

オペラ『アルチェステ』をめぐる ——ヒロインの人物像を中心に

大崎 さやの

1. 序

ウィーンのブルク劇場で1767年に初演されたオペラ『アルチェステ』(Alceste)は、その台本を担当したカルツァビージ(Ranieri de' Calzabigi, 1714-1795)と作曲家グルック(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)の両者によるオペラ・セーリア改革が生み出した作品の1つに数えられている。この改革については後に詳しく述べるが、それまでオペラ・セーリアの世界に君臨していたメタスタージオ台本によるオペラとは異なるオペラを作り出そうとする動きを指す。カルツァビージとグルックの共作オペラは全部で3作あり、いずれもウィーンで初演されている。その1作目は1762年初演の『オルフェオとエウリディーチェ』(Orfeo ed Euridice)、2作目が本論で取り上げる『アルチェステ』、3作目は『パーリデとエーレナ』(Paride ed Elena)である。この3作のうち、今日最も頻繁に上演されているのは『オルフェオとエウリディーチェ』であり、『アルチェステ』については、近年では1987年にジュネーヴで、1998年にドロットニングホルム(スウェーデン)で、2004年にパルマで、2015年にヴェネツィアでと、数えるほどしか上演されておらず¹⁾、世界の歌劇場のレパートリー作品とは呼べない状況にある。しかしながら『アルチェステ』は、「仮に『オルフェオ』が3つのカルツァビージ作オペラの開幕作品と表されるなら、中心となる作品は、実際に傑作である『アルチェステ』である²⁾」とスタンフェルドも述べるように、音楽や詩作、またはドラマとしての新しきの点で、カルツァビージとグルックの改革

オペラを代表する作品となっている³⁾。だがいっぽう、この作品をデュ・ルレ (François-Louis Gand Le Bland Du Roullet, 1716-1786) がフランス語台本に改変し、グルック作曲により 1776 年にパリのオペラ座で初演された『アルセスト』(Alceste: フランス語のアルチェステ) は、20 世紀以降もしばしば上演されており、カルツァビージ台本版と比べると、より人口に膾炙した作品となっている。ヘイズもこのフランス語版をカルツァビージのイタリア語版と比較して、「2 つの稿を比較すると、どうしてもフランス語稿の方に軍配が上がってしまう。改訂稿は初校の最良の部分のすべてを凝縮してもっており、グルックの音楽的・劇的表現力の成長とつり合っているからである」⁴⁾と述べ、フランス語稿の優位を主張している。

このように、イタリア語稿とフランス語稿は、音楽や詩作、またはドラマとしての側面からしばしば比較して論じられているが⁵⁾、ドラマの主人公であるアルチェステの人物像に焦点を当てて論じたものは少ない⁶⁾。そして、イタリア語稿とフランス語稿のアルチェステ像を比較した場合、高く評価されるのは、カルツァビージ台本によるイタリア語版のアルチェステ像ではないかと筆者は考えるのである。さらに、イタリア語版の改革オペラとしての価値も、フランス語版のアルチェステ像との比較を通して、いっそう明確になるものと思われる。故に本論考では、イタリア語稿とフランス語稿における主人公アルチェステの人物像を比較して論じ、カルツァビージとグルックのイタリア語稿が改革オペラとして評価される理由として、音楽や詩作の面における革新性だけでなく、このアルチェステの人物像の新しさも挙げられることを検証したい。

2. エウリピデスの『アルケステス』、及びグルックの 2 つの『アルチェステ』の内容

エウリピデスの悲劇『アルケステス』(ギリシャ語のアルチェステ)のテーマは、17 世紀から 18 世紀にかけ、古典主義の時代の波に乗って、特にフラ

ンスやイタリアの劇作家たちの関心を引き続けた⁷⁾。グルック作曲による2つのオペラは、アルケステのテーマで書かれたこれらさまざまな作品のうちに見出されるものであるが、ここではグルックの2つのオペラの内容について論じる前に、まずエウリピデスの原作の内容を、特にアルケステに焦点を当てながら見てみたい。

舞台はテッサリアのペライイ市、アポロンが宮殿の門より現れる⁸⁾。アポロンは自分が下界に追放された際にこの市の王アドメトスに庇護された代償に、アドメトスに死が迫った時、代わりに死ぬ者があれば、彼の命を取り留めると約束したと述べる。そして彼の父母は身代わりを断ったが、妻アルケステスは承知して、いま館で夫に抱かれて息を引き取るころだと言う。そこへ死神がアルケステスの命を引き取りにやって来る。アポロンは、ヘラクレスがアルケステスを死神の手から奪い返すだろうと予言して去っていく。死神が館に入ると、コロスが現れ、死にゆく運命のアルケステスを悼む。侍女が登場、死を前にしたアルケステスの様子を物語る。神壇に向かって子供たちの将来について祈り、夫と結ばれた寝台や、子供や召使に泣きながら別れを告げ、アドメトスに引き留められつつ弱っていくアルケステス。そこへアルケステス本人が侍女や夫、2人の子と登場、皆に別れを告げながら、アドメトスの身代わりとなることを断った彼の両親を非難し、いっばうで夫に、子供に継母を作らないで欲しいと嘆願する。アドメトスが再婚しないことを約束すると、子供たちを彼の手託して死ぬ。長男のエウメロスが母の遺骸に呼びかけた後、アドメトスは葬儀の支度をするよう命じ、亡骸と共に館に入る。アドメトスの友人ヘラクレスがやって来るが、アドメトスは妻の喪に服していることを隠して客人を迎え入れる。アドメトスの父ペレスが弔問に訪れ、息子と言い争って帰ってゆく。饗応され酔っぱらったヘラクレスは、召使からアルケステスが亡くなったことを聞き、友人の妻を冥王夫婦の手から取り戻すと言って去る。アドメトスが妻の死を嘆いているところに、ヘラクレスが被衣を被った女性の手を引いてやって来る。被衣

を取るとアルケステイスが現れ、ヘラクレスは死神と闘って彼女を奪ったと説明して去って行く。アドメトスは祝いの儀式を命じ、コロスが一件落着を告げて悲劇は終わる。

次に、3幕形式によるカルツァビージ台本のオペラの内容を見てみよう⁹⁾。
舞台はテッサリアのペライ市。

第1幕、舞台には王宮の入り口があり、その上にバルコニーがある。王宮前の広場は神に祈願する群衆で溢れている。バルコニーに布告役人が登場、今日がアドメート（イタリア語のアドメトス）の最後の日だと告げる。群衆、アドメートの腹心エヴァンドロ、アルチェステの腹心イズメーネが、それぞれ王国の将来について嘆く。王宮の門が開いて、アルチェステが息子エウメーロ（イタリア語のエウメロス）と娘アスパージアの手を引いて登場。王を失う民を気遣いつつ、妻であり母である自分の不幸は、妻や母の心を持たぬ者には分からぬだろうと歌う。アポッロ（イタリア語のアポロン）神殿には祭司や人々が集まり、王のために祈りを捧げている。アルチェステが祭壇に祈りと供物を捧げると、「王は、他の者が王のために死なぬなら死ぬだろう」という神託が下る。不吉な神託を恐れて人々が神殿から逃げた後、アルチェステの心に、王の代わりに自分が死ぬという考えが閃く。エヴァンドロとイズメーネに、王の臨終を知らされ、アルチェステは王に会うため子供たちと退場。

第2幕、夜、冥界の神々の暗い森。アルチェステとイズメーネが登場、イズメーネは王妃に、なぜ瀕死の王を放ってこんな所にいるのか問う。アルチェステはイズメーネを下がらせると、ひとり恐怖に包まれながら神々に語り掛け、王の代わりに自分を捧げると申し出て、死ぬ前にひと目家族に会いたいと願う。王宮では、蘇った王を人々が祝っている。王はエヴァンドロから神託の内容を聞く。そこへアルチェステが戻るが、涙するのを見て問い詰めると、身代わりに死ぬのは自分だと告白する。王は妃にそんな贈り物は受け取れぬと言い、お前なしでは生きられぬと歌って退場。アルチェステは寝台に

別れを告げ、子供たちを呼び寄せると、彼らの身を案じ、子供と別れるつらさを歌う。

第3幕、王宮の玄関の間。アドメートが嘆いていると、アルチェステが子供と侍女たちを連れて登場、子供たちを継母の手に委ねぬよう王に頼む。そこへ冥界の神々が現れ、アルチェステを連れて行こうとするので、アドメートは自分も連れて行ってほしいと願うが聞き入れられない。アルチェステは連れ去られ、アドメートは気絶して運ばれて行く。廷臣たちが嘆いているところへアドメートが戻り、自分が死ぬのを止めるなど命じる。だがアポロがアルチェステと共に光る雲に乗って降臨する。彼は、アドメートの嘆きや、アルチェステの高潔な自己犠牲が神々の心を動かしたと言って、アルチェステを返す。家族の再会の喜びと、アルチェステを称える廷臣たちの合唱のうちに幕となる。

最後に、デュ・ルレの台本による3幕のオペラ『アルセスト』を見てみよう¹⁰⁾。この作品は、カルツァビージの台本に基づいて書かれたものだが、語の意味と音楽が関連付けられるオブリガートのレチタティーヴォの部分を除き、イタリア語からフランス語への直訳は韻律の関係からほぼ存在せず、テキスト全体が書き換えられている。また、場面全体の持つ意味は同じだが、テキストは完全に書き換えられている部分と、場面全体が書き換えられている部分が存在する。

第1幕、王宮前の広場、舞台奥にアポロン神殿が見える¹¹⁾。恐れ悲しむ人々に、布告役人がバルコニーから王の臨終を告げる。アルセストが子供たちと登場。合唱が王と王妃の不幸な運命を嘆き、アルセストは神々に祈りつつ、妻や母でなければ自分の苦しみは分からないだろうと言い、子供たちを抱きしめる。神殿では王のために祈りが捧げられている。アルセストも祭壇に供物を捧げて、憐れみを乞う。そこへ「王は誰かが代わりに死なぬなら、今日死なねばならぬ」との神託が下る。大祭司は誰か代わりに死ぬ者はいないか呼びかけるが、皆恐れて逃げてしまう。アルセストは夫のために自分が死ぬ

と歌う。大祭司が戻ってきて、アドメートはアルセストの代わりに息を吹き返し、死の神々が冥界の入り口で彼女を待つだろうと告げる。アルセストは、愛する者のために死ぬのは自然の美德で、新たな力を感じた自分は愛の呼ぶところに向かう、と歌う。

第2幕、王宮の大広間。人々が王の復活を祝っていると、王が現れる。彼はエヴァンドル（フランス語のエヴァンドロ）から神託を聞いた後に、アルセストを呼ぶ。2人は再会を喜び合うが、アルセストは涙を抑えられないと傍白する。アドメートが自分の代わりに死ぬ者の名前を再三尋ねたため、アルセストは自分だと告白する。アドメートは勝手に死ぬことに決めた妻を責め、神々に正義を求めると言って、妻の制止も聞かずに去る。アルセストは夫を守るよう神に祈り、死にゆく自分の運命を嘆く。

第3幕、夕刻、第2幕と同じ王宮の大広間。人々がアルセストの運命を嘆いていると、エルキュール（フランス語のヘラクレス）がやって来る。彼は人々から事情を聞き、死神からアルセストを奪い返すと言って去る。場面は変わり、舞台の奥に荒れた森、片側には岩、もう片側には冥界の入り口、森の奥に死の祭壇が見える。アルセストが死の祭壇に向かっているところに、アドメートがやって来る。彼は彼女に生きるよう説得するが、アルセストは拒否する。2人が冥界の門を開けるよう懇願すると、冥界の神々が現れる。進もうとするアルセストをアドメートがとどめ、冥界まで追いかけると言う。そこへエルキュールが現れて神々を追い払い、アルセストを友の手に取り戻す。戦車に乗ったアポロンが現れ、エルキュールの勇気を称え、アドメートとアルセストに夫婦の手本となるよう呼びかける。場面は王宮の前庭となり、群衆が登場。アルセストとアドメートは子供たちと再会し、彼らを称える合唱の中、幕となる。

3. カルツァビージとグルックのオペラに見られるアルチェステの人物像

次に、カルツァビージとグルックのオペラにおけるアルチェステの人物像

について、他の2作に登場するアルチェステ（本来、アルケステイス、またはアルセストであるが、これ以降は登場人物の名前をイタリア語に統一して論じる）と比較しながら、その特徴を述べてみたい。

まず、エウリピデスの作品との比較では、アルチェステの登場シーンが格段に増えている点が指摘される。エウリピデス作品では、アルチェステは息を引き取る直前に現れていくつか台詞を述べるが、後はヘラクレスに伴われて無言のまま顔を隠して姿を現すのみである。悲劇全体は彼女をテーマとしているとはいえ、女主人公とは呼び難いほど登場シーンが少ない。いっぽう、カルツァビージとグルックの作品においては、アルチェステは数場面を除き、ほぼ全幕通して登場し、ヒロインとしての地位を確固たるものとしている。また、悲劇にとってほとんど象徴的な役割しか果たしていないエウリピデスのアルチェステと比べ、カルツァビージ作品では、多くの台詞を通して具体的な描写がなされており、アルチェステに人物としての厚みが与えられている。例えば、カルツァビージ作品では、エウリピデスの作品よりも、アルチェステの高潔さがより強調されている。エウリピデスのアルチェステはアドメートの身代わりとなることを拒む彼の両親を非難するが、カルツァビージ作品ではそもそも両親が登場せず、よって非難も行われない。カルツァビージのアルチェステは、他に死ぬ者がいないといった理由で仕方なく犠牲になるのではなく、自ら積極的に夫の身代わりとなる、妻の鑑たる女性として描かれているのである。いっぽう、神壇に向かって子供たちの将来を祈り、婚礼時の寝台に別れを告げ、夫に後妻を禁止する部分では、カルツァビージはエウリピデスを完全に踏襲している。寝台への別れの描写では、アルチェステの、夫を愛し、夫が他の女性と結ばれることに嫉妬する、妻としての側面が強調されている。また神壇への祈禱や後妻の禁止には、子供たちを心配する気持ちが読み取れ、アルチェステの母としての側面を強調するものとなっている。

次に、デュ・ルレのアルチェステとの比較であるが、アドメートの両親が

登場せず、アルチェステが身代わりになるのは、完全に本人の意志によるものである点で、デュ・ルレ版はカルツァビーギ版を踏襲している。つまり、夫を愛するアルチェステの妻としての側面である。さらに、デュ・ルレ版第3幕の後半では、アドメートは冥界の入り口までアルチェステを追いかけてきて彼女が死ぬのを止めようとする。夫から妻への愛が、カルツァビーギ版に比べ、よりはっきりと描かれているのだが、そうした夫の嘆願に応じないアルチェステにおいても、アドメートのそれに呼応するように、夫への強い愛が表現されている。つまり、デュ・ルレ版では、カルツァビーギ版よりも、夫と妻の結びつきにより重点が置かれており、アルチェステにおいては、妻としての姿が前面に押し出されている。さらに、デュ・ルレ版では、カルツァビーギ版に見られた、神壇での祈りや寝台との別れ、後妻の禁止は削除されている。デュ・ルレのテキストが、エウリピデス及びカルツァビーギのテキストに見られる描写を踏襲していない点について、パドゥアーノは、「デュ・ルレのリブレットは、非常に厳密に“近代的”なモデルを実現したテキストとして無条件に示されるべきものであり、その実現のために文学的な模倣からもたらされる美しさを惜しむことなく手放したのである」と述べている¹²⁾。その結果、デュ・ルレの台本を「パラドックスの均衡状態の見事なドラマ化」¹³⁾が行われたものとして評価している。いっぽうで、デュ・ルレのテキストで踏襲されなかった部分について、パドゥアーノはカルツァビーギがエウリピデスから「すべて情愛をこめて保った」¹⁴⁾と指摘しているが、これは主にアルチェステの子供たちへの愛情を示す箇所である。パドゥアーノは「グルックによるフランスの『アルセスト』では、子供たちの言葉が取り除かれた」¹⁵⁾と述べているが、エウリピデス作品やカルツァビーギ作品と異なり、デュ・ルレ作品では子供役には台詞が一切ない。カルツァビーギ作品と比較すると、作品に占める子供たちの役割は縮小され、それに伴いアルチェステの母としての性格は薄められている。以上をまとめると、エウリピデスが描いたアルチェステの妻、女性、母としての側面を、カ

ルツァビージは踏襲した上で、さらに拡大して描き出し、デュ・ルレは専ら妻としての側面を強調して描いたと言える。その結果、ドラマの統一という点では、デュ・ルレ版は夫婦愛を焦点に据えたことにより、エウリピデスを踏襲したエルコレの登場が余分な要素となることを除けば、非常に統一された筋を持つものとなっている。いっぽうで、カルツァビージ版は、最後にアポロが問題が解決するという、デウス・エクス・マキナを使用した劇で、結末には統一感があるものの、夫婦愛のドラマとしてのまとまりは、子供の存在により薄められていることは否めない。さらに、子供に関していえば、エウリピデス作品では子供役は2人だが、エウメーロ1人が台詞を1場面ですべるに留まるのに対し、カルツァビージ作品では、エウメーロとアスパージアが2つの場面（第1幕第2場および第2幕第6場）で台詞を述べており、むしろ子供の役割が拡大されている¹⁶⁾。さらに、エウリピデスではエウメーロが台詞を述べるのはアルチェステの死後であり、母の遺骸に呼びかけはするものの、内容は自分や家の将来に関するものである。対してカルツァビージでは、子供たちが口にする台詞は、すべて生きている母に向けて発せられており、内容も子供らしく素朴に、母親の身の上を心配するものとなっている。

（夫の死を前に、神々に慈悲を求めるアルチェステに対し）

エウメーロ：お母様…

アスパージア： 美しいお母様…

エウメーロ：そのようにお苦しみにならないでください…

アスパージア： あなたは私におっしゃいましたよね…

エウメーロ：お母様、あなたは私に教えてくれましたよね…

アスパージア：覚えておいでですか…

エウメーロ： 覚えておいでですか…

二人：神々は正しく、慈悲深くていらつしやると¹⁷⁾。（第1第2場）

母は以前自分たちに、神は正しく慈悲深いと教えたではないか。それなら、

神はお救いくださるのが道理だろう、と子供らしい純真さで主張し、苦悩する母親を慰めようとする様子が微笑ましい場面である。もう 1 箇所、死ぬ前のアルチェステとの別れの場面でも、子供たちは台詞を述べるが、この母と子の別れも、デュ・ルレ版には存在しない場面である。ここでは、子供たちの母を慕う台詞の前に、アルチェステの母親としての苦悩が語られる。

アルチェステ：(…) 私はむなしく

夢見ていました、いつの日かあなたたちの

幸せな姿を見ることを！…私があなたたちの喜ばしい結婚の

燃える婚礼の松明を

見ることはないでしょう…ギリシャ中が

あなたたちの功績と美德を賞賛するのを

聞くことはないでしょう…母親にとって

なんて残酷なことでしょう！…¹⁸⁾ (第 2 幕第 6 場)

子供が舞台上に登場し、台詞を述べることにより、それに呼応するアルチェステの母としての役割も拡大されるのである。

それでは、カルツァビージはなぜ、アルチェステの母親としての側面を拡大、強調しようとしたのだろうか。この疑問は、彼が『アルチェステ』の初版の題辞に用いた、ホラーティウスの『詩論』の詩句により、ますます深いものとなる。というのも、その詩句とは、「要するに、何を始めるにせよ、それは少なくとも単一で、統一のあるものでなければならない」¹⁹⁾ というもので、作品の単一性や統一性を重視するものだからである²⁰⁾。そして、カルツァビージとグルックの第 1 作目の共作であった『オルフェオとエウリディーチェ』においては、この方針は守られていた。というのも、主要登場人物は、オルフェオ、エウリディーチェ、そして最後に 2 人を救う愛神の 3 人のみで、オルフェオとエウリディーチェの 2 人の関係——夫婦の愛

——にもつぱら焦点が当てられた、簡潔で単純な作品となっていたからである。カルツァビージは、デュ・ルレのように、子供たちの役割を減らし、アルチェステとアドメートの夫婦愛を中心とした作品を書くこともできたはずである。カルツァビージが理想とした作品の統一性を犠牲にしてまでも、アルチェステの母としての側面を強調したのは、何故なのだろうか。

4. オペラ改革とアルチェステ像

ここで、カルツァビージとグルックによるオペラ改革を、いま1度振り返ってみたい。先に、この改革を、オペラ・セーリアの世界に君臨していたメタスタジオ台本によるオペラとは異なるオペラを作り出そうとする動きと述べたが、メタスタジオ台本によるオペラの基本構成は、交互に歌われるアリアとレチタティーヴォの組み合わせである。そして、レチタティーヴォは基本的に通奏低音のみのレチタティーヴォ・セッコが用いられていたため、オーケストラの伴奏を伴うアリアとの境界は極めて明確であった。歌手たちは、もつぱらアリアで歌唱の技巧を競い合うようになり、人気を得るスター歌手も現れる。特に、カストラートと呼ばれる、高音で歌うことが可能な去勢された男性歌手は人気が高く、オペラ・セーリア界を牽引する存在となった。そのため、作品も次第に歌手が超絶技巧を披露するためのアリア中心の、音楽重視の内容となる。歌手が自分の十八番のアリアを、別のオペラのアリアと入れ替えて歌う「トランク・アリア」(aria di baule)の慣行も一般化していく。その結果、作品からはドラマとしての統一性が失われていった。さらに、メタスタジオの台本の筋立ては、2組以上のカップルが登場する、複雑に入り組んだ、到底単純とは言えないもので、登場人物は機械的に進行するアクションの駒のような、象徴的な存在として描かれていた。カルツァビージとグルックが改革しようとしたオペラ・セーリアとは、そのようなものであった。彼らの改革には、啓蒙主義の時代の新たな感性により、真実の自然な表現に基づく芸術が求められるようになったという、時代背景がある²¹⁾。

そしてその新たな感性とは、ティルの言うように「新たな中産階級の自然らしさというイデオロギーの表れであり、絶対主義的で貴族主義的な文化の抑制と技巧に、明らかに対峙するものとして形成されたもの」²²⁾であった。中産階級、すなわちブルジョワのイデオロギーとして「自然らしさ」があり、それはメタスタジオのオペラに代表されるアンシャン・レژیムの文化の特徴である「抑制と技巧」に対抗するものだったのである。

次に『アルチェステ』創作に至る、グルックとカルツァベージの足跡を追ってみよう。まずグルックは1754年にウィーンで宮廷楽長に就任し²³⁾、1761年にバレエ『石の招客』(*Le festin de pierre*)に作曲するが、ここで宮廷振付家アンジョリーニ(Gasparo Angiolini, 1731-1803)経由でノヴェール(Jean-Georges Noverre, 1727-1810)の思想の影響を受け、音楽は詩に合わせるべきであるという考えに目覚める²⁴⁾。このバレエはカルツァベージがプログラムを書き、2人が初めて共作した作品でもあった。いっぽうのカルツァベージは、ウィーンに到着する前の10年ほどをパリで過ごしている。1750年代初めにパリに住み始めたが²⁵⁾、これはちょうどジェンナーロ・アントーニオ・フェデリーコ(Gennaro Antonio Federico, fl. 1726-1743)台本、ジョヴァンニ・バッティスタ・ペルゴレージ(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)作曲のインテルメッツォ『奥様女中』(*La serva padrona*)が1752年にパリで上演された頃である。彼がパリにいたのは、この上演をきっかけに、トラジェディー・リリック擁護派と、イタリアの喜劇オペラ擁護派に分かれて論戦が繰り広げられた「ブフォン論争」(*la querelle des bouffons*)の時代にあたる。すなわち、カルツァベージは、啓蒙思想家たちによるこの論争の時代をパリで過ごし、トラジェディー・リリックを熟知していた。トラジェディー・リリックの特徴は、フランス語悲劇の朗読を手本として、言葉の抑揚に合わせて音楽が付けられている点、すなわち「詩が主体で音楽がそれに合わせている」点にある。後に1769年に出版された『アルチェステ』の楽譜の献辞で述べられた「音楽を詩に仕えるという本来の役割に限定しようと考えた」という、カルツァベージ

とグルックの基本方針には、このトラジェディー・リリックの作劇法が影響していると考えられる²⁶⁾。いっぽうで、パリで身近に接した啓蒙主義思想も、カルツァビージの詩作に方向性を与えた。すなわち、「自然さ」(nature)の重視である。カルツァビージは、特にディドロの演劇論の影響を受けたことが研究者たちによって指摘されているが²⁷⁾、ディドロといえば、新たな演劇理論、すなわち市民劇理論を唱えたことで知られる。彼は1757年に『私生児に関する対話』(*Entretiens sur le Fils naturel*)を発表、そこで喜劇と悲劇の中間にあり、かつ喜劇と悲劇を含みうる「真面目なジャンル」(le genre sérieux)を提唱した²⁸⁾。「真面目なジャンル」の作品についてディドロは、「その筋は単純で、家庭内の出来事を描いており、現実の生活に近いもの」²⁹⁾でなければならないとし、登場人物は一般に見られるような人物としている。また、ディドロはここで音楽劇についても言及しており、「現実的な悲劇が、音楽劇の舞台に導入されるべき」³⁰⁾と述べている。以上から、「現実的」(réel)というのが、ディドロの唱える新たな演劇を定義するひとつのキーワードであると考えられる。

ここで、『アルチェステ』のカルツァビージによる台本とデュ・ルレによる台本を再び見てみよう。韻文に音楽が付けられたオペラであるゆえ、両作品とも劇全体は現実的とはいえない。だが、主人公のアルチェステはどうか。ハワードは両作品における神託を聞いた後のアルチェステを比較し、「カルツァビージのアルチェステは(…)アドメートを寡夫にしたいというほとんど歪んだ欲望に取りつかれている」³¹⁾のに対し、「デュ・ルレのヒロインはアドメート本人を愛している」³²⁾と述べているが、先に見たように、デュ・ルレのオペラは夫婦愛以外の要素を極力削ぎ落とした構成となっており、アルチェステの夫への愛は必然的に細やかに描写されている。さらに言い換えると、夫婦愛に焦点を当て、アルチェステの母親としての側面を縮小したデュ・ルレの台本は、筋は単純化されているが、逆にアルチェステの女性像は多面性を失い、妻であり母である一人の女性としては、現実味の薄い人物

となってしまうように思われる。いっぽう、カルツァビージの台本は、アルチェステという人物1人に焦点が当てられているという点では「単純」であるが、その描写はむしろ1人の女性を取り囲む複雑な「現実」を写し取っていると言える。ブリーツィは、カルツァビージとグルックの『アルチェステ』における子供役について、「彼らはアクションに直接関与し、最も感動的なエピソードの元となっているが、音楽的にも、私の意見では、グルックのオペラの、まさに頂点を示している」³³⁾と述べているが、子供役の登場によって、アルチェステの妻や王妃としての心理だけではなく、母としての心理も多彩に描き出されている。カルツァビージは、後年、「アルチェステとアドメートに、どの場面においても湧き上がってくる、恐れ、同情、ヒロイズム、夫婦や親子の愛情、そして絶望」³⁴⁾を自作で描写したと主張し、「音楽が至高のものとなるには、詩人が登場人物たちに与える詩的感情とさまざまな情念を表現しなくてはならない」³⁵⁾と述べているが、まさに詩と音楽の一体化のうちに表現されたアルチェステのさまざまな感情こそが、カルツァビージとグルックの『アルチェステ』の持つ特徴と言える³⁶⁾。妻、母、王妃と、揺れ動く一人の女性の心理を描写することを通して、カルツァビージはメタスタジオ作品の登場人物には見られなかったような、現実的なひとりの女性としてのアルチェステ像を作り上げ、現実を描くというディドロの理論を実践してみせたのである。カルツァビージとグルックの『アルチェステ』は、音楽面や詩作面のみならず、アルチェステ像の造形に新たな演劇理論を取り入れて、メタスタジオ作品とは異なるオペラ・セーリアを作り出したという点からも、「改革オペラ」と呼ぶにふさわしいと言える。

また、カルツァビージとグルックのアルチェステは、特に母としての側面が強調されて描かれているが、この点からも当作品が「改革オペラ」の名に値すると主張できる。フェルドマンが指摘するように、メタスタジオ規範のオペラ・セーリア作品には、先代のゼーノ (Apostolo Zeno, 1668-1750) のオペラとは異なり、1つの例外を除いて母親役は登場せず、妻の登場も稀で

あった。そうすることで「メタスタージオは、自らの時代の家父長的な社会を劇場向けに規範化した」³⁷⁾のである。また、フェルドマンは、オペラ・セーリア全般において、母親が「おそらくオペラ・セーリアが従う家父長制と権威を、ある種神話的に支えるには、現実生活に根差していることをあまりにも想起させる」存在として、排除された可能性を示唆しているが³⁸⁾。カルツァビージとグルックは、こうしてメタスタージオが廃止したオペラ・セーリアにおける母親役を復活させ、さらに現実根差した形でのアルチェステ像を創造したのである。

では、なにゆえ彼らは母親役を復活させたのだろう。その理由は、以下のように考えられる。研究者たちが指摘するように、カルツァビージとグルックは、『アルチェステ』を、「音楽が付された悲劇」(*tragedia messa in musica*)、「音楽のための悲劇」(*tragedia per musica*)など、通例のイタリアの音楽劇には見られない「悲劇」(*tragedia*)という名称と呼んでおり、これは指摘されるようにフランスのトラジェディー・リリックを意識した名称であるが³⁹⁾、いっぽうでこの名称は、彼らがディドロの唱える「現実的な悲劇が、音楽劇の舞台に導入されるべき」という方針を実現しようとしていたことの証左とも思われる。では彼らが念頭に置いていたと思われる18世紀のイタリア悲劇とは、どのような作品であったのか。まず、重要と思われるのは、この2人のオペラに先立って、マルテッロ (Pier Jacopo Martello, 1665-1727) によって書かれ、1709年にヴェネツィアで初演された悲劇『アルチェステ』(*Alceste*)である。トリヴェーロは、この作品のカルツァビージへの影響を示唆しているが⁴⁰⁾、この悲劇では、息子エウメーロはまだ赤ん坊で、アルチェステが揺籠の息子に子守歌を歌って話しかけながら、自分の死について考えるという、非常に感傷的な場面(第3幕第1場)が登場する⁴¹⁾。ここでのアルチェステは乳母も連れておらず、すなわち王妃としては描かれず、単なるひとりの母親として描かれている。こうした描写により、この悲劇はトリヴェーロの言うように、ディドロの唱える「家庭内悲劇」(*tragédie domestique*)を先駆け

て実現したものと言え⁴²⁾、カルツァビージは『アルチェステ』創作にあたり、このマルテッロの描く母親像の影響を受けた可能性が高いと考えられる。また、シピオーネ・マッフェイ (Scipione Maffei, 1675-1755) によって書かれ、1713 年にモデナで初演された『メーロペ』(Merope) も重要である。この作品はヴォルテールやアルフィエリも同名の悲劇を執筆し、レッシングも劇評を発表するなど、ヨーロッパ中で大きな反響を巻き起こした。その当時のイタリア悲劇の手本と見なされていたこの『メーロペ』が、女王メーロペの王子への愛情を軸とした、まさに母親を描く悲劇だったのである。カルツァビージとグルックが母親像を復活させ、『アルチェステ』を「悲劇」と呼んだのも、これらのイタリア悲劇を意識し、ディドロの唱えるように、悲劇を音楽劇の舞台に載せようとした上でのことだったと考えられる。

さらにもう 1 つ、母親像復活の理由として、当時イタリアで盛り上がっていた、女性の教育をめぐる議論の影響も挙げられる⁴³⁾。1748 年にフェメロンの著作『女子教育論』(*Traité de l'éducation des filles*, 1688) のイタリア語版がヴェネツィアで発行されたことが契機となり、ブルジョワが台頭してきた社会を背景に、娘たちを家の将来を担う子供の教育者にふさわしい母親に育てるため、女性の教育の必要性が説かれるようになっていた。実際、アルチェステが夫の身代わりとなることを決心する場面で述べる台詞、「未来の花嫁たちに自分がしっかりと手本を示すことが神の御心です」⁴⁴⁾には、理想の母を描いて娘たちに手本を示そうという、カルツァビージの意識が明白に表れている。カルツァビージとグルックが母親像を取り上げた背景には、こうして女性の教育を推進する、ブルジョワ社会の風潮も関係していると考えられるのである。

カルツァビージとグルックは、『メーロペ』のような、母親を主人公としたイタリア悲劇を手本に、やはり母親が主人公の、悲劇としてのオペラ・セーリア作品を作り出した。また、女性教育の必要性が説かれる当時の議論を背景に、将来妻や母となってアンシャン・レژیーム後のブルジョワ社会の担い

手となる女性たちに向けて、アルチェステを妻、そして母の鑑として提示し、メタスタジオ作品で排除された母親像を復活させたのである。

5. 結論

本論考では、カルツァビージ台本、グルック作曲のイタリア語オペラ『アルチェステ』が、メタスタジオのオペラ・セーリアとは異なる改革オペラとして評価される理由に、従来指摘されてきた音楽や詩作面における新しさだけでなく、アルチェステの人物像の新しさも挙げられることを検証した。

エウリピデスの原作と比較すると、カルツァビージとグルックの作品のアルチェステは、高潔な妻、そして母の鑑たる側面が強調して描かれ、人物としての厚みが与えられている。そしてアルチェステの子供たちへの愛情を示す箇所は、エウリピデスの原作からカルツァビージ版には継承されているが、デュ・ルレ版では削除されている。デュ・ルレ版では子供役には台詞が一切なく、作品に占める子供たちの役割が減らされると共に、アルチェステの母としての側面も縮小されて描かれている。いっぽう、エウリピデスが描いたアルチェステの妻、女性、母としての側面を、カルツァビージはさらに拡大させて描いた。その結果、デュ・ルレ版は夫婦愛を中心に、非常に統一されたドラマとなっているが、カルツァビージ版は、アルチェステの母としての役割が強調された結果、夫婦愛のドラマとしての統一性は薄い。オペラ作品の統一性や単純さに重点を置いたカルツァビージが、アルチェステの母親としての側面を拡大した理由には、ディドロの市民劇理論の影響が挙げられる。ディドロが1757年に発表した『私生児に関する対話』では、「現実的」な劇を書くことが推奨されている。そして、カルツァビージのアルチェステは、妻、母、王妃と、揺れ動く心を持つ、メタスタジオ作品には見られないような、現実的な1人の女性として描かれているのである。カルツァビージとグルックの『アルチェステ』は、アルチェステ像の造形に新たな演劇理論を取り入れ、メタスタジオ作品と一線を画したという点で、改革オペラと呼

ぶにふさわしい。また、母親を主人公としたオペラ・セーリアであるという点でも、『アルチェステ』は改革オペラの名に価する。カルツァビージとグルックは、『メーロペ』に代表される母親を主人公とするイタリア悲劇を手本に、やはり母親を描いた悲劇を、デイドロの唱えるように、オペラ・セーリアの舞台に載せたのである。さらに、女性の教育が叫ばれる当時の議論を背景に、将来妻や母となる女性たちにアルチェステを妻、そして母の理想像として提示した。カルツァビージとグルックは、こうしてメタスタジオのオペラ・セーリアから排除された母親像を復活させ、メタスタジオによる従来のオペラ・セーリア作品とは異なるオペラを作り出したのである。

カルツァビージとグルックの『アルチェステ』の主人公アルチェステは、メタスタジオの描いたオペラ・セーリアの王侯貴族の登場人物たちとは異なる、素朴さや自然さといった、新たな時代の価値観を表象する登場人物である。アルチェステの人物像には、アンシャン・レジームの時代が終焉に向かい、ブルジョワが台頭してきた新しい時代の息吹が反映されているのである。

註

- 1) 『アルチェステ』(または『アルセスト』)の現代における上演については、以下を参照。E. Soldini, *L'Oeuvre à l'affiche*, in «L'Avant-Scène Opéra», no. 256, 2010, pp. 126-133.
- 2) F.W. Sternfeld, *Expression and Revision in Gluck's Orfeo and Alceste*, in *Essays Presented to Egon Wellesz*, ed. by J. Westrup, Oxford, 1966, pp. 114-129 (la citazione da p. 123): «If Orfeo were to be described as the curtain-raiser for the triple bill of the Calzabigi operas, the center-piece, indeed the masterpiece, would be Alceste».
- 3) カルツァビージとグルックの『アルチェステ』における音楽や詩作、あるいはドラマ面における改革については以下を参照。Sternfeld, op.cit.; P. Gallarati, *Musica e maschera*, Torino, EDT, 1984, pp. 70-83; G. Paduano, *La riforma di Calzabigi e Gluck e la drammaturgia classica*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987)*, a cura di F. Marri, Firenze, Olschki, 1989, pp. 15-27; A. Chegai, *La lunga morte di Alceste, ossia la nascita programmata di un nuovo teatro*

musicale (Vienna, 1767), in Ch.W. Gluck, *Alceste*, a cura di M. Girardi, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, pp. 13-34.

- 4) ジェレミー・ヘイズ、『『アルチェステ』(『アルセスト』)、『新グローヴオペラ事典』、東京、白水社、2006年、49-57頁(引用は57頁から行つた)。
- 5) Sternfeld, op.cit.; P. Howard, *Gluck's two Alcestes: a comparison*, in «The Musical Times», CXV, no. 1578, août 1974, pp. 642-643; G. Paduano, *Sfiorare la morte. Gluck e L'Alceste del Settecento*, in S. Boldrini et al. (a cura di), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, vol. V, Urbino, Università degli studi di Urbino, 1987, pp. 607-629.
- 6) 前掲 Howard の論文では人物像について論じられている。
- 7) Cfr. B. Brizi, *L'«Alceste» di Gluck*, in P. Pinamonti (a cura di), *Mozart, Padova e la Betulia liberata*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 245-271 (alle pp. 246-247).
- 8) 以下を参照。エウリピデス作、呉茂一訳『アルケステイス』、『ギリシャ悲劇 III エウリピデス (上)』、ちくま文庫、1986年、7-70頁所収。
- 9) R. de' Calzabigi, *Alceste*, a cura di E. Tonolo, in Gluck, *Alceste*, cit., pp. 57-106.
- 10) Cfr. M. Noiray, *Introduction et guide d'écoute*, in «L'Avant-Scène Opéra», cit., pp. 8-61 (alle pp. 10-11).
- 11) *Alceste*, texte établi par M. Noiray, in «L'Avant-Scène Opéra», cit., pp. 13-52.
- 12) Paduano, *Sfiorare la morte. Gluck e L'Alceste del Settecento*, cit., p. 629: «Il libretto di du Rouillet deve essere senza riserve indicato come il testo che con maggior rigore ha realizzato il modello 'moderno', e per farlo non ha avuto rimpianti nel rinunciare alle bellezze della reminiscenza letteraria».
- 13) Ibid., p. 629: «(...) splendida drammatizzazione della staticità del paradosso (...)».
- 14) Ibid., p. 629, n. 83: «(...) tutti i punti affettuosamente conservati (...)».
- 15) Ibid., p. 629: «(...) l'Alceste francese di Gluck ha eliminato le voci dei figli (...)».
- 16) ブリーツイも、カルツァビージが親子愛のテーマを深めた、と述べている。ただし、彼はエウリピデスの子供役を *personae mutae* としているが、実際には本文中で述べたように、エウメーロには台詞がある。Cfr. Brizi, op.cit., p. 250.
- 17) Calzabigi, *Alceste*, cit., p. 68:

EUMELO

Madre mia...

ASPASIA

Bella madre...

EUMELO

Non t'affligger così...

ASPASIA

Tu mi dicesti...

EUMELO

Madre, tu m'insegnasti...

ASPASIA

Ti sovvien...

EUMELO

Tel rammenti...

A DUE

Che son giusti gli dei, che son clementi.

18) Ibid., p. 90:

ALCESTE

(...) Invano

mi lusingai d'esser felice un giorno

nel vedervi felici!... Arder le tede

io non vedrò ne' vostri

lieti imenei... non udirò la Grecia

vantar le vostre glorie

e le vostre virtù... Che crudel sorte

per una madre!...

19) Denique sit quod vis simplex, dumtaxat et unum. なお、ここでは岡道男訳、ホラーティウス『詩論』、松本仁助・岡道男訳『アリストテレス『詩学』ホラーティウス『詩論』』、東京、岩波文庫、1997年、232頁の訳を用いた。

20) 題辭の指摘は、Noiray, *Introduction et guide d'écoute*, cit., p. 8 による。

21) Cfr. Gallarati, op.cit., pp. 64-93 (a p. 54).

22) N. Till, *The operatic event: opera houses and opera audiences*, in N. Till (edited by), *Opera Studies*, Cambridge University Press, 2012, pp. 70-92 (la citazione da p. 81): «(Sensibility) was a manifestation of the new middleclass ideology of naturalness, formed in explicit opposition to the control and artifice of absolutist and aristocratic cultures».

23) Cfr. P. Petrobelli, *L'Alceste di Calzabigi e Gluck: L'illuminismo e l'opera*, in «Quadri-vium», 12, 1971, pp. 279-293 (alle pp. 284-285).

24) Cfr. D. Hertz, *From Garrick to Gluck: The Reform of Theater and Opera in the Mid-Eighteenth Century*, originariamente in «Proceedings of the Royal Musical Association», XCIV (1967-68), pp. 111-127, ora in Id., *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, a cura di J. Rice, New York, Pendragon, 2004, pp. 257-270 (la citazione da p. 267): «Subordinating all parts of opera to a single poetic idea had been demanded many times in the literature, and notably in Noverre's eloquent Letter VIII».

25) Cfr. A.L. Bellina, *Introduzione*, in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A. L. Bellina, t. I, Roma, Salerno Ed., 1994, pp. XI-XXXV.

26) M. Girardi, *Ripiombare negli spazi dei cieli rarefatti: Prefazioni ad Alceste*, in Gluck,

Alceste, cit., pp. 53-54 (la citazione da p. 53): «Pensai di restringer la musica al suo vero ufficio di servire alla poesia (...)». グルック署名の献辞だが、研究者の間ではこれがカルツァビージによるテキストであるとの見解でほぼ一致している。Cfr. Bellina, *Introduzione*, cit., pp. XX-XXI, n. 30. なお、オペラ・セーリアにおいて最初に改革の動きが芽生えたのは、バルマのブルボン家の宮廷で、そこではフランスの音楽悲劇、すなわちトラジェディー・リリック (*tragédie lyrique*) の作品が上演されていた。1756 年に『オペラ論』(*Saggio sopra l'opera in musica*) で、オペラの音楽は統一されたドラマとしての詩に従うべきだとしてオペラ・セーリアの改革を訴えたフランチェスコ・アルガロッティ (Francesco Algarotti, 1712-1764) は、出版後にこの宮廷の相談役となっている。Cfr. Gallarati, *op.cit.*, pp. 61-70.

- 27) Hertz, *op.cit.*, p. 266, n. 13.
- 28) 大崎さやの、「ディドロの演劇理論に見られるゴルドーニの影響——『真実の友』と『私生児』の比較を通して」、『西洋比較演劇研究』、2008 年、41-52 頁（特に 42-45 頁を参照）。
- 29) D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Id., *Oeuvres estétiques*, a cura di P. Vernière, Paris, Dunod, 1994, p. 139: «(...) l'intrigue, simple, domestique, et voisine de la vie réelle».
- 30) Ibid., p. 167 : «La tragédie réelle à introduire sur le théâtre lyrique».
- 31) Howard, *op.cit.*, p. 643: «(...) Calzabigi's *Alcestis* (...) is dominated by an almost perverted desire to make Admetus a widower».
- 32) Ibid., p. 643: «Du Roulet's heroine loves Admetus himself (...)».
- 33) Brizi, *op.cit.*, p. 250: «(...) essi partecipano direttamente all'azione, determinano gli episodi più commoventi, che poi musicalmente, a mio modo di vedere, rappresentano degli autentici vertici dell'opera di Gluck».
- 34) R. Calzabigi, *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano di Gilblas y Guzman y Tormes y Alfarace*, Venezia, Curti, 1790, ora in Id., *Scritti teatrali e letterari*, II, cit., pp. 360-550 (la citazione da p. 410): «(...) terrore, compassione, eroismo, maritale e filial tenerezza e disperazione, ad ogni scena risorgenti in *Alceste* e in *Admeto* (...)».
- 35) Ibid., p. 399: «La musica per esser sublime deve esprimere i sentimenti poetici e le passioni diverse attribuite dal poeta a' personaggi che introduce (...)».
- 36) Cfr. M. Feldman, *Opera and Sovereignty*, The University of Chicago Press, 2007, p. 364: «The irrepressibly polemical Calzabigi opposed a theater of strong actions and warm passions (which he approved) to one of cold-blooded pronouncements and artificial similes – what he glossed as “chiacchierine cicisbeatorie” (galant chitchat)».
- 37) Ibid., pp. 384-385: «Metastasio codified theatrically the patriarchal society of his time

(...)».

- 38) Ibid., p. 388: «(...) probably too reminiscent of grounding in real life to give a mythical support to patriarchy and authority that opera seria was after (...)».
- 39) Cfr. Gallarati, op.cit., p. 73; M. Napolitano, *Greek Tragedy and Opera*, in P. Brown e S. Ograjensek (a cura di), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford University Press, 2010, pp. 31-46 (a p. 37).
- 40) P. Trivero, *Tragiche donne*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2000, p. 123. なお、マルテッロの『アルチェステ』以外にカルツァビージとグルックのオペラに先立つ作品で、特に関わりが深いと指摘されるものに、キノー (Philippe Quinault, 1635-1688) 台本、リュリ (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) 作曲の『アルセスト』(*Alceste*, 1674 年初演) があるが、アルセストの結婚前の物語という、エウリピデスの原作から離れ、本論の議論からは外れた内容を持つものであるため、ここでは取り上げない。
- 41) P. Martello, *Alceste*, in Id., *Teatro italiano di Pierjacopo Martello*, parte prima, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1735, pp. 267-328 (alle pp. 300-302).
- 42) Trivero, op.cit., p. 124, n. 85.
- 43) 大崎さやの、「ゴルドーニ『避暑三部作』にみられる 18 世紀のヴェネツィア社会——『ベルシャの花嫁三部作』との比較を通して」、『イタリア学会誌』第 49 号、1999 年、192-216 頁 (特に 198-199 頁を参照)。
- 44) Calzabigi, *Alceste*, cit., p. 72: «(...) ei vuol che Alceste / un magnanimo esempio oggi assicuri / alle spose fedeli a' dì futuri».

(おおさき さやの／2015 年度原稿)