

The Performance-Method of String Ensemble
(VIII) : W.A.Mozart; "Eine Kleine Nachtmusik" Kv
525 III 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/2297/605

弦楽合奏曲とその演奏解釈 (VIII)

—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3楽章—

松 中 久 儀

The Performance—Method of String Ensemble (VIII)

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

Hisanori MATSUNAKA

本論文は上記標題 (VII) 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。

ここではまず、ディーター・レックスロート(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」77P~78Pから、形式についてのいくつかの分析を提示し、それを手がかりとしながら本論文の解釈を加えていくことにする。本論文がこの著書より引用する説は次の通りである。

- 『1. 「形式的には3部形式であり、その中間に置かれた属調ニ長調によるトリオと共に、静的で厳格にシンメトリックなボーゲン形式に対応している。」
2. 「3部形式の原理が2部形式のそれと組み合わせ、(中略)規則的な8小節の大楽節に基づいている。」
3. 「トリオの第2部で一度だけ、通常の8小節の大楽節が破れる。トリオの最初の部分が繰り返えされる前に、2小節のフレーズがゼクヴェンツ的に連続した4小節の挿句(第25—28小節)が入るのである。」
4. 「形式の3部性は、一方ではピアノフォルテピアノのコントラストにより、他方では動きの形式の交代によって強調されている。」
5. 「メヌエットの主題を形式にしているリズム形式の基本形は、第1部(第1—8小節)では4分音符、メヌエットの2つ目の大楽節の前半(第9—12小節)とトリオでは8分音符の動きである。」

6. 「形式一覧」

メヌエット	A部分	第1—8小節
	B部分	第9—16小節
トリオ	A部分	第1—8小節
	B部分	第9—20小節

まず、項1から導かれる演奏解釈について考察してみる。トリオをはさんだA—B—Aの3部形式は全く厳格で、そこからはトリオ(B)をいかにAと対照させるかが全体の構成の鍵になると考えられる。それはAの規律正しいマルカート気味な勢いに乗った3拍子の流れに対し、Bを *sotto voce* で歌う IstVn の優美な旋律に対照させている。演奏心理はこれに十分対応させておかなければならないが、又これを裏付けるためにAの部分はマルカートの弓さばき、即ち奏者全員の弓のスピード、量、圧力は統制がとられる必要がある。又、BはPでありながら弓の量を控えることなく使用できる音色、Legatoの技術、クロマティックの魅力的な運指技術が取りざたされるはずである。

項2では項6の形式一覧におけるA・B対照の大楽節を指している訳であるが、さらに項5ではこれを具体的に4分音符と8分音符の動きに種別している。9小節目アフタクトから12小節目までの4小節間のLegatoをいかにAに対照させるかであり、各小節毎の分析でも後述するが、構成的にはこの4小節は小節毎に下降、上昇の音型をとっていることに着眼しておくことであろう。

項3ではトリオの8小節目後半から4小節目

がゼクエンツの手法をとって挿入してあることを捉えているのであるが、さらに分析すると、IstVn, IIndVnはOctaveの音色の厚味を出し、波打つような流れによって上昇し、終止音のDdurの属音にたどりつく行程で、この波が3度隔てたフレーズの模倣Vla, 即ちゼクエンツになっているのである。Vlaは上声部に対し、3度の間隔を保ちながら前半は平行進行、後半は反進行になっており、後半の方が一段と対位的に盛り上がっていることなどを要点としておくことで演奏法の正統性が打ち出されるであろう。

項4はダイナミックスのコントラストと動きの違いをこのメヌエットにおける3部形式の特徴としているのである。ダイナミックスは一部crescの橋渡しがあるものの、基本的には前時代様式(バロック)の特徴であるテラス状ダイナミックスの対比が用いられていると解釈づけることが可能である。それがアンサンブル技術に置き換えられることがこの項での価値であると判断する。

項5では4分音符と8分音符の対比を取り上げている。確かにメヌエットの部分は両者の対比が基本であるが、トリオは8分音符が基本として結論づけられている点で本論文は一步踏みこんで論をはさみたい。というのはメヌエットの8分音符(例えば9小節目からの4小節目)とトリオの8分音符は性格を異にする要素が内在していると考えるのである。トリオには付点4分音符が施されていることにその相違点を見い出せるのである。視点を変えて比較しよう。メヌエットの上記4小節は拍の分割としての8分音符の意味もそこに見い出すことが可能であるのに対し、トリオではこの付点4分音符の後続音としての又、前置音としてのメロディライン創出のための必須条件として8分音符があるとする解釈が可能であり、項5のディーター・レックスロートの文章表現は今ひとつ内容に欠落部分があると指摘したい。



項6の形式については小節数の割り振りを区


分したものであり、ここでは論を加える必要がないものと判断する。

楽章全体の構成からの分析はこのようにディーター・レックスロートの著書を引用しながら本論文の解釈を加えて論じてきたが、次はこれらの構成分析を踏まえながらアンサンブルとしての演奏法を小節毎に分析することにする。

1小節～8小節

大楽節8小節間は前半a、後半b(Bのbに同じ)に分けられる。アフタクト(IstVn, IIndVnのオクターブによるd音♪)の捉え方がこの大楽節の構成解釈を左右すると考える。不完全小節の帳じりは、9小節目をもって完全に解決している。当然のことといえば当然であるが本論文が着眼した点は、その当然を証明する小節を4小節目に求めたことにある。a、bが連結される中であって、4小節目の3拍目に出だしのアフタクトが予感されるか否かについて分析してみた。ここで♯を基本としたパセージを仮に4小節目においても踏襲してみることにする。それは♪|♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪となり♪♪♪の♪は限りなくアフタクトを予感させる音符となりうる。しかしモーツァルトは4小節目を♪に分割すると同時にアーティキレーションを|♪♪♪♪|に振り分けた。即ちこれによりこの小節は♪♪から♪♪のシンコペーションに切り替えられ大楽節の中で♪アフタクトを予感させないよう構成したと考えられるのである。従ってこのアフタクトはリピートで1小節目に入る不完全小節で、本来の意味を強調できるのである。演奏スタイルの中でこのアフタクトを強調すべく♪|♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪のように♯を置く場合があるのも大楽節のまとまりを重視しているからだといえる。強いて分析するなら、テーマは♪♪♪♪♪♪♪に始まるaと♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪に始まるbに分けられるとも考えられ、それは13小節目にbが再現されることでもうなずける。メヌエットの♪は晴々とした豪華さを持たせた演奏が基本であり、このためには運弓の統制がその価値を裏づ

けるものとなる。統制のために運弓のスピードと弓量、サウンディングポイントの統一が不可欠である。マルテレ気味の安定した基本技術が用いられることになる。アンサンブルの運弓の統一美は聴く人の視覚的な感覚に形式美として映るのである。問題は♪の取り扱いにある。弓順ではアフタクトはVであるが、この弓順を弓の交替で続けると♪はVになる。そしてその延長において5小節目の♩の出だしが本来あるべき□になってくれない。アンサンブル団体の解釈はここで常に議論が起きることになろう。解決策は  ♩が3拍子の強拍をわだかまりなく表現できる弓順になると考えられる。次に♪がパッセージに施された価値が低下しないように配慮することにある。弓順は先に述べたように解決したが、しかし♪のマルテレの連続の中の♪はどう対比されたらよいものか、安易な歴時の倍化であり、そこに芸術的要素を見い出せない団体の演奏はたいていV|□ V|V|□→V|の→時間経過がV、Vに誘引され、突出したアクセントを伴うか又はその逆に後に引き摺るような重苦しい時間経過になってしまうのである。演奏は♪がマルテレに対し♪は最も洗練されたデタシェの運弓の基本に求めるしかない。このパッセージそのものが、セヴシックがエチュードとして力説している Op 6 の一連のマルテレ、デタシェの連結がそのまま楽曲になったとさえ言える。セヴシックの教育者としての業績を改めて知らさせるのである。低音パートは弓のスピードを♪の表現のための最大の技術として念頭に置くべきである。多くは上声部（高音部）に対し楽器の性質上発音が遅れ気味になるものだが、これが折角の上声部のメヌエットのイメージの足枷となる場合があるのである。特にその技術は大楽節の最後8小節の処理に露呈されるのである。この小節の2拍目♪がVc, Kbだけに任された終止であるので、奏者は勢いこの弓さばきに細心の注意を払わなければならない。種々のスタイルが見られる。例えば  を用いて軽やかにまとめリピートの

上声部のfの♪アフタクトに受け渡しをする場合も理にかなっている。この方法で起こるウィークポイントは1拍目の♪まで弱ってしまうことにある。トニックのG音はアンサンブルを下から、十分に支えなければならないことが軽視されてしまうことにある。逆にいえばこの1拍目のG音が基本的に発音されれば、この2拍目はすでに解決されるともいえる。もう一つは、全く統一的な ♩ が並ぶこともそれなりに立派な大楽節のまとめとなるという解釈も正統である。すなわちこれは♪の連続のマルテレが完全にこの小節まで一貫して表現され、その結果がここに現われるべきだという考えによるものであり、このアンサンブルは基本的技術であるが故にこの大楽節の魅力を裏づけることとなるのである。先に述べた4小節の設定をアンサンブルから考察しなければならない。俗っぽい演奏は低級なダイナミクスを用いる場合をいう。それは大楽節を執拗に細分化してしまうために起きることにつきる。ダイナミクスを一段階落し、更に  を施す場合である。このような演奏はすべて本論文が指摘するよういかなる場合も美的価値が薄れるかといえ、そのような乱暴な決め付けをする訳にもいかない。このような演奏が更に気品を醸し出す演奏の例を多く本論文は上げることができる。しかし、それはその団体の自信に満ち溢れた演奏技術によって導かれている場合に限定されており、そうでない団体が自らの技術を省みず、構成のみに執着して失敗する例が多いことを指摘したのである。解釈は技術が前提条件とする論はアンサンブル団体のテーマであり、この論点を選挙してこのパッセージを処理できない、とするのが本論文の考えである。trを伴ったIstVnとII ndVnのパッセージの価値はアンサンブルの縦の線が揃うことになる。優秀な団体ではtrの数まで計算されており、一糸乱れない流れは人々を魅了する。ソロとアンサンブルの演奏技術はいずれが云云、という一般的な議論はここにおいて両者対等であることを結論づけてくれるので

ある。

次は四声書法からの思考を述べる。

スコアから声部の分離をていねいに整理すると以下のことが見えてくる。まず1～3小節はIstVn, IIndVnがオクターブ、VlaとVc(KB)がオクターブになっており、結論は二声による明確な輪郭が特徴となる。従って音程の統一は元より、オクターブでの集合音の音色の価値がこのパッセージの鍵となる。各パートの均等な音量が解決の全てであるとする考えは安易であろう。その二声部の輪郭をさらに気品のあるものにするには、例えば上声のIstVnのEstの華やかな音色を優先させ、IIndVnはそれに音量の補助をする。IstVnに対してIIndVnは音量を控える、といっても良い。これに対し、下声のVlaは同じようにVc(KB)の輪郭を助ける程度に音量を控える方法が考えられる。この二部声はIstVnとVc(KB)は音域の広がりが増強されるべきであり、IIndVn, Vlaが我を主張しすぎると透明感が薄れ、モーツァルトの願った二声部のパッセージが決して生かされない。4～8小節は三声、四声と、本来の四声体へ声部を分離させていく経過をたどり、和声の充実を伴って終止コードを導くのである。アンサンブルの留意点は、前後4小節の対比にある。先に述べた二声体は、最後には主旋律が一声部で担当されることにある。聴衆には前半の4小節のメロディ記憶をそのまま持続（リピート）させることにあり、三声から四声に声部を分離したことがこの持続感にマイナス要因にならない工夫が必要である。すなわちIstVnは特に6～8小節においては、前半の4小節より音量を増すことがアンサンブルの条件となると考えられる。13小節は両外声の反進行をもって華やかに見せる所であるので、特にVc, KBは1小節目の始まりにも増して勢いをもちたいところである。

9小節～16小節

13小節～16小節は前述で触れてあるので、ここでは9～12小節の解釈に限定する。声部の処理はメヌエットの冒頭に同じく二声部から始ま

り、11小節3拍目から三声部13小節から四声書法に推移している。そしてこの四声部の広がりにはcrescを伴っており、演奏心理がそのまま高まるように構成されている。よって前途した声部バランスについては細分された工夫を用いる必要はことさらないと思われる。抽出したい箇所は9～12小節における上声部の旋律線の魅力をアンサンブルの表現から捉えることにある。

4小節間のフレーズは表現法のまとまりを2ヶ所備えている。それは10小節目と12小節目の1拍目にある。Vla, Vc(KB)の和声処理及びアーティキュレーション（スラー）がそこに施されていることに裏づけされている。従って9小節と10小節は2小節間に<>を内在させ11小節、12小節はこの反復をほのめかしながらテーマに向けての具体的なcrescに切り替えていく行程を表現すべきであるといえる。一時的に採用される表現法は音高が高まるにつれてcresc、音高が下降をたどるにつれてdecrecを内的に備えておく方法であるが、ここでは安易にこの方法がとられるとVlaとVc(KB)がそこに置かれている意味が希薄になりちぐはぐさが出てしまうので好ましくない。メロディの8分音符の在り方についてふれてみる。運弓法についてはIstVn, IIndVnのユニゾンスコア通りの弓順を施せば問題ない。フィンガリングについては種々の選択が考えられる。選択肢の中の基本はIstVn, IIndVnのユニゾンの統一性が保たれることにある。具体的にはまず10小節目の $g \rightarrow g^\sharp$ の処理が両パート一致させることである。机上での考えでは二種、すなわち運指の変換を採用するか、同指をスライドさせるかである。前者の場合はレガートの中における発音の明瞭性に表現価値を求めるものであり、後者の場合はこの半音移行に特別な意味を持たせるものである。本論文は $g \rightarrow g^\sharp$ の進行は9～12小節のメロディラインの中に羅列されている半音と同じニュアンスのものであると捉えている。なぜならリピートで登場する12小節2拍目の $f^\sharp \rightarrow g$ の半音に同じ情緒を持たせる必要が

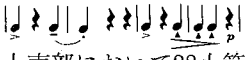
あると考えるからである。従ってフィンガリングのテクニック上の問題よりこのことを優先させ、前者の指の変換を結論づけるものである。あとはシフティングを用いるか或いは0指をどのように採用するかが残された課題である。IstVn, IIIndVnがオクターブユニゾンであるので両パートの運指を統一する以外不可能であるが、しかしシフティングは技術的な面を安全策のために用いるべきで表現上の内容に焦点をあてるべきでない。レガートの中に不自然な起伏を生じることは好ましくないからである。安易なシフティングは要注意である。演奏団体の考えや演奏技術のレベル等から止むなくこれを採用する場合、これらの留意点により両パート同じ箇所でのシフトを統一し、又その場合シフティングのマイナス面が露呈しないよう配慮することであろう。VlaとVc(KB)の処理であるが9、10小節目の $\dot{f}|\dot{f}\dot{f}\dot{f}$ は $\rightarrow\dot{f}|\dot{f}\dot{f}$ 、11小節3拍目 \dot{f} は次のcrescを準備する意味と9小節のリピートのニュアンスの両方を同時に表現させるべく \dot{f} が理論的である。

16小節～36小節 (Trio)

トリオの8分音符の羅列は冒頭の形式一覧の項5の本論文の追加解釈により9小節目のメヌエットの8分音符と表現方法を替えることがポイントである。その担当はすべてIstVnの旋律の表現方法に尽きるといって差し支えない。ここでの四声書法は歌謡形式に等しいホモフォニーで何人もこの旋律を口ずさむことが出来るようなメロディラインを作ることにある。ここでの音楽は旋律と伴奏が明確に分かれることを強調すべきである。当然伴奏はその役目を遵守し、控え目であるべきである。トリオは元々三声部の楽曲を意味していた(音楽之友社事典より引用)それは相対する旋律パート2人と通奏低音(ガンバ(Cembalo))の1～2人による、3～4人のアンサンブル形態がその原型であり、古典派の楽曲においてこのように編成を変えてTrioの歌心を醸し出しているといえる。従ってモーツァルトのこのトリオも声部をその

ままにし、編成上のパートの重なりを少くしソリストティックな表現の魅力、さらに論を進めれば特にIstVnの奏者(独奏者)の音楽的なセンスに全てを委ねることが細かな解釈を施すより価値があるとさえいえる。この曲が弦楽合奏で(クワルテットでなくの意)演奏される場合、このTrioをソリストティックに演奏人数を減じている例をあまり見受けないが、本論文は合奏形態の歴史から着眼することの重要性を強調したい。モーツァルトの遊び心はこれにより表出されるのではと考えている。さてトリオの歴史的演奏形態からの演奏解釈は本論文独自の考えによるものであるが、弦楽合奏での今日的演奏からの観点を述べてみる。sotto voceの曲想表現の指定からは音色が第1の条件になる。旋律のIstVnのEstの音色はメヌエット冒頭の華やかな音色に対し、柔和な音色に切り替えなければならない。VnのEstは今日、スチール弦を使用していること又、現代のVnを使用していることから(元来VnのEstは勢いのあるfで大ホールの隅々までその音が伝わるように造られている。)sotto voceを表出するには逆に限界、あるいは難しい技術を要することになってしまった。当時使用されていた歴史的楽器で統一された演奏団体が現われ、ブームとなっているが、本論文は現代の弦楽器でのアンサンブルを論じてきているのでこれ以上の論を加えることは出さない。又、現代のVnで歴史的な楽器編成ならではアンサンブルの音色を求めようとする団体もあるが、これについても元々矛盾を構えていることは否めないで、本論文としてはこれを評論する立場にない。無論モーツァルトが当時の楽器の音色、音量を素材として作品を作ったことを考えると、当時の音を推測することは現代の弦楽器を用いた団体には不可解な研究姿勢であることも事実である。このような今日的課題は聴衆の嗜好がこれからこの方向を導いてくれるものと思われる。従って本論文は後述する当時の音を想定しながらモーツァルトに迫りたいと考えている。先にも触れたEstがス

チール弦であることの問題に戻る。Astのhigh positionは当時のEstの音色を多少連想させることが出来るかもしれないが、技術的な面でIstVnのメロディをすべてAstで奏することは乱暴な考えである。結論はシフティングの採用方法に係わらず、この旋律はEst, Ast両弦を適宜選択せざるを得ないことになる。そして本論文はこの移弦に音楽的意味を持たせ、積極的な表現方法として解釈したいのである。すなわちEstの音色、シフティングを伴ったAstの旋律の音色を走馬燈のようにイメージさせて利用することを意味する。中でも21小節目はa音をAstのフラジオレットに到達させ、23小節目はIIIrd positionから不完全シフトを用いてIIInd positionに下りる行程を、洗練されたフィンガリングとして選定したい。28小節目はトリオの主題を導く経過的小節で、デクレッシェンド、poco rit, dolce等種々演奏の工夫を施したくなる小節である。いずれの手法もその鍵はIIInd Vnが多くを担うことになる。しかし、誇張された表現は流麗なメロディラインを滞らせる低級さをもたらす危惧があるので、それとなく品のあるものに仕上げるのが完成された表現法となろう。水面に浮かぶ小動物の戯れがIstVnであるとすれば水面はIIIndVnとVlaのレガートになる。それは3度の連続を基本とし、小節目毎の音域は小動物が自由に遊ぶことが出来るように意識的に一定に控えられている。しかし技術的にはその水面が乱れがちなパセージがある。それは2弦の移弦の連続で演奏される場合である。これを避けるため可能な限り、同弦での演奏を選ぶことが先決ではあるが、例えば20小節目のIIIndVnのように止むなく移弦を用いざるを得ない小節がある。運方法のバランス技術を磨く必要がある。弓の量・場所・サウンディングポイント・傾斜角度の技術がさわやかな水面を表現すべく、すべて検討されるべきである。Vc(KB)の処理について述べる。メヌエットの出だしは少なからず弓量を伴った♩であったが、トリオはこれに対照させ短く研ぎすまされたス

タカッティシモが最適である。IstVnに歌心を出させるにあたり、中途半端で無意識に奏される低音は避けられるべきである。スタカッティシモには軽く弦上を跳びはねるjumping. Bowを用いるのも理にかなっている。又25小節目上声部のユニゾンを下から支えるようにどっしりした低音らしさを持たせ、27小節はさらにこれにエコーのようにアーティキレーションとダイナミクスを同時に対照させた方が楽しい。この行程を記譜で示すならとなろう。IstVm, Vlaの上声部において28小節を>> poco rit等を用いて経過的小節にする考えを記したが、この場合あくまでも品のよい、さり気ない施し方が条件であることを追記したい。Vc(KB)の28小節の♩はin tempoが必須である。従ってこの小節にルバートが許されるとしたら、それはVc(KB)のin tempo終了後、次の小節に入るわずかな時間を意味する。これが品のよい、さり気ないルバートの条件となろう。

引用総譜(スコア)

- MOZART SERENADE Eine Kleine Nachtmusik G-major Kv-525; 株式会社音楽之友社
Mozart EINE KLEINE NACHTMUSIK Kv 525: BÄRENREITER-AUSGABE 4701
MOZART Eine Kleine Nachtmusik Kv-525; 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: ERX2307

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

Menuetto
Allegretto

III

Musical score for Menuetto III, measures 1-9. The score is in 3/4 time and G major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a dynamic marking of *f*. Trills (*tr*) are indicated above the notes in measures 1, 2, 5, and 9. The piece begins with a strong *f* dynamic.

Musical score for Menuetto III, measures 10-19. The score continues with four staves. Measure 10 is marked with a repeat sign. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). Trills (*tr*) are present in measures 10, 11, and 12. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical score for Menuetto III, measures 20-29. The score continues with four staves. Measure 20 is marked with a repeat sign. The section is labeled "TRIO" and "sotto voce" (piano). Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Trills (*tr*) are present in measures 20, 21, and 22. The piece concludes with a *Fine.* marking.

Musical score for Menuetto III, measures 30-39. The score continues with four staves. Measure 30 is marked with a repeat sign. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a *Fine.* marking.

The image shows a musical score for a piece titled "Menuetto da Capo". The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 27 through 32. Measure 30 is marked with the number "30" above it. The first staff in the first system has a dynamic marking of *f* (forte) and a *p* (piano) marking in measure 30. The second staff has a *f* marking in measure 27 and a *p* marking in measure 30. The third staff has a *f* marking in measure 27 and a *p* marking in measure 30. The fourth staff has a *f* marking in measure 27 and a *p* marking in measure 30. The second system contains measures 33 through 38. The first staff in the second system has a *f* marking in measure 33. The second staff in the second system has a *f* marking in measure 33. The third staff in the second system has a *f* marking in measure 33. The fourth staff in the second system has a *f* marking in measure 33. The score ends with a double bar line in measure 38. The text "Menuetto da Capo." is written below the second system.

Menuetto da Capo.