

『エツィオ』 *Ezio* (1728)

— イタリア時代のメタスタジオ —

中 川 さ つ き

要 旨

『エツィオ』 *Ezio* はピエトロ・メタスタジオ (1698–1782) が、彼のキャリアの初期に書いたオペラ・セリアである。メタスタジオのリブレットのうちで最も長大なこの作品において、登場人物たちはきわめて雄弁に権力を巡る議論を繰り広げる。ここにはメタスタジオの初期作品にのみ現れる要素と、後のウィーン時代に完成される王政の理想像というモチーフが混在している。前者はエツィオによる王権の正当性についてのラディカルな批判や、マッシモという完全な悪役の存在であり、後者はオノーリアという自己犠牲と寛容の美德を備えた統治者の理想像である。『エツィオ』は彼の円熟期の作品群に比較すると、技術的な側面において未熟な部分もあるとはいえ、音楽劇の新境地を切り開こうとする作家の意気込みが伝わる、初期の傑作だと言える。

キーワード：十八世紀、メタスタジオ、オペラ・セリア、ローマ帝国、アエティウス

はじめに

『エツィオ』 *Ezio* はピエトロ・メタスタジオ (Pietro Metastasio, 1698–1782) が書いた4作目のオペラ・セリア¹⁾である。1724年にナポリで上演された『捨てられたディドネ』 *Didone abbandonata* で鮮烈なデビューを飾った20代の台本作家は、1726年にヴェネツィアで『シーロエ』 *Siroe* を、その翌年にローマで『ウティカのカトーネ』 *Catone in Utica* を上演して、当時のオペラの中心地である三都市を制覇した。『エツィオ』は『ウティカのカトーネ』の一年後、1728/29年のシーズンに2度の初演が行われている。まず1728年の秋にヴェネツィアのサン・ジョヴァンニ・グリズストモ劇場において、ポルポラ (Nicola Porpora, 1686–1768) 作曲で上演され、次いで同年12月26日にローマのダーメ劇場で、アウレッタ (Pietro Auletta, 1698–1771) 作曲で上演された。メタスタジオの劇作品は舞台にかければ必ず大成功を収めたので、どこの興行主もシーズンを彼の新作で華々しくスタートさせたいと考えていた。しかしメタスタジオは1年にせいぜい2本のオペラ・セリアしか書かなかったため²⁾、『エツィオ』に関しては1つの台本をヴェネツィアとローマの有力劇場が共に入手し、別の音楽をつけてほぼ同時期に初演、という方法を使ったのである。そしてメタスタジオに新作を依頼するほどの力がない劇場は、ヴェネツィアやローマの初演で使われた台本に手を入れ、新しい音楽をつけて上演した。『エツィオ』はメタスタジオの作品のうちで、どちらかと言えば地味な存在ではあるが、

それでも初演から10年間に限っても、1730年にナポリ（ハッセ作曲）とミラノ（プレディエーリ作曲）で、1731年にトリノ（リッカルド・プロスキ作曲）で、1732年にロンドン（ヘンデル作曲）で、1737年にヴェネツィアのサンタンジェロ劇場（ランプニャーニ作曲）で上演された記録が残っている。なおハッセ作曲の際にはフルヴィア役をソプラノのフランチェスカ・クツォーニ³⁾が演じ、プロスキ作曲の際にはエツィオ役をファリネッリ⁴⁾、フルヴィア役をファウステーナ・ボルドーニ⁵⁾、ヘンデル作曲の際にはエツィオ役をセネジノ⁶⁾が演じており、当代の名歌手が勢揃いといった様子である。また、メタスタジオの『エツィオ』は、1846年に初演されたジュゼッペ・ヴェルディの『アッティラ』*Attila*（台本ソレーア）におけるエツィオの人物像にも影響を与えたと言われる⁷⁾。

メタスタジオの代表作とされるものは、イタリア時代の最後の年に書かれ、同時代の人々に最も愛された傑作である『アルタセルセ』*Artaserse*（1730）、カール六世下のウィーンで発表した『オリンピアアデ』*L'Olimpiade*（1733）、『デモフォーンテ』*Demofonte*（1733）といった作品であろう。そこでは君主の寛大さと臣下の忠誠が完全な均衡を保つ、宮廷社会のユートピアが、端正で晴れやかな筆致で描かれる。一方で、『エツィオ』のような1720年代の作品にも、君主の美德やアルカディアの世界への憧れといったモチーフが盛り込まれているが、それと同時に、むき出しの暴力や悪意、権力に対する意義申し立て、といった不穏な要素も中心的な位置を占めている。舞台には血なまぐさい空気が漂い、暗殺事件が報告されたり、市民の蜂起や異民族の侵攻に脅かされたり、主人公の自死によって幕が下りたりする。『ウティカのカトーネ』に至っては、最終場面で切腹して血みどろになった主人公が、呪詛の言葉を吐きながら死に至り、さすがにこれは当時の観客の間でも賛否両論となった⁸⁾。

ジアリッツォは1720年代のメタスタジオの劇に見られる陰鬱な雰囲気、当時のイタリアにおける政情不安の反映として説明する⁹⁾。実際、プロカッチの『イタリア人民の歴史』によれば、十八世紀前半のイタリア半島は弱小国家の寄せ集めに過ぎず、スペイン、フランス、オーストリアといった諸外国の複雑な力関係に翻弄され続けた。それらの大国が戦争を終えた時には、しばしばイタリアの小国における支配権が、敗戦国から戦勝国へと引き渡されたために、支配者が短期間のうちに交代するのだった。「例えばシチリアは、1714年と34年の間にサヴォイア家からオーストリアに譲渡され、次いでナポリのブルボン家に委ねられた。また、31年にファルネーゼ家が断絶したパルマ公国は、その支配権が34年と48年の間にブルボン家とオーストリアの間を行き来したのである¹⁰⁾。」ナポリに関しては、1707年まではスペインの支配下であり、1714年からはオーストリア、1734年には再びスペインに支配権が移った。20代のメタスタジオはこのように不安定で複雑な政治体制の下で活動していたのである。なお彼がナポリで劇作家として世に出た際、ナポリ王は後にメタスタジオが仕えることとなるオーストリアのカル六世であった。ハプスブルク皇帝への敬愛は、この頃に芽生えたと言われる¹¹⁾。

一方、近年（2002年）出版された『ピエトロ・メタスタジオ 音楽劇全集』*Pietro Metastasio*

Drammi per musica の編者であるベッリーナは、1720年代のメタスタジオに二つの方向性があったことを指摘する。第一は『捨てられたディドーネ』や『ウティカのカトーネ』のような擬古典的悲劇、第二は『シーロエ』や『セミラーミデ』 *Semiramide* (1729) のような善政の称揚である¹²⁾。

この論文では、メタスタジオの過渡期に書かれた『エツィオ』の形式と人物造形を中心に考察を行い、その特徴について明らかにする。

1. オペラ・セリアにおけるレチタティーヴォの比重

メタスタジオはローマに生まれ育ち、二十代前半にナポリで音楽劇の作家として名声を確立した後に、再びローマに戻った。そして1729年にハプスブルクの宮廷詩人に任命されるとウィーンに移り、ハプスブルクの二代の君主に仕えて1782年に没するまで、実に半世紀以上をその地で暮らした。ウィーン移住後は長距離の旅行をすることもなく、またアルプスの北で財産を築き、気候の良い故郷に戻って余生を送るという、同時代のイタリア人芸術家の一般的なコースをたどることもなかった。したがって彼がイタリアで国内の劇場のために作品を書いたのは、キャリアの初期にあたる、26歳から32歳までの約7年間に限られる。

メタスタジオのイタリア時代の作品(1730年まで)とウィーン時代の作品(1731年から71年)を比較した場合、まず挙げられる差異は台本の分量である。イタリア時代のリブレットは概してテキストが長く、メタスタジオが生涯に書いた全オペラ・セリア(26作品)を長い順に並べると、上位7位のうち4つ(『エツィオ』、『ウティカのカトーネ』、『アルタセルセ』、『シーロエ』)をイタリア時代の作品が占める(表1)。彼がイタリアで書いた作品は全体の3分の1にも満たず(7作品)ウィーンに移住してからの方がはるかに多くのリブレットを書いている(19作品)にもかかわらず、である。

十八世紀の音楽劇の台本は韻文で書かれ、レチタティーヴォ(通奏低音つきで朗唱される「台詞」の部分)は7音節または11音節、アリア(オーケストラの伴奏がつく「歌」の部分)は基本的に4行+4行の2部で構成され、一行は5音節、6音節、7音節、10音節のいずれかで統一される。当時の音楽劇には複数のジャンルがあるが、そのうちもっとも大規模なものがオペラ・セリアであり、メタスタジオの場合、オペラ・セリアの台本の分量は最大で1748行(『エツィオ』1728年)、最小で872行(『牧人の王』1751年)と、かなりの幅がある。彼のオペラ・セリアは非常に厳格な形式を取り、全体は3幕で構成され、それぞれの幕には15前後の場面(*scena*)があり、ほとんどの場面はアリアで締めくくられる。ということは、台本の長短にかかわらずアリアの数は一定であり、テキストの分量はレチタティーヴォの量に左右されることになる。大まかに言えば、『エツィオ』のレチタティーヴォは『牧人の王』の実に2倍であり、前者の登場人物は後者に比較して、非常に饒舌だと言える¹³⁾。

表 1

	初演年	初演地	タイトル	総詩行数
1	1724	Napoli	Didone abbandonata	1404
2	1726	Venezia	Siroe	1527
3	1727	Roma	Catone in Utica	1706
4	1728	Venezia	Ezio	1748
5	1729	Roma	Semiramide	1256
6	1729	Roma	Alessandro nell'Indie	1159
7	1730	Roma	Artaserse	1601
8	1731	Vienna	Demetrio	1747
9	1732	Vienna	Issipile	1180
10	1732	Vienna	Adriano in Siria	1284
11	1733	Vienna	L'olimpiade	1488
12	1733	Vienna	Demofonte	1478
13	1734	Vienna	La clemenza di Tito	1539
14	1736	Vienna	Achille in Sciro	1311
15	1736	Vienna	Ciro riconosciuto	1515
16	1736	Vienna	Temistocle	1436
17	1737	Vienna	Zenobia	1276
18	1744	Vienna	Ipermestra	1055
19	1744	Dresda	Antigono	1175
20	1750	Dresda	Attilio Regolo	1297
21	1751	Vienna	Il re pastore	872
22	1752	Vienna	L'eroe cinese	947
23	1756	Madrid	Nitteti	1267
24	1762	Vienna	Il trionfo di Clelia	1160
25	1765	Inspruch	Romolo ed Ersilia	1042
26	1771	Milano	Ruggero ovvero l'eroica gratitudine	1187

総詩行数は *Pietro Metastasio Drammi per musica*, 3 vol., a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002-2004 による。

レチタティーヴォの分量を決定する要因は複数挙げられるが、ここでは十八世紀に特徴的な二つの点を指摘しておく。第一に上演地の違い。1730年までのメタスタジオはイタリア半島で上演するために台本を書いた。当時のヴェネツィア・ナポリ・ローマはオペラの聖地であり、ヨーロッパ全土から貴族や大使、文人といったエリートが劇場に集まったとはいえ、やはり観客の大多数はイタリア語を母語とする人々であり、少なくとも手元にリブレットがあれば台詞の理解は容易であった¹⁴⁾。しかし1731年からメタスタジオが仕えたウィーンの宮廷劇場ではそうは行かない。当時、イタリア語は宮廷における共通言語としての地位をフランスに奪われたとはいえ、依然としてカトリック系の宮廷では通用していた。実際、ハプスブルク家の皇帝一家は、幼い頃からイタリア語とイタリア音楽の訓練を受けており、彼ら自身もオペラを指揮したり、小規模な音楽劇に出演して楽しんでいた。宮廷詩人の職務には、皇子や皇女のイタリア語教育も含まれていたのである。とはいえウィーンの観客の大多数が、ローマの観客と

全く同様にイタリア語で書かれた詩を理解した訳ではない。そのため宮廷詩人としての第一作となる『デメトリオ』 *Demetrio* (1731) だけは、ウィーンでのデビュー作に賭けるメタスタジオの意気込みを反映して1747行と『エツィオ』に次ぐボリュームとなっているが、翌年(1732年)に発表した『イッシピレ』 *Issipile* と『シリアのアドリアーノ』 *Adriano in Siria* は、それぞれ1180行、1284行とコンパクトである。1732年以降にウィーンで書かれた作品は、ほとんどが1500行を越えない少なめの分量に収まっており、現地の観客に配慮した跡が見られる。

さらに音楽劇のスタイルが十八世紀半ばに大きく変化したことが、台本の形式に影響を及ぼした。ヴィーゼントはメタスタジオの『インドのアレッサンドロ』の初演版(1729年、ヴィンチ作曲)と改訂版(1755年、ガルッピ作曲)を比較した論考において、前者のレチタティーヴォの総量に比べて、後者のレチタティーヴォは4分の3にまで切りつめられていることを指摘している。その原因は、1755年版ではアリアの長さの平均値が50パーセントも増大していることである。オペラ全体の長さには限界があるため、アリアが長くなれば、その分だけレチタティーヴォを切りつめる必要があるのだ。この頃からすでにオペラにおいて、詩よりも音楽の比重が大きくなる傾向が始まっており、その流れは19世紀まで続く¹⁵⁾。そうした音楽のトレンドを反映して、メタスタジオの1744年以降の作品はいずれも台本は短めで、1300行を越えることはない。

『エツィオ』はメタスタジオのオペラ・セリアのうちで、最もレチタティーヴォの比重が多い作品である。そして形式の違いは、その内容にも大きな影響を与える。それについては以下で具体的に検討する。

2. 王権の正当性を巡る議論 ——エツィオと皇帝ヴァレンティニアーノ——

『エツィオ』において、登場人物たちの台詞の大部分は、社会的地位の高さとそれに伴う義務を巡る議論に費やされている。劇中で恋愛は最終的な目的ではなく、社会的な義務とは何であるかを改めて考え直すための契機として機能する。メタスタジオの劇に登場する高貴な主人公たちは、劇中での事件を通じて、社会的義務と私的な感情をいかにして融和させるかについて思考を重ねるのであり、社会的な束縛を断ち切って愛に没入することはない。宮廷人にとっては、衝動よりも節度が重視されるのである。したがってロマン主義のオペラに特徴的な、恋人たちが高らかに愛を歌い上げる二重唱、などというものは存在しない。

メタスタジオが少年時代から読みふけり、直接的な影響を受けたのは、ギリシャ・ローマの古典文学とフランス古典主義文学である。とりわけ十七世紀のフランス演劇を特徴づけるのは、コルネイユなど法曹家出身の劇作家が中心となって書いた、政治的な題材を扱った悲劇である。たとえばラシーヌの悲劇の本質について、渡辺守章は次のように指摘している。「人は

ともすると絶対王政などという呼び名に欺かれて、そこに宮廷のサロンの遊戯的洗練や王侯貴族の退廃した遊びしか想像しない。重要なことは、《法廷》の言説と《劇場》のそれとが、同じ法曹家によって担われていたことであり、劇場と法廷が通底していたことである¹⁶⁾。」

メタスタジオ自身、二十代半ばに劇作家として成功するまでは法律家を目指しており、彼の作品にはフランス古典悲劇のそうした側面が強い影響を与えている。とりわけ初期の劇には、登場人物が政治的な理念を巡って白熱した議論を展開する場面が多い。舞台は法廷と同じく、言葉で覇権を争う闘争の場なのである。

さらにメタスタジオは、音楽劇の教育的な側面を重視していた。彼はオペラが単に人々の目や耳を楽しませるだけではなく、道徳的な教訓を与える必要があるとしばしば言明していた。たとえば『エツィオ』がローマで初演された時の台本は、枢機卿であるニコロ・コッシャ Niccolò Coscia に献呈され、その際にメタスタジオのものとされる書簡が付されているが、その中で彼は劇場とは、娯楽を通じて人々を教化する場であるべきだと主張する。

劇場とは一つの学校であり、人々はそこに描かれた人物や、感動や、はっとするような事件を通じて、美德の原則を知らず知らずのうちに吸収するのです。彼らはそれを学問によって身に付けたり、自分自身の経験から習得することは面倒だと思うでしょうが¹⁷⁾。

面白くてためになる、というのがメタスタジオの劇のモットーである。それがどのようにして実現されるのかを、『エツィオ』の内容に沿って以下で検討していく。

メタスタジオの『エツィオ』は、西ローマ帝国末期のできごとを題材として、それをかなり自由に翻案したものである。舞台は紀元五世紀、西ローマ帝国は中央権力が弱体化し、国内経済は疲弊していたところに、異民族の侵攻によって領土が奪われて崩壊直前であった。しかしローマの将軍エツィオ（アエティウス）の軍事的・外交的な手腕によって、フン族の王アッティラが撃退され、ローマは辛くも危機を脱する。史実では、その後アッティラの突然の死によって外敵による脅威は影を潜めるのだが、かえってそのことがエツィオに災いする。皇帝はもはやエツィオの軍事的な能力に頼る必要がなくなったと考えて、彼を刺殺してしまい、後に皇帝自身もエツィオの支持者によって殺害されるのである¹⁸⁾。メタスタジオの『エツィオ』では、ローマ市民と兵士たちから圧倒的な支持を得ている名将エツィオと、彼によって地位を脅かされることを危惧する皇帝ヴァレンティニアノー（ヴァレンティニアヌス）三世との、誤解による不和が描かれるが、最終的に二人は和解して友情を取り戻し、大団円に至る。このように暴君を名君として描いたり、悲劇的結末を大団円に書き換えることは、当時の劇場ではごく一般的であった。

第一幕は救国の英雄エツィオがローマに凱旋する場面から始まる。舞台設定はフォロ・ローマーノで、遠くにローマの夜景が見える。（この設定は初演の地であるローマの観客へのサー

ビスである。) 一方に皇帝の玉座があり、エツィオの帰国を迎える祝典の準備が進んでいる。そこに軍隊と戦利品を従えたエツィオが華々しく登場し、皇帝の前に進み出て戦果を報告する。彼は「大地は無数の死者で満ちていました。血は濁った川となって流れ、脅迫と悲鳴が混然として聞こえ、恐れと怒りの中で、勇者も裏切り者も、勝者も敗者も見分けがつかなかったのです¹⁹⁾」と、戦場の悲惨さを物語り、しかし苛酷な状況の中で、ヴェネツィアの民がアッティラの攻撃から身を守るために、海上に新しい都市を建設して敵を驚かせたことを付け加える。(この台詞は初演の地であるヴェネツィアの観客に配慮したものであり、かつ1718年に終了したトルコ戦争を想起させる。) 皇帝ヴァレンティニアーノは彼の報告に満足して、「私が手に入れたものの中で、最も貴重なものはエツィオ、君だということを理解してくれ²⁰⁾」と感謝の言葉を残して去る。

この時点ではまだエツィオと皇帝との関係は良好である。エツィオは皇帝を信頼しており、奸臣マッシモが皇帝の暴虐非道ぶりを訴え、我々のために皇帝を殺してくれと言う時にも、皇帝がそのような暴君であるはずがない、少なくとも自分の目にはそうは見えない、と言ってきっぱりと反論する。

マッシモ ああ！ あなただけが私たちの奴隷の鎖を断ち、あなたへの不当な仕打ちに報復できるのに。あなたは市民と軍隊の支配者だ。虐げられたローマと裏切られたあなたの愛の敵を取るべきではないか。結局のところ天が最も喜ぶ生け贄とは、暴君なのだから。

エツィオ なんということを言うのだ！ 苦しみがあなたの美德を打ち負かしたのか。悲しみは正常な判断を狂わせてしまう。地上の支配者は君主であり、彼らの支配者は天なのだ。
(第一幕第三場)

エツィオは、神によって選ばれた王権の正当性を疑っておらず、また個人的にもヴァレンティニアーノを信頼している。だから、他の人間が皇帝の報復を恐れる時ですら、彼は「何にせよ皇帝は残酷でも愚かでもない。」と落ち着いたものである。登場人物の中でエツィオの言葉にだけには裏がなく、良くも悪くも単純明快である。こうしたエツィオの素朴な健やかさは、牧歌劇の影響を感じさせ、それがこの劇に、質実剛健なローマ悲劇や重厚なフランス古典悲劇にはない、明るさと軽やかさを添えている。

それに対してヴァレンティニアーノは、心の底からエツィオの働きに感謝しているが、同時に民衆がエツィオに心酔していることに脅威を感じている。しかし彼はもともと邪悪な人間ではなく、またエツィオを精神的にも政治的にも頼りにしているという事情もあって、自分の一族と婚姻関係を結ぶことで、彼との関係を強化しようとする。そしてマッシモが、いっそエツィオを亡き者にする方が根本的な解決となるのでは、と彼に耳打ちする時にも、自分は暴

君になどなりたくない、恐怖による支配は長続きしないのだ、ときっぱりと拒絶する。

それなりに均衡を保っている皇帝とエツィオの関係に亀裂が生じるのは、一人の女性を巡って行き違いが起こる時である。皇帝はエツィオを呼び、彼の勲功に相当する報酬を与えるとすれば、皇位を譲ったところでまだ不足だろう、と大仰に感謝した上で、自分の姉であるオノーリアを妻として与えようと申し出る。しかしエツィオは密かにフルヴィアと婚約しているため、身分の違いを口実として丁重に断る。皇帝は、エツィオは身分などよりはるかに尊い *virtù* (美德あるいは勇氣) を備えているのではないか、お前は皇帝である私にローマを与えてくれたのだから、と食い下がる。

ヴァレンティニアーノ　しかしお前のような臣下は、どんな国王よりも偉大なのだ。お前は王位を持たずとも、王国を与えることができる。王国を手にするのは偶然によってだが、王国を与えるのは美德によってなのだ。
(第二幕第九場)

これはかなり危険な思想である。慎ましい生まれであっても能力がある者は、たまたま王族に生まれただけの人間よりも上等だ、という主張は、たとえ皇帝の口から出た一種の謙遜だとしても急進的に過ぎる。宮廷社会の基本的なイデオロギーは、「高い身分に生まれた者は、その地位に見合った美德を備えている」ということであり、ウィーン時代のメタスタジオの作品は、この鉄則に忠実に従って創作されている。たとえば『デメトリオ』*Demetrio* (1731) や『牧人の王』*Il re pastore* (1751) に見られるように、羊飼いの息子として生まれた者に、類い希なる美德が備わっている場合は、後に「実は行方不明になっていた王位継承者であった」という事実が判明するのだ。しかし『エツィオ』では時にこのように、権力の正当性を巡って率直な議論が交わされる。そして皇帝ヴァレンティニアーノは、まさに根本的に思考しているがゆえに、不安に取り憑かれているのである。彼は身分以外のあらゆる点でエツィオに劣っているのだから²¹⁾。

それゆえ皇帝は、権力の重圧と虚しさについて嘆き続ける。「王座から遠く離れている者は、王国を神の恵みだと感じている。しかし王座の側にいる者は、それを不幸な授かり物だと感じる。」(第二幕第九場)「権力も王座も何になろう。苦しみから逃れることを望まないのなら。自分の心の中に暴君を育てるのなら。」(第二幕第十六場)

さてエツィオは皇帝がオノーリアとの結婚について簡単には諦めてくれないとわかると、実は自分は秘かにフルヴィアを愛しているのだと告白し、ただし彼女は自分の気持ちを知らない、と嘘をつく。彼女の身に危害が及ぶことを恐れてのことである。皇帝は仰天する。なぜなら彼はフルヴィアの父であるマッシモから、既に彼女との結婚の許可を得ているからである。皇帝はエツィオに、他の男、たとえば私が彼女との結婚を望んでいたらどうだろう、と恐る恐る尋ねると、エツィオは傲然と答える。

エツィオ　皇帝の心に犠牲を強いるのであれば、返礼はますます大きなものとなるでしょう。

ヴァレンティニアーノ　しかし臣下が君主に対して、返礼として犠牲を要求するものではない。

エツィオ　しかし陛下は君主で、私はそれを要求します。エツィオはこれまで見返りなしにお仕えて参りました。それに対する皇帝の義務は明白です。私のおかげで安息を得ており、私が望むなら皇位をなげうっても、それは与えるのではなく返すことに過ぎないのですよね。私に対して一瞬たりとも恩知らずとなることなど耐えがたいのですよね。
(第二幕第九場)

エツィオは直前にヴァレンティニアーノ自身が口にした感謝の言葉を皮肉なニュアンスで引用して反論し、皇帝はさすがに腹を立てて席を立つ。ここでエツィオが主張するのは、臣下の働きに対して君主はそれに見合った報酬を与えるべきだという、契約的な君臣関係である。エツィオは勇敢な男ではあるが、尊大で短慮である。友人であるヴァーロは彼がことさらに自分の功績をひけらかす姿に「エツィオの敵は自分自身だ。彼の話し方は皇帝を怒らせる」と危惧する。

エツィオと皇帝が、再び統治者の権力を巡って論争するのは、第二幕における法廷の場面である。皇帝暗殺計画の首謀者として無実の罪を着せられたエツィオは、皇帝の前で申し開きをするよう命じられる。エツィオは審判の場面で、皇帝に寄り添うフルヴィアの姿を見て、「裁き手はどちらなのか。私の運命を握るのは、皇帝なのかフルヴィアなのか」と皮肉を言う(図版1)。フルヴィアは皇帝の求婚を受けるかわりに、エツィオの命乞いをするつもりなのだが、彼はそんな事情を知らない。エツィオは皇帝に対してますます攻撃的になり、そもそも私の戦場での活躍のおかげで皇帝の身の安全が守られたのだから、その私が謀反を起こす理由がない、暗殺事件は私の功績に嫉妬した皇帝の自作自演ではないか、と言い放つ。皇帝はじっと耐えて彼の主張を聞いているが、最後にこう尋ねる。

ヴァレンティニアーノ　エツィオ、お前は完全に潔白で、お前の栄光を嫉妬した皇帝がすべて仕組んだことにしよう。では裁判官としてお前の高邁なる精神に尋ねたい。君主の結婚を妨害する臣下は、反逆者ではないか。

エツィオ　先に恋をしていた臣下から、君主が恋人を奪うなら、暴君ではないか。

ヴァレンティニアーノ　その口ぶりからすれば、彼女はお前を愛していたということか。(中略) 愛しい人よ、彼の誤解を解いてやりなさい。私こそがお前が最初に愛した男で、最後に愛する男になるはずだと言ってやりなさい。彼にわからせてやりなさい。
フルヴィア (それでも演技だとは言えない!)
(第二幕第十三場)



図版1 *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, Paris, Vedova Hérrisant, 1780, vol. 2.
(京都産業大学図書館蔵)

しかしフルヴィアはついに耐えられなくなって、実は自分が皇帝を愛していると言ったのは嘘だと告白する。皇帝は激高し、エツィオを投獄するように命じる。勝ち誇ったエツィオは、牢獄に連行される前に、思うさま彼を侮辱する。

エツィオ　あなたの怒りこそは私の勝利の証。私よりも幸せな者がいようか。このためになら全ての栄光を手放しても構わない。あなたの権力も羨ましくないし、他の全てでもどうでも良い。これに比べれば、アッティラに勝利を取めたことなど、つまらぬ栄光だ。さあ私を鎖に繋げ、さあ私を死へと導け。そうだ、彼女の心は私のもの（ヴァレンティアアーノにフルヴィアを示して）あなたは私に負けたのだ。　　（第二幕第十三場）

エツィオと皇帝の関係は修復不可能なまでに壊れてしまった。これをどう調停して大団円に導くかが詩人の腕の見せ所であるが、その点については後述する。

3. 狡猾な復讐者 —— マッシモ ——

『エツィオ』の物語を展開させる牽引力となる者は、実はプリーモ・ウオーモ（第一の男性役）である英雄エツィオでもなく、セコンド・ウオーモ（第二の男性役）である皇帝ヴァレンティアアーノでもなく、脇役のマッシモである。マッシモは他人の心理を読むことに長けており、エツィオや皇帝の弱点を探り当て、それを巧みな言葉で刺激するので、彼らは知らず知らずのうちに誤解と相互不信へと誘導される。主人公たちを動かしているのは、マッシモが細心の注意で蜘蛛の糸のように張り巡らせた罠である。このように、言葉の力によって心理戦を仕掛けるキャラクターは、長いレチタティーヴォがあって初めて成立する。

マッシモは大胆で抜け目のない悪党である。彼は、かつて皇帝に自分の妻を奪われた恨みを忘れず、虎視眈々と復讐の機会をうかがうが、表面上は完璧な忠臣を装っているため、皇帝から誰よりも信頼されている。彼は復讐を遂げるために、あらゆる機会を利用する。皇帝が自分の娘であるフルヴィアとの結婚を申し出ると、フルヴィアには許婚者であるエツィオがいることを知りながら、一旦はそれを承諾する。そしてエツィオが救国の英雄として帰還すると、あたかも皇帝がエツィオからフルヴィアを奪おうとしているかのように説明し、それを避けるには皇帝を倒さなくてはならない、と唆す。しかしエツィオは全く取り合わず、皇帝は自分とフルヴィアが愛し合っていることを説明すれば、皇帝はきっと理解してくれるはずだ、と断言する。マッシモは内心では落胆しつつも、「偉大な者よ、あなたの武勲と同じくらいにあなたの忠誠心も尊敬する。侮辱されると却って忠誠心が強くなるのだから。」と彼を抱きしめて、その場を取り繕う。

エツィオを利用することが無理だとわかると、次にマッシモは娘を利用して復讐を遂げるこ

とを企む。彼はフルヴィアに「暴君の花嫁となれば、お前が彼を殺すことができる。あるいは少なくとも私が彼の胸を剣で貫く余裕を与えることができるだろう。」と言うが、善良な娘は父に毅然と反論する。

フルヴィア　何ですって！　謀反を企みながら、素知らぬ顔で皇帝に身を捧げることなど、私には無理です。彼は私の表情から、邪な考えを読み取るでしょう。犯罪の伴侶は恐怖心です。自分の罪について考えずにいられない者は、自分自身をも恐れるようになります。罪人も一時は幸福になれるでしょうが、決して安心はできません。後で人々が皇帝の死の仇を討つでしょうから。

マッシモ　誰だって彼を憎んでいる。心配無用だ。

フルヴィア　違います。思慮を欠いた群衆は、暴君が生きていれば憎悪し、死ねば恋慕うものです。(中略)

マッシモ　フルヴィア、そのような罪と美德でできた奴隷の鎖、臆病者にとっては有益だが、偉大な魂にとっては無益な鎖に繋がれるほど、お前は愚かではないと思っていますぞ。

フルヴィア　ああ、私が産声を上げた日から今に至るまで、父上が私の中に蒔いてきたのは、美德の種ではありませんか。父上は今、私に嘘をついているのですか、あるいはあの頃、嘘をついていたのでしょうか。

マッシモ　年齢が変われば、信条も変わる。子供を教える時と大人を教える時では話が違うのだ。私はあの頃、嘘をついていたのだ。

フルヴィア　今、嘘をついているのです。罪への憎悪と美德への愛は、私たちと共に生まれるのであり、何が害となり得となるかは、魂が生まれながらに理解していると、父上は教えてくださったではありませんか。私はそのことを実感し、誰もがそれを感じています。父上は、恐怖を捨て去り皇帝に反逆しろと私に命じる時、本心ではご自分が怯えておられるのではありませんか。
(第一幕第四場)

マッシモは、忠誠心など卑しむべき「奴隷の鎖」に過ぎないと切り捨てる、冷徹なマキャベリストである。彼は恐怖による統治こそが最も確実だ、と皇帝に耳打ちする。「国を治めるためには、まず第一に他人の憎悪に耐えることです。統治者には愛情よりも憎悪が役に立ちます。王を侮辱する者に対して、権力を振るうための口実ができますから²²⁾。」

皇帝ヴァレンティニアーノはエツィオへの信頼と疑念の間で常に揺れ動いているが、マッシモには迷いがなく、しかも復讐を成功させるための大胆さと執念深さも備えている。彼はエツィオも娘も自分の思惑通りにならないと知って、「地上には悪党が満ちあふれていると言うのに、私が悪を為そうとするや、誰もが有徳の士に変身する。エツィオは恋路を邪魔されても

怒りを爆発させないし、娘は私に刃向かうし。」と嘆くが²³⁾、すぐに気を取り直して、今度は部下に命じて、夜中に皇帝の寝所を襲撃させることにする。万が一失敗した場合には、エツィオに罪を着せることにし、それ以外の事態が生じた場合はその場の判断だ、と腹をくくる。彼は第一幕第五場の長い独白を、「最大の危機に際しては、偶然に身を任すことが、最良の助言なのだ」という格言的な台詞で鮮やかに締めくくる。

マッシモが自分から攻撃を仕掛けるのは、彼が勝負を賭ける時だけである。いつもの彼は言葉によって巧妙に罠を仕掛け、獲物がそれにかかるのを待つ。そして失敗した時には、素知らぬ顔で次の機会をうかがう。彼の会話には、表面的な美辞麗句の下に邪悪な意図が隠されている。皇帝がエツィオの功績に対して、彼の姉を妻として与えることによって報いようとする時、マッシモはエツィオを賞賛する振りをしながら、皇帝の心に疑いの種を植え付ける。

マッシモ　実際のところ、民衆は彼に心酔しすぎています。もはや自分の皇帝のことなどほとんど忘れています。一旦彼が指示すれば…。いや止しましょう、エツィオは忠実で、彼を疑っても無駄です。しかし仮にそうでないとすれば、彼を重要な地位につけたところで、安心できない気がします。
(第一幕第八場)

そして皇帝に対して、心配の種は小さいうちに摘み取っておくことが必要だと囁き、嫌な後味を残してその場を去る。

第二幕の冒頭では、皇帝暗殺計画が頓挫して、マッシモ自身が窮地に陥るが、彼はエツィオを陥れることで窮地を脱する。皇帝が間一髪で刺客の攻撃を逃れて来たのを見て、彼は驚き慌てる。しかし予想に反して自分が疑われていないことに気付くと、すぐに冷静さを取り戻し、エツィオを擁護するふりをしながら、皇帝が彼を疑うように誘導し、同時に自分の忠誠心を売り込むことも忘れない。

マッシモ　エツィオが犯人だとは、とても思えません。少なくとも彼には理由がない。彼はあなたに厚遇され…賞賛され…そんな気持ちになるはずが…。たしかに時には愛や野望や嫉妬や名声が、忠誠心を汚すことも事実です。エツィオは人気がありますし、大きな勝利を取め、軍を率いて…。ひょっとして自分の義務を忘れてしまうかもしれません。

フルヴィア　ああ父上、彼がどういう人かご存じなのに、そんな風におっしゃるのですか。

マッシモ　たしかに私はエツィオの友だが、皇帝陛下の臣下なのだ。
(第二幕第二場)

皇帝が去った後、真相を知っているフルヴィアは、父がエツィオに罪を着せたことを非難す

る。しかしマッシモは、「名誉のために復讐するのは正当なことだ。そうでないとしても、引き返すには遅すぎる」と言って取り合わず、恋人を救うために父の謀略を告発するなら、お前の方こそ恩知らずだ、「私がお前に命を与えたのに、お前は私から命を奪うのだ」と恫喝する。

一般にメタスタジオの劇に登場する憎まれ役は、単純な悪党ではなく、人間的な弱点を備えた陰翳のある人物として描かれる。たとえば『アルタセルセ』*Artaserse* (1730) のアルタバーノは国王を暗殺し、王子も手に掛けようとするが、その目的は溺愛する自分の息子を王位に就けることである。彼はマッシモと同様に、国王の権威など意に介さない、恐れを知らない人種であるが、優しく善良な息子が彼のアキレス腱である。アルタバーノは、息子が行方不明になった時にはすっかり動揺して、「息子よ、もしお前が生きていないのなら、私も死んでしまおう」というアリアを切々と歌う²⁴⁾。そして最終場面では、自分の命を盾にして王子を庇う息子を見て、王位篡奪を断念するのである。しかしマッシモに関しては、観客の同情を誘うような側面は描かれない。彼の復讐の理由は、かつて皇帝に妻を奪われたことであるが、それに関しては物語の展開に必要な最小限の事実が述べられるだけであり、彼の悲嘆や妻への愛については全く言及されない。彼は人間的な情愛から切り離された復讐の鬼であり、そのために他人はもちろん血を分けた娘まで犠牲にすることも厭わない。マッシモは良心や情愛といったしがらみから解放されている点で誰よりも強く、痛快でさえある完璧な悪党なのである。メタスタジオの作品において、このように邪悪なヒーローは、後にも先にもマッシモだけである。

4. 徳高き女王 ——オノーリア——

『エツィオ』において、フランス悲劇の影響が最も強く現れている人物は、皇帝の姉のオノーリアである。彼女はコルネイユやラシーヌが描く悲劇の女王のように、高位にふさわしい自負心を備えており、栄光のために個人的な欲望を断念する。

オノーリアは密かにエツィオを愛しているが、自尊心の高さから、身分の低い男への思慕を表に出すことができない。彼女があまりに熱心にエツィオの様子を尋ねる時に、ヴァーロは彼への愛情を疑うが、彼女は王族でない者との結婚など考えられない、と即座に否定する。

ヴァーロ　これほど詳細に尋ねる様子は、皇女というより恋する女性のようにです。

オノーリア　それは私たち女性に対する、あまりに不当な偏見です。同じ名を二度口にするだけで、恋していると思われるとは。無数の人々が彼の勇気と武勲を語り、エツィオの凱旋に駆けつける。オノーリアひとりが部屋に残り、出迎えもせず彼にも会わず、それでも不足という訳ですか。

ヴァーロ　自制が過ぎるのも、愛の証です。

オノーリア　ヴァーロ、長年忠実に仕えてくれたあなたですから、そんな言い方も許し

ましょう。しかし彼と私の身分がかけ離れている事実が、私を弁護してくれるはず。

(第一幕第六場)

そしてヴァーロが去ったあとに一人残されると、彼女は身分が災いして愛に没頭できないこと、しかも恋心を完璧に隠すことすらできないことを嘆く。そして続くアリアでは、義務に縛られる皇女の身の上と対比して、羊飼いの娘の自由を羨む。「お前たちは何と幸せなことか／無邪気な羊飼いの娘たちよ／恋する時に知らないとは／恋以外の掟を！／私も幸せになれるだろうに／もし愛しい人に／お前たちのように打ち明けることができるなら／この心が望むことを²⁵⁾。」

後にエツィオはオノーリアとの結婚を、王族でない自分には恐れ多いという理由で断る。オノーリアはそれを聞いて、内心の悲しみを隠しつつ、エツィオのおかげで皇位を捨てずに済んだことに深く感謝する、と厳かに述べる。そして第二幕でエツィオが皇帝暗殺の犯人とされた時、彼女はそれを信じようとしませんが、例によってマッシモが、彼女の度量に感嘆するふりしながら、エツィオが結婚を拒んだ件を持ち出して、復讐を唆す。弱点を突かれた彼女はひどく狼狽するが、最後には毅然として誘惑をはねつける。

マッシモ　おお、比類なき美徳！　あまりに寛大すぎます。彼を罰するに足る理由を持つ者は、あなた以外にいないというのに。彼はあなたを侮辱し、諸国の王が競って望む、あなたとの結婚を断ったのですから。

オノーリア　ああ、私への侮辱についてはもう話さないで。心の最も敏感な部分が傷つくから。傲慢な男！　恩知らず！　マッシモ、あの時のことを思い出せば、体中の血が沸き立つ気がします。しかしもはや彼のことを愛している訳でも、彼の妻になれないことを悔やむ訳でもありません。侮辱と…栄光と…私の名誉が…原因で…。

マッシモ　分かります。しかし誰もが分かるわけではないでしょう。他人の美徳よりも他人の弱さの方が、理解しやすいものですからね。あなたの寛大さは恋心だと思われるでしょう。その疑惑を晴らすには、復讐するしかない。正当な仕返しを避けることはありません。寛大さも度が過ぎれば、次の侮辱を誘発しますから。

オノーリア　今は私個人の侮辱など重要ではありません。弟の事件をよく調べなくては。エツィオの話聞いて、真犯人を見つけるのです。彼は潔白かもしれません。

(第二幕第九場)

身分においても美徳においても非の打ち所のないオノーリアにとって、エツィオへの恋心は唯一の弱点である。彼女は結婚を拒まれた上に、ヴァーロにも、フルヴィアにも、マッシモにも疑われたり同情されたりして、誇りを傷つけられる。続く場面でオノーリアは皇帝から、「お

そらくあなたが愛していない男」と結婚してもらわねばならない、と告げられる。彼女はエツィオの気が変わったのではないかと淡い期待を抱くが、実はフン族の王との政略結婚だと知って、またもや落胆する。彼女の身には次から次へと災難が降りかかり、それを公然と嘆くことすらできない。

しかし彼女はいつまでも憐憫の対象にとどまってははいない。オノーリアの最大の見せ場は第三幕の冒頭である。そこで彼女は、皇女としての自負心をもなげうって、エツィオの命を救おうとする。

第三幕は監獄の中庭が舞台である²⁶⁾。オノーリアが看守に皇帝の命令を伝えると、そこに鎖をかけられたエツィオが連行されて来る。彼女はエツィオの落ち着いた様子から、彼が犯人でないことを改めて確信し、もう一度穏やかに皇帝と話し合っほしい、少なくとも皇帝は、素直に自白すれば許すと言っている、と申し出る。しかしエツィオは自分は潔白である以上、卑屈な態度で命乞いをするくらいなら、むしろ傲然と死を選ぶ、と答える。ついにオノーリアは耐えられなくなり、彼に懇願する。

オノーリア　自分のことを顧みないなら、せめて私のことをお考えください。

エツィオ　どういうことでしょう。

オノーリア　あなたを愛しています。もう黙ってはいられません。身分を理由に愛を隠すのは無理です。

エツィオ　オノーリア、私に謙虚になれと命じるのはあなた自身ではありませんか。そんなことを言われては、私は逆に傲慢になってしまう。せめてあなたを尊敬しているのと同じくらい、あなたのことが愛せたら！　どうか死ぬのを許してください。エツィオは別の愛に縛られて、あなたを裏切りながら生きることになりますから。

オノーリア　私を裏切り、私から全ての希望を奪って生き延びるのです。私を侮辱し、むごい仕打ちをして、それでも生きるのです。私があなたの命を大切に思うがために、それを厭うと言うなら、せめてあなたにふさわしい死を求めなさい。剣を握ったまま、栄光の中で死ぬのです。世界があなたに同情するのではなく、羨望するように。

(第三幕第一場)

しかしオノーリアの説得は実を結ばず、エツィオは牢獄に戻ることを選ぶ。すると彼女は今度は皇帝を説得しようとする。民衆の絶大な支持を受けるエツィオを殺せば、生前よりもはるかに大きな敵となってしまう。皇帝は統治者にふさわしく寛容の美德を発揮して、エツィオを許し、フルヴィアを彼の妻として与えよ、自分もエツィオへの愛を断念するのだから一緒に耐えよう、と毅然として教え諭す。

オノーリア あなたの勇気とあなたの美德で、運命を恥じ入らせてやりなさい。私は女の身でありながら、あなたに強くなれと教えるのです。(中略) 自分自身に打ち勝つのです、皇帝の心の何たるかを、臣下たちに理解させるのです。(中略) 私自身の苦しみから、あなたの嘆きも想像がつかます。でも耐えなさい。辛い時に一人でないことは、いくらかは慰めになるものですから。(第三幕第二場)

オノーリアは意志と理性の力によって自ら進んで愛を断念して、統治者としての義務を果たす。舞台の最後で、彼女はローマを救うという大義のために、異民族の王との婚姻を受け入れる²⁷⁾。メタスタジオの劇において、心情を犠牲にして家門の栄光に殉ずるヒロイン像は、オノーリアが最初である。そしてこれ以後、『インドのアレクサンドロ』(1729) *Alessandro nell'Indie* (1729) のクレオーフィデや『デメトリオ』 *Demetrio* (1731) のクレオーニチェ、『イシッピレ』 *Issippile* (1732) のイシッピレのように、メタスタジオのオペラを特徴づける理想的な女主人公として繰り返し登場することとなる。

5. 大団円 —— 結末の弱さ ——

一般にメタスタジオの劇において、君主は地上における神意の現れであり、最終場面で人々に褒賞、罰、義務などを公正に配分する役割を担う。たとえ劇中で王が中心的な役割を果たしていない場合であっても、配役表の最上段には王の名前が書かれ、王の審判が大団円に至る鍵を握る²⁸⁾。

しかし『エツィオ』においては、弱き王であるヴァレンティニアノはそのような役割を果たすことができず、親衛隊長であるヴァーロの機転によって、かろうじて破滅が回避されるにとどまる。

エツィオと皇帝との関係は行き詰まったかのように見えたが、第三幕第四場で皇帝は牢獄からエツィオを呼び出してフルヴィアに会わせ、暗殺計画を自白するのであれば彼女と結婚させてやろうと言う。エツィオは即座に「さようなら愛する人。僕は牢に戻るよ」とフルヴィアに告げて去ろうとする。それを見た皇帝は、その態度こそが潔白の証だと言って彼を解放する。ところがそれは皇帝の策略であった。実は皇帝はヴァーロに対し、直後にエツィオを殺すように命じていたのである。ヴァーロが戻ってきてエツィオの死を報告すると、そこにオノーリアが駆け込んできて、実行犯であるエミリオが発見されたと言う。彼は瀕死の状態で宮殿に潜んでいたが、「皇帝が最も寵愛し、皇帝によって愛を踏みじられた者」こそが真犯人だと言い残して死んだのである。皇帝が無実のエツィオを殺してしまったことについて、フルヴィアとオノーリアは厳しく批判し、皇帝は狼狽する。

ヴァレンティニアーノ　オノーリア、何ということだ！　どうか私を責めないでくれ。間違いを犯したことはわかっている。しかし私は非難よりも同情に値する。恐怖心が私を唆すせいだ。私が寵愛する者たち、その中から謀反人を捜すのか？　彼らを傷つけてもいないのに。

オノーリア　傷つけていない？　昔のことを思い出しなさい。やみくもな愛情でマッシモの妻の貞節が汚されたことを、忘れてはなりません。(中略) まだわからないのですか。傷つけた者が忘れても、傷つけられた者は侮辱を忘れないということを。

(第三幕第九場)

オノーリアの叱責で皇帝は正気に戻るが、今度はマッシモが窮地に陥る。さすがの彼も言い逃れができず、まさに逮捕されるという瞬間に、フルヴィアが「皇帝に寵愛され、皇帝に愛を踏みにじられた者」とはまさに自分である、自分こそは真犯人なのだと言って父親を庇う。皇帝はもはや誰のことも信じられなくなり、意気消沈して去る。

最終場面はカンピドリオの丘が舞台である。エツィオの処刑に怒り狂う市民たちに向かって、マッシモが暴君を倒して我らが祖国と家族を守れ、と扇動している。皇帝軍との戦闘が開始され、戦うヴァレンティニアーノの剣が折れた時、マッシモが彼の前に立ちはだかる。援護に来てくれたと思いきよ皇帝に、彼は剣を突きつけ、「暴君は私かとどめを刺す」と言い放つので、皇帝はようやく全てを悟る。まさにその瞬間に、エツィオが登場して皇帝を救う。実はヴァーロが皇帝の命令を無視して、密かにエツィオを逃がしていたのである。

エツィオ　皇帝陛下、裏切り者だとされたこの手であなたの命を救うことを、天がお許しになりますように。生き延びてください。私にとってこれ以上の栄誉はありません。そしてもしあなたの胸に、私への疑いが残るのであれば、さあもう一度牢に入りましょう。

ヴァレンティニアーノ　並ぶ者なき偉大な魂よ！　この胸に来て私の愛と後悔の証を受けてくれ。さあお前の花嫁だ。オノーリアはアッティラとの婚礼の準備をせよ。私は喜んでお前の寛大な手にフルヴィアを譲ろう。(最終場)

エツィオがヴァーロの命令違反を許し、マッシモの命を救うことを願い出ると、皇帝は快諾し、全員の喜びのうちに舞台に幕が下りる。

これで本当に問題解決なのだろうか。皇帝は最大の危機を経て迷いを脱し、良き君主となるかもしれない。しかしヴァーロの機転がなければエツィオは死んだはずであり、皇帝のだまし討ちを知った上でなおエツィオが皇帝を救うというのは、やや苦しい気がする。もちろん前述の通り、第一幕第三場でエツィオの素朴な忠誠心が描かれているので、十八世紀の観客の目に

は、彼の反抗的な態度から忠実な臣下への変化は奇異には映らなかったのかもしれない。さらに第三幕で、皇帝が寛容の徳でエツィオを許し、皆を喜ばせておきながら、実は彼を殺すように指示していたという場面も、筋の運びが煩雑である上に、皇帝の印象を決定的に悪くしている。ましてやマッシモは永遠に改心するはずがなく、考えれば考えるほど、幕切れ後のローマの将来に不安が残る。

メタスタジオの最盛期の作品である『オリンピーアデ』や『デモフォーンテ』では、まるで優れた推理小説のように、バラバラになっていたパズルの全てのピースが、最終場面でしかるべき場所に収まり、作品全体が機械仕掛けのように精巧な構造になっていたことに気付かされる。しかし『エツィオ』では大団円へ導く仕掛けに関して、まだ改善すべき点が残っている。もちろんゼーノなど十八世紀の他のリブレットに比較すれば、格段に破綻のない作りとなっているのだが。

むすび

『エツィオ』は、メタスタジオの円熟期である（といっても三十代であるが）1730年代の作品に比較すれば、劇の構成やキャラクターの一貫性という点では、完成度が落ちるかもしれない。しかし若き詩人が古典文学に範を取り、王権を巡る白熱した議論や統治者の美徳を体現する女主人公、魅力的な悪役の描写といった要素を盛り込むことによって、自らの方向性を模索しながら、これまで誰も目にしたことのない、新しい音楽劇を作り上げようとしている意気込みが伝わってくる。作品を一つ書くごとに新境地を切り開く、伸び盛りの詩人の熱意に溢れた劇が『エツィオ』である。

メタスタジオの音楽劇の評判は全ヨーロッパに広がり、『エツィオ』が初演された翌年に、彼はハプスブルク家の宮廷詩人に推挙されたという連絡を受ける。そして1729年には永久にイタリアを去り、「欧州第一の詩人」として、ウィーンの宮廷のために数々の名作を書き続けることになる。

【使用テキスト】

Tutte le opere di Pietro Metastasio, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-54, vol. I. (注においては *Tutte le opere* と省略して記す。)

注

- 1) 十八世紀に上演された大規模な音楽劇。歴史上の事件や神話を題材とした重厚なオペラで、しばしば大がかりな舞台装置を伴い、上演時間は3時間から6時間を要した。ただし、オペラ・セリア (opera seria) という用語は、後世の人々が喜劇オペラであるオペラ・ブッファ (opera buffa) の対義語として、否定的なニュアンスで使用するようになったものであり、メタスタジオの時代には単に「音楽劇」

- (dramma per musica)と呼ばれていた。この論文では、より小規模な音楽劇であるアツィオーネ・テアトラレー (azione teatrale) やフェスタ・テアトラレー (festa teatrale) と区別するために、「音楽劇」(dramma per musica) にあたる作品を便宜上オペラ・セリアと呼ぶこととする。
- 2) メタスタジオがウィーンの宮廷詩人であった最初の10年(カール六世時代)においては、皇妃の聖名祝日(8月)と皇帝の聖名祝日(11月)にオペラ・セリアを上演する習慣であった。ただし1736年には皇女マリア・テレジアの結婚の祝典があり、そのためにさらに1回の上演が追加された。後にメタスタジオは、1年間に3本のオペラセリアを書かされたこの年は最悪だったとぼやいている。なお1740年にカール六世が没した後は戦争開始によって財政が厳しくなり、大規模な音楽劇が上演される機会は激減した。
 - 3) Francesca Cuzzoni (1696–1778) ファウスティーナ・ボルドーニと並ぶ十八世紀の伝説的女性歌手。ロンドンの王立音楽アカデミーと破格の条件で契約し、『エジプトのジュリオ・チェーザレ』*Giulio Cesare in Egitto* (1724)のクレオパトラ役、『ランゴバルドの女王ロデリンダ』*Rodelinda, Regina de' Longobardi* (1725)の題名役など、ヘンデルの数々のオペラでプリマ・ドンナを演じた。小柄で容貌と演技は平凡であったが、コロラトゥーラの超絶技巧と高貴な表現で際だっていた。Cfr., Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Oxford, Oxford University Press, 2001, vol. 1, pp. 1034–5.
 - 4) Francesco Bernardi detto Senesino (?–1759) アルト・カストラート。イタリア各地で活躍した後、1720年に王立アカデミーと契約してロンドンに渡り、『エジプトのジュリオ・チェーザレ』をはじめとするヘンデルの作品で主役を演じた。音域は狭かったが、レチタティーヴォでの表現力や、威厳のある悲壮な表現、深く豊かな声質は他の追隨を許さなかったと言われる。傲慢で虚栄心が強かったため、しばしばヘンデルと衝突した。Cfr., op.cit. vol. 4. pp. 314–5.
 - 5) Faustina Bordoni-Hasse (1697–1781) イタリアでスターとなった後にヘンデルと契約し、クッツォーニ、セネジーノと共にロンドンで活躍した女性歌手。『アドメート』*Admeto* (1727)のアルチェステ役などを演じる。クッツォーニとはライバル関係にあり、ボノンチーニ作曲の『アスティアナッテ』*Astianatte* (1727)の上演中に舞台上で殴り合いの喧嘩をした逸話が有名。パワフルで技巧的なメゾソプラノで、演技にも長けていた。1730年に作曲家のハッセと結婚し、メタスタジオに「最高のカッブル」と言われた。Cfr., op.cit., vol. 1, pp. 546–7.
 - 6) Carlo Broschi, detto Farinelli (1705–82) 史上最高のカストラート。1720年にメタスタジオが台本を書いたセレナータ『アンジェリカ』でデビューし、以来詩人と生涯の友情を結ぶ。1724年から36年までの間に欧州各地の劇場で未曾有の成功を収め、1737年からの22年間はスペインのフェリペ五世に仕えた。声量が豊かで音域も広く、どれほど困難なパッセージも楽々と歌いこなす完全無欠のソプラノで、しかも性格は思慮深く温厚であった。作曲家のリッカルド・ブロスキは実兄。Cfr., op.cit., vol. 2, pp. 121–2.
 - 7) Cfr., *Tutte le opere*, I, p. 1411.
 - 8) 『ウティカのカトーネ』における悲劇的結末に関しては、以下で論考した。中川さつき『『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—, 『京都産業大学論集 人文科学系列』第48号, 京都産業大学, 2015年3月, 389–406頁。
 - 9) Cfr., Giarrizzo, Giuseppe, 'L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e illuminismo', in *Covegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio, Atti dei convegni lincei 65*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 43–77.
 - 10) プロカッチ, ジュリアーノ『イタリア人民の歴史』豊下楯彦訳, 東京, 未来社, 1984年, p. 10.
 - 11) Cfr., Wandruzka, Adam, 'Pietro Metastasio e la corte di Vienna', in *Covegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio, Atti dei convegni lincei 65*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 293–300.
 - 12) Cfr., Bellina, Anna Laura, 'I drammi per musica', in *Pietro Metastasio Drammi per musica, Il periodo italiano 1724–1730*, Venezia, Marsilio, 2002, vol. 1, pp. 9–30.
 - 13) 『牧人の王』*Il re pastore* は、翌1752年に初演された『中国の英雄』*L'eroe cinese* と同様に、もともと職業的歌手ではなく、内輪の楽しみとして宮廷貴族が演じるために書かれた。したがって初演のテ

キストは比較的短く、曲も簡素なものとなっており、オペラ・セリアというよりはセレナータ（メタスタジオの場合は *azioni teatrali* または *feste teatrali* と称されるジャンル）に近い性格を持つ。ただし、メタスタジオの作品集においては、この二作品は *dramma per musica* と分類するのが通例であるため、ここでもそれに従う。

- 14) 十八世紀にはオペラが上演される際に、必ず台本（リブレット）が印刷・出版された。たとえば1740年のトリノの劇場の内部を描いた図版には、平土間の観客のうち数人が、リブレットを読みながら舞台を見ている姿が描かれている。たとえ自分の母語で書かれたオペラであっても、必ずしも聞き取りは容易でないのである。もちろんドイツ語圏や英語圏でイタリア・オペラが上演される場合は対訳つきリブレットが出版されることも多かった。（ザスロー、ニール『西洋の音楽と社会6 啓蒙時代の都市と音楽』樋口隆一訳、東京、音楽の友社、1996年、p. 39参照。）
- 15) Wiesend, Reinhard, 'Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni 50 del Settecento', in *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 171-97.
- 16) 渡辺守章, 「解題 1 ラシーヌの生涯と作品」, ラシーヌ『ブリタニキウス, ベレニス』所収, 東京, 岩波書店, 2008年, p. 399.
- 17) Cfr., *Tutte le opere*, I, p. 1410.
- 18) ギボン, エドワード『ローマ帝国衰亡史』第4巻, 朱牟田夏雄訳, 東京, 筑摩書房, 1988年, pp. 3-36 参照。
- 19) 第一幕第二場。
- 20) 第一幕第二場。
- 21) なお歴史的事実から見れば、ローマ帝国において皇帝の地位は世襲ではなく、養子縁組によって受け継がれた。メタスタジオは皇帝の権威の根拠として血統を挙げているが、これはむしろフランス古典悲劇の影響を受けたアナクロニズムだと言える（渡辺, 2008, p. 302を参照）。
- 22) 第一幕第八場。
- 23) 第一幕第五場。
- 24) 『アルタセルセ』第三幕第四場。
- 25) 第一幕第七場。
- 26) 牢獄は十八世紀の歌劇場で定番の場面であり、男性主役が鎖に繋がれて苦しむ場面が、とりわけ女性客の人気を集めた。
- 27) なお歴史書によれば、オノーリアはアッティラに嫁ぐことはなく、弟である皇帝によって一生幽閉されることとなった。ギボン, 前掲書, pp. 3-36 参照。
- 28) Cfr., Sala Di Felice, Elena, 'L'arbitro dei destini: Ideologia e drammaturgia in Metastasio', in *Metastasio Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983, p. 153, pp. 160-161.

“Ezio” (1728)

—Metastasio’s *dramma per musica* in the Italian period—

Satsuki NAKAGAWA

Abstract

“Ezio”, first staged with the music by Nicola Porpora in Venice in 1728, was the fourth *dramma per musica* (serious opera) by Pietro Metastasio (1698–1782), a young and spirited Roman librettist. During the same season of 1728–29, this opera was also performed in Rome with new music by Pietro Auletta, and 38 settings followed from 1730 to 1827, some of which were composed by famous musicians such as Hasse, Handel, Jommelli, and Gluck.

The basic plot of “Ezio” is based on actual historical events that occurred in the Roman Empire in the 5th century: “Ezio” (Aetius) returns to Rome as a victor of Attila, but his achievements and popularity cause fear in the Emperor Valentiniano (Valentinian) III. Moreover, Massimo (Maximus), who looks for a chance to take revenge upon the emperor behind a mask of loyalty, aggravates the feud between the two by means of several clever tricks. After many conflicts, Valentiniano eventually repents for his unjust treatment of Ezio and grants him permission to marry Fulvia, the object of the emperor’s love. This generosity of Valentiniano leads the story to a *lieto fine* (happy ending) as per the theatre custom in that period.

The libretto of “Ezio” is characterized by its abundance of recitation, which personifies the heated debate over issues of sovereignty and social duty. Ezio, the courageous and proud general, believes in the legitimacy of royal authority but, when the emperor demands his fiancée, experiences fundamental doubts in this regard; Valentiniano, good-natured but cowardly ruler, confesses to the pressure of the throne; Onoria, the emperor’s virtuous sister, renounces her love for Ezio and accepts a political marriage to Attila to save Ezio’s life and Rome; Fulvia, torn between her sense of duty to her evil father Massimo and her love for Ezio, decides to sacrifice herself for her father.

“Ezio” is an early drama of Metastasio and is not considered to be a masterpiece, as are “L’olimpiade” (1733) and “Demofonte” (1733), but it is undoubtedly a fine political drama with powerful and convincing characters. The two early productions in Venice and Rome made it a great hit, and the following year, the Habsburg court appointed Metastasio as the Caesarean poet in Vienna, the highest position for an Italian man of letters in the 18th century.

Keywords: 18th century, Metastasio, opera seria, Roman Empire, Aetius