

『シーロのアキッレ』

——女装するバロック・オペラの英雄——

中 川 さ つ き

要 旨

メタスタジオのオペラ『シーロのアキッレ』は1736年にマリア・テレジアの結婚式において初演された。この作品の特徴は主人公が女装していることである。アキッレは劇の冒頭から第二幕の終わりまで女性の姿で現れる。生まれながらの戦士は、リコメーデ王の宮廷で完璧に侍女になりすましているのである。このオペラは初演で大成功を収め、女装という主題にもかかわらず婚礼の祝典にふさわしいと考えられた。その理由は二つ考えられる。第一に十八世紀のイタリア・オペラにおいて英雄役はカストラートが歌い、彼らの高い声は女性性よりも偉大さの象徴であったこと。第二にアキッレはスカートや堅琴につねに嫌悪を催しており、栄光を求める彼は最終的にはトロイア戦争へと船出すること。この台本にはバロック・オペラの性的曖昧さとアンシャン・レジームにおける男性的な美徳の双方が読み取れるのである。

キーワード：メタスタジオ、オペラ・セリア、ジェンダー、異装、リブレット

1. 初演の背景

メタスタジオのオペラ『シーロのアキッレ』(*Achille in Sciro*)は、1736年2月13日にハプスブルク皇女マリア・テレジアの結婚を祝うためにウィーンの宮廷大劇場で初演された。作曲はカルダーラである。通常、メタスタジオは台本の執筆に三ヶ月をかけるのだが、この時は「健康と名誉を危険にさらして」わずか十八日半で台本を書き上げねばならなかった¹⁾。婚礼の祝賀でオペラを上演するか否かを巡って、皇帝と閣僚との間で直前まで意見が対立したからである。皇帝カール六世はハプスブルク家の伝統に従って、第一皇女の結婚式には何としても新作オペラを上演すべきだと主張し、一方で宮廷議会は財政緊縮のために膨大な予算を費やすオペラ上演は断念させたいと考えていた。そして祝典の二ヶ月前、1735年12月9日によりやく上演が決定した。ただし謝肉祭の時期(例年このために新作オペラを一本制作する)に合わせて上演するという、合理化案である²⁾。メタスタジオは決定から十日後の12月19日に執筆を開始し、年明けの1月6日に書き終えた³⁾。

制作期間が限られていたために、メタスタジオ自身は作品の質に不安を抱いていたが、上演してみれば大好評であった。彼は花婿のロレーヌ公から豪華なダイヤの指輪を与えられるという、宮廷詩人としては前代未聞の名誉を得た⁴⁾。台本は同年に3つの版で出版された上に、初演の観客のためにドイツ語訳が作られ、翌年にはパリでフランス語対訳⁵⁾が出ている。この年の9月にはウィーンで再演が行われ、その後も音楽を新しいものに変えてヴェネツィア、ロー

マといったイタリアの大都市、ベルリンやミュンヘンといったドイツの都市で再演を繰り返した。1778年には後にアレクサンドル一世となる皇子の誕生を祝って、ペテルブルクでも上演されている⁶⁾。

『シーロのアキッレ』には初演以来、92年の間に27人の音楽家が全幕に作曲している。1770年代まではほぼ数年ごとに新曲の上演が行われ、最後の上演は1828年（コッポラ作曲）である⁷⁾。作者の予想に反して、長期に渡ってかなりの人気を博したと言える。

2. 美少女の姿をした英雄

この作品が異彩を放っているのは、主人公であるアキッレ（アキレウス）がほとんどの場面で女装していることである。メタスタジオのオペラ・セリアのうちで、男性の女装というテーマを扱ったものは、他にはない⁸⁾。

アキッレの母である女神テーティ（テティス）は、息子がトロイア戦争で命を落とすことを予知し、その運命を避けるために彼をシーロ（スキュティア）の宮殿に隠した。アキッレはそこでピッラという名の侍女として暮らし、王の娘デイダーミアと密かに愛し合っている。メタスタジオのオペラが扱うのは、潜伏中のアキッレをウリッセ（オデュッセウス）が戦場へと連れ出しに来るエピソードである。

アキッレは血気にはやる若者である。彼の心には、戦場で華々しい功績を挙げることへの憧れと、少女の姿で宮廷に潜んでいなければならない現状への苛立ちが渦巻いている。彼にとってドレスは「惨めな衣装（*misere spoglie*）⁹⁾」であり堅琴は「軟弱な楽器（*vile stromento*）¹⁰⁾」である。一方で彼の心を惹きつけるのは進軍ラッパや武具である。港にギリシャの軍艦がやって来ると、逃げることも忘れて見とれてしまう。「ああ、僕もあのようにきらめく兜を頭に着け、あんな剣を腰に差したなら！¹¹⁾」他人の武勲を耳にすれば居ても立ってもいられない。元来猛々しい性格で、ささいなことで剣を抜こうとする。だから恋人のデイダーミアや保護者であるネアルコは、いつ正体が露見するかと気が気でない。

しかし舞台上のアキッレの姿は、その雄々しい言葉を完全に裏切っている。幕が開いてから第二幕の終わりまで¹²⁾ 彼はずっと優しげな少女の扮装をしているのだ。しかもその女装はあまりに成功している。シーロの王リコメーデ（リュコメデス）は、侍女のピッラが実は男だとは夢にも思わない。彼は自分の娘が一時たりとも侍女と離れないのを微笑ましく見守り、「ピッラはデイダーミアの愛情を独り占めしているのだ。世界中でこれ以上仲むつまじい二人はいない。」と言う。アキッレとデイダーミアはこれを聞いてぎょっとするが、王の目には彼らは無邪気に遊ぶ仲よしの少女として映っている¹³⁾。

また第二幕において、リコメーデ王は宴席で（娘のデイダーミアではなく）アキッレに歌を所望し、アキッレは堅琴に合わせてみごとに歌ってみせる。アキッレ＝ピッラには女性に求め

られる技芸も備わっているのである。実際、デイダーミアの許婚者として登場するエレガントな王子テアジェーネは、アキッレを気の強い美少女だと思いこんで恋をしてしまう。この王子は凛々しい侍女を女神に喩えたアリアを歌う。「剣を帯び、槍を握り、兜を着けるがよい、そうすればもはやパラスに匹敵する美しさだ¹⁴⁾」

十八世紀末にパリで出版されたメタスタジオ作品集の挿画には、ウリッセに盾を渡されるアキッレの姿（図1）があるが、それはゆるやかなドレープを描くギリシャふうのローブを身に



ULIS. *E qual sarà, se non è questo Achille?*

ACHILLE. *Atto II. Scena VIII.*

図1 “Opere del Signor Abate Pietro Metastasio.”, vol. V, Paris, Hérissant, 1780.

つけ、長い髪を優雅に束ねた美女である¹⁵⁾。視線の鋭さを除けば男性的なところは全くない。アキッレの女装は、本人にとっていかに不名誉で耐え難いものであっても、他の人間の目にはむしろ魅惑的なものとして映る。マッチョな精神と優美な姿態の落差が、この劇における眼目である¹⁶⁾。

作劇上の構成においても、アキッレは一人で主役男性と脇役女性の二人ぶんの役割を担っている。通常、オペラ・セリアの登場人物は第一のカップル+第二のカップルの若い男女4人が中心であり、これに父親、保護者、従者などの脇役が加わって合計6人から7人となる。しかし『シーロのアキッレ』においては、7人の登場人物のうち、女性の登場人物はデイダーミアだけで、あとの6人はすべて男性である。バランスの悪い布陣に見えるが、これはアキッレを男女2人分に数えると一般的なパターンに収まる。つまり、第一のカップルはもちろんアキッレ（プリモ・ウオーモ）とデイダーミア（プリマ・ドンナ）、そして第二のカップルはテアジェーネ（セコンド・ウオーモ）と女装したアキッレ=ピッラ（セコンダ・ドンナ）である。オペラ・セリアでは登場人物が歌うアリアの数はヒエラルキーに従って厳密に決められており、第一のカップルは同じランクの2人の歌手が演じ、ほぼ同じ登場回数で同じ数のアリアを歌うことになっている。しかしここではアキッレが7曲ものアリアを歌うのに対して、デイダーミアは4曲しか歌わない¹⁷⁾。これはアキッレがテアジェーネのパートナーを兼ねているためである。アキッレが侍女ピッラとして歌うアリアは、第一幕第十四場でテアジェーネに向かって歌う“Risponderti vorrei”と、第二幕で王に求められて、宴席の余興として歌う“Se un core annodi”の2曲である。これはテアジェーネのアリアの数に一致する。

オペラ・セリアにおいて、もし第一のカップル二人の間に極端な扱いの差があれば、出演者の間で波乱が生じる。当時の劇場においては、アリアの数どころか、誰が舞台上手に立つのかという点を巡って歌手たちが喧嘩を始め、リハーサルが中断することさえあるのだ¹⁸⁾。しかしこの時は不均衡な配分で全く問題はなかった。なぜなら初演でアキッレを演じたのは、共演者たちとは比較にならない伝説的な名歌手だったからである。

3. 誰がアキッレを演じたのか

1736年の初演においてアキッレを演じたのは、カストラートのサリンペーニ（1712頃—1751年）である。メタスタジオは初演の結果を書簡に記している。「ウィーンでこの劇が成功したのは、わずか十八日半で書き上げねばならなかった作者への同情のため、そしてフェリーチェ・サリンペーニという名のソプラノ歌手が、まさにアキッレそのものだったからである。この劇のすべては彼の肩にかかっていた。この役は彼のために作られたのであり、私みずから進んで苦心して彼を指導した。彼は見事にやり遂げたので、この劇はどんな街においても、彼の出演があって初めて正当な賞賛を受けることだろう、と私は確信した¹⁹⁾。」メタスタジオは

宮廷人らしい謙虚さで台本を控えめに評価するが、サリンベニーについては手放して絶賛している。

メタスタジオの目的は一回きりの上演を最高の状態に作り上げることであり、そのためには出演する歌手の能力を知り、それを存分に生かした台本を書くことが何よりも重要だった。彼にとって台本作成とは、オートクチュールの服を仕立てるような、特定の人物を最も美しく見せるフォームを作り上げる作業なのである。したがって配役もわからずに台本を書かされるほどの屈辱はない。実際にそのような依頼を受けた時には、相手が無二の親友ファリネッリだったにもかかわらず、いつもは温厚な彼が口汚く罵ったほどだ²⁰⁾。さらに前述の書簡にもあるように初演を前にしてリハーサルに立ち会い、歌手を指導するのが常であった²¹⁾。

サリンベニーは1732年にローマで『カイオ・ファブリッツィオ』の女性役でデビューして有名になり、1733年から37年にかけてはウィーンの宮廷と契約を結んでいた。しばしばメタスタジオの代表作で主人公を演じており、『オリンピーアデ』(1733年)の主人公を演じた時には、劇中で次のように描写されている。「彼は金髪に黒い目で、唇はとても赤くて普通よりふっくらしているのよ。まなざしは穏やかで優しく、すぐに頬を赤らめ、声は甘く…²²⁾」メタスタジオが作品の中で人物の容貌を描写するのは極めて稀であるが、ここではサリンベニーの女性的な美貌が反映している。また、彼はあざとい技巧や声のボリュームで観客を仰天させるタイプの歌手ではなく、端正で心の奥に訴えるような表現で人々を魅了した。彼のアダージェョにしばしば観客は涙を流したという²³⁾。作曲家アグリーコラは『歌唱芸術の手引き』(1757年)の中で、彼を悲壮アリアの名手だとしている²⁴⁾。サリンベニーは四十歳を前にして病死したが、イタリアをはじめとしてウィーン、ベルリン、ドレスデンで活躍し、当時の年代記に数多くの逸話を残している。

さて、『シーロのアキレウス』が1736年に初演された時の配役は以下の通りである²⁵⁾。

リコメーデ：ガエターノ・オルシーニ（アルト・カストラート）
 アキッレ：フェリーチェ・サリンベニー（ソプラノ・カストラート）
 デイダーミア：バルバラ・ピザーニ（ソプラノ）
 ウリッセ：ピエトロ・カッサーティ（アルト・カストラート）
 テアジェーネ：ジュゼッペ・モンテリーゾ（ソプラノ・カストラート）
 ネアルコ：ジョヴァンニ・グレーコ（アルト・カストラート）
 アルカーデ：クリストフ・ブラウン（あるいはブラウン）（バス）

端役のバス一人を除けば全員がソプラノまたはアルトという、高音に偏った編成である。中年男性であるはずのデイダーミアの父までアルトで歌う。オペラ・セリアにおいて、主人公の男性はソプラノで歌うのが普通であった。現代の歌劇場で自明のものとされる「ヒーロー＝テ

ノール」「ヒロイン＝ソプラノ」という図式、つまり主演男性の音域が主演女性の音域よりも低いという常識は、1830年以降に定着したものにはすぎない²⁶⁾。バロック期において、声の高さは必ずしも「女性らしさ」をあらわすものではない。高音は若さや性的魅力、あるいは身分の高さや精神的・肉体的な強さをあらわすコードであり、したがって英雄は女性と同じか、それよりも高い音域を受け持つこともあった。カストラートという人種は、そのような美意識を実現するために「開発」されたのである。

十八世紀に出版された歌唱理論のうちで最も有名なものは、1723年にポーニャでピエル・フランチェスコ・トージが出版した『古今の歌手についての覚え書き²⁷⁾』と、1777年にウィーンでジョヴァンニ・バッティスタ・マンチャーニ（彼はマリア・テレジアの娘たちの音楽教師でもあった）が出版した『歌唱についての実践的考察²⁸⁾』である。彼らの著作は後に翻訳されて音楽教育のバイブルとなった²⁹⁾が、ナオミ・アンドレによれば「この二つの論文は、まずカストラートの声のために書かれており、女性の声に関して述べられることはまれであり、去勢されていない男性の声に関してはほとんど書かれていない³⁰⁾。」理想の歌唱とはカストラートのそれであり、女性やテノール、バスは代用品あるいは添え物だったのである。

さて初演においてサリンベニー以外には特筆すべき歌手はいない。ピザーニはこの公演のために呼び寄せた歌手らしいが、翌年にはメタスタジオの『ゼノビア』の脇役として出演しているところを見ると、必ずしも傑出した歌手ではないようだ。あとの5人はウィーンに常駐してオペラやその他の声楽曲を歌う宮廷付き歌手である³¹⁾。メタスタジオが書簡で述べたように、このオペラの成功は、主役一人の力にかかっていたのである。

『シーロのアキレウス』はこのように、声よし姿よしの大歌手サリンベニーのために作られたものであった。メタスタジオ流に言えば、サリンベニーのためだけに特注された服なのであり、別のキャストで再演する場合にはこの点が足かせとなる。しかもウィーンの宮廷のように、サリンベニーのような名人と契約できるほどの経済力と組織力に恵まれた劇場は少ない。にもかかわらず1770年代まで『シーロのアキレウス』は頻繁に再演された。

再演の際にアキッレ役は二つのタイプの歌手が演じている。第一にソプラノ・カストラート。その場合には女性的な容貌を持つ歌手が選ばれた。1731年にローマで、1740年にトリノでアキッレを演じたジョアッキーノ・コンティ（通称ジッツィエッロ）は、サリンベニーと同様にローマで女性役として初舞台を踏んでいる。1766年のヴェネツィアでアキッレを演じたルーカ・ファブリスもローマで喜劇オペラの女性役を得意としていた。また1779年、85年、94年の三回にわたってアキッレを演じたルイーダ・マルケージも、やはり『奥様女中』の女性役でローマ・デビューした美貌の歌手で、行く先々で恋愛沙汰を巻き起こした³²⁾。ローマでは女性が舞台上がることは禁止されていたために、女性役は若いカストラートの登竜門だったのである。当時ローマを訪れたフランスの政治家、シャルル・ド・ブロスはそのように記している。「オペラの中で性は容易に入れ替わるのです。ナポリでは女性歌手のバラッティが男

性役を歌っていました。一方ここでは舞台上に女性の出演は許されておらず、女性の衣装をつけた可愛い少年だけが出演できるのです。そして神よお許しあれ、世界のどこでも舞台女優に恋する者がいることを考えると、ここでも良からぬ関係が結ばれているのではないかと心配でなりません。偽りのドレスを着たこの手の美女たちが、決して小柄ではないこともあります。マリアニーニは身長6フィートですが、アルジェンティーナ劇場で女性役を歌っています。生涯のうちでこれより背の高い王女様に会うことはないでしょう³³⁾。」カストラートの特徴である極端な背の高さを差し引いても、少年歌手の女装は魅力的なものであったらしい。

ローマでの通常の女形とは違い、アキッレはタイトル・ロールであり、しかもほとんど出づっぱりの大役であるため、通常は若々しい容姿と歌唱技術の双方を兼ね備えた二十代半ばの歌手が演じている。ただしマルケージの3回目の公演（1794年ヴェネツィア）とジュゼッペ・アプリーレ（1772年ナポリ公演）の場合は両者とも四十歳で少女と見まごうアキッレに扮した。なおカルロ・モスキーノは1774年にミュンヘンでアキッレを演じたが、その三年前にはローマの劇場で彼の恋人役であるデイダーミアを演じている。

とはいえどんな劇場も巨額を投じて美貌のカストラートと契約できるわけではない。カストラートが確保できない場合、女性歌手がアキッレを演じるようになった。女性歌手は一握りの国際的スターを除けば、出演料はカストラートよりもずっと安く、カストラートのように超人的な技巧はないにしても、高い音域を歌うことができる。手軽に調達できる代用品だったのである。

イタリアの音楽学者であるクラウディオ・サルトーリは、1800年までにイタリアで出版された全ての台本目録を出版している。これによれば1738年から1794年までの間に出版された『シーロのアキレウス』の台本のうち、配役が明記してあるものは19のプロダクションで、アキッレをカストラートが演じたのは11回、女性歌手が演じたのは8回である³⁴⁾（なお、ここには1736年のウィーン初演はカウントされていない）。またウェンディ・ヘラーの調査によれば、現存する『シーロのアキレウス』の配役リストは22で、そのうちアキッレ役がカストラートであるものは10、女性の場合は12だという³⁵⁾。いずれの場合も男女比はほぼ半々である。

役柄の性別と歌手の性別は必ずしも一致している必要はなかった。『シーロのアキッレ』は「女装」という特殊事情のために主役を女性が演じる比率がとりわけ多いが、そうでなくても女性歌手がヒーローに扮することは珍しくはなかった。ヴィットーリア・テージは低音の美しさで知られており、ディドーネ（『捨てられたディドーネ』1749年）やクレオーフィデ（『インドのアレッサンドロ』1731年）などの気高い女王役と平行して、タメルラーノ（1721年）やアキッレ（1747年）といった英雄役も得意とした。ファウスティーナ・ボルドーニも若い頃（1717年）にアレッサンドロ大王役を演じている。なお彼女たち二人は第一級のカストラートと同等の出演料を誇った数少ない女性歌手である。カストラートを呼ぶための経済的余裕がある時でも、女性歌手に男性役を演じさせることがあったのだ。

一方でナポリやヴェネツィアといった、女性歌手の登場が許されている街でさえ、わざわざカストラートに女性役を与えることがあった。ナポリでハッセ作曲の『アントニオとクレオパトラ』（1725年）が初演されたときは、アントニオをテージが、クレオパトラは男性ソプラノのファリネリが演じたという。つまり歌手の現実の性別よりも、その役柄にふさわしい声を持っているかどうかが優先されたのである。十八世紀前半のイタリアにおける観客は、性的な曖昧さに許容であった。むしろ歓迎していたと言ってもよい。

4. アキッレの葛藤と君主による解決

メタスタジオが描くアキッレの特徴は、精神と行動が分裂していることである。彼の身体は、つねに彼の欲望と反対の動きをする。第一幕と第二幕において、アキッレの頭の中は戦場での栄光で占められているが、彼の肉体はドレスをまとい、恋人であるデイダーミアに寄り添っている。彼は自分の立場を忘れてふらふらと軍艦に近づき、兵士に見惚れ、恋敵の王子を怒鳴りつける。侍女ピッラとして客人のために歌を披露している時も、すばらしい武具が運ばれて来るのが目に入ると演奏を中断してしまう。彼は軽率な行動を取るたびにデイダーミアから叱られて、反省する。

デイダーミア ではお願いするわ。できることなら、身分が露見しないようにもっと気をつけてちょうだい。

アキッレ スカートをはいているだけではだめかい。

デイダーミア あなたの目つきや振る舞いで変装が暴かれたら、それが何の役に立つでしょう。足の運びはあまりに乱暴で、目の動きはあまりに遠慮がない。ささいなことで激高し、しかも怒り方が女性らしくない。もう十分でしょう？ あなたは兜や槍を目にすれば、あるいはそれに関する噂を聞けば、すぐに凶暴になってしまう。目には火花が燃え上がり、ピッラが消えてアキッレが現れる。

アキッレ でも持って生まれた気質を変えるのは難しいんだ。

デイダーミア 父を欺くのだって難しい。それを理由にテアジェーネと結婚したっていいのよ。

アキッレ ああ！ やめてくれ愛しい人。言うとおりにするよ。

デイダーミア 今は約束しても、後になって…

アキッレ いや、今度こそは君に従う。怒りは抑え、もう武器の話はしない。僕が命令に従うことができなければ、君は恋敵の胸に飛び込むがいい。反対はしない。
(第一幕第八場)

アキッレをシーロの岸边に繋ぎ止めているのは、デイダーミアひとりの力である。彼女は猛々しい彼をいとも簡単に手なづける。彼の後見人であるネアルコはその様子に舌を巻く。「怒りに駆られたアキッレは空恐ろしい。彼を引き留めるのに策は通じず、力も足りない。炎の中に裸で飛び込むようなもの、何千もの敵に一人で立ち向かうようなものだ。しかしデイダーミアのことを持ち出せば、アキッレはおとなしくなってしまう³⁶⁾。」

一方でアキッレに栄光への道を説くのはウリッセである。聡明な彼はたちまちアキッレの女装を見破るが、それには気づかない振りをして、それとなくヘラクレスの武勲を語ったり、立派な武器を見せつけたり、偽りの進軍ラッパを聞かせたりと、次々に策を弄してアキッレの名誉心を煽り立て、彼を戦場へと誘う。そして第二幕第八場で、ついに説得に成功する。

ウリッセ 地上が戦いの炎に燃え上がっている間、お前は誰の目からも隠れてここで惰眠をむさぼっていたのか。後世の人々は言うだろう「ディオメーデはダルダノの城で戦った。イドメネオはエツトレの衣装を手に入れた。ステネロとアイアーチェはブリアーモの王座を火の中に放り込んだ。ではアキッレは何をした？ アキッレはスカートをはいてシーロの侍女の間に紛れこみ、埋もれたまま日々を過ごしたのだ。他人が偉業を成し遂げる間に。」ああ！ そんなことを許してはならぬ。いい加減に目を覚ませ。深刻な過ちを正すのだ。そんな服を着た姿は誰にも見せるな。フリルをつけた英雄の姿が目撃されたら、どれほど物笑いの種になることか。この盾にその姿が見えるだろう。見るがいい。(盾を持つ) さあ、自分の姿がわかるか。(盾を彼に向ける)

アキッレ (服を引き裂いて) ああ武勲を妨げる恥ずかしい衣装よ、なぜ今までお前たちを我慢できたのか。ウリッセよ、連れて行って鎧に着替えさせてくれ。もうこんな足かせに囚われて苦しませないでくれ。

ウリッセ 着いてこい。(勝った)。(彼らは歩き出す)

アキッレはシーロを去ることを決心し、第三幕では初めて戦士の姿で現れる。念願かなって本来の自分を取り戻し、意気揚々と船出するかと思いきや、今度は彼の心はデイダーミアへの愛に縛られる。ウリッセがアキッレの名誉欲を煽ったように、今度はデイダーミアが彼の愛情をかき立てる。

アキッレの船出を知ったデイダーミアは「たとうまく行かずとも、せめて不実な男は私が岸边で息絶えるのを目にして、それから出発すればよいのです。」と言って、敢然と彼を追う。ウリッセと従者のアルカーデは、彼女が来れば全ては水泡に帰すと判断し、そそくさとアキッレを船に乗せてしまおうとする。まさにその時、デイダーミアが彼らに追いつく。彼女は「情熱を込めて、しかし冷静に」アキッレに訴える。

デイダーミア 愛情の深さに免じて、取り乱したことを許してちょうだい。たしかにアキッレは、ギリシャに、世界に、その栄光に対して責任を負っています。行きなさい。私はその歩みを妨げたりはしません。私の愛と祈りがあなたの供となるでしょう。でもあなたと別れなくてはならないのなら、その打撃は少しでも残酷なものではなく、唐突ではないものにしてください。私の頼りない美徳に力を与えるための時間をちょうだい。一日だけお願いするわ。それから安心して旅立てばよいのです。

アルカーデ もし一日を手に入れば、全てを手に入れることだろう。

(第三幕第三場)

ここでのアキッレはウリッセの顔色をうかがいながらも、デイダーミアの哀願にすっかり引き込まれている。彼女は怒りに燃えたかと思えばしおらしく涙を流し、最後は気を失って、彼の逡巡にとどめを刺す。後にベートーヴェンが、ソプラノと管弦楽のためのシェーナとアリアとして作曲した、デイダーミア最大の見せ場である³⁷⁾。「行きなさい、ひどい人。私から逃げるがいい。でも神の怒りからは逃げられないわ。天上に正義があれば、慈悲があれば、あらゆる神が競ってあなたに罰を下すでしょう。どこに行こうと死霊がつきまとい、私の復讐をするのが目に浮かぶ。想像するだけで愉快だわ。あなたのそばに雷が落ちるのが見える… ああ、だめよ、待ってください復讐の神々よ。たとえ人間は自分の罪をあがなうのが道理だとしても、この人だけは見逃して、私の胸を刺してください。彼の心が冷酷になり、昔の彼とは違ってしまっても、私は昔のままなのです。彼のために生きたのだから、彼のために死にたいのです。(気を失って石の上に倒れる)」アキッレはウリッセの腕を振り払い、彼女の側に駆け寄る。ウリッセはもはや打つ手がなく、一旦引き上げることにする。

ウリッセとデイダーミアには迷いがない。彼らは明確な欲求を持ち、その実現のために何をすべきかを心得ている。しかしアキッレは栄光と愛という二つの欲求に引き裂かれ、最後まで自ら決断を下すことができない。彼の行動を決めるのはいつも他人である。ウリッセが目の前にいれば武器を手にとって栄光への道を選ぶが、デイダーミアがかき口説けば、彼女のもとに舞い戻ってしまう。

最終的に彼の運命を決定するのは、国王リコメーデである。彼はアキッレに対して、必ず恋人の元へ帰ってくることを約束させ、トロイアの戦場へと送り出す。王は言う。

栄光の神と愛神がアキッレの心を独占するために戦った。後者は彼が優しい愛情のためだけに生きることを望み、前者は彼が戦いに没頭することを望んだ。あまりに多くを求める点においては、双方とも不当である。ウリッセよ、もし我らの英雄が絶えず怒り狂っていたらどうなる？ 娘よ、彼がどんな時も愛に溺れていたら何とする？ 進軍ラッパが呼ぶ

ところに彼を行かせなさい、ただしお前の夫として。お前の元に戻らせなさい、ただし戦利品を携えて。そして戦いの労苦を休息で癒し、労苦によって休息に栄光を与えるのだ。……名高い新郎新婦は、望み通りに固い絆で結ばれるがよい。そして栄光の神と愛神は、和解するように。

リコメーデは全ての事情を理解すると、これまでアキッレが身分を偽っていたことも、娘と密かに愛し合っていたことも全く咎めることなく、むしろ彼ほどの英雄が婿になることを歓迎する。リコメーデの寛容は、言うまでもなく現実のハプスブルク皇帝カール六世の似姿である。統治者の偉大さによってあらゆる問題が解決し、王家の婚礼を祝うオペラにふさわしい「栄光と愛情の統合」が実現する。

5. 「改革」と「異装」の間で

十七世紀から十八世紀にかけて、スキュロス島に身を隠すアキッレをテーマとした絵画がしばしば描かれているが、そこでのアキッレは中性的な妖しい魅力をたたえている。ニコラ・プーサンの『アキレウスとリュコメデスの娘』(1650年頃)や、ポンペーオ・ジローラモ・バトーニの『リュコメデスの宮殿でのアキレウス』に描かれる彼は、髪を結び上げてドレスに身を包んだ美しい侍女であり、剣を手にしていなければ他の姫君たちと区別がつかない。とりわけバトーニのもう一枚の絵画『アキッレとキローネ』(1746年)ではその傾向が顕著である。そこではあどけない顔をしたアキッレが、白く輝く肌に腰布一枚をまとして堅琴を持ち、筋骨たくましい半獣人となにやら親密な様子で話している³⁸⁾。

しかしメタスタジオの作品において、ホモセクシュアルを連想させるような、あからさまな官能性は注意深く避けられている³⁹⁾。『シーロのアキッレ』の中で、女性の服を身につけたアキッレの精神は過剰に男性的である。彼は女の衣装を呪い、それを身につけた自分への賞賛の視線に気付かない。オペラにおける他のヒーローたちが女装する場合はそうではない。同じ題材を扱ったヘンデルの『デイダーミア⁴⁰⁾』で、アキッレは自分の女装に周囲がすっかり騙されていることを愉快に思っているし、『薔薇の騎士』のオクタヴィアンは女装することによって恋敵を罠にかける。幼いケルビーノですら自分がドレスを着ると女たちが喜ぶことを知っている。彼らは自分たちの変装の効果に自覚的で、それを武器として使いこなす。しかしメタスタジオが描くアキッレは、自分の肉体への視線にまったく無頓着で、テアジェーネの恋慕にも気づかない。

アキッレが女装アレルギーを示す一方で、周りの人々は意外に淡々としている。デイダーミアは恋人が女装したままシーロに残ることを望んでいる。テアジェーネは女装したアキッレを少女だと思いこんで胸をときめかせるが、事実を知るとあっさり味方に回ってアキッレとデイ

ダーミアの結婚を応援する。ウリッセは、勇者が女の服を着ているとは不名誉だとアキッレに説くが、それは彼を戦場に連れ出すための方便に過ぎない。第一幕で侍女ピッラがアキッレであると勤付いた時には、喜びこそするが、別に軽蔑するわけではない。彼らにとって、女装はアキッレの価値を落としめるものではない。こうした異装に対する大らかさの方が、十八世紀の劇場空間においては一般的な反応であろう。

しかしメタスタジオ自身にとって、性の越境というテーマを作品に取り込むのは、望ましいことではなかった。彼は詩人の義務とは、観客を「楽しませつつ教化する」ことだと考えていた。彼は書簡の中でこう述べる。

詩の本質的で根本的な働きは、楽しませることである。詩は単に自然な会話を模倣したものではなく、楽しませるために、聞く者の耳を物理的に引きつけ、それによって心を引きつけることを目的として、脚韻と韻律と諧調によって作られたものである。そして卓越した詩人は、同時に良き市民として、楽しませつつ教化するために、このような効果的な誘惑をするのである⁴¹⁾。

文学者の使命とは、市民の規範となる徳高き人物の姿を描き、娯楽を通じて感化することなのである。このような「教育者としての詩人」という考え方は、メタスタジオの師であるグラヴィーナも主張する、アルカディア派の主流となる思想である⁴²⁾。だからメタスタジオが自作のうちで最もお気に入りの作品は『アッティリオ・レーゴロ』(1740年)なのだ。これは祖国ローマのために命を捨てる英雄を描いた作品である。彼は、この劇は自分の作品のうちで最も完成度の高いものであり、もし自分の作品から一つだけ選べと言われたらこれだ、と述べている⁴³⁾。しかし現実には、この作品に曲をつけた音楽家はたった4人であり、メタスタジオのオペラ・セリアとしては例外的な人気のなさである⁴⁴⁾。

一方で『シーロのアキッレ』は、劇としての面白さや緊張感に満ちたメタスタジオ中期の傑作のひとつであり、各地の劇場で再演を繰り返す人気の演目であったのだが、作者としてはいまひとつ自信が持てなかったようだ。彼は1736年から1774年にかけて、九通の手紙の中で『アキッレ』について言及しているが、初演が大成功を取めた後でもなお、この作品の出来映えには懐疑的である⁴⁵⁾。これは単に執筆のために許された時間が短かったためばかりではない。

メタスタジオは『シーロのアキッレ』が、主人公の女装という危ういテーマの上に成立していることを自覚していた。舞台上のアキッレが雄々しく栄光への憧れを叫ぼうとも、観客の目にうつるのは少女よりも艶やかな女装した若者の姿であり、そのギャップの面白さがこの劇の要なのである。しかも名誉心で頭が一杯のアキッレには、他人の視線を意識する余裕がなく、そのために彼の肉体は「見せる」ものではなく、無防備に「見られる」ものとなるのだ。一方的に欲望の視線を浴びせられる無防備な肉体。この官能的なモチーフは、メタスタジオの

初期の音楽劇『エンディミオーネ』（1720年）に描かれた、森の木陰に横たわって眠る美しい青年エンディミオーネの姿を想起させる。後にメタスタジオはこうした要素を作品の中から徹底して排除するが、『シーロのアキッレ』ではもう一度そこに立ち戻っている。

栄光への欲求に取り憑かれながら、それだけでは生きていけないアキッレの姿は、メタスタジオ自身の姿でもある。テキストのレベルではアキッレが女装を否定し、名誉を求めてトロイアへと旅立つために、この作品は不道德だと批判されることを回避している。しかし実際に舞台で演じてみれば、そこに現れるのは両性具有の魅力である。アキッレは視覚のレベルでは完璧な美女であるが、男性としてめざましい武勲を立てることへの憧れを語り、しかもその歌声は男性でも女性でもない輝かしい高音なのである。

『ニュー・グローヴ音楽事典』の「異装」(Travesty)の項では、モンテヴェルディの『ポッペアの戴冠』(1642年)や、カヴァッリの『エリスメーナ』(1656年および1670年)に登場する、男性歌手による乳母の役について触れた後に「後の時代にはゼーノとメタスタジオが、この種の登場人物を悪趣味として排除したが、この慣習は初期のナポリ派喜劇オペラに残った」と書かれている⁴⁶⁾。確かに台本の「改革者」として、メタスタジオはオペラ・セリアから喜劇的で猥雑な要素を取り除いたが、十七世紀から続く異装への好みを完全に消し去ることはできなかった。彼の作品はアンシャン・レジームにおける理性的な秩序を描いているが、時おりバロック・オペラの幻惑を垣間見せるのである。

注

- 1) Cfr., Lettera a Leopoldo Trapassi, 7 gennaio 1736, in “Tutte le opere di Pietro Metastasio” a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943–54, 5 voll., III, p. 133. なお本文中で扱うメタスタジオの作品および書簡のテキストはすべてこの版によるもの。(以下では“Tutte le opere”と省略して記す。)
- 2) Cfr., Andrea Sommer-Mathis, ‘Achille in Sciro—eine europäische Oper? Drei Aufführungen von Metastasio dramma per musica in Wien, Neapel und Madrid’, in E.T. Hilscher (a cura di), “Pietro Metastasio (1698–1782)—uomo universale”, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, p. 225.
- 3) Cfr., Raffaele Mellace, ‘L’<Achille in Sciro> di Pietro Metastasio’, in “Studi italiani”, vol. 7, 1995, pp. 55–77.
- 4) Lettera a Giuseppe Peroni, 18 febbraio 1736, in “Tutte le opere”, III, p. 134.
- 5) “Achille dans l’isle de Scyros”, Paris, Chaubert, 1737. Cfr., Claudio Sartori, “Catalogo unico dei libretti italiani a stampa dalle origini al 1800”, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990.
- 6) Cfr., Francesco Paolo Russo, ‘<Nitteti> e <Demetrio> alla Corte di Caterina II’ in “Il melodramma di Pietro Metastasio” a cura di E. Sala di Felice e R. Caira Lumetti, 2001, Roma, Aracne, p. 516.
- 7) Cfr., “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, edited by Stanley Sadie, 2nd ed., London, Macmillan, 2002.
- 8) 一方で、女性登場人物の男装を扱った作品には『生きていたセミラーミデ』（1729年）『ベルシアの王シーロエ』（1726年）などがある。
- 9) *Achille in Sciro*, I, 4.
- 10) *Achille in Sciro*, II, 8.
- 11) *Achille in Sciro*, I, 3.

- 12) 『シーロのアキッレ』は全3幕だが、第1幕は15場、第2幕は12場、第3幕は8場で構成されている。そのうちアキッレが登場するのは全部で20場であるが、男性の姿でいるのは最後の6場のみ。つまりアキッレは登場場面の7割近くで女装している。
- 13) *Achille in Sciro*, I, 13.
- 14) *Achille in Sciro*, I, 15.
- 15) “Opere del signor abate Pietro Metastasio”, Paris, vedova Hérisant, 1780, vol. 5.
- 16) ウェンディ・ヘラーによれば、メタスタジオ以前に書かれたアキレウスものには、これほど女装嫌悪をあらわにしている作品は見られない。メタスタジオが参考にしたと見られるベンティヴォリオ作の『シーロのアキッレ』（“Achille in Sciro” 1664年）では、アキッレは女装にそれほど不平を言わず、嫌々ウリッセに従って戦場へ赴く。Cfr., Wendy Heller, ‘Reforming Achilles: gender, opera seria and the rhetoric of the enlightend hero’, in “Early Music”, XXVI, November 1998, pp. 562–582.
- 17) アキッレには3行だけのカヴァティーナもあるので、これもカウントすれば彼のアリアは8曲となる。
- 18) メタスタジオは『デモフォンテ』に登場する人物の舞台上での立ち位置を詳細に記した書簡を作曲家にあてて送っている。Cfr., Lettera ad Adolfo Hasse, 10 febbraio 1748, in “Tutte le opere”, III, pp. 337–40.
- 19) Lettera a Leopoldo Trapassi, 10 marzo 1736, “Tutte le opere”, III, p. 135.
- 20) Cfr., Reinhard Wiesend, ‘Le rivisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi’, in “Metastasio e il mondo musicale”, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986, p. 173.
- 21) Cfr., Roger Savage, ‘Staging an opera: letters from the Caesarian poet.’ in “Early Music”, November 1998, p. 587.
- 22) *L’Olimpiade*, I, 4.
- 23) オルトケンパー『心ならずも天使にされーカストラートの世界』荒川宗晴ほか訳、国文社、1997年、390–91頁参照。Hubert Ortkemper, “Engel wider Willen; Die Welt der Kastraten”, Berlin, Henschel, 1993.
- 24) Johann Friedrich Agricola, “Anleitung zur Singkunst”, Berlin, 1757. 『歌唱芸術の手引き』東川清一訳、春秋社、2005年。なおアグリーコラは1765年に『シーロのアキッレ』を作曲している。
- 25) 初演時の配役については Andrea Sommer-Mathis, 2000 を参照。
- 26) Cfr., Naomi André, “Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera”, Indiana University Press, 2006.
- 27) Pier Francesco Tosi, “Opinioni de’ cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato”, Bologna, 1723.
- 28) Giambattista Mancini, “Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato”, Vienna, 1774.
- 29) フランチェスコ・トージの歌唱論は1731年にオランダ語訳、1742年に英語訳、1757年にドイツ語訳、1874年にフランス語訳が出版された。Cfr., “The New Grove Dictionary of Opera”, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.
- 30) Cfr., Naomi André, 2006.
- 31) Cfr., Andrea Sommer-Mathis, 2000.
- 32) これらの歌手の出演記録は Sartori, 1990 を参照。
- 33) Charles De Brosses, “Viaggio in Italia—Lettere familiari”, a cura di Amerigo Terenzi, traduzione di Bruno Schacherl, Milano, Parenti, 1957, vol. II, p. 359.
- 34) Cfr., Wendy Heller, 1998.
- 35) 注5を参照。
- 36) 第二幕第六場、ネアルコの台詞。
- 37) 「ああ不実なる人よ」「Ah, perfido!” 作品65。1796年。ただしメタスタジオのこの場面はレチタティーヴォのみであるため、アリアの部分は作詞者不明。
- 38) 絵画に描かれたアキッレ像については、Wendy Heller, 1998 を参照。
- 39) Cfr., Wendy Heller, 1998.
- 40) 1741年にロンドンで初演。台本はバオロ・ロッシ。この時アキッレ役は女性ソプラノが演じた。
- 41) Lettera del 18 gennaio 1775, in “Tutte le opere”, III, p. 321.

- 42) 十八世紀イタリアの文学界において、クレッシンペーニ、グラヴィーナ、マッフェイたちが、演劇から女性的な要素を排し、男性的な偉大さを称揚すべきだと主張した点に関しては、Wendy Heller, 1998 が詳細に論じている。
- 43) Lettera del 21 febbraio 1750, “Tutte le opere”, III, pp. 488–9.
- 44) Hasse, 1759; Jommelli, 1753 (rev. 1761), Monza, 1777; Beltrami, 1780. Cfr., “The New Grove Dictionary of Opera”, 1992.
- 45) Cfr., Mellace, 1995, p. 56.
- 46) Cfr., “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, edited by Stanley Sadie, 2nd ed., London, Macmillan, 2002.

“Achille in Sciro”: the Baroque Hero in Woman Clothing

Satsuki NAKAGAWA

Abstract

Metastasio’s opera “Achille in Sciro [Achilles on Scyros]” was first performed at the wedding of Maria Theresa in 1736. The peculiar feature of this text is the travesty of the title role: Achilles is dressed like a woman from the beginning to the end of the second act. This natural-born worrier disguises himself perfectly as a young lady at the court of Lycomedes. The opera was a great success at the first performance, and was considered appropriate to the wedding celebration in spite of the theme of cross-dressing. There are two reasons. First, in the 18th century Italian opera, the castrato played the part of the hero and his high tone connoted grandness rather than femininity. Second, the skirt and the lyre always disgust Achilles, who is eager for glory and ships out to the Trojan War in the end. In this libretto we can observe the gender ambiguity of the baroque theater and the masculine virtue of the Ancien Regime.

Keywords: Metastasio, Opera seria, Gender, Travesty, Libretto