

原著(Article)

モーツァルト作曲《四手のためのソナタ kv.381》 の演奏解釈

Performance interpretation of « Mozart sonata for 4-hands
kv.381 »

小杉 裕子*

KOSUGI, Hiroko*

青木 園恵**

AOKI, Sonoe**

要 旨

音楽を読むとは、作曲家の伝えたいメッセージを読み取ることを指す場合と、楽譜に書かれている情報から音自体の運動性と音楽の構造を読む場合がある。モーツァルトの音楽は後者の立場が取られる。演奏者が、聴衆の心に響く演奏を求めて試行錯誤し、作曲家の生きた時代や楽曲の成立背景に思いを巡らすことは、作曲家の作業の追体験だともいえる。モーツァルト作曲《四手のためのソナタ kv.381》の成立背景と楽曲分析から演奏の構成と曲想を解釈し、演奏方法について考察した。

キーワード：モーツァルト作曲《四手のためのソナタ kv.381》、演奏解釈

Key words：Mozart sonata for 4-hands kv.381, Performance interpretation

1. はじめに

本稿では、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト（以下モーツァルト）作曲《四手のためのソナタ kv.381》の演奏解釈について考えていきたい。筆者らは演奏会全体のプログラム構成を考える中で、この曲を選択するに至った¹⁾。選曲の理由の一つは、二者によるユニゾンや、交互にメロディーとハーモニーを奏でるという、シンプルなスタイルのなかに、二人で演奏することの魅力が詰まっていることである。二つ目にその曲想の魅力である。聴く者を一瞬にして惹きつける華やかな冒頭部分に導かれ、快活で明るい曲想を持っている。曲全体をとおして、気難しいところや押しつけがましいところがなく、親しみやすい。どうしてそう感じるのだろうか。またそのような印象をどのように音で表現したらよいのだろうか。まず、本稿での演奏解釈の意義を述べた後、楽曲の成立背景と楽曲分析をもとに、ソナタ kv.381の演奏解釈について考察する。

* 梶山女学園大学教育学部

** 梶山女学園大学非常勤講師

2. 作品と演奏解釈

音楽の解釈は演奏者にとって最大の課題である。ピアニストの井上は、良い演奏の条件に、作品がよく読めていること、作品全体を大きく捉え、それをどう弾くかについて自分なりの構想を持っていること等を挙げている。また個人的な良い演奏の条件として、たくさんの語りかけがある、聴いている人を引き込む力がある等を挙げる²⁾。つまり良い演奏は、分析と感性の両面から紡ぎ出されるといえる。

ピアニストで指揮者としても活躍するバレンボイムは、音楽に客観性はないと言う。また、音楽は演奏の度に新たに体験されるものであることが非常に大切であり、書かれたものと全く同様に、その奥にある精神が大切なのだ、と述べる³⁾。やはり演奏者自身の感じ方考え方に委ねられているものは大きいといえる。良い演奏は書かれた楽譜の忠実な再現性や普遍性を持ち、さらに演奏者自身の感性がにじみ出ているということになるだろう。

では、作曲家はどのように作品を生み出し、また自作がどのように演奏されることを期待しているのだろうか。久石は自身の作曲について、ある種伝えたいことがありその認識を持って作曲する方法と、純粹に時間軸上に建築物を造るような作曲のしかたがあると言う。フォーマットのできた音楽であればあるほど、音自体の持つ運動性が重要になる。モーツァルトの作品は、非常にシステマティックな中で動いている音で、情緒的な共感といったものを求めるところでできていない。時間軸上で客観的に構築された傑作だからこそ、時代を超えて普遍的ないい音楽になりえたのではないかと、と述べている⁴⁾。

前述した井上の言う「読む」や「構想」といった作業は、モーツァルトの音楽に対しては、演奏者は作曲家のメッセージを読むためになされるのではない。楽譜に書かれている情報から音自体の運動性と音楽の構造を読み、予測される音楽を想像し、創造する。これでいいのか、もっと良い弾き方はないかと、自分の直観や時に感情も頼りにしながら、聴衆の心により良く響く演奏について構想を練る。このように、演奏者が試行錯誤を繰り返し、自分なりの弾き方を固めていく作業や、作曲家の生きた時代や楽曲の成立過程に思いを巡らすことは、作曲家の作業を追体験することと同じなのかもしれない。楽譜に対する深い洞察と作曲家への敬意、そして音楽の変化を豊かに受け止める感性によって、演奏解釈が生まれるのだと考える。

3. モーツァルト作曲《四手のためのソナタ kv.381》の演奏解釈

3-1. 楽曲の成立背景と曲想

第1節では、楽曲の成立に至る背景から、楽曲構成や曲想について考察する。

モーツァルト（1756-1791）は、表1に示したように、一台四手のためのソナタを5曲書いている。「ロンドンでヴォルフガングは四手のための最初の曲を作りました。

表1 モーツァルトによる一台四手のためのソナター一覧

作品番号	曲名	作曲年
kv.19d	ソナタ ハ長調	1765 ロンドン
kv.381	ソナタ ニ長調	1772 ザルツブルク
kv.358	ソナタ 変ロ長調	1773/74
kv.497	ソナタ ヘ長調	1786
kv.521	ソナタ ハ長調	1787

それまでまだどこでも、四手のソナタは書かれたことはありません」と父レオポルド・モーツァルトが手紙に綴ったとされる⁵⁾。連弾様式の発明者であるという史実は疑問視されているが、作曲者としてまた演奏者として連弾を広く普及させ、定着に導いたのはモーツァルトの功績と評価されている⁶⁾。

ソナタ kv.381の作曲は1772年の終わりごろとされる。1769～71年にかけての3回にわたるイタリアへの演奏旅行からザルツブルクに帰郷してまもなくのことである。この演奏旅行の主な目的は二つあり、その一つは注文されたオペラの作曲・上演であった。その成功によりモーツァルトは勲章や称号を得た。二つ目の目的は、音楽の本場イタリアで経験と学習を積み、彼の音楽を発展させることである。たとえば、オペラの実り豊かな坩堝であったナポリでは、旋律に溢れ民衆的な傾向を持つ音楽の趣向や様式を吸収し、ボローニャでは対位法の学習を深めた。

イタリアの民謡や民族音楽は、情熱的で詠嘆的であっても、表現が集約的で淡白であり粘ったところがない。ベルカントの発達した土地柄であるだけに、旋律は朗々として歌いやすく、親しみやすい⁷⁾と評されている。帰郷後の作品であるソナタ kv.381の晴れやかさ、軽やかさには、イタリアの音楽と共通する趣がある。

また、ソナタ kv.381は、管弦楽や弦楽四重奏の響きを鍵盤楽器で再現する手法がみられる。これは、交響曲やオペラの発表がイタリアで成功した後に、鍵盤楽器の四手連弾という様式に取り組んでいることと無関係ではないだろう。モーツァルトは、1771～72年に5曲のディベルティメントを作曲している。ディベルティメントは「気晴らし」からきた言葉で、嬉遊曲と訳される。比較的小さな編成での管弦楽組曲で、文字通り気楽に楽しむタイプの音楽である⁸⁾⁹⁾。ソナタ kv.381は、伸びやかな旋律や低音の八分音符の刻み等、この時期のディベルティメントと共通する要素を持っている。優雅でありながら親しみやすい味わいは、鍵盤楽器によるディベルティメントのようでもある。

また、ソナタ kv.381は曲想だけでなく、楽曲の構成も明快である。例えば二者の役割分担はシンプルで、四手によるユニゾン以外の部分では、一人がメロディーを、もう一人がハーモニーを担当することが多い。さらに、一つのフレーズを、役割を交代してすぐに繰り返すなど、聴く者にとってもわかりやすく覚えやすい手法で書かれている。このような手法が取られた理由は、モーツァルトが姉ナンネルと並んで演奏する絵画の存在が示すように、サロンに集まるパトロン貴族が見ても楽しめること、

話題性のあることが求められていたからだと言われている。四手ソナタの初作である kv.19d は、音楽の全体像をうまく四手に割り振った試作的な印象がある。しかし二作目となるソナタ kv.381 は、パトロンに迎合するだけの作品だとは思えない。鍵盤楽器を二人で弾くことで得られる広音域にわたる響き、交響的な響き、室内楽的な響き、協奏的な響きなどの音楽的效果が、明朗な流れの中で充分にアピールされている。

3-2. 楽曲分析

《四手のためのソナタ kv.381》を楽章ごとに分析、考察していく。

第一楽章 **Allegro** ソナタ形式 ニ長調 4 分の 4 拍子

提示部	主要楽節（第 1 主題）	第 1 小節～第 13 小節
	副次楽節（第 2 主題）	第 14 小節～第 26 小節
	終結楽節	第 27 小節～第 30 小節
展開部		第 31 小節～第 51 小節
再現部	主要楽節	第 52 小節～第 68 小節
	副次楽節	第 69 小節～第 89 小節
	終結楽節	第 90 小節～第 95 小節

楽譜 1 は、提示部の演奏解釈を示している。**Allegro** はモーツァルトが最も頻繁に使った速度表示で、「生き生きと」「元気に」「すばやく」「鮮明に」といったニュアンスをすべて含む。自筆譜に記載は無いが、モーツァルトは、他の指示がない限りその楽章をフォルテで始めるということを前提としていた¹⁰⁾ため、この楽章をフォルテで始めるのが良いと考えられる。

主要楽節は華やかな広音域にわたる和音で始まる。音階での上昇、アルペジオでの下降を四手のユニゾン二度繰り返す、**Primo** と **Seconde** の掛け合いを経て副次楽節へと入る。

副次楽節は属調であるイ長調で始まる。第 6 小節のメロディーと同じリズムで歌われる。**Primo** はメロディー、**Seconde** はハーモニーを担当するのだが、第 14～15 小節、第 16～17 小節は、**Seconde** が全く同じことを反復するのに対し、**Primo** はリズムがより細くなっている。それが、第 18 小節以降に向けての音楽的興奮を高める役目を果たしている。

第 18～19 小節は、このソナタの四年後に作曲された歌劇『フィガロの結婚』のお小姓ケルビーノが歌うアリア「恋とはどんなものかしら」に類似したフレーズがある。メロディーとバスのリズムは四分音符の連続で大変シンプルだが、十六分音符で動く伴奏形によって、原曲よりも力強い推進力を感じる。

第 21～23 小節で **Primo** と **Seconde** とともに四分音符が並ぶが、続く第 24 小節でそれと対比するような鋭い付点のリズムがⅡの和音を強調し、第 25 小節の属調の属和音へと導く。第 29 小節の四手ユニゾンによるアルペジオによって提示部は力強く結ば

SONATE

KV 381

第1楽章 ユニゾンによる
シンフォニックな響きが印象的

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Allegro
主要楽節 (二長調)

特に指示がない限りはで始める
メロディーのユニゾン奏が多いのが特徴

木管楽器と弦楽器との掛け合いを模して
いるかのよう

4声によるユニゾンで終結させることが多いのが特徴

副次楽節 (イ長調)

第6小節のメロディーと同じリズム
リズムがより細かなり音楽的興奮が高まる

アリア・デ・カントとはどんなものかしらに類似したフレーズ

16分音符で動く伴奏が、原曲より力強い推進力を生む

鋭い付点のリズムがⅡの和音を強調
面々が4分音符となりいつたん落し書きを思わせる

楽譜 1

れる。

第31小節から展開部となる。主調（二長調）の平行調であるロ短調で、提示部同様四手ユニゾンで始まる。第31～34小節は、*f*（＝フォルテ、以下省略）での力強い問いに対して *p*（＝ピアノ、以下省略）でのやや不安げな答え、続く第35～38小節ではイ長調で繰り返され、属調（イ長調）にいったんおさまる。そして第39小節からは突如、属調の同主調（イ短調）に転調する。ここから *Seconde* が主要楽節の骨格を成している音型を繰り返す中で、目まぐるしく調性が移行する。しかしそれは、イ短調→ホ短調→ニ長調の近親調の間で行われ、集約された内容となっている。そして主要楽節の終わりを思い起こさせるリズムと、主和音（二長調）へとつながる第50～51小節の半音階によって、再現部へと戻っていく。

第52小節からの再現部では、第61～65小節について触れておきたい。第10～12小節では、*Primo* と *Seconde* 両者が付点のリズムを3小節かけて繰り返したが、この再現部では *Seconde* が5小節にわたって付点のリズムを繰り返す。またそれが2小節＋2小節＋1小節という変則的な譜割りによって、独特な緊張感と曲を盛り上げる効果を生んでいる。

第69小節からの副次楽節は、典型的なソナタ形式にのっとり主調で再現される。第73小節の *Primo* によるメロディーは、第18小節の反行形である。第76小節で主和音に落ち着き、続く第77小節から副次楽節は平行短調で陰影を持って歌われるが、突如短調を切り上げて第81小節で主調に戻る。第90小節から、第27～28小節と同じ形を二度繰り返し、華やかに第一楽章が終結する。

第二楽章 *Andante* ソナタ形式 ト長調 4分の3拍子

提示部	主要楽節（第1主題）	第1小節～第20小節
	副次楽節（第2主題）	第21小節～第33小節
展開部		第34小節～第41小節
再現部	主要楽節	第42小節～第65小節
	副次楽節	第66小節～第78小節

楽譜2に、①提示部冒頭、②提示部副次楽節、③再現部主要楽節についての演奏解釈を示した。*Andante* は、19世紀に入ってから遅めに演奏すると解釈される事が多くなったが、モーツァルトの時代においては「前へ進むこと」という単語本来の意味通り、穏やかながら流暢なテンポで演奏する事が望ましい。カンティレーナ様式¹¹⁾で作られたであろう第二楽章は、弦楽四重奏のようでもある。

第1～8小節では、主要楽節が *Primo* の単旋律で、第9小節からは高音の二声部によるユニゾンで、たっぷりとより抒情的に歌われる。低音部はそれを支えるように十六分音符でうねるように奏され、音楽が静かな中にも動き出す感じがあらわれてくる。

第21小節から主調（ト長調）の属調（ニ長調）で副次楽節が始まる。*Primo* と

第2楽章 カンテレーナ様式で作られたであろう第2楽章は、弦楽四重奏のようでもある。

①提示部冒頭

ヴァイオリンロを思わせる静かで優美な旋律

Andante

②提示部冒頭楽節

風調(二長調)、二者によるユニゾン、青色の違いが生かされている。
指示されたスラー、楔形のスタカートの細かい指示により、リズム自体の変化はないものの、少し活発な印象がある。

③楽節前半主要楽節

提示部主要楽節の動機のリズムが用いられ、2小節単位で転調を繰り返す。

この楽章で唯一の二者の掛け合いにより、ドラマチックな様相を呈せる。

高音(ヴァイオリン)の2声部によるユニゾンで、よりたつぷりとより抒情的に。

16分音符のうねりから、静かな中にも動き出す感じがあらわれてくる。

Seconde によるユニゾンで歌われる旋律には、スラーと楔形のスタカートが細かく指示されている。モーツァルトの時代においては、ノンレガート奏法が原則となるため、指示されたレガートは特別な表現といえる。また楔形のスタカートは、現在私たちが使うアクセントと同じような機能を求めている。ここでは、指示されたこれらの記号を大切に表現し、リズム自体にはそれほど動きは無いものの、少し活発な印象にしたい。この旋律は第27小節から Seconde の低い2声部で力強く歌われ、この楽節の高潮から終結へと向かっていく。

第34小節からの展開部は Primo と Seconde のソロが4小節ずつ交互に奏される。第42小節から提示部と全く同じに再現されるが、第58小節から主要楽節の動機のリズムが Primo の高音部（右手）と Seconde の低音部（左手）で受け渡しをするかのようであられ、そしてそれはイ短調、ト長調、ハ長調、そして主調の属和音から主調であるト長調へと転調をごく短いフレーズで繰り返す。この楽章で唯一の二者の掛け合いが、ドラマティックな様相を見せ、副次楽節へと誘う。副次楽節はソナタ形式に則り主調（ト長調）である。そのことによってニ長調で歌われた提示部より4度上で高らかに歌われることとなり、終結にふさわしい高潮を迎える。

第三楽章 Allegro molto ソナタ形式 ニ長調 4分の2拍子

提示部	主要楽節（第1主題）	第1小節～第24小節
	副次楽節（第2主題）	第25小節～第59小節
	小終結節	第59小節～第70小節
展開部		第71小節～第97小節
再現部	主要楽節	第98小節～第122小節
	副次楽節	第123小節～第155小節
	終結部	第156小節～第167小節

楽譜3は提示部の演奏解釈を示している。Allegro molto というテンポ表示だが、モーツァルトは速すぎるテンポを「良い趣味を脅かす無作法な攻撃である」といったという¹²⁾。繊細な装飾と興奮に満ちたパッセージワークを同じテンポで演奏できるテンポで始めるべきであろう。この楽章の特徴は、三連符に支えられていること、*p* と *f* が規則正しく交互に現れること、Primo と Seconde によるメロディー受け渡しの多用である。

第一楽章と同様に四手による華々しい主和音で始まる。第1～2小節の Primo と Seconde による合奏的な力強い和音に対し、第3～4小節は Seconde がソロで流れるように応答する。第1小節～第8小節にわたって二度繰り返されるこのやり取りだが、二度目は Seconde が高音部（右手）と低音部（左手）の役割が入れ替わることにより、3度上で奏されることになり高揚感が増す。第9小節～第16小節では、八分音符で明るく軽快な Primo に対して Seconde はシンコペーションを多用し、音楽を推進させていく。第17小節から、第9小節～第12小節を *p* で小気味よく繰り返した後、

第3楽章 3連符に変えられている。PrimoとSeconde間の応答が多くみられる。

Allegro molto

合奏的な力強い和音と
Secondeノロの流れるような応答。

Secondeノロが3度上昇し高揚感を増す。

シンコペーションの多用が音楽を推進させていく。

第9～12小節と対比を生かし、*p*で小気味よく反復。

A (主要楽節終結部)

副次楽節はイ長調 *f* と *p* が8小節単位で交互に現れる。

第51小節からのPrimoによる下行ハッセージと応答。

呼びかけるように。

Primoの呼びかけに答えるように。

Aと同じリズムでまとめられる。

楽譜3

力強い四手のユニゾンによって副次楽節へと入っていく。

副次楽節は、主調（ニ長調）の属調（イ長調）で始まる。8小節毎に現れる *p* と *f* の対比、第34小節からの *Seconde* による上行パッセージと、第51小節からの *Primo* による下行パッセージのやり取りが、四手のユニゾン（第38～41小節および第56～59小節）でまとめられる。ここには主要楽節の終結部と同じリズムが使用されており、曲全体の統一感がもたらされている。また、*Seconde* の第59小節の1拍目の最低音は、第41小節のそれより1オクターブ下がっている。これにより、この楽節の結びと、小終結部への流れを予期させ、第三楽章に特徴的な三連符のユニゾンにより展開部へと進んでいく。

展開部はシンプルなりズムで緊張感のある始まりである。*Primo* を *Seconde* が模倣したあと、第71～97小節では、二者の対話が繰り返される。属和音から主和音へという4小節を1単位とした流れの繰り返しののだが、和声の解決和音が転回形であったり、解決音が第三音や第五音であったりを繰り返している。これにより完全終止が引き伸ばされるため、第98小節で再現部が現れたときの安心感は絶大である。

再現部はニ長調のまま副次楽節に入る。提示部第69～70小節では *a-cis-a* と3度を上下して歌われた *Primo* 最高声部の旋律が、再現部では *ḍ-ḍ* と1オクターブ跳躍して華やかに幕を閉じる。

3-3. 楽曲の構造

3-2で述べた楽曲分析を基に、楽曲の構造を踏まえて演奏解釈すると、次のようになる。

第一楽章

提示部	ユニゾン → 掛け合い → <i>Primo</i> ソロ → 終結ユニゾン
展開部	ユニゾン → <i>Seconde</i> ソロ → 終結ユニゾン
再現部	ユニゾン → 掛け合い → <i>Primo</i> ソロ → 終結ユニゾン

華やかな広音域にわたる和音の響きはシンフォニックな印象を与える。二者の掛け合いやソロは、ユニゾンにはさまれて交互に登場し、管弦楽のアンサンブルを思わせる。展開部での転調はめまぐるしくも簡潔である。再現部での平行短調への転調も一過性のもので、全体としては明快で淡白な味わいである。

第二楽章

提示部	<i>Primo</i> ソロ → ユニゾン → <i>Seconde</i> ソロ → 終結ユニゾン
展開部	<i>Primo</i> ソロ → <i>Seconde</i> ソロ
再現部	<i>Primo</i> ソロ → 掛け合い → ユニゾン → <i>Seconde</i> ソロ → 終結ユニゾン

それぞれのソロを際立たせた後にユニゾンで終結させるシンプルな形を繰り返す。展開部は二者のソロのみでごく短く、転調はない。二者の掛け合いは、短調を含む美しい転調を伴って再現部に唯一設けられ、そこに情感豊かな味わいが集約されている。

第三楽章

提示部	ユニゾン → Primo ソロ → ユニゾン → Seconde ソロ → 終結ユニゾン
展開部	Primo ソロ → Seconde ソロ → 掛け合い
再現部	ユニゾン → Primo ソロ → ユニゾン → Seconde ソロ → 終結ユニゾン

第一楽章と似た印象があるが、二者が独立して掛け合う場面は第三楽章の方が多い。二者のソロが交互に現れるほか、二者間でのメロディー受け渡しの多用、幅広い音域を駆け抜ける二者のパッセージも、掛け合いの様相を呈している。展開部の終結部も掛け合いになっており、ユニゾンで終結しないのは全曲をとおしてここだけである。二者で応答し協奏する楽しさが光る。

4. おわりに

モーツァルト作曲《四手のためのソナタ kv.381》の成立背景と楽曲分析をもとに、ソナタ kv.381の演奏解釈について考察した。

この曲の親しみやすい旋律や集約的な表現には、本場イタリアの音楽と共通する趣がある。また、同時期に作曲されたディベルティメントに似た要素や、カンティレーナ様式が用いられるなど、管弦楽や室内乐的の響きを彷彿とさせる。旋律・調性・和声・楽曲の構造を中心として楽曲分析を行ったところ、第一楽章では二者のユニゾン奏を中心とした交響的な響き、第二楽章では四手がそれぞれ独立して合奏する弦楽四重奏な響き、第三楽章では二者の掛け合いを中心とした協奏的な響きが想起された。さまざまなアンサンブルの響きを二人で作り上げ、聴衆の心により良く響く演奏を目指したい。

■引用文献および注

- 1) An die Musik 椋山女学園大学教育学部卒業生と教員によるコンサート 2019年1月6日
- 2) 井上直幸『ピアノ奏法』春秋社 1998 p. 7
- 3) ユルゲン・マイヤー＝ヨステン編『ピアノを語る』シンフォニア 1984 p. 22
- 4) 養老孟司、久石譲『耳で考える』角川書店 2009 pp. 86, 96-97
- 5) 現存する同日付の手紙には書かれておらず、ニッセンの手稿に書かれている。父レオポルドの別の手紙から書き移したとされている。モーツァルト書簡全集 I (白水社1987) p. 223を参照。
- 6) 属啓成『モーツァルト・Ⅲ《器楽編》』音楽之友社 1975 p. 96
- 7) 新訂標準音楽辞典アーテ第二版 音楽之友社 2008 p. 109
- 8) 前掲書7) p. 1152
- 9) 新編 音楽中辞典 音楽之友社 2002 p. 424
- 10) モーツァルト 4手のためのピアノ曲集1 新版 ウィーン原典版 音楽之友社 p. 6
- 11) 最高声部に重要な旋律、その下の声部に従属的な伴奏を置く、13-15世紀の多声楽曲の1タイプ 新訂標準音楽辞典アーテ第二版 (音楽之友社 2008) p. 460を参照。
- 12) エファ&パウル・バドゥーラ＝スコダ『新版モーツァルト演奏法と解釈』音楽之友社 2016 p. 137