その他

モーツァルトの幻想曲とピアノソナタの研究
—ハ短調　K.475とK.457を中心に—

山　根　亜　紀
（教育学科非常勤講師）

モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791）のピアノ曲において，作曲家として転機となった時期に編み出された4曲の幻想曲《K.394》《K.396》《K.397》《K.475》を取り上げ，それらを創造する中で進化したとみられる作曲技法を分析する。さらに《幻想曲K.475》と一対の作品である《ソナタK.457》を精査することで，一般に〈モーツァルトらしさ〉と言われている音楽の真相を紐解く。また，それによってJ.S.バッハ（Johann Sebastian Bach 1785-1750）から受け継ぎ，ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven 1770-1827）やロマン派の作曲家たちにリレーした音楽的遺産についても言及する。

キーワード：モーツァルト，幻想曲，ピアノソナタ，転調，貴族社会，J.S.バッハ，美と真理の調和

1.　音楽史上における幻想曲について

幻想曲・“Fantasie”（ドイツ語）・“Fantasy”（英語）とは，教会音楽で伽藍中の信徒の精神統一のための音楽，すなわちリチェルカーレ“Ricercare”に対して起きたもので，その起源はおよそ16世紀にまでさかのぼる。ドイツ語の動詞“fantasieren”とは空想にふける，音楽で言えば自由に即興演奏するという意味にもなる。よって古典派音楽以前では，前奏曲的性格で即興的要素が必ず組み込まれていた。作曲者の感興のおもむくままに書き留められた楽曲のことを指している場合もあり，そもそも一つの形式を示す言葉ではなかった。

モーツァルトに先んじるJ.S.バッハはその手法を《半音階的幻想曲》やオルガン曲に採用し，多数の傑作を残している。白眉とされるのは《音楽の捧げもの》である。ここに見られるように与えられた主題で即興演奏することは，音楽家に不可欠な要素でもあった。なお，後期バロックではプレリュード，トッカータ，カプリッチョも同じような傾向を持っている。

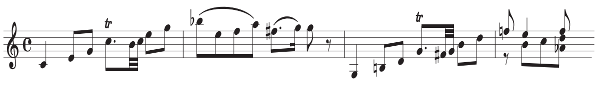
続いてモーツァルトの幻想曲4曲（K.394,K.396,K.397,K.475）の内容について詳しく述べる。

1－1．前奏曲（幻想曲）とフーガ　ハ長調　K.394　について

1782年の初め，モーツァルトはウィーンの音楽愛好家ヴァン・スヴィーテン男爵（Gottfried van Swieten　1734-1803）と知り合い，バッハやヘンデル（Georg Friedrich Händel　1685-1759）といったバロック音楽，J.S.バッハの息子たちであるC.P.E.バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach　1714-1788）およびクリスチャン・バッハ（Christian Bach　1735-1782）といった前古典派音楽に親しむようになった。この曲はそれらを研究した成果が花開いたもので，1782年4月に作曲された。前奏曲（幻想曲）は自由に書かれC.P.E.バッハの影響がみられる。フーガはJ.S.バッハの書き方を踏襲しており，音楽の楽しみよりも作曲手法の職人気質に焦点を当てている点が新しい。弾き手にとって非常に難しく，この曲は演奏会でも滅多に取り上げられない。しかしモーツァルトの様式転換のきっかけを作った経緯を知ると，この曲の重要性がもれなく理解されるだろう。

冒頭の“Adagio”の８小節は，モーツァルトの幻想曲の類型である。（下記に楽譜を一部示す。）

K.394



トニカ・ドミナントの導入から減七和音を経て転調していく。このシンフォニックな導入部は重要である。主人公がドラマティックに登場した場面と言えばよいだろうか。

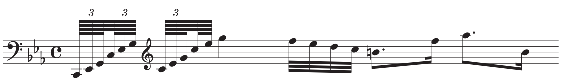
次の“Andante”から話の展開がはじまる。一つの八分音符に十六分音符の三連符が入ってくるため，右手に減三和音が 24 個も 1 小節内に詰め込まれる。“Andante”といいながらゆっくり歩いているような感じはしない。10 小節，12 小節，14 小節の左手の付点音符に至っては「おい！はやく，はやくいけ！」とけしかけられているようでさえある。短調五度関係の動きが中心となって転調を重ねる。15 小節目からは片手ながら一音一音の主張が大きいことが楔形のスタッカーティッシモによって示されている。19 小節目からはアルペジオとスケールによってモーツァルトの感情が爆発する。調性の目まぐるしい変化，古典的様式の中で自由闊達に動くテンポは，オペラでよく使われたものだ。“Più Adagio”の部分は，イ短調の主和音からナポリの和音によってもたらされた悲愴な付点和音が鳴り響く。一層即興的な色合いを濃くする 45 小節目に拍子記号はない。“Primo tempo”以降，同じ音の繰り返しがミ・ラ・レ・ソ・ド・ファと五度圏を動く。ドミナント半終止でフーガに移る。

生きていれば J.S.バッハも驚いたことだろう 3 声のフーガが“Andante maestoso”で展開される。牧歌的なテーマに続く十六分音符が極めて技巧的で，何気ない音楽にもかかわらず難解なのである。これがモーツァルトの人気絶頂期に書かれている点，諸刃の剣であった可能性がある。ややもすれば難しくなりすぎて聴衆から見放されかねない。一方，フーガの面白さに目覚めた書き手として，この技法の魅力は捨て難いものであった。よってモーツァルトは，J.S.バッハやその息子たちの背中を見つめつつも，彼らの手法を乗り越える策を練り，王侯貴族が中心の聴衆にも愛され支持される〈オリジナリティ〉を追究していくことになるのである。

１－２．幻想曲　ハ短調 K.396 について

本来クラヴィーアとヴァイオリンのための作品である。オーストリアの作曲家でオルガニストのシュタットラー（Maximilian Stadler 1748-1833）によって補筆完成された。音価が多彩で弦楽四重奏的である。ソナタの１楽章のようでもある。特に C.P.E バッハの嬰ハ短調の幻想曲との類似が言われている。1782 年 8 月か 9 月に作曲された。

K.396



六十四分音符のアルペジオではじまり，問と答えのようなモチーフである。楽譜にこの六十四分音符のスケール，アルペジオがとても多い。ペガサスが羽を広げて天高く飛翔する様子が頭に浮かぶ。6 小節目 3 拍，4 拍にあるトリルは，心の内側で感情がざわめくようでもある。9 小節目からモーツァルトはスタッカートを多用しているが，これは一音ずつにはっきりとした主張をのせて，という意味であり，軽く弾むという運動を示すものではない。変ホ長調の 16 小節目，3 拍，4 拍にある三度の重音は管楽器のアンサンブルを思わせる。

ソナタ形式の展開部に相当する 28 小節目からハ長調が顔をのぞかせるものの，すぐさま調性はさまよいはじめる。45 小節目，ハ短調で終止するまで浮遊する思考，悶々と悩む様を表すのである。苦悩に満ちた展開部ともいえよう。

46 小節目からは再現部相当であるが，二重線のあと 61 小節目から調性はハ長調となって，短調から清々しい答えを見出した様子が聞き取

れる。最後はこれでよいのだと納得した次第がにこやかに語られて，曲を静かに閉じる。しかしながらこの単純な書き方は全くもってモーツァルトらしくない。補筆部分と推定される。

１－３．幻想曲　ニ短調　K.397 について

これも未完である。加筆して完成させたのはトーマス教会の音楽指揮者ミュラー（Augusut Eberhard Müller 1767-1817）だといわれているが，この説に疑義を唱える研究者もいる。いずれにせよ自筆譜は失われておりはっきりしない。しかし，“Allegretto”以降はニ長調で《ピアノ協奏曲ニ短調（K.466)》の終楽章終結部同様の書法である。オペラ《ドン・ジョバンニ》の終幕の重唱にも共通する。また，この作品は彼の小品の中で最もよく演奏されているものの一つである。

曲は“Andante”の重くるしい序奏にはじまり，続くデモーニッシュな“Adagio”はニ短調からイ短調を呼びだして一層音楽は深刻な雰囲気をまとう。雷神ゼウスが怒りをぶつけるかのような“Presto”において，ド♯・ミ・ラを中心としたアルペジオとシ♭・ラ・ド♮を中心としたアルペジオがそれぞれ幅を変えて嵐を巻き起こす。44 小節目後半の半音階スケールは協奏曲のカデンツによくみられるもので，雰囲気をがらりと変える役割も担う。間に挟まれている 20 小節目からのミの連打音や，36 小節目からのレの連打音はそれぞれイ短調，ト短調の深い嘆きをそれぞれ 9 小節にわたって述べたあと，最後は言い淀む。45 小節目から再び“Tempo primo”となり，“Adagio”のモチーフが戻ってくる。53 小節 3 拍目からのアルペジオが何か言いたげながら，54 小節目の休符でまたはっきり言えずに終わる。文章に書くとすれば「……。」といったところだろうか。

55 小節目からの“Allegretto”は，穏やかな春が訪れ，花々が咲き誇る安らぎと喜びに満ちたニ長調である。70 小節目からの左手は，新緑の中，日差しを浴びて子供が駆けまわるような動きが示される。86 小節目のカデンツは「いろいろありましたが，私たちも幸せをつかむことができました。」とそれまでの経緯を説明するような音楽である。

88 小節目からあらためて“Allegretto”のモチーフが現れるが，本人の作とされるのは 97 小節目までである。98 小節目からの 10 小節が書き足されたミュラーの作（？）で，いずれにしても短すぎる終結部がなんとも惜しまれる。

1—4.　幻想曲　ハ短調　K.475 について

ここまでに述べた 3 曲の幻想曲《K.394》《K.396》《K.397》は，バロックや前古典派の強い影響のもとに書かれており，どことなく習作的な要素が認められる。が，それらと比べるとこの《K.475》は完全にモーツァルトの手の内に入った傑作と言えよう。ちなみにオペラを作曲するとき，モーツアルトはいつも序曲を最後に書いたという。後に論じる《ソナタ　ハ短調 K.457》が 7 か月前（1784 年 10 月 14 日）に書かれているのである。これは大変重要なのではじめに述べておきたい。（この曲の作曲は 1785 年 5 月 20 日である。）出版に際しては，《幻想曲 K.475》と《ソナタ K.457》をセットで出しており，いずれも大学教授の娘で書籍出版商トラットナー氏の後妻であったテレーゼ（Maria Theresia von Trattner 1758-1793）に献呈している。モーツァルトは 1784 年 1 月から 9 月までトラットナー邸に住まうなど（フィガロハウスとも呼ばれ，コンサート・ホールに使えるような大きな部屋があった。）夫妻と親しい関係にあった上，テレーゼはモーツァルトの弟子でもあり，クラヴィーア演奏に優れていた。

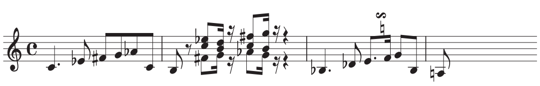
さらにこの二曲の自筆譜が 1990 年 7 月アメリカのフィラデルフィアでほぼ 1 世紀ぶりに発見され，同年 11 月 21 日，ロンドンのザザビーズのオークションで 88 万ポンド（当時の邦貨で 2 億 2250 万円）という破格の高値で落札された。この自筆譜から 1785 年初版譜や現代版楽譜（いわゆる原典版を含む）との違いも明らかになっている。

また《幻想曲 K.47 5 》と《ソナタ K.45 7 》が一つの統一体を形成する作品なのか，相互に独立した 2 つの別個の作品なのかという点につい

てもこれまでたびたび議論されてきたが，初版の献辞から，モーツァルトの意図が前者であることは明らかである。

ちなみに先に述べた《ニ短調の幻想曲 K.397》も初版譜では〈導入のための幻想曲〉と題されている。この《ハ短調の幻想曲 K.475》が《ソナタ K.457》のきわめて立派な導入曲として，主題の統一性や調性構造等に充分配慮されていることを考えても，幻想曲からソナタにアタッカで突入することは自明である。ただし，モーツァルト自身が 1789 年 5 月 12 日，ライプツィヒのゲヴァントハウスで行われた演奏会でこの幻想曲をソナタから切り離して単独で弾いたという事実もある。よって，そのような演奏も頭ごなしに否定すべきではない。

K.475



まず，上記楽譜の“Adagio”ではじまる冒頭のモチーフは，続く《ソナタ K.457》の 1 楽章，J.S.バッハの《音楽の捧げもの》と共通している。（調は違うが K.394 の幻想曲とも酷似している。）よくハ短調はベートーヴェンのものと言われる。《第 5 交響曲「運命」》や《ピアノソナタ第 8 番「悲愴」》などで嘆きをストレートに表現した手法はわかりやすく，新しく台頭してきた〈中産階級〉にも広く受け入れられたであろう。一方モーツァルトは，〈貴族社会〉の中で人気絶頂にありながら，この底知れぬ戦慄を音にしたのである。緊張感に満ちた奥深い音の闇に，ニヤリとほくそ笑む悪魔がたたずんでいる。よじ登った 6 度を減七で主音より低く墜落させる下降指向のテーマである。調性もハ短調なのは間違いないが，楽譜に調号は書き込まれていない。わざと書き込まなかったと考えられる。なぜならこの曲は半音階的進行によって調性の領域を逸脱した音楽であるからだ。続く 6 小節目からはそろそろと歩む十六分音符が，モチーフの様々な展開を乗せて 16 小節からのロ長調，ロ短調，ト長調をはさみ，21 小節からロ短調となる。26 小節からニ長調が木漏れ日のさすあたたかな世界を作るが，37 小節目で何者かによって思いがけず断ち切られ，恐怖が再燃する。

“Allegro”となる 36 小節目からはミとファ♮の半音で風雲急なドラマの幕開けを告げ，イ短調の世界に突き落とされる。38 小節目，47 小節目の右手は第 2 指と第 5 指の増 4 度が劇的な効果を生む。45 小節目からト短調のあと，56 小節目から一瞬へ長調になるも，62 小節のへ短調を皮切りに変ニ長調，変ホ短調，変ニ長調，ロ長調と調性はひとところにとどまらない。73 小節目から怒涛の三連符と左手にファ♯・ファ♮・ミ・ミ♭・レ・レ♭・ド・シ♮（ここまで半音階）・ラ・ソ・ファ♯というオクターブの下降音階を明確にして，いったいどうなっていくのかという期待感をあおる。78 小節目から右手によるカデンツのような音型が弾き手の自由な感興を乗せて，84 小節最後のミ♭のフェルマータまで熱量の高い音楽を演出する。ここにモーツァルトの〈絶対的 Allegro〉の存在を感じずにはいられない場面である。

85 小節目からは一転して慰めや安らぎをもたらす 4 分の 3 拍子の“Andantino”となる。甘美な変ロ長調で書かれているが，これもモーツァルト特有のものである。テーマは休符の緊張感と付点音符の揺らぎが，たわむれる弦楽合奏を思わせる。J.S.バッハのコラールのような響きをカトリック風に昇華させているともいえる。

96 小節目から彼の低音楽器好みが如実になる。弾き手はバランスのみならず多声部進行のタッチに苦労する場面である。

101 小節から右手のポルタート（スラーとスタッカートが一緒に書かれている。）が出現し，25 小節，26 小節あたりにあった，漂うようなタッチのそれとは別の表現が求められる。すなわち繊細なペダルとタッチの二重効果で天使の重唱が三度，六度の和音で変奏されるためである。113 小節から“Andantino”のモチーフが回帰するが，117 小節から始まる 2 小節一つのゼクエンツによって嘆きが重ねられ，増幅していく。

調性も変ロ長調からハ短調，ニ短調，ト短調と目まぐるしい。

124小節から再び調号のない“Più Allegro”が現れる。先行する右のアルペジオが左手の上行音階をバスに持つアルペジオを呼び出す。思いがけない驟雨に打たれて逃げ惑う人の群れのような3連符が，130小節から左手に現れる。十六分休符の緊張感に促されて疾走する音型の連続である。しかし，決然とした意志をもって138小節目で折り返す。

137小節，138小節，139小節のスラー線は，得意のジグザグ進行をなめらかに弾いてほしい意図がある。逆に140小節からの2音に掛かるスラーは，pで弱く弾くことを求めつつも，この音型の動きをより強調するかけ方になっている。140小節目から2小節一つのゼクエンツは音楽の水先案内を左手のオクターブが担って，その後承服しかねる怒りを時折再燃させせつつ，次第に言葉を失って159小節で完全に沈黙する。

160小節目から冒頭のモチーフが再現される（Primo Tempo）が，はじめと違ってどんどん話は悲劇的な方向へ進む。オペラの作曲家と思われがちなモーツァルトであるが，実は宗教曲を50余りも書いている。ピアノ協奏曲や交響曲よりも多いのである。故郷のザルツブルクがカトリックの大司教領であったことから求められることも多かっただろうと想像できるが，それだけではあるまい。なぜ，こんなことをわざわざ書くのかと言えば，この終結部がカトリックの宗教的雰囲気に満ちているからである。プロテスタント教会のカントルであったJ.S.バッハとも，教会と一定の距離をおいていたベートーヴェンとも違う。164小節から時折罵倒されながら重い十字架を背負い，ゴルゴダの丘を登っていくキリストの姿が大聖堂のフレスコ画のように透けて見える音楽なのである。166小節目左手に見られるソ・ラ♮・シ♮・ド・レ・シ・ド（ハ短調）という音型は十六分休符とともに神の沈黙を嘆いており，途中171小節目でド・レ・ミ♮・ファ・ソ・ミ・ファ（ヘ短調）と音を変えるが，都合10回も繰り返し述べる。それでも足りないと言わんばかりの執拗さである。最後，175小節目におかれた4オクターブに及ぶハ短調の壮大なスケールがこの悲劇のハイライトを凄絶に示し，四分休符がむごい結末に呆然とした様子を伝えながら曲を終える。

ちなみに美術評論家・音楽評論家の倉林靖（1960－）はこう述べている。「ノイマン（Johann Balthasar Neumann 1687-1753）らによる後期バロックないしロココ時代のドイツ・オーストリアのカトリック教会建築は，モーツァルトの音楽に強い親近性を持つ。」つまりこれらは，貴族社会を中心とした〈反宗教改革の精神〉を強く反映した芸術であるとも言えよう。

2．モーツァルト：ピアノソナタ全般について

次にピアノソナタを取り上げるが，モーツァルトの作と確実に認定されるピアノソナタは以下の18曲である。(版によりやや並びが違う。)

① 第1番　K.279　ハ長調　1775年
② 第2番　K.280　ヘ長調　1775年
③ 第3番　K.281　変ロ長調　1775年
④ 第4番　K.282　変ホ長調　1775年
⑤ 第5番　K.283　ト長調　1775年
⑥ 第6番　K.284　ニ長調
　「デュルニッツ」1775年
⑦ 第7番　K.309　ハ長調　1777年
⑧ 第8番（第9番）　K.311　ニ長調
⑨ 第9番（第8番）K.310　イ短調
　1778年
⑩ 第10番　K.330　ハ長調　1783年
⑪ 第11番　K.331　イ長調
　「トルコ行進曲付き」　1783年
⑫ 第12番　K.332　ヘ長調　1783年
⑬ 第13番　K.333　変ロ長調　1783年
⑭ 第14番　K.457　ハ短調　1784年
⑮ 第15番（18番）K.533 ヘ長調
　「アレグロとアンダンテ」1788年
⑯ 第16番（15番）K.545　ハ長調
　1788年
⑰ 第17番（16番）K.570　変ロ長調
　1789年
⑱ 第18番（17番）K.576　ニ長調

1789年

最初の6曲は19歳の時にミュンヘンで作曲され，⑥の副タイトルとなっているデュルニッツ男爵と関係が深い。いずれも短い楽想で装飾音符が豊かな〈ギャラントスタイル〉を踏襲し，洒脱で軽やかな調子が印象的である。⑦と⑧は母を伴ってマンハイム・パリ旅行を行ったころ，いずれもマンハイムで書かれている。⑨はその旅の途中，パリで突然母を失った悲しみを反映してイ短調が採用されたとする説，母の死とは関係を認めない説の両方がある。ウィーンかザルツブルクで書かれたらしい⑩（ウィーン説が有力。），⑪はトルコ軍に包囲されたウィーンが，ハプスブルグ帝国の力でそれを追い払った勝利から100周年となり，そのアニバーサリーを祝う世相を反映する形で終楽章にトルコ行進曲が据えられている。ちなみに1783年は妻のコンスタンツェ（Constanze Mozart　1762－1842）を伴ってザルツブルクへ里帰りした年でもある。（これが最後の里帰りとなった。）以降ウィーンで活躍するその絶頂期に⑭は《幻想曲 K.475》と対にして世に送り出された。構成的にいかに隙がないか等，後に詳しく述べる。⑮には対位法音楽の活用が著しい。⑯はソナチネ・アルバムにも入っている愛らしいもので，モーツァルト自ら作品目録に“Eine kleine Sonate für Anfänger”（初心者のための小ピアノ・ソナタ）と記したように曲調や構成もシンプルにわかりやすく書かれている。⑰はいっそう生計の苦しさを意識するようになった1789年の初めにウィーンで作曲された。ヴァイオリン・ソナタとしても知られるが，ヴァイオリンパートを誰がつけたかについては諸説あって判然としない。1789年の春にはベルリン宮廷を訪れ，プロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム2世（Friedrich WilhelmⅡ　1744-1797）やその王女フリーデリケ（Friedrike Charlotte Ulrike Katharina von Preußen 1767－1820）に献呈を予定されたピアノ四重奏曲のうち完成したのは3曲，ピアノソナタは⑱の1曲のみとなった。J.S.バッハ讃歌の対位法を駆使し，難しさは左手，右手の独立と各指の分離にある。モーツァルトの調への嗜好も変化しており，いっそう転調も激しく難解なつくりとなっている。

人生の背景と作品群をおおまかにまとめると，以下のようになる。

A:希望に燃える若き日に旅の途中で作曲されたソナタ。（①～⑨）

B:父から自立すべくザルツブルクからウィーンに拠点を移し，その流行を敏感に捉えたソナタ。（⑩～⑬）

C:ウィーンでの人気絶頂期に書かれたソナタ。（⑭）

D:予約演奏会に人が集まらなくなった時期に書かれたソナタ。（⑮⑯）

E:ベルリン宮廷で再起を図るも果たされなかった頃に書かれたソナタ。（⑰⑱）

なお，18曲のソナタすべてが三楽章形式である。その配置も少数の例外はあるが，基本第一楽章は速いソナタ形式，緩やかな第二楽章，ソナタ・ロンド形式で書かれた速い第三楽章というつくりである。ハイドン（Franz Joseph Haydn 1732-1809）が確立した〈ソナタ形式〉を守りながら堅苦しくなく，個性豊かな楽曲が活き活きと綾を成し，多彩な音の宇宙を形成している。いつの時代に生きようと彼の音楽は，絶対王政によって放たれた王侯貴族の華麗な世界へ，聴く者，演奏する者すべてをいざなう。この典雅さ，特別な音楽観は，ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832）が言うように〈奇蹟〉なのだろうか。

２－１．ソナタ 第14番 ハ短調 K.457 について

1784年に書いた《ピアノ協奏曲（K.449 K.450 K.451　K.453　K .456　K.459）》によってウィーンにおけるモーツァルト人気は不動のものとなっていた。アンサンブル曲の豊富さに比べるとピアノソナタはこれ1曲だけであるが，《幻想曲ハ短調 K .475》と抱き合わせる形で出版された。繰り返しとなるがこのソナタも幻想曲と同じくテレーゼ・フォン・トラットナー（Maria

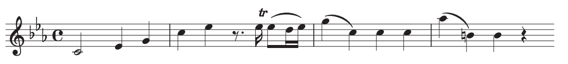
Theresia von Trattner 1758-1793）に献呈されている。彼女がモーツァルトの弟子であったことは先に述べたが，それ以上の親密さも疑われている。年齢の離れた夫の後妻であったことや，モーツァルトと年の差2歳にして同じ年齢で亡くなっていること，妻コンスタンツェが夫の死後「彼は自分が愛している女性以外にはことさらピアノを教えようとしなかった。」と発言したことなどから，そのような噂が囁かれた。

なお，このソナタは2．に分類した通り，ソナタ全体の⑭に位置し，人生の背景はC:となる。

2－1－1．第一楽章　“Allegro”（自筆譜と献呈写本）/“Molto Allegro”（初版）・ハ短調

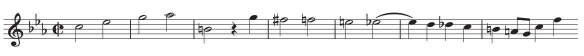
この楽章は1－4．で述べた通り《幻想曲ハ短調 K.475》に続いて提示部がアタッカで演奏される。絶望に頭を抱えた幻想曲を受けて始まるにもかかわらず，意気消沈するどころか檄を飛ばすような激しい勢いをもってスタートする。モチーフ（ド・ミ♭・ソ・ド・ミ♭）は，四拍子の拍節感が重要で，苦難を乗り越えて生き抜くことへの強い執着，真理を追究する情熱がほとばしって衝撃的である。このようにモーツァルトのハ短調は，《幻想曲》，《ピアノソナタ》，《ピアノ協奏曲（K.491）》，《ミサ》においてすべて基盤を同じくし，モチーフが J.S.バッハの《音楽の捧げもの》に由来するのも偶然ではない。

K.457



音楽の捧げもの

J.S.バッハ



モチーフに続く 2 小節目のトリルは，〈ギャラントスタイル〉のそれと違って，心の咆哮を静かに吐露するように弾かれるべきであろう。3小節目のソ・ド　と9小節目のラ♭・シにかけられたスラーにも音楽的堅牢さが感じられる。9 小節からは左手のオクターブが破壊的な勢いでやってくる。それを右手の半音階が冷静に受け止める。19 小節目で再び初めのモチーフを奏するが，このハ短調の勢いを少し和らげるために関係長調の変ホ長調ではじまる第2主題（36小節）の前に短い旋律的な楽節をおいている。そうでもしなければこの勢いを止められなかったのであろう。36 小節目からはやさしい対話がきかれるが，それは 44 小節と 45 小節で不意に中断させられ，そこからさまざまな音型，音量記号の応酬がみられる。59 小節からはストレッタとなり，激情の嵐は止められないが，65 小節からの三連符がそれを吸収しつつ軽くいなす役割を果たしている。

75 小節目からの展開部も最初のモチーフに強く支配されている。一方，提示部の 23 小節目から変ホ長調のメロディーが，79 小節目ではヘ短調で登場する。83 小節からの三連符は二拍一つのまとまりを守りながらヘ短調，ト短調，ハ短調と推移し，徐々に話すのを止めていってしまう。99 小節目のフェルマータは休符につけられており，話せなくなる内容の果てにある長い沈黙におののくのである。

100 小節からは再現部である。121 小節目から変ニ長調，ト長調，のフレーズをさしはさみ，その後 131 小節目からソナタのルールに従って，副主題を原調のハ短調に戻す。この時はじめて提示部では変ホ長調だった副主題が，本来の性格を完全に発揮できる力と場所を，原調によって獲得するのである。

168 小節からのコーダにおいてもずっと最初のモチーフの支配は続く。三連符がリズムの主導権をもって興奮の沸騰をなだめる（提示部もそうであった。）が，最後までハ短調の魔力に支配されていることは疑い得ない。つまり楽章全体が完全に冒頭モチーフの魔力に埋め尽くされているのである。こういった構造は，ベートーヴェンにもハイドンにもシューベルト(Franz Peter Schubert 1797-1828)にも見られないものだ。だが，モーツァルトがほかの作曲家たちと

違うのはそのことだけではない。このハ短調主題に埋め尽くされた楽章の中で起こる変化の豊かさだ。どの材料も〈よく似たもの〉を使っていながら，次々と起こる交代の迅速さ，矢継ぎ早に相次いで起こる膨大なうつろいには，目を見張るものがある。しかもモーツァルトの〈よく似たものの連続〉には，常に〈不均衡性〉が内在している。その釣り合わない不安定さを回復するために均衡を求める作用が起こり，それによりまた新しい構成が生まれ，その連続がさらに構成を拡大しているともいえるだろう。

２－１－２．第二楽章　“Adagio”・変ホ長調

モーツァルトと年齢が２歳しか違わないフランスの政治家で天才外交官と謳われたタレーラン（Charles-Maurice de Talleyrand-périgord 1754－1838）は，「1789年（フランス革命）より前の生活を知らないものは，生きているとはどんなことか知らないものだ。」と語った。この天上の奏楽のような 2 楽章を弾くとき，「モーツァルトの音楽が 18 世紀文化のすべての美しさを代表している。」と述べた彼のことを思い出さずにはいられない。革命さなかにあって殺されもせず，ナポレオン（Napoléon Bonaparte 1769-1821）を恐れさせ，フーシェ（Joseph Fouché　1759-1820）を手玉に取った彼の言葉から，よくよく考えればこの２楽章の立ち位置は，１楽章と３楽章双方の引き立て役を自ら買って出ていながら，タレーランのように，いつの間にかこのソナタ全体の肝を握っている…ということに気づかされてハッとするのである。

曲はロンド形式でできており，オーケストラなしのピアノ協奏曲の緩徐楽章ともいうべき大規模なものである。“sotto voce”との指示があるため pp でさえ, 楽節の弾き収めに注意したい。また，この楽章のデュナーミクがオペラのデュエットに通じることを常に意識するべきであろう。

冒頭主題，左手のアルペジオは元の和声を十分聞き取りながら，右手のメロディーとより豊かなハーモニーを作り，穏やかに弾き始める。3小節目まで「昔々こんなことがあったのだよ。お前は知っているかい？」とおじいさんが孫に語り掛けるかのような調子である。4 小節目から主題の変奏がはじまり自分の手柄話などを披露する。すると８小節目から属調の変ロ長調が顔を出す。エピソードの広がりは拡大する一方である。ここで装飾記号の〈ターン〉が多数みられる。特に 12 小節から 13 小節にかけては「それも，あれも，これも…」とただでさえ盛られた話がとめどなく広がる様子を表している。16 小節目で「…と，いうことだったのだが…」といったん話が引き取られて，次の小節を新しく迎える。

17 小節目からは再びテーマの変奏が現れる。しかし語り口として変奏しているとは気づかないほど控えめである。ただ，21 小節目の f・p・f・p・f・p の部分は注意深くモーツァルトの歌唱性を配慮したタッチが求められる。24 小節目から波を渡っていくようなエピソードが変イ長調で，同じエピソードが 32 小節目から変ト長調で繰り返されるが，その後変イ短調，変ロ短調，ハ短調，ト短調，ハ短調，変ロ長調，変ホ長調と多彩に動く。バスの進行が重要な部分でもある。

41 小節目でテーマが三現される。三二分音符，六四分音符を多用する一層華やかな変奏が目を引く。細かく動く音を機械的に弾かない工夫が求められる。52 小節目は，当時の鍵盤楽器ピアノフォルテ最大限範囲の音域を駆使していて，フェルマータでは音価の長さを自由に扱う。54 小節からの三十二分音符は左手も右手もやわらかな微笑みをたたえながら 55 小節目にある楽語“mancando”に沿って次第に消え入るように弾き進め，最後はふっと芝居の舞台が暗転したように曲が終わる。

なお，人たらしとも呼ばれたタレーランのことを再び思い出すならば，この２楽章のダイナミクス記号がほとんど各小節に書き込まれていることは見逃せない。fp，fp，cresc. p, cresc. p,cresc. f, p といった具合である。とくに最後の 4 小節は cresc. p が５回左右に繰り返され，やっと p から f が出たと思うと mancando ,p , pp , f , p , pp と終わっている。微に入り細を穿つと

はこのことで，ほかのモーツァルトのソナタにもあまり見られない多様な変化である。これは天上の楽想の中に，作曲者自身の孤高の精神，ウィーンで得たトップスターとして押しも押されもしない自信を，わかりやすくあらわした痕跡なのではと考える。さらに変奏で示した即興性は，幻想曲と強く響きあう手法である。よってこの２楽章は，幻想曲とソナタ１，３楽章，計４曲全体を有機的に結びつける要として存在し，そのバランス感覚，アイデアの豊富さにタレーランも舌を巻くのではないだろうか。

２－１－３．第三楽章　“Molto Allegro”(自筆譜)/“Allegro assai”（初版）/“Agitato”（献呈写本）・ハ短調

やや変則的なロンド形式である。終楽章に至っていきなり不安定なシンコペーションで曲が始まる。数珠つなぎの四分音符がテーマだが，音楽の鍵は左手の和音進行が握っていて，ここにも J.S.バッハの影が見え隠れする。テーマは近親調への屈折がかなり頻繁で不安定である。拍子は１小節ひとまとめに（3 分割しない)，最小フレーズは２小節ひとまとめにうたってアウフタクトへ連絡する。16 小節３拍目から管楽器の重奏が現れてファンファーレを繰り返す。緊迫した天使のラッパのようにも感じられる。全休符のフェルマータのあと，秘密結社の呪文のようなフレーズが（26 小節－30 小節 1 拍目）追いかける。よってフェルマータはその前後の音楽と常に密接な連携を取っていて，この音楽の流れを妨げるものではない。45 小節の属七の和音は，突発的急激な変化を告げ，排他的な世界から音楽を現実に引き戻す役割を担う。46 小節から変ホ長調の第二主題は，いささか落ち着かない弦楽合奏を思わせる。66 小節，67 小節の楔形のスタッカーティッシモを経て，ピアノフォルテ特有のタッチへと導いていくが，実に細やかかつ大胆にダイナミクスを変化させており，1 楽章にもまして急転直下型の音楽となっている。74 小節から 77 小節にあるストレッタは，1 楽章の 59 小節から 61 小節の進行を 3 拍子にまとめたもので，見事に呼応している。62 小節から 72 小節は広大な音域を駆け抜け，跳躍や効果的なオクターブの活用，転調，と洗練された作曲技巧を集めている。

103 小節でハ短調のテーマが戻ってくるが，143 小節，144 小節の減七和音が 45 小節の属七和音と呼応する。前者がスマートに話題を変えたのと比べれば，こちらはかなり無理をして渋々続きを語る印象を受ける。146 小節からのへ短調の足取りも重く，なんともやるせない。6 回目のファンファーレが 154 小節，155 小節にト短調で鳴り響いた後，167 小節からはハ短調へと変わって，ここで再現するのは第一主題ではなく 46 小節では変ホ長調だった第二主題である。(第一楽章と響きあう書き方である。) 187 小節から 191 小節にかけては八分音符が広範囲の音域を展開するが，この部分をベートーヴェン以上と高く評価する学者もいる。197 小節から 200 小節のストレッタは，74 小節から 77 小節同様，1 楽章のそれと（59 小節―61 小節）響きあっている。

221 小節で三度（みたび）テーマが再現される。228 小節の 3 拍目からは“a piacere”にはじまり fp のついたフェルマータが 4 回あって，244 小節から“in tempo”，さらに 248 小節の 1 拍目に向けて終止する。フェルマータに縛られつつ 4 回繰り返すこの音型は，いったいどこへ向かうのか煮え切らない表現と受け止められがちだが，ここはピアニストのイマジネーションが問われる。「まさか黙示録の四騎士なのだろうか？」そうだとしたら不吉な予告である。続く 248 小節 3 拍目からのフレーズは 16 小節目 3 拍目のそれと全く同じである。ここも響きあっている。ファンファーレはさらに続いて，この曲の中で都合 7 回目のラッパ(ファンファーレ)が 255・256 小節で吹き鳴らされてしまう。黙示録によれば七人の天使がラッパを吹くと，この世の終末が訪れるという。しかし，ここで無敵のモーツァルトは，そのあとに 8 回目と 9 回目（4 回目・5 回目と響きあっている。）を用意していた。これにより恐怖の呪縛は解かれ，一層真理への希求が強まるのである。275 小節からへ短調で，146 小節からのそれと同じフレー

ズである。ここもまた響きあっている。

287 小節からはコーダとなる。バロック時代から奏者が技術を誇示する意図で行われてきた両手の交差技法が使われる。超絶技巧ではないが，ここへきてのこの弾き方は，聴衆の耳目を集めたことであろう。彼は終楽章にベートーヴェンのような，戦いの末の勝利は用意していない。メロディーが「それではまたいつか…。」「必ずまた会おう。」と瞳に涙を浮かべながら別れを告げるのみである。女性的だと批判する向きもある。しかし，美学者・哲学者でもあるオカール（Jean-Victor Hocquard 1910-1995）はこういう。「モーツァルトは不安や苦悶を脱して，平和と晴れやかさに至ることを目指している。」そしてバルト（Kahl Barth 1886-1968）の言葉を引きながら,「彼の音楽がかくも人の心を解き放つ力を持つのは，彼の音楽が，単なる〈美〉ではなく,〈真理〉をその本質としているからである。真理だけが人を自由にするのだ。」と説く。これは，嘆きや怒りを超えた労りや慰めの情緒を，作曲家がこのコーダに託していることを示唆している。よって全４曲を重ねた達成感とは別に，〈美と真理の調和〉が最後の休符に至るまで，静かに特別な存在感を放つのである。これもまたモーツァルトならではの語法といえよう。

３．むすび

モーツァルトと言えば「天真爛漫」「永遠の子供」といったイメージが付きまとう。長調の作品が多いということもあり，シリアスさと無縁のように思われがちである。だが，例えばベートーヴェンはどうだろう。有名な曲に短調が多い故か「怖い」「難しい」「上から目線」といったイメージを持たれていないだろうか。32 曲ある彼のピアノソナタを見渡すと，実際は長調が多くユーモラスな曲調も少なくない。実態と世間のイメージとはそれほどにかけ離れたものなのだ。

思い込みを払拭し，音楽の誠の姿を理解するには，作曲家がなぜこのような創作活動に勤しんだのかその神髄を知る必要がある。このレポートでは，ハ短調の《幻想曲 K.475》と《ソナタ K.457》を軸に取り上げ，モーツァルトの人となりや時代背景,創作活動の一端を解析した。つまりそれは，筆者がピアニストとして日々実感している〈金の羽を纏った音符〉の実像を，楽譜と知識を結び付けつつ言葉に翻訳する作業でもあった。結果，恐れをバネに真理を求めて勇躍する彼の音楽は，楽譜に水も漏らさぬしたたかなからくりを張り巡らせてこそのものであり，その緻密さ，ミクロの構造にあらためて深い畏敬の念を抱くこととなった。

最後にモーツァルトが後世に残した音楽的遺産は，まず何をおいても〈転調の妙〉である。人間性や思想面で相いれなかったベートーヴェンも，こればかりは脱帽だったに違いない。そのほか貴族社会でしか育まれなかっただろうオペラから起こる国民運動，発展途上のピアノフォルテを楽器の王様に押し上げた経緯，文学との結びつきなども後世の宿題とした。

最後に，この分類番号〈K.〉の主であるケッヘル（Ludwig Alois Ferdinand Ritter von Köchel 1800-1877）の存在を忘れてはならない。モーツァルトの精神は，彼が懸け橋となってロマン派へと正しく受け継がれたのである。そして幻想曲の系譜は，時代の波にもまれながらソナタと別に独自の進化を遂げ，19 世紀社会に適応し，大輪の花を咲かせることになるのである。

文献

（書籍）

・メイナード・ソロモン（1999）『モーツァルト』石井宏訳，新書館
・中堂高志（2012）『モーツァルト、遊びの空間』新泉館
・吉田秀和（2005）『モーツァルトを求めて』白水ｕブックス
・山崎　孝(1997)『モーツァルト　ピアノソナタ』ムジカノーヴァ　音楽之友社
・スタンダール(1966)『モーツァルト』高橋英郎・冨永明夫訳，東京創元社
・小宮正安（2011）『モーツァルトを「造った」男

－ケッヘルと同時代のウィーン』
講談社現代新書
・山縣茂太郎（1989)『モーツァルト　ピアノ・ソナタ　楽曲構成と演奏解釈（上中下巻)』音楽之友社
・倉林　靖（2019)『絵画と音楽（上）（下）バロック、古典派からロマン派まで』芸術現代社
・ジャン＝ヴィクトル・オカール（2010)『比類なきモーツァルト』武藤剛史訳，白水ｕブックス

（楽譜）
・ Mozart,Wolfgang Amadeus. Klavierstücke (Urtext) G.Henle Verlag
・ Mozart,Wolfgang Amadeus. Klaviersonaten Band Ⅰ（Urtext）G.Hele Verlag
・ Mozart,Wolfgang Amadeus. Klaviersonaten BandⅡ（Urtext）G.Hele Verlag
・ モーツァルト（1995)『幻想曲とソナタ　ハ短調』（原典版）渡邊順生校訂
・ モーツァルト（2013)『ピアノ・ソナタ集Ⅴ 幻想曲とソナタ KV475/457』今井　顕編集