

バロック音楽の演奏習慣

横山 美和・井後 勝彦

Performing Practice for Baroque Music

Miwa YOKOYAMA and Katsuhiko IJIRI

Key words : 演奏習慣 Performing practice, ソナタ Sonata

緒 言

18世紀バロック音楽の原譜に、フォルテ、ピアノ、クレッシェンド等のダイナミクス記号、速度指定、トリル、ターン等の装飾記号は記載されていない。これは、その時代の演奏が作曲者自身の手でおこなうことを前提として、楽譜は覚書、メモとしての機能を持って十分であったことや、記号自体がまだ完成していなかったことが理由として挙げられる。しかし譜面上の記載の有無にかかわらず、楽曲構成、音形等と演奏には関連する一定の決まりがあると共に、即興により、楽曲をその時々、自由に変奏する習慣が存在した。本稿では、その演奏習慣の各々と、現代の演奏へ生かすための実際的方法をピアニストとヴァイオリニストの立場から研究する。

方 法

演奏習慣に関する細目の各々について文献により理解した後、G. F. ヘンデルの「ヴァイオリンと通奏低音のためのソナタ作品1-13ニ長調」と、H. エックルズの「ソナタト短調」の分析と解釈、演奏をおこなう。

結 果

現在、18世紀バロック音楽の演奏習慣については、権威ある音楽家による幾多の研究がある。今回、これら、既に発表され、定義となっている解釈、演奏法の各々を調べ、それらに従って2曲の作品の演奏を試みた。各時代の演奏習慣を学び、演奏に反映することは

我々現代の演奏家に課せられた責務と感じたが、20世紀の権威が規定した解釈、演奏法に従うのみならず、演奏家の、その時々「遊び」自由の精神が尊重されることも、バロック音楽本来の姿に相応しいのではないかと思われた。(横山)

18世紀と現代の音楽状況(演奏家と聴衆の関係、演奏会場、使用楽器等)には著しい差が生じている。保守的性格を持つ音楽も、各時代に対応し、徐々に変化してきた歴史を持つ。現在、古楽器、原譜を使用し、18世紀の演奏を忠実に再現しようとする試みが注目を集める一方、時代を経て変化した演奏法が聴衆から納得を得る曲目もある。現代の演奏家には、この状況への理解と、各自の演奏における解釈に対する明確な態度、的確な表現のための演奏技術が求められると考える。(井後)

考 察

1. 18世紀の演奏習慣

1) ダイナミクス

速い曲、音域が上昇する時、フーガにおけるテーマの部分、カデンツの最初、不協和音や非和声音はフォルテで演奏され、遅く緩やかな曲、音域が下降する時、繰り返しのエコー、協和音はピアノで演奏された。しかし、当時の音楽は、フォルテで演奏されることが前提となっていたため、ピアノの場合にのみ、稀に記載が見られる。チェンバロはタッチによって強弱をつけられないので、音声部の増減を利用して、フォルテとピアノを表現した。クレッシェンド、ディミヌエンドの指定は全く見られない¹⁾。

2) リズム

演奏家と聴衆の間に、リズム形に対する共通した認識が存在し、記譜法も確立していなかったことから、譜面上でのリズム形は省略されている。付点の長短リズムの場合、長い音符をより長く、短い音符をより短くする複付点奏法、フランス序曲形式と呼ばれる演奏習慣がある²⁾。しかし、付点のリズムをいつも極端に扱うわけではなく、優しく情緒的な表現、あるいは、単発的にしか現れない時、ほかの声部と一致する時は、記譜されている通り演奏すべきである。また、付点のリズムに入る前に第1音と同じ長さの休符を用いることが多い。この場合、休符を付点の代わりに長く取り、第1音を短く扱う。長短に比べると少ないが、短長リズムの場合、短い音符をより短くし、テンポが速い場合はより鋭く演奏し、スラーがついている場合は、第1音に軽くアクセントをつける程度にする³⁾。

また、楽譜どおりに弾かずリズムを変える「不均等奏法」という方法がフランスを中心に広まった。同じ長さで記されている音符を長短にして弾く奏法で「ルレー (lourer)」と呼ばれる。楽譜には記載されていないため、見極めが重要である。例えば、音階進行が続くパッセージでは、第1, 3, 5音は長く、第2, 4, 6音は短く、付点を加えたように演奏する。長短の比率は曲想やテンポ、そして拍子によって異なる。4拍子では構成単位の4分の1の音符を(4分の4拍子の16分音符)、3拍子では、半分の音符(4分の3拍子の8分音符)を長短にするとよい⁴⁾。最後に、リズムを変えないのは、非音階進行の音符、音階進行であっても、点やテヌートがついている場合、4音またはそれ以上にわたってスラーがかかっている場合、休符が介在する場合、シンコペーションや三連符、同一音の連続、テンポが速い等の場合である。

3) 速度

楽曲の速度は、拍子記号を基に演奏されたと推察され、3拍子は速い曲に、2, 4拍子は遅い曲に使用されたと考えられる。しかし、同じ2拍子であっても、2/2, 2/4, 6/8のように基準になる音符が異なる場合には、曲の種類、発想記号をたよりに速度を考えなければならない。

4) アーティキュレーションとフレージング

アーティキュレーションとは、音の区切り(スタッカート)と結合(スラー)のことであるが、これもま

た楽譜に記載されていない⁵⁾。いくつかの決まりはあるものの、演奏者がその場に応じて判断するよう任されていた。ただ音を切る、つなげるだけでなく、どれくらいが適当であるかも重要である。速い、明るい、強いには、スタッカートが適応し、遅く、悲しい、弱いにはレガート、スラーが適応する⁶⁾。2音で音階進行の場合はレガートで第2音は弱く短めにし、跳躍の場合は切り離す。跳躍が大きくなればなるほど、切り離しも大きくする。また、速いテンポでは切り方もより鋭く、遅いテンポではそれがあまくなる。跳躍でも分散和音は、和音構成を担っているため例外である。また、非和音は強調するために切り離す。

フレージングとは数小節のまとまった楽句(フレーズ)を、別の楽句と分けることで、いわば音楽上の息継ぎである。新しいフレーズが始まる際は、前のフレーズから、はっきり切り離さなければならない⁷⁾。

フレーズを見つける鍵はカデンツの理解にある。呼吸との密接な関係にある管楽器や声楽とは異なり、演奏と呼吸が直接結びつかない弦楽器や鍵盤楽器はフレージングへの一層の注意が必要である。対位法の場合は複声部演奏となり、フレーズの位置が一致しないことがあるので、各声部の横の動きに注意する。

5) 装飾音

この時代の通常としては、速い曲、多声部の曲、編成の大きい曲、スラーの箇所、フレーズの最初部分では装飾音を使用せず、反対に、緩やかな曲、舞曲、ソリストを持つ器楽曲や協奏曲、2度目からのフレーズ、繰り返し部分で装飾音を挿入した⁸⁾。装飾音には、前打音、トリル、モルデント、ターン等、多くの種類があり、各時代、作曲家の解釈によって様々にとらえられていた。

6) 前打音

前打音は主音に向かって下降、ごく稀に上昇する音階進行が一般的である。その長さは、終止の最後の音、フェルマータの前、短い音符が続いた後には、長前打音となり、短い音符の前、三連符の前、同音の繰り返し、アクセントやスタッカートにかかる音符、シンコペーションの途中、新しいフレーズの始まり、不協和音につく場合等は、短前打音となる⁹⁾。

7) トリル

主音と上接音(普通長2度か短2度)を交互に反復

する装飾で、頻繁に用いられた。音量を持続できないチェンバロ等鍵盤楽器では、トリルでフォルテを表現した。トリルは3つの構成部分、開始、中間、終止に分けることができ、始まりは特別な場合を除いて、上接音で開始し、中間部はスピードがポイントとなる。極端な速さで演奏することは避けるべきで、演奏する場所や編成によって速度を考慮すべきである。終止は二後打音、一後打音、何も付けない、の3種類を用いる¹⁰⁾。

8) モルデント

モルデントはイタリア語の *mordento* (囁む) からきて、主音と半音の打ち返しである。主音、下接音、主音の3音を速く演奏するものを単モルデント、数回にわたって長く演奏するものを複モルデントと言う¹¹⁾。

9) ターン

ターンは通常、上接音、主音、下接音、主音の4つの音から成り、記号が音符上にあれば拍頭で、拍の中間に記載されている場合は、後半にターンを入れる。いずれの場合も曲のテンポに関わりなく速く弾く。ターンは鍵盤楽器以外では、トリルやモルデントの変形であると理解されている¹²⁾。

10) シンコーションと三連符

シンコーションと三連符は装飾されにくいリズムである。シンコーションや三連符はテンポの揺れと感じ取られていたため、それ自体が装飾と見なされ、楽譜通りに演奏された¹³⁾。

ここまで記述してきたことは、楽譜に記入されない、演奏家の力量や才能が試される自由な装飾である。多くの演奏家が、より情緒的で新しい変奏を目指した。この任意の変奏はイタリア式装飾法とされている。

これには、和声の理解(通奏低音の理解)、演奏者の技術と感覚、楽譜から作曲者の意図を読み取るための知識と判断が必要である。むやみに変奏をするのではなく、曲の性格、和声、旋律等を考え作品を壊さないようにし、そして、聴衆に驚きと感動を与えるものにしなければならない。例えば、主題が最初に出てきた時と最後に出てくる時は、装飾をせずに演奏し、2度目以降に装飾を用いるということや、多声部、特にトリオやカルテットの曲では装飾音だけに留め、本来の音楽が崩れないよう十分に注意しなければならない

等、ある程度の制約がある。これに対し変奏がすでに譜面に記載されており、これを忠実に演奏するフランス式装飾法もある¹⁴⁾。装飾法については、ここで述べた以上に多くの決まりや形式があり複雑で、その使用上の選択には数多くの経験が必要であると考えられる。

2. 形式

1) ソナタ成立の過程

Sonata はイタリア語の *sonare* (音を出す、鳴り響く) からきており、声楽曲を意味する *cantata*, *canzone* に対して器楽曲全般に対する一般的な呼び方として *canzone da sonare* (楽器で演奏される歌) が略され、16世紀後半から *sonata* と呼ばれるようになった。これらは歌曲風器楽曲で、様々な形式をもった小編成の楽曲であった。17世紀の初めになると、ソナタは2種類の特性を持つようになる。まず、教会楽楽曲用としてミサや合唱、合奏に使用された「教会ソナタ」(*sonata da chiesa*) がある。教会ソナタの特徴は対位法的であること、そして「緩・急・緩・急」の4楽章構成にある。17世紀後半に G. B. Vitarì によって取り上げられ、その後18世紀に入って、A. Corelli の12曲から成る「トリオ・ソナタ作品1」によって確立され、後の作曲家に大きな影響を与えた。ヘンデルは若年時代ローマでコレッリのソナタを聴いて感銘を受け、後年多くのトリオ・ソナタを作曲している。ほとんどが「緩・急・緩・急」の4楽章形式であり、舞曲の影響が多く見られるが、舞曲の名称は伏せ、テンポ記号が提示されているだけの楽曲が多い。その後、「緩・急・緩・急」の4楽章形式から第1楽章の緩を抜いた3楽章形式の、「緩・急・急」や「急・緩・急」が多くなり、やがてこの3楽章形式が古典初期のソナタへと結びついた。

次に王侯貴族のサロンで演奏する、世俗的な曲(舞曲や歌曲)は「室内ソナタ」(*sonata da camera*) と呼ばれた。室内ソナタの特徴は、前奏曲と舞曲で構成されるホモフォニーで、楽章の数や順序、種類も様々という点である。当時流行っていた舞踏組曲との区別もほとんどないが、多くが合奏用の曲で、鍵盤楽器用のものが少ない。また、教会ソナタとの違いとして、すべての曲が一貫して同じ調性であったことがあげられる¹⁵⁾。

2) ソナタ形式

最も重要で大規模な単楽章形式。バロック音楽の舞

曲の2部形式から発展し、三部形式を基礎とする。ソナタ、交響曲、序曲、室内楽曲等の急速な第1楽章によくみられる。第1部 主題提示部、第2部 主題展開部、第3部 主題再現部からなり、提示部は繰り返えされることが多く、また、提示部の前に導入部（序奏）が置かれることや、最後に終結部（コーダ）が置かれることもある。提示部は、主調による第1主題と、その関係調（主に属調、平行調）の主題から成る。ただし、主題の数は一定しない。展開部は、提示部の主題を用いて変化、展開する部分である。様々に転調を行い、また、新しい主題がでることもある。再現部は、提示部が再現されるが、第2主題以降は主調に移調されることが多い。おおむね提示部に忠実であるが、新たな展開や、変化が現れることもある¹⁶⁾。

3. ジョージ・フリデリック・ヘンデル

George Frideric Handel

(1685年2月23日ハレ生、1759年4月14日ロンドン没)

ヘンデルはドイツ出身であるが、後にイギリスに帰化した作曲家である。作品は声楽・器楽いずれの分野でも、常にバロック時代の大作曲家の一人として評価されてきたが、彼の真骨頂はオペラやオラトリオ等の劇場作品にある。ニューグローヴ世界音楽大事典第16巻470頁（文献社）には、「(前略)彼はドイツ、イタリア、フランス、そしてイギリスの伝統を公平に取り入れた点でコスモポリタンであり、折衷派の芸術家で、広い意味でのヒューマニストであり、その修行や性分からは主として劇場作曲家であった。」と記載されている¹⁷⁾。

4. G. F. ヘンデル・15のソナタ作品1

G. F. ヘンデル、作品1の初版は、1730年頃、阿姆斯特ダムのロジェによって出版された「G. F. ヘンデルによって作曲された通奏低音付の、トラヴェルソ、ヴァイオリン、あるいはオーボエのためのソナタ」12曲であるとされてきた。しかし、最近の研究で、これは1932年に第2版を出版したロンドンのウォルシュがそのように見せかけたということが明らかになっている。ウォルシュが出版した第2版は改訂版とされ、ロジェ版の第14番、第15番が第10番、第12番と差し替えられている。しかし、これはヘンデル自身の作品であるかどうか疑わしい。その後、1879年にクリュザンダーが初版に存在しない3曲を加えて出版したものが、

現在「作品1」として理解されている。クリュザンダー版による第3、10、12、13～15番がヴァイオリンと通奏低音のソナタ第1～6番にあたる。

5. 「ヴァイオリンと通奏低音のためのソナタ作品1-13ニ長調 第1楽章 第2楽章」の演奏解釈

第13番は、初版の「作品1」には含まれておらず、クリュザンダーによって初めて印刷されたものである。1750年頃のヘンデル最晩年の作品で、自筆譜が残っており、冒頭には「ヘンデルのヴァイオリン・ソロとチェンバロのためのソナタ Sonata a Violine solo e cembalo di G. F. Händel」と書かれ、ソロ・ソナタの中で最も壮大で優れた作品である¹⁸⁾。シューハン・フィーリップ・ヒンネンタール編著、ヘンデル「ヴァイオリンと通奏低音のための6つのソナタ」(全音楽譜出版社)を使用し以下の解釈を行った。

1) 第1楽章

Affettuoso、ニ長調、26小節 2部形式。冒頭、ピアノの主和音から開始しヴァイオリンの重厚で威厳あるテーマが4小節。2小節目、3小節目の2拍目は分散和音に変形させる。続く第2テーマで属調（イ長調）に転調、同音形で上昇が続き、盛り上がりを見せる。7小節目2.4拍目はヴァイオリンの旋律に答え同様の形で奏す。第1部は全体的に穏やかなピアノで奏する。第2テーマは属調で終止し、情緒的で甘美な2小節のピアノの間奏部分に入る。楽譜ではターンになっている音型をトリルに変えることで、より情緒的な表現ができるのではないかと思う。続く第2部は第1部の第1テーマの変形が属調で始まり平行調（ロ短調）に移り新しいテーマが現れる、第2部は緊張感を持って、13小節目から20小節目までフォルテ、20小節目から主調に転調する。20～22小節目の右手8分音符は経過音を入れ、4分音符は短めにし、その後のヴァイオリンの分散和音を聴く。23、24小節はこの楽章中最も情緒的で美しいピアノの旋律が際立つところであるため、レガートで付点を強調せず奏する。最後は属音で終止。

2) 第2楽章

Allegro ニ長調 78小節。ヴァイオリンとピアノが様々な形で絡み合う、テーマ対テーマの軽快なフーガ。冒頭、1～4小節目でヴァイオリンの明るいテーマ1が現れ、1小節遅れて、シンコペーションの形で

若干落ち着いたテーマ2がピアノに現れる。5～8小節目でピアノとヴァイオリンが入れ替わり、続く9～12小節目で、ヴァイオリンは1オクターヴ上に、ピアノは1オクターヴ下に移り、音に広がり生まれる。ここまで、装飾音は入れず、交替するテーマがはっきりと聴こえるようにする。13～20小節目のテーマ3は、16分音符の分散和音と構成音の跳躍が互いに交替する。14, 15, 18, 19小節目には、この楽章中2箇所ある強弱記号があるため、その差を明瞭にし、強弱の記載がない箇所はフォルテで演奏する。21～26小節目のテーマ4はヴァイオリンの16分音符を2拍遅れてピアノが追いかけるカノンである。ピアノのパスセージは技巧的に難しくテンポが速くなりがちであるため注意する。また、フォルテで上行形にしたがってクレッシェンドする。27小節目、ヴァイオリンにテーマ1が5度上で現れ、ピアノは前の16分音符が継続され、29～31でテーマ2の変形、短縮が現れる。31～35小節目、テーマ5は16分音符の応答。次々と16分音符が現れ、流れるような効果を高めるため、右手で同形の装飾を入れ、3声部に聴こえるようにする。36～40小節目、ピアノにテーマ1が4度上で現れる。ヴァイオリンはテーマ5の継続とテーマ2の変形、短縮。40～50小節目、テーマ3の短縮がピアノに現れ、ヴァイオリンの推移から短調に転調。51～56小節目、ピアノにテーマ1の冒頭部分が繰り返され、右手は、後から現れる61小節目からのテーマ5を変形させた装飾を入れる。57小節目から4小節テーマ1, 2が提示される。64小節目、テーマ4のカノンが現れ66小節目でヴァイオリンとピアノが同時に反進行する。その後ヴァイオリンは16分音符の音形が67小節目まで勢いよくいくが、68小節目でピアノの記載があるため、急にピアノに落とす。70小節目アウフタクト、ヴァイオリンに2音の跳躍形が現れ、ピアノは69小節目のヴァイオリンの16分音符を受け継ぎフォルテで演奏。72小節目アウフタクトで交替。74小節目3拍目から、最後の落ち着いた動機2小節がピアノに現れ、その後、その動機をヴァイオリンが受け継ぎ締めくくる。

以上 横山美和

6. H. エックルズ ソナタ ト短調

日本で「エックレスのソナタ」と呼ばれるこの曲は、ヴァイオリン学习上必須であると共に、クラシック音楽に縁遠い聴衆にも親しみやすい。この作品の作曲家としてのみ知られるエックルズの人物像と、作品につ

いて、文献によって推察した後、国内で広く使用される「音楽の友社・新しいバイオリン教本—4の5、ソナタ・ト短調 H. Eccles」の譜面を基に、楽曲分析と、ヴァイオリンによる古典ソナタ演奏技術上、留意すべき点を考察する。

1) ヘンリー・エクルズ

三省堂クラシック音楽作品名辞典には、「エックレス Henry Eccles (英) 1670頃～1742頃 ヴァイオリニスト。一族に音楽家が多い。12のヴァイオリンソナタ 12 Solos for the Violin ト短調, ニ短調, ト長調, ヘ長調 (を含む) 編成 VL・通奏低音 作曲年 1720刊 パリ G. ヴァレンティーニ, F. ボンボルティのソナタからの借用が多く含まれている。」とだけ記述されている。ニューグローブ世界音楽大辞典、エクルズの項では、イングランドの音楽家一族として、二人のソロモン・エクルズ、ジョン・エクルズ、二人のヘンリー・エクルズ、5人についての記述がある。以下、このソナタの作曲者であるヘンリー・エクルズ ii の項を抜粋する。「(1675～85?年生, 1735～45?年没) ヴァイオリニスト, 作曲家, 最初はヘンリー・エクルズ・ジュニアと呼ばれていたため、ヘンリー・エクルズ i と関係があったものと思われるが、どのようなつながりかは不明である。彼について最初に記録されているのは、1705年1月2日に彼がヒル氏の舞踏ホールで慈善演奏会を開いたというものである。(中略) 13年5月15日に、書籍出版業組合ホールで「フランス特命大使ドモン公の歓待のために、また王家の音楽家エクルズ氏のために」と銘打ったコンサートが開かれた。おそらくエクルズは公の随員として同年12月にフランスに戻ったものと思われる。その後、20年にパリでヴァイオリン・ソナタ12曲から成る曲集を出版しているため、この年までパリに在住していたことは確かな事実である(後略)」。また、同事典はジョン・エクルズについて、「同時代のパーセルが多数の歌曲作品でフランスとイギリスの様式を融合させたのと同様に、歌曲の分野でイギリスとイタリアの要素を融合させることに成功した作曲家」と記している。以上から、同族に声楽曲に優れたジョンを持つイギリス王室ヴァイオリン奏者、ヘンリー・エクルズが、同時代のイタリア人同業者、ヴァイオリニストで、多くの合奏協奏曲、室内ソナタの作曲者でもあったジュゼッペ・ヴァレンティーニ(1681頃～1740頃)や、フランチェスコ・ボンボルティ(1672～1748)から刺激を受

け作曲、あるいは、彼らの作品を借用したヴァイオリンソナタ12曲を、曲集としてフランスで出版した。その中に声楽的旋律の美しさと、楽曲構成の簡潔明快さを持ち、後世に残る名曲となった「ト短調ソナタ」が含まれていたと推察する。

2) 第1楽章 グラーベ

ト短調、4分の4拍子、14小節。前半6小節は繰り返しとして記譜されているので全体は20小節。アーファクト八分音符付き2小節の動機とそれを受ける4小節、情緒豊かで起承転結の明瞭な第1主題をヴァイオリンが歌い、ピアノは八分音符で進行する。後半8小節は7小節目からの第2主題、1小節と2拍半の下降の後、13小節3拍目に向かって一つの3連音符を含む小さな変化を見せながら順次上昇し、立派な終止を迎える。

3) 第2楽章 クーラント アレグロ コン スピリート

ト短調、4分の3拍子、42小節。前後半とも繰り返しとなるため84小節と1小節。活気に満ち、跳躍と、強拍部に重音を置くフォルテの第1主題4小節をヴァイオリンが奏し、ピアノが力強い16分音符の分散和音で締めくくった後、次の4小節は全く同形が繰り返される。9小節目からの第2主題は3拍目に置かれた16分音符が進行に持続感と活力を与える。この前半18小節はそのままリピートする。後半F音からの展開部は8分音符に付されたスラーでアーティキュレーションの相違を明確にしながら、10小節間のフォルテの後、28小節1拍半目、突然ピアノとなり、11小節にわたる長いクレッシェンドの後、1小節間での16分音符下降形をヴァイオリンがクレッシェンドで奏して19小節目に戻る。2度目の最終小節前にピアノがヴァイオリンの下降形を引き継ぎ、さらにクレッシェンドする16分音符を奏して最終小節へ、この下降進行とクレッシェンドの組み合わせ、ハンス・ペーター・シュミッツがその著書「演奏の原理」で主張する、相反する要素の「逆結合」によって、ピアノとヴァイオリン同時のフォルテによる最終コードに劇的な効果が生まれている。

4) 第3楽章 アダージョ

ト短調、2分の3拍子、27小節。ピアノの四分音符の4音に続いて2分音符アーファクトから始まるヴァ

イオリンの第1主題8小節は小節を跨ぐ2小節間の動機4つで構成され、ピアノパートのピアノニッシモに対してヴァイオリンはメッツォフォルテ。10小節目アーファクトからピアノニッシモでヴァイオリンが第2主題を奏し、15小節アーファクトのフォルテに向かって急速なクレッシェンド、6小節間にわたるフォルテ維持のあと21小節後半で突然のピアノニッシモ、22小節前半から後半への急速なクレッシェンドから最終小節までフォルテが維持される。ピアノは全編四分音符、ヴァイオリンはほとんどが二分音符、その中に符点2分音符と符点4分音符が配されているだけの、この楽章から、このソナタの中で最も高い芸術性を感じる。

5) 第4楽章 ヴィヴァーチェ

8分の3拍子 64小節。前半、後半とも繰り返されるので全体は128小節。ヴァイオリンの16分音符、ピアノの八分音符が連続する無窮動。13小節目からの、ピアノの八分音符分散和音6小節間が印象的。前半はピアノを基調とする小さなダイナミック変化に終止。後半36小節目から4小節の変化の後、8小節のクレッシェンドを経て、残り17小節のフォルテで終わる。

7. ヴァイオリンパート、演奏の留意点

1) 第1楽章、冒頭アーファクトD音、この八分音符に、第2ポジション第2指を用いるのは、続く6度跳躍B音への一体的移行時のポジション移動（シフティング）を避けるため、第1小節、第2拍に第1ポジションへ、タイに続くA音で下降シフトして3拍目Gの四分音符までを一連とするのは、ここまでが動機前半と解釈するからである。第3小節アーファクト八分音符から3拍目で第1の動機が完成することを明瞭にするために第2小節目は第1小節目に比べ従の関係を意識するが、音域が下方移動しているから極端な対比は避け、八分休止をしっかりと取るように注意することが実際の、ここまでを一つのフレーズとし、これに続く第3小節目からの前半の残り4小節を一つのフレーズと解釈する。なによりも一連の流れに停滞が起きないように第4、第5小節のポジションを、順次シフトしてポジション移動を聴き手に感じさせない運指法が必要である。前半部、繰り返しの後、7小節アーファクトからの第2主題は2小節間ピアノニッシモを維持し、次の1小節、3連音符への控え目なクレッシェンドの後、ピアノ2小節、その後の2小節で一気に最終小節フォルテへクレッシェンドすることが、

第2楽章へ誘う劇的終止を表現するのに有効となる。11小節目3拍目に前打音として、譜面には記載されていない八分音符Fを入れ、符点四分音符として記されたEと、次の八分音符Eの間を開けてフレーズを明確にする。12小節目3拍目Fis、D間のスラーをテヌートで分けるのもその間のフレーズを明確にするためである。

2) 第2楽章、フォルテで始まる最初の4小節を1つのフレーズとして、1拍目のコードは装飾と看做して分散させる。続く第1小節4拍目の2オクターブ、第2小節4拍目の12度の跳躍時にテンポが停滞しないよう正確なタクトを意識する。全く同形の5から8小節をエコーとし、9小節目からの第2主題はフォルテを保持し、記譜されたスラーを忠実に守ってアーティキュレーションを明瞭にする。しかし、2音間スラー後半の音が極端に短くなることを避け、また、弱くなることのない様に注意する。リピート後の第6小節2拍目八分音符にトリル装飾音を付けるのが、この時代の演奏では常識とも解されるが、それよりもこの譜面に従い、正確なタクトの意識が元気活発でありながら端正なこの曲にふさわしい。後半、19小節目からのフォルテは29小節目まで減衰が起これぬように注意し、続くピアノの前にブレスをとって、34小節目まで極力ピアノを維持、36小節フォルテに向かってのクレッシェンド、その後、フォルテ4小節、40小節目の下降形とクレッシェンドは相反する組み合わせによる効果の増大であることを意識し、最終小節までフォルテを維持してこの楽章を終わる。この後、第3楽章開始までの時間は記譜上の1拍半として、それ以上の間をとらない。2楽章と3楽章の関連と対比が鮮明になり、3楽章の美しさが際立つと考えるからである。

3) 第3楽章、アダージョの常識から離れて、ヴァイオリンパート冒頭はメッツォフォルテで始め、9小節目ピアノシモを13小節目まで維持、14小節目のクレッシェンドを2拍で一気にフォルテまで持っていき2小節間減衰しないようフォルテを意識し、16小節目の最高音Bから、19小節目までの下降音形に従って自然なディミヌエンド、20小節目、クレッシェンドで22小節へ、次のエコーを極端にした後、急激なクレッシェンド、フォルテ6小節を維持して、立派に完結させる。この楽章の符点2分音符と四分音符、符点四分音符と八分音符の組み合わせは、作曲当初から書き込

まれていたと理解し、正確さと、レガートを意識する。その中、2点のクレッシェンドを強調するのは、理性によって抑制された感情が、時として見せる確固とした意志を表現する部分と捉えるからである。

4) 第4楽章、各小節1拍目16分音符2音間に記されたスラーを忠実に守ってアーティキュレーションを明確にする。13小節目からの6度、5度、4度、3度の連続する跳躍は、2小節間のクレッシェンド、ディミヌエンドとし、続く3小節間はピアノを維持した後、G音4分音符でクレッシェンド、その後は下降形に沿ったディミヌエンド。後半部は前半に比べてフォルテの中での起伏を意識し、この楽章の短さが、物足りなさとして聴衆に意識されないよう、十分な終楽章の印象を強調し、最終2小節のコードも4分音符いっぱい音価を意識するが、基本的にリタルダンドはしない。以上 井後勝彦

要 約

本稿は、バロック音楽の、譜面に記載されないダイナミクス、リズム、速度等、広い意味での装飾と、トリル、モルデント、ターン、前打音等の装飾音、アーティキュレーション、フレージングについて、文献から、その各々について現在の理解の詳細を把握し、ソナタ形式とその成立の概要、G. F. ヘンデルの作品1と、H. エクルズ、ト短調ソナタの楽曲分析、演奏を通して、ピアニストとヴァイオリニストの立場から、バロック音楽の演奏習慣について研究したものである。

文 献

- 1) ハンス・ペーター・シュミッツ著、山田 貢訳：バロック音楽の装飾法—譜例による器楽および声楽の演奏習慣、17 (1973)、シンフォニア、東京。
- 2) 橋本英二著：バロックから初期古典派までの音楽の奏法、当時の演奏習慣を知り、正しい解釈をするために、90 (2005)、音楽之友社、東京。
- 3) 同上、94-95。
- 4) 同上、97-99。
- 5) ハンス・ペーター・シュミッツ、前掲書、22。
- 6) 同上、23。
- 7) 橋本、前掲書、158-159。
- 8) ハンス・ペーター・シュミッツ、前掲書、27-28。

- 9) 橋本, 前掲書, 18-22.
 10) 同上, 94-95.
 11) 同上, 49.
 12) 同上, 55-56.
 13) ハンス・ペーター・シュミッツ, 前掲書, 18.
 14) 同上, 26-27.
 15) 橋本, 前掲書, 178-182. および小泉 裕: 新版音楽辞典, 623-625 (昭和45年), 音楽堂出版, 東京. および堀内敬三, 野村良雄編: 音楽事典 楽語編, 291-292 (昭和37年), 音楽之友社, 東京.
- 16) 小泉, 前掲書, 622. および山根銀二編: 岩波小辞典—音楽, 第2版, 109 (1978年), 岩波書店, 東京. および堀内敬三, 野村義雄編: 音楽辞典 楽語編, 293 (昭和37年), 音楽之友社, 東京.
 17) 柴田南雄, 遠山一行総監修: ニューグローヴ世界音楽大事典 第16巻, 470 (1994), 文献社, 東京.
 18) 磯山雅他: 最新名曲解説全集 第11巻「室内楽 I」, 147-150 (1980), 音楽之友社, 東京.

Summary

In this paper authors study the method which converts the performing practice of music in Baroque era into contemporary performance of music. Two sonatas are taken as example from the viewpoints of pianist and violinist: G. F. Händel: "Sonata for Violin and Basso Continuo in D-major, Op. 1-13," and H. Eccles: "Sonata in G-minor."

演奏発表

「古典ソナタの夕べ」Sonate Abend

本稿に沿い、「古典ソナタの夕べ」と題して、08年11月28日、広島県民文化センターホールにおいて演奏会をおこなった。演奏曲目は、G. F. ヘンデル、ソナタ・イ短調、同、ソナタ・ニ長調、H. エックルズ、ソナタ・ト短調、W. A. モーツァルト、ソナタ op. 1-4・ホ短調、L. v. ベートーヴェン・ソナタ第5番「春」の5曲である。

財団法人広島市文化財団 文化活動助成事業

古典ソナタの夕べ
Sonate Abend

G.F.ヘンデル ソナタ イ長調
ソナタ ニ長調
Georg Friedrich Handel
Sonata in A major
Sonata in D major

H.エックレス ソナタト短調
Henry Eccles Sonata in g minor

W.A.モーツァルト ソナタ op.1-4 ホ短調
Wolfgang Amadeus Mozart Sonaten op.1-4 e moll KV304

L.v.ベートーヴェン ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第5番「春」
Ludwig van Beethoven Sonate für Violine und Klavier No.5

横山美和 ピアノ Piano/Miwa Yokoyama
広島音楽高校、広島文化短期大学音楽学科、エリザベト音楽大学卒業。第5回九州音楽コンクール最優秀賞、第15回全日本ソリストコンクール優秀賞。ピアノを嘉屋由美子、石井翠、柳田信策、松井芳子各氏に、チェンバロを小田郁枝氏に師事。現在、広島文化短期大学専攻科音楽演奏専攻在学中。

井後勝彦 ヴァイオリン Violine/Katsuhiko Ijiri
東京藝術大学器楽科卒業。1970年、同大学管弦楽研究部講師、79年、同大学オーケストラコンサートマスター。現在、広島文化短期大学音楽学科教授学科長。

2008年11月28日(金)18:30開場 19:00開演
広島県民文化センターホール
全自由席 一般2,000円 学生1,000円
プレイガイド: ヤマハミュージック瀬戸内広島店
後援: ヤマハミュージック瀬戸内広島店