

# 1789/90 年におけるブルク劇場のオペラ公演とモーツァルト

## — 《コシ・ファン・トゥッテ》の成立をめぐる—

松 田 聡\*

【要 旨】 本稿は、1789/90 年におけるブルク劇場のオペラ公演とモーツァルトとのかかわりを主題とし、具体的には、このシーズンに再演された《フィガロの結婚》の成功が《コシ・ファン・トゥッテ》の作曲の呼び水となったとする従来の理解を、批判的に再検討する。その理解の問題点は、ウィーンにおけるモーツァルトの人気の凋落を基本的な前提として持つ一方で、ブルク劇場のオペラ公演の状況が視野に入っていないところにある。実際のところ、88/89 年以降の公演は、新作の数が減り、その作曲をサリエリがほぼ独占していた。その背景には、オーストリアの対トルコ戦争の開始に伴うウィーン経済の悪化や、サリエリの宮廷楽長への就任が考えられる。その状況下、モーツァルトは、宮廷作曲家という身分からか、ブルク劇場のオペラ公演とのかかわりを保つことのできた数少ない作曲家の 1 人だった。また、特に 89/90 年のオペラ公演は、新作がとりわけ少なく、その代わりに再演を中心として日程が組まれた点に特徴がある。演目の多くは、前シーズンの後半にデビューしたソプラノ歌手フェッラレーゼが出演するダ・ポンテ台本のオペラであり、《フィガロの結婚》の再演も、まずはその一環として位置づけられる。一方、《コシ・ファン・トゥッテ》については、フェッラレーゼと、このシーズンにデビューしたヴィルヌーヴとの競演という趣向のもとで台本が書かれ、サリエリの作曲が挫折した後、シーズンの数少ない新作を完成させる必要から、彼に次ぐ立場にあったモーツァルトが引き継ぐかたちとなった、と推測される。

【キーワード】 ウィーン ブルク劇場 モーツァルト 《コシ・ファン・トゥッテ》 《フィガロの結婚》 サリエリ ダ・ポンテ

### 序

本稿は、『音楽学』第 50 巻 2 号に掲載された拙稿（松田 2005a）の続きをなす。拙稿では、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91) の《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》

---

平成 19 年 10 月 30 日受理

\*まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部音楽学教室

日本音楽学会全国大会、九州大学、平成 18 年 10 月 29 日

が初演された 1786/87 年のシーズンを中心的に取り上げたが、ここでは 89/90 年、つまり《フィガロの結婚》が約 2 年半ぶりに再演され、また《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》が初演されたシーズンに焦点を当てる。《コシ・ファン・トゥッテ》の成立については、《フィガロの結婚》の再演が初演時以上の成功を収め、それがきっかけで新作オペラの作曲を委嘱されたことによる、と一般に説明されがちである。本稿では、このような従来の理解を、同時期のウィーンの宮廷劇場におけるオペラ公演全体の状況を踏まえて、批判的に再検討する。

《コシ・ファン・トゥッテ》は、成立事情を伝える資料が皆無に等しいオペラである。従来の理解も、はっきりとした定説というより、むしろ漠然とした共通理解といった仕方で、多くの文献に繰り返されてきた。しかし、その状況を大きく変えるべき発見が、約 10 年前にライスによってなされている。オペラ最初の 2 つの三重唱と、それらをつなぐレチタティーヴォにサリエリ (Antonio Salieri, 1750-1825) が曲を付け、未完のまま残した自筆譜が見つかったのである。ライスおよびブラウンは、その事実を出発点とし、《コシ・ファン・トゥッテ》の台本を検討しなおしたうえで、それが元来、サリエリのために書かれたものであると結論づけた (Brown and Rice 1996)。なお、その結論には、台本執筆当初のオペラのタイトルが《恋人たちの学校 *La scuola degli amanti*》であったという推測も含まれる。

彼らの議論は説得力があり、その結論は妥当なものと評価できる。ところが、その彼らも、サリエリの作曲の中断後、モーツァルトがその台本を作曲したことについては、「実際、1789 年の《フィガロの結婚》の復活再演の成功で、劇場の経営陣がモーツァルトに新たなオペラを委嘱しようという気になったのかもしれないが」(Brown and Rice 1996: 42) と言うのみであった。これが象徴するように、台本については新たな情報が加わったものの、《コシ・ファン・トゥッテ》の成立にかんする従来の理解は、とくに見なおしを経ないまま今に至っている<sup>2)</sup>。

その理解の問題点は、当時の宮廷劇場におけるオペラ公演の状況を視野に収めず、ただ 1787 年頃からのウィーンにおけるモーツァルトの人気の凋落という前提だけから、《コシ・ファン・トゥッテ》の成立を説明しようとしていることである。たしかにモーツァルトは、86 年に《フィガロの結婚》を初演した後、しばらくブルク劇場のためにオペラを作曲していない。その理由を、もっぱら彼の人気の低下に見出し、《フィガロの結婚》の再演の成功を当時の数少ない晴れがましい出来事としてクローズアップして、続く新作オペラの作曲の主要因とみなす、というのが、従来の理解の根本にある構図である。

しかし、この「人気凋落」を鵜呑みにしないのが、現在のモーツァルト研究の基本的な姿勢のはずである。当時の社会情勢、とくに 1788 年にオーストリアが対トルコ戦争に加わり<sup>3)</sup>、その影響でウィーンにおける演奏会の数が減るなどしたことと、モーツァルトの創作活動とを関連づける必要が指摘されたのは、最近のことではない<sup>4)</sup>。それがオペラの作曲にかんする理解に反映していないとすれば、それは、宮廷劇場におけるオペラ公演と、そのような社会情勢との結びつきが明確に認識されていないからにほかならない。

したがって、本稿の考察は、必然的に焦点をそこに結ぶ。以下、まず I において、1788 年頃以降にブルク劇場のイタリア・オペラ公演がどのように変化したのかを大きく捉え、それとモーツァルトとのかかわりを考察する。そして II において、89/90 年のシーズンにおける公演日程を具体的に検討し、その中に《フィガロの結婚》の再演と《コシ・ファン・トゥッテ》の成立を位置づける。

## I ブルク劇場のイタリア・オペラ公演の状況の変化

### 1 オペラ公演の概観

まず、『音楽学』掲載の拙稿の内容を要約しつつ、この時代のブルク劇場のイタリア・オペラ公演全般を概観し、本稿における考察の基本的な方向性を示そう。

すでに、それを前提に話を進めてきたが、当時のウィーンにおける劇場の公演は、復活祭明けから翌年の四旬節前までを1シーズンとしており、本稿では、それを1789/90年というように表す。拙稿では、主にリンクの『モーツァルトの時代におけるウィーンの宮廷劇場』(Link 1998)に基づき、83/84年から90/91年までの8シーズンを主な対象として考察を行った。この8シーズンとは、83年4月にブルク劇場でイタリア・オペラの公演が再開し、90年2月に皇帝ヨーゼフ2世が世を去ったあと、彼を継いだレオポルト2世が91年3月に劇場運営を大きく変えるまでの、約8年間である。

その期間、イタリア・オペラは、1788/89年までは1週間のうち3日間、月、水、金曜日に上演され、89/90年以降は曜日に無関係に1日おきの上演となった<sup>5)</sup>。公演は、いわゆる「レパートリー・システム」を採り、ほぼ月ごとに新たな演目を導入しつつ、複数のレパートリーを並行して上演していた。拙稿と同様、本稿でも以下、シーズン中あらたに導入された演目を「新演目」、それ以外を「旧演目」と呼ぶ。さらに本稿では、この公演のために作曲されたオペラを「オリジナル作」、ほかの劇場で初演されたオペラを「移入作」と名づける。

8シーズンそれぞれの公演数や演目数などのデータは、表1に示すとおりである。

表1 1783/84~90/91年のそれぞれのシーズンの公演数、演目数等

シーズン	1783/84	1784/85	1785/86	1786/87	1787/88	1788/89	1789/90	1790/91
公演数	123	119	135	124	128	136	139	152
演目数	13	15	17	19	14	14	14	15
1演目あたり公演数	9.46	7.93	7.94	6.53	9.14	9.71	9.93	10.13

拙稿では、《フィガロの結婚》の初演された1786/87年のシーズンについて、ほかと比べて、とくに演目の数が多く、1つあたりの上演回数が少なかったこと、その中では《フィガロの結婚》の9回も決して悪い数ではなかったことを指摘し、「《フィガロの結婚》は1789/90~90/91年には29回上演されており、初演時以上の成功とされることもよくあるが、[...]公演数が増え演目数が減ったことなど、86/87年とは様々な事情が異なっていることを考慮に入れなくてはならない。これについては別の機会に論じたい」(松田 2005a: 54, 註32)と述べた。

それを論じるのが本稿であり、そこに指摘した1789/90~90/91年の特徴が、まず考察の手がかりとなる。ただし、ヨーゼフ2世没後の90/91年のシーズンは、《フィガロの結婚》の再演は引き続いていますが、それ以前とはひとくくりにはできない面も多くある。また、《コシ・ファン・トゥッテ》の成立そのものには直接関係しない。そこで、以下、議論を簡潔にするために、この90/91年のシーズンにはとくに言及しないこととする。

### 2 作曲料と作曲者

次ページの表2に示すように、1789/90年のシーズンは、全体の演目数以上に新演目の数の少なさが顕著である。わけてもオリジナル作は2作しかなく、公演の開始以来、最初のシーズ

ンを除いて、最低の数となっている。これは、とりわけ、拙稿で論じた 86/87 年や、その前の 85/86 年がそれぞれ 5 作を数えているのとは、大きな違いといえよう。

表 2 1783/84～90/91 年のそれぞれのシーズンに上演された演目の内訳

シーズン	1783/84	1784/85	1785/86	1786/87	1787/88	1788/89	1789/90	1790/91
旧演目	-	7	7	10	6	6	9	9
新演目	13	8	10	9	8	8	5	6
うちオリジナル作	1	3	5	5	3	3	2	1

オリジナル作が減れば、当然、劇場の支払う作曲料も少なくなる<sup>6)</sup>。ただし、表 3 が示すように、この点では、変化はむしろ 1787/88 年のシーズンの終了後に認められる。その時期に対トルコ戦争が開始され、緊縮財政の必要から、ケルントナートーア劇場におけるジングシュピールの公演が終了した。そしてそれ以降、ブルク劇場のイタリア・オペラ公演も、作曲料の支払いは、一貫して以前より低い水準にとどまっているのである。

表 3 1783/84～90/91 年に宮廷劇場が支払った作曲料 (Edge 1991 に基づく)

シーズン	1783/84	1784/85	1785/86	1786/87	1787/88	1788/89	1789/90	1790/91
イタリア・オペラ	75	500	600	500	400	350	300	100
ジングシュピール		75	72	275	275			
特別公演			150					
計	75	575	822	775	675	350	300	100

\*単位は Kaiserlicher Dukaten (KD) 1783/9/15-86/1/31: 1 KD = 260 Kreuzer = 4 Florin. 20 kr.

1786/2/1- : 1 KD = 270 kr. = 4 fl. 30 kr. = 4.5 fl.

一方、次ページの表 4 から、オリジナル作の作曲者にかんしては、状況の変化はさらに 1787/88 年のシーズンの終盤にまでさかのぼることが分かる(台本作者については後で触れる)。《オルムスの王アクスール》以降、サリエリの占める幅が顕著に大きくなったことである。《コシ・ファン・トゥッテ》までの 6 作中、彼の作品は 4 つを数える。しかも、それだけでなく、あとの 2 作のうち《無理やりの狂人》は、サリエリの弟子ヴァイグルが師匠の指導のもとで作曲したオペラであり<sup>7)</sup>、残る 1 つが、元来サリエリの手がけた《コシ・ファン・トゥッテ》である。要するに、6 作すべてにサリエリが直接、間接にかかわったかたちなのである。

《オルムスの王アクスール》以前との違いは明らかであろうが、これは、サリエリの宮廷内での立場の変化と、時期的に対応する。まず、そのオペラの作曲に先立つ 1787 年 10 月に、彼の宮廷劇場付き楽長という身分が宮廷直属のものとなった。さらに、87/88 年のシーズン終了後、サリエリは 88 年 3 月 1 日に宮廷楽長に就任した。そしてそれ以降、新たな宮廷楽長が、ブルク劇場のオペラ公演におけるオリジナル作の作曲を実質的に独占することとなった、というわけである。

ところで、このようなサリエリの人事については、リンクが近年の論考 (Link 2005) で注目すべき解釈を提示している。彼女によれば、その措置は、対トルコ戦争の開始に備えてサリエリの身分を保証しようとするヨーゼフ 2 世の配慮として理解できる。とすれば、ここに指摘した 2 つの側面での変化は、結局、1 つの理由に根ざすこととなる。もちろん、性急な関係づけは禁物であろう。しかし少なくとも、当時の社会情勢と矛盾しない顕著な変化が、ブルク劇

場におけるオペラ公演の内実にも認められるのである。

表 4 1783/84~90/91 年にブルク劇場で上演されたオリジナル作の一覧

シーズン	タイトル	作曲者	台本作者	初演日	作曲料
1783/84	Il mercato di Malmantile	Bárta	Bussani	1784/01/26	75
1784/85	Il Re Teodoro in Venezia	Paisiello	Casti	1784/08/23	300
	Il marito indolente	Rust	Mazzola	1784/10/25	100
	Il ricco d'un giorno	Salieri	Da Ponte	1784/12/06	100
1785/86	L'incontro inaspettato	Righini	Porta	1785/04/27	100
	Gli sposi malcontenti	Storace	Brunati	1785/06/01	100
	La grotta di Trofonio トロフォオーニオの洞窟	Salieri	Casti	1785/10/12	200
	Il burbero di buon cuore 気難しだが根は善良	Martín y Soler	Da Ponte	1786/01/04	100
	Il finto cieco	Gazzaniga	Da Ponte	1786/02/20	100
1786/87	Le nozze di Figaro	Mozart	Da Ponte	1786/05/01	100
	Il Demogorgone	Righini	Da Ponte	1786/07/12	100
	Una cosa rara	Martín y Soler	Da Ponte	1786/11/17	100
	Gli equivoci	Storace	Da Ponte	1786/12/27	100
	Democrito coretto	Dittersdorf	Brunati	1787/01/24	100
1787/88	Il Bertoldo	Piticchio	Da Ponte	1787/06/22	100
	L'arbore di Diana	Martín y Soler	Da Ponte	1787/10/01	100
	Axur, Re d'Ormus オルムスの王アクスール	Salieri	Da Ponte	1788/01/08	200
1788/89	Il talismano	Salieri	Da Ponte	1788/09/10	100
	Il pazzo per forza 無理やりの狂人	Weigl	Mazzola	1788/11/14	100
	Il pastor fido	Salieri	Da Ponte	1789/02/11	100
1789/90	La cifra	Salieri	Da Ponte	1789/12/11	200
	Così fan tutte コシ・ファン・トゥッテ	Mozart	Da Ponte	1790/01/26	100
1790/91	La caffettiera bizzarra	Weigl	Da Ponte	1790/09/15	100

\*作曲料の単位は KD (表 4 参照)。

\*この表に関連して言及する演目のみ、タイトルの訳をつけた。

### 3 モーツァルトの位置づけ

ブルク劇場のオペラ公演は、《オルムスの王アクスール》以降、オリジナル作の数が減り、しかも、ごく限られた人物しかその作曲にかかわらなくなった。その限られた人物の 1 人がモーツァルトである。ただし、《コシ・ファン・トゥッテ》の成立を考察する上では、その作曲以前のモーツァルトとブルク劇場のオペラ公演とのかかわりを見なくてはならない。その点で注目すべきは、1788 年 5 月に新演目として上演された《ドン・ジョヴァンニ》である。

このオペラは、その前年にプラハで初演されており、われわれの分類では移入作となるが、全く例外的なことに、ウィーンでの上演に際して<sup>8)</sup>、モーツァルトは 1 作の作曲料の半分に相当する報酬 (50 KD) を得ている。つまり、このオペラは、いわばオリジナル作に準じる扱いで舞台にかけられた。これは作曲料をめぐる当時の状況や、モーツァルトがわずかな改訂しか

していない<sup>9)</sup>ことを考えれば、かなりの厚遇とみることができる。

そして、ここで思い出すべきなのが、モーツァルトが 1787 年 12 月に宮廷作曲家という身分になったことである。先に参照したリンクの論考も、タイトルが示すように、そのことの意味合いをメインの主題としており、サリエリについて述べたことは、そのままモーツァルトにも当てはまる。つまり、リンクは、皇帝に優遇され、宮廷の中でサリエリに次ぐ重要なポジションを得た作曲家として、モーツァルトを捉えた。その理解と、《ドン・ジョヴァンニ》のウィーン上演をめぐる状況とが、やはり対応している。

もちろん、この時期のモーツァルトの生活が、それまでとは異なった危機的な様相を呈しているのは否定できない<sup>10)</sup>。ブルク劇場のオリジナル作の作曲にかんする状況の変化も、それ自体としては、モーツァルトに有利に働くものではあるまい。しかしその一方で、この時期のウィーン全体の中では、彼がむしろ恵まれた境遇にあったことを示す兆候も確実にある。そのようなアンビヴァレントな状況こそ、《コシ・ファン・トゥッテ》の成立を理解しようとする際の前提となるべきものなのである。

## II 1789/90 年のオペラ公演とモーツァルトのオペラ

### 1 1789/90 年の公演の状況

1789/90 年のシーズンにおけるブルク劇場のオペラ公演は、オリジナル作のみならず、新演目そのものが減っていた点に特徴が見出された。次ページの表 5、6 に、88/89 年と 89/90 年のシーズンそれぞれについて、各演目の月ごとの上演回数をまとめた。演目はそのシーズンにおける上演順に並べ、新演目は、それが導入された月の上演回数を四角で囲んでいる。83/84 年におけるイタリア・オペラ公演の開始後、新演目はこれまで、88/89 年のように、ほぼ月ごとに導入されていたが、89/90 年ではそれが崩れ、6~8 月および 10~11 月という 2 つの空白期間が生じている。そしてその間、かわりに旧演目が多く舞台にかけられた。《フィガロの結婚》の再演も、その一環として位置づけられる。一方、シーズン終盤にようやく発表された 2 つのオリジナル作の 1 つが、《コシ・ファン・トゥッテ》である。

新たな演目を導入するより、古い演目を復活させるほうが、もちろん何かと安上がりであろうから<sup>11)</sup>、1789/90 年のこのような傾向も、当時の社会情勢に対応するものとして捉えることができよう。ただし、そのように古い演目を中心にした公演が成り立った背景として、それらに新たなソプラノ歌手たちが出演していることも見逃せない。アドリアーナ・フェッラレーゼ (Adriana Ferrarese, 1760 頃 - 1800 以降) とルイーゼ・ヴィルヌーヴ (Louise Villeneuve, ?-?) の 2 人である。

とくにフェッラレーゼは、1788 年 10 月にウィーン・デビューした後、ブルク劇場のオペラ公演における中心的な歌手として活躍している。《フィガロの結婚》の再演に際して、彼女がスザンナを歌い、モーツァルトが新たなアリアを作曲したのは周知のことであろう<sup>12)</sup>。まず、彼女に着目しつつ、その再演の意味合いを新たに捉えなおすこととしよう。

### 2 ダ・ポンテ/フェッラレーゼのオペラとしての《フィガロの結婚》

フェッラレーゼがデビューした演目は、表 5 の 11 番目にあるマルティン・イ・ソレル作曲の《ディアーナの樹》である。このオペラは 1787 年 10 月の初演の後、そのシーズン終了時

表 5 1788/89 年の各演目の月ごと、およびシーズン通算の上演回数

		88												計	
		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2		
1	L'amor costante	2	3												5
2	Il barbiere di Siviglia	1	3				1	1	1						7
3	Axur, Re d'Ormus		5	3	2	1	4	2	1	2	2	1	3		26
4	La modista raggiratrice		2	4	1	2									9
5	Don Giovanni			6	2	4	1		1	1	1				16
6	Le gelosie fortunate				6	5									11
7	Gli sposi malcontenti				1	2									3
8	Gli amanti canuti					2	2	1	1						6
9	Il fanatico burlato						5	2	2	1	2				12
10	Il talismano							5	2	1	1	2			11
11	L'arbore di Diana ディアーナの樹								3	2	1	3	1		10
12	Il pazzo per forza									4	3	2	3		12
13	Una cosa rara ウナ・コーサ・ラーラ											5			5
14	Il pastor fido												3		3
	公演数計	3	13	13	12	16	13	11	11	11	10	13	10		136

表 6 1789/90 年の各演目の月ごと、およびシーズン通算の上演回数

		89												計	
		4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2			
1	Fra i due litiganti	5	4												9
2	Il turco in Italia	2	5	1	2										10
3	I due supposti conti		4	3	2	2	1	2		2					16
4	Una cosa rara ウナ・コーサ・ラーラ		2	3	2	2	2	1	2		3	1			18
5	Le gelosie fortunate			4											4
6	L'arbore di Diana ディアーナの樹			2	5	5	2	1	1		1				17
7	Il falegname				5	2	1	3	1	2	2				16
8	Le nozze di Figaro フィガロの結婚					2	3	3	3		1	1			13
9	I due baroni						2								2
10	Axur, Re d'Ormus オルムスの王アクスール						3	3	3	2		1			12
11	Il pastor fido							2	1						3
12	Il burbero di buon cuore								3	1	2				6
13	La cifra									6	1	1			8
14	Così fan tutte コシ・ファン・トゥッテ										3	2			5
	公演数計	7	15	13	16	13	14	15	14	13	13	6			139

\*演目はそのシーズンにおける上演順に並べた。

\*新演目は、それが導入された月の上演回数を四角で囲んでいる。

\*これらの表に関連して言及する演目のみ、タイトルの訳をつけた。

に主役ディアーナを演じた歌手がウィーンを去ったため、一旦レパートリーから外れていた<sup>13)</sup>。その役をフェッラレーゼが新たに歌って、この演目は約半年ぶりに復活した。そして同様に、89年1月には同じ作曲家による《ウナ・コーサ・ラーラ》も再演され、それら2つの演目が次のシーズンでも中心的なレパートリーとなった。

2つのオペラは、初演以来、高い人気を誇っており<sup>14)</sup>、だから歌手が代わっても、それほど間をおかずに再演されたのであろう。しかしいずれにせよ、フェッラレーゼのデビューが、これらの演目の復活するきっかけとなっている。ところで、2つのオペラはダ・ポンテの台本によるオリジナル作でもある。また、フェッラレーゼがこの台本作家の愛人となったことも知られている。そして、表7が示すように、そもそもダ・ポンテの作品が多く上演された点にも、この1789/90年のシーズンの特徴が見出されるのである。

表7 1783/84～90/91年のブルク劇場におけるダ・ポンテ台本作の上演状況

シーズン	1783/84	1784/85	1785/86	1786/87	1787/88	1788/89	1789/90	1790/91
演目数	0	1	2	6	5	6	8	9
上演数	0	6	6	36	43	71	82	86
公演中の割合(%)	0	5.0	4.4	29.0	33.6	52.2	59.0	56.6

これは、ダ・ポンテの作品がレパートリーの中に蓄積されていった結果という一面もあろう。先の表4から分かるように、1785年の《お人好しが根は善良》以降、ダ・ポンテはほぼ独占的にオリジナル作の台本を書いてきた。しかし、とくに89/90年には、彼が、それまで以上にブルク劇場のオペラ公演に発言力をもったと考えられることも見逃せない。88年夏、ヨーゼフ2世は戦場でイタリア・オペラ劇団の解散を考えた。ダ・ポンテは回想録に、それを翌年のはじめに翻意させた経緯を記している。ライスの言うように、その実態は差し引いて考えるべきかもしれないものの (cf. Rice 1998: 427)、これを機に、ヨーゼフ2世がオペラ公演に関心を失うかたわら、劇場運営にかんするかなりの権限がダ・ポンテに与えられることとなったと考えることはできよう。

1789/90年のシーズンに入って再演された《フィガロの結婚》、さらには《オルムスの王アクスール》も、ダ・ポンテによるオリジナル作であり、フェッラレーゼが出演している。つまり、このシーズンは、新演目が極端に少ない中、ダ・ポンテ/フェッラレーゼによる4つのオペラが、中心的なレパートリーとして上演されたのである。エッジは、1回の上演あたりの入場券の売り上げについて研究を行ったが (Edge 1996)、その点でも4つは上位にある。《フィガロの結婚》の再演が上首尾のものであったのを疑う理由はない。

しかし、ここに窺えるのは、たまたま取り上げられたオペラが幸運にも好評だった、というようなことではない。むしろ、公演の運営を担った台本作家が、自作の中から、ある程度以上の成功の見込みがあり、作曲者による新たなアリアの提供という前提のもとで、フェッラレーゼが活躍できる演目としてこれを選んだと見るべきであろう。少なくとも、《フィガロの結婚》の再演の成功により、その作曲者の存在が劇場側から急に思い出されたかのような理解の仕方は、当時の公演の実情に即してはいない。そしてこのことは、《コシ・ファン・トゥッテ》の成立についても、元来サリエリのために書かれた台本がモーツァルトに渡された経緯にかんして、《フィガロの結婚》の成功とは別の事情を考慮に入れて考察することが不可欠であることを意味している。



### 3 《コシ・ファン・トゥッテ》(《恋人たちの学校》)の成立

モーツァルトが《コシ・ファン・トゥッテ》の作曲を進めたのが1789年の秋以降であることは、ほぼ間違いないであろう<sup>15)</sup>。一方、サリエリが《恋人たちの学校》を手がけた時期は、はっきりしていない。楽譜の書かれた用紙等から推測できるのは、おおざっぱに88年10月から89年11月初旬までの間という程度のものである(Brown and Rice 1996: 25)。その作曲が中断した後、台本がモーツァルトに回された経緯も不明であり、ブラウン／ライスは《フィガロの結婚》の再演の成功との関連を示唆するにとどまっていた。

そこに欠けていたのは、《コシ・ファン・トゥッテ》の作曲を、このシーズンのオペラ公演の中に位置づけて捉えようとする視点である。このオペラは2つしかないオリジナル作の1つであり、2作はいずれも、シーズン終盤に初演された。つまり、もしモーツァルトが《コシ・ファン・トゥッテ》を作曲しなければ、このシーズンはオリジナル作が1つのみという、きわめて異例な事態となるところだった。その事態を避けるため、ダ・ポンテがモーツァルトに台本を渡した、と、まずは考えられよう。

しかし、《コシ・ファン・トゥッテ》が作曲された意味合いを、それ以上に踏み込んで考察するためには、その初演に、フェッラレーゼに加え、ヴィルヌーヴという、さらに新しくウィーン・デビューした歌手が出演していることにも着目しなければならない。そのデビューは1789年6月27日、《ディアーナの樹》のアモーレ役としてであった。

前年にフェッラレーゼがこのオペラのディアーナを歌ってデビューしたのは、先に述べたとおりである。《ディアーナの樹》は、当時、ブルク劇場で最も多く上演されたオペラであった。そのような、いわば看板の演目が、新たなソプラノ歌手たちの共通のお披露目の舞台となったのである。もちろん、それ自体は偶然かもしれないが、いずれにせよ、ヴィルヌーヴのデビューは、フェッラレーゼと並ぶソプラノ歌手の登場を、聴衆に印象づけたことであろう。

その2人が、《コシ・ファン・トゥッテ》の主役の姉妹を演じた。このオペラは、しばしば「幾何学的」「シンメトリック」といった言葉で形容される作品であり、その構図の中心にるのがフィオルディリージとドラベッラの姉妹である。《コシ・ファン・トゥッテ》は、2人の対等に活躍するソプラノ歌手の出演を前提としており、その2人の比較が、当然の興味の対象となる。つまり、フェッラレーゼとヴィルヌーヴとが出演するオリジナル作として、まさにうってつけの演目だったのである。

しかも台本では、姉妹は「フェッラレーラ出身の女性 Dame Ferraresi」とされている。そして初演では、《ディアーナの樹》で貞節の女神を歌ったフェッラレーゼがフィオルディリージを、愛の神を歌ったヴィルヌーヴがドラベッラをそれぞれ演じた。こういった設定や配役の意味合いは、当時の聴衆から即座に理解されたことであろう<sup>16)</sup>。《コシ・ファン・トゥッテ》は、時宜に合った待望の新作として初演されたはずである。だからこそ、ダ・ポンテが、そのような台本をお蔵入りさせたくなかった、と考えることができる。

ところで、そのような《コシ・ファン・トゥッテ》と出演者との強い結びつきを踏まえるならば、元来の《恋人たちの学校》の台本自体が、フェッラレーゼとヴィルヌーヴとの共演を目的として構想された可能性も浮かび上がってくる。これについては純粋な推測とならざるをえないが、その可能性が十分に考えられるものであることを、最後に指摘しておこう。

まず、サリエリの作曲時期がヴィルヌーヴのデビュー後の7月から秋口にかけて、つまり、このシーズンの新演目の空白期に位置づけられる<sup>17)</sup>。そしてその趣旨に関連して、1785年10

月に初演されたサリエリの旧作《トロフォーニオの洞窟》(台本カスティ)が浮かび上がってくる。このオペラには対照的な姉妹オフェーリアとドーリが登場するが、ライスの推測するように、そこに2人のソプラノ歌手を共演させる目的があったと考えられる<sup>18)</sup>。したがって、ダ・ポンテが、この《トロフォーニオの洞窟》を参考にして、《ディアーナの樹》で共演したばかりの2人を念頭に置いて台本を書いた、という推測もなりたつのである。それらのオペラと《コシ・ファン・トゥッテ》との内容的なつながりは、これまでも多く指摘されてきたが<sup>19)</sup>、この推測により、それが実質的な根拠を与えられることにもなる。

## 結び

モーツァルトにとっては、《コシ・ファン・トゥッテ》を手がけることになったのは、いずれにせよ、思いがけない機会であっただろうし、それにかんして《フィガロの結婚》の再演がまったく無関係だとまではいえなからう。しかし、モーツァルトのオペラの創作や上演は、彼の事情だけで捉えきれるものではない。こういった問題提起自体は拙稿でも行ったが、本稿でもそれを受け継ぎ、《コシ・ファン・トゥッテ》が作曲された背景について、ライスの発見を踏まえつつ、当時のオペラ公演をめぐる諸状況に焦点を当てて、考察をしてきた。

その考察を結論から捉えなおすならば、次のようにもいえよう。従来の理解は、モーツァルトを、聴衆や皇帝の気まぐれにより忘れられたり思い出されたりする孤高の芸術家として捉えたものである。それに対して、本発表では、いわばオペラ公演を支えるスタッフの一員としてモーツァルトを捉え、いわばウィーン宮廷劇場のオペラ公演の関係者による共同作品として《コシ・ファン・トゥッテ》を理解した。

これはもちろん、事態を単純化した比喻である。それに、常にその見方が妥当するわけではない。例えば、《フィガロの結婚》の作曲にかんしては明らかに無理がある。このオペラは、多くの作曲家によるさまざまな新作が発表される中、モーツァルトが、自らの才能を印象づけるべく、ボーマルシェの新作喜劇に目をつけて作曲したものと見るべきだからである。ここに近代的な芸術家の姿を見出しても、見当違いではなからう。

しかし、その延長上に《コシ・ファン・トゥッテ》の創作を捉えることはできない。1788/89年のシーズン以降、オペラ公演は大きく様変わりし、その状況下に成立したのが、この作品だからである。モーツァルトは公演とのつながりを保ったが、新作を発表する機会は遠のいていた。その彼が、いわば、サリエリの仕事を補完して作曲したのが《コシ・ファン・トゥッテ》である。モーツァルトは結果的に、このシーズンの数少ないオリジナル作、それも主要な2人のソプラノ歌手を活躍させる作品を仕上げ、オペラ公演に貢献したのであった。

そもそも、トルコ戦争開始からヨーゼフ2世の死去までの約2年間は、ウィーンにおける音楽活動の現状や、その中でモーツァルトの位置づけについて、きわめて理解の難しい時期である<sup>20)</sup>。リンクの論考は、それについて1つの洞察を与えてくれるものであった。本発表は、《コシ・ファン・トゥッテ》を、そのような時期に生み出されたオペラとして捉えつつ、同時に、リンクの論考も踏まえ、オペラ公演とのかかわりという側面から、その時期のモーツァルトのおかれたアンビヴァレントな立場について指摘した。これを、さらに検証していくのが、これからの課題となる。

## 註

- 1) 『モーツァルト全作品事典』(Zaslaw with Cowdery 1990)の《コシ・ファン・トゥッテ》の項目(63ff. 拙訳では88ff)は、「一般的な」説明がなされている一例である。
- 2) 最新の2つのモーツァルト基本文献を参照するならば、『ケンブリッジ・モーツァルト事典』(Eisen and Keefe 2006)における《コシ・ファン・トゥッテ》の項目では、台本が元来サリエリのために書かれたことに言及するのみで、どのような事情でいつごろモーツァルトにそれが回ってきたのかについての考察はない。一方、『モーツァルト・ハンドブック』(Borchmeyer und Gruber 2007)では、ライスの発見に触れているかたわら、モーツァルトの作曲については「もし、《コシ・ファン・トゥッテ》の作曲依頼が、《フィガロ》の再演に起因するならば(これは完全には確かなことではないが)、モーツァルトは「契約書」を1789年8月29日以降にしか、手にしえなかったことになる」(340)と述べ、8月からオペラが初演された90年1月までに書かれたモーツァルトの作品が少ないことも、その傍証であることを指摘するとどまる。《コシ・ファン・トゥッテ》の成立について、さすがに従来の理解(《フィガロの結婚》の再演の成功がきっかけとなった)を単純に繰り返すことはなくなってきたようだが、一方において、ブルク劇場のオペラ公演の状況を踏まえてそれを見直すということは、特になされていない。
- 3) 1787年7月、クリミアの領有をめぐる緊張関係にあったロシアとオスマン=トルコとの間に戦争が勃発し(第2次ロシア=トルコ戦争)、ロシアと同盟関係にあったオーストリアも88年2月9日にトルコに宣戦した。なお、オーストリアの皇帝ヨーゼフ2世は87年の夏、ロシアの女帝エカテリーナ2世と会談を行っており、戦争について前もって情報を得ていたと思われ、これが、本稿のIの2と3で取り上げる87年秋以降の宮廷音楽家の人事にかかわってくる。
- 4) さまざまな論考で繰り返されてきた議論であるが、代表的なものとして、Edge 1996の第1節(66-70)を挙げておこう。日本語では、森 1998の48ページ以下や、磯山 2000の第2章「晩年の危機」の真実(25-54)、西川 2005の190ページ以下が特に参考になる。
- 5) オペラの公演日以外は、ドイツ語演劇が上演された。
- 6) 個々の演目の作曲料については、表4を参照されたい。
- 7) ヴァイグル(Joseph Weigl, 1766-1846)は1785年、19歳のときにサリエリの弟子となった。その指導のもとで88年に最初の本格的なオペラを作曲したことについては、自伝における記述(Angermüller 1971: 54f)を参照のこと。
- 8) 周知のごとく、《ドン・ジョヴァンニ》は《フィガロの結婚》のプラハの国立劇場における上演が大当たりしたため、その劇場から依頼されて成立した。初演は1787年10月29日のことである。ただし、ダ・ポンテが台本を書いていること、ハプスブルク家の婚礼の祝祭オペラとして上演される予定だったこと等、そもそもウィーンともつながりの強いオペラであったとも考えられる。松田 2005bは、この解釈を簡単に提示したものである。
- 9) 変更は、第1幕第14場でドン・オッターヴィオのアリア《私の心の安らぎはあの人にかかっていて Dalla sua pace》K.540aが歌われるようにしたこと、第2幕第9場の途中から第10場にかけてを改編し、第20番のレポレッコのアリアと第21番のドン・オッターヴィオのアリアを削除して、新たに第10場aでツェルリーナとレポレッコの二重唱《このちっちゃな手に免じて Per queste tue manine》K.540bが、また、第10場dでドンナ・エルヴィーラのレチタティーヴォとアリア《なんとというひどいことを／あの恩知らずの心は私を裏切ったのよ In quali eccessi... Mi tradi quell' alma ingrata》K.540cが歌われるようにしたこと、2点である。
- 10) 1788年ごろから友人のプフベルクに借金を申し込む、一連のいわゆる「プフベルク書簡」が書かれ始める。また89、90年のモーツァルトの作品は、それまでと比べ極端に少ない。89年の春に北ドイツ旅行を行い、新たな活動の場を探しているかに見えるのも、新たな傾向である。
- 11) 他の都市で初演されたオペラをウィーンに持ち込む際には、作曲者や台本作者に何の支払いもする必要がなかったものと思われるが、それでも、舞台セット、衣装、写譜料等、当然、新たな出費が必要となったであろう。

- 12) 《あなたを愛している人の望みどおり *Al desio, di chi t'adora*》K.577 と《私の胸は喜びにおどるの *Un moto di gioia mi sento*》K.579 である。前者が第 4 幕で歌われる第 28 番〈どうか、遅れないで来てちょうだい *Deh vieni, non tardar*〉の代替曲であるのは確実だが、後者はどこで歌われるべきか不明確である。《フィガロの結婚》でスザンナの歌うアリアはもう 1 曲、第 13 番〈いらっしやい……膝をついてね…… *Venite……ingnocchiatevi……*〉があるが、ケルビーノを着替えさせながら歌われるそのアリアの代わりに、スザンナ自身の、不安の中にも喜びの当来を予感する気持を表す K.579 が歌われたとは考えられない。この小さなアリアは実のところ大きな謎を提起しているのだが、これについて考察するのは、今後の課題としたい。
- 13) 松田 2005a: 53 の註 28 を参照のこと。
- 14) 《ウナ・コーサ・ラーラ》は 1786 年 11 月 17 日の初演から 87/88 年のシーズン終了までに 23 回、《ディアーナの樹》は 87 年 10 月 1 日の初演からやはり 87/88 年終了までに 13 回の上演があった。それぞれ、その期間におけるブルク劇場のオペラ公演の中で最多の回数である。
- 15) 1789 年の春、モーツァルトは北ドイツ旅行を行い、6 月 4 日にウィーンに帰還した。その後、7 月から 8 月にかけてプフベルクや妻コンスタンツェに書かれた手紙には、新作オペラについての言及は全くない。9 月から 11 月までは、現存する書簡はなく、12 月にプフベルクに書かれた手紙により、オペラへの言及がある。用紙については Tyson 1987: 180ff を参照のこと。
- 16) 《コシ・ファン・トゥッテ》第 2 幕でドラベッラが歌う第 28 番のアリア〈恋は盗人 *È amore un ladoroncello*〉と《ディアーナの樹》との関連については Link 1992 を参照のこと。
- 17) ブラウン／ライスは、本節の最初に触れたように、作曲時期については幅広い範囲しか推定していないが、一方で、1789 年の四旬節に制作されたパスティッチョ・オペラ《音楽の蜂 *L'ape musicale*》をめぐるサリエリとダ・ポンテが激しく衝突したことをあげ、その後で《恋人たちの学校》の創作が始められたとは想像しがたい、とも指摘している (35f)。しかし、彼らも認めるように、サリエリとダ・ポンテの 2 人は、ブルク劇場のオペラ公演のために新作を提供する立場にあったのであり、実際、89 年 12 月には《花文字 *La cifra*》を発表している。このオペラについては、ブラウン／ライスの論考は、サリエリの旧作《羊飼いの貴婦人 *La dama pastrella*》(1780 年の謝肉祭の時にローマのヴァレ劇場で初演)の改作であることを強調し、サリエリとダ・ポンテとの共作が実質的にもはやなされていないことを示唆しているが、これは、89 年秋に《恋人たちの学校》の作曲が挫折した後、新たに急いで別のオペラを作る必要が生じた結果と考えられることでもある。
- 18) Rice 1998: 362 を参照のこと。なお、《トロフォオーニオの洞窟》の初演では、オフエーリアをナンシー・ストーラスが、またドーリをチェレステ・コルテッリーニが歌ったが、確かめられるかぎり、ブルク劇場の演目の中で、2 人が共演しているものは他にはない。ちなみに、その 2 人を対比するという趣旨は、1786 年 2 月にシェーンブルン宮殿で初演された、やはりカスティ／サリエリによる《まずは音楽、後から台詞》にも引き継がれている。
- 19) 近年、《フィガロの結婚》と《コシ・ファン・トゥッテ》を、ブルク劇場のほかの演目との関連において考察するという注目すべき研究を行ったハンターは、「2 つの作品が、《コシ》に対して間テクスト的な参照を行うべき、特別に重要な特定の対象として際立っている。ダ・ポンテとマルティン・イ・ソレルによる《ディアーナの樹》(1787) と、カスティとサリエリによる《トロフォオーニオの洞窟》(1785) である」(1999: 250) と述べている。なお、《トロフォオーニオの洞窟》への言及はデントがすでに行っている (1985: 225。原著の初版は 1913 年、改訂版は 1946 年に出された)。《ディアーナの樹》との関連を論じた Link 1996 も参照されたい。
- 20) 註 4) に挙げた文献を参照のこと。また、特にオペラ公演との関わりについては、『新 MGG』におけるウルリヒ・コンラート執筆の「モーツァルト」の項目において、「モーツァルトがイタリア・オペラの劇場に突然携わるようになった要因については、十分に明らかにすることができていない」(Konrad 2004) と記述されているのにも注意されたい。本稿は、そのような問題に対する 1 つの解釈を提示したものである。

## 参考文献

- Angermüller, Rudolph. 1971 "Zwei Selbstbiographien von Joseph Weigl (1766-1846)," *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, 16: 46-85.
- Angermüller, Rudolph. (Gesammelt und erläutert von) 2000 *Antonio Salieri: Dokumente seines Lebens*, Bd.I, II, Bad Honnef: Karl Heinrich Bock.
- Bletschacher, Richard. 2004 *Mozart und Da Ponte: Chronik einer Begegnung*, Salzburg: Residenz Verlag.
- Borchmeyer, Dieter. und Gruber, Gernot. 2007 *Mozarts Opern*, (*Das Mozart-Handbuch*, Bd. 3/1), Laaber: Laaber.
- Brown, Bruce Alan 1995 *W. A. Mozart: Così fan tutte*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Bruce Alan. and Rice, John A. 1996 "Salieri's *Così fan tutte*," *Cambridge Opera Journal*, 8, 1: 17-43.
- デント, エドワード・J. (石井宏・春日秀道訳) 1985 『モーツァルトのオペラ』 東京: 草思社。
- Edge, Dexter. 1991 "Mozart's Fee for *Così fan tutte*," *Journal of the Royal Musical Association* 116: 211-235.
- Edge, Dexter. 1996 "Mozart's Reception in Vienna, 1787-1791," in Stanley Sadie (ed.), *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*. Clarendon Press: 66-117.
- Eisen, Cliff. and Keefe, Simon P. (ed) 2006 *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodges, Sheila. 2002 *Lorenzo Da Ponte: The Life and Times of Mozart's Librettist*, Madison: The University of Wisconsin Press (originally published: London: Grafton Books, 1985).
- Hunter, Mary. 1999 *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton: Princeton University Press.
- 磯山雅 2000 『モーツァルト＝二つの顔』 講談社。
- Konrad, Ulrich. 2004 "Mozart," in Ludwig Finscher (hrsg. von), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd.12, Bärenreiter und Metzler: 591-758.
- Link, Dorothea. 1992 "'Così fan tutte': Dorabella and Amore," *Mozart-Jahrbuch* 1991: 888-894.
- Link, Dorothea. 1996 "L'arbore di Diana: A Model for *Così fan tutte*," in Stanley Sadie (ed.), *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*. Clarendon Press: 362-373.
- Link, Dorothea. 1998 *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783-1792*. Oxford: Clarendon.
- Link, Dorothea. 2005 "Mozart's Appointment to the Viennese Court," in Dorothea Link with Judith Nagley (ed.), *Words about Mozart: Essays in Honour of Stanley Sadie*, Boydell Press: 153-178.
- 松田聡 2004 「1783年4月～91年2月のウィーンのブルク劇場におけるイタリア・オペラの公演—レパトリーに関する統計的考察—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』26, 1: 1-16.
- 松田聡 2005a 「ブルク劇場のオペラ公演の中の《フィガロの結婚》—1786/87年の上演状況をめぐる試論—」『音楽学』50, 2: 44-55。
- 松田聡 2005b 「《ドン・ジョヴァンニ》: プラハと、そしてウィーンのためのオペラ」『フィルハーモニー』9月号: 22-28。
- Michtner, Otto. 1970 *Das alte Burgtheater als Opernbühne: Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- 森泰彦 1998 『モーツァルトの世界』 れんが書房新社。
- 西川尚生 2005 『モーツァルト』 音楽之友社。
- Rice, John A. 1998 *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: University of Chicago Press.

Tanner, Miriam Grau. 2006 “‘L’ape musicale” oder die Selbstständigkeit von Lorenzo Da Ponte in Wien,” in Werner Hanak (hrsg. von), *Lorenzo Da Ponte: Aufbruch in die neue Welt*, Hatje Cantz: 87-97.

Tyson, Alan. 1987 *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Zaslaw, Neal. with Cowdery, William.(ed) 1990 *The Complete Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*. [森泰彦[監訳]/安田和信[監訳補助], 井出紀久子/大野由美子/武石みどり/西川尚生/野口秀夫/松田聡/森泰彦/安田和信[訳] 『モーツァルト全作品事典』音楽之友社, 2006年]

## Mozart and the Performances of Operas at the Burgtheater in the 1789/90 Season

—On the Circumstances Surrounding the Genesis of *Così fan tutte*—

MATSUDA, Satoshi

### Abstract

After its premiere season, Mozart’s *Le nozze di Figaro* was revived at the Burgtheater in Vienna on 29 August 1789, and it has been generally believed that its success brought the composer a commission for a new opera, i.e. *Così fan tutte*. In this paper, I reexamine this theory on the basis of the two facts that the libretto of the opera was originally written for Salieri and that the number of operas newly composed for the Burgtheater had clearly decreased after the 1788/89 season.

**【Key words】** Vienna, The Burgtheater, Mozart, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, Salieri, Da Ponte