

The Performance-Method of String Euesemble (V)
: W.A.Mozart; "Eine Kleine Nacht Musik" Kv525
II Movement

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/20097

弦楽合奏曲とその演奏解釈(V)

——W・A・モーツァルト作曲

「アイネ クライネ ナハトムジーク」Kv 525第2楽章——

松 中 久 儀

The Performance - Method of string Ensemble (V)

——W・A・Mozart: 「Eine Kleine Nachtmusik」Kv 525 II Movement ——

Hisanori MATSUNAKA

本論文は金沢大学教育学部紀要第41号「古典派弦楽合奏曲ソナタ形式における呈示部と再現部の構成の比較演奏分析」に引き続き、モーツァルト「アイネ クライネ ナハトムジーク」Kv 525の第2楽章の演奏解釈をするものである。

1小節～8小節

第2楽章は「ロマンス」という標題がつけられているが、これについてはディーター・レックスロート著「モーツァルト アイネ・クライネ・ナハトムジーク成立と分析」74p～75pにおいてH. Chr. コッホの論を引用して次のように述べている。

『ロマンスは元来リートであり、悲劇又は愛に関わることを抒情的に物語り、そしてそれを極めて単純なスタイルに包み込むものである。そういうリートは技巧的でない素朴で感動的な旋律からできていなくてはならない。悲しげな、又は愛に関わる感情のありのままの素朴な表現は、物語るような音調にしようとする、ロンド形式が非常に似つかわしいものであり、ゆっくりした動きの器楽曲、技巧的でない素朴な書法の曲、ロンド形式、又はそれに似た様々な形式で装われた器楽曲は一般的にロマンスと呼ばれることが多い』コッホの記述はモーツァルトの「アイネ・クライネ・ナハトムジーク」のロマンスにもぴったり当てはまる。それは形式的には3部のリート形式と組み合わせられてロンドを成している。ロンドの部分、つまり主題は規

則正しく構成されており、4小節ずつの分枝2つ（第1～8小節）から成っている”

第2挿句38小節～50小節にはやや技巧的パッセージを含んでいるものの主要主題の全体は、この引用文にあるように素朴で感動的旋律が流れる。従ってこの主要主題1小節～8小節の曲想はこの楽章の全体像を支配するものであり、その情緒表現が演奏にあたっての第1条件である。本論文はこの条件に該当するいくつかの演奏要素を掲げていくことにするが、先ず第1に音色から取り上げてみたい。それは弦楽器からかもし出される dolce トーンの内容に関わってくるであろう。1楽章の coda で少なからず勢いのあった弓さばきは穏やかな曲想が表現されるよう安定した運弓に速やかに変える必要がある。勿論このためには技術面に先んじて2楽章ロマンスに対する演奏心理がすでに準備されていなければならない。ダイナミックスは *p* であるが、しかしその *p* は神経質にやせ細った *p* を意味するものでなく、十分な響きを持った dolce トーンであるべきで、この音色こそ愛情深きロマンスの響きを演出してくれるのである。技術的には *p* でありながら、弓の幅を充分に用いた奏法が求められることになる。その響きはわずかな雑音も一切排除した透明な音色だけを抽出しなければならず、これには使用楽器の良し悪しや弦の材質にまで言及せざるを得ない。アフタクトの *♩ ♪ ♩* がアラ・プレーヴェ

の第1小節の第1拍目の強拍を導くにあたり運弓順序はV・V、が選定されることになろう。充分な余韻を保ったVの連続は控え目ながらヴィブラートを保ちながらこの第1拍目の f を迎える。この f はIst Vnのとおきの音色と演奏意識が要求される音符で、たっぷりしたヴィブラートを蓄えたIIIrdポジションの2指によってAstの音色の柔さが余すところなく表現されねばならない。このヴィブラートの種類は回転の速い鋭いものが出てしまうと、ロマンスの表情が全く打ち消されてしまうので奏者全員の穏やかなスピードの心和ませるヴィブラートを研究する必要がある。次はアラ・プレーヴェの拍の流れと表現方法について論じる。概してゆっくりしたテンポのこのようなアンダンテにおけるアラ・プレーヴェはその拍の流れの原点を見失いがちな演奏に陥りやすい要素をかかえており難題である。というのはともかすると、それは $\frac{4}{4}$ 拍子のように、あるいは1小節を二分した $\frac{4}{4}$ | f f | f f | のように流れがちであることを警告するものである。指揮をする場合でも、例えば $\frac{4}{4}$ 拍子のように4拍をきちんと振り分けたタクトをとりたくもなるテンポではある。しかしこのアラ・プレーヴェの2つの拍の流れはロマンスのゆったりしたフレーズ感を演出するための必要不可欠な条件なのである。2つの強拍と弱拍がゆっくりした流れの中にあってもそれとなくフレーズの中に内包されて存在しているか否かで、この楽章の芸術的価値は決まってくると考えられる。フレーズの中での拍の分析は出だしのアフタクトの小節から2小節目2拍目までの小節では、2小節目の1拍目が最も意識される強拍となる。従ってこの f f は — のように表現され、1小節目の付点音符 f f に対照させてややリズムミクに弾ませ気味な気分が出されてしかるべきであろう。又、これには弓のスピードも他に比べて加わるであろうし、ヴィブラートもこれに伴い歌心がにじみ出るはずである。さらにIst Vnはこの1拍目を強調するため1小節目の最終音a音をAstのフラ

ジオレットを用いてそれに対応させた方法がとられる場合もあろう。一方このフラジオレットを採用しない場合においても、このフレーズの情緒を保つべくAstのみによるフィンガリングで統一すべきであろう。もしこのa音のみがEstに移弦されて発音されれば当然この音程が音色的に他と分離してしまい、芸術的演奏なりがたい。II nd Vnは1小節目の分散和音的パセージが徐々に音域を上げているのでこの流れに従い、 f f f | f f | は — のように演奏意識が内在するのにも自然な行程だろうと考えられる。勿論これもIst Vnに同じくフィンガリングはGstのみで選ばれるべきで、それには例えば f f f | f f | などが該当するフィンガリングとして上げられよう。音程に関して最も注意を払わなければならない箇所はII nd Vnの1小節目の開放弦g音である。開放弦であるが故にその音程の操作が難しく、チューニングにおいて各奏者の微妙な違いがこの音に集中して現われてしまう点にある。完全5度調弦によるチューニング方法(kbは完全4度)が安易になされるとこの最低音弦のg音がわずかにピッチが低くなっていることが多いのである。これは純正調的にa音を基音として下へ順次d音、g音と採っていく内に徐々にその間隔が広がりg音に至ってその誤差が顕著に現われがちであることを意味する。a音を基音にして導かれた調弦で、各奏者のg音をそれぞれ抽出してみると、それぞれの奏者のこれまでの調弦方法の固定概念は様々であることが分かり、改めて、このことを納得させて修正せざるを得ない場合があり、アンサンブルとしては欠くべからざる技術となる。ロマンスの素朴な情緒はとぎすまされたユニゾンの音程の一致をみて初めてそれが表現されるのであり、このII nd Vnの開放弦g音のにぎり音はこの曲のイメージを最初から台無しにしてしまう恐れをもっている。Vc, kbの演奏のポイントについて触れておこう。まず、dolce トーンの表出に始まる。穏やかなヴィブラートを備えた柔らかなc音の連続はこのパ

セージを包み込むようなふくよかさをかもし出さねばならない。拍は2小節目の1拍目を頂点とした流れを宿しているのが自然である。次のフレーズの頂点は4小節目1拍のg音にある。音程に関しては3小節目3拍目のh音の取り扱いがポイントである。いわゆる導音と称されるこの音は通常、高めに意識されることが多いのであるが、この場合のh音は和音的に挿入された一音としてIst, II nd Vnの音程にハーモニーさせることが必要であり、決して高めを意識させないで和音の中に溶け込ませた方が美的である。Ist Vn, II nd Vnの2小節目後半から4小節目までのフレーズに房ろう。モーツァルトによるくさび型のスタカート表示を伴ったシンコペーションのリズム、これははっきりと音を分離させて次の♩に受け渡した方が、パセージの仕上がりが良い。運弓は  が一方法として運ばれるであろう。1, 2小節の穏やかな流れに対し、このシンコペーションのパセージは楽しげなリズムの躍動感が表出されることで、その存在が明確となりダイナミクスはこの勢いにより *f* でありながらもその音量は増加させるべきである。又各声部のユニゾンでの弓さばきの統一が技術要素になる。4小節、1拍目  がフレーズの中の拍の流れの頂点であるので、その前の小節の  は  のように愛らしさを表現させ次のたっぷりした4小節  のフレーズの締めくくりに迎えるべきである。Ist Vnのポジションは当然III rd ポジションが選ばれるが、音色を揃える意味からもII nd VnもここではIII rd ポジションを選定すべきであろう。4小節3拍目から8小節までの後半の節に論を進める。この4小節間は前半4小節の繰返しに該当し、いわゆるリート形式の基本である。但しこの反復は前半に対し種々の対照的な盛り上がりを見せて終わる。その一つはダイナミクスが *f* に切り替わり、それからこれまでその存在を控えていたVlaが一気に *f* で加わって声部の厚味を加えた点である。先ずIst Vnの表現方法から分析

する。ダイナミクス *f* は前半の *p* の dolce に対し十分なデタシェトーンが求められるので、ここでは前半の運弓  に対し  と弓を交替させ弓量が多く使用出来るよう配慮しておくことも有効な手段である。前半では1小節目のa音にフラジオレットを用い、愛らしさを表現した所であるが、ここでは堂々としたa音が不可欠でそれは実音が適当である。但し7小節目のa音は音程の飛躍をもって導かれたa音で、美的なわずかなポルタメントが許される箇所でもあることからフラジオレットが用いられることも理にかなっている。II nd Vnの *f* はc, g, c, g, の単純な分散和音ではあるがいずれの音程も充分なGstの響きを表出すべきで決して控え目になってはならない。即ちこの半小節の *f* は実際はIst Vn, II nd Vnの2声部だけで開始されているが、それはこの節全体の勢いをすでに表現し始めているのであり、5小節目からのVlaとVc, Kbが加わってからダイナミクス変化が生じるという解釈は妥当性に欠いている。即ち5小節からは声部が加わることに意味があり、ここでやっと *f* が充実する、あるいは *ff* に転じることでないと判断する。従って4小節目の *f* の2声部はすでに一気に充分な音量を二声部でありながらもシンフォニックに表現すべきであろう。その意味ではII nd Vnの音量とGstの幅広に音色の表現は最も重要であるといえる。あとこの2声部の表現は最後まで *f* の音量音色に終始すべきで、いたずらにとりつけたようなパセージのメリハリを求めない方が前半に対照させて形式的に整うはずである。Vlaの表現について分析しておかねばならない。このパセージはなんといってもh音の華やかなトリルの演奏が鍵となる。勿論その開始方法は実音h音から開始されるかc音から開始されるか綿密に計画されたアンサンブルの統一がなされなければならない。その存在はIst Vnに対する完全に独立した副主題ともいえる重要性を持たせることにあり、その為にもトリルを予期させるべく、 は  をもよお

ことが自然な行程となろう。決して p , g 音と f , h 音をそれぞれ別々に分離させないで連続的なフレーズの流れの中に表現されることが美的である。その危険性を回避する手段としても $\llcorner$ の施しは安全である。尚この $\llcorner$ の結末は 6 小節目 1 拍目の c 音 f にあるが、これはちょうど Ist Vn, II nd Vn のフレーズの拍の流れの頂点に位置することからこれに歩調を合わせて十分な響きをもって終了させて差し支えないと考える。とかくこのようなパセージを一声部だけ抽出してみた場合 $\llcorner \gg$ としてパセージを収めるのが通常であるが、この箇所に限ってはあくまでも $\gg$ は全体の流れに対応しないことになる。次にアンサンブルの技術として取り上げおかねばならない箇所は $\text{f} \text{ } \text{f} \text{ } | \text{ } \text{f}$ と f の扱いにある。安易な演奏ではともかするとこれが tr のあとに施される後打音、例えば $\text{f} \text{ } \text{f}$ のように演奏されがちであるが、決して f が後送りになり急速になることのないよう in tempo の中で上声部の f に歴時を正確に合わせることがアンサンブルの必要条件である。次の 6 小節目からのリズムは Ist Vn の冒頭の主題をオブリガートのように引用して挿入してあると考えられるので旋律的イメージを持たせながら演奏すべきであろう。Ist Vn, II nd Vn の 7 小節目のフィンガリングについて提案しておこう。先に述べたように 1 拍目の Ist Vn の a 音をフラジオレットを用いて 4 指でとるとすれば、1 拍目裏拍の $\text{f} \text{ } \text{f} \text{ } \text{f}$ は III rd ポジションで 4, 3, 2, 1, としてこのパセージ内でのシフティングを避けた方が仕上がりがきれいである。2 拍目からは II nd ポジション又は Ist ポジションが選ばれるであろう。この Ist Vn と II nd Vn の動きは 6 度の音程を連続させた同型リズムであり、両声部全く同種の流れのアンサンブルがその魅力であり、この場合 II nd Vn のフィンガリングも Ist Vn に歩調を合わせ、1 拍目の裏拍の $\text{f} \text{ } \text{f} \text{ } \text{f}$ は 4, 3, 2, 1, の II nd ポジションにすべきで 2 拍目から Ist ポジションに変換されるのが妥当である。低音については f の充分な音量を

求めることに終始すべきで、特別な脚色は品位を落とす結果になるであろう。

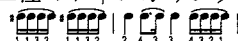
8小節～16小節

8小節後半から進める。ここは前述のディーター・レックスロートの分析では「モーツァルトはこの楽節に第2の、やはり規則的な構成の楽節を追加しておりその前半に新しい楽想を持ち込んでいる。後半は最初の楽節の後半4小節をより終止に向くようにヴァリエーションにしたものである」としている。これは1～16小節を主要主題とし、その中の後半部の楽節を解説したものであるが、引用文の“新しい楽想”すなわち8小節後半から12小節前半について先ず最初にまとめてみるが、その前にディーター・レックスロートの全曲についての形式一覧表をのせておくことにする。

形式一覽

主要主題	第 1 ～16小節
第 1 挿向	17～30
主要主題	31～38
第 2 挿句	39～50小節
主要主題（再現部）	51～66
コーダ	67～73

以上である。

8小節後半のI st Vnのフィンガリングから検討してみる。スラー（レガート）の施しは流れがとどこおることなく前へ経過的に進むことを意味しており、Ast, Estに二弦にまたがるフィンガリングでは二弦の音色の違いから流れに少なからず逆らったニュアンスを表出しがちであるので、ここではAstのみによるシフティングを含んだフィンガリングを選ばなければならないだろう。勿論それには種々のフィンガリングが想定されて当然であるが、その中で音楽的ねらいがどのように内在しているかで、その選択が異なるはずである。本論文は次のような音楽的ねらいをもって二種のフィンガリングを提案する。その一つは  である。これは1, 1とシフティングさせることにより半音階の流れを強調する。すなわち

のいずれかが選ばれるのが音楽的であろうと解釈する。(a)はパセージを f と p に記譜上明確に区分したものであり、 f と p の間にあえて—の橋渡しをしなかったのは、あくまで II nd Vn

以下の *f* の勢いが *♪* の歴時分保たれていることに照し合せて Ist Vn のダイナミクスを揃えたことにある。しかし実際の演奏ではこのレガートの流れの中では技術的に $\rightarrow$ 気味に *p* に入らざるを得なくなり、(c)の形にいくらか近づく流れをほのめかすものである。(a)(b)(c)の中でいずれがより音楽的なダイナミクスの解釈であるか、それは優劣をつけがたく演奏者の趣向にも大きく左右されるものとして当然であろう。但しここで演奏心理から導かれがちな好ましくないニュアンスを一点抽出しておかねばならない。それは1拍目の表拍と裏拍のクロマチックを含んだ両者の拍の違いを分析すると、裏拍には上昇のクロマチック *g* 音 $\rightarrow$ *g*[#] 音があるため演奏気分がここで再び盛り上がり気味になりがちであるということだ。一般的パセージでは、音程が上昇するにつれ *cresc* 気味な心理が働くものであるが、ここでは逆に音程が上昇する中で $\rightarrow$ すなわち、音楽が遠くへ遠のいていくセンスを求めているのである。この演奏は古典派の楽曲のダイナミクスにおいて魅力的な演奏法としてしばしば用いられるものであり、モーツァルトのこのパセージも正しくこれに該当するものと考えられる。前述した安易な盛り上がりにならないよう緊張感をもって $\rightarrow$ 又は *p* を演出すべきである。12小節後半から16小節は基本的には4小節目後半から8小節目までの再現であるが、細部においては若干触れておかねばならないパセージがある。先ず、13小節目の入りである。ここは Cdur の主調が II nd Vn の C[#] 音 Vc, Kb の a 音の設定により d moll の属和音を前置し、d moll の主和音を経て再び主調の Cdur に戻るという経路をたどっているが、この間の経過時間は全く一次的なものである。しかしこの束の間のパセージにおけるハーモ

ニーの流れは天才モーツァルトならではの作曲法の一端でこの上ない魅力の一つである。声部の進行では c 音, c 音, c[#] 音と進む II nd Vn の半音上昇によって導かれる c[#] 音の存在がこの和音進行の重要な鍵を握っており、当然 Gst の3指により c[#] の発音はことの外、意識的に歌う気持ちが起こるのが演奏心理であろう。勿論、この演奏心理の表出はあの品の悪い *cresc* にすり替わってしまっただけはロマンスの単純なしかも上品な曲想を台無しにしてしまうので、あくまでも「さり気なく」演奏されなければならないが、しかしそのハーモニーの推移は奏者の意識の中で明確にとらえておく必要がある。14小節目の Vla は *g* 音がオクターブとなり結局ここは声部が一つ増え、五声部となっている。これは明らかにエンディングのための *f* の音量を計算しての設定であろうから、Vla は充分な弦の響きを保たねばならない。Vc, Kb は典型的な終止カデンツであり、その役目は遠慮なく表現し、特に15小節目の最低音 *g* 音の発音は殊の外しっかりした音で下から支えた方が終止の安定感が増すであろう。

引用総譜（スコア）

MOZART SERENADE Eine Kleine Nachtmusik G-mojor kv525; 株式会社音楽之友社
Mozart EINE KLEINE NACHTMUSIK kv525;
BÄRENREITER - AUSGABE 4701

引用・参考文献

ディーター・レックスロート著（井本响＝訳）：モーツァルト アイネ・クライネ・ナハトムジーク／成立と分析；株式会社シンフォニア；1988年11月
ホルスト・ハイデン著（井本响＝訳）：弦楽四重奏曲の演奏法；株式会社シンフォニア；1989年4月

II

Romanze
Andante

1

8

10

13

p

f

p

cresc.

fp