

The Performance-Method of String Ensemble (VI)
: W.A.Mozart: 「Eine Kleine Nachtmusik」 kv 525
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/2297/23326

弦楽合奏曲とその演奏解釈（Ⅵ）

——W.A. モーツァルト作曲

「アイネ クライネ ナハトムジーク」KV525第2楽章——

松 中 久 儀

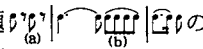

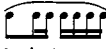
The Performance—Method of String Ensemble(Ⅵ)






——W.A. Mozart : 「Eine Kleine Nachtmusik」KV525 II Movement——

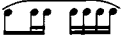
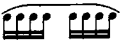

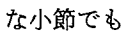
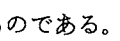
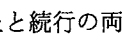
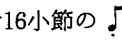
Hisanori MATSUNAKA


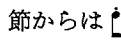
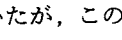
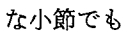
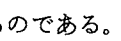
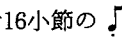
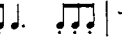
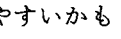

本論文は上記標題（Ⅴ）に続くものであり、参考・引用文献もこれに同じく採用した。

16小節～30小節









この第1挿句は主要主題に転開的要素を加えたパッセージから始まっていると考えられる。その要素の一つはリズムによる展開である。まず16小節、17小節を分析してみるとこの小節は主要主題  の(a)が同音 a 音で  の分割リズムに刻まれて変化し、一方、(b)の音程 e 音、g 音が  のリズムに内包されて置かれていると考えられるのである。もう一つの要素は、いわゆる展開部の特徴である転調を伴った調性の変化がこの挿句においても見られ、和声進行の推移は魅力的な構成美を醸し出している点である。この二つの要素は演奏解釈する上で重要な鍵を示していると考えられるが、ここで後者の和声の変化について、二回目の主要主題（主調 C dur）が始まる30小節までを辿ってみることにする。まず16小節は主調 C dur で始まり、19小節で属調 G dur に転ずる。20小節の後半では前の調の関係調である e moll へ転じ、このあと21小節後半は d moll、22小節後半は C dur から a moll へとめまぐるしく転調するが、その間、経過的にそれぞれの調の属和音等の和音を借用しているため、この間の和声の流れは色彩が絶妙に色を変えながら推移していく様を見るようで、聴く人の感性を捉えて止まない。22小節で a moll に転じた後は30小節の











主調 C dur に戻る7小節間は24小節の後半で一時的に A dur の明かるさを放つものの全体的には a moll の属和音等の経過和音を持続させている。又30小節の主調 C dur への案内役となる29小節の1拍目から30小節2拍目に至る属和音の配置も格調高く、巨匠モーツァルトならではのパッセージとなっている。これらの和声の流れと演奏解釈の関係をひもとくなら、旋律である 1st Vn は無論であるが、それにもまして内声の動きは配慮されるべきで、特に半音進行を伴ったパッセージはことのほか演奏心理をかきたて魅力的に表現する必要がある。では 1st Vn の演奏について諸要素を探ってみることにする。16小節からのパッセージにおいて拍の流れは順次、先へ先へ進もうとする勢いを内包させているが、これは主要主題が  に分割されしかも同音の連続であるためこの勢いは17、18、19小節目の1拍目の強拍をより強く予期させるものとなっている。一方この拍の流れの性質が運弓に求められるとすれば、それは  として V の連続の運弓が採用されることになろう。従って17小節目の  の勢いは右腕の運動性からみても  V の連続の通常のデータジェから導かれた場合より強いものとなる。この16小節の弓順は17小節、18小節、20小節、21小節、22小節、24小節の同型のリズム  において同じように踏襲されるべきであらう。一方アンサンブルの弓順を揃える意味からも又パ

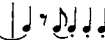







セージの同じ情感を醸し出すためにも II nd Vn 以下も同様に V の連続が望ましいと考えられる。ダイナミクスは *p* であるが、V の連続は一方で *cresc* の要素を秘めているので、いずれの場合も演奏心理の中においてこの *cresc* が内在しているのが自然である。もち論それは — の書き込みを施すような刺激的かつ低級なものになってしまわないように配慮しておかなければならないだろう。16分音符を伴ったパセージは18小節目の II nd Vn 以外はすべて I st Vn の声部が担当しているが、ここでこのパセージの構成から一つの分析を施しておきたい。それは17小節目の I st Vn と18小節目の II nd Vn が (a)  のリズムパターンであるのに対して、19小節目、21小節目、22小節目、23小節目、25小節目の I st Vn では (b)  のリズムパターンで、両者のパセージの出だしがリズムのうえから異なっていることである。モーツァルトの意図は何であったのだろうか。もち論名曲として知られるこの曲の流れに対し、万人が感銘をもって親しんでおり、この (a)(b) の違いに違和感の少しばかりも抱かないところであるが、本論文はあえてこのリズムの違いに対し着眼したのである。それはこの分析から、もしかしたらさらに魅力的な演奏方法を見いだせるのではと推測したからである。そうなのである。16小節の冒頭で説明したように (a)  は明らかに2楽章の出だしのテーマのリズム変型であった。従って、(b)  はさらにそのテーマが変型されて現われているものと解釈して差し支えないのではないか。もう少し具体的に説明するならば、冒頭のテーマ  の ♩ は (a)  における ♩ に又、(b)  における出だしの ♩ に形を変えているといえるのである。パセージ (a)(b) は明らかに (a) の方がテーマの変型としての読み取りが容易である。では何故 (b) のリズムが同じように (a) のリズムで統一されていないのであろうか。本論文はここで次のような試みをした。それは (b) のリズムをすべて (a) のリズムに置き換えて演奏してみること、又逆に (a) のリズムを (b) のリズムに置き換えて、例えば17小節を



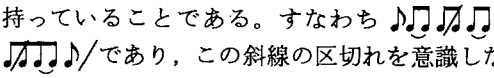
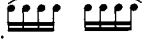

 に置き換え、音程を e, f, g, f, e, d, c, h というふうに並べてみることをあえてやってみたのである。確かに最初の内は聴き慣れたメロディを変えたことの違和感があった。しかし何度もこの両者を演奏してみるとその流れは納得出来るように聴こえてきた。結論は (a)(b) いずれもその出だしの音符の歴時 ♩ 分は同じフレーズ感を宿した演奏意識を持つことが理にかなっていると判断できる。従って (b) の場合の出だしの16分音符2つ分は (a) の出だしの ♩ の拍の強さを持たせても差し支えなく又、積極的に表出すべきだとさえいえるのである。一方 (b) の出だしはいずれの小節も必ず上昇の音程を伴っていることからさらにこの拍の意味は強調されるのではないか。又、19小節目、23小節目、25小節目では2拍目にも同じように上昇の音型を施してあるので上述したように (a) の出だしの ♩ の拍の強さを持たせることがこれまた必然である。具体的には (a)(b) のいずれの場合もこれらの出だしの箇所に感情が込められて歌われることを意味したい。(a)(b) の解釈はこままでとし、次に進める。24小節について少し触れておきたい。16小節からは  のリズムが前置されて次の16分音符を導くパセージの流れがしばらく踏襲されていたが、この24小節では  のリズムに変えられている。例えばこの小節を20小節に比較させてみると20小節と同じように終止形を用い、改めて  を登場させることも可能であるような小節でもある。しかしここでは終止が予感されがちな流れを打ち消すように再び先へ流れを続行させるための経過的意味を見出すことができるのである。とすれば  の ♩ は丁度終止と続行の両方の要素を秘めた音符であり、一方で16小節の  を予感させるとすれば記譜は  でなくて  の方が理解しやすいかもしれない。すなわち ♩ はフレーズの終止感を持たせる一方で  の出だしの ♩ の歴時が ♩ として前に引き伸ばされているとも解釈できる。従ってこれらの解釈に裏づけされた ♩ の具体的な演奏はテヌート気味に充分その歴時を保つことに終始すべきであると結論づけられるのであ






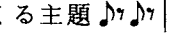
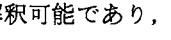
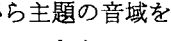
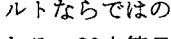
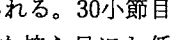




る。


次にⅡnd Vnからcbに至る声部の演奏方法に論を移す。16小節から25小節まではこれらの声部では17小節、18小節のⅡnd Vn以外は全く同一のリズムフレーズを形成しているの、ここで先ず最初にⅡnd Vnの17小節、18小節を分析し、19小節から25小節まではⅠst Vn以外の声部は各声部をまとめて読みとることにする。17小節のⅡnd Vn  は18小節のⅠst Vn  の先行でこの2小節間で両声部がC durの半終止を連続させ、この後G durに転調し20小節において同型リズムでG durの終止形をとる。従って17小節、18小節、20小節の半終止形又は終止形の  のリズムは20小節の終結に向けての関連性をもった構成上の形式をとっていると考えられる。終止形、半終止形の演奏の基本は終止音を準備するリズムが強調されることが古典派の演奏の美的センスであることから  のリズムでは  の音符の演奏に勢いが集中されることになる。しかし、この勢いの結末は20小節の終止形に集約されることが前述したように構成的にまとまりがあるので、17小節目のⅡnd Vnと18小節目のⅠst Vnの  の勢いは20小節のそれに比べて多少控え目な演奏心理を持たせておくべきかもしれない。奏法の実体化ではいずれの  も *p* でありながらもその出だしには弓のスピードを持たせ、これにヴィブラートの勢いも加味しながらこの部分が他に比べて浮き上がった拍の強さを醸し出させることであろう。ただし20小節の終止形ではその結末を意識するあまり  の歴時がルバートのように必要以上に引き伸ばされ低級な演奏になりがち要素を抱えている。この好ましくない演奏の功罪は20小節から16小節へのリピート又は20小節後半の入りに対し、流れが滞りがちな様相を呈してしまうことにある。あくまでも *in tempo* の基本に忠実であることが不可欠である。Vla, Vc, cbの声部ではこのⅠst VnとⅡnd Vnの終止形に足並みを揃えるものであり、弓のスピードやヴィブラートの施し方は基本的には同じ奏法を用いることとなるが一方、あくまでもこの終止形の主たる役割はⅠst Vn、Ⅱ

nd Vnに持たせておくことが声部の音量バランスの上から美的な構成となるので、下声部の  の勢いが決して上声部の存在を阻害しないように配慮すべきである。次は19小節のリズムの演奏法について論ずる。本論文での引用スコア（音楽之友社）では19小節、20小節は  として特にアーティキュレーションの指示がない。一方原典に最も忠実とされるBÄRENREITER版では  としてくさび型のスタカートの指示が施されている。本論文ではこの小節の引き合いとして取り上げたい小節がある。それは23小節と25小節で、いずれもこれらの小節のパッセージはⅠst Vnの流れに対応して19小節と全く同じリズムが配置されている。問題は、にもかかわらず23小節、25小節のアーティキュレーションが  になっていることにある。本論文は先ずこの違いに着眼した訳であるが、そこから生じた疑問は、それでは19小節も同じようにスラーが施してあれば形式的に整うと考えられるのに何故にスラーを外したり又、くさび型のスタカートを施しているのかということである。根拠となる分析をしなければならなくなった。結論はやはり構成的な要素の違いから導き出す他には解決策がないと考えられる。それは19小節の場合は20小節の終止形を強調するためのスタカートであり、23小節、25小節の場合は流れを次々と継続させるためにスラーを連続させたとする解釈である。この解釈の妥当性を演奏法で具体化するなら、19小節、20小節のアーティキュレーションは  として20小節の終止をさらに明確化すべきかもしれない。すなわち19小節のスタカート  をリズムックに弓をジャンプさせさらに20小節のアフタクト  にもくさび型のスタカーティシモを追加し、20小節の終止をより安定感のあるものに演出させることが、この解釈を具体化した演奏法となるはずである。次は24小節のアーティキュレーションの解釈に論を進める。この小節のⅠst Vnは先に   は  の方が理解しやすいと論じたところであるがこのⅠst Vnの流れに照らし合わせるなら、Ⅱnd Vn以下のアーティキ

レーションは  として2拍目の入りがスタカートで明確になった方が整合性があり又16小節から踏襲されている8分音符4つのパッセージを裏づけるものとしても形式的に整うものと判断される。26小節からはアーティクレーションの魅力に伴ったリズムが30小節の再現に至るまで挿入的に入り、各声部ではそのリズムがカノンのように受け継がれており、ややかいぎゃく的な要素も含まれ楽しい一節となっている。この声部毎に施されたパッセージの単位は  である。このリズムのアーティクレーションの魅力はジャンピングボー（Jumping Bow）とスラーの切れ味にかかっているが、これを尚理解しやすい奏法にするために、記譜に  の記号を施すことが良策だと考えられる。ではこのカノンのリズムが最初に登場する声部は何れであろうか。26小節目1拍目の1st Vnであろうか。あるいは同じ小節の2nd Vnであるのか。いやもしかしたらその前兆として考えれば24小節目の1st Vnの  が先頭を切っているのかもしれない。問題はこのスタカートを含んだアーティクレーションの開始をどの声部から採用すべきなのかという点にある。24小節ではこれを該当させることはその音型からして不可能である。従って26小節の1拍目の1st Vnからそれを採用させることが、すなわち26小節のアーティクレーションを  として演奏することが構成上理にかなっているともいえる。出版楽譜から1st Vnを分析する必要もあろう。音楽之友社版（本論文引用）は  であり、BÄRENREITER版は  であり、PETERS版は  である。PETERS版はスタカートを採用していないが、これは出版時における単純ミスチックであるのか、あるいは演奏上の意味を持たせてあるのか判断しかねる面もあるが、後者の場合とすれば、それは25小節のレガートの流れをフレーズの終結まで保たせることにねらいがあり、カノンのリズムを案内しながらもスタカートによるパッセージの開始を2nd Vnに置いている、という解釈が成立すると考えられる。本論文は音楽之友社及びBÄRENREITER版を支持するものであるが一

方でPETERS版のアーティクレーションの意味もそれなりの価値が認められ、捨てがたい演奏となるのではと想定している。ここで再度  のパッセージの各声部の流れに戻る。1st Vnで始まった流れは一応28小節のVc, cbで一つのまとまりを見せているものと区分できるが、大切なのは同一声部において  のパッセージがリピートされていることを演奏意識に持っていることである。すなわち  であり、この斜線の区切れを意識しない無意味なリズムの流れは音楽的に評価されないであろう。一方28小節目のVc, cbでこの流れに区切れが見えると説いた理由は28小節目の1st Vnからはこのリズムをもじりながらも次に進もうとするメロディラインに切り替わっていることによる。1st Vnは徐々に音域を下げながら主題の再現である30小節のe音に到達するが、リズムの上から最終的に主題を導き出す役目はVc, cbに置かれている。この低音部による案内役はその音域が持つ必然性から多少なりと重くなりがちで、程よいpoco ritが現われるのも理解できる。ここでダイナミクスに論点を移すことにする。16小節から30小節に至るダイナミクスと演奏解釈の関係については最後になったが、本論文なりに一つの解釈を掲げてみることにする。スコアでは全体がpの指定で、それ以外のダイナミクスに関する標示は一切ない。もちろん実際の演奏ではこのpの指定を忠実に厳守しながらハーモニーが次々転じていく様を表現することを主眼とする演奏もそれなりに価値あるものであるが、一方演奏団体独自の解釈によるダイナミクスの脚色が求められる場合もあってしかるべきともいえる。本論文では先ず楽曲構成から判断して曲の流れの頂点を26小節目の入りに設定した。あとはこの頂点に向かって徐々に盛り上げていく流れと逆に30小節目の主題の入りに向けて静まっていく流れにまとめることから整理した。先ず26小節目の入りのダイナミクスを一段階上げてmpに置くこととし、これに到達するまでの行程をより明確にせしめるために22小節目の1st Vnの  に decresc を施し、2拍目の  の全体奏を














に一段階落とし、次は25小節目全体に *cresc* を設けて26小節目の頂点を迎える流れとした。この後28小節1拍目までは  のパッセージが 1st Vn から Vc, cb と徐々に低声部に移り替わっていく過程をそのまま *decresc* に当てることも自然であろうし、又28小節目の 1st Vn から *dolce* の雰囲気を持たせたスピト *pp* に落とすことで *decresc* を設けないこともそれなりに意味があると分析した。但し28小節目の 1st Vn や Ⅱnd Vn の音型は  や  などを含んだパッセージであるため26小節目や27小節目の跳躍的要素に限定された流れから少なからず歌心を持たせた演奏に切り替わる流れを仄めかしているとも考えられるので、ここで設定した *pp* の中のスタカートはほんのわずかメゾスタカートの柔らかさを持たせても良いかもしれない。本論文がここで再び念を押ししたいのは28小節目の Vc, cb の終わりとして 1st Vn の始まりは両者の流れが音楽的意味が異なることを指摘しておくのである。恐らく29小節目の 1st Vn の  や Ⅱnd Vn の  は次にやってくる主題    の  の  の前兆であるとも解釈可能であり、それが徐々に音域を下ろしながら主題の音域を導き出す構成には巨匠モーツァルトならではの絶妙さが現われていると考えられる。30小節目の 1st Vn の  はヴィブラートを控え目にし低音の動きを見守りながら鳴りをひそめて次の主題の入り待つことが演奏心理の凝縮された一時である。30小節目の主題の再現は本来の *p* で演奏されることが文字通り再現の意味が成り立つのであるが、流れからこの *p* を捉えたと結局本論文の設定では *pp* から *p* に勢いが増す結果となる。又この小節は先にも述べたように *poco rit* が想定される場合があるので、各声部の入りの縦の線を合わせることもアンサンブル技術のポイントとなる箇所でもある。一つの技術的要領としては2拍目の入りを合わせるために 1st Vn の   のスラーは  の入りに際して若干のポーズを取って Ⅱnd Vn や低音の入りに合わせることも許されると考えている。構成上明らかな点は 1st Vn, Ⅱnd Vn は2拍目で主題の始まりを、又 Vla, Vc, cb は前の流れの終

結を意味しているのでこれを具体化する手段としてダイナミクスでは Vla, Vc, cb の30小節目は *decresc* を呈する方がアンサンブル表現としてまとまりが良いであろう。決してこの声部の  の勢いが 1st Vn, Ⅱnd Vn のテーマの再現の妨げになってはならない。

30小節～38小節

30小節から38小節1拍目までは主題部分の全くの再現であるので、ここで改めて演奏解釈を加える要素はないと判断した。







ではここでスコアから読み取れる分析を終えたこととし演奏団体の演奏具体例を基に1小節から38小節について新たな分析又は本論文の解釈との比較を行うことにする。

レコードA……本演奏は全体的に愛らしくこぎれいにまとまったものになっており、ロマンスの歌心が聴く人の心を和ませるように演奏されている。テーマの出だし  は決して長すぎなくかわいい始まりが特徴で弓を弦の上にやさしくのせて奏でる様が目に映るようである。4小節目の  での再現では今度は弓量をたっぷり増加させ  の価値を表現すべく出だしの *p* の小節に比べて音符の歴時が長めに計算されている。フレーズ感としては先ず2小節目の  に頂点が置かれそれを強調すべく 1st Vn と Ⅱnd Vn のこのリズムにやや躍動感を持たせている。低音の *c* 音の連続も本論文が指摘したように2小節目のこの  の勢いに歩調を合わせるごとく、2小節目の出だしの  を強調している。又、アンサンブルの技術として評価される箇所として2小節1拍目裏拍の  の処理について述べておく必要がある。1小節目、2小節目の低音の記譜は   であるが、本演奏では   として処理されているのである。これは明らかに 1st Vn, Ⅱnd Vn の  の  に歴時を揃えるという意図の現われであり、本論文の演奏解釈で見落とした箇所であるが、その手法は全く正統で各声部の縦の線に統一されて魅力的なフレーズの終止となっている。尚、この上声部の終止に照らし合わせた処理の方法は4小節の低音の1拍裏拍で


も同じように β として採用されていることを追記しておく。2小節後半からの β/β の演奏は特に β/β のように弓さばきが見える如く整っており、 β の弓スピードを伴ったシンコペーションのリズムの切れ味は見事である。ただ本論文が主張したVlaパートの挿入が意識的に浮き出でならず5小節目の演奏ではトリルを伴ったブリラントなVlaパートのオブリガートとしての役割が薄くなっており少し物足りない感がするのは否めない。さらにこの流れは6小節目から7小節目における β/β のパッセージが主題の再現であるとした本論文の解釈をも具体化していないように聴こえる。これは声部の音量バランスにおいて録音技術の上からVlaパートが抽出されなかったのか、あるいはあくまでも上声部と低音部を両軸に流れの輪郭を設定したのか分析し難い。II nd VnではG stの開放弦を含んだ分散和音の流れは本論文の考えに同じく積極的に表出されており特に4小節目♯ではそれが意識的に充分な響きをもって演奏されている。又、本論文は1小節目I st Vnのa音をフラジオレットの採用もその流れからしてあり得ると結論づけたが、本演奏ではこれを採用せず、実音でもって充分な響きを持たせて演奏している。8小節目後半から16小節目の演奏で取り上げたい要素は先ず、9小節目、11小節目のII nd Vn、Vlaの β/β のリズムである。本演奏はこの8分音符に弓をジャンプさせたスタカートを用い歯切れよい拍の分割を浮き出させているが、このリズムにのってI st Vnが楽し気に歌う様は魅力的である。10小節目のフレーズの終止ではVlaとVc、cbの♯の歴時はI st VnとII nd Vnの β/β の半終止の存在を浮き出させるために、決して長くなく声部としての任務をわきまえており、その計算されたアンサンブル技術は高く評価されるものである。本論文が分析した12小節目の β/β の解釈については β/β のようなダイナミクスで処理され自然な流れを宿している。挿入句の16小節目から38小節目を見てみよう。本論文では20小



節目の β/β の終止が終止形の一つのまとめでありこれに向かって17小節、18小節の β/β が先行しているとして解釈した。



又I st Vn、II nd Vnの β/β やI st Vnの β/β のパッセージの出だしは主題の変型したものであるから、意識的にそれを強調すべきであると論じたところであるが、本演奏ではその論の具体的処方として β/β には β/β のアクセントを催しこれに対応させてVla、cbの♯にもアクセント気味に弓のスピードを用いている。一方 β/β や β/β の入りに際しても若干意識的に出だしが強調されているように伺える。19小節目のII nd Vn以下の β/β に関しては本論文では β/β としてそのアーティキュレーションを結論づけたところだが、本演奏は本論文の解釈を全くそのまま再現した形になっており共感を覚えるものである。20小節目の β/β はその弓運びの機能性から必然的にアクセントがつけられ又19小節のリズムもキビキビした躍動感を宿している。20小節後半からのII nd Vn以下のリズムは16小節からのそれと同じく β/β として統一されている。24小節目の β/β はこれまた本論文の力説した解釈と同じで、それは β/β というアーティキュレーションを採用している。26小節目からの β/β についても β/β であり、またこれが連続されている流れにおいても β/β の単位が明確に浮き出るように処理されて分かり易い演奏となっている。本論文では20小節後半か30小節の主題の再現までの間に構成的要素からダイナミクス処理をしたところであるが、本演奏では基本的には p を遵守していると考えられる。ここで何がしかの工夫がこらされるとすれば p を遵守しながらも自然に盛り上がっている流れを元に戻すという意味で30小節目の1拍目に *decresc* が見えている。従って30小節目の主題は再び p にダイナミクスが戻されてすなわち実際にはダイナミクスがわずかに落とされて開始されていることになるがこれもまた本演奏が示す、美的な感性の一端である。

ろう。しかし、それは余りにも部分的な読み取り方で全体の流れから構成的に導かれたものとは考えにくい。さて tempo の設定に論を戻すが、挿入句で tempo を一段速めたことで 30 小節目の主題再現に向けて当然 rit が挿入される結果となったが、この 30 小節目の処理ではそのルバートされた流れがああ低音部の重苦しさを呈してしまっている。すなわち  と記されたスコアのアーティキュレーションが  にすり替わってしまっているのである。ロマンスは本来単純明快な歌心そのものであるはずなのに、このパッセージは深刻な重々しさを現わしてしまって評価し難いものとなっている。さらに本演奏の解釈でもう一つ取り上げたい点は拍子に対する考え方である。本論文の冒頭ではこのロマンスの価値はアラ・ブレーヴェの拍の流れの表現方法にあると説いたところであるが、この考えに立脚するなら本演奏の歌い方にこれまた疑問を抱かざるを得ない箇所がある。それは 2 小節目の 1st Vn と 2nd Vn の  のフレーズの終止にある。本演奏では明らかにこのパッセージを  のように歌っているのである。これは何を意味するかといえば、アラ・ブレーヴェの 1 拍 (♩) の中にさらに分割された意識的な 2 つの拍の強さ (♩♩) が強調されていることになり、この流れはこの小節を出発点としてこの曲の終わりまで跡をひいてしまう結果となっている。いわゆるアラ・ブレーヴェでなくそれは 4/4 拍子としての拍の流れにすり替わってしまっていることを意味するのである。この拍子感の有り方も一方で本演奏全体を重苦しくしている要因であると判断できる。前例のレコード A ではこの箇所  に  を施したような演奏で美的であったが、それは曲全体がアラ・ブレーヴェの拍の流れに裏付けされて演奏されていることを証明するものであった。両者の演奏は大いに比較されるべき解釈を対照的に持っているが、本論文は芸術的価値は少なからずレコード A にあると断言できるのである。

コンパクトデスク C…ロマンスの薫り高き

名演奏である。基本的にはレコード A の演奏にはほぼ近く、メトロノーム tempo も同じで、淡々として流れる歌心は何人にも心地良さを与えてくれる。16 小節目からのスタカートがレコード A に比べて若干柔らかさを持たせたものであるが、取り付けたようなアーティキュレーションやダイナミクスの処理がなく、新鮮で清潔な演奏である。ていねいに読みとれば挿入句の 26 小節目の 1st Vn の出だし  が流れの頂点であるように表現され、これは本論文が構成分析した論に等しいものである。このあと 28 小節の低音までこの勢いが継続し、28 小節目の 1st Vn からは音楽の意味を変えるべく音色を柔和に dolce の雰囲気醸し出し、音量も少し tone down しているかに見える。従って 30 小節目の主題の再現は *p* でありながら逆に勢いが再び呼び戻されたように登場させてあり、これも又本論文が提案した解釈に近いものであった。良くある例としてこのような主題の再現に入る準備として、直前に適当にテンポルバートされた幾分か *rit* が施されることがあるが、本演奏では全く *in tempo* で主題が再現され、しかもその再現の意味が明確に感受できるのである。すなわちこれは主題再現に際してのこのようなダイナミクスの処方が *rit* を無用のものにしてしまっていると分析され、本演奏のアンサンブルが高く評価される所似の一つであると思われる。

レコード D…本演奏が他のレコードやコンパクトデスクに比べて異なる点は tempo の設定である。基本的には ♩ = 80 で、本論文が取り上げた 4 種類の演奏の中で最も速い tempo である。従ってその流れの推移は聴く人の心を知らず知らずのうちに引き込んでしまう魅力を持っている。tempo の特徴は *in tempo* の tempo 感を与えているものであるが実際にメトロノームで測定してみると要所要所でそれが揺れているのである。例えば出だしの  は落ち着いた設定であるが 2 小節目の入りに際しては若干駆け込むような流れを内在させ、4 小節目の  ではこの頂点

を意識してか拍の長さを充分に取り落ち着かせる、といった具合にフレーズの流れと tempo の動きを符合させているのである。このため各フレーズの所在が一層明確になり、歌心が逆しるのである。さらに顕著な箇所は10小節後半から11小節の、crescを伴った流れが中断することなくわずかに先へ先へ進み、この先に先行した分の微調整が12小節目の1st Vnの  に poco rit で解決され、再び冒頭の主題の tempo に戻っている点である。その rit は decresc を伴った絶妙なアンサンブルで、聴く人の心を捉えて止まない。16小節目の挿入句からは一段と tempo を上げ、これに伴い  のスタカートをはっきり切り刻んでリズムに仕上げようとしている。当然30小節目では rit を用いて再現の主題の tempo に戻ることになるが、これらもすべて計算された処理で頷ける。再度この演奏の価値を論ずるなら、それはロマンスの歌心と tempo の関係の一体化からくる芸術的品位の高さにあるといえる。もち論、古典派の解釈の基本は in tempo である。しかしそれはメトロノームによる物理的な in tempo がすべてではなく、in tempo を感じさせる tempo 感の中での微妙な揺れ、すなわち記譜に表わすことが不可能なアゴーギグが要所所に音楽的に散りばめられていることに芸術的価値があることをこの演奏は訴えているのである。とかく末梢的な部分ばかりにとらわれがちな演奏が少なくない中であってこのように常に全体の流れを掌握することに主眼が置かれそこから必然性のある部分的処理を見出す手法は本演奏団体の誇るべき解釈であり又高度なアンサンブル技術の所産に他ならない。

引用総譜 (スコアー)

MOZART SERENADE Eine Kleine Nachtmusik G-major KV525; 株式会社音楽之友社
Mozart EINE KLEINE NACHTMUSIK KV 525; BÄRENREITER-AUSGABE4701
MOZART Eine Kleine Nachtmusik KV525; EDITION PETERS

引用レコード及びコンパクトディスク

レコードA ベルリン弦楽合奏団: RVC2296
コンパクトディスクB シュトゥットガルト室内オーケストラ: POCL-2130
コンパクトディスクC アカデミー室内合奏団: FOOL-23036
レコードD パイヤール室内管弦楽団: ERX 2307

引用・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

Musical score for measures 16-20. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). Measure 16 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Slurs are used to group phrases across measures. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 21-23. The score continues from the previous system. The melodic lines in the upper staves are highly active, with frequent chromaticism and rapid sixteenth-note passages. The lower staves continue with a consistent accompaniment pattern.

Musical score for measures 24-26. The music shows a continuation of the intricate rhythmic and melodic development. There are several instances of slurs and ties across measures, indicating a continuous flow of musical ideas. The dynamics remain consistent with the previous sections.

Musical score for measures 27-30. The final system of the page. The music concludes with a series of chords and melodic fragments. The bass line becomes more prominent in the final measures, providing a clear harmonic foundation. The overall texture remains dense and detailed.

Musical score for measures 31-34. The score is written for four staves: two treble clefs (Violins I and II) and two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the first violin with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the other parts. Dynamic markings include *f* (forte) in measures 33 and 34.

31

32

33

34

Musical score for measures 35-38. The score continues from the previous system. It features a melodic line in the first violin with a trill (tr.) in measure 35. The other parts provide a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in measures 35 and 36. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

35

36

37

38

Musical score for measures 39-40. The score is written for four staves. The key signature changes to two flats (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the first violin with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the other parts. Dynamic markings include *p* (piano) in measures 39 and 40.

39

40

Musical score for measures 41-44. The score is written for four staves. The key signature is two flats (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the first violin with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the other parts. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) in measures 41 and 42. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

fp