

ピリオド楽器によるモーツァルトのピアノソナタ演奏についての一考察:
アンドレアス・シュタイアーの演奏分析から見えてくるもの

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-03-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 久行, 敏彦, Hisayuki, Toshihiko メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/2214

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ピリオド楽器によるモーツァルトの ピアノソナタ演奏についての一考察

—アンドレアス・シュタイアーの演奏分析から見えてくるもの—

A study on the performance of Mozart's piano sonatas on period instruments
—An analysis of Andreas Staier's playing reveals his thoughts—

久行敏彦
Hisayuki Toshihiko

はじめに

コンクールや音楽大学入試の課題曲として、古典派のソナタが指定されることは日常的にみられるが、「繰り返し無し」と指定されることが少なくない。受験者も指導する教師もこれを当たり前のこととして受け止め、練習し、指導しているのが大半であろう。しかしこれは古典派時代の作品の真の再創造をするにあたって適切なことなのであろうか。筆者は1980年代にモーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791）のピアノ協奏曲第23番 kv 488をあるピアニストの録音によるLPレコードで聴いた際、第2楽章の後半に見られる、コンチェルトの独奏ピアノパートとしては極めて平易なパッセージを聴き「ピアニストはこの個所を演奏することに弾き甲斐や喜びを感じているのであろうか」という疑問を抱いた。他のピアニストの演奏も視聴してみたが、抱いた印象は変わらなかった。どれも聴いていてとても退屈で、モーツァルトはもっと気の利いた、流麗なパッセージが思いつかなかったのであろうか、とある種の恐れ多さを自覚しながらも、それ以降この曲を（少なくともこの楽章は）鑑賞することは暫くなかった。ところが今世紀に入り、ロバート・レヴィン（Robert Levin 1947-）の弾く kv 488に出会った時の衝撃は今まで抱いてきたこの作品、楽章に対するネガティブな印象をすべて払拭するものであった。いわゆる「manieren」（マニエーレン、装飾、習慣の意）を施した演奏との最初の出会いであった。以降、レヴィン以外にもアンドレアス・シュタイアー（Andreas Staier 1955-）などの演奏にも出会い、彼らが弾く古典派のコンチェルトやソナタの演奏が、それらの作品の魅力を存分に引き出している演奏のように思えた。どの演奏もほぼ例外なく、楽譜に忠実に繰り返しを行い、2回目には必ずと言ってよいほど上品な、時には意表を突くマニエーレンを施している。この論文ではシュタイアーのモーツァルトピアノソナタ第10番 kv 330の演奏を分析し、どのような演奏プランでモーツァルトと対峙しているのか、そしてモーツァルトの、そして古典派のピアノソナタ演奏のあるべき姿を考察したい。

1 kv 330 第1楽章の演奏分析

分析の対象とする演奏の基本データは以下のとおりである。

演奏者：アンドレアス・シュタイアー

録音：2004年3月 Dell デックス・スタジオ (ベルリン)

使用楽器：1785年ウィーン アントン・ヴァルター・モデル (1986年モニカ・メイ制作)

アントン・ヴァルター (Gabriel Anton Walter 1752-1826) が18世紀末に作製したフォルテピアノの基本的な構造であるが、音域 $F_1 \sim C^4$ の5オクターヴと完全5度、ダンパーを開放するニー・ペダルとモデラートのニー・ペダルを有するものである。この録音でシュタイアーはダンパーペダルについてはごく常識的な使用で、モデラートペダルは3つの楽章の中で適宜使用している。

1-1 呈示部冒頭18小節および再現部冒頭18小節 (第1~18小節および第88~105小節)

呈示部冒頭18小節と再現部最初の18小節 (第88小節~第105小節) はいわゆる第1主題部のブロックとなっており、同じ小節数、同じ左手パートから成る。また、再現部の右手パートについては4小節ほど呈示部とは異なる音型が書かれている (呈示部第5、6、9、10小節、再現部第92、93、96、

【譜例1】

呈示部1回目 (記譜通り)

呈示部繰り返し後

再現部記譜 (演奏はされず)

再現部演奏

5

95

14

101

3 3

97小節)。呈示部では繰り返しがされており、再現部では楽譜通り弾かれることはなく、数か所マニエレンを施した演奏となっている。【譜例1】(筆者が音源を聴音して作成、譜例斜体数字は小節番号、呈示部2回目と再現部の演奏について、マニエレンを施した箇所のみ表示している。また、強弱記号やスラー、スタカート等のアーティキュレーションの指示は省略し、ターン、モルデント等、装飾音の記譜は通常用いられる記号を用いず、全て音符で記した。以後、譜例は全て筆者が作成)

呈示部では3か所、再現部では4箇所マニエレンされている。呈示部18小節36拍中4拍、再現部は6拍、マニエレン箇所の割合は呈示部11%、再現部16%となる。

この結果を見て思いつくのは、ダニエル・ゴットロープ・テュルク (Daniel Gottlob Türk, 1750-1813) の「クラヴィア教程」(Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen 1789) の第5章3節「楽曲が美化されうる任意のマニエレン、または装飾や変奏」(Von den willkühlichen Manieren ,oder Zusätzen und Veränderungen, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann) の中にある §23の譜例である。テュルクはここで、さまざまな変奏を以下の譜例とともに4つのタイプに分類している。【譜例1】に見られるマニエレンは全て、テュルクが分類したいずれかのタイプに当てはまることわかる。【譜例2】

【譜例2】

a) 記譜された音符により多くの音符を付け加える変奏。¹⁾



b) 記譜された音型を同数の音符から成る異なった音型に変化させる変奏。



c) 音符の数が減らされる変奏。



d) 音符の位置を移動させる変奏。



【譜例1】に示した7カ所のマニエレンのうち、①、②、③、④、⑤、⑦はタイプa)、⑥はタイプb)に分類される。また、再現部第92、93、96、97小節に見られる、呈示部とは違う音型を「譜面に書かれたマニエレン」と解釈するならば、いずれの小節ものタイプa)である。

以上の結果からシュタイアーの演奏におけるマニエーレンについて上記 a)、b)、c)、d) の4タイプと、e) それ以外のマニエーレンのタイプ、計5種類から成る分類が可能であると考えられる。

1-2 呈示部第19小節～第58小節 (第2主題部および coda 部分)

ここからは楽譜と異なる演奏をしている小節のみ譜例として示す。

【譜例3】

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two systems of piano and violin parts. The first system covers measures 31 to 42, and the second system covers measures 43 to 55. Circled numbers 8 through 15 indicate specific measures where 'manieren' (ornamentation) is present. The score is written in G major and 3/4 time.

【譜例3】に示す通り、第19小節～第58小節の40小節間80拍のうち7拍(9%)、⑧～⑮の8箇所がマニエーレンされている。以下の分類となる。

タイプ a)・・・⑧、⑩、⑫ タイプ b)・・・⑬、⑭ タイプ c)・・・⑮ タイプ d)・・・⑨、⑪

第31小節の1拍目から2拍目にかけて弾かれる減七の和音であるが、1回目はアルペジオなしで弾かれているのに対し、2回目にはアルペジオを含んだ表現がされている。これはテュルクのタイプ d) と解釈できないこともないが、演奏のたびに必ず行うマニエーレンかどうか判断し兼ねるのでカウントはしなかった。

四

1-3 展開部 (第59小節～第87小節)

この29小節間でマニエーレンされている箇所は無い。それは楽想が呈示部と著しく異なるからであろう。以下の3つの区分から成る。

- (1) 複数の調への転調により多様な色彩を表現する。(第59小節～第73小節)
- (2) 異なる調のV₇の和音を並べることにより調性を曖昧にしたのち、原調ドミナントへと推移する。(第74小節～第78小節)
- (3) g音(C durのV音)の低音保続により再現への予告をする。(第79小節～第87小節)

まず (1) であるが、【譜例 4】に示す通り、第 59 小節～第 73 小節までで 4 つの調が用いられている。15 小節 (30 拍) で G dur の箇所が 14 拍、C dur が 4 拍、a moll が 7 拍、F dur が 5 拍となっている。呈示部では転調している (借用和音を用いている) のは 58 小節 116 拍でたった 3 箇所、F dur が 1.5 拍 (第 16 小節)、e moll が 1.5 拍 (第 31 小節)、D dur が 0.5 拍 (第 37 小節) の計 3.5 拍しかないのとは対照的である。

【譜例 4】

The image shows two systems of musical notation for Example 4. The first system (measures 59-73) features a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *f*. Chord labels below the staff indicate G dur, C dur, a moll, and G dur. The second system (measures 66-73) continues the piece with dynamic markings *p*, *cresc.*, and *p*. Chord labels below the staff indicate C dur, a moll, and F dur. Trills are marked with 'tr' in both systems.

(2) では第 74～第 75 小節で d moll、G dur、C dur の V_7 の和音が I に進行することなく立て続けに鳴らされる。この手法は無調で書くという発想が無かった当時、調性を曖昧にしたい時に用いる常套手段である。第 76 小節では C dur の I と c moll の I が並んで鳴らされる。ここでもまだ調性感は曖昧なままである。第 75～第 77 小節にかけて右手で弾かれるクロマティックなメロディは、この曲で初めての新しい要素である。第 77～第 78 小節で V 音による保続部分へと推移する。【譜例 5】

【譜例 5】

The image shows musical notation for Example 5. The top staff has a treble clef with a melody labeled 'クロマティックなメロディ' (chromatic melody). The bottom staff has a bass clef with accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, and *pp*. Below the staff, the harmonic progression is written as: D: V_7^2 G: V_7 C: V_7^2 I c: I → V 音保続への推移.

(3) では第 79～第 80 小節に、前段で指摘した新しい要素であるクロマティックな音列がみられる。それが第 81～第 82 小節で変奏される。「楽譜に書いたマニエーレン」と解釈するならば、この変奏はテュルクの分類タイプ a) となる。【譜例 6】

【譜例 6】

クロマティックなメロディ
その変奏

f p cresc. f p

そして最後の3小節(5.5拍)では再びモデラートペダルが使用され、再現主題を明瞭に聴かせるための演出としている。第85～第86小節のダイナミクスについて、楽譜では*f*となっているが、シュタイアはこの3小節間すべて*p*または*pp*くらいのダイナミクスで弾いている。【譜例7】

【譜例 7】

f p

モデラートペダルが使用される5.5拍

1-4 再現部第2主題部以降(第106小節～最終小節)

このブロックの譜例は呈示部同様、マネーレンされている箇所のみとする。

【譜例 8】

再現部記譜

再現部演奏

116 119 120 123 127 130

⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳

【譜例 8】で示した⑬、⑭、⑮、⑯のマニエーレンはいずれもタイプ a) に分類される。【譜例 3】の第31小節に見られた減七の和音のアルペジオ奏法が第118小節にも認められるが、同じ理由でカウントしなかった。しかし、第150小節の⑳については、単にアルペジオでの奏法にとどまらず、十分な

ritenuto がなされているので、単なるその場の思い付きでのものでなく、十分に練られた演奏プランニングによるマニエーレンと判断した。タイプ d) に分類するのが適切であろう。このブロックでのマニエーレンは 45 小節 90 拍のうち 4.5 拍 (5%) となる。

以上、第 1 楽章 150 小節、繰り返しを含めると 208 小節のブロックごとのマニエーレンは以下の表のようになる。

【表 1】 第 1 楽章におけるマニエーレンとモデラートペダル使用状況

ブロック	呈示部前半 一回目	呈示部後半 一回目	呈示部前半 二回目	呈示部後半 二回目	展開部	再現部前半	再現部後半
小節数 (拍数)	18 (36)	40 (80)	18 (36)	40 (80)	29 (54)	18 (36)	45 (90)
マニエーレン拍数	0	0	4	7	0	6	4.5
マニエーレン率	0	0	11%	9%	0	16%	5%
モデラートペダル		2 小節			3 小節		

2 第 2 楽章の演奏分析

2-1 A ブロック (第 1 小節～第 20 小節および第 41 小節アフタクト～第 60 小節)

第 2 楽章は A-B-A から成る三部形式である。冒頭の 20 小節は再現の A でそのまま繰り返され、4 小節のコーダをもって曲を閉じる。呈示部の A は二つの部分からなり、いずれもリピート記号で繰り返しの指示がある。どちらも一回目は楽譜通りの演奏がなされ、2 回目にマニエーレンが確認できる。よって、呈示の A の譜面および繰り返し後のマニエーレン、再現の A でのマニエーレンを併記して示す。【譜例 9】に示す通り、呈示の A が 20 小節 60 拍で①～⑧の 8 箇所 6 拍 (10%)、再現 A では同じく 20 小節 60 拍で⑨～⑲の 11 箇所 8 拍 (13%) がマニエーレンで演奏されている。テュルクの分類は①、②、④、⑤、⑦、⑧、⑨、⑩、⑪、⑫、⑬、⑮、⑯、⑰の実に 15 箇所がタイプ a、③、⑥、⑭、⑱の 4 箇所がタイプ d で、タイプ b、c はこのブロックでは取り上げられていない。また、コーダ (第 60 小節～第 64 小節) は B ブロックの主題が回想されつつ静かに曲を閉じる、といった構成になっており、マニエーレンはされていないものの、4 小節すべてにモデラートペダルが用いられている。明らかに音像が変わるので、マニエーレン以上の意外性を表現することに成功している。

【譜例 9】

八

2-2 Bブロック (第21小節～第40小節)

中間部にあたるBブロックは20小節60拍で、⑳～㉔の7箇所4拍(6%)がマニエーレンで演奏されている。【譜例10】

【譜例 10】

⑳、㉑、㉒、㉓、㉔、㉕がタイプ a)、㉖がタイプ d) となっている。

以上、第 2 楽章 64 小節、繰り返しを含めると 104 小節ブロックごとのマニエーレンおよびモデラートペダル使用状況は以下の表ようになる。

【表 2】 第 2 楽章におけるマニエーレンとモデラートペダル使用状況

ブロック	A 呈示一回目	A 呈示二回目	B 一回目	B 二回目	A 再現	コーダ
小節数 (拍数)	20 (60)	20 (60)	20 (60)	20 (60)	20 (60)	4 (12)
マニエーレン拍数	0	6	0	4	8	0
マニエーレン率	0	10%	0	6%	13%	0
モデラートペダル			ブロック全て	ブロック全て		ブロック全て

この表では B ブロックのマニエーレン率が低く、全くマニエーレンのなかった第 1 楽章の展開部を想起させるが、シュタイアーは B ブロック全てでモデラートペダルを用いており、音色を大きく変化させることに成功している。モダンピアノでの *una corda* とは比較にならない変化であるので、敢えてマニエーレンを多用する必要を感じなかったのではあるまいか。第 1 楽章の展開部同様、モデラートペダル使用による意外性の表現、陰影のコントラストの演出に成功している。

九

3 第 3 楽章の演奏分析

第 3 楽章は呈示部 (第 1 主題部 - 推移部 - 第 2 主題部) - 中間部 - 再現部 (第 1 主題部 - 推移部 - 第 2 主題部) という構成になっている。呈示部および再現部のそれぞれのブロックでのマニエーレン率が著しく異なるので、ここでは呈示部、再現部を 3 つのブロックに分けて分析する。

3-1 呈示部および再現部の第1主題部 (第1小節～第20小節、第96小節～第115小節)

呈示部、再現部とも最初の20小節は全く同じ譜面である。呈示部はリピート記号の通り繰り返しが行われているが、第1主題部に関しては一回目も二回目も楽譜通り、マニエーレン無しでの演奏である。中間部から再現を経て最終小節まで103小節間にわたるリピート記号があるが、繰り返しはされていない。再現部第1主題部では4か所ほど、マニエーレンされている。【譜例11】

【譜例11】

20小節40拍のうち、マニエーレンは2.5拍(6%)で①、④がタイプa)、②、③がタイプb)となる。

3-2 呈示部第1主題部から第2主題部への推移部 (第21小節～第32小節)

この12小節間は全楽章を通じて最もマニエーレンが頻繁に観察できるブロックである。【譜例12】

【譜例12】

⑤～⑦の3箇所のみであるが、12小節24拍のうち12拍(50%)がマニエーレンされている。⑤がタイプd)、⑥、⑦がタイプb)となる。

3-3 呈示部第2主題部（第33小節～第68小節）

このブロックではマニエーレンがぐっと控えめになり、【譜例13】に見られる通り⑧～⑩の3箇所、36小節72拍のうち6拍（8%）がマニエーレンされている。⑧、⑩がタイプa)、⑨がタイプb)となる。

【譜例13】

Example 13 shows a piano score for measures 58 to 64. The piano part (top staff) features a melodic line with circled notes 8, 9, and 10. The bass part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers 58, 59, 60, and 61 are indicated above the piano staff.

また、最後の2小節間（第67～第68小節）であるが、一回目の演奏ではモデラートペダルが用いられている。これは、繰り返しの冒頭、第1主題を新鮮な音像として表現するために有効である。

3-4 中間部（第69小節～第95小節）

中間部では第1楽章の展開部同様、マニエーレン無しであるが、これも譜面を見ながら演奏を聴けば納得のいくものである。マニエーレンに頼らなくても変化に富んだ演奏プランが可能な要素が複数みられる。シュタイアーはこの27小節を【譜例14】～【譜例17】に示すように4つに区分けして演奏プランニングをしている。

(1) aとbの2種のリズムパターンから成る中間部の主題が呈示される。モデラートペダルを用いての演奏である。【譜例14】

【譜例14】

Example 14 shows a piano score for measures 69 to 76. It illustrates two rhythmic patterns, 'a' and 'b', which are used in the piano part. The bass part provides harmonic support. A piano dynamic marking 'p' is shown in the bass staff. Measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, and 76 are indicated above the piano staff.

モデラートペダル使用（第69小節～第76小節）

(2) ここではリズムaが最初に示されたのち、リズムbが3回続けられており、しかもゼクエンツの形で1回ごとに2度ずつ音域が上がっていく。b素材の扱い方はまさに展開部のものである。この部分は左手の音型が16分音符による分散和音の音型となり、更に*fp*が3カ所あり、音楽に勢いが増してくる。ここではモデラートペダル無しでの演奏がされている。【譜例15】

【譜例 15】

Example 15 is a piano score consisting of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a trill (tr) and several measures marked with a fermata (f). The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte).

(3) 第 85 小節に第 1 主題のリズム素材が 1 箇所だけ見られるが、何らかの展開もされず、孤立した印象は否めない。不思議な 1 小節である。第 87 小節アウフタクトから現れる新たな素材は 2 小節のフレーズで、次の 2 小節、その次の 2 小節でささやかな変奏をしている。「楽譜に書いたマニエーレン」とも解釈できる。テュルクの分類を試みるならば変奏 1 はタイプ d)、変奏 2 はタイプ a) となる。【譜例 16】

【譜例 16】

Example 16 is a piano score with two staves. It includes annotations for different musical materials: '第1主題の素材' (Material of the 1st theme), '新たな素材c' (New material c), 'cの変奏1' (Variation 1 of c), and 'cの変奏2' (Variation 2 of c). The score shows how these materials are developed and varied.

(4) 第 94 小節～第 97 小節の 4 小節は C dur のドミナント和音を非和声音無しで丁寧に鳴らし、後半 2 小節はモデラートペダルを使用している。これは次にモデラートペダル無しで弾かれる再現主題を新鮮な音像で表現するのに有効な演奏プランである。【譜例 17】

【譜例 17】

Example 17 is a piano score with two staves. It features a piano (*pp*) dynamic marking. A bracket under the first two measures of the lower staff indicates the use of a 'モデラートペダル' (moderato pedal) for measures 94 and 95.

3-5 再現部第 1 主題部から第 2 主題部への推移部 (第 116 小節～第 131 小節)

ここでは呈示部の推移ほどではないが、【譜例 18】に示すように 2 カ所マニエーレンが見られる。16 小節 32 拍中 5 拍 (15%) で、⑪がタイプ a)、⑫がタイプ c) となる。

【譜例 18】

Example 18 is a piano score with two staves. The upper staff is labeled '再現部記譜' (Reproduction notation) and the lower staff is labeled '再現部演奏' (Reproduction performance). It includes circled numbers 11 and 12, which correspond to the 'マニエーレン' (mannieren) mentioned in the text. The score shows the transition from the first theme to the second theme.

3-6 再現部第2主題部およびコーダ（第132小節～第171小節）

【譜例19】に示すように、40小節80拍中、3.5拍（4%）がマニエーレンされ、⑬、⑭、⑮、⑯いずれもタイプa）となる。

【譜例19】

楽曲全体の終結に向かって、即興的な遊びの要素は影を潜め、最後の4小節では2小節間モデラートペダルでぐっとほやけた音像で意外性を演出し、最後の2小節、モデラートペダルを解除してII₆→V₇→Iのカデンツを強奏で締めくくる。【譜例20】

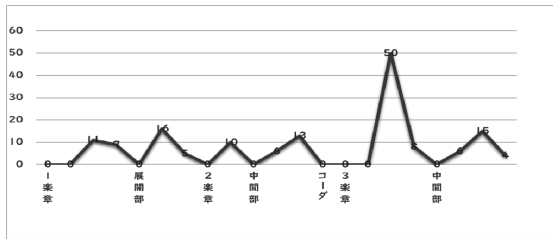
【譜例20】

以上、第3楽章171小節、繰り返しを含めると239小節におけるブロックごとのマニエーレンは【表3】のように、またマニエーレン率推移、タイプ別分布は【表4】のようになる。

【表3】 第3楽章におけるマニエーレンとモデラートペダル使用状況

ブロック	呈示部 一回目	呈示部 二回目 第1主題部	呈示部 二回目 推移部	呈示部 二回目 第2主題部	中間部	再現部 第1主題部	再現部 推移部	再現部 第2主題部 およびコーダ
小節数（拍数）	68（136）	20（40）	12（24）	36（72）	27（54）	20（40）	16（32）	40（80）
マニエーレン拍数	0	0	12	6	0	2.5	5	3.5
マニエーレン率	0	0	50%	8%	0	6%	15%	4%
モデラートペダル	2小節				10小節			2小節

【表4】全楽章通じてのマニエーレン率推移とタイプ別分布



	a	b	c	d
第1楽章	13	2	1	4
第2楽章	21	0	0	5
第3楽章	9	5	1	1

結び

今回の分析で、古典派のピアノソナタ演奏に関して、シュタイアーがモデラートとダンパーの2種のペダルが備わった楽器で、どのような演奏プランニングをしようとしているか、少なくとも kv 330 に関してはある程度見えてきた。

- 変奏のタイプは圧倒的に a が多く、テンポの速い楽章では b も積極的に用いる。
- テンポにかかわらず、d も有効と考える。タイプ c にはあまりこだわりはみせない。
- 展開部や中間部のような、楽想自体に変化が著しい（音型や転調）部分ではマニエーレンはせず、楽譜通りの演奏でオーソドックスに必然性を、またはモデラートペダルで意外性を表現する。
- 3つの楽章を通じて3楽章の前半部分にクライマックス（マニエーレンの多用、意外性）を設定する演奏プランニングとする。

これらの結果から、シュタイアーが行った「行為」は「作曲当時の楽器を用いて、作曲当時の演奏スタイルによってモーツァルトを再現した」ことは明白である。では彼の「メッセージ」はどのようなものであろうか。フォルテピアノのモデラートペダルは、現代のピアノのソフトペダルとは比較にならないほど音色による変化の効果が大きいことが明らかであり、フォルテピアノの表現領域はモダンピアノのそれよりもずっと広い、それにマニエーレンが加わればこの上ない魅力的な、創造的な演奏になるのだ、と訴えたかったのではあるまいか。確かに彼の演奏を聴く限り、現在当たり前となっている「繰り返し無し」「ソフトペダルの使用は必要最低限、あるいは使用しない」では創造的な演奏プランニングは不可能であることは論を俟たないようである。では、現代においてモダンピアノでモーツァルトやその他古典派の鍵盤音楽の創造的な演奏は不可能であろうか。筆者は可能であると考えます。

そのためには、演奏者には書かれている音符をそのまま再現するのではなく、その音符を下敷きに自由に変奏できる、簡単なメロディを作れるくらいの作曲技術の習得が必要となろう。マニエーレンを自在に行うためにはこれは必須である。

次にペダルであるが、多くの演奏者が「una corda と書かれている箇所以外でソフトペダルは使えない」という先入観、呪縛から解放される必要がある。筆者はコンクールや大学の実技試験等での審査において、様々な表情の楽想が立ち現れる曲をソフトペダル無しで弾き通す演奏に何度となく出会った

が、その度に「音色のパレットを広げることに何故ここまで無頓着なのだろう」という諦観を禁じ得ないことが少なくなかった。確かに鍵盤だけで様々な音色の弾き分けをできるための修練は必要であるが、それを克服したのちには、ソフトペダルという頼もしい機能を味方にするを躊躇してはならないと考える。

シュタイアーがモーツァルトの他の曲では、あるいは他の作曲家の作品ではどのような演奏プランニングをするのか、また、ファゴットやシンバル等のペダルが備った楽器ではどのような演奏プランが可能と考えているのかは今後の課題としたい。また、ピリオド楽器による創造的な演奏の魅力が、どれだけモダンピアノによる創造的な演奏へのヒントとなりえるか、については引き続きの研究課題であると考えている。

注

- 1) この譜例であるが、原書にはリズムに誤りがあり、筆者が修正したものを掲載している。原書の譜例は以下のようにになっている。(最初の小節上段の1、2拍目のリズムの音価が違っている)



参考文献

【単行書】

Daniel Gottlob Türk 1789 Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen. (Leipzig und Halle)

【楽譜】

Wolfgang Amadeus Mozart 10.Sonate in C kv 330 (300h) 1986 Bären-reiter-Veriag,Kassel

【CD】

Mozart Pianosonatas k.330,331 "alla turca",332 2005 harmoniamundi KICC2612