

The Performance-Method of String Euesemble
(IV) : W.A.Mozart, "Eine Kleine Nacht Musik"
Kv525 I 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/2297/20181

弦楽合奏曲とその演奏解釈(Ⅳ)

——W. Aモーツァルト作曲

「アイネ クライネナハトムジーク」 K_v 525第1楽章——

松 中 久 儀

The Performance-Method of String Ensemble (Ⅳ) :

W · A · Mozart : “Eine Kleine Nachtmusik” K_v 525 I Movement

Hisanori MATSUNAKA

本論文は上記標題(Ⅲ)に続くものであり、参考・引用資料もこれに同じく採用した。

56小節～59小節

展開部第1主題は呈示部の属調(ニ長調)で始まり、ホ長調の属和音を借用しながらのポーズをもってその進行をいきなり中断し、60小節の第2主題へ長調へ入る。モーツァルトの和声進行はこの展開部における魅力の一つで、ディーター・レックスロート(注1)はこの部分を次のように分析している。「第1主要主題の第1、第2フレーズ、及びそれに続く第2副主題の入りの間の、殆んど突然の和声転換によっている。第2はゼクヴェンツ原理と結びつき、せわしなさに自己を失ったような転調の連続によっている。」展開部の入りは呈示部の音域より五度低いため、呈示部より重々しく感じられる。演奏方法としては呈示部の解釈や技術に対し、ことさら区別する要素を持たせる必要性が見当たらないが、ここでは先に述べた「突然の転調」と演奏心理の関係にポイントが置かれるだろう。59小節の λ の存在は呈示部(4小節4拍目)のそれに比べ、おもむきは大きく異なる。59小節ではあくまでもホ長調を予期させるべく、3拍目はそのエネルギーを放出させておかねばならないがしかし次の λ の間にはすでにハ長調を

意識しておく必要がある。そして、それには無論第2主題の流れであるダイナミクス p の要素を含めて演奏心理を切り替えておかねばならない。

60小節～69小節

第2主題の第2楽想で構成されたこの9小節は、前述のディーター・レックスロートが言う「殆んど突然の和声転換」で開始されるC_{dur} 60小節の入りからそれに続く「せわしなさに自己を失ったような転調の連続」による69小節までを示す。和声の流れはこの10小節の最も重要な構成要素であるので、各小節における調性の種別をしておくこととした。又前述の56小節から4小節もこの種別から切り離すことが出来ないで再度掲げることとする。

56, 57小節……………D_{dur}の主和音, 呈示部の属調

58, 59小節……………E_{dur}の属7和音

60～64小節……………C_{dur}の主, 属和音を一小節毎に繰り返す。通常は58, 59小節の属和音を受けて60小節はE_{dur}に解決されるところであるが、このように「突然の和声転換」が行われている。

- 65小節……………a moll の属和音を借用
 66小節……………a moll 主和音
 67小節……………g moll 属和音を借用
 68小節……………B dur 下屬和音を借用
 69小節……………G dur 属和音に至る経過和音
 70小節……………G dur 属和音
 71小節……………g moll 主和音
 72, 73小節……………G dur 属和音
 74小節……………前半 G dur 主和音, 後半 G dur 属和音
 75小節……………G dur 属和音
 76小節……………G dur 主和音（再現部）

尚、これに加えて形式も再度整理する必要があると考えられるので、ディーター・レックスロートの形式一覧を引用した。

形式一覧（注2）

提示部	第1—55小節
主要主題グループ	1—17
経過部	18—27
副主題グループ	28—50
終止部	51—55
展開部	56—75
主要主題グループ	
による第1楽想	56—59
副主題グループ	
による第2楽想	60—70
経過部	70—75
再現部	76—131
コーダ	132—137

ここでは提示部（35小節から4小節、43小節から4小節）との構成上の違いからくる要素の表示がアンサンブルのポイントとなろう。まずは提示部が4小節であったのに対し、展開部のこの第2楽想は10小節に及んでいる。最初の4小節は、35小節や43小節のそれと同じく主、属和音の単純な交替をとっているが、提示部に対しさらに穏やかなやすらぎを覚えるのは提示部より一音低い調（C dur）で書かれているからかもしれない。この最初の4小節は呈示部と全く同

じスタイルの演奏が該当するであろう。次からは、リズムは全く同じオスティナートを採用しているが、これまでに述べた要素すなわち“せわしない転調”を行っていることから、呈示部と演奏解釈を比較させてみるのも一解釈となりうる。本論文はダイナミクスに焦点をあて、その解釈を楽譜例(a)~(c)に種別してみた。

○楽譜例(a)

スコアでは60小節~70小節1拍目までを *p* としているが、楽譜例ではこの *p* を基本としながらも、多少の変化を加えてみた。構成上は60小節の2拍目裏拍から62小節の1拍目までをフレーズとし、同じく70小節の1拍目までもこのフレーズが連続するとした。転調が始まるフレーズを便宜上(ア)(イ)(ウ)とする。楽譜例(a)では中間にはさまれたフレーズ(イ)を、フレーズ(ア)(イ)に対照させエコーのようにダイナミクスを落としてこの6小節間にまとまりを求めた。このダイナミクス変化はスピトでなされる場合、あるいは楽譜例のように tr のある拍をフレーズの頂点として示すべく \leftarrow \rightarrow を施す場合と両方考えられるが、後者の方が美的なまとまりがあるようである。尚68, 69小節の場合はこの \leftarrow \rightarrow を用いず、68小節の Vc, cb の e^b 音の入りをアクセント気味にし、このハーモニーの緊張感を強調するやり方も魅力的である。譜例は I Vn と Vc, cb の両外声のダイナミクスを示したものであるが、この場合、両外声のダイナミクスのずれが68小節に起きる。すなわち68小節の1拍目では I Vn が前のダイナミクス *p* を守っているのに対し、Vc, cb はこれに先んじて音量を増していることにある。そして I Vn は1拍半遅れてこのダイナミクスを受け継ぐ構成である。内声（II Vn, VIa）はこの譜例の場合67小節までは両外声の変化に影響されることなく、*p* を堅持した方がセンスが良い。ただ68小節の入りは Vc, cb に同じくダイナミクスを揃えた方法をとる方がまとまりが良くなると考えられる。

○楽譜例(a')

Musical score for Example (a) measures 60-70. The score is written for piano in G major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 60-63) features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system (measures 64-67) continues the melodic line with trills and slurs, and includes dynamic markings *p* and *mp*. The third system (measures 68-70) concludes the passage with a *mp* marking and a fermata over measure 69. Trills are marked with *tr* and fingerings (7) and (i) are indicated. Slurs and accents are used throughout the melodic line.

60 *p* 61 62 63

64 *p* 65 *mp* 66 *p* 67

68 *mp* 69 (—————) 70

楽譜例(a)

Musical score for Example (a) measures 60-70. This version of the score is identical to the one above but includes additional dynamic markings. The first system (measures 60-63) has a *p* marking. The second system (measures 64-67) has *pp* markings in measures 64 and 66, and a *mp* marking in measure 67. The third system (measures 68-70) has a *pp* marking in measure 68. Trills are marked with *tr* and fingerings (7) and (i) are indicated. Slurs and accents are used throughout the melodic line.

60 *p* 61 62 63

64 *pp* 65 66 *mp* 67

68 *pp* 69 70

楽譜例(a)

Handwritten musical score for Example (b), measures 60-70. The score is written for piano in G major. It features a treble and bass staff. The right hand plays a melodic line with trills (tr) and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*. There are handwritten annotations such as (7) and (1) above the notes. Measure 69 includes a fermata over the final note.

楽譜例(b)

Handwritten musical score for Example (b), measures 60-70. This version of the score includes additional dynamics such as *mp* and *p* throughout the piece. It also features handwritten annotations like (7) and (1) above the notes. The notation is consistent with the first example, showing the melodic and harmonic structure of the passage.

楽譜例(b)

Musical score for measures 60-63. The score is written for piano in G major. The right hand features a complex melodic line with frequent trills (tr) and slurs. The left hand provides a simple accompaniment. Measure 60 starts with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for measures 64-67. The right hand continues with trills and slurs. The left hand has a *pp* dynamic marking and the instruction *decresc* (decrescendo). Measure 67 ends with a bar line.

Musical score for measures 68-70. The right hand includes *br* (breath) markings above the notes. The left hand has a *pp* dynamic marking. Measure 70 ends with a bar line.

譜例(c)

Musical score for measures 60-63. This is a duplicate of the first system, showing measures 60-63 with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for measures 64-67. This is a duplicate of the second system, showing measures 64-67 with a *pp* dynamic marking and the instruction *chesc* (crescendo).

Musical score for measures 68-70. This is a duplicate of the third system, showing measures 68-70 with *br* markings and a *pp* dynamic marking.

楽譜例(c)

(a)のダイナミクスに対照させフレーズ(i)を(a)~(c)の頂点に置いたものである。この場合、70小節2拍目裏拍からの*f*はスピト*f*となり意表をついた*f*が表現される。尚、この(a)~(c)のダイナミクスの切り替えは全体を $\text{—} \text{—}$ にしてまとまりを求めるのも良策である。

○楽譜例(b)

いずれもフレーズの後半を盛り上げ、前半と対比させてみた。 — を施さない方法も考えられるが、この場合いたずらに変化がありすぎ、まとまりを欠くかもしれない。最後の(c)は次の*f*を控えているので、2小節間*p*を保ちこれに備えた方が評価されるやり方であろう。(b)全体の特徴である細分されたダイナミクス変化は机上の空論としての考えが表出しがちで、全体的な流れを滞らせる危険性ははらんでいる。

○楽譜例(b)

(b)のダイナミクスに対照させた形である。尚、(b)に同じく(c)から2小節間ダイナミクスを一定にする方法がこれに加えられる。

○楽譜例(c)

64小節2拍目裏拍からダイナミクスを一段階上げ、そこから7小節間のデクレシェンドを設け、次の*f*を強調させる方法で、テンポの速い演奏では自然な流れが表現され、魅力的になるはずである。

○楽譜例(c)

(c)の逆の流れをもたせたものであるが、70小節を予感させるねらいがあり、シンフォニックなスケールの大きさを感じさせる演奏となろう。

尚、楽譜例に取り上げなかったが、スコアの指定を忠実に守る、即ち60小節から70小節の1拍目まで全く変化をもたらさないで*p*を維持させたままで和声の推移を見守る方法がある訳だが、このオスティナートのリズムがかなり長く続いたため、単調さが表面化して間が持てない感がすると考えられるので、本論文は“せわしなき転調”をさらに強調すべくなんらかの施しを楽譜例によって提案してみたのである。

ここで56~69小節をレコードの演奏から分析してみる。

レコードA……56小節からの展開部第1楽想は本論文が述べたごとく、呈示部のそれに対し演奏内容にことさら変化をもたらしているとは伺えない。又60小節から64小節に至るフレーズのリピートは文字通りのリピートで、これまた記譜以外の新しい要素を加えていない。64小節2拍目裏拍からの転調を控えたフレーズの始まりからは本論文の楽譜例(a)の解釈と基本的に一致し、フレーズ(i)を頂点にしたダイナミクスの切り替えは65、66、67小節にかけて $\text{—} \text{—}$ を用いている。(i)のダイナミクスは*mf*まで達する位たっぷりしたものである。68小節から70小節の1拍目まではうっ積した和声をダイナミクス*p*を用いて表現し次の*f*に備えている。尚、これらのダイナミクスは外声、内声が一体となって足並みをそろえていることを追記する。

レコードB……このレコードの特徴はダイナミクス変化がともかすると全体の流れの中に溶けこまない違和感が見えてしまっているように感得される。その変化とは62小節2拍目裏拍からのフレーズをわずかではあるが、ダイナミクスを落していることに始まる。この変化は60小節2拍目裏拍からのフレーズのエコーとして対照させたものか、64小節2拍目裏拍からの — に備えたものなのか推測し難い。本論文は60小節から4小節間にいたずらに変化を施してしまつては、次の“せわしなき転調”の強調が薄れてしまうので、あくまでも単純なるリピートとし、その他は何もすべきでないを考える。さて先の64小節2拍目裏拍からの — は理解できるがしかし今度は66小節の2拍目裏拍から — を施し、そして直ちに67小節の3拍目裏拍から — としている。これは68小節の和声を強調させるための工夫なのであろうが、この変化は一方で2小節単位のフレーズの流れを無視していることとられても至しかたない。さらに加えよう。

＝で導かれた68小節では Vc, cb がアクセント気味に入り69小節に至るに＝を用いている。これはこのパッセージだけ抽出するなら理にかなっているが、I Vn では68小節の2拍目裏拍からさらに勢いを強めて＝にしているのである。確かに Vc, cb が＝を演じている中で I Vn が一歩遅れてダイナミクスを変化させるという時間差を生じさせる手法は絶妙なアンサンブルとして評価される場合もあるが、この場合のそれはやはり全体の流れに溶け込んでいない。すなわちある所では2小節単位を意識させるかと思えば、ある所ではそうではないといったちぐはぐさが見えてしまうのである。確かに本論文は譜例(b)の68小節に＝を施したが、それは65小節と連動しており、フレーズの前半と後半を表裏としてまとめようとしたものであり、このレコードの場合のそれに比較されねばならない。

レコードC……このレコードの演奏は60小節からの *p* をスコア通り守っている。しかし本論文が論じたような単調さが全くといってよい程表面化していない。特に II Vn, Vla の三度のリズム分割はきびきびと歯切れのよい流れでしかも2小節単位のまとまりがわずかに見えるように歌われている。アンサンブルは研ぎ澄まされ生き生きしている。68小節から Vc, cb の *e^b* 音が開始されてからは次の *f* を控えて動きを少しセーブしているものの全体には楽曲構成よりアンサンブルの技術にその魅力がある演奏となっている。

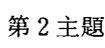
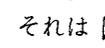
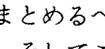
レコードD……構成は本論文の楽譜例(a)の考えに近いものであるが、60小節2拍目裏拍から2小節単位のフレーズとし、このフレーズの流れをダイナミクスと関係づけている。60小節から70小節までの5回のフレーズは1回目 *p*, 2回目 *p*, 3回目 *mp*, 4回目 *p*, 5回目 *p* である。これは1回目と2回目, 3回目と4回目にそれぞれエコー効果をねらっているものであり、中でも3回目がかかなり積極的に演奏されていることから、このフレーズ

から転調が始まることを強調したものと考えられる。5回目の *p* は4回目までのフレーズと対照させたものでなく、次の *f* に備えての処理であろう。いずれも I Vn のフレーズの始まりからダイナミクス変化がなされ内声の分割リズムもこれに従っている。このレコード演奏は構成の美しさがセールスポイントであり、聴く人を納得させるものである。

70小節2拍目～72小節1拍目

ここではこの小節が展開部におかれている構成上の意味を分析しそれを基に演奏方法を提案する。

1) 構成の分析

60小節からの第2主題  は転調をしながらかなり長い期間反復を重ねてきたが、再現部を迎えるためその反復の終止をいかなる形で収めるか、それが構成上の鍵であろう。その終止をこの2小節が絶妙な技法で解決している。単純な考えでは、この終止に必要な小節数は60小節からの長い反復の小節に対応されるなら、それなりの小節数が求められることになる。しかしここに施された小節はわずか2小節である。従ってバランスをとるため構成上の技法が種々とられている。まずはダイナミクスである。ダイナミクス *f* はかなり力強く演出されることで60小節からの流れに充分応えられる要素を持っている。次はパッセージの形を対照させてあることである。即ち60小節からの下降の音型に対し、この小節では上昇の音型をとっていることである。さらに次は全声部のユニゾンという手法でこのパッセージに変化を求めていることである。60小節から少しずつ音域を下げてきたが、この2小節で一気に最初の高さにまで昇りきるやの勢いを見せている。アーティキュレーションも関係している。それは  に対し、その流れを一気にまとめるべく  としていることである。そしてこのまとまりをさらに強調するため、ここでは tr も取り除かれている。リズムはオスティナートに60小節からを踏

襲させているものの、それ以外の要素はこのように構成上の鍵としてこの2小節を意味づけている。それはディーター・レックスロートがいう経過部の始まり、というよりは挿入的な特別の意味さえ伺わせている。なぜならこの2小節を挿入箇所として、例えば全く省いてしまった時、その音楽は誤りとなるかといえば、理論的には辻つまが合うのではないか。即ち、70小節の1拍目から72小節の2拍目の裏拍へいきなり続かせることも、音楽的に可能であるということ論じているのである。私論には違いないが、本論は経過部はディーター・レックスロートのいう70小節からでなく72小節2拍目裏拍から、という解釈を支持するものである。確かに72小節2拍目からのアーティレーションに裏づけされる上昇の流れは本論のいう挿入的なこの2小節の長いスラーから導かれたものに相違ないが、それにしても尚この2小節には挿入的で突出した意味が多く潜んでいると考えるのである。この曲の展開部はこの経過部も含めて20小節という短いものであるにもかかわらず内容が充実している。ホルスト・ハイデン（注3）のいうソナタ形式の展開部の重要性からすれば、確かに比較されてしまうものであるが、しかし内容の充実は時間経過の量的計算を物差しにすべきでないことがうなずける。和声的にはユニゾンを用いることにより、和音としての声部を省き線的な流れを強調させているやに見えるが、しかし一方においてこの流れは前半と後半において、即ち *moll* と *dur* を対照させているのである。71小節の1拍目 *g moll*, 72小節1拍目の *G dur*（属和音）がそれを意味する。演奏法では当然ながらこの箇所のイントネーションの処理に大きくかかわってくるであろう。

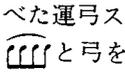
2) 演奏解釈

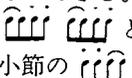
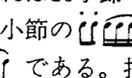
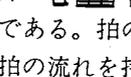
先ず8分音符7個のレガートの演奏法であるが、1)の構成分析で述べたようにこれは60小節からのレガートの施し方に対する処理である。音符の数が多いから、又音量を求めるためあるいは71, 72小節の1拍目を強調すべく

などと弓を交替させる例もあろうが、本論文は右腕の1回の上下運動によって2小節間をスコア通り一気にまとめてしまった方が挿入のフレーズとしての価値が高まると考える。「フィガロの結婚序曲」や「シンフォニー41番」など、このような音型はモーツァルトの音楽に再三登場しているが、いずれもひとまとめに歌いきるように設定されていることが多い。運弓の低級さからくる浮き沈みのある流れは全く許されないと、また意識的な増減法——や——なども不似合いである。60小節からの「せわしなき転調」を受けてここは微動だにしない毅然とした態度を示すことに終始した方が良い。又、*f*の質は重苦しさが内在している方が、72小節の入りを導くのに効果的である。*g moll*と*G dur*（属和音）を対照させた71, 72小節の音程も音楽的でありたい。71小節の c^{\sharp} はどちらかといえば「うっ積した要素」を見せるべく低めに、72小節の e^{\sharp} は尖光を放つような明るさが必要で、それは決して低めにならないよう新鮮な音程の魅力が出されるよう配慮したい。又、71小節4拍目の増2度($b^{\flat}-c^{\sharp}$)の開きは正確さを極めないとしがたがって薄れてしまうであろう。

72小節～75小節

再現部を導くための経過句である。声部が72, 73小節はVn2声部、74小節はこれにVlaが加わり、75小節ではさらにVc, cbが加わる。和声では74小節で主調の*G dur*主和音を見せ、75小節の後半で属和音を経て再現部の*G dur*の主和音に解決している。ダイナミクス ρ の指定であるが、声部が次々低音に向かって重ねられる度に音量が加わっていくのも必然であろう。72小節からの ρ は、 ρ を意識するあまり音色が暗くなつては、70小節から2小節の*f*の音色が残存していることになり構成上の魅力が半減する。張りつめた透明な音色がこのパッセージに相応しいもので、単に音量を落とすことのみで終始しては価値ある演奏とはならないであろう。オクターブのユニゾンでは多くの場合、

低い声部の音量、音質が全体を重苦しくしがちであるが、このパセージもそれに当たり I Vn は無論 II Vn も運弓に十分なスピード感を持たせしかも *φ* を表現できる運弓技術に徹するべきである。アーティキュレーションは72小節~73小節をスラーでまとめてあるが、ここでは先に述べた運弓スピードが必要なため、例えば  と弓を交替させる方が技術的に安全である。但しこの運弓順のためレガートが滞らないよう、即ち One Bowing で奏されているごとく操作することが必須である。なぜなら *φ* を挿入して勢いを前後に二分した70小節からのパセージと対比させた流れを求めているからである。73小節のクロマチックは各奏者や声部毎に音程が揃いにくい所であり、技術を要する。奏者のクロマチックに対するイメージが微妙に異なることが最大の原因である。ある程度以上の音程を羅列したクロマチックは調性感を失うべく用いられるものであるが、このパセージは4つの四分音符で、その数からしてそれに該当するものかどうか本論文は分析し難い。しかしここで結論づけられること、それは4番目の c^\sharp の扱いにある。これは次の d^\sharp 音 (G dur の属音) の導音的役割で置かれたものでないといえる。あくまでも均整のとれた半音階の4番目の音程として感得していた方が前後の流れが流麗になるはずである。即ち、 c^\sharp は高目を意識しないということである。次はフィンガリングの在り方から生ずるニュアンスの違いを分析しなければならない。ここでは I Vn は III rd position, II Vn は Ist position が最も基本的なポジションとして採用されるはずである。問題はこのポジションのフィンガリングがどう選ばれるか、である。よく使用されるパターンを掲げるなら I Vn は 2, 2, 3, 3, II Vn は 1, 1, 2, 2 であろう。この他のフィンガリングも種々あげられるが、技術的にも音楽的にもスムーズに流れにくい。ピアノのように次々指を替えてクロマチックが演奏できればクロマチックの持つ魅力が最も端的に表現できるのであろうが、弦楽器は技

術的問題を持っている。2-2 又は 1-1 と指を弦上でスライドさせて作音した場合、弦楽器ならではのニュアンスが生ずるのである。このスピードが緩慢であると、クロマチックは低俗なポプラー音楽に成り下がってしまうであろう。又、早過ぎる場合は不自然なアクセントがついたり、クロマチックの流麗なレガートが求められなくなってしまう。もはや文章では書き表わされない分野に入り込んでしまっている。センスという言葉に結論づけるのは誠に残念であるが、それ以外に言葉が見当たらない。先ずフィンガリングを各奏者、各声部が一斉にいずれかのパターンに統一することが前提条件であり綿密な打ち合わせが必要なパセージである。ダイナミクスでは72小節の2拍目裏拍から上昇の一途をたどるために *cresec* が感じられやすいパセージである。しかし I Vn ではクロマチックに引張られて \widehat{of} は一旦かなた遠くへ消えるごとく演奏され再び75小節の3拍目で引き返して来るような距離感を覚えるところである。従って何か施しを必要とするならばどちらかといえばそれはデクレシェンドが効果的であると解釈できる。しかしこのダイナミクスは限度を越えないものであることは当然である。74小節から II Vn と Vla が三度の和弦を響かせながら終止コードを迎える。ここではアーティキュレーションに焦点を当ててみた。この曲では関係の深い二通りのアーティキュレーションを見出すことができる。それは16小節や42小節に見られる  と9小節の  や、この74小節の  である。拍の性格は、前者が基本的な強拍、弱拍の流れを持っているのに対し後者は、このアーティキュレーションの求めるところによってシンコペーションのように拍の勢いが入れ替わり弱拍、強拍の流れとなる。従って演奏法は9小節の項でも掲げたように拍の動きが比較されていることが前提である。そしてこの拍の流れが *φ* でありながらしかもきびきびした発音で示されるなら申し分ない。75小節は前半と後半が主和音、属和音の交

替になっているが、その和声の進行からみた場合、Vc, cbの全音符（d音）の前半はG dur 主和音の第3音を意味し、後半はG dur 属和音の根音に切り替わるとみる場合、あるいは本来3拍目から \uparrow としてVc, cbが開始されるところをここでは1拍目から属和音としての根音（d音）が先行し終止形を予感させているともいえる。後者の考えに立つならI Vnのタイで引き伸ばされたd音は最後までG dur 主和音の第3音の意味を保たせる中でそれと交差させて同音であるd音が一方で下属音としてVc, cbによって始められているとも解釈できる。この錯綜したハーモニーのニュアンスは3拍目のI Vnのtrを伴ったf[#]音とII Vn, Vlaによる終止のための流れにまとめられて再現部へ入る。分かり易い演奏ではVc, cbの持続的なd音の中でI Vnが3拍目のf[#]を改めて奏する演奏意識を持たせるのも良い。具体的にはI Vnのタイで伸ばされたd音をf[#]音に間断なく続かせないで少し音楽的な切り替えの、を施すことを意味する。Vc, cbは属音としてのd音を出来るだけ早目に表現させたいとする演奏心理が働くのも当然で、それには若干のcrescが見えてくるかもしれないが、それは自然の行程であろうし、又これを現実のものにする弓順はVである。

ここで70小節～75小節のレコード演奏を比較してみる。

レコードA……70小節のfは重々しく71小節と72小節目の1拍目を頂点として強調すべく — — を用いている。72小節から74小節に入る行程は本論文のようなデクレシェンドを明確に用いていないものの、74小節のI Vnの ρ は控え目でII VnとV laに主導権を渡している。そして75小節のタイで伸ばされたd音 ρ は明らかに — を用い、しかも3拍目のf[#]音を準備する踏み台のように、を置いている。74小節のII Vn, V laの音型は少し歯切れが悪いのは録音技術が原因とも考えられる。75小節では全声部がcrescを用い

ている。

レコードB……レコードAのように71小節と72小節の1拍目を > を持って強調しているが、それは — によって導かれた形をとっている。従ってこのパッセージの始まりは2回共ダイナミクスを落としてから — をしかけている。そして運弓では本論文の主張と異なり $\overset{\vee}{\rho}$ $\overset{\wedge}{\rho}$ としてその流れを具体化している。この曲のテンポが他のレコードに比べて少し遅いこともあって ρ が長く感じられ、動きがこのパッセージで立ち止まってしまった感がある。72小節の2拍目裏拍からの ρ は十分な響きを用い、 ρ が本来のダイナミクスになる箇所は73小節となっている。本論文の提案したデクレシェンドの考えになじむものである。又、73小節はクロマチックの4つの拍が2つずつにまとまってしまって感得される。それは本論文が示したクロマチックのために指をスライドさせる動きにこのアーティキュレーションを意識的に符合させた演奏のようである。74小節からのII VnとV laのアーティキュレーションは本論文が求めた2拍目、4拍目の拍が強調されたものである。75小節は — を用いず声部が加わった勢いをそのままの姿にしている。I Vnはタイの最後をデクレシェンドにし、3拍目に入る間にわずかの、を置いている。

レコードC……70小節からのfのパッセージは本論文が解釈しているスコア通りのアーティキュレーションを守り、長いスラーの中にまとめられたパッセージの魅力が伺える。この運弓のためであろうが、他のレコードに比べ71小節、72小節の1拍目がそれ程強調されていない。クロマチックも清潔で魅力的である。再現部の入り方は74小節から2小節間のcrescを用いて行われている。声部毎の施しをせず、常に全体としてアンサンブルを統一しようとする考えがこのレコード演奏に伺え、納得できるのである。

レコードD……演奏テンポが他に比べ速い

ことと、この曲全体の解釈には密接な関係がある。特に70小節の *f* は最初からその勢いを見せ、One Bowing で一気にまとめられている。レコードBが  を用いてその出だしの勢いを殺しているのと対照的である。このパッセージの勢いが整然と置かれているので72小節から再現部へ入るまでの行程にことさら脚色する必要がないのであろう。ただ73小節はそのクロマチックが  のように聞きとれるが、この演奏はこれをマイナス要因とせず、弦楽器のフィンガリングからくる旋律線の魅力として積極的に示しているところに価値がある。

(注1) ディーター・レックスロート著；井本响二訳「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」73Pより引用；株式会社シンフォニア発刊

(注2) (注1) に掲げた著書の74Pを引用

(注3) ホルスト・ハイデン著；内田智雄監修；井本响二訳「弦楽四重奏曲の演奏法」；株式会社シンフォニア発刊39pでは次のように論じている。

「我々はベートーヴェンの場合、ソナタ形式の発展の中心が展開部にあるのを知っている。ハイドンとモーツァルトの場合には展開部は通常、提示部と再現部の間の間奏に過ぎない。演奏の際は、形式上の関連をはっきりさせるために、こういう違いが分らねばならない。」

引用コード

ベルリン弦楽合奏団：RVC2296

コレギウム アウレム合奏団：KUX3009H

アカデミー室内管弦楽団：EAC80355

パイヤール室内管弦楽団：ERX2307

引用総譜 (スコア)

MOZART SERENADE (Eine Kleine Nachtmusik G-major k. v 525)

引用文献・参考文献

ディーター・レックスロート著 (井本响二訳)：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 (井本响二訳)：弦楽四重奏曲の演奏法；株式会社シンフォニア；1989年4月

This musical score is for a piano piece, spanning measures 56 to 72. It is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is organized into four systems, each containing four staves (two treble and two bass clefs).
- **System 1 (Measures 56-60):** Measures 56-59 feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 60 is marked with a piano (*p*) dynamic. A measure number '60' is printed below the bass staff.
- **System 2 (Measures 61-64):** Measures 61-64 continue the melodic and harmonic development with various articulations like trills and slurs.
- **System 3 (Measures 65-68):** Measures 65-68 show further melodic movement, including a key signature change to one flat (F) in measure 68.
- **System 4 (Measures 69-72):** Measures 69-72 conclude the section. Measure 70 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 72 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure numbers '70' and '72' are printed above the first staff.

74 76

First system of musical notation, measures 74-76. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 74 has a *p* dynamic marking. Measure 76 has a *f* dynamic marking and a trill (tr) above the first violin staff.

80

Second system of musical notation, measures 77-80. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 80 has a *f* dynamic marking and a trill (tr) above the first violin staff.

Third system of musical notation, measures 81-85. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 85 has a *f* dynamic marking and a trill (tr) above the first violin staff.

86 90

Fourth system of musical notation, measures 86-90. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 86 has a *p* dynamic marking. Measure 90 has a *f* dynamic marking.