

## 第1期 初期レッスン

(ザルツブルク, 1760年～1762年)

ヨハネス・クリズストムス・ヴォルフガング・テオフィルス・モーツァルトは、1756年1月27日、ザルツブルクに生まれた。父はヨハン・ゲオルク・レオポルト・モーツァルト、当時《宮廷付コンサートマスター、ヴァイオリニスト、作曲家》であった。音楽的雰囲気の中で育てられ、姉共々クラヴサン・レッスンによる音楽教育を受けて、4歳ですでに音符が読めた。いくらか経たぬうち、姉マリアンネのために父親が作曲ないし筆写した小曲をクラヴサンで初見で弾けるようになった。6歳の1762年1月には最初のメヌエットを作曲、続けざまに3曲のメヌエット、短い変口長調のソナタ楽章を書いた。その後、1762年7月16日から1763年10月14日まで、正確な作曲日不詳のトリオ付メヌエットを除けば、何も書いていない。父親の企てた、ヨーロッパ各地へのお披露目旅行の準備に忙しかっただろう。

ここに、モーツァルトの誕生と幼い日々を伝える、信じるに足る、伝記資料がある。姉が、弟の思い出を綴って1799年12月、ブライトコップ社に書き送った長い回想録の一部である。

ヴォルフガング・モーツァルトの父レオポルト・モーツァルトは、アウクスブルクの製本職人の息子で、1719年11月14日に生まれました。ザルツブルク大学で学び、その後もザルツブルクの司教座聖堂参事会員トゥン伯爵の書記を務めました。1743年からは宮廷音楽家として大司教に仕えました。1747年11月21日、アンナ・マリア・ペルトルと結婚、彼女はヒュッテンシュタインの亡き大司教地方官の娘でした。

レオポルト・モーツァルトは、宮廷や大聖堂の仕事から解放された空き時間を、ヴァイオリンを教えたり作曲に精出したりして過ごしました。1756年に『ヴァイオリン奏法』を出版し、1770年には第2版を出しております。1762年、ザルツブルク大司教宮廷の副楽長になったことも付け加えておきましょう。

さて、彼が得た七人の子供のうち、娘マリアンネと息子ヴォルフガング・ゴットリーブは生き延びましたから、父はヴァイオリン・レッスンも作曲も止め、宮廷の仕事の無い時間をすべて、二人の子供の教育のために当てました。

7歳の娘に父がクラヴサンを教え始めたとき、ヴォルフガングは3歳でした。そしてすぐに、神から授かった並み外れた才能を見せました。よく、何時間も、クラヴサ

ンで3度の和音を探して遊び、心地よいハーモニーが作れると、その度に、無邪気に喜んでいたものです。4歳になると、いわばお遊びで、父はメヌエットなどの曲をクラヴサンで弾かせました。それは、父にもヴォルフガングにも少しも苦にならない勉強だったでしょう。普通の曲なら1時間で、メヌエットなら30分で、どこも間違えず、うまく、きれいに弾きましたから。5歳になると、自分でも小曲を作曲するまでになりました。父の前でクラヴサンを弾き、それを父が紙に書き取るのです。

この第1期に、幼いモーツァルトが受ける影響は主に二つ、ザルツブルクの音楽環境と、父親の手本ならびに教育である。

ザルツブルクは、大司教はじめあらゆる階層の人々から、音楽が常に最も高く評価される都市の一つであった。1756年の大司教聖堂は、その楽員に真に有能な人材を抱えていた。ドイツきっての巧みな独創的な対位法作曲家、シュバーベン生まれのエーベルリンもその一人である。幼いモーツァルトは、大聖堂やサン・ピエール大修道院、宮廷コンサートで、それら大家たちの堅固で魅力的な作品を聴いて育ったにちがいない。彼の音楽からは、何度となく、エーベルリンやアードルガッサーの思い出が聞こえてくる。言うまでもなく、偉大なすばらしいミヒヤエル・ハイドンもいた。彼はエーベルリンの後継者として、1762年、ザルツブルクにやって来て、若いモーツァルトの長年の師になる。ザルツブルクの音楽家たちの影響がこれほど深く緊密になったのは、レオポルト・モーツァルトが、同僚たちへの持って当然の職務上の対抗意識を捨て、自分の作品より優れているとは思えぬ、同等とさえ思えぬ、彼らの作品から息子の関心を逸らさなかつたこともあるだろう。幼いモーツァルトの特質形成に積極的直接的に寄与したのは、ザルツブルクの音楽趣味であり、音楽の美と表現に対する独特の捉え方である。

その最大の特徴は、優しさと快活さのある種の混合、軽く心地よい一種の感性で、それは、エーベルリンのすばらしい前奏曲やフーガ選集にも、ザルツブルクの民謡やアードルガッサーの小カサシオンにも、あるいは、地元音楽家の書いた新しい王宮のグロッケンシュピールの曲や城塞の機械式オルガンの曲にも聴ける。それほど深くはなく、洗練されてもいない。しかし、光と、優美簡潔な表現と、《歌うような》美しさに、とことん惚れ込んでおり、それはモーツァルトの全作品にも、通奏低音として、さまざまなスタイルや手法で登場する。1762年のメヌエットと『魔笛』のコミック部分はどこか似通っていて、これといって特定はできないが、すぐにそれとわかる。明らかに、ザルツブルクの音楽的雰囲気のある業である。

もう一つ忘れてならないのは、ザルツブルクの音楽は、少々目立つローカル色を備えていたとはいえ、ウィーンの音楽に直結していたことである。当然ながら、流行は大都市か

ら小都市に流れる。だから、ザルツブルクの教会や劇場が王宮のあれこれの音楽状況を遅滞なく把握しようとするれば、ウィーンの音楽趣味の動向を絶えず注視していなければならない。ただし、ウィーンの流行がザルツブルクに入るときには、簡潔になったり大衆的になったり、あるいは、優美になろうと優しく旋律的になったりすることも忘れてはなるまい。

父親からモーツァルトへの影響は2通りあって、影響の仕方が違うので、分けて考えるべきだろう。まず、レオポルト・モーツァルトの作品、息子はそれを知り模倣したがった。そして、父親から受けた音楽教育、息子へのその効果は長引いた。

レオポルト・モーツァルトは、音楽に身を捧げるようになった1740年ころから、子供たちの教育に専念する1762年ごろまで、おびただしい量のあらゆるジャンルの作品を書いた。息子に時間を割くようになってから作品は減ったが、娘が回想録で言うように、作曲を完全に諦めたわけではない。1762年以降にも多くの作品を書いている。中には、息子の影響を受けて書いたとわかる作品まである。残念ながら、残存している作品を全部調べることができなかったけれど、ジャンルを変えて幾つかの作品には眼を通して見た。それらに共通して窺える特徴から、レオポルト・モーツァルトの残余の作品にも、彼の才能・趣味・手法について、何ら見るべきものは無いと推測できる。調べたのは以下の作品である。

- 1 ミサ・ソレムニス ハ長調（ミュンヘン図書館蔵）。
- 2 三つのロレトのリタニア：ヘ長調，ト長調，ホ短調（ザルツブルク大聖堂蔵）と聖体の秘跡のリタニア ハ長調（アウクスブルク聖クルワ教会古文書）。
- 3 シンフォニー ト長調。以前、誤ってヴォルフガングの名で出版された。ピアノ編版が、古典的シンフォニー選集に入っている。
- 4 シンフォニー 変ロ長調。原譜は失われたが、ピアノ編曲版がブリュッセル音楽院の図書館にある。
- 5 ヴァイオリン2部とバスのための六つのディヴェルティメント（ミュンヘン図書館蔵）。
- 6 三つのクラヴサン・ソナタ：変ロ長調，ヘ長調，ハ長調。1756年から1765年の間に出版された。ニュルンベルクのハフナー社が出したと思われる『とりどり作品集』にある。
- 7 「音楽の橇乗り」オーケストラのための小組曲。1755年12月に作曲し、おそらく自分でクラヴサン用に編曲した。
- 8 各種小曲。マリアンネとヴォルフガングのクラヴサン初期レッスン用に、ノートに書かれたもの。現物はザルツブルクのモーツァルテウムにあるが、ニッセン『モーツァルトの生涯』に再現されている。

多くの作品には残念ながら日付がない。しかし、作曲時期がまちまちなこと、のちに息

子がしたように、レオポルト・モーツァルトもその時々の音楽趣味に合わせてスタイル・手法・楽章構成を変えていたことがわかる。

器楽作品から見ていくと——、ブリュッセルの「シンフォニー 変ロ長調」は明らかに1760年以前のもの。古い手法の3楽章しか無く、各楽章の両主題はまだ明確に区別されていない。さらに、2縦線後に展開部が来て、再現部を主調で続ける様式と、2縦線後にすぐ第1主題を他調で反復する古い様式とが競合して使われている。アンダンテが後者、両端アレグロは前者の新様式である。

これに対して、ヴォルフガング・モーツァルトの名で出版された「シンフォニー ト長調」は、細部から全体まで、イタリアから戻った息子の1771年のシンフォニーと酷似している。楽章は四つ、主要3楽章には分離された二つの主題があり、ちゃんと展開部もあって、第1主題の再現部へと続く。スタイルを除けばすべて新しく、息子に教えることが無くなり、息子の影響さえ受け始めて書いたものだろう。

ミュンヘンの「六つの三重奏ディヴェルティメント」は、間違いなく、さまざまな時期の作品をまとめたもの。第4番ニ長調は初期作品の一つだろう。主調の再現部も、まともな第2主題も無い。第2番ハ長調は1760年以後の可能性が高い。あらゆる点で、そのころからヨーロッパに流行りだした新《ギャラント》音楽の型を見せている。

『とりどり作品集』に同時に納まった三つのクラヴサン・ソナタほど、レオポルト・モーツァルトの音楽作法の進歩の跡を教えてくれるものは無い。第1番変ロ長調では、主調の再現部を持つ展開部が、第1楽章と第2楽章にはあるのに終曲には無い。二つの主題はフィリップ・エマニュエル・バッハのソナタのように互いに入り混じっている。第2番ハ長調では、終曲が、新しい流行に合わせて、対立する2主題を見せる。しかもレオポルト先生、その対立を強調すべく、二つの主題それぞれに異なる動きを与えている。最後の第3番ハ長調は、《ギャラント》音楽の新様式と完全に一致する。展開部と再現部があり、対立する2主題があり、あらゆる種類の名人芸的な音形や技巧がある。レオポルト・モーツァルトは、勝利しつつあるイタリア趣味に合わせるためなら、旧作全部の正規に仕上げた終曲を二つのメヌエットで置き換えることまでしたが、それから考えると、第3番はパリに発つ直前、1763年に書かれたと思われる。宗教音楽作品では当然、スタイルの差は小さい。新しい大司教が即位する1772年ころまで、ザルツブルクの音楽趣味が大きく変らなかったこともあろう。とはいえ、ミュンヘンの「ミサ・ソレムニス」や「三つのロレトのリタニア」中の1曲などは、多くの点で、青春時代のミサやリタニアよりもあとの作だろう。音楽言語が豊かに剥き出しになっているうえ、少し前まで宗教曲の変らぬ屋台骨であった対位法が二次的役割に後退し、グロリアやクレドの末尾ないし「聖体の秘跡のリタニア」のピニユスのようなパッセージに集中して、常にフーガとして処理されるのに対して、コー

ラス部分は絶えずホモフォニーを志向している。

これらさまざまな形式の中であって、内容の固有的価値が限定的であるのと同様に目立つのが、レオポルト・モーツァルトの才能について、他の作品が見せていないものを見せている作品が一つも無いことである。どの作品が言うことも頑固一徹、いつも同じ。私たちの研究は、私たちが承知している限りの彼の全作品の、下ではなく、上に置ける作品を、ついに見出せなかった。

これら作品を本質的に特徴づけているのは、まず、見上げたプロ意識である。そこには、使用目的に最大限応える作品創造に必要なあらゆる理論的実践的知識が伴っている。第2に、創意の完全な欠如、自分からは何も引き出せない度し難い無能力で、それぞれのジャンルのレシピに従って根気よく丹念に仕上げた作品の見せかけの命に生気を吹き込めない。レオポルト・モーツァルトの作品は、芸術的入念さ誠実さのお手本だ。《技巧》の質は、ほとんどいつも高い。当時の最上の音楽家のレベルに並ぶほど。たとえば対位法。決してうまくはないが、単純で堅苦しいとするにはすこぶる正確、しばしば自在でもある。多彩な規則が、完璧な正確さで、細心に効果を見据えて、使われている。まだある。彼がドイツ人でありすぎたこと、歌声のセンスを持つにはヴァイオリストでありすぎたこと。声の固有能力への配慮が無く、オラトリオやミサの声部をオーケストラのヴァイオリンか何かのように書く。彼が息子に与えた器楽教育の悪弊は、今後、継続的に目撃されるだろう。ただ、ひとたび楽器のために書けば、さまざまな楽器の役割を的確繊細に捉えて書いた。彼のクラヴサン・ソナタはクラヴサンの慣用や能力によく合っているし、同様に、シンフォニーやディヴェルティメントのヴァイオリン、ヴィオラ、バスのパートも弦楽器の特性によく合っている。一人の音楽家に与え得るすべて、多少狭いが狭い領域では堅固な知性と、やはり狭いが用には足る技量と、そして称讃すべき職業上の誠実さ——、これらすべてをレオポルト・モーツァルトは備えていて、すべてを作品に示してみせた。不幸だったのは、そこにひとかけらの独創性も無く、個性的感動も夢想も無かったこと。そのため作品が生き延びられず、あたかも、安定した土台も存在理由も無く虚空に建てられた感じの良い建物のようにしか見えなかったことである。

レオポルト・モーツァルトの音楽のくだらなさには言葉が無い。ミサやシンフォニーから、二人の神童の教育用小メヌエットに至るまで、何でもいいから、ちょっと眼を通せばすぐわかる。独創的楽想も、多少とも深い感情も無く、巧みな良心的仕事に見合うもの皆無。音楽知識と忍耐強さで作出したフレーズ同士を結びつける創意にも欠けている。フレーズは互いに混ざり合うことなく、活気ある全体の一部と感じさせることもなく、ただただ流れていくだけ。

まるで創造のできぬ男から、音楽の命と美の、我々の知る最大の創造的天分への遺伝的

影響など、とうてい考えられない。モーツァルトは生まれつき父親に何も負っていない。子が父から受け継いだ美点の幾つかは、ある種の欠点も含め、父親教育の結果である。目下の関心事からいえば、レオポルト・モーツァルトの音楽作品が息子の作品に及ぼした影響は大きくない。息子の本性に合う、もっと生き生きした作品に出会うとすぐ消えた。1763年パリに着いた息子は、父のスタイルの模倣から最終的に解放される。父子の共同生活を通してもっと長く父の作品から息子に伝わり、その後それを振り払うのに息子が苦労したことは二つか三つ。青少年期のほとんど全期間、《声楽的》な彼の本性に背いて人間の声を楽器のように扱ったこと、これは父親のお手本と教育のせいである。同じく、器楽曲の展開部をひどく短くしたこと、これにも父の手本が関係していよう。レオポルト・モーツァルトにとって展開部とは、新様式の採用以来、第1主題の再現部を導く、ごく短い繋ぎにすぎなかった。モーツァルトはすぐ別様式の展開部を考えつき、常に心の奥底を表現して、何人の追従も許さぬ音楽的に豊かな展開部を書いたけれど、それでもなお、彼の展開部は彼が死ぬまでいかにも短い。エマニュエル・バッハやヨーゼフ・ハイドンに比べても明らかに短い。やはり、父親の作品が息子に残した欠点だろう。父親と共有する美点のほうは、父の作品との接触よりも、はるかに父の教育から得ている。長く深い教育で、父の音楽作品が唯一のお手本と見えた短い幼年期に始まり、青少年期いっぱい続く。

その教育がどんなものだったか、それを知るには、1756年アウクスブルクで出版された彼の優れた理論的著作『ヴァイオリン奏法』を読めばよい。ヴァイオリンの演奏法のみならず、音楽全般に関する彼の考えが、まとまって出ている。

レオポルト・モーツァルトはまず音楽家に忍耐と熟考、自分への警戒心を要求する。表現を犠牲にした名人芸を嫌い、目立とうとする無駄で有害な欲求から絶えず生徒を守る。熟達した音楽家が同じ欲求に駆られるのははっきり非難する。技巧への嫌悪から、ソリストよりオーケストラのヴァイオリニストのほうを好む。

彼の考える良い音楽家とは、何よりも良いキリスト教徒、誠実な人間、そして《文法と修辭学のわかる》良いユマニストであった。その考えに従って、幼いヴォルフガングに、音楽のみならず、数学、文法、ドイツ文学さらにはラテン語やイタリア語の初歩まで教える姿が見えるようだ。

彼が教えた音楽規則の詳細については、モーツァルトの初期作品を調べる際に追々指摘する。ただ彼自身、そういった規則を、これから述べる一般的教訓ほどには重視していなかった。上述したように、彼は時流による好みの変化を常に自作に採り入れたばかりか、彼より有能ないし有名な大家に息子が従うのも完全に許していた節がある。もっとも、それがザルツブルク大司教聖堂の同僚であってはならなかった。この点、実直な男の自尊心

はいかにも大きく、資料の教えるところ、のちにモーツァルトがミヒャエル・ハイドンの才能を発見してその影響に従うに際して、父親に逆らってやるほかなかった。その教えを直接受けることは、一度も許してもらえなかった。それでも、モーツァルトは当時のどの大家よりハイドンに学び、ハイドンを真似た。ヨハン・クリスティアン・バッハは別だが。しかし、レオポルト・モーツァルトが息子の心に深く植えつけたのは、これら付随的一時的な規則以上の、彼自身が心していた、音楽の役割・目的・責務に関する考え方である。

音楽は、彼にとっても当時のすべての音楽家たちにとっても、人間感情のあらゆる様式とニュアンスを表現できる言語であった。彼にとって主目的は「表現」、あとは、耳の楽しみも含めて二の次。『ヴァイオリン奏法』で彼は生徒たちに言う、「注意して、作曲者に靈感を与えた感情をまず探りなさい。そこから演奏のリズムが引き出せるのです。曲の内的性格であるこのリズムだけが、感情に通じるのです。曲の冒頭にアレグロとかアダージョとか、動きが指定されているのは私も承知しています。しかし、どんな動きも幅をもっていて、決まり文句では指定し切れません…。作曲者が表現したかった感情を見抜くこと、そして自分でもその感情に浸ることです。それにはしかし、作曲者が感覚の人であり、個々のパッションに対応するメロディーをうまく選んでいなければお話になりませんが」

幼いモーツァルトも、揺り籠時代から、どんな《パッション》も《対応するメロディー》で表現できると教えられていただろう。ここにいう《メロディー》とは、リズムや調性から音色まで、ひいては各種のカデンツァやトリルまで、作曲に関わるあらゆる要素を指す。どれも、当時の音楽家や、彼らに続くモーツァルトにとって、特定の意味と役割を持っており、かくかくの感情表現には、しかじかの調性・転調・オーケストラ楽器が割り当てられていた。モーツァルトは、父親に説かれるまま、生涯に亘って音楽を言語と捉えただけでなく、この、当時あまねく認められ今は大半忘れ去られた伝統にも忠実であった。異なる調性、異なる楽器等々に、それぞれ固有の表現価値を与える。その作品を初期ソナタから1791年の最後の作品まで調べれば、たとえば、個々の調性にはそれぞれ異なる表現上の意味が与えられ、それに伴い、リズムや転調にも異なる手法が用いられているのがわかる。

レオポルト・モーツァルトと同時代の音楽家たちは、音楽の表現的性格を過信し、何でも音楽で表現できると素朴に信じていたから、感情の表現だけでなく（それは当然の使命だったから）、物語を語るにもイメージを描くにも音楽を用いた。やがて流行りだしたのが、旧約聖書を題材にしたクーナウのソナタのような叙述音楽であり、とりわけ《狩》《嵐》《田園》等の標題を持つ描写音楽である。レオポルト・モーツァルトも、はなから凡庸な心と空っぽの音楽的創意によって、誰よりも熱心にこの流行を追った。彼の『橇乗り』や『山滑り』や『村娘の結婚式』は、音楽の叙述力や描写力に対する信仰をいかにも形式的かつ滑稽に

表明したものと言える。同様に、周囲に合わせて、音楽は話し言葉のあらゆる語を表現できると考えていたから、表現にあたっては、ほとんどいつも全体感情を無視してテキストの語を逐一表現しようとした。たとえばミサ曲で、テキストに「死せる人々 mortuos」と出て来れば、それが復活のよろこびを歌う歌であっても短調に転調する。そんなことすべてを父は子に教えたと思われる。そして子は、彼の本性からすれば当然の、音楽美のこの冒瀆に嫌悪を覚えつつ、当面、父親教育の束縛を振り払うのにえらく苦労した。これも驚くに当たらない。しかし、やはり天性の本能的な力であろう、モーツァルトは幼少のころから『山滑り』や『村娘の結婚式』のような描写に音楽を使うのを拒んだ。声楽作品においても、嵐、ライオンの咆哮、心臓の鼓動、等々を描くのに、常に特徴ある節度をもってした。音楽的描写を、単なる記述という意味での描写に終らせない。そう強いられても、少なくともすぐ音楽家として処理しようとした。すなわち、それら固有の美と表情を持つ一群の要素を、描写の及ぶ範囲とは独立に作り出すのである。しかし、子供の世間知らずや無知ゆえに、父親教育に抵抗しにくかった面もある。上述したばかりの、声楽作品の歌詞に文字通りの意味を与える習慣がそれで、オペラの作曲を任された10歳や12歳の子供が、よくわからぬパッションに直面すれば、言葉の意味に従うほかない。彼の初期オペラの音楽的で悲愴な表現には、この困った手法が見られる。しかし、ここでも徐々に、若者の本能が教育の殻を打ち破っていく。幼いモーツァルトは、まず喜劇役、小間使い、腹心のような単純な役柄で、語の文字通りの表現から解放される。そして、心がしっかり生き始めるにつれ、伝統に強く命じられても、ミサ曲の「死せる人々 mortuos」やオペラ登場人物の《溜息》に出くわしても、あるいは、オペラの歌詞に《そよ風》《雨》《海》などが暗示されても、語に従うことをやめる。

要約すれば以上が、ザルツブルクと、レオポルト・モーツァルトの作品ならびに教育がモーツァルトに教えたことである。一部は初期の時代と初期の作品に対して、一部は生涯に亘って——。第1期の作品には、ジャンルも性格もまだ子供っぽく、作曲者の音楽知識がよく見えないものもある。おそらく大半は、父親の課したバス上の練習問題だったのだろう。しかし、それらがはっきり示しているのは、特に同じザルツブルク楽譜帳に並んでいるレオポルト・モーツァルトの類似曲と比べて歴然とするのは、父と子の本性の大きな違いだ。子は、生まれながらにして、心に芽生えた小さな楽想にまで命と詩情を注ぎ込める力を授かっている。

### 1. クラヴサンのためのメヌエット へ長調 (K.2)

—— ザルツブルク, 1762年1月

ごく簡素なメヌエット。小主題が調性を変えて次々と提示される。リズムは、同じ楽譜帳の初めにあるレオポルト・モーツァルトのメヌエットそっくり。しかし、比べてみれば、両者の性格の根深い差がよくわかる。子のほうは、音楽を《歌わせる》こと、活気づけることを本能的に心得ている。小主題のいろんな反復の間に明確な脈絡があり、それが全体を一つにまとめている。これに対して父のほうは、いつもながら、生気のない音の羅列だ。(抜粋)

### 2. クラヴサンのためのアレグロ 変口長調 (K.3)

—— ザルツブルク, 1762年3月4日

最も風変わりな特徴は、第1部が二つのフレーズから作られていること。それらが一つの主題をなし、第2フレーズは第1フレーズとまるで違うが、しかし緊密に関連している。音楽的会話のあらゆる要素を一つに統合できるモーツァルトの特質。簡素で幼いアレグロではあるけれど、すでに彼の魂が窺える。(抜粋)

### 3. クラヴサンのためのメヌエット へ長調 (K.4)

—— ザルツブルク, 1762年5月11日

以下3曲のメヌエットは、どれもメロディーがほぼ同じバス上に書かれている。バスは、作曲練習の手始めに父親が与えたようだ。とすれば、これらメヌエットのいわば《文法くさい》性格もよくわかる。学校の簡単な《宿題》をやるように、父親に見られながら、初めて書いたものだろう。(抜粋)

### 4. クラヴサンのためのメヌエット へ長調 (K.5)

—— ザルツブルク, 1762年7月5日

スタイルの点では、これまでのメヌエットより動きがなめらかになり、自由になり、フレーズ同士の対立もはっきりしている。(抜粋)

### 5. クラヴサンのためのメヌエット へ長調 (K.6)

—— ザルツブルク, 1762年7月16日

左手パートから当初の生硬さ素っ気なさが取れてきた。たとえば両手が目に見えて歌を共有する。メヌエット全体を通して、リズムとメロディーの間に深い関係があり、それがこのメヌエットに注目すべき表現の統一性を与えている。WS.3 (訳注: 以下、ウィゼワとサン=フォアの与えた作品番号をこのように訳す。訳者あとがき参照) に始まった作曲練習は、ここに来て完全に成功したようだ。(抜粋)