

G. Verdi 《Luisa Miller》における 調性の配置と音楽的表現との関係

Relazione tra disposizione tonale e espressione
musicale nell'opera “Luisa Miller di G. Verdi”

泉 貴 子

はじめに

本論文の目的は、調性構造と音楽的表現の関連を、ヴェルディ作曲の《ルイーザ・ミラー》を通して考察し、ペーター・カーンの先行研究をもとに“*tinta musicale* 音楽の色、色合い”という観点から、《リゴレット》や《椿姫》に結びつく先駆的な要素を確認することである。カーンの研究は、従来ヴェルディが調性をほとんど意識しないで創作していたといわれてきた中で、それに対して調性配置が意図的に行われた可能性がある点で興味深い。

第1章はヴェルディのオペラ作品の時期区分について、最近の研究を交えた考察。第2章はヴェルディ作品における調性について、同主調や3度調関係を用いた表現からヴェルディ自身が用いた“*tinta musicale*”という用語についての考察。第3章は、《ルイーザ・ミラー》における同主調および3度調関係に着目した調性変化や *es moll* についての考察。これらを通して、ヴェルディが少なくとも所々調性の配置に留意していたことが窺え、《ルイーザ・ミラー》においては実験的に心理描写や情景描写を音楽で書き出す要素、すなわち“*tinta*”を試み、調性を用いて音楽表現が多彩なものとしていることが明らかになった。この“*tinta*”は《マクベス》にその片鱗がみられ、その後《リゴレット》において花開いた。

《リゴレット》以降、次々に傑作がうみだされたことを考えれば、《ルイーザ・ミラー》がその準備として重要な位置を占める作品であったといえるだろう。また本論文において、同主調と3度調関係からの分析を試みたことは、ヴェルディのオペラ作品を研究する上で、新たな一歩となるだろう。

私が、音楽の“演奏する”という立場から調性の重要性についていえることは、以下のことである。自分が歌唱している単旋律の下でどのような和音が響いているのか、また次にくる場面の展開や心理の変化とともにどのような和音、和声の響きがやってくるのか、あるいは歌いだしの前に響いている和声がどういうものか、と感じることは表現力にとってとても重要である。例えば、短調で始まったアリアが途中で長調になって終わるケースはよく見られるが、ほとんどの場合、その短調から長調に転調するには歌っている人物における心理の変化を表していることが多い。そのような転調がもたらす意義は演奏家の役作りにおいても考慮されるべき点ではないだろうか。

そういった点から、ヴェルディが効果的に調性の変化を組み立てているというペーター・カーンの論点に注目し、彼の論文を先行研究として取り上げ、調性構造と音楽的表現の関連について考察することにした。特に《リゴレット》においてヴェルディ自身が使った用語“tinta musicale”の先駆的な技巧の1つにつながっていったのではないかと考えられる、《ルイーザ・ミラー》における *es moll* の位置づけについて考えてみたい¹⁾。

第1章

I. ヴェルディのオペラの概観

ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813~1901) はオペラ作品を32作品(改作、改訂版の作品を含む)作曲している。32作品を作曲していく過程では作曲技法の成熟、題材・テーマ選びの趣向の変化をみることができる。それは彼を取り巻く環境の変化や、時代背景の移り変わりによって左右されたことも理由のひとつであろう。従来、「とりわけ彼の作

品を通して最初に大きな変化が見られるのは、前期の作品群がイタリア統一に向かって盛り立てられた愛国的要素に傾倒していたのに比べ、中期に位置する作品では人間の内面を表出することに重きを置き始めたという点である」と言われてきた。それはひとつの転機を迎えていたと多くの研究者たちが注目している点であり、その転機に位置するのが中期の15作目の作品《ルイーザ・ミラー *Luisa Miller*》(1849年ナポリ初演)である。この作品では作風に大きな変化が現れ始め、後期の作品群にみられる技巧の先駆的な部分も現れ始めるのである。

しかし、最近の研究では、以下の見方が有力である。

《ルイーザ・ミラー》は、現代においても《リゴレット》への重要な一歩と見ることで評価されることがある。しかし、このオペラの田園的な雰囲気、ヴェルディの関心を新たに郷土色という要素へと否応なく向かわせたことは間違いないにしても、《ルイーザ》の形式的な面に、様式上の本質的な転機を見出すことはむずかしい。²⁾

この作品群の研究史には以下のようなものがある。ごく初期の研究としては、アブラーモ・バゼーヴィの研究(1859)がある。彼は、ヴェルディの作品群を4つの時期に分類している。すなわち、《オルベルト、サン・ボニファーチョ伯爵 *Oberto, Conte di San Bonifacio*》(1839)から後期ロッシェニの影響が強い《レニャーノの戦い *La battaglia di Legnano*》(1849)までの「荘厳期」、ドニゼッティのように、登場人物に自己をより繊細に个性的に表現させた《ルイーザ・ミラー *Luisa Miller*》(1849)に始まる「個人期」、そして《椿姫 *La traviata*》(1853)に始まる「フランス影響下の時期」、《シモン・ボッカネグラ *Simon Boccanegra*》(1857)に代表される「ドイツ影響下の時期」である。しかし、バゼーヴィの著書が出た時はまだ6つのオペラが発表されていなかったこと、またニューグローヴ世界音楽大辞典の第2版ではバゼーヴィの研究が取り上げられていないことを考えれば、この分類法は古いと見なすべきだろう。

それに対して、新ニューグローヴ世界音楽大辞典では3つの時期に区

分している。すなわち、《オルベルト、サン・ボニファーチヨ伯爵》(1839) から《椿姫》(1853) までの 19 作品を前期、《シチリア島の夕べの祈り *Les vèpres siciliennes*》(1855) から《アイーダ *Aida*》(1871) までを中期、《オテッロ *Otello*》(1887)、《ファルスタッフ *Falstaff*》(1893) を後期としている。中期については、その始まりを《マクベス *Macbeth*》や《ルイーザ・ミラー *Luisa Miller*》、《リゴレット *Rigoletto*》からとして、1840 年代後半あるいは 1850 年代前半からにする場合もある。しかし、年代区分は研究者の間で絶えず揺れ動いておりヴェルディの作品研究の土台になるものではない。

II. ペーター・カーン Peter Cahn の論文「ヴェルディにおける調性の構築について」³⁾の重要性

カーンは、ヴェルディのオペラに関する調性構造と音楽表現の関係をめぐって、最もわかりやすい例としてモーツァルトのオペラ《ドン・ジョヴァンニ *Don Giovanni*》や古典派の作曲家たちの調性に対する概念について、多くの例を交えて考察している。これらの例をもとにヴェルディのオペラについても調性について考察した結果、ヴェルディが効果的に調性の変化を組み立てていると結論付けている。

一般的にヴェルディの前期および中期のオペラ作品と調性構造というのは、あまり結び付けて注目されない。それはむしろ彼が調性に縛られず、意識しないで作曲したのではないかという意見や見解が多いからかもしれない。しかしそれに対して、カーンはヴェルディのオペラ作品において調性の配置と音楽的表現とが関係しているかのように述べている。彼の論文に挙げられている例から少なくともヴェルディが調性に対してなんらかの意識をもっていたことがうかがえ、大変興味深い。

i. 《ドン・ジョヴァンニ》における D/d の調性配置による統一

ヴェルディに限らずこれまで多くの作曲家たちは特定の調にある意味をもたせ、その調性を用いて作曲をしたり、自身の作品の中でその特定の調の配置に留意して調性の構築を行ってきた。オペラ作品において特定の調に意味をもたせることで、その調の配置によって物語の筋や登場人物

の相関関係、あるいは情景描写、心理描写と関連づけられあらゆる効果を発揮している。その効果や調と調の間にうまれる関係について注目される例が多いが、ここではヴェルディより以前の作品、モーツァルト作曲《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》K 527（1787年プラハ初演）を用いて紹介されているのをまとめてみる。

この作品の D/d の調性、つまり同主調が配置されているのは、主人公ドン・ジョヴァンニのキャラクターをよりわかりやすく描写していたり彼に関連することを表している場面であり、オペラの中でも物語の展開上重要な場面や印象的な場面である。そういった点から D/d の調性の配置に留意し、全曲を通して徹底して統一がはかられている最もわかりやすい例である。その効果についてふれていく。

《ドン・ジョヴァンニ》における D/d の調性の部分は次のようになる。序曲で最初に登場する d moll と騎士長の像に連れ去られるドン・ジョヴァンニの最期の場面の d moll は調性とリズムの音型が同じことから、同じテーマであることがわかる。このテーマが序曲に出てくることによって、物語の結末すなわちドン・ジョヴァンニの死を予告する効果を聞きとることができる。

その他 d moll は、ドン・ジョヴァンニが招いた悲劇の発端である騎士長（ドンナ・アンナの父）との決闘や、騎士長の死によってもたらされるドンナ・アンナの嘆き、殺人犯（ドン・ジョヴァンニ）への復讐心が表されている場面となっていて、彼（ドン・ジョヴァンニ）を死へと導いていく引き金となっている場面である。またドンナ・エルヴィーラ、ドンナ・アンナ、ドン・オッターヴィオが変装してドン・ジョヴァンニ邸にのりこんでいく場面はドン・ジョヴァンニの正体を暴き陥れようとする場面であり、いずれもドン・ジョヴァンニの悪行による被害者の心理を表している場面である。

これらの d moll の調性に対し、D dur はまず序曲の後半、女性を口説くカンツォネッタ、騎士長の像がやってくる直前の晩餐の場面の3つが挙げられる。この3つに共通するのは、悪行を重ねつつも懲りずに自由奔放に生きるドン・ジョヴァンニを表わしていることである。そのほかの

D dur の配置は、ドン・ジョヴァンニを取り巻く人物が彼についてもしくは彼に対しての何らかの感情を歌い上げる場面になっている。

例えばカタログの歌として知られている、レポレッコが歌うアリア“Madamina!〜”はドンナ・エルヴィーラを前にしてドン・ジョヴァンニのこれまでの女性遍歴を歌い、ある意味でドン・ジョヴァンニという人物像を紹介しているようなアリアである。

そしてエルヴィーラが歌う“Ah! fuggi il traditor〜”は、ドン・ジョヴァンニがツェルリーナを口説いているところに現れ、それを阻止する場面。それに続くドンナ・アンナのアリア“Or sai chi l'onore〜”はドン・ジョヴァンニと話しているうちに自分の父親を殺した犯人が彼であったと確信し、復讐を誓うアリア。これらの3曲もドン・ジョヴァンニという人物について歌っているものであり、彼の行動に翻弄される者たちの心の中に生まれる感情を表現しているアリアばかりである。これらを D dur で統一している。

これらを総合するとドン・ジョヴァンニの生き活きとした部分を D dur という調性で表しているのではないか、そしてそれに対し、彼の死を予告するものや、死へと導くものを d moll で表現されているのではないかと考えられる。

d moll	D dur
<ul style="list-style-type: none"> ・序曲前半 ・ドン・ジョヴァンニの最期 ・ドン・ジョヴァンニと騎士長の決闘 ・ドンナ・アンナの嘆き、殺人犯への復讐心 ・ドンナ・エルヴィーラ、ドンナ・アンナ、ドン・オッターヴィオが邸宅に行く 	<ul style="list-style-type: none"> ・序曲後半 ・ドン・ジョヴァンニのカンツォネッタ ・晩餐の場面 ・レポレッコのアリア ・ドンナ・エルヴィーラのアリア ・ドンナ・アンナのアリア

このように、同主調を用いることによって、登場人物の心理描写やドラマの展開が暗示されていることがわかる。同じ主音をもつ長調と短調が意図的に用いられ、音楽表現の色彩のコントラストを見事に表しているとともに、聴き手にドラマの展開をわかりやすくしたり、想像させるような工

夫がされているのである。それ故、モーツァルトにとって、調性は音楽表現をする上で重要な意味をもつものであったといえるだろう。ここでは、やや長くなったがカーンの論文を引用し考察しておいた。

第 2 章 ヴェルディの作品における調性について

I. 同主調や 3 度調関係を用いた音楽表現

カーンによればモーツァルトほどではないが、ヴェルディにおいても決まった調性が音楽上で重要な意味をもつ場合がある。第 1 章で述べたモーツァルトとは異なるが、同主調を巧みに用いて音楽表現を豊かにしていたことは、ヴェルディの作品においてもあてはまると思われる。例えば、シューベルトが語った e moll=(イコール)“清純な女性のイメージ”にヴェルディが賛同したような例が、イタリアオペラでは《リゴレット *Rigoletto*》(1851 年ヴェネツィア初演)のジルダ、《仮面舞踏会 *Un ballo in maschera*》(1859 年ローマ初演)のアメーリア、《運命の力 *La forza del destino*》(1862 年サンクト・ペテルブルグ初演)のレオノーラ、《オテロ *Otello*》(1887 年ミラノ初演)のデズデモナにあてはめられるであろう。ヴェルディはこれらのヒロインたちに e moll を配置したのである。そして先に紹介したカーンは、これらのヒロインに含めて、ヴェルディが《イル・トロヴァトーレ *Il trovatore*》(1853 年ローマ初演)のアズチーナにも e moll の調性を与えていることから、彼女を純粋な心の女性のキャラクターとして設定したのではないだろうか、と推測している。

またアズチーナの場面に e moll が配置されていることを別の観点によって分析した場合、ある独特な印象を与える場面や特殊な場面に配置された e moll の場合である。

作品名	幕・場面
マクベス	第 1 幕 導入合唱 魔女の場面
	第 3 幕 冒頭 魔女の場面
イル・トロヴァトーレ	第 1 部 フェランドの話の中に登場するアズチーナ

G. Verdi 《Luisa Miller》における調性の配置と音楽的表現との関係

	第2部 冒頭のジプシーの合唱
	第3部 アズチーナの嘆き
	第4部 フィナーレ
椿姫	第2幕 フィナーレのジプシーの登場
オテッロ	第1幕 キプロス島の民の合唱「喜びの火」

このようにして「神秘的」、「ジプシー的」、あるいは独特な雰囲気をもつ「オリエンタル的」な要素を表現するときにも **e moll** が用いられている。また別の研究者は《マクベス》や《イル・トロヴァトーレ》における調性についてこのような分析もしている。《マクベス》ではマクベスとマクベス夫人にフラット系の調、魔女にはシャープ系の調、また《イル・トロヴァトーレ》のレオノーラとルーナ伯爵のような“貴族的”（ある程度身分が高い）な者の世界にはフラット系の調、それに対照的に位置するマンリーコとアズチーナとジプシーの世界にはシャープ系の調を用い、こういう用法の一環を含めヴェルディの調性構築の頂点ではないかと挙げている⁴⁾。これは大変興味深いことで、《椿姫 *La traviata*》（1853年ヴェネツィア）にも共通して考えられる。ヴィオレッタ、アルフレード、ジェルモンらの生きる華やかな社交界の雰囲気と、途中登場するジプシー女たちの雰囲気をフラット系の調とシャープ系の調によるコントラストで描かれていることである。ヴェルディのオペラ作品における個々のアリアでフラットが多く扱われている理由のひとつとして、こういった背景に出てくる独特な雰囲気をもつ世界や、相対立する者とのコントラストを描くことに関係していたのではないかと推測することができる。

このように、ヴェルディはフラット系の調とシャープ系の調を使い分けることで音楽を色彩豊かなものにしていった。そのことをヴェルディ自身は、《リゴレット》において初めて“**tinta musicale**”という言葉で表現した。“**tinta musicale**”とは、どのような意味で使われていたのだろうか。

“**tinta musicale**”というものがどのようなものであるかをカーンの考察から解釈したものと、これまでに出てきた研究者の分析をまとめると、

次のようになるであろう。これまで“tinta”という用語は他の研究者によっても用いられ、上記でも出てきたようにオペラの作品の中にある雰囲気や情景を描写しているようなことだと考えられる。それからさらに形容詞がつけられた“tinta musicale”とはその名の通り、音楽によって色付け・色調を出していることであり、雰囲気やイメージを調性によって表されていること、またあるいは登場人物のある心情や、キャラクターを表すものとして固有の調性を一環として用いているのを指すのではないかと考えられる。そしてその各々の登場人物の調性は互いに影響し合い、それは登場人物の相関関係にも関連付けられる場合がある。

また後期作品の中で E dur を印象深い使い方をしている例としては、《シモン・ボッカネグラ *Simon Boccanegra*》(1857年ヴェネツィア初演)における海の情景や《オテッロ》における接吻の動機などが挙げられ、オペラ作品中において情景描写や特別なものを描写する際に使用してその効果をねらったものと考えられる。これは E/e の調性を用いた技巧だけには限らないが、オペラ作品の中においての情景描写に関係する“tinta 色合い・色調”のひとつであると考えられるだろう。それは上記に出てきた《イル・トロヴァトーレ》のジプシーのスパニッシュな雰囲気や、《椿姫》の華やかな舞踏会の雰囲気に加え、《ルイーザ・ミラー》のチロル地方の雰囲気を演出していることだと指摘する研究者もいる⁵⁾。

次節ではこれまでの様々な技巧に加え、ヴェルディ自身が“tinta musicale 音楽の色合い・色調”という用語を使った《リゴレット》についてふれていく。というのも“tinta”が、ある調性を用いてドラマの鍵を握る場面に使用されているケースがあり、調性構造を考える上で、重要なファクターとして含まれている可能性があるからだ。

II. 《リゴレット *Rigoletto*》における“tinta musicale”

これまでのいくつかの例を通して、ヴェルディが特に調性の構築に重点を置き、その効果をねらってその技法を開花させたと思われる《リゴレット》の調性の配置について考えていく。ヴェルディ自身がこの作品を論じる際に調性を色合いに例えた“tinta musicale 音楽の色合い・色調”とい

った用語を生み出したことから調性構築の重要度の高さがうかがえる。

ヴェルディは《リゴレット》を作曲している段階のスケッチに“tinta musicale”という用語を残していることから、彼はこの作品でそれを完成させたと考えてよいだろう。カーンの著述によれば、そのスケッチではジルダのあるシーン（“Tutte le feste al tempio” 調性変化表⁶⁾の(2) No. 10 Scena e Duetto)を最初 f moll でかいていたのを、それより前に出てくるジルダのアリア（“Caro nome ~” 調性変化表の(1) No. 6 Aria)が E dur であることから、彼女を E/e の調性で統一（特に純粋な愛を告白する場面において）するために e moll にかきなおしている。それをヴェルディは“tinta musicale”と名づけている。そしてその E/e に対して、他の登場人物の調性もそれぞれの人間の相関関係を思わせるような配置になっている。

次に《リゴレット》の調性変化表の一部を挙げ 3 度調と同主調に注目して考察していくが、その前にまず 3 度近親調という近親関係・近親調とはどういうものであるかふれておく。

近親関係…2つの音、または和音あるいは調、聴者に密接な関係に思えるように見え、たがいに簡単に誘導されうるように思える時、この2つの音または和音、あるいは調は、近親関係にあるという。そして、ふつうに、8度（または同音）近親、5度近親、3度近親をこの近親性で論ずることになっている。⁷⁾

つまり一般的に、同主調、属調、下屬調、平行調は近親調とよばれているのである。

「3度近親・3度近親関係…長・短3度の近親関係にある和音をすべて挙げる場合、C dur に対して A dur/ moll, As dur/ moll, Es dur/ moll, E dur/ moll (図 1⁸⁾)となる。」(図 3 は泉作成) また図 2 は「3度近親関係と任意の異名同音的変換⁹⁾」である。前項に出てきた《リゴレット》のジルダ (E/e) 公爵 (Des/des) の調を図 2 にあてはめると、「短3度近親関係」の e と四角形で結ばれている線上には des がきていることがわかる

ように、Des/des を Cis/cis のように異名同音に変換が可能であることがわかる。

図1

e E As as C a A Es es
3度近親関係 (中音関係)

図2

長3度近親関係 短3度近親関係

3度近親関係と任意の異名同音の変換

図3

Cdur Es: es: dis: A: a: E: e: As: as: gis:

D. デ・ラ・モッテの『大作曲家の和声法¹⁰⁾』によれば、以下のように述べられている。

3度の近親関係にある和音を使う時には、それぞれの作曲家の、すなわちさまざまな作曲状況の個別的な傾向が支配的であった。… (中略) … D-Tの連結は使用されるものであり、3度の近親関係の和音連続は発想されるものであった。… (中略) …かつては作曲に必要な道具にしかすぎなかった和声法が、時代を経るにつれてインスピレーションの領域に属するもの、作曲家の発想の対象になる。

上記のようにベートーヴェン以降ロマン派の作品における3度近親への転調は作曲家たちの書法に大きな意味をもたらし、5度近親に比べ色彩的变化を生み出すものとなった。それまで古典派にしばしばみられた遠隔調 (近親調以外のもの) への転調から、斬新的なものでロマン派の特徴の

ひとつとなっていた。「近親関係の和音連続は発想」という言葉からも、作曲家の富んだ発想力の力量が問われるものだったのではないだろうか。

《リゴレット》調性変化表

前奏曲と第1幕 (No. 1~No. 3 までと No. 6) と第2幕 (No. 10) (泉作成)

No.	場面	音程	調性	歌いだし歌詞		
No. 1	Preludio	長3度	c moll			
No. 2	Introduzione	完全5度	As dur			
		短3度	Es dur			
		長3度	c moll			
		完全5度	As dur			
		短3度	Es dur	Duca “Della mia bella~あの美しい名も知らぬ町娘と恋に落ちてみたい”		
		長3度	c moll	Borsa “La sua dimora?~その娘の住まいは?”		
			As dur	Duca “Questa o quella~この女もあの女も”		
		No. 3		完全5度	As dur	Duca “Partite!~”
				短3度	Es dur	Rigoletto “In testa che avete~”
					c moll	Rig. “Così non è sempre?~いつものこと! 別段変わったことでもあるまい”
長3度	C dur					
	As dur					
長3度	c moll			Rig. “Rapitela~されば無理やり奪っては”		
	B dur			Rig. “È ben naturale~もちろんのこと”		
完全5度	Es dur					
完全5度	As dur			Duca “Ah semore tu~”		
短3度	f moll			Monterone “Novello insulto~”		
長3度	des moll			Duca 他 “O tu che la festa~” おお、宴をかき乱したお前は”		
	Des dur			Rig. “Che orrore!~” なんと恐ろしい!		
	f moll					
				F dur	Sparafucile が入ってくる	
No. 6 (1)	Aria			短3度	Des dur	Duca “Addio~さようなら”
		E dur	Gilda “Caro nome~いとしいお名前”			

第2幕の No. 10 (表中の「完5度」は「完全5度」の略)

No.	場面	音程	調性	歌いだしの歌詞
No. 10 (2)	Scena e Duetto	短3度	Des dur	Gilda “Mio padre～お父様”
			b moll	
		長3度	C dur	Tutti “Coi fanciulli”
			e moll	Gilda “Tutte le feste al tempio～ 日曜日の度に教会で”
		長3度	C dur	
		長3度	As dur	Rig. “Ah!Solo per me l'infamia～ 面汚しは私にだけ”
		完5度	Des dur	Rig. “Piangi fabciulla～泣くが いい、娘よ”
		完5度	As dur	Rig. “Compiuto pur quanto”
		長3度	c moll	
		長3度	As dur	Rig. “Sì, vendetta tremenda”
		完5度	Des dur	Gilda “O mio padre～ああ、お父様”
		完5度	As dur	Rig. “Come fulmin scagliato～”

まず網掛けしている調性、c moll、des moll、Des dur、e moll、E dur に注目してみると、E/e のジルダに配置された調性に対し、リゴレットが終始不安を募らせる呪いの動機には c moll (E/e の調性に対して長3度近親関係) が配置されている。この呪いがジルダに向けられ命を奪ってしまうものとして考えても、調性においてもその運命的な関係を結び付けていると考えられるだろう。またカーンは彼女を虜にしていく Duca (公爵) には Des/des の調性 (異名同音では Cis/cis) が配置され、彼女の調性に対して3度近親関係という位置がとられていることも、呪いの調性と同様に対照的な調性の配置となっていることを指摘している。オペラ作品における人間の相関関係や、象徴するものとの対照的な位置関係と同じように、調性間においても対照的な位置関係が存在している。その他にはジルダと公爵が二人で歌う場面において Des dur (公爵の調性) から E dur (ジルダの調性) になっていく場面に見られる転調の仕方 (直接 E dur にいかず、途中悲劇の結末を一瞬暗示させるような des moll の響きの登場) についても挙げている。これは今にも壊れてしまいそうな不安定な二人の愛を表し、緊張感をも与える効果的な方法ではないだろうか。ヴェルディが調性に何らかの意義をもたせ劇的表現の効果として考えていた表れ

ではないだろうか。

上記のように《リゴレット》の調性の中に出てくる3度への転調は《ルイーザ・ミラー》でも多くみられる。次項ではこの3度への転調（近親調への転調）の意義と調性変化表から“tinta musicale”の用法の先駆的な表れとしての「ドラマの展開と es moll の配置」について考察を進める。

第3章 《ルイーザ・ミラー》

第2章で考察したように《リゴレット》と《ルイーザ・ミラー》の調性変化表¹¹⁾から、多くが長3度、短3度への転調によって調性が構築されていることがわかるだろう。《リゴレット》においても多くみられた3度近親への転調は、《ルイーザ・ミラー》ではとりわけ5度近親をはるかに上回り、非常に多く使われていることがわかる（17頁の調性変化表参照）。これはヴェルディが転機を迎えた時期の作品として、ベートーヴェン以来の後期ロマン派に特有のこの書法を取り入れ、人間の心理の表出に務めた表れではないだろうか。

このような転機に値すべき作品と考えられる特徴に続き、以下はドラマの展開と es moll の配置という観点での考察である。この調性の配置がこのオペラ作品全体を通して、どのような効果をもたらしているのか。それはドラマの展開の鍵をにぎる場面とそれに配置された es moll に関する。

まずドラマの展開を把握するために登場人物の相関関係について挙げておく。

彼女がかげがえのない存在になったことを感じる。マルゲリータ・バルツィ¹³⁾が死んでからは、ストレッポーニと一緒にいる時のような心の安らぎは、どんな女性にも、いや、マルゲリータにさえも感じなかった。

とあるように彼女の存在がヴェルディの人生の中に大きく影響を与えるものであったことがうかがえる。

初期作品の時代には妻と幼子を亡くし、数年間家族愛に恵まれなかった彼がこの女性に出会い、人間の愛情というものを思い出したのではないだろうか。また彼の作品にみられる父親と娘という設定は、自らの人生で子供たちと過ごすことが叶えられなかった思いの強い表れではないかと推測することができる。この《ルイーザ・ミラー》では2組の親子の愛の形が対照的に描かれていて、彼の思いが投影できる題材だったのではないだろうか。

この題材はシラーの原作『たくらみと恋 *Kabale und Liebe*』を取り上げたものである。原作と比較すると、登場人物の人数を削減していることや（例えば原作ではルイーザの母親が登場するが台本では登場しない）、ルイーザの恋敵となるフェデリーカ（原作ではミルフォード夫人）の登場場面を少なくしていることによってミラー家とヴァルター家の父子関係、純真なルイーザという女性像に重点を置き、そのキャラクターを色濃く描くために工夫が凝らされていたと考えられる。

またオペラにおいての“たくらみ”とは、ヴァルター伯爵とヴルムによって仕掛けられるたくらみであるが、原作ではミルフォード夫人（フェデリーカ）が自分の恋路を成功させようと、ヴァルター伯爵に自分と息子との結婚話をもちかけることになっている。こうして仕掛け人をヴァルター伯爵に置き換えることによって、その“たくらみ”の動機の根源は、名誉を守り息子の幸せな将来を願うものであって、ひとつの父親の愛情の形を描写したものとなったのではないだろうか。このような原作と所々異なった台本に仕上げた意図は、社会的批判を削除し愛と苦悩をテーマに置くことを重視したかったからであろう。そのためには音楽と言葉の相関関係を

明確にした一すなわち音楽と言葉の間の均衡がはかられている、と分析する著書もある¹⁴⁾。

《ルイーザ・ミラー》調性変化表


(泉作成)

幕・場面	音程	調性	登場人物・歌いだし歌詞
Sinfonia		c moll	
	短3度	C dur es moll	
Atto Primo Introduzione	完全5度	cis moll	
	短3度	Fis dur	
	短3度	A dur	
	完全5度	G dur	Coro “Ti desta, Luisa, regina de’ cori”
	短3度	E dur	Miller “Ecco mia figlia”
Luisa Aria		E dur	Miller “Del novella signor qui giunto~”
	長3度	C dur	Luisa “Lo vidi, el’ primo palpito~”
	長3度	E dur	“Quaggù si riconobbero~”
	短3度	G dur	“Ah!~”
	完全5度	C dur	“Lo vidi, el’ primo palpito~”
(1)		B dur	Luisa “T’amo d’amor che sprimere~愛しているという言葉ではこの愛は表現できないわ”



(5) Scena ed Aria (Miller)	短3度	b moll	Miller “Non so qual voce infausto～何かわからないあの不吉な声”		
	短3度	Des dur	Miller “Sacra la scelta è d'un consorte”		
		des moll	“Non son tiranno, padre son io～”		
		Des dur	“In terra un padre somiglia iddio～”		
	完全5度	E dur	Wurm “Sotto mendace aspetto～”		
		D dur	“ei figlio è dell'altero Walter”		
	(5) Scena ed Aria (Walter)	完全5度	Es dur	Miller “Dicesti figlio?”	
		完全5度	As dur	Miller “Ah! fu giusto il mio sosopetto!”	
		短3度	es moll	Walter “Il mio sangue, la vita darei～私の命も、血潮も”	
	短3度	Ges dur	Walter “per vederlo felice, possente!”		
es moll		“e a' miei voti, agli ordini miei～私の顔に、私の命令に”			
短3度		es moll	“e a' miei voti, agli ordini miei～私の顔に、私の命令に”		
(2) Scena e Duetto	完全5度	Es dur	“Di dolcezza l'affetto paterno～”		
	完全5度	B dur	Rodolfo “Padre...” Walter “M'abbraccia”		
		C dur	Walter “Come l'offerta della tua man le feci”		
	長3度	G dur	Rodolfo “Io voglio a te scoprirlo...”		
		Es dur	Rodolfo “Duchessa...”		
	完全5度	C dur	Federica “Dall'aule raggiunti di vano～”		
		C dur	“Deh! sorgi, Rodolfo...”		
	完全5度	G dur	Rodolfo “Deh! la parola amara perdona”		
		D dur	Federica “Arma, se vuoi, la mano～”		
	完全5度	G dur	Rodolfo “Deh! La parola amara～”		
C dur		Coro “Sciogliete i levrieri～”			
Coro e Cacciatori e Finale	短3度	Es dur	Rodolfo “Son io tuo sposo!”		

		cis moll	"Tu, tu, signor~"
		Es dur	"Puro amor ne infiamma il petto"
		cis moll Miller	"A me portasti grave insult!"
		D dur	"Fra' mortali ancora oppressa "
		D dur	"non è tanto l'innocenza, ~"
		D dur	"A quello Dio tip rostra innante~"
		D dur Luisa	"Ad immagin tua create~"
		D dur Luisa	"Deh! mi salva" Rodolfo "Negro"
		E dur Rodolfo	"Tutto tentai . . . non restami~"
		E dur Tutti	"Pietoso ciel!"
	完全5度	A dur	
	長3度		

幕・場面	音程	調性	登場人物・歌いだし歌詞	
(6) Atto Secondo Introduzione Scena ed Aria (Luisa)	長3度	F dur	Coro "Ah! Luisa~"	
		Des dur	Laura, Coro "Wurm!"	
		A dur	Luisa "Tu puniscimi, o Signore"	
		a moll	"A scamper da fato estremo"	
		A dur	"Chieggon essi . . ."	
	長3度	a moll	Wurm "Qui nullo s'attenta imporre~"	
		g moll	"Sul capo del padre"	
		es moll	Luisa "A brani, a brani, o perfido~なんと不実な"	
				
		Es dur	"Mi ciuda almeno i rai"	
(3) Scena e Duetto	長3度	G dur		
	短3度	G dur	Walter "Egli delira~"	
	長3度	B dur	"L'altro retaggio non bramano"	
	長3度	Ges dur	Wurm "Vacar dovea~"	
		B dur	"È ver, che giova~"	
		H dur	Walter "Al rombo mio figlio~"	
		B dur	"O meco inclome sarei, ~"	

Scena e Quartetto		E dur	Walter “Presentarti alla Duchessa puoi, ~”
		F dur	Luisa “Wurm! (indegno!)”
		G dur	“Come celar le smanie”
	完全5度	G dur	Federica “Un sogno” Wurm, Walter “Pinto”
Scena ed Aria (Rodolfo)	長3度	C dur	
Finale II	長3度	As dur	Rodolfo “Quando le sere al placido”
		c moll	Coro “Che avvenne?”
		B dur	Rodolfo “L’aro, o l’avello apprestarmi”
		b moll	
		B dur	“Or la mia brama volgere”
			“Chè inferno senza lei~”
(10) Atto Terzo Coro D'introduzione	短3度	c moll	
	完全5度	Es dur	
	長3度	As dur	
		c moll	Coro “Come in un giorno solo”
		C dur	
	完全5度	G dur	
	完全5度	c moll	
	短3度	Es dur	Luisa “Già col pensier delibole celesti~”
	完全5度	c moll	Laura “Ah! l’infelice ignori”
	長3度	F dur	Miller “Luisa! . . . figlia mia! . . .”
(4) Scena e Duetto	完全5度	Des dur	“Pallida . . . mesta sei!”
		Ges dur	
		D dur	
		Es dur	Luisa “Perchè t’invade~”
		f moll	“La tomba è un letto”
		F dur	Miller “Figlia? Compresso~”
	長3度	f moll	Luisa “È colpa amor?”
		des moll	Miller “Di rughi il voto . . .”
		des moll	“L’amor che un padre”
		Des dur	Luisa “Il foglio lacero annullo”
	完全5度	C dur	Miller “Vuoi dunque?”
	短3度	F dur	“Andrem, raminghi e poveri~”
Scena, Preghiera, Duetto e	長3度	As dur	Luisa “Ah! l’ultima preghiera”
	長3度	C dur	
		as moll	

<p>Terzetto Finale (7)</p>		<p>E dur h moll <u>es moll</u></p>	<p>Luisa が毒を飲む</p>
	<p>短3度 長3度 完全5度 完全5度</p>	<p>E dur G dur H dur e moll h moll</p>	<p><i>Largo (♩ = 56)</i> <i>estremamente piano</i></p>
<p>(11) (9)</p>	<p>長3度 完全5度 短3度 短3度</p>	<p>c moll e moll D dur g moll B dur G dur</p>	<p>Rodolfo “T’arresta . . .” Luisa “Piangi, piangi ~” “Come balsamo quell pianto” Rodolfo “Allo strazio ch’io sopporto” “Son le stille, il gel che piomba ~” Luisa “Se concesso al prego mio”</p>
<p>(9)</p>	<p>短3度</p>	<p>cis moll des moll <u>es moll</u></p>	<p>Luisa “Tu dicesti la morte? ~死ぬと言ったわね?”</p>
<p>(8)</p>	<p>長3度 長3度 完全5度 短3度</p>	<p>Ges dur h moll g moll c moll <u>es moll</u></p>	<p>Luisa “Avean mio padre i barbari” Rodolfo “Maledetto ~” Luisa “Padre . . . ricevi ~” “Ah! vieni meco . . .”</p>
		<p>Es dur <u>es moll</u></p>	<p>Luisa の死、Rodolfo の死</p>

Allegro (♩ = 152)
 (Luisa minore)
 (Luisa dies)

(SCENA ULTIMA: Tutti gli altri personaggi, e detti)
 (FINAL SCENE: All other characters, and the preceding)

432
 Luisa
 Rodolfo
 Milia
 Tenori
 Coro
 Bassi

ciel.
 ciel.
 ciel.
 - vai!!

(voci confuse)
 (confused voices)

(scur dentro)
 (still offstage)

Pro - fon - di ge - mi - ti
 The pier - cing cries we heard

Allegro (♩ = 152)

ff [Arch]

447
 Rodolfo
 Walter
 Donne
 Tenori
 Coro
 Bassi

(cade morto accanto a Luisa)
 (he falls dead beside Luisa)

mi - ra...
 È...
 väng..

Fi - glio!
 Ro - dol - fo!

Ah!
 Ah!

Ah!
 Ah!

Ah!
 Ah!

[Tutti]

I. 調性変化表からの考察

1幕“T'amo d'amor ch'esprimere 愛しているという言葉ではこの愛は表現できないわ”とルイーザが B dur で歌う中で、ミラー一人が娘の恋心に不安を覚えて歌う“Non so qual voce infausto なにかわからないあの不吉な声”は近親調である b moll の同主調で歌われる（調性変化表1）。こうした例は《リゴレット》の中にもみられたが、主調の長調の中に、登場人物の異なる心理を短調で表すことで対比が生まれ、見事なコントラストを描いている。

また興味深い点としては、前述でふれた「3度近親調の和音連続は発想

されるもの」と結びつく点についてである。1幕のロドルフォとフェデリーカの二重唱（調性変化表2）では完全5度の連続がみられる。思いを寄せるフェデリーカとそれに答えられないロドルフォとの二重唱である。二人の気持ちの一致がみられないこの場面での完全5度への転調とは対照的に、2幕に出てくるヴァルターとヴルムの二重唱（調性変化表3）と3幕のルイーザとミラーの二重唱（調性変化表4）はほぼ3度への転調が続く。これはそれぞれ二人の気持ちに一致がみられないものとみられるものとの差を、完全5度と長3度・短3度の転調によって描いたもので、作曲家の「発想」が盛り込まれているのではないだろうか。

もうひとつ注目すべき点は、《ルイーザ・ミラー》の中でもっとも緊張感が高まる3幕ロドルフォとルイーザのやりとりの場面である。臨時記号によってめまぐるしく転調していくので、ふたりの心理描写が調性で表されているのではないだろうかと考えられる。その中でとりわけ注目したいのは、調性変化表11の *cis moll* から *des moll* に変わる、ロドルフォの “Nel mendacio che non ti colga, oh trema! Amasti Wurm? いつまでも君にうそをつかせているわけにはいかない、恐ろしいことだ！ ヴルムを愛していたのか？” と最後にルイーザを問い詰める場面である。その問いに対しまだ事実を言わない彼女に、“Guai, se mentisci! . . . guai! . . . 気をつけろ、もしうそをついたのなら…！いいか！…” と続く。ここはまだ同じくシャープの臨時記号をともなった *cis moll* が配置されている。その小節の四分休符のフェルマータに続く次の小節（下の譜例参照）から異名同音の調 *des moll* になっている。ここで「死」を告白するのである。同じ *cis moll* のままにせず *des moll* にしたことは、ロドルフォが彼女に死を宣告する決意の瞬間を描写しているのではないだろうか。この1フレーズ後にはまたシャープの臨時記号に戻っていることから、この部分だけフラットの臨時記号を用いて *des moll* にしたことは、意図的に臨場感とロドルフォの心理の変化を描写したものだといえるであろう。

- In pre - ma! Nel mio dazio chiedo ti
 Ciel. Spir-giù! Par-la...
 Di... o! Coo me br. re. si fa
 Del ca. lo. st...
 cel. ga. ab. tro - ma! A. ma. di Wurmt
 mor... Al
 Allargo $\text{♩} = 118$
 Cost, se mosti... del. gua. li...
 Pila ch'questa lam. peca ti spoo - ga. tu sta. rai d'ama. ra.
 del. ca. lo. st...
 cel. ga. ab. tro - ma! Nel mio dazio chiedo ti
 Ciel. Spir-giù! Par-la...
 Di... o! Coo me br. re. si fa
 Del ca. lo. st...
 cel. ga. ab. tro - ma! A. ma. di Wurmt
 mor... Al
 Allargo $\text{♩} = 118$
 Cost, se mosti... del. gua. li...
 Pila ch'questa lam. peca ti spoo - ga. tu sta. rai d'ama. ra.
 del. ca. lo. st...

II. ドラマの展開と *es moll* の配置との関係

網掛けしている *es moll* の配置は、まず 1 幕で *es moll* が登場するのはヴァルターのアリア “Il mio sangue, la vita darei 私の命も血潮もやろう” である（調性変化表 5）。名誉や地位を守るためなら人をも殺めてきたヴァルター伯爵が、ルイーザとロドルフォを別れさせるために非道な策略を実行する。しかしそれは息子の幸せな将来を思っでの行動で彼なりの愛情表現なのである。息子のためなら自分の命だって…という父親の息子への強い思いが歌われている。

Andante ($\text{♩} = 63$)
 Val. *Andante* ($\text{♩} = 63$)
 Il mio san - gue, la vi - ta da - re
 To see - cure him she dies - sleep of
 [Archi] (*ppp*)

その次には 2 幕ルイーザのアリアの中にみられる “A brani, brani, o perfido, tanto non realista malvagio” の部分は、父親を誘拐され、ロドルフォ

への愛は偽りであったという手紙を書かなければ父親は助からないと宣告された彼女が苦悩を訴える場面である－(調性変化表6)。

Allegro assai moderato (♩ = 64)
(preconduco)
(burning soul)

Lia. A bra - ni a bra - ni, o per - si - do, il
The let - ter you die - are wish such de-light has

Allegro assai moderato (♩ = 64)

(Coc. Legn. Arch)

p

また3幕冒頭(調性変化表10)では、c mollとEs durが1フレーズずつ繰り返されている。これは、序曲にでてくる最初のテーマ(c mollで悲劇を表しているといわれている部分)とルイーザとロドルフォの1幕の1番幸せの時のテーマの旋律であり、2小節ほどの短い単位で繰り返される悲劇と幸せが背中合わせにあるような描写であると思われる。

またこれに関連して、このc mollの悲劇のテーマは3幕においても同様にc mollだが、幸せのテーマは、1幕では“T'amo d'amor che sprimere ~”に出てきてB durであるのに対して、3幕ではEs durに変化をとげている。悲劇のテーマが変化をしないことから、結末の悲劇を予感させるように、作品中を通して調性を変えずに使われたのではないだろうか。

そして父親を救うためにルイーザが書かされた偽りの手紙によってロドルフォは裏切られていたと信じてしまい、共に死ぬことを決意し3幕最終場ルイーザが毒を飲まされる場面となる－(調性変化表7)。

Largo (♩ = 56)

Lia. ... ma - ro?...
... bit - cerf...

Rad. Be - vit
Yasee il

Largo (♩ = 56)
estremamente piano

(Vln. Vcl.)
ppp

そして毒を飲んだことを知らされたルイーザが「死ぬといったわね？」と聞く言葉。(調性変化表 9)

249 Luisa *espresso come colui che un po' prima risse un'ombrello by a thought*

250

Tu di - ce - sti in Do you mean I am mac - set dy - ing?

最後の es moll の配置はルイーザとロドルフォが死ぬ場面となっている(調性変化表 8)。

ルイーザの死

432 *Allargato (♩ = 1.52)*
(Luisa amarec)
(Luisa affr.)

(SCENA ULTIMA: Tutti gli altri personaggi, e dotti)
(FINALE SCENA: All other characters, and the preceding)

ciel. fall.

ciel...
- vall...
(voci confuse)
(confused voices)

(muove destra)
(with surprise)

Pro - fon - di ge - mi - ti
The pier - cing cries we heard

Pro - fon - di ge - mi - ti
The pier - cing cries we heard

433 *Allargato (♩ = 1.52)*

And.te

ロドルフォの死

402

(coda morte accanto a Lohse)
(he falls dead beside Lohse)

Rod. mi - si - ra... tra... veng...

Walter

Queen Re - diot - giol - fol.

Tristan Ahi - Ahi...

Isolde Ahi - Ahi...

Piano (Trist)

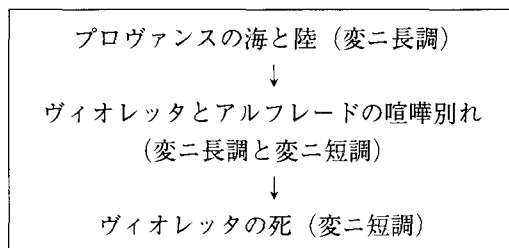
このように es moll はドラマの鍵となる場面に配置されていることがわかる。息子を思い、地位や名誉を守るということでしか愛情表現のできないヴァルターのたくらみの es moll は、ルイーザを苦しめる es moll となり、そして彼女とついに愛する息子のロドルフォまでも死に追いやってしまう es moll となる。

*ヴァルターの息子への愛 → (ルイーザへの圧力) → *ルイーザの苦悩 → (父親を助けるためにロドルフォを裏切ること) → *二人が服毒する → *ルイーザが死ぬことを知る → *二人の死

キーワードとなる場面ごとに es moll があることは、《リゴレット》における c moll (リゴレットにむけられた呪いのテーマ) のように結末の悲劇を予測させるような役目を果たしたものや、ジルダ、公爵に与えられた調性による調性統一とはまた別の統一がはかられているものではないかと考えられる。これもひとつの es moll による“tinta musicale”ではないだろうか。このように《ルイーザ・ミラー》における es moll の配置に

よる用法に似たものが《椿姫》にもみられる。

《椿姫》のドラマの鍵をにぎる場面に、ある調性を与えていることについて永竹由幸著『ヴェルディのオペラー全作品の魅力を探る－』¹⁵⁾において挙げられている。彼の所見によれば以下のような Des/des の調性の配置にドラマの鍵がにぎられているという。



彼は“最終のフィナーレ”における des moll→E dur という転調のケースにヴェルディの意図的な技法ではないかと例を挙げている。des moll を異名同音の調にすればシャープを用いる cis moll になり、その後続く E dur とは平行調への転調という形になるにもかかわらず、あえてフラットを用いる des moll にしていることからヴェルディの意図的な調性統一ではないのだろうかと論じている¹⁶⁾。

上記の図も《ルイーザ・ミラー》同様、ヴィオレッタとアルフレードの二人の愛を引き裂く原因のジェルモンのアリアに、そして二人の喧嘩～ヴィオレッタの死（二人の永遠の別れ）に Des/des の調性を配置して一貫性をもたらしていることがわかる。平行調を用いず異名同音の調性にしたことから、作品全体を通してドラマの鍵をにぎる場面を同一調性で統一する書法は《ルイーザ・ミラー》と同じである。《ルイーザ・ミラー》でのこの書法は、《椿姫》で一層ヴェルディが意図的に調性の配置に留意していたことを明らかにするものであろう。

結 び

以上のように本論文では、ペーター・カーンの先行研究をもとに“tinta

musicale”という点から、《ルイーザ・ミラー》における調性について考察を進め、《リゴレット》や《椿姫》における書法に結びつく先駆的な要素の確認を試みた。

第1章では、ヴェルディのオペラ作品全32曲を概観し、その時期区分について最近の研究を交えながら考察した。その結果、時期区分は転機となる時期についてはおおよそ一致するものの、研究者によって異なることから彼のオペラ作品を研究するにあたって、それ程重要な事柄ではないと判断した。第2節では、ペーター・カーンの論文の概要をまとめ、作品中で同主調を効果的に用いることが音楽表現をより豊かにする上で重要な要素であることが明らかになった。

第2章では、ヴェルディ作品における調性について、同主調や3度調関係を用いた表現からヴェルディ自身が用いた“tinta musicale”という用語について考察した。色や色合いを表すこの用語は、彼の作品の調性をみる上で重要である。そこで、この用語が初めて用いられた《リゴレット》を例に、その効果の使われ方について調性変化表を用いて考察した。

第3章では、《ルイーザ・ミラー》を取り上げて同主調および3度調関係に着目して、調性変化表を用いて考察した。その結果、ヴェルディが意図的に調性の配置に留意していたことが明らかになった。

このように、作品における調性の変化を追ったことで、作品の骨格を把握することができただろう。その結果、《ルイーザ・ミラー》においてヴェルディが実験的に様々な要素を試みていたことが窺えた。それは、題材の変化や、心理描写や情景描写を音楽で描き出すことであり、“tinta”を用いて色彩豊かな表現を可能にすることである。それ故、従来、ヴェルディはあまり調性を意識して作品をかかなかったといわれてきたが、本研究を通して少なくとも無意識にであったにしても、調性によって確かに音楽表現が多彩なものになっていることが明らかになった。ヴェルディは、作品を調性でまとめようとはしていないが、所々調性を意識している。それ故、調性と音楽表現の関係を明らかにしようとしたことは無駄ではなかっただろう。

私は、本研究を通して出会った“tinta musicale”が今後演奏する際に、作品を熟知する上での助けとなると考えている。演者は、作曲家の思いを伝播する担い手として、「色」のストックや描き出す術（手段）を持ち合わせることが不可欠だからだ。今後、本研究で考察したことを演奏に活かしていきたい。

注

- 1) 本論文は東京芸術大学博士学位論文（2007年3月）を編集、抜印したものである。
- 2) S. スタンリー編『新グローヴオペラ事典』東京：白水社、2006年、762頁。
- 3) 2001年7月4日ハイデルベルク大学で行われたドイツ文学と音楽学のゼミ主催による学術的講演『ヴェルディの全芸術作品』の中で発表されたものに補筆、訂正されたもの。
- 4) Roger Parker, *The New Grove Dictionary of Music and Musician 2* (Edited by Staley Sadie), 2001, pp. 434–470.
- 5) Roger Parker, *The New Grove Dictionary of Music and Musician 2* (Edited by Staley Sadie), 2001, pp. 434–470.
- 6) 《リゴレット》の調性変化表は12～13頁。
- 7) 浅香淳編『新音楽辞典 楽語』東京：音楽之友社、1993年、178頁～181頁。
- 8) U. ミヒェルス『カラー図解音楽事典』角倉一朗日本語監修、東京：白水社、1989年、96頁。
- 9) 前掲書、90頁。
- 10) D. デ・ラ・モッテ『大作曲家の和声』吉田雅夫監修、滝井敬子訳、東京：シンフォニア、1980年、180～181頁。
- 11) 《ルイーザ・ミラー》の調性変化表は17頁。
- 12) ジョゼッペ・タロツィ『評伝 ヴェルディ 第I部』小畑恒夫訳、東京：草思社、1992年、146頁。
- 13) マルゲリータ・バレッツィはヴェルディの先妻。
- 14) ハンス・キューナー『大作曲家 ヴェルディ』岩下久美子訳、東京：音楽之友社、1994年、72～73頁。
- 15) 永竹由幸『ヴェルディのオペラ——全作品の魅力を探る——』東京：音楽之友社、2002年、270～286頁。
- 16) 永竹氏の文中の日本語での調表記を、ここではドイツ音名表記におきかえた。

参考文献

- 浅香淳編『新音楽辞典 楽語』東京：音楽之友社、1993年。
- 荒井秀直『ヴェルディとワーグナー 音楽とドラマのかなたへ』東京：東京書籍、1994年。
- シラー『シラー』新関良三訳、東京：筑摩書房、1969年。
- オーベルドルフェル、アルド『ヴェルディ 書簡による自伝』マルチェッロ・コナーティ校閲、松本康子訳、東京：カワイ出版、2001年。
- アープラスター、アンソニー『ピバ・リベルタ！ オペラの中の政治』田中治男、西崎文子訳、東京：法政大学出版局、2001年。
- 内藤克彦『シラー』東京：清水書院、1994年。
- 小畑恒夫他『作曲家別名曲ライブラリー 24 ヴェルディ／ブッチーニ』東京：音楽之友社、1995年。
- 河原廣之翻訳・注釈・編集・校閲『対訳 ルイーザ・ミラー』東京：おぺら読本出版、2005年。
- タロツツイ、ジュゼッペ『評伝 ヴェルディ 第I部』小畑恒男訳、東京：草思社、1992年。
- タロツツイ、ジュゼッペ『評伝 ヴェルディ 第II部』小畑恒夫訳、東京：草思社、1992年。
- シラア『たくみと恋』実吉捷郎訳、東京：岩波文庫、1991年。
- シラー『フィエスコの叛乱』野島正城訳、東京：岩波文庫、1999年。
- シラー『メッシーナの花嫁』相良守峯訳、東京：岩波文庫、2004年。
- デ・ラ・モッテ、ディーター『大作曲家の和声法』吉田雅夫監修、滝井敬子訳、東京：シンフォニア、1980年。
- 手塚富雄、神品芳夫著『増補 ドイツ文学案内』東京：岩波書店、2000年。
- 永竹由幸『ヴェルディのオペラ 全作品の魅力を探る』東京：音楽之友社、2002年。
- キューナー、ハンス『ヴェルディ』岩下久美子訳、東京：音楽之友社、1994年。
- 福尾芳昭『二百年の師弟 ヴェルディとシェイクスピア』東京：音楽之友社、1999年。
- U. ミヒェルス編『図解音楽事典 dtv-Atlas zur Music』角倉一朗日本語版監修、東京：白水社、1994年。
- Basevi, Abramo. *Studio sulle opera di Giuseppe Verdi*, Edizione U. Piovano. Milano: Rugginenti, 1859.
- Bayron, Lord. "The Two Foscari." In *Five ROMANTIC PLAYS 1768-1821*, pp. 243-310. New York: OXFORD, 2000.

- ・ Budden, Julian. *LE OPERE DI VERDI DA OBERTO A RIGOLETTO, Vol. 1*. Torino : E. D. TMUSICA, 1985.
- ・ Cahn, Peter. *Zur tonalen Architektur bei Verdi*, In *MusikTheorie*, 17/1, (2002) : 25-40.
- ・ Gilles, de Van. *VERDI'S THEATER*, Chicago and London : The University of Chicago Press.
- ・ Macinante, Umberto. *L'epistolario di Verdi Un'analisi linguistica*, PG : Passigli Editori, 1995.
- ・ Markus, Engelhardt. "Something's Been Done to make Room for Choruses : Choral Conception and Choral Construction in Luisa Miller.", In *Verdi's MIDDLE PERIOD 1849-1859*, pp. 197-205. Edited by M. Chusid, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1997.
- ・ Mila, Massimo. *VERDI*, Milano : Rizzoli, 2000.
- ・ Mula, Orazio. *Giuseppe Verdi*, Bologna : L'identità italiana, 1999.
- ・ Parker, Roger. "Verdi." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 2*, pp. 434-470.
- ・ Verdi, Giuseppe. *Luisa Miller*. Edited by J. Kallberg. Milano : Ricordi, 1991.
- ・ Verdi, Giuseppe. *Luisa Miller*. Edited by J. Kallberg. Chicago/ Milano : The University of Chicago Press/ RICORDI, 2004.
- ・ Verdi, Giuseppe. *Luisa Miller*. Mario Parenti. Milano : CASA RICORDI, 2000.