

【研究ノート】

エリザヴェータ女帝時代（1741～62年）の

ロシアにおけるオペラ・セリア受容再考

—上演作品の題材に注目して—⁽¹⁾

森本 頼子

1. はじめに

ロシアで初めてイタリアのオペラ・セリア⁽²⁾が上演されたのは、アンナ女帝の治世（1730～40年）の1736年⁽³⁾であったが⁽⁴⁾、その上演が最盛期を迎えたのは、エリザヴェータ女帝 *Елизавета Петровна*（1709-1762）の治世である。1741年にクーデターによって即位したエリザヴェータは、ロシアの近代化を推し進めたピョートル大帝の孫の娘にあたり、父の政治理念を受け継いで統治にあたった一方で、文化事業に力を入れ、宮廷の音楽生活の充実にも取り組んだ。イタリア音楽の摂取に積極的だったエリザヴェータは、オペラ・セリアの上演に力を注ぎ、女帝の誕生日や聖名祝日、戴冠記念日等の宮廷における祝賀行事の際に、少なくとも7つのオペラ・セリアの上演を行った（表⁽⁵⁾）。それらの大半は宮廷楽長のアライヤ *Francesco Araja*（1709-1775以降）と、宮廷詩人のボネッキ *Giuseppe Bononcini*（1715-1785以降）⁽⁶⁾によってつくられたオリジナル作品であり、宮廷直属のイタリア人歌劇団によって上演された。さらに、エリザヴェータの治世の後半には、イタリアのオペラ・セリアをモデルとして、ロシア語のオペラ創作が行われるなど、注目すべき試みも現れている⁽⁷⁾。

ところが、エリザヴェータ時代のオペラ・セリア上演については、18世紀ロシア音楽に関する先行研究のなかでしばしば言及されることはあっても、総合的な研究は存在せず、その実態は十分に明らかになっていない⁽⁸⁾。さらには、18世紀ロシア音楽研究の第一人者であるリツアレフが、「貴族だけが近づけた宮廷の舞台は、オペラ・セリアがみられる唯一の場所だった。しかし、そのまれな上演は、当時のロシア社会の他の場所で、このジャンルに対する趣味を植え付けることができなかった」（*Ritzarev 2006: 6*）と述べているように、これまで、オペラ・セリア上演は「特殊なもの」であり、ロシア音楽の発展には何ら足跡を残さなかったとして、ロシア音楽史の本流から切り離されてしまう傾向すらあった。しかしながら、宮廷におけるオペラ・セリア上演は、ロシアにおける本格的なオペラ受容の始まりを意味し、実際に、ロシア語によるオペラ創作を導いたという点でも、看過できない取り組みである。したがって、エリザヴェ

表：エリザヴェータ女帝時代に上演されたオペラ・セリア

初演年・場所	作品	題材	作曲	台本
1742/05/29 モスクワ	<i>La Clemenza di Tito</i> 皇帝ティートの慈悲	古代ローマ皇帝 ティトゥス	ハッセ	メタスタージオ
1744/04/26 モスクワ	<i>Seleuco</i> セレウコ	古代シリアの セレウコス朝の王 セレウコス	アライヤ	ボネッキ
1745/08/24 ペテルブルグ	<i>Scipione</i> シピオーネ	共和制ローマ期の軍人 スキピオ・アフリカヌス	アライヤ	ボネッキ
1747/04/26 ペテルブルグ	<i>Mitridate</i> ミトリダーテ	小アジアの ポントス王国の王 ミトリダテス6世	アライヤ	ボネッキ
1750/11/28 ペテルブルグ	<i>Bellerofonte</i> ベレロフォンテ	ギリシア神話の英雄 ベレロポーン	アライヤ	ボネッキ
1751/04/28 ペテルブルグ	<i>Eudossa incoronata, o sia Teodosio II</i> 戴冠したエウドッサ、 またはテオドシオ2世	東ローマ帝国 テオドシウス朝皇帝 テオドシウス2世	アライヤ	ボネッキ
1755/12/18 ペテルブルグ	<i>Alessandro nelle Indie</i> インドのアレッサンドロ	マケドニア王国の アレクサンドロス大王	アライヤ	メタスタージオ

ータ時代のオペラ・セリア上演に今一度目を向け、その実態を明らかにすることは、従来のロシア音楽史観を見直すうえでも、きわめて意義のあることだといえる⁹⁾。

本稿では、エリザヴェータ時代のオペラ・セリア上演がいかなるものであったかを明らかにする第一歩として、これまでの研究ではほとんど触れられてこなかった、上演作品の題材に着目し、作品にどのような傾向があったかを考察する。先述したように、この時期に上演されたオペラ・セリアの多くは、女帝お抱えの宮廷楽長と宮廷詩人によるオリジナル作品であったことから、台本の内容を検討することで、この時代のロシアにおいて、オペラ・セリアというジャンルに求められていたものが浮き彫りになると考えられる。本稿では、エリザヴェータ時代に上演された7つのオペラ・セリアのうち、最初の作品であるハッセの《皇帝ティートの慈悲》、アライヤとボネッキの最初の共作《セレウコ》、7作品のうち唯一ギリシア神話を題材とした《ベレロフォンテ》、両者による最後の作品《戴冠したエウドッサ》を取り上げ、それぞれの作品の内容を検討する。

2. ハッセ作曲《皇帝ティートの慈悲》(1742年)

2-1. 作品選定の経緯

ハッセ Johann Adolph Hasse (1699-1783) の《皇帝ティートの慈悲 *La Clemenza di Tito*》は、1735年に、イタリア、ペーザロのソーレ劇場のこけら落として初演された作品であり、1738年

には、改訂を経て、ドレスデンでザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世の戴冠3周年を記念して上演されている。メタスタージオの台本は、1734年に、ウィーンにおける皇帝カール6世の聖名祝日のオペラ上演にあわせて作成されたものであり（このときの作曲はカルダーラ）、この台本には、18世紀を通じて多くの作曲家が音楽づけをすることとなった。物語は、実在のローマ皇帝ティトゥスをモデルとしており、ティトゥスが、みずから企てられた陰謀を寛大な心で許すという内容である。

ロシアでハッセの《ティート》が上演されたのは、1742年のエリザヴェータの戴冠式典の場であった。アンナ時代以降、こうした祝賀行事では、宮廷楽長の新作オペラ・セリアが上演されるのが習わしだったが⁽¹⁰⁾、アライヤが1741年末からイタリアに一時帰国していたため、既成のオペラが上演されることになったと考えられる。ハッセの作品が選ばれた経緯については、これまでのところ史料が見つかっておらず、詳細は明らかになっていない。しかしながら、ロシアとザクセンに音楽文化面で交流があったことや⁽¹¹⁾、このときのオペラ上演を取り仕切ったシュテーリン Jacob Stählin (1709-1785)⁽¹²⁾ というエリザヴェータの側近の存在などを考慮すると、彼女がさまざまなルートから、1738年のドレスデンにおけるハッセの《ティート》上演の成功を伝え聞き、演目に決定したことが推測される。

上演にあたって出版されたロシア語の翻訳台本（Старикова 2003: 61）⁽¹³⁾からは、主要キャストとして6名のイタリア人歌手がキャストイングされたことや、舞台装置やバレエも、当時ロシア宮廷に仕えていた外国人の専門家が担当したことが読み取れる。また、合唱については、イタリア人歌手だけではまかなえなかったため、シュテーリンの発案により、宮廷で教会音楽を担当していたロシア人歌手たちが応援に入った。

さらに、台本には、「音楽は、マドニス Мадонис 氏 [Luigi Madonis]⁽¹⁴⁾ とドメニコ・ダッローリョ Доменик Даллолио [Domenico Dall'Oglio] 氏が作曲した（ただし、いくつかのアリアにおいては、音楽は完全にハッセ氏の作品のままである）」（Старикова 2003: 61）という表記がある。マドニスとダッローリョはいずれも、当時ロシア宮廷に仕えていたイタリア人歌手である。つまり、この表記通りに解釈すれば、実際の上演にあたっては、ハッセの音楽をいくらか残しつつも、大部分は新たに作曲されたことになるだろう。この点については、イタリア語の台本や楽譜を入手し、ハッセの原作と照らし合わせることで詳細を明らかにすることができると思われるため、今後の課題としたい。

2-2. プロローグの追加

このオペラで描かれる高徳なローマ皇帝ティトゥスの姿は、まさにロシア国民がエリザヴェータに期待した新皇帝の理想の姿であり、実際にこのオペラは、ドレスデンにおけるアウグスト2世の戴冠記念式典で上演されて成功を収めたように、君主の権威づけを行うのにふさわしい作品だったといえる。この点については、この作品の選定にかかわったとされるシュテーリンもよく理解していたと考えられる。その証拠に、1742年の上演では、この作品をいっそう効

果的に上演するために、オペラ本編に先立って、シュテールンの作詞による〈悲しみを経て、再び慰められるロシア *La Russia afflitta e riconsolata*〉と題するプロローグが追加されたのである。

ロシア語の翻訳台本（Старикова 2003: 54）によれば、プロローグの主要キャストは2名であり⁽¹⁵⁾、バレエや合唱も登場した。また、台本には作曲者の記載はないが、宮廷音楽家のダッローリョだという説がある（Mooser 1948-51, 1: 193）。台本をもとにプロローグのあらすじをまとめると、以下のようになる。

闇に包まれた荒野に、ルテニアが、二人の幼子を抱えてたたずんでいる。彼女は、ピョートル大帝の平穏な治世を忍びつつも、ピョートル大帝の命を彼の娘が受け継ぎ、ロシアがふたたび過去の栄光を取り戻すことを信じている。やがて夜が明け、天上からアストレアが降りてきて、エリザヴェータ女帝の到来を予告し、劇場の中央にエリザヴェータの名を刻んだ記念碑を建てる。アストレアは、ルテニアを平和な世界へと導き、これらの出来事を目の当たりにした民衆は驚き、その喜びを合唱が歌い、バレエが踊られる。

このように、プロローグでは、荒廃した世界の救世主としてエリザヴェータが登場する。さらには、台本の配役表（Старикова 2003: 54）によれば、バレエが、女帝の5つの特性ないし徳（正義、勇気、博愛、寛大さ、慈悲）と、忠実な国民の5つの特性（愛、忠義、心からの誠意、希望、喜び）を象徴するほか、合唱が世界の4つの地域の民（ヨーロッパ人、アジア人、アフリカ人、アメリカ人）を表現する。ここから、このプロローグでは、まさにエリザヴェータの戴冠と、それにとまなう新時代の到来を、舞台の上ではっきりと描き出し、人々に印象付ける狙いがあったといえるだろう。

このように、1742年に行われた《ティート》の上演では、エリザヴェータを直接的に賛美するプロローグが追加されることで、続く本編において、ローマ皇帝ティトゥスになぞらえた皇帝賛美が、スムーズかつ効果的に行われることとなった。同時に、このオペラ上演は、皇帝の権威づけのためにオペラ・セリアを上演するという、ロシアの伝統を確固たるものにしたといえるだろう。

3. アライヤとボネッキによるオペラ・セリアの創作

3-1. 《セレウコ》（1744年）

ハッセの《ティート》上演が成功裡に終わった後、いよいよ宮廷楽長アライヤと宮廷詩人ボネッキによるオリジナルのオペラ・セリア創作が始まる。ナポリに生まれたアライヤは、オペラ作曲家としてイタリア各地で活動した後、1735年にスカウトされてロシアに渡り、アンナ女帝に宮廷楽長として召し抱えられた⁽¹⁶⁾。彼は、エリザヴェータ時代にも、引き続き宮廷楽長を務め、宮廷のオペラ上演や音楽生活を取り仕切った。一方、ボネッキについては詳しい出自は

不明だが、フィレンツェに生まれ、作家を志してヨーロッパ各地を遍歴していた際にアライヤと知り合い、1742年にロシアにやってきて宮廷詩人となったことが分かっている。

アライヤとボネッキによる最初の共作となったのが、1744年4月26日に、エリザヴェータの戴冠記念日と、ロシア＝スウェーデン戦争後に締結された講和条約を記念して、モスクワで初演されたオペラ・セリア《セレウコ *Seleuco*》である。物語は、実在した古代シリアの王セレウコスを中心とした歴史劇であり、同年に印刷されたロシア語の翻訳台本（Старикова 2003: 67-70）⁽¹⁷⁾によれば、あらすじは下記のようにまとめられる⁽¹⁸⁾。

古代シリアの王セレウコは、3人の息子のうちディミトリーにだけ、冷たく当たっている。パルティア王国の王ヴォロゲスは、セレウコの娘アルテニスとの結婚を望むが、セレウコに反対される。ヴォロゲスは、あらゆる手段を使ってセレウコを説得しようと試みるが、聞き入れてもらえず、ついにシリアとパルティア王国は戦争に陥る。パルティア王国が勝利を収め、ヴォロゲスは、戦争でセレウコから奪ったものをすべて返す代わりに、アルテニスが欲しいと伝えるが、セレウコは認めない。セレウコは怒りのなかで亡くなる。ヴォロゲスの愛は成就し、それまで父親に冷遇されてきたディミトリーは、晴れてシリアの王となる。

このように、このオペラでは、無慈悲で頑固な暴君としてセレウコが描かれる一方で、ヴォロゲスは、寛容な心をもつ慈悲深き君主として、またディミトリーは、父親の冷遇に打ち勝って王座に上る英雄として描かれている。ここから、このオペラもまた、《ティート》と同じように、当時の典型的なオペラ・セリアの筋書きをもっていたことが分かる。つまり、さまざまな逆境にある英雄が、道徳的なジレンマに悩みつつも、高潔で威厳のある行為によってその困難を克服し、すべてを丸く収めるという内容である。この点で、ボネッキも、メタスタージオの路線を継承して、台本の作成を行ったといえる。そして、このオペラにおけるヴォロゲスとディミトリーという英雄的な登場人物が、エリザヴェータを暗示するものであったことは明らかである。

さらに、このオペラには、最終場面に、エリザヴェータを賛美する合唱が加えられた。台本には、「雲のなかから、“栄光 *Слава*”の神殿を表す舞台装置が降りてくる。その神殿の内部には、より小さな神々や、古代の輝かしい英雄たちの肖像が順番に置かれているが、そのなかの最も高く目立つ場所に、女帝陛下の肖像画がみえる」（Старикова 2003: 74）と書かれており、続いて「栄光」が神殿から姿を現し、エリザヴェータを称賛する頌歌を歌う。その内容は、どの英雄も一人として、偉大さや徳の高さにおいて、エリザヴェータにはかなわないというものである。

この場面は、いわばオペラの本筋とはあまり関係のない内容であり、ボネッキによって、意図的に追加されたことがうかがえる。つまり、これは、《ティート》上演の際に追加されたプロローグと同じ役割を担う場面だったといえるだろう。さらに、このオペラでは、その場面がオペラの本編のクライマックスに組み込まれることで、聴衆がより自然にこの場面を受け入れられるよう工夫されている。こうして、オペラで暗示された英雄の姿が、エリザヴェータを称賛

する合唱によって、いっそうはっきりと聴衆の前に立ち現れることになったのである。

3-2. 《ベレロフォンテ》(1750年)

《セレウコ》の後も、アライヤとボネッキは、《シピオーネ *Scipione*》(1745年)、《ミトリダテ *Mitridate*》(1747年)と、共作を続けた。これらの2作品もやはり史実に基づいた物語であり、実在する英雄を主人公としていたことから、《セレウコ》の路線を引き継いで創作されたと考えられる。一方で、続く《ベレロフォンテ *Bellerofonte*》は、このコンビによるオペラ・セリアのなかで唯一ギリシア神話をもとにした作品であった。この作品は、1750年11月28日に、エリザヴェータの戴冠記念式典の一環として、サンクトペテルブルグに新たに建てられた宮廷劇場⁽¹⁹⁾で初演され、1753年に至るまで少なくとも3度の再演を重ねたことが分かっている⁽²⁰⁾。

上演にあたって出版されたロシア語台本(Старикова 2011: 178-179)⁽²¹⁾の冒頭には、オペラのあらすじや、物語の出典、オペラの楽曲構成や舞台美術に関して、ボネッキ自身による序文がある。それによれば、オペラのあらすじは次の通りである。

コリントス王の息子ベレロフォンテは、リュキア王アリオバテの娘フィロノエと婚約したが、婚礼の前に王が亡くなり、王の兄弟のオルニツィオンに王座を奪われてしまう。民衆の蜂起とベレロフォンテの復権を恐れたオルニツィオンは、彼の妻アンテアの進言もあり、ベレロフォンテを亡き者にするために、リュキア王に手紙を届けるようベレロフォンテを遣わす。その手紙には、手紙を届けた人物を殺してほしいと書かれていた。手紙を受け取ったリュキア王は不審に思いつつも、ベレロフォンテに、リュキアの土地を長年荒らしてきた怪物キマイラの退治を命じる。しかし、ベレロフォンテは、ミネルヴァに助けられて戦いに勝利し、リュキアに平和が戻る。ベレロフォンテ自身もフィロノエを取り戻し、ついには、父の王座を受け継ぎ、コリントスの王となる。

このように、ボネッキの台本では、苦難に打ち勝って王座に上る英雄として、ベレロフォンテが描かれている。この英雄がエリザヴェータを暗示していることは明白だが、それは、同じロシア語台本の序文におけるボネッキの以下の言葉からも裏付けられる。

[オペラの] これらの出来事については、ホメロスの『イリアス』や、アポロドーロス、プルタルコス、ストラボン、その他の著作で触れられています。しかし、これらの著者に、多くの点で私は同意しませんでした。それゆえに、私は、文字で書かれたいかなるものにも従わず、私に示された意図にふさわしいものを選択し、ベレロフォンテのもとに、女王陛下のイメージを表すことを考慮しました。女王陛下は、まさに今日、偽りや妬みを生み出したあらゆる障害を輝かしくも打倒し、父の王座に就かれました。そして、常に栄光に引き立てられ、さらには、ご自身の高德さによって、いっそう美しさを増しているのです(Старикова 2011: 179)。

この言葉から、ボネッキが、ギリシア神話の英雄ベレロポーンについて書かれた複数の著作を参照しながら、エリザヴェータのイメージに合わせて台本を新たに作成したことが分かる。

これらの原典とボネッキの台本の最も大きな相違点は、ベレロフォンテの設定である。たとえば、ボネッキが出典を明記しているホメロスの『イリアス』第6歌では、ベレロポーンは、アルゴスの町エピュレの出であるグラウコスの息子として登場し、アルゴスを支配していたプロイトスにより、同国から追放される設定となっている（ホメロス 1992: 190-191）。同書によれば、ベレロポーンに恋心を抱いたプロイトスの妻アンティアが、ベレロポーンの心を動かさなかった腹いせに、「ベレロポーンに誘惑されたので、彼を殺してほしい」と夫に頼んだことから、ベレロポーンは、手紙を携えてリュキアに送られたとされている。その後の筋書きはボネッキの台本とほぼ同じであり、リュキア王によってキマイラ退治などの難題を課されたベレロポーンはそれらを克服し、最終的にはリュキア王の娘と結婚する。

一方で、先述したように、ボネッキの台本では、ベレロフォンテは、父の兄弟オルニツィオンによって不当に王座を奪われ、その王座を奪い返されることを恐れたオルニツィオンと妻により、殺害されるべくリュキアに送られるという筋書きになっている。そして、最終的には、ベレロフォンテは、すべての困難を克服して父の王座を継承するのである。

つまり、ボネッキの台本では、原作のギリシア神話にはない王位継承問題が、物語の核心部分に追加され、ここでは、「王の血を引く正当な後継者」として、ベレロフォンテが描かれているのである。これはまさしく、エリザヴェータの境遇そのものに合致する。エリザヴェータは、ピョートル大帝の実の娘であり、彼女を支持する貴族たちによって、その血筋の正当性が主張されて帝位に就いたのである。つまり、ボネッキは、オペラ・セリアの台本作成にあたり、ギリシア神話における「困難に打ち勝ってキマイラを退治した果敢な英雄」としてのベレロフォンテのイメージはそのままに、それをエリザヴェータの人物像によりいっそう近づけるために、巧みに原作のギリシア神話を改編したのである。

台本（Старикова 2011: 179）によれば、このオペラは全2幕からなっており、2つの合唱曲を含む19の声楽曲から構成される。このうちの2番目の合唱曲は、オペラの最終場面にあたる第2幕第9場に置かれており、ここでは、「合唱が、寓意的な方法でベレロフォンテの名のもとに女帝陛下に対する称賛を歌う」（Старикова 2011: 181）。このラストシーンは、《セレウコ》のそれとよく似ており、オペラ本編においてエリザヴェータになぞらえた英雄が登場した後に、合唱がより直接的に女帝を賛美して幕を閉じるという流れが踏襲されている。

3-3. 《戴冠したエウドッサ、またはテオドシオ2世》（1751年）

《ベレロフォンテ》に続いて、アライヤとボネッキによって創作されたのが、やはりエリザヴェータの戴冠記念式典において、ペテルブルグで1751年4月28日に初演された《戴冠したエウドッサ、またはテオドシオ2世 *Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*》であった。その後、ボネッキは、毎年2つのオペラの台本をロシアに送ることを条件にイタリアへの帰国が許され、

1752年にロシアを後にした。結局、ボネッキはこの条件を守らず、ロシアに戻ることもなかったため、《エウドッサ》は、アライヤとの最後の共作オペラ・セリアとなった⁽²²⁾。この作品は、その後1753年まで、少なくとも4度の再演を重ねている⁽²³⁾。

このオペラは、東ローマ帝国の皇帝テオドシウス2世とその妻エウドキアをモデルとした筋書きをもつ。1753年の再演時に出版されたロシア語の翻訳台本（*Бонекки 1753*）によれば、このオペラのあらすじは以下の通りである。

アテネの貴族レオーネの娘であるアテナイデは、災難を免れて、父とともにコンスタンチノーブルにやって来る。そこで彼女はギリシア正教に改宗し、エウドッサという名を授けられる。やがて彼女は、その高德さと品行方正さによって、テオドシオ2世の姉プルケリアの知己を得て、テオドシオ2世と婚約するに至る。婚礼を控えたある日、かつてアテネでエウドッサに結婚を申し込んだペルシアの王子ヴァラネツが、コンスタンチノーブルにやって来る。彼女がテオドシオ2世と結婚することを知ったヴァラネツは、憎しみと悲しみの気持ちから、彼がかつてエウドッサと恋仲にあったことをテオドシオ2世に伝える。嫉妬に駆られたテオドシオ2世は、エウドッサとの婚約を破棄し、彼女をコンスタンチノーブルから追放しようとする。しかし、高德なエウドッサは、みずからの純潔さをもってあらゆる障害を克服し、最終的にテオドシオの妻に迎えられ、皇后の座に就く。

このように、この作品は、史実をもとにしているという点で、それまでのボネッキの多くの台本と同じであるが、女性が主人公となり、女性を中心に物語が展開するという点で異色である。エウドッサのモデルは、敬虔なギリシア正教徒としても高名なエウドキアであり、このオペラでは、その高德な姿が強調されている。それは、ボネッキによって台本の冒頭に書かれた「テオドシウス2世の皇后エウドキアは、彼女を引き立てる明敏な知性と、多大な高德さによって、すべての人々から絶対的に敬われている」（*Бонекки 1753:3*）という説明からもうかがえる。そして、このオペラにおけるエウドッサが、エリザヴェータを暗示することは明白であり、それについてボネッキは、台本の最後で次のように述べている。

エウドッサの名のもとに、私の敬意が隠れていることを認めます。私の詩は、何か最も高貴なものを表しているのです。私が不滅の名誉と、玉座を飾っている英雄的な徳を褒め称えるとき、エウドッサの台詞を通じて、心のなかにエリザヴェータ陛下を思い描いています（*Бонекки 1753:70*）。

つまり、この作品においてもやはり、ボネッキは意図的に、エリザヴェータを称賛するのにふさわしい題材を選択し、台本を構成したことが分かる。しかも、この作品では、エリザヴェータと同じ「女性」を主人公にすることにより、その暗示がよりあからさまに行われたといえる。このオペラで、エウドッサは、信心深く、周囲から信頼を集め、幾多の困難に耐え、その高德さによって恋人の愛と高貴な地位を勝ち取る、美しくもたくましい女性として描かれてい

る。聴衆は、舞台上で女性歌手が演じるその姿に、劇場の貴賓席に座るエリザヴェータの姿を容易に重ね合わせたことだろう。そして、この作品もやはり、女帝を賛美する合唱によって幕を閉じるという原則が守られている。このように、アライヤとボネッキの最後の共作となった《エウドッサ》でも、《ティート》から続く、皇帝賛美のための作風が色濃く表れており、その意図は、ボネッキの台本からはっきりと読み取れる。

4. おわりに

以上のように、エリザヴェータの治世のロシアでは、多様なオペラ・セリアが創作・上演された。最初のハッセの《ティート》上演においては、エリザヴェータを賛美するためのオリジナルのプロローグが追加されることにより、オペラ本編に登場する慈悲深き古代ローマ皇帝の姿と、エリザヴェータの姿が効果的に結びつけられた。こうした皇帝賛美の作風は、その後のアライヤとボネッキによるオペラ・セリアにも受け継がれた。これらの作品では、エリザヴェータを暗示するのにふさわしい題材が選択され、台本の内容が工夫されるとともに、オペラの終盤に合唱による皇帝賛美の場面が置かれることが構成上の決まりとなった。

作品の題材については、ギリシア神話をもとにした《ベレロフォンテ》を除いて、他はすべて史実からとられており、いわば「歴史物」オペラ・セリアが好んで創作・上演される傾向があったことが明らかになった。これは、エリザヴェータ時代のオペラ・セリアに特有の傾向だったと考えられる。

なぜならば、エリザヴェータ時代の末期に、彼女の主導のもとに、ロシア語による2つのオペラが創作・上演されたとき、題材に選ばれたのは、ギリシア神話だったからである。たとえば、1755年に上演されたオペラ《ツェファールとプロクリス Цепал и Прокрис》(アライヤ作曲、スマローコフ Александр Петрович Сумароков [1717-1777] 台本)は、ギリシア神話をもとにした作品であった。このオペラは、ロシア人歌手によって歌われることが想定されており、祝賀行事のためではなく、宮廷の日常的なオペラ公演で上演することを目的につくられた。つまり、この作品は、オペラ・セリアとはまったく格の違うものであり、エリザヴェータもそれを十分承知していたと考えられるのである。

さらに、エリザヴェータ時代に続く、エカテリーナ2世時代(1762~96年)に作曲されたオペラ・セリアの題材に目を向けてみると、「歴史物」だけでなく「神話物」も多くなることが分かる⁽²⁴⁾。もちろん、エカテリーナ2世時代のロシアでは、オペラ・セリア受容が進み、題材の選択の幅が広がったという背景もあるだろうが、こうしてみると、エリザヴェータ時代のオペラ・セリアにおける「歴史物」の比重の大きさが際立つのである。

歴史上に実在した英雄をオペラの主人公に据えることは、オペラを通じたエリザヴェータの権威づけに、より大きな説得力を与えたと考えられる。そうすることで、オペラに登場する高徳な英雄の姿が、より真実味をともなって聴衆の前に浮かび上がり、エリザヴェータの姿と巧

みに結びつけられたのである⁽²⁵⁾。

以上のように、本稿を通じて、エリザヴェータ時代のロシアで、「歴史物」オペラ・セリア上演が皇帝の権威づけの手段に活用され、このジャンルが皇帝個人と深く結びついていった具体的なプロセスがみえてきた。一方で、その主題に「歴史物」が好まれた理由については、エリザヴェータ自身の意図を反映したためなのか、あるいは、《ティート》のように、メタスタージオのオペラ・セリアの台本に「歴史物」が多かったことから、単にボネッキが時代の趨勢にしたがったためなのか、正確なことは分からない。その背景については、この時代のロシアで上演されたオペラ・セリアの台本と、メタスタージオらによる同時代のオペラ・セリアや、エカテリーナ2世時代のオペラ・セリア、さらに、エリザヴェータ時代につくられたロシア語オペラ等の台本との比較検討を通じて、その特性をより具体的に明らかにし、多面的に考察していく必要があるだろう。

なお、本稿では、おもにオペラ・セリアの題材に注目したため、音楽面については十分な検討が行えなかった。しかしながら、台本からは、作品のなかで合唱が重視される傾向など、その後のロシア・オペラの特徴の萌芽が見出せた。今後は、現在発掘が進んでいる楽譜資料などを手がかりに音楽面の分析も行い、この時代のロシアで創作・上演されたオペラ・セリアの音楽的特徴を明らかにすることも課題としたい。

〈注〉

- 1) 本稿の内容の一部は、2017年12月9日に行われた「モンテヴェルディ生誕450年記念シンポジウム：モンテヴェルディのオペラから広がるバロック・オペラの世界」(早稲田大学オペラ／音楽劇研究所主催)における筆者の研究発表「エリザヴェータ女帝時代(1741～62年)のロシア宮廷におけるオペラ・セリア上演——古代ローマ史劇を題材とした作品を中心に」にもとづく。
- 2) 本稿では、「オペラ・セリア opera seria」という用語を、「英雄的あるいは悲劇的な題材にもとづく、18世紀と19世紀のイタリア・オペラ」(McClymonds 2001: 485)という意味で用いる。
- 3) 本稿では、日付の表記については、原則的に、18世紀ロシアで用いられていた旧暦(ユリウス暦)を使用する。旧暦の日付に対し、1700年2月19日から1800年2月17日までは11日を加えることで、新暦に換算できる。なお、エリザヴェータが亡くなったのは、旧暦の1761年12月25日であり、新暦では1762年1月5日にあたる。この点については世界基準に合わせ、エリザヴェータの治世を1762年までとした。ただし、同時代の西欧における出来事に関しては、新暦で表記する。
- 4) 1736年1月29日、ペテルブルグにおける《愛と憎しみの力 *La forza dell'amore e dell'odio*》(アライヤ作曲、プラータ台本)の上演。なお、それ以前にも、ロシアではしばしば外国の歌劇団によってオペラが上演されており、1731年および1733年には、アンナ女帝に招かれたイタリア人一座が、モスクワとペテルブルグでいくつかのインテルメッツを上演している。しかしながら、上演作品の中心は喜歌劇であり、本格的なオペラ・セリアの上演は1736年まで実現しなかった。
- 5) この表は、Порфирьева 1996-1999 および Кельдыш; Левашёва; Кандинский 1985、Mooser 1948-51 を参照して筆者が作成した。
- 6) アライヤは、ナポリ生まれのイタリア人作曲家。1735～59年および62年にロシアの宮廷楽長を務めた。なお、この作曲家については、日本語では「アライヤ」「アライア」「アラーヤ」など、複数の表記が使われているが、本稿では、イタリア語およびロシア語の発音に近い「アライヤ」という表記を採用する。ボネッキは、フィレンツェに生まれ、1742～52年にロシアの宮廷詩人を務めた。アライヤとボネッキに

- については、本稿の「3. アライヤとボネッキによるオペラ・セリアの創作」も参照されたい。
- 7) アライヤ作曲、スマローコフ台本の《ツェファールとプロクリス Цефал и Прокрис》(1755年2月22日、ペテルブルグ初演)、およびラウバッハ作曲、スマローコフ台本の《アリツェスタ Альцеста》(1758年6月28日、ペテルゴフ初演)。
 - 8) こうした研究状況の背景には、18世紀ロシア音楽に関する研究自体の遅れがある。ロシアでは、19世紀および20世紀以降の音楽に関する研究はかねてからさかんであるが、18世紀以前の音楽文化については、ソ連崩壊後ようやく研究が活発に行われるようになった(詳しくは、本稿末の引用・参考文献を参照されたい)。エリザヴェータ時代のオペラ・セリア上演の先駆的かつ最も詳細な研究は、Mooser 1948-51である。同書では、さまざまな資料をもとに、上演作品の作曲者や台本作者、出演者、上演日時・場所等を明らかにしている。しかしながら、台本や楽譜はあまり参照されておらず、それぞれの作品内容について踏み込んだ考察は行われていない。
 - 9) 注8で述べたように、近年、18世紀ロシア音楽に関する研究が急速に進展しており、この時代に上演されたオペラの台本や楽譜の掘り起こしも進んでいる(特に Ахметшина 2014; Кайкова 2015; Порфирьева 1996-1999を参照されたい)。さらに、Старикова 2003; 2005: 2011 は、エリザヴェータ時代の劇場文化にかかわる文書(関係者の書簡、宮廷の公文書、劇作品の台本等)を幅広く収録した資料集であり、この時代のオペラ文化の実態を知るための貴重な情報を含んでいる。したがって、これらの資料をもとに、この時代のオペラ文化や上演作品について、詳細な研究を行うことが可能になった。
 - 10) 注4で述べたように、ロシア宮廷では、1736年1月29日に初めてオペラ・セリアが上演されたが、このときの上演は、アンナの誕生日を祝うためのものであった。その後、1737年と1738年の同日にも、アライヤの新作のオペラ・セリアが上演され(注16を参照されたい)、宮廷の祝賀行事に合わせてオペラ・セリアが上演されるという伝統が築かれた。
 - 11) こうした交流は、アンナ時代から行われていた。アンナ時代には、ザクセンの宮廷を通じて、喜劇役者や音楽家がロシアに招かれており、当時ドレスデンにいたリストーリが、1731年にモスクワでオペラ・ブッフア《カランドロ》の上演をしたことはよく知られている。
 - 12) マイニンゲン出身で、ライプツィヒ大学で学ぶ。そのとき、J.S. バッハが監督するコレギウム・ムジクムで、フルート奏者を務めた。1735年にペテルブルグの科学アカデミーに招かれ、作家や歴史家として活動。エリザヴェータ時代には、実質的な宮廷詩人として、ドイツ語による頌歌の創作や、オペラや喜劇、インテルメッツの翻訳なども担当した。
 - 13) 上演にあたっては、その他に、イタリア語、フランス語、ドイツ語の台本も出版された。その後のオペラ・セリア上演でも、各国語の台本の出版は慣例となった。《ティート》のロシア語の翻訳台本の一部は、スターリコワが編集した資料集(Старикова 2003)に掲載されており、本稿でも同書を参照した(同書については注9も参照されたい)。
 - 14) □ は、筆者による補足である。
 - 15) コントラルトのジョルジ C. Giorgi (生没年不詳) とソプラノのルヴィネッティ・ボン Rosa Ruvinetti-Bon (生没年不詳)。いずれも、《ティート》本編でも主要キャストを務めたイタリア人歌手である。
 - 16) アライヤのスカウトは、アンナ女帝の命を受けてイタリアに遣わされた宮廷音楽家のミーラ Pietro Mira (1700頃-1782頃)によって行われた。当初、ミーラの狙いは、かの大作曲家ポルポラであったが、交渉に失敗したため、アライヤに白羽の矢が立ったといわれている。アライヤがロシアにやってきた経緯について詳細は明らかになっていないが、当時、駆け出しのオペラ作曲家であったアライヤが、ロシアの宮廷楽長という名誉ある肩書にひかれたというのは想像に難くない。アンナ時代には、プラータ台本の《愛と憎しみの力》(1736年、ペテルブルグ)、メタスタージオ台本の《偽ニーノ、または許されたセミラーミデ *Il finto Nino, ovvero La Semiramide riconosciuta*》(1737年、ペテルブルグ)と《アルタセルセ *Artaserse*》(1738年、ペテルブルグ)という3つのオペラ・セリアを上演している。
 - 17) 本稿では、Старикова 2003 に転載されたロシア語台本を参照した。
 - 18) なお、この作品の台本について、モーザーは、ズッカーリ Giovanni Zuccari (1665頃-没年不詳) 作曲の同名のオペラ(1725年、ヴェネツィア初演)の台本(ゼーノとバリアーティ作)から、ボネッキが剽窃した可能性を指摘している(Mooser 1948-51, 1: 215)。しかし、筆者がヴェネツィアで出版された同作品の台本を確認したところ、少なくとも、オペラの登場人物名や設定について、ボネッキの台本とは一

致しないことが明らかになった。この点については、ゼーノとパリアーティによる台本と、ボネッキのイタリア語台本とを比較検討し、詳細を明らかにする必要がある。

- 19) 1749年10月に焼失した劇場に代わり、ペテルブルグの宮廷内に新たに建設された劇場。当時ロシア宮廷に仕えていた、イタリアの舞台美術家ヴァレリアーニ Giuseppe Valeriani (1708-1762) とペリジノッチェ Antonio Perisinotti (1708頃-1778) によって設計された。
- 20) 1750年12月21日(ペテルブルグ)、1751年2月16日(ペテルブルグ)、1753年4月29日(モスクワ)。
- 21) 本稿では、Старикова 2003 に転載されたロシア語台本を参照した。
- 22) イタリアに帰国したボネッキはまもなく、メタスタージオの助けを借りて、ポルトガルの宮廷詩人となった(Гардзонио 1996: 145)。
- 23) 1751年5月24日(ペテルブルグ)、1752年4月26日および9月7日(ペテルブルグ)、1753年10月24日(モスクワ)。
- 24) たとえば、ガルツピ作曲、コルテッリーニ台本の《タウリデのイフィジェーニア *Ifigenia in Tauride*》(1768年、ペテルブルグ)、トラエッタ作曲、コルテッリーニ台本の《アモーレとプシケ *Amore e Psiche*》(1773年、ペテルブルグ)、サルティ作曲、モレッティ台本の《カストーレとポッルーチェ *Castore e Polluce*》(1786年、ペテルブルグ)などが挙げられる。
- 25) 一方で、本稿でみてきたように、唯一ギリシア神話から主題がとられた《ベレロフォンテ》では、エリザヴェータのイメージに合わせて、主人公の設定に多くの変更がほどこされた。これは、いわば神話の世界を現実の世界に近づけるというアプローチであり、実在した英雄を扱う代わりに、架空の人物に対してある種の真実性を付与することで、エリザヴェータに合わせた英雄像が意図的に形成されたと解釈できる。

<引用・参考文献>

- Ахметшина З. М. 2014. «Селевк» Ф. Арайи: опера и ее рукописи в библиотеке Петербургской консерватории. // Opera Musicologica. № 3 (21). С. 38-62.
- Бонекки Ж. 1753. Евдоксия Венчанная, или Теодосий Второй. СПб.
- Гардзонио Ст. 1996. Бонекки. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб. Т. 1. С. 144-146.
- Кайкова С. 2015. Франческо Арайя в России (источниковедческий аспект). // Musicus. № 4. С. 27-31.
- Келдыш Ю. В., Левашёва О. Е. и Кандинский А. И. (ред.) 1985. История русской музыки. Т. 3. М.
- Петровская И. Ф. 1996. Елизавета Петровна. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб. Т. 1. С. 334-342.
- Порфирьева А. Л. 1996. Арайя. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб. Т. 1. С. 49-61.
- Порфирьева А. Л. (ред.) 1996-1999. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1-3. СПб.
- Старикова Л. М. (ред.) 2003. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Часть первая. М.
- . (ред.) 2005. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Часть вторая. М.
- . (ред.) 2011. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Вып. 3. Часть первая. М.
- Ходорковская Е. С. 1991. Опера-серия в России XVIII в. // Серия проблемы музыкознания. Вып. 6. СПб. С. 146-158.
- . 1996. Итальянская придворная оперная труппа. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург:

- Энциклопедический словарь. Спб. Т. 1. С. 412-415.
- . 1998. Опера-Серия. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Спб. Т. 2. С. 285-293.
- Findeizen, Nikolai. 2008. *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*. (Очерки по истории музыки в России. М.; Л. 1928-1929.) Vol.2, *The Eighteenth Century*. Translated by S. W. Pring. Edited by M. Velimirović and C. R. Jensen. Bloomington: Indiana University Press.
- McClymonds, Marita. P. 2001. "Opera Seria." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan. Vol. 18: 485-493.
- Mooser, R. -A. 1948-51. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. 3 Vols. Genève: Mont-Branc.
- . 1964. *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle*. Bâle: Bärenreiter.
- Naroditskaya, Inna. 2012. *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Ritzarev, Marina. 2006. *Eighteenth-Century Russian Music*. Aldershot: Ashgate.
- ホメロス 1992 『イリアス』上巻 松平千秋訳 東京：岩波書店（岩波文庫赤 102-1）
- 森本頼子 2015 「シェレメーチェフ家の農奴劇場（1775～97年）におけるトラジェディ・リリック上演——フランス・オペラ受容からロシア・オペラの創出へ」（課程博士論文） 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科
- 2018 「18世紀ロシアにおけるオペラ・セリア上演の歴史（1）——アンナ女帝時代からエリザヴェータ女帝時代まで」 『金城学院大学論集、人文科学編』 第14巻2号: 157-168

Rethinking the Reception of *Opera Seria* in Russia
during the Reign of Elizaveta Petrovna (1741–62):
Focusing on the Subjects of Performed Operas

Yoriko MORIMOTO

While Italian *opera seria* was first performed in Russia during the reign of Anna Ioannovna, the peak of performances of this type occurred during the reign of Elizaveta Petrovna. The Empress Elizaveta supported the performance of at least seven *opera seria* and attempts to produce two operas in Russian, following the model of *opera seria*. This paper examines *opera seria* performed in the Russian Court theater during this time, focusing on the subjects of these works.

In the performance of Johann Adolph Hasse's *La Clemenza di Tito* (1742, Moscow), which was the first *opera seria* performance supported by Elizaveta, the original prologue, in which Elizaveta was praised allegorically, was added to the main part of the opera. Thus, the image of Emperor Tito in this opera was effectively connected to Elizaveta. Thereafter, the *opera seria* by the Kapellmeister, Francesco Araja, and a court poet, Giuseppe Bonecchi, inherited this mode of publicly offering praise for Elizaveta. Most subjects of these *opera seria* were stories derived from historical fact, as actual people were more appropriate subjects for taking account of Elizaveta in these operas. In Russia, during the reign of Elizaveta Petrovna, *opera seria* performances were effectively used as a means of demonstrating the Empress's authority.