

---

---

# 『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・パスクワーレ』
- 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。

---

---

## 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。

---

## 〈はじめに 訳本出版までの契機とメッセージ〉

訳者 高橋和恵

\*\*\*\*\*

私は、1987年にイタリア文化会館の語学研修生としてフィレンツェに赴き、以降6年間イタリアに在留し、語学研修とイタリア音楽の研鑽を続けました。語学研修後はルネッサンス発祥の地フィレンツェから、音楽と産業の都市ミラノに移り、今も残る歴史的建造物、絵画や彫刻に触れ、尽きることのない芸術の魅力と、そこに住む人間があやなす文化のダイナミズムを知ることができました。演奏活動の傍ら、イタリア音楽に関するさまざまな資料や楽譜を集めるためにイタリア各地を巡った際、イタリアでは、各音楽家の文献資料が多くの音楽学者や専門家の手によってよく研究・整理され、文献収集と研究が非常に熱心であること、そして音楽家に関する講演会や討論会、国際研究会も積極的に開かれ、その水準の高さに、イタリア音楽文化を支える確かさを感じました。

94年に帰国し、自分に出来ることは何かを考えた時、日本にはこれだけ多くのイタリア音楽を志す者がいながら、その資料や翻訳本が少ないことから、充実した資料が手に入る環境を作れたらと思いました。

ヴェルディやロッシーニに関しては、専門書が何冊か出版されており、研究機関も日本ロッシーニ協会がすでに存在していましたが、ベッリーニに関しては訳本が1冊のみ、ドニゼッティに関してはゼロという状況でした。偶然にも、1997年、1998年とガエターノ・ドニゼッティの生誕200年、没後150年の記念の年が始まる前で、まだ多くの古い書物や資料が手に入り易かったこともあり、その時集めた書籍の一冊が原著『**Gaetano Donizetti ガエターノ・ドニゼッティ～Vita e Opera di Musicista Romantico ロマン派音楽家の生涯と作品**』でした。友人を介してミラノの国立音楽院にて著者のブルーノ・ザノリーニ教授を紹介していただき、原著者と版元の(株)リグーリア保険会社、序文を執筆された指揮者のジャンナンドレア・ガヴァッツェーニ氏から、翻訳と出版に関する許可をいただきました。

ザノリーニ教授からは細部に亘って説明・解説をいただき、またイタリアやフランスにおいて出来る限りの資料を揃えて、突合せながら4年の歳月をかけて完成させました。

日本語版の出版元となった昭和音楽大学は、声楽を学ぶにあたり、古典からロマン派音楽までのベル・カントの基礎を大切にしている指導を重んじている大学です。

その後、ドニゼッティのオペラのクリティカル版が次々と出版され、研究も進んでおり、本書の内容もあらためなくてはならない部分もありますが、今なおバルブランおよびザノリー二氏による原著とアシュブルック氏による『ドニゼッティ』、ザヴァディーニ氏による書簡集は、イタリアの研究家の重要な専門書として参照されています。

博物館ガイドの訳と並行して、参照していただけますように、徐々に紹介してまいります。



1 12 '98

## 序章

### 「ドニゼッティ研究家」グリエルモ・バルブラン

\*\*\*\*\*

グリエルモ・バルブラン Guglielmo Barblanが、ドニゼッティの没後100周年(1948年)に、銀行家で人文学者でもあるルイージ・アリアルディ Luigi Agliardi の好意により、ベルガモ市民銀行 Banca Popolare di Bergamo を版元として、『**ロマン派時代におけるドニゼッティの作品 L'Opera di Donizetti nell'Età Romantica**』という本を出した時は、ドニゼッティに関する一般的な研究状況は、まだ欠陥だらけ・穴だらけの状態であり、ともかく、歴史的にも資料的にも十分研究・解析した上での完全な成果を提供できるような状況ではなかった。ドニゼッティについては、劇場のレパートリーに残った作品と忘れられた多くの作品との相違に関するよく言われる決まり文句以外には、わずかな限られた研究しかなく、それらは具体的かつ徹底した研究にはたいして役立つものではなかったのである。そこで、これも没後100周年を機に出版されたものであるが、グイード・ザヴァディーニ Guido Zavadini によって、長い年月をかけて粘り強い作業で集約・大成された書簡集が、まさに最初の重要な、研究の礎石をなす書物となったのである。

バルブランの研究や音楽学の基盤は、19世紀のメロドラマ〔オペラ〕に対する特別な興味から形成されたのではなかった。彼が一番最初に行った重要な仕事は、作曲家ボンポルティ F.A. Bonporti の再評価に携わったことである。その研究は初め、雑誌『音楽評論 *Rassegna Musicale*』に何回かに分けて発表され、後に1940年、ル・モンニエー Le Monnier 社から、研究論文集として1冊の本にまとめて出版された。(この論文集の刊行をとおしての『音楽評論』の編集長で、またフィレンツェの出版社、ル・モンニエー社のシリーズものの本の監修者でもあった、グイード・マリーア・ガッティ Guido Maria Gatti との出会いは、私の特別な喜びであった。)

ボンポルティに関する研究の後のバルブランの研究テーマは、多様な範囲にわたっていたにもかかわらず、実直で、深く掘り下げたものであった。その多様性は、彼のあらゆる音楽的なものに対する関心の動向と、身につけた文化的基盤の豊かさを表していた。バルブランの出版した著作物のテーマを見ると、専門主義に凝り固まっていないということと、音楽学者である前に彼自身が情熱に燃えている音楽家であるということからくる、まさに主観的であると同時に

客観的な追求の姿勢をも示している。

バルブランのドニゼッティへの接近は、没後 100 周年の機会だけの偶発的なものではなかった。私はバルブランとの何度かの親密な会談でも気づいたのだが、何年か前から関心が盛り上がってきた上での、必然的な巡り合わせというべき接近だった。バルブランをドニゼッティの研究に駆り立てたものは、ドニゼッティという人物に対する愛情や、栄誉と苦悩に満ちた生涯、人間的な深い魅力、またロマン派時代の人たちの性格の素直さや彼らの不安などに対する関心であった。だからこそ、偉大なる紳士バルブランの知性の明朗さが、「彼の」作曲家、ドニゼッティへの献身に反映されたのである。私がどうして、「彼の」とあえて書くのかというと、1948 年の研究の後でも、バルブランの学術的な活動が、（すでに述べたとおり）肌目細かいデータを詰め込んだだけの専門主義のみで終わることなく、その後のドニゼッティに関する著作活動へと続いたからである。

このように、『ロマン派時代におけるドニゼッティの作品』という本は、均衡のとれた叙述であり、ドニゼッティという人物像に沿って、批評と伝記の融合を実現化した著作である。当時の研究状況において、ドニゼッティを扱ったこのモノグラフは、その後の文献学的研究や研究の新段階が始まるのに貢献する作品となった。上演においても、また分析的研究の上でも忘れられていた作品も、ここで初めて確認されたのだから、ドニゼッティ研究の復活は、バルブランが起点であったと言えるであろう。それ故、バルブランの明快な文章でなされた研究は、今日もお注目されるべきものである。彼の文章は、率直で飾り気がなく、しかももってまわった言い方のない直截的な文章であり、またドニゼッティのスタイルの特徴を明快にすることや、彼の無数の作品をそれぞれに特徴づけることなど、作品の価値の優劣を明らかにするのにとても役立つ。バルブランの文体は、具体的であることを指向する文体である。つまり、音楽の素材や登場人物、オペラの形態、劇の出来事における心理的な絡み合いなどを取り上げ、批評の流れが、自己合理化した主観性に陥ることのない、変動と静止、常態の持続と頂上への高揚との結合の様相を解明しうる文体である。

バルブランの本と並行してドニゼッティの作品の復興・再演の動きが始まり、それは主にベルガモの「ドニゼッティ劇場」でビンド・ミッスイローリ Bindo Missiroli 氏によって行われた。その最初の現れは、1948 年 4 月、私自身の指揮でベルガモで再演された、ドニゼッティがベッリーニの追悼の際に作曲した『メッサ・ディ・レクイエム(鎮魂ミサ曲) *Messa di Requiem*』だった。その年の秋のベルガモでのオペラ・シーズン(フランコ・カプアーナ Franco Capuana の

指揮による『ベトリー *Betty*』と、私の指揮による『ポリウート *Poliuto*』と『薬屋の呼び鈴 *Il Campanello dello speziale*』の3作品)以来、「ドニゼッティ・ルネッサンス」が壮大な活力で、約40年ものあいだずっと続いている。いくつかのオペラは「レパートリーもの」と言えるほど、よく再演されるまでに蘇った。ドニゼッティのオペラのレコードの普及に関しても同じだった。また同時に、ドニゼッティの研究がふたたび盛り上がったのであるが、とくに若い世代の音楽学者や批評家、イタリアや外国のドニゼッティ愛好家たちの力によるものが大きかった。19世紀の終わりから20世紀初頭の段階では、ドニゼッティに対するこれほどの知識や歌手・大衆の興味の拡大は考えられなかったことである。

この新しい時代の到来によって、グリエルモ・バルブランは、先駆者としての喜びをもって、偉大なるベルガモ人ドニゼッティに関する自分の仕事を続けようと駆り立てられたのは、もちろんのことである。それが新しい本の計画へとつながったのである。1948年以降、ドニゼッティの復興がもたらされたのを機に、バルブランはあちこちに顔を出すようになった。劇場の「公演用プログラム」や講演会、討論会、雑誌、あるいは専門誌の記事などにも掲載され、ついには、1975年のベルガモで行われたドニゼッティ研究の集会において、それらのことが総まとめされたのである。事態はこのような過程を踏み、しかも新しいモノグラフの計画が練られてもいたのである。そこでバルブランは、彼が1948年以降に得たいろいろな新しい経験を集約したものを材料にして、研究論文を書こうと企画していたのである。ところが、1978年、病気と死が、その実現化を絶った。正真正銘の価値ある研究にたずさわ<sup>ひろ</sup>り、心が寛く、礼儀正しい実直な人間であるバルブランに対する、まさに敬意の念として、すでに完成されていた一部の仕事を無駄にしないことが望まれた。

マルチェッロ・バッリーニ Marcello Ballini の発案により、偉大なレナート・ディオニーズィ Renato Dionisi の門下で、歴史理論の授業ではバルブランの弟子でもあったブルーノ・ザノリーニ Bruno Zanolini が、その仕事に携わることになった。ザノリーニはまた、前述の1975年の研究集会で、ドニゼッティの「和声」に関する厳密で科学的な、ひじょうに注目すべき「学術論文」を発表した人でもある。

このザノリーニの関わりによって、バルブラン自身のオリジナルの計画や素材を使用した部分と、ザノリーニが書き足し提供した部分による“割込み”という、二面性を持った、いわばひじょうに特異な本が、今日このように出来上がったのである。これらの点から、1948年の本と比較すると、この本はバルブランとザノリーニの二人の見方から成り立っているのだが、しか

しそれはバルブランの基本的な前提に一致していると同時に、ザノリーニ自身の批評や表現の拡大による新しいものも加わっているのである。そこにはザノリーニの、主体性を持ちながらも、弟子としての献身をも見せるという相互的關係がある。この相互的關係による一致のプロセスが、ザノリーニの個性を浮かび上がらせることまで可能にしている。もちろん、このような特異な現象を明らかにするためにはまた、深く掘り下げた研究が必要であるが、それはこの新しい本についての批評をする人がなすべきことであろう。

私には、失った友人バルブランへの哀惜の念や、彼がわれわれに残したものと有益な研究に対する心からの賞賛を加えることしかできない。ドニゼッティに関係した機会に、バルブランと何度か出会った時の思い出を付記しておきたい。たとえば、何年か前に『ベリザーリオ *Belisario*』と『ローアンのマリーア *Maria di Rohan*』をヴェネツィアのフェニーチェ劇場で私が指揮した時のことや、彼との対話で、前にも書いたように、ドニゼッティに関する研究の熱意の高まりと、才能と不運の人物である「彼の」ドニゼッティへの感情的接近が、一体化していたのを感じたことなどである。ドニゼッティの人生にロマン派の時代が刻印した影響と、オペラの音楽や形態におけるロマン派期の至上の創作、この二面をバルブランは決して切り離さなかったようであった。

1983年4月 ベルガモ

ジャンアンドレーア・ガヴァッツェーニ

Gianandrea Gavazzeni



## 第 1 章 フクロウの飛翔

《私はボルゴ・カナレーの地下で生まれました。光の影が全く入り込まない、地下の階段を下りて行くのです。そして私は、ある時は悲しい、ある時は幸福な予感を抱えながら、まるでフクロウのようにそこを飛び立ったのです。》

(マイル宛、1843年7月15日)

\*\*\*\*\*

ドメーニコ・ガエターノ・マリーア・ドニゼッティ Domenico Gaetano Maria Donizetti が生まれた 1797 年の終わり、ベルガモの町には不穏な空気が漂っていた。3 月から 7 月の間、にわかには樹立されたベルガモ共和国の広場や通りでは、フランス革命祭典の「自由の木」を囲んで、自由と平等の旗のもとに狂喜する民衆たちと、旧ヴェネト政府のゲリラ部隊や周辺の山村から下りて来た地元農民たちとの間で、互いに激しい衝突が繰り広げられていた。[・・・]

その波乱に富んだ **1797 年の 11 月 29 日、ガエターノ・ドニゼッティが生まれた**。しかし、チッタ・アルタの古い要塞の外側の傾斜地に面した、「ボルゴ・カナレー区」にある一軒のみすぼらしい家には、激しい混乱の空気はおそらくほとんど届いていなかったであろう。「みすぼらしい家」というのは、言い過ぎのようでもあり、言い足りなくもある。通りの名前も「ボルゴ・カナレー」という、現在の 14 番地にあたる家の入口から、貧しいアパートを上がって行くのではなく、地下室の方へと暗い階段を下りていくことを思えば、「みすぼらしい」というだけでは言い足りないくらいだ。だが、その地下の 2 つの侘しい部屋に下りて、ガエターノが生まれた部屋を照らすたった一つの窓から、ソット・リ・オルティ通りのわずかだが緑の空気が吸えて、しかも南側に広大に開ける、あの比類ないロンバルディア平原を楽しむことができると思えば、「みすぼらしい」というのは言い過ぎかも知れない。

いずれにせよ、有名になり裕福になった後も、あの原始時代の穴蔵のような家の粗末な寝床を、ドニゼッティは決して忘れなかった。1843年7月15日に南ドイツのミュンヘンから師マイルに宛てて書いた有名な手紙の中で、[・・・]こう書いている。《でも、**私の出生はもっと隠されたものでしたよ。だって、ボルゴ・カナレーの地下で生まれたのですから。光の影が全く入り込まない、地下の階段を下りて行くのです。そして私は、ある時は悲しい、ある時は幸福な予感を抱えながら、まるでフクロウのようにそこを飛び立ったのです**》と。悲しみと満たされた思いが入り交じる感傷的・ロマン派的な表情で、自分の故郷を思い出したことを書いているのである。《地下》という言葉は、揺り籠と墓場という対照的な組み合わせのイメージを浮き彫りに

し、彼の波乱に富んだ生涯にほとんどいつもつきまとっていた死の強迫観念を、まるで本能的にドニゼッティに刻印しているかのようである。また、《光の影》という表現は、鋭いドラマチックなコントラストが自然なイメージとして、ドニゼッティの筆から生まれ出るかのようである。

ガエターノ・ドニゼッティは、アンドレーア Andrea と妻ドメーニカ・ナーヴァ **Domenica Nava** の5人目の子供だった。貧しい職人一家の2人は、まだ30を少し越えたばかりで、ようやく9歳になったジュゼッペ **Giuseppe** を頭として、以下4人の子供たちを養わなくてはならず、一日の糧を得るために、かなりの努力をしなければならなかった。ジュゼッペと生まれたばかりのガエターノとの間には、脳卒中の大病で20歳で他界したマリーア・ロザリнда **Maria Rosalinda** と、フランチェスコ **Francesco**、そして28歳になる前に結核で命を落としたマリーア・アントーニア **Maria Antonia** がおり[・・・]、5人はこの地下室で、互いに寄り添って暮らしていた。ガエターノの3年後に、やはり同じ地下室でマリーア・ラケーレ **Maria Rachele** が生まれたが、生後間もなく亡くなった。12月3日、ガエターノは洗礼を受けた。そして郊外の、サンタ・グラータ教区の町から離れたボルゴ・カナーレ区で、幼時を過ごした。彼の子供の頃のことや彼が子供の時に受けた印象、小学校のことなどは何も分からない。[・・・]

アンドレーア・ドニゼッティは、ボルゴ・カナーレのみずぼらしい家に引き籠もっているタイプの間ではなかった。1833年のコゲッティ F. Coghetti による絵では、彼は妻ドメーニカの傍らで、意志の強い顔立ちと、ほんの少しすました傲慢な態度で描かれている。また、ドメーニカのたくましく厳しい顔には、予言をする者という彼女の風変わりな素質を示すとも言える、遠くを見つめるような不変の眼差しが際立っている。【博物館ガイド No.005】[・・・] 1800年、慈善協会コングレガツィオーネ・ディ・カリタ **Congregazione di Carità** に管理人として雇われた時、アンドレーア・ドニゼッティはようやく、職人から（あるいは伝記で伝えられているように、洋裁師兼楽団の一員から）下級職員という少し高いランクに出世した。たいして重要なポストではなかったが、責任ある任務であった。特記すべきことは、事務所へ行くのにチッタ・アルタの中心と郊外を隔てている門をやっと通り抜けられる状況になったことである。4年後に彼は公営抵当銀行の守衛として雇われて、さらに社会的地位は上がった。家格が向上したことを示す最初の徴表は、郊外のボルゴから引越して町に移ることだった。こうして1806年、ドニゼッティ家は、雇われ先の銀行から2年後に割り当てられる部屋に定住すべく、とりあえずはノーヴァ広場の35番地（現在のマスケローニ広場8番地）に移り住んだ。台所付きのたった2部屋の家は、7人の家族には十分とはいえない。しかし、家族構成はとてもよくできてい

た。2人の娘は母親の洋裁の仕事を手伝っていた（1816年には、ドメーニカ・ナーヴァの名前がまだ、洋裁師として慈善協会の記録にある）。一方、3人の息子たちに対しては、父親のアンドレーアは野心を抱いており、小学校卒業後、それぞれを音楽家にしようと考えていた。そのうえガエターノには、もし1833年の、興行主ラナーリ A. Lanari に宛てて書いた手紙を信用するならば、父親は何と、彼を弁護士にさえもしようと思っていたのだった。

1806年、長男のジュゼッペは18歳、フランチェスコは14歳、ガエターノは9歳だった。ジュゼッペは家で音楽を学び、サンタ・マリーア・マッジョーレ Santa Maria Maggiore 教会の聖歌隊や、町の劇場の合唱団員をするなど、意欲のある有望な青年だった。一方フランチェスコは、その頃からずっとドニゼッティ家の変わり者で、ぶらぶらしていた。ガエターノに関しては、幼い頃にどんな音楽的素質を持っていたのかは分からないが、**1806年4月24日**、ちょうどその頃ベルガモに開校した**慈善音楽学校「レツィオーニ・カリタテヴォリ・ディ・ムーシカ Lezioni caritatevoli di Musica」への入学を申し込む**ため、兄のジュゼッペと一緒に、父親に連れられて行ったことだけは分かっている。申し込みの段階でジュゼッペは、年齢制限を越していたことからすぐさま断られるが、それからしばらくして、ベルガモの外で、音楽隊の指揮者としての幸運なキャリアが始まる。彼はまずナポレオンの軍隊で、次にサルデーニャ〔サルジニア〕王国の連隊で、そして最後には、コンスタンチノーブルのスルタンの宮廷楽士長としての位を授かるまでに出世するのだった。一方**ガエターノは、次のような評価で、慈善学校への入学を認められた<sup>(4)</sup>**。《**サンタ・グラータ教会主任司祭の洗礼証明書から9歳であると証明される、アンドレーアの息子ドメーニコ・ガエターノ・ドニゼッティは、サンタ・アーガタ・デル・カルミネ S. Agata del Carmine 教会の主任司祭の別の証明によれば、貧しい家の子供である。願書は、父親より声楽科とチェンバロ科に提出される。良い耳を持つてはいるが、声は特別ではない。したがって、3カ月間のテスト入学を認めるのが妥当であろう。上記について署名する。校長ジョヴァンニ・スイモーネ・マイル Giovanni Simone Mayr 、声楽講師フランチェスコ・サラリ Francesco Salari 、アントーニオ・カプッツィ Antonio Capuzzi、アントーニオ・ゴンザレス Antonio Gonzales**》

慈善協会ミゼリコルディア・マッジョーレ Misericordia Maggiore の向かいの、慈善授業が行われていたアリーナ通りの建物での、4月24日のこの出会いは、ドニゼッティにとっても、またイタリア音楽にとっても、決定的な出来事だった。その並外れた才能の少年は、43歳の講師ジョヴァンニ・スイモーネ・マイル Giovanni Simone Mayr の指導に委ねられた。マイルは

バイエルン出身でありながら、ヴェネツィア楽派の歌劇や宗教音楽の作曲家である。1789年にカルロ・レンツィ Carlo Lenzi のクラスで学び、また1802年5月にサンタ・マリーア・マッジョーレ教会の名誉ある楽士長として迎えられたベルガモを、第二の祖国と見なしていた。マイルは、1800年代のベルガモにおける音楽の守護神だった。彼がこの町に来たのは、ナポレオンの着想になる法律の制定とちょうどぶつかった時であった。[・・・]

1805年3月、マイルは、上記の学校問題に対する近代的な見解を示したことで有名になったある『報告書』を、慈善協会の理事会コンスィーリオ・デッラ・ミゼリコルディア Consiglio della Misericordia に提出し[・・・]、6歳から14歳までの貧しい子供たちを無償で受け入れ、彼らに音楽や歌を教授するための学校の開設を提案した。かつての名誉ある聖歌隊に匹敵するものをサンタ・マリーア・マッジョーレ教会に確保し、しかも腕のいいプロの音楽家を養成しようというわけである。[・・・]

**ドニゼッティという名の、一人の《貧しい》少年の入学認可書類<sup>(5)</sup>では、彼に才能があったとは言っていない。いい耳を持ってはいるのだが、声は平凡であり、声楽とチェンバロ科に、3カ月間のテスト入学を許可したと書いてある。**試験の記録には、マイル自身のサインの他に、ベルガモ出身のフランチェスコ・サラリ Francesco Salari、ヴァル・セリアーナ出身のアントーニオ・ゴンザレス Antonio Gonzales、そしてブレーシャ出身のジュゼッペ・アントーニオ・カプッツィ Giuseppe Antonio Capuzzi の、3人の講師のサインがある。ゴンザレスは、ミラノの大聖堂の聖歌隊指揮者アゴスティーノ・クワリア Agostino Quaglia のかつての弟子で、ベルガモのサンタ・マリーア・マッジョーレ教会のオルガン奏者をしていた。サラリは、ナポリのピッチニ N. Piccinni に師事したオペラ作曲家で、その後あちこちで引っ張りだこの声楽の講師となった。そしてもう一人のカプッツィは、ヴェネツィアのサン・マルコ教会付きの楽団の評判のいいヴァイオリン奏者で、またオペラや室内楽曲の作曲家でもあった。ベルガモのサンタ・マリーア・マッジョーレ教会の楽団の、第一ヴァイオリンのポストに彼を就任させることで、マイル校長が学校に引き入れることができたのだ。そしてフリーメーソンに加入していたリベラルな神父で、地元で大きな評価を得ていた詩人のジャンバッティスタ・バイズィーニ Giambattista Baisini 司祭が文学と人文学の教授に加わるという、並外れた教授陣だった。当時のベルガモでは、まだアントーニオ・ロッリ Antonio Lolli の名声が漂っていた。とくに声楽においては、ジャコモ・ダヴィド Giacomo David や、ガエターノ・クリヴェッリ Gaetano Crivelli、ジュゼッペ・ヴィガノーニ Giuseppe Viganoni のような有名な歌手たちが、町の

看板歌手として活躍していた頃である。ドニゼッティはそんなベルガモの音楽的伝統に匹敵するほどの、最高の教授陣に恵まれていたのである。その上幸運にも、マイルが進めていた宗教音楽の分野における新しい改革的なアイデアと並んで、この慈善学校には、2つの偉大なイタリアの歌劇楽派が集結していたのである。このことは若い学生たちの技術やセンスの育成の上で、注目すべき点である。つまり、マイルとカプツィによるヴェネツィア楽派[・・・]と、サラリーによるナポリ楽派である。芽生えつつある一人の天才の才能が、確実に開花し、鍛練され得る前提は、全て揃っていたのだ。

音楽院並みの規則で運営されていた、まさに本格的な音楽セミナーであったにもかかわらず、たんに「教室」という、しかも「慈善」などと控えめな看板を掲げていた学校の規則に従って入学が認められた最初のグループは、《セリオ川流域周辺から適宜に選ばれた、12人の貧しい少年たち》である。その内の8人は少年聖歌隊として、また4人は楽器奏者として、教育を受けるように配分された<sup>(7)</sup>。さて**ドニゼッティは、最初の8人の声楽のクラスだったが、入学試験の報告書によると、先にも書いたとおり、学校に残るために不可欠とされていた声の質の点ではつきりしなかったため、3カ月の仮入学ということに甘んじていなくてはならなかった。しかしその仮入学は、9年間たっぴり、正確に言うと、1815年10月まで続いたのだった。**

一人の音楽家の技術形成、つまり将来にとってもっともデリケートかつ決定的とも言えるこの長い期間に、ドニゼッティが成し遂げた学習についての資料は十分にある。ベルガモのドニゼッティ博物館には、マイルの半年ごとの定期的な報告書や、学生ドニゼッティが作曲した作品、また級友だったマルコ・ボネズィ Marco Bonesi が書いた詳しい伝記に至るまで、数多く残されている。1806年9月13日の第一報告書<sup>(9)</sup>では、ドニゼッティの勤勉さや《良い素質》、《曲の読解の進歩》を認めてはいるが、《喉に欠陥のある声》とある。ところが、3カ月の猶予期間が過ぎたにもかかわらず、少年の才能を見抜いたマイルは、彼自身が決めた規則に矛盾しながらも、何とかドニゼッティを学校に留めるようにと全力を尽くすのだった。

その後の報告書でも、声の状況がいくらか良くなる兆しは見られないということだった。そのため、1808年9月10日の報告書でマイルは、《授業にはきちんと通い、注意深く、熱心で、曲の読解においては進歩したのだが、生理的な欠陥を技能で補うのは不可能だった》と書かざるを得なかった。つまりそれは、ドニゼッティは生徒としては抜きん出ていたのだが、サンタ・マリーア・マッジョーレ教会の聖歌隊員としては役に立つほどではなかった、と言うのと同じこと

だった。学生ドニゼッティをなおも無償で「慈善学校」に留めるには、際立った音楽の才能を立証するに足る、「優れた読解力」という証しだけでは、ミゼリコルディアの役員たちの目には十分ではなかった。そこで、息子のために父親のアンドレーアが、請願状をもって働きかけた方がいいと思われた。アンドレーア自身が書いているとおり、まさにドニゼッティは、《特別待遇を失った》のである<sup>(10)</sup>。声楽においても、ガエターノがそれなりのことができるということ的印象づけようと、同1808年、マイルは、自分が学内発表会のためにメタスターズィオ P. Metastasio の脚本に作曲した、カンタータ『岐路のアルチーデ *Alcide al bivio*』の一つのパートを、ドルチ、マンゲノーニ、タヴェッキととも歌わせた。父親の請願書が功を奏したのか、あるいは音楽的な進歩のためか、才能ある学生ドニゼッティの人前での発表の成果のゆえか、ともかく、1809年3月9日、ドニゼッティともう一人の学生ボーズィオに対する特別待遇の期限が切れようとする時に、マイルは、《今度の復活祭とその前の1週間に、聖歌隊の臨時要員として役に立つと思われるので、上述のドニゼッティとボーズィオの学習が続けられる許可》の申請を出すことができたのである。

ところが、若いガエターノを学校に留める戦略は、この年、ドニゼッティ自身の振舞いが原因で阻まれた。9月15日の報告書には、《もう少し落ち着くことができるのではないか》とある。12歳にほど近い少年は、そわそわし始めたのである。また彼の学校への本在籍がいつまでも決まらなかったことから、1810年の終わりに仕方なく、《私は装飾と造形の研究をいたしたく、貴校のアマチュアの一員として入学できるように》と、カッラーラ美術学校 *Accademia Carrara* に申し込みをする。しかしおそらくそれは、そのままに終わったのであろう。いずれにしてもマイルは、自分が目をかけた弟子を見守り続けるのである。1811年になると、《国語と副科》の学習と同様に、振る舞いのほうも良くなったという報告がなされている。現に10月31日の報奨金の授与の際には、他の学生を上回る、30ミラノ・リラにも及ぶ金額が、ドニゼッティに当てられた。さらにこの1811年は、マイルが学期末の演奏会のために作詞作曲した、『**小さな音楽作曲家 *Il piccolo compositore di musica***』というタイトルの<sup>ふた</sup>二幕の“音楽喜劇”のようなものに参加するという、少年にとって二度目の舞台出演の年でもある。マイル自筆の楽譜の、歌のパートの五線部分には、登場人物の名前の代わりに、ドニゼッティを含む演奏者たちの名前が書かれている。また楽譜には、（ドニゼッティの名前の入った）チェンバロのためのフルツが加えられているが、出演者は演奏の際に即興をするふりをしなければならなかったことを考えると、マイルはガエターノに、即興作曲家としても登場させる特権を与えたのだということが

分かる。作曲の素質と並行して、14歳のこの弟子は、演劇の才能もすでに現していた。そしてまさにその時、台本がガエターノに言わせたセリフは、《私には、広い知識と、素早く成し遂げる才能と、ファンタジーがあり、また作曲にかけては、稲妻のごとく速い》だった。全くの偶然なのか、それとも千里眼が閃いたのか、この小さなエピソードには確かに予言的な味わいがある。ドニゼッティの周りにいた者の証言によると、まさに劇や即興に対する適性が、1812年9月や1815年8月の、チッタ・バッサにあるリッカルディ劇場 Teatro Riccardi での演奏会であろうと、オペラ公演であろうと、人前で催しに出演するという舞台へのとめどない欲望を、彼の中で駆り立てて止まなかったということである。

**1813年5月にはマイルは、ドニゼッティが《声変わりの最中》で、彼の声種が《バスになりつつある》とも記している。低い音域に安定してきた声は、ドニゼッティを「ブッフオ」の役へと仕向けた。**ブッフオのパートでは、力強い声というよりはむしろ、性格性、喋り、おどけ、「エスプリ」などの要素が求められるが、少年はその素質を十二分に持ち合わせていた。1814年1月、ドニゼッティは、《新しい規則の第99条第10項により添付したサラリー先生の証明書にあるごとく、**ベルガモのソチエタ劇場 Teatro della Societàで第二ブッフオのパートを演ずる許可**》をもらいたいと、**慈善学校に願い出る。劇場の経験者であるサラリーは、《ドニゼッティの能力を証明する》と書いていた**<sup>(13)</sup>。しかし彼は、「慈善学校」では行儀のよい従順な学生ではなかった。4月15日、マイルは、少年が《最年少の学生たちを教える任務にあまりに熱心さがなく、副科の授業にきちんと通うことさえしない》ことに対し警告する必要がある。また《噂によると、学校外での彼の行動が、あまり正しくない素行の原因であるかも知れない》とマイルは推測している。落ち着きのないドニゼッティの頭上に嵐の気配が漂うようになり、5月28日には役員会が、《とりわけ自らの任務すべてに怠慢である学生ドニゼッティ》に対して、厳しく警告する。8月30日、マイルはふたたび、《音楽においても、副科においても、ありあまるほどの才能があるのだが、[...] 彼の不規則な生活が、学習の上達を妨げている》と書く。そして9月17日、役員会は再度、《素行の悪い》何人かの学生に対し、《とくにドニゼッティに対しては最年長だからということと、自分自身の義務を怠るという理由から、もし彼の行動を変えようとしなければ、この学校における特権を剥奪されることになる》と厳しく警告を発したのだった。[・・・]

結局、学校を去る他になかった。そしていつものように今回もまた、飛び立とうとする青年のために、マイルがお膳立てをしてやるのである。1815年2月にマイルは、青年をボローニャに

送れるよう慈善協会コングレガツィオーニ・ディ・カリタに願い出、それに対し協会は、貧しい者を助ける組織ルオーギ・ピイ・エレモズィニエーリ Luoghi Pii Elemosinieriの負担で、お金を援助するという返答をした。[・・・]

18歳のガエターノは、3通の手紙を持って出発した。一通は、ミラノの音楽出版社のジョヴァンニ・リコルディ Giovanni Ricordi に宛てた10月27日付の手紙で、マイルは、《ガエターノ・ドニゼッティはわれわれの小さな音楽学校の学生で、ボローニャに行き、優秀なマッテーイ神父のもとで対位法を学びます》と紹介し、それから、《旅のためのできるだけ安い乗り合い馬車を見つけ、彼を助けてあげてください》と依頼しながら、ドニゼッティを推薦した。もちろん、リコルディが青年を迎えてボローニャに差し向けた時は、その青年がいつかそう遠くない日に、リコルディにとって最高の利益をもたらす作曲家になろうとは思ひもなかった。ほかの2通の手紙はボローニャに宛てたもので、一通はマッテーイ神父に(この手紙は現在は残っていないが)、そしてもう一通は、フランチェスコ・サンピエーリ Francesco Sampieri 侯爵に宛てたものだった。侯爵はボローニャの町の著名人で、若いアマチュアの作曲家だった上、オペラの作曲家としてスカラ座に挑戦したこともある人物だった。[・・・]

こうしてドニゼッティは、推薦状を持って、対位法のメッカで2年間落ち着いて勉強ができるという保証付きで、しかもマイルの祝福と両親の当惑に見送られ、**1815年10月末、翌月初めから授業が始まるボローニャに向けて出発した。**この旅の最初の停泊地はミラノで、ドニゼッティが叩いた最初の扉は、当時スカラ座の真向かいにあった、サン・マルゲリータ通りのリコルディ社の扉だった。それは、幸先がいい兆しだった。

---

## 原注

(4)「慈善学校」の学生たちに関するマイルの報告書の資料は、ベルガモの市立音楽学校の図書館の『ドニゼッティに関する自筆の資料』の中にある。【[本文に戻る](#)】

(5)ひじょうに貧乏だから、ドニゼッティが慈善学校に受け入れられる権利が持てたということは、サンタ・アーガタ・デル・カルミネ教会のアントーニオ・ラピーニ Antonio Lapini 主任司祭の《教区民、ドメーニコ・ガエターノ・ドニゼッティ少年が、まことに貧しく、両親の日々の苦しい糧で生活していることを誓言します》という言葉で明らかである。【[本文に戻る](#)】

(7)1805年3月の報告書によると、《ソプラノ4人、コントラルト4人、以上の者にはチェンバロも同時に履修させる。そしてヴァイオリンには4人》とある。マイルの『慈善音楽学校を設立するための、慈善団体ミゼリ



コルディアの役員に提出した1805年3月の覚え書』 *Memoria presentata nel marzo 1805 al venerando Consiglio del Pio luogo della Misericordia per istituire le Lezioni caritatevoli di musica*より。1902年、ベルガモのマリアーニ出版から刊行。【[本文に戻る](#)】

(9)この第一報告書には、4月に入学した12人の学生の名前もある。声楽およびクラヴィチェンバロ科には、イニャーツィオ・ボーズィオ Ignazio Bosio、ドニゼッティ、ジョヴァンニ・ジュゼッペ・マンゲノーニ Giovanni Giuseppe Manghenoni、ジュゼッペ・ポンティローリ Giuseppe Pontiroli、ジョヴァンニ・カッラーラ Giovanni Carrara、アントーニオ・ドルチ Antonio Dolci、ダヴィッド・マリーア・ロティーニ David Fr. Maria Rotigni、アントーニオ・ベネデット・タヴェッキ Antonio Benedetto Tavecchi の名がある。ヴァイオリン科には、マルコ・ボネズィ、クレメンテ・アレッシンドロ・ザネッティ Clemente Alessandro Zanetti、ピエートロ・アンジェリーニ Pietro Angelini、ジュゼッペ・ラヴェツツァーリ Giuseppe Lavezzari がいる。カッラーラとロティーニに関しては、アダモ・ブレーヴィ Adamo Brevi とナルノ・カントゥ Narno Cantù に入れ替えられた。アントーニオ・ドルチは、ドニゼッティが死ぬ間際まで気に入り、信頼していた友人で、またドニゼッティの多くのオペラをベルガモで指揮したボネズィや、ポンティローリとも交友関係を持ち続けた。【[本文に戻る](#)】

(10)G. ドナーティ・ペッターニ G. Donati Pettèni が、*L'Istituto musicale G. Donizetti...*, Bergamo, 1928, p.37【『ドニゼッティ音楽学校』】で、間違っ て書き写したように、喉の障害があったのではない。ベルガモのドニゼッティ博物館にある嘆願書には、《肉体的な喉の構造を理由に、私の息子ガエターノ・ドニゼッティが慈善学校の特別待遇を失ってしまい、音楽の授業を享受できなくなりました。しかし、チェンバロの慈善授業の優遇資格を一時的に失うことのないよう、御役員の方の多大なるご配慮により、新たに受け入れていただけますよう、常に賞賛に値する貴殿方のお慈悲をお願い申し上げる次第でございます。そして生涯、心からの感謝をいたしますゆえ、寛大なご処置を賜りたく、ここにお願い申し上げます。限りない尊敬の念と敬意をもって、アンドレーア・ドニゼッティ》とある。【[本文に戻る](#)】

(13)この、役者的でもあり、またイタリア的でもあるブッフォという役を演ずる適性を、彼は生涯持ち続けた。『愛の妙薬 *L'Elisir d'amore*』の頃、ミラノの友人たちがドニゼッティの声を聞いて、次のように記している。《美しいバスの声は持っていないなくても、ウィットのある陽気なやり方で、ブッフォの役をとっても優雅に、面白おかしく歌い、とくにカンツォネッタやナポリの歌——それは民謡的なものでも、彼自身が書いたものでも、また他の方言で書かれた他の歌でも、それをピアノで伴奏しながら歌っていた。ピアノは実にうまかった》と。E. Branca, *Felice Romani ed i più reputati maestri di musica...*, Torino, 1882, p.220。【E.ブランカ著『フェリーチェ・ロマーニと音楽の巨匠たち』】 【[本文に戻る](#)】

## 第2章 ボローニャ時代

《難しい技法に関してもっと知識を得るために、是非ともボローニャに残るようにしたいのです。》（マイル宛、1817年10月18日）  
\*\*\*\*\*

ボローニャでのドニゼッティの最初の音楽的環境との出会いは、ヴィアーリオ・ペーポリ Viario Pepoli 1,333番地（現在のペーポリ通り Via de' Pepoli 1番地）のトンマーゾ・マルケーズィ Tommaso Marchesi の屋敷においてであった。おそらくベルガモの援助者の一人から勧められ、その家に住むことを決めたのであろう。マルケーズィは博識の音楽家だった。ボローニャのいくつかの教会で聖歌隊の指揮をしていた彼は、当時の有名な音楽愛好クラブ、アカデーミア・フィラルモーニカ Accademia Filarmonica の理事長に選ばれたほか、ロッシーニも所属したことのあるコンコルディ音楽院 Accademia dei Concordi を創設した人物でもある。[・・・]

対位法の授業を受けに学校へ行くまでは、ガエターノは家庭の中で、皆と楽器を弾いたり、音楽を鑑賞したり、音楽について話をしたりしていた。時間割によると、学校の授業は月・水・金曜日に行われた。そしてすでに最初の3声対位法の練習問題に、11月22日と日付を書き込んでいることから[・・・]ドニゼッティが、すぐにマッテーイ神父やジュゼッペ・ピロッティ Giuseppe Pilotti との接触を始めたということが分かる。グイード・ザヴァディーニによって発見されとり上げられた、『対位法の研究ノート／ベルガモ出身のガエターノ・ドニゼッティ作成／スタニズラオ・マッテーイ講師監修／1815年、1816年、ボローニャにて／1815年11月22日より始まる』というタイトルのドニゼッティの研究ノートをとおして、この厳しい2年間の対位法の修得に関するドニゼッティの勉強ぶりを、容易に追うことができる。そのノートには、3声や4声の対位法の49作もの実践や、12作の3声、4声のフーガまでが収められているが、そのノート以外に、ベルガモのドニゼッティ博物館やナポリの国立音楽院の図書館に収められているオリジナルの楽譜の中の、6声までの歌や楽器のためのフーガも付け加えなくてはならない。[・・・]

学校の授業がどのように展開されていたかは、マッテーイ神父が出版した教科書がはっきりと語っているので、想像するのは難しいことではない。まず基礎編として『伴奏の実践 *Pratica d'accompagnamento*』があるが、これは和音の転回数字が記され、際限なく連続して綴られている低音を用いて、全調にわたってチェンバロで即興演奏をするという、和声の基礎を修得するための教則本であり、また『2声から8声までの対位法による作曲 *Contrappunti da due a*

otto parti』は、作曲の構成法を段階的にマスターしていくために、多声音楽の厳しい練習を生徒に課した内容の教則本である。さてガエターノは、チェンバロの即興演奏の上では鍵盤を支配する自信があり、だからこそ円熟してきた個性的な和声のセンスを伝える自信もあったのだが、ボローニャに着いた時には、対位法作家としての力はまだ弱かった。現在も残っているベルガモ期の作品は、古いナポリ楽派によくある「低音主題」のような、基本的な要素が無邪気に戯れる、2声のみの貧弱な作品にすぎなかった。だから、新しい環境では、複雑なテーマを背景にしたエピソードの構成という難しい問題に取り組むべく、4声やそれ以上の声部をもつ多声音楽を作ることが要求されたのである。ともかく、2年間におよぶボローニャでのドニゼッティの苦しい経験は、当時の多声音楽の構成の教え方が、その頃の典型的な和声進行の型にはまったものであり、調性に厳格に従った声部の原理に基づいたものであることを示している。ドニゼッティが学校で作った曲は、本来のフーガというよりは、18世紀後半の、イタリアのミサ曲やオラトリオの荘厳なフィナーレをヒントにした、しっかりとした「フーガ風の曲」だった。これらの曲には祝賀的な傾向があり、充実した主題の提示部から始まりながら、エピソードの特別な細かい展開ではなく、切迫する「ストレッタ」の効果をむしろ狙っている。つまり、ドイツのバロック・フーガにある形式主義的な必要性和、ルネッサンス期のモテットにあるイタリアの古典的な声の必要性の両方が、うまく合わさって可能になるものなのである。それは、**あらゆる声種に合わせた「いい音の流れ」、均衡のとれた「調性の展開」、論理的で明白なモデュレーション〔転調〕、全音階における的確な和声の連結などを守りながら、「自然な歌唱」の技術を絶対的に尊重することによって到達されることなのである。**

これまで研究家から残念ながらもざりにされていた、ドニゼッティのこのボローニャ期における作曲の訓練を分析すると、次のような結論に導かれる。すなわち、未来の偉大なるオペラ作曲家ドニゼッティは、汗だくになるほどの演習をとおして、**オペラの終結部のあの壮大な「コンチェルタート」や[・・・]、ドラマチックな「ストレッタ」、そして動きを具体化する際の、常に強く決然とした合唱の挿入だけでなく、しばしば魅惑的な前奏曲において、劇のシチュエーションを暗示する曲を折り込む際の、ある独特なタッチを伴ったオーケストラ・エピソードの上昇等の、完成した表現方法を手にした**という結論である。 [・・・]

18歳のガエターノは、学校が休みだった短い期間に、自発的に第一作目のオペラを作曲する。正確には、**1816年9月15日から10月1日のあいだ**で、彼が几帳面に楽譜に書き込んでいるように、午前2時に作品を書き終えた。このように、青年がオペラを作ることに、夜を徹するほ

ど夢中で取り組んだのだとすると、きっとオペラを作ること自体に、魅力を感じたということであろう。これが短い一幕の作品で、オペラ的に舞台用として考えた、**テノールとソプラノのためのカンタータ『ピグマリオーネ *Pigmalione*』**である。

[...]『ピグマリオーネ』は、現代に入って初演されるまで一度も上演されなかった[...]のであるが——彼がオペラへのめり込んでいったスタート地点では、ドニゼッティの中にロッシーニの影響は全くなかった[...]というより、当時ドニゼッティは、ロッシーニについては全く知らなかったと言ってもいいであろう。ボローニャのコムナーレ劇場 Teatro Comunale で公演が行われた時もまだロッシーニを知らなかったし、少なくとも『タンクレディ *Tancredi*』が上演された翌年の、1817年のカーニヴァルの時までは知らなかったと言えるだろう。オペラをかじり始めたこの頃の神話的な題材への嗜好は、1817年の『**オリンピーアデ *Olimpiade*』**や『**アキレスの怒り *L'ira di Achille*』**の試みの時にも、まだドニゼッティの中に残っていた。これらのオペラも『ピグマリオーネ』と同様、生前は一度も上演されなかった。[...]オペラ作曲家としてのドニゼッティについて言えば、形式的には古典派的な枠組みに留まってはいるが、新しい熱情に溢れた3本のオペラ作品の作曲によって、ボローニャ期の幕を閉じているのである。[...]

※個々の作品の解説は、[作品解説欄](#)を参照ください。

### 第3章 困難な出発

《ハイドンやベートーヴェン、モーツァルト、ライヒャ、マイゼデルなどの全ての四重奏曲を[...]少しずつ覚え[...]そしてそのことは後で、ファンタジーを格別使わずに、ほんの少しのアイディアだけで曲を作るのにとっても役立ったのです。》

(ドルチ宛、1842年5月15日)

\*\*\*\*\*

ボローニャでの滞在の終わり頃、ドニゼッティはマイルに、[...]滞在をもっと延ばしたいと書き送っているのだが、そこでの2年間は大きな成果をもたらしていた。[...]

さて1817年の終わり頃には、ガエターノはもうすでにベルガモの家族のもとに戻っていたが、一文無しで、オペラの作曲の依頼が来るのをずっと夢見て待っていた。彼は学友たちと再会し、そしてその中にはマルコ・ボネーズィ Marco Bonesi がいた。ヴァイオリン奏者だったマルコ・ボネーズィは、[...]《ドニゼッティは時間を無駄にしたくないので、ヴィオラを習うことにした》と言っている。天性を持った者、あるいはおそらく選ばれた者だとすでに自覚していたドニゼッティという人間が、**20歳を過ぎてから**、しかもオペラ作曲家としての芸を手に持ちながら、**ヴィオラを学ぶ**ということ、そしてそれが《時間を無駄にしたくない》という意図であったのは面白い。それは、彼が今まで一度もしたことのない体験、つまり**室内音楽、とくに弦楽四重奏に取り組んだ**ことを意味する。[...]

アマチュア奏者としては優秀で、芸術家の庇護者であったアレッサンドロ・ベルトリ Alessandro Bertoli が、ベルガモで毎週四重奏の集いを催しており、マイルも弦楽五重奏のメンバーとして、第二ヴィオラのパートを弾いていた。ドニゼッティは、そのグループに入りたかったのである。ドニゼッティもすでに「先生」と呼ばれる身ではあったが、まだ彼にとって狭き門だった**社交界との繋がりを持つための、一つの手段**でもあったのだ。音楽が多くの扉を開かせるというのは知ってのとおりだ。そしてまたドニゼッティは、単なる趣味として室内楽を勉強していたのではない。なぜなら、ボネーズィが書いているところによれば、ドニゼッティは、《(四重奏曲や五重奏曲の)作曲法を究明しようとして、古典派的な作品を飽きずに学んでいた》からである。要するに、対位法を完全にマスターし、すでに初期の頃にオペラやシンフォニー、宗教曲の作曲に取り組んでいたドニゼッティが、今、ハイドン F. J. Haydn やモーツァルト W. A. Mozart、ベートーヴェン L. von. Beethoven、また他にもあまり知られていないライヒャ A. Reicha や、ウィーンのマイゼデル J. Mayseder などの

四重奏に取り組んだのである。彼は、それら四重奏の「音の対話」における古典派の技術的特徴を見出し、意味や有用性を検討し、古典派音楽に熱中した。**1817年12月26日の聖ステファノの祝日に、ドニゼッティが四重奏作家として最初の作品を書いて以来、1821年までのあいだに次々と、ほとんど絶え間なく、16曲もの四重奏を作曲してはベルガモの友人たちに贈るほどであった。彼は他に、3曲の四重奏曲をもっと後になって書いている。一曲は日付がなく、一曲は1825年であり、そしてあと一曲は、何と1836年である。**最後のものは、おそらくナポリで、有名になったドニゼッティが、コレラの蔓延による劇場の閉鎖で休まざるを得なかった年の春に作曲したものであろう<sup>(2)</sup>。[・・・]

1818年から1821年の秋にかけて、ベルガモでドニゼッティが器楽曲の分野で積んだ経験は、四重奏曲（それについては後述する）を作曲することだけではなかった。ドニゼッティ博物館の分厚い手書きの楽譜の束には、[・・・]**膨大な量のピアノ曲**がある。それらは**2手や4手のソナタ、変奏曲、単品の曲、マイルやパエル F. Paër のオペラのメロディによる幻想曲、そして時にはヴァイオリンやチェロ、あるいは管楽器を組み合わせたものもある。**それらの曲は、モーツァルト以降に、モーツァルトを真似た数知れない作曲家たちが書き、ヨーロッパの貴族やブルジョアたちのサロンに洪水のように流れ込んだ作品の構造や華やかなスタイルを持っている。そういう曲は、音楽家が上流階級の家自由に出入りし、その家の主人の奥方の脇で、親しくピアノの椅子に腰掛けられるための、いわば義務づけられた**名刺代わりのようなもの**であり、もちろんガエターノも、ボローニャ生活の終わり頃からその流行に従った一人であった。1817年の聖母マリア被昇天の日(8月15日)に、『**シンフォニア風奇想曲 Capriccio in Sinfonia**』というピアノ曲を《4時半から5時までの30分間》に作曲し、その楽譜に《アルレッキーノたちの町のガエターノ・ドニゼッティ》というサインをし、また後になって、《そしてタツソの》と付け加えている。ドニゼッティが[・・・]「サロン用の小品 ピエス ド pièces de サロン salon」のスタイルも呑み込んで、吸収することができたのは言うまでもないことだ。それらのピアノ曲は、ピアノの特徴をよく知っている者による透明で磨き込まれた書き方であって、論理的で表現豊かな音楽の流れ、型にはまってはいるが味がありテンポの速いヴァリエーション、古典的な原理に従った展開等の特徴をもつ。いくつかの作品には、機会音楽としてのタイトルが付けられており、また華やかなスタイルのたくさんの曲の中には、『**悲しみの行進曲 Marcia lugubre**』というものもある。

さらに4手のピアノ曲からは、ガエターノの人生における最初の女性を知ることができる。マリアンナ・ペッツォーリ・グラッタローリ Marianna Pezzoli Grattaroli という貴族の女性で、1819年から1821年の秋のあいだに書かれた作品は、彼女に贈られたものである。[・・・]そして楽しい曲にガエターノが書いている、実に面白い銘句は、ふざけたものから真面目なものまである。[・・・]

ベルトリの家で四重奏を楽しみ、ペッツォーリ・グラッタローリ家での連弾に参加する他に、言うまでもなくドニゼッティは、**ベルガモの町の教会用に宗教曲を書くこともしていた。1声あるいは何声かのソロとオーケストラのモテット、無伴奏合唱曲、讃美歌、典礼用の聖歌、ミサ曲の一部、マニフィカート等々の中には、大編成用の力強い作品も、小編成のための落ち着いた短い曲もあり**、それらは、ドニゼッティの溢れんばかりのファンタジーから流れ出たものである。とはいえ、活気に満ち、楽しむことが好きなドニゼッティは、陽気な仲間と会ったり、騒がしい派手な宴会にもよく通っていた。その仲間の集まりでは[・・・]、ドニゼッティは底知れぬ陽気さをもち、また町で皆によく知られている面白い人物をピアノで音楽的にパロディにしてしまう特異な才能ももった、《皆の中心人物》だった。[・・・]有名な歌手のヴィガノーニと、劇場芸術の道へと宿命的に進みつつあった若い駆け出しのドニゼッティを、すぐにも結びつけた気の置けない友情関係は、ドニゼッティにとって役立ったに違いない。豊かな経験で培った知恵を持っていたヴィガノーニは、ドニゼッティに難しい劇場界で出世するためにはどのようなことに注意を払ったらよいのかを、キメ細かく教えてくれるのだった。

1818年から21年にかけては、ドニゼッティは、これまで語ってきたような音楽的な勉強に専念しただけではなかった。[・・・] ボローニャ時代に書いた、一度も上演されなかった3作の小さなオペラの後に、今度は初めて劇場で上演された4作のオペラが続く。[・・・]劇場とのつながりを持つチャンスは、ガエターノがベルガモに戻った最初の冬に、すぐに訪れた。ソチエタ劇場では、パエル作曲のオペラ『アニーゼ Agnese』と、ロッシーニ作曲のオペラ『ラ・チェネレントラ（シンデレラ） La Cenerentola』が上演されていた。[・・・] 1817年1月にローマで初演されたそのオペラは、8月にはスカラ座で上演され、そして翌年のカーニヴァルのシーズンには、ベルガモまでたどり着いた。[・・・]ベルガモでの上演には、[・・・] コミックバスのジュゼッペ・デ・ベニス Giuseppe De Begnis がダンディーニの役を演じ、

[...]彼の妻ジュゼッピーナ・ロンツイ Giuseppina Ronzi が歌っていた。[...]ドニゼッティは早速、彼らに自分を売り込もうと乗り出し、[...]仕事の依頼が得られることを期待して、ヴェローナにまで[...]くっついて行った。[...]1818年のことである。[...]ヴェローナの町にドニゼッティが滞在したということは、ボローニャの音楽学校に宛てた4月11日の手紙や、同じくボローニャのブリゲンティ弁護士に送った10月8日の別の手紙から裏づけられている。[...]

10月のヴェローナでの滞在は、自作『ブルゴーニュのエンリーコ *Enrico di Borgogna*』上演のためのヴェネツィアへの旅の途中の、一時的な滞在にすぎなかった。

[...] 1818年11月14日に上演されたそのオペラは、注目すべき催し事として期待されていた。ヴェネツィアのカザーリ社から出版されたリブレットによると、《ボルトラメオ・メレッリ Bortolameo Merelli 氏の台本、ガエターノ・ドニゼッティ氏の音楽、パオロ・ザンクラ氏の興行と運営による》音楽劇『ブルゴーニュのエンリーコ』は、《気品あるヴェンドラミン・サン・ルーカ Vendramin San Luca 劇場の改装オープンを記念して、特別に作曲された》ものと記載されている。[...]

ドニゼッティは、一気に劇場界の内側と関わりをもつようになった。そして彼を「スカウト」して世に出し、親友となったザンクラと、今度は『狂気 *Una follia*』というファルサの新しいリブレットをすぐに提供してくれたメレッリとともに、ドニゼッティは、ひと月後(1818年12月15日)、『エンリーコ』と同じ歌い手で、サン・ルーカ劇場の聴衆にもう一度挑むのである。[...]

[...]1819年の夏に、《ベルガモの慈善協会の主催による》「慈善音楽学校」の学生たちの修了公演の折に演奏された音楽劇『小さな名辻音楽師たち *I piccioli virtuosi ambulanti*』に、作曲家として参加する[...]。別のコミック・オペラ『田舎の結婚式 *Le Nozze in villa*』のために書いた「合唱付きシェーナとアリア」を1曲、この作品に挿入した[...]。その作品にはドニゼッティやメレッリの手も入ってはいるが、[...]師のアントーニオ・ゴンザレスやマイルの手も入っており、その上、よく知られたメロディだとか、ヴァイグル J. Weigl やロッシーニから引用した音楽が加えられていた、「パステッチョ」であった。だから、自筆の楽譜が残っている序曲だけが、ドニゼッティがその機会のためにわざわざ作曲した唯一の部分である[...]。ガエターノが迷わずその催しに参加したのは、慈善協会の世話にならなければ、おそらくガエターノも、ただの「名辻音楽師」の一人に留



まっていたかもしれないということへの、心からの感謝の気持ちを表そうとしたためであろう。

[...]1819年の秋、ドニゼッティはもう1曲、新しいオペラ・ブッフアをヴェネツィアのために作曲している。『**ピエートロ(ピョートル)大帝、ロシアのツァーリ Pietro il Grande, Ksar delle Russie**』というタイトルのそのオペラは、ブッフアというよりはむしろ茶番劇風のメロドラマとして、12月26日に、今回は権威あるサン・サミュエル劇場 Teatro in San Samuele で上演された。おそらくその年の4月に、パチーニがロマーニの脚本に曲を付けた『**リヴォーニアの大工 Il falegname di Livonia**』がスカラ座で大きな成功を収めたことが、ガエターノにその題材を取り上げさせたのであろう。カナーリ社によってヴェネツィアで出版され、ヴェネツィアのサン・マルコ図書館 Biblioteca Marciana に所蔵されているリブレットには名前が載っていないが、ゲラルド・ベヴィラックワ・アルドヴランディーニ Gherardo Bevilacqua Aldovrandini 侯爵なる人物が、『リヴォーニアの大工』と同じ筋書きの台本を、ドニゼッティのために用意したのである。[...]

リブレットには、パオロ・ザンクラの名前はもう現れず、また歌手のリストには、リヴォーニアの大工カルロ・スカヴロンスキー Carlo Scavronski 役を演じていた有名なロッシーニ歌いで、ローマ出身のジャンバッティスタ・ヴェルジェール Giambattista Verger 以外、著名な名前は見られない。ピエートロ大帝の役も、カテリーナ〔エカテリーナ〕女王の役も、あまり有名な人たちではなかった。にもかかわらず、ドニゼッティの名前がボローニャやヴェローナ、パドヴァの劇場を征服できたのは、登場人物を明確に浮き出してこそいないものの、透明でバランスのとれた、そして終始活力に満ちた一貫性を持って流れるこのオペラのお陰なのである。それほど『リヴォーニアの大工』の上演は成功したのだった。ロヴァーニ G. Rovani が、彼の有名な小説の中で、オペラ作曲家としてまだ名前が出はじめたばかりのドニゼッティを『リヴォーニアの大工』や『田舎の結婚式』の作家として紹介しているのは偶然ではない。[...] **ドニゼッティ自身でさえ、この『田舎の結婚式』を、自分の《最初のオペラ》と見なしていた。** [...]

1819年の終わりから1821年にかけては、『田舎の結婚式』が上演された以外は、ドニゼッティの他の作品は劇場界とは無縁であった。未だにベルガモの町と深い絆で結びついていた、新進のオペラ作曲家ドニゼッティの不安定な状態に終止符を打つ1821年の春が訪れるまでは、彼の人生において宗教曲や室内楽曲がもっとも多く作られた時期であった。またしてもマイ

ルの後押しを受け、しかも友人のメレツリを仕事仲間として伴い、ガエターノは新しい**オペラ『グラナダのゾライデ Zoraide di Granata』**のために呼ばれて、この年の10月の初め、ローマに発つ。彼の生まれ故郷や家族、友人たちとの永遠の別れである。世の中に乗り出して、ドニゼッティは、彼のあこがれだった「大亡命生活」を始めるのである。

---

#### 原注

(2)これらの19の四重奏曲のうち18曲が、1948年にイタリア音楽史協会 Istituto Italiano per la storia della musica の監修で出版されたが、15番の八長調だけは、未完成のため出版されなかった。オペラ作曲家としてのドニゼッティの作品は、近代になってレパートリーものとして知られているオペラだけが出版され、また宗教曲作家としてのドニゼッティは未だにほとんど知られていないのだが、この思いがけないドニゼッティの四重奏曲全集は、唯一完全な形で存在しているだけでなく、長い間なおざりにされた、このドニゼッティの一面を評価するための材料を与えてくれている。【本文に戻る】

## 第4章

### ローマ、ナポリ、そしてミラノ

《でも、よく考えてください。いい本はいい音楽に導くということを!》(バルバリア宛、1832年5月26日)

\*\*\*\*\*

1821年の春、ドニゼッティはすでにローマの劇場のためのオペラ・英雄劇『グラナダのゾライデ *Zoraide di Granata*』を構想していた。これもまた、メレリが脚本を書くことになっていた。ドニゼッティとアルジェンティーナ劇場 Teatro Argentina の興行主、ジョヴァンニ・パテルニ Giovanni Paterni との繋がり<sup>2</sup>がどのように生まれたのかは分からない。ただ、ここでもマイルの行き届いた手助けがあったと言われており、それを疑う理由はない。ローマの劇場との難渋した上での合意について伝えている、6月17日と8月7日、9日付の3通のドニゼッティの手紙がある。6月にはまず条件が定められている。報酬は500 スクード[・・・]で、その中には、当時の習慣として作曲家が脚本家に支払わなければならなかった分も含まれていた。またその額で、興行主は作品の所有権を得、作曲家にはコピーを1冊所有する権利だけが認められた。しかし、作曲家はそのコピーを出版社に譲り渡したり、あるいは他の劇場に貸したりすることはできなかった。かなり悪どいとはいえ、これも当時の習慣だったのである。追加条件としてドニゼッティは、興行主に重荷になり過ぎないようにと気を使いながら、宿の無料提供だけを控えめに願い出た。[・・・]

[・・・]キャリアを積み始めたばかりのドニゼッティは、脚本家の仕事の鈍さや、約束を守らない彼らに、もうすでに悩まされていたのである。それは、彼の生涯にわたって、気が休まる間もなく常にいつもつきまとった悩みだった。ともかく、8月9日前後には、メレリはまだ脚本に取り組んでいて、ドニゼッティは《できるだけ早く、[・・・] 一部分でも》見ることができると思っていた。それにもかかわらず、9月の末には、人々を驚かせたあの速書きの奇跡をもって、楽譜を書き上げたのである。だからドニゼッティは、その仕上げた楽譜を手に、希望に胸を膨らませながら、10月のはじめにはローマへと発つことができたのである。

23歳になったドニゼッティがオーストリア領<sup>(訳1)</sup>を離れてローマ教皇国にたどり着くには、どんな経路をとったとしても、つまり陸路(ボローニャ→アンコーナ→フォリーニョ)でも、海路(ミラノ→ジェノヴァ→チヴィタヴェッキア)でも、1週間はたっぷり移動にかかったはずである<sup>(訳2)</sup>。ローマに着いたドニゼッティは、文学者で人文主義者の、ヤコポ・フェレッティ Jacopo Ferretti の扉をたたいた。そして今回も、[・・・]マイルの紹介状[・・・]に

支えられての旅であった。[・・・] また**フェツレツティ家の知識人の集まりにおいて、ガエターノは、カルネヴァーリ家の人々や、のちに彼の生涯の伴侶となる人のいるあのヴァッセツリ家の人々と知り合い、友情の絆<sup>きずな</sup>を固めることもできたであろう**<sup>(1)</sup>。

ドニゼツティがローマのデビューに際して与えられた歌い手は、最高のメンバーだった。重要なパート（ソプラノとテノール）には、何とマリーア・エステル・モンベツリ Maria Ester Mombelli と、大方の喝采を浴びていたベルガモ出身のドメーニコ・ドンゼツリ Domenico Donzelli というひじょうに有名な2人、そしてセカンドテノールにはこれまた優れた歌い手アメリゴ・ズビゴリ Amerigo Sbigoli が配されていた。その他の役には、ガエターナ・コリーニ Gaetana Corini（イネス役）、アルベルト・トツリ Alberto Torri（アリ役）、ガエターノ・ランバルディ Gaetano Rambaldi（アルマンゾール役）が振られた。ヴェネツィアでのオペラ『エンリーコ *Enrico*』上演の折に起こったと同様に、ここでも主要な役の一人が突然変更になったが、[・・・] しかしドニゼツティは慌てず、また興行主が死んだズビゴリの代わりに、別のテノールではなく、コントラルトのマツツァンティ Mazzanti を指名しても、投げ出すことはなかった。彼は確か以前に、オペラ『エンリーコ』の英雄的な主人公の役を、女声用に作曲したのではなかったか？ だから今回も、ムーア兵の指揮官の役を女性にするのに、何の戸惑いもなかったのである。**突然生じた声の問題に対処して、楽譜を根本的にその音域に合わせるのは決して容易ではなかったが、19世紀のイタリアの作曲家たちは、このような突発的アクシデントから生じる大仕事には鍛えられていたのである。**

そのような障害にもかかわらず[・・・]、1822年の1月28日の晩、アルジェンティーナ劇場でオペラは予定どおり上演され、大喝采を浴びた。[・・・]ローマの週刊誌『ノティーツイエ・デル・ジオルノ *Notizie del giorno*』〔日日ニュース〕のチェツリ神父の署名記事は、その中で、《イタリアの歌劇場にとって[・・・]ひじょうに喜ばしい新しい希望》であるドニゼツティのオペラに対して、《大喝采の栄誉》を伴った、《満場一致の、偽りのない、普遍的な》賞賛が与えられたことを強調していた。**当時の習慣で、作曲家はオーケストラでチェンバロ（後にピアノ）を弾きながら、自分の作品のデビューに立ち会うのが義務とされていた。**こうして3夜の公演を過ごした後、ドニゼツティを乗せた馬車は、にぎわう松明<sup>たいまつ</sup>行列と軍隊の高鳴る行進ラッパに伴われながら、モンテチトーリオのレストランへと向かった。[・・・]

ドニゼッティが、彼のオペラ『ゾライデ』に完全に満足していたとは思えない。というのは、2年後にそのオペラが、同じアルジェンティーナ劇場で再演された時、ドニゼッティはまず最初に、より洗練され、熟練したフェッレッティの腕を信頼して、メレツリのリブレットに手直しをさせているからである。**フェッレッティは、その最初のリブレットをほとんど書き直していた。それを見てドニゼッティは、「完全に一から」作曲しなければならない部分の多さに驚いて、オリジナルのリブレットは《大騒音》に過ぎなかったのではないかと自問するほどであった。**法王ピオ〔ピウス〕 Pio VII世の死への追悼と、それに伴って開かれたコンクラヴェ〔教皇選挙枢機卿会議〕がなかなか終わらなかったことで、ローマの劇場は何ヵ月も閉鎖されていた。その長い待機の後、**1824年1月7日、新しい『ゾライデ』は、必要なあらゆる手直しや改善、部分的な付け足し等を施したうえで上演された。**〔・・・〕しかし〔・・・〕**こんなにも改作された作品は好まれなかった**〔・・・〕。『ノティーツイエ・デル・ジオルノ』の批評家が、この再演は《沈没はしなかったものの、たどたどしい帆走》だったと強調しながら、オペラがあまり好まれなかったことを率直に書いている。その公演にはスタンダール Stendhal の姿もあり、彼は《ドニゼッティは見ると背が高く、若く、なかなか美しい男だが、冷淡で、いかなる才能のかけらもない》と容赦なく書きながら、われわれのドニゼッティに対して彼がいつも抱いていた、好感の持てない思いを述べていた。

〔・・・〕こうして劇場芸術界の人間となったドニゼッティは、次々と素早く経験を積み上げていった。『ゾライデ』があまり成功しなかったとはいえ、ローマで消えることはなく、次のシーズンには、そのオペラはミュンヘンのイタリア歌劇場で上演されて、ドニゼッティの名をドイツにまでもたらし、1829年には、ナポリのサン・カルロ劇場にも登場した。

〔・・・〕ドニゼッティは、『ゾライデ』のローマでの大成功の何週間か後、1822年の2月末、ナポリに到着した。〔・・・〕ブルボン家のお膝元の**ナポリでは、ロッシーニが采配を振っていた。ロッシーニは7年前からそこに留まり、自身とミラノ出身の興行主ドメーニコ・バルバイア Domenico Barbaja の栄光を築き上げていた。バルバイアは実力だけでなく、商業人としての剛腕から、「ナポリの副王」と称されるほどであった。**劇場界の支配を分け合うということでは、その2人に、スペイン人の歌手イザベッラ・コルブラン Isabella Colbran が加わる。まずはバルバイア、それからロッシーニが愛したコルブランは、1822年3月にロッシーニと結婚し、一方バルバイアは、すぐに別の歌手マリーア・アンナ・チェッコリーニ Maria Anna

Cecconi と落ち着いた。周知のとおり、劇場では全てが丸く収まるのだ。[・・・]

1822年3月、[・・・]ドニゼッティは、《サン・ジェンナーロの9日間の儀礼祭の後、5月の半ば頃に予定されている私の作品の舞台上演を早めるため、[新しいオペラを]ものすごい勢いで書いています》とフェッレッティに打ち明けている。[・・・]ドニゼッティは急いで曲を書くことを強いられていただけでなく、自分自身も精神的に急ぐ「必要性」を感じていた。というよりはむしろ、彼のもっとも価値のある作品は急ぐということに頼っており、また、1843年3月9日、脚本家サッケーロに明言するほど、「プレスト〔速く〕」という言葉が、彼の芸術の紋章となるのである。**《私の座右の銘を知っているかい？ “プレスト”だ！ 叱られるかも知れないが、良く書けた作品は、いつも急いで作ったものなんだ。そして時間をかけた作品には、何度も怠慢という文句が降ってきた。》**[・・・]

こんなにも急いで作曲していたこのオペラに、ドニゼッティは、脚本家のレオーネ・アンドレア・トットラ Leone Andrea Tottola を使わなくてはならなかった。彼は、[・・・]サン・カルロ劇場の三文詩人で、『モゼー〔モーゼ〕 *Mosè*』や『湖の女 *La donna del lago*』など、ロッシーニにまでリブレットを提供しており、またベッリーニの最初のオペラの脚本家でもある。しかし**彼を使うということは、明らかにナポリの劇場芸術界に入り込むために払わなくてはならない、一種の通行税だった。**『ジプシー女 *La Zingara*』というタイトルのこのオペラで、ドニゼッティは「セミセーリオ」と呼ばれているジャンルに具体的に挑んでいた[・・・]。だから新しいオペラでは、「セーリオ」や「ファルサ」の今までの経験、言い換えれば、マイルから受け継いだものから最近のロッシーニを真似たものまでを合わせて、一つに集約しなくてはならなかった。[・・・]リナルド・ダ・カープア Rinaldo da Capua 作曲の幕間劇から取った『ジプシー女』のあらすじは、[・・・]言い表しようもないほど目茶苦茶であった。[・・・]

1822年5月12日、ヌオーヴォ劇場 Teatro Nuovo で上演されたオペラ『ジプシー女』は、ジャチンタ・カノーニチ Giacinta Canonici を主役として、ソプラノのモンティチェッリ Monticelli (イネス役)、カルロ・モンカーダ Carlo Moncada (ラヌッチョ役)、ブッフオ歌手のカルロ・カザッチャ Carlo Casaccia (パッパチョーネ役)、テノールのマルコ・ヴェニエール Marco Venier (フェルナンド役)、テノールのアレッサンドロ・ブスティ Alessandro Busti (アルズィラス公爵の役)、バリトンのジュゼッペ・フィオラヴァンティ Giuseppe Fioravanti (ドン・セバステアアーノ役)を主要な歌手手に起用して、大成功を収めた。1822年

5月13日、『両シチリア王国の新聞 *Giornale del Regno delle Due Sicilie*』は次のように書いていた。《この若い作曲家の新作は、ローマでの初期の公演で得た彼の評判を再確認させるほど成功をおさめた。》[・・・]

ドニゼッティのもっとも初期のオペラについて比較的長く立ち止まった訳は、未だかつて誰も、それらのオペラについてしっかりと取り組んだことがなかったからである。しかし、私が繰り返し述べたように、**ドニゼッティの芸術の形成はロッシーニに負うものでは全くない。**[・・・]「**ロッシーニ期**」と言われていた時期は、**ドニゼッティにとって、他の多くの無名の作曲家と同様、イタリア・オペラ界への登場権利書を発行してもらうために聴衆に払わざるを得ない代償だったのである。**[・・・]

『ジプシー女』の成功の波に乗って、6月29日にフォンド劇場 Teatro del Fondo で上演された、ジュリオ・ジェノイーノ Giulio Genoino の台本による1幕の**ファルサ『匿名の手紙 *La Lettera anonima*』**という新作に関して、同新聞は1822年7月1日、次のように語っていた。その作品によってドニゼッティは、《全ヨーロッパの劇場芸術界にナポリの名をとどろかせたところの、あの伝統的オペラ楽派の方向へと、大きな一歩を踏み出した》。実際にはわずかな日数で仕上げられたにもかかわらず、そのファルサは、ドニゼッティの意識的な努力のお陰で、もはや衰退してしまったナポリの伝統の「オペラ・ジョコーザ Opera giocosa」〔喜歌劇〕に新しい威厳を与え、力の回復をもたらしたのである。

ナポリの環境はドニゼッティを深い愛情で包み込んだ。また王室は、ドニゼッティが国王の従妹のマリーア・カロリーナ・アウグスタ Maria Carolina Augusta の誕生のために、**カンタータ『パルテノペ〔ナポリ〕の守り神、そしてイストロの守り神 *Genio di Partenope e genio dell'Istro*』**を献上したことをたいへん歓迎した。何年か後に王女がドニゼッティ自身の生徒となるほどであった。にもかかわらず、ヴェネツィアやローマ、ナポリでの成功に勇気づけられたガエターノは、**より大きな目標であるスカラ座を目指し、また全てのオペラ作家の運命を左右していた、あのミラノの難しい聴衆の評価を得ることに目標を置いていた。**ミラノの場合もまた、秘蔵っ子の弟子に道を開くのはマイルである。ロッシーニが、オペラ『タンクレディ *Tancredi*』の大成功を取めることになるパリに向かおうとしていたことから、その後がまに入り込もうとするのには、ちょうどいい時であった。そしてマイルの推薦状が、ドニゼッティに劇場芸術界への扉を開き、しかも『**キアーラとセラフィーナ *Chiara e Serafina*』**

もしくは『海賊たち *I Pirati*』の脚本を提供した、19世紀前半の、当時のもっとも有名で羨望を集めていた脚本家、フェリーチェ・ロマーニ Felice Romani の協力を確かなものとするのである。

[...] 1822年4月17日には、《この前のカーニヴァルのシーズンに、すでにローマで成功を収め、今ナポリのために曲を書いているドニゼッティ Donizzetti 氏を、作曲家として》雇用するという提案がなされていた。ニコリーニ Nicolini のオペラが1作300ゼッキノで、マイルの場合は400ゼッキノだったのに対して、《彼の場合は200ゼッキノ、もしくは、多くても2,000フランでなら契約を結ぶことができる》とある。契約では、9月20日までにロマーニが脚本を渡さなくてはならないと決められており、10月3日、検閲が原稿を承認している。だから、オペラが10月26日に上演されたことを考えると、ドニゼッティが信じられない勢いで作曲していたのだという証言の正しさを、それらの資料から推定できる。各パートの譜作りと、メゾ・ソプラノのローザ・モランディ Rosa Morandi や、ソプラノのイザベッラ・ファブbrica Isabella Fabbrica、テノールのサヴィーノ・モネッリ Savino Monelli、コミック・バスのニコラ・デ・グレチス Nicola De Grecis らの有名なロッシーニ歌手たちと、ドニゼッティが後に好んで使うようになる歌手の一人、バスのアントーニオ・タンブリーニ Antonio Tamburini という優れた歌手たちとの稽古と舞台の仕込みのために、最低限かかる時間を計算すると、**ドニゼッティはわずか15日という記録的な早さで、『キアラとセラフィーナ』のような重みのある大きな作品を草案し、仕上げたことになる。**しかし繰り返すが、**知ってのとおり「素早さ」は、いつもドニゼッティの特徴であり、彼の創作には不可欠な刺激だったのである。**

この作品は、残念ながら、セミセーリオのジャンルの作品である。オペラのタイトルとなる、キアラとセラフィーナという2人の姉妹が主人公の小説をベースにした、ロマン派的な野望と乱雑なピカレスク〔スペイン・ジプシー〕風の嗜好をミックスした作品だった。そして、うんざりするほどだらだらとした場面で、緩慢な動きに活力を与えるために、ある時は、海賊までも登場させている。オペラは失敗に終わった。何日間か続いて上演されたとはいえ、ひどい失敗に終わった。スタイルのない音楽のごた混ぜに飽きていらいらさせられた聴衆は、全くの無関心さで応えたのだった。 [...]

そんな訳で、待ち望んでいたミラノでの経験ではあったが、ドニゼッティはほうほうの速いで抜け出して、直ちにナポリへの路についた。途中、1822年の11月から12月にかけて、



ベルガモの友人たちの他にも深い友情関係で結ばれていた人々のいるローマに立ち寄っていた。そこには、ヤコポ・フェッレッティ[・・・]のサロンで知り合ったと思われる、ヴァッセルリとカルネヴァーリの両家族がいた。ドニゼッティがカルネヴァーリ家の長女クレメンティーナのために、**カンタータ『アンジェリカとメドーロ Angelica e Medoro』**と、他にもいくつかの曲を書いているとすると（カンタータは、実はクレメンティーナの母アンナに献上されている）、クレメンティーナはアマチュアとしては高い水準の歌手だったのであろう。また、フェッレッティの妻テレザ・テルツィアーニ Teresa Terziani が優れたピアニストだったということ、この2つのことを勘案すると、彼らとドニゼッティとの友情は音楽をとおして生まれたと言える<sup>(8)</sup>。[・・・] また、**有名な弁護士の息子で医者アントーニオ・ヴァッセルリ Antonio Vasselli に宛てた手紙は、ガエターノが彼と義理の兄弟になる以前の1823年から、すでに兄弟同様の深い信頼（ガエターノは《心の友》と呼んでいる）を寄せていたことを示している**<sup>(9)</sup>。[・・・]ローマにおいて、ドニゼッティがすでに、第二の家族を見つけていたというのは確かである。彼は**11月27日にピウスⅦ世から「金の**ひづめ**の騎士団」の騎士という称号を得た**後、1822年の終わり頃、そのローマを離れてナポリへと向かった。

ドニゼッティの新しい故郷となりつつあるナポリでは、3つの仕事が彼を待っていた。一つはジョヴァンニ・フェデリーコ・シュミット Giovanni Federico Schmidt のリブレットによる**牧歌劇『アリステア Aristeia』**[・・・]で、もう一つは、トットラの台本による2幕の**オペラ・セーリア『アルフレード〔アルフレッド〕大王 Alfredo il Grande』**、そしてあと一つは、同じトットラの**オペラ・ブッフア『幸運なごまかし Il fortunato inganno』**である。5月30日にサン・カルロ劇場で上演された牧歌劇『アリステア』は、あまり成功したとは言えなかった。当時は、もしほんのわずかでも聴衆が好むオペラであれば、初演の後に少なくとも2回は繰り返し上演されていたのである。そのことから考えると、7月の初旬に同じサン・カルロ劇場でたった2晩しか上演されなかった『アルフレード大王』も同様に、やはりあまり成功したとは言えなかったということだ。

[・・・] 1823年の終わり頃のまさにこの何か月かのあいだに、友人のヤコポ・フェッレッティは、ジョヴァンニ・ジロー Giovanni Giraud のコンメディアからとった、ある台本を用意した。[・・・] 1824年2月4日にローマのヴァッレ劇場 Teatro Valle で上演された、**オペラ・ブッフア『当惑した家庭教師 L'Ajo nell'imbarazzo』**すなわち『**ドン・グレゴリオ Don Gregorio**』である。興行主はふたたびパテルニで、ドニゼッティにいつもの500

スクードを支払い、主な配役は、モンベッリ Mombelli (ジルダ Gilda 役)、モネッリ Monelli (エンリーコ Enrico 役)、タンブリーニ Tamburini (侯爵役)、ニコラ・タッチ Nicola Tacci (ドン・グレゴリオ Don Gregorio 役)であった。この、フェッレットティとの芸術上の出会いに勝る幸運は、有り得なかったであろう。[・・・]

『当惑した家庭教師』より前に作曲した、『狂気 *Una follia*』から『幸運なごまかし』までのブッフアの作品では、それらのリブレットは型にはまった決まりごとしかドニゼッティに提供しなかったため、音楽は色もなく、決まりきったやり方に従順に従ってその状況に合わせるしかなかった。せいぜいところどころで、当時よく使われていたやり方に基づいて、筋の面白味を生かすことを試みるくらいであった。ところが、今回はそれが違っていた。フェッレットティがドニゼッティに提供した2幕の作品には、細かく考えられた動きの統一が見られ、またファルサ的な部分と色ごとの部分がうまく混合された、均衡のとれた流麗なせりふがあるだけでなく、とくに、当時のしきたりから抜け出た役を登場させたところに、新しいエネルギーが感じられるのである。

[・・・]ストーリーの喜劇的ヒーローであるドン・グレゴリオが、このオペラの中心人物ではない。このオペラの成功がたとえ彼に掛かっていたとしても[・・・]、しかし、ドニゼッティが威勢のいい男っぽさを意識して描いた新しい役柄というのは(ただし決まりきったフィナーレのロンドは例外だが)、ジルダの役である。それ以外には、ドニゼッティは、曲の「喜劇性」を決して白<sup>しろ</sup>けさせないという劇的なセンスを豊かに持っているにもかかわらず、ロッシーニ的なリズムの型に従順に従っている。すなわち、16分音符の符点で刻まれる音によるテーマへの嗜好、3連符の動きにのせた声の転がり、幻想的でエレガントなオーケストラのイントロダクション、コミカルな喋りのリズムにのせた性急なデュエットなどは、ロッシーニのスタイルの表現技術を取り入れたやりくりであった。『当惑した家庭教師』では、そのようなロッシーニ的なやり方が圧倒的に多く使われている。

しかしながら、否定できないこの“**ロッシーニ染め**”の中にも、**ドニゼッティらしい柔らかさや優雅さを示す味わいが見分けられる**。第二幕のクライマックスの場面に現れるテーマが序曲の中にもあり、この序曲のテーマからは、**繊細で新鮮な響きを感じられる**。

ドニゼッティの中で**決してパロディに傾くことのない「喜劇性」**は、ロッシーニの形式をモデルにしてはいるが、しかし、感傷的な要素をオペラ・ブッフアに取り入れる時には、その最高と崇められていたロッシーニの例を、ドニゼッティは引用していない。その感傷的な要

素は、**ドニゼッティの喜劇性の真の本質**を示している。もっともおどけた登場人物でも、**温かみのある柔らかさを醸し出し**、単なる道化役から、一つのタイプ、場合によっては一つの役柄にまでなるのである。ジルダには、前にも述べたように、ロズィーナのお色気をふりまくらず賢さはないが、かといって、ジルダはピッチニ Piccinni の感傷主義や、あるいはチマローザのふんわりとした優雅さから生まれたものでもない。また、彼女はドン・グレゴリーオの心を動かすために泣くふりをしようとする、本当に泣いてしまうのである。ドニゼッティには泣き真似などできなかった。泣くふりをしようとしても、本当に感動してしまうのだ。ドニゼッティの場合、感傷の中にグロテスクな魔法を発見することよりは、むしろ**コミックの中に悲しみの驕りを見出すこと**の方がたやすい。つまりこれが、まさに**ロマン主義**なのである。[・・・]

**登場人物をより印象づけようとして、道化役にあまりこだわらないことや、また舞台上で笑いを起こす役柄の場合でも、精神的な動きを追求するためにコンメディア・デッラルテの仮面役者のような型にはまった動きにはめ込まないように配慮する傾向**が、このオペラでは明らかだ。この作品でドニゼッティは、**ロッシーニの偉大なパーソナリティに対するオマージュ**という、やむを得ない支払いをたっぷりしながらも、自分自身の明確な証し、つまり彼の直感の閃きや人間性の足跡を、芸術的な進路にそって植えつけていくこともしているのである。

---

## 原注

(1)ドニゼッティのローマでの滞在期について知る上で、とても重要な貢献をした著書 *Donizetti a Roma*, Torino, 1907【『ローマのドニゼッティ』】と、フェツレツティの生き生きとした、複雑な人間像を書いた著書 *Un poeta melodrammatico romano*, Milano, 1898【『あるローマの劇作家』】は、アルベルト・カメッティ Alberto Cametti によるものである。今でも、19世紀のローマの劇場界に関するカメッティの研究は、ひじょうに役立つ。【[本文に戻る](#)】

(8)未来のガエターノの妻ヴィルジーニャ・ヴァッセッリ Virginia Vasselli も、優れたアマチュアの音楽家だった。1830年5月29日、ドニゼッティはナポリから父親に手紙を書いて、次のように締めくくっている。《ヴィルジーニャがよろしくと書いています。今、人と演奏しているから、彼女の代わりに私が書いています》と。【[本文に戻る](#)】

(9)1837年8月26日のアントーニオ・ヴァッセリの手紙の内容から推測すると、ドニゼッティとの友情関係は、1817年、つまりボローニャ期にさかのぼるということも考えられる。【[本文に戻る](#)】

### 訳注

(訳1)1820年当時のイタリアは、地図のような7つの領土にそれぞれ分かれていた。ロンバルド＝ヴェネト王国はオーストリア領であった。



地図拡大

(訳2)現在では、ミラノやヴェローナからローマへ向かうには、車でボローニャ、フィレンツェの山のトンネルを抜けて行くことができるが、当時は、北イタリアと中部イタリアのアペニン山脈を越えることは難しく、西か東に大回りしなくてはならなかった。

## 第5章

### オペラ作曲家という哀れな職業

《私は最初から、オペラ作曲家という哀れな職業は、とても惨めなものだと分かっていました。》

(マイル宛、1825年12月21日)

\*\*\*\*\*

ドニゼッティの《お気に入り》の**オペラ『当惑した家庭教師 *L'Ajo nell'imbarazzo*』**は、イタリアの劇場や諸外国の主要な劇場で短期間に繰り返し上演され、成功をおさめた。[・・・]ドニゼッティには想像を絶する手先の器用さと、絶え間なく流れ出るインスピレーションがあった。それに待ちに待ったお金を手にした満足感と、確実な成功を追い求める気持ちもあった。そういうものが相まって、実際には彼を、常に多作で、しかし多くの場合は芸術的な表現に欠けた作品の創作へと押し流したのである。[・・・]オペラ作曲家という「職業」について、ドニゼッティは1825年12月、マイルに宛てた手紙の中で、天才的な即興作家としての素質を濫費しなければならない身の上を嘆きながら、自らの哀れな状態についてこう打ち明けていた。

《私は最初から、オペラ作曲家という哀れな職業は、とても惨めなものだと分かっていました。ただ、困窮からそれにしがみついているだけなのです》と。またこの手紙に続くマイルへの別の手紙では、《お金はちょっと、苦勞はいっぱい、がまんです》と書いている。なりふり構わずオペラを書きなぐることに、二流のオーケストラを振ること、下手な歌手たちをかき集めること、三流の大根役者たちが原因で味わう惨めさと苦勞に耐えること、つまりこれらが、オペラ作曲家という「職業」の辛さなのであり、《われわれオペラ作曲家たちは地の底までも落ち込んでいます……》と、ドニゼッティは悲しげにマイルにこぼしている。

1824年の7月の終わり、興行主トルトリ F. Tortoli の依頼で作った、セミセーリオの**オペラ『リヴァプールのエミーリア *Emilia di Liverpool*』**が、ナポリのヌオーヴォ劇場 Teatro Nuovo で上演された。このオペラは三文詩人のジュゼッペ・ケッケリーニ Giuseppe Checcherini のリブレットに作曲したもので、またもイタリア語にナポリ弁を融合させている作品である。[・・・]筋の込み入った複雑な内容と、たくさんの登場人物、そしてそれらに見合わない奇抜な状況を伴った作品である。

[・・・]前述のオペラ作曲家という「職業」につきまとう悲哀と、生きていくためには止むを得ない必要が、新たな苦行を課すのであった。またローマの劇場が閉まったこと[・・・]もあって、オペラ作曲家としての活動が伸び悩んだ時、ドニゼッティは、すでに〔第2章で〕触れた

四重奏の他に、機会音楽として2曲のカンタータを書くことになった。一つは、メディチ・ディ・マリニャーノ侯爵夫人に贈ったカンタータ『ティスベの逃走 *La fuga di Tisbe*』で、もう一つは、ナポリ入りする新王フランチェスコ〔フランツ〕 Francesco I 世の即位のために作曲した、またもシュミット G. F. Schmidt のリブレットによる牧歌劇『臣民たちの捧げ物 *I voti dei sudditi*』である。しかしこの時期、ドニゼッティは生活していく上での必要から、彼のキャリアでは初めての「定職」、つまり**パレルモのカロリーノ劇場 Teatro Carolino における「芸術監督、オーケストラ指揮者、オペラ作曲家」という名目のポストを、やむなく受け入れる**のである。それは**1825年3月から1826年3月の1年間の契約で、月45ドゥカート**というひじょうにわびしい給料の仕事であった。

[...]ドニゼッティは3月の半ばにナポリを出発して、パレルモのオペラ・シーズンをとおして指揮・監督し、ロッシーニやチマローザ D. Cimarosa、パイズィエツコ G. B. Paisiello、スポンティーニ G. Spontini などの有名な作品を上演する傍らで、自分の作品、『当惑した家庭教師』をこの地の聴衆に紹介する。2曲のカンタータとともに、ファルサと推測される『**身体障害者たちの城 *Il Castello degli invalidi***』と、1826年1月7日にカロリーノ Carolino 劇場で上演された、台本作家不詳の新しい**オペラ・セーリア『グラナダのアラホール *Alahor in Granata***』も、ドニゼッティは作曲している。 [...]

すでにお馴染みであるシュミットが書いた台本による、1幕の**オペラ・セーリア『エルヴィーダ *Elvida***』（ナポリのサン・カルロ劇場、1826年7月6日）[...]は、ドニゼッティがブルボン家のお膝下であるナポリの首都に戻った後——シチリアの劇場の不安定な状況が原因で、契約期限よりも前にパレルモを離れた——に作曲した、最初の作品である。初演の歌手が、エンリケッタ・メリク＝ラランド Enrichetta Méric-Lalande と、ジョヴァンバッティスタ・ルビーニ Giovanbattista Rubini の、有名な2人であったことを想起すれば分かるように、その作品は、ヴィルトゥオーゾを競う喜びが目的で書かれた作品であるという光彩を帯びている。 [...]

いろいろな懸念と、とり交わした契約によって守らなくてはならない約束事に追われているにもかかわらず、自分の美的感覚が失われるのではないかという迷いを食い止めるかのように、ドニゼッティは、同1826年、自分の気まぐれを満たすための時間を作っている。その気まぐれというのは、今回は何と、**依頼されていないオペラを書くこと**……であった。10年前にカラファ M. E. F. Carafa によって作曲されたことのある『**ヴェルジ家のガブリエッタ *Gabriella di Vergy***』という作品で、またもトットラのリブレットである。このオペラはどこの劇場から依

頼されたのでもなく、ドニゼッティの没後、1869年にナポリにおいてしか上演されていない。しかもオリジナルの2幕を、やりたい放題のひどい腕で3幕に書き直されての上演だった。これを書いた当時は、その作品はドニゼッティにとって、以前のオペラよりももっと練られ、均衡のとれたものであった。だが読み返しては自己満足するだけだったのである。先ほど挙げた手紙と同じマイル宛の手紙の中で、ドニゼッティは、《『ヴェルジ家のガブリエッラ』を自分の遊びのために書いています。[...] そして今、意欲が湧いてきて、それを満たすために書いています》と書いている。

トットラの悲劇に《遊び》で曲を書く気にさせるほどドニゼッティを魅了したものは何であつただろうか。ガブリエッラ Gabriella の愛を獲得するために、彼女の前夫ラウル Raoul を卑怯なやり方で刺すファイエル Fayel、そのファイエルの妻である不幸なガブリエッラへのドニゼッティの大きな慈悲の心——これ以外のものではあるまい。[.....]

この愛と死のドラマには、ドニゼッティの未来の作品の基本的なテーマが現れている。それはすなわち、**敵対関係と裏切りによって犠牲となった者の純粋な愛や、裏切ったと誤解され、非難され、無視され、泥を塗られた女の貞節[.....]、避けようのない惨事、結婚をひかえての貞節の義務と燃える愛情とのコントラストなどのテーマ**である。[.....]

オペラ・セーリア『ヴェルジ家のガブリエッラ』に続いて、ドニゼッティはいつものようにファルサを1曲書いている。『美しい囚われ者 *La bella prigioniera*』という台本作家不詳のこのファルサは、前にパレルモにいた時作曲されたものと思われるが、上演はされず、2つの断片的な部分しか残っていない。そして、この年の終わり頃にドニゼッティが書いた室内楽曲が2曲ある。1曲は、自分のオペラ作品から取ったいくつかのモチーフによる**ヴァイオリンとピアノのための『スケルツォ Scherzo』**で、もう1曲は、**2人のソプラノのための二重唱『イレーネはもっと忠実になるでしょう *Saria più fida Irene*』**である。2曲とも、友人アントーニオ・ヴァッセッリの妹のヴィルジーニャに贈ったもので、ガエターノの思いの中で、彼女の存在がより一層大きくなってきていることが明らかに分かる。現に翌年の春には、[.....]2人は婚約をしている。[.....]

芸術活動の側面においては、1826年には、ドニゼッティのベッリーニとの出会いがあった。**オペラ『エルヴィーダ *Elvida*』**の上演の数日前に、同じサン・カルロ劇場において、『ピアンカとフェルナンド *Bianca e Fernando*』で、ベッリーニがオペラ作曲家としてデビューした。[.....]《今夜サン・カルロ劇場で、われわれのベッリーニの、美しい、美しい最初の上演作

品、『ビアンカとジェルナンド *Bianca e Gerlando*』[・・・]<sup>(訳5)</sup>が上演されます。自分の作品と比べて、残念ながら、その美しさに私は納得させられることでしょう」と、5月30日、マイルに知らせている。その感銘は冷めることがなく、1835年には、ベッリーニの葬儀のためのあの『鎮魂ミサ曲 *Messa da Requiem*』を書かせるほどであった。[・・・]

1826年はとくに良かったという年ではなかった。しかし1827年になると、ヤコポ・フェッレッティの協力の再開があり、それによって1月7日にローマのヴァッレ Valle 劇場で、オペラ・ブッフア『オリヴォとパスクワレ *Olivo e Pasquale*』が上演された。好転の兆しが見られるのである。巧者フェッレッティは、パドヴァ出身のアントーニオ・ソグラフィ Antonio Sografi の2つのコンメディアから[・・・]テーマを引っ張り出し、[・・・]ゴルドーニ C. Goldoni 風の登場人物の性格やタイプ、そして道化役などに新鮮な要素を付け加えて、コミカルなゲーム風の作品に仕上げた。[・・・]

このオペラにもまた、これまで述べてきたようにドニゼッティのオペラを特徴づけている感傷的性格の潜在が見られる。この作品ではロッシーニほど洗練されていないメロディの作り方と、ロッシーニほど軽やかではないリズムの勢いというものが見られるが、それでもやはり、『当惑した家庭教師』と同様に、喜劇的な話し方やメロディの勢いの扱い方などに、ロッシーニが未だにモデルとして残っていると言える。[・・・]

ローマのヴァッレ劇場での、成功裡に終わったこの冒険的な出来事の後でドニゼッティは婚約するのだが、それと同時期に、そしてまた結婚生活を実際のものとして保証してくれるかのように、ナポリでドメニコ・バルバイア *Domenico Barbaja* と出会うのである。バルバイアは、[・・・]無一文から出発し、カフェの皿洗いをし、[・・・]大衆からの上がった男だった[・・・]<sup>(7)</sup>。劇場に関する並外れた嗅覚・直観力を持って生まれたバルバイアは、何年か前に、サン・カルロ劇場のためにロッシーニを雇っていた。ロッシーニは、バルバイアの恋人だった〔ソプラノの〕コルブラン I. A. Colbran と結婚した後、欲に飢えた獣のようなバルバイアの爪から逃げることができたのだった。[・・・]

ロッシーニを失い、またベッリーニは獲物になるかどうかの確信がなく、そこでバルバイアは、ドニゼッティのことを思いついた。つまりドニゼッティは、らくらくとした筆さばき、恐ろしいほどの多作家、生活の必要性に迫られていること、家族を作りたいという意味があること、従順な性格、どんな変てこなリブレットに対しても文句を言わないこと、そして上演までの準



備と公演で指揮をする腕、これらを備えた作曲家だった。[・・・]こうしてドニゼッティは、イタリア・オペラ界のずば抜けた陰謀家バルバイアの、有能な右腕となったのである。

[・・・]契約条件はきわめて明確で、**3年のあいだにドニゼッティがバルバイアのために、1作あたり200ドゥカート**の報酬で**12本のオペラを書く**という内容だった。そのうえ**月額50スクードで、ヌオーヴォ劇場の音楽監督、すなわちオーケストラの指揮・監督も引き受ける**ことになる。この仕事は、ドニゼッティがかつてパレルモで体験したと同じ、改作や手直し、改善などの、あの煩わしい決して終わることのない作業を含んだ仕事であった<sup>(8)</sup>。いつも締切りに追われる悩み、リブレットや歌い手を捜す苦勞、苛酷なほどに時間に追いまくられて芸術へのあこがれが無残に殺されること、大衆や人気スターぶった歌手たちの不条理な要求……等々、さまざまな苦勞がドニゼッティをがんじがらめに縛ったのである。[・・・]しかし、これが当時の習慣だった。[・・・]

バルバイアとの仕事上の出会いと同時に、台本作家ドメーニコ・ジラルドーニ Domenico Gilardoni との出会いもあった。[・・・]1827年5月13日にナポリのヌオーヴォ劇場で初演された『**8カ月を2時間で Otto mesi in due ore**』もしくは『**シベリアへの追放者 Gli Esiliati in Siberia**』という《センセーショナルな歴史的オペラ》[・・・]には「ロマン派のオペラ *opera romantica*」というサブタイトルも付いており、遠い国へのあこがれが溢れる、フランスの重厚な大河ドラマのようなモチーフを取り上げている。[・・・]

《ともかく見事な舞台美術で、オペラにとって主要なものである大道具、舞台装置、衣装の面においては、十分なくらいきっちりと制作されていました》と、ドニゼッティは初演の翌日に、パレルモの音楽家アンドレーア・モンテレオーネ Andrea Monteleone に、この大河オペラ『シベリアへの追放者』の成功について書いていた。[・・・]

この曲に一つだけ長所を認めるとすれば、「**舞台性**がある」ということである。[・・・]作品のところどころに現れる勇ましさ[・・・]には素早く観客向けのする効力があつたようだ。それはナポリでの50回もの再演から分かるだけでなく、1831年のモデナの劇場での再演の際には、ロシア皇帝の行進曲がいきなりモデナの革命家たちの戦歌となったことから分かる。また、ベルリンとヴィーンの劇場においても上演された後で、1832年にはローマで再演され、そのオペラが、詩人ベッリ G. G. Belli の辛らつなソネットのインスピレーションになるほど、文句なしの大成功を収めたのであつた。

ジラルドーニは、ありとあらゆるものを目茶苦茶に混ぜ合わせたロシアンサラダのような『シ

ベリアへの追放者』をドニゼッティに無理やり食べさせるだけでは満足せず、すぐに『**サールダムの市長 Borgomastro di Saardam**』（1827年8月19日、ナポリのフォンド Fondo劇場で初演）というオペラ・ジョコーザをドニゼッティのために準備している。その作品もロシアを舞台にしている、登場人物の中にロシア皇帝が出てくる。[・・・]

異国の環境を取り上げたこの2つの作品の後で、ジラルドーニがドニゼッティに提供する3つ目の作品は、『**ローマの追放者 L'Esule di Roma**』もしくは『**追放された者 Il Proscritto**』で、[・・・]オペラ・セーリアの、あのドニゼッティ風な「英雄」オペラの最初の作品である。しかし[・・・]ドニゼッティは、「贅沢な気晴らし」であるかのように、『**劇場界の都合・不都合 Le Convenienze ed le Inconvenienze teatrali**』（ナポリのヌオーヴォ劇場にて、1827年11月21日に初演）というファルサを作り、その軽快な陽気さの中で、楽しむ時間を見つけることができたのだ。[・・・]《私は11月に予定されている自分の舞台のために、ファルサを1本作っているところで、これは客を呼ぶためだけの作品です》と10月30日、父親に書いている。もちろん興行収入の目的だけではなくて、とりわけ、オペラ界に対するドニゼッティの個人的な怒りを吐き出すことを目的としてもいたのである。ドニゼッティは、[・・・]パドヴァの弁護士アントーニオ・ソグラフィ Antonio Sografi の2つの大衆的な小喜劇からリブレットを作り上げ[・・・]舞台裏や興行主の控室、劇場の廊下、そしてアーティストたちの楽屋で繰り広げられ飛び交う陰口や哀れなさ、噂話しなどのあの滑稽な世界を風刺の舞台にさらけ出すために、作品に書き記して、それらの要素を一つの劇の中で互いに組み合わせてみたいと考えたのである。

そこで「劇中劇」の形を利用した風刺が生まれる。[・・・]ドニゼッティの詩人としての[・・・]精神は、彼らしい温かさを残しているのである。だから、このオペラに登場する人物の意地悪や高慢さによって悩まされ煩わされたことへの怒りの気持ちは、ペン先に少し滲ませるだけなのであった。[・・・]「曲芸を見せびらかす」プリマ・ドンナ、横柄な「音楽家」、おべっかを使ってご機嫌とりをし、出しゃばる「母親」、ワンマンの「後見人」、みずぼらしくて惨めな「作曲家」、ものにならない三文詩人の「台本作家」、詐欺師で騙り屋の「興行主」……彼らは皆、狂ったようなスター熱に目が眩み、自分たちの特権、つまり自分の「勝手」だけを押しつけようとする者たちなのである。[・・・]

そして音楽は、愛敬とユーモア、とりわけ全く萎えることのない気楽なトーンでもって皮肉の

言葉を浮かび上がらせており、ドニゼッティが風刺を音楽にするのに夢中になって楽しんでいた様子がよく分かるのである。このファルサの展開に伴って**短いリズムのパターンが始終顔を出し、また断片的なメロディが繰り返され、滑らかでしかもはっきりとしたイントネーションを台詞に与える同じ音の連打等があらわれる**。それによって日常の噂話しが、風刺による辛辣な味つけをされた音楽的な品のあるものに高められている——この作品はそういう音楽的効果を持っている。その結果、このファルサは、いわば一種の「コンメディア・デッラルテ」となり、人物に音楽的な生を与えるというよりも、アクションに音楽的なリズムを与えている。その筋書きは——まさにコンメディア・デッラルテと同様——興行主が自分の破産を嘆いているのを一人残して、歌い手や楽人たちが夜逃げをするというところでクライマックスに達する。

[...]ドニゼッティの嘲笑はまさに、彼が仕え、やむをえず頭を下げていたその世界に対して投げかけられていた。今ドニゼッティは、より大きなことがやれる、より自分の意思とおせると感じ始めてきた。ロッシーニの足跡ばかり踏んで歩かずに[...], また怠惰な聴衆のわがままや、あるいは無知な歌い手たちの馬鹿げた欲望を満たすことに腐心せずに[...], ドニゼッティは自分自身にも何か表現できることがあると感じていた。彼が全く独力で書きたいと考えたこのファルサには、言葉にも、そして音楽にも、挑戦の気持ちがある。その挑戦は、とりわけドニゼッティ自身に向けられたものであった。

---

## 原注

(7)バルバイアは芸術作品の収集家でもあった。現に、1841年4月17日、『両シチリア王国の新聞』が紹介しているように、広い絵画館を所有していた。彼はその絵画館を週に2回、一般に公開し、1841年10月18日（原書は18日となっているが、実際は19日）に亡くなる、その6カ月前に売却した。コレクションは、カラヴァッジョ M. da Caravaggio、ティツィアーノ V. Tiziano、コッレツジョ Correggio、カナレット Canaletto らの作品から、ヴェラスケス Velasquez、デューラー A. Dürer、ヴァン・ダイク A. Van Dyck、ヴェルメール J. Vermeer 他に至るまでの作品も含まれていた。[...] [【本文に戻る】](#)

(8)契約は後で変更を強いられることになる。それは、ドニゼッティが契約の気違いじみたテンポについていけなかったことと、評判と成功が、自分の言い分を人に認めさせるというチャンスを与えたからである。変更というのは、12本のオペラを3年間でではなく、結果的に4年間で書くことになったことである。ということは、1829年の息子の誕生の時、1カ月半の休暇を取るのさえ難しかったのであろう。しかし一番大きな変更は、後で述べるが、ヌオーヴォ劇場の音楽監督という地位が、1829年にナポリの宮廷楽士長のポストに昇

格したということだ。1828年2月2日、ドニゼッティはマイルに手紙を書いて、《バルボーリオ Barboglio（どれだけ皮肉っぽく、わざと捻<sup>ひね</sup>っている名前にしたか注目されたい）と、今年ナポリで2つのオペラの契約を結びました》と言っている。ということで、前の契約が新たに直されたというのは明らかだ。1830年8月7日、オペラ『アンナ・ボレーナ *Anna Bolena*』の上演のためにミラノへ発つ時、ドニゼッティは父に〔書簡集ではマイル宛となっている〕次のように書いている。《出発前に多分、強欲なバルバイアと3年間のもう一つの契約を結べると思います。それは、オペラを年に1作ナポリで書き、ナポリの外で1作書くことで、旅費と滞在費は支給、興行主との折半で契約額の半分は私が取り、それに月給90ドゥカートは常にもらう（今は80ドゥカートしか貰えないけれども、90になるはず）という内容です》。しかし翌年の9月15日、同じく父親に《結んでいた3年間の契約を解きました。来年の2月20日に期限満了となります。あの興行主には耐えられません》と伝えている。現にオペラ『ファウスタ *Fausta*』の後で、ドニゼッティは、（契約は解かれたが、まだ）ナポリの劇場の音楽監督の任務もあったので、バルバイアとの優先的な関係を持ちながらも、いろいろな興行主と自由に契約を結んでいる。【[本文に戻る](#)】

## 訳注

(5) 1826年5月30日、ナポリのサン・カルロ劇場で初演された際には『ビアンカとジェルナンド *Bianca e Germanndo*』というタイトルだったが、1828年4月7日、ジェノヴァのカルロ・フェリーチェ劇場での再演では、改作後の決定版で、『ビアンカとフェルナンド *Bianca e Fernando*』というタイトルに変えられている。【[…](#)】

【[本文に戻る](#)】