

劇音楽の教材研究について
—19世紀のロシア社会の描写に着目して—

小原 伸一

宇都宮大学共同教育学部研究紀要 第71号 別刷

2021年3月

劇音楽の教材研究について

—19世紀のロシア社会の描写に着目して—

On Teaching Material Research of the Dramatic Music
: Focusing on the depiction of Russian society in the 19th century

小原 伸一[†]
KOHARA Shin-ichi

劇音楽の中で、歌劇では多くの作品において「時」と「場所」の設定があり、作曲家は「時」に指定した特定の時代と「場所」に指定された地理的な背景もふまえて作曲している。このことから作品の鑑賞では、作曲家を通して描写された音楽を通して、劇中に設定された時代や場所を追体験することになる。歌劇では、そうした背景に関わる要素に注目して教材研究を行うことにより、ドラマを通して生み出される登場人物や作品全体の理解を深めることができる。

そこで、チャイコフスキーの歌劇《エフゲニー・オネーギン》を例に、この観点から作品の特徴について考察した。

キーワード：劇音楽, 歌劇, 時, 場所, 19世紀, ロシア

1. はじめに

歌劇の鑑賞で、作品が描写している世界が「いつ」の時代の「どこ」で起こっていることなのかという情報は重要な項目の一つと考えられる。作品により特定の時代や場所が設定されていない場合もあるが、具体的な指定がある場合は、その時と場所という設定の中で、劇中の登場人物に対する理解を深めることができる。

例えば、ヴェルディの歌劇《椿姫》では「1850年頃」の「パリ、及びその近郊」という設定になっている。この歌劇における19世紀中葉のフランス及びその大都市であるパリであるという設定は、時代が18世紀末に起こった市民革命後の西欧における新しい社会の形成期であり、主要な場面が実際に存在する具体的な都市となっていることから、劇場の舞台はフィクションでありながら現実味を帯びて迫ってくる。この設定に加えて、主人公の女性が原作となっているデュマの小説、及び、歌劇の台本においても同時代に実在した人物がモデルになっている¹という情報が重なると、聴衆にとって本来架空の「時」と「場所」の設定は一層身近なものとして感じられるようになる。このことは、初演さ

¹ デュマ・フィス (1951) p.327. 原作の解説「『椿姫』の女主人公マルグリット・ゴージェは、一八四五年ごろのパリ社交界に浮名を流した一娼婦をモデルとしたものだといわれている。彼女の名は、アルフォンジーヌ・プレシス、俗にマリー・デュプレシスと呼ばれ、若いデュマはその情人の一人であったという。」歌劇については「間もなくこの当たり狂言からオペラの台本が作られ、ヴェルディ作曲の「ラ・トラヴィアータ」(La Traviata, 1853) はこれまた大変な人気を集めた。今では芝居よりもオペラの『椿姫』のほうが、フランスでも外国でも人々によく知られている。」とあり、小説・歌劇ともに同一のモデルとなった女性が存在する。

[†] 宇都宮大学 共同教育学部 (連絡先: koharas@cc.utsunomiya-u.ac.jp)

れた同時代の聴衆と同様に、時代を超えて現代の我々にとっても同様の感覚を持って作品を受容する重要な要素となる。

このように、歌劇における時と場所の設定は、作品を受容する聴衆に影響を与える要素となっており、作品全体から受け取る印象に深く関わっている。そのため、作曲者が意識して作曲した音楽や舞台上に現れる個々の場面の情景など、歌劇の中のような様々な描写が、指定された時と場所をどのように反映しているのかを明らかにすることにより、作品全体を通して描き出される内容の本質に迫ることが可能となる。

そこで、本論では、チャイコフスキーの歌劇《エフゲニー・オネーギン》を例に、この作品に設定されている時と場所に着目し、内容の特徴について考察する。

2. チャイコフスキーの歌劇作品

チャイコフスキー(1840-1893)は19世紀ロシアを代表する作曲家である。19世紀はロシア音楽界が西欧の後を追いかける時代であった²。ロシアでは、グリムカ以降、ダルゴムイシスキーやバラキレフを中とする「力強い一団」³がロシア国民楽派の作曲家として活躍した時代である。19世紀後半の1862年、ペテルブルクにロシアで最初の音楽学校であるペテルブルク音楽院が開校した。この音楽院は、ベルリンやウィーンなど西欧で音楽を学び帰国したA.ルビンシテイン⁴によって設立された。チャイコフスキーは音楽院の第1期生として作曲を専門的に学んでいる。その後、ロシアでは1866年にモスクワ音楽院が開校し、19世紀後半は本格的な職業音楽家を養成する時代を迎えることになる。チャイコフスキーはロシアの音楽院で西欧の進んだ音楽教育を受けた最初の作曲家であり、それ以前のディレタント作曲家達とは異なる音楽の経歴を有する音楽家ということになる。

「チャイコフスキーは何よりもオペラの作曲家であった」⁵と言われるように、チャイコフスキーにとって歌劇は彼の多くの作品の中でも重要な位置を占めている。生涯を通して歌劇の創作に取り組み第1作の《地方長官》(1869)⁶から《ヨランタ》(1869)まで、改作を含む11曲の歌劇を作曲している⁷。

歌劇の台本は全てロシア語で書かれたものであり、歌詞が母国語のロシア語で書かれている点も、ロシアの歌劇作品としての重要な特徴の一つになっている。また、19世紀ロシアの近代文学の父と称されるプーシキン(1799-1837)や、ペテルブルクの民衆を描いた作品で著名なゴーゴリ(1809-1852)の作品を原作とする歌劇も含まれている。歌劇の舞台は11曲中で9曲がロシア、残る2曲がフランス

² 森田(1993)p.63。「この時代のロシアでは音楽家はすべて外国人であり、ロシア人音楽家は、素人は別として例外的にしか存在しなかった。ピアニストをはじめ器楽奏者はドイツ人、そして声楽家はイタリア人と相場は決まっていた。-中略-このような状況の中で、ロシアでも職業的な音楽家を養成する機関を設立することが必要になっていった。」この記述から19世紀ロシアの音楽界が、自国の人材育成でも、ドイツやイタリアなどの西欧諸国に遅れていたことがわかる。

³ ホブローヴァ(1995)p.158。「力強い一団」は「新ロシア楽派」とか、その指導者バラキレフの名前をとって「バラキレフ・グループ」とも呼ばれる。外国ではこの音楽グループを「五人組」と名付けている。「五人組」のメンバーは、バラキレフ、キューイ、ムソルグスキー、リムスキー＝コルサコフ、ボロディンで、「力強い一団」"могучая кучка"は音楽・美術批評家スターツフ(1824-1906)が命名した。日本で一般的な「五人組」「Groupe des Cinq」という名称はドビュッシーが命名した。

⁴ 一柳(2006)p.212。アントン・ルビンシテインは、ドイツ・イタリア音楽の伝統を汲む音楽家たちと一線を画したバラキレフによる「新ロシア楽派」に対し「西欧派」の音楽家とされる。

⁵ 森田(2006)p.216。

⁶ 初演年。本文中作品名に付した年号は作品初演年。

⁷ チャイコフスキーは《地方長官》(1869)から《イオランタ》(1892)まで、11曲の歌劇を作曲している。全11曲中、8曲目の《チェレヴィチキ(女靴)》(1887)は、4曲目の《鍛冶屋のヴァクラー》(1876)の改作。なお、1曲目《ヴェオヴェーダ(地方長官)》(1869)と2曲目《ウンディーネ(水の精)》(1869)は作曲者自身により総譜が破棄されたため、今日再演ができない。

となっており、多くが母国ロシアを描いた作品となっている。

中でもプーシキンの原作による《エフゲニー・オネーギン》(1879)⁸と《スペードの女王》(1890)の2作品は上演回数も多く、チャイコフスキーの歌劇の代表作品となっている。チャイコフスキー自身も歌劇の中で特にこれらの作品に自信と愛着を持っていた⁹。

《エフゲニー・オネーギン》は、チャイコフスキーが1877年から1879年にかけて作曲した5番目の歌劇である。原作はプーシキンの同名の小説で、台本はシロフスキーおよび作曲家自身による。チャイコフスキーは自らこの歌劇を「叙情的情景」と呼び、通常のオペラよりも比較的小さな規模での上演を想定していた。そうした考えを反映し、作品の主題は原作から四人の若者の恋愛に焦点が絞られドラマが構成されている。

19世紀ロシアでは「なお、当時のロシアでフランスのグランド・オペラは帝室劇場で絶対の権威をもち、オペラの創作もこれを模範とした」¹⁰とあり、ロシアにおけるオペラの形式の主流は西欧のオペラにあった。《エフゲニー・オネーギン》の「叙情的情景」という趣旨は、こうした時流とは異なる作曲家自身の意図を持って作られた点に特徴がある。後の《スペードの女王》では「華麗な舞台効果を望むフセヴォロに、作曲者は牧人劇の挿入で応じ、フランスのグランド・オペラの伝統に従った豪華なバレエを加えた」¹¹とあり、チャイコフスキーも当時のロシアにおける流行の影響を受けていたことがわかる。なお、《エフゲニー・オネーギン》は全3幕で、幕の構成では4から5幕より成るグランド・オペラの形式を持たないが、バレエ¹²を伴う場面が複数あり、それぞれに効果的な音楽が作曲されている。現代の公演は規模の大きな歌劇場による上演が主流となっているが、大劇場の公演では、登場人物個人の心理描写場面ではチャイコフスキーの意図を反映させると同時に、バレエを伴う盛大で華やかな場面では大舞台の空間を効果的に使うなどの工夫が見られる。

これ以外の作品は上演回数も少なく、日本を含め本国ロシア以外ではほとんど上演されない作品もある¹³。

そこで、本論ではチャイコフスキーの代表作の中から、独自の特徴を持ち最も親しみのある《エフゲニー・オネーギン》を取り上げることにする。

⁸ 初演について、伊藤(2005) p.93には「音楽院関係者を動員して一八七九年三月十七日、マールイ劇場で完全初演にこぎつけた」とある。チャイコフスキーは初演をモスクワ音楽院での私的な上演で希望していた。N.ルビンシテインの尽力により劇場での初演となった。初演時の出演者は堀内(2008)p.4に「一流歌手ではなく、モスクワ音楽院の学生たちが歌った」とあり、プロの声楽家による演奏ではなかった。一般の公開上演は2年後の1881年1月11日にポリショイ劇場で公式上演として行われた。

⁹ ヘルム(1993) p.114。「彼は『エフゲニ・オネーギン』、後の『スペードの女王』、-中略-を自分の他の舞台作品よりも愛していた。」

¹⁰ 伊藤(2005) p.207。

¹¹ 前掲書 p.213。

¹² 小倉(1989) p.5。「劇場芸術としてのバレエという一つの芸術様式の中の音楽分野において、帝政ロシアの作曲家ピョートル・イリッチ・チャイコフスキー(Peter Ilyich Tchaikovsky=一八四〇年・九三)は、リュリヤラモーそれにグルックと比肩する最大級の作曲家の一人であったといつてよからう。」チャイコフスキーは『白鳥の湖』(1877)他を作曲、ロシアのバレエ音楽作曲家としても重要。

¹³ 岡本(1995) p.182。「-略- この中で頻繁に上演され、実際に観ることが出来るのはいったいいくつあるだろう。日本で上演された記録をひもといてみても、《スペードの女王》(1970年、ポリショイ・オペラによって初演)、《イオランタ》(1977年、モスクワ・アカデミー音楽劇場によって初演)が上演された記録があるくらいで、その他の作品はまだ日本初演すら行われていない状況だろう。」

3. 歌劇《エフゲニー・オネーギン》作品24

3-1. 《エフゲニー・オネーギン》の「時」と「場所」

「時」は《エフゲニー・オネーギン》の楽譜¹⁴に「1820年代のロシアの田舎とペテルブルク」¹⁵と記されており、設定は19世紀前半の1820年代となっている。1820年代ロシアについては後述する。

「場所」は、楽譜に田舎(д е р е в н я)とペテルブル(П е т е р б у р г)の二箇所が指定されている。田舎とは、ペテルブルク近郊のとある村のことで、対訳に表される場所「ロシアの田舎」はペテルブルク近郊の地方にある村ということになる。

ペテルブルクは、モスクワと並ぶロシアの二大都市の一つで、モスクワが13世末からロシアの首都として発展してきた歴史ある大都市である一方、ペテルブルクは1703年に皇帝ピョートル1世によって建設された新しい都市である¹⁶。建物や道路などが全体で計画的に整然と配置され、ネヴァ川の河口という立地を生かし水路を巧みに配するなど、様々な工夫が随所に取り入れられた近代的な造りとなっている。西欧の先進的な文化を多く吸収し繁栄したペテルブルクは、19世紀ロシアにおいてそこで生活するロシア人の考え方にも大きな影響を与えた、新しい時代を拓く都市であった。

一方、その大都市の近郊に位置する田舎は、少し前の時代の、ロシアの古き伝統やその慣習を守りながら生活を営んでいる人々が住む場所である。

このように、ペテルブルク及びその近郊の田舎という設定は、当時ロシアで最も栄えた大都市と、その影響を受けながら旧来のロシアの面影を残している田舎ということなる。この対照的な側面を持つ二つの場所を含む歌劇《エフゲニー・オネーギン》は、19世紀ロシア社会の縮図が描かれた作品、ということができる。

3-2. 《エフゲニー・オネーギン》の「幕」と「場」の構成

《エフゲニー・オネーギン》は全体が3幕構成で、各幕に複数の場があり、それぞれの場面ごとの場所の設定は以下のようになっている。

第1幕	第1場	ラーリン家の領地	(田舎)
	第2場	タチヤーナの部屋	(田舎)
	第3場	ラーリン家の庭	(田舎)
第2幕	第1場	ラーリン家の大広間	(田舎)
	第2場	川のほとり	(田舎)
第3幕	第1場	貴族の宮殿の広間	(ペテルブルク)
	第2場	グレーミン公爵邸の客間	(ペテルブルク)

¹⁴ TSCHAIKOWSKY, Peter Ilyich. "Eugene Onegin" for Soli, Chorus and Orchestra with Russian and English Text; Vocal Score. United States: Kalmus, (1969). ISBN 978-07692-4615-4

¹⁵ 佐川(1999) p.133。楽譜p.3。"Действие происходит в деревне в Петербурге, в двадцатых годах"直訳すると「舞台は田舎とペテルブルクである。20年代」(拙訳)となっている。

¹⁶ 「ペテルブルク」『世界史辞典』p.663。ペテルブルクは「『西欧への窓』として西欧化政策の中心となった。」とある。ピョートル1世がペテルブルクに託した、ロシアのヨーロッパにおける後進性からの脱却、という精神は、18世紀の新都市建設以降19世紀においても受け継がれている。ペテルブルクは1712年から1918年までロシア帝国の首都としてロシアの近代化に重要な役割を果たした。

第1幕と第2幕がロシアの田舎、第3幕がペテルブルクとなっており、歌劇の中の舞台は田舎の地主の館から始まり、最後は都会の貴族の邸宅で終わる。なお、第2幕の第2場「川のほとり」¹⁷は田舎の情景で、開始の第1幕から前場の第2幕第1場までのラーリン家からさほど遠くない荒野と考えられる。オネーギンとレンスキーの決闘が行われる場所である。

ここで、場所と登場人物の関わりについて触れておきたい。

この歌劇では、それぞれの場所で生活する田舎の人々と都会の人々が登場する。第1幕から第2幕までの設定となっている田舎には、地主とその家族、その土地で働く農民¹⁸、地方勤務の軍人や近隣の住人たちが、また、第3幕のペテルブルクでは社交界に出入りする貴族や高級官僚などがある。

彼らの行動範囲は基本的にそれぞれが生活する場所である。そのため、それぞれの場面は舞台と登場人物によって、その場所の雰囲気を作り出される。田舎は田舎の自然や地主の屋敷といった建物と田舎の人々が調和した地方の社会、ペテルブルクは広大な貴族の館と上流階級の人々で作られる流行の先端を行く社会である。

この異なる二つの世界を移動する人物がいる。田舎とペテルブルクどちらにも登場するのがオネーギンとタチヤーナである。オネーギンは都会から田舎へ、そして再び都会へと戻る。タチヤーナは田舎で生まれ育ち結婚して都会へ行く。この二人は都会と田舎の両方の世界を知っている若者ということになる。前半、都会育ちのオネーギンが田舎の場所に登場する時、彼の性質は田舎の社会の雰囲気とは相容れず異質な存在として際立つ。一方、田舎育ちのタチヤーナは貴族と結婚した後、都会の暮らしに馴染んで社交界でも遜色のない公爵夫人に成長する。

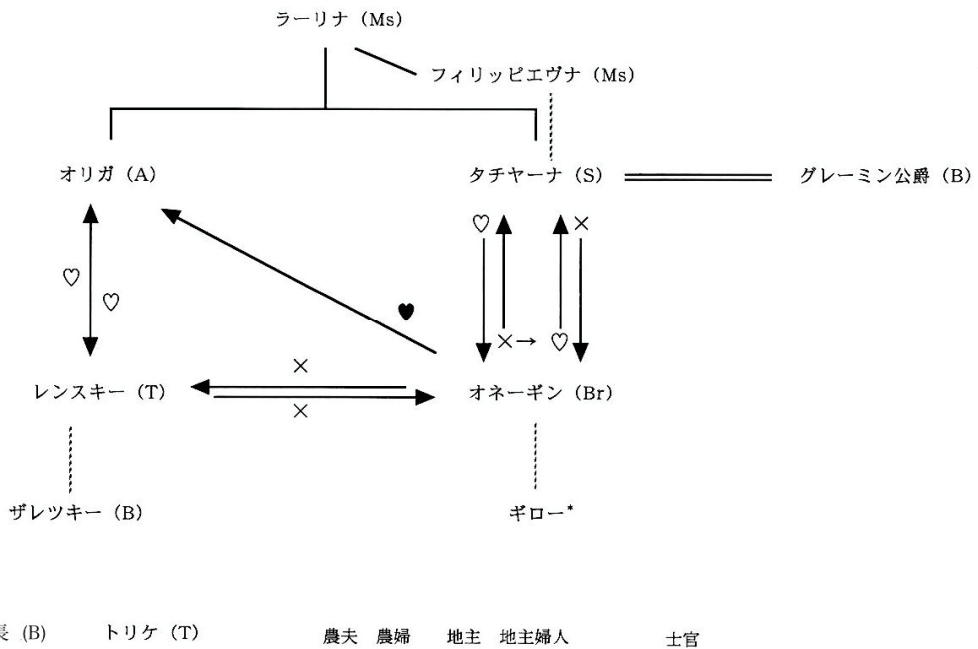
このように歌劇《エフゲニー・オネーギン》では、田舎とペテルブルクという性質の異なる二つの場所を通して、当時のロシアの社会が描かれている。全3幕に設定されたそれぞれの場は、地方から首都へ、農村の庶民生活から都会の貴族社会へと展開し、その中で、集団から個人へと視点を移動させながら進められる。

3-3. 《エフゲニー・オネーギン》の登場人物

タイトルロールのオネーギン、彼に思いを寄せるタチヤーナ、オネーギンの親友で詩人のレンスキーと彼の許嫁オリガ、この四人の若者の恋愛関係を中心にドラマが展開する。彼らは19世紀のロシアに生きた青年たちのモデルでもある。作品に登場する人物及びその関係を[図1]にまとめた。

¹⁷ プーシキン (2006) p.123. 原作では「早稲のしたくができた。乗り込むやいなや、水車小屋をさして一散に飛んでいく。」とあり、オネーギンが決闘の場所へ出かける目的地に「水車小屋」がある。この場所は、田舎のとある荒野で川が流れそこに水車小屋が建っている。楽譜p.173, 卜書きには“Театръ представляет деревенскую водяную мельницу, деревья, берегъ речки.”「舞台は田舎の水車屋近くの木立が見える小川の岸辺で演じられる」(拙訳)と書かれている。

¹⁸ 石戸谷 (1993) p.174. ロシアでは1580年代に「土地台帳」が作成され「この頃から、ロシア農奴制は、逃亡農民連れ戻しの対策を主たる課題とするようになる。」その頃から農民は移転が制限され、土族等の所有する土地で働く農民は農奴と呼ばれるようになった。



[図 1]

作品のタイトルロールでもあるオネーギン (Br)¹⁹は「余計者」²⁰と形容される。「余計者」とは社会にとって必要の無い者のことである。彼は厭世家であり、ロシアの社交界を中心とする大都会ペテルブルクでの生活に辟易し、自ら生きる希望を持たず無為に生きている男である。原作ではオネーギンは「ふさぎの虫」²¹と呼ばれている。彼はペテルブルクを離れタチヤーナとオリガが住む田舎へと転居してくる。

タチヤーナ (S) は田舎の地主、ラーリン家の長女で、読書家であり夢想家の少女として描かれている。勤勉であり物静かで大人しい性格は、妹のオリガ (A) の活発で社交的な性格との対比において一層際立っており、タチヤーナはその時代のロシア女性の理想の一人として描かれている部分もある。

オリガはラーリン家の次女でタチヤーナの妹である。姉のタチヤーナとは対照的で、元気で明るく細かいことに拘らない性格の持ち主である。近所に住む幼なじみのレンスキー (T) と婚約している。

レンスキー (T) は詩人であり、原作ではドイツに留学しロシアに帰国したばかりで、人生に対し歓喜に満ち、オリガと同じく明るく純粋な性格の持ち主である。オリガの婚約者で、オネーギンと親しい友人である。

他に主要なソリストでは、タチヤーナとオリガの母で領主のラーリナ (Ms)、タチヤーナの乳母フィ

¹⁹ 声種：ソプラノ (S)、メゾ・ソプラノ (Ms)、アルト (A)、テノール (T)、バリトン (Br)、バス (B)。

²⁰ 渋谷 (2000) pp.188-189。「ロシア文学では、しばしば「余計者」(リシュニー・チェラヴェーク)のタイプが登場する。プーシキンが描いたオネーギンはその走りと言える。」と記している。渋谷は、日々無為に過ごす「余計者」の心理的な原因が「タスカー」にあると指摘し、歌劇《エフゲニー・オネーギン》は登場人物を通して「タスカー」を描き出すことに成功した作品であると記している。

²¹ プーシキン (2006) p.9。原作の日本語翻訳では、第一章の表題に「ふさぎの虫」となっている。この「ふさぎの虫」はオネーギンの性格を表し、ロシア語で“тоска”憂鬱, 退屈(な気分), といった意味を持つ。渋谷 (2000) p.189によれば、原語のニュアンスは他の言語に翻訳しにくい語であるとされる。なお、“тоска”は二葉亭四迷が「ふさぎの虫」と訳した。

リッピーエヴァ (Ms)、第3幕でタチヤーナの夫となるグレーミン公爵 (B) が、合唱では、第1幕にラーリン家で雇われている農民たち、及びラーリン家の祝会に訪れる近隣の住人たち、第3幕ではペテルブルクの舞踏会に招かれた貴族や軍人らの客人が登場する。

3-4. 《エフゲニー・オネーギン》の楽曲構成

《エフゲニー・オネーギン》は番号付の形式で書かれ、序曲に相当するイントロダクション及び番号が付されている22曲から構成されている。

序曲に始まり、声楽の主要曲ではソリストの独唱歌が8曲、二重唱などのアンサンブルが5曲²²、女性合唱を含む合唱曲が3曲ある。《エフゲニー・オネーギン》では、これらの声楽曲の他に、声楽パートの無いオーケストラによる管弦楽曲が第2幕第1場と第3幕第1場にある。いずれも舞踏会用の舞曲として作曲されている。中でも特に第3幕のポロネーズは規模も大きく、序曲と並び重要な楽曲となっている。声楽と器楽それぞれがこの歌劇の場面に合った情景を描く音楽になっている。各楽曲の全体の構成は [表1] のようになる。

幕	場	INTRODUCTION											Introduction オーケストラ				
		No	ラーリナ (Ms)	タチヤーナ (S)	オリガ (Ms)	フィリップ エヴナ(Ms)	レンスキー (T)	オネーギン (Br)	グレーミン (B)	トリケ (T)	連隊長 (B)	ザレツキー (B)		ギヨー	合 唱		
I	1	1	●	○	○	○											
		2												S1,S2,A,T1,T2,B1,B2	*1		
		3			○	● Aria											
		4	○	○		○								S1,S2,T,B			
		5			○	○											
	2	6						● Arfoso									
		7	○			○			○								
		8			○		●										
		9			● Letter												
		10			○	○											
3	11												S1,S2,A1,A2				
	12							● Aria									
II	1	13									○		S1,2,A1,2,T1,2,B / B1,B2	Waltz *2			
		14			○		○	○		● Couplets			S1,2,A / S.A.,T1,2,B				
		15					○				○			Mazurka *3			
	2	16	○	○	○		○	○					S1,S2,A,T1,T2,B1,B2				
		17						● Aria							Introduction		
		18					○	○	○			○	*				
III	1	19	[B a l l e t]											Polonaise *4			
		20		○			○	○						S1,2,A1,T1,2,B1,2	Schottische I *5		
		20a							● Aria								
		21		○				● Aria	○						Schottische II *6		
	2	22		○	○												

[表1]

3-4-1. 独唱歌

主要なソリストには [表1] に「●」で記された独唱歌があり、それぞれ「アリア」「アリオーズ」などの名称が付けられている。独唱歌の中では、タチヤーナが歌う No.9 が特に重要である。この場面は「手紙の場」と呼ばれ、演奏時間も単独で15分に迫る長大な場面となっている。チャイコフスキーはこの部分から作曲を開始したとあり²³、作曲者はこの場面に大変強い思いを寄せて作曲している。

²² アンサンブル曲は [表1] の No.1, No.5, No.10, No.18, No.22 の5曲。演奏する登場人物を点線または実線の横線で示した。

²³ 森田 (1993) p.191。「略-六月九日までに今度は《オネーギン》の一幕二場、つまり、いわゆる《手紙の場》をまず最初に完成させ、さらに続けてここで、「オペラの三分の二を書いた。」(1887・7・5。モデースト)」

第1幕の独唱曲には、No.3オリガ (Ms) とNo.6レンスキー (T)、No.9タチヤーナ (S)、No.12オネーギン (Br)²⁴の四曲がある。この歌劇の恋愛ドラマを織りなす二組四人の若者のアリアが歌われる。最初に歌うオリガと二番目のレンスキーが一組、続くタチヤーナとオネーギンがもう一組となる。アリアは各登場人物の性格が反映され、田舎で生まれ育った性格の異なる地主の娘二人と、進んだ西欧の文化と都会の生活を知るオネーギンとレンスキー²⁵という青年たちの様子を垣間見ることができる。

第2幕第1場のNo.14はトリケ (T)によって歌われるアリアで「クーブレ」²⁶という名称になっている。トリケはラーリナ家主催の命名日の祝いの宴会に招かれたフランス人の客である。この場面ではタチヤーナを祝う歌として披露される短いアリアとなっている。この場面が、主催者である地方地主が田舎の祝会に外国人を招いて音楽を演奏させる、という設定である点に留意しておきたい。

第3幕第1場のNo.20aはグレーミン公爵 (B)のアリアである。グレーミン公爵はタチヤーナの夫で、このアリアでは親子ほど違う年齢の差²⁷を超えて結婚した妻タチヤーナへの愛を歌う。タチヤーナの結婚は、田舎の地主の娘が裕福な都会の貴族と結婚したという点で、母親のラーリナが経験した結婚と本質的に変わらない。グレーミンは高位貴族の公爵である。アリアはグレーミン公爵からオネーギンに語るように歌われる。タチヤーナへの愛という純粋な感情を前面に出して歌われるこの歌は、同時に、彼の階級の権威をもって19世紀前半のロシアにおける旧い結婚観の正当性を証し、恋愛における自由意志を尊重する新しい結婚観を持つオネーギンを説き伏せる歌でもある。

3-4-2. 声楽アンサンブル曲

ソリストによる主要なアンサンブルは5曲ある。第1幕第1場No.1タチヤーナ (S) オリガ (Ms) ラーリナ (Ms) フィリッピエヴナ (Ms) の四重唱、同じく第1幕第1場No.5タチヤーナ (S) オリガ (Ms) レンスキー (T) オネーギン (Br) の四重唱、第1幕第2場No.10タチヤーナ (S) とフィリッピエヴナ (Ms) の二重唱、第2幕第2場No.18レンスキー (T) とオネーギン (Br) の二重唱、第3幕の最終場となる第2場No.22タチヤーナ (S) とオネーギン (Br) の二重唱となっている。

アンサンブル曲の編成は、女声四重唱、混声四重唱、男声二重唱、女声二重唱、混声二重唱で、多様な組み合わせの曲が第1幕から第3幕に配置されており、歌劇全体で声楽の多彩な表現を歌劇の各場面を通して聴くことができる。

第1幕第1場No.1は、最初にタチヤーナ (S) とオリガ (Ms) の二重唱で始まり、途中ラーリナ (Ms) とフィリッピエヴナ (Ms) が加わり四重唱となる。そして後半はタチヤーナとオリガが外れて、残るラーリナとフィリッピエヴナの二重唱で終わる²⁸。二組四人の女声の組み合わせという、二つの二重唱が重ねられた四重唱部分を持つこのアンサンブル曲は、他に例のない独自の構成を持つ楽曲で、娘世代の二重唱から親世代の二重唱へと移り変わる構成となっている。後半、ラーリナがフィリッピエ

²⁴ 伊藤 (2005) p.209。チャイコフスキーは、四人の登場人物の年齢を「なお彼は自筆台本で、オネーギン (二十二歳)、レンスキー (十九歳)、タチヤーナの母 (五十六歳)、オリガ (十八歳)、タチヤーナ (十七歳)、姪 (七十歳)、グレーミン (四十五歳) と想定している (原作ではタチヤーナが姉である。)」とあり、四人の若者の設定は十代後半から二十代前半と考えていた。

²⁵ プーシキン (2006) pp.9-48。オネーギンはベテルブルクの生活経験があり、レンスキーはドイツの留学から帰国した青年である。

²⁶ couplet [仏]: 18-19世紀ではオペラ・コミックやオペレッタなどの中で歌われる軽妙な有節形式の歌曲を指した。

²⁷ 注24を参照。チャイコフスキーの想定は、タチヤーナ (十七歳)、グレーミン (四十五歳)。

²⁸ 楽譜p.3では“Дуетъ и кватетъ” [二重唱と四重唱] (拙訳) と表記されている。二重唱と四重唱が一曲ずつあるのではなく、歌い手が入れ替わる二重唱部分が最初と最後に置かれている二重唱—四重唱—二重唱全体で一つの楽曲になっている。

ヴァとともに自分の若い頃を回想し、結婚の価値観を歌う。ここでは、19世紀のロシアにおける女性の社会的な立場に言及している点に留意しておきたい。

No.5は、第1幕第1場の後半で歌われるタチヤーナ(S) オリガ(Ms) レンスキー(T) オネーギン(Br)の四重唱である。レンスキー(T)とオネーギン(Br)の対話の上に、初対面で恋に落ちたタチヤーナ(S)の独白、そしてその姉を第三者の目で見ているオリガ(Ms)の歌が重ねられている。異なる歌詞で歌われる四つの声楽パートが作り出す音楽は、言葉があるものの器楽の四重奏に近い印象を与える。田舎以外を知らない姉妹二人と、その二人よりも広い世の中を知っているという優越感を持つ青年二人による異なった世界観が表現されている。

第1幕第2場No.10はタチヤーナの「手紙の場」に続く二重唱である。乳母フィリッピエヴナがタチヤーナに自分の若い頃の回想を歌って聞かせる場面がある。フィリッピエヴナがタチヤーナにせがまれて自分の結婚のことを話すことになるのだが、ここで彼女が語る結婚が自分の自由意志ではなかったという回想²⁹は、前述のNo.1でラーリナが歌った結婚話しの内容と共通している。ラーリナの親世代の年齢であるフィリッピエヴナが同様の話をしていることから、ロシアの結婚における女性の立場は、二世前からの時代から変わらないというメッセージが伝わって来る。フィリッピエヴナよりも一世代若いラーリナの方が、結婚直前まで自由意志を持っていたところに違いがあるものの、近代化の中にある19世紀初頭のロシアで、地方においては女性の結婚に対する旧来の価値観が語られているところに留意しておきたい。

第2幕第2場No.18は、決闘の場におけるレンスキー(T)とオネーギン(Br)の二重唱である。親友であった二人が、名誉のために互いに元に戻ることでできない状況の中で、これから行う決闘の前に最後の思いを歌う。至近距離で互いに拳銃で撃ち合い相手を倒すという決闘は、19世紀ロシアにおいては半ば日常の出来事として行われていた。原作者プーシキン自身も若くして決闘で負けて命を落としていることは歴史上の事実である³⁰。歌劇のこの場面はト書きの指示の通り、両者の介添人による公正な手続きを守り行われる決闘の様子が当時のまま舞台に再現されている。原作を発表した時点³¹で、作者プーシキンはその数年後に自分が決闘により命を落とすとは予想もしていなかったことであろう。この決闘のエピソードは、1820年代というこのオペラの時代設定では、19世紀ロシア社会の一面を写し取ったものとなっている。この場面が偉大な詩人の死と重ねられる時、チャイコフスキーの音楽を通して19世紀を生きた若き青年の心を聴くことになるのである。

第3幕第2場、オペラ最終場のNo.22は、タチヤーナ(S)とオネーギン(Br)の二重唱で、第1幕と立場が逆転した二人の決別の歌である。場所はペテルブルクにある公爵邸の一室で、タチヤーナはオネーギンを超えた階級の公爵夫人となっている。二重唱ではあるが、全体はそれぞれが単独で交互に歌う対話形式になっている。実際に二声が重なるのは途中の数小節と最後の一部分のみである。タチヤーナが僅かに心を動かされる一瞬だけ二人の声は同時に重なり響き合うが、それ以外の部分で二つの声部が重なって一つの心情を歌うことは無い。オネーギンはタチヤーナに想いを告白するものの、失恋の中に大いなる絶望を抱くことになる。19世紀ロシアのインテリ青年であるオネーギンは、都

²⁹ 映像資料A ボリショイ版の字幕。フィリッピエヴナは自分の結婚について「神の思し召しです！ 私のワーニャは年下だったんです。そしてあたしは13歳でした。二週間ほど仲人が親の所へ通い、とうとう父が、あたしを祝福しました。あたしは怖くて、さんざん泣きました。泣きながら、おさげ髪が解かれ、歌で送られながら、教会へ連れられました。そして、よその家庭に入れられて…」と話している。

³⁰ プーシキン(1991) p.217。「ついにプーシキンとその士官との決闘は一八三七年の二月、ペテルブルク郊外の、雪のふかい林の中で行われた。その結果プーシキンは重傷を負い、二日ののちに三十七年の生涯を終えた。」

³¹ 佐川(1999) p.133。小説「オネーギン」は1831年発表。

会の生活の中で豊かな知識と経験を持ちながらも、最後に幸せになることはできない。彼の挫折は、当時のロシアにおける社会の圧力とそれに押し潰される若者の象徴と考えることができる。

3-4-3. 合唱曲

舞台上で合唱が歌われる場面は、第1幕第1場No.2、No.4、第1幕第3場No.11、第2幕第1場No.13からNo.16、第3幕第1場No.20にある。

この中で合唱が単独で歌うまとまりのある主要な楽曲として作曲されている部分は、No.2とNo.11の二曲である。これ以外は、第2幕のNo.13も合唱を主体にした場面であるが、主要な二曲の合唱曲を除いた他の合唱部分と同様に、それぞれの場面でドラマの進行に合わせソリストと呼応して歌われる形となっている。

No.2は農民の合唱で、一日の仕事を終えた農夫と農婦およびその子どもたちが、地主のラーリナの所へ挨拶に来る場面で歌われる。この曲は三つの部分があり、開始部分は農民が遠くから歌いながら登場する場面で、ハ短調のゆったりとしたアダージョで始まるテノールの農夫の独唱にソプラノ2部、アルト、テノール2部、バス2部の7声部による混声合唱が応答する形で始まる。「リーダーが音頭をとって他の農夫たちがそれに和す様式の懐かしさとともに、単純だが忘れがたい良さがある」³²というように、重労働をこなす労働者の歌として、物悲しさも漂う民謡の雰囲気の色濃く感じさせる部分である。中間部はヘ長調でアンダンテとなり、農民を出迎えるラーリナと会話形式で合唱が応答する。最後のバレエによる農民の踊りが加わる部分は、変ロ長調のモデラート・アッサイとなり、二拍子系だった拍子も踊りが始まるこの部分から三拍子に変わり、活気のある賑やかな合唱で終わる。歌詞の内容は、男女の若者の出会いを皆が微笑ましく囁し立てるというものである。

踊りと合唱が終わると、ラーリナが農民たちに蔵の鍵を開けて飲み物を振る舞う場面が続く。経済的に十分に裕福というわけでもない地主ラーリン家の人々³³と、その農地で働く農民たちが交流するこの場面では、19世紀ロシアの地主を中心に暮らす田舎の人々の生活が生き生きと描写されている。

もう一つのNo.11は農民の娘たちが歌う女性合唱である。ソプラノ2部、アルト2部による合唱で、ラーリン家の庭園で木の実を摘んでいる娘たちの歌である。イ長調でモデラート・コン・モート、三拍子の軽やかなオーケストラの音楽に乗って歌われる。歌詞は、娘が若い男を誘い出して近くに来たら木の実を投げつけて悪戯する、というお話しの無邪気な内容。なお、歌詞の中で歌われている娘が投げる木の実は、ロシア語では“малина”(えぞいちご)や“смородина”(すぐりの実)のことである。解説書では「苺」と説明される³⁴が、原語で歌われているこれら木の実は、ジャムや紅茶などに使われ、ロシアの人々にとって馴染みのある植物である。この合唱曲の歌詞に使われている言葉にも、ロシアの日常の生活を感じさせる要素がある³⁵。映像資料Aのボリショイ版では、灌木から娘

³² 佐川(1999) p.136。

³³ 楽譜 p.6.この場面に関するト書き“Въ глубине сцены ветхая деревянная решетка”「舞台後方に老朽化した木製の柵がある」(拙訳)、及び第1幕第2場の場面、楽譜 p.59.のラーリン家の館内のタチヤーナの部屋についてのト書き“Простые белые деревянные стулья старинного фасона”「沙羅が掛けられた流行遅れの白い椅子」(拙訳)という指示があり、隅々まで手の届いていない庭や時代遅れの家具などから、余裕のある裕福な地主ではないことがわかる。こうした指示は第1幕第3場の庭園の舞台設定などにも同様の表現が見られる。

³⁴ 佐川(1999) p.136。「茂みの彼方から苺を摘む娘たちの歌声が聞こえてくる」、永竹(1948) p.381「遠くから再び苺摘みの合唱が聞こえてくる。」のように、歌劇の解説書では「苺」となっている。

³⁵ 荒木(2001) pp.58-59。「ロシアでは森にイチゴやスグリなどを摘みに行くのも楽しみのひとつ」、「高価な紅茶を大事に飲むために、ロシア人は昔から伝えられてきた乾燥した草、花、木の実などを加えて香りの良い自分流のお茶を楽しみました。特に広く使われたのはミントの葉、黒スグリ、キイチゴ、コケモモ、中略-などでした。」

たちが歌いながら木の実を摘む様子を舞台で見せる演出となっている³⁶。仕事の歌のひとつとも言えるこの女声合唱は、時代を超えて農村でみられる風景の中で歌われる美しい楽曲である。

以上の二曲がこの歌劇の中で声楽を主体とする合唱曲である。第2幕と第3幕の合唱部分については、ソリストやオーケストラと一緒に演奏するアンサンブルの一部となっているため、次項の楽曲考察で扱うことにする。

3-4-3. 管弦楽曲

《エフゲニー・オネーギン》では、オーケストラによる管弦楽の音楽も19世紀ロシア社会の描写に深く関わっている。ここでは、第2幕第1場のNo.13とNo.15、第3幕第1場のNo.19、No.20及びNo.21の五曲を対象にする。

第2幕第1場はロシアの田舎で、第3幕第1場はロシアの都会という異なる場所の設定になっている。それぞれの特徴に加え、この二つの場面を比較することにより、19世紀のロシアにおける田舎と都会の違いが一層明確になってくる。ここで注目する楽曲は、それぞれに舞曲の名称が付けられている。その中でも特にNo.19「*4」は、舞台上でバレエが踊られるスケールの大きな場面の音楽で、声楽を伴わない管弦楽単独の器楽曲となっている。対象となる楽曲は、[表1]のオーケストラ欄に「*2」から「*6」を記した。

No.13「*2」とNo.15「*3」は、ラーリン家が主催するタチヤーナの命名日を祝う祝賀会³⁷の場面にある。この命名日は、洗礼名の聖人の命日を祝う日のことで、19世紀のロシアにおいては誕生日よりも盛大にお祝いの会が催されていた。この場面には、ロシアの田舎で民衆の間で受け継がれていたロシア正教会の信仰と慣習を思い起こさせる重要な要素がある。また、新しい西欧文化を歓迎しながら、昔からの伝統を守り生活する地方の人々の暮らしぶりを垣間見ることができる。こうした19世紀帝政ロシアにおける人々の生活が、音楽とともに描かれた情景になっていることに留意しておきたい。

No.13は“валъс”(ワルツ)³⁸である。第2場開幕で、オーケストラは最初に前幕「手紙の場」でタチヤーナの歌に使われていた動機³⁹を変化させて再現する部分から始まり、続いて二長調の三拍子でワルツの音楽が始まる。お祝いの舞踏会に招待された人々が混声四部合唱で加わりラーリナを讃えて歌う。次に招待客の一人、フランス人トリケの「クープレ」があり、舞踏会後半へと続いている。

No.15は“мазурка”(マズルカ)⁴⁰で、この祝賀会後半で演奏される。オリガを巡りオネーギンとレンスキーが対立し決闘へと展開する場面である。その経過途中のレンスキーの台詞に「エコセー

³⁶ 映像資料Bグラインドボーン版では、簡略化され影歌の効果を狙った舞台からこの情景を想像することは難しい。この他の場面でも、映像資料Aポリショイ版では、第1幕第1場でラーリナとフィリッピエヴナとの二重唱で、ラーリナはジャムを作る演出となっており、親しみのある情景を舞台で再現している。19世紀のロシアの人々の生活を描いている点で、映像資料Aは優れた内容を持っているといえる。

³⁷ 佐川(1999) p.138。「略-有名なワルツに転じて幕を開けると、ラーリナの広間で長女タチヤーナの命名日を祝う舞踏会が開かれている」。なお、楽譜 p.118のト書きにはこの日が「命名日」であるという記述は無い。

³⁸ 「ワルツ」『オペラ辞典』p.632、「19世紀ヴィーンで流行して以来、こんにちまで親しまれている3拍子系の舞曲。-中略-1814年のヴィーン会議を機に舞踏会用の社交ダンスとして急速に広まった。』。西欧の社交界で流行した音楽は、まずロシアの大都市に輸入され、少し遅れて地方へ広がった。1820年代、地方においては最新の舞踏音楽であった。

³⁹ 森田(1993) p.225、「服従の動機」について第五章《エフゲニー・オネーギン》の音楽解説で「[服従]は音階の第三音(中音)から第五音(属音)へ下降する六音音形-中略-である。」と説明している。

⁴⁰ 「マズル」『音楽中辞典』p.375、「ポーランドの民族舞曲。3/4拍子、速度は中庸で、1拍目のアクセントが特徴。-中略-18世紀中ごろからドイツ、フランスにも広まった。」この舞曲もワルツと同様に、18世紀に西欧で先行して流行し、遅れて19世紀にかけてロシアに輸入された。ロシアの地方に伝わるまでには時間を要する。オペラの中で、1820年代ロシアの地方にとって最新の舞曲である。

ズ⁴¹もワルツもあなたはオネーギンと踊りました]⁴²とある。エコセーズもワルツも西欧で先行して流行した舞曲で、ここロシアの田舎ではすでに時代の先端からは遅れた音楽に感じられる。この後、レンスキーはオリガに“котильон”(コティヨン)⁴³と一緒に踊ってほしいと頼む。このコティヨンはワルツに似た古い舞曲のことを指す言葉であるが、洗練された都会の踊りとは違う、マズルカなどを含んだ自由なスタイルの踊りと考えられる。チャイコフスキーもこの場面の音楽を作曲する際、こうした地方色が出る音楽を意識していた。No.15はそのような雰囲気を持った舞曲としての特徴を持つ楽曲である。ここまでが田舎の舞踏会での音楽である。

No.19「*4」からNo.21「*6」は第3幕第1場、ペテルブルクでの舞踏会で演奏される音楽である。

No.19「*4」“польский”(ポルスキー)⁴⁴は、第3幕第1場の開幕とともにオーケストラで演奏され、楽曲中に声楽パートが無い、独立した器楽曲となっている。華やかな金管楽器の強奏で始まる。ト長調、三拍子の音楽に合わせ、舞台ではバレエダンサーによる貴族や軍人などの招待客が、ロングドレスと燕尾服といった正装で二人ずつ1組になり、優雅な振り付けの踊りを繰り広げる。

続くNo.20「*5」“экосезь I”(エコセーズ1)とNo.21「*6」“экосезь II”(エコセーズ2)⁴⁵は、この場面の後半で踊られる舞曲。この二曲も声楽パートの無い器楽曲である。舞台では、前半No.19の華麗なワルツとは違う動きのある細やかなステップの踊りが展開される。

ペテルブルクの大貴族が邸宅内の巨大なホールで催している舞踏会となるこの場面では、西欧文化を積極的に取り入れ、西欧に追いつけながら成熟を遂げる19世紀ロシア社交界の様子が描かれている。第3幕第1場の“польский”(ポルスキー)と“экосезь”(エコセーズ)は、そうした貴族の舞踏会向けの音楽として選ばれている。

第1幕の田舎の地主主催の舞踏会と、第3幕の都会の貴族主催の舞踏会という異なる社会層を描いたこの歌劇は、作曲者によって選択され使い分けられた音楽とともに、19世紀ロシアにおける人々の音楽文化を描写し一つの作品に収めた内容になっている。

4. 《エフゲニー・オネーギン》と19世紀のロシア社会

前項では、歌劇《エフゲニー・オネーギン》について「1820年代」「ロシアの田舎とペテルブルク」という「時」と「場所」の設定から内容の特徴を明らかにした。この項目では、19世紀のロシア社会について「西欧化」と「青年」の観点から、歴史的背景をふまえ作品の内容について考察する。

⁴¹ 「エコセーズ」『音楽中辞典』p.52、「〈スコットランド舞曲〉の意味だが、実際にはスコットランドと直接関係はなく、18-19世紀ヨーロッパで流行した古典的な舞曲。2拍子系で比較早い速度をとる。」

⁴² 楽譜p.136.“Все экосезы все вальсы сь Онегинимъ вы танцовали”[すべてのエコセーズとすべてのワルツをあなたはオネーギンと踊りました](拙訳)。ロシア語の“экосез”(エコセーズ)は「古風なスコットランド舞踊[コントルダンスの一種]とその曲」。ここではどちらも民衆の間で親しまれている舞曲として扱われている。

⁴³ ロシア語の“котильон”(コティヨン)には「クイック[ワルツ]に似た古舞曲」の他に、「マズルカ・ワルツ・ポルカを混ぜて踊るカドリール；その曲」という意味がある。「コティヨンを踊って」という場合、洗練された踊りというよりは、複数の要素が混ざり合った雑多な踊りという意味合いになる。なおカドリールとは“кадриль”は「四人で踊るダンス」のことで、男性女性が一人ずつ組んで踊るのは異なり、ここでは優雅な社交ダンスというよりは賑やかで活気のある踊りと考えられる。

⁴⁴ ポルスキーは“полонез”(ポロネーズ)のことで「ポーランドの舞踏(曲)」のこと。

⁴⁵ 注40参照。

4-1 西欧化

ロシアは15世紀末にモンゴル人支配⁴⁶から脱し、イヴァン4世（在位1553-1584）の時代に国内が統一された。以降、対外政策の中で他国との交流において発展する。

18世紀、ピョートル1世（在位1682-1725）は自ら使節団の一員となり西欧各国を視察し進んだ社会制度や産業技術などをロシアに導入した⁴⁷。ここからロシアの西欧化が始まる。1703年、ピョートルは1700年の対スウェーデンとの北方戦争で獲得したロシア北部に、新しい都市ペテルブルクを建設した。歌劇《エフゲニー・オネーギン》の舞台の場所になっているペテルブルクは、1712年から1918年の帝政ロシア時代の終焉まで首都として機能し「西欧への窓」⁴⁸としてロシアと西欧の交流の要所であった。

ロシアの西欧化政策を引き継いだのは、エカチェリーナ2世（在位1762-1796）である。エカチェリーナ2世はドイツの貴族出身であり、夫のピョートル3世（在位1761-1762）が暗殺された後、女帝としてロシアの近代化を進めた。啓蒙専制君主とされるエカチェリーナ2世は、ロシアのオペラ発展にも深く関わり⁴⁹、社会における様々な自由化を進める一方、旧来からの農奴制⁵⁰の強化も行った。

西欧化はロシアの近代化であり、フランスの思想をモデルとする法治主義や、ドイツ系貴族を重用による国家統治、また経済活動の自由化や地方行政改革などが行われた。ピョートル1世の施策は時を経てエカチェリーナ2世の時代に都市部から地方の田舎まで徐々に浸透していた。ペテルブルクでは宮廷を中心に、上流階級の社交界では西欧風の舞踏会などが盛んに催されるようになり、地方では貴族や官吏がドイツ風の制服着用を慣習にするなど、西欧の影響は人々の生活の中に多様な形で広がっていた。この他、エカチェリーナ2世の時代の宮廷文化の特徴として、ピョートル1世の治世以来主流であったドイツ語に代わりフランス語を用いたことなどがある。

皇帝を中心に進められた西欧化政策は18世紀の開花期から、続く19世紀に成熟期を迎えることになる。19世紀はロシアに取り入れられた西欧の様々な要素が、ロシアの人々の生活の中で独自の文化となる時代である。

歌劇《エフゲニー・オネーギン》では、こうした西欧化の影響を受けながら生きるロシアの人々の様子が作品の各所で描かれている。第1幕第1場No.1の四重唱の中で、ラーリナがイギリス人作家のリチャードソン⁵¹の小説が好きであったと歌う場面がある。リチャードソンはイギリスの小説家であり、ロシアの貴族階級で流行した外国文学を、田舎の地主であるラーリナも読んでいたことになる。また、第2幕第1場ラーリナ家での祝賀会で、レンスキーの許嫁オリガと踊ったオネーギンの台詞に「ど

⁴⁶ 石戸谷（1993）pp.108-139。これをロシアの「タタールのくびき」の時代という。モンゴル人のロシア支配は、1223年のモンゴル人によるロシア襲撃以来1450年ごろまで約250年間も続いた。この間ロシアはモンゴル人の支配下でアジア圏の文化の影響を受けた。

⁴⁷ 『世界史辞典』p.610。「-略- オランダ・イギリス・ドイツなどをまわって造船術・砲術・風俗・制度を視察。帰国後、ロシアの西欧化を志して貴族に西欧風の服装・風俗を強制し、ユリウス暦を採用した。」ロシアの西欧化はここから急速に行われるようになった。

⁴⁸ 前掲書p.663。

⁴⁹ 伊藤（2002）pp.43-48。作曲家の招聘、新作オペラ作曲依頼と上演、歌劇台本の制作と検閲、新劇場の創設、ロシア人作曲家の育成など。

⁵⁰ 岩間（1993）p.18。農奴制“крепостное право”。石戸谷（1993）p.143。15世紀末にロシア国家は農民の移転制約を行い、1581年の禁止令により農奴制の強化政策を行った。農民の土地の全面移転禁止は特定の領主・土地に農民を縛り付ける制度である。農奴制めぐり、エカチェリーナ2世の制度の強化に対して、1773-75年に大規模な農民の反乱「プガチョフの乱」が起こっている。なお農奴制は19世紀後半の1861年に農奴解放令が出されるが、実際は20世紀まで存在していた。

⁵¹ ブーシキン（1991）p.186。訳注四四「『リチャードソン-イギリスの小説家（一六八九-一七六一）』-略-『サー・チャールズ・グラディソン』などは、ロシアの貴族階級で愛読された。」

うしたチャイルド・ハロルドのように突っ立ったままで踊らないのか レンスキー？」がある。揶揄するオネーギンが使ったのはバイロンからの引用⁵²で、プーシキンの原作でもバイロンの他の作品からの引用がある⁵³。こうした台本の台詞から、西欧から輸入された文学に対するロシアの人々の嗜好がわかる。

第2幕第1場のNo.14、トリケによってフランス語で歌われるアリアは、ロシアの田舎の宴会という場の雰囲気を一転させる⁵⁴効果がある。ここでは18世紀末にエカチェリーナがロシアの貴族社会に求めた西欧化のを映す一コマとして、庶民の楽しみの中に西欧化の普及を見ることができる。

第2幕及び第3幕にある舞踏会の場面も、音楽から西欧化の中で人々の生活に取り込まれた西欧文化の一面を見ることができる。この舞踏会などのバレエを伴う場面に作曲されたチャイコフスキーの音楽は「たとえば田舎と都会の舞踏会で、前者には軍楽隊によるワルツ、後者には宮廷舞曲ポロネーズ、さらに農民たちの輪舞や木イチゴ摘みの娘たちには、民謡を配することで身分の違いを示唆」⁵⁵というように、西欧化で輸入された音楽や踊り、また第1幕はロシアに古くから歌い継がれている民謡の要素が使い分けられ、それぞれの集団が持つ社会での特徴を反映した内容を持っている。

演出面では、衣装もこの時代の特徴を示す要素になっている。第2幕第1場のラーリン家に招かれた田舎の人々の服装は時代遅れの舞踏会用ドレス⁵⁶であり、第3幕第1場のペテルブルクにおける貴族の舞踏会の客人は最新のロングドレスと燕尾服でポロネーズを優雅に踊る。また、軍人の服装にも配慮がある。第2幕第1場では、ラーリナ家の祝賀会に多くの軍人が軍服姿で招待客⁵⁷として訪れる。地方の連隊に所属する連隊長⁵⁸も軍服で現れる。同様に、第3幕では高位の軍人や貴族がそれぞれの階級に合う衣装が用意されている。このように歌劇の美術要素である衣装にも、ピョートル1世以降のロシア西欧化の影響が反映されている。

また、第1幕、第2幕のラーリン家と第3幕の貴族の邸宅の比較から、音楽や美術などの歌劇を構成する様々な要素から、西欧化が都市から田舎へと伝わるのには時間差があり、田舎では都会よりも遅れて徐々に浸透していったことも舞台の中で見ることができる。

4-2 「青年」

エカチェリーナ2世の後、パーヴェル1世を経て、アレクサンドル1世が皇帝となることからロシアの19世紀がはじまる。1820年代のロシアは、このアレクサンドル1世（在位1801-1825）とニコラ

⁵² プーシキン(1991)p.185。訳注二四「Child-Harold—イギリス詩人バイロンの作品の主人公。」

⁵³ プーシキン(1991)p.185。訳注二七「アルピオンの傲慢な堅琴—バイロンの詩を指す。」

⁵⁴ トリケのアリアの歌詞は収録版により異なることがある。楽譜の歌詞は全てフランス語だが、Aボリショイ版ではロシア語交じりで歌われ、Bグランドボーン版では楽譜通りの演奏となっている。佐川(1999)p.146では、このアリアを「トリケがフランス語で歌うクプレは、ロシア支配階級の西欧かぶれへの風刺に他ならない-略-」と評している。

⁵⁵ チェルチェフ(2006)p.11。

⁵⁶ 楽譜p.118。ト書き“Гости въ бальных нарядахъ весьма старомодного фасона”「招待客たちは、非常に流行遅れのファッションを装っている。」(拙訳)。

⁵⁷ 楽譜p.118。第2幕第1場のト書きには軍人の服装について次のような指示がある。“среди ихъ военные въ мундирахъ двадцатыхъ годовъ танцуютъ вальсъ”「客人に混じって、20年代の軍服を着た軍人がワルツを踊っている。」(拙訳)。軍服について、烏山(1993)p.260には「ピョートル一世の強制した西欧風の服装は、貴族や官吏のあいだにたちまちひろまった。強い勤務志向を反映して、ロシア社会ではやがて制服が幅をきかすようになり、退職して田舎住まいの貴族までが、好んで現職時代のドイツ風の制服を着用した。」とあり、西欧化の影響が当時の服装に及んでいたことがわかる。

⁵⁸ 楽譜p.145。“ротный”(ロートヌイイ:中隊長)。配役表では「士官」などと訳される。ソリストとして配役表に載るが、実際に歌うのは第2幕第1場のNo.15冒頭の9小節のみである。この場面では舞踏の伴奏を担当する楽団がいる。原作では「連隊の軍楽」となっており、連隊長が派遣してくれたことになっている。

イ1世(在位1825-1855)の時代である。1820年の少し前、1812年⁵⁹にナポレオンがモスクワに侵攻した。これは祖国戦争と呼ばれる。ナポレオン軍はすでに無人となった廃墟モスクワを占拠するが、やがて食糧も尽き、何も獲得することなく撤退する。結果は戦わずしてロシアの勝利となった。

この祖国戦争に関わった貴族出身の青年たちは、西欧諸国への遠征で滞在した各国の経済や社会情勢を見聞し帰国した。西欧の自由思想や農民の生活を理想と考えた彼らが祖国ロシアで感じたのは、皇帝の専制君主政治下で行われていた思想の制限や、反啓蒙主義などの体制強化という不合理なものであった。農奴制の廃止や議会政治の実現といったリベラルな政治や社会を求める彼らにとって、現実のロシアは彼らの理想とかけ離れていた。理想を持ち教養のある若者たちは秘密結社を組織し、ペテルブルクにもその主要な一つである北方結社が作られた。

1825年、アレクサンドル1世が急死すると、彼らはこれを革命の好機ととらえ首都ペテルブルクで十二月に蜂起した。これが1820年代の大事件「デカブリストの乱」⁶⁰である。この反乱は失敗し、皇帝の軍隊により鎮圧された。参加した若者の多くは逮捕され、その首謀者は有罪となりシベリアに流刑あるいは極刑に処された。《エフゲニー・オネーギン》の原作者プーシキン(1799-1837)も同世代の貴族青年であり、彼は事件を起こしたデカブリストたちとも交流があり、作品を通して彼らの思想を代弁した。反体制思想家であったプーシキンの作品は、皇帝ニコライ1世から厳しい検閲を受け、また発表を禁止された。プーシキン自身も、皇帝の支配下でその権力により、社会における存在を否定された青年の一人であった。

このように、ロシアの1820年代は若い世代を中心に社会への意識改革が起こった時代である。

歌劇《エフゲニー・オネーギン》では、オネーギンを含め19世紀ロシア社会の中に生きる四人の若者たちが描かれている。また、地方の農民の娘たちや舞踏会の招待客となっている同世代の若者も登場する。1820年代は、愛国主義者であり専制政治と農奴制に反対する貴族の青年たちによるデカブリスト運動が高まる前半、1825年のデカブリスト反乱とその失敗、その後半は新皇帝ニコライ1世による反体制勢力弾圧という時代であった。歌劇に登場する青年たちにも、それぞれが生活する社会の中で、このような20年代の変革の影響を受けているという背景がある。

都会の教養のある上流階級の男子であるオネーギンは、こうした時代に志を持って革命を実行に移し捕らえられ流刑となった青年たちの心情の代弁者でもある。つまり、社会の圧力に抗する気力を失った若者という役割も与えられていると考えられる。ここでは「オネーギンのように教養もあり、才能に恵まれた好青年を、無為徒食のダメ人間にしてしまう当時のロシアの軽佻浮薄な上流社会に対する風刺や、農奴制に基礎をおくロシアの現実への疑問」⁶¹が我々にも向けられる。オネーギンの「ふさぎの虫」や「余計者」という理解し難い性格が形成されたのは、こうした19世紀ロシアの社会情勢も無関係ではないのである。

歌劇の登場人物オネーギンについて、「原作においてオネーギンという主人公が照らし出したロシア社会の病弊や課題とか、近代化の歪みといった文明批評的な視点は、オペラにおいてはすっかり後退しているのである。」⁶²という指摘がある。これは、原作では描かれていたロシアの時代と社会の背

⁵⁹ ケーニン(1980)p.155。「チャイコフスキーは式典序曲《一八一二年》を作曲した。ナポレオンのロシア領侵入とロシア軍の勝利を描くこの絵画的作品は、数千のモスクワ市民たちをまえに、広場で演奏されるべきものだった。」チャイコフスキーの管弦楽作品、序曲《1812年》(1880)は、この歴史を題材に作曲されている。

⁶⁰ デカブリスト“декабрист”は「十二月党员」の意。彼らは十二月に蜂起したため、十二月党员と呼ばれている。ロシア語の“декабрь”(デカブリ)「十二月」に由来する。

⁶¹ 佐川(1999)p.144。

⁶² 田辺(2003)pp.131-132。

景が、歌劇の台本作成の過程で省かれたことを意味する。そのため、歌劇の中のオネーギンが「十九世紀前半の首都育ちの青年貴族、「チャイルド・ハロルドのマントを着たモスクワっ子」といった特徴は乏しく、どんな時代にも普遍的に見られる、ニヒルな青年として登場しているのである」⁶³ことから、本来彼に備わっていた大切な要素が希薄になっていることを認めなくてはならない。その結果「原作のオネーギンがそれと知らずにそなえていた凡俗の社交界人には無い批評精神が、オペラではあまり発揮されず、そうなるとう単に冷床的で身勝手な都会人といった印象に墮しかねない。」⁶⁴という状況が生じる。この状況のままでは歌劇の登場人物オネーギンを真に理解することは難しい。歌劇の内容を19世紀のロシア社会から俯瞰することで、オネーギンという登場人物の受け止め方が変わる。そして、歌劇の中のオネーギンを通して、19世紀ロシアの青年たちへの共感を持つことが可能になり、この歌劇の本質が理解できるようになると考える。

5. まとめ

歌劇には、多くの作品において、「時」と「場所」が設定されている。ビゼーの《カルメン》は1820年頃のスペインのセビリャ、プッチーニの《蝶々夫人》は明治時代の長崎など、この他にも作品ごとに様々な時と場所が設定されている。歌劇がいつどこで起きていることを描いているのか、これまであまり気にしていなかったとすれば、作品の時と場所に関心を持つことにより、教材研究に新たな視点を得ることができる。

本論では、チャイコフスキーの歌劇《エフゲニー・オネーギン》について、19世紀のロシア社会に着目して作品の内容を考察した。原作となったプーシキンの小説『オネーギン』は、「ペリンスキイをして『ロシア人生活のインサイクロペディア』と賛嘆せしめた『オネーギン』-略-」⁶⁵と言われている。一冊の小説がロシアの百科事典と例えられる原作は、19世紀のロシアの社会全体を描き出し、その内容には「生活・風俗・自然の描写といった領域にとどまらず、そこに生きている文化的現象—都会の劇場芸術から農村の占いまで—にも及んでいる。」⁶⁶というように、ロシアの人々の生活全体が含まれている。この小説をもとに台本が作られ作曲された歌劇《エフゲニー・オネーギン》にも、そうした原作の内容は各所に引き継がれている。歌劇《エフゲニー・オネーギン》を観るにより、舞台と音楽を通して19世紀のロシアを迫体験することができる。そこに、この作品が持っている大きな魅力がある。「時」と「場所」に興味を持ち教材研究を行うことで、作品の魅力に気づき、理解を深めることにつながるのである。

参考文献

- 荒木榮子 (2001) 『ロシア料理・レシピとしきたり』ユーラシア・ブックレット編集委員会企画・編集 東洋書店 ISBN4-688595-313-8
- 伊藤恵子 (2002) 『革命と音楽—ロシア・ソヴィエト音楽文化史』音楽之友社 ISBN978-4-33089-0
- 伊藤恵子 (2005) 『作曲家◎人と作品シリーズ チャイコフスキー』音楽之友社 ISBN978-4-276-22185-7
- 石戸谷重郎 (1993) 「第三章 タタールのくびき」「第四章 モスクワ=ロシアの時代」岩間徹編『世界各国史4 ロシア史 (増補改訂版)』山川出版社 pp.108-176. ISBN4-634-41040-0

⁶³ 前掲書 p.131。

⁶⁴ 前掲書 p.132。

⁶⁵ プーシキン (2006) p.232。

⁶⁶ 田辺 (2003) pp.121。

- 岡本稔 (1995) 「楽曲解説 オペラ」『キーワード辞典 作曲家再発見シリーズチャイコフスキー』洋泉社 pp.177-182. ISBN4-89691-167-9
- 小倉重夫 (1989) 『F M 選書45 チャイコフスキーのバレエ音楽』共同通信社 ISBN4-7641-0223-4
- 烏山成人 (1993) 「第五章 十八世紀ロシアの社会と文化」岩間徹編『世界各国史4 ロシア史 (増補改訂版)』山川出版社 pp.251-263 ISBN4-634-41040-0
- ターニン (1980) 『チャイコフスキー』河岸貞一郎訳 新読書社
- 佐川吉男 (1999) 「エフゲニー・オネーギン」『スタンダード・オペラ鑑賞ブック [5] フランス&ロシア・オペラ+オペレッタ』音楽之友社 pp.133-150. ISBN4-276-37545-2
- 渋谷和邦 (2000) 「プーシキンから生まれたロシアの登場人物たち」『オペラ・キャラクター解説辞典 ^登場人物から探るオペラの新たな魅力』音楽之友社 pp.179-194. ISBN4-276-21039-9
- 田辺佐保子 (2003) 『プーシキンとロシア・オペラ』未知谷 ISBN4-89642-089-6
- チュルチェワ, マリーナ (2006) 「歌劇《エフゲニー・オネーギン》について」『エフゲニー・オネーギン』解説書 pp.6-15 T D K コア株式会社 TDBA0126 [DVD]
- 戸田邦夫 (1982) 「エフゲニー・オネーギン」『最新名曲解説全集第19巻 歌劇Ⅱ』音楽之友社 pp.339-345. ISBN4-276-01019-5
- 永竹由幸 (1948) 「エヴゲーニイ・オネーギン」『オペラ名曲百科 (下)』音楽之友社 pp.380-381. ISBN4-276-00312-1
- パーカー, ロジャー編 (1999) 『オックスフォード オペラ史』大崎滋生監訳 平凡社 ISBN4-582-10924-1
- 一柳富美子 (2006) 「力強い一団」『ロシア音楽辞典 日本ロシア音楽家協会編』カワイ出版 p.212. ISBN4-7609-5016-8
- プーシキン (1991) 『プーシキン詩集』金子幸彦訳 岩波文庫 ISBN4-00-326044-9
- プーシキン (2006) 『オネーギン』池田健太郎訳 岩波文庫 ISBN4-00-326041-4
- ヘルム, エヴェレット (1993) 『大作曲家 チャイコフスキー』許光敏訳 音楽之友社 ISBN4-276-22152-8
- ホブローヴァ (1995) 「第四章 力強い一段」『ロシア音楽史Ⅰ』森田稔、梅津紀雄訳 全音楽譜出版社 pp.157-186 ISBN4-11-800123-3
- 堀内修他 (2008) 『魅惑のオペラ19 チャイコフスキー エフゲニー・オネーギン』小学館 ISBN978-4-09-480339-6
- マース, フランシス (2006) 『ロシア音楽史』森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳 春秋社 ISBN4-393-93019-3
- 森田稔 (1993) 『新チャイコフスキー考 没後100年に寄せて』NHK出版 ISBN4-14-080135-2
- 森田稔 (2006) 「チャイコフスキー」『ロシア音楽辞典 日本ロシア音楽家協会編』カワイ出版 pp.213-217. ISBN4-7609-5016-8
- 『オペラ辞典』音楽之友社 (1996) ISBN4-276-00050-5
- 『音楽中辞典』音楽之友社 (1979) ISBN4-276-00016-5
- 『世界史辞典』旺文社 (2000) ISBN4-01-035314-7
- 『ロシア音楽辞典』カワイ出版 (2006) ISBN4-7609-5016-8

楽譜

TSCHAIKOWSKY, Peter Ilyich. "Eugene Onegin": for Soli, Chorus and Orchestra with Russian and English Text; Vocal Score. United States : Kalmus, (1969). ISBN 978-07692-4615-4

映像資料

A ボリショイ版: チャイコフスキー, 歌劇《エフゲニー・オネーギン》全3幕の叙情的情景 作品24全曲。
マルク・エルムレル指揮, ボリショイ劇場管弦楽団, 同合唱団, ボリス・ポクロフスキー演出, 2000年収録, T D K コア株式会社, 2006年. TDBA0126 [DVD]

B グラインドボーン版: チャイコフスキー, 歌劇《エフゲニー・オネーギン》全曲。『魅惑のオペラ19』,
アンドリュー・デイヴィス指揮, ロンドン・フィルハーモニック管弦楽団, グラインドボーン・フェスティバル・オペラ, グレアム・ヴィック演出, 1994年収録, 小学館, 2008年. SDBO-619 [DVD]
ISBN978-09-480339-6

令和2年10月1日受理

On Teaching Material Research of the Dramatic Music
: Focusing on the depiction of Russian society
in the 19th century

KOHARA Shin-ichi