

無断での 複写・転用はできません。

『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・パスクワレ』
- 第19章 ヴィーンとパリの間 多忙な生活の幕引き
- 第20章 小詩人としてのドニゼッティ
- 第21章 ドニゼッティの評価について——過去と現在——

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

無断での 複写・転用はできません。

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・比喻など（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。



無断での 複写・転用はできません。

第13章

1837年

この上ない悲しみの年

《全て、全て私は失いました。父もなく、母もなく、妻もなく、子供たちもなく……、だとすると、
私はいったい誰のために働くのでしょうか？ 何のために？》（義兄宛、1837年8月12日）

オペラ『ペリザーリオ』の成功に勢いづいて、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場の責任者たちは、翌年のカーニバルのシーズンのための、ドニゼッティとの新たな仕事上の協力関係を得ようと、1836年の春から努めていた。こうしてオペラ『トロメイ家のピーア *Pia de' Tolomei*』が生まれる。[・・・]

[・・・]フェニーチェ劇場の興行主のポストを獲得したアレッサンドロ・ラナーリは、《1年後に総譜を出版する》という約束付きで、ドニゼッティの新作を 8,000 フランで手に入れようとしていた。[・・・]ドニゼッティがそれをきっぱりと断ると、ラナーリは2通の白紙の契約書を送ってきた。その内の1通はカンマラーノのためのものであった。5月31日、ドニゼッティは、《20フランのたくさんのナポレオン金貨で》10,000フランという契約を結んだ。一方カンマラーノは、《歌い手たちにぴったり合った題材として、『ピーア』》を提案しながら、100 ドゥカート⁽¹⁾の契約で満足していたのだ⁽¹⁾。

[・・・]フェニーチェ劇場の総裁であったベルティ氏には、彼自身がきつと相当のお気に入りだったと思われる、デビュー寸前の若いコントラルトのロズィーナ・マッツァレッリ Rosina Mazzarelli を、配役に是非とも加えたいという希望があった。ドニゼッティは、その歌手が《いい声の持ち主》であり、また《十分な表現力と[……]かなりの熱意[……]まあまあ体格》を持っているとは認めながらも、[・・・]彼女には脇役的なピーアの弟というパートを与えたのである。[……]

オペラ作曲家ジュゼッペ・ペルスィアーニ Giuseppe Persiani の妻、ファンニー・タッキナルディ Fanny Tacchinardi できえも、ドニゼッティは完全に信用することができなかったようである。なぜなら、その有名な歌手は、夫のペルスィアーニのオペラに出演して、夫の作品を際立たせなければならぬ時には、その前後の公演では抑えて歌っていたと言われていたからである。[・・・]しかしそのフェニーチェのシーズンで、『ルチーア』、『ピーア』、『清教徒』とともに、ペルスィアーニの『イネス・デ・カストロ Ines de Castro』が上演された。今回もまたドニゼッティは降伏したということだ。

無断での 複写・転用はできません。

不思議と思えるだろうが、この時期の数多くの手紙にはさまざまな話題が取り上げられているにも拘らず、オペラの作曲については、つまり、いつ、どのように、どんな意図でそのオペラが作り上げられたかということは何も書かれていないのである。[・・・]ドニゼッティの親友で「ジラルとコットロー B.Girard et C.」という音楽出版社の創設者であった、フランスの貴族出身でナポリ在住のギヨーム・コットロー Guillaume Cottrau[・・・]は兄弟に、《[・・・] [インフラスカータの]ヴィッラ・マイヨー Villa Mayo で、ドニゼッティと彼の妻といっしょにタバを過ごしています。お喋りをしたり、音楽を楽しんだり、お茶を飲んだりしています》と伝えている。また、1836年6月4日付の手紙では、《ドニゼッティはいま、『トロメイ家のピーア』を作曲しています。それは、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場で1月の末頃に上演される予定です。このオペラはタッキナルディ女史が歌います。私はこの作品の権利を前もって買いました》と詳細に記している。ということは、ドニゼッティは6月にはすでにこのオペラの作曲に取り組んでおり、夏と秋のあいだ中ずっと、『ピーア』と『ベトリー』、『カレーの包囲』の[・・・]3作のオペラの作曲を代わる代わるにやっていたということである。これは、同時に異なったジャンルの作品を作曲することができるという、ドニゼッティの能力を示すもう一つの証拠でもある⁽³⁾。

1836年12月6日、3度目の妊娠をしたヴィルジーニャを置いて、ドニゼッティは海路、ヴェネツィアに向けて出発した。しかしジェノヴァに着くと、またもコレラの蔓延から、18日間の隔離を余儀なくされた。さらに、足止めされていたこの間に、12月12日から13日にかけての夜、フェニーチェ劇場が火事で壊滅状態になったという悲惨な知らせが彼に届いた。クリスマスの日によろやくミラノへと出発し、そこで受けたヴェネツィアからの伝令の知らせでは、ドニゼッティに次のいずれかを選択するよう求めていた。それは[・・・]契約で取り決められた10,000フランの4分の1を劇場に寄付するか、さもなくば、オペラ自体を諦めるかというものであった。この劇場が被った災害に対して、ギャラを寄付するという点に関しては、他のアーティストたちも同じようにしていた。少しでも良い条件にしようと試みたが無駄に終わり、ドニゼッティはその減額を受入れた。そして辛抱強く旅を続け、その年の大晦日にヴェネツィアに足を踏み入れたのだった。

灰燼に帰した状態のフェニーチェ劇場をどのように蘇らせるかが検討されていたあいだ、オペラの公演はアポック劇場 Teatro Apollo で行われていた。1837年2月18日の土曜日、オペラ『ピーア』が[・・・]上演されたのも、この劇場であった。すでに述べたとおり、ファンニー・

無断での 複写・転用はできません。

タッキナルディ Fanny Tacchinardi (ピア役)、アントーニオ・ポッジ Antonio Poggi (ギーノ・デッリ・アルミエーリ役)、そして公演土壇場で病気になったチェレスティーノ・サルヴァトーリ Celestino Salvatori の代役のジョルジョ・ロンコーニ Giorgio Ronconi (ネッロ・デッラ・ピエートラ役) が、主な配役だった。[・・・]ガエターノは、2月20日、友人のジューリオ・プッレー Giurio Pullé に宛てたヴェネツィアからの手紙で[・・・]述べている。《『ピアア』は初日より2日目の晩の方が好まれました。とはいえ拍手は……けっこうありました……でも第二夜はその倍くらいでした。真剣にじっくりと取り組んだ音楽は、それをよくかみ砕く必要があるのです……。しかし第一幕のフィナーレは[・・・]オペラ全体のしみ〔弱点〕なので手を入れようと思います》。

実際、最初の3夜の公演に、契約にあるとおり立ち会った後、ナポリに戻ったドニゼッティにとっての一番の気がかりは、カンマラーノと一緒に第一幕のフィナーレを全部書き直さねばならないということであった。このようにして改作されたオペラ『ピアア』は、同じ1837年の夏、スイニガッリアにおいて、タドリニ Tadolini、モリアーニ Moriani[・・・]、ロンコーニ Ronconi の配役で上演された。ということで、オペラ『ピアア』が本当の歩み出しを始めたのは、このスイニガッリアの劇場からであった。

しかし、このオペラの災難はここでは留まらなかった。1838年の春、ローマでの記念すべき上演の後、オペラ『トロメイ家のピアア』は同年の秋、ナポリのサン・カルロ劇場で上演されたのだが、リブレットの表紙はもはや“叙情悲劇”ではなく、“叙情物語”となって [・・・]検閲の命令によってオペラの結末が悲劇的なものからハッピー・エンドへと変えられたなどという、驚くべき事情をドニゼッティはわれわれに伝えている。これによって、1838年秋からの『トロメイ家のピアア』〔改作版〕[・・・]の運命はそう長いものとはならなかったのである。

スイニガッリアの劇場のために書かれた版を解析すると、この2幕の「叙情悲劇」は、スタイルの面において、はっきりと進化中のオペラであると言える。つまり、[・・・]すでに何年か前から始まっていた進化の一時期にある作品なのである。[・・・]ここから、アリアよりもっと幅広い構成を持つ「シェーナ」へと、アリア——より正確に言うとカヴァティーナ——をふくらませて溶け込ませるといふ、作曲上の配慮が生まれる[・・・]。これによって、[・・・]すでに以前にも見られたように、レチタティーヴォは劇的な意味合い・内容を持つレベルへと持ち上がる[・・・]。登場人物の中で、“大衆”という人物、つまり激しく効果的にアクションに参加するコーラスは、いつもとは違う特別な役割を担っている。そして忘れてはならないのは、

無断での 複写・転用はできません。

音楽全体を高めているのは暗いエピソードを最適の方法で溶け込ませている音の響きの厳格な特徴づけであり、ハーモニーの複雑な繊細さである、ということである。[……]

1837年の春、ドニゼッティは、[……]経済的ゆとりを手に入れることができたようである。5月の初め、前年の11月に購入し[……]たナルドネス通り14番地の「自分の」家に引っ越し、そして[……]馬車と馬を買ったのだった。[……]しかし運命は狂った。6月13日、3人目の子供が生まれ、死亡し、7月30日、既に衰弱していたヴィルジーニャが麻疹の発作に襲われ、彼女も亡くなったのである。ドニゼッティにとってこの上ない悲劇であった。

[……]義兄に宛てた手紙では、自分の心の苦しみ全てを吐き出している。《私は永久に不幸です！ [……] 父もなく、母もなく、妻もなく、子供たちもなく……、だとすると、私はいったい誰のために働くのでしょうか？ 何のために？ [……] 家は彼女のためでしたし、馬車だって彼女のためでした……。でも、彼女は一度も乗りませんでした……。神様、神様……。ああトト。[……]私には君しかいないのです》。ガエターノは失意の底にいた。トンマーズ・ペルスィコ Tommaso Persico とともにドニゼッティのもっとも親しい友達であったテオドーロ・ゲッツィ Teodoro Ghezzi とアニエッロ・ベネヴェント Aniello Benevento が、ドニゼッティを一人にしないようにと、4カ月間、ナポリのドニゼッティの家でいっしょに住むほどであった。

この家族の悲劇に、ナポリだけでも毎日何百人もの犠牲者が出たコレラの再発が加わる。[……] さらにその後には、シチリアでの革命的な運動や戦争の兆しが続く。いつも戦争を嫌悪していたドニゼッティは、9月30日、義兄に次のように書いている。《ポズィッリポの岸壁の上に大砲が置かれました。[……] あれほど大変なコレラの後なのですから、平和を、平和を！と願わずにはられません。》[……]

ともかく、この1837年の夏の彼の失意は大きなものであった。春の間、ドニゼッティはオペラ『トロメイ家のピーア』の第一幕目のフィナーレを作り直したり、オペラ『〔イギリスの〕ロズモンダ』を直したり、3月17日にミラノで演奏された《マリーア・F.マリブランの死に寄せた》カンタータのためのシンフォニアを書いたり、ズィンガレリリの葬式のための『鎮魂ミサ曲 *Messa da Requiem*』と、ナポリ王を讃える『賛歌 *Inno*』、そしてとりわけ、10月に上演されるサン・カルロ劇場のためのオペラ『ロベルト・デヴリュウ *Roberto Devereux*』を

無断での 複写・転用はできません。

作曲したりすることはできたのだった。しかし今、あの悲劇の後には、ペンを握ることができなくなった。《いつものごとく、1曲あたり20ドゥカート¹の値になる歌曲を12曲ほど書かなくてはならないのですが、これまでだったら食事を作っている間に仕上げてしまうのに、今はペンが落ちてしまうのです。何もできません。でも約束したのですから、全部作らなければなりません！ ああ、私の命〔ヴィルジーニャ〕よ、この世に私一人を置き去りにして、お前はどれほど悲しませることか。笑おうとしたり、気を紛らわせようとするのですが […] 駄目です……。深い淵に落ちてしまったことには気づいているのですが、這い上がる力がありません。心は悲しみのために酔っ払ったようになっていますが、精神は落ち込んでいます。私の仕事は人を楽しませなければならぬことなのに、今の私にとっては、その楽しいイメージを捜し出すということは、幸せの温もりに溺れること以上にもっと苦しいのです》。9月12日、義兄に宛ててこのように書いているが、ドニゼッティに自信を取り戻させたのは、まさに音楽であった。《ああ！ 私にとって音楽の力は偉大です……。〔でなければ〕死んでしまったでしょう！ でも未だに、〔妻を亡くした〕最初の日と同じように私は泣いています》と、12月20日、ヴェネツィアからマイルに宛ててこう書いている。

まず他の何よりも、ドニゼッティを元気づけることに貢献した仕事は、『ロベルト・デヴリユー』の上演準備であった。《あと何日かで、オペラの稽古が始まります。せめてそれで1時間だけでも気が紛れるように、神様がしてくれるといいのですが》と、9月2日、義兄のトトに宛てて書いている。その後稽古は遅れ、10月7日、またも義兄に次のように書いている。《ようやく月曜日にオペラの稽古を始めますが、いつものごとく、イライラしています。》⁽⁸⁾ こうしてオペラ『ロベルト〔・デヴリユー〕』は、10月29日に初演され、2日後ガエターノは、リコルディの息子にこのように書くことができたのである。一昨日、私のオペラがサン・カルロ劇場で上演されました。どんな出来だったかは私が言うべきことではありませんが […] でも、とても、とても良かったのです。詩人〔台本作家〕までカーテン・コールされたのです。》⁽⁹⁾ この大成功を収めた公演の配役は、いまだに名声も実力もあるジュゼッピーナ・ロンツイ Giuseppine Ronzi、アルメリンダ・グランキ Almerinda Granchi（ナポリで、ドニゼッティの後妻となるであろうと噂されていたメッツォ・ソプラノ）、非常によく歌っていたバロワレ Barroilhet とバザドンナ Basadonna であった。多少の波はあったにせよ、1849年までおよそ50もの劇場

無断での 複写・転用はできません。

で、このオペラの成功は繰り返されたのである。

1601年に処刑されたエセックス伯ロバート・デヴァルーへの、女王エリザベスのいろいろと問題のある愛の歴史的事実は、早くも1639年から、劇場作家たちのファンタジーを駆り立てていた。[・・・]1815年には台本作家のジョヴァンニ・シュミット Giovanni Schmidt が、『**イギリスの女王エリザベッタ *L'Elisabetta regina d'Inghilterra***』というハッピーエンドのリブレットをロッシーニのために用意している。しかしカンマラーノは、ドニゼッティ用のリブレットのためには、ルセーヌ・デメゾン Lescène Desmaisons 著の『**イギリスの女王エリザベスとエセックス伯爵の秘められた愛の物語 *Histoire secrète des amours d'Elisabeth, reine d'Angleterre, et du comte d'Essex***』から主にインスピレーションを得ている。⁽¹⁰⁾ [・・・]

カンマラーノのリブレットには、[・・・]統一性は欠けているが、しかし、『**ロベルト・デヴリユー**』のエピソードや登場人物の悲壮な態度は、全体として『**アンナ・ボレーナ**』の個々の登場人物、あるいは大衆の動きに似ている。つまり、**アクションの重要なポイントを展開させるよりも、登場人物たちの内面の動きや精神状態を強調することの方を、ドニゼッティは好んだ**ということである。[・・・]

オペラのシチュエーションが[・・・]言葉と結びついているという、[・・・]ドニゼッティ[・・・]には、明らかに**新しい歌い方のスタイルへの認識**がある。[・・・]言葉の抑揚やアクセントに従うことによって、**伝統的な声の派手な動きや装飾をきっぱりと捨てて、音節を重視しながらドラマチックな作用をもたらす言葉を作り上げる**ことである。[・・・]『**ロベルト・デヴリユー**』はそのはっきりとした**スタイルの転換**によって、それ以前のいくつかのオペラに比べて、わが国の**メロドラマの新しい面を示している**のである。それは**ヴェルディのモダンな美学の理念を先取りしたものであり、同時についこの間『ルチーア』で頂点に達したイタリアのロマン派オペラの第一期の終わりを印す**ものであった。[・・・]

《私が『**ロベルト・デヴリユー**』のようなオペラを数多く書けるように、いつも祈ってください》と、1838年5月12日、自分のオペラの価値を擁護するように、ドニゼッティは友人ジャンピエーリに書いている。他人の手でオーケストレーションされ、ひどい演奏をされたこのオペラは、あまり力がなさそうに思われていたからである。[・・・]

1837年2月20日、オペラ『**トロメイ家のピーア**』が、フィナーレを除いてはひじょうに観客に受けたと、ドニゼッティはヴェネツィアから友人ドルチに伝えている。そして[・・・]《来年もまた、シーズン開幕にヴェネツィアへ戻りますので、その時また逢いましょう》と。この言

無断での 複写・転用はできません。

葉から、復元されたフェニーチェ劇場の再開を祝うために、ドニゼッティに新しいオペラの打診がすでにあったということが分かる。[...]オペラ『ルーデンツ家のマリーア *Maria di Rudenz*』の誕生である。

最初ドニゼッティとカンマラーノは、『リシュリュー枢機卿統治下の決闘 *Un duel sous le cardinal de Richelieu*』というドラマを考えていた（これは『ローアンのマリーア *Maria di Rohan*』というタイトルで、1843年に取り上げることになる）。しかし[...]カンマラーノは[...]別のフランスのドラマを題材にすることを提案したのだった。[...]『ルーデンツ家のマリーア』となった、アニセー＝ブルジョワ Anicet - Bourgeoisとマリアン Mallian の共作による、『血まみれの修道女 *La Nonne sanglante*』である。

12月3日、ガエターノはナポリを「陸経由」で発ち、[...]15日間ほどで、雪に覆われたヴェネツィアに着いた。[...]ドニゼッティにとって5回目の、最後のヴェネツィア滞在であったが、その結末は、あまりいいものではなかった。というのは、1838年1月30日の、オペラ『ルーデンツ家のマリーア』の上演は、ウンゲル、モリアーニ、ロンコーニらによる優れた演奏であったにもかかわらず失敗に終わったのである。たった2晩の上演の後、ドニゼッティの作品の雰囲気から離れないためにも、いまだに大成功を納めていた『パルジューナ』が代わりに上演されることになった⁽¹⁵⁾。こうして、『ベリザリーオ』が巻き起こした熱狂、『ピア』への好意的だが地味な歓迎、そして『(ルーデンツ家の) マリーア』の失敗と、成功から不成功へと急降下したのだった。

この失敗については、書簡集の中では一度しか言及されていない。3月9日、ルイーダ・スパダロ Luigi Spadaro 伯爵に宛てた手紙で、ドニゼッティは次のように書いている。《『ルーデンツ家のマリーア』は、半分は失敗に終わりました。半分はよかったのですが、半分はダメでした》。しかし実際には、このオペラが書かれた時の精神状態も考慮に入れてみれば、予測された失敗であった。《ヴェネツィアのためのオペラの作曲は、とてもゆっくり進んでいます。

[...] 疲労、[音楽院の学長への任命に関する王の] 優柔不断に対する苛々^{いろいろ}などが、全て私からやる気をなくさせています》。[...]

ヴェネツィアの聴衆の否定的な反応に「貢献」したのは、勿論このオペラの暗くおどろおどろしい題材であった。この題材は、ある意味で『トロヴァトーレ』の先駆けをなしているのだが、その『トロヴァトーレ』より、おそらくもっと残酷である⁽¹⁶⁾。[...]

この頃は、悲しみがいつもドニゼッティを覆い、自分の内面の苦悩を誰にも吐き出すことの

無断での 複写・転用はできません。

できなかった時期であった。そんなドニゼッティによって音楽を付けられた、この[・・・]オペラが不成功に終わった主な原因は、[・・・]不安を与える暗いトーンのせいであろう。

しかし実際にこのオペラを解析してみると、当時の流行や趣味の観点から眺めるなら、成功を収めないはずはないほどの、かなりの長所があることが分かる。このオペラよりも内容の乏しい他の多くのオペラが、何十年も上演され続けた例がある。しかし災いの連続によって重苦しい作品となってしまう、しかもそこに天才の閃きというものが感じられないとするならば、舞台を勝利で繋ぎ止めておくことができないのは当然のことである。[・・・]

しかし、それぞれの「曲」の切り口は、実に完璧である。ごつごつとしたコンチェルトの支配もなく、お決まりのカバレッタの中でただらとすることもなく、煩わしい誇張もない。[・・・]

『ロベルト・デヴリュー』やその前のオペラ作品にすでにあったあの不安げな修辭を用いた興味深い部分――後ほど「ヴェルディ的」と呼ばれるようになる――が、このオペラには少なくない。[・・・]

また、残酷さが連発されるこのオペラの中でも、ドニゼッティがほとんどいつも彼のオペラを美しく飾っていたあの女性合唱を放棄することはできなかった。つまり、[・・・]ドラマの暗い雰囲気、愛らしい動きで彩られたコメントによって明るくしている。[・・・]

原注

(1) 翌6月24日、オペラ『トロメイ家のピーア』の[・・・]ことを[・・・]ラナーリは、フェニーチェ劇場の総裁ジュゼッペ・ベルティ Giuseppe Berti 伯爵にフィレンツェから次のように書いて打ち明けている。《実のところ、いくつかの訳があって、この題材が承認されたことが気に入らないのです》。その訳とはまず、この題材が《前の年に、この地で他の作曲家によって取り上げられ、最悪の結果に終わったから》ということであった。[・・・]もう一つの訳は[・・・]出演者たちの衣装に関してであった。《ヴェネツィア人たちがどれほど豪華な衣装を好むか、私は知っています。しかし『ピーア』の場合、そのオペラの性格上、衣装をひじょうに質素にする他はありません》と抜け目のないラナーリは書いている。これらの理由から、[・・・]ラナーリはフェニーチェ劇場のシーズン開幕のオペラとして、[・・・]オペラ『ランメルモールのルチーア *Lucia di Lammermoor*』を提案したのだった。

衣装に関して言えば、その豪華さは――舞台の豪華さと同様――ラナーリの舞台の特徴であったことである。これによってラナーリが《興行主の神様》と呼ばれていたことは、ドニゼッティ自身も認めていた。8月19日、ラナーリはドニゼッティに、《人物のイメージ画と一緒にした衣装のスケッチ》を頼みながら、《『ノルマ』の時に、衣装全部に刺繍をつけさせられたと言うだけで十分わかるだろう》と、ヴェネツィアの習慣を書いている。

無断での 複写・転用はできません。

る。[・・・] [本文に戻る](#)

(3) 1836年10月11日付の手紙でドニゼッティは、ナポリから、ヴェネツィアのサン・マルコ教会の楽士長アゴスティーノ・ペロッティ Agostino Perotti に宛てて次のように書いていた。《11月19日の上演を目ざして、今月の15日に私の『カレーの包囲』の稽古を始めます。ものすごく働きました……。三幕……各幕のバレエ……一晩かかるフランス風のオペラ》。またこのようにも加えていた。《これだけのことがあるのだから、『ピア』は休んでいるとお思いでしょうね？ へへ！ ところがところが、第二幕の第二曲目にたどりつきました。ですからオーケストレーションする前に、読み直したり、考え直したりする時間がまだあるのです。》
[本文に戻る](#)

(8) オペラ『ロベルト・デヴリュー』は、およそ5月2日から7月22日のあいだ、ヴィルジーニャの死の前に完成した。ドニゼッティは5月2日、《新しいオペラの題材のためにイライラしています》と義兄に宛てて書いており、一方、7月22日のヴェネツィアのサン・マルコ教会の楽士長アゴスティーノ・ペロッティに宛てた手紙では、《サン・カルロ劇場のためのオペラの作曲はほとんど終わりました。オーケストレーションは始めたばかりですが、しかしこれは6日間でできます。もう何回も試したのでですから》と書いている。[本文に戻る](#)

(9) オペラの成功は長く続いた。現に、初日の2週間後の1837年の11月16日、ドニゼッティは簡条書きで義兄にこのように書いている。《昨夜、『ロベルト』が上演されました。入場料は8カルリーノ。その晩の収入は550ドゥカート。ほとんどの王族たちによる拍手、カーテンコール。素晴らしい聴衆》。後のヴェルディと同様、劇場マンであったドニゼッティは、そのオペラの価値を客入りの数と、今回はとても高かった収入をもとにして評価していた。[本文に戻る](#)

(10) オペラ『ロベルト・デヴリュー』は、『アンナ・ボレーナ』（1830年）と『マリーア・ストゥアルダ』とともに、イギリス王朝に関する[・・・]実に見事な「三部作」をなしている。ドニゼッティが、オペラ『マリーア・ストゥアルダ』に最終的に取り組む前の1834年5月頃から、この『ロベルト・デヴリュー』の題材に注目していた。[本文に戻る](#)

(15) ドニゼッティがもっとも愛していたオペラ『パリスィーナ』を選択したのは、きっとウンゲルの出演によるものに違いない。ウンゲルはフィレンツェでその人物像を創っただけでなく、数多くの劇場で再演しては成功を納めていた。ところが、『ルーデンツ家のマリーア』での

無断での 複写・転用はできません。

失敗は、ドニゼッティとその大歌手とのあいだに、いくらかの溝を生んだようである。その後は互いに表敬の挨拶を交していたにもかかわらず、ドニゼッティが常に好んでいたこのオーストリアの歌手が演じたマリーアという人物が、ドニゼッティの作品の中で彼女が演じた最後の役となった。これはおそらく偶然ではない。歌手について言えば、各人に与えられているパートがどれだけ注意深く「計量されていたか」を見てみると面白い。「第一男性歌手」と「第一女性歌手」には、絶対に同等の重要性のあるパートを与えなければならなかった（そうでなければ、彼らが出演拒否をすることもあり得たからである）。『ルーデンツ家のマリーア』の場合は、最初の段階で、タドリーニ女史も出演するようだったので、自分のオペラを《ウンゲル、タドリーニ、モリアーニ、ロンコーニが、それぞれ自分のパートを演じるので、みんな主要なパートでなければなりません》と1837年5月13日、ラナーリに宛てた手紙でドニゼッティは書いている。そしてまた、10月20日に《タドリーニ女史をもし起用するならば、完全な第一女性歌手として契約しているので、ウンゲルと同等のパートを彼女に与えなければなりません》と、繰り返しこの問題を取り上げている。実際に、パートの重要性がより低い場合は、「脇役の第一女性歌手」もしくは（この作品ではマティルデというパートがそうであったように）「第二女性歌手」に当てられていた。第二女性歌手はしばしば「メッツ・ソプラノ」とよばれていたが、この呼び名は歌手の歌える音域を指しているのではなく、技法的には多少衰えているソプラノという意味であった。 [本文に戻る](#)

(16) 10月13日、ラナーリがドニゼッティに宛てた手紙では、《すでに言ったように、筋書きをざっと斜め読みすると、血が流れ過ぎているように思う》と書いている。現に、『ルーデンツ家のマリーア』の最初の構想では、主役4人全員が死ぬという内容だったので、あまりにも残酷過ぎると、フェニーチェの支配人がそのリブレットを返している。しかしカンマラーノが、せめてコッラードが生き残ることを「許した」時、その草案が認められたのである。 [本文に戻る](#)

無断での 複写・転用はできません。

第14章

1838年

『ポリウート』の誕生とイタリアとの別れ

《この世は芝居であり、そこから物事を学ぶということは昔から知られていることです。ああ！イタリアでは許されない多くのさまざまな真実を、その芝居を通して見せることができるなら、キリスト教から離れることもなく、しかも良き家臣でありながら、もっとたくさんの事を学ぶことができるでしょうに。》（義兄宛、1837年9月23日）

オペラ『ルーデンツ家のマリーア』がヴェネツィアの舞台上で不成功に終わった時には、あのアドルフ・ヌリ Adolphe Nourrit も立ち会っていた。彼はフランスの代表的なテノールで、〔ロッシーニの〕オペラ『グリエルモ・テル』で絶賛を浴びた初演の主役であり、また〔ボンポルティの〕オペラ『ユグノー教徒 *Ugonotti*』の初演のラウル役でもあるが、ちょうどその頃、パリの舞台上に閃光のごとく現れた同僚のデュブレー G.L.Duprez に、王座を奪われたと感じていたのである。デュブレーは、〔・・・〕高い音を頭から出す〔ファルセットの〕古い歌い方を止めて、「胸声のド」によるロマン派的で男性的な歌い方の時代を切り開き、ヨーロッパ中の聴衆を熱狂で湧かせたのである。ヌリは、その細心の注意を払った完璧な発音、役者としての入念な細やかさ、劇中における役の性格づくりなどを通して名が知られるようになり、また1830年の7月、パリのバリケード⁽¹⁾の上で、〔フランス国歌〕『ラ・マルセイエーズ』を歌って自らを鼓舞し、精力的な愛国主義者としても有名になった人物である。だから、ヌリは人々の尊敬や敬愛に囲まれていたのだが、彼自身は、新しい時代と新しいオペラのスタイルに置いて行かれたと感じていたのだ。何年もの間、パリの王立音楽アカデミー〔オペラ座〕Académie Royale de Musique はヌリの独壇場だったが、今やその舞台上で旋風を巻き起こしていたデュブレーに対し、〔・・・〕対決したりライバル意識に耐えていく気もなかった。まだ35歳にもならない彼がオペラ座から退く決心をしたことを伝えながら、1836年10月26日、友人のフェルディナント・ヒラー Ferdinand Hiller にこう書いている。《私は、格闘技の選手ではありません》と。

これまでオペラの舞台を踏んだ人の中でもっとも気品のある人物の一人であり、繊細な精神の持ち主で、しばしば危機に陥ってしまうほど芸術上の悩みに煩悶していたヌリは、結局、デュブレーがああ革命的な「胸声のド」を「発見」した地、イタリアを目指したのである。〔・・・〕教鞭を取っていたパリの音楽院の許可を得て、ヌリは念願だった南へと旅立った。ミラノで自分の歌をロッシーニに聞いてもらい、友人のヒラーに会い、そしてヒラーと一緒にヴェネツィアへ向かった。彼は自分の師となる人物を探していた。1838年1月30日の夜、フェニーチェ

無断での 複写・転用はできません。

劇場でオペラ『ルーデンツ家のマリーア』の不成功に立ち会ったその時、ドニゼッティを知ったのである。

その出逢いに、ヌリがすぐに動かされたとは言えない。むしろ、その逆である。[・・・]オペラ『ルーデンツ』に関しては、彼は情け容赦なく、こう書いている。《ドニゼッティのオペラは、一つ二つ聞けば、全て知ったも同然ですし、それに一部を聞いただけで、そのオペラの残りの展開がすぐに分かってしまいます》と。また、聴衆の反応についての評価は、明確である。《音楽関係の人たちはあまり満足していないようですし、それに聴衆も口笛を鳴らしています。》ということで、さんざんな結果でブーイングまでされたドニゼッティではあるが、ともかく、ヌリの関心をひいたのであった。[・・・]

2人の友情——ヴェネツィアで生まれ、ヌリの自殺で悲劇的にも終結を迎えることになるのだが、ナポリでの互いの交流で熟したこの友情関係——の成り行きを追ってみよう。《5月30日にオペラが初演されるので、すぐにもナポリに戻らなければなりません》と、ドニゼッティは1月21日、『ルーデンツ家のマリーア』の稽古をしていたヴェネツィアから、ドルチに宛てて書いている。あまり時間がなかったので、ドニゼッティはヌリと一緒に、2月3日の土曜日、真夜中にヴェネツィアを出発し、フェッラーラとボローニャを通過して、2月6日、フィレンツェに着いた。ここでドニゼッティは、何日間か昔の友人や知り合いと会った後、[・・・]一人でリヴォルノに向けて出発した。ふたたびリヴォルノで落ち合った2人は、2月15日、「エトルスコ」という船でチヴィタヴェッキアへと発った。彼らの友情は[・・・]旅とともに次第に親密になっていった。[・・・]数日後、ドニゼッティはローマの遺跡に夢中になっているその友人のテノールを残して、2月22日前後にナポリに着き、そしてヌリは、3月3日、ドニゼッティに追いついた。

[・・・]一方には、キャリアや名誉の頂点に立ち、ヨーロッパ中に知れわたっていたにもかかわらず、勉強し直し、ドニゼッティの教えを通して新しい技法を得ようと、全てを投げ出したテノールがいる。[・・・]そしてもう一方には、3ヵ月後に予定されているサン・カルロ劇場の公演のために、全く新しいオペラを作曲したいと思っている、現役の、イタリアでもっとも偉大で名の知れたオペラ作曲家がいる。[・・・]

[・・・]3月6日、ヌリは[・・・]妻に打ち明けている。《[・・・]私の栄光の過去、私の教授の立場、私のフランスでの第一歌手としての地位を忘れます。私のキャリアが始まります》と。ヌリは、ドニゼッティのどんな僅かな空いている時間でも最大限に利用できるようにと、《ド

無断での 複写・転用はできません。

ニゼットィのところから少ししか離れていない》アパートを借りたのである。そして《[···] ドニゼットィはボルドーに G.M.Bordogni の歌の稽古に私を連れて行ってくれました。[···] 私は a b c に戻りました》。[···]

一方ドニゼットィは、この並外れた変わった生徒[···]ヌリに、バルバイアとの好条件の契約、つまりその秋と次のカーニヴァルのシーズンのためのドニゼットィの新作オペラを演じられるという特権付きの契約にサインをさせることで、ヌリがナポリにいられるようにしたのである。4月28日、ヌリは契約書に署名し、翌日、そのことを妻に、喜びを隠し切れない感じでこのように書いている。《私は、ドニゼットィがわざわざ私のために作曲してくれたオペラでデビューします。その作品の題材は私自身が選びました。〔イタリアでデビューするという〕このようなことは、フランスを離れる時に、まさに私が夢見ていたことです。そのオペラはコルネイユの『ポリュークト *Polyeucte*』で、私はその中に、音楽にするのに相応しいドラマのシチュエーションを見つけたのです。[···] この題材は、イタリアにとって全く新しいということもあって、ドニゼットィに印象づけました。[···]〔シーンに現れる〕キリスト教徒がドニゼットィを煽り立てたのです。また彼は、涙を誘う場面の中に宗教的な歌を入れたら効果があると考えています。[···] 私たちは、宗教心が勝利する前に、人間の感情の方が高まっていくようにしました。そうすれば、最終的に犠牲がもっと美しく見えるからです[···]》。

翌月の5月5日、ヒラーに送った手紙の中で、ヌリはまたも、[···]次のように記している。《私はバルバイアと6カ月の契約を結びました。[···] ドニゼットィは[···]何か新しいことをする必要を感じていて、[···]彼がいまもっとも意欲的に狙っているのは、パリにたどり着くことと、オペラ座に到達するということなのです。[···]

[···]ヌリは自信を取り戻し、[···]ふたたびトップの座に立てることを考えると、幸福の絶頂にいる感じがした。ドニゼットィは、ヌリのそばでフランス風のスタイルの勉強をすることによって、[···]マンネリな題材からようやく逃げ出せることができると思っていた。[···]バルバイアは、期待できるドニゼットィの新作と、その時はまだサン・カルロ劇場の聴衆に知られていなかった有名なヌリを舞台に立たせることで、莫大な収入が得られることを、もう楽しみにしていたのである。[···]

ところが[···]ドニゼットィは、6月頃から義兄にこのように打ち明けていた。《知っているかい。今、『ポリウート』が禁止されるかも知れないということ。[···]》《『ポリウート』はもうほとんどダメです。検閲は神聖すぎると言って、渋い顔をしています。》[···]

無断での 複写・転用はできません。

何度も二転三転を繰り返した後、ドニゼッティ・ヌリ・カンマラーノの3人コンビが、キリスト教徒たちを、「グエブリ〔ガバル Gabar 〕〕とされていたゾロアスター教のインド人の信者に置き換え、そしてリブレットのタイトルを『イ・グエブリ I Guebri』と変えることで、オペラを救おうと努力したにもかかわらず、8月12日、『ポリウート』の上演禁止令が最終的に出された。[・・・]検閲者ロワイエ Royer は、[・・・]『ポリウート』のような神聖なテーマを扱った題材は、サン・カルロ劇場では四旬節の時期くらいならまあ許せるのだが、秋のシーズンのためには許すことはできない、という決断を下したのである。

[・・・]この不運な歌手には、オペラ『トロメイ家のピーア』のナポリでの再演で何とかその場をしのぐように提案した。[・・・]『ピーア』の主役の感情的な誇張や開放的で広がりのある歌に対して、『ポリウート』の際立つ場面に合わせてドニゼッティが入念に練り上げきめ細かく磨き上げたヌリの声は、発声の急激な変更による困難から、彼の欠点がよりいっそう際立って曝け出されてしまうまでに負けてしまったのである。[・・・]10月の初め、ドニゼッティはパリに向かって最終的にイタリアを後にした[・・・]。ヌリは時々、神経的な興奮に襲われると、自分自身を納得させようと努力していた。《おかしいのは私の頭だけで、私の声はパーフェクトなのです》(10月16日)。声のことに関しては、ヌリはドニゼッティにととても感謝していた。

《[・・・]彼のお陰で声の質もよくなったのだし、フレーズの取り方にも、より幅のある広がりを持つようになったのですから》(10月25日)。11月、ヌリはメルカダンテの**オペラ『誓い Il giuramento』**でサン・カルロ劇場に登場し、そして彼の声は、[・・・]昔の声の特色を回復しつつあったと、ヌリ自身が書くほどの大成功を収めたのである。しかし彼は、ガエターノの精神的な支えもなくなった中で、決して楽な相手ではないバルバイアの手に操られていた。フランスからやって来た、7人目の子供を身ごもっていた妻が側にいることで、ヌリの心の支えとなってはいた。とはいえ、自分の精神や好みに反するオペラに出演することの強制、そして禁じられた『ポリウート』への、凝り固まり、かつしがらみのように拭い切れない哀惜の思いによって、彼の神経的発作はますます回数が増えていったのだった。3月7日、イタリアに来たことは自分の間違いであった[・・・]とナポリの友人グリエルモ・コットローに打ち明けた後、あまり気乗りしなかったその日の夜のサン・カルロ劇場での慈善演奏会に参加するようにと説得された。そしてこれは、旋風を巻き起こすほどの大成功となった。しかし翌日の早朝、ヌリはバルバイア・ホテルの最上階から身を投げ[・・・]たのである。ドニゼッティは、自分にインスピレーションを与えてくれた[・・・]ヌリに、パリのセント・ロク教会で頭を下げたの

無断での 複写・転用はできません。

だった⁽⁵⁾。

その悲劇が起きた時、ドニゼッティはすでにイタリアを去っていた。[・・・]いつもは、彼のオペラが上演される時は、その場所その場所に行き、そうしてその後は、弾んだ心でナポリの家に帰っていた。ところが、今回はイタリアとの本当の別れだった。それ以降は、ナポリのナルドネス通りの自分のアパートをいつでも使えるように管理させ、使用人の月給を支払い続けていたのであるが、ドニゼッティがその家に帰ったのは、1842年8月と1844年の何週間か[・・・]だけであった。[・・・]あまりに馬鹿げた『ポリウート』の上演禁止令や、[・・・]ほかに2つの問題があった。一つはナポリの王立音楽院の学長ポストに関する大きな問題であり、もう一つは、夢に見ていたミラノの国立音楽院の学長の問題であった。

[・・・]学長のニコラ・ズィンガレッリが亡くなった時、ドニゼッティは《音楽院の音楽指導に関する管理・運営を受け持つことになったにもかかわらず、もっとも優秀な若者らへの毎日の授業をやめなかった》。またドニゼッティが、すでに就いていたオペラ作曲家と王立劇場の監督という重い役職に、この新しい責務を加えたいと思ったということは、[・・・]よほどこの学長のポストを重視していたということである。しかし[・・・]《もしも陛下が王立音楽院の学長のポストを私に下さなければ、私は辞めます》（スパダー口宛、8月9日）。《王立音楽院でも、私が学長のポストに就くことに反対している人がいるようです》（同スパダー口宛、8月26日）。決断がなされないままにまたも1年が経ち、そして翌年の1838年[・・・]5月26日、ドルチにはこのように打ち明けている。《数日後、残っても何の得も得られないこの音楽院に辞表を提出します》。[・・・]

今回は、[・・・]手短かに言えば、音楽院の学長のポストのために、メルカダンテという有力な候補者が現れたということである。そこで、ドニゼッティかメルカダンテかという二者選択に対し[・・・]メルカダンテが《ナポリ人であるということだけ》で、そのポストを彼に与えなければならないのだと述べたのである。[・・・]ドニゼッティにとっては、[・・・]王の拒否に対する苦い思いは、彼の中に永遠に残ったのである。

[・・・]それに対してミラノの音楽院の学長のポストが与えられなかったガエターノの失望、いやむしろ苦しみについては、[・・・]1838年5月5日のメルツィ伯爵に宛てた手紙で[・・・]このように書いていた。《ミラノの音楽院に関しては、[・・・]向こうから呼ばれたのなら別でした。[・・・]カンタータの作曲者に他の人が選ばれたということから考えると、[・・・]良い作曲家と思われていなかったということがよく分かりました。[・・・]とくに、[・・・]

無断での 複写・転用はできません。

〔ミラノの音楽院の学長のポストに就けなかった〕[・・・]ほうが私にはこたえました。でも、
[・]それは生活のためではありませんでした。[・・・]ただ自尊心だけの問題なのです。[・・・]》
[・]このミラノでの出来事は、これととてもよく似ているナポリの出来事と同時に起こった
ようである。しかし、このミラノの出来事に関しては、ドニゼッティの誤解によるもので、実
際には彼が言っているような問題は存在しなかったのである。⁽¹⁰⁾[・・・]

[・]ドニゼッティは、[・・・]実際のところ[・・・]、1838年の最初の2、3か月から、
パリのことをすでに真剣に考えていた。つまりその頃から彼は、ヌリが近くにいたお陰で、フ
ランス語の正しい「イントネーション」が勉強できただけでなく、フランス風オペラの形式の
構成や音楽のフレーズの繋ぎ、そしてドラマの論理性なども吸収しようとしていたのである。[・・・]

パリ行き機は、王立音楽アカデミー（すなわちオペラ座）の総監督であったシャルル・デュ
ポンシェル Charles Duponchel[・・・]によって早くも熟した。[・・・]5月の12日、ドニ
ゼッティがパリにいるテノールのデュプレーに宛てた手紙で、[・・・]すでにドニゼッティが
オペラ座としっかりとした繋がりを持っており、その証拠にフランスのもっとも有名な劇作家
で、また脚本家でもあったウージェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe が音楽を付けるために
自分の作品をドニゼッティに送っていたほどだったということを明らかにしている。[・・・]

《私のとても親しい友人を通して、スクリーブ氏がすでに『ジュリアーノ伯爵 Conte Giuliano』を
送ってくれたということは聞いています。でも私は、[・・・]他の作曲家たちが皆やっている
ように……、5幕もののオペラで聴衆を飽きさせたいのです。[・・・]短くても構わないので
すが、とにかく5幕欲しいのです。[・・・]》

[・・・]いつもの簡潔さや、アクションの動機としての愛のテーマ、ドニゼッティがいつも
詩人に求めていた感動させるエピソードのほかに、今度は《イタリアで何千回も使った日常的な
もの》から脱け出したシチュエーションも、ドニゼッティは強く求めていたのである。ヌリとの
接触、彼の助言、後押しは、まさに肥沃な土地に蒔かれた種であった。[・・・]ヌリは大きな
基点であり、音楽上の助言者ではあったが、ドニゼッティにとって「自分の」テノールは、デュ
プレーだった[・・・]。彼のオペラを演じる他の歌手たちに対してはむしろ、ヌリに対する
ものよりももっと厳しい要求をドニゼッティは出していた。[・・・]つまり、ドニゼッティの
中に今までになく自分自身の価値・能力に対する認識がはっきりした形をとってきつつあり、
そして芸術家ドニゼッティの中に、名誉という感情が大きな座を占めるようになるのである。
ナポリの音楽院の学長のポストを受けたいと思ったのは、ただ名誉のためだけだったのだし、

無断での 複写・転用はできません。

パリでもまた、〔4月10日の手紙から〕数週間後の6月1日、《名誉が欲しい》と、義兄に宛てて書いている。さらに[・・・]これから作曲するオペラは、自分の《考え方》に相応しいものでなければならないと、ドニゼッティは強く主張していたのである。

パリにおいて、しかも当時は、ヨーロッパの最頂点にあった劇場のために、1本ではなく2本ものオペラを作曲するようにとドニゼッティに依頼したデュポンシェルとの交渉でも、ドニゼッティは[・・・]自信を見せていた。[・・・]《フランスでの私のデビューは、私が今までイタリアで上演したのに匹敵するレベルのものでなくてはなりません》と、彼は1838年5月25日、オペラ座の総監督に宛てた手紙で、このように揺るぎない態度で書いている。[・・・]オペラ座に提出したドニゼッティの条件も、[・・・]2つのオペラのリブレットに関しては彼が一存で決める、配役はトップ・クラスの歌手、上演日ははっきりと決める、そして最後に、最初のオペラの初演には、何と3カ月の稽古を要求する、というものであった。

パリでの合意に関する交渉は、あの《無駄口をたたいてばかりいる》アックルスイ M. Accursi⁽¹³⁾に依頼したので、ことが長々と延びていた。いつものごとく、ドニゼッティはイライラしていた。[・・・]《4カ月も手紙をやりとりした今でも、まだ、契約が取れるのか取れないのか、自分のことがどうなるのか分からないのです。パリで事をいい加減にしている》、アックルスイのせいである。こうして10月[・・・]、ナポリを発つという結論に至った。[・・・]

[・・・]8日に、ヌリがオペラ座のオーケストラの指揮者であったフランソワ・A.アベネック François A. Habeneck 宛ての紹介状を、ドニゼッティに手渡している[・・・]。その紹介状でヌリは、《デュポンシェルが、ドニゼッティに示した提案》を取り上げ、《[・・・]もしもオペラ座でいいデビューができるなら、おそらく永遠にフランスに根をおろすのではないかと私は思います》と強調していた。さらに、《お願いですから、アベネック先生が全面的にドニゼッティをサポートして下さるように》と頼んでいた。何故なら、《いいデビューを》得るためには、《貴方は、われわれの劇場が不可欠に必要としている条件をよくご存知でいらっしゃるし、もしもデュポンシェルだけに任せたら、どうなってしまいかは神様のみぞ知る、です》。[・・・]と[・・・]加えていた。[・・・]

10月9日、ドニゼッティは、「レオポルドⅡ世号」に乗船し、12日にジェノヴァに着き、13日にマルセイユで下船した。ここに5日間泊まった後、[・・・]21日にパリにたどり着いた。たった一個のトランクと、一つの旅行カバンだけで、ルヴオワ通り Rue Louvois の5番地に居を構えた。同じ建て物にアドルフ・アダン Adolphe Adam も住んでおり、彼とは後ほど、

無断での 複写・転用はできません。

いい友人関係を結んだのである。イタリアへの別れと、新しく、しかし困難なパリ時代の始まりであった。

原注

(1) 1830年7月26日、パリのオペラ座での『グリエルモ・テル』の稽古の【・・・】最中、有名な陰謀の三重唱にさしかかった時、《「独立か死か！」とグリエルモ〔ウィリアムの役〕が叫ぶと、劇場中に戦慄が走った。〔…〕稽古はそこで終わってしまった。〔…〕その後、11日間、劇場は沈黙に包まれた。【・・・】ヌリはバリケードの上で『ラ・マルセイエーズ』を歌うのである。国家の軍隊の敬意をうけつつ、彼は刀に手を置きながら、中隊の先頭に立って行進した》。【・・・】 [本文に戻る](#)

(5) ヌリの死は、ナポリに深い精神的打撃を与えた。ナポリでは、荘厳な葬儀が行われ、またマドンナ・デル・ピアント Madonna del Pianto 教会の墓地には記念碑が立てられた。4月には、遺体がパリに移された。いったんマルセイユで留まり、そこで鎮魂ミサが行われ、偶然にもマルセイユにいたショパンが、ヌリが華麗に歌っていたシューベルトの『惑星 Gli astri』という曲をオルガンで弾いた。パリでの葬儀にドニゼッティが参列したということは、1839年5月10日の、ヌリの舅のチュヴェルジェー Duverger に宛てた手紙から確認できる。《聖ロック教会に行くのは明日です！ わが良き友よ、その訳はご存じでしょう。〔…〕彼のお気の毒な家族の前に顔を出す勇気もないのですが》。【・・・】聖ロック教会の鎮魂ミサの際には、ケルビーニ L. Cherubini の『レクイエム』が演奏された。ヌリの妻は、7人目の子供を出産した後、この哀れな歌手の悲劇的な結末の5ヵ月後に命を落とした。【・・・】 [本文に戻る](#)

(10) 【・・・】1837年8月、10年ものあいだ、帝国・王立音楽院の学長を勤めていたフランチェスコ・バズイリ Francesco Basily は、サン・ピエトロ寺院の楽士長になるために、ローマへ移ることが許可された。学長のポストには、臨時として副学長のニコラ・ヴァッカイ Nicola Vaccaj が任命された。ニコラ・ヴァッカイは、『ジュリエッタとロメオ Giulietta e Romeo』というオペラを書いたことでその当時有名だった作曲家であり、翌1838年2月、学長になるための選考試験に合格したのである。（ドニゼッティはその選考試験に参加しなかった。）【・・・】

1838年9月、オーストリア皇帝フェルディナント I 世がミラノを訪れ、大聖堂においてロンバルディア王になるための鉄の冠を受ける戴冠式に臨む。ドニゼッティが言っているカンタータというのは、その式典の際に書くことになっていたカンタータのことであり、結局それは、プレーシャ出身のニコリーニ Nicolini の詩にヴァッ

無断での 複写・転用はできません。

カイが作曲した『ロンバルディア民衆の王への慶祝 I voti de' Popoli Longobardi al Sire』という曲のことである。1836年からすでに準備が進んでいた歓迎式典では、音楽院の学生たちによる演奏会が予定されており、それは国歌から始まり、学長によって作曲された合唱交響曲、すなわち先のヴァッカイのカンタータで終わるといったものであった。[・・・]となると、[・・・]ドニゼッティの愚痴の根拠はなかったというべきである。なぜなら、式典の責任者が最初からこのようなことを音楽院の人たちに頼んでいたからである。[・・・] [本文に戻る](#)

(13) ミケーレ・アックルスイ Michele Accursi は、「青年イタリア」^(訳3) に属していた炭焼き党员で、常にマッツィーニの信頼を得ていた。1832年11月に逮捕され、サンタンジェロ城に幽閉されていた。1833年3月、決して公平無私とは言い難い法王グレゴリーオ〔グレゴリウス〕XVI世の口添えによって釈放された。その後、世間的にはマッツィーニ党の亡命者という名目で、パリに行った。しかし[・・・]『イタリアの復興運動』(Il Risorgimento italiano, Milano, 1923-28) という出版物で、ヴァチカン市国に保管されている資料[・・・]によるとアックルスイは、法王国の警察の回し者であり、釈放と引き換えに、パリに亡命していたイタリアの愛国主義者の動きに関する定期的で詳細な報告を、パリから送っていたのである。いわば二股膏薬の英雄で、ローマ共和国時代に、無邪気にも彼に警視總監のポストを与えたマッツィーニの信頼をふたたび獲得することができるほど、狡智にたけた人間であった。

おそらくローマでアックルスイと知り合ったドニゼッティは、パリに行った最初の頃からすでに彼に頼っていた。ドニゼッティ自身が書いているように、アックルスイはドニゼッティの《影》のような存在であったのだ。現に、ドニゼッティはいろいろな交渉において、《ほとんど全権》をアックルスイに与えていた。[・・・]オペラ座との契約に関して、1838年2月24日、ナポリからの手紙でドニゼッティ自身が、後ほどデュポンシエルにも提案する条件をアックルスイに示している。[・・・]その後、アックルスイは、(自分の本来の活動を隠すためのいい盾として)ドニゼッティの事実上の秘書となった。それは、ちょうどドニゼッティが大きな契約をしたり莫大な収入を得る時期で、おかげでアックルスイは、かなりの額の、しかも必ずしも正当でないコミッションを確実に得ることができるようになったのである。 [本文に戻る](#)

訳注

(訳3) 「ジョーヴィネ・イタリア Giovine Italia」〔青年イタリア〕は、1831年、マルセイユでマッツィーニによって結成された政治的秘結社であり、その目的は、民主主義的共和制を設立することであった。1834年、強制的に解散させられるが、1843年から47年にかけてふたたび復活した。 [本文に戻る](#)

無断での 複写・転用はできません。

第15章

オペラ、グランドオペラ、オペラ・コミックの狭間で

《この習慣に従うために、私はレチタティーヴォをあらためて全部書き直したり、第一幕の新しいフィナーレを作り直したり、アリアや、三重唱、踊りを足したりしなければなりませんでした。》（マイル宛、1839年4月8日）

《パリに着いてから20日あまり経ち……、[……]いま[……]イタリア歌劇場で『ロベルト・デヴリュウ』と『愛の妙薬』の上演に携わっているのです。そしてこのあと、ナポリで禁止されたオペラを、アカデミー・ロワイヤル Académie Royale〔オペラ座〕というフランスの劇場でフランス語で上演します。[……]でも、フランス人に『ポリウート』を見せた後、ひと息入れるためにイタリアに戻りたいものです。[……]》。1838年11月13日、ガエターノは友人のドルチにこのように[……]締めくくっている。《私は一人ぼっちです……。この言葉を言うのはとても辛いです……。この言葉の中にどれほどの気持ちが込められているかは、君は分かってくれるでしょう。でも[……]私はイタリアを愛しているのです。なぜなら、私のマイルの次に、このイタリアのお陰で、今日の私と名誉とを得ることができたからです》。

というわけで、パリでの生活との出逢いは、今回は困難なものであった。[……]ドニゼッティをこのフランスの都に留め“させる”のは、彼の成功と、もはやどうにもならないほど彼を縛りつけている劇場という装置の歯車だけであった。1839年5月15日、ドニゼッティはマイルに宛てた手紙で次のように^{こぼ}零している。《私の財産は10万フランですから、そこそこの生活をするにはこれで十分ではありませんか？ 今ここで、2つのオペラを作曲しています。出版社は1作あたり16,000フラン、プラス印税を私にくれますが、この2つのオペラを完成させるには、おそらく2年はかかるでしょう。[……] その間は、飽き飽きしているこの町に住まざるを得ません。[……] ああ先生、私はできるだけ早く[……]別れを告げたいです。[……]》

オペラ『ポリウート』の禁止と、音楽院の学長になれなかったことへの失望はあったが、ドニゼッティのナポリへのノスタルジアはひじょうに強く、彼はマイルにも、ドニゼッティの身の業務管理をしていた友人のトンマーゾ・ペルスニコにも、それを隠すことはしていない。マイルには、《ナポリに帰りたくてたまりません。そこには私の家があり、20ヵ月も私が足を入れている部屋があるのです。[……]私はそこで死にたいです》。またペルスニコには、《[……]パリは私の町ではないので、その家売る気にはならないのです。〔パリに〕留まっているのはお金儲けのためです [……]》。

無断での 複写・転用はできません。

グリーズィ、ルビーニ、タンブリーニ、そしてまたもタッキナルディ、イヴァノフ、ラブラッ シュなどなどのような名歌手たちを配役に、1838年の12月と1839年の1月にそれぞれ上演された『ロベルト・デヴリュー』と『愛の妙薬』のほかに、アルフォンス・ロワイエ Alphonse Royer とギユスターヴ・ヴァエズ Gustave Vaëz によってフランス語に訳されたオペラ『ランメルモールのルチア』が、1839年8月、ルネッサンス劇場 Théâtre de la Renaissance で上演された。その公演[・・・]の華々しい成功は、後のオペラ座でのドニゼッティの仕事にとって、幸先のよい兆しをもたらしたのである⁽²⁾。契約によると、オペラ座で上演されるドニゼッティのオペラは、2本の予定であった。そのうちの1本は、『殉教者 *Les Martyrs*』というタイトルで、スクリーブによってフランスの劇場用に作り変えられた例の『ポリウート』であった。

そのオペラは、1840年4月10日に上演された。しかしそれは、1839年10月から始まった長い一連の行き違いの後のことであった。《『殉教者』はもう何回も上演されたと思っているでしょう？ えへっ、ところがまだなのです。きのうはゲネプロが予定されていましたが、何人も病人が出たために4度目の取り止めとなったのです。[……] 神経がひどくイライラしているこの私が、いまだんな風か想像してみてください。ああ！ ここでオペラを1本上演するのに、どれほど苦しめられることか！[……] もう嫌です……、陰謀やら、敵愾心やら、新聞社やら、劇場の総監督やら……、もうたくさんです！》1840年4月7日、ドニゼッティはペルスニコに宛ててこのように書いている。[……]5日後、《やっと『殉教者』を上演しました》と、義兄に告げることができるのである。ジルバール・デュプレー、ジュリア・ドリユ＝グラ Giulia Dorus-Gras、ジャン・マツソル Jean Massol の配役で、そのオペラは巨大な成功を収め、その成功が、ドニゼッティを決定的にヨーロッパの表舞台に立たせることとなった。[……]

さて、『ポリウート』はどうだったのか？ オリジナルの『ポリウート』は遺作上演として、カルロ・ボカルデー Carlo Baucardé、エウジェニア・タドリーニ Eugenia Tadolini、フィリッポ・コリーニ Filippo Colini の配役で、1848年11月30日、まさにナポリのあのサン・カルロ劇場で上演された。この作品はそこから、ドニゼッティの他のたくさんのオペラとは違って、決して途切れることのない幸運な歩み出しを始めるのである⁽⁴⁾。[……]

ナポリで、ロンツィ、バロワレー、とりわけヌリの声に合わせて作られ、〔ドニゼッティの死後の〕1848年以降より上演されるこの『ポリウート』というオペラは、[……]ヌリによって提案された言葉の朗唱をもっと幅広く取り入れるということで、ドニゼッティの音楽のスタイルの最後の変化をもたらした。[……]その変化にもかかわらず、オペラ座の舞台での予定

無断での 複写・転用はできません。

外の上演のためにはふさわしくなかった。[・・・]まずは、このオペラの短さである。すなわち、パリの上演の場合に要求される4幕か5幕に対して、3幕しかないということである。次にバレエ。すなわち、コラッリ Coralli の振り付けによる素晴らしいバレエ団のパフォーマンスのために不可欠な“遊び”がなかったということである。そして最後に、カンマラーノのリブレットが、あまりにも簡潔過ぎていて、[・・・] “グランドペラ”と名づけられていたスタイルに不可欠な文学的誇張に欠けていたからである。そういうわけで、ナポリの『ポリウート』をグランドペラに仕立て直す必要があった。この作業はウージェーヌ・スクリーブが担当することになり、彼はまず第一に、タイトルをより感動を与える『殉教者』に変更したのである。

1839年4月8日、マイルに宛てた手紙で、ドニゼッティは次のように書いている。《神秘的過ぎるとされて、ナポリで禁止された私の『ポリウート』を、“フランスのオペラ座”で上演することになりました。しかし、オリジナルの3幕は4幕に拡大され、スクリーブがそれをフランスの劇場〔オペラ座〕のために訳して調整しました。そのことから、全てのレチタティーヴォを新たに作らざるを得ず、第一幕の新しいフィナーレを作ったり、ここの習慣であるようなアリアや三重唱やバレエを加えたりしなければなりませんでした。[・・・]フランスの音楽や劇用の詩というのは、独特の“風格”をもっていて、[・・・]たとえば“クレシェンド”、その他、などなどは御法度で、お決まりのカデンツァも御法度です。[・・・]カバレッタと別のカバレッタの間には、必ず詩があり、わが国の詩人が使う詩句のたいくつな繰り返しもなく、アクションの格が上がります。》このことからドニゼッティが、どれほどフランスの劇場の好みに従わざるを得なかったかが理解されるであろう。[・・・]オーケストレーションのよりキメ細かい配慮をすること、スクリーブの[・・・]響きに合わせた新しいレチタティーヴォを作ること、高い方までより幅広い音域を持つドリユ・グラとデュプレーの声楽上の必要性にアリアを合わせること、ナポリで作曲された『ポリウート』の[・・・]最初の2つの幕の大部分をゼロから作曲し直すこと、そして[・・・]いくつかの叙情的な部分も作り直すこと、そしてとくにバレエ[・・・]を全く新しく作ること、などなど以外に、当時のイタリアの習慣であった、歌手の勝手気ままに委ねられていた“クレシェンド”や“カデンツァ”を止めること、等々である。[・・・]

上記のこと[・・・]にもかかわらず、このオペラ『殉教者』の核はあくまでも、ヌリ＝ドニゼッティ＝カンマラーノの3人コンビがナポリで考え出したものである。しかし、[・・・]スクリーブが、各個人の衝動的な感情を和らげたり、宗教上の対立を誇張したりしているのを見ると、彼はカンマラーノの悲劇にではなく、コルネイユの悲劇に、より忠実に従っているとい

無断での 複写・転用はできません。

うことが分かる。[・・・]

[・・・]スクリーンとの友好的な協力関係によって生まれたオペラ『ポリウート』の改作版は、舞台上の切り口が異なっているとはいえ、オリジナルの作品をほとんど全部残している[・・・]。そしてこの作品も、オペラ座の聴衆を陶醉させることができたあの第三幕目の見事なフィナーレ（オリジナルの『ポリウート』では第二幕目のフィナーレ）にクライマックスがあるということも明らかである。

オペラ『殉教者』の上演の前に、「パリ」はすでに、ドニゼッティの別のオペラに拍手を送っていた。すなわち1840年2月11日、オペラ・コミック劇場 Théâtre de l'Opéra Comique でオペラ『連隊の娘 *La fille du Régiment*』が洗礼を受けているのである。しかしドニゼッティの書簡には、このオペラについてのデータは極めて少ない。[・・・]

[・・・]アダム A.C.Adam との家庭的な付き合いからおそらく芽生えたと思えるこの作品は、部分的にアダムのオペラの軽快なしなやかさと、オベール D. F. E.Auber の快活なリズムの影響を受けている。⁽⁷⁾[・・・]ジュール・アンリー・ド・サン＝ジョルジュ Jules Henry de Saint-Georges とアルフレード・バイヤール Alfred Bayard のリブレットに作曲し[・・・]た[・・・]二幕のオペラで、ドニゼッティ自身がフランス語で書いた5つのオペラの中の最初の作品である。

ジュリエッタ・ボルゲーゼ〔ブルジョワ〕 Giulietta Borghese（マリーア役）、メセヌ・マリエ・ド・リル Mécène Marié de l'Isle（トニオ役）らを配役に起用したこのオペラ『連隊の娘』は、華々しい大成功を収め[・・・]、1840年のパリにおける44回にもおよぶ上演[・・・]の後、ひきつづきオペラ・コミック劇場に場所を移して上演され、その舞台だけでも上演数は1,000回を越えるほどだった[・・・]。

このように、国外においては、このオペラ『連隊の娘』は常に暖かい歓迎を受けていたのだが、イタリア国内では、1840年10月3日のスカラ座での上演も含めて、この作品が完全な賞賛を受けたということなど一度もなかった。現に“*La figlia del reggimento*”というイタリア語のタイトルで上演されたこの『連隊の娘』は、カリスト・バッシ Calisto Bassi による多くの疑問を残した対訳のこともあり、〔スカラ座の初演では〕6夜しかもたなかったのである。このことは、当時の習慣から言うと、あまり成功しなかったことを意味する。新聞では、これほど軽やかな作品がもっている長所を際立たせるためには、スカラ座のような舞台はあまりにも広

無断での 複写・転用はできません。

すぎるのだと批判され、とりわけ、オペラ・コミック劇場で上演される作品の特徴はフィナーレが短いことであるという事実が忘れられて、このオペラの2幕のそれぞれのフィナーレの短かさが気に入られなかったのである。[・・・]要するにこの『連隊の娘』は、イタリアのコミック・オペラであると定義されてしまったために不成功に終わったのであろうが、その定義は疑わしい。[・・・]この作品はフランス・オペラなのか、またはイタリアのコミック・オペラなのか、いったいどちらなのか？

オペラ・コミック劇場のために書かれたほかの全ての作品と同様に、この『連隊の娘』にも歌の部分とセリフの部分とが交互にある。[・・・]1875年、まさにこのような形式で同じオペラ・コミック劇場の舞台上、ビゼー G.Bizet のあのオペラ『カルメンCarmen』が上演されたということを考えるだけで分かるだろう。さらに、対話に歌の部分（アリア、デュエット、重唱など）を挿入する、すなわち「ジングシュピール」という形式[・・・]によるリリック・オペラというジャンルには、例として、モーツァルトの『魔笛』や、ベートーヴェンの『フィデリオ』が属していることを考えるだけでも分かるであろう。そして『連隊の娘』のために創り上げた登場人物は、1832年の春、ミラノで生まれた「感傷的コメディ」、つまりあの『愛の妙薬』の登場人物をとところどころ思い出させるところがある。だから『連隊の娘』のドニゼッティは、8年前のオペラ『愛の妙薬』を作曲したあのドニゼッティと同じドニゼッティなのである。にもかかわらず、上述のように**歌の部分とセリフの部分が交互に出てくる**ということと、さらに既述のごとく**アダムとオベールを思い出させるスタイルの要素が取り入れられている**ということは、いずれにせよ、この作品はある種の傾向〔つまり後述の**フランス風の切り口**〕を**明示している**ということである。

とりわけ、『連隊の娘』が“フランス風”の切り口であることを物語るのは、1840年8月、スカラ座での初演のためにドニゼッティがミラノを通過した時、彼自身が手直しをしたという事実である。その年の8月15日の手紙で、ドニゼッティはドルチに、《スカラ座のために、『連隊の娘』を手直ししたり、切ったり貼ったりしているところです》と書いている。また、翌9月2日、第二幕のマリーアのアリアのための幾句かをルッカ出版社にパリから送った時、ドニゼッティは《私なりの粗削りの言葉ですが、バussyがよい詩句に変えてくれたら、もっといい感じになるでしょう》と書き添えている。このことから、ガエターノは台本の翻訳を監督する以外に、パリの聴衆に合わせて作ったために、ミラノの聴衆にはきっと好まれないだろうと考えた部分を変更すべく、確固とした方法で楽譜に手を入れたことは明らかである。

無断での 複写・転用はできません。

もともとは語りのセリフであったレチタティーヴォの部分に、ナポリ風のコミック・スタイルであるレチタティーヴォ・セッコというステレオタイプの型に従って音楽をつけた以外には、ドニゼッティはテノールのためのカヴァティーナを挿入した。それは、オリジナルのフランス版の『連隊の娘』を“イタリア化”させる試みの、もっとも目立った証拠である。フランス版ではトニオは、マリーアという娘に何とかして会おうとして、連隊の駐屯地の中に向こう見ずにも侵入することへの自分の不安を表す、[・・・]シンプルなレチタティーヴォで舞台に登場する。しかし、イタリアのテノールが[・・・]こんな控えめな方法で舞台に登場するなんてことには、決して同意しないであろうとドニゼッティは予測して、そこでこのレチタティーヴォの場面を、力強い、拍手を確実に誘うカヴァティーナに置き換える必要があると判断したのである。慌てていたために、ドニゼッティはオペラ『カレーのジャンニ』の古いアリア[・・・]を選んだのだが、このアリアの歌詞は、その登場人物の動きや、オペラの場面にはまったく似つかわしいものでなく、それどころか音楽まで、あまり美しくない上に、なおさらふさわしくないものであった。そして[・・・]トニオの魅惑的な告白を[・・・]、フランス嗜好という理由によってのみカットした[・・・]。

1840年に上演され、リコルディ社によって今日まで伝えられているこのイタリア版『連隊の娘』は、フランス版の純真な『連隊の娘』に比べると、ドニゼッティの過度の懸念から生じたこのような手直しのために、一種の“パステイッチョ”のように見える。というのは、優雅さが時折飾り気の多さの中に消えてしまい、あのロッシェニ風の喜劇性の、もはや廃れてしまった形式が再び姿を見せているからである。つまり、『連隊の娘』はフランス生まれなのだから、そのスタイルや特徴をイタリアで上演する場合でも守るべきだったのである。

いずれにせよ、このオペラを総合的に分析してみると、作品自体の価値を納得することができる。[・・・]

[・・・]自然の成り行きによる歓喜の横溢の中で、この心地よいオペラは、祖国への讃歌をもって幕が閉じられる。まさに、悲劇的なドニゼッティ・オペラの森の空気を断ち切って飛び進む、優美で目もあやな蝶のようなオペラであり、中心にいる優雅で生気に満ちた娘は、活気溢れる完全な若さの理想的な象徴なのである。ドニゼッティはその若さを、一人ぼっちの辛い日々の中で絶望に打ちひしがれながら探し求め、見つけられず、芸術をとおして創作したのである。

無断での 複写・転用はできません。

原注

(2) [・・・]1839年8月9日、ペルスィコに宛てた手紙でドニゼッティは、以下のように語っている。《私は頭痛で寝込んでいたのですが、オペラの終演後に、歌手たちやコーラスやオーケストラのメンバーたちが^{たいまつ}松明を持って私の部屋の窓の下に来て『ルチーア』の合唱の部分を斉唱したので、起きざるを得なかったことを言うだけで〔このオペラがどれほど成功したか〕分かるでしょう。そして私は上から（まるで王様のように）、大変な騒ぎの中、お礼を述べました。〔…〕ひどい経営状態だった劇場に、私は5,000フランを貸しましたが、もう必要ないということで、興行主が私に返してくれました。〔…〕『ルチーア』で、私たちはものすごい成功を収めました。》 [・・・] [本文に戻る](#)

(4) ドニゼッティは、現在ナポリの音楽院の図書館に保管されている『ポリウート』の自筆の楽譜を、自分の親友であった画家のテオドーロ・ゲッツィに贈ったが、フランスの出版社と結んだ契約のことがあるので、その楽譜を上演のためにも、また出版のためにも他に譲ってはならないという条件を付けた。しかしテオドーロ自身がリコルディに宛てて書いているように、《役に立たないまま置いておかなければならない贈り物は、贈り物ではない》と信じていたので、ガエターノの死後、フランチェスコ・ルッカ Francesco Lucca に、そしてナポリ王国の権利に関しては、グリエルモ・コットロー Guglielmo Cottrau にそのオペラを売ったのである。ここから、フランス版、いわゆる『殉教者』だけが、唯一の正当なオペラであると強調していたリコルディとの長い争論が始まる。『殉教者』の権利を買っていたリコルディが、スクリーブの台本をカリスト・バッシ Calisto Bassi に翻訳を依頼して、そのオペラを『パオリーナとポリウート *Paolina e Poliuto*』というタイトルで出版していたためであろう。しかし、パリのために手を加えられた〔フランス語版の〕オペラは、イタリアでは成功せず、1975年にベルガモで演奏会形式で行われた上演、および1978年、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場での上演に至るまで、いつもイタリアの舞台ではオリジナルの『ポリウート』だけしか上演されていないのである。 [本文に戻る](#)

(7) 1839年の終わりから1840年の始めにかけて、オペラ『ポリウート』の改訂版と『連隊の娘』の他に、ドニゼッティは同時に他の3つの仕事を進行させていた。一つは、ルネッサンス劇場 Théâtre de la Renaissance の依頼で『ニズィダの天使 L'ange de Nisida』(後のオペラ『ラ・ファヴォリット *La Favorite*』の基礎となった) というタイトルのオペラを作曲し、もう一つは、オペラ座から依頼されたひじょうに大きな仕事(後のオペラ『アルバ公爵 *Le duc d'Albe*』)を手掛け、さらにあともう一つは、オペラ『サン・ドミンゴ島の狂人』の、『チロルの婚約者 *La fiancée du Tyrol*』というタイトルの新しいヴァージョンに合わせた手直しを計画していた。しかしその計画は、興行主の倒産によって消えてしまった。 [本文に戻る](#)