

交響曲〔第 40 番〕ト短調 K.550 第 2 楽章補遺の成立について

野口秀夫

1. 交響曲ト短調 K.550 の異稿による放送

犬輔：オーケストラ・リベラ・クラシカの第 40 回定期演奏会（2017.10.21）において鈴木秀美指揮により演奏された交響曲ト短調 K.550 が、NHK-ETV の“クラシック音楽館”では“第 1 稿：第 3 段階”の楽譜によるという解説付きで 2017.11.26 にオンエアされました。

聴いてみるとそれは第 2 楽章の 29–32 小節（後半 100–103 小節）の管楽器を弦楽器に置き換えたモーツァルト自身の補遺による演奏で、既にホグウッド指揮アカデミー・オブ・エンシェント・ミュージックの LP/CD で聴き慣れたものだったんです。いったい誰がその楽譜のことを“第 1 稿：第 3 段階”と名付けたんだろう。

鳥代：交響曲ト短調 K.550 の“クラリネットなし稿”のアンダンテ楽章に補遺があることによって、“クラリネットあり稿”と併せて 3 つの演奏形態が存在することはわたしも知っていましたが、それらの成立順序が判明したということなのですね。

教授：古くて新しい問題を持ち出してくれたものだ。じっさい成立順序には決定的な答えはなく、ほんの少しの根拠に多少の味付けをしたいいくつかの説が紹介されているに過ぎない。今回の楽譜は 2014 年にブライトコプフ&ヘルテルから“3 Work Stages, 2 Versions, 1 Edition”と銘打ってスコアで刊行されており、ヘンリク・ヴィーゼが編集、序文を書いている^{注1}。だが、それを読む前に、諸君たちにはアンダンテ楽章補遺の扱いの歴史について調査することを勧める。

犬輔/鳥代：はい、承知いたしました。

2. アンダンテ楽章の損なわれたパッセージ (korrumpierte Stelle)

犬輔：アンダンテ楽章の自筆譜 95–100 小節を見てみましょう。

図 1 交響曲ト短調 K.550 第 2 楽章 95–100 小節 (DME より)

鳥代：100 小節の前の小節線が複縦線に変更されていますね（前半 28 小節前も同様）。

犬輔：98–99 小節の Ob.I が Fl に変更されていますよ（前半 27–28 小節も同様）。

教授：以上はモーツァルトの手によるが、“vide pag:2 頁 2 を見よ” “clarinetto クラリネット”という記入は第三者の筆跡であることが分かっている^{注2、注3}。だが複縦線の位置がアンダンテ補遺の 2 頁目（図 2）との関連を示していることは間違いない（前半は 1 頁目と関連）。



図 2 交響曲ト短調 K.550 第 2 楽章補遺 2 頁目 (DME より)

鳥代: アンダンテ補遺には休止しているパートを含めてすべての楽器編成が書き出されているから、そこにクラリネットがないことは第 1 稿用の補遺であることが確実ね。

犬輔: 複縦線以降の 4 小節をこの補遺に置き換えよというのがモーツァルトの指示なんですね。

教授: そうなんですが、今見てきた 100–103 小節にも、前半の 29–32 小節にもそういう指示が明確になされているわけではない。そのため初期の筆写譜ではこのアンダンテ補遺を追加と見做し、複縦線のところに補遺をいわば 99a, 99b, 99c, 99d 小節あるいは 28a, 28b, 28c, 28d 小節として挿入していた。アンドレのパート譜の初版楽譜、チャンケッティーニやブライトコプフの総譜にも引き継がれたこの解釈では^{注4}、例えば図 3 のように 28d 小節から 29 小節へ進むときに Vn.I が宙に浮いてしまう奇妙なものとなってしまっていたのだ。



図 3 交響曲ト短調 K.550 第 2 楽章 28d–29 小節 (DME より)

3. アンダンテ楽章オリジナル稿を優先採用 (ローベルト・シューマン)

鳥代: ローベルト・シューマンが『新音楽雑誌』(1841)に「バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンの作品におけるいくつかの疑わしい損なわれた箇所」と題してやっと音楽的におかしいと指摘したのね^{注5}。“損なわれた箇所 korrumpierte Stelle”はシューマンの命名よ。

犬輔: 『旧全集』^{注6}はシューマンの意見に従ったので、以後アンダンテ補遺は追加稿ではなく、代替稿であるという扱いに落ち着いたということですね。

鳥代: シューマンは最初の 4 小節を取り除くべきと言っているんです。その結果挿入された補遺を取り除き、オリジナル稿を使うことになったわけですが、モーツァルトの最終形はオリジナル稿を取り除いて補遺を使う方なのではないでしょうか。

教授：シューマンの判断は自筆譜を見ずに下されているので、鵜呑みにしてはいけなかったにもかかわらず、後世の楽譜は無批判にシューマンに従ったのだ。補遺がオリジナル稿の管楽器を演奏しやすくした簡易稿と見做されたこと、クラリネット入りの第2稿が補遺を生かさずオリジナル稿を基に作られていることがその理由であろうと言われている⁷。唯一、エーリヒ・ヴァーレンティーン（1942）がオリジナル稿ではなく補遺を尊重すべきだと述べたが⁸、根拠が充分なものではないと言われてきた。2つの稿は場合に応じて使い分ける楽節であるという意見もあったからだ。『新全集』も基本的にはオリジナル稿を採用し、補遺を付録に回している。

4. アンダンテ楽章補遺の優先採用（クリフ・アイゼン）

教授：モーツァルトが補遺を残した意図、および稿の優先問題に研究ベースで取り組むこととなるのはなんと1997年になってからで、クリフ・アイゼンがグラーツのシュタイアーマルク州立古文書館が所蔵するラノワ・コレクションからモーツァルトの書き込みのある筆写パート譜を調査してのことであった⁹。

犬輔：筆写譜にモーツァルトが補遺に関する新たな指示を描き込んでいたのですか。

教授：いや、モーツァルトの書き込みは音符とデュナーミク記号の補足のみで補遺に関するものではない。しかし、この筆写譜はモーツァルトが演奏に使ったものだと推測される点が重要である（これでモーツァルト生前に演奏されたことがないという伝説は否定される）。

鳥代：ということは、第2楽章がオリジナル稿で演奏されたか、補遺で演奏されたかが分かる証拠が残っているということでしょうか。

教授：その通りだ。第2楽章の当該2箇所はオリジナル稿で書かれた上に斜線を引いたり紙を貼ったり（双方ともモーツァルトがよく使った方法）して補遺のみが残されたパートと、シューマン時代のようにオリジナル稿と補遺とが続けて筆写されていたがオリジナル4小節に斜線が引かれ補遺部分が残されたパートからなっている。このことからアイゼンは「2つの稿は場合に応じて使い分けられる楽節ではなく、補遺の方がいわば決定稿であり、オリジナル稿は補遺に置き換えられるべきだ」と結論付けた。

犬輔：つまり、この筆写譜はモーツァルトが2つの稿を、オリジナル稿、補遺の順で演奏した証拠になるというわけですね。

鳥代：そして、「費用が嵩む演奏用筆写譜をモーツァルトが幾つも作成した筈はないから、恐らくこの唯一の演奏用筆写譜上で非可逆的に処理された補遺が最終稿である」と言っていますね。この論拠はよく分かります。

犬輔：さらにアイゼンは、筆写譜がオリジナル稿だけのパート譜と、オリジナル稿と補遺とが続けて筆写されていたパート譜の混在であったことから、補遺への改訂はこの筆写譜の作成作業中のことであったという仮説を提起しているんだね。これに従えばオリジナル稿での完成は日の目を見ることなく、オリジナル稿は演奏されたことがなかったことになり、極めてショッキングなことになります。

鳥代：でも、その仮説は西川尚生（2011）の再調査により否定されているわ。パート譜の前者グループはモーツァルトの演奏譜と見做されるけれど、後者グループは前者の紛失パートを補ったずっと後の作成でモーツァルトとは直接のかかわりはないものだというのです。これでアイゼンの仮説は根拠を失い、まずはオリジナル稿のままアンダンテが演奏され、その後に補遺への修正がなされたと考えても何ら矛盾がないと結論付けています。

5. 各稿の成立順序（西川尚生）

犬輔：西川はアンダンテにオリジナル稿を含むヴァージョンを第1稿A、アンダンテに補遺を含むヴァージョンを第1稿B、楽曲全体にクラリネット2本を追加しオーボエを改訂したヴァージョンを第2稿と名付けている。

鳥代：従来ヤーンからアイゼンに至るまで成立順序は第1稿A→第1稿B→第2稿であると考えられてきたけれど、グラーツ資料によればこれも疑問だと言っていますね。

犬輔：それはグラーツ資料のVn.I/IIとBsパート（モーツァルトの書き込みがある）が第1稿Bの楽譜で、ClとObパートが第2稿の楽譜で残されていますが、両者を同時に演奏するとアンダンテの問題箇所が弦楽器と管楽器がぶつかってしまう状況になっていることにあります。第2稿は第1稿Aと第2稿用ClとObパートとを組み合わせることで成立するものなので、第1稿Bの改訂部分が斜線を引いたり紙を貼っていることから、元は第1稿Aであり、第2稿用ClとObパートとを組み合わせできる状態であったと考えられます。このことから、第1稿Bの改訂（斜線を引いたり紙を貼る）が順序として最後に来れば辻褃が合う、ということなんです。

鳥代：つまり成立順序は第1稿A→第2稿→第1稿Bがもっともありうるということですね。
 犬輔：モーツァルトがさらに第2稿のアンダンテを第1稿Bに合わせて改訂するつもりだったかどうかは分からないと西川は結んでいます。

6. 第2楽章 27f小節（後半 98f小節）の改訂順序（ヘンリク・ヴィーゼ）

鳥代：ヘンリク・ヴィーゼは上記の成立順序を認めた上で、27f小節（後半 98f小節）のOb.IとFl.の五線を交換したタイミングについて検討しています。



図4 交響曲ト短調 K.550 第2楽章 27-29小節（ヴィーゼ版より）

犬輔：一つのポイントは五線の変更を元に戻す指示が見当たらないということなんです。変更がそのまま続くとすると29小節はFl.ではなく、Ob.Iが奏することになります。しかし、29小節最高音はf³で、古典的なオーボエの慣習的なアンピトゥス（c¹-d³）を超えてしまうという理由から、五線の変更は27-28小節のみに有効だということになります。これをもってヴィーゼは「五線変更はアンダンテ補遺を指し示す二重線で正式に終わらせている可能性が高い。五線変更はこのように二重線とアンダンテ補遺とに連動している」と述べています。

鳥代：また、ヴィーゼは第2稿の作成が27f小節の五線変更の前（Ob.Iが有効）なのか、後（Fl.が有効）なのかについても検討しています。第2稿用にモーツァルトが作成したCl.とOb.の楽譜は27f小節ではCl.が奏し、Ob.は沈黙となっていますから、もし前（Ob.Iが有効）ならここはCl.Iが奏することで妥当ですが、後（Fl.が有効）ならCl.IとFl.がユニゾンで奏することになります。しかしヴィーゼは「ここではCl.IとFl.のユニゾン演奏はむしろ不可能である。なぜなら交響曲の第2稿全体の中でモーツァルトはトゥッティの部分のみ（例えばアンダンテ105小節）時折フルートとクラリネットのためのユニゾンパッセージを書いているにすぎないからである」と述べています。

教授：つまり27f小節（後半 98f小節）の五線変更は第1稿Bと同時であり、しかも第2稿より後だと言っているのだ。西川説と合わせ各段階を成立順に並べると表1のようになる。

表1 各稿の楽器編成（その1）

成立順	稿	m27f	m29	m30	m31	m32	m98f	m100	m101	m102	m103
第1段階	第1稿A	Ob/Fg	Fl	Fg	Ob	Fl/Fg	Ob/Fg	Ob	Fg	Fl	Fl/Ob/Fg
第2段階	第2稿	Cl/Fg	Fl	Fg	Cl	Fl/Fg	Cl/Fg	Cl	Fg	Fl	Fl/Cl/Fg
第3段階	第1稿B	Fl/Fg	VnI	Bs	Va	VnII	Fl/Fg	VnI	Va	Bs	VnII

犬輔：『新全集』の第1稿A相当の27f小節（後半 98f小節）がFl/Fgなんですけど、今回の説には上がってこない組み合わせなんです。表2に参考用に第1稿A'として示しておきますが演奏してはいけない稿なんです。

表2 各稿の楽器編成（その2）

稿の仮称	m27f	m29	m30	m31	m32	m98f	m100	m101	m102	m103
第1稿A'	Fl/Fg	Fl	Fg	Ob	Fl/Fg	Fl/Fg	Ob	Fg	Fl	Fl/Ob/Fg

教授：演奏してはいけないとまでは言わないが、モーツァルトが想定しなかった稿ということにはなるね。『旧全集』ではOb/Fgになっており編集者が改訂順序を理解していたようだ。

鳥代：ところで第1稿Bと同時に五線変更した27f小節（後半 98f小節）をモーツァルトは何故補遺に含めなかったのでしょうか。補遺は代案ですから、本案に戻れることを可能にする措置ですし、本案に戻れるからこそ、後日第2稿が再現できるのではなかったのでしょうか。

教授：モーツァルトはおそらく補遺を作成してしまってから、27f小節（後半 98f小節）を五線変更する必要性に気付いたため、仕方なくオリジナルの楽譜に注記で書き込んだのだ。これは注記を無視さえすればオリジナルを再現できると踏んだからだと思う。確かにこの方法は正しかったのだ。現に『旧全集』が27f小節（後半 98f小節）を正しく再現できているし、第2稿も再現できているのだから。

鳥代：ところで、なぜアンダンテ補遺すなわち第1稿Bが最後に作成されたのでしょうか。

7. アンダンテ補遺作成の目的について（新たな考察）

犬輔：アンダンテ補遺が作成された理由を『新全集』のランダムは「通常の技巧上の能力をもった当時のウィーンの木管楽器にとっては、初稿の演奏は困難な点をもっていたものと思われる」としていますが、西川は「管楽器が演奏困難な箇所はほかにもあり、管楽器の演奏を容易にするためにはアンダンテの計 8 小節の改変だけではほとんど意味をなさない」と反論しています。

鳥代：さらに西川は「モーツァルトの改変の意図は不明だが、異稿 [補遺] の 29–32 小節（後半 100–103 小節）で管楽器をオリジナル稿より控えめに扱うことで、次の 33 小節（後半 104 小節）のトゥッティ部分との音響上の対比を明確にしようという目的があったのか、あるいは異稿 [補遺] においてオリジナル稿にはなかった息の長い掛留音を管楽パートに導入することで、この 4 小節により深みのある響きをもたらそうとした可能性が考えられる」と述べているのね。

教授：では諸君たちも、モーツァルトが何故最後に第 1 稿 B を作成したのか考えてみてはどうかね。気付いたことを述べてみなさい。

犬輔：楽器ソロが下行音型を奏する類似の楽句を調べてみました。2 幕のドイツ語オペラ《魔笛》K.620 第 16 番の三人の童子の三重唱に出てくる弦楽器の演奏です。

図 5 《魔笛》K.620 第 16 番三人の童子の三重唱（DME より）

鳥代：あら、ここは管楽器で演奏していたと錯覚していたけれど、メロディは弦楽器で、木管楽器はハーモニーだけだったのね。

犬輔：ぼくも管楽器が主だと勘違いしていました。多分《魔笛》を含むフリーメイソン関連の曲では管楽器が活躍するものだという先入観があったからなのでしょうね。

教授：三人の童子の例は木管楽器がハーモニーだけを担っていると分かったが、木管楽器をハーモニー楽器でなくソロのメロディ楽器として扱っているオーケストラ曲を何でもいから思い出してごらん。

鳥代：《魔笛》K.620 第 28 場でタミーノが魔法の笛を吹くところや 3 幕のドランマ・ジョコーソ《偽の女庭師》K.196 の第 3 番ドン・アンキーゼのアリア「わが耳に響く快い音楽」で管楽器の音色を紹介するところなどを思い出します。でもこれらは楽器音の即物的表現ですからオーケストラ曲のメロディ楽器という一般論で論じられるものではないと思います。

犬輔：管楽器をオブリガートとして使った例がオペラアリア（K.384 コンスタンツェのアリア）や演奏会アリア（K.418）などにありますが、声楽を際立たせるための用法であり、純粋なオーケストラ音楽の楽器法として扱うには適さないと考えられますので除外しましょう。

鳥代：クラヴィア協奏曲では管楽器が活躍します。ソロも K.482 フィナーレなどにありますが、これもクラヴィアとの対話であって純オーケストラ曲の特徴ではないでしょう。

教授：フリーメイソンのためのオーケストラ曲はどうか。

鳥代：管楽器はもっぱら合奏で使われています。

教授：交響曲では？

犬輔：ウィーンで作曲された交響曲で管楽器がメロディ楽器として使われているのは驚くことに K.550 の第 1 稿 A と第 2 稿の 29–32 小節（後半 100–103 小節）だけでした。

鳥代：K.550 の顕著な特徴が炙りだされましたね。わたしたちは交響曲で管楽器がメロディ楽器として使われるのに慣れていて、例えばベートーヴェンの交響曲第 5 番ハ短調作品 67《運命》第 1 楽章終結部でオーボエがメロディを奏したり、ドヴォルジャークの交響曲第 9 番ホ短調作品 95《新世界より》第 2 楽章ではイングリッシュホルンがソロを奏するのを不思議に思わなくなっています。

犬輔：モーツァルトの時代にはそこまで行かずとも、交響曲にほんの少しでも管楽器ソロが出てくるのは極めて斬新なことだったんでしょう。

鳥代：モーツァルトに K.550 の 3 回目の演奏チャンスが巡ってきたとき、1 回目や 2 回目とは異なり斬新さを許容しない環境条件下にあったということかしら。モーツァルトが純音楽的に管楽器のソロを差し控えたというのはわたしには考えにくいことですから。

犬輔：管楽器ソロを控えるようにしなくてはいけない、あるいは斬新さを許容しない演奏会の環境条件とはいったい何だったんだろう。主催者の要求なんだろうか。

教授：もう一度三人の童子の例（図5）に戻って、K.550 第1稿Bと対比してみてもどうかね。

犬輔：ハーモニー楽器はK.550 第1稿Bの27f小節（後半98f小節）と同じFlとFgです。

教授：Fl/Fgの組み合わせについてはランドンが『新全集』で「オーボエとファゴットの組み合わせのかわりに、フルートと2オクターヴへだたったファゴットとの結びつけは、モーツァルトの作品ばかりでなく、この時期のハイドンの作品でもまたたえずいつそうひんぱんに現われてくるからである」と音響技法上の説明をしている。だが、K.550とK.620の両者がまさにここでFl/Fgを使った積極的な理由は弦楽器との相互受け渡しがOb/Fgよりもスムーズであることにありと思われる。何故ならOb/FgよりFl/Fgの方が管楽器としての主張が強く、弦楽器と対等の音像となりうるためである。

鳥代：メロディ楽器はK.550 第1稿Bの29-32小節（後半100-103小節）と同じ弦楽器です。

教授：《魔笛》がフリーメイソンと深い関係があるように、K.550 第1稿Bの上演がもしフリーメイソンと関連あるとすれば、オーケストラ曲中での管楽器ソロの抑止はフリーメイソンの何らかのモットーに抵触しないための音楽的措置なのかもしれない。管楽器合奏がふんだんに使われるフリーメイソン向けの曲からは想像もつかないが、控えめな弦楽器での扱いがその回避策であったというのを、一つの仮説として提示しておこう。

8. まとめ

犬輔：グラーツの演奏用筆写譜に関して、アイゼンや西川が「2つの稿は必要に応じて使い分けられるものではなく、モーツァルトの意図はオリジナル稿を異稿〔補遺〕に置き換えることにあったと考えるべきだろう」と述べているのは、あくまでもモーツァルトが巡り合った演奏機会の環境条件が反映された演奏用筆写譜のことであって、自筆譜によって演奏される後世の演奏形態まで縛るものではないことをリマインドしておきたいと思います。

教授：思い返せば、『新全集』の編集方針は「最終稿を尊重する」というものであった。それに呼応して、従来の演奏では第2稿を決定稿として取り上げる機会が多いのだ。ヴィーゼのエディションでも、第1稿Bが「最終稿」ゆえ1.Fassungとして筆頭に挙げられ、第2稿が2.Fassung、第1稿Aに至っては第2楽章で巻末の楽譜を参照しなければならない不便な扱いとなっている。しかし現在の研究動向は犬輔君のリマインド通り複数の稿を同等に扱い、それぞれの成立事情を明らかにする方向に舵を切っている。既に録音・上演される稿には多様性が見られるようになっていく。我々にとってはいろいろな演奏を聴く楽しみが増えるのは嬉しいことだね。

犬輔：あとは『新ケツヒェル』が各稿を年代順に配列してくれる日が来るのを待ちましょう。

鳥代：では録音されている演奏の稿をチェックしておきましょう。ただし第1稿AとA'は映像のあるオフィール、ゴールドベルク以外は聞き分けにくく間違っているかもしれません。

表3 各稿の演奏例

稿	演奏例（ダブルクリックでユーチューブ聴取可能）
第1稿A	フルトヴェングラー指揮 ヴィーンフィル、ベーム指揮 ベルリンフィル、ベーム指揮 ヴィーンフィル、オフィール指揮 コペンハーゲン・ソロイスト
第2稿	その他演奏
第1稿B	ホグウッド指揮 AAM、マッケラス指揮 スコットランド室内管弦楽団（反復後）、鈴木秀美指揮 オーケストラ・リベラ・クラシカ
第1稿A'	ブロムシュテット指揮 バイエレン放送交響楽団、リンデン指揮 モーツァルト・アカデミー・アステルダム、アバド指揮 ロンドン交響楽団、シモン・ゴールドベルク指揮 水戸室内管弦楽団(1993)、マッケラス指揮 スコットランド室内管弦楽団（反復前）

注1：Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Symphony [No. 40] in G minor K. 550 1st and 2nd version – Urtext edited by Henrik Wiese, PB5542 full score, Breitkopf & Härtel, 2014

注2：西川尚生「モーツァルト《ト短調交響曲》K.550の“Corrupt Passage”再考』『新モーツァルティアーナ、海老澤敏先生傘寿記念論文集』音楽之友社2011、320-334頁、特に332頁注1

注3：ヴィーゼ前掲書注17

注4：『新全集』NMA IV/11/9, Bärenreiter-Verlag, 1957による原典版『モーツァルト交響曲第四十番ト短調』序文：ロビンズ・ランドン/海老澤敏訳、音楽之友社 OGT 640, 1974。

注5：R. Schumann, Ueber einige muthmaßliche corrumptirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken, in Neue Zeitschrift für Musik, 15, 1841, p.150

注6：『旧全集』Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie VIII: Symphonien, Bd.3, No.40 (pp.1-49 (181-229)), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880. Plate W.A.M. 550. Serie VIIIの編集者はノッテボーム、ライネッケ、ヴァルターゼー。

注7：西川前掲書323頁

注8：E. Valentin, Die “korrumpierte Stelle” in Mozarts g-moll-Sinfonie, in Neues Beethoven-Jahrbuch, X, 1942, pp.5-14

注9：C. Eisen, Another look at the ‘corrupt passage’ in Mozart’s G minor symphony, K.550, in Early Music, 25, 1997, pp.373-381. 『新全集』ではラノワコレクションの楽譜は1800年以降のものとして等閑視されていた。