

18 世紀ロシアにおける「改革オペラ」上演の実態

—トラエッタの《アンティゴナ》(1772 年)を中心に—¹

森本 頼子

1. はじめに

オペラ改革とは、18 世紀後半に「オペラの演劇性を回復させて劇と音楽がより有機的に結び付いた音楽劇を求める試み」(戸口 1995: 165)として起こった一連の運動をさす。これは、歌手のテクニックを誇示するための華やかなアリアを中心とした、従来のイタリアのオペラ・セリアに対する批判から起こった動きだった。こうした動きはまず、ヨンメッリ Niccolò Jommelli (1714-1774) やトラエッタ Tommaso Traetta (1727-1779) らによるオペラ・セリア創作に表れた。彼らは、ともにフランス趣味の強かった宮廷に仕え(ヨンメッリはシュトゥットガルト、トラエッタはパルマ)、オペラ・セリアに、合唱やバレエといったフランス・オペラの要素を取り入れることにより、新たなイタリア・オペラのかたちを開拓した。

彼らに続いたのがグルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787) である。グルックは、ウィーン宮廷で、詩人カルツァビージ Ranieri de Calzabigi (1714-1795) と組んで本格的にオペラ改革に着手し、《オルフェオとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice*》(1762 年、ウィーン初演)、《アルチェステ *Alceste*》(1767 年、ウィーン初演)などに、その成果を結実した。グルックの改革オペラにおいては、音楽はあくまでも詩に仕え、筋を進めるという役割となり、アリアが簡潔になったほか、劇の進行を円滑にするために、オーケストラ伴奏つきレチタティーヴォが用いられ、バレエや合唱が活用された。グルックはその後、パリにおいても、イタリア語のオペラ改革の経験を生かしたフランス語のオペラ創作にのぞみ、フランス・オペラ界に新風を吹き込んでいった。

このように、オペラ改革とは、18 世紀後半にヨーロッパ各地で起こった運動ととらえられるが、その舞台の一つがロシアであったことはあまり知られていない。オペラ改革の機

¹ 本稿の内容の一部は、早稲田大学オペラ／音楽劇研究所研究例会における筆者の研究発表「エカテリーナ 2 世時代のロシア宮廷におけるオペラ・セリア上演の実態——トラエッタの《アンティゴナ》(1772 年)を中心に」(2019 年 1 月 19 日、早稲田大学)にもとづいている。

運が高まっていた 1760 年代から 70 年代にかけて、ロシア宮廷には、ガルツピ Baldassare Galuppi (1706-1785) やトラエッタ、パイジェッロ Giovanni Paisiello (1740-1816) といった著名なイタリア人作曲家が宮廷楽長として招聘され、オペラ・セリア創作にのぞんでいた。そのなかでも、1768～75 年に宮廷楽長を務めたトラエッタは、改革オペラの台本作家の一人であったコルテッリーニ Marco Coltellini (1724-1777) とともに、ロシア宮廷のために、オペラ・セリア《アンティゴナ *Antigona*》(1772 年、ペテルブルグ初演) を作曲している。これは、トラエッタの改革オペラの集大成ともみなされる作品だが、このオペラがトラエッタのロシア時代に生み出されたことは、これまでほとんど注目されてこなかった²。

本稿の目的は、ヨーロッパのオペラ改革の潮流のなかで、ロシアがどのような役割を演じたのかについて、トラエッタの《アンティゴナ》を一例として、解明することである。まず、改革オペラとしての《アンティゴナ》の様式的特徴について、作品分析から明らかにしたうえで、その特徴がどのように生み出されたのかという点を、当時のロシアの宮廷劇場の状況に照らし合わせて考察する。それをふまえて、《アンティゴナ》がロシアで創作された意味について、ヨーロッパおよびロシアのオペラ史の文脈から再検討し、双方のオペラ史に新たな視座を与えることを目標とする。

2. 1760～70 年代のロシアのオペラ文化³

《アンティゴナ》の考察に入る前に、トラエッタがロシアにやってきてこの作品を作曲した 1760～70 年代のロシアのオペラ文化について概観しておこう。ちょうどこの時期は、エカテリーナ 2 世の治世 (1762～96 年) の前半にあたる。啓蒙君主として名高いエカテリーナ 2 世は、農奴制の拡大、専制強化、領土拡張といった政策によって、ロシアをヨーロッパの大国に比肩する強国へと成長させた立役者である。一方で、彼女は、ロシアの文化面の発展にも力を注ぎ、彼女の治世に、ロシアの劇場文化は大きく繁栄することとなった。

当時のロシアの劇場文化の頂点に位置したのが、宮廷劇場におけるイタリア語のオペ

² 18 世紀ロシアにおけるオペラ・セリア上演については、ソ連時代からロシアを中心に研究が行なわれており、代表的な研究には、Mooser 1948-51 や Келдыш; Левашёва; Кандинский 1984-1985 がある。さらに、ソ連崩壊後には、18 世紀ロシアの音楽文化に対する見直しが進んだこともあり、オペラ・セリア上演に関する研究も活発化した。重要な研究成果としては、Порфирьева 1996-1999、Ritzarev 2006、Naroditskaya 2012 などがある。しかしながら、一部のオペラ・セリアを除き、個々の作品がどのような内容を持ち、どのように上演されたのかといった点にまで踏み込んでいる研究は少ない。その背景には、一連の先行研究では、台本や楽譜の分析がほとんど行われていないという事情がある。幸いにも、この時代にロシアで創作・上演されたオペラ・セリアについては、多くの台本や楽譜の現存が確認されている。今後は、こうした資料を活用して、さらなる研究が進むことが期待される。

³ 本稿では、ロシアで起こった出来事の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、本稿で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。

ラ・セリア上演である。ロシアでは、アンナ女帝の治世（1730～40年）以降、オペラ・セリア上演は、皇帝の誕生日や聖名祝日、戴冠記念日といった宮廷の祝賀行事を彩る重要なイベントとなり、皇帝の威信をかけた事業となっていた⁴。エカテリーナ2世は、こうしたオペラ・セリア上演にさらに力を入れた。それまで、ロシアでは、ヨーロッパでほとんど名の知られていない作曲家たちが宮廷楽長を務め、オペラ・セリア上演を取り仕切っていたが⁵、エカテリーナ2世は、高額な報酬と引き換えに、著名なイタリア人作曲家を宮廷楽長として招き入れた。こうして、1765～68年にはガルツピが、1768～75年にはトラエッタが宮廷楽長を務め、オペラ・セリア上演を行った。

一方で、エカテリーナ2世は、宮廷劇場の整備も行った。彼女は、1766年に、宮廷の劇場、室内楽、舞踊音楽にかかわるスタッフの定員規定を策定し、スタッフの数や役割、給与の額などを明確にした。そこには、イタリア語のオペラを専門に上演するためのイタリアの一座として、台本作家、楽長（宮廷楽長）、副楽長、男女の歌手など10名の定員が明記されたほか、彼らには、総じて高い給与が割り当てられた（Погожев; Молчанов; Петров 1892: 86-87）⁶。宮廷劇場には、その他にフランスの一座およびロシアの一座が所属していたが、給与額を比較すると、その待遇には大きな差があり、宮廷劇場の組織のなかで、イタリアの一座が特権的な扱いを受けるとともに、イタリア・オペラ上演が重視されていたことがうかがえる⁷。さらに、同じ定員規定のなかには、オーケストラやバレエのメンバーについても記載があり、大規模なオペラ上演に必要な人材がしっかりと確保されていたことが読み取れる。

このように、この時期のロシア宮廷では、エカテリーナ2世によって、大規模で質の高いオペラ・セリア上演を行うための環境が整えられていた。これはまさに、同時代のヨーロッパ各国の宮廷が、財政事情の悪化にともない、オペラ・セリア上演を縮小していくのに逆行するような状況であった。

なお、エカテリーナ2世時代のロシアでは、宮廷劇場だけでなく、さまざまな学校に付属する劇場（学校劇場）や、富裕な貴族が所有する農奴を使って運営した農奴劇場、一般市民に開放された公衆劇場など、民間の劇場でも、オペラ上演がさかんになっていった⁸。

⁴ アンナ女帝時代およびエリザヴェータ女帝時代（1741～62年）におけるオペラ・セリア上演の詳細については、森本 2018b を参照されたい。

⁵ たとえば、アンナ女帝時代およびエリザヴェータ女帝時代には、アライヤ Francesco Araja（1709-1775 以降）が、ピョートル3世時代（1762年）およびエカテリーナ2世時代の初期には、マンフレディーニ Vincenzo Manfredini（1737-1799）が宮廷楽長を務めたが、彼らはロシアでキャリアを積んだ作曲家であり、ヨーロッパではほぼ無名の存在だった。

⁶ 最も高い給与が支給されていたのが、第一歌手であり、3500ルーブルであった。

⁷ たとえば、フランスの一座（フランス悲劇および喜劇を上演）のトップであった第一俳優に対しても、2000ルーブルの給与しか支給されなかった。ロシアの一座（ロシア悲劇および喜劇を上演）に至っては、第一俳優に800ルーブルしか与えられていない。

⁸ これらの劇場の詳細については、森本 2015 を参照されたい。

これらの劇場のレパートリーは、おもにロシア内外の喜歌劇であったが、それまで宮廷劇場がほぼ独占していたオペラ文化が、さまざまな階層の人々に広がっていったのだった。こうした時代の雰囲気もまた、宮廷のオペラ・セリア上演を盛り上げる機運の一つになったと考えられる。

以上のように、トラエッタがロシアで《アンティゴナ》を創作・上演した時期は、皇帝によってオペラ・セリア上演が推進されるとともに、ロシアのオペラ文化が成熟の兆しをみせ、聴衆が育ちつつあるという絶好のタイミングであったといえる。

3. トラエッタの《アンティゴナ》の創作・上演の実態

3. 1. トラエッタのロシア時代

パリー近郊ピトントに生まれたトラエッタは、ナポリでボルポラ Nicola Porpora (1686-1768) とドゥランテ Francesco Durante (1684-1755) に学び、いくつかのオペラを作曲した後、1758～65年にパルマの宮廷楽長を務めた。当時のパルマ公妃がフランス王ルイ15世の娘だったこともあり、パルマの宮廷はフランス趣味に傾いており、宮廷のオペラ上演にもその影響が及んでいた。トラエッタは、パルマの宮廷で、ラモーのトラジェディ・リリック《イポリトとアリス *Hippolyte et Aricie*》(1733年、パリ初演)の台本のイタリア語訳をもとに、《イッポリトとアリーチャ *Ippolito ed Aricia*》(1759年、パルマ初演)を作曲し、注目を集めた。

一方で、彼は、他都市の宮廷等のためにもオペラを作曲し、《アルミーダ *Armida*》(1761年、ウィーン初演)や《ソフォニスバ *Sofonisba*》(1762年、マンハイム初演)などで成功を収めた。これらはまさに、グルックらオペラ改革の主導者たちとの相互影響のなかで生み出された作品であった。その後、トラエッタは、1765年にヴェネツィアのオスペダレッツト音楽院の音楽監督に就任し、同地で、宗教音楽やオラトリオの他、公衆劇場のためのオペラ創作に取り組んだ。

そして、1768年、トラエッタは、ガルツピの後任としてロシアの宮廷楽長に就任する。残念ながら、トラエッタが宮廷楽長に選ばれた経緯や、雇用契約の内容については、詳細が明らかになっていないが⁹、ガルツピと同様に、やはりオペラ作曲家としてヨーロッパで名声を得ていたトラエッタの「ネームバリュー」が、エカテリーナ2世がトラエッタを招聘した動機の一つになったことは間違いないだろう。

トラエッタは、宮廷楽長としてロシア宮廷の音楽生活を取り仕切り、オペラ上演を主導

⁹ ボルフィリエヴァは、「トラエッタの宮廷楽長の職務のためのサンクトペテルブルグ滞在については、ほとんど何も文書が残らなかった」と述べ、トラエッタのペテルブルグ時代が、彼の人生のなかで「ほぼ完全に空白になっている」としている (Порфирьева 1999: 162)。実際に、この時代の宮廷の音楽生活に関する史料は非常に少なく、トラエッタの宮廷楽長時代のオペラ上演については、不明瞭な部分が多い。

した。その在任中に、彼は5作のオペラ・セリアを上演している（表1）。《オリンピーアデ》と《アンティゴノ》は、すでにヨーロッパで上演されたことのある既成の作品であったが、その他は、ロシア宮廷のために作曲した完全新作であった。《アンティゴナ》は、コルテッリーニという同時代の台本作家と組んで、トラエッタがロシア宮廷のために初めて作曲したオペラ・セリアだった¹⁰。

表1 トラエッタがロシアで上演したオペラ・セリア

ロシア初演	上演場所	作品	台本	備考
1769/04/21	ペテルブルグ	L'Olimpiade オリンピーアデ	メタスタージ オ	既成作品 (1758 秋、ヴェローナ初演)
1770/09/22	ペテルブルグ	Antigono アンティゴノ	メタスタージ オ	既成作品 (1764/06/16、パドヴァ初演)
1772/11/11	ペテルブルグ	Antigona アンティゴナ	コルテッリー ニ	
1773/09/29 または 30	ペテルブルグ	Amore e Psiche アモーレとプシケ	コルテッリー ニ	
1774/11/28	ペテルブルグ	Lucio Vero ルーチョ・ヴェーロ	ゼーノ	

3. 2. 《アンティゴナ》の概要

《アンティゴナ》の初演は、1772年11月11日に、エカテリーナ2世の聖名祝日を記念する催しの一つとして、ペテルブルグの宮廷劇場で行われた。残念ながら、現在のところ、この上演にかかわる史料はほとんど見つかっていないため、上演の様子や反響などは伝わっていない。

オペラの台本は、ソフォクレスの悲劇『アンティゴネ』をもとに、コルテッリーニによって作成された。コルテッリーニは、もともとメタスタージオの信奉者であり、1763年頃からウィーンの宮廷に仕え、アルガロッチェやカルツァビージの影響を受けながら、オペラ台本の創作に取り組んだ。その後、1772年にロシアの宮廷詩人となり、トラエッタとパイジェッロの宮廷楽長時代にロシアで活動し、1777年にペテルブルグで没している。

トラエッタとコルテッリーニが共同作業をしたのは、《アンティゴナ》が初めてではなく、

¹⁰ なお、トラエッタにかかわる研究は、イタリアやドイツを中心に行われてきた。トラエッタによるオペラ改革に関する研究も、パルマ、ウィーン、マンハイムでのオペラ創作に注目した研究（Loomis 1999; Heartz c2004 など）はあるが、ロシア時代に焦点をあてた研究は、ロシア内外でほとんど行われていない。

トラエッタがウィーンの宮廷のために作曲した《タウリスのイフィジェニア *Ifigenia in Tauride*》(1763年、ウィーン初演)に続いて2回目であった。《タウリス》の台本は、コルテッリーニがウィーン宮廷のために初めて書いたものであり、「合唱、バレエ、舞台の複雑さ、多様なアンサンブルといったフランス的要素を、イタリア的な作劇法の枠組みに組み込んだ、最初の大規模なウィーンのおペラ」(McClymonds; Baldi 2001: 161)と評価される。つまり、このオペラは、当時のウィーンで、グルックやカルツァビージを中心にオペラ改革運動が盛り上がりを見せていたなか、コルテッリーニとトラエッタという、気鋭のコンビによって生み出された作品だったのである。《アンティゴナ》の創作・上演は、彼らによるおよそ10年ぶりの共同作業となった。

コルテッリーニは、ソフォクレスの原作におおむね忠実に従いつつも、原作では、アンティゴネの死によって物語が終わるところを、アンティゴネが命を救われ、婚約者と結婚するというハッピーエンドに変更している。これは、このオペラが、祝祭の折に上演されるということに合わせた変更だったと考えられる。

このオペラの登場人物およびあらすじは、下記の通りである。

登場人物

アンティゴナ *Antigona* : テーベの王女 (オイディプスの娘)

イスメネ *Ismene* : アンティゴナの妹

クレオンテ *Creonte* : アンティゴナの母方のおじ

エモーネ *Emone* : クレオンテの息子

アドラスト *Adrasto* : テーベの有力者

合唱 (アルゴス人、テーベ人、アンティゴナに仕える少女たち、僧侶)

エテオクレ *Eteocle* とポリニーチェ *Polinice* : オイディプスの息子たち (黙役)

あらすじ (全3幕)

オイディプスの息子エテオクレとポリニーチェは、王位をめぐって争い、刺し違えて死ぬ。テーベの有力者アドラストは、クレオンテが王位を継ぐことを認める。クレオンテは、アルゴスから兵を挙げてテーベに侵攻したポリニーチェの遺体を埋葬することを人々に禁じる(第1幕)。アンティゴナは、禁止に背いて兄ポリニーチェの遺体を火葬し、彼女の婚約者エモーネは、骨壺を王家の墓に納めることを約束する。クレオンテの護衛により、エモーネが捕らえられ、アンティゴナの罪も明らかになる。アンティゴナに、洞窟での生き埋めの刑が言い渡され、彼女は死を受け入れる覚悟を示す(第2幕)。アンティゴナの不幸を嘆き、彼女と運命をともにしたいと訴える妹のイスメネを残し、アンティゴナは洞窟に幽閉される。クレオンテは、息子エモーネが建物から飛び降りたことを知らされ、動揺し、

みずからのこれまでの厳しい仕打ちを後悔する。洞窟で死を待つアンティゴナのもとに、エモーネが現れ、ともに死ぬ覚悟を伝える。そこへクレオンテがやってきて、アンティゴナとエモーネを許し、みずからのこれまでの行いを懺悔する。アンティゴナとエモーネの結婚が一同によって祝福される（第3幕）。

台本は、初演の際に、イタリア語、フランス語、ロシア語翻訳版で発行され、ペテルブルグのロシア国民図書館（Coltellini 1772）などが所蔵している。一方、楽譜については、手稿譜が現存しており、ペテルブルグの中央音楽図書館（マリインスキー劇場図書館）とベルリン国立図書館（Traetta 1772）¹¹ が所蔵しているほか、近年には、スコアの印刷譜および、ピアノ・ヴォーカル・スコア（Traetta 2003）も出版されている。本稿では、ロシア国民図書館所蔵の台本（ロシア語翻訳つきのイタリア語版）と、ベルリン国立図書館所蔵の手稿譜、上述のピアノ・ヴォーカル・スコアを参照する¹²。

3. 3. 《アンティゴナ》の様式的特徴

（1）全体の構成

ここでは、改革オペラとして《アンティゴナ》の様式的特徴と、その特徴が付与された背景について、この作品がつくられた当時のロシアの宮廷劇場の状況と照らし合わせて考察していく。

まず、オペラ全体の構成をみてみよう。表2は、《アンティゴナ》の構成をまとめたものである¹³。全体的な傾向としては、まず、非常に多様な楽曲が存在しているということが挙げられる。独唱曲としては、主要登場人物全員のアリアがあり、レチタティーヴォについても、セッコだけでなく、オーケストラ伴奏つきものが相当数配置されている。さらに、後で詳しくみるように、重唱曲や合唱曲の数が多くも注目される。なお、これらの楽曲は、それぞれ独立しているケースもあるが、別の種類の楽曲が切れ目なくつながっていたり、一つの曲の途中で楽曲の種類が変わったりするケースも多々ある¹⁴。これは、楽曲が区切られることによって物語が中断してしまうのを避け、物語をスムーズに運ぶための工夫だったと考えられる。

一方で、このオペラが祝祭の場で上演されるという「機会作品」であったためか、華やかな場面が多く取り入れられているのも、特徴の一つといえる。たとえば、第2幕第4場

¹¹ この手稿譜には、冒頭に、“Antigona del Sigr. Tomaso Traetta. In Petersburg 1772” という記載がある。

¹² なお、《アンティゴナ》の音源としては、クリストフ・ルセ指揮、レ・タラン・リリク演奏のCDがある（本稿末の参考文献を参照されたい）。

¹³ この表は、スコア、台本、音源の情報をもとに、筆者が作成したものである。

¹⁴ たとえば、第2幕第1場の〈私たちの嘆きを聞いてください *Ascolta il nostro pianto*〉では、オーケストラ演奏のみによるバレエの場面から始まり、4声の合唱へとつながる。さらに、合唱のあいだには、アンティゴナのオーケストラ伴奏つきレチタティーヴォも挿入されている。

には、クレオンテの戴冠を祝うための場面が設定され、バレエや合唱のナンバーが置かれているほか、オペラのフィナーレ（第3幕最終場）には、原作から変更された、アンティゴナと婚約者エモーネの婚礼の場面が置かれることで、華々しくオペラの幕を閉じられるよう配慮されている。

総じて、従来のオペラ・セリアのように単にレチタティーヴォとアリアを中心とした構成になっているのではなく、非常にバラエティに富んだ楽曲が、物語の展開に合わせて、まんべんなく配置されているといえるだろう。

表2 トラエッタの《アンティゴナ》の構成

場面		楽曲の種類	配役	歌詞冒頭
シンフォニア				
第1幕	第1場 テーベの街とアルゴス人の野営地	バレエと合唱	バレエ; 合唱	Giusti Numi, ah voi rendete
		合唱	合唱	O trista, infausta scena
		レチ(S)	C; Ad	Popoli, amici, a' nostri voti il cielo
		合唱	合唱	Regna lunghi anni felici
		レチ(S)	C	Cedo al pubblico voto
		合唱	合唱	Così finiscano, così periscano
	第2場	レチ(A)	An; I; C	Fermatevi crudeli
		三重唱	An; I; C	Ah de' tuoi re, tiranno, almen le spoglie onora
	第3場	レチ(S)	An; I	Ah di; rimane ancora all'ira degli Dei
		アリア	An	D'una misera famiglia
	第4場	レチ(S)	I	Rimproveri crudeli!
		アリア	I	Ah giunto invan credei il fin delle mie pene
	第5場	二重唱	E; I	Grazie a' pietosi Dei
		レチ(S)	E; I	Misero me, che ascolto!
		二重唱	E; I	No, ti fida; il pianto estremo
第2幕	第1場 むき出しの岩山のふもとにある田舎の荒れた地	バレエと合唱	合唱; An	Ascolta il nostro pianto
		レチ(A)とアリア	An	Ombra cara, amorosa
		アリア	An	Lo resto sempre a piangere
		合唱	合唱	Oh, folle orgoglio umano!
	第2場(レチタティーヴォの途中から)	レチ(A)	An; E	O reliquie funeste,
		アリアと二重唱	E; An	Ah, sì; da te dipende
	第3場	レチ(A)	Ad	Non v'è più dubbio, amici
		アリア	Ad	Chi può dir: sono innocente?
	第4場 ユピテルの神殿	バレエ	バレエ	
		合唱	合唱	Se più non s'accende
		合唱	I; C; 合唱	Se Tebe non vede
		短いアリア	I	Quante lacrime versò
		合唱	合唱(少女たち)	Quante strida al ciel mandò
		合唱	合唱	Mai più non s'accende
	第5場(レチタティーヴォの途中から)	レチ(A)	C; Ad; I	Sommo, provvido Nume

第2幕	第6場	レチ(S)	C; Ad; E	Quell'urna...?
		アリア	C	Non lusingarti ingrato
		合唱	合唱; C	Ah, serba il figlio amato
	第7場	レチ(S)	An; I; E; C	La rea son io
		アリアと二重唱	C; I; E	Non è il rigor tiranno
	第8場	レチ(A)	An; I; E	All'ombre amate del genitor
		アリア	An	Finito è il mio tormento
		二重唱	I; E	Quando di duol d'affanno
	第3幕	第1場 処刑が行われる洞窟が 下にある、高い岩山近く	合唱	合唱
合唱			合唱(少女たち)	Ahi, come presto, o misera
レチ(A)			An	O Tebe, o cittadini
第2場(途中から)		合唱	合唱; An; Is	Da te ripete o misera
		レチ(S)	I; An; C	Signor, da te non vengo
		アリア	I	Ah, lasciami morir, misera!
		レチ(A)	An	Oh germana! Oh Tebani!
		アリア	An	Non piangete i casi miei
		合唱	合唱	Piangi, o Tebe
		第3場	レチ(S)	Ad; C
レチ(A)			C	Ahimè! qual nera benda
アリア			C	Ah no, non son gli Dei cagion di tanto affanno
合唱			合唱	Ah! quando avrò mai fine
第4場、第5場		レチ(S)	E; Ad	Adrasto! - Oh Dei, che miro!
		アリア	E; Ad	Ah, se lo vedi piangere
第6場		レチ(S)	An; E	Misera, ove m'inoltro?
第7場		二重唱	An; E	E' quella del mio ben
		レチ(S)	An; E	Che dissì? Oh me infelice!
		二重唱	An; E	Ah sì, mio ben, si muora
第8場(途中から)		レチ(A)	E; A; C	Ma qual colpi improvvisi scuotono la caverna?
最終場		バレエ	バレエ	
		合唱	合唱	Sorgi di Venere
		二重唱	An; E	Oh come presto obliasi
		合唱	合唱	Vieni e restaura
		三重唱	I; C; Ad	Costan sospiri e lacrime le tue dolcezze
		合唱	合唱	Stendan sull'ali rosee
		シャコンヌ	バレエ	
凡例				
An: アンティゴナ	レチ(S) : レチタティーヴォ・セッコ			
I: イスマネ	レチ(A) : レチタティーヴォ・アッコンパニヤート			
C: クレオンテ				
E: エモーネ				
Ad: アドラスト				

(2) 合唱の重視

《アンティゴナ》には、非常に多くの合唱曲が存在する（筆者の計算では 19 曲。表 2 を参照されたい）。特に、各幕の冒頭には必ず合唱曲が置かれ、各幕の場面設定に貢献している。なお、合唱は、台本に書かれた配役表によると、アルゴス人、テーベ人、アンティゴナに仕える少女たち、僧侶たちを演じた（Coltellini 1772）。

そして、このオペラにおける合唱は、単に作品に華やかさを与えるだけでなく、物語の展開に直接寄与するような役割も与えられている。たとえば、第 1 幕第 1 場の〈公正な神々よ、授けてください *Giusti Numi, ah voi rendete*〉（*Andante maestoso*、4 分の 3 拍子、ハ長調）では、ポリニーチェとエテオクレの決闘がバレエによって表現され、合唱は、ポリニーチェ側のアルゴスの兵士と、エテオクレ側のテーベの市民に分かれて、二重合唱（各 4 部）により、物語の進展を描写する。ここでは、ハ長調という明るい調性と、二重合唱の生き生きとした掛け合いによって、戦闘を鼓舞するような雰囲気が形成される（譜例 1）。

譜例 1: 《アンティゴナ》第 1 幕第 1 場〈公正な神々よ、授けてください〉26～30 小節 (Traetta

1772)

その後、クレオンテとアドラストの二重唱が差し挟まれ、ポリニーチェとエテオクレの死が告げられる。そして、ふたたび合唱（4部）となり、合唱は二人の死を嘆く（Largo、4分の4拍子、ハ短調）。ここでは曲想が大きく変わり、メッサ・ヴォーチェのオーケストラを背景に、1音ずつ下行する動きの少ない旋律が歌われる。ここでの合唱は、二重合唱における勇ましさと対照的に、深い悲しみを表現する（譜例2）。

譜例2：第1幕第1場〈公正な神々よ、授けてください〉83～85小節（Traetta 1772）

このように、合唱は、情景描写を巧みに行っており、物語の展開に欠かせない役割を果たしているのである。こうした合唱の活用は、フランスのトラジェディ・リリックの特徴でもあり、トラエッタのパルマ時代のオペラ・セリアにもみられたほか、グルックの改革オペラにも指摘される傾向である。しかしながら、合唱を重視するという傾向は、ロシアの宮廷劇場での上演にあたって、いっそう助長した可能性がある。

というのも、トラエッタは、ロシア宮廷の合唱団を特別視していたと考えられるからである。この作品の初演時に発行された台本の配役表には、「合唱は宮廷の聖歌隊のロシア人歌手によって歌われる I Cori faranno Cantati da Musicci Russi della Cappella Imperiale」（Coltellini 1772）と明記されている。この時代に発行されたオペラ台本では、合唱が入る

場合、単に「合唱」と表記され、合唱団名が具体的に示されることはほとんどなかった。それをふまえると、《アンティゴナ》の台本における表記は、きわめて異例であり、トラエッタやコルテッリーニにとって、ロシア宮廷の合唱団が特別な存在であったことがうかがえる。

実際に、ロシアの宮廷合唱団は、充実した組織であった。ロシアでは、正教会において楽器の使用が禁じられていたため、中世から、宮廷のなかに合唱団が組織され、典礼音楽を供給する役目を与えられていた。この宮廷合唱団は、エリザヴェータ女帝時代（1741～62年）からオペラ・セリアの上演にも参加するようになり、1750年代から、団員の数も増員されていった。《アンティゴナ》が初演された1772年の宮廷合唱団の数を示す史料は見つかっていないが、その前後にあたる1766年には57名（内訳は不明）、1778年には50名（内訳はバス10名、テノール15名、少年25名）であったことが分かっている（Чудинова 1998: 459）。ちなみに、同時代にパリでトラジェディ・リリックの上演を行っていた王立音楽アカデミー（オペラ座）の合唱団は、1772年に53名から構成されていた（*Les Spectacles de Paris 1772*: 10-12）。単純に数字だけ比較してみると、ロシアの宮廷合唱団は、パリ＝オペラ座の合唱団と同程度の大規模な構成だったといえるだろう。

一方で、ロシアの宮廷合唱団は、演奏のレベルも高かったと考えられる。というのも、トラエッタの前任者であるガルツピが、典礼音楽に参加する宮廷合唱団の歌声を聴き、「これほど華麗な合唱をイタリアでは決して聴いたことがない」（Порфирьева 1996: 231）という証言を残しているからである。そして、ガルツピは、宮廷合唱団の歌声を活用すべく、ロシア時代にロシア正教会の典礼音楽の創作に精を出すとともに、コルテッリーニの台本によるオペラ・セリア《タウリスのイフィジェニア》（1768年、ペテルブルグ初演）を創作した折には、多くの合唱曲を作曲したのだった¹⁵。つまり、ロシアの宮廷合唱団は、ヨーロッパ各地のオペラ文化に精通していたガルツピさえもが舌を巻くほどの、高い演奏レベルをそなえた組織だったと推測されるのである。

なお、オペラ・セリアにおいて合唱を重視する傾向は、ガルツピやトラエッタより前にロシアでつくられたオペラ・セリアにすでにみられる特徴であった。エリザヴェータ時代に、宮廷楽長アライヤと宮廷詩人ボネッキ Giuseppe Bonecchi（1715-1785以降）によってつくられた一連のオペラ・セリアでは、必ず合唱の場面が取り入れられており、とりわけ最終場には、女帝を賛美するためのフィナーレが置かれることがお決まりとなっていた¹⁶。したがって、《アンティゴナ》が上演された当時、ロシアの宮廷合唱団は、オペラ・セリア上演についても豊富な経験を積んでいたといえる。

¹⁵ 本稿の「3. 2. 《アンティゴナ》の概要」で述べたように、この台本はもともと、トラエッタによって作曲されたものであった。

¹⁶ エリザヴェータ時代に上演されたオペラ・セリアの詳細については、森本 2018a および 2018b を参照されたい。

以上のように、《アンティゴナ》において合唱が活用された背景には、トラエッタのそれまでのオペラ創作の経験に加え、ロシア宮廷における、質量ともに充実した合唱団の存在があったと考えられる。

(3) オーケストレーションの工夫

《アンティゴナ》のオーケストラ編成は、フルート2本、オーボエ2本、クラリネット2本、ファゴット2本、ホルン3本、トランペット2本、ヴァイオリン2部、ヴィオラ、バス（チェロ、コントラバス、通奏低音）である。2管編成の充実した編成であり、特に注目されるのが、クラリネットという新しい楽器が使われていることである。また、フルートとオーボエは、同時に演奏する部分もあるため、持ち替えではなく、それぞれ奏者を必要とした。

トラエッタは、このオペラのなかで、オーケストレーションを工夫して、豊かな表現を生み出している。たとえば、第1幕第3場のアンティゴナの aria 〈ある不幸な家族の *D'una misera famiglia*〉 (Allegro (moderato)、4分の4拍子、ハ長調) では、クラリネットとファゴットの使用により、色彩豊かな感情表現がなされている。この aria は、兄ポリニーチェの火葬を禁じたクレオンテに向かって歌われる曲であり、音楽的には ABB'A' の形式になっている。A では、アンティゴナが、呪われた運命にある自分の家族のことを語り、死を恐れないことを高らかに歌う（ハ長調）。B および B' では、亡くなった家族に対する同情の気持ちが歌われる（ト短調からさまざまに転調）。そして、A' では、アンティゴナが死を恐れずに行動する決意を表明する（ハ長調）。

この aria では、2本のクラリネットと1本のファゴットが、声楽パートに差し挟まれたり、声楽パートと同じ旋律を演奏したりする。たとえば、B' の 75～76 小節においては、クラリネットが、3度の音程による 16 分音符の軽やかなパッセージによって、声楽パートを装飾する（譜例 3）。ここでは、クラリネットが非常に柔らかく心地よい音色を生み出し、アンティゴナの、兄に対するひたむきな愛情や、純真な少女の姿を表すかのように聴こえる。一方で、ファゴットは、力強い音色を生み出している。ファゴットは、A' の 97～99 小節目で、まず 16 分音符によって声楽パートを装飾した後、100 小節目からは、声楽パートと同じリズムで、声楽パートの 6 度下や 3 度下の音をなぞっていく（譜例 4）。ここでは、死をも恐れないというアンティゴナの決然とした態度が、ファゴットの音色に補強されることにより、効果的に描かれている。

譜例 3：第 1 幕第 3 場〈ある不幸な家族の〉74～77 小節 (Traetta 1772) (上から 3、4 段目がクラリネットのパート)

Handwritten musical score for Clarinet parts in Act 1, Scene 3 of 'Una famiglia infelice' by Traetta (1772). The score shows measures 74-77. The top two staves are for Clarinet 1 and Clarinet 2. The bottom two staves are for the vocal line. The lyrics are: *ri contenta ap- piano se con voi mi' dato al meno di ven'*

譜例 4：第 1 幕第 3 場〈ある不幸な家族の〉102～105 小節 (Traetta 1772) (上から 5 段目がファゴットのパート)

Handwritten musical score for Bassoon part in Act 1, Scene 3 of 'Una famiglia infelice' by Traetta (1772). The score shows measures 102-105. The top two staves are for the vocal line. The bottom two staves are for the Bassoon. The lyrics are: *male... io già mal' retto non la mi la... io già mal' ret- to a con'*

一方で、《アンティゴナ》では、オーケストラの強弱法にも大きな注意が払われている。このアリアでも、クレッシェンドや、スフォルツァンドからピアノへの急激な変化、ソット・ヴォーチェやドルチェといった幅広い表記がみられ、それによって劇的な表現が生み出されている。

このオペラにおけるこうした優れたオーケストレーションは、当然のことながら、トラエッタのそれまでの経験の結晶だったと考えられる。特に、トラエッタは、パルマ時代から、卓越した宮廷楽団によって有名だったマンハイムの宮廷ともかかわりを持ち、マンハイム宮廷のために《ソフォニスバ》(1762年初演)を創作している。同作には、優れたオーケストレーションがみられることから、トラエッタが、このオペラ創作をきっかけにオーケストレーションの腕を磨いたことは間違いない。

一方で、ロシアにも、オペラ上演を行うための優れた宮廷楽団があった¹⁷。残念ながら、《アンティゴナ》が初演された1772年当時の宮廷楽団の構成は分かっていないが、1766年と1777年には、表3のような構成となっていた¹⁸。なお、参考までに、この表には、同時代のパリ＝オペラ座、マンハイム宮廷、ウィーン宮廷のオーケストラの構成も併記している¹⁹。

¹⁷ 当時のロシアの宮廷楽団は、オペラと室内楽を担当する第1楽団と、バレエ音楽担当の第2楽団に分かれていた。両者は、給与などの待遇に差があり、第1楽団の方が優遇されていた。本稿では、オペラ上演に参加した第1楽団について記述する。

¹⁸ この表は、Погожев; Молчанов; Петров 1892: 87 および Порфирьева 1998: 427-428 をもとに、筆者が作成した。

¹⁹ それぞれの情報の出典は、次の通りである。パリ＝オペラ座 (*Les Spectacles de Paris 1772*: 15-17)、マンハイム宮廷 (Westrup 1993: 378)、ウィーン宮廷 (Westrup 1993: 378)。

表3 ロシア宮廷

	ロシア 宮廷 1766年	ロシア 宮廷 1777年	パリ オペラ座 1772年	マンハイム 宮廷 1770年代	ウィーン 宮廷 1782年
コンサート・マスター、 鍵盤楽器	1	1	2	1	2
ヴァイオリン	16	14	23	20	12
ヴィオラ	4	4	4	4	4
チェロ	2	4	11	4	3
コントラバス	2	1	5	4	3
フルート	2	4	7	3	2
オーボエ	2	2		3	2
クラリネット	0	4	2	3	0
ファゴット	2	2	9	4	2
ホルン	2	6	2	4	2
トランペット	2	3	1	2	0
ティンパニ、他の打楽器	1	0	2	1	0
合計	36	45	68	53	32
	+見習い12名				

1766年には、ロシア宮廷楽団の総員は36名とあまり多くはなく、ヴァイオリンが16名と群を抜いていることが特徴である。しかしながら、クラリネットを除けば、主要な楽器にすべて1~2名のポジションが与えられており、フルートとオーボエのパートが専門になっていることも注目される。当時のパリ＝オペラ座のオーケストラさえも、フルートとオーボエのパートが兼業であったことを考慮すると、これは重要な点である。

さらに、1777年になると、全体の団員数が増え、その数は45名に達した。特に、管楽器奏者の増員が目立ち、クラリネットのポストが新たに増え、4名もの奏者が確保されていることが注目される。また、主要な楽器には、見習いのポストが設けられている。見習いのポストがどのようなものであったかは不明だが、わずかながら給与も支給されていたことをふまえると、大人数の奏者を必要とするようなオペラ上演では、演奏に参加していたことも推測される。なお、1777年のオーケストラのメンバーには、イタリア人およびドイツ人の演奏者が多く含まれており、見習いのほとんどはロシア人であった。したがって、この頃の宮廷楽団は、外国人演奏家を中心としながらも、ロシア人演奏家の育成を行っていたといえるだろう。

《アンティゴナ》が上演された1772年の宮廷楽団の正確な構成は分からないが、これらの情報から、少なくとも、クラリネット以外は、このオペラに使用される楽器に専属の楽器奏者がいたと考えられる。また、クラリネットについても、1769年にトラエッタが旧作

のオペラ《オリンピーアデ *Olimpiade*》(1758年、ヴェローナ初演)をロシアで再演したとき、いくつかのアリアにファゴットとクラリネットの独奏パートを追加したことが分かっている(Mooser 1948-51, 2: 96)ことから、その頃からクラリネットのポストが設けられていた可能性もある。そして、1777年の宮廷楽団の構成をみると、1766年から、団員の増員、後進の育成など、組織の充実化が図られていたことが分かり、まさにそのあいだのタイミングであった1772年は、その過渡期にあったとも考えられる。

以上のことをふまえると、少なくとも、《アンティゴナ》が上演された当時のロシア宮廷には、トラエッタの要望に応えられるオーケストラが存在しており、それが、この作品の充実したオーケストレーションに結びついていった可能性がある。

(4) 優れた独唱曲および重唱曲

《アンティゴナ》では、当然のことながら、オペラを中心となる独唱曲や重唱曲も、優れた内容をもっていた。これらの楽曲は、宮廷のイタリアの一座のメンバーによって歌われた。初演時に発行された台本(Coltellini 1772)によれば、下記の配役によって、このオペラは上演された。

アンティゴナ：カテリーナ・ガブリエッリ Caterina Gabrielli (1730-1796)

イスメネ：フランチェスカ・ガブリエッリ Francesca Gabrielli (1735頃 - 没年不詳)

クレオンテ：プラーティ Antonio Prati (生没年不詳)

エモーネ：モナーニ Angelo Monnani (マンツォレット Manzoletto とも呼ばれる。1742頃 - 1796以降)

アドラスト：アマーティ Antonio Amati (生年不詳 - 1802以降)

このうち、タイトルロールを務めた C. ガブリエッリは、当時ヨーロッパで最もよく知られたソプラノ歌手の一人であり、ヨンメリやグルックのオペラの他、トラエッタの《イッポーリトとアリーチャ》や《アルミーダ》でも歌ったことのある人物であった。彼女がロシア宮廷に仕えた経緯は不明だが、1772～75年に宮廷のイタリアの一座の一員として、オペラ上演に参加した。なお、イスメネ役の F. ガブリエッリは、彼女の妹だと考えられている。クレオンテ役のプラーティは、ボローニャに生まれ、ヨーロッパ各地の劇場で活躍したテノール歌手であり、1768～77年にロシア宮廷に仕えた。エモーネ役のモナーニもまた、有名なカストラート歌手であり、1770～74年にロシア宮廷で歌手を務めた。アドラスト役のアマーティは、1758～59年頃にロシアにやってきたテノール歌手であり、1763年から宮廷で長年にわたって歌手や鍵盤楽器奏者を務めた人物である。

このように、《アンティゴナ》の上演に参加した歌手のうち、少なくともアマーティ以外

は、ヨーロッパの劇場でも活動する優れた歌手であった。とりわけ、C. ガブリエッリとモナーニは、当時のオペラ界で非常によく知られた存在であった。彼らがロシア宮廷に仕えることになった経緯については不明だが、彼らがロシアにやってきたタイミングからして、トラエッタがヨーロッパのオペラ界で培ったコネクションをもとに、個人的に招聘した可能性もあるだろう。先述したように、ロシア宮廷のイタリアの一座の歌手には、高額な報酬が用意されていたため、それが可能だったのである。

《アンティゴナ》では、アリアは、登場人物全員に割り当てられており、高度なテクニックが求められる楽曲も多い。なお、音楽形式としては、慣習的なダ・カーポ・アリアは用いられず、全体としてはやや短めで、多様な形式をとっているのが特徴である。

一方で、オペラ・セリアとしては、重唱曲が多いのも特徴であり、技巧性に富んだ二重唱曲も存在する。たとえば、第3幕第7場の二重唱〈ええ、愛する人よ、ともに死にましよう Ah sì, mio ben, si muora〉(Largo espressivo、2分の2拍子、ハ長調)は、アンティゴナとエモーネが、死を目前に愛を語り合う曲であり、愛の喜びと、死に対する恐怖という感情が、ABA'B'形式の変化のある音楽によって生き生きと表現される。Aでは、ゆったりとしたテンポの明るい調性によって、愛を語り合う二人の様子が、伸びやかな旋律によって穏やかに描かれるのに対し、Bでは、Allegro agitato、4分の2拍子、ト短調になり、残酷な運命を嘆き悲しむ様子が描かれる。Bの部分の声乐パートは、きわめて装飾的であり、ソプラノとカストラートの双方のパートに技巧性が盛り込まれている(譜例5)。これらのパートは、C. ガブリエッリとモナーニという名歌手によって歌われたことから、両者の技巧の競演が一つの見どころになったに違いない。

譜例 5: 第 3 幕第 7 場 〈ええ、愛する人よ、ともに死にましょう〉 35~42 小節 (Traetta 1772)



以上のように、《アンティゴナ》の独唱曲と重唱曲には、技巧的に難度の高い楽曲も多く含まれており、それらは、ロシア宮廷に集められた優れた歌手陣を想定してのものだったと考えられる。

(5) バレエの重視

《アンティゴナ》には、バレエのシーンも多く登場する。第 1 幕と第 2 幕の冒頭にバレエと合唱によるナンバーが置かれている他、第 2 幕第 4 場と第 3 幕最終場には、祝祭的な場面が置かれ、バレエが踊られる。そして、このオペラでは、バレエもまた、ただ舞台に華やかさを添えるだけでなく、物語に関与するような使い方がなされている。たとえば、こうしたバレエの用法は、(2) で取り上げた、第 1 幕第 1 場の〈公正な神々よ、授けてください〉にみられる。ここでは、バレエのパントマイムが、ポリニーチェとエテオクレが決闘し、差し違える様子を描写するのである。つまり、ここでバレエは、物語の展開に欠かせない重要な役割を果たしているのである。

当時、ロシアには、充実した宮廷バレエ団が存在していた。ロシアでは、アンナ女帝時代の 1730 年代から、外国から招かれた踊り手によって、宮廷でバレエが演じられるようになった。そして、早くも 1738 年には、フランスの舞踏家ランデ Jean-Baptiste Landé (生年

不詳-1747) が指導するバレエ学校が宮廷に設立され、1741 年に、その生徒らによる宮廷バレエ団が組織された。その後も、ヒルファーディング Franz Anton Christoph Hilferding (1710-1768)、アンジョリーニ Gasparo Angiolini (1731-1803) といった著名な舞踏家が宮廷バレエ団のバレエマスターを務めた。

《アンティゴナ》が初演された 1772 年当時のバレエ団の構成については、史料が見つからないが、1768 年には、45 名の踊り手から構成されていたことが分かっている (Добровольская 1996: 91)。また、《アンティゴナ》のバレエの振り付けは、イタリア人のバレエマスター、ピトロ Antonio-Bonaventura Pitro (1720 頃-1792 以降) が担当した。彼は、パリやドレスデン、ウィーンで踊り手として活躍した後、1772~75 年頃に、ロシア宮廷のバレエマスターを務めた豊富な経験の持ち主であった。これらの状況から、《アンティゴナ》が上演された当時、ロシア宮廷には、優れたバレエマスターを筆頭として、充実したバレエ団が組織されており、このオペラの上演においても、この組織が活用されたと考えられる。

一方で、《アンティゴナ》のバレエ音楽が、トラエッタ自身によって作曲されたというのも、きわめて異例なことであった。というのも、慣習的に、ロシアで上演されるオペラ・セリアでは、それに付随するバレエ音楽は、副楽長が作曲するのが決まりだったからである。《アンティゴナ》のバレエ音楽をトラエッタがみずから書いたという事実は、彼が、バレエをオペラと切り離すことのできない、きわめて重要な構成要素とみなしていたことに他ならない。これはまさに、オペラのなかでバレエの役割を重視する、改革オペラのかたちそのものであった。そして、ロシアは、トラエッタが、従来の慣習を破ってでも、意欲的にバレエ音楽を作曲することのできる環境にあったのである。

4. おわりに

本稿では、改革オペラとしてのトラエッタの《アンティゴナ》の様式的特徴について、このオペラが生み出された当時のロシアの宮廷劇場の状況に照らし合わせて考察してきた。最後に、このオペラがロシアで創作された意味について、ヨーロッパおよびロシアのオペラ史の文脈のなかで問いかけてみたい。

ヨーロッパのオペラ史のなかでは、《アンティゴナ》は、オペラ改革の潮流のなかで、トラエッタとロシアとの出会いが新たな契機となり、生み出された作品だと位置づけられる。つまり、この作品には、合唱、バレエの重視、充実したオーケストレーション、ダ・カーポ・アリアを脱したさまざまなタイプのアリア、多彩な重唱曲といった、改革オペラに共通する要素が見受けられるが、それらは、トラエッタのヨーロッパでの経験に加え、オペラ・セリアを創作・上演するのにふさわしいロシア宮廷の環境とが一体となって生み出さ

れた特徴だといえるだろう。裏を返せば、《アンティゴナ》がロシアで上演されたという事実は、当時のロシアが、これまでいわれてきたように、オペラ文化の後進国では決してなく、世界的にみても、オペラ改革の一端を担うような重要な存在であったことを表している。

一方で、ロシア・オペラ史の文脈においては、これまで、《アンティゴナ》の上演は、他のオペラ・セリアのケースと同様に、ロシアの限られた聴衆を対象としたものであり、「特殊なケース」として重要視されてこなかった。しかし、《アンティゴナ》には、その後のロシア・オペラのトレードマークとなるような、物語の展開に強く関与する合唱の用法や、バレエの活用などがみられることから、改革オペラの上演は、ロシア・オペラの伝統の形成にかかわっていた可能性も考えられる。しかしながら、この点については、さらに多くのオペラを検討して、実証する必要がある。

さらに、これほどまでに高度なオペラ上演が宮廷劇場で行われていたことをふまえると、それが、ロシアの他劇場のオペラ上演に刺激を与えた可能性も十分に考えられる。というのも、先述したように、この時代のロシアでは、公衆劇場や農奴劇場といった民間劇場の活動が活発化しており、それを支えたのは、宮廷劇場でオペラ上演を観ることができた貴族たちだったからである。たとえば、農奴劇場の代表格であるシェレメーチェフ家の劇場（1775～92年）では、グルックのオペラ改革の流れを汲むトラジェディ・リリックの上演を行っている²⁰。宮廷劇場におけるオペラ・セリア上演に対する貴族たちのあこがれが、こうしたオペラ上演を促すきっかけとなったことも考えられる。

以上のように、トラエッタの《アンティゴナ》の上演は、ヨーロッパおよびロシアのオペラ史双方において、きわめて意義のある取り組みであった。今後は、同時代にロシアで創作・上演された他のオペラ・セリアについても検討を行い、18世紀後半のロシアのオペラ文化の実態解明を進めたい。

²⁰ シェレメーチェフ家の劇場では、1788年にグルックの《アルミーダ *Armide*》を、1788～92年頃に、サッキーニの《ルノー *Renaud*》を上演している。同劇場におけるオペラ上演については、森本 2015 を参照されたい。

参考文献

台本

Coltellini, Marco. 1772. *Antigona, tragedia per musica*. St. Petersburg.

楽譜

Traetta, Tommaso. 1772. *Antigona*. (DB / Mus. ms. 22008)

Traetta, Tommaso. 2003. *Antigone: tragedia per musica in 3 atti*. Lucca: Otos.

音源

Traetta, Tommaso. *Antigona*. Les Talens Lyrique; Christophe Rousset, conductor. Decca, 2000.

文献

Добровольская Г. Н. 1996. Балет. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Спб. Т. 1. С.79-116.

Келдыш Ю. В. 1984. Иностраные оперные труппы в России. Итальянская опера. // Келдыш Ю. В., Левашёва О. Е. и Кандинский А. И. (ред.) История русской музыки. М. Т. 2. С. 91-129.

Келдыш Ю. В., Левашёва О. Е. и Кандинский А. И. (ред.) 1984-1985. История русской музыки. Т. 2-3. М.

Крюков А. Н. 1996. Екатерина II. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Спб. Т. 1. С. 322-327.

Малинина Г. 2011. «Антигона» Т. Траэтта в России (1772) – «Креонт» Д. Боргнянского в Италии (1776): две оперы на одно либретто. // Старинная музыка. № 3-4 (53-54). С. 2-15.

Погожев В. П., Молчанов А. Е. и Петров К. А. 1892. Архив дирекции императорских театров. СПб.

Порфирьева А. Л. 1996. Галуппи. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Спб. Т. 1. С. 226-232.

———. 1998. Придворный оркестр: музыканты. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Спб. Т. 2. С. 420-456.

———. 1999. Траэтта. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Спб. Т. 3. С. 161-165.

Порфирьева А. Л. (ред.) 1996-1999. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1-3. СПб.

Сусидко, И. 2014. Томмазо Траэтта: между Мангеймом и Санкт-Петербургом. // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. № 2(9). С. 57-62.

- 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.
- Чудинова И. А. 1998. Придворный певческий хор // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб. Т. 2. С. 456-467.
- 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.
- Hertz, Daniel. c2004. *From Garrick to Gluck: essays on opera in the age of Enlightenment*. New York: Pendragon.
- Hertz, Daniel; McClymonds Martia P. and Loomis, George W. 2001. “Traetta, Tommaso.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan. Vol. 25: 679-682.
- Les Spectacles de Paris, ou Calendrier historique & chronologique des théâtres*.
- Loomis, W. George. 1999. “Tommaso Traetta’s Operas for Parma.” Ph.D. diss., Yale University.
- McClymonds, Marita P. 1992. “Antigona.” *The New Grove Dictionary of Opera*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan. Vol. 1: 146-147.
- McClymonds, Marita P. and Baldi, Carolina. 2001. “Coltellini, Marco.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan. Vol. 6: 160-161.
- 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.
- Sadie, Stanley (ed.) 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. London: Macmillan.

- Westrup, Jack. 1993. 「オーケストラ」西原稔訳『ニューグローヴ世界音楽大事典』第3巻: 377-384
- 戸口幸策 1995 『オペラの誕生』 東京書籍
- 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
- . 2018a 「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」『早稲田オペラ／音楽劇研究』創刊号: 55-68
- . 2018b 「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
- . 2019 「18世紀ロシアにおけるオペラ・セリア上演の歴史(2) ——エカテリーナ時代(1): 1762～75年」『金城学院大学論集、人文科学編』第15巻2号: 146-157