

【論文】

新たなエウリディーチェの創造

ーカルツァビージの作劇法をめぐってー

大崎 さやの

序

クリストフ・ヴィリバルト・グルック (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) 作曲、ラニエーリ・デ・カルツァビージ (Ranieri de' Calzabigi, 1714-1795) 台本の『オルフェーオ (オルフェウス) とエウリディーチェ (エウリュディケー) ¹⁾』 (*Orfeo ed Euridice*, 1762) は、18 世紀のオペラ改革を象徴する作品として知られている²⁾。

オペラの物語はオルフェーオの神話を基にしている。オルフェーオとエウリディーチェは結婚して喜びのうちにあったが、エウリディーチェが野で毒蛇に噛まれて命を落とす。作品本編では、このエウリディーチェが亡くなった後の出来事が語られる。オルフェーオは愛の神 (アモレ Amore) から、生者が入ることは禁じられた冥界へ、妻を連れ戻しに行くことを許され、同時に地上に戻るまで彼女を振り返って見てはならないという掟を課される。だが黄泉の国から戻る途中で、エウリディーチェに何度も促されたため、とうとう振り返って見てしまい、彼女を失ってしまう。彼は自殺しようとするが、愛の神に止められる。最終的には愛の神がエウリディーチェを生き返らせて、二人は再び一緒になる。

このオペラで印象的なのは、オルフェーオに自分を見るよう強く要求するエウリディーチェという登場人物である。前の時代に書かれた、やはりオルフェーオをめぐる作品として有名なクラウディオ・モンテヴェルディ (Claudio Monteverdi, 1567-1643) 作曲、アレッサンドロ・ストリッジョ (Alessandro Striggio, 1573-1630) 台本の『オルフェーオ』 (*Orfeo*, 1607) に登場するエウリディーチェなどと比較すると、その姿は大きく異なっている。

この『オルフェーオとエウリディーチェ』のエウリディーチェをめぐって、過去の研究では、主に以下のような指摘がなされている。

まず、バーシャムはその論考で、オルフェーオ物語の元祖と言えるウェルギリウスやオウィディウスの物語と、本論考で主に論じるカルツァビージによる物語の違いを以下のように指摘しながら、次のように述べている。

ウェルギリウスやオウィディウスによると、オルフェーオの致命的な振り返りに対する責任は本人だけのもので、彼の疑念、そして後先を考えない情熱の結果とされている。だが

カルツァビージは不信の感情をエウリディーチェに移し、彼女にオルフェオを挑発させている (Barsham 1981, 8) ³。

ここでバーシャムは、ウェルギリウスやオウィディウスとは異なり、妻を振り返って掟を破ってしまう責任を、カルツァビージがオルフェオただ一人のものとしせず、エウリディーチェにも負わせていると指摘している。

確かにカルツァビージ作品におけるエウリディーチェは、オルフェオに不信感を抱き、自分を振り返って見るように強く促すという点で、それまでの舞台用テキストに登場するエウリディーチェと異なっているように思われる。

アインシュタインは「我々はカルツァビージとグルックが、彼らのヒロインを「理想的な妻」などでは全くなく、嫉妬で盲目の、情熱に満ちた激しい妻だと、非常に現実的に捉えていたという事実を甘受しなければならぬ」と述べた (Einstein 1936, 77)。つまり、アインシュタインによれば、嫉妬する激しい妻は「理想的な妻」ではないのである。

ハワードはそれに対し、このアインシュタインの言葉を、本作のエウリディーチェが英雄オルフェオにふさわしくないとする批判だと言って以下のように反論しつつ、作品を高く評価している。

現実的、たしかに [...] でも彼女は破滅を引き起こすほどまで激しくも情熱的でも嫉妬深くもない。優しく従順なエウリディーチェなら、ゼウス⁴に課せられた [振り返り禁止の] 試練の意味がなくなってしまうし、オルフェオの命令に素直に従うなら、劇の結末は非常に弱いものとなってしまったかもしれない。エウリディーチェの激しさは [...] オルフェオへの愛の強さを示しており、第1幕での彼の嘆きの激しさと釣り合っている。《オルフェオ》はこの上なくバランスの取れた作品なのだ (Howard 1981, 37)。

エウリディーチェの第3幕における激しさは、第1幕のオルフェオの激しさと同等で釣り合っている。ゆえに、作品はバランスの良いものとなっているのだとハワードは主張し、エウリディーチェの激しさは作品のバランスを良くするために必要だと評している。

デグラダもやはりアインシュタインの言葉を引きながら、「まさしくこの心理的“リアリズム”の欲望、神話を人間的で時代に合ったものとしたいという欲望が、死者の王国における二人の出会いの引き延ばされたシーンの要因なのだ」と述べている (Degrada 1979, 115-116)。第3幕における躊躇うオルフェオと、彼に自分を見るよう強く要求するエウリディーチェの長いやりとりは、登場人物の人間らしい面を描くことで、神話を人間的で時代に合ったものとしたいという欲望によるものだというのである。

だが、果たしてカルツァビージとグルックが激しいエウリディーチェ像を作り上げてオルフェオと対峙させたのは、ハワードの言うように内容のバランスを取るため、あるいはデグラ

ーダの言うように神話を人間的なものとするためだったのであろうか。エウリディーチェがどのように描かれた背景には、何か別の理由があるのではないか。

本論では、『オルフェオとエウリディーチェ』以前に書かれたイタリア語による音楽劇とオペラの代表的な台本を時代順にとりあげ、それぞれの内容とそこに描かれたエウリディーチェ像を確認する。まず、オペラの前身とされる最初の音楽劇、またイタリア語で書かれた世俗的内容の最初の上演用テキストとされるアンジェロ・ポリツィアーノ (Angelo Poliziano, 本名 Angelo Ambrogini, 1454-1494) 作の『オルフェオの劇』 (*La favola di Orfeo*, 1480ca.)、次に現存する最古のオペラであるオッターヴィオ・リヌッチーニ (Ottavio Rinuccini, 1562-1621) 台本の『エウリディーチェ⁵』 (*Euridice*, 1600)、そして先にも挙げた黎明期のオペラを代表するストリッジョ台本の『オルフェオ』、最後にカルツァビージ台本の『オルフェオとエウリディーチェ』を取り上げる⁶。

これらの作品のエウリディーチェ像の分析を通し、カルツァビージとグルックがなぜ新しいエウリディーチェ像を作り上げるに至ったのか、これまで指摘されてきたものとは別の理由を探りたい。そして、音楽史上重要なオルフェオ作品におけるエウリディーチェ像の変遷を辿ることを通して、カルツァビージ台本の『オルフェオとエウリディーチェ』に見られる改革オペラとしての特質を検討したいと思う⁷。

1. ポリツィアーノ台本『オルフェオの劇』

『オルフェオの劇』は、マントヴァ侯⁸の息子である枢機卿フランチェスコ・ゴンザーガ (Francesco Gonzaga, 1444-1483) の命によって書かれた。フランチェスコの妹キアラ (Chiara Gonzaga, 1464-1503) とモンパンシエ伯ジルベール・ド・ブルボン (Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, 1443-1496) の婚約、そして未来のマントヴァ侯フランチェスコ2世 (Francesco II Gonzaga, 1466-1519) とイザベッラ・デステ (Isabella d'Este, 1474-1539) の婚約を祝うため、1480年に執筆されたとする説が有力である (Russo 1953, 269; Puccini 2015, LI-LIV)。作品は1480年頃にマントヴァで上演され、アリスティーオの歌やバッコスの巫女たちの合唱、その他の部分が歌われたとされている (Dorsi / Rausa 2000, 5)。

作品は一幕物でト書きはなく、ルッソによると「劇は、庶民の作品のような簡素さと率直さに溢れており、まるで宗教劇のようである」(Russo 1953, 274)。古典主義演劇の規則、いわゆる「三一一致の法則⁹」に照らすと、物語が展開される場所は変わるので単一ではないが、筋は単一で、物語内に流れる時間も一日以内と単一である。

物語はメルクーリオ (メルクリウス) が口上で簡単にあらすじを述べてから展開する。牧人アリスティーオはエウリディーチェに恋をして追いかけるが、彼女は蛇に噛まれて死んでしまう。彼女の死を知らされたオルフェオは冥界に行くことを決意する。彼がチェトラをかき鳴らしながら冥界の霊たちに道を開けてくれるよう頼んでいると、冥界の王プルート (ハデス) が現

れる。オルフェオがエウリディーチェを返すよう懇願すると、プルートの妻プロゼールピナ（ペルセポネ）が夫に頼みを聞くよう促す。プルートはエウリディーチェを振り返って見てはならないという掟を提示する。だが、オルフェオは冥界からエウリディーチェを連れ帰ろうとする際に、彼女を振り返って見てしまう。彼は妻を失い、今後は女性を愛さないと行って、バックスの巫女たちに八つ裂きにされる。

以上見たように、ポリツィアーノの作品は、ウェルギリウスの『農耕詩』第4歌のオルフェウスの物語（ウェルギリウス 2004, 203-207）と、オウィディウスの『変身物語』第10巻のオルフェウスの物語（オウィディウス 1984, 59-64）を混ぜ合わせたような、古典に基づく内容となっている。

ところで『オルフェオの劇』の、エウリディーチェが失われた後の場面には、これらの古典作品にも、この劇以降の時代の舞台作品にも見られないような内容の、以下のようなオルフェオの台詞がある。

オルフェオ：

女のために望みを変更したり、女のために喜んだり苦しんだり、
女のために自由をなくしたり、女の上辺や言葉を信じたりする男は、
なんとみじめなことか！

女はいつも風に吹かれる葉よりも軽く、欲しい、欲しくないと一日に千回も言い、
逃げる者を追いかけて、自分を望む者に対しては姿を隠す（Poliziano 2015, 172）。

後世のフランチェスコ・マリーア・ピアヴェ（Francesco Maria Piave, 1810-1876）台本、ジュゼッペ・ヴェルディ（Giuseppe Verdi, 1813-1901）作曲のオペラ『リゴレット』（*Rigoletto*, 1851）の「女心の歌」（*La donna è mobile*）によく似た、女性全般への不信を表す台詞となっている¹⁰。

なぜ、このような台詞が書かれたのだろうか。そこで、ここで描写されているような女性が、はたして劇中に登場していたのか考えると、冥界の王プルートの妻プロゼールピナの姿が思い浮かぶ。夫プルートにオルフェオを助けるよう懇願するプロゼールピナは、次のように語っている。

プロゼールピナ：

優しい夫よ、私はこの王国に
よもや“慈悲”がやって来るとは思いませんでした。

いまや慈悲が私たちの宮廷を支配し、
自分の胸をいっぱいに行っているのを感じます。

苦しんでいる者たちのみならず、“死”までが彼 [オルフェオ] にふさわしくない運命を嘆いています。

ですからあなたの固い掟を、彼のために破ってください。

歌のため、愛のため、そして真つ当な懇願のために (Poliziano 2015, 235)。

プロゼールピナはオルフェオへの慈悲心から、死者は蘇ってはならないという掟を夫に破らせてしまう。彼女にとっては自分の慈悲心の方が、夫が定めた掟より重要なのである。

一方、劇に登場するもうひとりの女性エウリディーチェは、オルフェオが振り返って自分を見た際に、以下のように発言している。

エウリディーチェ：

ああ、あまりにも強い愛が、

私たち二人を弱らせたのです。

激しい怒りによって、私はあなたから引き離され、

もうあなたのものではないのです。

必死であなたに手を伸ばしますが、後ろに引っ張られて届きません。

私のオルフェオよ、さようなら！ (Poliziano 2015, 260)

エウリディーチェは、オルフェオが振り返ってしまったのは、自分への強い愛のせいだとして、彼を責めることもなく、大人しく引き離されていく。

ポリツィアーノのエウリディーチェは、夫にもプルートの掟にも従順な女性で、夫を従わせるプロゼールピナとは対照的な人物として描かれている。

2. リヌッチーニ台本『エウリディーチェ』

次にリヌッチーニによる台本を見てみよう。彼の台本はヤーコポ・ペーリの作曲により 1600 年 10 月 6 日にフィレンツェのピッティ宮殿で初演された。これは全体が現存するオペラで最も早く上演された例である。作品は、フィレンツェの君主、メディチ家のフランチェスコ 1 世 (Francesco I de' Medici, 1541-1587) の娘マリーア (Maria de' Medici, 1575-1642) とフランス王アンリ 4 世 (Henri IV, 1553-1610) の婚礼のために注文を受けて制作された。オペラに登場する英雄オルフェオはアンリ 4 世、妻エウリディーチェはメディチ家のマリーアを表している。おそらくそのために、作品のタイトルも『オルフェオ』ではなく、君主の令嬢マリーアを表す『エウリディーチェ』となっている。

ペーリとリヌッチーニは、バルディ伯爵 (Giovanni Bardi, 1534-1612) が主催していたカメラータ・フィオレンティーナ (Camerata Fiorentina) という学術サークルのメンバーで、その活動からオペラは誕生したのであった。

『エウリディーチェ』は全6場から成り、三一致の法則に照らすと、場所は単一ではないが、筋と時間はそれぞれ単一である。

物語は擬人化された「悲劇 Tragedia」が婚礼のために戻ってきたと述べる口上から始まる。第1場ではニンフや牧人たちがオルフェオとエウリディーチェの結婚を祝っている。オルフェオを待つ間、エウリディーチェは花咲く森へニンフたちを誘って去る。第2場、牧人たちと共に到着したオルフェオに、ダフネがエウリディーチェの死を知らせる。第3場、牧人たちは、嘆くオルフェオのところに天から車（通常鳩または白鳥に引かれている）に乗った女性（実は女神ヴェーネレ、すなわちウエヌス）が降りてきて、彼の手を取ったと語る。第4場ではオルフェオがヴェーネレの案内で冥界へ行く。そしてプルトーネ（ハデス）に、自分の奏でるチェトラの調べに免じてエウリディーチェを返して欲しいと訴える。プロゼールピナや冥界の裁判官ラダマンテ（ラダマンテウス）、現世と冥界を隔てる川の渡し守カロンテ（カロン）が、プルトーネにオルフェオの嘆きを静めるよう促す。プルトーネは冥界の法を破ることを躊躇していたが、最終的にエウリディーチェの帰還を認める。第5場、牧人アミンタが仲間たちにオルフェオとエウリディーチェの帰還を知らせる。第6場、二人が戻り、みな喜びの合唱のうちに幕が閉じる。

この作品は婚礼のために書かれたこともあり、オルフェオがエウリディーチェを取り戻す、幸せな結末となっている。また、「振り返ってエウリディーチェを見てはいけない」とプルトーネが掟を課すことのないまま、二人が地上に帰される点も、古典の物語やポリツィアーノの作品と大きく異なる。だが、プルトーネにオルフェオの頼みを聞くよう促すのは、ここでもプロゼールピナである。彼女は夫にこう語りかける。

プロゼールピナ：

ああ、愛するあなた、

かつてこの胸の内に愛の渇きを癒やす心地良い泉を見つけたことがあるなら、

自由に打ち解けた心にとって

この髪と紐と網が愛しいものだったのなら、

かほどに優しい恋人の嘆きをなだめてください。（第4場）（Rinuccini 2009, 82）

プロゼールピナは、自分との恋を思い出すことによってオルフェオの気持ちを理解するようプルトーネを促している。法を破るよう直接的に頼んではないが、最終的に法が破られるのは、彼女がこのように述べたためであることには変わりない。

一方エウリディーチェは、ポリツィアーノの作品ではオルフェオに別れを告げるだけの役だったのに対し、本作では第1場で結婚の喜びを語った後、ニンフたちを誘って森に行き踊るような、活動的な女性として表現されている。また第6場では、自分を心配してくれたニンフたちを慰め、オルフェオが暗い王国から救ってくれたと感謝する、優しく喜びに溢れた花

嫁として描かれている。この作品のエウリディーチェは、君主の娘マリアに重ね合わせて作られた役であるが、おそらくマリア自身が活動的で社交的な女性だったのだろう。そのためか、ポリツィアーノが描いたような「従順さ」は、このエウリディーチェには見られない。

オルフェーオの方も、アンリ 4 世を想定して書かれているせいか、エウリディーチェの死の知らせを聞いても、「私は泣かないし、ため息もつかない」と気丈に述べる (Rinuccini 2009, 68)。オルフェーオが嘆いたことも伝聞によって伝えられるのみで、舞台上で直接弱さをさらけ出すことはない。振り返りを禁止する掟がないのも、強く英雄的なオルフェーオ像を作る上で必要だったものと思われる。

3. アレッサンドロ・ストリッジョ台本『オルフェーオ』

ストリッジョ台本の『オルフェーオ』は、マントヴァ君主のゴンザーガ家の宮廷で、モンテヴェルディの作曲により上演された。ドゥカーレ宮殿の広間に上演のためのセットが生まれ、1607年2月24日の初演に続き、3月1日にも再演された。マントヴァの君主ヴィンチェンツォ 1 世・ゴンザーガ (Vincenzo I Gonzaga, 1562-1612) は、先にアンリ 4 世に嫁いだメディチ家のマリアの義兄にあたり、フィレンツェでの『エウリディーチェ』上演も、廷臣だった詩人ストリッジョと共に鑑賞している。作曲家モンテヴェルディもおそらく上演を見ていたとされる (De Caro 2009, 8-9)。ヴィンチェンツォは学芸のパトロンで、その宮廷には多くの文人や芸術家が集まっていた。『オルフェーオ』は、ストリッジョもメンバーだった「魅了された者たちのアカデミー」(Accademia degli Invaghiti) がカーニヴァルのために企画した演目だった。

全 5 幕、三一一致の法則のうち、場所以外は、筋も時間も単一である。

物語は擬人化された「音楽 Musica」が自らの力を讃えるところから始まる。第 1 幕、オルフェーオとエウリディーチェはニンフや牧人たちに祝福されるなか、結婚する。第 2 幕、エウリディーチェの友人シルヴィアが、エウリディーチェの死をオルフェーオに知らせる。第 3 幕、オルフェーオは「希望 Speranza」に導かれてレーテ川へ行き、渡し守のカロンテに冥界へ運んでくれるよう頼む。オルフェーオは自分の歌を聴いたカロンテが眠っているうちに、船に乗り込んで冥界へと渡る。第 4 幕、プロゼールピナがプルトーネにエウリディーチェを生き返らせるよう頼む。プルトーネはオルフェーオが冥界から出るまでエウリディーチェを見ないことを条件にそれを許すが、オルフェーオは振り返って見てしまい、エウリディーチェを失う。第 5 幕はストリッジョのリブレットが残る初演版 (Striggio 2007, 21-47) とモンテヴェルディのスコアが残る再演版 (Striggio 1904, 243-274) とでは結末が異なる。どちらの版も、地上に戻ったオルフェーオが嘆いているところまでは同じだが、その後は初演版ではオルフェーオはバックカスの巫女たちに八つ裂きにされるのに対し、再演版では天からオルフェーオの父アポロ (アポロン) が現れ、息子オルフェーオを連れて天に戻っていく結末となる¹¹。

この作品では前作と異なり、オルフェオが振り返って妻を見ることが再び禁止されている。なおこのオペラは祝婚用ではなかったため、リヌッチーニの『エウリディーチェ』とは違い、オルフェオやエウリディーチェのモデルとなる実在の人物はいなかったものと考えられる。

以降、初演版の台本を見ていく。ストリッジョの物語においても、プルトーネに掟を破らせるのはプロゼールピナである。

プロゼールピナ：

あなた様 [プルトーネ] がかつて私のこの目から恋の甘さを得られ、
あなた様のご自身の天とお呼びになる私のこの穏やかな顔、
このためならあなた様がゼウスの運命を妬まないと私に誓っていらっしゃる
この穏やかな顔がお気に召しますならば、
悲しみに沈むオルフェオの嘆きをお慰めになってください。
そしてあの人の恋人が嘆きの日々の、ある晴れた日に
生き返るようにしてください。(第4幕) (Striggio 2007, 40)

プロゼールピナは、プルトーネが自分の「目」にうっとりさせられ、自分の穏やかな「顔」が気に入っているのなら、つまり自分の外見が気に入っているのなら、エウリディーチェを生き返らせるようにとプルトーネに迫る¹²。リヌッチーニのプロゼールピナが、プルトーネに過去の自分との恋を思い出させることで掟を破るよう仕向けるのに対し、ストリッジョのプロゼールピナは現在の自分の容姿を盾に要求を通そうとしている点が異なっている。またプルトーネも、リヌッチーニ版では妻の要求をなかなか受け入れなかったのに対し、ストリッジョのプルトーネは抵抗することなく直ちに要求を認めてしまう。

次に、エウリディーチェがどのように描かれているかを見てみよう。

エウリディーチェ：

ああ、あまりにも甘美で、あまりにもつらい光景よ。
では、あなたはこうして、行き過ぎた愛ゆえに私を失うのですか？
そして私はああ、光と人生を楽しむ権利を失い、
同時に何よりも尊いあなたを失うのですか、ああ、わが夫よ。(第4幕) (Striggio 2007, 42)

このエウリディーチェも、ポリツィアーノのエウリディーチェ同様、オルフェオが振り返ったのは自分に対する「行き過ぎた愛」ゆえだとし、たとえ夫のせいで生き返ることができなくなったとしても、夫に会えなくなることをひたすら嘆くのみである。

4. カルツァビージ台本『オルフェーオとエウリディーチェ』

最後に、カルツァビージの描いたエウリディーチェを見てみよう。

カルツァビージは当時のトスカーナ大公国の都市リヴォルノ生まれの作家である。アルカーディア・アカデミーの支部（本部はローマ）に入会して詩人として活躍した後、ナポリでオペラ台本等を執筆し、パリに渡って啓蒙思想家たちと交流する¹³。その後ウィーンで宮廷詩人となり、1760年初演のグルック作曲のバレエ『ドン・ジュアンまたは石の招客』(*Don Juan ou Le festin du prierre*) のための、ガスパロ・アンジョリーニ (Gasparo Angiolini, 1731-1803) の台本に序文を書いている。ここから、彼とグルックとの共同作業が始まる (Gabanizza 1974; Bellina 1994, XI-XXXV)。

『オルフェーオとエウリディーチェ』は3幕構成で、三一致の法則のうち、筋と時間の単一だけ守られている。

物語をもう一度振り返ってみよう。第1幕でエウリディーチェはすでに亡くなっており、彼女の墓で嘆いているオルフェーオの歌から始まる。そこへ愛の神がやってきて、冥界から出るまでの間エウリディーチェを見なければ彼女は生き返る、ただし彼女にこの条件を打ち明けてはならないと告げる。第2幕でオルフェーオは復讐の女神や霊たちの同情を得て冥界に入ることを許され、第3幕でエウリディーチェを連れ帰ろうとする。だが、自分を見ようとしないと責める彼女の要求に負けて、振り返って見てしまう。エウリディーチェは二度目の死を迎えるが、愛のために苦しんだオルフェーオへの報いとして、愛の神が彼女を生き返らせて夫婦は再会する。二人は愛の神と共に喜びを歌い上げて幕となる。

このカルツァビージ版では、先のポリツィアーノ版、リヌッチーニ版、ストリッジョ版とは異なり、主要登場人物はオルフェーオ、エウリディーチェ、そして愛の神の三名のみで、牧人やニンフ、冥界の霊は個々の役ではなく合唱で登場する。

主要登場人物を三人に絞ったのは、まず、カルツァビージが物語の原作として序文で挙げているウェルギリウスの『農耕詩』第4歌 (ウェルギリウス 2004, 203-207) に、オルフェーオとエウリディーチェ以外には、冥界の復讐の女神や亡霊たち、そしてバッコスの巫女たちしか登場しないことが理由として挙げられる。従来の舞台作品に登場していたプルトーネやプロゼールピナは描かれていないのである。そのためカルツァビージは、原作からバッコスの巫女を除いて愛の神を追加した以外は、オルフェーオとエウリディーチェ以外の人物は合唱にまとめて、登場人物はできるだけ原典に忠実なものにしたと言える。また、すでに筆者は過去に指摘しているが (大崎 2016, 58)、カルツァビージは後の『アルチェステ』の初版譜 (1769年) の献辞¹⁴にホラーティウスの『詩論』の詩句「要するに、何を始めるにせよ、それは少なくとも単一で、統一のあるものでなければならない¹⁵」(ホラーティウス 1997, 232) を挙げつつ「私はまた、自分の最大の努力は、美しい簡素さを求めるために注がれなくてはならないと考えました」(Gluck 2015, 53) と述べている。このことから、彼は作品の統一性や単純さに重きを置いていたために、

主要登場人物を減らしたものと考えられる。それにより各人物にまつわるエピソードが減り、作品の長さも短くなって、劇はいつそう統一されたものとなっているのである。そのため、これまで見てきた作品では、オルフェオに振り返りを禁止するのはプルターネだったのに対し、今作ではその役目は愛の神に移されている。

次にエウリディーチェがどのように描かれているのか見てみよう。

エウリディーチェは、メディチ家のマリーアをモデルとしたリヌッチーニのエウリディーチェを除けば、ポリツィアーノにおいてもストリッジョにおいても、夫想いの従順な妻という性格であった¹⁶。

一方カルツァビージ台本では、彼女は冥界でオルフェオと再会できたことを喜んだ後、夫が自分を見ようとしなないことに対し以下のように発言している。

エウリディーチェ：

私を抱きしめないの？ 話しかけないの？

せめて私を見て！

(自分を見るようオルフェオを引っ張る)

ねえ、私は今でも

昔と同じようにきれいかしら？

見て、ひょっとして私のバラ色の顔は色あせてしまった？

ねえ、ひょっとしてあなたが愛してくれて、

優しいと言ってくれた

私の目の輝きは翳ってしまった？ (第3幕第1場) (Calzabigi 2007, 694)

エウリディーチェは、自分の容貌が衰えたことで、オルフェオが自分への愛を失くしてしまったのではないかと疑う。さらに、オルフェオが黙って自分についてくるよう言うと、次のように言い返す。

黙っていなさいですって！ こんなことまで

耐えなければならないの！

(怒って手を引っ込める)

ではあなたは

記憶も愛も

節操も信義も失ってしまったの？

ではなぜ甘い眠りから私の目を覚まさせたの？

二人にとって大切な、愛と結婚の慎ましい松明を

消してしまったというのに！

答えなさい、裏切り者！（第3幕第1場）（Calzabigi 2007, 695）

夫に黙っているよう言われて怒り心頭となり、果てには夫を裏切り者と呼び始める。先に挙げたように、アインシュタインは、カルツァビージとグルックはエウリディーチェを「嫉妬で盲目の、情熱に満ちた激しい妻だと、非常に現実的に捉えていた」と評していた。夫に従順な大人しい妻が「理想的な妻」だとすると、確かに彼女は、夫の不可解で不愉快な態度に憤る、現実存在しそうな妻と言える。

では、この激しいエウリディーチェは、従来言われてきたように、オペラの内容のバランスを取るため、また登場人物を人間らしく描くことで神話を現実的なものとするためだけに、創造されたのだろうか。

ここまで見てきたように、カルツァビージ以前の台本には、エウリディーチェ以外にも妻役が登場していた。プルトーネの妻、プロゼールピナである。プロゼールピナは夫に対し、ポリツィアーノの台本ではオルフェオへの慈悲心を訴えることで、リヌッチーニの台本では自分との恋を夫に思い出させることで、ストリッジョの台本では自分の容姿が気に入っているのならばと言って、エウリディーチェを生き返らせるよう迫る。カルツァビージのエウリディーチェも、自分の「バラ色の顔」が夫を引きつけたと述べ、夫を自分との「記憶」を忘れてしまったのかと非難している。そして冥界を出るまで妻を見てはいけないという掟をオルフェオに破らせている。こうしてみると、カルツァビージのエウリディーチェには、過去の台本に登場してきたプロゼールピナの性格や特徴が取り入れられているのではないだろうか¹⁷。もちろんこのエウリディーチェの性格は、プロゼールピナとまったく同じではない。プロゼールピナは掟を破るよう夫に嘆願するが、その要求はオルフェオが可哀想だという感情に基づくもので、掟を破るよう要求する彼女に理はない。それに対し、エウリディーチェは、夫が理由も告げずに自分を見ようとしないうという理不尽に対して怒っているのであって、もっともな主張をするエウリディーチェの方に理がある¹⁸。とはいえ、エウリディーチェもプロゼールピナも、夫を自分の要望に従わせようとしている点では変わりがない。そのため結局のところ、二人のドラマ内での役回りは等しいものとなっている。

同時にオルフェオの方も、基本的な性格は過去の台本に見られるものと変わらないが、従来とは異なり、妻に促されて掟を破るといふプルトーネ同様の振る舞いを見せている。これにより、過去の作品ではプルトーネとプロゼールピナのものとして描かれてきた対立が、オルフェオとエウリディーチェの対立に転換させられている。その結果、従来の台本ではオルフェオの振り返りの場面ではなく、むしろプルトーネとプロゼールピナの対立の場面にあった緊迫感が、ドラマの本来の見せ場となるべきオルフェオの振り返りの直前の場面に移されている。結果として、掟を破る人物はオルフェオただひとりとなる。すなわち従来の劇ではプルトーネも冥界の掟を破り、オルフェオがエウリディーチェを連れ戻すことを許したが、カルツァビージの劇ではオルフェオただひとりが、生者は冥界に入ってはいけないという掟と、

妻を見てはならないという掟を破る。このようにして彼がドラマの中心に常に存在し続けることで、劇全体がまとまりのあるものとなっている。カルツァビージは、オルフェオひとりに物語の筋を集中させることによって、劇の統一性を揺るぎないものとしているのである¹⁹。

5. カルツァビージの作劇の理念とエウリディーチェ像

先に筆者は、カルツァビージが後の1769年に『アルチェステ』の献辞で作品の統一性や単純さを重視していたことを指摘した。では『オルフェオとエウリディーチェ』の執筆前、カルツァビージは作劇に対してどのような考えを持っていたのだろうか。

それは彼がパリ滞在中に自ら編纂出版した『ピエトロ・メタスタージオ神父殿の詩集』(*Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, Paris, Vedova Quillau)の第1巻(1755年出版)に掲載した「メタスタージオ神父殿の劇詩についてのコルトーナ・アカデミーのラニエーリ・デ・カルツァビージの論考」(*Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi dell'Accademia di Cortona sulle Poesie Drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio*)に読み取ることができる。この論考は、カルツァビージが18世紀イタリアの代表的なオペラ作家ピエトロ・メタスタージオ(Pietro Metastasio, 1698-1782)の詩劇の素晴らしさをフランスの悲劇と比較しながら論じたものであるが、そこで彼は作劇について次のように述べている。

[劇の展開の仕方は]あまり色々な出来事がありすぎないように劇を織り上げることこそにある。というのも、出来事がありすぎると、劇における場所の単一や時の単一が真実らしく思われないうか、あるいは色々な出来事がもつれ合っぐちゃぐちゃになってしまうに違いないからだ (Calzabigi 1994a, 68)。

物語が複雑になると、三一致の法則の場所や時の単一が真実らしくなくなる²⁰。劇の展開を単純にすることで、それらは守られる。そしてカルツァビージは、劇で最も重要なのは筋であるとも主張している。

対話があまりにも引き延ばされているという欠点を、フランスの詩人たちの悲劇に帰するのは、私が最初ではないだろう。それらの対話の多くは、上演する劇のために書かれたというより、悲劇を埋めるための、韻文の長台詞として書かれたように感じられる。[...] 悲劇の中心は朗誦ではなく筋なのであるから、筋が支配しなければならない [...] (Calzabigi 1994a, 124)

カルツァビージは、後の《アルチェステ》の献辞でも主張している作品の統一性や単純さの重要性をここでも語っているが、この記述からも分かるように、それは劇の筋において実現されるべきものなのである。

カルツァビージが新たなエウリディーチェ像を作り出したのは、従来指摘されてきたように、心理面において現実的な人間を描くことや、内容的なバランスを考えたためとも考えられる。だが、エウリディーチェの性格が変わったのは、過去の台本でプロゼールピナに表されていた性格をエウリディーチェに取り入れることで、プルトーネとプロゼールピナの場面で描き出されていた対立をオルフェオとエウリディーチェの対立に移し替え、劇の筋をオルフェオひとりに集中させるためだったのではないだろうか。筋を単一にすることで、統一オペラを生み出そうとした、その作劇の結果だったと考えられるのである。

結論

本論文では、カルツァビージ台本のオペラ『オルフェオとエウリディーチェ』以前に書かれたイタリア語による音楽劇とオペラの代表的な台本をとりあげ、それぞれの内容とそこに描かれたエウリディーチェ像を確認することを通して、カルツァビージとグルックがなぜ新しいエウリディーチェ像を作り上げるに至ったのか、これまで指摘されてきたもの以外に理由はないのかを探った。

1480年執筆とされるポリツィアーノ作『オルフェオの劇』には、古典作品には見られない、女性全般への不信を表す内容の歌詞が登場する。この作品で女性がどのように描かれているかを検討すると、冥界の王プルートの妻プロゼールピナはオルフェオへの慈悲の心から夫に掟を破らせる。対照的にエウリディーチェは、夫やプルートの掟に従順な女性として描かれている。

1600年初演のリヌッチーニ作『エウリディーチェ』では、プロゼールピナは夫に自分との恋を思い出してオルフェオの心を理解するよう促すことで法を破らせる。一方、エウリディーチェは、メディチ家のマリーアと重ね合わせて描かれているためか、ポリツィアーノのエウリディーチェのような従順さは持ち合わせていない。

1607年初演のストリッジョ作『オルフェオ』では、プロゼールピナは自分の容姿が気に入っているのなら、オルフェオを生き返らせるようにと夫に掟を破らせる。エウリディーチェは、オルフェオのせいでは生き返ることができなくなっても夫を責めない、従順で優しい女性として描かれている。

1762年初演のカルツァビージの『オルフェオとエウリディーチェ』には、プルトーネとプロゼールピナは登場しない。一方エウリディーチェは、過去の従順なエウリディーチェとは異なり、オルフェオが自分を見ようとししないのは自分の容貌が衰えたことで夫が愛を失ってしまったせいではないかと疑う。そして自分との思い出を忘れてしまったのかと夫を非難して、

夫に掟を破らせている。このエウリディーチェの性格は、過去の台本に登場したプロゼールピナの性格と似ている。さらに、冥界に入ってはいけない掟も、エウリディーチェを振り返って見てはいけない掟も、破るのはオルフェオのため、劇の筋が彼ひとりに集中して、劇全体に統一感が与えられている。

カルツァビージが新しいエウリディーチェ像を創造したのは、従来のプロゼールピナの性格をエウリディーチェに与え、同時に掟を破る人物をオルフェオひとりに限って厳密に筋を単一にすることで、劇全体の統一を達成するためのものだったと思われる²¹。

カルツァビージが筋の統一を主張するメタスタジオに関する論考を出版したのは、1755年のことであった。同年、ヴェネツィア出身の文筆家フランチェスコ・アルガロッティ (Francesco Algarotti, 1712-1764) も『オペラ論』 (*Saggio sopra l'opera in musica*) を出版し、全体が統一されたオペラを提唱した。ドイツの美術史家ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) が芸術における「高貴なる単純と静謐なる偉大」の重要性を主張した『ギリシア芸術模倣論』 (*Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildauer-Kunst*) も、同年出版されている。『オルフェオとエウリディーチェ』も、ギリシア神話に基づく単純な筋の作品で、新古典主義的な色彩を帯びているが、1755年は彼ら三人の理論家がそれぞれ芸術における新古典主義²²の狼煙を上げた節目の年だったのである。

*本稿は2022年12月18日に開催された「グルック・シンポジウム：オペラ《オルフェオとエウリディーチェ》とその周辺」(早稲田大学総合研究機構オペラ／音楽劇研究所主催)における筆者の研究発表に基づく。

<参考文献>

テキスト

- Calzabigi, Ranieri. 1994a. *Dissertazione su Metastasio*, in ID., *Scritti teatrali e letterari*, I, Bellina, Anna Laura (a cura di). Roma: Salerno Editrice:22-146.
- Calzabigi, Ranieri. 1994b. *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano di Gilblas y Guzman y Tormes y Alfarace*, Venezia, Curti, 1790, in ID., *Scritti teatrali e letterari*, II, Bellina, Anna Laura (a cura di). Roma: Salerno Editrice: 360-550.
- Calzabigi, Ranieri de'. 2007. "Orfeo ed Euridice," *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, Gronda, Giovanna e Fabbri, Paolo (a cura di). Milano: Mondadori: 677-700.
- Gluck, Christoph Willibald. 2015. *Alceste*. Girardi, Michele (a cura di). Venezia: Edizioni del Teatro La Fenice.
- Poliziano, Angelo. 2015. *Fabula di Orfeo*, in ID. *Stanze, Orfeo, Rime*. Puccini, Davide (Introduzione, note e indici). Milano: Garzanti: 143-182.

- Rinuccini, Ottavio. 2009. “L’Euridice,” Rinuccini, Ottavio. Striggio, Alessandro. *L’Euridice e La favola d’Orfeo: L’Utopia nel melodramma*. Caro, Gaspare De (a cura di). Milano: Mondadori: 49-95.
- Striggio, Alessandro. 1904. “La favola d’Orfeo,” Solerti, Angelo. *Gli albori del melodramma*. III. Milano: Sandron: 243-274.
- Striggio, Alessandro. 2007. “La favola d’Orfeo,” *Libretti d’opera italiani: dal Seicento al Novecento*. Gronda, Giovanna e Fabbri, Paolo (a cura di). Milano: Mondadori: 21-47.

二次資料

- Aureli, Aurelio. 1672. *L’Orfeo. Damma per musica*. Libretti d’opera italiani.
<http://www.librettidopera.it/orfeo1672/pdf.html> (最終閲覧日：2023年9月23日)
- Barsham, Eve. 1981. “The Orpheus myth in operatic history,” Gluck, C. W. *Orfeo*. Howard, Patricia (compiled by). Cambridge University Press: 1-9.
- Bellina, Anna Laura. 1994. “Introduzione,” Calzabigi, Ranieri. *Scritti teatrali e Letterari*. Bellina, Anna Laura (a cura di). Roma: Salerno Editrice: XI-XXXV.
- Buti, Francesco. 1991. *Orfeo*. Rossi, Luigi. *Orfeo*. HMC 901358.60: 31-211.
- Cataldi, Luigi. 2018. “Un’eresia dissimulata,” 《Il Saggiatore musicale》. 25. No.2: 213-246.
- Clark, Beverley. 1999. “Introduction. A Fling with the Philosophers,” *Misogyny in the Western Philosophical Tradition. A Reader*. Clark, Beverley (ed). New York: Routledge.
- De Caro, Gaspare. 2009. “Euridice sull’Arno,” Rinuccini, Ottavio. Striggio, Alessandro. *L’Euridice e La favola d’Orfeo: L’Utopia nel melodramma*. De Caro, Gaspare (a cura di). Milano: Mondadori: 3-47.
- Degrada, Francesco. 1979. “《Danze di eroi》 e 《saltarelli di burattini》 : vicende dell’*Orfeo* di Gluck,” ID. *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*. I. Fiesole: Discanto edizioni: 115-131.
- Dorsi, Fabrizio. / Rausa, Giuseppe. 2000. *Storia dell’opera italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Einstein, Alfred. 1936. *Gluck*. Blom, E. (translated by). London: Dent.
- Fabbri, Paolo. 2009. “Le metamorfosi di Orfeo,” *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*. Andrisano, Angela Maria e Fabbri, Paolo (a cura di). Ferrara: UnifePress: 151-156.
- Gabanizza, Clara. 1974. “Ranieri de’ Calzabigi,” *Dizionario Biografico degli Italiani*. 17.
https://www.treccani.it/enciclopedia/ranieri-simone-francesco-maria-de-calzabigi_%28Dizionario-Biografico%29/ (最終閲覧日：2022年12月4日)
- Gambelli, Dalia. 2000. *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*. Parte seconda. ID. (edizione critica, introduzione e note di). Roma: Bulzoni.
- Howard, Patricia. 1981. “Synopsis,” Gluck, C. W. *Orfeo*. Howard, Patricia (compiled by). Cambridge University Press: 27-39.
- Mugnai, Paolo. 1970. “spirito,” *Enciclopedia Dantesca*.

https://www.treccani.it/enciclopedia/spirito_%28Enciclopedia-Dantesca%29/（最終閲覧日：2024年1月15日）

Pariati, Pietro. 2004. “Der Text,” Fux, Johann Joseph. *Orfeo ed Euridice. Text von Pietro Pariati. K 309.* Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt: 301-308.

Puccini, Davide. 2015. “Introduzione,” Poliziano, Angelo. *Stanze, Orfeo, Rime.* Puccini, Davide (Introduzione, note e indici). Milano: Garzanti:LI-LIV.

Russo, Luigi. 1953. “L’Orfeo” del Poliziano,” 《Belfagor》, vol.8: 269-281.

Villati, Leopoldo de. 1752. *Orfeo ed Euridice.* Berlin: Bey Haude und Spener. Library of Congress.

<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.18420>（最終閲覧日：2023年9月23日）

アリストテレス 2016 渡辺邦夫・立花幸司訳『ニコマコス倫理学』（下）東京：光文社文庫

ウェルギリウス 2004 「農耕詩」小川正廣訳 ウェルギリウス著 小川正廣訳『牧歌/農耕詩』
京都大学出版会：75-210.

オウィディウス 1984 中村善也訳『変身物語』（下）東京：岩波文庫

大崎さやの 2016 「オペラ『アルチェステ』をめぐる ―ヒロインの人物像を中心に」『イタリア語イタリア文学』（東京大学大学院人文社会系研究科・文学部南欧語南欧文学研究室）
第8号：49-70.

増井敬二 2003 『日本オペラ史～1952』東京：水曜社

<注>

¹ なお、本稿ではオペラ作品の台本のみを取り上げて論じているため、オペラ作品について通常用いられる二重山括弧ではなく、文学作品に用いられる二重鉤括弧を用いる。

² 日本においては、1903年に東京音楽学校の新卒業生や有志の手により翻訳オペラ『オルフォイス』として上演され、日本のオペラ史が本格的に始まった最初の作品として記憶されている（増井 2003, 37）。なお増井は上演当時のドイツ語のタイトル『オルフォイス』ではなく、便宜上「オルフェウス」と呼んでいる（増井 2003, 36）。

³ 本文中、日本語の引用文献が示されていない部分の日本語訳はすべて筆者によるものである。

⁴ 原文「ゼウス Jove」。おそらくハワードは「ハデス」と取り違えている。なお引用中の筆者注は [] で示す。

⁵ この台本には同じ年にヤーコポ・ペーリ（Jacopo Peri, 1561-1633）とジューリオ・カッチーニ（Giulio Caccini, 1551-1618）の二人が別々に作曲している。

⁶ なおストリッジョ版とカルツァビージ版の間にもオルフェオを扱った複数の作品が存在するが、紙数が限られるため、これらについては注17で簡単に扱うのみとする。

⁷ ファブブリがまとめているように、オルフェオは多くのオペラ作品で描かれてきており（Fabbri 2009, 151-156）、オルフェオ物語の変遷について書かれた著作もさまざまに存在する。

⁸ 1433年にゴンザーガ家のジャンフランチェスコ1世（Gianfrancesco I Gonzaga, 1395-1444）が侯爵の爵位を得てマントヴァ領主となり、1530年にはフェデリーコ2世（Federico II Gonzaga, 1500-1540）が公爵に昇格され、マントヴァは公国となった。

⁹ 「三一一致の法則」とは、古典主義演劇の規則をまとめたフランスの理論家ボワローの『詩法』によれば、「一つの場所で、一日のうちに、一つの出来事が完結」されなくてはならないという、「場所、時、

筋」の三つの一致のことで、劇の舞台となる場所は一つ（場の一致）、劇中の時の経過は一日以内（時の一致）、統一ある行動を再現した一つの筋（筋の一致）と定めた、劇作の規則である。

¹⁰ ストリッジョの台本でも、第5幕で地上に戻ったオルフェオが、エウリディーチェ以外の女性は高慢で不実だという台詞が登場するが（Striggio 2007, 45）、エウリディーチェは除かれていることから、こちらは女性全般に対する不信を表すものとはいえない。

¹¹ 二つの結末の違いについては諸説あり、いずれも初演はドゥカーレ宮殿で、再演は宮廷劇場と、場所の違いに帰結させる説が有力だった。すなわち初演はアカデミー会員の内輪で行われ、古典に忠実な物語とされたのに対し、再演は貴族のイベントとして開催され、より祝祭感に満ちた結末とされたのだろうとする説である。だがこの従来の説に対し、カタルディは初演も再演も同じドゥカーレ宮殿で、二つの結末の違いは検閲の目を逃れるためだとする説を唱えている（Cataldi 2018, 213-246）。

¹² ストリッジョ台本の第3幕で、「希望」が述べる冥界の入口の岩に刻まれた「すべての希望を捨てよ、ああ、ここに入るものたちよ」という言葉は、「ああ (o)」という間投句を除き、ダンテ・アリギエーリ（Dante Alighieri, 1265-1321）の『神曲』（*Divina Commedia*, 1304-1308 ca.）地獄篇第3歌からの引用である。このようにストリッジョの台本にはダンテの影響が色濃く見られるが、愛がなによりも視覚によって引き起こされることは、ダンテの『新生』（*Vita nova*, 1293 ca.）で愛の影響を受ける霊（spirito）のうち、「視覚の霊（spirito visivo）」への言及が最も多いことから明らかである。視覚の霊の優越は「相手を眺めることにより快楽が生じることが、恋することの始まりである」という『ニコマコス倫理学』のアリストテレスの言葉（第9巻、第5章、1167a6）に基づいている（Mugnai 1970; アリストテレス 2016, 301）。

¹³ カルツァビージとフランスの啓蒙思想家たちの関わりについては（大崎 2016）を参照されたい。

¹⁴ なお、グルック署名のこの献辞は、実際はカルツァビージによるテキストであるとの見解で、研究者間でほぼ一致している。

¹⁵ 原文 *Denique sit quod vis simplex, dumtaxat et unum.*

¹⁶ なおストリッジョ版とカルツァビージ版の間に書かれた主な台本を見てみると、ルイージ・ロッシ（Luigi Rossi, 1597-1653）作曲、フランチェスコ・ブーティ（Francesco Buti, 1643頃活躍-1662）台本の『オルフェオ』（*Orfeo*, 1647）では、プロゼールピナは自分を喜ばせたいという気持ちがあるならエウリディーチェを帰してあげて欲しいとプルトーネに訴える。エウリディーチェの方は従順な性格で、オルフェオの振り返りにより地上に帰れなくなる（Buti 1991, 33-211）。アントーニオ・サルトーリオ（Antonio Sartorio, 1630-1680）作曲、アウレーリオ・アウレーリ（Aurelio Aureli, 1652頃活躍-1708）台本の『オルフェオ』（*L'Orfeo*, 1672）にはプロゼールピナは登場しない。エウリディーチェはやはり従順で、オルフェオの振り返りを止めようとするが失敗する（Aureli 1672）。ヨハン・ヨーゼフ・フックス（Johann Joseph Fux, 1660-1741）作曲、ピエトロ・パリアーティ（Pietro Pariati, 1665-1733）台本の『オルフェオとエウリディーチェ』（*Orfeo ed Euridice*, 1715）のプロゼールピナはエウリディーチェの願いを聞くことは美徳だと言って夫を説得する。貞淑な妻エウリディーチェはプルトーネに許されて、オルフェオと地上に帰る（Pariati 2004, 301-308）。カール・ハインリヒ・グラウン作曲（Carl Heinrich Graun, 1703-1759）作曲、レオポルド・デ・ヴィッラーティ（Leopoldo de Villati, 1701-1752）台本の『オルフェオとエウリディーチェ』（*Orfeo ed Euridice*, 1752）にはプロゼールピナは登場せず、エウリディーチェは恭順な妻として描かれている（Villati 1752）。

¹⁷ カルツァビージがどの程度、自作の台本以前に書かれたオルフェオ主題の台本を読んでいたかは不明である。だが少なくとも、彼がドン・サンテリアーノという架空の人物の手紙の中で、オペラの歴史について触れつつ劇詩人としてリヌッチーニの名前を挙げていること（Calzabigi 1994b, 364）、またその台本もカルツァビージの故郷であるトスカーナ大公国のフィレンツェで上演されていることから、リヌッチーニの台本は読んでいたのではないかと思われる。ポリツィアーノもフィレンツェでメディチ家に仕えていたため、その作品を読んでいた可能性は高く、ストリッジョの台本も1607年に初版、1609年に再版と人気を得ていたことから、触れる機会はあったのではないかと思われる。

¹⁸ プロゼールピナの描写には、女性には理性が欠けているとしてきたプラトン以来の西欧における女性観が読み取れる (Clark 1999, 2-4)。さらに、夫に掟を破らせる彼女の姿は、アダムのりんごを食べてはいけないという掟を破らせたイヴの姿にも重ねることができる。

¹⁹ なお登場人物が少ないからといって、劇が統一的なものになるとは限らない。コンメディア・デッラルテの筋書などは典型的である。たとえばアルレッキーノ役者ドメニコ・ビアンコレリ (Domenico Biancolelli, 1636-1688) による『妻も剣も誰にも貸してはならない』(Ne prête ny ta femme, ny ton épée à personne) と題された劇は登場人物三名だが、統一的な劇ではない。主人公アルレッキーノは医者に自分が毒殺されそうになった話をする。続いてチンティオという男に、昔フランドルで兵隊をしていた経験を話すという劇である。この筋に一貫性があるとは言えないだろう (Gambelli 2000, 497)。

²⁰ なお、カルツァビージは場所の単一は守らなくて良いという立場である (Calzabigi 1994a, 25-27)。

²¹ 無論、オルフェーオに筋を集中させたことにより、『オルフェーオとエウリディーチェ』には、従来の音楽劇と比べ、失われたものもあると思われる。また、ここで筆者が述べているのは統一オペラを成立させた理由の全てではなく、一つの説である。

²² 音楽における新古典主義とは異なる。

Creation of a New Euridice: On Calzabigi's Method of Dramatic Composition

Sayano OSAKI

This study reviews the contents and images of Euridice portrayed in the scripts of representative Italian-language music dramas and operas written before *Orfeo ed Euridice*, an opera composed by Gluck and set to a libretto by Calzabigi. Accordingly, I explore why Calzabigi created a new image of Euridice and if there are any other reasons for this besides those pointed out in the literature. First, Poliziano's play *Orfeo*, written around 1480, contains lines that disparage women; such lines are not found in classical works by Virgil or Ovid. I examine how women—here, Proserpina and Euridice—are portrayed in this work. Proserpina, the wife of Pluto, persuades her husband to break the law in a show of mercy for Orfeo. In contrast, Euridice is depicted as a submissive woman, obedient to her husband and Pluto's laws. Second, in librettist Rinuccini's *Euridice*, composed by Peri and first performed in 1600, Proserpina makes her husband break the law by urging him to remember his love for her and understand Orfeo's heart. Euridice, on the other hand, does not have the obedience of Poliziano's Euridice, perhaps because she is modeled on Maria de' Medici, daughter of the monarch. Third, in Striggio's *L'Orfeo*, composed by Monteverdi and premiered in 1607, Proserpina asks her husband to break the law if he admires her appearance, urging him to bring Orfeo back to life. Euridice, despite being unable to return to life because of Orfeo, does not blame Orfeo and is portrayed as a submissive and gentle woman. Finally, in Calzabigi's *Orfeo ed Euridice*, first performed in 1762, Pluto and Proserpina do not appear. Moreover, unlike past characterizations of a submissive Euridice, this opera's Euridice questions whether Orfeo's refusal to look at her is due to her fading beauty. She accuses him of forgetting their memories and makes him break the law. This character of Euridice is similar to that of Proserpina in past scripts. Furthermore, since it is Orfeo who breaks the law against entering the underworld and looking back at Euridice, the plot concentrates on him alone, giving the entire opera a sense of unity. Thus, Calzabigi's creation of a new image of Euridice seems to have intended to give her the traits of Proserpina and, at the same time, achieve unity throughout the opera by focusing the plot on a single character—Orfeo—as the only one who breaks the law.