

私にとってのモーツァルトとベートーヴェン
—パウル・バドゥーラ＝スコダ教授による公開講座—

„So fing ich an“

Ein Vortrag von Paul Badura-Skoda
über seine textkritische Untersuchung

今 井 顕

IMAI Akira

国立音楽大学音楽研究所年報 第20集抜刷

2007年3月31日発行

私にとってのモーツァルトとベートーヴェン

パウル・バドゥーラ＝スコダ教授による公開講座

報告：今井 顕

2006年5月22日、パウル・バドゥーラ＝スコダ教授によって標記の内容のレクチャーが国立音楽大学講堂小ホールにおいて開催された。通訳は筆者。1927年生まれのバドゥーラ＝スコダ教授は来年80歳の誕生日を迎えることもあり、氏の音楽人生に関しても語っていただいた。本稿はその内容を報告するものである。なお理解を容易にするために、細部に多少の補足と編集を施した。

今日はベートーヴェンよりモーツァルトに重点をおいて話しましょう。ご存じの通り、今年はモーツァルト生誕250年という記念すべき年にあたります。モーツァルトはどこにでもいるような人間ではなく、特別な存在なのです。モーツァルトほど私たちに多くの喜びをもたらしてくれる作曲家はいないでしょう。モーツァルトは私たちに幸せをもたらすために別世界から来たのでは、と思うことさえあります。モーツァルトの誕生日を世界の祝日にして、世界平和デーとして祝えたら素晴らしいですね。

モーツァルトの音楽は文化圏、人種や年齢などにかかわらず、どんな人にも同じように語りかけます。シューベルトの音楽も同じように人の心に直接作用します。「このような音楽を理解するためには知識なんて必要ない」という見解もあながち見当違いではありませんが、本日はあえて違う形で話を進めたいと思います。

モーツァルトとの出会い

モーツァルトの音楽は多くの人々を幸せにしてくれますが、私もその恩恵にあずかったひとりです。モーツァルトの音楽を弾いたり聴いたりすると気分が高揚し、たとえ悲しい時や苦しい時でも元気がでてくるのです。モーツァルトの音楽は生命力で満たされ、輝いています。私とモーツァルトとの出会いは、8歳になってA-Durのソナタ（第11番、K.331）の終楽章《トルコ行進曲》を弾いた時のことでした。

〔《トルコ行進曲》を演奏〕

この作品が私の演奏家キャリアのスタートでした。まずは叔父と伯母に聞かせ、報酬としてチョコレ

ートをもらったのです。その後学校の友達のためにも演奏しました。友達から金品はもらいませんでしたが、「すごいなあ、もっと弾いて！」と精いっぱい誉めてくれたのがご褒美でした。

ベートーヴェンとの出会い

ベートーヴェンとの出会いについても触れておきましょう。10歳の頃、私はピアノの先生に連れられてフリードリヒ・ヴューラー¹のリサイタルに行きました。プログラムはすべてベートーヴェンの作品でした。中に作品2の3、C-Durのソナタ（第3番）があり、その演奏にとっても感激したのです。「自分も弾きたい」と先生にお願いしましたが、「まだ若すぎるし、手も小さすぎる」と相手にしてくれません。それでもあきらめきれず、自己流で弾いてみました。ベートーヴェンの作品にはモーツァルトと比較にならないほどのエネルギーが満ちあふれており、燃えさかるような力強さに惹かれました。

その後17〜18歳、いわゆる思春期になると「モーツァルトは単純すぎる」と感じるようになりました。ベートーヴェンの《熱情ソナタ》みたいな作品の方がずっと魅力的に思えたのです。渾身の力を込めて弾くことのできるリストやラフマニノフといったロマン派の作品もお気に入りでした。またブラームスも好きでした。

コンクールでの成功

私の音楽人生の最初のクライマックスは、20歳の時におとずれました。ウィーンで開催された音楽コンクールで第1位を獲得したのです。本選ではリストの《ピアノ協奏曲第1番》を演奏しましたが、とても良い演奏だったと思います。その時に2位になったのがオーストリアの有名なピアニスト、イングリット・ヘブラーでした。新聞などに批評が出ましたが「1位になったピアニストはテクニックも充分で華やかに演奏した。しかし二番手のヘブラー嬢が弾いたモーツァルトの音色の何と美しかったことか」というのです。これには腹が立ち「それならば私もモーツァルトを弾いてやろう」と思ったのが、モーツァルトの演奏にのめりこむきっかけとなりました。

モーツァルトの魅力

勉強をかさね、ソナタを初めとしたピアノのソロ作品、大部分の協奏曲、そして室内楽作品も含め、ほとんどすべての楽曲を自分のレパートリーとしました。そこで気づいたのは「モーツァルトの演奏はベートーヴェンの演奏よりも難しい」ということなのです。なぜでしょう？

恩師エトヴィン・フィッシャーは私にこんな喩えを語ってくれたことがあります。「モーツァルトの

¹ Friedrich Wührer (1900-1975)。ウィーン生まれのピアニスト。「シューベルトのソナタの全集版、ベートーヴェンおよびブラームスの全協奏曲をはじめ、多くのレコードを残している。それらは、明解なアーティキュレーションと卓越した表現力が融合した演奏スタイルを示しており、当時としては最も洗練された古典派の演奏に属するものであった（ニューグローヴ世界音楽大事典）」

心臓の鼓動は普通の人よりずっと速かったのだよ。凡人が3時間かけて得られる経験が、モーツァルトではたった3分の中に凝縮されている。」モーツァルトの書いた、限られた数の音符で多種多様な内容を表現しなければなりません。そのためにはどんな音でも1音たりともおろそかにできないし、ペダルなどでごまかすことも許されません。だから難しいのです。

モーツァルトの音楽は凝縮されています。モーツァルトが生きた36年という時間は確かに短いものでしたが、その間にモーツァルトが経験した幸せ、喜びや挫折、絶望といったものは、普通の人が3倍以上の時間をかけて得る経験に匹敵するでしょう。すべての音符に、凝縮されたさまざまな心情が委ねられています。無駄な音符はひとつとしてありません。そしてモーツァルトの音楽は何よりも明解で単純に響きます。純真な子供のように清らかな気持ちで接しなければならないのです。アルトゥール・シュナーベルは「モーツァルトは子供には易しく、大人にはとても難しい」と語りましたが、私もまったく同感です。

モーツァルトの音楽でいつも感心させられるのは、どんなところでも「この音でなければいけない」という、的確な音で組み立てられていることです。たとえばモーツァルトの有名なセレナード《アイネ・クライネ・ナハトムジーク》を弾いてみれば、最初の音を聞いただけで次の音がどう続くかが感じられるでしょう。〔冒頭をピアノで演奏〕



【譜例1】モーツァルト《セレナード第13番 アイネ・クライネ・ナハトムジーク》K.525冒頭

ここでたった二つの音だけ変えてみるとしましょう。



【譜例2】

まったくモーツァルトらしからぬ音楽になってしまいます。モーツァルト音楽は選びぬかれた音だけで構築されているのです。

エディション研究との出会い

私自身は「自分はコンサートピアニストである」と自負しているので、音楽研究者のような呼び方をされるのはあまり好きではありません。しかし今日は私が作品研究に興味を持ったきっかけが何だったのかお話ししましょう。ベートーヴェンのピアノソナタ《熱情》第1楽章の楽譜を見て下さい。



【譜例3】ベートーヴェン《ピアノソナタ第23番 熱情》Op.57、第1楽章、第204～209小節（原典版）

上の【譜例3】は原典版の楽譜です。しかし「校訂版」といわれる楽譜を参照すると、右手の十六分音符の音型が異なっているものが存在します。次の【譜例4】と右手にある十六分音符のパッセージを比較してください。



【譜例4】同、第203～211小節（校訂版のひとつ）

私が13歳の頃には「原典版」といった概念や楽譜はまだ存在せず、さまざまな印刷譜（校訂版）が使われていました。ある楽譜を見たところ、自分の楽譜とは違う音型が表示されていたのです。最初の疑問は「どちらが正しいのか」ということでした。いろいろな先生に質問しても、納得できるような答えは得られません。この謎は後になって自力で調査して解明できたのですが、ベートーヴェンはすべての音を音符で書いたのではなく、多くの省略記号を使っていたのです。



【譜例5】同、第203～209小節（自筆譜）



【譜例6】同、第204～212小節（初版譜）

これらを注意深く解読すれば、ベートーヴェンが求めていたのは【譜例3】にある姿であることがわかります。ではベートーヴェンはなぜこうした「より不規則な音型」を要求したのでしょうか？

ベートーヴェンは平行8度が生じるのを嫌ったのです。【譜例4】では左手が十六分音符で上昇する第4拍や第2拍の音列が右手と同じ音になっています。ベートーヴェンはこれを極力避けようとして右手の音型を指定したのです。些細なことと言ってしまうえばそれまでですが、ベートーヴェンにとっては大切なことでした。

モーツァルトのダル・セーニョ

次にモーツァルトのセレナード第13番《アイネ・クライネ・ナハトムジーク》の自筆譜を見てみましょう。楽譜を書く労力を節約するために、どんな作曲家もさまざまな省略記号を活用しました。この自筆譜ではテンポ指示のアレグロ Allegro も All としか書かれていませんし、第2ヴァイオリンは第1ヴァイオリンと同じであるところから *insieme* (一緒に) という指示によって省略されています。ヴィオラのパートにも音符のかわりに *col basso*、つまりバス楽器 (チェロ+コントラバス) と同じ、としか書かれていません。



【譜例7】モーツァルト《アイネ・クライネ・ナハトムジーク》K.525冒頭 (自筆譜)

興味深いのは第1小節と第2小節の間に書かれている *Dal Segno* (ダル・セーニョ) の記号です。その後のセクションで同じものが再奏される時に「ダル・セーニョ記号から数えて○小節を繰り返すように」といった指示を書き込み、いちいち音符で筆記する手間を省くための準備です。モーツァルトはこの記号を井桁のように書きましたが、これが *ff* (フォルティッシモ) と混同されかねないことは容易に想像できるでしょう。

ベートーヴェンのダル・セーニョ

ベートーヴェンにも同じような状況が見受けられます。たとえば《チェロソナタ第3番》のスケルツォはその典型です。



【譜例8】ベートーヴェン《チェロソナタ第3番》Op.69、第2楽章冒頭（原典版）

スケルツォ冒頭の主題はこの楽章の中で何回も出現します。楽章冒頭は p で開始されますが、早くも次の小節には ff が表示されています。こうしたデュナーミクはチェロパート（第9小節）にはありません。私の考察は「ベートーヴェンはその後の反復部分を音符で書かずにすむようにダル・セーニョ記号を挿入したのだが、それが誤読されて ff が印刷されてしまった」というものです。しかしこの作品の自筆譜は散逸しており、証明することはできません。

実はこの部分のテキストに関する問題は、もっと奥が深いのです。ベートーヴェンはこの作品をライプツィヒのブライトコプフ社から出版する際、異なった内容の手紙を出版社宛てに出しました。ミスプリントの修正箇所を列挙した最初の手紙では、第2楽章冒頭の ff を削除するよう指示されています。しかしその直後に出された手紙でベートーヴェンは前言を撤回し、「 ff はそのままに」と訂正しているのです。

ひとつの真実に関してふたつの異なる見解が存在する時は、そのうちどちらかが正しく、もう一方は誤りでしかありません。私は2通めの手紙の内容が誤りだと思います。ベートーヴェンは自分の筆跡をきちんと確認しなかったのでしょう。作曲家も人間であり、間違いを犯すことがあって当然です。しかし相手がたとえ作曲家本人でも、誤りは正さなければなりません。

私がこの ff を誤りと主張する背景には別の理由も存在します。まず「ベートーヴェンのほとんどすべてのスケルツォ楽章は p で開始され、その後 f に発展するよう構成されている」ことです。これはベートーヴェンが創作した音楽にある特徴のひとつです。ピアノのための作品のみならず、交響曲や室内楽曲でも差はありません。さらにもうひとつの理由は「もし ff であるならば楽章冒頭に指示されるべきであり、第2小節になってから ff が指示されるのは不自然である」というものです。

モーツァルトの《幻想曲》

ふたたびモーツァルトに戻り、《幻想曲》を観察してみましょう。

【譜例9】モーツァルト《幻想曲》K.475冒頭（フォーベルティによる版刻）

【譜例10】同（アルタリア社の職人による版刻）

双方ともウィーンのアルタリア社から出版された初版譜ですが、異なった印刷プレートが使用されていることがわかるでしょう²。作品冒頭の“Adagio”を比較しただけでも、字体が違います。この作品は当時広く受け容れられ、楽譜の売れ行きは上々でした。その頃は印刷といっても一度に限られた部数——たとえば50部といったような規模——しか刷られませんでした。印刷に使われるプレートがそれほど堅牢ではなかったのも、使っているうちに破損してしまうことがよくあったのです。【譜例9】の印刷譜（フーベルティHubertyが制作したプレート）でも、ページ中央に亀裂が入っているのがわかるでしょう。

そうなると新しいプレートを改めて作成しなければなりません。【譜例10】の楽譜は新しく作り直されたプレート（アルタリアArtaria社の職人が制作）を使って印刷されたものですが、このプレートで印刷された部数の方がずっと多いところから、こちらがいわゆる「初版」に違いない、と多くの人が信じてきました。しかしこの印刷譜を当初フーベルティが制作したプレートによるものと比較すると、細部に違いがあるのがわかります。

注目すべき差は下から2段目の最後の小節（第19小節）後半にあります。直前の小節（第18小節）の左手を見ればわかるように、この楽譜における強弱記号は音符の左側に付けられる傾向があるのが確認できますが、これをふまえれば、【譜例9】にある右手の*fp*は二つめの十六分音符につけられていると解釈することが可能です。

後発の印刷譜が編集される際に使用された資料が【譜例10】のプレートに由来するものだったため、今日まで「最初の十六分音符に*f*がつけられる」パターンが何の疑いもなく再現されてきました。しかし【譜例9】の存在が判明してからは、冒頭の十六分音符が強調されるのが正しいのかどうか疑問視されるようになったのです。ちょっと弾いてみましょう…あ、ミスプリントがまだありました。たった今見つけたものですが、【譜例10】の下から2段目、最後から2小節め（第18小節）の右手冒頭の音に誤りがあります。右手の和音の中の*h*が抜け落ちてますね。

【譜例10】のバージョンを演奏 このように最初の音に*fp*がつく奏法が長い間一般的でしたが、約30年前にウィーン原典版が編纂されたとき、編纂者のフュッスルKarl Heinz Füssl氏が「この*fp*は本来は弱拍である二つめの十六分音符につけられるべき」ことに気づきました。モーツァルトの他の作品を観察しても、こうしたアクセントが好んで弱拍につけられていることがわかります。

1990年、それまで所在がわからなかった自筆譜が発見されました。この資料によって、それまで憶測の域を出ることがなかったさまざまな疑問が解かれたのです。*fp*の位置に関しても、自筆譜を見れば明らかです。この記号がつけられるのは冒頭の十六分音符ではなく、二つめなのです。

² この作品の初版に関する情報はウィーン原典版『ピアノ・ソナタ集2 新訂版』の校訂報告に掲載されている（音楽之友社刊の日本語198頁以降）。



【譜例11】 同、第15〜20小節（自筆譜）

ところで、この会場にはたくさんの器楽奏者がおられるでしょう。せっかくですからひとつ覚えてください。モーツァルトが書く *fp* は実は「フォルテ・ピアノ」ではないのです。ひとつの音をフォルテという絶対音量で弾いて続く音をピアノという絶対音量で弾くのではなく、ある音に「アクセントをつける」といった感覚の指示ですから、やり過ぎないように気をつけてください。

10度の響き

さて、論理的なことばかり続いたので、ちょっと趣向を変えて「音」に目を向けてみましょう。A-Dur のソナタ（第11番、K.331）というと《トルコ行進曲》ばかりが引き合いに出されますが、第1楽章もなかなか美しい作品です（!）。



【譜例12】 モーツァルト《ピアノソナタ第11番》K.331、第1楽章冒頭

ここでも弱拍にアクセントがつけられています。 *fp* ではなく *sf-p* ですが、これをベートーヴェンのように処理したのではぶちこわしです。

私も作曲することがありますが、経験を積みば積むほどモーツァルトのすばらしさを感じるようになります。まず最初の和音——この音の重ね方はピアノにとって理想的なバランスで、平均律で調律されたピアノでは魅力的な波動をもたらします。10度の響きは調律師が調律の仕上がりをチェックする時にも使われる音程です。モーツァルト晩年の作品《ピアノソナタ第17番》K.576の第2楽章もまさにこの音で開始されますし、《ロンドa-Moll》K.511にも出てきます。この音響はモーツァルトに限らず、ベートーヴェンやショパンも活用しているのです。



【譜例13】モーツァルト《ピアノソナタ第17番》K.576、第2楽章冒頭



【譜例14】モーツァルト《ロンド》K.511、第89～90小節

この響きを魅力的に構成するには、まず上声のcis²をしっかり響かせなくてはなりません。しかし硬い響きにしないよう、鍵盤を叩き過ぎてはいけません。さらに問題なのは、左手のa-e¹の和音をどのようなバランスで弾くかでしょう。一番ふくよかな響きは上声cis²に割り当てられますが、その次がバスのaで、内声のe¹は一番弱く弾かれます。コンサートステージで緊張すると、つい左手を大きく弾いてしまうことがあるでしょう。しかし左手の響きが厚くなると、美しく響かないのです。

アーティキュレーションへの配慮

このソナタの自筆譜は散逸してしまったため未解決なテキストの問題が存在し、冒頭のメロディのアーティキュレーションに関しては、今日2種類のバージョンが提供されています。初版の楽譜を参照してもこの部分はいまいで、どちらとも言えないのです。ひとつはヘンレ版にも印刷されているもの：



【譜例15】モーツァルト《ピアノソナタ第11番》K.331、第1楽章冒頭（ヘンレ版）

そしてもうひとつは【譜例12】に示されている形のアーティキュレーションです（【譜例12】は『モー

ツァルト新全集』から引用)。【譜例12】のアーティキュレーションは【譜例14】の《ロンドa-Moll》でも使用されています。

リズムの抑揚

和音のバランス、アーティキュレーションの確認と並んで大切なのは、音楽本来が持っているリズムの抑揚です。これはモーツァルトに限らず、すべての音楽に共通する基本といえるでしょう。弱拍が重くなると、不自然な音楽になってしまいます。

このようにチェックしていくと「正しくない奏法」には数え切れないほどの種類がありますが、「正しい奏法」は——ひとつとは言いません——2〜3種類に限られてくるのです。

音楽の抑揚を理解するにあたって大きな助けになるのが「歌詞」です。器楽曲にも自作の歌詞をつけることによって、リズムの抑揚を自然な形で実感することができるのです。《ソナタA-Dur》第1楽章冒頭の主題に対し、私は“Lasst vertrauten Klang erklingen, lasst es fröhlich Mozart singen. Seine Töne machen Freude, heilen manches kranke Herz.”（いつもの音を響かせて、モーツァルトをほがらかに歌わせよう。その音は喜びをもたらし、傷ついた心ももと通り）という歌詞を考案しました。



【譜例16】パドゥーラ=スコダによる歌詞

ではこの楽章をお聞き下さい。[モーツァルト《ピアノソナタ第11番》K.331、第1楽章の演奏]

ありがとうございます。第1楽章だけの演奏にもかかわらず盛大な拍手をいただきました。「拍手は全曲なり全楽章が終わったときにだけするものだ」というマナーはドイツの指揮者ハンス・フォン・ビューローHans von Bülowによって導入されたものなのです。モーツァルト時代の慣習はまったく違いました。楽章の切れ目だけではなく曲の途中でも、それが気に入れば即座に拍手をしたのです。

モーツァルトとベートーヴェン

モーツァルトとベートーヴェンの音楽を比較してみましょう。これらはお互い相容れない音楽ではありません。若いベートーヴェンはモーツァルトから多大な影響を受けていますし、モーツァルトの音楽

にもベートーヴェンに匹敵するほどドラマティックなものがあります。モーツァルトのc-Mollの《ピアノソナタ第14番》K.457と、ベートーヴェンがまだ若いときに創作した2曲のソナタ、すなわち《ピアノソナタ第1番》作品2の1と《ピアノソナタ第8番 悲愴》作品13を思い出してください。これらには多くの類似点もありますが、ベートーヴェンがモーツァルトと違う展開を作っていた姿も見えてきます。

モーツァルトは、英雄的な響き（オーケストラ的と言っても良いでしょう）を作るためにc-Mollの響きを利用した最初の作曲家です。モーツァルトの《ソナタc-Moll》の冒頭モチーフは、上昇するロケットのようなエネルギーで満たされています。その直後には訴えるようなパッセージが音楽的なコントラストとして提示されます。



【譜例17】モーツァルト《ピアノソナタ第14番》K.457、第1楽章冒頭

同じような上昇エネルギーは、ベートーヴェンの《ピアノソナタ第1番》の第1楽章冒頭にも見られます。



【譜例18】ベートーヴェン《ピアノソナタ第1番》Op.2 Nr.1、第1楽章冒頭

モーツァルトの《ソナタc-Moll》とベートーヴェンの《悲愴》の緩徐楽章を比較しても、二人の音楽における共通性が感じられます。そもそも作曲家の実力は緩徐楽章において、より顕著に表れるものです。この点においてハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、ブルックナーたちが到達した世界には、他のどんな作曲家たちも及びません。

まずモーツァルトを弾いてみましょう。〔以降、演奏しながら〕モーツァルトはこの楽章に*sotto voce*という、彼にしては珍しい指示を書き込みました。



【譜例19】モーツァルト《ピアノソナタ第14番》K.457、第2楽章冒頭

その後に続くB-Durのセクションはsotto voceではありません。春のような暖かい雰囲気を感じられます。



【譜例20】同、第8～9小節

たった今、私は第12小節（【譜例21】）を装飾音なしで演奏しました。



【譜例21】同、第12～13小節

通常弾かれるのは装飾音をつけたバージョンですが、先ほどお話しした1990年に発見された自筆譜には記載されていません。装飾記号は印刷楽譜が制作されるとき、モーツァルトの指示によって追加されたに違いありません。しかし演奏者には「装飾音が書かれていても、それを敢えて弾かない」選択肢があることを心に留めておきましょう。



【譜例22】同、第11～14小節（自筆譜）

実は、装飾音をつけて弾くのはそう簡単ではありません。会場におられるたくさんのピアニストのために説明しておく、「装飾音」は普通のサイズで印刷されている音符より小さな音で弾かれなければならないのです。そのためには、たくさんの練習が必要です。「たくさん」とは、いったいどのぐらいでしょうか——答えは「毎日26時間」です。これで足りなければ夜中も練習してください。

モーツァルトの緩徐楽章の第2エピソードは次の部分から始まります。



【譜例23】同、第24小節

《悲愴》の緩徐楽章に使用されているのは、まったく同じ音域であり、音楽の雰囲気も似ています。



【譜例24】ベートーヴェン《ピアノソナタ第8番 悲愴》Op.13、第2楽章冒頭

しかし冒頭の3音は同じでも、その後のベートーヴェンの展開はモーツァルトと異なります。ベートーヴェンで美しいのはこの先の部分です。第2〜3小節のパッセージは、ずっと後になってから（調性は違いますが）《交響曲第9番》の中でも使われています。



【譜例25】ベートーヴェン《交響曲第9番》Op.125、第3楽章冒頭（第1ヴァイオリン）

数少ない音符の組み合わせから開始して、その後にいろいろな音楽を紡ぎ出せることがわかるでしょう。ではこのベートーヴェンの美しいアダージョをウィーンならではのピアノ、ベーゼンドルファーで演奏

しましょう。[《悲愴》第2楽章の演奏]

シューベルトの音楽

ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、と名前を三つ並べたところで区切られてしまうことが多いのですが、音楽はそのままシューベルトへつながります。モーツァルトのAs-Dur、ベートーヴェンのAs-Durと比較すると、シューベルトのAs-Durの響きにはもっと神秘的な、独特の味わいがあります。最晩年の作品のひとつでもある《ピアノソナタ第19番》D958の第2楽章冒頭を弾いてみましょう。[演奏]



【譜例26】シューベルト《ピアノソナタ第19番》D958、第2楽章冒頭

シューベルトはウィーンで生まれ、ウィーンで亡くなった作曲家です。ベーゼンドルファー社はシューベルトが亡くなった年にウィーンで創設されたピアノメーカーで、そこには不思議な縁が感じられます。この楽器でシューベルトの音楽を弾くと、とても素敵な香りがたちのぼるのです。《楽興の時》などは正にベーゼンドルファーのために書かれたような作品と言えるでしょう。

ベートーヴェンばかりでなくシューベルトの音楽からも感じられるのは「大自然の情景」です。二人ともウィーンをとりまく自然を愛し、しばしば散歩に出かけました。《楽興の時第1番》で描写されているのはウィーンではなく、オーストリアの山岳地帯の風景です。ヨーデルも聞こえてきます。



【譜例27】シューベルト《楽興の時第1番》D780、冒頭

〔以降、演奏しながら〕冒頭のパッセージは、このヨーデルの歌声を描写しているのです。ヨーデルばかりでなく、^{かつこう}郭公の鳴き声も聞こえてきます。



【譜例28】同、第18～21小節

そして山にこだまするヨーデルの歌声…。しかし中間部では悲痛な旋律も歌われます。小川のほとりにたたずみながら「野原を下った小川のほとりで、私は失恋してしまった」と悲嘆に暮れる主人公が見えるようです。



【譜例29】同、第51～54小節

最後に《楽興の時》第1～2番を演奏して、本日のレクチャーを締めくくりたいと思います。ご静聴ありがとうございました。〔演奏〕