

# オペラ《フィガロの結婚》に至るまでのモーツァルト

塩田真典

## I 二〇世紀におけるモーツァルトの天才神話と現実

とりあえず、映画『アマデウス』をめくっての議論から始める。この映画（ミロス・フォアマン監督、ピーター・シエーファー台本、一九八四年）はピーター・シエーファー作の戯曲『アマデウス』（一九七九年）に基づき、それを改変したものである。ただし、戯曲、映画ともども、モーツァルトの死をめぐる歴史的スキヤンダルをそのテーマとしている。モーツァルトが亡くなったのは一七九一年だが、その後彼は当時のライヴアル作曲家アントニオ・サリエリに暗殺されたのではという風評が立ち始め、サリエリの晩年を苦しめることになった。今日の研究では、暗殺説自体は否定されているが、風評が立ったことは歴史的事実である。なぜそのような事態が生じたのかについては詮索はさておき、戯曲、映画はともにサリエリがモーツァルトの

死に何らかの形で関与したものとして描かれている。映画と戯曲とは関与のなされ方が異なってくるのだが、ここでは映画に議論を限定する。

映画の真の主人公はモーツァルトではなくサリエリであり、彼の回想という形式で物語が展開される。この物語のモティーフは、神に愛でられし天才モーツァルト対凡庸な作曲家サリエリ、という対立の図式なのである。この図式が、つまりサリエリの天才コンプレックスこそが物語をダイナミックに展開させる原動力となるわけだ。この対立図式がことさらに強調されることによって映画は観客にとつて分かりやすくドラマティックで魅力的なものとなる。

映画『アマデウス』はアカデミー賞受賞とあいまって、もちろんヒットした。ヒットした場合、映画の社会的影響力は、劇場での上映

以外にテレビ放映、ビデオやDVD販売といった経路を通じて増幅され、演劇のそれを凌駕する。まず、映画を通してモーツァルトの音楽の魅力に目覚めた人たちも出てこよう。例えば、《グランバルティータ》、オペラ《フィガロの結婚》《後宮からの誘拐》《ドン・ジョバンニ》《魔笛》、さらに《レクイエム》といった作品の断片が劇的效果を高める素材として挿入される。それは良くできたコマーシャルソングのように購買、鑑賞意欲をそそる。しかし、より興味を引くのは、この映画で描かれているモーツァルトの人物像がクラシック音楽愛好家が常識的に抱いていたそれとは少々、あるいは大いに異なっているという点である。では、ここでいう常識的モーツァルト像とはどのようなものであったか。

それは多分、音楽を享受する側、つまりコンサートにおける聴衆、音楽ソフトの買手と音楽を提供する側、つまり演奏家、音楽ソフトの売手とが共有することになったある種のイメージを指す。それがなにもモーツァルト研究者たちの専門的な知識と必ずしも一致するものではないにせよ。

芸術作品の性格がそれを生み出した芸術家の人格と直結するほど事は単純ではないのだが、人はつい作品を通して芸術家の人柄、人物像を透視しようと試みる。この場合それは、モーツァルトの音楽に接した人々がその音楽を通して連想する人物像であり、純粹無垢な永遠の神童といった類の天才神話の形をとる。

これが二〇世紀前半から中葉にかけての最大公約数的、通俗的モーツァルト像となる。

ツァルト像となる。しかしこの映画では、モーツァルトは甲高い笑い声を上げ、下品なジョークを連発し、粗雑な振舞いしかできない自己顕示欲の塊のような人物として登場する。映画が公開された当時、ロックミュージシャンみたいなモーツァルトだと評されたものだ。もちろん、モーツァルトの書簡等に通じている人なら、彼にはこういった側面があることも周知なのだが、この映画を観た多くの人々は従来のモーツァルト神話、多くの善男善女が信じていたモーツァルト像が覆されることによつてカルチャーショックを受ける。ただし、この映画によつて従来の神話が覆されたからといって、モーツァルトの真相に接近したわけではなく、また別の神話を招き寄せてしまったというのが実情であろう。

実際、この映画でもモーツァルトはその楽譜に推敲の跡を留めない瞬時に楽曲全体を頭の中で発想してしまう天才として描かれている。さらに人格円満な天才よりも人格上の瑕疵を抱えた天才を設定した方がドラマを展開し易くなる。劇中では、人格上の瑕疵がサリエリの天才コンプレックス、嫉妬心を煽り立てる要素となる。なぜ神は、謹厳実直な私ではなくこのような軽佻浮薄の輩に才を授けたのであろうか、と。それゆえに、モーツァルトの性格に含まれると推定される問題点が映画では誇張されて描かれることになる。

フィクションだと割り切ると、ヒットしたことからも分かるように、この映画の魅力、面白さは否定しがたい。モーツァルト対サリエリの対立の構図をベースにダイナミックに物語の展開が図られる

シナリオ、すぐれた撮影技術、とりわけ夜の室内シーンは十八世紀風俗画をそのまま動画作化したようで秀逸である。さらに、サリエリ、モーツァルト以外の登場人物も誇張はあるもののそれなりのリアリティを感じさせてしまう。二人以外の登場人物を列記すると、父親レオポルト・モーツァルト、妻コンスタンツェ、皇帝ヨーゼフ二世、コロレド大司教、ゴットフリート・ヴァン・スウィーテン男爵、帝室劇場監督オルシーニ・ローゼンベルク伯爵、興行師エマニエル・シカネーダ等々となり、すべてモーツァルトの伝記等でおなじみの面々である。

ところで、この映画にはモーツァルトのオペラ作品誕生をめぐるエピソードがいくつか挿入されており筆者の関心を引く。とりわけ、オペラ《フィガロの結婚》の上演に至るエピソードはドラマ展開上の要を構成しており、それだけに興味深い。ここで、野暮を承知で問題点を二つ指摘しておく。

一 皇帝ヨーゼフ二世は音楽的素養に富み、モーツァルトの音楽を高く評価し、宮廷に招聘した人物である。しかし映画では、その外見は口ウ人形館から出てきたようなそっくりぶりだが、事音楽面に関しては暗愚で凡庸に描かれている。これはなぜか。

二 モーツァルトの伝記でおなじみの面々の多くが登場するにもかかわらず、《フィガロ》の台本作者であり、宮廷詩人でもあったロレンツォ・ダ・ポンテはなぜ登場しないのか。

まず、問題点一をめぐる背後の事情から推測してみよう。察する

に、作劇上ヨーゼフ二世を凡庸な君主にしておかなければ、モーツァルトに対するサリエリの策謀に君主が乗るというストーリーがリアリティを保てなくなるのではないか。さらに、ヨーゼフ二世の音楽的素養を浅く設定しておかないことには、モーツァルトの音楽の真価を察知できるのはサリエリのみであるというドラマ構成上の要を損ない、その後のドラマ展開が難しくなってしまう。つまり、サリエリのみをモーツァルトの音楽の真の理解者であることで、宮廷社会の無理解の中に置かれたモーツァルトに対する策謀という設定が功を奏することになる。

問題点二の背後の事情はより重要だと思われる。歴史的事実としていえば、ヨーゼフ二世はボーマルシェの戯曲『フィガロの結婚』のウィーンでの上演を政治的理由から禁じている。映画では『フィガロ』オペラ化のプランを皇帝に持ちかけ巧みに説得するのはモーツァルト、オペラに挿入されるパレエのシーンに対するローゼンベルク伯爵の妨害工作を巧みに凌ぐのもモーツァルトとして描かれている。さらに、これら妨害工作の背後にはサリエリが潜んでいるという役割配置である。

要するに、モーツァルトがオペラの台本を書き、皇帝を説得し、権謀術数はりめぐらされた宮廷社会の障害を排除し、無事上演にこぎつけた万能の天才として描かれている。しかし、映画で描かれたこれら一連のエピソードはダ・ポンテの『回想録』から採られていることを指摘しておかなければならない。もっとも、『回想録』によると、戯

曲『フィガロ』のオペラ化はモーツァルトの側からの提案ではあっても、それを受けダ・ポンテが台本を書き、皇帝を説得するの、バレエシーンに対する妨害工作を凌ぐのもダ・ポンテの手柄とされている。また、宮廷での妨害工作の背後にいるのはサリエリではなく、ダ・ポンテにとつてのライヴァル台本作家ジョバンニ・バッティスタ・カステイ(3)ということになっている。たしかに、『フィガロ』の制作期間中（一七八五年一〇月中頃〜一七八六年五月一日）、サリエリはパリ・オペラ座からの作曲依頼に多忙を極め、策謀など企んでいる暇などなかったのかもしれない。<sup>(4)</sup>

もつとも、ダ・ポンテの『回想録』出版は『フィガロ』の上演から四五年後のことであり、それに関わった当事者たちの多くはモーツァルトも含めて亡くなっており、真相は藪の中である。おそらくは、ダ・ポンテによる故意のあるいは無意識の誇張もあるものと推測される。このようなわけで、『回想録』はその信憑性に関して問題点を抱えており、『フィガロ』制作にダ・ポンテがいかほど貢献したのかについては確定できない。しかしそれにもかかわらず、ダ・ポンテはモーツァルトと並んで『フィガロ』の主要生産要素であることを強調しておかなくてはならない。

実際のところ、映画に登場するモーツァルトは『フィガロ』上演の件に関していえば、モーツァルトとダ・ポンテの合体モデルなのである。では、なぜダ・ポンテはモーツァルトに吸収合併されてしまったのか。

一つの理由は、モーツァルトの天才ぶりを素人目にも分かりやすく誇張することにある。天才神話の捏造である。その結果、モーツァルトとダ・ポンテという多分に異質な才能の出会い、つまりハリネズミとキツネの遭遇という舞台芸術創造上の重要なポイントが隠蔽されてしまった。

もう一つの理由は、ダ・ポンテという人物のウィーン宮廷社会における立ち位置の微妙さに由来する。本来、ダ・ポンテはサリエリの紹介でウィーン宮廷に詩人として奉職できたという事情ゆえ、モーツァルトのみならずサリエリにも台本を提供している。したがって、ダ・ポンテまで映画に登場させると、宮廷社会における人間関係がさらに錯綜してしまい、そのことによりモーツァルト対サリエリというドラマ展開上の基本構図が破綻してしまいかねない。かくして、映画『アマデウス』においては、ダ・ポンテは居てもらっては困る人物ということで、存在しないことになり、その結果、モーツァルトの天才ぶりが誇張され、その奇矯なキャラクターとあいまって、もう一つの天才神話が捏造され、それとの対比でサリエリの凡才ぶりが補強されることとなった。

事実、この映画によりサリエリの世評はたぶん底値を打つたのである。その後、一九九二年に編纂された『オックスフォードオペラ大事典』のサリエリの項には次のような記述がみられる。「…彼の不幸は、後世の人々がオペラの天才という物差しで計らなければならない都市と時代に生きたことであつた。もつと現実的に考えれば、

サリエリをオペラ作曲家として確かな技量をもった代表者と見ることはできても、その作品には魅力がないわけではないが、忘れ難い決定的な特性には欠けているといえよう。<sup>(5)</sup>

この記述から、プーシキンの戯曲『モーツァルトとサリエリ』、ピーター・シェーファーの戯曲『アマデウス』、映画『アマデウス』等からのエコーのときものが聴き取れないだろうか。これは一九九二年という時点での評価であるが、サリエリの作品に対する再評価、復権がはかられている今日<sup>(6)</sup>、はたして適切な記述だといえるだろうか。

物語を劇的に展開させる、つまり強力な見世物を創り出すためには、まずは天才モーツァルト対凡才サリエリという対立の構図を設定しなければならぬ。さらに、サリエリのモーツァルトに対する天才コンプレックスというドラマを展開させるエンジン部分を補強するためには、モーツァルトの性格上の奇矯さと敵役サリエリの音楽的資質の凡庸さが共に強調されなければならない。また、ドラマを円滑に進行させるための仕上げとして、ヨーゼフ二世の知性を低く設定し、宮廷内の人間関係を混乱させてしまうダ・ボンテ師には退場していただき、彼の業績はモーツァルトに吸収させる。かくして、ドラマ創りが完了する。この意味において『アマデウス』は良くできた映画である。多分、歴史的実事が加工され物語や神話が生み出されるプロセスとはこのような作業を指すのであろう。

## II ウィーンにおけるモーツァルト、《フィガロの結婚》に至るまでの事実

《フィガロの結婚》をめぐる神話ではなく事実はどのようなものであったのか。ウィーン到着後《フィガロ》に至るまでのプロセスを辿ってみよう。モーツァルトがコロレド大司教の命令によりウィーンに到着したのが一七八一年三月一六日、大司教は臣下の楽師たちの能力をウィーンの貴族たちに披露したかったらしい。そのモーツァルトが大司教と衝突し、辞職、自発的解雇に至るいきさつは書簡、伝記等に詳しい。<sup>(7)</sup> 同年六月九日のことであった。彼としてはザルツブルクの狭い世界から脱し、より広い世界でオペラ作曲家として勝負を賭けたかったわけである。<sup>(8)</sup> モーツァルトはそのままウィーンで一七九一年、死の年まで暮らす。では、その前後のウィーンの政治・社会情勢はどのようなものであったのか。

前年の一七八〇年、ヨーゼフ二世と共同統治に当たっていた母后マリア・テレジアが没する。その結果、現実的なマリア・テレジアに対し啓蒙主義を標榜するヨーゼフ二世による急進的な政策が矢つぎばやに実践されつつある状況下当時のウィーンはあった。宗教寛容令、修道院解散、農奴解放、死刑廃止、中央集権的官僚体制の整備、ドイツ語公用化等の施策がそれである。<sup>(9)</sup> とりわけ文化政策面で注目すべきはドイツ語重視の件である。ヨーゼフ二世は当時のドイツ語圏の貴族階級にはめずらしく、ドイツ文化を尊重するスタンスを示す。すでに一七七六年、彼はドイツ語による国民演劇のため、ウィーンにブルク

劇場を建てている。ウィーンに腰を据えたモーツァルトが最初に手がけた劇場作品がドイツ語による台詞入りオペラ（ジングシュピール）《後宮からの誘拐》であったのは、このような事情による。

ジングシュピールは当時にあつてはドイツのローカルな歌芝居にすぎず、イタリア・オペラのような芸術的洗練の域に達してはいなかった。しかし、ヨーゼフ二世は一七七七年ブルク劇場を国民劇場に昇格させ、ドイツの民衆劇にすぎなかったものを「国民的ジングシュピール」に向上させようと試みる。モーツァルトもまたドイツの作曲家としての自負ゆえ、ドイツ語による優れたオペラの必要性を痛感していたようである。<sup>(10)</sup>《後宮からの誘拐》は宮廷からの作曲依頼による。

モーツァルトはウィーンに到着した同年四月に宮廷ドイツ・オペラの監督ゴットリーブ・シュテファニーと知り合う。彼がモーツァルトのためにオペラ台本を書いてくれるという話になる。出来上がった台本は他の作者からの剽窃にすぎないのだが、モーツァルトはその内容に大いに共鳴した。したがって、《後宮》はクリストフ・フリードリヒ・ブレッツナーの原作に基づいてゴットリーブ・シュテファニーが自由に翻案した三幕のジングシュピールということになる。

この作品は一七八二年七月一六日ブルク劇場において初演され大成功を収める。同年だけで計一六回上演され、その中には当時の宮廷作曲家クリストフ・ヴィリバルト・リッター・フォン・グルックの要望による試演も含まれる。これは生前のモーツァルトのウィーンにおける最高のヒット作となった。ここで彼は当時のウィーンの政治状況と

自らの創作意欲とをうまく合致させ、市場のニーズにも十分応えたことになる。では、モーツァルトの音楽的才能をかなり高く買っていたらしいヨーゼフ二世はこのオペラをどのように評価したのか。

ヨーゼフは「われわれの耳には美しすぎる。それに音符が多すぎはしないか？」といった類の感想を洩らし、それに対しモーツァルトは「丁度よい数だけ音符を使用致しました」と答えたらしい。<sup>(11)</sup> このエピソードは映画『アマデウス』にも挿入されており、真意の程は定かではないにせよ、皇帝と作曲家、つまり最高権力者と芸術家の関係について考えるヒントを含んでいるようだ。では、モーツァルトにとってヨーゼフ二世とはいかなる存在であったのか。

彼にとってヨーゼフ二世はウィーンの聴衆の代表であり、よき理解者、後援者であったという礪山雅氏の見解が正鵠を得たものであると思われる。<sup>(12)</sup> ただし、これもモーツァルトが抱いたヨーゼフについてのイメージにすぎないのだが。

モーツァルトがウィーン定住を決意するのは、高圧的な雇用主コロレド大司教との関係を断ち切りたいという切実な願望、ザルツブルクの父親レオポルトの精神的引力圏から脱したいという潜在的欲求、さらにはウィーンの音楽市場で勝負を賭けたいという作曲家としての自負心等があいまつてのことであるが、ヨーゼフについてのこのようなイメージもまたその決意に一役買っている。当然モーツァルトは宮廷での活躍も願っていた。彼が望んだのは「宮廷作曲家」の地位であったが、一七八七年（二月一日）になってようやくありついたのは

「宮廷室内作曲家」のそれであり、実態はといえば、舞踊音楽を提供するだけの職務であった。<sup>(13)</sup>

以上はモーツァルトにとつてのヨーゼフ二世という視点から捉えた事態の側面であるが、これをヨーゼフ二世にとつてのモーツァルトという視点と重ね合わせないことには、ウィーンにおけるモーツァルトをめぐる一連の事態の真相には迫れない。では、ヨーゼフ二世はモーツァルトをどのようにみていたのか。彼の音楽的素養は、映画で描かれているほどひどくはなからうが、いかほどであったのか。モーツァルトのオペラに対し音符が多すぎると洩らした言葉は一体何を意味するのか。

だが、モーツァルトの音楽に対するヨーゼフ二世の理解度を詮索するまえに指摘しておかなければならないことは、啓蒙君主として彼は広大なハプスブルク帝国の統治に精力の大半を割かねばならなかったであろうという現実なのである。当時であつて、音楽は君主のたしなみではあつても、趣味としての音楽にばかりかまけていゝるわけにもいかなかつたであろう。たとえ彼の才能を高く評価していたにせよ、ヨーゼフ二世にとつてモーツァルトは、公的な視点に立つ限りは、自らが推進する文化政策を担う宮廷スタッフに間接的に繋がる人材にすぎない。その政策とは、ドイツ文化を向上させようとする啓蒙君主の文化政策であり、宮廷図書館長、教育・出版・検閲庁長官ゴットフリート・ヴァン・スヴィーテン男爵、宮廷劇場監督オルシーニ・ローゼンベルク伯爵等の人材によって補佐されてのものであつた。

もつとも、かかるドイツ文化重視の政策も事オペラに関する限りは、早々と変更を余儀なくされる。一七八三年には、七年間続いた国民劇場は閉鎖される。その間、数々の国民的ジングシュピールが上演されるも<sup>(14)</sup>、後世に残つた作品はモーツァルトの《後宮》のみという結果に終わる。そのモーツァルトの作品すら皇帝の耳には若干問題アリと知覚されたらしい。どうやらヨーゼフ二世は、「プロイセンのフリードリヒ大王が「彼は第一歩を踏み出すまえに第二歩を出す」と揶揄したように、性急で独断的な理想主義者であつたようだ。このタイプの為政者は常に現実に躓き前につんのめる。その晩年、彼の政治は外交、内政の両面において蹉跌をきたし、民心から乖離する。彼の精神構造は政治的理想主義者にはありがちなことであるが、理性は前衛、感覚は保守といった体で、たぶん、分裂気味であつたのではないか。音楽面に関しては、彼の理性が求めたオペラはドイツ語による国民的ジングシュピール、つまりこれが彼の考えるオペラの理想型であつたのだが、彼の感覚はイタリア・オペラを好んだ、という次第である。したがつて、モーツァルトが父親に宛てた一七八三年五月七日の手紙にみられるように、「…いま当地では、イタリア語のオペラ・ブツファがまた始まつて、たいへんな人気を呼んでいます。…」<sup>(15)</sup>

(『モーツァルト書簡全集V』 三六八ページ)となるわけである。劇場作品に限つていえば、《後宮》に次ぐヒット作、イタリア風オペラ・ブツファ《フィガロの結婚》は一七八六年五月一日、ブルク劇場にて初演される。《後宮》から実に四年が経過してのことであつ

た。ところで、この四年間、モーツァルトは一体何をしていたのであるのか。速筆のモーツァルトにしては間が開きすぎではないか。ただし、その間彼は劇場作品を何も手掛けなかったわけではない。劇場作品に限って、『フィガロ』に至るまでの歩みを辿ってみよう。彼が手掛けた作品を列記してみると、以下のとおりである。

- ① 《カイロの鷺鳥》 K.422 一七八三年
- ② 《だまされた花婿》 K.430 一七八三年
- ③ 《劇場支配人》 K.486 一七八六年<sup>15)</sup>

これら三作品中、①②は未完のまま放棄されており、③は完成されてはいるものの、一幕の音楽付喜劇であり、上演される機会も乏しい。つまり、これら諸作品はモーツァルトのウィーン時代という円熟期に手掛けられたものであるにもかかわらず、われわれが接する機会も乏しく、知名度も低い<sup>16)</sup>。そのあたりの背後の事情を考察してみよう。

《カイロの鷺鳥》は今日ほとんど言及されることのない未完のオペラ作品である。この作品が未完に終わってしまった事情を調べることによって、モーツァルトのオペラに対するスタンスを知ることができる。先に言及した一七八三年五月七日の書簡には自分もイタリア風オペラ・buffaを手掛けようとするプランが述べられている。引用してみよう。

…当地には、ダ・ポンテ師とかいう詩人がいます。——この人

は、作品を劇場用書き直す仕事を山ほどかかえています。——サリエリのために、まったく新しい台本を義務として書かなくてはならず——それに二か月はかかるでしょう。そのあと、ぼくのために新しい台本を書いてくれると約束しました。——でも、彼が約束を守るか——それとも守ろうとする気があるのかどうか——誰に分かるでしょう！——イタリアの紳士たちが、面と向かつては実にお愛想がいいのは御存知の通りです！——もう、うんざりです。彼らのことは分かっています！——

彼がサリエリと組んでいるなら、ぼくは金輪際、彼に何も書いてもらえません。——しかし、ぼくが本当にイタリア語オペラ分野でもどんなことができるか、見せてやりたいのです。——そこで、もしヴァレスコが例のミュンヘンのオペラのことですごしているのなら——七人の登場人物で新しい台本を書いてもらえないかと考えています。——まあいいでしょう。それができるかどうか、お父さんが一番よく御存知でしょう。——さしあたって、彼にいくつかの構想を書き留めておいてもらって、それからザルツブルクでぼくらは一緒にそれを練り上げることが出来ます。——

なにより大事なのは、物語全体がとてモコミックなこと。そして、できれば対等にすばらしい二人の女役をそろえることです。——ひとりにはセーリア役、もうひとりにはセーリアとbuffaの中間の役ですが——二人の役は重要性において——まったく釣



り合っていないわけじゃない。でも、第三の女役はまったくの滑稽な役でいいのです。男役もまったく同様です。——  
 (『書簡全集V』三六八—九ページ)

ドイツ語のオペラでは実績を上げたモーツァルトでも、やはりウィーンにおいて、イタリア・オペラで勝負をしたかったがこの書簡から読み取れる。すでにこの時点でモーツァルトはダ・ポンテと知り合っており、彼が腕のよい台本作家であると認識していたらしい。ダ・ポンテはこの年ブルク劇場イタリア・オペラの宮廷詩人職に就任している。だが、ダ・ポンテがサリエリと組んでいる限り、自分には協力してもらえないとモーツァルトは考える。ここからは、モーツァルトのサリエリに対するある種の偏見のような心理が読み取れる。音楽先進国イタリアの音楽家の陰で冷遇されるドイツ系音楽家として、こういった感情をモーツァルト父子は共有していた。それなら、かつてオペラ・セリア《イドメネオ》で台本を書いてもらったザルツブルクのヴァレスコ司祭に今度はオペラ・ブッフアの台本を頼んでみるか、というのがモーツァルトの案であった。同年七月、モーツァルトはザルツブルクに帰り、そこでヴァレスコ師と会い、新しいオペラの打ち合わせをした模様である。ウィーンに帰還したモーツァルトは同年一二月六日の手紙でオペラの進捗具合とその構成上の問題点について父親に報告している。

…あと三つのアリアを書けば、ぼくのオペラの第一幕は出来上がります。——喜劇的アリアと——四重唱と——フィナーレについては、完全に満足していて、上演が楽しみだといえます。——だから、こんな音楽を当てもなく書かなければならないとしたら、つまり、絶対に必要不可欠な上演が行なわれないとしたら、どんなに悲しいことでしょうか。——お父さんも、ヴァレスコ師

も、ぼくも思いつかなかったことですが、もし二人の主要な女性歌手のいずれもが最後の瞬間まで舞台に現れず、絶えず城壁や砦の上をそぞろ歩きしなければならないとすれば、それはとても不愉快な印象を与え、そう、オペラが事実うまく行かないこと必定です。——一幕の間なら、まだ聴衆は辛抱すると思いますが、——二幕になったら、もう堪えきれません。そんなこと問題外ですよ。——このことを初めて思いついたのは、ぼくがリントンに來てからです。——そこで、唯一の救済法は、二幕で、いくつかの場面を城砦の中で進めるようにすることしかありません。……  
 (『書簡全集V』四三二—三ページ)

モーツァルトは与えられた台本に音符を付けるだけの職人音楽家ではなく、オペラについて自らのヴィジョンを有し台本にクレームをつける作曲家であったことが、この手紙から判明する。さらに、聴衆の反応もきっちり計算できる興行師的才覚も備わっていたらしい。後は台本の手直しあるのみであった。しかし、ヴァレスコ師が頑なであり

すぎたか、才能がなさすぎたか、あるいはその両者あいまってのことであつたかは定かではないが、彼は結局モーツァルトの要求に応えることはできなかった。かくして、翌一七八四年二月一〇日の父宛の手紙でオペラ《カイドの鷺鳥》断念の意志が語られる。

…こないだの手紙で、ぼくはヴァレスコとぼくのオペラについて書きましたね。——でも現在、ぼくはそれを書く気はまったくありません。——さしあたって、すぐにお金になる仕事をしていきます。——遅らせるわけにはいきません。——オペラは——いつでも報酬はもらえます。——それに——時間があれば——あるほどいいでしょう。ヴァレスコの台本は、あまりにも急ぎすぎたとは思えません！——いずれ彼がこのことを自覚するよう願っています。——だから、ぼくはオペラを全体像の中で見たいのです。(彼はただ書きなぐりさえすりゃいいのですが)。——ここではじめて奥深い展開も可能になってきます。——ぼくらが急がなくてはならない理由なんて、いや、本当ににもありませんよ！——ぼくのほうで書き終えたものももしあなたが聴いたら、それが形なしにならないよう、ぼくと同様に祈ってくれるでしょう！——そして、形なしなんてあつと云う間にそうなりますし、しよっちゅうそうなります！——ぼくの書いた音楽は、休息し、よく眠っていますよ。——ぼくのが完成する前に上演されるオペラのなかで、いまのところ、ぼくの考えに似ているものなんてひ

とつもありません。これは請け合います！…(『書簡全集Ⅴ』四  
五〇ページ)

イタリア・オペラに関して、モーツァルトには自らに期するものがあつたであろう。自分の着想と似たものはないと断言している。その着想は後に《フィガロ》において結実するのだが、当座彼のオペラのプランは頓挫したわけだから、別の何かで稼がなければならぬ。では、ウィーンにおけるモーツァルトの経済基盤はどのようなものであつたのか。

メイナード・ソロモン著『モーツァルト』は数多くあるモーツァルトの研究書の中ではめずらしくお金についての記述が豊富であり、経済学的に興味深い。しかも巻末にウィーンにおけるモーツァルトの年収推定額がリストアップされており重宝である。

1表  
単位：グルデン

	年 俸
1781年	1,084 ~1,284
1782年	2,174 ~3,074
1783年	1,892 ~2,408
1784年	3,720
1785年	2,959
1786年	2,604 ~3,704
1787年	3,321 (給料1ヶ月分66を含む)
1788年	1,385 ~2,060 (年俸800を含む)
1789年	1,483 ~2,158 (年俸800を含む)
1790年	1,850 ~3,225 (年俸800を含む)
1791年	3,672 ~5,672 (年俸800を含む)

括弧内の給料、年俸の金額は「宮廷室内作曲家」への支払額である。

2表

ジャンル	金額(グルデン)	ウェイト
1 コンサートによる収入	12,434	37%
2 オペラに関する収入	6,951	20.70%
3 年俸(1788~91年)	3,200(800×4)	9.5%(24.4%)
4 楽譜出版	2,864	8.50%
5 レッスン収入	2,754	8.20%
・	・	・
・	・	・
・	・	・
計	33,585	

ザルツブルク時代、モーツァルト家の年収は父子合わせて五〇〇グルデン程であったことから考えると、ウィーンで彼は、年度によりバラツキはあるものの、かなり稼いでいたことが分かる。ウィーンでモーツァルトは経済的困窮の中に亡くなったという事実から、彼はフリーの音楽家として市場で活躍するには、ベートーヴェン等に比し早すぎたのだとよくいわれる。しかしそれは俗説にすぎず、実際はフリーの音楽家として十分にやっていたわけである。困窮化したのは稼ぎがなかったからではなく、どのような事情によるにせよ、稼いだ以上に支出したという単純な事実に着目する。では、その収入の内訳はどのようなものであったのか。

(2表)は、モーツァルトのウィーン時代(一七八一~一七九一)一〇年間の主たるジャンル別の総額と総収入に占めるウェイトを示したものである。総収入は税務署員になつたつもりでその上限額で

推定すると、三三、五八五グルデンとなる。ウェイトの大きい順に主なものを列記すると、①コンサート ②オペラ ③年俸 ④楽譜出版 ⑤レッスン、の順となる。

ここから、オペラではなくコンサートが一番大きな収入源であることが判明する。コンサートによる収入には以下の三種類のものが含まれる。(1)大ホールを借り切つての公開コンサート(アカデミー)(2)小ホールでの予約コンサート (3)パトロンたちの邸宅、宮殿等で行なわれたコンサート(サロン出演)以上である。とりわけ、《後宮》(一七八二)から《フィガロ》(一七八六)に至るまでの一七八三~五年の三年間は、総収入九、〇八七グルデン、コンサート収入六、七五九グルデンであるから、ウェイトは七四・四%となる。つまりその間、モーツァルトはコンサートで多忙を極め、コンサートで生活していたことになる。コンサートの内容はモーツァルト自身の企画による。一例として、一七八四年四月一日のコンサートのプログラムをあげてみる。<sup>(20)</sup>

- 一 トランペットとティンパニーを伴うシンフォニー(交響曲第三五番ニ長調K.385 『ハフナー』ただし、その第一楽章を含む断片)
- 二 アリア(ヨハン・ヴァレンティン・アダムベルガー<sup>(21)</sup>によつて歌われる)
- 三 モーツァルトのピアノによる新曲演奏(ピアノ協奏曲第一五番変ロ長調K.450、同第一六番ニ長調K.451)

- 四 まったく新しい大シンフォニー（交響曲第三六番八長調 K.425 『ニンシ』）
- 五 アリア（カテリーナ・カヴァリエーリ嬢<sup>(22)</sup>によって歌われる）
- 六 モーツァルトによる新しい大五重奏曲（ホルン、クラリネット、オーボエ、ファゴットとピアノのための五重奏曲変ホ長調 K.452）
- 七 アリア（アントーニョ・マルケージによって歌われる）
- 八 モーツァルトによるピアノ即興演奏
- 九 シンフォニー（交響曲第三五番の最終楽章）

二、五、七のアリア以外はモーツァルト自身の作品である。コンサートに関する今日の常識からすると、信じ難い内容とボリュームである。まず、シンフォニーの三五番が分割演奏されているという事実が今日の常識からかけ離れている。一では、コンサート開始のファンファーレ的意図で、九ではフィナーレ的意図で機会音楽として用いられている。当時はまだ芸術としてのシンフォニーはその成立過程、揺籃期にあつたがゆえに、このような使用例もみられるわけである。つまり、このことは当時と今とでのシンフォニーに対する価値観の違いを教えてくれる。

では、このような予約コンサートで聴衆を構成していたのはどのような人たちであつたのか。一七八四年三月二〇日の父宛の手紙の中で彼は予約者一七五名の全リストを列記している（『書簡全集Ⅴ』四五

八—四六七ページ）。それによると予約会員の階層別構成比率は以下のとおりである。<sup>(23)</sup>

表 a

高位貴族、伯爵家、公爵家一族	88名	50%
下位貴族、爵位買取者	74名	42%
市民階級	13名	8%

モーツァルトの聴衆の大半は貴族階級の人たちであり、市民階級はいまだ少数派であつたことが分かる。彼らも富裕市民層であろう。コンサートの代金は六グレンに設定されていた模様である。当時の富裕層の年収が三〇〇〇グルデン位とされているから、その五〇〇分の一であり、かなりの高額であつたと推定される。

一七八二年から一七八六年まで、つまり『後宮』から『フィガロ』に至るまでの期間、聴衆にもっとも受けたジャンルはピアノ協奏曲であつたらしい。この期間彼は一四曲ものピアノ協奏曲を作曲している。<sup>(24)</sup> どうやらこのジャンルにおいてモーツァルトは高度な芸術性と市場性との絶妙なバランスを保ちえたようである。この場合、芸術性とは、音楽通の人たちに受ける部分、市場性とは、音楽についての素人の人たちに受ける部分であり、その両者が兼ね備わつた作品を創ることがこの期のモーツァルトの意図するところであつた。一七八二年二月二八日の父宛の手紙に次のように述べている。

：これらの協奏曲（第一番、第二番、第一三番を指す―筆者注）はむづかすぎず、易しすぎず、ちょうどその中間です。

——とても輝いていて——耳に快く——自然で、空虚なところがありません。——あちこちに——音楽通だけが満足を得られるようなパッサージュがありますが——それでも——音楽に通じていない人でも、なぜかしらうれしくならずにはいられないように書かれています。…（『書簡全集V』三三三ページ）

モーツァルトのピアノ協奏曲における主要作品が、後年の三曲（第二五番、第二六番、第二七番）を除いてこの一四曲中に網羅されていることから分かるように、このジャンルはこの期間に作曲技法上ほぼ極めつくされたのであろう。

ここで、ピアノ協奏曲にみられるようなコンサートにかけられる作品群を創作するプロセスを文化経済学的視点から考察してみよう。これは明らかに芸術創造のプロセスではあるが、同時に聴衆（消費者）を意識しなければならないという意味において、市場性の追求という側面をはらんでいる。つまりこのような営為は、芸術性追求の側面と市場性追求側面という二つの要素が混交したプロセスとして把握できよう。ここに、芸術性追求側面とは、様式を洗練させ深化させようとする営みを指し、市場性追求とは、新たな聴衆層を開拓すべく商品として魅力的な作品を生み出すとする営みを指す。それはまた、企業活動になぞらえると、魅力的新製品の開発に相当する営みである。この場合、作品が生み出されるプロセスには市場と文化・芸術という二つに磁場からの力が働く。通常、市場からの力が強く働くと、作品は通

俗化、大衆化しがちであるし、芸術の力が強く作用すると、高踏的、前衛的な方向に強く振れる。モーツァルトはピアノ協奏曲というジャンルにおいては、二つの力のバランスをほぼ保ちえたようである。<sup>(25)</sup>

バランスを保ちえた理由の一つは、モーツァルト自身がその当時、ピアノの名手、即興演奏の名手として知られていたという事実から説明できる。作曲家が演奏家を兼ねる場合、聴衆の反応を直に皮膚感覚で知覚できることになるから、暗黙知も含めた現場の知識に接する体験を豊富に積むことができる。モーツァルトもまた、かかる現場の知識を創作のプロセスにフィードバックさせ、作品に組み込む。つまり聴衆の感性に近いところで創作活動を営むことができたわけである。

さらに、幼少期からの度重なる演奏旅行と父親の指導によって、地域による聴衆の嗜好の差異を識別できる能力とそれらの嗜好への適応能力は十分に身に着けていたはずである。

では、他のジャンルではどうであったか。芸術性という観点に立つと、弦楽四重奏曲というジャンルが浮上してくる。モーツァルトがウィーンに定住した一七八一年二月ヨーゼフ・ハイドンは有名な《ロシア四重奏曲》作品三三の六曲を発表し、モーツァルトに多大の影響を与える。さらに翌一七八二年、ヴァン・スウィーテン男爵<sup>(26)</sup>を紹介してJ. S. バッハの音楽に遭遇する。この期間、モーツァルトはハイドンの確立した古典派形式を研究し、バッハの対位法的書法を学習する。これらの学習成果はモーツァルト風に消化され、この期間に発表された作品群、とりわけ交響曲、ピアノ協奏曲、弦楽四重奏曲の

ジャンルに反映されることになる。<sup>(28)</sup>

ハイドンの作品との遭遇、および〈バッハ体験〉はウィーンに進出し《フィガロ》に着手するまでの期間、モーツァルトに芸術的深化をもたらすことになった。とりわけハイドンに捧げた六曲の弦楽四重奏曲（ハイドンセット）は、この作曲家の芸術的成長という観点から重要な位置を占めている。そのことは、ハイドンへの献呈の辞でうかがい知ることができる。全文を引用しておく。

わが親愛な友ハイドンに

自分の息子たちを広い世に送り出そうと決心した父親は、当節きわめて高名であり、しかも、幸運にも最上の友となった方の庇護と指導のもとに、彼らを委ねるべきであると考えました。――

そこで高名にして、わが最愛の友よ、このようにしてわが六人の息子をお預けします。――彼らは、まさに、長い辛苦の成果ですが、多くの友人たちが与えてくれた、この労作で多少は報いられることがあるという希望に励まされ、また、彼らがいつの日か私になんらかの慰めになろうかと期待を抱くにいたしました。

――最愛の友よ、あなたが最近この都に滞在された折、あなたは御自身の満足を表わしてくださいました。――その御賛同に何よりも勇気づけられ、彼らをあなたに委ねても、必ずしもあなたの御好意を無にするものではないと思うにいたしました。――

それゆえ、どうぞ彼らを優しく迎えてくださり、彼らの父とも

なり、師ともなり、友ともなってください！ いまよりのち、私の彼らに対する父たる権利をあなたにお譲りいたします。したがって、父親の偏愛の目で見えなかつたかもしれない彼らの欠点を寛大に見守ってください、それにもかかわらず、あなたが寄せてくださる心広い友情をこんなにも大切に思う私に対して、いつまでもその友情を持續してくださいよう、切にお願いいたします。

最愛の友へ

心よりあなたのこの上なく誠実な友

W. A. モーツァルト<sup>(29)</sup>

外交辞令的な文書と捉え、つい読み飛ばしてしまいがちであるが、ここでモーツァルトは意外と正直に語っているのではないか。ここにいう「多くの友人たちが与えてくれた：希望」云々の友人たちとは、どのような人たちであったのか。ヴァン・スヴィーテン男爵のサロンに集う音楽通の人たちであったのか。少なくとも、ウィーンにおけるモーツァルトの周辺には、彼を精神的に支え、彼の芸術的成長を見守る人たちが居たことは確かである。モーツァルトがハイドンのロシア四重奏曲に接したのが一七八一年二月頃であったとすれば、彼がハイドンセットを全曲完成させるのに費やした期間は四年弱ということになる。たしかに「長い辛苦の成果」であったといえよう。

3表

第14番ト長調 K.387	1782年12月
第15番二短調 K.421	1783年6月
第16番変ホ長調 K.428	1784年2月
第17番変口長調 K.458 (狩り)	1784年9月
第18番イ長調 K.464	1785年1月
第19番ハ長調 K.465 (不協和音)	1785年1月

〔3表〕にハイドンセット六曲の完成年月を記した。これを見ると、第一四番から第一五番までが約六ヶ月、第一五番～第一六番が約八ヶ月、第一六番～第一七番が約七ヶ月と、各々がかなり隔たっていることが分かる。オペラの序曲など一晩で仕上げてしまうほどに速筆のモーツァルトといえど、純芸術的創作活動に関しては、推敲に十分な時間を費やしたものと推測される。しかし、第一七番～第一八番は約三～四ヶ月と短く、さらに第一八番と第一九番はほぼ同時並行で作曲されたのである。メイナード・ソロモンは、後半の三曲の作曲ペースが速まっているのは、その頃に楽譜出版の約束があったからでは、と推測する。事実、ハイドンセットはアルタリア社によって、一七八五年一〇月に出版され、四五〇グルデンという高額の収入をモーツァルトにもたらした。多分、市場の力が働くことによって作曲ペースが加速されたのである。作曲ペースが速まったからといって、芸術的密度が低下しないのがモーツァルトなのであるが、

モーツァルトという作曲家を論じる上で欠かすことのできないジャンルは交響曲である。しかしこの期間に限っていえば、完成された作品は、第三五番二長調 K.385 『ハフナー』（一七八二年七月、八月）、

第三六番ハ長調 K.425 『リンツ』（一七八三年一〇月、十一月）のみであり、第三八番、第三九番、第四〇番、第四一番といった後期の傑作群は《フィガロ》完成後のことであった。

未完に終わったもう一つのオペラ《だまされた花婿》の場合ほどのような事情があったのか。この作品に関しては、《カイロの鷺鳥》ほども制作プロセスについて知られてはいないが、今日までに判明した事実のみを記しておく。

従来、このオペラの台本作者はロレンツォ・ダ・ポンテだと推定されていた。音楽学者アルフレート・アインシュタインによると、ダ・ポンテの『回想録』には記載はないが、当時の状況からそのように推定されると。<sup>(30)</sup>つまり、『回想録』がダ・ポンテ最晩年の著作であり、記憶があいまいであること、および彼の性格等を考えると、彼が《だまされた花婿》の台本作者であったという不名誉な事実<sup>(31)</sup>が隠蔽されていても不思議ではない。しかし、『回想録』に記載がないから、彼の性格から察するに、きつと隠したにちがいないとは、随分と粗雑な推論ではなからうか。事実、後の研究では、イタリアのオペラ作曲家ドメニコ・チマローザが手掛けたオペラ・ブッフア《張り合う女たち》（一七八〇年）の台本であったことが判明している。作者はジュゼッペ・ペトロゼリ<sup>(32)</sup>二であったらしい。モーツァルトは序曲と冒頭の四重唱、二曲のアリア、終曲の三重唱のみを作曲し、放置している。彼がこのオペラの完成を早々と断念した理由に関しては、台本がまずかったからなのか、オペラ上演の目処が立たなかったからな

のか、定かではない。

次いで、『フィガロの結婚』初演の三ヶ月ほど前、一七八六年二月七日『劇場支配人』が上演される。これは一幕一〇場よりなるジングシュピール、あるいは一幕の音楽付コメディといった小規模な劇場作品であり、台本は『後宮からの誘拐』のゴットリーブ・シュテファニーが担当した。上演の背後の事情は次のようなものである。

一七八六年、ヨーゼフ二世の義兄弟にあたるネーデルランド総督アルベルト・フォン・ザクセン・テューセン大公と同クリスチーン大公妃のウィーン公式訪問が決まる。ヨーゼフ二世は彼らに敬意を表し、シエーンブルン宮殿のオランジェリーで祝宴を企画する。その内容はドイツ・オペラとイタリア・オペラの競演ということになり、モーツァルトとサリエリが指名される。サリエリは台本作家ジョバンニ・パッティスタ・カステイと組み『初めに音楽、次に台詞』を制作する。それに対抗したのが『劇場支配人』であった。モーツァルトは当時すでに『フィガロ』を作曲中であつたが、それを中断し依頼された作品を手早く完成させる。だが競演の結果好評を博したのは、機知に富んだ台本に基づいたサリエリの作品であつた。<sup>(32)</sup>モーツァルトの作品は、音楽は優れているのだが、シュテファニーの稚拙な台本に足を引っ張られて苦戦を強いられた、ということらしい。これが今日における標準的見解である。オペラは、音楽がよくても台本がすっかりと書かれていなければ、総合芸術として優れた作品とはなりえない。またそのことは、モーツァルト自身、以前から重々自覚していたはず

のことであつたのだが。

ところで、この競演にはダ・ポンテも立ち会っていたらしく、『回想録』にその時の印象を書き残している。

皇帝陛下がウィーンのご婦人方のためにシエーンブルン宮殿で豪華な祝宴を催し、その小さな劇場で劇場監督に命じてドイツの小喜劇とイタリアのオペラを上演させた。オペラ『初めに音楽、次に台詞』の台本はカステイだつた。不細工で才知のかけらもない下らない代物であつたのは、(ローゼンベルク)伯爵以外だれもそれを褒めなかつたことから分かる。確実な成功をねらつて、カステイは宮廷劇場詩人(つまり私)を風刺した詩を挿入していた。彼がその中で私をアンティゴネの抗議のように引き立たせてくれなかつたのはご想像の通りである。しかし、その風刺詩から、彼が描いた私の外観を取り除けば、その戯画像は私である以上にカステイ本人のポートレートだつた。カステイは、特に劇場の女性歌手たちと私との恋愛沙汰をほめかしていた。嗤えてしまうのは、彼自身がその寸劇に登場する二人のご婦人のパトロンであり騎士であつたことだ。

祝宴の翌日、伯爵は宮廷長官として謁見のおり、皇帝陛下から昨晚出演した歌手と役者の名簿を出すように命じられた。伯爵は名前のあとに帝室よりの謝礼として彼らが賜る金額を、それぞれの働きに応じて書き添えなければならなかつた。皇帝がお召し換



えになつてゐる間に伯爵は出演者リストを書き上げ、それを陛下に差し出した。皇帝は素早くお眼通しになり、笑みを浮かべつてペンを執つて個々の数字にゼロを一つ書き加えておつしやつた。

ローゼンベルク伯爵ではなく、皇帝が祝宴の主催者なのである、  
と。(Memoirs, pp.130-131)

《初めに音楽、次に台詞》の台本作者がダ・ポンテの天敵カステイであつただけに、あまり公正とはいえない批評ではあるが、当時のオペラ興行の舞台裏の事情がうかがい知れて興味深い。ちなみに、その時のモーツァルトの作曲料は五〇ドゥカーテン(二二五グルデン相当)、それに対し宮廷作曲家サリエリのそれは一〇〇ドゥカーテン(四五〇グルデン)であつた。要するに、これがオペラ作曲家モーツァルトに対する当時の宮廷における評価なのである。

### Ⅲ これまでに判明した事実とこれからの課題

オペラ《フィガロの結婚》に至るまでの経緯を辿つてみたわけであるが、これによってオペラ作曲家モーツァルトにとって何が課題であつたのかがほぼ明らかになつた。彼にとつてオペラとは「初めに台本、次に音楽」ということになる。与えられた台本に音符をつけるだけの職人作曲家ではなく、台本に一言を有するモーツァルトとしては、制作プロセスで台本に注文をつけたとき、それに十分応えてくれ

るような才能の持ち主を必要としていた。つまり、彼に必要とされるのは、制作プロセスで意思の疎通が十分にはかれるような優れた台本作者なのであつた。

第二の課題は、オペラ興行の現場の知識をいかに入手し活用できるか、というものである。モーツァルトもコンサートにおいては興行師的才覚を十分に發揮しえた。そこにおいては、当時の聴衆の嗜好を機敏に察知し、それに見合つた作品を準備し、会場を確保する。さらに共演可能な歌手や演奏家たちと契約を結ぶ。こういつた一連の作業の上にコンサートの興行が成り立つ。しかしオペラの場合、上演に至るまでの障害はさらに高い。

彼の生きた時代、音楽市場において主導権を握つていたのは王侯貴族であり、一般市民は聴衆の一割にも満たない。しかも、オペラはコンサート以上に制作・上演にコストを要するし、上演場所は帝室の歌劇場とならざるをえない。当然、歌劇場の運営は国家の文化政策の一環に位置づけられる。この場合、具体的にはヨーゼフ二世の意向が反映されることになる。したがつて、その意向を察知しそれに沿つた形で、あるいはヨーゼフ二世を説得することによって制作が図られなければならない。さらに、国家の文化政策を担う文化官僚たち、イタリヤ系のお雇い音楽家たちの思惑がそこに複雑に交錯する。つまり、権謀術数渦巻く宮廷社会がオペラ作曲家モーツァルトの前に立ちはだかる障害となるわけである。

ここで問われるのはモーツァルトの対人処理能力であろう。しかし

ながら、数多いモーツァルトの伝記、書簡等を参照することによって浮上してくるのは、直情径行な彼のキャラクターなのである。その意味において、通常のコンサートとは異なりオペラ興行は、彼個人にとっては、処理すべき課題が、つまり未知数が多すぎる分野なのである。モーツァルトがウィーンに定住するまえ、パリで求職活動を試みていた<sup>(2)</sup>、彼の当地での庇護者であったフリードリヒ・メルヒオール・フォン・グリム男爵は次のような手紙を父親レオポルト・モーツァルトに書き送っている。

御子息はあまりにも人を信じやすく、積極性に欠け、騙されやすく、立身出世の術にあまりに無関心です。当地では、頭角を現すためには、ずる賢く、厚かましく、ずぶとくはないといけません。御子息が立身出世をなさりたいなら、才能は半分でもよいが、二倍の世渡り術を望みたいものです。<sup>(3)</sup>

モーツァルトは幼い頃より神童ともてはやされ、優れた音楽教育者でもあった父親の庇護の下、純粹培養されるような形で芸術家として育ってしまったわけである。その彼に欠落している要因、ずる賢さ、厚かましき、ずぶとさ等が兼ね備わっていた人物がロレンツォ・ダ・ポントなのである。かくして、事オペラに関してはハリネズミであったモーツァルトは、現場を熟知し、現場の知識を有効活用できるキツネ、ダ・ポントと遭遇することによって、後期の傑作オペラ群への道

を歩み始める。

#### 注

(1) 興行師エマヌエル・シカネーダの率いるウィーン劇団は一七八五年戯曲『フィガロの結婚』のドイツ語版の上演を企てるが、帝室検査官により禁止され、この戯曲の出版だけが許可された。モーツァルトはその事実を知っていたはずである。

(2) Lorenzo Da Ponte, *Memoirs*, Translated by Elisabeth Abbott, The New York Review Books, 1957.

(3) 一七二二年?—一八〇三年。著名なイタリア語の台本作家兼司祭。ウィーンでローゼンベルク伯爵と組み、宮廷詩人の地位を狙うが、ダ・ポントに先んじられる。それ以降、ダ・ポントとの確執を繰り広げる。カステイは風刺的な作品でその本領を發揮するという意味において、オッフエンバックの台本作家の先駆者といえる。

(4) 水谷彰良『サリエリ モーツァルトに消された宮廷楽長』音楽之友社、二〇〇四年、一二九ページ、参照。

(5) ジョン・ウォラック、ユアン・ウエスト編、大崎滋生、西原稔監訳『オックスフォード オペラ大事典』平凡社、一九九六年、二六七—八ページ。

(6) 水谷、前掲書、「補章 現代のサリエリ復興」三〇三—三二四ページ、参照。

(7) アルフレート・アインシュタイン著、浅井真男訳『モーツァルト その人間と作品』白水社、一九六一年。

海老沢敏『モーツァルトの生涯』白水社、一九八四年。

メイナード・ソロモン著、石井宏訳『モーツァルト』新書館、一九九九年。

海老沢敏、高橋英郎編訳『モーツァルト書簡全集V』白水社、一九

九五年。

(8) 当時のザルツブルクは歌劇場にはめぐまれず、モーツァルトにとつてオペラ作曲できるチャンスはほとんどなかった。

(9) ヨーゼフ二世の啓蒙主義政策に関しては、ロビン・オーキー著、三方洋子訳『ハプスブルク君主国 一七六五―一九一八マリア・テレジアから第一次世界大戦まで』NTT出版、二〇一〇年、第二章 ヨーゼフ二世とその遺産」参照。

(10) 父宛の一七八三年二月五日の手紙に次のような記述がみられる。「――ぼくは、イタリア語のオペラが長く支持されるとは思わないのです。それにぼくは、――ドイツ語オペラのほうを支持します。――たとえ――ぼくにとつて苦勞が多くても、ドイツ語オペラのほうがぼくは好きです。――どの国にも独自のオペラがあります。――どうしてわれわれドイツ人にはそれが無いのでしょうか?」(『書簡全集 V』三三六ページ)

(11) このエピソードはすでにF. ニーメチェク(一七六六―一八四九)によるモーツァルトの初期の伝記(一七九八)に記載されている。

(12) 磯山雅『モーツァルトあるいは翼を得た時間』東京書籍、一九八八年、「第三章 モーツァルトとヨーゼフ二世」、参照。

(13) 当時の宮廷には音楽家に関して次のような序列があったようだ。①宮廷楽長 ②宮廷副楽長 ③宮廷作曲家 ④宮廷室内作曲家、以上である。

(14) この劇場でジングシュピールを手掛けた作曲家には、以下の名がみられる。イグナーツ・ウムラウフ、フランツ・アスペルマイヤー、シユテファン・ループレヒト、ヨハン・ゴットリーブ・ナウマン、ゲオルク・ベンダ、アントニオ・サリエーリ、クリストフ・ヴェリバルト・グルツク。

リヒャルト・ブレッツチャツハー著、子岡礼子訳『モーツァルトとダ・ボンテ ある出会いの記録』アルファベータ、二〇〇六年、

渡辺護『ウィーン音楽文化史 上』音楽之友社、一九八九年、参

照。

(15) それ以外にも、一七八三年、ヴェネツィアの劇作家カルロ・ゴルドーニの戯曲『二君に仕える召使』のドイツ語訳をオペラ化するプランを持つが実現していない。『書簡全集V』三三六ページ、参照。

(16) 《カイロの鷺鳥》《だまされた花婿》の二作品に付けられた音楽は、市販されたDVDにより鑑賞できる。(『モーツァルト 彷徨Ⅱ&Ⅲ ヨアヒム・シュレーマー構想・演出による三部作』ユニバーサルミュージック、二〇〇七年)

(17) モーツァルトはウィーンの富裕なユダヤ商人であつたヴェツツラー男爵を介して、すでに一七八二年頃にダ・ボンテと知り合つていた模様である。R. プレチャツハー著、前掲書、一一三―一四ページ、参照。

(18) レオポルト・モーツァルトはザルツブルクの宮廷で終生副楽長であつた。楽長はイタリア系の音楽家で占められる。

(19) ジャンバティスト・ヴァレスコはトレント出身の司祭で、後にザルツブルク大司教座の司祭の地位につく。司祭としての教育を通して彼は中世文学や教父文学についての該博な知識を有しており、さらに音楽家でもあつたらしい。したがって、オペラ・セリアの台本作家にふさわしい資質を備えていた。

(20) このプログラムは、一七八四年四月一日の『ウィーン地方新聞』に掲載されていた。『書簡全集V』四九―三三ページ、参照。

(21) アダムベルガーは《後宮》初演時にベルモンテ役で出演していた。

(22) カヴァリエーリはウィーン出身のソプラノ歌手、サリエーリに師事し、イタリア・オペラもこなす。《後宮》初演時にコンスタンツェ役で出演しており、《劇場支配人》のジルヴァークラング夫人役(《ドン・ジョヴァンニ》のドンナ・エルヴィーラ役でも出演する)。

(23) 後の研究により、予約会員の生没年、職名、伝記等のデータも完成されている。予約会員の階層別構成比率は、ハインツ・シュラーの一九八三年の研究に基づいている。『書簡全集V』四九〇ページ、参

照。

(24) この期間に作曲されたピアノ協奏曲の全リストは次のようなものである。

- 一七八二年 第一一番へ長調 K.413  
 第二一番イ長調 K.414  
 第三番八長調 K.415  
 一七八四年 第一四番変ホ長調 K.449  
 第一五番変口長調 K.450  
 第一六番二長調 K.451  
 第一七番ト長調 K.453  
 第一八番変口長調 K.456  
 第一九番へ長調 K.459  
 一七八五年 第二〇番二短調 K.466  
 第二一番八長調 K.467  
 第二二番変ホ長調 K.482  
 一七八六年 第二三番イ長調 K.488  
 第二四番八短調 K.491

(25) 第二〇番以降の作品の中には、当時の聴衆の耳にはかなり前衛的に聴こえたものも含まれる。

(26) ゴットフリート・ヴァン・スウィーテン（一七三三—一八〇三）。オランダに生まれ、教育はオランダ、ウィーンで受け、後にハブスブルク帝国の外交官として活躍する。ベルリンに赴任したおり、J. S. バッハの音楽を知り、その楽譜をウィーンに持ち帰る。さらに、フランス、イギリスを旅したおりには、ヘンデルのオラトリオを知る。ウィーンに帰還後、宮廷図書館長となり、入手したバッハやヘンデルの楽譜を公開する。また、自宅サロンで日曜コンサートを開催し、バッハやヘンデルの紹介に努める。なお、ヴァン・スウィーテンは当時最高の知識人のひとりであり、ハイドンのオラトリオ《天地創造》《四季》の台本作者でもあった。

(27) 父宛の一七八二年四月一〇日の手紙、姉宛の同年四月二〇日の手紙

で、モーツァルトはヴァン・スウィーテン男爵のサロンで毎日曜日に催されるコンサートに顔を出していることを報告している。そこにおいて、バッハ、ヘンデル以外は演奏されてはいないとのことである。

『書簡全集V』二二三—二三一ページ、参照。

(28) A. アインシュタイン、前掲書、七、八、九章、および 丸山桂介

『ウィーンのモーツァルト』春秋社、一九九〇年、参照。

(29) ニール・ザスロー、ウィリアム・カウデリー編、森泰彦監訳『モーツァルト全作品事典』音楽之友社、二〇〇六年、三三二—三三三ページより。

(30) A. アインシュタイン、前掲書、五七二—五七五ページ、参照。

(31) N. ザスロー、W. カウデリー編、前掲書、七九—八〇ページ、参照。

(32) 《初めに音楽 次に台詞》のテーマは二〇世紀に入ってリヒャルト・シュトラウスのオペラ《カプリッチョ》でも採り上げられている。

(33) モーツァルトのバリでの活動期間は、一七七八年三月二三日から同年九月二六日までの六ヶ月であり、その間に母を亡くす。

(34) 一七七八年九月一日付、レオポルト・モーツァルト宛の手紙より。『書簡全集IV』五八七ページ。