カストラートの衰退とテノールの台頭

水谷 彰良

初出は『ロッシニアーナ』（日本ロッシーニ協会紀要）第 8 号（1997 年 12 月発行）の同題の拙稿（1-8 頁）。その後、拙著『プリマ・ドンナの歴史』第 2 巻（東京書籍、1998 年）88-93 頁に再使用しましたが、元原稿に加筆訂正する形で書式を変更して HP に掲載します。（2012 年 12 月）

カストラートの衰退

最初期のオペラ上演から舞台に参入したカストラートは、17･18 世紀を通じてヨーロッパ中に活動の場を拡げ、女性の舞台出演が禁じられた地域では女装して女役も務めていた。

カストラートに対する道徳的批判は、最初に彼らを礼拝堂歌手として採用した教皇の側から行われた（1562 年に教皇礼拝堂歌手としてカストラートが採用され、その 25 年後に去勢禁止の布告が出されたのである）。だが、去勢行為が公式に禁じられ、手術を行った者が罪に問われたといっても、去勢された人々はもとより医療行為を名目にした闇手術も黙認されたため、被去勢者や去勢歌手はイタリアの風俗として定着し、国内にはこれを表立って批判する者もいなくなった。

ドイツやイギリスの劇場がイタリア人カストラートを積極的に導入したのとは対照的に、これを頑として拒否し続けたのがフランスである。僅かな例外を別にすれば、最初にカストラートがフランスで歌った 17 世紀半ば以後、フランスの宮廷人と知識人は一貫して去勢行為と去勢歌手を忌避し続けた。とりわけ啓蒙思想の普及と人権意識の高まり、「善良な未開人」への関心や「自然への回帰」願望など新たな価値観の加わった 18 世紀には、反自然的存在であるカストラートへの批判は、生理的・感情的なものから倫理的で理論的な色彩を帯びていった。これに対しカストラートが普及したイタリアでは、彼らはあくまで自然な存在と見なされた（少なくとも音楽的には）。

女性歌手を禁じた教皇圏では 17 世紀の初め頃まで高声パートを男性ファルセット歌手が務めていたが、彼らは「人為的ファルセット歌手（falsettista artificiale）」と呼ばれていたのだった。これに対し去勢歌手は「自然なファルセット歌手（falsettista naturale）」と定義された。イタリアにおけるカストラートの最初の勝利は、人為（不自然）に対する、去勢によって得た第二の生得（自然）の声の勝利だったのである。

18 世紀後半から顕著になるカストラート衰退という現象は、音楽的と非音楽的の二つの側面から分析されねばならない。非音楽的な側面とは、道徳（倫理）、生理（心理）、政治（社会・宗教・イデオロギー）のどれかに分類可能な事項である。本稿ではそれぞれについて詳説する余地はないが、例えばフランス革命の波及過程でカストラートが旧制度や貴族文化のシンボルとして槍玉に上がるのは政治的かつイデオロギー的側面であり、これもまた 19 世紀初頭のイタリアでカストラートが急速に衰える原因の一つとなっている。一方ドイツ圏でのカストラートの衰退は、啓蒙主義が高まりを見せたモーツァルト時代にすでに始まっていた。モーツァルトの父レーオポルトは 1777 年 10 月 4 日付の手紙の中で、ドイツの諸地域でイタリア人歌手が覇権を失いつつある状況を次のように述べている。

> イタリア人たちに対する大変な熱中は、もうそんなに遠くまでは行かないで、ほとんどミュンヘンでおしまいなのです。［中略］というのは、マンハイムじゃ、もうカストラート歌手 2、3 人だけ除けば、すべてドイツ人だからです。トリアーの選帝侯クレメンス・フォン・ザクセン殿下のところでは、マエストロ・サレスだけで、あとはドイツ人です。マインツではすべてドイツ人。［中略］小規模なプロテスタントの侯国には、イタリア人はまったくいません。[1]

モーツァルト自身も、マンハイムの声楽の現状について書いている――「当地の声楽以上にひどいものは考えられないほどです。［中略］イタリアの連中は目下みじめな評判を得ています。ここにはカストラートが 2 人だけいますが、もう老いぼれで、まさに死を待つばかりです」（1777 年 11 月 4 日付）。[2]

これがフランス革命の少し前のドイツの姿である。芸術ではイタリアの追随者でありながら、知的な面でははるかに強くフランスの影響を受けたドイツでは、カストラートの価値が 1770 年代から急激に下降した。ドイツ語による国民オペラ運動やジングシュピールの隆盛、啓蒙主義の普及、ドイツ人の中からゲルトルート・エリーザベト・マーラ（Gertrud Elisabeth Mara,1749-1833）のように優れた女性歌手が現れたこと（彼女がフリードリヒ 2 世

に認められてベルリーン宮廷劇場のプリマ・ドンナになるのは1771年である）……さまざまな要因が重なり、カストラートだけでなくイタリア人歌手全体の優位が揺らぎ始めるのである。

しかし、もう少し広いスタンスで眺めるならば、カストラートの黄昏の始まりはオペラ・セーリアとカストラートが黄金時代を迎えた18世紀前半に求めることができる。卓越した技巧を具える最初の女性歌手たちが円熟期に入った1730年代には、フランチェスカ・クッツォーニ（Francesca Cuzzoni,1696-1778）やファウスティーナ・ボルドーニ（Faustina Bordoni,1697-1781）が時代最高のカストラートと遜色ない歌唱で聴衆の人気を集め、報酬の上でも彼らを凌いでいたのである。こうした女性ソプラノに加え、サン・カルロ劇場の開場（1737年）から男装して男性主役を務めたヴィットーリア・テージ（Vittoria Tesi,1700-75）ように、高く評価される女性コントラルトも登場し始めている。去勢によって特殊な外観や体躯となった男性が女性歌手と同じ音域と声色で歌うよりも、男女主役を低声と高声の女性歌手が演じた方が違和感も少なかったはずである。歌唱技巧におけるカストラートの優越も、彼らの牙城だったナポリの四つの音楽院の停滞により危うくなっていた（その一つは1744年に廃校となり、世紀末には2校だけとなる）。18世紀の後半には真に卓越した技巧を具える少数者を別にして、カストラート全体の質は低下してゆくのである。

そして最後の一撃が政治の側から加えられる――フランス革命の勃発とナポレオンの登場である。

1792年にフランスとオーストリアの間に戦端が開かれ、イタリアの諸国もこれに巻き込まれた。1796年にナポレオンがイタリア方面軍の最高指揮官となって本格的なイタリア侵攻が始まるとすぐにピエモンテ一帯が占領され、同年5月15日にフランス軍がミラーノに入城した。1798年にはローマが陥落し、共和政府が樹立される。ほどなくナポリも占領され、1799年1月にはイタリアの大部分がフランスの占領下に入ったのだった。各都市に進駐したフランス軍がオペラ劇場で真先にしたことは、①カストラートの追放　②劇場や歌手の貴族的・王権的尊称や肩書を廃すること（これにより王立劇場や大公劇場の名称は「芸術劇場」といったものに改称され、宮廷歌手の称号を持つ歌手たちも単なる市民となった）　③レパートリーに革命的な作品を加えること――の三つである。フランス軍の侵攻を知って逃げ出したのは、王侯貴族だけではなかった。

これに先立ち、イタリア国内でも一つの変化が見られた。実効性のなかった去勢禁止令を励行させようとクレメンス14世（在位1769～75）が罰則を強化し、カストラートへの教育の禁じたのである。同教皇はその見返りに女性歌手が教会や舞台で歌うのを容認しなければならなかった。こうして舞台に女性が立つことを禁じた1588年の布告は、200年あまりの歳月を経て撤回されることになったのである。けれども教皇礼拝堂からカストラートが追放されることはなく、ローマの諸劇場でも相変わらず去勢者が女装して女役を歌い続け、バレエの舞台も男性の踊り手が女性役を務めていた。ローマのオペラで正式に女性歌手が歌ったのは、フランス軍進駐後の1798年秋であった（アリベルト劇場［別名ダーメ劇場］）に出演したテレーザ・ベルティノッティ Teresa Bertinotti,1776-1854）。ナポレオン自身はカストラートのクレシェンティーニを寵愛したが、対外的には文明に背く蛮行として去勢を弾劾し、手術を行う者は死刑に処すと威嚇しただけでなく、被去勢者の就学をも禁じている（1806年11月27日の勅令）。ここで彼らの命運は決せられた。だが、カストラートの衰退はこうした外圧の結果というより、18世紀に始まる没落過程のフィナーレであり、イタリア人自身の嗜好の変化とも無縁ではなかろう。

フランスのイタリア支配は短期間で終わり、再び王政復古が成ってカストラートも舞台に復帰した。けれども、1814年にロンバルド＝ヴェネト王国のフランチェスコ1世が舞台からのカストラート追放を宣言したことでも判るように、イタリア人の意識にも変化が生じていた。ひとたび地位から転落すれば過去の威光も権威も地に落ちてしまう。「朕は国家なり」と自負していた絶対君主（ルイ14世）の二代後の国王（ルイ16世）は、民衆の歓呼の中でギロチン台の露と消えていった。イタリア人にとって「自然なもの」だったカストラートも、フランス支配の数年を経た後にはもはや「不自然」な奇形の怪物としか見えなかったに違いない。その意識の変化を論理的に分析するのは難しい。しかし、あれほど栄光に包まれた存在がさしたる道徳的、哲学的、政治的な批判を経由せずにイタリア国内で価値を喪失する背景に、ナポレオン時代を経験したイタリア人の趣味や時代感覚の変化があったのは間違いないことだろう（この問題に関して納得のいく説明をし得た者はまだいないようである。『カストラートの歴史』を書いたバルビエも外的要因を並べただけで社会心理学的な分析は行っておらず、イタリア人の意識の変化といった側面には言及していない）。だが、フランス支配の後で復帰したカストラートを、イタリア人たちがかつてのフランス人と同じ目で見なかったと誰が言えよう。少し前のフランス人たちが舞台のカストラートから得た印象とは、次のようなものだったのだ。

> 破廉恥にも放蕩を追い求めて堕落してしまった、この種の半人たちを劇場で観たのは初めてのことでした。人類がこういうおぞましい放蕩に対して反抗して嘆いているのもかかわらず、音楽への趣味がこういう習慣を温存しているのです。［中略］とにかく、こんな奇怪なものを聞いたのは初めてのことです。私は反発を覚

えました。どっしりして不格好な一人の男の大きな身体から、女の声よりもはっきりしていてかん高い小声が出るのを聞くと、唖然となります。［中略］音声の長い持続、信じ難いほどよく通る声には、たしかに驚くべきものがあります。こういう驚異を惹き起こす軽い快感も、登場人物の滑稽な仕種、ぎこちない顔つき、頭の回転、鈍重な足どり、とりわけ、しばしば嘔吐と同じ物音を立てて、胃袋をふくらませてから、空気を喉から吐き出すためにしているのが見え見えの、ぞっとする渋面、これらのものでかき乱されてしまいます。その嘔吐は喉から、不快な耳障りな鋭い音を生じさせるのです。

（マルキ・ド・サド『イタリア紀行 1775～1776』）[3]

では、カストラートに代わって台頭したのはどのような歌手だったのだろうか。

19 世紀初頭の歌手構成の変化

前項ではカストラート衰退のさまざまな要因について触れたが、次にフランス支配でカストラートが駆逐された地域でオペラの歌手構成にどのような変化を生じたか見ることにしよう。これは舞台における男女主役の歌手の変遷と、オペラ団の歌手構成の変化の二つの側面から分析できる。

最初にシェイクスピアの『ロミオとジュリエット』で名高い男女の悲恋を題材にしたオペラ《ジュリエッタとロメーオ》を例にとろう。これはジュゼッペ・マリーア・フォッパ（Giuseppe Maria Foppa,1760-1845）が台本を書き（但しシェイクスピアを直接の原作とするわけではない）、ニッコロ・アントーニオ・ツィンガレッリ（Niccolò Antonio Zingarelli ,1752-1837）が作曲したオペラ《ジュリエッタとロメーオ（*Giulietta e Romeo*）》である。このオペラはジュリエッタ役を女性歌手のジュゼッピーナ・グラッシーニ（Giuseppina Grassini,1773-1850）、ロメーオ役をカストラートのジローラモ・クレシェンティーニ（Girolamo Crescentini,1762-1846）が創唱して 1796 年 1 月 30 日にミラーノのスカラ座で初演され、大成功を収めた。そうして 1830 年までの 35 年間にイタリア主要都市はもとより、リスボン、ヴィーン、フランクフルト、パリ、モスクワ、プラハ、ロンドン、ニューヨーク、ブエノスアイレスなど世界各地で上演されているが、男女主役の歌手の組み合わせはさまざまである（次表参照）。

ツィンガレッリ《ジュリエッタとロメーオ》タイトルロールの変遷　水谷彰良 編

註：（女）＝女性歌手、（カ）＝カストラート

上演年月日	劇場（都市）	ジュリエッタ役	ロメーオ役
1796/ 1/30（初演）	スカラ座（ミラーノ）	G.グラッシーニ（女）	G.クレシェンティーニ（カ）
1796/ 4/30	モデルノ（レッジョ・エミーリア）	G.グラッシーニ（女）	G.クレシェンティーニ（カ）
1796/11/25	フェニーチェ（ヴェネツィア）	G.グラッシーニ（女）	G.クレシェンティーニ（カ）
1797/ 4/07	宮廷劇場（ヴィーン）	？	G.クレシェンティーニ（カ）
1798/ 謝肉祭	コムナーレ（ボルツァーノ）	？	？
1798/ 夏季	サン・カルロス（リスボン）	G.ツァンパリーニ（カ）	G.クレシェンティーニ（カ）
1798/12/26	ペルゴラ（フィレンツェ）	T.スカラメッラ（女）	V.ダミアーニ（カ）
1800/11/？	レージョ（トリエステ）	L.ミリオルッチ（女）	A.カタラーニ（女）
1802/？	サンタゴスティーノ（ジェノヴァ）	G.グラッシーニ（女）	？
1804/ 2/28	スカラ座（ミラーノ）	C.バルサミニ（女）	G.クレシェンティーニ（カ）
1804/ 4/28	イタリア歌劇場（ヴィーン）	M.セッシ（女）	G.クレシェンティーニ（カ）
1806/ 秋季	宮廷劇場（モデナ）	？［アマチュアによる上演］	？［アマチュアによる上演］
1807/？	アン・マイン（フランクフルト）	？	A.シュマルツ（女）
1807/？	？（リヴォルノ）	？	？
1807/ 秋季	コムナーレ（ボローニャ）	C.ヘーゼル（女）	V.ダミアーニ（カ）
1808/ 謝肉祭	フィラルモーニコ（ヴェローナ）	A.マラノッテ（女）	M.ヴィンチ（女）
1808/ 春季	ペルゴラ（フィレンツェ）	L.フランコーニ（女）	M.セッシ（女）
1809/ 2/07	サン・カルロ（ナポリ）	C.マッセーイ（女）	M.セッシ（女）
1809/ 3/09	ティリルリー（パリ）	G.グラッシーニ（女）	G.クレシェンティーニ（カ）
1810/ 4/22	？（ヴィルナ？）	？	？
1811/ 春季	宮廷劇場（モデナ）	？［アマチュアによる上演］	？［アマチュアによる上演］
1812/ 8/07	？（ベルリーン）	ミュラー（女）	シュマルツ（女）

1812/12/16	王立イタリア劇場（パリ）	M.セッシ（女）	？
1812-13/ 謝肉祭	フェニーチェ（アンコーナ）	M.カンタレッリ（女）	T.ベナッキ（女）
1816/？	王立イタリア劇場（パリ）	G.パスタ（女）	？
1816/ 9/07	ヴェルツァーロ（ペルージア）	A.マッザンティ（女）	T.ベルティノッティ（女）
1817/ 3/28	？（ハンブルク）	シュルツ（女）	M.セッシ（女）
1817/ 7/30	？（ベルリーン）	シュルツ（女）	M.セッシ（女）
1819/ 5/08	？（モスクワ）	？	？
1819/ 7/22	？（ミュンヒェン）	？	？
1822/ 夏季	？（プラハ）	H.ゾンターク（女）	M.セッシ（女）
1823/ 謝肉祭	サンタゴスティーノ（ジェノヴァ）	G.シローリ（女）	M.T.ロレンツァーニ（女）
1824/ 6/21	キングズ（ロンドン）	G.ロンツィ・デ・ベニス（女）	G.パスタ（女）
1826/ 7/20	パーク（ニューヨーク）	？	M.マリブラン（女）
1826/ 8/03	？（ブエノスアイレス）	？	？
1827/ 5/13	キングズ（ロンドン）	？	G.パスタ（女）
1827/ 5/？	王立イタリア劇場		M.マリブラン（女）
1827/ 秋季	市立劇場（シュトゥットガルト）	？	？
1829/ 7/20	カルカノ（ミラーノ）	C.デ=ヴィンチェンティ（女）	G.パスタ（女）
1830/ 1/14	フィラルモーニコ（ヴェローナ）	M.ブランビッラ（女）	G.パスタ（女）
1830/ 3/20	ソチャーレ（マントヴァ）	E.B.デ=ロレンツィ（女）	G.パスタ（女）

出版台本や種々の文献から筆者が抽出した 41 公演のうち、両主役または一方の歌手だけでも判明しているのは 31 公演である。18 世紀中に行われた七つの上演では、配役不明の一つを除いてロメーオ役をカストラートが歌っている。ジュリエッタ役は基本的に女性歌手が受け持っているが、1798 年のリスボン上演のみカストラートが歌っている。ロメーオ役は 1800 年に初めて女性歌手（アンジェーリカ・カタラーニ Angelica Catalani,1780-1849）が歌い、1807 年以降は基本的に男装した女性歌手の持ち役となっている。唯一の例外は 1809 年のパリであるが、これはクレシェンティーニを愛好するナポレオンが私的に行わせた上演なので、例外的事例といえる。

ジローラモ・クレシェンティーニ

不思議なことに、去勢を禁じてカストラートを追放した張本人であるナポレオンは、クレシェンティーニを特例として宮廷劇場で歌わせただけでなく、1806 年から 12 年まで年額 3 万フランの高給を与えてグラッシーニとともに召し抱え、彼らの歌う《ジュリエッタとロメーオ》に随喜の涙を流していたのである。これを除けば、以後ロメーオ役は女性歌手の役として定着した。

その後、ジュリエッタとロメーオを主役に二つのオペラが書かれている。ニコラ・ヴァッカイの《ジュリエッタとロメーオ》（1825 年 10 月 31 日、ミラーノのカンノビアーナ［カノッビアーナ］劇場初演）と、ベッリーニ《カプレーティとモンテッキ》（1830 年 3 月 11 日、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場初演）である。これはどちらも最初から女性歌手を両主役に設定して作曲されている（ベッリーニ作品でロメーオ役をテノールに歌わせる上演が行われることもあるが、それはオリジナルとは何の関係もない）。現代の感覚ではロメーオ役を女性が歌うことに違和感もあろうが、舞台でのリアリズムよりも声や女性歌手の魅力を優位に置いた時代には誰も不思議に思わなかった。少し時代を下るとロマン主義者やリアリストたちがこうしたやり方に批判の声を上げるようになる。ベルリオーズはフィレンツェのペルゴラ劇場で上演された《カプレーティとモンテッキ》を観て、何で今さらロメーオ役を女性が演じる必要があるか！と憤慨している（『回想録』第 35 章）。彼が観たのは 1830 年代初めの上演と思われるが、本人の言を信じれば、そのジュリエッタ役は大柄の頑丈そうな体躯の女性が、ロメーオ役は小柄のいかにも弱々しい女性が演じたという。

カストラートの衰退からロマン主義への移行期に、男性主役をテノールではなく女性が歌ったのは、伝統的に女性主役の恋人はカストラートか男装女性が歌う習慣があったためである（オペラ・セーリアの二重唱はプリマ・ドンナとプリモ・ソプラノが歌うべく様式化されていた）。しかもイタリア国内では 18 世紀の終わりまでテノールが主役を歌う例がなく、これにふさわしい卓越した歌手もいなかった。テノールの持ち役は女性主役の父親か良くて恋人

の敵役であり、そうした伝統はロッシーニ《タンクレーディ》(1813 年) の役柄と声種配分にも影響を与えている（タイトルロールのサラセンの将軍タンクレーディが男装の女性コントラルト、その恋人アメナイーデが女性ソプラノ、テノールはアメナイーデの父親役である)。これはオペラが初演される劇場の歌手グループの構成とも密接な関係があった。では、オペラ団の歌手構成は 18 世紀末から 19 世紀にかけて、どのように変わったのだろうか。

18 世紀半ば以降のオペラ・セーリアにおける歌手の基本構成は、(トリーノのレージョ劇場を例にとると) 女性歌手 2 名（プリマ・ドンナとセコンダ・ドンナ)、男性ソプラノ 2 名（プリモ・ソプラノとセコンド・ソプラノ)、テノール 1 名、端役 1 名の、合計 6 名であった。テノールは序列の上ではプリマ・ドンナやプリモ・ソプラノに続く三番手であるが、報酬金額はセコンダ・ドンナやセコンド・ソプラノと大差なく、そのことは舞台における役柄や音楽的な位置づけを反映している。このトリーノのレージョ劇場は戦役のため 1792/93 年から 96/97 年のシーズンまで 4 年間上演できず、続くフランス軍占領下のシーズン（1798/99 年、1800/01 年、04/05 年）にはカストラートの出演が許されなかった。

1792 年に開場したヴェネツィアのフェニーチェ劇場の歌手構成はこれと少し異なっており、最初のメンバーは 2 名のプリマ・ドンナ（プリマ・ドンナ・アッソルータとアルトラ・プリマ・ドンナ)、ムジコ（カストラート）1 名、テノーレ・アッソルート 1 名、バス 2 名となっている。しかし、フランス軍の圧力で 1797 年 5 月に親仏共和政府が成立した後の夏のシーズンには、プリモ・ソプラノのポストに女性歌手エリザベッタ・ガッフォリーニ (Elisabetta Gafforini,1772c-?) が「プリモ・ウォーモとして Da primo uomo」という名称で初登場している。このフェニーチェ劇場では 1792 年の開場以来プリモ・ソプラノに時代を代表する優れたカストラートたち――ガスパーロ・パッキエロッティ（Gasparo Pacchierotti,1740-1821)、前記クレシェンティーニ、ルイージ・マルケージ（Luigi Marchesi, 1755-1829)、ジョヴァンニ・ルビネッリ（Giovanni Rubinelli,1753-1829）が起用されていたから、これは重大な変化といえよう。ほどなくカストラートが 1 人もいない歌手構成も現れる。例えば 1799/1800 年謝肉祭期間の同劇場歌手グループは、プリモ・ソプラノ・アッソルートとして登録された女性歌手カタラーニの他、女性歌手 2 名（プリマ・ドンナ・アッソルータとセコンダ・ドンナ)、テノール 3 名（プリモ・テノーレ・アッソルート、アルトロ・プリモ・テノーレ、セコンド・テノーレ)、バス 2 名（プリモ・バッソとセコンド・バッソ)、端役 1 名となっている。つまり、プリモ・ソプラノというカストラートのための区分名称を男装女性歌手に適用し、これ以外の男性役としてテノールの存在が急浮上してくるのである。

テノールの台頭

18 世紀末の最初のフランス支配でカストラートが追放された結果、プリモ・ソプラノの役は男装女性歌手のものとなり、これに対するメッゾ・カラッテレ（中間的性格もしくは主役の相手役）のテノールの重要性が増した。彼らは男女主役に対するもう一つの重要なポジションを獲得し、やがて男性主役としても活躍を始めるが、そのためには卓越した技巧や表現力を具えた歌手の誕生が不可欠であった。

カストラートに匹敵する技量を持つ最初のテノールはジャコモ・ダヴィド（Giacomo David,1750-1830）といわれるが、「彼の声は、実際にはファルセットを大いに使ったバリトン」とされている[4]。それゆえ、カストラートの衰退する 18 世紀末から 19 世紀初頭の転換期に現れた本格的テノールの栄冠は、ロッシーニ・オペラの創唱歌手となったノッツァーリとガルシアに与えられねばならない。

アンドレア・ノッツァーリ（Andrea Nozzari,1775-1832）は 1794 年にデビューし、1796 年と 97 年にミラーノのスカラ座（同劇場には 1800 年と 1811/12 年謝肉祭期間にも出演)、1803～04 年にパリの王立イタリア劇場で歌い、1808/09 年謝肉祭期間にフェニーチェ劇場のプリモ・テノーレとなった。最盛期の 1810 年から 25 年までナポリのサン・カルロ劇場で活躍しており、ロッシーニのオペラでは《イングランド女王エリザベッタ》(1815 年) レスター、《オテッロ》(1816 年) タイトルロール、《アルミーダ》(1817 年) リナルド、《エジプトのモゼ》(1818 年) オジリデ、《リッチャルドとゾライデ》(1818 年) アゴランテ、《エルミオーネ》(1819 年) ピッロ、《湖の女》(1819 年) ロドリーゴ、《マオメット 2 世》(1820 年) エリッソ、《ゼルミーラ》(1822 年) アンテーノレを創唱した。

ノッツァーリと同い年のマヌエル・ガルシア（Manuel Garcia,1775-1832. 本名：マヌエル・デル・ポプロ・ヴィセンテ・ロドリゲス Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez）は《イングランド女王エリザベッタ》ノルフォルクと《セビーリャの理髪師》(1816 年) アルマヴィーヴァ伯爵を創唱し、パリの王立イタリア劇場、ロンドンのキングズ劇場、さらにニューヨークやメキシコシティでロッシーニ作品のテノール役を歌った。続いて先のジャコモ・ダヴィドの息子ジョヴァンニ（Giovanni David,1790-1864.《イタリアのトルコ人》ナルチーゾ、《オテッロ》ロドリーゴ、《リッチャルドとゾライデ》リッチャルド、《エルミオーネ》オレステ、《湖の女》ジャコモ 5 世、《ゼルミーラ》イーロを創唱）と、ノッツァーリの弟子でベッリーニやドニゼッティのオペラを創唱するジョヴァンニ・バッティスタ・ルビーニ (Giovanni Battista Rubini,1794-1854) が登場する。

以上の歌手たちは 19 世紀のテノールの流派の原点に位置しており、ロッシーニ作品と共に大成功を収め、カストラート衰退後のオペラにおけるテノールの位置づけを決定的なものにした。だが、それはこれまで述べてきたように、フランス支配によってイタリア・オペラをめぐる環境が劇的に変化した結果なのである。もしもフランス支配が無かったら、ロッシーニのオペラ・セーリアも、イタリア・オペラ全体の有り方もまるで違ったはずである（当然のことながら、オペラ・セーリアの男性主役にはカストラートが起用され続け、女性コントラルトやテノールの進出も遅れただろう）。それゆえ、イタリアを支配し、カストラートを舞台から追放したフランス軍とナポレオンは、結果的にイタリア・オペラの流れを大きく変え、19 世紀オペラの方向性を決定付けるという重要な役割を果たしたのである。ナポレオンなくしては「音楽のナポレオン」（＝ロッシーニ）もなかっただろう。イタリアを二度に渡って征服した 2 人のナポレオンがイタリア・オペラの救済者になったとは、歴史の皮肉である。

［以下は初出での付記］

従来のオペラ史が本稿で取り上げた「転換期」の諸問題や、それがオペラ史に及ぼした決定的な役割とその意義をまるで無視しているのは驚くべきことと言わねばならない（邦訳のあるグラウト『オペラ史』やオーリイ『世界オペラ史』を御覧いただきたい）。18 世紀末から 19 世紀初頭の転換期のみならず、オペラの史的展開の過程で現れたさまざまな「節目」については、社会背景や歴史背景も含めて今後もっと広汎な見地から見直されるべきだろう。

---

[1]『モーツァルト書簡全集 Ⅲ』海老沢敏／高橋英郎・編訳、白水社、1987 年、89 頁

[2] 同前、213 頁

[3] マルキ・ド・サド『イタリア紀行 I 』谷口勇訳、ユーシープランニング、1995 年、87-88 頁。引用したのは 1775 年秋のフィレンツェでのオペラ観劇に関するもの。同地の上演記録を調べると、サドが観たのは 9 月 15 日にペルゴラ劇場で幕が開いたガッツァニーガ《ペルセーオとアンドローメダ》で、筆頭カストラートが有名なジュゼッペ・ミッリコ（Giuseppe Millico,1737-1802）と判る。サドはこの上演のプリマ・ドンナとカストラートが恋仲であるのをひどく批判している（プリマ・ドンナはミッリコの弟子で後にスカラ座でも歌うアガータ・カッラーラ Agata Carrara［生没年不詳］）。この旅行記でサドは不必要なまでに道徳者ぶってイタリアの風俗を批判しているが、この旅が直前に起こした少女たちとの事件で出された逮捕状による逃避行であったのを考えると、いざという時に備えて自分が良識ある道徳者であるとアピールする意図があったように思える。なお、彼のカストラート批判にはフィレンツェで知り合ったグダール夫妻の影響も考えられる

[4] J.Warrack / E.West: *The Oxford Dictionary of Opera*,1992. [項目: David,Giacomo]