

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

— K・四八八における楽曲構造との関わり —

松田 聡

序

二十三曲あるモーツァルト（一七五六―九一年）のピアノ協奏曲①の第一楽章は、全て、近年では「協奏曲形式 Concerto Form」と呼ばれることの多い同一の形式②によって構成されており、楽章の結尾部分には必ずカデンツァが弾かれるよう設定されている。カデンツァでもって独奏ピアノが自らのパートを弾き終え、続くトゥッテイによるリトルネロ部分が楽章を締めくくる③というのが、基本的な構図となっているのである④。

そして二十三曲のうち十七曲には、モーツァルト自身がカデンツァを書いている⑤。これに對して、ピアノ以外の楽器のための協奏曲やアリアなど、やはり独奏（独唱）者のためのカデンツァが設定されているモーツァルトのほかのジャンルの楽曲では、作曲家自身によるカデンツァが残されている例はほとんどない⑥。したがって、ピアノ協奏曲のために彼が書いたカデンツァは、当時の演奏の実態に関する貴重な資料になっていると言いうことができるのだが、それだけでなく、モーツァルトがなぜそれらを書いたのか、あるいは、どのようなものとして書いたのかなど、それ固有の問題をも提起しているのである。この問題については、当時の演奏慣習はもちろんのこと、個々の協奏曲の作曲事情や演奏状況、さらに楽曲構造などの研究を通じて慎重に考察していかなくてはなるまい。

本稿はそのような問題意識のもとで、新たにモーツァルトのピアノ協奏曲におけるカデンツァについて問い直

そうとする研究の一環をなすものであり、特にK・四八八（イ長調）①の第一楽章を考察の対象とする。この対象の選択は従来の研究の問題点を背景にしているものである。そこで第一節をその説明にあて、同時に具体的な問題の設定をおこなうこととしたい（なお表現を簡略化するために以下、特に断らないが、本文においては原則としてモーツァルトのピアノ協奏曲の第一楽章に限定して論述をおこなう）。

第一節 問題設定

まず、K・四八八のためのカデンツァが従来どのように捉えられてきたのかを、ノイマンの記述を参照しつつ検証することとしたい。ノイマンは、モーツァルトの残したカデンツァの多くが「注意深く計画された作曲の過程を経た産物 [the product of a carefully planned compositional process]」であり、それは残された数少ないスケッチや改訂稿の存在が証する、と指摘したうえでK・四八八について次のように語る。

大イ長調協奏曲K・四八八の場合、第一楽章のカデンツァは、作品に組み込まれた部分 [an integral part of the work] として自筆総譜の中に書き入れられている。奇妙なことに、このカデンツァは即興にごく近いものである。主要な主題はどれも引用されず、「楽章本体との」主題的な関連性は、唯一、冒頭部分において副次的な二小節の動機が短く取り上げられる点に認められるだけで、残りの部分は純粋なパッセージ・ワークなのである。しかし、総譜の中に書き入れられているという事実が、このカデンツァが楽章の一部として構想されたことを証明している。（Neumann 1986, 258）

引用箇所直前からの流れで、総譜の中に書き入れられたK・四八八のカデンツァが「注意深く計画された」ものの代表例として挙げられているのは明らかである。そして、ノイマンはこのカデンツァを「作品に組み込まれた部分」として見ているのだが、その後の論述の仕方はかなりきこえない。このカデンツァが「奇妙なことに」即興を思わせる内容のものであることを指摘しつつも、総譜に書き入れられていることを根拠に、それが作品の一部として構想されたものであることを再び主張するのみだからである。記譜上の特徴と音楽的な特徴との間に矛盾を感じながらも、それに対する説明を放棄したかの如くである。

しかし、これはノイマンだけの問題ではない。この二つの特徴の関係を積極的に解釈した研究は他にも見当たらないからである。しかもこれは、この曲に関する研究の問題にとどまらない。ここに示される、K・四八八をもつてモーツァルトのカデンツァの代表とするような捉え方そのものに大きな問題があり、これが他のカデンツァの理解にまで影響を及ぼしているからである。以下、簡単に説明しよう。そのためには、まずK・四八八のカデンツァの右記の二つの特徴が、モーツァルトのピアノ協奏曲においてどのような意味を持つものなのかを明確にしておく必要がある。

まず、K・四八八のカデンツァが総譜の中に書き入れられているという点についてだが、これはたしかに特筆に値する事実である。カデンツァをモーツァルト自身が作曲したという事実と、それが総譜の中に書き入れられているということは、分けて考えなければならない。そして、モーツァルトがピアノ協奏曲のために書いたカデンツァの中で、それが総譜の中に書き入れられているのは、実はこれだけである^①。このほかの曲の場合、カデンツァそのものは総譜と異なる単標の譜面に記されており、カデンツァの弾かれる箇所は総譜の中ではフェルマータの付された一小節で示されるだけなのである。

次に、このカデンツァには楽章本体との主題上の関連性がほとんどないとされている点についてである。例え

ばバドゥーラリスコダが指摘しているように⁹⁾、楽章本体の主題を用いてカデンツァを構成するという手法は、とりわけウィーン時代（一七八一―九一年）に書かれた後期のピアノ協奏曲のためのカデンツァの特徴をなすものであり¹⁰⁾、初期に書かれたK・二三八やK・二四六（ともに一七七六年）のための無主題的なカデンツァと比べると、その違いは歴然としている。しかしウィーン時代のカデンツァにも例外が一つあり、それがほかならぬK・四八八のためのカデンツァなのである¹¹⁾。

要するに、ノイマンがK・四八八のカデンツァについて指摘していた二つの特徴は、いずれも、少なくともウィーン時代に書かれたものの中では、これにしか認められないものである。これ以外のカデンツァは、楽章本体の主題を用いて構成されており、総譜とは別の譜面に書かれている。そのような方がモーツァルトの後期のピアノ協奏曲におけるカデンツァとしては通常なのであり、素直に考えれば、K・四八八の場合はかなり異例である。

しかしノイマンの記述は、これを異例なものとなししてのものではない。先に指摘したように、彼はむしろ、モーツァルトの（後期の）ピアノ協奏曲におけるカデンツァを代表するものとしてK・四八八の例を挙げていた¹²⁾。それはなぜか。彼が、モーツァルトにカデンツァを作品に組み込もうとする傾向があったことを見取ろうとしているからである¹³⁾。そして、その傾向を音楽的な内容において示すのが楽章本体の主題を用いてカデンツァを構成するという手法であり、だからこそ、総譜の中に書き入れられたK・四八八のカデンツァに限ってそのような特徴を欠いていることが「奇妙」なのである。

たしかに、同じ主題を用いることには、楽章本体とカデンツァとを音楽的に密接に結び付ける働きがあろう。しかし、それとカデンツァを総譜の中に書き入れることは次元を異にする事柄である。その二つをともに「作品に組み込む」ということで理解しようとすること自体に、根本的な問題がある。そこで、論点を整理するため

に以下、「カデンツァを作品に組み込む」というのを「カデンツァを作品の構成要素の一部として、必ず弾かれるものとして書く」とことと定義して理解することしよう。なぜならば、全く別のものに取り替えられても構わない部分は、少なくとも我々の感覚からは作品の一部とは言いがたいからである。

そのように定義した場合、モーツァルトにカデンツァを作品に組み込む傾向があったと見るのは無理がある。根拠を一つ挙げよう。モーツァルトの生前に出版されたピアノ協奏曲は全部で六曲であり^(註)、それらはいずれもモーツァルト自身によるカデンツァが残されている曲であるが、初版譜にはどれもカデンツァが含まれていなかった、という事実である。モーツァルトの書いたカデンツァが自身のためのものか弟子のためのものなのかは確定しがたい問題だが^(註)、いずれにせよ、印刷譜というかたちで不特定多数の人々に協奏曲が提供された場合に、カデンツァは各々の演奏者に全くゆだねられる部分であったのである。しかも、この六曲の中にはモーツァルトの最後の年に完成されたK・五九五も含まれている。この事実と、モーツァルトが通常、カデンツァを自筆総譜の中に書き入れていなかったことを考え合わせるならば、むしろ彼にはカデンツァを作品に組み込む傾向がなかったと見る方が自然であろう。

したがって、カデンツァに関して、楽章本体の主題を用いるという構成法と、作品の中にその一部として組み込むということは、単に原理的に区別されるだけでなく、モーツァルトの創作の実態に即して、実際に分けて考えなくてはならない。従来はこの弁別が不明確であった。この点を考慮し、むしろモーツァルトは基本的にはカデンツァを演奏者にゆだねていた、つまり、カデンツァを作品に組み込む傾向にはなかった、ということ的前提にするならば、その唯一の例外をなす可能性を持つものとしてK・四八八のためのカデンツァが浮かび上がってくる。これだけが総譜に書き入れられており、さらにその音楽的内容においても他のカデンツァとは一線を画すものだからである。

本稿では、そのようなものとしてK・四八八のためのカデンツァを捉えて考察をおこない、その異例なあり方がこの曲全体の特別なコンセプトに由来するものであることを示したい。以下に論証するように、このカデンツァが楽章本体の主題を用いていないことも、かえってそれを作品の中に組み込むための手法として理解することができる。このように考えるならば、通常のカデンツァにおいて楽章本体の主題を用いる構成法は、むしろカデンツァを作品の中に組み込まないからこそ取られたものであることが強く示唆されることとなるはずである⁽¹⁶⁾。本稿における考察は、第一義的には、K・四八八というモーツァルトのピアノ協奏曲を代表する傑作の一つをより明確に理解するための作品研究であるが、その背後には以上の問題意識がある。

では、以下の考察の手順を予め示そう。まず、K・四八八の第一楽章の楽曲構造を分析して、その中でカデンツァが構造的にどのように位置付けられているのかを明らかにし、その点においてすでにほかの曲の場合と異なっていることを示す(第二節)。次に、カデンツァ自体の音楽的特徴を再検討し、楽章内での構造的な位置付けとの関連で理解する(第三節)。最後に、この協奏曲全体の個性的なコンセプトを指摘し、カデンツァを組み込むこともそれに対応したものであることを指摘する(結び)。

第二節 K・四八八の第一楽章の分節構造とカデンツァ

本節では、K・四八八の第一楽章の楽曲構造の中でカデンツァがどのような位置にあるのかを、楽章全体の分節の仕方、つまり、楽章の各部分がどのような終止⁽¹⁷⁾により区切られているのかに着目して見ることとしたい。

(16)

まず楽章全体を区分しよう。表に示すように、リーズン／レヴィンのモデルに従って七つの部分に区分し⁽¹⁸⁾、

IからⅦまで番号を振る（この区分にはカデンツァは含まれない）。そして、さらに下位の区分を行い、それぞれ1、2・・・と番号を振った。また、この楽章において、Ⅱ以降の部分は、基本的にIのそれぞれの部分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の五つの部分にA～Eのアルファベットを振り、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。ただし、Ⅱ以降においても新たに提示される主題が一つあり、それが用いられている部分はFとした。また、特に明確な旋律素材を持たない部分（Ⅳの5とカデンツァ全体）にはアルファベットを振っていない。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こととする。

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。

さて、その文節構造であるが、通常のソナタ形式であれば、楽章全体の終わりを別にすれば、「提示部」の終わりに最も強い終止（属調上での完全終止）が形成される。これにより、ソナタ形式による楽曲は大きく前半と後半とに二分されるのである。そして「協奏曲形式」における分節構造も、バーガーは、Ⅲが「ソロ提示部」であるⅡに付加された終結部分としての機能を持っており、楽章全体がやはりⅢまでとⅣ以降とに二分されるのが、その基本形態であるとしている（Berger 1996, 247f）。

たしかに、モーツァルトのピアノ協奏曲では、ウィーン時代初期のK・四二三（三八七a）までは、この基本形態に即して楽章の構造を理解することができる。それらにおいてⅢとⅦとは、属調と主調という違いがあるの

みで、内容的には対応しており、Ⅶが楽章全体を締めくくると同様に、Ⅲは楽章の前半を締めくくるという機能を持っていると見ることができからである。実のところ、このⅢとⅦとの対応関係はその後のピアノ協奏曲には見られなくなるのだが、それでもⅡの付加的な終結部分としてのⅢの性格は基本的には保持されており、保留付きではあるが、バーガーの言う基本構造を適用することは可能である。

しかしながら、K・四八八に関してはそのようなソナタ形式的な二分構造は全く当てはまらない。この曲では、楽章全体の終わりを別とすれば、最も強い終止の置かれるのはⅠの終わりであり、Ⅱ以下、つまり、独奏ピアノ・パートが加わってからの部分は強い終止を避けつつ音楽は進み、カデンツァを経て楽章の終わりとなるのである。これがこの曲の構造の特異なところであり、カデンツァの機能もその点から理解しなくてはならない。以下、具体的に見ることとしよう。

イ 冒頭リトルネロの構造

まず、そのようなK・四八八の構造の前提をなすのが、Ⅰの終止部の形成の仕方である。ⅠそのものはⅠから5までの五つの部分に分けられるが、3までの各部分の終わりにには特に強い終止は置かれていない。旋律素材AとCはソナタ形式で言う「第一主題」「第二主題」に相当するが、それらを締めくくるⅠの終わりと3の終わりの主和音はそのままそれぞれ2と4の冒頭に重なっており²⁰、また2の終わりは属和音上の半終止である。そして、4の終わりでようやく通常の完全終止がなされる。それを譜例一に示すが、その最初の二小節（第六〇、六一小節）と同じ音型が4の中でそれまでにすでに二回現れている点が重要である。一回目（第五〇、五一小節）は六の和音に偽終止し、二回目（第五七、五八小節）には、この二小節自体が（最初の二小節を反復し三小節に拡大した形で）反復される。その反復されたものが譜例一であり（厳密には最初の一小節を省略した形である）、ここで

完全終止となるのである。

このように、4の部分は、二度、予想される主和音上での終止が避けられ、三度目に主和音に落ち着くという特徴的な構成法が取られている。この楽章始まって初めてのはっきりとした終止は、単に初めての、というだけではなく、それ自体、強調的になされているのである。この部分を聴いた感じは、まさしく「一段落付いた」というものである。Ⅰの4全体は、このように終止へと向かう傾向を強く持った部分である。そして続く5は、Ⅰ全体のまとまりを付けるといふ明確な機能を持っており、その終わり（第六小節）は、一小節を主和音にあてるといふ、最も強調的な終止が形成されているのである（¹¹）。

主要主題の提示の後、終結の機能を持った部分が続くという、この楽章のⅠの構造自体は、決して異例なものとは言えない。とはいえ、Ⅰの4における、同じ終止音型を繰り返し用い、三度目によりやく解決するという構成はこの曲独特のものである。そして、「ソロ提示部」と「再現部」であるⅡとⅤにおいては、この終止が最後で先延ばしにされ、結局、Ⅰにおけるような解決を見ないという点がポイントとなる。次に、それについて説明することとしたい。

ロ 「ソロ提示部」と「再現部」における終止の回避

まずⅡだが、この部分は1から4までの四つの部分に分けることができ、それぞれがⅠの1〜4にほぼそのままだ対応している。特に3、4については、最後の二小節を除いてⅠとⅡは小節ごとに全く対応しているのである。対応していない最後の二小節とは譜例一の二、三小節目である第六一、六二小節であり、Ⅱにおける相当部分を一部省略して、譜例二に示した。そこから分かるように、Ⅰにおいて4を締めくくる完全終止の直前の第六一小節は、Ⅱにおいてはピアノが技巧的なパッセージを連ねる八小節（第一二九〜第一三六小節）に置き換わってい

るのである。この八小節間の和声進行そのものは第六一小節におけるものと同一であり、第六一小節を八倍に引き伸ばしたものと見ることもできるのだが、ここで重要なのはその後の終止の様態の違いである。第一三六小節の属七の和音は続く第一三七小節の第一拍で主和音に解決するが、これが同時にⅢの開始となっているからである。つまり、譜例二に示したⅡの終止部分は、和声的にはⅠの4の終わり以上に強調されているのだが、音楽そのものはⅡからⅢにかけて連続的に進んで行くのである。

したがって、Ⅰの4の終わり、すなわち譜例一の三小節目における「一段落付いた」感じは、和声的には同じように主和音に解決するⅢの最初の第一三七小節にはない。第一二九―一三六小節において個々の和声を引き伸ばすことも、あくまで独奏ピアノの（一旦の）弾き終わりを盛り上げるためのものとして理解できる。つまり、Ⅰの4で見られた、同じ終止型を用い三度目によりやく完全終止するという構図は、Ⅱの4ではピアノの技巧的なパッセージにより最後に回避されており、譜例一の最初の二小節は最後まで収まるところを得ず、言わば宙に浮いたままとなっているのである。

そして、以上の点はⅤにおいても基本的には同じである。Ⅴは第二五八小節までがやはりⅠの第六〇小節までをなぞったものであり、Ⅱと同様、その先が違っているのである。Ⅴでは第二五九小節から、Ⅲの五小節目（第一四一小節）以降を主調に直して再現しており、やはり譜例一の最初の二小節は宙に浮いたままである（譜例三参照）。続くリトルネロ部分（Ⅵ）への移行の仕方はⅡの場合と同じである。

ソロ部分の最後で属七上のトリルでもって独奏が弾き終わり、それを解決する主和音に重なってリトルネロが始まるというのは、モーツァルトの協奏曲形式による楽曲の全てに認められる、最も固定的な表現に属するものではある。しかしこの曲におけるように、ソロ部分が冒頭のリトルネロであるⅠをここまで忠実になぞって構成されている例は他にない。しかもこの曲の場合、ⅡでもⅤでもⅠの4の終わりの終止型を最後で回避しており、

結局、Ⅰの5の旋律は全く再現していない。このように、Ⅰをまとめたカデンツをぎりぎり回避するという構成は、まさしくこの曲独自のものである。

ハ リトルネロ部分における新主題の提示

次にソロ部分を引き継ぐリトルネロ部分であるⅢとⅥであるが、それらの出だしはⅠの2と同じ素材Bが用いられている。このように、ⅢにⅠの前半部分の素材を用いること自体はこれまでのモーツァルトのピアノ協奏曲にも先例があり、特殊なものではない。しかし、それらの曲におけるⅢも、続いてⅠの終結部分の素材を導入することにより、基本的にはそれまでの部分を締めくくるといふ機能は保持している²⁵。しかしK・四八八の場合、ⅢにおいてⅠの終結部分の素材が一切用いられないだけでなく、新たな主題Fを導入するというモーツァルトのピアノ協奏曲における新手法（これ以降にもない）により、次へと開かれた部分となっているのである。これについて説明する必要がある。

まず、ⅢからⅣへの移行の仕方を見ると次の如くである。Ⅲは1と2とに二分される。1においてBが用いられるが、これは下屬調へ移る動きを見せる点に特徴があり、これ自体には終止を形成する性格はない。そして、下屬和音に至った五小節目から新たなパッセージが導入され、急に属和音上で半終止をする。ここから2の部分となり、二拍の休止の後、新たな主題Fが弦楽器により提示されるのである。続けて、ピアノがこの主題を装飾的に変奏を施して反復するところからⅣとなる。そして、それに続いて木管楽器が同主題調（ホ短調）でFの断片的な変奏を奏するところがⅣの内部の区分の2の始まりであり、ここから、F主題に基づいた展開が繰り広げられていく。

さて、そもそも、本稿における楽章内の大きな区分は、原則的には独奏ピアノパートの有無をもとにしたもの

であり、それに基づいてⅣは第一四九小節から始まるとした。しかし、右の記述から分かるように、ほかの観点⁽²⁾を採ると区分される場所が異なってくる。つまり、主題を観点にするならばⅢの1と2の間に、また調性を観点にするならばⅣの1と2の間に区切りが置かれることとなるのである。そして、いずれの場合も、強い終止は置かれていない。つまり、ここでは確実に新たな部分へと音楽は移って行くのだが、諸要素が一度にはなく、徐々に変化しているため、音楽が一段落する契機は全くないのである。したがって、この曲におけるⅢを終止の機能を担ったものと見ることは全くない（なおⅥからカデンツァへの移行についてはカデンツァそのものの位置づけと深く関係するが、これについては後述したい）。

二 カデンツァの意味合い

さて、カデンツァの後のⅦにおいて、Ⅰの4の締めくくりの部分がⅠ以来、初めて完全な形で再現し、今まで回避されてきた完全終止（譜例一で示した）が第三〇四小節から第三〇五小節にかけて聴かれる。ここにおいて、音楽はようやく「一段落付いた」感じを与えるのである。これは、ⅡとⅤにおいて、まさにこのカデンツァが先延ばしにされてきた分、その効果はより強いものとなるであろう。そして、Ⅰの結尾以来、やはり初めてEが再現され、最後は主和音を強調する付加的な五小節の終止部により楽章は閉じられる。

つまり、ⅡからⅥまでは、常に各部分が連続的に接続し、強い終止感を与えずに音楽は先に進んで行く。一方、ⅦはⅠの終わりと同様、終止への強い傾きを持っている。したがって、カデンツァは運動の切り替わる場に位置している。つまり、カデンツァが音楽の前進的な運動を遮り、進行を終止へと向かわせるのである。もともと直接には、Ⅵの2の中でFの再現が中断されるところ（第二九三小節）で、この運動は遮られるのだが、このFの中断を動機づけるのがそもそもカデンツァの存在である（Fの中断については、この後、詳述する）。あくまでも、

カデンツァを導入するためにFは遮られるからである。そして、カデンツァなしには、VIからVIIへの説得力ある移行はありえないであろう。

ではなぜ、カデンツァを置くことにより、終止への強い傾きを持つVIIがスムーズに導入されるのか。それは音楽そのものの意味合いがカデンツァの前と後とは異なるからである。本稿の冒頭で指摘したように、カデンツァは慣習的に独奏の弾き終わりの場となっている。独奏が弾き終わった以上、続くリトルネロ部分であるVIIの機能は、楽章を終結に至らせる以外にはあるまい。したがって、終結への強い傾向を見せるVIIがカデンツァの後に何の問題もなく続くのである。

このように、この楽章においてカデンツァは、独奏の弾き終わりの場であることを通じて、楽章全体を終わりの方向に向かわせる機能を持つ。ただしこれだけならば、他の曲のどのカデンツァにも当てはまるであろう。この曲の特徴は、むしろ楽章全体の構造自体がそのようなカデンツァの分節構造上の役割を必要とし、結果的にそれを強調している点にある。つまり、強い終止感を回避し、永久に先に連続的に移行するかのような運動を持つがゆえに、その運動を収束させ、楽章を終止へと向かわせるカデンツァの意味合いがクローズアップされることになるのである。

そして、そのようにカデンツァをクローズアップさせるということをモーツァルトが確かに意識して曲を構成したことを物語るのが、VIにおけるカデンツァの導入の仕方である。それについて説明するためには、IIIで導入された新主題Fのその後の用い方を簡単に説明しておく必要がある。Fは、先程触れたように、IIIで提示された後、引き続きIVにおいて展開の素材となっていた。IVにおける展開の素材と呼ぶべきは、実質的にはこれだけである。そしてその次には、Vの最後で再現される。ここにおいては、ピアノがFを主調で原型のまま（IVの冒頭におけるような変奏を施さないで）奏するのである。この、言わばあるべき元の姿をここで初めて示した後、F

は木管楽器により反復され、そのままVの最後の盛り上がり形成していったのであった。

ではVIにおけるカデンツァの導入の仕方である。以上のようにFは、Vまでの部分で十分に使い尽くされたにもかかわらず、VIの2でまたもや再現されかかる。しかしここで、もはやそれを再現する必要のないことに突然気が付いたかのごとくFは中断され（第二九三小節の二拍目）、逡巡するかのごとく同じ和声のうえで二小節間とどまり（第二九三小節三拍目、第二九五小節二拍目）、最後に決心したかのごとく、カデンツを導く和声へと進む（第二九五小節三拍目、第二九七小節二拍目）のである。このように、ここでの音楽の進行は目立って曲折している。そして特に注目されるのが、「逡巡するかのごとく」同じ和声にとどまっている部分での第一ヴァイオリンの音型である。これは、IVの冒頭でピアノがF主題を変奏して反復した際に用いたものと同じであり、第一ヴァイオリンはそれが現れたのと同じまさにその箇所、旋律を先に進めずに「立ち止まって」いるのである。（比較のために、Fの原型、ピアノの変奏型、VIにおける変形を、すべてイ長調に直して譜例四のa、cとして並べて示し、問題の音型には「印を付した」。

モーツァルトの他のピアノ協奏曲におけるカデンツァの導入の仕方は、基本的には直線的なものであり、VIの相当箇所はまさに「カデンツァへのリトルネロ」としてあるという印象を与える。カデンツァという慣習的な場がその次に置かれていることを端的に前提にした楽曲構成なのである。カデンツァが慣習によるものだという事情は、もちろんK・四八八においても変わりはない。この曲でも、例えばVIの1の部分から直接、盛り上がったままカデンツァを導入することもできたであろう。そもそもVIにおいてFを再現することは、構造的に余分なことである。

しかし、それを行うことにより、ほかの協奏曲では見られない独特な効果がカデンツァを導入するに際して生じている。すなわち、ここで音楽は、それまでと同様の前進的な運動をまさに自ら中断し、その後でカデンツァ

を導いているのである²⁵。この目立つた構成法により、単に慣習によるものである以上の意味合いをカデンツァに感じさせているのである。そして、実際、この曲においてカデンツァは、Ⅱの部分が始まって以来、回避されていた音楽を終結にいたらせる方向性を回復するという、他の曲にはない特別な役割を担っているのである。

第三節 カデンツァの和声構造と楽章内での機能

K・四八八におけるカデンツァに与えられた、以上のような構造的な役割を踏まえた上で、このカデンツァの音楽的内容について再検討することとしたい（カデンツァ全体については譜例五を参照のこと）。

このカデンツァは、第一節で引用したノイマンの記述に見られたように、楽章本体の主題が用いられていないものとして特徴づけられることが多い²⁶。実際、前節の分析で用いた記号でAからFまでのどの旋律素材もカデンツァには現れない。一方、三十小節という長さや全体が三部分に分けられることなどは、バドゥーラ・スコダ夫妻の分析したモーツァルトの標準的なカデンツァの作りに合致するものである²⁸。とはいえ、このカデンツァは、楽章本体の主題が用いられないという点のみにおいて他のものと異なっているというわけではない。それほど指摘されることは多くないが、このカデンツァの音楽的な特徴は和声面にも認められるのである。ポイントとは二点ある。カデンツァ内部で主和音を回避し、和声が基本的に不安定な状態にとどまること、および、最後の属七の和音の部分が極めて長いことである²⁹。そして、これらの和声的特徴こそが前節で述べたカデンツァの構造的な機能と深く結び付く。まず、この二点について個別に説明することとしたい。

まず一つめの、カデンツァ内部で主和音を回避し、和声が基本的に不安定な状態にとどまることについてである。モーツァルトの場合、どのカデンツァも、直前のトゥッツィの最後の和音を受けて、和声的には主和音の第

二転回形から始まり、そこからほかの和声へと移って行く。これはK・四八八でも変わらない。しかし、通常の場合では、バドゥーラーリスコダが「カデンツァ中間部 *Kadenzmittelteil*」と名付けた部分 (*Badura-Skoda 1957, 222*) の冒頭で一旦、主和音に落ち着き、楽章の主要主題が導入されるのだが、K・四八八では、多く指摘されるように、この部分（表の「カデンツァ」の2と3の部分）でそのような主題が現れない³⁰ばかりでなく、主調であるイ長調の主和音も回避されている。すなわち、第一一、一二小節のロ短調の主和音（イ長調として見るならば二の和音）を経て、第一三小節ではイ短調の主和音（同主短調）に進むのである。そして、しばらくイ短調の領域で和声は進行し、第二一小節でようやく明確にイ長調へと戻る。結果として、全三〇小節のカデンツァ中、一七小節間、主和音は避けられているのである。このように長く主調の主和音の聴かれないカデンツァも、モーツァルトでは他に例がない。

さらに、このカデンツァの和声進行は、ラートナーが指摘していることだが (*Rahner 1980, 306*)、バスの動きも特徴的である。すなわちバスは、イ長調の属音であるヘホンの音から順次下降し（一カ所だけヘイからヘへんに跳躍するが）、ヘ嬰ニにたどり着いた後、ヘホンに戻るといふ動きをしているからである。しかも、この下降の動きは基本的に二小節ごとのものである。このように規則的な進行も他のカデンツァにはなく、モーツァルトがこのカデンツァを単に自由に作ったという以上の意図を感じさせるものである。このように和声が移り、主和音が回避されることにより、このカデンツァは最後にいたるまで和声的な安定感を全く欠くこととなっているのである。

もう一つは、カデンツァの締めくくりの和声進行に関わる。モーツァルトのカデンツァは全て、最後は主和音の第二転回形を経て、属七の和音上のトリルで閉じられる。その点においては、このカデンツァも変わりがないが、この最後の二つの和声の強調の仕方が大きく異なっている。通常は、主和音の第二転回形を長く強調し、最

後に付け足しのように属七の和音上のトリルが奏されるのであり、トリルの長さはフェルマータの付けられた全音符一つ分が標準である。ところが、K・四八八のカデンツァにおいては、主和音の第二転回形は第二一小節から二二小節にかけて属和音と交互に現れるだけであり、それとして強調されることがない。そして、二三小節から八小節にわたって属七の和音にとどまる。トリルも（途中、半音階的にオクターヴ上がるパッセージを除いて）四小節半、延ばされるのである。このように、終わりの属七の和音が長く強調される例も、やはり他にない。

さて、これらの和声的特徴は、前節で指摘した楽曲全体の中でのカデンツァの構造的な機能に対応させて理解することができよう。カデンツァ内部において主和音に落ち着かないことも、最後に属七の和音が強調されることも、弾き終わりへと至るカデンツァの一貫した動きを生み出すものだからである。これは、楽章本体のⅡからⅥまでの部分における、強い終止感を回避し、常に次へと接続するような音楽の流れを中断し、楽章を終わりへと向かわせるといふ、この楽曲で特に強調されているカデンツァの機能にまさになつたものである。

特に、その機能を前面に強く押し出す印象を与えるのが、第一五小節から第二一小節にかけてのバス進行である。ここでのバスはヘーホー嬰ニーホーという半音階的進行を行い、イ長調の属音であるヘーホーを確保する。この最後の属音上に主和音の第二転回形、さらに属七の和音が形成されてカデンツァは終わりへと導かれるのである。つまり、このバスの半音階的進行はカデンツァの和声的な最終的局面を導く、まさに終止の機能の要をなすものであるが、これが音響的にも強調されている。というのも、ここでのバス進行は、例えば分散和音音型の最低音をつないで分析的に見いだされるというのではなく、実際に七小節にわたって左手のオクターヴ（七小節目は両手でのオクターヴ）で鳴り続けるからである。このように継続的に長くバスの音が鳴り続けるのは、このカデンツァでもここだけだが、これ以外のモーツァルトのカデンツァには全くない。その点でかなり特異な手法である。しかもそれらのバス音は、単に長く続くだけでなく、それぞれ最初に二拍分、単独で響くことにより、

それ自体として目立たせられているのである¹⁾。

そしてまた以上から、このカデンツァで楽章本体の主題が用いられない理由も明らかであろう。このカデンツァが強調している終止を導く機能においては、通常のカデンツァにおけるような、楽章の主題をそれと分かるようなかたちで盛り込むという手法はマイナスに働くからである。特に「カデンツァ中間部」において主和音上で楽章中の主題を用いたならば、一旦ではあれ、カデンツァに落ち着きをもたらし、聴き手の心理を楽章中の主題へと向かわせる働きを持つこととなろう。K・四八八のカデンツァは、そのような通例の手法の持っていた作用を回避し、まさに終止を形成するという構造上の機能に徹した内容を持っているのである。

結び

最後に、そのような構造的機能を担ったK・四八八のためのカデンツァが、自由な即興を思わせる内容を持ち、作品に組み込まれていることの意義について考察したい。K・四八八の第一楽章全体の見取り図に戻ろう。この楽章におけるⅡはⅠをほぼそのままなぞって構成されていた。そしてⅤも途中まではまさにⅡの忠実な再現であり、第二節で問題にした譜例一の終止を回避した後（第二五九小節）は、ⅢのⅠのおわり二小節以降（第一四一小節）の忠実な再現である。独奏ピアノ中心のソロ部分であるⅡとⅤにおいて、それまでの音楽進行と異なる独自の進み方をするのは、それぞれ最後の数小節だけである。独奏ピアノは、独奏パートならではの自由で即興的なふるまいを見せる余地がほとんど与えられていない。そしてこれこそが、そもそもモーツァルトのピアノ協奏曲においてK・四八八を極めて異例なものとしている構成上の最も大きな特徴である。モーツァルトのほかのピアノ協奏曲では、より自由にⅡやⅤにおける主題の再提示や再現と独奏固有のふるまいとを結びつけていた

からである。

そしてその傾向はⅣにも認められる。この部分の冒頭で独奏ピアノは直前に提示されたFを装飾的にはあるが忠実に反復し、その後は、Fの展開が堅固に進んで行くからである。しかしながら、そこでの転調が進んで同主短調のⅠ短調に至り、その属和音が第一八九小節の冒頭で強調された後は、Ⅴの直前の一九七小節までの九小節間、主題操作がなくなり、独奏ピアノがまるでカデンツァにおけるのと同じような分散和音と音階のパッセージで、Ⅰ長調への復帰を準備する（譜例六）。オーケストラはその間、弦楽器、管楽器が順に和音を長く延ばすだけである。ここで、この楽章ではじめて、規則的な進行から独奏ピアノが逸れ、自由な即興的ふるまいを披露する。第二節のはじめに説明したようにⅣはソナタ形式における「展開部」に相当する部分であるが、「展開部」で調的、和声的な緊張感を高め「再現部」の冒頭で解決するという、ソナタ形式的な調構成における最も重要な部分が、この曲ではピアノの即興的ふるまいに任されているのである。このような構成も、これまでにはなかった。

主調の主和音へと解決すべき要の部分であるという点で、この「展開部」最後の部分とカデンツァとはパラレルな関係にあると言える¹³⁾。要するにこの曲では、自由な技巧的、即興的ふるまいという、独奏ピアノ固有の語法が、「展開部」の終わりとカデンツァという構造的に大きな切り替えのポイントとなるべき箇所に圧縮して取り込まれており、主題の提示、展開、再現という楽章の本体をなす部分における規則正しい進行とのバランスを独特の仕方では保っているのである（ⅡでもⅤでも、独奏の技巧的ふるまいが前面に出るのが最後の数小節だけだったことも、これと関連する構成法である）。モーツァルトが総譜の中に書き入れたカデンツァは、そのようなこの曲のコンセプトに適合したものである。楽章本体の主題を用いないカデンツァを作品の中に組み込むことこそ、この楽章のためのカデンツァのあるべき姿である¹⁴⁾。

そして、K・四八八の第二、第三楽章には、これもモーツァルトのピアノ協奏曲には初めて、両楽章ともにカ

デンツァもアインガングも置かれず、音楽は終始、規則的な拍節の下で進んでいく。この曲において、規則性、まとまりのよさ、その中で抑制の効いた独奏ピアノのふるまいがその魅力の一因となっていることは、誰も否定すまい。それを実現するための手法は、第一楽章に関しては以上のものである。この曲のカデンツァの特異なあり方も、この文脈でこそ正當に評価できるのである。

とはいえ、この曲についての独自性だけを強調するのでは片手落ちであろう。K・四八八は以上に指摘した点でたしかに異例である。しかし、その独自性も、モーツァルトのピアノ協奏曲の創作活動全体の中で理解しなくてはなるまい。最後にその展望を簡単に示そう。ここで引き合いに出すべきは、この曲の二十二日後の日付を持つK・四九一（ハ短調）である。K・四九一はK・四八八とは、調性（シャープ三つの長調に対して、フラット三つの短調）、長さ（第一楽章を見ると、K・四八八はモーツァルトが「大協奏曲 *Grosse Concerten*」^(註)を書き始めた一七八四年以降、最短の三二三小節。一方、K・四九一は最長の五二三小節）、楽器編成（同じく最小編成と最大編成）などの点において対極にある。そして、第一楽章の構造に関しても、K・四八八の場合とは正反対に、K・四九一では即興的技巧的語法を楽章全体にわたらせた、かなり自由なものとなっている。K・四八八の独自性は単独にあるのではない。K・四九一と対置し、一七八六年三月という時点におけるモーツァルトのピアノ協奏曲の構想の広がりを見野に収めるとき、はじめてそのユニークな特質の意味合いが明確になるものと思われる。

参考文献

・楽譜テキスト

Wolfgang Amadeus Mozart, *Konzert in A für Klavier und Orchester KV 488, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [以下、NMA], Serie V, Werkgruppe 15, Band 7, Vorgelegt von Hermann Beck, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1959.

・研究書・研究論文

- Badura-Skoda, Eva & Paul, 1957: *Mozart-Interpretation*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Badura-Skoda, Eva, 1980: "Cadenza," in Stanley Sadie(ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.3, (Macmillan, London), pp.586-593.
- Berger, Karol, 1996: "The First-Movement Punctuation Form in Mozart's Piano Concertos," in Neal Zaslaw(ed), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, (The University of Michigan Press, Ann Arbor), pp.239-259.
- Leeson, Daniel N./ Levin, Robert D. 1976/77: "On the Authenticity of K.Anh.C14.01(297b), a Symphonia Concertante for Four Winds and Orchestra," *Mozart-Jahrbuch*, S.70-96.
- Levin, Robert, 1990: "Instrumental Ornamentation, Improvisation and Cadenzas," in Howard Mayer Brown & Stanley Sadie(eds.), *Performance Practice: Music After 1600*, (Macmillan, London), pp.267-291.
- Neumann, Frederick, 1986: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton University Press, Princeton.
- Ratner, Leonard G., 1980: *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York.
- Robbins, Mary, 1991: "Reinterpreted Elements in Mozart's Cadenza for his Piano Concertos," *Mozart-Jahrbuch*, S.182-187.
- Whitmore, Philip, 1991: *Unpremeditated Art: The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Clarendon Press, Oxford.
- Wolff, Christoph, 1978/79: "Zur Chronologie der Klavierkonzert-Kadenzzen Mozarts," *Mozart-Jahrbuch*, S.235-246.

註

- (1) これはNMA, V-15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzzenに収められた曲の数である。モーツァルトには他に、他人のソナタを編曲した初期の協奏曲があるが(K・三七、三九、四一、およびK・一〇七の一二三の全七曲)、それらは今回の考察には含めていない。
- (2) 形式の詳細については本稿の第二節を参照のこと。
- (3) モーツァルトの時代、ピアノ協奏曲を演奏する際に独奏ピアノはトゥッティ部分では通奏低音を担当していたとするのが近年、主流となっている見方であり、その立場に立つとピアノ奏者はカデンツァの後も演奏を続けることとなる(最近のオリジナル楽器による演奏では基本的にこの方式が取られている)。しかし、この場合でもピアノが固有の独奏パートを演奏するのがカデンツァまでであることには変わりない。本稿では、以下、ピアノ演奏の有無を問題にする際には、この固有の独奏パートがあるかどうかという観点で見ている。

(4) 例外はK・二七一とK・四九一であり、これら二曲においてはカデンツァ後の楽章終止部にも独奏パートが加わっている。これらのうちK・二七一は、全てのリトルネロ部分に独奏パートが組み込まれるという楽章全体の構造的特徴があり、カデンツァ後に再び独奏ピアノが演奏するものその観点から説明可能である。K・四九一について、やはり楽章全体の構成からこの例外的特徴を説明することができるとどこかに関しては、今後の課題としたい。ただし、これらの曲の場合でも、カデンツァの後はトゥッティが引き継いでおり、独奏ピアノは最後に装飾的に加わるだけであるので、カデンツァからリトルネロへとという構図は保たれている。この点、カデンツァの後も独奏ピアノが引き続いて中心的に演奏を行うペー・トーヴェンのピアノ協奏曲第三、第四番とは異なっている点にも注意されたい。

(5) カデンツァの残されていないのはK・四六六、四六七、四八二、四九一、五〇三、五三七の六曲である。

(6) カデンツァの残されているのは、協奏曲では協奏交響曲K・三六四(三三〇d)とコンチェルト・ネK・一九〇(一八八E)の二曲(いずれも独奏楽器が複数の曲であることにも注意されたい)、アリアでは、協奏曲形式によるものに限定すればオペラ(ルーチョ・シツラ)K・一三五の第一四番のみである。この最後の例では、歌唱パート全体に装飾を施した譜面が総譜とは別に作成されており、それにカデンツァも書かれている。

(7) モーツァルトの『自作品目録』には一七八六年三月二日の日付で記載されている。

(8) K・二四二も総譜にカデンツァが書き入れられた例とされることがある(Wolff 1978/79, 236, Whitmore 1991, 122)。しかし、この曲の場合、カデンツァの書かれた譜面は総譜の冊子の中に含まれているが、楽章の当該箇所には書かれているわけではない(第二楽章の後のページに、最初の二つの楽章のためのカデンツァがまとめて書かれている)。楽章中の当該箇所は、本文でこの後説明するように、やはりフェルマータ付きの小節がカデンツァの弾かれることを示すのみである。

(9) Badura-Skoda 1980, 591。後の議論にも関係するので、以下、そこから引用しよう。「彼の数少ない声楽カデンツァと同様、モーツァルトの初期の鍵盤楽器カデンツァはそれが属する楽章の主題的素材を用いない(例えばK・一三八、K・二四六)。しかしながら、一七八〇年代には、モーツァルトはカデンツァをより形式に組み込まれた[more integral to the form]ものとして考えていたようである。というのも、その時期に彼が作曲したカデンツァは常に楽章と動機的、あるいは主題的なつながりを持っているからである。ピアノ協奏曲イ長調K・四八八では、彼は当時の一般的な習慣に反し、総譜の中にカデンツァを書き入れている。」

(10) 初期のピアノ協奏曲のためのカデンツァでも、後にウィーン時代に書かれたものについてはやはり同様の特徴を持っている。これについてはWolff 1978/79を参照のこと。

(11) K・四八八のカデンツァが非主題的なものであることを指摘した文献は多数あるが、最近のものとしては、Levin 1990, 283。Robbins 1991, 185。Whitmore 1991, 144fなどが挙げられる。

(12) 似た考えを示した例をヴォルフの論考から引いておこう。「構築的に形成されたカデンツァへの傾向は、明らかにまずモ

ーツァルトのウィーン時代のピアノ協奏曲の特性となっており、特にK・四八八のためのカデンツァを作品に組み込まれた構成要素[Integriertem Bestandteil des Werkes]として総譜の中に書き下ろしたことに明確である」(Wolff 1978/79, 244)。また、註(9)のBadura-Skoda 1980, 591の記述も参照のこと。

(13) 次の記述を参照のこと。「K・二七二のための第二稿に始まるモーツァルトのカデンツァ全ては、すばらしく書かれており、構造的にも、そしてもちろん様式的にも、完全に楽章の枠組みにはまり込んでおり、あたかも、その一部として構想されたかのようである」(Neumann 1986, 28)

(14) 以下、ケッヘル番号と出版年を示す。K・一七五、K・四一四(三八五D)、K・四二三(三八七a)、K・四一五(三八七b)、以上、一七八五年。K・四五三、一七八七年、K・五九五、一七九一年。

(15) これは、モーツァルトのピアノ協奏曲のためのカデンツァについての研究の中心主題の一つをなす問題でもある。簡単に言えば、二〇世紀半ばまでは、カデンツァは弟子のために書かれたものとするのが主流を占めていた(ケッヘル第六版、NMAにおける序文など)が、ヴォルフがむしろモーツァルト自身が使用するためとする論考(Wolff 1978/79)を発表して以来、むしろ、それを支持する方向に動いているようである。ただし、ヴォルフの論にはモーツァルト自身が用いる場合と姉のために書いた場合とを特に区別していないという欠陥があり、これをもって決定的な解答と見るわけにはいかない。

(16) ここで、それがどのような効果を持つのかが問われるべきところであろう。これについては稿を改めて論じたいが、ここで簡単に触れるならば、通常のカデンツァにおける表現は、独奏者がまさに「演奏者」として楽章本体を回想しそれにコメントしたものの、つまり言わばメタ的な次元にあるものとして捉えるべきものと予想している。そして、このメタ的な次元にないのが、K・四八八のカデンツァの特質ということになる。

(17) すなわちカデンツァのことである。周知の如くカデンツァとカデンツは元来同じ用語であり(ドイツ語やイタリア語では両者の綴りは同一である)、両者は極めて関係が深い、本稿では紛らわしいので「カデンツ」は用いず、「終止」を使うこととする。

(18) バーガーは、古典派の音楽においては、楽曲内部の各部分がどのような終止によって区切られ、互いにどのような関係にあるのかに着目するのが大事であるとし、これを「分節構造Punctuation Form」と名付けた上で、終止の類型分けを試みている(Berger 1996)。本節の分析はこれに触発されたものであるが、バーガーの分析方法自体、検証が必要であり、本稿ではそれをそのまま用いることはしなかった。これについては適宜、註で指摘することとする。

(19) Leson/Levin 1976/77, 86fの表を参照のこと。

(20) バーガーの用語で「エリジエン elision」にあたる(Berger 1996, 246)。

(21) バーガーによれば、終止の基本形態である (Bergner 1996, 242f)。

(22) 最後の主和音にいたる各和音を引き伸ばすのはバーガーの用語で「内的伸長 [internal extension]」に当たり (Bergner 1996, 245f)、また最後の主和音と次の部分の開始とが重なるのは註(20)に挙げた「エリジョン」にあたる。バーガーによれば、前者は終止を強める手法であり、後者は弱める手法である。では結局もとの形と比べ終止はどう変化したのかは、バーガーの説明だけでは分からない。それぞれの作用の違いを「強める」「弱める」という一次元的な方向性だけでなく区別する必要がある。

(23) これに関する例外は、K・四八八に先行するものとしてはK・四五九しかない。ただし、この曲におけるⅢでも、本文で以下、説明するK・四八八の場合とは異なり、終止を形成する方向は示されている (第二〇七―二〇八小節を参照のこと)。

(24) バーガーは形式を決定する四つの要因として、調性、主題、トゥッツティとソロの対比 (バーガーはVoiceと名付ける)、分節を挙げている (Bergner 1996, 240)。

(25) 要するに、Fの再現とその中断によって、K・四八八におけるⅥの部分にはフォルテピアノ・フォルテというデュナミクとなっているが、これ自体がモーツァルトのピアノ協奏曲においては特異である。すなわち、全二十三曲中、十九曲はⅥ全体がフォルテであり、二曲はピアノからクレッシェンドしてフォルテに達する。このように、通常のⅥにおいては、カデンツァを導入する部分が単純にクライマックスを形成するように作られているのである。残りの二曲のうち、K・四八八以外のもう一曲、K・四五三におけるⅥの部分は強弱の対比が激しい点に特徴があるが、これはもともとⅥの冒頭が主和音以外で始まるという工夫に対応したものであり、K・四八八におけるⅥの構成の仕方とは大きく異なっている。

(26) Fの「余分な」再現に関わっていない二本のクラリネットとホルン、および第二ファゴットが、主題の再現が中断される箇所、まるでからかうように (あるいは注意を促すように) 第二九四小節の二拍目から強調的な楔形のスタッカート付きの三つの和音を鳴らす。このような楽器のふるまいは、オペラ・ブッフアの世界を思わせるものであるが、まさにK・四八八は「フィガロの結婚」K・四九二 (一七八六年四月二十九日完成) の作曲の最中に生み出されたものである。

(27) 第一節で引用したノイマンの記述に見られるように、カデンツァのⅠの部分における音の動き (第二―三小節にかけてのもの)。この後、二回繰り返される) が、楽章本体の動機と関連するものとして理解されることが多い。その楽章本体の動機とはⅤの部分 (第一五八小節) に現れる短いものであり、確かにその関連性是否定できないが、いずれにせよ、ほかの曲のカデンツァにおける主題の明確な使用とは大きく異なっている。

(28) Badura-Skoda 1957, 214-239を参照のこと。"Kadenzen und Eingänge"と題されたこの章におけるモーツァルトのピアノ協奏曲のためのカデンツァの音楽的構成に関する考察は、現在でも第一級の価値を持つものである。

(29) Robbins 1991はこの特徴を指摘しているが、その要点は、K・四八八のカデンツァにおいて楽章中の主題が現れない理由

が、和声的に主和音が準備されないことにある、というものである。この解釈は、何よりもまず、このカデンツァがそのように構成されていることの意味が明確にならない点に難点がある。

(30)

「例外なのがイ長調の協奏曲K・四八八のためのカデンツァであり、モーツァルトはこの「カデンツァ中間部のはじめという」重要な箇所ですく新しい動機を導入している（中略）」(Badura-Skoda 1957, 222)

(31)

このヘーホー嬰ニーホンという動きは、カデンツァを導くリトルネロ(VI)の最後の部分(第二九五小節の三拍目から第二九七小節の一拍目にかけて)のバスの動きと共通している。カデンツァを導くトゥッティのバスが、このように属音の上下を半音階的に動く形をとるものは、それまでのモーツァルトのピアノ協奏曲の第一楽章には一つもなかった。このような特徴的なバスの動きが、カデンツァ内部で強調的に再現されているのである。そして、リトルネロ最後のバスもやはり、主和音の第二転回形を導いている。つまり、これら二つのバス進行は、音の動きが共通しているだけでなく、和声的な機能においても相似的な関係にある(和声進行そのものは同じではないが、これは先行する和声が異なるからであり、最後のヘーホー上の和声は一致している)。

(32)

ちなみに、独奏ピアノが弾きはじめてからIV(展開部)の終わりまでが一三一小節、一方、続くVのはじめからカデンツァの終わりまでが一三〇小節と、ほぼ同じ長さである。この一致は多分に偶然であろうが、ここにモーツァルトのバランス感覚を見て取っても見当違いではあるまい。

(33)

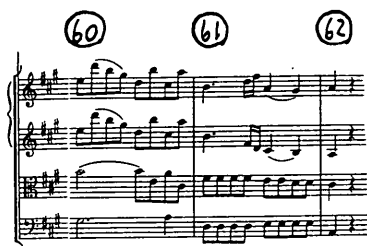
しかしながら、このことは、同時代においてもそれとして理解されたわけではない。K・四八八が作曲者の没後、一八〇〇年にオッヘンバッハのアンドレ社より出版されたときには、おそらく自筆譜の記譜に忠実に従った結果として、当時としてはむしろ異例なことに、カデンツァも楽章の中に組み込まれ記されている。しかしながら、これが即「作品に組み込まれた」カデンツァとして受け取られたわけではないことは、この出版当時、ミュラー(August Eberhart Müller, 1767-1817)やP・C・ホフマン(Philipp Carl Hoffmann, 1769-1842)といった音楽家たちが、この曲のためのさらに別のカデンツァを作曲していることにかがえる(それらのカデンツァには、楽章本体の主題が用いられている)。

一七八四年四月十日付けの父宛の手紙の中でモーツァルトがK・四五〇、四五一、四五三を指して呼んだ表現である。

(34)

- I : 1 ~ 66 【6 6】 (Opening Ritornello)
- 1 : 1 ~ 17 【1 7】 : A
- 2 : 18 ~ 30 【1 3】 : B
- 3 : 30 ~ 45 【1 5】 : C
- 4 : 46 ~ 62 【1 7】 : D
- 5 : 63 ~ 66 【4】 : E
- II : 67 ~ 136 【7 0】 (Solo Exposition)
- 1 : 67 ~ 81 【1 5】 : A
- 2 : 82 ~ 98 【1 7】 : B
- 3 : 99 ~ 113 【1 5】 : C
- 4 : 114 ~ 136 【2 3】 : D
- III : 137 ~ 148 【1 2】 (Middle Ritornello)
- 1 : 137 ~ 142 【6】 : B
- 2 : 143 ~ 148 【6】 : F
- IV : 149 ~ 197 【4 9】 (Development)
- 1 : 149 ~ 155 【7】 : F
- 2 : 156 ~ 169 【1 4】 : F
- 3 : 170 ~ 177 【8】 : F
- 4 : 178 ~ 188 【1 1】 : F
- 5 : 189 ~ 197 【9】
- V : 198 ~ 283 【8 6】 (Recapitulation)
- 1 : 198 ~ 212 【1 5】 : A
- 2 : 213 ~ 228 【1 6】 : B
- 3 : 229 ~ 243 【1 5】 : C
- 4 : 244 ~ 260 【1 7】 : D
- 5 : 261 ~ 283 【2 3】 : F
- VI : 284 ~ 297 【1 4】 (Ritornello to Cadenza)
- 1 : 284 ~ 289 【6】 : B
- 2 : 290 ~ 297 【8】 : F
- Cadenza : [1] ~ [30] 【3 0】
- 1 : [1] ~ [10] 【1 0】
- 2 : [11] ~ [14] 【4】
- 3 : [15] ~ [23] 【9】
- 4 : [24] ~ [30] 【7】
- VII : 298 ~ 313 【1 6】 (Final Ritornello)
- 1 : 298 ~ 305 【8】 : D
- 2 : 306 ~ 308 【3】 : E
- 3 : 309 ~ 313 【5】 : G

表 : モーツァルトのピアノ協奏曲 K・488 第1楽章の楽曲構造
 (小節数は NMA による。() は Leeson-Levin 1976/77 の用語)



譜例 1 (弦パートのみ)



(中略)



譜例 2 (管パートは除いてある)

258 259 260

譜例 3 (管パートは除いてある)

a b c

譜例 4

Cadenza

The musical score is a piano cadenza, written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like [4], [6], [8], [10], [12], [14], [16], [18], [20], [22], [24], [26], [28], [30], [32], [34], [36], [38], [40], [42], [44], [46], [48], [50], [52], [54], [56], [58], [60], [62], [64], [66], [68], [70], [72], [74], [76], [78], [80], [82], [84], [86], [88], [90], [92], [94], [96], [98], [100]. The score concludes with a final chord marked with a fermata.

188 189

197 198

譜例 6 (ピアノパートのみ)