

オペラ・セリアとジェンダー

——メタスタジオの音楽劇における嘆きの貴公子——

中 川 さつき

【要 旨】

十八世紀前半の歌劇場の花形はカストラートが演じる男性主人公であり、彼らが悲嘆に暮れる場面が全幕のクライマックスであった。メタスタジオの音楽劇において、主人公である貴公子は優しく典雅な姿に描かれ、彼らが愛する人々に別れを告げて泣きながら去る様子を、当時の観客は涙を抑えられなかったという。とりわけ主人公が無実の罪で牢獄に捕られる場面は人気が高く、不運な王子が傷つき苦しむ姿に人々は熱狂した。一方で彼らのパートナーとなる女性主人公は誇り高く雄弁な、理想化された貴婦人である。王子たちは彼女を崇拝し、彼女を通して美德を学ぶ。威厳を備えた貴婦人と、女性よりも優しく繊細な心を持つ貴公子という組み合わせが当時のオペラにおける理想のカップルである。そして高い音域で歌うカストラートという人種は、そんな男性主人公を表現するために最も適していたのである。

キーワード：オペラ・セリア、メタスタジオ、ジェンダー、カストラート、十八世紀

1. はじめに

十八世紀の音楽に関する研究は、ここ三十年ほどの間に目覚ましい進歩を遂げ、その成果を受けてヘンデルをはじめとする当時のオペラの復活上演が盛んに行われている。そこでしばしば問題となるのは、初演時の社会におけるジェンダーの枠組みが、現代人が見慣れているものとは違っているために、ドラマの理解が妨げられることである。

ヘンデル作曲の『ラダミスト』*Radamisto*¹⁾ (1720) 第二幕第一場における、トラキアの王子ラダミストとその妻ゼノビアの会話を見てみよう。主人公のラダミストは美貌の妻を暴君から守るため、妻を連れて逃亡するが、追っ手が迫り、もはや絶望的な状況である。ゼノビアは敵に捕られるくらいなら、どうか自分を殺してくれと夫に懇願し、ラダミストは震える手で剣を構える。

ゼノビア 決めました。暴君の手に落ちる前に死にます。さあラダミスト、高貴な心を奮い立たせ、ここで私を殺してください。

ラダミスト ああ、絶対にだめだ。

ゼノビア 何ですって。

ラダミスト 天の偉大なる神々よ、命は失うとも名誉を守るための助言をください。

ゼノビア 何をためらうのです、さあ剣を。
 ラダミスト 残忍な行為に私の感情、精神、感覚、体中の血が震える。
 ゼノビア ではあなたのゼノビアが、暴君のものになってもよいと？
 ラダミスト 酷い運命よ、私に勇気を、力を与えたまえ。さあ斬るぞ。(神よ！)〔彼女にかすり傷を負わせ、剣を落とす〕
 ゼノビア ああ、何て臆病なの。では私自身が勇気を奮って危険から逃れましょう。私への愛が真実なら、私の思い出と私の最期の言葉があなたの心に残るなら、地下の亡者の中で私が安息を得ることを願うなら、どうか私の仇を討ち、あなたは生き延びてください。〔川に身を投げる〕

(『ラダミスト』第二幕第一場²⁾)

絶体絶命の時に嘆くばかりで頼りにならない夫のラダミストと、毅然として判断を下し、それを行動に移す妻のゼノビアの組み合わせは、私たちの目には少々滑稽なものと感じられ、現代の観客からは「ああ、なんて臆病なの」Eh, che sei vile. の台詞に笑いが漏れる³⁾。しかし1720年の初演でキングズ劇場に集まった人々にとって、ラダミストは嘲笑すべき腰抜け男ではなかった。ここは最愛の妻を永遠に失った悲劇の王子の最大の見せ場なのであり、この後ラダミストは「オペラ史上でも最も悲痛な悲しみの表現のひとつとされる嘆きのアリア⁴⁾」である名曲「愛しい亡霊よ」*Ombra cara* を切々と歌い上げて観客を涙に暮れさせるのだ。オペラ・セリアの男性主人公は、リーダーシップを発揮して妻を導く「男らしい」男ではなく、ヒロイン以上に心優しく繊細であることが多い。実際、ヘンデルのこのオペラが初演された時、ラダミストの音域はソプラノであり、妻のゼノビアにはそれより低いコントラルトが充てられている⁵⁾。これはソプラノのヒロインがテノールのヒーローを愛するという、十九世紀以来の定式とは逆である。オペラ・セリアにおけるこのようなジェンダーの転倒は何を意味しているのか。当時の観客はどのような美意識を持っていたのか。本論では十八世紀のオペラの規範となったピエトロ・メタスタジオ(1698-1782)のリブレット(オペラ台本)を取り上げ、そこに登場する男女の描写を検討することを通じて、十八世紀前半の宮廷社会におけるジェンダーの様相について考察する。

2. 悲嘆に暮れる王子

一般にオペラの目的は、詩と音楽を通じてさまざまな情感 *affetto* を表現することであるが、とりわけ重要なのは主人公が悲嘆に暮れる場面である。1600年のオペラの誕生以来、繰りかえし主題として取り上げられたオルフェオ(オルフェウス)の物語は、愛する妻を失ったオルフェオの嘆きが作品の中心であるし、リュリやヘンデル、グルック等が作曲したアルチェステ(アルケステス)の物語も、配偶者の死に対する恐れと悲しみが主題である。また1723年

に音楽教師のフランチェスコ・トージによって書かれた歌唱教本『古今の歌手についての評価あるいは装飾的歌唱についての見解』*Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*において、もっとも重視されているアリアのジャンルは「悲壮なもの」il Pateticoである。トージはアリアを歌う際に重要なのは、技巧で聴衆を驚かせることではなく、アダージョで書かれた情感豊かな歌で観客の心を揺さぶることだと説いた⁶⁾。

メタスタジオの劇においても登場人物はさまざまな悲しみを表現するが、特に印象的なのは、男性主人公⁷⁾が断腸の思いで愛する人に別れを告げる場面である。中でも有名なものは『オリンピアデ』*L'Olimpiade* (1733)において、主人公であるメガクレが恋人の元を去るシーンである。メガクレは、命の恩人である王子リチダの恋を成就させるために、彼の代わりにオリンピック競技に出場し、優勝者への報酬である姫を手に入れる。しかし後に、その姫こそは自分の恋人アリストアであったと判明する。かつてメガクレはアリストアとの結婚を彼女の父に反対され、故郷を追放されていたのだ。彼はリチダに真相を語ることができず煩悶するが、ついには「アリストアを彼に譲れというのは命を与えろというのと同じこと。しかしこの命はリチダのものではなかったか。彼が与えてくれたのでは。彼のお陰で生きながらえたのでは。」と考えて、彼女と別れる決意をする。彼が苦渋に満ちた表情でアリストアに別れを告げると、彼女は悲しみのあまり卒倒してしまい、メガクレは激しく動揺する。

なんということだ！（後ろを振り向いて）ああ、悲しみが彼女を打ちのめしてしまった。僕の愛しい人、美しいアリストア、気を落とさないで。聞いてくれ。メガクレはここにいる。どこにも行かないよ。君は……何を口走るのだ。彼女には聞こえない。運命よ、僕にとってこれ以上の不幸があらうか。ありえない、このことだけが僕を苦しめる。誰に助けを求めよう。どう決着をつけよう。どうしよう。ここを立ち去るか？ それは冷酷で非情だ。ここに留まるか？ それで何になる。彼女と結婚するとでも？ 王を欺き、親友を裏切って、私の信用と名誉がそれに耐えられるのか。せめてもう少し待ってから出発しよう。ああ、そうすればこの恐ろしい道りを再びたどることになる。今は冷酷になることこそが思いやりだ。さようなら、僕の命よ。さようなら（彼女の手を取り口づけする）僕の失われた希望よ。
(『オリンピアデ』第二幕第九場⁸⁾)

メガクレは恋人の側に残りたいという気持ちと、友情のためにここを去らねばならないという考えの間で激しく揺れ動く。そしてついに別れを決意してリチダを呼び、親友の手に彼女を託すと、次のアリアを歌って悄然と去ってゆく。

もし彼女が僕を捜して「あの人はどこ」と言えば「可哀想なあの人は死んだ」と答えてくれ。ああ、だめだ！ 僕のためにそんな深い悲しみを与えないでくれ。ただ一言で答えてく

れ。「泣きながら去った」と。何という地獄の責め苦だろう、自分の恋人と別れることは、永遠に別れること、こんなふうに別れることは！

(『オリンピーアデ』 第二幕第十場⁹⁾)

これは全幕のうちで最も名高い場面であり、スタンダールは後に『メタスタジオについての手紙』(1812)の中で、メタスタジオを「シェークスピアとヴェルギリウスに匹敵し、ラシーヌや他のあらゆる大詩人をはるかに凌駕した¹⁰⁾」(高橋英郎訳)と絶賛しつつ、この第二幕第九場と第十場の全文を引用している¹¹⁾。また1780年から82年にかけてパリで出版された『メタスタジオ作品集』*Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*¹²⁾にもこの場面を描いた銅版画が収録されている(図版1)。左に天を仰いで嘆くメガクレ(下に「彼女が正気に戻ったら、いったい何と言うだろう」という台詞が記されている)、右に失神して横たわるアリストア、中央に驚くりちダがいる。画中の主役はメガクレである。アリストアはここでは気を失って倒れたままであり、続く場面(第十一場)で意識を取り戻すと、別れの原因を作ったリチダを激しく罵倒する。メガクレが21行にわたる長い独白とそれに続くアリアで自分の悲嘆を存分に歌い上げる一方で、悲劇のヒロインであるアリストアに対しては、観衆の涙をそそるような見せ場は与えられない。



〔図版1〕 *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Paris, Vedova Hérisson, 1780, vol.2.

また当時のオペラは全三幕で構成され、第三幕の最終場面は合唱による大団円で幕を閉じることに決まっているが、第一幕と第二幕は通常、次のいずれかのパターンで終わる。

①登場人物のうち一人だけが舞台に残ってレチタティーヴォつきアリアを歌う。

②主役のカップルが二重唱を歌う。

①の場合、登場人物は舞台を独占して心中を語るという特権を与えられることになり、メタスタジオ劇においては恋する貴公子が苦しい胸の内を語る場面となることが多い¹³⁾。また②の場合は主役の男女が二重唱を歌うことになるが、それは愛の喜びを歌うものではなく、別れの悲しみや前途への不安を表現するものとなる。愛し合う男女二人を平等に描く二重唱が一般的であるが、表現の中心が男性登場人物の方に置かれる場合もある。たとえば『オリンピーアデ』第一幕はメガクレとアリストテアの二重唱で終わる。これは心ひそかに恋人との別れを覚悟するメガクレと、そんな彼の様子を見て不安を覚えるアリストテアとのすれ違いを描いたものである。『シリアのアドリアーノ』*Adriano in Siria* (1731) 第一幕は、ファルナスペとその恋人との別れの二重唱で終わる。死を覚悟したファルナスペは、エミレーナの変わらぬ愛情を確認して、「あなたの側で死ねないのなら、あなたの美しい名前を口にして死のう」と言い、彼女はファルナスペなしでは生きていけないと嘆く。観客の同情を誘うのは、恋人の愛を胸に抱き、従容として死にゆくファルナスペの姿であり、カッファレツリやファリネツリといった同時代の名歌手がこの役柄を演じて喝采を得た¹⁴⁾。

劇中では「涙」*il pianto* や「泣く」*piangere* という単語も頻繁に使用される。『デモフォンテ』*Demofonte* (1733) のティマンテは妻とともに死刑を言い渡され、妻から「勇気を奮って別れ、泣くのはよしましょう」*Separiamoci da forti; e non si pianga.* と諭されて立ち去ろうとするが、ついふらふらと戻ってきてしまい、抱き合って別れの悲しみを歌う¹⁵⁾。また『デメトリオ』*Demetrio* (1731) のアルチェステは、身分違いの恋を諦め、愛しい女王クレオーニチェの元を去る。

クレオーニチェ …いま流している涙が、最後の涙となるでしょう。さようなら。もう私が不実だとか嘘つきだとか言わないでね。

アルチェステ 愛しい人よ、許してくれ、どうか許してくれ。国を治め、生き、君の栄光を（椅子から立ち上がって跪く）傷つけることなく守り抜いてくれ。取り乱してしまって恥ずかしい。僕はとても幸せだ。こんなに愛しい唇から、これほどの美德、これほどの信念を教わるのだから。

クレオーニチェ 本当に私の美德を愛してくれるなら、立ち上がって去ってちょうだい。

アルチェステ もう私のものではないこの手に、せめて最後の口づけを許してくれ。それでお別れだ。

クレオーニチェとアルチェステ さようなら。

アルチェステ (アリア) 僕は涙を抑えられない / 君に別れを告げる時は
でも僕のこの涙は / すべてが苦痛のためではない。
これは感動であり愛であり / 後悔であり希望なのだ
千もの感情が一緒になって / 胸の中に押し寄せる。

(『デメトリオ』第二幕第十二場¹⁶⁾)

初演の際にハプスブルク皇帝を始めとするウィーンの聴衆が涙にむせび、喝采を惜しまなかったと伝えられる¹⁷⁾ この場面では、「最後の涙」l'ultimo pianto「涙を抑えられない」non so frenare il pianto「僕のこの涙」questo pianto mio というふう「涙」という単語が三度も出てくる。

また『オリンピーアデ』のリチダは反逆罪で捕らえられ、死刑執行の前にどうか一目メガクレに会わせてくれと頼む。彼が駆けつけると、リチダは親友の顔を見たからには満足して死ぬると言い、メガクレはどうか一緒に死なせてくれと懇願する。彼らの姿を前にすれば、死刑を命じた当の国王でさえ同情を禁じ得ない。「あの顔つきを見るがよい。何度も繰り返す抱擁と、愛情に満ちたため息、涙ながらに夢中で最期の口づけをする姿に目をやるがよい。可哀想に！」(第三幕第七場¹⁸⁾)

このようにメタスタジオの劇に登場する男性主人公は、実によく泣く。彼らは過酷な運命を前にして、それに真っ向から挑戦するのではなく、ただ呆然と立ちすくみ涙を流す。そんな受動的で繊細な王子の姿を見て、当時の観客は胸を締め付けられ、惜しめない拍手を送ったのである¹⁹⁾。

3. 囚われの貴公子

十八世紀の歌劇場において、舞台上の不運な王子に対する同情が最高潮に達するのは、彼らが鎖につながれて牢獄で苦しむ場面であった。牢獄の場面は1720年頃から、つまりメタスタジオが台本作家として世に出る前からオペラハウスの目玉商品であった。ジョン・ゲイはイタリアオペラを諷刺した『乞食オペラ』*The Beggar's Opera* (1728) 序幕で「当世の名高いオペラにきまって登場する比喻の類は、もちろん入れてある。燕、蛾、蜜蜂、船、花だとかをね。それにご婦人方が大好きな牢獄の場面も忘れてないよ。これで彼女たちの紅涙をしぼろうという算段さ。」²⁰⁾ (海保真夫訳) と登場人物に語らせている。また、ベネデット・マルチェッロも十八世紀ヴェネツィアの劇場を皮肉に描いた『当世風劇場』*Il teatro alla moda* (1720頃) の中で、次のように述べる。

もし卓越した男性歌手(ヴィルトゥオーゾ)が、囚人の役や奴隷の役などを演じるとした

ら、きれいにおしろいを塗り、数え切れない宝石をちりばめた衣装、長い羽根飾り、光り輝く長剣を身に帯びて、長い鎖を引きずっていることを際立たせ、鎖の音を何度も響かせながら、観客の同情を引こうとするのです。²¹⁾ (小田切慎平・小野里香織記)

当時の人々にとって、監獄とは生理的な嫌悪感を呼び起こす陰惨な場所であった。日の差さない半地下の独房では、はじめとした床を蜘蛛やミミズやナメクジがはいずり回る。最も恐ろしいのは、どこからか忍び込む貪欲なネズミである。十八世紀初頭に政治犯としてバスチーユに収監されたレヌヴィルや、1780年ごろにモン・サン・ミッシェルの牢獄を視察したミラボーは、囚人がネズミに苛まれ、時には精神錯乱にまで至るという悲劇を報告している。暗がりの中から薄汚れたネズミが次々と現れて、つかの間の眠りを得ようとする囚人の顔や手足を囁るのである²²⁾。筋金入りのならず者でさえ怖気をふるうこの生き地獄に「数え切れない宝石をちりばめた衣装、長い羽根飾り」が似合う温室育ちの王子様が重い鎖と足枷で繋がれるのだ。同情を誘わないことがあるだろうか。メタスタジオのオペラでは『ベルシャの王シーロエ』*Siroe re di Persia* (1726) 第三幕第九場、『エツィオ』*Ezio* (1728) 第三幕第一場、『デモフォーンテ』*Demofonte* (1733) 第三幕第一場、『テミストクレ』*Temistocle* (1736) 第三幕第一場、『アンティゴノ』*Antigono* (1743) 第三幕第一場、『ニッテティ』*Nitteti* (1756) 第三幕第六場などで、男性登場人物が牢獄に幽閉される場面が描かれる。

十八世紀において最高の人気を誇った「囚われの貴公子」は、メタスタジオの『アルタセルセ』*Artaserse* (1730) に登場するアルバーチェである。この作品はメタスタジオの劇の中でも特に人気があり、1730年の初演から1840年までの間に90回以上も作曲されている。中でも名高い場面は、王殺しの罪を着せられたアルバーチェが牢獄から引き出され、裁判にかけられる第二幕第六場である。彼は真犯人である自分の父を庇って口をつぐんでいるのだが、そのために親友の信頼を失い、恋人から罵倒され、ついに死刑を言い渡される。アルバーチェは絶望のあまり真犯人の名を口走ろうとするが、すぐに正気に戻ると父に許しを乞い、健気にも父を抱きしめて愛情に満ちた別れのアリアを歌う。

邪悪な父に孝行を尽くしたばかりに破滅に陥る優しい息子の姿は、ヨーロッパ各地の聴衆を熱狂させた。叙情的な表現に秀でたカストラートのパッキアロッティ (1740-1821) が1776年にアルバーチェを演じた時には、その哀切な演技と歌唱のために、指揮者もオーケストラも涙にくれて演奏が中断してしまったという²³⁾。可哀想なアルバーチェの姿は、当時の図像に多く残されており、前述の『メタスタジオ作品集』(1780-82) に収録されている『アルタセルセ』の扉絵には、ローマ風の簡素な衣装をまとって鎖を引きずるアルバーチェが死刑を言い渡される場面が描かれている²⁴⁾。

またファリネッリ (1705-1782) は歌唱技術と表現力、さらに当時の歌手に何より必要とされた品格という点で十八世紀最高のカストラートであるが、彼が演じるアルバーチェはロンド

ン市民を未曾有の興奮に巻き込んだ²⁵⁾。ホガースの連作銅版画『道楽者のなりゆき』*A Rake's Progress* (1735) の第二図には、当時の異常なまでのファリネッリ・ブームを風刺する描写が見られる。画面左にはヘンデルを思わせるチェンバロ奏者が描かれ、その椅子の背には次のように記された長い巻物が垂れている。「イタリア人歌手ファリネッリ氏が、イギリスの貴紳たちからオペラ『アルタセルセ』の一回の公演のためにお受けになった贅沢な贈り物の一覧。××様よりダイヤの靴下留め一式、××様よりダイヤの指輪、××様より豪華な金の箱に入った紙幣、トム・レイクウェル様より獣たちを魅了するオルフェウスの物語が彫られた金の嗅ぎタバコ入れ。100 ポンド、200 ポンド、100 ポンド。」(引用者注：××の箇所は伏せ字) 最後に登場するトム・レイクウェルというのがこの連作の主人公であり、ホガースはここで彼の貴族ぶったオペラへの傾倒ぶりを皮肉っている。さらにこの貢ぎ物リストの下には一枚の絵が落ちており、そこには高くそびえる台座に坐る神々しいファリネッリと、その足下で彼に手を差し伸べ「神は一人、ファリネッリも一人」と叫ぶ女性ファンたちの姿が描かれている²⁶⁾。

このように女性たちの心を奪う不運な貴公子が十八世紀前半のオペラの花形であったが、もちろんメタスタジオの劇にはもっと行動力があって意志の強い「男らしい」男性キャラクターも登場する。それは異民族の男性と共和国の英雄である。

異民族の男性は、多くの場合セコンド・ウオーモ(第二の男性役)であり、プリモ・ウオーモ(第一の男性役)の恋敵として登場する。『セミラーミデ』*Semiramide* (1729) に登場するスキュティアの王子イルカーノはその典型である。彼は美貌で名高い姫タミーリに求婚するため、アッシリアの宮廷にやってきた。ライバルの一人はエジプトの王子ミルテオである。都会の貴公子であるミルテオは姫に対して、「私の国はエジプト。ため息と涙、尊敬と誠実さが私の美点です。」とアピールする。それを聞いたイルカーノはあざ笑う。「私という人間をわかるには、この男と正反対だと言え十分でしょう。我が国ではため息や涙は美点ではありません。スキュティアで尊敬されるのは、どんな季節でも暑さ寒さに耐え、人や獣と戦って勝利を収めることなのです。」美しく驕慢な王女はミルテオを「軟弱で鬱陶しいわ」*Molle e noioso* と言い、イルカーノを「野蠻で風変わりね」*Barbaro e strano* と評する²⁷⁾ が、最終場面で夫として選ぶのは軟弱なミルテオの方である。イルカーノのように未開の地からやってきたエネルギーな男性は、次々に事件を巻き起こして劇を展開させる面白い役柄ではあるが、女性登場人物からは粗暴な田舎者と見なされ、愛情の対象とはならない。

一方で共和国の英雄は、祖国のためなら命も捧げる理想的な市民である。彼らは常にタイトル・ロールとして登場する。『ウティカのカトーネ』*Catone in Utica* (1728) の主人公カトーネは、共和国ローマの市民としてカエサルの支配に屈することを善しとせず、和平の申し出を拒み続ける。そしてはや勝利は望めないと悟った時、自らの胸を剣で刺し、暴君カエサルの未来を呪う言葉を残して死んでゆく。また『アッティリオ・レーゴロ』*Attilio Regolo* (1750) のタイトルロールも、自分の命と引き替えにローマの国益を守り抜く。レーゴロは彼を引き留めよう

とする家族や友人の懇願にも、敵国カルタゴの脅しにも決して耳を貸さない。そして終幕にはローマの繁栄を願いながら、拷問と死が待つアフリカへと船出する。『テミストクレ』*Temistocle* (1736)の主人公も愛国心の権化である。彼は祖国アテネから追放されたが、そのことを決して恨まず「祖国は神であり、そのためには全てを犠牲にしても構わない」と言っている²⁸⁾。そしてペルシャ王からアテネに剣を向けることを命じられた時には、「死を前にして恥じることなく人生を振り返ることができる者だけが、胸を張って死ぬのだ。²⁹⁾」と言い、泰然として死を選ぶ。

このように強靱な意志で祖国に殉じる英雄が、劇中で美しい姫君の尊敬と愛情を勝ち得るかという点、全くそうではない。カトーネもレーゴロもテミストクレも、成人した息子と娘を持つ中高年男性という設定である。恋の悩みに身を焦がすのは彼らの子供の世代であり、恋愛はもはや彼ら自身の問題ではないのだ。

以上の例から次のように言うことができる。オペラ・セリアにおける一般的な男性主人公とは、ギリシャやローマの悲劇に登場するような、宿命に真っ向から対峙する強靱な人間ではなく、現代人が「男らしい」と考える意志の強さや行動力を備えた人間でもない。それは過酷な運命に翻弄される、はかなくも美しい存在、観客に憐れみの涙を流させるアンシャン・レジームの貴公子なのである。

4. 理想化された貴婦人

オペラ・セリアにおける男性主人公が典雅で控えめな王子である一方で、彼らのパートナーは、誇り高く意志の強い、非の打ち所がない女性として描かれる。彼女たちはその身分にふさわしい徳を備え、王子たちが悲しみに打ちひしがれている間に、毅然として決断を下す。

『デメトリオ』*Demetrio* (1731)に登場する女王クレオーニチェは、アルチェステと愛し合っている。アルチェステは羊飼いの息子であるが容貌も人柄も素晴らしく、さらに戦場で功績を挙げているため、議会も側近たちも彼を新しい王として受け入れるだろう。しかし人々の予想を裏切って、クレオーニチェはこの結婚を断念する。もしアルチェステが王位に着けば、貴族たちは嫉妬から策略をめぐらし、内政は混乱し、諸外国に攻撃の機会を与える可能性があるからである。彼女は女王として国益をもたらす配偶者を選ぶ義務があり、そのために愛情を放棄することも辞さず、恋人にもそれを要求する。彼女は言う。

もしアルチェステが私を愛しているのなら、私の名誉も愛してくれるでしょう。彼のクレオーニチェがこのように、他の凡庸な恋人たちにはない品格を備えていることを誇りに思ってくれるでしょう。

(『デメトリオ』第一幕第十二場³⁰⁾)

また『ゼノビア』 *Zenobia* (1740) の主人公は貞女の鑑である。ゼノビアは恋人に心を残しながら、父が決めた男の元に嫁ぎ、嫁いだ以上は何があろうと夫を裏切ることがない。ゼノビアの夫は嫉妬に狂って彼女を殺そうとしたが、彼が正気に戻って妻の許しを乞う時、ゼノビアは「あなたの錯乱は、私を深く愛しすぎたせいで心に生じたもの。私はその原因は覚えています、結果は忘れました。」と言って、彼を許す³¹⁾。

『イペルメストラ』 *Ipermestra* (1744) の主人公も、名誉のために愛情を放棄する王女である。イペルメストラは婚約者と結ばれる日を心待ちにしているが、父親である国王から、新床で夫を暗殺するよう命じられる。彼女は父の名誉を守りながら同時に恋人の命を救うため、理由を告げずに婚約者のリンチェオを遠ざけようとする。彼女の思いを知らないリンチェオは、美しい恋人が心変わりしたのではないかと疑い、怒り、彼女なしで生きるくらいなら自殺すると言って彼女を苦しめる。一方で国王はイペルメストラが暗殺計画を漏らしたのではないかと思い込み、彼女を捕らえる。そこにリンチェオと仲間たちが乱入して、彼女を救出し暴君を征伐しようとする、イペルメストラは「娘として、父の側で死ぬ以上の望みがありますか」と言い放ち、身を挺して国王を守る。娘の思いを知った国王は「これで泣かないとすれば私は石だ」と悔悛し、王位を退くことを宣言する³²⁾。

『ニッターティ』 *Nitteti* (1756) の王子サンメーテは、牧人の娘ペローエと愛し合っているが、国王に身分違いの結婚を反対されて牢獄に幽閉される。そこは「古ぼけた塔の薄暗い地下、数カ所に錆びた鉄格子が嵌められており、そこから朽ちた階段が見える」という不気味な場所である。すると恋人であるペローエが敢然と地下牢にやって来て、自分への愛情を捨てて他国の王女との結婚を受け入れるようにと説得する。

ペローエ …ああ愛しい王子さま（情熱を込めて）時間がないのです。王がお待ちです。どうか父上に、運命に、私の嘆きに屈してください。

サンメーテ （驚いて）僕に他の女性と結婚しろと…

ペローエ ええ、あなたのペローエがそう望むのです。（優しく愛情を込めて）あなたの心を支配するのは私だと仰ったではありませんか。

サンメーテ （不安げに）何と辛い。

ペローエ あなたの危機を目にして、私は震えおののき、全身の血が凍る思いです。どうか王子さま、（とても優しく）私たちが初めて恋に落ちた瞬間に交わした、この愛情にみちた眼差し、このため息にかけてお願いいたします。

サンメーテ ああ！

ペローエ ええわかっています（明るく、口早に）私を安心させてくださると、もう決心なさいましたね。父上に嬉しい知らせをお伝えに走らなくては。（去ろうとする）

サンメーテ 待ってくれ、ベローエ。

ベローエ なぜ。

サンメーテ それは残酷すぎる。僕には無理だし、望みもしない。ニッターティとは何があろうと結婚しない。

ベローエ それでは私にあなたが死んでゆくのを（重々しく陰鬱にゆっくりと）平然と見ていろと？ 嫌です。そんな苦しみは（後ずさる）誠実な心には辛すぎます。ご覧なさい、それがわからぬと言うなら、私を見て理解なさい。（剣を抜く）

（『ニッターティ』第三幕第六場³³⁾）

ベローエはあらゆる切り札を使って恋人を説得しようと試み、最後には自分自身に剣を向けて脅し、「威厳をもって」con autorità 忠告に従うことを命じる。ついにサンメーテは姫との結婚を承諾し、ベローエは悲嘆に暮れる王子を振り払って去る。なお最終場面でベローエは、実は牧人の娘ではなく王族であったことが明らかにされる。

十八世紀においてベローエのような雄弁や才気は、女性的な魅力を損なうものではなく、むしろ貴婦人が備えるべき美質の一つと考えられていた。当時のさまざまな記録には、鋭い洞察力と洗練された言葉で男性を説き伏せる女性が、賞賛のニュアンスを込めて描かれている。ルイ十五世の愛妾でありバリで最高の知性と美貌の持ち主として知られたボンパドゥール夫人（1721-64）はその一人である。彼女が政敵であるメニエール議長と会見した際の対話が記録として残されており、後にゴンクールは『十八世紀の女性』（1887）の中で彼女が高等法院の議長を前にして一步も後に引かず、王の威光を巧みにちらつかせながら、法令についての豊富な知識で相手をやりこめる様子を描写している。「…彼女は、1673年から1715年までの議会の状況を彼に説明し、いろいろな日付と1667年の勅令を、1673年の親裁座（国王が高等法院に王令を強制するとき座る王座）を思い出しながら、何ひとつ忘れず、いささかも混乱せず、つねに明晰に手短に、生き生きと語り、会見の場から出て行くメニエールを打ちのめしたのだ³⁴⁾。」またカザノヴァ（1725-98）が『回想録』（1792）に書き残した年上の恋人アンリエットは、教養があって趣味がよく、会話とチェロの名手であった。彼女はいつか別れの日が来ることを承知しながら、若いカザノヴァと幸福な三ヶ月を過ごす。ついにプロヴァンス貴族である夫の元に引き戻される時には、手紙でカザノヴァへの感謝と別れの決意を理路整然と述べ、経済的に困窮している彼のために大金を渡すことも忘れない³⁵⁾。カザノヴァは自分の生涯を彩った数多くの恋人たちの中で、このアンリエットに特別な地位を与えている。十八世紀の貴族社会において、知性や弁舌は女性的な魅力を引き立てる、いわば貴婦人の贅沢な装身具だと見なされたのである。

ところでメタスタジオは、一般的に男性よりも女性の方が徳が高いと考えていたわけではなかった。彼は作曲家ハッセに対する書簡の中で、『アッティリオ・レーゴロ』*Attilio Regolo* の登場人物に関して詳細に解説しているが、それによれば、主人公の息子であるブブリオは英雄で

ある父の美德を忠実に模倣できるのに対して、娘であるアッティリアは「父の意志の強さを模倣しようとしても、実行の段階で女性らしい弱さが邪魔をする」のだという³⁶⁾。従って劇中ではレーゴロが、息子のプブリオに、父に代わって彼女を教え導くよう命じる。

結局のところ、彼女に雄々しい覚悟 *una viril costanza* を求めることはできぬ。お前が彼女を導き、意志の強さの手本を見せて、彼女の強さを引き出すように努めよ。彼女を支え、慰めるのだ。父親としての義務をお前が果たすのだ。娘のことはお前に任せた。お前のことはお前自身に任せる。
(『アッティリオ・レーゴロ』第二幕第八場³⁷⁾)

同様のモチーフは『テミストクレ』*Temistocle* にも見られる。テミストクレが祖国のために死ぬという決断を下した時、息子のネオクレは父の覚悟を受け入れるが、娘のアスパシアは愛する父の死を拒みつづける。父の美德を受け継ぐのは、息子の特権なのである³⁸⁾。メタスタジオの劇において、兄妹（姉弟）の間では意志の強さに関して男性優位であるが、カップルの間ではそれが逆転することが多い。

メタスタジオのオペラでは、栄光を重んじる貴婦人の凛とした姿を目にして、王子たちは彼女の前に跪き、彼女の意志に従うことを誓う。『ゼノビア』*Zenobia* において、今は人妻となったゼノビアのかつての恋人ティリダーテは、彼女への愛を忘れることができず、彼女に夫を捨てよう懇願する。するとゼノビアは、そんな行為は王族としての名誉に傷をつけてしまう、むしろ二人で愛を断念することによって、深く結ばれようではないかと説く。「これ（美德）を模倣し、乗り越えてください。あなたならできます。あなたの魂の偉大さはよく存じておりますから。軟弱な恋人の道など捨ててしましましょう。私たちの心に、競い合う栄光の炎が灯りますように。私たちがどれほど偉大であったかを思い出すときにこそ、真の満足が得られるでしょう。」するとティリダーテは彼女の気高さに心打たれ「人間が神を愛するように、私は君を愛する」と言う³⁹⁾。

また『デメトリオ』*Demetrio* のアルチェステは女王への忠誠を誓って次のアリアを歌う。このように恋人への心酔と全面的な服従を歌うアリアは、女性登場人物には見られないものである。

愛する人の唇は / 私を喜ばせ、私の心を燃え上がらせる / 私に命を与えれば / 私に死を与えもする。 / 本当に愛しているとは言えないのだ / 愛する美女に / 絶対服従しないような / 情け知らずの魂は。
(『デメトリオ』第三幕第四場⁴⁰⁾)

メタスタジオのオペラにおいて、偉大すぎる男は性的対象にならないが、偉大すぎる女性はその美德によって異性を惹き付ける。女神のように高潔な貴婦人と彼女を崇拜する優美な王子という組み合わせが、十八世紀の宮廷歌劇場における理想的なカップルだったのである。

5. カストラートとオペラ・セリアの主人公

十八世紀の宮廷オペラの登場人物の姿は、当時の銅版画やカリカチュアを通して見る事ができる。十九世紀半ば以降のオペラとの大きな違いは、男性登場人物が極めてデコラティブな姿をしていることである。オペラ・セリアの主人公は、それが古代ローマの英雄であろうと、遠い異国の王であろうと、ふわふわと揺れる羽根飾りのついた兜をかぶり、リボンやレースで贅沢に飾り立てた衣装で登場する。1775年にロンドンのキングズ劇場で上演された『モンテズマ』 *Montezuma* (サッキニ作曲)の舞台を描いた図版が残っているが、カストラートが演じるメキシコ王は、羽根とリボンで頭を飾り、くるぶしまで届く贅沢なマントをまとうて優雅な仕草でヒロインの手を引き寄せている⁴¹⁾。また1773年にストックホルム王立劇場で上演された『オルフェオとエウリディーチェ』 *Orfeo ed Euridice* (グルック作曲)を描いた絵画では、オルフェオを演じるテノール歌手が、髭のないつるりとした顔に頬紅を掃き、金糸の刺繍とフリンジで飾られた深紅の衣装に赤い靴を履いて、バレリーナのように気取った足取りで一歩踏み出している。絵画の中心となるのはオルフェオであり、背後にいる白いドレスのエウリディーチェはやや影が薄い⁴²⁾。彼らはヒロイン以上に華麗に装い、観客の視線を集めることを十分に意識している。

アンシャン・レジームの美意識において、観客の心を惹き付ける主人公は、女性よりも艶やかで繊細な貴公子なのである。カストラートは、そんな役柄を演じるために理想的な人種であった。彼らは外科手術によって髭の生えない女性的な外見と高く澄んだ声を保ち、舞台ではしばしば相手役の女性よりも高い音域を歌った。カストラートは1630年から1750年までの間、ナポリ、ローマ、ヴェネツィアといったイタリアの大都市には常に数百人が存在しており、したがって一口でカストラートといってもその個性は多種多様であって、中には喜劇的な役や老け役を得意とした者もある⁴³⁾。しかし主流となるのはやはりファリネッリやサリンベニ、マルケージといった、十代に女性役でデビューを飾り、舞台での経験を積んだ後にメタスタジオのオペラで主役を演じるソプラノの優男タイプである。

カストラートが十八世紀のオペラの主役を担った理由について、グラウトは1947年に出版した『オペラ史』の中で次のように説明する。

カストラートが異常なまでに流行したのは、一七世紀がはじまると間もなく女性歌手が非常に不足したことと、長い間（とくにローマでは）女性が舞台に立つことが禁じられていたためであった。パリのように、女性がオペラに参加することに特別支障のない場所でも（フランス・オペラでは、カストラートは用いられない）、一般に女性歌手は、高貴な社会には道徳的にふさわしくないものと見られていた。だが、カストラートは、第一流の女性

歌手（たとえば、作曲家ハッセの妻ファウスティーナ・ボルドーニ Faustina Bordoni のように）には不足がない一八世紀になっても、やはりその技術が絶対的にすぐれているために、高い地位を保ちつづけた⁴⁴⁾。（服部幸三訳）

つまりカストラートはもともと女性歌手の代用であり、女性の名歌手が登場する時代になっても、彼女たちの技術不足を補う形で舞台に君臨しつづけたという説明である。1902年生まれのアメリカ人であるグラウトの文章には、登場人物のジェンダーと演じる歌手の生物学的な性は一致していることが理想である、つまり女性役は女性歌手が演じる方が良いに決まっている、という思い込みが透けて見える。たしかに教会の禁令は原因のひとつではあったが、それが全てではなかった。『専門家集団と社会現象としてのカストラート 1550-1850』（1988）において、膨大な資料を駆使して当時の社会におけるカストラートの意味を明らかにしたロッセッリは、ローマにおける女性歌手禁止令は1670年代まで厳しくなかったし、単に女性の代理でよければ声変わり前の少年歌手やファルセット歌手でも良かったはずだと述べている⁴⁵⁾。しかもグラウトの文章は、英雄役をテノール歌手やバス歌手ではなく、カストラートが担った理由を説明していない。

グラウトの約半世紀後に、ジル・ド・ヴァンは『イタリア・オペラ』（2000）の中で、もう少し旧来の性別役割分担とは距離を置いた意見を述べる。

当時、声域と性別との関係に、人びとはまったく無関心であった。高い声が魅力的であると考えられ、テノールは敵役に、またバスは王か大司祭に限定されてしまった。ゆえに主役は、性別をとくに区別することなく、ひとりの男性、あるいは女性に与えられた⁴⁶⁾。（森立子訳）

たしかに十八世紀の人びとは性的な曖昧さに寛容であり、高い声は「女らしさ」というよりも身分の高さや美しさの象徴と見なされた。しかし高い声さえ出せば、その歌手が男性でも女性でも「まったく無関心」であったわけではない。オペラ・セリアの男性主人公を演じるための資質は、男性の肉体を持ちながら、しかも女性よりも繊細で優美な表現ができることであった。カストラートが持つ立派な体躯（彼らは一般の男性よりしばしば長身であった）、低音から高音までムラのない豊かな声、そして幼時からの徹底した教育によって身につけた表現力が、それを可能にした。そして男性主人公に関して言えば、多くの場合は女性歌手の方がカストラートの「代用品」であった。一般にカストラートは法外な出演料を要求したので、彼らと契約する経済的余裕のない劇場は、より安価に調達できる女性歌手を男装させて英雄役を歌わせたのである。

1830年以降に確立された、オペラのヒーローはテノールで歌い、ヒロインはそれよりも高い

ソプラノで歌うという慣習に慣れてしまった現代の聴衆の耳には、十八世紀前半のオペラにおけるソプラノあるいはコントラルトの男性主人公は摩訶不思議な印象を与える。しかしメタスタジオの台本に描かれた王子たちの典雅で優しげな姿や、そのパートナーである威厳を備えた貴婦人とのバランスを考えると、もはや男性主人公が低い音域で歌うことは考えられない。カストラートの輝かしい高音は、単に観客の耳を楽しませるだけではなく、彼らが演じる主人公の内面を表現し、オペラ・セリアにおける恋愛の理想型を舞台上に現すために必要不可欠なものだったと言える。

注

- 1) 原作はドメニコ・ラッリ作『暴君の愛、あるいはゼノビア』*L'amor tirannico, o Zenobia* (1710, Venezia, 1712, Firenze)。ヘンデルが1720年に作曲した際には、この台本にニコラ・フランチェスコ・ハイムが手を加えたとされる。初演は成功を収め、八ヶ月後に配役を変えて再演が行われた。Cfr., Sadie, Stanley. (ed.) *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1994, vol.3, pp.1210-11.
- 2) Harris, Ellen T. (ed.) *The librettos of Handel's operas*, New York & London, Garland, 1989, vol. 9, pp.34-37.
- 3) ヘンデル作曲『ラダミスト』(1720年版)は2009年2月にバーデン州立劇場(カールスルーエ・ドイツ)でバロック・ゼスチュアを伴う復活上演が行われた。
- 4) ウィントン・ディーン、『ヘンデル オペラ・セリアの世界』, 藤江効子・小林裕子訳, 春秋社, 2005年, 110ページ。
- 5) Sadie (ed.), *op.cit.*, vol. 3, p.1210. なお1720年4月の初演でラダミストを歌った女性歌手のドゥラスタンティは、同年12月の再演ではラダミスト役をアルト・カストラートのセネジーノに譲って、ゼノビアを歌っている。
- 6) Tosi, Pierfrancesco, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723, repr., New York, Broude Brothers, 1968, pp.69-72.
- 7) メタスタジオのオペラにおいて、登場人物は二組のカップル + *a* の6人前後で構成される。当時のオペラの慣習としてカップルは第一の男性役 *primo uomo* と第一の女性役 *prima donna*、第二の男性役 *secondo uomo* と第二の女性役 *seconda donna* で構成され、第一のカップルである男女2名が最も重要な役柄＝主役である。しかし実際には誰が主役であるかの判断が困難なこともある。たとえば『シリアのアドリアーノ』*Adriano in Siria* (1731)において、作者のメタスタジオはタイトル・ロールであり、寛容の徳を発揮して劇を大団円に導く皇帝アドリアーノ(ハドリアヌス)を第一の男性役と考えているが、当時の人々は恋に苦しむ青年役のファルナスベこそが主役だと考えていた。(中巻寛子「カストラートと英雄 ―英雄オペラにおける配役の変遷―」『東京芸術大学音楽学部紀要』第25集, 2000年, 145-6ページを参照。)したがって本論では煩雑を避けて「第一の男性役」「第二の男性役」という表現を使わず、そのいずれかを指して「男性主人公」と記す。
- 8) Metastasio, Pietro, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-54, vol. I, p.609. 本論においてメタスタジオのテキストはすべてこの全集(以下では *Tutte le opere* と省略して記す)から引用する。
- 9) *Tutte le opere*, I, p.610.
- 10) スタンダール『メタスターシオについての手紙』高橋英郎訳, 桑原武夫・生島遼一編『スタンダール全集』, 人文書院, 1970年, 第11巻, 418ページ。
- 11) 前掲書, 419-425ページ。
- 12) Metastasio, Pietro, *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Paris, Vedova Hérrissant, 1780, vol.2.
- 13) 『ウティカのカトローネ』*Catone in Utica* (1728) 第二幕第十六場、『アルタセルセ』*Artaserse* (1730)

- 第一幕第十五場、『シリアのアドリアーノ』*Adriano in Siria* (1731) 第二幕第十二場、『オリンピーアデ』*L'Olimpiade* (1733) 第二幕第十五場、『デモフォンテ』*Demofonte* (1733) 第一幕第十三場、『ゼノビア』*Zenobia* (1740) 第一幕第九場、『イペルメストラ』*Ipermestra* (1744) 第一幕第十場など。
- 14) カッファレリは1734年のナポリ(ペルゴレージ作曲)で、ファリネリは1735年のロンドン(ヴェラチーニ作曲)でそれぞれファルナスペを演じた。なおこの作品は後に『ファルナスペ』のタイトルでも上演された。Cfr., Sadie (ed.), *op.cit.*, vol. 1, pp.27-8.
- 15) Atto II, scena 9, *Tutte le opere*, I, p.674-5.
- 16) *Tutte le opere*, I, pp.456-7.
- 17) メタスタジオは『デメトリオ』によってウィーンの宮廷詩人として華々しいデビューを飾った。彼は初演の六日後にその様子を書簡に書き残している。「聴衆は別れの場面で泣いていました。皇帝陛下もひそかに感動していらっしゃいました。そして劇場は皇帝陛下の自制心に深い尊敬の念を覚えつつも、多くのレチタティーヴォにおいて、拍手を送らずにはいられませんでした。私の敵だった人々は、私の使徒となったのです。」(Lettera del 10 novembre 1731, *Tutte le opere*, III, pp.58-9.)
- 18) *Tutte le opere*, I, p.626.
- 19) 同時代において、このように「軟弱な」作品が大流行することに危惧を感じる者もいた。十八世紀前半のイギリスでは、ジョン・デニスなどがイタリア・オペラはあまりに感傷的で、男性を「女々しく」effeminate させ、イギリス人の精神に悪い影響を及ぼすと批判している。中にはイタリア・オペラの女々しさは同性愛の原因になると主張し、オペラをまるでアルプスの向こうからやってくる黴菌のように表現する論者もいた。Cfr., McGeary, Thomas, "Warbling Eunuchs": Opera, Gender, and Sexuality on the London Stage, 1705-1742', in *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 1992, vol.7, pp.1-22.
- 20) ジョン・ゲイ、『乞食オペラ』、海保真夫訳、法政大学出版局、2006年、7-8ページ。なお燕や蛾などの単語は当時のイタリア・オペラのアリアにしばしば使われた比喩表現である。
- 21) ベネデット・マルチェッロ、『当世流行劇場』、小田切慎平・小野里香織訳、未来社、2002年、63-64ページ。Marcello, Benedetto, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720, repr. Milano, Ricordi, 1956, p.29.
- 22) ジャック・ペールシュトルド、『シラノ・ド・ベルジュラックからカサノヴァまでの投獄の話におけるネズミへの恐怖』、ジャック・ペールシュトルド、ミシェル・ボレ編『十八世紀の恐怖——言説・表象・実践』、飯野和夫・田所光男・中嶋ひかる訳、法政大学出版会、2003年、141-178ページ参照。
- 23) スタンダール『ハイドンについての手紙(3)』富永明夫訳、桑原武夫・生島遼一編『スタンダール全集11 評伝集』、人文書院、1970年、232-3ページ参照。
- 24) Metastasio, *op. cit.*, 1780, vol.I.
- 25) ファリネリはヴェネツィア(1730)、フェッラーラ(1731)、ロンドン(1734)でアルバーチェを演じた。当時のカリカチュアには、レースで飾られた衣装に羽根飾りのついた帽子をかぶり、鎖と足枷を引きずった姿のファリネリが描かれている。(オルトケンパー『心ならずも天使にされ—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。Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen; Die Welt der Kastraten*, Berlin, Henschel, 1993.)
- 26) Shesgreen, Sean (ed.), *Engravings by Hogarth*, London, Dover Publications, 1973.
- 27) Atto I, scena 3, *Tutte le opere*, I, p.262.
- 28) Atto II, scena 7, *Tutte le opere*, I, p.898.
- 29) Atto III, scena 2, *Tutte le opere*, I, p.907.
- 30) *Tutte le opere*, I, p.762.
- 31) L'ultima scena, *Tutte le opere*, I, p.969.
- 32) Atto III, scena 9, *Tutte le opere*, I, p.1062.
- 33) *Tutte le opere*, I, pp.1237-8.
- 34) エドモン・ド・ゴンクール、ジュール・ド・ゴンクール、『ゴンクール兄弟の見た十八世紀の女性』鈴木豊訳、平凡社、1994年、351-352ページ。
- 35) 飯塚信雄『カザノヴァを愛した女たち』新潮社、1994年、16-66ページ参照。
- 36) Lettera del 20 ottobre 1749, *Tutte le opere*, III, p.430.

- 37) Atto II, scena 8, *Tutte le opere*, I, p.1001.
- 38) メタスタジオのオペラにおける父から子への「美德」の継承に関しては、拙論「家族としての国家—メタスタジオのオペラにおける君主／父—」, 「イタリア学会誌」第50号, 2000年10月, 143-166ページを参照されたい。
- 39) Atto III, scena 11, *Tutte le opere*, I, pp.967-8.
- 40) Atto III, scena 4, *Tutte le opere*, I, pp.466-7.
- 41) ロジャー・パーカー『オックスフォード オペラ史』大崎滋生監訳, 平凡社, 1999年, 99ページ。
Parker, Roger, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- 42) 前掲書, 84ページ。
- 43) Cfr., Rosselli, John, 'The Castorati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850', in *Acta Musicologica*, lx, 1988, pp.143-79.
- 44) グラウト, 『オペラ史』, 服部幸三訳, 音楽之友社, 1957年, 290ページ。
- 45) Rosselli, *op. cit.*, 1988.
- 46) ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳, 白水社, 2005年, 97ページ。
- ※本稿は京都産業大学総合研究支援制度の助成を受けた研究成果の一部である。

Opera Seria and Gender

—— Pathetic Princes in Metastasio's *dramma per musica* ——

Satsuki NAKAGAWA

Abstract

The opera house in the eighteenth century was dominated by pathetic heroes which were played by castrati. The *primo uomo* (leading male character) is always a delicate young nobleman in love and his laments move the audience to tears. Particularly when he groans in prison under a false accusation, the entire theater weeps in sympathy. While his partner, the *prima donna*, is a virtuous lady who can renounce her love for the sake of virtue. This being the ideal couple of the *anciens régimes* period's court opera in which the hero sings in a high-pitched treble voice of a castrato.

Keywords : opera seria, Metastasio, gender, castrato, eighteenth century