

## メタスタージオの台本改革前夜 ——先駆者たちの悲劇の試み

上西 明子

### 1. 序

18世紀にイタリアのみならずヨーロッパの多くの劇場のレパートリーを埋めたオペラは大きく二度の「改革」を経験している。一つは18世紀初めにゼーノ（Apostolo Zeno, 1668-1750）<sup>1)</sup>が始めメタスタージオ（Pietro Metastasio, 1698-1782）が完成させたと言われる「台本改革」、そしてもう一つは18世紀半ば以降の、作曲家グルック（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）およびカルツァベージ（Ranieri de' Calzabigi, 1714-1795）によるオペラ改革<sup>2)</sup>である。「改革」という日本語の響きは、オペラ（とりわけセリア）が、あたかも単線的に進歩していったかのような趣がある<sup>3)</sup>。イタリア語では *riforma* で、「作り直し」、「変形」を意味する一方、「改良」や「改革」の意味も持つ。二つの「改革」に纏わる事情を見ていくと、その実態は、複数の事柄が絡み合った総体であったように思われる。つまり、新しい物を求める人々の移り気、文化の遭遇と衝突、ジャンルの遭遇と衝突などを背景とする、複数の試みの総体である。本稿では、二つの「改革」のうち、最初の「台本改革」前夜（概ね1680年から1730年まで）のこうした状況に光をあてたい。

### 2. オペラの誕生から18世紀初頭まで—イタリアとフランスの状況

オペラは、音楽と演劇（あるいは詩）の総合ジャンルである。その呼称に

つについては、17-18世紀の台本にはよく *dramma per musica* がよく使われた。ほかにも様々な呼称があるが、本稿では17世紀18世紀のものとしてはしばしば *dramma per musica* かメロドラマを使用し、一般論としては現在使用されているオペラを使用し、さらにジャンル細分化以降の言葉としてオペラセリアなどを使用する。

## 2-1 イタリアの場合：オペラの誕生

15世紀末には様々な都市で宮廷の保護下、世俗劇の復興と、古代の型を真似た多くの新作劇が作られた。それらには音楽を全く用いない作品はなく、とりわけギリシャ悲劇にならった悲劇ではコーラスが好んで作られた。音楽は劇とは分離してプロローグや各幕間に置かれた。これが *intermezzo* 幕間劇の起こりである。オペラは、さまざまな前身たる諸形式から多様な性質を受け継いだ。とりわけこのインテルメッツォは、音楽と劇の密接な連携という考え方をイタリアの詩人と音楽家に植え付けた。16世紀半ばには牧歌劇が流行した。ドラマチックな要素を備えた抒情詩で、美しい山野を舞台に、男女の羊飼いや森の神々が登場した。劇的な筋、愛の冒険、田園生活、多くはハッピーエンドをその特徴とした。コーラスや歌や舞踏を用いた。古い牧歌劇として挙げられるのがポリツィアーノ (Angelo Poliziano, 1454-1494) の『オルフェオ』 (*Orfeo*, 1472-1483, Mantova) である。歌の間にセリフが挟まれる形だった。1583年にフェッラーラでタッソ (Torquato Tasso, 1454-1494) の『アミンタ』 (*Aminta*) が上演された。初期オペラの台本作者リヌッチーニ (Ottavio Rinuccini, 1562-1621) はポリツィアーノの弟子である。そして1600年のフィレンツェのカメラータにおいてオペラが誕生した。初期のオペラ台本の多くが牧歌劇であった<sup>4)</sup>。モンテヴェルディ (Claudio Monteverdi, 1567-1643) は多くのマドリガーレを作曲し、音楽上でポリフォニーからモノディという変化を生み出す一方、オペラ作品にも大きな足跡を残した。その『オルフェオ』 (*Orfeo*, 1607) によって音楽による劇 *dramma per musica* の本格的な到来を迎える。晩年の『ウリッセの帰還』 (*Il ritorno d'Ulisse in*

*patria*, 1641)、『ポッペアの戴冠』(*L'incoronazione di Poppea*, 1642)の内、後者はローマ史劇を題材としている。そして1637年のヴェネツィアの市民劇場が開場する。ヴェネツィア市内ではその後多くの劇場で、多くのオペラを上演し続けた。オペラは小さな貴族的サークルの娯楽の範疇を超え、大規模な聴衆を持つ舞台の出し物となった。大衆を楽しませるため、古代ギリシャやローマ題材は残っていても外殻に過ぎず、タッソやグアリーニの題材も取り込み、付随的な筋も加わる。さらにそこに陰謀や愛の術策、喜劇的エピソードが投げ込まれ筋は混乱した。音楽としてはコーラスが消え、ソロ、とりわけ名人肌の歌手が脚光を浴びるようになる<sup>5)</sup>。まさに「歌手のオペラ」であった。代表的な作曲家がチェステイ (Marc' Antonio Cesti, 1623-1669)<sup>6)</sup>である。

このように、オペラの誕生前から17世紀のオペラの流行まで、古典古代を参照しつつ、演劇と音楽が分かちがたく一体のものとして受け入れられてきたこと、芸術の探求と音楽への嗜好からオペラがイタリアで自然な流れで生まれたこと、演劇と音楽のバランスが揺れ動いていたことがわかる。主たる舞台はイタリアであり、またウィーンが次第にその重要性を増しつつあった。

## 2-2 フランスの場合：オペラの創造

イタリア生まれのオペラは、他国では異国的な芸術としてそのまま受け入れられるか、あるいは、新しい環境で生き延びるための諸特質を帯びるかのどちらかであった<sup>7)</sup>。

フランスではイタリアオペラは1645年から1662年に旅回り一座が上演した作品を通じて知られていたが、フランス「国産」オペラの誕生は漸く1671年である。すでに悲劇とバレエという最高水準の舞台芸術が存在していて、それらを一緒(くた)にする必要はなかった。しかしリュリ(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)<sup>8)</sup>が古典悲劇の作品、牧歌劇、イタリアオペラ、フランス・バレエといったあらゆる音楽的、劇的要素を籠めてオペラを作っ

た。ただし、歴史物・英雄物は悲劇、神話・寓話的なものは音楽悲劇と棲み分けた。これに寄与したのはルイ 14 世 (1638-1715)<sup>9)</sup>だった。ちなみに彼のライバル神聖ローマ皇帝レオポルト I 世 (1640-1705) の結婚式 (1669 年) では、チェステイのオペラ『金の林檎』(*Il pomo d'oro*) が上演されている。同年にフランス王立音楽アカデミーが成立し、牧歌劇スタイルの二作品が上演されたのだ。だが成功せず、王の差し金でリュリがアカデミーの実権を握ると、毎年一作ずつオペラを作曲し、それがフランスの国民オペラの基礎となった<sup>10)</sup>。リュリのオペラは「音楽による悲劇 (音楽悲劇)」*tragédie en musique* と呼ばれる。当時の批評家達は、リュリの音楽ばかりでなく、キノー (Philippe Quinault, 1635-1688)<sup>11)</sup>のテキストにも興味を示した。

セリフ劇の悲劇同様、普通 5 幕で、プロローグで王を賛美。現実感を無視した筋書きの中に、「愛」「栄光」について述べる人物が次々に登場。喜劇的登場人物は〈カドム〉と〈アルセスト〉の二人。堂々として儀式的で日常との縁のない、王のオペラであった。フランス語に相応しいレシタティーフ、フランス風序曲、卓越した器楽、そしてコーラスやバレーを含む堂々とした儀式的華やかさがヨーロッパ宮廷の模範となった<sup>12)</sup>。なお、リュリの死後 (1687)、ラモーの最初のオペラ (1733) までにより軽い、華麗な「オペラ・バレー」が誕生した。これは大衆のための見世物で、統一的な筋はなく、オペラとは名ばかりのバレーだった。3 幕で幻想的、牧歌的、空想的、異国的場面が舞台を賑わした。こうして、イタリア以外のヨーロッパで、オペラが独自の発展を遂げ、存在し続けたのはほぼフランスだけであった。(そして、18 世紀半ば以降には、強国フランスの輝きを背景に、ドイツその他の宮廷はフランス文化を競ってとり入れるようになる。これが 18 世紀の後期の「オペラ改革」とも関連してくる。

劇と音楽が分離することなく、世俗劇の在り方として小さな宮廷の中での貴族や、市民劇場の庶民の楽しみとして言わば自然発生したイタリアのオペラ。この楽しい出し物は、他のイタリアの様々な魅力的な芸術や文物と共

に、ヨーロッパに広がっていった。そこにはすでに強力な複数の国家が存在し、様々な民族や言葉や文化の交わる言わば国際都市としてのウィーンに宮廷を置く神聖ローマ帝国と、自国の言葉を統一し磨き独自の文化を作り出そうとする強国フランスがあった。とりわけフランスでは、王の強い意向で、フランス語の響きに相応しい、自慢のバレエや悲劇を取り込んだオペラ（音楽悲劇）が短期間に創作された。イタリアオペラの伝播は、文化も競う、複雑なライバル関係にあるこうした国々の対抗心の表れでもあった。未統一で政治的には無に等しい存在であるイタリア地方は、大国同士の戦争の影響を直接に受けることの少ないエアポケットのような場所であり、17、18世紀は比較的平和だった。強国のそれぞれの宮廷とそれぞれのイタリアの地域の間に支配・被支配などの密接な関係があったため、人的交流、文物の交流が盛んであった。こうした交流を通じて強力な国家に囲まれたイタリア人達も、「イタリア」を強く意識することになる。文化・芸術面で「フランス風」と「イタリア風」に関する鬭争的な文章が18世紀に山と築かれた。

### 3. オペラと悲劇に関する17世紀末から18世紀初めの様々な試み

#### 3-1 傾向変化の兆し：ミナート（Nicolò Minato, 1627-1698）<sup>13)</sup> の場合

ミナートは1650-1666年にいくつかの台本を書いている。この時期はまさに17世紀の「歌手のオペラ」の全盛期である。彼の初期の作品はそのようなヴェネツィア1640年代の作品をなぞるものであった。しかし1664年に方向転換し、ローマ史を題材に3作品を書いた。『シピオーネ・アフリカーノ』（*Scipione affricano* [sic], 1664）、『ムーティオ・シェーヴォラ』（*Mutio Scevola* [sic], 1665）、『ポンペオ・マーニョ』（*Pompeo Magno*, 1666）である。最初の作品はシピオーネ・アフリカーノ（スキピオ・アフリカヌス、大スキピオ）が主人公。有徳の士として描かれ、敵に対しても立派な行動をとり、牢獄に捕らえられても屈しない。滑稽な場面を減らし、身分の低い登場人物の戯画的なトーンを弱め、神や寓意的人物に捧げられていたプロローゴの代りに、冒頭

に祝勝の勇壮な場面を登場させた。彼はこの傾向を次の2作品でも推し進める。すなわち『エリオ・セイアーノの絶頂』(*La proprietà di Elio Seiano*, 1667)、『エリオ・セイアーノの凋落』(*La caduta di Elio Seiano*, 1667)である。新しい傾向への意図を、ミナートは後者の緒言で明らかにしている。

心に留めておきなさい。これらのドラマは古代人たちによって、風習の完全さを教えるために上演されたのだということを。だから、そこに姿を見せる出来事は現実の姿ではなくて、あるべき姿の理念に則って形成されるべきである<sup>15)</sup>。

古代ローマの英雄を主人公に、教化を目的とする意図が見て取れる。ミナートはこの後、1669年にウィーンに拠点を移す。芸術と音楽の愛好家であるレオポルト1世の元、ハプスブルク家の宮廷詩人となる。この輝かしい役職につくイタリア詩人たち、スタンピーリア (*Silvio Stampiglia*, 1664-1725)、ゼーノ、メタスタージオの先駆者となった。芸術好きの皇帝が大流行のイタリアオペラを好み、チェステイのオペラで結婚を祝い、さらに強国の勇壮な英雄たちを描いた新しい傾向を仄めかす作品に惹かれたことは想像に難くない。

### 3-2 フランス演劇の影響とアルカディア会：ジャンル分けの要求

上のような新傾向の萌芽がみられたにせよ、17世紀末から18世紀初めにかけてイタリアオペラは、悲劇、喜劇、歌、ダンスの混合物であった。しかし当時「模範とすべき」フランスの演劇とその古典主義的理論を帯びて、フランス人たちのみならず、文化状況にアンテナを張ったイタリアの知識人たちもイタリアオペラを槍玉にあげた。そしてその理論の基礎には厳格なジャンル分けと厳格な規則があった。つまり悲劇なのか喜劇なのか(内部の内容や規則の問題)。音楽やダンスの扱いはどうなのか(つまりジャンルとしての問題)。この二つについて、フランス風の考え方を先端的で高度のもの

考え、イタリア風を糾そうとする動きが生れる。イタリア風の流行を真似て仏王が音楽劇を創作させたのとは逆ベクトルである。この考え方の母体となったのがローマのアルカディア会である。このような傾向は様々な活動を生んだ。

#### a) フランス演劇の翻訳

まず 17 世紀終わりにフランス演劇の人気が出て、フランスのセリフ劇の翻訳が行われた。P・コルネイユ (Pierre Corneill, 1606-1684)<sup>16)</sup>の『ル・シッド』 (*Le Cid*, 1647)、『ニコメード』 (*Nicomède*, 1651) は早いのが、1680-90 年ごろ、ローマ、ボローニャ、モデナなどで翻訳が増え、時には上演も試みられた。これらの活動の母体は、イエズス会のコレジオや、貴族の館、そしてアカデミーであった。役者は貴族の子弟や学生の他、リッコボーニ (Luigi Riccoboni, 1676-1753)<sup>17)</sup>といったプロの役者もいた。

#### b) フランスものの翻案としての *dramma per musica*

一方、フィレンツェやヴェネツィアを中心に 1680 年ごろから *dramma per musica* 自体も、フランス演劇から題材を入手し始める。1680 年から 1710 年にかけてフランス作品をモデルに約 30 作、その後さらに増加していく<sup>18)</sup>。こうしたフランスもの原典の *dramma per musica* 台本を複数書いているのが、フィレンツェのサルヴィ (Antonio Salvi) とヴェネツィアのゼーノである。加えて、ローマのオットボーニ枢機卿 (Pietro Ottoboni, 1667-1740)<sup>19)</sup>はローマの私邸やトルディノーナ劇場 (Teatro Tordinona) などで自作を上演した。彼の場合は特定のフランス作品をモデルとするよりは、自身の創作とフランスのさまざまな典拠の要素を混ぜて創作した。

#### c) イタリア演劇批判：イタリア文化とフランス文化の対抗

アルプスの向こうからは、翻訳や改作のための舞台作品ばかりではなく、フランスの文学者や研究者たちの論争や批判の書もやってきた。彼らはイタ

リア文化の退廃を浮き彫りにし、とりわけ、マリーノ (Giambattista Marino, 1569-1625) やタッソの奇想主義、非合理的で放縱な文体を槍玉に挙げ、さらにその非難はイタリアオペラにも及んだ。サン・テヴルマン (Charles de Marguetel de Saint-Denis seigneur de Saint-Évremond, 1613-1703) は「詩と音楽の不幸な同棲は、結局どちらの芸術も相互に破壊しあうことになる」、と述べる<sup>20)</sup>。18世紀フランス (分離のベクトル) とイタリア (総合のベクトル) の文化対決がこうして始まる。フランスからの批判は、当然のことながら、自国の基準による批判であった。

#### d) アルカディア会創設

1690年、ローマにアルカディア会が創設された。これは二つの目的があった。一つはまさにフランスからやってくる夥しい非難に対する防衛、今一つがイタリア演劇の幅ひろい刷新プロジェクトで、それは欠点や誤りを修正しつつフランスに対抗しうるものを目指していた。アルカディア会の批評家・文学者たちは、フランスに対して憧れつつ対抗心を燃やすという、「われ憎み、かつ愛す」の状況にあった<sup>21)</sup>。最初の参加者には、クレッシンベニ (Giovanni Mario Crescimbeni, 1633-1728)、グラヴィーナ (Gian Vincenzo Gravina, 1664-1718)、スタンピーリア<sup>22)</sup>、カルロ・マリア・マッジ (Carlo Maria Maggi, 1630-1699) などがいる。間もなく、ゼーノ、ムラトーリ (Ludovico Antonio Muratori, 1672-1750) らが加わった。アルカディア会は拡大し、1699年にはヴェネツィア、ポローニャなど各地に8支部ができ、さらに半島の津々浦々に拡大した。国として未統一ながら、同時にだからこそ、文化的ネットワークを通じて、一気にひとつの動きが広まる様子が見て取れ、イタリアとしての文化的アイデンティティの強さと高まりを感じさせる。

まずは、フランス悲劇に倣い、道徳的で有用で高尚な悲劇をイタリアに取り戻す (余計なものを分離することによって) ことを目指した。イタリア詩人が厳格な規則を放棄したことによって、観客は興味を失い、オペラの流行を許したのだと考えた。問題はフランス演劇に匹敵しうる道徳的なイタリア



悲劇が上演されないどころか、読まれてもいないことだった。

そこでイタリア悲劇を上演するあるいは新たに作る試みがなされた。

フランス演劇の翻訳上演を手掛けたリッコポーニは、彼の劇団を率いて、イタリア悲劇の演目を1703-1715年に定期的にヴェネツィアのサン・ルーカ劇場（Teatro San Luca）や、サン・サムエーレ劇場（Teatro San Samuele）で手掛けている。マッフエイ（Francesco Scipione Maffei, 1675-1755）はリッコポーニとの結びつきから、舞台とアカデミーを結び付ける役を担った。実際、モデナ、ボローニャ、ヴェローナ、ヴェネツィアでの悲劇上演を助けつつ、悲劇を創作した。代表作は『メロペ』（*Merope*, 1713, Modena）でリッコポーニにより上演され、すぐあとにヴェローナ、そして1714年のカーニヴァルではヴェネツィアでサン・ルーカ劇場の演目として（メロドラマのお株を奪って）上演された。さらに、悲劇集『イタリア演劇』（*Teatro italiano*）を1723-1725年に出版した。

マルテッロ（Pier Jacopo Martello, 1665-1727）もフランスものの翻案メロドラマ台本を書いていたが、1711年に5幕の悲劇『タウリスのイフィゲニア』（*Ifigenia in Tauride*）をヴェローナとヴェネツィアで、『ラケル』（*Rachelle*）を1712年にヴェネツィアとモデナで、いずれもリッコポーニ劇団で上演した。メタスタージオの養父でもあるグラヴィーナは1712年に『五つの悲劇』（*Tragedie cinque*）を出版している<sup>23)</sup>。ちなみに、グラヴィーナの養子であったメタスタージオは1712年に14歳で悲劇『ジュステイーノ』（*Giustino*）を書いている<sup>24)</sup>。

アルカディア会員たちは、フランス人たちの意見に沿って（例外はあるが）基本的にオペラをイタリア文化退廃のスケープゴートにした。だがそれをもってオペラの「改革」に進むのではなく、オペラを制御するか、除去しようと考えた。口火を切ったのがグラヴィーナの『アレッシンドロ・グアイディの「エンディミオン」に関する論考』（*Discorso, sull'Endimione di Alessandro Guidi*, 1692）で、オペラも牧歌劇題材なら構わない、というものだった（制御）。つまり歴史物ではなくて、牧歌劇なら器械、合唱、ダンス、音楽を

伴っても本当らしさ *inverosimiglianza* を損なわないというわけだ。皮肉なことに、オペラ誕生 100 年で出発点に戻ろうというのである（フランスのキノー経由で）。英雄・歴史物担当の悲劇と神話的見世物的題材担当の音楽悲劇というフランスの分離のベクトルがここに反映されているようだ。実際、アルカディア会員の台本作者・詩人たちは、寓話を復活させる<sup>25)</sup>。

次にクレッシンペーニは悲劇と喜劇のミックス、演劇規則違反、言葉の音楽への従属、アリエッタの濫用といった点でオペラを批判する<sup>26)</sup>。ムラトリーも同様に、オペラのわざとらしさ、女性的な調子、アリア過多、話さず歌う不自然さ、劇の核心であるはずのレチタティーヴォの減少を非難し、*dramma per musica* は音楽の無い真の悲劇と喜劇に場所を譲るべきだと考える<sup>27)</sup>。ここで興味深いのは、グラヴィーナが牧歌劇利用の試みののち、*dramma per musica* 正当化へと進むことである<sup>28)</sup>。つまり、音楽は詩に依存する存在なのだから、音楽の追放や指定場所への押し込めではなく、詩を再生すればよいと考えるのである。さらに興味深いのはマルテッロである<sup>29)</sup>。彼はわが道を行く。ほかのアルカディア会員の多くがまずは（フランス風）悲劇を基準点として思い浮かべるのに対して（つまり悲劇かどうか、さらに、悲劇たるもの題材は何か音楽は駆逐すべきか等々）、そもそも *dramma per musica* を別物ととらえる。音楽によるものだから詩は音楽に依存するし、見世物だから大衆の好みや気分、劇場の容量、劇場支配人の財力、使用可能な声部、作曲家の能力など様々な要素に適合させるのは当然なのだ。

こんな中、台本作者たちは、バロックの悪趣味と、反オペラ的なアルカディア会的批評との二正面作戦を強いられた。たとえばゼーノは、フランスものの翻案台本、牧歌劇の題材の使用、さらにイタリアものの翻案台本<sup>30)</sup>といった今まで述べてきたすべての試みを行っている<sup>31)</sup>。そもそもジャンル分けが曖昧なイタリアでは、悲劇詩人と台本作者をひとりの人物が兼ねていることが多かった。彼らはこのような悲劇希求の文化的空気の中で、実際自ら手掛けるものをメロドラマではなく悲劇と意識している、あるいはそう願っていたかもしれない。つまり、悲劇を基準点にした議論は（フランスへ

の対抗心と憧れに包まれた当時、そのような基準を客観視するのは難しい)、メロドラマを悲劇とイタリア演劇から除外すべきものと考えてフランス風セリフ悲劇へと進もうとする分離のベクトルを経て、条件付きの総合ベクトルへと移り、悲劇の範疇に留まると考えることでメロドラマへの批判をかわす、あるいは存在価値を主張するほうへと進もうとするのである。

#### e) 悲劇としてのオペラセリアの試み

ここで例として挙げるのはサルヴィ (Antonio Salvi, 1664-1724) である<sup>32)</sup>。医者で、絵と演劇の才能に恵まれており、フィレンツェのフェルディナンド・デイ・メディチ大公子 (principe Ferdinando de' Medici, 1663-1713)<sup>33)</sup>に仕えた。そして1694-1724年には20作ほどの *drammi per musica* の台本と6～7作の *インテルメッツォ* を書いている。さて彼を取り上げたのは、彼が「悲劇」という意識でオペラ台本を書いたことを明確に宣言しているからである。それは『愛と威厳』 (*Amore e maestà*, 1715, Firenze) の緒言である。

#### 寛大なる観客の方へ

あなたにお目にかけますのは真の悲劇的結末つきの音楽悲劇でございます。わたくしの知る限り、いまだかつて、少なくともイタリアの舞台では見られたことのない新奇なものでございます。もしわたくしの願いどおり、あなたの寛恕に適いますならば、わたくしは、あなたを音楽の優しい調べを聴きつつ涙をうかべて劇場から立ち去らせる第一号になることを願っております<sup>34)</sup>。

彼はリュリ等の *tragédie en musique* というフランス語に該当する *tragedia in musica* を用いている。だがフランスのオペラの試みである抒情悲劇の多くは、すでに述べたようにセリフ劇の悲劇とは異なり、神話的なものや寓話的なものを題材とすることが多かったし、必ずしも悲劇的結末ではなかった。だが、「真の悲劇的結末」を設けることで音楽と共に観客を泣かせたいと述

べていることから、悲劇寄りの要素を取り入れていることがわかる。続く部分もまた同様である。

題材は有名なトンマーズ・コルネーリオ（トマ・コルネイユ、Thomas Corneille, 1625-1709）がすでに『エセックス伯』<sup>35)</sup>というタイトルでフランスの舞台にかけたものですが、これを音楽、劇団、イタリア劇場に合わせる必要があり、わたくしは舞台をベルシヤに移し、俳優の数を減らし、舞台背景を変え、様々なプロットを浮かび上がらせ、原典から大いに書き換えなければなりません。しかしわたくしは主要登場人物の性格を元通りに保ち、カストロフィをより悲惨なものに、そして出来事をより密なものにいたしました。双方のドラマを読むことで、あなたはその比較を確認できます。

俗な言葉は詩のいつもの悪戯であり、この詩人の感覚ではございません。ではお楽しみください。

歴史を題材にしたフランスのセリフ悲劇を下敷きにしていること、またより悲惨な大詰めに、悲劇としての意識が見える。一方で様々な事情から変えた部分にも言及があり、その中に音楽があることは、これが音楽を使ったドラマであることを示している。つまりメロドラマを悲劇の範疇へと入れるという意図が推測される。フランスでは *tragédie en musique* がセリフ悲劇と分離する形で創作されたのと異なり、この試みは音楽を伴うという点でそれと似ながらも（そもそもフランスがイタリアのオペラの真似をしたのだが）、フランス悲劇のほうの範疇に入ること、フランス人達の、そしてそれに影響を受けたイタリアの知識人たちの批判をかわそうとしたのである<sup>36)</sup>。

悲劇の範疇に入る基準は、アリストテレス以来の三一致の法則に加えて、フランス風の本当らしさと適切さであった。また悲劇が人々の教化をする機能を持つことも求められた。この3つは二正面作戦のうちのバロックの悪趣味との戦いの手段でもあった。それらが、メロドラマとしての上演システ

ムの中で機能することを狙ったのである。より具体的には、登場人物を減らす、アリアの数を減らす、入場時や場の途中でのアリアを減らす<sup>37)</sup>。こうして次第にメロドラマは、音楽を纏いつつも文学的価値をもった悲劇といった姿をあらわす。だが、はっきりと悲劇的な結末を示すものは、上演機会の状況もあり、ごくわずかだった。この意味で先に述べたサルヴィの作品に続くのがメタスタジオの『見捨てられたディドーネ』(*Didone abbandonata*)であり、『ウティカのカトー』(*Catone in Utica*)である。メタスタジオはグラヴィーナの養子としてアルカディア会の知識人たちの身近で暮らし、その考えを吸収していったが、その他の直接的な人間関係もそこには影響している。

#### f) メタスタジオ初期の音楽「悲劇」：やがて総体としてのオペラへ

ヴェネツィアのピオヴェーネ伯爵 (Agostino Piovene, 1671-1721) はゼーノの友人であり、フランス芸術の崇拜者であり、台本も書いた。彼はオペラには珍しい悲劇的な結末を『バジャゼ』(*Bajazet*, 1719, Reggio Emilia) で描いた(スルタンバジャゼの死により悲劇的に終わる)。もとはプラドン (Jacques Pradon, 1644-1698) の悲劇で、イタリア語訳が1709年のローマのコレジオ・クレメンティーノ (Collegio Clementino) で行われた。翻訳活動についてはすでに述べた通りである。訳者はアルカディア会の会員であった。1719年の上演時、アステリア (Asteria) 役を務めたのが人気歌手のマリアンナ・ブルガレッリ (Marianna Bulgarelli, 1684-1734) だった。暴君への不服従のために英雄が自ら死を選ぶこの作品は、*Catone in Utica* (1728, Roma) の図式そのものである。またサルヴィの「最初の音楽悲劇」*Amore e maestà* (*Arsace*) の第二版 (*Arsace* というタイトル) は1718年のヴェネツィアのカーニヴァルで上演された。音楽はガスパリーニ (Francesco Gasparini, 1668-1727) で、スタティーラ (Statira) 役はやはりマリアンナ・ブルガレッリだった。同年12月ドメニコ・サッリ (Domenico Sarro または Sarri, 1679-1744) の曲で、ナポリでも同じ配役で歌った。1719年にメタスタジオは作曲家ガスパリーニと

知り合い（メタスタジオは彼の娘との結婚を望んだが叶わなかった）、1720年からはマリアンナ・ブルガレリと親しくなる。彼女が彼のもうひとつの真の悲劇的結末を持つ「音楽悲劇」*Didone abbandonata*（1724、Napoli 彼の最初のオペラセリア）のインスピレーションを与えた<sup>38)</sup>。*Catone in Utica*では悲劇的な死で終わるとしても英雄的な死だが、*Didone abbandonata*<sup>39)</sup>はサルヴィの*Amore e maestà*同様、女性による絶望的な死で終わる、まさに真の悲劇であった。悲劇的結末のみならず、女性主人公の置かれた状況（王国を失い、愛も失う。つまり栄光への罪を犯し、愛で罰を受ける。また女性が王位継承権や決定権を持っている点）も似通っている。

空気や思潮は、人的交流を通じて最も確実に伝わるもので、アルカディア会しかり、宮廷と宮廷詩人や音楽家しかり、そしてメタスタジオの場合もしかりであった。メタスタジオは養父グラヴィーナの死去（1718年）以降、自らの筆一本とその成功だけを元手に人的交流を拡げて、成長し仕事の幅も広げていった。貴族階級に属するゼーノとは異なり、上演の成功に向けて、当初から音楽家、歌手との緊密な協力の中から作品が生れたのだ。彼がウィーンに行く前のナポリ、ローマ時代の作品がこのようにして生まれた。つまり、さまざまな思潮や理念に縛られ揺れ動いたメタスタジオ前夜のオペラ観と状況と異なり、メタスタジオは総体としてのオペラということを理念だけでなく、活動としても体感していたと推測される。似通った悲劇的音楽劇を志向しながら、サルヴィの宣言とは異なり、メタスタジオにとってオペラは総体としてオペラであった。

ダニエル・シーベラーへの手紙（Daniele Schiebeler, 1741-1771, 法学者で詩人）

あなたはわたしにアリアのない劇をいくつか所望されました。そして私はあなたからそのような望みを取り除くために、劇のシステムをあなたにご説明しなければならいでしょう。そのシステムとは、古代の人々の作品を読み、また長い経験から、形成すべきとわたしが心の中で信じ

たものです […]。あなたにごく手短にお話しします。まず、わたしは音楽を伴わない詩を知らないのだと。またギリシャ人たちが折に触れ詩の韻律を変化させ、ストロベ、アンティストロベ、エポードを混ぜ合わせていたのだと。

さらに、彼らは、passioni（情念）に従ってアリアをその他から区別するあの周期的な音楽を生み出していた。したがって、ちょうど現在アリアがレチタティーヴォから区別されているように常に cantici（頌詩）が diverbi（対話部分）と区別されていたのだと<sup>40</sup>。

彼が生れた時からオペラは存在し、音楽と劇は一体であり、古代ギリシャ人たちが同様のシステムを持っていた。彼が総合的な一体のものとしてオペラを受け入れていることがわかる<sup>41</sup>。

知識人や文学者、そして台本作者の様々な試みや意図をよそに、メロドラマは総体として実態として17世紀、18世紀に存在し続けた。17世紀末から、オペラシーズンのある都市では、人々はカーニヴァルのシーズンには必ず劇場に足を運ばなければならなかった。オペラは支配階級にとっては最も重要な楽しみと社交の機会を提供した。また多くのその他の観客にとっては、神話や歴史、音楽、演劇、あるいは、芸術そのものに触れる唯一の機会だった。劇場は騒々しくて外国の旅行者たちが驚くほどだった。このような実態と、今まで見てきた複数の試みは同時に存在しており、影響しあっていた<sup>42</sup>。ちょうどグルックらの「オペラ改革」のあともオペラセリアが生き延びたように<sup>43</sup>。

#### 4. 結論

メタステージオが1730年にウィーン皇帝の宮廷詩人となるまでに、イタリアの悲劇、および *dramma per musica* に関して複線的な試みがあり、その背景に複数の文化の相克、複数のジャンルの相克が存在していた。（前提と

して常に新しいものへと興味を移す人間という存在がある。)とりわけ、政治的にそして文化的にも優位になったフランスに対する未統一のイタリアの愛憎半ばする空気が色濃く反映していたと思われる。フランス悲劇の翻訳、フランスものの翻案オペラ、イタリア悲劇の試み、音楽悲劇の試み、こうした様々な試みのすべてが、メタスタジオ前夜の状況であった。「台本改革」という単線的な進歩を感じさせる言葉で要約するには抵抗がある。この空気のただ中から、類まれな詩才を持つメタスタジオによるオペラセリアが生まれ、その台本は18世紀の大部分でヨーロッパを席卷することになる。彼は前夜の動きを反映しながらもそれを超越する側面も見せることになる。そして彼と彼の時代のオペラセリアもまた、前夜同様に様々な要素の相克の上に成り立つものであり、同様にダイナミックな視点で見ていくことが必要であろう<sup>44)</sup>。ジャンルや文化を分け、一方の優位性を主張するような分離の力は、オペラセリアのような統合されたものを評価する土台すら失わせてしまう<sup>45)</sup>。本稿ではよく知られた事柄や、わずかな例を挙げたに過ぎないが、幸い現在17、18世紀の台本や理論書がネット上で見られるようになってきている。そしてオペラセリアの周囲の状況の霞もすこしずつ払われつつある<sup>46)</sup>。一方で、ウィーンという「国際都市」でもてはやされ、ヨーロッパ中で流行したことから、オペラセリアが統合ベクトルの強いイタリアらしいものであると同時に、背景を捨てても成り立つシンプルさと普遍性を持つことも推測される。だとすれば、現代という別の時代と文化の中で、独自の解釈で読み、上演する楽しみも期待できよう。実際、有名な作曲家のケースが多いとは言え、オペラセリアが上演される機会も増えてきた。今後のさらなる研究と上演に期待したい。

## 註

- 1) ヴェネツィア生まれ。オペラとオラトリオのリブレット作者。生涯の大部分をウィーンで過ごした。1718-1729年にウィーンの宮廷詩人。
- 2) D.J. グラウト『オペラ史』上、服部幸三訳、東京、音楽之友社、1957年、313頁。「歴史家たちのあるものは、グルック以前の18世紀オペラに関するものならば、あらゆる



- ることが歴史的必然とは言え、あまりになげかわしいエピソードで、世紀の半ばには手のつけようがないほど低い趣味に堕ちていたのをグルックがただ一人で、いわゆる「改革」を通じて救ったのだと、考える傾向がある。しかも、その「改革」という言葉がただ悪いものを良いものに置きかえたという道徳的浄化の後光をまといている。」
- 3) Reinhard Strohm, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 18: «(...) si dovrebbe rinunciare a illudersi che l'opera sei-settecentesca sia uno stadio primitivo di teatro, un "non ancora"(...)». 「17-18 世紀のオペラを演劇の未発達段階だとか、「まだこれから」のものだと思ひ込むのをやめるべきではなからうか」。
  - 4) グラウト、前掲書、53-60 頁。
  - 5) 同上、130-131 頁。
  - 6) チェステイの有名なオペラ『金の林檎』(*Il pomo d'oro*) は、彼がウィーンの宮廷副楽長に就任した 1669 年に神聖ローマ皇帝レオポルト I 世とマルガリータ・テレーザの結婚式で披露された。
  - 7) グラウト、前掲書、177 頁。
  - 8) リュリはフィレンツェ生まれで、14 歳でパリに移り、1661 年にフランス国籍取得。
  - 9) ルイ 14 世即位当時、対外的には三十年戦争に介入してハプスブルク家の神聖ローマ皇帝およびスペインと戦っていた。フロンドの乱後も続くスペインとの戦争後、スペインとの国境を確定し、1660 年にスペイン王フェリペ IV 世の王女マリー・テレーズと結婚した。1661 年にマザランが死去すると親政開始。メセナとして、ラシース、モリエール、ボアロー、リュリなどの芸術家達に出資した。1671 年にはアカデミー・フランセーズが官宮となり、『フランス語辞典』が出版され言語統一に貢献した。外交では、イギリス、オランダといった海軍・通商の二大勢力、没落しつつあるスペイン、そして神聖ローマ帝国などとの間での合従連衡、戦争の時代が続く。とりわけルイ 14 世と神聖ローマ皇帝レオポルト I 世はスペイン王家と血縁関係にあり、王位継承権をめぐる争った。
  - 10) グラウト、前掲書、178-179 頁。
  - 11) キノーは喜劇、悲喜劇、悲劇などを創作していたが、1670 年にアカデミー・フランセーズの会員となり、1672 年リュリによってオペラの台本作家として選ばれた。
  - 12) グラウト、前掲書、181 頁。
  - 13) ニコロ・ミナート伯爵はベルガモ出身の法律家、詩人、台本作家。劇場支配人も経験。カヴァッリ (Francesco Cavalli, 1602-1676) のお気に入り作家として、1650-1666 年にいくつかの台本を書いた。1650-1669 年にヴェネツィア。1669 年から没までウィーン。1669 年はチェステイの『金の林檎』上演の年。
  - 14) Gloria Staffieri, *L'opera italiana I Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi* (1590-1790), Roma, Carocci, 2022, pp. 178-179.
  - 15) La prefazione alla sua *Caduta di Elio Seiano*: «Rammentati che le rappresentazioni di questi drammi furono dagli antichi inventate per insegnar la perfezion de' costumi, onde l'azioni che vi si figurano devono formarsi all'idea di quello che dovrebbe essere, se non di quello che è» (citato in Staffieri, op.cit., p. 179).

- 16) 情念と義務の葛藤を意思で克服する英雄的人間像を描く悲劇を創り出した。
- 17) モデナ出身の役者。父もロンドンでパンタローネ役を演じた。1699年にフランススタイルのコメディアデラルテの劇団を組織した。ラシーヌやモリエールの翻訳もしている。
- 18) Staffieri, op.cit., p. 202. 203頁にはそうした作品のリストがある。コルネイユ兄弟、ラシーヌ、キノーのみならず、多くのフランスの作家達の作品が取り入れられている。
- 19) ヴェネツィア生まれ。1681年にローマに移る。ローマではアルカディア会を含む複数のアカデミーに参加した。
- 20) Staffieri, op.cit., p. 204. Charles de Marguetel de Saint-Denis seigneur de Saint-Évremond, *Sur les Opéra[s]* (1684) についてスタッフィエーリは、「(...)nell'infelice coabitazione di poesia e musica-element cardine dell'opera-ambedue le arti finiscono per danneggiarsi vicendevolmente.(...)」と述べる。
- 21) Staffieri, op.cit., p. 204: «Critici e letterati arcadici si dibattono quindi in una complessa situazione di Odi et amo nei confronti della Francia(...)». 「われ憎み〜」はカトゥルス 85 の複雑な恋愛心理を示す言葉。
- 22) スタンピーリアはナポリで活動後、ウィーンのヨーゼフ I 世、カルロ 4 世の宮廷詩人となったが、ゼーノが後任となってナポリに戻った。
- 23) リッコボニーヤマッフエイによる演劇活動、イタリア人たちがフランスに対して抱くメンタリティについて、大崎さやの『啓蒙期イタリアの演劇改革—ゴールドーニの場合』、東京藝術大学出版会、東京、2022年、21-58 に詳しい。
- 24) 1708年(11歳)に養子となる。1717年(19歳)年には早くも、*Poesie di Pietro Metastasio* がナポリで出版され、その中に *Giustino* も収められた。
- 25) Staffieri, op.cit., p. 207. 例えば、Pietro Ottoboni, *Amore e gratitudine* (1690), *L'amore eroico tra i pastori* (1696); Scipione Maffei, *La fida ninfa* (1694); Apostolo Zeno *Gl'inganni felici* (1695), *Il Tirsi* (1696), *Narciso* (1697); Pier Jacopo Martello, *Il Perseo* (dalla "tragédie à machines" *Andromède* di P. Corneille)(1697), *La Tisbe e Apollo geloso* (1697), *Gli Amici* (1699). 照らし合わせるもと牧歌劇の題材の試みとフランスものの改作の時期がほぼ重なり、さらにイタリア悲劇作成、音楽悲劇へと進む傾向が見られる。
- 26) *La bellezza della volgar poesia* (1700).
- 27) *Della perfetta poesia italiana* (1706).
- 28) *Della tragedia* (1715).
- 29) *Della tragedia antica e moderna* (1714)
- 30) 1705年にはパリアーティ (Pietro Pariati, 1665-1733) と共作で Giuliano Agosti の悲劇詩 *Artasense* を改作した。
- 31) ゼーノはスタンピーリアの後任として 1718年にウィーン宮廷詩人となる。ヨーゼフ I 世ではお決まりだったブッファな場面をカルロ IV 世の元ではカットして、独立のインテルメッツォに置きかえた。このように君主の好みも宮廷の出し物とその傾向を決めた。
- 32) Francesco Giustini, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, il Mulino, 1994.

- 33) 音楽愛好家で、音楽のパトロンとして有名。フィレンツェが音楽の中心地の一つとなるのに寄与した。
- 34) Giustini, op.cit., p. 185: «Cortese spettatore.  
Eccoti una tragedia in musca, col fine veramente tragico; novità, per quanto è a mia notizia, non più veduta, almeno sulle scene d'Italia. Se incontrerà, come spero, il tuo gentil compatimento, mi pregerò io d'essere il primo a farti sortir dal teatro con le lagrime, fra le dolci armonie della musica.  
Il soggetto è l'istesso che già espose sulle scene di Francia il famoso Tommaso Cornelio sotto il nome del *Conte d'Essex*, ma dovendo questa servire alla musica, alla compagnia ed al teatro italiano, m'è convenuto fingere la scena in Persia, scemare il numero degli attori, variar lo scenario, far comparire varie azioni ed alterarla molto dal suo originale.  
Ho però conservato i caratteri de' principali personaggi e resa la catastrofe più funesta e più spessi gl'incidenti, conforme puoi riscontrare dalla lettura dell'uno e dell'altro dramma.  
Le voci profane poi sono soliti scherzi della poesia, non mai sentimenti del poeta; vivi felice».
- 35) エセックス伯事件は 1601 年にイギリスで起きた。舞台を移すことは、異国の神秘的な感じをもたらす効果も持つ。
- 36) Reinhalt Strohm, *Dramma per Musica Italiana, Opera Seria of the Eighteen Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 169. 第 8 表に初期の (1730 年まで) 自ら tragedia per musica と名付けられ、不幸な結末を持つ 11 作品を挙げている。シュトロームは、この本の 9 章 (177-198 頁) で詳細にサルヴィの『愛と威厳』を典拠であるトマ・コルネイユの *Le Comte d'Essex* (1678) と比較している。結論として、(最初の、という部分を除いて) サルヴィの宣言どおりであることを確認している。つまりセリフ劇の劇作上の慣習を守り (場のリエゾン、登場人物の階層的扱い、独白と対話の慣習、アリストテレスの一致の規則)、音楽やイタリア劇場の要請にこたえず、プロット、登場人物、場面構成などに加えた変更は悲劇をドラマとしてより説得的なものにした。こうしてサルヴィはつまりオペラの要求に屈しなかったのだ、と。
- 37) Strohm, op.cit., pp. 36-37. 1680-1690 年ごろにはオペラ一作にアリアが 70 以上あったが、クレッシンバーニは 1701 年に、ゼーノ (すでに 1695 年に牧歌劇ものの台本を書いている) がアリエッタを減らしたことを賞賛している。
- 38) Ibid., pp. 95-96.
- 39) ウェルギリウスの『アエネーイス』に題材を取る。アエネーアースがカルタゴ女王デイドに助けられ、愛を育むが、彼はイタリア建国のため彼女を捨ててカルタゴを離れ、絶望したデイドは自ら命を絶つ。
- 40) Pietro Metastasio, Lett. 1574 (Biblioteca Nazionale di Vienna, cod. 10273, n. 804), in Id., *Tutte le opere di Metastasio*, vol. IV, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954 p. 538: «(...)Ella vorrebbe da me alcuni drammi senza arie, ed io per toglierle questo desiderio dovrei spiegarle il sistema teatrale che dalla lettura degli antichi e dalla lunga esperienza ho creduto dovermi formare in mente(...). Le dirò solo succintamente ch'io non conosco poesia senza musica; che le nostre arie non sono inventate da noi; che i Greci cambiavano anch'essi di tratto in tratto la misura de' versi e mescolavano le strofe, le antistrofe e gli epodi; che a seconda delle passioni davano occasione a

- quella musica periodica che distingue le arie dal resto: onde si sono sempre distinti i *cantici* da' *diverbi*, come si distinguono ora le arie da' recitativi.(...)» シーベラー (Daniele Schiebler, Lipsia [Amburgo 1741-1771]).
- 41) 実際セリフ劇としてのメタスタジオ作品の上演は19世紀に至るまでしばしば行われた。Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 33. また「メタスタジオ作品が、もしオペラからアリエッタ構造全体を取り去り単純な悲劇として上演されたら（このカットはかなり容易だと思われるが）、大いに効果があるだろう」とド・ブロス (Charles de Brosses, 1709-1777) は書いている。De Brosses, 578-579:«[le opere di Metastasio] farebbero certamente un grande effetto se fossero rappresentate come semplici tragedie in versi, lasciando perdere tutta l'impalcatura di ariette da opera, che sarebbe assai facile tagliare» (citato in Chegai, op.cit., p. 42).
- 42) Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *Storia della musica occidentale. Vol. 2: Dal Barocco al Classicismo viennese*, Roma, Armando, 2012, p. 287. マルチェッロ (Benedetto Marcello, 1686-1739) が『当世劇場 Il teatro alla moda』(1720)を執筆しているころ、ゼーノはすでに悲劇に相応しい作品としてのオペラを目指しており、一方でリッコポーニは演劇の実験に勤しんでいた。Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel settecento*, Roma, Laterza, 1995, p. 49.
- 43) メタスタジオの擁護者は18世紀後半になっても存在した。たとえば、スペイン生まれの著述家アルテアガ (Esteban De Arteaga, 1747-1799) は、その書物の11章 (333-411頁)を割いて、メタスタジオ賛辞を展開する。Esteban De Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, vol. 1, Bologna, la Stamperia di Carlo Tenti all'Insegna di Sant'Antonio, 1783, capitolo primo. 彼は賞賛の言葉を書き連ねたあと、当時の批判にも耳を傾け、それでも尊敬は変わらないとし、若者にメタスタジオの長所を学び短所を真似するなど助言する。なかでも、悲劇を書くのに彼をモデルにしないことと忠告し、悲劇と音楽劇の性質には多くの共通性があるとはいえ、混同することは二つを損なう企てである、とする。そして「メタスタジオはこのジャンルにおいて、ウェルギリウス、ホメロス、コルネリウス、ラシーヌらと比肩でき、世界一オペラ(抒情劇)詩人である」、と結ぶ。(特に410-411頁)。Ibid., p. 411:«(…) la gloria di Virgilio, Omero, Cornelio, e Racine, co'quali è paragonabile nel suo genere il Metastasio, e il primo Poeta drammatico lirico dell'universo.» 悲劇と音楽劇を別ものにとらえている。
- 44) 18世紀の半ば過ぎにも、飽きっぽい大衆や権力者と、フランス対イタリア、悲劇とオペラといった前半でおなじみの変数が影響を及ぼす。フランスの批判とそれに乗ったイタリア人の批判は今度、メタスタジオに向けられる。とりわけラシーヌとコルネイユを悲劇の現代の発明者とする権利を奪還しようとするなかで、メタスタジオは偉大な剽窃者とまで言われる。De Brosses, Lettera LI Al Signor de Malteste (592): «Metastasio è un gran plagiatore: saccheggia a piene mani Corneille, Racine, Quinault, Crébillon, e tutto quello che può trovare», citato, in Andrea Chegai, op.cit., p. 40. 17世紀のオペラの状況がイタリア文化墮落のスケープゴートだったとすれば、18世紀の「悲劇の不在」のスケープゴートがメタスタジオであったかもしれない。
- 45) Reinhalt Strohm, *Dramma per Musica Italiana, Opera Seria of the Eighteen Century*, cit., p. 121.

シュトロームは現代の大学の学科分野では様々な専門家が、このようには細分化されていなかった文化の産物をばらばらに研究してきたという問題があり、カヴァッリとグルックの間の *dramma per musica* はそのために避けられるべき誤解の犠牲者であり続けてきた、とする。

- 46) 『啓蒙思想の百科事典』、日本18世紀学会啓蒙思想の百科事典編集委員会編、東京、丸善出版、2023年。