

二人のレオノーラ

ヴェルディの《トロヴァトーレ》と《運命の力》における歌唱表現の違い

丸山 恵美子

Two Leonoras: The Difference in Singing Expression Between “Il Trovatore” and “La Forza del Destino” by Giuseppe Verdi

MARUYAMA Emiko

Abstract

"Leonoras" who appear in operas "Il Trovatore" and "La Forza del Destino" by G. Verdi have not only the same name but they have many characteristic aspects in common. They are both very young, pure and beautiful Spanish noblewomen, pious but passionate. Moreover they both love outsiders (such as a Gypsy or a descendant of Indian). Simultaneously, however, there are many musical differences between the two characters, therefore, different singing expression is required for each of them: virtuosic and brilliant agilita and powerful vocal tones for Leonora in "Il Trovatore," grave and tragic vocal character for Leonora in "La Forza del Destino." It becomes important for them to give a deep impression to the audience by interpreting the passionate character with distinctive voice necessary for Verdi's repertoires, namely "Voce Verdiana": even more dramatic voice extended from the techniques of bel canto or coloratura.

Key Word: G. Verdi, Opera, singing expression

[要約]

G.ヴェルディのオペラ《トロヴァトーレ》と《運命の力》に登場するレオノーラは、名前だけでなく、共通する部分が多い。二人とも身分の高いスペイン貴族、美しく清純で年の頃は20歳前後、信仰深いが一途で情熱的な女性、そしてどちらもアウトサイダー（ジプシー、インディオの末裔）を愛している。しかし歌の内容からは異なるところが多く、それぞれ別の歌唱表現が求められる。《トロヴァトーレ》のレオノーラには華麗なテクニックとともに情熱的で迫力のある声が、《運命の力》のレオノーラにはいっそうの重厚さと悲劇性が必要となる。そして両者いずれもが、「ヴェルディの声」、すなわちベルカントからさらにドラマティックな表現の可能な声で情熱的な人物像を描き出し、観客に感動を与えることが肝要となるのである。

キーワード：G.ヴェルディ、オペラ、歌唱法

* はじめに

「レオノーラ Leonora」という役柄は、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) のオペラ作品のなかでも、ひとつの重要な位置を占めている。

そもそも彼は、記念すべきオペラの処女作《オベルト Oberto》(1839年11月17日、ミラノ・スカラ座初演)でレオノーラを登場させていた。この作品は今日ではほとんど上演されることはないが、高貴で誠実な女性でありながら、愛する人(リッカルド)に捨てられるという悲劇的な役回りは、その後ヴェルディが取り上げることになる二人のレオノーラと共通するところが多い。

「二人のレオノーラ」とは、《トロヴァトーレ Il trovatore》、そして《運命の力 La forza del destino》に登場する人物である。

これら2作品は、ヴェルディの有名なオペラのなかでも、不合理で滅茶苦茶なストーリー展開をもつとして非難の対象となることが少なくない。だが、ヴェルディのオペラ芸術全体においては紛れもなく重要な作品であり、きわめて特異ながら、ひとつの頂点を形づくっているのはたしかであろう。¹⁾

いずれにせよ、《トロヴァトーレ》と《運命の力》に登場するレオノーラには、名前だけでなく、共通する部分が多くある。しかし歌唱表現の質は異なり、同じソプラノであっても、明確な「歌い分け」が求められる。そのため、舞台上で両者を演じ、歌うソプラノ歌手は、ある種の困難な課題に直面することになるのである。

筆者はこれまでのオペラ歌手としてのキャリアのなかで、幾度か「二人のレオノーラ」を歌う機会に恵まれてきた。²⁾ 本論は、その経験を踏まえながら、《トロヴァトーレ》と《運命の力》それぞれのレオノーラを歌う際に採るべき歌唱法を探るものである。

1. 題材と台本

《トロヴァトーレ》と《運命の力》は、ともにスペインを舞台としている。ピレネー山脈の向こうのゴツゴツした自然を残すイベリア半島、城や寺院等、栄光の中世の跡をそのままとどめるカトリックの国、ジプシーの棲む、太陽の国スペイン。過酷な闘いの連続、中世スペインの暗黒な面を代表する恐るべき異端審問所(1843年に廃止)や火あぶりの刑、新大陸の発見と無敵艦隊等々、風土とともに歴史的にも幻想的である。風変わりで神秘的、激情の嵐の舞う、情熱的なこの国は、ロマン主義作家の心を掻き立て、作家の筆を大胆にし、幻想の世界を描き出させる。ヴェルディもそれに魅了された一人ではないだろうか。

《トロヴァトーレ》の原作となったアントニオ・ガルシア・グティエレス(1813-84)の戯曲『エル・トゥロヴァドル』(1836年、マドリッド初演)は空前の成功を収めた。この作品について、ヴェルディは台本作家サルヴァトーレ・カンマラーノ(1801-52)に次のように述べた。「私がぜひともものにしたいと思い、あなたに推薦するのは、『イル・トロヴァトーレ』です。グティエレスが書いたスペインの戯曲なのですが、着想の豊かさと巧みな状況設

定は、素晴らしいの一語に尽きます。私は二人の女性を登場させたいと考えています。まず初めはジプシーの女。彼女がタイトルロールになり、もうひとりが第2のタイトルロール候補です。決めてください、とにかくあなたがうってつけなんです。……でも大急ぎですよ。このスペインの戯曲は、たぶん容易に手に入るでしょう。」³⁾

《トロヴァトーレ》の構想に関してヴェルディが初めて口にしたこの手紙が書かれたのは、1850年の新年であった。それから1年あまりのち、《リゴレット》の初演後、ヴェルディは《トロヴァトーレ》への意欲を一気に高めてゆく。1851年3月には、セゼリーノ・デ・サンクティス宛の手紙のなかでこう語っている。「カンマラーノが形式的に、新奇さと自由を盛り込んでくれればくれるほど、いいものが書けそうです。彼がのびのびと大胆に筆を進めてくれれば、ますますやりがいがあるというものです。」⁴⁾ すなわち、ヴェルディは《トロヴァトーレ》に強烈な独創性を求めたのである。同年4月9日にカンマラーノに宛てた手紙では、「われわれのオペラが、このテーマでスペインの戯曲の新奇さと大胆さを取り上げることが不可能なら、この素材はあきらめたほうがよい、と私はあえてあなたに申し上げる次第です」とさ述べている。⁵⁾

カンマラーノとの共同作業は、台本作者の死去（1852年7月17日）によって中断を余儀なくされる。カンマラーノの仕事を引き継いだのは、若き詩人バルダーレであった。相手が若いだけに、ヴェルディは「ある種の自由」⁶⁾を手に入れることができた。その結果、内容の一貫性のなさ、物語展開におけるちぐはぐさが際立つことにもなるとはいえ、⁷⁾それを補って余りあるほどの音楽に仕上がったことは疑いない。

このころのヴェルディが関心を寄せていたロマン的スペイン悲劇は、『トロヴァトーレ』ばかりではない。彼はリヴァス公爵ドン・アンヘル・デ・サーヴェドラ（1791-1865）の『ドン・アルヴァーロまたは運命の力』（1835年、マドリード初演）にも強く惹かれていたのだった。

しかし『運命の力』が作品として結実するのは、1861年のことである。ロシア帝室歌劇場からの依頼を受けたことがきっかけであった。

この作品の台本は、《エルナーニ》以来のコンビであるフランチェスコ・マリア・ピアヴェ（1810-76）。タイトルが物語るように過酷な運命に弄ばれる3人の男女の生きざまを描いた壮大なドラマであるが、その内容があまりに陰惨であるため（終幕でレオノーラが死んだのち、絶望したアルヴァーロが断崖から飛び降り自殺してしまう）、スカラ座での再演（1869年2月27日）に際しては台本に改訂をほどこすほどであった。ヴェルディはアントニオ・ギスランツォーニ（1824-93）に台本の改訂を依頼し、死にゆくレオノーラをアルヴァーロとグアルディアーノ神父が静かに看取る形に変えたのだった。

2. あらすじとレオノーラの人物像

《トロヴァトーレ》と《運命の力》のレオノーラを考察するにあたり、まずはおのおののストーリーを簡単に振り返っておこう。

《トロヴァトーレ》

〔第1幕：決闘〕

15世紀初頭、北スペインのアラゴン。警備隊長フェランドの昔語り。主人のルーナ伯爵には本当は弟がいる。弟は赤ん坊のころジブシーの女に運勢を占われたが、病気になる、ジブシーは火刑に処せられた。その娘アズチェーナは赤ん坊を誘拐。処刑跡で黒焦げの骨が見つかったものの、父親は息子が死んだとは信じられず、現在のルーナ伯爵に搜索を命じている。

アラゴン公女の女官レオノーラは吟遊詩人（トロヴァトーレ）で軍人（アラゴン王位をめぐる争いでウルジェル側につき、ルーナ伯のついたフェルナンド側に敗北する）でもあるマンリーコを愛している。マンリーコがセレナーデを歌っていると、ルーナ伯爵が登場。恋敵どうしの決闘となる。

〔第2幕：ジブシーの女〕

ジブシーの野营地。アズチェーナは自分の息子（ということになっている）マンリーコに母の処刑の状況を話し、かの黒焦げの骨は、過って自分自身の子を焼いたものだったと告白する。マンリーコの自分は母の子ではないのかという疑問を打ち消し、更にこの次は、ルーナに慈悲をかけず、必ず殺すよう約束させる。

マンリーコ戦死の誤報を受けたレオノーラは修道院に入ることを決意する。ルーナが彼女をさらおうとする所へ、マンリーコが現われ、彼女を救い出す。

〔第3幕：ジブシーの子〕

マンリーコが守るカステロール城を攻撃中のルーナ伯爵の野营地に、アズチェーナが引き出される。マンリーコはレオノーラとの結婚式に臨むまさにそのときに、母親が捕まった知らせを受け、救出に向かう。しかし救出は失敗し、敵陣の捕虜となる。

〔第4幕：処刑〕

レオノーラは、もしマンリーコを助けてくれるなら、この身を捧げてよいとルーナ伯爵に申し出る。伯爵は喜ぶが、レオノーラの本心は毒をあおって死ぬことにある。伯爵との仲を疑ってレオノーラをののしるマンリーコ。服毒していたレオノーラは彼の腕のなかで息絶える。マンリーコも処刑されると、アズチェーナは伯爵に向かって、お前は実の弟を殺したのだと明かす。

《運命の力》

〔第1幕〕

18世紀中葉、セビリャ。カラトラヴァ侯爵（レコンキスタが盛んな頃、カスティリアで結成されたカラトラヴァ、アルカンタラ、サンティアゴの三つの修道騎士団の一つのようだが定かでない）の娘レオノーラが恋人ドン・アルヴァーロとの駆け落ちを企てている。館を出ようとするとき、父、侯爵が現われる。アルヴァーロは無抵抗の証に銃を床に投げ出すと、暴発。侯爵の胸に当たってしまう。

〔第2幕〕

逃亡中、レオノーラとアルヴァーロははぐれる。レオノーラは男装してアルヴァーロを探

している最中、兄（侯爵の長男）のドン・カルロに出くわす。兄もまた学生に扮し、父の仇を討つため、アルヴァーロと妹を追っているのだった。レオノーラはアルヴァーロに捨てられてしまったものと思い、山上の修道院で隠遁生活を送ることを決意する。

〔第3幕〕

アルヴァーロはイタリア戦線に従軍し、大尉となっていた。ある日、戦友の命を救う。それがカルロであったが、二人は互いに偽名を使っている。次の戦いではアルヴァーロが負傷。彼は携えていた小箱をカルロに託し、もし自分が死んだら焼き捨ててくれるよう頼む。アルヴァーロは一命を取り留めたが、カルロはくだんの小箱を開ける。そこに妹の肖像画を見つけ、大切な戦友がじつはアルヴァーロであることを知る。決闘となるものの、アルヴァーロは剣を捨てて修道院に赴く。

〔第4幕〕

5年後、アルヴァーロはラファエル神父として祈りの生活を送っていた。そこにカルロが訪ねてきて、再び決闘。アルヴァーロはカルロに致命傷を負わせる。隠者となっていたレオノーラとの出会い。彼女が瀕死の兄に近づくと、兄は最後の力を振り絞って彼女を刺す。レオノーラは自分とアルヴァーロが天国で結ばれることを夢想しつつ、死んでゆく。

《トロヴァトーレ》と《運命の力》に登場するレオノーラには、視覚的・演技的な面での強い個性（たとえばカルメンのような）は与えられていないが、どちらも身分の高いスペイン貴族、信仰深い一方で意志の強い、情熱的な若い女性である。そして両者ともアウトサイダー、すなわちジプシーの子（マンリーコ）もしくはインディオ（アルヴァーロ）を愛している。

スペインのジプシーが記録上に現われるのは15世紀初めのことである。ジプシーは当初は一切の制約を受けなかったが、やがて迫害されるに至り、異端視され、またいろいろな難くせをつけられては殺されることもあった。スペインでのインディオに対する偏見も同様であり、《運命の力》のレオノーラとアルヴァーロが駆け落ちを企てるのも、そもそもアルヴァーロがインディオの血を引くという理由で、結婚に反対されたからであった。

そうした背景から読み取れるのは、レオノーラの社会的抵抗と一途さ、否、ほとんど何かに憑かれたと言いうるほどの感情の激しさであろう。それはすなわち、ヴェルディ自身の内面の投影でもあったように思える。「レオノーラをはさんと争う二人の兄弟。そして一番激しい色調に変わると死が訪れる。……この女性の基本をなす感情の激しさ。ヴェルディのデーモンが彼女のなかで動き回っている。だからこそ、マンリーコの波乱万丈な生き方も可能なのだ。」⁸⁾

3. 二作品のオペラ史・歌唱史的意義

《トロヴァトーレ》は、ヴェルディにおけるオペラ・セリアの集大成であると同時に、ベルカント改革の始まりを告げる作品でもあった。以後、ヴェルディのソプラノはいわゆる

「リリコ・スピント」、つまり鋭さと重々しさを兼ね備えた、きわめて多彩な表現力をもつ声となってゆく。⁹⁾ 概論としていうなら、異常なまで広い音域と、少しのムラもない、均質の力強さが必要となるのである。アジリタ、フィオリトゥーラが存分に盛り込まれた《トロヴァトーレ》のレオノーラは、さらにコロラトゥーラに近いベルカントのテクニックを駆使しなければならない。

このことは、《トロヴァトーレ》のレオノーラ役として最大の歌い手と目される、アデリーナ・パッティ（1843-1919）の歌唱的特徴からも裏づけられよう。マドリッド生まれのイタリア系アメリカ人歌手、パッティは、16歳のときルチア役（ドニゼッティ《ランメルモールのルチア》）でオペラ・デビュー（1859年ニューヨーク・アカデミー・オブ・ミュージック）し、早くも20歳で伝説的存在となった。《トロヴァトーレ》のレオノーラ役としては、スカラ座で1877年の1シーズンを通して歌ったばかりか、ロンドンのコヴェント・ガーデンにおける《トロヴァトーレ》には、14年もの長きにわたって出演した。とりわけ喜劇において傑出していた彼女は、アミーナ、ノリーナ、ロジーナ、ディノーラ等リリコ・レッジエーロのレパートリーを得意としながら、ヴェルディのヴィオレッタ、さらに重いアイダでも第一人者になったという。ヴェルディの賞賛の言葉からも、¹⁰⁾ 彼女が確かなコロラトゥーラ・アジリタのテクニックと類まれな演技力の持ち主であったことがうかがえる。

《トロヴァトーレ》がヴェルディにおけるオペラ・セリアの集大成であると言えるならば、《運命の力》はこの形式を打破し、《シチリアの夕べの祈り》（1855年）のグランドオペラ形式を押し進め、彼の芸術の第二期を開くものである。その流れは、さらに《ドン・カルロ》（1867年）、《アイダ》（1871年）へとつながっていく。レオノーラの最後のアリアにおいてシューベルトの歌曲《アヴェ・マリア》を思わせるという批判（ヴェルディ自身が反論している）もあったが、¹¹⁾ これこそヴェルディの真髄と評価され、初演以来、世界各地での成功が作品の真価を物語っている。

《運命の力》のレオノーラ役で当たりをとったのは、ボヘミア生まれのテレザ・シュトルツ（1834-1902）である。この人はロッシーニ《ウィリアム・テル》のマティルデ、ドニゼッティ《ルクレツィア・ボルシア》、ベッリーニ《ノルマ》などで絶大な人気を博し、《ドン・カルロ》イタリア初演（1867年）でエリザベッタを歌い、ヴェルディに気に入られ、《運命の力》改訂版初演のレオノーラを任せられたのだった。ヴェルディ作品では他に《エルナーニ》のエルヴィーラ、ジョヴァンナ・ダルコ、アメリア、そして《トロヴァトーレ》のレオノーラ役も得意とし、後の《アイダ》イタリア初演（1872年）、《レクイエム》初演（1874年）でも大成功を納める等、当時最高のヴェルディ歌手と評されていた。彼女の卓越した力強い美声は、美しいダイヤモンドにたとえられたが、¹²⁾ 申し分のない長いフレーズ、広い音域（イ音から3点嬰八音まで）と、確かな演技力も備えており、「《運命の力》のレオノーラには、イタリア・オペラの中でも最もドラマティックな声が求められる」という作曲者ヴェルディのレオノーラ像に最も近い歌手であったことがうかがえよう。¹³⁾

4. おもな曲についての考察

《トロヴァトーレ》の構想について、ヴェルディ自身、次のように述べた。

「曲の配分については、こう考えています。つまり、音楽に合わせられる詩がもらえるなら、形式や曲の配分についてはとやかく申しません。詩は新しく風変わりであればあるほど歓迎です。もしもオペラにカヴァティーナ、二重唱、三重唱、合唱、フィナーレなどがなくて、オペラ全体が、たった1種類のナンバーでできているとしたら、私はそのほうが筋が通っていて、適切だと思います。つまりこのオペラの冒頭に、合唱（すべてのオペラは合唱で始まる）とレオノーラのカヴァティーナをもってくることをさけ、かわりにトルバドゥールの歌で、始めることができれば素晴らしいと思うのです。そうなると、場面転換によってそれぞれに孤立したこれらの曲は、オペラというより演奏会用の曲という印象を与えます。」¹⁴⁾

こうした初期のコンセプトを反映するかのよう、吟遊詩人を愛する《トロヴァトーレ》のレオノーラには輝かしい喜びの表現が多く（恋の喜び、死んだと思っていた恋人の出現への信じられない喜び、命を捨て、恋人を救えることへの飛び上がらんばかりの喜び等）、それが、情感あふれるアジリタの部分となる。技巧を凝らしたコロラトゥーラ（アジリタ）と進み出る音楽。音楽の細分化（メロディアスペッツァータ）による表現法等、この役を歌いこなすには高度なテクニックとともに、情熱的で迫力のある声、表現力が要求される。

たとえばスペッツァータが多用される第1幕の第2曲（譜例1）は、恋の喜びにあふれたカヴァレッタであり、とくに7、8小節の部分は輝かしいアジリタのテクニックが必要となる。

譜例 1

Allegro giusto

Di ta- le a-mor, che dir- - si mal può dal-la pa-

4 -ro- la, d'a-mor, che in-ten-do io so- -

brillante

7 -la, il cor, _____ il cor, _____ il cor s' in- ne- bri- ò

第2幕のフィナーレ（譜例2）では、レオノーラが、死んだと思っていた恋人が突然目の

前に現われた驚きと喜びを歌う。声にもならないほどの喜び。それが情熱的で恍惚としたス
ペツァータで表現される。

譜例 2

Andante mosso ♩ = 76
con tutta la gioia

è deg- gioe pos- so cre- der-lo? Ti veg- goa me d'ac- can- to!

4
è que- stounsog -no, un'e - sta-si, un so- vru- ma - no in- can - to!

7
balzante *stent.* *lunga* *f* *lunga*
Non reg- gea tan- to _____ giu-bi-lo ra- pi- to il cor, sor- pre- - - so!

第4幕のカヴァティーナ「恋はバラ色の翼に乗って」の最後の部分（譜例3）は、さらに高度なテクニクを要する。捕われの恋人を救うために死を決意し、「そよ風に恋人への思いを伝えて、でも自分の苦しみは伝えないで」と歌うこのアリアには、コロラトゥーラに近いアジリタのテクニクが必要だが、それを情熱的な声によって表現しなくてはならないところに、独特の難しさがあるといえよう。

譜例 3

dell' a _____ mor! _____ Ma, deh, non dir gli, im-

3
dolce 3 3 3 3 3 3
-prov - vi- do, le pe - - ne, _____ le pe - ne, le pe-ne del mio cor!

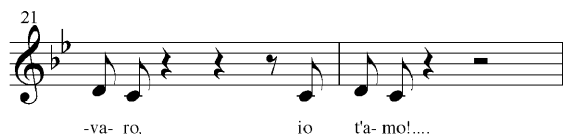


一方、《運命の力》のレオノーラの歌はほとんどが神、または聖母マリアへの祈りである。透明な祈りのなかに、この世で実ることのない、しかし決して消え去りはしないアルヴァーロへの激しい愛、父の死への罪悪感に苛まれる苦しさ、兄の復讐に怯える不安等の思いがこめられなければならない、声そのものに、重さ、暗さが求められることになる。

第1幕のアルヴァーロとの二重唱（譜例5）では、レオノーラの故郷を捨てる決意が揺らぎ、駆け落ちの相手に「出発を延ばしましょう。でもあなたを愛している」と涙ながらに訴える。ここはスベッツァータであるが、《トロヴァットーレ》の場合とは異なり、喜びではなく、憂い、悲しみが表現されることになり、そのぶん、深みのある声が必要となるのである。

譜例 5





第2幕、ガエルディアーノ神父との二重唱（譜例6）では、十字架に接吻することで落ち着いた気持ちを低音域で表現する。しかし、レオノーラはまだ父の呪におびえており、その激しさが急な上行音型で表現される。

譜例 6

Andante mosso
p

Più tran- quil- la l'al -ma sen- to dac- chè pre- mo que- sta ter- - ra;
de' fan - ta- smi lo spa- ven- to più non pro- vo far- mi guer - ra....

6

11

pp

più non sor-ge san-gui- nan- te di mio pa- dre l'ombra innan- te; nè ter- ri- bi- le l'a-

17

-scol-to la sua fi- glia ma- le - dir, nè ter- ri- bi- le l'as- col- to la sua fi- glia ma- le-

譜例7は神父との二重唱の続きである。レオノーラが庵にこもるつもりだという固い決意を神父に伝えると、考え直すと言われる。しかし、神はそれを許してくださるに違いないという気持ちを、優しいながら決然と訴える。長いモレンド（morendo）音の持続と弱音のテクニックを要する箇所である。

譜例 7

mi to - glie - rà, mi to - - glie- rà, mi to - - glie -

6
-rà, chi tal con- for- to mi to- glie - rà, mi to- glie- rà? _____

dolce poco rall. *morendo*

最後に、第 4 幕のメロディア「神よ、平和を与え給え」(譜例 8) を取り上げておこう。ここでは激しさを含む音楽のなかで、ピアノッシモが際立つことになる。レオノーラの苦悩の救いを感じられるよう、深く、美しいピアノッシモが求められるのである。

譜例 8

cal- ma può dar- mi mor- te sol. In- van la pa - - ce qui sperò quest'al -

4
-ma in pre- da a tan- to, a tan- to duol, _____ in mezzo a tan - to, a tan - to

7
duol. In- van la pa - - ce quest'

10
al - - ma, in- van la pa - - - - ce quest' al - ma,

agitatissimo *pp* *ppp*

むすび

《トロヴァトーレ》と《運命の力》のレオノーラは、視覚的あるいは演技的な面では個性の強いキャラクターを持ち合わせてはいない。それだけに抒情的（リリック）な表現に重きが置かれることになる。一方、両者は互いに似通った気質をもちながら、歌唱表現には大きな違いがある。しかし両者に共通して求められるのは、完璧なテクニックに支えられた「ヴェルディの声」による、ドラマティックな表現力と気品ある演技力であろう。これら「二人のレオノーラ」を担う歌手は、いわば声そのもので、愛を貫く意志の強さをもつ、情熱的な人物像を描き出さねばならないのである。

注

- 1) ゲッツ・フリードリヒ「史実を超越したオペラ～1966年の《トロヴァトーレ》演出の覚え書き」、『名作オペラ・ボックス 12、ヴェルディ トロヴァトーレ』（音楽之社、1988年）、175頁。
- 2) 《トロヴァトーレ》へのおもな出演は、昭和53年、ケルン歌劇場（ネロ・サンティ指揮）、昭和55年、二期会公演、東京文化会館（アルベルト・エレーダ指揮）、昭和58年ウィーン国立歌劇場（ジュゼッペ・パタネ指揮）《運命の力》へのおもな出演は、平成元年、二期会公演、東京文化会館（井上道義指揮）など。
- 3) 『名作オペラ・ボックス 12』（注1参照）、128頁。
- 4) 『名作オペラ・ボックス 12』、128頁。
- 5) 『名作オペラ・ボックス 12』、134頁。
- 6) 『名作オペラ・ボックス 12』、136頁。
- 7) たとえばベルリンの音楽評論家オスカー・ビー（1864-1931）は、台本をこう評している。「われわれは、《トロヴァトーレ》が《リゴレット》よりあとに書かれた作品であることを忘れがちだ。かつて2つとない人気オペラを書いておきながら、今度の作はあまりに古くさく陳腐すぎるので、物のわかった連中の間ではいささか侮蔑の目で見られている。それはなぜか？ 《トロヴァトーレ》には悪いところがたくさんある。われわれはそれをいちいち列挙したが、一番よくないのはリブレットだ。リブレットがあまりに退屈でばかばかしいので、その陳腐さ加減で音楽自体がしだいに色あせてしまった。」（オスカー・ビー「手回しオルガンの魔術について」、『名作オペラ・ボックス 12』、165-166頁。
- 8) アドルフ・ヴァイスマン「比類のないオペラ」、『名作オペラ・ボックス 12』、170頁。
- 9) ピエール・ブティ『永遠の音楽家：ヴェルディ』、高崎保男訳、151頁。
- 10) アルド・オーベルドルフェル編『ヴェルディ：書簡による自伝』、松本康子訳、2001年、カワイ出版、359-361頁。
- 11) アルド・オーベルドルフェル編『ヴェルディ：書簡による自伝』、松本康子訳、2001年、カワイ出版、440-442頁。
- 12) ブランシェ・ルーズヴェルト、『ニューグローヴ音楽大辞典』
- 13) ひのまどか『ヴェルディ～太陽のアリア』、リブリオ出版、163頁。
- 14) 『名作オペラ・ボックス 12』、135頁。