

台本作家ピエトロ・メタスタージオ

—生涯と作品に関する—考察—

1月31日提出

弘前大学大学院教育学研究科

教科教育専攻音楽教育専修声楽分野

15GP215 藤田百子

論文指導 杉原かおり教授

内容

はじめに	3
第1章 メタスタージオが生きた社会の変遷と音楽	4
1. 1700年頃	5
2. 1724年～1740年頃	11
3. 1740年以降	15
第1章のまとめ	18
第2章 メタスタージオ台本の原作	20
2-1. 《Didone abbandonata 見捨てられたディドーネ》	21
2-2. 《Il sogno di Scipione シピオーネの夢》	22
2-3. 《Il re pastore 羊飼いの王様》	25
考察	27
第3章 詩作からみるメタスタージオ	36
〈Almen se non poss'io もしも私にできないのなら〉	37
〈Per pietà, bell'idol mio お願いだから、私の美しき理想の人よ〉	38
〈Barbaro! oh Dio mi vedi 惨い人よ、ああ私を見ているのね〉	40
〈Ma che vi fece, o stelle - Sperai vicino il lido だが何をしたのだ、運命の星よー私は岸辺が近いと期待して〉	41
〈Alcandro, lo confesso - Non sò d'onde viene アルカンドロ、私は告白するー私にはどこから来るのか分からない〉	44
〈LA LIBERTÀ A NICE〉	48
考察	57
結論	66
参考文献・引用文献	70
付録1 メタスタージオの生涯と主要な作品の年表	73

はじめに

18 世紀のイタリアにおいて名声を博していたイタリアの台本作家、ピエトロ・メタスタージオ (Pietro Metastasio, 1698-1782) は、《L'Olimpiade オリンピアデ》、《Artaserse アルタセルセ》、《Ezio エツィオ》等の多くのオペラの台本を後世に遺しているオペラの台本作家である。メタスタージオが書く台本は、誰が最初に上演をするか興行師たちの間で争われるほどもてはやされ、様々な作曲家による初演がたくさんの都市で行われたと言われている¹²。

筆者は、メタスタージオの台本を使った歌曲を歌うようになったことがきっかけで、この台本作家の詳細を調べ始めた。しかし、メタスタージオの名前が現れる書籍を探し始めたところ、その扱われ方はほとんど「18 世紀には非常に名声を博していたが、その後時代遅れになり上演されることがなくなった台本作家」というものであった。なぜメタスタージオが 18 世紀に名声を博し、その後時代遅れになったと言われるに至ったのだろうか。その理由として、『ニューグローヴ世界音楽大事典 第 18 巻』のメタスタージオの項目で挙げられているのは、彼の台本を用いたオペラが人々の人気を集めていた頃に、当時出演していた歌手たちが手を抜いて舞台に立つことで聴衆が離れていったこと、また、啓蒙時代に

¹ 柴田南雄、遠山一行総監修「メタスタジオ、ピエトロ Metastasio, Pietero」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第 18 巻』講談社、1995 年、pp.194～195

² この当時活躍していた L. ヴィンチや J.A. ハッセ、A. カルダーラなどの作曲家は、メタスタジオの複数の台本に音楽を付けている。同じ台本作家の作品が非常に多くの作曲家に使われているという点において、メタスタジオは他に類を見ない特徴を持つ人物であると言える。キャロリン・ジャントウルコ「第 4 章 ナポリ：エンタテインメントの都市」『西洋の音楽と社会④ 爛熟した貴族社会とオペラ 後期バロック I』石川陽一訳（1996 年）では、「1723 年から 1773 年にかけて 25 作が合計 60 の異なる〈連続上演〉に用いられているが、これは 18 世紀オペラの通念からすると異例の数といえよう。」(p.111) と述べられている。

流行した新しい政治思想や社会思想が、メタスタージオの好みではなかったために、実際の社会と作品の内容がかけ離れてしまったことであった。

これらのことだけを見ると、やはり「18世紀には非常に名声を博していたが、その後時代遅れになり上演されることがなくなった台本作家」という言葉が当てはまる。しかし、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) は、幼いころからメタスタージオの台本をもとに習作として歌曲を作曲していたほか、最後のオペラ、《La clemenza di Tito ティート帝の慈悲 K.621》にもみられるよう、生涯を通してメタスタージオの台本に曲を付けていたことから、メタスタージオの台本は、作曲家から見ると、体裁が整っており使いやすいものであったと推測できる。その内容も、ウィーンの宮廷詩人だったこともあり、政治的にも貴族に好まれる物語であったと推測した。

そこで本論文では、メタスタージオが活躍していた当時の社会的立場や台本作家としての立場を明らかにし、作品を通して、名声を博していた理由がどの部分に存在していたのかを考察することを目的とする。

第1章 メタスタージオが生きた社会の変遷と音楽

この章では、メタスタージオの台本がどのような背景を持って書かれたものであるのかを明確にし、当時の台本や音楽の流行、社会情勢の変化について述べる。これを通して、時代ごとに、メタスタージオの台本に求められていたことについて知ることを目的とする。

ピエトロ・メタスタージオ(Pietro Metastasio /本名 Trapassi, Antonio Domenico Bonaventura, 1698-1782)は、1698年1月3日にローマに生まれた。メタスタージオは、養父や歌手等、周囲が彼の詩作における才能を見出したことで台本作家としての道を歩み始めることとなる³。

ここでは、メタスタージオの人生の中で転機となったと考えられる出来事ごとに3つに区切り、①1700年頃メタスタージオがオペラの分野に移るまで、②メタスタージオ自作による最初のオペラの台本《Didone abbandonata 見捨てられたディドーネ》(ナポリ,1724.2.1, ドメニコ・サッロ作曲)⁴の初演年である1724年から保護者であったカール6世(1685-1740, 位1711-1740)⁵が没する1740年、③マリア=テレジア(1717-1780, 位1740-1780)⁶がメタスタージオの保護者となった1740年以降で述べていく。彼が生きた社会の変遷と、当時の音楽についてまとめ、メタスタージオの台本がどのような背景で書かれたものであるのかを考察する。

1. 1700年頃

【歴史】

メタスタージオが誕生したローマはこの時、クレメンス11世(1649-1721, 位1700-1721)

³ 柴田南雄, 遠山一行総監修「メタスタージオ, ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年、pp.194-195

⁴ 同上 p.194

⁵ 第一学習社編集部編著『グローバルワイド最新世界史図表 新版二訂』第一学習社、2015年、p.176

⁶ 同上

が統治している教皇領だった。このクレメンス 11 世が治めていた 18 世紀最初のローマの音楽文化について書かれた、マルコム・ボイドの記述⁷によると、「18 世紀最初の 20 年間のローマでは、アレッサンドロとドメニコ・スカルラッティ、コレッリ、ヘンデル、カルダーラをはじめ第 1 級の作曲家たちが活躍しており、クレメンス 11 世の考えと行動が多くの作品に影響を与えた。」ようである。しかし、それと同時に同著の中では、「スペイン継承戦争に伴う政治的に不安定な状況が続くとともに、1703 年にローマを襲った地震に続く数年間謝肉祭（祭りの中でオペラが上演される）が行われなかったため、インノケンチウス 12 世（劇場を閉鎖、取り壊しを命じていた）よりも寛大なクレメンス 11 世が即位した後も公開劇場は閉鎖されたままであった⁸。」とも述べられており、教会音楽の分野は隆盛していったが、オペラの作曲家たちにとっては上演ができない厳しい時代が続いていたと考えられる。政治の面でも、この頃から 1720 年前後にかけては、スペイン継承戦争の影響だけでなく、イタリアにおける多くの小国の支配権が戦争によって次々と移り変わる不安定な時期であった。このような状況を経て、劇場が再開されたのはカール 6 世が神聖ローマ皇帝に即位した 1711 年のことである。

メタスタージオは、1717 年に最初の詩集を出版し、1719 年ナポリに移った⁹。メタスタージオが最初に移り住んだナポリは、1707 年まではスペイン、1714 年からはオーストリ

⁷ マルコム・ボイド 石川陽一訳「第 2 章 ローマ：後援の力 教皇と教会音楽」『西洋の音楽と社会④ 爛熟した貴族社会とオペラ 後期バロック I』ジョージ・J・ビューロー編、音楽之友社、1996 年、p.47

⁸ 同上 p.61

⁹ 下中邦彦編『音楽大辞典 第 5 巻』平凡社、1886 年、p.2510～2511

アに支配権が移っており、不安定な情勢が続いていた時のことである。ナポリに移るきっかけは、養父であったジャン・ヴィンチェンツォ・グラヴィーナが前年 1718 年に死去し、その遺言からメタスタジオが独立できるだけの財産が手に入ったこと¹⁰が関係すると考えられる。

スペインの支配がイタリア戦争（1494-1559）によって終結した後には、経済が衰退し新たな政治体制が求められる一方で、伝統的な統治体制に回帰しようとする動きも見られた¹¹。また、商人や手工業者は没落していき、貴族が権力と威信を持ち勢力を増していった¹²。このように、変化の激しいイタリアにおいても、養父の財産を相続し独立して生活していたことから、メタスタジオは金銭的には貧困はしておらず、社会の流れに直接の影響を受けない中流階級であったと考えられる。加えて、養父であったグラヴィーナは、古典主義的な思想を持ったローマの識者が集まる文学サークル、アルカディア・アカデミー¹³¹⁴の創設者でもあった。『イタリア・オペラ』（ジル・ド・ヴァン、2005、p90）によれば、このアルカディア・アカデミー（アカデミア・デッラルカディア）について、「一六九〇年、ロー

¹⁰ 柴田南雄、遠山一行総監修「メタスタジオ、ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年、pp.194-195

¹¹ スチュアート・ジョーゼフ・ウルフ 鈴木邦夫訳「第I部 イタリアの再浮上—1700-60年」『イタリア史 1700-1860』法政大学出版局、2001年、p.40

¹² 同上 p.57

¹³ 高橋健一『ピエル・ヤコポ・マルテッロ「本物のイタリア人パリジャン」翻訳と註解（1）序幕と第一幕』和歌山大学教育学部紀要 65（人文科学）、2015年、p.51-73

¹⁴ ジル・ド・ヴァン 森立子訳『イタリア・オペラ』白水社、2005年、p.184の用語集によれば、「ルネサンス期のイタリアで発展したアカデミーは、さまざまな分野に属し（弁護士、政治家、知識人）ある特定の対象（音楽、哲学、文学）に興味を持った人びとの集まるサークルであった。アカデミーの中には、音楽史あるいはオペラ史においてきわめて重要な役割を果たしたものもある。たとえば、（中略）オペラ改革の出発点となったローマのアカデミア・デッラルカディア（アルカディアのアカデミー）（中略）がある。」と説明されている。

マに創設されたこのアカデミーは、バロック趣味を攻撃し、美的合理主義を強く押し出した。」とその性格を説明されている。このことから、幼いメタスタージオも、このアカデミーの思想に影響され育った可能性があると考えられる。更にこれが、メタスタージオにバロック時代のオペラから続く流れを正したいという考えを持たせ、彼の台本によく見られる専制主義を前提に置いた内容に影響を及ぼしているとも推測できる。

【音楽】

17世紀後半、謝肉祭で上演が恒例となっていたオペラは、ほとんどローマの貴族に捧げられるためのものとなっており、題材は大半がローマの神話・歴史・伝説の出来事だった¹⁵。このことは、オペラがギリシャ悲劇の復活から始まったことと繋がるものであり、その後の時代でもこの題材が主流であることから、時代を問わない代表的な題材のひとつになっていたと考えられる。しかし、時代が進むにつれて、神話・歴史・伝説を長く扱ってきたこれらに対して、庶民に焦点を当てた当時の「現代的」な題材を用いて軽快な物語として台頭してくるのがオペラ・ブッフアであったと言われている¹⁶。

また、当時の代表的な作曲家として、アントニオ・ヴィヴァルディ (Antonio Lucio Vivaldi, 1678-1741) が挙げられる。ヴィヴァルディは、器楽作品だけではなくオペラに大きな興味

¹⁵ セリナー・セルフリッジ＝フィールド 柳本洋子訳「第3章 政治的斜陽時代のヴェネツィア」『西洋の音楽と社会④ 爛熟した貴族社会とオペラ 後期バロック I』ジョージ・J・ビューロー編音楽之友社、1996年、p.93

¹⁶ 浜田滋郎 浅香敦編「民衆のなかのオペラ」『オペラ その華麗なる美の饗宴』音楽之友社、1988年、p.140

を持っており、実際に 23 ものオペラが現存するほど作曲活動を精力的に行っていた¹⁷。1713 年には、最初のオペラ《Ottone in villa 離宮のオットー大帝》をヴィチェンツァで上演している。1738 年まで、ヴェネツィア、フィレンツェ、ローマ、ミラノなど、メタスタージオが活躍していた範囲と同じ場所でオペラを上演していたため、《L'Olimpiade オリンピアデ》等メタスタージオの台本を使った作曲も行っている。ヴィヴァルディがオペラを上演する場所は専らヴェネツィアだった。ローマやミラノ等の劇場が貴族の権力を見せつける場であったのに対し、ヴェネツィアの劇場では、興行主が上演を成功させるか失敗させるかの鍵を握っており、オペラは商業経済と強く結び付けられていった。

これに関して、ヴィヴァルディと同時期にヴェネツィアで活動していた作曲家であるベネデット・マルチェッロ (Benedetto Marcello, 1686-1739) は、著書『当世流行劇場』の中でこう述べている。

「当世の作曲家の先生方には、素晴らしい音楽を書くための様々な作曲上の原理や法則を知っている必要は全くといってよいほどありません。ただ現実的に作曲する上でのごく当たり前の決まりごとを知っているだけで、全く充分なのですから¹⁸。」

¹⁷ 米田かおり「18 世紀前半におけるイタリアのオペラ制作事情：アントニオ・ヴィヴァルディのオペラ活動を通して」『桐朋学園大学研究紀要 31』桐朋学園大学、2005 年、pp.35-47

¹⁸ ベネデット・マルチェッロ「台本作家」『[転換期を読む 8] 当世流行劇場 18 世紀ヴェネツィア、絢爛たるバロック・オペラ制作のてんやわんやの舞台裏』小田切慎平・小野里香織訳、未来社、2002 年、pp.25-41

この著書『当世流行劇場』は、マルチェッロが当時のヴェネツィアのオペラ界、特にヴィヴァルディを痛烈に批判した匿名本として出版された。本の中では、当時流行していた新しい音楽やビジネス的な劇場のやり方に対して、貴族の出身であったマルチェッロは快く思っていなかったことが分かる。対位法や宗教音楽における様々な音楽的教養を身につけていたマルチェッロは、市民階級の出で地道に人気を獲得していったヴィヴァルディの独自の作曲法に違和感を持っていたと推測できる。事実、バロック時代のオペラでは、歌手たちが自分の声を聞かせるために物語に関係のないアリアを勝手に歌っていたり、歌手や作曲家を喜ばせるために無難な台本のパターンが決まっていたりと、多くの作品が音楽主体になっていたとも述べられている。これらのことから、1700年頃のオペラは、未だバロック時代の慣習が残っており、台本よりも音楽が中心になっていたことが分かる。しかし、そのような中でも、ヴィヴァルディのように新しい音楽の方向性を模索する者もいれば、マルチェッロのように古典的なオペラを取り戻そうとする者もいた。これは、オペラを現行のものとは違うものにした方がよりよいと考える改革の動きが現れていると考える。

また、同じ時代には、アポストロ・ゼーノ（Apostolo Zeno, 1668-1750）がウィーンの宮廷詩人として活躍した時期（1718-1728）も重なっている。ゼーノは、のちに言われる台本改革の先駆者として、ギリシャ悲劇とオペラをより近づけたり、筋に道徳的な内容を持たせたりすることを台本制作の中で行ったとされている¹⁹。

¹⁹ ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年、pp.91-92

2. 1724年～1740年頃

メタスタージオは、自作による最初のオペラの台本《Didone abbandonata 見捨てられたディドーネ》が成功を収めたことで、本格的にオペラ分野に移る。ニューグローヴ世界音楽大事典ではこの頃のメタスタージオについて、「彼は自作の詩の詩節に作曲することができるほど、音楽にも十分熟達していた²⁰。」と述べられている。このことから、自作の詩に作曲する知識を持っていたということは、作曲家の欲求に応えられる詩を作ることができたという推測ができる。また、これについて、ニューグローヴ世界音楽大事典の前身である George Grove.『A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889) VOL. II』(1880) のメタスタージオの項目では、次のように述べられている。「メタスタージオにはまた音楽の才能があった；チェンバロを弾いたり、歌をうたったり（“熾天使のようだ”と彼が言ったように）、作曲したり^{21,22}。」(筆者訳)。この記述からは、メタスタージオ自らが歌に親しんでいたことが読み取れる。そのため作曲家と歌手両方の需要を満たす歌詞を書くことができた可能性がある。

²⁰ 柴田南雄, 遠山一行総監修「メタスタージオ, ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年、pp.194-195

²¹ George Grove."METASTASIO." *A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889)*, 1sted., vol.2, p.316

²² Metastasio was also musical ; he played the harpsichord, sang (' come un serafino,' as he used to say) and composed.

【歴史】

1700年には、スペイン＝ハプスブルク家のカルロス2世が亡くなったことで、スペイン継承戦争（1701-1713）が始まる²³。カルロス2世は、ナポリやシチリアを支配していたため、この戦争では領土の支配権を争うものでもあった。結果は、ユトレヒト条約（1713）により関係諸国からフランス＝ブルボン家のフェリペ5世がスペイン王の正式な王位継承者と認められたが、フランス＝ブルボン家とオーストリア＝ハプスブルク家の間で締結されたラシュタット条約（1714）により、ナポリ・スペイン領ネーデルラント・ミラノ等の支配権はオーストリア＝ハプスブルク家のカール6世に渡ることとなった。この1714年から、ポーランド継承戦争で支配権を失う1734年まで、ナポリ王国とシチリア王国はカール6世の支配下に置かれることとなった²⁴。

その後の1717年には、のちにメタスタージオをウィーンの宮廷詩人に任命するカール6世の子供であり、カール6世の没後にはメタスタージオの保護者となるマリア＝テレジアが誕生する。ハプスブルク家は男性が家督を継ぐ決まりになっていたが、カール6世は男児に恵まれなかったため、1724年にマリア＝テレジアが女性でもハプスブルク家の家督を相続できるよう取り決めを行った。メタスタージオがナポリに劇作家として登場した際には、既にカール6世がナポリを統治しており、ハプスブルク皇帝への敬愛はこの時に目覚

²³ 第一学習社編集部編著『グローバルワイド最新世界史図表 新版二訂』第一学習社、2015年、p.203

²⁴ 同上 pp.175-177

めたとする情報もあった²⁵。

ナポリに移ったメタスタジオは、1723年に《La forza della virtù 美德の力》というD. ダヴィッドの古いテキストを改定し、《Siface re di Numidia ヌミディアの王シファールチェ》という新しい題をつけナポリで上演したとされている²⁶。翌年の1724年には、ナポリで行われた謝肉祭において、自作による最初のオペラの台本である《Didone abbandonata 見捨てられたディドネ》(ドメニコ・サッロ作曲)の初演を行っている²⁷。これが成功を収め、劇作家としての道を歩み始めるきっかけとなったと言われている。この初演後、1726年にはヴェネツィアで《Siroe シーロエ》が、1727年には《Catone in Utica ウィテカのカトーネ》がローマで初演されたとされている²⁸。1728年には《Ezio エツィオ》、1729年には《Semiramide セミラーミデ》、イタリア滞在最後の年である1730年には、《Alessandro nell'Indie インドのアレッサンドロ²⁹》、《Artaserse アルタセルセ》が初演されており、書いた作品が相次いで上演されるという、当時のメタスタジオの台本の人気の高さを知ることができる。

1730年には、オーストリアの宮廷からアポストロ・ゼーノの後任としてウィーンの宮廷

²⁵ 中川さつき『『エツィオ』 Ezio (1728) : イタリア時代のメタスタジオ』『京都産業大学論集人文科学系系列第49号』京都産業大学、2016年、p.443

²⁶ 柴田南雄, 遠山一行総監修「メタスタジオ, ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年、pp.194-195

²⁷ Pietro Metastasio. 《Didone Abbandonata》Simplicissimus Book Farm, 2011, p.7

²⁸ 中川さつき『『エツィオ』 Ezio (1728) : イタリア時代のメタスタジオ』『京都産業大学論集人文科学系系列第49号』京都産業大学、2016年、p.443

²⁹ 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系列第48号』京都産業大学、2015年、pp.389-340

詩人の地位に就くよう招かれている。この1730年に、ローマからオーストリアに移った後、メタスタジオは生涯イタリアには戻っていない。

【音楽】

18世紀中ごろになると、オペラ・ブッフア、オペラ・セリアという形式の確立が起きたと言われている³⁰。また、メタスタジオのオペラによく言われる評価が固まってきたころでもある。『イタリア・オペラ』（ジル・ド・ヴァン, 2005）によれば、メタスタジオが影響を受けたと考えられるアルカディアの「芸術を規格化する大規模な企て」の一つとして、オペラについて以下のように述べられている。

「まず、バロック時代に行われていたような、ジャンルの混交、また儀式の混交は避けられなければならなかった。初めは、筋立てのなかで、劇的な部分と滑稽な部分とが何のためらいもなく混ぜられていたが、徐々に喜劇的な挿話がそれぞれの幕の終わりに集められるようになり、やがてはほとんどなくなってしまった。メタスタジオはこう言うことになる。十七世紀のオペラは、『悲劇³¹と喜劇を混交した雑種』にすぎず、修正しなければならない、と。喜劇的な発想は、独立した道を切り開き、やがてオペラ・ブッ

³⁰ 戸口幸策『オペラの誕生』平凡社、2006年、p.152

³¹ ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』（2005）で用いられている「悲劇」という言葉は、Seriaの意味（真面目な、深刻な、主に歴史的テーマを取り扱ったオペラ）で用いられており、死やそれに類する苦痛を表す本来の「悲劇」よりも広い意味で使われていると考えられる。

ファが誕生することになる。」³²

ニューグローヴ世界音楽大事典によれば、メタスタジオは悲劇的結末を好まなかったために、主人公たちが理性によっていかに悲劇を乗り越え大団満を迎えるかを重要視していたと述べられている³³。このことについては、後述する第2章で、メタスタジオが作った台本の内容と関連付けて詳しく述べる。

加えて、この頃にはメタスタジオによるオペラ台本の改良が続き、作曲家や歌手、貴族等に人気の台本³⁴ができあがっていった。作曲家では、ハッセ、ペルゴレージ、ヴィンチ、マルチェッロ等が活躍し、台本作家ではアポストロ・ゼーノが1718年から1729年までウィーンの宮廷詩人になり、1730年からは、ゼーノの後任としてメタスタジオが宮廷詩人となる。

3. 1740年以降

文化活動を積極的に保護してきたカール6世が没し、対外政策に勤しむマリア＝テレジアがメタスタジオの保護者になったことで、凝った台本を要求されることが少なくなった。そのため、この頃のメタスタジオの作品は、宮廷の娯楽のための小規模なものが

³² ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年、p.91

³³ 柴田南雄、遠山一行総監修「メタスタジオ、ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年、pp.194-195

³⁴ キャロリン・ジャントゥルコ「第4章 ナポリ：エンタテインメントの都市」『西洋の音楽と社会④ 爛熟した貴族社会とオペラ 後期バロック I』石川陽一訳、音楽之友社、1996年、p.112

多いが、時には一族の重要な行事のための大規模な作品も書いている³⁵。境目になったこの1740年という年は、《Attilio Regolo アッティリオ・レゴロ》が書かれた年でもある。この台本は、1740年11月にカール6世の誕生日を祝うために王妃からの依頼で書かれたものだが、その年の10月に皇帝が亡くなったため、10年後の1750年にポーランドのアウグスト3世の依頼によりハッセの作曲で謝肉祭において初演された³⁶。

ニューグローヴ世界音楽大事典では、「メタスタジオに対する社会的評価は、皮肉なこととに文学的風潮が彼に背を向けようとしていた1770～80年代にその頂点に達したのである。(中略) フランス革命の時期およびそれ以降彼の評判は落ち、1820～30年代に一時的に復興の兆しはあったものの、決して回復することはなかった。³⁷」と述べられており、メタスタジオの台本の評判は文学的風潮と市民階級の台頭が関係している可能性を示唆している。宮廷詩人であった彼の台本は、王やそれに関係する貴族の誕生日や婚礼など、人生における出来事を祝うために書かれている。そのため、フランス革命等の市民が勢力を増していた時代には、王や貴族と繋がりが深かったメタスタジオの台本はあまり用いられなくなったと推測することができる。これについては、後述する第2章で台本の内容を確認しながら考察していきたい。

また、市民階級台頭までの間、マリア＝テレジアの長男であるヨーゼフ2世(位1765-1790)

³⁵ 柴田南雄, 遠山一行総監修「メタスタジオ, ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年、pp.194-195

³⁶ Pietro Metastasio 《Attilio Regolo》Simplicissimus Book Farm, 2011

³⁷ 柴田南雄, 遠山一行総監修「メタスタジオ, ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典18』講談社、1995年、pp.194-195

が農奴解放令や宗教寛容令などの啓蒙主義的改革を行ったものの、貴族の反発を受けて挫折した³⁸とされている。これらのことから、メタスタージオが活着している間は貴族の力がそれ以降よりも強かったことが分かり、彼の評判が落ち上演されなくなった時期がフランス革命以後、貴族の力が衰退してからだということが推測できる。

【歴史】

1740年、カール6世は狩りの途中で体調を崩し急死する。家督を継いだ若いマリア＝テレジアに各国の思惑が迫り、オーストリア継承戦争（1740-1748）が始まった。1756年には、長年オーストリアが対立していたフランスのブルボン家との提携（外交革命）をしたことでプロイセンが孤立³⁹し、七年戦争（1756-1763）が勃発する。

【音楽】

グルック（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）は、1741年にミラノでメタスタージオの台本《Artaserse アルタセルセ》を上演し、オペラの作曲家としての活動を始めた⁴⁰。活動を始めてしばらくは、メタスタージオ等の台本による18世紀前半のイタリア・オペラのような作品を中心に作曲していた。D.J.グラウト著『オペラ史（上）』（1957）によれば、グルックはプラハにおいてハッセを代表とする当時流行していたイタリア・オペラを知り、

³⁸ 第一学習社編集部編著『グローバルワイド最新世界史図表 新版二訂』第一学習社、2015年、p.176

³⁹ 同上

ウィーンではカルダーラのやや旧式のスタイルの作品を聞いた可能性があると言われている⁴¹。グルックは、《アルタセルセ》の成功を通して、イタリアの外交官としてウィーンに滞在していたメタスタジオと知り合い、その詩に感銘を受けたとも言われている⁴²。それを証明するように、初期のグルックのオペラ作品は、《Demetrio デメトリオ》(1742)、《Demofonte デモフォンテ》(1743)、《Ipermestra イペルメストラ》(1744)等、メタスタジオの台本によるものが立て続けに作られている。

グルックが活躍し始めた時代には、メタスタジオが劇の筋を正したのも虚しく、劇は音楽を引き出すためのきっかけに過ぎないという実態に批判が高まっていた。そのため、オペラの演劇性を回復させて、劇と音楽がより有機的に結びついた音楽劇を求める試みがなされつつあった⁴³。

第1章のまとめ

イタリアの騒乱期であるとともに様々な音楽が流入してくる時期でもあった1700年頃から、メタスタジオ自作の台本《見捨てられたディドネ》が初演された1724年までは、オペラには音楽も台本も新しいものが求められていた時期だと考えられる。そのような中でメタスタジオは、彼の詩作の才能を見抜いたグラヴィーナの教育を受け、早くからアカデミーの思想を受け継いだ内容を作ることができた。その内容と詩は作曲家や歌手、聴

⁴⁰ 戸口幸策『オペラの誕生』平凡社、2006年、p.182

⁴¹ D・J・グラウト『オペラ史（上巻）』服部幸三訳、音楽之友社、1957年、p.341

⁴² 丸本隆『オペラの18世紀—バロックからモーツァルトへ』彩流社、2003年、p.194

⁴³ 戸口幸策『オペラの誕生』平凡社、2006年、p.175

衆である貴族に受け入れられ、徐々に名前が広がっていったと考えられる。1724年からは、《見捨てられたディドネ》の成功を皮切りに、書いた作品が次々と上演されるようになり、メタスタジオの台本作家としての地位が固まり始める。1740年以降には、カール6世からマリア＝テレジアに保護者が変わり、小規模な身内のための台本も多く書かれることとなるが、その後もこれまでとほとんど同じペースで作品を制作していたことが分かる⁴⁴。

(参考：付録 メタスタジオの生涯と主要な作品の年表)

1880年にGeorge Groveがまとめた、『A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889) VOL. II⁴⁵』では、メタスタジオの評価について次のように書かれている。「メタスタジオがその座を手に入れてから長い時間が経っているが、彼を音楽劇の本当の改良の元祖と考えてもいいかもしれない。彼の劇詩人としての人気は偉大だ；その詩の魅力、優雅さ、旋律、甘美さは作曲家にコントラストと強い情熱の欠如を大目に見るように仕向けた；そしてその結果、彼の台本のいくつかは30回40回と作曲され続けた⁴⁶。」

(筆者訳) この記述からは、メタスタジオがそれまでの音楽劇を改良し新しいものを確立したということと、彼の詩には「コントラストと強い情熱」が欠如しており、それを詩の魅力や優雅さで有り余るほど補っているとこの当時から評価されていたことを読み取

⁴⁴ 柴田南雄, 遠山一行総監修「メタスタジオ, ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典18』講談社、1995年、pp.194-195

⁴⁵ George Grove. "METASTASIO." *A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889)*, 1sted., vol.2, p.316

⁴⁶ His popularity as a dramatic poet was great ; the charm, grace, melody, and sweetness of his verse induced the composers to overlook the absence of contrast and strong passion ; and in consequence some of his libretti have been set as many as thirty or forty times.

ることができる。メタスタージオの台本が「時代遅れになり上演されなくなった」ことについて、これほど人気のあった作品の内容が時代遅れになっただけであれば、その後古典として評判が回復されてもよいと考えられるが、それが「決して回復されることはなかった」とニューグローヴ世界音楽大事典では述べられている。この理由について、王や貴族を聴衆だと考えて作られた内容が時代に合わなくなっただけではなく、「コントラストと強い情熱」が欠如していると言われている物語や詩作の面にも原因があると推測した。これを明らかにするために、後述する第2章と第3章では、実際の台本の物語と詩作の面から考察していく。

第2章 メタスタージオ台本の原作

メタスタージオの台本は、その多くが神話や伝説を原作として創作されている。彼が作る台本は、「古代ギリシャの演劇なども研究し、性格が典型化されていて古典的な造形性を感じさせる登場人物たちが有機的に絡み合うひとつの人間劇⁴⁷⁾」、「彼が扱う物語は、通常、古代の歴史からの借用で、フランスの古典劇に親しんでいた彼のフィルターがかかったものとなっている⁴⁸⁾」と述べられている。この章では、実際に原作として使用した叙事詩や伝説にあたり、メタスタージオがその物語のどの部分に焦点を当てて創作したのかを明らかにするとともに、その意図を考える。

⁴⁷⁾ 戸口幸策『オペラの誕生』平凡社、2006年、p.155

⁴⁸⁾ ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年、p.93

2-1. 《Didone abbandonata 見捨てられたディドーネ》⁴⁹

原作：ウェルギリウス（Publius Vergilius Maro, B.C.70-B.C.19）『Aeneis アエネイス』

『アエネイス』は、古代ローマの詩人であったウェルギリウスがラテン語で記した全12巻の長編叙事詩である。トロイア戦争を命からがら生き延びたトロイアの王族アエネイス一行が乗った船が難破し、北アフリカの海岸に漂着するところから物語が始まる。最寄りの街であるカルタゴに着くと、美しいディドーネ（作中ではディドー）女王が歓迎してくれ、アエネイスはトロイアの陥落からカルタゴに着くまでの話をする。トロイアを憎む女神ユノーとアエネイスの母であるウェヌスの利害の一致により、アエネイスとディドーネは結ばれる。しかし、最高神であるユピテルが、アエネイスに「イタリアの地に王国を建てよ」と定めを言い渡したために、ディドーネのアエネイスに対する強い思いを無下にしないように黙って出航しようとするが、ディドーネの目はその船を捉えてしまう。必死に引き留めるディドーネだったが、アエネイスは行ってしまう。最後には「あの男より王権も、地上の光もみな奪い、そのときならずには死なしめて、埋葬受けずに砂原に、ころがし給え、そのままに⁵⁰。」と侮蔑の言葉を叫びながら、ディドーネは立ててあった剣に倒れて自害する。アエネイスはこの後航海を続け、シチリアに戻り物語は続いていく、という内容である。ディドーネが出てくるのは、自害する第4巻までである。

メタスタジオ版の《見捨てられたディドーネ》の内容は、自分の夫を殺された未亡人

⁴⁹ Pietro Metastasio 《*Didone Abbandonata*》 Simplicissimus Book Farm, 2011

であるディドーネがカルタゴを建国し、この地でたくさんの求婚を受けるが亡くなった前夫のことを言い訳に、それを拒絶しているという設定である。そこにエネーア（アエネイス）が嵐に巻き込まれ、アフリカの海岸に漂着し、ディドーネによって助けられる。彼女はエネーアに恋心を抱くが、エネーアには新しいトロイアの建国という義務があり、イタリアに行かねばならない運命を背負っている。最後にはエネーアはやむなく義務に従って出国し、ムーア人の国の王イアルバはディドーネに結婚を断られたために街を滅ぼし、ディドーネは為すすべなく炎の中へ飛び込み自害する。

ウェルギリウスの『アエネイス』とメタスタージオの《見捨てられたディドーネ》は、物語の筋には大きな変化がない。しかし、原作と異なる点は、人間ではない女神や最高神が登場せず、不思議な力が働かないという部分である。エネーアがディドーネに惹かれる場面は神の力ではなく人間同士の自然なもの、最高神から啓示を受ける国家建設は、エネーアの亡き父の遺言からということになっている。

2-2. 《Il sogno di Scipione シピオーネの夢》⁵¹

原作：マルクス・トゥッリウス・キケロ（Marcus Tullius Cicero, B.C.106-B.C.43）

『国家論』

ローマの散文家・雄弁家であったキケロが書いた原作『スキピオの夢』は、その著書『国

⁵⁰ ウェルギリウス『アエネーイス（上）』泉井久之助訳、岩波書店、1976年

⁵¹ Pietro Metastasio 《*Il sogno di Scipione*》Simplicissimus Book Farm, 2011

家論』の第6巻第8章から始まる。小スキピオ（B.C. 185/184-B.C. 129）⁵²は、実際に紀元前のローマで活躍した将軍である。ここで小スキピオと区別する主人公のスキピオは、歴史の教科書などで見る大スキピオ（B.C. 235-B.C. 184/185）の孫にあたる。『スキピオの夢』は、キケロがプラトン（B.C. 427-B.C. 347）の著作『国家』をまねて、自身の政治上の理想を小スキピオたちの対話として語る形をとっていると言われている⁵³。

内容は、小スキピオがずっと胸に秘めていた、昔見た夢の内容を仲間の前で語るところから始まる。小スキピオは、戦いで得られる報酬について、「鉛で台座に固定されている立像や、しぼんでいく月桂冠を贈られる凱旋式のことなどではありません。もっと揺るぎないとも、もっと瑞々しいともいえるような報酬のことです⁵⁴。」と、天界において特別に用意されているある報酬について、夢で見たことを語り始める。

その夢を見たのは、小スキピオがアフリカに行ってアニシッサ王に会い、二人で大スキピオの思い出を夜が更けるまで話こんだ時のことである。深い眠りについた小スキピオは、夢の中で祖父である大スキピオに出会い、「今から話すことは後世によく伝えるように」と言われる。大スキピオははじめ、小スキピオに関する不吉な予言をするが、天界にはすでにお前の居場所は用意されているから心配はしなくてよいと伝える。正義を重んじること、義務を尊ぶ心を重んじることが天界に行くための一番手近な手段であるから、地上での狭

⁵² 第一学習社編集部編著『グローバルワイド最新世界史図表 新版二訂』第一学習社、2015年、pp.32-33

⁵³ 鹿野治助編「スキピオの夢」『世界の名著 13 キケロ エピクテトス マルクス・アウレリウス』中央公論社、1970年、p.22

⁵⁴ 鹿野治助編「スキピオの夢」『世界の名著 13 キケロ エピクテトス マルクス・アウレリウス』中央公論社、1970年、pp.65-66

小さな名誉を集めることよりも、天界に目を向けて、そこにまっすぐに辿り着けるようまず今は祖国の隆盛に励めばよいというのである。そう託して大スキピオの姿が消え、小スキピオは夢から覚めるところで『スキピオの夢』は終わっている。

メタスタージオ版の《シピオーネの夢》は、アニシッサ王の宮殿の中で眠りに落ちたシピオーネ（小スキピオ）の夢の中に2人の女神が現れ、幸運を司るフォルトゥーナと貞節を司るコスタンツァがそれぞれどちらを伴侶に選ぶか迫ってくるところから始まる。シピオーネは突然のことに戸惑うが、最初は2人の女神が自分を選ぶ利点を伝える。それでも心を決められないシピオーネに、コスタンツァが安らかに暮らす天界の住人たちを見せる。するとそこには、亡くなったはずの祖父プブリオと父エミーリオの姿があった。驚くシピオーネに対し彼らは、地上では脆い肉体だけが滅び、魂は死ぬことがなくこうして天界で豊かに暮らしているのだと述べ、ここに来たければ地上で祖国のために励むべきだと勧め、祖父や父の助言を聞いたところで、私を選べば地上の全ては意のままになるとフォルトゥーナがシピオーネに決断を迫る。シピオーネは、幸運すら操るさらに強い力はないのかとコスタンツァに問うと、コスタンツァは自分を岩礁に例え、私を選べば大波の中でも揺らがない意志と貞節が手に入るという。これを聞いたシピオーネは決断を下し、貞節の女神コスタンツァを選ぶのである。フォルトゥーナは嵐や雷でシピオーネに対して、自分を選ばなかった怒りを露にするが、もう彼は揺らがない。そうして夢から覚めたシピオーネは、この夢は自分に対するお告げであったと考えた。リチェンツァでは、歴史的な人物

の徳を称え、物語を教訓として終わっている。

キケロの原作とメタスタージオの台本で大きく異なる点は、2人の女神、すなわち幸運を司るフォルトゥーナと貞節を司るコスタンツァが現れることである。原作では、大スキピオ（祖父プブリオ）が何も知らない小スキピオ（シピオーネ）に、地上のことは全て天球の中では全く問題にならないから徳を積んで天界に来ることを考えよと告げているが、メタスタージオ版では、地上での幸運と天界での安寧を手に入れるための貞節との二項対立から始まっている。

2-3. 《Il re pastore 羊飼いの王様》⁵⁵

原作：トルクァート・タッソ（Torquato Tasso, 1544-1595）『Aminta アミンタ』

トルクァート・タッソは、ナポリの宮廷詩人を父に持ち、自らも宮廷人として幼いころから教育を受けてきた経歴を持つ人物である。15歳のころから長編抒情詩を書き始め、18歳の時には騎士物語である『リナルド』を刊行するなど、早くから詩作の才能を発揮していたと言われている⁵⁶。

『アミンタ』の内容は、羊飼いであるアミンタが愛に興味を示さないニンフのシルヴィアを愛してしまうところから始まる。シルヴィアの友人であるニンフのダーフネは、アミンタの愛をあだで返すような行動を取ることをやめさせようとするが、シルヴィアは全く聞く耳を持たない。そのため、ダーフネや原作者であるタッソを示唆する登場人物ティル

⁵⁵ Pietro Metastasio 《Il re pastore》 Simplicissimus Book Farm, 2012

シが2人の間を取り持とうと画策するが、その途中でシルヴィアが狼に襲われ死んだという噂をアミンタが聞いてしまう。実際は狼に襲われたものの、シルヴィアは間一髪逃げ出していた。愛する人の死を信じ絶望したアミンタは、シルヴィアのそばにいたい一心で走り出して崖から飛び降りてしまう。その現場を見ていた人物から、アミンタが身を投げたことを聞いたシルヴィアは涙を流し、自分の今までの行いを悔いてアミンタの後を追って崖へ走っていく。シルヴィアが崖の下についたときには、聞かされていた通りアミンタが意識もなく横たわっていた。しかし、その体を抱きかかえシルヴィアが唇を重ねるとアミンタの意識が戻り、2人は涙を流して愛し合うことの素晴らしさを知るといものである。

また、タッソの『アミンタ』に着想を得たグァリーニ（Giovanni Battista Guarini, 1538-1612）の『忠実な羊飼』の三次創作であるとも考えられる。グァリーニの『忠実な羊飼』は、タッソの『アミンタ』を各段に禁欲的なものにしており、その禁欲さをメタスタジオは更に推し進めて官能的な描写を注意して避けているとも言われている⁵⁷。

グァリーニの『忠実な羊飼』の内容は、メタスタジオのオペラ《デモフォンテ》と酷似している。『忠実な羊飼』は、女神ディアナによって定められていた生贄を必要とする祭祀に、2組の親子や恋人たちが翻弄されるというストーリーである⁵⁸。

メタスタジオ版の《羊飼いの王様》では、タッソの『アミンタ』から羊飼いのアミン

⁵⁶ トルクァート・タッソ『愛神の戯れ』鷺平京子訳、岩波書店、1987年、pp.225-227

⁵⁷ 中川さつき『『牧人の王』：メタスタジオのオペラにおける田園の役割』『イタリア学会誌 (52)』イタリア学会、2002年、pp.21-43

⁵⁸ 辻昌宏「英文学およびイタリア文学におけるオペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性」『明治大学人文科学研究所紀要 77』明治大学人文科学研究所、2015年、pp.99-134

タという主人公を、グアリーニの『忠実な羊飼』から2組の男女の関係性を引き継ぎ、それ以外の登場人物は名前と役割を変え、舞台はシドンの国になっている。羊飼いの青年であるアミンタは、シドンの正当な王位継承者であることが判明したために、王らしく振舞うことを要求され、恋人である羊飼いの娘エリーザから遠ざけられてしまう。羊飼いの牧歌的な暮らしを愛するアミンタは、王として不自由のない生活をするのではなく、恋人であるエリーザと慎ましく暮らすことを願い、最後にはその純粋な心が王の心を打ち、シドンでエリーザと暮らすことを約束されるという内容である。

タツソやグアリーニの原作とメタスタージオの《羊飼いの王様》が大きく異なるのは、神々やニンフ等の神話上の人物が出てこず、国家や親子のしがらみに翻弄される人間模様が前面に押し出されている部分である。

考察

初めに例として挙げた《見捨てられたディドーネ》は、第1章で述べたように、メタスタージオ自作の最初のオペラの台本である。初演が1724年であり、この頃にはまだ、1730年から仕えることになる王族の徳を称える必要がなかったために、または創作時期が初期であったために、完全な悲劇で幕を閉じていると推測できる。

《シピオーネの夢》(初演1743年)と《羊飼いの王様》(初演1751年)の内容を見ると、どちらも王の徳や懐の深さを称える内容になっていることから、メタスタージオがウィーンの宮廷詩人として活躍していたことが台本の内容に関係していると考えられる。

ここで、彼の台本の内容について、ジル・ド・ヴァン（2005）『イタリア・オペラ』では次のように表されていることも確認しておきたい。

物語⁵⁹は、王朝の問題をめぐって展開されている。安定した君主制が一時的に危機に瀕するものだが、結末においてより良い形で再建されるのである。さらに、この主軸となる物語に、色恋を描いた場面がちりばめられる⁶⁰。

『『宮廷詩人』メタスタージオ』の成功の鍵は、悲劇⁶¹のいくつかの面（感情の強さ、対立の激しさ、導入部・山場・大団満を持つ構造の規則性）と、田園劇のいくつかの特徴（恋愛に対する楽観的な姿勢、感傷癖、和解の追求）とを結びつける彼の能力に依るところが大きい⁶²。

ここで言われているように、メタスタージオの物語の主人公たちが必ず悲劇に見舞われ、様々な力によって団満解決を迎える物語の筋は、今回考察した《シピオーネの夢》や《羊飼いの王様》に限らず、ほとんど同じであると見なされている。しかし、音楽がつけられることでそこに人々は面白さを感じ、演劇としての楽しみを見出していたと考えられる。

⁵⁹ メタスタージオが創作する物語

⁶⁰ ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年、p.93

⁶¹ 脚注 27 と同様、ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』（2005）で用いられている「悲劇」という言葉は、Seria の意味（真面目な、深刻な、主に歴史的テーマを取り扱ったオペラ）で用いられており、死やそれに類する苦痛を表す本来の「悲劇」よりも広い意味で使われていると考えられる。

また、《シピオーネの夢》や《羊飼いの王様》の原作であるタッソの『アミンタ』に見られる女神やニンフ等の人間以外の登場人物に関連して、ジル・ド・ヴァン（2005）『イタリア・オペラ』では、メタスタージオが影響されたと考えられるアルカディア・アカデミーの、オペラの内容に対する考え方が以下のように述べられている。

「(中略) 人間同士の争いに参加しようと介入してくる、あらゆる神話の神々や寓意的な生き物たちを、取り払わってしまわなければならなかった。そして、より簡素で、一七世紀のテキストに見られる晦渋な比喩的表現を少なくした様式を見出さなければならなかった。(中略) 道徳、イデオロギーに関していえば、規格化の動きは、まったく穢れない、快い世界を定義することを目指し、それが田園劇という古い枠組みの再発見へとつながっていった。」⁶³

この引用部分とメタスタージオが書いた《羊飼いの王様》を照らし合わせて見てみると、タッソやガリーニの原作で登場していた神々やニンフ、物語を動かす寓意的な役割をしていた生き物たちが完全に削除され、人間同士の争いに焦点が絞られていることが分かる。また、原作では純粋な愛が全体のテーマになっていることに対して、メタスタージオ版では、国家の王としての使命と愛を貫くことが二項対立になって物語を構成している。一方、

⁶² ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年、p.94

⁶³ ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年、p.91

《シピオーネの夢》では、この考え方に反するように、原作では現れない幸運を司るフォルトゥーナと貞節を司るコスタンツァが登場する。この理由については、より複数の台本にあたり検証をすることが求められるが、この女神たちの性格である「幸運」と「貞節」のみで構成されている人物であれば、メタスタージオの物語における他の登場人物のように理性と欲望の間で悩むことがないため、シピオーネを悩ませる存在としてわざと活用されたと推測することもできる。《シピオーネの夢》は、メタスタージオの保護者であったカール6世の誕生日を祝うために、皇后エリーザベトの依頼で書かれたものである。そのため、古代ローマ時代の英雄であるシピオーネを題材とし、最後には徳が勝つ、徳の高い人物は素晴らしい、という直接的な賛美をする内容になっていると考えられる。メタスタージオ版での女神の二項対立は、演劇的に分かりやすい構図をもたらすための手法として用いられた可能性がある。

今回例に挙げた3作品の台本の原作は、歴史や神話を基にした作品であるが、メタスタージオが書く歴史的なものを題材にした物語について、キャロリン・ジャントゥルコ(1996)『第4章 ナポリ：エンタテインメントの都市』ではこう述べられている。

そのような物語⁶⁴では、登場人物たちは精神的あるいは肉体的な危機に瀕した時、高貴で英雄的であることが求められていた。メタスタージオにとってハッピー・エンドは、

⁶⁴ 歴史を題材とした物語

逆境に対する正義と理性の勝利がもたらす自然な結果であった⁶⁵。

ここでキャロリンが述べている高貴さや英雄的な態度は、3作品に共通していると考えられる。《見捨てられたディドーネ》では、愛したディドーネを置いてまで定めに従おうとするエネーアの英断、《シピオーネの夢》では、貞節の女神コスタンツァを選ぶシピオーネの決断、《羊飼いの王様》では、玉座ではなくエリーザと慎ましい暮らしを望むアミンタの高貴さがそれにあたる。主人公たちが定められた運命に受動的に従っているように感じられる部分は、メタスタジオが意図した「逆境に対する正義と理性の勝利がもたらす自然な結果」だと考えることもできる。

また、メタスタジオのハッピーエンドが「自然な結果だった」と述べられていることに関しては、メタスタジオ自身が徳や慈悲に重きを置いていたために、また物語の悲劇さと喜劇さをバロック時代のように混交したくなかったためにこのような筋になっており、メタスタジオは《羊飼いの王様》のような「ハッピー・エンド」を喜劇的な終わりだとは捉えていなかったと推測できる。

《羊飼いの王様》とその原作である『アミンタ』に関連して、辻昌宏は『英文学およびイタリア文学におけるオペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性』（2015）の中で、グアリーニの『忠実な羊飼い』を悲劇と喜劇の混交という観点において次のように分析して

⁶⁵ キャロリン・ジャントゥルコ 石川陽一訳「第4章 ナポリ：エンタテインメントの都市」『西洋の音楽と社会④ 爛熟した貴族社会とオペラ 後期バロック I』ジョージ・J・ビューロー編、音楽之友社、1996

いる。

「グアリーニの牧歌劇⁶⁶の重要な点の1つは、『アミンタ』と同様、悲劇的要素と喜劇的要素が入り交じっていることだ。アマリッリが生贄に決定するところは悲劇的要素があるわけだし全体がハッピーエンドで終わるのは喜劇的要素である。また、言葉づかいの点でも、格調高い詩的言語と会話調の言語のバランスを取ろうとしたとグアリーニ自身が述べている⁶⁷。」

「悲劇的要素と喜劇的要素が入り交じっていること」とは、第1章で述べたバロック時代に行われていたジャンルの混交にあたりと考えられる。メタスタージオは、グアリーニの作品自体は高く評価していたが、自分の作品の原作としてこれらを扱う際に、バロック時代を継承しないように悲劇か喜劇かを明確に定めるよう工夫していたのではないかと推測できる。そのため、《羊飼いの王様》は、アミンタとエリーザが結ばれることをただ単に祝福しハッピーエンドにするのではなく、偉大な大王の慈悲とアミンタの純真さに心を打たれたことを理由として結ばれ、徳の高い者への賛美をしながら、不遇であった事実を薄めないような構成になっていると考える。

年、p.111

⁶⁶ 『忠実な羊飼い』のこと。

⁶⁷ 辻昌宏「英文学およびイタリア文学におけるオペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性」『明治大学人文科学研究所紀要 77』明治大学人文科学研究所、2015年、pp. 99-134

加えて、メタスタジオの《羊飼いの王様》やゲーリーニの『忠実な羊飼い』の原作となったタッソの『アミンタ』の内容について、タッソはフェッラーラの宮廷詩人でもあった人物⁶⁸であることを確認しておきたい。宮廷詩人であったタッソが書いた叙事詩ならば、後に同じく宮廷詩人として活躍するメタスタジオが王や貴族を賛美するような内容を書いていたことと同じく、位の高い人物を称賛する寓話性の高い物語を書いていたと推測できるからである。

この『アミンタ』の寓話性について、辻昌宏（2015）は、次のように述べている。

「『アミンタ』は牧歌劇で羊飼いやニンフが登場人物であるのだが、それらの登場人物および彼らが言及するものごと、彼らの行為は、しばしば文字通りの意味と上述のようにフェッラーラの宮廷の人、物事、行為を指し示すことがある。言葉の指示するものが二重性を持っているのだ。そのことは『アミンタ』の副題が「森の寓話（favola boschereccia）」とされていることからもうかがえる。⁶⁹」

『アミンタ』がヨーロッパ中に広く知れ渡った作品であった⁷⁰だけでなく、メタスタジオ

⁶⁸ 辻昌宏『オペラは脚本から』明治大学出版会、2014年、p.205

⁶⁹ 辻昌宏「英文学およびイタリア文学におけるオペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性」『明治大学人文科学研究所紀要 77』明治大学人文科学研究所、2015年、p.107

⁷⁰ 辻昌宏『オペラは脚本から』明治大学出版会、2014年、p.205

自身もウィーンの宮廷詩人であったために、『アミンタ』の宮廷における寓話的な内容は宮廷詩人として創作の手掛かりにしやすかった可能性が考えられる。

最後に、第1章のまとめで述べた George Grove 著『A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889) VOL. II』(1880) のメタスタジオの項目における「コントラストと強い情熱」が欠如しているという指摘について、第1章でメタスタジオが影響を受けたとされるアルカディア・アカデミーと関連させて考察する。アルカディアについて、中川さつき(2002)『『牧人の王』:メタスタジオのオペラにおける田園の役割』⁷¹では次のように述べられている。

田園文学は、都市文化の成立と共に生まれたジャンルである。それは文明社会から遠く離れた素朴で穏やかな田園を背景に、羊飼いやニンフによる清純な恋愛物語が展開するという内容を持つ。(中略) そのうちで重要なものには、タッソの『アミンタ』(1573年)とグアリーニの『忠実な羊飼い』(1590年)がある。こうして田園文学は十八世紀まで続く大きな文学的潮流となった。その系統に連なる文学グループのうちで、最も大きな影響力を誇ったものがアルカディア会(1690年発足)である。彼らは古代ギリシャの田園に理想を見だし、それまでの主流であった装飾的で技巧的なバロックの美文を否

⁷¹ 中川さつき『『牧人の王』:メタスタジオのオペラにおける田園の役割』『イタリア学会誌 52』イタリア学会、2002年、pp.23-24

定して、すっきりと均整の取れた文体を目指した。(中略) 結成当時の中心人物にはグラ
ヴィーナがおり、その愛弟子であるメタスタジオも会員の一人だった。

第1章で確認した通り、メタスタジオはこのアルカディア会の中心人物であったグ
ラヴィーナに詩作の才能を見込まれ、養子として育てられている。そのため、メタスタ
ジオもアルカディアの思想に影響を受けた台本を書いたと推測した。上記の引用からは、
アルカディア会が目指したのは「古代ギリシャの田園に理想を見いだし、それまで主流で
あった装飾的で技巧的なバロックの美文を否定して、すっきりと均整の取れた文体」であ
ったことが分かる。これにメタスタジオが影響を受けたと仮定し、George Grove 著『A
DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889) VOL. II』(1880) で指
摘されていた「コントラストと強い情熱」の欠如との関係を考える。メタスタジオの台
本は、当時流行していた田園を理想とする文学的潮流とアルカディア会の思想に則った比
較的素朴で穏やかな内容を持つため、ジョージ・グローヴによって『音楽と音楽家につい
ての事典』が書かれた 1880 年頃に既に主流であったロマン派のオペラとメタスタジオの
ものを比較すると、「コントラストと強い情熱」は欠如していると言える。また、文体も「強
い情熱」を感じさせるような言葉遣いではなく、「すっきりと均整の取れた文体」であるこ
とが求められたために、この2つの要素が欠如した時代遅れの台本という位置づけがされ
たと推測できる。

第3章 詩作からみるメタスタージオ

台本としての流行が終わってからも、メタスタージオの作品は台本から抜き出され単独で歌曲が作曲されることも多い。この章では、これまでまとめたメタスタージオの特質や、当時の音楽家たちによる作品の評価を参考に、その特性が詩作にどのように表れているのかを分析して考察していく。台本から抜き出されているものと、単独で書かれたものではどのような違いがみられるのかについても分析し、メタスタージオの作品に一貫する詩作のスタイルを知ることを目的とする。

メタスタージオの膨大な作品をここで全て分析することはできないが、今回例として挙げる詩は、V. ベッリーニ (Vincenzo Bellini) の歌曲として有名で、もともと《ティート帝の慈悲》の第2幕第5場に書かれている〈Almen se non poss'io もしも私にできないのなら〉などの、アリアとして作られたものを3つ、レチタティーヴォとアリアが繋がっているものを2つ、カンツォネッタとして作られたものを1つの3種類、計6作品を選んだ。韻律は詩下部に数字で表し、必ず置かれている強拍部分は⑥のように数字を丸で囲み、それに準ずる強拍部分は(3)のように括弧で表した。また、脚韻が分かる詩では、詩の右側に対応する脚韻を載せ、規則性が分かるように表記している。

〈Almen se non poss'io もしも私にできないのなら〉⁷²

ティート帝の慈悲 *La clemenza di Tito* 第2幕第5場より

Al - men se non pos - s'i - o, A(- io)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Se - guir l'a - ma - to be - ne, B(- e)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Af - fet - ti del cor mi - o, A(- io)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Se - gui - te - lo per me. B(- e)
1 2 3 4 5 ⑥

Già sem - pre a lui vi - ci - no C(- ino)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Rac - col - ti a - mor vi tie - ne B(- e)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

E in - so - li - to cam - mi - no C(- ino)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Que - sto per voi no - n è. B(- e)
1 2 3 4 5 ⑥

この詩は、6音節目に強拍がある7音節詩行である。前半1～4行目ではA(-io)–B(-e)を繰り返し、後半5～8行目ではC(-ino)–B(-e)を繰り返す似た形の規則性を持ち、前

⁷² Pietro Metastasio 《*La clemenza di Tito*》 Simolicissimus Book Farm, 2011, p.369

半と後半が4行詩連になっていることが分かる。また、4行目の最後の音節が「me」、8行目の最後の音節も「(-n)è」と、末尾第1音節強勢語となっている。

〈Per pietà, bell'idol mio お願いだから、私の美しき理想の人よ〉⁷³

アルタセルセ Artaserse 第1幕第5場より

Per pie - tà , bel - l'i - dol mi - o A(- io)
1 2 (3) 4 5 6 ⑦ 8

Non mi dir ch'io so - no in - gra - to; B(- ato)
1 2 (3) 4 5 6 ⑦ 8

In - fe - li - ce e sven - tu - ra - to B(- ato)
1 2 (3) 4 5 6 ⑦ 8

Ab - ba - stan - za il Ciel mi fa. C(- a)
1 2 (3) 4 5 6 ⑦

⁷³ Pietro Metastasio. 《Artaserse》 *OPRE DI PIETRO METASTASIO VOLUME UNICO*, Sezione

Se fe - de - le a te son i - o, A(- io)
 1 2 (3) 4 5 6 ⑦ 8

Se mi strug - go ai tuoi bei lu - mi, D(- umi)
 1 2 (3) 4 5 6 ⑦ 8

Sal - lo a - mor , lo san - no i Nu - mi D(- umi)
 1 2 (3) 4 5 6 ⑦ 8

Il mio co - re, il tuo lo sa. C(- a)
 1 2 (3) 4 5 6 ⑦

この詩は、3音節目、7音節目に強拍がある8音節詩行である。前半1～4行目ではA(-io)–B(-ato)–B(-ato)–C(-a)、後半5～8行目ではA(-io)–D(-umi)–D(-umi)–C(-a)という似た形の規則性を持ち、前半と後半が4行詩連になっていることが分かる。また、4行目の最後の音節が「fa」、8行目の最後の音節も「sa」と、末尾第1音節強勢語となっている。A–B–B–C、A–D–D–Cと、外側の2行であるAとCは変えずに、内部のB、Dの2行のみを変えていることも特徴である。

〈Barbaro! oh Dio mi vedi 惨い人よ、ああ私を見ているのね〉⁷⁴

羊飼いの王様 *Il re pastore* 第2幕第5場より

Bar - ba - ro! oh Dio mi ve - di A(-edi)
 1 2 3 4 5 ⑥ 7

Di - vi - sa dal mio ben; B(-en)
 1 2 3 4 5 ⑥

Bar - ba - ro, e non con - ce - di A(-edi)
 1 2 3 4 5 ⑥ 7

Ch'io ne di - man di al - men. B(-en)
 1 2 3 4 5 ⑥

Co - me di tan - to af - fet - to C(-etto)
 1 2 3 4 5 ⑥ 7

Al - la pie - tà non ce - di? A(-edi)
 1 2 3 4 5 ⑥ 7

Hai pu - re un co - re in pet - to, C(-etto)
 1 2 3 4 5 ⑥ 7

Hai pu - re u - n'al - ma in sen! B(-en)
 1 2 3 4 5 ⑥

この詩は、6音節目に強拍が来る7音節詩行である。前半1～4行目ではA(-edi)–B(-en)–A(-edi)–B(-en)、後半5～8行目ではC(-etto) – A(-edi)–C(-etto)–B(-en)という形を持っている4行詩連が2つ組み合わせられていることが分かる。4行目の最後の音

⁷⁴ Pietro Metastasio. 《*Il re pastore*》 Simplicissimus Book Farm, 2011, p.224

節は「(al)men」(almeno)、8行目の最後の音節は「sen」(seno)となっており、どちらも詩連の最後が語尾脱落(トロンカメント)した末尾第1音節強勢語になっていることが特徴である。

**〈Ma che vi fece, o stelle — Sperai vicino il lido
だが何をしたのだ、運命の星よ—私は岸辺が近いと期待して〉⁷⁵**

デモフォンテ Demofonte 第1幕第4場より

Ma che vi fe - ce, o stel - le, (- e)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

la po - ve - ra Dir - ce - a, che tan - te u - ni - te (- e)
1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

sven - tu - re con - tro le - i? Voi, che in - spi - ra - ste (- e)
1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

i ca - sti af - fet - ti al - le no - str'al - me; vo - i, (- i)
1 2 3 ④ 5 / 1 2 3 4 5 ⑥ 7

che al pu - di - co i - me - ne - o fo - ste pre - sen - ti, (- i)
1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

di - fen - de - te - lo, o nu - mi: io mi con - fon - do. (- o)
1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

M'op - pres - se il col - po a se - gno, A(- gno)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

che il cor man - com - mi, e si smar - rì l'in - ge - gno. A(- gno)
1 2 3 ④ 5 / 1 2 3 4 5 ⑥ 7

⁷⁵ Pietro Metastasio. 《DEMOFOONTE》Simplicissimus Book Farm, 2011, p.151

このレチタティーヴォは、7音節詩行を自由に組み合わせて作られていることが分かり、各詩行の最後の音節では母音での統一感がみられる。オペラ《デモフォンテ》は、アポロの神託によって定められていた、生贄を必要とする祭祀に親子や恋人たちが翻弄されるというストーリーである。このレチタティーヴォとアリアは、トラキアの王であるデモフォンテが、息子であるティマンテとフリギアの王女クレウーザを結婚させようとしているが、ティマンテは既に秘密裏に結婚していたディルチャーアが今年の生贄に選ばれてしまったことを嘆いている場面で歌われる。このレチタティーヴォの終わりには、最後の2行の音節においてA(- gno)が吻合韻として用いられていることが分かる。

続くアリア、〈Sperai vicino il lido〉は以下のようにになっている。

Spe - rai vi - ci - no il li - do,	A (-ido)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Cre - dei cal - ma - to il ven - to,	B (-ento)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Ma tras - por - tar mi sen - to	B (-ento)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Fra le tem - pe - ste an - cor.	C (-or)
1 2 3 4 5 ⑥	
E, da u - no sco - glio in - fi - do,	A (-ido)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Men - tre sal - var mi vo - glio,	D (-oglio)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Ur - to i - n u - n al - tro sco - glio.	D (-oglio)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Del pri - mo a - ssai peg - gior.	C (-or)
1 2 3 4 5 ⑥	

この詩は、6音節目に強拍がくる7音節詩行である。前半も後半も1行目がA(-ido)、4行目がC(-or)と共通しており、前半の2、3行目はB(-ento)が、後半の2、3行目はD(-oglio)が続いていることから、4行詩連が2つ組み合わせられていることが分かる。また、4行目の最後の音節が「(an)cor」(ancora)、8行目の最後の音節が「(peg)gior」(peggiore)と、どちらも詩連の最後が語尾脱落(トロンカメント)した末尾第1音節強勢

語になっていることが特徴である。

〈Alcandro, lo confesso - Non sò d'onde viene

アルカンドロ、私は告白する—私にはどこから来るのか分からない〉⁷⁶

オリンピアデ Olympiade 第3幕第6場より

Al - can - dro, lo con - fes - so, (-o)

1 2 3 4 5 ⑥ 7

stu - pi - sco di me stes - so, (-o) Il vol - to, il ci - glio, (-o)

1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

la vo - ce di co - stu - i, (-i) nel cor mi de - sta, (-a)

1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

un pal - pi - to im - prov - vi - so, (-o)

1 2 3 4 5 ⑥ 7

che lo ri - sen - te in o - gni fi - bra il san - gue, (-e)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 ⑩ 11

Fra tut - ti i miei pen - sie - ri, (-i)

1 2 3 4 5 ⑥ 7

la ca - gion ne ri - cer - co, (-o) e non la tro - vo, A(-ovo)

1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

Che sa - rà, giu - sti de - i, (-i) que - sto ch'io pro - vo? A(-ovo)

1 2 3 4 5 ⑥ 7 / 1 2 3 ④ 5

⁷⁶ Pietro Metastasio. 《L'OLINPIADE》Simplicissimus Book Farm, 2011, p.630

この詩は、7音節詩行と11音節詩行を自由に組み合わせることのできる複数行の詩行（*versi sciolti*）⁷⁷で構成されたものだと言える。オペラ《オリンピアデ》は、身分を偽ったり入れ替わったりしている2組の恋人たちが、ギリシャ全土から参加者が集まる4年に1度のオリンピックを通して関係性が浄化され、円満な解決を迎えるという内容である。このレチタティーヴォとアリアは、オリンピックで優勝するために、友人であるメガクレを身代わりに出場させたリーチダの不正にシチリアの王クリステネが気付き、2人が出会った場面で歌われる。リーチダは、出生の際に不吉な神託を受けたために捨てられたがクリステネの息子であり、クリステネは知らないはずのリーチダの面影になぜか動悸がする、と部下であるアルカンドロに告げているのである。このレチタティーヴォの終わりには、各行の最後の音節で母音に統一性が見られることに加えて、2行の最後の音節においてA(-ovo)が吻合韻として用いられていることが分かる。

⁷⁷ 天野恵・鈴木信吾・森田学『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』三修社、2010年、p.144

続くアリア、〈Non sò d'onde viene〉は以下のようにになっている。

Non sò d'on - de vie - ne A(- e)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

quel te - ne - ro af - fet - to B(- o)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

quel mo - to, che i gno - to b(- o)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

mi na - sce nel pet - to; B(- o)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

quel gel, che le ve - ne A(- e)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

scor - ren - do mi va. C(- a)
1 (2) 3 4 ⑤

Nel se - no a de - star - mi D(- i)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

sì fie - ri con - tra - sti d(- i)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

non par - mi che ba - sti d(- i)
1 (2) 3 4 ⑤ 6

la so - la pie - tà. c(- a)
1 (2) 3 4 ⑤

この詩は、2音節目と5音節目に強拍がくる6音節詩行である。母音に規則性が見られ、前半5行がA(-e) - B(-o) - b(-o) - B(-o) - A(-e)、後半5行がC(-a) - D(-i) - d(-i) - d(-i) - c(-a)となっていることが分かる。また、6行目と最後の行では語尾に強拍が来る形になっており、5行詩連が2つ組み合わせられたものであると言える。

次に、メタスタージオがオペラの台本ではなく、詩として作った作品を分析する。

〈LA LIBERTÀ A NICE〉⁷⁸の音節数と脚韻、詩形は次のようになる。

GRA - ZIE ag - l'in - gan - ni tuo - i A(- oi)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Al - fin re - spi - ro, o Ni - ce; B(- ce)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Al - fin d'u - n in - fe - li - ce B(- ce)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Eb - ber gli Dei pie - tà. C(- à)
1 2 3 4 5 ⑥

Sen - to da' lac - ci suo - i, A(- oi)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Sen - to che l'al - ma è sciol - ta; D(- olta)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Non so - gno que - sta vol - ta, D(- olta)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Non so - gno li - ber - tà. C(- à)
1 2 3 4 5 ⑥

⁷⁸ Pietro Metastasio. «LA LIBERTÀ A NICE» Scelta di poesie e prose di Pietro Metastasio: offerta agli studiosi della bella lingua italiana, vol.2, 1822, pp.116-119

Man - cò l'an - ti - co ar - do - re,	E(- ore)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
E son tran - quil - lo a se - gno,	F(- egno)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Che in me non tro - va sde - gno	F(- egno)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Per mas - che - rar - si a - mor.	G(- or)
1 2 3 4 5 ⑥	
Non can - gio più co - lo - re	E(- ore)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Quan - do il tuo no - me as - col - to;	H(- olto)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Quan - do ti mi - ro in vol - to	H(- olto)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Più non mi bat - te il cor.	G(- or)
1 2 3 4 5 ⑥	
So - gno, ma te non mi - ro	I(- iro)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Sem - pre ne' so - gni mie - i;	J(- ei)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Mi des - to, e tu non se - i	J(- ei)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Il pri - mo mio pen - sier.	K(- er)
1 2 3 4 5 ⑥	

Lun - gi da te m'ag - gi - ro 1 2 3 4 5 ⑥ 7	I(- iro)
Sen - za bra - mar - ti ma - i; 1 2 3 4 5 ⑥ 7	L(- ai)
Son te - co, e non mi fa - i 1 2 3 4 5 ⑥ 7	L(- ai)
Nè pe - na nè pia - cer. 1 2 3 4 5 ⑥	K(- er)
Di tua bel - tà ra - gio - no, 1 2 3 4 5 ⑥ 7	M(- ono)
Nè in - te - ne - rir mi sen - to; 1 2 3 4 5 ⑥ 7	N(- ento)
I tor - ti miei ram - men - to, 1 2 3 4 5 ⑥ 7	N(- ento)
E non mi so sde - gnar. 1 2 3 4 5 ⑥	O(- ar)
Con - fu - so più non so - no 1 2 3 4 5 ⑥ 7	M(- ono)
Quan - do mi vie - ni ap - pres - so; 1 2 3 4 5 ⑥ 7	P(- esso)
Col mio ri - va - le i - stes - so 1 2 3 4 5 ⑥ 7	P(- esso)
Pos - so di te par - lar. 1 2 3 4 5 ⑥	O(- ar)

Vol - gi - mi il guar - do al - te - ro, Q(- ero)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Par - la - mi in vol - to u - ma - no; R(- ano)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Il tuo di - sprez - zo è va - no, R(- ano)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

È va - no il tuo fa - vor; S(- or)
1 2 3 4 5 ⑥

Che più l'u - sa - to im - pe - ro Q(- ero)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Quei lab - bri in me no - n han - no; T(- anno)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Que - gli oc - chi più non san - no T(- anno)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

La via di que - sto cor. S(- or)
1 2 3 4 5 ⑥

Quel che or m'al - let - ta o spia - ce, U(- iace)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Se lie - to o me - sto or so - no, M(- ono)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Già no - n è più tuo do - no, M(- ono)
1 2 3 4 5 ⑥ 7

Già col - pa tua no - n è: V(- e)
1 2 3 4 5 ⑥

Che sen - za te mi pia - ce	U(- iace)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
La sel - va, il col - le, il pra - to;	W(- ato)
1 2 3 4 4 ⑥ 7	
O - gni sog - gior - no in - gra - to	W(- ato)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
M'an - no - ja an - cor con te.	V(- e)
1 2 3 4 5 ⑥	
O - di, s'io son sin - ce - ro;	Q(- ero)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
An - cor mi sem - bri bel - la,	X(- ella)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Ma non mi sem - bri quel - la	X(- ella)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Che pa - ra - gon no - n ha.	C(- a)
1 2 3 4 5 ⑥	
E (non t'of - fen - da il ve - ro)	Q(- ero)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Nel tuo leg - gia - dro a - spet - to	V(- etto)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Or ve - do al - cum di - fet - to,	V(- etto)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Che mi pa - rea bel - tà.	C(- a)
1 2 3 4 5 ⑥	

Quan - do lo stral spez - za - i 1 2 3 4 5 ⑥ 7	Y(- ai)
(Con - fes - so il mio ros - so - re) 1 2 3 4 5 ⑥ 7	Z(- ore)
Spez - zar m'in - te - si il co - re, 1 2 3 4 5 ⑥ 7	Z(- ore)
Mi par - ve di mo - rir. 1 2 3 4 5 ⑥	i(- ir)
Ma per u - scir di gua - i., 1 2 3 4 5 ⑥ 7	Y(- ai)
Per non ve - der - si op - pres - so, 1 2 3 4 5 ⑥ 7	ii(- esso)
Per rac - qui - star se stes - so, 1 2 3 4 5 ⑥ 7	ii(- esso)
Tut - to si può sof - frir. 1 2 3 4 5 ⑥	i(- ir)
Nel vi - sco, in cui s'av - ven - ne 1 2 3 4 5 ⑥ 7	iii(- enne)
Quel - l' au - gel - lin ta - lo - ra, 1 2 3 4 5 ⑥ 7	iv(- ora)
La - scia le pen - ne an - co - ra, 1 2 3 4 5 ⑥ 7	iv(- ora)
Ma tor - na in li - ber - tà: 1 2 3 4 5 ⑥	C(- a)

Poi le per - du - te pen - ne	iii (- enne)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
In po - chi di rin - no - va,	v (- ova)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Cau - to di - vien per pro - va,	v (- ova)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Nè più tra - dir si fa.	C (- a)
1 2 3 4 5 ⑥	
So che non cre - di e - stin - to	vi (- stinto)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
In me l'in - cen - di - o an - ti - co,	vii (- ico)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Per - chè sì spes - so il di - co,	vii (- ico)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Per - chè ta - cer non so:	viii (- so)
1 2 3 4 5 ⑥	
Quel na - tu - rale is - tin - to,	vi (- stinto)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Ni - ce, a par - lar mi spro - na,	ix (- ona)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Per cui cias - cun ra - gio - na	ix (- ona)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
De' ri - schi che pas - sò.	viii (- so)
1 2 3 4 5 ⑥	

Do - po il cru - del ci - men - to	x (- ento)
1 2 3 4 5 ⑥	
Nar - ra i pas - sa - ti sde - gni,	xi (- egni)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Di sue fer - ri - te i se - gni	xi (- egni)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Mo - stra il guer - rier co - sì.	xii (- i)
1 2 3 4 5 ⑥	
Mos - tra co - sì con - ten - to	x (- ento)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Schia - vo, che u - scì di pe - na,	1 (- ena)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
La bar - ba - ra ca - te - na	1 (- ena)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Che stra - sci - na - va un dì.	xii (- i)
1 2 3 4 5 ⑥	
Par - lo, ma sol par - lan - do	2 (- ando)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Me so - dis - far pro - cu - ro:	3 (- uro)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Par - lo, ma nul - la io cu - ro	3 (- uro)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Che tu mi pre - sti fe:	V (- e)
1 2 3 4 5 ⑥	

Par - lo, ma non di - man - do	2 (- ando)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Se ap - pro - vi i det - ti mie - i,	4 (- ei)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Nè se tran - quil - la se - i	4 (- ei)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Nel ra - gio - nar di me.	V (- e)
1 2 3 4 5 ⑥	
Io la - scio u - n'in - co - stan - te;	5 (- ante)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Tu per - di un cor sin - ce - ro:	6 (- ero)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Non so di noi pri - mie - ro	6 (- ero)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Chi s'ab - bia a con - so - lar.	7 (- ar)
1 2 3 4 5 ⑥	
So che un sì fi - do a - man - te	5 (- ante)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Non tro - ve - rà più Ni - ce;	8 (- ice)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
Che u - n'al - tra in - gan - na - tri - ce	8 (- ice)
1 2 3 4 5 ⑥ 7	
È fa - ci - le a tro - var.	7 (- ar)
1 2 3 4 5 ⑥	

このカンツォネッタは、6音節目に強拍が来る7音節詩行を用いて書かれている。詩連の最後の音節に強拍が置かれていることや、語尾脱落（トロンカメント）した末尾第1音節強勢語になっていることから、はっきりとした規則性が見られることが特徴である。

考察

まずこれらの作品から分かることは、今回分析した6つの作品のうち4つが、7音節詩行を基本に使われており、加えてその他の音節も組み合わせて用いられることによって文章に多様性をもたせていたということである。レチタティーヴォに関しては、扱った両方が7音節を基本として自由な形になっていたことが分かった。メタスタジオは7音節詩行と11音節詩行を用い様々な組み合わせを作る複数行の詩行（*versi sciolti*）を用いていたということが言える。これは、レチタティーヴォの一般的な形であると『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』（天野，鈴木，森田，2010）⁷⁹の中で述べられている。また、5つ目に分析したレチタティーヴォ〈*Alcandro, lo confesso*〉では、今回分析に使った作品の中で唯一11音節詩行が見られる。〈*Alcandro, lo confesso*〉で用いられている7音節詩行では、物事の詳細は語られず、リーチダの登場に衝撃を受けたクリステネが訥々とアルカンドロに戸惑いを漏らしているせりふだと読み取ることができる。7音節+5音節詩行と11音節詩行では、クリステネが困惑した感情を自分で分析しながら吐露している文章

⁷⁹ 天野恵・鈴木信吾・森田学『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』三修社、2010年、p.144

になっている。音節の長さによる内容の違いに関連して、メタスタージオが7音節詩行をよく用いることについて、辻昌宏（2014）『オペラは脚本から』⁸⁰では次のように述べられている。

たとえば、ウィーンの詩人だったピエトロ・メタスタージオは、七音節詩行をもっとも頻繁に使用した。彼の場合は、アリアを七音節詩行で書き、レチタティーヴォを十一音節詩行で書くのが普通だった。（中略）非常におおまかにいえば、五音節詩行のように一行の音の数が少ないものは、切迫した感情を表すときに用いられ、十一音節詩行のように音の数が多く、つまり一行が長い詩行では、重々しい、あるいは理屈っぽい事柄が語られる傾向がある。

この文献の中では、メタスタージオが7音節詩行と11音節詩行を頻繁に使っていたと述べられている。また、使用する音節によって内容に変化があるということも述べられており、分析の結果と一致することが分かる。

また、〈Alcandro, lo confesso〉の中で7+5音節詩行と11音節詩行が大きく異なるのは、7+5音節では行がひとつに繋がられて書いてありながらも文章が区切れているという点である。2行目や7、8行目の7+5音節詩行では、音節が区切れているところがピ

⁸⁰ 辻昌宏『オペラは脚本から』明治大学出版会、2014年、pp.10-11

リオドやコンマで文章が区切られ、音節も分かれている。しかし、5行目の11音節詩行の部分では、文章が区切られることなく、長い一文が続けられている。このことからメタスタジオは、7音節詩行と7音節+5音節詩行、11音節詩行の用法をそれぞれ明確に決めていたと推測できる。

加えて、7音節詩行と11音節詩行を頻繁に用いたことについて、辻昌宏（2015）『英文学およびイタリア文学におけるオペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性』の中では次のように述べられていることを確認したい。第2章で《羊飼いの王様》の原作として扱った、タッソの『アミンタ』とグアリーニの『忠実な羊飼い』における詩行との関連を、辻は以下のように記述している。

この作品⁸¹で、オペラのリブレットにもつながっていく重要な点の1つは、詩行における韻律の使用法である。タッソは *endecasillabi*(11音節詩行)と *settenari*(7音節詩行)を用いているのだが、2つを使いわけている。11音節詩行は、登場人物が出来事を物語ったり、議論で理屈を述べたりするときに用いる。それに対し、7音節詩行は、たとえばダフネが愛の情熱を称揚する時に用いるし、第4幕でシルヴィアが、アミンタの行為(シルヴィアが死んだと思い込んで自殺する)を知って、これまでのアミンタに対するつれない

⁸¹ ここではタッソの『アミンタ』を指している。

態度をひるがえす際にも用いられる。アミンタがシルヴィアに対する気持ちをテイルシに語る際にも気持ちが昂ってくると、7音節詩行が頻発するという具合である。重要なのは、ソネットのように11音節詩行のみで完結するのではなく、11音節詩行と7音節詩行という2つのリズム、韻律をもった詩行が、場面や登場人物の感情のたかまり具合によって使い分けられているということだ⁸²。

「登場人物が出来事を物語ったり、議論で理屈を述べたりするとき」は11音節詩行を用い、「愛の情熱を称揚する時」等の気持ちが昂ったときには7音節詩行を用いる、という書き方は、前述したメタスタジオのレチタティーヴォの詩行の書き方と共通していると言える。また、《デモフォンテ》の原作として考えられるグアリーニの詩作についても、辻昌宏（2014）は『オペラは脚本から』の中で次のように述べている。

タッソの『アミンタ』とくらべると、カップルの数が多く、話が込み入っているばかりか、長さも六九八〇行もあって『アミンタ』よりはるかに長い。グアリーニ自身は『忠実な羊飼』を悲喜劇的牧歌劇と名付けている。用いられている詩型は、『アミンタ』と同様十一音節詩行と七音節詩行の混成である⁸³。

⁸² 辻昌宏「英文学およびイタリア文学におけるオペラ・リブレットの韻律と音楽表現の相関性」『明治大学人文科学研究所紀要 77』明治大学人文科学研究所、2015年、p.106

これらの引用から、メタスタジオのオペラの台本は、タッソやグァリーニの作品の書き方と韻律において共通点が見られる。彼らの作品をメタスタジオが原作としたことについて、自分が頻繁に用いようとしている韻律で初めから書かれているものであるから、比較的労力がかからず台本にすることができたという推測や、イタリアの古典として非常に有名だったために選ばれたという推測ができる。

最後に分析した〈LA LIBERTÀ A NICE〉では、語尾脱落（トロンカメント）や強拍で終わる単語を用いることで、詩行の最後の音節に必ずアクセントが置かれる末尾第1音節強勢詩行が見られた。イタリア語では、文法的に決まった条件の下でトロンカメントが日常的に用いられるが、詩歌においてはその文法的原則から外れて音節数やリズムを揃えたり、脚韻を踏んだりするために用いられることがある⁸⁴。メタスタジオのこの作品も、それらの理由で頻繁にトロンカメントさせていると考えられる。脚韻 G（-or）や K（-er）である。Gの部分は「amor(e)」と「cor(e)」が、Kの部分では「pensier(o)」と「piacer(e)」がトロンカメントすることで最後の音節にアクセントが置かれる末尾第1音節強勢詩行が作られている。このことは、アリアの〈Almen se non poss'io〉では「core(cor)」や「amore(amor)」でも確認することができる。イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—（天野、鈴木、森田、2010）では、末尾第1音節強勢詩行が用いられることで、「リズムに音

⁸³ 辻昌宏『オペラは脚本から』明治大学出版会、2014年、p.207

⁸⁴ 天野恵・鈴木信吾・森田学『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』三修社、2010年、p.15

楽的な変化を加えたり、リズムによる脚韻で詩形を整えるというオペラ台本製作の性質に非常に都合よく働⁸⁵いたと述べられている。実際に、〈LA LIBERTÀ A NICE〉では、7音節詩行という短い詩行で各4行詩連の最後に末尾第1音節強勢詩行が用いられていることで、詩や詩連ごとのまとまりを強く意識する要因になっていると考えられる。

また、〈LA LIBERTÀ A NICE〉において単語の短縮形が用いられている部分についても確認する。5行目の「da' (dai)」や18行目の「ne' (nei)」などが単語の短縮形にあたる。また、今回扱った台本の中でも、〈Almen se non poss'io〉では「poss'io (posso io)」、〈Per pietà, bell'idol mio〉では「bell'idol (bello idolo)」、〈Ma che vi fece, o stelle〉では「nostra alme (nostr'alme)」等の短縮形が多く見られた。特に〈LA LIBERTÀ A NICE〉のような明確な規則性を持つ比較的長い詩では、韻律やリズムを揃える上で短縮形が多く用いられる必要があったと考えられる。また、最後の音節にアクセントがある語については、〈LA LIBERTÀ A NICE〉の脚韻 C (- à) が分かりやすい例である。この詩の中では、4行ごとに1度、⑥の強拍で終わる7音節詩行が用いられており、「最後の音節にアクセントがある語を用いる」という場面が意図的に作り出されている。このことは、『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』（天野、鈴木、森田、2010）⁸⁶で述べられている典型的なアリアの形で、「各詩連の最終行に末尾第一音節強勢詩行を用いることでリズム韻 (rima ritmica)

⁸⁵ 天野恵・鈴木信吾・森田学『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』三修社、2010年、p.55

⁸⁶ 天野恵・鈴木信吾・森田学『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』三修社、2010年、p.147

を踏ませるといふもの」に当てはまる。今回分析したメタスタジオの台本においては、例えば〈Almen se non poss'io〉の最後の音節である「no・n è」や〈Non sò d'onde viene〉の最後の音節である「pie・tà」についても当てはまる。4行ごとに1度という規則に則ることで、音節だけでなく、作品全体にも規則的なリズムを生み出していたことが分かる。

キャロリン・ジャントゥルコは、『第4章 ナポリ：エンタテインメントの都市』（1996）⁸⁷の中で、1780年代にスペインの美学家・オペラ史家であるステファノ・アルテアーガ Stefano Arteaga（1747-1799）⁸⁸が、著書『さまざまな革新（Rivoluzioni）』（1783）⁸⁹の中で、イタリア語を音楽の性質に適合させることにおいて、メタスタジオほど優れた人物はいないとして、その詩における作曲のしやすさについて次のように述べていると引用している。

イタリア語を音楽の性質に適合させることにおいて、彼ほど優れた人物はいない。レチタティーヴォに感動的な語句を用いるかと思えば、語句が長すぎたり、響きが堅く持続しすぎたりするために歌には不適切な単語を取り除く。また、単語の短縮形や最後の音節にアクセントがあるアルディ、ピエゴ、ファラといった語形を多く用いることで、

⁸⁷ キャロリン・ジャントゥルコ「第4章 ナポリ：エンタテインメントの都市」石川陽一訳、1996年、p.111

⁸⁸ 柴田南雄、遠山一行総監修「アルテアーガ、エステバン・デ Arteaga, Esteban de [Arteaga, Stefano]」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第1巻』講談社、1994年、p.324

⁸⁹ 同上

言葉の流れが滑らかになるように注意を払う。また、7音節の詩行と11音節の詩行を巧みに組み合わせて文章に多様性をもたせることで、音楽での和声の変化に適したものとなり、どの歌手にも歌いやすくなっている。さらに、文を短くして休符の部分を一層甘美なものとするために詩節を半分で切るかと思えば、控えめだが多様な脚韻を用いて聴衆を喜ばせ、単調すぎないようにする。(下線筆者)

まずこの引用の下線部分から、メタスタジオが作品の中で一般的に7音節詩行と11音節詩行を組み合わせて文章に多様性をもたせることを行っていたことが分かる。これは、本章の考察冒頭で確認した7音節詩行、7音節+5音節詩行、11音節詩行を組み合わせていたことと一致している。また、単語の短縮形や最後の音節にアクセントがある語を用いることで言葉の流れを滑らかにするという考え方をしていたことが分かり、これは実際に単語の短縮形や末尾第1音節強勢詩行を用いることで行われていたことが分析から確認できた。

ステファノ・アルテアーガが述べる、「語句が長すぎたり、響きが堅く持続しすぎたりするため歌には不適切な単語を取り除く」という部分に関連して、中川さつき(2002)『牧人の王』:メタスタジオのオペラにおける田園の役割⁹⁰では次のように述べられている。

⁹⁰ 中川さつき『牧人の王』:メタスタジオのオペラにおける田園の役割『イタリア学会誌52』イタリア学会、2002年、p.25

メタスタジオの作品は、形式と内容の双方でアルカディア文学の理想を体現している。彼の文体は均整の取れた構造を持ち、古典的な美しさを誇っている。語彙は極度に制限され、しかも平易で明晰である。当常用されていたイタリア語の単語は四万四千だと言われるが、そのうちメタスタジオが使用したものは七千語にも満たない。彼の詩は洗練されたスタイルを持ちながら、しかも田園風の簡素を表現することに成功しているのである。

この引用から、メタスタジオが使用していた語が当常用されていた語よりも極端に少なく、詩が洗練されていたということは、台本の内容にもその影響が現れているということが推測される。ステファノが言うように、「語句が長すぎたり、響きが堅く持続しすぎたりするために歌には不適切な単語を取り除」いていたことで単語の使用数が減ったと考えるなら、内容を主として考えたときに書かれるべき単語が歌には不適切であると考えられ取り除かれた可能性がある。しかし多少内容が犠牲になったとしても、作曲家や歌手にとっては韻律が整っており、音を付けやすく歌いやすいメタスタジオの詩は重宝されたと考えられる。加えて、使用された単語数が少ないということは、聴衆が歌の内容を聞き取りやすく、また覚えやすいという利点もあったと推測できる。これらのことから、メタスタジオの整えられた韻律や制限された単語で書かれた詩は、作曲家や歌手、聴衆の需

要を満たしていたと言える。

結論

「はじめに」で述べた、メタスタジオが「18世紀には非常に名声を博していたが、その後時代遅れになり上演されることがなくなった台本作家」と言われるに至った理由は、次のように考えられる。メタスタジオが宮廷詩人として活躍していた当時は、その作品の音楽的なリズムと、文学的な内容が優れていたものであったため、王や聴衆であった貴族まで幅広く需要があり名声を博していた。しかし、その後市民階級の台頭で専制君主制を描いた内容が古いと捉えられたり、メタスタジオの台本には欠けていた要素を持ったオペラ台本が出現したりしたことで、作品はその後上演される機会が減ったと考えられる。

本論文において上記の結論に至った経緯は、以下のとおりである。

第1章では、アカデミーの中心人物でもあったグラヴィーナに詩作の才能を認められ、「古代ギリシャの田園に理想を見いだし、それまで主流であった装飾的で技巧的なバロックの美文を否定して、すっきりと均整の取れた文体⁹¹」を目指す思想を受け継いだ作品を作っていたことを述べた。

⁹¹ 中川さつき『『牧人の王』：メタスタジオのオペラにおける田園の役割』『イタリア学会誌 52』イタリア学会、2002年、pp.23-24

第2章では、メタスタージオが1730年からウィーンの宮廷詩人として活躍していたことから次のようなことが分かった。初めに例として挙げた《見捨てられたディドネ》は、第1章で述べたように、メタスタージオ自作の最初のオペラの台本である。初演が1724年であり、この頃にはまだ、1730年から仕えることになる王族の徳を称える必要がなかったために、または創作時期が初期であったために、完全な悲劇で幕を閉じていると推測した。続けて第2章で考察した、メタスタージオが宮廷詩人になってから上演された2つの作品、《シピオーネの夢》と《羊飼いの王様》は、その立場からかどちらも王の徳や懐の深さを称える内容になっており、ジル・ド・ヴァン（2005）『イタリア・オペラ』⁹²の中で述べられているように、メタスタージオの物語の主人公たちが必ず悲劇に見舞われ、様々な力によって円満解決を迎える物語の筋は、今回考察した2つの台本に限らず、ほとんど同じであると見なされていることが分かった。また、登場人物もアルカディア・アカデミーのオペラの考え方⁹³に基づき、原作に登場していた神々やニンフが削除されて、人間同士の問題に焦点が当てられている。次に、George Grove 『A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889) VOL. II』(1880)のメタスタージオの項目における「コントラストと強い情熱」が欠如しているという指摘についても、メタスタージオが影響を受けたとされるアルカディア・アカデミーと関連があると考えられた。メタスタージオの台本は、当時流行していた田園を理想とする文学的潮流とアルカディア・アカデミーの思

⁹² ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年、p.93

⁹³ 同上 p.91

想に則った比較的素朴で穏やかな内容を持つ⁹⁴ため、ジョージ・グローヴによって『音楽と音楽家についての事典』が書かれた1880年頃に既に主流であったロマン派のオペラとメタスタジオのものを比較すると、「コントラストと強い情熱」は欠如していると言える。また、文体も「強い情熱」を感じさせるような言葉遣いではなく、「すっきりと均整の取れた文体」であることが求められたために、そして市民階級の台頭による専制君主制が廃れていく時代に伴って、時代遅れの台本という位置づけがされたと推測できる。ここでメタスタジオと入れ替わるように、「メタスタジオの台本には欠けていた要素」を含んだ台本を書くことができたのがダ・ポンテだと考えられる。ダ・ポンテが描く貴族の風刺や政治性がある内容は、メタスタジオの素朴な穏やかさとは対照的に過激さがある。

最後に、第3章で作品の韻律を分析したことで、メタスタジオの詩が当時の王侯貴族や作曲家、歌手や聴衆のほとんどの要望を満たす作品を作っていたと考えられる。今回第3章で分析した6作品のうち4つが7音節詩行を用いており、メタスタジオが頻繁に7音節詩行を用いていたことが分かった。それに加えて、レチタティーヴォに関しては、扱った両方が7音節を基本として7+5音節、5+7音節を多く含む形になっていた。メタスタジオは必ずしも詩を7音節詩行に揃えていたわけではなく、7音節+5音節等、様々な組み合わせを用いてより多様な脚韻を作っていたということが言える。また、「歌に適切である音を求めるという考え方」と「単語の短縮形や最後の音節にアクセントがある語を

⁹⁴ 中川さつき『『牧人の王』：メタスタジオのオペラにおける田園の役割』『イタリア学会誌52』イタリア学会、2002年、pp.23-24

用いることで言葉の流れを滑らかにするという考え方」についてであるが、これは〈LA LIBERTÀ A NICE〉で顕著に表れていた。様々に組み合わせられた詩行や韻律、歌に適切である音を求める考え方が反映されたメタスタジオの台本は、作曲家や歌手にとっては、韻律が整っており、曲を付けやすく歌いやすかったと考えられる。筆者がメタスタジオの台本を使った曲を歌うときにも、歌詞をリズムで覚えやすく無意識に口ずさむことができるようになっていた。加えて、歌に適切である語を求めた結果使用された単語数が少なかったということは、聴衆が歌の内容を聞き取りやすく、また覚えやすいという利点もあったと推測できる。これらのことから、メタスタジオの整えられた韻律や制限された単語で書かれた詩は、作曲家や歌手、聴衆の需要を満たしていたと言える。

今回考察に使った台本や詩作は、メタスタジオが生涯をかけて書いた膨大な作品の中からいくつかを選んだものである。今後考察や結論の精度を上げるために、また明確な根拠を提示することが難しく推測で終わってしまった部分について、今回触れることができなかった書簡集や台本全体に目を向け、分析や検証を続けていきたい。

参考文献・引用文献

- ・ George Grove."METASTASIO." *A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (A.D.1450-1889)* , 1^{sted.}, vol.2
- ・ Pietro Metastasio 《La clemenza di Tito》 Simplicissimus Book Farm, 2011. Kindle 版(Retrieved, May 17, 2014)
- ・ Pietro Metastasio 《*Artaserse*》 OPRRE DI PIETRO METASTASIO VOLUME UNICO, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco , 1857.Google ブックス版
- ・ Pietro Metastasio 《*Attilio Regolo*》 Simplicissimus Book Farm, 2011. Kindle 版(Retrieved, May 17, 2014)
- ・ Pietro Metastasio 《*DEMOFOONTE*》 Simplicissimus Book Farm, 2011. Kindle 版(Retrieved, May 17, 2014)
- ・ Pietro Metastasio 《*Didone Abbandonata*》 Simplicissimus Book Farm, 2011.Kindle 版(Retrieved, May 17, 2014)
- ・ Pietro Metastasio 《*Il re pastore*》 Simplicissimus Book Farm , 2011. Kindle 版(Retrieved, February 20, 2014)
- ・ Pietro Metastasio 《*Il sogno di Scipione*》 Simplicissimus Book Farm, 2011. Kindle 版(Retrieved, May 17, 2014)
- ・ Pietro Metastasio 《*LA LIBERTÀ A NICE*》 Scelta di poesie e prose di Pietro Metastasio: offerta agli

studiosi della bella lingua italiana, vol.2, 1822

・Pietro Metastasio 《L'OLINPIADE》Simplicissimus Book Farm, 2011. Kindle 版(Retrieved, May 17,

2014)

・D・J・グラウト『オペラ史(下巻)』服部幸三訳、音楽之友社、1958年

・D・J・グラウト『オペラ史(上巻)』服部幸三訳、音楽之友社、1957年

・アーサー・ハッチングス『モーツァルト 人と音楽』海老沢敏・茅田俊一訳、小学館、1994年

・ジョージ・J・ビューロー編『西洋の音楽と社会④ 爛熟した貴族社会とオペラ 後期バロック I』石川陽一訳、音楽之友社、1996年

・ジョージ・J・ビューロー編『西洋の音楽と社会④ 爛熟した貴族社会とオペラ 後期バロック I』関根敏子訳、音楽之友社、1996年

・ジル・ド・ヴァン『イタリア・オペラ』森立子訳、白水社、2005年

・スチュアート・ジョーゼフ・ウルフ『イタリア史 1700-1860』鈴木邦夫訳、法政大学出版局、2001年

・パウル・ベッカー『西洋音楽史』河上徹太郎訳、河出書房新社、2011年

・ベネデット・マルチェッロ『「転換期を読む8」 当世流行劇場 18世紀ヴェネツィア、絢爛たるバロック・オペラ制作のてんやわんやの舞台裏』小田切慎平・小野里香織訳、未来社、2002年

・下中邦彦編『音楽大辞典 第5巻』平凡社、1886年

・丸本隆編『オペラの18世紀—バロックからモーツァルトへ—』彩流社、2003年

・戸口幸策『オペラの誕生』平凡社、2006年

- ・高橋健一『ピエル・ヤコボ・マルテッロ「本物のイタリア人パリジャン」翻訳と註解（1）序幕と第一幕』和歌山大学教育学部紀要 65（人文科学）、2015年
- ・山田高誌『オペラ史とナポリ生活』インターネット <http://nipolitan.cocolog-nifty.com/blog/>（2017/01/31 閲覧）
- ・鹿野治助編「スキピオの夢」『世界の名著 13 キケロ エピクテトス マルクス・アウレリウス』中央公論社、1970年
- ・柴田南雄，遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年
- ・柴田南雄，遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第1巻』講談社、1994年
- ・第一学習社編集部編著『グローバルワイド最新世界史図表 新版二訂』第一学習社、2015年
- ・中川さつき『『エツィオ』Ezio（1728）：イタリア時代のメタスタジオ』『京都産業大学論集人文科学系列 第49号』京都産業大学、2016年
- ・中川さつき『『牧人の王』：メタスタジオのオペラにおける田園の役割』『イタリア学会誌 52』イタリア学会、2002年
- ・辻昌宏『オペラは脚本から』明治大学出版会、2014年
- ・天野恵・鈴木信吾・森田学『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽—』三修社、2010年
- ・浜田滋郎 浅香敦編「民衆のなかのオペラ」『オペラ その華麗なる美の饗宴』音楽之友社、1988年
- ・米田かおり「18世紀前半におけるイタリアのオペラ制作事情：アントニオ・ヴィヴァルディのオペラ活動を通して」『桐朋学園大学研究紀要 31』桐朋学園大学、2005年

付録1 メタスタージオの生涯と主要な作品の年表

西暦 (年齢)	メタスタージオの生涯	主要な作品（括弧内は初演作曲家）
1698 (0)	1月、誕生。	
	ジャン・ヴィンチェンツォ・グラヴィーナの養子となる。	
1717 (19)	最初の詩集を出版する。	
1718 (20)	グラヴィーナが亡くなる。 詩人になる決意をする。 ロマニーナ（歌手）と交際を始める。	ナポリの貴族社会のために、結婚セレナータやその他の頌詩（績を褒めたたえる詩）を書く
1719 (21)	ナポリに移る。	
1723 (25)	オペラの分野に移る。	「ヌミディアの王シファールチェ Siface re di Numidia」 D. ダヴィッドの古いテキスト 「美德の力 La forza della virtù」を改定。
1724 (26)	自作による最初のオペラ台本 30年にかけて6つの台本を書く	「見捨てられたディドネーネ Didone abbandonata」 (ナポリ 1724.2.1, ドメニコ・サッロ作曲)
1726 (28)		「ペルシャの王シロエ Siroe re di Persia」 (L. ヴィンチ作曲)
1727 (29)	ローマに移る	
1728 (30)		「ウティカのカトーネ Catone in Utica」 (L. ヴィンチ作曲) 「エツィオ Ezio」(ポルポラ作曲)
1729 (31)	オーストリアの宮廷から、アポストロ・ゼーノの後任としてウィーンの宮廷詩人の地位に就くよう招聘される。	謝肉祭に向けてローマのために作品を仕上げる 「セミラーミデ Semiramide」(L. ヴィンチ作曲)

1730 (32)	ウィーンに到着。ローマ教皇大使付き式武官ニコロ・マルティネスの館に宿泊。新しいテキストに対する宮廷のあらゆる要望を満たさねばならなくなり、選択の自由は失われた。	カール6世が依頼する四旬節のオラトリオ 皇帝の聖名祝日（11月4日）や皇后の誕生日（8月28日）のためのオペラ他 ウィーン赴任当初は多作 「アルタセルセ Artaserse」（L.ヴィンチ作曲）
1731 (33)	最初のウィーンのためのオペラ	「デメトリオ Demetrio」（カルダーラ作曲）
1732 (34)		「シリアのアドリアーノ Adriano in Siria」（カルダーラ作曲）
1733 (35)		「オリンピアデ L'Olimpiade」（カルダーラ作曲） 「デモフォンテ Demofonte」（カルダーラ作曲）
1734 (36)	オラトリオや宮廷の祝祭のための台本を書く。	「ティート帝の慈悲 La clemenza di Tito」（カルダーラ作曲）
1740 (42)	カール6世没後、マリア＝テレジアが保護者になる。手の込んだ台本はほとんど要求されなくなる。	娯楽のための短く親しみやすい作品 時折一族の行事のための大規模なオペラ 「アッティリオ・レゴロ Attilio Regolo」台本作成
1743 (45)		「シピオーネの夢 Il sogno di Scipione」（プレディエーリ作曲）
1744 (46)		「イペルメストラ Ipermestra」（ハッセ作曲）
1750 (52)	皇女たちが内々で演じ、歌うためのテキストを幾つか書く。	「アッティリオ・レゴロ」（ハッセ作曲）
1751 (53)		「羊飼いの王様 Il re pastore」（ボンノ作曲）
1752 (54)		「中国の英雄 L'eroe cinese」（ボンノ作曲）
1760 (62)	皇子・皇女の婚礼や孫の誕生といった、一族の重要な出来事を祝うために、更にいくつかの台本を仕上げる。	
1782 (84)	4月、ウィーン没。	

付録の参考文献

- ・下中邦彦編「メタスタージオ Pietro Metastasio」『音楽大辞典 第5巻』平凡社、1886年、p.2510～2511
- ・柴田南雄, 遠山一行総監修「メタスタジオ, ピエトロ Metastasio, Pietro」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社、1995年、pp.194-195