
『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 「ドッツィネッティ」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、パイロン、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 宮廷音楽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

『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「**オリーブ色**」、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。

第16章

「優しい心」の時期に

《でも、友達みんなをうるさがらせても、[このオペラ『ラ・ファヴォリータ』の]成功について何度でも言うことを止められません。祖国や音楽を愛する良いイタリア人なら誰でも、喜んでこの成功ぶりを受入れてしかるべきです。》

(ルッカ宛、1840年12月8日)

《ずっと机についています。『ポリウート』が終わったばかりなのに、もう『**アルバ公爵 II Duca d'Alba**』の仕事が始まりました》と、ドニゼッティは、1839年5月15日、パリからマイルに宛てて、彼の生前には上演される運命に巡り合うことのなかったそのオペラ座のための2つ目の作品に手を着けたことを知らせている。

『殉教者』へと姿を変えたオペラ『ポリウート』を1839年9月1日までに納めること、そして4ヵ月後、すなわち1840年1月1日までに、間に合わなければ30,000フランの違約金を払うという条件で『アルバ公爵』を納めることという、明確に書かれたオペラ座との契約書があるというのに、[・・・]オペラは上演されなかった。[・・・]パリにはオペラを上演するにあたって、《イタリアにあるような決まった上演期間がなかった》ということと、[・・・]劇場界の内部での問題もあったことから、結局ドニゼッティはこのオペラを完成させなかった、とすることができよう。[・・・]そこで、完成させなくてはならないその『アルバ公爵』の中でもっとも輝く宝石のような部分（マルチェッロのアリア〈清らかな天使 Ange si pur〉）を、[・・・]その時作曲していた、後の『ラ・ファヴォリータ』となるオペラに移してしまった。[・・・]

しかし上述のような状況であったにもかかわらず、ドニゼッティは、オペラ座の聴衆が1840年には『ラ・ファヴォリータ』を、そして1843年には『**ドム・セバスティアン Dom Sébastien**』を大いなる歓声でもてなした後も、『アルバ公爵』が上演される希望を失わなかった。それは、シャルル・デュポンシエルと共同で当時のオペラ座の総裁を勤めていたレオン・ピイエー Léon Pillet を相手どって訴訟を起こそうと思いついたほどの熱の入れようであった。[・・・]裁判の結果ドニゼッティは勝訴し、15,000フランの賠償金が支払われたが、もはや遅かった。[・・・]『アルバ公爵』の総譜は、『**リータ Rita**』の総譜といっしょに、ドニゼッティの未公開の文書類の中に入れられ[・・・]甥のアンドレーアが、1846年の9月、[・・・]それらの楽譜を〔アンドレーアの〕叔父にあたるフランチェスコと、〔ガエターノの友人〕アントーニオ・ドルチに渡したのである。

ドニゼッティが亡くなったその年、オペラ座の幹部たちは『アルバ公爵』を上演しようとして、彼の親戚に何度か働きかけたのだが[・・・]結局このオペラの上演実現に努める人間を見つけるのに、1881年まで待たなければならなかったのである。すなわち、ワグナーのオペラをイタリアに最初に紹介したという実績をもつ音楽出版者ジョヴァンニーナ・ルッカ Giovannina Lucca が、『アルバ公爵』のドニゼッティ自筆の総譜を購入し、アントーニオ・バッズィーニ Antonio Bazzini^(訳1)、チエーザレ・ドミニチエーティ Cesare Dominiceti^(訳2)、アミルカーレ・ポンキエツリ Amilcare Ponchielli^(訳3)によって構成されたミラノ国立音楽院の専門家委員会に、そのオペラの上演を目的とした調査を依頼したのである。3人の専門家委員たちは、5幕でできたスクリーブの台本をドニゼッティが4幕のオペラに仕立て上げたという、その48束の自筆の楽譜を調査した上で、《すでに完成している曲、あるいは手慣れたしっかりした腕》で《多少の追加をすれば完成する曲がかなりの数ある》ので、このオペラを《疑いもなくドニゼッティの作品として》上演することができると回答し[・・・]たのである。[・・・]

リブレットの言葉のアクセントを音楽の節に合わせて翻訳するという作業には、アンジェロ・ザナルディーニ Angelo Zanardini [・・・]を起用する一方、音楽全体の構成というきわめてデリケートな責任は、かつてヴィーンでドニゼッティに師事し、同じヴィーンで宮廷劇場の支配人となっていたベルガモ出身のオペラ作曲家、マッテオ・サルヴィ Matteo Salvi に委ねられた⁽¹⁾。このようにして完成された『アルバ公爵』は、1882年3月22日、ローマのアポロ劇場 Teatro Apollo でようやく上演されたのである。マリーノ・マンチネッリ Marino Mancinelli の指揮で、ジュリアン・ガヤレー Julián Gayarré (マルチェッロ・ディ・ブルージュ役)、アビガイッレ・ブルスキ・キアッティ Abigaille Bruschi Chiatti (エグモント家のアメリカ役)、そしてレオーネ・ジラルドーニ Leone Giraldoni (アルバ公爵役) の配役による上演は、力強く温かい歓迎の拍手を受けたのであった。もちろん、ドニゼッティのドラマ作りにおける円熟が、このオペラで比類のない頂点にまで達したのであるから、この成功は当然のことであった。[・・・]

[・・・]愛と義務という2つの基本的なテーマは、グランドオペラに不可欠な美辞麗句的な諸要素、つまり英雄的誇張とか、バレエ、エキゾチックな味わい、凱進行進曲などに合わせて、[・・・]ストーリーの英雄的・愛国主義的な枠の中にはめ込まれている。[・・・]ドニゼッティはナポリにいた時からすでに、スクリーブ Scribe に声をかけていた。それは、スクリーブがパリのオペラ座への不可欠な「入場許可証」だったからであり、またとくに、彼の考えられない

ほどの天才的な速書きがガエターノ自身に似ていた劇作家でもあったからである（しかし、ドニゼッティの場合は“先天的な”本能による速書きなのであるが、スクリーブのはこざかしい節操のなさによるものである）。スクリーブは、今回の作品では、《舞台には戦いではなく情愛》を欲しがっていたドニゼッティの望みどおりに、感情的な葛藤にかなりのスペースを与えた。周知のとおり、「政治的な」局面がドニゼッティの心を燃え上がらせたことはなかったからである。それでも、この『アルバ公爵』の広がりや勇敢さの感じられる音楽、とりわけ自然で素直な開放感溢れるコーラスの中には、ほかのドニゼッティのオペラには（同じパリの劇場のために書かれたオペラ『マリン・ファリエーロ』を除いては）ほとんど見られない【・・・】愛国主義的精神や反乱の戦慄が伺える。【・・・】

とはいえ、1842年1月末にミラノからアックルスィに宛てて書いたドニゼッティの手紙が強調しているように、このオペラのドラマの中心は、ストーリーの展開が許すとすぐにも、内面の葛藤へと移っている。【・・・】《私も、『アルバ公爵』にはいくらかの手直しが必要だと思います。つまり、陰謀の部分をもう少し弱めて、愛情面をもう少し強めるということです。そうすれば、このオペラがとても大きな効果をもたらすと思うのです。効果ということでは、私はとくに、女性の“役割”を重視しました。**劇の中に今までになかった新しい、行動的な女性役。たいていの場合、女性はいつも受け身的な役割ばかり演じるのだから。ここでは、ジャンヌ・ダルクのような情愛溢れる熱血的な若い女性役。**【…】私はいままで、このようにとりわけ美しく、かつもっとも新しいタイプの女性の役柄を取り扱ったことはありませんでした。最後にもう一つ、皆から憎まれ、避けられてしまう男で、たった一つの望み、たった一つの愛、つまり自分を慰めてくれる息子の愛情 etc. etc. しか残ってない男が、“父”と呼んでもらうために、とんでもなく卑しい様にまで身を落とすところは、とても劇的で、ドラマチックだと思います。》【・・・】

登場人物は力強く彫琢されており、彼らが最初に登場する時は、あるいはふたたび舞台上に登場する際には、オーケストラの展開するテーマをとおして、音楽的な個性が彼らに与えられている。【・・・】音楽は論理的に練られ、相互に緊密な関連のある諸要素で構成され、緊迫した調子で進んでいく。そればかりか切り口も広げられているのである。その時、ドニゼッティは旋律線や音量を膨らまさないように気を配ってはいるが、まさにグランドオペラ風のやり方のように【・・・】荘厳さや豪華さの面において広げているのである。【・・・】

主人公の輪郭がしっかりと描かれている一方、劇の中での大衆の重厚な存在も際立っている。

その大衆を、ドニゼッティはしっかりと腕前の Fresco 画家のような目でとらえ描きながら、堂々たる壮大さや、暗示的な魅惑溢れる音楽で動かしている。コーラスの部分ではとくに【・・・】溢れんばかりの勢いをもった英雄的な熱望がうかがえる。【・・・】われわれが“ヴェルディ風”と呼び慣わすようになったこの力強い勢いのある激しさは、まさにヴェルディが似たような状況において取り入れたあの『シチリア島の夕べの祈り *I vespri Siciliani*』のインパクトのある勢いを想起させる。【・・・】

重唱の部分、とりわけコンチェルトは、単なる声のポリフォニーではなく、ぶつかり合う感情のポリフォニーを目ざしており、曲の仕上げ方やバランスには目を見張るものがある。【・・・】

ともあれ、『アルバ公爵』は上演されず、残念なことであった。というのは、〔ヴェルディの〕オペラ『ナブッコ *Nabucco*』と『アッティラ *Attila*』が上演される何年か前に『アルバ公爵』が上演されていたら、このオペラが人々の心を革命へと燃え上がらせることができたであろうし、ドニゼッティの別の一面を広く知れ渡らせることもできたであろうからであるが、結局それは、知られざる一面として残ってしまった。音楽のメッセージはこのように無言に終わってしまった。しかしオペラの台本は、スクリーブのがめつい金銭欲によって復活したのである。スクリーブはこすっからい欲を抑えられず、高額な報酬をもらった自分の作品を再利用しようとして、内容を少し拡大して、登場人物の名前を変え、シチリアに場面を移し、この新品ではない一度使った台本を、オリジナルな台本としてヴェルディに譲ったのである。こうして1855年、オペラ『シチリア島の夕べの祈り』が生まれたのだが、ヴェルディがこの“勤勉な”フランスの喜劇作家にしてやられた悪戯に憤慨しながらも、彼がこのことに気づいたのは1882年のことであった。

1840年の4月、大変だった『殉教者』の上演の後、パリに疲れ感激も薄れてしまったドニゼッティは、イタリアに戻るべきかどうかと真剣に迷う。1840年4月12日のペルスィコに宛てた手紙では、《イタリアへ帰るか、ここに残るか？ これだけ多くの衝突や、こんなにもたくさんの嫌なこと、山ほどの骨折りの後には、少し休養が必要です》と書いている。そしてまた同月27日、ドルチには、《返事は書かないでください。もしかすると、何か月かパリを離れてナポリに戻るかも知れませんから。でもまだ何も決めていません》と言っている。さまざまな交渉ごとや、計画、迷いがあったこの時期の手紙には、ドニゼッティのいつもとは違う不安が見え隠れして

いる。そこには、ナポリの環境へのノスタルジーがとくに強く現れている。しかし、[・・・] 6月20日、ナポリの方へではなく、スイスの方へとドニゼッティを出発させたのである。

最近になって見つかったいくつかの資料が、この“ミステリアス”な旅の輪郭を明らかにしている。7月いっぱい続いたこのヴァカンスを、ガエターノは〔スイスの〕ヴォー地方の温泉地ロエシュ・レ・ベンで過ごした。しかもそこでは、彼は一人ではなかった。というのは、パリのビジネスマンでドニゼッティに“興味”を示していたド・クスイー de Coussy の、妻のゼリー Zelie といっしょであったことを思わせる理由がたくさんあるのである。1835年以来、ゼリーは夫ともどもガエターノに目をつけていた。そこで、いろいろなサービスをしながら、ガエターノに「レジオン・ドヌール勲章」まで与えられるようにと、ありとあらゆる手を尽くしたのである。同1840年、〈私があなたを愛しているかと、あなたは私に聞く Tu mi chiedi se t'adoro〉という好奇心をそそらずにはいられないようなタイトルのアリエッタをドニゼッティはゼリーに捧げているが、彼のこのふらふらした優柔不断な態度の原因は、この時期に、ゼリー自身およびパリの街にガエターノをあらゆる方法で縛りつけておこうとしていた彼女によるものであるという考えを拭いさることはできない⁽⁴⁾。

7月30日、ドニゼッティはド・クスイー夫人と一緒にスイスからミラノに到着し、その翌日、ドルチに宛てて次のように書いている。《君は、私がパリにいたかと思っていただいでしょう。ところが実は、スイスの険しい、花でいっぱいの山を歩いていたのです。そして今は、ナポリにいたかと思っていますが、ミラノからこの手紙を書いているのです》。『**アデーリア Adelia**』を作曲するために向かっていたローマへの道すがら、ドニゼッティがミラノに一時滞在したことの理由は、何よりもまず、その前の年に、『パリのジャンニ』を何の予告もなしに勝手に上演してしまったことに対する、リコルディを相手どった訴訟があったからであるが、結局それは和解で収まった。ガエターノはこのミラノでの滞在を利用して、前に述べたように『連隊の娘』に手をつけており、また、6年間も離れたままだったベルガモにもほんの少しだけ立ち寄っている。[・・・]ベルガモの人たちの彼に対する興奮ぶりは、ドニゼッティが8月15日にミラノからドルチに宛てて、次のように書かなければならないと思うほどのものであった。《私の郷里^{くに}の人たちからしてもらったことすべてに対して、私がどれほどの感謝の気持ちを抱いているかを、どう君に説明できるでしょう？ 君にはどう感謝したらいいのでしょうか？ あれだけのもてなしのアイディアがまず君の中で生まれて、それから火の粉が飛び移るように他の人へも広がったのだということはよく分かっています……》。

この同じ手紙の中でドニゼッティは、次のように友人に打ち明けている。《ローマに行くどころか、すぐにもパリに戻らなければならないのです。延期された『アルバ公爵』の代わりに、グランドペラ『**ニズィダの天使 L'Ange de Nisida**』が上演されるのです。となると、同じ劇場で3本の私のオペラが上演されることとなります。ローマ〔の作品〕のことはどうしましょう！ 彼らはどんな題材も認めてくれないのです……。もしも打ち切りたいと望んでいるならそうしても構いませんし、そうでなければパリから作品を送ることになるでしょう》。8月13日、ドニゼッティをパリに招こうとしていたレオン・ピリエーの手紙を持って、アウグスト・ド・クスイーがミラノにやって来たのである。このピリエーの突然の決定は、マイエルベールのオペラ『**アフリカの女 L'Africana**』の引き渡しが遅れていたことによるもので、代わりにドニゼッティのオペラを上演しようと考えたのである。[・・・]ガエターノは、『殉教者』の時にパリで受けたいろいろな嫌がらせを思い出し、さらに『アデーリア』となる〔ローマの〕オペラの契約がすでに6月にはイヤコヴァッチとのあいだで結ばれていたにもかかわらず、おそらくド・クスイー夫妻に押されてであろう、8月20日、彼らといっしょにミラノを発ち、『ラ・ファヴォリータ』となるオペラのために、9月2日、パリに着くのであった。[・・・]

このオペラ『**ラ・ファヴォリータ La Favorita**』の誕生の経緯はかなり複雑である。話は1839年8月6日、『ルチーア』が〔パリの〕ルネッサンス劇場 Théâtre de la Renaissanceで公演されたときの大成功から始まる。この劇場は、昔サッル・ファヴァール Salle Favart 劇場があった跡に最近建てられたもので、[・・・]ドニゼッティの秀作『ルチーア』が、この劇場の経営難を一時的に助けたのだった。そこで、劇場の支配人アンテノール・ジョリー Antenore Joly が、ドニゼッティに『ニズィダの天使』というオペラをただちに依頼したのである。『ニズィダの天使』は、『ルチーア』のフランス語の翻訳者、アルフォンス・ロワイエー Alphonse Royer とギュスターヴ・ヴァエズ Gustave Vaëz の2人が、1790年に出たフランソワ・バキュラール・ダルノー François Bacular d'Arnaud の『**コマンジュ伯爵 Le comte de Comminge**』あるいは『**不幸な恋人たち Les amants malheureux**』をもとにして書いた作品である。1839年の秋から冬にかけて、ガエターノは『アルバ公爵』と『連隊の娘』、その他の作品と同時並行しながらこのオペラを作っていたのだが、ジョリーの劇場の倒産によって上演できなくなってしまったのである。[・・・]《台本のせいでイタリアでは上演できないこのオペラ》（5月29日、ペルスイコ宛）を、イタリアの劇場に勧めることは考えられなかった。というのは、舞台上に修

道院だとか多くの修道士だとかが登場すると、あの検閲の稲妻が落ちることは十分想像できたからである！

この時にちょうど、あのピリエーの提案が出されたのだが、しかしながらその仕事の呼びかけに応えるには、『ニズィダの天使』を例のオペラ座の特殊なニーズに合わせる必要があった。つまり**3幕を4幕に拡げて、慣例だったバレエを付け加える**ということである。ということで、1840年の秋、ドニゼッティはローマのための『アデーリア』を作曲する以外に、このオペラの拡大作業にも追われていたのである。2人の台本作家ロワイエーとヴァエズは、『ニズィダの天使』の第一幕を2つの幕に分け、また各幕に少しずつ付け足しをしながら拡大をした。さらに、タイトルと登場人物の名前も変え、そして話の場所を、ナポリからスペインのカスティーリアに移したのである。

使われた五線譜の違いや紙の透かし具合、書き方やインクの違い、さらにテキストの言語学的な分析も行いつつドニゼッティの自筆の楽譜を見てみると、この名前の変更から、『ニズィダの天使』のオリジナルの楽譜の「束」に、1840年になって付け足した部分を見つけ出すことができる。ドニゼッティはたびたび、〔『ニズィダの天使』の登場人物である〕スィルヴィ、レオン、ル・ロワ（王様）、ル・シュペリエール（修道院長）らの名前を、『ラ・ファヴォリータ』の登場人物の名前、すなわちレオノール、フェルナン、アルフォンス、バルタザールに置き換えるのを忘れていたり、あるいは書き直したのだが、雑にしか消していないところがある。それから時には、他の名前——例えばロベルトやイル・コロネッロ（大佐）——がいきなり出てきたり、オリジナルのテキストできれいに消されて書き直された部分が、イタリア語で書かれてしまっているところもある。これらの名前は、オペラ座の書庫係であったシャルル・マレルブ Charles Malherbe がすでに1897年に明らかにしているように、1834年頃に書き出したが完成しなかった、あのコミックオペラ『**アデライデ Adelaide**』の一部分を、ドニゼッティが『ニズィダの天使』の音楽に使用したのだということを証している。[・・・]

[・・・]複雑な素材から、未来においてもっとも人気の高い作品の一つとなる、これほど統一性のある音楽的物語が生まれることができたのは、奇跡であると言ってもいいであろう。[・・・]10月1日、ガエターノは義理の兄に、「稽古に殺されそうです。たった今“4幕”全部を終えましたが、毎日の稽古で死にそうです」と書いてはいるが、12月8日、出版編集者のフランチェスコ・ルッカには次のように伝えることができるのである。《ブランカ氏にもう手紙を書いて、今月2日に初演された、私のオペラ『ラ・ファヴォリータ』の成功について言及している『劇

場新聞 *Courrier des Théâtres*』と『フランス新聞 *Courrier Français*』の2つの記事を書き写したものと同時に送りました。でも、友達みんなをうるさがらせても、このオペラの成功について何度でも言うことを止められません。祖国や音楽を愛する良いイタリア人なら誰でも、喜んでこの成功ぶりを受入れてしかるべきです。2度目の公演も同じように成功でしたし、バロワレーも初演の時と同じように、三重唱の部分をアンコールして歌いました（アカカデーミア・レガーレ〔パリ・オペラ座〕では前代未聞のことです）。》[・・・]その後でドニゼッティは、ローマに発つ前の1840年12月13日、フランソワ・アベネック François Habeneck の指揮のもと、シュトルツ R. Stoltz、レヴァッセル N.P. Levasseur、バロワレー P. Barroilhet とともに、このオペラの価値を信じて成功に導いたデュプレーに宛てて、以下のように書いている。《私は発ちますが、私の2人の子供（『殉教者』と『ラ・ファヴォリータ』）を頼みます。私はあなたのことを、あの子たちの第二の父親のように思っています》⁽¹²⁾。

ドニゼッティは、晩年のこのオペラで、ナポリにいた時分のあの**ロマン派的叙情主義の典型的な哀歌風の開放感を、フランス的な嗜好による広大な構造という要請と調和させながら、彼のあこがれだったヨーロッパ的叙情主義で完璧にまとめている**。このフランス的な嗜好に合わせた構造上の要請は、**〔番号オペラの形式で区分された〕“各歌唱曲”という美学上の概念を決定的に乗り越えることにおいて、ドラマの展開が直接認識できる、常に台本の流れに即した音楽というものを必要としていた**。極めて洗練されたオーケストレーションをとおしても得られたドニゼッティのこの達成地点に、批評家たちがすぐにも気づいた。彼らは、ドニゼッティの典型的な創造物が、群衆のアクティヴな行動、バレエ、エキゾチックな雰囲気などが取り入れられた壮大なシナリオの中で、いかに自然に動いているかを取り上げたのである。

スペインの修道院という厳しい壁の中に入り込んだ「愛人」というロマン派的な存在にせよ、あるいは苦しみに貫かれたドラマのラストシーンの場となった同じその修道院の中で、まったく新しい展開で悲劇的な結末を迎える“実現しえない”愛の緊迫感[・・・]にせよ、スタイルの素晴らしい統一性が見られるこのオペラ全体の中で、新しい表現の領域が開かれている。そしてこれらには、誇りという感情の切れ目ない燃え上がり[・・・]や、各人のそれぞれの対立の上を覆っている、王の権力と宗教的権力との恐ろしい対立を加えなければならない。これらのテーマは、[・・・]未来のヴェルディの『**ドン・カルロ *Don Carlos***』への門を開いている。
[・・・]

ドラマの緊迫感を持続させる必要性に対して、これだけシンプルな技法とスタイルの統一性

で応えているオペラ作品は数少ない。スタイルの統一性は、度々出てくるいくつかの同じメロディからも得られており、[・・・]このテーマは、オペラ全体を支配する役割を持っている。そしてかなり前からドニゼッティの特徴となっている、シンプルではあるが深い表現力のある1度ずつ進行していくメロディ[・・・]は、このオペラ中でしばしば見受けられる原則となっている。[・・・]

このような旋律的素材の選択とともに、この『ファヴォリータ』の中で驚かされる部分は、ドニゼッティが行った鋭い心理的描写である。[・・・]ドニゼッティにもっとも愛され、慈悲をもって理解され、さらには美学的にも最高のレベルにまで達して造形されたのは、レオノーラという人物である。ルチーアには、愛と死というロマン主義的なドラマが凝縮されているのに対して、レオノーラにおいては、すでに何度かドニゼッティによって巧みに取り上げられたもう一つのロマン主義的なテーマ、すなわち、**愛によってのみ贖われる罪というテーマが完成されている**。つまり**ここには、あのヴェルディのヴィオレッタに至る道が、はっきりと示されているのである**。いわば、人間のエゴの祭壇に生けにえとされた清らかな犠牲者の音楽的ストーリーではなく、**自らの犠牲に自らの罪の贖いの要素を見出す、真の愛を持った情熱的な人間の音楽的ストーリー**なのである。[・・・]

このオペラでは、一つ一つの言葉そのものの持つ価値がそれぞれ計られており、レチタティーヴォの各断片もよく練られた深い意味を持つ。また、オーケストラの展開が歌の広がりにはピッタリと合っており、これらの諸要素によって、スタイルの完全な統一性が生み出されている。その中でコーラスが、行動的な人物、すなわち動きの流れを表すのに必要な要素の役割を果たしている。[・・・]

バレエの部分は大したことはない。そこには、場面の雰囲気に合わせて方がよかったのではないかと思うようなスペイン風な要素は漂っていない。ともあれこのバレエは、アクションの妨げにはなっておらず、むしろ逆に第二幕目では、ストーリーの悲劇性を濃縮させる舞台効果をもたらしている。

オペラ『ラ・ファヴォリータ』は、第四幕で素晴らしい結末を迎える、実に魅惑的な作品である。[・・・]超越できない美しさ、舞台の完璧さ、スタイル、センスの良さなどによる奇跡なのであり、ドニゼッティは、苦悩に満ちた人間の口から罪の贖いの歌を吟かせることによって、その最期の言葉で終止符を打ったのである——感動的な慈悲の心で包み込みながら。

原注

(1) マッテオ・サルヴィは、師ドニゼッティの「お言葉」に無条件に忠実であることで知られていた。しかし、ドニゼッティは芸術家としてのサルヴィには、大きな期待を寄せてはいなかった。[・・・]《彼は勉強をしていますが、[・・・]時には、彼の中に火花のようなものを見たいのです！[・・・]人間が彼に与えることができないものを、神様でさえ与えられないのなら、これからもずっと基礎はしっかりしているのだが、というだけの作曲家に止まるでしょう》。しかし、1843年8月23日のリコルディに宛てた手紙では、ドニゼッティはサルヴィの書いたオペラ『**ララ Lara**』について、以下のように言っている。《きっと受けると思うオペラを彼が書きました。どちらかという、彼はブッフオよりセーリオの方が向いているようです。でもまあ、満足していないわけではないわけではありません》。

『アルバ公爵』の完成のためにせざるを得なかった作業にあたって求められていたのは、ドニゼッティのスタイルを厳守することや、賢く節度ある手の加え方であった。そういうわけで、確かな技術的基盤に加えて、パーソナリティの明らかな欠如とドニゼッティのスタイルへの完璧な服従という点とを併せ持っていたこのサルヴィのような音楽家が、ミラノ国立音楽院の3人の専門家委員たちの目にはもっともふさわしい人間として映ったのである。しかし、あまりドニゼッティ風ではない雰囲気がかときどき見受けられることもあって、このオペラの出来が完璧であるかどうかについて言及するのは難しい。そのうえ、ルッカ社から当時販売されたこのオペラの総譜には、マッテオ・サルヴィの名前は記されていないし、またどの箇所にもサルヴィの手が、あるいは他の人の手が実際に加えられたのかもはっきりと書かれてはいないのである。“他の手”というのは、オリジナルの自筆の楽譜に手を加えたのはサルヴィだけではなく、アントーニオ・ズマレーリア Antonio Smareglia など、他にも何人かいたという意味である。このオペラの完成のことはさておいて、1882年のローマでの上演の際、そしてそのすぐ後の、とりわけスペインでの再演と、イタリアのナポリ、トリノ、ベルガモでの再演の時に、たとえば、第三幕目の〈デ・プロフディス De Profundis〉に見られるようなカットや継ぎはぎ、などなどが行われた。これらのことを考慮に入れると、1959年のスポレートと1982年のフィレンツェでの、現代の再演においてもさまざまな努力がなされているにもかかわらず、このオペラは、いまなお多面的な解析・研究がなされた上での決定版による上演を待っていると云わざるを得ない。 [本文に戻る](#)

(4) スイスでのドニゼッティの謎の連れ合いがゼリーであろうと思わせる理由の中には、1840年9月25日にガエターノがドルチに宛てて書いた手紙もある。その手紙でドニゼッティは、自分に向けられた陰口を嘆きながら、次のように語っている。《君まで、旅行中にいっしょだった私の連れ合いのことについて非難するのか？ 何ていい奴なんだ。スイスの温泉地に行くあるご婦人を、ミラノに来る彼女の旦那の命令に従って、私がお伴しただけなのに。[・・・] そう、これは有名人になると起こることなんだ。みんながプライベートのことまで知っているんだ》。この《ご婦人》というのは、きっとアックルスイに宛てた手紙でドニゼッティが、はっきりと名指しせずに、いつも《マダム》と呼んでいた女性に違いない。彼が名指ししなかったのは、夫の 아우グスト・

ド・クスィーが2人の関係を知らなかったという訳ではないのだが、ドニゼッティが一種の儀礼的な配慮としておそらくそうしたのであろう。ド・クスィーが知らなかった訳ではないというのには証拠がある。それは、ド・クスィー夫妻がオペラ『アデーリア』の上演のためにローマに向かっていたガエターノに宛てて、1840年のクリスマス・イヴにパリから送った手紙である。その手紙の中で、まずは夫のアウグストがドニゼッティに、少々不安定になっていた自分の財政状況を支えた、ペルスィコをとおして送られた計16,000フランの4枚の小切手に関してお礼を述べており、心からの感謝、etc. etc. をだらだらと綴っている。それからゼリーに筆が渡され、感謝の言葉と成功を祈った言葉のあと、彼女は《とっても寂しくて、とっても哀しいです！ あなたが出発してから、一晩たりとも泣かなかった日はありません》と告白している。そしてその唯一の慰めは、オペラ『ラ・ファヴォリータ』を見ることだけでした、と付け加えている。彼女はそのオペラを見ると、《今よりもっと幸せだった時》を思い出すというのだが、その理由については後で述べることにする。一方、〔彼女にとっての〕アックルスィの存在は、《いやでした。思えば、わたしたちがイタリアから着いた時も、彼がそこにいました》と書いており、またさらに、その手紙の最後でゼリーは、《あなたの今回のローマへの旅は、して欲しくなかったのです！》と言いながら、自分の恋敵と思いついていた『アデーリア』の主人公役ジュゼッピーナ・ストレッポーニ Giuseppina Strepponi に対する、もう若くない女の嫉妬を漲らせている。ゼリーによると、ドニゼッティは《この日〔クリスマス〕を、彼女〔ジュゼッピーナ〕といっしょに過ごすために、250 里ほどの》旅に耐えたと書いている。結局ドニゼッティは、魅力的な肉体を持ち、はっきりと断ることのできない温厚な、人のいい男なのであり、また当時もっとも賞賛されていた作曲家だったのである。そしてその高額な収入は、管理してもらわなければならないほどの財産を、彼にもたらしていたのである。したがって、一方ではゼリーが、もう一方では財政事情がかなり不安定になっている銀行マンである彼女の夫が、それぞれ必死になってドニゼッティに気を遣い、ちやほやしていたのだということが理解されよう。 [本文に戻る](#)

(12) 配役の名前は、自筆の楽譜にも書いてある。ドニゼッティはシンフォニアの冒頭に、《プレリュード／ラ・ファヴォリート／1840年／パリ》と斜めに書いており、それから第一幕に入る前の余白ページには、《4幕のドラマ／ドニゼッティのオリジナル作品／パリ、1840年9月8日／配役：レオノーラ（マダム・シュトルツ M. Stoltz）／イネス（マダム・エリアン Mme Ellian）／フェルナンド（ムシュー・デュプレー M. Duprez）／アルフォンス（パロワレー Barhoilet）／バルタザール（ルヴァッセル Levasseur）／ドン・ガスパル（ヴァルテル Wartel）》と書いている。さらに、このオペラの終わりには、《1839年12月27日、パリ》と記している。この日付は、オペラの作曲の経緯について語ってきたことを証明している。 [本文に戻る](#)

訳注

(訳1) Antonio Bazzini アントーニオ・バッズィーニ (1818 - 1897) は、バイオリン奏者として早くに演奏活動を始め、途中で作曲に転向した後、ふたたび演奏活動に戻り、1864年以降は生まれ故郷のプレーシャに

帰って、作曲のみに専念した。1873年からミラノ国立音楽院の作曲の講師となり、1882年からは同音楽院の院長となる。彼の弟子には、カタラーニやブッチーニもいた。作曲した作品には器楽曲が多い。 [本文に戻る](#)

(訳2) Cesare Dominiceti チェーザレ・ドミニチエーティ (1821 - 1888) は、自分のオペラが上演されるという予定で南米に渡ったのだが、興行主に見捨てられ、以後18年間もボリビアに留まっていた。その間、作曲することはなかった。ミラノに戻り、1881年にミラノ国立音楽院の講師となる。作品にはオペラや歌曲が多い。 [本文に戻る](#)

(訳3) Amilcare Ponchielli アミルカーレ・ポンキエッリ (1834 - 1886) は、ミラノの国立音楽院で学び、在学中からすでに同僚と共同で小さなオペラを書き、成功を収めた。しばらくのあいだ、クレモナの町の教会のオルガン奏者として生活を送っていたが、その後オペラ作曲家として有名になった。代表作は『ラ・ジヨコンダ *La Gioconda*』。1882年からベルガモのサンタ・マリーア・マッジョーレ教会の楽士長を勤め、同年、ミラノの国立音楽院の作曲の教師となる。彼の弟子の中には、ブッチーニやマスカーニがいた。 [本文に戻る](#)