

# モーツァルトのオペラ創作とザルツブルク

— 《シピオーネの夢》 に着手するまで —

松田 聡

The Relationship between Mozart and Salzburg

— A Consideration on the Background of the Composition of *Il sogno di Scipione* —

MATSUDA, Satoshi

大分大学教育学部研究紀要 第39巻第1号

2017年9月 別刷

Reprinted From

THE RESEARCH BULLETIN OF THE

FACULTY OF EDUCATION

OITA UNIVERSITY

Vol. 39, No. 1, September 2017

OITA, JAPAN

## モーツァルトのオペラ創作とザルツブルク

— 《シピオーネの夢》に着手するまで—

松 田 聡\*

【要 旨】 モーツァルトの《シピオーネの夢》は、元来、ザルツブルク大司教シュラッテンバッハの聖職者叙階 50 周年の祝典のためのオペラとして 1771 年に作曲されたものの、大司教死去により、翌 72 年に後任のコロレード就任の祝典に転用された、とするのが現在の定説である。本稿では、それを踏まえつつ、モーツァルトが同作品を作曲した背景を、そこにいたるまでの作曲家とザルツブルクにおけるイタリア・オペラ等の劇音楽との関わりを観点として考察した。モーツァルトは 1767 年に宗教的ジングシュピールと学校劇の作曲によりオペラ創作を開始したが、その取り組みは、当時のザルツブルクがちょうど、宮廷楽長エーベルリンが 1762 年に死去した後の代替わりの時期にあったことと結びついている。1767 年以降の同地では、その 2 ジャンルについては、アードルガッサーとミヒヤエル・ハイドンが中心的な作曲家となるが、イタリア・オペラの作曲がなされた形跡はない。その中で、この分野に最も密接に関わったとみられるのが、モーツァルトである。1771 年に彼が祝典オペラを作曲したのも、その点からすれば、きわめて順当なことだったと考えられる。続くコロレード時代、モーツァルトはなかなかオペラ創作の機会が与えられなかったが、シュラッテンバッハ時代は、それとはかなり異なる境遇にあったことが、ここからうかがえる。

【キーワード】 モーツァルト 《シピオーネの夢》 ザルツブルク シュラッテンバッハ コロレード エーベルリン アードルガッサー ミヒヤエル・ハイドン

### 序

モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) の最初のオペラ作品は、「新全集」の分類に従えば、1767 年 5 月初演の《アポロとヒアチントゥス Apollo et Hyacinthus》K. 38 となるが、作品の実質からすれば、むしろ、その 2 ヶ月前に初演された《第一戒律の責務 Die Schuldigkeit des Ersten Gebots》K. 35 を挙げるべきであろう。いずれも、当時のザルツブルク固有の慣習と結びついた特殊なジャンルの作品であり、11 歳のモーツァルトは、まず、そ

---

平成 29 年 5 月 31 日受理

\*まつだ・さとし 大分大学教育学部芸術・保健体育教育講座 (音楽学)

これらの作曲をもってオペラ創作を開始したのだった。

その後、作曲家は、当時、より一般的だったイタリア・オペラを中心に、創作活動を続けていく。ただし、その主要な舞台はザルツブルクではない。25歳でウィーンに移住するまでの間に、3幕ものの本格的なオペラ・セリア3作とオペラ・ブッフア2作が、ミラノ、ウィーン、ミュンヘンで作曲された一方で<sup>2)</sup>、故郷で完成されたのは、1767年の2作品の後は、《シピオーネの夢 *Il sogno di Scipione*》K. 126 (1772年)と《牧人の王 *Il re pastore*》K. 208 (1775年)という、2つの小規模な作品にとどまっているのである<sup>3)</sup>。

この時代のオペラ創作は、基本的には依頼に応じてなされるものだったから、ここからは、ザルツブルクがモーツァルトに作曲の機会を十分には与えなかった状況がうかがえるようである。実際、1772年3月にコロレド (*Hieronymus Graf von Colloredo*, 1732-1812)が大司教になった後については、そのことの指摘がこれまでもなされている<sup>4)</sup>。筆者はそれを踏まえて、この時期、むしろ、ミュンヘンがモーツァルトのオペラ創作にとって大きな役割を果たしていたことに着目し、当地のオペラ公演と作曲家との関わりについて、本誌掲載の2つの拙稿 (松田 2014, 及び松田 2016) で論じたのだった。また、その2本目の中では、《牧人の王》の成立に関する簡単な考察も行った。

本稿では、以上の議論を発展させるため、コロレドが就任する前の、シュラッテンバッハ (*Siegmund III. Graf von Schrattenbach*, 1698-1771)が大司教だった時期に目を転じ、とくに、モーツァルトが《シピオーネの夢》を作曲した背景について考察する。このオペラは、元来、シュラッテンバッハの聖職者叙階50周年の祝典のためのオペラとして1771年に作曲されたが、大司教死去により、翌72年に後任のコロレド就任の祝典の際に転用された、とするのが現在の定説である。本稿では、この定説に従いつつ、そのような機会のためのオペラを作曲したのがモーツァルトであったという事実そのものに着目し、そこにいたるまでの作曲家とザルツブルクとの関係を探ることとしたい。それを通じて、シュラッテンバッハ時代にモーツァルトが置かれた境遇が、コロレド時代とはいかに異なっていたのかを浮き彫りにするのが、本稿の目的である。まず、次節において、《シピオーネの夢》の成立に関する現在の理解を整理し、具体的な問題設定を行おう。

## Ⅰ 《シピオーネの夢》の成立事情と本稿の問題設定

《シピオーネの夢》は成立に関連する資料がきわめて乏しく、その点については、同じ時期にミラノで作曲された《ポントの王ミトリダーテ *Mitridate, re di Ponto*》K. 87 (74a) (1770年)や《アルバのアスカーニョ *Ascanio in Alba*》K. 111 (1771年)、《ルーチョ・シッラ *Lucio Silla*》K. 135 (1772年)とは対照的である。これらの作品に関しては、作曲や初演の様子をモーツァルト父子がイタリアから故郷に書き送った手紙が、現在、基礎的な資料となっているが、ザルツブルクで作曲された《シピオーネの夢》については、書簡での言及が一切ない (これは、他に同地で成立した《第一戒律の責務》、《アポロとヒアチントゥス》、《牧人の王》にも当てはまることである)。自筆総譜は残されているものの、表紙に記された「1772」という、レオポルトの筆跡と推定される数字が、わずかに作曲あるいは初演の年を示しているだけである (cf. NMA-2: d/3f)。さらに、初演の際に印刷される台本 (オリジナル・リブレット) もなく、この作品の初演に明示的に言及した同時代の資料もない<sup>5)</sup>。

文献上、初めて《シピオーネの夢》が言及されるのは、モーツァルトの没後、1793年に出版されたシュリヒテグロルによる『故人略伝』の中のことで、そこでは「1772年のザルツブルク新大司教選出に際しては、彼はセレナータ《シピオーネの夢》を作曲した」（高野 1992: 25）とある。この理解が、その後の伝記類に引き継がれ、ケッヘルも、1772年3月の作曲と推定し、126の番号を付けて作品目録に記載したのであった（Köchel 1862: 127ff）。

これに根本的な変更をもたらしたのが、「新全集」での校訂者、レーデラーである（以下、NMA-1: VIIff 参照）。彼は、この作品の終結に置かれたリチェンツァにおいて、「ジローラモ Girolamo（ヒエロニムス Hieronymus のイタリア語名）」という、大司教コロレードに言及した歌詞の箇所が、モーツァルトの自筆譜では、最初は前任の大司教シュラッテンバッハを指す「シジスモンド Sigismondo（ジークムント Siegmund のイタリア語名）」と書かれていたという事実を発見した。そして、そこから、《シピオーネの夢》が元来は、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周年の記念式典のために作曲されたものの、それが執り行われる1ヶ月前に大司教が急逝し、代替わりが生じたため、急遽、コロレードのための作品に仕立て直されたものと推測したのである<sup>6)</sup>。

この発見は、また、《シピオーネの夢》の作曲時期の推定に変更をもたらすものでもある。まずは、1771年12月16日にシュラッテンバッハが亡くなる前に手がけられていたことが確実であるが、その前日にモーツァルトが「第2回イタリア旅行」からザルツブルクに戻ったばかりであったことなどを踏まえ、レーデラーは、同作品が作曲された時期を、「第1回イタリア旅行」と2回目のそれとに挟まれた1771年4月から8月までの間のザルツブルク在任期間へと移したのである<sup>7)</sup>。ケッヘルの推定より半年から1年ほど早くなり、126というケッヘル番号はもはや不正確であるとレーデラーは指摘している。

このレーデラーの説は説得力があり、先に触れたように、もはや定説といってよい。本稿でも、基本的にはこの説に則る。むしろ、ここで注目するのは、これまで《シピオーネの夢》の成立に関して、いつ、何のために作曲されたのか、という点の追究がなされてきた反面、なぜモーツァルトが作曲したのか、が問われてこなかったことである。以上にみたように、このオペラの作曲の経緯を伝える資料は存在せず、その点も不明確である。しかしながら、これまでの研究からは、それに関する問題関心はうかがえない<sup>8)</sup>。

もともと、これは、この作品に限ったことではなく、筆者は拙稿においても、《牧人の王》に関して同様の指摘を行っている（松田 2016: 302）。ただし、ここでは、コロレード時代になって、モーツァルト以外の作曲家が優先的にオペラの作曲を任せられるようになったとする西川の研究（西川 2006: 118）を引いて、そのような問題提起をしたのであった。序で触れたように、モーツァルトにオペラ創作の機会を十分に与えないような状況があったことが、すでに指摘されており、拙稿においては、それを援用して、《牧人の王》の作曲を「例外的な取り組み」と位置づけることから考察を始めることができたのである。それに対して、《シピオーネの夢》の成立と関係する、シュラッテンバッハ時代におけるザルツブルクの状況は、必ずしも明確にされていない。したがって、この作品の作曲については、むしろ、どのような位置づけが可能なのかを明らかにすること自体が、考察の目的となる。

そのような目的の下、以下において、まず、IIでシュラッテンバッハ時代のザルツブルクにおけるイタリア・オペラの上演について大きくまとめ、次に、IIIにおいて、モーツァルトも1767年に作曲に携わった、ザルツブルク固有の劇音楽のジャンルである宗教的ジグシュピー

ルと学校劇についても見たうえで、IVで、イタリア・オペラの分野でのモーツァルトとザルツブルクとの関係について考察し、《シピオーネの夢》への取り組みと結びつけることとする。

## II シュラッテンバッハ時代のザルツブルクにおけるイタリア・オペラ

アイゼンは、18世紀半ばから後半にかけてのザルツブルクにおける音楽の状況について概説する中で、イタリア・オペラの作曲に関して、「当時のザルツブルクにおいて、イタリア・オペラはほとんど作曲されていなかった分野であった」（アイゼン 1996: 195）と指摘し、上演については、次のように言っている。

大司教シュラッテンバッハはイタリア・オペラの擁護者であったといわれるが、その種の作品が当時のザルツブルクで頻りに上演されたことを示唆する資料はほとんどなく、[...]半ダースほどのオペラ台本が残されているにすぎない。(196)

このような、当時のザルツブルクではイタリア・オペラの上演が活発でなかった、という理解を前提にし、筆者は拙稿において、モーツァルトのオペラ創作にとって大きな意味を持つべき都市がミュンヘンであったことを指摘したのだが（松田 2014: 13）、ここでは、ザルツブルクの状況について、より詳しく検討することにしよう。アイゼンが、ザルツブルクにおけるイタリア・オペラの上演についてより詳しく論じた、別の論考（Eisen 1995）等に基づき、シュラッテンバッハが大司教に就任した1753年12月から亡くなる71年12月までの間、記録から確かめられるオペラ上演をまとめたのが表1である<sup>9)</sup>。

表1：シュラッテンバッハ時代（1753-1771）のザルツブルクにおけるイタリア・オペラ

番号	上演年月日	タイトル	作曲者	新作	台本
1	1756	Leucippo	Hasse		○
2	1756	La maestra	Cochi		○
3	1759	Il Demofonte	Eberlin	○	○
4	1760	Il Demetrio	Eberlin	○	○
5	1761/12	L' Ipermestra	Eberlin	○	○
6	1763	L' Ipermestra	Eberlin		
7	1764/12	L' Adriano in Siria	?		○
8	1765/7	?	?		
9	1765 (/12/22)	Vologeso	Sarti		○
10	1766	Vologeso	Sarti		○
11	1766(/4/7)	La Nitteti	Adlgasser	○	○
12	1766/12/21	Li tre gobbi rivali per amore	?		
13	1767/3/1	Vologeso	Sarti		
14	1768(/5/1)	La Nitteti	Adlgasser		○
15	1768/5/9	Olimpiade	Sacchini		○
16	1769	La finta semplice	Mozart		○

12の台本が残されているから、「半ダース」ではなく、まさしく1ダースだが、18年という期間を考えれば、たしかに頻繁な上演を示すものではないだろう。台本がなく、他の記録から確認される上演を含めても、全部で16を数えるだけであり、1年に1回未満の頻度である。また、ザルツブルクで作曲された新作は4作であり、「ほとんど作曲されていなかった」という状況がうかがえそうである。

とはいえ、これは、あくまでも記録に残る限りでの一覧であるから、当然のこと、実際の上演がより多かった可能性のある点には注意しなくてはならない。以下、それにも留意しつつ、まずは、この表から何が読み取れるのか、考察することとしよう。ところで、1754～58年の5年間は、56年に2つの上演が認められるのみで、あとの13年間の14回とは著しく対比的である。これが上演の実態の変化を示すのか、記録の残存状況の違いを示すのかは、にわかに判断できないので、以下、基本的に1759年以降を対象を絞ることとする。

まず、全体を概観しよう。13年間に14回というのは、年に1回程度の割合を示す上演の回数であるが、実際、その期間の半分に近い6年間(1759, 60, 61, 63, 64, 69年)は、1回の上演が記録されている。上演の記録がないのは3年間(1762, 70, 71年)である。シュラッテンバッハ時代最後の2年間がここに含まれることには、注意が必要だろう。残りの4年間(1765, 66, 67, 68年)は複数の上演があるが、多くても1766年の3回である。この13年間については、かなり満遍なく上演の記録が残されているといえるだろう。

ジャンルに目を向けると、ほとんどがオペラ・セリアであり、オペラ・ブッフアに分類されるものは、上演内容が不明な8以外では、インテルメッツォ《恋人をめぐって張り合う3人のせむし *Li tre gobbi rivali per amore*》と、ドラマ・ジョコーソ《ラ・フィンタ・センプリーチェ *La finta semplice*》の2作のみである。インテルメッツォは台本が残されておらず、1766年12月21日の上演は宮廷の日誌から確かめられるが(cf. NMA-3: XII)、そこでは、大司教就任記念日の祝典として、イタリアの劇団によって上演されたことが記されており、ザルツブルクの宮廷の歌手たちが演じたわけではない。《ラ・フィンタ・センプリーチェ》は、上演の前年、モーツァルトがウィーンで作曲したオペラであるが、このように、ザルツブルクの音楽家が他所で作った作品が上演されたというのは、記録される限り、これが唯一である。

一方、オペラ・セリアは、残り11回の上演で9作が上演されている。オペラ・ブッフアの上演については、上記のように、それぞれの事情が考えられることから、オペラ・セリアを舞台にかけるのが基本であったとみることができよう。9つの作品の中では、《ヴォロジェーゾ *Vologeso*》のみがツェーノ(Apostolo Zeno, 1669-1750)の台本によるオペラであり、残り8作はメタスタージョ(Pietro Metastasio, 1698-1782)の台本によっている。これについては、当時の多くの宮廷オペラの傾向と軌を一にしているといえる。

目を引くのが、1759～61年の3年間に、連続してエーベルリン(Johann Ernst Eberlin, 1702-1762)の新作が発表されていることである。1749年以来、宮廷楽長の身分にあったエーベルリンは、とりわけ教会音楽の分野で膨大な作品を残しているが、イタリア・オペラについては、これらの3作以前に作曲したという記録はない(以下、ザルツブルクの作曲家についての情報は、基本的にNew Groveによる)。単に記録が残っていないだけかもしれないが、シュラッテンバッハが、大司教となって5年目に楽長に新たな職務を与えた可能性を考えてもよからう。1761年の《イペルメストラ *L' Ipermestra*》は12月に上演されており、大司教就任記念日のためのオペラと推測される。一方、1759年の《デモフォオンテ *Demofonte*》の台本に



は、大司教就任記念日のための上演との記載があるということだから、逆に、12月の上演が推測される。楽長の立場にある作曲家が、領主の聖名祝日や謝肉祭といった機会に毎年、コンスタントにオペラを作曲するのは、当時、よくあったことである。したがって、1760年の《デメトリオ Demetrio》も同じ目的の作曲であったとみても、特に強引ではあるまい。

このようなオペラの作曲が3年で途絶えたのは、1762年6月にエーベルリンが死去したためである。この年、オペラが上演されなかったとすれば、後任の楽長が定まっていなかったことに原因を求められよう。人事は翌1763年2月に決定し、新楽長にはロッシ（Giuseppe Lolli, 1701-1778）が就いた。ただし、オペラに関して、彼が前任者の後を継いだということはなかったようである。というのも、ロッシのオペラは一切知られておらず、1763年には、エーベルリンの最後のオペラ《イペルメストラ》が再演されているからである。

1764年からは移入作の上演が記録されるようになり、当地オリジナルのオペラが作られるのは、1766年4月に上演されたアードルガッサー（Anton Cajetan Adlgasser, 1729-1777）の《ニッターティ La Nitteti》まで待たなくてはならないが、このオペラの成立も、エーベルリン亡き後の状況と関係しているものと考えられる。宮廷オルガン奏者のアードルガッサーは、エーベルリンの実質的な後継者と見なされる音楽家であり、大司教は1764年に彼をイタリア留学に送った。35歳のアードルガッサーは、すでにイタリア・オペラ以外の分野では多くの作曲をしているから、この時点での留学は、エーベルリン同様にオペラを担うのを期待してのことであったとみられる。《ニッターティ》は留学から帰ってほどなく発表された、彼の最初のイタリア・オペラと目される作品であり、勉学の成果を示す意味合いがあったと考えられよう。

しかしながら、その彼についても、それ以降のオペラ作品は知られていない。1777年に亡くなるまでの10年余の間、確かめられる限りにおいて、再びイタリア・オペラの作曲に携わることがなかったのである。とりわけ、シュラッテンバッハ時代には、他の作曲家の作曲を伝える資料も残っていないから、その最後の5年間は新作の「空白期間」となっている。

さて、この時期のモーツァルトだが、彼はエーベルリンが世を去った1年後の1763年6月に、いわゆる「西方大旅行」に出発し、3年半後に故郷に戻るまでの間に、オペラを作曲できる技量を身に付けるにいった。彼のオペラ創作と直接に関わるのは、エーベルリン没後の状況ということになる。時間関係を確認すれば、アードルガッサーの《ニッターティ》が初演された7ヶ月後の1766年11月末にモーツァルトはザルツブルクに帰り、翌年の3月と5月、本稿冒頭で触れた《第一戒律の責務》と《アポロとヒアチントゥス》を作曲している。つまり、ちょうど、上に言う「空白期間」の初めの時期にオペラ創作を始めたことになる。そして、その次にザルツブルクでオペラを作曲したのが1771年の《シピオーネの夢》である。

拙稿（松田 2016）で触れたように、その後、コロレド時代になってからは、新たに楽長となったフィスキエッティが1773～75年、3年連続でオペラを作曲した。拙稿では、その3年目の1775年、モーツァルトもようやく《牧人の王》を作曲できた点に着目したのだが、ここでは、そのような楽長の作曲状況が、シュラッテンバッハ時代では、エーベルリンが楽長だった最後の3年間と似ている一方で、その後、とりわけ、コロレド時代に移る直前の5年間については、記録に残る限りでは、かなり異なっていることが注目される。

本当にアードルガッサーやほかの作曲家がイタリア・オペラの分野で何も作曲しなかったのか、確かめるすべもないが、ともかくこの分野では、エーベルリンやフィスキエッティに相当する中心的作曲家の存在をうかがうことができない。しかしながら、モーツァルトが1767年

に作曲した劇音楽のジャンルでは、その存在を指摘することができる。結論を先取りすれば、アードルガッサーとミヒャエル・ハイドン (Michael Haydn, 1737-1806) の2人であるが、この状況を押さえておくことも、ザルツブルクとモーツァルトの関わり方を考察する上で必要となる。次節において、それを行おう。

### III 宗教的ジングシュピールと学校劇

#### 1 宗教的ジングシュピール

1767年3月に初演された宗教的ジングシュピール《第一戒律の責務》は、「新全集」では「第1シリーズ：宗教的声楽作品」の中の「第4作品群：オラトリオ、宗教的ジングシュピール、カンタータ」に分類されており、「第2シリーズ：舞台作品」の中の「第5作品群：オペラとジングシュピール」に収められる作品とは大きく区別されている。しかしながら、レチタティーヴォと番号曲から構成され、歌手が登場人物たちを演じていく表現形態には、とくにオペラと異なるところがあるわけではない<sup>10)</sup>。モーツァルトのオペラ創作をたどる上では、この作品を出発点とみなすのが妥当であろう<sup>11)</sup>。

ザルツブルクにおいて、四旬節に宗教的ジングシュピールを上演するのは、以前からの慣習であった。しかしながら、《第一戒律の責務》は、第1部をモーツァルト、第2部をハイドン、第3部をアードルガッサーが作曲するという、3人の合作である点に著しい特徴があり、これ以降、それが引き継がれることになった<sup>12)</sup>。担当者決定のプロセスは不明だが、宮廷オルガン奏者のアードルガッサーは、これまでもこのジャンルの作曲をしたことがあり、先に説明したように、前年の1766年4月にはイタリア・オペラ《ニッテータィ》も発表しているから、作曲に加わっているのは、とくに不思議ではない。ハイドンは、1763年に宮廷楽師長としてザルツブルクに移ってきた作曲家だが、実のところ、彼も、同じ66年4月に自身初の大規模な劇音楽となる《花嫁としてのレベッカ *Rebekka als Braut*》を発表しており、アードルガッサーに次ぐ立場にいたと捉えることができよう。

このように、《第一戒律の責務》の作曲家3人のうち2人は、宮廷楽団の要職にあり、同時期に、それぞれ初のイタリア・オペラ、あるいは劇音楽を発表したばかりの音楽家であった。そのような2人が揃うことによって、合作による宗教的ジングシュピールという新たな試みが実現できるようになったとみても差し支えあるまい。そして、その後も、シュラッテンバッハが死去するまで、同様の作品がザルツブルクでは四旬節で上演され続けたのだが、必ずアードルガッサーとハイドンがその作曲に加わっている。2人それぞれの作品目録 (Catanzaro and Rainer 2000, 及び Sherman and Thomas 1993) 等に基づき、それらの作品を次ページの表2にまとめたが、ここからは、作曲を担当する特定の「3人目」の存在は認めがたく、このジャンルを2人が支えたことがうかがえよう。

合作の宗教的ジングシュピールの第1作に当たる《第一戒律の責務》は、その2人に加え、1766年11月に「西方大旅行」から戻ってきたばかりのモーツァルトが作曲を担当した。大規模な劇音楽の作曲の経験もない11歳の少年が、四旬節の宗教的ジングシュピールを任せられたことになるが、このような「冒険」が可能であったのも、第2, 3部を、当時のザルツブルクで最も信頼できる2人の作曲家に担わせていたから、とみる見方も必要であろう。モーツァルト初のオペラ作曲は、ちょうど、そのような新たな試みが開始される時期であったからこそ



なされえた、とも考えることができるのである。

表 2 : 1767～1771 年の四旬節にザルツブルクで上演された宗教的ジングシュピール

年	タイトル	作曲者		
		第 1 部	第 2 部	第 3 部
1767	Die Schuldigkeit des Ersten Gebots	Mozart	Haydn	Adlgasser
1768	Der Kampf der Busse und Bekehrung	Adlgasser	Haydn	Westermeyer
1769	Des Kaiser Constantin I. Feldzug und Sieg	Adlgasser	Scheicher	Haydn
1770	Drei Beispiele wahrhafter Busse	Adlgasser	Haydn	Griner
1771	Die Menschliche Wanderschaft	Adlgasser	Haydn	Griner

その後、モーツァルトは、このジャンルの作曲には加わらなかったのだが、これは、翌年から 1771 年までの間、彼が四旬節の期間にザルツブルクにいたことがほとんどなかったことも背景にあらう。1769 年のみが例外だが、この年も、2 月 8 日の四旬節開始のほぼ 1 ヶ月前、1 月 5 日に、ようやく「第 2 回ウィーン旅行」から戻っているのも、そのときにはすでに担当者が決まっていたものと推測しても差し支えなからう。

## 2 学校劇

《第一戒律の責務》初演の 2 ヶ月後、《アポロとヒアチントゥス》が、ザルツブルク大学の講堂で、ギムナジウムの文章論クラスの生徒たちにより、ラテン語悲劇『クロエソスの慈悲 *Clementia Croesi*』の幕間劇として初演された。このようなラテン語による劇（学校劇）の上演も当地の伝統であり、通常は、音楽を伴う劇も併せて披露された<sup>13)</sup>（以下、このジャンルについての記述は主に Boberski 1978 に基づく）。学校劇は、学年度末に上演される「修了劇（*Finalkmödie*）」と、大学の教員の視察の際に各クラスが上演するものと分類される。

修了劇は、毎年、通常 8 月末に上演され、1761 年まではエーベルリンが、62 年、彼が死去した後はアードルガッサーが担当してきた。1767 年の修了劇もアードルガッサーの作曲である（以下、1767～71 年の学校劇については、次ページの表 3 参照。この表も、Boberski 1978 の情報をもとにまとめた）。

一方、それ以外の学校劇は、上演時期や担当のクラスが年によって異なる。1767 年では、2 月 25 日に詩論クラス、5 月 13 日に文章論クラス、6 月 26 日に文法論クラスの学校劇が上演され、それぞれ、作曲をハイドン、モーツァルト、グリナー（Joseph Griner, 1738-1800）が担当した<sup>14)</sup>。実のところ、モーツァルト以外の 2 人も、学校劇の作曲はこの年が初めてであり、この点で、同じ年の宗教的ジングシュピールの場合と似たような状況が指摘できる。そして、こちらについても、翌年以降は、アードルガッサーとハイドンの 2 人が担当していくこととなった。1768、69 年はアードルガッサーが修了劇、ハイドンが詩論クラスの学校劇を作曲し、1770、71 年はハイドンが担当した修了劇のみが上演されたのである。

それに対してモーツァルトは、宗教的ジングシュピールと同様に、1768 年以降、このジャンルの作曲にも関わっていないが、少なくとも、1768 年と 70 年については、1 年を通してザルツブルク不在であったことが、その理由とならう。残りの 2 年のうち、1771 年は 3 月末から 8 月中旬まで故郷にいたが、すでに《シピオーネの夢》に取り組んでいた。1769 年については特

に理由が見当たらないが、少なくとも、宗教的ジグシユピールのように「3人目」が常に必要だというわけでもないから、単に、前年と同様、2つの公演のための作曲をハイドンとアードルガッサーが担当しただけのこととして捉えることもできよう。

表 3：1767～1771年にザルツブルクで上演された学校劇

年	日付	種類	タイトル	作曲者
1767	2/25	Poetae	Pietas in hostem	Haydn
	5/13	Syntaxistae	Clementia Croesi	Mozart
	6/26	Grammatistae	Fides victrix	Griner
	8/28	Finalkomödie	Hannibal capuanae urbis hospes	Adlgasser
1768	4/27	Poetae	Pietas conjugalis in Sigismundo et Maris	Haydn
	8/30	Finalkomödie	Clementia Theodosii	Adlgasser
1769	6/12	Poetae	Pietas in impium	Haydn
	9/1	Finalkomödie	Synorix et Camma	Adlgasser
1770	8/31	Finalkomödie	Pietas christiana	Haydn
1771	8/8	Finalkomödie	Pietas in patriam	Haydn

#### IV モーツァルトとイタリア・オペラとの関わり

ザルツブルクではシュラッテンバッハ時代の最後の5年間、イタリア・オペラ以外の劇音楽の分野において、アードルガッサーとハイドンが中心的役割を担った。しかしながら、この2人も、その期間のイタリア・オペラの分野での創作は知られていない。さらに、オペラのみならず、単独のイタリア語アリアの作曲も伝えられない。2人とも、他ジャンルの作品については、資料が比較的、豊富に残されているから、実際に作曲がなされなかった可能性が高いものと考えられる。そして、その点において大きく異なるのが、モーツァルトである。彼はその期間、2つのリチェンツァを書き、また、ウィーンで作曲したオペラ・ブッフアがザルツブルクで上演されたのである。それらについて、簡単にたどろう。

まず、「西方大旅行」からの帰還後、最初に作曲したのがリチェンツァ《務めが我を強いる今こそ／かくも偉大なるジギスメントの事蹟にして Or che il dover / Tali e cotanti sono》K. 36 (33i)である。これは1766年12月21日、大司教の叙階の記念日に歌われた。リチェンツァとは、通常、オペラの上演の後に付加される、領主等への表敬の意味を込めたレチタティーヴォとアリアからなる楽曲であり、この曲の場合は《恋人をめぐって張り合う3人のせむし》(表1の12)の後に披露されている<sup>15)</sup>。旅行からザルツブルクに戻ったのが11月29日のことから、さっそく、3週間後の大きな機会のために、11歳を前にしたモーツァルトが作曲を任せられたことになる。旅行中の少年の成長ぶりを知りたい大司教と、アピールしたい父親それぞれの思惑が一致した、ということであろうか。テノールによって歌われ、トランペットとティンパニを含むオーケストラが伴奏する、この祝祭的なリチェンツァが、大司教の期待に十分に答えるものであったことは、モーツァルトがこの後、《第一戒律の責務》第1部の作曲をすることとなったことからうかがうことができる。

そして、モーツァルトは、大司教のためのリチェンツァが歌われる次の機会にも、作曲を担当することとなった。翌1767年3月1日、大司教の誕生日（2月28日）を祝って《ヴォロジエーズ》が上演された際（表1の13）に、新たなリチェンツァ、《夫婦のベレニーチェとヴォロジエーズには／この日昇る陽よ A Berenice e Vologeso sposi / Sol nascente in questo giorno》K. 70 (61c) が披露されたのである<sup>16)</sup>。前作と対照的な、ソプラノの歌う軽やかで、華やかなコロラトゥーラも特徴的なこのリチェンツァは、少年の作曲の幅広さをも伝えるものとなったはずである。

モーツァルトが作曲したリチェンツァは、《シピオーネの夢》の終結部分を除けば、これら2曲のみである。その後、リチェンツァを作曲していない理由については、少なくともシュラッテンバッハ時代に関しては、先の宗教的ジングシュピールや学校劇と同様に考えることができよう。1771年まで、叙階記念日にはことごとく旅行中であった。大司教の誕生日にザルツブルクにいたのも1769年のみだが、この年は四旬節の最中であったから、リチェンツァを伴うようなオペラ上演はなかったものと思われる。

最後に、《ラ・フィンタ・センブリーチェ》の上演だが、この、モーツァルトの最初のイタリア・オペラは、「第2回ウィーン旅行」の際に皇帝ヨーゼフ二世の発案で作曲された。しかしながら、宮廷劇場の公演を担っていた興行師アフリジョの思惑により、当地での初演はならなかった。そのオペラ・ブッフアが1769年にザルツブルクで上演されたのである。

そもそも、表1に示したオペラの上演記録のうち、「西方大旅行」以降でモーツァルトがザルツブルクにいる期間のものは3つだけ（12, 13, 16）なのだが、いずれもモーツァルトが関わっていた（12と13ではリチェンツァが歌われ、16は、彼自身が作曲したオペラ・ブッフアである）。上に、モーツァルトが1766～67年だけリチェンツァの作曲に関わった点について、宗教的ジングシュピールや学校劇と同様の事情が認められることを指摘したが、逆に言えば、ザルツブルクにいる間は、イタリア・オペラにせよ、その他の劇音楽のジャンルにせよ、モーツァルトは常に密接に、その公演と関わったことになる。少なくともこれは、ザルツブルクが作曲家に機会を与えなかったというような状況ではない。

特にイタリア・オペラの分野について、アードルガッサーやハイドンとの明らかな違いが重要である。モーツァルトの2つのリチェンツァが披露された際には、その2人を含む他の作曲家には作曲の機会が与えられなかったのであり、また、ウィーンで作曲したオペラが早速、舞台にかけられるというのも、モーツァルトだけが経験できたことだった。1767年以降の「空白期間」において、ザルツブルクで新たにイタリア・オペラを作曲する立場への最短距離にモーツァルトがいたとみても問題なからう。

とはいえ、1769年の時点で、モーツァルトもまだオペラ・セリアの作曲経験がなかった。そのジャンルでの彼の最初の作品は、翌年、「第1回イタリア旅行」の途上において、ミラノの大公家宮廷劇場のために作曲された《ポントの王ミトリダーテ》である。その成功が《アルバのアスカーニョ》や《ルーチョ・シッラ》の依頼をもたらし、2回目、3回目のイタリア旅行へとつながっていく。そのような、国外での自由な活動を許可したシュラッテンバッハの寛大さが、コロレドの厳しい対応との対比でよく語られるが、こと「第1回イタリア旅行」については、1764年にアードルガッサーをイタリアに行かせたのと同様の、大司教の意図をくみ取ることにも可能だろう。つまり、今後のザルツブルクにおけるイタリア・オペラを背負っていくべき作曲家に経験を積ませる意図である<sup>17)</sup>。

そのモーツァルトは、旅行中に大公家宮廷劇場で新作のオペラ・セリアを発表するという、誰の予想をも超えるような成果を挙げた。帰還した若い作曲家が、大司教の聖職叙階 50 周年の祝典オペラを担当したのは、以上のような状況のもとでは、きわめて順当なことであったとみることができるのである。

## 結び

シュラッテンバッハのための最初のイタリア・オペラとなるべきだった《シピオーネの夢》は、結局はコロレドのための最初のオペラとなった。そのコロレドは、しかし、その後、モーツァルトにこの分野の作曲をさせようとせず、もっぱら、新たに楽長に登用したフィスキエッティにその機会を与えた。この状況がモーツァルトにとっては、まさに屈辱的なものだっただろうとする西川の指摘は、正鵠を射ていよう。

本稿で論じたのは、それを補強する状況でもある。シュラッテンバッハ時代は、まさしく、それとは正反対に、神童に可能な限りチャンスを与え、成長を支えていた様子が見えがえた。たしかに、本格的なイタリア・オペラが生み出されたのは、ザルツブルクではなく、ウィーンやミラノにおいてであったが、そもそも、「西方大旅行」から帰ったばかりのモーツァルトが、いきなり、そういう作品の依頼をされるはずもない。まず、オペラの上演とともに歌われるリチェンツァを任せられ、小規模なオペラというべき、宗教的ジングシュピールの第 1 部や学校劇の幕間劇を作曲するというステップを経たうえで、ウィーンでオペラ・ブッフア、そしてミラノでオペラ・セリアを作曲したのであった。むしろ、「西方大旅行」後、さっそく、そのステップを踏むことができたという方に目を向けるべきだろう。

ただし、その背後にうかがうべきなのは、神童を応援しようとする大司教の姿ばかりではない。ここで、ザルツブルクが、ちょうどエーベルリンが亡くなった後の代替わりの時期にあったことを思い出そう。もし、1759～61 年のように、楽長がコンスタントにオペラ・セリアを作曲しているさなかであったら、モーツァルトもリチェンツァの作曲はしがたかったのではなかろうか。また、宗教的ジングシュピールや学校劇も、アードルガッサーがエーベルリンの後継者となり、ハイドンも新たに作曲に加わるという中で、モーツァルトにも自然に機会を与えられたとみることができる。もちろん、11 歳にして、一人前の働きができたモーツァルトの異例な才能があつてのことだが、ちょうどザルツブルクがそのような時期にあったという偶然も、彼に味方したと考えることができるのである。

したがって、ザルツブルクがオペラ作曲の主要な舞台とはならなかった理由として、この都市が作曲家に機会を与えなかったからというのを挙げるのは、シュラッテンバッハ時代については当たらない。むしろ、レオポルトが積極的に旅行を企て、ザルツブルク以外に活躍の場を見出そうとした結果と考える方が妥当であろう。その点が、ザルツブルクに長く留まったにもかかわらず、なかなかオペラの作曲の機会を与えられなかったコロレド時代とは、大きく異なっているのである。

とはいえ、《シピオーネの夢》が小規模な作品である、という事実は残る。そもそも、ザルツブルクで本格的なオペラ・セリアが上演されたのは、記録が残る限り 1768 年の《オリンピアデ Olimpiade》が最後である。そして、1770、71 年については、オペラの上演の記録が一切ない。ただ単に記録が残っていないだけなのかもしれないが、オペラを上演できない状況が

生じたという可能性も検討に値しよう。さらに、コロレド時代に作られていったオペラのほとんどが、メタスタージョ台本の小規模な舞台作品であり、その点において《シピオーネの夢》と共通することも指摘できる<sup>18)</sup>。大司教が代替わりした後、さまざまな点で緊縮政策の影響が音楽活動に及んだことが知られているが、代替わり以前、シュラッテンバッハ時代の末期にもすでに予兆があった、ということはないのだろうか。1幕もののアツィオーネ・テアトラレ《シピオーネの夢》は、様々な点においてモーツァルトのオペラの中で異色作というべき特徴を有しているが<sup>19)</sup>、そのような作品が成立した背景については、まだ追究すべきことが残されているのである。

### 注

- 1) それぞれのジャンルについては、本稿第3節で詳述する。
- 2) オペラ・セリアは《ポントの王ミトリダーテ》(1770年、ミラノ)、《ルーチョ・シッラ》(1772年、ミラノ)、《イドメネオ》(1781年、ミュンヘン)、オペラ・ブッフアは《ラ・フィンタ・センブリーチェ》(1768年、ウィーン)、《偽りの女庭師》(1775年、ミュンヘン)。
- 3) 《シピオーネの夢》は1幕もので、番号曲は12曲。《牧人の王》は、台本の原本は3幕からなるが、モーツァルトは2幕版を作曲し、番号曲は14曲。前注に挙げた3幕ものの作品の番号曲は23～31曲であり、2作とも、それらの半分程度の規模である。
- 4) これについては、本稿でも第2節以下で、具体的に言及していく。
- 5) アイゼンは『モーツァルトの生涯の資料：補遺』に、1772年4月29日にザルツブルク大司教宮殿で開かれた新大司教就任の祝典の様子を記した報告書を収録し、その中にある「カンタータcantata」が歌われた旨の記述について、《シピオーネの夢》の演奏会形式での上演を指している可能性を指摘している(NMA-3: 21ff)。筆者もその可能性が高いものと考えているが、いずれにしても、明示的な初演の記録が残されていないことには変わりない。
- 6) ただし、結局はコロレドのための作曲となったのだから、最初のシュリヒテグロルの記述が全く不正確だったわけではない。そもそも、シュリヒテグロルはモーツァルトの姉マリア・アンナに取材して「ザルツブルク時代」の創作について記述したのであるが、このことに関しては、姉は、むしろ、基本的には正しい情報を伝記作家に伝えたというべきであろう。
- 7) リチェンツァが作品の終結をなす番号曲であることと、シュラッテンバッハが亡くなったのが、式典の予定日の1ヶ月足らず前であったことを考え合わせると、モーツァルトが「第2回イタリア旅行」から帰った時には《シピオーネの夢》が書きあがっていた、とするのが自然である。また、その旅行に出る前にモーツァルトは《アルバのアスカーニョ》の台本を受け取って作曲に取りかかった一方、10月17日の同作品の初演後、12月までミラノにとどまり、《交響曲第13番》K. 112や《ディヴェルティメント》K. 113を作っているから、旅行中よりもむしろ旅行に出る前に作曲が進んでいたと推定できる。なお、《シピオーネの夢》のリチェンツァのアリアは2つの稿が残されており、レーデラーは第2稿の成立時期を1772年3、4月と推定しているが(NMA-1: IX)、これについては本稿の議論に直接かわらないため、特に踏み込まない。
- 8) レーデラーは、レオポルトがミラノから妻に宛てた1771年1月5日付の手紙で、聖職者叙階50周年の式典の日付を問い合わせているのを引き、彼が式典の重要性に鑑みて、適切な時期に息子に音楽面での準備をさせようと考えていたと推測している(NMA-1: VIII)。この推測自体は適切であろうが、問題は、そのようなモーツァルト側の意向だけで式典のためのオペラを担当できたのかということであり、その点を明示的に問うた研究は見当たらない。なお、上記の手紙は、1770年12月26日の《ポントの王ミトリダーテ》初演の10日後という時点で書かれていることなど、《シピオーネの夢》の成立に関してきわめて示唆的な資料といえるが、これについては別の



機会に詳しく考察することとしたい。

- 9) 主に Eisen 1995: 78ff の Appendice II から関係する内容をまとめ、1769年にザルツブルクで印刷されたリブレットの存在が知られている《ラ・フィンタ・センブリーチェ》を補った(表1の16)。なお、アイゼンは1770年までの情報を Appendice II に載せたが、Sartori 1990-1993等からも、1771年にザルツブルクで印刷されたリブレットの存在は確認されない。また、()に入れた日付は、他の文献(9は Angermüller 1989: 9, 11 と 14は Catanzaro and Rainer 2000: 190)に基づく補足である(11と14は複数回の一連の上演がなされているが、詳しい記録のない他の上演と合わせるため、それぞれ1つの上演とみなし、表には最初の上演日を記載した)。なお、「新作」とは、ザルツブルクで作曲されたオリジナルのオペラを指す。さらに、リブレットの残されている上演を「台本」の欄の○印で示している。
- 10) 音楽的な内容についてもイタリア・オペラと特に区別がなかったことは、この作品の第7番のアリアが《ラ・フィンタ・センブリーチェ》の第7番に転用されていることが示している。
- 11) オペラとの関わりでは、出演者も重要な要素である。《第一戒律の責務》の出演者は宮廷の歌手たちであり、本文の次の段落で触れる《ニッテーティ》や《レベッカ》にも出ていた。特に女性歌手たちが、アードルガッサー同様、その少し前までイタリアで学んでいることが注目される。「正義」の役を演じたブラウンホーファー (Maria Anna Braunhofer, 1748-1819) と「慈悲」役のリップ (Maria Magdalena Lipp, 1745-1827) は1761~64年に留学した後、65年に宮廷歌手となり、さらに64~65年に留学した「世俗の霊」役のフェーゼマイヤー (Maria Anna Fesemayr, 1743-1782?) も65年末に宮廷歌手となったのである (cf. Angermüller 1989: 9f)。エーベルリン亡き後、ちょうど、モーツァルトが「西方大旅行」に出ている間、ザルツブルクでは、歌手についても代替わりが目論まれたとみてよからう。彼女らは、その後のオペラの上演も担っていたのであり、《ラ・フィンタ・センブリーチェ》の配役にも名を連ねている(この点も、《第一戒律の責務》の作曲を、モーツァルトにとっての実質的に最初のオペラ創作と見なすことができる根拠となる)。
- 12) ライナーの説明に基づく (Rainer 2007: 46)。もっとも、1766年以前については、四旬節における宗教的ジグシュピールの上演に関する情報は断片的にしか伝えられておらず、例えばアードルガッサーの作品目録 (Catanzaro and Rainer 2000) に記載されている、《第一戒律の責務》以前の同ジャンルの4作品のうち、作曲年代が分かっているのは2作にとどまる。
- 13) 《アポロとヒアチントゥス》は、「プロローグ Prologus」, 「第1コーラス Chorus I」, 「第2コーラス Chorus II」の3部分からなり、それぞれ、『クロエソスの慈悲』の第1幕の前、第2, 3幕の間、第4, 5幕の間に上演された。ただし、学校劇の中の音楽劇の形態は様々であり、《アポロのヒアチントゥス》のような小規模なオペラだけでなく、パントマイムが上演されることもあった。なお、音楽劇については、台本には特にタイトルが付けられていないことが多い(実は《アポロとヒアチントゥス》もそれに当たり、そのタイトルはモーツァルトの没後、慣習的に用いられるようになったものである)。表3の作品名は、情報を統一するため、すべてラテン語劇本体のタイトルを記載している。
- 14) グリナーは1770~71年の宗教的ジグシュピールの作曲にも加わっており、当時のザルツブルクにおいて比較的、劇音楽の作曲で活躍した人物といえることができる。
- 15) リチェンツァは、この K. 36 のように、オペラの上演に際して後から付加される場合もあれば、《シピオーネの夢》のように、オペラの台本の中に歌詞が書かれている場合もある。ただし、後者の場合も、リチェンツァは、基本的には、オペラ本体が終わった後の付加的な部分となっているが、《シピオーネの夢》の場合は、むしろ作品全体の不可欠な部分となっている点に特徴が見出される。
- 16) 「新全集」では K. 70 の成立年代を1767年と推定しつつ、「ケッヘル第3版」における1769年2月28日の初演という、アインシュタインによる推測も排除できないとしている。しかしながら、1769年説は、《ヴォロジューブ》の上演といったような根拠があるわけではなく、しかも、同年は2月8日~3月25日が四旬節だったから、もはや排除しても差し支えないだろう(ちなみ



に、Rainer 2006: 50 では、1769 年説は顧慮されていない。

- 17) シュラッテンバッハが旅行費用の援助をしたことについては西川 2006: 85f を参照のこと。  
 18) この点については、松田 2016: 312 の注 4) を参照されたい。  
 19) 筆者は特に、描かれる物語が、主人公シピオーネの見た夢であり、全体が「非ドラマ的」というべき性格をもっていることと、注 13) で指摘したリチェンツァの特徴との関わりに注目している。

## 参考文献

### ・基礎資料

- W. A. Mozart, *Il sogno di Scipione*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, II-5-6, Vorgelegt von Josef-Horst Lederer, Bärenreiter, 1977. [NMA-1]  
 W. A. Mozart, *Il sogno di Scipione*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, kritischer Bericht, II-5-6, Josef-Horst Lederer, Bärenreiter, 1979. [NMA-2]  
 W. A. Mozart, *Arien, Szenen, Ensembles und Chöhre mit Orchester*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, II-7-1, Vorgelegt von Stefan Kunze, Bärenreiter, 1967. [NMA-3]  
 W. A. Mozart, *Die Dokumente seines Lebens: Addenda, Neue Folge*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, X-31-2, Zusammengestellt von Cliff Eisen, Bärenreiter, 1997. [NMA-4]  
 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』]  
*The New Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed), Stanley Sadie (ed.), London: Macmillan Publishers, 2001. [New Grove]

### ・研究書, 研究論文等 (著者名アルファベット順)

- Angermüller, Rudolph. 1989 *Vom Kaiser zum Sklaven*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, München: Beyerische Vereinsbank.  
 Bowerski, Heiner. 1978 *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617-1778)*. (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 6; Heft 1), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.  
 Catanzaro, Christine D. de. and Rainer, Werner. 2000 *Anton Cajetan Adlgasser (1729-77): A Thematic Catalogue of his Works*, (Thematic Catalogues No. 22), Hillsdale, NY: Pendragon Press.  
 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。  
 Eisen, Cliff. 1995 “Mozart e L'Italia: Il ruolo di Salisburgo,” in *Rvista Italiana di Musicologia*, 30-1: 51-84.  
 Eisen, Cliff. 2010 *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)*, (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung, Bd. 4), Augsburg: Wißner-Verlag.  
 Köchel, Ludwig Ritter von. 1862 *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.  
 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》の成立をめぐって—」, 『大分大学教育福祉科学部研究紀要』, 36-1: 11-25。  
 松田聡 2016 「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—」, 『大分大学教育福祉科学部研究紀要』, 37-3: 301-315。  
 西川尚生 2005 『モーツァルト』音楽之友社。  
 Rainer, Werner. 2007 “Theaterspiel in Salzburg zur Mozartzeit,” in Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber (hrsg. von), *Mozarts Opern*, (Das Mozart-Handbuch, Bd. 3/1; Teilband 1),

- Laaber: Laaber Verlag: 31-54.
- Sartori, Claudio. 1990-1993 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo: Bertola & Locatelli.
- Sherman, Charles H. and Thomas, T. Donley. 1993 *Johann Michael Haydn (1737-1806): A Chronological Thematic Catalogue of his Works*, (Thematic Catalogues No. 17), Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- 高野紀子[訳・解説] 1992 『最初期のモーツァルト伝』(モーツァルト叢書 18), 音楽之友社。

## The Relationship between Mozart and Salzburg

—A Consideration on the Background of the Composition of  
*Il sogno di Scipione*—

MATSUDA, Satoshi

### Abstract

In this paper, I investigated the relationship of Mozart (1756-1791) and the performances of operas in Salzburg in order to pursue the reason why he was commissioned the composition of *Il sogno di Scipione* in 1771.

**【Key words】** Mozart, *Il sogno di Scipione*, Salzburg, Schrattenbach, Colloredo, Eberlin, Adlgasser, Michael Haydn

