した立役者の組合せ（ドゥソリーナ・ジャンニーニ Dusolina Giannini のアイダ、イレネ・ミンギーニ=カッタネオ Irene Minghini-Cattaneo のアムネリス、アウレリアーノ・ペルティエーレ Aureliano Pertile のラダメス）のおかげで、今日にいたるまで肩をならべるものはない。トスカニーニ自身とその NBC 交響楽団は奇跡ともいえる精密な演奏をしたが、20年後ニューヨークでもはやこれほどすぐれた男性歌手や、とりわけ女性歌手をえることはできなかった。〈歴史的〉《アイダ》ディスコグラフィの頂点のひとつとして、ニューヨーク・メトロポリタン歌劇場における通常のレパートリー公演の実況録音がある。そこでは今日では忘れられたカナダの指揮者ウィルフリード・ペルティエ Wilfried Pelletier が1943年に指揮をしていた（出演者はジンカ・ミラノフ Zinka Milanov, ブルナ・カスターニャ Bruna Castagna, そして壮大かつ英雄的で冷やかなジョヴァンニ・マルティネリであった）。

1950年以降制作された新しいスタジオ録音盤の中では、トゥリオ・セラフィン Tullio Serafin の EMI 盤とイオネル・ペルレア Ionel Perlea の RCA 盤が傑出している。というのも、ここではマリア・カラス Maria Callas あるいはジンカ・ミラノフという抜きん出た女性歌手がアイダを歌っているからである。これ以後の、専門的批評からは賛美されることもあるスタジオ録音盤はみな、総譜のスペクタクル的、装飾的、音響的な側面に支配されている。その中には、だれのところで金管がもっともするどく割りこんでいるかという、カラヤン、ショルティ、ムーティ間の競争までである。それから、ふたたびこの3巨匠において——叙情的な箇所では——大ざっぱすぎるテンポ、根拠のないルバート、長たらしい、無味乾燥な箇所が見られる。これらはたんに歌手の非力のみでなく、ヴェルディのつねに非感傷的な音楽をうわべだけ飾って、取りつくろうところみているのである。

クラウディオ・アバド指揮による最新の録音——初めてのデジタルの《アイダ》——は、今のところこのオペラのレコード史の最低点

を記録している。それはどっちつかずの代物だ。いや、それはたんに即物的、合理的で色あせた、表現を抑制した音楽であるにすぎず、そのうえさまざまな種類の歌手の病的徴候のごたまぜなのだ。

ステレオ音響からもデジタル技術からも、このオペラは今までのところまださほど恩恵をこうむっていないのである。

録音年代順全曲盤レコード一覧

〔歌手名は①アイダ②アムリネス③ラダメス④アモナスロ
⑤ランフィス⑥エジプト国王の順〕

- 1906 指揮者、管弦楽団・合唱団不明 ①ケロットティ&マグリウーロ②コロムパーティー③コゼンティーノ④ノヴェルリ⑤ブロンディ⑥不明
Zonophone 12664~78, 24017, 24019~25
- 1920 カルロ・サバイーノ指揮ミラノ・スカラ座o., cho. ①バルトロマー
ジ②パガーニ③トレンティーニ④パチャーニ⑤フェルナンデス⑥ブリ
ッリ
HMV S 5150-80
- 1928 カルロ・サバイーノ指揮ミラノ・スカラ座o., cho. ①ジャンニーニ
②ミンギーニ③カッタネオ④ペルティエーレ④イングリリ⑤マンフリ
ーニ⑥マジーニ
EMI 3 C 153-01616~8
- 1930 ロレンツォ・モラジョーリ指揮ミラノ・スカラ座o., cho. ①アラン
ギ②コンバルディ②カブアーナ③リンディ④ボルジョーリ⑤パゼー
ロ⑥バッカローニ
Columbia 9726~43
- 1937 エットーレ・パニッツァ指揮メトロポリタン歌劇場o., cho. ①チー
ニャ②カスターニャ③マルティネルリ④モレルリ⑤ピンツァ⑥コル
ドン
EJS ①
- 1938 ヨーゼフ・カイルベルト指揮シュトゥットガルト国立放送o., cho.
①デシエマツヒャー②カレン③ロスヴェンゲ④ハン⑤ヴェーバー⑥
ヘルツリン (ドイツ語, 短縮版, 放送録音)
Acanta DE 23057
- 1939 トマス・ビーチャム指揮コヴェント・ガーデン王立歌劇場o., cho.
①カニーリア②スティニャーニ③ジリー④ボルジョーリ⑤ザンベル
リ⑥ウォーカー
Unipue Opera Records UORC ①
- 1941 エットーレ・パニッツァ指揮メトロポリタン歌劇場o., cho. ①ロマ
ン②カスターニャ③マルティネルリ④ウォーレン⑤ピンツァ⑥コー
ドン

- EJS ①
- 1943 ヴィルフリード・ベルティエ指揮メトロポリタン歌劇場o., cho. ①ミラノフ②カスターニャ③マルティネルリ④ボネルリ⑤コードン⑥ハットフィールド
Cetra LO 26/3 ①
- 1946 トゥリオ・セラフィン指揮ローマ歌劇場o., cho. ①カニーリア②スティニャーニ③ジリー④ペーキ⑤パゼーロ⑥ターヨ
EMI 3 C 153-00686~8
- 1949 アルトゥーロ・トスカニーニ指揮NBC so., ロバート・ショウcho. ①ネリ②グスタフソン③タッカー④ヴァルデンゴ⑤スコット⑥ハーバー
RCA AT 302/1~3 ① (1949. 3. 26, 4. 2, 演奏会形式)
- 1950 エミール・クーパー指揮メトロポリタン歌劇場o., cho. ①ヴェリッチ②ハーショウ③ヴィナイ④メルリ⑤ハインズ⑥オルヴァリー
Melodram MEL 011 (3)
- 1950 グイド・ピッコ指揮メキシコ・シティ・ベラス・アルテス劇場o., cho. ①カラス②シミオナート③バウム④ウィード⑤モスコーナ⑥ルッフィーノ
Historical Recording Enterprises HRE ①
- 1951 ヴィットリオ・グイ指揮ローマ・イタリア放送o., cho. ①マンチーニ②シミオナート③フィリッペスキ④パネライ⑤ネリ⑥マッサリア
Cetra LPO 2013 (3)
- 1951 オリヴィエロ・デ・ファブリティース指揮メキシコ・シティ・ベラス・アルテス劇場o., cho. ①カラス②ドミンゲス③デル・モナコ④タッデイ⑤シルヴァ⑥ルッフィーノ
Cetra LO 40/3 ① (1951. 7. 3)
- 1951 ハンス・シュミット＝イッセルシュテット指揮ハンブルク北ドイツ放送so., cho. ①ザデック②ヘンゲン③ロスヴェンゲ④メッテルニヒ⑤フェーン⑥ロート
Cetra Opera Live ①
- 1952 ファウスト・クレヴァ指揮メトロポリタン歌劇場o., cho. ①ミラノフ②ランキン③デル・モナコ④ウォーレン⑤ハインズ⑥ヴィチエゲノフ
Unique Opera Records UORC ①

- 1952 アルベルト・エレデ指揮ローマ聖チェチーリア音楽院o., cho. ①テバルディ②スティニャーニ③デル・モナコ④プロッティ⑤カセルリ⑥コレナ
Decca 592121
- 1952 アルベルト・パオレッティ指揮ローマ歌劇場o., cho. ①ロマン②ソウヤー③サッリ④マンカ＝セッラ⑤タトゥツィ⑥ブグリエーゼ
Capitol PCR 8179
- 1954 アレクサンドル・メリク＝パシャエフ指揮モスクワ・ポリショイ劇場o., cho. ①ソコロフ②ダヴィドワ③ネレップ④リシチアン⑤ペトロフ⑥ミハイロフ
Melodiya MK DO 1576-82
- 1955 イオネル・ベルレア指揮ローマ歌劇場o., cho. ①ミラノフ②バルビエーリ③ビョルリンク④ウォーレン⑤クリストフ⑥クラバッシ
RCA VLS 43533
- 1955 フランコ・カプアーナ指揮ヴェネツィア・フェニーチェ劇場o., cho. ①クルティス＝ヴェルナ②ドミンゲス③ボルソ④バステリアーニ⑤スコット⑥不明
Remington 199-178
- 1955 トゥリオ・セラフィン指揮ミラノ・スカラ座o., cho. ①カラス②バルビエーリ③タッカー④ゴッピ⑤モデスティ⑥ザッカリア
EMI 1 C 153-00429~31, Angel CDCC 49030 (CD)
- 1956 アンジェロ・クエスタ指揮トリノ・イタリア放送o., cho. ①クルティス＝ヴェルナ②ピラッツィーニ③コレルリ④グエルフィ⑤ネリ⑥ツェルビーニ
Cetra Opera Live ①
- 1956 アントニーノ・ヴォットー指揮ミラノ・スカラ座o., cho. ①ステラ②シミオナート③ディ・ステファノ④グエルフィ⑤ザッカリア⑥マイオニカ
Unique Opera Records OURC ①
- 1958 ヘルベルト・フォン・カラヤン指揮ウィーンpo., ウィーン楽友協会cho. ①テバルディ②シミオナート③ベルゴンツィ④マックニール⑤ヴァン・ミル⑥コレナ
Decca 414067-1 DO 3
- 1961 ゲオルグ・ショルティ指揮ローマ歌劇場o., cho. ①L. プライス②

- ゴール③ヴィッカーズ④メリル⑤トッツィ⑥クラバッシ
ロンドン F 90 L 50456~8 (CD)
- 1966 ズーピン・メータ指揮ローマ歌劇場o., cho. ①ニルソン②バンブリー③コレルリ④セレーニ⑤ジャイオッティ⑥マッツォーリ
EMI SLS 929
- 1970 エーリッヒ・ラインスドルフ指揮ロンドンso., ジョン・オールディスcho. ①L. プライス②バンブリー③ドミンゴ④ミルンズ⑤ライモンディ⑥ゾーティン
RCA VLS 45465, 6198-2 (CD)
- 1971 イワン・マリノフ指揮ソフィア国立歌劇場o., cho. ①ウィーナー②ミリチューワ③ノノワ④ニコロフ⑤スモチェフスキー⑥ギュゼレフ⑥チガンチェフ
Harmonia Mundi—Balkanton HMU 3470
- 1974 リッカルド・ムーティ指揮ニュー・フィルハーモニアo., コヴェント・ガーデン王立歌劇場cho. ①カバリエ②コッソット③ドミンゴ④カブツチルリ⑤ギャウロフ⑥ローニ
エンジェル CC 30-3559~61 (CD)
- 1976 トマス・シッパーズ指揮トリノ歌劇場o., cho. ①クルス②ロモ③バンブリー④グガロフ⑤ヴィクセル⑥フェリン⑥ローニ
Lévon ML 1005~7
- 1979 ヘルベルト・フォン・カラヤン指揮ウィーンpo., ウィーン国立歌劇場cho. ①フレニ②バルツァ③カレーラス④カブツチルリ⑤ライモンディ⑥ヴァン・ダム
エンジェル CE 30-5195~7 (CD)
- 1982 クラウディオ・アバド指揮ミラノ・スカラ座o., cho. ①リッチャレルリ②オプラスツォーフ③ドミンゴ④ヌッチ⑤ギャウロフ⑥ライモンディ
グラモフォン F 90 G 50200~2
-
- 1955 ラファエル・クーベリック指揮ウィーン国立歌劇場o., cho. ①リザネク②マデイラ③ホップフ④ロンドン⑤フリック⑥チェルヴェンカ
Legendary Recordings LR ①
- 1961 フランコ・カプアーナ指揮NHKso., 東京放送cho. ①トゥッチ②シモナート③デル・モナコ④プロッティ⑤ワシントン⑥パリュエカ

セブンシーズ K 33 Y 100~2 ① (CD) (1961. 10. 16)

ビデオ

- 1949 アルトゥーロ・トスカニーニ指揮NBCso., ロバート・ショウcho. ①ネリ②グスタフソン③タッカー④ヴァルデンゴ⑤スコット⑥ハーバー
ソニー・ビデオ 00 LS 2011~20 ① (1949. 3. 6, 4. 2, 演奏会形式)
(限定版「ザ・ライブ・トスカニーニ」, LD 他, 67分, 56分)
- 1981 アントン・グアダーニョ指揮アレナ・ディ・ヴェローナo., cho. ①キアーラ②コッソット③マルティヌッチ④スカンドーラ⑤ザルド⑥ザナツォ (1981. 7. 31)
演出：ジャンカルロ・スブラージャ 美術・衣裳：ヴィットリオ・ロッシ 映像演出：ブライアン・ラージ
レーザー・ディスク MC 071-45 PA ① (LD, 157分)
ビクター VHM 74009~10 ① (VHD, 157分)
- 1985 ロリン・マゼール指揮ミラノ・スカラ座o., cho. ①キアーラ②ディミトローヴァ③パヴァロッティ④ボンス⑤ギャウロフ⑥ブルシユラーゼ (1985. 12. 14, 17)
演出：ルカ・ロンコーニ 美術：マウロ・パガーノ 衣裳：ヴェラ・マルゾト 映像演出：デレク・ベイリー
ビクター VHM 74023~4 ① (VHD, 157分)

* 原書に掲載されている表に、編集部で追加したものもあります。……以下のレコードとビデオは原書発行以後に発売されたもの(協力=浅里公三)。

略語：o. = 管弦楽団, po. = フィルハーモニー管弦楽団, so. = 交響楽団
cho. = 合唱団。レコード番号の後の①はライブ録音。特記なき場合はイ
タリア語による歌唱。

資料

本文出典

- Wolfgang Schreiber: *«Aida» – lyrisches Konfliktbild einer Gesellschaft*. Copyright © 1985 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg
- Wolfgang Schreiber: *Inhalt der Oper*. Copyright © 1985 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg
- Andrew Porter: Aidas geistige Väter und Bühnenvorfahren (=編集上の題名). In: Beiheft zur Schallplattenaufnahme von *«Aida»* unter Claudio Abbado (DG 2741 041) Hamburg 1982. Deutsche Übersetzung für *rororo opernbücher*: Attila Csampai, Reinbek 1985
- Auguste Mariette: Der erste Entwurf zu *«Aida»*. In: Programmheft der Oper Frankfurt: Giuseppe Verdi, *Aida*. Spielzeit 1980/81. Frankfurt am Main 1981, S. 39–45
- Jean Humbert: *«Aida» – zwischen Ägyptologie und Ägyptomanie*. In: Programmheft der Oper Frankfurt: a. a. O., S. 48–56
- Wolfgang Marggraf: Zur Entstehungsgeschichte von Verdis *«Aida»*. In: Giuseppe Verdi. Leipzig 1982
- Filippo Filippi: Generalprobe und Uraufführung (=編集上の題名). Zit. nach: Programmheft der Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Spielzeit 1979/80. Giuseppe Verdi: *«Aida»*. Stuttgart 1979, S. 48 f. (Originalquelle: *Musica e musicisti*. Milano 1876)
- Ernest Reyer: Verdis *«Aida»* in Kairo (=編集上の題名). Zit. nach: Programmheft der Württembergischen Staatstheater Stuttgart a. a. O., S. 49 f. (Originalquelle: *Notes de musique*. Paris 1875)
- Andrew Porter: Die ersten Aufführungen 1871–80 (=編集上の題名). A. a. O., S. 10 – deutsche Übersetzung für *rororo opernbücher*: Attila Csampai, Reinbek 1985
- Oskar Bie: Die Wahrhaftigkeit des alten Stils (=編集上の題名). In: *Die Oper*. Berlin 1913, S. 408–12
- Thomas Mann: Hans Castorp hört seine Lieblingsplatten (=編集上の題名). In: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M. 1975, Bd. II: S. 680–83
- Dieter Schnebel: *«Aida» – die reine Schönheit* (=編集上の題名). In: *Musik-Konzepte 10 – Giuseppe Verdi*. München 1979, S. 100
- Claudio Casini: *«Aida» – zwischen Spektakel und Intimismus* (=編集上の題名). In:

- Claudio Casini: Verdi. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt. © 1985, Athenäum Verlag GmbH., Königstein/Taunus
- Attila Csampai: «Aida» – Ende aller Utopie. In: Programmhefte der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1978/79: Giuseppe Verdi: Aida. München 1979
- Giancarlo del Monaco/Dominik Hartmann/Klaus-Peter Kehr: «... es könnte auch der Neckar im Sommer sein» (=編集上の題名). In: Programmheft der Württembergischen Staatstheater Stuttgart a. a. O., S. 69–72
- Hans Neuenfels/Klaus Zehelein/Dietolf Grewe: «... Das Ägyptische ist halt die Sehnsucht.» (=編集上の題名). In: Musiktheater-Hinweise. Informationen der Frankfurter Oper. Frankfurt 1981
- Klaus Zehelein: Archäologie als Metapher. In: Programmheft der Oper Frankfurt, a. a. O., S. 8–14
- Wolfgang Marggraf: «Aida» – Verdis Durchbruch zum szenisch-musikalischen Drama (=編集上の題名). In: Giuseppe Verdi. Leipzig 1982

図版出典

- 4–5, 289頁 写真: マラ・エゲルト, フランクフルト
- 35, 99, 105, 117, 119頁 Verdi. Eine Dokumentation. Zusammenestellt und herausgegeben von William Weaver. ベルリン, 1980, Henschelverlag より
- 143, 200頁 Carlo Gatti: Verdi. Nelle immagini. Garzanti, ミラノ, 1941 より
- 145, 149, 155, 159, 175, 179, 185, 237, 239, 240, 245, 247, 251, 263, 265, 267頁 Immagini per Aida. Istituto di Studi Verdiani. 1983 より
- 163, 167, 171頁 Saleh Abdoun (Hg.): Genesi dell'Aida. Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani 4. パルマ, 1971 より
- 205, 207頁 Gianfranco de Boiso: Aida 1913/1982. ミラノ, 1982, il Saggiatore より
- 292頁 1980年ザルツブルク音楽祭プログラムより

エッセイ執筆者紹介

ヴォルフガング・シュライバー Wolfgang Schreiber は1939年生れ。哲学, ドイツ文学, 歴史, 音楽学を修め, 数年間文芸特派員としてウィーンに滞在, 数多くの国内外の新聞, 雑誌, 放送局に寄稿, ローヴォルト社刊のグルタフ・マラー研究の著者。1978年以來, ミュンヘン《南ドイツ新聞 Süddeutschen Zeitung》の編集者兼音楽批評家をつとめる。

編者紹介

アッティラ・チャンバイ Attila Csampai は1949年ブダペスト生まれ。音楽学, 演劇史, 哲学, 社会学, 数学をミュンヘンで修め, 1974年以降は同地でフリーの音楽ジャーナリストとして活躍。多数のエッセイの他, コンサート, オペラのプログラム, およびレコードに作品解説を書き, 専門誌にも論文を掲載。他には放送での解説, そして1975年から78年までは《ハイ・ファイ・ステレオ Hi Fi Stereophonie》誌での評論, 1978年以降は各種のオペラ, 演劇の演出に協力, 音楽面の助言をする。1980年から83年までバイエルン放送協会の音楽放送にフリーの立場での常時解説を担当, 番組編成にも参画。1983年秋以降は同放送のオーケストラ曲部門のプロデューサー。

ディートマル・ホルント Dietmar Holland は1949年生まれ。ミュンヘンで音楽学, 哲学, 演劇学を修める。1972年より文筆を業とし, 音楽の専門問題(美学, 社会学, 音楽史, オペラ演出)に関するエッセイを書いたり, プログラム(ベルリン・フィル, ミュンヘン・フィル, バイエルン国立歌劇場)およびレコード多数の作品解説, 入門解説を書く。他には, ハインツ・クラウス・メツガーとライナー・リーンの共同編集になるシリーズ《音楽の草案 Musik-Konzepte》に作品分析の論文やディスコグラフィの解説を書いたり, バイエルン放送協会と北ドイツ放送協会にフリーの立場で協力したりしている(テーマを決めての放送, 批評, 演奏比較)。1975年から77年まで《ハイ・ファイ・ステレオ Hi Fi Stereophonie》誌, 1984年以降は《新音楽新聞 Neue Musikzeitung》でエッセイと評論を担当。

謝辞

図版および文献資料の入手にさいしての有益な指摘と援助に対し, イルメリン・ビュルガース, ヘルムート・ヘル博士, クラウス・ペーター・ケール博士, クラウス・ツェーエラインの諸氏, さらにフランクフルトおよびシュトゥットガルトの歌劇場の演劇顧問の方々に心からお礼申し上げる。

名作オペラボックス 13
ヴェルディ アイーダ

1988年4月20日 第1刷発行
1990年3月20日 第2刷発行

発行者 浅 香 淳

印刷・製本 共同印刷株式会社

〒162 東京都新宿区神楽坂6の30

発行所 藝 音楽之友社

電話 (03)235-2111 番(代)
受注専用 (03)202-4 2 9 1 番
振替 東京 7-196250

Printed in Japan

装丁 菊池 薫

乱丁・落丁本はお取替えいたします。

ISBN4-276-37513-4 C1073

名作オペラ ブックス		
モーツァルト	① フィガロの結婚	※定価2,260円
ヴェルディ	② 椿姫	※定価1,950円
ベートーヴェン	③ フィデリオ	定価1,900円
プッチーニ	④ トスカ	定価2,200円
モーツァルト	⑤ 魔笛	※定価2,470円
プッチーニ	⑥ ボエーム	※定価2,060円
ワーグナー	⑦ トリスタンとイゾルデ	定価2,400円
ビゼー	⑧ カルメン	※定価2,260円
モーツァルト	⑨ コシ・ファン・トゥッテ	※定価2,260円
ヴェルディ	⑩ リゴレット	定価2,000円
モーツァルト	⑪ 後宮からの誘拐	定価1,900円
ヴェルディ	⑫ トロヴァトーレ	定価1,800円
ヴェルディ	⑬ アイーダ	※定価2,260円
オッフェンバック	⑭ ホフマン物語	定価2,200円
ウェーバー	⑮ 魔弾の射手	定価2,000円
ワーグナー	⑯ タンホイザー	※定価2,360円
ヴェルディ	⑰ オテロ	定価2,200円
ワーグナー	⑱ さまよえるオランダ人	定価2,200円
ヴェルディ	⑲ ファルススタッフ	定価2,200円
ワーグナー	⑳ パルジファル	定価2,500円
モーツァルト	㉑ ドン・ジョヴァンニ	※定価2,260円
ベルク	㉒ ルル	定価2,800円
ワーグナー	㉓ ニュルンベルクのマイスタージンガー	※定価2,880円
ムソルグスキー	㉔ ボリス・ゴドゥノフ	定価2,300円
チャイコフスキー	㉕ エウゲニ・オネーギン	定価2,000円
ベルク	㉖ ヴォツェック	定価2,400円
マスカーニ レオンカヴァッロ	㉗ カヴァレリア・ルスティカーナ 道化師	※定価2,060円
ワイル ストラヴィンスキー	㉘ 三文オペラ 放蕩者の遍歴	※定価2,470円
モンテヴェルディ グルック	㉙ オルフェオ オルフェオとエウリディーチェ	※定価2,680円
モーツァルト	㉚ イドメネオ	※定価2,260円
	㉛ 以下続刊	

★本広告に記載している価格は、※印のものを除いてすべて消費税抜きです。
お買上げの際は、消費税額が加算されます。