

ミュンヘンのオペラ公演とモーツァルト (2)

—《イドメネオ》の成立をめぐって—

松田 聡

Mozart and the Performances of Operas at the Court-Theatres of Munich (2)

—A Consideration on the Genesis of *Idomeneo*—

MATSUDA, Satoshi

大分大学教育福祉科学部研究紀要 第37巻第3号

2016年3月 別刷

Reprinted From

THE RESEARCH BULLETIN OF THE FACULTY OF

EDUCATION AND WELFARE SCIENCE,

OITA UNIVERSITY

Vol. 37, No. 3, March 2016

OITA, JAPAN

ミュンヘンのオペラ公演とモーツァルト (2)

— 《イドメネオ》の成立をめぐって—

松田 聡*

【要旨】 本稿は、本誌第36巻第1号掲載の拙稿に引き続き、ミュンヘンのオペラ公演とモーツァルトの創作との関わりを考察した。拙稿では1774年に《偽りの女庭師》の作曲をした背景に焦点を当てたが、本稿では、その3年後にバイエルン選帝侯マクシミリアン三世ヨーゼフが死去し、カール・テオドールが跡を継いだことによるミュンヘンのオペラ公演の状況の変化と、モーツァルトが1780年に「改革オペラ」的とされる《イドメネオ》の作曲依頼を受けたこととの関係を中心的に論じた。カール・テオドールは前任地であるマンハイムの宮廷劇場でドイツ語オペラ路線を推し進めており、ミュンヘンでもまずはその方向を取ろうとしたが反発にあう。そこで、イタリア・オペラに戻り、グルーアに《テレマーコ》を作曲させたが、オペラの様式は選帝侯の趣味を反映させて「改革オペラ」的な要素も多く含むものとなった。《イドメネオ》はこれに次ぐ謝肉祭オペラであり、モーツァルトが選ばれた背景には「マンハイム・パリ旅行」で選帝侯に謁見してオペラ創作の意欲を語ったことなどが考えられるものの、オペラの題材や様式的特徴は、ミュンヘンの宮廷劇場の状況がモーツァルトにいわば偶然にもたらしたものと捉えることができるのである。なお、本稿は、《牧人の王》の成立についての考察も簡単に行い、1773～1780年のモーツァルトのオペラ創作に関する一連の論考を完結させている。

【キーワード】 モーツァルト 《イドメネオ》 《牧人の王》 ミュンヘン マンハイム

序

本稿は、本誌第36巻第1号に掲載された拙稿(松田 2014)の続きをなす。拙稿では、モーツァルト(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)の《偽りの女庭師 La finta giardiniera》K. 196の成立について、それが初演されたミュンヘンの宮廷劇場におけるオペラ公演との関わりを観点として論じた。そして、本文の最後を「《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

平成27年11月2日受理

*まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部芸術・保健体育教育講座(音楽学)

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」(22)と結んだのだが、その機会となるのが本稿である。

拙稿では、1772年初演の《ルーチョ・シッラ Lucio Silla》K. 135以降、オペラの創作が減った時期において、モーツァルトが例外的に作曲の機会を得た例として《偽りの女庭師》を捉え、その作曲依頼がミュンヘンから来た事情を明らかにするという目的の下、同地の劇場公演について考察を行った。この考察は、そこから逆説的に、その時期、モーツァルトがいかにかにオペラを創作しがたい状況にあったのかを浮き彫りにする目的があった。

本稿もその目的は共有するが、それに加え、いわゆる「七大オペラ」の最初に位置する傑作《イドメネオ Idomeneo》K. 366が「改革オペラ」的とされる様式的特徴を持つにいたった事情についての考察も行う。さらにまた、《偽りの女庭師》の直後に取り組んだ《牧人の王 Il re pastore》K. 208の成立についても簡単に考察し、拙稿においてひとまとまりの時期のオペラとして捉えた3作の成立事情についての考察を完結させる¹⁾。論述の順番は時間軸に沿うこととし、まずIにおいて《牧人の王》の成立を扱い、次にIIにおいて《イドメネオ》を取り上げる。なお、拙稿と共通する問題設定についての論述は本稿では省略し、本稿固有の問題設定はそれぞれの節の最初に行う。

I 《牧人の王》の成立について

《牧人の王》は1775年4月23日にザルツブルクで初演された。これが、ハプスブルク家のマクシミリアン・フランツ大公(Maximilian Franz, 1756-1801)のザルツブルク訪問を歓迎しての上演であることは研究史の初期より知られてきた²⁾。しかし、なぜその機会に初演されたのがモーツァルトのオペラだったのか、言い方を変えれば、なぜモーツァルトがその機会のためにオペラの作曲をしたのかが問われることは、ほとんどない³⁾。まるで、彼がオペラの作曲を行うのが当然のことであったがごとくだが、この時期のザルツブルクにおけるオペラ創作をめぐる状況からすれば、そのようなことは決してない。西川尚生の『モーツァルト』(西川2005)を参考にそのことを示そう。

同文献によれば、1772年のコロレド着任から78年までの間に大司教宮殿(レジデンツホーフ)で上演されたのは、確認されるだけで表に示す7つだけである⁴⁾。

表 1. 1772~78年にザルツブルクの宮廷劇場で初演されたオペラ

初演日	作曲者	タイトル
1772/4/29	Mozart	Il sogno di Scipione (シピオーネの夢)
1773	Fischietti	Talestri, regina dell'Amazzoni (アマゾンの女王タレストリ)
1774/3/14	Fischietti	L'isola disabitata (無人島)
1775/4/22	Fischietti	Gli orti esperidi (ヘスペリデスの園)
1775/4/23	Mozart	Il re pastore (牧人の王)
1776/11/17	M. Haydn	Endimione (エンディミオーネ)
1778/5/17	Rust	Il Parnaso confuse (混乱したパルナッソス山)

西川によれば、いずれも、大司教選任記念日や来賓の歓迎行事といった特別な機会に作曲さ

れた新作だが、イタリア人やひいきのミハエル・ハイドン (Michael Haydn, 1737-1806) が優先され、モーツァルトに仕事が回ってくる可能性は低く、彼はそれを屈辱と感じただろう、とのことである (118)。

もっとも、この中にモーツァルトのオペラは 2 作あり、特に少ないわけでもなさそうだが、《シピオーネの夢》は元来、前任の大司教シュラッテンバッハのために手がけられた作品だから⁵⁾、1772年3月にコロレドが新大司教に選ばれた後の創作は、実際には《牧人の王》のみである。コロレド時代、中心的にオペラ創作を担ったのは、むしろ、72年9月に宮廷楽長に迎えられたフィスキエッティ (Domenico Fischietti, ?c1725-?after1810) なのであり、翌73年から3年連続でオペラを発表している。その3作目《ヘスペリデスの園》は《牧人の王》と同じくマクシミリアン・フランツを歓迎して上演されたオペラである⁶⁾。

つまり、フィスキエッティの着任後、楽長以外がザルツブルク宮廷のためにオペラを作曲した最初の例が、モーツァルトの《牧人の王》ということになる (次のミハエル・ハイドンのオペラは、フィスキエッティが去った後の作曲だから、最後の例でもある)。モーツァルトを中心に見れば、《牧人の王》が初演された同じ機会に《ヘスペリデスの園》も初演された、と語られることになるだろうが、むしろ、この機会については、フィスキエッティだけでなくモーツァルトもオペラを作曲した、とみる方が実情に合っているのである。さらに、次のミハエル・ハイドンのオペラが、まだモーツァルトが「マンハイム・パリ旅行」に出る前に作曲されたことを考え合わせるならば、コロレドがザルツブルク大司教に就任した1772年3月から、モーツァルトが旅行に出る77年9月までの5年半の間、唯一、例外的にオペラ作曲の機会を得た例として《牧人の王》への取り組みを捉えなくてはならない。

したがって、モーツァルトがこのオペラを作曲できた理由こそが問われるべきなのだが、よほど新資料でも発見されない限り、それにはストレートに答えられないだろう。まずは、この問題自体を認識するのが大事なのであり、その上で、考える可能性を検討し、当時のモーツァルトが置かれていた境遇に迫ろうとすることが、現時点での意味のある考察となるだろう。それを以下、簡単に試みる。具体的には、ザルツブルクを訪問したマクシミリアン・フランツとの関わり、および、直前の《偽りの女庭師》の作曲との関わりとの2つが観点となる。

1 点目のマクシミリアン・フランツとの関わりだが、この大公はモーツァルトがウィーンに移住した後、作曲家の熱心な庇護者となったことで知られる。例えば、モーツァルトは1782年1月23日付の父宛の手紙で、彼がケルン大司教だったら、自分もボンの楽長になれていただろうと語っている⁷⁾。そのような大公の歓迎のためだったからこそ、(たとえば大公直々のリクエストにより)《牧人の王》の作曲を担当することができた、という可能性が考えられる。もっとも、それが言えるためには、モーツァルトのウィーン移住以前に大公が彼の音楽を熱心に愛好していたことが前提となるが、それを示す資料は特に知られていない。ここでは、マリア・テレジアの末子である大公が、同い年のモーツァルトが1762年、6歳でウィーン訪問をした時からこの天才音楽家を知っており⁸⁾、それ以来、特別の親しみを感じていた可能性を指摘するにとどめよう。

一方、2点目については、《牧人の王》の台本を、《偽りの女庭師》の初演地ミュンヘンで入手したと考えられることが重要である。《牧人の王》の台本は元来、メタスタージョ (Pietro Metastasio, 1698-1782) が1751年に執筆した3幕もののドラマ・ペル・ムジカであるが⁹⁾、1767年にグリエルミ (Pietro Alessandro Guglielmi, 1728-1804) がこの台本に作曲したオペ

ラを、ミュンヘンでは 1774 年 6 月、2 幕ものへと短縮した形で上演している。モーツァルトが作曲したのは、この短縮版を底本としているから¹⁰⁾、《偽りの女庭師》初演のために 1774 年 12 月から翌 75 年 3 月までミュンヘン旅行を行ったことが、台本入手のきっかけになったと考えられるのである¹¹⁾。

また、カストラート歌手コンソーリ (Tommaso Consoli, 1735-?) がミュンヘンとザルツブルク双方における《牧人の王》に出演したという事実も、モーツァルトのオペラ作曲とミュンヘン旅行との結びつきを示唆していよう。この歌手は《偽りの女庭師》のラミーロを歌ったと推測されているから、歌手の特性を配慮してアリアを作るという当時のオペラの作曲法からも、ゲスト歌手として招かれたコンソーリを主演とする《牧人の王》の作曲者として、すでに彼のために作曲をしているモーツァルトが最適であったとみることができるのである。

以上の 2 つが、コロレド時代のザルツブルクでモーツァルトが例外的にオペラ作曲を行えた要因として考えるものである。実際にそのような要因として働いたのかは、現時点で確かめるすべがないが、少なくとも《牧人の王》については、モーツァルトに有利に働くような、それ自体、例外的な事情があったことは確かである。彼がミュンヘンの宮廷劇場から《偽りの女庭師》を依頼されたのは、拙稿で論じたように、いわば偶然にもたらされたこととみられるが、それと、モーツァルトと縁の深いマクシミリアン・フランツ大公のザルツブルク来訪との重なりという状況がおそらく後押しとなって、コロレド時代唯一のザルツブルクのためのオペラ作曲が実現することとなったと考えることができるのである。

その後、2 年半の間、そのような好機が再び訪れることもないまま、モーツァルトはザルツブルクで過ごしていく。彼が 1777 年 9 月に「マンハイム・パリ旅行」に出た大きな要因の 1 つとして、コロレド大司教の下、オペラの作曲がままならなくなった状況があったことは疑いない¹²⁾。その旅行でもモーツァルトは、結局のところ、新たな活動の場所もオペラ作曲の機会も見出せなかった。しかし、この旅行に出たことと、3 年後に《イドメネオ》をミュンヘンから依頼を受けたこととは、決して無関係ではない。その事情も含め、このオペラの成立についての考察に移ることにしよう。

II 《イドメネオ》の成立をめぐって

1 問題設定

ここで一旦、拙稿における基本的な問題設定に立ち返ろう。そこでは、モーツァルトのオペラが現在一般に、《牧人の王》までの「初期オペラ」と《イドメネオ》以降の「七大オペラ」に二分されているのに対し、コロレドが新大司教となり、オペラの作曲がしがたくなった時期に成立した《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見方を提起した (松田 2014: 12)。この見方は、オペラ作品について、例えば成熟度といった内容面ではなく、成立事情の方に焦点を当てたものである。それにより、基本的に依頼に応じて作曲を行った 18 世紀の作曲家としてのモーツァルトのオペラ創作の軌跡を、より鮮明に示すことができるのではないかと、いう見通しが、この観点の設定の背後にある。彼は、10 代後半から 20 代半ばまでの 8 年間、基本的に、ミュンヘンから依頼されて初めてオペラの作曲ができるという境遇にあった。そのような境遇における 3 作というわけである。そして、前節では、その中で例外的にザルツブルクでの作曲の機会を得た例として、《牧人の王》の成立について

て簡単な考察を行ったのであった。

その意味では、ミュンヘンのための2作《偽りの女庭師》と《イドメネオ》は対をなすオペラともいえるが、それはかなり不釣り合いな「対」でもある。「初期オペラ」と「七大オペラ」という現在の区分はさておいても、オペラ・ブッフアとオペラ・セリアにそれぞれ属する両者には、ほとんど共通性が見出されない。とりわけ《イドメネオ》は、次の文章が端的に示すように、モーツァルトのオペラの中でも画期的な意味合いが認められている作品である。

モーツァルトは自ら台本づくりに関与したこの作品において、旧来のオペラ・セリアで一般的だったレチタティーヴォ・セッコとアリアの単純な繰り返しという型を、完全に打ち破っている。(西川 2005: 211f)

《偽りの女庭師》は既成の台本によっており、オペラ・ブッフアではあれ、やはり「レチタティーヴォ・セッコとアリアの単純な繰り返しという型」が認められるから、ここで言われている《イドメネオ》の特徴は、ミュンヘンのために作曲した前作との違いを浮き彫りにするものでもある。台本づくりへの関与や型からの脱却は、オペラを自分の表現したいものへと仕上げようとする、作曲家の主体的な創作態度をうかがわせる。そこに、18歳で《偽りの女庭師》を作曲してから24歳で《イドメネオ》に取り組むまでの6年という歳月を重ね合わせるならば、モーツァルトのオペラ作曲家としての成長が画期的な《イドメネオ》を成立させた、と考えたくなるころでもある。

もちろん、その側面は否定できない。しかしながら、そのような作曲家の側だけからオペラの成立を理解しようとするのは、モーツァルトに関しては決して適切ではない。同じミュンヘンからの依頼によって作曲された2つのオペラにそこまでの違いがあることについては、依頼したミュンヘンの側の事情も視野に収めなければ、十分な理解はおぼつかないだろう。

そもそも、《偽りの女庭師》の成立について論じた拙稿は、1774年にミュンヘンから依頼されたのがオペラ・セリアではなかった事情に関する考察も含むものであった。当時のミュンヘンでは、イタリア好みの保守的な傾向を反映して、謝肉祭に上演されるオペラ・セリアの新作を依頼されるのは、基本的にはイタリア出身で、すでに実績のある40歳前後の作曲家に限られていた。したがって、いかに才能があろうとも、ザルツブルクに住む18歳のモーツァルトにそのジャンルの依頼は行きにくい状況にあった。拙稿ではさらに、その傾向が、1777年9月にモーツァルトが同地を再訪した際も変化がなかったことを、作曲家が又聞きした「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)という選帝侯マクシミリアン三世ヨーゼフの言葉を引用して示した。

したがって、その3年後にオペラ・セリア《イドメネオ》の依頼を受けたことについては、ミュンヘンのオペラ公演の方の変化も視野に収める必要がある。その変化は、モーツァルト来訪の3か月後にマクシミリアン三世ヨーゼフが世を去り、プファルツ選帝侯カール・テオドルがバイエルン選帝侯位を継いでミュンヘンに移ったことによりもたらされた。拙稿は、それについての考察を予告して閉じたのだが、以下、その考察を行うに際しては、単にモーツァルトがオペラ・セリアの作曲依頼を受けたことだけでなく、作曲された《イドメネオ》が上に示したような特徴を具えるに至った事情も含める。

もっとも、次節で触れるように、《イドメネオ》が旧来の型を打ち破った、いわゆる「改革オ

ペラ」的な作品であることについては、従来も、カール・テオドールの趣味と関連させて説明されてきた。しかし、それだけでは、モーツァルトが 1780 年という年に作曲を依頼されたことも、その創作に当たって台本作りに関与したことも説明ができない。近年、ペーマーが行った、選帝侯が交替した後のミュンヘンのオペラ公演についての研究 (Böhmer 1999) を援用しつつ、以下、それらについての考察を行い、「マンハイム・パリ旅行」からウィーン移住までの時期におけるモーツァルトのオペラ創作の実態に迫ることとしたい。

2 マンハイムと「改革オペラ」

まず、「改革オペラ」とマンハイムとの関わりについて見ておこう。「改革オペラ」とは、簡単にいえば、「レチタティーヴォ・セッコとアリアの単純な繰り返しという型」を打ち破ろうという流れに位置するオペラ・セリアである。すぐに挙がるのがグルック (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) の名であろうが、ほかにはヨメッリ (Niccolò Jommelli, 1714-1774)、トラエッタ (Tommaso Traetta, 1727-1779) も代表者とされる (cf. 戸口 1995: 165)。むしろ、2 人のイタリア人作曲家の方がグルックに先んじており、とりわけ、ヨメッリがシュトゥットガルトの宮廷楽長になった後のオペラが、その最初期のものといえる。その特徴については、『ニュー・グローヴ』の「ヨメッリ」の項目における記述を参考にしよう。

カール・オイゲンの趣味に従い、これらの作品〔1755 年初演のヴェラーツィ台本、ヨメッリ作曲による《ペローペ Pelope》と《ラツィオのエネア Enea nel Lazio》〕は、伝統的なレチタティーヴォと退場アリアの連続から極端に離反している。歴史的な題材ではなく神話的な題材に基づいており、台本はオブリガート・レチタティーヴォ [=伴奏付きレチタティーヴォ]、アリア、アンサンブル、合唱、描写的オーケストラ音楽を、劇的なシーンの複合体や、スペクタクル性に富んだ、フランスからの影響を受けたフィナーレにおいて結び付けている。

まるで《イドメネオ》について語る文章のようである。表現の実質には違いがあろうが、むしろ特徴として指摘されている方向性が共通するのに注目すべきである。そして、ヨメッリの場合、その方向性はシュトゥットガルトに宮廷を置くヴュルテンベルク公カール・オイゲン (Karl Eugen, 1728-1793) のフランス趣味からもたらされたものである。

そもそも、「改革オペラ」はイタリア・オペラの文脈で語られる概念である。上記の説明も、メタスタージョの作品に代表されるオペラ・セリアの台本が、基本的に歴史的な題材によっており、また、レチタティーヴォと退場アリアが連続する構成を持つことを前提としている。これに対して、フランスのトラジェディ・リリックの様式は、それとは異なった伝統のものであり、むしろ、その要素をイタリア・オペラに取り入れたものとして「改革オペラ」を捉えることができるのである。

マンハイムも、そのような「改革オペラ」を指向するようになる。啓蒙専制君主の 1 人として知られる選帝侯カール・テオドールが、やはりフランスびいきであり、オペラについては、上の『ニュー・グローヴ』の記述にあったヴェラーツィ (Mattia Verazi, 1730-1794) を 1756 年に宮廷詩人に迎えるなど、シュトゥットガルトからの影響がうかがえる¹³⁾他、トラエッタが 58 年にパルマの宮廷に仕えるようになって、フランス趣味とイタリア趣味の混合を試みたこと

も関係している。マンハイムの宮廷楽長ホルツバウアー (Ignaz Holzbauer, 1711-1783) は、イタリア旅行中、1759年5月9日にパルマで初演されたトラエッタ作曲の《イッポリートとアリーチャ Ippolito ed Aricia》を観たと推測されており、同じ台本で作曲したオペラを同年11月4日、選帝侯の聖名祝日の公演としてマンハイムで初演したのである(マンハイムでは、謝肉祭以上に、この機会のオペラ上演の方が重要だった)。これをきっかけに、マンハイムのオペラも明らかに「改革オペラ」路線となり、翌1760年の11月4日には、ヴェラーツィ台本、ヨメリ作曲の《カーヨ・ファブリツィオ Caio Fabrizio》が初演され、62年11月4日にはトラエッタの《ソフォニスバ Sofonisba》(ヴェラーツィ台本)が初演されたのである¹⁴⁾。

このように、「改革オペラ」を支持したカール・テオドールの趣味と《イドメネオ》の様式的特徴との関連が、従来、指摘されてきたのだった。例えば、ウルフはヴェラーツィの台本における「改革」的傾向を説明した後、次のように言っている。

モーツァルトの《イドメネオ》は、カール・テオドールの依頼によって作曲され、宮廷がミュンヘンに移ったあとの1781年に初演されたが、このオペラをよく知っている人であれば、今述べたようなマンハイムのオペラ・セリアの伝統に、このオペラが実質的に従っていることが分かるであろう。(ウルフ 1996: 253。人名表記は本稿に合わせた)

とはいえ、トラエッタの《ソフォニスバ》が初演されてからモーツァルトが「マンハイム・パリ旅行」で訪れるまでの15年間、マンハイムの宮廷オペラは、「改革オペラ」路線で一貫していたわけではない。1760年以降、領主の聖名祝日のための新作オペラが1年おきに(偶数年に)作曲されていくが、1766年から72年まではメタスタージョの台本によるオペラが続いた¹⁵⁾。さらに1774年には、クリスティアン・バッハ (Johann Christian Bach, 1735-1782)の作曲による《ルーチョ・シッラ》が予定されたが、その初演は75年のこととなった¹⁶⁾。そして、これを最後にイタリア語のオペラは作られなくなる。選帝侯はいわゆるドイツ国民演劇の運動に大きな関心を持ち、その延長上にドイツ語オペラを奨励するようになったのである。

1776年11月にはヴィーラント (Christoph Martin Wieland, 1733-1813) 台本、シュヴァイツァー (Anton Schweitzer, 1735-1787) 作曲による《アルツェステ Alceste》が上演された。これは、3年前にヴァイマル宮廷で初演されたドイツ語のオペラ・セリアである。また、この1776年、選帝侯は、その台本作者と作曲者に、78年の謝肉祭のための新作オペラ《ロザムンデ Rosamunde》の創作を依頼した。さらに、宮廷楽長ホルツバウアーに、プファルツの歴史を素材とする《ギュンター・フォン・シュヴァルツブルク Günther von Schwarzburg》を作らせ、これは1777年の謝肉祭オペラとして1月に初演された。このオペラは、11月の聖名祝日にも上演された(後で触れるように、ちょうど同地を訪れたばかりのモーツァルトも観ている)。しかし、翌月バイエルン選帝侯が死去し、カール・テオドールが跡を継ぐことになり、これが、マンハイム宮廷における最後のオリジナル・オペラとなった。

したがって、3年後、カール・テオドールが移ったミュンヘンでイタリア語の《イドメネオ》が上演されたのは、単に「改革オペラ」好みの選帝侯の趣味が反映されてのことと理解するわけにもいかない。むしろ、このようなドイツ語路線からの再度の転換があったことをも意味している。その経緯は、バーマーの研究がようやく明らかにしたところであるが、それを見る前に、まず、モーツァルト自身が「マンハイム・パリ旅行」でミュンヘン、マンハイムとどう関

わったのかを見ておくこととしよう。これも作曲依頼の前提と考えられるからである。

3 「マンハイム・パリ旅行」におけるモーツァルトとミュンヘン、マンハイム

ミュンヘンは、「マンハイム・パリ旅行」の最初の主要な目的地であり、モーツァルトは1777年9月24日に到着した後、積極的に選帝侯に働きかけを行うが、反応ははかばかしくなかった。先に挙げた「今はまだ早過ぎる」云々の選帝侯の言葉を引用しているのは、29日付の父宛の手紙だが、翌30日には選帝侯から直に「空席がない」と言われたのである（同日の手紙。『書簡』：68f）。その知らせを受けたレオポルト・モーツァルトは「イタリア人たちに対する大変な熱中は、もうそんなに遠くまでは行かないで、ほとんどミュンヘンでおしまいなのです」（1777年10月4日、『書簡』III：89）と指摘し、息子に次の目的地、マンハイムに進むよう促した¹⁷⁾。そもそも、ベルナスコーニが名誉職として楽長にとどまり、選帝侯が目をかけているミヒル（Joseph Willibald Michl, 1745-1816）という宮廷音楽家がいる以上、実際、「空席」はなかったのだろう¹⁸⁾。

ミュンヘンを出発したのは10月11日のことであり、マンハイムには同月の30日に到着した。ちょうど、プファルツ選帝侯の聖名祝日のオペラ公演の1週間前のことであり、モーツァルトも、すでに触れたように《ギュンター・フォン・シュヴァルツブルク》の上演に接している¹⁹⁾。「ホルツバウアーの音楽はとてもきれいで「信じられないくらいの激情が見られる」（11月14日付。『書簡』III：253）というのが彼の感想である。

さらに、11月7日には選帝侯に謁見し、「私の最大の願いは当地でオペラを書くことです。どうぞ私のことをお忘れにならないでください。ありがたいことに、私はドイツ語オペラも書くことができます」と、訴えた（11月8日付の父宛の手紙。『書簡』III：228）。しかし、ここでも依頼は来なかった。1778年の謝肉祭のためのオペラはヴィーラントとシュヴァイツァーによる《ロザムンデ》と決まっていた。ホルツバウアーのオペラ同様、これがそのまま、同年の選帝侯の聖名祝日の際に再演される可能性も高かっただろう。したがって、新作を書く機会があったとしても、早くて1779年の謝肉祭オペラということになるが、初のドイツ語オペラで成果を出したばかりのホルツバウアーもいる中、旅行で急に現れたモーツァルトにすぐにオペラの依頼が行くというのも考えづらいところであっただろう。

実際には、1777年12月にバイエルン選帝侯が死去し、カール・テオドールが跡を継ぐことになったため、マンハイムの宮廷オペラの伝統も途絶えることとなった。《ロザムンデ》の上演も当然、中止となり、2年遅れの1780年1月20日に、同地で初演されることとなる。

一方、ミュンヘンに移ったカール・テオドールは、ここでもまずマンハイム流のドイツ・オペラ路線としようとした。この流れは、マンハイムを出てパリに滞在していたモーツァルトも知るところとなる。そこでの就職が適わず、同行した母親を亡くしたモーツァルトに、父レオポルトは、8月27日付の手紙で「おまえがしなければならないのは、カンナビヒとラーフに手紙を書いて、彼らがおまえを選帝侯とゼーアウにドイツ語オペラの作曲家として推薦してくれるよう頼むことです。[...] 将来、ミュンヘンではずっとドイツ語オペラが演じられることになるからです」と新たな行動を促したのである。

マンハイムで懇意にした音楽家を通じて、ミュンヘンでオペラ公演に携わる人物に働きかけるように、という指示である。モーツァルトがこれに従ったかどうかは分からないが、すでに滞在した2都市においてパイプをつくっていたのは間違いない。それがあったからこそ、この

2年後に《イドメネオ》の作曲依頼を受けることになったのであろう。しかし、依頼されたのはイタリア語のオペラであるから、レオポルト・モーツァルトの「ずっとドイツ語オペラが演じられることになろう」という予想は外れたことになる。その背景にあったはずの、ミュンヘンの宮廷劇場におけるオペラ公演の状況の変化を、次節で追うこととしよう。

なお、次節で特にベーマーの著作 (Böhmer 1999) に負った記述は、単にページ数のみを示すこととする。

4 《テレマーコ》と《イドメネオ》

モーツァルトは偶然にも、「マンハイム・パリ旅行」の往路においてカール・テオドールがプファルツ選帝侯であった末期のマンハイムに滞在し、帰路ではバイエルン選帝侯となったばかりのミュンヘンにも立ち寄ったことになる。帰路でミュンヘンに滞在したのは、1778年12月末から翌年1月半ばまでのことであり、モーツァルトは1779年の謝肉祭オペラとして上演されたシュヴァイツァー作曲の《アルツェステ》も観ている。

《アルツェステ》の上演は、ミュンヘンに新たな領主の趣味が持ち込まれた結果である。しかし、ドイツ語オペラの導入は、ミュンヘンの保守的な聴衆にとっては、カール・テオドールによる強引な路線変更として捉えられて反感を買い、翌年にはイタリア・オペラが戻ってくることとなった (164f)。その流れで、1780年の謝肉祭オペラとして作曲されたのは、グルーア (Franz de Paula Grua, 1753-1833) のオペラ・セリア《テレマーコ Telemaco》である。

オペラの作曲時、グルーアは26歳であったが、彼にとってこれが生涯唯一のオペラ作品となる。そのような作曲家が謝肉祭オペラを任されたことについては、その経歴を確認して理解する必要がある。ホルツバウアーの前任のマンハイム宮廷楽長カルロ・ピエトロ (Carlo Pietro Grua, c1700-1773) の息子として生まれたグルーアは、イタリアに留学した後、1778年11月にヴァイオリン奏者として属するマンハイムのオーケストラとともにミュンヘンに移った。そして、宮廷楽団の楽長代理としての仕事に従事することとなったのである。ミュンヘンの宮廷楽長はカール・テオドールが移る以前に引き続いてベルナスコーニが務め、マンハイムの宮廷楽長ホルツバウアーはマンハイムに残った。しかし、ミュンヘンの宮廷楽団は、高齢のベルナスコーニに代わって、実質的にはホルツバウアーの弟子、グルーアが楽長の業務に従事したというわけである。ここには、ミュンヘンとマンハイムの宮廷楽団を統合するにあたっての、カール・テオドールの双方への配慮を認めることができよう²⁰⁾。

オペラについても、同様の構図で捉えることができる。つまり、ミュンヘンの趣味に譲歩してイタリア・オペラに戻した代わりに、グルーアにオペラ・デビューをさせた、と考えられるのである。様式的にも、《テレマーコ》は、ミュンヘンで従来、上演されてきた伝統的なメタスタージョ型ではなく、合唱やアンサンブルを多く用い、アリアの数を抑えた改革的なものとなっている (180ff)。

この《テレマーコ》に続く1781年の謝肉祭オペラとして作曲されたのが《イドメネオ》である。ベーマーは、グルーアが続けて担当していないことについて、選帝侯の期待に添えなかったからと推測している (175)。先に触れたように、グルーアのオペラは《テレマーコ》が唯一であり、その後は、むしろ教会音楽を中心に作曲しているから、オペラの作曲は相性が悪かったのであろう。いずれにせよ、イタリア・オペラに戻ったとはいえ、マクシミリアン三世時代のような伝統的なメタスタージョ型のオペラを、イタリアで経験を積んだ40歳前後の作

曲家に依頼するのではなく、「改革オペラ」を指向した作品を、オペラ作曲の経験を積んでいたわけではないグルーアのような「若手」に作曲をさせたのである。

この新たな流れがあったからこそ、1781年の謝肉祭オペラの作曲者として、近隣のザルツブルクに住む、グルーアより3歳若いモーツァルトが選ばれたものと考えられる²¹⁾。彼が選ばれたのは、才能が正当に評価されたからでもあろうが、同時に、グルーアが期待外れだったという幸運な状況があったことも否定しえない。また、《イドメネオ》が「改革オペラ」的な特徴を持つ点も、前年に《テレマーコ》が作曲された際に、すでに根ざしていた傾向に従ったものと見られるのである²²⁾。

さらに、2つのオペラの題材面での関連も見逃せない。いずれもギリシア神話の物語によるが、そればかりでなく、直接にはフェヌロン (François de Salignac de la Mothe Fénelon, 1651-1715) の『テレマクの冒険 Les Aventures de Télémaque』(1699年)から題材が取られているからである²³⁾。これは偶然ではあるまい。むしろ、《テレマーコ》の姉妹作となるようなオペラをモーツァルトは依頼されたと考えるべきであろう。

2作はまた、ヴェラーツィがマンハイムの宮廷詩人を辞した後の状況において、宮廷劇場側がオリジナルの台本を作成していない点でも共通している。《テレマーコ》の台本は、ゼリマン伯爵という人物が1777年にトラエッタのために執筆したものを利用している²⁴⁾。一方、《イドメネオ》の場合は、そのように直接に利用できる既存の台本がなく、70年ほど前にダンシェ (Antoine Danchet, 1671-1748) が執筆したフランス語のトラジェディ・リリックの台本『イドメネー Idoménee』(1712年)を原本として新たな台本が書かれることとなった²⁵⁾。その作業は、ザルツブルク在住の司祭ヴァレスコ (Giovanni Battista Varesco, 1735-1805) が担当したが、オペラ台本の執筆経験のないヴァレスコに、ミュンヘンの劇場から直接、依頼が行くとは思えないから、モーツァルト親子が彼を選んだのであろう。

つまり、様式も題材もモーツァルトではなくミュンヘン側が選んだものと考えられる。とはいえ、モーツァルトは、従来のように出来上がった台本に曲付けをするのではなく、オペラの作曲を進める中で台本にあれこれと注文を付けることができた²⁶⁾。そのように積極的に台本づくりに関与したのは、作曲家が台本の中身や構成にも強い意識を持っていたことを物語っている。しかしながら、そのような意識自体、偶然に与えられた状況によって育まれたものとも捉えられるのである。

結び

《イドメネオ》は、宮廷劇場の謝肉祭オペラとして作曲されたオペラ・セリアであるという点では、《ルーチョ・シッラ》に次ぐ作品である。当時のオペラ作曲家にとって、最もステータスが高かったこの仕事に取り組むのに、8年の間隔が空くこととなった。16歳から24歳までの8年間であり、普通の作曲家であれば、そもそも、その間にオペラ・デビューできるかどうかというところであろうが、14歳で作曲した《ポントの王ミトリダーテ》ですでに大成功を収めている天才作曲家にとっては、きわめてもどかしい状況であっただろう。

1775年1月にミュンヘンで《偽りの女庭師》が成功を収めた際にも、モーツァルト父子は翌シーズンのオペラ・セリアの依頼をひそかに期待していたものと思われる。しかしながら、現実には6年、待たなければならなかった。そして、その依頼が来た背景には、ミュンヘンの

宮廷劇場を取り巻く状況の変化があった。その経緯を本稿では追ったが、それは同時に、《イドメネオ》が「改革オペラ」的な作品となった理由を説明するものでもある。この点について、従来、マンハイム・オペラの伝統との関わりが指摘されてきたが、1760年代初頭の傾向と、その20年後のモーツァルトのオペラとを直接結びつけて理解できるほど歴史の現実は単純ではない。むしろ、いわば、マンハイム側とミュンヘン側の綱引きの結果、進歩的なドイツ語オペラでも保守的なメタスタージョ・タイプのイタリア・オペラでもなく、ここに落ち着いた、とみるべきなのである。もし、ミュンヘンの勢力がより大きければ、かつてミラノのために作曲したのと同様の様式的特徴を持つオペラ・セリアをモーツァルトは作曲することになったかもしれない。そのような偶然的な状況の中で創作を行った作曲家の創作活動を正しく認識するのは、(本稿で付随的に考察した《牧人の王》の成立事情についても言えることだが)、まだこれからの課題といえよう。

もちろん、《イドメネオ》がモーツァルトのオペラ創作において画期的な特徴を持っているのは否定できない。同じミュンヘンのために作曲されたとはいえ、《偽りの女庭師》との違いは、ジャンルの違いを超えて極めて大きい。しかし、それは、作曲家が成長したからというより、与えられた状況に対応した結果、生じたことと捉えるべきであろう。モーツァルト自身も成長していたのは間違いあるまいが、それだけで「初期オペラ」から「七大オペラ」へと移ったわけではない。《イドメネオ》作曲に際して与えられた状況が彼を成長させたという側面を捉えることが大切なのである。

本誌第36巻第1号に掲載された拙稿と本稿が示したのは、コロレドが大司教となった後のモーツァルトのザルツブルク時代においてミュンヘンが果たしたユニークな役割だったといえることができる。一方では、ミラノ等の遠方での活動が許されず、もう一方ではザルツブルクにおいて基本的にオペラの作曲が任されなかったと推測される状況下で、ミュンヘンからの依頼だけが、モーツァルトに本格的なオペラ創作の機会を与えるものとなった。コロレドが大司教に就任した1772年2月から、モーツァルトがウィーンに出た81年3月までの9年間に完成したオペラが、71年3月にすでに依頼を受けていた《ルーチョ・シツラ》と、2幕ものに短縮された《牧人の王》を除くと、《偽りの女庭師》と《イドメネオ》という、いずれもミュンヘンで初演された作品だけであるというのは、おそらく偶然ではない。

ただし、その2作だけであったというのも、もう半面の現実である。ミュンヘンも、モーツァルトに十分なオペラ創作の機会を与えるものではなかった。そのことを視野に収めれば、なおのこと、コロレド時代のザルツブルクにおいて、モーツァルトがいかにオペラの作曲がしがたい状況下で過ごさざるをえなかったのかが、鮮明に浮かび上がってくるであろう。

その状況が、モーツァルトにウィーン移住を促したのは間違いはない。ウィーンに定住してからは、モーツァルトは、同地の宮廷劇場やプラハの国民劇場との関わりの中でオペラの創作を続ける。ミュンヘンのオペラ公演の状況が彼の創作に影響を及ぼすことはなくなった。もちろん、《イドメネオ》の後のミュンヘンの宮廷劇場における謝肉祭オペラの系譜も、十分に研究するに値する主題には違いあるまいが、もはや、モーツァルトのオペラ創作に関する研究の文脈で捉えるべき範囲には入っていないのである²⁷⁾。

注

- 1) 問題設定は異なるが、《ツァイーデ》について考察した松田 2011 も一連の研究の中に位置づけることができる。
- 2) 研究史を詳しくたどることはしないが、19 世紀の代表的な研究書であるヤーンのモーツァルト伝やケッヘル作品目録に明記されている (Jahn 1856: 399 および Köchel 1862: 198) ことを指摘すれば十分だろう。
- 3) 少なくとも、現代における NMA a のような基礎的な文献やアンガーミュラー 1991 のような代表的な文献でも、そのような問題意識をうかがうことはできない。
- 4) 西川 2005: 117 にある情報を表にまとめ、作曲者名とタイトルを原綴で示した。なお、7 作中 6 作はメタスタージョの台本によっており、唯一の例外《アマゾンの女王タレストリ》は、バイエルン選帝侯マクシミリアン三世ヨーゼフの姉で、作曲家でもあったマリア・アントーニア執筆の台本に作曲したものである。メタスタージョ作品は、《牧人の王》のみが 3 幕のドラマ・ペル・ムジカとして執筆された台本で、あとは 1, 2 幕のアツィオーネ・テアトラレ、あるいはフェスタ・テアトラレという、より簡潔なジャンルのものである。《牧人の王》も 2 幕へと短縮された版が用いられたことに注意されたい。
- 5) この作品は、元来、1772 年 1 月 10 日に予定されていたシュラッテンバッハの聖職者叙階 50 周年記念式典のために作曲されたが、式典を待たず、71 年 12 月 16 日に大司教が死去したため、あらためて 72 年 4 月 29 日の新大司教コロレドの就任式典用に、最後のリチェンツァが書き直されて上演されたと、現在では考えられている。
- 6) 歓迎行事は 4 月 22~24 日の 3 日間にわたり、22 日にフィスキエッティの、23 日にモーツァルトのオペラが初演された (24 日は演奏会)。《ヘスペリデスの園》と《牧人の王》は、ともにメタスタージョ台本作であるだけでなく、5 人の登場人物によって演じられるという共通性が指摘されている。アンガーミュラー 1991: 71f を参照のこと。
- 7) 『書簡』V: 211 参照。楽長の話はもちろん、実現しなかったが、大公は実際、ケルン大司教となり、選帝侯も兼ねることとなった。
- 8) この第 1 回ウィーン旅行時、10 月 16 日には、モーツァルト姉弟が 2 人の若い大公 (フェルディナントとマクシミリアン・フランツ) のところに出かけたことが、同日付のレオポルト・モーツァルトの手紙を通じて分かる (『書簡』I: 29)。また、同じ手紙には、マリア・テレジアからマクシミリアン・フランツのために作った大礼服を賜ったことも記している (よく知られたモーツァルトの 6 歳の肖像画は、それを着たものである)。
- 9) ボンノが作曲して 1751 年 11 月 6 日にシェンブルン宮殿で初演された。なお、1756 年 12 月 8 日にはグルックの作曲による《牧人の王》が皇帝フランツ一世の誕生日の祝賀オペラとして上演されたが、その日にちょうどマクシミリアン・フランツが生まれている。大公にとって縁の深い台本でもあるのであり、それが選択の理由の 1 つとなっている可能性も考えられよう。
- 10) NMA a によれば、一部、メタスタージョの原本にさかのぼって歌詞を補充しているところがある。また、ミュンヘン台本にも原本にも由来しない歌詞もあるが、これはザルツブルクで、おそらくヴァレスコ (本文中で後述) が執筆したのであろう、とのことである。なお、モーツァルトはメタスタージョ作品全集を持っていた。
- 11) 入手したから作曲したというより、作曲を目的として入手したとみるべきであろう (ザルツブルクでは 1, 2 幕ものの短いオペラしか上演されていないことに注意)。したがって、ミュンヘンですでに、大公歓迎のためのオペラ上演の計画が進められており、そのため、同地とも関わりの深い《牧人の王》が初演された、とも考えられる。しかし、その場合でも、《偽りの女庭師》の初演のためのミュンヘン旅行と《牧人の王》の作曲とが関わっていることに変わりがない。
- 12) 作曲の機会ではないが、ザルツブルクではまともなオペラ上演がなされないことについての不満は、旅行中、1778 年 8 月 7 日にパリからザルツブルクのプリンガーに宛てた手紙の中で、語られている (『書簡』IV: 215)。本文中で参照した西川の記述 (107f) は、その文面に対する説明と

して書かれたものである。

- 13) シュトゥットガルトはマンハイムの南南東約 100 キロメートルにある。当時は、プファルツ選帝侯領の近隣の勢力のある領邦国家であるヴェルテンベルク公国の宮廷があった。なお、本文でこの後、言及するトラエッタの《ソフォニスバ》は、『ニュー・グローヴ』によれば、ヨメッリを介しての依頼で、カール・テオドールによるカール・オイゲンを凌ごうとする試みであったという(「トラエッタ」の項目より)。
- 14) グルックの「改革オペラ」第1作として知られる《オルフェオとエウリディーチェ》がウィーンで初演されたのは《ソフォニスバ》の1か月前の1762年10月のことだった。
- 15) マンハイム宮廷劇場におけるオペラ公演については、Cornellson 1992 および Pelker 1992 を参照。1766年以降、オペラを作曲したのはマーホ(66年)、ホルツバウアー(68年)、ピッチニニ(70年)、クリスティアン・バッハ(72年)。コーネイルソンは1766~70年のオペラについて、宮廷劇場の保守的な展開の反映とみている。なお、1772年のクリスティアン・バッハの《テミストクレ》の台本はヴェラーツィが改編しており(Warburton 1988a)、他のオペラも同様のことがなされた可能性があるが、今のところ情報が無い。
- 16) 旧来、1774年の初演とされてきたが(cf. Warburton 1988b)、その後、この事実が判明した。それについてはCornellson 1994が詳しい。なお、《ルーチョ・シツラ》もヴェラーツィが改編している(Warburton 1988b)。
- 17) モーツァルトはレオポルトからの手紙を読む前、10月2日付の手紙を書き、ゼーアウ伯爵の名を出して、ドイツ・オペラで仕事をする意欲を語ったが、これも実現することはなかった。ただし、この旅行によって、ミュンヘンと再度、つながりができたことを表す手紙として読むことはできよう。
- 18) ミヒルについては松田 2014: 19を参照のこと。なお、1778年の謝肉祭ではモンツァ(Carlo Monza, c.1735-1801)の《アッティロ・レゴロ Attilio regolo》が予定されたが、これは選帝侯死去のため上演されなかった。
- 19) 11月5日の聖名祝日の上演の前日の試演ですでに接していることが、同日付の父宛の手紙からうかがえる(『書簡』III: 214)。
- 20) なお、前述のミュンヘンの宮廷作曲家ミヒルは、マンハイムにおけるグルーアと同じような立場にあったといえようが、カール・テオドールによって解雇されており、明暗が分かれている。
- 21) ベーマーは、モーツァルト以降も、かつてのミュンヘンのような作曲家の選択はしていないことを指摘している(165)
- 22) ベーマーの著作の意図は、むしろ、ミュンヘンの宮廷オペラの伝統とマンハイムの要素とが総合されたところに成立したオペラとして《イドメネオ》を捉える見方を提示することにあつたが、ここでは、「改革オペラ」的な要素を具えることになった事情を指摘すれば十分だろう。なお、モーツァルトがグルーアのオペラを参照したとは考えがたいが、同様の傾向は、ホルツバウアーの《ギュンター・フォン・シュヴァルツブルク》にも認められ、彼が、かつてマンハイムで接したオペラを思い出しつつ参考にした可能性は高いものと思われる。このオペラが《イドメネオ》に影響したと考えられる諸点についてはCornellson 1992bを参照のこと。
- 23) ベーマーによれば、《テレマーコ》は第7書に基づく(176)。《イドメネオ》は第5書で語られる物語である(cf. クラマー 1989)。
- 24) ベーマーによるゼリマン伯爵のリブレットの選択についての説明は174fを参照。なお、トラエッタのオペラは1777年3月15日、ロンドンのキングス劇場で初演された。トラエッタが作曲した台本を作曲しなおした点は、かつての《イッポリートとアリーチャ》を思い出させることをベーマーは指摘している(175)。ところで、この《イッポリートとアリーチャ》は、ペルグラン台本のトラジェディ・リリック『イッポリートとアリシー Hippolyte et Aricie』(ラモー作曲により1733年初演)に基づくものだが、その点では、本文でこの後に触れる《イドメネオ》と《イドメネオ》との関係を彷彿させる。
- 25) ダンシェの台本は、カンπρα(André Campra, 1660-1744)の作曲により、1712年1月12

- 日にパリのオペラ座で初演された。なお、レオポルト・モーツァルトがミュンヘンに出た息子に宛てて書いた 1780 年 11 月 11 日付の手紙には「本 Buch」と「草案 Plan」を返送する旨が記してあるが、これらはミュンヘンのゼーアウ伯爵から届けられたダンシェの台本とイタリア・オペラへの改作の指示書を指すものと考えられている。ハーツ 1989 やクラマー 1989 を参照のこと。
- 26) 具体的な指示についてはハーツ 1989 を参照のこと。なお、この点での《ルーチョ・シッラ》との比較も興味深いだろう。《イドメネオ》の題材が《テレマーコ》と関連していたように、こちらも《ミトリダーテ》と関連する内容で新作台本だが、ミラノは劇場付き詩人のガメツラ執筆の台本をザルツブルクに送ってきたのであり、モーツァルトは台本の成立に関与する立場にはなかった。それを端的に示すのが、メタスタージョがガメツラの台本に修正を加えたことにより、モーツァルトが作曲をしなすなければならなかったという事実である。
- 27) もっとも、1782 年の謝肉祭オペラがメタスタージョ台本によるサリエリ作曲の《セミラーミデ》という、《テレマーコ》や《イドメネオ》とは路線の異なるオペラとなった理由については、《イドメネオ》の評価と関連するテーマとして考察できるテーマといえる。

参考文献

- ・基礎資料
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Il re pastore*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 9, Vorgelegt von Pierluigi Petrobelli und Wolfgang Rehm, Kassel / Basel / London / New York: Bärenreiter, 1985. [NMA a と略記]
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 11, Vorgelegt von Daniel Hertz, Kassel / Basel / London / New York: Bärenreiter, 1972. [NMA b 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)
- アンガーミュラー, ルドルフ 1991 『モーツァルトのオペラ』音楽之友社。
- Böhmer, Karl. 1999 *W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München*, Tutzing: H. Schneider.
- Corneilson, Paul. 1992a "Die Oper am kurfürstlichen Hof zu Mannheim," in Ludwig Finscher (hrsg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim: J & J Verlag, 113-129.
- Corneilson, Paul. 1992b *Opera at Mannheim, 1770-1778*, Dissertation, Chapel Hill.
- Corneilson, Paul. 1994 "The Case of J. C. Bach's *Lucio Silla*," in *The Journal of Musicology*, Vol. XII, No. 2: 206-218.
- 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.
- ハーツ, ダニエル 1989 「モーツァルトの《イドメネオ》その成立と初演」『モーツァルト: イドメネオ』(名作オペラブックス 30), 音楽之友社, 183-196。
- クラマー, クルト 1989 「モーツァルトの《イドメネオ》の台本: 原資料と神話の改作」『モーツ

- アルト：イドメネオ』(名作オペラボックス 30), 音楽之友社, 135-182。
- 松田聡 2011 「《ツァイーデ》と『セビーリヤの理髪師』—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。
- 松田聡 2014 「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—」, 『大分大学教育福祉科学部研究紀要』, 36-1: 11-25。
- 西川尚生 2005 『モーツァルト』音楽之友社。
- Pelker, Bärbel. 1992 "Theateraufführungen und musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim: Eine Chronik der Jahre 1742-1777," in Ludwig Finscher (hrsg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim: J & J Verlag, 219-259.
- Rice, John A. 2009 *Mozart on the Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sadgorski, Daniela 2010, *Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenhof 1753-1772*, München: Herbert Utz.
- 戸口幸策 1995 『オペラの誕生』東京書籍。
- 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 (2)

—A Consideration on the Genesis of *Idomeneo*—

MATSUDA, Satoshi

Abstract

In this paper, I investigated the relationship of Mozart (1756-1791) and the performances of operas at the Court-Theatres of Mannheim and Munich in order to pursue the reason why he was commissioned the composition of *Idomeneo* in 1780, and why this work was conceived as a so-called "reformatory opera".

【 Key words 】 Mozart, *Il re pastore*, *Idomeneo*, Munich, the Performances of Operas