

The Performance-Method of String Ensemble
(VII) : 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/2297/20104

弦楽合奏曲とその演奏解釈 (Ⅶ)

—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 (Ⅶ)

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


Hisanori MATSUNAKA

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


38小節～50小節

第2挿句は主調 C dur の同主調である C moll に転調し、再び50小節で主調の C dur に再現される。この13小節間の和声進行はこの挿句の魅力の一つでもあり、それは内声 (Ⅱnd Vn, Vla) の16分音符の連続のリズムの中で絶妙に移り変わっていくのである。和声進行の推移は次の通りである。38小節の C moll の後、42小節で一時的に関係調の E^b dur の明るさを放ち、リピートで再び C moll に戻る。リピートの後は43小節で f moll へ、そして44小節で G dur に移る。その後しばらく G dur を基調として何度か補助和音を織り交ぜながら進み、49小節では経過的和音を経て50小節で再現部の C dur を導くための属和音に結びつけている。声部の構成は内声の連続的な16分音符の分割リズムによって外声2声部 (Ⅰst VnとVc, Cb) が交互にターンを伴ったやや諧謔的なパッセージを応答させている。

演奏解釈はまず、この内声の Ⅱnd Vn, Vla からひもといていくことにする。16分音符の演奏はジャンピング・ボウがその基本で、決して重くならないことである。多くの演奏例ではこの挿句は主題の tempo と比べてどちらかといえば早めの tempo を設定する場合が多いが、それはこの挿句の内声のリズミクな流れと、



外声の前述した諧謔的なパッセージをより効果的に表出せんがための考えによるものと解釈できる。本論文はあえてこの挿句に tempo の変化を積極的に求めないものであるが、しかし in tempo の中でもリズム感がほとぼしするような演奏工夫がなされるように分析すべきであることを大いに主張するものである。内声2声部の  の連続は弓中央でのスピッカートが基本であり、そのアーティキュレーションの統一は両声部全く同種のものでなくてはならず、一糸乱れぬアンサンブルが演奏価値に直結する。2声部の音量バランスは3度の音程を基本として平行進行を行っていることから、どちらに主導的意味があるということではなくそれは全く均一に響く2声部の流れとしてまとめた方が仕上がりが美的である。又、これはスコアに施されたダイナミックスの処理においても、その演奏団体独自の脚色をする場合においても、同じく両声部は足並を揃えておかねばならない。全体的には両声部共、その音程の進行は2度で穏やかな流れが淡々と進むのであるが、前半では例えば Ⅱnd Vn の40小節の e^b → g、41小節の e^b → a^b 又、Vla の40小節の c → e^b、41小節の e^b → c → f 音はある程度の音程差をもっているし、更に後半では音程の飛躍が顕著な小節もあり、いずれもこの音程の切り替えに際し、流れに違和感を与えるようなアクセントが生じやすいのであくまでも前半の流れが踏襲されるよ

う細心の注意を払いたい。技術的には出来るだけ同じ弦におけるフィンガリングで音色を統一したり、止むなく移弦を生ずる場合もそれが出来るだけ解消されるようなポジションを選定すべきであろう。

次は外声の I st Vn と Vc, Cb に論を移す。モーツァルトの楽曲の中でターンがこれ程までに魅力的に施されたものも少ないのではなからうか。この挿句の鍵はターンが握っているといっても過言ではない。聴く人の心を踊らせるようなこのターンは各奏者の確かな技術があってこそ表出されるのであり、その団体のアンサンブル技術のレベルが端的に分類される箇所でもある。トリルは場合によっては各奏者間のスピードや発音に誤差が生じる演奏もいたしかたなく、パッセージの価値に深く影響しない場合もあるが、この挿句におけるターンは実音として示される音符の羅列がいかに正確さを極めていくかで、アンサンブルの優劣が決められてしまうのである。アマチュア団体は無論、プロフェッショナルな団体においても最もアンサンブルとしての技術的要素を高めなければならない箇所である。特にターンが連続する45小節、46小節などは奏者泣かせのパッセージである。アーティキュレーションから表出されるターンはシンコペーションにおける強拍に位置し、従って38小節から44小節は  として演奏されることとなる。但し、44小節からの運弓は弓順で行う他、方法がないことは当然である。ターンの正確な発音の源はフィンガリングの選択にあるが、その選択の基本的要素は当然、一弦上におけるものでもしも機能的な指運びが出来るものを選ばれることになる。先ず I st Vn の場合をみてみよう。ターンの3度の音程を3本の指で順序立てることになるが、この場合それは0, 1, 2指の組み合わせ、1, 2, 3指の組み合わせ、2, 3, 4指の3種の組み合わせが理論上成立するところである。この内3番目の2, 3, 4指による組み合わせは小指という他の指に比べて機能的に劣る指を使用しなければならず、技術的な負担が伴

うので採用の場合は集中的な練習が必要である。ここで3種の組み合わせを (a) 0, 1, 2指 (b) 1, 2, 3指 (c) 2, 3, 4指とすると38, 39小節は(a), 40, 41小節は(b), 42小節は II nd ポジションで(b), 43小節は III rd ポジションで (b) が最も有効なフィンガリングであろう。44小節から連続される5回のターンは次の例が考えられる。

- (1) I st → (a), I st → (c), III rd → (c), I st → (a), III rd → (b)
- (2) I st → (a), II nd → (b), III rd → (c), I st → (a), III rd → (b)

この他 (b) の機能性を重視して Ast 上でシフティングを連続させる方法も理論上考えられるが、これはシフティングの多用から音程作音にいたらずに労力を必要とするので避けざるを得ないであろう。(1) は技術的に容易なポジションで統一してあることに意味があり、(2) は少なからず (c) の形を避けたいとする技術的考えの表われである。47小節からは (a) の形が選ばれるであろう。ここまではフィンガリングの技術からターンを分析したが、ターンのこの挿句における処理は次のような流れ、すなわち  のニュアンスが加味されていれば更に美的で高級なパッセージとして表現されるであろう。安易な形は  としてその結末にアクセントがつけられてしまうことである。これは起こりがちな流れであるがこれが連続すると品位が下がってしまうことを一方で心得ておかねばならない。

次は Vc のフィンガリングについて述べる。ターンに限らず装飾音符は楽器が低音になる程その技術は難しく、従ってそのフィンガリングは更に確実な発音が求められるものを選ばなければならなくなる。Vc の場合フィンガリングの基本はターンの中でシフティングを行わないことを原則とすれば最も正しい発音が可能になる。従ってこれに伴いポジションはそれぞれのターン毎に種々移り変わることになるが、これは技術的練習によって補うしかない、次に掲げ

るフィンガリングはこれらの考えから導き出されたもので、これが最良の形でこれに限定されることになろう。39, 40小節 3, 4, 3, 1, 3, 4 指, 43小節 1, 2, 0, 1, 2 指, 44小節 3, 4, 3, 1, 3, 4 指, 45小節からの連続される5回のターンは順次 3, 4, 3, 1, 3, 4 指/2, 4, 2, 1, 2, 1 指/2, 4, 2, 1, 2, 1 指/3, 4, 3, 1, 3, 4 指/1, 2, 1, 2, 0, 1, 0 指となる(注1)。47小節からは 3, 4, 3, 1, 3, 4 指が連続される。

次はCbについて述べる。ここでは先ず39小節, 40小節, 43小節, 47小節, 48小節は同種のフィンガリングが用いられる音型であると判断しまとめてみた。この5小節はいずれも開放弦のa音又はd音をターンの中の1音として利用できるので早いペースを苦手とするCbにおいても技術負担が軽減されており奏者にとって有難いことである。このターンはいずれも 1, 2, 1, 0, 1, 2 指又は 2, 4, 2, 0, 2, 4 指のフィンガリングに限定されるが指の機能性から見れば小指を使っていないという点で前者が選ばれるであろう。フィンガリング技術としては容易なターンであると前述したが、それでも太い弦をもったこの楽器は発音が不明瞭になりがちであるので、指の上下運動は他の楽器に比べて一層正確さを極めなければならない、さて残された44小節, 45小節, 46小節のターンのフィンガリングを考察してみよう。問題はCbの場合、低いポジションでは 1, 2, 4 指を用いてやると全音程しかとれないのが基本的な左手の奏法である。という点にある。従って44~46小節にみられる開放弦を利用できないターンでは基本的運指をとらず指の拡張を伴った技巧的フィンガリングや、止むなくターンの中でシフティングを取り込まざるを得なくなったりしなければならず、大いに技術的負担を強いられることになる。先ず44小節, 45小節を取り上げるが、このターンは f[#], g, f[#], e, f[#], g 音の音程の羅列になっており、e~g音までの短3度の音程を仕上げなければならないが、このこと

は先記した全音程(長2度)の基本的フィンガリングが使用不可能であることが現実である。解決策は2種のフィンガリングを選び出すしかない。その1つは(ア) 2, 4, 2, 1, 2, 4 指として、1指と2指の間を全音とし手の大きな奏者の場合、1指と2指を拡張し不完全シフト気味にa音とf[#]音をとればテクニカルな奏法となり得る。しかし手の小さな奏者の場合、1指と2指の拡張はこの低音ポジションでは物理的に不可能となるので、この間シフティング(ポジション移動)を行なう他に手段がない。この場合シフティングのタイミングに遅れを生じないようにスピーディな腕の動きを鍛練しなければならない。もう一つの方法は(イ) 3, 4, 3, 1, 3, 4 指とするフィンガリングで、これは前述したVcのフィンガリングをそのままCbに当てがったものである。Vcの場合はこのフィンガリングはVcの基本的なものであり、スピーディーな指運びを必要とするだけで、ことさらハイレベルな技術を伴ったものでない。しかしCbの場合はフィンガリングの基本形では3指を用いないことから、(イ)の場合は変則的なフィンガリングとして特別な練習が必要となるし、また各指も基本形に比べて少しずつ拡張させなければならない。ここでもCbは手の大小がこのターンの成立に大きく関わっていることを示しており、手の小さな日本人はハンディキャップを持っているといえる。(ア)、(イ)は再三述べたように手の大きさとも関係し、また奏者の好みや得意不得意もあり奏者に一任する他ないと考えられる。さて46小節のターン a^b, b, a^b, g, a^b, g 音の場合はどうであろうか。結論は次の3種のフィンガリングが考えられる。(ア)はGstの開放弦を利用した 1, 4, 1, 0, 1, 0 指であり、(イ)はDst上で行なう変則フィンガリング 2, 4, 2, 1, 2, 1 指であり(ウ)は同じくDst上でシフティングを伴った 1, 4, 1, 1, 2, 1 指である。さらに次のターン f, g, f, e^b, f, e^b 音の場合は(ア) 1, 4, 1, 1, 4, 1 指, (イ) 2, 4, 2, 1, 4, 1 指がそれぞれ考え



られるフィンガリングである。いずれも指の拡張やシフティングを少なからず利用しなければ解決のつかないものが多くなったが、これもまた奏者の技術に照らして選定されてしかるべきものと判断される。次のターン、h, c, h, a, h, c, 音はa音をAstの開放弦で利用出来るので、フィンガリングは1, 4, 1, 0, 1, 4指の基本形が成立しCb奏者には有難い音程となる。最後のa^b, b, a^b, g, a^b, g音は次の2種(ア)1, 4, 1, 1, 2, 1指と(イ)2, 4, 2, 1, 2, 1指が考えられるがいずれもこれは最も太い弦(Est)を発音させねばならず、その発音ができるだけ不明瞭にならないフィンガリングを両者から選択し、集中練習を行うしかない。セレナーデと称するこの曲はCbも加えた弦5部の編成で書かれているが、Cbに与える過酷な技術的要求に対してモーツァルトはいか程考慮していたのか疑問が生ずるところである(注2)。低級な演奏ではCbがこのターンの発音に際しその技術的難度の関係からアンサンブルの障害となる場合が多い。解決策はフィンガリングの選択と技術練習が多く求められることは当然だが、しかしその気負いが結局あの不揃いのターンを露呈してしまうこともある。フィンガリングの技術としては出来るだけスピーディでin tempoの発音が可能になるよう指に必要以上の力を入れないことがポイントとなる。勿論太い弦を持つCbは他の楽器に比べてはるかに強く弦を押えないと明瞭な発音にならないことも一方で、これまた必然ではあるがここではあくまでVcとのアンサンブル、即ちいわゆる縦の線が揃うことが第一の目標であり、あの重苦しいCbの音型がパッセージの軽やかさに逆らってはならないのである。従ってあくまでもターンの輪郭は技術負担の少ないVcに少なからず担わせておくことがアンサンブルの秘訣を心得えた団体として評価されるものと考えられる。


ここでターンの奏法の分析を終えたことと次に楽曲構成から導き出されるダイナミクスの

アンサンブル処方について論じてみることにする。先ずスコアに施されたダイナミクス記号の解釈であるが、ここでは38小節にはp, 41小節にはfpの指定があるだけでそれ以外の指定がない。先ずfpの演奏について論ずる。音楽之友社発刊の「標準音楽辞典」ではfpについて次のようにその意味を記述している。「強く、ただちに音を弱めて」である。非常に簡潔な記述であるが実際の演奏では曖昧で解釈が統一されない記号であり厄介である。問題は『ただちに音を弱めて』にある。即ちfからpへの橋渡しのないテラス状ダイナミクスともいえる急激な音量変化をこの記述は要求しているのであるが、Ist VnとVc, Cbはfにfpが施されているためにこのfの歴時の中で例えばf分がf, 残りのf分がp, あるいはfがf, f分がpなどと物理的にfpを演出したくなる記号である。もしこれらの例に基づいた忠実な演奏法を求めればそれは古典派の音楽の演奏に馴染まない違和感のあるものになってしまうことは論ずるまでもない。音楽的にはやはりどうしてもfからpへのdecrescの橋渡しが必要になるのである。勿論この橋渡しのあり方は演奏団体の嗜好等によって許されるころではあろう。そこで本論文は次のような演奏例を提案してみることにした。Ist VnとVc, Cbは


, II Ind VnとVlaは

とした。この挿句での全体のダイナミクスはpの指定であるため、fはあのシンフォニックな強烈なfを要求すべきでなく、それはアクセントに近いものとして解釈する方が流れの中で美的なfとなるはずである。尚、外声と内声のfがpに至る>の長さ、即ちpになる時間的位置に本論文の例はあえて時間差を設けてある。これは両外声のfのfpを引き立たせることが構成的に整うと判断したため、従って内声はいち早くpに戻って鳴りを潜め外声の流れを見守ることとしたのである。アンサンブル奏法では両外声が弓の勢いをもったfの出だしのあと弓圧を減じて次のf分やf

を迎えることになるがその間、アンサンブルのいわゆる縦の線を合わせるために内声の  を細心の注意を払って捉えておくことが最大のポイントとなる。ともかすると両外声は演奏意識、即ち歌心が前面に出て内声の動きを見失ってしまっていることに気づかず41小節の1拍目裏拍からの \downarrow の連続するパッセージと内声の縦の線が不揃いになってしまうことは練習の過程でままたりえることである。一方、内声は *p* でありながらも確実に  の *in tempo* を遵守しなければならず、*fp* の *f* の弓遣いがスピッカートのリズムのバランスを崩さない程度のテクニックを保持させておく必要があり、即ち両外声に確実な *in tempo* のサインを与えられる態勢しておかねばならない。

次は38小節から50小節までのダイナミクスを全体的な構成から脚色してみることにする。前述したようにこの挿句は38小節に施された *p* が全体の流れを支配する記号であるが、その *p* を遵守しながらも一方で流れの中の起伏や頂点に順応して \langle や \rangle を施すことも又、歌心を醸し出すための必然的な処方であるといえる。構成の中で先ず着眼したいのは内声の  の流れである。リピートまでの42小節までは音程の起伏は殆ど見られず、41小節の *fp* 以外のダイナミクス処理はいたずらに求められていないと解釈できる。淡々とした流れを踏襲することがこの間の小節の魅力となっている。逆にいえばそれでこそ41小節の *fp* の意味が表出されることになるのである。ただリピートされる場合と、42小節の後半へ続く場合即ち「再現」「継続」の違いをダイナミクス処方によって識別させる方法がとられることは理にかなっているといえる。この場合の具体的演奏法はリピートの場合には42小節の後半に \rangle あるいは \langle を施して38小節の *p* を再び導き出すのが適策だと思われる。一方42小節の後半へ続く場合は、継続した流れを表現すべく42小節の前半と後半に一切の施しを禁じ単一の情緒が保たれるよう演奏意識を持たせておくべきである。次はリピー



トの後、即ち42小節の後半からの内声をみてみることにする。ここでは演奏意識が徐々に高まり、そして徐々に鎮まっていく行程がこの内声の音域の推移に現われているのである。Ⅱnd Vnの音程では42小節の *g* 音を中心とする音域から44小節、45小節の最高音 *e^b* 音まで徐々に音域が高められ、それから48小節に至るまで今後は山を下っていくのである。折しも最も盛り上がった頂点と思われる箇所（44小節後半）にはちょうどⅠst Vnのターンを伴ったパッセージが最高音で始まっているのである。ダイナミクスにこの流れを当てはめてみると次のような一例が提案される。それは44小節に *cresc*、45小節から46小節にかけて *decresc* を施す案である。勿論 *cresc* の頂点は *f* などを意識する様相を呈してしまっただけはこの挿句全体に指定されたダイナミクス *p* の意味が薄れてしまうので、*cresc* はあくまでも *poco* の分量を心得ておかねばならない。本論文の例では、49小節で本来の *p* に戻ることになるが更に内声を分析すると49小節から50小節の前半にかけてわずかであるが音域を上昇させているのである。これはテーマの再現を予感させるための気分の高揚を意味しているものと判断され、従ってそれに演奏意識を符号させて49小節に *poco cresc* を与えてみるのも音楽的解釈になるかと思われる。ただ49小節のⅠst Vnは半音進行で音域が下降しており、いわば内声と対位的に反進行していることになるが、この場合Ⅰst Vnの演奏心理は *decresc* を催すのが自然である。ここで本論文の例では49小節がダイナミクスの不統一、即ち内声は *cresc*、Ⅰst Vnは *decresc* が現実化したことになるが、これが非音楽的な流れとして違和感が生ずるか、といえはそれは全く無用の懸念でありいずれもテーマの再現を導くための流れであり、情緒的には両者の流れに統一性があることになるのである。勿論再三述べるが、我を忘れて誇張された \langle や \rangle はここでは禁物であくまでも自然さを残しておくべきで、それは注意深く分析すればこのようなダイナミクスが施さ


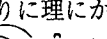
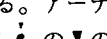
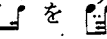
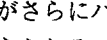
れていることに気づくといった程度のセンスのあるものに仕上げるのがポイントであろう。アゴーギグは *in tempo* がこの挿句の基本である。しかし演奏心理として何かをしたいとすれば、49小節、50小節であろう。それはこの挿句が結末を迎え、テーマの再現が次に予感されるからである。その心理は *poco rit*、そしてテーマの再現で *a tempo* に違いない。しかしあの重苦しい *rit* は結局この挿句のイメージをこの小節のために台無しにしてしまうことがある。原因は49小節目からそれが開始されることにある。方法はあくまで49小節は *in tempo* を守り、50小節前半で *poco rit* が施される方が安全である。尚、50小節目の *poco rit* においても Vc, Cb の低音は重苦しさを増大させる要素を抱えているので、更にこれにも注意を払い、美的で控え目な *rit* になるよう心がけたいものである。更に述べれば *in tempo* を厳守してテーマに入ってもそれは物足りなさを感じることはない、ともいえるのである。この場合、Vc, Cb の  が *crest* を呈してしまっただけはロマンスの自然さが薄れてしまうので、どちらかといえばそれは、*decresc* が美的にテーマを導き出してくれるものと考えられる。

50小節～73小節

50小節から66小節の再現部は本論文の解釈した主要主題の全くの再現として位置づけ、いたずらに変化を求めるべきでないと結論づける。従ってここでは66小節からの *coda* についてのみ若干の解釈をすることにする。

66小節、67小節の和弦は *f* の勢いをちゅうちょすることなく発音させることにつきるが、このための $\square\square\square$ 3回の \square の連続が弓順として当てがわれることになる。ディヴァイズの指定がないので I st Vn と II nd Vn の和弦の出を揃えるのがアンサンブルの技術課題である。最もスマートで縦の線の揃いやすい方法は殆んど3音が同時に発音されるような技術をねらっておくべきで、それには低弦の出をできるだけ短くし速やかに高音を求めるといった弓さばきが利用される




ことがポイントになる。従って印象的に鳴り響く音は I st Vn では Est の b 音、II nd Vn では g 音でこれらが和弦の輪郭を作り出すことになり、音楽的なまとまりを見せてくれるのである。弓を弦から離し、ヴィヴラートが残存するような魅力的な残響音を醸し出すことができれば更に高級なパッセージとなる。この響きを求めるために、ほんのわずかに \downarrow の時間を多くとって、それを確認するのも一方法として理にかなっている。特に3番目の和弦はその響きが最も高級に求められるべきで、そのための \downarrow の存在は他の \downarrow に比べて一層重視すべきである。この演奏過程によって68小節の *p*, *dolce* のメロディの入り方が意味をなすのである。Vla と Vc, Cb は e, f, f[#] 音と半音進行を行うが、I st Vn や II nd Vn に同じく \downarrow の存在をことさら強調して自らの楽器がふくよかに鳴り響くように \square を連続させなければならない。しかしともかすると *f* の音量を意識するあまりあの押し殺したような音色になりがちであるので注意を要したい。ともかく五種の弦楽器が足並みをきちんと揃えて響きのよい *f* を求めることである。 \downarrow の扱いと \uparrow の長さは最もこのアンサンブルの価値を左右するものであるが、弓を弦から離してからの残響を重視していることを再度分析するなら、それは \uparrow は決して \downarrow に入り込むまで弓を弦上に置いておくべきでなく、すなわち \uparrow の歴時を充分弾ききるよりどちらかといえばいくらか早目に弦から弓を上げてしまうことを意味する。従って、あえてそれを音符で示すなら  とでも記譜されても構わないと結論づけるのである。68小節の *p* はなんといっても *f* の後のあの柔らかな *dolce tone* の魅力につきる。*f* のために少なからず荒々しくなった弓さばきを呼吸を整えて弦上にやさしくセットする行程は弦楽器ならではの歌心と運弓技術が結合した一時なのである。 の I st Vn と II nd Vn の縦の線の揃え方もともかするとその *dolce* の安堵感から不正確になりがちであるので、ここでは改めてリズムのカウントの基本に返えり、

♪ の ♪ を ♪ 又は ♪ の分割にカウントしながら ♪ の入りを計算しておくことが安全なアンサンブル技術になるに違いない。弓順は *f* の和弦の ♪ に続く *p* であることからそれは  として *up* を先行させ、弓先で *p* を歌うことも音楽的になると考えられる。勿論 ♪ から開始して *p* を作ることも技術的にはそれ程高度な技術を必要とするものでもないで、基本通り ♪ から開始する方法もそれなりに理にかなっている。この場合は  に弓順を当てがうことになる。前者、後者いずれの場合もそれはアンサンブル団体の嗜好により、選ばれる内容であると判断している。アーティキュレーションでは  の ▼ のくさび型のスタカートの処理に若干、見解を述べておく。これは ♪ の拍の抑揚を受けて施されているものと考えられ、リズムクな多少弓で弦をひっかけるような弾んだスタカートが小奇麗にまとまるはずで、それには  を  のリズムに置き換えた様なニュアンスでのとらえ方を演奏心理にもたせておいた方がさらにパセージの仕上がりは高級になると考えられる。69小節からは2楽章を穏やかな情感をもって終結させるための主要主題の再現であり、音色 dolce tone の表出だけに専念し、取りたてた脚色は避ける方が良さそうである。ここで38小節からこの楽章の最後までを解釈を終えたこととし、次は範例のレコードやコンパクトデスクの演奏との比較分析を行うことにする。

レコードA

先ず第2挿句の38小節から50小節について、この演奏の魅力进行分析する。tempoはこの挿句ではほんのわずかに速めに設定されており、それが内声の ♪ 音符の分割リズムとターンのかけ合いが高級に仕上がる要因となっていると考えられる。一条乱れぬ内声のスピカート、そしてテクニカルなターンの施し方、いずれも絶妙で聴きほれてしまう演奏である。42小節から38小節に入るリピートと、42小節前半から後半へ

の継続との区別は本論文が提案したようにダイナミクスに変化を用いて表現している。リピートの場合は42小節に *decresc* を設け、従って38小節からは一段階落とされた *pp* として解釈しても差し支えないくらいのダイナミクスでリピートされている。いわゆるバロックからクラシックの音楽のリピートの演奏によく見られるリピートの1回目と2回目にダイナミクス変化を用いる方法がここでも採用されているともいえる。41小節の *fp* の表現方法は *f* から *p* への *decresc* の橋渡しがあり全く本論文が解釈したものに等しいものである。42小節の後半の入り、すなわち本論文が継続の意味で捉えた解釈をした点では、この演奏は少し趣きが異なっている。それはリピートされて38小節に *pp* で入ったダイナミクスが42小節の後半からただちに *p* に一段階レベルをアップして入り込んでいる点にある。もち論42小節の前半は1回目のように *decresc* を設けていないが、しかし橋渡しのないダイナミクス変化はこの挿句における連続性を重視した曲態から判断して、少し違和感の存在を指摘することも許されるかもしれない。リピート前半で一段階落としたダイナミクス *pp* はいずれの時点で本来の *p* に戻るべきかその解釈が問われるところであるが、この演奏は前述したようにちゅうちょすることなく42小節の後半にそれを求めたのである。本論文はここにおいてそれならば42小節前半に *poco cresc* を設けて自然に *p* が再現された方がより品位が高まるのではないかと推論するものである。42小節後半から50小節の主要主題再現までの演奏では、本論文が提案したとほぼ考えを同じくした構成の捉え方をしており、44小節後半、45小節前半を頂点とし山を登り降りする行程が全体的に息の長い *cresc*, *decresc* によってまとめられている。尚、部分的には内声の音程上昇の流れを捉えて49小節の内声には *poco cresc* が、そして50小節前半には *poco decresc* が見えているが、これも又本論文が前述した解釈に等しいものと考えられる。最初にこの演奏のこの挿句は少し





tempo をアップしていることを説明したが、本来の tempo に戻るために50小節でわずかな poco rit を用いて主題に受け継がれていることを追記しておく。次は50小節後半から最後までまでの演奏についてであるが、主要主題の再現を忠実に守っている演奏で、特に新らたな脚色をしている箇所が見受けられない。66小節、67小節の和音はたつぷりとその響きを蓄えた *f* で和弦の技術も、あたかもディヴァイズによって奏されているかのようにハーモニーし、アンサンブルの縦の線が揃っており、この団体の演奏レベルの高さを物語っている。68小節の  のリズムは本論文が論じたように若干躍動感を持たせて  のようにはずませてこの小節の前半の  のリズムに対応させている。その演奏の上品さはモーツァルトそのものである。

コンパクトデスクB

本演奏での着目すべき点は先ずこの挿句の tempo である。もともと他の演奏例に比べて本演奏の第2楽章は遅い tempo であるため38小節から tempo up を図ってもそれは前後の中でつり合いのとれた tempo 設定でなくてはならず、従ってこの tempo も必然的に他の演奏例より遅くなるのはいたし方のないことであろう。レコードAを聴いた後でこのコンパクトデスクBを聴くと、この挿句の内声のリズムが軽快さに欠けるように感得されてしまうのである。50小節後半の主要主題は当然、この楽章の冒頭の tempo に戻らねばならないが、この行程の処方として本演奏は49小節の2拍目裏拍あたりから rit をもようしている。そのためその rit は50小節前半の Vc, Cb の演奏を重苦しいものにしてしまっている。あえて批判的論を述べるなら、この rit の施しはモーツァルトの優美さを醸し出すことの出きないものにすり替わっているといえる。本論文が前述したように rit はあくまでも poco がこの挿句の魅力を引き出す分量であり、そのためには主要主題に入る直前にわずかに生じれば良いと考える。この演奏

例のように49小節の終わりから rit をもようしてしまうと、その結末でこのように重苦しさがぬぐいきれなくなってしまうと結論づける。次の着眼点は41小節の *fp* の演奏法である。本論文はこの *fp* の解釈はその記号の意味を忠実に再現すれば *f* からスピト *p* にただちに移し替えるければならなくなり、それは古典派の楽曲の多くの事例では必ずしも音楽的処方ではないのではないか、それは *decresc* の施しが必要なのではないかと解釈した所であったが、この演奏は音楽辞典の *fp* の意味をそのまま演奏に移し替えているのである。物理的に *fp* が成立しただけであって、その *fp* には歌心が感じ得ないのである。本論文は全体的構成の中からこの *p* を捉えてもこの演奏には納得しかねる考えを抱かざるを得ない。もう一つ本論文が提案したこの挿句の全体的なダイナミクスの脚色との比較ではこの演奏は38小節に施された *p* を最後まで忠実に守っている演奏であるといえる。従って若干無表情な物足りなさが残るのである。

コンパクトデスクC

この演奏が持っている他のレコードでは見られない魅力の要素は、38小節からの内声の IInd Vn, Vla の  の分割リズムの演奏方法にある。それは16分音符の連続の流れにフレーズ感を持たせていることにある。そのフレーズ感例えば38小節の後半から39小節の前半の2拍 ( ) を1つのまとまりとしてこの後50小節の主題再現まで同じように2拍単位でその区切りをつけているのである。そしてこのまとまりが美的に歌われるようにこの2拍の間に poco であるが  を施しているのである。しかもこれに歩調を合わせるためであろうか、ターンはテクニカルにその技術を誇張するというよりどちらかといえば出だしのスタカートを幾分和らげ、ささやくように歌っているのである。そしてこのフレーズ感のさらに頷ける点は40小節の後半から41小節前半にかけてのまとまりの頂点にちょうど *fp* が位置していることである。従ってこの *fp* は決して音楽辞典の

コピー演奏ではなく、本論文の提案する *fp* の解釈を正統化してくれんばかりの、いわゆる \rangle を伴った歌う *fp* なのである。まさに理論的である。ともかすると理論的分析は感覚的な感受とかけ離れた位置にあるやごとき音楽論が論じられる中で、このように理論的分析が感覚的音楽論に符合する演奏に接することができたことに歓喜を覚えるものである。それはモーツァルトの作品の芸術性をこの演奏が改めて我々に知らしめてくれているといえるのである。又、本論文はこの挿句の前半のリピートと継続について分析し、例えば42小節の前半に *decresc* を、あるいは $\langle \rangle$ を設けてリピートし又継続の意味を持たせるために、2回目ではこの施しをしないで同じ情緒を維持することを提案したが、この演奏例のフレーズ感を最優先した捉え方に立脚すれば、この提案の抹消的な脚色は無用のものとして扱われることになり、本論文のこれまでの分析の中で自らの考えを批判すべきではないかとさえ思えるのである。

レコードD

この演奏はレコードAに最も似かよったもので、tempoがレコードAよりわずかに軽快であるほかはレコードAに比較して論ずる点の見当らない演奏である。特に38小節からの軽快に流れるリズムはスマートで現代的で新鮮さにあふれるものである。

注

(注1) ここで本論文がフィンガリングを提案してきた過程の中で1ヶ所、本論文独自の解釈によりスコアの分析を結論づけていたことを後述しなければならない。それは46小節の Vc、Cbの最後のターンについてである。本論文はこのターンの音程を a^b 、 b 、 a^b 、 g^b 、 a^b 、 g^b 音としてフィンガリングを提案してきたところであるが、本論文が原典版に最も近いと判断する BÄREN REITER 版においてもさらにその都度、参考として取り上げる PETERS 版においても、いずれもそのターンの記譜は $\begin{matrix} \text{7} \\ \text{6} \end{matrix}$ となっており、この指定通りの音程の羅列は a^b 、 b 、 a^b 、 g^b 、 a^b 、

g^b 音となる。問題はこのヶ所以外のターンの音程の最終音はいずれもターンの中で同一音として羅列されているのに、この46小節の最後のターンだけが最終音の g^b 音が前置されておらず、それは g^b 音となっているのである。ターンを順次演奏していくとこの g^b を採用した場合はその流れの中で突出した不自然な違和感が生ずるのは否めないである。さらに具合の悪いことに g^b を用いた場合 Vc と Cb のフィンガリングでは必要以上の技術的負担を強いられてしまうのである。結論はこのターンの中における g^b 音の存在はミスタイクであり、それは g^b 音としてスコアを修正したいのである。折りしも本論文が引用しているレコードやCDにおいてもこのターンに g^b 音を採用している演奏例がみられなく、それはすべて g^b 音であることを追記しておく。出版時における単純ミスタイクであるか、多作家モーツァルトの気付かなかった記譜の誤りであるか今後議論が重ねられ、研究者の明快な結論を待ちたいところであるが、本論文はそれに先がけて、あえて音楽的に自然な流れを表出してくれる g^b 音の採用を結論づけたのである。

(注2) このセレナーデ「アイネ クライネ ナハトムジーク」の楽器編成についてはそれが弦楽合奏曲であるのか、弦楽四重奏曲であるのかその原典に対し議論がなされる場所であるが、本論文は BÄREN REITER 版のスコアが最も原典に近い資料であろうという立場に立って解釈し、それは Cb の声部を入れた弦楽合奏の編成が基本であると結論づけたい。何故ならこの版では1楽章の24小節目から27小節目にかけての I st Vn と II nd Vn の重音が ♩ でなくて ♩ としてディヴァイズの記譜法が示されていることから明らかに I st Vn と II nd Vn、Vla のパートは弦楽四重奏のようにそれぞれ1人の奏者がこれを担うことは不可能であることを証明しているからである。勿論、本論文が引用している音楽之友社版や PETERS 版のようにこの重音の箇所を ♩ としてディヴァイズとしない版もあり、この版に基づくなら Cb と Vc は Octave ですべての楽章において同音を重ねてあることから、同一声部と読みとれ Cb を省略し弦楽四重奏の演奏も可能である。現実この曲がこれまでに弦楽四重奏で演奏されていることも又事実であり、この編成もそれなりにアンサ

ンプルの魅力を聴く人に与えている。繰り返しになるが、本論文はモーツァルトの意図はそれがどのような編成で今日演奏されていようと、それは弦楽合奏というCb声部を加えたある程度のアンサンブルの人数を想定した編成を目ろんでいたものと想定するのである。

引用 総 譜

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 Nachtmusic 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 バ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（井本昉二訳）：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（井本昉二訳）：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 31-34. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 31-34 show a melodic line in the Violin I part with various ornaments and a steady accompaniment in the other parts. Dynamic markings include *f* in measures 33 and 34.

31

32

33

34

Musical score for measures 35-38. The score continues with the same instrumentation. Measure 35 features a trill in the Violin I part. The music concludes with a double bar line and repeat signs in measures 37 and 38. Dynamic markings include *f* and *tr*.

35

36

37

38

Musical score for measures 39-40. The score is in a new key signature (three flats). Measures 39-40 feature a melodic line in the Violin I part with triplets and a steady accompaniment in the other parts. Dynamic markings include *p*.

39

40

Musical score for measures 41-43. The score continues in the same key signature. Measures 41-43 feature a melodic line in the Violin I part with triplets and a steady accompaniment in the other parts. Dynamic markings include *fp*.

41

42

43

System 1: Measures 44 and 45. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a vocal line with slurs and accents, a piano accompaniment with eighth-note patterns, and a bass line with triplets.

44

45

System 2: Measures 46 and 47. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The bass line features triplets and slurs.

46

47

System 3: Measures 48, 49, and 50. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The bass line features triplets and slurs.

48

49

50

System 4: Measures 51, 52, 53, and 54. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The bass line features triplets and slurs. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the system.

p

First system of musical notation, measures 55-58. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time. Measure 55 starts with a *p* dynamic. Measure 56 has a *f* dynamic. Measure 57 has a *f* dynamic. Measure 58 has a *p* dynamic.

Second system of musical notation, measures 59-62. It features four staves. Measure 59 starts with a *p* dynamic. Measure 60 has a *p* dynamic. Measure 61 has a *cresc.* dynamic. Measure 62 has a *fp* dynamic. Measure 63 has a *f* dynamic. Measure 64 has a *p* dynamic. Measure 65 has a *f* dynamic. Measure 66 has a *f* dynamic. Measure 67 has a *f* dynamic. Measure 68 has a *p* dynamic. Measure 69 has a *p* dynamic. Measure 70 has a *p* dynamic. Measure 71 has a *p* dynamic. Measure 72 has a *p* dynamic. Measure 73 has a *p* dynamic. Measure 74 has a *p* dynamic. Measure 75 has a *p* dynamic. Measure 76 has a *p* dynamic. Measure 77 has a *p* dynamic. Measure 78 has a *p* dynamic. Measure 79 has a *p* dynamic. Measure 80 has a *p* dynamic. Measure 81 has a *p* dynamic. Measure 82 has a *p* dynamic. Measure 83 has a *p* dynamic. Measure 84 has a *p* dynamic. Measure 85 has a *p* dynamic. Measure 86 has a *p* dynamic. Measure 87 has a *p* dynamic. Measure 88 has a *p* dynamic. Measure 89 has a *p* dynamic. Measure 90 has a *p* dynamic. Measure 91 has a *p* dynamic. Measure 92 has a *p* dynamic. Measure 93 has a *p* dynamic. Measure 94 has a *p* dynamic. Measure 95 has a *p* dynamic. Measure 96 has a *p* dynamic. Measure 97 has a *p* dynamic. Measure 98 has a *p* dynamic. Measure 99 has a *p* dynamic. Measure 100 has a *p* dynamic.

Third system of musical notation, measures 63-68. It features four staves. Measure 63 has a *f* dynamic. Measure 64 has a *f* dynamic. Measure 65 has a *f* dynamic. Measure 66 has a *f* dynamic. Measure 67 has a *f* dynamic. Measure 68 has a *p* dynamic. Measure 69 has a *p* dynamic. Measure 70 has a *p* dynamic. Measure 71 has a *p* dynamic. Measure 72 has a *p* dynamic. Measure 73 has a *p* dynamic. Measure 74 has a *p* dynamic. Measure 75 has a *p* dynamic. Measure 76 has a *p* dynamic. Measure 77 has a *p* dynamic. Measure 78 has a *p* dynamic. Measure 79 has a *p* dynamic. Measure 80 has a *p* dynamic. Measure 81 has a *p* dynamic. Measure 82 has a *p* dynamic. Measure 83 has a *p* dynamic. Measure 84 has a *p* dynamic. Measure 85 has a *p* dynamic. Measure 86 has a *p* dynamic. Measure 87 has a *p* dynamic. Measure 88 has a *p* dynamic. Measure 89 has a *p* dynamic. Measure 90 has a *p* dynamic. Measure 91 has a *p* dynamic. Measure 92 has a *p* dynamic. Measure 93 has a *p* dynamic. Measure 94 has a *p* dynamic. Measure 95 has a *p* dynamic. Measure 96 has a *p* dynamic. Measure 97 has a *p* dynamic. Measure 98 has a *p* dynamic. Measure 99 has a *p* dynamic. Measure 100 has a *p* dynamic.

Fourth system of musical notation, measures 69-74. It features four staves. Measure 69 has a *p* dynamic. Measure 70 has a *p* dynamic. Measure 71 has a *p* dynamic. Measure 72 has a *p* dynamic. Measure 73 has a *p* dynamic. Measure 74 has a *p* dynamic. Measure 75 has a *p* dynamic. Measure 76 has a *p* dynamic. Measure 77 has a *p* dynamic. Measure 78 has a *p* dynamic. Measure 79 has a *p* dynamic. Measure 80 has a *p* dynamic. Measure 81 has a *p* dynamic. Measure 82 has a *p* dynamic. Measure 83 has a *p* dynamic. Measure 84 has a *p* dynamic. Measure 85 has a *p* dynamic. Measure 86 has a *p* dynamic. Measure 87 has a *p* dynamic. Measure 88 has a *p* dynamic. Measure 89 has a *p* dynamic. Measure 90 has a *p* dynamic. Measure 91 has a *p* dynamic. Measure 92 has a *p* dynamic. Measure 93 has a *p* dynamic. Measure 94 has a *p* dynamic. Measure 95 has a *p* dynamic. Measure 96 has a *p* dynamic. Measure 97 has a *p* dynamic. Measure 98 has a *p* dynamic. Measure 99 has a *p* dynamic. Measure 100 has a *p* dynamic.