

# シェレメーチェフ家の農奴劇場における オペラ上演と一座について

## Opera performances at the Sheremetev's serf theater and its troupe

---

鳥山 頼子  
TORIYAMA Yoriko

### Summary

The Sheremetev theater (1775–1797), managed mainly by Nikolai Petrovich Sheremetev (1751–1809), was a typical serf theater in eighteenth-century Russia. The theater troupe performed numerous French operas, including not only *opéra comique* but also *tragédie lyrique*, which was never performed in other Russian theaters. The purpose of this paper is to clearly present the Sheremetev theater troupe as an opera company and appreciate the theater's activity.

The Sheremetev theater troupe was consisted of a great number of serfs. It included a number of actors (they were also opera singers), chorus singers and orchestra musicians, which meant that this troupe was equipped for opera performances. Moreover, the troupe members received diverse training by senior members and special teachers, who were active in other theaters in Russia, to develop their stage performance skills. As a result, the troupe became an outstanding opera company in eighteenth-century Russia that could perform the wide repertoire of opera.

キーワード：農奴劇場 serf theater, シェレメーチェフ家の劇場 the Sheremetev theater, 18世紀ロシア eighteenth-century Russia, オペラ上演 opera performance

### 1. はじめに——シェレメーチェフ家の農奴劇場におけるオペラ上演

18世紀後半から19世紀前半にかけて、ロシアでは、「農奴劇場 krepostnoi teatr」と呼ばれる劇場が存在した。これは、富裕なロシア貴族が、所有する農奴を役者や歌手に起用し、運営した劇場である。シェレメーチェフ家の劇場は、農奴劇場の代表格であり、1775年から1797年まで、ピョートル・ポリソヴィチ・シェレメーチェフ伯爵 Pyotr Borisovich Sheremetev (1713–1788) と、息

子のニコライ・ペトロヴィチ・シェレメーチェフ伯爵Nikolai Petrovich Sheremetev (1751-1809)によって運営された。この劇場では、農奴による大規模な一座が組織され、モスクワとその近郊を拠点として、活発な上演活動が行われた。

シェレメーチェフ家の劇場は、農奴劇場のなかでも、とりわけオペラ上演に力を入れた劇場であった。レープスカヤによって作成された、レパートリーの目録 (Lepskaia 1996) では、1775年から1797年までに上演された劇作品を92作品としている。その内訳は、オペラ49、喜劇23、バレエ20であり、全体に占めるオペラの割合が53.3パーセントと圧倒的に高い。また、49のオペラは、ロシア内外の24名の作曲家による作品であり、オペラの原因もフランス語 (31作品)、ロシア語 (9作品)、イタリア語 (9作品) と多岐にわたる。注目されるのは、フランスものには、ドゥーニ、モンシニ、グレトリらのオペラ・コミックが多く含まれており (27作品)、そのうちの12作品がロシア初演であったほか、5作品がロシア語初演であったことである<sup>1</sup>。さらに、この劇場では、オペラ・コミックのほかにも、グルックの《アルミード》(1787年初演) とサッキーニの《ルノー》(1788-1792年頃初演) という2つのトラジェディ・リリックを上演した。トラジェディ・リリックは、当時、ロシアの他の劇場が手をつけていなかったジャンルであったために、シェレメーチェフ家の取り組みは画期的だった<sup>2</sup>。このように、シェレメーチェフ家の劇場では、多彩なオペラが上演されただけでなく、独自のレパートリーを取り揃えるなどして、活発なオペラ上演に取り組んでいた。

シェレメーチェフ家の劇場は、農奴劇場の代表格であり、また、現存資料も多いために、他の農奴劇場に比べると先行研究も多い。ところが、これまでの研究では、音楽的な観点からのアプローチが十分だったとは言い難く、オペラ上演をはじめとする音楽活動の全貌は、いまだ明らかにされていない<sup>3</sup>。こうしたアプローチの欠如は、18世紀ロシア音楽史の文脈のなかで、シェレメーチェフ家の劇場が、確固たる位置を与えられてこなかったことの一つの要因となっていると考えられる。このような状況に鑑みて、筆者は、シェレメーチェフ家の劇場の音楽活動を広く調査し、この劇場が、18世紀ロシア音楽史の進展において果たした役割を明らかにすることを研究課題としている。

本稿では、シェレメーチェフ家の劇場においてオペラ上演を行っていた農奴一座について論じる。一座については、これまでにエリザーロヴァ (Elizarova 1944) らが調査しているが、この一座がオペラ上演を行う上で、どのように機能したのかといった点や、オペラ・カンパニーとしてどのような特徴をもっていたのかといった点については、詳しく研究されてこなかった。そこで、本稿では、オペラ上演という切り口から、一座の組織や、農奴歌手および農奴音楽家の教育体制などを考察し、一座がオペラ上演をどのように支えていたのかを検証する。

はじめに、シェレメーチェフ家の農奴一座の組織について論じる。ここでは、オペラ上演にかかわった歌手、俳優、音楽家、踊り手らが、一座のなかでどのように区分されていたのかという点や、それぞれがどれくらい的人数から構成されていたのかといった点に注目し、オペラ・カンパニーとしての一座の特徴を明らかにする。その上で、農奴一座に対する教育について検証する。

シェレメーチェフ家の劇場では、ニコライ・ペトロヴィチ・シェレメーチェフによって、一座の教育体制が整備された。本稿では、こうした教育が、オペラ上演にどのように結びついていったのかという点に着眼して考察する。

## 2. 一座の組織

シェレメーチェフ家の劇場の一座の大部分を構成していたのは、いうまでもなく農奴であった。シェレメーチェフ家は、ロシア有数の大貴族であり、18世紀にはロシア17県に約82万ヘクタールの土地と、21万人の農奴を所有していたといわれている（矢沢 2001: 105）。そして、この有り余る資源が、劇場運営における糧となったのである。

劇場活動が始まった当初、一座は、シェレメーチェフ家の屋敷に従事する農奴たちから構成されていた（Elizarova 1944: 256）。しかし、ニコライの改革によって劇場活動が本格化すると、身近な農奴だけでは手が足りなくなり、ロシア各地から農奴が集められるようになった。こうして、劇場活動の後期（1780年代後半～90年代）には、一座は、さまざまな領地からリクルートされた農奴によって構成されることになった。一座の人数については、劇場の活動期を通じてすべてを把握することはできないが、たとえば1789年には164名、1790年には179名のポストが設けられていたことが分かっている（Elizarova 1944: 258-260）。この数字だけみても、一座の規模が相当に大きかったことがうかがえる。

次に、一座の構成について具体的にみていこう。【表1】は、エリザーロヴァの研究（Elizarova 1944: 259）をもとに、1789年のシェレメーチェフ家の一座の構成をまとめたものである。この表から、シェレメーチェフ家の一座は、俳優、踊り手、音楽家（声楽）、音楽家（器楽）、衣装、職人というように大きくカテゴリー分けされた上で、それぞれの仕事がさらに細分化されており、体系的に組織されていたことが分かる。

全体的な特徴としては、まず、俳優19名という主要メ

【表1】 一座の構成（1789年）

俳優 (19)		備考	
1 番目の役	2	男 1	女 1
2 番目	3	男 2	女 1
3 番目	4	男 3	女 1
見習い	8	男 3	女 5
お付きの少年	2	男 2	
踊り手 (26)			
1 番目の役	2	男 1	女 1
2 番目	2	男 1	女 1
群舞役	20	男 10	女 10
お付きの少年	2	男 2	
音楽家 (声楽) (41)			
指揮者	1		
演奏会の指導者	1		
歌手	32		
グースリ伴奏者	1		
お付きの少年	6		
音楽家 (器楽) (49)			
ヴァイオリン首席	1		客員
第1ヴァイオリン	3		
第2ヴァイオリン	3		
ヴァイオリン見習い	5		
ヴィオラ	2		欠員1
チェロ	3		客員1
コントラバス	2		
コントラバス見習い	1		欠員1
フルート	2		
フルート見習い	2		欠員2
オーボエ	2		
オーボエ見習い	2		
クラリネット	2		
クラリネット見習い	1		
ファゴット	2		
ファゴット見習い	1		
ホルン	4		
トランペット	2		
トランペット見習い	2		欠員2
ティンパニ	1		
お付きの少年	5		
音楽家の衣装と劇場にかかわるものすべての管理人	1		
衣装 (6)			
女性の衣裳係、着付け係	1		
補助	2		
お付きの少年	3		
職人 (23)			
舞台装置係	1		
指物師	3		
大工	3		
照明具の清掃と調達係	1		
男性の衣裳の裁縫師	1		
女性の衣裳の裁縫師	1		
画家	2		
鍛冶工および取付工	1		
理髪師	10		
合計	164		

(うち見習い22名、少年18名)

ンバーに加えて、声楽と器楽を担当する音楽家がそれぞれ41名と49名から構成されており、かなり多くの人数が確保されていたことが挙げられる。これらの音楽家は、合唱とオーケストラを担当する人々であり、オペラ上演の脇をかためるメンバーであった。音楽家の多さは、この一座がオペラ上演を行うことを念頭に置いて組織されていたことを裏付けている。さらに、衣装係や舞台装置等を作製する職人など、裏方を担当するスタッフも、合計で30名近くリストアップされている。喜劇などに比べて、オペラは、往々にして豪華で大掛かりな舞台づくりを必要とする。そのために、シェレメーチェフ家の劇場においては、裏方のスタッフも十分に確保されたと考えられる。つまり、一座の人員配置のバランスをみても、シェレメーチェフ家の一座がオペラ上演のために組織されていたことが分かるのである。

また、もう一つの特徴として、一座が男性中心のメンバーであったことが挙げられる。俳優、踊り手、音楽家（声楽および器楽）のなかで、女性は女優8名と踊り手12名の20名だけであり、ほかはすべて男性であった。これは、当時のロシアでは、女性が舞台に上がるケースがまだ少なく、「舞台芸術が女性にとっては恥ずべき職業だと考えられていた」(Elizarova 1944: 265) ために、農奴の少女をリクルートすることが困難であったためだと考えられる。

さらに、それぞれの仕事に、お付きの少年や見習いがまんべんなく配置されていることが注目される。これらのカテゴリーは、正式なメンバーに準じたポジションであり、彼らは先輩の世話をしながら勉強していたと考えられる。全体のなかで、お付きの少年は18名、見習いは22名を占めており、農奴の多くが幼少期にリクルートされ、一座のなかで下積み生活を送ったことが分かる。

それでは次に、オペラ上演にかかわったメンバーについて、俳優と音楽家（声楽および器楽）を取り上げてみていこう。

### (1) 俳優

シェレメーチェフ家の劇場では、「俳優」というカテゴリーに属する人々が、喜劇やオペラにおいて役者と歌手の両方を務めた。つまり、一人の俳優が、作品によって台詞を話すこともあれば、歌うこともあったのである。当時、役者とオペラ歌手が専門化していた西欧の劇場とは異なり、ロシアの多くの劇場では、こうした兼業のスタイルはごく一般的であった。それは、18世紀のロシアでは、一つの劇場で演劇とオペラの両方が上演されるケースがしばしばあったためであり、シェレメーチェフ家の劇場もこの例にもれなかった。また、シェレメーチェフ家の一座では、男女の俳優が、それぞれ1～3番目の役にランク分けされていた。このランクに応じて、給与に差がつけられていたほか<sup>4</sup>、演じる役も決められていたと考えられる。

俳優のなかでも、男優は、きわめてあいまいなカテゴリーだった。エリザーロヴァの調査によれば、男優のメンバーは、状況に応じて、おもに音楽家（声楽）のなかから選ばれていた (Elizarova 1944: 263)。さらには、場合によっては音楽家（器楽）のメンバーが男優を務めることもあったようである (Elizarova 1944: 263-264)。つまり、男優には、作品によって適宜さまざな人材が採用されていたことが推測できるのである。

一方で、女優は専属のポジションであった。【表1】をみると、1789年の段階で、俳優19名のうち女優は8名であり、さらに見習いを除くとわずか3名しかいなかったことが分かる。この人数の少なさは、先述したように、農奴の一座に少女をリクルートするのが困難であったという事情を反映していると考えられる。しかし、いわば寄せ集めの俳優とは異なり、女優は、女優になるべくして集められた少数精鋭のメンバーであり、総じて俳優よりも給与が高いなど、一座のなかでも優遇されていた。

このように、シェレメーチェフ家の一座では、オペラ歌手という専門職はなく、オペラ上演においては、マルチ・プレイヤーである俳優が歌手を務めた。また、俳優には、細かなランク付けや性別による区別が存在していたことから、俳優のセクションは、一座のなかでも念入りに組織されていたと考えられ、シェレメーチェフがこのセクションの構成に大きな注意を払っていたことがうかがえる。

### (2) 音楽家 (声楽)

音楽家 (声楽) は合唱を担当するメンバーであり、指揮者や伴奏者等を除くと、1789年に、歌手には32名のポストが設けられていた【表1】。32名の内訳は、ディスカント8名、アルト8名、第1バス4名、第2バス6名、第1テノール3名、第2テノール3名であった (Elizarova 1944: 261-262)。歌手はすべて男性だったため、ディスカントとアルトは、少年が受け持っていたと考えていいだろう。なお、少年は変声期を迎えると、親元に帰されたり、別の仕事に移されたりし、代わりの少年が雇われた (Elizarova 1944: 262)。そのため、合唱のメンバーは、かなり入れ替わりが激しかった。また、先述したように、合唱の歌手は、俳優のおもな供給源にもなったため、一座のなかでは重要なポジションだったといえる。

シェレメーチェフ家の劇場で上演されたオペラのなかでは、特にグレットリのオペラ・コミックや、グルックのトラジェディ・リリックに合唱がふんだんに盛り込まれているため、このように規模の大きな合唱が重要な役割を果たしたと考えられる。

【表2】オーケストラの人数

### (3) 音楽家 (器楽)

音楽家 (器楽) は、オーケストラを担当した。1789年の時点で、正式メンバーに29名、見習いに14名のポストが設けられていた。【表2】は、シェレメーチェフ家の劇場のオーケストラ (1789年) と、ロシアの宮廷楽団 (1791年) の人数を併記したものである<sup>5</sup>。当時、宮廷楽団は、室内楽と宮廷劇場でのオーケストラを担当する第1楽団と、舞踊の伴奏を担当する第2楽団に分かれており、それぞれが48名と44名で構成されていた。シェレメーチェフ家のオーケストラは、これら2つのオーケストラの役

パート	シェレメー チェフ家 (1789年)	宮廷楽団 (1791年)	
		第1	第2
第1ヴァイオリン	4 (5) *	21	16
第2ヴァイオリン	3		
ヴィオラ	2	5	3
チェロ	3	4	2
コントラバス	2 (1)	3	2
フルート	2 (2)	2	4
オーボエ	2 (2)	2	3
クラリネット	2 (1)	3	3
ファゴット	2 (1)	2	3
ホルン	4	4	4
トランペット	2 (2)	0	3
ティンパニ	1	0	1
ハーブ	0	1	0
チェンバロ	0	1	0
合計	29 (14)	48	44

\* ( ) は見習いを示す

割を担っていたと考えられるが、見習いを抜かすと、構成員の数は2つの宮廷楽団よりも少なく、シュレメーチェフ家のオーケストラが小規模であったことが分かる。とりわけ、宮廷楽団に比べると、弦楽器奏者が少ないことが特徴として挙げられる。しかし、1789年の時点で、ヴァイオリンには、5名という多くの見習いが在籍していたために、その後、正式メンバーの数が増大したことも推測できる。

その一方で、管打楽器にはバランスよく人員が配置されている。特に、オペラ上演を担当していたと考えられる宮廷の第1楽団が、トランペットやティンパニに常任奏者のポストを設けていなかったのに対し、シュレメーチェフ家のオーケストラには、これらのポストが確保されていることが注目される。この人員配置は、シュレメーチェフ家の劇場が、多彩な楽器が使われる傾向にあるフランス・オペラを数多く上演したと無関係ではないだろう。

また、オーケストラは、一座のなかでも、とりわけ多くの見習い(14名)を擁していた。そして、表をみると、ほぼすべての楽器にまんべんなく見習いのポストが設けられていることが分かる。これは、オーケストラの場合、演奏技術を習得するために、それぞれの楽器のプロ奏者のもとで、長い時間をかけて訓練しなければならなかったことを意味している。また、1789年の時点で、シュレメーチェフ家のオーケストラには、外国人2名が客員奏者として在籍していた<sup>6</sup>。そのうちの1名は、ヴァイオリンの首席奏者を務めており、オーケストラのなかで主導的な役割を果たしていたと考えられる。つまり、シュレメーチェフ家のオーケストラは、客員奏者を頂点として、農奴の正式メンバー、見習いという三層構造からなっていたのである。この構造は、このオーケストラが、高い演奏水準を獲得し、維持するために編み出されたと考えられる。

以上のように、シュレメーチェフ家の一座には、俳優という主要メンバーに加え、合唱やオーケストラを担当する音楽家も数多く在籍していた。また、それぞれのセクションが、一定のレベルを保てるよう体系的に組織されていた。つまり、シュレメーチェフ家の一座は、多彩なオペラの上演に対応できる組織をなしていたのである。

### 3. 一座に対する教育

シュレメーチェフ家の一座は、多数の農奴からなる大規模な集団であったが、オペラ上演というのは、人数が多いだけで成し遂げられるものではない。オペラの上演においては、歌手は、演劇的なテクニックだけでなく、高度な歌唱テクニックを求められるし、脇をかためる合唱やオーケストラもまた、高い演奏技術を要求される。オペラ上演を志向したニコライは、この点について熟知しており、1777年に劇場運営を任されると、一座の教育体制を整備した。つまり、ニコライは、オペラ上演のために、質量ともに充実した一座の形成を目指したのである。

ここでは、おもに一座の教育に関するエリザーロヴァの研究(Elizarova 1944: 270-292)を手がかりにしながら、高度なオペラ上演に対応する一座が、どのように形成されていったのかという

点についてみていこう。

### (1) リクルートと基礎教育

一座のための農奴のリクルートが活発になったのは、劇場活動が全盛を迎えた1780年代後半～1790年代であった。ニコライは、ロシア各地の領地から農奴の少年少女を集め、一座のメンバーに育成した。

リクルートは、ニコライの命令によって領地に派遣された農奴俳優や、合唱団の指揮者らによって行われた。つまり、一座で活躍するメンバーの視点から、一座にふさわしい農奴の少年少女が選定されたのである。こうしたリクルートは、親元から子どもを引き離すという強引なやり方で行われたために、しばしば裕福な農奴は、領主の代理人に賄賂を送るなどして、それを免れようとすることもあった。リクルートされた農奴たちは、シェレメーチェフ家の劇場に連れて行かれ、まず声のテストを受けさせられた。そして、そこで合格しなかった場合、屋敷の別の仕事が割り当てられるか、親元に帰された。

このように、一座のメンバーのリクルートは、領主の権限を利用して、専横的に行われた。また、リクルートの段階から、メンバーがかなり厳しく選別されていたことが分かる。なお、入団が決まった農奴に、どの段階で担当セクション（俳優や音楽家等）が割り当てられたのかという点については、詳しいことが分かっていない。しかし、リクルートの際に、まず声が良いことが重視されたことから、初めから音楽家（声楽）または俳優を念頭に置いたリクルートが行われていたとも考えられる。

入団が決まった農奴は、まず基礎教育を受けた。このときにとりわけ重視されたのが、読み書きである。読み書きのできない農奴は、教師のもとでまずこの力を養わなければならなかった。オペラや演劇の台詞を覚えなければならない一座のメンバーにとって、読み書きの能力は、必要不可欠であった。

また、農奴の少女の教育には、特別な注意がむけられた。先に述べたように、少年に比べて少女のリクルートは困難であり、一座のなかで女性の数がきわめて少なかったために、少女には手厚い教育がほどこされた。少女たちには、上流社会のマナーのほか、ネイティブ教師によってフランス語やイタリア語が教えられるなど、貴族の子女さながらの教育が行われた。さらに、場合によっては、ロシア語の方言が矯正され、洗練された女優になるべく養成された。

### (2) 専門教育

先にみたように、シェレメーチェフ家の一座には、俳優、踊り手、音楽家（器楽）のセクションに、数多くの見習いのポストが設けられていた。これは、入団した農奴が、配属されたセクションで専門教育を受けたことを意味している。そして、この新人の専門教育を担当したのが、各セクションの先輩の農奴である。彼らは農奴教師として、新人を預かり、演技や舞踊、演奏などの専門教育を個別に行った。さらに、農奴教師は、客員教師によるレッスンの復習教師を務めることも

あった。このように、シェレメーチェフ家の一座では、一座のメンバーとしてキャリアを積んだ、直属の先輩農奴が新人の教育を担当した。こうすることにより、実践にいつそう密着した、手厚い指導が可能であったと考えられる。

しかし、農奴教師は、見習いの教育を全面的に委任されていたわけではなかった。というのも、彼らは、定期的に、ニコライに教育の内容や、生徒の様子を報告しなければならなかったからである。彼らは教師であったが、あくまでも領主に仕える農奴という身分であることは変わりなく、彼らもまた、ニコライの監督下にあったのである。次に引用するのは、一座で第2テノールを担当するかたわら、教師を務めていた農奴ボジュコFyodor Bozhko（生没年不詳）によって、ニコライに提出された報告書の一部である。

1797年2月

1日 日曜日

2日 祝日

3日 朝、合唱全員で、既習のコンチェルトをさらった。昼食の後、ドームナDomnaはオペラ《植民地》〔サッキーニのオペラ・コミック〕<sup>7</sup>の役と、《ポールとヴィルジニ》〔ル・シュールのオペラ・コミック〕<sup>8</sup>のもう一つの役をさらい、ウスチーニャUstin'iaは《見せかけの愛人》〔パイジェットのオペラ・ブッフア〕の役をさらい、ヒムシャKhimushaとマーシャMashaは、イタリア語の二重唱をさらった。

4日 朝、少年たちにソルフェージュを指導し、昼食の後、少女たちにオペラ《アゼミア》〔ダレイラックのオペラ・コミック《アゼミア、または野蛮人たち》〕の合唱を指導した。

5日 朝、合唱全員で、既習の《3つのケルビムの歌Tri kheruvimski》〔作曲者不明〕をさらった。昼食の後、ウスチーニャは《3人の農夫》〔ドゥゼードのオペラ・コミック〕の役を、ドームナは《ポールとヴィルジニ》の役をさらい、ヒムシャとマーシャは音階をさらった。

6日 朝、合唱全員で、コンチェルト《私の神よBozhe moi》〔作曲者不明〕をさらった。少女たちは、音階とソルフェージュをさらった。

7日 朝、合唱全員で、コンチェルト《偉大なる主よVelikii gospod'》〔作曲者不明〕をさらった。少女たちは、さまざまなオペラの合唱をさらった（Elizarova 1944: 274-275）。

この報告書のなかで、ボジュコは、自分が指導する農奴の少女たちの名を挙げながら、彼女たちのカリキュラムについてこと細かに記している。ここで、農奴の少女たちは、オペラの役を割り当てられて練習しているほか、イタリア語の二重唱や音階、ソルフェージュなど、さまざまな音楽的な訓練を受けている。そして、ボジュコはそれらを一手に引き受け、一人一人に指導し、その内容を逐一ニコライに伝えているのである。こうすることにより、ニコライは、農奴の教育の進捗状況を把握することができた。

さらに、教育については、ニコライ自身も口出しすることがあった。以下は、ニコライが音楽家

(器楽) に向けて書いた命令書の一部である。

1. 朝8時から11時まで、ホルンを演奏すること
2. 11時から12時まで、宿題を暗記すること
3. 2時から5時まで、教師は自分の生徒を教えること
4. 音楽家が病気でホルンを演奏できないときには、演奏会のためにオペラの稽古をすること  
(Elizarova 1944: 260)

この命令書では、ニコライが音楽家のカリキュラムを細かく規定するとともに、教師にもスケジュールについて指示を出している。このように、ニコライ自身が、直接一座のメンバーの教育にかかわることもあったのである。

以上のように、シェレメーチェフ家の一座では、専門教育は農奴を中心に行われたが、農奴教師は領主によって常に監督されることによって、自身の仕事に専念せざるを得ない環境に置かれた。さらに、ニコライは、必要があれば自分自身もメンバーの教育に関与した。こうして、一座全体に厳しい教育体制が根づいていったのである。

さらに、専門教育は、農奴教師のほかに、外国人教師によって行われるケースもあった。オーケストラには、常に数名の外国人が客員奏者として在籍し、首席奏者を務めたり、指揮者を務めたりしながら、農奴音楽家を指導した。また、ニコライが1780年代頃からバレエの上演に力を入れ始めると、イタリアのバレエ・マスターが続々と雇われるようになり、農奴の踊り手たちに稽古をつけた。

一方で、俳優に対する専門教育は、ロシアの他の劇場で活躍する俳優が客員教師となって行われることもあった。ニコライは、一座の優秀な農奴俳優を、サンクトペテルブルグの宮廷劇場や、モスクワのペトロフスキー劇場等で活躍する俳優のもとへ送り、指導を受けさせる機会をしばしば設けた。また、ニコライは、ペトロフスキー劇場に年間用のボックス席を予約し、農奴俳優たちにしばしば見学に行かせ、職業俳優の演技や演奏にじかに触れられるようにした。こうして、シェレメーチェフ家の俳優は、一座の内部の教師からだけでなく、外部の職業俳優から高度な教育を受けるとともに、ロシアの最新の劇場事情に触れることにより、俳優・歌手としていっそう豊かな経験を積むことができた。こうした教育は、ニコライが、同時代の他の劇場を意識し、それらに比肩する劇場づくりを目指したことを示唆するものでもある。

### (3) 懲罰など

ロシアに存在した多くの農奴劇場では、農奴俳優が物のように売買されたり、出来の悪い農奴俳優に対して体罰が加えられたりと、農奴は劣悪な環境のなかに置かれていた。たとえば、19世紀前半に活動したオリョールのカメーンスキイ家の劇場は、領主による厳しい体罰で知られていた。カメーンスキイ家では、農奴俳優たちは軍隊風に教育され、公演では終始カメーンスキイ伯爵の目

が光り、舞台上で失敗した俳優は、幕間に鞭打ちの刑に処されたという（矢沢 2001: 177-178）。このように、農奴劇場は、領主の絶対的な権力を利用して、ときには厳しい懲罰を加えることによって、農奴たちをなかば強制的に俳優や音楽家として育成することの一つの特徴があった。

シェレメーチェフ家の一座のメンバーもまた、男女別の寮に閉じ込められ、日常生活を細かく監督されるなど、多くの制約を与えられていたという点で、決してよい環境にあったとはいえない。しかし、カメンスキイ家のように、農奴に対してあからさまな体罰が加えられることはなく、せいぜい食事の内容に差がつけられるくらいであった。また、シェレメーチェフ家の一座では、農奴俳優が売買されることもなかった。なぜなら、シェレメーチェフ家では、無数の農奴のなかから、優秀な人材を発掘することができたし、金に困って農奴を他の劇場に売り渡す必要もなかったからである。

このように、シェレメーチェフ家の劇場は、農奴俳優の売買や体罰が横行していた他の農奴劇場に比べると、より人道的なやり方で一座のメンバーが育成されていたといえる。それどころか、ニコライは、一座のメンバーにわずかながらの給金を支給するとともに、進歩がみられたときには、金額を増額するなどしてその努力に報いたのである（Mooser 1948-51, 3: 839）。なぜ、ニコライが、農奴を教育する際に、領主の特権である厳しい懲罰という「武器」に頼らなかったのかは分からない。しかし、ニコライが、一座のメンバーを大切に、彼らの能力を引き出せるように環境を整えるなど、真摯な姿勢で彼らの育成に取り組んだことは間違いない。ともすれば、こうした人道的な教育は、一座のメンバーの能力をうまく引き出し、進歩を促していく上では、有効なやり方だったのかもしれない。

#### 4. むすび

残念なことに、シェレメーチェフ家の一座は、1797年にニコライが劇場活動から手を引くと、完全に解散され、劇場活動にたずさわっていたほぼすべてのメンバーが、農奴としての本来の仕事に戻るよう命じられた。その結果、それまでに専門教育を受けた農奴たちは、他の劇場で活動することもなく、一農奴として生涯を終えることになった。こうして、シェレメーチェフ家の一座の農奴たちは、ロシアの劇場文化の表舞台から完全に姿を消してしまったのである。

しかし、本稿でみてきたように、シェレメーチェフ家の劇場の一座が、劇場活動の全盛期には、ニコライの用意した豊富なオペラ・レパートリーに対応できる組織をなし、活発なオペラ上演の原動力となっていたことは間違いないだろう。

まず、一座の組織は、大規模であっただけでなく、俳優（歌手）のほかに、器楽や声楽を担当する音楽家の数が十分に確保されていた。これは、この一座が、オーケストラや合唱が重要な役割を担うオペラを上演するための組織であったことを裏付けている。また、一座の農奴に対する教育は、多面的に行われた。幼少期にリクルートされた農奴は、一座に見習いとして入団し、先輩の農奴のもとで舞台上上がるための専門教育を受けた。さらに、職業俳優から特別指導を受けたり、他

の劇場を見学したりすることによって、一座のメンバーは視野を広げることができた。また、シェレメーチェフ家の一座の育成には、農奴劇場ならではの強み（強引なリクルートや、厳しい監督など）が生かされることはあっても、他の農奴劇場に比べると、より人道的な方法がとられた。

このように、シェレメーチェフ家の一座は、非常によく考えて組織されていたといえる。そして、この一座は、多数の農奴から構成されているという「量」の面だけでなく、農奴がきわめて注意深く育成されたという点から、「質」の面でもすぐれていたと考えられる。シェレメーチェフ家の一座が、18世紀後半のロシアにあって、独創的なオペラ上演に取り組めた秘密の一つは、この強力な一座にあったのである。

- 
- 1 オペラ49作品の詳細については、拙稿の一覧表（鳥山 2009: 39-41）を参照されたい。
  - 2 18世紀ロシアにおいて上演されたオペラについては、モーザーが調査し、目録（Mooser 1964）を作成している。この目録を参照した限りでは、18世紀後半に、シェレメーチェフ家の劇場以外で、トラジェディ・リリックが上演されたという事実はなかった。
  - 3 シェレメーチェフ家の劇場に関しては、おもにロシア演劇史および劇場史のコンテクストのなかで研究が進められてきた。代表的な先行研究には、エリザーロヴァのモノグラフ（Elizarova 1944）があり、シェレメーチェフ家の劇場の歴史や、組織に関する情報が総合的にまとめられている。また、近年には、レープスカヤが劇場のレパートリーに焦点をあてた研究を初めて行い、レパートリーの目録（Lepskaia 1996）を作成した。一方、音楽史研究においては、この劇場は、おもにいくつかのロシア音楽史書で取り上げられてきた。そのなかで、特に重要なのは、モーザーによる著作（Mooser 1948-51）である。この著作には、シェレメーチェフ家の音楽活動についての概説があるが、60年以上前のソ連時代に著されたものであり、参照している資料が少ないという欠点は否めない。総じて、18世紀ロシア音楽史研究の遅れも手伝って、シェレメーチェフ家の劇場に関する音楽的なアプローチは、これまでごくわずかであったと言わざるを得ない。
  - 4 たとえば、1797年における女優の年間給与は、1番目の役（ジェムチュゴワ）は50ルーブル、2番目の役（イズムルードワ）は30ルーブル、3番目の役（ヤーホントワ）は25ルーブルであった（Elizarova 1944: 321）。
  - 5 シェレメーチェフ家の劇場のオーケストラの構成については、エリザーロヴァの研究（Elizarova 1944: 331-332）を参照した。宮廷楽団については、フィンデーゼンの研究（Findeizen 2008: 32-33, 488-490）を参照した。
  - 6 2名ともドイツ人であり、ヴァイオリン奏者のI. A. Feyerと、チェロ奏者のJ. -F. Faciusであった（Mooser, 1948-51, 3: 844）。両者の詳しい経歴は不明である。
  - 7 [ ] は、筆者による補足である。
  - 8 《ボールとヴィルジニ》は、レープスカヤの目録（Lepskaia 1996）では、上演作品に挙がっていない。実際に上演されたのかは不明である。

---

#### 参考文献

- Dynnik, T. 1933. *Krepostnoi teatr*. Moscow-Leningrad.
- Elizarova, N. A. 1944. *Teatry Sheremetevykh*. Moscow.
- Findeizen, Nikolai. 2008. *History of music in Russia from antiquity to 1800. (Ocherki po istorii muzyki v Rossii)*. Moscow-

- Leningrad, 1928–1929.) Vol.2, *The eighteenth century*. Translated by S. W. Pring. Edited by M. Velimirović and C. R. Jensen. Bloomington: Indiana University Press.
- Lepskaja, L. A. 1996. *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh. Katalog p'es*. Moscow.
- Mooser, R. -A. 1948–51. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. 3 Vols. Genève: Mont-Blanc.
- . 1964. *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle*. 3rd rev. ed. Bâle: Bärenreiter.
- Smith, Douglas. 2008. *The pearl. A true tale of forbidden love in Catherine the Great's Russia*. New Haven: Yale University Press.
- 鳥山頼子 2009 「ロシア音楽史における農奴劇場——シェレメーチェフ家を中心に」『愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程研究成果報告書』第1号: 23–41.
- 矢沢英一 2001 『帝政ロシアの農奴劇場——貴族文化の光と影』東京: 新読書社.