

モーツァルトのピアノ協奏曲における「任意のカデンツァ」

— K. 595の第1楽章を例に —

松 田 聡*

【要 旨】 モーツァルトのピアノ協奏曲の第1楽章は、いずれも終結部にカデンツァが弾かれるよう設定されており、作曲者は基本的にその演奏を独奏者の即興に委ねていた。したがって、モーツァルト自身がカデンツァを書き残している場合でも、それは他のものと置き換えてもよいもの、「任意のもの」として捉えなければならない。本稿ではK.595の第1楽章を取り上げ、従来、見過ごされがちであったそのような観点からカデンツァを考察した。この曲のためにモーツァルトの残したカデンツァは、独奏者が楽章の構成の延長上に自らの即興的な語法により楽章を回顧したという性格を持つものであり、また、そのようなカデンツァを実現しうる演奏家としてのモーツァルトの技量を示すものとなっているのである。

【キーワード】 モーツァルト ピアノ協奏曲 カデンツァ 即興

序

1 本稿の位置付け

本稿では、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91) のピアノ協奏曲K.595を取り上げ、その第1楽章におけるカデンツァがどのような意味を持った部分であるのかについて考察を行いたい¹⁾。この考察は拙稿「モーツァルトのピアノ協奏曲の第一楽章におけるカデンツァーK・四八八における楽曲構造との関わりー」²⁾を承けるものである。前稿との関係を説明するのが、本稿の導入としてふさわしかろう。

まず、前稿においてK.488を取り上げた理由を説明しよう。モーツァルトのピアノ協奏曲は、他の作曲家によるソナタを編曲したものを除けば、全部で23曲あり、それらの第1楽章はいずれも終結部に独奏ピアノによるカデンツァが弾かれるよう設定されている(以下、基本的に第1楽章に限定して記述を進めることとする)。その内、17曲にはモーツァルトの書いたカデンツァが残されており、1786年に完成したK.488もその1曲なのだが、そのカデンツァには2つの点で他の作品におけるそれとは顕著に異なる特徴がある。

1つは音楽的な内容に関する特徴である。モーツァルトの残したカデンツァの中で、特に1781年以降の、いわゆるウィーン時代に成立したものについては、楽章本体の主要主題を用いる構成法が採られるのが通常なのだが、K.488のためのカデンツァだけはそれに反して、楽章

平成13年5月7日受理

*まつだ・さとし, 大分大学教育福祉科学部音楽科教育研究室

本体の主題は用いられずに、自由に構成されたものとなっているのである。

もう1つは記譜の仕方に関する特徴である。モーツァルトはカデンツァを書く場合、総譜の中の当該箇所にはなく、それとは別の単票の五線紙に書き下ろすのが通例であった（総譜中には、カデンツァの奏されるべき個所がフェルマータ付きの1小節で示されるのみである）。しかしながら、K.488に限っては、カデンツァは総譜の中に直接、書き込まれているのである。

このように、K.488のためのカデンツァは、内容面からも書かれた状況からも、特異な作例となっている。この特徴は、それ自体が考察に値するものとも言えようが、前稿においてこれを取り上げたのは、それだけが理由になっているのではない。その背後には、カデンツァに関する研究の現状がある。すなわち、ウィーン時代のモーツァルトにはカデンツァを作品の中に組み込もうとする傾向があったとする見方が多くなされ、総譜の中に書き入れられているK.488の例がそれを象徴するものと見なされがちだ、という現状である。

前稿の趣旨は、それを批判的に検証し、新たな観点を導入することにあつた。K.488のカデンツァは、たしかに作品の中に組み込まれたものとして理解すべきであるが、それはこの協奏曲の特別なコンセプトに対応した手法であり、決してこの時期のモーツァルトの一般的な傾向を示すものではない、そのカデンツァはむしろ例外的なものであり、楽章本体の主題を用いないこともそれを作品の中に組み入れるための手法として理解すべきである、というのが、前稿で示そうとした結論である。

そのようにK.488のカデンツァを理解したうえで、次になすべきことは、それ以外の、モーツァルトのものとしてはより一般的なあり方をしてしているカデンツァの理解にそれを反映させることであり、具体的には、それらにおいて採られている楽章本体の主題を用いる構成法を、モーツァルトがそれらを作品の中に組み込もうとしなかったという事実と結び付けて解釈することである。本稿は、そのような考察の第1歩として、K.595の第1楽章におけるカデンツァを取り上げる。次節において、本稿の具体的な主題と考察の手順を示すこととしたい。

2 本稿における主題と考察の手順

K.595は、1791年1月に完成されたモーツァルト最後のピアノ協奏曲であり、K.488同様、作曲者自身によるカデンツァが残されている。ただしそれは、K.488の場合とは正反対に、ウィーン時代におけるカデンツァの一般的なあり方を示すものである。すなわちそのカデンツァは、総譜とは別の五線紙に書かれており、また、楽章本体の主要主題を用いるという構成法が採られているのである。

しかもそれだけでなく、K.595は、モーツァルトが特定のカデンツァを作品の中に組み込もうとしなかったことの明白な例でもある。その根拠は、この協奏曲の初版譜にある。K.595は、作曲者の生前、作品完成の7ヶ月後にウィーンのアルタリア社から出版されたのだが、その初版譜には自筆総譜同様、作曲者自身によるカデンツァは含まれていなかった³⁾。つまりこの協奏曲の楽譜は、カデンツァの演奏を弾き手に委ねる形で世に出されたのであり、モーツァルト自身によるカデンツァは、それがいかなる目的で書かれたにせよ⁴⁾、少なくとも不特定多数の人々に弾かれることを想定したものではなかったのである。

そのような事情を考慮に入れるならば、K.595の第1楽章に関して、演奏者に委ねられた部分としてカデンツァが弾かれるよう設定されているという事実と、モーツァルトが実際に書き残したカデンツァが存在するという事実とを区別しなくてはなるまい（K.488に関してはその

必要はなかった)。そこで以下、最初の意味におけるカデンツァについては「カデンツァ部分」という用語により、モーツァルトの書き残した「カデンツァ」と区別することとする。

さて、以上の状況から、K.595のためにモーツァルトの書き残したカデンツァは、他のものと置き換えられても構わないもの、ホイットモアの用語を用いれば「任意のカデンツァ *Cadenza ad libitum*」であると判断されよう⁵⁾。そのカデンツァは、同じモーツァルトが書いたものであっても、楽章本体と同様に作品の一部をなすものと見るわけにはいかない。むしろ、演奏者の自由に任されているカデンツァ部分に対して、モーツァルト自身が、作曲者としてではなく、演奏家の立場から具体例を示したものと捉えなくてはならないのである。

本稿の主題は、そのような前提のもとでK.595の第1楽章のためのカデンツァを考察し、この曲においてそれがどのような意味合いを持つものとなっているのかを明確にすることである。その考察の手順であるが、まず、K.595の第1楽章全体の構造を概観し、カデンツァ部分がその中でどのような位置に設定されているのかを検討する。そのうえで、モーツァルトの書いたカデンツァを分析し、上の主題に即して考察を行うこととしたい。

I K. 595の第1楽章における楽曲構造とカデンツァ部分

1 楽章全体の概観

K.595の第1楽章は、近年では「協奏曲形式 *Concerto Form*」と呼ばれることの多い形式によっている。これはモーツァルトの全ての協奏曲作品における第1楽章に当てはまることであるが、とりわけピアノ協奏曲に関して言えば、本稿のはじめにも触れたように、終結部にカデンツァが弾かれるよう設定されている点まで、全てに共通している⁶⁾。しかしながら、同様の形式的枠組みによりながらも、楽曲の具体的なあり方は様々である。以下の考察は、「協奏曲形式」という一般的な枠組みの存在を前提にしつつ、あくまでもK.595の第1楽章における楽曲構造を明確にし、その中にカデンツァ部分を位置付けることを眼目とするものである。

楽章全体を区分するならば、次ページの表に示すように、リーズン/レヴィンのモデル⁷⁾に従って7つの部分を認めることができる（これにはカデンツァ部分は含まれない）。それらにIからVIIまで番号を振り、さらに下位の諸部分にはそれぞれ①, ②・・・と番号を振った⁸⁾。また、この楽章において、II以降の部分は、以下、具体的に述べるように、基本的にIに現れた旋律素材を用いて構成されているため、その対応関係が分かるように、Iの9つの部分にa~iを当て、II以下の各部分にはIの対応する部分のアルファベットを振った。また、II以降においてIに由来しない素材から構成される部分にはx, yを当て、それとは区別した。以下の論述中、楽章の中の場所を示すときには数字を用い、特定の素材を指すときにはアルファベットを用いる。

I~VIIの部分のリーズン/レヴィンによる名称は表にあるとおりだが、そこからも分かるように、この楽章のよっている「協奏曲形式」は、基本的にはソナタ形式とリトルネロ形式の融合したものと捉えることができる。I, III, VI, VIIは原則としてオーケストラのみの演奏するリトルネロ部分であり、VIとVIIの間にカデンツァ部分が置かれている。一方、II, IV, Vは独奏パートが主体となるソロ部分であり、これらがソナタ形式の「提示部」、「展開部」、「再現部」の三部分に対応しているのである。

K.595の場合も、ソロ部分に関しては明確にソナタ形式的な構造を認めることができる。調

表：モーツァルトのピアノ協奏曲第27番第1楽章の楽曲構造

・全体の区分（小節数はNMAによる。()はLeeson-Levinの用語）

- I : 1~80【80】(Opening Ritornello)
 II : 81~174【94】(A Section(Solo Exposition))
 III : 175~190【26】(Middle Ritornello)
 IV : 191~241【51】(B Section)
 V : 242~334【93】(A' Section(Recapitulation))
 VI : 335~357【23】(Ritornello to Cadenza)
 Cadenza : [1] ~ [36]【36】
 VII : 358~369【12】(Final Ritornello)

・Iの区分

- ① : a : 1~12【12】
 ② : b : 13~15【3】
 ③ : c : 16~28【13】
 ④ : d : 29~38【10】
 ⑤ : e : 39~46【8】
 ⑥ : f : 47~53【7】
 ⑦ : g : 54~61【8】
 ⑧ : h : 62~76【15】
 ⑨ : i : 77~80【4】

IIの区分

- ① : a : 81~91【11】
 ② : b : 92~105【14】
 ③ : x : 106~119【14】
 ④ : y : 120~129【10】
 ⑤ : c : 130~142【13】
 ⑥ : d : 143~152【10】
 ⑦ : e : 153~174【22】

・IIIの区分

- ① : f : 175~181【7】
 ② : g : 182~190【9】

・IVの区分は省略

・Vの区分

- ① : a : 242~252【11】
 ② : b : 253~267【15】
 ③ : x : 268~281【14】
 ④ : y : 282~291【10】
 ⑤ : c : 292~304【13】
 ⑥ : d : 305~314【10】
 ⑦ : e : 315~334【20】

・VIの区分

- ① : g : 335~342【8】
 ② : h : 343~357【15】

・Cadenzaの区分

- ① : e : [1] ~ [12]【12】
 ② : c : [13] ~ [21]【9】
 ③ : a2 : [22] ~ [32]【11】
 ④ : a1 : [33] ~ [36]【4】

・VIIの区分

- ① : f : 358~365【8】
 ② : i : 366~369【4】

性はそのモデルどおりに、Ⅱの②まで主調のまま進んだ後、③、④の転調部分を経て、⑤以降は属調へと移っており、さらにⅣにおける様々な転調を経た後、Ⅴから主調に戻っている。そして、表から分かるとおり、この曲ではⅤがⅡの忠実な再現となっており、「提示部」と「再現部」との対応関係をそこに認めることに何の問題もない。

一方、楽曲構造上、リトルネロ部分がどのように機能しているのかは、より詳細な検討が必要である。特にⅠの部分、すなわち、リーズン／レヴィンが「冒頭リトルネロ」と呼ぶ部分の存在が重要である。この、オーケストラのみによる比較的長い部分において、楽章の主要な旋律素材があらかじめ提示され、その後で、独奏を交えた形で同じ素材が再び扱われていくのだが、そのような構成こそ「協奏曲形式」の大きな特質をなすものだからである。このことは、この楽章で、独奏ピアノが81小節目にようやく弾き始めているのと、「協奏曲形式」によっていないK.595の第2、第3楽章が、いずれもまず冒頭で独奏ピアノがソロで楽章の主要主題を奏しているのと比べれば明瞭であろう。

では、K.595の第1楽章において、Ⅰで提示された各素材が、Ⅱ以下の部分でどのように扱われているのかを見てみよう。表から分かるとおり、Ⅱの①からⅢの②までは、Ⅱの③、④を除いて、Ⅰの①～⑦の素材が順番に現れている。Ⅰと比べるならば、拡大された素材 (b, e) や、新たに挿入された素材 (x, y) があるため、ⅡとⅢを合わせた小節数はⅠの①～⑦よりも50小節ほど多くなっているが、ⅡからⅢにかけての流れは、基本的にはⅠで示されたものに沿ったものと捉えることができる⁹⁾。ただしⅠの場合とは異なり、Ⅲの②においてgは完結せず、その部分動機が展開風に繰り返され、これがⅣの部分への導入となっている。そして「展開部」としてのⅣではaの最初の5小節の2つの素材（譜例1のa1とa2）が専ら展開され、「再現部」としてのⅤへと続いていくのである。



譜例1 a1とa2（フルートと第1ヴァイオリンパートのみ）

Ⅴの部分は既に指摘したとおり、Ⅱと内容的に対応しているため、ここでは説明を省こう。続くⅥにおいては、Ⅲの場合とは異なってfは用いられず、gで始まっている。そして、このgは今度は中断せず、Ⅰにおけるときと同様にhに続き、hの終わりの箇所がそのままカデンツァ部分の導入となるのである。カデンツァ部分の後のⅦは、まずⅥに用いられなかったfで始まり、続いてiが、Ⅰと同様に楽章全体を締めくくっている。このように、Ⅴ～Ⅶにおいては、Ⅱ～Ⅲにおいて現れなかったⅠの⑧、⑨の素材も再現し、より完全にⅠに沿った構成となっているのである。

K.595の第1楽章においてⅠは、以上のように、Ⅱ以降の部分における構成の基礎となっている。ここで、特にその最後の部分を構成するiが、その後には楽章全体の終わりでありか用い

られていないことに注目しよう。それから分かれるとおり、Ⅰの終わりは楽章全体の終わりと同じ形で明瞭に分節されており、Ⅱ以降は楽章の最後に至るまで、それに匹敵する分節はない。その点からも、楽章全体はまずⅠとⅡ以降の部分との2つに大きく区分されるのである。まとめるならば、オーケストラのみによる完結した部分である「冒頭リトルネロ」が楽章の基盤となる素材を提示し、その後、それを独奏ピアノとオーケストラとによって奏される、ソナタ形式に準拠した部分へと作り直す、というのがK.595の第1楽章に明瞭に認められる楽曲構造なのである。

2 楽章の中でのカデンツァ部分の位置付け

さて、K.595の第1楽章においてカデンツァ部分はⅥとⅦの間に設定されている。これ自体は、リーズン／レヴィンがⅥを「カデンツァへのリトルネロ」と名付けていることから分かるように、特別なことではない。しかしここで改めて、そのような位置にカデンツァ部分が置かれていることの意味を、楽章全体の構造から考察することとしよう。

前節で見た第1楽章の構造は次のようにもまとめられるであろう。すなわち、楽章全体は、最初と最後にオーケストラのみによる部分が置かれている、すなわち楽曲全体をリトルネロ部分が枠取っている。一方、独奏とオーケストラが演奏するソロ部分が、「提示部」、「展開部」、「再現部」として、楽章全体の主要な部分をなしている。そして、独奏が単独で演奏するカデンツァ部分は、ソロ部分が全て終わった後、最後のリトルネロ部分の直前に設定されているのである。

このように、「協奏曲形式」においては、演奏形態の区別が形式の理解にとって重要である。ここで、オーケストラのみの演奏する形態を〈合奏〉¹⁰⁾、独奏とオーケストラとが演奏する形態を〈協奏〉、独奏のみの演奏する形態を〈独奏〉と名付けよう（特に演奏主体としての独奏と区別するために、演奏形態に関しては〈 〉を付けて表す）。このような区別の可能なこと自体が協奏曲というジャンルの特性である¹¹⁾が、これがオーケストラとは異なる独奏という特別な演奏主体が存在することから生じたのは明らかであろう。ではオーケストラの演奏と独奏の演奏とはどのように異なるのか。

このことについては、K. 595の場合、例えば、集団による演奏と1人の演奏という数量的な違い、あるいは弦楽器と管楽器から構成されるオーケストラと鍵盤楽器であるピアノという音色上の違いなどを指摘することもできよう。しかしここでは、協奏曲において独奏者が常に、例えばモーツァルトの独奏というように、特定の演奏家によるものであることが意識され、その演奏家の演奏ぶりこそが聴き手の中心的な関心事となるという事実¹²⁾に注目したい。特定の演奏家の演奏ぶりという現代的で身体的な現象が、協奏曲の独奏における本質をなしているのである。そしてその端的な現れを、独奏者の演奏における即興性、技巧性という要素に認めることができよう（ただし、ここでの「即興」は、あらかじめ準備したかどうかに関わらず、楽譜に指定されていないことを演奏者の自由な判断で弾くことを指す¹³⁾）。

そのように考えるならば、〈合奏〉はそのような要素を欠いた演奏形態として理解することができる。むしろ〈合奏〉による部分では、その演奏によって実現される音楽作品のあり方こそが重要な要素となろう。そして「協奏曲形式」は、まさしく〈合奏〉に楽曲の開始と基本的な素材の提示、そして楽曲の終結という構造的な機能を担わせ、その枠組みの中で、〈協奏〉の部分において独奏を活躍させる形式となっているのである。

また、〈協奏〉は、単にオーケストラと独奏とが一緒に演奏する形態なのではなく、オーケストラと様々に関わりながらも、それとは異質な演奏主体である独奏が、常にそれとして際立たされるべき演奏形態である。そしてそれは、K.595の第1楽章において〈協奏〉による部分の具体的な音楽語法に反映している。1例を挙げるならば、Ⅱの冒頭ではaが変奏を施されつつ独奏により再提示されているが（譜例2）、これは単に音型の変形というより、独奏が自らの即興的かつ技巧的な身ぶりにおいて「登場」したものと受け取られるべきものなのである。楽曲構造面からは、〈協奏〉の部分は、〈合奏〉の部分としての「冒頭リトルネロ」を、ソナタ形式的に構成された部分へと作りなおしたものであるが、演奏の仕方に関心を当てるならば、楽譜に書かれたものであれ、即興されたものであれ、独奏者が〈合奏〉の提示した素材を自らの即興的、技巧的語法により新たに演奏しなおしたものであるという性質を帯びているのである。



Iにおけるa（第1ヴァイオリンパート）



IIにおけるa（ピアノの右手パート）

譜例2. IとIIにおけるa

さて、以上のように協奏曲における演奏の諸形態を考えるならば、〈独奏〉による部分としてのカデンツァ部分は、単に独奏のみによって演奏されるだけでなく、即興性、技巧性といった独奏の本質的な要素を最も純粋に発揮しうる部分として特徴付けられる。前節で指摘したように、K.595の場合、カデンツァ部分をどう弾くのかは楽譜で指定されず、独奏者の任意に委ねられている。そして、慣習的なトリルによりカデンツァ演奏の終わりが告げられるまでオーケストラの演奏は中断したままである。カデンツァ部分における演奏は、直接に独奏者の技と結びついたものとなろう。〈独奏〉の部分としてのカデンツァ部分において独奏者は、〈協奏〉の部分におけるように楽曲の構造の支えを得て際立たされるのではなく、自らをその本質的な姿において際立たせるのである。そして、そもそもそのようなカデンツァ演奏の可能なこと自体が、独奏の本質と結びついているのである。

では以上の考察を踏まえて、カデンツァ部分の楽章の中での位置付けについてまとめることとしよう。「協奏曲形式」では、〈協奏〉による部分が楽章の主要部分をなしたあと、〈独奏〉によるカデンツァ部分が〈合奏〉による「終結リトルネロ」の直前に設定されている。つまり、楽章の終わりの部分で独奏とオーケストラが、それぞれ自らの基本的な役割を純粋に果たしているのである。そして、このような終結部の構成が、「協奏曲形式」の重要な要素をなしているのである。

特にK.595の第1楽章の場合では、カデンツァ部分直前のⅥの部分の構成にも注意しなくてはならない。ここにおいて通常のリトルネロ部分のように〈合奏〉によるのは最後の6小節のみであり、それまではソロ部分と同様の〈協奏〉部分となっているからである。要するに、Ⅵは実質的にはこの楽章における〈協奏〉による最後の部分を形成しているのである。そして、その後〈独奏〉部分であるカデンツァが続き、最後に〈合奏〉部分であるⅦが楽章を締めくくっている。このように、K.595の第1楽章においては、その結尾部分で、協奏曲の基本的な3種類の演奏形態が並立しているのである。そのような、この部分における全体的な性格を実現するという機能も、この曲におけるカデンツァ部分は担っている。

では、次章において、そのようなカデンツァ部分で弾かれるものとして、モーツァルト自身がいかなるカデンツァを書いたのか、その意味合いはどのようなものなのかについて考察することとしよう。

Ⅱ モーツァルトによるカデンツァ

まず、K.595のためにモーツァルトの書き残したカデンツァの構成について見ることにしよう。バドゥーラ＝スコダ夫妻による研究¹⁴⁾が行われて以来、モーツァルトによるカデンツァに関しては、それが基本的に3部分から構成されていると見るのが普通である。K.595の第1楽章のカデンツァに関してもそのように見て差し支えないが、中間部に当たる部分は明らかに2つに区分されるため、ここでは全体として4部分からなるものとして考察する。各部分はそれぞれ楽章中の素材に基づいているので、それを表に示した。

カデンツァに現れる素材は、いずれもⅠで提示され、ソロ部分で扱われた素材ばかりである。要するにそれらの素材は、はじめにⅠの部分において〈合奏〉によって提示され、次にⅡ、Ⅳ、Ⅴの部分において〈協奏〉の形態へと移され、さらにカデンツァにおいて〈独奏〉によって再び扱われているのである。このように、それらの素材は言わば2段階の変容を経ているのだが、このカデンツァにおいて2段階目の〈協奏〉から〈独奏〉への変容の仕方が、〈合奏〉から〈協奏〉へという最初の変容の延長上になされており、そこにこのカデンツァの特色を見出すことができる。各部分ごとにそれを見てみよう。

まず①についてだが、eの形をⅠにおけるのと、それがカデンツァ前に最後に現れたⅥにおけるもの、そしてカデンツァの中での形とを比較しよう。Ⅰにおける元の形と比べるならば、Ⅵにおけるのははるかに拡大されているが、和声進行は基本的に同じであり（第46小節の各拍の和声を第323～24小節、第325～330小節、第331～333小節、第334小節とそれぞれ比較せよ）、元の形をピアノの技巧を活かす方向でパラフレーズしたものであることが分かる。これが上で述べた第1段階目の変容である。そして、そのⅥにおける形と比べるならば、カデンツァにおける形は、それをさらにパラフレーズしたものと見ることができる（次ページ譜例3）。ここでは特に、音の動きの中断に見られる即興的な味わいや、それに続いて現れる、楽章本体では現れなかったような極めて技巧的なパッセージ（譜例最後の両手の16分音符の動き、特に左手のオクターヴ分散に注意）に、カデンツァ固有の表現を認めることができよう。このようにカデンツァにおける2段階目の変容は、第1段階の変容の延長上にある。

次に②についてだが、cがⅠで現れた形からたどるならば、Ⅱ、Ⅴと曲が進むごとに、〈独奏〉のための旋律へと変容していつていることが分かる（次々ページ譜例4）。すなわち、Ⅱにお



譜例3：Vとカデンツァにおけるeの和声的対応関係

いては端的にIにおける弦楽器の位置にピアノが置き換わっただけで、旋律そのものはほとんど変化していない¹⁵⁾が、Vにおいては細かい装飾的な変奏が施されているのである。しかしながら、ここでも管楽器が合いの手を入れる楽器法は保持されている。そして、カデンツァでこの主題は、Vにおける変奏型のまま、ピアノの独奏によって奏されていくのである。

続く③におけるa2に関しては「展開部」としてのIVとの関連が重要である。IVのはじめ(第194～6小節、および第202～4小節)に現れる形がここにおけるのと最も近いからである。IVにおいてはこの後、前述のように、aの2つの動機によって様々に展開が行われていくが、カデンツァではこの後、最も自由で幻想的な、つまりまさしく即興的で技巧的な部分が続いていくのである。

そして、カデンツァ最後の4小節はa1が用いられる(次々ページ譜例5の1)。ここでは旋律のはじめの分散和音音型を、元の形におけるような変口ではなく、への音から始めることにより、和声的には主和音の第2転回形という、カデンツァを締めくくるトリルの直前の慣習的な和声の機能を具えたものとなっている。そして、(装飾音を除けば)2分音符と4分音符2つというリズムで分散和音を構成する形と、2声の模倣的な扱いは、IVの最後における第1オーボエと第1ファゴットのパート(譜例5の2)を思い出させるものである。そもそも、IVにおいては、a1の短縮した形の模倣的な扱いが展開の中心をなしていた。一方、ここでの最初の音に付されたターンは、IIの冒頭において独奏がa1を奏したときの形を思わせるものである(譜例2を参照のこと)。このように、ここでは、a1というこの楽章における主要主題を、それまでの様々な扱い方を多重的に示す形で、そしてカデンツァの締めくくりの箇所にもふさわしい形で示しているのである。

以上のように、K.595の第1楽章のためにモーツァルトが書いたカデンツァにおいては、楽章中の素材が単に自由に扱われているのではなく、楽章中の各素材の扱い方に根拠を持つ形で、その延長上に「即興」が行われているのである。さらにまた、ここにおいてIIやVにおける「はじめ」、「中」、「終わり」に位置する素材が、しかも逆の順番で扱われていることにも注意しておくべきではない。それにより、このカデンツァには、演奏家がそれまでの音楽の成り行きを回顧したものという性格が付与されることとなる。まとめるならば、〈合奏〉部分としてのIで提示された素材が、ソナタ形式的な〈協奏〉部分へとパラフレーズされた後、独奏者の回顧的な即興により〈独奏〉部分へと再結晶されたのが、このカデンツァなのである。そして、その具体的な手法が、上に指摘した2段階の変容である。

128

Iにおけるc（上段よりフルート、オーボエ，第1ヴァイオリン，第2ヴァイオリンパート）

130

IIにおけるc（フルートとピアノパート）

293

IIIにおけるc（フルートとピアノパート）

298

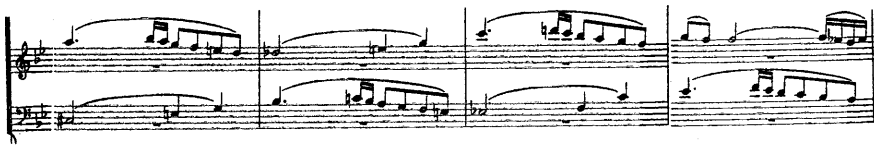
303

カデンツァにおけるc

譜例4：I，II，IV，カデンツァにおけるc



譜例5の1. カデンツァにおけるa 1 (上段最後の小節より)



譜例5の2. IVの最後の部分におけるa 1の模倣的扱い(オーボエとファゴットパート)

また、この2段階の変容は、楽章の終結部の構成とも関わっている。前節の最後に指摘したように、この楽章の終結部では3種類の演奏形態が並立していたのだが、実のところ、その部分の意味合いはそれだけにとどまっていない。VIに用いられているgもhも、ここではじめて〈合奏〉の素材から〈協奏〉の素材へと移されており、一方、VIIで用いられているfとiは、これだけが終始、独奏が参与しなかった素材なのである。このことと、上でのカデンツァに関する分析を合わせると、次のようにまとめられるであろう。つまり、VIにおいてはIの素材の第1段階の変容が、カデンツァにおいては第2段階の変容がなされ、そしてVIIでは変容の行われなかった素材が楽章の終結という構造的機能を果たしているのである。そして、これら3部分で、楽章中の主な素材がほとんど全て現れている。つまり、素材面からも、その扱い方からも、この結尾部分は楽章全体の全ての要素が集約的に現れている部分となっているのである。

以上、モーツァルトの書き残したカデンツァが、それ自体としても、楽章の終結部の一部分としても、きわめて効果的に構成されていることが示しえたであろう。しかしながら、モーツァルトはこれを作品の一部として楽譜に固定したのではなかった。序で述べたように、このカデンツァは、演奏家モーツァルトが楽章のカデンツァ部分を具体化したものとして捉えなくてはならない。あえて言えば、ここにおいて、演奏家モーツァルトが作曲家モーツァルトに對峙しているのである。

そのような目でK.595のカデンツァを見るならば、これは楽章の構成を熟知し、同時に豊かな即興性を兼ね備えた演奏者によるカデンツァである。そしてそれは、カデンツァにおける楽章中の素材の扱い方に認めることができた。楽章中の素材は、カデンツァを作品に組み込むという目的のために用いられたのではなく、あくまで、カデンツァ部分をそのようなものとして具体化した演奏者の技量を示すために使用されたものと見るべきなのである。

結び

本稿では、K.595の第1楽章のためのカデンツァが「任意のもの」であることを前提に論を進めた。その根拠はこの協奏曲の出版譜にあった。前述のように、K.595はモーツァルトの生前に出版されたが、そこにはモーツァルトによるカデンツァは含まれていない。つまり彼は、K.595の本体は出版譜という形で人々の共有財産としたが、カデンツァはあくまでも演奏者としての彼自身の技量と結びついたものとして、公表しなかったのである。ところで、モーツァルトのピアノ協奏曲に関しては、このように作曲者の生前に出版されたこと自体が、そもそも例外的である¹⁶⁾。モーツァルトにとってピアノ協奏曲は、まずは演奏会用の曲種であった。

しかしながら、1791年12月にモーツァルトが世を去った後、未亡人たちの尽力により彼のピアノ協奏曲は1790年代に次々と出版され、1800年までにほとんどが世に出されることとなった¹⁷⁾。他方、モーツァルトの書いたカデンツァは、1801年にウィーンのアルタリア社よりまとめて出版されたのが最初である¹⁸⁾。K.595のためのカデンツァも、このときようやく人々の目にするところのものとなった。その間、フンメル (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837) やP.C. ホフマン (Philipp Carl Hoffmann, 1769-1842) がこの曲を含むモーツァルトのピアノ協奏曲のためのカデンツァを書いているが、これがモーツァルトのピアノ協奏曲が普及しつつも、彼自身によるカデンツァの知られていなかった状況を端的に反映している。

現在の状況はそれとは正反対である。つまり、K.595の演奏に際してモーツァルト自作のカデンツァが弾かれなことはむしろまれであり¹⁹⁾、また、出版譜にも楽章のカデンツァ部分にモーツァルトのカデンツァが組み込まれているのが普通なのである²⁰⁾。とはいえ本稿は、作曲者の意図に即してモーツァルトの自作カデンツァを弾くのはやめるべきだと主張しようとするものではない。演奏や聴取をめぐる状況が、当時と現在とでは根底から異なっており、特に録音によって同じ演奏を何度も聴くことのできる現在の音楽体験のもとでは、カデンツァの演奏もモーツァルトの時代とはかなり意味合いの違ったものとならざるをえないからである。

しかしながら、当時の状況に即して、そのカデンツァがどのような性格のものとしてあったのかを考えることは、やはり作品の理解に欠かすことができない。本稿では、K.595の第1楽章に関しては、その点について一応の結論を出しえたものと思われるが、これがほかのモーツァルトによるカデンツァ全てに必ずしも共通するものとはかぎらない。その限りで、以上に指摘した特徴は、まずはK.595の個性をなすものとするべきであろう。そして、そのカデンツァが、彼の創作においてどのような意義を持つものなのかについては、さらなる考察が必要である。

註

1) 本稿の考察に用いた楽譜テキストは以下のとおりである。

Wolfgang Amadeus Mozart, *Konzert in B für Klavier und Orchester KV 595*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke [以下, NMA], Serie V, Werkgruppe 15, Band 8, Vorgelegt von Wolfgang Rehm, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1960, S.93-169.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Kadenzzen und Eingang zum Konzert in B KV 595*, NMA, Serie X, Werkgruppe 31, Band 3, Vorgelegt von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, Bärenreiter, Kassel-

Basel-London-New York-Prag, 1998, S.109-114.

また、この協奏曲は次に示す自筆総譜のファクシミリ版も出版されており、それも参照した。

Wolfgang Amadeus Mozart, *Klavierkonzert in B-dur KV 595*, Documenta Musicologica, 2te Reihe, X X III, Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus Harnoncourt und einer Einführung von Wolfgang Rehm, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1989.

- 2) 『美学藝術学研究』17/18, 東京大学美学藝術学研究室, 2000年3月, 59~88ページ所収。
- 3) 初版譜に関する情報は, NMA, Serie V, Werkgruppe 15, Band 8 の *Kritischer Bericht*(1998), S.h/47による。
- 4) モーツァルトがいかなる目的でカデンツァを書いたのかは大きな問題の1つだが, ここではそれには立ち入らない。拙稿の註(15)を参照のこと。
- 5) Philip Whitmore, *Unpremeditated Art: The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Clarendon Press, Oxford, 1991
- 6) ピアノ協奏曲以外にまで範囲を広げるならば, クラリネット協奏曲K.622, ホルン協奏曲K.417およびK.412/514 (386b) の3曲の第1楽章にはカデンツァ部分が設定されていない(最後の曲は未完成作品だが第1楽章は書き上げられている)。いずれも, ウィーン時代に書かれた管楽器のための協奏曲であることに注意せよ。
- 7) Daniel N. Leeson and Robert D. Levin, "On the Authenticity of K.Anh.C14.01(207b), a Symphonia Concertante for Four Winds and Orchestra," *Mozart-Jahrbuch* 1976/77, S.70-96。K.595に関してはS.86fを参照せよ。
- 8) 前掲論文においては, 我々の分析Ⅵにおける②の9小節目(第351小節)までがⅤの部分(つまり「再現部」)に含まれている。本文でも以下に述べるように, その小節までは独奏とオーケストラによる演奏が行われており, 実際にリトルネロ風なのはその後の6小節のみであるため, リーズン/レヴィンのような解釈も確かに可能である。しかしここでは, Ⅴの最後の小節(第334小節)が, 独奏による属7の和音上のトリルという, ソロ部分を終わらせるのに用いられる慣習的な表現によっており, またそれに続いて現れる旋律素材がⅢにおいて用いられたものであることを重く見た。つまり, 通常ならばオーケストラのみによるリトルネロ部分が続くべきところが, その後もしくは独奏とオーケストラによる演奏がなされる点にK.595の第1楽章の構造上の特色が認められるものと理解したのであり, 楽章内の区分もその理解に相関して行った。
- 9) Ⅱ~Ⅲの部分がこのようにⅠをそのままなぞっているのは, モーツァルトの後期のピアノ協奏曲ではむしろ珍しい方である。その点では, 拙稿で論じたK.488に近いものと言えるかもしれない。ただし, K.488の第1楽章では, K.595以上にⅡの構成はⅠのものに近いが, Ⅰの冒頭主題に続いて現れる経過句(拙稿の表におけるB)がⅡで用いられた後, Ⅲでも使われている。そのような素材の重複使用がないのがK.595の第1楽章の大きな特色である。
- 10) モーツァルトの時代, ピアノ協奏曲を演奏に関して, 「オーケストラのみ」の部分でもピアノが通奏低音を担当していた可能性が大きい, これについては拙稿の註(3)を参照のこと。
- 11) 現在, この形態の区別から「協奏曲形式」をはじめとするモーツァルトのピアノ協奏曲の各楽章の構造を記述できるのではないかという予想を持っている。以下の記述は, その予備的な考察の意味合いも持つ。
- 12) 実際, 当時の演奏会のプログラムには, 協奏曲の作曲者が不明ながら, 独奏者の名前のみが記されている例が多く見られる。Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Devel-*

- oping Musical and Social Institution*, Pendragon Press, New York, 1989を参照のこと。
- 13) この用語法については、大崎滋生『音楽演奏の社会史』東京書籍, 222ページ, および金澤正剛『古楽のすすめ』音楽之友社, 31ページを参照のこと。
 - 14) Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, VEB Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, 1957の特に“Kadenzen und Eingänge”の章(pp.214-239)。
 - 15) 当時の演奏慣習を考えれば、モーツァルトがここで何の装飾も加えずに演奏されることを想定していたとは言い切れない。しかし、Ⅱにおいても元の旋律形と比べて軽い変更が加えられていることと、本文で以下、指摘するように、Ⅴにおいて初めて装飾を加えた形で記譜し、その形をそのままカデンツァで用いていることを考え合わせ、Ⅱにおいても楽譜どおりの演奏をすることがモーツァルトの意図に適ったものだと考えて差し支えないものと判断した。
 - 16) モーツァルトの生前に出版されたピアノ協奏曲は、確実に分かっている限りでは6曲しかない。拙稿の註(14)を参照のこと。
 - 17) この年までに出版されなかったのはK.242のみであり、この曲は1802年に初版が出された。
 - 18) *Kritischer Bericht*, S.h/44を参照のこと。
 - 19) この点は、現在におけるこの曲の受容の問題に属するが、筆者は録音されたものに関してモーツァルトのもの以外のカデンツァが弾かれている例を見出していない。もとより網羅的な調査を行ったわけではないのだが、この点について識者のご教示をいただければ幸いである。
 - 20) 実用譜はともかく、NMAにおいてそのような編集がなされているのは問題と見えよう。

Cadenza ad libitum in the First Movement of Mozart's Piano Concerto KV 595

Satoshi MATSUDA