

交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) で聴衆が大喝采したパッセージ

野口秀夫

1. はじめに

犬輔：交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) のパリ初演の成功理由についてモーツァルトは父親に宛てて次のように報告しています。「ちょうど第 1 楽章アレグロの真ん中に、たぶん受けるにちがいないとわかっていたパッサージュがありました。そこで聴衆はみんな夢中になって——たいへんな拍手喝采でした。——でも、ぼくはそれを書いているとき、どんな効果が生まれるか心得ていたの、最後にもう一度それを出しておきました。——そこでダ・カーポでした」^{注1} (1778.7.3)。今日はそのパッセージがどの部分に当たるのかを考えてみたいんです。

教授：では、まず手紙の文面から押さえておくべきキーワードを拾ってみてはどうか。

鳥代：“ちょうど第 1 楽章アレグロの真ん中”とあるのは、楽章の長さが 295 小節ですから、第 147 小節あたりに相当します。

犬輔：“受けるに違いないパッセージ”は繰り返され、都合 2 回出されたんですね。

鳥代：1 回目は“聴衆が夢中になる”、2 回目は“効果が生まれる”がキーワードだわ。

犬輔：その 2 回目はダ・カーポの直前にあるということのようですが…。

鳥代：おかしいですね。この曲のどこにもダ・カーポは置かれていません。

教授：翻訳に問題があるのかもしれないね。原文^{注2}は da giengs nun Da Capo だから、その直訳としては間違っていない。

犬輔：直訳では意味不明です。ほかの邦訳に当たってみましょう。吉田秀和訳は「そんなわけで、ダ・カポ（頭からの）のくりかえし」^{注3}、属啓成訳は「はじめからもう一度ダ・カーポされました」^{注4}、柴田治三郎訳は「それから、頭からの繰り返しです」^{注5}とあります。なるほど、第 1 楽章がアンコールされたということですか。

鳥代：モーツァルト主催の演奏会ではないのですから、指揮者兼コンサートマスターが当意即妙にアンコールをしたとはまず考えられないでしょう。もし本当にアンコールされたのなら、そのような重要な報告事項に es ging などという状況を表す非人称構文が使われるのは不自然ですし、当時の記事^{注6}にアンコールへの言及が見当たらないことから正しい訳とは考えられないわ。

犬輔：では、磯山雅訳「こうしてダ・カーポ（再現部）に入ったわけです」^{注7}はどうでしょう。

鳥代：“ダ・カーポ”と“再現部”は違うカテゴリーの用語だから正しい解釈ではないわね。

教授：諸君たちはよく踏み留まっている。ここでエミリー・アンダーソンの英訳を示しておこう。when there were shouts of ‘Da capo’^{注8}、つまり「そこで‘ダ・カーポ’の声が掛かりました」ということだ。

犬輔：そういえば、モーツァルトの頃は直接話法に引用符を使わなかったから翻訳には注意しなさいと教授からよく言われていたんです。

鳥代：邦訳でそのように解釈した例はないのでしょうか。

教授：戦時中の 1944 年に出版された服部龍太郎編訳『モーツァルトの生涯と書簡』では「そこへ来ると『もう一度！』の叫び声があがりました」^{注9}と正確に訳している。

犬輔/鳥代：ほっとしました。ダ・カーポはキーワードから外しましょう。

2. 交響曲《パリ》におけるモーツァルトの作曲姿勢

鳥代：ここに上演前に書かれた父宛ての手紙があります。従来訳は分かりにくいので訳し直しました。こう述べています。「そしてぼくは“最初の弓の当たり (le premier coup d'archet)”を忘れずに入れておきました！——入れておくだけで充分です。このの牡牛 [演奏者] どもはそのことだけを重大視 [姦しく話題に] します！ (Da machen die oxen hier ein weesen daraus!) なんてことだ。ぼくには違いが分かりません —— 彼らは他の地方と同じように —— 一斉に開始するだけなのですから、お笑い草です」(1778.6.12)。

犬輔：これは第 1 楽章の冒頭のことでですね。《最初の弓の当たり》はパリ固有の呼び方であるとしても、「一斉に開始する」のは他の地方と同じで珍しいことではないということですね。

鳥代：従来訳では“重大視する”を“騒ぎ立てる”と訳していたので騒がしい演奏や騒がしい聴衆をイメージしがちでしたが、そういうことではありません (モーツァルトは viel Wesen aus etwas machen の viel を ein としているので“金科玉条のごとく扱う”に近い訳かも知れません)。

教授：聴衆の反応を期待しての記述はここにはないね。パリでの演奏の風習について述べているのみだ。

犬輔：他の地方と同じということは先行例があるのではないのでしょうか。「一斉に開始する」、すなわちトゥッティのユニゾンで始まる曲です。

教授：モーツァルトはマンハイム楽派に属するカール・ヨーゼフ・トエスキ Karl Joseph Toeschi, (1731 - 1788) の二長調シンフォニーを参考にしたと言われている^{注10}。ここではハ長調のシンフォニー^{注11}冒頭を示して類似性を確認しておこう（図2）。

図1 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第1楽 1~3小節



『マンハイム楽派の様式と装飾法』の著者
フーゴー・リーマン

Joseph Toeschi.
C-dur 2 Clarini [Clarineti in C] und 2 Fag. [Violette].
10. MS: Basel UB.

図2 ヨーゼフ・トエスキ 交響曲 ハ長調

鳥代：以上は第1楽章冒頭のことでありますが、第3楽章の冒頭もその慣習を念頭に作曲されました。モーツァルトは初演後の聴衆の反応を次のように報告しています。「当地では最後のアレグロは、第1楽章と同様に、全楽器で同時にしかもたいいはユニゾンで始めると聞いていたので、ぼくは二部のヴァイオリンだけの弱奏で8小節だけ続けました。——そのあとすぐに強奏がきます。——すると聴衆は(ぼくの期待した通り)弱奏のところで「シーッ！」——つづいてすぐに強奏——それを聴くのと拍手が鳴ると同時でした。——そこでぼくはもううれしくて…」(1778.7.3)。パリジャンはモーツァルトのフェイントに反応したのですね。一方、第1楽章冒頭で聴衆が喝采したという報告は見当たらないですものね。

図3 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第3楽章 1~11小節

犬輔：でも初演前にはそれだけではなくて、パリジャンみんなに対する期待を次のように述べていました。「きょうもまたラーフといっしょに [プファルツ選帝侯公使ジッキンゲン] 伯爵邸へ伺いました。伯爵に (もう、ずっと前から) 頼まれていたので、いくつかのぼくの作品を持っていきました。きょうは、ちょうど書き上げた、コンセール・スピリチュエルの聖体の祝日の日の幕開けに演奏される新しいシンフォニーを持参しました。これは完全に二人の気に入りました。ぼくもそれとても満足しています。でも、みんなに受けるかどうかわかりません。——それに、実をいえば、そんなことはたいしたことではありません。いったい、これが誰の気に入らないのでしょうか? ——少数にせよ、その会場に賢明なフランス人が居合わせれば、これが気に入ることは間違いないと請け合います。間抜けな連中に——たとえ気に入られなくても、たいした不幸じゃありません。——でもぼくは、それでも、ロバどももこのなかに何かお気に入りのものを見出すにちがいないと期待しています」(1778.6.12)。

鳥代：噛み砕いて言えば「みんなに受けて。そしてそれは簡単なことだ」。一つは少数の賢明なフランス人[識者]に難しい部分を気に入ってもらふこと、もう一つは間抜けな連中[愛好家]にも難しい部分にお気に入り何か見出してもらふことだと思っていたということなのですね。

犬輔：でも変ですよ。“少数の賢明なフランス人”からの喝采や、難しい部分にお気に入りを何か見出した“間抜けな連中”からの喝采があったとしても、それらは冒頭に示した 1778.7.3 の手紙の“たいへんな拍手喝采 ein grosses applaudißment [直訳は大喝采]”にはならなかったのではないのでしょうか。

鳥代：確かに“何かお気に入りのものを見出すにちがいないと期待”するのは聴衆任せの言い方ですね。その一方で“たぶん受けるにちがいないとわかっていた”という 1778.7.3 の発言は“大喝采”を受けることに自信満々のモーツァルトが見え隠れしているわ。

3. 交響曲《パリ》におけるマンハイム楽派の影響

犬輔：さっき教授はマンハイム楽派のトエスキからの影響に言及しました。マンハイム楽派のシンフォニーをモーツァルトはどう捉えていたのでしょうか。

教授：モーツァルトは以前こう語っている。「ママとぼくが当地 [マンハイム] のシンフォニーについてすぐに気づいた点は、どれもこれも同じように始まることです。いつも初めはゆっくりと、しかもユニゾンです」(1777.11.20)。ニュートラルな評価だ。

鳥代：パリにおけるマンハイム楽派の人気はどうだったのでしょうか。

教授：レーオポルトはマンハイム楽派の作曲したシンフォニーのパリでの受容についてこう述べている。「パリで版刻されたシュターミッツのシンフォニーから判断すると、パリの人たちはうるさいシンフォニーが好きにちがいありません。すべてが騒音で、他はごった混ぜ、ところどころに見事な楽想が出てきますが、お門違いな箇所にも不器用なかたちで出てくるのです」(1778.6.29)。

犬輔：レーオポルトは作品の特徴として“すべてが騒音”、“お門違いな箇所にも不器用なかたちで出てくる見事な楽想”を挙げ、パリの聴衆を“騒がし好き”と推定し、どちらにもネガティブな評価を与えているんですね。

鳥代：ではマンハイム楽派の特徴をモーツァルトがこの曲にどのように取り入れているのか見ていきましょう。ネガティブなのかポジティブなのか。

教授：マンハイム楽派の常套手法をこの曲から探してみたまえ。フーゴー・リーマン Hugo Riemann (1849-1919) が 1906 年の論文^{注12}で付けた名称が——功罪あるものの——役に立つ。

犬輔：はい。まず《マンハイムの打ち上げ花火 Mannheimer Rakete》です。勢いよく上昇の分散和音で構成される音型で、研究者がラケーテンと複数形と呼んでいたのはこのことだったんですね。ロケットは火薬武器として 1 世紀頃からロケット花火の形で使われていました。一方、ロケットエンジンの発明は 1919 年ですのでリーマンのイメージではありません。なお、楽譜は NMA IV/11/15 から引用しました、また以下で省略されている速度記号と拍子記号はすべて Allegro assai の C 拍子です。

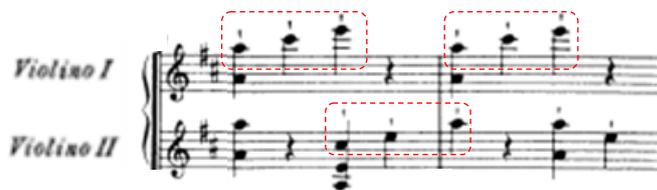


図 4 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 105~106 小節 (イ長調部分)

鳥代：次は《マンハイムのシュライファー Mannheimer Schleifer》です。普通シライファーは“旋律が跳躍している時に順次進行で跳躍を埋め目的音に到達する装飾音型”のことですが、ここでは、通常ドミナントからトニックへのメジャーモードの音符で満たされた三連符を紹介する 4 度跳躍です (交響曲ニ長調《プラハ》K.504、交響曲ハ長調《ジュピター》K.551 でも再現しますね)。

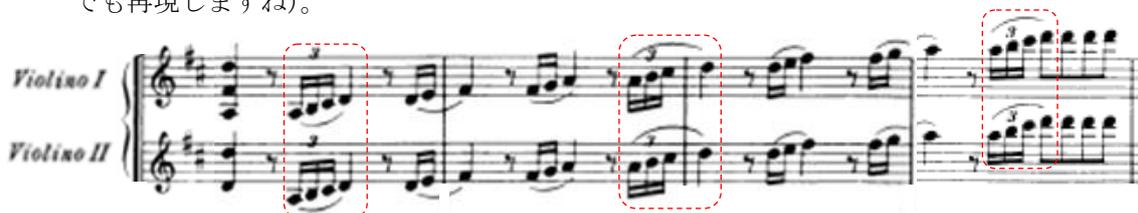


図 4 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 284~287 小節

犬輔：《マンハイムの閃光 Mannheimer Funken》はヴァイオリンのトレモロから閃光を放つように跳躍する短いメロディの記述です（交響曲ト短調 K.550 でも再現します）。

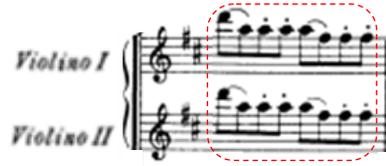


図 5 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 42 小節

鳥代：《マンハイムのローラー Mannheimer Walze》は徐々に上行（通常は 3 度）し、その間はオスティナートのバスラインが継続するテーマです。Walze はワルツ Walzer と“回転する”イメージが共通ですが、ローラーという訳だけではピンときません。「時代錯誤的な“ロード・ローラー Steamroller”と訳されることもある」とグローヴ音楽事典には載っていません注¹³。もちろん“ローラー作戦”は日本語特有表現ですので参考になりません。リーマンはオスティナートを指してローラー・マシンの動きのようだと思ったのかも知れません。K.297 には図 6 のような例がありました（のちの例としてはクラヴィーア協奏曲ニ長調《戴冠式》 K.537 の第 1 楽章冒頭があります）。



図 6 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 74～79 小節

犬輔：そして《マンハイム・クレッシェンド Mannheimer Crescendo》です。急速なクレッシェンドが 4 箇所がありました。



図 7 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 26～31 小節

158 159 a 2

Flauti

Oboi

Clarineti in La/A

Fagotti

Corni in Re

Trombe in Re

Timpani in Re, La1 D, A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello Basso

cresc.

f

図 8 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 158~163 小節

249

Flauti

Oboi

Clarineti in La/A

Fagotti

Corni in Re

Trombe in Re

Timpani in Re, La1 D, A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello Basso

cresc.

f

図 9 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 245~250 小節

a 2

Flauti

Oboi

Clarineti in La/A

Fagotti

Corni in Re/D

Trombe in Re/L

Timpani in Re, La1 D, A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

cresc.

f

図 10 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 263~269 小節

教授：その他にも《マンハイムのため息 Mannheimer Seufzer》（二度下降する短い音型）、《マンハイムの震え Mannheimer Bebung》（強拍から始まる 4 つの十六分音符と 1 つの四分音符からなる例えば **b-c-d-c-b** の音型）、《マンハイムの小鳥 Mannheimer Vögelchen》（主要音から二度上の音をモルデントとする短い 2 拍の音型。3 拍目には主要音に戻る。繰り返すと小鳥が枝から枝に跳ねるさま）があるが、このシンフォニーには使われていないようだ。

鳥代：モーツァルトがマンハイム様式を肯定的に捉えていたことは以上の例から確実です。その効果をパリで試してみたかったのでしょうか。ですから、パリの聴衆がモーツァルトのマンハイム様式のどこに惹かれたのかを探れば、“たぶん受けるにちがいない”とモーツァルトが期待したパッセージを同定できるに違いないわ。

教授：本件は従来まったく研究されなかったわけではない。しかし、まちまちな箇所を候補として挙げており、最近はその説を併記する研究者がほとんどである。つまり一つに絞ることができないというのだ。本当にそうなのか、次にそれらを点検してみたまえ。

4. たぶん受けるにちがいないパッセージ：ニコラウス・アーノンクール説

鳥代：先ずニール・ザスローの『モーツァルト全作品事典』から引用するわね。「オーストリアの指揮者・チェリストのニコラウス・アーノンクールは、1778.7.3 の手紙についての感性鋭い注釈の中で、モーツァルト時代の聴衆と現代の聴衆との相違に注目している。つまり 1778 年の聴衆は新しい音楽を求めており、自分たちの評価と理解を、それぞれの楽章の後だけでなく、例外的に楽章の途中でも示したのである。アーノンクールはまた、パリの聴衆が喜んで大喝采をしたという第 1 楽章のパッセージは、65～73 小節であろうとしている。このパッセージは 220～227 小節で再現するが、ここではヴァイオリンとヴィオラのスピッカート（はねる弓）の旋律が、上からは管楽器の持続音に支えられ、下からはチェロとコントラバスのピッツィカートによって支持されて、輝かしい効果を生み出している」注 14。

犬輔：65～73 小節と 220～227 小節は以下の通りです。

図 11 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 65～73 小節

図 12 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 220～227 小節

鳥代：洒落た音型で、舞曲のように聞こえます。フランスを代表する舞曲だとしたら喝采の対象になるかもしれません。4 拍子ですからリゴードン rigaudon かしら。

犬輔：脱線するけど、リゴードンはクラヴィエア協奏曲変ホ長調《ジュナミ》K.271 の第 3 楽章のロンド主題に使われているというから^{注 15}、ヴィクトワール・ジュナミの帰って行くフランスを暗示していると思われるね。続く中間部のメヌエットは彼女の父ジョルジュ・ノヴェールへのオマージュだと言われているし^{注 16}。

鳥代：でもリゴードンは新グローヴ音楽事典で挙げられているすべての譜例がアウフタクトで始まっている^{注 17}からこの曲のスピッカートの旋律とは違うわ。

犬輔：それでは軽快な舞曲ブランル branle はどうかな。粗野だと言われているけど洗練された形に変形すればシンフォニーに使ってもおかしくないでしょう。

教授：残念ながら舞曲ではないね。かといって歌詞のあるシャンソン chanson でもないだろう。あくまでもこのパッセージは長調から短調を経て結尾を促すための第 1 小結尾部だと捉えておこう（65～73 小節は A→e→fis、220～227 小節は D→e→d→e）。

犬輔：でも 65～73 小節はキーワードである“ちょうど第 1 楽章アレグロの真ん中”すなわち 147 小節近辺に合致しません。

鳥代：マンハイム様式も見当たりません。

教授：つまり諸君たちはアーノンクール説には同意しないということだね。

5. たぶん受けるにちがいないパッサージュ：スタンリー・セイディ説

鳥代：ザスローの『モーツァルト全作品事典』からもう一つの説を引用しましょう。「スタンリー・セイディは（テオドール・ド・ヴィゼヴァとジョルジュ・サン・フォアに従って）、モーツァルトが“受けるにちがいないとわかっていた”パッセージとして、別の箇所をあげている。該当するパッセージは提示部では 84～92 小節にあらわれ、再現部では 238～250 小節、最後にコーダの 257～269 小節にあらわれるという」^{注 18}。

犬輔：セイディ説の 84～92 小節、238～250 小節、257～269 小節を示すところです。

図 13 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 84～92 小節

図 14 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 238～250 小節

図 15 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 257～269 小節

鳥代：手紙では“最後にもう一度それを出しておきました”とあるのにセイディは全部で 3 回となっています。このことについてザスローはこう説明しています。「シンフォニーの最初の楽章では、提示部と再現部で楽想が自動的に 2 回出てくるので、“最後にもう一度” それを持ち込むとは、3 回目の出現を意味することをモーツァルトが父親への書面で当然のことと思っていた可能性を残している。正しければ、この解釈は、アーノンクルのパッセージよりもセイディのセンセーショナルなパッセージの同定の方を有利にする」¹⁹。

犬輔：とはいえこの説も 84～92 小節が“ちょうど第 1 楽章アレグロの真ん中”すなわち 147 小節近辺に位置しないので、同意できませんね。

鳥代：再現部とコーダのパッセージの最後にクレッシェンドがあり、マンハイム様式ですが、肝心の最初に出てくる提示部のパッセージにはクレッシェンドがありません。

教授：では他にどんな説があるのかね。

6. たぶん受けるにちがいないパッセージ：礪山雅説

鳥代：礪山雅は次のように述べています。「イ長調による第 1 主題の提示から展開部に入るが、不安定な転調を経たあと、意外にもへ長調で楽しげな旋律が出、くりかえされる。ヴァイオリンのカノンによるこの旋律が、大拍手をうけたパッセージであるのだろう」²⁰。これは 138～145 小節に相当します。これも舞曲のような性格を持っています。

図 16 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 138～145 小節

犬輔：138～145 小節は“ちょうど第 1 楽章アレグロの真ん中”すなわち 147 小節に近いですから合格ですよ。

鳥代：提示部でなく展開部だったのですね。でも困ったことにこのパッセージは“最後にもう一度”は出てきません。

犬輔：そうだったか。マンハイム様式も出てこないし、あちら立てればこちらが立たず。やはり同意できないと言わざるをえませんね。

7. たぶん受けるにちがいないパッセージ：わたしたちの説

教授：諸君たちは既存の説をことごとく撫で斬りにしてきたが、代わりの説でもあるのかな。

鳥代：はい、わたしたちにはオリジナル説があります。

教授：それは素晴らしい。是非聞かせてもらおうではないか。

犬輔：場所は展開部末尾の 158～163 小節、再現部末尾の 245～250 小節、そしてコーダの 263～269 小節で、すべて急激なクレッシェンドを介してフォルテの総奏に至る盛り上がりである点が共通しています。実はもう図 8、9、10 で既に示してあるのです。

教授：そうだったか。それは手回しの早いことだ。

鳥代：再現部の 245～250 小節とコーダの 263～269 小節はセイディ説のパッセージ（図 14、15）と被っていますが、わたしたちはクレッシェンドに着目しているのであって音型に着目してはいません。

犬輔：その証拠に最初に出てくる展開部末尾の 158～163 小節はセイディ説とは被っていませんしね。そしてこのパッセージは“ちょうど第 1 楽章アレグロの真ん中”すなわち 147 小節近辺という条件をクリアしていると言えるでしょう。

鳥代：モーツァルトは展開部を初回、再現部とコーダをくっつけて“もう一度”と数えていると思われま。それを“もう二度”と言ったとしたらその方が不自然な言い方でしょう。さらに、モーツァルトは“初回は聴衆が夢中になる”、“もう一度の時は効果が生まれる”と言っていました。これは初回に唐突性によるわくわく感、繰り返しには経験のトレースによるじわじわ感を狙ったということなのでしょう。

犬輔：聴衆はクレッシェンドで盛り上がったフォルテの総奏に酔い痴れたに違いありません。

鳥代：だからと言ってこの楽章でクレッシェンドが書かれているところがすべて盛り上がっているわけではありません。他に提示部の 26～31 小節（図 7）にクレッシェンドが書かれていますが、総奏には到達していません。これをパリジャンは盛り上がりへの期待を外されたと感じたでしょう。そうであれば、わたしたちの説の展開部、再現部そしてコーダの“クレッシェンド+総奏”はより一層の効果を発揮したと思われま。モーツァルトは意図的にこのフェイントを仕組んだ可能性もあります。

犬輔：各説を一覧表にしました。野口とあるのはぼくたちのハンドルネームです。

表 1 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) の第 1 楽章分析

ソナタ形式		小節	パリ聴衆に受けた箇所の同定	備考
提示部	第 1 主題 (D)	1 - 26		
	経過部 1 (D)	26 - 32		クレッシェンド→部分奏
	経過部 2 (D→A)	32 - 51		
	第 2 主題 (A)	52 - 65		
	小結尾 1 (A→e→fis)	65 - 83	アーノンクール (65 - 73)	Vn, Va のスピッカート
	小結尾 2 (A)	84 - 104	セイディ (84 - 92)	
展開部	小結尾 3 (A)	105 - 118		
	第 1 主題を展開 (A→d)	119 - 137		不安な転調
	楽しいな楽句 (F)	138 - 145	礪山 (138 - 145)	Vn.1, Vn.2 のカノン
	上記のバスを展開 (F)	146 - 153		f と p の交錯
再現部	結尾 (A→D)	154 - 163	野口 (158 - 163)	クレッシェンド→総奏
	第 1 主題 (D)	164 - 193		
	経過部 2 (D)	194 - 205		
	第 2 主題 (D)	206 - 219		
	小結尾 1 (D→e→d→e)	219 - 237	アーノンクール (220 - 227)	
	小結尾 2 (D→G→h→e→h→D→d→D)	238 - 256	セイディ (238 - 250) 野口 (245 - 250)	クレッシェンド→総奏
コーダ	小結尾 2 (D→G→h→e→h→D→d→D)	257 - 284	セイディ (257 - 269) 野口 (263 - 269)	クレッシェンド→総奏
	結尾 (D)	284 - 295		

8. まとめ

教授：4 年後にモーツァルトはウィーンにおいて自身のクラヴィーア協奏曲についてレーオポルトにこう報告している。「これらの協奏曲はむずかしすぎず、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セージがあります、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」(1782.12.28)。これは諸君たちが言うところの“玄人・識者の満足”と“愛好家の満足”

を狙ってのことで、パリでの 1778.6.12 の手紙の趣旨と同じだね。だが、同じ手紙の後半には否定的にこう書いてある。「今どき、あらゆることにおいて——節度ある——本物は、けっして知られていないし、評価されません。——拍手をもらうには、辻馬車の御者でも真似て歌えるような分かりやすいものか、さもなければ、分別ある人が誰ひとり理解できないからこそ、かえって気に入られるような——難解なものを書かなくてはならないのです」(1782.12.28) と、はっきりと“素人”への迎合を嘆いている。

鳥代：1778 年のパリにおいてモーツァルトはマンハイム様式というパリ人にも通じる共通の音楽言語を駆使する機会を得、聴衆はお馴染みの楽句を楽しめたということとすれば、それは聴衆を玄人、愛好家、素人のいずれと見立ててのことだったのでしょうか。

犬輔：マンハイムの手法は、元々観客を驚かせることを目的としていたがゆえに、すぐに退屈になる可能性があります。少なくとも玄人向けではないのではないのでしょうか。現にヘルマン・アーベルト Hermann Abert (1871–1927) はこう述べていました。「作品には表面的に華麗で扇動的な側面があり、基本的に主題とその展開における深さや独創性を意識的に回避し、それにもかかわらず簡潔さへの欲求を含む側面、慣れ親しんだ繰り返しを主張する特定の多弁性——あたかも聴衆がまだそれを正しく理解していないことを恐れているかのように——がある。その結果、開始楽章のすべての主題は多かれ少なかれ結合してはいるが、それらの親和性を利用しての心理的効果を生み出す試みは行われず、展開部はモーツァルトによってこれまでに作曲された中で最も擦り切れた一つであることが明らかである。したがって、交響曲の最初の 2 つ楽章の中で特にモーツァルトを見つけることは困難であり、その直前の交響曲との間に進歩を識別することはさらに困難である」^{注 21}。また「フランスの聴衆への譲歩」「マンハイム楽派の影響が明らかな、嬉々としたオーケストラのダイナミックな手法でモーツァルトは迎合させられた」^{注 22} とも言っています。



ヘルマン・アーベルト

鳥代：マンハイムの手法は玄人向けではなく、愛好家向けかつ素人向けだとわたしも思うわ。だからこそみんなからの大喝采を受けることができたのでしょうか。でも、それをモーツァルトが狙ったとして、果たして迎合なのでしょう。モーツァルトはのちの曲で慎重かつ意図的にマンハイム様式を使って個性的な曲に昇華していることを見れば、K.297 はその嚆矢として高く評価をすべきものと思うわ。その点はむしろ玄人・識者が見抜いていたのではないかしら。

犬輔：それにアーノンクール、セイディ、礒山が指摘した箇所が（皮相的であっても）玄人・識者に、そして愛好家の一部に受けたパッセージであろうことも付言しておきましょう。

注 1：以下の書簡邦訳は海老沢敏・高橋英郎編訳『モーツァルト書簡全集』全 6 巻 白水社 1976～2001 年による

注 2：Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Band II, p.388

注 3：吉田秀和編訳『モーツァルトの手紙』講談社 1974、123 頁

注 4：属啓成『モーツァルト・III<器楽篇>』音楽之友社 1975、300 頁

注 5：柴田治三郎編訳『モーツァルトの手紙』(上) 岩波文庫 1980、157 頁

注 6：『ヨーロッパ思潮』ロンドン 1778.6.26 「聖体祝日のコンセール・スピリチュエルはモーツァルトの交響曲で始まった。ずっと若年のころからクラヴィアのヴィルトゥオーゾとして名を知られて来たこの音楽家は、今日最も有能な作曲家の一人に数えられる」(ドイッチュ&アイブル編、井本响二『ドキュメンタリー モーツァルトの生涯』143 頁)

注 7：礒山雅『モーツァルト大全集解説 V 1778～1779』中央公論社 1977、49 頁

注 8：Emily Anderson: The Letters of Mozart and His Family, W W Norton & Co Inc, 1989, p.558

注 9：服部龍太郎訳『モーツァルトの生涯と書簡』文林堂双魚房 1944 (『モーツァルトの生涯』角川文庫 1951、129 頁)

注 10：Neal Zaslaw: Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989, p.334. 該当曲は Sinfonia a 12 Stromenti Riemann D-11=Münster T44 (RISM ID no.: 450011364)

注 11：Hugo Riemann: "Der Stil und die Manieren der Mannheimer." In: ders. (Hrsg.): Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker). Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Band 13, Jahrgang VII, Teil 2. 1906, p.XXIX

注 12：Riemann 前掲書、pp.XVff

注 13：The New Grove Dictionary of Music & Musicians edited by Stanley Sadie, Vol. 11, p.629

注 14：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 2006、249 頁。Zaslaw 前掲書ではスピッカートがスタッカートとなっていた。明らかに誤植であるが、このように別の書物で訂正がさりげなくされるのは昔ながらの慣習であろう。しかし、インターネット万能の時代であるからには原書のアフターサービスとして正誤表をアップしてほしいものである。

注 15：Katherine Baber: Piano Concerto No. 9 in E-flat major "Jeunehomme", K. 271, note for Redlands Symphony

注 16：Michael Lorenz: Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband, pp. 423-29, Hatje Cantz, 2006

注 17：The New Grove Dictionary of Music & Musicians edited by Stanley Sadie, Vol. 16, p.15–16

注 18：ザスロー／カウデリー前掲書、249–250 頁

注 19：Zaslaw 前掲書、p.334

注 20：礒山前掲書 50 頁

注 21：W. A. Mozart, by Hermann Abert. Translated by Stewart Spencer. Edited by Cliff Eisen. New Haven and London: Yale University Press, 2007, p.519

注 22：Abert 前掲書、p.519

(2020 年 10 月 26 日作成、2020 年 11 月 21 日改訂)

後日の談話室——モーツァルトにおけるマンハイム楽派の影響

教授：交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 以外の曲に見られるマンハイム楽派の影響について、改めてまとめておいた方がいいのではないかと。モーツァルトらしさの大部分がマンハイム楽派の手法であったことが分かって愕然とするのは必定だ。

犬輔：そうですか。では調査しましょう。

鳥代：オリジナル譜例はフーゴー・リーマンの論文から引用しましょう。

犬輔：『マンハイム主義——音楽の歴史と音楽理論（一般）』（EROICA フォーラム）注²³にモーツァルトの曲が整理されて載っているから参考になりそうだ。

(1) 《マンハイムの打ち上げ花火 Mannheimer Rakete》

鳥代：では《マンハイムの打ち上げ花火》からね。マンハイム楽派のオリジナルはこうです。



図 17 マンハイム楽派の《マンハイムの打ち上げ花火》オリジナル音型例

犬輔：フォーラムで示されたモーツァルトの例を挙げます。



図 18 管楽セレナーデ ハ短調 K.388 第 1 楽章 アレグロ



図 19 クラヴィーア・ソナタ ハ短調 K.457 第 1 楽章 アレグロ



図 20 クラヴィーア協奏曲 ニ短調 K.466 第 3 楽章 ロンド：アレグロ・アッサイ



図 21 交響曲 ト短調 K.550 第 4 楽章 アレグロ・アッサイ

鳥代：以上は冒頭の例ね。リーマンは曲中の例、さらには下行の例も挙げています。交響曲《パリ》での図 4 は曲中で上行ですが、連発花火の例でしたね。

(2) 《マンハイムのシュライファー Mannheimer Schleifer》

犬輔：リーマンは《マンハイムのシュライファー》がモーツァルトやベートーヴェンで知られているとおり、エネルギッシュな開始として非常に目立つ効果を発揮すると述べています。



図 22 マンハイム楽派の《マンハイムのシュライファー》オリジナル音型例

鳥代：モーツァルトの開始部の例です。



図 23 交響曲《ブラハ》ニ長調 K.504 第 1 楽章 アレグロ



図 24 交響曲《ジュピター》ハ長調 K.551 第 1 楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ

犬輔：開始部以外にも沢山の例があります。思い出すだけでも、交響曲《リンツ》の第 1 楽章 終結部、《ドン・ジョヴァンニ》の扉のノック音、《コシ・ファン・トゥッテ》合唱での銃砲の轟音などに使われています。擬音にも対応しやすいのでしょう。

鳥代：三連符であっても下行する 4 度跳躍はこのカテゴリーには含まれないようですね。

(3) 《マンハイムの閃光 Mannheimer Funken》

鳥代：《マンハイムの閃光》は「ヴァイオリンのトレモロから閃光を放つように跳躍する短いメロディの記述」とされていて、図 25 の例が上がっているだけです。メロディの跳躍部分に×印がつけられています。



図 25 マンハイム楽派の《マンハイムの閃光》オリジナル音型例

犬輔：効果としては緊張の持続のためのカンフル剤としての“閃光”かなと思います。でも、モーツァルトの場合は拍の頭に高音の跳躍があり、それを繰り返す場合があって、シンコペーションと同様の効果が生まれるようです。

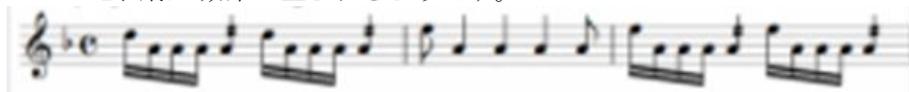


図 26 レクイエム K.626 「ディエス・イレ」アレグロ・アッサイ

鳥代：順次下がっていく音型も多いわね。その場合は緊張の持続ではなく、緊張からの解放だわ。



図 27 クラヴィーア協奏曲 変ロ長調 K.595 第 1 楽章 アレグロ (42 小節以下)



図 28 交響曲 ト短調 K.550 第 4 楽章 アレグロ・アッサイ

(4) 《マンハイムのローラー Mannheimer Walze》及び《マンハイム・クレッシェンド Mannheimer Crescendo》

犬輔：《マンハイムのローラー》は「徐々に上行（通常は 3 度）し、その間はオスティナートのバスラインが継続するテーマ」ですから、上行のメロディとオスティナートのバスラインとがセットになります。モーツァルトには多くの例が見つかりました。



図 29 クラヴィーアとヴァイオリンのためのソナタ ト長調 K.301 (293a) 第 1 楽章 84 小節



図 30 クラヴィーアとヴァイオリンのためのソナタ ニ長調 K.306 (3001) 第 3 楽章 21 小節



図 31 ジングシュピール《後宮からの誘拐》K.384 序曲



図 32 歌劇《フィガロの結婚》K.492 序曲 146 小節



図 33 クラヴィア協奏曲《戴冠式》ニ長調 K.537

鳥代：モーツァルトのローラー例にはクレッシェンドが付随しているものもありますね。本来ローラーの目的は徐々に上行して盛り上がっていくことにあるわけですから、クレッシェンドが伴うのは自然です。



図 34 交響曲 ト長調 K.318 49 小節

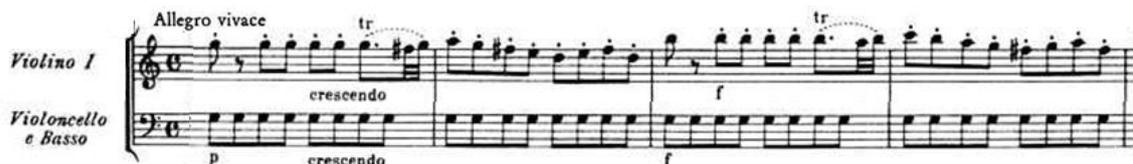


図 35 交響曲 ハ長調 K.338 第 1 楽章 70 小節

(5) 《マンハイムのため息 Mannheimer Seufzer》

犬輔：《マンハイムのため息》をリーマンは「先導音は最終音よりも短く、後者はポルタメントを示唆するが如き特異性を持つ」と定義しています。そのうちシンプルなのが二度下降する音型だと言い、図 36 に NB. と書かれている部分がそれです。



図 36 マンハイム楽派の《マンハイムのため息》オリジナル音型例

鳥代：普通マンハイムのため息はこの二度下降音型を言い、モーツァルトの例で挙げられるのも以下の二つの場合が多いですね。



図 37 クラヴィア四重奏曲 ト短調 K.478



図 38 交響曲 ト短調 K.550

犬輔：リーマンはこのほかに様々な音程の組み合わせを例示していますが、省略します。

(6) 《マンハイムの震え Mannheimer Bebung》

鳥代：《マンハイムの震え》は「強拍から始まる 4 つの十六分音符と 1 つの四分音符からなる例
例えば b-c-d-c-b の音型である」と事典などでは説明されていますが、リーマンによればそ
の例（図 39）のほかにも多くの相似音型（例えば図 40）が挙げられています。

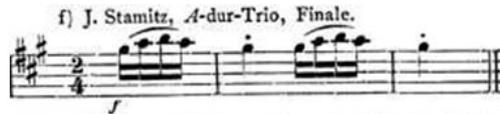


図 39 マンハイム楽派の《マンハイムの震え》オリジナル音型例 その 1

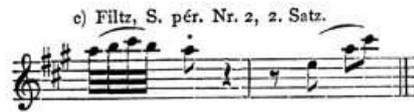


図 40 マンハイム楽派の《マンハイムの震え》オリジナル音型例 その 2

犬輔：モーツァルトがあまり使っていない音型ですね。探すのに苦労しましたが、上記それぞれの
使用例がありました。十六分音符×4+四分音符×1 でシドレドシを含む例（図 41）と、
三十二分音符×4+八分音符×1 でシドレドシの例（図 42）です。



図 41 クラヴィーアとヴァイオリンのためのソナタ イ長調 K.305 (293d) 第 1 楽章ヴァイオリン 56 小節



図 42 交響曲《リンツ》ハ長調 K.425 第 2 楽章 69 小節

(7) 《マンハイムの小鳥 Mannheimer Vögelchen》

鳥代：《マンハイムの小鳥》は「主要音から二度上の音をモルデントとする短い 2 拍の音型。3
拍目には主要音が戻る」と説明され、「繰り返されると小鳥が枝から枝に跳ねるようであ
る」とリーマンは述べています。一例だけ図 43 に挙げておきます。



図 43 マンハイム楽派の《マンハイムの小鳥》オリジナル音型

犬輔：モーツァルトがよく使う装飾音とはニュアンスが異なるので、使用例は極めて少ないで
ね。かろうじて図 44 の例が見つかりました。



図 44 クラヴィーアとヴァイオリンのためのソナタ ニ長調 K.306 (3001) 第 1 楽章ヴァイオリン 5 小節

(8) その他

鳥代：リーマンは上行、下行の“アラ・ゾッパ alla zoppa”（シンコペーションによる連続進行）
もマンハイム楽派の特徴として挙げていますが、モーツァルトはそれ以前から交響曲 ト
短調 K.183 (173dB) などに使用しており、むしろモーツァルトを代表するリズムともな
っています。確かにリーマンはマンハイム楽派の特徴だと言っても、彼らが創始者である
とは言っていないから、モーツァルトが先行していてもおかしくないわけです。

犬輔：交響曲《パリ》で使われたマンハイム楽派の手法はすべて、のちにモーツァルト自らの音
楽語法に昇華していったことが分かりました。モーツァルトらしさの一部に組み込まれて
いったんですね。反対にどうしてもそぐわなかったマンハイム楽派の手法もあったこと
も分かりました。

教授：ステレオタイプ決めつけは禁物だが、おおむねそのような傾向であることは分かって
くれたようだね。聞きかじりではなく、自ら調査して納得することが何よりも大切だ。

注 23 : Mannheimerismen - Musikgeschichte und Musiktheorie (allgemein) - EROICA-Klassikforum.

(2020 年 11 月 4 日作成、2020 年 11 月 10 日改訂)

後々日の談話室

1. たぶん受けるにちがいないパッサージュ：橋本説

犬輔：ケルビーノさんから、2012年3月に、もう一つの説（橋本説）が提案されていることをご教示いただきました^{注24}。それは、105～116小節、251～256小節、270～275小節で、すべてフォルテであることが他の説とは大きく異なる点です。また、三箇所とも同じメロディで出てくるので統一された“パッサージュ”と呼ぶにふさわしい部分だと思われます。



図 45 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第1楽章 105～116小節



図 46 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第1楽章 251～256小節



図 47 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第1楽章 270～275小節

2. たぶん受けるにちがいないパッサージュ：野口説の補足

鳥代：私たちの説（野口説）は楽譜をきちんと示していなかったもので、ここに改めて掲載しておきましょう。三箇所ともクレッシェンドであるところが一致していますが、メロディらしくない部分なのでモーツァルトがこれを“パッサージュ”と呼んだかどうかは疑問なところではあります。聴衆が喝采を始め、大喝采に至ったであろう部分を赤破線で囲いました。



図 48 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第1楽章 158～164小節



図 49 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第1楽章 246～251小節



図 50 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第1楽章 265～270小節

鳥代：図 49（図 50）における大喝采部分は橋本説の図 46（図 47）と被っています。一方で、図 48 は橋本説の図 45 とは異なっています。“クレッシェンドのパッサージュ”を採るか、“打ち上げ花火のパッサージュ”を取るかの違いですね。

犬輔：モーツァルトの最初の提示で大喝采が起こったのだから図 45 と図 48 が異なるのは重要なポイントです。両者は似て非なる説と言わなくては行けないでしょう。

3. 好みと熱狂の違い

教授：当時のパリのオーケストラ演奏のキーワードとしてモーツァルトが 1778.6.12 付け手紙で言及した“最初の弓の当たり”に関しては 1778.7.3 の手紙で詳しく「全楽器で同時にしかもたいいはユニゾンで始める」と書いている。

犬輔：モーツァルト文献では口をそろえて“最初の弓の当たり”が K.297 の特徴だと書かれているけど、モーツァルト自身が「他の地方と同じ」と言っているので決してパリ独自のものではなかったのです。

鳥代：でも、パリの聴衆はそれに大喝采したのでしょうか。

教授：いや、好みと熱狂とは分けて考えなくてはならない。いつでもどこでも熱狂したわけではなく、K.297 の第 3 楽章でモーツァルトが実証したように弱奏が続いた直後の強奏で熱狂して喝采したわけだ。このように熱狂には変化のエネルギーが必要だ。

鳥代：舞曲やシャンソン^{注 25}の引用については既に触れました（結局該当有無は不明）が、もしそれが聴衆のお好みへのサービスだとしても、聴衆は微笑する程度で、喝采にまでは至らないということですね。熱狂に至るにはもうひとひねりが必要です。

4. 当時のパリのオーケストラ演奏の特徴を推測して

犬輔：パリの聴衆が簡単に大喝采できた場所を、現代のわれわれがなかなか特定できないということは、当時の演奏方法が現代と異なっていたからだとすることはないでしょうか。

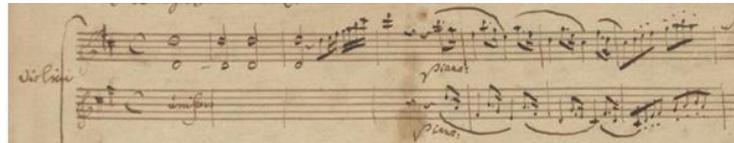
鳥代：そうかも知れないわ。でもそれを調査するにはどうしたらいいのでしょうか。

教授：現代の演奏にその痕跡が残っているかもしれないから調査方法は皆無ではない。

犬輔：そうだ。現代のパリのオーケストラによる演奏が参考になるかも知れない。

鳥代：古い録音も参考になるかも知れないわね。

犬輔：ぼくは第 1 楽章 4~6 小節のスラーの演奏法が気になったので調べてみました。自筆譜^{注 26}を見るとスラーで 2 つに分けてあります（最後のスラーは別とします）。



旧全集、新全集ともに自筆譜の通りスラーで 2 つとなっていますが、現代の録音を聴くと次の 3 種類があります（パリのオーケストラはウーブラドゥとマルティノンです）。

表 2 K.297 第 1 楽章 4~6 小節のスラーの演奏法

スラー2 つで演奏	スラー1 つで演奏	スラー4 つで演奏
ガーディナー（イングリッシュバロック）、 ホグウッド（AAM）、 ノリントン（シュトゥットガルト放響）、 ブル（南西ドイツ放響）、 マッケラス（スコティッシュ室内）、 フィッシャー（デンマーク国立室内）、 ビーチャム（ロンドンフィル）	ベーム（ベルリンフィル）、ベーム（ヴァインフィル）、アーノ ンクール（ヴァインフィル）、ピノック、ムーティ、イ ッセルシュテット、マリナー（AMF）、マリナー （バレン放響）、ブリュッヘン、コリン・デイヴ イス、クリップス、バレンバウム、ケール、ウー ブラドゥ、ビーチャム（スイスロマント）、クレンペ ラー、リンデン、ロスバウト	マーク、 マルティノン （コンセル・ラムル）、 スイトナー

鳥代：モーツァルトがスラー2 つにしたのを現代演奏家の多くは気に入らないということ？

教授：スラー1 つに聞こえる演奏も実はスラー2 つで演奏しているんだ。つまりスラーをボウイングの指示と受け取って 2 つ目で弓を返すが、聴感上はスラー1 つに聞こえる演奏だ。

犬輔：確認しておきましょう。表 2 はスラーを（ボウイングと解釈するのではなく）フレーズと解釈して聴き取ったものです。フレーズとすれば、1 つで纏めるのが最も無難ですが、2 つにすると繰り返し音型をエコーにする（ビーチャム）とか、3 つ目のスラーに向かって 2 つで弾みをつける（ホグウッド）とか、演奏に自由度が膨らみます。特に後者の解釈はテンポの選択に大きな影響を与えるものになりえます。でも、4 つに分けるとするのは記譜から逸脱していると思います。

鳥代：モーツァルトもフレーズ分割を意図してスラーを記譜したのではないのでしょうか。（今日では分からなくなっていますが）当時のパリの演奏者はプラクティスとして知っていたのだと思います。わたしはこの部分に関してはホグウッドの解釈が当時の演奏に、ひいてはモーツァルトの意図に近いのではないかと思います。

犬輔：次にクレッシェンドの演奏法について考えてみたいと思います。第 1 楽章 160 小節から始まるクレッシェンド部分の現代録音を分析してみましょう。

表 3 K.297 第 1 楽章 160 小節のクレッシェンド強度

急激なクレッシェンド	緩やかなクレッシェンド	弱クレッシェンド
ホグウッド（AAM）、 ブル（南西ドイツ放響）、 フィッシャー（デンマーク国立室内）、 ベーム（ベルリンフィル）、 ウーブラドゥ	ノリントン（シュトゥットガルト放響）、マッケラス（ス コティッシュ室内）、ビーチャム（ロンドンフィル）、ベーム （ヴァインフィル）、ムーティ、イッセルシュテット、 マリナー（AMF）、マリナー（バレン放響）、コ リン・デイヴィス、クリップス、バレンバウム、 ケール、ビーチャム（スイスロマント）、クレンペ ラー、リンデン、ロスバウト、マーク、マルティ ノン（コンセル・ラムル）、スイトナー	ガーディナー （イングリッシュバロック）、 アーノクール （ヴァインフィル）、 ピノック、 ブリュッヘン、

鳥代：表の弱クレッシェンドというのは殆どクレッシェンドしない演奏ということですね。言い換えれば 160 小節は音楽的には必ずしもクレッシェンドを必要としないということでしょう。つまりモーツァルトは特別にクレッシェンドするように指定したと考えられるわけですね。

犬輔：指定されたなら急激にクレッシェンドするのが理に叶っています。[ベーム \(ベルリン・フィル\)](#) の演奏がそうしています。“当時のパリの指揮者はクレッシェンドと書いてあれば急激なクレッシェンドで演奏した” のではないでしょうか。

鳥代：そうであれば野口説を補強します。曲頭の“最初の弓の当たり”音型は姿を変えて何回も出てきますが、喝采出来るタイミングはなかなか出てきませんでした。しかし提示部の最後で 25 小節間続いた弱奏の後のクレッシェンド (160~161 小節) に至ると、聴衆は「来た、来た」とばかり (わくわくして) 身を乗り出し、164 小節から始まる再現部の“最初の弓の当たり” (の再現の唐突性) に大喝采をしたのではないのでしょうか (再現部で再現されるのは当然という認識を聴衆が持っていたとしても)。

犬輔：再現部の最後と小結尾の最後のクレッシェンド (図 49、図 50) では、曲頭動機の再々現では二番煎じとなるだけですから、二長調のドミソの“打ち上げ花火”音型が冒頭の代替の役割となり、類似体験の満足感がじわじわと湧いてくる効果が得られるわけですね。

教授：クレッシェンドと書いてなくてもクレッシェンドされたと推測できる箇所はないだろうか。

犬輔：[ビーチャム \(ロンドン・フィル\)](#) にそのような例がありました。109~110 小節は三連八分音符の刻みが、クレッシェンドは指定されていませんが、激しいクレッシェンドで演奏されています。ここは 105 小節から始まる 4 小節のフレーズ^{註 27}を 111 小節から繰り返す間の橋渡しの 2 小節であり、この番外クレッシェンドが繰り返しの高揚感を与えています。“当時のパリの指揮者には繰り返し直前に自発的にクレッシェンド演奏をする習慣があった”かも知れません。

鳥代：そうであれば、橋本説を補強します。図 45 の 109~110 小節が喝采の開始部分であり、そうなるようにモーツァルトはそれら小節を挟んだ繰り返し構成として、図 45 全体を「たぶん受けるにちがいないパッサージュ」と言ったということになります。

犬輔：図 45 の 109~110 小節がそのパッサージュの必須部分だとすれば、図 46 にはその部分がないので、図 47 の 274~275 小節だけが「最後にもう一度それを出しておきました」に該当することになります。これならば 100%手紙の文言通りとなりますよ。

教授：それはトリッキーな案だ。議論は永遠に続きそうだね。

5. 個人的に好きなところ

教授：因みに諸君たちが個人的に好きな箇所を第 1 楽章から抽出してみたまえ。

犬輔：月並みですが、ぼくは第 1 主題の 4 小節の動機 (図 1) が好みです。全 9 回ともフォルテで出てきて、楽句の開始にも終止にも使い、調を変化させ、曲にメリハリを与えています。ぼくはこの開始の“最初の弓の当たり”に続くオクターヴの駆け上がり部分を“マンハイムの打ち上げ花火”だとばかり思い込んでいたんですが、音階で駆け上がるものは“打ち上げ花火”に含まれないんですね。でもこれもマンハイムの作曲家の曲には出てくるものなので、^{註 28}リーマンが分類に含めなかっただけで、マンハイム様式の一つと言ってもいいものですよ。

鳥代：第 1 主題というのは奇遇ですね。わたしが個人的に好きなところは第 2 主題 (52-65 小節) です。モーツァルトはパリの聴衆から見ればエトランゼでしかありえませんでした。そしてモーツァルトにとってもパリは異世界であり続けました。この曲にはモーツァルト自身が意識・無意識にかかわらず、異世界要素が盛り込まれていると思われまます。そして、日本のわたしたちにもこの曲で異世界の雰囲気を感じたら素晴らしいのではないかと考えていました。そう思っていたところ、わたしには第 2 主題にピーチャラピーチャラという祭り囃子が聞こえたのです (図 51)。ここに非日常の世界がちらりと覗きます。祭りは純日本風でありながら、日本人にとっても異世界の雰囲気があるからです。



図 51 交響曲《パリ》ニ長調 K.297 (300a) 第 1 楽章 60~61 小節

教授：私は —— へそ曲りだから言うが —— 第 1 楽章には犬輔君の言うメリハリ感を感じ、鳥代さんの言う異世界の雰囲気はむしろ第 2 楽章 (3つの版があるがいずれの版でも) に感じていた。だが、共通する雰囲気は既に第 1 楽章で始まっているということだね。いつものモーツァルトと違うという違和感だけを感じるよりも、パリだからこそ盛り込まれた異世界の雰囲気を味わう楽しみがこの曲の神髄とも言えるわけだ。

注 24 : <パリ>交響曲の聴衆に受けたパッサージュとは? <<http://gospels.cocolog-nifty.com/classic/2012/03/post-8b72.html>>

注 25 : Le Chansonnier françois, ou recueil de chansons, ariettes, vaudevilles et autres couplets choisis. Avec les airs nottés à la fin de chaque recueil. I. (-XVI) recueil, éditeur non identifié, 1760 など

注 26 : Berlin, SBB Mus.ms.autogr. Mozart, W. A. 297

注 27 : 自筆譜では 104 小節と 105 小節の間に取り消し線を引かれた、あるいは頁を開けないように糊付けされた 16 小節がある (糊付け行為は後世?)。これは 105-108 小節のパッサージュを早く出すように気が変わったことを示している。



また 193 小節と 194 小節の間にも 9 小節の削除部分があり、そこには下記の通りたまたまクレッシェンドがある。



注 28 : マンハイム楽派のトエスキによる交響曲第 9 番 変ホ長調を例として挙げておく。リーマンの分類による多くの特徴に加え、音階でオクターヴ駆け上がる音型も見ることができる。

19

VIOLINO PRIMO Del S^t Toeschi

SINFONIA IX

Allegro

(2021 年 11 月 26 日作成)