

【研究ノート】

C. W. グルック

《オルフェーオとエウリディーチェ》のミュンヘン上演（1773）

—ミュンヘンのオペラ上演史から再考する—

大河内 文恵

1. はじめに

18世紀ドイツ諸都市のオペラ上演を語る際、最も頻繁に話題に上るのは、ウィーン、ベルリン、ドレスデンの3都市であろう。ウィーンの宮廷詩人でありかつ当時もっとも人気の高いオペラ台本作家であったメタスタジオ (Pietro Metastasio, 1698-1782) による台本が、ウィーンの宮廷副楽長カルダーラ (Antonio Caldara, 1671-1736)、ベルリンの宮廷楽長 C. H. グラウン (Carl Heinrich Graun, 1703/4-1759)、ドレスデンの宮廷楽長ハッセ (Johann Adolf Hasse, 1699-1783) によって作曲され、各劇場の華たる歌手たちに歌われたことで、宮廷の栄華を内外に示した。こうした宮廷オペラ全盛の時代に、この3都市以外に多くのオペラが上演されていた都市の1つにミュンヘンがある。バイエルン選帝侯国の首都であったミュンヘンは、1653年から継続的にオペラを上演していたが、後の時代にも知名度の高い宮廷楽長がいないため、取り上げられることが少ない。そのなかで、1773年にグルック (Christoph Willibald Ritter von Gluck, 1714-1787) の《オルフェーオとエウリディーチェ *Orfeo et Euridice*》(以下、《オルフェーオ》と略す) が上演されたことは、グルック研究だけでなく、ミュンヘンのオペラ上演を叙述する上でも大きなトピックとなってきた。

1773年のミュンヘン上演についての研究は、ミュンヘンのオペラについて選帝侯の統治期間毎に記述したルトハルト (Rudhart 1865) を始めとして、1773年のミュンヘン上演を始めて本格的に取り上げたフルステナウ (Fürstenu 1872)、エングレンダー (Engländer 1915)、ローエンベルク (Loewenberg 1940) と引き継がれてきた。2016年のシュネーマンの論文 (Schneeman 2016) は、ロンドン、ミュンヘン、ベルリンの3つの上演を、特にエウリディーチェ役がいかに拡張されていったかに焦点を当てることで、これまでの研究のようにグルックの作品への改竄や冒涇といった文脈で捉えるのではなく、むしろオペラのストーリーを強化することに役立ったと肯定的な評価をしているところに特徴がある。

本稿は、シュネーマンの立場を尊重しつつ、作品の背景に視野を広げてミュンヘン上演を捉え直す試みである。そのために、ミュンヘンのオペラ上演の歴史の中でとらえ直すとともに、

《オルフェオ》のミュンヘン上演を、1762年のウィーン初演や1770年のロンドン上演との比較から特徴を明らかにし、その上演の意義を再考する。

2. 《オルフェオ》上演以前のミュンヘンのオペラ上演¹

まず始めに、ミュンヘンでのオペラ上演の歴史を振り返ってみたい。

【表1】ミュンヘン宮廷のオペラ上演時代区分

時代区分	宮廷楽長（在任期間）	その他の宮廷音楽関係者	宮廷外の作曲家
オペラ上演開始当初 (1653~1674)	ポッコ (1635~1656)	ハープ奏者：マッジョーニ	
	ケルル (1656~1673)		
複数作曲家時代 (1674~1692)	E. ベルナベイ (1674~1687)	室内楽監督：ステッフアニ (1681~1688)	
	G. A. ベルナベイ (1687~1732)		
宮廷オペラの中断 (1693~1714)		オルガニスト：トッリ	
宮廷オペラの再開 (1715~)		宮廷礼拝堂監督：トッリ	
複数作曲家時代 (1732~1756)	トッリ (1732~1737)	室内作曲家：フェルランディーニ (1732~1737)	
	ボルタ (1737~1755)	室内楽監督兼選帝侯参事官：フェルランディーニ (1737~)	
七年戦争と戦後 (1756~1784)	ベルナスコーニ (1755~1784)	オペラ・ブッフアの楽長：トッツィ (1774~1775)	ガルッピ、トラエッタ サッキーニ

2-1 オペラ上演開始当初（1653～1674）

バイエルン選帝侯国の首都であるミュンヘンでオペラ上演が始まったのは、フェルディナント・マリア (Ferdinand Maria, 1636-1679, 在位 1651-1679) 治世の1653年である (Liebscher 1994, 158)。1635年からポッコ (Giovanni Giacomo Porro, c. 1590-1656) が宮廷楽長を務めていたが、当時の選帝侯マクシミリアン1世 (Maximilian I, 1573-1651) は世俗音楽に興味がなかったため、宮廷楽長はミサ曲などの教会音楽の作曲が主な職務であった。状況が変わったのは、1651年のフェルディナント・マリアへの代替わり後である。

1653年に宮廷司祭でハープ奏者であったマッジョーニ (Giovanni Battista Maccioni, ?-c. 1678) が台本と作曲を担当した《賑やかなハープ *L'arpa festante*》が上演された。この依頼が楽長のポッコではなくマッジョーニになされたのは、ポッコが1650年から病にあったことと、マッジョーニが選帝侯妃アデラーイデ・ディ・サヴォイア (Adelaide di Savoia, 1636-1676) にハープを教え、文化的アドバイザーの役目をしてきたことによるものである (Bennett 2001)。

1654年には新しいオペラ劇場が建てられ、ザンボニーニ (Pietro Zambonini, 生没年不詳) によるとされる《恥ずかしがりな妖精 *La ninfa ritrosa*》が上演された。その後、1655年と1656年にオペラ上演はない。1657年からはほぼ毎年宮廷でオペラが上演され、その多くは新作オペラであった。ポッコの没後にはケルル (Johann Caspar Kerll, 1627-1693) が1656年から1673年まで宮廷楽長を務め、その間に上演された17作品のうち少なくとも11作品は彼が作曲を担当した。

2-2 複数作曲家によるオペラ上演時代 (1674~1692)

ケルルが去った後に宮廷楽長になったのは、エルコレ・ベルナベイ (Ercole Bernabei, 1622-1687) で、1674年から1687年まで務めた。彼が亡くなってからは息子のジュゼッペ・アントニオ・ベルナベイ (Giuseppe Antonio Bernabei, c. 1649-1732) がその地位を引き継ぎ、亡くなるまでその地位を維持した。ベルナベイ親子の時代にはもう1人宮廷楽長に匹敵する作曲家がいた。ステッフアニ (Agostino Steffani, 1654-1728) である。

ベルナベイ親子が楽長を務めていた1681年から1688年にかけて、ステッフアニのオペラの7作品がミュンヘンで上演された。ステッフアニとミュンヘンとの繋がり長く、1667年すなわち13歳の時に音楽家としてミュンヘンに連れてこられている。その後、ローマで3年を過ごし、1674年にエルコレ・ベルナベイに連れられてミュンヘンに戻った。当初はオルガニストとして雇われていたが、1681年に室内楽監督に就任し、オペラ作曲にも取り組むようになる。彼は1688年にハノーファーに雇用され、ミュンヘンを去った²。

エルコレ・ベルナベイが楽長を務めた時代はほぼ毎年オペラが上演された。その多くは新作オペラで、宮廷楽長もしくはステッフアニによって作曲されていたが、ジュゼッペ・アントニオ・ベルナベイの時代には状況が変わった。ジュゼッペ・アントニオは宮廷楽長になる前から宮廷オペラに携わっており、彼のオペラがミュンヘン宮廷で最初に上演されたのは1678年である。その前年に当時の選帝侯フェルディナント・マリアに副主席司祭に任じられたためであろう。ジュゼッペ・アントニオのオペラの上演は3年間続き、1680年で止まる。1681年からは室内楽監督に就任したステッフアニが担当するようになった。1686年に《アスカーニオ *L'Ascanio*》の上演があるものの、ジュゼッペ・アントニオのオペラが本格的に再開されるのは宮廷楽長就任の翌年である1688年からである。

2-3 宮廷オペラ上演の中断と再開 (1692~1732)

選帝侯マクシミリアン2世エマヌエル (Maximilian II. Emanuel, 1662-1726) が1692年にスペイン領ネーデルラントの総督に任じられ、ミュンヘンを離れたことにより、1693年から1714年まで宮廷オペラの上演はおこなわれていない³。ブリュッセルへ随行したのは宮廷オルガニストのトッリ (Pietro Torri, c. 1650-1737) で、1695年と1705年にブリュッセルにおいて、彼のオペラが2作品上演された。

ミュンヘンで宮廷オペラの代わりに上演されたのは、ブロックペラー (Brockpähler c. 1664, 279) によれば、1694年にドイツ語のオペラ3作品、1701年に《ナルチーズ *Narciso*》⁴とドイツ語のオペラ1作品、1710年にドイツ語のオペラ1作品で、これらは巡業一座などによる公演と考えられる。

1715年から宮廷オペラが再開されるが、宮廷楽長のジュゼッペ・アントニオ・ベルナベイは宗教音楽のみに専念し、同年宮廷礼拝堂監督に昇進したトッリがオペラ作曲を担った。それ以後はほぼ毎年、トッリの新作オペラが1～2作上演されている。ただし、1722年の皇太子カール・アルブレヒトと皇帝ヨーゼフ1世の遺児の1人であったマリア・アマリエとの婚礼に際しては、トッリの《アデラーイデ *Adelaide*》に加えて、アルビノーニ (Tommaso Albinoni, 1671-1751) の《真実の友たち *I veri amici*》が上演された。

2-4 再び複数の作曲家によるオペラ上演 (1732～1756)

宮廷楽長ジュゼッペ・アントニオ・ベルナベイのもと、宮廷礼拝堂監督の肩書でオペラを作曲していたトッリは、1732年のベルナベイの没後、正式に宮廷楽長となり、亡くなる1737年までその地位にあった。一方、オペラの作曲は宮廷礼拝堂監督になってから10年間はほぼトッリが1人で担っていたが、1727年からはフェルランディーニ (Giovanni Battista Ferrandini, c. 1710-1791)⁵によるオペラ作曲が増え、トッリのオペラ作品は1736年の謝肉祭シーズンに上演された《ウティカのカトーネ *Catone in Utica*》で最後となる。

トッリの没後、空位となっていた宮廷楽長の座についたのはイタリア各地でオペラ作曲家として名を馳せていたポルタ (Giovanni Porta, c. 1675-1755) だった。しかしポルタはそれまでオペラの人気作曲家であったにもかかわらず、ミュンヘンでの新作オペラは1738年の《アウリスのイフィゲニア *Ifigenia in Aulide*》のみで、再演も《ジャングイア *Gianguir*》(1732年ミラノ初演、ミュンヘン再演は1738年) と《ファルナーチェ *Farnace*》(1731年ポローニャ初演、ミュンヘン再演は1740年) の2作品である。ポルタの楽長時代には、楽長のポルタと、1732年4月1日から室内作曲家で、1737年7月23日には室内楽監督兼選帝侯参事官に任じられていたフェルランディーニとの2人体制となり、ポルタは宗教音楽、フェルランディーニはオペラと役割分担がなされていた⁶。

1753年、ミュンヘンに新しい宮廷劇場が開場した。10月12日の柿落としはフェルランディーニの《ウティカのカトーネ *Catone in Utica*》だった。フェルランディーニが先代の宮廷楽長トッリの最後の作品《ウティカのカトーネ》への敬意を込めて選んだ題材とも考えられよう。トッリは宮廷オルガニストからキャリアを始め、ミュンヘンとブリュッセルを行き来する選帝侯に付き従いながら室内楽監督を長く務めた後、60代によく宮廷楽長になった。フェルランディーニは、1732年のトッリの宮廷楽長就任と同時に、自身も室内音楽家となっている。1737年から室内楽監督を務めているフェルランディーニにとって同じ宮廷に長く勤めたトッリへの親近感だけでなく、いつか自分も宮廷楽長になれるようにという願望も込めて同じ題材を選択したのかもしれない。フェルランディーニは音楽家として活動する一方で、宮廷人としての側面も持っていた。室内楽監督になった際に参事官に昇任していたが、1755年には司厨長という宮廷内の重要ポストに昇りつめた (Münster 2001)⁷。

2-5 七年戦争、そして戦後（1756～1784）

ポルタが1755年に没すると、1753年から宮廷楽長代理をしていたベルナスコーニ（Andrea Bernasconi, 1706-1784）が宮廷楽長に就任した。宮廷楽長代理時代の1754年、宮廷楽長になってからの1755年と順調に新作オペラが上演されるが、1756年初めで止まる。七年戦争に巻き込まれたからである。1745年に選帝侯位についたマクシミリアン3世ヨーゼフ（Maximilian III. Joseph, 1727-1777）は1747年にポーランド王にしてザクセン選帝侯であるフリードリヒ・アウグスト2世の皇女であるマリア・アンナ（Maria Anna von Sachsen, 1728-1797）と結婚しており、ザクセンとは強い同盟関係で結ばれていることから同じ陣営で戦った。この戦争により、ハプスブルク帝国・ザクセン選帝侯国・バイエルン選帝侯国はいずれも終戦後に財政難に苦しむこととなった。

新作オペラを制作する余裕を失ったとはいえ、直接の戦地になったザクセン選帝侯国とは異なり、バイエルン選帝侯国では自国制作の新作オペラこそないものの、オペラ上演そのものは継続され、当時ヨーロッパの人気オペラ作曲家であったガルツピ（Baldassare Galuppi, 1706-1785）らのオペラが次々と上演された。七年戦争は1763年のフベルトゥス条約で終結するが、バイエルン選帝侯国のオペラ上演は1760年から復活しており、この年はベルナスコーニの新作オペラ《アジェルモンド *Agelmondo*》と1741年にヴェネツィアで初演された《見捨てられたディドネ *Didone abbandonata*》の再演がおこなわれた。

自国制作が再開されても、他の都市で制作されたオペラの再演は継続された。終戦前年の1762年から1760年代の終わりまでは上演されるオペラ数が縮小されたが、1770年代に入ると以前の水準にまで復活する。新作オペラの上演は戦後の1764年から再開し、翌1765年から宮廷楽長以外の作曲家による新作オペラも上演されるようになった。ここで、ミュンヘンのオペラ上演における大きな転換が見られる。従来のような、ミュンヘン宮廷内の宮廷楽長以外の作曲家ではなく、外部の作曲家への依頼に切り替わっていったのである。そのなかにはトラエッタ（Tommaso Traetta, 1727-1779）やサッキーニ（Antonio Sacchini, 1730-1786）といった当時人気のあった作曲家が含まれていた。その一方で、ミヒル（Joseph Willibald Michl, 1745-1816）やトツツイ（Antonio Tozzi, c. 1736-1812）といったミュンヘンと繋がりのある作曲家への依頼も継続された⁸。トツツイは、1772年にミュンヘンにやってきて、オペラ・ブッフアを担当する楽長となった。彼の妻はソプラノ歌手で1773年のオペラ《ゼノビア *Zenobia*》と《オルフェーオ》に出演している。彼がミュンヘンにいた時期にはベルナスコーニが宮廷楽長を務めていたが、トツツイのオペラはミュンヘンで3作品上演された。しかしながら、恋愛スキャンダルのため1775年2月にイタリアへ逃亡し、ミュンヘンでの活躍は短い期間で終わった⁹。

新作オペラの制作状況の変化以上に注目すべきなのは、再演オペラの増加である。前述のように、七年戦争時には新作オペラが上演できなくなり、再演オペラの上演が増えた。戦後、新作オペラの制作は、オペラの作曲者が宮廷内から宮廷外へと広がるという変化はあったものの、

制作数の変化は少ない一方、再演オペラの数も減少せず、却って増加傾向にあった。再演オペラの全作品に対する割合は、1771年は全6本中5本、1772年は全10本中6本、1773年は全6本中4本であった。このような状況のなか、グルックの《オルフェーオ》上演はおこなわれたのである。

《オルフェーオ》は1773年の謝肉祭シーズンに上演された。その前後の時期の謝肉祭シーズンにはどのようなオペラが上演されていたか見てみよう¹⁰。

【表2】1760年代後半～1770年代の謝肉祭期間のオペラ（ミュンヘン）

上演日	タイトル	作曲者	新作	劇場
1767年謝肉祭	シロエ	T. トラエッタ	○	宮廷劇場
1768年謝肉祭	ティート帝の慈悲	A. ベルナスコーニ	○	宮廷劇場
1769年謝肉祭	アンティゴノ	P. P. サレス	○	宮廷劇場
1770年1月8日	カルタゴのシビオーネ	A. サッキーニ	○	宮廷劇場
1771年謝肉祭	シナの英雄	A. サッキーニ	--	宮廷劇場
1772年謝肉祭	デメートリオ	A. ベルナスコーニ	○	宮廷劇場
1773年謝肉祭	オルフェーオとエウリディーチェ	C. W. グルック	--	宮廷劇場
1773年謝肉祭	ゼノビア	A. トッツィ	○	宮廷劇場
1774年謝肉祭	シーロのアキッレ	P. P. サレス	○	宮廷劇場
1775年1月9日	オルフェーオとエウリディーチェ	A. トッツィ	○	宮廷劇場
1775年1月13日	偽の女庭師	W. A. モーツァルト	○	サルヴァトーレ劇場
1776年1月8日	クレリアの勝利	J. W. ミヒル	○	宮廷劇場
1777年謝肉祭	エツィオ	J. ミスリヴェチェク	○	宮廷

謝肉祭シーズンにはほぼ毎年オペラが上演され、新作であることが多い。このなかで同じ年に2作品が上演されているのは、1773年と1775年である。1775年のモーツァルト《偽の女庭師 *La finta giardiniera*》はオペラ・ブッフア用のサルヴァトーレ劇場で上演されたものであり、オペラの性格が異なっている¹¹。1773年は新制作の《ゼノビア》に加えてグルックの《オルフェーオ》が上演されており、例外的である。ではなぜこの年に《オルフェーオ》が上演されることになったのか、上演までの経緯を見てみよう。

3. 《オルフェーオ》のミュンヘン上演

グルックの《オルフェーオ》は1762年10月5日にウィーンのブルク劇場で初演された。ウィーンで再演を繰り返した後、1769年にパルマにて《アポロンの祭り *Lefeste d'Apollon*》の一部として、翌1770年にはロンドンのキングス劇場で上演された。ブレスラウ（現在のヴロツワフ）、ボローニャ、フィレンツェと続いたヨーロッパ各地での上演が再びドイツ語圏の都市に戻ってきたのが1773年2月5日におこなわれたミュンヘンでの上演であった。

ロンドンでおこなわれた上演は、ウィーン初演時にオルフェーオ役を歌ったグアダーニ（Gaetano Guadagni, 1728-1792）が同じくオルフェーオ役をつとめたが、それ以外は他のキャス

トによるものであり、登場人物が増やされ、アリアも差し替えられている。差し替えのアリアの作曲者は J. C. バッハ (Johann Christian Bach, 1735-1782) とグリエルミ (Pietro Alessandro Guglielmi, 1728-1804) およびグアダーニで、パステイッチョである。ミュンヘン版は、後述するようにロンドン版から大きな影響を受けている。なお、ミュンヘン版の改作者については後述する。以下、ウィーン版およびロンドン版とミュンヘン版との違いを見ていく。

3-1 ウィーン版、ロンドン版との相違

ウィーン版とロンドン版以降との大きな違いは以下の4点である。①幕や場の構成が変更されていること、②登場人物が追加されていること、③アリアとそれに付随するレチタティーヴォが追加されていること、④舞踏場面の挿入箇所の変更である。

表3において、黒地で白抜き部分は幕および場の構成を、薄いグレーの部分は内容の変更をあらわしている¹²。

- ① ウィーン版は3幕構成、ロンドン版は1幕構成、ミュンヘン版は台本、楽譜ともに2幕構成である。ウィーン版で第2幕の始まりを告げる「踊りの曲 (Ballo)」は、ミュンヘン版では第1幕の第3場に該当し、ウィーン版での第3幕の開始はミュンヘン版では第2幕の第4場になるといった幕や場の分割の仕方の違いがまず目を引く。さらに大きな違いは、新たな場面の追加である。ミュンヘン版での第2幕の第1場と第2場はウィーン版にはなかった新しい部分である。ウィーン版は上演時間が約1時間半と通常のオペラに比べて短い、ミュンヘン版では追加の楽曲により上演時間が長くなっている。
- ② ロンドン版ではエアグロ、エジーナ、幸福の亡霊 (オンブラ)、ブルトーネと4人登場人物が増えたが、ミュンヘン版ではロンドン版での増加のうち幸福の亡霊とブルトーネの2人を引き継ぎ、エアグロとエジーナは登場しない。
- ③、④については以下、オペラの演奏順序に沿って見ていくなかでふれる。

ミュンヘン版の構成をさらに詳しく見ていこう。フルステナウの見立てでは、ウィーン版の第1幕オルフェーオのアリア「Chiamo il mio ben così 私は愛する人をこれほど呼んでいるのです (以下 Chiamo)」が欠落し、その前の合唱 (Coro) からオルフェーオのレチタティーヴォ「エウリディーチェ、いとしい魂よ Euridice! ombra cara (以下、Euridice!)」に直接つながっているとされている (Fürstenau 1872, 222)。しかし、この部分にはもう少し複雑になっている。

ウィーン版では、2回目の合唱「Ah se intorno もしあなたがこの墓のあたりを彷徨っているのなら (以下 Ah se)」に続き、オルフェーオのアリア「Chiamo」、オルフェーオのレチタティーヴォ「Euridice!」、オルフェーオのアリア「Cerco il mio ben così 私はこんなに愛する人を捜し求めている (以下 Cerco)」と続くのに対し、ミュンヘン版総譜では、2回目の合唱「Ah se」の後に、

【表3】《オルフェオ》バージョン比較¹³

ウィーン版 (1762)	ロンドン版 (1770)	ミュンヘン版台本 (1773)	ミュンヘン版総譜(1773)
Overtura	Overture	Overtura	Overtura
第1幕	第1幕	第1幕	第1幕
第1場	第1場	第1場	第1場
	Recitativo: (Eagro, Egina)		
	Aria: (Eagro)※J. C. バッハ作曲		
	Recitativo: (Egina)		
	Aria: (Egina)※グリエルミ作曲		
	第2場		
	Ballo		
Coro e Solo:(Coro, Orfeo)	Coro e Solo: (Coro, Orfeo)	Coro e Solo: (Coro, Orfeo)	Coro e Solo: (Coro, Orfeo)
Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)
Ballo: (Larghetto)	Ballo: (Larghetto)	Ballo	Ballo
Coro: "Ah se intorno"(coro)		Coro: "Ah se intorno"(coro)	Coro: "Ah se intorno"(coro)
Aria: "Chiamo il mio ben così" (Orfeo)			
Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)
Aria: "Cerco il mio ben così" (Orfeo)	Aria: "Chiamo il mio ben così" (Orfeo)	Aria: "Chiamo il mio ben così" (Orfeo)	Arietta: "Cerco il mio ben così" (Orfeo)
Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)
Aria: "Piango il mio ben così" (Orfeo)	Aria: "Piango il mio ben così" (Orfeo)	Arietta: "Piango il mio ben così"(Orfeo)	Arietta: "Piango il mio ben così" (Orfeo)
Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)
第2場:		第2場	第2場
Recitativo: (Amore, Orfeo)	Recitativo: (Amore, Orfeo)	Recitativo: (Amore, Orfeo)	Recitativo: (Amore, Orfeo)
Aria: "Gli sguardi trattieni" (Amore)	Aria: "Gli sguardi trattieni" (Amore)	Aria: "Gli sguardi trattieni" (Amore)	Aria: "Gli sguardi trattieni" (Amore)
Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)
	第3場		
	Recitativo: (Plutone)		
	Aria: "Per onor dell'offeso"(Plutone)※J.C.バッハ作曲		
	Ballo		
第2幕			
第1場	第4場	第3場	第3場
Ballo	Ballo	Ballo	Ballo
			Recitativo: (Plutone)
			Aria: "Quel audace ch'ardisce"(Plutone)※《欺かれた回教師》回教師のエールより転用
Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)
Ballo: Presto	Ballo: Presto		Ballo: Presto
Coro: (Coro)		Coro: (Coro)	Coro: (Coro)
Ballo: Maestoso			
Solo e Coro: (Orfeo, Coro)	Solo e Coro: (Orfeo, Coro)	Solo e Coro: (Orfeo, Coro)	Solo e Coro: (Orfeo, Coro)
Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)
Aria: "Mille pene" (Orfeo)		Aria: "Mille pene" (Orfeo)	Aria: "Mille pene" (Orfeo)
Coro: (Coro)		Coro: (Coro)	Coro: (Coro)
Aria: "Men tiranne" (Orfeo)	Aria: "Men tiranne" (Orfeo)※グアダーニ作曲	Aria: "Men tiranne" (Orfeo)	Aria: "Men tiranne" (Orfeo) ※グアダーニのアリアからの転用
Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)
	Ballo		Chacconne (器楽のみ)
		第2幕	第2幕
	第5場	第1場	第1場
		Recitativo: (Euridice)	Recitativo: (Euridice)
	Aria: "Chiari fonti ermi ritiri"(Euridice)※J. C. バッハ作曲	Aria: "Di calma è qui il soggiorno" (Euridice)	Aria: "Chiari fonti ermi ritiri" (Euridice)
	Recitativo: (Ombra)		Recitativo: (Ombra)
	Aria:"Sotto un bel ciel"(Ombra)※グリエルミ作曲		Aria: "Qui costante amor ne accende"(Ombra)
	Recitativo: (Euridice)		Recitativo: (Euridice)
	Aria:"Obliar l'amato sposo"(Euridice)※J. C. バッハ作曲		Aria: "D'obliar sospiro anch'io"(Euridice)
	Recitativo: (Ombra)		

【表3】 つづき

ウィーン版 (1762)	ロンドン版 (1770)	ミュンヘン版台本 (1773)	ミュンヘン版総譜(1773)
第2場	第6場	第2場	第2場
Ballo			Ballo
	Recitativo: (Amore)	Recitativo: (Amore)	Recitativo: Amore)
	Aria: "Accorda amico il fato"(Amore)※J. C. バッハ作曲	Aria: "Bel piacer è per amore" (Amore)	Aria: "Bel piacer è per amore" (Amore) ※《生きていたセミラーミデ》第1幕中のアリア "Bel piacer saria d'un core"からの転用)
	Coro: "Dio d'amor" (Coro)		
	第7場	第3場	第3場
Arioso: "Che puro ciel!"(Orfeo)	Arioso: "Che puro ciel!"(Orfeo)	Arioso: "Che puro ciel!"(Orfeo)	Arioso: "Che puro ciel!"(Orfeo)
Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)
Ballo: (Andante)		Ballo: (Andante)	Ballo: (Andante)
Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)
	[Ballo]		
Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)	Coro: (Coro)
			Ballo I
			Ballo II
			Ballo III
第3幕			
第1場	第8場	第4場	第4場
Recitativo: (Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Orfeo, Euridice)
Duetto: "Vieni, appaga il tuo consorte" (Orfeo, Euridice)	Duetto: "Vieni, appaga il tuo consorte" (Orfeo, Euridice)	Duetto: "Vieni, appaga il tuo consorte" (Orfeo, Euridice)	Duetto: "Vieni, appaga il tuo consorte" (Orfeo, Euridice)
Recitativo: (Euridice)	Recitativo: (Euridice)	Recitativo: (Euridice)	Recitativo: (Euridice)
Aria: "Che fiero momento" (Euridice)	Aria: "Che fiero momento" (Euridice)	Aria: "Che fiero momento" (Euridice)	Aria: "Che fiero momento" (Euridice)
Recitativo: (Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Orfeo, Euridice)
Aria: "Che farò senza Euridice?" (Orfeo)	Aria: "Che farò senza Euridice?" (Orfeo)	Aria: "Che farò senza Euridice?" (Orfeo)	Aria: "Che farò senza Euridice?" (Orfeo)
Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)	Recitativo: (Orfeo)
第2場		第5場	第5場
Recitativo: (Amore, Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Amore, Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Amore, Orfeo, Euridice)	Recitativo: (Amore, Orfeo, Euridice)
	第9場		
	Aria: "Che veggio! Ah, Numi!"(Euridice)		
第3場			
Ballo I	[Ballo]		
Ballo II			
Ballo III			
Ballo IV			
		最終場	最終場
Soli e Coro: "Trionfi Amore" (Orfeo, Amore, Euridice, Coro)	Soli e Coro: "Trionfi Amore" (Orfeo, Amore, Euridice, Coro)	Soli e Coro: "Trionfi Amore" (Orfeo, Amore, Euridice, Coro)	Soli e Coro: "Trionfi Amore" (Orfeo, Amore, Euridice, Coro)

オルフェーオのアリア「Chiamo」はなく、オルフェーオのレチタティーヴォ「エウリディーチェ、いとしい魂よ」、オルフェーオのアリア「Cerco」が続いており、フルステナウの説と同じように見える。しかし、ミュンヘン版の台本をみると、2回目の合唱「Ah se」に続くのは、オルフェーオのレチタティーヴォ「エウリディーチェ、いとしい魂よ」、オルフェーオのアリア「Chiamo」となっている。

ここで重要なのは、オルフェーオのアリア、「Chiamo」と「Cerco」は同じ旋律だということである。つまり、相互に交換可能なのである。ミュンヘン上演ではどちらか一方にする選択がおこなわれたが、台本の時点では「Cerco」の方を削除して「Chiamo」を2つのレチタティーヴォの間に入れ込む形にしたものの、総譜では、「Chiamo」を削除しただけで残りはそのまま進行する形になっている。問題は、台本と総譜とどちらが実際に演奏されたバージョンなのかということであろう。普通に考えれば、台本は公演前に印刷しているはずなので、楽譜の方が最終バージョンということになるが、オルフェーオ役のグアダーニはウィーンの初演のほか、ロンドンでも同じ役を歌っており、その場でどちらを歌うか決めることは可能だったとも考えられる。

ウィーン版第2幕第1場前半に該当するミュンヘン版第1幕第3場は、ウィーン版と同じBalloで始まる。Balloの後、合唱の前にミュンヘン版ではプルトーネのレチタティーヴォとアリアが新たに挿入されている。このアリアはグルックのフランス・オペラ《欺かれた回教師 *Le cadi dupé*》のなかの回教師のエールからの転用である。該当部分の台本をみると、プルトーネのレチタティーヴォとアリアはない。台本印刷の時点ではプルトーネの場面は挿入されていなかったことがわかる。なお、台本の登場人物の頁では、オンブラとプルトーネは後から貼り付けられた形跡がみられる。おそらく台本の印刷に間に合わず、当日もしくは後日に挟み込みがおこなわれたものと考えられる。第1幕第3場にはあと2か所の変更がある。オルフェーオのアリア「それほど残虐ではないでしょうに *Men tiranne*」は、歌詞はウィーン版と変わらないが、旋律がロンドン版のグアダーニ作の同じ歌詞のアリアに差し替えられている。このアリアの存在によって、ミュンヘン版がロンドン版を参照していることがわかる。このアリアの後に合唱が続き、ウィーン版ではここで第2幕第1場が終わるが、ミュンヘン版では合唱に続いて、出典不詳の器楽曲（シャコンヌ）が挿入されている。ミュンヘン版ではここで第1幕が終わるために、幕の終わりに相応しい曲が追加されたと考えられる¹⁴。

ウィーン版第2幕第1場後半に当たる部分にも更なる追加が見られる。すなわち、ミュンヘン版の第2幕第1場であり、ここはエウリディーチェの場面から始まるが、アリアはロンドン版のJ.C. バッハ作曲のアリアと同じものである¹⁵。ここまでは台本に記載されているが、ここからさらに台本に記載されていない追加が続く。オンブラのレチタティーヴォと出典不詳のアリア、さらにエウリディーチェのレチタティーヴォと出典不詳のアリアである。この2組のレチタティーヴォとアリアは、ロンドン版にもオンブラのレチタティーヴォとアリアに続き、エウリディーチェのレチタティーヴォとアリアという順序で出現する。ただし、レチタティーヴ

オの歌詞は同じだが、アリアについては、ロンドン版とミュンヘン版とでは歌詞も旋律もまったく異なっている¹⁶。

ウィーン版第2幕第2場に該当するミュンヘン版第2幕第2場では、ウィーン版と同じ Ballo に続いて、アモーレのレチタティーヴォとアリアが入る。このアリアはグルックの1748年初演の《生きていたセミラーミデ *Semiramide riconosciuta*》の「心の喜びとなるだろう *Bel piacer saria d'un core*」というアリアからの転用である。元のアリアはテノール用であるが、それをカストラート用にした上で、特に後半に装飾を加え、華やかさを増している。オルフェオが冥界に着いたところからは、ウィーン版と同じものが続くが、この場の最後には出典不詳の Ballo が3曲追加されている。

ウィーン版第3幕に該当するミュンヘン版第2幕第4場では、レチタティーヴォやアリアの変更は少ない。最終場には大きな変更がある。ウィーン版では最終場に当たる第3場で最終合唱の器楽パートが奏された後、Ballo が4曲演奏され、最終合唱に入るが、ミュンヘン版では冒頭の器楽パートと Ballo が削除されて最終合唱のみとなった。それによって、最後のレチタティーヴォから最終合唱までそのままだれ込む形になる。

ミュンヘン版は登場人物やアリアなどロンドン版での改変の多くを引き継いでいるものの、さらに変更も加えられた。これらの登場人物の変更と、人物毎のアリアの数の変化との関係を見てみよう。

ウィーン版ではオルフェオが7曲と圧倒的に多い。エウリディーチェとアモーレが1曲ずつ、エウリディーチェは二重唱を入れても2曲と、オルフェオへの偏りが見られる。一方、ミュンヘン版では、同じ旋律をもつオルフェオのアリア（「Chiamo」と「Cerco」）の片方が削除されたことにより6曲に減り、エウリディーチェが3曲、アモーレも3曲に増えている。

ここには、ロンドン版でのエウリディーチェとアモーレのアリアの増加による影響が見られる。ロンドン版では4人の登場人物が追加されたが、ミュンヘン版ではそのうち2人のみが採用された。ミュンヘン版での追加登場人物であるオンブラとプルトーネは1曲ずつである。オルフェオ以外の全員のアリアを足してもオルフェオに届かなかったウィーン版に比べ、ミュンヘン版ではオルフェオが多いことには変わりはないが、エウリディーチェとアモーレのアリアの数を足すとオルフェオと同数になり、そこにオンブラとプルトーネを加えるとオルフェオを上回る。ウィーン版でのオルフェオ偏重がミュンヘン版では緩和され、3人の主役級と3人の脇役というバランスの取れた配役となった。

【表4】登場人物のアリア数の比較

	ウィーン版	ロンドン版	ミュンヘン版
オルフェオ	7	5	6
エウリディーチェ	1	3	3
アモーレ	1	2	3
オンブラ		1	1
プルトーネ		1	1
エアグロ		1	
エジーナ		1	
二重唱	1	1	1
計	10	15	15

ミュンヘン版においては、登場人物の人数が増加することや、ウィーン版よりも登場人物毎の aria の数の偏りが減少することによってグルックの「改革オペラ」の体裁を廃し、従来の宮廷オペラに作り変えられており、グアダーニ色も弱められている。この変更は、主にロンドン版から引き継がれたもので、改作にあたってロンドン版が参照されたことは2曲の aria が引き継がれていることから間違いないと思われるが、J.C. バッハ作の aria は5曲中1曲に留められ、残りは新たに作曲されている。また、レチタティーヴォの変更は新しい aria の前のみで、最も大きな変更が aria の差し替えと追加であるという意味で、典型的なパステイッチョであるといえる。

これらの変更の理由と改作者について考えるために、このオペラの上演の経緯を振り返ってみたい。

3-2 グルック《オルフェオ》上演の経緯

前述の通り、ミュンヘン公演でオルフェオ役を歌ったグアダーニは、ウィーン初演、ロンドンのパステイッチョ版でも同役を歌った。この上演に深く関わっていた人物はもう1人いる。ザクセン選帝侯フリードリヒ・クリスティアン (Friedrich Christian, 1722-1763) の妃で、バイエルン選帝侯マクシミリアン3世ヨーゼフ (Maximilian III. Joseph, 1727-1777) 姉であるマリア・アントニア (Maria Antonia Walpurgis von Bayern, 1724-1780) である。

1772年6月、パドヴァに戻っていたグアダーニは同地でザクセン選帝侯未亡人のマリア・アントニアと知遇を得る¹⁷。マリア・アントニアの前で何度か歌を披露することで彼女に近づくチャンスを得たグアダーニはパドヴァからミュンヘンまで随行した。8月にはいったんミュンヘンを去ったが、1773年の謝肉祭のシーズンにミュンヘンに戻り、以前からの同僚であるマリアンナ・ビアンキ (Marianna Bianchi [Tozzi], c. 1735-1790) もそこに合流した。ビアンキはウィーンの《オルフェオ》上演でエウリディーチェを歌っており、さらに彼女の夫は前項で述べたトツィである。1773年の謝肉祭シーズンのオープニングである1月26日には、トツィの《ゼノビア》が上演され、タイトルロールのゼノビアはビアンキが歌っている¹⁸。

ハワードは「この企画〔《オルフェオ》のミュンヘン上演を指す〕はグアダーニが推進した」とし、フェルステナウが引用したザクセンの匿名の外交官による記述を取り上げている (Howard 2014, 158-159)。そこには、初日にマリア・アントニアが臨席したこと、このオペラはグアダーニが持ち込んだことが明記されており、ウィーン上演の29回のリハーサルの例を引いてこのオペラを成功させることの難しさを述べ、謝肉祭という祝祭の場に合うように考慮されたと、この上演の成立事情を語っている (Fürstenau 1872, 221)。

それぞれの上演で実際に歌った歌手は表5の通りである。

【表5】《オルフェーオ》各バージョンのキャスト

	ウィーン版	ロンドン版	ミュンヘン版
オルフェーオ	ガエタノ・グアダーニ	ガエタノ・グアダーニ	ガエタノ・グアダーニ
エウリディーチェ	マリアンナ・ピアンキ	チェチリア・グラッシ	ジュディッタ・ロディ
アモーレ	ルチア・ヴラヴァラウ	ジュゼッペ・ジュスティネッリ	カルロ・モスキーノ
オンブラ		レリア・グリエルミ	ヴァレンティノ・アダムベルガー
プルトーネ		アンドレア・モリージ	名前不詳
エアグロ		ベネデット・ピアンキ	
エジーナ		レリア・グリエルミ	

ここで気づくのは、グアダーニ以外はすべてキャストが異なっていることである。ミュンヘンにはピアンキもいたはずだが、彼女はエウリディーチェを歌っていない¹⁹。おそらく、同じ謝肉祭シーズンの別の演目《ゼノビア》のタイトルロールを務めているからであろう。ほぼ同時期におこなわれた《ゼノビア》のキャストを見してみる。

【表6】《ゼノビア》キャスト

ゼノビア	マリアンナ・ピアンキ
ラダミスト	マルチェッロ・ボンピッリ
ティリダテ	カルロ・モスキーノ
エグレ	カブラニカ嬢
ゼピロ	ドメニコ・デ・パンザッキ
ミトラーネ	フランチェスコ・フォルティーニ

《オルフェーオ》でアモーレ役を歌っているモスキーノは、こちらでもティリダテ役を歌っている。《ゼノビア》の台本をみると、すべての役の歌手名の後にバイエルン宮廷所属のヴィルトゥオーゾと記されており、宮廷の威信をかけた上演であることが推察される。

3-3 改変の背景

ミュンヘン上演の改変は誰がおこなったのだろうか。台本や総譜には改作者の名前は記載されていない。ローエンベルクは「ヴェネツィアの興行主ベルトーニの先例に倣って、トッツィがおこなった」と述べている (Loewenberg 1940, 332)。ここには注がついており、エングレンダーからの引用であることを明かしている。エングレンダーの該当部分には、「今回演奏された《オルフェーオ》はグルックではなく、アントニオ・トッツィによるものである」と書かれているのみで、典拠としてルトハルトの著作が注に記載されている (Engländer 1915, 156)。ルトハルトは確かにトッツィについて語っているが、《ゼノビア》の作曲者としての言及であり、その前の箇所では1773年の《オルフェーオ》上演についても書いている部分にはトッツィの名前は無い (Rudhart 1865, 28)。

トッツィは同じ時期に新作オペラを上演しており、ロンドン版という手本があるとはいえ、同時期にオペラの改変をもう1本手掛けるとは考えにくい。もちろん、グアダーニとピアンキが初演時の共演者であることから、ピアンキの夫であるトッツィに依頼される可能性はないとは言えない。

ここで、考察を進めるためにもう1つの可能性を検討したい。フルステナウは、ウィーン版とミュンヘン版との相違を検討した上で、それらがグルックの手によるものではないことを示唆し、改訂に関わった人物としてトッツィと並んでベルナスコーニの名前を挙げている（Fürstenau 1872, 220）。彼は当時宮廷楽長を務めており、1772年の謝肉祭シーズンに新作オペラ《デメートリオ *Demetrio*》を上演したが、1773年にはオペラを作曲していない。同年の仕事としてベルナスコーニが手掛けた可能性は充分にある。

改訂の担当者として宮廷楽長が相応しいと考えられる理由の1つに、現存する資料の特殊事情が挙げられる。ミュンヘン版の完全な形で総譜は、現在ザクセン州立＝大学図書館（ドレスデン）に所蔵されている²⁰。この図書館はザクセン宮廷内の所蔵楽譜を引き継いでおり、このミュンヘン版の総譜もマリア・アントニアのコレクションに含まれていたものである。上演のきっかけにマリア・アントニアが関与していたとしても、上演地のミュンヘンに保管されるのが自然であり、ドレスデンに現存するのは不自然である。ここで、前掲のミュンヘン上演の際のザクセン外交官の記録を思い出したい。ミュンヘン上演の初日にマリア・アントニアが臨席しているのは、上演の発端となったことから当然とも言えるが、元バイエルン選帝侯国の皇女であるとはいえ、上演当時はザクセン選帝侯未亡人である。ザクセンの外交官が記録を残しているのは、ただの娯楽ではないことを窺わせる。さらに、マリア・アントニアのザクセン皇太子フリードリヒ・クリスティアンとの1747年の婚礼では、ウィーン宮廷に所属する以前のグルックによるオペラ《エルコレとエベの結婚 *Lenozze d'Ercole e d'Ebe*》で祝福された。ミュンヘンでの上演にグルックは関わっていないが、謝肉祭シーズンでのオペラ上演がマリア・アントニアをもてなすためであったならば、グルックの作品が選ばれるのは自然な流れだった可能性がある。ミュンヘンでのグルック作品の上演がこの《オルフェーオ》のみであることもそれを補足的に裏付ける。ミュンヘン上演とマリア・アントニアとの因縁の深さを考えると、この上演は単なる謝肉祭シーズンのオペラ上演という枠を越えて、外交行事として捉えることも可能である。このような重要な局面では、当時慣用であったとしても外部の作曲家を起用することは考えにくく、宮廷内でも責任ある立場である宮廷楽長が担当することが相応しいと考えられる。

もう1つ考えなければならないのは、台本と総譜との微妙な食い違いである。台本は上演当日までに印刷する必要がある一方、総譜は上演が終了した後で清書することもできる。ザクセン州立＝大学図書館にある総譜（Mus.3030-F-13）は、茶色の革装に金の縁取りがなされ、表紙と裏表紙には金で天使とライオンをあしらったバイエルン選帝侯の精巧なエンボスが真ん中に設けられている。通常の装丁であるバイエルン州立図書館（ミュンヘン）に現存する総譜と比較すると、高い身分の人物に献呈するために作成されたと考えるのが自然であろう。こう考えると、Mus.3030-F-13は、上演から終わってからマリア・アントニアに献呈するために作成された可能性があり、台本と総譜との相違の説明もつく。

ミュンヘン公演の重要性を考えるためのもう一つの補助線が1775年のトッツィによる《オルフェーオとエウリディーチェ》上演である。これは完全な新作でグルックの作品とは関係ない

が、前年にブッフア部門の楽長になったトツツイの新作オペラとしてこの題材を選んだということは、1773年の公演が少なくとも失敗ではなかったことを示唆している²¹。

4. むすび

グルックの《オルフェオ》はウィーン以外の各都市で上演された記録が残されている。フェルステナウは、変更の検討をした上で、グルック自身による変更であるとはほぼ考えられないと結論づけ、変更の理由を謝肉祭用に上演時間を延長させるためであると述べている（Fürstenau 1872, 220）。しかしながら、この変更は明らかにロンドン上演を下敷きにしており、《オルフェオ》の上演史の流れのなかに位置づけることができる。

一方、ミュンヘンのオペラ上演史のなかに置いてみると、状況が異なる。ミュンヘンでは、1770年代に謝肉祭シーズンに上演されていたオペラは毎年1作品の新作で、2作品が上演されることも、新作でない演目も珍しかった。そのなかで、グルックの《オルフェオ》は謝肉祭シーズンに宮廷劇場の2つめの演目として上演された例外的な作品であった。上演の経緯にはウィーン初演でオルフェオ役を歌ったグアダーニとザクセン選帝侯未亡人マリア・アントニアとの出会いがあり、この上演にマリア・アントニアの存在が深く関わっていると考えられる。上演の歴史の中で前後関係に合致するものであるか、あるいは特殊な事例であるかという観点からみると、グルックの《オルフェオ》の上演史に位置付けたときには前者、ミュンヘンのオペラ上演史に位置付けた時には後者となり、逆の様相を呈する。

オペラは作曲され初演された時点で一度完成するが、それは最終形ではなく、新たな創造の生まれる場ともなりうる。後の上演にまつわるさまざまな事情によって、変更されずに上演されるのか、何らかの変更を加えるのかが決められる。ミュンヘン上演をその文脈で捉え直すとき、オペラを研究する際の新たな次元がまた1つ加わるのではないかと考える。

*本稿は2022年12月18日に開催された「グルック・シンポジウム：オペラ《オルフェオとエウリディーチェ》とその周辺」（早稲田大学総合研究機構オペラ／音楽劇研究所主催）における筆者の研究発表に基づく。

<参考文献>

Arend 1909: Arend, Max, “Die Münchner Bearbeitung des Gluck'schen Orpheus aus dem Jahre 1773”,

in: *Musikalisches Wochenblatt*, 1909. Reprinted in *Zur Kunst Glucks*, 77-91.

Bennett 2001: Bennett, Lawrence E. “Maccioni, Giovanni Battista”, in: *Oxford Music Online*. 2001. [最終アクセス：2023年12月17日]

Brockpähler c. 1964: Brockpähler, Renate, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*.

Emsdetten: Lechte, c. 1964.

- Dubowy 2016: Dubowy, Norbert, “Tozzi, Antonio”, in: *MGG Online*. [最終アクセス：2024年1月31日]
- Engländer 1915: Engländer, Richard, “Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775”, in: *Gluck-Jahrbuch*, vol. 2, ed. Hermann Abert, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915.
- Fürstenau 1872: Fürstenau, Moritz, “Gluck’s Orpheus in München 1773”, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte*, Bds. 4, 1872, 218-224.
- Howard 2014: Howard, Patricia, *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Liebscher 1994: Liebscher, Julia, “Barockes Musiktheaterrepertoire am Hoftheater München. Zum Opernspielplan des 17. und 18. Jahrhundert”, in: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, Köln: Studio, Medienservice und Verlag G. Schewe, 1994, 157-166.
- Loewenberg 1978: Loewenberg, Alfred, *Annals of opera, 1597-1940*. 3rd ed. rev. and corrected London: J. Calder, 1978.
- Loewenberg 1940: Loewenberg, Alfred, “Gluck’s « Orfeo » on the Stage with Some Notes on Other Orpheus Operas”, in: *The Musical Quarterly*, July 1940, vol. 26, no. 3, 311-339.
- McClymonds 2001: McClymonds, Marita P., “Tozzi, Antonio”, in: *Oxford Music Online*. [最終アクセス：2024年1月31日]
- Münster 2001: Münster, Robert, “Ferrandini, Giovanni Battista”, in: *Oxford Music Online*. [最終アクセス：2023年12月17日]
- Rudhart 1865: Rudhart, Franz Michael, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. I: Die italiänische Oper von 1654-1787*, Freising: Datterer, 1865.
- Schneeman 2016: Schneeman, Eric, “Finding Eurydice’s Voice : Staging Gluck’s *Orfeo ed Euridice* in London, Munich and Berlin”, in: *Music in Eighteenth-Century Culture*, Ann Arbor: Steglein Publishing, 2016.
- Zenger 1923: Zenger, Max, *Geschichte der Münchener Oper*, München: Dr. F.X. Weizinger & Co., 1923.
- バーニー 2020: バーニー、チャールズ『チャールズ・バーニー 音楽見聞録〈ドイツ篇〉』小宮正安訳、東京：春秋社、2020年。
- 松田聡 2021: 松田聡『モーツァルトのオペラ：全21作品の解説』東京：音楽之友社、2021年。

<参照サイト>

Corago: <http://corago.unibo.it/> [最終アクセス：2024年1月31日]

MGG Online: <https://www.mgg-online.com/> [最終アクセス：2024年1月31日]

Oxford Music Online: <https://www.lib.geidai.ac.jp/search/databases/> [最終アクセス：2024年1月31日]

<使用楽譜・台本>

Gluck, Christoph Willibald, *Orfeo ed Euridice*, Kassel : Bärenreiter, 1963.[ウィーン版総譜]

Gluck, Christoph Willibald, *La Semiramide riconosciuta*, Kassel: Bärenreiter, 1994.

Gluck, Christoph Willibald, *Orfeo ed Euridice. Orpheus and Eurydice; an Opera, in the Grecian Taste. As Perform'd at the King's-Theatre in the Hay-Market*, London: W. Griffin, 1770. [ロンドン版台本]

The Favourite Songs in the Opera Orfeo, London: Bremner, [1770]. [ロンドン版楽譜]

ミュンヘン版台本：バイエルン州立図書館蔵 4015-5,1/3

ミュンヘン版総譜：ザクセン州立図書館蔵 Mus.3030-F-13

Zenobia drama per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di corte per comando di S.A.S.E. アメリカ国会図書館蔵 <https://www.loc.gov/item/2010664361/> [最終アクセス：2023年9月29日]

<注>

¹ 本項は、1600年から1900年までのイタリア・オペラ台本のデータベースである Corago、ブロックペーラー (Brockpähler c. 1964) および関係作曲家の個別研究を参照した。

² 前年の1687年にエルコレ・ベルナベイが没し、ステッフアニに回ってくるはずだった宮廷楽長の座が息子のジュゼッペ・アントニオに渡ってしまい、ミュンヘンに見切りをつけたものと考えられる。

³ 1700年11月1日にスペイン王カルロス2世 (Carlos II, 1661-1700) が亡くなったことにより、スペイン領オランダはフランス王位継承者の領有となり、選帝侯マクシミリアン2世エマヌエルはミュンヘンに戻った。しかし、1701年から始まったスペイン継承戦争に巻き込まれ、1704年の夏、バイエルンは同盟側に占拠され、選帝侯はトッリら宮廷楽団のメンバーを連れてブリュッセルに亡命した。

⁴ ゼーノ (Apostolo Zenò, 1668-1750) 台本、ピストッキ (Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi, 1659-1726) 作曲による。

⁵ フェルランディーニは1732年に室内作曲家に就任している。なお、Coragoでは、1727年の《ゴルドイオ *Gordio*》と1732年の《スペインのシピオーネ *Scipione nelle Spagne*》の作曲者をアントニオ・フェルランディーニ (Antonio Ferrandini, 1718-1779) としているが、ジョヴァンニ・バッティスタ・フェルランディーニの誤りである。

⁶ フェルランディーニは少年時代にミュンヘン宮廷に入っており、1722年には宮廷楽団のオーボエ奏者の地位を獲得した。

⁷ フェルランディーニは、そのころ健康上の理由でパドヴァへの移住が許された。移住してからもオペラの作曲は続け、1758年には新作オペラ《デメトリオ *Demetrio*》をミュンヘンで上演した。

⁸ ミヒルは代々ミュンヘンと関わりのある家系で育ち、1760年代には選帝侯の命で2年間フライジングのカメルロア (Placidus von Camerloher, 1718-1782) の元に留学し、1771年に宮廷の作曲家となった。

⁹ トッツィの経歴について、マクリモンズは1774年に宮廷楽長になったとしているが (McClymonds 2001)、その時期にはベルナスコーニが宮廷楽長であり、1772年にオペラ・ブッフアの楽長になったとするドゥヴォヴィの説の方が、説得力があると思われる (Dubowy 2006)。なお、ゼンガーもオペラ・ブッフアの楽長と述べている (Zenger 1923, 40)。

¹⁰ 本表は、Corago において、ミュンヘンで 1760 年代後半～1770 年代に謝肉祭と明記されているもの、および謝肉祭との表記はないものの謝肉祭に相当する 1～2 月に上演されたオペラを抽出したものである。

¹¹ 《偽の女庭師》上演の経緯については松田 (2021, 91-92) を参照。

¹² 本表はバロック・オペラ・ワーキンググループ活動内で坂巻彩華氏が使われたものに、筆者が追加・修正したものである。

¹³ 本表は、ウィーン版総譜、ロンドン版台本及びロンドン版楽譜、ミュンヘン版台本及びミュンヘン版総譜を参照して作成した。なお、ロンドン版楽譜はオペラ全体ではなく、抜粋アリアの曲集である。

¹⁴ ロンドン版には同じ箇所にも Ballo がみられるが、この Ballo は楽譜が残っていないため、ミュンヘン版のシャコンヌと同じ曲かどうかは不明である。

¹⁵ このアリアはミュンヘン版台本では全く別の歌詞に書き換えられているが、総譜では元の歌詞に戻されている。

¹⁶ 台本にはオンブラとエウリディーチェの部分はない。台本作成から作曲の過程の途中でロンドン版の場面が採用され、アリアについては新たに作曲されたものと思われる。

¹⁷ グアダーニとマリア・アントニアのミュンヘンでの様子はバーニーが記録を残している (バーニー 2020, 95-101)。

¹⁸ アメリカ国会図書館蔵の《ゼノビア》の台本 (*Zenobia dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di corte per comando di S.A.S.E.*) を参照した。

¹⁹ ピアンキではなく、ロディがエウリディーチェ役を歌ったことについて、ハワードはエウリディーチェの追加アリアを理由に挙げている。しかし、地元のプリマ・ドンナがエウリディーチェを歌うのは不自然なことではない。アモーレ役もオンブラ役もバイエルンの歌手であり、エウリディーチェ役がロディでない方が不思議である。プルトーネに関しては「名前不詳 *nomen nescio*」とある。表 3 にあるように、ミュンヘン版の第 1 幕第 3 場にあるプルトーネのレチタティーヴォとアリアだけはロンドン版にも台本にもなく、総譜だけに記載されている。台本の登場人物の箇所には、オルフェーオ、エウリディーチェ、アモーレのみが最初から印刷されており、オンブラとプルトーネは追加で貼り付けられている。オンブラは追記の時点でアダムベルガーと記載されたが、プルトーネはその時点でもまだ決まっていなかったと考えられる。

²⁰ ザクセン州立=大学図書館には、このほかに総譜 (Mus.3030-F-504) とパート譜 (Mus.3030-F-504a) が現存しているが、いずれも 19 世紀になってから筆写されたものである。

²¹ 上演回数は、《ゼノビア》が 1/6, 1/11, 1/18, 1/25 の 4 回、《オルフェーオ》が 2/5, 2/9, 2/15, 2/22 の 4 回で、同数である。1775 年のトッツィの《オルフェーオ》は 1/9～2/27 まで 7 回上演されている。なお、トッツィの《オルフェーオ》についてはザクセンの外交官がいくらか良いところはあるが、グルックのものに匹敵するほどではないと 1775 年 1 月 12 日付の文書に記している (Fürstenau 1872, 221)。

The Munich Production of C. W. Gluck's *Orfeo ed Euridice* (1773):
A reconsideration from the history of opera performances in Munich

Fumie OKOUCHI

This study clarifies the characteristics of the 1773 Munich production of Gluck's opera *Orfeo ed Euridice* by comparing it with the Vienna premiere and the London production of 1770, and places it within the history of opera performances in Munich.

The Munich production differs from the Vienna premiere in four respects: changes in the structure of the acts and scenes, the addition of more characters, the addition of arias and changes in the dance scenes. Most of the changes to the characters and the addition of arias were inherited from the London production.

Since the first opera performance in 1653, operas had been composed in Munich by Kapellmeister, but the proportion of re-enactments rose during the Seven Years' War, which also led to the commissioning of operas from composers outside the court.

The Munich production of *Orfeo* was largely due to the encounter between the singer Guadagni, who had sung the role of Orfeo since the Vienna premiere, and Maria Antonia, the Dowager Electress of Dresden. Although the Munich performance was not composed by Gluck, it was established on the basis of the above-mentioned factors, and therefore it provides a new history for the reception of the opera.