

# アルガロッチェのイピゲネイアをめぐる一考察

近藤 裕子

## 目次

- 1 はじめに
- 2 アウリスのイピゲネイア（イフィジェニー）のモチーフ
  - 2-1 エウリピデス
  - 2-2 ラシーヌ
  - 2-3 アルガロッチェ
- 3 総合芸術論としての『オペラ論』
- 4 おわりに

## 1. はじめに

18世紀のヨーロッパを股にかけて国際人、フランチェスコ・アルガロッチェ(Francesco Algarotti, 1712-64)には『オペラ論』(*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755 / 1762)と呼ばれる著作があり、英語(1767)、ドイツ語(1769)、フランス語(1773)に翻訳されて注目を集め、影響を与えたといわれている。ヘンデル(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)やモーツァルト(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91)のように著名な音楽家ではなかったが、アルガロッチェは、当時ヨーロッパ中を魅了していたイタリア・オペラの世界に新古典的な改革を提唱し、〈総合芸術〉の名にふさわしい枠組みを与えようとしたのであった。

当時のオペラ界ではカストラートたちの歌声は有名であり、オペラ・セリアやオペラ・ブッフアなどが入り乱れ、まさにヴェネツィアのカーニヴァルに通じる自由奔放さが蔓延していた。アディソン(Joseph Addison, 1672-1719)は貴族たちが熱中し、イギリス音楽を圧倒するほどのイタリア・オペラの流行について次のように嘆いている。

One scarce knows how to be serious in the Confutation of an Absurdity that shews itself at the first Sight. It does not want any great Measure of Sense to see the Ridicule of this monstrous Practice; but what makes it the more astonishing, it is not the Taste of the Rabble, but of Persons of the greatest Politeness,

which has establish'd it.

If the *Italians* have a Genius for Musick above the *English*, the *English* have a Genius for other Performances of a much higher Nature, and capable of giving the Mind a much nobler Entertainment.<sup>1)</sup>

アルガロッチェの『オペラ論』にはギリシャ悲劇を底本にした作品台本が2つ載せられている(音楽のスコアはついていない)。1つは「トロイのアエネーアース」であるが、これは完全台本ではない。もう1つが「アウリスのイピゲネイア」であり、ギリシャ悲劇のエウリピデス(Euripides, B.C.480?-406?)とフランス古典演劇のラシーヌ(Jean Racine, 1639-99)をその範としている。(スコアが載せられていないため、)ここでは音楽性については触れずに、西洋古典として有名なイピゲネイアのモチーフの扱い方について考えることにしたい。

アルガロッチェの『オペラ論』については、彼がイギリス滞在中に影響を受けた風景式庭園の美学をその舞台背景の記述の中で扱っていて、このことが、今まで特に多くの関心を集めてきた。文学者というよりも哲学的な思想家であったアルガロッチェの文学的な作品を分析することで、彼の美意識の一端をも探りたい。

## 2 アウリスのイピゲネイア(イフィジェニー)のモチーフ

イピゲネイアはトロイ戦争におけるギリシャ軍の総大将、アガメムノンとその妻クリュタイムメストラの娘である。風の状態になりトロイに向けて艦隊を出発させることができずに、ギリシャ軍はアウリスで足止めとなってしまふ。今後どのようにすべきか神にお伺いをたてると、イピゲネイアを生贄にせよという神託が下される。このあと、実際に父親によってその娘が生贄にされたという伝説と、最後に神の手によって救い出され、タウリスで巫女となるイピゲネイアの伝説(父の仇を討つために母を殺し、狂気状態に陥る弟オレステースの話と結びつく)がある。

エウリピデスはアウリスだけでなく、タウリスの話も作品にしており、18世紀に入ってから、グルック(Christoph Willibald von Gluck, 1714-87)やゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)もタウリスのイピゲネイアを作品化している。(グルックはアウリスの題材からもバレエ作品—今では散失—とオペラ作品をつくっている。)

### 2-1 エウリピデス

イピゲネイアの話の概要は上で述べた通りであるが、ここでは、ラシーヌ、アルガロッチェとの比較のため、それぞれの作品における、モチーフの特徴的な扱い方について検討していくこととす

<sup>1)</sup> No. 18, Wednesday, March 21, 1711の記事, *The Spectator*, 1, p.81. (下線は筆者による)

る。

エウリピデスの作品における特徴的なことがらとしては、以下のことが挙げられる。

- ・ 娘を生贄にすることが耐えがたく、アガ멤ノーンは軍を解散させることも考えたが、弟のメネラオス（彼の妻ヘレネーがトロイに連れ去られたことから、この戦争が始まった）の反対に遭い兄弟げんかが起きる。
- ・ 娘イピゲネイアをギリシャ軍の前線基地まで呼び出す口実には、アキレウス（ギリシャ第一の英雄）との結婚話がつかわれる。アキレウスにも何も知らされてはいなかった。
- ・ アキレウスはイピゲネイアが生贄になることから救おうとするが、群集に阻まれてしまう。
- ・ アキレウスはイピゲネイアが自ら犠牲になることを決意したとき、最後の決断を彼女にまかせ、死を阻むために祭壇に行くことを伝える。最後の場面では、アキレウスが犠牲のための浄めの水を撒く姿が描かれる。
- ・ 最後の場面でアルテミスの祭壇からイピゲネイアの姿は消え、代わりに牝鹿が生贄となる。
- ・ 娘の身を案じるクリュタイムストラのもとへ使者が遣わされ、イピゲネイアが神によって連れ去られたことが伝えられる。（はっきりした神の姿は最後に現れないが、いわゆる“機械仕掛けの神” *deus ex machina* の手法による終わり方と考えられる。）

## 2-2 ラシーヌ (*Iphigénie*, 1674年初演)

ラシーヌは、当時の新旧論争の渦中で、オペラ作品が古典の作品を凌ぐことができるという近代派の立場に対抗して、古典悲劇の正統的な立場からこの作品を書いた。しかし彼の作品には、古典のエウリピデスには出てこない、生贄の身代わりとなる重要な人物が登場する。

- ・ 娘イフィジェニーを呼び寄せるためにアガ멤ノーンは、すでに婚約中であったアシール（アキレウス）との結婚式を口実にする。
- ・ アシールはレスボスを滅ぼした際、エリフィールを捕虜として連れてきていたが、彼女は仇のアシールを密かに恋してしまう。
- ・ 娘を帰すためにアガ멤ノーンがわざと書いたアシールの心変わりを伝える手紙のせいで、イフィジェニーはアシールとエリフィールの仲を疑う。
- ・ アシールが生贄の件で抗議し、アガ멤ノーンと決裂する。アガ멤ノーンは怒って婚約解消を決意する。
- ・ アガ멤ノーンは娘を逃がそうとするが、エリフィールの密告により、騒動が生じる。アシールはイフィジェニーを守ろうと奮戦する。
- ・ 最後にユリス（オデュッセウス）が、神はイフィジェニーの代わりに（本当はヘレネーの娘だった）エリフィールを犠牲に求めたこと、また彼女が自刃したことを娘イフィジェニーの身を案

じている母親に伝える。

### 2-3 アルガロッティ

アルガロッティ自身はエウリピデスとラシーヌを出発点に、総合芸術としてのオペラの地位を確立させるためには、しっかりした台本が大切であることを示すために、この作品を書いた。

- ・ アキレウスはイピゲネイアとの結婚を望んでいて、それを口実にアガ멤ノーンは娘を呼び寄せる。
- ・ アキレウスはイピゲネイアを犠牲にするのならば、戦線を離脱する旨を伝えるが、イピゲネイアは自ら犠牲になることを申し出る。
- ・ 最後に女神ダイアナ（アルテミス）が現れ、アキレウスにアガ멤ノーンに対するその怒りを解くよう、また自分に対する貢物としてイピゲネイアを要求する。しかし女神とともにイピゲネイアの姿も消え、あとには牝鹿が生贄として置かれているのが見い出される。

3人の作品を比較してみると、アルガロッティの筋の展開が単純明快であり、最後の大団円も、*deus ex machina* による解決法が最もはっきりした形をとっている。ラシーヌは機械仕掛けの神による解決法はあまりにも荒唐無稽であるとし、<sup>2)</sup> より現実的な筋道の通る解決法として、エリフィールという身代わりになる娘を登場させたのであった。またラシーヌの作品には、アシールとイフィジェニーの愛情、エリフィールの嫉妬といった恋愛の要素が色濃く盛り込まれているのである。

アルガロッティは台本として、このイピゲネイアの話を用いたが、彼が17世紀にフランスの文壇で大問題になっていた新旧論争を強く意識していたとは考えにくい。彼は古典派か近代派かのどちらかの立場で作品を書いたのではない。あくまで古典のエウリピデスのモチーフを使い、定評あるラシーヌの美しい言葉遣いをできるだけ倣ったと『オペラ論』の結論で述べているからである。<sup>3)</sup>

### 3 総合芸術論としての『オペラ論』

先にアディソンがイタリア・オペラの奔放すぎるさまを批判していたと述べたが、アルガロッティは詞（台本）、音楽、ダンスが見事に融合すれば、オペラは何ものにも勝る芸術であることを『オペラ論』(A, pp. 108-09) で力説したのであった。

<sup>2)</sup> Cf. “*deus ex machina*”の手法は古代ギリシャの三大悲劇詩人の中でも特にエウリピデスがよく用いたものである。ただ、アリストテレスは、劇の最後の解決を安易に機械仕掛けの神に頼ってはいけないこと、また『アウリスのイピゲネイア』において、イピゲネイアが命乞いを嘆願する娘から、自ら犠牲を申し出る凛々しさに性格が変化することに非連続性を見出している。アリストテレス、p. 60を参照。

<sup>3)</sup> A, p.111を参照。“Where I have copied Racine, I have made use of his diction as far as my abilities would permit...”

Then would the Opera be no longer called an irrational, monstrous, and grotesque composition: on the contrary, it would display a lively image of the Grecian tragedy, in which, architecture, poetry, music, dancing, and every kind of theatrical apparatus united their efforts to create an illusion of such resistless power over the human mind, that from the combination of a thousand pleasures, formed so extraordinary a one, as in our world has nothing to equal it. (下線は筆者による)

アルガロッチェの『オペラ論』に付録の形で載せられた、「アウリスのイピゲネイア」にはスコアがついていないが、実際にこの作品は上演されたのであろうか？

ラシュトン ([1995], p. 55) はこの台本が使われなかったと考えているが、アルガロッチェの本の原注 (A, p.109) にはベルリンの劇場で好評のうちに上演されたと書かれている。アルガロッチェは1740年からプロイセンのフリードリヒ大王 (Friedrich der Große, 1712-64) のもとに伺候していたので、王の意のままに作品が上演されていたベルリンの劇場で、彼の台本をもとにした公演があってもおかしくないと考えられる。事実、1749年のカーニヴァルにはフリードリヒお抱えの作曲家 (Karl Heinrich Graun, 1701-59) がラシーヌをもとに *Ifigenia in Aulide* を上演したといわれている (MacDonogh, pp. 201, 06)。アルガロッチェはこのときにはザクセンからは戻ってきており、台本の協力をしたなど、なんらかの関与があったと推測されるのである。<sup>4)</sup>

先に名前を挙げたグルックの歌劇、『オーリドのイフィジェニー』 (*Iphigénie en Aulide*, 1774) はラシーヌ作品の影響のもとにつくられたと考えられているが (E, p. 367)、グルックはその第1版と第2版ではラストのシーンを変更し、「ラシーヌ流の、つまり奇跡が起こったのか否かが判然としない終わり方」を「女神ダイアナを登場」させる終わり方にしたという (ラシュトン, p. 79)。deus ex machina の手法を用いていることから、アルガロッチェの台本のグルックに対する影響は否定できないと思われる。<sup>5)</sup>

アルガロッチェは、プロイセンに招かれる前、二度にわたってイギリス滞在した (1736年と1739年)。このとき、18世紀のイギリスから始まった、いわゆる風景式庭園の美意識に触れることができた。庭について、『オペラ論』 (A. pp. 81-82) の舞台背景についての章の中で次のように述べている。

... they take nature for their guide, and employ all their efforts to imitate her noble disregard of symmetric order and her fondness of variety.

<sup>4)</sup> 旧作とは違い、このときのグラウンの台本作者としては、Leopoldo de Villati (1701-52) の名前が記されているが (Cf. Sadie, Stieger: 両者は上演を1748年としている。)、フリードリヒ大王自身、またアルガロッチェの関与を否定できないのである。

<sup>5)</sup> ラシュトン, p. 55. グラウト, p. 348. なお、グルックの『オーリドのイフィジェニー』は感動的で、大成功を収めた作品といわれている。(グラウト, pp. 356-57)

Their favourite practice is to make a choice of those objects which, in their several kinds are most entertaining to the eye. . . .

The English have derived their present taste in gardening from the Chinese, by which means it is that their Kent and Chambers have so far surpassed Le Nautre, who before their time was esteemed to be the unrivalled master of the art of laying out gardens. The French regularity is now banished from all the villas in England.

アルガロッチィによる「アウリスのイピゲネイア」の第2幕の場面は、ト書きによると列柱の向こうに庭が見えるという舞台設定になっている。この幕ではアガ멤ノーンが部下たちから娘の犠牲を要求されたり、アルゴスから到着した娘と妻に会ったりすることになるのだが、はたしてこの背景となっている庭はどのようなものであったのだろうか？

フランスの整形式庭園とは異なり、ありのままの自然を写すイギリス風景式庭園の源泉を遠く中国の庭園にもとめた<sup>6)</sup> アルガロッチィは、ヨーロッパにおいて東洋の美意識を評価した先駆けとみなされている。<sup>7)</sup> ベルリンの劇場で古代のトロイ戦争を題材にした舞台を観る人々に、地中海の雰囲気、異国情緒を感じさせるような庭を背景に用いたのであろうか？この場面の庭がどのようなものであったのか、ト書きなどに詳しく残っていれば、アルガロッチィの庭園観を検証できるよい例になったと考えられるのである。

因みに、ラシーヌの『イフィジェニー』の初演はヴェルサイユ宮における、ルイ14世の (Louis XIV, 1638-1643)-1715) 大宴会 (1674年8月) のときであったという (R, p. 130)。ラシーヌ作品に舞台背景の設定を指示するト書きはない。アルガロッチィがこの場面において、『イフィジェニー』が初演されたヴェルサイユの庭のことを、どこまで考慮の片隅においていたかはわからない。

#### 4 おわりに

アルガロッチィは、魅力あるオペラを総合芸術として確立させるために『オペラ論』を書いた。しっかりした台本を中心に、作品が構成されていなければならないことを実証するためにイピゲネイアの台本が『オペラ論』に掲載されたのである。同じモチーフを扱っているラシーヌのように、人間の心・心理を深く追求した作品というよりも、結末部分 (deus ex machina) を始めとして、単純明快でわかりやすいものとなっている。当時、イタリア出身の音楽家たちはヨーロッパ各国の宮

<sup>6)</sup> 詩人グレイ (Thomas Gray, 1716-71) はアルガロッチィの考え方があまりに中国寄りの見方であると述べている。 Cf. Toynbee, II, p. 814.

<sup>7)</sup> Cf. 福田, pp. 180-82. 近藤 [2004].

## アルガロッチェのイピゲネイアをめぐる一考察

廷で活躍していた。誰にでもはっきりわかるということ、宮廷人としてのアルガロッチェは意識していたのかもしれない。また、機械仕掛けの神の華々しい出現は、理性的な結末ではないかもしれないが、人々を驚かせ、その受けをねらう意味もあったと思われるのである。

アルガロッチェの「イピゲネイア」は、のちのグルックなどへの影響を考慮しても『オペラ論』の単なる付録ではなく、さまざまな興味を呼び起こす作品と言えるのである。

### 参考文献

- アリストテレス・ホラーティウス（松本仁助・岡道男 訳[1997]）、『詩学・詩論』、岩波書店。
- エウリピデス、「アウリスのイーピゲネイア」（高橋道男 訳[1992]）、『ギリシャ悲劇全集 9』、岩波書店。  
（Eと略記）
- グラウト、D.J.、『オペラ史 上』（服部幸三 訳[1957]）、音楽之友社。
- 近藤裕子[2004]、「十八世紀の国際人・アルガロッチェ」、『日伊文化研究』、第42号。pp. 59-65。
- 福田晴彦[1991]、『建築と劇場—十八世紀イタリアの劇場論』、中央公論美術出版。
- ラシーヌ、「イフィジェニー」（川口篤 訳[1965]）、『ラシーヌ戯曲全集 II』、人文書院。（Rと略記）
- ラシュトン、J.、『古典派音楽小史—グルックからベートーヴェンまで』（前田直哉 訳[1995]）、音楽之友社。
- Addison, Joseph, *The Spectator*, Donald F. Bond (ed.) [1965], 5 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Algarotti, F., *An Essay on the Opera written in Italian by Count Algarotti*, [1767], London: L. Davis and C. Reymers. (A  
と略記)
- MacDonogh, G. [1999], *Frederick the Great—A Life in Deed and Letters*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Sadie, Stanley (ed.) [1992], *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols. London: Macmillan.
- Stieger, Franz [1975-83], *Opernlexikon*, 11 vols. Tutzing: Hans Schneider.
- Toynbee, P. and L. Whibley (ed.) [1971], *Correspondence of Thomas Gray*, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.