岩手大学教育学部研究年報　第43巻第2号（1984．2）17～35

モーツァルトのシンフォニーの研究

小笠原　勇　美*

（昭和58年9月6日受理）

I　18世紀のオーケストラ

Symphony という言葉は《協和音》を意味するギリシャ語の *Symphōnia* に由来したものである。ところで，器楽合奏はもともと声楽に隷属したものであったが，ルネッサンス後期にヴェネツイア楽派のジョヴァンニ・ガブリエーリ（1557～1612）が，1597年に《*Sacrae Symphoniae*》を出版した。この曲集は声楽から独立した器楽だけによる合奏曲である。しかしその器楽の扱い方は，声楽のモテトにおけるソプラノ，アルト，テノール，バスの声部のかわりに，それぞれの音域に従ってヴァイオリン，ヴィオラ，チェロ，コントラバス，あるいはコルネット，トロンボーンをあてがわれたものであった。したがってジョヴァンニ・ガブリエーリの器楽合奏音楽は，声楽から完全に独立したものとはいえないのである。

器楽合奏の発展は，バロック初期に興ったオペラによってなされた。モンテヴェルディ（1567～1643）は1607年にオペラ《*Orfeo*》を上演したが，この作品における器楽の取り扱い方は，従来になかった独特な音楽的効果がみられる。すなわち，弦楽器によるトレモロ奏法や，ヴァイオリンの第3ポジションから第5ポジションの使用によって音域を拡大し，声楽から離れて器楽独自の技法を編み出したことである。また《*Orfeo*》のスコアの2ページには，初演時に出演した器楽演奏家の名簿をのせていて，この名簿から次のような編成表が得られる[1]。

《通奏低音楽器群》　チェンバロ2，大型ハープ1（演奏にはさらにもう1台必要），キタローネ2（スコアによれば3），バスのチテル2（編成表にはないがスコアにある），バス・ガンバ3，オルガン（フルート管を持つもの）2，リード・パイプオルガン1。

《弦楽器群》　小型ヴァイオリン2，ヴィオレ・ダ・ブラッチョ1（おそらくヴァイオリン4，ヴィオラ4，チェロ2のアンサンブル），コントラバス・ヴィオール2。

《管楽器群》　トロンボーン4（スコアによれば5），コルネット2，*flautina alla vigesima seconda* 1（高音のリコーダー，スコアによればおそらく2），クラリーノ（おそらく通奏のトランペットの高音域の使用を指す）。ソルディーノつきのトランペット3。

モンテヴェルディの《*Orfeo*》におけるこのような大編成によるオーケストラは，その後，声楽における *bel canto* の発展とともに縮少されていった。

フランス・オペラの創始者リュリ（1633～1687）が指揮した《王の24のヴァイオリン隊 *La bande des Vingt-Quatre Violons du Roi*》について，マルク・パンシェルルは「1630年頃のフランスの宮廷では，24のヴァイオリン隊は，6個の上声部 *dessus*，6個のアルト部 *haute-contre*，4個のテノール部 *taille*，4個のヴィオラ部 *quinte de violon*，6個のバスを含んでいた。そ

* 岩手大学教育学部

れに12個ばかりの吹奏楽器とティンパニーを加えれば，リュリの劇的管弦楽になる。」[2] と述べているように，リュリのオーケストラは主として弦楽5部によって書かれていて，時にはこれにフルート，オーボエ，ファゴットがアンサンブルに加えられた。また，トランペットやティンパニーも加えられることもあった。リュリはもともとヴァイオリン奏者であり，《王の24のヴァイオリン隊》の運弓法を統一し，当時のヨーロッパ随一の弦楽合奏団に育てあげたが，それ以来，フランスのオーケストラでは，最初に弓を揃えてはじめることが伝統となったのである。

リュリの楽器編成をみると，ヴァイオリン1，ヴァイオリン2の高声部の厚みと，チェロ，コントラバスの低声部の厚みが非常に大きく，ヴィオラの中声部が非常に薄いことに気付くのである。〔表・1〕[3] は18世紀のオーケストラ編成表であるが，1780年頃までのファゴットの奏法は，一般に低声部を強める役割を持ち，チェロおよびコントラバスと同じ声部を与えられるのが通常であった。したがって18世紀のオーケストラは，上声部と低声部が厚く，ヴィオラの受け持つ中声部が極端に薄いという17世紀と同様の楽器編成法が見られる。また，ローマ，ヴェネツィア，ロンドン，パリ，マンハイム，といった都市に大きな編成のオーケストラがあるが，それは当時の楽器奏者の人数が，その庇護者であった諸侯の財政事情によって左右されていたからである。

〔表1〕 18世紀のオーケストラ編成[3]

年代	都市	楽団体 / 器	ヴァイオリン	ヴィオラ	チェロ	コントラバス	ヴィオール	フルート	オーボエ	クラリネット	ファゴット	ホルン	コルネット・トランペット	チューバ・トロンボーン	ティンパニー	鍛盤楽器
1708	ローマ	ボネッリ宮殿・オラトリオ	23	4	6	6	1		4				2	1		1
1713	ベネツィア	教会	26	6	–12–											1
1728	ロンドン	王立劇場	22	2	3	2		2	2		3	2				2
1730	ライプチッヒ	トマス教会	6	4	2	1			3		2		3		1	2
1734	ドレスデン	宮廷	12	4	5	2		3	3		2	2	2			2
1740～50	ナポリ	サン・カルロ劇場	28	5	2	4			4		2		4		1	2
1751	パリ	オペラ座	16	6	7	5		2	3		4		1		1	1
1754	ロンドン	捨て子養育院付属礼拝堂	14	5	3	2			4		4					1
1754	ベルリン	宮廷	12	4	4	2	1	4	3		4	2	2		1	2
1766	ベネツィア	聖マルコ教会	12	6	4	5		2	2		2	2				2
1770	パリ	オペラ座	25	5	12	5		4	4	2	8	2	2		1	1
1770	ザルツブルク	宮廷	18	2	2	1		1	2		3	2	2	3	1	1
1770	マンハイム	宮廷	20	4	4	4		3	3	3	4	4	2		1	1
1778	パリ	宗教音楽演奏会	22	6	9	6		2	2	2	2	2	2		1	
1782	ウィーン	宮廷	12	4	3	3		2	2		2	2				1
1783	エステルハーザ	宮廷	10	2	2	2			2		2	2				1
1791～3	ロンドン	ハノーヴァー・スクエア・ルーム	16	4	4	4		2	2		2	2	2		1	1

パリのオーケストラは管楽器への好みを反映して，早くからクラリネットを使用していた。マンハイムでもクラリネットを使用していたが，これは熱心な音楽の庇護者であってカルル・テオドール選帝侯が，フランスの宮廷に憧れをいだいていたからである。マンハイムのオーケストラは，テオドールのもとに1743年～1778年の間，シンフォニーの第3楽章にメヌエットを採用するなど，シンフォニーや室内楽に新しい楽式を確立し，演奏技術では弦楽器のボーイングやデュナーミクの表現など，オーケストラに新しい演奏法を導入して古典派の形成に貢献した，いわゆるマンハイム楽派の牙城である。モーツァルトがマンハイムに旅行した時，1777年11月4日付の父親に宛てた手紙のなかで，「管弦楽はすごく良くて強力です。両側に10～11のヴァイオリン，ヴィオラ4，オーボエ4，フルート2，クラルネット2，ホルン2，チェロ4，ファゴット4，コントラバス4，それからトランペットとティンパニーです。これできれいな音楽がやれます。」[4]と書いているが，マンハイムのオーケストラは，各地から優れた音楽家を招聘し，*J.* シュターミッツ，リヒター，ホルツバウアー，トキスエ，フイルツ，カンナビヒ，*C.* シュターミッツ等のもとに，当代一流の演奏団体に育てあげたのである。

18世紀におけるこのようなオーケストラの楽器編成は，ハイドン，モーツァルト，ベートーヴェン等のシンフォニーの楽器編成を規制したことは当然考えられることであり，特にモーツァルトやハイドンの若い頃の作品は，当時の小編成のオーケストラに合わせて書かざるを得なかった。ただ，モーツァルトの後期には，次第に大編成のオーケストラが置かれるようになったにもかかわらず，モーツァルトはそれにあまり興味を示さず，あいかわらず小編成のためのシンフォニーを作曲したのである。

なお，バロック時代に書かれた総譜をみると，トランペットとティンパニーは常に最上段に置かれているが，これは中世以来の伝統であり，中世には金管楽器と打楽器は貴族の専有物であり，なかでもオリファン[5]は貴族の象徴として中世騎士は常に身にまとっているものであった。トランペットとティンパニーは，王の参会のシンボルであり，祝祭行事に用いられる楽器であった。また，バロック時代のトランペットはクラリーノ奏法[6]を発達させ，そしてトランペット奏者とティンパニー奏者は，他の楽器奏者とは別の組合を組織し，特別な待遇を受けていた。またトランペットとティンパニーの使用は宮廷と教会に限られていたが，市民階級が祝儀などで使用したいときには，特別な許可が必要であった。

Ⅱ　モーツァルトのシンフォニー

モーツァルトの父親レオポルト・モーツァルト *Leopold Mozart* (1719～1787) は，ヴァイオリニストであり作曲家でもあり，ザルツブルク大司教宮廷管弦楽団の副楽長を勤めた。またドイツ語はもちろんのこと，イタリア語，フランス語にも通じ，また優れた教師でもあった。1756年に《ヴァイオリン奏法》[7]を出版した。この著書は今日のヴァイオリンの学習に十分通用するとはいい難いが，しかし当時にあっては，最も優れたヴァイオリン教則本であった。このことは出版されたあとに何度も版を重ねて出版され，しかもフランス語や英語にも訳されて出版されたことからも証明することができる。モーツァルトは幼い頃から父親からヴァイオリンとクラヴィーアの手ほどきを受けていたし，また青年期に達するまでの間，父親とともに各地旅行していたため，父親から音楽上のすべての面で大きな影響を受けたということは，当然考えられることである。

またモーツァルトは，パリ，ロンドン，ローマ，ナポリ，ミラノ，ボローニヤ，ウィーン，ミュンヘン，マンハイム，ライプチッヒ，ベルリン等に旅行していて，それらの各地でたくさんの音楽家と接触し，彼らからさまざまの影響を受けながら，つまり彼らの作品を模倣することからはじまり，それを完全に消化し，そこから古典的に洗練された音楽を作り上げたのである。

モーツァルトは1763年にパリに旅行して5カ月滞在し，その間にパリ在住のヨハン・ショーベルト *Johann Schobert*（1720頃～1767）から多くのものを学んだ。また，1764年にロンドンに旅行して15カ月滞在したが，その間にロンドン在住のクリスティアン・バッハ *Johann Christian Bach*（1735～1782）とアベル *Carl Friedrich Abel*（1723～1783）の2人から影響を受け，特にクリスティアン・バッハからは，モーツァルトのその後の彼の音楽に，生涯にわたって大きな影響を受けることとなったのである。パリやロンドンでは，当時の音楽愛好家の間で流行していた《ヴァイオリン助奏付クラヴィーア・ソナタ》を1763年～1766年の間に16曲書いたが，その後次第にヴァイオリンの声部を独奏楽器として充実させていって，1788年までの間にクラヴィーアとヴァイオリンの声部が対等に扱われるように発展させていって，ベートーヴェンの《ピアノとヴァイオリンのためのソナタ》に匹敵するほどの作品に作り上げたのである。したがって，古典派の《ピアノとヴァイオリンのためのソナタ》の発展の段階をモーツァルトの作品の中に見出されるのである。

また《クラヴィーア・コンチェルト》は，1767年にパリのショーベルト，ホナウアー，ラウパッハ，エッカルト，ベルリンのエマヌエル・バッハ，1771年にはクリスティアン・バッハ等の作品を《クラヴィーア・コンチェルト》に編曲することからはじまり，1791年に死去するまでの間に，古典的なコンチェルトの形式を最終的に完成した。このようなモーツァルトの《クラヴィーアとヴァイオリンのためのソナタ》および《クラヴィーア・コンチェルト》における創造上の発展の過程と同様のことが，彼の《シンフォニー》にも見出すことができるもので，これらの3つの曲種は，モーツァルトにとって非常に重要であるばかりでなく，音楽史上においても重要な意義を持つものである。

モーツァルトが1764年4月から翌年7月までのロンドン滞在期間中に，すなわち1765年1月23日に有名なバッハ＝アーベル演奏会が催され，それ以後1781年まで毎週水曜日におこなわれたが，この演奏会ではクリスティアン・バッハとアーベルのシンフォニーが演奏された。モーツァルトはロンドンのこの2人の作曲家に非常に敬意を抱いていて，その影響によって《第1番，ホ長調，*K. V.* 16》，《第4番，ニ長調，*K. V.* 19》，《第5番，変ロ長調，*K. V.* 22》の3曲のシンフォニーを書いた。

クリスティアン・バッハは，セバスティアン・バッハ *Johann Sebastian Bach*（1685～1750）の末息子で，1750年に父親の死後，兄のエマヌエル・バッハ *Carl Philipp Enanuel Bach*（1714～1788）に引き取られて音楽教育を受け，その後1756年にイタリアに渡り，イタリアの音楽を身につけてロンドンに移住した。ランドンによれば，「クリスティアン・バッハの様式は北方の気まじめさと，南方の優美さとが混合した一種独特のものであって，この北と南との混合は，モーツァルトの後期様式の特徴である。」[8] わけで，クリスティアン・バッハ等によっておしすすめられた国民的な枠を越えた国際様式は，モーツァルトによって完成されたのである。

モーツァルトがクリスィアン・バッハとアーベルから影響を受けたことについては，従来《第3番，ホ長調 *K. V.* 18》として知られていた作品は，実はアーベルの作品をモーツァルト自身が書き写したものであり，《第5番，変ロ長調 *K. V.* 22》の第3楽章の主題は，クリスティア

ン・バッハのクラヴィーア・コンチェルトから借用したものであることなどからも推察することができるのである。さらにクリスティアン・バッハのシンフォニーは，イタリアのオペラ・ブッファのシンフォニアの伝統によって3楽章制をとっているが，モーツァルトの最初の3曲は，クリスティアン・バッハに倣って3楽章制のシンフォニーとしている。クリスティアン・バッハの第1楽章の主要主題は繰り返し使用されていて，続く第2主題は第1主題とは対照的に歌謡風に，しかも属調で書かれている。クリスティアン・バッハは主題のごく短いフォルテのあとにピアノが続くが，このようなデュナーミクもモーツァルトに受け継がれていて（譜例1），アインシュタインによれば，「第41番，ジュピター・シンフォニーに至るまで保持する楽想案出原理」[9]（譜例2）となったものである。クリスティアン・バッハは第2楽章でアンダンテ，あるいはアダージョの主調に近い短調になっている場合が多いが，モーツァルトの《第1番，変ホ長調　*K. V.* 16》の第2楽章はハ短調であり，《第5番，変ロ長調　*K. V.* 22》の第2楽章はト短調で書かれている。そのほかに，オーボエ2，ホルン2，弦楽器というような楽器編成や，最終楽章の8分の3拍子のプレストなども，モーツァルトがクリスティアン・バッハから受け継いだものである。

モーツァルトが9才のときに書いた3曲のシンフォニーは，1作ごとに考えられないほど急速に成長していて，《第5番》の第2楽章ではクレッシェンドの指示がみられる（譜例3）。

1767年に《第6番，ヘ長調　*K. V.* 43》，1768年に《第7番，ニ長調　*K. V.* 43》，《第8番，ニ長調　*K. V.* 48》の3曲がウィーンで書かれた最初のシンフォニーで，この3曲にはウィーンの聴衆の趣向に合わせて，メヌエットを加えた3楽章制をとっている。

1769年にザルツブルクで《第9番，ハ長調　*K. V.* 73》，1770年には第1次イタリア旅行中にミラノで《第10番，ト長調　*K. V.* 74》，ミラノあるいはボローニヤで《第11番，ニ長調　*K. V.* 84 (*K. E.* 739)》，1771年に第1次イタリア旅行を終えてザルツブルクで《第12番，ト長調　K. V. 110 (*K. E.* 75*b*)》を書いている。《第12番，ト長調　*K. V.* 110》の第3楽章メヌエットは，ヨーゼフ・ハイドンと，その弟ミハエル・ハイドンの影響を受けてカノン風に書かれていて，またヴィオラが2声部に分割されて中声部を充実させているが，このような方法は当時のウィーンで好まれていたものである（譜例4）。

同年の11月の第2次イタリア旅行中にミラノで《第13番，ヘ長調　*K. V.* 112》，そしてイタリア旅行を終えてから《第14番，イ長調　*K. V.* 114》を書いた。

1772年に入ってからザルツブルクで2月に《第15番，ト長調　*K. V.* 124》，5月に《第16番，ハ長調　*K. V.* 128》，《第17番，ト長調　*K. V.* 129》，《第18番，ヘ長調　*K. V.* 130》，7月に《第19番，変ホ長調　*K. V.* 132》，《第20番，ニ長調　*K. V.* 133》，8月に《第21番，イ長調　*K. V.* 134》を書いている。このザルツブルク時代に書かれた《第15番》から《第21番》までの7つのシンフォニーは，サデイによれば「それらは創造の力強さと楽想とその処理の豊かさとを加えて，モーツァルトが歩んだすべての音楽的発展の道程を総括しているといっても過言ではない作品群。」[10]であって，これまでモーツァルトがザルツブルクやロンドン，イタリアで学んできたものを，これらの作品で総括しているように見えるのである。

《第16番，ヘ長調》と《第17番，ト長調》の2曲は，クリスティアン・バッハに倣って3楽章制になっていて，特に《第17番》の第1楽章は，オペラ・ブッファのシンフォニアを思わせている。《第18番，ヘ長調》，《第19番，変ホ長調》では4本のホルンを使用している。《第19番》の終楽章にガヴォットのリズムを用いている。これはバロック時代における組曲の名残りとも考えら

れる（譜例5）。《第20番，ニ長調》の第1楽章では「ミハエル・ハイドンからの影響とみられる下行進行でのザルツブルク独特のトリラーの使い方」[11]が見られる（譜例6）。

第3次のイタリア旅行を終えてザルツブルクに戻り，途中に1773年7月14日から9月24日までの第3次のウィーン旅行がはさまれているが，1773年から1774年の間に9曲のシンフォニーを書いている。そのうちの《第22番，ハ長調 *K. V.* 162》，《第23番，ニ長調 *K. V.* 181 (*K. E.* 162*a*)》，《第24番，変ロ長調 *K. V.* 182 (*K. V.* 173*dA*)》，《第26番，変ホ長調 *K. V.* 184 (*K. E.* 161*a*)》，《第27番，ト長調 *K. V.* 199 (*K. E.* 161*b*)》の5曲は3楽章制になっている。アインシュタインによれば，この5曲は「期待されたオペラの注文を考えて作曲された。」[12]ものであって，オペラ・ブッファのシンフォニアの伝統にしたがっている。《第26番，変ホ長調 *K. V.* 184》の編成はフルート2，オーボエ2，ファゴット2，ホルン2，トランペット2，それに弦楽器というように，モーツァルトがこれまで書いたシンフォニーのなかでも，もっとも大がかりな楽器編成になっている。また第2楽章は弦楽器と管楽器を独立させて対話風に書かれていて，次第に管楽器の取り扱い方が発展してきているのである（譜例7）。

モーツァルトのシンフォニーのなかで，短調の作品は《第25番，ト短調 *K. V.* 183 (*K. E.* 173*dB*)》と，《第40番，ト短調 *K. V.* 550》の2曲だけで，しかも2曲とも《ト短調》で書かれている。《第25番，ト短調 *K. V.* 183》は，1773年12月5日に書き上げた最初の短調のシンフォニーである。そして《第40番，ト短調 *K. V.* 550》に比べて規模が小さいので《小ト短調》と呼ばれている作品である。

モーツァルトが短調の作品を書くときには，彼自身の個人的苦悩の体験をその作品に託しているのだといわれている。例えば，1778年に書いた《ピアノとヴァイオリンのためのソナタ，ホ短調 *K. V.* 304 (*K. V.* 300*C*)》や，《ピアノ・ソナタ，イ短調 *K. V.* 310 (*K. E.* 300*d*)》の2つの作品には，モーツァルトが母の死に遭ったときの悲しみに打ちのめされた感情を託したのだといわれているし，また《ピアノ・ソナタ，ハ短調 *K. V.* 457》には1784年にアロイージア・ウエーバーに失恋したときの心の痛みをあらわしたものだといわれている。しかし，この《第25番，ト短調》のシンフォニーには，そのような生涯のできごとと関係があるかどうかは知られていない。

ところで，バロック時代の音楽は，長調と短調がほぼ同数であったが，古典派に向うにしたがって長調が次第に多くなってきて，モーツァルトの時代には圧倒的に長調が多くなっている。そしてベートーヴェンを境としてロマン派に入ると，また次第に短調が多くなってくる。ヴァルター・ゲオルギーによれば，「モーツァルトにおける長調の優位は，広義においても狭義においても，時代に枠づけれらている。」[13]ものであり，それだけにモーツァルトが短調によって作曲するときには，非常に個性的で激情的で苦悩に満ちたものとして感じ取られるのである。

モーツァルトの《第25番，ト短調》は，ランドンによれば，「ハイドンのシンフォニー《第39番，ト短調》とあまりにも良く似ているし，しかも2曲とも4本のホルンを使用し，2本はト音管，2本は変ロ音管のアルトを使っていることも，ハイドンの作品が直接の手本として使われたことは，確実に証明している。」[14]といっているが，そのほかにも，例えばハイドンの《第39番，ト短調》の第1楽章の31小節から31小節（譜例8）と，モーツァルトの《第25番，ト短調》の第1楽章の63小節から66小節の第2主題（譜例9）が非常に良く似ているのである。さらに第4楽章（譜例10）と，モーツァルトの第4楽章（譜例11）の旋律の構成が非常に良く似ているので，このようなことを考えあわせると，ランドンのいうように，モーツァルトの《第25番，ト短調》

はハイドンの《第39番，ト短調》を手本として書かれたことが，さらに明らかになるのである。また第1楽章のシンコペーションの不安な感情のリズムは，のちに《クラヴィーア・コンチェルト，ニ長調　*K. V.* 466》の第1楽章にも使われている。

《第28番，ハ長調　*K. V.* 200 (*K. E.* 189*K*)》は1773年に書かれたが，ランドンによれば，「モーツァルトが別紙に記譜したティンパニーの声部は，18世紀に消失してしまったが，これを再現するのはさしてむずかしくないし，この作品はティンパニーの声部なしに演奏すべきでない。」[15]といっているが，ブライトコップフ・ウント・ヘルテル社の《モーツァルト全集》でも，ベーレンライター社の《新モーツァルト全集》でも，ティンパニーの声部は書かれていない。メヌエット楽章ではホルンの独奏部がみられる（譜例12)。

《第29番，イ長調　*K. V.* 201 (*K. E.* 186*a*)》は1774年4月に書き上げられたものであるが，1773年から1774年に書かれた9曲のシンフォニーの連作のなかで，特に優れた作品であり，《第25番，ト短調　*K. V.* 183》と並んで初期シンフォニーの傑作である。第1楽章の第1主題は2小節の動機が反復され上昇して，次第に精神的な高まりを見せるといった非常に緻密な書法で書かれている（譜例13)。第2楽章はアインシュタインによれば，「弦楽4重奏の1楽章のように精緻に形成されているアンダンテは，2対の管楽器が増えているだけ。」[16]であり，非常に旋律の美しい楽章である。また第2楽章の第1主題に続く5～6小節の旋律（譜例14）は，1778年に書かれた《ピアノ・ソナタ，第8番　イ短調　*K. V.* 310》の第2楽章にも使用されている(譜例15)。

1774年5月5日に《第30番，ニ長調　*K .V.* 202》を書いて以来，約4年間シンフォニーの創作から遠ざかっていたが，1778年6月頃に《第31番，ニ長調　*K. V.* 297 (*K. E.* 300*a*)》「パリ」を書いた。このシンフォニーは，モーツァルトが，パリでコンセール・スピリテュエル（宗教的演奏会）の指揮者兼支配人，ル・グロ氏から1778年6月18日の聖体節の演奏会の開幕用のシンフォニーを書くよう依頼を受けて書かれたものであるが，パリでは伝統的に大編成の管弦楽が好まれていて，管楽器が豊富に使用されていたが，モーツァルトはそれを意識して，フルート2，オーボエ2，クラリネット2，ファゴット2，ホルン2，トランペット2，ティンパニー，弦楽器といった大編成のシンフォニーで，管楽器が効果的に使用されている。またモーツァルトは，ここではじめてクラリネットをシンフォニーのなかに取り入れている。

この作品の第2楽章 *Andante* はもう一度書き直しているが，このことについてモーツァルトは，1778年7月9日付の父親に宛てた手紙のなかで，「彼（ル・グロ）のいうには，転調が多すぎるうえに長すぎるのだそうです。彼を満足させるためには，ぼくは別に一つ書きました。好き好きですし，どれもそれぞれ独特の性格を持っている。でも後に書いた方は，一層ぼくの気に入りました。」[17]と書いているが，ブライトコップフ・ウント・ヘルテル社の《モーツァルト全集》やベーレンライター社の《新モーツァルト全集》では，最初に書かれた2楽章をのせているが，但し《新モーツァルト全集》の付録Ⅱに新しく書き直した2楽章をのせている。

また，1778年6月12日付の父親に宛てた手紙のなかで，「それに例の最初の弓の当たり *Premir coup dárchet* もぬかりなく入れときましたから，それで充分です。ここの牡牛ども，これをどう扱うかしら，まったくばかばかしい話でしょう。ぼくは別に何の違いも見当らないのですよ。彼らの始めの方だって，ほかの土地と同じです。実に滑稽です。」[18]と書いている。最初の弓の当たり *Premir coup dárchet* というのは，17世紀の半ば頃のリュリが《王の24のヴァイオリン隊》の弦楽器の運弓法を統一して以来，パリの管弦楽団では弦楽器全体が一斉に弓を揃えて始めることが伝統となっていて，しかもそれがパリの管楽楽団の自慢になっていたのである。このよ

うに運弓を統一して弾くことは，18世紀の半ばには，ヨーロッパ各地の管弦楽団では普通におこなわれていたことであり，しかもモーツァルト自身ヴァイオリン奏者であり，またザルツブルク大司教宮廷管弦楽団のコンサート・マスターをつとめていたこともあって，パリの運弓法の自慢がばかばかしく感じたのである。もっとも，当時のパリでは，ヴァイオリンは一種の社交音楽であって，素人でも楽しめるものと考えられていたわけで，したがってパリの管弦楽団も技術的にはあまり高くなかったと考えられるのである。このことについては，モーツァルトは1778年7月3日付で父親に宛てた手紙のなかにもみられる。「……曲は聖体祭の日に演奏され，満場の喝采を受けました。きくところだと《ヨーロッパ報知》誌にも記事が出ていたそうです。それが本当なら並はずれのうけかただったわけです。練習のときは生まれてからこんな悪い演奏をきいたことがない位だったので，ぼくはとても心配でした。つづけて2回したのですが，そのひどくぞんざいでいい加減な演奏ぶりは，ご想像になれない位でした。……翌日はもう演奏会なんかにいくもんかと心に決めていたのですが，夕方になるといい天気なので，とうとう決心して，もし練習のときみたいな下手くそな演奏なら，自分でオーケストラのところへ行って，第1ヴァイオリンのラウーセエ氏からヴァイオリンをとりあげて自分で指揮してやろうと腹をきめました。……いよいよシンフォニーがはじまりました。……当地では最後のアレグロは，すべて第1楽章と同じように大抵は，まず全楽器のユニゾンではじまるときいていたので，ぼくはヴァイオリン2本だけ，それもピアノではじめました。ただし，これははじめの8小節だけで，それがすむとすぐフォルテがくるのです。ですから聴衆がピアノのときシッシッといったかと思うと，さっと間髪も入れずにフォルテです。フォルテをきくのと拍手がわっと湧き起るのと同時でした。」[19]と書かれている。この手紙から，当時のオーケストラの指揮者は第1ヴァイオリン奏者がつとめていたことがわかるし，また，パリの聴衆のシンフォニーにおける趣向は第1楽章や最終楽章の冒頭では，全楽器によるユニゾンによるものであったようである。この《第31番，ニ長調 *K. V.* 297》「パリ」は大成功をおさめたようである。サディによれば，「モーツァルトは，パリの人々の要求をおもしろがりもしたが，同時に少々腹も立ててもいたようだ。ことに，曲の開始部，パリのオーケストラの得意とした弦楽器のユニゾンの強奏（フォルテ）をわずか4小節で打ち切って，その後に弱奏（ピアノ）をつなぎ，なかば彼らをからかっている。」[20]と述べているが，ただこのようなデュナーミクは，前述のようにパリ市民の趣向であっただけでなく，ごく短いフォルテのあとにピアノが続く主題の書法は，モーツァルトがクリスティアン・バッハから受け継いだ一つの特徴でもある（譜例16）。また第2楽章の速示は，最初アンダンティーノとしたが，のちにアンダンテと訂正した。ブライトコップフ・ウント・ヘルテル社の《モーツァルト全集》には，アンダンティーノと表示されているが，ベーレンライター社の《新モーツァルト全集》とは，アンダンテと表示されている。

ザルツブルクに帰ってから，1779年4月から1780年8月までの間に《第32番，ト長調 *K. V.* 318》，《第33番，変ロ長調 *K. V.* 319》，《第34番，ハ長調 *K. V.* 338》の3曲のシンフォニーを書いた。

《第32番，ト長調》は，3楽章からなる序曲である。とはいっても，実際にはアレグロ・スピリトーソと，アンダンテの2つの楽章が続けられ，そして最後に第1楽章の後半部分を繰り返すようにして切れ目なく続けて演奏するように書かれている。

《第33番，変ロ長調》は，クリストフ＝ヘルマート・マーリングによれば，「この《第33番》はもともとは3楽章しか持っていなかった。メヌエットが欠けていたが，モーツァルトがあとにな

って，たぶんウィーンで1782年にこのシンフォニーを演奏するためにそれを付け加えた。」[21]と述べているが，現在ではメヌエットを加えた4楽章制のものが使用されている。またデュナーミクの記号がていねいに記されているのは，これはマンハイムからの影響と考えられる。

《第34番，ハ長調》は3楽章制のシンフォニーであるが，アインシュタインによれば，「《第34番》は，はじめ3楽章だった作品にメヌエットを挿入した。そして事実このために，今度は《イタリア風》シンフォニアが《ウィーン風》シンフォニーになった。……追加されたメヌエット（*K. V.* 409）は，モーツァルトのメヌエットのうちで，最も堂々たるものの一つであって，トリオでは管楽器群が協奏する。モーツァルトはザルツブルクにはまだなかったフルートをも考慮に入れている。もちろん，ウィーンで両端の楽章（そしておそらくアンダンテ）のためにフルートを入れたのである。」[22]と述べているが，ランドンは，「《メヌエット　*K. V.* 408（*K. E.* 383*f*）》は《第34番》をウィーンで演奏するために作ったのだというアインシュタインの説に同意できないし，モーツァルトが《第34番》にフルートを加えたというアインシュタインの主張が事実にもとづいているのか，あるいは《メヌエット　*K. V.* 409 にフルートが使われていることを説明するために，そうありたいと推測したのかどうかを明らかにすることもできる。《第34番》にフルートは含まれていないのだから，このこと自体が，当該のメヌエットがこのシンフォニーには属さないことを証拠だてているといえよう。」[23]と述べているが，フリードリッヒ・シュナップも，ランドンと同じような見解からアインシュタインの説に反論している[24]。

この《第34番，ハ長調》の第1楽章では，♩♬♩♩ のリズムを使用しているが，このリズムは4分の4拍子の楽曲のなかで，特に好んで用いたモーツァルト独特のリズムである。このリズムによって支配されている曲は，1774年に書いた《ファゴット・コンチェルト》の第1番 *K. V.* 191 に最初にあらわれ，その後に《ヴァイオリン・コンチェルト》第4番 *K. V.* 218，《フルート・コンチェルト》第1番 *K. V.* 311》，第2番 *K. V.* 314，《ピアノ・ソナタ》第11番 *K. V.* 330，《ピアノ・コンチェルト》第8番 *K. V.* 242，第15番 *K. V.* 450，第16番 *K. V.* 451，第17番 *K. V.* 453，第18番 *K. V.* 456，第19番 *K. V.* 459，第20番 *K. V.* 466，第21番 *K. V.* 467，第22番 *K. V.* 482，第24番 *K. V.* 491，《シンフォニー》第24番 *K. V.* 338，第35番 *K. V.* 385，第36番 *K. V.* 425，第39番 *K. V.* 543，第41番 *K. V.* 511 の20曲に示されているものである。

モーツァルトはザルツブルクの大司教と決別して，1781年からウィーンに定住することになったが，それから1791年12月5日に死去するまでの10年間に《第35番，ニ長調 *K. V.* 385》「ハフナー」，《第36番，ハ長調 *K. V.* 425》「リンツ」，《第38番，ニ長調 *K. V.* 504》「プラハ」，《第39番，変ホ長調 *K. V.* 543》，《第40番，ト短調 *K. V.* 550》，《第41番，ハ長調 *K. V.* 551》「ジュピター」の6曲のシンフォニーを書いた。なお従来は《第37番，ト長調 *K. V.* 444》というようにモーツァルトの作品とされていたが，実際はミハエル・ハイドンの《ト長調のシンフォニー》に，モーツァルトが《序奏 *K. E.* 425*a*》をつけ加えたものである。したがって《第37番》は現在欠番となっている。

1782年にウィーンで書いた《第35番，ニ長調 *K. V.* 385》「ハフナー」は，父親を介してザルツブルクのハフナーの息子の爵位授与式のための祝典用音楽として依頼され，メヌエット2曲とマーチを含んだ《セレナーデ》として8月7日に完成したものである。モーツァルトは1776年にハフナーの娘の結婚式のために《ハフナー・セレナーデ *K. V.* 250（*K. E.* 248*b*）を書いたことがあるが，1782年のセレナーデは，つまりは第2のハフナー・セレナーデである。そして1783

年2月15日に演奏するために，この第2のハフナー・セレナーデから，行進曲と第2のメヌエットを除いて《第35番》のシンフォニーとしたもので，モーツァルト自身がこの作品を《ハフナーのための新しい交響曲》[25]と呼んでいる。

1783年に書いた《第36番，ハ長調 K. V. 425》の第1楽章に，モーツァルトのシンフォニーとしては初めてのアダージョの序奏部がある。この序奏部は明らかにハイドンの影響によるものである。ところで，バロック時代のソナタは《緩—急—緩—急》の4楽章の構成によって書かれていたが，ハイドンのシンフォニーの第1楽章の序奏部は，バロック時代のソナタの最初のアダージョ楽章の名残りとも考えられるのである。モーツァルトの序奏部は，その後《第38番，ニ長調 K. V. 504》，第39番，変ホ長調 K. V. 543》にあらわされている。

《第38番，ニ長調 K. V. 504》「プラハ」は，1786年12月6日に書かれたが，《第36番》と同様に第1楽章にアダージョの序奏がついている。ラースロー・ショムファイによれば，「《フィガロの結婚》と時間的に近いことが《プラハ・シンフォニー》の作曲にその痕跡を残していることは疑いない。このことは，すでに《フィガロの調》，すなわちニ長調のうちにあらわれている。しかし，それ以上にまた2，3の主題上の名残りにあらわれている。それはシンフォニーの最終楽章の冒頭主題と《フィガロの結婚》の第2幕のスザンナとケルビーノの2重唱《はやく開けて》との間にみられる類似性や，あるいはシンフォニーの第1楽章，アレグロでのホルンとファゴットによるファンファーレ(第43～44小節)，このファンファーレは《フィガロの結婚》の中の《もう飛ぶまいぞ》の引用に近いものに見なされよう。」[26]と述べている。ところで，《ドン・ジョヴァンニ》もニ長調で書かれていて，しかも《第38番，ニ長調》「プラハ」の第1楽章の序奏部にあらわされている主音を強調するための荘重な装飾的な3連音符（譜例17）は，《ドン・ジョヴァンニ》においては劇的効果を表現する手段として用いられている（譜例18)。この装飾的な3連音符は《第32番，ト長調 K. V. 318》，《第36番，ハ長調 K. V. 425》，《第41番，ハ長調》のシンフォニーにもあらわれている。また《第38番》「プラハ」のアダージョの序奏部は，非常に長大に書かれているため，バロック時代の《緩—急—緩—急》の4楽章のソナタを思い起させるような構成になっている。

モーツァルトは1788年6月から8月までの間に《第39番，変ホ長調 K. V. 543》，《第40番，ト短調 K. V. 550》，《第41番 ハ長調 K. V. 551》の最後の3曲のシンフォニーを一気に書き上げた。この3曲はモーツァルトのシンフォニーのなかでも最も優れた作品であり，しかも古典派シンフォニーの頂点に到達した作品である。
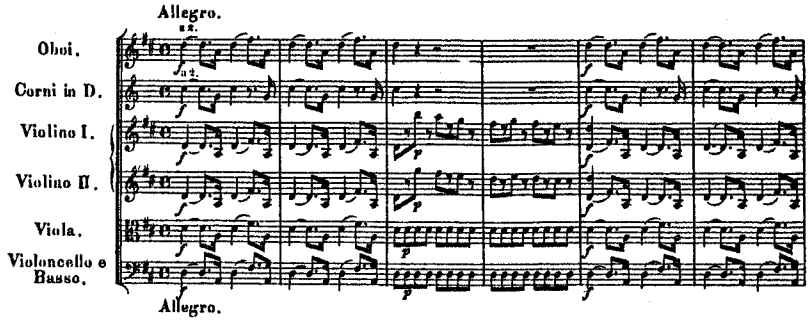
ウィーンのスヴィーテン男爵の邸宅での《古典音楽演奏会》は，1778年からおこなわれていたがモーツァルトは1782年からそれに参加した。このスヴィテン家の演奏会で，バッハやヘンデルの器楽作品にはじめて接することができたが，それによって学んだバロック時代の対位法の技法は《第40番，ト短調》と《第41番，ハ長調》「ジュピター」にあらわされているが，とりわけ《第41番，ハ長調》「ジュピタ」の最終楽章においては，その対位法の技法が頂点にまで高められた。また《第39番，変ホ長調》第1楽章のアダージョの序奏は，バロック時代のフランス式序曲を思わせるような複付点のリズムがみられるが，これもやはり，スヴィーテン家の演奏会でバッハやヘンデルの作品に接することによって学んだ結果あらわされたのだと考えられる。

モーツァルトの大きな功績の一つに，シンフォニーのなかにイタリアの影響のもとに，歌謡的な第2主題を採り入れたことである。それはモーツァルトが9才頃に書かれた《第1番，変ホ長調 K.V. 16》，《第4番，ニ長調 K. V. 19》，《第5番，変ロ長調 K. V. 22》のシンフォニー
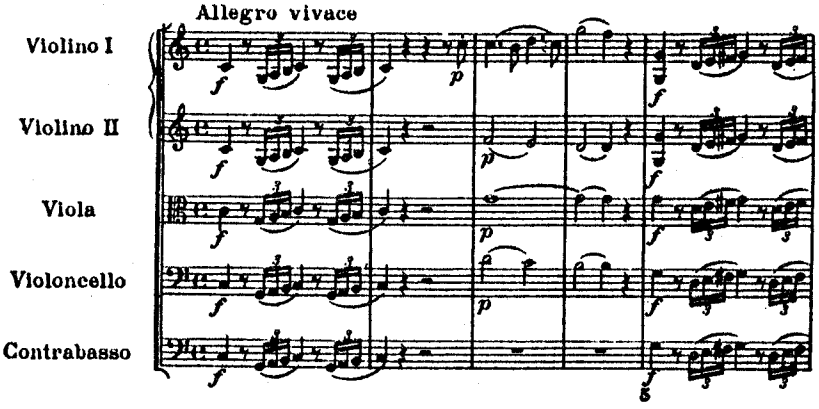
のなかにすでにみとめられるものであるが，それがモーツァルトの作品のなかで第1主題と第2主題が次第に個性的に発展していったのである。この主題の作風はやがて，ベートーヴェンによってハイドンからではなく，モーツァルトから受け継がれたのである。

譜　　例[27)]
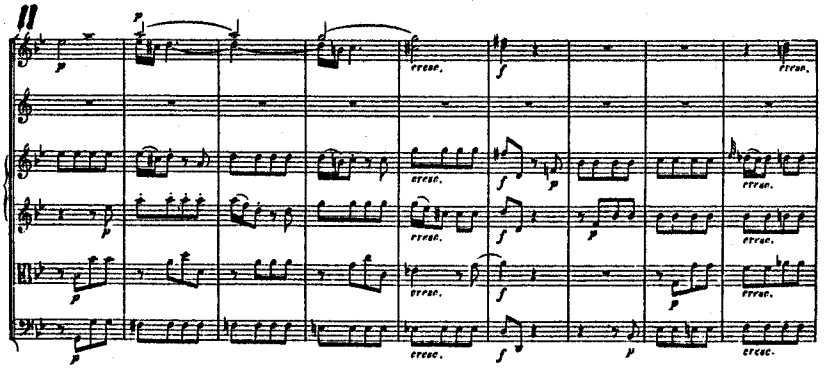
1. シンフォニー第4番，ニ長調，K. V. 19. 第1楽章
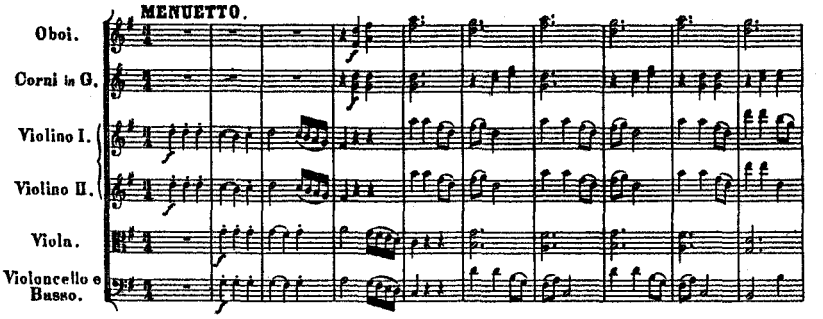


2. シンフォニー第41番，ハ長調，K. V. 551《ジュピター》
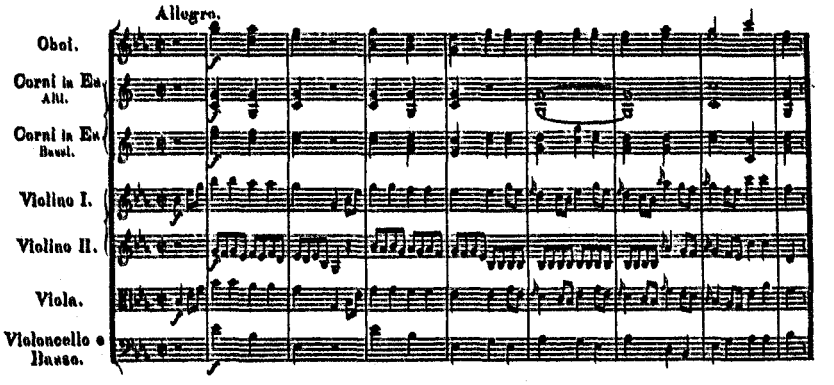


3. シンフォニー第5番，変ロ長調，K. V. 22. 第2楽章
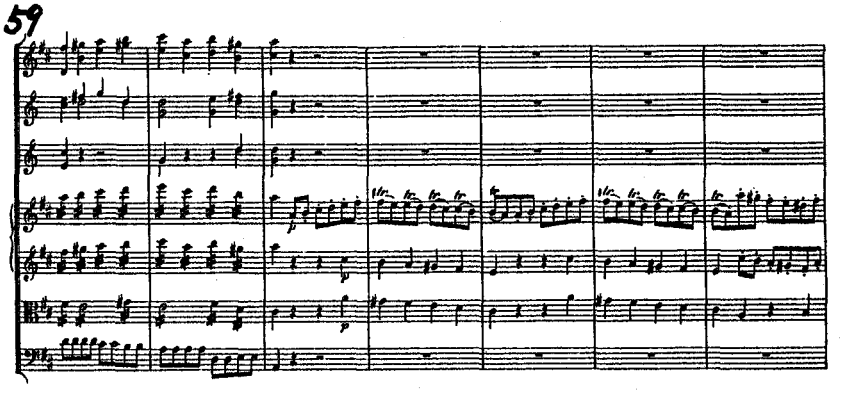


4. シンフォニー第12番，ト長調，K. V. 110 (K. E. 75b) 第3楽章
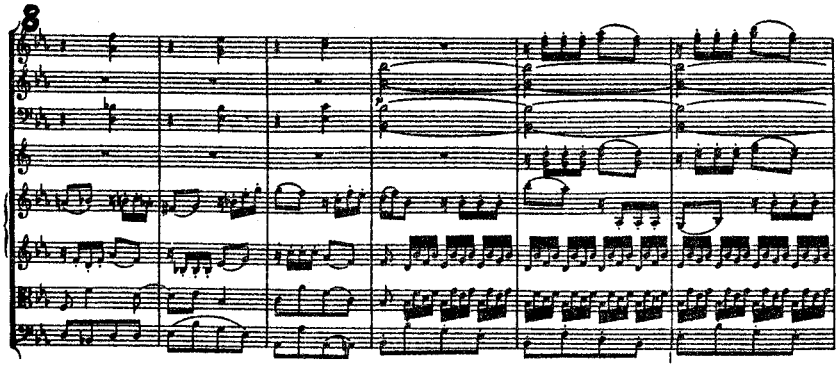


5. シンフォニー第19番，変ホ長調 K. V. 132. 終楽章



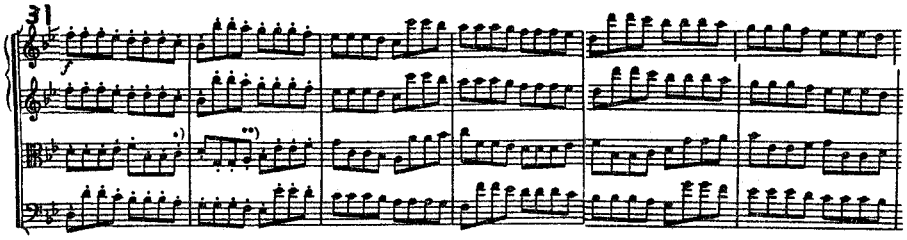
6. シンフォニー第20番，ニ長調，K. V. 133. 第1楽章
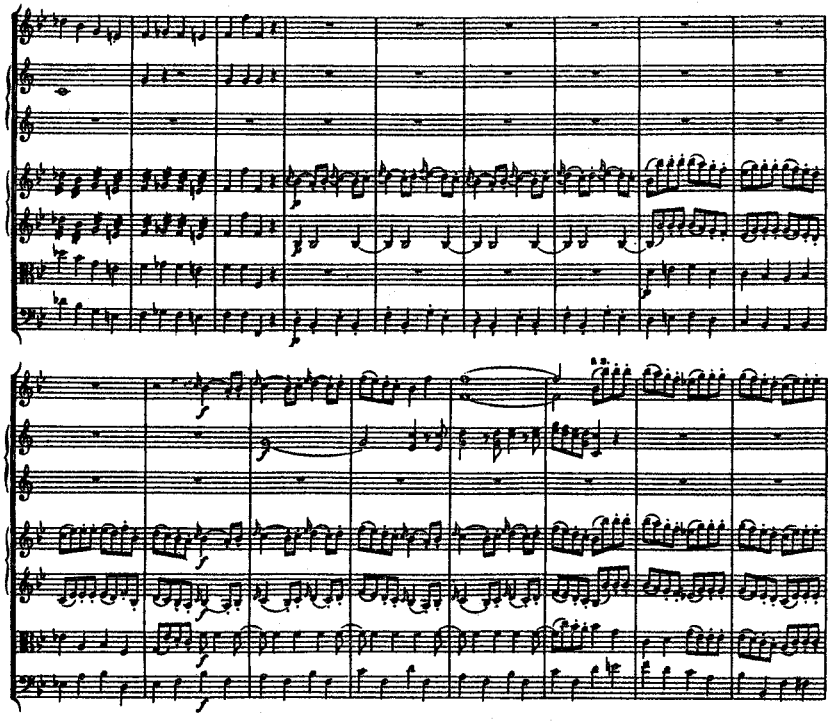


7. シンフォニー第26番，変ホ長調，K. V. 184（K. E. 161a）第2楽章
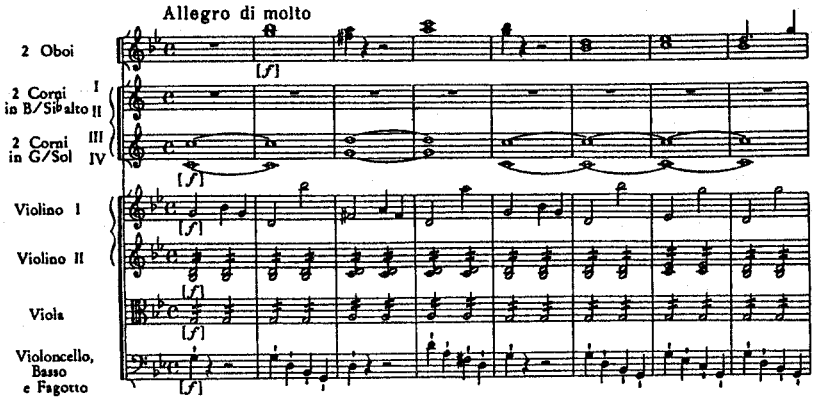


8. ハイドン：シンフォニー第39番，ト長調，第1楽章（Ca. 1768）
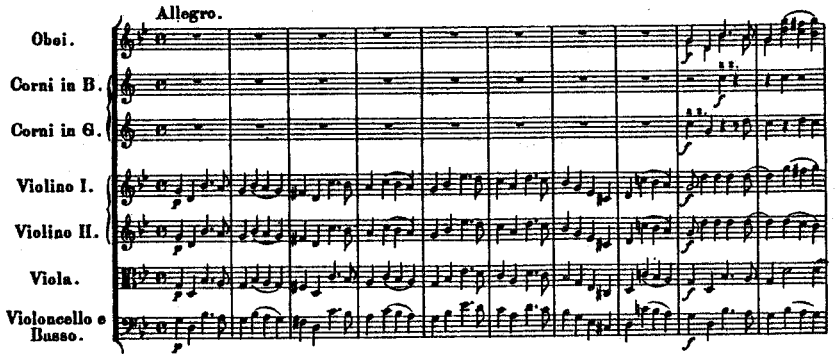


9. シンフォニー第25番，ト短調，K. V. 183（K. E. 173dB）第1楽章
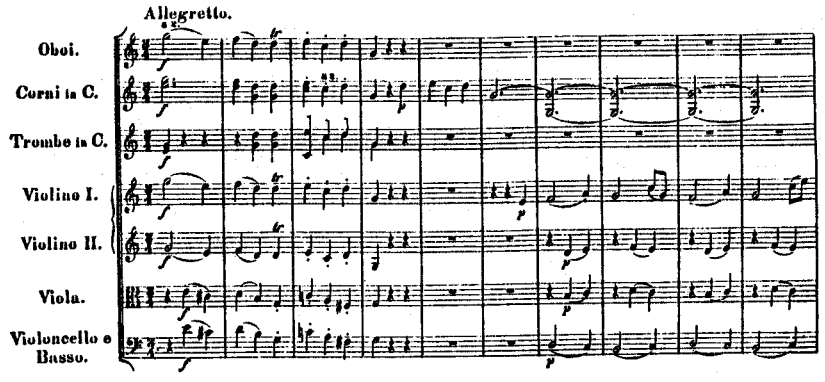


10. ハイドン：シンフォニー第39番，ト短調，第4楽章
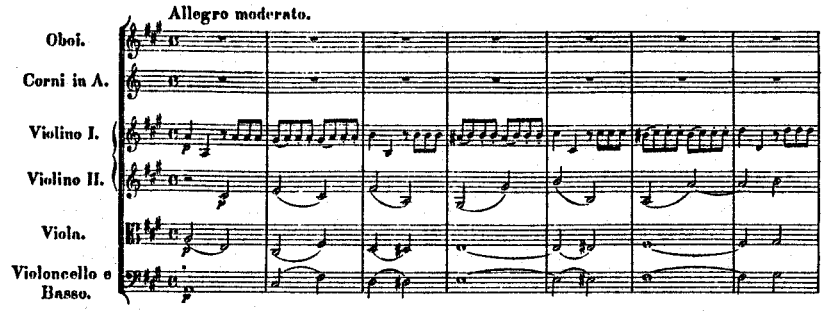


11. シンフォニー第25番，ト短調，K. V. 183（K. E. 173dB）最終楽章
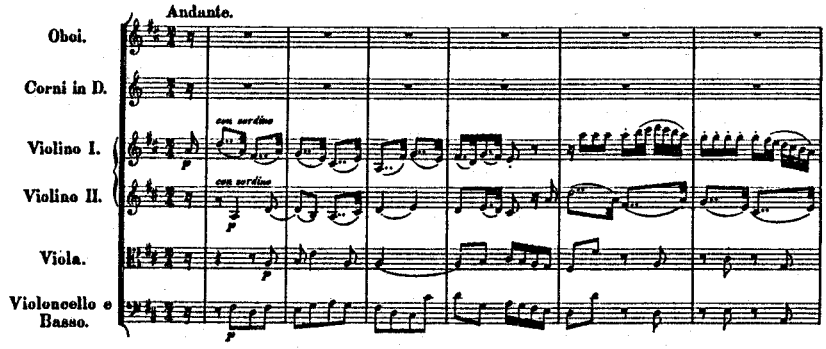


12. シンフォニー第28番，ハ長調，K. V. 200（K. E. 189）第3楽章
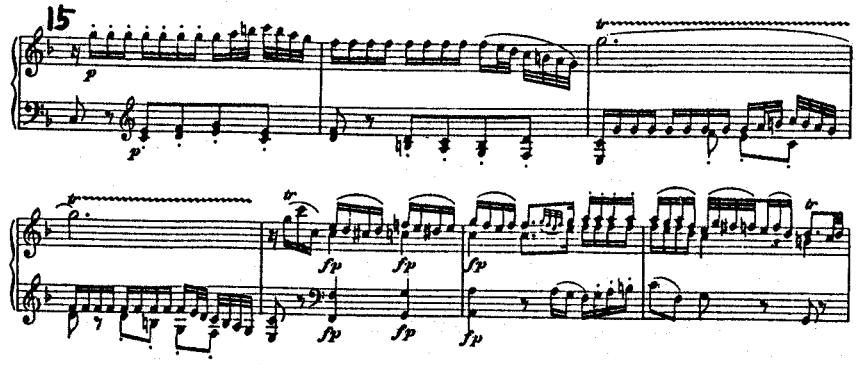


13. シンフォニー第29番，イ長調，K. V. 201（K. E. 186a）第1楽章
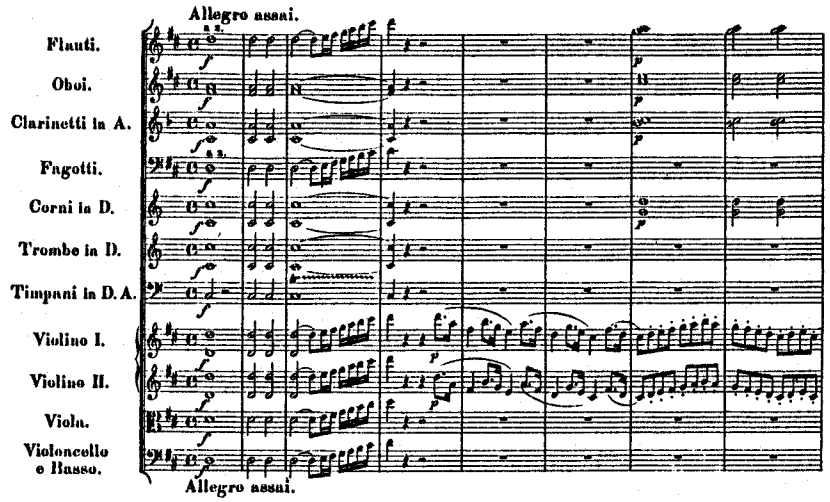


14. シンフォニー第29番，イ長調，K. V. 201（K. E. 186a）第2楽章（ニ長調）
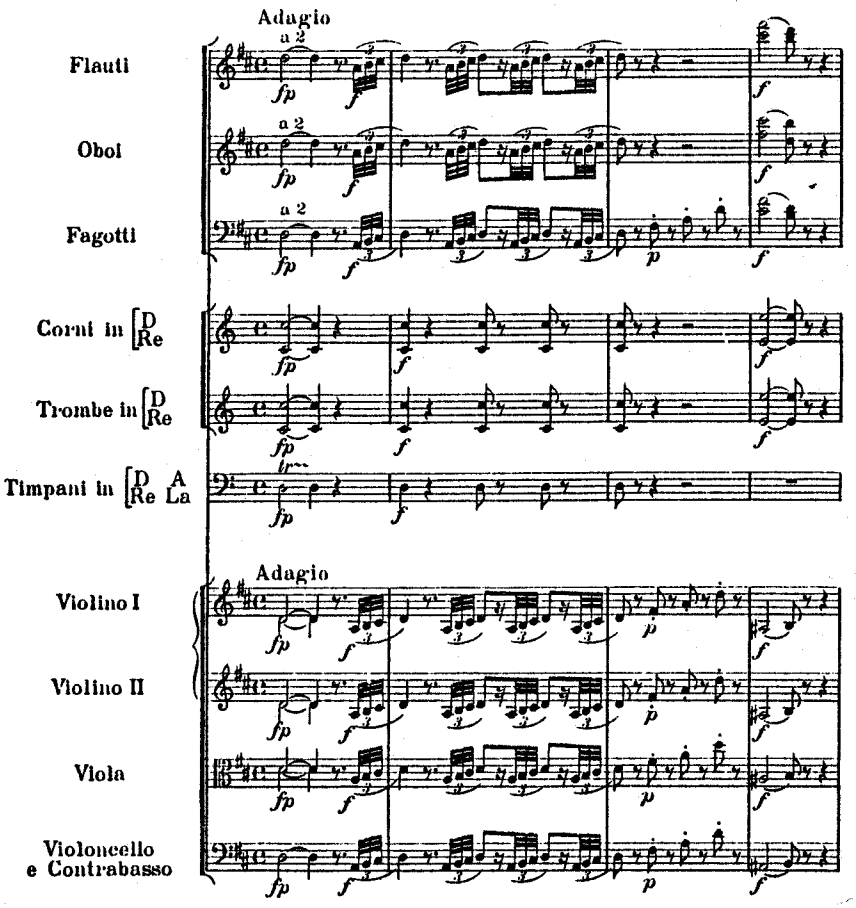


15. ピアノ・ソナタ，第8番，イ短調，K. V. 310. 第2楽章（ヘ長調）
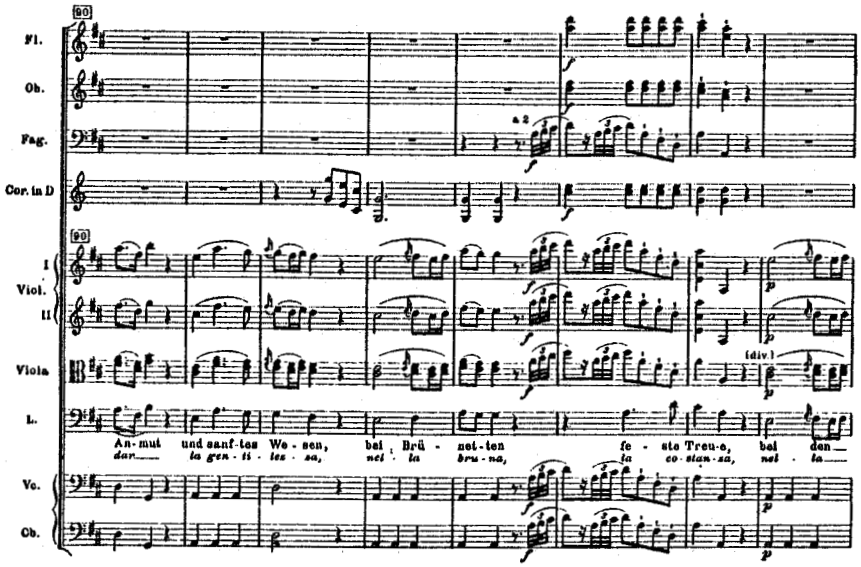


16. シンフォニー第31番，ニ長調，K. V. 297 (K. E. 300a)「パリ」第1楽章



17. シンフォニー第38番，ニ長調，K. V. 504. 第1楽章



18. オペラ・ドン・ジョヴァンニ，レポレロのマリア（第4番）



注

1) Donald Jay Grout:《A Shori History of Opera》. Copyright 1947 in U. S. A. by Clumbia Universty Press. 日本語版，服部幸三訳：《オペラ史》上巻，音楽之友社，昭和53年（第7刷）p. 97.
2) L. Aubert et M. Lanowski:《L'orchestre》Coll ection Que sais-je?. No. 495. 日本語版，小松清訳：《管弦楽》白水社，1975年（第7刷）p. 46-47.
3) Stanley Sadie edited:《The New Grove》. Dictionary of Music and Musicians 1980. No. 13, p. 690.
4) 日本語版，吉田秀和訳：《モーツァルトの手紙》（原書名不明），講談社，1978（第5刷）p. 120.
5) Olifant, 10～11世紀頃東方から西ヨーロッパにもたらされた象牙製の信号ラッパ。
6) 無弁トランペットの高音の倍音を自由に駆使する技巧で，その例はバッハの《ブランデンブルク・コンチェルト，第2番》にみられる。
7) Versuch einer gründlicher Violinschule. Augsburg, 1756.
8) Paul Schaller und Hans Kühner:《Mozart Aspekte》. Walter-Verlag. Olten und Freiberg in Breisgau, 1956, 日本語版，モーツァルト研究所訳：《モーツァルトの諸相》上巻，音楽之友社，昭和51年（第1刷）p. 210.
9) A. Einstein:《Mozart》. Sein. Charakter, sein Werk. 1947. 日本語版，浅井真男訳：《モーツァルト》白水社，1981年（第1刷）p. 303.
10) Stanley Sadie:《Mozart》. Calder and Boyars Ltd., 日本語版，秋山孝男訳：《モーツァルトの世界》東京創元社，1977年（第5版）p. 209.
11) 前掲書，注(8)，p. 210.
12) 前掲書，注(9)，p. 307-308.
13) 前掲書，注(8)，p. 171.
14) 前掲書，注(8)，p. 84.
15) 前掲書，注(8)，p. 86.
16) 前掲書，注(9)，p. 310.
17) 前掲書，注(4)，p. 133-134.
18) 前掲書，注(4)，p. 120.
19) 前掲書，注(4)，p. 123-124.
20) 前掲書，注(10)，p. 214.
21) Urtext-Ausgabe nach. W. A. Mozart, Neue Ausgabe Sämtlicher Wark, Series IV. Orchesterwerke, Werkgruppell: Sinfonien《Sinfonie in G. K. V. 319》. 日本語版，大久保靖子訳：《モーツァルト・交響曲，第33番》音楽之友社，昭和49年（第1刷）序文 p. 3.
22) 前掲書，注(9)，p. 315-316.
23) 前掲書，注(8)，p. 91.
24) 前掲書，注(21)，《Sinfonie. inC. K. V. 338》. 日本語版，藤本一子訳《モーツァルト・交響曲，第34番》序文，p. 5.
25) 前掲書，注(4)，p. 225.
26) 前掲書，注(21)，《Sinfonie. in D. (Prager-Sinfonie) K. V. 504》日本語版，栗原雪代訳《モーツァルト交響曲，第38番（プラハ）》，序文，p. 3.
27) 譜例の楽譜は，モーツァルトの作品はブライトコップフ・ウント・ヘルテル社の《モーツァルト全集》，ハイドンの作品はドブリンガー社の《ランドン校訂による交響曲全集》をそれぞれ使用した。