

The Performance-Method of String Euesemble (II)  
: W.A.Mozart, "Eine Kleine Nacht Musik" Kv 525  
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	<a href="http://hdl.handle.net/2297/20232">http://hdl.handle.net/2297/20232</a>

## 弦楽合奏曲とその演奏解釈 (II)

— 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1楽章 —

松 中 久 儀

### The Performance-Method of String Ensemble (II)

— W・A・Mozart: 「Eine Kleine Nachtmusik」 kv 525 I Movement —



Hisanori MATSUNAKA

本論文は上記表題 (I) 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。

なんとといってもアンサンブルが乱れやすい要素を持っている箇所は20小節である。



それはパッセージの全パートが♩や♪の分割リズムの連続であることから、いわゆる縦の線が揃いにくいのである。原因の多くは Ist Vn のの入りと分割リズムのスピードが奏者によって微妙に異なることにあり、たいていは20小節後半になってやっと互いの感覚が統一される結果になりがちである。要点は20小節の入りで弓を弦上に半ば固定するように確実にセッティングしそこから改めて分割リズムを開始するといった運弓調節を行うことである。この時、弓の量を出来るだけ控えることとし又力であることの演奏意識は過敏であった方がよい。なぜなら互いの♩のリズムと低音の♪のリズムを聴き入ることと次の *cresc* を効果的に演出するためにこの小節の入りの力は更に力に近く設定しておいた方が技術的であるからである。アンサンブルの乱れる原因の多くは他のパートのリズムを見失っていることにある。特に20小節の前半はこの不安要素を内在させているパッセージである。20小節後半からの *cresc* は前半からその兆候を見せ始めるものでなく記譜に忠実であることを



原則とする。更にこの *cresc* はこれが記入されている箇所から一気に表現されがちであるが、あくまで22小節の入りを頂点とすべく計量されなければならない。内容は Ist Vn がスケールを伴っているので *cresc* の演奏気分が盛り上がり易い。しかしこの勢いに任せていると Ist Vn, IIInd Vn の♩のアンサンブルが乱れかねない。すなわち *cresc* の勢いが弓の量を必要以上に増加させ♩の発音が不明瞭になることがあるからである。弦楽器奏法における *cresc* は、弓の量を増加させる方法とサウンディングポイントを駒寄りにセッティングする方法などがあるが、このパッセージの場合、弓の量を控えながらどちらかといえば後者の奏法を基本として扱った方がアンサンブルとしての仕上がりは高級になると考えられる。


Vla, Vc, Cb では *sf* の演奏方法から考察する。*sf* の音量を18小節の何拍目まで保つべきかその解釈は演奏団体により異なるが本論は Ist Vn, IIInd Vn の  に足並みを揃えることを条件としこれを  とする。すなわち1拍目の表拍が最も強く、裏拍がそれに対応し後には向けて弓の活動を和らげ音量を控える解釈をとった。但しこの *sf* の演奏のために最初の♩の歴時が引き伸ばされスピッカートが重くなり

in tempo が一時的に崩れてしまう恐れがあるので細心の注意を払いたい。20小節前半は先に述べた *cresc* の効果を盛り上げるためダイナミクスを一段落し *pp* を準備しておきたい。このパッセージの *cresc* は両外声が返進行を持っており低音の *cresc* は更に積極的に演奏されるべきであろう。技術的には常にジャンピングボウを保つことにあるが太い弦を持つ低音楽器に音量を期待するとデタシュボウに近づく傾向にある。対策は弦に弓をぶつけるような奏法なども採用してみるのも良い。少々荒々しい *cresc* になるがスピッカートを保つことを原則とすれば許されるであろう。



レコードを比較してみよう。

レコードA……20小節の入りは I st Vn, II nd Vn とも19小節に比べてダイナミクスに変化を持たせているとは考えられず、どちらかといえば少し勢いを持って分割リズムを浮き出させている。この方法は *p* 又は *pp* というダイナミクスを過敏に厳守することよりこの分割リズムの明確なアンサンブルの成立に焦点を当てているものと考えられる。18小節の *sf* の扱いは I st Vn, II nd Vn を , 低音を  にそれぞれ演奏し各パートのダイナミクスを縦の線で揃えている。従って *sf* はこのパッセージ全体のダイナミクスである *p* の支配下におかれた *sf* を意味し、>を少し強調した程度のものである。この考えは運弓バランスを平常に保ち易い良策だと思われる。いわゆる記譜法上の原則に忠実であることになる。20小節の *cresc* は両外声の返進行が効果的に表わされ特に Vc, Cbの低音へ向けての *cresc* は充分な盛り上がりを見せている。

レコードB……18小節の入りは I st Vn, II nd Vn が , Vla, Vc, Cb は  となり20小節の入りでは I st Vn, II nd Vn が本来の *p* に戻り Vla, Vc, Cb は18小節から20小節の2拍目まで一貫して *mp* を保持している。従って20小節の入りは上声部が下声部のダイナミクスにうずまったようなバランスで始まり *cresc*







からこのバランスが逆転するような計算である。22小節に向けてはアンサンブルの支配は常に低弦上にあり上声部の *cresc* は  の運弓のメリハリにより拍が強調され、それが下声部の拍にしっかり足並みを揃えて「堅実」なアンサンブルを成立させている。

しかし *cresc* から22小節に向けて間断なき流れを保つことがこのパッセージの価値であるという解釈に立つ本論ではこの「堅実」さが流れの抵抗となって作用していると感得する。この傾向はこのパッセージに限らずこのレコード全体にかかわる演奏スタイルであるようで、いわゆる古典派モーツァルトに対する解釈の固定化を狙っているものと考えられる。又18小節から4小節間の上声部の変化に富んだ流れに対し下声部は一定の情緒をかたくなにまで守り通す冷静さを持っているが、これは結果としてこのパッセージが静（下声部）と動（上声部）の二次元の世界を演出していることになり正統な解釈として多くのファンを持つものである。

レコードC, D……この二つのレコードの演奏は本論文の解釈に符合するもので18小節のは上声部が , 下声部が  となりしかも20小節の入りでダイナミクスを更に落している。

## 22小節～27小節

この6小節はそのパッセージの種別から22, 23小節を(a), 24, 25小節を(b), 26小節を(c), 27小節を(d)に区分して分析する。

(a)……I st Vnのアンサンブルのポイントはそのリズムにある。すなわち  と  の二種類の付点音符の対照を正確に表現しなければならない。低級な演奏では  が  に近づきそうになる。このリズムの正確さは最も細分された分割リズムを担っている II nd Vn と Vla のリズムに割りふりが符合しているかどうかで判定されるのがアンサンブルの基本である。もち論 I st Vn のリズムを誇張させるため1, 3, 4拍目の入り以外、すなわち  や  は流れるがまま

にさせておくアンサンブルもあろう。これは♩や♪をIIInd VnやVlaの分割リズムに正確に合わせることにアンサンブルが集中すると符点音符の持つ歌ごころが薄れる心配があるという考えからくるものであろう。結論は分割リズムに合わせながらしかも音楽的なメロディラインが表現される技術を求めることになるが、先ず拍の割り振りを意識するあまり「♩が♪にならないようにしなければならない。運弓技術からこのリズムをとらえるならこのパッセージが基本的運弓である全弓半弓（♩♩♩♩♩）の組み合わせで出来ていることに着目しこの大まかな右腕の流れに集約された中で運指が冷静に♩や♪を作音するという行程を持つべきである。♩や♪の作音のために右腕が決して流れに逆らうような活動をしてはならない。次は「♩と♪の付点音符の拍の強さとパッセージの解釈である。20小節からのスケールと分割リズムによって盛り上げられてきたcrescの効果は勢い主音である♩(Ddur, d音)に集中し、最も強いfを表現したいというのが演奏心理であろう。しかしこの演奏心理は先に述べた危険性すなわち♩を♪に近づけたり、あるいは♩を♩に誘引する行動を秘めている。一方♪はリズムミックであればある程効果的である。従ってこの両者からこのパッセージを分析するなら「♩は♪の勢いを宿しながらもテヌート気味に♪は弾むようなリズムが出されるべく運弓操作をする。それは「♩を♩に内包させたものとして“たっぷり歌う”という形容が妥当かもしれない。そしてこれにはヴィブラートの効果も一役買うことになる。「にはたっぷり、朗々とした、♪には速くて振幅の細かなヴィブラートがそれぞれ施されれば申し分ない。♪のリズムはスピーディな運弓で求められなければならないが弓量加わり過ぎるとこのパッセージがシンコペーション、すなわち「♩♩♩♩♩」にすり替わる恐れがあるので留意したい。内声もこれに同調し「♩にならないよう4拍子の拍の流れを保ちたい。特にIIInd Vnは3拍目で音程が変化

するのでなおこの心配がある。Vc, Cbは拍の流れを説明するようにわずかに♩に演奏されることは許される範囲であろう。

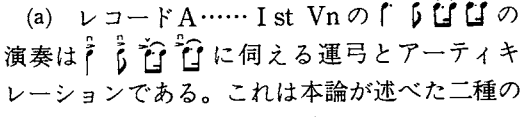
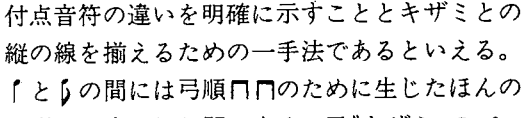
(b)……構成はVc, Cbがテーマ、ハーモニーはIst VnとIIInd Vnがシンコペーションのリズムを用いて担っている。Vlaは副次的旋律としてVc, Cbの主旋律を補っている。従って音量的にはVc, CbはVlaに対して優位に立つことがポイントである。但しこの意識がジャンピングボウの妨げ（重くなること）にならないよう工夫する必要がある。(c)に入る直前の経過和音は(b)のパッセージの中でも特に密度の高い部分であり、特にVla, Vc, Cbの変化音を含む4拍目は明確に演奏したい。Ist Vn, IIInd Vnではシンコペーションのリズムから論じる。安易な演奏では♩♩♩♩♩のように動きが後へ引きずられるような流れになりがちな部分である。活気のある演奏を求める工夫としては弓のスピードが音符の前半にあてられるべく操作することであろう。この操作の結果として音符と音符の間に“間”が生じることもあろうがそれは音楽的に生じた“間”として認められるものとする。この論を(b)全体にあてはめるものとするればIst VnとIIInd Vnの♩♩♩♩♩においても4拍目の裏拍にエネルギーを感じた方が洗練されたパッセージたりうる。次は重音(non div)の扱いである。音程はd音とf音がIst Vn, IIInd Vnによってそれぞれオクターブに重複させてある。これは音量と音色効果を求めたオーケストレーションの手法と考えられるが音色の点からはd音はIst Vn, f音はIIInd Vnにそれぞれ主導的意味を持たせた方が効果的である。従ってnondivの中においても奏者個々が技術的にこのバランスを演出出来るよう求められる。

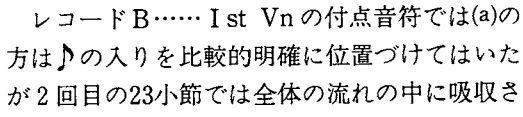
(c)……(b)のシンコペーションのリズムを基本のリズムに戻し(d)の半終止に備えた経過的パッセージである。(b)の低音のテーマがここではIst Vnに受け継がれているがなんといっても主和音・属和音が交互に表われるのがこのパッセージの魅力であり、それはIst VnとIIInd Vnが

担っている。特に IIInd Vn の「キザミ」はアンサンプルのポイントとなろう。均等なりズム、一定した  $f$  がアンサンプルの決め手であり  $div$  によってテクニックの正確さを求めるのも良策である。

(d)……28小節からの第2主題を控えて半終止的なおさまりを持った小節である。演奏のポイントは音程の飛躍と運弓技術、終止の方法と第2主題の導き方、ダイナミクスの在り方などが上げられる。音程の飛躍はこれを意識するあまり1拍目が各声部とも粗雑な音になりがちである。これは移弦のための弓の操作が乱暴になるからであろう。先ず弓をバランスよく持つこと又左指は確実に響きをとらえておけるようセットされていることが条件である。要領としてはこの種のパセージ（オクターブ）の基本技術として上げられる2弦上に同時に指をセットしておき運弓に備える形をとる。無論これは1拍目の裏からの  $a$  は開放弦を避けることを意味している。開放弦で終止する方法は技術的に安心ということから用いられることも多いが、この場合開放が持つ硬さだけが前面に出るような音色にならないよう運弓技術を求めなければならない。ただ Cb の低弦は開放弦においても柔らかさを充分保有しているので大いに利用出来、また技術的にも容易である。Vc はアコードの関係からこの開放弦を持っていないので論外である。ダイナミクスについては運弓の必然性からとらえるならそれは低弦へ一気に移弦されることから1拍目の表の  $f$  に対しこの後の音型は幾分勢いが落ちるであろう。スコアではこのパセージのためにつけられた発想記号は何もない。従ってダイナミクスは22小節の  $f$  がそのまま(d)のダイナミクスになるのが原則である。しかし本論は半終止をオクターブ下で改めて用いたことの意味を重大にとらえ、これはその前の高い音程での勢いをここで少しおさめたいとする流れと解釈した。よってダイナミクスを少し落とし次の第2主題にのぞみたい。但しこの演奏解釈は同時に *poco rit* を伴うきらいがある

ので、あくまでも *in tempo* を厳守しなければならない。このダイナミクスの採用は22小節からの指定された  $f$  に対しその意味が消滅するのでは、という反論に対し私はこの音型が全パートのユニゾンで書かれていることから、音色が他の小節に比較して極だっているため物理的音量が落ちるもののその音楽的勢いは充分保たれると判断している。ここで(a), (b), (c), (d)の各パセージの演奏をレコードから分析してみる。

(a) レコードA……Ist Vn の  の演奏は  に伺える運弓とアーティキレーションである。これは本論が述べた二種の付点音符の違いを明確に示すこととキザミとの縦の線を揃えるための一手法であるといえる。 $\uparrow$  と  $\downarrow$  の間には弓順  $\square$  のために生じたほんのわずかの音の切れ間がある。又「キザミ」のパートは  $\underline{\underline{f}}$  とかなり意識的に1, 3拍を強調している。確かに本論が憂いた点、すなわちこのアーティキレーションではこのパセージの流れが滞る恐れがある。しかしこれは次のような説明によって解消できる。それはこのパセージはリズムミックに先へ先へ流れる動きを持った20, 21小節と24, 25小節に対照させるべくその間に(a)を挿入したとする解釈である。この構成的な角度から見たこのレコードの演奏分析では(a)だけを抽出して論ずることは非音楽的誤りをもたらすことになる。尚 Vc と Cb は  $f$  を全音符の歴史いっばいに保ち持続音を下の方からしっかり支えている演奏である。

レコードB……Ist Vn の付点音符では(a)の方は  の入りを比較的明確に位置づけてはいたが2回目の23小節では全体の流れの中に吸収されている。Vc, Cb の小節の入りはアクセント気味に強調されている。他のパートはレコードAの演奏のようにことさら拍を強調しているものではない。

レコードC……Ist Vn はキザミと低音の持続音の上に乗り流麗に歌い上げるロマンチックなニュアンスがかもし出されている。本論の解釈に近いものである。

レコードD……レコードCの演奏に近いものであるがいくらCに比べて付点音符の勢いがアクセント気味に浮き出ている。これはレコードCに比べ曲の演奏テンポが速いことがこのニュアンスの違いとなって現われたものと判断出来る。

(b) レコードA……Vc, Cbのテーマをことさら強調している。Vnのシンコペーションではアクセントを控えた穏やかな運弓が伺える。♪も充分その歴史を保っているがしかし本論が警戒したような重苦しいものではない。

レコードB……レコードAに等しい演奏である。

レコードC……レコードA, Bとの違いはVnのシンコペーションでは各音符毎にアクセントを軽く旋した演奏で、このアクセントの結果音符と音符の間に少し音の切れ間が生じている。これは低音のテーマを強調しながら加えてVnのシンコペーションにおいて運弓スピードからもたらされる弦楽器ならではのリズム感を求めているものと考えられる。

レコードD……低音のテーマはスピッカードが強調されこれに対照的に上声のシンコペーションは流麗でその流れは一貫している。この上声と下声の対比がこの演奏の魅力となっている。

(c)・(d)レコードA……演奏内容は特に特徴を持たせていると考えられる点がない。(d)は(c)の*f*の勢いをそのまま引き継いでいる。但し最後の♪は他の音符に比べて若干アクセント気味に終っている。これは後述するレコードDの♪の扱いと比較される。

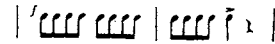
レコードB……この演奏はダイナミクスに特徴がある。(c)の直前でスビト *mp* 位にダイナミクスが落とされ、これを受けて(c)(d)の2小節間は  $\leftarrow f$  に演奏されている。 $\leftarrow$ の勢いは(d)のユニゾンの集合音の音色効果もあってかなり刺激的なものであり、全体的な構成からみて少なからず違和感が生ずることは否めない気がする。

レコードC……この演奏もダイナミクスにポイントがある。それは(c)(d)2小節間を  $\leftarrow$  と表現しているからである。これは2小節をまとめて半終止のパセージとするねらいが伺われる。 $\leftarrow$ の内容はVc, Cbがその任の大半を担っている。しかしこのダイナミクスは大きなものでなく控えめで美的でありこのアンサンブル団体のセンスであろう。レコードBと比較されるものである。一方、このレコードの演奏は10小節の終止においてもデクレシェンドを採用しているがこれはこのアンサンブル団体の演奏スタイルを示しこのような終止形において一貫した解釈を伺わせるものである。

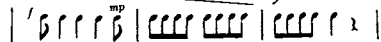
レコードD……(c)でIIInd Vnは拍毎の和音の切り替えを意識的に表わすため  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$  に演奏している。(d)は♪の流れの勢いをそのまま終止音♪に当てるのではなく♪を改めてていねいに響かせようと半終止が落ちついた感じになっている。ダイナミクスもこの終止を暗示させるようにユニゾンの音型から少しずつ弱まっている。本論の解釈はこのレコードの演奏に近いものを求めていたといえる。

ここで(c), (d)におけるレコードの演奏をダイナミクスに焦点を当て図式によって再度示す。

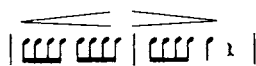
レコードA



レコードB



レコードC














レコードD



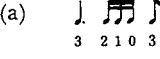
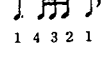
### 28小節～31小節

構成はVn 2声部がオクターブで第2主題を、そしてこれを受け継ぐようにVla, Vc, Cbに副主題的パセージが付けられている。テーマは常に*p*で開始され途中*f*の部分を2回含ん

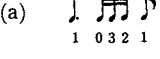

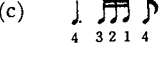

でいるものの前半のリピートに至るまでこのpは基本的なダイナミクスとなっている。先ずVn 2声部をみでみる。フレーズは4小節でその締めくりは31小節にある。27小節はfが基本であり、λが旋されているものの28小節のpへの切り替えには演奏の心理的準備が必要となろう。フレーズが強拍で始まっている場合弓順は通常Πが第一弓目に当てられるが、28小節の場合pであることから努めて運弓の活動を制御しなければならない。これに難点があるならVで開始することも考えられるがこれはVは当然弓の中央あるいは弓先の方を当てがうのでダイナミクスpの作音に適しているという奏法上の基本からの選択に他ならない。但し技術的には27小節のλで弓を持ち上げて残響を求めるとすれば次の弓先や弓中央でのVは運弓のバランスを崩しやすい面も持っていることは否めない。あるいはVの活動に内在しているcrescが不用意に現われ低級なパセージになる恐れもある。又28小節4拍からはスピッカート気味な音質を魅力とするが、この運弓に入るためにはスラーの運弓がいずれであれば良いかも奏法上の問題となる。一方確かにダイナミクスはpであるがこのパセージがを持っていることから、かなり活動的に処理される必要があるとも解釈出来、それはΠが選ばれるかもしれない。本論はこのパセージの弓順をいずれかに結論づけるものでなく種々のファクターを上記のように分析するとどめることにした。次はのリズムの処理に入る。先ずこのリズムが誤まってとられがちな例を上げてみる。一つはであり一つはである。前者は滑らかな流れを持っていることから心地良さを感じ、気付かぬ内にこの形がとられている場合がある。後者は3連音符を正確に示そうとする余りこのような鋭い装飾音的な経過音となってしまう場合をいう。が正確に施されるためにはfの歴時が正確に保たれるかどうかにかかわるであろう。方法はソルフェージュの練習法による拍の割り振りから歴時を正すことから始め

るしかない。つまりfをに分割して感得する方法をいう。この練習の過程ではやになることもあるがそれは一時的であり、その内レガートの中に自然に組み入れられたが出来上がってくるはずである。これまで述べた内容はソルフェージュからのとらえ方であったが、一方このリズムの中身は運指の在り方にも大いに原因する。28小節と30小節のレガート(スラー)の内、最もスムーズな流れを生むと思われるものは28小節のIInd Vnである。それはというIstポジションの基本的な運指でしかも一弦上(Dst)で奏されるからである。この他はシフティングや移弦を伴わねばならず技術的負担を宿している。但しはシフティングや移弦を出来るだけ避ける方法が効率的であり、従ってスラー全体の運指は次のように種別出来る。

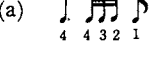

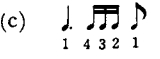
## 28小節 Ist Vn









- (a)  (b)   
3 2 1 0 3 1 4 3 2 1  
(Ist Position) (IIIrd position)

## 30小節 Ist Vn

- (a)  (b)   
1 0 3 2 1 1 4 3 2 1  
(Ist position) (Ist position)  
(c)  (d)   
4 3 2 1 4 4 3 2 1 1  
(IInd position) (IIIrd→IInd position)

## 30小節 IInd Vn



- (a)  (b)   
4 4 3 2 1 4 3 2 1 1  
(IIIrd→IInd posi- (IIIrd→IInd position)  
tion)  
(c)   
1 4 3 2 1  
(IInd position)



   については各パートのアーティキレーションとダイナミクスを同一に統一することがこのパセージの価値である。1, 2拍目のレガートに対照させ   のように短目のメゾスタッカートが適当となろう。安易な演奏では28小節の4拍目が突出していることが










ードAに等しい演奏である。

レコードD……28小節が  のように演奏され他のレコードの演奏と比較されるとのである。これは28小節～29小節を  としてまとめたいとする考えによるものと判断されるがしかし結果は低級な情緒が見えてしまっていることも否めない。原因は増減法が限度を越えていることにある。

レコードA・B・Cは本論が主張する内容に近いものであり、共通の解釈としては28小節や30小節の  がダイナミクスpでありながらリズムミクナ勢いを見せ特にパッセージの入りは運弓のスピード感が効果として現われていること。又ソルフェージュとしての技術が三連音符の施し方においていずれも正確さを極めていること。又31小節は  の上三声部に対し低音のデクレシェンドの施し方に絶妙な演奏センスを伺わせていることなどである。

### 32小節～34小節

第2主題はここではIIInd Vnに受け継がれ次に再びIst Vnがこれを引き継ぐ。35小節1拍目でこの流れが終結する。和音終止形のため設けられた34小節の  は36小節の  に又32小節からの  の同音連続は同じく36小節の  の同音連続の音型の前兆であると考えられる。先ずIIInd Vnから論じる。音域的には内声の範囲内にあるためテーマの存在は控え目になりがちである。又音量的には先のIst Vnとオクターブで重ねられた部分と比較すると明らかに勢いが弱められてしまう。しかしテーマはあくまでもその意味を主張すべきであり、ダイナミクスpの中においても決して他の声部の中に埋没しないよう音量バランスを配慮したい。具体的処理としてはIIInd Vnをmp, 他の声部をpとする。あるいはIIInd Vnをp, 他の声部をppとする方法が上げられよう。この音量バランス以外の要素は28小節からのテーマの在り方に全く等しくことさら変化を与える必要はない。34小節は36小節に関連させ

 に処理させた方がよい。もち論これはIst Vn, Vla, も同型のアーティキレーションでアンサンブルをまとめなければならない。次にIst Vnに論を移す。Ist Vnでは同音連続(a音)の持つ意味がアンサンブルの鍵になる。一つは属音保続として、もう一つはIIInd Vnからテーマを受け継ぎ本来の主導的声部としての位置を示していくことである。従って最初の音量はIIInd Vnのテーマの妨げにならないよう出来るだけ控え目にする。但しスピッカートは出来るだけ軽妙に(36小節のスピッカートの前兆として)奏する。そして徐々にIIInd Vnのテーマを自らのパートに移行させていく演奏心理の推移を表現することなどがポイントである。保続音としての流れとテーマとしての流れの区分はどこにあるのか本論は次の2箇所を取り上げてみた。一つは32小節の入りから33小節の3拍目の表拍までを保続音、そしてその後をテーマとする区分である。これは33小節のIIInd Vnの3拍目a音から裏拍のIst Vnのオクターブ上のa音にテーマが移ると判断する考えによるものである。もう一つは33小節の2拍目の裏拍からテーマに切り替わるとする区分である。これは35小節や36小節がいずれもそのパッセージが2拍目の裏拍から始まっており、特に同音連続で開始される36小節の同型のパッセージを33小節に見出ししたいとする考えによるものである。実際の演奏ではいずれかの区分を具体的なアンサンブル奏法として明示することは決して美的ではない。この境界線を見せないようにいつの間にか旋律に切り替わっている方がアンサンブルの魅力であり価値となると考えている。問題は保続音がテーマに切り替わるチャンスを見失って(多くの場合切り替えが遅れる)無意味のまま34小節に入り込んでしまっている例である。これを解決する具体的処方としては33小節あたりからpoco crescを施した表現意識を高めていくことを提案する。もち論このダイナミクスは35小節の1拍目においては本来のpに戻っていなければならないし又poco crescは流れ

の中で違和感を与えるような突出したものにならないよう美的に処理されなければならない。引き続きスピカート（ジャンピングボウ）の在り方について論じる。28小節からの  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  のリズムは躍動感を表現しこれに対し32小節からはこの要素に同音の連続によるスピード感が加わったことになり縦と横の二元的な動きが対照されているといえる。ある程度の長さ（拍や小節）を持って同音連続の音型が速いテンポで施されている場合、それは accel 気味に先へ先へと進むとする演奏心理をかき立てる要素を内在させているものであるがこの楽章のこの部分も多分にこの要素を持っていると考えられ、その効果が表現のポイントである。しかし安易な表現は in tempo から大きくはみ出しアンサンブルの乱れを起こす原因となってしまう。従って音色やアーティキュレーション等の要素でもって accel にとって替わるようなスピード感を表現する工夫が望まれる。先ず運弓技術からは全く平均した音色、音量、歴時を奏せねばならない。これが例えば  $\square \vee$ ,  $\square \vee$ ,  $\square \vee$  という風に連続的流れの妨げとなるような技術が見えているようではすでに論外である。それはあたかも  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$  のように一弓でスピカートが奏されているかのように連続的で高級なテクニックが駆使されていなければならない。音色は張りつめたスチール弦の効果が充分発揮

されるよう弓の傾斜角度、弓の場所、量、サウンディングポイントなどを綿密に選定していかねばならない。次に Vc, Cb に論を移す。この4小節は IIInd Vn や I st Vn の主旋律に対し副旋律的流れを持っている。従って低音でありながらも通俗に“歌う”といわれる感情表現が用いられてしかるべきだと思われる。Vla については28小節からの流れに対し和声以外の新しい変化を求める要素なんらもっていないと判断している。

#### 引用レコード

ベルリン弦楽合奏団：RVC 2296  
 コレギウム アウレム合奏団：KVX 3009H  
 アカデミー室内管弦楽団：EAC 80355  
 バイヤール室内管弦楽団：ERX 2307

#### 引用総譜（スコアー）

MOZART SERENADE (Eine Kleine  
 Nachtmusik G-major k. v 525  
 解説 石桁真礼生：音楽之友社編

#### 参考文献

ヘルマン・ケラー著（植村耕三・福田達夫著訳）：フ  
 レージングとアーティキュレーション；株式会社音  
 楽之友社；昭和44年4月1日

# SERENADE

Eine kleine Nachtmusik

## 小夜曲

ト長調

W. A. Mozart, K. V. 525

1756~1791

### 第1楽章

1 Allegro

Musical score for the first system of the first movement. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The first measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '1'. The second measure is marked with a first ending bracket and a first ending number '5'. The dynamics are marked with a forte 'f' in the first measure of each staff.

Musical score for the second system. It continues the four-staff arrangement. The first measure of this system has a trill 'tr' above the first violin staff. The second measure has a trill 'tr' above the first violin staff. The third measure has a first ending bracket and a first ending number '9' above the first violin staff. The dynamics are marked with a forte 'f' in the first measure of each staff.

Musical score for the third system. It continues the four-staff arrangement. The first measure has a first ending bracket and a first ending number '11' above the first violin staff. The second measure has a first ending bracket and a first ending number '13' above the first violin staff. The third measure has a first ending bracket and a first ending number '15' above the first violin staff. The dynamics are marked with a piano 'p' in the first measure of each staff.

2

(経過句)

16 18 20

*tr* *tr*

*sf* *p* *sf* *p* *cresc.*

22 (a) 24 (b) 20 V

*sf* *sf* *p*

(第2主題)

26 (c) 27 (d) 28 30

*p* *p* *p*

31 32 35

*p* *p*

39

40

43

44

47

50

51

54

54

(小結尾)