『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・パスクワーレ』
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。
「　」、圏点、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。
[…]	中略（原文どおり）。

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「スィ」もしくは「ズィ」とした。

例：Simone Mayr　スィモーネ・マイル
Marco Bonesi マルコ・ボネーズィ

②また、長母音など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：オテッロ〔オセロ—〕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『ヴェルジィ家のジェンマ *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

《グランドペラ劇場〔パリ・オペラ座のこと〕では、今『ユダヤの女 *La Juive*』というオペラをやっています。
なんという豪華さ……もうこれは架空の世界ではなく、本物の世界です。》　（ドルチ宛、1835年3月16日）

＊＊＊

イタリア国内外の、あちこちの歌劇場で大成功したオペラ『ルクレツィア・ボルジア』は、一体いくつのタイトルで上演されたことか。少なくとも７つはある。すなわちそれらは、**『フェッラーラのアルフォンソ *Alfonso di Ferrara*』、『ロマーノ家のエウストルジャ *Eustorgia da Romano*』、『ナポリのジョヴァンナＩ世 *Giovanna I di Napoli*』、『裏切り者の女 *La Rinnegata*』、『フォスコ家のエリーザ *Elisa da Fosco*』、『グラナダのニッツァ *Nizza di Granata*』、『ダリンダ *Dalinda*』**である。検閲当局の**[・・・]**ありとあらゆる屁理屈、ほのめかし、関係づけ、等々**[・・・]**あの悪名高い拒否権を乱用するのだった。ボルジア家の子孫で、しかも法王の娘などという人物が登場するこのようなオペラであれば、**[・・・]**哀れな台本作家は、忍耐強い作曲家とともに、人物や状況を変更したり、カムフラージュしたり、変装させたり、もじったり、仮面をかぶせたりと、狡智にたけた検閲担当者との円満な同意のもとに、必要な妥協点に達するまで、それらのことを何度でも繰り返しせざるを得なかった。

ドニゼッティにとっては、オペラ『ルクレツィア・ボルジア』の成功は、**[・・・]**今言ったような事情や、**[・・・]**ソプラノのラランドの気まぐれや、劇場界の中でのドニゼッティに向けられた批判などによって、苦いものとなってしまった。劇場界の批判というのは、オペラの準備にあたって、スカラ座のオーケストラの配置を、当時の「第一線の劇場」で取り入れられていた新しいやり方に準じようとしたことによるものであった。その新しいやり方は、結果的には、今日使われている配置の基準となったものである。つまり、1834年１月、ドニゼッティがヴィスコンティ公爵に宛てた手紙で書いているように、《この配置では、**オーケストラの弦楽器の４つのパートが中央に固まっている**ので、他の楽器を容易に導くことができます。そして**作曲家が４つの弦楽器の真ん中にいて、第一ヴァイオリンのすぐ近くにいる**ので、必要と思った場合に、声あるいはジェスチャーで、取りたいテンポの指示を与えることができるという利点があります》というものである。

しかし、このようにさまざまな障害が相次いだとはいえ、オペラ『ルクレツィア・ボルジア』の成功によって、パリへ発ったベッリーニの後の、イタリアにおけるイタリア・オペラ作曲家の

頂点として、ドニゼッティが崇拝の対象となったのは、疑いもないことである。**[・・・]**

1834年の１月初旬、ドニゼッティはトリノにいた。その地でソプラノのシュッツ Schutz を主役に迎えての**オペラ『ファウスタ *Fausta*』**の再演が大成功を収めた後、新しいオペラのためにフィレンツェに行った。それは、ラナーリとの契約によるオペラであったが、かなり問題のある契約だった。その作品は、ヴェネツィアですでにカルロ・コッチャ Carlo Coccia が使用したことのある、ロマーニの古いリブレットに曲を付けた**オペラ『イギリスのロズモンダ *Rosmonda d'Inghilterra*』**で、２月27日にペルゴラ劇場で上演された。配役は、デュプレー Duprez や、《ちょっと冷たいが、ひじょうに正確で素晴らしい音程であった》と評価されていた、タッキナルディ＝ペルスィアーニ Tacchinardi - Persiani であった。

この作品は、**[・・・]**やっつけ仕事の、ひどいオペラであった。**[・・・]**にもかかわらず、あの『パリズィーナ』の公演をおそらく思い出しながら、フィレンツェの聴衆はこのオペラに盛んな拍手を贈ったのである。このオペラは、タイトルを**『グイエンナ**〔現在のガイアナ〕**のエレオノーラ *Eleonora di Guienna*』**と変えて、1837年にナポリで再演される予定であり、そのためドニゼッティが手を加えたのであるが、実現されなかったようである。

フィレンツェからローマへ行き、そこから３月11日、妻のヴィルジーニャと一緒に、ガエターノはナポリへ向かう。『サン・ドミンゴ島の狂人』、『パリズィーナ・デステ』、『トルクワート・タッソ』、『ルクレツィア・ボルジア』、『イギリスのロズモンダ』を各地で上演した後の、16ヵ月ぶりのナポリへの帰還である。そしてすぐ、８月末頃に、サン・カルロ劇場で上演する新作オペラのための契約を、トレッラ Torella 公爵と結ぶのである。

しかしながら、これらのことの合間に、いくつかの大事な話が具体化した。これだけ多数のオペラの成功を見て納得したナポリの王が、ドニゼッティを《月給400 ドゥカートで、**王立音楽院の対位法と作曲の教授》に任命**したのである。**[・・・]**《６ヵ月間、無償で奉仕しなければならない》という条件付きではあったにせよ、その教授のポストはヨーロッパにおいて屈指の伝統を誇るものであり、極めて名誉ある地位であるということの他に、ある程度の経済的な安定をドニゼッティに与える役割も果たしていた(2)。その前の年の11月から、すでにガエターノは、王のおじに当たるサレルノ Salerno 王侯から、《当家の名誉職、**宮廷楽士長》に任命**されていた。サレルノ王侯の娘であるあのマリーア・カロリーナ・アウグスタ Maria Carolina Augusta に、声楽を教えるためであった。1822年に彼女が誕生した際、ドニゼッティはカンタータを１曲書いて献上しているのである。さらにもうひとつ、**パリのロッシーニから**ドニゼッ

ティに、《とても褒め讃えている》手紙が届き、その中には、**パリのイタリア歌劇場のためにオペラを１本書くことという「お声がかり」**も含まれていた。**[・・・]**

[・・・]とりあえずは、カラーブリア地方出身のひじょうに年若い詩人、ジュゼッペ・バルダーリ Giuseppe Bardari が、シラー J. C. F. von Schiller の劇から題材を取って書いたリブレットによるオペラ、**『マリーア・ストゥアルダ〔メアリー・ステュアート〕*Maria Stuarda*』**を、サン・カルロ劇場のために用意しなければならなかった。そこでドニゼッティは実際に、このオペラを書いた。ところが土壇場になって、「王立の検閲」が割り込んできたのである。《『ストゥアルダ』は禁止されました。どうしてなのかは、天のみぞ知る、です！(3)　もう黙っているしかありません。王がそう命じたのですから！**[・・・]**

[・・・]このオペラは、『カスティーリアのサンチャ』の台本作家であるピエートロ・サラティーノ Pietro Salatino の助けで、**[・・・]**『ブオンデルモンテ』というリブレットにさし変わるのである。数日のうちに、レチタティーヴォのテンポが変わっただけで登場人物の性格も変わってしまい、祈りは陰謀になり、処刑される女は男となり、判決を下す者は下される者となり、そして登場人物は《全部で６人だったの**[・・・]**が今はもう10人以上います。**[・・・]**》。結局は、このような理由から、10月18日に上演が延期された、まさに「パスティッチョ（目茶苦茶）」であるこのオペラは、ありとあらゆる問題があったにもかかわらず、ナポリの聴衆からは拍手が贈られたのである。主役はまたも、ジュゼッピーナ・ロンツィ Giuseppina Ronzi だった。

しかし強調しておかなければならないが、ドニゼッティが「パスティッチョ」と呼んでいたのは、１年後にスカラ座で、本来のタイトルの『マリーア・ストゥアルダ』で上演されたものではなく、ナポリのために、急遽間にあわせた舞台のことを言っているのである。このオペラが本来のタイトルでナポリで上演されたのは、ドニゼッティが亡くなった後の、1865年４月のことであった。『マリーア・ストゥアルダ』に関しては、少なくとも第三幕目は、とりわけ、スコットランド王妃の死という極限的犠牲に至るシーンでは崇高な表現がなされており、こうした表現はドニゼッティ自身、もっとも調子が良い時のものであると評価することができる。

[・・・]このオペラの内容は悲劇であるのに反して、典型的なオペラ・ブッファのやり方と構成が一部うかがえる**[・・・]**。

後のオペラ**『ランメルモールのルチーア *Lucia di Lammermoor*』**の特徴的な曲の進行を先取りしている部分があるかと思えば、そのすぐ傍らで、いまだにロッシー二風のやり方を思わ

せる要素の残る素朴なカバレッタの数々が、いくつかのいい部分[・・・]の重厚さを殺(そ)いでしまっている。[・・・]

[･･･]女王ストゥアルダは､ガエターノにとっては､とりわけ人間的な創造物であった｡[･･･]台本作家バルダーリは、ガエターノの前に、残酷なエリザベッタによって入れられていた牢獄で18年間耐えたヒロインの、苦悩の結末を置いたのである。その結末とは正確には、女王エリザベッタを狙った陰謀(実際に存在はしていないのだが)を企てたとして告発されていたストゥアルダが､聖人のような泰然とした態度で､死刑執行人にわが身をゆだねようと心を決めた時のことである。この場面における出来事を、いかに音楽的に設定するかという問題を、ドニゼッティは、「作曲家ドニゼッティ」の心の奥深くに浸透している、無限の慈悲から生まれた自然の愛情の発露にまかせることで、解決したのである。

[・・・]このオペラにおけるドニゼッティのインスピレーションの真の到達点は、あらゆる期待を遮断したところに現われる曲、「死への讃歌 *Inno alla morte*」にある。[・・・]

ドニゼッティが一つのオペラの作曲に取りかかった最初の時点から､ドラマの雰囲気や物事について熟考したり､登場人物の内面への接近を試みたりということは､時々はあったとはいえ､稀にしかなされなかった｡というのは､オペラ作家という｢哀れな職業｣ゆえに､ガエターノは､台本作家たちから詩が届くごとに､ちょこちょこと少しずつ断片的に曲を書くことを､年がら年中余儀なくされていたからである。常に慌(あわ)てて曲を書かなくてはならず、また、契約で決められている期限が、物事をあまり細かく考えないようにとドニゼッティを駆り立て、それが強迫観念的なものとなっていたのである。こうして、ドニゼッティは、自分自身の意識の監視下に登場人物たちが入ってから数日たって､あるいは長い時には数週間たった時点で､ようやくヒーローたちの心にたどりつけるのであり、こういうことは、しばしばであった。その時だけは、極くわずかな例外を除いて､ドニゼッティに､彼が知りつくしている登場人物をして､作曲家の心から放出される全ての音楽を歌わしめたのだった｡そしてまた､その時だけは､ドニゼッティのファンタジーから生まれた創造物、つまりアンナであったり、マリーアであったり、レオノーラであったり､それらの創造物は舞台上のお定まりの人間像から離れて､オペラ全体のメロディの中からきわ立ち、音楽的な変容の中で生きてくるのである。ドニゼッティの登場人物が、ドラマの解決、すなわちカタルシスに近づけば近づくほど、想像し得なかった魂で光るようになってくる理由はここにある。

ここでマリーア･ストゥアルダの存在は､彼女が舞台に登場していなくても､｢死への讃歌｣の

中に響く、悲しげな泣き声や密やかで神秘的なささやき声、そして優れた作品による感動からしか生まれない効果によって、少しずつ重要性が増してくる。[・・・]ドラマチックに誇張された展開のしかたであるとはいえ、真摯な熱い祈りを神に捧げようとする場面[・・・]では、独唱とコーラスの対話において、「ソロ solo」という部分と「全員 tutti」という部分が交互に出てくることが、それぞれの音の厚みに、奥深くから湧き上がってくる、心を動かす絶望感という芸術的魅惑を与えている。[・・・]

ドニゼッティはマリーアを、デリケートな美しい花のような人間として愛したのである[･･･]。マリーアは、死を目前にした[・・・]最後のシーンで、彼女の人間的な罪を信仰によって贖おうとする。それをドニゼッティは、彼女のこの自己犠牲を讃えて、説得力のあるアクセントで表現しているのである。彼女のもっとも情熱的な弁明者といえども、これほどぴったりのアクセントを見つけることはできなかったであろう。

1834年のあいだ中ずっとドニゼッティを大きく悩ました問題は、出版社の悪どいやり方や劇場界の人間の傲慢さ、あるいは約束した納期に急き立てられることだけではなかった。納期のことについて言えば、12月26日から始まるカーニバルのシーズンの幕開け用として、スカラ座のためにオペラを書くという契約が確定した。そのためドニゼッティは、ゆっくりとパリに出かけて、長年望んでいた舞台を作り上げる上でのあらゆる制作準備段階に、側で立ち会うことができたのである。しかし、おちおち眠れないほどの悪夢は、「台本がない」ということであった。すでに述べたとおり、ガエターノの夢はロマーニと一緒に仕事をすることであった。しかしロマーニは、ドニゼッティのあらゆる懇望からうまく逃げてしまい、前金を受け取るが約束は守らず、新しい台本を期待させておきながら姿をくらましてしまうのであった。

この何ヵ月かのあいだに、リコルディやセヴェリーニや、ヴィスコンティ公爵に宛てた手紙で、その問題についてのドニゼッティの不安げで、時によっては激している様子がうかがえる。たとえば、４月15日にナポリからリコルディに宛てた手紙では、《もしも［ロマーニが］ここ〔ナポリ〕のために新しい台本を作れないのだとしたら、せめて、古い台本を修正してくれるのか、またどの本を修正してくれるのか、すぐにも知らせて欲しいのです。またパリの公演のためだったら、1,000 フランまるまる支払うつもりでいることを、彼はよく心得ておいて欲しいのです》。[・・・]そして６月には、《どうかお願いですからロマーニを。どうかロマーニを》と

書いている。

　しかし、パリにおいても、スカラ座においても、あらゆる懇望は無駄だった。このような瀬戸際で、《ギリシャ系のイタリア人であるエマヌエーレ・ビデーラ Emanuele Bidéra某氏》とかいう人物が、いきなりどこからか現れたのである。この人物は、パリでの上演のための**オペラ『マリン・ファリエーロ *Marin Faliero*』**のリブレットを書いた後、万（ばん）、止むを得ず、ミラノの劇場の開幕用のオペラのためにも選ばれたのである。ドニゼッティは劇場の支配人に、10月14日、このように書いている[・・・]。《今月（10月）の20日ごろまでに、ロマーニから第一幕をもらい、残りはその月末までに、あるいは遅くとも翌11月の10日までにもらえれば、ロマーニを優先します。でなければ、もうすでに別の本で使ったことのあるビデーラを、このオペラの詩人にします。》

　結局こういうことになって、オペラは**『ヴェルジィ家のジェンマ *Gemma di Vergy*』**となった。その題材は、大デュマ A. Dumas の著作『シャルル VII 世』から取ったものであった。ドニゼッティがいつ、このオペラを作曲したのかは、ほとんど謎に近い。というのは、『ブオンデルモンテ』が上演されたあと、１ヵ月も経たない内に、妻のヴィルジーニャをローマへ送り出して、彼はふたたびあの果てしない放浪生活に戻っているからである。ナポリから蒸気船に乗り、11月15日リヴォルノで降り、甥のアンドレーアと、コンスタンチノープルから来た兄のジュゼッペに会って、彼らといっしょに、その月の21日ベルガモに向かい、そしてようやくミラノに戻っているのだ。オペラ『ヴェルジィ家のジェンマ』がどのように生まれたのかはともかくとして、そのオペラは12月26日の晩、ミラノの聴衆の前でロンツィ(6)の素晴らしい演技で披露され、その後も26夜も引き続いて成功を収めた。しかし、その数ヵ月後ナポリでは、《ものすごく悪いうけでした》と、1835年５月３日、ドニゼッティ自身が書いている。

　台本作家ビデーラとの出会いは、散々（さんざん）なものであった。[・・・]ロマーニの、バランスのとれたのびやかで繊細なタッチの代役をつとめるはずだったこのひどい詩人は、何でもない平凡な詩のリズムでさえも保つことができなかったのである。[・・・]

　ビデーラが間の抜けた詩でまとめ上げた、動きがなく、ストーリーのはっきりしない展開の中で、たった一つの要素だけが、ドニゼッティのファンタジーを掻き立てることができた。それは、ジェンマの嫉妬である。[・・・]

　『マリーア・ストゥアルダ』で起きたこととは反対に、この『ヴェルジィ家のジェンマ』では、あの工夫を凝らした救いの場面はなく、ドニゼッティの才能を発揮できるところがなかった。

しかしながらこのオペラは、もしかすると人間の原点にある過剰な感情が惹き起こす血なまぐさい衝動のためからか、聴衆に好まれたのであった。それらの感情は、ベル・カントの華やかな曲線をとおしてというよりも、むしろ音節を一つ一つ刻んだ、言葉の強い調子をとおして、歌の中に表れている。そしてヨーロッパ各地と、またもニューヨークにおいて何回か再演された時も、聴衆にうけたのである。

　ともかくこのオペラは、ドニゼッティの劇観念の進化におけるワン・ステップと見なすことはできるが、しかしこれには最終的な解決において、主人公の人物像に含まれていなければならないカタルシス〔浄化〕が欠如していることを指摘せざるを得ない。避けられない苦しみの中で、しかも浄化されることのない解決。しかし一方で、その避けられない苦しみは、まもなく現れる『ルチーア』では、ドニゼッティの最高のドラマチックな表現を駆り立てることとなる。

　その年の大晦日、ドニゼッティはミラノを離れてジェノヴァに向かい、それから**[・・・]**マルセイユに行き、最終的にパリにたどり着く。パリは、スポンティーニ　G. Spontini とケルビーニ L. Cherubini を認めた街であり、ロッシーニは王様のごとくその街を支配していた。ベッリーニも、彼の最後のオペラとなった作品の上演準備のためにそこに来ていた。パリは、リストやショパン、ベルリオーズ H. Berlioz やマイエルベール G. Meyerbeer に至るまでの、ヨーロッパでもっとも名の知れた音楽家たちが集まっていたところである。《パリは偉大な街です。そこでは、芸術家たちが讃えられ、尊ばれ、どこででも受け入れられます。》　４月10日、ガエターノはジャンピエーリに宛ててこのように書いている。そのおよそひと月ほど前の３月16日、友人のドルチには、《パリはとっても素敵な街です。いや、素敵過ぎます。……でも私は、静けさの方が好きです！　私はどこでも本当によく歓迎されますし、招待は雨のごとくあり、食事会はどしゃ降りのごとく、そして「夜のパーティ」ときたらバケツをひっくり返したように降ってきます。だからこそ私は、静けさが欲しいのです》と書いている。しかしドニゼッティは、良くも悪くも、彼の人生の最後の何年間かにおいて、パリがどれだけの役割を果たすことになるか、もちろんその時は想像し得なかったことであろう。

　パリに着いてまもなく、１月25日、ベッリーニのオペラ『清教徒 *I Puritani*』の成功に喜びをもって立ち会うが、その成功は、後ほどドルチに書いているように、ドニゼッティに《かなりの震撼を感じ》させたのだった。しかしすぐにも、ベッリーニのメロドランマがドニゼッティの

やり方とは《全く正反対の性質》のものであり、危険な相手としてドニゼッティに害を及ぼすことはないであろうと考えて、元気を取り戻すのである。それから２月には、オペラ座で、アレヴィ J. F. Halévy 作曲の『ユダヤの女 *La Juive*』を観て、想像もつかない舞台装置にびっくり仰天させられる。《なんという豪華さ……もうこれは架空の世界ではなく、本物の世界です。》 また、４月10日のジャンピエーリに宛てた手紙では、《本物だと思い込んでしまいます。本物の銀に、枢機卿もほとんど本物のようです》とある。しかし《本物過ぎます……》ともつけ加えている。

　ドニゼッティは、**オペラ『マリン・ファリエーロ *Marin Faliero*』**の楽譜を手に、パリにやって来た。**[・・・]**すでにその前の年の10月には完成していたそのオペラを、**[・・・]**パリで上演するということの重要さから、最高の配慮をもって作曲したのである。**[・・・]**

　[･･･]ジューリア･グリーズィ Giulia Grisi 、ルビーニ Rubini 、タンブリーニ Tamburini、ラブラッシュ Lablache という､『清教徒』で歌ったと同じ素晴らしい４人を主役陣に配して、1835年３月12日、イタリア歌劇場 Théâtre des Italiensで上演されたこの『マリン・ファリエーロ』は、ベッリーニの『清教徒』の成功とは比較にならないものの、かなりの成功を収めることができたのだった。その成功は、同1835年５月のロンドンでの再演、および翌年５月のフィレンツェでの再演で、確実なものとなるのである(8)。

　オペラ『マリン・ファリエーロ』は、フランスの味わいのある「叙情悲劇」の写実的なやり方にもとづいた､イタリア式の｢叙情悲劇｣として､ドニゼッティが作曲したものである｡**[･･･]**構成の面では、すでに『ルクレツィア・ボルジア』で試みたように、ドラマの中に舞踏会のシーンを挿入し、それを発展させているが、ここではアクションの要素がより強く、したがって「グランドペラ」にさらに近いものとなっている。そして、ドラマの面から見れば、「愛のストーリー｣は後景に押しやられてしまって､民衆のための自由な祖国という名のもとに､ヴェネツィアの独裁政治に反対する革命的な陰謀の政治的・社会的出来事が、より前面に押し出されている。**[・・・]**。

　この物語りに出てくる登場人物たちの人物像は、どことなくぼやけていて、リブレットの混沌とした描写の中で戸惑いを見せており、言うまでもなくドニゼッティの音楽は、その影響を受けている。しかし『マリン・ファリエーロ』から浮き上がってくるのは、政治的・社会的展開の予測である。何よりもその予測は、「叙情悲劇」の例に倣った音楽的な構成で際立たせられている。その音楽的な構成の特徴は、愉快なメロディの開放による自由な雰囲気の芽生えと

いうよりも、どちらかというとセリフに近い朗唱からきている。メロディはあまり伸びやかではないし、声の跳躍も少なく、リブレットの言葉の調子や文章の言い回しに従っている。[・・・]

『マリン・ファリエーロ』は、登場人物たちを舞台上で生動させるような、ドラマとしてのまとまりが欠如していることから、傑作と言うにはほど遠い。しかし、恋愛ごとと直接関係しているいくつかのシーンでの感動には、注目すべきであろう。たとえば葬送行進曲のリズムに乗せた、運命的で幻覚的な甲高いトランペットの執拗なペダル音によって刻まれている、フェルナンドの死のシーンはすばらしいものである。それと同様に、終幕でエレーナが不実を告白するシーンも、ひじょうによくできている。このエピソードは、舞台上では場合によっては滑稽とも評されるかも知れないが、悲劇の結末に人間的な一面を差し込んでいるのである。[・・・]

オペラ『マリン・ファリエーロ』の「愛国的」な面は、ジュゼッペ・マッツィーニ Giuseppe Mazzini も見逃さなかった。マッツィーニの著書『音楽の哲学 *Filosofia della musica*』に収められている彼のエッセイの最後には、1836年当時、フィレンツェですばらしい成功を収めたというこのオペラが、まさに取り上げられているのである。このオペラの主要なポイントを挙げながらも、マッツィーニは大げさな冗長な話に陶酔して、ドニゼッティの天才ぶりとは全く関係のない部分までも、《まだ完全には開花していないが、天才ぶりを見せる力強い兆し》があると言っている。[・・・]反貴族の陰謀者の歌や祖国への呼びかけを聞くと、マッツィーニは興奮した。なぜなら、マッツィーニがやろうとする独裁に反対する革命運動との関係や、自分の亡命への悲壮な覚悟の暗示が見出せるからである。オペラの中に見出されるこれらの情感は、政治的に揺れていたあの歴史的時代の中で、マッツィーニの愛国者としての感情にぴったりとくるものであり、それゆえに、彼の心にきわめて特殊な共感を起こしたというわけである。つまり、その動揺とか情感は、単なる音楽的な意味でしかないのに、それがマッツィーニの感情のレンズをとおして、膨らんでいったのである。

原注

（2）[・・・]ナポリの音楽院の作曲の教授への任命は、確かにドニゼッティの大きな希望を満たすものであった。固定したポストをもらうというチャンスは、すでに２回あったのだが、その話はまとまらなかった。1829年５月21日、父親に宛てた手紙で、《音楽院での歌の教授のポストに、空きがあると聞いています。１日あたり２ピアストラ出すことと、マイルの後任[・・・]としての、教会の楽士長のポストを決定してくれれば、すぐにも（ベルガモに）行きます。》 このポストは、結局、友人のポンティローリ Pontiroli に与えられ

た。その後、1833年には、マイルの働きかけもあって、ドニゼッティがノヴァーラという町での教会の楽士長の候補に挙げられたが、この時もまた、話はまとまらなかった。おそらく、ナポリから離れたくないという、ドニゼッティの消極的な態度もあってのことであろう。そのノヴァーラのポストには、メルカダンテが就いた。
本文に戻る
（３）ナポリ王国の検閲がオペラを禁止した理由について、ドニゼッティは２つの違った解釈を示している。９月22日、バリトン歌手のチェレスティーノ・サルヴァトーリ Celestino Salvatori に宛てた手紙では、こう書いている。《ここで、『マリーア・ストゥアルダ』を作りました。ゲネプロの時には、ものすごくうけたのですが……、ナポリの王妃が話の中に出てくる家系なので、王が上演を禁止したのです。》 一方、９月30日の友人ジャンピエーリに宛てた手紙では、ドニゼッティはこのように説明している。《『マリーア・ストゥアルダ』を作曲しましたが［…］禁止されました！　どうして？　なぜ？　王妃がこのような暗い題材を好まない……もしそうなら、仕方ありません。でも音楽はまあまあの評価を受けていたので、細切れに別の形に変えられてでも、**『ジョヴァンナ・グレイ *Giovanna Grey*』**として上演される予定だったのです。……ところが、なおのこと悪い事態になって……今度は、王がそれをいやがったのです。というのは、舞台の上に死人があってはならないとするからです。》 当時の記録によると、オペラのゲネプロには、王妃も臨席していたようで、第三幕目のクライマックスのシーンになると、王妃はあまりの動揺に気を失ってしまったというのである。ロンツィのようなとても優れた女優的要素のある歌い手が、ドニゼッティの表現しようとするものを完璧に演ずることができたと考えれば、王妃が気を失ったというのも、さほど驚くことではない。しかしながら、オペラの上演が禁止された本当の理由は、別にあったという可能性を除外することはできない。それは、王立劇場の舞台で、〈しかし、王妃の残酷な死は、イギリスにとって、永遠の汚名と恥になろう Ma d'una regina la barbara morte / all'Anglia fia sempre d'infamia e rossor〉というセリフを歌うことが許されるとなると、外交上の問題にも発展する恐れがあったからであろう。本文に戻る

（６）ドニゼッティは、ジュゼッピーナ・ロンツィ・デ・ベニス Giuseppina Ronzi de Benis を、女優としてまた歌い手として大きく評価していた。だから、彼女の、恋愛するたびに見せる自由なというよりは全く慎みのない振る舞いをする、そういう激しい気性を、とても残念に思っていた。1835年５月、ドニゼッティはリコルディに宛てて、次のように書いている。《ロンツィ女史は、［…］人間関係においては、社交性にだいぶ欠けています。「お金よ。お金。観客の野次なんて、私にはあんまり関係ないわ」と平然と言ってのけます。これが観客たちをイライラさせるのです。彼女は間違っています。そして観客が野次を飛ばすのも間違っています。なぜなら、パスタ夫人やマリブラン女史が歌わなくなった今のイタリアでは、ロンツィより優れた歌手はいないからです。》本文に戻る

（８）1835年７月14日、ドニゼッティはマイルに宛てた手紙で次のように書いている。《ロンドンでも『マリン・ファリエーロ』が同じように華々（はなばな）しい成功を収めました。そのことは嬉しく思っています。というのは、作曲家が立ち会った時、それに見方する者たちによって焚きつけられたのだと思われることはないからです。

つまり、作曲家に対する尊敬からくる成功ではないのです。……とてもいいことです。私はいつも恐れているのです！》　この言葉から、パリでの『マリン・ファリエーロ』の成功は、オペラそのものの価値というよりは、表面的な要因（ドニゼッティが公演に立ち会っていたこと、等々）によって得られたものかも知れないという疑いを、ドニゼッティ自身も実際にもっていたことが分かる。主な配役に、ウンゲル Ungher、コッセッリ Cosselli、モリアーニ Moriani 等が置かれたフィレンツェでの再演に関して、1836年５月19日、興行主のラナーリはドニゼッティに宛てた手紙で、はっきりと次のように言っている。《大熱狂！　興奮の渦！　大感激！　君の『マリン・ファリエーロ』は、君の傑作であると評価されているよ。［…］出演者全員が君によろしくと言ってるし、「ドニゼッティ、万歳」と叫んでいる。》本文に戻る

目次へ戻る

第１１章

愛と死のドラマ『ルチーア』

《美しさは神の言葉のように不滅に刻まれます。》（マイル宛、1837年6月21日 ）

****

1835年２月末、宮廷楽士長となったドニゼッティは、もらっていた休暇の期限が切れたので、ナポリに戻らなければならなかった。とはいえ、ローマに立ち寄って、妻のヴィルジーニャを連れてからナポリの学校に戻ったのが４月の半ば過ぎであった[・・・]。

さて、ドニゼッティにとって**新しい時期**がはじまる。その象徴的な出来事として、５月の、ナルドネス通り Vico Nardones 6 番地からコルセア通 Via Corsea 65 番地への引越しが挙げられる。[・・・] “新しいこと”というのは、[・・・]**パリでの滞在**[・・・]、全ヨーロッパの音楽家たちとの接触、そして比類のない豪華さで上演されていたそれらの音楽家たちの作品との接触、ベッリーニとの「芸術競争」の状態、と同時におそらくロッシーニの助言を受けたこと、等々。それらの経験はドニゼッティにとって、[・・・]彼のファンタジーの中に湧き立つものを自由に吐き出し、新しい芸術を創出するための刺激剤となったのである。

しかしながら、リブレットという、厄介で終わることのない問題が、またもこのことを妨げるのであった。[・・・]ナポリの王立劇場の興行主のために新しいオペラを書かなくてはならないドニゼッティにとっては、問題はより切羽詰まった、深刻なものとなっていた。1834年11月にすでに結ばれていた契約では、'35 年の７月に予定されていた公演の少なくとも４ヵ月前までには、興行主がドニゼッティにリブレットを渡すという約束になっていたのである。しかし５月の半ばになっても、確実に決まっていたことというのは、未だに《サン・カルロ劇場のための私のリブレットが、ウォルター・スコット Walter Scott の『ランマームーアの花嫁 *La Sposa di Lamermoor*』》(訳１)という題材であるということだけであったと、ガエターノはその月の18日、シチリアのメッシーナにいる友人スパダーロ Spadaro に宛てて書いている(１)。締切りが近いにもかかわらず、王立劇場の興行主たちはなかなか重い腰をあげず、台本作家に仕事を依頼しなかったため、待たされることに少々苛立ちを感じていたドニゼッティは、５月29日、劇場協会 Società dei Teatri に次のような文面の手紙を送っている。《すでに提出されて、検閲陣にも承認された**『ランメルモールのルチーア *Lucia di Lamermoor*』**(訳１)の企画に、詩人のカンマラーノ氏がすぐにも取り組めるように、認可していただけますようお願い申し上げます。そうすれば、契約による４ヵ月という作曲期間にこだわらないで、８月いっぱいで何とか仕事を

終える約束ができると思います》。

かくして、ドニゼッティより数歳若いナポリの台本作家、サルヴァトーレ・カンマラーノ Salvatore Cammarano との運命的な出会いが始まるのである。カンマラーノは、すでに家系において生まれながらの劇場界の人間であり、音楽家であり、役者であり、また悲劇作家でもあった。芝居に対するカンマラーノの天才的な素質は、創造の意欲を抑えることができなかったドニゼッティに、**迅速で鋭いドラマチックな場面の連続で展開していく、ロマン派的な台本**を提供することができたのである。それらの場面は、当時流行の歴史小説をオペラに置き換えるという、ドニゼッティの大胆な取り組みに大きく貢献するものであった。

スコットの『ランマームーアの花嫁』への接近は、ガエターノにとっては、それに魅了されたということと同義であった。**[・・・]**揺れ動く感情の震えを感じ**[・・・]**、ドニゼッティの中で、慈悲の心が限りなく大きく広がっていったのである。**[・・・]**ルチーア以前のさまざまなタイプの女性については、ドニゼッティは芸術的創造の際の、浄化する力をもった炎をとおして救っていた。ボレーナやパリジーナ、ストゥアルダの不安、ファウスタ、サンチャ、ルクレツィアの罪でさえ、みんなそのようなやり方で救済し、魔力のようなロマン派的なカタルシスを得ることができたのである。が、ルチーアは、これまでの全てのヒロインを越えていた。そして作曲家ドニゼッティのファンタジーの中に、ルチーアの純潔さや天使のような純真さ、犠牲的精神が、即座に深く入り込んだのである。ドニゼッティの中で抑えようもないほどの慈悲の心が掻き立てられたこの時、あの「至福の境地」が熟成しつつあったと確実に言える。傑作の誕生の前夜祭である。

[・・・]奇跡だと叫びたいほどであるが、ナポリの太陽がさんさんと照りつける６月から、１ヵ月とちょっとの間でこのオペラが構想され、作曲され、オーケストレーションまでされた**[･･･]**。すでに以前のオペラの中に姿を見せていたテーマを叙情的なやり方で緊迫した苦悩へと変容させた、この創造力の激しい噴出が、「愛と死」とが対になったロマン派的な理念を基軸にした傑作中の傑作を、メロドランマの世界に提供したのである。

ところが、『ルチーア』が７月の初めには完成されていたにもかかわらず、町の劇場の事情で、上演は９月の終わりにずれ込んだのである。《危機が迫っています。観客はうんざりしていますし、劇場協会は解散寸前、ヴェズヴィアス火山が煙を出し、噴火は間近です。これを分かる人は、分かってくれるでしょう》と、７月16日、ガエターノはコビアンキに宛てて書いている。**[・・・]**ようやく９月16日、フェッレッティに《『ルチーア』は28日に》と告げているの

だが、オペラは26日に上演された。その３日後、リコルディに宛てた手紙でドニゼッティは、《『ランメルモールのルチーア』が上演されました。そこで友人であるあなたに、恥かしながら真実を言わせてください！ 受けました。拍手や、もらったお世辞を信じるなら、それはかなり受けました。［…］タッキナルディ Tacchinardi 女史やデュプレー Duprez、コッセッリ Cosselli、ポルト Porto、みんなとても素晴らしかったです。とりわけ最初の２人が見事でした》と書いている。**[・・・]**

ドニゼッティはこの、レーヴンスウッド城の暗い事件をめぐって、逃れようもなく常に人物や物事の上にのしかかってくる運命の苦悩を、彼自身の数多くの劇場での経験を結集させ、かつまたこの上なく深い精神的な共感をもって、奥深くまで掘り下げたのである。**[・・・]**ヒロインのすべての動きには作家の慈悲が随伴しており、ドラマ全体の筋を一点に向けて集約してゆく、あのクライマックスの狂乱の場に向けて照準が合わせられているのである。**[・・・]**

ドニゼッティは、オペラ『リヴァプールのエミーリア』の時から、人間の理性の揺れ動きに対する彼の寛容の心を、幾度か音楽の中で表現したことがあった。オペラ『ローマの追放者』のムレーナや、タッソ、ストゥアルダには、それぞれの譫妄(せんもう)状態の時があった。ボレーナのためには、ドニゼッティはかなり大がかりな彼女の混乱のシーンを作り上げ、“狂人”〔『サン・ドミンゴ島の狂人』〕の場合は、オペラ全体で狂乱を取り上げていた。今ここでドニゼッティは、脅(おびや)かされた純粋さ、踏みにじられた感情、悪として表れざるをえない兄のモラル、心の自由への冒涜、運命の苛酷さ等のドラマのエピローグ、および犠牲者の輪郭を描くべく、これまでの経験すべてを集約しているのである。

[・・・]長六度の跳躍は、オペラ『ルチーア』の旋律の基礎的展開において常に現れる、テーマの構成要素である。そしてこれは**[・・・]**『ルチーア』以前のオペラにも見られるものである。ただここでは、心理状態や精神の動きの**[・・・]**音楽的な回想は、完璧ではっきりとした表現によってなされている。**[・・・]**

[・・・] 最後のシーンでは、オペラが終わりに向かって、ロマン主義的な考え方にしたがって無名の民衆の歌と合流しなければならないかのように、**コーラスがもっとも重要な役割を担うものとして置かれている**。すでに最初から、このオペラ『ルチーア』では合唱が活発で、メロドランマのぼんやりした部分から明るい光の当たる場面への変わり目で用いられることによっ

て、それぞれの登場人物を包み込み、**[・・・]**雰囲気を色分けしている。さらに、**[・・・]** コーラスによる慈悲の表現が、狂乱の場において主人公の精神的な錯乱を古典的かつオーソドックスな仕方で抑制する傍ら、最後のシーンでは、エドガルドの涙をもあるいは吸収し、あるいは映し出しているからである。そしてとりわけ、第一幕全般、あるいはフィナーレをよく見てみると、シェーナ・カヴァティーナ・シェーナ・カバレッタという連続が、対照的で絶対的であることに気づく。これらの「アリア・ディ・シェーナ aria di scena」の、杓子定規的なルールの展開にもかかわらず、このオペラに対照の妙やドラマにおける持続性を与えるあの革新的な形を創り出しているのは、まさにコーラスの介入である。

　ドラマの初めの部分の凶兆を予告するようなティンパニーの暗い刻む音から、最後に幕が降りる時の、エドガルドの最期のよびかけの声に至るまで、**「愛と死」というロマン派的な対照**が、このように印象深く苦悩に満ちた完成した形でオペラの舞台の上に現れたことが、果してこれまでにあっただろうか。こうしてオペラ『ランメルモールのルチーア』は、前世紀の聴衆も今日の聴衆も魅了せずにはおかない、オペラのみならずイタリアの舞台劇上の、最初のロマン派的な不滅の作品となったのである。**[・・・]**

　音楽上の良さに限らず、このオペラがいまだにわれわれにとって強い**同時代性**があり、生き生きしていることの理由を、登場人物の性質の中に探ってみる必要がある。今日、人間存在は“犠牲主義”とでも言うべき色で塗られようとしている。オペラの中の人物が犠牲者という栄光を担って登場し行動するということは、言うまでもなくこのような今日性の一つのファクターなのである。つまり、これらの作中人物が秘める不安は、われわれの精神のもっとも奥深くに潜んでいる苦悩のイメージとして、とくにわれわれの身近なもののように感じさせるのである。現に**激しい葛藤が表面的には穏やかに解決されるように見える時でも、ハッピーエンドがようやく見えてきた時でも、ドニゼッティの人物たちは叙情的飛躍によって悟りに至ると同時に、未来の不安定さ、災難の予兆、人間の命に対する絶望を自分たちの中に抱え込んでいる。これこそまさに、われわれが“現代的”と称するものなのである。**

原注

1）ドニゼッティは前々から、すでに有名になっていたその小説を知っていた可能性があるし、また、スコットが1831年の冬から翌年の春にかけて、人生の晩年をナポリで過ごしていた時に、ドニゼッティがその作家に出会った可能性もある。本文に戻る

訳注

（訳１）“Lammermoor”が正しい綴りであるが、ドニゼッティの手紙の原文では　Lamermoor　となっている。おそらく彼の勘違いであろう。本文に戻る

目次へ戻る

第１２章

英雄的リリシズムと遊びの世界での小休止

《舞台上演の夢をいつも見ては恐怖で激しく興奮していきなり目を覚ます私のようにではなく、
満たされた気持ちで穏やかに眠って下さい。》（スパダーロ宛、1835年7月8日）

****

[・・・] **1835年９月23日、パリ近郊のピュトーで亡くなったというベッリーニの死の知らせ**は、彼を深く悲しませた。**[・・・]**

イタリア・オペラ界の運命と深く結びついていたベッリーニの早逝にショックを受けたドニゼッティは、自らの深い悲しみを表わしたいという思いに駆られて、歌とオーケストラのための**『鎮魂ミサ曲 *Messa da Requiem*』**（これについては後述する）を、友人の死に寄せて書く。それだけでなく、さらにドニゼッティは、**アンドレーア・マッフェーイ Andrea Maffei の詩による、歌とピアノのための『ベッリーニの死への追悼歌 *Il Lamento in morte di Bellini*』**と、**ベッリーニのいくつかの作品のテーマによるオーケストラのための『交響曲 *Sinfonia*』**も作曲した。**[・・・]**《私がミラノで、亡きベッリーニの霊に、自分の友愛の最後の証を贈ることができるのはとても幸せです。彼とは４回［ジェノヴァで、ミラノでは２回、そしてパリで］、作曲の仕事が同時にぶつかったことがあり、その度に私たちの友情はますます強く結ばれていきました。［…］私にはやることがたくさんあるのですが、ベッリーニへの親愛の証が最優先です》（10月20日、リコルディ宛）。

『追悼歌』に関するリコルディに宛てた手紙で触れていたミラノでのこととは、ドニゼッティがいろいろな劇場で引き受けた新しい仕事に起因する。1835年から36年のカーニヴァルのシーズンのあいだのドニゼッティのぎっしりと詰まった仕事の予定は、トリノのための**オペラ『リ・イッリネーズィ *Gli Illinesi*』** **[・・・]**や、スカラ座でのオペラ『マリーア・ストゥアルダ』（ようやく本来のタイトルで）の上演、そしてヴェネツィアのフェニーチェ座のための**オペラ『ベリザーリオ　*Belisario*』**の作曲である。しかしトリノのためのオペラは作曲されなかった。**[・・・]**

ミラノでの仕事と**[・・・]**ヴェネツィアのための仕事**[・・・]**のため11月25日、ドニゼッティはまたも、いつものようにリヴォルノ、そしてジェノヴァへの船に乗り、それからミラノに着いたのである。しかし妊娠していたヴィルジーニャはナポリに留まった。

ドニゼッティは12月のあいだずっとミラノに滞在する（オペラ『マリーア・ストゥアルダ』は12月30日に上演されたが、前にも述べたとおりあまりいい結果ではなかった）。そしてこの時、

12月９日に亡くなったという父の死の知らせがドニゼッティのもとに届く。友人ドルチをとおして、全ての事務的な手続きを配慮しながらも、ドニゼッティは葬儀のためにベルガモへ戻ることはしなかった。**[・・・]**何年も前に起きた姉たちの死に続いて、この父親の死は、彼の家族をめぐる一連の悲しい出来事の始まりとなる。つまりこのあと、たった１年半の短い年月のあいだに、**[・・・]**ガエターノは一人になってしまうのである。

　1836年の１月の始め、正確には１月６日の主顕節の日、ドニゼッティはヴェネツィアにいた。セミセーリオの**オペラ『ブルゴーニュのエンリーコ *Enrico di Borgogna*』**でのデビュー以来、18年ぶりのヴェネツィア帰還である。その18年のあいだに、ファルサ『狂気』と、その翌年には喜歌劇『リヴォーニアの大工』が続いて上演されたが、今回はドニゼッティ自身がオペラ『ベリザーリオ』の楽譜を携えての帰還である。

　『ベリザーリオ』という歴史的な題材は、当時フェニーチェ劇場の運営をしていた興行主のナターレ・ファッブリチ Natale Fabbrici との完全な合意によって選ばれたものであり、興行主とはすでに1835年７月に、8,000フランの報酬という契約を結んでいた。ところがドニゼッティは、ナポリから興行主に《私はひじょうに従順な人間ですから、あなたが気に入る以上の『ベリザーリオ』をきっと書きます》と安心させる手紙を出している。ということは、10月20日の時点では、まだ１音も書いていなかったと考えざるを得ない。**[・・・]**

　歌い手に関してドニゼッティは、その秋には、あの偉大なソプラノのウンゲル Ungher や、メッゾ・ソプラノのアントニエッタ・ヴィアル Antonietta Vial、バリトンのチェレスティーノ・サルヴァトーリ Celestino Salvatori に依頼できるということは分かっていた。しかし、テノールの名前は分かっておらず、**[・・・]**《その役には、いい第二バスを》起用することを願うことしかできなかった。歌い手たちの名前が早く分かるということは、絶対不可欠な要素の一つであった。なぜならば、**[・・・]オペラはそれぞれの歌い手に合わせて、つまり、歌い手・役者の個性はもちろんのこと、技量や性格も考慮に入れた上で作られていた**からである。**[・・・]**新しいオペラのためにファッブリチは、ピエートロ・ベルトラーメ Pietro Beltrame 某とかいう、ドニゼッティの知らないヴェネトの詩人を推薦していたのだが、ドニゼッティはカンマラーノから離れたくなかった。《マエストロからこんなに距離のあるところに詩人がいるというのは、あまり賢いとは思えません》と、ドニゼッティは**[・・・]**書いている。さらに、**台本家も歌い手たちの歌詞を草案する前に、さまざまな歌手たちの個性をおおよそ理解していなくてはならない**と付け加えていた。《歌い手たちにはいくつか欠点がありますが、**[・・・]**カンマラーノには

もうその欠点については話しましたが、ベルトラーメ氏には私がヴェネツィアに行った時にしか言うことができません。[・・・]**［歌い手たちは］それぞれ好きな役柄があったり、嫌いな役があったりするので……、それを知っていなくてはなりません。**彼らをよく理解しなくてはなりません……、さもないと、構造物が崩れます！》と。[・・・]結局、カンマラーノがリブレットを草案することになった。

バスとテノールの名前が分からないと《二重唱、フィナーレ、三重唱……》を作ることができないとドニゼッティが言ったことで、ようやく興行主は、優れたテノールのイニャーツィオ・パズィーニ Ignazio Pasini とバスのサヴェーリオ・ジョルジ Saverio Giorgi と契約したということを彼に伝えてきた。こうしてドニゼッティは最終的な仕事に取りかかることができ、そして約１ヵ月の期間でオペラを完成させたのである。仕上がった楽譜を持ってドニゼッティはヴェネツィアに到着したのだが、その時フェニーチェ劇場では、事態は《ますます悪い》状態になっていたのだった。ジェノヴァ出身の作曲家アントーニオ・グラナーラ Antonio Granara の『ナポリのジョヴァンナⅠ世 La Giovanna di Napoli』という作品がまだ上演中であったが、その後に大きな期待が寄せられていたのは、ロッシーニのオペラ『コリントの包囲 Assedio di Corinto』の再演だった。しかしこの再演への期待は、主人公の役をかのアントニエッタ・ヴィアルが演じたことで大きく外れたのである。[・・・]ヴィアルは[・・・]オペラ『コリントの包囲』では、《大衆の好みに合わなかった》のである。また[・・・]ソプラノともコントラルトとも、どちらとも言えない中途半端な声によって、イレーネの役のための正しい調子を得るのは不可能である[・・・]。というのは、音域の幅が一点ハから高音の三点ハまでの２オクターブにわたっているとはいえ、どちらかというと、より人間的な表現ができる、中間音と低音をかなり使っているからである。[・・・]『コリントの包囲』の再演は、二晩目の公演の後で『セヴィリアの理髪師 Il Barbiere di Siviglia』に代えられたほど、惨憺たる結果であった。[・・・]これらのことから、最後の最後になって、ドニゼッティがイレーネのパートを多少歌いやすくするために、オペラ全体に手を加えたのだと考えてもいいのかも知れない。

オペラ『ベリザーリオ』の絶大な成功はドニゼッティが自分自身を救っただけでなく、フェニーチェ劇場のそのシーズンも救ったのだった。『ベリザーリオ』は、２月４日の晩、《満員の大衆を楽しませ、心を射止め、興奮させ、魅了した》と、その公演の翌日、新聞『ガッゼッタ・プリヴィレジャータ・ディ・ヴェネツィア Gazzetta Privilegiata di Venezia』が述べていた。《これ以上素晴らしく、完全で、堂々たる成功を収めた初日は、いまだかつてなかった》とい

うほどであった。ウンゲルは《演技において卓越し、歌においては感嘆に尽きる》と賞賛され、サルヴァトーリとパズィーニは、《偉大な俳優に比肩する高いレベル》で歌い、ヴィアルさえもが、《いくつか素晴らしい点が見られた》のは、つまり《歌い手たちの素質を輝かせていた》この音楽のおかげなのである(2) 。

オペラ『ルチーア』の楽譜のインクがまだ真新しい時に、ドニゼッティが新しいオペラを作曲することを承諾し、しかも愛のない主題を受け入れたというのは不思議なように思える。さらにオペラ『リ・イッリネーズィ』では、ドニゼッティはロマーニに、《激しい愛》がないと《題材が冷たくなる》ので、それを入れるようにと頼んでいたことを考えると、なおさら不思議である(3) 。この要求は、しかしながらカンマラーノのリブレットでは完全に消えており、愛の感情、まして激しい愛など、跡形もない。さらに、非現実的な情熱を描くロマン派に定番のストーリーは、宮廷の暗い陰謀による残忍なシーンに代わっているのである。

物語の主人公は、ゴート族とのイタリアでの戦いに勝利して帰還するベリザーリオ Belisario である。ベリザーリオはビザンティウムに英雄として凱旋しようとしているのだが、その時、一方では妻のアントニーナ Antonina は、夫が自分の子供を殺したのでないかという疑いからベリザーリオに復讐したいと思っている。そこで、皇帝ジュスティニアーノ Giustiniano の目にベリザーリオが謀反人として映るよう、陰謀を企てるのである。ベリザーリオは罰として失明させられ、追放される。そして苦悩に満ちた放浪生活を共にしたいという娘のイレーネ Irene に付き添われて旅に出る。しかしベリザーリオがイタリアから連れて帰った若い捕虜アラミーロ Alamiro が、[・・・]ベリザーリオに対するこのような侮辱に憤慨して、ビザンティウムに攻め込もうと国外で傭兵隊を結成しようとして、あちこち走り回る。ところが、乞食となったかつての英雄ベリザーリオが傭兵隊を率いるアラミーロと出会った際に、実はアラミーロはかつてベリザーリオがある夢の占いに従って殺すようにと密かに命じた自分の息子であることが分かる。結局、最後は、盲目のベリザーリオがふたたび率いることとなった皇帝側の軍隊に、アラミーロの指揮を失った傭兵隊が破れ、その戦いの最中に傷を負って死んだベリザーリオの体の上に、愕然とし、苦しみ後悔したアントニーナが崩れ落ち、息絶えるのである。

この作品は入り組んだドタバタ劇風な次元の作品であり、ひじょうに素晴らしい作劇の才能を持ったカンマラーノの、いつものような並外れた、見事な彼の腕が、ここでは欠けている。つまりこのリブレットはあまり出来がよくないのである。そこからドニゼッティは、自分にもっと

も合う要素だけを引き出したのである。それは、気の毒な主人公への同情を呼ばずにはおかない人間的な物語であり、そして親に対する子供の、哀れみ深い献身の感動的なエピソードである。[・・・]ドニゼッティのファンタジーはここで、登場人物をまるで浮き彫りの彫刻の中の人物であるかのようにゆっくりと[・・・]より幅広い人間性を覗かせるようにしている。

1836年４月19日、ナポリからパリの出版社の編集長パチーニ Pacini に宛てて送った手紙で、ドニゼッティは自分の最新作のオペラを次のように評価していた。《オペラ『ベリザーリオ』は［『ルチーア』ほど］感情が入り組んではいませんが、劇場でそれなりの効果をもたらすような、具体的な何かがなければ一人の聴衆だって魅了されることはないというのは分かっています……。しかしながら『ルチーア』ほど良い作品ではないと、自分自身見なしています》。[・・・]

『ベリザーリオ』は、[・・・]ベッリーニを偲ぶドニゼッティの、もっとも人間的で献身的な捧げ物と見なすことができるというのは事実である。[･･･]ベッリーニはオペラ『ノルマ Norma』の中で、人間のほとんど全ての心理的な状況にこだわることなく超越することで、その理想を完全に具体化させていた。[・・・] ベッリーニの表現の仕方は、感動の広がりの中に出来事や人物を嵌め込むというやり方であったが、それはドニゼッティの個性とあまり合うものではなかった。というのは、ドニゼッティはドラマの登場人物たちを理性的に、一段高いところから眺めるというよりは、**自分の心の動揺や興奮によって創造物を一瞬一瞬捉えながら、それらの人物の感情や苦悩を眩しいほどの光の中で燃やすようにさせていた**からである。だから、いつもと違うやり方を、ドニゼッティがこの『ベリザーリオ』において自分自身に課したのだろうが、そうなると、音楽はドニゼッティらしい**跳躍や特殊な辛辣さ**がなくなって、気品ある雰囲気の中に拡散してしまう。その気品を感じさせる雰囲気には、しかしどきどきさせるような感動的なところはない。その結果、ドニゼッティの膨大な数のオペラ作品の中で、この『ベリザーリオ』がもっとも均衡の取れた、もっともよく練られた作品の一つとなっているのは確かなのだが、同時にもっとも個性的でないオペラの一つでもある。[・・・]

とはいえ、[・・・]スタイル上の基本的特徴は、『ベリザーリオ』のオペラの楽譜をめくるだけで明らかに分かる。たとえば、アントニーナという登場人物にドニゼッティは、１ページたりともベル・カントの歌を与えなかった。アントニーナには、期待されるロンドもないし、派手な美しさでオペラを締めくくる、あの技巧をひけらかすためのアリアもない。また、権力ある指導者の物語という意図で作曲されたオペラではあるが、実際には、主人公が精神的に、肉体的に少しずつ破滅に向かっていって、ついには無に帰する物語である。ベリザーリオは沈

黙の中に死ぬのである。さらにまたこのオペラは、勝利に酔いしれ、満足している群衆の存在をうまく使っているようにも見えるが、しかし群衆の動きを描く時の修辞的な決まりごと[･･･]は最低限に抑えて、親孝行な娘の愛情深い物語という内面的な部分を重視している。[・・・]

カンマラーノはリブレットを、凱旋－追放－死の３つの部分に分けているが、ドニゼッティは、音楽的なストーリーの中心を第二幕と第三幕目に集中させている[・・・]。まず第一幕目では、ソプラノのアントニーナというドラマチックな人物像が[・・・]、自尊心を見せたり、母親としての思いに感動する面を見せたり、あるいはヴェルディのマクベス夫人の[・・・]ような勢いのある、復讐への内面的な戦きの一面を見せてもいる。しかしその勢いはここでは、悲劇的というよりも、苦悩が、出口をもとめてのたうちまわる中で留まっている。一方ベリザーリオについては音楽は、夢の告白や、自分が犯したと思い込んでいる罪の告白においても、あるいは妻の恐ろしい告発に対抗する激情的な言葉においても、彼の人間のスケールを表している。[･･･]

しかし、このオペラが生き生きとするのは第二幕で [・・・]、感情をあからさまに表わす言葉の抑揚、次々と変わるエピソードに対するメロディ・リズム・ハーモニーによる雰囲気作り、オーケストラの細かく揺れる旋律を生み出す際に、ドニゼッティのファンタジーが導き出す**劇的センス、短い情緒溢れる旋律の変化、表現力豊かなレチタティーヴォからアリオーゾへ、さらにはアリアへの形式の変化**等々、これらすべてを通して、悲劇的な登場人物たちの精神の内面的な変化の様を、ドニゼッティがどれだけ近くから追うことができたかを、この舞台上のリアリズムが証している。[・・・]

そして、このオペラの終結の壮大なシーンは、[・・・]音一つ一つがよく考えられ練られた素晴らしい朗唱を通して、また、葬送的なリズム、そして小声での呼びかけから激しい戦慄の表現に至るまでの、**言葉の音節をはっきりと区切る歌い方**や、ベリザーリオの「沈黙」による死の予告とその音楽的表現としての**金管楽器の執拗な響き**、等を通して、劇的緊張の絶頂にたどり着く。[・・・]アントニーナが、『ルチーア』の最後のアリアと同じメロディ線にのせて、絶望の歌ではなく、**解放をもたらす死への、ドニゼッティらしい叙情的な呼びかけ**を歌う一ページで、オペラを締めくくるのである。[・・・]

『ベリザーリオ』の初演が成功に終わった４日後、ドニゼッティはヴェネツィアからナポリに発つが、それは彼の人生の中でもっとも哀しく悲劇的な旅となる。ジェノヴァ・リヴォルノ間の

船旅で、激しいしけから奇跡的に逃れることができた後、トスカーナの町で知らされたのは、未熟児として**生まれたばかりの女の子の死と、妻のヴィルジーニャの重体**という報せだった。**[･･･]**コレラが原因で、ドニゼッティはローマに足止めされ、そのためすぐにはナポリに戻れなかった。またローマでは親戚が、ドニゼッティがナポリに発つ少し前の３月４日まで、彼にはあまりにかわいそうだと伏せていたのだが、**２月10日に母親が亡くなった**ことを伝えた。《たった３ヵ月のあいだに、父と母と子供を亡くし、そのうえ妻までも、７ヵ月半で流産したのが原因で病んでいます。『ベリザーリオ』の成功と、**レジオン・ドヌール勲章の受賞**で、いくらか耐える力にはなっていましたが、つい昨日、母親の死も知らされて、私は失意の底に沈んでいます。［…］友よ、すべてを失なったその〔ベルガモの〕地を再び見ることはないでしょう》と、アントーニオ・ドルチに打ち明けている(7)。

こうしてドニゼッティは、きわめて苦しい時期にナポリに戻る。家族を失ったうえに、４月には、ひじょうに親しかった友人のアントーニオ・クワレンギまでもが亡くなり、そして自分の作品が次々と偽造され続けるという仕事上の苦境に、コレラの蔓延がさらに加わる。以前からコレラがイタリアのところどころで発生はしていたのだが、1836年から37年にかけては、とりわけ南部に、爆発的に広がったのである。**[・・・]**

ナポリではコレラのために劇場を閉鎖せざるを得ず、**[・・・]**ドニゼッティはここで、ボローニャやベルガモ時代に書いた四重奏**[・・・]**以来、これが最後となるホ短調の四重奏を作曲することによって、室内楽のジャンルに立ち戻るのである。またこの時期のものとして、**『ポジリポの夏の夜 *Nuits d'été à Pausilippe*』**というタイトルで書かれた、歌とピアノのための12の歌曲もある。これらのうち６曲は１声のための、そして６曲は２声のための歌曲である。しかし**[・・・]**ドニゼッティは気晴らしに慰めを求めるように、２つの**ファルサ『呼び鈴 *Il Campanello*』**と**『ベトリー *Betly*』**を作曲する。劇場が再開され、この２つのファルサはそれぞれ、６月６日**[・・・]**と、８月24日にヌオーヴォ劇場で上演される。

この２つの小さいオペラでは、ドニゼッティは台本まで全て自分でやりたかった。**[・・・]**すでに、『劇場界の都合・不都合 Le convenienze ed inconvenienze teatrali』と『ファウスタ Fausta』で、台本を書いてみたことがある。**[･･･]**『ベトリー』は登場人物のひじょうにはっきりとした性格づけによる情緒的かつコミカルな喜劇である。一方、『呼び鈴』は、品がなく笑いを呼び起こすいたずらが中心となっている。互いに騙し合うという内容だが、言葉や身ぶりなどでユーモアや滑稽感を表すことによって、音楽を導き出している。ファルサの典型的な

やり方である。[・・・]このファルサではドニゼッティは、彼の特徴である“慈悲”を放棄し、単純で率直な、大きな笑いを求めている。『呼び鈴』は、まさにこのケースである。

ドニゼッティは、[・・・]２つの合唱やバスのカヴァティーナ、３つの二重唱、およびフィナーレの三重唱の部分だけを詩の形にし、他の部分の長いレチタティーヴォの対話は、普通の話し言葉のままにした。さてエピソードは、ナポリの薬剤師ドン・アンニーバレ・ピスタッキオ Don Annibale Pistacchio の結婚の初夜の話である。美しいセラフィーナ Serafina と結婚したアンニーバレは、翌朝早くローマへ発たなくてはならず、そのため結婚の喜びを味わう時間はほんの数時間しかない。セラフィーナのいとこで、昔から彼女に憧れていたエンリーコ Enrico は、新婚の２人に１時間でさえ喜びの時を過ごせないように邪魔しようと誓い、アンニーバレが薬剤師だという事情を利用していたずらする。真夜中にエンリーコは、それぞれ違った格好に変装して、３回も緊急の用件で薬剤師に相談しに現れる。というわけで、薬剤師の家の呼び鈴は、翌朝の出発の時間まで絶え間なく鳴り続ける。がっかりし、諦めたドン・アンニーバレは、自分が帰るまで十分気をつけて待っているようにと妻に言いつけて、ローマに向けて馬車に乗る。[・・・]

興行主に捨てられ困り果てている、ヌオーヴォ劇場の歌い手たちのグループを助けるために書かれたのかどうかは定かでないが、『ベトリー Betry』あるいは『スイスの山小屋 La Capanna svizzera』というオペラは、台本家ドニゼッティ兼作曲家ドニゼッティという「コンビ」による作品のもっとも良くできたものの一つである。スクリーブの『山小屋 Le Chalet』からとったこのオペラは、最初は1幕ものとして作られたが、1837年、パレルモのカロリーノ劇場 Teatro Carolino のために2幕ものに広げられた。話の筋は、おおくの喜劇オペラの題材となっていた、ありふれたものとはいえ、[・・・]フレッシュで好感を呼び起こす、良い味をもつものとなった。

オペラ『愛の妙薬』の不滅のカップルと同じように、この『ベトリー』でも、愚かで騙されやすいダニエーレ Daniele という田舎者が、賢くコケティッシュで、自由奔放だが優しい心を持った、スイスのアルプスの可愛らしい女性ベトリー Betry に片思いをしている。この２人に、ベルコーレをとてもよく思い起させるマックス Max という軍曹が加わる。[･･･]マックスは、ベトリーは知らないのだが実は彼女の兄なのである。[・・・]わがままな妹とダニエーレとの結婚を何とか実現させようと努力する[・・・]。時には色恋沙汰風のやり方で、時にはグロテ

スクにもみえるような計略をめぐらしての、ダニエーレのその企ては成功する。**[・・・]**

[・・・]物語の背景にスイスの山々を選んでいる**[・・・]**。後のオペラ『リータ Rita』を作曲した時には、その前にドニゼッティはスイスを訪れており、その時きっと、アルプスの音楽のいくつかの特徴を書き留めていただろうことは、疑いもない。しかし、ドニゼッティが『ベトリー』を作曲した時は、スイスのローカルな味を呼び起こす要素は、お決まりのものでしかあり得なかった。それでも、オペラの導入のシーンを見るだけで、その魅力的で純粋な単純さから、ドニゼッティがどのようにアルプスの雰囲気を理解し解釈したかが、すぐに分かる **[･･･]**。

ドニゼッティはこのオペラを《ファルサ》と呼んだが、**[・・・]**全てが全て笑いに満ちているわけではない筋によって、また滑稽な仕種を文学的にも音楽的にも避けている作品の構造によっても、このオペラ『ベトリー』はファルサとは言えないのである。1836年９月にフェッレッティに宛てた手紙で、ドニゼッティはその呼び名を改め、正しくも 《知性溢れるファルサ》と呼んだのである。**[・・・]**ドニゼッティはパロディ的な調子や下品なところがない「オペラ・ジョコーザ」だと言いたかったのであろう。**[・・・]**

コレラの蔓延が続き、それによって《みんな田舎に》引き籠ってしまっていたために、ナポリの町はますます閑散としたたたずまいだったが、王立劇場は、少ないとはいえ、いくばくかの活動を何とか維持していた。だから、８月６日、ガエターノはアントーニオ・ドルチに宛てた手紙で、《11月には、サン・カルロ劇場で『カレーの包囲 L'assedio diCalais』というグランド・オペラをやる予定です》と書くことができたのである。**[・・・]**

そのオペラは、準備の段階でかなり作曲家を悩ませた《低レベルの歌い手たち》によって、11月19日、予定どおり上演された。友人のルイージ･スパダーロ Luigi Spadaro に宛てた10月19日の手紙では、《私はもう怒り始めました。それによって、いらだちや動悸、不安が起こります》と、ドニゼッティは愚痴をこぼしている。しかしオペラはまずまずの成功だった。**[･･･]**

[・・・]この『カレーの包囲』でドニゼッティは、パリ滞在中に見たフランス・オペラの舞台の豪華さや壮大さによって受けた当惑するほどの印象を思い出しながら、「グランド・オペラ」というスタイルによる新しい道を試みたのである (12)。音楽は別として、どこに内容の新しさがあるのか。**[･･･]**題材はカンマラーノによって台本化されたにもかかわらず、きちんとしたドラマチックな核をまったく持っていない。ここではただ戦争の輝かしい物語りが語られるのだが、最後に浮き上がってくるのは愛国者の痛ましい犠牲という出来事であり、それが結

局イギリス王の寛容によって癒されるという結末となる。そこには英雄的な雰囲気や戦いの集団的な勢いの高揚、自らの意志で命を捧げ、犠牲になるほどの愛国心、等が溢れている。[･･･]ドニゼッティが目ざしていた[・・・]《新しいジャンル》というのは、スペクタクル的な雰囲気、華麗さだった[・・・]。しかし、このオペラに鳴り響いているのは、参戦への呼びかけだけではない。王エドアルド Edoardo Ⅲ世は、包囲された市民たちに、町を侵略し燃やさない代わりに、町の降伏を認める証しとして６人の犠牲者が自分の陣に自発的に出頭すべしと告げる。その時、雄大な雰囲気の中に、人間の悲しみ、不安が広がっていく。そして、ドニゼッティが素直に《教会的要素》と書いていた祈りによる懇願や、犠牲者への許しを哀願する親族たちの嘆きが聞こえてくる。この時、つまり個人個人のドラマの場において、ドニゼッティは、勇敢さの雰囲気の高鳴りや[･･･]お決まりの連祷などをやめて、本来の自分に戻るのである。[･･･]

原注

２）オペラ『ベリザーリオ』の28夜にわたる公演の初日は、結局、忘れられない晩となった。そしてさらに、一枚のひじょうに美しいエッチングによって、その初日は不滅の一日となったのである。そのエッチングには、洗練された優れた技術で描かれたドニゼッティの顔の周りに、歌い手たちの顔があり、その下には比較的平凡な言葉だが、《あなたがたのお陰で、アドリア海沿岸に／ベリザーリオの叫びが大きく轟いた》と書かれている。

初日の翌日、ドニゼッティ自身がリコルディに宛てて、それぞれのオペラの部分部分に対する聴衆のうけを詳細に述べながら、その著しい成功を知らせている。《シンフォニア、まあまあ。ヴィアルのカヴァティーナ、拍手。ウンゲルのカヴァティーナ、二度目のカバレッタが始められないほどの叫び声と大騒ぎ。パズィーニとサルヴァトーリのデュエット、前記と同様の賞賛。コーラス、まあまあ。フィナーレ、拍手と全員に対して何回ものカーテン・コール》。それ以外には、第二幕目は涙が出るほど感動させたし、ウンゲルは最後のアリアで絶賛を浴びた。ドニゼッティは友人のジャンピエーリに、《第三夜の後、松明と音楽隊と大騒ぎに伴われて家まで向かいました》と書き添えている。[・・・]

オペラ『ベリザーリオ』はしょっぱなから異例の大成功であった。翌1836年８月には、スカラ座で32回もの再演が行われ、それ以降10年の間に、ヨーロッパ中（パリからペテルブルグ、トルコからエストニアに至るまで）の聴衆や、アメリカ（ニューヨーク、フィラデルフィア、メキシコシティ、リオデジャネイロ）の聴衆をも征服したのである。現代においても、1969年に、まさに初演をしたフェニーチェ劇場で再演された。本文に戻る

３）《わたしはとても従順なので、『ベリザーリオ』を書きます》というファッブリチに宛てたドニゼッティの

言葉から、ドニゼッティはこのオペラを作曲することをやむをえず“承諾した”ように思える。というのは、カンマラーノの台本の上に、《ほんの少しでも愛があれば》と、ほとんど不可能な希望であるかのようにドニゼッティ自身が書いているのを見ると、このオペラの愛情的要素の欠如に、ドニゼッティが完全には納得してなかったからである。本文に戻る

７）**[・・・]**「王立名誉部隊騎士の十字架」〔これは、レジオン・ドヌール勲章の正式名である〕が、２月２日、フランスの王であるブルボン家のルイージ・フィリッポ　Luigi Filippo 〔ルイ・フィリップ〕から贈られた。その前の年の『マリン・ファリエーロ』の成功の後、その勲章が与えられることをドニゼッティは約束されていた。ベッリーニにもオペラ『清教徒』の成功で、同様に贈られた。ドニゼッティがとくに誇りに思い、望みに望んでいたこの勲章には、銀行家アウグスト・ド・クスィー Augusto de Coussy の妻ゼリー Zelie の大きな働きかけがあった。パリ滞在の時に出会ったこの夫妻は、ドニゼッティの晩年、ゼリーがドニゼッティの愛人となり、アウグストはドニゼッティの財産“目当て”のマネージャーとなることで、彼の生活の中に横柄に入り込むことになる。**[・・・]** 本文に戻る

12）ドニゼッティは、１年後の1837年５月21日、テノールのジルベール・デュプレー Gilbert Duprez に、**[・・・]**《グランド・オペラ Grand Opéra 劇場で一番上演させたいオペラは、『カレーの包囲』だと思います。これはもっとも練られた、フランスの趣味にもっともよく合わせたオペラで、だから皆は、“パリ”のために書かれた作品だと思っています。そこには踊りがあり、効果的なコーラスもあり、オーケストレーションも（少なくとも私の能力の範囲で）悪くないし［…］》と書いている。**[・・・]** 本文に戻る