

W. A. モーツァルト作曲のピアノと管弦楽のための協奏曲 《戴冠式》, および《第27番》解題

——ピアノと管弦楽のための協奏曲「戴冠式」(第26番)ニ長調K. v. 537,
およびピアノと管弦楽のための協奏曲第27番変ロ長調
K. v. 595の作曲学的分析を中心に——

網野公一

はじめに

本論は、W. A. モーツァルト作曲の《ピアノと管弦楽のための協奏曲「戴冠式」(第26番)ニ長調K. v. 537》, および《ピアノと管弦楽のための協奏曲第27番変ロ長調K. v. 595》の作曲学的分析を中心に考察し、各楽章の形式と作曲者の形式観に言及するものである。

テキストとしては新全集に収録されたものを中心に使用する⁽¹⁾。

第1章 作曲学的分析

《ピアノと管弦楽のための協奏曲「戴冠式」(第26番)ニ長調 K. v. 537》

1784年から1786年の間に合計で12曲のピアノ協奏曲を作曲したモーツァルトは、その後1791年までの間に2曲ピアノ協奏曲を作曲している。モーツァルトは先任者グルックの後を受けて1787年12月7日、「皇王室宮廷室内作曲家」の称号を皇帝ヨーゼフ2世から与えられている。契約は年俸800グルデンの俸給に対して、舞踏会用楽曲を供給することであった。同1787年には《フィガロの結婚》に続いて、プラハで《ドン・ジョヴァンニ》の大成功を収めている。また同時期にはK. v. 545のピアノソナタ、やK. v. 543, K. v. 550, K. v. 551の三大交響曲もある。

作曲は、1788年四旬節の予約演奏会を企図した際の曲目として《戴冠式》を完成している⁽³⁾。がこの予約演奏会は開かれなかった。初演は、1789年04月14日、ベルリンへの演奏旅行の途次に立ち寄ったドレスデンの宮廷音楽会で、モーツァルト自身の指揮・独奏で行われている。その後、皇帝レオポルト2世の戴冠式の祝典を目当てに訪れたフランクフルトで1790年10月15日に催され

たモーツァルト自身の音楽会で、《ピアノ協奏曲第19番K. v. 459》とともに演奏されて《戴冠式》と呼ばれるようになった。J. アンドレ社による1794年の初版表紙にもその旨が記されている。

楽器編成は独奏ピアノ、フルート1、オーボエ2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、および弦楽5部である⁽⁴⁾。

曲全体は、華麗で祝祭的雰囲気が横溢している。前12曲のピアノ協奏曲に比してみれば、管楽器とティンパニの使用は控えめで単純化されており、前12曲のような複雑なほどの緻密さや深遠な雰囲気はほとんど感じられない。がその分、聴衆は解かり易く、親しみやすさを覚えるようである⁽⁵⁾。

以下に楽章ごとに作曲学的分析を試みた上で、主にソナタ形式の形式観を概観してみよう。

〈第1楽章〉

第1楽章は、アレグロ、ニ長調、4分の4拍子で、ソナタ形式を示している⁽⁶⁾。全体は422小節で、第1小節から第235小節までが呈示部、第236小節から第291小節までが展開部、第292小節から第422小節までが再現部である。

以下に構成表を示して第1楽章のソナタ形式を概観する。(構成表に示す数値、およびB××～は小節を示している。以下、同様。)

呈示部 1～235

第1主題	1～13	呈示・ニ長調(オーケストラ)
経過句	13～37	
第2主題	38～50	呈示・ニ長調(オーケストラ)
経過句	50～58	
経過句	59～74	※第1副主題(ピアノ)
経過句	74～80	

所属：リベラルアーツ学部リベラルアーツ学科

第1主題	80~99	呈示・ニ長調 (ピアノ+オーケストラ伴奏)
経過句	99~127	
経過句	128~163	※第2副主題 (ピアノ)
第2主題	164~172	呈示・イ長調 (ピアノ)
経過句	172~216	確保
終結句	216~235	
展開部	236~291	※短調の領域 (主題からの素材はほとんどない)
再現部	292~422	
第1主題	292~299	再現・ニ長調 (オーケストラ)
経過句	299~347	※B312~第2副主題
第2主題	348~356	再現・ニ長調 (ピアノ)
経過句	356~408	※B384~第1副主題
終結句	409~422	※B415カデンツァ

以上である。ソナタ形式の楽章であり、第1小節から第13小節までに第1主題が主調のニ長調に拠ってオーケストラで呈示される⁽⁷⁾。続いて第38小節から第50小節までに第2主題がこれも主調のニ長調に拠ってオーケストラで呈示される⁽⁸⁾。第80小節から第99小節までに第1主題が主調によって独奏ピアノとオーケストラの伴奏によって再度呈示される。第164小節から第172小節には第2主題が属調のイ長調に拠って再度呈示される⁽¹⁰⁾。

展開部は主に短調の領域になっており、主題からの素材はほとんど登場しない。再現部では第292小節から第299小節までに第1主題が主調に拠ってオーケストラで再現する⁽¹¹⁾。第348小節から第356小節までに第2主題が主調に拠って独奏ピアノで再現する⁽¹²⁾。また第59小節から第74小節までと第384小節からの部分に第1副主題が配置されている。第128小節から第163小節までと第312小節からの部分には第2副主題が配置されている⁽¹³⁾。カデンツァは第415小節である。

〈第2楽章〉

第2楽章は、ラルゲット、イ長調、2分の2拍子⁽¹⁴⁾で、3部形式を示している。全体は104小節からなり、第1小節から第43小節が第1部、第44小節から第71小節が第2部、第72小節から第110小節が第3部である⁽¹⁵⁾。

第1部	1~43	
主題	1~8	呈示・イ長調 (ピアノ)
経過句	9~43	主題の確保 (ピアノ+オーケストラ)
第2部	44~71	※イ長調のまま

第3部	72~110	
主題	72~90	再現・イ長調 (ピアノ独奏)
終結句	91~104	

以上である。ソナタ形式楽章ではないので詳述は避ける。

〈第3楽章〉

第3楽章は、アレグレット、ニ長調、4分の2拍子⁽¹⁶⁾で、展開部の無いソナタ形式を示している。全体は374小節からなり、初めから第151小節までが呈示部、第151小節から第374小節までが再現部である。以下に構成表を示して第3楽章のソナタ形式を概観する⁽¹⁷⁾。

呈示部	~151	
第1主題	~8	呈示・ニ長調 (ピアノ)
経過句	8~16	第1主題の確保 (オーケストラ)
経過句	16~47	
経過句	48~64	副次主題・ニ長調 (ピアノ)
経過句	65~89	※ (ピアノの興奮した旋律)
第2主題	89~96	呈示・イ短調 (弦楽部+ファゴット)
経過句	97~105	第2主題の確保・イ長調 (ピアノ)
経過句	105~136	※即興の旋律と転調域
終結句	136~151	※B151アインガング
展開部	なし	
再現部	151~374	
第1主題	151~159	再現・ニ長調 (ピアノ)
経過句	159~167	第1主題の確保・ニ長調 (オーケストラ)
経過句	167~187	
経過句	187~212	副次主題の再現・変ロ長調 (ピアノ)
経過句	213~240	
第2主題	240~248	再現・ニ短調 (弦楽部+管楽器)
経過句	248~256	第2主題の確保・ニ長調 (ピアノ)
経過句	256~282	
経過句	283~302	※B302アインガング
第1主題	302~310	三現・ニ長調 (ピアノ)
経過句	310~318	第1主題の確保・ニ長調 (オーケストラ)

終結句 318～374

以上である。初めから第8小節までに第1主題に主調⁽¹⁸⁾のニ長調に拠って独奏ピアノで呈示される。第89小節から第96小節までに第2主題が属調の平行調のイ短調⁽¹⁹⁾に拠って弦楽部とファゴットで呈示される。続く第97小節から第105小節の経過句中では第2主題が独奏ピアノ⁽²⁰⁾によって属調のイ長調へ転調して確保される。展開部は存在しない。再現部では第151小節から第159小節までに第1主題が独奏ピアノで主調に拠って再現される。第240小節から第248小節までに第2主題が同主調のニ短調⁽²²⁾に拠って弦楽部と管楽部で再現される。展開部の場合も呈示部同様に後続する第248小節から第256小節までの経過句中で主調のニ長調に拠って独奏ピアノで第2主題の確保がなされる⁽²³⁾。第302小節から第310小節までに第1主題が主調のニ長調に拠って独奏ピアノで三現する⁽²⁴⁾。また第48小節から第64小節までと第187小節から第212小節で副次主題が配置されている。

《ピアノと管弦楽のための協奏曲 第27番 変口長調 K. v. 595》

作曲完成は、1791年1月5日、ウィーンである。前ピアノ協奏曲K. v. 537以来3年ぶりのピアノ協奏曲となり、モーツァルトのピアノ協奏曲となった。初演は、1791年3月4日、イグナーツ・ヤーン邸でのヨーゼフ・ベアアの音楽会において、モーツァルト自身の独奏で行われた。この演奏会がモーツァルトが公に演奏した最後の舞台である。加えてヨーゼフ・ベアアはモーツァルトの友人でクラリネット奏者である。近年のアラン＝タイソンの楽譜紙研究から第1楽章の初めものはK. v. 537頃の紙質と同じであり、1788年頃に書き始められたものではないかと考えられている。

楽器編成は独奏ピアノ、フルート1、オーボエ2、ファゴット2、ホルン2、および弦楽5部である。

曲全体は、全てに調和が行き届いている。将に協奏しているのであって、競奏することがない。素直で、在りのまま、この上なく澄み切った音調、透明感などが一般的にも指摘されているところである。時折現われる短調部分が長調部分と対照することがあるが、直ぐに長調へ戻ってしまい、対照の役割は調和へ導かれる為のものである。対照は独奏ピアノと管弦楽の自然な融合としても表現されている。管楽器が効果的に扱われていて、管楽器の澄んだ美しい色彩感が輝きを添える。例えば（第1楽章の第5小節から第6小節にあるオクターヴで奏され

る旋律が好例である。それまでに無かった斬新なサウンドの創出が最大の特徴であろう。

以下に楽章ごとに作曲学的分析を試みた上で、主にソナタ形式の形式観を概観してみよう。

〈第1楽章〉

第1楽章は、アレグロ、変口長調、4分の4拍子で、ソナタ形式を示している。全体は369小節であり、第1小節から第190小節が呈示部、第191小節から241小節が展開部、第242小節から第369小節が再現部である。以下に構成表を示して第1楽章のソナタ形式を概観する。

呈示部 1～190

第1主題	1～13	呈示・変口長調（オーケストラ）
経過句	13～16	
第2主題	16～25	呈示・変口長調（オーケストラ）
経過句	25～28	
経過句	29～61	※第1副主題（BB29～38）
経過句	62～80	※第2副主題（BB62～76）
第1主題	81～92	呈示・変口長調（ピアノ+弦楽の対話）
経過句	92～106	
経過句	107～119	※第3副主題・ヘ短調（ピアノ）
経過句	119～129	
第2主題	130～139	呈示・ヘ長調（ピアノ）
経過句	139～142	
経過句	143～152	※第1副主題（BB143～152）
終結句	153～190	

展開部 191～241

再現部 242～369

第1主題	242～253	再現・変口長調（オーケストラ）
経過句	253～268	
経過句	269～281	※第3副主題・変口短調（ピアノ）
経過句	281～292	
第2主題	292～301	再現・変口長調（ピアノ）
経過句	301～304	
経過句	305～314	※第1副主題
経過句	315～342	
経過句	342～357	※第2副主題※B357カデンツァ

終結句 358～369

以上である。第1小節から第13小節までに第1主題が主調の変ロ長調に拠ってオーケストラで呈示される。第16小節から第25小節までに第2主題が主調の変ロ長調に拠ってオーケストラで呈示される。第81小節から第92小節までに第1主題が変ロ長調に拠って独奏ピアノとオーケストラの対話の形で再度呈示され、第130小節から第139小節までに第2主題が属調のヘ長調に拠って独奏ピアノで再度呈示される。第191小節から第241小節までの展開部は、第1主題の素材の展開に終始していると言っても良く、加えて転調域を為している。第242小節から第253小節までに第1主題が変ロ長調に拠ってオーケストラで再現する。第292小節から第301小節までに第2主題が変ロ長調に拠って独奏ピアノで再現する。なお第29小節から第38小節までと第143小節から第152小節まで、および第305小節から第314小節までの3か所に第1副主題が配置されている。第62小節から第76小節までにと第342小節から第357小節までには第2副主題が配置されている。第107小節から第119小節までにヘ短調に拠って独奏ピアノで第3副主題が置かれ、且つ第269小節から第281小節までには変ロ長調に拠って独奏ピアノで第3副主題が再出する。カデンツァは第357小節である。

〈第2楽章〉

第2楽章は、ラルゲット、変ホ長調、2分の2拍子で、3部形式を示している。全体は130小節からなり、第1小節から第48小節までが第1部、第49小節から第81小節までが第2部、第82小節から第130小節までが第3部である。

第1部 1～48

主題	1～8	呈示・変ホ長調 (ピアノ)
経過句	9～16	主題の確保 (ピアノ+オーケストラ)
経過句	17～24	
主題	25～32	再現・変ホ長調 (ピアノ)
終結句	32～48	

第2部 49～81

副主題	49～53	呈示・変ロ長調
経過句	53～81	副主題の確保(副主題の展開)

第3部 82～130

主題	82～89	三現・変ホ長調(ピアノ独奏)
経過句	90～102	

主題	103～110	四現・変ホ長調(ピアノ+オーケストラ)
----	---------	---------------------

終結句 111～130

以上である。ソナタ形式楽章ではないので詳述は避けるが、主題が四現するのでロンド形式として分析する可能性を有する。

〈第3楽章〉

第3楽章は、アレグロ、変ロ長調、8分の6拍子で、展開部の無いソナタ形式を示している。全体は355小節からなり、第1小節から第130小節が呈示部、展開部が存在せず、第131小節から第355小節までが再現部である。以下に構成表を示して第3楽章のソナタ形式を概観する。

呈示部 1～130

第1主題	1～8	呈示・変ロ長調(ピアノ独奏)
経過句	9～16	第1主題の確保 (オーケストラ)
経過句	17～64	
副主題	65～73	呈示・変ロ長調
経過句	73～107	
第2主題	107～115	呈示・ヘ長調(オーケストラ)
経過句	115～130	※B130アインガング

展開部 なし

再現部 131～355

第1主題	131～138	再現・変ロ長調 (ピアノ)
経過句	139～146	第1主題の確保 (オーケストラ)
経過句	147～181	※B181アインガング
第1主題	182～189	三現・変ホ長調 (ピアノ)
経過句	190～203	
副主題	204～212	再現・変ロ長調
経過句	212～246	
第2主題	246～254	再現・変ロ長調 (ピアノ)
経過句	254～272	※B272カデンツァ
第1主題	273～280	三現・変ロ長調 (ピアノ)
経過句	281～303	
終結句	304～355	

以上である。冒頭から第1主題が独奏ピアノで呈示される点の特筆される。第1小節から第8小節までに第1主題が主調の変ロ長調に拠って独奏ピアノで呈示される。第107小節から第115小節までに第2主題が属調の

へ長調に拠ってオーケストラで呈示される⁽³⁶⁾。再現部では第131小節から第138小節までに第1主題が主調の変口長調に拠って独奏ピアノで再現される⁽³⁷⁾。第182小節から第189小節までに第1主題が下調の変口長調に拠って独奏ピアノで三現する⁽³⁸⁾。第246小節から第254小節までに第2主題が変口長調に拠って独奏ピアノで再現する⁽³⁹⁾。第273小節から第280小節までに第1主題が変口長調に拠って独奏ピアノで四現する⁽⁴⁰⁾。なお第65小節から第73小節前に変口長調の副主題が、また第204小節から第212小節までに同じく変口長調に拠って副主題が配置されている。第1主題の四現からロンド形式としての分析の可能性を有する。

第2章 2曲のピアノと管弦楽のための協奏曲における諸問題

《戴冠式》も《第27番》もいわゆる「自作品目録」に確認される楽曲であり、作曲年代や作曲順は、ほぼ確定していると言ってよい。

《戴冠式》

第1楽章は、前述の構成表の通り構成的にオーソドックスな形式観を示している。また第1楽章にはカデンツァの位置が示されているが、モーツァルト自身の作曲になるカデンツァは残されていない。第34小節から第36小節にかけてのsfpやmpfの記号、および第40小節に示される2種類のスタッカート記号に演奏家は十分着目する必要がある⁽⁴¹⁾。

第2楽章は、歌謡性に富んだ主題旋律を有している。自筆譜では左手は完成していないので、印刷譜になる際に何者かによって加筆された可能性がある。「ロマンス」の表題もその際に「ラルゲット」へ書き替えられた可能性が高い。

第3楽章では、第195小節からの部分に短調が垣間見える。演奏者は作曲の意図を十分に表現できるようにしなければならない。

曲全体としては、単純で親しみやすいと評されるが、内実は長調と短調が入り混じって（入り乱れて）いる。当時の聴衆の耳の美意識には適うものだったのかは甚だ疑問である。第1楽章の第236小節から第241小節の転調域では主題の素材がほとんど使用されないの⁽⁴²⁾であって、音楽史的に俯瞰すれば既に第1楽章の展開部において次文化時代であるロマン主義の兆しが指摘できるかもしれない。

《第27番》

第1楽章は、第1主題も第2主題も管弦楽による呈示では、弦楽と管楽の対話のかたちをとっている。構成の同一性に拠って統一感を創出していると言えるだろう。展開部は、広範な転調域となっており口短調、ハ長調、変口長調、変口短調などへの転調が繰り返されている。その展開部での展開の方法だが第1主題の冒頭の素材が、ポリフォニックに処理されるという特徴を有している。続く再現部は呈示部の忠実な反復である。

第2主題は主調の変口長調で、へ短調で呈示された第3副主題も変口短調で再現される。第357小節にカデンツァが残されている。

第2楽章において、アンドラーシュ・シフの演奏では第103小節からの部分は独奏ピアノに拠るオブリゲーションになっており、近年の演奏のスタイルでは、モーツァルトの楽曲で多用される傾向がある⁽⁴³⁾。構成表で前述のように、3部構成だが主題が第1部と第3部に2度ずつ現われ合わせて主題が4現している。加えて第2部には副主題が置かれている構成である。

第3楽章において、前掲のアンドラーシュ・シフは第130小節からのアインガングを省略して演奏している⁽⁴⁴⁾。アインガングでの転調の仕方が不自然であるために偽作の疑いがある故であろう。第181小節のフェルマータもアインガングの可能性が濃厚である⁽⁴⁵⁾。がモーツァルト作曲のものは残されていない⁽⁴⁶⁾。第272小節にはカデンツァが残っている⁽⁴⁶⁾。

おわりに

本稿の内容及び構成を立案するに当たり、楽譜資料のみならず多くの実演・録音（レコードやコンパクトディスク⁽⁴⁷⁾）からの示唆は大であった。

注

- (1) Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie V, Werkgruppe 15, Klavierkonzerte, Band 6 (BA4528), vorgelegt von Wolfgang Rehm 使用している。《ピアノと管弦楽のための協奏曲第26番ニ長調K. v. 537》に関してはMOZART, Konzert in D für Klavier und Orchester 《Krönungskonzert》, KV537, Bärenreiter, 1979 (3. Auflage 2012) を使用する（以後MKKKöと略記する）。《ピアノと管弦楽のための協奏曲第27番変口長調K. v. 595》に関してはMOZART, Konzert in B

- für Klavier und Orchester》Nr. 27《KV595, Bärenreiter, 1960, 2001 (6. Auflage 2007)を使用する（以後MKK27と略記する）。
- (2) 渡辺千栄子, 「ピアノ協奏曲（第26番）ニ長調 K. 537《戴冠式》」（『モーツァルト I』（作曲家別名曲解説ライブラリー⑬）, 音楽之友社, 2005年, 299頁）には, ピアノ協奏曲の作曲数の変化について以下のように記されている。「モーツァルト最後の5年間には, オペラ, 交響曲, 室内楽などのジャンルではなお多くの傑作が書かれたにもかかわらず, ピアノ協奏曲が急減している。これは, 1つには, モーツァルトの関心がこうしたピアノ協奏曲以外のジャンルに向けられていったということが考えられるが, 新作ピアノ協奏曲の発表の場であった予約音楽会が, もはや開こうにも開けなかったという事情に, 何よりもまず第1の要因があろう。あの輝かしい時期が過ぎると, ウィーンの聴衆は次第にモーツァルトに目を向けなくなり, やがて, 予約音楽会を計画しても会員が集まらず, 音楽会が中止されるという事態を招いたのである。経済状態も悪化の一途をたどり始めたのである。」モーツァルトへ目を向けなくなった理由については単に「飽きられた」のではないということが出来る。当時のハプスブルク家の外交問題(対トルコ戦争)による帝都ウィーンの経済状況の悪化が指摘されなければならないだろう。
- (3) MKKKö, s. 1.
- (4) MKKKö, s. 1, s. 45, & s. 54. 第2楽章はトランペットとティンパニが省かれる。
- (5) 諸研究に指摘されるものに「ad libitum」がある。これは管楽器とティンパニを省いて, 弦楽器のみの伴奏で可能なように作曲されている, ということである。作曲過程において第3楽章の後半からトランペットとティンパニが書き加えられるようになり, あとから第1楽章, 第2楽章, 第3楽章の前半に当該の楽器が補充されているのだ。A. アインシュタインは, ドレスデンもしくはフランクフルトで加筆されたと説明している。これに対してW. レームは別の仮説を立てている。それは, 初めから両様の作曲がなされたというものであり, 予約演奏会の開催の可否の途上での試行錯誤ではないかと指摘する。
- (6) MKKKö, s. 1.
- (7) MKKKö, ss. 1~2.
- (8) MKKKö, ss. 4~5.
- (9) MKKKö, ss. 7~9.
- (10) MKKKö, ss. 16~17.
- (11) MKKKö, ss. 31~32.
- (12) MKKKö, s. 38.
- (13) MKKKö, s. 44.
- (14) MKKKö, s. 45.
- (15) 草稿に当たる自筆譜スケッチには「ロマンス」と書かれている。
- (16) MKKKö, s. 54.
- (17) 第2エピソードの無いロンド形式としての分析方法も可能性がある。
- (18) MKKKö, s. 54.
- (19) MKKKö, s. 62.
- (20) MKKKö, ss. 62~63.
- (21) MKKKö, ss. 68~69.
- (22) MKKKö, ss. 77~78.
- (23) MKKKö, s. 78.
- (24) MKKKö, s. 84.
- (25) MKK27, s. 1.
- (26) MKK27, s. 1, s. 39, & s. 51.
- (27) MKK27, ss. 1~2.
- (28) MKK27, ss. 2~3.
- (29) MKK27, ss. 9~10.
- (30) MKK27, ss. 14~15.
- (31) MKK27, ss. 25~26.
- (32) MKK27, ss. 30~31.
- (33) MKK27, s. 39.
- (34) MKK27, s. 51.
- (35) MKK27, s. 51.
- (36) MKK27, ss. 57~58.
- (37) MKK27, ss. 60~61.
- (38) MKK27, s. 64.
- (39) MKK27, ss. 68~69.
- (40) MKK27, ss. 72~73.
- (41) MKKKö, s. 4.
- (42) MKKKö, s. 25.
- (43) 後述するCDの紹介を参照。
- (44) MKK27, s. 60.
- (45) MKK27, s. 64.
- (46) MKK27, ss. 72~73.
- (47) 参考にした主な録音を列記する。① ANDRÁS SCHIFF, camerata academica des mozarteums Salzburg, SÁNDOR VÉGH, MOZART klavierkonzerte 1985, 1989, 1990, 1992, 1993, 1994, The Decca Record (London), 1995. を主に参考にした。他に比較対照するものとしては, ② Friedrich Gulda, Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado, W. A. Mozart Great Piano Concertos Nos. 20, 21, 25 & 27, 1975, 1976, Grammophon. ③ Maria J. Pires, Claudio Abbado, Orchestra Mozart, Mozart Piano Concertos Nos. 27 & 20. ④ ヴィルヘルム・バックハウス, カール・ベーム, ウィーンフィルハーモニー管弦楽団, モーツァルト ピアノ協奏曲第27番他, 以上を主に参考にした。

(あみの こういち)