

メンデルスゾーンのピアノ・コンチェルト 第1番と＜華麗なカプリッチオ＞

岸 啓 子

(音楽研究室)

I

自分自身すぐれたヴァイオリニストであり、ヴィルトゥオーゾ・ピアニストであったメンデルスゾーンは、生涯にコンチェルトを8曲作曲している。作品番号を持たない少年時代の5曲、ヴァイオリン・コンチェルトニ短調(22年作曲)、ピアノ・コンチェルトイ短調(22年)、ヴァイオリンとピアノのためのコンチェルトニ短調(23年)、2台のピアノのためのコンチェルトホ長調(23年)、同変イ長調(24年)、および作品番号のある3曲、ピアノ・コンチェルト第1番ト短調 op.25(31年)^{註1}、第2番ニ短調 op.40(37年)、ヴァイオリン・コンチェルトホ短調 op.64(44年)である。このうち存命中に出版されたコンチェルト作品は、作品番号を持つ3曲であり、それ以前のコンチェルトの出版に対して彼は同意を与えなかった。現在、演奏家のレパートリーとなっているのは当時から好まれていたこの3曲であるが、少年時代の作品も豊かな才能を感じさせる完成度の高いものであり、近年の出版と再評価にあわせて、ステージに乗せられるようになってきている。また、伝統的な3楽章形式によるこれらのコンチェルト以外にも、単一楽章や2楽章の自由な形式を持つソロ・ピアノとオーケストラのための作品には、＜華麗なカプリッチオ＞ロ短調 op.22(31年)、＜華麗なロンド＞変ホ長調 op.29(34年)、＜セレナードとアレグロ・ジョイオーソ＞ロ短調 op.43(38年)の3曲がある。

印刷出版されたコンチェルトと少年時代の未出版のコンチェルトには、音楽の形式と内容ともに大きな違いが認められる。少年時代の5曲は形式的には古典派の伝統である二重提示部を持ち、オーケストラ提示部終了後に、ソロを加えて提示部が反復される^{註2}。しかし、メンデルスゾーンは1831年頃からコンチェルトの形式と音楽表現の改革に一步を踏み出した。

コンチェルト第1番と＜華麗なカプリッチオ＞はメンデルスゾーンの一連のコンチェルトの中で重要な作品であるだけでなく、ロマン派のピアノ・コンチェルト史においても節目にあたり、この作品によって、今後共有されることになる新しいコンチェルト形式が始められたのである。ソナタ形式に則ってはいるが、二重提示部を持つ伝統的なコンチェルト・ソナタ形式ではなく、オーケストラ提示部を省略していきなりソロ・ピアノとオーケストラの提示部(総奏提示部)で始まり、提示部を反復することなくそのまま展開部へと入る。メンデルスゾーンがこれ以後作曲したピアノ・コンチェルト第2番とヴァイオリン・コンチェルトホ短調も、基本的にはこの形式によっている。更に、第1番では3つの楽章が切れ目なく演奏されるだけでなく、実際に続けて

作曲されている。楽章の連続性については、その後の2曲では第1楽章と第2楽章の間は切れ目がはいるが、2・3楽章は続けて奏される（*attacca*）^{註3}。

モーツァルトの時代に完成された二重提示部（*double exposition* ダブル・エクスポジション）を持つコンチェルト・ソナタ形式では、オーケストラ提示部がまずあり、第1主題、第2主題が主調で提示された後一旦終止し、その後ソロ楽器とオーケストラとによって提示部が反復される（総奏提示部）、第2主題は本来の調（属調や平行調等）で現われ、第2主題の調のまま提示部は終結する。展開部と再現部では、オーケストラとソロ楽器が自由に役割分担しながら音楽が進行し、コーダの前にソロのカデンツァが置かれる。古典派コンチェルトが踏襲してきたこのコンチェルト・ソナタ形式は、ベートーヴェンにも受け継がれている。彼の場合は、第4番ト長調 *op.* 58ではいきなり独奏ピアノに第1主題を歌わせたり、第5番変ホ長調 *op.* 73では独奏ピアノのカデンツァで曲を開始したりと工夫がこらされ変形されているが、コンチェルト・ソナタ形式の二重提示は基本的に守られている。さらに、ロマン派初期のショパンの2曲のピアノ・コンチェルト（ヘ短調1829年、ホ短調1830年）においても、オーケストラは全曲を通して伴奏の役割に留められているものの、オーケストラ提示部自体は残されている。

コンサートが社会の中に広まって市民生活の楽しみとなり、またその中でヴァイオリンやピアノのヴィルトゥオーゾが活躍するようになると、ソリストにおいてオーケストラだけで延々と提示部を始めから終わりまで演奏する形は、音楽的にも、また、演奏効果の上でも、改良の余地があると考えられるようになってきた。18世紀末までのコンチェルトでは、ソロ・パートであれ基本的には楽団の一員かまたはソロ奏者（オーケストラの中でソリストの地位で雇用されている者）が務めるのが一般的であり、ソロ奏者はまだカリスマ的存在としてのヴィルトゥオーゾではなかった。公開コンサートが盛んになるとともに協奏交響曲が増加し、ソロ・コンチェルトが流行すると、オーケストラのソロ奏者たちは名人芸を披露する機会が増え、彼らの中には大いに人気を博すものも出て、さらに腕を磨き、オーケストラから独立してヴァルトゥオーゾとして生きていく者もあらわれた^{註4}。ロマン派の時代に入り1820年代後半ともなると、古典派から継承した二重提示が形骸化し、もはやコンチェルトを充実させるさせる形式ではなくなり、また、コンチェルトのソロを演奏するヴァルトゥオーゾにとっても望ましいありかたではないと感じられ始めた。ヴィルトゥオーゾを作曲家が兼ねている場合、これらの状況を特に敏感に感じとり、コンチェルトには様々な構成上の新機軸と新しい楽器の語法が盛り込まれていった。その中で最も大きな形式上の革新が、メンデルスゾーンによって成し遂げられた。その意味でこれらの2曲は彼のコンチェルト改革の最大のターニングポイントにあると言える。

これら2曲においては、しばしばヴェーバーの〈コンツェルトシュトゥック〉*op.* 79との関係が語られ、第1番では、ファンファーレ風接続部や全楽章が連続して演奏される点で、また〈華麗なカプリッチオ〉では3楽章形式によらず、小規模でより自由な構成法の類似性から、それぞれ直接に影響を受けたとされる^{註5}。しかしヴェーバーが古典派コンチェルトの形式のしほりから脱するために標題を用いたのに対して、メンデルスゾーンは絶対音楽としての器楽曲独自の構成法と語法を確立することによって新しいピアノ・コンチェルトを創造しており、この点で二人の方向は根本的に異なっている。本稿では、これらの曲の分析を通して、メンデルスゾーン独自の構成法や語法の改革点を考察する。

II

ヴェーバーのコンチェルトシュトゥックへ短調 op. 79

1815年に曲の計画がたてられ、若干のスケッチが書かれたが、その後中断し、1821年のはじめから本格的に作曲、同年6月、オペラ〈魔弾の射手〉のベルリン初演一週間前の6月21日に完成、同地で初演された。着手した当初作品の計画について、彼は音楽学者で友人のロホリッツ (Johann Friedrich Rochlitz) への手紙 (1815年5月14日) で、へ短調のピアノ・コンチェルトを計画中であり、曲に関連する物語が思い浮かんでいること、各楽章の性格を決めて全楽章を結びつけ、物語を劇のように音楽で表現すること、アレグロを「別離」、アダージオを「悲嘆」、フィナーレを「深い嘆き、慰安、再開、歓喜」とすることを述べている^{註6}。

作品が完成した日の朝、ヴェーバーは妻と弟子に次の物語とともに曲をピアノで弾いて聴かせた。題材は中世の十字軍の遠征に加わった騎士とその妻で、音楽の4つの部分は話の展開に照応したものであった。

- (I) 城主の奥方は天守閣の中に座っている。彼女は悲しげに遠くを凝視している。彼女の騎士は長年聖地に行っていた。彼女は彼に再会するだろうか。かすかすの血なまぐさい戦争がおこった。彼女のすべてである彼についてのたよりはなない。神への祈りも、気高い主への憧れも無駄だった。
- (II) ついに恐ろしい幻想が彼女の心に湧く。彼は戦場に倒れて、戦友たちに見捨てられている。血は傷から潮のように流れ出る。彼女は彼の傍にいたい。少なくとも彼と一緒に死にたい。彼女は意識を失い、倒れてしまう。
- (III) だがきけ。あの遠いひびきはなんだ。森から日光の中に閃めくのはなんだ。近づくのは何の形か。騎士たちと従者たちは、十字軍の十字架を持ち、旗はひるがえる。人々の歓呼。そしてそこに、彼だ。彼女は彼の腕に身を投げる。
- (IV) 愛の勝利。無限の幸福。森の木々や川の波は愛を歌い、幾千もの声が、愛の勝利を告げている。(門馬直美訳)

完成された作品は、当初の構想の3楽章のコンチェルト形式を採らず、単一楽章で、タイトルもコンチェルト(協奏曲)からコンツェルトシュトゥック(協奏的作品、邦訳は小協奏曲)に変更された。一方、物語を下敷きにするという標題音楽の方針は、そのまま保持された。しかし弟子ベネディクト (Julius Benedict) が書き留めたこの標題は、出版(1820年)の際、楽譜に記載されなかった。従って絶対音楽として接することも可能であり、作曲家自身もそのような標題にとらわれない在り方をこの曲について認めていたと推察される。

作品は次の4つの部分からなっている。

	調性、拍子	小節数
第I部		1~85(85)
1) Larghetto affettuoso	f, 3/4	1~71
2) Poco a poco piu mosso a piacere	f, 4/4	72~85
第II部		86~226(141)
1) Allegro passionato	f, 4/4	86~221
2) Adagio	c,	222~226

第Ⅲ部		227～304(78)
1) Tempo di marcia	C, 4/4	227～283
2) Piu mosso		284～304
第Ⅳ部	C, F	305～560(256)
1) Presto giocoso	F, 6/8	305～560

各部分の第2部（Ⅰ-2, Ⅱ-2, Ⅲ-2）は、いずれも経過的な楽節で、前後を連結し、主題や次の部分を効果的に導くためのものである。

Ⅰ-2：pf のみ 転調なし 拍子に変化し（3/4から4/4）第Ⅱ部の拍子となる

次の部分Ⅱの主題の一部を小出しして、気分を準備する。

Ⅱ-2：orch のみ c-moll 遠くから聞こえるファンファーレ

前後の f-moll と C-Dur をつなぐ

Ⅲ-2：pf のみ C から F

転調してⅣの調を先取り フィナーレへの華やかな序奏

各部分の第1部（Ⅰ-1, Ⅱ-1, Ⅲ-1, Ⅳ-1）は本体部分である。それぞれ主題と呼べる旋律を持つ、内容的には互いに独立した部分であり、標題が示す通り情緒も異なっている。

このような作品の構成は、ロホリッツにヴェーバーが書き記したように、「短調のコンチェルトでは、はっきりした考えがないと（注：物語の筋書きのこと）聴衆にアピールしない」⁷ という考えのもと、下敷きとなる物語の展開に沿って音楽を構成し、情景の変化や悲嘆から歓喜に至る感情の変転を、表情豊かに音楽で表現することに重きをおいたためである。それには従来のコンチェルトの定型的なソナタ形式より、このような多様な部分の組合せからなる1楽章の自由な形式の方がはるかに適していたといえる。

物語を持つ標題音楽であればこそ容易に飛び越えられたのであるが、コンチェルトがこれを契機にそれまでの形式から自由に発想されるものになったことの意義は大きく、この作品は転換期を迎えていたコンチェルトのその後の発展に重要な一石を投じたのである。

作品を少し詳しく見ると、調と主題（調構造）の関係については、主題は常に主調で提示され、第Ⅰ～第Ⅲ部ではそれ以外の調で現われることはまずない。ひとつの主題を展開したり、調を変えて提示する手法ではなく、物語の進展に応じて新しい素材を提示し、その間をヴィルトゥオーズのピアノ・パッセージワークで埋めている。

副次的な主題については、ひとつの部分内では副次的な旋律が主題と同じレベルで活躍することはない。

曲想については、メランコリックな旋律に始まり、ピアノスティックな第2部の主題、第3部のマーチ、第4部の軽快なロンド、と変化に富んでいる。

オーケストラとピアノの関係は、主題はまずオーケストラまたはピアノのいずれか一方だけで提示され、第2部のようにいきなり両方が出揃う時も主体は一方にあり、他方（この場合はオーケストラ）は和音伴奏にすぎない。第1部、第4部は、ピアノとオーケストラにバランスよく配分されているのに対して、第2部ではピアノ、第3部ではオーケストラが主題を受け持ち、変化を出している。ピアノとオーケストラの主題の配分は次の通りである。（Tは主題、UIは経過句、数字は小節数）

Ⅰ-1

Ⅰ-2

pf:	T(f:25~32)	ul(33~60~71)	UI(72~85)
orch:	T(f:1~8) UI(9~24)	ul(33~60~71)	
II - 1			II - 2
pf:	T(f:86~93)	T(f:165~169)	T(f:184~191)
orch:	t(f:86~89)	t(f:165~169)	t(f:184~191) UI(c:222~226)
III - 1			III - 2
pf:	glissando(260)		UI(284~304)
orch:	T(C:227~234)	T(C:244~251)	T(C:261~268) T(C:269~276) UI(c:222~226)
IV - 1			
pf:	T(f:305~313)		
orch:	T(f:390~398) T(f:477~485)		

I~IVの主題間にモチーフ的な関連はない。各部分内での主題は常に主調で反復され、主題とその再現を調的に構成するソナタ形式的な発想はみられない。

ソロ・パートのヴィルトゥオーゾ性はかなり強い。パッセージ・ワークはテクニックの披露と、楽器の可能性を引き出す華やかな走句が中心であり、オーケストラのシンフォニックな響きとの対比が効果的である。ピアノとオーケストラとのモチーフのやりとりや協奏的対話はあまりない。内声に旋律を持つタールベルク的な楽句もみられる。リストがこの曲を好んで演奏したのもその並はずれた技巧の効果によるところが大きい。なおメンデルスゾーンもこの曲をレパートリーにしていた。

III

<華麗なカプリッチオ cproccio brillante 口短調 op. 22>^{註8}

この曲の成立は、1825~26年頃、<夏の夜の夢序曲 op. 21>とほぼ同時期と推定されてきたが、最近では1831年あるいは1832年とされ、メンデルスゾーンの2度目のイギリス訪問（1832年春）で演奏された事実が確かめられている。曲想は<夏の夜の夢>と共通する幻想的気分と軽妙さのいりまじったもので、ピアノの華やかで技巧的なパッセージも魅力的である。形式は単一楽章で、ゆるやかなアンダンテの序奏にアレグロ・コン・フォーコの主部が続いている。

		小節数
第I部 (序奏) Andante (Pfのみ, その後+Orch)	h	1~23
第II部	h	24~342
24~42 序的部分 (Pf+Or)	h	
43~49 第1主題 (Pfのみ)	h	
49~53 第1主題の確保 (Pf+Or)	h, ~	

メンデルスゾーンのピアノ・コンチェルト第1番とく華麗なカプリッチオ>

54~61	推移 (第1主題の素材による) (Pf+Or) ~	
62~66	第2主題 (Pfのみ)	h
67~71	第2主題の確保 (Pf+Or)	h
72~83	推移 (Pf+Or)	h, D
84~99	推移 (Pfのみ)	~, D
100~115	マーチ主題 (Orch)	D
116~135	マーチ主題による展開その1 (Pf+Or)	
136~166	マーチ主題による展開その2 (Pf+Or)	
167~176	マーチ主題の再現 (Pf+Or)	D
177~194	第1主題とマーチ主題の結合1	e, g
195~205	同2 (1, 2とも再現の準備)	a~h
206~211	第1主題の再現 (Pfのみ)	h
212~213	第2主題の導入部 (Pfのみ)	h
214~218	第2主題 (Pfのみ)	h
219~231	推移 (Pf+Or)	
232~239	マーチ主題の再現 (Pf+Or 以後同じ)	H
240~271	マーチ主題の確保と推移	h
272~319	マーチ主題のモチーフ+P パッセージ	
320~342	コーダ (3つの主題のモチーフによる)	h

この曲は1楽章形式をとり、主調はロ短調で、23小節のロ長調、アンダンテの序がついている。本体(第Ⅱ部)はアレグロ・コン・フォーコで、3部分からなる。Ⅱ-1ではオーケストラとピアノによる序的部分で第1主題が断片的に現われて次第に音楽が高揚し、43小節からピアノ・ソロで第1主題が提示される。右手の下行する分散和音と左手の8分音符の連打が激しく迫るような主題であり、フォルテとピアノのコントラストをつけながら、激しく言い切るように終わる。その後軽やかな妖精の飛翔を想わせるような第2主題となり、やはりピアノ・ソロで提示された後、第2主題のモチーフでオーケストラとピアノが掛け合う。ピアノは次第に分散和音のバッセージ・ワークとなり、オーケストラのモチーフも変奏され、管楽器と弦楽器のセクションの中でさらに受け渡されながら次の部分の調であるニ長調に転調し、ブリッジの役割を持つピアノ独奏を経て中間部Ⅱ-2に入る。Ⅱ-2はマーチ主題(ニ長調)とその展開の部分で、最後に第1主題が呼び起こされて第3部へと繋がる。堂々としたマーチ主題はまずオーケストラで提示され、次いでテーマのモチーフによるピアノとオーケストラとの協奏的対話が続く。130小節からピアノで主題の結尾風の旋律が歌われる。その後ピアノの技巧的な走句にオーケストラの主題モチーフが絡みながらピアノは更に華やかなヴィルトゥオーゾ性を強めていく。マーチ主題がニ長調、嬰へ長調、ロ短調、ホ短調と転調して進むと、第1主題の断片がホ短調で突然遠くから響き(177小節~)、2小節単位で交互に両方がひとしきり現われ、その後、ピアノは第1主題、オーケストラはマーチ主題を分け持って、2つの主題の一部が同時に組み合わせられる(185小節~ト短調、イ短調)。第1主題の分散和音のモチーフと付点音符リズムによる展開が行なわれ、6オクターヴにまたがるピアノの華々しいバッセージによって第1主題(再現)が導入されてⅡ-3が始まる。第1・第2主題(ロ短調)ともまずピアノだけで演奏され、その後トゥッティとな

る。Ⅱ-1の最後とは異なる音型でピアノは次のマーチ主題の再現を導き、今回はそのままピアノがマーチ主題を受け持つ（口長調）。再現の後ピアノの見せ場となり、オーケストラはこれまでのモチーフでこれを伴奏し、応答して支える。コーダでは第1主題と第2主題のモチーフが同時に組み合わせられ、マーチ主題のモチーフのトゥッティで堂々と締め括られる。

本体部分は、Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ部をそれぞれ提示部、展開部、再現部とし、展開部ではマーチを展開のための旋律とする特殊なソナタ形式とも解釈できる。しかも2つの提示部を持つコンチェルト・ソナタ形式ではなく、一般的なソナタ形式に近い。ただし第2主題が主調で提示される点は、むしろコンチェルト・ソナタ形式のオーケストラ提示部そのままとも捉えられる。

この曲の作曲当時、メンデルスゾーンがヴェーバーの〈コンツェルトシュトゥック〉を知っていたことは間違いないと考えられる。ヴェーバーが1821年6月28日にベルリンで初演したオペラ〈魔弾の射手〉は、当時大評判になり、その三日後にヴェーバー自身をピアニストとしてこの作品が同じくベルリンで初演されている。メンデルスゾーンは当時ベルリンに居住し、この時期演奏旅行に出掛けた記録もないことから、ヴェーバーのオペラや音楽会については耳にしたはずである。特にベルリンでは、イタリアオペラ派とドイツオペラ派の論争が活発に行なわれ、ヴェーバーのオペラがドイツオペラ派に一時的にせよ勝利をもたらしたため、反響は大きかった。文化人や芸術家の集うベルリンの一流サロンであったメンデルスゾーン家で、ヴェーバーが話題にならない筈はなかった。更に、同年この〈コンツェルトシュトゥック〉はスコアとパート譜の両方が出版され、当時の演奏会のスタンダード・ナンバーになり、リストやまたメンデルスゾーンも演奏していたことは確認されている。

〈カプリッチオ〉は〈コンツェルトシュトゥック〉の情景を想起させるような音楽や、物語と曲の構成をかさねるような手法とは方向を異にしており、音楽的内容も異なっている。しかし、曲の形式や構成の方法については〈コンツェルトシュトゥック〉から影響を受けた部分も多いと考えられる。〈コンツェルトシュトゥック〉からの影響と考えられる点は以下の通りである。

(W はヴェーバー、M はメンデルスゾーン、数字は小節数)

形式が単一楽章であること。

連結部が次の部分（場面）を効果的に導く。

短調である。

悲しげな、あるいは叙情的な歌で開始され、メロディーを和音で伴奏する。（譜例1、譜例2）ゆるやかなものから次第に激昂し、激情的な表現で終結する。

最初に現われる主要なテーマはいずれも短調16分音符急速に下行する分散和音 *allegro pas-*
sonato (W), *allegro con fuoco* (M) でピアノが中心である。（オーケストラの和音伴奏またはピアノのみ）テーマはまず断片的に現われ、次第に気分を盛り上げて最後に完全な形で登場する
W: 69, 71, 73, 74~, 86からが主題の提示 M: 24, 25, 27, 28, 30~, 43からが主題

マーチ主題が登場する。W: 227~, M: 100~いずれもブリッジが効果的に使用され、テンポを一旦緩めてピアノニッシモになり、ゲネラルパウゼに近い状態でただ一つの楽器に導かれて（W: ファゴット, M: ピアノ）マーチが始まる。（譜例3, 4, 5）W: *Adagio, tenuto, pp*, M: *retard. pp*

テーマを効果的に導入するピアノのパッセージの使用。W: 260, M: 203~5 5オクターヴと4度, 6オクターヴの広音域を両手で一気に疾駆するパッセージ (W はグリッサンド)

ピアノソロの部分でレガートのメロディーをピッチカートで連想させる音型で伴奏する。

メンデルスゾーンのパiano・コンチェルト第1番と<華麗なカプリッチオ>

譜例 1

24 *con duata e ben tenuta la melodia*

Pr.

譜例 2

5

譜例 3

219 *Adagio* 222 *pp* *ten.* *pp* *ten.* *pp* *ten.* *pp* *ten.*

Fg.

Pr.

Vi.

Vla.

B.

譜例 4

227 *Tempo di Marcia* (♩ = 126.)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in C.

Tr. in C.

Tbn.

Tp. in C.

W : 25~31, M : 5~9

以上のように、形式、構成法、ピアノ語法すべてにわたって影響は明らかである。

一方、オーケストラとピアノの係わり方においてはメンデルスゾーンの方がはるかに進んでいる。ヴェーバーでは主要な旋律は一方が受け持ち、他方は伴奏というパターンが中心であり、モチーフを分担しながら呼び掛け合ったり、異なる主題モチーフを同時に組み合わせる等の、シンフォニクなオーケストラの在り方は探求されていない。メンデルスゾーンではオーケストラは主題のモチーフを奏し、オーケストラの充実とソロのヴィルトゥオーゾ性を両立させている。

主題はヴェーバーのものではひとつずつ示されるだけであるが、メンデルスゾーンでは別々に提示された後、同時に纏めて組み合わせられ、奥行のある構成となっている。

この作品のピアノ・コンチェルト史への

譜例 5

譜例 6

譜例 7

功績は、自由な音楽の発現にふさわしい形式をコンチェルトの形態で創出したことである。具体的には、本来の絶対音楽のままコンチェルトの定型を破り、その中で多様な素材を用いて音楽表現の幅を広げ、巧みなモチーフ操作により構成に緊張感と奥行を与え、音楽性や形式的均衡を害なうこと無くピアノのヴィルトゥオーゾ性をアピールしたことであり、しかも発想の面白さを絶妙の構造の中に定着したことである。

IV

ピアノ・コンチェルト第1番ト短調 op. 25

この作品は少年時代の作品の出版を禁じたメンデルスゾーンがコンチェルトとして印刷出版させた最初の作品であり、それだけに彼の意欲が随所に感じ取れる自信作である。実際この曲はメンデルスゾーンらしい上品さや優雅さの中にドラマや激情的表現も具え、ヴィルトゥオーゾ的な華麗なピアノの技巧がシンフォニックなオーケストラとのやりとりの中で効果的に配置され、全体に魅力に富んだ作品となっている。形式や構成では、古典派のコンチェルト・ソナタ形式から一歩踏み出し、曲頭からソロ・ピアノが演奏に加わる新しいコンチェルトの形式を創出している。また、3つの楽章が途切れなく演奏されるスタイルは、ヴェーバーからの影響であると言われている^{註9}。

全体の形式は次の通りである。

第1楽章	Molto allegro con fuoco	g, 4/4	
第I部	提示部		1~112(112)
第II部	展開部		113~178(66)
第III部	再現部		179~245(67)
第2楽章への移行部			246~270(25)
第2楽章	Andante	E, 3/4	
第I部		E	1~44
	主題の提示		5~14
第II部(中間部)		H	45~65
第III部			66~91
	主題の再現	E	66~74
第3楽章	Presto-Molto allegro e vivace	G, 4/4	
第I部	序奏 Presto a~e~g~G		1~39
第2部	ロンド Molto allegro e vivace		40~283
	1) A		40~70
	ロンド主題	G	40~55
	2) B		71~130
	3) A ロンド主題	G	130~149

4) C		150~160	
5) A		161~179	
	ロンド主題	D	161~168
6) B		180~201	
7) A		202~266	
	ロンド主題	G	202~209
	第1楽章第2主題	g	219~224
8) コーダ		G	267~283

第1楽章の構成は次の通りである。

第1楽章 *Molto allegro con fuoco*

1~112	提示部	
1~7	序的部分	g
8~75	第1主題部	
8~19	第1主題前半 (A)	g
20~23	第1主題後半 (B)	g
24~30	推移	g
31~40	第1主題の確保 (A+B)	g
41~75	推移 41~49~67~75	g~c~d~g~B
76~112	第2主題部	
76~86	第2主題 (Pf)	B~Des
87~	第2主題の確保的推移	Des
113~178	展開部	
113~120	第1主題による展開 (主に Pf)	b
121~137	第2主題による展開	B~Des
138~156	ピアノの走句中心 平行6度のパッセージ他	B~g~B
157~167	第1主題 A による展開	B~g
168~178	第2主題による展開と A による展開部の終始	g
179~270	再現部	
179~184	序的部分	g
185~188	第1主題 B の再現	g
189~194	推移	g
195~202	第2主題の再現	g
203~218	推移	g
219~233	カデンツァ的部分	g
234~245	コーダ	g
246~270	第2楽章への移行部	g~e

ヴェーバーの同様の作品では物語が曲の下敷きになっていたのに対して、この曲は純粹にコンチェルトとして3楽章を連続させる形式を持つ点が画期的である。当時の演奏会は現代のものよ

り盛り沢山で、時間も長く、しかも歌や室内楽、交響曲等のジャンルの異なるものの寄せ集めの場合が多かった^{註10}。聴衆の気分転換等のために、一曲のコンチェルトの第1楽章と第2楽章の間に別の曲がはさまれることも多々あり、またその中からひとつの楽章だけを取り出して演奏することもめずらしくなかった^{註11}。しかし音楽会のプログラム全体の調和や統一を重視したメンデルスゾーンの音楽観からは、作品を解体してその一部のみを演奏したり、途中で他の曲を挟むやりかたには納得がいかなかっただろう。従って演奏会での自分の作品のそのような無残な扱いを拒否するという外的事情もこの形式の採用には働いていると考えられる。更にソリストのヴィルトゥオーゾ性をアピールするには、曲の途中での一時選手交替は不利であり、ソリストのヴィルトゥオーゾ性が強まるにつれて、全楽章を通して演奏することへの要求が、ソリストと聴衆の双方から強まってきていた。しかし更に重要な点は、音楽それ自体からの要請であるといえる。コンチェルト・ソナタ形式は、提示部が2度繰り返されるため、ある種のくどさがあり、第1提示部をオーケストラが奏し終えるまでソリストは手持ち無沙汰であった。また主題の性格にオーケストラとソロ楽器のいずれにも適したニュートラルな性格が求められる点も、逆に言えば楽器の個性を存分に引き出すには不向きであった。しかし19世紀を迎えて飛躍的に構造強化され、楽器としての可能性を今や全開にしたピアノは、独自の語法を發展させ、ヴィルトゥオーゾの存在と歩調をあわせてピアニスティックな表現の魅力と個性でオーケストラと対抗できるまでになっていた。更に、ヴィルトゥオーゾの登場の仕方にも、工夫が必要であった。従って異質な2つの主題の対立と調和というソナタ形式の本質は残しつつ、2つの提示部を1つにまとめることでこれらの要請にまず見事に応えたのがメンデルスゾーンであったと言える。

次に第1番における構成上の新機軸を、2重提示部の廃止によりこれまでとは大きく変化した第1楽章を中心に、前出のくカプリッチオとの関連から見ていくことにする。

提示部の主題提示については、7小節のオーケストラの序奏に導かれて、第1主題はピアノだけでまず提示され、次にオーケストラだけで反復された後、第1主題のモチーフを奏するオーケストラと走句中心のピアノのやりとりとなる。第2主題はやはりピアノが本来の調で（2重提示の場合のように主調でなく）提示し、その後オーケストラが和音伴奏で入り、その上に第2主題の旋律が（主にピアノ）乗って進行し、転調を重ねる。提示部の終りに明確なコデッタはなく、展開部に自然に流れこむように入っていく。この提示部では二重提示の回りくどさが回避されているが、主題を反復して印象づけ、確定するために、ピアノだけで提示し、それからオーケストラと組み合わせるという手法がとられている。この手法はくカプリッチオでメンデルスゾーンが用いたものである。

再現部では、第1主題も第2主題もいずれも提示部に比べて、大幅に切り詰められ、第1主題は後半のみの再現であり、第2主題も8小節に短縮されている。分担は、第1主題はオーケストラのみ、第2主題はピアノの主旋律にオーケストラの和音伴奏である。この方法もまた、くコンツェルトシュトゥックではなく、くカプリッチオで用いられたものである。

伝統的にコンチェルトの重要な要素であった（演奏者任せの）カデンツァをこの第1楽章は持っていない点は、前の曲と同様である。それに替わるソロの見せ場としてカデンツァ的性格の部分がコーダの前に置かれているのは、くカプリッチオ同様である。また展開部の終り近くにも小さなカデンツァ的性格を持つ部分があり、これは後のヴァイオリン・コンチェルトホ短調におけるカデンツァの位置である。くカプリッチオでもこの場所には6オクターヴにまたがる、曲中最大音域のパスセージが組み込まれている。

各楽章は、第1楽章から第2楽章、第2楽章から3楽章とも同じ管楽器によるファンファーレのモチーフで誘導され、曲全体が構造的に結合されている。

ま と め

以上のように、メンデルスゾーンのコンチェルト第1番と〈華麗なカプリッチオ〉は、彼が初めて名実ともにロマン派的手法によって作曲した新しい形式と構成を持つコンチェルト作品であり、二重提示部の放棄の結果、それらの構成法やピアノ語法は、古典派的伝統によるそれ以前のピアノ・コンチェルトとは大きく異なっている。新しい方向への舵取りに影響を与えたのは従来より語られて来た通り、ヴェーバーの〈コンツェルトシトゥック〉であることは明らかであるが、とりわけコンチェルト第1番はヴェーバーを消化し、その影響から一歩踏み出す形で作曲されており、後の名曲ヴァイオリン・コンチェルトホ短調 op.64の形式と書法を先取りするものとなっている。

参考文献, 楽譜

- 大崎滋生, C. H. マーリング: オーケストラの社会史 音楽の友社 1990年
 名曲解説全集9 協奏曲II, 音楽の友社, 1979年
 Erstes Concerto fuer das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Capriccio Brillant, Breitkopf und Haerter, 1832, reprint Gregg international Publishers, 1968
 The Romantic Concerto Carl Maria von Weber
 Mendelssohn: Piano Concerto No.1 g minor, Edition Eurenburg, Max Alberti
 Romanticism, The new Oxford Music History, Oxford University Press, 1990
 Edited by R.Larry Todd: Nineteenth-century Piano Music, Schirmer Books, New York, 1990
 Edited by G. Selden-Goth: Felix Mendelssohn Letters, Paul Elerk Publishers Ltd., London, 1946
 Karl Heinz Koehler: Mendelssohn, in the new grove Early Romantic Masters 2, Macmillan, London, 1985
 Philip Radcliffe, rev. by P. W. Johns: Mendelssohn, The Master Musicians, 1954/1990 Dent & Sons, London
 Rudolf Elvers: Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe an deutsche Verleger, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1968
 Eric Werner: Mendelssohn Leben und Werk in neuer Schicht, 1980 Zuerich
 Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit, Laaber Verlag 1992
 ウィリアム・アトウッド, 横溝亮一訳 ピアニスト・ショパン 上・下巻 東京音楽社
 西原 稔 メンデルスゾーンと現代, 音楽芸術 1977年4月 メンデルスゾーンの光と影

注1 ピアノ・コンチェルト第1番と華麗なカプリッチオの作曲・出版年については、近年書き替えられた。まずメンデルスゾーンの存命中に出版された楽譜 (Breitkopf und Haerter) では、楽譜の第1頁に1832 komponiert の記載が2曲ともにある。New Grove (1980年) では第1番1832年、カプリッチオ1825~6?年(作曲)とされていた。New Grove (1980年) にもとづく the new grove Early Romantic Masters 2, Macmillan, London, 1985では、1831年10月、1831年9月(出版)とされ、Mendelssohn und seine Zeit, および Eric Werner は、1831年、1832年(作曲)としており、2曲の前後関係が逆転している。Werner は、モシェレスの日記の記述を根拠にこの説をとっている (Mendelssohn Leben und Werk in neuer Schicht, 222, 562頁)。メンデルスゾーンのロンドンからの手紙 (1832年) では、原稿から直接演奏した (Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe an deutsche Verleger, s.13) となっている

が、必ずしも作曲直後を意味するかどうかは不明である。Mendelssohn und seine Zeit ではパリに残された〈カプリッチオ〉の自筆譜の表紙に1832年とあるのを根拠としている。本稿では2曲を同時代のものとする考えに基づき、Early Romantic Masters 2 (第1番1831年10月作曲, 1833年出版, カプリッチオ1831年9月作曲 (ピアノ・アレンジ), 1832年5月 (オーケストラ版作曲), 1833年出版 p.272) に従って考察をすすめた。

- 注2 ヴァイオリン・コンチェルトニ短調のオーケストラ提示部では第2主題部が短縮されているが、オーケストラ提示部の有無にかかわるものではない。
- 注3 アルカン Charles Henri Valentin 1813~1888年の Concerto da Camera op.10/1,2 1833, 34年作曲は、全曲が通して演奏される。これは32年にメンデルスゾーンによるピアノ・コンチェルト第1番の自作演奏(初演はミュンヘン1831年10月17日)をパリで聴いたアルカンが影響を受けたのではないだろうか。
- 注4 彼の演奏は燃えるようであり、輝かしい。運弓法はしっかりとしており、力強く、音は純粹で豊かであるが、すべてはヴィルトゥオーゾというよりはオーケストラ奏者向きであり〜と両者を区別する論法がとられている。また、革命後設立されたパリ音楽院がヴィルトゥオーゾ志向の若い奏者を養成したこともこの傾向に拍車をかけた。1791年の音楽週刊誌に記載されたあるヴァイオリン奏者への論評より大崎滋生, C. H. マーリング: オケストラの社会史 音楽の友社 1990年, 118頁
- 注5 ヴェーバーからの影響については, MGG Sachteil 5 konzert, s.667; Piano Music Reformed in Early Romantic Masters 2, nineteenth-century piano music, L. Todd p.185, ; Philip Radcliff Mendelssohn, p.100
- 注6 名曲解説全集9 協奏曲II, 音楽の友社, 1979年 p.232
- 注7 The Romantic Concerto Carl Maria von Weber, p.4
- 注8 カプリッチオ caproccio (カプリス caprice ともいう): 奇想曲または狂想曲。形式に捉われない, 自由闊達な気分を持つ曲。特に18世紀半ばから弦楽器の技巧的作品をこの名で呼ぶようになり, ロカテッリは自作の協奏曲 (op.3, 1733年) にこの名を与えた。バガニーニの24のカプリッチオ (ca.1802~08年) は有名であり, この場合は高度に技巧的な練習曲やスケルツォに近い意味となる。19世紀には諧謔的な気分を持つ作品 (しばしばピアノの小品) にこの名がつけられた。メンデルスゾーンのこの曲名は, 諧謔的な気分を強調するものではなく, 軽妙さから激情的表現までの振幅の変化とソロ・ピアノ・パートの華やかな技巧によるものと考えられる。命名にバガニーニの影響があるかどうかは不明である。
- 注9 Mendelssohn: Piano Concerto No.1 g minor, Edition Eurenburg, Max Alberti p.2
- 注10 このような演奏会の形式を改革し, 一晚に序曲と交響曲に協奏曲等すっきりしたプログラム編成を提唱したのはライブチツピ時代のメンデルスゾーンである。
- 注11 例えばショパンのピアノ・コンチェルトニ短調は, 1830年3月8日の演奏会では1楽章の次にゲルナー作曲ホルンのためのディヴェルティメントが入り, その後第2・第3楽章が続けて演奏された。ピアノはショパンが担当。同年3月22日の演奏会でも, 間の曲はア・ベリオの曲に変更されただけだった。同年10月11日のニ短調ピアノ・コンチェルトを含む演奏会でも, 第1楽章と第2・第3楽章の間にソリヴィアの〈合唱つきアリア〉が挟まれた。6月11日のヴィーンでのコンサートもほぼ同様のものであった。ウイリアム・アトウッド著, 横溝亮一訳: ピアニスト・ショパン 上巻頁58, 61, 67, 85

(1999年10月12日受理)