

『ウティカのカトーネ』 *Catone in Utica* (1728)

——メタスタジオの音楽劇における愛国的英雄あるいは共和政という重荷——

中 川 さ つ き

要 旨

『ウティカのカトーネ』(1728)はメタスタジオにとって3作目の音楽劇である。主人公カトーネは共和政ローマの理念を守るために、和平を拒んで名誉ある死を選ぶ。カトーネの高潔なモラルと、ライバルであるチェーザレの寛容の徳との対比がこの劇の核である。簡潔で力強い台詞と劇的な緊張感に満ちた傑作であるが、同時代の観客は愛国的なテーマにそれほど心惹かれず、また主人公が呪詛の言葉を吐きながら死んでゆく場面は激しい反発を巻き起こした。メタスタジオ自身はこの作品を偏愛していたが、『アッティリオ・レーゴロ』(1740)で一度だけ英雄悲劇に立ち戻ったことを例外として、その後は宮廷の人々の好みに従って、君主と臣下の理想的な関係を描いたハッピー・エンドの劇を書き続けたのであった。

キーワード：十八世紀、メタスタジオ、音楽劇、古代ローマ、小カトー

序

ピエトロ・メタスタジオ (Pietro Metastasio, 1698-1782) の音楽劇『ウティカのカトーネ』*Catone in Utica* は1728年の謝肉祭に、ローマのアリバルティ劇場で初演された。『捨てられたデイドネ』*Didone abbandonata* (1724)の成功によって、ナポリで華々しいデビューを飾った若き詩人メタスタジオにとって3作目のオペラであり、また初めてローマの劇場のために書きおろした意欲作である。

作曲は『ペルシャの王シーロエ』*Siroe, re di Persia* (1726)に引き続き、レオナルド・ヴィンチが担当した¹⁾。当時の歌劇場でボルボラと人気を二分していた新進気鋭の音楽家である彼は、『インドのアレッシンドロ』*Alessandro nell'Indie* (1730)、『アルタセルセ』*Artaserse* (1730)の初演でも作曲を担当し、メタスタジオとの理想的な協力関係を称えられた。出演者の顔ぶれも豪華で、主人公カトーネにドラマチックなテノール歌手のピナッチ²⁾、そのライバルであるチェーザレには歴史的な名カストラートのカレスティーニという、後にヘンデルと契約する国際的スターの名が並ぶ。端役のフルヴィオですら、2年後にハッセ作曲の『アルタセルセ³⁾』でタイトル・ロールを歌った名テノール、フィリッポ・ジョルジが演じたほどで、教皇庁のお膝元にある劇場の企画力と財力を感じさせる。

『ウティカのカトーネ』は、共和政ローマの理念に殉じる英雄カトーネ(小カトー)の最後の日を描いたものである⁴⁾。チェーザレ(ユリウス・カエサル)は強大な軍事力によってイ

タリア半島における権力を掌握し、彼に敵対するポンペオ（ポンペイウス）はローマからエジプトに逃れるものの、そこで殺害される。元老院議員たちも次々とチェーザレの側につき、カトーネ一人が彼に対抗することとなった。カトーネは北アフリカの都市ウティカで反撃の機会をうかがうが、戦況は思わしくない。それでも断固として降伏を拒む彼のもとに、チェーザレが訪れるところで舞台の幕が上がる⁵⁾。

1. 共和政の殉教者カトーネ

カトーネは志操堅固なローマ人である。彼の信念は祖国ローマの共和政を守ることであり、そのためならば個人的な幸福や感情も犠牲にして顧みない。彼はローマ市民であれば祖国のために全てを投げ打つことが当然の義務だと固く信じており、娘にも娘婿にも、そしてチェーザレにもそれを強要する。

カトーネは軍事的な支援を得るために、娘のマルツィアをアフリカの王子であるアルバーチェと結婚させようとする。しかし実はマルツィアは密かに父の敵であるチェーザレを慕っており、彼女がそれを理由に結婚を拒むと、カトーネは「私はすべての尊敬を忘れ、自分の義務を放棄する不実な娘の父などではないぞ。」と逆上する。ついには彼女に剣を向け、「お前が生まれた日に、私はお前を殺すべきだった」と言って親子の縁を切る⁶⁾。彼にとって父と子の絆は、情愛よりも社会的な義務で構成されており、それが失われた以上はもはや父子ではないのだ。

そして死に瀕した父の前で、ついにマルツィアがアルバーチェとの政略結婚を承諾すると、初めて彼女に優しい言葉をかける⁷⁾。「さあこの腕の中に来て、最後の抱擁を受けるがよい、可哀想な娘よ。結局は私も父親であり、最期の時に意志の強さは血縁の情に負けてしまうのだ。ああ、まさかお前をこんな形でアフリカに残してゆく事になるとは！」愛国心の権化である彼が、一瞬だけ肉親の情を吐露する場面である。

またカトーネは、異民族にとっても、生来の地を捨ててローマ市民として生きることが最高の名誉だと信じて疑わず、アフリカの王子を娘婿とする際には、このように教え諭す。

カトーネ　今やお前はローマ市民であるから、お前の義務はローマを救うこと、さもなくばローマとともに倒れることだ。

（アリア）これほど素晴らしい名を高く掲げ／いっそう勇敢に戦え。／運命は尊重するだろう／おまえをローマの息子として。／自由に生き、そして／運命がそれを禁じる時には／せめていかに死ぬべきかを／私から学ぶがよい。

どれほど過酷な状況にあっても、カトーネには迷いがなく、恐れを知らない。元老院議員が

チェーザレの側に寝返り、孤立無援となったことを知らされた時にも、彼は元老院の墮落ぶりを厳しく非難して意気軒昂である。このように逆境の中で超然としている人間像は、デカルトの『情念論』の影響を受けたものである。メタスタジオは少年時代にデカルト研究の権威であるカロプレーゼ (Gregorio Caloprese, 1650-1715) のもとで学んでおり、デカルトおよびカロプレーゼの思想はメタスタジオの作品の道徳的な要素を支える基盤となっている⁸⁾。デカルトは『情念論』の中で言う。「心強く高い者が境遇の順逆によって気分を変えることがないのに引きかえて、心弱く卑しい者は、ただ偶然によって導かれるにすぎず、順境に倣ると同時に逆境に卑下するのである⁹⁾。」美徳を拠り所とする人間は、周囲の状況に左右されないというデカルト的原理は、メタスタジオの作品の中で繰り返し現れるテーマであり、カトーネはその典型である。

原理原則の人であるカトーネにとって、法を侵して軍事力でローマを掌握したチェーザレは、祖国に害を与える不逞の輩にすぎない。したがってチェーザレが協議の席で、和平条件は敗者であるカトーネが決めて良いと破格の申し出をする時にも、彼は傲然と言い放つ。

カトーネ お前が奪った軍の指揮権を放棄せよ。最高職である独裁官の地位を捨てよ。祖国に対して犯した過ちを贖うために、罪人として窮屈な牢獄に繋がれるがよい。もし和平を望むなら、これが条件だ。

会談の席でチェーザレは、独裁の合理性を説いて自分の権力を正当化しようとするが、カトーネは共和政の存続を主張して一歩も引かない。

チェーザレ ローマにとって、ただ一人の人間が命令を下すことが必要なのだ。

カトーネ ローマに必要なのは、誰もが同じように命令し、従うことなのだ。

チェーザレ では国家の大事を多くの者の手に委ねる方が、確実だと思こんでいるのか？ 感情も見解も一致しない者たちに？ 一人の人間の意志が人々を支配する方がはるかに良い。神々のうちでゼウスだけが、天からすべてを統治し動かすのだ。

カトーネ どこにゼウスのごとき者が存在するのだ。私には見えない。それに存在したところで、一瞬にして暴君と化すであろう。

チェーザレ 一人の暴君に耐えられぬ者は、百人もの暴君に耐えることになる。

カトーネ 祖国と正義の敵なら、そのように言うだろう。もう充分。これで終わりで¹⁰⁾。

チェーザレは寛容な支配者として、敗者であるカトーネに有利な条件を与えて妥協を引きだそうとするが、逆効果である。チェーザレが戦利品を分かち合うことを提案すると、お前の罪

や恥辱まで共有するのはごめんだと拒絶され、関係改善のためにカトーネの娘との結婚を申し出れば、そんな汚らわしい絆は問題外だと罵倒される。プルタルコス『対比列伝』には、カトーネがこう言ったと記されている。「しかし私は数々の不法な行為を思うとあの独裁者の恩を受ける気がしない。あの人が独裁者として支配してはならない相手を、主人のような顔をして救うのは不法である¹¹⁾」。カトーネはチェーザレの支配権を認めておらず、したがってチェーザレに許しを与える権利などないのである¹²⁾。厳格なモラルの人であるカトーネは自らの理念に従って、徹底抗戦と、その先にある名誉ある死に向かって突き進むしかない。

2. 怒れる女たちと憂い顔の王子 ——エミリア, マルツィア, アルバーチェ——

エミリアとマルツィアという二人の女性登場人物も、強烈な自我を持ち、自らの望みを叶えるために周囲の者を巻き添えにする人物である。

エミリアの悲願は非業の死を遂げた夫ポンペオの復讐である。彼女もまた執念に取り憑かれた不屈のローマ人であり、いわばカトーネの女性版である。第三幕で「一体あなたは何を望むのか」と聞かれた時に、エミリアとカトーネはそれぞれ「憎悪と憤怒の中で生きることよ」、「自由の中で死ぬことだ」と即答する¹³⁾。

エミリアは最初に舞台に姿を現した時点で、すでに怒り狂っている。彼女は庇護を求めて身を寄せたカトーネの元で、よりによって夫の仇であるチェーザレの姿を目にしたのだ。彼女はカトーネに対して、お前はどちらの味方なのかと詰め寄り、チェーザレには、夫の悲惨な最期について切々と語るとともに、お前に救ってもらった命を利用してお前に復讐しようと言宣する。チェーザレの従者に「これほど寛大な勝者を前にしても、あなたの怒りは収まらないのですか」と呆れられても、彼女は「たとえ千もの軍勢に囲まれようと、面と向かって彼に言うわ。彼を憎み、彼の死を望んでいると。」ときっぱり答えて、むしろチェーザレを感服させ、「ローマ人の心にとって、恐れや臆病という言葉は無縁のものだと、あなたは私に教えてくれる。」と言わせる¹⁴⁾。

ただしエミリアは女性であるため、その行動原理は私怨に過ぎず、カトーネのように高邁な理想があるわけではない。メタスタジオの劇において、美德は万人に備わる形質ではなく、特定の民族と特定の性だけが備えることのできる美質なのである¹⁵⁾。時宜をわきまえずに怒りを爆発させるエミリアは、カトーネから、個人的な侮辱を忘れることが公の利益となることもある、亡き夫と父の名誉のために自制するように、とたしなめられる¹⁶⁾。また、後に彼女が自分を慕うフルヴィオを利用してチェーザレを暗殺しようとした時も、その卑怯な手口はローマ人に相応しくないと、やはりカトーネに叱責される¹⁷⁾。もちろんエミリアはその程度で怯むこともなく、復讐の鬼として次の機会を狙う。

一方、カトーネの娘であるマルツィアは、父への敬愛と、敵であるチェーザレへの恋心の間

で葛藤する。しかし彼女は、メタスタジオのウィーン時代の作品に登場する主人公たちのように、自分の感情を抑制して従容と親に従うタイプではない。期待が裏切られた時、彼女は落胆してうずくまることはなく、怒り、行動する。

久しぶりに愛するマルツィアとの再会を果たした時、チェーザレは感極まって「あなたの姿を思い描くことにすっかり慣れてしまったので、これも幻影ではないかと不安になるほどだ」と宮廷的な愛の言葉を語るが、彼女はそんな恋人を残酷な裏切り者と罵倒し、父の敵となったお前は私が愛したチェーザレとは別人だと言い放つ。そして「言いなさい、私の父だけがあなたの計画の障害だと。言いなさい、彼には死んでもらいたいと、そしてあなたが征服した世界の中で、カトーネに対してだけ屈服することに我慢できないと。」と厳しく詰め寄る。動揺したチェーザレは、ここに来たのはカトーネを攻撃するためでなく、彼と和解するためだと説明する。

チェーザレ 自分はマルツィアの心の中にあるカトーネを愛しており、あなたの素晴らしい心に彼の一部を見ているのだ。ここに来たのはあなたへの愛よりもむしろ彼への友情のためだ。そしてもし（さらに言わせてくれ）もし神が私に、あなたがた二人のうちどちらかを捨てると命じる場合は、死ぬほど苦しんで決断するだろうが、マルツィアではなくカトーネを救うことだろう¹⁸⁾。

チェーザレの弁解と父への尊敬の言葉を聞いて、彼女はようやく落ち着き、「カトーネを愛しなさい。嫉妬はしません。これほどの恋敵とあなたの心を分かち合うのなら、あなたはいつそう愛するにふさわしい価値があるわ」と言う¹⁹⁾。

一方で父であるカトーネは、彼女にヌミディアの王子アルバーチェ²⁰⁾との政略結婚を命じる。彼女は、栄光あるローマの女がアフリカの王家に嫁ぐのは不名誉だと反論するが、父の決意を変えることはできない。するとマルツィアは、今度は自分を恋慕うアルバーチェを利用して、婚礼を延期させようとする。王子は彼女の美貌と激しさに心を奪われ、全てを犠牲にして彼女に尽くすが²¹⁾、マルツィアにとって彼は単なる道具に過ぎない。婚礼を延期する理由を聞く彼に、彼女は「命令の理由を聞くものは、それに従うことへの報酬を失うのよ」と取り合わないの、さすがにアルバーチェは泣き言を言う。

アルバーチェ ああ、理由はよくわかっている。あなたはまだチェーザレを愛しているのだ。私の恋心に免じて率直に言わせてくれ。あなたが彼を慕っていたことは知っている。今日彼がウティカにやって来るので、結婚の話題に触れてもらいたくないのだ。今日あなたは父上に対して私との婚礼を拒み、しかも私には、あなたの言うとおりに黙っているとどうなのか。

マルツィア たぶん疑いを晴らすこともできるけれど、今はそこまでの義理はないわ。私の指示に従って、あなたが何を約束し、私が何を命じたのかをよく考えなさい²²⁾。

アルバーチェはつねにマルツィアに翻弄される。彼は「酷い私の女王は、自分の裏切りを私に見せつける。私は彼女に殺されるために、彼女に剣を渡すのだ」と嘆く²³⁾。しかし彼の恨み言はマルツィアにとって煩わしいだけで、「誰が私の残酷さに耐えろと命じたの？ 何を嘆いているの？ どうして別の場所に行って、優しくあなたを受け入れる女性を探さないの？ 忠告してあげる。行ってしまいなさい。素晴らしい武勲があるのだから、あなたの胸にアフリカの美女を千人も集めなさい。彼女たちは競ってあなたの心を得ようとするでしょう。」と、にべもない²⁴⁾。そしてマルツィアが高慢で冷淡であるほど、アルバーチェはますます彼女に魅了される。

アルバーチェは一方でマルツィアの父カトーネに心酔し、彼と生死を共にする覚悟である。そしてカトーネへの尊敬とマルツィアへの恋慕に引き裂かれ、この親子に忠実に従おうとすればするほど、その立場は悪化する。彼はマルツィアの命令に従って、心ならずもカトーネに婚礼の延期を願い出るが、結果として彼の不信を買って「まさかお前は自分がアフリカ人として生まれたことを、思い出したのではあるまいな」と侮辱される。ローマ中心主義者であるカトーネにとって、異民族は本質的に信用できないのだ。しかし皮肉なことに、この劇の中ではローマ人であるカトーネ父娘やエミリアよりも、典雅で控えめなアルバーチェの方がはるかに文明化されているように見える。アルバーチェの姿は、まるで強烈な自我を持つ古代人の間に、一人だけ十八世紀の宮廷人が紛れ込んだようで気の毒である。

アルバーチェは、彼を取り巻くローマ人たちに常に振り回される受動的な存在であり、彼の自発的な行動が劇の展開に直接的な影響を与えることはない。それにもかかわらず音楽的な見地からすれば、彼は全幕を通して五つものアリアを歌う、きわめて重要な役柄なのである。アルバーチェは1曲目と3曲目で冷淡な美女に惹かれる苦悩を（第一幕第三場、第二幕第三場）、2曲目で片思いの苦しみを（第一幕第十三場）、4曲目で嫉妬の苦しみを歌い（第二幕第十六場）、5曲目ではマルツィアの冷酷さと恋敵であるチェーザレの寛大さを目にして戸惑う気持ちを語る（第三幕第三場）。最初の4曲は典型的なラブソングであり、最後の1曲もその変化形だと言える。無骨なこのオペラの中で、甘美な部分はほとんどアルバーチェが担っている。アリアの数はチェーザレとマルツィアに並び、カトーネやエミリアよりも1曲多い²⁵⁾。しかも第一幕第三場と第二幕第十六場（第二幕の最終場）では、1人舞台に残ってレクタティーヴォ（おそらくレクタティーヴォ・アッコンパニヤート）とアリアを歌うという特権を与えられているため、舞台で観た時の存在感は、台本のみ印象よりもはるかに大きかったと考えられる。実際、そのころ飛ぶ鳥を落とす勢いだったファリネッリも、ヴェネツィア（レーオ作曲、1729

年)とトリノ(ハッセ作曲, 1732年)でアルバーチェを演じて喝采を浴び、ヴェネツィアでアルバーチェを演じる彼の姿は有名なカリカチュアとして残されている²⁶⁾。

アルバーチェは、後にメタスタジオが『アルタセルセ』や『オリンピーアデ』に登場させてヨーロッパじゅうの観客を同情の涙に暮れさせた、運命に翻弄される貴公子の原型である。これ以後、メタスタジオが自らの劇の中心に据えるのは、強靱な意志を持ったローマの英雄ではなく、かなわぬ恋の痛みに耐える、憂い顔の王子となる。

3. チェーザレ ——寛容な君主あるいは王位篡奪者——

カトーネの論理からすれば、チェーザレはローマの共和政を破壊しようとする、欲に憑かれた独裁者である。劇の冒頭で、マルツィアやアルバーチェはチェーザレの寛大な措置に期待を寄せるが、カトーネはきっぱりとその可能性を否定する。

マルツィア もうすぐチェーザレが父上の元に来るのでは？

アルバーチェ 彼はあなたとの会談を要求している。ならば和平を申し出るでしょう。

カトーネ 彼がそのうち支配欲を捨てると期待しても無駄だ。代償が大きすぎるのでそれをあっさり放棄することはない。

マルツィア そうでしょうか、チェーザレもやはりローマの息子ですよ。

カトーネ とはいえ欲望だけに従う無慈悲な息子、ローマを完全に支配するためなら、平然とその胸を引き裂く忘恩の息子だ²⁷⁾。

カトーネはつねにチェーザレを暴君 (tiranno)、圧制者 (oppressore)、祖国と正義の敵 (un nemico della patria e del giusto) と呼んで忌み嫌い、終幕までその評価を変えることはない。

それではチェーザレが実際に邪悪な暴君として描かれているかといえば、その正反対である。史実ではチェーザレはカトーネより5歳年長で、この劇が設定される時点ではともに中年を過ぎている²⁸⁾。しかしメタスタジオのオペラでは、チェーザレの年齢はカトーネよりはるかに若く、その娘のマルツィアと同年代の青年として描かれているようだ。若き英雄チェーザレは、高潔の誉れ高いカトーネに最上級の敬意を払う。腹心であるフルヴィオが「あまり寛大になると彼(カトーネ)はますます辛辣になりますよ」とチェーザレに耳打ちする時でさえ、「たとえ彼が私を侮辱しようと、私は彼を尊敬するのだ」と答えて、カトーネに和解を申し出る。

チェーザレ 分断された世界の命運は、あなたと私の命令にかかっている。我々が友情を結びさえすれば、世界に平和が訪れるのだ。もしあなたがローマ人の血に対して少しでも憐れみを感じるのであれば、私の考えを落ち着いて聞いていただきたい²⁹⁾。

チェーザレがここまで話したところで、突然怒り狂ったエミリアが乱入し、彼を亡き夫の敵と罵るために会話は中断し、この議論は第二幕まで持ち越されることになる。

第二幕第五場で、チェーザレはやはり冷静に「侮辱に対して報復の命令を下せるにもかかわらず、あえて自制する者は臆病なのではない。(中略) 彼をなだめるという望みが全て消え失せるまで、私は耐えてみせよう。」と言ってカトーネとの交渉の席に着く。カトーネはそんな彼に対して開口一番「チェーザレよ、私にとって時間はあまりに貴重で、お前の話を聞くことで無駄にしたくはない。すべてを一言に要約するか、さもなくばここを去れ」と言い放つが、チェーザレは「いつもこの調子だ」と傍白で呆れつつも、言葉を尽くしてカトーネの妥協を引き出そうと努める。第二幕第十場では130詩行あまりにわたってチェーザレの粘り強い説得に対してカトーネが辛辣に反論し、拒絶し、挑発するやり取りが描かれる。27行目の傍白で「まだ耐えるぞ」と言っていたチェーザレも60行目では「どれほど我慢するのか!」となり、その後「もう疲れてきた」(69行)とこぼして、ついに85行目で「黙れ、お前はもう十分に私の忍耐力に試練を与えた。これ以上お前の仕打ちに耐える義務があろうか」と叫んで席を立つ。

カトーネとの会談でチェーザレは最終的に怒りを爆発させるが、にもかかわらず第三幕でも彼の寛容の美德は十二分に発揮される。ウティカを攻め落とした後で、彼は兵士たちに対して、敗者を許しカトーネの命を守ることを命じる。

チェーザレ 同胞たちよ、勝利とは必ずしも力量のみによるものではない。運も栄光の一因なのだ。勝者にとっての真の名誉とは、敗北した敵に酷い仕打ちを与えぬことだ。勝利において我々は他の何千もの民族と同列であるが、許しを与えることはそうではない。それはローマ特有の美德なのだ。一人一人がそれを肝に銘じるように。あらゆる敵の命を救え。そして私と祖国と世界とお前たちにとって英雄の規範となるカトーネを、細心の注意を払って守るように³⁰⁾。

チェーザレの自制心やカトーネへの寛大さは、後にメタスタジオが『アルタセルセ』*Artaserse* (1730)、『ティートの寛容』*La clemenza di Tito* (1734) などにおいて完成させた、自分の命を狙う敵にさえ許しを与え、寛容の徳によって統治を行う君主像と共通している。だからこそ第一の女性役 (prima donna) であるマルツィアは、尊敬する父に背いてチェーザレを愛するのだ。この劇の中心となる要素は、性質は異なるがともに偉大な二人の英雄の対決なのである。メタスタジオはそのことをリブレットの冒頭に掲載された「あらすじ」(Argomento) で表明している。「チェーザレはその(カトーネの)死に深い悲しみを表明し、後世の人々に次のような疑問を残した。敵の美德をきわめて高く評価した前者(チェーザレ)の寛大さと、祖国の自由とともに死ぬことを望んだ後者(カトーネ)の信念の、どちらをより敬うべきかと³¹⁾。」

しかもローマ初演（1728年）の際にチェーザレを演じたのは、歴史的な名歌手であるカレスティーニ（Giovanni Carestini, 1700-1760）であった³²⁾。彼は広い声域と華やかな技巧、美貌と気品ある演技で知られ、ファリネッリやセネジノと並び称される、十八世紀の最も偉大なカストラートの一人である³³⁾。

カレスティーニは『ウティカのカトーネ』初演の7年前に、ボノンチーニ作曲の『クリスポ』 *Crispo* (1721) とアレッシンドロ・スカルラッチィ作曲の『グリゼルダ』 *La Griselda* (1721) における女性役でローマの劇場に登場した。当時のローマでは教皇庁によって女優の出演が禁じられており、フランスの文筆家ブロスが皮肉を込めて報じたところによれば「良俗にしたがって、それ（女性歌手の出演）は許されず、女装した愛らしい少年だけが求められている³⁴⁾」という状況だった。容貌に恵まれたカストラートにとっては、女性役でキャリアをスタートさせ、後に英雄役を歌うというのが典型的な出世コースだったのだ。カレスティーニもいくつかの女性役で人気を博した翌年に、ボルポラやヴィヴァルディのオペラで男性役を演じ、1723年にはプラハでカール六世の戴冠式のためのオラトリオ（カルダーラ作曲）に出演している。その後はウィーン、ヴェネツィア、ナポリ、ミュンヘン、ロンドンなどの主要な劇場で活躍した。ヘンデル作曲の『アリオダンテ』 *Ariodante* (1735) のタイトル・ロールや『アルチーナ』 *Alcina* (1735) の第一の男性役（*primo uomo*）であるルッジェーロは彼のために書かれたものである。なおメタスタジオの代表作『アルタセルセ』 *Artaserse* (1730) が初演された時に（作曲ヴィンチ）、父の罪を庇ったために反逆者の汚名を着せられる貴公子アルバーチェを演じたのもカレスティーニである。アグリーコラは『歌唱芸術の手引き』（1757）において、派手な超絶技巧ではなく、深い情感で心を揺さぶることのできる希有な歌手として、彼の名を挙げている³⁵⁾。

メタスタジオは常に演じる歌手の特徴をふまえて台本を書いたので、『ウティカのカトーネ』のチェーザレは、歌手として最良の時期にあるカレスティーニの姿を反映して、若く華やかな英雄に仕上がっており、それは時にタイトル・ロールであるカトーネを圧倒するほどである。

4. カトーネの死 ——悲劇的結末という問題——

この劇は主人公カトーネの壮絶な自死と、ついに彼との和解を果たせなかったチェーザレの絶望によって幕を閉じる。第3幕第10場から最終場面までの舞台はカトーネの屋敷である。まず武装したアルバーチェが登場し、今やウティカの城内はチェーザレの軍勢で溢れていることを語る。そこにフルヴィオがやって来て、自分たちは戦闘のために入城したのではなく、チェーザレは依然として和平を求めているのだと告げる。しかしアルバーチェは、むしろ徹底抗戦して死ぬことが望みだとして拒絶する。するとエミリアが息せき切って駆けつけ、カトーネが死んでしまう、助けてくれと叫ぶ。彼は短剣で自分の胸を刺したのである。フルヴィオは

チェーザレにそれを知らせに走る。

第12場では瀕死のカトーネが登場して「世界中に、お前たちに、隷属を避けることを教えてやるのだ」と語る。その後、マルツィアが登場してアルバーチェとの政略結婚を受け入れる決意を告げ、父娘の和解と別離の場面が展開する。そして最終場ではついに征服者チェーザレが兵士たちを従えて颯爽と登場し、「カトーネはまだ生きているのか。彼の命を救うためなら何でも使え。それが私自身の血であろうと」と命じる。カトーネは薄れていく意識の中で娘の手を取ろうとするが、それがチェーザレのものであると気づくと、突然立ち上がろうとして転倒する。しかし最後の力を振り絞って再び身を起こすと、不吉な言葉を語り始める。

カトーネ 邪悪な者よ、私はたしかに死ぬ。だが私の死を喜んででもいられぬぞ。弾圧された自由は、その復讐者を生むだろう。ブルートの胸にはまだ偉大な魂が宿っているかもしれぬ³⁶⁾。ひょっとして…(中略)ひょっとして、その日は遠くないかもしれぬ。人々の平穩のために、どうか天がその瞬間を早めるように。そしてこの者だけは裏切るはずがないとお前が信じる人物の手が、お前の胸を引き裂くように³⁷⁾。

カトーネは途中で意識を失いつつも何とか最後まで言い終えると、娘とアルバーチェに支えられて舞台を去る。そして一人残されたチェーザレが「ああ！ 王冠と王座のためにカトーネの命を犠牲にしなくてはならないのであれば、神々よ、あなた方の恵みを私から奪い去るがよい」と叫んで月桂冠を地に叩きつけるところで舞台に幕が下りる。

十八世紀の音楽劇はハッピーエンド (lieto fine) が一般的であった。とはいえメタスタジオはすでにデビュー作『捨てられたデイドーネ』(1724年、ナポリ初演)の結末で、カルタゴの崩壊とその女王の死を描いて好評を博していたし、シュトロームによれば『捨てられたデイドーネ』以前(1695年から1724年)に初演された音楽劇のうちで悲劇的な結末 (funesto fine) となっているものは、少なくとも9作品が確認されている³⁸⁾。しかしローマの観客にとって、血みどろのカトーネが呪詛の言葉を吐きながら死んでゆく場面はあまりに衝撃的であり、初演の後には激しい議論が巻き起こった。アリベルティ劇場の手すりには、第三幕にあらわれる地下道の場면을皮肉った詩が書かれた³⁹⁾。「残酷なメタスタジオよ、お前はテヴェレ川のすべての英雄を下水道に引っ張り込んだ」。後にはメタスタジオを崇拜するアルガロッチイまでが、瀕死のカトーネがトリルやカデンツァで飾られた華麗な曲を長々と歌うことを諷した詩を書いている⁴⁰⁾。予想外のスキャンダルとなったために、普段は温厚なメタスタジオも、それに再反論する文章を書いたほどである⁴¹⁾。

メタスタジオ自身は初演の台本に絶対的な自信を持っていたが、翌年ヴェネツィアで再演された時には⁴²⁾ 第三幕の後半を大幅に書き換えて、カトーネの自死の場面を削除せざるをえなかった。ヴェネツィア版の第3幕第13場以降は次の通りである。ウティカに入城したチェー

ザレは配下の兵士に対して、敗者であるカトーネとウティカ市民を決して虐げてはならぬと説く。するとマルツィアが登場して父の自死を報告し、いっそ絶望した娘も殺してくれと嘆く。続いてエミリアが登場し、チェーザレの虐殺を暗示する言葉（ローマ初演版でカトーネが語ったもの）を残して去る。最後にチェーザレが、カトーネの命と引き替えに勝利を手に入れることの虚しさを嘆くところはローマ版と同一である。

ヴェネツィア版の結末部分では、カトーネが早々に舞台から姿を消すことによって、劇の焦点は寛大な勝者であるチェーザレの方に移っている。しかしカトーネとマルツィアの和解は自刃の直前に描かれ、チェーザレ暗殺の予言はエミリアによって語られるなど、重要な台詞は注意深く残してあるため、劇的な緊張感は損なわれていない。外的な状況に迫られて始めた改訂作業ではあるが、メタスタジオ自身もその仕上がりに満足しており、1733年に作品集を出す際には、ローマ初演版とヴェネツィア版の双方を掲載するよう出版社に依頼している⁴³⁾。

ヴェネツィア版の台本は好評を博し、それ以後はクリスチャン・バッハなど少なくとも24人の作曲家がそれに作曲した⁴⁴⁾。そして各地で再演される場合は、ヴェネツィア版にさらに手を加えられることもあった。たとえば1737年にヴィヴァルディ作曲で上演された際には⁴⁵⁾、チェーザレの友情によってカトーネの命が救われるという大団円に書き換えられている。シュトロームは、この変更が劇の本質を決定的に損うと批判している。「当然ながら *Catone 37*⁴⁶⁾ のハッピー・エンドは、(あらずじで表明された) 詩人のアイデアである断固たる自由の闘士と寛大な勝者の間のバランスを破壊することになる。結果としてカトーネとマルツィアは、チェーザレの偉大なる帝国建設計画のための、単なる道具に成り下がってしまうのだ⁴⁷⁾。」

メタスタジオの音楽劇 (*dramma per musica*) は、当時の慣習に従って大団円で終わるのが常であり、彼が生涯に書いた26作品のうち、悲劇的な結末で終わるのは3作品に限られている。そのうちの2作品『ウティカのカトーネ』と『アッティリオ・レーゴロ』が共和政ローマを舞台としているのは、単に史実に従ったという理由だけではない。

一般に「メタスタジオ的」(*metastasiana*) なものとして知られている作品、たとえば『アルタセルセ』 *Artaserse* (1730) や『オリンピアアデ』 *L'Olimpiade* (1733) においては、劇中でどのような混乱が生じて、最終場面で君主が美徳を発揮することによって解決し、失われた秩序が回復される⁴⁸⁾。ティート(皇帝ティトゥス) やアドリアーノ(皇帝ハドリアヌス) のような歴史上の名君は言うまでもなく、セルセ(クセルクセス王) のように暴君のイメージが定着している王ですら、メタスタジオの劇中では寛容の美徳を発揮して、主人公の命を救う。

王たちは自らの愛情を断念し、侮辱に耐え、自分の命を狙った者にさえ許しを与える。彼らは共同体のために一切を犠牲にする一種の殉教者である。『牧人の王』 *Il re pastore* (1751) では、王位継承者に対して次のような教訓が語られる。「卓越した精神、崇高な魂、王にふさわ

しい心を、天はあなたに惜しみなく与えました。あなたはこれらを使って、公共の幸福を生み出さねばなりません。そしてあなたの幸福は、公共の幸福にのみあるのです。⁴⁹⁾」統治者の人生に私的な領域は許されず、彼ひとりが超人的な自制心（それは神によって与えられたものである）によって、国家運営のための犠牲を引き受けるのである。そして臣民たちは、そのような国王に忠誠を尽くせば、最終的にすべての望みが叶えられる。メタスタジオは、一人の統治者によって支配される世界をユートピア的に描く。君主の美德と臣下の忠誠は理想的なバランスを保ち、およそ解決できないように思われた全ての葛藤は、最終場面で見事に解消される。

それとは対照的に、共和政を描く時のメタスタジオの視線は極めて現実的で冷徹である。犠牲者／救済者としての王＝神が不在の共和政ローマにおいて、そのようなハッピー・エンドはありえない。チェーザレがどれほど勇敢で寛大であっても、彼は神から権限を委譲された正当な君主ではなく、ローマの一市民に過ぎない。ただの人間は神に代わって皆に恩寵と幸福を与えることはできない。したがって市民の一人一人が、共同体を運営するための責任と犠牲を引き受けなくてはならない。ローマを守るためにカトーネは死を選び、マルツィアは父の命令に従って愛を断念し、アルバーチェもまた徹底抗戦の果ての死を選ぶ。共和政ローマは神の恩寵が期待できる夢の世界ではなく、人間たちが不断の努力を続けなければならない現実世界なのである。そこでは、法を遵守し、必要であれば法に従って死ぬことができる者が理想的な市民であるという、厳格なモラルが主人公の死を通じて提示される。

5. 結び ——宮廷詩人メタスタジオ——

『ウティカのカトーネ』初演から1年後の1729年、メタスタジオはハプスブルク家から宮廷詩人 (poeta cesareo) の地位を与えられる。そして翌年にウィーンに居を移してから1782年に没するまで、王家の祝賀の催しとしてふさわしい音楽劇や各種の詩作品を作りつづけた。アンシャン・レジームの甘美な夢を具現化した彼の一連のドラマは、その内容の点でも、典雅な言葉と均衡のとれた構成といった点でも、宮廷の美意識に完璧に合致していた。それはウィーンの外でも絶対的な支持を得て、十八世紀の終わりまで、欧州各地の劇場ではメタスタジオのオペラが繰り返し上演されたのである。

しかし一方で、やはりメタスタジオにとって、剛毅で清廉な共和政ローマの英雄への憧れは断ち難いものであった。その理由は彼が十代の頃に受けた教育に遡る。

メタスタジオはローマの小売商の子として生まれたが、幼年期に詩の才能を見込まれて、古典学者でありアルカディア派の中心人物であるグラヴィーナ (Gian Vincenzo Gravina 1664-1718) の養子となり、徹底した古典教育を授けられた。十八世紀の文学者には古典文学に造詣の深い人物が多いが、その中でもメタスタジオは特別である。グラヴィーナは彼を国民的な詩人に育てるために、ホメロス、アリストテレス、ウェルギリウス、ホラティウスなどを読ませ

た。その甲斐あってメタスタジオは、十二歳の時には『イリアス』をイタリア語に訳し、十四歳でセネカ風の悲劇『ジュステイーノ』 *Giustino* を書くという早熟ぶりを発揮した。また前述した通り、グラヴィーナは1712年にカロプレーゼのもとにメタスタジオを託し、科学と哲学についての講義を受けさせている⁵⁰⁾。なお1717年に出版された最初の著作『メタスタジオ作品集』 *Poesie di P. Metastasio* には、やはりカトーネをテーマとした詩『カトーネの死』 *La morte di Catone* が収録されている。彼の文学的基盤は少年期に叩き込まれた古典文学とデカルト哲学なのである⁵¹⁾。

メタスタジオは『ウティカのカトーネ』から十数年を経て、ふたたび『アッティリオ・レーゴロ』 *Attilio Regolo* (1740) において、祖国ローマに殉じる英雄を登場させる。主人公であるレーゴロは、敵国カルタゴと和平を結ぶことを頑として拒み、自分の命と引き替えにしてローマの利益を守る。最終場面でレーゴロは、彼を引き留めようとする家族や市民たちに別れを告げ、拷問と死刑が待つカルタゴへと船出する。この作品もやはり簡潔で力強い台詞と悲劇的な結末へ一直線に進む緊張感に満ちた傑作である。後にメタスタジオは友人に宛てた手紙の中で、この劇が自分の作品のうちで最も人気の高いものになるかどうかは分からないが、最も完成度が高いものであり、もし一つだけ自分の作品を残すとすれば、これを選ぶだろうと語っている⁵²⁾。

メタスタジオが危惧した通り、『アッティリオ・レーゴロ』は同時代の聴衆にそれほど支持されず、ハッセ作曲で初演(1750⁵³⁾)された後は、ヨンメッリなど三人の音楽家によって再演されるに留まった⁵⁴⁾。これは十八世紀の音楽劇としてはまずまずの成功とも言えるが、メタスタジオのオペラの多くが欧州至る所で毎年のように再演されたことを考えると、この作品は例外的に人気がない。たとえば『インドのアレッサンドロ』 *Alessandro nell'Indie* は1729年から1824年までの間に82回、『アルタセルセ』 *Artaserse* に至っては1730年から1840年までの間に86回も上演されているのである⁵⁵⁾。

十八世紀半ばの劇場に集まる階層の人々にとって、愛国心や名誉ある死は心惹かれる要素ではなかった。しかしメタスタジオが没し(1782)、いわゆるオペラ・セリアの人気が衰えた十八世紀の終盤になって、逆に『ウティカのカトーネ』と『アッティリオ・レーゴロ』は再評価されるようになる。1799年、パルテノペア共和国時代のナポリでは、愛国心を鼓舞し独裁者を批判する目的で、アルフィエーリの作品と併せて『ウティカのカトーネ』が音楽をつけずに悲劇として上演されている⁵⁶⁾。また1810年代に13歳のレオバルディは『ウティカのカトーネ』を模倣した悲劇『エジプトのポンペーオ』 *Pompeo in Egitto* を書いている。カルドゥッチは『アッティリオ・レーゴロ』に感動し、毎年ローマの建国記念日に上演すべきだと主張した⁵⁷⁾。愛国的英雄が観客を熱狂させるためには、革命の時代を待たねばならなかったのである⁵⁸⁾。

『ウティカのカトーネ』を書いた1720年代の青年メタスタジオは、自分の芸術的理想にこだ

わるロマン主義的な芸術家でもなければ、単なる古典学者でもなかった。彼は少年期に学んだ古典的理想を音楽劇を通して再現しようとしたが、それはあくまで聴衆、つまり劇場に通うことのできる支配層の支持を得られる範囲内に限ってのことであった。宮廷詩人の職務とは、依頼者の要望を正確に反映させた、あるいは依頼者の無意識下の願望までをもすくい取った詩を提供することである。メタスタジオには宮廷人としての優れたバランス感覚があり、また文学的な器用さも備えていたので、自分の文学的理想と依頼者の要求とを弁証法的に解決することができた。したがって彼はハプスブルク家の宮廷詩人に着任して以後は、『ウティカのカトーネ』に現れている統治者の自制心と寛容の美德（チェーザレ）や優美で繊細な情感（アルバーチェ）といった要素を物語の中心に据えて描き、近寄りがたいほどの厳格さ（カトーネ）や攻撃性（エミリア）といった要素を周縁に追いやることで⁵⁹⁾、舞台上に観客が求めるアンシャン・レジームのユートピアを築くことに成功し、「欧州第一の詩人」として長く崇拝されたのである。

【使用テキスト】

Brunelli, Bruno (ed.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Milano, Mondadori, 1943-54, 5 vol. (以下の注において *Tutte le opere* と略記。) なおこの全集で『ウティカのカトーネ』は1728年のローマ初演版のリブレットが収録され、ヴェネツィア版（1729年）は注として掲載されている。

注

- 1) Vinci, Leonardo (1696? -1730). 同時代で最も重要な作曲家の一人。ペルゴレージやハッセは言うまでもなく、年長のヴィヴァルディやヘンデルにまで影響を与えた。メタスタジオとの名コンビはリユリとキノの関係に喩えられるほどだったが、残念ながら1730年に急死した。Cfr. Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 26, pp.654-7, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- 2) ジョヴァンニ・バッティスタ・ピナッチ (Pinacci, Giovanni Battista, 1694/5-1750)。ペルゴレージ作曲の『オリンピーアデ』*L'Olimpiade* (1735) やハッセ作曲の『インドのアレックスandro』*Alessandro nell'Indie* (1731) にも出演した国際的スター。1731-2年のシーズンにはロンドンでヘンデルと契約して『タメルラーノ』のバヤゼットを歌ったらしい。ドラマチックで音量があり、バス歌手に間違えられるほど豊かな低音を持っていた。Cfr. Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3, p.1014, London, Macmillan, 1992; Landgraf and Vickers (ed.), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, p.505, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- 3) 1730年にヴェネツィアで初演。アルバーチェをファリネッリが歌い、ハッセはこの作品の成功でオペラ作曲家としての地位を確立した。
- 4) メタスタジオが参考にした作品はプルタルコスの『英雄伝』と、十八世紀に流行したアディソンの戯曲『カトー』(*Cato*, 1713)だとされる。他にはコルネイユ (*Pompeé*, 1641; *Sertorius*, 1662) やデシオン (*Caton d'Utique*, 1715) のフランス悲劇、ノリスの音楽劇 (*Catone Uticense*, 1701) とダ・コロニーアの悲劇 (*Giuba*, 1718) の影響を受けたとされる。Cfr. *Tutte le opere*, vol. 1, p.1397.
- 5) なお歴史的にはウティカの地で二人が言葉を交わす機会はなく、チェーザレがウティカ城内に到着するのは、カトーネの死後である。
- 6) 第二幕第十二場。
- 7) 第三幕第十二場。

- 8) Cfr. Neville, Don, 'Cartesian principles in Mozart's *La Clemenza di Tito*', in *Studies in the History of Music*, vol. 2, pp.97-123, New York, 1988; Giarrizzo, Giuseppe, 'Ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e illuminismo', in *Atti dei convegni lincei 65, Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio*, pp.43-77, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1983.
- 9) デカルト『情念論』, 伊吹武彦訳, 第三部 159「誤れる謙遜について」, 『世界文学大系』第十三巻, 筑摩書房, 1958年。
- 10) 第二幕第十場。
- 11) 『プルターク英雄伝』河野與一訳, 第九巻, 297ページ, 岩波書店, 1956年。
- 12) ケトラーも同様の指摘をしている。「メタスタジオのチェーザレは, ポンペオと元老院に打ち勝ったので, 徳高きカトーネを味方につけるためなら, ほとんど何でもするつもりである。—彼が必死で手に入れた権力を手放すことを除けば。カトーネの側は, チェーザレが権力を手放して罪人としてローマに戻るのでもなければ, 絶対に納得しない。見たところ二人の間に交渉の余地はない…」 Ketterer, Robert C., *Ancient Rome in Early Opera*, p.129, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009.
- 13) 第三幕第九場。
- 14) 第一幕第五場から第六場。
- 15) 『インドのアレッシンドロ』 *Alessandro nell'Indie*(1729)においても, 美德は特定の民族のみが備えており, 他民族(インド人)には欠けているという考えが見られる。Cfr. Giarrizzo, op. cit., pp.43-77.
- 16) カトーネのアリア「苦難に遭うと動揺してしまう／戦争を知らぬ女の思考は。／血管の中に臆病の血が流れ／高貴な心を備えていない。／お前が運命の怒りを／堪え忍ぶことができなければ／ひどく恥じ入らせることになろう／夫と父を。」(第一幕第五場)
- 17) カトーネ「お前はローマ人でありながら, ギリシャ流の策謀やアフリカ流の詐欺をおこなって, 賞賛されるとでも思うのか」(第三幕第七場)。なおこの場面は1729年のヴェネツィア版にのみ存在する。ヴェネツィア版ではカトーネが登場してエミリアの陰謀を阻止するが, ローマ初演の台本ではマルツィアが登場してチェーザレを庇う。
- 18) 第一幕第十場。
- 19) 父の美德を娘の中に見いだすというモチーフは, カトーネに対するアルバーチェの台詞にも現れる。「マルツィアの中にあるあなたの美德を, 私はずっと前から愛しています。私たちの友情に新しい絆を加えてください。私が彼女に求婚することをお許しください」(第一幕第一場)。
- 20) 歴史的にはヌミディアの王子の名前はイウーバ(Iuba)であり, ポンペオの妻はコルネーリア(Cornelia)であるが, この作品では歌いやすさを考慮してそれぞれアルバーチェ(Arbace)とエミリア(Emilia)に変更した, とりプレットの冒頭に記してある。
- 21) アルバーチェは全てを捨てて彼女にひれ伏す。「私の信義にかけて, 私の名誉にかけて約束しよう。神々に, その美しい瞳に誓おう。あなたが私に要求できないものなどあるだろうか。命か? 王座か? 命じてくれ, 従おう。」(第一幕第二場)
- 22) 第一幕第二場。
- 23) 第一幕第三場。
- 24) 第二幕第三場。
- 25) ただしここでは重唱(第三幕第九場)や, 完結したアリアの形を取らない部分(最終場面など)は数に入れていない。
- 26) Cfr. Heartz, Daniel, *From Garrick to Gluck : Essays on opera in the age of Enlightenment*, p.120, New York, Pendragon, 2004.
- 27) 第一幕第一場。
- 28) チェーザレ(カエサル)は前100年生まれでカトーネ(小カトー)は前95年生まれ。したがってこのオペラの舞台となる前46年の時点で, 前者は54歳, 後者は49歳である。
- 29) 第一幕第五場。
- 30) 1729年ヴェネツィア版, 第三幕第十三場。

- 31) () は引用者による補足。
- 32) ローマ初演のリレットに記載されている歌手は次の通り。Catone: Gio. Battista Pinacci, Cesare: Giovanni Carestini, Marzia: Giacinto Fontana da Perugia, detto Farfallino, Arbace: Gio. Battista Minelli, Emilia: Giovanni Ossi, Fulvio: Filippo Giorgi. (Cfr. Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origine al 1800*, vol. 2, pp.86-7, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990.)
- 33) Cfr. *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 1, p.731.
- 34) Bosses, Charles de, *Viaggio in Italia - Lettere familiari*, a cura di Amerigo Terenzi, traduzione di Bruno Schacherl, vol. 2, p.359, Milano, Parenti, 1957. なお引用文中の () は引用者による補足。
- 35) Agricola, Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, 1757. 『歌唱芸術の手引き』東川清一訳, 春秋社, 2005年, 236-7 ページ。
- 36) カエサル暗殺(前44年)の首謀者の一人であるブルトゥス(Brutus, Marcus Junius, 前85~前42)を指す。
- 37) 最終場(ローマ初演版)。
- 38) シュトロームは1695年から『捨てられたディドネ』(1724年)までの間に初演された音楽劇のうち、悲劇的な結末を持つものとして *Amore e maestà* (1715年, 台本:サルヴィ)などの9作品を挙げている。Cfr. Strohm, Reinhard, *Dramma per Musica - Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, pp.168-9, New Haven and London, Yale University Press, 1997.
- 39) Cfr. *Tutte le opere*, vol. 1, p.1399
- 40) Algarotti, Francesco, *Epistola a Fillide*, in *Opere*, vol. 1, p.19, Venezia, Palese, 1791. Cfr. *ibid.*
- 41) プダペスト国立図書館に現存するこの詩が, メタスタジオ自身による唯一の反論だとされる。Cfr. *Tutte le opere*, vol. 1, pp.1407-10.
- 42) 1729年のカーニヴァルに, ヴェネツィアのグリゾストモ劇場で上演された。作曲はレオナルド・レーオ。
- 43) Cfr. *ibid.*
- 44) Cfr. Ketterer, Robert C., 'Why early opera is Roman and not Greek', in *Opera Remade, 1700-1750*, pp.9-10, Farnham, Ashgate, 2010.
- 45) 1737年4月に, ヴェローナのフィラルモニコ劇場で上演された。
- 46) ヴィヴァルディ版『ウティカのカトーネ』を指す。
- 47) Strohm, Reinhard, *The Operas of Antonio Vivaldi*, vol. 2, p.617, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- 48) Cfr. Sala Di Felice, Elena, 'L'arbitro dei destini: ideologia e drammaturgia in Metastasio', in *Metastasio Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, pp.149-168, Milano, Franco Angeli, 1983.
- 49) *Il re pastore*, II, 3, *Tutte le opere*, vol. 1, p.1133.
- 50) メタスタジオが成人に達すると同時にグラヴィーナは急死(1718年), その後ナポリに移った彼は音楽劇の世界に入る。タッソの詩ですら軟弱なものとして弟子から遠ざげたとされる厳格な師が存命していたら, そのような進路変更は困難だったであろう。
- 51) メタスタジオが受けた教育に関しては, 以下の資料を参照。Fubini, Mario, 'Introduzione a Metastasio' in Fubini, Mario (ed.), *Pietro Metastasio Opere*, pp.1-24, Milano e Napoli, Riccardo Ricciardi, 1968; Giarrizzo, op. cit.
- 52) Lettera del 21 febbraio 1750, *Tutte le opere*, vol. III, pp.488-9.
- 53) メタスタジオは皇帝カール六世の聖名祝日のために台本を書いたが, 皇帝の急死によって上演中止となり, その10年後にザクセン選定候の宮廷で初演されることになった。
- 54) ハッセ以降に『アッティリオ・レーゴロ』全幕を作曲した音楽家は, ヨンメッリ Jommelli (1753年, 改作1761年), モンツァ Monza (1777年), ベルトラーミ Beltrami (1780年)の3人。『ウティカのカトーネ』もメタスタジオの作品の中では地味な存在で, 初演の後に27回の再演が記録されるにとどまる。Cfr. *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3, p.355. なおメタスタジオの台本に全面的に新しい音楽が付された場合のみを初演と捉え, 音楽を一部書き換えただけの場合(*The New Grove Dictionary of Opera*では rev. と表記)はカウントしていない。

- 55) 18世紀後半に、メタスタジオ的な音楽劇（いわゆるオペラ・セリア）の人気は徐々に衰えて行くが、1750年代の10年間だけを見ても、『インドのアレサンドロ』にはガルッピやピッチンニなど11名の音楽家が、『アルタセルセ』にはヨメリなど14名の音楽家が新たに作曲して再演されている。オペラ・セリアは最盛期の勢いを失ったとはいえ、それに代わる新ジャンルは未だ登場しておらず、依然として需要があった。
- 56) Cfr. *Tutte le Opere*, vol. 1, pp.1398-9.
- 57) Cfr. Carducci, Giosuè, *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, vol. 15, p.257, Bologna, Zanichelli, 1905.
- 58) 王の威信による大団円よりも、むしろ悲劇的結末を好む現代の劇場において、『ウティカのカトーネ』はメタスタジオの作品の中で最も上演機会に恵まれたものの一つであり、近年少なくとも3つの舞台上演と1つのコンサート形式による上演が行われた。1998年：トゥールコワン（ヴィヴァルディ作曲、1737年、ヴェローナ初演）、2003年：ミュンヘン（フェッランディーニ作曲、1753年、ミュンヘン初演）、2007年：マンハイム（ピッチンニ作曲、1770年、マンハイム初演）、2013年：パリ（コンサート形式、ヴィヴァルディ作曲）。なおマンハイムの公演以外に関しては全幕版の録音が発売された。また2015年にはパリ（ヴィンチ作曲）ニューヨーク（ヴィヴァルディ作曲）ロンドン（ヘンデル作曲）でそれぞれ上演が予定されている。
- 59) 頑固さや攻撃性は、たとえば『生きていたセミラーミデ』*Semiramide riconosciuta* (1729) のイルカーノのように、脇役である異民族の属性として描かれることが一般的となる。

Catone in Utica (1728)

—A patriotic hero or Republic as pressure in Metastasio's *dramma per musica*—

Satsuki NAKAGAWA

Abstract

Catone in Utica staged in the carnival season of 1728, was the third *dramma per musica* (musical drama) by Pietro Metastasio (1698-1782), the rising librettist and future Cesarean poet in the Habsburg court. This drama is based on a historical fact from the Roman Republic —: the glorious death of Cato the younger (95-45 B.C.). —The story centres around the conflict between two heroes— Cato and Julius Caesar (100-44 B.C.).

Cato is a Roman senator known for his exceptional virtue and bravery. Betrayed by the Senate and besieged by the enemy, he never gave up defending the freedom of the Roman Republic against the tyrant : Julius Caesar, who usurped the rank of dictator for life. Catone constantly blames Caesar as a heartless ingrate and the enemy of the Republic, not only to his friends but directly to his face. Nonetheless, Caesar appears on stage as a young and generous officer who wins the heart of Cato's daughter, Marzia. Caesar, who has great esteem for Cato's high principle, proposes a capitulations to him with favourable terms, but Cato refuses his proposal completely and disrespectfully. In the closing scene, Cato takes his own life as an honourable Roman citizen to avoid surrendering to the usurper.

Metastasio wrote 26 librettos of musical drama, only three of which ended in tragedy, according to the custom of *lieto fine* (happy ending) in the 18th century. In fact, after the first performance of *Catone in Utica*, the closing scene aroused a great deal of controversy among the Roman spectators unfamiliar with the death of the protagonist. But for the poet —and Cato— the suicide was absolutely inevitable. No matter how magnanimous Caesar may be, he is a mere citizen, so he must not forgive the enemy and lead to a happy ending, as the monarchs do in other Metastasian dramas.

The following year, in 1729, Metastasio was appointed to the post of Cesarean poet in the Habsburg court. After moving to Vienna, he continued to describe ideal relations between a merciful sovereign and loyal vassals in his librettos written for the royal family's festival. He never returned to the subject of the Roman Republic before 1740 in *Attilio Regolo*, the third and last tragedy in his life.

Keywords: 18th century, Metastasio, *dramma per musica*, ancient Roma, Cato the younger