

## クラヴィーア協奏曲 イ長調 K.488 のカデンツアについて ——何故総譜に書き込まれたのか、そして誰のために作曲されたのか——

野口秀夫

### 1. はじめに

犬輔：クラヴィーア協奏曲 イ長調 K.488 第1楽章のカデンツアについて、ウラディミール・ホロヴィツ Vladimir Horowitz (1903–89) はこう語りました<sup>注1</sup>。「イ長調協奏曲の第1楽章のためにモーツアルト自身が書いたカデンツアが弾けないのです。良くないのですよ。悪いんだが、他の部分に比べだいぶ劣ります。ばかげている (foolish)。あまりにも薄っぺらで (too thin)。どうしたらいいでしょうかね」。そしてその解決策としてフェルッチョ・ブゾーニ Ferruccio Busoni (1866–1924) のカデンツアで演奏したCDを残しています<sup>注2</sup>。ライナーノートによれば「モーツアルト自身のカデンツアは出版されていますが、それは彼のあまりピアノの演奏に上達していない女性のお弟子さんの為に書いたものらしく、モーツアルトの他のピアノ協奏曲の為の自身のカデンツアに比べると平易です。ブゾーニのカデンツアが、ピアノ演奏家、作曲家、そして真に偉大な音楽精神の持ち主であったブゾーニの才能を反映して、きわめてピアノ的、高度に音楽的で、趣味の良さでも最上です」というのです。ぼくはこれを重大な問題提起だと受け取りました。

鳥代：この曲のカデンツアを巡ってエレーヌ・グリモー Hélène-Rose-Paule Grimaud (1969– ) とクラウディオ・アッバード Claudio Abbado (1933–2014) が衝突したという話をわたしも聞いたことがあるわ。その経緯はこうです<sup>注3</sup>。「2011年の5月末、ボローニャで彼らは、ドイツグラモフォンからリリースされるCDのために、この曲を録音することになっていた。グリモーは、ホロヴィツの録音を聴いて惚れ込んだというブゾーニのカデンツアを用意してきた。一方のアッバードはモーツアルトのカデンツアの方が好みだ、と言ったが、リハーサル・本番・録音は、ブゾーニ版で進められた。しかし、その後の修正 (touch-up) のセッションの時、アッバードはグリモーに、モーツアルトのカデンツアも弾いてみてくれないかと頼んだ。グリモーは「私は、今回の録音でそれを弾くことは本気で考えられない」と言ったが、そもそも彼女は、モーツアルトのカデンツアを練習していなかったのだ。しかし、アッバードが食い下がったので、いったん楽屋に戻って練習をし、その後、通して2回演奏した。その1か月後、アッバードはモーツアルトのカデンツアを生かしたいと伝えてきた。グリモーは、それはソリストが決める事 (soloist's prerogative) だ、と言ってこれを拒否したため、結局録音はお蔵入りとなった」ということです。そして後日談として、ドイツグラモフォンはブゾーニ版を使ってグリモーが弾き振りしたバイエルン放送交響楽団室内管弦楽団とのライブ録音<sup>注4</sup>を発売することになったので、結局グリモーの粘り勝ちになりました。でも、これでよかったのか、もやもや感が残ります。

教授：クラヴィーア協奏曲 イ長調 K.488 第1楽章のカデンツアは総譜の中に書き込まれている。モーツアルトがクラヴィーア協奏曲のために書いたカデンツアの中で総譜の中に書き込まれているのはこれだけで、ほかの曲の場合、カデンツアは総譜とは異なる単葉の譜面に記されている。ここからモーツアルトが「K.488のカデンツア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いた」ということができる<sup>注5</sup>。さあ、諸君たちにはこれを前提として、問題のブゾーニ版を用いることは是非について議論してもらおう。そのためには、まず協奏曲第1楽章の構造について整理して、モーツアルトが何故このようなカデンツアを書いたのかを明らかにする必要があるだろう。

### 2. クラヴィーア協奏曲 イ長調 K.488 第1楽章の構造

犬輔：それでは、K.488 第1楽章の構造について整理しましょう。なお、「協奏（風）ソナタ形式」、すなわち管弦楽提示部（第1主題：主調、第2主題：主調）、独奏提示部（第1主題：主調、第2主題：属調）、展開部、再現部、カデンツア、コーダの区分に沿って纏めることを試みます。

表 1 協奏曲 イ長調 K.488 第1楽章の構造

形式	区分	小節	調性	備考
管弦楽提示部	第1主題	1–8	イ長調	
	第1主題の確保	9–12		
	第1主題の経過部	13–17		管弦動機①、V <sub>7</sub> → I 完全終止 (=次の開始音)
		18–30		管弦動機②、V での半終止
	第2主題	30–38		
	第2主題の確保	38–45		
	第2主題の経過部	46–48		管弦動機③
		49–51		管弦動機④、V <sub>7</sub> → IV 偽終止
		52–58		管弦動機④ (終止しない)
		59–61		管弦動機④、V <sub>7</sub> → I 完全終止
	結尾部	62–66		管弦動機⑤、V <sub>7</sub> → I 完全終止

形式	区分	小節	調性	備考
独奏提示部	第1主題	67-74	イ長調 ニ長調 イ長調 ホ長調 イ長調 ホ長調 イ長調 ホ長調 イ長調 ホ長調 イ長調 ホ長調 イ長調 ホ長調	
	第1主題の確保	75-82		V <sub>7</sub> → I 完全終止 (=次の開始音)
	第1主題の経過部	82-87		管弦動機②
		88-89		
		89-97		ホ長調のV <sub>7</sub> での半終止
	第2主題	98-106		
	第2主題の確保	106-113		完全終止
	第2主題の経過部	114-116		独奏動機③
		117-127		独奏動機④
		128-129		独奏動機④の変奏+管楽器伴奏
		129-132		同上
		132-133		同上
		134-136		同上。ホ長調の完全終止 (=次の開始音)
結尾部		137-140		管弦動機②
		141-142		管弦動機②の変奏、ホ長調のVでの半終止
	展開部導入(第3主題)	143-148		管弦第3主題。V <sub>7</sub> での半終止
展開部	主題展開(第3主題)	149-155	イ短調 ハ長調 イ短調 ハ長調 二短調 ハ長調 イ短調 二短調 イ短調 イ長調 ホ長調 イ長調	独奏第3主題の変奏
		156-159		管第3主題→独奏走句。完全終止
		160-164		管第3主題→独奏走句。完全終止
		164-165		管第3主題
		166-168		独奏第3主題
		169		独奏第3主題+管第3主題
		170-173		独奏走句+管第3主題
		174-177		独奏走句+管第3主題。Vでの半終止
		178-179		管第3主題
		180-181		独奏走句+管第3主題。Vでの半終止
		182-183		管第3主題
		184-185		独奏走句+管第3主題。Vでの半終止
		186-188		独奏走句+管第3主題。Vでの半終止
	結尾部	189-191		独奏走句
		192-193		独奏走句+管和音
		194-197		同上、V <sub>7</sub> → I 完全終止 (=次の開始音)
再現部	第1主題管弦楽	198-205	イ短調 イ長調 イ短調 イ長調 イ短調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調 イ長調	
	第1主題独奏	206-213		
	第1主題の経過部	213-224		管弦動機②→独奏走句
		225-226		独奏走句
		227-228		独奏走句。Vでの半終止
	第2主題独奏	228-236		
	第2主題管弦楽	236-244		
	第2主題の経過部	244-249		独奏動機③+独奏動機④
		250-252		独奏と弦との対話
		253-260		独奏動機④の走句
	第3主題独奏	261-266		独奏第3主題
	第3主題管弦楽	267-274		独奏走句+管対位法
	第3主題独奏	275-277		
		278		
		279-283		V <sub>7</sub> トリル → I 完全終止 (=次の開始音) 管弦動機②
	結尾部	284-285		
		286-287		同上
カデンツア		288-289		同上
		290-292		管弦第3主題
		293-294		同上
		295-297		最低音 f-e-dis-e、I の2転回和音で終止
	開始部	c1-c5	イ長調	最低音 e
		c6-c7	ホ短調	最低音 dis
		c8-c9	イ長調	
	中間部	c10-c12	ロ短調	
		c13-c14	イ短調	
コダ		c15-c16		最低音 f
		c17-c18		最低音 e
		c19-c20	ホ短調	最低音 dis
		c21-c23	イ長調	最低音 e
	終結部	c24-c29		3小節半のトリル、V <sub>7</sub> (終止しない)
		無番号		1小節のトリル、V <sub>7</sub> →I 完全終止 (=次の開始音)
	再現部のコーダ	298-304	イ長調	管弦動機④、V <sub>7</sub> →I 一旦完全終止
		305-308		管弦動機⑤、(終止しない) (57-65と同一)
		309-313		V <sub>7</sub> → I で完全終止

譜例1 第1主題



譜例2 第2主題



譜例3 第3主題



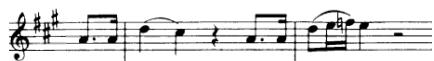
譜例4 動機①



譜例5 動機②



譜例6 動機③



譜例7 動機④



譜例7の第2小節後半にはこのようにスラーがないのが正しい（自筆譜による）。AMAには、おそらく編者による拡大解釈により、譜例1の第2小節後半のようにスラーが追加されていた（いまだにそのような演奏も多い）。

譜例8 動機⑤



教授：気が付いたことを細大漏らさず述べなさい。

鳥代：はい。完全終止できちんと終止している区分は管弦楽提示部とコーダのみです。その他は完全終止であっても次の開始音と重なっていたり、半終止や偽終止のため、終わった感じがしないように作曲されています。また、終わりそうになるところで、追加楽句が挿入されたり、小節が繰り返されたりして終わりを先延ばしにしているところすらあります。

犬輔：経過部や結尾部には新しい動機が①から⑤まであって、それぞれ何回も使われています。特に独奏の変奏に使われているのが目立ちます（動機①は1回しか登場しませんが）。

鳥代：提示部の終わりに、言わば第3主題が唐突に現れ、展開部ではもっぱらこの第3主題が展開されます。第1主題も第2主題も全く使われることがないという展開部は珍しいといえるでしょう。

教授：カデンツアについては何が言えるかね。

犬輔：通常カデンツアには、楽章の主題をそれと分かれる形で盛り込むのですが、ここには第1主題も第2主題も現れませんし、第3主題も使われていません。

鳥代：でも、カデンツアのc2小節が158小節の独奏走句とリズムや音型が類似していると言われることがありますよ<sup>注6</sup>。



譜例9 カデンツアのc2小節



譜例10 158小節の独奏走句

犬輔：それは主題ではありません。しかも、聴いていてそれと分からないので、単なる類似でしょう。楽章の主題を一切取り込んでいないということは間違いないことです。

教授：補足すると、楽章本体の主題を用いてカデンツアを構成するという手法は、とりわけモーツアルトのヴィーン時代のクラヴィーア協奏曲の特徴を成すものであった。したがって、この時期の曲としては極めて異例だと言える<sup>注7</sup>。

鳥代：では再現部の結尾（カデンツァの直前）295–297 小節の最低音が f→e→dis→e と推移しているのを、カデンツァにそのまま取り入れていることはどう説明できるでしょう。すなわち c15 から c21 小節まで、2 小節ごとに f→e→dis→e を辿り、それぞれ左手のオクターヴ音で鳴り続けさせているのです<sup>注8</sup>。

犬輔：モーツアルトの意図はカデンツァへの主題の引用ではなく、カデンツァの音の推移パターンを楽章と共にすることだったということなんだね。

教授：主題から解放されることでカデンツァが分散和音と音階のパッセージによる自由な即興を思わせる内容となっている。同じく主題から解放されることでイ長調の主和音にこだわる必要がなくなることから、中間部ではロ短調、イ短調、ホ短調などとなり、カデンツァの最後でイ長調に戻るのである。結果として 30 小節中 17 小節は主調の主和音が回避されている。このように長く主調の主和音の聞かれないカデンツァもモーツアルトには他に例がない<sup>注9</sup>。

鳥代：カデンツァと同様に、独奏が分散和音と音階のパッセージになっている部分が楽章内にもあります。それは展開部の 170–197 小節で、主題や動機によらず、分散和音と音階のパッセージによる自由な即興になっています。ちなみにその他の似たような部分は、主題や 5 つの動機に基づく変奏でした。

教授：いいところに気が付いたね。大局的にみると、独奏楽器が弾き始める 67 小節から展開部の終わり 197 小節までの 131 小節と、再現部の初め 198 小節からカデンツァの終わりまでが 130 小節という小節数の一一致に、モーツアルトのバランス感覚の見事さを知ることができるが<sup>注10</sup>、それ以上に鳥代さんが今指摘した両者の最後の部分に、自由な技巧的、即興的振舞いという独奏楽器固有の語法が対応して置かれているということが重要なことなのである。

犬輔：まとめましょう。K.488 第 1 楽章のカデンツァは展開部の対応部分（170–197 小節）との整合性から、下記 1~3 の特徴を備えています。さらに、カデンツァと楽章の繋がりを確固たるものにし、このカデンツァが他の協奏曲に転用されないようにするために、4~5 の特徴も備えています。

表 2 K.488 第 1 楽章のカデンツァの特徴

- 1. 長さは 28 小節前後である（約 1 分 30 秒）
- 2. 自由な技巧的、即興的振舞いをするため楽章の主題や動機を用いていない
- 3. それゆえ主調の主和音にこだわらず、多彩な調で彩られている
- 4. カデンツァ直前の最低音を f→e→dis→e に推移させる部分を引用している
- 5. 終わりの V<sub>7</sub> の和音が長く延ばされ、4 小節半もトリルが続く（これは終わりを強調するとも、先延ばしにするとも考えられるが、楽章の特徴と照合すれば後者と考えられる）

鳥代：少なくともこれら 1~3 の条件に合致すれば代案のカデンツァを採用する根拠は十分にあると言えるのですね。

教授：結論を急いでいけない。その外にもカデンツァが備えるべき特徴がある。ダニエル・ゴットロープ・テュルク Daniel Gottlob Türk (1750 – 1813) の『クラヴィーア教室、または教師と学習者のためのクラヴィーア演奏指導：批評的コメント付き』(1789)<sup>注11</sup> から「装飾カデンツァについて」の節を参照し、当時の一般的なカデンツァの特徴を押さえておくことを勧める。

犬輔：はい、承りました。では概要を訳してみましょう。

## 第 2 節 装飾カデンツァについて

### § 12.

装飾カデンツァの甚だしい誤用を非難するとしても、私は何も新しいことを言っているのではなく、むしろ既に頻繁になされてきた不満を繰り返しているに過ぎない。というのも、協奏曲などはしばしば、カデンツァのためだけに演奏されているように思われるからである。演奏者は適切な長さを求めて道を踏み外すだけでなく、楽章とは全く関係のない様々な発想を持ち込んでしまい、その結果、その曲が聴き手に与えたであろう好印象は大きく損なわれてしまう。こうした誤用にもかかわらず、カデンツァを擁護する者は数多く存在し、今もなお多く存在する。趣味の良い作曲家でさえ、しばしばそのような装飾を規定したり、少なくとも装飾カデンツァを插入すべき場所を指示したりする。さらに、抜け目のない哲学者でさえ、これらの装飾の使用を、ほとんど反駁できない理由で正当化する。したがって、処罰されるべきなのは装飾そのものではなく、むしろその誤用なのである。この誤用を可能な限り制限するために、私は以下で、ルールを用いて優れたカデンツァの最も重要な要件を定義してみたいと思う。

### § 13.

[...] カデンツァの発生箇所は、ほとんどの場合、作曲家自身によって、すなわちフェルマータによって示される。作曲家がカデンツァを付加した場合（正当な理由によりしばしば行われる）、演奏者はそれを拍子通りよりも感覚で演奏する。なぜなら、この場合も、音符は正確に演奏する

必要はないからである。しかし、単純カデンツアにおいて何が主に重要か、あるいはどのように構成されるべきかは、以下の規則によってより詳細に決定される。

#### § 14.

1) カデンツアは、私の認識が全く間違っていなければ、とりわけ、その楽曲が与えた印象を最も鮮明な形で強め、いわば全体のより重要な部分をアウトラインまたは非常に凝縮された抜粋で提示するものであるべきである。

この原則が正しいとすれば、前述の要件を満たすカデンツアを創作するには、多大な才能、洞察力、判断力などが必要となります。さらに、個々の、特に重要なアイデアを、全体と巧みに結び付ければ、せいぜい抜粋としてカデンツアに織り込むことしかできることになります。さらに、言うまでもなく、このようなカデンツアは、それが実際に意図された楽曲にのみ使用でき、他の用途には使用できません。

2) カデンツアは、他の任意の装飾と同様に、意図的に難解な要素を多く盛り込むのではなく、むしろ楽曲のメインキャラクターに完璧にマッチしたアイデアで構成すべきである。

多くの優れた演奏家は、カデンツアにおいて卓越した技巧を披露しなければならないという有害な偏見を持っています。そのため、例えば、優しく悲しい性格のアダージョのカデンツアに、最も色彩豊かで難解なメッセージを混ぜ込むことがよくありますが、この場合、望ましい効果を生み出すのは、ほんの数個のシンプルな音符を上手に演奏するだけよいのです。したがって、感動的なアダージョに活発なカデンツアを挿入したり、躍動感あふれるメッセージのあるアレグロの後に鈍いカデンツアを追加したりしないように注意する必要があります。「…」

3) カデンツアは、特に悲しい曲では、長すぎないようにする。

[…] 数分間続くこともある極端に長いカデンツアは決して許されません。

4) 他の音、特に非常に遠い音への逸脱は、例えば短いカデンツアのような場合は全く起こらないか、あるいは、まるでついでのように、深い洞察力をもって導入されなければならない。作曲家が楽曲自体で逸脱していない音への逸脱は、いかなる状況においても行つてはならない。[…]

5) 整然とした全体に統一性が求められるように、聴き手の注意を引き続けるためには多様性も不可欠である。したがって、抑揚には可能な限り意外性と驚きを取り入れるべきである。このプロセスにおいて、他のルールを破つてはならないことは明らかである。

6) どんなに美しい考えであっても、同じ調子であれ、あるいは別の調子であれ、頻繁に繰り返すべきではない。同じ考えを繰り返し続けると、聞き手の注意力が疲れてしまうからである。

[…]

10) 以上のことから、カデンツアは、どれほどの努力を費やして暗記したり、事前に書き留めたりしたとしても、あたかも演奏者の頭に浮かんだ、単なるランダムで無作為な思考であるかのように演奏しなければならない、という結論が導き出される。

カデンツアを暗記しなければならないと言っているのではありません。十分な練習、優れた記憶力、そして十分な精神集中力がない人は、カデンツアを書き留めて目の前に置くことをお勧めします。カデンツアは演奏中に初めて発見されることも多く、もしそれがうまくいけば、演奏者はより大きな拍手を受けるに値します。しかし、大勢の聴衆の前で、そのような幸運な偶然を期待するのは、あまりにも危険です。特に、少なくとも大多数の聴衆はカデンツアの間、より注意深く、この決定的な瞬間に、前の曲全体よりも多くのことを期待しているからです。少なくとも私は、より安全な方法を選び、事前にカデンツアを下書きすることを好みます。演奏者がそれを今まさに創作しているのか、それともすでに下書きをしているのかは、演奏が本来あるべき姿である限り、聴き手には分かりません。

(テュルク『クラヴィーア教室』1789版から)

鳥代：K.488は1786年の作品ですから、テュルクの著作の直前に当たりますね。著作の内容は時代を遅れながらついて行きますから、もしかすると、これはK.488以前の慣例を述べているかもしれません。

犬輔：ぼくも疑問を持ちました。§ 14 の 1) のところに「全体のより重要な部分をアウトラインまたは非常に凝縮された抜粋で提示するものであるべきである」とあるのが、主題や動機のことを指しているのかどうかはつきりしません。モーツアルトが楽章本体の主題を用いてカデンツアを構成するのは、先ほど教授が仰ったとおり、ヴィーン時代（1781–91）になってからですから、テュルクは1781年以前の慣習を述べているのかも知れません。

教授：さすが的確な指摘だ。テュルクの著作には1802年版<sup>注12</sup>がある。参照してみるとよい。

鳥代：1789年版の§ 14 の 1) に相当する1802年版の§ 389の1) は以下のとおりです。

カデンツアは、もし私の認識が大きく間違っていなければ、第一に、楽曲の印象を維持するだけでなく、それを可能な限り強化するものであるべきである。これは、最も重要な主題を最も簡潔に提示するか、少なくとも類似のフレーズを通してそれらを想起させる場合に最も確実に達成される。したがって、カデンツアは演奏される楽曲と最も正確な関係を持つ必要があり、むしろ、その素材を主に楽曲から引き出す必要がある。

(テュルク『クラヴィーア教室』1802版から)

犬輔：なるほど。1802年版ははつきりと「主題を最も簡潔に提示するか、類似のフレーズを通して楽曲の印象を想起させる」と謳っていますね。やはり時代が変化したと考えられます。モーツアルトのヴィーン時代はこの期間に入ると考えればいいでしょう。したがってK.488は時代の流れを知った上で逆らっているのだということが分かりました。

### 3. K.488 第1楽章カデンツァ代案の評価

鳥代：作曲家の手を離れた後世にまで、組み込みのカデンツァ以外を演奏してはいけないという縛りはありませんが、代案が曲に相応しいかどうかについては評価する必要があります。

表3 K.488 第1楽章カデンツァの評価

カデンツァ作曲家	長さが一分半程度	主題・動機を用いない	主和音への執着なし	最低音の推移を引用	終了の先延ばし	スタイル	備考	楽譜	音源
Wolfgang Amadè Mozart (1756–91)	○	○	○	○	○	○	オリジナル	∞	∞
August Eberhard Müller (1767–1817)	×	×	×	×	○	○	ほとんど全編が主題の変奏	∞	∞ <sup>注13</sup>
Carl Reinecke (1824–1910)	×	×	×	×	×	○		∞	
Rafael Joseffy (1852–1915)	×	×	×	×	×	○		∞	
Ferruccio Busoni (1866–1924)	○	×	○	×	○	×	19世紀風	∞	∞
Robert D. Levin (1947– )	○	×	×	×	×	○	即興		∞
七田英明 (1957– )	×	×	○	×	×	×	7♯、5♭への転調は現代スタイル	∞	
Otto Ede Pool (1961– )	○	○	○	○	○	×	オランダの誕生日の歌を2曲引用。K.576冒頭を引用。パロディ風		∞
Warren Lee (1976– )	○	×	○	×	×	×	ジャズ風		∞
Dejan Lazić (1977– )	×	×	×	×	×	○	前半だけであれば高評価となりうる		∞

オランダの誕生日の歌を織り込んだ版が高評価になったのは驚きです。このカデンツァはc14小節までモーツアルトのオリジナルのままですが、唐突に誕生日の歌の引用が、また場違いのK.576の引用があり、これらは必然性がないことからパロディ風であると判断しました。これをスタイルの相違として判定したので、満点にはなりませんでした。

犬輔：テュルクの提唱したカデンツァの条件はすべてクリアするのですが、どれも楽章との整合性が不十分ですので楽曲の構成上、適用には無理があるということが分かりました。

教授：ブゾーニ版に惚れ込んだホロヴィッツやグリモーにとっては厳しい評価が下った。一方アッバードに対しては、「演奏面では、楽員との協調をモットーとし、聴き手からみると、そのせいもあるのか、時に主張の弱さを感じさせるアッバードだが、譜面に関しては、意外や、ソリストの領域に踏み込むほどの頑固さを持っているようだ」という汚名が<sup>注14</sup>、諸君たちの調査の結果で返上されたことと思う。さらにはモーツアルトのカデンツァについて「他の部分に比べだいぶ劣ります。おかげで、あまりにも薄っぺらで」とのホロヴィッツによる前述の評価も、あくまでもロマン派のスタイルに固執する演奏家の私見だということを理解して、暖かく受け流すことも必要だ。

### 4. K.488は誰のために作曲されたのか

犬輔：さらにホロヴィッツは前述のとおり「モーツアルト自身のカデンツァは彼のあまりピアノの演奏に上達していない女性のお弟子さんの為に書いたものらしい」と当てずっぽうを唱えていましたが、じっさいのところこの曲はいったい誰のために書いたんでしょう。

鳥代：『全自作品目録』に1786.3.2の作と記されていますが、誰のためにかは書かれていません。春に開催された四旬節の予約コンサートのために作曲されたという従来说<sup>注15</sup>は根拠がなく、初演に対する詳しいデータは不明というのが正確でしょう。

犬輔：同年8月、モーツアルトはフルステンベルク侯爵に5作品の筆写譜を売り込みましたが、その中にこの作品も含まれていました。モーツアルトは1786.9.30付け侯爵の従僕に宛てて、「ぼくが自分のために、あるいは愛好家や音楽通の小さなサークルのために手元に置いている曲が、(門外不出と言ひ含めてあるので)よそで知られることはあり得ません。なぜならヴィーンでさえこれらは知られていないですから。——そういうわけで、今回は特に3つの協奏曲を侯爵殿下に送らせていただきました」と述べています。

鳥代：売り込みのための方便が含まれているかもしれません、これを信じればヴィーンで公に演奏されたのではなく、サークルでの演奏用に、しかもカデンツァが書き込まれていることから、自分のためというより弟子のために書いたという説が有力になります。

犬輔：ところで、新全集校訂報告(1964)<sup>注16</sup>にはK.488の第2楽章アダージョに装飾音を記譜した手稿譜が掲載されているんですね。

鳥代：その手稿譜に関しては新全集《バルバラ・プロイイヤーのための練習帳》の巻(1989)<sup>注17</sup>でこう述べられています。「ヴァルフガング・プラートは、練習帳に書かれた生徒の筆跡と、当初は自筆と考えられていたクラヴィーア協奏曲K.488のアダージョの装飾音の筆跡が同一であることを判定できた」。

教授：ここで諸君たちにロバート・レヴィンによる先行論文を紹介しておこう。『K.488：モーツアルトのバルバラ・プロイナーのための三番目の協奏曲か？』（2001）<sup>注18</sup>だ。

犬輔：二人ともなんでバルバラ・プロイナーの名前を出してネタバレしてしまうんですか。

教授：タイトルには疑問符が付いている。また筆跡の同一だけで結論が出たわけではない。レヴィンは別の面からもプロイナーとのかかわりを推測しているので先に進めたまえ。

犬輔：はい……。

鳥代：レヴィンはK.488が当初クラリネットではなくオーボエを使って作曲が開始されたというところから解きほぐしていきます。モーツアルトは第1楽章の途中まで書いて中断しました。その段階では譜面は完全ではなく、オーボエの欄は9–18小節と62–66小節だけが記譜され、他は空欄となっていました（パルティチュラすなわち部分譜状態）。1年以上放置されたのち作曲を再開したモーツアルトはオーボエをクラリネットに変更することにし、上記小節は移調が必要となったため、別の用紙にクラリネット譜として転記することにしました。しかしその用紙には既にクラヴィーア協奏曲イ長調K.414の第3楽章用カデンツアの第2稿が書かれていたので、そのすぐ続きの段にクラリネット譜の9–18小節と62–66小節が書かれたということなのです。

犬輔：レヴィンはこう言っていますね。「モーツアルトがその用紙に書いたのは、K.488の第1楽章に手を入れていた時、そのカデンツアの用紙がすぐ手元にあったからに違いない。[…]それからしばらく、モーツアルトは同時並行的にこの二つのイ長調協奏曲の作曲〔片方はカデンツアの改訂作業だが〕に没頭した。[…]モーツアルトには、二つ以上のカデンツア（およびAINGANG）を作曲しているクラヴィーア協奏曲が数曲ある。モーツアルトが家族とやり取りした書簡から、姉の要請によって初期の協奏曲に新しいカデンツアを作曲したことが分かっており、ヴィーンで教えた弟子のためにも作曲しているとみられる」。ここでレヴィンはさらにK.414の第1楽章にもカデンツア第2稿があり、K.488のカデンツアは「K.488の素材ではなく、K.414の改訂された〔第1楽章〕カデンツアからの、はるかに忠実な引用によって構成されている」と述べ、該当箇所を示しています。



譜例 11 クラヴィーア協奏曲イ長調 K.414 第1楽章のためのカデンツア第2稿 (22–27 小節)



譜例 12 クラヴィーア協奏曲イ長調 K.488 第1楽章のためのカデンツア (c1–c5 小節)

鳥代：確かに最初の2小節はそっくりですね。

犬輔：レヴィンは続けます。「K.414のための新しいカデンツアのセットは用紙タイプ74に書かれた。[…]モーツアルトが用紙タイプ74を、K.456の4枚以外はすべて1786年に使用していることを勘案すると、モーツアルトがK.414のためのカデンツア群をこの年のはじめに作曲し、その後すぐにK.488の作曲に取りかかった可能性が非常に高くなる（『全自作品目録』の完成月日が3月2日であることを想起）」。

鳥代：「われわれは、モーツアルトが新カデンツアを、彼の協奏曲を演奏しようとする姉や弟子の求めに応じて作曲したことを見て来た。K.414に言及したザルツブルクにいる家族との書簡に1786年はじめのものがないため、問題のピアニストはヴィーンにおける弟子のひとりであった可能性が高い。[…]モーツアルトは最初K.414を演目として考え、その演奏のために新カデンツアをいくつか作曲した。それらのカデンツアを作曲したあと彼は、K.414の代わりに、その弟子のために新しい協奏曲を作曲しようと決心し、K.414と同じ調性であるばかりか、作曲技法の上で際立った同質性を見せているK.488の断片を取り上げた。[…]K.488第1楽章のカデンツア冒頭の楽想は、作曲されたばかりのK.414のためのカデンツアを引き写したものであったと考えてまず問題ない。というのは、実際K.488はK.414の代替曲だったからである」。

犬輔：そこでK.488のアダージョの装飾音の筆跡がバルバラ・プロイヤーのものであるということが関連してくるんですね。「モーツアルトはプロイヤーのクラヴィーアの先生であり、彼女のために変ホ長調K.449とト長調K.453の協奏曲を作曲している。これに加え、モーツアルトは彼女のために《対位法の先生の葬送行進曲》K.453aを作曲しており、彼がプロイヤーの音楽理論の先生でもあったことが示唆される」。

鳥代：「もし、プロイヤーがモーツアルトからK.488の第2楽章を装飾してほしいと依頼されたとすると、彼女がこの曲を勉強していたことは明らかであり、その曲を演奏するために勉強していた可能性が最も高い。K.488はモーツアルトが自筆譜の中にカデンツアを書き込んだ唯一のクラヴィーア協奏曲であるという事実は、この曲が誰かほかの人間によって演奏されたものであるという説を裏付けるものである。そして、演奏者としてプロイヤーの可能性が最も高い」。

犬輔：最後にこう結論づけられています。「プロイヤーは1786年はじめに協奏曲を演奏することになっていたと思われる。モーツアルトは最初、彼女にK.414を演奏するよう提案し、その年のはじめに、彼女のために新しいカデンツアを作曲した。しかし、K.414の代わりに独奏提示部の最後までスケッチされていたクラヴィーア協奏曲イ長調K.488を仕上げようと決心し、それをプロイヤーのために完成した。したがって、K.488はモーツアルトが彼女のために作曲した3曲の協奏曲のうち、三番目のものであるとみられる」。

## 5. プロイヤーによるK.488のアダージョ楽章の装飾楽節

鳥代：新全集校訂報告のg/106-109ページに装飾のファクシミリがあります。3段の五線が一組で、下の2段に独奏パートのオリジナルが書き写され、上の1段がプロイヤーによる装飾楽譜です。



譜例13 クラヴィーア協奏曲イ長調K.488第2楽章のためのプロイヤーによる装飾（22-24小節）

そして校訂報告のg/10-14ページにリズムを合理化した追加譜表を添えたトランск립ション版が掲載されています。これによって私たちは演奏してみることができます<sup>注19</sup>。

譜例14 クラヴィーア協奏曲イ長調K.488第2楽章のためのプロイヤーによる装飾（22-24小節）

犬輔：レヴィンはプロイヤーによる装飾楽節の意味をこう述べています。「見識ある人間が彼女の清書した装飾を分析すると、ただちに様式的に異例な多くの点を発見するだろう。この装飾が、モーツアルト的様式と表現において申し分のない習作とはなっていないことは明らかである。プロイヤーはモーツアルトからクラヴィーア、音楽理論、各曲のレッスンを受け、彼女の先生であるモーツアルトがとくに彼女のために書いた2曲の協奏曲を演奏し、彼が作曲したクラヴィーア作品の何曲かを演奏する経験を積んでいたにもかかわらず、彼女は、卓越したモーツアルト自らの音楽語法の持つ微妙な点をすべて吸収することはできなかった。それにもかかわらず、彼女のこの習作に対し、質の点でどんな異論が提起されようと、その習作が量としての資料的根拠になることに間違いはない。プロイヤーが知っていたと思われる一つの点は、このような楽章の場合、どれほどの装飾が慣用的であるか、ということである。彼女はこのことを演奏経験から直接知ったのだろう。彼女は、もし、モーツアルトが付点二分音符、四分音符や八分音符〔のままで演奏すること〕を要求したならば、三十二分音符や六十四分音符を書かなかつたに違いない。プロイヤーの装飾はこれまで評価されてきたよりもはるかに注目に値するものである。弟子の提供する実例を研究することによって、われわれは先生から学ぶことができるのである」。



モーツアルトによる  
プロイヤーのスケッチ  
NMA X/30/2, p.11b

## 6.まとめ

鳥代：K.488の第1楽章の最初の8葉はモーツアルトが1784-85のシーズン（あるいは1783-84シーズンの終わり頃）に使った五線紙であることから、パルティチエッラ状態の曲を1年以上放置した後作曲を再開したということでした。レヴィンは「独奏提示部の最後までスケッチされていた」と述べています。わたしは最初の8葉のどこまでが当初作曲されていたのか興味を持ちました。つまり、そこには第3主題が既に含まれていたかどうかを知りたかったのです。そこでファクシミリの8vページの最後をチェックすることにしました。譜例15が8vページ末の第1ヴァイオリンのパートです。



譜例15 クラヴィーア協奏曲イ長調 K.488 第1楽章 第1ヴァイオリン (137-145小節)

チェックポイントは運筆の相違です。つまり、143小節以降の特徴として、より細いペンが用いられ、小節線が五線の上にはみ出しています。このことから、当初は142小節の半終止までがスケッチされ、143小節以降が再開された部分だと推測されます。言い換れば新しい第3主題によって作曲が再開されたということになります。

犬輔：ぼくはモーツアルトが作曲を再開するとき、すでにK.414のためのカデンツアを利用するアイデアを持っていたのではないかと思います。しかし、そのカデンツアには慣例通りK.414の主題が使われています。したがってそのまま使うわけにはいきません。かといってその主題をK.488の主題と取り換えるなどということは安易で野暮と言うものでしょう。モーツアルトはK.488のカデンツアと楽章の残りの作曲を並行して仕上げたのではないかと思われます。鳥代さんの言うように第3主題を新たに出したことも含め、再開の時点で全体像が見えていたからこそ、複数の新しい試み間の見事なバランスを得ることができたのでしょう。

教授：弟子のバルバラ・プロイヤーは天才ではなかったが、モーツアルトという天才の芸術をより高める働きをきちんと全うしたという点で最大限の評価をしていいということだね。

注1：デュバル、デヴィッド（1995）。小藤隆志（翻訳）『ホロヴィッツのタベ』青土社  $\infty$

注2：ピアノ協奏曲第23番 ウラディミール・ホロヴィッツ、カルロ・マリア・ジュリーニ&スカラ座管弦楽団（1987年3月録音）ドイツグラモフォン  $\infty$

注3：Wakin, J. Daniel (2011). Titans Clash Over a Mere Cadenza, in New York Times  $\infty$

注4：ピアノ協奏曲第23番 イ長調 K.488 バイエルン放送室内管弦楽団、エレーヌ・グリモー（ピアノ&指揮）（2011年7月22, 23日録音）ドイツグラモフォン  $\infty$

注5：松田聰（2000）。『モーツアルトのピアノ協奏曲の第一楽章におけるカデンツア——K.488における楽曲構造との関わり——』、美学藝術学研究17/18、東京大学美学藝術学研究室 p.59-88所収  $\infty$

注6：後掲レヴィン（2001）

注7：前掲松田（2000）

注8：前掲松田（2000）

注9：前掲松田（2000）

注10：前掲松田（2000）

注11：Türk, Daniel Gottlob (1789). Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende: mit kritischen Anmerkungen, Leipzig ; Halle: Auf Kosten des Verfassers, in Kommission bey Schwicker  $\infty$

注12：Türk, Daniel Gottlob (1802). Klavierschule, etc.  $\infty$

注13：久元祐子『モーツアルトのピアノ音楽研究』（音楽之友社）（2008.9）「本」を「音」に演奏：久元祐子  $\infty$

注14：Yositaka (2011). カデンツア事件、児童文学と音楽の散歩道 reload 所収  $\infty$

注15：レオポルトはナンネル宛て 1786.1.13 付け手紙で「彼（ウォルフガング）は私にこう書いている。『120人の定期演奏会を急遽3回開催した。そのため変ホ長調の新しいピアノ協奏曲を書いたが、その中で（やや異例なことに）アンダンテを繰り返し演奏しなければならなかった』と」書き、1786.4.8 付けヴィーン新聞には「7日の金曜日に、モーツアルト氏がこの劇場〔宫廷劇場〕で復活祭前の最後の音楽アカデミーを開催した」と書かれている。以上二つ以外に一次資料は無いと考えられる。これらを基にアーベルト（p.714）は「1786年に彼はまた、120人の会員を持つ3つのアカデミーを組織した。これらのアカデミーのおかげで、1785.12.16 に変ホ長調 K.482、1786.3.2 にイ長調 K.488、1786.3.24 にハ短調 K.491 の3つの新しいピアノ協奏曲が作曲された。1786.4.7、彼はアカデミーでハ短調協奏曲のアンダンテがアンコールされなければならず、これが宫廷劇場で行われた最後の演奏となった」と続けています。（レオポルトの手紙は過去形であるので、K.488、K.491 が3回のアカデミーのためではありえず、また 1786.4.7 のアカデミーで K.491 が演奏されたとは書かれておらず、まして K.491 のアンダンテ樂章のアンコールがあったとの記述もない）。新全集序文はさらにもっともらしく情報に手を加えてしまっている。「イ長調とハ短調の2つの協奏曲 K.488 と K.491 は、変ホ長調協奏曲 K.482と共に、1786年1月から4月にかけての3回の音楽のタベのために作曲された。最初のタベについて、モーツアルトは父に詳細を伝えたようで、レオポルトが 1786.1.13 に娘に宛てた手紙に記されている。[...] 二夜目の演奏会では、K.488の協奏曲が演奏されたに違いない。三夜目の協奏曲ハ短調 K.491 は、ヴィーン新聞の報道によると、1786.4.7 に演奏されたに違いない。同紙はモーツアルトの大成功と、再び緩徐樂章の繰り返しについて述べている」とあります。（3回の音楽のタベは 1786.1.13 には終わっており、ヴィーン新聞の記事が K.491 かどうかは不明である）。

注16：NMA V/15/7: Klavierkonzerte · Band 7, Kritischer Bericht (Beck, 1964)

注17：NMA X/30/2: Poyer und Freystädter-Studien, Kommentar, Kritischer Bericht (Hellmut Federhofer und Alfred Mann, 1989)

注18：レヴィン、ロバート・D (2001). 若松茂生・訳『《ピアノ協奏曲第23番》K.488はモーツアルトがバルバラ・プロイヤーに献呈した3番目の協奏曲か?』、モーツアルティアナ、海老澤敏先生古希記念論文集、東京書籍 p.45-57 所収（オリジナルは Robert D. Levin: K.488: Mozart's Third Concerto for Barbara Poyer? p.555-570）

注19：2011.10 にクイーン・エリザベス・ホールにてレヴィンがプロイヤーの装飾版を披露すると予告された  $\infty$ 。Youtube ではレヴィンによる一部分の演奏を聴くことができる  $\infty$ 。なお、ホグウッド、AAM との共演 CD ではプロイヤー版ではなく、ティクごとに即興や修飾を新しくし、後に選びとる、というやり方で録音したという  $\infty$