

東京藝術大学 2019 年度 月曜日 2 限目

教員名：Hermann Gottschewski

連絡先：gottschewski@fushime.c.u-tokyo.ac.jp

科目名：西洋音楽演奏史

テーマ：西洋音楽の演奏解釈史 I-録音以前（夏）、西洋音楽の演奏解釈史 II-録音時代（冬）

2019 年 12 月 4 日

演奏者による装飾音の問題：

モーツァルトのピアノ協奏曲第26番 KV 537（「戴冠式」）の第二楽章を事例に

## 導入

西洋音楽における「演奏解釈」という概念は主にベートーフェンの作品の解釈史とともに形成されたということは、夏学期で述べた通りである（第2回目の資料の冒頭部を参照。url は以下の通り。）

<http://deutsch.c.u-tokyo.ac.jp/~Gottschewski/geidai/2019/20190415/20190415.pdf>

演奏解釈概念の形成過程において、同時にその対象（演奏によって解釈される作品組）としての「古典音楽」概念も成立する。19世紀前半では、主にハイドン・モーツァルト・ベートーフェンという三人組、そしてその三人の作品の中では特に交響曲、弦楽四重奏曲、ソナタ等という「古典的なジャンル」に属するものが「古典音楽」と呼ばれた。「古典音楽」に対して「真面目な」演奏者は「真面目な」態度を取らなければならない。つまりその「古典的」作者が作ったテキスト（楽譜）を尊重し、作者の意思を十分に理解し、それを忠実に聴衆に伝えることである。古典の作品を正しく知ることは演奏者にとっても聴衆にとっても、「教養人」として解決すべき重大な課題であると考えられた。

逆に言えば「古典音楽」に属さない作品（たとえばサロン・ピースなど）に対して、演奏者はそのような真面目な態度をとる必要がなく、演奏者として自由に扱うことができるものと考えられた。ただし「古典音楽」の範囲は自明ではない。また、時代が進みかかってモダンであった曲の一部のみがレパートリーに残り、それが徐々に「古典」と思われるようになるケースも多かった。それによって作品に対しての演奏者や聴衆の態度も変化する。

演奏解釈の前提は「テキスト」として存在する作品、言い換えれば楽譜としてしっかりした構造を持つ作品である。18世紀後半から19世紀前半までの協奏曲にはヴィルトゥオーソが自作自演するものが多く、テキスト性が薄い音楽ジャンルであったと考えられる。オーケストラのスコアはしっかりと書き留められているが、それは「伴奏」として作品の中で二次的な役割を果たす。それに対してソロのパートは作曲家本人に演奏されるため、即興的な部分を多く含み、演奏ごとに変化するものであった。また作者本人が演奏しない場合でも、ソリストが即興的に自己流の演奏をすることが一般的に認められただけでなく、聴衆からも期待された。その典型的な事例は常に作曲家自身に書き留められない「カデンツァ」であるが、カデンツァ以外の部分でも演奏者の勝手な変更が多かった。

そう考えれば協奏曲は本来「古典音楽」の範囲外のものであり、「解釈者」というより「ヴィルトゥオーソ」としての演奏者の領域に属する。

しかしベートーフェンの協奏曲—特に第3番から第5番までのピアノ協奏曲とヴァイオリン協奏曲—は従来の協奏曲より強いテキスト生を持っていた。第5版のピアノ協奏曲には即

興に任されるカデンツァすら無くなっている。その影響でピアノ協奏曲というジャンルも古典音楽のレパートリーの一部となった。またこの影響により、ベートーフェンの協奏曲の重要な先駆者と思われたモーツァルトの協奏曲も古典化したと言える。

しかしモーツァルトのピアノ協奏曲に関しては（交響曲、弦楽四重奏曲、ソナタなどに比べて）完全なテキストが存在せず、モーツァルト本人であった演奏家の即興に任されていた部分が多かった。ベートーフェンの協奏曲と同じような「楽譜に従った演奏」だけでは十分な演奏効果が得られない状態であった。この問題と悩んでいた 19 世紀後半の Carl Reinecke はそれについて著書「モーツァルトのピアノ協奏曲の復活について」（1891 年）で述べている。19 世紀のピアニストは 19 世紀のヴィルトゥオーソ文化を背景にモーツァルトの協奏曲を演奏すれば、それは「古典派」のモーツァルトに合わないものになり<sup>1</sup>、逆にベートーフェンの作品を弾く時と同様に「楽譜の解釈」を中心とする演奏方で演奏すれば、音楽的に不十分な面が多く、またモーツァルトが自身の作品をこのように演奏したとはとても考えられない、と指摘した。従って 19 世紀のモーツァルト協奏曲の演奏が非常に乏しいものであり、結果的に作品そのものも人気がなく、稀にしか演奏されないものであった。ライネッケは、モーツァルトの協奏曲の「復活」には「モーツァルトらしい」装飾方が必要だとし、それについて具体的な分析と事例を多く挙げている。

ライネッケのアプローチは言い換えれば「作曲された時代の演奏習慣を復活される」ものであり、20 世紀後半の「古楽器演奏家」が行なっていることと通じるものも多いと思われる。

230 年に渡るモーツァルトのピアノ協奏曲の演奏解釈史を研究する上で重要と思われる研究文献と思われるのは以下のものである。

- (1) モーツァルト自身の自筆譜、またそれ以後（モーツァルト没後）の出版資料。
- (2) 「モーツァルトの弟子」であると出張していたフンメルのエディッション。
- (3) ライネッケのエディッション（1870 年代）と著書（1891 年）とライネッケの実演によるピアノロール（1905 年以後複数）。
- (4) 20～21 世紀以後のピアニストの録音、またはそれに関わる議論など。

この授業ではその中からわずか一部しか扱えないが、モーツァルト協奏曲の演奏史における装飾をある程度分類して、各時代の特徴を示したいと考えている。

授業の中の装飾方の分析では以下の点に注意する。

- ・ モーツァルト自身が楽譜に書き込んだ装飾音。
- ・ それぞれの解釈者による：
  - ・ 右手の扱いと左手の扱い（モーツァルトの自筆譜には左手が全く書かれていない）
  - ・ 曲のどの部分に装飾音が付くのか
  - ・ 装飾音の種類
  - ・ 楽譜の尊重、またはエディッションの影響
  - ・ 演奏者が考えてすること、または即興的に行うもの
  - ・ これらのことについての時代の変化
  - ・ 演奏における「古楽器派」の影響
  - ・ 現代楽器を使う場合、装飾音はモーツァルト時代の鍵盤の制限を尊重しているか

---

<sup>1</sup> ライネッケはその事例としてフンメル J.N. Hummel のエディッションを挙げ、厳しく批判する。