

モーツァルト 《ピアノソナタ》 K. 332 における副次的楽節の重要性

The Importance of Secondary Passages in Mozart's Piano Sonata K. 332

西尾 洋 NISHIO Yo ¹

棚瀬 美鶴恵 TANASE Mizue ²

The last sentences of 3rd movement (coda) appear at first in the middle of its exposition having just a function of an expanded cadence. Their role in the sonata seems to be secondary because the sonata could exist as itself without them and Mozart has never treated them in the development. Furthermore, he does not use these sentences even at the corresponding place in the recapitulation. How is it able to conclude the whole sonata using such sentences? This article shows that the coda has a kind of necessity to be set there: The sentences are almost fully made from materials of the beginning motives of the 1st movement. It is also mentioned that conversion of function is one of the important composition techniques of Mozart: Secondary matters might be primary.

1. ソナタ形式を分析すること

古典派のソナタ形式によって書かれた音楽の主眼はどこにあるのだろうか。外見的な形式の均整を優先的に尊重しながら内容の創造を図るのか、形式の遵守はあくまで形式的なもので表現の主眼がそれ以外のものに置かれるのか、あるいは両者の均衡を守るのか。

これらは作曲家や個別の作品ごとに多少の差を見せながら、しかし全体として一時代の慣習的なもの、平均的なものを示す傾向にある。そういった全体的な慣習や傾向をソナタ形式と呼ぶことにしているため、ソナタ形式の定義を試みようとするのが困難に直面する。なぜなら平均値は個別具体的なもののいずれ「でもない」場合が少なくないからである。

ソナタ形式はおおよそ 2 部または 3 部に分割され、調的には主調と属調または平行調の呈示、転調過程を経て主調に戻るという平均値自体に、多くの学者の異論はない。しかし分析と創造は逆の思考である。分析はすでに出来上がっているものがどのような仕組みになっているのかを明らかにする静的な作品観察姿勢であり、帰納的思考であるのに対して、作曲行為は無数の選択可能性から何らかの意図によっていくつかを選択（そして他を排除）し、結果的に一個の完結した作品として閉じるという、動的で演繹的な思考が主となる。もちろん作曲の最中には作曲者の中で帰納的な反省、振り返り、分析が間断なく行われているものの、それは創造のための一時的な足掛かりであって、そこに分析の正当性や正確さは求められない。

¹ 岐阜大学教育学部

² 札幌コンセルヴァトワール

分析は、きっとそこに何かがあるはずだという強い期待や確信をもってそれを行う。そしてそれは往々にして、経験や学習によって補強され支持される、ある種の先入観を伴う。一方、作曲においてこの種の先入観はときに歓迎されない。むしろそれらの先入観を打破し、新たな価値観、世界観、思考、哲学、音響、技法などを打ち立てようとするのが作曲の主な営みである。分析においては、このことを十分に念頭に置く必要がある。さもなければ、あたかも作曲家は教科書でソナタ形式を学び、それに則って音を並べてソナタが書けた人であると誤解されかねない。

ソナタ形式である、ソナタ形式で書かれているという見立てが、作品の本質を見失わせることがある。これらは前述したように当時の慣習のことを大まかに言っているのであり、その作品の本質ではない。分析は、慣習的なものを踏まえながらその作品独自の特徴をあらわにするものでなければならない。ソナタ形式であることを確認するために分析をするということは、限定的な学習の一段階としてあってよいが、それ自体に音楽的な意味はない。

これは慣習的な平均値を見出すことを否定するものではない。むしろ逆に、そういった平均的なものを一定の仮基準と捉え、比較することによって、作品の特性が明らかになるのである。したがって、分析行為によって見出すべきなのは「どのような」ソナタ形式なのかという点であり、ソナタ形式「かどうか」ではない。また、形式だけを見るのが分析ではなく、あらゆる事象が対象となる。観察にあたっては、先入観を控えめに持ちながら、その先入観を正当化する答えを探しにいくのではなく、多様で微細な事象にも目を向け、捨象しないことが肝要となる。

このような姿勢は、音楽理論の体系や思想を打ち立てようとする学者的な考えとあまり一致しない。学者は事典的、総合的であるし、それがあべき姿かもしれない。しかし作曲家は総合を目指さないか、または多様性を究めた総合を目指す。

近年日本でもハインリヒ・シェンカーの音楽分析が日本語で読めるようになってきた。シェンカー理論は調性音楽の広範な習慣を端的に記述しうる手法として、主にアメリカで広まっている。シェンカーの考え方の基底にあるのは作品の背後に存在する根源の姿、全体像を捉えることである。そしてそれはたとえば主和音→属和音→主和音という響きの進行に象徴されるものであり、作品のさまざまな階層においてこれが敷衍されているとする見方である。

本論者は、そういった巨視的な分析で捨象される部分に焦点を当てる。なぜなら、作曲行為はシェンカーのいう根本原理的な姿を目指すというより、どちらかといえばそれを前提にしながら仔細を彫琢して全体を構築しようとするからである。もしシェンカー理論のように作曲をしようとするなら、その作品の価値は、シェンカー分析によって「枝葉末節」が切り捨てられたあとの骨組み「に」あるということになるだろう。しかし作曲家は理論家ではなく、理論「で」音楽を書くのではないし、理論「を」作曲するのでもない。理論または理論的なことは母国語のように自然に扱うことのできる当然の前提であり、目指すところの姿ではないのである。

執筆者らは、分析と作曲が多くの場合逆方向を目指す行為であることを了承し、理論に一定以上の役割があることを認識しつつ、分析はできる限り作曲や演奏の思考と聴取の体験に基づく（または近づく）べきであると考え。なぜなら音楽の実態は分析結果の正当性ではなく、通常は演奏され聴取されているその瞬間にのみ存在しているからである。そして作曲行為は、演奏と同じではないにしてもきわめて近いある種の模擬演奏行為（それは往々にして即興的）と聴取体験を大いに含んでおり、また音楽の認知は聴取体験抜きに考えることができないからである。音楽が時間芸術であり、人の聴覚の記憶に基づいていることは看過できない。聴取体験において、枝葉末節として捨象されてしまうような一瞬のわずかな変化がどれだけ大きなものか、作曲や演奏を本分としている音楽家なら、その意味を十分理解するだろう。同様に、「ソナタ形式である」とか「推移部である」といったような既成の用語を当てはめることができればそれで終わり、当てはめられない部分については触れないような分析は、作品の本質との隔たりがまだ相当残っていることになる。そして作品の本質とは、必ずしも巨視的な観点で見出された根幹を意味しない。つまり本論考冒頭の問いは、それがソナタ形式であるかどうかを問わず、その作品自体を自律した音楽として観察する姿勢が多少なりともあれば考察の対象となりうるものであり、そうでなければ堂々巡りの末に作品の力学から離脱した、よく整理された空論を用意することになる。

2. モーツァルトのソナタ分析におけるベートーヴェンの視点

モーツァルトのソナタは、構造面でその価値が低く見られる傾向にある。石桁（1950: 246-247）は、ソナタ形式が「ベートーヴェンの出現により、もっと高められ、深められ、いつその完成を見るにいた」り、「これら（中略）の形式構造が、現今われわれが『ソナタ』と認めている形式構造の主流になっている」ために、「われわれがソナタの構造を研究するのは、彼の初期・中期・後期のソナタについて検討することが、最もその近道であり、かつ正しい道だと信じ」ている。ソナタ形式といえばベートーヴェンという発想は、昨今では相当緩和されてきたもののこのようにきわめて一般的であり、それ以外のものは発展途上であるか、あるいはベートーヴェンの後継や模倣とみなされる傾向がある。

ベートーヴェンのソナタ形式では主題や動機の徹底した労作が特徴であり、それらの有機的な関連が作品全体の統一を図っていることが多い。後世の他者によって、ソナタ形式による音楽を代表する作曲家とされたベートーヴェンの手法が、他の作曲家の作品分析においても適応されるようになるのは、分析行為の一般的傾向から考えて不自然ではない。しかし、そのためにモーツァルト作品の一般的な分析結果は、往々にしてとされるなどやや散漫な印象をまぬかれない。

もしベートーヴェンのソナタ作曲法が後世の理論家から見て「ソナタの典型」だったとしても、個々の主題や動機を分類して名前をつけただけでは、作品を成立させる大小さまざまな力学を見出したことにはまだならない。それはたとえばストーブを部品ごとに分解し、それぞれのねじやパッキンに名前をつけ終わった状態であり、それらがどのように組み立て

られ、どのような機能を持ち、それが何のためにあり、もしなかったらどうなるのか、という相対的な関係性や運動の力学を見出す作業が欠けている。言語も音楽も、書かれているもの、見えるものはあくまで静止した記号であり、意味や効果は書かれていない。作曲や聴取行為は音同士に関連に何らかの意味や効果を持たせる動的な作業であり、分析の最終的な主眼はそこに置かれるべきである。ただし、意味や効果は解釈の余地を残し、一意に定まるものではないことが多い（一方で、明らかに誤りであるという解釈はある）。そのような表現の多様性を認識しながら、なぜそういった多様な意味や効果が生まれうるのかを客観的、科学的に考察することが求められる。

モーツァルトの作品を分析するには、ベートーヴェンではなくモーツァルトの手法を理解する必要がある。もしベートーヴェンのソナタ作曲法を基準に分析するとしても、それがベートーヴェンのものと「違うということ」ではなく、何がどう違っていて、それがどのような音楽的意味や効果を生んでいるのかに触れなければならない。ベートーヴェン的なものが「ない」ことを見出すより、モーツァルトに「ある」ものを明らかにすることである。音楽の歴史は他の歴史と同様に、変遷こそすれ、それが進歩的発展であるかどうか不明である場合も多く、価値判断においてはとりわけ慎重さを要する。

3. K. 332 の第 3 楽章終結部で用いられている素材

第 226 小節で完全な終止を見ようとしたものが延長されたあと、第 232 小節以降が結尾である（山縣 1988: 281）。この結尾楽節は第 22～35 小節においていったん現れており、山

譜例 1 第 3 楽章の結尾部分

The image shows a musical score for the ending of the third movement of K. 332. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 229 and includes an 'ossia' section. The second system starts at measure 235 and also includes an 'ossia' section. The third system starts at measure 240 and includes a 'calando' section. Dynamic markings include piano (p), fortissimo (f), and pianissimo (pp). The score ends with a double bar line and repeat signs.

縣はこれを B 楽節の第 3 小区分および最終小区分としている。ここは呈示部の主調部分が終了する箇所であり、このあと転調を経て属調部分に入ることになる。この時点で、呈示部での用法（第 22～35 小節）は主調部分と属調部分の接続における主調部分の終結という局所的な機能であるのに対して、再現部結尾での用法（第 232～245 小節）は楽章全体あるいはソナタ全楽章を閉じる全体的な役割を担っている。ケルターボルン（1985: 58-77）は、このようにある楽節が楽章内で複数回現れ、それらの機能が構文的な接続や終止などさまざまに転換されていくことについて、モーツァルト以外にオネゲル、ブラームス、ベートーヴェンの例を引きながら指摘している。K. 332 における当該箇所もそのような文脈で、機能転換がなされていると考えることができる。

ここですでに、モーツァルトの音楽思考の一部分が、主要かつ特定の主題や動機の持続的な展開や労作よりも、任意の素材の構文法的な観点からの読み替えにあることが理解される。しかし、第 3 楽章を終結させる楽節が呈示部内のさほど重要ではないと思われる箇所からの引用であることが、この作品を成立させるうえで、はたしてどのような意味を持ちうるのだろうか。教科書的、ベートーヴェンの「完成」されたソナタ形式の思考では、これは説明されない。山縣の分析を見るまでもなく、この箇所の音素材は、辛うじて第 232 小節付近の 6 度跳躍が第 1 主題との関連を窺わせる程度で、ほかのリズムや音高は主題にあまり由来しない。この程度の緩やかな繋がりしかないもので曲を締めくくる作曲的意図を探る必要がある。

譜例 2 第 3 楽章冒頭の主題にみる跳躍音程群

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure 8 and features a melodic line with a '上行する跳躍音程群' (ascending leap interval group) annotation. The second system begins at measure 12 and includes dynamic markings like 'p', 'f', and 'dolce'.

現在懸案となっている第3楽章結尾の楽節素材の初回出現は、呈示部開始後の第22小節であるが、対応する再現部開始後22小節目である第169小節にはこの楽節は存在していない。その代わりに、増六の和音たったひとつによってこれが置き換えられ、その後第170小節からは呈示部の36小節以降（属調部分への転調過程）に相当する楽節が現れている。そのため、モーツァルトは再現部の第169小節でこれを敢えて劇的に省略、欠落させたものを結尾のために保存していたのではないかという推測は一応可能である。しかしそれでもなお、この楽節で第3楽章を閉じることの必然性を説明するには不十分である。

譜例3 第3楽章再現部における当該楽節の欠落

増六の
和音

棚瀬は、この楽節が第1楽章の主要動機群を含んでいることを指摘した³。譜例4は上下で対に組み合わせられており、それぞれ上段が第3楽章結尾の素材、下段が第1楽章の対応する箇所である。このようにしてみると、結尾楽節を構成する素材の大半が第1楽章冒頭に由来していることがわかる。つまり、結尾楽節は第3楽章再現部中盤における欠落を補うことのほかに、第1楽章の冒頭諸動機との深い関連を内包しており、3楽章からなるソナタ全体を有機的に統一する機能をも併せ持っていたことになる。その機能は第3楽章第22小節以降で一応存在していたといえるのだが、ソナタ形式の論理ではこのような部分は副次的で、一般的に注目されないため、分析者や聴衆が着目するとすれば結尾に至って初めてということになる。

それでは第1楽章のこれらの動機が、第3楽章結尾において結論づけられるような持続性を当初から発揮していたのかというと、やはりそうはいえない。「ベートーヴェンと異なり」、モーツァルトは主題の労作をソナタ作曲の主眼としていない。第3楽章結尾などにお

³ 2019年11月27日の西尾との会話。

譜例 4 第3楽章結尾（各上段）と第1楽章冒頭素材（各下段）の比較

第3~4小節 第25小節 第14小節 第12小節 第1小節

けるこれらの関連づけは、あくまで回想であり、それ以上の意味をここに見出だそうとするのは困難である。

それよりも、こういった副次的と思われる楽節に、統語論的な機能を転換させながら与え、形式の重みを左右するような操作を行っていることに注目すべきである。

モーツァルトのソナタ作曲におけるこうした統語論的な作法は、ソナタという慣習的な枠組みの中で、意味付けの転換を常に誘発する。音楽の場において、これはときに聴衆の期待に沿い、そしてときに裏切るという効果を発揮する。モーツァルトは、当然ながらアンチ・ベートーヴェン的な態度でこれを行ったわけではない。期待を裏切りにいくという点ではむしろハイドンとの関連が濃い。しかし限られた素材を使う傾向にあったハイドンと比べて、モーツァルトの作法では動機の数が多く、まるで大人数の登場人物であふれるオペラの一場面を思わせる。そういった数多くの動機群の間には、ソナタの調設定原理等によって自然と意味合いや役割の軽重が生まれる。その軽重の力学を利用しながら、軽を重にしたり、軽に重を載せたりしているのがこの K. 332 の結尾楽節である。

使用楽譜

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Klaversonate*. K. 332. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, online publication 2006

参考文献

- 石桁真礼生 1950 『楽式論』 246-247 頁 東京：音楽之友社
 ケルターボルン、ルードルフ 1985 『音楽分析の方法 モーツァルト作品を例として』
 竹内ふみ子（訳） 58-77 頁 東京：シンフォニア
 山縣茂太郎 1988 『モーツァルトピアノ・ソナタ楽譜校正と解釈』（中巻） 270-271、
 281 頁 東京：音楽之友社

（令和2年1月6日受理）