
『ガエターノ・ドニゼッティ～ロマン派音楽家の生涯と作品』

<目次>

はじめに

- 序章 「ドニゼッティ研究家」グリエルモ・バルブラン
- 第1章 フクロウの飛翔
- 第2章 ボローニャ時代
- 第3章 困難な出発
- 第4章 ローマ、ナポリ、そしてミラノ
- 第5章 オペラ作曲家という哀れな職業
- 第6章 「ドッズィネッティ」対ドニゼッティ
- 第7章 個性の認識
- 第8章 『愛の妙薬』とドニゼッティの新しい喜劇のキャラクター
- 第9章 フェッラーラの宮廷で、バイロン、ゲーテ、ユゴーと共に
- 第10章 ナポリの王立音楽院の教授とパリのイタリア歌劇場付き作曲家
- 第11章 愛と死のドラマ『ルチーア』
- 第12章 英雄的リリシズムと遊びの世界での小休止
- 第13章 1837年 この上ない悲しみの年
- 第14章 1838年 『ポリウート』の誕生とイタリアとの別れ
- 第15章 オペラ、グランドオペラ、オペラ・コミックの狭間で
- 第16章 「優しい心」の時期に
- 第17章 宮廷室内楽士長としてモーツァルトのポストに
- 第18章 人間の幻想についての最後のコメディ『ドン・パスクワレ』
- 第19章 ヴィーンとパリの間 多忙な生活の幕引き
- 第20章 小詩人としてのドニゼッティ
- 第21章 ドニゼッティの評価について——過去と現在——

『ガエターノ・ドニゼッティ～ロマン派音楽家の生涯と作品』からの抜粋により構成されています。オペラ作品などタイトルは「**オレンジ色**」、訳者がより強く伝えたい箇所は「**オレンジ色**」、ホームページ掲載にあたって本書よりカットされた部分は「**濃い青色**」で[・・・]と表示されています。

凡例

a. 括弧（カッコ）などの使い方

- 『 』 楽曲名、オペラ作品のタイトル、および雑誌・新聞等、出版物のタイトル。
適宜、原語（イタリック）を添えた。日本語訳は必要に応じて添えた。
- [] 文献の日本語訳表記。
- 《 》 手紙、著作物等からの引用文。
- 〈 〉 歌詞。
- () 原則として原文のもの。
ただし、生没年の表記などのほかに翻訳上の必要に応じて用いたところもある。
- [] 原著者による解説・補足。
- [] 訳者による解説・補足。
- 「 」、圈点、または “ ”
言葉の強調・比喩など（原文の ‘ ’ 部分など）、および原文ラテン語部分。
ただし、訳者の判断によって用いた場合もある。
- […]

b. 表記について

(1) 発音の表記

できるだけ原語の発音に近い表記を心がけた。たとえば：

①“si”の発音は「スイ」もしくは「ズィ」とした。

例：Simone Mayr スイモーネ・マイル

Marco Bonesi マルコ・ボネーズィ

②また、長母音などでもできるだけイタリア語の発音どおりにした。

しかし、人名・地名などで、日本で慣用表記となっているものについては、それに従った。

例：Rossini→ロッシーニ（本来の読み方：ロッスィーニ）

Milano→ミラノ（本来の読み方：ミラーノ）

(2) 人名・タイトル名の表記

①原則として原書どおり（イタリア語読み）とし、ほかの原語の読みを適宜〔 〕で補った。

例：オテットロ〔オセロー〕Otello

ピエートロ大王〔ピョートル大帝〕Pietro il Grande

『グリエルモ・テル〔ウィリアム・テル〕*Il Guglielmo Tell*』

②オペラ作品で、フランス語版、イタリア語版と2つの版があるものについては、それぞれの発音にしたがって表記した。

（ただし、叙述が歴史的事実についての記述となっている時は、該当する国または地域の原語の読みとした。）

例：ドム・セバスティアン Dom Sebastien フランス語版

ドン・セバスティアーノ Don Sebastiano イタリア語版

ドン・セバスチャン 歴史的叙述の場合

マリーア・ストゥアルダ Maria Stuarda

メアリー・ステュアート 歴史的叙述の場合

③オペラ作品名で、たとえば『ヴェルジ家のジェンマ *Gemma di Vergy*』のように家名とはっきり分かるタイトル以外は、『ローアンのマリーア *Maria di Rohan*』という訳し方をした。



第6章

「ドズィネッティ」対ドニゼッティ

《来年は、私風のやり方で、第一幕を終わらせます。[...]「フィナーレ」のお定まりのやり方を揺るがしたいのです。》

(マイル宛、1828年2月2日)

1828年の正月、サン・カルロ劇場の聴衆は、お人好しの台本作家ジラルドーニが丹精込めて書き上げたリブレットにドニゼッティが曲を付けたオペラ、『ローマの追放者 *L'Esule di Roma*』もしくは『追放された者 *Il Proscritto*』を絶賛する。「英雄オペラ」と呼ばれたこの作品は、第二代ローマ皇帝ティベリウスの時代のローマを舞台とした出来事を取り上げているが、台本の内容については簡単にご想像できよう。19世紀初頭の三文台本作家の「メロドラマ主義」^(訳1)が捉えた英雄の姿は、おそろしくグロテスクである。台詞は実に陳腐で[···]、そしてシチュエーションといえば、元老院議員、行政官、將軍などの奇妙な人物を舞台の上に機械的に行き来させているだけで、とてもちぐはぐである。音楽はと見ると、あたかもドニゼッティがローマ人たちはいつも兵隊の歩調で歩く習慣があると思いついていたかのように、主な登場人物や大衆をも巻き込んだ、うるさく押えつけるような軍隊調の勢いに溢れたトランペットの高鳴り、小行進曲、エネルギーギッシュな曲の出だし等をたくさん詰め込んだものである。[···]

このオペラのクライマックスは、2幕もののこの作品の第一幕の終わりにある恒例のコンチェルトの代わりに挿入された、有名な三重唱（ベッリーニも4年後に、『ノルマ *Norma*』でこれと全く同じことをする）である。[···]息つく間もない不断の苦しみ[···]、どんな裏切り行為をしてもそこから生まれるものは虚無でしかないというニヒリズム[···]、死による罪の償いと解放、という3つの面[···]。

この三重唱でドニゼッティは、19世紀のグランド・オペラの重要な柱となる、これら3つの面をはっきりと把握している。[···]アルペッジョで転調していく和音に乗せて、3つの声部が自由な旋律の流れで急速に展開していく。その3つの声部の各パートにおいて、おのおの独立した世界の中で、それぞれの個性がダイナミックに強調される。学生時代の名残り、あるいは例の修辞学の記憶から解放された、対位法上の自由さが思いのままに用いられ、時には大きな声のフレーズ、時には小さな声で呟く切なる願い、そして時には不意の感歎句に、それぞれ音楽的な魂が吹き込まれており、単なる飾りという意図のものは何もない。今回の、三重唱の与える情動的な刺激は、単にメロディックで形のない感情のレベルで留まるのではなく、**芸術**

的創造の解放感の中に浮き上がってきたものである。ロッシーニが、作曲家としての名声を得るにはこの三重唱だけで十分であると思わず口に出したというのは、正当な判断であった。

2月2日、ドニゼッティがマイルに[・・・]《来年は、第一幕を四重唱で終わらせ、第二幕を私風のやり方の「死」で幕を閉じたいと思います。「フィナーレ」のお定まりのやり方を揺るがしたいのです》と書いている。これは閃きであると同時に、ある反逆の叫びでもある。つまり当時の一種の好みや型、これだけでなくは曲を書くのは無理だと思われていたいろいろな形式などの独裁的支配に対する、天才の巻き返しである。そして分かりきっていることだが、それまでのお定まりのリズム、「クレシェンド」のやり方、音によるイメージの喚起などは、ロッシーニのやり方を真似たものであった。[・・・]彼も19世紀初頭の劇場オペラ界の「ジュピター神」ロッシーニの足もとにひれ伏し、神から授かったロッシーニの曲の型に自分の衝動を合わせていた。いま成熟して、「ドズィネッティ」などという侮辱的な、綴りの間違っただけの冷やかしは全て返上する時が来たのである。ドニゼッティもまた自分自身の中に、主張すべきことを持っていた。《フィナーレの今までのお定まりを揺るがす》という意思表示の中には、ひじょうに謙虚で高慢さのないドニゼッティではあるが、二度とロッシーニのやり方を真似ずに、彼と肩を並べるようになるという、将来へのはっきりした予見があったことが読み取れる。[・・・]

特記すべきもう一つの部分は、良心の呵責に苛まれたムレーナがセッティーミオの処刑の場の幻覚を見る時の、**狂乱のアリア**である。この音楽には、葬送のような重くのしかかるリズムに乗せて、未来の『ルチア』の作家ドニゼッティの悲劇的な戦慄すらも聞こえてくる。[・・・]

この『ローマの追放者』では、ドニゼッティのパーソナリティが少しずつ浮かび上がってきているが、その傍らで、まだまだ表現のスタイルが重なり合ったり、互いに邪魔し合ったりもしている。時々思い出しては引用する、学校時代に習った気に入った作曲法の中には、とくにロッシーニから得た「クレシェンドの使い方」とリズムの刻み方があるが、それと同時に18世紀風の要素やモーツァルト的なアイデアまでが使われている。それによってアリアを貧弱にさせたり、長ったらしいレチタティーヴォが話の緊迫感をも失わせているのである。また歌詞のシラブルの分け方の間違いや、アクセントの位置の間違いが至るところに溢れている。以上のことから言えることは、つまりドニゼッティは[・・・]、これからどの方向を目指して進むべきなのか、**作曲家としての危機や探求、そして暗中模索の時期にあった**ということだ。[・・・]

ジェノヴァの劇場に招かれて、ドニゼッティのナポリでの作曲活動は中断される。サヴォイア王家のカルロ・フェリーチェ Carlo Felice の名をとった新しい劇場がオープンし、ジェノ

ヴァの町は、ベッリーニ V. Bellini、モルラッキ F. Morlacchi、ドニゼッティの3人の作曲家の協力を確保することができた。カターニャのベッリーニが、以前に書いたオペラ『ビアンカとフェルナンド *Bianca e Fernando*』の改作を提供しただけなのに対して、ベルガモのドニゼッティは、ロマーニのリブレットによる新しいオペラ『**ゴルコンダの女王アリーナ *Alina regina di Golconda***』を提出した。このオペラは、童話の世界に入り込むことで、今までの歴史的・ロマン的題材から遠ざかっている。[・・・]《私の『アリーナ』が大成功を収めました。恐れ多くも陛下が拍手を送ってくれたのです》とマイルに書いている[・・・]とはいえ、この作品はあまり勢いのある曲ではない、と言わざるをえない。なぜなら、エキゾチックなおとぎ話はドニゼッティ向きではなかったからである。**彼のファンタスティックな閃きは**、童話やおとぎ話などのデリケートな色彩からというよりは、**人間臭い強い感情からいつも生まれていた**のである。

[・・・]ドニゼッティが、創作の才能のバネを跳ね返すことができたただ一つの条件は、**人間らしい活力に溢れる作中人物に出会うこと**であった。つまり真実の感情だけが、ドラマの中の人物への暖かい接近の感情を掻き立てることができるのであり、これなしでは詩的作品はありえないのだ。[・・・]彼に興味があったのは、**「どのように」表現されているかということよりも、「何が」表現されているか**ということである。**もっともありきたりな平凡な状況でも、それを一羽ばたきで芸術の世界に運ぶのがドニゼッティの職業であった。**[・・・]

ということで、例のごとく昔ながらのオペラ・ブッフアの筋書きではあるが、ここではコミックの部分はバスのベルフィオーレ役の冗談風なタッチがほんの少しあるだけで、話を支配している残りの部分は、中身のない大げさなエピソードばかりである。[・・・]

しかし、この『アリーナ』においても[・・・]、純粹に感動を与える瞬間がある。それは愛し合うそれぞれのカップルが互いに自分の相手だとわかった後で、アリーナが昔の熱い想いを恋人に語る時[・・・]、ドニゼッティのインスピレーションが浮かび上がってくる。[・・・]2人の召使いのコミカルなカップルにおいては、互いに許し合う感動的な瞬間が、ナポリ地方の甘い旋律で表されている。[・・・]自分の愛の悩みを打ち明けるのはインド人のセイデで[・・・]彼の場合は感傷に浸った調子であり、[・・・]これらの場面の作曲に際しては、ドニゼッティの作曲家としての能力が存分に発揮される。すなわち、表現される感情の強さのお陰と、オペラのコミカルな内容をほとんど無視することによって、伸び伸びとしたアクセントや魅惑的な透明感を作り上げているのである。

1828年5月18日、ドニゼッティはジェノヴァを後にし、自分の愛の夢を^{かな}叶えるためにローマへたどり着く。6月1日、彼はサンタ・マリーア・イン・ヴィーア S. Maria in Via 教会で、ヴィルジーニャ・ヴァッセッリと結婚式を挙げる。しかしながら、新婚旅行の時間さえもない。バルバイアとの契約に追われていたので、新婚夫婦はすぐに、ナポリのナルドネス Nardones 小路6番地に移り住む。ドニゼッティはそこで、数週間で新しいオペラ『カレーのジャンニ Gianni di Calais』を仕上げる。そのオペラは、ジラルドーニの台本に作曲したセミセーリオのオペラで、8月2日、フォンド劇場で上演された。

これは「海の匂い」のするオペラである。なぜなら、事件の主な配役のほとんどが海の間人だからであるが、それだけでなく、音楽表現の上では舟歌的な性格をもったリズムやイントネーションがたくさん使われており、それによって海の雰囲気がいっそう醸し出されているからである。主題は、ジラルドーニがひじょうに気に入っていた例の複雑な話のひとつからとったものである。[・・・]

オペラ『カレーのジャンニ』の音楽は、無理に複雑にしたストーリーの都合にあわせて書かれたものであって、以前のオペラ『ローマの追放者』の全く表面的な曲のつけ方を思い出させ、しかも物語的な傾向に留まっている。その結果、あらゆる感情の表現に対して特色が少ないものになってしまった。

1827年の秋 [・・・]、1幕もののファルサ『カーニヴァルの木曜日 *Il Giovedì grasso*』もしくは『新しいプルソニャック *Il nuovo Pourceaugnac*』を書いた[・・・]。このファルサは、トットラ（あるいはもしかするとジラルドーニ）が、一部をイタリア語、一部をナポリの方言で台詞を書いた作品で、ルビーニやラブラッシュのような大物の歌い手たちを勢揃いさせて、同じフォンド劇場で成功を収めた。[・・・]

『カーニヴァルの木曜日』は、モリエール Morièreの戯曲『プルソニャック氏 Monsieur de Pourceaugnac』の豊富な材料の一部だけが使われている。[・・・]筋書きは、スクリーブ Scribe とデレストル＝ポワルソン Delestre-Poirson のヴォードヴィル、『新しいプルソニャック *Le nouveau Pourceaugnac*』からとったもので、たくらんだ側が逆に騙される側になるという役割の入れ替りである。[・・・]

リズムの軽快さ——流れるような8分の6拍子からタランテラ(8分の12拍子)のリズムへ、それから庶民的な角笛を使った羊飼いのリズムへと変化する——と、多くの場合は、**八長調の簡単な調子を使用した明快なテーマ**、そして**オーケストラの透明さと軽さ**で、全てが表されて

いる。それはまさに、楽しく、「贅沢な暇つぶし」の結果である。

1829年のドニゼッティの作品は、2本のオペラ・セーリアであった。一つはジラルドーニの台本による『**賤民 *Il Paria***』（サン・カルロ劇場、1月12日）、もう一つはトットラの台本による『**ケニルワース城のエリザベッタ *Elisabetta al castello di Kenilworth***』（サン・カルロ劇場、7月6日）である。この年には、ドニゼッティは迷いに迷ったあげく、**ナポリの諸王立劇場の音楽監督への任命を受諾することになる。**

[...]ガエターノは、2作品のあいだの時期に、《**痙攣と胆汁**》に関連した病気にかかった。[...]ちょうど『ケニルワース城』の作曲に専念している時に、その病気に襲われて、彼の作曲のインスピレーションに悪影響を与えたのである。そして、オペラ『賤民』の大成功の後、ドニゼッティのスタイルは、飾り立てた調子の古い型をふたたび取り入れたものになっている。[...]

《カーテンコールはされましたが、何か所か間違いを冒していると思うので、そのオペラを手直ししようと思います。私はそういう人間です！》と、1月19日、ドニゼッティが謙虚に父親に書いているとはいえ、オペラ『賤民』には、『ケニルワース城のエリザベッタ』とは反対に、繰り返し真剣に考えぬいたあとと、入念に、かつじっくりと劇的意図について思いを巡らせていることが分かるような瞬間がうかがえる。台本作家ジラルドーニが、奇妙にもインドの寺院の中に設定された題材をリブレットに取り上げたこと、そして例のごとく愛情とその愛を妨害する力との対立に加えて、賤民と僧侶たちとのカーストの争いが絡んでいること、——こういうことの全てが、**登場人物の性格と感情の中により深く入り込んでみたい**という欲望を、ドニゼッティの創造の中で駆り立てたのであろう。その登場人物の性格と感情は、ドニゼッティが、彼独特のあの**人間に対する慈悲の感情**で描いたものであり、これまでの作品の中に時たま顔をのぞかせていたその慈悲が、このオペラではより具体的な形をとって現れている。あたかも未来の秀作の兆しを暗示するかのようである。

だから、オペラ『**トルクワート・タツソ *Torquato Tasso***』の第二幕のフィナーレのストレッタの中に、オペラ『賤民』のフィナーレの四重唱をまるまる写した時や⁽⁶⁾、創作活動の絶頂期の、オペラ『**アルバ公爵 *Il Duca d'Alba***』の大アリア[...]のために、[...]ドニゼッティ自身がその『賤民』を思い出して使用したのは偶然のことではないのである。[...]

オペラ『賤民』の成功は、「目標達成」というよりは将来のための「約束」をなすものであ

り、また真昼の太陽というよりは、明けの明星とも言うべきである。過剰な仕事による体の衰弱からもくる[・・・]病気に侵されてはいたが、ガエターノは、天使のようなヴィルジーニャの思いやりに支えられて、いろいろな仕事の約束に応えようと何とか回復する。

しかしヴィルジーニャも、妊娠していたことから、看病が絶対に必要だった。そのためドニゼッティは、『ケニルワース城のエリザベッタ』の上演後、バルバイアに1ヵ月半の休暇を申し出、それをやるのやらないのとやり合った後で獲得し、ヴィルジーニャを連れてローマへ行く。ところが7月29日、ローマに到着した翌日、旅の過労からか、ヴィルジーニャは早産してしまうのである。《赤ん坊が7ヵ月で生まれました。しかし頭の上には、脳を横切って片側の耳からもう一つの耳へと続く、大きな静脈がありました。ともあれ、生まれて7日後、痙攣が始まり、目を歪め、何も食わず、ミルクをスプーンで口に入れてあげることでもろうじて少し生き延びて、2日間口を閉ざしたまま、結局死んでしまいました。》このように、印象深いなまなましい言葉で、ドニゼッティは長男の運命を父親に知らせている。残念ながら、ヴィルジーニャの1836年と翌37年の別の2回の出産の運命も同じだった。

苦しみなながらも、ふたたび仕事に戻るしかなかった。9月の半ば、ヴィルジーニャとナポリに戻ったドニゼッティは、ピウスVIII世の法王への選出を祝って、ローマで12月に演奏される**カ****ンタータ『調和の精霊 *Il Genio dell'armonia*』**の共同制作に参加するのだった。そして1830年2月、ドニゼッティはやっと2つのオペラでナポリの聴衆の前にふたたび姿を見せるのである。2作ともジラルドーニのリブレットによるもので、『**計画的な狂気 *I Pazzi per progetto*』**というファルサ（フォンド劇場、2月6日）と、『**大洪水 *Il Diluvio universale*』**という悲劇的聖史劇（サン・カルロ劇場、2月28日）である。

ファルサ『計画的な狂気』は、ドニゼッティが《すごくうまくできた》と言っているにもかかわらず、実際には欠陥商品であり、翌年、たった1回だけローマで上演された際に、《野次が星まで届いた》とドニゼッティが言うほどであった。[・・・]

一方、『大洪水』はオラトリオ風のオペラであり、《構想の創作者として、また音楽の創作者として》ドニゼッティが自分自身を表出しようと考えたほど、この作品にかなり期待をかけていたのである。そのために、聖書やバイロン G. G. Byron の『天使の愛情物語 *Gli amori degli Angeli*』、リンギーニ Ringhini 神父の同名のタイトルの悲劇などを注意深く読みながら、ドニゼッティ自身がリブレットの筋書きに手を入れている。1830年1月の父親に宛てた手紙には、《これらの作者、また他の悲劇から、いただいたり混ぜ合わせたりして、台本作家が結構気に

入ってくれている構想を引っ張り出しました》とある。[・・・]

ドニゼッティが《世俗の音楽と神聖な音楽のジャンルとを区別しよう》とした『大洪水』は、決して見逃すことのできない作曲経験であった。彼はこの作品のために《とても苦勞した》ということ、父親に宛てた手紙(1830年5月4日)で打ち明けている。ドニゼッティにとって、旋律の探求は、登場人物への深い愛情の結果であった。この作品では、彼の筆からいとも簡単に、時によっては雑に溢れ出していたいつものカバレッタを放棄して、登場人物を好きになるというよりは一種の畏怖の念で見ようとしたのである。カバレッタを放棄したということを見ると、ドニゼッティの精神の中で世俗の世界と神聖な世界との区別が実際に生じ、そのために、2つの世界がはっきりと形成されていったことが分かる。[・・・]

オペラ『賤民』と『大洪水』の経験の後で、ドニゼッティの音楽の性質は、人間的な面においても宗教的な面においてもすでに明確になってきており、**「登場人物」たちがドニゼッティのパーソナリティの中ではっきりとした形を持ってきていた。**つまり、悲劇作家ドニゼッティには、叙事詩『アンナ・ボレーナ』に曲を付け、オペラに仕上げるための確かな腕が、出来上がりつつあったということである。

オペラ『大洪水』は成功しなかった。というのは、「初日」の晩、偶然の不運によって、フィナーレのストレッタのところで、有名なソプラノのボッカバダーティ Boccabadati が20小節ほど早く自分のパートを歌い出してしまったため、その後の指揮者フェスタ Festa とバスのラブラッシュ Lablache の死にものぐるいの努力にもかかわらず、第一幕は、聴衆の野次が音の喧噪を上回るほどの大騒音で終わったのである。しかし、四旬節の期間中に行われた何回かの再演で聴衆の賛同を得られて、その「初演の出来事」で落ち込んでいたドニゼッティは立ち直ったのだ。

芸術家としてのこの完全とは言えない満足感の状態の中で、ドニゼッティは『**喜ばしいご帰還 *Il fausto ritorno***』というカンタータを書いたが、他に幸運にも最後となったトットラとの共同制作があった。それはボローニャを舞台とした歴史もどきの**オペラ『ランベルタッツィ家のイメルダ *Imelda de' Lambertazzi***』(サン・カルロ劇場、1830年8月23日)であるが、ドニゼッティはこのオペラをすぐに忘れてしまったのである。しかし忘れてよかった。なぜならそのオペラは、[・・・]ドニゼッティがかなり前に越えたはずの倦怠と時代遅れに逆戻りしたに過ぎなかったからである。それはまさに、スタイルの危機がうまく解決されて、**精神の自由と個性の主張の兆しが熟しつつある時の**、不思議な逆戻り現象であった。

原注

(6)オペラ『賤民』の一部分が流用されているのは、『トルクワート・タツソ』だけではなく、『アンナ・ボレーナ *Anna Bolena*』にも使われている。ガエターノが1838年7月15日に義理の兄に宛てた手紙で、「『賤民』に関して言えば、[...] 半分は『アンナ〔・ボレーナ〕』の中にあり、残り半分は『〔トルクワート・〕タツソ』の中にあります」と書いていることから、そのことが裏づけられる。 [本文に戻る](#)

訳注

(訳1)「メロドラマ主義 *melodrammismo*」という言葉は、原著者のザノリーニが作った言葉で、メロドラマ（オペラ）と呼ぶに値しない、感情の表現があまりにも大げさ過ぎて筋の展開が非論理的になってしまったり、登場人物が不必要に過剰な動きをしたりする作品に対して、皮肉を込めて言っているのである。

[本文に戻る](#)

第7章

個性の認識

《私はあまり心配をしない男です。というより一つの場合だけ、つまり自分のオペラがうまくいかなかった時だけ心配します。》

(父宛、1831年2月15日)

1830年の10月半ば頃、ガエターノは故郷のベルガモと再会する。9年前、無名の若者は旅行カバンの中にオペラ『**グラナダのゾライデ Zoraide di Granada**』の楽譜を入れて、希望に溢れてローマに向けてここベルガモの地を旅立ったのである。大人になって、有名になって戻ったのであるが、単独での里帰りだった。《でなければ、生計にひびく》という理由で、ヴィルジーニャはローマの親戚のところに残ったのである。ということは、少なくともこの時には未だオペラ劇場との殺人的契約条件は、彼の名誉に見合うほどの十分な富を保障してはいなかったということの意味している。

10月5日の父親に宛てた手紙でガエターノが示唆している「収入」は、650 コロンナートだった。それは、ミラノのカルカノ劇場 Teatro Carcano から依頼された、オペラ制作のための報酬で、旅費および滞在費を劇場側が負担した上での金額だった。その年、ある裁判上の出来事でスカラ座の運営が危機に陥っていたことから、ミラノの芸術界はカルカノ劇場に流れていた。カルカノ劇場の経営者はあわてて、時の一番有名なオペラ作家と一番有名な歌手を確保しようとした。かつてのジェノヴァでの出来事と同様に、ここでもまた、ドニゼッティとベッリーニが対決することとなる。このまれに見る芸術上の決闘は、双方ともロマーニのリブレットと偉大な歌手ジュディッタ・パスタ Giuditta Pasta の出演によるオペラ、『**アンナ・ボレーナ Anna Bolena**』（1830年12月26日）と『**夢遊病の女 La Sonnambula**』（1831年3月6日）によって闘われたのであった。

両親、マイル、友人たち⁽¹⁾と再会したベルガモでの滞在は短いものだった。というのは、これまでドニゼッティに対してあまり寛大ではなかった、あのミラノの聴衆を征服することを目指していたので、ベルガモに長く留まっているわけにはいかなかったのである。ミラノではオペラ『キアーラとセラフィーナ』はあまり成功したとは言えなかったし、その後の1826年の『当惑した家庭教師』もさほど拍手は得られなかった。1828年のオペラ『サールダムの市長』も、たった1回きりの上演という惨敗に終わった。『ローマの追放者』でさえ、10回の上演と、多少の興味を引き起こしたに過ぎなかった。[・・・]

契約は確保していたが、[・・・]8月になっても、ドニゼッティはまだ、オペラの題材さえ

手にしておらず、マイルの友人に、《ロマーニは本当に信用しきれないのです。どうか私のオペラのリブレットの題材が、いい内容で面白く、パスタ女史のお気に入りのものになるように、彼をしっかりと監督してください》と頼んでいる。そしてここで、**芸術的直観力と、曲を仕上げる素早さによる、あの目を見張るようなドニゼッティ独特の創作のやり方が見られる**。11月10日から12月10日のたった1カ月のあいだに、何とリブレットの読解から、12月26日にカルカノ劇場で演奏するためのオーケストラのパート譜作りにまで取りかかることができたのである。この驚くべき「噴射」の奇跡は、コモ湖畔にあるジュディッタ・パスタの別荘で起こった。そしてオペラ『アンナ・ボレーナ』の楽譜が日々積み上げられていったその別荘からそう遠くない同じコモ湖の見えるところで、同じ頃、ヴィンチェンツォ・ベッリーニがオペラ『夢遊病の女』を作曲していた。

『アンナ・ボレーナ』は、センセーショナルな成功を収めた。短期間に、ヨーロッパのいくつかの主要な劇場（ウィーン、パリ、ロンドンなど）でもそのオペラが喝采を浴びた。**ドニゼッティの師マイルは、優秀な弟子に手紙を書いて、いつもの柔らかい物腰でありながらも、この時から自分の弟子を「マエストロ」と呼ぶのであった。[・・・]**

ドニゼッティの音楽において、これまでもいくつかの兆しがところどころに顔をのぞかせていたのを、われわれは見てとることができる（とくに、『ローマの追放者』、『賤民』、『大洪水』の中に）。それらの兆しとは、**劇的・叙情的出来事において、愛や名誉、嫉妬、裏切り等の、人間の感情が互いにぶつかり合ってできる独特なロマン派的な色彩を塗り合わせたもの**であるが、これまでは上掲の作品の中などで、バラバラに散見されるものであった。それが今になってようやく『アンナ・ボレーナ』で総合され、**近代オペラのコンセプトを生み出している**のである。**[・・・]**

『アンナ・ボレーナ』では、**実存主義的な苦悩や愛のノスタルジー、荘厳な悲劇性が、ドニゼッティのドラマの理念におけるはっきりとした要素として現れる**。その要素の上に、芸術的創造物、つまり登場人物へのドニゼッティの計り知れない愛が覆いかぶさっている。その創造物は、ロッシーニ風の輝かしく生き生きとしたリズム的・音響的なフレームに縛られることもなく、ある感動的な状況から即時に、自由に生まれ出るかのようである。**[・・・]**入念に考え抜かれたこのドラマの新しい概念には、**支配的であったロッシーニのオペラからの本質的な離脱**を見出すことができる。このドニゼッティの離脱は、同時に、密かに繰り返られていた革命運動や、イタリア国家統一運動への期待感が高まっていた時代に相応しい、ロマン主義的な熱気に

満ちた登場人物へと傾いてゆく聴衆の、ペーザ口の作曲家・ロッシーニの呑気な^{のんき}歡樂的音楽からの離脱でもある。

エンリーコVIII世の妻の一人であったアンナの不幸な結末が、自由な形で取り上げられている。2幕を29の場面に分けた中で、イギリスの女王を哀れな死へと導いた、宮廷内の陰謀が繰り広げられる。

[...]過剰な装飾音を取り去ったメロディ、つまり**より勢いのあるアクセントと幅広い息づかい**とで、登場人物のプロフィールを明確に表そうとするメロディは[...], ドニゼッティの**手法の典型**である。[...]

[...]ある感情の高揚する状況においては、いくつかの**リズム的・旋律的要素が、ドニゼッティの気持ちを反映する典型的な象徴として現れる**。[...]シェーナとレチタティーヴォに「彩り」を与えるのに役立つ[...]**典型的な叙情的要素が、『アンナ・ボレーナ』では従来の決まった形式ではなくて、ドラマの自由な流れの中で、全体の不安と恐怖心を見事に描くのに用いられている**。そのいくつかのリズムとメロディによる構成要素の中で、2つの要素がとりわけよく使われており、オペラの中のアちこちに（そして未来のオペラ作品の中にも）それらが現れる。一つは、**感傷という要素**であり、しばしば**スタッカートのリズム**で、ベートーヴェンやバッハにまで遡るやり方を思い出させる。[...]もう一つは、**リズムという要素**であるが、**攻撃的でしかも絶望感がある**。

[...]アンナの狂乱は、時には精神錯乱の興奮によって、また時には^{せんもう}譫妄状態の凝視する目つきによって場面を支配し、またドニゼッティの音の中にこれまでにはなかったミステリアスな響きを与える。いくつかの明暗のタッチが、困惑や動揺をたくみに表現することによって、エピソードを息づかせている。心理的な分析は、錯乱した精神の奥深くにまで入り込んでなされ、そこに隠されている動きを描き出し、それを詩的な形に昇華させている。[...]このオペラの[...]場面描写は、ひじょうに論理的に作り上げられ、完成されている。[...]

[...]『アンナ・ボレーナ』は、**ドニゼッティの新しいパーソナリティ、すなわちロマン主義的なパーソナリティを照らし出す、大きな突破口を開いた**。

その見逃せない証拠として、ヨーロッパの器楽におけるロマン主義の先駆者の、よく知られているテーマとの類似が生き生きと際立つ、2つのテーマの要素が、このオペラの中に現れている。一つは、第一幕第二場のジョヴァンナの登場のテーマで、ショパン F. Chopin のピアノ・ソナタ、変口短調の中の、あの有名な『葬送行進曲』のトリオの出だしが、10年先取りさ

れている。もう一つは第四場の導入部分であり、シューマン R. Schumann が9年後に書く『ロマンツァ』作品28の2のテーマを予言している。

ロマン主義のテーマは、他とは取り違えようのない独特の動きを持っており、ドニゼッティは、その際立った特徴を予告する者の一人だったのである。

オペラ『アンナ・ボレーナ』のミラノでの大成功（また、以前に記述した『カンタータ』のための、トリノへの慌ただしい立ち寄り）の後、ドニゼッティは2月の初旬、ローマに戻り、そしてそこから最初の革命的な運動がまさに起ころうとしていたナポリへと、妻とともに戻る。

[・・・]

ローマの劇場が革命運動の影響で直ちに閉鎖されたので、そこでは仕事の可能性は何もなかったが、ナポリでも大きな夢が実現できるという状況でもなかった。そのうえコレラが何年かのあいだ、イタリアのあちこちで発生し続け、南部でたくさんの犠牲者を出した。そこでガエターノは、ブッフオ的な性格をもつ3つの作品を手早く書き上げることで、1831年の春と夏を過ごした。[・・・]3つの作品のうち2つは、[・・・]ジラルドーニがリブレットを手がけた1幕ものの作品である。一つは愛と嫉妬のテーマを風刺的に取り上げている**セミセーリオの『フワーのフランチェスカ Francesca di Foix』**、もう一つは、喜劇**『女流作家と黒い男 La Romanziera e l'uomo nero』**である。[・・・]

この2つの小オペラは、暖かい歓迎を受けた。その理由の一つは、優れた歌手たち（ソプラノのボッカバダーティ Boccabadati や、テノールのタンブリーニ Tamburini のような大物も含まれていた）のお陰であり、1831年5月30日にサン・カルロ劇場で『フワーのフランチェスカ』が、同じ年の夏にフォンド劇場で『女流作家と黒い男』が上演された。[・・・]

3つ目の**『パリのジャンニ Gianni di Parigi』**というオペラ・ブッフアは、ドニゼッティがかねがね望んでいた台本作家ロマーニのサポートも得られて、より肌理きめ細かな配慮で仕上げられている。[・・・]

[・・・]『パリのジャンニ』の楽譜は、8年間、眠ったままでいた[・・・]。1839年9月、スカラ座は、ドニゼッティに知らせずにそのオペラを勝手に上演した。パリにいたドニゼッティには、それについて苦情を言うことしかできなかった⁽⁵⁾。『ガッツェッタ』の批評家は、このオペラの上演については——ガエターノが舞台制作に携わっていなかったので——《マエストロの名誉の

ために……何も書かない方がいいでしょう》と断っていた。[・・・]

1831年の秋、ドニゼッティは、ドラマチックで力強い新しいオペラ、『ファウスタ *Fausta*』の作曲に打ち込んでいた。これもバルバイアとの関係から生じた仕事であった。しかし上演にあたって、意見の対立が原因で、更新されたばかりの「興行界の帝王」バルバイアとの契約に終止符を打つ結果となり、このオペラの後でドニゼッティは自由になるのだった。リブレットの大部分は、またもジラルドーニの考案によるものである。しかし、これが彼の最後の仕事となった。リブレットを詩句の形にまとめる前にジラルドーニは亡くなってしまったのである。後はドニゼッティ自身が、その作業を引き継ぐこととなった。

ちょうどその秋、ドニゼッティがローマを題材にしたオペラ『ファウスタ』の作曲に没頭していた時、ベッリーニは、コモとミラノのあいだを行き来しながら、似たような題材で、オペラ『ノルマ *Norma*』に取り組んでいた。この2つの題材の中の一致点を取り上げるのは、ただの好奇心からではない。というのは、1832年1月12日にサン・カルロ劇場で上演されたドニゼッティのあまり知られていない『ファウスタ』の曲の雰囲気、それよりも17日早くミラノで上演されたベッリーニの大傑作『ノルマ』の調子を、いろいろなところで、細かく思い出させるからである。[・・・]

[・・・]筋書きには、[・・・]ドニゼッティの意図によるものであろうが、派手な美辞麗句の羅列による、ある雰囲気が覆っている。それは、オペラ『ローマの追放者 *L'esule di Roma*』ですでに試みられた古代ローマの精神である。筋書きの中心にある劇的な空間を暗く凝縮させながら、軍隊的なリズムの横溢^{おぼろ}や、重厚なコーラスの多用において、その精神は際立たせられているのである。オペラの17の「曲」のうち、何と9曲が、合唱のためのもの、あるいはコーラスを伴った曲である。ものものしく重厚なそのコーラスは、後の豪華絢爛たるオペラ、『ベリザーリオ *Belisario*』を先取りしている。[・・・]

『ノルマ』の古代ローマ精神との類似を取り上げたのは、コーラスやコンスタンティヌス大帝の人物像を浮かび上がらせる、堂々とした軍隊的要素のある曲の展開があるからだけでなく、とくに、アリアやデュエットの頭の何小節かの出だしに、ある種の味わいのある表現が用いられているからでもある。[・・・]これらの皇帝を特徴づける旋律の運びが、2人の作曲家、ドニゼッティとベッリーニの不思議な一致点を示しているのである。[・・・]

今まで作られたあらゆるオペラ作品の中で、この『ファウスタ』のアリアの高度なレベルにたどり着いている曲は、そう多くはあるまい。このアリアにおいては、単に飾るといっ

装飾音はなくなり、音楽が脈打つように息づいている。そして純粹な感情の表徴として解釈される言葉の中に、音が深く染み込んでいく。稀にしか到達され得ない**創造の喜びの境地、つまり人間の理想が、音楽の最高の理想に変容する至福の境地である。**

オペラ『アンナ・ボレーナ』で得た成功に支えられて、ドニゼッティは、スカラ座から新しい仕事の依頼を受け、1832年3月13日、『**パリのウーゴ伯爵 L'Ugo conte di Parigi**』の上演のためにミラノへと向かう。ミラノへの3度目の訪問である。オペラ『ノルマ』のセンセーショナルな成功後3ヵ月足らずで上演されたこのオペラは、ロマーニによるリブレットと、パスタ、グリーズィ、ドンゼッリのようなスター歌手による配役にもかかわらず、最初から不成功であり、たった4回上演されただけであった。

しかしこのオペラ『パリのウーゴ伯爵』には、大きなスケールで舞台をうまく支配するという点において、ドニゼッティの最高の努力の結果が現れている。それは、圧倒感をも与える総合的なまとまりであり、しばしば**2つのオーケストラ（一つは舞台上で）の伴奏によるアクションの進行、そして、ソロあるいは重唱の曲における新しい構造の試み**である。この作品は初演にたどり着くのに、台本家と作曲家が半端でない忍耐を強いられた。リブレットが検閲にいじめられたのである。ロマーニは自分の詩であるということを放棄するほど責めつけられ、曲のバランスも、その改定の影響を受けているのである。[・・・]

この作品の上演においてドニゼッティは、よくこなれていないリブレットの欠点以外に、オペラ全体の表現を脅かす音の過剰な集まりに、きっと気づいたであろう。そして不完全でまとまりに欠けるものであることは、スカラ座の聴衆の「冷たい歓迎」も、証している。これからは、ドニゼッティの才能がもたらすことができた音楽的素材を大切に扱い、流れるようにゆったりと、しかも生き生きとさせる必要があった。それは**あらゆる無理を取り除くこと、筋の運びをしなやかにすること、余計な部分を削ること、登場人物の内面性を打ち出すこと、曖昧さをできるだけ少なくすること**、つまりそれは、^{まはゆ} **眩い総合的な作品を作り上げる**ことである。

このような地点に到達するのに、さほど待つ必要はなかった。[・・・]「ナポリ風」のスタイルの、感情の赴くままにまかせる習性を持っていたドニゼッティの音楽は、ロンバルディア地方の環境や風土との接触によって変わっていったのである。物語の筋や登場人物について、まとまった、簡潔でかつ奥深い考慮をすることで、よりバランスのとれたものにすることがで

きた。「古典的」な詩人・ロマーニとの長いつきあいが、役に立ったのかも知れない。『アナ・ボレーナ』によって、ロマン派のオペラ・セーリアのキャラクターやスタイル、ドラマのスケールを、ドニゼッティが定着しようとした際に、ずっと彼を見守っていたロマーニは、今、ドニゼッティのコミック・オペラの新しい息吹きの熟成に貢献していたのである。ずっと長く悲劇の領域に留まっていたにもかかわらず、超天才であるが故に作り出すことができたコミック・オペラを、『パリのウーゴ伯爵』の不成功のちょうど60日後、同じミラノの聴衆が体験したのは[・・・]、ドニゼッティの傑作の一つ、『**愛の妙薬**』である。

原注

1) [・・・]ヴァイオリン奏者のボネーズィー——彼は、ベルガモのリッカルディ劇場でたくさんのガエターノのオペラを指揮している——とクワレンギとは、ドニゼッティが「三人組」を結成した仲であった。この「三人組」は、[・・・]音楽やその他の娯楽を楽しんだ気晴らし仲間であり、《「三人組」組織の会長》は、もちろんマイルであった。ガエターノは、この「三人組」という発想にとても愛着を感じていた。彼のポストがアントーニオ・ドルチに渡ってしまっても、それは彼には喜ばしいことであり、ドルチとはその後、ますます親しい関係を保ち続けることとなるのである。 [本文に戻る](#)

(5) アントニエッタ・マリーニ Antonietta Marini (ナヴァールの王女役)、ロレンツォ・サルヴィ Lorenzo Salvi (ジャンニ役)、そしてイニャーツィオ・マリーニ Ignazio Marini (大臣役) を主要な歌手として、オペラは9月10日に上演された。それに先立ってドニゼッティは——おそらくガエターノ・メルツイ伯爵 Gaetano Melzi に宛てたパリからの手紙で——間際の9月6日になってあわてて上演をやめさせようとした。《尊敬する伯爵殿、ミラノのスカラ座で、私のオペラ『パリのジャンニ』が再演（実際には「初演」であった）されるということを知りました。私の驚きは莫大ばくだいでした。なぜなら、このオペラはまだ私のものであって、誰にも売ってはいないからです。スカラ座に渡されたというのは、犯罪的な信用の乱用、または罪と見なすべき盗みによるもののとしか思えません。[……]ですから伯爵殿、どうかこの『パリのジャンニ』が上演されないよう、反対していただけますことを心からお願いする次第です》……。すべて無駄であった。当時は、興行主たちのこの盗賊のような行為は——知ってのとおり——留まることを知らなかったからである。 [本文に戻る](#)

第8章

『愛の妙薬』とドニゼッティの新しい喜劇のキャラクター

《よい作品というのは、ほんの少しを美しく作り上げるもので、たくさん歌ってうんざりさせるものではありません。》

(フェッレティ宛、1832年9月)

5月12日、春のあいだ閉まっていたスカラ座の代わりに、カノッピアーナ劇場 Teatro della Canobbiana の舞台では、オペラ『愛の妙薬 *L'Elisir d'amore*』がミラノの聴衆の大喝采を浴びていた⁽¹⁾。この不滅の秀作 [・・・]は、魔法の妙薬が奇抜な効果を発揮するように見せながらも、実際には、**本物の愛の出来事**が語られている[・・・]。真実の、しかも舞台上に表現するのにひじょうに苦労したと思われるその愛という情感は、音楽がコミカルな調子で醸し出す風刺の雰囲気や特徴ある人物、さらには道化の登場などといった合間合間にすら、顔を覗かせるのである。[・・・]**真面目さとおどけ、愉快的ギャグと悲しげな情感、^{とぼとけ}刺々しい笑い**と叙情的なニュアンス、そしてからかうような言葉の刻みと抑えた叙情性[・・・]、それは、ドニゼッティのパーソナリティを特徴づけるものの一つで[・・・]、**オペラ・ブッフアと音楽喜劇の完成したモデルである**。『セヴィリアの理髪師 *Il Barbiere di Siviglia*』と『ファルスタッフ *Falstaff*』に [・・・]のあいだにあって、『愛の妙薬』の登場人物らは、前者のブッフアのみのキャラクターや、後者の激しい嘲弄と風刺だけの台詞からは完全に自由であり、**感情で織り上げ、ため息で刺繍した、より人間的で柔らかい服を着る**のである。その登場人物たちは、このコミカルな傾向のオペラの中で、ロマン主義的な軌道への転換を定着させるのである。

巧者ロマーニは、スクリーブ E.Scribe が書いた『妙薬 *Le filtre*』というコンメディアから題材を引き出しながら、[・・・]しなやかさと魅力に溢れるリズム感豊かな[・・・]、実に軽やかな、いいリブレットを作り上げたのである。そのリブレットの中でドニゼッティは、[・・・]子供の頃からの慣れ親しんだ懐かしい響きを自分の中に呼び起こすような、いくつかのタイプや登場人物を、ふたたびそこで発見している[・・・]。オリジナルでは、場面はスペインのバスク地方の田舎のイメージになっているのだが、ドニゼッティはそこに、郷里ベルガモの周辺の谷あいの土の色や、田舎の刺すような匂いを見出しているようだ。そして、威張りくさったベルコーレ Belcore のおかしい性格には、昔、子供たちが田舎の埃っぽい道に沿って歩調を真似て歩いた、あの「馬鹿で見栄っ張り」な軍曹どこの威圧的な歩き方をふたたび思い起こさせるものがある。同様に、ドゥルカマーラ Dulcamara の風刺的なからかいでは、あの芝居が

かった実に見事な、口八丁手八丁の出任せの作り話で人々を驚かせていた、よく見かけた天才的ないかさま商人に引き込まれていく好奇心に満ちた少年時代を思い出しているようである。

劇の風景の中心には、これらの人物に囲まれたアディーナ Adina とネモリーノ Nemorino がいる。人間的にシンプルなそのカップルが、原始的ではあるが、いろいろと絡み合った愛の出来事を体験していく。その愛の話にドニゼッティは、**ある独特の悲哀のインスピレーションがある**、ロマン派的な^{しらし}徴をすばやく刻み込んでいる。

これら4人の主役たちの滑稽なアクションと、彼らを取り巻くコーラスが、ドニゼッティの至上の靈感を駆り立てた。スクリープの個性のない登場人物に対し、ドニゼッティは確かな人間像を浮き彫りにし、[...]その浮き彫りにした人間像と輪郭とが、リブレットの話の筋にぴったりとはまったのである。それは、ミラノでの大変な苦勞の14日間でなされた。1832年4月、オペラ史上に残るこれほどの作品を作成する際に、ドニゼッティが最初から終わりまでに必要とした日数はたったこれだけであった。[...]

ドニゼッティの[...]コミックのスタイルは、以前の、ただ面白いだけの、パロディのみに頼っていた『劇場界の都合・不都合』や、『カーニヴァルの木曜日』の型から完全に離れているだけでなく、よく出来た風刺的な作品『当惑した家庭教師』からも脱している。

[...]狂いのない音楽のラインで[...]キャラクター、タイプ、道化、コーラスの介入等がまず設定され、そしてアクションの中心に入っていく、その中で登場人物たちが、あるいはきらめきを見せ、あるいはそれぞれの特色を見せつつ、作品のニュアンスを膨らませていく。[...]

雰囲気や環境の色彩とその度合いが変わるには、アディーナの目に密かな**人知れぬ涙**が現れるだけで、ネモリーノにとってはもちろん、ドニゼッティにとっても十分だった。[...]まるでナポリ楽派のブッフオ・スタイルのいくつかの特徴をロンバルディアの空の下で再現するかのように、田舎の喜劇のような調子で進行していたオペラが、[...]突如として予想外の、幅広い広がりを見せるのである。[...]あの素晴らしい傑作アリア〈人知れぬ涙 Una furtiva lagrima〉[...]そして[...]アリア〈受け取って、あなたは自由の身よ Prendi, per me sei libero〉[...]の素晴らしい2つの場面は、ドニゼッティが、間抜けな求愛者とわがままな田舎娘のタイプを、時とところを越えて高度な詩の光を浴びる2つの人格に変えることができたことを示している。[...]

コミックや、カリカチュア、あるいはグロテスクな部分は、豊かに融け込む音楽の中に吸収

される。ドニゼッティは、オペラの歴史におけるこの決定的な転換期において、[・・・]単に風刺ばかりをしつこく続けようとは思わなかった。ドニゼッティは、美しく自分よりも教養のある娘に言い寄るネモリーノの我を忘れた哀れな様に、はじめのうちは呆れてからかうような気持ちを抱いていたのだが、そのアイロニーが少しずつ自分の中で好感へと変容していくことに気づいていく。アディーナよりも先にドニゼッティの方が、心からネモリーノを愛し、抒情的な温もりで彼を包み込んだのだった。

話の結末は、もちろんハッピー・エンドである。しかし幸せになった2人の周りの生き生きとした情景が、結末の雰囲気漂っている哀愁の霧を吹き飛ばすことができないことに気づくのは、さほど難しくない[・・・]。……**甘い悲しみのヴェールで人物や物事を覆っているこの作品には、未来のヴェルディの作品『ファルスタッフ Falstaff』の、あの〈みんなやられた Tutti gabbati〉という苦い悲観主義の兆しがすでに現れている。**しかし、一見ジョコーザに見えるこのオペラの「やられた」人たちを慰めるのに、あの**永遠の感情である信頼に満ちた叫び声**が高くあげられている。永遠の感情というのは、ロマン派に十分に浸ったドニゼッティが、オペラのタイトルですでに宣言していた愛の感情、すなわちネモリーノが、〈(彼女は)私を愛している、そう、私を愛している……これ以上は何も望まない M'ama, sì m'ama! …di più non chiedo〉と叫ぶ思いである。

『愛の妙薬』の上演が終わった数日後、3カ月以上ものあいだミラノに滞在していたドニゼッティは、約束していたベルガモに立ち寄ることもせず、ナポリに戻る。途中フィレンツェで、彼にとって重要な年であったこの1832年の5月21日に、興行主アレクサンドロ・ラナーリ Alessandro Lanariとの契約にサインをする。それは、ペルゴラ劇場 Teatro della Pergola で上演するオペラを一本と（『**パリスィーナ Parisina**』となる）、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場で上演する予定のオペラを一本（結局は作曲されなかった）書くという契約であった。同様にドニゼッティは、6月14日、ローマに立ち寄った際、『**サン・ドミンゴ島の狂人 Il Furioso all'isola di San Domingo**』の作曲に関する、ジョヴァンニ・パテルニ Giovanni Paterni との別の契約も結ぶ⁽⁴⁾。

間隔もなく押し詰まっているこれらの約束に取りかかる前に、同年11月4日、ドニゼッティは、しばらくぶりにナポリのサン・カルコの舞台に姿を表し、『**カスティーリアのサンチャ Sancia**

di Castiglia』を上演する。『カスティーリアのサンチャ』の後に取り組んだ作品では、ドニゼッティはどのような舞台音楽ができるかという可能性にしきりに思いをめぐらせていたことや、新しい表現のやり方を試してみたいという希望もあって、それ以前と以降では、互いに内容がかなり異なるものであった。『カスティーリアのサンチャ』は、パレルモの友人、ピエートロ・サラティーノ Pietro Salatino が書いたリブレットによるもので、陰鬱な暗い雰囲気のある悲劇である。配役は、ジュゼッピーナ・ロンツイ、ルイーダ・ラブラッシュ、ジョヴァンニ・バザドンナ[・・・]であった。

スペインのカスティーリアの女王サンチャ Sancia は、自分の息子に対する犯罪に手を染めようとしてしまうほど、情欲の炎にかき乱された哀れな女性である。[・・・]

官能的な情熱が浄化されたメロディ、また、死に際の人間の喘ぎのような短い切れ目とときどき中断されるだけのメロディのゆるやかな広がりが、哀れな女王の人物像を音楽的に浮き彫りにし、それが今日もなお心を打つ。作曲家が自分の心を、彼が愛する創造物の心に常に添わせていく慈悲が、今回も、忘れがたいタッチでわれわれに驚きを与える。そして[・・・]美しいアリアの中には、後になって、より高度な形でドニゼッティの音楽の中に現れてくる、あの**カタルシス**の最初の兆候ともいえる、**悲劇における浄化**がある。

[・・・]フェッレットティは、ドニゼッティのために『サン・ドミンゴ島の狂人』の素晴らしいリブレットを、数カ月前から準備していた。こんなにも奇抜なタイトルのオペラの主題を、フェッレットティは一体どこから拾い出してきたのか。それについては、初演の際に、ローマで公刊されたリブレットの「序」で、彼自身が打ち明けている。《ミゲル・デ・セルヴァンテス・サアヴェドラ Miguel de Cervantes Saavedra によって書かれた、あの当時のスペイン人たちの理性を失わせたほどの、複雑でばかげている騎士団の習慣に関する、素晴らしい不滅のパロディの中の第一部・27編以降で、「愛によって怒り狂った」カルデーニオ Cardenio の災いが語られています。この有名な小説家の生き生きとした描写を利用して、あまり忠実ではないけれども大成功を収めた『サン・ドミンゴ島の狂人』という5幕の劇が、作者は不明ですが作られました。このオペラの筋と展開は、小説からよりも、この劇からとったものなのです》。

ということは、『ドン・キホーテ』の話から引き出した風変わりな人物が、オペラの少し前に《大成功を収めた》劇に登場していたわけなのだから、すでにローマで知られていたということである。興行主パテルニがこのような作品をフェッレットティやドニゼッティに頼もうとした理由は、きっとこれであろう。と同時に、当時、『ローマの追放者』の配役としてヴァッレ劇場の

聴衆を沸かせていた、若いヴェネツィア出身のバリトン歌手、ジョルジョ・ロンコーニ Giorgio Ronconi に主役のパートを与えたいとパテルニに思わせた理由も、これであろう⁽⁵⁾。ドニゼッティの燃えあがるファンタジーに、カルデーニオという人物の性格が、ぴったり合っていたということも思わざるを得ない。少なくとも、よりはっきりしていてテンポの速いシーンのカットをするには、フェッレティとの協力において、たびたびドニゼッティが割り込んでいたと思えるからである⁽⁶⁾。

1833年1月2日、ヴァッレ劇場で上演されたオペラ、『サン・ドミンゴ島の狂人』は、圧倒的な成功を収めた。当時の記録は全て、そのオペラの良さを認めることに足並みを揃えている。しかし主要な配役のバランスには、とりわけかなりの差があったということと、「喜劇的な部分と真面目な部分を混ぜ合わせていることで、笑うこともできなければ、泣くこともできない」ということを、何人かの批評家が書き添えてはいた。しかしながら、6年間に『サン・ドミンゴ島の狂人』が、全ヨーロッパの70以上もの劇場で上演されたことを考えると、ローマの聴衆の「支持」が単に表面的なものではなかったと認めざるを得ない⁽⁷⁾。[・・・]

極めて変わった意味として解釈してもらえるのであれば、『サン・ドミンゴ島の狂人』は、「映画的」なメロドラマと言ってみたいものだ。このオペラは、ドニゼッティの作品の中ではひじょうに稀な例であり、また他の作曲家にもないかも知れないが、小説のような語りには、叙情的な場面はほとんどない。テンポの緩みによって数多いエピソードのバランスのとれた展開を損なわないよう、時間をかけない配慮がされているのである。[・・・]ドニゼッティがフェッレティに提案した、**場面の簡潔・敏速性**というサジェスションのとおり[・・・]生まれながらの鋭い劇場的な感覚によるものなのであろう。[・・・]

[・・・]このオペラにおいて、[・・・]照明をあてておきたいことは、作品全体のバランスから発する、あの「音楽で語る」という素晴らしい能力である。短い場面が次々と続くこのストーリーは、[・・・]軽快で留まることのないリズムで、また行き過ぎることなく、ファンタジーと喜びをもって、速やかに流れていく。この素晴らしくリリックな出来事において、ある時は独創的な、ある時は総合的な歌の鮮明な流れを邪魔する平凡さもなければ、許しがたい下品さもない。**アリオスト的^(訳4)な味わいが、このオペラの中に漂っており、ファンタスティックな雰囲気や人間的な雰囲気もあれば、軽やかさや厳格さ、柔らかさや勢いもある。**[・・・]

『サン・ドミンゴ島の狂人』に天才的タッチとも言える、それぞれの登場人物の、より強調された性格付け[・・・]があったならば、平均的に良くできているとされているオペラより、

ほんの少しだけでも抜きん出ることができたであろうし、現在のオペラ界が、メロドラマにおける予想のつかない問題である設定や進行、そして解決の面で、極めて貴重な傑作の一つを持つことができたであろうと思われる。ドニゼッティが、1832年12月にジョヴァンニ・リコルディに宛てた手紙で、『狂人』に関して《不満ではない》と言うことができたのは、そのためである。

原注

(1) キャストにはスター歌手たちは含まれておらず、クララ・サビーナ・ハイネフェッテル Clara Sabina Heinefetter とアンリー・ベルナル・ダバディ Henri Bernard Dabadie が両主演を演じ、ジャンバッティスタ・ジェーネロ Giambattista Genero とジュゼッペ・フレツォリーニ Giuseppe Frezzolini が、それぞれベルコーレ役とドウルカマーラ役を演じた。 [本文に戻る](#)

(4) その契約のオリジナルは、ナポリの音楽院の図書館に保管されているが、それによるとドニゼッティは、《ジャコモ・フェッレティ氏が書くセミセーリアのオペラのリブレットをテキストにして、音楽を付けること。タイトルは、『狂人 *Il Furioso*』。[...] 上記のリブレットの作曲に取りかかるために、本年の9月までには、ローマへ必ず戻ること》を約束している。その上、この契約でドニゼッティは、《自分の作品ができるだけいい成果をもって上演されるように、全ての稽古と本番の監督をし、本番では、初めの3公演は、チェンバロのパートを受け持つこと》を約束している。それに対して、《この苦勞と努力に対する報酬として、上述のジョヴァンニ・パテルニ氏がマエストロ・ドニゼッティに、570 ローマ・スクードを支払う》とある。オペラ『ゾライデ』の時の 500スクードから、『狂人』では 570スクードになった。翌年の『トルクワート・タツソ *Torquato Tasso*』では、それが 600スクードになる。かくして少しずつ、彼の名声はそれなりの効果をもたらすようになってきた。フェニーチェ劇場でのオペラに関しては、ラナーリがヴェネツィアでいくつかの困難に直面したことで、話がご破算になった。《今年は、ヴェネツィアに行く途中でフェッラーラをとおる予定でしたが、ラナーリが劇場を譲り渡してしまったので、どこに送られるのか分かりません》と、ドニゼッティは、1833年5月14日、作曲家アンジェロ・ローディ Angelo Lodi に書いている。結局、ヴェネツィアの聴衆は、ドニゼッティの作品の初演を見るのに、1836年まで待つことになる。その時のオペラは『ベリザーリオ *Belisario*』であった。 [本文に戻る](#)

(5) このオペラの中心的存在となるパートを演じたロンコーニ以外に、主な配役には、ドニゼッティが『アンナ・ボレーナ』のスメトン役として起用したエリーザ・オルランディ Elisa Orlandi (エレオノーラ役)、マリブランと一緒にロッシーニの『オテッロ』を少し前に同じ劇場で歌っていたロレンツォ・サルヴィ Lorenzo Salvi (フェルナンド役)、ブッフォ歌手のラウレッティ F. Lauretти (カイダマー役) がいた。[・・・] [本文に戻る](#)

(6) 1832年の8月から11月にかけてフェツレッティに送った[・・・]何通かの手紙は、[・・・]ひじょうにユーモア溢れる興味深い手紙である。ドニゼッティは、7月末に第一幕を受け取って、8月9日、このように返事をしている。《お聞きください。でもし、私が馬鹿なセリフを吐きましたら、直してください。そうして下さったら感謝します。[……] ストレッタの時のあの嵐は邪魔です。というのは、雷が鳴って聞こえなくなるからです。[……] (親友よ、私の失礼で冷汗を垂らさないで。) [……] でも、コーラスの〈誰が止められるのか Chi può frenar〉はそのまま残して、その後すぐにカバレッタに入りますが、韻律は変えてもらわなくてはなりません。[……] フェツレッティ、お願いですからため息をつかないでください。[……] それから、カイダマーが倒れてそのまま残るのは好きではありません。変えたいです。というのは、私はその部分を、ストレッタまでずっとラルゲットのテンポにしたからです。[……] カヴァティーナはもちろんOKです。でも〈放す時に Nel lasciar〉から〈ああ！ 慈悲深い天よ、どうか私にお与えください Ah! dammi ciel pietoso〉ではなくします。今やっと落ち着きました。——フィナーレはとってもいいです。でもただ一つ、フェルナンドが〈私の胸にそれを抱きしめたい Voglio al mio petto stringerlo〉という台詞のあるところは、二行詩よりも四行詩にしたいです。[……] でないと、フィナーレが一本調子になってしまうからです。[……]。》

ドニゼッティの作曲する時の普段のやり方や、さらに、台本の下書きの過程での気配りについて知るのにも、ひじょうに興味深いこの手紙を、フェツレッティはあまり好意的な目では読まなかったようだ。というのは、10日ほど経ってドニゼッティが、〈徳高き叙情悲劇詩人であり牧歌詩人であるフェツレッティ様々〉という書き出しで送っている別の手紙では、あわてて次のように言い直しているからである。《私があなたの作ったものを、^{ひとこと}一言でも変えるなんて、神に誓って思っています。》。けれども、ドニゼッティが、このリブレットの冗長な言葉の問題を気にしていたのは明らかである。《第二幕目では、簡潔さという原則を常に守ってください……お願いですから……簡潔さです……あなたがこれらのカットを惜しんで死んでしまう前に、この聖口レンツォ S.Lorenzo の網焼きのような苦しみから、あなたを救い出すのに間に合いますように……！ [……] だから、私が『狂人』から取り除くようにと言ったものに関して、あなたが嫌だと思っていることがあれば、それを言ってください、言ってください、言ってください。今と同じように、私はあなたの(この上なく十分大きな)足のもとに、謙虚に^{ひざまず} 跪きましょう [……]》。

ところが、フェツレッティへの作曲家のしつこい注文は、これだけでは終わらなかった。たとえば、9月初旬にローマから送ったある手紙を読んでもみると、第七場(カルデーニオとカイダマーのなかなか良くできたデュエット)が、対立の新しい素材となっている。ドニゼッティは、カルデーニオがカイダマーにひとかけのビスケットを与えようとする部分を入れたくなかったのだが(《いろいろ試してみましたが、あのビスケットの部分を入れるとどうにもなりません》)、しかし結局はドニゼッティは譲歩し、それどころか対話を生き生きさせようと、《**よい作品というのは、ほんの少しを美しく作りあげるもので、たくさん歌ってうんざりさせるものではありません**》とコメントしながら、ドニゼッティ自身が入れるべき詩句をフェツレッティに提案した。このフェツレッティとの手紙での「やり合い」は、11月末で終わる。なぜならば、『サンチャ』がナポリで上演された後の11月10日に、ドニゼッティは第一幕全部と第二幕の一部を持って、ヴィルジーニャと一緒にローマに

向かって発つからである。オペラの残りは、フェッレッティのそばで、しかも歌手たちの稽古を直接監督しながら、ローマで完成させるのである。 [本文に戻る](#)

(7) [・・・]ローマでの振出しから会場をわかせたその『狂人』は、あらゆるオペラ劇場で画期的な成功を収めた。同1833年には、そのオペラがトリノのカリニャーノ劇場 Teatro Carignano の再開幕のためにも選ばれ、またその秋には、1833 - 34年のスカラ座のシーズンの幕開けのためにも選ばれ、スカラでは36夜も繰り返し上演された。このスカラでの再演のために、興行主テオドーロ・ゴッタルディ Teodoro Gottardi と結んだ契約では、ドニゼッティは、新しく組まれたキャストのために《いくつかの曲を手直しすることと、新たに曲を作る》という約束を720 オーストリア・リラで、負わされている。『サン・ドミンゴ島の狂人』は、イタリアのほとんど全ての劇場で上演された後、ウィーン（1835年）、ロンドン（37年）、ベルリン（38年）、エジプト（43年）、そしてパリ（62年）の聴衆をも、魅了したのだった。 [本文に戻る](#)

訳注

(訳4) ルドヴィーコ・アリオスト Ludovico Ariosto（1474 - 1533）は、16世紀イタリアの最大の詩人で、エステ家にも庇護されていた。彼の傑作『オルランド・フリオーゾ Orlando Furioso（狂ったオルランド）』の主な筋は、十字軍の騎士オルランドが、カタイ（現在の中国）から来たアンジェリカという王女に恋をするが、彼女が別の男性と結婚したと知って狂ってしまう話である。この中心のエピソードに無数のエピソードが絡み合い、複雑な話になっている。『オルランド・フリオーゾ』は、16世紀にヨーロッパ中に広まり、あらゆる言語に訳され、さまざまな模倣作品が現れた。この中のいくつかのエピソードを拡大して、タッソがあの名作『解放されたエルサレム』を書いている。アリオストの作品はウィットとユーモアに富んだおもしろい作品であるが、ここでは、あり得ないようなファンタジックな話が多いという意味で取り上げている。 [本文に戻る](#)

第9章

フェッラーラの宮廷で、バイロン、ゲーテ、ユゴーと共に

《（私は誇りに思っていますが）私のせいで……思わず……無心に……涙させてしまったあのご婦人方に、もう一度代わりに謝っておいてください……。》
(ジャンピエーリ宛、1833年5月14日)

ジョコーザやセミセーリオのオペラの、ファンタジックで甘美な登場人物とともに過ごした時は、短いあいだであった。というのは、ガエターノの気持ちが前以上に悲劇的なドラマへと掻き立てられていったからで、結局この時から3年半以上、1836年の半ばまで、ドニゼッティは喜劇作品を手がけないのである。

反響を呼んだ『サン・ドミンゴ島の狂人』がまだ公演中だった1月10日、ドニゼッティは、ペルゴラ劇場 Teatro della Pergola で上演される予定のオペラのために、すでにフィレンツェに移っていた。しかしながら彼は、そのオペラのタイトルさえも知らなかったのである。フェリーチェ・ロマーニは、本来ならば、前の年の7月にはリブレットをもうすでにドニゼッティに渡しているはずであったが、いつものごとくひどく遅れていた⁽¹⁾。だから、2月の半ば頃になってようやく、ドニゼッティは作曲し始めることができたのである。そのオペラは、『**パリズィーナ Parisina**』、もしくは、ベルガモに保管されているオリジナルのスコアにドニゼッティが気に入って記したタイトル、『**エステ家のパリズィーナ(パリズィーナ・デステ) Parisina d'Este**』である。オリジナルの楽譜からのスコアの作成と、パート譜の作成、歌手やコーラス、オーケストラの稽古、ラナーリの要望による例によつての豪華絢爛たる舞台装置や衣裳の製作、等々の、舞台準備のための大仕事には、最低2週間はかかったであろう。とすると、オペラ『パリズィーナ』は3月17日にフィレンツェで初演が行われたのであるから、わずか15日ほどでその曲が作られたという計算になる。とはいえ、このオペラのシンフォニアのパートには、ドニゼッティがオペラ『パリのウーゴ伯爵』のシンフォニアをそっくりそのまま取ったこと、そしてとくに、フィレンツェで“やむをえずぶらぶらと”過ごしていたその1ヵ月ほどのあいだに、後になってある特定のドラマチックなシチュエーションに合わせるつもりで、「目的のないいくつかの曲」を書くということ【・・・】も考慮しなければならない。

配役は、ひじょうに優れた歌手陣によるものであった。主役は、ベートーヴェンが第九交響曲の初演の配役に抜てきした、あの有名なオーストリア出身のコントラルト、カロリーナ・ウンゲル Carolina Ungher で、高音はザラザラしたところがあるが、みごとな力強さのある声を

持った歌手であった。ドニゼッティはすでに彼女を、オペラ『サールダムの市長』で使ったことがあった⁽³⁾。ウーゴ役は、パリ出身の若いテノール、ジルベール・デュブレール Gilbert Duprez に委ねられた。彼は「**ファルセット**」(裏声)を使わずに、**高音域においてもたつぷりとした声で歌うという声楽技法の改革者**として、イタリアの聴衆を驚かせた。フェッラーラ伯爵は、パルマ出身のバス歌手、ドメニコ・コッセッリ Domenico Cosselli によって演じられ、彼もデュブレールと同様、後にドニゼッティの傑作の歌手として右に出る者のない、信頼のおける出演者の一人となる。《私のオペラ『パリズィーナ』は、素晴らしい成功を収めました。初日の晩、私は10回もカーテン・コールされました》と、3月23日、ドニゼッティ自身がバルバイアに書いているように、オペラは大成功だった。また5月14日にも、フィレンツェの滞在期間中に知り合い、友情関係を結んだパラティーナ図書館長のインノチェンツォ・ジャンピエーリ Innocenzo Giampieri に、《(私は誇りに思っていますが)私のせいで……思わず……無心に……涙させてしまったあの〔フィレンツェの〕ご婦人方に、もう一度代わりに謝っておいてください……》と書いている。この文章から、パリズィーナが歌う悲しい歌に、女性客が涙を流したということは明らかである。

[...]新聞等の批評では[...]、ドニゼッティが、『アンナ・ボレーナ』以降の精神的なものの新鮮な表現や悲劇的な真実に迫る音楽を追求するために、いつもの客受けをねらった**カバレッタのやり方にとらわれなくなった**ことが強調されていた。『パリズィーナ』の音楽は、技巧をこらして盛大な拍手を歌手が得られるような登場人物にするというよりも、むしろ**登場人物の人間的な特徴づけを目的とした音楽であった**。[...]この転換に、当時の批評家は多少気づきはしたものの、[...]《[コンチェルタートは]説得力があり心を愉快にさせるというよりは、むしろ耳に騒々しく不快である》とか、《時には、歌手たちがあまりにも大げさな感情を表現しなければならないので、歌うというよりは叫んでいるようだ》という類いの批評まであった。[...]全ての批評が、テーマは道徳的でなく、《徳性》が全くなく悲痛である、それどころかなぜ、逆に《悪徳が擁護されるかの》ような、こんな題材を選択したのかと非難していたことは興味深い。[...]

ということで、成功とはいえ賛否両論の状態であったし、またこのようなことは、以後の『パリズィーナ』の上演においても、常に続くのであった。たとえば、ジェノヴァ、あるいはナポリでの大成功[...]から、スカラ座やヴェネツィアのフェニーチェ劇場での大失敗へと一転したりするのである。[...]1833年から1834年にかけての、たった1年のあいだの転変で

あった。一体どうしたことなのか？ この説明は、ドニゼッティ自身も認めている歌の難しさに求められる。ウンゲルとデュプレーに合わせて創られたこれらのパートは、たとえ有能であっても、他の歌手たちにはあまり向かなかったからである⁽⁷⁾ [・・・]。しかし、このような賛否両論のもっとも大きな理由は、当時の**興行主や聴衆、歌い手らの気違いじみた要望のために、オリジナルの曲を変更したり、パートを入れ替えたり、さまざまな修正をしたりしたこと**からくるものであったと言える。これらの手直しは、とりわけ歌い手たちの欲望を満足させるために、しばしば作曲家自身によって修正されることもあったが、**作品の所有権が依頼した興行主にあったことから、[・・・]作曲家に知らされることもなしに「不詳の手」によって修正されたこと**も多くあった。これらの手直しの結果を想像するのは容易いことである⁽⁸⁾。

また、**所有者兼興行主が、オペラ全部または一部を、出版の目的で出版社に譲渡できた**ということも忘れてはならない（ドニゼッティの場合は、普通はリコルディ社であった）。しかし**著作権に対する法律がなかったために、ずる賢い出版業者が、かなりひどく偽造された海賊版を出回らせることがよくあり、それらが劇場で使われることも極く日常的なことだったのである**⁽⁹⁾。このようなことは、成功していたオペラの場合にしばしばあり、とりわけ『パリズィーナ』では頻繁に行われた。『パリズィーナ』がよく知られていたことは、有名な作曲家たち（ツェルニー C. Czerny や、リスト F. Lisztでさえも）がすぐにも、このオペラのメロディをもとにして、無数のカプリッチョやファンタジア、ヴァリエーションなどを作曲したことから裏づけられる。

このことは、あちこちの劇場で上演された『パリズィーナ』の成功・不成功という賛否両論の、少なくとも部分的な説明にはなり得るであろう。ともかく、当初の成功は疑いない。ドニゼッティが、[・・・]望みに望んだパリの劇場の扉を、オペラ『パリズィーナ』は開けることができるであろうと思込んだほどであった。しかし、パリのイタリア歌劇場 Théâtre des Italiens を牛耳っていた興行主、ロベール E. Robert とセヴェリーニ C. Severini との交渉は、『パリズィーナ』を譲り渡す際のラナーリの強欲が大きく原因して、まとまらなかった。結局ドニゼッティは、パリの聴衆に挑むのに、1835年の『マリン・ファリエーロ *Marin Faliero*』まで待たざるを得なかったのである。[・・・]

『パリズィーナ』は、ドニゼッティがオペラ『ファウスタ *Fausta*』ですでに触れていたフェードラ Fedra（ギリシャ神話にある「パイドラ」）の暗いドラマである。このドラマは、台本作家ロマーニがバイロン G. G. Byron の『パリズィーナ *Parisina*』を基にして書いたもので[・・・]

ロマーニはそこに並外れた気品が強調されているのを見出している、と私には思われる。[・・・]

この悲劇には、「永遠の女性像」というロマン派的な感性が深くつらぬいている。つまり、女性が貞節であるならば天上のものとして描き、^{つみびと}罪人なら、何としてもその罪から救わなければならなかったのである。そこで、ドニゼッティは、[・・・]浄めの音楽のマントでパリズィーナを覆いながら、救うべき犠牲者として彼女を愛くしみ、表現したのである。ここにはヴェルディのヴィオレッタへの道が暗示されている。

音楽的には、パリズィーナという人物は、オペラの大部分において、夢見る魅惑的な女性として描かれている。しかし、一方ではウーゴへの思いと昔の情熱の蘇りによってやさしい気持ちに覆われた存在として、また一方では惨事の絶えない悪夢のために暗い気持ちに覆われた存在として、彼女の劇中における二重の人生が、この作品では示されている。[・・・]ウーゴを夢の中で愛し、寝言で彼の名を洩らしてしまうのだが、ここから始まる公爵との混乱極まる場面において、パリズィーナのその純真で愛のためには我を忘れさえする人間性が描かれ、また一方では、大切に内に秘めた自分自身の情感を力強く守りながら、しかし最後には、人間の狂気のドラマに深い哀れみを捧げつつ自らも滅びる女性という面が描かれる。

ウーゴも、彼自身の二面性を、音楽的にも技法的にもはっきりと表している。ウーゴの旋律は超絶的なアリアと、そして「ド」が無数に出てくる、時によっては「レ・フラット」までもある、声楽的に至難な曲であるとともに、ドラマの強いアクセントの表現と感情の高揚による熱情的な叫びが幅広く見られる。[・・・]

[・・・]この2人の主人公の二重性という観点によっても、**オペラ『パリズィーナ』は、ドニゼッティのスタイルの転換における決定的な作品である**ことを示していると言える。そのスタイルの転換というのは、「**軽い**」ジャンルと「**セーリア**」のジャンルという、**全く異なる「ジャンル」を技術的に巧みに融合し得た**ことに現れている。結果的には、内面的に複雑な登場人物を舞台上でうまく演じるために、より幅広い表現が歌い手に求められることになる。[・・・]

[・・・]オテットと同じ苦しみに喘ぐ公爵の精神分裂気味な哀れな気質が、パリズィーナとの壮大なデュエットで一気に爆発する。このデュエットでは、**メロディックな流れが、ヴェルディのような鋭さのあるドラマチックな朗唱に変わっている。7度の和音の重なり合い、恐怖感に満ちた半音の急下降、[・・・]プログレッシブオーネ progression (反復進行) による逃れようのない悲劇性、同じ音による執拗な繰り返し、不安な戦慄を感じさせるシンコペーションと喘ぐような途切れる音、せき立てる言葉にしっかりと絡み合うリズムの刻み、熟考されたハーモ**

二、そしてオーケストラの色合い……等々に、つまり、完全にドラマチックな表現による、よく考え抜かれた統一性の中に、[・・・]一人の人物を浮き彫りにしている。[・・・]

オペラの主要な人物は4人であるが、これに5番目の「登場人物」としてコーラスを加えなくてはならない。[・・・]話を展開させたり、対話をうまく遮ったりして、ストーリーに重くのしかかってくる暗さにちょっと光をあてたりするなど、必要に応じた動きをしている。[・・・]だから、簡潔で的を得た展開の仕方になっているのである。[・・・]第一幕のフィナーレでは、幕を閉じるコンチェルトにおける、あのよくある筋の入り組んだ修辭的な面は見られない。[・・・]

[・・・]ドニゼッティの『パルジエーナ』の場合[・・・]、まさに空気が緊迫の度を増して対話が怒りとなって爆発するところでは、急テンポの、極めて感動的な表現の統一性を見つけ出すことができる。[・・・]「レチタティーヴォ」は、ところどころでアリオゾのよびのびとすることによって、言葉から湧き出るかのような感じがする力強いアクセントをつむぎ出している。一方オーケストラは、声とは関係のない描写で雰囲気暗示したり、あるいは強調したりしている。つまりこの「レチタティーヴォ」は、ベッリーニの「レチタティーヴォ」にあるような、ドラマチックなよく練り上げられた型とはかなり違い、むしろ、ヴェルディのメロディ線の基本に見られる、あの力強い真実性のある描写に傾いている。[・・・]

このようにオペラ『パルジエーナ』は、注意深く鑑賞する価値があるのだが、しかしこのオペラには常に、決定的で持続する成功が欠けていた。[・・・]すなわち、暗い雰囲気、切迫したシチュエーションの執拗な繰り返し、頻りにアクションの簡潔さを奪ってしまう登場人物の心理の内面的描写、等々が、[・・・]舞台芸術としての利点を、このオペラから奪っているのである。[・・・]しかし、悲しい愛のドラマに対して作曲家自身が慈悲心のぎりぎりのところまで追求したこのような表現は、他の作家にはほとんど見られないものである。

3月の末ごろローマに戻ったドニゼッティは、そこで春と夏を過ごした。そのあいだ、不確かな多くの交渉を抱えていたが、その大部分はまとまらなかった。しかし、ローマのヴァッレ Valle 劇場の興行主との秋の公演のオペラの契約は具体化した。1833年9月9日に上演されたそのオペラは、『トルクワート・タッソ *Torquato Tasso*』である。

[・・・]ドニゼッティ[・・・]がたいへん好きだった詩人、偉大なる「同郷人」タッソ[・・・]《彼〔タッソ〕が胎内に宿った町、生まれた町、^{なまがら}亡骸が眠っている町》[・・・]、すなわち、ベルガモ、ソレント、ローマのそれぞれの町に、『トルクワート・タッソ』が献呈されている。

準備作業としてドニゼッティは、タッソを題材に取り上げた、ゲーテ J. W. von Goethe を含む主な詩人を研究し始め、また台本に舞台上での動きを書き入れる際には、台本作家ヤコポ・フェッレッティ Jacopo Ferretti と直接相談し合うほどの熱中ぶりであった。しかし、このオペラはその後忘れられてしまった。[・・・]

台本作家フェッレッティは、詩人トルクワート・タッソ[・・・]に関する言い伝えの中から必要な部分を切り取って、エステ家の当主アルフォンソの苛酷さの犠牲者としてのタッソを描いた。その哀れな詩人タッソが、アルフォンソの妹である公爵令嬢のエレオノーラへの愛を思い切って告白してしまったことから、エステ家のアルフォンソは、タッソを牢獄に投げ込むのである。[・・・]タッソを囲む敵は、あまりにも多い。[・・・]タッソに嫉妬心を抱いているドン・ゲラルド公という年老いた廷臣[・・・]は、この悲劇の中で、いつも場違いなところで「ブッフオ」役を演じている[・・・]。

悲劇の中にコミックの要素を取り入れるのは、[・・・]シェークスピアの時から、全ての作家にそのような例が見られる。音楽の世界に限って見ても、モンテヴェルディ C. Monteverdi のオペラ『ウリッセ〔ユリシーズ〕の帰還 *Il Ritorno di Ulisse*』のイーロ役や、『ポッペアの戴冠 *L'Incoronazione di Poppea*』の小姓役のような例がある。しかし、[・・・]ドラマ全体の流れを妨げないようにするには、適当な時を選ぶ必要がある。[・・・]

主人公は、輪郭がはっきりしない叙情的な曖昧さの中にぼやけており、この欠点は曲全体に及んでいる。とはいえ、[・・・]コーラスは、エステ宮の雰囲気とうまく浮き出させており、また、いくつかのオーケストラの出だしが、出来事のそれぞれの瞬間の雰囲気を創り出すのにとっても適している。[・・・]だから、オペラの構成上の実態は、表面的には確かにいつものお決まりのやり方のようにも見えるのだが、その精神には、未来において「ヴェルディ的」と呼ばれるようになる勢いの、一種の**燃え上がる感覚**がもうすでに現れている。[・・・]20年後、ヴェルディのオペラ『トロヴァトーレ *Il Trovatore*』[・・・]を先取りするかのような[・・・]。

放浪の生活を繰り返していたドニゼッティは、ローマで『トルクワート・タッソ』が話題に上ったばかりなのに、もうすでに新しい仕事のためにミラノにいた。10月1日、スカラ座で、興行主のゴットアルディ Gottardi が『サン・ドミンゴ島の狂人』を上演し、その公演のためにガエターノは、いくつかの新しい曲を書くのである。公演が大成功を収めたことから（全部で36夜も上演されたほどであった）、その月の10日——ベルガモにほんの少しのあいだ立ち寄っ

た後——ドニゼッティは、例のスカラ座の興行主ゴッタルディの後任となった、ヴィスコンティ C. Visconti 公爵との契約を結んだ。それは、12月26日の聖ステーファノの祝日、つまりカーニヴァルのシーズンの開幕のために上演されるオペラの契約である。台本作家はまたもロマーニ、そして作品は、『ルクレツィア・ボルジア *Lucrezia Borgia*』となる⁽¹⁸⁾。

[...]この年1833年、ユゴー〔V. Hugo〕は『リュクレス・ボルジャー *Lucrece Borgia*』を書いており、その中で、[...] “逆説” という工夫をもとに登場人物を創り上げた。陰謀や毒殺の悪どい仕掛け人として常に死の影を漂わせ、非難されていたルクレツィアという人物が、ロマン主義の考え方に従って、**母性愛によるカタルシス**という思わぬ観点から舞台に登場させられるのである。このコントラストに富んだ逆転の数々は、[...]シチュエーションをとおして明らかになり、ドラマの進行の興味は登場人物の内面的な苦悩に向かうよりも、悪夢や惨事の雰囲気集中していくのである。

[...]ドニゼッティは今回は《身震いさせるほどの動揺》を引き起こそうと、ロマーニの台本に《^{ひつぎ} 柩の出てくる場面》を要求する[...]。新しいレトリック、すなわち**“身震い”**が出てくるのである。

ロマーニがフランスのドラマを簡素化させ、いつもの手慣れた舞台作りの技能で出来事を簡潔に語っているとはいえ、[...]この話題が普通でないということをよく理解しており、ユゴー自身が示したとおり⁽¹⁹⁾、苦しみつつ母親となった時に始めて、邪悪で、歪んだ道徳的状況を浄化しようという大変な努力を必要とする問題が、この悲劇の中で取り上げられているのを感じていた。しかしリブレットの出来としては[...]むしろ悲喜劇的であると認めざるを得ないところもある。悲劇の核となっている《母性によって浄化された歪んだ道徳》を、必ずしも常に浮き立たせることに成功しているとは限らないのである。

ストーリーの中の悲劇的な出来事は、ロマン派的な純粹な味わいのある暗闇の雰囲気という枠の中にはめ込まれて展開する。プロローグと2つの幕での物語の展開はいつも夜である。[...]主人公たちが密かに巡らす陰謀の展開を助ける秘密めかした雰囲気が浮かび上がってくるということである。これらの夜には、しょっちゅう晩餐会が行われているが、それはそこでの踊りのリズムがもたらす気楽で軽い雰囲気に苦悩の支配するストーリーを被せることによって、ドラマチックなアイロニーのコントラスト(これは後に、ヴェルディのオペラの重要な軸の一つとなる)を得るためである。[...]

未来におけるヴェルディのきらめきが、このオペラには豊富に見られる。その一例として、

グリマー二宮での舞踏会の場面で、舞台上で吹かれるトランペットやホルンの音の広がりを挙げることができる。そしてこの作品では、ロッシーニを思い出させる要素が消えるとともに、ヴェルディ的な兆しが少しずつ表に現れている。ロッシーニの要素は、もはやわずかな部分にしか見られない。[・・・]新しいことが今起ころうとする兆しを示す“震え”は、ドニゼッティのスタイルが熟成したという証しである。[・・・]ドニゼッティは、「ベル・カント」の装飾的な華やかさに背を向けるかのように、その代わりに「物語的な朗唱」を少しずつ加えている。この朗唱では、学校で学んだお決まりの詩の形から抜け脱して、純粋なドラマチックなレチタティーヴォに早くも変わっている[・・・]。

しかしながら、[・・・]ドラマの展開の上で必然である場面から緊迫感を外してしまう、あまりに多い付随的な場面[・・・]に、このオペラの本筋が枝分かれしてしまっている[・・・]。

いずれにせよ第一幕は、疑惑と裏切りの雰囲気を出したオーケストラの進行で実によく表わしており、[・・・]あの「震えの修辞」による見事な腕前を見せている。[・・・]それらは、減7の和音や不完全終止の巧みな使用、言葉や声が途切れ途切れになる休符の多用、伴奏がさまざまな形になることで生じる不安定さ、金管楽器の計算された介入、等々で強調されている。

[・・・]

途切れ途切れの、追い立てるようなリズムで、失意に満ちた響き[・・・]それは、自分自身の手で毒殺してしまった息子の最期を見取らざるを得ないルクレツィアをすでに支配している心的状況、すなわち昇華される母性の喘ぎを表そうとしている[・・・]。それから、ルクレツィアの不安、恐怖、苦悩が、死を目前にしたジェンナーロの、悟ったような懇願で和らげられる。ドラマの音楽的なカタルシスであるかのように聞こえる、ひじょうに純粋なメロディの柔らかい上昇において、ドニゼッティの懸命な“震え”の探求の意欲を満たすはずの、ジェンナーロの絶望的な叫び声が消えていく。

この不運な母親の苦しみに向けられているのは、またも、悲劇的な運命の執拗な切迫に打ちのめされた者に対するドニゼッティの人間的な慈悲であった。切実な情感に溢れる歌の中で、失意の苦しみを和らげ、犠牲の責め苦を通して救いに至ろうとしたのである。

ドニゼッティの美的感覚における傾向を決定づけたこのオペラ、『ルクレツィア・ボルジア』の[・・・]フィナーレに関するドニゼッティの見解について、一言^{ひとこと}加えたい。ドニゼッティは、あの有名なソプラノのエンリケッタ・メリク＝ラランド Enrichetta Méric-Lalande のわがままに屈して、変わり者の彼女がミラノの聴衆の拍手を一人占めできるようにと、超絶技巧のア

リアを1曲、最後の部分に書き加えなければならなかったということは知られている⁽²¹⁾。このオペラの成功は、残念ながら、その価値ある彼女の喉にかかっていたのではあるが、[・・・]ドニゼッティは、彼が決して納得していなかったその無理やりにつけた結末を葬って、新しいフィナーレを書き、今度はジェンナーロの死で終わるようにしたのである⁽²²⁾。この新しい構想のオペラは、1840年のカーニヴァルのシーズンに、フレッツォリーニ Frezzolini とモリアーニ Moriani を主な配役として、スカラ座で上演された。2つのフィナーレを比較してみるの面白い。前者は、ルクレツィアが母親であることを忘れ、従来のロンドの、お決まりの歌のヴィルトゥオーゾによるヒステリーに浸って終っているが、後者の決定版となったフィナーレは、極めて暗示的な、劇的動揺の頂点に達するように構成されている。[・・・]この作品によって、決定的な重要性をもった美学における転換地点を刻印したのである。天才的なロッシーニの世界を越え、かつ、うっとりさせるベッリーニのエクスタシーからも離れ、ドニゼッティはいま、あの本質的なきらめき、ロマン主義的な輝き、未来の音楽劇の路線の基盤となる心理的主観主義、等々を決定的なものとすることによって、ドラマを燃え上がらせるというスタイルを確立したのである。

原注

(1) 19世紀のメロドラマの全体の状況をよりよく理解するためには、この出来事を細かく見てみるとよい。ドニゼッティはまず、1832年9月1日、ナポリからラナーリに、最初の愚痴をこぼしている。ロマーニの態度に対して、《刺してやりたいくらいです。7月の末には私にリブレットをよこすとか、第一幕を送ったとか、第二幕はもうできているとか言っていて、そのうえ、私は[テノールの] ヴィッラ Villa に頼んで、第一幕の受け渡しと引換えに400フランをロマーニに支払うことになっているのですが、彼は、私が残りを払わずに、リブレット全部に対してこれだけしか支払わないと思いついでいる(と私は思う)のです! [...] ロマーニのおかげで、私はどうしていいのかわからないでいるというのに》とある。ここに書かれている状況の全ての原因は、あの周知の習慣にしたがって、**作曲家自身が自腹を切って脚本家に支払わなければならなかった**ことにある。

12月18日、ドニゼッティはローマから父親にも愚痴をこぼしている(また何日か前に、リコルディにも全く同じように愚痴を言っている)。《私は、10月に渡してもらわずで、今日現在も未だ受け取っていない脚本のことで、フィレンツェに抗議しました。》[・・・]しかし、ロマーニの遅れの本当の原因は、1833年のカーニバルと四旬節のシーズンに5本ものリブレットを書く仕事を請け負っていて、それに取り組んでいたからであった。ロマーニは『パルジューナ』以外に、カルロ・コッチャ Carlo Coccia のために『グイーザのカテリーナ Caterina di Guisa』、アンドレーア・マヨッキ Andrea Majocchi のために『秘密 Il Segreto』、メルカダンテ S. Mercadante のために『エッセクス [エセックス] 伯爵 Il Conte di Essex』、ベッリーニのために

『テンダのベアトリーチェ *Beatrice di Tenda*』を書かなくてはならなかった。また、ベッリーニとの約束にも目茶苦茶に遅れていたロマーニの「契約不履行」に対して、ベッリーニは、たとえロマーニであれ、遠慮なしに警察に訴えた。ともあれ1月10日にはフィレンツェにいたドニゼッティは、《リブレットもないのに、私は四旬節の第二日曜日にはオペラを上演しなくてはならないのです》と、同月13日に父親に書きながら、《（自分の場合は）裁判ざたにするよりは何らかの解決策を》と考えるのである。《その解決策とは、配役にぴったり合った『ファウスタ』を上演し、そこに新しい曲をいくつか付け足して、できるだけの金を手にするということです》。

1月27日、ベッリーニは未だに『テンダのベアトリーチェ』の第一幕のフィナーレの部分を受け取っていなかった。ロマーニは、2月の半ば頃にそれを仕上げた後、ようやく『パリズィーナ』に取りかかることができたのであった。しかし、リブレットの初版に次のような言い訳を書き入れなければならないと感じるほど、ものすごく慌てた作業であった。《数日中に、急いで劇を作成しなければなりません。不可抗力的な事情に迫られて、読み直し^{あわ}たり修正したりすることもできずに……》。それに対してドニゼッティは、いくらも文句を言えた立場であったのだが、8月6日、ローマからラナーリに宛てた手紙では、次のようなコメントで留めている。

《一音も書かなくなつてギャラをもらってもいいような状況でしたが、逆に私は、全力をあげて一生懸命サービスをしたのです。しかもそれがまあまあ首尾であったことは、あなたもよくご存じですよ。 […] フィレンツェで貴方が11,000リラを損したなどということは、「詩人」に言うべきことで、これだけの少ない日数でオペラを完成させ、上演させ、なおかつプログラムの印刷の校正までしてあげたこのドニゼッティに言うべきことではありません》。ドニゼッティの言及しているお金の損害の原因は、オペラの上演が、予定されていた四旬節の第二日曜日ではなく、このような経過のために第四日曜日に延期され、結局は、劇場シーズンの終わりまでに、たった9回しか公演ができなかったことによるものであった。 [本文に戻る](#)

(3) 持ち声のよさに第一級のドラマチックな役柄に適した資質を併せ持っていた、カロリーナ・ウンゲルへの最高の賛辞は、《南の情熱、北のエネルギー、銅の胸、銀の声、金の才能》と彼女を褒め讃えたロッシニの言葉であろう。注目すべきことは、ウンゲルは、並外れた音域を持っていたことから、コントラルトの声でありながらも、今日ソプラノ・ドラマーティコ、あるいはアジリタを得意とするソプラノのためとされているパートも、普段演じていたということである。その証拠として、ドニゼッティのオペラにおいても、『サールダムの市長』のマリエッタ役や、『パリズィーナ』のタイトル・ロール、『ベリザリオ』のアントニーナ役、『ルーデンツのマリーア』のマリーア役以外に、ソプラノの「プリマ・ドンナ」用に書かれた、『ファウスタ』のタイトル・ロールや『ルクレツィア・ボルジア』のルクレツィア役、『マリン・ファリエーロ』のエレーナ役、等々もよく演じていた。おそらくこの素質からウンゲルは——並々ならぬ音域と対応性を持っていたもう一人の歌手ジュゼッピーナ・ロンツィとともに——ドニゼッティのお気に入りの歌手だったのであろう。

[本文に戻る](#)

(7) 1834年1月17日、ドニゼッティがジェノヴァから、当時のスカラ座の興行主カルロ・ヴィスコンティ・

ディ・モドゥローネ Carlo Visconti di Modrone に宛てた1通の手紙では、このように書いている。《そのうえ、私の『パリズィーナ』を上演したいという手紙をもらいました。お願いですから公爵様、だめです。配役に合った歌手が一人もいないと私は思うからです。[...] 来年私がそちらに行くのを待ってください。その時の配役の方がより相応しいと思います。》しかしその当時は、興行主の意思に対しては、たとえドニゼッティのような巨匠の誉れ高い作曲家の言葉でも、あまり効果はなかった。その結果『パリズィーナ』は、ドニゼッティが予測したとおり、ミラノの公演では不成功に終わったのである。 [本文に戻る](#)

(8) 1834年12月31日、ドニゼッティは『ガッツェッタ・プリヴィレジャータ・ディ・ミラノ〔ミラノ特権新聞〕 *Gazzetta privilegiata di Milano*』の編集者にこう書いている。《[...]これは、私がフィレンツェで作った本物の「スコア」でしょうか？ いいえ！ パドヴァで使われていたのは本物でしたか？ いいえ！ 配役は合っていますか？ 一部ははい、一部はいいえ。ドンゼッリは書かれているとおりにその役を歌いましたか？ いいえ！ ドンゼッリは彼の声に合わせてものを自分で持ってきました。でも誰がそれに手をつけたのかは分かりません！ 私が書いた本物の『パリズィーナ』が上演されれば[...] おそらくフィレンツェでの結果のようになるでしょう。[...]リコルディだけが、正真正銘の『パリズィーナ』の唯一の持ち主です！。》[...]オリジナルの楽譜を「変える」というこのような責められてしかるべき習慣は、1843年10月、メルツイ Melzi 伯爵に宛てて、ドニゼッティに以下のようなことを書かせる引き金にもなった。《これらのことは、哀れな作曲家には大変迷惑なことなのです。なぜかと言うと、作曲家が舞台の上に出て、そこで「これは私の作品ではありません」とか、「これはこのような音域で構想したものではありません」とか、「これはこんなに遅く、あるいはこんなに速く歌ってはいけません」とか、「ここはAさんBさんの声には合いません」とか言ったりすることはできないからです。》

しかしながら、すでに述べたように、新しいカヴァティーナ、新しい二重唱、等々の変更や付け足しが、作曲家自身によって——何年かたってからも——時折なされていたのである。それは、オペラをよりよくするためでもあったのだが、とりわけ、歌い手たちの要求に従うためでもあった。その代表的な例は、1832年4月16日の、バルバイア宛てに送った未公開の手紙の一部にある。《あなたと同様、ペッピーナ[・ロンツイ]が私に何を要求したって構いません。私はそれを拒むつもりはありません。ですから、彼女がどうして欲しいかを知らせてくれれば、そのようにします。とりあえずカバレッタのカデンツァには、オクターブでトランペットを2本入れてもいいでしょう[...]。つまり一つは彼女と同じ高さに、もう一つはオクターブ下に。そうすれば歌をしっかりと支えられるでしょう。カデンツァはとても効果的だと思うので、本当はあまり変えたくはないのですが、ペッペ〔ジュゼッピーナ・ロンツイのこと〕がやりたいのなら、まあ御意のままに。》

このような状況であったから、ドニゼッティのオペラや一般的に19世紀のロマン派オペラの（否、それだけでなくその前の時代のオペラも）、現在も残っている文献をもとにした厳密な再現は、実現不可能な企てであることは明らかである。1839年、ベルガモでの『パリズィーナ』の再演にあたって起こったさまざまな出来事が、上記の事情をよく表している。この再演の総責任者は、スイモーネ・マイル Simone Mayr であった。マイルは

カトーネ・ロナーティ Catone Lonati が歌うはずだったウーゴ役について、4月19日、パリにいるドニゼッティに次のように書いている。《第二幕のアリアはアジリタがあまりに多く、彼の声がそれについていけません。ですから、他の作曲家の曲を差し込むこと〔「衣装箱のアリア」と呼ばれていた〕はしたくないので、彼のために、もっと簡単に歌いやすい別のアリアを作曲していただけますでしょうか。》【・・・】ドニゼッティは【・・・】〈私は手が震えるのを感じた Io sentii tremar la mano〉というシェーナとアリアをほとんど書き直して、7月23日、マイルに次のように書き送っている。《『パルジューナ』のコーラスは〔…〕そのままです。うまく使えるでしょう。ただ、ちょっと長すぎるので、私がナポリではそのコーラスを真ん中でカットしたということをお知らせしておきます。アリアの真ん中あたりは、ベルガモの詩人がしたレチタティーヴォの形より、ロマーニが書いた韻を踏んだ形の方が好きです。ですから、最後のカンタービレは手を加えました。（先生の手を煩わせたくない）私が「ピアノ・フォルテ」と指示したとおり、最後の1小節をオーケストレーションしてもらおうよう、ドルチに頼みました。真ん中の4分の3のコーラスのカデンツァはカットして、その後新しいカバレッタを入れ、そしてカバレッタが終わったあとで、もとあったクレシエンドを入れます。残りは今のスコアのままとしてください。カンタービレに戻って、もとの、あるいは新しい、あるいは先生または彼らの好きなカデンツァを入れます。》【・・・】 [本文に戻る](#)

(9) 【・・・】ドニゼッティ【・・・】が、【・・・】1833年5月2日、リコルディに宛てて【・・・】このように書いている。《上演された『愛の妙薬』が、正真正銘の私の作品であるというのは嬉しいことです。でも〔…〕『アンナ・ボレーナ』と『愛の妙薬』の所有権を持っているのはリコルディだけで、他のあらゆるコピーは偽物である、ということ、新聞に載せてもらうようにしてください。お願いします。あの悪名高きアルターリア Artaria社が、『サン・ドミンゴ島の狂人』のスコアを興行主からもらえなければ、他のオペラと同様に自分のところでオーケストラ版の楽譜を作らせる、と書いてきたのです。もしそうだとすると、歌のパート譜はどこで見つけたのでしょうか？ 歌のパート譜は、何にも持っていないはずです！〔…〕ナポリのヌオーヴォ劇場で上演した『愛の妙薬』は私の作品ではないので、訴えました》。1834年10月12日、パレルモの友人モンテレオーネ Monteleone にも、次のように書いている。《君に言うておきます。いつか『パルジューナ』がパレルモの興行主の手に渡って、そしてもしも彼らがリコルディ版を買っていないとしたら、それは確実に偽物ですから、どうか私の代わりに、ありとあらゆる手立てを使ってその上演を阻止してください。その目茶苦茶な作品を売っているのは、アルターリア社とデ・ルッカ De Lucca 社です。〔…〕どうか正義の騎士となって、友人たちの名誉を守ってください。オーケストレーションが目茶苦茶だということは一目瞭然でしょう。》

オーケストラ・スコアがこのような運命であったとすると、作曲家が書こうとした音楽から見ても、市販の楽譜がどれだけ高い偽造レベルであったかを伺うことができよう。「市販の楽譜」とは、オペラ全曲の、またはそのオペラの中の一番有名な部分の、歌とピアノのための楽譜〔現在のヴォーカル・スコア〕、とりわけピアノのソロ用あるいは4手の連弾用の楽譜、ヴァイオリンとピアノのための楽譜、等々の、数限りない編曲版のことである。だから、リコルディ社からヴォーカル・スコアの作成の依頼を受けていたジャコモ・ペドロニ

Giacomo Pedroni が、1833年8月、リコルディ社の編集長に次のようなことを書くには、それなりの根拠があったのである。《私の好きなドニゼッティの大成功を収めたオペラ、『〔サン・ドミンゴ島の〕狂人』のとてもよくできた楽譜の奥付に名前を入れていただいたことには、この上ない感謝をいたしております。[…] というのは、そちら様から出版された（私の編曲による『サン・ドミンゴ島の狂人』の）ヴォーカル・スコアが、歌の部分はドニゼッティのオリジナルの作品と全く一致しているということと、また（編曲は）もとのオーケストレーションのスピリットを守っていて、しっかりとそれを感じさせていることから、ドニゼッティ自身が認めて褒めてくれたからです。》このようなことは、**歌とピアノのヴォーカル・スコアを出版社が作っていた**ことから来ている。なぜならドニゼッティは他の作曲家と違って（時間も限られていたこともあり）、曲を直接オーケストラ・スコアに書き込んでいたからである。ザヴァディーニ G. Zavadini が、オリジナルの楽譜の研究で浮き彫りにしたように、**ドニゼッティは五線紙に、最初にハーモニーが決まる歌のパートと低音（チェロとコントラバス）のパートを書いて、後でオーケストレーションを完成させていた**。この作曲のメソッドは、時によって、インクの色が違っていることから解明することができたのである。 [本文に戻る](#)

(18) この契約にまつわる出来事は、少々複雑である。1833年12月26日のスカラ座の公演のために、ゴットタルディはメルカダンテと契約をしていた。オペラは、ロマーニの台本による『サッフォ *Saffo*』の予定であった。ところが、そのシーズンに契約していたプリマ・ドンナ、ヘンリエット・メリク＝ラランド *Henriette Méric-Lalande* が、自分の声に合っていないと役をきっぱりと断ったために、ロマーニが新しいリブレットを作り始めたのである。そのリブレットは、同じ1833年の2月にパリでかなりの成功を収めた、ヴィクトル・ユゴー *Victor Hugo* の悲劇『リュクレス・ボルジャー *Lucrece Borgia*』に題材をとったものであった。この段階で、ゴットタルディの後任の興行主カルロ・ヴィスコンティ公爵は、メルカダンテが果たして速く書き上げることができるかどうか疑って、ドニゼッティと契約を結んだのである。それが、同年12月26日の晩に公演されるオペラ『ルクレツィア・ボルジア』の契約であり、報酬は、メルカダンテの 4,500 オーストリア・リラに対して、6,500 オーストリア・リラであった。

【・・・】ロマーニは、作曲家の変更ということで、何か得しようと【・・・】リブレット一つ分だけではなく、作成した両方のリブレットの分を何とか支払ってもらおうと考え【・・・】最終引き渡し日を11月26日まで遅らせた【・・・】。ドニゼッティとしては、オペラの大まかな輪郭を先に作曲して、後でリブレットの詩に当てはめたのであるが、場合によっては彼がすでに作った曲にロマーニが詩を合わせるようにと、断固要求したところもあった。【・・・】ボルジア、等々……を舞台に取り上げたことで【・・・】検閲とのトラブルは、あちこちの劇場で『ルクレツィア・ボルジア』が再演されるたびに浮上し、その都度、詩を変えたりとか、タイトルを変えたりという、数え切れない変更があったのである。またフランスでは、民法上の問題も少なくなかった。ユゴーの弁護士たちは、フランスの作家の悲劇が不当に使用されたとして訴訟を起こした。《『ルクレツィア・ボルジア』はメッツで上演され、爆発的な成功を収めました。しかし […] ユゴーが出版社に対して訴訟を起こし […] 成功した上演の3日目で、公演停止を求めています。》1841年5月6日、ドニゼッティは

義理の兄に宛てた手紙でこう書いている。また2ヵ月後には、《あと何日かで、『ルクレツィア〔・ボルジア〕』の翻訳者とユゴーにかかわる裁判が法廷で取り上げられます。ユゴーは抗議し、これは自分のものであるとして、パリや地方での公演を差し止めようとしています。》ユゴーは敗訴した。 [本文に戻る](#)

(19) 『ルクレツィア・ボルジア』が上演された時、ロマーニはリブレットにこのような序文を入れている。《このオペラの原作者ヴィクトル・ユゴーは、ひじょうに有名な悲劇 [『王は楽しむ』] の中で、父親になることで神聖化された歪んだ肉体 (彼の言葉です) を表現していました。それに対して『リュクレス・ボルジャー』では、ユゴーは母親となることで浄化された歪んだ道徳を表したかったようです。彼の目的は、よく見てみると、題材の暗さを和らげ、主人公がさほど軽蔑されないようにすることです。ユゴーにとって、想像力にしたがって題材を操り、もっとも相応しい空間の中でその題材を展開させながら、彼の目的を浮き立たせることは容易なことでした。しかし、数ページの中にこの長い話をまとめ、しかも詩の形の約束ごとや音楽の構造に縛られた私にとっては、とても難しいものでした。そのような大仕事がどれほど困難極まりないものであるかということは、その大仕事に挑戦することを承諾する後まで気づきませんでした。内容の難しさに合わせて、私が使うべきであると思っていたスタイルの難しさも、加えなければなりません。私が知る限りでは、そのスタイルのモデルとなるものもありません。このスタイルは、詩というよりは散文の性格を持っていること、対話の言葉数が限られていること、時代背景、出来事の性質、その出来事を展開させる悲劇的というよりは大半がコミカルな登場人物、等々、に合わせたスタイルでなければなりません。^{ひとこと}一言でいえば、詩人は隠れていて、登場人物にそれぞれの言葉を語らせなければならぬオペラにふさわしいスタイルが必要なのです。場所の一致ということは何とか守るために、ヴェネツィアで起こる出来事をプロローグと名づけています。もし私の考え方が間違っていないければ、まさにプロローグと呼ばれるべきでしょう。というのは、これは出来事的前提ですし、フェッラーラで起こる大惨事をもたらす原因であるからです。——以上の私見で、私は聴衆の皆さんの意見を左右させる気は毛頭ありません。判断するのは聴衆の皆さんで、作家はそれに従うべきだからです。フェリーチェ・ロマーニ。》

[...] [本文に戻る](#)

(21) ラランドの「都合」というのはフィナーレに関してだけでなく、彼女が舞台上に初めて姿を現す登場の時にもあった。というのは、プロローグの宴会の場で仮面を付けて登場したら、もしかすると、聴衆がすぐに彼女であるということにわからずに、拍手がもらえないのではという恐れがあったため、彼女は仮面をつけて登場したくなかったのである。ドニゼッティのミラノでの初めての大成を収めた作品となった、33夜も繰り返されたこの『ルクレツィア・ボルジア』のミラノ版のキャストには、他の第一線の歌手、コントラルトのマリエッタ・ブランビッラ Marietta Brambilla (オルスィーニ役)、フランチェスコ・ペドラッツィ Francesco Pedrazzi (ジェンナー口役)、そしてルチャーノ・マリアーニ Luciano Mariani (アルフォンソ役) らが含まれていたということを忘れてはならない。いうまでもなく、各人がそれぞれの「都合」を持ち合わせていたのである。 [本文に戻る](#)

(22) 一般的に、女性の主役のための「カヴァティーナや Rond」で出来たフィナーレは、ドニゼッティのような「ドラマチックな」作曲家には、もはや芸術的な観点から受け入れることができない、ステレオタイプとなっていた。現に、新しい版のフィナーレで上演された1840年のミラノでの再演の後、ドニゼッティは、オペラの結末はこのままにしておくよう強く主張した。《ラナーリの楽譜には、もちろん最後にルクレツィアのカバレッタがあるでしょう。どうせ、皆そうするのですから。でも、テノールが死んだ後は公爵の登場にとんで、そこで幕となるということにしなければなりません。ボローニャで今ロッシーニが公演しているオペラで、彼自身も、女性歌手のノヴェッロ Novello にカバレッタをカットするように勧め、ゲネプロでそのようにさせようとしたのは、[私が言ったことが] 正しい証拠なのです。[...] でも、[興行主の] イヤコヴァッチ Jacovacci は、言うことを聞いてくれないので仕方ありません》と、1841年10月24日、ガエターノは、ローマでの『ルクレツィア』の再演にあたって、トト Toto [義理の兄] に書いている。結局のところドニゼッティは、オペラ・セーリアの決まりとして、幕を閉じるときのあの超絶技巧の Rond の、ヴィルトゥオーゾ的な歌への歌い手の物凄い欲求が、ドラマ性を尊重することで犠牲となることを願っていたのである。自分の息子の死体の前で、ベル・カントの大胆さのみならず、勇敢に振舞う母親というのは、ひじょうに「滑稽」に見えたからである。

3年後の1844年、ヴェルディは『エルナーニ *Ernani*』で、お決まりの最後の Rond を要求していたソプラノのレーヴェ Löwe を満足させるのを断固として拒否したのである。ヴェルディが「トリオ」を残したことで、ベル・カントの習慣は、ここで最終的に幕がおりることとなる。 [本文に戻る](#)

第9章

フェッラーラの宮廷で、バイロン、ゲーテ、ユゴーと共に

《（私は誇りに思っていますが）私のせいで……思わず……無心に……涙させてしまったあのご婦人方に、もう一度代わりに謝っておいてください……。》
(ジャンピエーリ宛、1833年5月14日)

ジョコーザやセミセーリオのオペラの、ファンタジックで甘美な登場人物とともに過ごした時は、短いあいだであった。というのは、ガエターノの気持ちが前以上に悲劇的なドラマへと掻き立てられていったからで、結局この時から3年半以上、1836年の半ばまで、ドニゼッティは喜劇作品を手がけないのである。

反響を呼んだ『サン・ドミンゴ島の狂人』がまだ公演中だった1月10日、ドニゼッティは、ペルゴラ劇場 Teatro della Pergola で上演される予定のオペラのために、すでにフィレンツェに移っていた。しかしながら彼は、そのオペラのタイトルさえも知らなかったのである。フェリーチェ・ロマーニは、本来ならば、前の年の7月にはリブレットをもうすでにドニゼッティに渡しているはずであったが、いつものごとくひどく遅れていた⁽¹⁾。だから、2月の半ば頃になってようやく、ドニゼッティは作曲し始めることができたのである。そのオペラは、『**パリズィーナ Parisina**』、もしくは、ベルガモに保管されているオリジナルのスコアにドニゼッティが気に入って記したタイトル、『**エステ家のパリズィーナ(パリズィーナ・デステ) Parisina d'Este**』である。オリジナルの楽譜からのスコアの作成と、パート譜の作成、歌手やコーラス、オーケストラの稽古、ラナーリの要望による例によつての豪華絢爛たる舞台装置や衣裳の製作、等々の、舞台準備のための大仕事には、最低2週間はかかったであろう。とすると、オペラ『パリズィーナ』は3月17日にフィレンツェで初演が行われたのであるから、わずか15日ほどでその曲が作られたという計算になる。とはいえ、このオペラのシンフォニアのパートには、ドニゼッティがオペラ『パリのウーゴ伯爵』のシンフォニアをそっくりそのまま取ったこと、そしてとくに、フィレンツェで“やむをえずぶらぶらと”過ごしていたその1ヵ月ほどのあいだに、後になってある特定のドラマチックなシチュエーションに合わせるつもりで、「目的のないいくつかの曲」を書くということ【・・・】も考慮しなければならない。

配役は、ひじょうに優れた歌手陣によるものであった。主役は、ベートーヴェンが第九交響曲の初演の配役に抜てきした、あの有名なオーストリア出身のコントラルト、カロリーナ・ウンゲル Carolina Ungher で、高音はザラザラしたところがあるが、みごとな力強さのある声を

持った歌手であった。ドニゼッティはすでに彼女を、オペラ『サールダムの市長』で使ったことがあった⁽³⁾。ウーゴ役は、パリ出身の若いテノール、ジルベール・デュブレール Gilbert Duprez に委ねられた。彼は「**ファルセット**」(裏声)を使わずに、**高音域においてもたつぷりとした声で歌うという声楽技法の改革者**として、イタリアの聴衆を驚かせた。フェッラーラ伯爵は、パルマ出身のバス歌手、ドメニコ・コッセッリ Domenico Cosselli によって演じられ、彼もデュブレールと同様、後にドニゼッティの傑作の歌手として右に出る者のない、信頼のおける出演者の一人となる。《私のオペラ『パリズィーナ』は、素晴らしい成功を収めました。初日の晩、私は10回もカーテン・コールされました》と、3月23日、ドニゼッティ自身がバルバイアに書いているように、オペラは大成功だった。また5月14日にも、フィレンツェの滞在期間中に知り合い、友情関係を結んだパラティーナ図書館長のインノチェンツォ・ジャンピエーリ Innocenzo Giampieri に、《(私は誇りに思っていますが)私のせいで……思わず……無心に……涙させてしまったあの〔フィレンツェの〕ご婦人方に、もう一度代わりに謝っておいてください……》と書いている。この文章から、パリズィーナが歌う悲しい歌に、女性客が涙を流したということは明らかである。

[...]新聞等の批評では[...]、ドニゼッティが、『アンナ・ボレーナ』以降の精神的なものの新鮮な表現や悲劇的な真実に迫る音楽を追求するために、いつもの客受けをねらった**カバレッタのやり方にとらわれなくなった**ことが強調されていた。『パリズィーナ』の音楽は、技巧をこらして盛大な拍手を歌手が得られるような登場人物にするというよりも、むしろ**登場人物の人間的な特徴づけを目的とした音楽であった**。[...]この転換に、当時の批評家は多少気づきはしたものの、[...]《[コンチェルタートは]説得力があり心を愉快にさせるというよりは、むしろ耳に騒々しく不快である》とか、《時には、歌手たちがあまりにも大げさな感情を表現しなければならないので、歌うというよりは叫んでいるようだ》という類いの批評まであった。[...]全ての批評が、テーマは道徳的でなく、《徳性》が全くなく悲痛である、それどころかなぜ、逆に《悪徳が擁護されるかの》ような、こんな題材を選択したのかと非難していたことは興味深い。[...]

ということで、成功とはいえ賛否両論の状態であったし、またこのようなことは、以後の『パリズィーナ』の上演においても、常に続くのであった。たとえば、ジェノヴァ、あるいはナポリでの大成功[...]から、スカラ座やヴェネツィアのフェニーチェ劇場での大失敗へと一転したりするのである。[...]1833年から1834年にかけての、たった1年のあいだの転変で

あった。一体どうしたことなのか？ この説明は、ドニゼッティ自身も認めている歌の難しさに求められる。ウンゲルとデュプレーに合わせて創られたこれらのパートは、たとえ有能であっても、他の歌手たちにはあまり向かなかったからである⁽⁷⁾ [・・・]。しかし、このような賛否両論のもっとも大きな理由は、当時の**興行主や聴衆、歌い手らの気違いじみた要望のために、オリジナルの曲を変更したり、パートを入れ替えたり、さまざまな修正をしたりしたこと**からくるものであったと言える。これらの手直しは、とりわけ歌い手たちの欲望を満足させるために、しばしば作曲家自身によって修正されることもあったが、**作品の所有権が依頼した興行主にあったことから、[・・・]作曲家に知らされることもなしに「不詳の手」によって修正されたこと**も多くあった。これらの手直しの結果を想像するのは容易いことである⁽⁸⁾。

また、**所有者兼興行主が、オペラ全部または一部を、出版の目的で出版社に譲渡できた**ということも忘れてはならない（ドニゼッティの場合は、普通はリコルディ社であった）。しかし**著作権に対する法律がなかったために、ずる賢い出版業者が、かなりひどく偽造された海賊版を出回らせることがよくあり、それらが劇場で使われることも極く日常的なことだったのである**⁽⁹⁾。このようなことは、成功していたオペラの場合にしばしばあり、とりわけ『パリズィーナ』では頻繁に行われた。『パリズィーナ』がよく知られていたことは、有名な作曲家たち（ツェルニー C. Czerny や、リスト F. Lisztでさえも）がすぐにも、このオペラのメロディをもとにして、無数のカプリッチョやファンタジア、ヴァリエーションなどを作曲したことから裏づけられる。

このことは、あちこちの劇場で上演された『パリズィーナ』の成功・不成功という賛否両論の、少なくとも部分的な説明にはなり得るであろう。ともかく、当初の成功は疑いない。ドニゼッティが、[・・・]望みに望んだパリの劇場の扉を、オペラ『パリズィーナ』は開けることができるであろうと思込んだほどであった。しかし、パリのイタリア歌劇場 Théâtre des Italiens を牛耳っていた興行主、ロベール E. Robert とセヴェリーニ C. Severini との交渉は、『パリズィーナ』を譲り渡す際のラナーリの強欲が大きく原因して、まとまらなかった。結局ドニゼッティは、パリの聴衆に挑むのに、1835年の『マリン・ファリエーロ *Marin Faliero*』まで待たざるを得なかったのである。[・・・]

『パリズィーナ』は、ドニゼッティがオペラ『ファウスタ *Fausta*』ですでに触れていたフェードラ Fedra（ギリシャ神話にある「パイドラ」）の暗いドラマである。このドラマは、台本作家ロマーニがバイロン G. G. Byron の『パリズィーナ *Parisina*』を基にして書いたもので[・・・]

ロマーニはそこに並外れた気品が強調されているのを見出している、と私には思われる。[・・・]

この悲劇には、「永遠の女性像」というロマン派的な感性が深くつらぬいている。つまり、女性が貞節であるならば天上のものとして描き、^{つみびと}罪人なら、何としてもその罪から救わなければならなかったのである。そこで、ドニゼッティは、[・・・]浄めの音楽のマントでパリズィーナを覆いながら、救うべき犠牲者として彼女を愛くしみ、表現したのである。ここにはヴェルディのヴィオレッタへの道が暗示されている。

音楽的には、パリズィーナという人物は、オペラの大部分において、夢見る魅惑的な女性として描かれている。しかし、一方ではウーゴへの思いと昔の情熱の蘇りによってやさしい気持ちに覆われた存在として、また一方では惨事の絶えない悪夢のために暗い気持ちに覆われた存在として、彼女の劇中における二重の人生が、この作品では示されている。[・・・]ウーゴを夢の中で愛し、寝言で彼の名を洩らしてしまうのだが、ここから始まる公爵との混乱極まる場面において、パリズィーナのその純真で愛のためには我を忘れさえする人間性が描かれ、また一方では、大切に内に秘めた自分自身の情感を力強く守りながら、しかし最後には、人間の狂気のドラマに深い哀れみを捧げつつ自らも滅びる女性という面が描かれる。

ウーゴも、彼自身の二面性を、音楽的にも技法的にもはっきりと表している。ウーゴの旋律は超絶的なアリアと、そして「ド」が無数に出てくる、時によっては「レ・フラット」までもある、声楽的に至難な曲であるとともに、ドラマの強いアクセントの表現と感情の高揚による熱情的な叫びが幅広く見られる。[・・・]

[・・・]この2人の主人公の二重性という観点によっても、**オペラ『パリズィーナ』は、ドニゼッティのスタイルの転換における決定的な作品である**ことを示していると言える。そのスタイルの転換というのは、「**軽い**」ジャンルと「**セーリア**」のジャンルという、**全く異なる「ジャンル」を技術的に巧みに融合し得た**ことに現れている。結果的には、内面的に複雑な登場人物を舞台上でうまく演じるために、より幅広い表現が歌い手に求められることになる。[・・・]

[・・・]オテットと同じ苦しみに喘ぐ公爵の精神分裂気味な哀れな気質が、パリズィーナとの壮大なデュエットで一気に爆発する。このデュエットでは、**メロディックな流れが、ヴェルディのような鋭さのあるドラマチックな朗唱に変わっている。7度の和音の重なり合い、恐怖感に満ちた半音の急下降、[・・・]プログレッシブオーネ progression (反復進行) による逃れようのない悲劇性、同じ音による執拗な繰り返し、不安な戦慄を感じさせるシンコペーションと喘ぐような途切れる音、せき立てる言葉にしっかりと絡み合うリズムの刻み、熟考されたハーモ**

二、そしてオーケストラの色合い……等々に、つまり、完全にドラマチックな表現による、よく考え抜かれた統一性の中に、[・・・]一人の人物を浮き彫りにしている。[・・・]

オペラの主要な人物は4人であるが、これに5番目の「登場人物」としてコーラスを加えなくてはならない。[・・・]話を展開させたり、対話をうまく遮ったりして、ストーリーに重くのしかかってくる暗さにちょっと光をあてたりするなど、必要に応じた動きをしている。[・・・]だから、簡潔で的を得た展開の仕方になっているのである。[・・・]第一幕のフィナーレでは、幕を閉じるコンチェルトにおける、あのよくある筋の入り組んだ修辭的な面は見られない。[・・・]

[・・・]ドニゼッティの『パルジエーナ』の場合[・・・]、まさに空気が緊迫の度を増して対話が怒りとなって爆発するところでは、急テンポの、極めて感動的な表現の統一性を見つけ出すことができる。[・・・]「レチタティーヴォ」は、ところどころでアリオゾのよびのびとすることによって、言葉から湧き出るかのような感じがする力強いアクセントをつむぎ出している。一方オーケストラは、声とは関係のない描写で雰囲気暗示したり、あるいは強調したりしている。つまりこの「レチタティーヴォ」は、ベッリーニの「レチタティーヴォ」にあるような、ドラマチックなよく練り上げられた型とはかなり違い、むしろ、ヴェルディのメロディ線の基本に見られる、あの力強い真実性のある描写に傾いている。[・・・]

このようにオペラ『パルジエーナ』は、注意深く鑑賞する価値があるのだが、しかしこのオペラには常に、決定的で持続する成功が欠けていた。[・・・]すなわち、暗い雰囲気、切迫したシチュエーションの執拗な繰り返し、頻りにアクションの簡潔さを奪ってしまう登場人物の心理の内面的描写、等々が、[・・・]舞台芸術としての利点を、このオペラから奪っているのである。[・・・]しかし、悲しい愛のドラマに対して作曲家自身が慈悲心のぎりぎりのところまで追求したこのような表現は、他の作家にはほとんど見られないものである。

3月の末ごろローマに戻ったドニゼッティは、そこで春と夏を過ごした。そのあいだ、不確かな多くの交渉を抱えていたが、その大部分はまともならなかった。しかし、ローマのヴァッレ Valle 劇場の興行主との秋の公演のオペラの契約は具体化した。1833年9月9日に上演されたそのオペラは、『トルクワート・タッソ *Torquato Tasso*』である。

[・・・]ドニゼッティ[・・・]がたいへん好きだった詩人、偉大なる「同郷人」タッソ[・・・]《彼〔タッソ〕が胎内に宿った町、生まれた町、^{なまがら}亡骸が眠っている町》[・・・]、すなわち、ベルガモ、ソレント、ローマのそれぞれの町に、『トルクワート・タッソ』が献呈されている。

準備作業としてドニゼッティは、タッソを題材に取り上げた、ゲーテ J. W. von Goethe を含む主な詩人を研究し始め、また台本に舞台上での動きを書き入れる際には、台本作家ヤコポ・フェッレッティ Jacopo Ferretti と直接相談し合うほどの熱中ぶりであった。しかし、このオペラはその後忘れられてしまった。[・・・]

台本作家フェッレッティは、詩人トルクワート・タッソ[・・・]に関する言い伝えの中から必要な部分を切り取って、エステ家の当主アルフォンソの苛酷さの犠牲者としてのタッソを描いた。その哀れな詩人タッソが、アルフォンソの妹である公爵令嬢のエレオノーラへの愛を思い切って告白してしまったことから、エステ家のアルフォンソは、タッソを牢獄に投げ込むのである。[・・・]タッソを囲む敵は、あまりにも多い。[・・・]タッソに嫉妬心を抱いているドン・ゲラルド公という年老いた廷臣[・・・]は、この悲劇の中で、いつも場違いなところで「ブッフオ」役を演じている[・・・]。

悲劇の中にコミックの要素を取り入れるのは、[・・・]シェークスピアの時から、全ての作家にそのような例が見られる。音楽の世界に限って見ても、モンテヴェルディ C. Monteverdi のオペラ『ウリッセ〔ユリシーズ〕の帰還 *Il Ritorno di Ulisse*』のイーロ役や、『ポッペアの戴冠 *L'Incoronazione di Poppea*』の小姓役のような例がある。しかし、[・・・]ドラマ全体の流れを妨げないようにするには、適当な時を選ぶ必要がある。[・・・]

主人公は、輪郭がはっきりしない叙情的な曖昧さの中にぼやけており、この欠点は曲全体に及んでいる。とはいえ、[・・・]コーラスは、エステ宮の雰囲気とうまく浮き出させており、また、いくつかのオーケストラの出だしが、出来事のそれぞれの瞬間の雰囲気を創り出すのにとっても適している。[・・・]だから、オペラの構成上の実態は、表面的には確かにいつものお決まりのやり方のようにも見えるのだが、その精神には、未来において「ヴェルディ的」と呼ばれるようになる勢いの、一種の**燃え上がる感覚**がもうすでに現れている。[・・・]20年後、ヴェルディのオペラ『トロヴァトーレ *Il Trovatore*』[・・・]を先取りするかのような[・・・]。

放浪の生活を繰り返していたドニゼッティは、ローマで『トルクワート・タッソ』が話題に上ったばかりなのに、もうすでに新しい仕事のためにミラノにいた。10月1日、スカラ座で、興行主のゴッタルディ Gottardi が『サン・ドミンゴ島の狂人』を上演し、その公演のためにガエターノは、いくつかの新しい曲を書くのである。公演が大成功を収めたことから（全部で36夜も上演されたほどであった）、その月の10日——ベルガモにほんの少しのあいだ立ち寄っ

た後——ドニゼッティは、例のスカラ座の興行主ゴッタルディの後任となった、ヴィスコンティ C. Visconti 公爵との契約を結んだ。それは、12月26日の聖ステーファノの祝日、つまりカーニヴァルのシーズンの開幕のために上演されるオペラの契約である。台本作家はまたもロマーニ、そして作品は、『ルクレツィア・ボルジア *Lucrezia Borgia*』となる⁽¹⁸⁾。

[...]この年1833年、ユゴー〔V. Hugo〕は『リュクレス・ボルジャー *Lucrece Borgia*』を書いており、その中で、[...]“逆説”という工夫をもとに登場人物を創り上げた。陰謀や毒殺の悪どい仕掛け人として常に死の影を漂わせ、非難されていたルクレツィアという人物が、ロマン主義の考え方に従って、**母性愛によるカタルシス**という思わぬ観点から舞台に登場させられるのである。このコントラストに富んだ逆転の数々は、[...]シチュエーションをとおして明らかになり、ドラマの進行の興味は登場人物の内面的な苦悩に向かうよりも、悪夢や惨事の雰囲気集中していくのである。

[...]ドニゼッティは今回は《身震いさせるほどの動揺》を引き起こそうと、ロマーニの台本に《^{ひつぎ} 柩の出てくる場面》を要求する[...]。新しいレトリック、すなわち“**身震い**”が出てくるのである。

ロマーニがフランスのドラマを簡素化させ、いつもの手慣れた舞台作りの技能で出来事を簡潔に語っているとはいえ、[...]この話題が普通でないということをよく理解しており、ユゴー自身が示したとおり⁽¹⁹⁾、苦しみつつ母親となった時に始めて、邪悪で、歪んだ道徳的状況を浄化しようという大変な努力を必要とする問題が、この悲劇の中で取り上げられているのを感じていた。しかしリブレットの出来としては[...]むしろ悲喜劇的であると認めざるを得ないところもある。悲劇の核となっている《母性によって浄化された歪んだ道徳》を、必ずしも常に浮き立たせることに成功しているとは限らないのである。

ストーリーの中の悲劇的な出来事は、ロマン派的な純粋な味わいのある暗闇の雰囲気という枠の中にはめ込まれて展開する。プロローグと2つの幕での物語の展開はいつも夜である。[...]主人公たちが密かに巡らす陰謀の展開を助ける秘密めかした雰囲気が浮かび上がってくるということである。これらの夜には、しょっちゅう晩餐会が行われているが、それはそこでの踊りのリズムがもたらす気楽で軽い雰囲気に苦悩の支配するストーリーを被せることによって、ドラマチックなアイロニーのコントラスト(これは後に、ヴェルディのオペラの重要な軸の一つとなる)を得るためである。[...]

未来におけるヴェルディのきらめきが、このオペラには豊富に見られる。その一例として、

グリマー二宮での舞踏会の場面で、舞台上で吹かれるトランペットやホルンの音の広がりを挙げることができる。そしてこの作品では、ロッシーニを思い出させる要素が消えるとともに、ヴェルディ的な兆しが少しずつ表に現れている。ロッシーニの要素は、もはやわずかな部分にしか見られない。[・・・]新しいことが今起ころうとする兆しを示す“震え”は、ドニゼッティのスタイルが熟成したという証しである。[・・・]ドニゼッティは、「ベル・カント」の装飾的な華やかさに背を向けるかのように、その代わりに「物語的な朗唱」を少しずつ加えている。この朗唱では、学校で学んだお決まりの詩の形から抜け脱して、純粋なドラマチックなレチタティーヴォに早くも変わっている[・・・]。

しかしながら、[・・・]ドラマの展開の上で必然である場面から緊迫感を外してしまう、あまりに多い付随的な場面[・・・]に、このオペラの本筋が枝分かれしてしまっている[・・・]。

いずれにせよ第一幕は、疑惑と裏切りの雰囲気を出したオーケストラの進行で実によく表わしており、[・・・]あの「震えの修辞」による見事な腕前を見せている。[・・・]それらは、減7の和音や不完全終止の巧みな使用、言葉や声が途切れ途切れになる休符の多用、伴奏がさまざまな形になることで生じる不安定さ、金管楽器の計算された介入、等々で強調されている。

[・・・]

途切れ途切れの、追い立てるようなリズムで、失意に満ちた響き[・・・]それは、自分自身の手で毒殺してしまった息子の最期を見取らざるを得ないルクレツィアをすでに支配している心的状況、すなわち昇華される母性の喘ぎを表そうとしている[・・・]。それから、ルクレツィアの不安、恐怖、苦悩が、死を目前にしたジェンナーロの、悟ったような懇願で和らげられる。ドラマの音楽的なカタルシスであるかのように聞こえる、ひじょうに純粋なメロディの柔らかい上昇において、ドニゼッティの懸命な“震え”の探求の意欲を満たすはずの、ジェンナーロの絶望的な叫び声が消えていく。

この不運な母親の苦しみに向けられているのは、またも、悲劇的な運命の執拗な切迫に打ちのめされた者に対するドニゼッティの人間的な慈悲であった。切実な情感に溢れる歌の中で、失意の苦しみを和らげ、犠牲の責め苦を通して救いに至ろうとしたのである。

ドニゼッティの美的感覚における傾向を決定づけたこのオペラ、『ルクレツィア・ボルジア』の[・・・]フィナーレに関するドニゼッティの見解について、一言^{ひとこと}加えたい。ドニゼッティは、あの有名なソプラノのエンリケッタ・メリク＝ラランド Enrichetta Méric-Lalande のわがままに屈して、変わり者の彼女がミラノの聴衆の拍手を一人占めできるようにと、超絶技巧のア

リアを1曲、最後の部分に書き加えなければならなかったということは知られている⁽²¹⁾。このオペラの成功は、残念ながら、その価値ある彼女の喉にかかっていたのではあるが、[・・・]ドニゼッティは、彼が決して納得していなかったその無理やりにつけた結末を葬って、新しいフィナーレを書き、今度はジェンナーロの死で終わるようにしたのである⁽²²⁾。この新しい構想のオペラは、1840年のカーニヴァルのシーズンに、フレッツォリーニ Frezzolini とモリアーニ Moriani を主な配役として、スカラ座で上演された。2つのフィナーレを比較してみるの面白い。前者は、ルクレツィアが母親であることを忘れ、従来のロンドの、お決まりの歌のヴィルトゥオーゾによるヒステリーに浸って終っているが、後者の決定版となったフィナーレは、極めて暗示的な、劇的動揺の頂点に達するように構成されている。[・・・]この作品によって、決定的な重要性をもった美学における転換地点を刻印したのである。天才的なロッシーニの世界を越え、かつ、うっとりさせるベッリーニのエクスタシーからも離れ、ドニゼッティはいま、あの本質的なきらめき、ロマン主義的な輝き、未来の音楽劇の路線の基盤となる心理的主観主義、等々を決定的なものとすることによって、ドラマを燃え上がらせるというスタイルを確立したのである。

原注

(1) 19世紀のメロドラマの全体の状況をよりよく理解するためには、この出来事を細かく見てみるとよい。ドニゼッティはまず、1832年9月1日、ナポリからラナーリに、最初の愚痴をこぼしている。ロマーニの態度に対して、《刺してやりたいくらいです。7月の末には私にリブレットをよこすとか、第一幕を送ったとか、第二幕はもうできているとか言っていて、そのうえ、私は[テノールの] ヴィッラ Villa に頼んで、第一幕の受け渡しと引換えに400フランをロマーニに支払うことになっているのですが、彼は、私が残りを払わずに、リブレット全部に対してこれだけしか支払わないと思いついでいる(と私は思う)のです! [...] ロマーニのおかげで、私はどうしていいのかわからないでいるというのに》とある。ここに書かれている状況の全ての原因は、あの周知の習慣にしたがって、**作曲家自身が自腹を切って脚本家に支払わなければならなかった**ことにある。

12月18日、ドニゼッティはローマから父親にも愚痴をこぼしている(また何日か前に、リコルディにも全く同じように愚痴を言っている)。《私は、10月に渡してもらわずで、今日現在も未だ受け取っていない脚本のことで、フィレンツェに抗議しました。》[・・・]しかし、ロマーニの遅れの本当の原因は、1833年のカーニバルと四旬節のシーズンに5本ものリブレットを書く仕事を請け負っていて、それに取り組んでいたからであった。ロマーニは『パルジューナ』以外に、カルロ・コッチャ Carlo Coccia のために『グイーザのカテリーナ Caterina di Guisa』、アンドレーア・マヨッキ Andrea Majocchi のために『秘密 Il Segreto』、メルカダンテ S. Mercadante のために『エッセクス [エセックス] 伯爵 Il Conte di Essex』、ベッリーニのために

『テンダのベアトリーチェ *Beatrice di Tenda*』を書かなくてはならなかった。また、ベッリーニとの約束にも目茶苦茶に遅れていたロマーニの「契約不履行」に対して、ベッリーニは、たとえロマーニであれ、遠慮なしに警察に訴えた。ともあれ1月10日にはフィレンツェにいたドニゼッティは、《リブレットもないのに、私は四旬節の第二日曜日にはオペラを上演しなくてはならないのです》と、同月13日に父親に書きながら、《（自分の場合は）裁判ざたにするよりは何らかの解決策を》と考えるのである。《その解決策とは、配役にぴったり合った『ファウスタ』を上演し、そこに新しい曲をいくつか付け足して、できるだけの金を手にするということです》。

1月27日、ベッリーニは未だに『テンダのベアトリーチェ』の第一幕のフィナーレの部分を受け取っていなかった。ロマーニは、2月の半ば頃にそれを仕上げた後、ようやく『パリズィーナ』に取りかかることができたのであった。しかし、リブレットの初版に次のような言い訳を書き入れなければならないと感じるほど、ものすごく慌てた作業であった。《数日中に、急いで劇を作成しなければなりません。不可抗力的な事情に迫られて、読み直し^{あわ}たり修正したりすることもできずに……》。それに対してドニゼッティは、いくらも文句を言えた立場であったのだが、8月6日、ローマからラナーリに宛てた手紙では、次のようなコメントで留めている。

《一音も書かなくなつてギャラをもらってもいいような状況でしたが、逆に私は、全力をあげて一生懸命サーピスをしたのです。しかもそれがまあまあ首尾であったことは、あなたもよくご存じですよ。[…] フィレンツェで貴方が11,000リラを損したなどということは、「詩人」に言うべきことで、これだけの少ない日数でオペラを完成させ、上演させ、なおかつプログラムの印刷の校正までしてあげたこのドニゼッティに言うべきことではありません》。ドニゼッティの言及しているお金の損害の原因は、オペラの上演が、予定されていた四旬節の第二日曜日ではなく、このような経過のために第四日曜日に延期され、結局は、劇場シーズンの終わりまでに、たった9回しか公演ができなかったことによるものであった。 [本文に戻る](#)

(3) 持ち声のよさに第一級のドラマチックな役柄に適した資質を併せ持っていた、カロリーナ・ウンゲルへの最高の賛辞は、《南の情熱、北のエネルギー、銅の胸、銀の声、金の才能》と彼女を褒め讃えたロッシニの言葉であろう。注目すべきことは、ウンゲルは、並外れた音域を持っていたことから、コントラルトの声でありながらも、今日ソプラノ・ドラマーティコ、あるいはアジリタを得意とするソプラノのためとされているパートも、普段演じていたということである。その証拠として、ドニゼッティのオペラにおいても、『サールダムの市長』のマリエッタ役や、『パリズィーナ』のタイトル・ロール、『ベリザリオ』のアントニーナ役、『ルーデンツのマリーア』のマリーア役以外に、ソプラノの「プリマ・ドンナ」用に書かれた、『ファウスタ』のタイトル・ロールや『ルクレツィア・ボルジア』のルクレツィア役、『マリン・ファリエーロ』のエレーナ役、等々もよく演じていた。おそらくこの素質からウンゲルは——並々ならぬ音域と対応性を持っていたもう一人の歌手ジュゼッピーナ・ロンツィとともに——ドニゼッティのお気に入りの歌手だったのであろう。

[本文に戻る](#)

(7) 1834年1月17日、ドニゼッティがジェノヴァから、当時のスカラ座の興行主カルロ・ヴィスコンティ・

ディ・モドゥローネ Carlo Visconti di Modrone に宛てた1通の手紙では、このように書いている。《そのうえ、私の『パリズィーナ』を上演したいという手紙をもらいました。お願いですから公爵様、だめです。配役に合った歌手が一人もいないと私は思うからです。[...] 来年私がそちらに行くのを待ってください。その時の配役の方がより相応しいと思います。》しかしその当時は、興行主の意思に対しては、たとえドニゼッティのような巨匠の誉れ高い作曲家の言葉でも、あまり効果はなかった。その結果『パリズィーナ』は、ドニゼッティが予測したとおり、ミラノの公演では不成功に終わったのである。 [本文に戻る](#)

(8) 1834年12月31日、ドニゼッティは『ガッツェッタ・プリヴィレジャータ・ディ・ミラノ〔ミラノ特権新聞〕 *Gazzetta privilegiata di Milano*』の編集者にこう書いている。《[...]これは、私がフィレンツェで作った本物の「スコア」でしょうか？ いいえ！ パドヴァで使われていたのは本物でしたか？ いいえ！ 配役は合っていますか？ 一部ははい、一部はいいえ。ドンゼッリは書かれているとおりにその役を歌いましたか？ いいえ！ ドンゼッリは彼の声に合わせてものを自分で持ってきました。でも誰がそれに手をつけたのかは分かりません！ 私が書いた本物の『パリズィーナ』が上演されれば[...] おそらくフィレンツェでの結果のようになるでしょう。[...]リコルディだけが、正真正銘の『パリズィーナ』の唯一の持ち主です！。》[...] オリジナルの楽譜を「変える」というこのような責められてしかるべき習慣は、1843年10月、メルツイ Melzi 伯爵に宛てて、ドニゼッティに以下のようなことを書かせる引き金にもなった。《これらのことは、哀れな作曲家には大変迷惑なことなのです。なぜかと言うと、作曲家が舞台の上に出て、そこで「これは私の作品ではありません」とか、「これはこのような音域で構想したものではありません」とか、「これはこんなに遅く、あるいはこんなに速く歌ってはいけません」とか、「ここはAさんBさんの声には合いません」とか言ったりすることはできないからです。》

しかしながら、すでに述べたように、新しいカヴァティーナ、新しい二重唱、等々の変更や付け足しが、作曲家自身によって——何年かたってからも——時折なされていたのである。それは、オペラをよりよくするためでもあったのだが、とりわけ、歌手たちの要求に従うためでもあった。その代表的な例は、1832年4月16日の、バルバイア宛てに送った未公開の手紙の一部にある。《あなたと同様、ペッピーナ[・ロンツイ]が私に何を要求したって構いません。私はそれを拒むつもりはありません。ですから、彼女がどうして欲しいかを知らせてくれれば、そのようにします。とりあえずカバレッタのカデンツァには、オクターブでトランペットを2本入れてもいいでしょう[...]。つまり一つは彼女と同じ高さに、もう一つはオクターブ下に。そうすれば歌をしっかりと支えられるでしょう。カデンツァはとても効果的だと思うので、本当はあまり変えたくはないのですが、ペッペ〔ジュゼッピーナ・ロンツイのこと〕がやりたいのなら、まあ御意のままに。》

このような状況であったから、ドニゼッティのオペラや一般的に19世紀のロマン派オペラの（否、それだけでなくその前の時代のオペラも）、現在も残っている文献をもとにした厳密な再現は、実現不可能な企てであることは明らかである。1839年、ベルガモでの『パリズィーナ』の再演にあたって起こったさまざまな出来事が、上記の事情をよく表している。この再演の総責任者は、スイモーネ・マイル Simone Mayr であった。マイルは

カトーネ・ロナーティ Catone Lonati が歌うはずだったウーゴ役について、4月19日、パリにいるドニゼッティに次のように書いている。《第二幕のアリアはアジリタがあまりに多く、彼の声がそれについていけません。ですから、他の作曲家の曲を差し込むこと〔「衣装箱のアリア」と呼ばれていた〕はしたくないので、彼のために、もっと簡単に歌いやすい別のアリアを作曲していただけますでしょうか。》〔・・・〕ドニゼッティは〔・・・〕〈私は手が震えるのを感じた Io sentii tremar la mano〉というシェーナとアリアをほとんど書き直して、7月23日、マイルに次のように書き送っている。《『パルジューナ』のコーラスは〔…〕そのままです。うまく使えるでしょう。ただ、ちょっと長すぎるので、私がナポリではそのコーラスを真ん中でカットしたということをお知らせしておきます。アリアの真ん中あたりは、ベルガモの詩人がしたレチタティーヴォの形より、ロマーニが書いた韻を踏んだ形の方が好きです。ですから、最後のカンタービレは手を加えました。（先生の手を煩わせたくない）私が「ピアノ・フォルテ」と指示したとおり、最後の1小節をオーケストレーションしてもらおうよう、ドルチに頼みました。真ん中の4分の3のコーラスのカデンツァはカットして、その後新しいカバレッタを入れ、そしてカバレッタが終わったあとで、もとあったクレシエンドを入れます。残りは今のスコアのままとしてください。カンタービレに戻って、もとの、あるいは新しい、あるいは先生または彼らの好きなカデンツァを入れます。》〔・・・〕 [本文に戻る](#)

(9) 〔・・・〕ドニゼッティ〔・・・〕が、〔・・・〕1833年5月2日、リコルディに宛てて〔・・・〕このように書いている。《上演された『愛の妙薬』が、正真正銘の私の作品であるというのは嬉しいことです。でも〔…〕『アンナ・ボレーナ』と『愛の妙薬』の所有権を持っているのはリコルディだけで、他のあらゆるコピーは偽物である、ということ、新聞に載せてもらうようにしてください。お願いします。あの悪名高きアルターリア Artaria社が、『サン・ドミンゴ島の狂人』のスコアを興行主からもらえなければ、他のオペラと同様に自分のところでオーケストラ版の楽譜を作らせる、と書いてきたのです。もしそうだとすると、歌のパート譜はどこで見つけたのでしょうか？ 歌のパート譜は、何にも持っていないはず！ 〔…〕ナポリのヌオーヴォ劇場で上演した『愛の妙薬』は私の作品ではないので、訴えました》。1834年10月12日、パレルモの友人モンテレオーネ Monteleone にも、次のように書いている。《君に言うておきます。いつか『パルジューナ』がパレルモの興行主の手に渡って、そしてもしも彼らがリコルディ版を買っていないとしたら、それは確実に偽物ですから、どうか私の代わりに、ありとあらゆる手立てを使ってその上演を阻止してください。その目茶苦茶な作品を売っているのは、アルターリア社とデ・ルッカ De Lucca 社です。〔…〕どうか正義の騎士となって、友人たちの名誉を守ってください。オーケストレーションが目茶苦茶だということは一目瞭然でしょう。》

オーケストラ・スコアがこのような運命であったとすると、作曲家が書こうとした音楽から見ても、市販の楽譜がどれだけ高い偽造レベルであったかを伺うことができよう。「市販の楽譜」とは、オペラ全曲の、またはそのオペラの中の一番有名な部分の、歌とピアノのための楽譜〔現在のヴォーカル・スコア〕、とりわけピアノのソロ用あるいは4手の連弾用の楽譜、ヴァイオリンとピアノのための楽譜、等々の、数限りない編曲版のことである。だから、リコルディ社からヴォーカル・スコアの作成の依頼を受けていたジャコモ・ペドロニ

Giacomo Pedroni が、1833年8月、リコルディ社の編集長に次のようなことを書くには、それなりの根拠があったのである。《私の好きなドニゼッティの大成功を収めたオペラ、『〔サン・ドミンゴ島の〕狂人』のとてもよくできた楽譜の奥付に名前を入れていただいたことには、この上ない感謝をいたしております。[…] というのは、そちら様から出版された（私の編曲による『サン・ドミンゴ島の狂人』の）ヴォーカル・スコアが、歌の部分はドニゼッティのオリジナルの作品と全く一致しているということと、また（編曲は）もとのオーケストレーションのスピリットを守っていて、しっかりとそれを感じさせていることから、ドニゼッティ自身が認めて褒めてくれたからです。》このようなことは、**歌とピアノのヴォーカル・スコアを出版社が作っていた**ことから来ている。なぜならドニゼッティは他の作曲家と違って（時間も限られていたこともあり）、曲を直接オーケストラ・スコアに書き込んでいたからである。ザヴァディーニ G. Zavadini が、オリジナルの楽譜の研究で浮き彫りにしたように、**ドニゼッティは五線紙に、最初にハーモニーが決まる歌のパートと低音（チェロとコントラバス）のパートを書いて、後でオーケストレーションを完成させていた**。この作曲のメソッドは、時によって、インクの色が違っていることから解明することができたのである。 [本文に戻る](#)

(18) この契約にまつわる出来事は、少々複雑である。1833年12月26日のスカラ座の公演のために、ゴットタルディはメルカダンテと契約をしていた。オペラは、ロマーニの台本による『サッフォ *Saffo*』の予定であった。ところが、そのシーズンに契約していたプリマ・ドンナ、ヘンリエット・メリク＝ラランド *Henriette Méric-Lalande* が、自分の声に合っていないと役をきっぱりと断ったために、ロマーニが新しいリブレットを作り始めたのである。そのリブレットは、同じ1833年の2月にパリでかなりの成功を収めた、ヴィクトル・ユゴー *Victor Hugo* の悲劇『リュクレス・ボルジャー *Lucrece Borgia*』に題材をとったものであった。この段階で、ゴットタルディの後任の興行主カルロ・ヴィスコンティ公爵は、メルカダンテが果たして速く書き上げることができるかどうか疑って、ドニゼッティと契約を結んだのである。それが、同年12月26日の晩に公演されるオペラ『ルクレツィア・ボルジア』の契約であり、報酬は、メルカダンテの 4,500 オーストリア・リラに対して、6,500 オーストリア・リラであった。

【・・・】ロマーニは、作曲家の変更ということで、何か得しようと【・・・】リブレット一つ分だけではなく、作成した両方のリブレットの分を何とか支払ってもらおうと考え【・・・】最終引き渡し日を11月26日まで遅らせた【・・・】。ドニゼッティとしては、オペラの大まかな輪郭を先に作曲して、後でリブレットの詩に当てはめたのであるが、場合によっては彼がすでに作った曲にロマーニが詩を合わせるようにと、断固要求したところもあった。【・・・】ボルジア、等々……を舞台に取り上げたことで【・・・】検閲とのトラブルは、あちこちの劇場で『ルクレツィア・ボルジア』が再演されるたびに浮上し、その都度、詩を変えたりとか、タイトルを変えたりという、数え切れない変更があったのである。またフランスでは、民法上の問題も少なくなかった。ユゴーの弁護士たちは、フランスの作家の悲劇が不当に使用されたとして訴訟を起こした。《『ルクレツィア・ボルジア』はメッツで上演され、爆発的な成功を収めました。しかし […] ユゴーが出版社に対して訴訟を起こし […] 成功した上演の3日目で、公演停止を求めています。》1841年5月6日、ドニゼッティは

義理の兄に宛てた手紙でこう書いている。また2ヵ月後には、《あと何日かで、『ルクレツィア〔・ボルジア〕』の翻訳者とユゴーにかかわる裁判が法廷で取り上げられます。ユゴーは抗議し、これは自分のものであるとして、パリや地方での公演を差し止めようとしています。》ユゴーは敗訴した。 [本文に戻る](#)

(19) 『ルクレツィア・ボルジア』が上演された時、ロマーニはリブレットにこのような序文を入れている。《このオペラの原作者ヴィクトル・ユゴーは、ひじょうに有名な悲劇 [『王は楽しむ』] の中で、父親になることで神聖化された歪んだ肉体 (彼の言葉です) を表現していました。それに対して『リュクレス・ボルジャー』では、ユゴーは母親となることで浄化された歪んだ道徳を表したかったようです。彼の目的は、よく見てみると、題材の暗さを和らげ、主人公がさほど軽蔑されないようにすることです。ユゴーにとって、想像力にしたがって題材を操り、もっとも相応しい空間の中でその題材を展開させながら、彼の目的を浮き立たせることは容易なことでした。しかし、数ページの中にこの長い話をまとめ、しかも詩の形の約束ごとや音楽の構造に縛られた私にとっては、とても難しいものでした。そのような大仕事がどれほど困難極まりないものであるかということは、その大仕事に挑戦することを承諾する後まで気づきませんでした。内容の難しさに合わせて、私が使うべきであると思っていたスタイルの難しさも、加えなければなりません。私が知る限りでは、そのスタイルのモデルとなるものもありません。このスタイルは、詩というよりは散文の性格を持っていること、対話の言葉数が限られていること、時代背景、出来事の性質、その出来事を展開させる悲劇的というよりは大半がコミカルな登場人物、等々、に合わせたスタイルでなければなりません。^{ひとこと}一言でいえば、詩人は隠れていて、登場人物にそれぞれの言葉を語らせなければならぬオペラにふさわしいスタイルが必要なのです。場所の一致ということは何とか守るために、ヴェネツィアで起こる出来事をプロローグと名づけています。もし私の考え方が間違っていないければ、まさにプロローグと呼ばれるべきでしょう。というのは、これは出来事的前提ですし、フェッラーラで起こる大惨事をもたらす原因であるからです。——以上の私見で、私は聴衆の皆さんの意見を左右させる気は毛頭ありません。判断するのは聴衆の皆さんで、作家はそれに従うべきだからです。フェリーチェ・ロマーニ。》

[...] [本文に戻る](#)

(21) ラランドの「都合」というのはフィナーレに関してだけでなく、彼女が舞台上に初めて姿を現す登場の時にもあった。というのは、プロローグの宴会の場で仮面を付けて登場したら、もしかすると、聴衆がすぐに彼女であるということにわからずに、拍手がもらえないのではという恐れがあったため、彼女は仮面をつけて登場したくなかったのである。ドニゼッティのミラノでの初めての大成を収めた作品となった、33夜も繰り返されたこの『ルクレツィア・ボルジア』のミラノ版のキャストには、他の第一線の歌手、コントラルトのマリエッタ・ブランビッラ Marietta Brambilla (オルスィーニ役)、フランチェスコ・ペドラッツィ Francesco Pedrazzi (ジェンナー口役)、そしてルチャーノ・マリアーニ Luciano Mariani (アルフォンソ役) らが含まれていたということを忘れてはならない。いうまでもなく、各人がそれぞれの「都合」を持ち合わせていたのである。 [本文に戻る](#)

(22) 一般的に、女性の主役のための「カヴァティーナや Rond」で出来たフィナーレは、ドニゼッティのような「ドラマチックな」作曲家には、もはや芸術的な観点から受け入れることができない、ステレオタイプとなっていた。現に、新しい版のフィナーレで上演された1840年のミラノでの再演の後、ドニゼッティは、オペラの結末はこのままにしておくよう強く主張した。《ラナーリの楽譜には、もちろん最後にルクレツィアのカバレッタがあるでしょう。どうせ、皆そうするのですから。でも、テノールが死んだ後は公爵の登場にとんで、そこで幕となるということにしなければなりません。ボローニャで今ロッシーニが公演しているオペラで、彼自身も、女性歌手のノヴェッロ Novello にカバレッタをカットするように勧め、ゲネプロでそのようにさせようとしたのは、[私が言ったことが] 正しい証拠なのです。[...] でも、[興行主の] イヤコヴァッチ Jacovacci は、言うことを聞いてくれないので仕方ありません》と、1841年10月24日、ガエターノは、ローマでの『ルクレツィア』の再演にあたって、トト Toto [義理の兄] に書いている。結局のところドニゼッティは、オペラ・セーリアの決まりとして、幕を閉じるときのあの超絶技巧の Rond の、ヴィルトゥオーゾ的な歌への歌い手の物凄い欲求が、ドラマ性を尊重することで犠牲となることを願っていたのである。自分の息子の死体の前で、ベル・カントの大胆さのみならず、勇敢に振舞う母親というのは、ひじょうに「滑稽」に見えたからである。

3年後の1844年、ヴェルディは『エルナーニ *Ernani*』で、お決まりの最後の Rond を要求していたソプラノのレーヴェ Löwe を満足させるのを断固として拒否したのである。ヴェルディが「トリオ」を残したことで、ベル・カントの習慣は、ここで最終的に幕がおりることとなる。 [本文に戻る](#)