

ゴルドーニとオペラ・セーリア

——メタスタージオ作品との関係を中心に——

大崎 さやの

序

18世紀ヴェネツィアの劇作家、カルロ・ゴルドーニ（Carlo Goldoni, 1707-1793）は、イタリア演劇の改革者として知られ、主に喜劇とオペラ・ブッフア（注：以下「ブッフアと略記」）の分野で活躍した。彼は劇作家として成功する以前、劇場付きの作家あるいは監督として、王侯貴族を主な登場人物とする貴族向けのオペラ・セーリア（注：以下「セーリア」と略記）の制作に関わっていた。もっともゴルドーニ自身が全体を創作したセーリア作品は僅か3作で、それ以外では主に作曲家の要請に合わせて、他の作家の台本の書き換えを手掛けていた。なかでも当時セーリア作家として全ヨーロッパのオペラ界に君臨していたウィーンの宮廷詩人、ピエトロ・メタスタージオ（Pietro Metastasio, 1698-1782）の台本の書き換えに際しては、作劇上学ぶところが多かったとされており、ゴルドーニはメタスタージオに対する賛辞を回想録等に書き綴っただけでなく、1758年には喜劇『テレンツィオ』（*Terenzio*, 初演は1754年）を献呈してさえいる。ゴルドーニは、セーリアの世界で修行を積んだ後、喜劇、あるいはブッフアの作家として花開く結果となる。

ゴルドーニとメタスタージオの関係については、文学研究者や音楽学者によってこれまでもさまざまに論じられてきた。言語学者フォレーナは、言語面においても、オペラ創作の姿勢においても、得意としたオペラ・ジャンルが異なる点においても、ゴルドーニは「反＝メタスタージオ（anti-Metastasio）」であると定義した¹。タッティは2008年の論文で、このフォレーナの発言を引用しつつ、ゴルドーニとメタスタージオ、特にゴルドーニのセーリア作品とメタスタージオ作品の関係について分析を行っている。そしてセーリアを創作することを通して、ゴルドーニは上流階級の伝統に直接触れ、高尚な語調を身につけ、人間の情熱や愛、誇りや名誉のコントラストを、悲劇的な視点からも捉えられるようになったとも指摘している²。さらに、ヴァツォレルがゴルドーニの『避暑三部作』（*La trilogia della villeggiatura*, 1761年初演）の分析で、「グリエルモに対するジャチンタの情熱は、メタスタージオのヒロインの心理およびその言語において経験されたのである³」と述べているように、メタスタージオの影響は、ゴルドーニのオペラ作品に留まらず、彼の喜劇にまで及んでいることが指摘

されている⁴。

ゴルドーニ作品へのメタスタジオ作品の影響が指摘される一方、ヴェンカートはゴルドーニがブッファ『アリストイデ⁵』や『ローマ女性グレツィア⁶』で、セーリア作品のパロディー化の試みを行ったと述べている⁷。近年タヴァッツィも、ゴルドーニの『アリストイデ』には、メタスタジオの『捨てられたディドーネ』(*Didone abbandonata*, 1724年初演)のアリアのパロディーと思われる部分が見出されると具体的な指摘を行っている⁸。ヴェンカートやタヴァッツィはしかし、セーリアやメタスタジオのパロディーについて、ゴルドーニのブッファ作品については分析を行っているものの、セーリア作品は調査の対象としていない。

そこで本稿では、彼女らの研究対象とはされなかった、ゴルドーニのセーリア作品に、メタスタジオの影響がどのように反映されているかまず分析し、続いて彼のブッファと喜劇についても、そこにセーリアの世界がどのように映し出されているかを検討したい。そしてゴルドーニがメタスタジオを始めとするセーリア作品から受けた影響について、これまでとは別の視点から論じ、ゴルドーニ作品の新たな読み方を示したいと思う。

1. ゴルドーニの劇作家としての修業時代とメタスタジオ

ゴルドーニは、喜劇作家として後に名を知られるようになったが、彼が最初に目指したのはセーリアの作家であった。そもそも『回想録』(*Mémoires*, 1787)で述べられているように⁹、1733年1月、劇作家としての力量を世に問うため、ゴルドーニがヴェネツィアからミラノに向かった際に手にしていたのは、自作のセーリア『アマラッスンタ』(*Amalassunta*)の原稿であった。この原稿は、ミラノ到着後、ヴェネツィア公使宅で、カストラート歌手として名をはせたカッファレリ(Caffarelli, 本名 Gaetano Majorano, 1710-1783)——当時ミラノでメタスタジオ台本のオペラ『デモフォンテ』(*Demoofonte*, 1733年初演)に出演中であった——ら、歌手たちによって朗読上演される。だがセーリア創作の規則を、特に歌手へのアリアの配分の点で守っていないと指摘され、上演は失敗に終わる。失望したゴルドーニは原稿を焼いてしまう。彼は翌年興行師イメールから、ヴェネツィアの二つの主要な劇場の所有者である貴族グリマーニに紹介され、その二つの劇場の座付き作家となる¹⁰。これらの劇場のうち、一つは大規模なサン・ジョヴァンニ・グリゾストモ劇場、もう一つは規模の小さいサン・サムエーレ劇場であった。ゴルドーニはサン・ジョヴァンニ・グリゾストモ劇場で自作の悲喜劇『ベリザリオ』(*Belisario*, 1734)やインテルメッツ『最愛の人』(*La pupilla*, 1734)などを発表する傍ら、既存のセーリア台本を作曲家の要請や上演上の必要に合わせて、書き換える仕事に従事することとなる。ゴルドーニが台本の書き換えに最初に携わったのは1735年で、アポストロ・ゼーノ(Apostolo Zeno, 1668-1750)台本のセーリア『グリゼルダ』(*Griselda*, 1701年初演)を、作曲家ヴィヴァルディや歌手の要望に合わせて

作りかえている。『回想録』では、ヴィヴァルディがその場で新たな韻文詩を考え出すゴルドーニの才能に驚いた様子が語られている¹¹。なお『回想録』では『グリゼルダ』以外のオペラ台本の書き換えについては触れられていないが、ピッツァリーニやウルヴァーニらの台本比較研究からも分かるように¹²、ゴルドーニがその後もセーリアの書き換えに関わっていたことは明らかで、メタスタジオの台本に関しては、1738年にベルゴレージ作曲による『オリンピアデ』(*L'olimpiade*, カルダーラ作曲により1733年初演。ベルゴレージ版の初演は1735年)の台本を書き換えたことが判明している¹³。また、彼がグリマーニの劇場の座付き作家だった1741年までの間にヴェネツィアで上演されたオペラのうち、最も多く上演されたのはメタスタジオ台本によるオペラで、1745年出版のグロッポによるオペラ上演カタログによれば全部で15作が上演され、そのうち8作がサン・ジョヴァンニ・グリゾストモ劇場で上演されている¹⁴。ゴルドーニの書き換えが判明しているのは現在『オリンピアデ』のみであるが、座付き作家としての役目を考えれば、これ以外のオペラの書き換えにも携わっていたと考えるのが自然で、彼はこれらの台本の書き換えを通じてメタスタジオの作劇法を学んだものと思われる。とはいえ、ゴルドーニがメタスタジオ作品に親しんだのは、この時が初めてではなく、例えば1766年に出版された喜劇集第9巻収録の回想録¹⁵では、1730年、裁判所の仕事で滞在したフェルトレで、地元の若者たちとメタスタジオの『捨てられたディドーネ』と『アルタセルセ』(*Artaserse*, 1730年初演)を上演し、自ら出演したと語っている¹⁶。だが不思議なことに、『回想録』の修業時代を記した箇所では、メタスタジオの作品名が挙げられることはなく、その作品の書き換えについてゴルドーニは口にしていない。

先に挙げたゴルドーニの『グリゼルダ』台本は、従来はゼーノの原作を書き換えたものとされてきたが、実際にはかなり複雑な成立過程を経ており、ゼーノの原作を書き換えた台本を、他の作家によるヴァリエーションも合わせてさらに書き換えたものであることが、ピッツァリーニの研究により明らかとなった¹⁷。ウルバーニも先に挙げた研究で、ゴルドーニは原作台本を単純に書き換えただけではなく、さまざまなヴァリエーションを参考にしていたことを検証している。当時一般的に見られたアリアの置き換えだけではなく、上演時間や配役の都合から、物語を短くする関係上、しばしば登場人物が削られ、それに伴って登場人物の性格にも変化が与えられたのである。そのため、テキストの語彙の分析によって、メタスタジオからゴルドーニへの直接の影響を論証することは非常に困難な作業となる。そこで、語彙分析によるアプローチは今後の課題として、ここでは高貴さや徳の高さの基準となるメタスタジオ作品の道徳的価値観や、オペラにおける登場人物の描かれ方を軸に、メタスタジオのゴルドーニへの影響を分析してみたいと思う。

2. ゴルドーニとメタスタージオのセーリア作品の比較

初めにメタスタージオ作品に見られる道徳的価値観の主な特徴を述べたい。

最も大きな特徴として挙げられるのは、登場人物の「忠誠心 la fede」を軸とした人間関係である。中川さつき氏も著書の中で「君主の寛容と臣下の忠誠」を指摘されているが¹⁸、君主と臣下の主従関係にその多くの例が見られ、たとえば『デメトリオ』(*Demetrio*, 1731年初演)で王子デメトリオを守り続ける臣下の老人フェニーチオなどにその典型例が見られる。この「忠誠心」は、今挙げたような主従関係のみならず、恋人関係、親子関係、友人関係においても描かれる。たとえば『オリンピーアデ』や『アルタセルセ』に見られる男同士の熱い友情や、『ゼノービア』(*Zenobia*, 1740年初演)の王女の父王への恭順、『インドのアレッサンドロ』(*Alessandro nell'Indie*, 1729年初演)の女王クレオフィーデの恋人ポーロへの忠誠心などがそれに当たる。この「忠誠心」は、自分とは異なる人間に対してだけでなく、自己の内部においても、たとえば自らの責務への忠誠といった形で表れる。たとえば『シリアのアドリアーノ』(*Adriano in Siria*, 1732年初演)のローマ皇帝アドリアーノは、婚約者とは別の女性を好きになるが、最終的に自らの皇帝として責務に忠実に、婚約者との結婚を選ぶ。

メタスタージオのオペラの精髓は、この「忠誠心」ゆえに引き起こされる「義務と愛情」¹⁹の相克にあると言っていいだろう。これは、最初の作品である『捨てられたディドーネ』のエネーア(=アエネアス)の姿にすでに描かれているのだが、ローマ建国という自らの義務のため、カルタゴ女王ディドーネ(=ディドー)への愛情を捨てる彼の姿には、義務と愛情の葛藤が見事に浮き彫りにされている。ちなみにこの義務と愛情の対立は、17世紀ラシーヌの悲劇に典型的に見られる構図であるが、メタスタージオはラシーヌやコルネイユといったフランス古典主義の作家から多大な影響を受けており、義務と愛情の構図だけでなく、台詞面そのものにも影響が見て取れる。それは、彼が1690年にローマで設立されたアルカーディア・アカデミーの創始者の一人、グラヴィーナ(Gian Vincenzo Gravina, 1664-1718)の弟子として育てられた生い立ちに関わっている。このアルカーディアのメンバーは、イタリアの文学や演劇に対するブーウール(Dominique Bouhours, 1628-1702)やラパン(René Rapin, 1621-1687)ら、フランスの文人たちの批判に呼応して、当時のイタリアのオペラ台本を、17世紀のフランス古典主義作家たちに倣って改革した人々だった²⁰。そのため台本では素朴さや自然さ、また真実らしさ(vraisemblance)が追求されるようになる。一口に「真実らしさ」といっても、セーリアでは「詩人達には、規範的な道徳に従って、実際に起こっていることではなく、実際にそうあらねばならないようなものを描写することが求められた²¹」。つまり、現実ではなく、詩人の考える、もしくは詩人の仕える君主の、「理想の世界」が表現されていたと言える。

こうしてメタスタジオ作品ではラシーヌの悲劇に見られるような「義務と愛情」の葛藤が描かれた。この葛藤を乗り越えるのに有効なのが、第一に「忠誠心」であるが、同時に「純真無垢 *l'innocenza*」や「徳 *la virtù*」も挙げることができる²²。たとえば『エツィオ』(*Ezio*)ではエツィオが、『アルタセルセ』ではアルバーチェがその「純真無垢」を最後まで保ったことにより、また『ティートの慈悲』(*La clemenza di Tito*)ではティートが、『シリアのアドリアーノ』ではアドリアーノが、「徳」によって罪人を許すことにより、物語が大団円に導かれる。「純真無垢」、「徳」は、「忠誠心」と並んでメタスタジオのオペラにおける道徳的価値観の根底を成している。

次にゴルドーニのセーリア作品を見てみよう。

ゴルドーニのオリジナル台本として認められているのは、1740年初演の『スウェーデン王グスターヴォー一世』(*Gustavo primo re di Svezia*)と、同年初演の『スキタイ人の王オロンテ』(*Oronte re de' Sciti*)、また1741年初演の『スタティエラ』(*Statira*)の三作である。

『スウェーデン王グスターヴォー一世』は、敵の目を逃れて密かに育てられていたスウェーデン先王の息子グスターヴォーが主人公である。グスターヴォーは地方総督の娘エルジルダと、エルジルダの養女ドリズベという二人の女性を同時に愛してしまい、両女性から結婚を迫られるが、選ぶことができずに苦しむ。グスターヴォーが敵に勝利して凱旋するシーンなど、国家間の戦争が扱われてはいるものの、物語はグスターヴォーと二人の女性の三角関係が中心となっている。最後にグスターヴォーが本当の身分を明かして王となり、ドリズベが彼の実の妹だと判明して、グスターヴォーはエルジルダと、ドリズベもエルジルダの兄のアルジェーノと結ばれてハッピーエンドとなる。

この作品を、メタスタジオのオペラと、先に挙げた「忠誠心」「純真無垢」および「徳」の要素から比較してみると、まず主人公グスターヴォーには、メタスタジオのオペラのヒーローに見られる「忠誠心」や「徳」は見られないと言ってよかろう。「忠誠心」については、その欠如を二人の女性に責められ、「徳」についても、ドリズベから「あなたの徳を隠そうとしても無駄ですわ、リアルコ²³」と言って自分との関係を確たるものにするよう迫られる場面はあるものの、君主らしい「徳」が示される場面は描かれない。グスターヴォーが二人の女性を愛する気持ちに素直な点は「純真無垢」と言えばそうだが、道義に適った純真さとは言えない。ここにはメタスタジオ作品のような公的な君主としての「義務」と私的な「愛情」の相克は見られない。女性に愛を迫られるという点では、グスターヴォーはメタスタジオの『捨てられたディドーネ』で、別れないで欲しいと女王に迫られるエネア同様であるが、ゴルドーニのオペラでは女性は二人で、この二人はグスターヴォーに対し「忠誠心」を示すというより、むしろ「嫉妬心」や「利己心」を燃やしているのである。そのため、この三人の関係は、深刻に恋に苦しむ男女というより、むしろ喜劇的で笑いを誘うものとなっている。

二作目の『スキタイ人の王オロンテ』は、敵対するダキア族とスキタイ人の物語で、ダキ

ア族の王女アルタリーチェが主人公である。彼女は、敵であるスキタイ人の王オロンテから求婚される。彼女の父王は敵と和睦を取り結ぶため、娘にオロンテと結婚するよう遺言を残していたのだが、実はアルタリーチェにはエルモンド王子という恋人がいた。双子の兄アルカメーネが、オロンテにより暗殺されたとの知らせを聞いたアルタリーチェは、アルカメーネに変装してオロンテの目を欺こうとする。だが殺されたアルカメーネの恋人で、エルモンドの妹であるアマージアは彼女の変装を見破れず、結婚を迫る。最終的にアルタリーチェはオロンテを倒してエルモンドと結ばれ、アマージアも家臣アルカストと結ばれて、大団円となる。

「忠誠心」の点から人間関係を捉えてみると、アルタリーチェとエルモンドのお互いへの想い、死んでしまった婚約者アルカメーネへのアマージアの想いはこの「忠誠心」に相当すると考えられる。ただし、アルタリーチェは父の選んだ婚約者とは結ばれないため、父に対しては忠誠心を欠いていると言える。次に「純真無垢」という点から考えると、たとえばメタスタジオの『アルタセルセ』のアルバーチェは、その「純真無垢」が称揚されるが、彼は自ら何か行動を起こす訳ではなく、不幸な状況にひたすら苦しむ人物として描かれている。それに対して、この『スキタイ人の王オロンテ』のアルタリーチェは、男装という手段に訴えてまでオロンテ打倒を目指し、また恋人エルモンドも軍を率いてスキタイ人と戦うなど、道を切り開くために積極的に行動する人物であるため、二人ともメタスタジオの描く、受動的な「純真無垢」な人物とは異なっている。「徳」の点から見ても、オロンテの誇りを徹底的に奪うことで兄の復讐を成し遂げるアルタリーチェには、メタスタジオの描く君主のような寛容さは見当たらない。さらに、アルタリーチェは父の選んだ婚約者（＝義務）と本来の恋人（＝愛情）という選択においても、躊躇うことなく恋人の方を選んでいるため、「義務と愛情の葛藤」の要素もここには見られない。ただし、二組のカップルが困難を乗り越えて最後に結ばれるというのは、メタスタジオのオペラに典型的に見られる構図ではある。

最後に三作目の『スタティーラ』を見てみよう。ペルシャ宮廷が舞台で、王妃スタティーラが主人公である。夫である王を亡くしたスタティーラは、王の遺言で義理の娘ロザーネの婚約者とされた王子アルバーチェを愛してしまう。しかしロザーネは実は近衛隊長のリアルコと恋仲で、彼女はアルバーチェを冷たくあしらって傷付ける。スタティーラはロザーネに別に恋人がいることを見破り、恋人と結婚することを勧めるが、ロザーネは父の遺言を守るためにアルバーチェと結婚すると言い張る。が、家臣アルタバーノがアルバーチェにスタティーラの想いを伝えたことで、アルバーチェとスタティーラは両思いとなる。それを知ったロザーネはスタティーラに復讐を誓い、リアルコにスタティーラとアルバーチェの仲を引き裂くよう命じる。そのためリアルコはスタティーラを襲おうとするが、捕えられてしまう。スタティーラはリアルコを処刑するよう命じるが、ロザーネが止めに入ったため、自分とアルバーチェの結婚を認めればリアルコを許すと言う。ロザーネが同意したため、スタティー

ラはアルバーチェと結ばれ、ロザーネもレアルコと結ばれる。

スタティーラが義理の娘の婚約者を愛して悩む筋立ては「義務と愛」の相克を描くものと言えよう。だがすでに第1幕第4場で、スタティーラは王妃である自分は夫の遺言を自由に解釈できると述べて、この相克を解消してしまい、その後は相思相愛のスタティーラとアルバーチェが無事結ばれるのを見届けるまでのあらすじとなっており、メタスタージオのオペラに見られるような本格的な相克は描かれていない。「忠誠心」の点から見ると、ロザーネは最終的には父の遺言への「忠誠心」を捨てて「愛」を、つまり恋人への「忠誠心」を選ぶ。いっぽうレアルコはロザーネに対し「忠誠心」を尽くしている。スタティーラは夫の遺言に対しての「忠誠心」はないが、恋人に対しては「忠誠心」を見せ、それはアルバーチェも同様である。すなわち四人とも「愛」の視点のみにおいて見れば「忠誠心」を持っていると言えよう。「純真無垢」については、行動を起こさず受け身でいるアルバーチェに、メタスタージオ的な「純真無垢」が見られる。いっぽう、レアルコの処刑を取りやめる条件として、自分とアルバーチェの結婚を挙げるスタティーラにも、無条件に臣下を許す、君主としての「徳」は見られない。

以上、ゴルドーニのセーリア作品をメタスタージオ的な道徳的価値観から分析した。『スキタイ人の王オロンテ』のアルタリーチェとエルモンドのカップルに互いへの「忠誠心」が見られ、『スタティーラ』の冒頭に「義務と愛情」の相克や、その4人の登場人物に恋人への「忠誠心」、そしてアルバーチェに「純真無垢」が見られる以外は、ゴルドーニの作品にメタスタージオ的な要素はほぼ見られないと言ってよかろう。しかし、それは一体何故なのか。セーリア作家の模範とされ、ゴルドーニも憧れたメタスタージオ作品の核とも言える道徳的要素を自作に取り入れなかった、そこには何らかの意図があると見るべきである。タッティは「ゴルドーニは彼（＝メタスタージオ）の教えを、劇構造やアリアの種類、語彙選択といったいくつかの点では守っているが、自らの実験の余地と独自の研究の道を残すためなのか、メタスタージオ劇の、厳しいまでに荘重で、感傷的な傾向は無視している²⁴」と述べている。しかし何故ゴルドーニはメタスタージオの教えを、劇構造やアリアの種類、語彙選択といった点では守ったものの、その道徳的価値観を排除したのだろう。さらにゴルドーニのセーリアの文体に関しては、ヴァイスが「高い台座から絶えず転げ落ち、くだけた文体、あるいは単に下手な文体となってしまっている」と評しているが²⁵、ゴルドーニは先に述べた1730年のフェルトレでのメタスタージオ劇上演について、『回想録』で「その頃はメタスタージオのオペラを何処でも音楽抜きでも上演していたので、私はそのアリアをレチタティーヴォに書き換え、できる限りこの素晴らしい作家の文体に近づこうと努めました。そして私達の上演演目に『ディドーネ』と『シーロエ』を選びました²⁶」と述べ、過去に自分の文体を「できる限りこの素晴らしい作家」、すなわちメタスタージオの文体に近づけようと努力したことを告白している。この点を考慮すると、ゼーノの格調高い『グリゼルダ』の書き換えで、ヴィヴァルディから賞賛されたゴルドーニが、自作のセーリア創作に際し、メタスタージオの文

体を模倣しようとしてできなかった可能性は低い。先に述べたように『アマラッスタ』の失敗も、ゴルドーニの言葉を信じれば作品の内容や文体が原因ではない。彼はむしろ、自作のセーリアにおいて、故意にメタスタジオの文体を模倣しなかったのではないか。

ゴルドーニのブッファについては、先に挙げたタヴァッツィの研究によって、メタスタジオの『捨てられたディドーネ』のパロディーとなっている作品の存在が指摘されているが、ゴルドーニのセーリアも、やはりメタスタジオ作品のパロディーとして書かれていないか。メタスタジオ作品の道徳的価値観が排除されている点以外に、登場人物の描写からも、ゴルドーニのそうした意図が読み取れる。例えばゴルドーニの『スウェーデン王グスターヴォー一世』の冒頭のレアルコ（注：グスターヴォーの偽名）が恋人エルジルダに別れを告げる場面は、当時ヴェネツィアで流行したメタスタジオの『捨てられたディドーネ』の第1幕第2場のエネーアがディドーネに別れを告げようとする場面のパロディーではないかと考えられる。以下、これら二作品の別れの場面を比較する。

メタスタジオ『捨てられたディドーネ』第1幕第2場²⁷

ディドーネ：あなたは私をお見つめになりませんし、黙ってらっしゃいますわね？ / このように冷たい沈黙でエネーアは私を迎えますの？ / ひょっとして愛があなたの胸から、私のイメージを消し去ってしまったのですか？

エネーア：すべての神に誓って、ディドーネは常に私の心の中にいる。(…)

ディドーネ：なんと意志表明でしょう！私はあなたに誓いなど求めておりませぬ。あなたの眼差し、あなたのため息だけで、あなたを信じるには十分なのです。

(…)

エネーア：(…) ああ、君は恩知らずな男に対して寛大過ぎる。

ディドーネ：(…) 何故ですか？私の炎はあなたにとって重荷ですか？

エネーア：それどころか、私はこれほど優しく君を愛したことはない。だが…

ディドーネ：何ですか？

エネーア：祖国…空…

ディドーネ：おっしゃってください。

エネーア：私は行かなくては…いやだめだ…愛…ああ！忠誠…ああ！話せないのだ。

ゴルドーニ『スウェーデン王グスターヴォー一世』第1幕第1場²⁸

レアルコ：エルジルダ、さようなら。(出発しようとして)

エルジルダ：そんな風に、私の許を去るのですか？恩知らずな方ね、そんな風に私を捨てるのですか？

レアルコ：いや、もし君が私を愛しているのなら、これ以上引き留めないでくれ。

エルジルダ：いいえ戻ってください、ああ愛する方、せめて私を見つめに戻ってください。

レアルコ：私が王座から、王国の邪悪な篡奪者を跳ね飛ばした時にはな。/ その時私は君の視線を受けるのに一層相応しい男となっているだろう。

エルジルダ：このささやかな慰めを、私から奪わないでください。/ あなたの出発前に、私たちの間に聖なる絆が結ばれますよう。/ 私に好かれたいのなら、まず右手を私に差し出してください。

レアルコ：わかったよ、エルジルダ、さあ右手だ…

メタスタージオは、自分を見ようともせず黙っているエネーアの愛を心配するデイドーネと、彼女にカルタゴを去ると言い出すことができずにいるエネーアのすれ違いを描写する。二人とも自分の本当の願望、すなわちエネーアは引き留めないで欲しいという気持ち、デイドーネは自分を愛して欲しいという気持ちをはっきりと表現することがないため、二人の会話は実に回りくどい。いっぽうゴルドーニの描く恋人たちであるが、レアルコは「引き留めないでくれ」と主張、エルジルダは彼に自分を見つめて欲しいと要求し、さらに右手を差し出すよう、すなわちその場で結婚するよう要求している。二人とも自分の願望を飾らぬ言葉で率直に表現しており、メタスタージオの恋人達のような回りくどさは一切ない。レアルコとエルジルダの言動の気取りのなさは、貴族的と言うよりむしろ庶民的で、メタスタージオの恋人達の貴族的な奥ゆかしさとは対照的である。また文体も、メタスタージオのものが高尚なのに対し、ゴルドーニのそれは先に引用したヴァイスの評のように、平易で親しみ易いものとなっている。

先に述べたように『捨てられたデイドーネ』は、ゴルドーニがフェルトレ時代に仲間と上演した作品であり、ヴェネツィアでも1724年にアルビノーニ (Tomaso Albinoni, 1671-1751) 作曲版で初演されて以来、1730年にサッリ (Domenico Sarri, 1679-1744) 版、1741年にベルナスコーニ (Andrea Bernasconi) 版が上演されている²⁹。このうちベルナスコーニ版はサン・ジョヴァンニ・グリゾストモ劇場で上演されており、台本の書き換えにゴルドーニが関わった可能性は高い。またこのオペラはフランチェスコ・アルガロッティ (Francesco Algarotti, 1712-1764) の、当時広く読まれた『オペラ論』 (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755年初版) で、リブレット作家が手本とすべき作品として挙げられてもいる³⁰。『捨てられたデイドーネ』は、ゴルドーニの『アリストイデ』の他、ジュゼッペ・イメール (Giuseppe Imer, 1700-1758) の『生まれ滅ぶカルタゴで馬鹿にされたトロイア人』 (*Il trojano schernito in Cartagine nascente e moribonda*, 1743)³¹ 等で、パロディーとしてもヴェネツィアの観客に親しまれていた。ここで挙げた『スウェーデン王グスターヴォー一世』の冒頭場面も、誰もが知っている——誰もが知っている作品であることがパロディー化には重要である——『捨てられたデイドーネ』の冒頭場面のパロディーとして書かれ、劇場の観客達もそのようなも

のとして楽しんだ可能性が高いと考えられる。

以上のように、ゴルドーニはメタスタジオの高尚な文体とは程遠いくだけた文体を用い、メタスタジオ作品の控えめな登場人物とは反対の率直な登場人物を描き出すことで、メタスタジオのオペラをパロディー化し、さらにその道徳的価値観に関しては、それを否定するようなセーリア作品を創造した。ゴルドーニのセーリアには、セーリアで描くべきとされた「理想の世界」の姿は見出せない。王侯貴族が主人公ではあるが、彼らは徳の高い英雄としては描かれていない。彼のセーリアは、むしろメタスタジオ作品の道徳的価値観——すなわち王侯貴族にあるべきとされた道徳的価値観——を、一人のブルジョワの視点から、批判的に乗り越えようとして書かれたもののように思われるのである。

3. セーリアとゴルドーニのブッフア、および喜劇

ゴルドーニは、セーリア以外の作品においても、セーリアそのものの揶揄と思われる描写を行っている。たとえば彼が喜劇作家として活躍し始め、演劇改革宣言を行った1750年初演の、ガルツピ作曲によるブッフア『さかさまの世界、あるいは命令する女たち』(*Il mondo alla roversa o sia le donne che comandano*)は、女性が男性を支配する「さかさまの世界」を描いた作品である。この世界では、男たちは鎖で縛られ、料理や裁縫などに従事させられている。国を支配する三人の女性には、それぞれに奴隷兼恋人の男性がいるが、その男性達は自分の美しさを誇り、おしゃれに明け暮れ、女性達に愛されることを喜んでいる。ところでセーリアにおいては、基本的に英雄的な役や恋人役はカストラート、つまり去勢された男性歌手によって演じられていた。カストラートは、その両性具有的な魅力が称賛されていたが、たとえばゴルドーニも書き換えを手掛けたメタスタジオ台本、ペルゴレージ作曲のオペラ『オリンピーアデ』の二人の主人公もカストラートによって歌われ、恋のことで頭がいっぱいの男性たちとして描かれている。『さかさまの世界』に登場する、恋に夢中な男性たちの描写も、18世紀のチチズベオ(cicisbeo)、すなわち貴婦人の扈從騎士を批判するものとしても受け取れるが、他方でカストラート批判とも受け取ることもできる。『さかさまの世界』に登場する三人の男性は、一人はソプラノだが、残りの二人は当時「バツソ・ブッフォ」といって滑稽な役を演じることの多かったバスの役で、彼らがカストラートに典型的な恋する男性の役を演じたのである。男性的な低音を聞かせる彼らが、化粧をしてみせたり、女性から可愛いと賞められて照れたり、「ああ、僕、美しくてよかったです！」³²と発言する様子がオペラでは描かれるのだが、両性具有的なカストラートと同じように恋に身をやつす役をバスの歌手が演じれば、滑稽そのものだったに違いない。ゴルドーニは、より男性的な声の持ち主に恋する男を演じさせることで、カストラートや、カストラートを中心とするセーリアの世界を揶揄しようとしたのではないかと思われる。

18世紀と言えば、ゴルドーニと交流のあった前述のカッファレッリの他、セネジーノやファリネッリなど、全ヨーロッパに名を馳せるカストラートが輩出された時代である。1750年にゴルドーニは『月の世界』(*Il mondo della luna*)、『狂人の王アルチファンファーノ』(*Arcifanfano re dei matti*)、『夢の楽園』(*Il paese della cuccagna*)、そしてこの『さかさまの世界』の、いずれも現実世界ではなく別世界を舞台とするブッファを発表しているが、これらは4作ともメタスタジオ的な道徳的価値観に支配されたセーリアそのものの風刺と考えられる。メタスタジオ作品がその完成形とされるセーリアは、王侯貴族が主人公で、正義の味方かつ恋する英雄であり、大抵の場合カストラートによって演じられる。そこで描かれるのは、徳高き王侯貴族の英雄を頂点とする「理想の世界」である。ところが『月の世界』では下男が王となり、『狂人の王アルチファンファーノ』の王は狂人で、『夢の楽園』の支配者は不道徳にも人妻を口説き、『さかさまの世界』の支配者は乱暴な女性たちなのである。彼ら支配者はみな、理想の君主像からはかけ離れた人物である。ゴルドーニは、これらのブッファで、メタスタジオの作品に典型的な、徳高き君主を戴くセーリアの「理想の世界」を反転し、それをパロディー化していると考えることができよう。

ゴルドーニの喜劇にもセーリア批判が見出せる。たとえば1753年初演の『宿屋の女主人』(*La locandiera*)が挙げられる。宿屋の女主人ミランドリーナは、父の死後に後を継いで宿屋を取り仕切っている。宿泊客の二人の貴族は、彼女の美点を褒めそやし、貴族の身分や財力を振りかざして彼女に言い寄る。そこへある日、女嫌いの騎士リパフラッタが宿泊客としてやって来る。ミランドリーナは自分たち女性を嫌うリパフラッタに復讐することを決意する。そして手練手管で彼を虜にした挙句、最終的には下男のパブリツィオと結婚して、リパフラッタを深く傷つけることに成功する。貴族の身分や財力に惑わされず、下男と結婚して宿屋の経営を続けるミランドリーナを主人公とするこの喜劇は、作劇の巧みさと同時に、女性の自立と自由というテーマも含む、非常に興味深い作品となっている。

この喜劇でセーリアの人物のパロディーと考えられるのは、恋に悩み傷つく、女嫌いの騎士リパフラッタである。宮坂真紀氏はこのリパフラッタという人物について、「騎士リパフラッタは個人の内省的な苦悩を喜劇の舞台上で表現した最初の登場人物と思われる。恋する感情が問題になったのは、彼の特殊な性格(女嫌い)に負うところが大きく表面上は滑稽さを醸し出しているが、ここに知的かつ繊細な感性を有し、通俗性を超えて内省的葛藤に向かう新しい人物像の誕生を認めることができるだろう³³」と述べておられる。しかしゴルドーニ喜劇の登場人物で、内省的な苦悩を表現したのは、リパフラッタが最初ではない。たとえばこの喜劇の3年前、1750年に初演された喜劇『真実の友』(*Il vero amico*)は、ブルジョワの青年フロリンドが友人の婚約者と相思相愛になって悩むが、最終的には別の女性と結婚することで想いを断ち切るという物語である。ここでフロリンドは、友情と愛のはざまにあって、次のように苦しい内面を吐露する。

フロリンド:私の愛は、いま、これまでになく罪深い、私利私欲にまみれたものとなり、私は(筆者注:女性とその莫大な持参金という)盗みを、それも一番の親友に対して盗みを犯すところなのだ。ではどうすれば良いのだ? どうすれば! (…) 彼女は私を愛している、そして事はもうほぼ決着がついているので、彼女の心を鎮めるのは難しいだろう。あの娘をレーリオさんと結婚させるには、二つのことをなさねばならない。一つ目は彼女に自分の義務を思い出させること、二つ目は私と結婚できるという希望を失わせることだ。一つ目には言葉が、二つ目には事実が必要だ。さあ、勇気を出せ、英雄的な行為を成さねばならないのだ。愛が友情に場所を譲るように。誠実な男の命であり、良き生まれの者の一番の財産である名誉を守るために、あらゆることを成さなくてはならないのだ。(『真実の友』第3幕第21場³⁴)

このフロリンドにせよ、『宿屋の女主人』のリパフラッタにせよ、二人とも「義務と愛情」の葛藤に悩み、喜劇でありながら内面の苦悩を舞台上で表現している。この葛藤を取り入れることによってこそ、ゴルドーニはイタリア喜劇に新しさをもたらしたとも言えるが、この「義務と愛情」の葛藤は、メタスタジオ作品のパロディーと読める部分でもある。

宮坂氏はリパフラッタについて、「この若者は決して否定的人物として描かれているのではない」とされているが、リパフラッタは内省的な苦悩を表現した人物であるのは事実にせよ、劇構成上はやはり主人公ミランドリーナの敵対者として描かれていると考えるのが妥当ではなかろうか。この喜劇が初演された1753年と言えば、ゴルドーニがコンメディア・デッラルテからブルジョワ喜劇を生み出していった、イタリアにおけるブルジョワ喜劇の創成期で、観客の鑑賞眼も十分には育っていなかったと考えられ³⁵、そのためこの喜劇でも善悪がはっきりと描き分けられていたと考える方が自然である³⁶。劇中の二人の立場を考えても、庶民の女性と、女嫌いの男性貴族と、対立の構図の中に位置づけられている。また、リパフラッタの「女嫌い」は、女性から手ひどい目に遭って嫌いになったのではなく、女性への恐怖による「女嫌い」である。気を失ったふりをしたミランドリーナを見て、リパフラッタは「私は女性と付き合いがないから、アルコールも気付け薬も持ってない³⁷」と、女性のことは何も知らないことを告白している。彼は女性に関しては無知で純粹なのだ。ここではメタスタジオ作品では肯定的要素であったはずの「純真無垢」が、逆に笑いや風刺の対象とされているのである。であれば、女嫌いを公言している貴族という建前と恋心の葛藤に苦しむ純真なりパフラッタは、新しい感性を体現した人物として肯定的に捉えるのではなく、セーリアの英雄のパロディーとして捉えるほうが妥当であるように思われる³⁸。

先に挙げたヴァツォレルの指摘のように、ゴルドーニは情熱についてメタスタジオの作品を参考にしている。またゴルドーニはメタスタジオに捧げた喜劇『テレンツィオ』の献辞で、「徳高きテーマに関しては、常にあなた様のお導きに従ってまいった³⁹」と述べた通り、

喜劇に「徳」のテーマを取り入れるなど、メタスタジオから受け継いだ要素を、新たなイタリア喜劇の形成に役立てているのも事実である。

しかしその反面、ゴルドーニは、メタスタジオの作品を始めとするセーリアを、自身のセーリア、ブッフア、喜劇作品においてパロディー化し、自作に喜劇性を与えるために活用してもいたのである。彼はメタスタジオという巨大な壁を、セーリアのジャンルで超えることは諦め、ブルジョワ喜劇やオペラ・ブッフアといった、当時のイタリア演劇では未開拓だった分野に、新たな道を切り開いたのである。

結論

ゴルドーニは劇作家としての修業時代に、ヴェネツィアの劇場でオペラ・セーリアの書き換えや制作に携わっていた。だが彼自身のセーリア作品には、メタスタジオのオペラに典型的な「忠誠心」や「純真無垢」、「徳」といった道徳的価値観はほぼ見られず、むしろそうした価値観を否定するような内容となっている。そしてゴルドーニはメタスタジオの高尚な文体とは正反対のくだけた文体で、メタスタジオ作品の控えめな登場人物とは対照的な率直な登場人物を描き出して、メタスタジオのオペラのパロディー化も行っている。それらのオペラは、メタスタジオのオペラの道徳的価値観を批判的に乗り越えようとして書かれたものと考えられる。セーリア作品だけでなく、ゴルドーニのブッフアや喜劇作品にも、セーリアの世界を揶揄するような描写が見られる。後にゴルドーニはメタスタジオ作品に見られる道徳的価値観を喜劇に取り込んで、徳を称揚するような、新たなブルジョワ喜劇を作ることにもなるが、いっぽうで彼はメタスタジオ作品に代表されるセーリアを、パロディー化の対象として自分の作品に取り入れ、喜劇性を与えるために活用してもいたのである。ゴルドーニは最終的にメタスタジオが君臨するセーリアではなく、喜劇やブッフアの分野に道を見出し、その演劇改革によりイタリアを代表する劇作家となるが、その歩みの中で、メタスタジオ作品を始めとするセーリア作品を、自らの糧として活かしたのである。

注

- 1 Gianfranco Folena, Goldoni librettista comico, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, vol.2, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1981, p.23.
- 2 Mariasilvia Tatti, Goldoni e Metastasio, in 《Problemi di critica goldoniana》, XV, 2008, p.125.
- 3 Ibid.
- 4 Franco Vazzoler, A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica, in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800)*. *Contributi per la storia per un genere*, a cura di

- Bruno Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp.115-143.
- 5 *Aristide*, 1735年初演。Aristideとはギリシアの将軍アリスタイデスを指す。
- 6 *Lugrezia romana in Costantinopoli*, 1737年初演。
- 7 Anna Vencato, Introduzione, in Carlo Goldoni, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, Venezia, Marsilio, 2009, p.10.
- 8 Valeria G.A. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, Accademia University Press, Torino, 2014, pp.145-152. なお、オペラ・セーリアや悲劇のパロディーは「ベネデット・マルチェッロ (Benedetto Marcello, 1686-1739) 作『当世流行劇場』(*Il teatro alla moda*, 1720) に弾みをつけられたおかげもあって」(タヴァッツィ) 1720年代にヴェネツィアに出現した。Cfr. *Ibid.*, p.88.
- 9 Carlo Goldoni, *Mémoires*, in *Tutte le opere* (以下 TO と略記), vol.1, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935, pp.121-130.
- 10 *Ibid.*, pp.154-161.
- 11 *Ibid.*, p.166.
- 12 Marco Bizzarini, *Griselda e Atalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zenò*. [Tesi di dottorato], 2008, pp.85-106; Silvia Urbani, Introduzione, in Carlo Goldoni, *Drammi seri per musica*, Venezia, Marsilio, 2010, pp.9-92.
- 13 Silvia Urbani, *op.cit.*, p.31.
- 14 Cfr. Antonio Groppo, *Catalogo di tutti i drammi per musica, recitati ne' Teatri di Venezia dall'anno 1637. in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745*, Antonio Groppo, Venezia, 1745.
- 15 1761年から1778年にかけて出版されたパスクワリー版のゴルドーニ喜劇集全17巻では、序の「作者から読者へ」と題された部分で、ゴルドーニの幼少期から1743年、すなわち36歳までの半生が第1巻から順に語られており、この序をまとめたものは一般に『イタリア回想録』と呼ばれる。
- 16 Carlo Goldoni, TO, vol.1, *op.cit.*, p.662. なお、ここで上演演目としてあげられた《アルタセルセ》は、後の『回想録』では《シーロエ》(*Siroe*) に変わっている。Cfr. *Ibid.*, p.95.
- 17 Marco Bizzarini, *op.cit.*, pp.85-106; EADEM, *I segreti di Griselda*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp.307-317.
- 18 中川さつき、「アンシャン・レジームの理想世界 メタスタージオのオペラ・セーリア」、丸本隆編『初期オペラの研究』、彩流社、2005年、p.202.
- 19 Nicholas Till, Opera and our others; opera as other, in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, edited by Nicholas Till, Cambridge University Press, 2012, p.302.
- 20 例えばヴォルテールは1749年出版の悲劇『セミラミス』(*Sémiramis*) の序文で、メタスタージオの台本で三一致の法則が守られていることを称賛しているが、その理由にはこうした背景

- がある。Cfr. Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, in *La tragédie de Sémiramis, par M. de Voltaire. Et quelques autres pièces de littérature du même auteur, qui n'ont point encore paru*, Paris, P.G.Le Mercier, 1749, p.7.
- 21 Marita P. McClymonds (with Daniel Heartz) , “Opera seria” in Stanley Sadie (ed.by) , *The New Grove Dictionary of Opera*, vol.3, 1992, p.698.
- 22 「忠誠心」、「純真無垢」、「徳」といった語句は、メタスタジオ作品の中でも用いられている。
- 23 Carlo Goldoni, *Drammi seri per musica*, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2010, p.234.
- 24 Mariasilvia Tatti, *op.cit.*, p.125.
- 25 Piero Weiss, Goldoni poeta d'opere serie per musica, in 《Studi goldoniani》, n.3, 1973, p.28.
- 26 Carlo Goldoni, *Mémoires*, *op.cit.*, p.95.
- 27 Pietro Metastasio, *Drammi per musica*, vol. I, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002, pp.73-74.
- 28 Carlo Goldoni, *Drammi seri per musica*, *op.cit.*, pp.215-216.
- 29 Cfr. Antonio Groppo, *op.cit.*
- 30 1763年の版による。Francesco Algarotti, Saggio sopra l'opera in musica, in *Opere di Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, Milano, Ricciardi, 1969, p.442.
- 31 Valeria G.A. Tavazzi, *op.cit.*, pp.145-152.
- 32 Carlo Goldoni, *Drammi comici per musica*, vol. I, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2007, p.716.
- 33 宮坂真紀、「『さかさまの世界』から『宿屋の女主人』へ —ゴルドーニのリブレットと喜劇の関連性をめぐる考察—」、イタリヤ学会誌、第55号、2005年、p.55.
- 34 Carlo Goldoni, TO, vol.3, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1939, pp.635-636.
- 35 例えば当時ゴルドーニはキアーリ (Pietro Chiari) というもう一人の劇作家のライバルとされ、二人は対等な扱いを受けていたが、現在ではキアーリの喜劇は評価されていない。
- 36 19世紀、大衆向けのフランスのメロドラマでは、善悪がはっきりと描き分けられていたことが、例として挙げられる。Peter Brooks, *The Aesthetics of Astonishment*, in *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1976, pp.24-55. (特に p.36)
- 37 Carlo Goldoni, TO, vol.4, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1940, p.833.
- 38 私がこのような見解を持つに至ったのは、宮坂氏の論文に触発された結果であるということを追記しておきたい。
- 39 Carlo Goldoni, TO, vol.5, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1941, pp.685-689.

Goldoni e l'opera seria: concentrandosi sulla sua relazione con i lavori di Metastasio

OSAKI Sayano

Carlo Goldoni si è occupato dell'opera seria rielaborando i libretti altrui o scrivendo proprie opere nei teatri veneziani durante il suo apprendistato come drammaturgo. Ciononostante, nelle opere serie di Goldoni non si trovano i valori morali come la "fedeltà", l'"innocenza" o la "virtù" tipici dei lavori di Metastasio; al contrario, le opere serie goldoniane sembrano negare tali valori. Goldoni ha anche realizzato la parodia dello stile di Metastasio descrivendo personaggi schietti che sono contrari a quelli riservati metastasiani, con un linguaggio popolare opposto a quello nobile metastasiano. Pertanto, queste opere goldoniane sono state evidentemente scritte cercando di superare con occhio critico i valori morali delle opere metastasiane. Non soltanto nelle opere serie di Goldoni, ma anche nelle sue opere buffe e nelle sue commedie si possono, infatti, trovare descrizioni che si burlano del mondo dell'opera seria. Goldoni ha creato le nuove commedie borghesi facendo propri nei suoi lavori i valori morali delle opere di Metastasio, nel frattempo assorbendo le opere serie, rappresentative dell'arte di quest'ultimo, come oggetti di parodie e come elemento per dare comicità. Alla fine Goldoni ha trovato la sua strada non nel campo dell'opera seria, dominata da Metastasio, ma in quello della commedia e dell'opera buffa, e, con la sua riforma del teatro, è divenuto un drammaturgo rappresentativo dell'Italia. Nel corso del suo cammino, Goldoni ha, dunque, utilizzato le opere serie, soprattutto quelle metastasiane, come suo nutrimento.