

【論文】

1770年代のロンドンで上演された

グルックの《オルフェーオとエウリディーチェ》

—パステイッチョ版の誕生とその特徴について—

吉江 秀和

はじめに

本稿は、1770年代にロンドンのキングズ劇場で上演されたグルック(Christoph Willibald Gluck, 1714-87)¹の《オルフェーオとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice*》(以下、《オルフェーオ》)を取り上げる。ロンドンでは1770年4月7日にこの作品が初演されたが、これはグルックが直接関与していない上演の最初のものであった。更に、この時の版はグルックの初演(1762年10月5日ウィーン、ブルク劇場、以下、ウィーン版)時のものではなく、J.C. バッハ(Johann Christian Bach, 1735-82)とこのシーズンの劇場付き作曲家グリエルミ(Pietro Guglielmi, 1728-1804)が手掛けた追加のアリアなどを含む拡張されたパステイッチョ版(以降、ロンドンで上演された版をパステイッチョ版とする)であった。この作品の長大化は一晩の演目として成立させるためにおこなわれたことが、1770年の販売用リブレット(以下、リブレット)に記載されている(*Orfeo* 1770a, 1)。そしてこのパステイッチョ版は、更なる変更を経て翌シーズンにも上演された。

グルックの《オルフェーオ》は、オペラ改革の端緒として、作曲家と台本作家カルツァビージ(Ranieri Calzabigi, 1714-95)との共同作業の側面から語られることが多く、音楽だけでなく台本の分析も進んでいる。一方、このパステイッチョ版は、1773年にミュンヘンで謝肉祭の時期に上演された版や1774年にナポリのサン・カルロ劇場で上演された版に追加・変更部分の一部が引き継がれているため、《オルフェーオ》の上演史の視点から比較対象として取り上げられることがある。しかしその言及は、音楽史家バーニー(Charles Burney, 1726-1814)の否定的な見解を紹介しつつ(Burney 1789, vol. 4, 496)、概略的な説明に留まることが多い。その理由として、作曲家やパステイッチョ版の台本を手掛けたボッタレッリ(Giovanni Bottarelli, 1741-83 活躍)による追加部分について記した一次資料が確認されておらず、この版がオペラ改革を意識して制作されたのか、また、追加部分の展開の意図はどのようなものかを探ることが困難である点が挙げられる。

このパステイッチョ版の主要な先行研究として、この版だけでなく上記のナポリでの上演版も扱ったソールグレンの修士論文がある (Sohlgren 2020)。ここではパステイッチョ版の追加場面の詳細な紹介や一部の音楽の分析²がおこなわれているものの、台本内容の精査までには至っていない。ほかには、ウィーン初演とロンドン初演の両方でオルフェオ役を歌ったグアダーニ (Gaetano Guadagni, 1728-92) を中心に据えて、この作品を扱うハワードの研究もある (Howard 2014)。ハワードは、ロンドン上演に際してグアダーニがリブレットに私見を掲載するという異例の行動をとったことを含めて上演背景について詳しく言及し、彼がこの作品のロンドン上演の意向を強く示していたことを指摘している。なお、パステイッチョ版の台本については、場面や登場人物の追加によってウィーン版の効果が弱められたと述べている。

そこで本稿は最初に、1760年代を中心にロンドンにおけるイタリア・オペラの上演状況や、ハワードの調査からわかるグアダーニの渡英の背景などを追うことで、ロンドンでこの作品が上演された経緯、更にはパステイッチョ版でなければならなかった理由を整理する。続いて、ソールグレンらの調査や分析を活用しながら、リブレットにおけるパステイッチョ版の追加部分やウィーン版に既にあった部分からの変更点、更には新たにつけられた音楽に注目し、このパステイッチョ版で何を描く意図があったのかを指摘していく。

1. 1760年代から1770年代初頭のロンドンのイタリア・オペラ上演の状況

1-1. ロンドンのイタリア・オペラ上演の特徴

18世紀半ばのロンドンでは、イタリア・オペラはキングズ劇場のみで上演されており、その公演は劇場の経営権を持つ人物や組織に委ねられていた。例えば1720年代から30年代前半にかけてヘンデル (George Frideric Handel, 1685-1759) が参加したロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージックがある。当時の国王ジョージ1世 (George I, 在位1714-27) が経営権を認めるとともに年1,000ポンドの助成金をこの団体に下賜したため、この団体は「ロイヤル」の冠をつけているが、実際には宮廷主導ではなく株式会社という形態で貴族らによって運営されていた。このような運営形態であったため、経営陣は場合によっては破産して経営権を手放すに至るような資金不足に悩まされることも少なからずあった。特に1740年代以降は貴族のオペラ事業へのかかわりも減り、更には予約者の数も少なくなり、ロンドンでのイタリア・オペラ上演は不安定な状況下でおこなわれた (Gibson 1990, 51)。本稿が扱う1760年代から1770年代初頭も経営陣が何度か交代しており、この変更が上演演目や劇場付き作曲家の選定にも影響を与えているため、ここからは経営陣の変遷と結びつけながら、当時のロンドンでのイタリア・オペラ活動を概観していく。

1-2. 1760 年代初頭のマッテイの運営状況

表① 1759-60 年シーズンから 1769-70 年シーズンの経営陣

シーズン	経営者	追加事項
1759-63	マッテイ	マッテイはプリマ・ドンナとしても活動。夫のトロンベッタが会計役を1760-61年シーズンまで務め、1761-63年シーズンの会計役は宝石商のクロフォードが務める。彼は1762-63年シーズンの共同経営者の可能性も（Burrows 2002, 430およびHighfill 1973-93, vol. 4, 34）。
1763-64	ジャルディーニ ミンゴッティ	ミンゴッティは1763-64年シーズンの終了前にロンドンを離れている（Burden 2013, 106）。スピルスベリ（James Spilsbury, 1754-77活躍）が会計役を務める。
1764-66	クロフォード ゴードン ヴィンセント	クロフォードはジャルディーニがかかわった時期の共同経営者との記録もある（Burrows 2002, 430）。ヴィラートはかつて劇場のオーケストラでゴードン（John Gordon, 1744-73活躍）はチェロ奏者、ヴィンセントはオーボエ奏者として活動しており、1766-67年シーズンもこの3人が経営者としている（Willaert 1999, 690）。
1766-69	ドラモンド ゴードン ヴィンセント	ドラモンド（Mr Drummond, 生没年不明）は銀行家。一方、ヴィラートによると、1766-67年シーズンは前シーズンの3人が経営しクロフォードが会計役も兼任し、1767-69年シーズンはゴードンとヴィンセントの2名体制で会計役をゴードンが兼任となっている（Willaert 1999, 690-691）。
1769-70	ホバート	ゴードンはリクルーターとして劇場運営に携わる。クロフォードが会計役（Willaert 1999, 692）。

Burden 2013, Burrows / Dunhill 2002, 430, Gibson 1990, 49-50, Highfill et al. 1973-93, Willaert 1999, 689-692 より作成。

表①³は、1760 年代を中心とした経営陣をまとめたものである。この表から、1760 年代初頭にマッテイ（Colomba Mattei, 1745-78 活躍）が夫のトロンベッタ（Giuseppe Trombetta, 生没年不明）とともに運営し、その後、ジャルディーニ（Felice Giardini, 1716-96）とミンゴッティ（Regina Mingotti, 1722-1808）の体制を挟み、クロフォード（Peter Crawford, 生年不明-1793）らによる3人体制が数年続き、1760 年代末にホバート（George Hobart, 3rd Earl of Buckinghamshire, 1731-1804）が登場したことがわかる。

マッテイは 1759-60 年シーズンにはオペラ・セリア（イギリスではシリアス・オペラと呼ばれており、本稿ではこちらを使用）のみを上演した。この傾向はロンドンでは珍しいものではなく、1740 年代末に、後述するクローザの一座によってブルレッタといった喜劇要素の強いオペラ（イギリスではオペラ・ブッフアも含めて喜劇全般をコミック・オペラと呼んでおり、本稿ではこちらを使用）が初めて取り上げられたものの、基本的にはシリアス・オペラが主流であった。しかし、1760-61 年シーズンからはシリアスとコミックの両方のオペラを上演するよう方針転換をおこなった結果、歌手のバガニーニ夫妻（Carlo Paganini, 生没年不明 / Maria Angiola Paganini, 1741-73 活躍）を軸とするコミック・オペラが人気を博した。そして、彼らが去った 1762-63 年シーズンには、デ・アミーチス父娘（Domenico De Amicis, 生没年不明 / Anna De Amicis, 1745 頃-1816）が後任に就いた。娘のアンナはコミック・オペラの第一女性歌手であるプリマ・ブッフアだけでなく、シリアス・オペラの筆頭を指すプリマ・ドンナものちに兼任した。そして、マッテイが運営にかかわる最終シーズンであるこの 1762-63 年に、これまでの劇場付き作

曲家のコッキ（Gioacchino Cocchi, 1712-96）に代わり、ミラノから渡英した J. C. バッハがその任に就いた。J. C. バッハは、1763 年 2 月 19 日に初演し大成功を取めた《オリオーネ *Orione*》と 5 月 7 日の《ザナイダ *Zanaida*》の 2 つのシリアス・オペラだけでなく、ほかの作曲家の作品のために追加曲を提供するなど、精力的に活動した。

ここまで見る限り、マッテイの運営は成功したかに思えるが、実際には財政上の問題を抱えていた。何とか J. C. バッハの《オリオーネ》で持ち直したものの、彼女にはこれ以上の運営を続ける十分な資金はなく、このシーズンでロンドンを去った（Willaert 1999, 117-118）。

1-3. マッテイ後の運営状況

マッテイを継いだのが、ヴァイオリニストとしてもキングズ劇場のオペラ公演に携わってきたジャルディーニである。彼はかつてプリマ・ドンナであったミンゴッチェとともに 1756-57 年シーズンのオペラ運営をおこなっており、この 1763-64 年シーズンに両者が復帰したのであった。そして、このシーズンの劇場付き作曲家は、彼らがイタリア人を好んだため、J. C. バッハではなくヴェント（Mattia Vento, 1735-1775）となった（Fiske 1986, 324）。また、演目においても大きな変化がみられる。マッテイの時代にはシリアス、コミックの両方のオペラが上演されていたが⁴、ジャルディーニはシリアス・オペラに限定している。これはコミック・オペラ的一座を持たないことによる歌手の総数削減がもたらす経済的効果とともに、以前、彼がかかわったシーズンの方針を踏襲したためと考えられる（Burden 2013, 100）。しかし、この戦略は聴衆の要望と合わなかったのか、ジャルディーニ体制は 1 年⁵で終わりを迎えた。ただし、次の 3 人体制へ移行したのちも、このシリアス・オペラ偏重の流れは 1765-66 年シーズンまで続いた。

その後 1766-67 年シーズンには演目における大きな変化が起こる。それはコミック・オペラの復活である。このシーズンには、イギリスの作家リチャードソン（Samuel Richardson, 1689-1761）の小説『パミラ *Pamila*』を原作とし、1760 年にローマで初演され大成功を取めたピッチンニ（Niccolò Piccinni, 1728-1801）の《善良な娘 *La buona figliuola*》が、28 回の上演回数を誇った。この作品がコミック・オペラの人気の火付け役となったことは間違いなく、1767-68 年シーズンもピッチンニのコミック・オペラが中心となり、更に 1768-69 年シーズンは、パステイッチョ・オペラ⁶《アリアンナとテーゼオ *Arianna e Teseo*》以外はすべてコミック・オペラで占められた。

このように人気のコミック・オペラを演目の中心に据え、順調な運営がおこなわれたかのようにみえたが、経営者の 1 人であるヴィンセント（Thomas Vincent, 1720 頃-83）はオペラ事業がもともと破産し、ほかの経営陣は何とか破産を免れたものの運営状況を改善することはできなかった（Burney 1789, vol. 4, 488）。そこで 1769-70 年シーズンの運営はホバートが取り仕切ることとなった。この新しいシーズンにはシリアス・オペラが演目に再び取り入れられた結果、一座の再編がおこなわれ、《オルフェーオ》の主演を演じるグアダーニがロンドンに渡るのである。

ただし、グアダーニにとって今回が初の渡英ではなかった。ヘンデルの《メサイア *Messiah*》の〈しかし誰が耐え得るか *But who may abide*〉が彼のために技巧を凝らしたアリアへと書き換えられたことなどで知られるように、グアダーニは 1750 年代初頭にヘンデルのオラトリオ上演にも参加していた。そこで次に、グアダーニとロンドンとのつながりを確認していく。

1-4. グアダーニとロンドン、そして、再登場

グアダーニのロンドン初舞台は 1748-49 年シーズンのキングズ劇場であった。彼はキングズ劇場で初めて本格的なイタリア語のコミック・オペラをひとシーズン通して上演したクローザ（*Giovanni Francesco Crosa*, 1700 頃-71 以降）率いる一座の一員であった。この最初のシーズン中、一座の人気は高かったものの、翌 1749-50 年シーズンの客入りは悪く、それ以降、キングズ劇場のオペラ上演自体が 1753 年まで休止した。そのような中、グアダーニは 1750 年の春に、団員の 1 人であったフラージ（*Giulia Frasi*, 1742-72 活躍）とともにヘンデルのオラトリオ上演に加わった。一時期、フランスなどへ赴くも、彼は英語作品を上演する劇場やコンサートにも 1755 年まで出演した。その中には、スミス（子）（*John Christopher Smith, junior*, 1712-95）が 1755 年 2 月 3 日にドルリー・レーン劇場で初演したシェイクスピア（*William Shakespeare*, 1564-1616）の『夏の夜の夢 *A Midsummer Night's Dream*』に基づく英語オペラ《妖精たち *The Fairies*》への出演も含まれる。なお、当時のドルリー・レーン劇場の支配人はギャリック（*David Garrick*, 1717-79）であった。バーニーからも高く評価されたグアダーニの俳優としての演技は、この名シェイクスピア俳優から影響を受けたものであった（*Burney* 1789, vol. 4, 495, 579）。

その後、グアダーニは 1760 年 12 月 26 日にトリノで初演された J. C. バッハの最初のオペラ《アルタセルセ *Artaserse*》への出演を含むヨーロッパ各地での活動を経て、ウィーンのブルク劇場で 1762 年 10 月 5 日に初演されたグルックの《オルフェオ》でオルフェオ役を演じた。ウィーンでの活動後、彼はヴェネツィアやパドヴァなどで歌ったのち、1769-70 年シーズンでロンドンのキングズ劇場に再登場したのであった。

グアダーニの 20 年ぶりのキングズ劇場復帰は、キングズ劇場の運営方針の転換によるものと考えられる。前述したように 1769-70 年シーズンはホバートが運営を担い、シリアスとコミックのそれぞれのオペラ一座を結成し、演目を組んだ。彼が経営権を入手したのは 1769 年 7 月から 9 月の間と考えられている（*Kilburn* 2020 および *Price et al.* 1995, 627-628）⁷。したがって、彼がグアダーニのロンドン招聘の交渉を開始したと考えるには時間が短すぎるように思われる。また当時の記述から、1769 年 4 月の時点でグアダーニとマリア・デ・アミーチスが次のシーズンにロンドンの舞台に立つ噂があったことがわかる（*Burrows/Dunhill* 2002, 545）⁸。ここから、1769-70 年シーズンはホバートが経営権を獲得する以前、すなわち前の経営陣の時期からシリアス・オペラの復活とグアダーニの招聘が模索され、ホバートが最終決定を下したと考えられる。

この時期も含め、ロンドンではヘンデルの時代から、カストラートを中心に著名な歌手を招聘することで聴衆を魅了するスターシステムの伝統があった。ではなぜ今回、グアダーニに白羽の矢が立ったのか。その答えは前のシーズンに活動した歌手陣にあると思われる。1768-69年のコミック・オペラ的一座の中で、グアダーニの妹のラヴィーニア・グアダーニ（Lavinia Guadagni, 1735-90 頃）がプリマ・ブッフアとして活動していた。恐らく、経営陣はシリアス・オペラを再び上演する方針を打ち出した際に、ラヴィーニアを利用してかつてロンドンで人気を博したグアダーニの招聘を進め、話題性を高める意図があったのであろう。

ここまで、ロンドンのイタリア・オペラ上演状況とグアダーニのロンドン再登場までの流れを確認した。ロンドンでは、劇場経営陣の頻繁な交代とともにオペラの上演方針も変わっていた。そのような中で、1769-70年シーズンには、シリアス・オペラの上演を再開すべくグアダーニの招聘がおこなわれたのである。続いて、このシーズンの状況をシリアス・オペラ的一座の活動を中心に追いながら、《オルフェーオ》のロンドン初演までの流れをみていく。

2. パステイッチョ版《オルフェーオ》の誕生の流れ

2-1. 1769-70年シーズンの状況

1769-70年シーズンは上記のようにシリアスとコミックの両方のオペラが上演された。ここでは両一座に所属した歌手（表②）と、シーズンの全65公演中、38公演おこなわれたシリアス・オペラの演目（表③）を確認していく（コミック・オペラは10作品27公演）。

表② 1769-70年のキングズ劇場の歌手一覧

シリアス・オペラ一座		コミック・オペラ一座	
プリモ・ウオーモ	ガエターノ・グアダーニ	ジョヴァンニ・ロヴァッティーニ	プリモ・ブッフオ
プリマ・ドンナ	チェチーリア・グラッシ	ラヴィーニア・グアダーニ アンナ・ザンペリーニ	プリマ・ブッフア
セコンド・ウオーモ	ロレンツォ・ピアッティ		ウオーモ・セリオ
セコンダ・ドンナ	テレザ・ピアッティ	テレザ・ピアッティ	ドンナ・セリア
	→レリア・アキアパーティ（グリエルミ）*	→アントニア・ザンペリーニ	
テノール	ベネデット・ピアンキ		テノール
バス	アンドレア・モリーギ		バス
	アントニア・ザンペリーニ		セコンダ・ブッフア

*アキアパーティは作曲家グリエルミの夫人。1770年1月13日初演のグリエルミの《エツィオ》から参加。

Willaert 1999, 692より作成。

表③ 1769-70年シーズンのシリアス・オペラ上演作品一覧

作曲家	タイトル	初演	回数
ピッチンニ (パスティッチョ)	《オリンピアアデ》	1769/11/11	17
グリエルミ	《エツィオ》	1770/1/13	8
グルック (パスティッチョ)	《オルフェーオとエウリディーチェ》	1770/4/7	13

パスティッチョの場合は主要作曲家のみを記載。

Stone 1962, 1419-1493 より作成。

シリアス・オペラは、プリモ・ウオーモのグアダーニとプリマ・ドンナのグラッシ (Cecilia Grassi, 1740 頃-82 以降) を筆頭に、セコンダ・ドンナにはシーズン途中でピアッティ (Teresa Piatti, 1766-70 活躍) から変更されたこのシーズンの劇場付き作曲家グリエルミの妻であるレリア・グリエルミ (旧姓アキアパーティ) (Lelia Guglielmi, née Achiapati, 1770-72 活躍)、更にはコミックとシリアスの両方のオペラに出演する歌手3名を加えて6人体制となっている。

この1769-70年シーズンにシリアス・オペラは3作品上演された。シーズン開幕当初の11月11日に初演されたパスティッチョ・オペラ《オリンピアアデ *L'olimpiade*》は、1768年にローマで上演されたピッチンニの作品を基にしており、ローマ初演時にグアダーニも出演していた。そして、1770年1月13日に初演されたグリエルミの新作《エツィオ *Ezio*》が続き、4月7日に《オルフェーオ》が上演された。このように、パスティッチョ・オペラは2作品ともグアダーニと縁のあるものであり、新作も当然ながらプリモ・ウオーモを中心とした作品となっているため、スター歌手としてグアダーニを尊重したシーズンといえよう。

翌1770-71年シーズン開幕後、グアダーニはキングズ劇場に戻らず、J.C. バッハとアーベル (Carl Friederich Abel, 1723-87) が開催したコンサートでもつながりの深いコーネリス (Teresa Cornelys, 1723-97)、ヴェント、ジャルディーニらによるハーモニカル・ミーティングというオペラ事業に参加したことが問題となった。ロンドンではキングズ劇場以外でのイタリア・オペラ上演は禁止されており、1771年2月には法廷で審議されるに至った。更に、四句節の時期に開かれるオラトリオ・シーズンでは、キングズ劇場ではなくアーノルド (Samuel Arnold, 1740-1802) らによるコヴェント・ガーデン劇場での公演に参加している。最終的にグアダーニは4月30日の《オルフェーオ》の上演でオペラ公演に復帰したが、このシーズンはこの作品のみに出演 (6回上演) し、その後ロンドンを離れた。

2-2. パスティッチョ版《オルフェーオ》の誕生

パスティッチョ版《オルフェーオ》の誕生背景には、一晚の主要演目とするために新たな登場人物と場面を追加して上演時間を延ばす必要があったことを、既に述べた。ここでは、なぜ《オルフェーオ》が演目選ばれ、更には、なぜウィーン版のままではなく手を加えてまで《オルフェーオ》が上演されたのかについて、当時の上演状況から考えていく。

まず、《オルフェオ》がロンドンで上演された理由から確認する。これに関してはハワードが示すように、グアダーニの強い意向が反映されていると考えられ、その理由として以下の2つの点が挙げられる。1つ目は、グアダーニと《オルフェオ》との関係である。《オルフェオ》は彼がオルフェオ役を務めて1762年のウィーンで初演されたが、その後、この作品は1769年にパルマで《アポロンの祝典 *Le feste d' Apollo*》の一部として上演された。その際にオルフェオ役をソプラノ・カストラートのミリコ (Giuseppe Millico, 1737-1802) が担ったことに憤慨し、彼がロンドンから招聘を受けた際にこの作品の上演を運営側に要求し、上演の主導権を握った可能性が指摘されている (Howard 2014, 126-127) ⁹。

2つ目の理由として挙げられるものは、パステイッチョ版の1770年に出版されたリブレットの冒頭に、グアダーニ自身によるこの作品への言及が掲載されている点である。台本作家がリブレットの「序文 *preface*」や「梗概 *argument*」などで、作品についての発言を残すことは珍しくない。しかし、主役とはいえ歌手が聴衆へ向けて自身の思いを残すことは非常に稀であるとともに、グアダーニは、「このオペラの作家と作曲家による喜ばしい連携の結果生みだされた、この美しさをより直接認識していただくために、そのような淑女紳士の方々に [中略] 上演されるのを目にする前にこの作品を読んでいただくことを心の底より望むところであります」と、前代未聞の要求を聴衆におこなっている (*Orfeo* 1770a, 2)。1769-70年シーズンにグアダーニが出演したほかのオペラの2作品《オリンピーアデ》と《エツィオ》のリブレットには、このような言及はみられない。したがって、グアダーニがこの作品を高く評価し、彼の強い要望でこの作品の上演が決定された可能性が高い。

また、翌1770-71年シーズンの4月にグアダーニがキングズ劇場に戻ってきて以降、このシーズンに出演した作品は《オルフェオ》のみとなっている。ほかの作品には彼の配役がないこともあるが、結果的にこの作品の上演のために戻ってきているため、《オルフェオ》への彼の強い思いを示しているとも考えられる。

次にパステイッチョ版として上演された理由を確認する。ロンドンではこのパステイッチョ版とは別に、1773年3月9日と13日に1幕ものの牧歌劇《愛の勝利 *Il trionfo d'amore*》のアフターピースとして「ウィーンでもともと上演されたように変更されたもの」¹⁰という文言つきの広告が出された《オルフェオ》も上演された。この版の登場人物はウィーン版と同じくオルフェオ、エウリディーチェ、愛の神の3人であった。1773年にはこの版が舞台にかけられたのに、なぜ1770年にこの版が上演されなかったのであろうか。

1769-70年シーズンにおける《オルフェオ》上演の際に、最大の障害となったのは上演時間の短さである。このシーズンにグアダーニが出演するシリアス・オペラは表③に示したように3つのみである。上演回数としては《オリンピーアデ》の17回には及ばないものの、前述したようなグアダーニの情熱に加えて、作品を長大化するのに時間をかけてシーズン後半に満を持して上演したのであれば、《オルフェオ》がこのシーズンの主演目であったと考えられる¹¹。もし上演時間の短いウィーン版をそのまま上演するのであれば、何か別の作品と組み合わせる

必要がある。しかし、それでは中心歌手が活躍する主演目として見劣りすることは否めない。したがって、追加場面を含めた拡大版《オルフェーオ》として1つの作品で上演したほうが体裁は良くなる。このことが、リブレットにある「一晩の演目として成立させるため」という文言につながる。この拡張について、グアダーニも承諾していることは間違いない。なぜなら彼は、このパスティッチョ版に自作のアリアを提供しているためである。

では1773年の上演はどうであろう。このシーズンのオルフェーオ役はグアダーニではなく、1769年にパルマでこの役を歌ったミリコであった。このシーズンは、キングズ劇場付き作曲家サッキーニ (Antonio Sacchini, 1730-86) による22回の上演を数えた《シッド *Il Sid*》を筆頭に、シリアス・オペラ中心の演目が並んだ。その中で、《オルフェーオ》は主演目ではなくアフターピースとして上演されているため、短いものでも問題がなかったのである。

このように、1770年と1773年の上演ではシーズン中における《オルフェーオ》の重要度が全く異なることがわかる。では主演目として拡張されたパスティッチョ版はどのようなものであったのか。次の章で台本などからその追加部分が持つ意味を考察していく。

3. パスティッチョ版《オルフェーオ》への変更点とその意図

3-1. パスティッチョ版の詳細と1770年版と1771年版の違い

ここではまず、パスティッチョ版の配役を確認する (表④)。ウィーン版ではオルフェーオ、エウリディーチェ、愛の神の3役のみであったが、この版では登場人物が増えている。更に、1770-71年シーズン上演では「新しい場面と踊りを加え、新調された衣装による」と前シーズンから変更されていることが示されており (Terry 1967, 122)、両シーズンのリブレット (本稿ではこれ以降、両シーズンの区別をつける必要がある場合に、1770年版、1771年版と表記) でも違いがみられる。両年の版で共にウィーン版から新たに加えられた役 (表内、イタリック体)

表④ 1770年版と1771年版のリブレットに記載された《オルフェーオとエウリディーチェ》の配役(パレエは除く)

役名	説明	1770年版の歌手名	1771年版の歌手名	声部
エアーグロ	オルフェーオの父	ピアンキ	リストリーニ	テノール
オルフェーオ		グアダーニ	グアダーニ	アルト・カストラート
エウリディーチェ		グラッシ	グラッシ	ソプラノ
エジーナ	エウリディーチェの姉 (妹)			
幸運の亡霊*		グリエルミ	グリエルミ	ソプラノ
<i>ティレージア</i>			サヴォイ	ソプラノ・カストラート
<i>幸福の亡霊*</i>				
愛の神		ジュスティネッリ	ジュスティネッリ	テノール
ブルトーネ		モリーギ	モリーギ	バス

*1771年版の配役表ではグリエルミが第1の幸福の亡霊、サヴォイが第2の幸福の亡霊となっている (*Orfeo* 1771, 3)。一方、歌詞の部分では第1と第2の役が逆になっている (*Orfeo* 1771, 20-25)。この表では第1、第2の区別をしていない。*Orfeo* 1770a, *Orfeo* 1770b, *Orfeo* 1771 より作成。

は、オルフェオの父エアグロ、エウリディーチェの姉(妹)エジーナ、幸運の亡霊、冥界の王プルトーネである。ウィーン版でも冥府下りの場面はあるものの、パステイッチョ版では冥府の場面の前にプルトーネが登場する。そして、1771年版では幸福の亡霊がもう1人追加され、更にエアグロの友人役と考えられるティレージアが登場する(表内、太字イタリック体)。このように大幅に登場人物を増やしたパステイッチョ版には、どのように場面が追加されたのか、表⑤を用いて確認していく。

表⑤は、左側にウィーン初演時の幕、場、レチタティーヴォとアリア、役名、そして右側に1770年版と1771年版の場面分け(1770年版は1幕全9場、1771年版は2幕で各幕5場)、レチタティーヴォとアリア、役名、作曲者名の順で並ぶ。なお、ロンドン版側の表の中の太字の部分が追加場面で、更にその中でグレーの部分は1771年版で新たに追加された部分である。この表から1770年版では第1場、第3場、第5場、第6場といったウィーン版にはない場面が挿入されていることが読み取れる。そして1771年版では、オルフェオの冥府下りを心配するエアグロと、困難であるものの愛の神の導きでエウリディーチェを取り戻せると考えるティレージアとのやり取りがおこなわれる第1幕第3場(1770年版の第3場の前)、そして、第2幕第1場(1770年版の第5場の途中)の一部が更に追加されていることがわかる。

ただし、これらすべてが1771年に新たに追加されたとはいえない。このパステイッチョ版の楽譜は、ブレムナー(Robert Bremner, 1713頃-89)社からアリア選集として出版された(*Orfeo* 1770b)。この選集には出版年の記載がないが、楽譜に併記された歌手名¹²から1770年に出版されたことが確認できる。表⑤内でイタリック体となっているアリアが出版譜に含まれた楽曲であり¹³、この表から1770年の出版譜には1771年版リブレットで新たに加わった第1幕第3場の楽曲が、既に収められていることがわかる。なぜこのようなことが起こるのであろうか。実のところ、4月7日の初演から10日後の第2回公演時に、序曲といくつかのアリアが新たに追加されることが広告に掲載されている(Stone Jr. 1962, 1468)。したがって、この両年のリブレットにある違いの一部は、既に1769-70年シーズン中にみられたものを含んでいるといえる。しかし今回、具体的にどの部分が1770-71年シーズンに新調されたのかは確認できなかった。

3-2. 台本・音楽の変更・追加について

ここからは、更にウィーン版とおもに 1770 年版の展開の違いを分析し、パステイッチョ版の追加・変更点における意図を考察していく。

ウィーン版と 1770 年版の全体の違いについては、前述のように 3 幕のオペラを 1 幕として、更には 4 つの場面を新たに追加した点が挙げられる¹⁴。第 1 場はオルフェオの父エアーグロがエウリディーチェの姉(妹)のエジーナとともにエウリディーチェの墓から立ち去る場面で、このあとにウィーン版の第 1 幕第 1 場に相当する部分 (1770 年版第 2 場) が続く。そして第 3 場は冥界の王プルトーネの神殿で、死者を取り戻しに冥界へ来ようとする向こう見ずな人間(オルフェオ)の侵入を阻み、彼を恐れさせるため、プルトーネが復讐の女神に自分に力を貸すよう求める場面である。これはウィーン版の第 2 幕第 1 場 (1770 年版第 4 場) へのつなぎとなっている。そしてエリュシオンでのエウリディーチェと幸運の亡霊とのやり取りの第 5 場と、愛の神が、自分がエリュシオンに来た理由、そして、オルフェオがやって来てエウリディーチェを取り戻すことを亡霊たちに伝える第 6 場は、ウィーン版のオルフェオがエリュシオンに到着する第 2 幕第 2 場に相当する第 7 場の前に新たに挿入された場面である。本稿では、エウリディーチェが初めて登場する第 5 場を取り上げる。

第 5 場の冒頭はカヴァティーナと記されたエウリディーチェのアリア〈清く透き通った泉よ Chiari fonti〉から始まる。このアリアでエウリディーチェはまずエリュシオンの美しさを讃える。しかし、最愛のオルフェオがいないこの土地は、至福の場所ではないと嘆くのであった。このアリアはソールグレンが指摘しているように、ウィーン版第 2 幕第 2 場(1770 年版の第 7 場)の冒頭でオルフェオがエリュシオンに足を踏み入れた際に歌う、エリュシオンの素晴らしさを最初に讃えて、エウリディーチェとの再会を期待する内容のアリオゾ〈なんと澄んだ大空 Che puro ciel〉と対になっている (Sohlgren 2020, 18)。続いて幸福の亡霊がレチタティーヴォで、悲観的な思いを忘却の彼方に埋めて、自分とともに楽しむようエウリディーチェに語りかけ、この穏やかな場所では希望も恐れも心をかき乱すことはない、アリア〈美しく澄んだ空の下 Sotto un bel ciel〉を歌う。しかしエウリディーチェは、愛するオルフェオが心には鮮明に残り、彼をどれほど愛しているのかを覚えているものの、時間とともにそれらを忘れてしまうことを恐れているとレチタティーヴォで語り、夫を忘れることはできないし、忘れることで得られる安息を求めず、私は愛し続けるとオルフェオへの強い想いをアリア〈愛する夫を忘れてしまうなんて! Obliar l'amato sposo!〉で歌う。この様子を目にした幸福の亡霊がエウリディーチェの夫への貞節を称賛し、吉兆の到来を知らせ、合唱がその到来が愛の神であることを告げる。

バーニーは具体的なアリアについて言及していないものの、パステイッチョ版と原作の音楽面での違いを指摘し、ほかのオペラ作品と同様に歌手の技量に評価基準が置かれる傾向に対し不満を表している (Burney 1789, vol. 2, 496)。その批判に該当するアリアに、上記のエウリディーチェの〈愛する夫を忘れてしまうなんて!〉も含まれると考えられる。このアリアでは「切

望する *bramar*」の語のみではあるもののアジリタが使われ、当時のロンドンで上演されるシリアス・オペラに不可欠なヴィルトゥオーゾ的なアリアとなっているためである。ただ、全体的にはこのアリアの前に置かれた〈清く透き通った泉よ〉と同様に滑らかな旋律で歌われているため、彼女の気持ちの昂ぶりを表現するために J. C. バッハはこの技法を使ったとも考えられる。

この第5場で描かれている主題は、エウリディーチェのオルフェオへの溢れる愛である。エリュシオンという至福の場所においても、彼女の心にはオルフェオしかおらず、彼の面影を失うことを恐れているのである。彼女のこの強い想いを明確に示す場面を入れることで、このオペラのクライマックスであるウィーン版第3幕第1場（1770年版の第8場）での彼女の行動の理由が読み取れるのである。ここでは、2人が地上へ向かうその途中、エウリディーチェは喜びもつかの間、自分に目を向けないオルフェオへの不安を覚え、徐々に2人の間に険悪な空気が流れる。そして、彼女はオルフェオに向かって、自分への愛を示すように執拗にせがむのである。ハワードは、彼女の激しさは夫への愛のためと、カルツァビージのエウリディーチェの描き方について述べている（Howard 1981, 37）。ただし、ウィーン版では第3幕に入るまでエウリディーチェは何も言葉を発しておらず、彼女の心情は描かれていない。したがって、ウィーン版はオルフェオに対するエウリディーチェの行動の理由が不明瞭となる。

一方、1770年版では、上記の第5場での描写があるため、第8場でのオルフェオの態度に対して不満を募らせ、自分への愛情を見せるように求める理由が、ハワードの言及のようにオルフェオへの強い愛情や、つれない態度をとるオルフェオが自分をもう愛していないのではと不安に思う気持ちにあることを、更に強く聴衆に印象づけることができ、彼女の行動がウィーン版より自然なものと感じさせるのである。

そして、愛という点では、オルフェオ側の心情が1770年版の第7場などでも歌われているが、この版の中で注目すべき箇所がある。それは冥府下りにあたる1770年版第4場である。この場面は、ウィーン版を踏襲しているものの、表⑤から、1770年版ではウィーン版からオルフェオのアリア〈あまたの苦しみ *Millepene*〉と冥界の妖怪らによる合唱〈ああ、いまだ感じたことのない *Ah quale incognito*〉が削除されていることがわかる。ウィーン版では、冥界にやってきたオルフェオに対して復讐の女神や妖怪が威嚇し、それに対して、オルフェオが落ち着くように声を掛けるも拒絶されるやり取りが続いたのちに、オルフェオが同情を求めると、女神らが耳を傾け始める。そこで、オルフェオは自分の苦しみを吐露し、女神らの心を徐々に動かしていく。そこに愛の苦しみを重ねて、最終的に女神らの同情を勝ち取り、エリュシオンへの道が開かれる流れとなっている。

パステイッチョ版では一部分を削除することで簡潔化している。ただし、アリアや合唱の削除は、演目の長さの確保の観点からすると適切な方法とはいえない。それでもこの場面を短縮したのには意図があると考えられる。それは、この場面でのオルフェオのエウリディーチェに対する愛の強調である。ウィーン版では、冥界の妖怪らの説得のために、オルフェオは最

初に「あまたの苦しみ」を持ち出し、続いて「愛の苦しみ」へと展開している。しかし、パスティッチョ版では後者の「愛の苦しみ」を歌うアリア〈それほどむごくはなれないだろう *Men tiranne*〉のみで説得しているのである。このように愛を軸にすることで、続く第5場でのエウリディーチェと第7場でのオルフェーオ双方が示す相手に対する深い愛情へと自然に移行できる。

そして、パスティッチョ版の〈それほどむごくはなれないだろう〉は、グルックのへ短調の作ではなくグァダーニ自身が作曲したへ長調のアリアへと変更されている。このアリアについて、ハワードは、上記のように一部分を削除したパスティッチョ版の文脈において、短調を基調とする復讐の女神とオルフェーオ自身の長調の世界の対比としてこのような形になったと述べている。更に、ハワードはこのオペラの中でのオルフェーオの悲しみの表現には、ハーツがグァダーニ作のアリアとの類似性を指摘する〈私はこれほど愛する人と呼んでいる *Chiamo il mio ben cosi*〉や有名な〈エウリディーチェなしにどうすればよいのか *Che farò senza Euridice?*〉のように長調が使われていることを指摘している (Howard 2014, 140-142)。

この3つのアリアはすべて妻を失った嘆きを歌っている一方、愛しい妻を想う気持ちも同時に歌っている。特に冥府で女神への説得をおこなうにあたり、心を落ち着かせ、うっとりさせるような甘美な長調の旋律を用いることは、オルフェーオの妻への気持ちを表現するにはむしろ適切といえよう。もし、このアリアをこの場面の軸とするのであれば、1つ前に置かれたアリア〈あまたの苦しみ〉はむしろパスティッチョ版の文脈には合わないものとなるため、こちらを外したとも考えられるのではなかろうか。

おわりに

ここまでパスティッチョ版《オルフェーオ》の誕生の背景と作品の特徴を追ってきた。これまでこの作品について、このパスティッチョ版を手掛けた作曲者や台本作家自身の解説がないため追加部分の意図を掘り下げることはおこなわれず、バーニーの見解を引き合いに出しながら、グルックの音楽とJ.C. バッハラによる新しい音楽との不適合さや、追加部分の内容の希薄さを指摘する批判的な見解が示されてきた。そこで本稿ではこれまでの先行研究で解明された部分を用いつつ、なぜこの作品が選ばれ、更には一晩の演目として十分な長さとするべくパスティッチョ版として上演したのか、という点から考察を始めた。この作品の選択にはハワードが示したように、グァダーニの上演に対する強い意向が読み取れる。パスティッチョ版とした理由については、ロンドンのスターシステムの要となるカストラート歌手の要望であっても、上演時間の短い作品ではほかのシリアス・オペラ作品との格の面でつり合いが取れない点が問題となり、作品を拡張するに至ったと考えられる。続いて、おもに台本を精査することで、新たに追加や変更がなされた場面の持つ意味の解明を試みた。その結果、例えばエウリディーチェがオルフェーオへの想いを口にする1770年版の第5場のように、相手への愛を示す場面が追加されていることが明らかとなった。また、ウィーン版にもある冥府下りの部分も、パスティ

ツチヨ版では一部を削除し、更にはエウリディーチェへの愛を歌うほかの場面の音楽の特徴と類似するアリアに置き換えることで、オルフェオがエウリディーチェに対する愛ゆえに彼女を取り戻す行動に出たことを強く印象付ける場面へと変更している。なお、この傾向は、1771年版で彼の行動は愛の神の導きによって切り開かれることを述べる場面を加えることでより一層強められている。

このパスティツチヨ版の台本は、カルツァビージの原作を歪めるものでも単なる物語の引き延ばしでもなく、最終場で合唱が歌うこのオペラの主題である「愛の力」の勝利をより明確にするために新たな場面を付け加えたものである可能性をここに指摘する。そして、本稿が別の劇場で上演された《オルフェオ》の台本研究の一助となることを願いつつ、この考察を締めくくりたい。

*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。

<引用台本>

Orfeo 1762: *Orfeo, ed Euridice Azione Teatrale per Musica da Rappresentarsi nel Teatro Privilegiato Vicino alla Corte*. Vienna: Giovanni Tommaso Trattner, 1762.

Orfeo 1770a: *Orfeo ed Euridice, Orpheus and Eurydice; an Opera, in the Grecian Taste. As Perform'd at the King's-Theatre in the Hay-Market*. London: W. Griffin, 1770.

Orfeo 1771: *Orfeo ed Euridice; Orpheus and Eurydice; an Opera in the Grecian Taste. As Performed at the King's-Theatre in the Hay-Market*. London: W. Griffin, 1771.

<引用楽譜>

Orfeo 1770b: *The Favourite Songs in the Opera Orfeo*. London: Bremner, n. d. [1770].

<引用参考文献>

Burden 2013: Burden, Michael. *Regina Mingotti: Diva and Impresario at the King's Theatre, London*. Farnham: Ashgate, 2013.

Burney 1789: Burney, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. 4 vols. London, 1789.

Burrows / Dunhill 2002: Burrows, Donald and Rosemary Dunhill. *Music and Theatre in Handel's World: The Family Papers of James Harris*. Oxford University Press, 2002.

Fiske 1986: Fiske, Roger. *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. 2nd ed. Oxford University Press, 1986.

- Gibson 1990: Gibson, Elizabeth. “Italian Opera in London, 1750-1775: Management and Finances”. *Early Music*, vol. 18, no. 1, Feb., 1990, pp. 47-59.
- Highfill et al. 1973-93: Highfill, Philip H. et al. eds. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973-93.
- Heartz 1972-73: Heartz, Daniel. “Orfeo ed Euridice.” *Chigiana*, vol. 29-30, 1972-73, pp. 383-394.
- Howard 1996: Howard, Patricia. “For the English.” *The Musical Times*, vol. 137, no. 1844, Oct., 1996, pp. 13-15.
- Howard 2014: Howard, Patricia. *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*. Oxford University Press, 2014.
- Kilburn 2020: Kilburn, Matthew. “Hobart, George, Third Earl of Buckinghamshire” *Oxford Dictionary of National Biography*. 2020. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13390> (最終閲覧 2023 年 9 月 30 日)
- Price et al. 1995: Price, Curtis et al. *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London: The King’s Theatre, Haymarket 1778-1791*. Oxford University Press, 1995.
- Sohlgren 2020: Sohlgren, Emma. *Performing Gluck’s Orfeo ed Euridice in London, Florence and Naples 1770–1785: Contrasting Styles and Competing Ideals*. Master thesis, Uppsala University, 2020.
- Stone Jr. 1962: Stone, Jr., George Winchester. *The London Stage 1660-1800 Part 4: 1747-1776*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.
- Terry 1967: Terry, Charles Sanford. *Johann Christian Bach*. 2nd ed. Oxford University Press, 1967.
- Willaert 1999: Saskia Willaert. *Italian Comic Opera in London 1760-1770*. PhD. Diss., University of London, 1999.

<注>

- ¹ 本稿での作曲家の生没年については、グローヴ・ミュージック・オンラインを第一とし、そこに掲載がない場合にはハイフィル (Highfill et al. 1973-93) を用いた。
- ² ソールグレンはパステイッチョ版もウィーン版のように合唱を取り入れている点を指摘している。また、1770 年版第 1 場のアリアの構造分析をおこない、グルックのアリアだけでなく、J. C. バッハとグリエルミの特徴の違いにも言及している。
- ³ 経営陣に関しては先行研究により違いがあり、ここではハイフィルの文献を中心に作成 (Highfill et al. 1973-93)。
- ⁴ 歌手としての活動初期にマッテイ自身がコミック・オペラの分野で活動していた経験による影響という指摘がある (Burden 2013, 92)。
- ⁵ ギブソンは、ジャルディーニは 2 年運営に携わったとしている (Gibson 1990, 48)。
- ⁶ シリアスとコミックの両方でパステイッチョ・オペラは作られるが、この作品はシリアス・オペラに分類される。

- ⁷ コミック・オペラの歌手を巡っての新聞記事から、少なくとも6月にはホバートの就任が取沙汰されていたと考えられる (Willaert 1999, 137-138)。
- ⁸ 最終的には、デ・アミーチスではなく1766-67年シーズンにロンドンで歌ったグラッシが参加した。
- ⁹ この点について、ハーツは根拠を示していないものの、グァダーニが経営陣にこの作品の上演を提案したと断言している (Hertz 1972-73, 390)。
- ¹⁰ ハワードはウィーン版と称されるこの版の検証とともに、この文言にまつわる研究者の誤解釈についての指摘をおこなっている (Howard 1996)。
- ¹¹ 経営陣も入念に準備をおこなっていたことが示されている (Sohlgren 2020, 13-14)。
- ¹² ティレージア役に1770-71年シーズンには一座から離れているピアッティ (Lorenzo Piatti, 1769-70年活躍) と記載。
- ¹³ この選集には1770年版、1771年版の両方のリブレットに掲載されていないアリアも含まれており、1771年版への移行する以前に歌われたアリアと考えられる。
- ¹⁴ 更に、例えばウィーン版の第1幕第1場と第2場がパステイッチョ版では1場にまとめられていたり、ウィーン版第3幕第2場と最終場の区切り方がパステイッチョ版では異なっていたりするなどの違いもみられる。

Gluck's *Orfeo ed Euridice* Performed in 1770s London: A study into the Birth of its Opera Pasticcio and its Concept

Hidekazu YOSHIE

Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice*, which was premiered in Vienna in 1762, received its first London performance on April 7th, 1770 at the King's Theatre. The London premiere with Gaetano Guadagni as Orfeo was the first performance without the composer's own involvement, and it was performed as a pasticcio opera enlarged by the librettist, Giovanni Bottarelli, and the composers, Johann Christian Bach and Pietro Guglielmi. After the London premiere, a new overture and several arias were added. Then, the opera was presented with further changes in the next season. In the 1773 season, the pasticcio opera starring Giuseppe Millico was performed again and Gluck's original version was also staged twice after the main piece, *Il trionfo d'amore*.

There was no reference to the pasticcio opera mentioned by the librettist or the composers, except for a short explanation on the 1770 libretto that the opera was needed "*In order to make the performance of a necessary length for an evening's entertainment*". So, it is difficult to elucidate the concept behind the additional sections of the pasticcio.

In this paper, I firstly intend to re-examine the reasons why Gluck's opera was performed as a pasticcio opera in London following a careful study of the performances and the managers of Italian opera in 1760s London. Secondly, I will be looking into the background of Guadagni's participation in the King's Theatre, referring to Patricia Howard's research on him. I am proposing another reason for making the work longer, the extra length would grant it more status as a main work for Guadagni's season. Had the original been performed, it would have had to be staged with another piece as in 1773.

Following this, I aim to focus on the additional scenes of the pasticcio version by examining the libretti and extra new music. Finally, I am looking into the differences between the original and the pasticcio scene at the entrance of Hades. In Gluck's version, Orfeo entreats and persuades the Furies to return Euridice by expressing his grief and love for Euridice. However, in the London version, some parts of the scene were deleted by concentrating on his love, and an aria in a minor key by Gluck was altered to Guadagni's own aria in a major key. The new one has a similar character to other arias in major keys by Gluck in which Orfeo sings his sorrow and love for Euridice. In examining these scenes, I suggest that they have strengthened the theme based on "the power of love", which had been manifest in the final scene of the opera.