

形式	区分	小節	調性	備考
独奏提示部	第 1 主題	67-74	イ長調	
	第 1 主題の確保	75-82		V ₇ → I 完全終止 (=次の開始音)
	第 1 主題の経過部	82-87	ニ長調	管弦動機②
		88-89	イ長調	
		89-97	ホ長調	ホ長調の V ₇ 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	嬰へ短調	独奏動機④の変奏+管楽器伴奏
		129-132	ホ長調	同上
		132-133	ロ長調	同上
		134-136	ホ長調	同上。ホ長調の完全終止 (=次の開始音)
	結尾部	137-140	イ長調	管弦動機②
		141-142	ホ長調	管弦動機②の変奏、ホ長調の V での半終止
展開部	展開部導入 (第 3 主題) 主題展開 (第 3 主題)	143-148		管弦第 3 主題。V ₇ での半終止
		149-155		独奏第 3 主題の変奏
		156-159	ホ短調	管第 3 主題→独奏走句。完全終止
		160-164	ハ長調	管第 3 主題→独奏走句。完全終止
		164-165	イ短調	管第 3 主題
		166-168	へ長調	独奏第 3 主題
		169	ニ短調	独奏第 3 主題+管第 3 主題
		170-173	ハ長調	独奏走句+管第 3 主題
		174-177	イ短調	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	イ長調	独奏走句
		192-193	ホ長調	独奏走句+管和音
		194-197	イ長調	同上、V ₇ → I 完全終止 (=次の開始音)
再現部	第 1 主題管弦楽	198-205		
	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	イ短調	独奏走句
		227-228	イ長調	独奏走句。V での半終止
		228-236		
	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	嬰へ短調	独奏と弦との対話
		253-260	イ長調	独奏動機④の走句
		261-266		独奏第 3 主題
	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	ホ短調	
		279-283	イ長調	V ₇ トリル→ I 完全終止 (=次の開始音)
		284-285		管弦動機②
カデンツァ	結尾部	286-287	ニ長調	同上
		288-289	イ長調	同上
		290-292		管弦第 3 主題
		293-294	ホ長調	同上
	再結部	295-297	イ長調	最低音 f-e-dis-e、I の 2 転回和音で終止
		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	
		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 ₇ (終止しない)
		無番号		1 小節のトリル、V ₇ →I 完全終止 (=次の開始音)
コーダ	再現部のコーダ	298-304	イ長調	管弦動機④、V ₇ →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 ₇ → I で完全終止

カデンツァが主題に基づかない点で
カデンツァと対をなす二八小節

譜例 1 第 1 主題



譜例 2 第 2 主題



譜例 3 第 3 主題



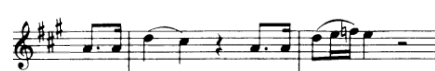
譜例 4 動機①



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：カデンツァについては何が言えるかね。

犬輔：通常カデンツァには、楽章の主題をそれと分かるような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、カデンツァの 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^{注6}。



譜例 9 カデンツァの 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のないことです。

教授：補足すると、楽章本体の主題を用いてカデンツァを構成するという手法は、とりわけモーツァ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^{注7}。

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^{注 8}。

犬輔：モーツァ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通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ァルトには他に例がない^{注 9}。

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致に、モーツァルトのバランス感覚の見事さを知ることができるが^{注 10}、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

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 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 V₇ 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ともに、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：結論を急いではいけない。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・デュルク 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) ^{注 11} 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しましょう。

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挿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、単純カデンツァ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) カデンツァは、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ァを創作するには、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られれば、せいぜい抜粋としてカデンツァに織り込むことしかできないことになります。さらに、言うまでもなく、このようなカデンツァは、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) カデンツァは、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、カデンツァ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ァに、最も色彩豊かで難解なパ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でよいのです。したがって、感動的なアダージョに活発なカデンツァを挿入したり、躍動感あふれるパッセージのあるアレグロの後に鈍いカデンツァを追加したりしないように注意する必要があります。「…」

3) カデンツァは、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ァ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ァ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ってはならない。「…」

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、他のルールを破っ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、カデンツァは、どれほどの努力を費やして暗記したり、事前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。

カデンツァを暗記しなければならないと言っているわけではありません。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、カデンツァを書き留めて目の前に置くことをお勧めします。カデンツァ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ァの間、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、事前にカデンツァ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はっきりしません。モーツァルトが楽章本体の主題を用いてカデンツァを構成するのは、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^{注 12}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。

カデンツァは、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、カデンツァ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『クラヴィア教室』1802 版から)

犬輔：なるほど。1802 年版ははっきりと「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。モーツァ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	∞	∞ ^{注 13}
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 井、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 小節までモーツァ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。一方アップバードに対しては、「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、時に主張の弱さも感じさせるアップバードだが、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^{注 14}、諸君たちの調査の結果で返上されたことと思う。さらにはモーツァルトのカデンツァについて「他の部分に比べだいたい劣ります。ばかげている。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「モーツァ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來說^{注 15}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、モーツァ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。モーツァルトは 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もとに置いている曲が、(門外不出と言いつつ) 含めてあるので) よそで知られることはあり得ません。なぜならウィーンでさえこれらは知られていないのですから。——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が、これを信じればウ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)^{注 16}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・プロイヤーのための練習帳》の巻 (1989)^{注 17}でこう述べられています。「ヴォルフガング・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: モーツァルトのバルバラ・プロイヤーのための三番目の協奏曲か?』(2001) 注¹⁸だ。

犬輔：二人ともなんでバルバラ・プロイヤ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ヤ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。モーツァルトは第 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（パルティチェッ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ァ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なりました。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 楽章用カデンツァの第 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。「モーツァ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、そのカデンツァ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、モーツァルトは同時並行的にこの二つのイ長調協奏曲の作曲 [片方はカデンツァの改訂作業だが] に没頭した。[……] モーツァルトには、二つ以上のカデンツァ（およびアインガング）を作曲しているクラヴィーア協奏曲が数曲ある。モーツァ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ァ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 楽章にもカデンツァ第 2 稿があり、K.488 のカデンツァは「K.488 の素材ではなく、K.414 の改訂された [第 1 楽章の] カデンツァからの、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ァ第 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ァ (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ァのセットは用紙タイプ 74 に書かれた。[……] モーツァルトが用紙タイプ 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、モーツァルトが K.414 のためのカデンツァ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、モーツァルトが新カデンツァを、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 年のはじめのものがいないため、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。[……] モーツァルトは最初 K.414 を演目として考え、その演奏のために新カデンツァをいくつか作曲した。それらのカデンツァ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 楽章のカデンツァ冒頭の楽想は、作曲されたばかりの K.414 のためのカデンツァ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。「モーツァ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、モーツァ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ァルトから K.488 の第 2 楽章を装飾してほしいと依頼されたとなると、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 はモーツァルトが自筆譜の中にカデンツァ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。モーツァルトは最初、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ァを作曲した。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 はモーツァ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スクリプ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もできます^{注 19}。



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、モーツァルトの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ァ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ァ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、卓越したモーツァ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、モーツァ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ったに違いない。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」。



モーツァルトによる
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 葉はモーツァルトが 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、パルティチュェラ状態の曲を 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に興味を持ちました。つまり、そこには第 3 主題が既に含まれていたの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なりました。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。言い換えれば新しい第 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：ぼくはモーツァルトが作曲を再開するとき、すでに K.414 のためのカデンツァ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、そのカデンツァには慣例通り 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。モーツァルトは K.488 のカデンツァ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います。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、モーツァ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 ∞

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 ∞

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

注 4：ピアノ協奏曲第 23 番 イ長調 K.488 バイエル放送室内管弦楽団、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 ∞

注 5：松田聡 (2000). 『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.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 ∞

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 Schwickert ∞

注 12：Türk, Daniel Gottlob (1802). Klavierschule, etc. ∞

注 13：久元祐子『モーツァ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 ∞

注 14：Yositaka (2011). カデンツァ事件、児童文学と音楽の散歩道 reload 所収 ∞

注 15：レーオポルトはナンネル宛て 1786.1.13 付け手紙で「彼（ヴォルフガング）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。そのために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、モーツァルト氏がこの劇場〔宮廷劇場〕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、これが宮廷劇場で行われた最後の演奏となった」と続けています。（レー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ません、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 のアンダンテ楽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、モーツァルトは父に詳細を伝えたようで、レーオポルトが 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。同紙はモーツァルトの大成と、再び緩徐楽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: Ployer- und Freystädtler-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 はモーツァルトがバルバラ・プロイヤーに献呈した 3 番目の協奏曲か？』、モーツァルト・アーナ、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 Ployer? 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 ∞。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 ∞。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、テイクごとに即興や修飾を新しくし、後に選ぶと、というやり方で録音したという ∞

（作成：2025 年 9 月 1 日、改訂：2025 年 9 月 22 日）