

# ミュンヘンのオペラ公演とモーツァルト

—《偽りの女庭師》の成立をめぐって—

松 田 聡

Mozart and the Performances of Operas at the Court-Theatres of Munich

—A Consideration on the Genesis of *La finta giardiniera*—

MATSUDA, Satoshi

大分大学教育福祉科学部研究紀要 第36巻第1号

2014年4月 別刷

Reprinted From

THE RESEARCH BULLETIN OF THE FACULTY OF

EDUCATION AND WELFARE SCIENCE,

OITA UNIVERSITY

Vol. 36, No. 1, April 2014

OITA, JAPAN

## ミュンヘンのオペラ公演とモーツァルト

### —《偽りの女庭師》の成立をめぐる—

松 田 聡\*

【要 旨】 「ザルツブルク時代」(1756 年 1 月～1781 年 3 月)のモーツァルトのオペラ創作は、《ルーチョ・シッラ》(1772 年 12 月, ミラノ初演)までとそれ以降とに大きく二分される。おそらく新大司教の方針により、もはやイタリア旅行ができなくなった後半の期間は、モーツァルトの生涯の中でも、とりわけオペラ創作の少ない時期となった。本論文では、そのような時期に作曲されたオペラ・ブッフア《偽りの女庭師》(1775 年 1 月, ミュンヘン初演)の成立事情について、これを依頼したミュンヘンの宮廷劇場におけるオペラ公演に焦点を当てて考察した。同地では伝統的に、謝肉祭の時季におけるオペラ・セリアの上演が公演の中心をなしてきたが、その作曲は、主にイタリアで実績を積んだベテランの作曲家が担当していた。それに対して、オペラ・ブッフアは 1770 年代にオリジナルの作品が制作されるようになり、主にミュンヘン在住の若い音楽家が作曲を担当した。モーツァルトが《偽りの女庭師》を依頼された 1774 年には、たまたまミュンヘンにオペラ・ブッフアを作曲できる音楽家がおらず、近隣のザルツブルクに住む 10 代のモーツァルトが適任と判断されたものと考えられる。このような依頼をされたという事実から、逆説的に、モーツァルトがいかにオペラ創作の難しい境遇の中、ザルツブルクでの生活を送らざるをえなかったのかが、より鮮明に浮かび上がってくるのである。

【キーワード】 モーツァルト 《偽りの女庭師》 ミュンヘン オペラ公演

## 序

モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) のオペラ創作は、基本的に依頼に依拠してなされるものだった。言いかえれば、依頼されて初めて取り組みが可能となる、という状況の下でオペラの作曲が行われたのである。このことは、モーツァルトの創作活動を正しく理解するためには、依頼した側の事情も視野に収める必要があることをも意味している。そして、この点に照らせば、従来の研究には不十分なところが多い。

---

平成 25 年 10 月 31 日受理

\*まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部芸術・保健体育講座 (音楽学)

本稿で取り上げるオペラ・ブッフア《偽りの女庭師 *La finta giardiniera*》K. 196についても事態に変わりはない。その作曲をモーツァルトがミュンヘンから依頼されたことを、同地のオペラ公演の中に位置づけようとする考察は、これまでになされたことがなかった。それを行うのが本稿である。まず、その考察がモーツァルトのオペラ創作を理解するうえで具体的にどのような意味を持つのかについて説明しよう。

《偽りの女庭師》は1775年1月13日、ミュンヘンのザルバトール劇場で初演された。モーツァルトが19歳の誕生日を迎える2週間前のことである。作曲家はさらに3ヶ月後の4月23日に、ザルツブルクで《牧人の王 *Il re pastore*》K. 208を初演しているが、これら2作が、一般には、モーツァルトの「初期オペラ」の中の最後のものとして位置づけられている<sup>1)</sup>。

全9作を数える「初期オペラ」については、本稿のIにおいて、一覧を掲げてその創作を簡単にたどるが、それらがすべて10代で作曲されているのみならず、モーツァルトが25歳のときに初演された次の完成作《イドメネオ *Idomeneo*》K. 366が、もはや「七大オペラ」<sup>2)</sup>の1つと数えられるような傑作として認められていることから、それらをひとまとまりのものとして捉えるのは、きわめて自然な理解の仕方といえよう。本稿でもその捉え方を採用するが、一方で、オペラの創作状況を観点にするならば、「ザルツブルク時代」のモーツァルトのオペラを別のまとまりで理解することも可能となる。

《偽りの女庭師》は、前作《ルーチョ・シッラ *Lucio Silla*》K. 135が1772年12月26日にミラノで初演されてから、およそ2年経って作曲された。《ルーチョ・シッラ》は、《ポントの王ミトリダーテ *Mitridate, Re di Ponto*》K. 87 (74a) (1770年)と《アルバのアスカーニョ *Ascanio in Alba*》K. 111 (1771年)に続いて、ミラノの大公家宮廷劇場で初演されたオペラであるが、それ以降、モーツァルトはイタリアでオペラを発表することがなくなった。また、同時に、作曲したオペラの数自体もかなり減っている。1775年の《偽りの女庭師》と《牧人の王》のあとは、ウィーンに移住する直前、81年1月29日にミュンヘンで初演された《イドメネオ》まで、6年近くの間、オペラを完成することがなかったのである<sup>3)</sup>。

このように、モーツァルトは、1770年から72年まで、3年連続で、ミラノの大公家宮廷劇場という、イタリアの代表的な宮廷劇場の1つ<sup>4)</sup>で作品を発表した後、一転して、オペラをほとんど手がけられないまま故郷で過ごす時期を迎えたのである。そのような状況の変化に注目すれば、《ルーチョ・シッラ》初演後にザルツブルクに戻った1773年3月からウィーンに出る81年3月までの、「ザルツブルク時代」最後の約8年間に作曲された3作、すなわち《偽りの女庭師》、《牧人の王》、《イドメネオ》をひとまとまりのものとして捉えることができよう。よく知られているように、モーツァルトはザルツブルクでオペラ創作ができない状況に不満を抱いて1777年に「マンハイム・パリ旅行」を企て、さらにはウィーンに移住することにもなった。そうした経緯を理解する上では、このくくり方のほうがむしろ適切でもある。

さて、以上のような理解の下では、《偽りの女庭師》は、オペラをほとんど手がけられない状況の中で、数少ない作曲の機会が得られた結果、例外的に成立した作品として位置づけることができる<sup>5)</sup>。しかし、従来はそういった見方が基本的になされておらず、このオペラの成立についても、モーツァルトに依頼が来たこと自体は特別視されてこなかった。関心はもっぱら、モーツァルトに「誰が」依頼したのかという問題に向かっていたのである<sup>6)</sup>。それに対して、本稿では、このオペラの作曲の依頼が「なぜ」モーツァルトに来たのかを問う。その事情を探ることを通じて、逆に、モーツァルトがいかにオペラ創作をしがたい状況においてザルツブル

クでの生活を送らざるをえなかったのかが、より鮮明に示せるであろう。これが、ミュンヘンのオペラ公演に着目し、《偽りの女庭師》の成立について考察しようとする理由である<sup>7)</sup>。

以下、まず I において、ミュンヘンとのかかわりを視野に収めつつ、《偽りの女庭師》にいたるモーツァルトのオペラ創作を振り返る。その上で II において、同時期のミュンヘンの宮廷劇場におけるオペラ公演についてみていく。そして III において、モーツァルトが《偽りの女庭師》を依頼された事情について考察する。

## I モーツァルトの「初期オペラ」の創作とミュンヘン

周知のごとく、モーツァルトの生きた 18 世紀後半におけるザルツブルクはカトリックの大司教が治める都市であり、宮廷は楽団も抱えていた。ほかならぬモーツァルトの父レオポルト (Leopold Mozart, 1719-1787) が宮廷楽団に所属する音楽家であった。そのもとに生まれたモーツァルトが、幼少期から専門的な教育を受け、早くにその才能を開花できたのも、ザルツブルクの音楽的環境があつてこそということではある。しかし、教会音楽には独自の伝統があつたものの、オペラの上演は決して活発になされていたとはいえなかった<sup>8)</sup>。

そして、その点からすると、モーツァルトにとってかなり大きな意味を持つべき都市が、ザルツブルクの西北西約 120 キロメートルのところに位置するミュンヘンということになる<sup>9)</sup>。当時、ミュンヘンにはバイエルン選帝侯の宮廷があり、オペラ公演も盛んだつたからである。サドゴルスキは、18 世紀後半のアルプス以北の地域において、とくにオペラ制作活動が充実していた 6 つの都市として、ミュンヘンの他、ウィーン、ベルリン、ドレスデン、マンハイム、シュトゥットガルトを挙げているが (Sadgorski 2010: 1)、ミュンヘンに次いでザルツブルクに近いウィーンでも 250 キロほどの距離があるから、ミュンヘンがいかにザルツブルクに近かつたのかが分かつ<sup>10)</sup>。

実際、ミュンヘンは、「ザルツブルク時代」のモーツァルトが最も頻繁に訪れた都市である。

表 1. 「ザルツブルク時代」におけるミュンヘン訪問の一覧

	期間	備考
1	1762/1/12～2/2 <sup>[1]</sup>	「第 1 回ミュンヘン旅行」最初の演奏旅行
2	1763/6/12～22	「西方大旅行」の最初の滞在地
3	1766/11/8～27	「西方大旅行」の最後の滞在地
4	1774/12/7～75/3/6	「第 2 回ミュンヘン旅行」《偽りの女庭師》の初演
5	1777/9/24～10/11	「マンハイム・パリ旅行」の最初の滞在地
6	1778/12/25～79/1/14 or 15	「マンハイム・パリ旅行」の最後の滞在地
7	1780/11/6～81/3/12 <sup>[2]</sup>	「第 3 回ミュンヘン旅行」《イドメネオ》の初演

[1]…3 週間の旅行。出発の日付は推定。 [2]…3 月 7～10 日はアウクスブルクに滞在。

表 1 に示すように、ウィーン移住前のモーツァルトは、この都市を目的地とする 3 回の旅行と、「西方大旅行」と「マンハイム・パリ旅行」という 2 つの大旅行での往路と復路を合わせて、計 7 回、ミュンヘンに滞在している<sup>11)</sup>。ただし、それが全て、オペラの作曲と結びついていたわけではない。初めの 3 回は 10 歳までの少年期においてのことであり、モーツァルトも

まだオペラを手がけていなかった。次の4回目が、本稿で取り上げる《偽りの女庭師》の初演のための訪問であるが、それは3回目に訪れた8年後のこととなる。その間、モーツァルトはオペラの作曲を始めており、《アポロとヒアチントゥ Apollo et Hyacinth》から《ルーチョ・シッラ》までの7作を作曲している。つまり、ミュンヘンとかかわることなく、オペラの創作を進めたのである。

表 2. モーツァルトの「初期オペラ」

	タイトル	ケッヘル番号	初演日	初演地
1	Apollo et Hyacinth	38	1767/5/13	ザルツブルク
2	Bastien und Bastienne	50 (46b)	1768	ウィーン?
3	La finta semplice	51 (46a)	1769/5?	ザルツブルク
4	Mitridate, Re di Ponto	87 (74a)	1770/12/26	ミラノ
5	Ascanio in Alba	111	1771/10/16	ミラノ
6	I sogno di Scipione	126	1772/4/29	ザルツブルク
7	Lucio Silla	135	1772/12/26	ミラノ
8	La finta giardiniera	196	1775/1/13	ミュンヘン
9	Il re pastore	208	1775/4/23	ザルツブルク

表 2 に、モーツァルトが 10 代で作曲した、いわゆる「初期オペラ」の一覧を挙げたが、その創作について注目すべきは、大規模な 5 作品、《ラ・フィンタ・センプリーチェ La finta semplice》、《ポントの王ミトリダテ》、《アルバのアスカーニョ》、《ルーチョ・シッラ》、《偽りの女庭師》が、いずれもザルツブルク以外のところで成立していることである。《ルーチョ・シッラ》までの成立の経緯を簡単にたどると、まず、《ラ・フィンタ・センプリーチェ》は、「第 2 回ウィーン旅行」(1767 年 9 月～69 年 1 月)の際に皇帝ヨーゼフ二世の発案により手がけられた<sup>12)</sup>。次に、「第 1 回イタリア旅行」でミラノに滞在した際、謝肉祭に上演されるオペラを依頼されて《ポントの王ミトリダテ》を作曲し、その成功が祝典オペラ《アルバのアスカーニョ》と、謝肉祭オペラ《ルーチョ・シッラ》の依頼をもたらした。このように、《ルーチョ・シッラ》まで、モーツァルトは、ザルツブルク以外の都市で本格的なオペラ創作の機会を得ることができ、とりわけミラノと密接なかかわりを持つ中で経験を積んでいったのであった。

しかし、そのようなかかわりが《ルーチョ・シッラ》の後に途絶え、モーツァルトは、ミラノばかりでなく、イタリアの地を二度と踏むことがなかった。その要因について詳しく検討するのは、また別の課題となるが、ここでは簡単に 3 つの可能性を挙げておこう。まず 1 つは、《アルバのアスカーニョ》の成功が「女帝」マリア・テレジアの不興を買ったことである(西川 2005: 64ff)。2 番目は、「改革オペラ」風の傾向をもつ《ルーチョ・シッラ》がミラノでは人気を得なかったことである(Hansell 2000: 209ff)。最後は、1772 年 4 月にザルツブルク大司教となったコロレードがイタリアでの仕事を許可しなくなったことである。

これらのうち、とくに最後の点は、その後のザルツブルクにおけるモーツァルトの状況ともかかわってくる。西川が指摘しているように、ザルツブルクでは大司教がオペラの作曲にかんしてイタリア人の音楽家を優先したため、モーツァルトは《牧人の王》の 1 作しか作ることができず(西川 2005: 116ff)、そのことが、彼が 1777 年 9 月に宮廷音楽家の職を辞し、「マンハ

イム・パリ旅行」に出る前提となった。そして、そのような状況の中、唯一、ザルツブルクから離れて初演したオペラが《偽りの女庭師》なのである。大司教も、近隣のミュンヘンのための仕事についてははろうじて許可した、といった事情を推察してもよからう<sup>13)</sup>。

さて、以上から、ミュンヘンがモーツァルトの「初期オペラ」の創作期において独特なかかわり方をしていることが分かる。1766 年まで、つまりオペラを手がけるようになる前は 3 回も訪れていたにもかかわらず、その後、72 年に《ルーチョ・シッラ》を作曲するまでの 6 年間は、この都市とは無関係にモーツァルトはオペラの作曲を進めていった。しかし、とりわけ重要な役割を果たしたミラノとのつながりが切れた後、タイミングよくミュンヘンから依頼を受け、《偽りの女庭師》が成立したのである。

モーツァルトが 10 代で 9 作ものオペラを作曲できたのは、いうまでもなく、まずもって彼自身の異例に早熟な才能ゆえのことではあるが、とりわけ、オペラという大規模で複合的な要素を持つジャンルにかなしては、創作の機会が得られるかどうか、決定的に重要な役割をもっていた。その点で、1774 年にミュンヘンから依頼を受けたのがモーツァルトにとっていかに幸運なことであったのかがしのばれよう。しかしながら、それが、同地のためにオペラを作曲する最初の機会だったのであり、次の機会は、6 年後に《イドメネオ》を作曲するまで訪れなかった。「七大オペラ」の最初の作品である《イドメネオ》成立の場となったミュンヘンが、モーツァルトのオペラ創作に対して大きな役割を果たしたのは疑いがなく、オペラの盛んな近隣の大都市だったわりには、「ザルツブルク時代」におけるかかわり方が、それほど密接なものではなかったことも事実である。そして、その事情を理解するためには、いったんモーツァルトから離れ、ミュンヘンを中心に考察を行う必要がある。

そこで、節を改め、モーツァルトの「ザルツブルク時代」に同地ではどのようなオペラ公演がなされていたのかをみていくこととしたい。

## Ⅱ 1767～77 年のミュンヘンにおけるオペラ公演

### 1 オペラ・セリア

モーツァルトの「ザルツブルク時代」は、自身が誕生した 1756 年 1 月からウィーンに移る 81 年 3 月までの 25 年間にわたるが、その期間のミュンヘンは、マクシミリアン三世ヨーゼフ (Maximilian III. Joseph, 1727-77) がバイエルン選帝侯として選帝侯領を治めていた 77 年 12 月までと、カール・テオドル (Karl Theodor, 1724-99) がその跡を継いだ 78 年 1 月以降とに二分される。宮廷オペラの状況もこの 2 つの時期では大きく異なり、《イドメネオ》は新たな状況の下で依頼されたのだが、本稿が中心主題とする《偽りの女庭師》の依頼の時期も含め、モーツァルトの「ザルツブルク時代」の大半がそれ以前のマクシミリアン三世時代と重なっているから、以下、とくに彼が死去する 77 年までを対象にして考察を進めることとしよう。

マクシミリアン三世の即位は 1745 年のことであり、8 年後の 53 年にはミュンヘンに新たな宮廷劇場が建てられた。設計者の名をとって通常、キュヴィリエ劇場と呼ばれるこの劇場の開設により、ミュンヘンの宮廷オペラは新たな歴史を刻んでいくこととなる。その特徴について、ウルフは次のように述べている。



マクシミリアン三世ヨーゼフは、[中略]イタリアの音楽と音楽家に対する強い好みを示した。[中略] ミュンヘンのオペラ・セリアは、特に 1753 年にフランソワ・キュヴィリエの新しい壮麗な宮廷劇場 [中略] が公開されてから、注目の的となってきた。しかし、ミュンヘンのオペラは劇と音楽の両面において、概して伝統的であり、マンハイムの特徴を示すような活力のある革新的な傾向はほとんどみられない。(ウルフ 1996: 265。人名表記は本論文に合わせた)

《偽りの女庭師》はオペラ・ブッフアだが、このジャンルがミュンヘンで上演され始めるのは 1760 年代末になってからのことであり、その公演は、この記述にあるように、それ以前からの伝統があるオペラ・セリアとの関係において捉える必要がある。また、モーツァルトが依頼されたのがオペラ・ブッフアであってオペラ・セリアでなかったという事実も、《偽りの女庭師》の成立について考察する際には考慮に入れなくてはなるまい。そこで、まず、オペラ・セリアの公演についてみていくこととしよう。

この時代の他の多くの宮廷劇場と同じく、ミュンヘンにおいても、謝肉祭の時季（降誕祭後から四旬節前までのおよそ 1 ヶ月半～2 ヶ月の期間。ちなみに、《偽りの女庭師》が上演された 1775 年の謝肉祭の期間は 74 年 12 月 26 日～75 年 3 月 3 日だった）におけるオペラ・セリアの上演が最も重要な劇場のイベントとなっていた。その作曲は、しばらくの間、キュヴィリエ劇場開設の 2 年後の 1755 年に宮廷楽長となったベルナスコーニ (Andrea Bernasconi, 1706-84) が、もっぱら担ってきたが、67 年以降は他の作曲家もセリアを手がけるようになった。1767 年はその意味で、ミュンヘンのオペラ公演における転換の年となったが、ちょうど、モーツァルトがザルツブルクで最初期のオペラ創作を始めた年でもあるので、この年以降、77 年にマクシミリアン三世ヨーゼフが死去するまでの謝肉祭のオペラ・セリアについて詳しくみることにしよう。表 3 がその一覧である<sup>14)</sup>。

表 3. 1767～77 年の謝肉祭にミュンヘンで上演されたオペラ・セリアの一覧

年	初日	作曲者	タイトル	台本作者	備考
1767	1/14 以前	Guglielmi	Endimione	Metastasio	66 年初演
1767	1/28 以降	Traetta	Siroe, re di Persia	Metastasio	
1768	不明	Bernasconi	La clemenza di Tito	Metastasio	
1769	1/2	Sales	Antigono	Metastasio	
1770	1/22	Sacchini	Scipione in Cartagena	Giunti	
1771	2/4	Sacchini	L'eroe cinese	Metastasio	70 年初演
1772	1/18	Bernasconi	Demetrio	Metastasio	
1773	1/6	Tozzi	Zenobia	Metastasio	
1773	2/5	Gluck	Orfeo ed Euridice	Calzabigi	62 年初演
1774	1/10	Sales	Achille in Sciro	Metastasio	
1775	1/9	Tozzi	Orfeo ed Euridice	Calzabigi	
1776	1/8	Michl	Il trionfo di Clelia	Metastasio	
1777	1/23	Mysliveček	Ezio	Metastasio	75 年初演
1778	—	Monza	Attilio regolo	Metastasio	未上演

全 14 作がこの期間の謝肉祭オペラとして挙げられ、新作は 10 作を数える。基本的には、毎年 1 作の新作が発表されており（2 作の上演のあった 1766 年と 73 年は、1 作が旧作である）、新作がなかったのは 1771 年と 77 年の 2 年のみである。ただし、1777 年の《エーツィオ》は、その上演のため作曲者ミスリヴェチェック自らが改訂を行っているから、新作に準じるものとして捉えてよからう<sup>15)</sup>。そこで、新作 10 作と《エーツィオ》を合わせた 11 作を、ここでは考察の対象としよう。

先に触れたように、宮廷楽長ベルナスコーニ以外の作曲家もオペラを作曲するようになったことにより、ミュンヘンの宮廷オペラは 1767 年で大きく区切られるが、さらに、そのベルナスコーニの引退をもって、さらに 72 年と 73 年との間にもう 1 つの区切りが置かれる<sup>16)</sup>。このように、この時期、徐々にほかの作曲家にチャンスが広がったことになるが、ちょうど、モーツァルトがミラノで謝肉祭オペラ《ポントの王ミトリダーテ》と《ルーチョ・シッラ》を手がけた時期でもある。

興味深いことに、その 2 つのオペラの初演を含む 1771～73 年の 3 シーズン、モーツァルト以外でミラノの謝肉祭オペラを手がけた 4 人の作曲家のうち 3 人までが、ミュンヘンのオペラも手がけている（表 4 参照<sup>17)</sup>。なお、ミラノでは、謝肉祭の時季に 2 つの新作オペラを上演する習慣があったが、これについては本稿「結び」で簡単に説明する）。

表 4. 1771～73 年のミラノ大公家宮廷劇場における謝肉祭オペラ（作曲者：タイトル）

年	第 1 オペラ	第 2 オペラ
1771	Mozart: Mitridate, Re di Ponto	Monza: Nitteti
1772	Mysliveček: Il gran Tamerlano	Sacchini: Armida
1773	Mozart: Lucio Silla	Paisiello: Sismano nel Mogol

これを見る限り、モーツァルトもミュンヘンのオペラ・セリアを作曲してもよさそうな印象を与えられるが、マクシミリアン三世が選帝侯だった 1777 年までの間には、その機会は訪れなかった。ベーマーは 1767 年以降、謝肉祭オペラを作曲したベルナスコーニ以外の 7 人について考察を行い、特にトラエッタ (Tommaso Traetta, 1727-1779)、サレス (Pietro Pompeo Sales, c1729-97)、サッキーニ (Antonio Sacchini, 1730-1786)、ミスリヴェチェック (Josef Mysliveček, 1737-81)、モンツァ (Carlo Monza, c1735-1801) の 5 人について、全て、まずイタリアで成果を出していること、とくにサレス以外の 4 人は、ナポリのサン・カルロ劇場でオペラ・セリアを成功させていることを指摘している (Böhmer 1999: 30)。

それに加えて、いずれも、ミュンヘン以外のところで活動をしており、ミスリヴェチェック以外の 4 人はイタリア出身であること、全員、ほぼ 40 歳でミュンヘンのオペラを作曲していることも指摘できよう。そのような経歴と経験が、イタリア好みで保守的なミュンヘンでは重視されていたと考えられるのである（モーツァルトがミラノでは、経験を積んだ作曲家と並んでオペラを担当できたことについては、本稿の「結び」で触れることとする）。

一方、残りの 2 人、トッツィ (Antonio Tozzi, c1736-after1812) とミヒル (Joseph Willibald Michl, 1745-1816) については、いずれもミュンヘン在住の音楽家としてオペラを作曲していること、オペラ・ブッフアも手がけていることが共通している。そこで、検討の対象をブッフアに移し、その上で、この 2 人がセリアを作曲したことについても考察することとしたい。



## 2 オペラ・ブッフア

ベーマーによれば、ミュンヘンにおいてオペラ・ブッフアは 1769 年終わりにから公演が本格化し、70 年からオリジナル作が作られるようになった。その公演の場は、ミュンヘンのもう 1 つの宮廷劇場であるザルバトール劇場である。まず、表 5 に、そのオリジナルのオペラ・ブッフアの一覧を挙げよう（Böhmer 1999: 66 および 342ff による）。

表 5. 1770～77 年にミュンヘンで上演されたオリジナルのオペラ・ブッフアの一覧

年	初演日	作曲者	タイトル	台本作者
1770	4/3	Rauzzini	Arcifanfano, re dei Matti	?
1772	2/1	Michl	Il barone di torre forte	?
1772	6/8	Rauzzini	Le finte gemelle	Petrosellini
1772	11/8	Rauzzini	Il kam cinese	Giacomo Fiorini
1773	12/27	Michl	L'amante deluso	?
1774	1	Tozzi	La serva astute	Goldoni
1775	1/13	Mozart	La finta giardiniera	?
1775	4/19	Kürzinger	La contessina	Goldoni

6 年間で 5 人の作曲家が全部で 8 作を手がけている。まず、モーツァルト以外の 4 人についてみていくこととしよう<sup>18)</sup>。

最初の 5 作は、マッテオ・ラウツィーニ（Matteo Rauzzini, 1754-1791）とミヒルの 2 人の作品である。ラウツィーニは、カストラート歌手ヴェナンツィオ・ラウツィーニ（Venanzio Rauzzini, 1746-1810）の弟である。兄のヴェナンツィオの名は、モーツァルトの《ルーチョ・シッラ》の初演に際してチェチーリオ役を演じ、さらにモーツァルトがミラノ滞在中、彼のためにモテット《踊れ、喜べ、汝幸いなる魂よ》K. 165 (158a) を作曲したことから、比較的、有名となっている。その兄が 1766 年にミュンヘンの選帝侯に仕えるようになった際に、弟のマッテオも同行したらしい。そして、ミュンヘンに滞在している間に表 5 に挙げる 3 作を手がけたのである。

彼がいつミュンヘンを離れたのかは不明である。兄のヴェナンツィオは、1772 年の謝肉祭オペラ《デメトリオ》に出演した後、ミュンヘンを離れ、まず、ミラノで 73 年の謝肉祭オペラ、つまりモーツァルトの《ルーチョ・シッラ》とパイジエツロの《モンゴルのシスマノ》に出演した。マッテオがまだ 18 歳のときであるから、弟も兄に同行したと考えるのが妥当であろう。ちょうど兄が移る頃、1772 年 11 月 8 日に初演された《中国の汗（カン）》がマッテオのミュンヘンにおける最後のオペラ・ブッフアとなったというのも、その推測の支えとなる<sup>19)</sup>。マッテオ自身の経歴は、次はヴェネツィアの 1775 年の謝肉祭オペラを作曲したことが知られるだけだが、兄のヴェナンツィオは、73 年にはヴェネツィアとパドヴァで、74 年にはトリノとヴェネツィアで歌った後、74 年 11 月から英国で活動しているから、ヴェナンツィオが遠く、英国に移るに際して独立し、そのまま同地にとどまったと推測することもできよう。

いずれにせよ、このラウツィーニはミュンヘンにおいて 10 代半ばでオペラ・ブッフアを作曲しているのが目を引く。ただし、いずれも謝肉祭の時季以外のオペラであることも注意しなくてはならない。1769 年以来、謝肉祭にも必ずオペラ・ブッフアが上演されるようになった

が、オリジナルの作品は 72 年に初めて作られるようになった。その作曲者が前述のミヒルである。

ミヒルは、1745 年に作曲家ヨハン・ヨーゼフ・イルデフォンズ (Johann Joseph Ildefons Michl, 1708-1770) の息子としてノイマルクトに生まれ、ミュンヘンのギムナジウム、リチエウムで学んだ後、67 年までには聖ミカエル教会のコントラバス奏者となった。さらに、選帝侯によりミュンヘンのすぐ北にあるフライジングに送られ、2 年間、学んだ後、遅くとも 1771 年はじめまでにはミュンヘンに戻り、宮廷音楽家になった。

したがって、1772 年のオペラ・ブッフア《頑強な塔の男爵 Il barone di torre forte》は、ミュンヘンの宮廷楽団で働き始めてすぐの作曲ということとなるが、ミヒルにとっては、最初期のオペラであるのみならず、他ジャンルを含めても最初期のものだったらしい<sup>20</sup>。いずれにせよ、ミュンヘンで学んだ音楽家であり、選帝侯も育てようとしていたことがうかがえる。ベーマーは「選帝侯のお気に入り ein Schützling des Kurfürsten」としているが (Böhmer 1999: 33)、実際、1774 年の謝肉祭オペラを初演した後、選帝侯は彼にイタリア留学をさせ、研鑽を積ませているのである。

さて、1774 年の謝肉祭には、さらにトッツィのオペラ・ブッフアも初演されている。1736 年頃、ボローニャに生まれたトッツィは、62 年からオペラを発表しており、その経歴の中ではブルンスヴィックで 4 作を制作しているのが目立つ。その後、妻のソプラノ歌手マリア・ピアノキ＝トッツィが 1773 年の謝肉祭にミュンヘンでグルックの《オルフェオとエウリディーチェ》に出演することになったのに同行して当地に住むようになり、まず、オペラ・セリア《ゼノビア》を作曲した。そして、次の年のオペラ・ブッフアを手がけたのである。

これら 2 人が 1775 年と 76 年の謝肉祭のオペラ・セリアを作曲し、また、75 年の謝肉祭に上演されるオペラ・ブッフアをモーツァルトが依頼されるのだが、これらのことについては次節で考察することとし、ここでは 4 人目として、モーツァルトの次にオペラ・ブッフアを作曲したキュルツィンガー (Paul Ignaz Kürzinger, 1750-after 1820) について簡単に触れておくこととしよう。彼はヴェルテンベルクのメルゲントハイム (ミュンヘンの北西 200 キロにある都市) に、音楽家イグナツ・フランツ・クサーヴァーの息子として生まれ、父親から教育を受けた。1775 年にミュンヘンの宮廷楽団にヴァイオリン奏者として加わった。表 5 にある《伯爵令嬢 La contessina》は、所属してすぐの作曲だったことになるが、これが、マクシミリアン三世時代のミュンヘンにおける最後のオリジナルのオペラ・ブッフアともなった。

以上、4 人のうち、トッツィはやや異なるが、他の 3 人については、セリアの作曲家とはまったく対照的な共通点が認められる。全員、30 歳未満で作曲を担当しており、それが、彼らの最初のオペラ作曲となった。また、いずれもミュンヘン在住であり、身内に歌手がいたり、宮廷楽団に属したりするなど、宮廷劇場とのつながりが強かった。つまり、セリアの作曲家について経歴が重視されたのとは逆に、ブッフアについては、若い音楽家にチャンスを与え、まさに経歴を積ませるものとなっていたのである。

一方、トッツィは、まずオペラ・セリアを手がけ、その後、オペラ・ブッフアにも向かうという、唯一、他とは違う道筋を歩んでいるのが注目される。1736 年頃に生まれた彼は、世代的にはセリアの作曲家と近く、また、ミュンヘンに来る以前にオペラを作曲してきている。したがって、トッツィが 1773 年の謝肉祭のオペラ・セリアを作曲したのも、大きな例外ではない。しかし、ナポリのサン・カルロ劇場でオペラを発表するといった目覚ましい経歴に欠ける彼の場合

合は、そのかわり、妻が歌手としてミュンヘンの劇場と直接にかかわったのが大きかったのだろう。その点では、この音楽家にも、他のオペラ・ブッフアの作曲者と共通する側面が認められる。次節にみるように、彼が次にオペラ・セリアを作曲する前に、ブッフアで実績を出すことに努めたことについても、おそらく、そこから説明ができるだろう。

最後に、オペラ・ブッフアの作曲がキュルツィンガーを最後に途絶えることとなったことにも簡単に言及しよう。オペラ・ブッフアの上演そのものがなくなったのであるが、その要因としてペーマーは、トッツィのスキャンダラスな逃亡<sup>21)</sup>を挙げている (Böhmer 1999: 68)。しかし、これは説得力に欠けるように思われる。むしろ、ペーマーが挙げるもう 1 つの要因である、ジングシュピールへの関心の高まりのほうが信憑性であろう (同)。実際、モーツァルトは《偽りの女庭師》の依頼を受けた 3 年後の 1777 年に「マンハイム・パリ旅行」に出かけ、ジングシュピールの流行を目の当たりにしているのである。

### Ⅲ 《偽りの女庭師》の依頼について

前節で見てきたオペラ・ブッフアの作曲者たちとモーツァルトとを比べるならば、彼は、若さの点ではさほど変わらないが、ザルツブルク在住の音楽家である点で他とは異なっている。もちろん、ザルツブルクとミュンヘンとの近さを考えれば、その点でも、大きな例外というわけではないが、いずれにせよ、他にはないケースである以上、彼が 1774 年に《偽りの女庭師》の作曲を依頼された事情については、解釈が必要とされるところである。

そして、それに対しては、ミュンヘンにおける作曲家の不在という偶然的要因を挙げることでできよう。つまり、1774 年には、トッツィはセリアに取りかかっており、ミヒルはイタリア留学中であった。ラウツィーニがいつミュンヘンを離れたのかは、前述のとおり不明だが、少なくとも、1775 年のヴェネツィア、サン・カッシーアノ劇場での謝肉祭オペラを担当している以上、この年には、すでにいなかったと断じてよかろう。さらに、モーツァルトの後、オペラ・ブッフアを担当したキュルツィンガーが、1775 年にミュンヘンの宮廷楽団に所属することになった音楽家であるというのも、74 年の時点でオペラ・ブッフアを作曲できるミュンヘン在住の音楽家がいなかったという推測を補強する。

そのような状況において、近隣のザルツブルクに住む、若く、才能のあるモーツァルトに依頼が行ったのは、順当な選択だったといえよう。とはいえ、それはあくまでも、オペラ・ブッフアの作曲家としての選択である。その結果、《偽りの女庭師》が成立したのであり、当時の彼が置かれていた境遇を考えるならば、そのことの意義は決して小さくはないのだが、当時、オペラ・セリアと比べ、ブッフアが明らかにステータスの劣るジャンルであったことも忘れてはならない。ミラノでセリアをものしてきた作曲家にとっては、その依頼だけで満足すべきものではなかった可能性も考えられるからである。

そして、その点で興味深いのが、モーツァルトに同行してミュンヘンに出た父レオポルトの手紙に見られる記述である。彼は、1774 年 12 月 30 日の妻宛の手紙で、1775 年の謝肉祭のオペラ・セリア《オルフェオとエウリディーチェ》を作曲しているトッツィについて、次のように語っている。

目下オペラ・セリアを書いているマエストロ・トッツィが、去年のちょうど今ごろオペラ・

ブッフアを1曲書いたのですが、去年マエストロ・サレスが書いたオペラ・セリアを打ち倒してしまうと、この曲を立派に書くよう大いに努力したため、サレスのオペラは実際にもうあまり気に入られなくなったほどでした。(『書簡』II: 449f. 表記を一部、本論文に合わせた)

トッツィは、このようにオペラ・ブッフア<sup>22)</sup>で成果を挙げ、1775年の謝肉祭のオペラ・セリアを作曲することになった。そして、レオポルトの目には、ヴォルフガングが同様の経路をたどる可能性も映っていたようであり、上記の文章に以下を続けている。

ところで、偶然ヴォルフガングのオペラがまさにトッツィのオペラの前に上演されるのです。それにみんな最初の稽古を聴いたので、だれもが今度はトッツィが同じ報いを受けて、ヴォルフガングのオペラがトッツィのオペラを打ち倒すだろうと言っています。こういったことは私は好きじゃありません。(同: 450)

好きではないと言っているものの、ここには、トッツィと同様に、次の年の謝肉祭のオペラ・セリアを担当できる可能性が示唆されているといつてよかろう。1月11日の書簡では、その可能性について、「今までのところ、ヴォルフガングが当地で来年用の大オペラを書く望みが大いにあるようです」(同: 456)と、明確に言及しているのである。

とはいえ、1776年の謝肉祭オペラはミヒルが書くことになった。1774年にイタリアに留学していた彼は、75年、ミュンヘンに戻ってオペラ・セリア《クレーリアの勝利》を手がけたことになる。前述のように、このミヒルを選帝侯が育てようとしていたことがうかがえるから、この人選も順当なところだったのだろう<sup>23)</sup>。なお、トッツィはスキャンダルで、すでにミュンヘンを去っていたから、なおさらミヒルにチャンスを与えやすかったとも考えられる。

そして、マクシミリアン三世時代のミュンヘンの宮廷劇場は、その後もモーツァルトをセリアの作曲家として選ばなかった。トッツィやミヒルと違い、ミュンヘン在住ではなく、彼らと比べてもはるかに若いモーツァルトは、やはり基準から外れていたのであろう。ミスリヴェチェックやモンツァが、それまでの線に沿った人選であったことはすでに見たとおりである。

そして、この状況を踏まえれば、1777年に「マンハイム・パリ旅行」に出たモーツァルトが9月にミュンヘンに滞在した際に、自分についての選帝侯の言葉として又聞きした内容がよく理解できよう。29日の父宛の手紙で彼は、「今はまだ早過ぎる。彼はここを立ってイタリアへ旅をし、有名にならなくてはいかん」(『書簡』III: 65)という言葉を用いているのである。

## 結び

ザルツブルクに生まれたモーツァルトにとって、ミュンヘンは本格的な宮廷オペラの上演がある最も身近な都市であった。とはいえ、オペラの作曲にかんしてモーツァルトとミュンヘンとは、1766年までは二重の意味で無関係であった。モーツァルト自身、まだこのジャンルの創作にはいたらず、ミュンヘンでは宮廷楽長ベルナスコーニがもっぱらオペラの作曲に携わっていたからである。続く1767～73年、モーツァルトがオペラの作曲を開始し、ミラノのための3作を発表していったのとちょうど同じ時期にミュンヘンも転換期を迎え、ベルナスコーニは

引退して他の作曲家に道を譲っていった。また、オペラ・セリアのほかにオペラ・ブッフアの上演が盛んになされるようになった。もちろん、これは純然たる偶然だが、二重の意味でモーツァルトがミュンヘンでオペラを作曲する可能性が開けたこととなる。そして、実際、1775年の謝肉祭のオペラ・ブッフアとして《偽りの女庭師》を作曲したのだが、77年までのマクシミリアン三世の時代、結局、ミュンヘンとのかかわりにおいて成立したモーツァルトのオペラは、これ1作にとどまることとなった。

本論文では、そのオペラの成立の背景を主題として考察を進めてきたが、同時に、それ1作にとどまった事情の考察ともなった。オペラ・セリアにかんしては、イタリアでの経歴と経験を重視するミュンヘンがモーツァルトを選ぶ可能性は、限りなくゼロに近かった。一方、オペラ・ブッフアはちょうどよい時期にミュンヘンでの公演も盛んになり、モーツァルトにも依頼が回ってきたのだが、このジャンルの流行は短期間に終わり、次の機会が彼にめぐることにはなかったのである。

とはいえ、すべてモーツァルトが22歳になる前のことである。そもそも、10代半ばで、すでに十分に成熟したオペラ・セリアを作曲できたモーツァルトの才能が、まずは例外的だったのであり、その意味からすれば、むしろ、3年続けてその才能を発揮させたミラノこそが、異例なチャンスを与えてくれたとみることもできよう。そして、同地のオペラ公演については、それを可能にする制度の存在が指摘できる。すなわち、オペラ・セリアについて、新作1作のみを謝肉祭に上演するミュンヘンとは異なり、ミラノでは、降誕祭後から四旬節前まで、ほぼ2ヶ月間ある謝肉祭の前半の時期に上演される第1オペラと、それに続く第2オペラとの2つの新作が毎年、制作されていたのである。2つのうちでは、第2オペラの方がより重要な演目とされていたのだが、それが後に控えている分、第1オペラでは「冒険」も可能だったのであろう。モーツァルトが作曲した2つのオペラ・セリア《ポントの王ミトリダーテ》と《ルーチョ・シッラ》は、いずれも第1オペラであった。

ドイツではオペラの上演の盛んなうちに数えられたミュンヘンも、そこまで余裕のある公演は行っていない。イタリアに出られなくなったことは、モーツァルトのオペラ創作にとって、やはり大きな痛手となることであった。しかし、その一方で、わずか6年間ではあるが、ミュンヘンはオペラ・ブッフアの創作の場ともなり、モーツァルトにも作曲の機会を与えることとなったのである。《偽りの女庭師》は、後の「ダ・ポンテ三部作」と同じオペラ・ブッフアであることが大きく与って、「初期オペラ」の中でも比較的注目されることが多かった。しかし、創作の経緯から見れば、むしろ、孤立した作品とみななければならない。そして、この作品の存在が、オペラの創作の難しい状況にあったモーツァルトの境遇を、逆説的に浮き彫りにしているのである。

モーツァルトは、その後、ミュンヘンの宮廷劇場のために《イドメネオ》の作曲を行い、結果的に、「ザルツブルク時代」にこの都市では2つのオペラが初演されることとなった。これは、ミラノとザルツブルクに次ぐ数であるが、ザルツブルクでは本格的なイタリア・オペラの作曲がなかったことを考えれば、ミュンヘンがモーツァルトのオペラ創作にとって重要な役割を果たしたのは否定できない。ただし、2つのオペラの成立の背景は大いに異なっており、《イドメネオ》の依頼については、マクシミリアン三世が没してプファルツ選帝侯カール・テオドールがあとを継いだ後のミュンヘンの宮廷劇場の状況を踏まえなければならない。それについては、また機会をあらためて論じることとしたい。



## 注

- 1) ライスは、多くのモーツァルトのオペラ研究書において「初期オペラ」とそれ以降との区別が採用され、記述が「七大オペラ」以降に偏っていることを指摘している (Rice 2009: xif)。
- 2) 「七大オペラ Die sieben großen Opern / The seven great operas」という呼称も、「初期オペラ」同様にごく一般に用いられるものとなっているが、例えばベーレンライター社発行の NMA に基づくミニチュア・スコア・セットが、それを用いた代表例といえよう。
- 3) ただし、《イドメネオ》に少し先んじてジングシュピール《ツァイーデ Zaide》K. 344 (336b) の作曲に取り組み、結局、未完に終わらせている。このことについては松田 2011 を参考にされたい。なお、この拙論は、扱う主題は本稿と大きく異なるが、モーツァルトのオペラ創作にかんしては基本的に同じ問題意識に発している。
- 4) ミラノの大公家宮廷劇場のオペラ公演にかんする詳細な研究を行ったハンゼルは、当時のイタリアにおける代表的な劇場として、他に、トリノの宮廷劇場、ヴェネツィアのサン・ベネデット劇場、ヴェローナのアカデミア・フィラルモニカの劇場、フィレンツェのペルゴラ劇場、モデナの大公家宮廷劇場、ローマのアルジェンティナ劇場、ナポリのサン・カルロ劇場の 7 つを挙げている (Hansell 2000: 197, n.13)。
- 5) その点では、《牧人の王》も同様であり、このオペラの成立にかんしては、《偽りの庭師》初演のためにミュンヘンに滞在したことがきっかけの 1 つとなった可能性を考えているが、これについては機会をあらためて論じたい。
- 6) 例えば NMA の序文における本作品の成立史にかんする記述は、台本作者の同定の問題と、モーツァルトへの依頼主の推測に尽きている。
- 7) 近年、ベーマーやサドゴルスキの著作 (Böhmer 1999, Sadgorski 2010) により、当時のミュンヘンのオペラ公演の様子がより詳しく分かるようになったことも、この考察の背後にある。以下の論述も、これら 2 つの文献に多くを負っている。
- 8) ザルツブルクにおける音楽の状況については、ウルフ 1996 が参考になる。
- 9) 当時の 2 都市間の移動時間については、次の説明を参考にされたい。「ミュンヘンへの行程はふつう一泊二日の旅で 18 時間かかり、一般にヴァッサーブルクで宿をとったものである」(『書簡』II: 435 の「解説」より)。
- 10) ただし、神聖ローマ帝国の帝都だったウィーンも、モーツァルトにとっては幼少期から重要な都市だったことも忘れてはならない。なお、他の都市までの距離についてだが、シュトゥットガルトはミュンヘンから西北西 200 キロ弱にあり、マンハイムはさらにそこから北北西に約 100 キロに位置する (双方とも「西方大旅行」で立ち寄っている)。残りの 2 都市は、はるかに遠く、ドレスデンはザルツブルクから北に約 400 キロ、ベルリンはさらにその先 200 キロ弱である (モーツァルトは後年、1789 年に初めて訪れた)。ちなみに、ミラノは直線距離でザルツブルクから南西に約 400 キロであり、ドレスデンとほぼ同じ距離にあった。
- 11) なお、モーツァルトはウィーン移住後も 1 度、「フランクフルト旅行」の帰途の主要な目的地として、1790 年 10 月末から 11 月初めにかけてミュンヘンに滞在している。
- 12) ただし、ウィーンの宮廷劇場を運営していた興行主アフリジョの妨害により、当地での初演はなされなかった。表 2 で初演が翌年のザルツブルクとなっているのはそのためだが、その詳細は分かっていない。
- 13) モーツァルトはもう一度、1780 年に《イドメネオ》を初演するためのミュンヘン旅行を許可されている。一方、1777 年の「マンハイム・パリ旅行」は大司教の許可が下りず、モーツァルトは職を辞して旅に出た (西川 2005: 93 を参照のこと)。
- 14) 表には、マクシミリアン三世の死去によって上演が中止となった 1778 年の謝肉祭オペラまでを載せた。なお、この期間のミュンヘンにおける謝肉祭以外の時季におけるオペラ・セリアの上演は、1770 年 4 月と 72 年 3 月のサッキニーニ《中国の英雄》、69 年 8 月と 71 年 8 月のベルナスコーニ《シビオーネの夢》、74 年のグリエルミ《牧人の王》のみである。



- 15) ベーマーは《エーツィオ》の2つの版を詳しく比較している (Böhmer 1999: 82ff)。
- 16) サドゴルスキは1767~72年をベルナスコーニの後期としている (Sadgorski 2010: 201ff)
- 17) トラエッタも1776年の第2オペラを担当している。ちなみに、これの上演中にミラノの大公家宮廷劇場は火事にあって焼失し、2年後に別の場所にスカラ座が建てられることとなった。
- 18) 以下、各作曲家の経歴については『ニュー・グローヴ』を主に参照した。
- 19) レオポルト・モーツァルトの手紙から、ヴェナンツィオのミラノ到着が11月21日頃であったことがうかがえるが、弟への言及は一切ない。なお、ヴェナンツィオは予定より遅れてのミラノ到着であったが、11月8日の弟のオペラの上演に立ち会ったからと考えることもできよう。その場合、約12日間で移動したことになるが、例えば、モーツァルトは10月24日にザルツブルクを出発し、11日後の11月4日にミラノに着いている。注の9)に記したように、ミュンヘンからザルツブルクへは2日で移動できたから、その日程は決して無理ではない。
- 20) 『ニュー・グローヴ』には、それ以前の年代のある作品はリストされていない。
- 21) トッツィが愛人フォン・ゼーフェルト伯爵夫人と出奔したことについては、レオポルト・モーツァルトの1775年2月21日付の手紙に詳しい。
- 22) 『書簡』では特定されていないが、明らかに《ずる賢い女中 La serva astute》のことである。
- 23) なお、『ニュー・グローヴ』のミヒルの項目では、病気になったミスリヴェチェックの代役としての作曲であった旨が書かれているが、このことはミスリヴェチェックの項目では確認できない。これについては、いずれ調査の機会を持ちたいと思う。

## 参考文献

### ・基礎資料

Wolfgang Amadeus Mozart, *La finta giardiniera*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 8, Vorgelegt von Rudolph Angermüller und Dietrich Berke, Kassel / Basel / London / New York: Bärenreiter, 1978. [NMAと略記]

海老澤敏／高橋英郎[編訳]『モーツァルト書簡全集』(全6巻), 白水社, 1976-2001年。[『書簡』と略記]

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed), Stanley Sadie (ed.), London: Macmillan Publishers, 2001. [『ニュー・グローヴ』と略記]

### ・研究書, 研究論文等 (著者名アルファベット順)

Böhmer, Karl. 1999 *W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsoper in München*, Tutzing: H. Schneider.

アイゼン, クリフ 1996 「教会統治下のザルツブルク」『啓蒙時代の都市と音楽』(西洋の音楽と社会6: 古典派), 音楽之友社, 190-215。

Hansell, Kathleen Kuzmick. 2000 "Mozart's Milanese Theatrical Works," in Susan Parisi (ed.), *Music in the Theater, Church, and Villa: Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, Michigan: Harmonie Park Press: 195-212.

松田聡 2011 「《ツァイーデ》と『セビーリャの理髪師』—1780年前後のモーツァルトのオペラ創作をめぐる一考察—」, 『大分大学教育福祉科学部研究紀要』, 33-1: 31-42

西川尚生 2005 『モーツァルト』音楽之友社

Rice, John A. 2009 *Mozart on the Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sadgorski, Daniela 2010, *Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenthof 1753-1772*, München: Herbert Utz.

ウルフ, ユージーン・K. 1996 「マンハイム宮廷」『啓蒙時代の都市と音楽』(西洋の音楽と社会6: 古典派), 音楽之友社, 243-271。

## Mozart and the Performances of Operas at the Court-Theatres of Munich

—A Consideration on the Genesis of *La finta giardiniera*—

MATSUDA, Satoshi

### Abstract

In this paper, I investigated the relationship of Mozart (1756-1791) and the performances of operas at the court-theatres of Munich in order to pursue the reason why he was commissioned the composition of an opera buffa, *La finta giardiniera* in 1774. In those times, opera serias in Munich were mainly composed by those who already had won the success in Italy, especially in Naples, and were at the age of around forty. In contrast to this, opera buffas were composed by younger musicians who just had started the carriers as the composers of operas. This situation gives the reason why Mozart was commissioned.

【Key words】 Mozart, *La finta giardiniera*, Munich, the Performances of Operas