

# モーツァルトのクラヴィーア協奏曲ト長調 (K. 453) 第2楽章における クラヴィーアとオーケストラの「対話」についての考察

荒川 智 美

## はじめに

本研究は、フォルテピアノ演奏家の立場から、ヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756～1791) のクラヴィーア協奏曲におけるクラヴィーアとオーケストラの対話について考察する。クラヴィーア協奏曲がモーツァルトのオペラ作品を想起させることは、これまでモーツァルト研究者によって夙に指摘されてきた。ここでは、モーツァルトのクラヴィーア協奏曲は、クラヴィーアとオーケストラがオペラの重要な登場人物のように相互に対話を行うと考えられてきた。筆者は、こうした主張について演奏家の立場から検討を行うことにしたい。

モーツァルトはヴィーン時代に17曲のクラヴィーア協奏曲を作曲し、おそらくその全てを自ら演奏している。筆者はこれまで、フォルテピアノと古楽オーケストラの編成において指揮者を設けることなくモーツァルトのクラヴィーア協奏曲を演奏し、楽器の配置や先導<sup>1</sup>の役割について検討を行ってきた。その際には、1784年に書かれた4曲のクラヴィーア協奏曲、すなわち変ホ長調 (K. 449)、変ロ長調 (K. 450)、ニ長調 (K. 451)、ト長調 (K. 453) を検討素材とした。この4曲を演奏した筆者の経験に照らせば、モーツァルトは自作自演を重ねる毎に、楽器間の対話をより巧妙に、より大胆に描いていることがわかる<sup>2</sup>。演奏者が対話の性質を十分に表現するためには、クラヴィーア奏者はただソロ・パートを演奏するだけでなく、各楽器がどのように対話すべきかを把握し、演奏を先導する必要がある。それはあたかもオペラの演出家のような役割を持ち合わせているといえよう。それに対して、オーケストラは作品に込められた演出の意図を踏まえた上で、常にクラヴィーアの合図に従うだけでなく、対話の性質に応じて各々が自発的に発言を行う必要がある。こうした手法は、モーツァルトが自らの演奏経験を経て培った独自の対話法であるように思われる。なお、本稿で対話という言葉を用いる際には、主に作品の構造に組み込まれている旋律や動機の対話と、そのことを生かす演奏者同士の対話を念頭に置いている。

この4曲の中でも、ト長調 (K. 453) 第2楽章は対話を行う上で最も慎重な考察を要する

楽章であった。というのも、第2楽章はそれまでの協奏曲とは異なり、クラヴィーアとオーケストラが活発な対話を行うだけでは、対話の性質を十分に表現することができないと感じられたからである。こうしたモーツァルトの新しい対話の試みに対峙するためには、クラヴィーア奏者が演出家として対話を解釈し、どのような技術を発揮すべきかを考察する必要があるように思われる。

そこで本稿では、ト長調 (K. 453) 第2楽章を素材として考察する。この考察を通して、クラヴィーア奏者は複眼的視野に立つことによって、モーツァルトの協奏曲をより「オペラ的」に演奏することができるという視座を提示することにしたい。

本稿は、まず18世紀ドイツの音楽理論家でありヴァイオリン奏者でもあったハインリヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749～1816) の「感情豊かな対話」という着想を手がかりとして、クラヴィーアとオーケストラの関係性について考察する。次に、ト長調 (K. 453) 第2楽章の中には、どのような対話の特徴を見出すことができるのかを検討する。そのうえで、筆者の実践演奏から得た知見をもとにして、モーツァルトのクラヴィーア協奏曲における対話の性質について検討する。

## 1. コッホの主張

本章では、コッホが提唱した協奏曲の対話性という考え方に焦点を当て、クラヴィーアとオーケストラの関係性について考察する。コッホは、モーツァルトと同時代にドイツのルードルシュタットで活躍した音楽理論家であり、ヴァイオリニストであった。コッホが直接モーツァルトと関わった記録は存在しないが、コッホが提唱した協奏曲の対話性という考え方は、モーツァルトの協奏曲を考察する上で非常に重要である。父親のレーオポルト・モーツァルト Leopold Mozart (1719～1787) は、モーツァルトによる変口長調 (K. 456) の演奏について、「楽器の交替はすべてものすごくよく聞き分けられるという満足が得られたので、この満足感で目に涙が溢れた (モーツァルト／海老澤 2001: 38)」と手紙に書き残している。さらに、1800年10月の『一般音楽新聞 Allgemeine musikalische Zeitung』は、モーツァルトのクラヴィーア協奏曲について、「親密さの点において最も素晴らしい音楽である (Allgemeine Musikalische Zeitung 3 (October 1800), col. 28)」と評している。こうしたことから、実際にモーツァルトのクラヴィーア協奏曲を耳にした人々は、楽器間の相互作用を重要な特徴として聴き取っていたように思われる。従って筆者は、モーツァルトのクラヴィーア協奏曲におけるクラヴィーアとオーケストラの関係性を考察する上で、コッホの提唱した協奏曲の対話性という考え方を取り上げることにしたい。

協奏曲といえば、ソロ<sup>3</sup>奏者がソロ・パートを華麗に披露するのに対して、オーケストラはその伴奏に終始するに過ぎないとの印象を持たれるかもしれない。それは今日に限らず

18世紀後半においてもそうであった<sup>4</sup>。しかしコッホは、『作曲法入門試論 Versuch einer Anleitung zur Composition』(1782～1793年)における「協奏曲」の項目において、協奏曲はソロ奏者が自身の技術を誇示するものではなく、ソロとオーケストラの間の活発な対話によって豊かな表情を生み出すものであると主張している。

そもそも協奏曲は独奏曲とは全く異なる視点に基づいて評価されなければならないように思われる。独奏者による感情表現は情緒のこもった口調による独白のようなものであり、独奏者はその際いわば自分自身の中に没入しており、いかなる外的なことも奏者の感情表現に対していささかの影響を及ぼすことがない。しかし、よく作られた協奏曲について考察してみよう。協奏曲においては、ソロ奏者が演奏をしている間、伴奏声部は、上声部とバスの間に欠けている、あれやこれやの和音音を鳴らすためだけにあるのではない。そこには、ソロ奏者と伴奏オーケストラの間の感情豊かな対話 eine leidenschaftliche Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihn begleitenden Orchesterが見出されるのである。ソロ奏者は自身の感情を伴奏オーケストラに伝え、伴奏オーケストラはソロ奏者に対して短く差し挟まれたフレーズによって賛意の合図を送ったり、また別のときにはいわばソロ奏者の表現にうなずいたりする。さらに、アレグロにおいては、ソロ奏者の崇高な感情をいっそうかきたてようとしたり、また、アダージオにおいては、ソロ奏者に同情したり、あるいは慰めたりするのである。つまり私が協奏曲について思い描くのは、古代(ギリシア)の悲劇と似通ったものである。古代(ギリシア)悲劇において、俳優が自身の感情を表明するのは、観客(平土間)に対してではなく、コロス(合唱隊)に対してであり、他方、コロス(合唱隊)は、ストーリーと極めて緊密に絡み合っていると同時に、俳優による感情表現に参加する資格を与えられていたのである(Koch 1782: 331-332)。

ここで注目すべきは、協奏曲演奏が古代ギリシア悲劇に例えて説明されていることである。古代ギリシア悲劇では、俳優が観客ではなく合唱隊に向かって表現し、合唱隊はそれに呼応する。俳優の演技だけでなく合唱も、演劇の重要な一部を成しているのである。これと同じように、協奏曲においても、ソロの演奏に対してオーケストラは様々な反応で応える。ソロとオーケストラが活発に対話することによって、音楽はより魅力的に展開することができると考えられる。

コッホは、『音楽事典 Musikalisches Lexikon』(1802年)の「協奏曲」の項目の中でも、この説明を引用している。ここでもまた、協奏曲におけるソロとオーケストラの関係は、ギリシア悲劇における俳優と合唱の関係に例えられている。『作曲入門試論』においては、対

話の例として、カール・フィーリプ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714～1788) の協奏曲を挙げている。しかし、『音楽事典』では、以上のような考察が新たにモーツァルトの協奏曲におけるソロとオーケストラの関係に関連づけられている。コッホが次の一文を書き加えたことは、非常に重要である。

以上で素描された記述を完成させ、それを芸術的所産のこの領域におけるモーツァルトの傑作と比較せよ。そうすれば、よき協奏曲というものが持つ特性について正確な説明を得ることができる (Koch 1802: 354)。

それでは、モーツァルトのクラヴィーア協奏曲においては、どのような対話を読み取ることができ、どのように演奏すべきなのであろうか。以下では、ト長調 (K. 453) 第2楽章を素材として対話の性質を考察し、それに続いて実践演奏に基づいた検討を行う。

## 2. 対話の視点からの作品分析：ト長調 (K. 453) 第2楽章

### 2.1. ト長調 (K. 453) の成立

表1 1784年に書かれたクラヴィーア協奏曲<sup>5</sup>

調 <sup>6</sup>	KV	作曲時期 <sup>7</sup>	初演時期	初演者	初演会場 <sup>8</sup>	初版年、都市、出版社
Es	449	1784.2.9	1784.3.17	モーツァルト	TR	1792、オッフエンバッハ、アンドレ
B	450	1784.3.15	1784.3.24	モーツァルト	TR	1798、ウィーン、アルターリア
D	451	1784.3.22	1784.3.31	モーツァルト	TR	1792、パリ、ポイヤール
G	453	1784.4.12	1784.6.13	プロイヤール	P	1787、シュパイヤー、ボスラー
B	456	1784.9.30	1785.2.16	モーツァルト	B	1792、アンドレ
F	459	1784.12.11	? <sup>9</sup>	?	?	1794、アンドレ

ト長調 (K. 453) は、1784年に書かれた6曲の協奏曲のうち第4作目にあたる(表1)。オーケストラは、フルート、オーボエ2、ファゴット2、ホルン2、ヴァイオリン2部、ヴィオラ、バスから編成される。初演は弟子のマリーア・アンナ・バルバラ・フォン・プロイヤール Maria Anna Barbara von Ployer (1765～1811) によって、同年6月13日に行われた。モーツァルトがト長調 (K. 453) を初めて演奏したのは、翌年2月13日にブルク劇場で行われたソプラノ歌手のルイーザ・ラスキ=モンベッリ Luisa Laschi-Mombelli (1760～1790頃) の演奏会であった。

モーツァルトはト長調 (K. 453) について父親に次のように書き送っている。

いずれにせよ、変ロ長調、ニ長調、ト長調の三つの協奏曲のうち、お父さんとお姉さんにどれがいちばん気に入るか、ぜひ知りたいものです。……だから、差し当たっ

て三つの大協奏曲だけについて言うのですが、あなたの判断が当地の一般の判断や、そしてほくの判断とも一致しているかどうか、知りたくてたまりません。むろん、三曲とも、完全な編成で、しかも良い演奏で聴いての話ですが<sup>10</sup> (モーツァルト／海老澤 1995：507)。

モーツァルトは、三つの協奏曲、すなわち変口長調 (K. 450)、二長調 (K. 451)、ト長調 (K. 453) に対して、大きな自信を持っていた。モーツァルトが父親に判断を求める上で、「良い演奏」で聴かれることを条件としているが、これは自身の演奏に近いかたちを想定していると考えられる。変口長調 (K. 450) と二長調 (K. 451) では、従来の楽器編成が変化すると同時に、新しい対話が試みられた。モーツァルトのいう「良い演奏」とは、その試みが十分に表現された演奏とも考えられる。そうであるなら、ト長調 (K. 453) では、どのような対話が行われているのであろうか。

## 2.2. 第2楽章にみられる対話の特徴

第2楽章は、ハ長調4分の3拍子でアンダンテの速度指示をもつ。リトルネッロ形式として分析されることもあるが、本稿では協奏的ソナタ形式にならい、第1～29小節をトゥッティ提示部、第30～64小節をクラヴィーア提示部、第64～90小節を展開部、第90～135小節を再現部とする。

対話の視点から作品分析を行う上では、①フェルマータ付き休符を伴う楽節「a」、および、②クラヴィーアの右手の跳躍音型に注目することにする。

### トゥッティ提示部

譜例1 ト長調 (K. 453) 第2楽章、第1～7小節

The image shows a musical score for the first 7 measures of the second movement of Mozart's Concerto in C major, K. 453. The score is for a full orchestra and piano. The tempo is Andante. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows the first 7 measures, with the piano part starting with a forte (f) dynamic and the strings playing a rhythmic pattern. The woodwinds and strings enter in measure 4. The piano part has a fermata over the first measure of the second phrase in measure 6.

主要主題の楽節「a」をヴァイオリンが「サラバンド (Mirka 2014 : 499-500)」のリズムで開始し、ドミナント上で「問いかけ (Levin 2003 : 368)」たあとにフェルマータ付きの休符が置かれる (譜例1)。ここでは弦楽器群による柔らかな響きの余韻を残し、幻想的な世界が描かれている。静寂を経たのちにオーボエが伸びやかに歌い出す (第6小節～)。

### クラヴィーア提示部

譜例2 ト長調 (K. 453) 第2楽章、第26～41小節

The image shows a musical score for Example 2, measures 26-41. The score is for Piano (Pianoforte), Violino I, Violino II, Viola I, II, and Violoncello e Basso. It shows two systems of music. The first system starts at measure 26 and ends at measure 34. The second system starts at measure 35 and ends at measure 41. A bracket labeled 'a' spans measures 26-34. The piano part has a fermata over measure 34. The string parts have various dynamics and articulations.

クラヴィーアがソロで「a」を提示し、再びフェルマータ付きの休符が置かれる (譜例2、第30～34小節)。クラヴィーアと弦楽器群が、静寂を破り力強くト長調で歌い出すと、クラヴィーアの右手は12度の跳躍音型をもち (第39～40小節矢印) ヴァイオリンとヴィオラはスタッカートを伴った上行形アルペジヨで伴奏する。短い音価のアルペジヨを伴い跳躍音型を歌う例として、オペラ《コシ・ファン・トゥッテ》(K. 588) 第14曲のフィオルディリージのアリア<岩が不動であるように Come scoglio immoto resta >がある。

譜例 3

《コシ・ファン・トゥッテ》、第1幕、第14番<岩が不動であるように>、第5～14小節

The image shows a musical score for the opera 'Così fan tutte' by Wolfgang Amadeus Mozart. It covers measures 5 to 14. The score is arranged in two systems. The first system (measures 5-10) features vocal lines for Fiordiligi (Fiord.) and the first system of the orchestra (V.I., V.II., Va., Vc. e B.). The second system (measures 11-14) features the second system of the orchestra (Ob., Clar. (in Sib.), Fag., Cl. (in Sib.), V.I., V.II., Va., Fiord., Vc. e B.). The lyrics are: 'im - mo - to re - sta con - tra i ven - ti, e la tem - pe - sta, e la tem - pe - sta,'. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (p, f), and articulation marks (accents, slurs).

このアリアはフィオルディリージが恋人グリエルモに対して貞節を強く誓う内容である(譜例3)。岩が「風や嵐にも(モーツァルト/小瀬村 2002:59)」不動である、という歌詞とともに10度や12度の跳躍がある(第9～11小節矢印)。このときヴァイオリンがスタッカート<sup>11</sup>を伴ったアルペジジョで上行し、ファゴットがアルペジジョで下行する。さらに、「この心に愛情を変えさせることは(モーツァルト/小瀬村 2002:59)」死のみにできる、という歌詞においても、歌は10度の跳躍がある。クラヴィーア提示部においてもクラヴィーアが跳躍音型をもち、弦楽器群がスタッカートを伴う上行形アルペジジョで伴奏することから、強固な意志と緊張を持って歌われるシーンを想像することができる。

展開部

譜例4 卜長調 (K. 453) 第2楽章、第64～82小節

The musical score is presented in three systems, each with multiple staves for different instruments. The first system (measures 64-72) includes Flauto, Oboe I, II, Fagotto I, II, Corno I, II in Dolo, and Pianoforte. The second system (measures 73-78) includes Flauto, Oboe I, II, Fagotto I, II, Corno I, II in Dolo, Pianoforte, Violino I, Violino II, Viola I, II, and Violoncello e Basso. The third system (measures 79-82) includes Flauto, Oboe I, II, Fagotto I, II, Corno I, II in Dolo, Pianoforte, Violino I, Violino II, Viola I, II, and Violoncello e Basso. The score features various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks. A rehearsal mark 'a' is placed above the first system. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).



「a」はト長調で管楽器群によって奏され、再びフェルマータ付き休符が置かれる（譜例4、第68小節）。静けさの中で、クラヴィアがニ短調でソロを開始する（譜例4、第69小節）。フルートとオーボエのターンを伴った上行音型による問いかけが終わらないうちに<sup>12</sup>、クラヴィアの右手はその最高音の1オクターブ下から「ため息」の音型や三連符の変奏を伴いながら下行を繰り返す（第74小節～）。ニ短調、イ短調、ホ短調、ロ短調、嬰へ短調と5度圏右回りで転調し、3度目の問いかけに対してクラヴィアの右手は12度の跳躍で3点ホ音に達し（第79小節矢印）、嬰へ短調の半終止に到達する。管楽器群が常に同じリズム音型を繰り返すのとは対照的に、クラヴィアは音型を様々に変化させ、憂悶した表情をみせている。クラヴィアは、管楽器群との対話を行っていてもいるが、むしろ、感情を強く押し出して歌うことに力点が置かれている。

## 再現部

譜例5 ト長調 (K. 453) 第2楽章、第93～98小節

クラヴィアがハ長調で「a」を回帰し、再びフェルマータ付き休符が置かれる。クラヴィアは、両手いっぱいの変ホ長調の主和音によって主題を開始する（譜例5、第95小節）。クラヴィアの右手は変イ音から3点ハ音に18度跳躍し、その3点ハ音からト音まで32分音符で一気に入る（第96～98小節矢印）。クラヴィア提示部と展開部でも12度の跳躍音型が用いられたが、再現部では跳躍がさらに広がり、ダイナミックな表情を見せている。展開部における苦悩から解放されたような表情を読み取ることができる。ここではクラヴィアとオーケストラの間に旋律同士の対話は見られないが、弦楽器群による8分音符の刻みは人々が頷き合っている様子を描いているようにもみえる。

## コーダ

譜例6 ト長調 (K. 453) 第2楽章、第123～129小節

管楽器群によって5度目の「a」が奏される（譜例6、123小節～）。展開部ではフルートのみが旋律を歌っていたが、コーダでは、オーボエが1オクターブ下でその旋律に参加する。クラヴィーアが2点イ音を「協調的に（Keefe 2001 : 160）」引き継ぎ<sup>13</sup>、漸くハ長調の全終止に到達する。

## 小括

フェルマータ付き休符を伴う「a」は、弦楽器群、管楽器群、クラヴィーアによって奏され、休符のあとに続く主題はそれぞれ異なる性質を持つ。休符は奏者が実際に「発言」をしている箇所ではないが、あたかもオペラの一場面において歌手が歌い終わりの余韻を持たせているような時間に思われた。

クラヴィーアの右手の跳躍音型は、従来の協奏曲にみられるような楽器間の対話がある一方で、クラヴィーアが自身の感情の変化に没入していくようであった。これはオペラのモノローグとも捉えられよう。

こうした特徴を生かすためには、実践演奏上でどのような意識が必要なのだろうか。次章では、このことを検討することにした。

## 3. 実践演奏を通して

先に指摘したように、筆者は次の2点に着目することにした。第一はフェルマータ付き休符を伴う「a」の演奏表現についてである。1784年に書かれたクラヴィーア協奏曲の中で、これほど長い休符が置かれたことはなかった。前作のニ長調 (K. 451) 第1楽章では、トゥッティ提示部と再現部で3拍ものゲネラルパウゼが現れる。この休符はアレグロ・アッサイのテンポ指示のもとでカウントされ、次の小節に応答がある。そのため休符は応答を認識し、

問いの余韻とそれに対する応答の準備のために置かれていると考えられる(荒川 2019: 199)。それに対してト長調 (K. 453) 第2楽章では、「a」にはフェルマータが付され、時間が止まったかのような間が生まれる。従ってこの休符は応答に期待を持たせるための時間というよりも、「a」を歌う奏者が心情を吐露し、聴衆がそれを反芻するための時間であるように解釈できる。ここで、クラヴィーアやコンサートマスターが積極的に合図をして休止してしまえば、時間が止まるような表現は薄れてしまうだろう。さらに休符のあとには、オーボエやクラヴィーアが旋律を歌い、弦楽器群が8分音符を刻むことになる。その際には、お互いがテンポを共有するために、高いアンサンブル技術が必要となる。例えばトゥッティ提示部においては、弦楽器群はクラヴィーアの先導によって弾きだすことも可能であるが、オーボエの呼吸とコンサートマスターの動きによって弾きだす方がより一体となって演奏することができると考えられる。また展開部においては、クラヴィーアと弦楽器群が一体となって力強く歌い出すことによって、それまで沈黙に耳を傾けていた聴衆を緊張させるような場面転換を行うことができるだろう。

第二は、クラヴィーアがクラヴィーア提示部、展開部、再現部において表情を様々に変化させながら跳躍音型を伴って歌う点である。もちろん、特にクラヴィーア提示部と再現部の演奏時では、装飾音を伴って演奏することも考えられる。しかし展開部においては、16分音符と付点8分音符を用いた鋭いリズムで跳躍が行われている。このリズム音型を生かすためには、多くの装飾音を入れることは適切ではないだろう。従ってモーツァルトは先に述べたアリアのように、強い意志の表現として跳躍音型を用いたと考えられる。モーツァルトは、登場人物の心情になりきり、その感情の変化に没入していったのではないだろうか。そうであるとすれば、クラヴィーア協奏曲において自己に没入することは、コッホの主張したように独奏曲において「自分自身の中に没入」することとは大きく異なる。なぜならば、モーツァルトのクラヴィーア協奏曲演奏において、クラヴィーア奏者は常に先導者や伴奏者としての役割も担っているからである。それは先に述べたように、フェルマータ付き休符を何度も用いて、高度なアンサンブル技術を必要としていることから理解することができよう。

従って、モーツァルトはこの楽章において、全体を先導しつつ、登場人物になりきって自己自身に没入していくという、相反した二つの役割を同時に実行することを試みたのではないだろうか。ト長調 (K. 453) 第2楽章において、モーツァルトは複眼的視野を持つに至ったといえよう。

## おわりに

本稿では、モーツァルトのクラヴィーア協奏曲ト長調 (K. 453) の第2楽章におけるクラヴィーアとオーケストラの対話について考察した。その結果として、長い休符は聴衆が思い

を巡らせる時間であり、クラヴィーアとオーケストラは、その休符の時間や次の主題を弾き出すタイミングについて、どのように演出すべきかを模索することが重要であるように思われた。さらに、クラヴィーアが強い主体性を持って歌うべき箇所では、クラヴィーア奏者は先導者、伴奏者であると同時に、ソロ奏者でもあることの重要性を明らかにした。クラヴィーア奏者がソロ部分のみに熱中し、完全にソロ奏者として演奏してしまえば、クラヴィーアとオーケストラ間の関係性の変化を十分に描き出すことはできないであろう。双方による対話となされるからこそ、クラヴィーアが主体となる際には、オーケストラの伴奏部分が一層親身なものとして聴こえてくるのではないだろうか。モーツァルトのクラヴィーア協奏曲におけるソロ・パートは、感情豊かな対話の上で成り立っているといえるだろう。

クラヴィーア奏者が、対話者とソロ奏者という相反する二つの意識を同時に持つことを通して、オーケストラとの対話はより多層的なものとなり、クラヴィーア協奏曲は一層オペラ的に表現することができる。モーツァルトが実践したのは、まさにこのことであったように思われる。

## 注

- 1 本研究では、先導を二つの意味で用いている。一つは、テンポや弾きだすタイミングを指示する合図としての先導であり、もう一つは、作品の解釈や演奏の意図を指示する先導である。モーツァルトのクラヴィーア協奏曲演奏では、クラヴィーア奏者はこの二つの役割をこなす必要がある。
- 2 3曲のクラヴィーア協奏曲、すなわち、変ホ長調 (K. 449)、変ロ長調 (K. 450)、ニ長調 (K. 451) のクラヴィーアとオーケストラの関係性については、拙論文 (荒川：2019) にて考察を行っている。
- 3 本稿では、コッホの説明する独奏曲における「独奏」と区別するために、協奏曲における独奏を「ソロ」ということにしたい。
- 4 例えば、ヨーハン・ゲオルク・ズルツァー Johann Georg Sulzer (1720～1779) が編集した美学事典『芸術総論』の中には、「協奏曲 Concert」の項目があり、次のような説明がなされている。「もともと協奏曲というものは、いかなる特定の性格をも持ち合わせてはいない。というのは、協奏曲は何を想起させるものなのか、あるいは、協奏曲によって何を伝えたいのか、誰も述べることはできないからである。協奏曲は、結局のところ、作曲者と演奏者にとっての練習以外の何ものでもなく、他に何事をも目的とはしない、ただ漠然と耳を楽しませるものなのである」(Anon. [Kirnberger] 1771-1774 : 572-573)。
- 5 網掛けで示しているのは本論文で検討対象として扱う協奏曲である。
- 6 本稿の表内ではドイツ式音名で表記する。

- 7 モーツァルトが『全自作品目録 Verzeichnüss aller meiner Werke』に記入した日付を採用。
- 8 トラットナー邸はTR、プロイヤー邸はP、ブルク劇場はBと記した。
- 9 1784年12月にトラットナー邸で始まった公開演奏会シリーズのために作曲されたと考えられる。
- 10 1784年5月26日の手紙（強調は原文の通り）。
- 11 レーオポルト・モーツァルトは縦線の表記について、「ひとつひとつの音を強くひいて、互いに区切って演奏してほしい」時に記入すると説明している（L. モーツァルト／久保田 2017 : 51）。
- 12 対話の性質を分類するにあたり、本研究ではアントワヌ・レイシャ Antoine Reicha（1770～1836）の論考を参照している。レイシャは、「開始フレーズの最終音と応答フレーズの開始音を重ねる」ことによって、「情熱を生み出すことができる」と説明している（Reicha 1814 : 91 ; trans. Landey 2000 : 89）。
- 13 レイシャの説明によれば、「ある楽句をある声部で始め、それを別の声部によって終わらせる」例にあたる。レイシャは、この例は「言葉が是非とも必要な場合の劇音楽においてのみ、いくらか首尾良く用いることができる」と述べている（Reicha 1814 : 91-92 ; trans. Landey : 90）。

## 主要参考文献

- Allgemeine musikalische Zeitung*. Ed. by Friedrich Rochlitz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1798-1848.
- Allanbrook, Wye Jamison. "Comic Issue in Mozart's Piano Concertos." In *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, pp. 75-105. Ed. by Neal Zaslaw. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Irving, John. *Mozart's Piano Concertos*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Keefe, P. Simon. *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*. Woodbridge: Boydell Press, 2001.
- Koch, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 vols. Leipzig: A. F. Böhme, 1782, 1787, 1793. Rpt., Hildesheim: Georg Olms, 1969. Tr. by Nancy Kovaleff Baker as *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody, Section 3 and 4*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Idem. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt/Main: A. Hermann d.j., 1802. Rpt., Kassel: Bärenreiter, 2001.
- Levin, Robert. "Mozart's Keyboard Concertos." In *Eighteenth-Century Keyboard Music*, pp. 350-393. Ed. by Robert L. Marshall. New York: Routledge, 2003.
- McClary, Susan. "A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's 'Piano Concerto in G Major, K. 453', Movement 2." In *Cultural Critique* 4 (1986): 129-169.

- McVeigh, Simon. "Concerto of the Individual." In *Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, pp. 583-612. Ed. by Simon Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Mirka, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Morrow, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. New York: Pendragon, 1989.
- Reicha, Anton [Antoine]. *Traité de mélodie*. Paris: Author, 1814. Tr. by Peter M. Landey as *Treatise on Melody*. Stuyvesant, New York: Pendragon, 2000.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 4 vols. Leipzig: Weidmann und Reich, 1771-1774.
- 荒川智美『モーツァルトのクラヴィーア協奏曲におけるクラヴィーアとオーケストラの「対話」——現代におけるフォルテピアノの実践演奏を通して』東京藝術大学、博士論文、2019年。
- 海老沢敏編『モーツァルト事典』東京：東京書籍、1991年。
- 西川尚生『モーツァルト』東京：音楽之友社、2005年。
- モーツァルト、ヴォルフガング・アマデーウス『モーツァルト書簡全集V』海老沢敏、高橋英郎訳、東京：白水社、1995年。
- モーツァルト、ヴォルフガング・アマデーウス『モーツァルト書簡全集VI』海老沢敏、高橋英郎訳、東京：白水社、2001年。
- モーツァルト、ヴォルフガング・アマデーウス『コシ・ファン・トゥッテ』小瀬村幸子訳、東京：音楽之友社、2002年（オペラ対訳ライブラリー）。
- モーツァルト、レーオポルト『ヴァイオリン奏法 新訳版』（Leopold Mozart, *Versuch einer grundlichen Violinschule*, 1756）久保田慶一訳、東京：全音楽譜出版社、2017年。

## 使用楽譜

- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Konzert für Klavier und Orchester in G*, KV. 453. Ed. by Marius Flothuis. Kassel: Bärenreiter, 1976. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V: Konzerte, Werkgruppe 15, Band 4) <[http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=1](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1)>.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Così fan tutte*, KV. 588. Ed. by Faye Ferguson and Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter, 2005. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Opern and Singspiele, Werkgruppe 5, Band 18) <[http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=3](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=3)>.

## **Betrachtungen über den „Dialog“ im zweiten Satz von Mozarts Klavierkonzert in G-Dur (K. 453)**

ARAKAWA Tomomi

Dieser Artikel behandelt die Interaktion von Klavier und Orchester im Klavier-Konzert G-dur KV 453 von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Das erste Kapitel untersucht die Beziehung zwischen Orchester und Klavier in Mozarts Klavierkonzert, die auf der Idee einer „leidenschaftlichen Unterhaltung“ des Musiktheoretikers Heinrich Christoph Koch aus dem 18. Jahrhundert (1816-1749) beruht. Im zweiten Kapitel werden am Beispiel vom zweiten Satz in G-Dur die Punkte angegeben, an denen charakteristische Dialoge über die Partitur geführt werden. Im Kapitel 3 habe ich mir überlegt, welche Spielmethode geeignet ist, die Merkmale des Dialogs durch praktisches Spielen auszudrücken.

Nach der Aufführung des Konzerts wurde klar, dass der Klavierspieler im zweiten Satz in seine Gefühle als Solist eingetaucht war, unter der Voraussetzung, dass jeder Mitspieler frei sprechen würde.

Als Klavier-Konzert-Spieler hatte Mozart möglicherweise eine vielschichtige Perspektive wie durch Facettenaugen.