

主催：早稲田大学総合研究機構 オペラ／音楽劇研究所
2025年12月6日 開催

アレッサンドロ・スカルラッティ 没後300年記念シンポジウム

バロック・オペラの規範の 確立と展開

報告書



後援：早稲田大学総合研究機構、イタリア文化会館

文部科学省科学研究費・基盤研究 B: 24K00020 (山田高誌「1740-1800 年期、公証人文書に基づくナポリの民間劇場の興行と人々に関する総合研究」)

目 次

ご挨拶 —シンポジウムを終えて：石井 道子	3
趣旨説明：大河内 文恵	4
当日のプログラム	6
特別講演記録：ディンコ・ファブリス 「アレッサンドロ・スカラッチェ研究の現在」	9
発表記録1：辻 昌宏 《 <i>Gli equivoci nel sembiante</i> (顔だちで取り違え)》 ——ローマ初演をめぐるスキャンダル	16
発表記録2：萩原 里香 A.スカラッチェのオペラの再演をめぐる状況 ——《ピッコとデメートリオ》のシエーナ上演を対象に	20
発表記録3：佐々木 なおみ 創作の背景から見るオペラ《ミトリダーテ・エウパートレ》	24
発表記録4：山田 高誌 A.スカラッチェ作曲、トゥッリオ台本、 喜劇オペラ《名誉ある勝利 <i>Il Trionfo dell'onore</i> 》(ナポリ、1718) ——初演のコンテクストと、その喜劇性	30
発表記録5：森本 頼子 18世紀ロシアとナポリ楽派のつながり	34
発表記録6：田中 伸明 ドイツにおける A.スカラッチェ受容とサンティーニ・コレクション	38
発表記録7：吉江 秀和 《ピッコとデメートリオ (ピュロスとデメトリオス)》のロンドン上演について	42
シンポジウム メンバープロフィール	47
演奏記録	49
《顔だちで取り違え》	(49)
《グリゼルダ》	(52)
《ピッコとデメートリオ》	(54)
《チェロ・ソナタ ニ長調》(アルボレア)	(57)
演奏者プロフィール	58
ステージマネージャー報告：宮川 直己	60

表紙のアレッサンドロ・スカルラッティの肖像画
作者不明
ボローニャ国際音楽博物館蔵

ご挨拶 ―シンポジウムを終えて

石井 道子

オペラ／音楽劇研究所所長

早稲田大学総合研究機構「オペラ／音楽劇研究所」は早稲田大学専任教員の研究所員と、他大学・他研究機関所属の招聘研究員が協力して研究交流を行う約 50 名のコミュニティです。その中で、特にバロック時代に関心のある研究者は 10 年前から「バロック・オペラ」ワーキンググループを組織し、研究所の外の研究者も交えて活発な活動を行ってきました。研究活動の成果発表として、シンポジウム「〈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」(2017 年 12 月 9 日)、「グルック・シンポジウム：オペラ《オルフェーオとエウリディーチェ》とその周辺」(2022 年 12 月 18 日)を行いました。今回のシンポジウムは第 3 弾となります。いずれのシンポジウムでも、作曲家の活動場所を網羅するよう、イタリアからイギリス、ドイツ、ロシアにまで研究対象を広げています。

また、毎回のシンポジウムでは研究発表に加えて、演奏家のご協力を得て関連楽曲のミニ・コンサートを実施していることも特徴です。今回は森川郁子さん(ソプラノ)、森有美子さん(ソプラノ)、阪永珠水さん(ヴァイオリン)、高橋弘治さん(チェロ)、上羽剛史さん(チェンバロ)にご登場いただきました。バロック研究は三・四百年前の芸術が対象です。何世紀も前の過去資料を扱うため、研究内容が伝わりにくい傾向にあります。シンポジウムに関連楽曲の演奏を付け加えることで、研究対象が息を吹き返し、私たちの音楽研究の意義を伝える助けとなっています。バロック・オペラは日本での上演機会が少ないこともあり、ミニ・コンサートを楽しみにして会場に来てくださるかたもおられ、企画の良さを感じています。また、研究者が陥りがちな隘路、つまり、研究の専門性を追い求めるあまり、資料に埋没してしまい芸術本来の輝きを忘れがちになるという、一種の職業病を癒すためにもミニ・コンサートは必要なものだと感じています。

今回の「アレッシンドロ・スカルラッティ」シンポジウムにあたり特筆すべきは、スカルラッティ研究の第一人者であるディンコ・ファブリス氏にビデオ出演をいただいたことでした。あらかじめ私たちのシンポジウムの骨子をお伝えした上で、ご快諾いただき、録画上映の形での参加が実現しました。ファブリス氏はレクチャーの中で、本シンポジウムがアレッシンドロ・スカルラッティ没後 350 年記念年の意義あるイベントだという位置付けを与えてくださいました。その言葉に励まされる形で、6 時間にわたる会を成功させることができました。

小野記念講堂および Zoom でご参加くださった皆さま、ファブリス氏と演奏者のかたがた、当日の会場運営にご協力くださったすべてのかたがたに、「バロック・オペラ」ワーキンググループと「オペラ／音楽劇研究所」から、あらためて感謝申し上げます。

アレッサンドロ・スカラッチェ 没後 300 年記念シンポジウム

趣旨説明

大河内 文恵

「バロック・オペラ」ワーキンググループ代表

アレッサンドロ・スカラッチェ没後 300 年にあたる 2025 年は、日本でもヨーロッパでも記念の演奏会やイベントがおこなわれた。日本においてアレッサンドロを扱った学術的なイベントは、12 月下旬におこなわれた演奏会の事前オンライン講演会のほかは、本シンポジウムが主たる任を負うこととなった。一方、演奏の機会としては、彼の作品がプログラムに含まれる演奏会が散見されたほか、没後 300 年記念と銘打った演奏会が、8 月に駒込と平塚でおこなわれたアントニオ・カルダーラ記念アンサンブルによるカンタータやリコーダーを中心としたアンサンブル曲のコンサート、10 月におこなわれた辻文栄氏の「アレッサンドロとわたし」、10 月に京都のカフェ・モンタージュでおこなわれた、カンタータやオペラのアリア、シンフォニアを組み合わせた演奏会、12 月下旬の日本イタリア古楽協会による 2 日間の演奏会などがおこなわれた。このような状況のなかで、日本におけるアレッサンドロ・スカラッチェ理解に学術的な貢献をし、それを実際の演奏で裏づけ、同時にあまり演奏されない作品の演奏を聴く機会を提供することが本シンポジウムの目的とするところである。

ナポリ派の始祖として音楽史上有名なアレッサンドロ・スカラッチェは、イタリア古典歌曲集所収の『董』や『ガンジス川』などで馴染みがあるものの、彼がどんな人生を送り、どんな作品を書いたのかについてはほとんど知られていない。本稿では、アレッサンドロの生涯と作品を概観しつつ、シンポジウム全体を振り返る。

アレッサンドロ・スカラッチェは 1660 年 5 月 2 日、パレルモにて誕生した。1672 年までに父が亡くなり、母と子どもたちはローマに移り住む。ナポリのイメージが強いアレッサンドロだが、終生ナポリに住んでいたわけではなく、ローマとナポリを行ったり来たりしており、その間でフィレンツェ、ヴェネツィア、ウルビーノにも滞在している。ローマでは、オラトリオなどで知られるカリッシミに師事していたとされている。1678 年 4 月、アレッサンドロは結婚した。この年の 12 月に聖ジャコモ・デッリ・インクラビリ教会の楽長に就任し、翌 1779 年 2 月に最初のオペラと言われる《顔立ちで取り違え》がコンティーニ家のプライベートな劇場にて上演された。この上演をめぐる当時の時代背景、とくにスペインとの関係について辻氏が詳細に論じている。1683 年にはナポリで初めてオペラを上演し、その 3 か月後にはナポリ副王の宮廷楽長に就任した。ここからほぼ毎年 1～3 つのオペラ作品が上演される。そのなかで、1694 年 1 月に上演された、イタリア古典歌曲集の『董』で有名な《ピッコロとデメートリオ》を取り上げた。萩原氏はナポリ上演の翌年 1695 年にシエナでの上演に焦点を当て、当時のシエナでのオペラ上演をめぐる状況をシエナ版の台本にみられる地域色と関連づけ、再演版を研究する意義の大きさを示唆した。《ピッコロとデメートリオ》は第 3 部のミニ・コンサートでナポリ版とロンドン版の比較がおこなわれた。同じ場面を伊英で聴くことでその違いが言語のみではなく、作品の趣味といったものにも影響を及ぼしていることが感じられた。

1702 年～1706 年の間はフィレンツェ郊外のプラトリーノにあるメディチ家の別荘でオペラを上演しており、その途中、1703 年 1 月にアレッサンドロは一家でローマに移住した。とはいえ、この時期ローマではあまりオペラを上演しておらず、プラトリーノをはじめ、1707 年にはヴェネツィア、それ以外はおそらくナポリで彼のオペラが上演されていた。ヴェネツィアで上演された 2 つのオペラうち、《ミトリダーテ・エウパートル》について、創作の経緯や音楽的特徴、ヴェネツィアでどのように評価されたかについて佐々木氏が発表した。1708 年には再

び副王の宮廷楽長に就任し、ナポリに戻っている。アレッサンドロのオペラはほとんどがオペラ・セリアだが、1作品だけ喜劇を作曲している。それが1718年にナポリのフィオレンティーナ劇場で上演された《名誉ある勝利》である。山田氏は、初演されたフィオレンティーニ劇場との関係、とくに興行意図について、山田氏が発掘した公証人資料をもとに解き明かした。

その3年後、1721年に最後のオペラ作品といわれる《グリゼルダ》がローマのカプラーニカ劇場で上演された。このオペラと《顔立ちで取り違え》は第2部のミニ・コンサートで演奏され、の最初のオペラと最後のオペラとの様式の違いが明らかになった。それはとくにアリアに顕著で、いわゆるナポリ派アリアの典型は晩年に確立されたものであることが実感された。

ナポリ派オペラはその後、ヨーロッパ中で隆盛を誇る。彼の弟子ともいわれるハッセをはじめ、ボルボラ、ヴィンチ、ピッチェッロ、パイジェッロ、チマローザと枚挙に暇がないわけだが、アレッサンドロが作った流れのイタリア以外での動きを第3部で扱った。

ロシアでは、18世紀にトラエッタ、パイジェッロ、チマローザといったナポリ派オペラ作曲家がロシア宮廷に招聘された。森本氏が、ロシアにおけるナポリ派の作曲家たちの重要性のみならず、ナポリ派の作曲家がロシアに滞在したことによって得たものという逆方向の影響についても指摘したことは、ナポリ派と諸外国との関係を考える上で今後重要な鍵の1つとなるであろう。

ドイツ諸都市においては、ナポリ派という大きな枠組みでは影響が及んでいるが、アレッサンドロ自身のオペラが上演された記録は驚くほど少ない。そのようななかで、田中氏はアレッサンドロの小さな痕跡を同時代、死後～1750年前後、19世紀に分けて丹念に拾い、未だ解明されていないさまざまな「点」の存在を示唆した。

吉江氏は、直接的にアレッサンドロの影響が及んでいるロンドンを取り上げ、英語に翻訳され、パステイッチョの形で上演されたロンドン版の特殊性を、ロンドンのイタリア・オペラ上演における意義と絡めて論じた。

7人の研究発表と、各部のミニ・コンサートは有機的につながり、アレッサンドロ・スカラッチェの新たな一面と今後につながる重要な論点が共有された。

第3部 各国受容

- 発表5：森本 頼子 18世紀ロシアとナポリ楽派のつながり
- 発表6：田中 伸明 ドイツにおけるA.スカルラッティ受容とサンティーニ・コレクション
- 発表7：吉江 秀和 《ピッコとデメートリオ (ピュロスとデメトリオス)》のロンドン上演について

フランチェスコ・アルボレア Francesco Alborea (1691-1739) 高橋・上羽
「チェロ・ソナタ ニ長調」より 第1楽章 Amorooso

《ピッコとデメートリオ *Il Pirro e Demetrio*》(ナポリ版 1694)より

第2幕 第2場
アリア〔マリオ〕 *Rugiadose, Odorose* (露に濡れ、かぐわしいスマレよ) 森

第3幕 第11(12)場
アリア〔マリオ〕 *Con cento baci, e mille* (百のキスで、千のキスで)

フランチェスコ・アルボレア 高橋・上羽
「チェロ・ソナタ ニ長調」より 第2楽章 Allegro

《ピュロスとデメトリオス *Pyrrhus and Demetrius*》(ロンドン版 1708)より

第3幕 第12場
アリア〔マリウス〕 *For me Love has decreed her* (私のために愛の神は彼女を与えてくださった) 森川

第2幕 第2場
アリア〔マリウス〕 *Blushing Violets* (赤く染まったスマレよ)

フランチェスコ・アルボレア 高橋・上羽
「チェロ・ソナタ ニ長調」より 第3楽章 Menuet

森川 郁子 (Sop.) 森 有美子 (Sop.)
阪永 珠水 (Vn.) 高橋 弘治 (Vc.) 上羽 剛史 (Cem.)

質疑応答 (コメンテーター：野田 農)

閉会挨拶：大河内 文恵

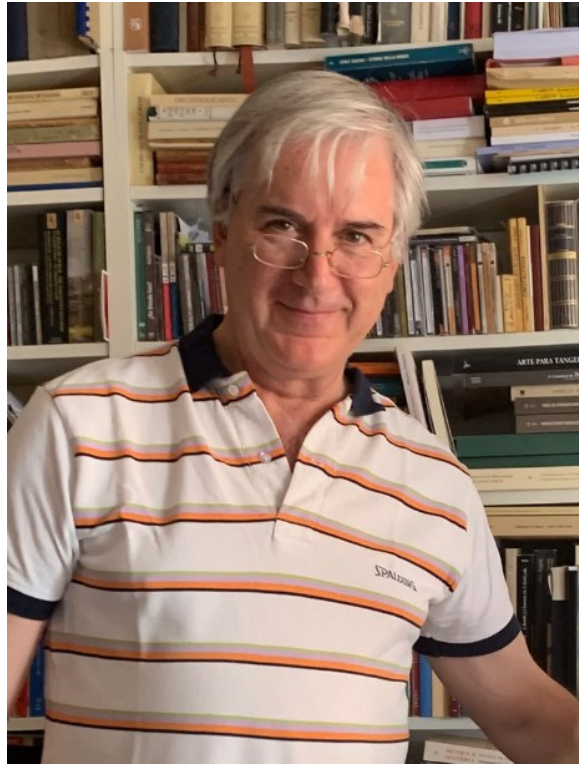
特別講演記録

「アレッサンドロ・スカラッティ研究の現在」

The current state of researches on Alessandro Scarlatti

特別講師：ディンコ・ファブリス **FABRIS Dinko**

(バジリカータ大学教授・国際音楽学会元会長)



バーリ出身、音楽学者。元・国際音楽学会 IMS 会長（2012-17）、現在、イタリア・バジリカータ大学教授、オランダ・ライデン大学大学院博士課程（音楽学）正教授。ローマ教皇庁文化評議会音楽参与。ドゥーニ音楽祭（マテーラ市）芸術監督。ペーレンライター社によるカヴァッリ批判校訂版全集、およびジェズアルド批判校訂版全集委員。

ヴェローナ音楽院でリュート、ボローニャ大学でイタリア文学と音楽学を学び、ロンドン大学ロイヤルホロウェイ校で博士号取得。バーリ音楽院古楽科教授、パリ大学ソルボンヌ校、メルボルン大学、リュブリャナ大学等での客員教授を経て現職。専門はリュート音楽、および 16-18 世紀の南イタリアの音楽で、これまで、フェッラーラのメセナ、アンドレア・ファルコニエーリ、アンドレア・ガブリエーリ、フランチェスコ・プロヴェンツァーレ、フランチェスコ・カヴァッリ、ヘンリー・パーセルなどに関する単著から、ニーノ・ロータに関する編著書（2025）まで、著書、論文、校訂楽譜多数。指揮者アントーニオ・フローリオと、古楽アンサンブル Cappella Napletana を設立、30 年以上にわたってナポリの古楽、特にクリストファロ・カレザーナ、プロヴェンツァーレの復活を手掛けてきた。

以下、特別講演の全文の日本語訳を掲載する。

イタリアより、日本の皆様、特にイタリアのバロック・オペラを愛する方々に親愛なる挨拶をお送りします。そして、早稲田大学オペラ／音楽劇研究所の皆様が、この重要なシンポジウムを開催してくださり、1725年に亡くなったアレッサンドロ・スカルラッチェの没後300周年を記念する場を設けてくださったことに感謝いたします。特に、招待いただきました石井道子先生と大河内文恵先生に心よりお礼申し上げます。最後に、イタリアのバロックを専門とする音楽学者たちすべての友である山田高誌先生に、私の発表準備と翻訳に際してご助力いただいたことをお礼申し上げます。

アレッサンドロ・スカルラッチェは、その時代においてヨーロッパで最も重要なオペラ作曲家と見なされ、対位法の技術に非常に優れていたため「我々の時代のオルフェオ」と呼ばれました。ヘンデル、クヴァンツ、ハッセといった18世紀の最も重要な作曲家たちが彼に会いに訪れ、なかでもハッセはその弟子となりました。しかしながら現在、彼の人気は他の多くのバロック作曲家に比べて低く、アレッサンドロは、主に鍵盤楽器の音楽で知られ、時代を超えてその名声を保ったドメニコ・スカルラッチェの父としてのみ記憶されるに過ぎないかもしれません。

本稿では、アレッサンドロ・スカルラッチェの再評価がなぜこれほど遅く困難であったのかその理由を検討しつつ、没後300年となる2025年において、イタリアおよび世界中でスカルラッチェ父の音楽、とりわけオペラ作品への関心が突然、急速に高まった現象について探してみたいと思います。

2018年、私はオックスフォード大学出版局の『*Oxford Bibliographies* (オックスフォード・ビブリオグラフィーズ)』のシリーズに、アレッサンドロ・スカルラッチェの伝記に関する項目を執筆するよう招かれ、2019年にオンラインで公開されました。これが、スカルラッチェ父アレッサンドロに関してこれまでに出版されたすべての文献を注意深く読みきかけとなりました。

1905年、イギリスの音楽学者エドワード・デント Edward Dent による先駆的な最初の単著『*Alessandro Scarlatti. His Life and Works* アレッサンドロ・スカルラッチェ：人生と作品』から、シチリアのスカルラッチェ研究者ロベルト・パガーノ Roberto Pagano によ

る決定版伝記『*Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una* (アレッサンドロとドメニコ：一つに重なる二人の人生)』の第三版が2015年に刊行されるに至るまで、私たちの偉大なパレルモ出身作曲家の生涯と作品に関する知識は飛躍的に増大してきました。

私たちは、1928年までA.スカルラッチェの生年月日や出生地すら知られていなかったと考えています。彼はナポリで生まれたともトラーパニで生まれたともよく言われていました。20世紀前半に活躍したナポリの音楽学者ウリッセ・プロタ＝ジュルレオ Ulisse Prota-Giurleo は、国立ナポリ公文書館に保管されていた文書に基づき、アレッサンドロが1660年にパレルモで生まれたことを初めて証明しました。彼はまた、アレッサンドロの一族についての重要な伝記情報もあわせて明らかにし、これらは後の研究者によって、ドメニコ以外の他の子や親族の音楽的経歴を再構築するために利用されることになります。

その後、アレッサンドロ・スカルラッチェの作品の最初の本格的な全集カタログが日の目を見るまでには、さらに12年の歳月がかかりました。そのカタログは、ローマの音楽学者ジャンカルロ・ロスティロラ Giancarlo Rostirolla が編集し、1972年にトリノのイタリア国営放送出版局 (ERI) から出版された貴重な書籍で、スカルラッチェのオラトリオに関するリーノ・ピアンキ Lino Bianchi の研究も収録されています。そして何より、当時まだ若手だった音楽学者ロベルト・パガーノによる、スカルラッチェの最初の詳細な伝記が掲載されており、当時知られていたすべての文書、つまり、1961年にマリオ・ファブブリ Mario Fabbri によって出版された、スカルラッチェのパトロンであったフェルディナンド・デ・メディチとスカルラッチェの間で交わされた書簡も含まれています(これにより、17世紀末から18世紀初頭にかけてのアレッサンドロの手紙約60通を知ることができたのです)。

この瞬間から、ロベルト・パガーノはアレッサンドロ・スカルラッチェの主要研究者となり、その後約50年間にわたって彼の生涯をかけて、スカルラッチェを研究し続け、有名な息子ドメニコの生涯とも結びつけることができました。これは、1985年にイタリア語で初めて出版された彼の本『アレッサンドロとドメニコ：一つに重なる二人の人生』の有名なタイトルが示す通りです (フレデリック・ハモンド Frederick

Hammond は、この本の第 2 版を 2006 年に英語版で出版し、国際的に大きな影響を与えました)。パガーノの考えでは、スカルラッチェ家は典型的な南イタリアの家族であり(シチリアはナポリと大差はなく、現在でも数世紀にわたる伝統を共有しています)、家長制・ピラミッド型の構造に基づいていました。家族の長であるアレッサンドロは、妻や近親者、特に 10 人の子供たちに、破ることのできない厳格な行動規範を強いていたのです。

パガーノのこの仮説の証拠は、1685 年ナポリで生まれた四男の天才、ドメニコの、一見奇妙に見える人生の選択にありました。彼は父の意思に沿ってその歩みを始めたわけですが(実際、最初はカンタータを書き、その後ナポリとローマのために多くのオペラを発表し、最終的には父が彼に影響のある宮廷や重要な教会で名誉ある職を得させようとする試みに従って宗教音楽を手がけたわけです)、1719 年ごろ突然、父による生活とキャリアの圧迫的な支配から解放されたいと望み、非常に遠い地での仕事を受け入れました。最初はポルトガル宮廷、そして将来のブラジル王と結婚することになる王女のため、スペインでチェンバロの師匠として働き、イベリア半島で残る 37 年間の人生を過ごしたのです。

しかし何よりこの証拠は、彼が声楽曲をもう書かず、すべての天才の才能を 550 曲以上の鍵盤ソナタの作曲に集中させたという選択に見られます。その数は、父が作曲したカンタータの数にほぼ匹敵するのです。したがって、二人の人生は鏡のように深く結びつきながらも、離れざるを得なかったと考えるのです。この二人のスカルラッチェの人生に対する「地中海的」な見方は学者たちによって一度も疑問視されなかったのですが、一方でロベルト・パガーノがその本を書くために用いた文体は、一部の学者からは、学術的書物というよりむしろ「伝記小説」と見なされ、初めは非常に批判されました。

この非難はロベルト・パガーノを生涯にわたり悲しませたのですが、彼の没後である 2015 年、『アレッサンドロとドメニコ：一つに重なる二人の人生』第 3 版の序文と結びに、彼の「弁明」が書かれることで、ついに彼の長年にわたる地道な学術的成果は正当に評価されることになり、あらゆる伝記研究の基礎を確立したのです。

アレッサンドロ・スカルラッチェの作品に関して言えば、当時の市場の原則に従い、印刷された楽譜はごくわずかでした。一方、さまざまな性質や出所の筆写

譜写譜が複数のバージョンで流通しており、その後世界中の図書館に収蔵されることとなり、研究や批判的校訂の作業は複雑になりました。

実際、スカルラッチェ自身、何度も自身のキャリアで 100 作を超える驚異的な数の音楽作品を作曲したと発表しており(1721 年の最後のオペラ《グリゼルダ *La Griselda*》のリブレットには合計 114 点のタイトルが記されています)、多くの作品は既に演奏された自身の作品の別タイトル版やパステイッチョとして数えられたとしても、現存する完全なオペラだけでも少なくとも 60 作という膨大な数となっています。

1973 年から 1985 年にかけて、アメリカの音楽学者ドナルド・J・グラウト Donald J. Grout の主導により、ハーバード大学出版局から『*The operas of Alessandro Scarlatti*(アレッサンドロ・スカルラッチェのオペラ)』シリーズが始まりました。しかし、著者グラウトの死により第 9 巻で中断され、それ以来、特にイタリアにおいては、ローマの音楽史研究所やボローニャの出版社 Ut Orpheus の主導で、断続的な出版が行われるのみとなりました。したがって、劇場や音楽祭の音楽監督にとって、現代におけるスカルラッチェ作品の演奏を計画するための楽譜や資料は不足しており、近年までその演奏は非常に限られていました。

同様に、1964 年からローマの出版社 De Santis より出版、リーノ・ピアンキが監修した『*Oratori di Alessandro Scarlatti*(アレッサンドロ・スカルラッチェのオラトリオ)』シリーズも、1969 年にわずか 5 巻で中断されるなど、状況は同様に良くありませんでした。

オラトリオについて述べておくと、作曲した約 38 作品のうち、最近まで、イタリアの異なる出版社によって出版されてきた作品数は、合計で 14 作品となっています。特に、ローマの教会のためにスカルラッチェが書いた膨大な宗教音楽の他の作品については、そのごく一部しか現代版化されておらず、この分野で際立った貢献をしたのがイタリアの音楽学者、フロジノーネ音楽院教授のルカ・デッラ・リーベラ Luca della Libera です。彼はスカルラッチェのローマ宗教音楽について博士論文を執筆し、それは数年前にイタリア語版と英語版で出版されました。

デッラ・リーベラ自身、それまでにアメリカの楽譜出版社 A/R Editions のために、スカルラッチェの宗教音楽のいくつかの版を校訂しており、その中には 1702 年の《宗教的コンチェルト *Concerti sacri*》と、2012 年に刊行された宗教音楽のアンソロジーが含まれます。同じくデッラ・リーベラは、2025 年の記念年初めに、

アレッサンドロ・スカラッチェだけでなく、その家族全体の伝記における最近の最も重要な貢献とされるものを出版しました。それが彼の著書『*Con la dovuta humildà del mio profondo rispetto: Le lettere della famiglia Scarlatti ad Annibale Albani* (謹んで深い敬意とともに：スカラッチェ家よりアンニバーレ・アルバーニへの手紙)』(Lucca: LIM, 2025) となります。

このデッラ・リーベラの著作『謹んで深い敬意とともに：スカラッチェ家よりアンニバーレ・アルバーニへの手紙』には、実際に 100 通もの未公開の手紙が収められており、スカラッチェ家のさまざまなメンバーが、ローマの著名で音楽愛好家の枢機卿の一人であったアルバーニに宛てて書いたものが含まれています。これらの手紙は、巨大なアルバーニ文書館のデジタル化作業によって発見されました。この本にはアレッサンドロによる 31 通、そしてドメニコ・スカラッチェによる未公開の手紙が 3 通（これまで知られていた唯一の手紙に追加されるものです）、その他の子どもたちの手紙として、ピエトロ・スカラッチェの 50 通以上の手紙、アレッサンドロの妻の手紙が 1 通収められています。したがって、この非常に特別な一家の多くの芸術的、そして人間的な出来事を照らし出す、並外れた財産と言えるでしょう。

アレッサンドロ・スカラッチェの最も活気に満ち、かつ膨大な音楽作品群、すなわち 800 曲を超えるカンタータ（ハンリー Hanley はそのカタログで少なくとも 783 曲を真正と見なしています）は、数年前まで、現代版で入手可能な曲はごくわずかで、さらにそれらは偶然的に出版されるもので、体系的なプロジェクトとして整理されたものではありませんでした。

なかでも音楽学者で音楽家であるロザリンド・ハルトン Rosalind Halton による最初の試みは、「スカラッチェ・プロジェクト」と呼ばれ、イギリスの編集事業 Cantata Editions の一環として行われたものですが、そこでいくつかの室内カンタータの出版が行われてきています。一方、スカラッチェの最後のセレナータ《エルミニア *Erminia*》は、トーマス・グリフィン Thomas Griffin がイタリア音楽史研究所 *Istituto Italiano per la Storia della Musica* のために出版したものです。ハルトンは、アレッサンドロ・スカラッチェの声乐作品および器楽作品の他の作品も出版していますが、彼女は、音楽学的再発見の側面と、パレルモ出身作曲家の忘れられた音楽の演奏の両面に取り組む、数少ない学者の一人となっています。

以上で、2025 年の記念年の前に行われてきたアレッサンドロ・スカラッチェ再評価の概観を締めくくりますが、この作曲家が少なくとも 3 回の国際学会のテーマとなってきたことを改めて指摘しておく必要があります。最初の学会は 1975 年、ドイツのヴェルツブルクで開催されました。これは、研究がまだ初期段階にあった時期で、後にボローニャ大学教授となるオペラ学、音楽学者ロレンツォ・ビアンコーニ Lorenzo Bianconi がまだ若いころ、スカラッチェのオペラ作品の年代記と、1700 年までのナポリ・サン・バルトロメオ劇場におけるその他の作品を詳細に再構築した研究で注目を集め、この研究は今日においてもなお卓越したものとなっています。

このアレッサンドロ・スカラッチェ学会の論文集は、1979 年、ドイツの出版社 Hans Schneider から出版されました。その後 2010 年、誕生 350 周年の年には、同じタイトル「信仰と情熱 *Devozione e passione*」で、イタリアで二つの学会が開催されました。1 つ目はレッジョ・ディ・カラブリアで（学会論文集は 2013 年、ニコロ・マッカヴィーノ Niccolò Maccavino 編による出版）、もう 1 つはナポリで（学会論文集は 2014 年、ルカ・デッラ・リーベラとパオロジョヴァンニ・マイオーネ Paologiovanni Maione 編による出版）行われました。

これまで私が言及した書物に加えて、数十の雑誌や論集に掲載された論文記事、そして主要な事典項目（現在ではすべてオンラインでも利用可能なニューグローブ、MGG など）は、すでに出版されている参考文献表によく整理され、記録されています：最初の文献表としては、1993 年にアメリカのガーランド社からカルロ・ヴィターリ Carlo Vitali によって編纂された『*Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research* (アレッサンドロとドメニコ・スカラッチェ：研究手引き)』、次に現在コンプルテンセ大学准教授ホセ・マリア・ドミンゲス José Maria Dominguez による『*Dizionario biografico degli italiani* (イタリア人名辞典)』の「Alessandro Scarlatti」の項目、そして最後に 2019 年、『*オックスフォード・ビブリオグラフィーズ*』のために私が作成した「Scarlatti」の項目です。

しかし、アレッサンドロ・スカラッチェに関するこのような活発な研究の状況を背景にしながら、デントの著作が出版されてからの 1 世紀の間に、音楽実践、オペラ上演、コンサート、レコーディングの分野では何が起こったのでしょうか？

パリゾッティによる『イタリア古典歌曲集』のおかげで、19世紀末より、世界中の歌手たちはアレッサンドロ・スカラッティの声楽作品をレパートリーに取り入れはじめました。しかし、少なくとも20世紀後半までは、スカラッティのオペラ全曲がどの劇場やフェスティバルでも演奏されることは非常に稀でした。歴史的に重要な演奏再発見の最初の場合は、1940年、シエナのアカデミア・キジアーナ主催による「第2回シエナ音楽週間」でした。これは作曲家アルフレード・カゼッラ Alfredo Casella の意向に基づき、スカラッティ一族に捧げられた音楽祭で、その中で、スカラッティの後期ナポリ時代、スカラッティ唯一の喜劇作品《名誉ある勝利 *Il trionfo dell'onore*》(1716) が、当時かなり知られていたイタリア人作曲家ヴィルジーノ・モルターリ Virgino Mortari による改訂版によって、近代初演されました。1960年、ナポリでの生誕300年祭の際には、アレッサンドロ・スカラッティにちなんで名付けられた音楽協会によるいくつかのコンサートが行われ、サン・カルロ劇場のシーズンにはオペラの初演も行われました。

しかし、その時期を経た後にオペラ公演は稀となりました。その理由の一つには、当時の数十年間にわたり、声楽役の多くをこなせる専門的な団体を見つけるのが困難であったことと、そして19世紀オペラやブッチェーニ作品に慣れた観客が、新しい作品を受け入れる能力への信頼が薄かったことがあります。したがって、1999年にパレルモのマッシモ劇場によって創設され、ロベルト・パガーノが芸術監督を務めた初の「アレッサンドロ・スカラッティ・フェスティバル」の経験は、唯一無二といえ、残念ながらその後も再現されることのない機会となりました。

パレルモでのスカラッティ・フェスティバルの最初のすばらしい成果の一つは、それまでカタニア出身の作曲家、ヴィンチェンツォ・ベッリーニにちなんで名付けられていたパレルモ市の音楽院の名称を変更する決定でした。ここよりパレルモ音楽院は、「アレッサンドロ・スカラッティ音楽院」と改名されることになりました。全体で4年間にわたって開催されたパレルモ・スカラッティ・フェスティバルは、専門家による初演や珍しい演奏を通じて作品、オラトリオ、さまざまな音楽を聴かせることに成功しました。これらの演奏者は、今日では「informed (歴史的知見に基づく)」と呼ばれる実践、すなわちアーリー・ミュージック・リバイバルの精神に基づく演奏に特化しています。その中のいくつかの演奏者は、アレッサンドロ・

スカラッティのさまざまな宗教曲や世俗曲を現代のコンサート形式で復活させることをすでに大成功を取っており、その後、多くのアルバムとして発売され続けています。中では特に、ファビオ・ビオンディ Fabio Biondi がエウロパ・ガランテと録音したスカラッティのオラトリオ・シリーズなどを思い浮かべます。(例えば、リナルド・アレッサンドリーニ Rinaldo Alessandrini がコンチェルト・イタリアーノとともに、そして近年ではアントーニオ・フローリオ Antonio Florio がカッペラ・ナポリターナとともに、2023年、ナポリのA.スカラッティ協会 Associazione Alessandro Scarlatti によって開始されたコンサートシリーズで三つのオラトリオを演奏しました)。

当然ながら、より簡単だったのは室内カンタータのジャンルです。これは声と少数の楽器という編成で演奏され、多くの録音を生み出しました。それでも、新しいタイトルの総数は数十曲を超えることはなく、残されたカンタータの総体と比べるとごくわずかです。まさにこの分野で最近注目を集めたのが、イタリアの歌手ヴァレリア・ラグロッタ Valeria LaGrotta で、彼女自身が現代版として出版した14曲の中から選んだカンタータのアルバムを録音しました。このエディションは、アレッサンドロ・スカラッティの楽器付きカンタータの重要な選択肢を提供しており、そのCD、および出版譜も2025年の記念年に間に合うように発売されることになりました。(Centro di Musica Antica-Turchini Edizioni より出版。)

以上ここで、1905年から今日までのアレッサンドロ・スカラッティの再発見の状況をまとめたいと思います。ますます重要になってきている音楽学的研究から出発し、演奏に至るまで、——しかし残念ながら、後者の演奏については作曲家の重要性に比べるとまだ十分とは言えません。——2025年に迎えるスカラッティ没後300年記念年は、まさにこの演奏面での取り組みによって、現代におけるアレッサンドロの「評価」に与えた影響をより際立たせることができるかと思えます。東京での今回のシンポジウムに至るまで、この年の終わりが近づいたことにより、概略的な評価を示すことができる段階に達しました。近年のスカラッティに関する出版の高まりのおかげで、ついにアレッサンドロの歴史的重要性に見合った300年記念プロジェクトを準備する土壌が整ったのです。

このような流れで、2023年、いくつかの機関と大学が集まり、イタリア文化省に対して2025年にアレッサンドロ・スカラッティを顕彰するための「国家委

員会」を公式に認めるよう提案するための調整委員会を設立しました。

この「国家委員会」は、ローマに拠点を置くイタリア音楽に関する組織であるイタリア音楽全国委員会 (CIDIM) が運営しておりますが、同時に、パヴィア大学クレモナ校音楽文献学学部もアレッサンドロ・スカラッティ作品のナショナル・エディション版出版の認定を求める同様の申請を行いました。このナショナル・エディションは、パヴィア大学クレモナ校教授の音楽学者アンジェラ・ロマニョーリ Angela Romagnoli が担当しています。

したがって、2025 年以降、パヴィア大学クレモナ校がアレッサンドロ・スカラッティ全作品出版委員会を運営、実際の出版はナポリの古楽研究所トゥルキーニ Centro di Musica Antica-Turchini Edizioni が担当、全体の監修をナポリ大学教授パオロジョヴァンニ・マイオーネが、そして、フロシノーネ音楽院教授でスカラッティ専門家のルカ・デッラ・リーベラがそこに専門家として参加します。

これは大変良いニュースとなっています。なぜなら、この数年間に現れた多くの小さな出版プロジェクトが、ついにひとつの大きな全集版にまとめられ、アレッサンドロ・スカラッティが残した膨大な音楽作品のよりオリジナルの姿を、世界中の図書館や研究機関に届けることができることになるからです。

CIDIM イタリア音楽全国委員会のプロジェクトは、その間にも優れた成果を上げています。実際、2025 年を通じて、過去 100 年間に例を見なかったほど多くの学会、セミナー、出版活動が行われたのでした。さらに、スカラッティに関する研究集会はイタリア半島全体で開催され、少なくとも 1 件はイタリア国外でも行われました (リスボンで 9 月 4 日から 7 日にかけて開催された「Scarlatti's World」国際会議では、アレッサンドロとドメニコ・スカラッティが、ロベルト・バガーノの書籍の文脈で紹介されました)。

まずイタリアで最初の研究集会はポローニャで行われました。2025 年 5 月のポローニャ・フィルハーモニア協会での研究会、さらに 6 月ポローニャ音楽院“マルティーニ”での学会です。10 月にはイタリア国内の学会のハイライトが訪れます。最初のイベントは 10 月 2 日から 4 日にかけて、パレルモ大学とマッシモ劇場共催で《ミトリダーテ・エウパートル *Mitridate Eupatore*》(1707) の新演出上演を中心に国際学会が行われました。その後 10 月 15 日にはパレルモ音楽院でスカラ

ッティの音楽演奏法に関する研究会が行われました。さらに 10 月 23 日と 24 日にはナポリ音楽院で、ナポリ・スカラッティ協会の協力による大規模な学会が開催されました。この学会では、スカラッティ協会がこの機会のためにアントーニオ・フローリオ指揮のカッペラ・ナポリターナによるオラトリオ《バラの庭 *Il giardino di rose*》を演奏させましたが、この作品のナポリ初演の台本は、ほんの数年前に発見されたものです。

その直後の 2025 年 10 月 28 日、ミラノ音楽院では研究会「Qual di lieti concerti: Alessandro Scarlatti 1660-1725 (喜びの調べ: アレッサンドロ・スカラッティ 1660-1725)」が開催され、最近音楽院に寄贈されたオラトリオのデジタル化プロジェクトが公開されました。同じくミラノでは、11 月 30 日まで続いた「スカラッティ・フェスティバル」も行われました。さらにナポリでは、11 月 13 日から 15 日まで、今回はトゥルキーニ財団で「Intorno a Scarlatti: teatro, danza e devozione (スカラッティをめぐる: 劇場、ダンス、信仰)」という学会が開かれ、スカラッティの作品ナショナル・エディション・プロジェクトの紹介の場となりました。したがって、この東京でのシンポジウムは、スカラッティに捧げられた充実した記念年を立派に締めくくるものとなるのです。

ここでさらに、この記念年が、スカラッティの音楽を一般大衆に知ってもらい、広める上でいかに恵まれた年であったかを強調したいと思います。

少なくとも 3 つの大きなイタリアの劇場 (うち、ローマのオペラ劇場でコンサートが開催されたことを除く) が、スカラッティ作品の中でも非常に重要な作品の新演出を上演しました。ヴェネツィアのフェニーチェ劇場は、3 月 7 日から 15 日までヴェネツィアのマリブラン劇場で、ステファノ・ヴィツイオリ Stefano Vizioli 演出、エンリコ・オノフリ Enrico Onofri 指揮による《名誉ある勝利》を上演し、これは先日発売された DVD にも収録されています。10 月初旬には、前述の学会が行われた際に、パレルモのマッシモ劇場が、チェチーリア・リゴーリオ Cecilia Cecilia Ligorio 演出、ジュリオ・プランディ Giulio Prandi 指揮による《ミトリダーテ・エウパートル》を上演しました。最後に、10 月 10 日と 11 日には、フィレンツェのマッジョ・ムジカーレ・フィオレンティーノのシーズンとして、ゴルドーニ劇場で《イル・チーロ *Il Ciro*》(1712) が上演されました。

しかし、これらすべての活動は、祝賀的で特別なイ

ベントとしてしか位置づけられず、しかもイタリア国外ではあまり注目を集めなかったようです。音楽学分野では、アレッサンドロ・スカラッチィはもはや西洋音楽史上でその地位が確立された人物とされていますが、彼の音楽を現代の聴衆に紹介するのは簡単ではありません。

実際、スカラッチィの音楽は“彼の”時代の聴衆にとっても常に好まれていたわけではないのです。ナポリの副王グリマーニに仕えていたボローニャ伯爵フランチェスコ・マリア・ザンベッカリ Francesco Maria Zambecari が 1709 年 4 月 16 日に送った手紙を見てください。そこで彼は、アレッサンドロ・スカラッチィの音楽について次のように評価しています。

「彼は最後の作品を作ったが、全く喜ばれなかった。そのため、彼の作品を聞くたびに退屈を感じるだろう。彼は偉大な人物であり、非常に優れた人物であるが、作品そのものが非常に難解で演劇には向かないため、逆に敬遠される。特に、対位法に精通している人なら評価するだろう。しかし、千人規模の劇場で聴衆のうち理解できる人は 20 人もおらず、それ以外の人々は楽しくて劇的なものを感じられず退屈してしまう。その上、作品があまりに難しいため、演奏者は間違えないように細心の注意を払わなければならない、自分のやり方で自由に表現することもできず、非常に疲れてしまう。そのため、総じて劇場での彼のスタイルは好まれず、ヴェネツィアで行われているように、もっと陽気で跳ねるような作品が求められる。」

(この手紙は、ルカ・デッラ・リーベラによるスカラッチィの宗教音楽に関する著作の冒頭にわざわざ掲載されたもので、スカラッチィの音楽概念の複雑さを示すためのものであります。)

今日でも当時と同様、スカラッチィの音楽はその複雑さに魅了されますが、しばしば非常に難解でもあ

ります。この難しさの理由は、同時代の人によってすでによく表現されており、これはスカラッチィの芸術そのものの完成度に起因しているとも言えるのではないのでしょうか。また、次の一説。

「アレッサンドロ・スカラッチィ、当時はナポリ王宮の楽長で、『音楽のオルフェオ』と称され、我々の時代に見られる中で最も対位法に精通した人間であることは、彼を知る者には周知のことであり、彼の多くの作品がその証である。」

これは、スカラッチィによって入団が許された、ナポリ王室礼拝堂に所属するバス歌手であり、風変わりな司祭であったボニファーチョ・ペコロネ Bonifacio Pecorone が、1729 年にナポリで出版した『Memorie (回想録)』でこのように書いているのです。

ヨーハン・ゼバスティアン・バッハ（息子ドメニコの同時代人）と同様に、アレッサンドロは、自身の音楽を妥協なく書き、対位法という音楽芸術の最も深い原則に基づいていました。そのため、1708 年以降に登場したナポリやローマの新世代の音楽家と比べて、アレッサンドロは早くも「古い」と感じられたのです。

私が常に印象的だと思うのは、ロベルト・パガーノが 1708 年に 50 歳でナポリに戻ったばかりのアレッサンドロ・スカラッチィを形容する際に使った形容詞です。

～「老いた (anziano)」スカラッチィ～」

これは単に年齢の問題ではなく、むしろ時代遅れで、自分の時代に合わないという自覚の問題でした。しかし、この特徴は、アレッサンドロ・スカラッチィを人類の歴史におけるすべての偉大な芸術家と共通するものとしていました。

自らの時代を超えて生き、同時代の人々には理解し難い高みへと達した者は、後に歴史の支持を得るのです。私たちはここに、アレッサンドロの時代が到来したことを願うのです。

イタリア語原文より訳：山田 高誌・萩原 里香

《*Gli equivoci nel sembiante* (顔だちで取り違え)》

——ローマ初演をめぐるスキャンダル

辻 昌宏

アレッサンドロ・スカラッチェの《*Gli equivoci nel sembiante*》(以下《*Equivoci*》)は、若き作曲家の出世作としてしばしば言及されてきた。しかし本作の背後には、シチリア支配をめぐるスペインの権力構造、ローマにおける教皇庁の上演統制と道徳規制、そしてスペイン大使カルピオ侯やスウェーデン女王クリスティーナといったパトロンたちの思惑が複雑に絡み合っている。本稿では近年の研究成果をふまえつつ、1679年ローマ初演をめぐるコンテキストのなかに《*Equivoci*》を位置づけ、同作品からナポリ時代のオペラ・セリアにいたる様式的連続性を、スペイン世界の祝祭文化との関係において考察する。

1 スペイン支配下のシチリアと祝祭文化

スカラッチェは1660年、スペイン支配下のシチリアに生まれた。父ピエトロ・スカラータ〔*Scarlata*。のちにローマ移住以降 *Scarlatti* に変化〕はトラバーニ出身でパレルモに移住した音楽家であり、周囲にも音楽家の友人・知人が多かったことが記録からうかがえる。シチリアは1282年の「シチリアの晩鐘」以降、アラゴン王家、ついでハプスブルク家を戴くスペイン王家の支配下に入り、18世紀にはサヴォイア家、オーストリア・ハプスブルク家を経てスペイン・ブルボン家の統治へと移行するが、長期にわたり「スペイン世界」の一部として位置づけられていた。スカラッチェが生まれる約380年前から、島は一貫してスペインの支配構造の内部に組み込まれていたのである。

スペインによるシチリア統治は、しばしば *festa* (祝祭)・*farina* (小麦=穀物)・*forca* (絞首台)の「三つのF」で要約される。*festa* は副王の入場式や聖人祭、凱旋・勝利祭などにおける壮麗なエフェメラ演出、すなわち一時的な舞台装置や凱旋門、機械仕掛けの仕掛け物を伴う祝祭空間を指し、権威の可視化=プロパガンダとして機能した。そのなかで音楽は教会および国

家の威厳を高める重要な役割を担い、荘重な様式の声楽・器楽作品が用いられていった。他方で *farina* は穀物市場の監督や備蓄、施しを通じた暴動抑制の手段であり、*forca* は公開処刑によって反乱や犯罪を威嚇する装置であった。祝祭と施しの華やかさの背後に強い抑圧が存在するという構図のもとで、祝祭音楽は総合芸術であると同時に統治の道具でもあった。シチリアにおける音楽文化は、成立当初から政治と権力の論理と密接に結びついていたと言えよう。

シチリア社会における貴族と芸術家の距離感も注目すべき点である。18世紀後半の旅行記では、パレルモにおいて歌手や音楽家が剣を帯びて貴族と肩を並べ、*tu* で呼び合い、冗談や口論さえ交わす様子が記されている。年代は下るものの、貴族と音楽家・歌手との物理的・心理的距離がきわめて近かったことがうかがえる。このような環境のもとで育ったスカラッチェにとって、のちにローマでスペイン大使館やクリスティーナの宮廷に「自然に入り込む」ことは、不思議ではなかつただろう。

パレルモ大聖堂楽長ヴィンチェンツォ・アマート(1629~1670)は、福音書に基づく受難曲で人気を博した作曲家であり、洗礼記録によればスカラッチェ家の子どもの洗礼式にたびたび立ち会っている。アマートは母方の叔父であったと考えられ、アレッサンドロ少年は幼少期から教会音楽の第一線にいる作曲家とごく近い距離にあった。1670年のアマートの死去と、その直後の1671~72年にシチリアを襲った穀物不作・飢饉は、音楽環境と生活基盤の双方を揺るがす出来事であり、スカラッチェ一家がローマへの移動を決意する一因となったと推測される。

2 ローマのオペラ上演と道徳規制

ローマにおいてスウェーデン女王クリスティーナは特異な存在であった。ルター派からカトリックに改宗

した彼女は、アレクサンドロ7世ら歴代教皇にとって対抗宗教改革の象徴的存在であると同時に、世俗劇場文化の強力な推進者でもあった。建築家カルロ・フォンターナらとともに、彼女はトル・ディ・ノーナ劇場の開場を主導し、1671年にローマ最初の公開常設劇場が誕生する。

しかしローマの公開オペラは一貫して教皇庁の道徳規制と政治判断の下に置かれており、「通年興行」のようなかたちには発展しなかった。教皇にとって礼拝に奉仕する教会音楽があれば十分であり、オペラはむしろ抑制すべき危険な娯楽と見なされることが多かったのである。より決定的に抑圧したのがインノケンティウス11世（在位1676～1689）であり、財政再建と反ニポティズム、厳格な道徳規制を掲げてローマの娯楽空間を引き締めた。彼のもとでローマの公共の演劇・音楽上演は原則禁止となり、トル・ディ・ノーナ劇場は閉鎖され、システーナ礼拝堂のカストラート歌手が他所で女装して出演することすら禁じられるに至る。

スカラッチェのオペラ作曲家としての出発点が、こうした政治的・宗教的緊張のただなかにあったことは、メッシーナ反乱（1674～78）をスペイン側の視点から扱った初期作品の存在や、ローマにおけるスペイン大使館との密接な関係を考えると明らかである。

3 1679年カルネヴァーレと《Equivoci》

《Equivoci》が初演された1679年カルネヴァーレの状況は、ローマ発の手書きニュースレター *Avvisi di Roma* に詳しい。D'Accone の詳細な検討によれば、作品はまず建築家ジョヴァンニ・バッティスタ・コンティーニ家の私邸に設けられた小劇場で上演され、その後コレージョ・クレメンティーノに場所を移し、より多くの聴衆を集める準公開の性格を帯びていったことがわかる（註1）。カルネヴァーレ期が終わり四旬節に入り、各地から枢機卿たちがローマに戻ると、その求めに応じて再演が行われたが、それが道徳規制に反するとして教皇の怒りを買って、上演はスキャンダルへと転化した。なぜ《Equivoci》がここまで問題視されたのか、*Avviso* に見られる言葉遣いや報告のニュアンスの分析を通じて跡づけたのも D'Accone の大きな貢献である（同前）。

公共劇場が閉ざされる一方で、クリスティーナのサロンやスペイン大使カルピオ侯のサロン、さらには学院・学寮がオペラ上演の中心となっていたことも重要である。《Equivoci》はこうした私的空間における濃密

な音楽劇実践の産物であり、ローマにおけるオペラ文化の地下水脈を体現する作品とみなすことができる。

4 作品の性格とジャンル

《Equivoci》は三幕から成るが、登場人物はニンフのクロリと妹リゼッタ、牧人エウリッロとその双子の兄アルミンドという四人のみに限られたコンパクトな室内喜劇である。アルカディア風の田園世界を舞台に、手紙のすり替えや「人違い」を契機とする誤解と嫉妬が連鎖し、最後に真相が明らかになって秩序が回復するという筋立ては、ローマ的 *commedia per musica* の原型とも言うべき構造を備える。

編成は弦と通奏低音を中心とする小編成オーケストラであり、レチタティーヴォ・セッコが物語を進行させ、アリアが登場人物の感情を定着させる。アリアは比較的短く素朴で、ストローフォ型、簡潔な二部形式、A-B-A' 型の三部形式が併存し、その一部には後のナポリ楽派によって定型化されるダ・カーポ・アリアの構造を先取りした例も認められる。形式面に加え、少人数編成・一地点の牧歌的舞台・恋愛錯綜をめぐる軽妙な対話という点で、《Equivoci》は名目上こそ *dramma per musica* と称されながら、ローマの *commedia per musica* を先取りする性格をもつ。

ただし、1680年の《*L'Idalma*》（パスクイーニ作曲）が市民的な登場人物による喜劇であるのに対し、《Equivoci》では羊飼いやニンフが主役であり、なお伝統的牧歌劇の色彩が濃い。すなわち本作は、牧歌劇と都市的喜劇とのあいだに橋をかける作品として、ローマ・オペラ史における一つの中間的段階を占めているのである。

5 様式的連続性とスペイン世界

《Equivoci》は、ごく初期の軽やかな牧歌喜歌劇であり、後年のナポリ時代のオペラ・セリアに見られる大規模でヴィルトゥオーゾ的なナンバーとは対照的に映る。しかしその「軽さ」は単なる素朴さではない。フレーズの対称性や和声進行の整然さ、アリアとレチタティーヴォのバランスの取り方といった点に、すでに場と人物にふさわしい品位 (*decorum*) を重んじる様式感覚があらわれている。《Equivoci》の音楽は、小規模でありながらも、のちのオペラ・セリアにおいて拡大される「デコルム志向」の出発点として位置づけることができよう。

一方、スカラッチェの成熟期のオペラ・セリア、とりわけナポリ副王カルピオ侯の保護下で書かれた作品に顕著な荘重さや儀礼性を帯びた優美さは、シチリアおよびナポリの祝祭・宮廷文化と無関係ではなかった。スペイン世界において祝祭は、支配者の威信を可視化・聴覚化する場であり、音楽には礼儀・重み・威厳が求められた。若きスカラッチェは《Equivoci》の段階では軽やかな牧歌喜歌劇を書きつつ、その背後で「威信を支える音楽」のコードを、シチリアおよびローマでの経験を通じて徐々に体得していったと考えられる。

1683年、スペイン大使カルピオ侯がナポリ副王として赴任し、サン・バルトロメオ劇場でのオペラ上演を通じて都市の威信を高める政策をとるなかで、20代のスカラッチェは宮廷楽長に抜擢される。ここで彼が担うことになったのは、まさにスペイン副王の権威を祝祭空間において体現する音楽であり、シチリア以来の祝祭文化の延長線上でオペラ・セリア様式を精緻化していく役割であった。カルピオ侯のローマ大使時代からナポリ副王時代にかけての動向と、オペラ保護政策の全体像については Stein の伝記的研究に負うところが大きい（註2）。

6 スペイン継承戦争と「スペイン性」のゆらぎ

とはいえ、スペイン世界との強い結びつきは、常にスカラッチェにとって利点であり続けたわけではない。《Equivoci》の成功によって彼はクリスティーナの宮廷楽長に任じられるが、トルコ対ハプスブルクの対立とウィーン包囲解放をめぐる緊張のなかで、クリスティーナへの年金は削減され、彼女自身がパトロンとしての経済的余裕を失っていく。またスカラッチェの住まいはスペイン大使館の治外法権地区にあり、その近隣に居住していたことはカルピオ侯の伝記の文献からもうかがえる（註2）。妹と司祭との駆け落ち事件など、教皇庁から見れば問題視される出来事も生じ、スペイン大使館周辺は「ならず者のたまり場」として監視の対象となった。一方でスカラッチェはベルニーニ家とも親しく、大彫刻家ジャン・ロレンツォ・ベルニーニの屋敷に住むなど、ローマ上層文化ネットワークの一角にも深く入り込んでいた。こうしたエピソードは、伝記的研究や近年の書簡研究を通じて徐々に輪郭が明らかになりつつある（註2・3）。

1701年にスペイン継承戦争が勃発すると、ナポリでもマッキア陰謀が起り、スペイン副王政に対する貴

族層の不満とハプスブルクへの「乗り換え」の動きが顕在化する。政治的不安定は宮廷文化と音楽家たちの将来にも暗い影を落とし、スカラッチェの俸給も滞りがちとなった。彼は1702年前後にナポリを離れ、フィレンツェやローマ、ヴェネツィアで新たなパトロンを探すことになる。

フィレンツェにおいて、彼はメディチ家の別荘プラトリーノに設けられた小劇場のためにオペラを書き下ろし、シエナでも作品が上演されたが、最終的にメディチ宮廷での安定したポスト獲得には至らなかった。従来この不首尾はフェルディナンド・デ・メディチとの音楽的趣味の不一致に還元されがちである。しかし、フィレンツェ宮廷がフランスおよびハプスブルクとの関係維持を重視していたことを考えると、スペイン色の濃いスカラッチェを宮廷楽長級ポストに据えることには、政治的な躊躇があった可能性も否定できない。就職活動の失敗は「趣味の相違」とどまらず、スペイン継承戦争期の国際政治のコンテクストにおいて再検討されるべきであろう。

これに対して、ヴェネツィアでの就職活動は性格を異にする。共和政のもとで劇場は貴族たちが出資して運営しており、有力劇場の専属作曲家の地位はフィレンツェほどには国際政治と直結していなかった。ここではむしろ観客の趣味が重視され、スカラッチェはスペイン人脈を背景とするローマ／ナポリとは別種の緊張関係のもとで自らのスタイルを試すことになった。

7 結論

以上見てきたように、《Equivoci》は、スペイン支配下のシチリアという祝祭と抑圧が表裏をなす社会に生まれ育ったスカラッチェが、ローマにおいてクリスティーナやカルピオ侯といったパトロンの庇護と教皇庁の規制の狭間で活動するなかで生み出した作品である。軽やかな牧歌喜歌劇としての性格をもちつつも、本作にはローマ的 *commedia per musica* の先駆としての形式的実験と、のちのオペラ・セリアへと連なるデコルム志向がすでに認められる。

同時に、《Equivoci》前後の活動とその後のナポリ移動、さらにスペイン継承戦争期の就職活動の行き詰まりを一連のプロセスとして捉えると、スカラッチェは同時代人にとって、私たちが今日想定する以上に「スペイン世界」と強く結びついた人物として認識されていた可能性が浮かび上がる。《Equivoci》は、シチリアの祝祭文化とローマの私的オペラ空間、ナポリ副王宮

廷のオペラ・セリア様式、そして国際政治に翻弄される就職活動をつなぐ結節点に位置する作品として再評価されるべきであろう。

【註】

- (1) Frank A. D'Accone, *The History of a Baroque Opera: Alessandro Scarlatti's "Gli equivoci nel sembiante"* (New York: Pendragon Press, 1985)。とくに *Avvisi di Roma* の紹介と、《Equivoci》上演がスキャンダルとなった経緯の分析は本書に負うところが大きい。
- (2) Louise K. Stein, *The Marqués, the Divas, and the Castrati: Gaspar de Haro y Guzmán and Opera in the Early Modern Spanish Orbit* (New York: Oxford University Press, 2024)。カルピオ侯 Gaspar de Haro y Guzmán の伝記として、ローマ駐在スペイン大使およびナポリ副王としての活動とオペラ保護を詳述し、ローマにおけるアレッサンドロ・スカラルッティの住居がスペイン大使館近傍にあったこと、ならびにカルピオ侯がナポリ副王就任後に彼を宮廷楽長に抜擢した経緯を明らかにしている。
- (3) Luca Della Libera, *Con la dovuta humildà del mio profondo rispetto. Le lettere della famiglia Scarlatti ad Annibale Albani* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2025)。ウルビーノの枢機卿アルバーニに宛てたスカラルッティ一家の書簡集。個々の書簡は本稿の議論と直接には必ずしも結びつかないが、José María Domínguez によるプロローグは、先行研究と近年の研究動向を簡潔に整理し、現在の研究史の枠組みを概観するうえで有用である。

主要参考文献

【伝記・概説】

Domínguez, José María. "Scarlatti, Alessandro." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Treccani), 2018.

Pagano, Roberto. *Scarlatti: Alessandro e Domenico: due vite in una*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1985.

Pagano, Roberto. *Alessandro and Domenico Scarlatti: Two Lives in One*. Trans. Frederick Hammond. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2006.

Ehrmann-Herfort, Sabine, and Gerhard Kuck (Hg.). *Alessandro Scarlatti: Das kompositorische Schaffen*. Kassel: Bärenreiter, 2024.

【《Gli equivoci nel sembiante》／ローマ初演に直結する文献】

Scarlatti, Alessandro. *Gli equivoci nel sembiante. The Operas of Alessandro Scarlatti*, vol. 7. General ed. Donald Jay Grout; ed. Frank A. D'Accone. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

D'Accone, Frank A. *The History of a Baroque Opera: Alessandro Scarlatti's Gli equivoci nel sembiante*. New York: Pendragon Press, 1985.

Morelli, Arnaldo. "Amor quando si fugge allor si trova: un libretto per Scarlatti esordiente." *Il Saggiatore Musicale* 24 (2017): 229–238.

【ローマの劇場文化／パトロネージュ（カルピオ侯・クリスティーナ等）】

Stein, Louise K. *The Marqués, the Divas, and the Castrati: Gaspar de Haro y Guzmán and Opera in the Early Modern Spanish Orbit*. New York: Oxford University Press, 2024.

Cagli, Bruno (ed.). *Cristina di Svezia e la musica*. Rome: Accademia nazionale dei Lincei, 1998.

【論集・史料集（ナポリ／ローマ横断・書簡など）】

Della Libera, Luca, and Paologiovanni Maione (eds.). *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*. Napoli: Turchini Edizioni, 2014.

Della Libera, Luca. *Con la dovuta humildà del mio profondo rispetto: Le lettere della famiglia Scarlatti ad Annibale Albani*. Lucca: LIM, 2025.

Griffin, Thomas. *Musical References in the Gazzetta di Napoli, 1681–1725*. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1993.

A. スカルラッティのオペラの再演をめぐる状況 —— 《ピッコとデメートリオ》 のシエーナ上演を対象に

萩原 里香

本発表はアレッサンドロ・スカルラッティ（1660-1725）のオペラの一つの作品の「再演」台本を対象に、当地のパトロンやアカデミーとの関わりから地域的特色を明らかにすることを目的に展開した。研究対象としたのは、オペラ《ピッコとデメートリオ》のシエーナ再演である。本作品は 1694 年にナポリで初演された作品で、シエーナでの上演にはスカルラッティ自身が改訂や上演には一切関与していない。発表は、1）本作品の概要、2）シエーナの社会と音楽文化、3）台本解釈から読み解く作品の地域色、という構成で展開した。

1. 《ピッコとデメートリオ》の概要

《ピッコとデメートリオ》はバリゾッティ編集による『イタリア古典歌曲集』に収録されている「董（すみれ）Violette」を有する作品である。作品そのものよりも、このアリアが単体で知られていると言えよう。本オペラは、1694 年 1 月 28 日にナポリのサン・バルトロメオ劇場で初演されたスカルラッティの 22 作目のオペラである。プルタルコス『英雄伝』をもとに、アドリアーノ・モルセッリ（1676-1691 活躍）がピッコとデメートリオの友情をテーマに台本を書いた。

〈あらすじ〉

エピルス王ピッコとマケドニア王デメートリオは、長きに渡る戦争の末に和解し、固い友情を結んだ。デメートリオは、宿敵リジーマコの娘クリメーネに激しく心を奪われ、彼女を妻にしたいと望んだものの、敵対関係ゆえに求婚を拒まれることを恐れた。そこで彼はピッコに協力を求め、ピッコがクリメーネを妻にしたいと望んでいると装い、許可を得たのち、彼女をデメートリオに譲るという策を立てた。計画は成功し、ピッコはクリメーネを得るが、やがてピッコ自身も彼女に惹かれてし

まう。にもかかわらず、ピッコは友情を守り、約束どおりこの婚姻をデメートリオに譲ろうとした。しかしピッコの想いを知ったデメートリオは、彼女を妻に迎えることを辞退し、またピッコも同じく友情に報いるために彼女を受け取ることを辞退する。だがその後、事態は急変し、ピッコの姉妹であるデイダミアが、反逆罪で告発され、死刑を宣告されてしまう。この危機にデメートリオは、デイダミアを救うため彼女を自分の妻に迎える決断を下す。この英雄的な行為によって、ピッコはクリメーネと真の夫婦となり、王族の血を引くデイダミアも処刑の辱めから救われる。

【表 1】に本作の初演から約 15 年の上演状況をまとめた。1694 年 1/28 のナポリでの初演ののち、同じ年のうちにローマ、翌シーズンにはミラノ、1696 年にはフィレンツェなどの大都市で上演された。また第 3 部で吉江秀和さんによって取り上げられたロンドン上演は、1708 年 9 年のシーズンで行われた。広く人気を博した作品と言える。さらに、1695 年のシエーナや 1700 年のリヴォルノといった地方都市でも上演された点も注目できる。本発表ではこのシエーナ上演の状況を扱ったため、まずシエーナの社会と文化状況を概観しておく必要があるだろう。《ピッコとデメートリオ》は、いかなる環境のもとで上演されたのか。

【表 1】初演・再演の状況

上演年月日	劇場（都市）
1694/01/28	サン・バルトロメオ劇場（ナポリ）
1694/02/13	カブラーニカ劇場（ローマ）
1694/12/26	レッチョ劇場（ミラノ）
1695/08/10	アッカデーミア・デイ・ロッツィ（シエーナ）
1696	ソルジェンティ（フィレンツェ）
1696	カブラーニカ劇場（ローマ）
おそらく1700	（ブラウンシュヴァイク）
1700	サン・セバスティアーン劇場（リヴォルノ）
1708/12/14	ハイマーケットクイーンズ劇場（ロンドン）
1710	ハイマーケットクイーンズ劇場（ロンドン）

2. シエーナの社会と音楽文化

シエーナは 1555 年よりフィレンツェ公国の統治下に置かれ、1627 年以降、メディチ家の一員がシエーナの統治者として派遣されるようになる。最初に、この都市の音楽文化に大きな影響を与えたのが、マティアス・デ・メディチ (1613-1667) である。彼はヴェネツィアに滞在した経験からオペラへの関心を高め、1647 年にシエーナに劇場を建設した。ここでシエーナ初のオペラ《ダティエラ》が上演された。しかしながら、財政難やマティアスが地元の貴族や市民から十分な信頼を得られなかったことなどが原因で、この後約 20 年間オペラ上演は途絶えてしまう。

マティアスの死後、次なる段階がやってくる。メディチ家がシエーナの政治に大きな関心を寄せていなかった空白期、シエーナの音楽文化は地元出身の有力貴族であるキージ家を中心に発展していった。当時のローマ教皇はキージ家出身のアレッシェンドロ 7 世(在位: 1655-1667)であった。偶然にもアレッシェンドロ 7 世はマティアス・デ・メディチと同じ 1667 年に亡くなる。そこでローマで公務にあっていた彼の 3 人の甥であるキージ家の男性たちは、公務から一定の自由を得る。彼らが約 20 年間停滞していたシエーナの文化的空白を埋めていくのである。シエーナは政治的独立こそ失っていたが、それゆえに人々は自らの文化・伝統・アンデンティティを強く誇り、祭礼や娯楽に情熱を注いでいた。文化活動の中心を担ったのが、地元貴族の集まりであったアッカデーミア・デッリ・イントロナーティ(耳の聞こえない者たち)であった。このアッカデーミアによって、シエーナにおける最初のオペラが上演されてから 22 年後の 1669 年、オペラ《アルジャ》が上演された。1683 年までほぼ毎年のようにオペラ上演が続いている様子は、【表 2】のとおりである。

【表 2】 キージ家時代のオペラ上演

上演年	タイトル	上演年	タイトル
1669	アルジャ	1676-77	オロンテア
1670	ドーリ	1677	互いに嫉妬
1672	ドーリ	1677	アタリダ
1672	テイト	1680	顔だちで取り違え
1672	ジレッコ	1681	高慢なトゥリア
1673	ティリント	1682	汝を愛する者を愛せ
[1676]	愛することと演じること	1683	不幸がすべてまずくはない

1683 年、再びメディチ家からシエーナを統治する総督が派遣される。新総督フランチェスコ・マリア・デ・メディチ (1660-1711、枢機卿: 1686-1711) の就任記

念として、オペラ《不幸がすべてまずくはない》が上演された。このとき、アッカデーミア・デッリ・イントロナーティに代わって、新たなアッカデーミアであるラヴヴィヴァーティが上演を担った。この《不幸がすべてまずくはない》はスカララッティの作品である。尚、スカララッティの作品のシエーナ上演はこれが初めてではなく、1680 年に《顔だちで取り違え》が上演されている(表 2)。1683 年の再びのメディチ家到来以降、キージ家はオペラ上演から手を引くことになった。同時にアッカデーミア・デイ・イントロナーティも手を引いており、これはキージ家への配慮であると思われる。フランチェスコ・マリアの就任後、シエーナでは公共劇場でのオペラ上演はなくなってしまった。

公共のためのオペラが上演されない間、ジローラモ・ジッリ (1660-1722) という人物が、シエーナ市内のコレッジョ・トロメーイ(神学校)において活動している。1685 年に同校内に劇場が開館したことにより、そこで頻繁に演劇公演が行われるようになり、ジッリはその台本執筆を担っていた。作曲は、シエーナ大聖堂のオルガニストを務めていたジュゼッペ・ファブリーニ(17 世紀半ば-1708)がほぼ一手に担った(表 3)。ジッリはシエーナの文化人で、文筆家だが、イントロナーティのメンバーでもあった。イントロナーティでの活動時には台本を書いていなかったが、キージ家の撤退による公共劇場が稼働していないこの時期に、学校を舞台に台本作家を担い、さらに自らの台本を、メディチ家のフランチェスコ・マリアなどへ献呈することで、独自に人脈形成に努めていたようだ。

【表 3】 コレッジョ・トロメーイでのオペラ制作(公共劇場未稼働時)

上演日時	タイトル	備考
1685/2/1/	ジエネヴィエーファ	フランチェスコ・マリア・デ・メディチへ献呈
1686/2/ded. 15	血筋の力と慈悲の力	フランチェスコ・マリア・デ・メディチへ献呈
1687 謝肉祭	ロドヴィーコ・ピオ	ジャン・ガストーネ・デ・メディチへ献呈
1688 o 1689 ?	アタリバ	
1689/2/12	裏切りの中の忠誠	ドメニコ・ロスピオージに献呈

シエーナで再び公共のためのオペラ上演が行われたのは 1690 年のことである。同年 5 月 28 日、スカララッティ作曲のオペラ《愛のまこと》がアッカデーミア・デイ・ロッツィ(荒くれ者たち)によって上演された。スカララッティ作品が選ばれた理由として、フランチェスコ・マリアが、1683 年に上演された《不幸がすべてまずくはない》を高く評価していた可能性があると言われている。というのも、フランチェスコ・マリアは、甥のフェルディナンド・メディチ (1663-1713) と

懇意にしており、彼と芸術的趣向を共有していたと思われるからだ。大公子フェルディナンドは、フィレンツェ郊外のプラトリーノを拠点とし、屋敷内に劇場を作り、お気に入りの音楽家たちを呼び寄せていた。スカラルラッティはその一人である。フランチェスコ・マリアが、フェルディナンドの別荘を頻りに訪れていたことから、彼の音楽を耳にしていたことは大いに考えられる。

さて、この《愛のまこと》の成功は、オペラ上演の担い手がイントロナーティからロッツィへと移行したことを意味した。この後、フランチェスコ・マリアの意向によりスカラルラッティの作品の上演が続く。翌年には《アルディミーロ》が選ばれ、1695年は5月に《二重の恋人》、8月に《ピッコとデメートリオ》が上演された(表4)。

【表4】ロッツィ主導によるオペラ上演の状況

上演年	タイトル	台本作家/ 作曲家	上演機会	備考(初演)
1690	愛のまこと	ベルニーニ/ A.スカラルラッティ	春のエンターテイメント	1680, ローマ
1691	アルディミーロ	デ・トティス/ A.スカラルラッティ	5-6月、アゴスティーノ・キージとヴィルジーニア・ボルゲーゼの訪問	1683, ナポリ
1695/5	二重の恋人	不明/ A.スカラルラッティ	5月に行われた人形オペラか?	1693, ナポリ
1695/8/16	ピッコとデメートリオ	モルゼッリ/ A.スカラルラッティ	夏のエンターテイメント	1694, ナポリ

《ピッコとデメートリオ》より、上演機会の傾向に変化があったことが指摘できる。シエーナの公共でのオペラ上演は、これまではキージ家の訪問に合わせた時期だったが、この作品以降、「夏」に設定された。ロッツィの公演には、その活動の当初より、前述のジローラモ・ジッリが協力していたと思われるが、シーズンが変更された1695年、この年に上演された《ピッコとデメートリオ》には、ジッリの協力が色濃く現れている。それは、商業的な目的を持つようになったことである。詳細は割愛するが資金調達の方法も含め、上演に関する新たな規程を設けるなど、「新たなビジネス・モデル」の導入が行われたと言われている。つまり、シエーナの芸術文化において《ピッコとデメートリオ》は大きな転換点となったと考えられ、ゆえに、より「地域性」に着目できる。

3. 台本解釈から読み解く作品の地域色

初演と再演の相違点から、「地域色」を探るため、初演台本からシエーナ版に追加された部分に着目し、その詩の内容を検討した。数曲のアリアの追加も確認できたが、本発表ではシエーナ版独自のプロローゴ、イ

ンテルメーディオ、リチェンツァに注目した。追加部分の作曲は、ロッツィのメンバーであり、シエーナ大聖堂のオルガニストで、トロメーイで教鞭をとっていたドメニコ・フランキーニ(1658-1706)による。しかし、台本作家については「アッカデーミアの紳士」としかわかっていない。リアドンの指摘によれば、追加部分の詩を担ったのはジッリであるという。彼は確かに関係者の一人であり、これまでの活動を鑑みても、詩を書いた可能性は高く、演出なども担う総監督的な立場であった可能性が高い。

追加されたプロローゴでは、「賢明」、「正義」、「剛毅」、「節制」という、ギリシアの倫理思想に由来する枢要徳が登場する。プロローゴは、128詩行で構成されている。4者のそれぞれの視点で「美しき愛のとき」が語られるが、冒頭を簡単にまとめると次のようになる。

「賢明」は、「愛」にとって他のいかなるものよりも(=他を手放してでも)「徳」とともにあることが最善であると説く。そして初夏を象徴する4月(熱=愛)の干し草が、冬を象徴する12月(冷静さ=徳)の雪に覆われることで、ほどよい温度が保たれ、そこに希望が生まれることを示す。

「正義」は、世俗の誘惑(=手放すべきもの)よりも天の誘惑(=より価値あるもの)を選び取ることに本質があると説く。愛の神の矢でさえ正義の前では玩具でしかなく、愛の神とは対立関係にあるとしても、最後にはひとつの笏(支配の象徴)を共に握ることによって、力を成しているのが正義であると描かれる。

「剛毅」は、毒のある喜び(=欲望にまみれた快樂)よりも毒のない喜び(=精神的な満足)を重んじることを強調する。そして、愛によって刻まれた傷は、誠の愛を知る者にとっては立派な武装となり、決して死の力に押しつぶされて倒れることはないを祈願する。

「節制」は、情熱を抑制し制御するためにこそ「徳」が必要であると強調する。炎と氷といった相反するものを結び合わせ、穏やかに節度をもって人間の望みをくみ取り、地上の現実を見つめながらも、同時に天上の理を見据え、人間を祝福し、見守ってくれる存在として描かれる。

つまり、これらは上演にかかわったアッカデーミア・デイ・ロッツィのかかげるモットー「ここに滞在した者は、失うものを得る(Chi qui soggiorna acquista quel che perde)」につながる道徳的理念として理解できる。アッカデーミアという活動の枠組みに則して言えば、「学問や芸術に没頭することで時間は失うけれども新しい知見が得られる」と解釈でき、すなわち「美しき

愛のとき」を得るためには、失うことそのものが重要な契機となると説かれている。

この続きを簡単にまとめておく。4つの徳のセリフの後で「愛の神」が従者とともに降臨し、「情熱に身をゆだねよ！」と主張しながら、周囲に矢を放つ。打たれてしまった者は愛に狂ってしまい、4つの徳は逃げることにできない。結局は、「愛の神が勝利宣言」してプロローゴが閉じられる。しかしインテルメディオで登場するヘラクレスと他の英雄たちは、愛に狂った輩たちをつぎつぎに打ち負かしていく。しかし、彼らも愛の神の従者たちの攻撃には敗北する。英雄も愛には勝てない。オペラの本編が完結した後、リチェンツァが描かれる。徳を失って墮落したかに見えた英雄たちだったが、愛の神の従者たちの持つ「鏡」に映った自らの姿を見て恥を感じ、再び勇気を奮い立たせて、力を合わせて従者たちを打ち負かすことに成功する。すると4つの枢要徳が再び降臨し、彼らによって天上に導かれた英雄たちは星へと姿を変える。枢要徳が世俗的な愛に屈することなく勝利を収め、舞台は徳の優位を描き出して終結する。

ここにはアカデミア・デイ・ロツヰの掲げる理念が明確に反映されていると言える。このプロローゴ、インテルメディオ、リチェンツァを通して、全体で「シエーナらしさ」を示すものとなっており、これは一地方上演版における地域色の典型例と位置づけることができるだろう。

おわりに

結論として次の3点にまとめた。1点目、再演版にはその地域のアイデンティティが反映されていること。オペラはヴェネツィア、ナポリ、フィレンツェといった大都市で初演されることが多いが、地方都市での再演版はその独自の文化的意義を有すると言えよう。楽譜が残されていないことも多く、シエーナ版もその例にもれない。しかし、台本を通じて地域の文化的特質を解明することは可能である。本発表で扱った《ピッコとデメトリオ》シエーナ版はその好例であり、著名なオペラの再演を通じて地域文化のあり方を照射

できることを示した。2点目、作曲家本人が直接関与していなくても、地方での取り組みを手がかりに、初演とは異なる角度から作品を考察する意義を確認することができたこと。3点目、シエーナ版の考察はオペラ受容研究の一環として位置づけられること。イタリア・オペラ受容研究はフランスやドイツといった他言語圏に焦点が当てられることが多いだろう。イタリア半島の周辺地域や地方都市における受容の様相にも一層注意を払う必要があるだろう。

【参考文献抜粋】

- D'Accone, Frank Anthony. 2004. "Cardinal Chigi and Music Redux", in *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, edited by Colleen Reardon and Susan Parisi, pp. 65-100. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- Reardon, Colleen. 2016. *A Sociable Moment: Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, New York: Oxford University Press.
- 辻昌宏 2025「上演を記録しようとする意志の長い不在—シエーナ初のオペラ上演を中心に」『音楽劇の変遷を探る：上演記録からみる言語と地域の横断的研究』岡本佳子、荒又雄介、神竹喜重子編、神戸大学出版会、20-47頁。
- Pirro e Demetrio. Drama per musica da rappresentarsi in questo famoso Teatro di S. Bartolomeo nell'anno 1694. Consecrato all' [...] donna Rosa Benavides et Aragona marchesa di Lombay et c. figlia dell'eccellentiss. sig. co. di S. Stefano vicerè e capitano generale in questo Regno*, Napoli: Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutii, 1694.
- Il Pirro e Demetrio. Drama per musica rappresentato nel Teatro di Siena e dedicato alla serenissima Violante Beatrice di Baviera principessa di Toscana dagli Accademici Rozzi*, Siena: Loggia del Papa, 1695.
- Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*
<https://corago.unibo.it/> (accessed, 2025.8.26)

創作の背景から見るオペラ《ミトリダーテ・エウパートレ》

佐々木 なおみ

はじめに

1707年にヴェネツィアのサン・ジョヴァンニ・グリゾストモ劇場で上演された《ミトリダーテ・エウパートレ *Il Mitridate Eupatore*》(以後《ミトリダーテ》と省略)は、アレッサンドロ・スカラルッティ(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)の現存するオペラおよそ66曲の中でも特異な位置にあると言える。まず、ヴェネツィア上演は《ミトリダーテ》と《自由の勝利 *Il trionfo della libertà*》のわずか2作のみで、どちらも1707年のものである。5幕の悲劇台本に基づくオペラはこの両作品以外に書いておらず、1707年以後はヴェネツィアに戻ることも、同地のためのオペラ創作もしていない。オペラ都市として栄えたヴェネツィアで、彼ほどの作曲家が2作しか上演しなかったのはなぜかという疑問が本研究の出発点となった。

《ミトリダーテ》は、同年ヴェネツィア初演のオラト

リオ《カインあるいは最初の殺人 *Cain ovvero il primo omicidio*》と並び、スカラルッティの傑作の一つに数えられるが、初演当時は不評であったと伝えられており、他の作品と比べても再演回数が極めて少ないことが確認できる。本研究では、《ミトリダーテ》の創作から初演に至る過程を整理しつつ、初演失敗の要因を検討し、音楽の特徴との関連性について見ていく。また、このヴェネツィアでの経験がスカラルッティの後の作曲活動に与えた影響についても考察を進めたい。

1. 創作の背景

スカラルッティとその周辺の人物の手紙史料ならびに先行研究に基づき、初演に至る出来事を調査した結果、創作から上演準備に至る過程で多くの混乱が生じていたことが明らかになった。

【表1】スカラルッティの66作のオペラの上演地

1	Gli equivoci nel sembiante	1679	Roma	34	Anacreonte	1698	Firenze
2	L'onestà negli amori	1680	Roma	35	La donna ancora è fedele	1698	Napoli
3	Tutto il mal non vien per nuocere	1681	Roma	36	Gli inganni felici	1699	Napoli
4	Il Pompeo	1683	Roma	37	L'Eraclea	1700	Napoli
5	L'Arsate	1683	Roma	38	Odoardo	1700	Napoli
6	La guerriera costante	1683	Roma	39	Dafni	1700	Napoli
7	L'Aldimiro overo Favor per favore	1683	Napoli	40	Laodicea e Berenice	1701	Napoli
8	La Psiche overo Amore inna morato	1683	Napoli	41	Il pastor[e] di Corinto	1701	Napoli
9	Olimpia vendicata	1685	Napoli	42	Tito Sempronio Gracco	1702	Napoli
10	La Rosmene overo L'infedeltà fedele	1686	Napoli	43	Tiberio imperatore d'Oriente	1702	Napoli
11	Clearco in Negroponte	1686	Napoli	44	Il Flavio Cumiberto	1702	Firenze
12	La santa Dinna	1687	Roma	45	Arminio	1703	Firenze
13	Il Flavio	1688	Napoli	46	Turno Aricino	1704	Firenze
14	L'Amazzone corsara [guerriera], o vero L'Alvida	1689	Napoli	47	Lucio Manlio l'imperioso	1706	Firenze
15	La Statura	1690	Roma	48	Il gran Tamerlano	1706	Firenze
16	Gli equivoci in amore, o vero La Rosaura	1690	Roma	49	Il Mitridate Eupatore	1707	Venezia
17	L'umanità nelle fiere, o vero Il Lucullo	1691	Napoli	50	Il trionfo della libertà	1707	Venezia
18	La Teodora augusta	1692	Napoli	51	Il Teodosio	1709	Napoli
19	Gerone tiranno di Siracusa	1692	Napoli	52	L'amor volubile e tiranno	1709	Napoli
20	Il nemico di se stesso	1693	Roma	53	La principessa fedele	1710	Napoli
21	L'amante doppio, o vero Il Ceccobimbi	1693	Napoli	54	Le fede riconosciuta	1710	Napoli
22	Il Pirro e Demetrio	1694	Napoli	55	Giunio Bruto, o vero La caduta dei Tarquini	1711	Vienna
23	Il Bassiano, o vero Il maggior impossibile	1694	Napoli	56	Il Ciro	1712	Roma
24	La santa Genuinda, o vero L'innocenza difesa dall'inganno	1694	Roma	57	Scipione nelle Spagne	1714	Napoli
25	Le nozze con l'inimico, o vero L'Analinda	1695	Napoli	58	L'amor generoso	1714	Napoli
26	Nerone fatto Cesare	1695	Napoli	59	Il Tigrane, o vero L'egual impegno d'amore e di fede	1715	Napoli
27	Massimo Puppieno	1695	Napoli	60	Carlo re d'Allemagna	1716	Napoli
28	Penelope la casta	1696	Napoli	61	La virtù trionfante dell'odio e dell'amore	1716	Napoli
29	La Didone delirante	1696	Napoli	62	Telemaco	1718	Roma
30	Comodo Antonino	1696	Napoli	63	Il trionfo dell'onore	1718	Napoli
31	L'Emireno, o vero Il consiglio dell'ombra	1697	Napoli	64	Il Cambise	1719	Napoli
32	La caduta de' Decemviri	1697	Napoli	65	Marco Attilio Regolo	1719	Roma
33	Il prigioniero fortunato	1698	Napoli	66	La Griselda	1721	Roma

〈歌手の決定と準備遅延〉

当初の初演予定日は1706年11月25日で¹⁾、同年5月から歌手の選定が開始された。主役エウパートレ役には、ナポリの名カストラートであるニコラ・グリマルディ（通称ニコリーノ Nicola Grimaldi [Nicolino/Nicolini], 1673-1732）を招聘する計画が立てられ、9月にはラオディーチェ役として名ソプラノのスカラベッリ（Diamante Maria Scarabelli, 活動期間1692-1718）、さらにオーボエ奏者デュ・ノイエ（Monsieur de Noiè/Henri Noiè/ Henri de Noiè, ?-?）を呼び寄せる準備が進められていた。しかし、10月15日の時点で主役ニコリーノはまだヴェネツィアに到着しておらず、12月初頭になってもスカラベッリとデュ・ノイエは現地入りしていなかった。明らかに上演準備は遅延しており、10月頃に何らかの理由で初演予定日が延期されたと推測される。

〈スカララッティの動向〉²⁾

スカララッティの手紙には上演前の彼の動きが記されている。メディチ家のフェルディナンド公（Ferdinando de' Medici, 1663-1713）への手紙（7月3日付け）を見ると、1706年夏はローマにおり9月に

ヴェネツィア行きを予定していたが、9月7日はまだローマにいたことが分かる。一方、アルバーニ枢機卿（Annibale Albani, 1682-1751）への手紙（10月7日付け）によると、10月10日にウルビーノを出発し13日にヴェネツィアに到着、さらに翌14日にはパドヴァへ行く予定であったようである。同地に住む台本作家ロベルティと上演について協議したものと考えられる。

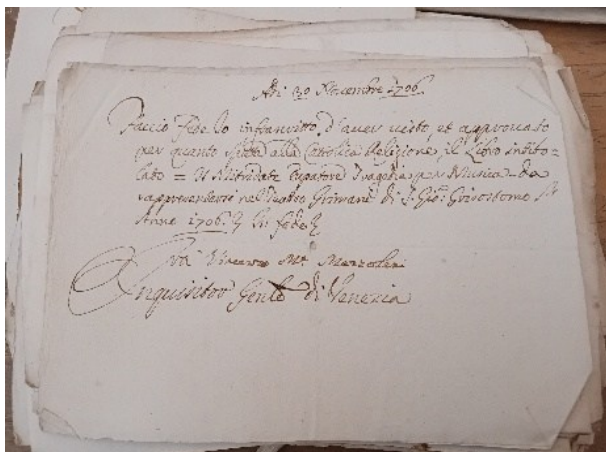
〈台本検閲と上演の延期〉

この全体的な遅延状況に台本検閲の問題が加わった。当時、オペラやオラトリオは台本検閲が義務付けられ、承認なしには上演は不可能であった。《ミトリダーテ》の台本はヴェネツィア共和国異端審問所で審議され、異端審問長官マッツォレーニ神父（Vincenzo Maria Mazzoleni, 1667-1741 [1727年より大司教]）がカトリック教義に反する内容を見出したため、初演準備は一時中止となった。しかしスカララッティを支援するヴェネツィア貴族等が介入し、前任の異端審問官や神聖ローマ帝国大使に働きかけ、11月30日付で台本印刷許可（*faccio fede*）が発行された。これは審問官が台本を精読し、教義上問題がないことを明示した公式文書である。

【表2】

《ミトリダーテ・エウパートレ》1707年ヴェネツィア初演に至る動き

手紙	日付	内容	備考
スカララッティ Roma→Pratolino	1705.5.30.	フェルディナンド公への手紙。ドメーニコのことを「一羽のワシであるこの息子は、羽が成長し、もはや巣の中に居るにまわってはいけません。そして私は、その飛翔を妨げてはならないです。」と記す。	ローマとナポリの音楽状況に失望しドメーニコを退けようとする。
スカララッティ Roma→Urbino	1705.5.30.	ウルビーノのアルバーニ枢機卿への手紙。	
フェルディナンド公 Firenze	1705.6.8.	5月30日の手紙に対するフェルディナンド公の返事。ドメーニコの才能を認め、ヴェネツィアの貴族モロシーニAlvise Morosiniへの紹介状を託させた。	
モロシーニ Venezia	1705.6.27.	モロシーニからフェルディナンド公への手紙。ドメーニコが到着したこと、彼の才能を伝える。	
ドメーニコ	1705.12.12	Domenicoはヴェネツィアにいる	
ナポリ副王	1706.5.?	ナポリ副王はNicola Grimaldiが秋のシーズンに舞台にでることを許可。	
スペイン大使 Venezia→Mantova	1706.5.12.	ヴェネツィアのスペイン大使、サント・ブオーノ公（Principe di Santo Buono [Carminio Nicola Caracciola]）がマントヴァ駐在のクレモナ伯爵を遣って、「ヴェネツィアの貴婦人たち」の意向を伝え、名手ニコラ・グリマルディNicola Grimaldiをサン・ジョヴァンニ・グリズトモ劇場で歌わせるよう求めた。	
スカララッティ Roma→Pratolino	1706.8.28.	Pratolinoのフェルディナンド公への手紙。机を回んで歌うマドリガーレも同封。	
スカララッティ Pratolino→Roma	1706.9.7.	フェルディナンド公からの返事。同封したマドリガーレを喜ぶ。	
G.C.グリマルディ Venezia→Mantova	1706.9.4./9.11.	G.C.グリマルディからマントヴァ大公への手紙。スカラベッリDiamante Scarabelliとデュ・ノイエMonsieur de Noièの派遣を依頼。	
スカララッティ Urbino→Urbino	1706.10.7.	ローマからウルビーノ到着後にアルバーニ枢機卿に送った手紙。夏はローマでオペラ《偉大なるタメルラノ》Gran Tamerlanoをフェルディナンド公のために書いていた。手紙は3人の娘フランミーニア、クリスティーナ、カテリーナ【愛称ニーナ】を修道院に入れることについても記されている。	Venezia行きが決まっている。
スカララッティ Venezia	1706.10.13.	10日ヴェネツィアへ出発し翌13日に着。ヴェネツィア行きの旅行はポー川を渡るのに危険にあつたので3日かかった、14日にパドヴァにミトリダーテの用事でパドヴァに行くことと記している。当初の初演予定日は11月25日。	Veneziaに移動中。
	[1706.10.14]	《ミトリダーテ》の台本作家ロベルティ Gerolamo Frigimelica Robertiを尋ねたと思われる。 彼は当時パドヴァに暮らしていた。	台本作家と相談。
マントヴァ興行主 Cremona	1706.10.15.	マントヴァ興行主クレモナ Muzio Francesco Cremonaの手紙。2人の女性歌手【サンタンジェロ劇場出演】とニコラ・グリマルディを直ちにヴェネツィアに派遣するよう要請。グリマルディの歳費24リラ。	ニコリーノはまだヴェネツィアに到着していない。
台本印刷許可 fedel	1706.11.30.	ミトリダーテの台本印刷許可が下りる。異端審問長官マッツォレーニVincenzo Maria Mazzoleniによる許可証Faccio fedelには11月30日と日付がある。	台本印刷許可が下りる。
グリマルディ	1706.12.08.	グリマルディからマントヴァ大公への手紙。スカラベッリとデュ・ノイエのヴェネツィアに入りませぬ。	主役2人が現地入りしていない。
スカララッティ Venezia→Urbino	1706.12.11.	アルバーニ枢機卿への手紙。ヴェネツィアの聴衆が「非常に協賛」で心配しA.オットボニーの転機を求め。	初演も心配している。
	1707.1.5.	《ミトリダーテ・エウパートレ》サン・ジョヴァンニ・グリズトモ劇場にて初演。	《ミトリダーテ》初演。
	1707.1.7.	オラトリオ《カイン》完成。手稿の最終頁に「1707年1月7日オラトリオ完成 神と処女マリアに栄光あれ」Fine dell'oratorio 7 Gennaio 1707 L.D.M.V.とあり。	《カイン》完成。
	1707.2.5.	《自由の勝利》サン・ジョヴァンニ・グリズトモ劇場にて初演。	《自由の勝利》初演。
	1707.3.	《カイン》初演は3月-4月初旬。西旬節期間に初演したと思われる。	《カイン》初演。
スカララッティ Urbino→Firenze	1707.4.8.	フィレンツェのフェルディナンド公への手紙。人間の不確定な根拠にさらされていると述べている。	ミトリダーテ不詳で失望。
	1707.9.17.	二重唱カンタータ《この静かな木陰で》Questo silenzio ombrosoを作曲	



【資料1】

文献で *faccio fede* はしばしば言及されるが、詳細は少ない。今年2月にヴェネツィア国立古文書館で調査したところ、「パドヴァ事務局、改革審理官 291 Riformatori allo Studio di Padova, 291」の文書ファイルに収められ、B5 半分ほどの小さな紙に定型文で記されていた。ほかの初演作品の許可証も同じ束に綴じられており、この一枚がなければ台本の出版や上演は不可能という当時の実情が理解できた。

結局、11月25日の初演予定日は大幅に遅れることとなり、印刷許可が11月30日に発行され、初演は翌年の1月5日まで延期となった。教義上の問題で上演が中断された影響で、出演者の到着が遅れ、スカラッチェ自身も作曲を一時中断した可能性が高い。実際、12月初頭でもスカラベッリとオーボエ奏者は現地入りせず、12月11日時点で作曲は未完了であった。このことから、台本検閲による許可遅延が上演全体を停滞させ、初演不評の一因になった可能性も指摘できなくはないだろう。

〈出演者について〉

一方、出演歌手を見ると当時のスター揃いの舞台であったことが分かる³⁾。主役ニコリーノはスカラッチェ作品に20作以上出演し、ヘンデルの《リナルド *Rinaldo*》でも主役を務めた大スターである。スカラベッリは名ソプラノであり、ジュゼッペ・スカッチャ (Giuseppe Scaccia, 活動期間 1669-1716) や技巧派カストラートのピニャッティーノ (Stefano Romani [通称 Pignattino], 活動期間 1690-1724) も人気が高かった。さらに名オーボエ奏者も参加しており、万全の布陣の舞台であったことが分かる。

以上の経緯をまとめると、11月25日に初演予定であったが台本検閲で一時中止となった。その後、貴族の働きかけで11月30日に印刷許可が下り、最終的に

1707年1月5日に初演が実現した。出演者には当時のスターが揃っており、この布陣で臨んだ《ミトリダテ》が音楽の質で失敗したとは考えにくく、初演不評は外的要因による影響が大きいと考えられる。

2. 音楽的特徴

次に本作の音楽的特徴を概観する。歌手編成はソプラノ・カストラート2名、ソプラノ2名、アルト、テノールである。器楽はヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ各2台以上と通奏低音を基本とし、必要に応じてオーボエ、トランペット、トロンバ・マリーナ、ティンパニーが加わる。最小限の編成ながら、特にオーボエとトロンバ・マリーナの使用が特徴的である。

〈オーボエとトロンバ・マリーナ〉

オーボエは、1705年のガスパリーニ (Francesco Gasparini, 1668-1727) の《アンブレート *Ambieto*》以降ヴェネツィアで普及し始めた楽器であり、名手デュ・ノイエの存在がその背景にある。一方、トロンバ・マリーナは縦に長いモノコルド状の弦楽器で、弓で弾くと自然倍音が鳴り、金管楽器的な響きを生む。《ミトリダテ》では第4幕冒頭のシンフォニアに2台のトロンバ・マリーナが指定され、弱音器付きトランペットやティンパニーとともに独特の音色効果を生み出している。当時ヴェネツィアにいたヴィヴァルディがピエタ慈善院でこの楽器を積極的に取り入れ、《トロンバ・マリーナのヴァイオリン協奏曲》3曲をはじめ (RV 221, 311, 313)、他の4曲にもこの楽器を用いており、スカラッチェがヴィヴァルディの音楽的発想から影響を受けた可能性も指摘できるのではないだろうか。

〈アリアにおける楽器編成の多様性〉

アリアでは使用楽器は限定されるものの、その組み合わせは多彩である。弦楽合奏による厚みのある響きから、ヴァイオリンと通奏低音のみの繊細な編成まで幅広く、ソロ・ヴァイオリンやオーボエを用いた華やかなアリアやチェンバロを排した弦楽のみのアリア、チェロ・オブリガートを伴う内省的なアリアなども見られ、色彩豊かである。また、器楽トゥッティを伴うレチタティーヴォ・アッコムパニャートが効果的に用いられ、続くアリアで人物の野心や心理が強調される。このように、声楽と器楽を緊密に結びつけた多様な編成によって、各場面の緊張感と人物の心理が鮮やかに描き出されている。

- 2Vn, Va, Vc, 通奏低音による厚い響きの編成 (I-1)
- Vn と通奏低音のみの軽やかな編成 (I-4)
- 華やかなヴァイオリンの技巧的前奏で始まるアリア (III-3)
- オーボエ独奏付きアリア (I-8, II-4)
- オーボエと2つのヴァイオリンが対話的に絡むアリア (III-5)
- 「チェンバロなし」と指定された、弦のみで静かに歌わせるアリア (II-1)
- チェロのオブリガートが付くアリア (II-2)
- 2台のチェロを用いたアリア (I-3)
- 器楽が伴奏する劇的なレチタティーヴォ・アッコムパニヤート (III-1)

〈アリアの音楽的密度と台本との関係〉

同時代の他のヴェネツィア・オペラと比べ、《ミトリダーテ》の音楽的密度の高さは特筆に値する。多様な楽器の組み合わせによって表現の幅が広げられ、器楽はアリアの性格を決定づける重要な役割を担うとともに、単なる伴奏の域を超えて歌唱と対等の存在感を持ち、人物の心理を直感的に伝える役割を果たしている。この器楽の扱いによって恨みや怒り、喜び、嘆き、希望、絶望といった激しい感情を歌う各アリアがさらなる表現力を獲得し、5幕の悲劇の展開をより劇的に描き出すことに成功している。ロベルティが台本冒頭に示した通り、「二人の悪役の幸福から滅亡へ」と「二人の善人の不幸から勝利へ」と二本の逆行する筋を、スカラッチェは音楽によって力強く支えていると言って良い。四人の死が描かれ、甘美な恋愛場面を持たない重厚な悲劇に対し、スカラッチェは器楽と声楽が強く結びついた密度の高い音楽を与えているのである。

3. ヴェネツィアでの評価

1707年12月11日、スカラッチェは《ミトリダーテ》が「ひたむきで、深刻に、そして並々ならぬほど執念深く」創作していたことをアルバーニ枢機卿への手紙で述べている。しかしながら、この作品を通してオペラ都市ヴェネツィアで新たなキャリアを切り開く試みは成功しなかった。5幕の音楽悲劇は喜劇的要素や愛の二重唱を好むヴェネツィア人の趣味と合わず、スカラッチェに対する現地作曲家の反発もあったとされる。加えて、地元詩人ドッティ (Bartolomeo Dotti, 1651-1713) による辛辣な風刺の標的となった。36連から成る風刺詩「かの音楽家スカラッチェに対して／風刺第40番 Contro il Scarlatti musico. Satire XL」では⁴⁾、「眠りを誘うほど甘美」と皮肉るなど《ミトリダーテ》の価値をおとしめ、スカラッチェの人間性を批判し、名誉を傷つける内容が続く。

しかし当時のヴェネツィアではこのような風刺詩は

簡易な紙刷りや手書きでよく出回ったもので、貴族や聖職者だけでなく音楽家や一般人までも実名もしくは、誰にでも分かる匿名で批判されることがしばしばあった。実際、ドッティの詩集には名指しの風刺が多数含まれている。

ヴェネツィアに根付く風刺文化は、スカラッチェにとって大きな精神的打撃となり、彼はその後ヴェネツィアでオペラを上演することも、悲劇を作曲することもなかった。この経験は、彼の創作活動の方向性を大きく左右することになったと筆者は考える。

4. まとめ

以上の検証から、《ミトリダーテ》が不評に終わった複数の要因が指摘できる。最大の理由は、5幕構成の重厚な悲劇という形式が愛の二重唱や喜劇的要素を好む当時のヴェネツィアの大衆の趣味に適合しなかった点である。台本の構造自体も3幕の音楽劇が主流であった当時の傾向から逸脱しており、その後ヴェネツィアでの再演が皆無である事実もまた、時代の趣味を反映した人気作とは言い難かった状況を裏付けている。一方で、音楽的内容や歌手の力量によって作品が不評となった直接的原因は見当たらない。ただ、検閲によって台本出版や初演準備が遅れ、上演過程に混乱が生じたことが舞台の完成度に影響を及ぼした可能性は否定できないだろう。また、ドッティによる辛辣な風刺は作品の音楽性そのものを否定したのではなく、ヴェネツィアで注目を集めていたスカラッチェに対する嫉妬や話題性を狙ったものと解釈するのが妥当で、これが当時の聴衆の評価と直接結びつくものではない。したがって《ミトリダーテ》が不評に終わった要因は、当時の上演環境と受容の問題にあったと言えるだろう。

5. 終わりに –スカラッチェの後の活動への影響–

ヴェネツィアでの上演失敗後、スカラッチェは職を失い生活不安に苦しんだが、1708年にナポリ王宮礼拝堂楽長に就任し、晩年はナポリを拠点に作曲と教育に尽力した。彼は多くの作曲家を育て、イタリア式序曲と器楽伴奏付きアリアの書法を確立し、ナポリ楽派の形成と前古典派への橋渡しとなる重要な功績を残した。ヴェネツィアでの挫折は、結果的に彼をナポリへ導き、音楽史上の重大な出来事を生む契機となったのではないだろうか。《ミトリダーテ》が不評でなかったら、我々の知るナポリ楽派は別の形になっていたのかもしれない。

【註】

- 1) 初演日はスカラッチェが1706年10月13日にヴェネツィアからウルビーノのアルバーニ枢機卿に送った手紙に明記されている。Della Libera 2025, p.105-106.
- 2) Fabbri 1961., Della Libera 2025. を参照。
- 3) データベース Corago による調査結果。
<https://corago.unibo.it/>
- 4) Dotti 1757. 作者の死後出版だが《ミトリダーテ》初演時の状況を伝える内容が綴られている。

【主要参考文献】

- Dotti, Bartolomeo. *Satire del Cavalier Dotti. Parte Seconda*, Ginevra, I Fratelli Cramer, 1757 (Opera postuma).
- Dent, Edward J. *Alessandro Scarlatti: his Life and Works*, London, 1905, rev. 2/1960.
- Fabbri, Mario. *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando De' Medici*, Leo S. Olschki, 1961.
- Pagano, Roberto. Banchi, Lino. *Alessandro Scarlatti. Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo Rostirolla*, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1972.
- Della Libera, Luca. "Nuovi documenti biografici su Alessandro Scarlatti e la sua famiglia", *Acta Musicologica*, LXVIII/2 (2011), 205-222.
- Pagano, Roberto. *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Libreria Musicale Italiana, 2015.
- Della Libera, Luca. *Con la dovuta humiltà del mio profondo rispetto. Le lettere della famiglia Scarlatti ad Annibale Albani*, Libreria Musicale Italiana, 2025.

【手稿譜】

Il Mitridate Eupatore. Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin [D-B, Mus.ms. 19641].

【一次史料】

- Archivio di stato di Venezia. [Riformatori allo Studio di Padova, 291].
- Il Mitridate Eupatore, Tragedia per Musica Da Rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo l'Anno 1707*, In Venezia, M.DCCVII, Appresso Marino Rossetti.



ロレンツォ・ヴァッカーロ作とされる「アレッサンドロ・スカルラッティの肖像」(1770年頃)
ナポリ音楽院楽器博物館所蔵/Leemage/Lebrecht Music & Arts

A. スカルラッチェ作曲、トゥッリオ台本、 喜劇オペラ《名誉ある勝利 *Il Trionfo dell'onore*》(ナポリ、1718) ——初演のコンテキストと、その喜劇性

山田 高誌

本発表は大きく二部に分かれる。前半ではまずスカルラッチェ唯一の喜劇オペラである《名誉ある勝利》(1718)について、作品概要(以下作品⑤)とその“特殊性”(トスカーナ標準語のみで執筆)を指摘し、続いて、この作品の本格的な現代復活初演となった1940年のシエナ音楽週間における復活初演に用いられた校訂譜について、パンニーニによる史料研究(Pannini, 2000)に基づきその概要(ソプラノの主演リッカルドのテノール化、場面と曲数の大幅なカット 第1幕:12アリア⇒5、第2幕:15アリア⇒4、第3幕:7アリア⇒3など)を示す。

そして今年、ヴェネツィア・フェニーチェ劇場プロダクションとしてマリブラン劇場で上演された新演出舞台(2025年3月9日)を記録したDVD(2025年11月27日発売)映像を用いながら、同プロダクションのために楽譜校訂を委嘱されたカルベネが、イタリア音楽学会全国大会(トリノ大学)で発表した「A.スカルラッチェのオペラにおける喜劇役の作曲技法」(Carpenè, 2025)における分析成果(I-8: コルネリアのアリアを例として、通奏低音をあえてなくす部分を作ることで、舞台上で歌手の自由な演劇的動きを作り出す等)を紹介し、この作品がオペラ・セリアのインテルメッツォ部とも共通していることを確認する。

後半では、初演された劇場であるフィオレンティーニ劇場のコンテキストからこの作品を考える。同劇場の概要(Yamada, 2025)に続いて、《名誉ある勝利》の興行を行った興行師Salvatore Toroが、フィオレンティーニ劇場の経営を行った1717、1718年、2ヵ年度中の作品のうち、入手できた他の4作の台本の検討を行うことで、《名誉ある勝利》のみが標準語を用いた特殊な作品ではなかったことを指摘した。

具体的には、1717年度の作品群はすべてナポリとそ

の近郊を舞台とし、登場人物はそこでの生活空間を共有する市民と庶民のみが登場、タイトル名から全員のセリフまで全編通してナポリ語が用いられる。一方、《名誉ある勝利》を含む1718年度の作品は全編トスカーナ語で書かれるという新しい趣向が導入され(史料1)、さらにはオペラ・セリアと相似形となるよう、上級市民と召使という身分制が新たに導入されていたことに注目する。

1718年度の趣向をまとめると、1)ナポリ喜劇で描かれていたナポリの民衆から、外国文化(ルッカ、パドヴァ、アンコーナ)の導入。2)“高級”な名前の導入(レオノーラ、カッサンドラ、ラヴィニア、アスカニオ等)。3)セリア的プロット、理念の導入(嫉妬、怒り、驚愕、喜び、そして、名誉という貴族的なものへの称揚)。4)身分制の導入(上級市民 v.s. 召使等下級市民)。5)男女の配役が半々に。(1717年度の作品では男性が過半数)となる。

従来、《名誉ある勝利》における全編トスカーナ語選択について、スカルラッチェの芸術志向、あるいは1718年にローマに移住することになる彼の流通戦略だったのだろうという見解がなされてきたが、年度通してみられるドラスティックな変更という点からみると、発表者が発掘した同フィオレンティーニ劇場の1750年代の興行の実態を示す公証人史料(史料2, 3)に示されるよう、興行師とその背後にいた何らかの大きな意向(出資者や献呈相手となった副王など)の存在を考える必要があると、今後さらなる史料研究が求められることをまとめた。

以下、興行師トーロが1717、1718年度手掛けた計8作のオペラのうち、現存する5作(《名誉ある勝利》を含む)の概要を示す。

① 1717年春（1717年度第1オペラ）オレーフィチェ作曲&トゥッリオ（=雅号フェラリンティスコ）台本

《偽のアルミニオ *Lo Finto Arminio*》 参照台本: *I-Nsp*, Sala Capasso I.E.26(2)

興行師: Salvatore Toro / 献呈先: ナポリ副王 Verrico De Daun 伯爵

3幕、舞台設定: ポリエーロ

<登場人物: 9人(男6, 女3)> *全員、市民&庶民。全員ナポリ語話者

- ファベイオ: ポリエーロの町の船主。トーレとテッラの父。ポーパに恋。
- ポーパ: リータの母親で金持ち。チッコに恋。
- リータ: ポーパの娘。最初トーレ、次にティッタに恋
- テッラ: ファベイオの娘。チッコ船長に恋。
- トーレ: ファベイオの息子。「アルミニオ」になりすます。リータに恋。
- ティッタ: トーレの友人、テッラに恋
- チッコ: 海軍船長。最初テッラに恋、次にリータに恋
- コーラ: チッコの子供
- コレッキア: ファベイオの会社の小僧

② 1717年秋（1717年度第3オペラ）オレーフィチェ作曲&トゥッリオ（=雅号フェラリンティスコ）台本

《偽のジブシー女たち *Le Fente zingare*》 参照台本: *I-Nc Rari* 10.10.20(2)

興行師: Salvatore Toro / 献呈先: ナポリ副王ダウン伯夫人

3幕、舞台設定: ヴォメロ地区（ナポリの丘の上）

<登場人物: 8人(男6, 女2)> *全員、市民&庶民。全員ナポリ語話者

- セツベヨーネ: おっさん。カルモジーナの兄で、パロンマの叔父。チャンナに恋
- カルモジーナ: おばはん。キアルキアの母。ジブシー風の服を着て、「リーサ」に成りすますチャンナの母のふりをする。ティッタに恋。
- チャンナ: 「リーサ」の偽名でジブシーに扮し、カルモジーナの娘を演じる。ピッポに恋。
- パロンマ: セツベヨーネとカルモジーナの甥。
- ピッポ: 若者。最初チャンナに恋し、次にパロンマに恋。
- マーセ: 農夫。パロンマに恋
- ティッタ・バッターリア: ヴォメロ地区の伍長。キアルキアの父。パロンマに恋
- キアルキア・バッターリア: ティッタの息子。ジブシーに扮する。

③ 1717年（時期不詳）ファルコ作曲&ピスコポ台本

《恋愛詐欺 *Lo mbruoglio d'ammore*》 参照台本: *I-Nc*, Rari 9.26(6)

興行師: Salvatore Toro / 献呈先: ナポリ副王 Verrico De Daun 伯爵

3幕、舞台設定: ナポリ、マッドレーナ橋の脇

<登場人物: 8人(男5, 女3)> *全員、市民&庶民。全員ナポリ語話者。

- トンノ: 年老いた熟練職人
- ゼザ: トンノの妻。無礼な女
- チェチェッラ: トンノの娘。ルッチョに恋
- ルッチョ: 船乗り。チェチェッラに恋
- ノレッラ: ティッタの姉。ルッチョに恋
- ティッタ: 漁師。チェチェッラに恋
- チョンモ: ごろつき。ずる休みばかりしている
- ムッサシュット: トンノの下働き

④ 1718 年秋 (1718 年度第 3 オペラ)、オレーフィチェ作曲&トゥッリオ (=雅号フェラリンティスコ) 台本
《双子の愛 *Il gemino amore*》 参照台本: *I-Bc*, Lo. 3513

興行師: Salvatore Toro / 献呈先: ナポリ副王 Wirrico De Daun 伯爵
3 幕、舞台設定: アンコーナにあるある村

<登場人物: 8 人 (男 4, 女 4) > *上級市民と下級市民の分離。全員トスカーナ語話者、ナポリ語不在

- パンクラツィオ: 年寄りの商人。フラヴィオの父、後にラヴィニアの父と判明。リゼッタに恋
- カッサンドラ: パンクラツィオの妻。フラヴィオとラヴィニアの母
- ラヴィニア: 叔父でパドヴァの商人の養女。のちにパンクラツィオの娘と判明。
- エミリア: アスカニオの妹。フラヴィオに恋
- フラヴィオ: エミリアを許嫁とするも、ラヴィニアに恋
- アスカニオ: エミリアの兄、商人。ラヴィニアに恋。
- リゼッタ: *パンクラツィオのメイド。セリオに恋
- セリオ: *リヴィアの下男。リゼッタに恋

⑤ 1718 年 11 月 26 日~18 回上演 (1718 年度第 4 オペラ?)、A.スカルラッティ作曲&トゥッリオ台本
《名誉ある勝利》 参照台本: *I-Nc Rari* 10.9.12(3)

興行師: Salvatore Toro / 献呈先: ナポリ副王ダウン伯爵夫人 Barbara D'Erbestein
3 幕、舞台設定: ピサ近郊のある村

<登場人物: 8 人 (男 4, 女 4) > *上級市民と下級市民が分離。主役リッカルドはソプラノでセリア的処理。
コルネリアは女装役でインテルメッツの処理。

- リッカルド・アルベノーリ: フラミニオの甥。浮気男でピサに逃げる
- レオノーラ・ドリーニ: エルミニオの妹 (姉)。リッカルドに恋するも捨てられ、彼を追いかける
- エルミニオ・ドリーニ: レオノーラの兄、ドラリーチェに恋。
- ドラリーチェ・ロッセッティ: リッカルドとエルミニオ両方を天秤に
- フラミニオ・カストラヴァッカ: 年寄り商人。リッカルドの叔父、コルネリアと婚約するもドラリーチェに恋心。
- コルネリア・ブッフアッチ * (男性歌手): 年増女。ドラリーチェの叔母、フラミニオに恋。
- ロディマルテ・ボンバルダ隊長: リッカルドの悪友、ロジーナに恋。
- ロジーナ・カルッチャ: *コルネリアのメイド、ボンバルダ隊長に恋。

史料 1 オレーフィチェ作曲&トゥッリオ台本 《*Il gemino amore*》 (1718) 台本献呈文 筆者試訳

「今年、フィオレンティーニ小劇場では別のスタイルで喜劇が上演されています。それらは、ナポリ語からトスカーナ語へと移されましたが、英雄的で王侯的な行為ではなく、家庭的で親しみやすい出来事を描いています。その中に登場する、堅実な登場人物、滑稽な登場人物たちが、まじめさと軽妙さの両方を同じように楽しませてくれることを期待しています。私は、この作品の初演を最も高貴なる方々に捧げます。そしてそれと共に、卑しくもあなた様の前にひざまずき、この献呈に対するあなた様の権威ある保護と、献呈者に対するあなた様の寛大なご高配をお願い申し上げます。それによって、双方とも、あなたの恵みの寛大さから生まれる崇高な価値で飾られることになるのです。かくして私は、最も深い敬意をこめて、永遠に誇りに思うことができますでしょう。」

史料2 ナポリ公文書館所蔵、公証人ガエターノ・マンドゥーカ史料（1759）より

[ASN, Notai sec. XVIII/834, Gaetano Manduca, vol.13 (1759), cc. 313f-322f] 筆者試訳

（ヌオーヴォ劇場主 Angelo Fernandez de Alonso とその代理人 Domenico Colucci と、興行師 Tomaso Storage の間に結ばれた 1759 年度オペラ興行契約の一部）

「第 8 条。（劇場主と興行師の間には）以下の点が合意される。前述の四つの音楽作品のための作曲家の選任は、次のように行われることとなっている。すなわち、二人の楽長は、前述の高名な騎士（劇場主）フェルナンデス・デ・アロンソ）によって選ばれ、他の二人は前述のストラッチェ氏（興行師）によって選ばれる。そして騎士によって選ばれる二人の楽長は、第 1、および第 4 オペラのためである。なお、本年第 1 オペラの作曲家については、騎士（劇場主）がすでに自身の作曲家を選んでいる。」

史料3 ナポリ公文書館所蔵、公証人ガエターノ・マンドゥーカ史料（1755）より

[ASN, Notai sec. XVIII/834, Gaetano Manduca, vol.9 (1755), cc. 94v-102v.] 筆者試訳

（オペラ愛好家シチニャーノ公爵の命令で、Michele Pesce と Antonio Catalano がフィオレンティーニ劇場を借り、1755 年度年間オペラ興行を行う契約についての詳細）

「(…) 同シチニャーノ公爵閣下は、第一、第二男性歌手役のための報酬を自身の資金で支払うことを義務付けられ、さらに同閣下は、これら四つの作品のいずれかで用いる台本と音楽を自費で提供することを約束し、最後に、前者および後者（の歌手）のための劇場衣装と、四つの作品すべての小道具を提供することを約束した。そしてアトリ公爵閣下は、別の書簡で、該当するベッシェ氏に、第一女性歌手、第二女性歌手、小間使い役一人を与え、上記の四つのオペラ作品で演じさせ、これら三人の報酬も自身の資金で支払うことを約束した。また、彼は無料で台本と音楽を一つの作品で使えるように提供することを約束し、最後に自身の費用でこの三人の衣装を作らせ、四つの作品すべての小道具を支払うことを約束したことが、昨年の 10 月 2 日に署名された二つの公証人契約書に詳述されているので参照のこと。(…)」

〈参考文献〉

Carpenè, Aaron

2025 (学会発表) “Tecniche compositive per personaggi comici nelle opere di Alessandro Scarlatti”, XXXII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, Università di Torino, 25/X/2025.

Pannini, Alessandro

2000 *Le seconda Settimana Musicale Senese (1940) e la ripresa de Il Trionfo dell'onore di Alessandro Scarlatti nella revisione di Virgilio Mortari.* Siena: Nuova Immagine.

Yamada, Takashi (山田高誌)

2025 (学会発表) “Il “Nuovo” Teatro de’ Fiorentini di Napoli, dal progetto della riedificazione del 1778-79, e dal libro contabile del 1783”. XXXII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, Università di Torino, 24/X/2025.

18 世紀ロシアとナポリ楽派のつながり

森本 頼子

1. はじめに

ロシアで本格的なオペラ上演が始まったのは 1730 年代のことであり、残念ながら、当時 A. スカルラッティのオペラが上演されたという記録は見当たらない。しかし、スカルラッティを祖とする「ナポリ楽派」まで射程を広げれば、まったく異なる状況が見えてくる。18 世紀のロシアは、ナポリ楽派の音楽家たちと強い結びつきがあったからである。本発表では、ナポリ楽派とロシアの音楽界とのつながりを整理するとともに、ロシアのオペラ文化における影響力について再考する。

2. ロシアのオペラ文化の始まり——アライヤの功績

2. 1. 18 世紀ロシアのオペラ文化の様相

ロシアにオペラが伝わったのは、アンナ女帝の治世 (1730-1740) である。とりわけ、1736 年に宮廷劇場で行われた、アライヤ [アラヤー] Francesco Araja (1709-1775 以降) 作曲のオペラ・セリア《愛と憎しみの力 *La forza dell'amore e dell'odio*》の上演は、ロシア初の本格的なオペラ上演と位置づけられる。ロシアが近代化・西欧化を進めた時代に、西欧の宮廷文化の粋であるオペラは、皇帝たちの文化政策において重要な意味をもった。その後、ロシアの宮廷劇場では、皇帝たちの主導のもとに活発なオペラ上演が行われていく。

エカテリーナ 2 世の時代 (1762-1796) になると、オペラは宮廷劇場以外にも、広く上演されるようになった。オペラ文化の拠点は、サンクト・ペテルブルクとモスクワであった。首都ペテルブルクでは、宮廷劇場がオペラ上演の主要の場となり、イタリア、フランス、ロシアの一座が出演した。一方で、古都モスクワでは、より自由な雰囲気の中で、公衆劇場や学校劇場、農奴劇場がオペラ上演を行った。公衆劇場は、金を払えば誰でも入場できる劇場であり、農奴劇場は、

大貴族が所有する農奴が出演する私設劇場である。こうしてロシアでは、オペラが導入されたタイミングが遅かったにもかかわらず、18 世紀を通じて急速にオペラ文化が発達していった。

2. 2. アライヤについて

ナポリ楽派の音楽家のうち、ロシアのオペラ史に最も大きな足跡を残したのが、アライヤという作曲家であった。アライヤはナポリに生まれ、同地でオペラ作曲家としてデビューした。アライヤのイタリア時代については不明な点も多いが、オペラ・セリア《クレオメネ》(1731 年、ローマ初演) によって名声を博したとされる。

アライヤがロシア宮廷に招聘された経緯についても、詳しいことはわかっていないが、ロシアの宮廷音楽家を務めていた P. ミーラなる人物が交渉したと言われている。ミーラは、イタリアの歌劇団をリクルートするようアンナ女帝の命を受けて、イタリアに赴いた。当初、ミーラの狙いはポルポラであったが、交渉に失敗したため、当地でちょうど名を上げつつあったアライヤに白羽の矢を立てたらしい。1735 年夏、アライヤはイタリア人歌手らとともに、ペテルブルクに到着した。翌年 1 月に《愛と憎しみの力》を上演して成功を収め、それから 1759 年まで、25 年間にわたり宮廷楽長を務めた。

2. 3. ロシアのオペラ史におけるアライヤの功績

(1) ロシア宮廷におけるオペラ上演の在り方を規定

ここからは、ロシアのオペラ史におけるアライヤの功績を三つの点から指摘したい。

まず、アライヤは宮廷劇場におけるオペラ上演の在り方を決めたと言える。アライヤが宮廷楽長を務めた時代に、ロシアでは、皇帝の誕生日、戴冠記念日、名

の日（聖名祝日）等の記念日に、イタリア語のオペラ・セリアが大々的に上演される習慣が根づいた。これらのオペラの大半は、アライヤが書き下ろした新作であった。宮廷楽長が時の皇帝のニーズにあわせてオペラを創作するという習慣は、その後も継続することとなる。

また、アライヤの時代に、宮廷にはオペラ上演のためのイタリアの一座が召し抱えられるようになった。そもそも、アライヤは最初からイタリアの一座（歌手、俳優、楽器奏者、踊り手、舞台装置家などから構成）を連れ立ってロシアにやってきた。その後、エリザヴェータの治世（1741-1762）になると、アライヤは女帝の命でイタリアに遣わされ、宮廷の一座を拡充すべく、当地の芸術家をスカウトした。つまり彼は、リクルーターとしても活動し、イタリアとロシアのオペラ界をつなぐ役割を果たしたのである。アライヤがリクルートした人材には、G. ボネッキという詩人も含まれていた。これ以降、ロシア宮廷にはオペラ台本を作成するための「宮廷詩人」も召し抱えられるようになり、イタリアの詩人と作曲家により自前のオペラが制作できるようになった。

（2）ロシア版オペラ・セリアのひな型を完成

アライヤは、ロシア宮廷のために少なくとも8作のイタリア語のオペラ・セリアを作曲した。エリザヴェータ時代には、宮廷詩人のボネッキと組んで、オリジナルのオペラ・セリアが創作されるようになった。

これらのオペラには、いくつかの特徴がみられる。まず、作品内容が皇帝と深く結びついているという点である。たとえば、《戴冠したエウドッサ》では、エリザヴェータを暗示する登場人物が現れる。このオペラは、東ローマ帝国の皇帝テオドシウス2世と、その妻エウドキアの物語である。エウドキアは敬虔なギリシア正教徒で、高德な女性として知られる。ボネッキは、台本の序文で、彼女とエリザヴェータとを意図的に重ね合わせたことを明言している。皇帝を賛美するオペラ・セリアの創作は、アライヤの時代からロシアの伝統となっていった。

アライヤのオペラに見られる二番目の特徴は、合唱の重視である。《セレウコ》を例に挙げよう。このオペラについては、ロシアの研究者アフメートシナが、ペテルブルク音楽院所蔵の手稿譜の調査をもとに、詳しい研究論文を発表している²⁾。同論文によれば、《セレウコ》には三つの合唱の場面が置かれている。また、

台本には、オペラ本編とは別に、最後にエリザヴェータを賛美する合唱の場面が加えられており、「栄光 Слава」というキャラクターが舞台上に登場し、合唱とともにエリザヴェータを賛美する。合唱によるフィナーレは、その後のロシア産オペラ・セリアの典型となった。また、19世紀以降に作曲されたロシア・オペラでも、「栄光（栄えあれ）」という文言を伴う合唱曲がしばしば見受けられる。

ロシア宮廷では、教会音楽を担当する宮廷合唱団が古くから組織されていたが、エリザヴェータ時代に、彼らがオペラ上演にも参加するようになり、団員も増員された。彼らの存在もあいまって、ロシア宮廷におけるオペラ上演では、合唱がトレードマークとなり、その伝統がその後も長く受け継がれていったのである。

（3）史上初のロシア語のオペラ・セリアを作曲

宮廷劇場では、オペラがイタリア語のまま上演されていたが、アライヤは、エリザヴェータの命令により、ロシア語オペラ《ツェファールとプロクリス》を作曲した。台本は、ロシアの古典主義を代表する詩人A. スマローコフによる。ケルドウイシによれば、このオペラは、複数のアリアやレチタティーヴォ、重唱曲からなり、いずれも、アライヤが作曲したイタリアのオペラ・セリアの様式に則っていた³⁾。つまり、ロシア語版のオペラ・セリアだったと言える。

こうしたロシア語のオペラ創作は、《アリツェスタ》（1758年、ペテルゴフ初演。作曲はラウパッハ）というロシア語オペラの誕生につながったほか、同時代のロシア語のテキストによるオペラ創作の試みを導いたと考えられる。

以上のように、アライヤはロシアにオペラを導入する立役者となっただけでなく、25年間にわたる宮廷楽長時代に、ロシアのオペラ文化の礎を築いたと言っても過言ではない。

3. ナポリ楽派の音楽家たちの活躍

3. 1. 宮廷楽長を務めたナポリ楽派の音楽家

ここからは、アライヤ以降、18世紀ロシアで宮廷楽長を務めたナポリ楽派の音楽家たちについてみていきたい。表1は、歴代の宮廷楽長をまとめたものである。ラウパッハを除き、全員がイタリア出身の音楽家で、ナポリ楽派の作曲家も多く含まれていることがわかる（表のグレー地）。

【表1 ロシアの宮廷楽長】

名前	在職期間	皇帝	出自、経歴など
アライヤ	Francesco Araja (1709-1775以降)	1735-59	アンナ、エリザヴェータ ピョートル3世
ラウパッハ	Hermann Raupach (1728-1778)	1759-62	エリザヴェータ
マンフレディーニ	Vincenzo Manfredini (1737-1799)	1762-65	エカテリーナ2世
ガルッピ	Baldassare Galuppi (1706-1785)	1765-68	エカテリーナ2世
トラエッタ	Tommaso Traetta (1727-1779)	1768-75	エカテリーナ2世
パイジェッロ	Giovanni Paisiello (1740-1816)	1776-84	エカテリーナ2世
サルティ	Giuseppe Sarti (1729-1802)	1784-87 / 1792-1801	エカテリーナ2世 パーヴェル1世
チマローザ	Domenico Cimarosa (1749-1801)	1787-91	エカテリーナ2世

一人目は、トラエッタである。トラエッタがロシアに招かれた詳しい経緯は不明だが、そのネームバリューが招聘の決め手になった可能性がある。トラエッタは、ロシアで少なくとも3作のオペラ・セリアを作曲している。このうち、M. コルテッリーニの台本に作曲した《アンティーゴナ》(1772年、ペテルブルク初演)は、グルックのオペラ改革の流れをくんだ傑作として知られている⁴⁾。

トラエッタの後任となったのが、パイジェッロであった。パイジェッロの招聘には、ナポリの文筆家で経済学者であった F. ガリアーニがかかわったとも言われている⁵⁾。パイジェッロは、宮廷楽長に就任してしばらくはオペラ・セリアを作曲していたが、徐々にオペラ・ブッフアの創作に移行していった。その背景には、オペラ・ブッフアというジャンルがロシアの諸劇場で流行していたことや、エカテリーナ2世の意向があったと考えられる。こうしてパイジェッロは、《セビリャの理髪師》(1782年、ペテルブルク初演)をはじめとする傑作を生み出した。パイジェッロ自身にとっても、ロシアはオペラ創作の新たな挑戦の舞台になったと言えるだろう。

パイジェッロの後任にはサルティが就任し、その後チマローザが続いた。チマローザのロシアの招聘にあたっては、ナポリ出身のセッラ＝カプリオーラ公爵が助言したと考えられているほか、エカテリーナ2世の息子であるパーヴェル大公がかかわった可能性も指摘されている⁶⁾。こうした背景からは、18世紀末に至り、ロシアとイタリアのオペラ界のつながりがいっそう深くなっていたことが読み取れる。

チマローザが宮廷楽長を務めた時代、ロシアでは、イタリア・オペラ上演が下火になっていたこともあり、彼は2作のオペラ・セリアを創作するにとどまった。しかし、チマローザがイタリア語の通じないロシアに身を置いたことで、合唱、管弦楽法を充実させ、より

音楽をもって「語らせよう」という特徴が、この時期の音楽作品に芽生えたことも指摘されている⁷⁾。ロシアでの経験は、チマローザのキャリアにおいても、一定の意味をもった可能性があるだろう。

3. 2. 諸劇場におけるナポリ楽派のオペラ上演

ナポリ楽派のオペラは、宮廷劇場以外でも広く上演された。モスクワの公衆劇場や農奴劇場では、パイジェッロやチマローザ、ピッチニらのオペラ・ブッフアやインテルメッツのほか、ドゥーニらのフランス語のオペラ・コミックがロシア語翻訳で上演され、大きな人気を集めた。さらに、農奴劇場の代表格であるシェレメーチェフ家の劇場では、サッキーニがパリで作曲したトラジェディ・リリック《ルノー》の上演を実現している⁸⁾。オペラ文化が発達途上にあったロシアでは、ナポリ楽派が作曲した各国語のさまざまなオペラが、各種の劇場のレパートリーの大きな源泉となったのである。

4. おわりに

18世紀ロシアのオペラ文化は、ナポリ楽派の音楽家たちの影響力なしに語ることはできない。アライヤをはじめとする宮廷楽長たちは、ロシアのオペラ文化をつくり上げ、ナポリ楽派のオペラは、諸劇場の重要なレパートリーとなった。一方で、ロシアを訪れたナポリ楽派の音楽家たちにとっても、ロシアでの経験は、彼らの作曲家としてのキャリアのなかで、それぞれに意味をもったと考えられる。ロシアにおけるナポリ楽派の活動と、そのオペラ上演からは、18世紀における国際的なオペラ文化のネットワークが浮かび上がり、グローバルにオペラ史を読み解く手がかりも得られるのである。

【註】

- 1) アライヤのバイオグラフィーについては、*Порфирьева А. Л. Арайя. // Порфирьева А. Л. (ред.) Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1. Спб., 1996. С. 49-61.*に詳しい。
- 2) *Ахметицина З. М. "Селевк" Ф. Арайя: опера и ее рукописи в библиотеке Петербургской консерватории. // Opera musicologica. № 3 (21), 2014. С. 38-62.*
- 3) *Келдыш Ю. В., Левашёва О. Е. и Кандинский А. И. (ред.) История русской музыки. Т. 2. М., 1984. С. 103-105.*
- 4) 《アンティーゴナ》の詳細については、森本頼子「18世紀ロシア宮廷におけるオペラ・セーリア上演の実態：ギリシア悲劇を原作とした作品に注目して」(大崎さやの、森佳子編『バロック・オペラとギリシア古典』論創社、2024年、89-118頁)を参照されたい。
- 5) Mooser, R. –A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. Genève: Mont-Branc, 1948-51. Vol. 2, p. 192.
- 6) パーヴェルは、1781～82年に西欧に旅行しており、その際フィレンツェでチマローザのオペラ《饗宴》を鑑賞した。パーヴェルの西欧旅行については、森本頼子「パーヴェル1世とロシアのオペラ文化：皇太子時代・皇帝時代のオペラ上演活動の再考」(『日本18世紀ロシア研究会年報』第22号、2025年、16-32頁)を参照されたい。
- 7) 山田高誌「史料が語る『チマローザの生涯』：《秘密の結婚》に至る不滅の栄光への道、そして翻弄された晩年」(山田高誌編『チマローザの世界』日本イタリア古楽協会、2008年)11頁。
- 8) 詳細は、森本頼子『シェレメーチェフ家の農奴劇場：18世紀ロシアのオペラ文化史』(道和書院、2024年)を参照されたい。

ドイツにおける A.スカルラッティ受容と サンティーニ・コレクション

田中 伸明

結論めいたことから言えば、アレッサンドロ・スカルラッティがドイツ語圏のオペラに与えた影響は、そこまで大きくなかったと評価せざるを得ない。同時代に、より大きな括りで見れば 18 世紀のドイツ語圏におけるイタリア・オペラにおいて大きな役割を果たしたのは、作曲家でいえば何と云っても、ヨーハン・アドルフ・ハッセとカール・ハインリヒ・グラウンのふたりであった。前者の師という意味で、スカルラッティは確かに決して小さくない影響を彼に与えたかもしれないが、より直接的に彼の様式に影響を与えた作曲家は、スカルラッティより一世代後のナポリ楽派の音楽家たち、具体名をあげるのであればレオナルド・レオ、またレオナルド・ヴィンチであったといえよう。ハッセとグラウンの登場以前、すなわち 1730 年以前のドイツ語圏におけるイタリア・オペラの受容という側面において、スカルラッティは確かに演目によく上がる作品の作者の一人ではあったが、最も有力かつ影響力があった音楽家の一人と捉えることは、やはり難しい。1700 年前後以降、イタリア・オペラはドイツ語圏のさまざまな宮廷、またハンブルク、ライプツィヒといった商業都市において積極的に受容、また上演がされ始めるようになるが、そこでは圧倒的に人気を誇る形で受け入れられた「英雄的」イタリア人作曲家はおらず、むしろラインハルト・カイザー、またゲオルク・フィリップ・テーレマンらドイツ人作曲家も参画して、イタリア・オペラのみならず、それに範を求めたドイツ語による台本・オペラ制作が試行されたりもした。その過程で、イタリアのみならず、フランスのオペラ様式も参照・模倣されたことは、やがて混合趣味に関する議論を促していくことになるわけだが、そうした議論において重視されたことは、個々の音楽家というよりはイタリア、フランスそれぞれにおける様式感、また演劇論的視点からみた、それぞれの台本作法や題材典範の良し悪しといった問題であった。

I.

18 世紀におけるスカルラッティ受容を考える時、ドイツ語圏においてはそれでも、二つの重要な時期があったというべきであろう。第一にそれは**同時代的受容**であり、スカルラッティが作曲したオペラがほとんど時差なく（やや正確にいうのであれば作曲から数年以内に）上演される機会が、ハンブルクやベルリン、ブラウンシュヴァイクにおいてあったことが確認されている。独奏協奏曲の雛形を構築したことで知られるジュゼッペ・トレッリを擁したアンスバッハの宮廷においても、辺境伯ゲオルク・フリードリヒ 2 世 (Georg Friedrich II. von Brandenburg-Ansbach, 1678–1703) がスカルラッティのイタリアにおける人気を知り、上演のため楽譜を調達しようと試みたことが知られている¹⁾。実際に同地でオペラが上演されたかどうかは、定かでない。ベルリンにおいては、プロイセン王フリードリヒ 1 世の妻ゾフィー・シャルロッテ (Sophie Charlotte von Hannover, 1668–1705) の宮廷で²⁾、スカルラッティのオペラが上演されたらしいことがわかっている。彼女の宮廷で上演されたと考えられているのは《ピッコとデメトリオ *Pirro e Demetrio*》、《純潔のペネロペ *Penelope la casta*》、《狂乱のディドーネ *La Didone delirante*》の 3 作品で、総譜が残されているもの³⁾、上演に使用されたパート譜や、上演日程や内容に関する証言は残されていない。《ピッコとデメトリオ》および《狂乱のディドーネ》の総譜に記入された年号は、それぞれのオペラの成立年代を示すと考えられるが⁴⁾、ゾフィー・シャルロッテが早くも 1703 年に死去していたことを考えれば、これらの作品はイタリアでの初演後あまり時間を置かずに、遙か遠く北方のベルリンで上演される機会に恵まれたということになる。《ピッコとデメトリオ》に関しては、ベルリンのみならず、ブラウンシュヴァイクのオペラにおいても上演されたことがわかっており (1696 年および 1700 年)、後者の機会では歌詞が全編ドイツ語に訳さ

れて上演された⁵⁾。このオペラ《ピッコとデメトリオ》は、1708年にはロンドンでも上演の機会を得て、同地で人気演目の一つとなった。オペラにおけるイタリアのフランスに対する優位性を示す際に例証とされるなど⁶⁾、ロンドンにおけるイタリア・オペラ人気の確立に一役買った本作については、吉江氏の発表でその詳細につき更なる説明がある⁷⁾。

スカラッチェ受容における第二の重要な時期は、1725年以降、つまりスカラッチェの死後、おおむね1750年前後までの間である。その間のドイツ語圏において、彼の作品が筆写される機会が全くなかったわけではないが、「スカラッチェ受容」として言及可能な作品筆写・上演例は、ハッセによるものに限られるとあって良い。このハッセによる受容はしかし、厳密にはドイツ語圏での出来事ではなかった。1727年から1729年にかけて、彼がまだナポリでオペラ作曲家としての修行を重ねていた折、ハッセはスカラッチェの作品を、特にオペラ《グリゼルダ *Griselda*》を中心にいくつか、「室内アリア *Aria da camera*」の形に改変したのである。この聞き慣れない楽曲分野への改変を発見し報告した Reinhard Strohm は、ハッセの改作について、修業期ゆえの不自然さや未成熟な点が認められると指摘する一方で、同時期に作曲された、しかしながら題材は同じくグリゼルダに基づく別のテキストに対しては、ハッセ固有の作風の萌芽が見出されるとの評価を与えている。すなわち、単なる改作の段階では不自然さの方が顕著であったものの、題材を変えることなく、スカラッチェとは異なる詩に新たに作曲するという試みによって、ハッセは最終的に、新しい潮流の詩に効果的に音楽を付与する技法を、スカラッチェ晩年のオペラを通じて習得したと考えられるのである。

この他、文献資料の点においては、スカラッチェに関する重要な言及は二件ある。ひとつはヨーハン・ダーヴィット・ハイニヒェンによるものであり⁸⁾、もうひとつの言及はヨーハン・ヨアヒム・クヴァンツによるものだ。ハイニヒェンは、「不自然で暴力的な」様式の代表的作曲家としてスカラッチェを挙げ、こうした様式に出会っても通奏低音奏者が怯まないよう、「あえて」その場合の伴奏法を指南するとして、カンタータ《さあ行って、私をもっと苦しめておくれ *Lascia, deh lascia al fine*》を例に通奏低音の例示を行っている⁹⁾。一方でクヴァンツは、スカラッチェを「対位法の大家」と評価し、200曲のミサを作曲したほか、4000作以上に及ぶ作品の中でも特に独唱カンタータ

が多数を占めることなど、彼の多作性を印象づける記述を残している。

II.

19世紀になると、オペラという範疇ではないものの、スカラッチェはドイツ語圏において再び脚光を浴びる機会があった。その中心となった場所のひとつは奇しくも、生前いくつかのオペラが上演されたプロイセン王国の首都、ベルリンであった。その受容の中心はしかし、もはや宮廷ではなかった。いまや国家を動かす核となっていた教養市民層によって構成されたアマチュア合唱団、ベルリン・ジングアカデミーにおいて、いくつかのスカラッチェ作品の受容が確認できる。その中で、混声合唱のために書かれた *Laudate pueri* および *Salve regina* は¹⁰⁾、ローマの司祭であり楽譜蒐集家でもあったフォルトゥナート・サンティーニ (Fortunato Santini, 1777-1861) によってもたらされた筆写譜であることが判明している。サンティーニは、パレストリーナ以降のイタリアにおける宗教音楽に強い関心を持ち、手稿・印刷の形を問わず楽譜を蒐集していたが、その蒐集物の目録を出版したことで¹¹⁾、ヨーロッパ中の音楽愛好家から知られる存在となっていた。ベルリン・ジングアカデミーの総監督、カール・フリードリヒ・ツェルター (Carl Friedrich Zelter, 1758-1832) も、類に漏れずその目録の存在を知り、サンティーニと文通による交流を持ったため、サンティーニのコレクションの一部がベルリンに寄贈されることとなった¹²⁾。この中に C. H. グラウンの受難オラトリオ《イエスの死》のイタリア語版が含まれていたことは、特筆に値するだろう。サンティーニは、自ら書き下ろしたイタリア語の訳詩を通じ、遠い異国の文通相手と音楽文化の伝統に、敬意を表したのである¹³⁾。

現在の研究では、ベルリン・ジングアカデミーにかつて所蔵されていたこの二つの筆写譜の書き手は、サンティーニ本人であったと判断されているが、発表者による調査では、両筆写譜の書き手は、楽譜に関しては同一であるものの、歌詞や楽器、強弱といった文字部分は別人であったと推定可能である。根拠は特に、特徴ある A, V の筆記法に求められる。もしかしたら音部記号も、別の書き手によるかもしれない。サンティーニ本人の筆跡を含む手稿譜群は現在、ドイツのミュンスター司教区図書館に収蔵されているが¹⁴⁾、その資料群全体に対する体系的かつ網羅的な資料学的取り組みは、書き手や透かしの判断まで含めたものという点で言えば、未だ存在しない。サンティーニ本人の筆跡

の遷移が明らかになるようなことがあれば、今後当該筆写譜の成立年代推定といったことも可能になってくるかもしれない。

∴

以上見てきた通り、ドイツ語圏における A. スカルラッチェの作品受容は、18 世紀においても 19 世紀においても、音楽史に一定の痕跡を残すような性質のものではなかったと言わざるを得ない。ハッセによるスカルラッチェ作品の改変事例が、皮肉なことにその一面をよく物語っている。スカルラッチェの様式やそれに付随した（台本の）劇作法は、1730 年前後を境に——ピエトロ・メタスタージオによる台本がオペラ界を席卷したことを主な契機として——急速に過去のものとなっていった。ハッセはスカルラッチェの様式を模倣することには困難を感じたが、新しい潮流に乗ることには才能を発揮し、自覚的に協働したわけではないにせよ、C. H. グラウンとともに、ドイツ語圏におけるイタリア・オペラの定着と発展に主導的な役割を果たした。それがスカルラッチェ以後の、いわゆるメタスタージオ・オペラ類型 *metastasianischer Operntypus* に基づいた様式的展開であったため、スカルラッチェの遺産はドイツ語圏のオペラに大きな影響を与えることなく、いわば忘れ去られた存在として、その後 19 世紀に入っても、宗教音楽など限定的な分野で作品が再受容されたに過ぎなかった。

影響力の大きさ、また音楽史的な一定の意義という観点から離ればしかり、A. スカルラッチェのドイツ語圏における受容というテーマは、未だ解明されていないさまざまな「点」の存在を示唆する。本発表の準備を通じて、ドイツ語圏におけるイタリア・オペラ上演実態の研究が、1730 年以前については依然として手薄である現状を痛感させられるとともに、サンティエーニの筆跡に関する新たな調査の必要性も喚起された。A. スカルラッチェを介してドイツ音楽（史）を見つめ直すことは、今後も多くの研究課題の発見へとつながり得るものであり、音楽史的知見の一層の拡充に広く寄与する可能性を有していると言えるだろう。

【註】

1) Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 39.

- 2) ゴッティエ・シャルロットは、ライプニッツと交流を持ったことでも知られており、プロイセンにおける文化芸術の振興に力を注いだ。宮廷をシャルロッテンブルク宮殿におき、トレリ (Giuseppe Torelli, 1658–1709)、ボノンチーニ (Antonio Maria Bononcini, 1677–1726)、アリオステイ (Attilio Ariosti, 1666–1729)、ピストッキ (Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi, 1659–1726) といったイタリアの音楽家たちを実際に招聘してオペラなどを上演させていた。
- 3) D-BSa 1188. 3 作品全ての総譜がまとめて製本されている。
- 4) 1694 および 1696. それぞれの初演年と対応している。
- 5) ドイツ語訳された台本が伝承されており、レチタティーヴォの部分まで含めドイツ語化されたいことがわかる (*Pyrrhus Und Demetrius: In einem Sing-Spiel vorgestellt. Auf dem Braunschweigischen Schau-Platz*, D-W Textb. 355)。翻訳者はゴットリープ・フィードラー (Gottlieb Fiedler, ca. 1660–1705) で、ブラウンシュヴァイクやヴォルフエンビュッテル、またハンブルクにおけるイタリア・オペラ上演の際の台本独訳を幅広く手掛けた。本作のドイツ語のテキストを伴った音楽は伝承されていない。
- 6) François Ragueneau, *Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris 1702. (英訳: *A comparison between the French and Italian musick and opera's*, London 1709)
- 7) 本書 42–46 頁を参照。
- 8) ハイニヒェンは 1716 年から数年間、イタリア各地に滞在しているが、その折スカルラッチェと直接面識をもったかどうかについては、定かでない。
- 9) Johann David Henichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, S. 797–836. なお、小沢優子・久保田慶一 (訳) 『ハイニヘン「新しい通奏低音奏法 (1711 年)」全訳と解説』東京: 道和本書院 2011 年; 249–266 頁に、当該カンタータの譜例が掲載されている。
- 10) D-BSa 455 und 801. 来歴については註 12 を参照。
- 11) *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma. Nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de' SS. XII. Apostoli*, Rom 1820 (= D-MÜp, SANT Dr. 1285).
- 12) 実際には、コレクションの一部というよりは、サンティエーニが自身のコレクションから自ら筆写したものをわざわざ作り送っていた、という形で理解すべきだろう。また、スカルラッチェの作品筆写譜については、おそらくサンティエーニによって書かれたものが一度、自身も楽譜蒐集家として知られたティーバウト (Anton Friedrich Justus Thibaut, 1772–1840) のもとにもたらされ、その後ツェルターによって引き取られた、もしくは買い取られたものと考えられる。ティーバウトとツェルター双方による書き込みから、筆写譜は 1816 年 9 月 21 日以後、遅くとも 1832 年以前には

ベルリンにもたらされたと考えられる。

13) サンティーニは、ツェルターに宛てた 1830 年 12 月 2 日付の手紙の中で次のように記している。"Avendo io tradotto dal Tedesco la grande Opera di Graun Der Tod Jesu; di questa ne ho ordinata una Copia, e la prego umilmente, che voglia Ella degnarsi di accettarla; compatirà primo la libertà che con Lei mi prendo, ed in secondo luogo la debolezza Italiana Traduzione (zitiert nach: Christoph Henzel, "Santini, Zelter und das Repertoire der Capella Sistina um 1830", in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 2006/2007, S. 136–149, hier S. 138)" サンティーニが「偉大な作品」と書いている通り、グラウンの当該作品は、メンデルスゾーンによる J.S. バッハの《マタイ受難曲》蘇演が 1829 年に行われるまで、ドイツ語圏で受難節の際必ず

とって良いほど演奏される、著名な作品であった。この手紙に対するツェルターの返書は、伝承されていない。

14) 1853 年、ミュンスター出身の聖職者ベルンハルト・クアンテがサンティーニの許を訪れ、説得の末、ミュンスター司教区にコレクションを売却する同意を取りつけた。最終的に 1958 年、コレクションは現在の司教区図書館に収蔵されることとなり、RISM への資料データの登録が完了した他、1985 年にはほぼ全ての資料がマイクロフィルムに現像されている。この経緯に関しては、同図書館のホームページに記載がある (URL: <https://www.dioezesanbibliothek-muenster.de/dioezesanbibliothek-muenster/santini-sammlung/die-sammlung/> [2025 年 11 月 16 日閲覧])。

《ピッコとデメートリオ (ピュロスとデメトリオス)》の ロンドン上演について

吉江 秀和

1. はじめに

本発表では、1708/09年シーズンのロンドンのクイーンズ劇場におけるアレッサンドロ・スカラッチェ Alessandro Scarlatti (1660-1725)の《ピッコとデメートリオ *Pirro e Demetrio*》(1694年、ナポリ初演)の上演について言及した。この作品はロンドンのイタリア・オペラ黎明期に取り上げられた主要作品であった。ロンドンで上演された版(以下、ロンドン版)は、ナポリ初演版(以下、ナポリ版)とは2つの点で大きく異なる。1つ目はイタリア語と英語の2つの言語を併用した上演であること、2つ目はスカラッチェの音楽の一部が、ハイム Nicola Francesco Haym (1678-1729)が手掛けたものなどに差し替えられていることである。そこで、本発表では、ロンドンでイタリア・オペラが上演され始めて間もない時期にみられるロンドン特有の傾向と、この作品の上演形態を結び付けながら、ロンドン版の特徴について論じた。

2. ロンドンで上演された《ピッコとデメートリオ (ピュロスとデメトリオス)》の基本情報

《ピッコとデメートリオ》はロンドンで《ピュロスとデメトリオス *Pyrrhus and Demetrius*》として1708年12月14日にクイーンズ劇場で初演され、翌シーズン以降にも再演され、成功を収めた。元のイタリア語台本は、スウィニー Owen Swiney (1676-1754)によって筋を変えることなく部分的に英語に翻案され、音楽においても変更が加えられた。ロンドン版の音楽はウォルシュ John Walsh (1665 or 1666-1736)やカレン John Cullen (?-?)によって出版されており、それらの出版譜から、序曲と54曲のアリアや重唱のうち21曲がハイムのものへ——ハイム作以外にスカラッチェの原曲から替えられたものも含めると、変更はさらに増える——と差し替えられたことがわかる¹⁾。

ハイムは、ヘンデル George Frideric Handel (1685-1759)のイタリア・オペラの台本作家の1人として知られるが、1694年から1700年の間にオットボーニ枢機卿 Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)の楽団でチェリストとして活動していた。また、その時期にローマのカプラーニカ劇場でも演奏していた可能性が指摘されている(Lindgren)。当劇場では、ハイムがのちにロンドンでの上演に関わった《ピッコとデメートリオ》とポノンチーニ Giovanni Bononcini (1670-1747)の《カミラ *Camilla*》が、それぞれ1694年と1698年に上演されている。

この作品の上演に関連するもう1人の重要人物に、このシーズンから参加したカストラート歌手のニコリーニことグリマルディ Nicolò Grimaldi (1673-1732)が挙げられる。ロンドンのオペラ上演へのカストラートの初参加は、1706/07年シーズンのヴァレンティーニ(ウルバーニ) Valentino Urbani (活躍1690-1722)であったが、ニコリーニの登場により、著名なカストラートを招聘するロンドンのスター・システムの礎が築かれた。彼は《リナルド *Rinaldo*》などヘンデルのロンドン初期のオペラ上演に欠かせない存在として知られているが、渡英以前にスカラッチェのオペラ作品を数多く歌ってきた歌手でもあった。

3. ロンドンにおけるイタリア風²⁾オペラの上演の様相

ロンドンではイタリア風オペラの上演以前、ドルリー・レーン劇場とリンカンズ・イン・フィールズ劇場での台詞劇および、台詞と音楽の部分に分かれたセミ・オペラが主流であった。そのような中、ヴァンブーラ John Vanbrugh (1664-1726)が開設したクイーンズ劇場で、1705年4月にグレーバー Jakob Greber (?-1731)によるイタリア・オペラ《エルガストの愛 *Gli amori d'Ergasto*》が上演されるなど、1700年代になって徐々にイタリア風オペラが上演され始めていた³⁾。

表① 1708/09年シーズンまでのイタリア風オペラ作品（英語・伊語）

タイトル	作曲家	言語	初演	劇場
Arsinoe	Clayton (P)*	英	1705/01/16	Drury Lane
Gli Amori d'Ergasto	Greber (P)*	伊	1705/4/9	Queen's Theatre
The Temple of Love	Saggione	英	1706/3/7	Queen's Theatre
Camilla	G. Bononcini	英**	1706/3/30	Drury Lane
Rosamond	Clayton	英	1707/3/4	Drury Lane
Thomyris, Queen of Scythia	G. Bononcini, A. Scarlatti, etc (P)*	英**	1707/4/1	Drury Lane
Love's Triumph	(P)*	英	1708/2/26	Queen's Theatre
Pyrrhus and Demetrius	A. Scarlatti, G. Bononcini, N. Haym (P)*	英/伊	1708/12/14	Queen's Theatre
Clotilda	(P)*	英/伊	1709/3/2	Queen's Theatre

Knapp, 1984, p.103より作成

*(P) : パスティッチョ・オペラ

**初演年は英語で、1708/09年シーズンでは英語と伊語の併用

この時期のイタリア風オペラで人気を博した作品に、1706年にドルリー・レーン劇場で上演された全編英語による《カミラ》が挙げられる。この作品は《ピュロスとデメトリオス》と同様に、スウィニーが台本を英語に翻案し、ハイムが音楽——《ピュロスとデメトリオス》とは異なり、大部分がボノンチーニの原曲のまま——に関与した。当時のロンドンでは、イタリア語オペラは英語に翻案して上演することが多く、その背景にはイタリア語で歌える歌手が少なかったことが挙げられる。また、同地のイタリア風オペラは——《カミラ》は例外的であるが——、原曲のままのアリアではなく、ほかの作曲家のアリアを挿入したパスティッチョ形式で上演されることが一般的であった。

ロンドンでこのような形態でイタリア風オペラが上演される中、1708/09年シーズンの主たる演目として、なぜ《ピュロスとデメトリオス》が選ばれたのであろうか。

その理由の可能性として3点が指摘できる。1つ目はこの作品がこれまでに数多くのスカラッチェのオペラ上演に携わってきたニコリーニのロンドン・デビューのために選ばれた可能性である。2つ目は、このオペラ上演で音楽を担当したハイムの存在である。《ピッコとデメトリオ》のローマ上演の際に彼がカプラーニカ劇場の楽団に加わっていれば、ロンドン上演にあたって、スカラッチェの作品の中から彼にとって既知の《ピュロスとデメトリオス》が選ばれ⁴⁾、必要に応じて改変が加えられたと推測される。なお、1709年に出版された著者不詳⁵⁾の『イングランドのオペラと音楽に関する批評的論説 *A Critical Discourse on Opera's and Musick in England*』（以下、『論説』）で、このオペラは、各地で上演されたスカラッチェの最

良のもので、待望の作品として紹介されている（Anonymous, 1709: 75-76）。したがって、当時、彼のオペラの代表作として認識されていたことがわかる。そして3つ目はこのオペラの献呈先となっているリアルトン子爵夫人 Lady Ryalton (Rialton)である。夫人は、目下のスペイン継承戦争で軍事・外交を担うマールバラ公爵チャーチル 1st Duke of Marlborough, John Churchill (1650-1722)の娘ヘンリエッタ Henrietta Godolphin, née Churchill (1681-1733)である。この時期、政権に就いていたホイッグ政党の文化政策の一環としてオペラ上演がおこなわれており、マールバラ公爵の戦争遂行のプロパガンダとして、この作品が選ばれた可能性も考えられる⁶⁾。

4. ロンドンで上演された《ピッコとデメトリオ（ピュロスとデメトリオス）》の特徴

上記のようにロンドン版は、台本の面ではスカラッチェの《ピッコとデメトリオ》の筋をそのままに、部分的に英語に翻案して、イタリア語を十分に操れない歌手に対応している。歌詞が英語に翻案される場合、原詩にほぼ忠実なものもあるが、変更の大きいものも少なからずみられる。変更の傾向としては、ナポリ版よりその登場人物の心情や置かれた状況をさらに明確に示すものが多くなっているといえる。また、イタリア語の歌詞であっても、ナポリ版とは異なる歌詞が用いられているアリアもあり、これは楽曲の変更に伴う結果である。音楽面ではスカラッチェの原曲からの変更が多くおこなわれており、前述のように54曲のアリアなどの中で、ハイム作が21曲を占めている。さらに、ハイム作との記載がないものの原曲と異なるア

表② 役名・歌手名・アリアの配分 (作曲者別・言語別)

役名	歌手名	アリア数	Scarlatti	Scarlatti?	Haym	Italian	English
Pyrrhus	Nicolini (Grimaldi, Nicolò)	12(3)	3	8(2)	1(1)	12(2)	0(1)
Demetrius	Valentini (Urbani, Valentino)	7(2)	0	3(1)	4(1)	7(1)	0(1)
Cleartes	Ramondon, Littleton	5	3	0	2	0	5
Arbantes	Turner, Purbeck	0	0	0	0	0	0
Marius	de l'Épine, Margherita	9(1)	1(1)	2	6	2*	7(1)
Brennus	Mr Cook	1	0	0	1	0	1
Climene	Tofts, Catharine	9(2)	4	3(2)	2	4(1)	4(1)
Deidamia	Baroness (Lindelheim, Joanna Maria)	6(2)	2(1)	0(1)	4	1	5(2)
合計数		49**(5)	13(1)	16(3)	20(1)	26(2)	22(3)

Ms II 3963 [circa.1694]、Walsh(1709)より作成

*台本は英語歌詞のみ掲載 (楽譜にイタリア語併記)

**Walsh(1709)に掲載された楽曲のうち、序曲と終曲の合唱を除いた数、()は二重唱の数

リアも置かれており、スカラルラッティの原曲は 14 曲のみである(Lindgren)。

続いて表②からアリアの言語と作曲者の傾向についてみていく。言語に関しては、イタリア人の 2 人のカストラート (ピュロスとデメトリオス役) は基本、イタリア語を使用していることがわかる。そして、クレアルテスとブレヌスが英語のみ、ほかの歌手はピュロスやデメトリオスと一緒に登場する場面ではイタリア語を使うことがあり、とりわけクリマーネにおいてその傾向が顕著である。ただ、これらの役が一人で登場する際には英語が使われているため、このオペラの基本言語は英語といえる。

続いてアリアの作曲者に関しては、ピュロス役のニ

コリーニですらスカラルラッティの原曲が 3 曲しかなく、デメトリウスにいたっては、すべてのアリアが原曲から変更されていることがわかる。そこで、より詳細な変更点を確認するために、第 1 幕のアリアを表③にまとめた。

ロンドン版の太字のイタリック体で示されたアリアがイタリア語のもので、ピュロス (ニコリーニ) とデメトリオス (ヴァレンティーニ) の両者はイタリア語のみで、ほかのイタリア語のアリアは、第 2 場と第 3 場でピュロスと一緒に舞台上にいるクリマーネ (トフツ) が歌うもののみであることがわかる。アリアの作曲者では、ハイム作が半分程度 (表③の音楽の部分の略号 2) で、スカラルラッティの原曲 (表③の音楽の略

表③ 第 1 幕のロンドン版とナポリ版の相違

	ロンドン版	ナポリ版	作曲家	記役	歌手	歌詞	音楽
第 1 場	Vieni ò Sonno (Come o Sleep)	Vieni ò Sonno	Scarlatti	Pyrrhus	Nicolini	1	1
第 2 場	Rise O Sun	Sorgi ò Sole	Scarlatti	Climene	Tofts	2	1
第 2 場	Tortorella (Thus in a Solitary)	Tortorella	Scarlatti	Climene	Tofts	1	1
第 3 場	Bello tu, bello sei (Heal o Heal)	Risolvete di sanarmi	Scarlatti?	Climene	Tofts	5	3
第 4 場	S'hà pietà del' mio dolore (If of my Sorrow)	Tra la reti d'un vago crin	Scarlatti?	Pyrrhus	Nicolini	5	3
第 5 場	My sorrows unrelenting	Affani del mio core	Scarlatti*	Deidamia	The Baroness	2	1*
第 5 場	We knaves that watt	×	Haym	Brennus	Mr. Cook		2
第 6 場	Too lovely cruell Fair	Non basta dir vedro	Haym	Marius	M. D'lapine	4	2
第 7 場	In vain ye cruell Fair	Si crudelissima	Scarlatti	Cleartes	Mr. Ramondon	2	1
第 8 場	Tho' Nature strives	Resister non si può	Haym	Deidamia	The Baroness	3	2
第 9 場	I feel my doutfull mind	Mi sento in crudelir	Haym	Marius	M. D'lapine	2	2
第 10 場	Se non fosse (If for me the Fate ordain)	Certo à voi caddero l vanni	Haym	Demetrius	Valentini	4	2
第 11 場	O gratie accorette (Appear all ye Graces)	Sento un aura Vezzosa vezzosa	Haym	Demetrius	Valentini	5	2
第 11 場	Belt à più Vezzosa (Great Love I adore thee)	×	Scarlatti?	Demetrius	Valentini		3
第 11 場	Gentle Sighs a while	Il sospiro è una voce del core	Haym	Climene	Tofts	2	2
第 12 場	Du pupille (Her bright eyes)	×	Scarlatti?	Pyrrhus	Nicolini		3
第 12 場	Kindly Cupid, O! exert thy Power	Soura l'ale derteneri amori	Scarlatti?	Cleartes & Deidamia	Tofts & The Baroness	4	3

Ms II 3963 [circa.1694]、Walsh(1709)、Cullen(1709)より作成

略号(歌詞) 1:ロンドン版とナポリ版が同一、2:ナポリ版の英訳、3:ナポリ版の英語意識、4:ナポリ版と違いの大きい英訳、5:イタリア語で異なる歌詞

略号(音楽) 1:ロンドン版とナポリ版が同一(スカラルラッティ)、2:ハイム作曲のアリア、3:ハイム作曲でない別のアリア・重唱

*Cullen版ではハイム作との記載あり (ただし楽曲はスカラルラッティの原曲)

号 1) が 5 つしかないことも読み取れる。また、歌詞に注目してみると、原詩と異なるイタリア語 (表③の歌詞の略号 5) のものや英訳でも原作と違いが大きいもの (表③の歌詞の略号 4) が少なくないこともわかる。

このような変更がおこなわれた理由について、イタリア語から英語への変更は、すでに述べたように、イタリア語で十分に歌えない歌手のためであることは推測できる。しかし、アリアにおいてハイムはなぜカルラッティの原曲を 5 つしか残さなかったのであろうか。この変更理由については『論説』に、アリアの中に難しいものや平凡なものが含まれていたため、ダイレクター (ここでは音楽面の責任者であるハイムを指す) が、イギリスの人々の嗜好に合わせる必要を感じ、自身の手によるものを半分程度入れた、との言及がみられる (Anonymous, 1709: 76)。ただし、ニコリーニに関しては、難易度という点では問題はないはずである。それでも変更を加えた理由はどのようなものであろうか。

ここでは変更例の 1 つとして、第 1 幕第 4 場のアリア〈もし私の苦しみを憐れんでくれるのであれば S' h' à pietà del' mio dolore〉を取り上げる。ナポリ版は〈魅惑の髪に絡み取られ Tra la reti d'un vago crin〉であり、ロンドン版はハイム作ではないものの、歌詞も旋律もナポリ版と異なるものが用いられている。歌詞内容はナポリ版ではピュロスが抗しがたい恋の虜になっている状況を歌う一方、ロンドン版ではピュロスが愛に苦しみ、クリマーネに優しさを求める心情を歌うものとなっている。ロンドン版では、苦しみの理由までは述べられていないものの、少なくともナポリ版でみられるピュロスのクリマーネへの抑えられない愛情が弱められている印象を受ける。そして、音楽面ではロンドン版は楽譜に速度記号はないものの、ゆったりとした 6/8 拍子のアリアとなっており (原曲も速度記号がなく、おそらく速めの 4/4 拍子のアリア)、『論説』と合本して出版された『フランスとイタリアの音楽とオペラの比較 *A Comparison between the French and Italian Musick and Operas*』 (以下、『比較』) の中で、このアリアは「優美なエア Tender Air」に分類されている (Raguenet, 1709: 24)。

イタリア語が分からない多くのロンドンの聴衆は、販売用リブレットに掲載された英訳⁷⁾からアリアの内容を理解することができたが、おそらく多くの聴衆にとって歌詞内容は二の次で、彼らは音楽や歌手の技量を楽しむために劇場へ足を運んでいたであろう。した

がって、歌詞の内容の変更よりもこの旋律にイギリスの聴衆の好みは反映されていた可能性がある。

一方、ニコリーニがアリアの差し替えを要求した可能性も考えられる。『比較』の注釈部分に、彼が《ピュロスとデメトリオス》に《ロザウラ (愛の取り違え) *Rosaura, Gli equivoci in amore*》のある場面を最終公演時に追加した旨が記されている (Raguenet, 1709: 20)。現時点では、挿入箇所を確認できていないが、もしこのようなことが起こっていれば、ニコリーニの好みはアリアに反映されていた可能性や、ほかの歌手たちもアリアの選定に意見を述べていた可能性を指摘することができる⁸⁾。

5. おわりに

本発表ではロンドンで上演された《ピュロスとデメトリオス》を取り上げ、英語を基本言語としたイタリア語との 2 言語上演とパステイッチョ形式という、当時のロンドンにおけるイタリア風オペラの上演における一般的特徴が、この作品においても認められることを改めて示した。原作からアリアを入れ替える理由として、『論説』ではイギリスの聴衆の嗜好への配慮が述べられているが、これは歌詞内容や展開をより理解しやすい音楽を提供する意図のもとで、ハイムによっておこなわれた可能性が示唆される。今後は、このオペラが取り上げられた理由の検討とともに、入れ替えられたアリアの出典や音楽的特徴を精査することで、《ピュロスとデメトリオス》が成功を収めた要因を明らかにすることを課題としたい。

【註】

- 1) 両出版者の楽譜において、ハイムが作曲したアリアや重唱については彼の名前が記載されているものの、ほかのアリアや重唱には作曲者が示されていない。さらに、両出版者の間でもハイム作とされるアリアに相違がみられており、本発表では、最初に出版されたウォルシュ版に従った。なお、変更が加えられたアリアにはボノンチーニの作品も含まれているとの言及がある (Knapp 1984: 100)。
- 2) ロンドンではこの時期、イタリア語のみを用いたオペラの上演はまだ少なく、イタリア・オペラの要素を取り入れた英語による作品が多かった。本発表では、このような作品を含める意味で「イタリア風オペラ」という語を用いた。

- 3) この時期、クイーンズ劇場ではまだイタリア風オペラの上演以外に、英語のセミ・オペラの上演も並行しておこなわれていた。
- 4) Corago の検索結果より、ハイムがオットボニー枢機卿のもとで活動していた時期に、カブラーニカ劇場で上演されたスカルラッチェのオペラとして、《ピッコとデメトリオ》(1694年2月13日上演、1696年にも上演)のほかに、《シラクサーザの僭主ヒエロン *Gerone tiranno di Siracusa*》(1694年1月25日上演)が確認された。
- 5) 著者について、かつてはガリアード John Ernest Galliard (1666/1687?-1747) (Lincoln, 1967)、最近ではハイム本人 (Mann, 2021) という指摘がなされている。
- 6) ピッコ (ピュロス) は軍事的才能を高く評価された人物であり、このオペラの前段階にデメトリオ (デメトリオス) との長年の戦いを経て、和解、友情へと至る経緯がある。これはマールバラ公爵の活躍により、フランスを破り、対立から和解 (講和) を経て、平和な世の中を築くという当時の状況と結び付ける意図があったとも読み取れる。
- 7) 発表では時間の都合上割愛したが、販売用リブレットではナポリ版の歌詞に近い英訳が掲載されている。ただし、「Vows to Friendship sacred awe me (神聖な友情への誓いが私を畏れさせる)」という歌詞を途中に挿入することで、ピュロスが友情と愛の板挟みとなっている状況を明確にしている。この原曲の詩を基にした意識の英詩が意図的に掲載されたのか、上演直前にアリアの入れ替えがおこなわれて変更が間に合わなかったのかは判然としない。なお、出版譜には、ロンドン版のアリアを意識した英詩が併記されており、その英詩では愛の苦しみの表現は抑えられている。
- 8) 《ピュロスとデメトリオス》の原曲からの変更の多さについて、スーツケース・アリアが主であることが指摘されている (Lindgren)。

【リブレット・楽譜】

Scarlatti, Alessandro. *Pirro e Demetrio*. Bibliothèque royale de Belgique (B-Br), Ms II 3963, [circa 1694].

Scarlatti, Alessandro. *Pyrrhus and Demetrius. An opera as it is*

perform'd at the Queen's Theatre in the Hay-market. Jacob Tonson, 1709.

Scarlatti, Alessandro. *Pyrrhus and Demetrius*. John Walsh, 1709.

Scarlatti, Alessandro. *Pyrrhus and Demetrius*. John Cullen, 1709.

【主要参考文献】

Knapp, J. Merrill. "Eighteenth-Century Opera in London before Handel, 1705-1710." in *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*. ed. by Shirley Strum Kenny. Washington: Folger Shakespeare Library, 1984, pp.105-115.

Lincoln, Stoddard. "J. E. Galliard and "A Critical Discourse." *The Musical Quarterly*, 1967, pp.347-364.

Lindgren, Lowell. "Haym, Nicola Francesco." Grove Music Online.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12627> (2025年8月24日最終閲覧)

Mann, Bill. 'Et in Arcadia Ergastus' - *The pastoral, tragicomedy, and the origins of Italian opera in early eighteenth-century London*. PhD thesis, University of Glasgow, 2021.

McGeary, Thomas. *Opera and Politics Queen Anne's Britain 1705-1714*. Woodbridge: The Boydell Press, 2022.

Raguenet, Francois. *A Comparison between the French and Italian Musick and Operas*. William Lewis, 1709.

Anonymous. *A Critical Discourse on Opera's and Musick in England*. William Lewis, 1709.

【データベース】

Corago. <https://corago.unibo.it> (2025年12月29日最終閲覧)

シンポジウム メンバープロフィール (五十音順)

石井 道子 ISHII Michiko

早稲田大学教授・オペラ／音楽劇研究所所長

東京大学人文科学研究科修士課程修了、博士後期課程中退。専門は12世紀～16世紀のドイツ語学文学、およびゲルマン神話・ヨーロッパ説話の伝承研究。共訳著『ミネザングー ドイツ中世恋愛抒情詩撰集』（大学書林、2001年）、論文「シュタインヘーヴェル版イソップ寓話集の利瑪竇『畸人十篇』に与えた影響」（環日本海研究学報、2023年）など。2024年度よりオペラ／音楽劇研究所所長。

大河内 文恵 OKOUCHI Fumie

東京芸術大学音楽学部附属音楽高等学校非常勤講師・オペラ／音楽劇研究所招聘研究員

東京芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程修了。博士（音楽学）。18世紀から19世紀前半までのドイツでのオペラを主に研究している。主な論文・著書に「研究ノート：C. W. グルック《オルフェーオとエウリディーチェ》のミュンヘン上演(1773)ーミュンヘンのオペラ上演史から再考する」（早稲田オペラ／音楽劇研究第4号）、『バロック・オペラとギリシア古典』（共著、論創社、2024年）、『音楽劇の変遷を探る：上演記録からみる言語と地域の横断的研究』（共著、神戸大学出版会、2025年）など。立教大学兼任講師。

佐々木 なおみ SASAKI Naomi

ディスコルシ・ムジカーリ主宰、在シチリア

東京芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程修了（博士・音楽学）。イタリア・バロック音楽の研究と演奏を融合させた古楽団体、ディスコルシ・ムジカーリを主宰し、講演会と演奏会、執筆を行う。日本学術振興会特別研究員、上野学園大学非常勤講師、イタリア国立カタニア大学講師を経て現在、日本イタリア古楽協会運営委員。共著『女性作曲家列伝』（平凡社）、『オペラ事典』（東京堂出版）、『イタリア歌曲の詩と音楽の魅力』（全音楽譜出版社）など。在シチリア。

田中 伸明 TANAKA Nobuaki

北里大学専任講師・オペラ／音楽劇研究所招聘研究員

レーゲンスブルク大学哲学・芸術学・歴史学・社会学部歴史音楽学科修士課程修了。プロイセン王フリードリヒ2世の宮廷音楽およびオペラに関する研究を行う。現在、日本学術振興会科学研究費助成事業「ベンダ様式は存在したか——18世紀中葉のヴァイオリン音楽における任意装飾」研究代表者。近著：“Die Violinkonzerte J. G. Grauns”, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 80/2 (2023), “Franz Benda als Hofmusiker Friedrichs II. von Preußen”, in: *Hudební věda* 60/4 (2023). その他、音楽史関連の文献邦訳多数。

辻 昌宏 TSUJI Masahiro

明治大学教授・オペラ／音楽劇研究所招聘研究員

専門は17～18世紀のバロック・オペラ。リブレットを手がかりに、その社会的背景や宮廷文化の様相を研究している。著書に『オペラは脚本（リブレット）から』（明治大学出版会、2014年）、共著に『バロック・オペラとギリシア古典』（論創社、2024年）、『イタリア歌曲の詩と音楽の魅力』（全音楽譜出版社、2014年）、『音楽劇の変遷を探る』（神戸大学出版会、2025年）があり、共訳書にジョーゼフ・カーマン著『ドラマとしてのオペラ』（音楽之友社、1998年）などがある。

萩原 里香 HAGIHARA Rika

武蔵野音楽大学非常勤講師・オペラ／音楽劇研究所招聘研究員

東京芸術大学音楽研究科音楽文化学音楽文芸博士後期課程修了。博士（学術）。博士在学中にイタリア政府給費奨学生としてボローニャ大学へ留学（2011～2013年）。専門は西洋音楽史、イタリア・オペラ。単著『コラーゴ——オペラ黎明期の舞台上演責任者』（法政大学出版局、2025年）において、第52回国際フライアーノ賞「第24回イタリア語イタリア文学海外研究者賞 -ルカ・アッタナシオ-」を受賞。

宮川 直己 MIYAGAWA Naoki

東京ナオキーヴィオ音楽研究所代表

イタリアのポローニャ大学文学部芸術学科音楽専攻にて『個人コレクションによる 19 世紀前半のオペラ台本の特質と RADAMES システムによるアーカイブ化』の論文を発表しポローニャ大学で学位を得て帰国。帰国後イタリア音楽関連のアーカイブ『東京ナオキーヴィオ音楽研究所』を設立。学術研究のほかオペラ演出、コンサートプロデュースを手がけ、学術研究と音楽実践の結びつきの新たな視点を目指して活動を行っている。

森本 頼子 MORIMOTO Yoriko

名古屋音楽大学非常勤講師・オペラ／音楽劇研究所招聘研究員

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程（音楽学領域）修了。博士（音楽）。専門は西洋音楽史、ロシア音楽史、日本洋楽史。おもな著書に、『シェレメーチェフ家の農奴劇場：18 世紀ロシアのオペラ文化史』（道和書院、2024 年、日本演劇学会第 57 回河竹賞奨励賞）、『上海フランス租界への招待：日仏中三か国の文化交流』（共編著、勉誠出版、2023 年）、『音楽と越境：8 つの視点が拓く音楽研究の地平』（編著、音楽之友社、2022 年）。

山田 高誌 YAMADA Takashi

熊本大学准教授

専門は音楽学、オペラ史。早稲田大学教育学部社会科卒業。大阪大学大学院文学研究科博士前期課程、同博士後期課程（音楽学）単位取得満期退学。2002 年イタリア国立バーリ音楽院にて、ディンコ・ファブリス先生のもと上級ディプロマ（記譜史）取得。（独）日本学術振興会特別研究員 SPD、同会海外特別研究員、大阪大学大学院助教等を経て、現在、熊本大学大学院人文社会科学部准教授。18 世紀ナポリの劇場文化について、台本、楽譜、公証人文書の発掘調査を通して三次元的解明を行っており、2007 年には D.スカラルラッティ没後 250 年を記念する「D.スカラルラッティ音楽祭」（イタリア文化会館東京）を企画。

吉江 秀和 YOSHIE Hidekazu

杏林大学非常勤講師・オペラ／音楽劇研究所招聘研究員

青山学院大学大学院文学研究科史学専攻博士後期課程満期退学。18 世紀ロンドンにおける演奏会やオペラ活動を中心とする音楽受容を研究。著書・論文に『バロック・オペラとギリシア古典』（共著、論創社、2024 年）、「1770 年代のロンドンで上演されたグルックの《オルフェーオとエウリディーチェ》—パステイッチョ版の誕生とその特徴について—」（『早稲田オペラ／音楽劇研究』第 4 号、2024 年）などがある。

〈コメンテーター〉

野田 農 NODA Minori

早稲田大学准教授・オペラ／音楽劇研究所員

京都大学および同大学院文学研究科に学ぶ。2012 年から 2016 年にかけてソルボンヌ＝ヌーヴェル・パリ第三大学へ留学、2020 年 3 月の春、同大学にゾラの小説作品に描かれた都市風景、都市の表象に関する博士論文を提出し、博士号取得。2021 年より現在の勤務先である早稲田大学創造理工学部に着任。現在は、エミール・ゾラを中心に、フランス自然主義の作家を研究する一方で、フランス 19 世紀後半の象徴主義と自然主義の関係や、同時代の科学思想・哲学思想との関連にも関心を広げている。

演奏記録

森川 郁子 (ソプラノ) 森 有美子 (ソプラノ)

阪永 珠水 (ヴァイオリン) 高橋 弘治 (チェロ) 上羽 剛史 (チェンバロ)

*

楽曲解説・対訳 (演奏順)

イタリア語対訳: 萩原 里香

英語対訳: 吉江 秀和

《顔だちで取り違え *Gli equivoci nel sembiante*》 1679年 全3幕

A.スカラルッティ作曲/D.F.コンティーニ台本

辻 昌宏

概要

《*Gli equivoci nel sembiante* (顔だちで取り違え)》は、アレッサンドロ・スカラルッティ作曲、ドメニコ・フリッポ・コンティーニ台本によるオペラである。スカラルッティのローマ・デビュー作であり、1679年にローマのコンティーニ家私邸劇場で初演された(当時は教皇の方針により、ローマの公開劇場は閉鎖されていた)。その後、ボローニャ(1679)、シエナ(1680)、ヴィーン(1681)、ナポリ(1681)などイタリア各地およびウィーンで上演され、スカラルッティの名声を確立する契機となった。

全3幕から成る取り違え恋愛喜劇で、弦と通奏低音による軽快なシンフォニアに続き、素朴な一つのストローファから成るアリア、あるいはストローファ型(有節)アリアが大多数を占めるが、いくつかにはダ・カーポ・アリアの萌芽も認められる。弦4部と通奏低音を基本としたオーケストレーションも簡潔で、初期スカラルッティの様式をよく示している。

あらすじ

全3幕の牧歌劇。登場人物はニンフの姉妹クロリとリゼッタ、牧人エウリッロ、その生き写しの若者アルミンダの4人である。

第一幕。舞台は牧歌的な森。ニンフの姉妹クロリとリゼッタは、ともに牧人エウリッロを慕っている。妹リゼッタは、姉クロリがエウリッロに宛てた手紙の文面を書き換えて誤解を誘い、二人の仲はぎくしゃくする。

第二幕。そこへエウリッロと瓜二つの若者アルミンダが現れ、「人違い」の連鎖が生じる。手紙や密会、伝言の行き違いが重なり、四人のあいだで嫉妬と疑念の応酬が続く。

第三幕。アルミンダがエウリッロの生き別れた兄弟であることが明らかになり、誤解は解消される。最終的にクロリはエウリッロと、リゼッタはアルミンダと結ばれ、恋の騒動は円満に収束する。

レチタティーヴォは主として7音節または11音節の詩行、アリアは8音節詩行によって構成されていることが多い。

第2幕 第1場 レチタティーヴォとアリア (クロリ)

Hor col dardo, hor col Canto ~ Vaghe Rose

誤解から自分の恋は終わったと思い込んだクロリが、恋の墓に花びらが降りそそぐ情景を思い描き、バラに向かって「私の髪を飾って」と呼びかける。

Hor col dardo, hor col Canto
Cerco dar tregua al mio dolor mortale.
Ma qual Cerva ferita io porto intanto,
Fisso sempre nel cor l'acuto strale.

Di fioriti germogli
Un odoroso stuolo
Schiera secondo il suolo.

Alle rapine ò Clori, e in sen gl'accogli,
Che sovra l'urna de tuoi morti amori
Dolente spargerai Nembo di fiori.

Vaghe Rose,
Che odorose
Corteggiate un sì bel giorno,
Il mio Crine,
Sol di spine
Sù venite a fare adorno.

時には恋の矢で、時には歌で
死にそうなほどのこの苦しみに休息を与えたい
でも、傷ついた雌鹿のように
私は胸に深く突き刺さった鋭い矢を抱えたままなの

花開いた新芽の
香しい群れが
地面に沿って並んでいるわよ

クロリよ、その花々を摘み取って胸に抱きなさい
あなたの終わった恋の墓標の上に
いつか悲しみとともに花の雨を降らせるために

麗しいバラたちよ
芳香を放ち
素敵なこの日を彩ってくれるあなたたち
私の髪を
棘ばかりで乱れたこの髪を
どうか飾りに来てちょうだい

第1幕 第8場 レチタティーヴォとデュエット (リゼッタとクロリ)

Clori, amata sorella ~ Io spero

誤解からエウリッコに裏切られたと思い込んだクロリが嘆くのに対し、(実はエウリッコ宛ての手紙を細工した張本人である) 妹リゼッタが姉クロリを慰め、何とかしてあげると言う。

Lisetta Clori amata sorella
Non disperarti più.
(Me ne vien compassione)

Clori Troppo l'alma flagella
Veder mia servitù
Maltrattata così, senza ragione.

Lisetta Lisetta è qui per te.

Clori E che potresti fare?

Lisetta Pregare, scongiurare, e cacciar fuori
Delle lagrime, ancora,
Sin che co i prieghi miei
Placarlo io mi dia vanto:

リゼッタ 愛しい妹クロリよ
もうこれ以上、嘆かないで
(かわいそうでたまらないわ)

クロリ あまりにも心がえぐられるわ
理由もなくこんな理不尽に扱われる
自分を見ていると

リゼッタ あなたには私がいるわ

クロリ あなたに何ができるっていうの？

リゼッタ 祈って、すがって、懇願するわ
涙をしぼりだしてでもね
私の祈りで彼の心を動かしたって
胸を張って言えるまでやるわ

Clori	Semplicetta che sei, L'ira d'un traditor, cresce col pianto.	クロリ	あなたってほんとに単純ね 裏切り者の怒りは、涙でかえって燃え上がるのよ
Lisetta	Io spero.	リゼッタ	私は希望を捨てないわ
Clori	Ma in vano	クロリ	でも無駄よ
Lisetta	Vedrai,	リゼッタ	見せてあげるわよ
Clori	Che vedrò?	クロリ	何を見せるっていうのよ?
Lisetta	Quel core inhumano Pentirsi,	リゼッタ	あの残酷な心が 悔い改めるところよ
Clori	Non può.	クロリ	あり得ないわ
Lisetta	Placarsi,	リゼッタ	穏やかになるわよ
Clori	Non mai.	クロリ	絶対ないって
Lisetta	Sì sì lo vedrai,	リゼッタ	大丈夫、見せてあげるわ
Clori	Nò nò nol vedrò.	クロリ	いや、いや、絶対無理でしょ
Lisetta	Lo spero,	リゼッタ	私はそう信じてる
Clori	T'inganni.	クロリ	勘違いよ
a 2.	Quei lumi tiranni (L)Pietosi / (C)Sdegnosi Saranno per (L)te / (C)me.	2人	あの暴君のようなまなざしが (L) きっとあなたに / (C) きっと私に (L) 慈悲深くなるのよ / (C) 尊大になるわよ
Lisetta	Chiedranno mercè.	リゼッタ	きっと慈悲を乞うようになるわ
Clori	A Clori non già.	クロリ	クロリには絶対ないわ
Lisetta	Sì sì che sarà	リゼッタ	いいえ、きっとあるわ
Clori	Lo spero ma in vano,	クロリ	願っても無駄よ
Lisetta	Non sempre lontano N'andrà così fiero.	リゼッタ	いつまでもあんなに怒って 距離を置いておくわけないわよ
Clori	T'inganni,	クロリ	見間違いよ
Lisetta	Lo spero.	リゼッタ	私は信じてるわ
Clori	O speme fallace.	クロリ	ああ、儂い希望
Lisetta	Taci, sarai contenta,	リゼッタ	黙ってて、すぐに喜ばせてあげるわよ
Clori	O tu mendace.	クロリ	ああ、当てにできないわ

参考

1679年2月初演台本（ポーロニャ国際音楽図書館蔵）

Gl'equivoci nel sembiante. Dramma per musica all'illustriss. et ecc. sig. D. Giacinta Conti Cesi duchesa [!] d'Acquasparta. - In Roma : per Francesco Tizzoni, si vendono in bottega di Francesco Leone, 1679.

《グリゼルダ *La Griselda*》 1721年 全3幕

A.スカルラッティ作曲/A.ゼーノ台本

大河内 文恵

概要

ナポリ派オペラの始祖と称されるアレッサンドロ・スカルラッティの現存する最後のオペラ。1721年1月にローマのカプラニカ劇場で初演されたこのオペラは、ボッカチオの『デカメロン』の最終日最終話であるサルッツォ侯爵グアルティエーリと結婚した農民の娘グリゼルダの話原作としてゼーノが執筆した台本に基づく。当時ローマでは女性歌手が認められていなかったため、プーリア王コッラード役以外はすべてカストラート歌手によって歌われた。

あらすじ

シチリアの王グアルティエーロは羊飼いの娘グリゼルダと結婚しているが、この結婚に反対する民衆に離婚してグリゼルダを森に返すと宣言してしまう。プーリアの王コンラードが弟ロベルトとグアルティエーロの新たな花嫁コスタンツァを連れてくる。捨てられたグリゼルダにオットーネが何度も求婚するがグリゼルダは応じない。グリゼルダの運命やいかに。

第1幕 第2場 アリア (グリゼルダ)

In voler ciò che tu brami

王グアルティエーロから妻の座を明け渡すよう言われたグリゼルダは、王冠と杖を王に渡し、王の望みの中に自分のやすらぎがあり、自分の王への愛を持ち続けたいという願いを歌う。

In voler ciò che tu brami,
In bramar ciò che a te piace,
La mia gioia, e la mia pace
Sempre, o caro, io troverò.

Non mi chieder ch'io non t'ami;
Non vietarmi ch'io t'adori;
Dimmi poi: Griselda mori:
E contenta morirò.

あなたの望むものを私も望み
あなたの好きなものを私も欲することでこそ
私は自らの喜びと安らぎを
いつも得られるのです、いとしい人よ

愛さないでくれなんて私に求めないでください
あなたをお慕いすることを私に禁じないでください
だから「グリゼルダよ、死ね」と言われれば
私は喜んで死ぬことでしょう

第3幕 第9場 二重唱 (コスタンツァとロベルト)

Bella mano - Cara destra

プーリアの王コッラードの弟であるロベルトは、コッラードに育てられたコスタンツァと恋仲だったが、グアルティエーロがコスタンツァと結婚する振りをしたためにロベルトは嫉妬に苦しむ。ロベルトが遠くに去ると知り、互いの気持ちに気づいて歌う二重唱。

Roberto	Bella mano, io non credea Di morir nell' annodarti;	ロベルト	美しい手よ、僕は思いもしなかった 君と結ばれることで死ぬほど苦しむなんて
Costanza	Cara destra, io mi fingea Di gioir nell' annodarti;	コスタンツァ	いとしい右手よ、私は思い込んでいました あなたと結ばれればただ喜びを得られると
A 2.	E pur sento (R)Ogni morte (C)Ogni tormento Annodandoti così.	2人で	それなのに僕／私は (R)死ぬほどの想いを、(C)あらゆる愛の苦しみを 君／あなたと結ばれるたびに感じています
Roberto	Partirò, Ma lasciandoti il mio core, A dispetto di quel fato, Che spietato La tua fede mi rapì.	ロベルト	僕は行くよ でも僕の心は君のもとに残していくよ こんな運命に逆らって— 無慈悲にも 君の誠を僕から奪った、その運命に
Costanza	Resterò; Ma serbandoti il mio amore, A dispetto di quel fato, Che spietato La mia fede ti rapì.	コスタンツァ	私はここに留まります でも私の愛はあなたのそばにあります こんな運命に逆らって— 無慈悲にも 私の誠をあなたから奪った、その運命に

第3幕 最終場 合唱 (グアルティエーロ、グリゼルダ、ロベルト、コスタンツァ)

Coronatevi di fiori

オットーネと結婚させられそうになっていたグリゼルダは王から許される。そして、コスタンツァが実は連れ去られたグリゼルダの娘であったことを、王が明かし、コスタンツァとロベルトも結ばれ、大団円を迎える。

Coronatevi di fiori, Casti Amori; E chiedete per facella Qualche stella A la fede, e a la beltà.	花でその身を飾りなさい 純粋なアモーレたちよ そしてともしびのために いくつかの星の光を求めなさい 誠実と美にしたがって
Poi cantando i nostri ardori A mill'alme inamorate; Insegnate, O casti Amori, La costanza, e l'onestà.	それから私たちの情熱を 数多の恋する魂に歌いかけながら 教えてあげてください おお、純粋なアモーレたちよ 貞節と誠実というものを

参考

1721年謝肉祭初演台本 (ボローニャ国際音楽図書館蔵)

Griselda. Dramma per musica da recitarsi nella sala dell'ill.mo sig. Federico Capranica nel carnevale dell'anno 1721. Dedicato all'ill.mo [...]

D. Francesco M.a Ruspoli principe di Cerveteri etc. - In Roma : pe' Tinassi, si vendono nella libreria di Pietro Leone, 1721.

《ピッコとデメートリオ *Il Pirro e Demetrio*》 1694年 全3幕

A.スカラッチェ作曲/A.モルセッリ台本

萩原 里香

概要

《ピッコとデメートリオ》は、パリヅッティ編集による『イタリア古典歌曲集1』に「堇(すみれ) *Violette*」として収録されているアリアを含むオペラである。本オペラは1694年1月28日にナポリのサン・バルトロメオ劇場で初演された、スカラッチェの22作目のオペラであり、彼の活動の初期に属する作品である。初演ののちにローマ(1694)、ミラノ(1694/95)、フィレンツェ(1696)などの大都市で上演され、18世紀にはロンドン(1708/9)でも取り上げられるなど、広く人気を博した。さらに、シエーナ(1695)やリヴォルノ(1700)といった地方都市での上演にも注目できる。筋は、プルタルコス著作に着想を得たもので、ピッコ(ピュロス)の妻であったギリシア人女性がのちにデメートリオ(デメトリオス)の妻となる物語であるが、オペラでは二人の友情が鍵となる物語になっている。

あらすじ

エピルスの王ピッコとマケドニアの王デメートリオは、長きに渡る戦争の末に和解し、固い友情を結んだ。デメートリオは、宿敵リジーマコの娘クリマーネに激しく心を奪われ、彼女を妻にしたいと望んだものの、敵対関係ゆえに求婚を拒まれることを恐れた。そこで彼はピッコに協力を求めた。ピッコがクリマーネを妻にしたいと望んでいると装い、許可を得たのち、彼女をデメートリオに譲るという策を立てたのである。計画は成功し、ピッコはクリマーネを得るが、やがて自身も彼女に惹かれてしまう。にもかかわらず、ピッコは友情を守り、約束どおりこの婚姻をデメートリオに譲ろうとした。しかしピッコの想いを知ったデメートリオは、彼女を妻に迎えることを辞退し、またピッコも同じく友情に報いるために彼女を受け取ることを辞退する。だがその後、事態は急変する。ピッコの妹(もしくは姉)であるデイダミアが、反逆罪で告発され、死刑を宣告されたのである。この危機にデメートリオは、デイダミアを救うため彼女を自分の妻に迎える決断を下した。この英雄的な行為によって、ピッコはクリマーネと真の夫婦となり、王族の血を引くデイダミアも処刑の辱めから救われる。



Il Pirro e Demetrio; Manuscript copy; DenS 1.209/3; B-Br Ms II 3963 Mus Fétis 2520. (ブリュッセル王室図書館蔵) c. 9v

第2幕 第2場 アリア (マリオ)

Rugiadose, Odorose

本アリアは『イタリア古典歌曲集1』に「葦」の題名で収録されている。歌うのは、ピッコの腹心アルバンテの息子であり、ピッコの妹であるデイダミーアに身分違いの恋心を抱く青年マリオである。デイダミーアもまたマリオに惹かれているのだが、気まぐれに彼を手玉に取り、翻弄して楽しんでいる。歌詞は、無邪気に咲く葦の花が、身のほどをわきまえないマリオの振る舞いをたしなめる内容である。音域はソプラノであり、当時はおそらくカストラートが演じたであろう。今回の演奏はバリゾッティによるピアノ伴奏版ではなく、現存する当時の手稿譜を用い、通奏低音とヴァイオリンによる原初の編成で行われる。

Rugiadose,	露に濡れ
Odorose	かぐわしい
Violette gratiose:	愛らしきスマレたちよ
Voi vi state	君たちは
Vergognose,	恥じらいながら
Mezz' ascose	葉っぱの陰に
Fra le foglie,	隠れるように身を潜め
E sgridate	そしてたしなめるんだね
Le mie voglie,	僕の欲望は
Che son troppo ambiziose.	野心的すぎると

第3幕 第11 (12) 場* アリア (マリオ)

Con cento baci, e mille

*台本と楽譜に相違あり

兄ピッコへの謀反を企てたデイダミーアと、彼女にいいなりのマリオ (彼らは相思相愛である)。この企ては、マリオの父アルバンテに知られてしまい、もはや失敗かと思われた。ところがアルバンテは思いがけず二人の味方となり、すでにピッコを討ち取ったうえで、「民衆はデイダミーアを玉座へと呼んでいる」と告げる。デイダミーアとマリオは歓喜する。本アリアは、身分差に苦しんできたマリオがついに報われたという、穏やかで満ち足りた心情を歌ったものである。・・・しかし実は、アルバンテは二人を油断させてピッコの待つ玉座におびき寄せるために、芝居をしていたのである。

Con cento baci, e mille	百のキスで、千のキスで
Quei cari labri	あの愛しい唇を
Voglio stancar,	味わい尽くしてやりたい
Quei labri cari, e belli del mio bene	僕の愛しいあの人の愛らしく美しい唇を
E mordendo quei dolci cinabri	そしてあの甘い紅い唇をむさぼるんだ
Bella vendetta,	なんて甘美な復讐なんだ
che voglio far	僕は果たしたい
Delle sofferte pene.	この胸の苦しみの分だけ

参考

1694年1月28日初演台本 (ポローニャ国際音楽図書館蔵)

Pirro e Demetrio. Drama per musica da rappresentarsi in questo famoso Teatro di S. Bartolomeo nell'anno 1694. Consecrato all' [...] donna Rosa Benavides et Aragona marchesa di Lombay et c. figlia dell'eccellentiss. sig. co. di S. Stefano vicerè e capitano generale in questo Regno, Napoli: Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutii, 1694.

《ピュロスとデメトリオス *Pyrrhus and Demetrius*》 1708年 全3幕
A.スカラルラッティ、N.ハイム作曲/A.モルセッリ台本 (O.スウィニー英語翻案)

吉江 秀和

ロンドン版は1708年12月14日にクイーンズ劇場で初演された。ロンドン版ではピュロス役のニコリーニら一部の歌手がイタリア語で歌ったが、多くはスウィニーによって翻案された英語で歌われ、それらには歌詞が原曲にほぼ忠実なものだけでなく、大きく変更されたものも含まれる（イタリア語のアリアでも歌詞が異なるものも見られる）。楽曲もスカラルラッティのオリジナル以外のものも含まれ、今回の2曲のうち第3幕のアリアはハイムが作曲、第2幕のアリアはスカラルラッティが作曲したものとなっている。あらずじは原作と同様である。

第3幕 第12場 アリア (マリウス)

For me Love has decreed her (ハイム作曲)

ロンドン版では第3幕第12場に、「Con cento baci, e mille (百のキスで、千のキスで)」に該当するこのアリアが置かれており、イタリア語の歌詞を英訳したというより、新たな歌詞をつけることで、デイダミーアを自分のものにできたマリウス (伊：マリオ) の喜びをストレートに表現している。

For me Love has decreed her;
The soft and tender Blessing
No other shall obtain.

The sweet delicious Creature!
What Joys are in possessing!
I feel the pleasing Pain.

私のために愛の神は彼女を定めて (与えて) くださったのだ、
優しく、愛のこもった賜物を
他の誰も手に入れることのできない。

甘く魅力的な女性を！
彼女を手にして何と多くの喜びを得たことか！
私は悦びに満ちた痛みを感じている。

第2幕 第2場 アリア (マリウス)

Blushing Violets (スカラルラッティ作曲)

ナポリ版「董」のイタリア語の歌詞を自由に英訳したこちらのアリアでは、マリウスのデイダミーアに寄せる想いが、身分違いで不相応であるという状況をより具体的に表現するものとなっている。

Blushing Violets
Sweetly smelling
From your verdant fragrant Dwelling,
You upbraid me
For aspiring,
And admiring
Those above me,
Tho' they love me;
And deride me
With too much Ambition swelling.

赤く染まったスマイレ
甘い香りを放つ
青々と茂る芳しい住処 (草むら) から、
貴方は私を咎めるのです
私が大望を抱き
心を寄せていることを
私より上の身分の人へ、
彼らは私のことを愛してくれているのに、
そして貴方は私を嘲るのです
あまりにも大きな野心を持ちすぎていると。

参考

1708/09年シーズン上演台本 (大英図書館蔵)

PYRRHUS AND DEMETRIUS. AN OPERA. As it is Perform'd at the QUEEN'S THEATRE in the Hay-Market. London: Jacob Tonson, 1709. p.18 & p.45.

「チェロ・ソナタ ニ長調」
フランチェスコ・アルボレア (1691～1739) 作曲

高橋 弘治

「フランシスチェッロ」の愛称で親しまれた「フランチェスコ・アルボレア」はチェロを独奏楽器として確立した最初期のイタリア人名手の一人として知られている。ナポリのサンタ・マリア・デイ・ロレート音楽院でヴァイオリニストで教師だったジャン・カルロ・カイロ(1659-1722)にチェロを学び、アレッサンドロ・スカラッチの推挙によりナポリ王室礼拝堂の楽師に任命された。その卓越した技巧は早くからヨーロッパで評判となり、1727年、皇帝カール6世の招聘を受けウィーン宮廷に移り、亡くなる1739年まで宮廷チェロ奏者として高い俸給を得て活躍した。

アルボレアの名声は早くから広まり、1725年にはクヴァンツがナポリでその演奏を聴き絶賛している。また、19世紀の音楽学者、F. J. フェティスの報告によれば、ジェミニアーニはスカラッチのカンタータにおけるアルボレアの卓越した表現力を詳細に称え、ヴァイオリニストのフランツ・ベンダもウィーンで聴いた彼の演奏を生涯忘れ得ぬものとして記している。さらに、アルボレアがフランス・チェロ楽派の創始者の一人であるマルタン・ベルトーと実際に出会い、ベルトーにレッスンをしたことも十分に考えられる。そのことから、当時のフランスで主流だったヴィオラ・ダ・ガンバに代わりチェロが独奏楽器として受け入れられる契機となり、フランスのチェロ楽派の形成にも影響を与えたことになるだろう。

フランチェスコ・アルボレアの「チェロ・ソナタ」は3曲残されておりト長調とニ長調の2曲はチェコ国立図書館に所蔵されている。

近年では「フランシスチェッロ」という愛称は、同じくウィーン宮廷のチェロ奏者だった息子の「エマヌエレ」の愛称とされる説もある。



ヨハン・ヤーコブ・ハイド作 (マルティン・ファン・マイテンス原画による)
オーストリア国立図書館蔵

演奏者プロフィール

森川 郁子 MORIKAWA Yuko (ソプラノ)

桐朋学園大学卒業、同大学研究科修了。東京・春・音楽祭「大英博物館展」プレコンサート、日伊修好 150 年記念オペラ「ジャパン・オルフェオ」、ラモー「プラター」、ヘンデル「セルセ」等のバロックオペラに出演。2018 年オーケストラ・ファン・ヴァセナールのツアーでボッケリーニ「スターバト・マーテル」を共演し、2022 年にはマドリガーレグループ DolceAmaro メンバーとして北とびあ国際音楽祭に出演。La Fonteverde、古楽アンサンブル EX NOVO をはじめ、多様な団体の公演に参加する。中世・ルネサンスから近現代まで幅広いレパートリーを持ち、宗教曲のソリストやアンサンブル歌手として活動している。DolceAmaro、Vocal Consort Tokyo、アンサンブル・レニブス、カペラッテ各メンバー。アイゼナハ音楽院声楽講師。

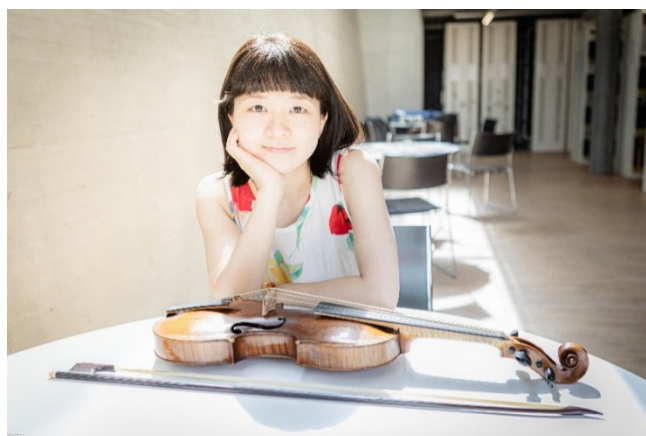


森 有美子 MORI Yumiko (ソプラノ)

東京音楽大学声楽演奏家コース卒業。2002-03 年度ロータリー財団国際親善奨学生としてイタリア・ローマへ留学。東京藝術大学大学院古楽科バロック声楽専攻修士課程修了。バッハ「マタイ受難曲」「ロ短調ミサ曲」「クリスマスオラトリオ」、モーツァルト「戴冠ミサ」「ミサ・ソレムニス」その他数々のミサ曲、カンタータのソリストを務めるかたわら、日本ヘンデル協会主催のバロックオペラ「アレッシンドロ」「デイダミア」などにも出演。マドリガーレグループ DolceAmaro 代表。16、17 世紀のイタリアのマドリガーレを中心としたコンサート活動を行い、2022 年には北とびあ国際音楽祭に出演。東京 J.S.バッハ合唱団ボイストレーナー。

阪永 珠水 SAKANAGA Tamami (ヴァイオリン)

東京藝術大学音楽学部附属音楽高校を経て同大学音楽学部器楽科ヴァイオリン専攻を卒業。学部在学中より古楽に興味を持ちバロックヴァイオリンを弾き始め、その後同大学院古楽科を修了。学部卒業時に同声会賞を、大学院修了時に大学院アカンサス音楽賞を受賞。2018 年からはスイスのパーゼル・スコラ・カントルムにてルネサンスからロマン派までの歴史的奏法と理論を学び、2つの修士課程を最優秀の成績で修了。同時にスイスを中心にヨーロッパ各地で演奏活動を行った。2023 年に日本に帰国し、現在はバッハ・コレギウム・ジャパン、



オーケストラ・リベラ・クラシカ、アントネッロ、エクス・ノーヴォ、ラ・ムジカ・コッラーナなどの公演や録音へ参加する他、モダンのオーケストラやアンサンブルでも演奏している。これまでにヴァイオリンを牧野郁子、篠崎史紀、岩崎裕子、玉井菜採の各氏に、バロックヴァイオリンを若松夏美、アマンディーヌ・ベイエの各氏に師事。

高橋 弘治 TAKAHASHI Koji (チェロ)

桐朋学園大学卒業、ブリュッセル王立音楽院修了。2001年から07年まで「ラ・プティット・バンド」メンバーとして演奏・録音活動を行う。帰国後は通奏低音奏者として室内楽、オーケストラで活動を行う一方、各地で「J.S.バッハ無伴奏チェロ組曲」全曲演奏会やリサイタルを開催するなどソロ活動にも積極的に取り組んでいる。2025年秋には韓国・ソウルにて「イル・ガルデリーノ」とJ.S.バッハ「音楽の捧げ物 BWV1079」を共演。これまでにヤン・ド・ヴィンネ、ロレンツォ・ギエルミ、バルト・ナーセンスなど海外アーティストと共演している。バロックチェロ、5弦チェロ・ピッコロを用いてバロック期から古典派までの「知られざる作品」を発掘し演奏することをライフワークとしている。現在、古楽アンサンブル「ムジカ・レセルヴァータ」メンバー。



上羽 剛史 UWAHA Tsuyoshi (チェンバロ)

桐朋学園大学、アムステルダム音楽院を経て、ミラノ市立音楽院を褒賞付最優等の成績を得て卒業。在学中は奨学生として音楽院の公式伴奏員をつとめた。第1回ミラノ国際チェンバロコンクール入選。第4回「プレミオ・セリーファ」国際室内楽コンクール・第3位および通奏低音奏者賞。アンサンブル「アントネッロ」「イル・メルロ」「サラベルデ・コンソート」「イル・マドリガローネ」メンバー。音楽教室「Studio nel Bosco」主宰。日本イタリア古楽協会(AMAIG)運営委員。ルネッサンスからバロックまでのイタリア音楽を得意とするかたわら、クラヴィコードや18世紀の鍵盤楽器オブリガートのレパートリーにも関心があり、積極的に演奏会で取り上げている。公式サイト：
<https://uwaharpsichord.wixsite.com/tsuyoshi-uwaha>

ステージマネージャー報告

宮川 直己

「バロック・オペラ」ワーキンググループ

今回のシンポジウムは、前回の「〈グルック・シンポジウム〉オペラ《オルフェオとエウリディーチェ》とその周辺」と同様に早稲田大学小野記念講堂にて開かれました。私は今回ステージマネージャーとして舞台進行のお手伝いをさせていただきました。この小野記念講堂は私にとって初めての会場でしたので会場内の全体の配置や施設の機材の使用方法などを把握するのに時間がかかりました。事前に11月4日、12月2日と二度にわたり会場視察に参加して、会場内の全体像を理解するよう努めました。その際、早稲田大学側の担当の舞台スタッフの五十嵐さんに大変お世話になり、助かりました。この場を借りて御礼申し上げます。視察後、主に照明と舞台転換の際のセッティングを担当することとなりました。そして当日スタッフとしてかかわってくださる方々へのお願い事項の整理等を致しました。

当日の演奏リハーサルの際、登壇者の山田さんからの助言をいただき、演奏者の後ろに反響版代わりのパネルの設置をすることによる音響の変化がみられることが明らかとなり、本番設置することが決まったことはとても良かったことで、リハーサルでできましたので、本番スムーズに舞台転換出来ました。ただ、リハーサル、事前準備のためほとんどお昼休みもなく、本番終了まで全く休憩がなかったのが、少し辛かったところでした。

下手の袖に居ましたので、はっきり登壇者の方々の発表を理解するには至りませんでした。アレッサンドロ・スカララッチェという作曲家の新たな知見に光を当てた大変興味深いシンポジウムとなったことは確かなことであったと感じました。今後のアレッサンドロ・スカララッチェ研究の一步に大きな貢献を遺したのではないのでしょうか。発表の内容とリンクした言語の異なる同曲の演奏披露による版の違いなどは終演後観客の皆様からの「すごく興味深く、良かった」との評判も耳にしました。私も驚きを感じながら袖より拝聴いたしました。

本番お手伝いして下さった方々のおかげもあり、時間通り進行し大きなハプニングなく終演できたことは、皆さまの一致団結したご協力のたまものであり、またこのようなシンポジウムに関われたことに感謝申し上げます。

シンポジウム開催並びに本報告書の発行にあたって、早稲田大学総合研究機構シンポジウム助成金、オペラ／音楽劇研究所運営費及び山田高誌さんの文部科学省科学研究費・基盤研究 B (24K00020) によって経済的基盤を整えることができました。さらにイタリア文化会館よりご後援をいただきました。厚く御礼申し上げます。

編集担当：萩原里香



2025年12月6日開催

アレクサンドロ・スカルラッティ没後300年記念シンポジウム
— バロック・オペラの規範の確立と展開 —
ミニ・コンサート付

報告書

「バロック・オペラ」ワーキンググループ

2026年1月31日発行

