

歌劇《シモン・ボッカネグラ》における朗唱の劇的な機能
—歌唱旋律の音楽的要素と劇的な表現の関連に注目して—

林 いのり*

Dramatic effect of declamation in
Verdi's *Simon Boccanegra*

The relationship between musical elements of vocal melodies and dramatic expressions

HAYASHI Inori

Abstract

This paper aims to clarify how declamatory vocal melodies connect with the dramatic effect in Verdi's *Simon Boccanegra* (1881) by focusing on the influence of the melody's musical elements on performance. Researchers have argued that the declamatory vocal melodies in this work were performed for dramatic effect. However, it is unclear how the musical elements of declamatory vocal melodies affect performance expression and create this dramatic effect.

First, I classified each melody referred as "declamation" to see how it reflects poetry versification and Italian intonation by interval, the difference in duration between notes, and velocity. I then categorized the orchestral parts into seven textures which were frequently used for particular situations. Subsequently, I examined how the combinations of these classifications work in actual scenes.

By analyzing two scenes, I found that the interval and duration between notes in declamatory melodies vary for dramatic situations, not always reflecting versification or intonation within. Further, situations or moods are indicated by orchestral arrangements.

In conclusion, Verdi expresses, through the musical elements of vocal melodies, not only intonation or versification but also the tone of characters' speech. Moreover, melodies that lack language intonation have the function that a singer's performance makes more voluntarily.

Keywords : Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, performance, vocal melody, declamation

1. 研究目的

歌劇《シモン・ボッカネグラ Simon Boccanegra》(以下《シモン》と表記)は、G. ヴェルディ (Giuseppe Verdi, 1813-1901) によって作曲され、1857年の初演版と、24年後に大胆に改訂された改訂版が存在する。両版を通じた本作の特徴は、「朗唱 declamation^(註1) が叙情的な lyrical 記譜を上回っている」事であり (BUDDEN 1976: 254)、それについて同時代の音楽家であり批評家の A. バゼーヴィ (Abramo Basevi, 1818-1885) は「劇的な表現に合う新しい形式を探す為 per cerca ricercatezza di nuove forme da adattarsi all' espressione drammatica」であったと評した (BASEVI 1859: 264)。

然しながら、そのような歌唱旋律が用いられる場面の性格 (SOPART 1988)、オーケストラ伴奏の様相 (DETELS

キーワード：ジュゼッペ・ヴェルディ、《シモン・ボッカネグラ》、演奏、歌唱旋律、朗唱

* 令和元年度生 比較社会文化学専攻

1980、RUSSO 2018) については研究されてきたものの、肝心の歌唱旋律が音楽的にどのような特徴を持ち、「劇的な表現」と関連しているのかについては、十分に論じられていない^(註2)。また、歌唱旋律は歌手による具現化を念頭に記譜されるが、多くの研究は韻律の音楽的な再現に焦点を当てており、朗唱の記譜と演奏の関係に言及した研究は少ない (HENSON 2015)。ここで言う「演奏」とは、言葉の発音や抑揚、演技などを含むパフォーマンス行為全体を指し、例え同一の記譜に基づいていても、個人によって異なる。しかし、演奏は記譜上の音型や指示に基づいて創造される為、朗唱と評される歌唱旋律が重用されたということは、そのような旋律線を歌手が演奏する事によって生み出される効果が想定されていたのではないかと考える事は可能である^(註3)。

本研究では、朗唱箇所とオーケストラの音楽的な特徴を、歌手の演奏に及ぼす影響に焦点を当てて分析する事により、朗唱の「劇的な表現」を明らかにする事を試みる。これまで本作の歌唱旋律を対象とした研究では、歌唱旋律とオーケストラ伴奏が別個に論じられることが多かったが (KERMAN 1982、DETELS 1980)、林 2019は、ある劇的状況とそこに置かれる歌唱旋律の関係は、オーケストラのテクスチャとの組み合わせによって異なると指摘した。これを踏まえ本稿では、朗唱箇所の歌唱旋律とオーケストラ伴奏を、それぞれの音楽的な要素によって分類した上で、それらが組み合わせられ演奏された時の音を持つ、劇的な表現に焦点を当てる。

2. 歌唱旋律とオーケストラテクスチャの分類方法について

2-1. 歌唱旋律の分類 (表 1 参照)

そもそも朗唱と評される旋律の音楽的な特徴は何であるか。当時の批評や先行研究において言及されている旋律を見ると、ほとんどがシラビック (言葉の1音節に1音に対応する) で、フレーズの大部分が「同音の反復 note ribattute」や「順次進行 il movimento di grado congiunto」で構成される旋律を指している。このような旋律線は、16世紀既に「歌いながら話す事 parlare cantando」に用いられ、歌劇作品においては慣習的に、レチタティーヴォの大部分を占めてきた (FABBRI 2007: 8-16)。

本稿では、この「同音の反復」と「順次進行」の旋律を、イタリア語の韻律の表現や、歌唱時の速度感によって分類する。まず、イタリア語のアクセントや弱音節・強音節の音楽化する要素として、「音価差 (フレーズ内の弱音節と強音節に当てられた音価の差)」と「音程差 (隣接する音との高低差を指す。上行と下行は区別する。)」の観点を設けた。「音価差」「音程差」が少ない旋律ほど、抑揚の音楽化が少ない旋律であると考えた。また、「音程差」で分類する事により、例えば一音のみで構成された旋律と、文頭または文末に跳躍を伴うが同音反復を基調とする旋律、を区別する事が出来る。さらに、楽曲のテンポと各フレーズ内の基本的な音価を照合する事で、歌唱の、即ち歌詞を発話する「速度感」を推測出来ると考えた。レチタティーヴォは慣習的に八分音符で記譜される事が多い為、八分音符を基準として分類する。つまり、八分音符より短い音価で構成された旋律は八分音符やそれより長い音価で構成された旋律に比べて速い速度感を持つ。

表 1 歌唱旋律の分類基準

分析観点	分類基準		
音価差 (強音節が弱音節に対して)	音価差なし	2倍以下の音価	2倍より大きな音価
音程差 (旋律内の最大音程差)	なし (同音反復)	5度以下	6度以上
速度感 (旋律内の基本的な音価)	速い (八分音符より短い)	中庸 (八分音符)	遅い (八分音符より長い)

歌手の演奏と旋律の音楽的要素の関連については、抑揚の音楽化と音域の設定に着目した。まず「音価差」「音程差」にみる抑揚の音楽化は、歌手に要求される表現を考える際重要である。言葉の抑揚が音要素で再現されている程度によって、歌手が自らの解釈によって抑揚をつける必要性が異なるからである。また、歌手にはそれぞれ最も余裕を持って歌う事のできる音域、つまり演劇的な表現を細かにつけやすい音域が存在するため、役の声区に対する各旋律の音域も重要な要素である。記録は各要素ともフレーズ内の最大値のみに統一し、1つのフレー

ズ内に異なる要素が含まれる場合は併記して記録した。

2-2. オーケストラテクスチャの分類

本研究における「オーケストラテクスチャ」とはオーケストラ声部の様相を総合的に表す。本研究では使用楽器や奏法によって、以下の7種類へ分類している。《シモン》全体では、特に①、④、⑤、⑥のテクスチャが朗唱の旋律線と多く組み合わせられており、各組み合わせと場面の劇的状況には関連性が見られた。

- ①無伴奏 ②単一楽器による伴奏
- ③歌唱旋律の前後に、(主に)和音が置かれる ④弦楽器群が和音で進行する伴奏形
- ⑤弦楽器群がポリフォニックに奏される伴奏形
- ⑥弦楽器と管楽器の様々な組み合わせによる伴奏形
- ⑦管弦打楽器が揃ったフルオーケストラ伴奏

本稿では例として、1881年の改訂版において、演劇的に緊張感が高く、かつ朗唱の旋律線が多用されている二場面の分析を取り上げる。3-1では57年の初演版からそのまま引き継がれたプロローグを、3-2では改訂によって新たに作曲された1幕フィナーレの最終部分を分析する。

3. 場面の分析例

3-1. プロローグ最終場面

《シモン》は、初演版・改訂版ともにプロローグと全3幕で構成されているが、改訂が行われた割合は各幕によって大きく異なる(林 2020)。プロローグは1881年の改訂版において最も修正が少なく、最終場面は57年版からそのまま残された。内容は1幕の25年前の出来事が描かれる。元海賊の船乗りであるシモンは、身分差の為に引き離された恋人マリアが幽閉された館を訪れ、彼女の父である貴族フィエスコと対峙する。フィエスコはマリアがその直前に死んだ事を知らせぬまま、シモンを拒絶して立ち去る。憤ったシモンは一人館へ踏み入り、マリアの亡骸を発見し茫然とする。

シモンが館へ入ってからマリアの亡骸を発見する場面(譜例1)では、観客は物陰に隠れてシモンを見守るフィエスコと同様、聴覚のみでシモンの動きを把握する。「入ってみようEntriam.」でシモンは館内に入り、舞台上から姿を消す。物陰に隠れて見張っているフィエスコは、「入って氷のような体を抱くが良い T'inoltra e stringi gelida salma.」と嘲笑する。シモンは暗闇の中「誰もいない! Nessuno!」と呟き、「ここは常に静かで真っ暗なのか Qui sempre silenzio e tenebra...!」と不審に思う。シモンが館内を移動する間、弦楽器群は穏やかな旋律を奏する。突然、マリアの亡骸を見つけたシモンの嘆きの声と、間髪入れずにフィエスコの勝ち誇った声「お前の処罰の時の響きだ! L'ora suonò del tuo castigo!」が響く。

プロローグの音楽は全体的に旋律線の起伏が少なく、オーケストラのテクスチャも薄い(音数も使用楽器の数も少ない)事により、「レチタティーヴォで構成された場面」と批判的に評された(註4)。特にシモンが館へ入ってからは同音反復を基調とした旋律線が続く(譜例1のe,f,gを参照)。各旋律の劇的な表現の差異は、「音価差」によるリズムの違いや、オーケストラテクスチャの違いによって表されている。例えばeとgは、末尾のオクターブ跳躍下行や副付点のリズムといった旋律の音楽的要素は類似している。この類似は同一の台詞主が同一の状況で(物陰からシモンを呪う)発する言葉である事から、相手を呪う威圧的な口調と関係していると考えられる(3-2の譜例2にも、同様の旋律線が類似した状況で使われている)。e,gとfの差異は、フレーズ末尾の跳躍の有無である。フィエスコ(e,g)は8度の跳躍下行を伴うが、シモン(f)は同音反復のみである。発話の状況としては二人とも「独白」であるが、「自分自身に向けた独り言(シモン)」と「憎い仇への呪いを呟く(フィエスコ)」という違いがある。「自分自身に向けた独り言」が短い同音反復の旋律線で表される例は、《シモン》に関わらずイタリアオペラでは頻繁に見受けられる事から、e,f,gの音型やリズムは劇的な状況と関係していると考えられる。

一方で、eとgで異なるオーケストラテクスチャは、シモンがマリアの亡骸を発見するタイミングと関係して

いる。「発見する直前」のタイミングにおかれたeのテクスチャは、弦楽器群のトレモロに木管楽器（ファゴット、クラリネット）の全音符が重なったテクスチャである。弦楽器群が層のように和音で進行する伴奏形態は18世紀オペラ・セリアにおいて「神託」や「超自然」を表す場面で使われていた事が指摘されており（FORMENT 2012）、作中では「秘密」「陰謀」「祈り」といった、謎めいた、または神聖な雰囲気を持つ場面に用いられている。対して亡骸を発見した直後に置かれているgには、謎めいた不吉な雰囲気の演出は不要である。冒頭が無伴奏、途中から管楽器群の全音符というテクスチャは、直前の無伴奏状態と、亡骸を発見したシモンが館から飛び出す箇所のフルオーケストラ伴奏という正反対のテクスチャを繋ぐ為と推測できる。このように、eとg両箇所において、オーケストラテクスチャは言葉の内容や言外の雰囲気と関連していると考えられる。

演奏の観点から見ると、呪いの言葉の記譜は、オーケストラの不吉な響きを伴い「音価差」が大きく抑揚が誇張される事で、通常の発話と差異化されている。付点のリズムが指定されている為、ある程度歌唱のリズムは規定されるが、伴奏部はトレモロ奏法である為、歌唱のテンポが多少伸び縮みする事は可能であり、抑揚の強調の仕方や歌唱の速度感は、一定の制限のもと歌手が主導的に決定する事が出来る。一方、抑揚が音楽的な要素（音価、音程差）によって付与されないfは、無伴奏の中発せられる事も含め通常の発話に近い響きを持つ為、抑揚や速度、タイミングは完全に歌手の裁量に任されている。eやgのような、オクターブの跳躍下行や鋭い付点のリズムによって、同音反復を基調とした旋律線に多様な表情を付与する手法は作品全体の中でも他に複数箇所認められ、fの直後に置かれた旋律（“Qui sempre silenzio e tenebra?”）のように、半音階的に順次進行する旋律も、次項3-2で扱う「呪いの場面」で多用されている。同一の手法が'57年版と改訂版両方に見られるという事は、ヴェルディがこれらの手法を作曲家人生を通して用いていた事を示唆している。

譜例 1：プロローグ最終場面より（プロローグ542-564小節）

Simon

Entriam. Fiesco e T'i nol__tra e strin__gi ge _li __da salma. Nessuno!...

木管楽器

弦楽器群

木管楽器

弦楽器群

Qui sempre silen_zio e te _nebra!...

弦楽器群

Mari_a! ... Mari_a!...

L'ora suo_

管楽器群

nò del tuo cas__ti__go!

3-2. 1幕フィナーレ「呪い」の場面

1幕フィナーレは、改訂にあたりヴェルディが最も注力した箇所の一つで（林 2020）、台本・音楽とも大幅に変更された。特に、終盤に置かれた「呪い」の場面（譜例2）は作品内の劇的な山場であり、音楽的にも、2幕、3幕で回帰するモチーフが登場する要の場面である。この場面で総督シモンは、部下パオロが私欲のためアメリカ（実はシモンの娘）の拉致を企てた事を察知し、公衆の面前でパオロに「犯人（即ちパオロ自身）を呪え」と迫る。この部分は台本に特殊な詩行形態が用いられており^(註5)、詩行形態の変化と、歌唱旋律とオーケストラテクスチャの音楽的な変化が対応した作りになっている。

まず冒頭の歌唱旋律は、文末にオクターブの跳躍下行を伴う、同音反復を基調とした旋律線である（377, 380小節目）。旋律の音価は八分音符を基調とし、歌唱の速度感は通常の発話の速度と同程度と言える。冒頭の“Inte risiede”の部分は鋭い付点リズムだが、それ以外は概ね強弱音節が等音価で書かれており、音価による抑揚の指定は無い。つまり、抑揚の付け方は歌手の解釈と表現に一任される。また、音域は二点ハ音と、バス/バリトンの声域の中で最も充実した響きを持つ音域である為、豊かな声量で言葉を明瞭に発音する事が可能である。オーケストラ声部の伴奏は拍感の無いティンパニーのトレモロ奏法のみであり、歌手は歌唱の速度を主導的に決める事が出来る。これらの条件から、この箇所の歌唱旋律は、言葉の明瞭な伝達や朗々とした歌唱を促していると言える。

続く中間部は、台本上では脚韻をふむ386小節目（“V'è in questa mura”）と393小節目（“nella sua paura”）に挟まれた部分であり、音楽的にも前後と異なる性格を持つ。旋律線は二度の音程で半音階的に順次進行で進行し、389小節目までに音域は徐々に高く、末尾の跳躍下行の音程幅は広がっている（386, 388小節のように、類似した音型を音高を変化させて繰り返す書法は、本作に限らずヴェルディ作品に頻繁にみられる）。音価は八分音符を基調とするが、比較的短いフレーズにも付点や三連符によって音価差がつけられている。オーケストラ声部は、単旋律楽器（クラリネット）が歌唱と掛け合うように、同一の音型を音高を変えて繰り返すテクスチャである。歌唱部分の伴奏は全音符なので歌唱の速度が厳密に制限されるわけでは無いが、掛け合いとなるクラリネットの旋律には拍感があり、歌唱がその拍感から大幅に外れる事は考えにくい。このように、中間部の旋律線は冒頭部

と比べて、発話の抑揚と速度感が音楽的に再現、もしくは指定されているように思われるが、この違いは歌われる内容と呼応している。シモンは、冒頭部と結尾部でパオロに露骨な圧力をかけるが、中間部では犯人の事を「その者」と呼び、自分がその正体を知っていると匂わせるに留めている。感情を露わにせず淡々と犯人を追い詰める口調は、起伏が少なく、抑揚と速度がよく制限された旋律線と、単一楽器による伴奏のテクスチャによって、音楽上で再現されるのである。

結尾部、シモンが「その者は呪われよ！」と迫る部分では、旋律は再び同音の反復となる。冒頭部と異なるのは、歌唱旋律の末尾の跳躍音程差が0～3度と小さい事、強音節が副付点により更に強調される事である。この鋭い付点のリズムは全幕を通して怒りや憎しみを歌う箇所でも多用されており^(註6)、音価差が広がる事で抑揚が誇張される。また、跳躍の音程差が小さいことで、フレーズの末尾が自然に収まらず、結果的に言い放つような口調となる。398-402小節の歌唱旋律と伴奏声部の掛け合いは中間部の385-394小節のそれと類似しているが、旋律線はより同音反復に近い。オーケストラテクスチャは全体的に厚くなるが、中音域の旋律には弦楽器群の伴奏が当てられている(399-401小節)。これは言葉が明瞭に聞こえるための配慮とも、音量の強弱の変化を通して口調を演出するためとも推測出来る。このように、歌唱旋律の音楽的な要素やオーケストラテクスチャは、状況や歌詞内容の変化と密接に関連しており、全ての要素が融合する事によって、「どう歌うか」を歌手に示唆している。

譜例 2 : 1 幕フィナーレ「呪い」の場面 (1 幕フィナーレ 374-406小節)

374 375 376 377
Simon: In te risiede l'austero dritto popolar.
管楽器・弦楽器
ティンパニーのトレモロのみ続く

378 379 380
È accolto l'onore cittadin ne lla tua fede:
ティンパニーのトレモロのみ続く

381 382 383 384 385
bra...mo l'ausilio tuo...
クラリネット

386 387 388

V'è in queste mura un vil che m'ode, e impallidisce in volto; già la mia man l'afferra per le

389 390 391 392 393 394

chiome. lo so il suo nome... è nella sua pa _ _ura...

395 396 397 398

Tu al cospe _tto del ciel e al mio co _spetto sei testi _ _mon.

管樂器・弦樂器

399 400 401 402 403

Sul manigol _do impu _ro piombi ltuon del mio det_to: Sia male_

弦樂器

管樂器・弦樂器

404 405 406

det _ _ _ _ to e tu ... ripeti il giu _ _ro.

管樂器・弦樂器

4. 結論

以上のように、朗唱の歌唱旋律が多用された場面では、劇的な状況や歌われる内容と対応して、歌唱旋律とオーケストラテキストチャが変化していることが確認された。朗唱の歌唱旋律はいずれも起伏が少なくシラビックであるという点で共通するが、音楽による韻律の再現方法は多様であり、隣接音との音程差やリズムの違い、または全体の音域や音価によって、抑揚の付き方や速度のような、セリフの言い方や口調の違いという歌唱の演劇的な側面が演出されていた。中でも、音程や音価の差で韻律を再現しない旋律には、抑揚の付け方を歌手の裁量に任せる事によって、その演劇的な技量をより自由に引き出すという機能が想定されたのではないかと考えられ、これは朗唱の歌唱旋律特有の「劇的な表現」機能と言える。このような旋律線が、全幕を通して複雑な設定を持つ役柄（シモン、フィエスコ、パオロ）に集中している事^(註7)、ヴェルディがシモン役を「声と魂だけでは不十分な難役であると語り、初演には「発音dicturaにおいて別格に」優れた歌手であったV.モレルを起用した事^(註8)を考慮すると、《シモン》において求められた演劇性は、朗唱という歌唱旋律の形態に由来する「劇的な表現」と関連している可能性が高い。また、ヴェルディが自分の書いた通りに歌い、発音する事を常に要求していたという記録（HENSON 2015: 19）からは、抑揚の付け方を歌手の裁量に任せる箇所があったとすれば、それによって得られる効果を優先した、意識的な選択であったことも推測される。

本研究においては、歌唱旋律を音要素で分類する際、音程や音価と韻律の関係を分類観点とした。然しながら、歌唱旋律の音程やリズムには、韻律の他にイタリアオペラの慣習的な表現や、楽曲の性質に依拠する音型（カデンツァの分散和音音型やアジリタの装飾音型など）、更には楽曲を越えた作品全体の構成が関係しており、今後の研究では台本・楽譜・演奏、各段階における歌詞および歌唱の表象を、他の観点からも多角的に検討していきたい。

【註】

1. 「朗唱」の語義は「声高に読み上げること（広辞苑第三版）」であるが、歌唱について用いられる際は朗唱風の歌唱技法を示している。本稿で「朗唱箇所」とする箇所は、批評や先行研究においてdeclamation, recitazione, deklamationまたはその形容詞で評される箇所、それらと同様の音楽的特徴を持つ箇所を指す。
2. 《シモン》の作品研究の中では、C. Detelsが'57年版と改訂版の歌唱旋律について重点的に論じ、「同音反復の旋律線」と「順次進行の旋律線」を本作の特徴であると指摘したが、その音要素が生み出す演劇的な効果については言及していない。M. Beghelliは、特定の劇的状況/動作を遂行する機能を持った音楽形態（performative musical act）を指摘し、ある劇的状況に対応した旋律型の存在についても言及しているが、なぜその旋律型がそうした効果を生み出すのかについては論じていない。
3. ヴェルディが歌詞の「言い方」について、台本作家のA. ボーイトに相談している書簡が残っている（Russo 2018: 261）。
4. “Le tre scene di recitativo, con cui s'apre l'Opera”（BASEVI 1859: 266）
5. ボーイトが1860年代以降好んで用いた詩型で、レチタティーヴォに用いられるversi sciolti（無韻詩）とversi lirici（叙情詩）の間のような詩行形態が用いられている。脚韻を踏む奇数音節詩行の組み合わせで構成され、レチタティーヴォの朗唱性と叙情的な楽曲の性格を併せ持つ（POWERS 1989: 106）。
6. 初演時に出版された「舞台演出冊子disposizione scenica」にはフィエスコが歌う付点のリズムについて、「フィエスコの声は尊大さと強さを示すアクセント、抑揚を持たなければならないla voce di Fiesco deve avere un accento di grandiosità e di forza」とある。
7. 日本声楽発声学会第110回例会（2019年11月24日、東京藝術大学）における研究発表「G. ヴェルディの歌劇における朗唱の記譜—歌劇《シモン・ボッカネグラ》（1881）プロローグの研究—」で発表。
8. G.Ricordi宛の1880年11月26日の書簡より（CONATI-GRILLI 1993: 17, 67）。

【引用文献一覧】

- 林、いのり 2019 「G. ヴェルディによる歌劇のシェーナにおける旋律の役割—歌劇《シモン・ボッカネグラ》（1881）第1幕から3つの二重唱の分析—」、お茶の水女子大学修士論文。
- 2020 「G. ヴェルディの歌劇作品に用いられた音楽技法の研究—歌劇《シモン・ボッカネグラ》改訂における修正箇所の分析—」、『お茶の水音楽論集』第22号（採録決定済み、2020年10月発行予定）。

- Basevi, Avramo (1859) *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze: Tipografia Tofani.
- Beghelli, Marco (1995) "Performative musical acts: The Verdian achievement", *Musical signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, Berlin: Mouton de Gruyter, 393-412.
- Budden, Julian (1992) *The operas of Verdi: Volume 2 revised edition*, New York: Oxford University Press.
- Conati, Marcello; Grilli, Natalie (1993) *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, Milano: Ricordi.
- Detels, Claire, Janice (1982) "Giuseppe Verdi's Simon Boccanegra: a comparison of the 1857 and 1881 versions", Ph. D. dissertation, University of Washington.
- Fabbri, Paolo (2007) *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino: EDT.
- Forment, Bruno (2012) "Addressing the divine: The 'numinous' accompagnato in opera seria", *(Dis) embodying myths in Ancien régime opera*, Leuven: Leuven University Press, 97-116.
- Henson, Karen (2015) *Opera acts: Singers and performance in the late nineteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, Joseph (1982) "Lyric form and flexibility in »Simon Boccanegra«", *Studi verdiani 1*, 47-62.
- Sopart, Andreas (1988) *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881)*, Laaber: Laaber-Verlag.
- Russo, Paolo (2018) "Sonic Verdi. Per una analisi sonica del Simon Boccanegra", *Musica di ieri, Esperienza d'oggi : Ventidue studi per Paolo Fabbri*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 255-272.
- Verdi, Giuseppe, Parenti, Mario (cura) (1963) *Simom Boccanegra: Melodramma in un prologo e tre atti, libretto di Francesco Maria Piave e Arrigo Boito*, Milano: Ricordi.
- Verdi, Giuseppe (Ricordi, edizioni) (2004) *Simon Boccanegra: melodramma in un prologo e tre atti di F. M. Piave con A. Boito*, Milano: Casa Ricordi, Universal Music MGB Publications S. r. l.
- Verdi, G.; PIAVE, F.M. (※ボーイトの意向により、改訂版初演時の台本には彼の名が記されていない) (1883) *Simon Boccanegra: Melodramma in un prologo e tre atti: Teatro alla Scala stagione 1880-1881*, Milano: Ricordi.

