

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

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松中, 久儀 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あって、(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

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ものである。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になるのである。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バセージの鍵となる。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は音量を抑える、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抑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バ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。

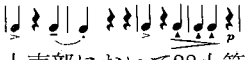
9小節～16小節

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

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 with a key signature of one sharp (F#). 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 5 and 9. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical score for Menuetto III, measures 10-19. Measure 10 is marked with a trill (*tr*). Measures 11-19 show a dynamic shift to *p* (piano) and include *cresc.* (crescendo) markings. The music continues with eighth and sixteenth notes and includes trills in measures 11 and 15.

Musical score for Menuetto III, measures 20-29. Measures 20-24 are marked *f* (forte) and include trills (*tr*). Measure 25 is marked *Fine.* and the key signature changes to two sharps (F# and C#). Measures 26-29 are marked *p* (piano) and *sotto voce* (piano/softly). The music continues with eighth and sixteenth notes.

Musical score for Menuetto III, measures 30-39. Measure 30 is marked with a trill (*tr*). The music continues with eighth and sixteenth notes across four staves.

30

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system includes dynamic markings *f*, *p*, and *sotto voce*. The second system concludes with a double bar line and the instruction *Menuetto da Capo*.

f *p* *sotto voce* *p*

Menuetto da Capo.