

## 「モーツアルトと絵画」を論じる —— モーツアルトはロココ様式？ 音楽におけるラファエロ？ 素描家？ ——

野口秀夫

### 1. はじめに

鳥代：「ロココ絵画とは旧体制下（アンシャン・レジーム）のブルボン王朝や貴族階級が咲かせた最後の花——モーツアルトの音楽のように限りなく美しく、極度の洗練のために生命力の希薄さやその故の貴重さをさえ感じさせる花——に他ならなかった。そして典麗、優雅、気品、ほのかなメランコリーとアンニュイといった点で、数あるロココ画家のうちでもヴァトーの右に出るものはないのである」<sup>注1</sup>と言われ、じっさいに「若き日のモーツアルトの作品にロココ様式の特質がうかがわれる」<sup>注2</sup>といいます。

犬輔：ロココとはフランス語のロカイユ（岩）が元であり、庭園洞窟の貝殻で装飾された岩組から転じ、貝殻の曲線を多用したインテリア装飾から始まった美術様式ですね<sup>注3</sup>。

鳥代：そう、美術の用語が音楽に使われているからとても分かりにくいのよ。分野が異なれば定義も異なるでしょうから、美術をよく理解していたとしても、音楽をその類推で理解しようとするのは危険だわ。

教授：音楽におけるロココは何かをはっきりさせる必要がある。あわせて異なった芸術分野の芸術家たちを並べる風習の是非や、モーツアルト自身の絵画への嗜好を調べてみてはどうか。

### 2. ロココ音楽のギャラント様式

#### 2.1 西洋美術と西洋音楽の様式に関する用語の微妙な違い

犬輔：西洋史の時代区分を調べたら、古代・中世・近代の三区分法、原始・古代・中世・近代・現代の五区分法などが一般的とのことです<sup>注4</sup>。

教授：ここに日本史に出てくる近世という区分がないことは覚えておくとよい。この場合は近代ガルネサンスから始まる（近世を入れる区分ももちろんあるが）。

鳥代：美術史の近代区分の一例として、初期ルネサンス美術（15世紀～）、盛期ルネサンス美術（15世紀末～16世紀初頭）、マニエリズム（16世紀～17世紀）、バロック（16世紀末～18世紀初頭）、ロココ美術（18世紀）、新古典主義（18世紀中頃～）、ロマン主義（～19世紀中頃）となります<sup>注5</sup>。ここで新古典主義はロココ美術を優雅であっても享楽的で虚構に彩られたものとして否定し、イタリアルネサンスの「古典美術」を復活させようというものです<sup>注6</sup>。

犬輔：西洋音楽史の時代区分の一例を示しましょう。ルネサンス音楽（1400年頃～1600年頃）、バロック音楽（1600年頃～1750年頃）、古典派音楽〔クラシック〕（1750年頃～1820年頃）、ロマン派音楽（1820年頃～1920年頃）となっています<sup>注7</sup>。美術の新古典主義と音楽の古典派は同時代でありながら古典の意味が全く異なりますね。音楽の古典はその時代の音楽を後世が模範的と評価したことによる名称なのですから<sup>注8</sup>、ギリシア・ローマの古典あるいはルネサンスが復興した古典という意味はありません。

鳥代：時代区分に前古典派音楽（1730年頃～1780年頃）を加えることがあるわ<sup>注9</sup>。この時期にはギャラント様式、多感様式、いわゆるシュトゥルム・ウント・ドラング様式などがあり、地域で括るとベルサイユ楽派、ナポリ楽派、マンハイム楽派、ヴィーン楽派が含まれるといいます<sup>注10</sup>。

教授：アルフレート・AINシュタインの見解を紹介しておこう。「モーツアルトは《シュトゥルム・ウント・ドラング》の時代、多情多感（エムプフィントザームカイト）の時代に生きた。[中略] とはいえ、《シュトゥルム・ウント・ドラング》はモーツアルトのような人間、芸術家にとっては、あまりに表面的な、あまりに無形式な運動である。そして多情多感（エムプフィントザームカイト）は彼にとっては一つの時代的現象にすぎず、彼はそれをあっさりと冗談の種にしている（モーツアルトはクロプシュトックの有名な頌歌のパロディを作っている）」<sup>注11</sup>。

犬輔：それにしても、一向に「ロココ音楽」という時代区分、あるいは「ロココ様式」が出てきませんが、どういうことでしょう。

教授：時代区分として前古典派音楽の代わりにロココ音楽（18世紀前半～中頃）を入れる説がある<sup>注12</sup>。それとは別にロココ様式はギャラント様式と同じであると説明する人もいる<sup>注13</sup>。

鳥代：全く同じ意味で違う様式があるのは変ですので、片方が範囲の広い概念で、もう片方がその一部の狭い概念ということではないでしょうか。

犬輔：ではギャラント様式とは何なのでしょう。ギャラン galant とはフランス語辞書によれば「勇敢な」「礼儀正しい」「紳士的な」という意味と「軽薄な」「好色な」「際どい」という意味が並んでいますが<sup>注14</sup>、18世紀の音楽ではどのように使われるのでしょうか。

鳥代：18世紀の使い方ではヴォルテールが「一般的に、ギャランであるということは、喜ばせようすることを意味する」と書いています<sup>注15</sup>。

教授：古いフランス語では一般的に「勇敢な」「高貴な」「騎士道的な」の意味だったが、それが「社交的な恋愛の優雅さ」を強調する新しい意味に取って代わられた。カンプラーの歌劇『優雅なヨーロッパ L'Europe galante』(1697)、ラモーの歌劇『優雅なインドの国々 Les Indes galantes』(1735)、グラウンの歌劇『艶美な祭り Le feste galanti』(1748)などのタイトルは、後者の意味で理解される<sup>注16</sup>。

犬輔：ぼくは今日の冒頭で、鳥代さんからヴァトーの名前が出たので調べていたら、ヴァトーがアカデミー会員候補作品として提出した作品《シテール島の巡礼》が、当時のアカデミーのどの部門にも属さなかつたため、フェート・ギャラントというカテゴリーが新たに案出され、野外に集い、会話、音楽、ダンスなどを楽しむ人々の情景を描く作品にあたえられることになったというのです<sup>注17</sup>。この名称を日本語では『艶なる宴（えんなるうたげ）Fêtes galantes』と訳していますが、今の教授のご説明でその翻訳の妥当性に納得しました。

教授：さて、音楽に戻ると、ギャラント様式はバロック音楽にくらべると、より素朴で、ごてごてと飾り立ておらず、流麗な主旋律の重視に伴い、ホモフォニックなテクスチュアと、楽節構造の軽減や和声法の抑制といった特徴がある。C.P.E. バッハおよび18世紀後半の理論家ダニエル・ゴットロープ・テュルクはギャラント様式を「学術的」または「厳格な」様式と対比した。AINシュタインの『モーツアルト』でも「ガラント」と「学問的」が対比されている<sup>注18</sup>。

犬輔：音楽における「ガラント様式」に言及した最初の人物はマッテゾンであろうとのことですので<sup>注19</sup>、著書『オーケストラの研究』(1721)を調べてみました。「私はいつか音楽を三要素で話してみたいと思っている／メロディ、ハーモニー、歌唱&動作で構成される。つまり／繊細なメロディで／必要なハーモニーと、感情を活発にするギャラント様式 einem galanten Stylo である」とのことですが、あまりはつきりとは言っていませんね。

教授：ギャラント様式はフランス王宮文化のロココ趣味を模範としたため、フランソワ・クープランやジャン=フィリップ・ラモー、ジャン=フェリ・ルベルらが影響を及ぼした<sup>注21</sup>。

鳥代：ギャラント様式の代表的な実践者はジョヴァンニ・ボノンチーニ、アントニオ・カルドーラ、アレッサンドロ・スカルラッティ、アントニオ・ヴィヴァルディ、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデルなどオペラ・セーリアの作曲者、そして中心地から離れた都市でキャリアを積んだロンドンのヨハン・クリスティアーン・バッハとカール・フリードリヒ・アーベル、ヴェネツィアのバルダッサーレ・ガルッピ、ハンブルクのゲオルク・フィリップ・テレマン（彼はオペラ・セーリアの作曲者でもある）などが挙げられるといいます<sup>注22</sup>。

犬輔：加えてカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ、ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ、ヨハン・ゴットリープとカール・ハインリヒ・グラウン、フランツとゲオルク・アントン・ベンダ、フリードリヒ大王、ヨハン・アドルフ・ハッセ、ジョヴァンニ・バッティスタ・サンマルティーニ、ジュゼッペ・タルティーニ、ヨハン・シュターミッツ、ドメニコ・アルベルティが挙げられるといいます<sup>注23</sup>。

教授：その外にもルイ15世の宮廷出入りしていたヨハン・ショーベルト、ヨハン・ゴットフリート・エッカルト、レオンツィ・ホーナウアーもロココ様式の作曲として数え上げることができるだろう。そしてギャラント様式の特質は、ヨーゼフ・ハイドン、若き日のモーツアルトの作品にもうかがわれるというわけだ。

鳥代：ギャラント様式と美術におけるロココ様式の類似性に関して、「両方のジャンルで評価された特徴は、新鮮さ、親しみやすさ、人を引き付ける魅力である。ヴァトーの『艶なる宴 fêtes galantes』は、題材だけでなく、パレットのより軽くてきれいな色調、完成した絵画にギャラント様式の透明感を与える釉薬においてもロココ様式であり、ギャラント様式の音楽のオーケストラによく例えられる」といいますが、過大評価しないようにという戒めもありました。

## 2.2 モーツアルトのギャラント様式による作品

犬輔：どの作品がギャラント様式によるものか考えてみると、モーツアルトがフランスの作曲家の影響を受けて作曲された作品が思い当たります。パリで出版したヴァイオリンを伴うソナタ K.6~9 はその例に当たるのではないかでしょうか。装飾的な音型が特徴的です。

鳥代：わたしにはやはりパリで作曲されたフルートとハープのための協奏曲 ハ長調 K.299 の明るく華やかなメロディがギャラント様式の代表のように思えるわ。

教授：諸君たちの独断ではおぼつかないので、ここでモーツアルト関連図書からギャラント様式に言及している作品を調査してみてはどうかね。

犬輔／鳥代：はい、分かりました。

### (1) 吉田秀和『名曲のたのしみ』の場合

犬輔：吉田秀和はディヴェルティメント 変ロ長調 K.287 (77.6、ザルツブルク) に関して、「モーツアルトのディヴェルティメントになりますと、〔中略〕遊びの中に真剣さがあり、明るさの中に哀愁の翳が漂う。あるいは笑いの中に涙が見え隠れするといったような、モーツアルトの他には誰一人書いたことのないような音楽となるにいたします。ここ数年のモーツアルトの音楽は、ひと口に言えばロココ・スタイルの芸術と言つていいものでしたけど、この作品なんかはまさにロココの中での最上の性質、美德を持った芸術作品と言つていいだろうと僕は思うんです」と最大級の賛辞を述べています<sup>注25</sup>。

鳥代：交響曲イ長調〔第29番〕K.201 (74.4.6、ザルツブルク) 第1楽章についても「いわゆるギャラント・スタイルという典雅な十八世紀のロココ・スタイルの典型的なもの、それも最良のものがここにあると言ってもいいだろうと思います」と高く評価しています<sup>注26</sup>。

### (2) 『モーツアルト全作品事典』の場合

犬輔：『モーツアルト全作品事典』には複数の執筆者による解説が収められています（以下は反面教師的指摘も含みます）。まず7つのパステイッショ・コンチェルト K.37、K.39~41、K.107-1 ~3 に関してはこう書かれています。「これらの曲にしばしば向ける軽蔑や無関心は、手仕事よりも独創性に価値を置き、ギャラント様式の繊細さよりも嵐のような効果を重んじ、単純さよりも複雑さを好み芸術に対するロマン主義的姿勢の名残であろう。7つの初期協奏曲の権利主張をことさら大袈裟にする必要はないが、少なくともこのようないい無益な考え方を投げ捨てて、あるがままの作品として受け入れるべきである」<sup>注27</sup>。

鳥代：ヴァイオリンとヴィオラのための協奏交響曲 変ホ長調 K.364 (79夏/初秋?、ザルツブルク) では、「アンダンテで音楽はギャラントで愉快であることをやめ、調はハ短調に移って、全体は極度のまじめさという態度を帯びる。〔中略〕このモデルとなったのは、しばしばモーツアルトの模範となったロンドンのヨハン・クリスティアーン・バッハの樂的な外向性ではなく、ベルリーンとハンブルクのバッハ、カール・フィーリップ・エマーヌエル・バッハの感受性豊かな内省であるように思われる」<sup>注28</sup>となっており、この第2楽章は多感様式に近いと言いたいのだと思われます。

犬輔：フルートとハープのための協奏曲 ハ長調 K.299 (78.4?、パリ) も取り上げられています。「独奏樂器の繊細な性質に合ったサロン作品であり、外面的にはモーツアルトの最もみやびなギャラント様式の香りがする。しかし美しい緩徐樂章は、初期の一般的なアリオーソ様式ではなく、ヴィーンの成熟期の特色となる個性的なロマンツェとなっており、より強く個性的な力が働いている」<sup>注29</sup>。

鳥代：セレナーデ ニ長調（《ハフナー・セレナーデ》）K.250 (76.7、ザルツブルク) はジョルジュ・サン=フォアの言葉を引用してこう述べています。「このセレナードはわれわれがギャラントと呼ぶ時代の、極致とはいわないまでも、ひとつの頂点を形づくっている」<sup>注30</sup>。

犬輔：ヴァイオリンを伴うソナタ K.6~15、K.26~31 がひとまとめで扱われていて、こう書かれています。「上記の都市〔パリ、ロンドン、デン・ハーク〕で当時出版されていた他の多くのソナタとは様式、長さ、難しさにおいてさほど違わない、十分に満足できるギャラントなソナタであった」<sup>注31</sup>。

鳥代：クラヴィーア・ソナタ ハ長調 K.279 (75初、ミュンヒエン) のアンダンテ樂章について「モーツアルトの若い頃に流行していた『ギャラント』様式に特徴的な控えめな単純さを反映している」<sup>注32</sup>と書かれています。

犬輔：クラヴィーア・ソナタ 変ロ長調 K.333 (83/84頃、リンツ) については「このソナタと J.C. バッハのソナタ作品 17~4 との類似性は明瞭である。〔中略〕第1楽章は、上述した J.C. バッハへの『ギャラント』な言及——実際そうであるとすればだが——で始まる」<sup>注33</sup>。

### (3) アインシュタインの『モーツアルト、その人間と作品』の場合

鳥代：以上どれも暗黙の了解を前提としているようで、舌足らずの感があります。より詳細に説明しているアインシュタインのガラント様式についての記述を見てみましょう。クラヴィーアとヴァイオリンのためのソナタ イ長調 K.526 (87.8.24、ヴィーン) からです。「この曲においてモーツアルトは、ピアノとヴァイオリン・ソナタの分野でも完璧な《諸様式の融和》に到達している。この曲はバッハ的であると同時にモーツアルト的である。三声の対位法樂曲であり、同時にガラントである。また緩徐樂章では、あたかもすべての善人に生存の苦い甘みを味わせようと、父なる神が世界の一瞬間にだけいっさいの運動を停止させたかのような、魂と芸術との均衡が達成されている。このソナタはベートーヴェンの『クロイツェル・ソナタ』の先駆と呼ばれている。しかしこのソナタは《劇的なもの》、情熱的なものを避けて、十八世紀の限界内にとどまっているのであり、そのためにはいつそ完全度を高めているのである」<sup>注34</sup>。

犬輔：続いて4手のクラヴィーアのためのソナタ へ長調 K.497 (86.8.1、ヴィーン) です。「ついにここで、二人の奏者の単なる交替または一方の他方への従属が、純正な対話に変っている。そしてこの純正なピアノ楽曲の旋律線の精緻さは四重奏曲的なものをさえ想い起させる。なぜならモーツアルトが考えているのは、音響の量感、重複、増強ではなく、反対に旋律の豊富化であり、コンチェルト的なものと親密なものとの融合だったのである。四手のソナタは、今はモーツアルトにとって自由な想像力の特別な活動分野となり、そこではコンチェルト的なものと対位法的なもの、**ガラント**と学問的とが混じり合い、交替するのである」。この曲にはオカールもこう書いています。「そこにはモーツアルトの全体が最も大規模な協奏曲におけるのと同じくらい示されている。フィナーレは**ギャラントリー**、主題的様式、バッハの対位法といった三つの音楽言語の驚くべき総合の一例であり、それらすべてが完璧な自在さによって交互にあらわれる」<sup>注35</sup>。

鳥代：2台のクラヴィーアのためのソナタ ニ長調 K.448 (81.11、ヴィーン) についてはこう述べています。「これは 1781.11、フォン・アウエルンハンマー嬢と自分自身との演奏のために書かれた。終始《ガラント》である。オペラ・ブッファのための理想的なシンフォニアの形式と主題を用いている。その明朗さを曇らせる一片の影もない。しかし両パートの均齊のとれた配分の技術、戯れる対話、装飾音型の精緻さ、そして楽器の音域の混合と十分な利用における音響感覚などのいっさいが、ぶきみなほど老練なので、一見《表面的》で娯楽的なこの作品が、モーツアルトが書いたもののうちの最も深く、最も熟した楽曲の一つとなっている」<sup>注36</sup>。

犬輔：2つの独奏ヴァイオリンのためのコンチェルト一曲 ハ長調 K.190 (74.5.31、ザルツブルク) は「作品全体も、二部構成のヴィオラを持つオーケストラも、コンチェルト的な熱意、生き生きとした装飾音型、生き生きとした《ガラントな》模倣、といったものの火花を散らせるのである。17歳になるかならずしてこのような作品を作り得た形式上の老練ぶり、ここに十分な満足を見いだした彼の技術上の功名心は驚嘆に値する。父子はこれをなお長いあいだ重んじていた。『……それではマンハイムでは、ハフナー音楽 [K.250]、お前のコンチェルト一曲 [K.190] かロードウロン=ナハトムジーク [K.247] を演奏することはできなかったのかね？……』と、レーオポルトは 1777.12.11 にたずね、この曲を、モーツアルトの作品における他の二つの《軽くて》ガラントなジャンルと結びつける親近性を示唆している」<sup>注37</sup>。

鳥代：フルートとハープのための協奏曲 ハ長調 K.299 についてアインシュタインはこう述べています。「それは洗練されたフランス風のサロン音楽である。特にロンドの《テンポ。ディ・ガヴォッタ》はフランス的である。小さくてもオーボエとホルンをそなえたオーケストラ、流行の二楽器の魅惑的なお互い同士の戯れと、トゥッティとの戯れ。フランソワ・ブシェー [ブーシエ] を音楽にしたようなアンダンティーノは、装飾的で官能的だが、深い感情を欠いてもいない」<sup>注38</sup>。ガラントという言葉は使っていませんが、ブーシエの絵画を引き合いに出しています。

犬輔：ヴァイオリンとヴィオラのための協奏交響曲 変ホ長調 K.364 についてのアインシュタインの評価は以下のとおりです。「第1楽章はもはやアレグロあるいはアレグロ・スピリトーネでなく、アレグロ。マエストーネが使われている。もはやブッフォ的な、または単に**ギャラント**なモチーフではなく、あるのはただ《シンフォニー的な》あるいはカンタービレなモチーフだけである。[中略] ハ短調のアンダンテは、もはやガラントなものがここでは問題になっていないことを示すもう一つの証左である」<sup>注39</sup>。

鳥代：クラヴィーア協奏曲 へ長調 (《ロードウロン協奏曲》) K.242 (76.2、ザルツブルク) については辛辣で、「23曲あるピアノとオーケストラのためのコンチェルトのなかで、完全に《標準価値のある》ものとみなすことのできない唯一の曲」<sup>注40</sup>と極端に低い評価を与えています。その原因として「モーツアルトがこれを書いたのは、自分自身ないし有能な女流独奏者のためではなく、伯爵家の三人の女性ディレッタントのためであった」<sup>注41</sup>ことをあげています。また別のページでアインシュタインは「われわれはただ《ガラントな》だけの三台のピアノのためのコンチェルトにはもう触れない」<sup>注42</sup>と切り捨てています。

教授：様式の捉え方にはかなり主観的・感性価値的な部分が含まれるということが分かったかね。したがって様式概念は研究者が芸術を体系化する契機であるにすぎず、玉は投げ返されてきているのだということである。諸君たちには諸説を読み込んで咀嚼した上で自分のものとしてほしい。

### 3. 異なった芸術分野の芸術家たち

#### 3.1 異なった芸術分野の芸術家たち同士を並べる

犬輔：フランス・ニーメシェクは、彼の『モーツアルト伝』(1798) に「音楽における私たちのラファエロの父レーオポルト・モーツアルトは…」と書き、モーツアルトをラファエロに準えました<sup>注43</sup>。でも、ただこれだけで、論を展開しているわけではありません。

鳥代：松田聰はフリードリヒ・ロホリッツの「ラファエロとモーツアルト」と題する論文を紹介しています<sup>注44</sup>。ロホリッツは、構想が天才に、実践が能才に属するとし、ラファエロは短縮法に弱く、モーツアルトは表現が過剰で転調が奇抜であるといった欠点（両方とも実践に関するもの）があるといい、創作において構想が勝っていることが天才の証となると評価しています。また、両者の最後の作品について「二人ともすでに彼らを捉えている死の冷たい手を感じ、永遠に残る記念碑を打ち立てようと思いつく変容の主題を選んだ。ラファエロは救済者の変容、モーツアルトは救済される者の変容を。[中略] それぞれの変容はみずからを変容させた。ラファエロの作品『キリストの変容』はあらたな絵画の最初のものとなり、モーツアルトの作品《レクイエム》はあらたな宗教音楽の最初のものとなった。[中略] 二人の芸術家はこれらの作品を完成させ、そして死んだ。二人とも37歳で」と述べています（《レクイエム》は未完成ですし、亡くなったのは35歳ですけれどね）。

教授：因みにロホリッツはバッハをデューラーに準えている。「ライプツィヒの聖トマス教会附属学校のカントール、故ドーレスの鼓舞により、この学校の合唱団は、ドイツ音楽の祖父ゼバスティアーン・バッハによる二部合唱モテット『主よ新しい歌を歌え』などを演奏してモーツアルトを驚かせた。モーツアルトは、このドイツ音楽のアルブレヒト・デューラーを、今では珍しい作品を聞くまでもなく伝聞で知っていた。合唱団が数小節歌うとすぐに、モーツアルトは『何だ、それは？』と叫んだ。そして、彼の魂全体が動いているのがわかった。歌い終わるとモーツアルトは歓声を上げた。『それは奥深いものだ。学ぶべきことがあります』」<sup>注45</sup>。

犬輔：ラファエロに戻りましょう。スズキ・メゾードの鈴木鎮一は「ラファエロは才能を生まれつき所有していたのではなく学習によって獲得した」というジョシュア・レイノルズの主張をもとに、モーツアルトなどを例にしたといいます<sup>注46</sup>。レイノルズの主張は「この類まれなる才能を持った人物（ラファエロ）は、礼節、美德、威厳ある人格で、入念に計算された作品構成、正確極まりないドローイング、高い審美眼を備え、さらに他者の構想を理解し自身の芸術として昇華する優れた技量を有していた。これらの観点においてラファエロを凌ぐ芸術家は存在せず、自身が持つ万物に対する観察眼とミケランジェロが持つ力強さ、さらには古代芸術の美しさと簡素さとを融合させることが可能だった」<sup>注47</sup>です。この「他者の構想を理解し自身の芸術として昇華する優れた技量を有していた」というところが「学習による獲得」であり、モーツアルトもそうであったということなのでしょう。

鳥代：しかし、AINシュタインはモーツアルトをラファエロに準えることに反対し、デューラーに準えています。「この作品〔ゼバスティアーン・バッハの作品〕を知ったことは、モーツアルトにとっては、彼の創造における一つの革命と危機をもたらすことになった。この危機に比較しうる唯一のものはおそらく、他の分野の一芸術家が切り抜けねばならなかつた危機だけであろう。すなわちアルブレヒト・デューラーが、彼のイタリア旅行、ことに1505年から1507年にわたる第二回のイタリア旅行の結果、出会った危機である。マンテニヤやベルリーニを知ったことは、このミヒヤエル・ヴォールゲムートの弟子たる北方人を完全に困惑させてしまった。彼は自分の天性に逆らう作品を描き、そのなかではやはり全的に自分自身でもありえず、そうかといってヴェネツィア派の模範の静かな確実さと自然の甘美さを決して達成することはできなかった。しかもなおわれわれは、この危機なくしては1526年のあの二枚の使徒像を所有することにはならなかつたであろう——それは北方的なものと南方的なものの、個人的なものと普遍的なものの総合（ジュンテーゼ）であり、およそ偉大な一芸術家がその生涯において学習した一切のものの絶頂をなす作品である。（ついでに言えば、もしわれわれに、異なった芸術分野の芸術家たちを並べてみると、世間によくある戯れをやる気があれば、実際にモーツアルトをデューラーと並べることもできよう。モーツアルトとラファエルを並べることほど、浅薄でまちがつた比較はない——ベートーヴェンとミケランジェロの比較ならまだしもだが。）われわれはこういう総合をモーツアルトにおいても認めるであろう」<sup>注48</sup>。切り抜けねばならない危機に遭遇した芸術家を特別扱いするのは单眼的でわたしには納得できないわ。

教授：AINシュタインとは時代が逆になるが、ゲーテはラファエロを挙げつつ、デューラーも挙げている。エッカーマンとの対話だ。

犬輔：1828.10.18木曜日の対話です。「私〔エッカーマン〕は言葉を挿んだ。『あなたが生産力と名付けているものは、世間で普通天才と称しているもののように思われます』。『両者共にまた、たいへん相応いものである』とゲーテは応えた。『なぜなら、天才とはかの生産的な力以外のものではないから。これあるによって、神にも自然にも恥じず、そして、正しく、永遠に消えないような行動も現れるのではないか。モーツアルトのすべての作品はこうしたものである。そのなかには時代から時代に亘って影響を残し、早急に衰えもしなければ、尽きるを許さない生産的な力がある。他の偉大な作曲家や芸術家についても同様である。フィディアス〔古代ギリシャの彫刻家〕とラファエルとはその後に続く幾世紀かに影響を及ぼした。デューラーやホルバインもそうではないか』」<sup>注49</sup>。

鳥代：1832.3.11 日曜日の対話にもありました。「問題はわれわれが生活するこの現代世界の偉大なる人たちの中において、神の作用はどう現れているかに移った。ゲーテは言った。『中略』宗教や倫理の事柄にあっては今でもまあ神の影響は認められるが、科学や芸術の世界では、これは全く人間に依存するものであり、純粹に人間力の所産であるという他はない」と信じている。

『しかしながら、まあ、誰でも人間の意思と力をもって、モーツアルトやラファエル、あるいはシェイクスピアの名のついた作品と匹敵できるものを生み出し得るかを試してごらん。私はよく知っている。必ずしもひとりこれらの三人に限ったことではない。芸術のあらゆる領域に亘って、卓越した人たちが無数に働いている。その人たちとは今挙げた人たちと、全く同様にはなはだ立派な作品を生んだ。しかも、彼らがこれらの人たちと同じように偉大であったとすれば、全くかの人たちと同様、凡俗の人間性を擢（ぬき）ん出て神の恵みを受けていたのだ。

『いったいどうしたわけなのであろうか。——神はある有名な空想的な創造の六日の後にも決して休息に入り給わなかった。[中略] こうして、神は今も絶えずより劣れるものを引き上げようとして不断により高き人の中で活動しているのである』

ゲーテは黙した。しかしながら、私は偉大で有益な彼の言葉を心に銘じた」<sup>注50</sup>。

犬輔：ニッセンはコペンハーゲンのサロン主宰者と一緒にになって、シェイクスピアとモーツアルトを称えようということで、モーツアルトの手紙の裏にジョンソン博士の二行詩（八行詩？）とも伝えられるシェイクスピアを称えるエピグラム「自然の女神はこの巨匠の手にペイントブラシを託し、彼にあらゆる姿態の肖像画を描かせる」を添えました<sup>注51</sup>。

### 3.2 芸術家たちの作品の同質性に触れる

鳥代：『月光とピエロ』（1919）を書いた堀口大学に「モザアルの風琴うたにきき惚るるフラゴナルの美女と思ひぬ」という短歌がありました<sup>注52</sup>。「風琴（ふうきん）うた」はリードオルガンの伴奏で歌われている歌のことと思われます。「惚るる」は「惚る」の連体形ですからフラゴナルに掛かります。「リードオルガンの伴奏によるモーツアルトの唱歌に聞きほれている女性を私はフラゴナールの美女と見紛うほどだった」という意味でしょう。

犬輔：AINシュタインが曲想を画家と比較して述べているところが幾つかあるのですが、相互に矛盾しているように思えます。いかがでしょうか。一つ目です。「ヴィーラントには他の種類の愛の把握はない——、モーツアルトのコンスタンツェ、ツェルリーナ、パミーナの把握とを比較してみるとよい。——ドンナ・アンナやドンナ・エルヴィーラのような姿、ドン・ジョヴァンニの『陶酔のアリア』（シャンパンのアリア）やタミーノの『肖像画のアリア』のような、モーツアルトの愛の告白は挙げるまでもない。モーツアルトは決して単に可憐だったことはなく、決して単にやさしかったこともない。彼はワトーではなく、いわんやグレース〔ジャン=バティスト・グルーズ〕やブシェーではない」<sup>注53</sup>。

鳥代：二つ目はこれですね。「変ロ長調三重奏曲 K.502 とホ長調三重奏曲 K.542 のいずれをすぐれているとみなすかは、永久に決定しがたいと言えるのである。だがホ長調三重奏曲は、ロ長調と嬰ハ短調への輝くような暗緑の一時的転調を伴う比較的稀な調性と、ワトーのように詩情に満ち、牧歌的であって、精緻このうえない和声的、対位法的活気を持つアンダント・グラツィオーソとの二点によって、まさっているであろう」<sup>注54</sup>。

犬輔：まだありますよ。三つ目です。「彼がマンハイム滞在中 1777 年から 1778 年にかけての数か月のあいだに、グストル（アウグステ）・ヴェントリング嬢のために書いた二つの《シャンソン》、『小鳥よ、年ごとに』K.307 と『淋しい森で』K.308 ははなはだフランス的であって、その程度は彼のリートがドイツ的である程度をはるかに越えている。それらはフランス語の韻律（プロソディ）に対するあらゆる違反にもかかわらずフランス的であり、なによりもリズム上の案出の軽妙さの点でフランス的であって、フィリドールやグレトリーニのどんな総譜にも名譽を与えそうな、生き生きとした劇唱（シェーナ）なのである。なぜなら、どちらの劇唱（シェーナ）も細部にいたるまで一貫した作曲が施されていて、独唱部のどんな転機にもピアノが生き生きとした注釈を与えるながらついてゆくからである。両者ともに最も繊細な種類の演奏会用作品で、全ての自由さにもかかわらず、前者は短い前奏と後奏によって、後者は第 1 節の旋律の回帰によって、完全なまとまりを与えられている。アウグステ・ヴェントリングによって或る詞華集から選びだされた二つの詩は、アントワーヌ・フェランとウーダール・ド・ラ・モットのものである——典型的にアナクレオン風なテクストで、なかんずく後者は古代末期風のモティーフ《アモールを目覚めさせないように！》をそなえている。だがモーツアルトがこの曲で成就したものは音楽におけるワトーであって、ブシェー・ランクレではない。なぜなら彼は、恋の戯れをするにはあまりに本気で情熱的すぎるからである」<sup>注55</sup>。

教授：モーツアルトの音楽は概してヴァトーのようであるが、初期ロココ音楽から脱した後期作品に登場する愛の把握はもはやヴァトーではないと言っているのだ。

#### 4. モーツアルトの絵画への嗜好

##### 4.1 モーツアルトが絵を描いたという証言

鳥代：それでは、モーツアルトの受容に関する検討をひとまず置いて、モーツアルト自身の絵画とのかかわりを見ていきましょう。

犬輔：『モーツアルト巡礼』のノヴェロ夫妻からコンスタンツエへの質問の中にモーツアルトの絵画に関するものがあります。「質問。彼の全般的な性格は活発で遊び好きだったか、それとも憂鬱だったか。絵が上手だったか、あるいは自分の学問以外の芸術や追求に特別な才能があったか」。ヴィンセント・ノヴェロはコンスタンツエの回答の様子をこう記しています。「彼女は『彼はいつもとても幸せでした Il etoit toujours si gai』と答えた。絵画——彫刻——が好きで、自分で絵を描くことができました。『確かに』と彼女は付け加えた——『彼はすべての芸術に優れた才能を持っていました』」<sup>注56</sup>。

鳥代：メアリー・ノヴェロはコンスタンツエの回答をこう記しています。「彼女は私たちに、彼は少し絵を描き、芸術がとても好きで、すべての芸術に才能がありました——いつも機嫌がよく、めったに憂鬱になることはなく、とても陽気な性格でした、確かに彼は天使でした、そして今も天使です、と彼女は叫びました——これには気取ったところはなく、とても単純に言いました」<sup>注57</sup>。

犬輔：さらにコンスタンツエの証言があります。伝記の準備をしていたB&H社宛てに1800.7.21付けでこう書いています。「伝記に使用するために、私が屡々要求する条件で、郵送料は元払い、貸与します」。そして貸与物リストの5項目目に「5. 一幅のエッケ・ホモには次のような碑文が刻まれています『この作品は、1783.11.13にリンクの W. A. モーツアルトによって描かれ、彼の妻であるマダム・モーツアルトに捧げられた [以上フランス語]』。このことからも彼にはその才能があったことがお分かりでしょう」<sup>注58</sup>。モーツアルトが『この人を見よ』の絵を描き、それをコンスタンツエが所有していたというのですね。

教授：モーツアルトが描いたのが水彩画、油彩画、テンペラ画、パステル画の何れか不明であり、どれも残されていないが、素描であれば幾つか残っている。

##### 4.2 素描家モーツアルト

###### (1) 似顔絵

犬輔：有名なのは従妹ベースレの横顔ですね。1780.5.10のベースレ宛ての手紙に書かれています（右図上）<sup>注59</sup>。

鳥代：このポートレートは芝居準備の舞台裏を描写しているのかも知れないわ。ベースレを讃えるクロプッシュトックの頌歌のパクリに続けて、それを補強するために描かれた絵は、役者の人物作りの設計図のようよ。天地が逆の「ここは空っぽ」の吹き出しへ天使役の俳優の台詞ね<sup>注60</sup>。「天使」と「空っぽ」で連想される演し物と言えばキリストの復活劇だわ。

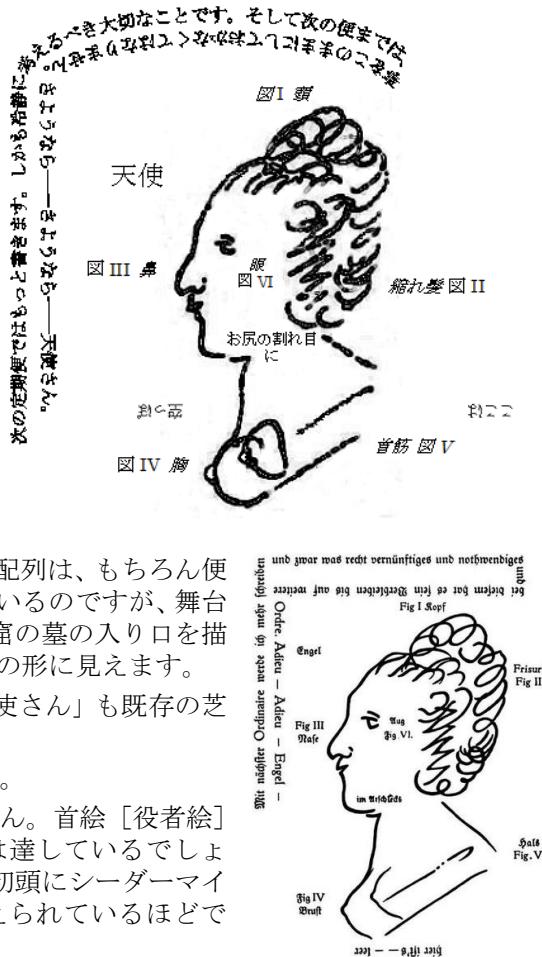
犬輔：「お尻の割れ目に顎をつける」ということは「私は消え失せます」のことでしょう。復活を告げた大天使ガブリエルはすぐに消えたんでしたね。

鳥代：ポートレートの左から上にかけての文章の配列は、もちろん便箋の下に余白がなくなったことに起因しているのですが、舞台上に置かれた書き割りのようです。多分洞窟の墓の入り口を描いているのでしょうか。円形の切石による蓋の形に見えます。

犬輔：最後の「さようなら——さようなら——天使さん」も既存の芝居の繰り返し台詞なんだ。

鳥代：芝居好きのモーツアルトの芝居遊びですね。

犬輔：モーツアルトの絵の才能も無視はできません。首絵〔役者絵〕とまではいきませんが、漫画のレベルには達しているでしょう。胸があまりにリアルですので、20世紀初頭にシーダーマイヤーが編纂した書簡集では胸だけ書き換えられているほどです（右図下）<sup>注61</sup>。



鳥代：1780.9.13 付けナンネルの日記帳にヴォルフガングが追記し、騎馬巡視長のところに行ったと書かれています。傍に描かれている右図はその騎馬巡視長と思われます<sup>注62</sup>。



犬輔：眉毛が濃い人であることがわかります。口には髭があるのでしょうか。まだ年はそれほど取っていないようです。

鳥代：モーツアルトはクラヴィーア演奏の弟子バルバラ・プロイヤーに練習帳を作つて作曲法を系統的に教えました。その『バルバラ・プロイヤーの練習帳』K. Anh. H 1/01 (bei 109d; bei C 30.04; 453b) <sup>注63</sup> (1784) に弟子の横顔と見られる似顔絵が描かれています。

犬輔：NMAX/30/2 に掲載の楽譜ファクシミリ<sup>注64</sup>では下図左のように綴じ部分に巻き込まれて、絵としては不完全にしか見えなかつたのですが、ガーディアン紙の記事にその部分を平らに伸ばした貴重なファクシミリ（下図右）が掲載されました<sup>注65</sup>。



鳥代：淑やかな令嬢の雰囲気が出ています。髪の毛およびイヤリングの表現は音符の形のようでもあります、良く描けていると思います。

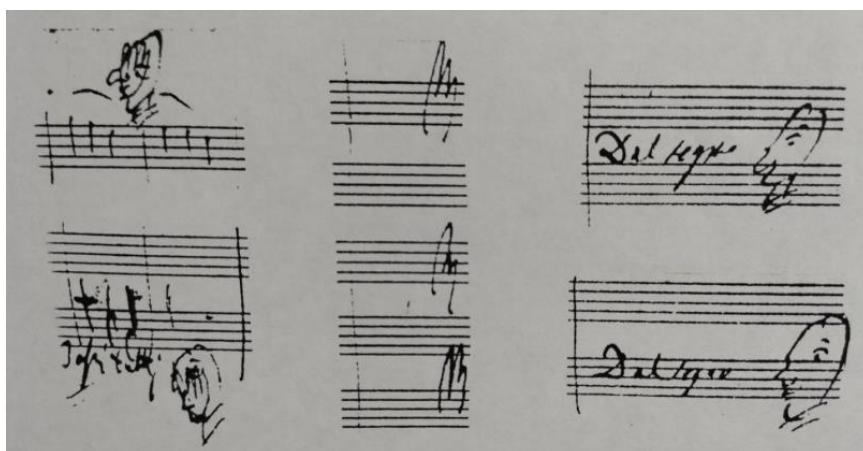
教授：モーツアルトの描く横顔は顎がしっかりしており、比較的目の位置が高いのだが、実際にそうなのかは分からぬ。

## (2) ユニークな音楽記号

犬輔：『バルバラ・プロイヤーの練習帳』には楽譜の中に記号のような顔が描かれています<sup>注66</sup>。モーツアルトが上から2段目に課題の音符を書き、1段目と3段目をプロイヤーが埋めるという練習ですので、2段目に描かれている顔は先生の課題を見上げている生徒の様子ですし、1段目に描かれている顔は生徒が考え込んでいる顔と思われます。



鳥代：クラヴィーア協奏曲 ハ短調 [第24番] K.491 には呼び合い記号とでもいうべき対を成した記号が使われています。それらは顔や手の形をしています（下図）<sup>注67</sup>。



犬輔：顔であるべきところに手を書いてしまった（あるいはその逆の）場合に、それを消したり避けたりすることなく、かまわず上に重ね書きをしているところが左端の例です。まるで顔に切り傷があるように見えますが、モーツアルトにとってこれは顔ではなく、記号なのでしょう。

### (3) いたずら書き

鳥代：『バルバラ・プロイナーの練習帳』には花が咲いている小節線があります（下図）<sup>注68</sup>。

犬輔：花が咲いているように見えるのは蝶々かも知れませんよ。

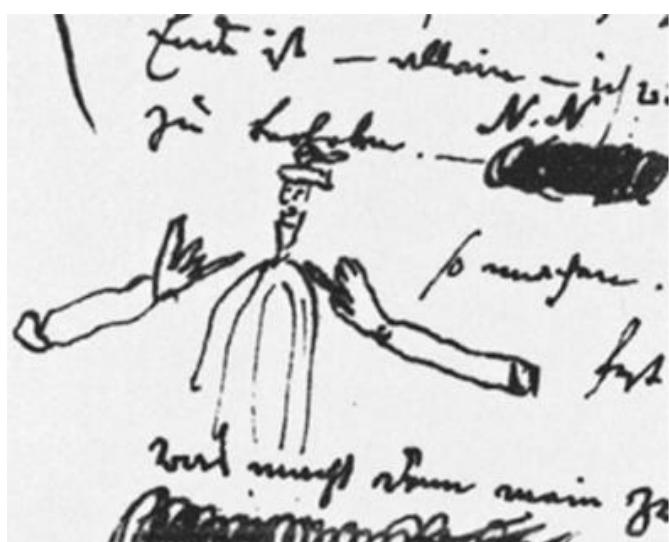


鳥代：2021.4.16 ベルリーンでシュタルガルトのオークションに掛けられた5つのコントルダンス K.609 No.4 および2つのカドリール K.463 (448c) No.1 の自筆スケッチには五線紙欄外に昆虫のようないたずら書き（下図）が描かれていますが<sup>注69</sup>、正体不明です。



### (4) ストーリーがありそうなカリカチュア

鳥代：モーツアルトはバーデンで療養中の妻コンスタンツェ宛てにこう書きました。「——土曜日にはきみを抱きしめられると思うが、ひょっとするともう少し早いかもしれない。用件がすみ次第、すぐにきみのもとへ行く。—— というのは、きみの胸に抱かれて休息しようと思い立ったからだ。—— それがやはり必要だよ。—— 心配事や心痛、そしてそれにからむ奔走は、やはり人をいささか疲れさせるね」(1791.7.5)。そこにはモーツアルトの自画像と思しきカリカチュア（右図）が描かれています<sup>注70</sup>。



犬輔：顔が上下に分断され、上目使いで上の空のような表情です。愛嬌があるとも言えますね。コンスタンツェと思われる左手は開いていますが、右手は握っていてペンのようなものを持っているようです。これでは抱きしめるには不自然ですね。

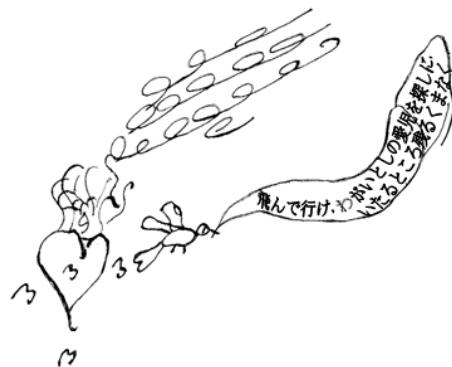
鳥代：「コンスタンツェがペンを使ってモーツアルトの肖像画を描き上げたところ」という解釈も成り立つわね。

犬輔：いや、ペンではなく人差し指を書きそなっただけということもあります。

鳥代：やはりぴったりのストーリーは思いつかないわ。

### (5) レーオポルトあるいはナンネルが描いたとされるカリカチュア

犬輔：レーオポルトが手紙（レーオポルトには珍しく迷路を模した渦巻状の文章配列を探っている）の中に描いたカリカチュア（右図）<sup>注71</sup>があります（追伸としてヴォルフガングが描き加えたものとも言われています）<sup>注72</sup>。



鳥代：「3333」は drei, drei, drei, drei ですから発音の似ている treu, true, true, treu のもじりで、ハートと合わせて「心から重ね重ね誓って」です。手紙の結びの文句にも使われるわね。

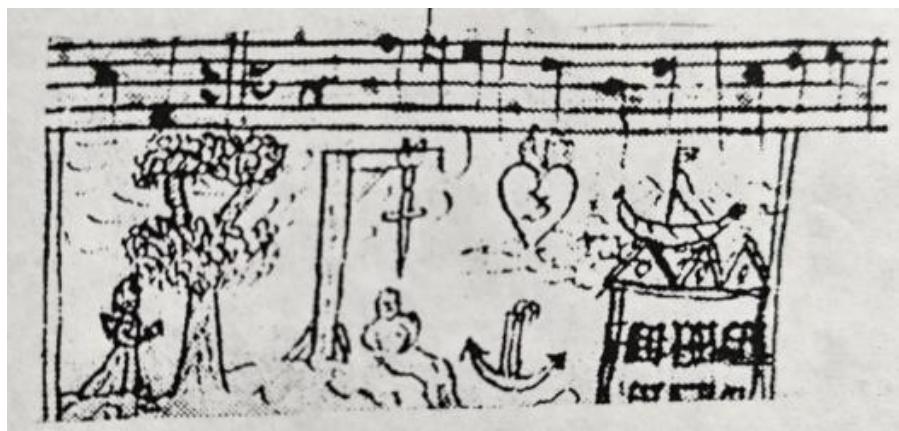
犬輔：ここでは燃えあがる心臓<sup>注73</sup>とともにカトリックの信仰心を表しているのでしょうか。鳥の口から出ているのは明らかに吹き出しで、「飛んで行け」と第三者に向かって言っているんですね。「わが愛児」というのはこの鳥の子供のことでしょう。

教授：レーオポルトが妻に向かって書いている手紙だということを忘れてはいけない。

鳥代：「私の子供のために飛んで行け」は手紙に対する呼びかけなのだわ。「手紙よ、私の子供のために飛んで行け」ということね。ということは、子供とはヴォルフガングのことね。

犬輔：「それは至る所にあり！」は迷路の中でヴォルフガングの行跡が至る所に見つけられるはずだというメッセージだね。

鳥代：ナンネルが描いたと考えられるカリカチュア（下図）<sup>注74</sup>は、ミヒヤエル・ハイドンの6曲のメヌエットをナンネルがクラヴィーアに編曲した楽譜の下部にあります。（この曲にはモーツアルトがオーケストラ譜で筆写した K.105 がかつては存在していました。但しどんどの部分はモーツアルトの筆跡ではなかったと報告されています）。



犬輔：上に見えている楽譜は K.105 No.2 のクラヴィーア譜左手の 8 小節目以降ですね。木の上の天使、十字架の下に坐る人、聖心を表す燃えるハート、忠実さを表す 3 の文字、錨（？）、海に浮かぶ帆船、ドーマーのある家（修道院？）が描かれています。

鳥代：M.ハイドンのメヌエット集（4巻で全36曲）はモーツアルト父子がちょうどイタリアに滞在していた時にザルツブルクで話題になり、1770.3 から 1770.10 に至る 6 回の手紙の中で言及されています。小分けしてイタリアに送ってもらい、その都度コピーを作ったり、クラヴィーア譜にしたようですが、最後には忙しくなったヴォルフガングはナンネルにクラヴィーア譜を送れないことを詫びています。そのためナンネル自身がクラヴィーアに編曲したものと考えられています。この楽譜はイタリアには送られていないと思われますので、カリカチュアを描いたのもナンネルであったと推定できます（ヴォルフガングが帰郷してから描き込んだ可能性もないとしても、ハートの中の「3」の筆跡はヴォルフガングのものではないようです）。カリカチュアは聖書の物語か、M.ハイドンの音楽劇あるいは宗教劇のシーンを描いたものなのでしょうか。

犬輔：モーツアルトの素描やカリカチュアはそれなりにうまく描けていますが、意味の解釈が難しいものもあることが分かりました。

### 5. まとめ

教授：今回は「モーツアルトと絵画を論じる」というテーマで「音楽のロココ様式におけるモーツアルト」「異なる芸術分野の芸術家たちと並べる風習」および「モーツアルト自身の絵画への嗜好」について調査してもらったが、うまくまとめられるかな。

鳥代：「音楽のロココ様式におけるモーツアルト」をまとめるに当たって疑問があります。わたしたちの調査した範囲では《コシ・ファン・トゥッテ》K.588をロココの音楽と関連して挙げている文献はありませんでした。でも、カール・ベーム／フィルハーモニア管弦楽団のCDのブックレットの表紙（左図）を飾っているヴァトーの『二人の従姉妹』（1716）（右図）はモーツアルトとヴァトーの共通性を暗示しているように思われます。この絵は、



「画面中央の女性が、はるか彼方の望みつつ与えられない『愛』と『美』の女神ヴィーナス像をじっと眺めている。一方、右側の女性はすでに『愛』を得て、相手の男の戯れを受け入れている」と解説されています<sup>注75</sup>。

犬輔：そう言えばミヒヤエル・ハネケ演出の《コシ・ファン・トゥッテ》では「ヴァトー風の巨大な書きかけの絵が飾られ、そしてデスピーナの真っ白な衣装はヴァトーのいくつかの絵画に登場するジルという道化師のもの」と解説されています<sup>注76</sup>。右図はその『ピエロ（旧称ジル）』（1718-19）です。

鳥代：K.588はモーツアルト後期の作品であって、もはやロココ音楽として括るわけにはいきません。ダ・ポンテのリブレットにしてもロココ・スタイルではないでしょう。ですからロココと現代を入り混ぜた舞台にしたのはひとえに演出家の意図なのです。



教授：そうだ。そこで我々受け手にとって大事なのは、音楽も台本もロココ様式ではないことを認めた上で、ロココ風の演出を受け入れることなのだ。

犬輔：えっ、いつもの教授とは対応が違いますね。根拠に乏しいことがらにはもっと厳しく当たるのかと思っていました。

教授：受け入れるように努力するのだが、その時重要なのは、諸君たちの嗜好とモーツアルトの嗜好とが合致していることだ。時代や習慣が異なるモーツアルトと諸君が、それを共有できるかどうかにかかるてくる。平たく言えば、すなわち妥協なのだが、そこには筋の通った納得が必要となる。

鳥代：分かりました。K.588ではオペラの内容が「ロココの愛」であるということが共通項であると気づきました。そのテーマを基に台本、音楽、演出がそれぞれの様式で創作したということなのね。

犬輔：「異なった芸術分野の芸術家たちと並べる風習」をまとめるに当たって、ぼくの疑問も言っておきたいと思います。異なった芸術分野の芸術家としてラファエロ、デューラー、ヴァトーそしてシェイクスピアが準えられましたが、ぼくにはしっくりこない点もあります。そんな中、レオナルド・ダ・ヴィンチはどうかという案もあり<sup>注77</sup>、挙げて行けばきりがありません。

教授：モーツアルトと芸術活動が類似しているのは誰かという尺度で語られてきたが、神格化されたモーツアルトの品定めはいったん休止してはどうか。かといって20世紀に流行した神棚から引き摺り下ろそうという動きも極端である。そこで、冷静になって、先ほどの対応と同じだが、あるがままのモーツアルトと、諸君たちとの共通性を検討してはどうだろう。つまり、モーツアルトが作曲するに当たって何に興味をもったのか、そしてそれを聴き手（諸君たちが含まれる）と共有するためにモーツアルトはどのように伝えようとしたのか。諸君たちはそれを考えて、モーツアルトが志向する方向に向かって一緒に並走することを続けるしかないのではないか。さあ、モーツアルトが異なった芸術分野の芸術家と並走しているのを傍から見物するのではなく、自分たちでモーツアルトと並走しようではないか。それが音楽鑑賞の一つのありかただと思う。

鳥代：「モーツアルト自身の絵画への嗜好」についてはモーツアルト自身の見解をみておきましょう。手紙（1777.11.8）にこう書いています。「ぼくは詩を書くことはできません。詩人ではないからです。ぼくは、巧みに描きわけて影や光を表現することはできません。画家ではないからです。そればかりかぼくは、ほのめかしや身ぶり手真似でぼくの感情や考えを表すこともできません。ぼくは踊り手ではありませんから。でも、音でならそれができます。ぼくは、音楽家ですから。」

犬輔：モーツアルトは謙遜しています。ムクドリが死んだときには哀悼の詩を書いていますし、リート「すみれ」では歌詞を追加しています。また、喜劇《愛の試練》K.509cという台本（草稿）を自ら執筆してもいます。絵に関してもコンスタンツェの報告のように保存しておくに値する絵画を描いたのでしょうか。

鳥代：モーツアルトがナンネル宛に書いた手紙（1770.8.21）がよく引用されるのを思い出したわ。聖職者を辛辣に批判する描写よ。「ぼくらは光栄にも、あるドミニコ修道僧おおつきあいしています。彼は聖者とみなされていますが、ぼくは事実それが正しいとは思いません。なぜって、彼はよく朝食にチョコレートを一杯飲んで、そのあとつづいて強いスペイン酒をグラスになみなみと飲むのです。ぼく自身この聖者といっしょに食事をさせていただきましたが、彼はさんざんワインを飲んだあげく、最後に食事をしながらグラスにあふれんばかりの強い酒を飲み干し、たっぷり二切れのメロン、桃と梨を数個、コーヒー五杯、鳥を皿一杯、レモン入りミルクをなみなみと二杯。どうやら、彼はわざとこんなことをしているのかもしれませんが、でもぼくはそうは思いません。なにしろこれは多すぎます。ところが午後のおやつにもたくさん召しあがります」。この手紙を読んだソール・ベローは「モーツアルトには細部を描写することで人物の性格を捉える小説家の才能がある」と述べています<sup>注78</sup>。

犬輔：モーツアルトが描いた素描においても性格描写の試みは成功しているようです。後年のオペラではダ・ポンテという台本作者を得てのことではありますが、登場人物の音楽描写は詩の表現を上回っています。

教授：プロとしてのモーツアルトはあくまでも音楽家だ。だが、その他の分野でも才能の片鱗を見ることができるということであり、その評価は人それぞれということだ。

（以上は神戸モーツアルト研究会の立田昌三様から「モーツアルトとロココ」というテーマを頂きまとめたものです）。

注 1：池上忠治『ヴァトー（新潮美術文庫 14）』新潮社、1974 [∞](#)

注 2：土田英三郎「ロココ音楽」、「改訂新版 世界大百科事典」平凡社所収 [∞](#)

注 3：Wikipedia：ロココ [∞](#)

注 4：デジタル大辞泉：時代区分 [∞](#)

注 5：ゼロから分かる西洋美術史入門！ [∞](#)

注 6：西洋絵画美術館：新古典主義 [∞](#)

注 7：西洋音楽の時代区分について [∞](#)

注 8：Wikipedia：古典派音楽 [∞](#)

注 9：中野博詞「前古典派音楽」、日本大百科全書(ニッポニカ) 小学館所収 [∞](#)

注 10：前古典派 [∞](#)； Wikipedia：ウィーン楽派 [∞](#)

注 11：Einstein, Alfred (1945). Mozart, His Character, His Work, Oxford University Press. アインシュタイン、アルフレート（1961）、浅井真男訳『モーツアルト、その人間と作品』白水社、p.138

注 12：美山良夫「ロココ音楽」、日本大百科全書(ニッポニカ) 小学館所収 [∞](#)

注 13：Wikipedia：古典派音楽 [∞](#) に「ギャラント様式（ロココ様式とも）」との表記がある。

注 14：Wiktionary: galant (French) [∞](#)

注 15：Hearts, Daniel (1980). "Galant" in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers, 1980

注 16：前掲 Hearts, (1980)

注 17：中山公男「フェート・ギャラント」、「改訂新版 世界大百科事典」平凡社所収 [∞](#)

注 18：前掲アインシュタイン（1961）、p.206

注 19：Wikipedia: Galant music [∞](#)

注 20：Mattheson, Johann (1721). Das forschende Orchester, Bey B. Schillers wittwe / und J.C. Kissner, p.351–352

注 21：Wikipedia : ギャラント様式 [∞](#)

注 22：前掲 Wikipedia: Galant music

注 23：前掲 Wikipedia: Galant music

注 24：前掲 Wikipedia: Galant music

注 25：吉田秀和『名曲のたのしみ』「モーツアルト その音楽と生涯」第101回（1982.11.7放送）[∞](#)

注 26：吉田秀和『名曲のたのしみ』「モーツアルト その音楽と生涯」第67回（1981.12.6放送）[∞](#)

注 27：Zaslaw, Neal (1991). The Compleat Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart, W. W. Norton & Company. 邦訳：ニール・ザスロー（2006）、ウィリアム・カウディー（著）、森 泰彦（監修）『モーツアルト全作品事典』音楽之友社、2006、p.160

注 28：前掲ザスロー（2006）、p.192

注 29：前掲ザスロー（2006）、p.198

注 30：前掲ザスロー（2006）、p.297

注 31：前掲ザスロー（2006）、p.359

注 32：前掲ザスロー（2006）、p.383

注 33：前掲ザスロー（2006）、p.390

- 注 34 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.354  
 注 35 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.397  
 注 36 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.372  
 注 37 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.374  
 注 38 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.377  
 注 39 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.378  
 注 40 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.390  
 注 41 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.390  
 注 42 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.399  
 注 43 : Niemetschek, Franz Xaver (1798). Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart. 高野紀子 (1992) 訳・解説『最初期のモーツアルト伝 (モーツアルト叢書18)』音楽之友社、p.33 の注3  
 注 44 : 松田聰 (2001)『ロホリツによるモーツアルトとラファエロとの比較論』、海老澤敏先生古希記念論文集編集委員会編『モーツアルティアーナ、海老澤敏先生古希記念論文集』東京書籍所収  
 注 45 : Nissen, Georg Nikolaus von (1828). Biographie W. A. Mozarts: Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile, p.656  
 注 46 : 久保絵里麻 (2013)『鈴木鎮一と才能教育——その形成史と本質の解明』∞  
 注 47 : Wikipedia : ラファエロ・サンティ ∞  
 注 48 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.215  
 注 49 : Eckermann, Johann Peter (1836, 1848): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Brockhaus, Leipzig 1836-1848. 邦訳: エッカーマン (1965)、神保光太郎訳『ゲーテとの対話』角川文庫 (上下)、下 p. 324  
 注 50 : エッカーマン (1965) 下 p.439  
 注 51 : 神戸モーツアルト研究会 第245回例会 ∞  
 注 52 : 島内裕子 (1995)『近代文学におけるヴァトー: 堀口大学から吉田健一まで』∞によれば出典は『明星』第2巻・4号(大正11年9月)である。高松晃子『日本語唱歌になったモーツアルト』音楽文化研究(2008)∞によれば1922(大正11)までに以下の唱歌が印刷されている。「誠は人の道」K.620 No.20 (1881)、「保昌」K.620 No.6 (1889)、「御陵威の光」K.620 No.21 (1889)、「千代田の宮居」K.596 (1889)、「同窓会」(1904)、「手植の薔薇」K.621 No.3 (1914)、「正義」K.620 No.8 (1914)、「春の曙」K.596 (1919)。まだレコードは販売されていない。  
 注 53 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.145  
 注 54 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.359  
 注 55 : 前掲アインシュタイン (1961)、p.509  
 注 56 : Novello, Vincent (1955), Mary Sabilla (Hehl) Novello. A Mozart Pilgrimage: Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1820, Novello, p.80  
 注 57 : 前掲 Novello (1955). p.80  
 注 58 : Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, No. 1301 (Bd. 4, S. 360-362) ∞  
 注 59 : 野口秀夫 (2015)『アマデー君、遊びましょ!』神戸新聞出版センター、p.234  
 注 60 : 『邦訳書簡全集』IV 588頁。『モーツアルト全集』第11巻 小学館 168頁。そして『モーツアルト(1) 人間モーツアルト』岩波書店 97頁。すべてに「彼女にペン画のスケッチ“天使像”を贈り、その乳房に“ここは空っぽ”などと注をついているあたり、睦まじい仲であったことは否定できないだろう」という解説がある。ロバート・L・マーシャル著/高橋英郎・内田文子訳『モーツアルトは語る』201頁でも乳房を指していると言明。だが「ここは空っぽ」が乳房に対してでないことは絵から一目瞭然であり、したがってそれを前提とする仮定は成立しない。なお、吹き出しがモーツアルトの時代にあったのかどうか疑問視する方は、72.12.18付レオポルト・モーツアルトから妻宛ての手紙に書かれたカリカチュアを参照願いたい。  
 注 61 : Ludwig Schiedermair: Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. 5 Bände, Band 1. München/ Leipzig 1914, S. 287  
 注 62 : Geffray, Geneviève (1998), Rudolph Angermüller. Marie Anne Mozart—“meine tag ordnungen”. Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775-1783.  
 注 63 : ケッヒエル番号はDMEサイトによる。参照できるケッヒエル7版(1965)ではAnhang Aはモーツアルトが他人の作品を書きでコピーしたもの、Anhang Bは他人の手になる編曲・改作、Anhang Cは疑わしい作品・偽作、Anhang Dは作品全集、Anhang Eはモーツアルトの出版者、Anhang Fはヴィーン国立図書館のフォトグラム・アーカイヴとなっている。Anhang GとAnhang Hはその後の版で追加されたようである。因みにDMEサイトによればクラヴィア協奏曲イ長調 K.488 第1楽章のカデンツァ K.Anh.G28、「モーツアルトによるトーマス・アトウッドの理論・作曲練習帳」K.Anh.H1/02, H11/15, H11/16, H11/04, H11/05、「バルバラ・ブロイヤーの練習帳」K.Anh.H1/01、「フライシュテッターの練習帳」K.Anh.H1/03などとなっている。これらの番号付けに関しては近日発売が予告されている『ケッヒエル目録2024版』で明らかになると思われる。∞  
 注 64 : NMA X/30/2: Poyer- und Freystädter-Studien (Hellmut Federhofer und Alfred Mann), 1989, p.11b  
 注 65 : Embellished Mozart manuscript uncovered, The Guardian, Friday 30 September ∞  
 注 66 : 前掲 NMA X/30/2, p.12a  
 注 67 : Piano Concerto in C minor K.491. Facsimile of the Autograph Score in the Royal College of Music, London. With a commentary by Robert Levin.  
 注 68 : 前掲 NMA X/30/2, p.11b  
 注 69 : 神戸モーツアルト研究会 第278回例会 ∞  
 注 70 : 前掲神戸モーツアルト研究会 第245回例会 ∞  
 注 71 : 野口秀夫 (2015)、p.37  
 注 72 : Ramsauer, Gabriele (2013). Mozart, der Zeichner in MOZART- BILDER - BILDER MOZARTS Ein Porträt zwischen Wunsch und Wirklichkeit, 26. Jänner – 14 April. 2013.  
 注 73 : カトリック美術に見られる燃える心臓はキリストの人類への愛「聖心(せいしん・みこころ)」を表す(心臓に十字架が乗り、受難を象徴する茨が巻き付いていることもある)。炎は変容させる愛の力を表象している。  
 注 74 : Lindmayr-Brandl, Andrea (1991). 'Die 6 Menuett von Hayden gefallen mir besser als die ersten 12.' Neues zu KV 104 (61e), KV 105 (61 f) und 61gII in: Mozart-Jahrbuch 1991 (418-430), p.428  
 注 75 : ルーヴル美術館展——日常を描く——風俗画にみるヨーロッパ絵画の神髄 その2 @国立新美術館 ∞  
 注 76 : モーツアルト: 歌劇《コジ・ファン・トゥッテ》シルヴァン・カンブルラン、マドリッド王立劇場管弦楽団、アネット・フリッヂョ、バオラ・ガルディーナ ∞  
 注 77 : 小澤純一 (2016)「ワトー、レオナルド、モーツアルト」∞  
 注 78 : 半田拓也(2015)『Ravelsteinのメッセージ』福岡大学人文論叢第43巻1号∞によれば出典は Bellow Saul (1991). Mozart: an Overture, in: Bostaonia magazine, spring 1992 である

(作成: 2024年7月28日、改訂: 2024年8月4日)