

オルフェオの系譜

—— 十七世紀の音楽劇におけるオルフェオ像の変遷 ——

中川 さつき

はじめに

オペラの歴史は、1600年のフィレンツェにおける『エウリディーチェ』(Euridice, 台本リヌッチーニ、音楽ペーリおよびカッチーニ)の上演によって始まる、というのが定説である。『エウリディーチェ』は、ギリシャ神話のオルフェオの物語を扱った作品であり、それ以来、オルフェオのテーマはオペラで繰り返し取り上げられることになる。1600年の『エウリディーチェ』から1986年の『オルフェウスの仮面』に至る「オルフェオもの」のオペラは、【表1】にまとめた通りである。ただし、このリストはそのうち主要なものだけを列挙した、氷山の一角に過ぎない。楽譜や台本が散逸した作品や、カンタータなどの小規模な音楽劇も加えると、その数はさらに膨れあがる。

オルフェオの神話は、要するに「地獄から妻を取り戻そうとした男が、それに失敗する」というストーリーであるが、この単純な物語のどんな要素が当時の人々の心をここまで惹きつけたのだろうか。この論文では、十七世紀に制作された3つの作品、すなわち『オルフェオ 音楽による寓話』(1607年、マントヴァ)、『オルフェオの死』(1619年、パドヴァ)、『オルフェオ』(1672年、ヴェネツィア)を取り上げて、台本を読み解く。そして時代と地域によってオルフェオの描き方がどのように変わるのか、また変わらないものがあるとするれば、それは何であるのかについて考察する。

1. 『オルフェオ 音楽による寓話』

(*L'Orfeo, Favola in musica*, 1607年、マントヴァ)

アレッサンドロ・ストリッジョ (Alessandro Striggio, 1573?-1630) が台本を書き、クラウディオ・モンテヴェルディ (Claudio Monteverdi, 1567-1643) が作曲した『オルフェオ 音楽による寓話』*L'Orfeo, Favola in musica*¹ は、オペラ史上最初の傑作とされる。これはプロローグと全五幕で構成された音楽劇で、オウィディウスの『変身物語』およびウェルギリウスの『農耕詩』が主な原作とされる。初演は1607年にマントヴァ公の城の一室で行われ、ゴンザーガ家の人々とアカデミア・デッリ・インヴァギーティの会員が観客であった。初演は成功を収め、イタリア各地で再演された。

第一幕では、オルフェオとエウリディーチェの婚礼を祝福して、羊飼いたちが野山

¹ これはモンテヴェルディによるスコア(1609年)の冒頭に記されたタイトルである。1607年に出版された台本のタイトルは『オルフェオの物語』*La favola d'Orfeo*。

表 1

	タイトル	上演地	台本	作曲	Orfeo	Euridice
1600	L'Euridice	Firenze	Ottavio Rinuccini	Peri / Caccini	T (Jacopo Giusti)	S (Vittoria Archilei)
1607	La favola d'Orfeo	Mantova	Alessandro Striggio	Claudio Monteverdi	T (Francesco Ragi)	Soprano castrato (Ghirolamo Bacchini)
1619	La morte d'Orfeo, Tragicommedia pastorale	Roma	unknown (Stefano Landi?)	Stefano Landi	T	S
1631	Orfeo	Wien	unknown	unknown	Bernardino Grassi?	
1647	L'Orfeo Tragicommedia in tre atti	Paris	Francesco Buti	Luigi Rossi	Alto castrato (Atto Melani)	S
1672	L'Orfeo. Dramma per musica	Venezia	Aurelio Aureli	Antonio Sartorio	Soprano castrato	S (Antonina Coresi)
1686	La descente d'Orphée aux enfers	Paris?	unknown	Marc' Antoine Charpentier	Haute-contre (François Antoine)	S
1726	Orpheus	Hanburg	unknown	Telemann	Bariton	S
1735	L'Orfeo. Melodramma	London	Paolo Rolli	Araia, Hasse, Vinci, Porpora	unknown	unknown
1752	Orfeo. Tragedia per musica	Berlin	Leopoldo de Villati	Heinrich Graun	unknown	unknown
1762	Orfeo ed Euridice	Wien	Ranieri de' Calzabigi	Christoph Willibald Gluck	Alto castrato (Gaetano Guadagni)	S (Marianna Bianchi)
1791	L'anima del filosofo	(London / Firenze)	Carlo Francesco Badini	Franz Joseph Haydn	T	S
1858	Orphée aux enfers	Paris	Ludovic Halévy	Jacques Offenbach	T (Tayau)	S (Lise Tautin)
1986	The Mask of Orpheus	London	Peter Zinovieff	Harrison Birtwistle	High-bariton (Philip Langridge)	Lyric mezzo-soprano (Jean Rigby)

で歌い踊る他愛のない情景が繰り広げられるだけで、物語の進展はほとんどない²。当時の宮廷人にとって、アルカディアの田園は全ての夢が実現するユートピアである。そこでは牧人やニンフが、社会的な義務に囚われることなく気ままに暮らし、美しい自然の中で自由に恋をする。儀礼や慣習に拘束された宮廷とは対照的な世界であり、苛酷な労働や飢えに苦しむ現実の農民とも関係がない。素朴な舞曲と合唱（ギリシャ劇のコロスの再現とされた）に彩られた田園のシーンは、観客であるエリート層にとって、抗しがたい魅力を放っていたのである。

第一幕の中心は、花婿であるオルフェオが歌う「天上のバラ」である。これは19行にわたる無韻詩(versi sciolti)である。

天上のバラ、真昼の宝石、/全世界を統べる者の息子にふさわしい太陽よ、
あなただけがすべてを包み、すべてを一望する、/星がきらめく軌道から。
教えてくれ、これまで僕以上に/恵まれた恋人がいたのだろうか？
とても幸福だった、/愛する人よ、君と初めて出会った日は。
そしてもっと幸福だった、/僕が君を想ってため息をつき、
それに応じて、君がため息をついた時は。/そして最も幸せだった
汚れなきその手を、清らかな貞節の証として/僕に差し出してくれた時は！
晴れわたる夜空の星の数と同じほど、/春の丘に萌え出る若草の数と同じほど、
僕に無数の心があるのなら、/そのすべてを満たすことができるだろうに
今日、僕が感じている幸せで。

まずオルフェオは最初の6行で、彼の父である太陽神アポロに厳かに呼びかけ、自らが神々の血を引く存在であることを示す。7行目からは一転してアルカディアに住む牧人として、素直で晴れやかな調子で、花嫁に愛を語る。オルフェオの中には、神々の気品と牧人の無邪気さが同居しており、それが彼の魅力の源泉である。

彼の幸せは、エウリディーチェと出会った時、彼女と思いが通じた時、そして彼女が結婚を承諾した時、という三段階を経て増幅し、今や溢れんばかりである。オルフェオは輝くような幸福の絶頂にあるが、幸せであればあるほど、直後に降りかかる不幸が際だつことになる。

オルフェオの情熱的な語りかけに対して、エウリディーチェはこう答える。

私からは言いません/オルフェオ、あなたが喜ぶと、私がどれほど嬉しいかは。
/心は私の元になく/あなたの傍に、愛神とともにいるのですから。
/だからもし知りたいなら、愛神に尋ねてください/私がどれほど幸せでどれほどあなたを愛しているかを。

² 「リヌッチーニの場合と同様に、この第1幕は本来の意味でのストーリーを提示する部分とはなっておらず、むしろアルカディアの楽園を静止した状態で描き出していると言った方がよい。」レオポルト、172頁。

この6行の返答が、生者としての彼女に与えられた唯一の言葉であり、この後第四幕まで彼女に出番はない。二度目にエウリディーチェが口を開くのは、地獄でオルフェオが後ろを振り向いてしまった瞬間である。彼女は「愛が深すぎたために、あなたは私を失うことになるのでしょうか」云々という絶望の叫び（6行）を残して、再び地獄の闇に消えていく。彼女の台詞は全五幕でたった二つ（12行）で、その内容はオルフェオの言動に対するリアクションに過ぎず、彼女自身がどんな人間であるのかは全くわからない。また、夫と愛の二重唱を歌うこともない。

それとは対照的にオルフェオは全幕を通してほぼ出ずっぱりで、複数の閉じた楽曲（アリアやアリオソ）を通して、歓喜したり絶望したり訴えたりと、さまざまな情念を表現する。『オルフェオ』の主演は、あくまでリラを奏でつつ歌う半人半神の美しい青年であり、エウリディーチェは彼の感情を波立たせるための装置に過ぎない。ここでのエロスの対象は、ヘレニズム以前の古代ギリシャ美術がそうであるように、女性よりもむしろ若い男性なのである。

しかも、オルフェオとエウリディーチェ以外の登場人物は、全幕を通してそれぞれ一回しか登場することがない。彼らは舞台に現れると、オルフェオに語りかけたり、彼の言動についてコメントを加えたりして、退場するだけである。この作品は、タイトルロールであるオルフェオただ一人に焦点を絞って展開する。

第二幕でもアルカディアの祝祭が続いている。牧人たちの求めに応じて、オルフェオがアリア“*Vi ricorda boschi ombrosi*”（覚えているか生い茂る森よ）で、エウリディーチェへの恋に苦しんだかつての日々と、それが成就した時の喜びを歌い上げる。彼は羊飼いたちの合唱とともに、民衆的なリズムに乗せて伸びやかに気持ちを表現する。

しかし牧歌的な情景は、エウリディーチェの死を伝えるニンフの登場によって中断される。エウリディーチェは花冠にするための花を摘んでいる時に、毒蛇に噛まれてしまったのだ。オルフェオはひとしきり嘆いた後、「いや、詩に何らかの力があるのなら、/必ず地獄の淵の底まで行き / 黄泉の国の王に憐れみを乞い / 星が見える場所まで君を連れ戻そう、/ ああ、もしそれを残酷な運命が拒むなら / 僕は死を供として君の傍に残ろう。/ さらば地上よ、さらば天よ、太陽よさらば。」ときっぱりと宣言して、地獄に向かう。

第三幕で、オルフェオは「希望」(Speranza)に連れられて地獄に下る。しかし地獄の入り口には「この門に入る者は、すべての希望を捨てよ」という、ダンテ『神曲』の有名な文句が刻まれている。

オルフェオは泣く泣く「希望」と別れ、彼岸と此岸の境界であるレテ川までたどり着く。しかし渡し守のカロンテは、彼を乗船させるのを拒む。向こう側に渡して良いのは亡者だけだからだ。オルフェオは音楽の力で彼を説得しようと、アリア「強力な霊、恐るべき神よ」を歌う。

この曲はオペラ全体の中心であり、歌手と楽器奏者の名人芸の見せ場である。詩は三行一節（最終節のみ四行）の全六節で構成される。モンテヴェルディは、オルフェ

オの歌詞に華麗な装飾つきの音楽をつけ³、それに呼応してヴァイオリン、コルネット、ハーブが入れ替わり立ち替わり名人芸的なメロディーを奏でる。絢爛たるオルフェオの歌唱が、彼のリラを連想させる楽器によって増幅され、音楽の雄弁さを強調する。

オルフェオはまず荘重な調子で地獄の神の威光を称え、第二節では妻を失った自分とはもはや死んだも同然であるから彼岸へ渡してくれ、という論理を展開する。第三節では、妻の美を称え、彼女さえいれば地獄も極楽となる、と語る。

強力な霊、恐るべき神よ、/ あなたの助けがなければ彼岸へ渡ることはできない / 肉体から離れた靈魂は。 / 僕は生者ではない、愛しい妻の命が奪われた時から、 / 心臓は私の傍にないのだから。 / 心臓なしで、どうして生きていると言えよう？

暗闇の中、僕は彼女の元へと歩みを進めた、 / それはもはや地獄ではない、どこであろうと / これほどの美女がいる場所は天国なのだから。

続く第四節で、オルフェオは決然と名前を名乗って地獄の闇を前進するかと思えば、第五節ではがらりと雰囲気を変えて、憧れに満ちた調子で輝くような美女エウリディーチェに呼びかける。そして最終節では再び神の助けを乞いつつ、典雅な楽人としての姿を印象づけて曲を締めくくる。

僕はオルフェオ、エウリディーチェの後を追う / この暗闇の土地を通して
生きた人間は通ったことのない道を。

おお、僕にとっての光明である愛しい人よ、 / 君の眼差しが僕を生き返らせてくれるなら、 / ああ、僕の苦痛が癒されないことがあるうか？

あなただけが、高貴な神よ、僕を助けてくれる / 怖れることはない、黄金のリラを奏でる / 僕の指が持つ武器といえば、優美な弦のみ、 / 厳格な魂も、それを聴けば心動かさずにはいられない。

オルフェオは一曲の中で何度も調子を変え、自分のさまざまな魅力を見せつける。冥界の神に対して怯むことのないアポロの息子としての品格、アルカディアの牧人としての叙情性、そして典雅な楽器を爪弾きながら歌う若者というイメージを通しての、視覚と聴覚へのアピールである。

にもかかわらず、オルフェオの切実な訴えは無骨な渡し守の心に届かない。しかしカロンはリラの調べを聴きながら眠ってしまうので、オルフェオはその隙に自分で船を漕いでレテ川を渡る。

第四幕では、地獄の王ブルトーネがオルフェオに妻を返すことを決断する。オル

³ モンテヴェルディは“Possente spirito”に関して、二種類の楽譜を残している。一つは簡素なレチタティーヴォであり、もう一つはそれに名人芸的な装飾を加えたものである。後者では、たとえば *tanta bellezza* の *tanta* の一単語に細かい装飾をつけて、ほぼ3小節に渡って展開させている。なお通常演奏されるのは装飾つきの版である。Cf., レオポルト、179-182頁。

フェオの歌に心動かされたプルトーネの妻が、夫を説得したのである。ただし、王は地上に出るまでオルフェオは妻の顔を見てはならない、という条件をつける。そしてオルフェオは妻を連れて脱出する過程で、背後にいるのは本当に愛する妻なのだろうかという不安に耐え切れず、ついに後ろを振り向いてしまう。

最終幕は、再び妻を失ったオルフェオがトラキアの野原で嘆き悲しむ場面で始まる。オルフェオは妻への思慕があまりに強いために、他の女性たちに見向きもしない。彼は言う。「だから未来永劫ありえない。卑しい女どものために / 愛神が黄金の矢で僕の心を射抜くなど。」

これに続く結末は、2つのヴァージョンが存在する。ストリッジョが1607年のマントヴァ初演用に出版した『オルフェオ』の台本では、オルフェオの冷淡な態度を恨んだバッコ（バッカス）の信徒たちが、最後に彼を虐殺する。「万歳、酒神バッコよ。高らかにあなたの名を呼ぼう」と彼女たちが叫びながらオルフェオを追いかける、狂騒の中で幕が降りるのである。トラキアの女たちによるオルフェオ惨殺は、オウィディウス『変身物語』第十一巻やヴェルギリウス『農耕歌』にも記されたエピソードである。トラキアの女たちは、彼女たちの思慕をはねつけるオルフェオを殺し、その体をバラバラにして野山に散らしてしまう。幸いにして首は原形を留め、豎琴とともに悲しみの歌を歌いながらヘブロス河を流れ、レスボス島に漂着する。この場面は、ギリシャの壺からラファエル前派の絵画に至るまで、長期にわたって美術作品のテーマとして取り上げられている⁴。

これに対して1609年にヴェネツィアで出版されたモンテヴェルディのスコアは、台本とは全く異なり、オルフェオがアポロに連れられて天に昇るという大団円となっている⁵。アポロは、オルフェオが現世の幸不幸に振り回されていることを非難する。「まだわからないのか / 地上では永続する幸福などないことを。 / 永遠の生命を享受したいなら / 私の後について天上へ来い、お前は歓迎されるから。」ここでもまた、天国に行って初めて真の幸福が得られるという、キリスト教的な思想が流入している。彼ら二人が「歌いながら天国へ昇ろう / 本当の美德が / ふさわしい報いである喜びと平安を得る場所に」と言って昇天する場面でスコアは終わっている。

この書き換えの理由については2つの説がある。第一に技術的な問題を原因とする説。スコアに書かれた昇天シーンが最初の場合であったが、初演の会場であるマントヴァ公の一室が狭すぎて、大がかりな装置が使えなかったため変更した、というものである。第二にパトロンへの配慮からハッピーエンドにしたという説。1607年の上演はサヴォイア公をマントヴァに迎える祝賀行事として計画されたので、悲劇的な結末はふさわしくないと（作曲家あるいは他の誰かが）判断して自粛した、というものである。初演のスコアは残っていないため、未だ結論は出ていないが、現在では台本

⁴ 女たちが倒れるオルフェオを打ち据える場面を描いたラッザリーニ『バッカスの信女に虐殺されるオルフェオ』(1698)、レヴィ『オルフェウスの死』(1866)、オルフェオの頭部が浜辺に流れ着く場面を描いたデルヴィル『オルフェウス』(1893)、ウォーターハウス『オルフェオの首を見つめるニンフ』(1900)など。

⁵ こちらはヒギニウスが残した神話をベースにしている。

の結末を最初のヴァージョンとする説が有力である。

ストリッジョとモンテヴェルディの『オルフェオ』には、後のオルフェオ劇に見られる要素がほぼ出揃っている。それはアルカディアの楽園、神であり牧人であるオルフェオの二面性、地獄の王をも動かす音楽の力、さらにギリシャ神話の世界へのキリスト教的な要素の導入である。オルフェオ神話をオペラ化する際の規範は、ここで確定したと言える。

2. 『オルフェオの死』 (*La morte di Orfeo*, 1619年、パドヴァ)

—— キリスト教的オルフェオ ——

モンテヴェルディのスコアから最終的に削除された、オルフェオ虐殺のエピソードを中心に据えたオペラが、『オルフェオの死』である。この作品はステファノ・ランディ (Stefano Landi, 1587-1639) によって作曲され、1619年6月にアレッサンドロ・マッテーイに献呈されている。しかし初演の情報は残っておらず、実際には上演されなかった可能性もある。台本の作者も不明で、ヴァティエッリの説 (Vatielli, 1939) によれば作曲者自身とされる⁶。

台本の冒頭には13名の登場人物が記載され、その大半は神々と寓意的な人物 (暁、川、怒り、など) である。しかもオルフェオは半分神であり、エウリディーチェは最初から死者として登場するので、主要人物の大部分は生身の人間ではない。モンテヴェルディとストリッジョの作品よりも、さらに浮き世離れしたオルフェオである。

このオペラは、オルフェオがエウリディーチェ奪還に失敗して、地獄から戻って来た後のエピソードを扱う。台本の冒頭に記載されたあらすじはこれだけである。「オルフェオは神々と誕生日の祝宴を開くが、そこに招待されなかったバッコがマイナデスたちに命じて彼を殺す。その後オルフェオはジョーヴェによって天に昇る。」

オペラは全五幕で構成される。第一幕は実質的にはプロローグ、つまり第二幕以降で展開する物語の予告編である。まず海の女神テーティ (テティス) がオルフェオの無惨な死を予見して嘆く。続いて暁の女神が眠りから覚め、野山に朝が訪れる美しい光景が牧人たちの合唱で描写される。第二幕でようやく本筋に入り、オルフェオが舞台に現れるやいなや歌い始める。それは山や川、鳥や獣たちに向かって、自分の誕生日を祝ってくれ、と語りかけるものである。その歌に聴き惚れるヘブロス川は、祝宴に天上の神々も招くようにと勧める。オルフェオはジョーヴェ (ジュピター)、マルテ (マルス)、アポッロ (アポロン) など男性の神々を招待するが、暴力と混乱をもたらすとしてバッコ (バッカス) だけは排除する。続けて彼は、女性に対する嫌悪を口にする。

牧人たちよ、君たちも僕の祝宴に集まれ。しかし女性よ、お前たちは祝宴から遠く離れよ。それが僕の望みだ。理性に欠ける女どもは去れ。この世の災い、

⁶ Cfr., *The New Globe Dictionary of Opera*, vol.3, p.474.

有毒な花、毒蛇の巣を隠し持ち、人の心に好んで毒を盛る、極彩色の野原よ⁷。

オルフェオの女性批判はまだ続く。次の場面で天界の使者であるメルクーリオ（メルクリウス）が、祝宴の差し入れとしてバッコの酒であるワインを避け、神々の飲料であるネクトルを届けに来る。オルフェオは彼に対しても「激情（Furor）は遠くに去り、地獄そのものよりも汚らしい場所である女性の胸にのみ宿るように」と言う。第四場ではアポッロが登場し、女性たちとの束の間の快樂のために美德への道を踏み外さないように、とオルフェオに忠告する。すると彼は愛が自分の心を支配することはもはやないと答え、次のように付け加える。「愛していないというより、嫌悪しています。優しさという罫を仕掛ける女どもを。」ここでアポッロやメルクーリオといった天上の神は秩序と美德の象徴であり、バッコや女性は混乱と享楽の象徴である。オルフェオは前者を崇拜し、後者を忌み嫌う。

オルフェオがエウリディーチェを失った後に、女性を忌避し、むしろ少年を愛したというエピソードは、オウィディウス『変身物語』にも記されている。「そのあいだ、オルベウスは女人との愛をすっかり絶っていた。失敗にこりたせいだったかもしれないし、そんな誓いをたてていたからかもしれない。けれども、多くの女たちが彼と結ばれようとして熱を上げたし、また多くの女が、はねつけられて悲しんだ。なお、愛を幼年の男児に移し、その青年期に先立って、束の間の人生の春と、早咲きの人生の花々を摘み取ることを、身をもってトラキア人に教えたのも、彼オルベウスだ⁸。」

ここまで侮辱されて、バッコも女たちも黙っているはずがない。第三幕ではバッコの怒りが炸裂する。半分神だとはいえ、牧人の間で暮らすオルフェオごときが、真正正銘の神であるバッコを軽んじるとは言語道断である。オルフェオを愛するニーザは「そんな激昂は神にふさわしくありません」とバッコを必死で制止するが、彼は「愛を蔑む者には死がふさわしい」と断言し、手下のフローレ（Furore= 激情、怒り）を呼び出してオルフェオ殺害を命じる。

松明に毒を垂らし、憎悪はあらゆる心を一瞬で破壊する毒となるように。私の信徒であるマイナデスたちの心が燃えさかるように。冷酷さと悪意の塊となって、オルフェオの元に駆けつけ、彼を八つ裂きにせよ。川岸は彼の血で染まり、彼の四肢はバラバラにされるがいい⁹。

第四幕ではオルフェオの虐殺が描かれる。第一場で誕生日の祝宴が終わり、神々が天に去ってゆく。オルフェオはにわかに亡き妻を思い出して悲しくなり、泣き疲れて月桂樹の陰で眠ってしまう。そこに猛り立つフローレとマイナデスたちが現れ、オルフェオを見つけて狂喜する場面で幕が下りる。

⁷ 第2幕第2場。

⁸ オウィディウス『変身物語』中村善也訳、63頁。

⁹ 第3幕第4場。

続く場面で、オルフェオの母であるカリオペが息子の死の知らせを受ける。羊飼いのフィレーノは、オルフェオの最期の様子をこう語る。

彼は先を続けようとしたのですが、歌声と嘆きは武器を持った一団の叫びによって遮られました。オルフェオが涙に濡れた目を向けると、松かさの杖を持ったマイナデスたちが怒り狂ってやって来るのが目に入ります。女たちの残忍な心を静めることができると信じて、彼は投げ出していた豎琴を手に取り、金の弦を爪弾きますが、指を走らせてリラを鳴らしたところで効果はありません。激昂した女たちの心は石のように無情ですから。

フィレーノは続けて、切断されたオルフェオの頭部が漂着することを知らせる。「さあ、ちょうどヘブロス川が涙ながらにあなたの元に、白い布に包まれた息子の頭を運んできました。彼は微かな声で波に向かって歌っているようです。『今度はお前たちが歌っておくれ。僕は口を閉じるから』と。」この報告を聞き終えると、悲しむカリオペは、四散した息子の体を集めに行くことにする。

最終幕である第五幕は、オルフェオの二度目の地獄下りである。前回は生者として掟破りの地獄行きであったが、今度はれっきとした死者として堂々と地獄に下る。

ここで初めてエウリディーチェが登場するのだが、出番は一瞬で終わる。この作品でもエウリディーチェの影は薄く、彼女の美はオルフェオの言葉によって語られるだけである。作品を通じて、観客のエロスの対象となるのはやはりオルフェオである¹⁰。

ついに妻の元までたどり着いたオルフェオは、感極まって彼女の美しさを絶賛する。しかし何ということか、エウリディーチェは興奮する夫を見て「この愚か者は誰？」と冷たく言い放つ。彼女は生前の記憶を失って、地獄の生活にすっかり馴染んでいるのである。

エウリディーチェ　メルクーリオ、死の冷気の中で恋の熱に浮かされるこの愚か者は誰？

メルクーリオ　では彼がわからないのか。彼はお前のために死んだのに、他のどの女よりもお前が美しいと言って。

オルフェオ　エウリディーチェ、愛しい人、オルフェオだよ、かつて君の目にあれほど愛しく映った / 名高い半神だよ。

エウリディーチェ　夢か幻覚を見ているのよ。 / オルフェオなんて知らないし、一度も会ったことがなければ会いたいとも思わない。

¹⁰ オルフェオが天界に到着する時、フォスフォロは宝石や花で彼の美貌を飾り立てるように、と命じる。「集まれ、美しい星たちよ / 輝ける太陽の侍女たちよ、 / ブロンドの髪を / 黄金の髪を飾れ / 私たちの半神を、美しいルビーで。(中略) 裕福な春の女神、 / 花という宝石の管理人よ / クロッカスやアマランサスで / 白い百合やバラで / オルフェオに豪華なマントを織り上げておくれ。」(最終場面)

嫌いでもなければ好きでもない。
失礼します、私は至福の地エリュシオンに / 帰りたいので。
オルフェオ 酷い人、どこに行ってしまうの。僕を捨てて
冷たく無慈悲で険しい態度で、どこに行くの。
エウリディーチェ、エウリディーチェ！

数あるオルフェオ物語の中で、このオルフェオは群を抜いて気の毒である。恋い焦がれた妻から愚か者呼ばわりされた上に、オルフェオなど別にどうでも良い、と切り捨てられる。彼は妻を亡くした苦しみを通算三回も味わうことになる。エウリディーチェが蛇に噛まれた時、地獄から彼女を連れ出すのに失敗した時、そして今回である。

絶望するオルフェオを、メルクーリオが慰める。「哀れな恋人よ、彼女はもはやお前のかつての妻ではない。しかし心配するな。私が差し出す効き目のあるレテ川の水を飲むのだ。そうすればお前の心は晴れるから。」オルフェオはレテ川の水を飲み、現世の記憶を葬り去ることで、ようやく妻への執着から解放される。

オルフェオ 何とすっきりと澄み渡った / 快く明るい光が魂を照らすことか！
悲しみの雲も怒りの毒も / 激高の稲妻も
もはや心に湧き上がることはなく、
愛という重荷が私を押しつぶすこともない。
メルクーリオ 幸福な魂よ、さあ私に続いて飛ぶが良い、 / 至高の天へ。
オルフェオ もはや消え去るように / 生が欲望に与える欲びは。

地上で度重なる不運に見舞われた人物が、死によってはじめて苦痛から解放され、心の平安を得るという結末は、1609年版のモンテヴェルディ『オルフェオ』のスコアにあらわれる、キリスト教的な昇天という要素をさらに推し進めた形である。

作曲家（かつ台本の作者？）であるランディは1587年にローマに生まれ、その地の音楽家として典型的なキャリアを辿った。つまりイエズス会で教育を受け、カトリック教会の有力者の庇護を受けてキャリアアップしていったのである。彼は7歳で少年聖歌隊のソプラノ歌手となり、15歳の時からセミナリオ・ロマーノで勉強する。その後、複数の教会でオルガン奏者、聖歌隊長、聖歌隊指揮者をつとめ、いくつかの教会音楽を出版する。そして1619年にパトロンのアレッサンドロ・マッテーイに『オルフェオの死』を献呈した¹¹。マッテーイは当時パドヴァの司祭であり、教皇や枢機卿を輩出した名家であるバルベリーニ一族と深い関係にある人物であった。この作品はパドヴァで書かれたとされるが、宗教色の濃い筋立ては、はっきりとローマ風である。

なお「現世は苦難の連続であり、天国ではじめて心の平安を得ることができる」というテーマは、ランディがその13年後に作曲した『聖アレッシオ』(Sant' Alessio,

¹¹ Cfr., The New Globe Dictionary of Music and Musicians, vol. 14, p.209.

1632年)の中で、より完成された形で提示される。この作品は、バルベリーニ家の依頼により制作・上演され、台本を書いたのはイエズス会出身のジュリオ・ロスピリオージ(Giulio Rospigliosi, 1600-1669)、後の教皇クレメンス9世である。物語はキリスト教の聖人アレッシオの生涯を扱ったものである。アレッシオは富貴な家に生まれたにもかかわらず、信仰のために世俗から距離を置き、物乞いをして暮らしている。実家の母や妻は彼が巡礼の途中で失踪したものと信じており、まさか近所で路上生活をしているとは夢にも思わない。アレッシオは乞食仲間からも虐められ、悪魔からは誘惑され、脅されるが、ひたすらそれに耐え、最後には天使たちに導かれて昇天する。

ランディの『オルフェオの死』は、モンテヴェルディとストリッジョの『オルフェオ』と同じくらい、あるいはオルフェオの女性嫌悪や、彼を襲う女たちの暴力を描いているという点で、それ以上にギリシャ神話のエピソードに忠実な設定であるが、最終場面では非常にカトリック的な色彩が強い音楽劇となっている。

3. 『オルフェオ音楽劇』(“*L’Orfeo drama per musica*”, 1672年、ヴェネツィア) —— 世俗的オルフェオ ——

アウレリオ・アウレーリ(Aurelio Aureli, 1652-1708)が台本を書き、アントーニオ・サルトーリオ(Antonio Sartorio, 1630-1680)が作曲した『オルフェオ』は、1672年にヴェネツィアで初演された。

この作品において、まず注目すべき点は、オルフェオ役がソプラノ・カストラートのために書かれていることである。モンテヴェルディもランディも、オルフェオ役をテノール歌手に歌わせた。しかし時代が下ると、彼らも男性主役(primmo uomo)をカストラートにあてるようになる。ランディは1631年の『聖アレッシオ』の題名役をソプラノの音域で、モンテヴェルディは1642年の『ポッペアの戴冠』(L’incoronazione di Poppea)で、皇帝ネローネとオットーネという主要な男性役を、それぞれソプラノとメゾソプラノの音域で書いた。1630年以降には、高度な技術を持ったカストラートを雇うことが容易になったのであろう¹²。それと並行して、美しい若者を表現するには、成人男性の低音ではなく、中性的な高音域で歌うことがふさわしい、という倒錯的な美意識が観客に浸透していった。

サルトーリオの『オルフェオ』では、エウリディーチェを巡って二人の若者が対立する。それは彼女の夫であるオルフェオと、彼の弟であるアリスターオである。アリスターオは兄の妻への片想いに苦しみ、オルフェオは妻と弟との関係を疑って嫉妬に苛まれる。オルフェオとアリスターオは共にソプラノで書かれ、どちらが主人公であるのかを判断するのは難しい。彼らが登場する場面の総数はともに16である。オルフェオには終盤で妻を失った男の嘆きという最大の見せ場が与えられるが、オペラ全

¹² 1694年にはローマの教会には100名程度のカストラートが存在し、そのうち80-90名が現役歌手であった。イタリアでは1630年から1750年までの期間、つねに数百名のカストラートが存在しており、ローマやヴェネツィアといった大都市においてカストラートの集団は日常的な光景であったと考えられる。Rosselli, pp.40-41.

体は、アリスターオと彼の婚約者が元の鞘に戻って結婚する場面で大団円となる。

しかも物語は常にオルフェオとアリスターオに焦点を当てているかといえば、そうではない。彼ら2人の登場場面を合計しても、全3幕合計64場の約半分に過ぎず、彼らが不在の場面では、脇役たちによる喜劇的な場面が展開する。アキッレ（アキレウス）とエルコレ（ヘラクレス）がアリスターオの婚約者であるアウトノエに一目惚れしたり、彼らの教師であるキローネ（ケイロン）が、恋に浮かれる二人を何とか学問の道に戻そうとしたり、好色な乳母エリンダが若い男を追いかけ回したり、といった具合である。神話の登場人物であるアキッレ、エルコレまで徹底して世俗的で、授業をさぼって美女を追いかけ、教師を悩ませる。この作品のタイトルは一応『オルフェオ』となっているが、オルフェオは数多く登場するキャラクターの1人に過ぎない。舞台には人間やら神やら死者やら半神やらが入り乱れ、賑やかな群像劇を繰り広げる。ランディによるキリスト教的・神話的な『オルフェオの死』とは対照的に、十七世紀ヴェネツィア社会の雰囲気をも反映させた、極めて人間臭い物語である。

オルフェオの弟であるアリスターオは、兄の妻であるエウリディーチェに恋い焦がれている。叶わぬ恋に憔悴する青年の役割は、ここではオルフェオではなく、アリスターオに与えられる。恋患いに苦しむアリスターオに対して、医師は「熱を下げるには、恋い焦がれる美女が傍にいたることが必要だ。これが恋する者全員に対して私が処方する薬だ」という診断を下す。そしてエウリディーチェがやって来ると、アリスターオは、自分が愛する女性の肖像画だと言って、彼女に鏡を見せる。しかし彼女は「これは理解できなかったふりをする方が賢いわ」とつぶやいて、それを受け流す。アリスターオはたまらず愛を告白するが、折悪しくオルフェオがやって来て、二人の仲をすっかり誤解してしまう¹³。

第二幕の終わりでは、エウリディーチェの死が描かれる。アリスターオはエウリディーチェを追いかけるが、彼女は必死で彼の手から逃れ、その途中で蛇に噛まれてしまう。

エウリディーチェ ああ。死んでしまう。/ 残酷な蛇が私を殺し
死をもたらす毒が / この目を閉ざして / もう光が見えない。
オルフェオ、夫よ、愛しい人よ、私は死んでしまう。

アリスターオ ひどい！ 神よ、何ということだ！
残酷な運命よ / お前は死神を勝ち誇らせたのか、
こんなに美しいひとを彼の戦利品として¹⁴。

続く場面でアリスターオは愛する人を失った嘆きを存分に歌う。

アリスターオ 残酷な蛇よ、お前は無慈悲にも / 罪のない者に死をもたらす。

¹³ 第1幕第12～13場。

¹⁴ 第2幕第22場。

悪いのは僕であり、僕だけが過ちを犯したのなら
お前の怒りは全て僕にぶつけてくれ。
僕の美しい人から / 魂を奪ったその牙よ、
やって来て僕の心臓を噛んでくれ、
死ぬことで僕は命を取り戻すから¹⁵。

アリスティーオの嘆きのアリアで第二幕が終わりそうなものだが、そうならないのがこの作品の特徴である。次の場面では、バッコ（バッカス）が現れて「お前が愛する美女にはニンフたちによって墓が建てられ、エウリディーチェの名は黄金の墓石とともに永遠に称えられる」から、何も嘆く必要はないじゃないか、と彼を慰め、サテュロスやバッカントといった仲間たちと歌い踊る陽気な場面で幕を閉じる。

一方でオルフェオは、妻の不貞を疑う嫉妬深い夫として描かれる。彼をいわば家庭内暴力の加害者として描くのは、これまでにないパターンである。オルフェオは、妻と弟との仲を誤解して嫉妬に苛まれ、ついに牧人のオリッロに剣を渡して、エウリディーチェ殺害を命じる。その際のオルフェオと牧人のやり取りは、まるで皇帝が部下に暗殺を命じるかのように荘重な雰囲気であるが、実際には二人とも牧人の姿なので、その落差が笑いを誘う¹⁶。

オルフェオ 聞け、お前の右腕に / 重要な任務を託す。さあ剣だ。
オリッロ エウリディーチェを殺せと？
オルフェオ そうだ。
オリッロ 私に刺せと？ / あの白い胸を。
オルフェオ 私の命令を / 実行せよ。
オリッロ それはいつ？
オルフェオ 今日中にだ。
オリッロ それはどこで？
オルフェオ この辺りで。 / 不貞な女が / この野原に散歩に来るときに /
この剣に存分に飲ませてやれ / 邪悪な女の体に流れるすべての血を¹⁷。

そしてオルフェオはオリッロが任務を果たして帰ってくるのを待つが、期待に反して、妻がアリスティーオから逃れようとして毒蛇に噛まれ、息を引き取ったことを知らされる。自分の誤解を悟って愕然とした彼は、レチタティーヴォで弟を呪い、それに続けて悲しみのアリアを歌う。

¹⁵ 第2幕第23場。

¹⁶ 第2幕第18場でも、オリッロはしつこく追いつがる乳母のエリンダを振り払おうとして、「オルフェオの崇高なる命令が、我を森の内へと呼ぶのだ」(Alto comando / d'Orfeo mi chiama entro la selva.)と重々しく告げる。

¹⁷ 第2幕第20場。

邪悪なアリスターオよ、/ お前は地獄に飲み込まれてしまえ。そして無慈悲な復讐の女神に / 襲われてしまえ。/ そしてお前の魂が永遠に苦しむように。
(ここでオルフェオは櫛の古木の陰に腰を下ろし、リラに合わせて歌う)

ため息をつく恋する男の / 嘆きを受け止めておくれ / 優しい豎琴よ / ああ撥よ、
ぼくの哀悼を伝えてくれ / 木々よ、石よ、鳥よ、風よ、/ ぼくの嘆きを聞いておくれ。

(ここでオルフェオの歌に合わせて草木が動き、さまざまな獣たちが歌を聴くために姿をあらわす。)

エウリディーチェは死んでしまった。/ もう見ることも出来ない / 太陽の光を / 悲しみに死んでしまいたい。/ この嘆き悲しむ魂は / 燃えさかる深淵に / 彼女を追って行きたい¹⁸。

オルフェオに与えられた詩句は高貴で美しく、歌に引き寄せられて動植物が彼のもとに集う。オペラ全体の眼目となる場面である。ここだけを切り取れば、非常によくできた嘆きの場となっているが、それまでのオルフェオの言動を知る観客には、いまひとつ彼に同情しきれないところが残る。

オルフェオは悲しみに沈んで眠り、すると夢にエウリディーチェが現れて「リラに合わせて甘美な歌を歌うだけで、あなたは私を黄泉の国から救いだそうとは考えないの？」と叱責する。そして彼は地獄に行くが、最終的には救出に失敗するという、例の筋立てとなる¹⁹。

次にオルフェオやアリスターオといったシリアスな人物を取り巻く喜劇的な脇役について説明する。まずアリスターオの乳母エリンダ(テノール)は、17世紀のヴェネツィア・オペラを象徴するキャラクターである。彼女は『ポッペアの戴冠』(1643)に登場する乳母アルナルタと同じく、好色な中年女性であり、徹底した現実主義者である。エリンダはアリスターオの思いを受け入れるようエウリディーチェを説得しようとするが、夫以外は眼中にないエウリディーチェは、何を言われているのかすら理解できない。エリンダは呆れて言う。

かわいそうなアリスターオは、エウリディーチェに恋い焦がれている。でもあの娘は恋愛の作法に馴染んでいない。わかっちゃいないし、わかろうともしない。

(アリア) もしあたしが戻れるのなら / 青春のまっただ中に / 辛い思いなどさせず / 男はみんな満足させてやろう / 美貌は年齢とともに一瞬で消え去るから、誰もが / 一人の男を満足させるだけに終わって後悔する。 / あたしの髪がブロンドだったころ / あたしは美人だったけど、知恵が足らなかった。 / いい

¹⁸ 第2幕第3場。

¹⁹ 第3幕第14～16場。

男ならみんな好きだったのに / 気後れしていた。 / 今なら誰だって胸に抱きしめてやるだろうに / 私が頼みこんだところで、誰も聞いちゃくれない²⁰。

また彼女はエウリディーチェの死を嘆くアリステオに対し「もう泣くのはおやめ、墓の下の美女を恋い焦がれるなんてバカバカしい。」「そんなことは無駄じゃないか。死人の顔なんて男の欲望をそそることも、男に喜びを与えることもないんだから。」と身も蓋もない現実を突き付けて、婚約者であるアウトノエとの復縁を勧める²¹。アリステオは最終的に彼女の助言に従って、アウトノエに許しを乞い、彼女と結婚する。一方、アウトノエに熱を上げていたアキッレは、最終場面で彼の母である女神テーティ（テティス）に「美しい瞳に心奪われていては、お前は戦場での勝者ではなく、美貌の勝者となってしまう」と叱責されて、泣く泣くトロイアへ向かうことになる。

サルトーリオの台本は、機知に富んだ詩句と生気に溢れるキャラクターのおかげで、個々の場面は非常に魅力的なものとなっている。しかし悲劇と喜劇の要素を盛り込みすぎたために、劇全体としてはどうしても散漫な印象に終わってしまうことは否定できない。モンテヴェルディとカヴァッリという二大作曲家が去った後、劇場の大衆化によって作品の質が落ち、衰退期に入った1670年代のヴェネツィアの状況を象徴する作品だと言える²²。

おわりに

本論で取り上げた三つの作品、“Orfeo, Favola in musica” (1607), “La morte di Orfeo” (1619), “L’Orfeo drama per musica” (1672) は、それぞれオルフェオ神話の異なった部分にフォーカスして作劇されている。しかしどんな描き方をしても、共通するのは「妻を失ったオルフェオの嘆き」が舞台の核となることである。神の血を引く牧人が堅琴を演奏しながら悲しみの歌を歌う。これはオペラを通じてギリシャ劇を再現しようとした知識人たちの理想であり、現世の苦難と天上の安息を説くキリスト教の教義に馴染むものであり、さらに歌い手の技巧と性的な魅力を披露するための絶好の素材であった。オルフェオ神話には、時代や地域が求める多様なアレンジを受け入れる、懐の深さがあるのである。

オルフェオというテーマはその後も歌劇場の中で生き延び、1762年にはグルックとカルツァピージによる『オルフェオとエウリディーチェ』(*Orfeo ed Euridice*)に至る。この作品は18世紀後半を代表する名カストラートであるグアダーニ(Gaetano Guadagni, 1729-1792)を主役としたものであり、1600年に始まる一連のオルフェオものの終着点と言える。その後、カストラートが衰退期を迎え、観客のエロスの対象

²⁰ 第1幕第4場

²¹ 第3幕第5場。

²² 1660年代におけるヴェネツィア・オペラの衰退に関しては、ローザンド、108-109頁を参照。

が男性から女性へと移っていくに従って、オルフェオを扱った作品は少なくなってゆく。しかしその過程を論じるには残念ながら紙幅が尽きた。これについては別の場所で論じたい。

文献一覧

【テキスト】

Alessandro Striggio

La favola d'Orfeo - Prologo e cinque atti, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, 《*I Meridiani*》, Mondadori, Milano, 1997, pp.21-47.

Stefano Landi(?)

La morte di Orfeo - Tragicomedia pastorale, a cura di Angelo Solerti, *Gli albori del Melodramma*, Milano : Remo Sandron, Milano, 1904, pp.293-339.

Aurelio Aureli

L'Orfeo - Drama per musica, Francesco Nicolini, Venezia, 1673.

【参考文献 (欧文)】

Rosselli, John, *Singers of Italian Opera - The History of a profession*, Cambridge University Press, New York, 1992.

Sadie, Stanley(ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Sadie, Stanley(ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, The Macmillan Press Limited, London, 1992.

【参考文献 (邦文)】

アポロドーロス 『ギリシア神話』 高津春繁訳、岩波書店、1953年。

オウィディウス 『変身物語』 (下) 中村善也訳、岩波書店、1984年。

レオポルト、シルケ 「モンテヴェルディの《オルフェオ》にみる音楽の作劇法」 津上智美・寺本まり子訳、チャンパイ、ホーラント編『モンテヴェルディ《オルフェオ》グルック《オルフェオとエウリディーチェ》』所収、163-186頁、音楽之友社、1989年。

ローザンド、エレン 「ヴェネツィア、1580年-1680年」 飯森豊水訳、プライス編『オペラの誕生と教会音楽』所収、音楽之友社、1996年。