

La Traviata

note per la comprensione e interpretazione dell'opera Pt 2

di

Marco Gandini

《椿姫》

作品の理解と解釈のためのノート 第2部

マルコ・ガンディーニ

STRUTTURA

構成

La modernità della *Traviata* non consiste nell'abbandono delle forme tradizionali dell'opera italiana, ma nella capacità di Verdi di adattarle alle necessità del dramma. Arie, duetti, cantabili, tempi di mezzo, cabalette e concertati rimangono riconoscibili, ma vengono dilatati, abbreviati, interrotti o collegati fra loro secondo il movimento dell'azione e, soprattutto, secondo l'evoluzione psicologica dei personaggi.

A comprendere meglio questo processo ha contribuito la possibilità, relativamente recente, di studiare sistematicamente un importante complesso di **materiali autografi di mano di Verdi**: schizzi, abbozzi e pagine preparatorie che documentano direttamente la nascita dell'opera. La loro esistenza era nota già dagli anni Quaranta del Novecento: nel 1941 Carlo Gatti aveva riprodotto in *Verdi nelle immagini* due pagine dell'abbozzo del primo atto. Per molti decenni, tuttavia, il corpus rimase sostanzialmente inaccessibile allo studio complessivo.

《椿姫》の現代性は、イタリア・オペラの伝統的な形式を放棄したことにあるのではなく、ヴェルディがそれらをドラマの必要性に適応させることのできた点にある。アリア、二重唱、カンタービレ、テンポ・ディ・メZZ、カバレッタ、コンチェルタートといった形式は、依然として明確に認識することができる。しかしそれらは、劇の進行、そして何よりも登場人物の心理的な変化に応じて、拡張され、短縮され、中断され、あるいは互いに結びつけられていく。

この過程をより深く理解するうえで大きく貢献したのが、比較的近年になって、ヴェルディ自身の手による重要な自筆資料群——作品の成立過程を直接伝えるス

ケッチ、草稿、準備段階のページーを体系的に研究できるようになったことである。これらの資料の存在自体は、すでに1940年代から知られていた。1941年、カルロ・ガッティは『Verdi nelle immagini』の中で、第1幕の草稿から2ページを複製掲載している。しかし、その後も数十年にわたり、資料群全体を包括的に研究することは事実上困難な状態にあった。

La svolta avvenne nel 2000, quando Fabrizio Della Seta pubblicò per l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani *La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi di Giuseppe Verdi*, rendendo disponibile la prima edizione scientifica di un abbozzo verdiano completo. L'accesso a questi documenti, insieme agli studi di importanti musicologi quali Della Seta, Philip Gossett, Julian Budden, Pierluigi Petrobelli e altri, ha permesso di comprendere meglio il complesso processo attraverso il quale Verdi passava dalla concezione drammatica alla partitura.

I documenti mostrano un **procedimento compositivo** tutt'altro che lineare dove Verdi parte dalla concezione generale di una scena o di un intero atto, fissandone verbalmente i passaggi essenziali, e annotando successivamente singole idee musicali per svilupparle in abbozzi sempre più completi, fino alla stesura della partitura. Il processo non terminava necessariamente con essa: prove e concertazione costituivano un'ulteriore verifica, durante la quale potevano ancora intervenire modifiche suggerite dalle esigenze concrete del teatro e della scena.

転機となったのは2000年である。この年、ファブリツィオ・デッラ・セータはイタリア国立ヴェルディ研究所（Istituto Nazionale di Studi Verdiani）から『La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi di Giuseppe Verdi』を刊行し、ヴェルディによる一作品の完全な草稿について、初めての学術的校訂版を利用できるようにした。これらの資料へのアクセスと、デッラ・セータ、フィリップ・ゴセット、ジュリアン・バッドン、ピエルルイジ・ペトロベリをはじめとする重要な音楽学者たちの研究によって、ヴェルディが劇的構想から総譜へと至るまでの複雑な創作過程を、より深く理解することが可能になった。

これらの資料が示しているのは、決して直線的ではない作曲過程である。ヴェルディは、まず一つの場面、あるいは一幕全体についての総合的な構想から出発し、その重要な展開を言葉によって書き留める。次いで個々の音楽的な着想を記し、それを次第に完成度の高い草稿へと発展させ、最終的に総譜の作成へと至る。しかし、その過程は必ずしも総譜の完成をもって終わるわけではなかった。稽古と音楽

的な仕上げ（concertazione）もまた、さらなる検証の段階をなし、そこでは劇場や舞台の具体的な要請に応じて、なお修正が加えられることがあった。

Fra i materiali conservati si distinguono i cosiddetti **abbozzi sinottici**, prevalentemente verbali che delineano il percorso complessivo in grandi unità drammatiche; gli **schizzi preliminari**, nei quali Verdi annota nuclei melodici, ritmici o armonici, talvolta ancora privi del testo poetico definitivo; e gli **abbozzi più sviluppati**, nei quali singole sezioni assumono progressivamente la configurazione che ritroveremo nella partitura. Questa documentazione autografa ci permette di seguire, almeno in parte, il passaggio dalla concezione iniziale alla costruzione musicale della scena.

Particolarmente significativo è l'**abbozzo sinottico del primo atto**, due pagine nelle quali Verdi traccia soprattutto **verbalmente** la successione dell'azione, inserendovi soltanto alcuni frammenti musicali. La protagonista è ancora chiamata Margherita, come in Dumas. La successione può essere sintetizzata così:

保存されている資料の中には、いくつかの異なる段階を区別することができる。まず、いわゆる「**総観的草稿（abbozzi sinottici）**」があり、これは主として言葉によって書かれ、ドラマ全体の流れを大きな劇的単位に分けて示したものである。次に「**予備的スケッチ（schizzi preliminari）**」があり、そこではヴェルディが旋律、リズム、和声の核となる着想を書き留めているが、まだ最終的な詩的テキストが付されていない場合もある。そして、さらに**発展した草稿**では、個々の部分が次第に、後に総譜の中で見ることになる形へと近づいていく。この自筆資料によって、私たちは少なくとも部分的には、**最初の構想から場面の音楽的構築へと至る過程**をたどることができる。

とりわけ重要なのが、**第1幕の総観的草稿**である。これは2ページからなり、ヴェルディはそこに、主として言葉によって劇の進行を書き留め、その中にわずかな音楽的断片を挿入している。この段階では、主人公はまだデュマの原作と同じく**マルグリット（Margherita）**と呼ばれている。その展開は、次のように要約することができる。

«Cena in casa di Margherita»

conversazione sostenuta da «*motivi d'orchestra*»

«Brindisi del tenore»

dialogo fra Margherita e Alfredo

«*Duettino in cui saravvi una frase a ripetersi nell'aria*»

solitudine della protagonista e recitativo

«*Ah, forse è lui...*»

«*Follie!... Follie!...*»

«*Cabaletta brillante*»

«*si sente una voce che ripete una frase del Duettino che parla d'amore*».

「マルグリット邸での晚餐」

「オーケストラの動機」に支えられた会話

「テノールの乾杯の歌」

マルグリットとアルフレードの対話

「後のアリアで繰り返されるフレーズを含む小二重唱」

主人公が一人となり、レチタティーヴォ

「**Ah, forse è lui...**（ああ、たぶんあの人なのだわ.....）」

「**Follie!... Follie!...**（ばかげている！ばかげている！）」

「華やかなカバレッタ」

「愛について語る小二重唱のフレーズを繰り返す声が聞こえる」。

In poche annotazioni è già riconoscibile l'architettura fondamentale dell'atto. Ancora più interessante è che Verdi non stabilisce soltanto la successione dei momenti, ma anche le loro **relazioni interne**. Verdi annota che la frase amorosa del duettino, «*Di quell'amor ch'è palpito*», dovrà ritornare nella grande scena di Violetta e, durante «*Sempre libera*», sarà riproposta dalla voce di Alfredo fuori scena. È una delle intuizioni più felici della *Traviata*: un'idea melodica nata all'interno del dialogo diventa memoria, pensiero persistente, presenza dell'amore nella coscienza della protagonista. Mentre Violetta proclama la propria volontà di rimanere «sempre libera», il ritorno della melodia di Alfredo rivela che il sentimento appena scoperto continua in realtà ad agire dentro di lei.

わずかな書き込みの中に、すでに**第1幕の基本的な構造**を明確に認めることができる。さらに興味深いのは、ヴェルディが各場面の順序を定めているだけでなく、**それらの内的な関係**まで構想していることである。ヴェルディは、小二重唱の愛のフレーズ「**Di quell'amor ch'è palpito**」が、後のヴィオレッタの大きな場面で再び現れ、さらに「**Sempre libera**」では、舞台裏から聞こえるアルフレードの声によってもう一度提示されるべきことを書き留めている。

これは《椿姫》における**最も見事な着想**の一つである。対話の中から生まれた一つの旋律的な着想が、記憶となり、消えることのない思考となり、主人公の意識の中に存在し続ける愛そのものとなるのである。ヴィオレッタが「**sempre libera**（いつまでも自由に）」生き続けるという自らの意志を宣言しているその瞬間にも、アルフレードの旋律が再び現れることによって、**彼女がたった今知ったばかりの感情が、実際にはすでにその内面で作用し続けていることが明らかになる。**

Questo procedimento appartiene a una più ampia rete di **richiami e reminiscenze musicali** che attraversa la partitura. Un altro esempio fondamentale è il tema di «*Amami, Alfredo*», che Verdi fa ascoltare già nel **Preludio del primo atto**, prima ancora che il dramma abbia avuto inizio, e che acquisterà il suo pieno significato soltanto nel secondo atto. La *Traviata* costruisce parte della propria unità attraverso idee musicali che possono anticipare gli avvenimenti o ritornare trasformate dalla memoria e dall'esperienza dei personaggi.

Nasce così la traiettoria dell'intero atto primo: dalla festa all'isolamento di Violetta, dal dialogo mondano alla scoperta dell'amore, fino al conflitto fra «*Ah, fors'è lui*» e «*Sempre libera*». La ripresa fuori scena di «*Amor è palpito*» impedisce alla cabaletta di risolvere realmente quel conflitto: Violetta proclama il ritorno alla propria libertà mentre la voce di Alfredo continua a insinuarsi nel suo pensiero.

この手法は、総譜全体を貫く、より広範な**音楽的な回想と呼応のネットワーク**の一部をなしている。もう一つの重要な例が、「**Amami, Alfredo（私を愛して、アルフレード）**」の主題である。ヴェルディはこの主題を、ドラマが始まるよりも前、第1幕の前奏曲ですでに聴かせているが、それが完全な意味を獲得するのは第2幕になってからである。《椿姫》は、出来事を先取りしたり、登場人物の記憶や経験を経て変容しながら再び現れたりする音楽的な着想によって、**作品の統一性の一部を築いているのである。**

こうして、第1幕全体を貫く軌跡が形づくられる。祝宴からヴィオレッタの孤独へ、社交的な会話から愛の発見へ、そして「**Ah, fors'è lui**」と「**Sempre libera**」の対立へと進んでいく。舞台裏から「**Amor è palpito**」が再び聞こえてくることによって、カバレッタはこの葛藤を真に解決することができない。ヴィオレッタは自らの自由へ戻ることを高らかに宣言する一方で、アルフレードの声はなおも彼女の思考の中へ入り込み続けているのである。

L'abbozzo sinottico del primo atto mostra come Verdi concepisca preventivamente non soltanto i singoli numeri, ma il **movimento complessivo del dramma** e le corrispondenze musicali che dovranno attraversarlo.

A questa concezione strutturale corrisponde una precisa **tinta espressiva**, determinata dall'interazione fra melodia, ritmo, armonia, tonalità e orchestrazione.

Uno degli elementi più riconoscibili è il **valzer**, legato anzitutto all'ambiente mondano nel quale vive Violetta. Il ritmo ternario domina naturalmente le scene di festa, ma riaffiora anche al di fuori della danza propriamente detta, assumendo caratteri ora brillanti, ora leggeri e delicati, ora profondamente lirici. Questa presenza diffusa contribuisce all'identità ritmica dell'opera senza trasformarsi in una formula puramente decorativa.

第1幕の総観的草稿は、ヴェルディが個々の楽曲だけではなく、**ドラマ全体の動きと、作品を貫くことになる音楽的な照応関係**までをあらかじめ構想していたことを示している。

この構造的な構想には、旋律、リズム、和声、調性、オーケストレーションの相互作用によって生み出される、**明確な表現上の色調 (tinta espressiva)** が対応している。

その中でも最も明確に認識できる要素の一つが**ワルツ**であり、まず何よりもヴィオレッタが生きる社交界と結びついている。3拍子のリズムは当然ながら祝宴の場面を支配しているが、実際の舞踏の場面以外にも再び姿を現し、あるときは華やかに、あるときは軽やかで繊細に、またあるときは深い抒情性を帯びる。このように作品全体に広く浸透するワルツの存在は、単なる装飾的な定型に陥ることなく、**《椿姫》固有のリズム的なアイデンティティを形づくる一要素**となっている。

Ancora più caratteristica è la **leggerezza della scrittura orchestrale**. Pur disponendo della normale orchestra del teatro ottocentesco, Verdi ne riduce frequentemente il peso attraverso accompagnamenti trasparenti, pizzicati, figurazioni leggere dei legni e un uso particolarmente raffinato degli archi. Ne deriva in molti momenti una sonorità quasi cameristica, capace di lasciare alla voce uno spazio e una libertà espressiva inconsueti.

I **Preludi** del primo e del terzo atto rappresentano l'esempio più evidente di questa ricerca timbrica. L'opera si apre con i violini divisi, nel registro acuto, in una sonorità esile e sospesa che anticipa immediatamente la fragilità fisica di Violetta. La stessa atmosfera ritorna all'inizio del terzo atto: ciò che all'apertura dell'opera poteva essere percepito come un presagio appartiene ora nel terzo atto alla realtà della protagonista morente.

sarà più caratteristica che, **orchestrale scrittura leggerezza** è. Pur disponendo della normale orchestra del teatro ottocentesco, Verdi ne riduce frequentemente il peso attraverso accompagnamenti trasparenti, pizzicati, figurazioni leggere dei legni e un uso particolarmente raffinato degli archi. Ne deriva in molti momenti una sonorità quasi cameristica, capace di lasciare alla voce uno spazio e una libertà espressiva inconsueti.

第1幕と第3幕の前奏曲は、このような**音色の探求**を最も明確に示す例である。作品は、高音域で分奏されるヴァイオリンによって始まり、細く宙に浮かぶような響きが、ただちにヴィオレッタの身体的な脆弱さを予告する。同じ雰囲気は第3幕の冒頭にも戻ってくる。作品の開始時には**予兆として受け取ることのできたものが、第3幕では、今や死を目前にした主人公の現実そのものとなっているのである。**

Nel Preludio iniziale questa sonorità delicata e sensibile si amplia con l'apparizione della melodia che ritroveremo nel secondo atto in «*Amami, Alfredo*», già ricordata a proposito della rete di richiami tematici dell'opera. Qui interessa soprattutto il modo in cui Verdi la presenta: il canto disteso degli archi emerge dalla sonorità rarefatta dell'inizio del Preludio e viene poi accompagnato dalle leggere figurazioni dei violini. Nella sua brevità e concisione il Preludio accosta così alcuni dei colori fondamentali della partitura: fragilità, espansione lirica e leggerezza mondana.

I due Preludi formano una sorta di **cornice sonora dell'opera**, dominata dalla trasparenza degli archi e strettamente associata alla dimensione più intima di Violetta. A questa sonorità si contrappongono la brillantezza delle feste, i cori, le

danze e la maggiore pienezza orchestrale del mondo esterno. La distinzione non è assoluta, ma rende musicalmente percepibile una delle opposizioni fondamentali della *Traviata*: quella fra la vita pubblica della protagonista e la sua esperienza privata.

第1幕の前奏曲では、この繊細で感受性に富んだ響きが、第2幕の「**Amami, Alfredo (私を愛して、アルフレード)**」で再び現れる旋律の登場によって広がっていく。この旋律については、すでに作品を貫く主題的な呼応のネットワークとの関連で触れた。ここでとりわけ重要なのは、**ヴェルディがこの旋律をどのように提示しているか**という点である。伸びやかに歌う弦楽器の旋律が、前奏曲冒頭の希薄な響きの中から浮かび上がり、やがてヴァイオリンの軽やかな音型によって伴奏される。短く簡潔な前奏曲の中に、こうして総譜を特徴づけるいくつかの基本的な色彩——脆弱さ、抒情的な広がり、そして社交界の軽やかさ——が並置されている。

二つの前奏曲は、作品全体を包み込む一種の音響的な枠組みを形成している。ここでは弦楽器の透明な響きが支配的であり、ヴィオレッタの最も内面的な次元と密接に結びついている。これに対置されるのが、祝宴の華やかさ、合唱、舞曲、そして外部世界を表すより充実したオーケストラの響きである。この区別は絶対的なものではないが、《椿姫》における根本的な対立の一つ、すなわち主人公の公的な生活と、彼女自身の私的な体験との対立を、音楽によって知覚可能なものにしている。

Sul piano tonale il primo atto presenta **una notevole mobilità**. L'Introduzione si apre in *La maggiore*; il mondo della festa attraversa successivamente diversi centri tonali e il Brindisi, «*Libiamo ne' lieti calici*», si svolge in *Si bemolle maggiore*. Il successivo incontro privato fra Violetta e Alfredo introduce ulteriori spostamenti tonali. La grande scena conclusiva di Violetta passa invece attraverso zone tonali diverse seguendo il contrasto fra l'abbandono sentimentale di «*Ah, fors'è lui*» in *Fa minore/La bemolle maggiore* e la brillante riaffermazione di «*Sempre libera*». Nel grande duetto del secondo atto, il passaggio al *Re bemolle minore* di «*Così alla misera*» coincide con uno dei momenti di maggiore ripiegamento e dolore della protagonista, mentre il terzo atto si apre in *Do minore*, entro un clima sonoro ormai spoglio e funebre. Non si tratta di attribuire a ogni tonalità un significato fisso, ma di osservare come Verdi utilizzi anche i mutamenti tonali per accompagnare le trasformazioni del dramma.

調性の面では、第1幕は著しい流動性を示している。導入部はイ長調で始まり、その後、祝宴の世界はいくつもの調的中心を通過し、乾杯の歌「**Libiamo ne' lieti**

calici」は変口長調で展開される。それに続くヴィオレッタとアルフレードの私的な出会いでは、さらに調性の移動が生じる。これに対して、ヴィオレッタの幕末の大きな場面は、ヘ短調 / 変イ長調による「**Ah, fors'è lui**」の感情への没入と、「**Sempre libera**」における華やかな自己主張との対照に沿って、異なる調性領域を移り変わっていく。

第2幕の大二重唱では、「**Così alla misera**」で変二短調へ移ることが、主人公が最も深く自己の内へ沈み込み、苦悩する瞬間の一つと重なる。一方、第3幕はハ短調で始まり、そこでは響きの世界はすでに削ぎ落とされ、葬送的なものとなっている。ここで重要なのは、それぞれの調性に固定された意味を与えることではない。むしろ、ヴェルディが調性の变化をも用いて、ドラマの変容に寄り添わせていることを見て取ることである。

Nel **primo atto** la **struttura convenzionale** è ancora chiaramente percepibile. La grande scena di Violetta segue la successione scena – cantabile – tempo di mezzo – *cabaletta*: «*Ah, fors'è lui*» costituisce il momento contemplativo, «*Follie!... Follie!*» determina la svolta e «*Sempre libera*» assume la funzione della *cabaletta*.

La convenzione viene però trasformata in **rappresentazione del conflitto interiore**. Cantabile e *cabaletta* non sono soltanto due tempi musicalmente contrastanti, ma incarnano due possibilità opposte: l'abbandono all'amore e il ritorno alla vita libera della cortigiana. L'intervento di Alfredo durante «*Sempre libera*» sovrappone infine le due dimensioni, impedendo una vera conclusione psicologica. Nel **secondo atto** questo procedimento diventa molto più complesso, e si esemplifica nella grande scena e duetto tra Violetta e Germont che rappresenta lo snodo cruciale e il centro gravitazionale drammaturgico dell'opera.

第1幕では、伝統的な構造がなお明確に認識できる。ヴィオレッタの大きな場面は、シェーナ – カンタービレ – テンポ・ディ・メッゾ – カバレッタという順序に従っている。「**Ah, fors'è lui**」が内省的な部分をなし、「**Follie!... Follie!**」が転換をもたらし、「**Sempre libera**」がカバレッタの機能を担う。

しかし、この伝統的な形式は、内面的な葛藤そのものを表現するものへと変容している。カンタービレとカバレッタは、単に音楽的に対照をなす二つの部分なのではなく、互いに相反する二つの可能性——愛に身を委ねることと、高級娼婦としての自由な生活へ戻ること——を体現しているのである。そして「**Sempre libera**」の

途中でアルフレードの声が介入することによって、最後にはこの二つの次元が重なり合い、心理的な意味での真の決着は妨げられる。

第2幕では、この手法はさらに複雑なものとなり、その最も明確な例が、ヴィオレッタとジェルモンによる大規模なシェーナと二重唱である。それは、作品の決定的な転換点であると同時に、ドラマトゥルギー上の重心をなしている。

La grande scena fra Violetta e Giorgio Germont costituisce quindi il centro strutturale e psicologico dell'opera e uno degli esempi più significativi della trasformazione verdiana delle forme convenzionali.

La sua complessa articolazione può essere sintetizzata nei principali segmenti, ai quali corrispondono continui mutamenti di tempo, metro e area tonale:

したがって、ヴィオレッタとジョルジョ・ジェルモンの大きな場面は、**作品の構造的・心理的な中心**をなし、同時に、ヴェルディが伝統的な形式をいかに変容させたかを示す最も重要な例の一つである。

その複雑な構成は、主要なセグメントに分けて整理することができ、それぞれの部分に対応して、テンポ、拍子、調性領域が絶えず変化していく。

recitativo iniziale, *«Madamigella Valéry?»* – declamato, tonalmente mobile

↓

«Pura siccome un angelo» – *Allegro moderato*, La bemolle maggiore

↓

«Ah! comprendo» – *«Non sapete quale affetto»* – progressiva animazione del discorso fino al *Vivacissimo*, 6/8, in Do minore con forte mobilità armonica

↓

«È grave il sacrificio» – *«Bella voi siete e giovane»* – rallentamento e ritorno a un declamato più controllato

↓

«Sia pure... ma volubile / sovente è l'uom...» – *«Gran Dio!»* – progressivo crescendo orchestrale e brusco punto di svolta

↓

«Un dì, quando le veneri» – *Andante piuttosto mosso*, Fa minore

↓

«Così alla misera» – Re bemolle minore, ripiegamento lirico di Violetta

↓

«Dite alla giovine» – *Andantino cantabile*, 6/8, Mi bemolle maggiore

↓

«*Imponete*» – ripresa del dialogo dinamico e nuova mobilità tonale

↓

«*Morrò!... La mia memoria*» – sezione conclusiva corrispondente funzionalmente alla cabaletta, Sol minore/Si bemolle maggiore articolata da modificazioni agogiche e momenti declamati.

冒頭のレチタティーヴォ、「Madamigella Valéry?» – デクラマート、調性的に流動的

↓

「Pura siccome un angelo」 – Allegro moderato、変イ長調

↓

「Ah! comprendo」 – 「Non sapete quale affetto」 – 対話は次第に活気を増し、Vivacissimo、6/8拍子、ハ短調へと進む。和声的にも強い流動性を示す

↓

「È grave il sacrificio」 – 「Bella voi siete e giovane」 – テンポが緩み、より抑制されたデクラマートへと戻る

↓

「Sia pure... ma volubile / sovente è l'uom...」 – 「Gran Dio!」 – オーケストラが次第にクレッシェンドし、突然の決定的な転換点に至る

↓

「Un dì, quando le veneri」 – Andante piuttosto mosso、ヘ短調

↓

「Così alla misera」 – 変二短調、ヴィオレッタが内面へと沈み込む抒情的な部分

↓

「Dite alla giovine」 – Andantino cantabile、6/8拍子、変ホ長調

↓

「Imponete」 – 動的な対話が再開され、再び調性的な流動性が生じる

↓

「Morrò!... La mia memoria」 – 機能的にはカバレッタに相当する終結部分。ト短調 / 変ロ長調を中心に、アゴーギクの変化とデクラマートによる部分を交えながら構成される。

Dietro questa successione rimane riconoscibile la struttura fondamentale del duetto ottocentesco – tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta – ma Verdi ne dilata e articola le sezioni secondo i vari momenti e trasformazioni del confronto tra i due.

この一連の展開の背後には、19世紀の二重唱における基本的な構造——テンポ・ダッタッコ、カンタービレ、テンポ・ディ・メッゾ、カバレッター——がなお明確に認められる。しかしヴェルディは、二人の対話がたどるさまざまな局面とその変化に応じて、それぞれの部分を拡張し、細かく分節化しているのである。

Un punto decisivo si produce proprio fra «*Sia pure... ma volubile / sovente è l'uom...*» e «*Gran Dio!*». Fino a quel momento Violetta ha opposto alle argomentazioni di Germont una certezza assoluta: «*Lui solo amar vogl'io*». Germont non contesta direttamente la sincerità di quell'amore; introduce invece il dubbio sulla sua durata, insinuando che Alfredo, come ogni uomo, possa un giorno mutare.

La tensione non è affidata soltanto alle parole. L'orchestra cresce progressivamente fino a sfociare nell'esclamazione «*Gran Dio!*» di Violetta, indicata in partitura come «*colpita*». Quel crescendo può essere letto quasi come **l'emersione musicale di una consapevolezza** che la protagonista aveva fino a quel momento respinto. Violetta si era chiusa nel «*sogno seduttore*» di una felicità con Alfredo, ma le parole di Germont fanno affiorare la fragilità sulla quale quel sogno poggia: il suo passato, l'assenza di un riconoscimento sociale dell'unione, la malattia e ora anche la possibilità che l'amore stesso non sia eterno.

まさに「*Sia pure... ma volubile / sovente è l'uom...*」から「*Gran Dio!*」に至る箇所で、決定的な転換が生じる。それまでヴィオレッタは、ジェルモン主張に対して、「*Lui solo amar vogl'io*（私は彼だけを愛したい）」という絶対的な確信をもって対抗してきた。ジェルモンは、その愛の誠実さそのものを直接否定するのではない。代わりに、その愛が永続するのかという疑念を持ち込み、アルフレードも他の男たちと同じように、いつの日か心変わりするかもしれないとほのめかすのである。

この緊張は、言葉だけによって表現されるのではない。オーケストラは次第に高まり、やがてヴィオレッタの「*Gran Dio!*（ああ、神よ!）」という叫びへとなだれ込む。この箇所には総譜上、「*colpita*（衝撃を受けて）」という指示が記されている。このクレッシェンドは、それまで主人公が拒み続けていたある認識が、音楽によって意識の表面へと浮かび上がってくる瞬間として捉えることもできる。ヴィオレッタは、アルフレードとの幸福という「*sogno seduttore*（魅惑的な夢）」の中

に自らを閉じ込めていた。しかしジェルモンの言葉は、その夢がいかに脆い基盤の上に成り立っているかを彼女に意識させる。彼女自身の過去、二人の結びつきが社会的に認められていないこと、病、そして今や、愛そのものさえ永遠ではないかもしれないという可能性である。

«*Gran Dio!*» diventa così molto più di una semplice reazione di sorpresa: è una frattura. Per la prima volta Germont è riuscito a penetrare realmente nelle difese di Violetta. Da quel punto la scena cambia direzione. In «*Un dì, quando le veneri*» Germont sviluppa con freddezza ciò che ha appena insinuato: la bellezza sfiorirà, potrebbe nascere il tedio e Violetta, priva di un'unione socialmente e religiosamente riconosciuta, non avrebbe difese. La regolarità quasi elegante della sua melodia rende ancora più doloroso il contenuto delle parole.

Alla conclusione Violetta non oppone più una nuova argomentazione. Risponde soltanto: «*È vero!*» ripetendolo più di una volta, quasi declamandolo in modo sommesso a labbra strette, totalmente stravolta da questa rivelazione. È il momento in cui la resistenza cede. Germont può allora pronunciare «*Ah, dunque sperdasi / tal sogno seduttore*» e Violetta giunge a «*Così alla misera*», dove il conflitto diventa definitivamente consapevolezza.

「Gran Dio!（ああ、神よ!）」は、こうして単なる驚きの反応をはるかに超えたものとなる。それは一つの亀裂である。ここで初めて、ジェルモンはヴィオレッタの防御の内側へと本当に入り込むことに成功する。この瞬間から、場面の方向は変わる。「Un dì, quando le veneri」でジェルモンは、先ほどほのめかしたことを冷静に展開していく。美しさはいずれ衰え、倦怠が生まれるかもしれない。そして、社会的にも宗教的にも認められた結びつきを持たないヴィオレッタには、自らを守るものがない。その旋律の、ほとんど優雅ともいえる規則正しさが、かえって言葉の内容をいっそう痛切なものにしている。

その終わりに至って、ヴィオレッタはもはや新たな反論を試みない。ただ「È vero!（本当です!）」と答え、それを何度も繰り返す。まるで唇を固く閉ざしたまま低く呟くように、ほとんどデクラマートで発せられるその言葉には、この認識によって完全に打ちのめされたヴィオレッタの姿が表れている。

ここが、彼女の抵抗が崩れる瞬間である。そこで初めてジェルモンは、「Ah, dunque sperdasi / tal sogno seduttore（ああ、それならば、その魅惑的な夢を捨て

去りなさい) 」とすることができる。そしてヴィオレッタは「Così alla misera」へと至り、そこで、それまで彼女の内側で続いていた葛藤は、ついに明確な自覚へと変わるのである。

Da questa consapevolezza di perdita emerge «*Dite alla giovine*». Il meccanismo appartiene profondamente alla tradizione e allo **stile dell'opera italiana**: quando l'azione raggiunge un punto nel quale tutto sembra ormai deciso e irreparabile o perduto, il movimento drammatico può arrestarsi e lasciare spazio al cantabile. La musica più distesa e liricamente intensa non coincide necessariamente con la felicità, ma nasce proprio dal momento di massimo dolore.

Questo principio stilistico raggiunge qui una delle sue realizzazioni più alte: dopo la lunga lotta verbale, il crescendo della tensione che conduce al «*Gran Dio!*», la progressiva demolizione delle speranze di Violetta e infine «*È vero!*», non resta più nulla. Tutto è perduto e proprio per questo l'azione può fermarsi.

Da quel silenzio interiore nasce «*Dite alla giovine*». Il cantabile non interrompe quindi arbitrariamente il dramma: è il dramma stesso ad aver creato la necessità del cantabile. La linea melodica può finalmente distendersi perché Violetta non combatte più e il dolore, raggiunto il proprio punto estremo, si trasforma in canto. Il movimento della scena si arresta nel momento in cui Violetta dà voce al proprio sacrificio.

この喪失の自覚から、「Dite alla giovine」が生まれる。この仕組みは、イタリア・オペラの伝統と様式に深く根ざしている。劇の進行が、すべてがもはや決定され、取り返しのつかないものとなった、あるいは失われてしまった地点に達すると、劇的な動きはいったん停止し、カンタービレのための空間が開かれることがある。よりゆったりとした、抒情的に強い音楽は、必ずしも幸福と結びついているのではない。それはむしろ、最も深い苦痛の瞬間からこそ生まれるのである。

この様式的な原理は、ここで最も見事な実現の一つに達している。長く続いた言葉による闘い、「Gran Dio!」へと至る緊張のクレッシェンド、ヴィオレッタの希望が次々と打ち砕かれていく過程、そして最後の「È vero!」。その後には、もはや何も残されていない。すべてが失われたからこそ、劇の動きはそこで止まることができる。

その内なる沈黙から、「Dite alla giovine」が生まれる。したがって、カンタービレが恣意的にドラマを中断するのではない。ドラマそのものが、カンタービレを必要とする状況を生み出したのである。ヴィオレッタはもはや抗わない。それゆえ、旋律線は初めてゆったりと広がることができ、極限にまで達した苦痛は歌へと変容する。ヴィオレッタが自らの犠牲に声を与えるその瞬間、場面の動きは静止するのである。

La linea melodica sale progressivamente e assume quasi il carattere di una preghiera. Germont, con «*Piangi, o misera*», entra nel canto di lei e, dopo la lunga contrapposizione precedente, le due voci possono finalmente convergere. Il rapporto fra i personaggi è cambiato: Germont non si trova più semplicemente di fronte alla cortigiana dalla quale pretende la rinuncia del figlio, ma a una donna della cui capacità di sacrificio comincia a comprendere la grandezza.

Con «*Imponete*» prende avvio il **tempo di mezzo** e riprende l'azione: Violetta e Germont cercano concretamente il modo in cui dovrà avvenire la separazione. Dire ad Alfredo di non amarlo non basterà; partire non basterà, perché egli la seguirebbe. Il dialogo torna quindi a farsi rapido e dinamico.

«*Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò*» segna uno dei momenti più intensi della scena: la donna che Germont era venuto a escludere dalla propria famiglia gli chiede di accoglierla simbolicamente come figlia proprio nel momento in cui accetta di sacrificarsi per quella famiglia.

旋律線は次第に上昇し、ほとんど祈りのような性格を帯びていく。ジェルモンは「**Piangi, o misera**」でヴィオレッタの歌の中へと入り、それまで長く続いてきた対立の後、二人の声はついに一つに重なり合うことができる。二人の人物の関係は、ここですでに変化している。ジェルモンが向き合っているのは、もはや息子との別離を要求すべき一人の高級娼婦ではない。自らを犠牲にすることのできる一人の女性であり、ジェルモンはその行為の偉大さを理解し始めているのである。

「**Imponete**」からテンポ・ディ・メzzoが始まり、劇の動きが再開する。ヴィオレッタとジェルモンは、別離を実際にどのように実行すべきかを考え始める。アルフレードに愛していないと告げるだけでは足りない。立ち去るだけでも足りない。なぜなら、彼は彼女を追ってくるからである。こうして対話は再び、素早く動的なものとなる。

「**Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò**」は、この場面でも最も強い瞬間の一つをなしている。ジェルモンが自らの家族から排除するためにやって来たその女性が、まさにその家族のために自らを犠牲にすることを受け入れた瞬間に、自分を娘として象徴的に抱きしめてほしいと彼に求めるのである。

Segue «*Morrò!... La mia memoria*», che occupa la posizione della cabaletta conclusiva, ma senza assumerne pienamente il carattere tradizionale. Il movimento è attraversato da rallentamenti, accenti declamati e modificazioni della linea vocale: anche nel momento formalmente destinato alla conclusione, la struttura rimane subordinata all'urgenza della parola e della situazione drammatica.

Particolarmente insolita è proprio la **conclusione della cabaletta**. Invece di procedere verso una chiusa brillante e risolutiva, la tensione progressivamente si attenua: Violetta torna sulle parole «*Conosca il sacrificio*» e sugli «*Addio*», ripetuti in un clima sempre più sommerso. La cabaletta, forma tradizionalmente proiettata verso l'affermazione e la conclusione, sembra così spegnersi anziché concludersi. È un esito perfettamente coerente con la situazione drammatica: Violetta non ha nulla da affermare o da conquistare, ma sta rinunciando alla propria felicità. Verdi conserva dunque la posizione e la funzione strutturale della cabaletta, ma ne rovescia dall'interno il carattere conclusivo.

続いて「*Morrò!... La mia memoria*」が置かれる。これは終結部のカバレッタに相当する位置を占めているが、伝統的なカバレッタの性格を完全には備えていない。その音楽の流れには、テンポの緩み、デクラマートのアクセント、声楽線の変化が織り込まれている。形式上は場面を締めくくるべきこの瞬間においてさえ、構造は言葉の切迫感と劇的状況に従属しているのである。

とりわけ異例なのは、まさにこのカバレッタの終わり方である。華やかで決然とした終結へと向かう代わりに、緊張は次第に弱まっていく。ヴィオレッタは

「*Conosca il sacrificio*（この犠牲を知ってください）」という言葉に立ち戻り、さらに「*Addio*（さようなら）」を繰り返す。その響きは次第に静まり、抑えられたものとなっていく。本来、自己の主張と終結へ向かって進む伝統的な形式であるカバレッタが、ここでは終結するというよりも、むしろ消え入っていくかのようである。

これは劇的状況と完全に一致した結末である。ヴィオレッタには、もはや主張すべきものも、勝ち取るべきものもない。彼女がしているのは、自らの幸福を手放すこ

とだからである。したがってヴェルディは、カバレッタの位置と構造上の機能を保持しながら、その終結的な性格を内側から反転させているのである。

Il duetto mostra così con particolare evidenza il principio che governa gran parte della *Traviata*: la forma tradizionale rimane presente, ma le sue articolazioni vengono ampliate e rese flessibili fino a seguire quasi in tempo reale le trasformazioni psicologiche dei personaggi.

Il duetto termina e il processo drammatico iniziato con l'arrivo di Germont non si conclude, ma **continua oltre il numero musicale**. Violetta rimane sola, scrive la lettera, cerca di dominare la propria angoscia e viene raggiunta da Alfredo. La tensione accumulata nella lunga scena trova allora il proprio sfogo in «*Amami, Alfredo*», sostenuto dall'orchestra con una forza che contrasta con la precedente frammentazione del discorso.

Si possono così sovrapporre due strutture. Quella tradizionale: tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta; e quella drammatica che la dilata dall'interno rendendola sufficientemente flessibile da permetterle di seguire il movimento del dramma e della coscienza dei personaggi: richiesta di Germont, resistenza, progressivo cedimento, consapevolezza dell'impossibilità sociale, sacrificio, decisione della separazione, addio, ritorno di Alfredo, «*Amami, Alfredo*».

この二重唱は、《椿姫》の大部分を支配する原理を、とりわけ明瞭に示している。すなわち、伝統的な形式は維持されながら、その各部分は拡張され、柔軟なものとなり、登場人物の心理的な変化をほとんどリアルタイムで追うことができるまでになっているのである。

二重唱は終わる。しかし、ジェルモンの登場によって始まった劇的な過程はそこで完結するのではなく、一つの楽曲形式の枠を越えてさらに続いていく。ヴィオレッタは一人残り、手紙を書き、自らの苦悩を抑えようとする。そして、そこへアルフレードが戻ってくる。長大な場面を通して蓄積されてきた緊張は、そのとき

「**Amami, Alfredo**（私を愛して、アルフレード）」において一気に解き放たれる。それを支えるオーケストラの力強さは、それまでの言葉と音楽の断片化された動きと鮮烈な対照をなしている。

こうして、二つの構造を重ね合わせて見ることができる。一つは、テンポ・ダッタクコ、カンタービレ、テンポ・ディ・メZZ、カバレッタという伝統的な構造である。もう一つは、その形式を内側から拡張し、ドラマと登場人物の意識の動きを

追うことができるほど柔軟なものにする劇的な構造である。すなわち、ジェルモンの要求、ヴィオレッタの抵抗、徐々に崩れていくその抵抗、社会的に二人の関係が成立しえないことへの自覚、犠牲、別離の決意、別れ、アルフレードの帰還、そして「**Amami, Alfredo**」へと至る流れである。

Considerato nel suo insieme, il **primo atto** presenta una struttura di notevole chiarezza, organizzata in **due grandi blocchi**. Il primo, molto esteso, coincide sostanzialmente con l'Introduzione e comprende la dimensione pubblica della festa; il secondo è costituito dalla grande scena solistica di Violetta, che rimane sola dopo la partenza degli invitati. Il movimento complessivo conduce dunque progressivamente **dalla società all'individuo, dal rumore della festa all'interiorità della protagonista**.

L'**Introduzione** occupa gran parte dell'**atto primo** e si apre con l'arrivo degli invitati. Il **coro** non svolge semplicemente una funzione decorativa, ma definisce immediatamente il mondo nel quale Violetta vive: una società brillante, mobile, regolata dal piacere e dalla conversazione. All'interno di questa dimensione collettiva emergono progressivamente i protagonisti. Il **Brindisi**, costruito sull'alternanza fra Alfredo, Violetta e il coro, costituisce la manifestazione più compiuta di questa socialità: le voci individuali emergono dal gruppo per esservi immediatamente riassorbite e il ritmo di valzer imprime alla scena il carattere della festa.

全体として見ると、第1幕はきわめて明快な構造をもち、大きく二つの部分に組織されている。最初の非常に長い部分は、ほぼ導入部（Introduzione）に相当し、祝宴という公的な次元を含んでいる。第二の部分は、招待客たちが去った後、一人残されたヴィオレッタによる大規模な独唱場面である。したがって、第1幕全体の動きは、社会から個人へ、祝宴の喧騒から主人公の内面へと、次第に移行していく。

導入部は第1幕の大部分を占め、招待客たちの到着によって始まる。合唱は単なる装飾的な役割を果たしているのではなく、ヴィオレッタが生きる世界をただちに明確にする。それは、華やかで、絶えず動き、快樂と会話によって成り立つ社会である。この集団的な空間の中から、主要な登場人物たちが次第に浮かび上がってくる。アルフレード、ヴィオレッタ、そして合唱が交互に歌うことによって構成される乾杯の歌は、この社交性を最も完全な形で表現している。個々の声は集団の中から浮かび上がるが、すぐに再びその集団の中へと吸収され、ワルツのリズムが場面全体に祝宴の性格を刻み込んでいる。

All'interno di questo grande blocco pubblico Verdi apre però una prima **parentesi privata**. Il malore di Violetta la separa momentaneamente dagli invitati e crea la condizione per il **duettino** con Alfredo. Il passaggio è strutturalmente decisivo: per la prima volta i due protagonisti possono sottrarsi allo spazio collettivo e stabilire una relazione personale. «*Un dì, felice, eterea*» introduce così, dentro la festa, il tema dell'amore, che Violetta inizialmente respinge riconducendolo al codice più leggero del piacere e dell'amicizia.

La parentesi si richiude con il **ritorno degli invitati** e della musica della festa. Ma ciò che è avvenuto nel duetto non può più essere cancellato. Quando il coro lascia definitivamente la scena, si produce la trasformazione fondamentale dell'atto: **lo spazio pubblico scompare e rimane Violetta sola**.

しかし、この大きな公的空間の内部で、ヴェルディは最初の**私的な間奏**を開く。ヴィオレッタの体調不良によって、彼女は一時的に招待客たちから離れ、アルフレードとの小二重唱が生まれる条件が整えられる。この移行は構造上、決定的な意味をもつ。ここで初めて二人の主人公は、集団的な空間から抜け出し、**個人的な関係を築くことができるのである**。「*Un dì, felice, eterea*」はこうして、祝宴のただ中に愛という主題を持ち込む。しかしヴィオレッタは当初それを退け、より軽やかな**快樂と友情の規範**へと引き戻そうとする。

招待客たちが戻り、祝宴の音楽が再び始まることで、この私的な間奏はいったん閉じられる。しかし、二重唱の中で起こったことは、もはや消し去ることができない。そして合唱が最終的に舞台から去ると、第1幕の根本的な変化が生じる。**公的な空間は消え去り、ヴィオレッタだけが一人残されるのである**。

La seconda grande parte è infatti interamente costruita sulla sua coscienza. «*È strano!...*», «*Ah, fors'è lui*», «*Follie!...*» e «*Sempre libera*» trasformano in monologo il conflitto che il precedente incontro con Alfredo ha aperto. La struttura dell'atto primo assume così una particolare **simmetria interna**: prima vediamo Violetta come appare agli altri, immersa nella società che la circonda; poi la vediamo come è quando quella società scompare, sola di fronte a una possibilità di vita che fino a quel momento non aveva voluto o potuto prendere in considerazione.

La grande scena conclusiva non è dunque un numero semplicemente aggiunto all'Introduzione, ma il suo rovesciamento: alla pluralità delle voci risponde una sola voce; alla festa, la riflessione; alla Violetta pubblica, quella privata. Anche **l'intervento fuori scena di Alfredo** durante «*Sempre libera*» non rompe questo

isolamento. La sua voce può essere intesa come reale, proveniente dall'esterno, ma anche come **presenza interiorizzata**, eco nella coscienza di Violetta della melodia amorosa appena ascoltata. Il *focus* teatrale rimane così sulla protagonista e sul suo conflitto interiore: mentre proclama la propria libertà, la voce di Alfredo rivela quanto quella certezza sia già incrinata.

第二の大きな部分は、実際、全面的にヴィオレッタの意識を中心として構築されている。「È strano!...」「Ah, fors'è lui」「Follie!...」「Sempre libera」は、それに先立つアルフレードとの出会いによって生じた葛藤を、一つの独白へと変えていく。こうして第1幕の構造には、独特の内的な対称性が生まれる。まず私たちは、周囲の社会の中に身を置き、他者の目に映るヴィオレッタを見る。そしてその社会が消え去った後には、それまで望もうとも、あるいは考えることさえできなかった新たな生の可能性を前にして、一人きりになったときのヴィオレッタ自身を見るのである。

したがって、幕末の大きな場面は、導入部に単純に付け加えられた一つの楽曲なのではなく、**その反転**である。複数の声に対して一つの声が、祝宴に対して内省が、公的なヴィオレッタに対して私的なヴィオレッタが置かれる。

「**Sempre libera**」の途中で舞台裏から聞こえるアルフレードの声も、この孤独を壊すものではない。その声は、外部から実際に聞こえてくる現実の声として捉えることもできるが、同時に、ヴィオレッタの内面に取り込まれた存在、すなわち、**たった今耳にした愛の旋律が彼女の意識の中で響くこだまとして受け取ることもできる**。こうして舞台上の焦点は、あくまで主人公とその内面的な葛藤にとどまり続ける。ヴィオレッタが自らの自由を高らかに宣言しているその瞬間、アルフレードの声は、**その確信がすでに揺らぎ始めていることを明らかにするのである**。

Il **secondo atto** amplia considerevolmente questa alternanza fra momenti individuali, dialoghi intimi e dimensione collettiva.

L'apertura è affidata ad Alfredo, che per la prima volta dispone di uno spazio solistico ampio. «*De' miei bollenti spiriti*» presenta la sua felicità nella vita appartata con Violetta; l'arrivo di Annina e la scoperta dei sacrifici economici della donna determinano il tempo di mezzo e conducono alla cabaletta «*O mio rimorso!*». La costruzione è convenzionale, ma drammaticamente funzionale: la serenità iniziale

viene improvvisamente spezzata da una verità che Alfredo ignorava e l'impulso della cabaletta lo spinge all'azione, cioè alla partenza per Parigi.

Uscito Alfredo, l'asse dell'atto passa immediatamente a Violetta e all'arrivo di Germont. Si apre così la **grande scena centrale**, che abbiamo già analizzato nella sua articolazione interna: non più un monologo, ma un lungo confronto nel quale la forma musicale segue progressivamente la demolizione delle resistenze di Violetta.

第2幕では、個人的な場面、親密な対話、そして集団的な次元の交替が、さらに大きな規模へと拡張される。

幕開けはアルフレードに委ねられ、ここで彼は初めて、まとまった大きな独唱の空間を与えられる。「**De' miei bollenti spiriti**」では、ヴィオレッタとの人里離れた生活の中で彼が感じている幸福が表現される。しかしアンニーナが現れ、ヴィオレッタが経済的な犠牲を払っていることを知ると、それがテンポ・ディ・メZZを形成し、カバレッタ「**O mio rimorso!**」へと導いていく。この構成自体は伝統的なものであるが、劇的には明確な機能を果たしている。冒頭の穏やかな幸福は、アルフレードがそれまで知らなかった事実によって突然打ち破られ、カバレッタの衝動が彼を行動へ、すなわちパリへの出発へと駆り立てるのである。

アルフレードが退場すると、第2幕の軸はただちにヴィオレッタへと移り、ジェルモンが登場する。こうして幕の中心をなす大規模な場面が始まる。その内部構造についてはすでに詳しく分析した通りである。ここではもはや独白ではなく、長大な対話の中で、音楽形式そのものがヴィオレッタの抵抗が次第に崩されていく過程を追っていくのである。

Alla conclusione del duetto la scena non si chiude realmente. Ciò che segue funziona quasi come una sua **estesa coda drammatica**: Violetta rimane sola, scrive la lettera, cerca di dominarsi; Alfredo ritorna e la decisione appena presa deve essere nascosta proprio all'uomo che ne subirà le conseguenze. Tutta la tensione accumulata nel confronto con Germont confluisce allora in «*Amami, Alfredo*», dove la melodia già anticipata nel Preludio del primo atto esplode finalmente nel suo pieno significato drammatico.

Dopo la fuga di Violetta si apre un nuovo **confronto**, questa volta **fra padre e figlio**. Germont tenta di ricondurre Alfredo alla famiglia e alla Provenza attraverso

«*Di Provenza il mar, il suol*». La grande espansione lirica del baritono costituisce un ulteriore momento di arresto dell'azione: dopo la violenza emotiva della scena precedente, il padre cerca di ricostruire attraverso il canto un'immagine di casa, memoria, affetti familiari e ordine perduto. Anche questo tentativo fallisce nell'immediato, perché Alfredo, scoperto l'invito di Flora, interpreta la fuga di Violetta come un tradimento e parte per raggiungerla.

二重唱が終わっても、場面は実際にはそこで閉じられるわけではない。その後続く部分は、ほとんど二重唱の拡大された劇的なコードとして機能している。ヴィオレッタは一人残り、手紙を書き、自分を抑えようとする。そこへアルフレードが戻ってきて、彼女がたった今下した決断を、まさにその結果を受けることになる本人に隠さなければならない。ジェルモンとの対話の中で蓄積されてきたすべての緊張は、そこで「**Amami, Alfredo (私を愛して、アルフレード)**」へと流れ込み、第1幕の前奏曲ですでに予告されていた旋律が、ついにその完全な劇的意味をもって爆発する。

ヴィオレッタが去った後、新たな対立が始まる。今度は父と息子の対話である。ジェルモンは「**Di Provenza il mar, il suol**」を通して、アルフレードを家族と故郷プロヴァンスへと連れ戻そうとする。バリトンの大きく広がる抒情的な歌は、ここでも劇の進行をいったん停止させる。直前の場面における激しい感情の動きの後、父は歌を通して、**故郷、記憶、家族の愛情、そして失われた秩序のイメージ**を再び築こうとするのである。しかし、この試みもその場では成功しない。フローラからの招待状を見つけたアルフレードは、ヴィオレッタの逃亡を裏切りと解釈し、**彼女を追って出発する**からである。

La prima parte del secondo atto appare così costruita attraverso una successione di **spazi individuali e confronti a due**: Alfredo solo; Violetta e Germont; Violetta e Alfredo; Germont e Alfredo. È un mondo musicalmente molto più raccolto rispetto alla festa iniziale dell'opera. Ma proprio quando questi conflitti privati sembrano aver raggiunto il massimo della tensione, Verdi riapre improvvisamente lo spazio sociale.

La festa in casa di Flora costituisce il grande **Finale secondo** e ristabilisce la dimensione collettiva con cui l'opera era cominciata. Il ritorno di cori, danze e ritmi ternari crea una corrispondenza evidente con l'inizio del primo atto, ma il significato drammatico di questo mondo è ormai completamente mutato.

このように、第2幕前半は、**個人の空間と二人の人物による対話が連続する構造**として組み立てられている。すなわち、アルフレード一人の場面、ヴィオレッタと

ジェルモン、ヴィオレッタとアルフレード、そしてジェルモンとアルフレードである。音楽的にも、これは作品冒頭の祝宴と比べて、はるかに**内密で凝縮された世界**である。しかし、こうした私的な葛藤が緊張の頂点に達したかに見えるまさにそのとき、ヴェルディは突然、**社会的な空間を再び開く**。

フローラ邸の祝宴は、大規模な**第2幕フィナーレ (Finale secondo)** を形成し、作品冒頭に存在していた集団的な次元を再び舞台上に取り戻す。合唱、舞曲、3拍子のリズムが戻ってくことで、第1幕冒頭との明確な照応関係が生まれる。しかし、この**社会的な世界がもつ劇的な意味は、すでに完全に変化している**のである。

Nella festa iniziale domina la **spensieratezza**. Il Brindisi celebra il vino, il piacere, la giovinezza e la fugacità della vita; Alfredo e Violetta possono ancora giocare verbalmente con l'amore e il coro partecipa a una socialità apparentemente senza conflitti. La festa è il mondo naturale di Violetta prima che l'incontro con Alfredo ne incrinì l'equilibrio.

A casa di Flora ritroviamo esteriormente molti degli stessi elementi — invitati, coro, gioco, danza, ritmo di valzer — ma la loro funzione è diversa. La festa non offre più leggerezza: diventa il luogo nel quale **i conflitti privati vengono esposti pubblicamente**. Alfredo arriva già dominato dalla gelosia; il Barone diventa immediatamente il suo antagonista; il gioco delle carte assume il carattere di una sfida e la tensione cresce sotto la superficie della mondanità.

第1幕冒頭の祝宴を支配しているのは、屈託のない享樂的な雰囲気である。乾杯の歌は、ワイン、快樂、若さ、そして人生のはかなさを讃える。アルフレードとヴィオレッタはまだ愛をめぐって言葉の戯れを交わすことができ、合唱も、表面的には何の葛藤もない社交の世界に加わっている。この祝宴は、アルフレードとの出会いによってその均衡が揺らぎ始める以前の、ヴィオレッタにとって自然な世界なのである。

フローラ邸では、外面的には同じ要素の多くが再び現れる——招待客、合唱、賭け事、舞踏、ワルツのリズム。しかし、それらが果たす役割はすでに異なっている。祝宴はもはや軽やかさをもたらすものではない。むしろ、私的な葛藤が公衆の面前にさらされる場所となる。アルフレードはすでに嫉妬に支配された状態で現れ、男爵はただちに彼の敵対者となる。カードゲームは挑戦の性格を帯び、社交界の華やかな表面の下で、緊張は次第に高まっていくのである。

Il valzer stesso ha quindi cambiato significato. Nel primo atto accompagnava un mondo ancora apparentemente armonico; nel Finale secondo costituisce lo sfondo brillante, e allo stesso tempo pieno di tensione, dietro il quale si accumulano rivalità, umiliazione e violenza. La stessa società che all'inizio aveva fatto da cornice alla nascita dell'amore diventa ora **il pubblico della sua distruzione**.

Si determina così una **forte simmetria nella macrostruttura dei primi due atti**: festa di Violetta, interiorità di Violetta, interiorità di Alfredo, Violetta e Germont, Violetta e Alfredo, Germont e Alfredo, festa di Flora.

したがって、ワルツそのものも意味を変えている。第1幕では、まだ表面的には調和を保っていた世界を伴奏していた。しかし第2幕フィナーレでは、ワルツは華やかであると同時に緊張に満ちた背景となり、その背後では、対立、屈辱、そして暴力が次第に積み重なっていく。作品の冒頭で愛の誕生を取り囲んでいたのと同じ社会が、今度はその愛が破壊される場面の観衆となるのである。

こうして、最初の二つの幕のマクロ構造には、明確な対称性が生まれる。

ヴィオレッタの祝宴 → ヴィオレッタの内面 → アルフレードの内面 → ヴィオレッタとジェルモン → ヴィオレッタとアルフレード →ジェルモンとアルフレード → フローラの祝宴。

Le due grandi scene collettive formano quasi una **cornice sociale** entro la quale Verdi colloca i momenti più intimi dell'opera. Ma non si tratta di una simmetria statica: quando la festa ritorna, tutto ciò che è accaduto nello spazio privato viene trascinato nello spazio pubblico e vi esplode.

La costruzione del Finale secondo rende particolarmente evidente questa trasformazione. All'inizio la festa sembra riprendere il carattere spettacolare del primo atto: entrano prima le zingare, poi i mattadori, per due momenti di canto e di danza, e il coro si articola in episodi di colore brillante. Ma sotto questa superficie festosa il dramma principale comincia rapidamente a imporsi.

Con l'arrivo di Alfredo e successivamente di Violetta con il Barone, i divertimenti cessano di essere il centro della scena. Il tavolo da gioco diventa il luogo dello scontro fra Alfredo e Douphol; ogni vincita di Alfredo aumenta la tensione e il linguaggio apparentemente mondano nasconde ormai una provocazione sempre più esplicita. La festa continua, ma **non riesce più a contenere il conflitto**.

二つの大きな集団場面は、ほとんど一種の社会的な枠組みを形成し、その内側にヴェルディは作品の最も親密な瞬間を配置している。しかし、これは静的な対称性ではない。祝宴が再び戻ってきたとき、私的な空間で起こったすべての出来事が公的な空間へと引きずり出され、そこで爆発するのである。

第2幕フィナーレの構成は、この変化をとりわけ明瞭に示している。冒頭では、祝宴は第1幕の華やかなスペクタクル性を再現するかのように見える。まずジプシーの女たちが登場し、続いて闘牛士たちが現れ、それぞれ歌と踊りによる二つの場面を形づくる。合唱もまた、華やかな色彩をもついくつかのエピソードへと展開していく。しかし、この祝祭的な表面の下から、物語の中心となるドラマが急速に前面へと現れ始める。

アルフレードが登場し、続いてヴィオレッタが男爵とともに現れると、余興はもはや場面の中心ではなくなる。賭博のテーブルは、アルフレードとドゥフォール男爵の対決の場へと変わる。アルフレードが勝つたびに緊張は高まり、一見すると社交的な言葉遣いの背後には、次第に露骨になっていく挑発が隠されている。祝宴は続いている。しかし、もはやその内部に葛藤を抑え込むことはできないのである。

È significativo che la crisi definitiva non avvenga in uno spazio privato. Prima dell'esplosione pubblica, tuttavia, Verdi apre una **breve parentesi a due** fra Violetta e Alfredo, a partire da «*Invitato a qui seguirmi*». Per un momento i due protagonisti vengono nuovamente isolati dalla festa e si interrompe anche il meccanismo orchestrale che aveva sostenuto la crescente tensione della scena del gioco. Non si produce però alcuna distensione: prende forma un nuovo disegno orchestrale, ancora più nervoso e incalzante, che accompagna il serrato confronto fra i due e conduce direttamente a «*Or tutti a me*».

Anche questo breve dialogo può essere letto come un **rovesciamento strutturale del duettino del primo atto**. Là il malore di Violetta aveva isolato i protagonisti dalla festa creando lo spazio intimo e lirico di «*Un dì, felice, eterea*», nel quale nasceva la possibilità dell'amore; qui i due, nuovamente sottratti per un momento alla dimensione collettiva, agiscono in uno spazio privato che diventa il luogo della loro rottura. Alla distensione melodica del primo incontro rispondono ora un dialogo frammentato, un'orchestra inquieta e una tensione crescente.

決定的な危機が私的な空間では起こらないという点は重要である。しかし、公衆の面前で葛藤が爆発する前に、ヴェルディは「**Invitato a qui seguirmi**」から始ま

る、ヴィオレッタとアルフレード二人だけの短い場面を設けている。一瞬、二人の主人公は再び祝宴から切り離され、それまで賭博の場面で高まり続ける緊張を支えていたオーケストラの動きも中断される。しかし、そこに緊張の緩和は生じない。代わって、さらに神経質で切迫した新たなオーケストラの音型が現れ、二人の息詰まるような対話を伴奏しながら、そのまま「**Or tutti a me**」へと導いていく。

この短い対話もまた、**第1幕の小二重唱を構造的に反転させたもの**として捉えることができる。第1幕では、ヴィオレッタの体調不良によって二人が祝宴から切り離され、「**Un dì, felice, eterea**」という親密で抒情的な空間が生まれ、そこに愛の可能性が芽生えた。それに対してここでは、二人は再び一時的に集団的な空間から切り離されるものの、**その私的な空間は二人の関係が破綻する場所となる**。最初の出会いにおける伸びやかな旋律に対して、今ここにあるのは、**断片化された対話、不安に揺れるオーケストラ、そして次第に高まっていく緊張**なのである。

Violetta, vincolata alla promessa fatta a Germont, è infine costretta a dichiarare di amare il Barone. Ricevute quelle parole, Alfredo trasforma il proprio dolore privato in vendetta pubblica. «*Or tutti a me*» segna il brusco ritorno alla dimensione collettiva: Alfredo richiama gli invitati e, rivolgendosi a loro con «*Questa donna conoscete?*», li rende deliberatamente testimoni dell'umiliazione di Violetta. Il gesto culmina nel denaro gettato ai suoi piedi e nella violenta proclamazione «*Qui pagata io l'ho!*». È una delle **scene** più scopertamente **melodrammatiche e teatrali** dell'opera, nella quale gesto, parola e orchestra convergono in un'esplosione pubblica di violenza, offrendo al tenore un momento interpretativo di straordinaria forza. La potenza e l'immediatezza teatrale di questo episodio ne hanno fatto uno dei momenti più celebri della *Traviata*, contribuendo alla straordinaria fortuna dell'opera nell'immaginario del pubblico.

ヴィオレッタは、ジェルモンにした約束に縛られているため、ついには**男爵を愛している**と告げざるを得なくなる。その言葉を受けたアルフレードは、自らの私的な苦痛を公衆の面前での復讐へと変える。「**Or tutti a me**」は、集団的な次元への突然の回帰を示している。アルフレードは招待客たちを呼び集め、「**Questa donna conoscete? (この女をご存じですか?)**」と彼らに問いかけることで、意図的に彼らをヴィオレッタの屈辱の目撃者にするのである。

その行為は、彼女の足元に金を投げつけ、「**Qui pagata io l'ho! (ここで私は彼女に支払いを済ませた!)**」と激しく言い放つことで頂点に達する。これは作品中でも最もあからさまにメロドラマ的かつ演劇的な場面の一つであり、身振り、言葉、

オーケストラが一体となって、公衆の面前での暴力的な爆発へと収斂する。同時に、テノールにとってもきわめて強烈な演技的・表現的瞬間をもたらしている。

この場面がもつ力強さと演劇的な即効性によって、ここは《椿姫》の中でも最も有名な瞬間の一つとなり、観客の想像世界におけるこの作品の並外れた人気と定着に大きく寄与してきたのである。

È a questo punto che la struttura del Finale subisce la trasformazione più radicale. Dopo una lunga successione di movimenti — cori, danze, gioco, sfida, ingresso degli invitati, scontro fra Alfredo e il Barone, confronto fra Alfredo e Violetta — l'arrivo di Germont e la sua condanna del figlio provocano un improvviso **arresto dell'azione** che crea la condizione per generare il **concertato**. Il meccanismo è affine, su scala molto più ampia, a quello già osservato nel duetto Violetta–Germont: raggiunto il punto di massima tensione, l'azione non può procedere immediatamente oltre e il tempo teatrale sembra sospendersi. I personaggi rimangono nello stesso spazio, ma ciascuno si ripiega sulla propria reazione a ciò che è appena accaduto.

まさにこの時点で、フィナーレの構造は最も根本的な変化を遂げる。合唱、舞踏、賭博、挑戦、招待客たちの登場、アルフレードと男爵の対立、そしてアルフレードとヴィオレッタの対話という、長く連続する一連の動きの後、ジェルモンが登場し、息子を厳しく非難することで、劇の進行は突然停止する。そして、この停止こそがコンチェルトを生み出す条件となる。

この仕組みは、はるかに大きな規模ではあるものの、すでにヴィオレッタとジェルモンの二重唱で見たものと共通している。緊張が頂点に達すると、劇はそのまま直ちに先へ進むことができず、舞台上の時間そのものが一時的に停止したかのようになる。登場人物たちは同じ空間にとどまっているが、それぞれが、たった今起こった出来事に対する自らの反応の内側へと沈み込んでいくのである。

Il concertato permette a Verdi qualcosa che il dialogo ordinario non potrebbe realizzare: **rendere simultanei pensieri ed emozioni differenti**. Germont esprime l'orrore per il comportamento del figlio; Alfredo comincia a percepire la gravità del proprio gesto; il Barone conserva la propria ostilità; il coro commenta l'accaduto. La scena pubblica, fino a quel momento dominata dall'azione, si trasforma improvvisamente in uno spazio di riflessione collettiva.

All'interno di questa sospensione **emerge soprattutto Violetta**. «*Alfredo, Alfredo, di questo core*» introduce nel grande organismo concertato una delle aperture liriche più intense dell'opera. Le sue parole, significativamente racchiuse fra parentesi nel libretto, appartengono alla dimensione interiore: Violetta non può rivelare la verità senza annullare il sacrificio promesso a Germont. A questo pensiero Verdi affida tuttavia una frase melodica eccezionalmente ampia e distesa, attraverso la quale la musica rende manifesto ciò che la protagonista è costretta a tacere, creando un momento di intensa suggestione teatrale.

コンチェルタートによって、ヴェルディは通常の対話では実現できないことを可能にする。すなわち、**異なる思考や感情を同時に表現すること**である。ジェルモンは息子の振る舞いに対する嫌悪を表し、アルフレードは自らの行為の重大さに気づき始め、男爵は敵意を抱き続け、合唱は起こった出来事について反応する。それまで行動によって支配されていた公的な場面は、突然、**集団的な内省の空間**へと変わる。

この時間の停止の中で、とりわけヴィオレッタが浮かび上がる。「**Alfredo, Alfredo, di questo core**」は、大規模なコンチェルタートの構造の中に、作品でも最も強い抒情的な広がりの一つをもたらす。その言葉が台本の中で意味深く**括弧に入れられている**ように、これは内面的な次元に属する。ヴィオレッタは、ジェルモンに約束した犠牲を無にすることなく、真実を明かすことはできない。しかしヴェルディは、この内なる思いに**きわめて広大で伸びやかな旋律**を与える。それによって音楽は、主人公が沈黙せざるを得ないものを明らかにし、**強烈な演劇的暗示に満ちた瞬間**を生み出しているのである。

Il Finale secondo compie così un percorso opposto e insieme complementare a quello della festa del primo atto. Nel primo atto il collettivo si restringeva progressivamente fino alla solitudine di Violetta; nel Finale secondo il dramma privato invade progressivamente lo spazio collettivo, fino a immobilizzarlo nel concertato. In entrambi i casi, però, è la voce di Violetta a sorgere dal mondo circostante e a trasformare il momento di massima crisi in espansione lirica.

Questa corrispondenza contribuisce fortemente all'unità strutturale dei primi due atti: la festa non è soltanto un ambiente scenico ricorrente, ma il luogo pubblico entro il quale emergono, per contrasto, i conflitti e i sentimenti più intimi dei personaggi.

La Violetta che emerge dal grande concertato del finale secondo non è più la stessa donna che abbiamo incontrato nella festa del primo atto. Qualcosa è profondamente cambiato nel corso dell'opera, e proprio il ritorno alla festa permette ora di misurare tutta la portata di questa trasformazione. Per comprendere l'origine di questo cambiamento occorre tornare al confronto con Germont, momento decisivo del percorso di Violetta.

こうして第2幕フィナーレは、第1幕の祝宴とは逆方向でありながら、同時に相補的な軌跡を描いている。第1幕では、集団的な空間が次第に縮小し、最後にはヴィオレッタの孤独へと至った。それに対して第2幕フィナーレでは、私的なドラマが次第に集団的な空間へと侵入し、ついにはコンチェルタートの中でその空間全体を静止させる。しかし、どちらの場合にも、周囲の世界から浮かび上がってくるのはヴィオレッタの声であり、最大の危機の瞬間を抒情的な広がりへと変えるのである。

この照応関係は、最初の二つの幕の構造的な統一性を強く支えている。祝宴は単に繰り返し登場する舞台上の環境なのではなく、登場人物たちの最も内密な葛藤や感情が、対照によって鮮明に浮かび上がる公的な空間なのである。

第2幕フィナーレの大規模なコンチェルトから浮かび上がるヴィオレッタは、もはや第1幕の祝宴で私たちが出会った女性と同じではない。作品が進む中で、彼女の内面には何かが根本的に変化している。そして、まさに祝宴という空間が再び現れることによって、私たちはその変化がどれほど大きなものであったかを測ることができる。その変化の起源を理解するためには、ヴィオレッタの歩みにおける決定的な瞬間、すなわちジェルモンとの対決へと立ち戻る必要がある。

Germont entra nella casa di Violetta con l'autorità e il pregiudizio di chi ritiene di trovarsi di fronte a una donna socialmente compromessa, responsabile di una situazione che minaccia l'onore della sua famiglia. Il dialogo modifica progressivamente questo rapporto. Nel momento in cui Violetta comprende che la propria felicità con Alfredo rappresenta un ostacolo al matrimonio della giovane figlia di Germont, accetta di **sacrificare** l'unico amore autentico della propria vita. È significativo che ella stessa si definisca, in «*Dite alla giovine*», «*una vittima della sventura*» (Germont nel terzo atto dice di Violetta «*sublime vittima*») che sacrifica alla giovane «*l'unico raggio di bene*» che le rimane. Germont ne è profondamente colpito: «*Supremo, il veggio, / è il sacrificio ch'ora ti chieggo*»; poco dopo riconoscerà esplicitamente il suo «*nobil cor*».

ジェルモンは、社会的に道を踏み外した女性を前にしているという権威と偏見を抱きながら、ヴィオレッタの家に入ってくる。彼にとって彼女は、自らの家族の名誉を脅かす状況を引き起こした張本人である。しかし、二人の対話が進むにつれて、この関係は次第に変化していく。ヴィオレッタは、アルフレードとの自分の幸福が、ジェルモンの若い娘の結婚の妨げになっていることを理解すると、自らの人生で唯一の真実の愛を犠牲にすることを受け入れる。

「Dite alla giovine」の中で、ヴィオレッタ自身が自らを「una vittima della sventura (不幸の犠牲者)」と呼んでいることは重要である（第3幕ではジェルモンもヴィオレッタを「sublime vittima (崇高な犠牲者)」と呼ぶ）。彼女は、自分に残された「l'unico raggio di bene (唯一の幸福の光)」を、ジェルモンの若い娘のために犠牲にするのである。

ジェルモンは、この行為に深く心を動かされる。「Supremo, il veggo, / è il sacrificio ch'ora ti chieggo (今あなたに求めている犠牲が、この上なく大きなものであることは、私にも分かっています)」。そしてその少し後には、ヴィオレッタの「nobil cor (気高い心)」を明確に認めることになる。

Si produce così un vero rovesciamento del giudizio morale. Germont era entrato come giudice di Violetta e ne esce ammirato; la donna che la società considera «traviata» dimostra una **capacità di rinuncia** superiore a quella dei personaggi socialmente rispettabili che la circondano. Anche lo spettatore è condotto a modificare definitivamente il proprio sguardo su di lei: **il sacrificio non crea la sua nobiltà, ma la rivela.**

Questa nuova statura morale permane e si rende ancora più evidente nel Finale secondo. Nel nervosismo della festa, brevi aperture come «*Perché venni, incauta!*» e, soprattutto, la grande frase del concertato «*Alfredo, Alfredo, di questo core*», lasciano emergere la nuova dimensione interiore di Violetta: sono momenti nei quali, dietro la figura pubblica della cortigiana, affiora la donna che ha ormai accettato il sacrificio e continua a sostenerne fino in fondo le conseguenze.

Nel confronto con Germont comincia a delinearsi anche un percorso di **redenzione**. Il vocabolario con cui l'opera lo costruisce appartiene esplicitamente alla sfera morale e religiosa: **colpa, sacrificio, perdono, pietà**. Violetta stessa aveva formulato con lucidità la propria condizione in «*Così alla misera*»: «*Se pur benefico le indulga Iddio, / l'uomo implacabile per lei sarà*». Il paradosso è

fondamentale: Dio può perdonare la donna caduta, mentre la società degli uomini può continuare a condannarla.

こうして、**道徳的な評価の真の逆転**が生じる。ジェルモンはヴィオレッタを裁く者として入ってきたが、彼女への敬意を抱いてその場を去る。社会から「**traviata** (道を踏み外した女)」と見なされている女性が、周囲にいる社会的に尊敬される人物たちを上回る**自己犠牲の力**を示すのである。観客もまた、ヴィオレッタを見る自らの視線を決定的に変えるよう導かれる。**犠牲が彼女の気高さを生み出すのではない**。それまで内にあった気高さを明らかにするのである。

この新たな**道徳的な高み**はその後も失われることなく、第2幕フィナーレではさらに明確になる。祝宴の緊張した空気の中で、「**Perché venni, incauta!**」のような短い抒情的な広がり、そして何よりもコンチェルタートの大きな旋律「**Alfredo, Alfredo, di questo core**」を通して、ヴィオレッタの新たな内面的次元が浮かび上がる。そこでは、公的には高級娼婦として見られている姿の背後から、**すでに犠牲を受け入れ、その結果を最後まで引き受け続ける一人の女性が姿を現す**のである。

ジェルモンとの対話からは、同時に**贖いへと向かう道程**も形を取り始める。作品がこの過程を描くために用いる語彙は、明確に道徳的・宗教的な領域に属している。**罪、犠牲、赦し、憐れみ**である。ヴィオレッタ自身も「**Così alla misera**」の中で、自らの置かれた状況を明晰に言い表していた。「**Se pur benefico le indulga Iddio, / l'uomo implacabile per lei sarà** (たとえ慈悲深い神が彼女を赦したとしても、人間は彼女に対して容赦しないだろう)」。ここには根本的な逆説がある。神は堕ちた女性を赦すことができるのに、人間の社会はなお彼女を裁き続けることができるのである。

Il Finale secondo introduce però una significativa complicazione. Dopo «*Qui pagata io l'ho*», gli invitati reagiscono con violenza contro Alfredo: lo accusano di aver commesso un'«*infamia orribile*» e di essere un «*ignobile insultatore*» di donne. La società mondana possiede dunque un proprio codice d'onore e sa riconoscere l'inammissibilità del gesto di Alfredo. Ciò che invece non può conoscere è la verità morale di Violetta: ignora il sacrificio compiuto per la famiglia Germont e continua a vedere soltanto la figura pubblica della cortigiana.

Ed è forse proprio qui che emerge l'**ipocrisia più profonda di quel mondo**: la società sa giudicare i comportamenti visibili, ma non può conoscere ciò che si nasconde dietro di essi. Ha accolto e celebrato Violetta finché apparteneva al

gioco mondano della cortigiana, ma non potrebbe comprendere la grandezza della rinuncia che ella ha compiuto.

Germont, invece, è ormai l'unico personaggio a conoscere quella verità: il suo giudizio su Violetta è radicalmente cambiato, ne ammira la nobiltà e partecipa alla sua sofferenza, ma è **costretto a tacere quanto lei**. Violetta non può rivelare il proprio sacrificio senza vanificarlo; Germont non può svelarne le ragioni ad Alfredo, perché renderebbe impossibile quella separazione che egli stesso ha richiesto.

しかし第2幕フィナーレは、ここに重要な複雑さを加える。「Qui pagata io l'ho」の後、招待客たちはアルフレードに対して激しく反応する。彼らはその行為を「infamia orribile（恐るべき卑劣な行為）」と非難し、アルフレードを女性に対する「ignobile insultatore（卑劣な侮辱者）」と呼ぶ。したがって、この社交界にも独自の名誉の規範があり、アルフレードの行為が許されないものであることを認識することはできる。しかし、彼らが知りえないのはヴィオレッタの道徳的な真実である。彼女がジェルモン家のために払った犠牲を知らず、依然として公的な姿である高級娼婦としてのヴィオレッタしか見ることができない。

そして、おそらくまさにここに、この世界の最も深い偽善が浮かび上がる。社会は目に見える行為を裁くことはできるが、その背後に隠されているものを知ることはできない。ヴィオレッタが高級娼婦として社交界のゲームに属している限り、この社会は彼女を受け入れ、もてはやしてきた。しかし、彼女が成し遂げた自己放棄の偉大さを理解することはできないのである。

それに対してジェルモンは、今やその真実を知る唯一の人物である。ヴィオレッタに対する彼の評価は根本的に変わり、その気高さを称賛し、彼女の苦しみを分かち合っている。しかし彼もまた、ヴィオレッタと同じように沈黙を余儀なくされる。ヴィオレッタは、自らの犠牲を明かせば、その犠牲そのものを無意味にしてしまう。ジェルモンもまた、その理由をアルフレードに明かすことはできない。なぜなら、そうすれば、自分自身が求めた二人の別離が成立しなくなってしまうからである。

Si aggiunge così un **ulteriore e sottile livello di ipocrisia e falsità**, non però imputabile moralmente a Violetta nello stesso senso in cui lo è alla società che la circonda. Germont le ha chiesto di lasciare Alfredo, ha suggerito qualche soluzione

su come fare, ma è Violetta a dover trovare il modo per rendere credibile e definitiva quella separazione. Per compiere un gesto di verità morale — il sacrificio della propria felicità per quella di un'altra donna — è **costretta a costruire una menzogna**, fino a dichiarare ad Alfredo di amare il Barone. La falsità diventa paradossalmente lo strumento necessario del sacrificio.

Nel Finale secondo, dunque, quasi tutti agiscono sulla base di un'apparenza:

Alfredo crede al tradimento, gli invitati ignorano le ragioni di Violetta, mentre gli unici due personaggi che conoscono la verità, Violetta e Germont, sono anche gli unici che non possono dirla. Il loro silenzio diventa parte stessa del meccanismo drammatico.

こうして、さらにもう一つの**繊細な偽善と虚偽の層**が加わる。ただし、それはヴィオレッタに対して、彼女を取り巻く社会と同じ意味で道徳的な責任を負わせるものではない。ジェルモンは彼女にアルフレードと別れるよう求め、その方法についていくつかの可能性を示した。しかし、その別離を信じるもの、そして**決定的なものにする方法**を見つけなければならないのはヴィオレッタ自身である。別の女性の幸福のために自らの幸福を犠牲にするという、**道徳的な真実に基づく行為**を成し遂げるために、彼女は一つの嘘を作り上げることを余儀なくされ、ついにはアルフレードに男爵を愛しているとまで告げる。こうして、**虚偽が逆説的に、犠牲を実現するために必要な手段となるのである。**

したがって第2幕フィナーレでは、ほとんどすべての人物が**外見上の事実**に基づいて行動している。アルフレードは裏切りを信じ、招待客たちはヴィオレッタの行動の理由を知らない。その一方で、真実を知っている唯一の二人、ヴィオレッタとジェルモンこそが、**その真実を口にするのでできない二人**なのである。彼らの沈黙そのものが、こうしてドラマを動かす**仕組みの一部**となっていく。

Il percorso di trasformazione morale di Violetta iniziato nel duetto potrà così compiersi nel **terzo atto**, dove sacrificio, perdono e morte convergeranno definitivamente. La «traviata» del titolo (cioè la donna «*che ha deviato dalla retta e giusta via*»), progressivamente riconosciuta nella sua autentica statura morale, potrà essere perdonata da Germont, da Alfredo e, nella prospettiva religiosa che attraversa l'ultimo atto, affidarsi infine anche alla misericordia di Dio.

Il Preludio del **terzo atto** ci introduce in una dimensione già anticipata nel Finale secondo, quando «*Alfredo, Alfredo, di questo core*» sembrava sollevare la voce di

Violetta sopra la concitazione della scena, quasi facendola arrivare dal cielo. Nel terzo atto questa dimensione si fa però più oscura e spettrale, tanto sul piano musicale quanto su quello scenico. La sonorità rarefatta degli archi, già ascoltata all'inizio dell'opera, ritorna ora come **presenza concreta della morte**.

二重唱から始まったヴィオレッタの道徳的な変容の歩みは、こうして第3幕において完成へと向かう。そこでは、犠牲、赦し、そして死が最終的に一つへと収斂していく。題名にある「traviata」（すなわち「正しくまっすぐな道から外れた女性」）は、その真の道徳的な高みを次第に認められるようになり、ジェルモンから、そしてアルフレードから赦され、さらに最終幕を貫く宗教的な視点の中で、最後には神の慈悲に自らを委ねることができるのである。

第3幕の前奏曲は、すでに第2幕フィナーレで予告されていた一つの次元へと私たちを導く。「Alfredo, Alfredo, di questo core」では、ヴィオレッタの声が場面の激しい混乱の上へと浮かび上がり、まるで天から届いてくるかのように響いていた。しかし第3幕では、この次元は音楽的にも舞台的にも、より暗く、より幽玄で不気味なものとなる。作品冒頭ですでに耳にした弦楽器の希薄な響きが、ここではもはや予兆ではなく、死そのものの具体的な気配として戻ってくるのである。

Quando il sipario si apre, la stanza è immersa nel **buio** e nel **silenzio**. Le imposte sono chiuse e sarà Violetta stessa, poco dopo, a chiedere ad Annina di aprirle per far entrare la luce. Non si tratta quindi di una semplice penombra scenica: l'assenza di luce e il silenzio assumono un carattere simbolico e spettrale, come se la camera fosse già separata dal mondo dei vivi.

Da questo spazio emergono le prime parole: «*Annina?...*» – «*Comandate?...*». Anche Annina era addormentata e, per qualche istante, le due voci sembrano affiorare dal nulla, quasi voci di morti dentro una stanza funebre. Il dialogo è ridotto a poche battute e il silenzio che le circonda diventa parte integrante della costruzione teatrale. A scandirlo intervengono brevi cellule degli archi, che ritornano quasi come un segnale sepolcrale, mantenendo intatta l'immobilità della scena. L'annuncio dell'arrivo di Grenvil porta una prima apertura in questa atmosfera. L'**ingresso del medico** introduce, almeno per un momento, una possibilità di conforto e di speranza, interrompendo quella sospensione quasi mortuaria.

幕が上がると、部屋は暗闇と静寂に包まれている。鎧戸は閉ざされており、その少し後、光を入れるためにそれを開けるようアンニーナに頼むのはヴィオレッタ自身である。したがって、これは単なる舞台上の薄暗さではない。光の欠如と沈黙は象徴的で幽霊めいた性格を帯び、まるでその部屋がすでに生者の世界から切り離されているかのようである。

この空間から最初の言葉が浮かび上がる。「Annina?... (アンニーナ?)」——「Comandate?... (何でしょう?)」。アンニーナも眠っていたため、しばらくの間、二人の声は何もないところから浮かび上がってくるように聞こえ、まるで葬送の部屋の中で響く死者たちの声のようである。対話はわずかな言葉にまで削ぎ落とされ、それを取り囲む沈黙そのものが、舞台構成の不可欠な一部となっている。その沈黙を刻むように、弦楽器による短い音型が介入し、ほとんど墓所からの合図のように繰り返されながら、場面の静止した状態を保ち続ける。

グランヴィルの到着が告げられると、この雰囲気の中に最初のわずかな開口部が生まれる。医師の登場は、少なくとも一瞬、慰めと希望の可能性をもたらし、それまで続いていた死を思わせるような静止状態を中断するのである。

Grenvil rassicura Violetta dicendole che «*la convalescenza non è lontana*», ma subito dopo confida ad Annina la verità: «*La tisi non le accorda che poche ore*». È una menzogna pietosa, pronunciata per offrire alla morente un ultimo conforto, che si aggiunge a quello spirituale ricevuto poco prima dal sacerdote, ricordato dalla stessa Violetta: «*Mi confortò ier sera un pio ministro. Religione è sollievo a' sofferenti*». Ma, nonostante questi segnali verbali di speranza e consolazione, l'orchestra mantiene intatto il **senso della morte**: il breve richiamo degli archi ritorna puntuale, quasi a ricordare ciò che le parole tentano per un momento di allontanare.

Il dialogo fra Violetta e Annina riprende nella stessa dimensione sepolcrale di prima. Violetta chiede quanto denaro rimanga, apprende che nello stipo vi sono venti luigi e ordina di portarne metà ai poveri. Il gesto acquista particolare significato dopo il percorso morale del secondo atto: ormai prossima alla morte, il suo pensiero continua a rivolgersi agli altri. Poi chiede le proprie lettere.

グランヴィルはヴィオレッタに「**la convalescenza non è lontana** (回復の日は遠くありません)」と告げて安心させる。しかしその直後、アンニーナには真実を打ち明ける。「**La tisi non le accorda che poche ore** (結核は彼女に、あとわずか

数時間しか残していない)」。それは、死を目前にしたヴィオレッタに最後の慰めを与えるための慈悲から生まれた嘘であり、その少し前に司祭から受けた精神的な慰めに重なる。ヴィオレッタ自身がそれをこう語っている。「**Mi confortò ier sera un pio ministro. Religione è sollievo a' sofferenti** (昨夜、敬虔な聖職者が私を慰めてくださいました。宗教は苦しむ者の慰めです)」。しかし、このように言葉の上では希望や慰めが示されているにもかかわらず、オーケストラは死の感覚を少しも失わない。弦楽器の短い音型が再び正確に戻ってきて、言葉が一瞬遠ざけようとするものを、あたかも絶えず思い起こさせるかのようである。

ヴィオレッタとアンニーナの対話は、再びそれまでと同じ墓所を思わせるような雰囲気の中で続けられる。ヴィオレッタは残っている金がいくらあるのかを尋ね、戸棚に20ルイあると知ると、その半分以上を貧しい人々に届けるよう命じる。この行為は、第2幕で描かれた彼女の道徳的な歩みを経た後では、とりわけ大きな意味をもつ。死を目前にした今もなお、彼女の思いは他者へと向けられているのである。そして彼女は、自分の手紙を持ってくるよう頼む。

È a questo punto che l'orchestra introduce un movimento nuovo. Nella fissità della stanza compare un *Andantino*, un leggero fremito sonoro che prepara la lettura della lettera di Germont. **La lettera** è un meccanismo ricorrente ed efficace dell'opera ottocentesca, capace di introdurre in scena una voce o una notizia proveniente dall'esterno; la sua lettura può essere parlata, declamata o intonata su poche note, distinguendosi così dal normale canto.

Verdi ne aveva già offerto un esempio significativo nel *Macbeth*, con la lettera recitata da Lady Macbeth. Nella *Traviata* compie però una scelta di particolare forza espressiva: mentre Violetta legge, l'orchestra non si limita ad accompagnare le sue parole, ma intona una vera melodia, immediatamente riconoscibile: il tema di «*Di quell'amor ch'è palpito*». La lettura diventa così anche memoria musicale: proprio mentre la lettera annuncia che Alfredo conosce finalmente il sacrificio di Violetta e tornerà da lei, dagli archi riaffiora il tema con cui il suo amore era entrato nella vita della protagonista nel primo atto.

まさにこの時点で、オーケストラは新たな動きを導入する。静止した部屋の中にアンダンティーノが現れ、かすかな音の震えが、ジェルモンからの手紙を読む場面を準備する。手紙は19世紀オペラに繰り返し用いられる効果的な劇的手法であり、舞台の外から届く声や知らせを劇中に持ち込むことができる。その朗読は、語られ

たり、デクラマートで表現されたり、あるいはわずかな音に乗せて歌われたりすることで、通常の歌唱とは区別される。

ヴェルディはすでに《マクベス》において、マクベス夫人が手紙を朗読する場面で、その重要な例を示していた。しかし《椿姫》では、とりわけ強い表現効果をもつ選択を行っている。ヴィオレッタが手紙を読むあいだ、オーケストラは単にその言葉を伴奏するのではなく、すぐにそれと分かる明確な旋律——「**Di quell'amor ch'è palpito**」の主題——を奏でるのである。

こうして手紙の朗読は、同時に音楽的な記憶となる。手紙が、アルフレードがついにヴィオレッタの犠牲の真実を知り、彼女のもとへ戻ってくることを告げるまさにその瞬間、弦楽器からは、**第1幕でアルフレードの愛が初めて主人公の人生に入り込んだときの主題**が再び浮かび上がってくるのである。

La lettera sembra per un istante **riaprire il futuro**: Alfredo conosce la verità, tornerà, Germont verrà con lui, il sacrificio di Violetta è stato finalmente riconosciuto. Ma «*È tardi!*», pronunciato con voce sepolcrale e sottolineato da un poderoso accordo dell'orchestra, cancella bruscamente ogni speranza: **la malattia ha fatto il suo corso** ed ha consunto Violetta nel corpo e nell'anima. Prende quindi lo **specchio**, gesto che l'orchestra accompagna e quasi descrive, e osserva la propria immagine: «*Oh, come son mutata!*». Il momento richiama direttamente il primo atto, quando, dopo il malore durante la festa, aveva guardato il proprio volto esclamando «*Oh, qual pallor!*». Allora lo specchio rivelava il primo segno della malattia in una donna ancora immersa nella giovinezza e nella vita mondana; ora ne mostra gli effetti estremi. Fra le due immagini riflesse si è consumata l'intera vicenda. «*Attendo, attendo*» sembra collocare Violetta in un **tempo** che per lei si è fermato, nell'interminabile attesa dei Germont; lo specchio rivela invece che il tempo ha continuato inesorabilmente a scorrere, insieme alla malattia.

その手紙は、一瞬、未来を再び開くかのように思われる。アルフレードは真実を知り、戻ってくる。ジェルモンも彼とともにやって来る。そしてヴィオレッタの犠牲は、ついに理解されたのである。しかし、墓の底から響くような声で発せられ、オーケストラの力強い和音によって強調される「*È tardi!*（もう遅い!）」が、あらゆる希望を突然打ち消す。病はすでにその過程を終え、ヴィオレッタの肉体と魂をともに蝕み尽くしてしまったのである。

そこで彼女は鏡を手取る。その動作をオーケストラが伴奏し、ほとんど描写するかのようになり添う。そして自らの姿を見つめ、「Oh, come son mutata! (ああ、なんと変わってしまったのだろう!) 」と呟く。この瞬間は、第1幕を直接呼び起こす。祝宴の最中に体調を崩した後、彼女は自分の顔を鏡に映し、「Oh, qual pallor! (ああ、なんという青ざめた顔!) 」と口にしていた。あのとき鏡が映し出したのは、まだ若さと社交生活のただ中にいた女性に現れた病の最初の徴候だった。今、鏡が映し出すのは、その病がもたらした最終的な姿である。二つの鏡像のあいだで、物語のすべてが進行し、そして消耗し尽くされたのである。

「Attendo, attendo (待っている、待っている)」という言葉は、ヴィオレッタを、彼女にとってすでに停止してしまっただけのような時間の中に置く。彼女はジェルモン父子を果てしなく待ち続けている。しかし鏡が明らかにするのは、それとは反対の現実である。ヴィオレッタにとって時間が止まっているように感じられても、時間は病とともに容赦なく流れ続けていたのである。

Lo specchio possiede inoltre una lunga tradizione simbolica come strumento di conoscenza di sé e, in numerose tradizioni iconografiche e letterarie, come oggetto legato alla soglia fra visibile e invisibile. Non è necessario attribuire direttamente a Verdi questa simbologia per cogliere la forza teatrale dello specchio e del gesto di guardarsi: Violetta osserva il proprio volto e vi **riconosce la morte** prima ancora di essere morta.

Per un istante Violetta sembra ancora aggrapparsi alle parole di Grenvil — «*Ma il dottore a sperar pure m'esorta!*» — purtroppo l'immagine restituita dallo specchio non lascia spazio all'illusione: «*Ah, con tal morbo ogni speranza è morta!*». Da questa definitiva consapevolezza nasce «*Addio del passato*».

さらに、鏡には、自己認識の手段としての長い象徴的伝統があり、多くの図像的・文学的伝統において、可視の世界と不可視の世界との境界に結びつく事物としても扱われてきた。このような象徴性を直接ヴェルディの意図に帰する必要はない。それでも、鏡という存在と、自らの姿をそこに映して見るという行為がもつ演劇的な力は明らかである。ヴィオレッタは自分の顔を見つめ、まだ死を迎える前に、そこにすでに自らの死を認めるのである。

一瞬、ヴィオレッタはなおもグランヴィルの言葉にすがろうとするかのようである——「**Ma il dottore a sperar pure m'esorta!** (でも、お医者様はまだ希望を持つ

ようにとおっしゃる！) 」。しかし、鏡に映し出された自分の姿は、もはや幻想の余地を残さない。「**Ah, con tal morbo ogni speranza è morta!** (ああ、この病では、すべての希望は死んでしまった！) 」。この決定的な自覚から、「**Addio del passato**」が生まれる。

L'aria non è soltanto una **meditazione sulla morte imminente**. Violetta colloca ormai la propria stessa esistenza in una dimensione passata: «*bei sogni ridenti*», «*le rose del volto*», «*l'amore d'Alfredo*». Tutto ciò che la definiva viene contemplato come qualcosa che è già finito. L'*Andante mosso in 6/8* accompagna questo ripiegamento, introdotto dal canto dolente dell'oboe. È quasi una **morte anticipata della coscienza**. Violetta è ancora viva, ma parla della propria vita come se ne fosse già uscita. «*Or tutto finì*» non riguarda soltanto l'amore: è ormai un congedo dalla vita stessa.

Qui acquista pieno significato anche il percorso morale iniziato nel secondo atto. Per la prima e unica volta Violetta pronuncia su se stessa la parola che dà titolo all'opera: «*Ah, della traviata sorridi al desio; / a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.*» La donna giudicata dagli uomini non chiede più di essere riammessa nella società: chiede direttamente il perdono e l'accoglienza di Dio. Sacrificio, perdono e morte convergono così nello stesso momento musicale.

このアリアは、単に迫りくる死についての瞑想なのではない。ヴィオレッタは今や、自らの存在そのものをすでに過去に属するものとして捉えている。「**bei sogni ridenti** (美しく微笑んでいた夢) 」、「**le rose del volto** (頬の薔薇色) 」、「**l'amore d'Alfredo** (アルフレードの愛) 」。彼女を形づくっていたすべてのものが、すでに終わってしまったものとして見つめられている。6/8拍子の *Andante mosso* は、オーボエの悲痛な歌によって導かれながら、この内面への沈潜に寄り添う。それはほとんど、意識が死に先立って迎える一種の死である。ヴィオレッタはまだ生きている。しかし、自らの人生について、すでにそこから立ち去ってしまったかのように語る。「**Or tutto finì** (今、すべては終わった) 」が意味するのは、もはや愛の終わりだけではない。それは人生そのものへの別れなのである。

ここで、第2幕から始まったヴィオレッタの道徳的な歩みも、その完全な意味を獲得する。作品中で最初にして唯一、ヴィオレッタは自分自身について、このオペラの題名となった言葉を口にする。「**Ah, della traviata sorridi al desio; / a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.** (ああ、この道を踏み外した女の願いに微笑み

かけてください。どうか彼女を赦し、受け入れてください、おお神よ)」。人間たちによって裁かれてきた女性は、もはや社会に再び受け入れられることを求めている。彼女が直接求めるのは、神の赦しと受容である。こうして、犠牲、赦し、そして死が、同じ一つの音楽的瞬間の中で収斂するのである。

Alla conclusione di «*Addio del passato*» si produce uno dei contrasti più incisivi dell'opera: nell'atmosfera raccolta della stanza irrompe dall'esterno il **coro del Bue grasso**, mentre Parigi festeggia il carnevale. Il contrasto è quasi crudele. Violetta ha appena pronunciato «*Or tutto finì*», mentre fuori la città continua a vivere, danzare e divertirsi. Lei stessa ne coglie immediatamente il significato: «*Oh, nel comun tripudio, sallo Iddio / quanti infelici gemon!*».

Il breve intervento del carnevale spezza per un momento l'immobilità della scena e prepara **l'arrivo di Alfredo**. È significativo che nel terzo atto il coro, presente nei primi due, sia ormai scomparso dalla scena: sopravvive soltanto come voce esterna, eco lontana di quel mondo sociale che ha rifiutato ed escluso Violetta. Come la voce fuori scena di Alfredo nel primo atto, anche il carnevale può essere letto su due piani: come realtà scenica e come realtà simbolica. Il carnevale prepara quasi naturalmente l'improvviso ritorno della vita rappresentato dall'arrivo di Alfredo. All'annuncio di Annina, l'orchestra si anima in una progressione crescente che sfocia nell'incontro dei due amanti, mentre sincopi, respiri e accordi orchestrali ne traducono fisicamente la concitazione.

「**Addio del passato**」が終わると、作品中でも最も鮮烈な対照の一つが生まれる。静まり返った部屋の親密な空気の中へ、外から「**太った牛 (Bue grasso)**」の合唱が突然入り込み、パリでは謝肉祭の祝宴が続いている。その対照はほとんど残酷である。ヴィオレッタがたった今「**Or tutto finì (今、すべては終わった)**」と口にしたその一方で、外の街はなお生き、踊り、楽しみ続けている。ヴィオレッタ自身も、その意味をただちに悟る。「**Oh, nel comun tripudio, sallo Iddio / quanti infelici gemon!** (ああ、この皆の歓喜の中で、どれほど多くの不幸な人々が嘆いていることか、それを知るのは神だけ!)」。

この短い謝肉祭の挿入は、場面を支配していた静止状態を一瞬破り、アルフレードの到着を準備する。第3幕では、最初の二つの幕に登場していた合唱が、もはや舞台上から姿を消していることは重要である。それはただ外部から聞こえてくる声としてのみ残り、ヴィオレッタを拒絶し、排除した社会的な世界の遠いこだまとな

る。第1幕で舞台裏から聞こえたアルフレードの声と同じように、この謝肉祭もまた、**舞台上の現実と象徴的な現実という二つの次元**で捉えることができる。

そして謝肉祭は、アルフレードの到着によってもたらされる**突然の生命の回帰**を、ほとんど自然な形で準備する。アンニーナが彼の到着を告げると、オーケストラは次第に高まる進行の中で活気を取り戻し、ついには二人の恋人の再会へとなだれ込む。そこで現れる**シンコペーション、息づかい、そしてオーケストラの和音**は、二人の激しい動揺と高揚を、ほとんど身体的な感覚として音楽に移し替えている。

Il **duetto** «*Parigi, o cara*» apre uno spazio sospeso nel quale Alfredo offre a Violetta un'ultima possibilità di sogno: lasciare Parigi, ritrovare la salute, vivere ancora insieme. Alfredo espone la linea melodica e Violetta la riprende sostanzialmente identica, quasi a suggellare musicalmente la ritrovata unione dei due amanti, ma anche a dimostrare che la condizione di Violetta in fin di vita non le permette di rispondere con nuove frasi. Alfredo dovrebbe porgere la frase con estrema morbidezza, quasi cantandola all'orecchio di Violetta: una sorta di ninna nanna, nella quale sembra volerla proteggere e accompagnare ancora per qualche istante dentro il sogno di una vita insieme. Violetta riprende quella stessa melodia con una voce esile, quasi ridotta a un alito, lasciando percepire quanto la sua vita sia ormai prossima a spegnersi. «*Parigi, o cara*» non è quindi tanto la promessa di un futuro possibile quanto l'ultimo sogno che Alfredo costruisce per lei, con lo struggimento di chi sa quanto fragile sia quella speranza.

二重唱「Parigi, o cara」は、時間が宙吊りになったかのような空間を開き、そこでアルフレードはヴィオレッタに最後の夢の可能性を差し出す。パリを離れ、健康を取り戻し、再び二人でともに生きるという夢である。アルフレードがまず旋律線を歌い、ヴィオレッタはそれをほぼそのまま繰り返す。それは、再び結ばれた二人の愛を音楽によって確かめるかのようなであると同時に、死を目前にしたヴィオレッタには、もはや新たな旋律で応える力が残されていないことをも示している。

アルフレードはこのフレーズを極めて柔らかく、ほとんどヴィオレッタの耳元で歌いかけるように差し出すべきである。それは一種の子守歌のようでもあり、彼女を守りながら、二人で生きるという夢の中に、あとほんの少しだけ留めておこうとしているかのようなのである。ヴィオレッタは同じ旋律を、細く、ほとんど吐息にまで弱められた声で繰り返し、その命が今にも消えようとしていることを感じさせる。

したがって「Parigi, o cara」は、実現可能な未来を約束する歌というよりも、アルフレードがヴィオレッタのために作り上げる最後の夢なのである。そしてそこには、その希望がどれほど脆いものであるかを知る者の、痛切な思いが宿っている。

Il duetto con Alfredo conserva, come gli altri grandi numeri dell'opera, l'impianto della **forma tradizionale**, ma ancora una volta Verdi ne utilizza le articolazioni come **momenti vivi dell'azione**. Dopo l'*Andante mosso* di «*Parigi, o cara*», il **tempo di mezzo** non costituisce un semplice passaggio verso la cabaletta, ma diventa una vera scena drammatica. Violetta, improvvisamente rianimata dal ritorno di Alfredo, vuole vestirsi e uscire, andare al tempio a ringraziare Dio; tenta di alzarsi, ma il corpo non risponde più alla volontà. La speranza costruita nel duetto si scontra così con un impedimento fisico insuperabile e la forma musicale registra immediatamente questa situazione.

アルフレードとの二重唱も、作品中の他の大規模な楽曲と同様に、**伝統的な形式の枠組み**を保っている。しかしここでもヴェルディは、その各部分を、劇の進行の中で実際に生きる瞬間として機能させている。「**Parigi, o cara**」のAndante mossoに続くテンポ・ディ・メzzoは、単にカバレッタへと移行するための部分ではなく、**それ自体が一つの本格的な劇的場面**となる。

アルフレードが戻ってきたことで突然生氣を取り戻したヴィオレッタは、服を着て外へ出ようとし、**神に感謝するため教会へ行こうとする**。彼女は立ち上がろうとするが、もはや身体はその意志に応えることができない。こうして、二重唱の中で築かれた希望は、**乗り越えることのできない肉体的な限界**と衝突する。そして音楽形式そのものが、この状況の変化をただちに捉え、反映するのである。

La scena si frantuma allora in gesti, respiri e brevi esplosioni vocali e orchestrali. Affiorano perfino trilli e figurazioni che richiamano per un istante la vocalità della Violetta del primo atto, ma appartengono ormai a un corpo che non è più in grado di sostenerla. L'orchestra accompagna il suo tentativo disperato di muoversi e precipita nel «**Gran Dio!... non posso!**», anticipato da una rapida scala ascendente e colpito da poderosi accordi in fortissimo che rendono quasi fisico il cedimento. Dentro questa concitazione Verdi introduce improvvisi cambiamenti di colore: «*Ma se tornando non m'hai salvato, a niuno in terra salvarmi è dato*» entra repentinamente nel movimento della scena con una tinta nuova, facendo affiorare la piena consapevolezza di Violetta. Accanto a lei Alfredo cerca ancora di sostenerla, ma il suo «*Ahi, cruda sorte!*» lascia intravedere una disperazione che

tenta di celarle e che esploderà apertamente poco dopo nel Finale ultimo, in «No, non morrai, non dirmelo».

すると場面は、身振り、呼吸、そして声とオーケストラによる短い爆発へと断片化していく。一瞬ではあるが、第1幕のヴィオレッタの声楽様式を思い起こさせるトリルや音型さえ浮かび上がる。しかし、それらは今や、もはやその歌唱を支えることのできない身体から発せられている。オーケストラは、動こうとする彼女の必死の試みに寄り添い、急速な上行音階に導かれて「**Gran Dio!... non posso!**（ああ、神よ！できない!）」へとなだれ込む。そこに打ち込まれるフォルティッシモの力強い和音は、彼女の身体が崩れ落ちる瞬間をほとんど身体的に感じさせる。

この激しい動きの中に、ヴェルディは突然、音色の変化を差し込む。「**Ma se tornando non m'hai salvato, / a niuno in terra salvarmi è dato**（でも、あなたが戻ってきても私を救えなかったのなら、この世の誰にも私を救うことはできない）」が、それまでの場面の動きの中へ突如として新たな色彩をもって入り込み、ヴィオレッタが自らの状況を完全に悟ったことを浮かび上がらせる。

その傍らで、アルフレードはなおも彼女を支えようとする。しかし彼の「**Ahi, cruda sorte!**（ああ、なんという残酷な運命!）」からは、ヴィオレッタには隠そうとしている絶望がすでに垣間見える。そしてその絶望は、ほどなく最後のフィナーレにおける「**No, non morrai, non dirmelo**（いや、死なないでくれ、そんなことを言わないでくれ）」で、ついにあからさまに噴き出すことになる。

Da questa scena nasce «*Gran Dio! morir sì giovine*», la cabaletta conclusiva del duetto. Anche qui la forma tradizionale rimane riconoscibile, ma l'equilibrio fra le due voci è profondamente mutato rispetto a «*Parigi, o cara*». Là Alfredo esprimeva la melodia e Violetta la riprendeva quasi come un soffio, nell'intimità di quell'ultimo sogno condiviso; ora è Violetta a imporsi come centro espressivo. La prossimità della morte, anziché spegnerla, provoca **un ultimo scatto di energia**: la sua voce domina la scena nella disperata protesta contro una morte che sente ormai imminente, mentre Alfredo cerca di contenerne e consolarne l'angoscia. La successione «*Parigi, o cara*» – tempo di mezzo – «*Gran Dio! morir sì giovine*» traccia così un percorso nettissimo: dal sogno alla prova del corpo, e da questa alla piena consapevolezza della morte.

この場面から「**Gran Dio! morir sì giovine**」――二重唱を締めくくるカバレッタ――が生まれる。ここでも伝統的な形式は明確に認められるが、二つの声の均衡は「**Parigi, o cara**」のときとは大きく変化している。そこではアルフレードが旋律を提示し、ヴィオレッタがほとんど吐息のようにそれを受け継ぎ、二人が共有する最後の夢の親密さを形づくっていた。それに対して今度は、**ヴィオレッタ自身が表現の中心として前面に立つ**。

死が目前に迫っていることは、彼女の力を消し去るところか、**最後のエネルギーの奔流**を引き起こす。ヴィオレッタの声は、自らに迫る死に対する絶望的な抗議によって場면을支配し、その傍らでアルフレードは、彼女の苦悩を抑え、慰めようとする。

こうして「**Parigi, o cara**」―テンポ・ディ・メッゾ―「**Gran Dio! morir sì giovine**」という連続は、きわめて明確な軌跡を描く。すなわち、**夢から身体による現実の証明へ、そしてそこから死を完全に自覚する瞬間へと至るのである**。

Il **Finale ultimo** allarga nuovamente la scena con l'arrivo di Germont, Annina e Grenvil. L'ingresso del padre completa innanzitutto un percorso rimasto aperto dal secondo atto. Germont non è più l'uomo entrato nella casa di Violetta per imporle la separazione dal figlio: ora viene ad abbracciarla, dando finalmente compimento alla richiesta che lei gli aveva rivolto nel loro duetto, «*Qual figlia m'abbracciate*». Ciò che allora Violetta aveva invocato diventa realtà, ma troppo tardi. Il percorso di accettazione di Germont è ormai compiuto e proprio davanti alla morte di Violetta si trasforma in piena coscienza della propria responsabilità: «*Di più non lacerarmi, troppo rimorso l'anima mi divora*», fino alla **condanna di se stesso** come un «*malcauto vegliardo*».

最後のフィナーレでは、ジェルモン、アンニーナ、グランヴィルが登場することで、舞台は再び広がりを見せる。まず父ジェルモンの登場によって、第2幕から未完のまま残されていた一つの軌跡が完結する。ジェルモンはもはや、息子との別離を強いるためにヴィオレッタの家へ入ってきた男ではない。今度は**彼女を抱きしめるためにやって来る**のであり、こうして二重唱の中でヴィオレッタが彼に願った「**Qual figlia m'abbracciate (娘のように私を抱きしめてください)**」が、ついに実現する。あのときヴィオレッタが求めたものが現実となるのである。しかし、あまりにも遅すぎた。

ヴィオレッタを受け入れるに至るジェルモンの歩みは、ここで完全に成就する。そして彼女の死を目前にして、その思いはついに自らの責任に対する完全な自覚へと変わる。「**Di più non lacerarmi, troppo rimorso l'alma mi divora**（これ以上、私の心を引き裂かないでくれ。あまりにも大きな悔恨が私の魂を蝕んでいる）」。そしてついには、自らを「**malcauto vegliardo**（思慮を欠いた老人）」と呼び、自分自身を断罪するところにまで至るのである。

Da questo riconoscimento nasce «*Prendi, quest'è l'immagine*», in 3/4 Re bemolle minore, il tempo ternario che attraversa l'intera opera, ora legato alla festa, ora a un incedere grave e doloroso, qui definitivamente trasformato in pulsazione di morte. Violetta consegna ad Alfredo il proprio ritratto, oggetto del ricordo che sembra dare una forma concreta all'«*Addio del passato*»: il ritratto non restituisce più, come lo specchio, un volto presente e mutevole, ma fissa per sempre ciò che Violetta è stata, destinandolo alla memoria di chi rimane. Il colore iniziale è cupo, nell'area di *Re bemolle minore*, e il lento declamato è sostenuto da accordi in pianissimo, indicati da quattro *p*, debolissimi nella sonorità ma incisivi e nervosi nella scansione ritmica, che conferiscono alla scena un andamento processionale funebre.

この認識から「**Prendi, quest'è l'immagine**」が生まれる。変二短調、3/4拍子。作品全体を貫いてきた3拍子は、あるときは祝宴と結びつき、またあるときは重く悲痛な歩みを形づくってきたが、ここではついに**死の脈動**へと変容している。

ヴィオレッタはアルフレードに自分の肖像画を渡す。それは記憶のための品であり、「**Addio del passato**」で歌われた別れに、いわば具体的な形を与えるものでもある。肖像画は、鏡のように現在の、生きて変化し続ける顔を映し出すものではない。むしろ、ヴィオレッタがかつてどのような存在であったかを永遠に固定し、**残される者の記憶へと託すのである**。

冒頭の色調は変二短調の領域に置かれ、暗く沈んでいる。ゆっくりとしたデクラマートを支えるのは、**四つのp (pppp)**で指示されたピアノッシモの和音である。その響きは極度に弱いにもかかわらず、リズムの刻みは鋭く、張りつめている。それによって場面には、**葬列を思わせるような厳粛な歩み**が与えられている。

Il concertato si costruisce progressivamente attraverso la somma delle voci: alla frase di Violetta si aggiungono Alfredo e Germont, formando dapprima un trio, quindi Annina e Grenvil, fino a raccogliere i cinque personaggi intorno alla

protagonista. Mentre le voci aumentano, Violetta rimane così il centro dell'intera scena, e la comunità degli affetti che si è finalmente ricostituita attorno a lei prende musicalmente forma proprio quando sta per perderla.

Si crea qui un forte **collegamento visivo e drammaturgico con il grande concertato del Finale secondo**. Là «*Alfredo, Alfredo, di questo core*» aveva fatto emergere Violetta dalla violenza della festa quasi come una voce proveniente dal cielo, in una straordinaria profusione d'amore; qui quella stessa capacità di amare ritorna in «*Prendi, quest'è l'immagine*», ma immersa inizialmente in un colore sepolcrale. In questa atmosfera Violetta appare ancora una volta come una voce progressivamente spersonalizzata, già proiettata oltre la propria esistenza terrena. Il concertato si costruisce progressivamente attraverso la somma delle voci: alla frase di Violetta si aggiungono Alfredo e Germont, formando dapprima un trio, quindi Annina e Grenvil, fino a raccogliere i cinque personaggi intorno alla protagonista. Mentre le voci aumentano, Violetta rimane così il centro dell'intera scena, e la comunità degli affetti che si è finalmente ricostituita attorno a lei prende musicalmente forma proprio quando sta per perderla.

Si crea qui un forte **collegamento visivo e drammaturgico con il grande concertato del Finale secondo**. Là «*Alfredo, Alfredo, di questo core*» aveva fatto emergere Violetta dalla violenza della festa quasi come una voce proveniente dal cielo, in una straordinaria profusione d'amore; qui quella stessa capacità di amare ritorna in «*Prendi, quest'è l'immagine*», ma immersa inizialmente in un colore sepolcrale. In questa atmosfera Violetta appare ancora una volta come una voce progressivamente spersonalizzata, già proiettata oltre la propria esistenza terrena.

コンチェルタートは、声一つずつ加わっていくことによって徐々に構築される。ヴィオレッタのフレーズにまずアルフレードとジェルモンが加わって三重唱となり、続いてアンニーナとグランヴィルも参加し、最後には五人の登場人物すべてが主人公を取り囲む。声の数が増していく一方で、ヴィオレッタは場面全体の中心にあり続ける。こうして、ようやく彼女の周囲に再び形成された愛情による共同体が、まさに彼女を失おうとするその瞬間に、音楽として形を与えられるのである。

ここには、第2幕フィナーレの大規模なコンチェルタートとの強い視覚的・劇的なつながりが生まれる。そこでは「**Alfredo, Alfredo, di questo core**」によって、ヴィオレッタは祝宴の暴力的な混乱の中から、ほとんど天から届く声のように浮かび上がり、あふれるほどの愛を表現していた。ここでは、その同じ愛する力が

「**Prendi, quest'è l'immagine**」に再び現れるが、今度は冒頭から墓所を思わせるような暗い色調に包まれている。

この雰囲気の中でヴィオレッタは、再び、次第に個人的な存在を超えていく声として立ち現れる。彼女はすでに、自らの地上での存在を越えた世界へと向かいつつあるのである。

Ma all'interno dello stesso episodio Verdi opera una trasformazione decisiva. Quando Violetta immagina la donna che un giorno potrà amare Alfredo — «*Se una pudica vergine / degli anni suoi nel fiore*» — e gli chiede di donarle il proprio ritratto, il colore funebre si apre improvvisamente alla luminosità del *Mi maggiore*. Non è più soltanto la donna morente a parlare: Violetta contempla ormai se stessa in una dimensione futura, «*nel ciel tra gli angeli*», dalla quale continuerà a pregare per Alfredo e per la donna che lo amerà. «*Se una pudica vergine*» richiama immediatamente la sensibilità musicale di «*Dite alla giovine*» del duetto con Germont: allora Violetta pensava alla sorella di Alfredo, ora alla futura sposa di lui, due figure femminili legate a quell'ideale di felicità terrena e familiare al quale lei rinuncia. Il parallelismo emerge anche sul piano tonale: «*Dite alla giovine*» è in *Mi bemolle maggiore*, appena un semitono sotto il *Mi maggiore* di «*Se una pudica vergine*»; nella prima versione veneziana del 1853 era essa stessa in *Mi maggiore*. La trasposizione introdotta nella revisione del 1854 crea dunque uno scarto fra due momenti originariamente coincidenti anche nella tonalità, arricchendone la corrispondenza senza trasformarla in una semplice ripetizione. La dimensione ultraterrena che nel Finale secondo sembrava affiorare attraverso la qualità quasi celeste della voce di Violetta diventa nel Finale ultimo esplicita: la stessa profusione d'amore ritorna, ma ormai proiettata oltre la morte.

しかし、この同じエピソードの内部で、ヴェルディは**決定的な変容**を生み出す。ヴィオレッタが、いつの日かアルフレードを愛することになる女性を思い描き——「**Se una pudica vergine / degli anni suoi nel fiore**」——その女性に自分の肖像を贈るよう彼に頼むと、葬送的な色調は突如として**ホ長調の明るさ**へと開かれる。ここで語っているのは、もはや単に死を目前にした女性ではない。ヴィオレッタはすでに、未来のある次元から自らを見つめている。「**nel ciel tra gli angeli (天上の天使たちの中で)**」、そこから彼女は、アルフレードと、いつか彼を愛する女性のために祈り続けるのである。

「**Se una pudica vergine**」は、ジェルモンとの二重唱における「**Dite alla giovine**」の音楽的な感性をただちに呼び起こす。あのときヴィオレッタが思いを寄せていたのはアルフレードの妹であり、今ここで思い描くのは彼の未来の妻であ

る。二人はいずれも、ヴィオレッタ自身が断念する地上的・家庭的な幸福の理想と結びついた女性像である。

この平行関係は、調性の面にも現れている。「**Dite alla giovine**」は変ホ長調であり、「**Se una pudica vergine**」のホ長調よりわずか半音低い。しかも1853年のヴェネツィア初演版では、「Dite alla giovine」そのものがホ長調で書かれていた。したがって、1854年の改訂で行われた移調は、もともと調性の上でも一致していた二つの瞬間の間に新たな隔たりを生み出し、単純な反復にすることなく、その照応関係をさらに豊かなものにしている。

第2幕フィナーレでは、ヴィオレッタの声がほとんど天上的な響きを帯びることによって、**超越的な次元**がかすかに姿を現していた。それが最後のフィナーレでは明確なものとなる。同じようにあふれ出す愛が再び現れるが、今やそれは**死の彼方**へと向けられているのである。

Marco Gandini

Vicenza, 21 agosto 2026