

18 世紀フランスのチェロ奏法と楽譜読解について

— J.・L. デュポールの教則本を基にした奏法論、及びヴィオール奏法からの推移、
運弓と運指、「ポルタメント」などの装飾について、
そして、ベートーヴェンの作品における歴史的演奏表現の探求 —

平成 29 年度 東京藝術大学大学院博士課程 入学

学籍番号：2317-907

島根朋史

凡例

◎音楽用語の統一

○装飾音

様々な名称の装飾音は、引用を除き、日本での一般的な名称に統一する。

アーティキュレーション、アクセント、アップ、アポジャトゥーラ、一弓スタッカート、ヴィブラート、グリッサンド、スタッカート、スラー、スラー・スタッカート、前打音、ダウン、デタッシェ、トリル、トレモロ、ボウイング、ポルタート、ポルタメント、マルテレ、モルデントなど。

○楽器名

ヴィオラ・ダ・ガンバ、ヴィオル、ヴィオール、ヴィオル・ド・ガンブ、バス・ド・ヴィオルは、「ヴィオル」に統一。但し、著書タイトルや引用文では原著での記述に準ずる。

○フランス語の読み

“de” は「ド」に統一。

○音名

本文中では日本式の音名、「ハ音」「ニ音」「ホ音」に統一。

◎約物

著作名は『 』に統一。

作品名は《 》に統一。

注記については、引用文中の引用元に準ずる注記は（ ）に統一。

本論文筆者による注記は（＊ ）とする。

◎引用する著書原文の変更点

引用文において、原文中にある“&c.”は“etc.”に統一。

名詞に関しては、原著の綴りに準じた。そのため、同じ意味の名詞においても綴りの違いが生じているものもあるが、あくまで原著の綴りに従い、不統一とする。

例) *Viola, Violle. / Batemant, Battement.* など。

◎人名

二度目以降の記述では基本的にファミリーネームのみとし、ニュー・グローヴ日本版の記載に統一した。

フランス人名における複合名 (*prénom composé*) の日本語表記については、本文中では「＝」に統一。

◎文献略号

○教則本

- | | |
|---------------|--|
| Baillot 1834 | Baillot, Pierre. <i>L'Art du Violon</i> . Paris: Depot Central de Musique, 1834. |
| Bréval 1804 | Bréval, Jean-Baptiste Sébastien. <i>Traite du Violoncelle</i> , Op.42. Paris: Janet & Cotelte, 1804. |
| Cupis 1772 | Cupis, François. <i>Méthode Nouvelle et Raisonnée pour Apprendre à Jouer du Violoncelle</i> . Paris: Le Menu, Auteur, Mme la Dauphine. 1772. |
| Duport 1806 | Duport, Jean-Louis, <i>Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet</i> . Paris: Imbault, 1806. |
| Romberg 1840 | Romberg, Bernhard. <i>Violoncell Schule</i> . Berlin: T. Trautwein, 1840. |
| Rousseau 1687 | Rousseau, Jean. <i>Traité de la viole</i> . Paris: Christophe Ballard, 1687. |

○参考文献

[欧文]

- | | |
|-------|--|
| Kafka | Beethoven, Ludwig van, <i>Autograph Miscellany from Circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162 (The 'Kafka Sketchbook')</i> , ed. Joseph Kerman. London: British Museum, 1970. |
|-------|--|

Lodes 2004 Lodes, Birgit, “Beethovens Sonaten für Klavier und Violoncello Op. 5 in ihrem gattungsgeschichtlichen Kontext,” in *Beethovens Werke für Klavier und Violoncello: Bericht über die Internationale Fachkonferenz, Bonn, 18.-20. Juni 1998*. eds. Sieghard Brandenburg, Ingeborg Maaß, Wolfgang Osthoff, Bonn: Beethoven-Haus, 2004, pp. 1-60. [Veröffentlichung des Beethovenhauses in Bonn, Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung, Nr. 15]

NGO New Grove Music Online, London: Oxford University Press, 2007-.

[邦文]

C. P. E. バッハ 『正しいクラヴィーア奏法 第一部』

バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル 『正しいクラヴィーア奏法 第一部』、東川清一 訳、東京：全音楽譜出版社、2000 年。[改訂版]（原著：Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753 / George Ludewig Winter, 1762.）

L. モーツァルト 『ヴァイオリン奏法』

モーツァルト, レオポルト 『ヴァイオリン奏法』、久保田慶一 訳、東京：全音楽譜出版社、2017 年。（原著：Mozart, Leopold, *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.）

ルソー 『ヴィオール概論』

ジャン・ルソー 『ヴィオール概論』、関根敏子/神戸愉樹美 共訳、東京：アカデミア・ミュージック、1988 年。（原著：Rousseau, Jean. *Traité de la viole*. Paris: Christophe Ballard, 1687.）

旧版クヴァンツ 『フルート奏法試論 =バロック音楽演奏の原理= 』

クヴァンツ, ヨハン・ヨアヒム 『フルート奏法試論 =バロック音楽演奏の原理= 』、ハンス・レツニチェック、吉田雅夫 監修、石原利矩、井本响二 訳、東京：シンフォニア社、1976 年。（原著：Quantz,

Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.)

クヴァンツ『フルート奏法』

クヴァンツ, ヨハン・ヨアヒム『フルート奏法 [改訂版]』、荒川恒子 訳、東京：全音楽譜出版社、2017 年。(原著：Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.)

修士論文

島根朋史 修士論文『バロック時代の読譜法・奏法を基に考察した古典・ロマン派の作品における可能性 ― ベートーヴェンのチェロとピアノのための作品を例として ―』、東京：東京藝術大学大学院、2017 年。

『ニュー・グローヴ』

『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』、全 23 巻、東京：講談社、1993-1995。

『ロベール仏和大辞典』

『ロベール仏和大辞典・電子版』、東京：小学館、1988。

○オンラインからの参考資料

IMSLP

International Music Score Library Project (<https://imslp.org/>)

○既出の文献略号

Ibid.

脚注で 1 つ前の文献に同上。

op. cit.

脚注で 2 つ以上前の文献と同じ。

◎年号に就ける記号

c.

頃

fl.

活動期

d. by

～までに没

目次

序文.....	- 1 -
第1部 楽器と人物編 — 17～18世紀の低音弦楽器の歴史	- 6 -
第1章 フランスとイタリアの異なる文化からの摩擦	- 6 -
第2章 フランスの低音弦楽器の歴史と演奏家	- 8 -
第1節 17～18世紀のフランス宮廷の弦楽オーケストラ	- 8 -
第2節 楽器と人物.....	- 10 -
第1項 バス・ド・ヴィオロン.....	- 10 -
第2項 ヴィオル.....	- 14 -
第3項 フランス最初期のチェロ奏者たち	- 15 -
第4項 ヴィオルからチェロへ転業した奏者.....	- 16 -
第5項 フランスの18世紀後半のチェロ奏者たち	- 17 -
第3節 デュポールについて	- 19 -
第3章 チェロの楽器と弓について.....	- 21 -
第1節 チェロの構え方（エンドピンの有無）	- 21 -
第2節 弓について.....	- 24 -
第1項 弓の保持方法	- 24 -
第2項 弓の形の歴史	- 29 -
第2部 理論編 — 楽譜読解と奏法、装飾について	- 32 -
第1章 右手の奏法	- 32 -
第1節 ダウンとアップ	- 32 -
第1項 異なる弓の保持方法からの流れ	- 32 -
第2項 ムファットの言及するフランス流とイタリア・ドイツ流の運弓法	- 35 -
第3項 デュポールの運弓法の基礎	- 38 -
第2節 スラーとスラーに関連する運弓法	- 46 -
第1項 ヴィオル奏者のスラー.....	- 47 -
第2項 デュポールのスラーとスラー・スタッカート、レガート奏法.....	- 51 -
第3項 バッテリー	- 58 -
第4項 アルペジオ	- 63 -
第5節 デュポールの装飾としてのスラー	- 67 -
第3節 デュポールの運弓法総論.....	- 71 -
第2章 左手の奏法	- 73 -
第1節 運指法の改革	- 73 -

第2節	ポルタメント	- 81 -
第1項	バイヨのポルタメント（ポール・ド・ヴォワ）	- 83 -
第2項	デュポールのポルタメント（ポルテ・ル・ソン）	- 85 -
第3項	ヴィオールによるポルタメント（プラント、クレ・ド・ドワ）	- 87 -
第3節	アポジャトゥーラ	- 99 -
第1項	ヴィオールのアポジャトゥーラ（ポール・ド・ヴォワ）	- 99 -
第2項	モルデント	- 103 -
第3項	ヴィブラート	- 103 -
第4項	前打音の持つ表現と、解決音の自然な装飾について	- 107 -
第5項	ヴィオールからチェロへの転業奏者たちの装飾についての考察	- 108 -
第4節	デュポールが言及するその他の左手の奏法	- 114 -
第1項	二重音	- 114 -
第2項	アポジャトゥーラ	- 114 -
第3項	トリル	- 114 -
第3章	奏法の総括と修辞学との関連	- 117 -
第3部	分析編 —— 楽譜解釈と演奏実践に向けて	- 123 -
第1章	前提	- 123 -
第2章	デュポールの作品の分析	- 126 -
第1節	弓づかい（デタッシュとスラー）について	- 126 -
第2節	スラーと運指、及びポルタメントなどの表現について	- 131 -
第3節	前打音、アポジャトゥーラ、トリルについて	- 135 -
第4節	デュポールの練習曲における総括	- 143 -
第3章	ベートーヴェンの作品の分析	- 144 -
第1節	ポルタメントについて	- 145 -
第2節	ロング・スラーの中での指づかい、及び表現について	- 148 -
第3節	スラーとスタッカートについて	- 152 -
第4節	前打音、アポジャトゥーラ、トリルについて	- 155 -
第1項	前打音で書かれたアポジャトゥーラ	- 155 -
第2項	普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラ	- 156 -
第3項	上行倚音の形のアポジャトゥーラ	- 157 -
第4項	トリル	- 158 -
第5節	バッテリーについて	- 161 -
第6節	ベートーヴェンの作品における総括	- 163 -
第4部	結論	- 166 -

第5部	後書きと今後の展望	- 175 -
参考文献		- 178 -
譜例情報		- 182 -
参考楽譜		- 183 -

序文

本論文の目的は、18 世紀末から 19 世紀前半にかけて活躍したチェロ奏者、ジャン＝ルイ・デュポール（Jean-Louis Duport, 1749-1819、以下「デュポール」と記す）、及びそれ以前の低音弦楽器奏者たちの奏法と楽譜読解について研究し、それを基にデュポール自身の作品とルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）の作品において、想定されていた奏法、奏者に委ねられた即興性などを考察し、作曲当時に効果的に用いられていたであろう技巧を、現代においても活用するためのアイディアを得ることである。

この研究の発端は、本論文筆者がチェロを志した幼少期の記憶に遡る。チェロの持つ音の鋭さと深み、繊細さと大胆さ、それから自由な歌いまわし、とりわけイギリスのチェロ奏者、ジャクリーヌ・デュ＝プレ（Jacqueline du Pré, 1945-1987）の録音に感動を覚えたことに始まる。楽譜読解の基礎を知らず、ただ猿真似のようにデュ＝プレの演奏の端々に憧れを抱きながらチェロを練習していた筆者は、プロの演奏家を目指し始めた中学生頃から、チェロとの向き合い方が大きく変わっていく。

楽譜に明記されていないテンポ・ルバートの排除。音量増大や無表情を避けることを目的としたヴィブラートの常用。出版社が原典版として打ち出すテキストにおけるオーセンティックな強弱記号のフォルテやピアノ。校訂者が付した、正しいと思われるボウイングの遵守。それらを守った演奏イメージは、多少の個人差はあるにしても、必然的に「ほぼ同じ解釈」になるように思われ、そこに表現の自由度は全く無いかのように筆者には感じられた。よって、決められた解釈を完璧に演奏し、ミスが少ない人間になることこそがプロの音楽家として生きていくための努力目標である、といった思い込みに囚われ、苦しんでいた。

そのため、楽曲のしかるべき解釈をした上で、自らのアイディアや感情を込めて演奏するための時間を割くことはなかなかできず、非常に長い間苦労を重ねることとなった。これは紛れもなく、筆者が不器用な人間であるが故ではあったが、その苦労が研究のきっかけとなり、今、自分の進むべき演奏家としての方向性をつかむための道標となったのである。

本論文は、筆者の修士論文「バロック時代の読譜法・奏法を基に考察した古典・ロマン派の作品における可能性 ― ベートーヴェンのチェロとピアノのための作品を例として ―」（以後、修士論文と略称する）の延長線上にある続編であり、補完という要素も含む。

修士論文では、18 世紀半ばに出版された、バロック時代後期から前古典派時代における読譜法と演奏法を体系的にまとめた、ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ（Johann Joachim Quantz, 1697-1773、以下「クヴァンツ」と記す）、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788、以下「C. P. E. バッハ」と記す）、レオポルト・モーツァルト（Leopold Mozart, 1719-1787、以下「L. モーツァルト」と記す）の書い

た著書を取りまとめ、それを元にベートーヴェン初期の作品においての奏法と楽譜読解についての考察を行った。その続編にあたる本博士論文は、ベートーヴェンと同時代に生き、ベートーヴェンが 1796 年、初めて書いた二重奏ソナタ《チェロとピアノのためのソナタ 作品 5》の初演の場で共演したとされているチェロ奏者、デュポール¹——フランス人として生を受け、兄ジャン＝ピエール・デュポール（Jean-Pierre Duport, 1741-1818、以下「兄ジャン＝ピエール」と記す）にチェロを学び、兄弟共にプロイセン王に仕え、そして後にはパリを中心に各地で演奏、及び教育活動をした人物——を取り上げ、チェロ演奏家の立場から見た、当時の奏法と楽譜読解を紐解く。

時代背景としては、チェロという楽器がヨーロッパ各国の音楽界で花形のソロ楽器として躍り出たのが 18 世紀半ばであるが、そこからおよそ半世紀後に当たる 1806 年に、デュポールは以下のチェロ教則本を出版している。

ジャン＝ルイ・デュポール著『チェロの運指法と運弓法についての試論』
(Jean-Louis Duport, *Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduit de l'archet*. Paris: Imbault, 1806. 以下、脚注での略記は「Duport 1806」。本文中では「デュポールの教則本」と記す)

この教則本の出版により、デュポールは後の時代に伝わるチェロ奏法の 1 つの基礎を打ち立てたと言っても過言ではないだろう。

論文の構成

第 1 部、「楽器と人物編」では、フランスで使用された 17～18 世紀の低音弦楽器、すなわちヴィオール、バス・ド・ヴィオロン、チェロと、それぞれの弓、またそれぞれの楽器の奏者などについてを詳述する。第 1 部の内容は、第 2 部以降で触れていく奏法と楽譜読解に関する様々な事柄を考察していく上で、必要不可欠な歴史的背景としての情報である。

第 2 部、「理論編」では、デュポールの教則本に書かれた奏法と楽譜読解について読み解く。また、デュポールの言及をより深く理解するために、およそ一世紀に亘る間の低音弦楽器における奏法と演奏傾向の推移も比較対象として研究する。まず、17 世紀末からのフランスの「ブルボン家」の元に集った音楽家たち、とりわけヴィオール奏者が繁栄した時代の情報から、ヴィオールからチェロに転業していく演奏家が登場する 18 世紀半ば、そしてデュポールと同世代の奏者が生きた時代までの情報である。これらは、第 3 部におけるデュポールとベートーヴェンの作品研究のみならず、同時代のあらゆる作品研究においても非常に重要な情報である。

¹ 従来、兄ジャン＝ピエール・デュポールが初演したという説が唱えられていたが、現在は弟ジャン＝ルイが初演したという説が有力である。

第3部、「分析編」では、第2部で研究、結論づけた、読譜上の理解と奏法例を基に、以下の作品についての分析を行う。

ジャン＝ルイ・デュポール作曲

《21の練習曲》(デュポールの教則本・巻末付録)

Jean-Louis Duport, *21 Exercices. (Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduit de l'archet, 1806.)*

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン作曲

《チェロとピアノのためのソナタ 作品5-1, 2》

《チェロとピアノのためのソナタ 作品69》

Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Klavier und Violoncello. Opp. 5-1, 5-2, 69.*

これらの分析は、全体の楽曲分析を行うのではなく、演奏表現上特に注目すべきパッセージ、及び従来の演奏とは異なるアイディアが考察できる個所などを限定して記す。

第4部、「結論」では、本論文の研究成果をまとめる。

第5部、「後書きと今後の展望」では、本論文を基にした演奏実践の成果について、また筆者の今後の研究について、また演奏家としての展望などについて記す。

筆者が本論文でまず初めに特筆したいことは、右手の奏法、左手の奏法共に、デュポールは様々な悪い奏法例を言葉で提示すると共に、注意を払って然るべき最新の基礎(当時)を記し、その上で、読者が「良い趣味」の中で自由な演奏表現ができるまでの腕を獲得できるよう、教則本を書き上げていた——ということである。教則本の本文や譜例は、その基礎を作るための事項が大半を占めるが、一方で現代では「ロマン的」と言われる「ポルタメント」奏法を1806年という歴史的にかなり早い段階で認めていたり、楽譜には書かれていない様々な音のニュアンスやアーティキュレーションを奏者の判断で付けたりすることを推奨する姿勢は、従来の古典派音楽の印象を覆すものになるかもしれない。

また、ポルタメントやヴィブラートなどの演奏表現が、デュポール以前の17世紀末のヴィオルの時代からすでに存在していたということも注目すべき情報である。用法や期待される演奏効果は時代に応じて変化していくが、それぞれの時代とフランスに生きた演奏家達には一貫して演奏表現への探求心があり、現代から見ても決して単純なものや簡素なものと言えるものではないのは確かである。ヴィオールからチェロへと時代が変遷していく背

景には、まず王制から革命までの社会的な事情があり、そして音楽家たちは聴衆から求められる音楽の変化に沿って他国趣味の音楽を取り入れるようになり、楽器においても繊細な表現力を大事にすることよりも、より大きな音量を有する楽器やそれに基づく作風を選択していくなど、様々な情勢が関係する。

本研究では、フランスのバロック音楽における奏法や装飾、ヴィオラによって演奏されていた繊細な演奏表現の数々を考察し、それらをデュポールが活動していた18世紀後半から19世紀前半頃の作品の解釈に取り入れるという狙いがある。(同様、あるいは捉えられ方が変わっていたとしても知識や習慣が残っていたと考えられる、奏法、装飾、演奏表現などを)

筆者はチェロとヴィオラの2つの楽器において、実験考古学的とも言えるような、演奏する作品の時代に似せた楽器設定——ガット弦や古いスタイルの弓の使用、19世紀半ばから使用されはじめ、20世紀から広く使用されるようになったチェロのパーツ「エンドピン」の不使用など——を尊重して演奏を試みる活動を続けている。これはデュポールなどの奏法と楽譜読解の考察をする上で、直接的に当時の視点に近づき、より深く考察できるための方法として行っていることである。しかし、こういった活動を「古楽」と呼ぶか、それとも「現代のスタイル」の中での実践であるとするか、という問題は賛否両論があるだろう。

「クラシック音楽」という括りの中で「古楽」という分野は、かつては歴史に基づいたヒストリカー・インフォームドな解釈と演奏、とりわけ古い時代の音楽のいわゆる「再現としての演奏」、それに必要な「知識」を研究することに力を注いできた。しかし、「古楽」という分野も昨今では、「常に新しさのある演奏を目指すべきなのだ」という認識が広まり、当時の奏法や解釈に基づきながらも、演奏者が自分達の解釈やアイディア、即興などを加えて聴衆を楽しませるスタイルへと世界的に変わりつつある。

一方で、「古楽」と名乗らない「モダン、現代のスタイル」の演奏現場でも、17世紀から20世紀に至る作品において「古楽」で研究された事柄を加味しての演奏を試みたり、楽器や楽器設定を「古楽」に寄せてみたり、「古楽的演奏」に近づく工夫をすることが何処でも通例となりつつあるように思われる。その傾向は、楽譜が「原典版」を用いることが重要であるとされる現代の時代背景、作曲家の考えを遵守しようとする——いわゆる「原典版主義」の流れの行き先でもあり、目指すところは実は「古楽」も、古楽ではない「モダン」も、研究と演奏におけるプロセスにおいて、その境界線は曖昧となり、どちらも同じ目標に向かって進んでいるような情勢が垣間見える——と、筆者はこの数年間、国内外の演奏活動の中で感じてきた。

音楽のようなパフォーマンス藝術の場合、時代とともに変化があるのは当然で、音楽作品そのものや作品との向き合い方も時代とともに「成長」、あるいは「変化」する。現代に生きる人はどうしてもバッハの時代の聴衆にはなれない。なぜなら、その後の音楽の発展(古

典派からジョン・ケージなどの前衛音楽まで)を知ってしまったためである。受容史(reception history)では、作曲者の意図や当時の作品像ばかりではなく、作者(作曲者)・テキスト(楽譜)・演奏・受け手の四角関係の動態的な変化こそが問題とされているが、音楽の場合の「変化」は当たり前の考え方となりつつある。そうした中で、作曲者やその時代に忠実な要素を研究することの意味が何かは、改めて問われなければならない。

録音のない時代の楽譜(無論、録音技術が発達した後の楽譜も含むことではあるが)を読解し演奏するということは、作曲者やその周りにいた音楽家達と同じだけの知識を持ち、「趣味や演奏傾向」、もう一步踏み込めば作品の「芸術性」を知り、その上で個々の「オリジナリティ」を出すこと——までを目指すことではないだろうか。例えば演奏者が即興的な装飾を付け足すことが想定された作品を、何も装飾せずに演奏した時、果たして作曲者が現代に生きていたとしたら、その演奏に対して喜ぶ、怒る、悲しむなど、どのような感情を抱くのだろうか——というようなことである。

真の「オーセンティシティ」、「作曲者の意図に忠実」とは何であるのか。真に作品の価値や良さに気づき、作曲家を尊重した上で聴衆を感動させる演奏を作り上げていくためのプロセスには、「正しく楽譜読解のための知識」やそれに基づく「アイディア」が最重要である。そしてその次に、演奏技術の向上や経験を蓄積させ、目標となるコンサートに向けていくのである。

筆者が目指す音楽は、作曲者や初演者などと限りなく「近い視点」に立つべく、知識を蓄え、そこから解釈を試み、その後、自らが心から表現したい音、旋律の歌いまわし、和声感、リズム感などを打ち出し、演奏していくということ。また同時に、18世紀に音楽家を雇っていた王族や貴族が、自身も音楽を理解——作品の形式や趣味、装飾の面白さなどのあらゆること——した上で嗜み、客人をもてなしていたことに倣い、現代の聴衆に対してもクラシック音楽をより深く楽しむための知識を共有していくという姿勢も必要であると考えている。

故に、デュポールなど、大先輩の演奏家たちの考え方、演奏におけるアイディアを得ることは非常に重要である。それらの情報を得た上で作品を読解し、思い描いた音楽を実現するため、考え得るすべての努力を行う中で、楽器のスタイルも新旧問わず、自分の中に鳴り響く理想の音を具現化するのに最適なものを使用し、「これぞ最良のもの」としてどんな曲も打ち出していく活動を、私はこれからも続けていく。同時に、様々なスタイルの楽器や様々な趣味を持つ周囲の仲間や音楽家と情報を共有し、ディスカッションを重ねていければ、と思う。

——そこに「古楽」、「モダン」などという垣根は無いもの、と信じて。

第1部 楽器と人物編 — 17～18世紀の低音弦楽器の歴史

第1章 フランスとイタリアの異なる文化からの摩擦

18世紀フランスの司祭、法学者、そしてヴィオール奏者であったユベール・ル・ブラン (Hubert Le Blanc, 生没年不詳) は、1740年にアムステルダムで出版した著書、『ヴァイオリンの侵略とチェロの野望に対する、バス・ド・ヴィオール擁護論』の中で次のような言及をしている。

Ceci est composé seulement pour réhabiliter la viole dans ses droits & non pour vanter ceux qui en jouent par dessus les joueurs de violoncelle. Au contraire ces derniers, vainqueurs de travaux si immenses que cela fait trembler de les entendre préluder, sont très estimables, on doit en convenir, mais jamais que leur instrument soit aimable.²

[和訳]

本稿の目的はただ1つ、ヴィオールを復権させるためであり、ヴィオール奏者をチェロ奏者よりも上だと褒めそやすためではない。むしろチェロ奏者たちは、その気の遠くなるような努力の賜物により、演奏の出だしを聴くだけで身震いするほどの素晴らしい技能を身に付けており、非常に尊敬すべきであることは認めねばならない。ただし、チェロという楽器そのものは決して魅力的ではない。

この言及は一例に過ぎないが、18世紀前半のフランスにおいてイタリアより台頭してきたヴァイオリンやチェロなどの弦楽器は、それまで王宮でもてはやされ、伝統的に独奏楽器として使用されてきたヴィオールを擁護するために、批判の対象とされた。かの有名なブフォン論争 (Querelle des Bouffons, 1752-1754) も、フランスの伝統音楽を守る保守的な王党派と刺激的なイタリア趣味を評価する市民たちとの間での議論を指すが、ブフォン論争以前から続くフランスとイタリアの音楽やスタイルを比較する論争は、18世紀の半ばに1つの山を迎えたと言っても過言ではないだろう。その中で、ほぼ同じ音域を有するフランスのヴィオールとイタリアからやってきたチェロは、ル・ブランの言及から伝わってくるような、独奏を担当できる低音弦楽器としてのポスト争いをはじめ、大きな摩擦があった。

² Le Blanc, Hubert. *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*. Amsterdam: Pierre Mortier, 1740, pp. 147-148.

筆者が、チェロ作品の楽譜読解と奏法についての研究と並行して、長年データ収集と考察を試みてきた事柄に、主に 17 世紀末頃から 18 世紀前半、多くが後期バロック時代の作品として知られるものの中で、器楽作品に限ったフランス風とイタリア風の相違点、それぞれの楽譜読解と奏法、装飾法という問題の領域がある。

フランス音楽とイタリア音楽は 18 世紀当時から、比較、考察が多く為されてきた論題で、それについては修士論文で取り扱ったクヴァンツや C. P. E. バッハらの 18 世紀半ばのドイツで書かれた著書の中でも多く言及されている。二国それぞれに由来する作品の相違点は、フランスでは外来のイタリア人たちの趣味を忌み嫌うか擁護するか、という感情のもと扱われていたが、一方で 18 世紀にフランス音楽とイタリア音楽それぞれの特徴を研究し、自分達の作曲や演奏に取り入れていったドイツにおいては、非常に重要で、それぞれから良さを得るため、興味深く取り上げられたトピックであっただろう。

以下は、主に議論の対象となる後期バロック時代の器楽曲において、二国の特徴を挙げ、相違点として筆者が考察したものである（※これは「そういった事例が多い」ということであり、無論、例外はフランスとイタリア、どちらの国の作品にも存在する）。

表 1 後期バロック時代のフランスとイタリア、それぞれの器楽作品における相違

項目	フランス	イタリア
楽曲構成	組曲、あるいは室内ソナタ (仏風序曲と多数の舞曲)	ソナタ (教会ソナタ)、 協奏曲 (緩急の楽章の交代)
旋律と伴奏 の関係	通奏低音も含めた多声部が対位法的に入り組んでいる例が多い	1～2 声部のソロと、それに対する通奏低音声部 (と内声) が明快で、あまり複雑ではない
リズム	舞曲に合わせた均整のとれた リズム感 (民族的なリズムには特徴有)	旋律や即興的な装飾をする声部に合わせた自由なリズム感 (民族的なリズムには特徴有)
装飾	舞曲のリズム感を乱さない範囲で、記号や前打音を用いた装飾 (大半が作曲者により書かれ、奏者判断で装飾を足して演奏する例は少ない)	シンプルな旋律を元に、音符を細かくするなどして新たに旋律を創作し、演奏者が自由に音を付加して演奏 (即興) することを推奨したスタイル
楽器	ヴィオルのような人の声に近い音の出る楽器の愛用。繊細さ、発音の速さ、音の身軽さを重視	チェロのような自由な音圧変化を追求し、圧倒的な響きと音量を有する、人声から遠ざかった楽器へと発展・改良

第2章 フランスの低音弦楽器の歴史と演奏家

本論文中で最初に取り上げたい項目は、デュポールの生まれたフランスの王家、ブルボン家（特に後期バロック時代である 17 世紀末から 18 世紀半ばに当たる、有名なルイ 14 世とルイ 15 世ら）のもとに集ったオーケストラの中での、低音弦楽器の変遷である。

第1節 17～18 世紀のフランス宮廷の弦楽オーケストラ

1577 年から存在すると言われるフランス王のためのオーケストラでは、17 世紀に入り、1618 年には有名な「王の 24 のヴァイオリン (Les Vingt-Quatre Violons du Roi)」が結成される。この弦楽オーケストラは、シャンブル付き楽団 (Musique de la Chambre) に属し、その他には、管楽器や打楽器を有する部門のある大エキュリ付き楽団 (Musique de la Grand Ecurie)、国王シャペル付き楽団 (Musique de la Chapelle Royale) があつた。³

「王の 24 のヴァイオリン」は、現在一般的とされるオーケストラの弦楽器の編成とは異なる形で成り立っていた。結成当時の特徴的な楽器編成スタイルは、以下のものである。⁴

6 Dessus de violon

4 Haute-contre de violon, 4 Taille de violon, 4 Quinte de violon

6 Basse de violon

Dessus de violon は、現代のヴァイオリンとほぼ一致するスタイルの楽器であるが、この楽器のために書かれた楽譜はト音記号を 3 度下にずらした、フレンチ・ヴァイオリン記号などと呼ばれる音部記号を使用している（それにより、高音を書く時に上の加線をあまり用いずに済んだと言える）。

Haute-contre de violon と Taille de violon、Quinte de violon の 3 種類の楽器はすべて、現代で言うヴィオラに相当する解放弦が張られた楽器だが、それぞれ楽器の大きさは少しずつ違う。Haute-contre de violon はヴァイオリンにサイズが限りなく近く、Taille de violon は中庸で今のヴィオラに最も近く、Quinte de violon はヴィオラより大きく、肩に乗せられる小さなチェロとも言えるサイズだったと伝わっている。これらは同じ調弦だが、それぞれに全く違った音色を持つ。また、これらの楽器に使用される音部記号は、ジャン＝バティスト・リュリ (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) の時代では、それぞれソプラノ記号、メゾ

³ Mersenne, Marin. *Seconde partie de l'harmonie universelle*. Paris: Pierre Ballard, 1636, pp. 184-185.

⁴ Spitzer, John. and Neal Zaslaw. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650 - 1815*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 76.

ソプラノ記号、アルト記号が主であった。

そして最後に、低音弦楽器として存在したのが、**Basse de violon**（この楽器については次節で詳述する）。

この弦楽器群の他に、通奏低音楽器群としてクラヴサン⁵、オルガン、ギター、リュート、テオルボ、そしてヴィオール（**Basse de viole**）などが存在した。また、上声部を助けるための管楽器群としてリコーダー、フラウト・トラヴェルソ、オーボエ、低音を助けるバスーンなど、大エキュリ付き楽団に属する管楽器と共に演奏する機会もある——というスタイルだった。

オーケストラの中心を成す弦楽器群は、ルイ 14 世の死後、ルイ 15 世の時代（1715 年以降）には、少々楽器編成が変わる。「王の 24 のヴァイオリン」の 1720 年頃の一般的な編成は、以下のものとなっていた。⁶

11 Dessus de violon

3 Haute-contre de violon, 2 Taille de violon

7 Basse de violon

Quinte de violon の楽器群が無くなり、人数の割合もヴィオラに相当する楽器のおよそ 2 倍の人数をヴァイオリンが占めるようになり、現代のオーケストラに近いスタイルと変化していったと考えられる。

⁵ ドイツ語では「チェンバロ（Cembalo）」、英語では「ハープシコード（Harpsichord）」

⁶ Laulhère, Antoine. & Giovanna Chitto, *L'Orchestre de Roi Soleil Reconstitution des 24 Violons du Roi*. Versailles: L'Auteur, 2009. (<http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-fr-cmbv-violons-du-roy.pdf>)

第2節 楽器と人物

第1項 バス・ド・ヴィオロン

Basse de violon（以下、バス・ド・ヴィオロンと書くこととする）という楽器は、フランスの16世紀末から18世紀に至るまでの間、オーケストラの中で必要不可欠な低音弦楽器という存在だった。この楽器は、いったいどんなものだったのか。

歴史は古く、誕生は16世紀と言われている。一般にチェロよりも楽器のサイズが大きいものと言われ、初めは3弦で、調弦は下からファ・ド・ソであったとされるが、フランスの王のオーケストラの中で使用されたこの楽器は4弦で、調弦は下から、シ♭・ファ・ド・ソ。この調弦はつまり、現在のチェロよりも長2度ずつ低いものである。また、5度ごとに調弦されたヴァイオリン（当時のフランスではDessus de violonの名称）の最低弦であるソと同度のソをバス・ド・ヴィオロンでは最高弦とし、そこから5度ずつ下に調弦しているものである——とも言え、チェロの調弦とは全く別の考え方ではあるが、ヴァイオリンの第4弦（最低弦）から続く第5～7弦を有する楽器である、といったような筋の通った考え方の上に成り立った調弦法であった。音部記号は通常配置のヘ音記号。楽器の保持の仕方は、床に置くタイプが多かったとされている。⁷

ルイ14世のもとで活動したリュリやアンドレ・カンプラ（André Campra, 1660-1744）などの作曲家が書いた器楽作品中の低音声部は、様々な通奏低音楽器の中で、擦弦楽器としては主にバス・ド・ヴィオロンが想定されたものである。⁸ 低音弦楽器として高音の楽器を支えるのが主な役目ではあるが、果たしてバス・ド・ヴィオロンが旋律を演奏し、いわゆるソロを受け持つような作品は存在したのだろうか。

筆者の知る限りでは、アンドレ・フィリドール（André Philidor, c.1652-1730）が作曲した室内楽曲集のタイトルに、バス・ド・ヴィオロンの名が出てきている。

⁷ 弦が5本あるものや、紐で肩からかけて歩きながら演奏できるような小型のものまで、様々な形が存在したという。（Robinson, Lucy. 「バス・ド・ヴィオロン」、関根敏子訳、『ニュー・グローヴ』第13巻、29頁。NGO. Robinson, Lucy. and Peter Holman, “Bass violin”）

⁸ 1712～3年、フランスのオペラ座への允許状によれば、大合奏（Grand chœur）では8つのバス・ド・ヴィオロン、小合奏（Petit chœur）では2つのバス・ド・ヴィオロンが使用された。（Ibid.）

譜例 1 フィリドール《2つのバス・ド・ヴィオール、またはバス・ド・ヴィオロン、あるいはバス・ド・バソンのための小品集》冒頭⁹

PIECES A DEUX BASSES I

DE VIOLE DE VIOLON ET DE BASSON

Composées par Philidor Laine' ordinaire de la Musique du Roy Et Gravées par Louis de Hesperville

Suite en d la re.

Premier Air.

この曲集は、2つの声部をヴィオールまたはバス・ド・ヴィオロン、あるいはバソンのいずれかの楽器で演奏するために書かれた小品集である。上段の声部を見ると、これらの楽器にとっては極めて高い音を3度で2音を同時に鳴らす重音のパッセージが存在する。バス・ド・ヴィオロンでここまでの高音を演奏させるのは技術的に非常に難しく（チェロにとっても超絶技巧的パッセージだろう）、単音楽器のバソンはそもそも二重音が演奏不能である。よって、この作品のソロ・パートはこの楽譜を容易に演奏可能なヴィオールで演奏されることが想定され、しかしその伴奏は2台目のヴィオールを用いるとは限らず、バス・ド・ヴィオロンやバソンを用いて演奏しても良い——という考えのもと作曲されたと推測できる。

この他の例としては、マルカントワース・シャルパンティエ (Marc-Antoine Charpentier,

⁹ Philidor, André. *Pièces à Deux Basses de Viole, de Violon et de Basson*. Versailles & Paris: L'Auteur, Devand la Paroisse, 1700. pp. 1, 8. (譜例中のタイトル中、“*Basses*” はそれぞれ “*de Viole*”, “*de Violon*”, “*de Basson*” にかかっている)

1643-1704) が作曲した《8 声のソナタ》の中に《バス・ド・ヴィオロンのためのレシ（レチタティーヴォ）》、及びバス・ド・ヴィオロンが最も上声の旋律を演奏する《ブレ》が書かれている。¹⁰

譜例 2 《8 声のソナタ H.548》より《バス・ド・ヴィオロンのためのレシ》冒頭、
《ブレ》冒頭¹¹

Récit de la basse de violon

Bourrée

¹⁰ Charpentier, Marc-Antoine. *Sonate à 8, pour 2 flutes allemandes, 2 dessus de violon, une basse de viole, une basse de violon a 5 cordes, un clavecin et un teorbe* H.548. (作曲当時は未出版。フランス国立図書館の情報によると 1685 年頃の作品とされている。[Pn Vm⁷ 4813] NGO. Hitchcock, H. Wiley, “Charpentier, Marc-Antoine”)

¹¹ IMSLP より引用 (<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/458043/wc13>)

このレシでは、バス・ド・ヴィオロンのパートは第二線の変ロ音から上第二線のホ音までの音域で、すべて単音で書かれている。興味深い点は、ブレにおいてヴィオールと共にハーモニーを作る際に、バス・ド・ヴィオロンがヴィオールの3度上の音程を演奏するように書かれている点である。通常はヴィオールが上声を担当し、バス・ド・ヴィオロンは通奏低音を担当するように書かれる楽曲が多いため、この《8声のソナタ H.548》の《レシ》及び《ブレ》のような楽曲は極めて希少な例である（ちなみに他の楽章においても、基本的にヴィオールはヴァイオリンやフルートと共に旋律や内声を演奏し、バス・ド・ヴィオロンは通奏低音パートと同様の低音を演奏するよう書かれている）。

バス・ド・ヴィオロン奏者として名を馳せた人というのも少ない。テオバルド・ディ・ガッティ（Theobaldo di Gatti, c.1650-1727）というイタリア人は、リュリの音楽を聴いてフランス行きを決意し、1675年頃からパリのルイ14世のもとでバス・ド・ヴィオロンとヴィオールの奏者として活躍した。また、バス・ド・ヴィオロンの教師も務めた人物である。ガッティは、地元イタリアの言語を使った歌曲や舞台作品を書き残しているが、バス・ド・ヴィオロンのための独奏曲などは残念ながら残していない。¹²

以上の情報を総合すると、フランスにおける18世紀までのバス・ド・ヴィオロンは基本的に伴奏としての役割を与えられた楽器であったが、稀に組曲の中などで低音弦楽器のソロを与えられる程度の存在だったと言えるだろう。

図 1 バス・ド・ヴィオロンが描かれた挿絵¹³



¹² Barthélémy, Maurice. 「ガッティ, テオバルド・ディ」、内野允子、鈴木信子 訳、『ニュー・グローヴ』第4巻、481頁。NGO. Hitchcock, H. Wiley. “Charpentier, Marc-Antoine”.

¹³ de Beaujoyeulx, Balthazar. *Le Balet Comique de la Royne, “Figure de la Fontaine”*. Paris: Adrian le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy, 1581. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083002/f52.item>)

第2項 ヴィオール

バス・ド・ヴィオロンと時を同じくして、ルイ 14 世のもとに集ったフランスの王宮の楽団の中には、ヴィオール（フランス語では *Viole de gambe* または *Basse de viole*）という低音弦楽器があった。ヴィオールという大きな括りの中でも、高音を得意とするヴァイオリン程のサイズの *Pardessus de viole* や *Dessus de viole*、中音域の *Viole de gambe alto* と *Viole de gambe ténor*、最も一般的な *Basse de viole*、そしてより低い音の出る *Grande basse de viole* や *Contre basse de viole* など、多種多様な楽器が存在する。この中で最も多用され、独奏作品が多く存在するのは紛れもなく *Basse de viole* である。本論文中では以後、基本的にチェロとの比較対象として *Basse de viole* のみを「ヴィオール」として扱う。

現代においては、ヨハン・セバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) の作品の中で、ヴィオールのオブリガート・ソロが書かれた《マタイ受難曲》¹⁴ や《ヨハネ受難曲》¹⁵ の中のアリア、20 世紀のチェロ奏者たちにもチェロで演奏される機会の多かった、《ヴィオールとオブリガート・チェンバロのためのソナタ》¹⁶ などが、ヴィオールの登場する作品として広く知られている。これらの作曲背景には、バッハと親交の厚かったヴィオール奏者のアーベル親子 (Christian Ferdinand Abel, c. 1683-1737 / Carl Friedrich Abel, 1723-1787)¹⁷ がおり、ドイツにも優れたヴィオール奏者がいたことが明らかである。

しかし、17～18 世紀のフランスの王宮は、ドイツ以上に非常に高くヴィオールを評価し、もてはやしていた。とりわけルイ 14 世がこの楽器を愛しており、ルイ 14 世のもとでヴィオールを演奏していたマラン・マレ (Marin Marais, 1656-1728) とアントワーヌ・フォルクレ (Antoine Forqueray, 1672-1745) の 2 人は、「ヴィオール界の天使と悪魔」¹⁸ などと比喻され、超絶技巧的なパッセージを含む演奏を行っていた歴史が彼ら自身の書き残した作品からも伝わっている。マレの師にあたるジャン・ド・サント＝コロンプ (Jean de Sainte-Colombe, fl. 1658-87; d. by 1701) は、1991 年にマレと共に主要人物としてフィクションを含む映画化¹⁹ が為される一方、未だその生涯の多くは謎に包まれているが、サント＝コ

¹⁴ Bach, Johann Sebastian. *Matthäus-Passion*, BWV 244.

¹⁵ Bach, Johann Sebastian. *Johannes-Passion*, BWV 245.

¹⁶ Bach, Johann Sebastian. *Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo*, BWV 1027-1029.

¹⁷ アーベル息子はヨハン・クリスティアン・バッハ (Johann Christian Bach, 1735-1782) と共に、ロンドンで演奏会シリーズ「バッハ＝アーベル・コンサート」を開催していた。

¹⁸ ル・ブランは、「マレは天使のように演奏し、フォルクレは悪魔のように演奏した」と述べている。Le Blanc, Hubert. *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncelle*. Amsterdam: Pierre Mortier, 1740, p. 59.

¹⁹ Corneau, Alain. *Tous les matins du monde* (日本版タイトル：『めぐり逢う朝』), France: Film Par Film, 1991.

ロンブが考案したヴィオルの奏法の基礎は、彼の弟子たちによって伝承され、現代にも重要なヴィオール奏法の基礎として語られている。

フランスでは、1745 年まで生きたフォルクレの他、ルイ・ド・ケ＝デルヴロワ（Louis d'Hervelois [de Caix], c. 1680-c. 1755）など、18 世紀半ばまで活動したヴィオール奏者たちもいたが、次第に旋律を演奏する独奏楽器としての低音弦楽器の座はチェロに奪われていくこととなる。

ヴィオルの奏法に関しては本論文第 2 部において、チェロの奏法と比較する対象として、繰り返し取り扱う重要事項である。

第 3 項 フランス最初期のチェロ奏者たち

フランス最古のチェロ教則本であろうとされる、ミシェル・コレット（Michel Corrette, 1707-1795）——作曲家、オルガン奏者、あらゆる楽器の教則本著者であった——が 1741 年に出版したチェロ教則本²⁰ の前書きには、フランスにおける初期のチェロ演奏家たちの名が書かれている。

まず、ムッシュ・バティスタン（M. Batistin）こと、ジャン＝バティスト・ストウック（Jean-Baptiste Stuck, [M. Batistin] 1680-1755）。²¹ この人物はイタリアに生まれ、1700 年代初頭（1705 年以前）よりフランスに入国し、後に帰化し、活動した。バティスタンは、イタリア・スタイルのチェロをフランスに持ち込み流行させた初期の主要人物である。²²

そして、ラベ（L' Abbé）と呼ばれるサン＝セヴァン兄弟。出身はフランスのボルドー。ラベ・レネ（L' Abbé l'ainé）の愛称で呼ばれた兄のピエール・サン＝セヴァン（Pierre Saint-Sevin, [L' Abbe l'ainé] 1695-1768）は、1718 年頃にボルドーよりパリに出て、1727 年よりオペラ座、1728 年からは「王の 24 のヴァイオリン」でチェロを演奏していた。当時著名だった作曲家のジャン＝ボダン・ドゥ・ボワモルティエ（Joseph-Bodin de Boismortier, 1689-

²⁰ Corrette, Michel. *Méthode théorique et pratique pour apprendre le violoncelle*, Op.24. Paris, L'Auteur, Mme Boivin, Le St. Le Clerc, 1741, 2/1783, 英訳/1978.

²¹ NGO. Kernfeld, Barry. revised by Julie Anne Sadie, “Stuck [Stück], Jean-Baptiste [‘M. Baptiste’, Baptistin, Batistin]”

²² コレットは言及していないが、1675 年にイタリアからフランスへやってきたガッティ（バス・ド・ヴィオロン奏者として本節、第 1 項で詳述）を最初期のイタリア流チェロ奏者として捉えることもできる。但し、ガッティがイタリアの奏法や調弦法をフランスへ伝え広めたかどうかは不明である。

1755) が 1729 年に出版した《チェロ（またはヴィオール、バソン）と数字付き通奏低音のための 5 つのソナタ（と 1 つの協奏曲）作品 26》²³ は、このラベ・レネの助言を得て書かれている。また、1745 年には有名なゲオルク・フィリップ・テレマン (Georg Philipp Telemann, 1681-1767) の《パリ四重奏曲》²⁴ の低音パートを担当し、初演時と同じフルート奏者のミシェル・ブラヴェ (Michel Blavet, 1700-1768)、ヴィオールのフォルクレらと共にコンセール・スピリテュエル (Le Concert Spirituel) ²⁵ で演奏している。

ラベ・ル・カデ (L'Abbé Le cadet) の呼び名の、弟ピエール＝フィリップ・サン＝セヴァン (Pierre-Philippe Saint-Sevin, [L'Abbe le cadec, c. 1710-1777]) は、兄より遅くパリに出たが、1730 年から 1776 年に亡くなるまでパリ・オペラ座でチェロ奏者を務め、それ以外にサント＝シャペルなど教会でも演奏していた記録が残っている。²⁶

第 4 項 ヴィオールからチェロへ転業した奏者

18 世紀フランスの低音弦楽器について語る上で、避けては通れない事柄が、ヴィオール奏者からチェロ奏者への転業をした人物たちの存在である。その第一人者として知られるのは、マルタン・ベルトー (Martin Berteau, 1708-1771) である。彼は、本論文で中心人物となるデュポールがチェロの手ほどきを受けた、兄ジャン＝ピエールの師にあたる人物である。そして、もう 1 人の有名な転業チェロ奏者は、現代にも一般に作品を演奏される機会があり、名を残すジャン＝バティスト・バリエール (Jean-Baptiste Barrière, 1707-1747)。

このヴィオールからチェロの転業をした 2 人は、イタリアのナポリへ留学して、チェロを学んでいる。ベルトーが師として仰いだのは、当時ナポリで活躍していたイタリア人チェロ奏者のフランチェスコ・アルボレア (Francesco Alborea, [Francischello, Franciscello] 1691-1739)。「フランチスケッロ」²⁷ と呼ばれていたアルボレアは、チェロの高音域演奏を

²³ Boismortier, Joseph-Bodin de. *Cinq Sonates pour le Violoncelle, Viole ou Bassoon et Basse Chiffrée Op.26*. Paris: chez l'Auteur, Le Sr. Boivin, Le Clerc, 1729.

²⁴ Telemann, Georg Philipp. *Quadri a Violino, Flauto traverso, Viola di Gamba o Violoncello et Fondamento*. Hamburg: Author, 1730. / Paris: Le Clerc, Mme Boivin, 1738.

²⁵ 「コンセール・スピリテュエル」は「宗教音楽演奏会」の意。1725 年にアンヌ・ダニカン・フィリドールによって創始された演奏会シリーズ。四旬節期間に劇場が閉鎖されることを活用し、器楽曲とラテン語の歌詞による宗教曲を演奏することが当初の目的とされていたが、後に世俗曲の演奏会となる。1790 年に一度休止符を打つ。(浅井香織、関根敏子「コンセール・スピリテュエル」、『ニュー・グローヴ』第 7 巻、157 頁)

²⁶ Zaslaw, Neal. 「ラベ」、浅井香織 訳、『ニュー・グローヴ』第 19 巻、253～254 頁。

²⁷ 『ニュー・グローヴ』での日本語表記は「フランチスケッロ」としているが、「フランチスチェッロ」などと発音されていた可能性もある。

開拓した人物の1人であったとされる。²⁸

ベルトーより後にイタリアへ留学したバリエールは、時遅くフランシスケッロがナポリを去った後で、彼の弟子にはなれなかったが、ベルトーと同じくナポリからチェロの技巧をフランスへ持ち帰った。

これらの留学は、バティスタンが1700年初頭にイタリア・スタイルのチェロをフランスへ持ち込み、ラベ兄弟たちが流行を作った流れに乗っており、そこから更にチェロ演奏法をイタリアから学びとろうという意図からであっただろう。特にベルトーは、1739年にパリのコンセール・スピリテュエルで自作の協奏曲を演奏して大成功を収め、以降教育活動においても精力的に活動し、次世代のフランスのチェロ奏者たち（デュポールの兄ジャン＝ピエールなど）を育て、フランスのチェロ界の祖とも呼べる存在となった——と言えるだろう。

図 2 ベルトーが描かれた絵画²⁹



第5項 フランスの18世紀後半のチェロ奏者たち

フランスにおけるベルトーとバリエールら転業奏者たちよりも後の世代のチェロ奏者を挙げてみると、長生きをしたベルトーの活躍もあってベルトーの門下生、またその門下生という様に系譜が続いている。ベルトーの弟子として挙げられるのは、まずルイ15世の長男ルイ・ド・フランス（グラン・ドーファン、「殿下」とも。Louis de France, Grand Dauphin,

²⁸ NGO. Cyr, Mary. “Alborea, Francesco [Francischello, Franciscello]”

²⁹ Lépicie, Michel-Nicolas-Bernard. *Martin Berteau*. Paris: 18^{ème} siècle. / Charles E. Slatkin Galleries, New York.

Monseigneur, 1729-1765)、フランソワ・キュピ° (François Cupis [de Renoussard], 1732-1808)、ジャン=バティスト・ジャンソン (Jean-Baptiste [-Aimé-Joseph] Janson, 1742-1803)、ジャン=バティスト・ブレヴァル (Jean-Baptiste [Sébastien] Bréval, 1753-1823)、そしてデュポールの兄ジャン=ピエールらである。キュピ°はチェロ教則本³⁰ を書いた人物として知られ、ベルトーの死後キュピ°に師事したブレヴァルもまた、チェロ教則本³¹ を書き残している。

³⁰ Cupis, François. *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle*. Paris: Le Menu, Auteur, Mme la Dauphine, 1772. (以後、Cupis 1772)

³¹ Bréval, Jean-Baptiste Sébastien. *Traite du violoncelle*, Op.42, Paris: Janet & Cotelle, 1804. (以後、Bréval 1804)

8歳年上の兄ジャン＝ピエールが1761年にコンセール・スピリチュエルにおいてデビューし、多大な喝采を浴びた後、兄にチェロを師事したデュポール（ジャン＝ルイ）は、7年後の1768年2月2日に兄の伴奏を伴い、18歳でコンセール・スピリチュエルにてデビューした。この時の演奏については、同2月発刊の『メルキュール・ド・フランス』誌では、「正確かつ華麗で、豊かで柔らかく魅力的な音と確固とした大胆な演奏は、通常ならば勉学を始める決心をする年齢で、すでにヴィルトゥオーゾの卓越した才能を示している」と批評が書かれた。³³ デュポールはまた、著名なヴァイオリン奏者のジョヴァンニ・バッティスタ・ヴィオッティ（Giovanni Battista Viotti, 1755-1824）と共にマリー・アントワネットの前でも演奏しており、フランス革命が勃発するまでは、コンセール・スピリチュエルやその他のパリでの演奏会にしばしば出演している。

1783年の前半、ロンドンに長期の演奏旅行へ赴き、同年の後半にパリへ戻ったデュポールは、国内で最も主要なチェリストとして認められるようになる。しかし、フランス革命によって国外への避難を余儀なくされ、1790年、プロイセンの宮廷付きチェロ奏者として活躍していたベルリンにいる兄³⁴の元へ行き、兄弟共にフリードリヒ・ヴィルヘルム2世（Friedrich Wilhelm II, 1744-1797）、及びフリードリヒ・ヴィルヘルム3世（Friedrich Wilhelm III, 1770-1840）の元に仕え、歌劇場オーケストラの首席チェロ奏者、及び室内楽の演奏を務めることとなった。

この地にいる間に、ハイドンの同僚だったチェロ奏者アントン・クラフト（Anton Kraft, 1752-1820）の息子、ニコラウス・クラフト（Nikolaus Kraft, 1778-1853）は1801年にデュポールのレッスンを受けており、またベートーヴェンとボンでの青年期を共に過ごしたチェロ奏者のベルンハルト・ロンベルク（Bernhard [Heinrich] Romberg, 1767-1841）は1805年に歌劇場オーケストラでデュポールのパートナーとして共に演奏している。そしてまた、本論文で中心的に取り扱うデュポールのチェロ教則本は、このベルリンで活動している間に書かれている。

1806年、プロイセンはイエーナの戦いでフランス・ナポレオン軍に敗れ、宮廷楽団も解

³² NGO. Cyr, Mary. And Valerie Walden, “Duport family”

³³ *Mercure de France, Dédié au Roi, Février 1768*. Paris: Mercure de France, 1768. p. 214.

³⁴ 兄ジャン＝ピエールは、先代のフリードリヒ2世 [大王]（Frederick II, 1712-1786）在位時代の1773年からプロイセンに務めていた。C. P. E. バッハは1768年にハンブルクへ転出してしまい、すでにいなかった。クヴァンツは1773年に亡くなるまでプロイセンに務めていたが、ジャン＝ピエールは同1773年から務めているので、ほぼ入れ替わりである。

散となり、デュポールは 1806 年にパリへ戻ることとなる。パリでは再び喝采を受けたが、亡命し雇われていた先が敵国プロイセンだったため、安定した職には恵まれず、音楽院も名誉教授の称号のみであった。1812 年までこうした政治的理由からパリでの活動が困難だったため、1808～1812 年はマルセイユでスペイン国王カルロス 4 世に仕え、その後 1812 年に再びパリに戻った後は、帝室礼拝堂での演奏の職に就いた。ナポレオンが退位し、王政復古をした 1814～1815 年の間は、短い期間ではあったがパリ音楽院で教鞭も執っている。

第3章 チェロの楽器と弓について

第1節 チェロの構え方（エンドピンの有無）

17～19世紀の中で、チェロという楽器は果たしてどれだけ構え方が変わっていったのか。「チェロ」や「ヴィオロンチェロ・ピッコロ（Violoncello piccolo）」¹と音域は同じ「ヴィオラ・ポンポーザ（Viola pomposa）」や「ヴィオロンチェロ・ダ・スパラ（Violoncello da spalla）」などと呼ばれる肩掛けタイプの楽器はここでは取り扱わず、あくまで脚で支えるスタイルの「チェロ」か、あるいは床に置くタイプの楽器に限定する。

現代において「バロック・チェロ」と言うと、チェロを床に刺して使用するための「エンドピン」と呼ばれる棒を取り除き、両足のふくらはぎの上に楽器を乗せたスタイル——を指すイメージが主流となってきた。これは間違いではないが、このスタイルはバロック時代に限定されるものではない。デュポールはバロックよりも後の時代に活動しているが、彼もまたエンドピンを基本的に使用しない時代に生きている。また、デュポールの死後、デュポールが愛用したストラディヴァリウスを引き継ぎ、ショパンと共に功績を残したフランスの名チェロ奏者、オーギュスト・フランショーム（Auguste [-Joseph] Franchomme, 1808-1884）も生涯エンドピンは使用せず、自身の弟子たちにも「チェロの響きを不自然にする」という理由からエンドピンの使用を禁止していた。²

しかし、フランショームがわざわざエンドピンの使用を禁止するということは、何らかの理由でエンドピンを使用する若者がすでに19世紀にはいた——ということが窺える。ここではエンドピンを19世紀から使い始めていたチェロ奏者たちの事例を2つ挙げる。

1つめは、アドリアン・フランソワ・セルヴェ（Adrien-François Servais, 1807-1866）。1835年頃から主にベルギーで演奏活動を本格化させたセルヴェは、1860年頃よりエンドピンを使用したとされているが、その理由として考えられるのは、彼の使用したストラディヴァリウスのサイズ（主に脚で挟むことになる楽器の横幅）が大きかったためか、あるいは年齢や身体的な問題ではないか——という説がある。³

¹ 通常のチェロの弦の完全5度上にE線を追加した、小型で五弦のチェロ。また最低弦のC線を割愛して四弦にしたものも存在した。

² Dubin, Louise. *Selected Works for Cello and Piano, Auguste Franchomme*. New York: Dover Publications, 2016. “Introduction,” in *Selected*, p. xi, (原文) “Franchomme rejected the endpin because he thought it made the cello sound unnatural.”

³ Braun, William. *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Technique and Repertoire*. (Ph.D.) Lincoln: University of Nebraska, 2015, p. 41.

2 つめは、女流チェロ奏者の増加である。メンデルスゾーン ([Jakob Ludwig] Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847) が 1845 年に作曲し、死後 1868 年に出版された《チェロとピアノのための無言歌》作品 109⁴ を献呈された、パリ生まれの女流チェロ奏者、リザ・クリスティアーニ (Lisa [Barbier] Cristiani, 1827-1853) の 1844 年デビューをはじめ、19 世紀半ばには女性がチェロ奏者を志す例が増えてきている。⁵ その時代背景の中、1860 年のパリ音楽院卒業演奏会についての批評では、女性のチェロ奏者が脚で楽器を抱えていることを非難し、「グロテスクである」と述べている。⁶ 物理的に考えても、ドレスを着た女性はチェロを脚で挟んで持ち上げるのではなく、エンドピンを使用して演奏した方が合理的であり、こうした理由から 19 世紀後半からは次第にエンドピンを使用するチェロ奏者が増えていったと考えられる。

その他に、筆者が 19 世紀にエンドピンの使用が広がった理由として考察することは、作品の長大化である。例えば、バロック時代の協奏曲や室内楽作品は全楽章演奏しても 10～15 分程度のものが多いが、19 世紀の作品は 20～30 分のものが主流となっている。歌劇も 3 時間を超える作品も一般的となり、少しでも演奏時の身体的負担を減らすためにエンドピンを使用して、楽に演奏するという舵取りをした演奏家もいたのではないだろうか。

しかし一方で、エンドピンを使用しないチェロ奏者は 20 世紀に至るまで存在した。フランスでは、有名なセザール・フランク (César [-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert] Franck, 1822-1890) の《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ イ長調》FWV 8⁷ をチェロとピアノのために編曲したジュール・デルサル (Jules Delsart, 1844-1900) が一例である。エンドピン不使用の構え方で描かれた彼の絵画が残されている (図 3 参照)。

ドイツ、またイギリスで活躍した人物としても、ブラームスと親交の厚かったアルフレッド・ピアッティ ([Carlo] Alfredo Piatti, 1822-1901) は、生涯エンドピンを使用しなかったチェロ奏者である (図 4 参照)。⁸

本論文で取り扱う 18 世紀後半から 19 世紀前半に活躍したデュポール、その周辺のチェロ奏者、そしてそれ以降も約 1 世紀の間は、エンドピンを使用せずに楽器をふくらはぎの上に乗せるチェロの構え方は、決して特別なものではなく、名を残すチェロ演奏家のスタイルとしてごく一般的なものだったのである。

⁴ Mendelssohn, Felix. *Lied ohne Worte, Op.109*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1845.

⁵ 但し、クリスティアーニがエンドピンを使用したという記録は残っていない。

⁶ Anon. *Music and Theatres in Paris, The Musical World*, Vol. 35. London: 1860, p. 487. / Kennaway, George. *Playing the Cello, 1780-1930*. London and New York: University of Leeds, 2014. pp. 186-187.

⁷ Franck, César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert. *Sonata Pour Piano et Violon en La Majeur*, FWV8. Paris: J. Hamelle, 1886.

⁸ Braun. Op. cit., p. 26.

図 3 デルサールが描かれた絵画⁹



図 4 ピアッティが描かれた新聞の挿絵¹⁰



⁹ Rixens, Jean André. *Jules Delsart*. Paris: Musée des Beaux Arts, 1886.

¹⁰ Engraving from the Illustrated *London News*, 2, March, 1872. Norman Neruda leading a quartet at the Popular Concerts. The other players are Louis Ries, Ludwig Straus and Alfredo Piatti. (http://www.momh.org.uk/exhibitions-detail-photo.php?cat_id=5&prod_id=266.&type=main&id=266)

第2節 弓について

第1項 弓の保持方法

現代においては、ヴァイオリンとヴィオラ、チェロの奏者は原則、弓を上から持つ。コントラバス奏者は、大半が下から持つ「ドイツ式」と言われるスタイルで演奏しているが、一部ではチェロと同じように上から保持する「フランス式」を採用している例もある。

17～18世紀頃の弦楽器奏者たちは、どのような弓の持ち方をしていたのだろうか。

諸説あるが、チェロやヴァイオリンが「ヴァイオリン属」、ヴィオールやコントラバスは「ヴィオール属」という分類の仕方がある。無論例外はあるが、歴史が古いヴィオール属は基本的に裏板の隆起がなく平面であるのに対し、ヴァイオリン属は隆起があることや、ヴィオール属が一般的にフレットを有すのに対し、ヴァイオリン属にはフレットがないなどの特徴の差がある。¹¹

この2つに分類された弦楽器属に関連して、現代における弓の一般的な保持方法も、以下のように分類の仮説が立てられる。

ヴァイオリン属（ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ）	→ 弓を上から保持する
ヴィオール属（コントラバス、ヴィオール）	→ 弓を下から保持する

しかし、これにはまた例外が存在する。イタリアのチェロ奏者、アントーニオ・ヴァンデイーニ（Antonio [Lotavio] Vandini, c. 1690-1778）は、アントーニオ・ヴィヴァルディ（Antonio Vivaldi, 1678-1741）が長期間務めていたヴェネツィアのピエタ慈善院（Pio Ospedale della Pietà）で1720～21年の間チェロを教え、その後ヴァイオリン奏者のジュゼッペ・タルティーニ（Giuseppe Tartini, 1692-1770）と生涯共演を重ねた人物。彼が演奏している風景が描かれた風刺画では、弓をヴィオールのように下から保持しているのである（図5参照）。

¹¹ 無量塔蔵六、石川彰二編「弦楽器小事典」、『バイオリン百科』 東京：学習研究社、音研、1982年、219～221頁。

図 5 ヴァンディーニが描かれた絵画¹²



イギリス人で近代的な音楽史を最初にした 1 人と言われる、作曲家で音楽史家のチャールズ・バーニー（Charles Burney, 1726-1814）は、1771 年出版の『音楽見聞録〈フランス・イタリア編〉』の中で、イタリアのパドヴァに滞在した折に見聴きしたヴァンディーニの演奏について、「楽器に語らせるように演奏する」¹³ と評価しており、これはヴァンディーニが当時の名チェロ奏者であったことを暗に示している。そしてまた同書の報告¹⁴ で、ヴァンディーニとその地域のチェロ奏者たちの演奏法に関して、このように書いている。

It is remarkable that Antonio (* Vandini) and all the other violoncello players here, hold the bow in the old- fashioned way, with the hand under it.

〔和訳〕

アントーニオ（* ヴァンディーニ）と、当地のすべてのチェロ奏者が、手を下にして弓を持つ（アンダーハンド）昔ながらの方法で保持していることは、注目に値する。

バーニーによると、ヴァンディーニとパドヴァにいた他のすべてのチェロ奏者（ヴァンディーニの弟子であると考えられる）が、アンダーハンドの演奏スタイルであるとしている。また、その弓の保持スタイルが「古いスタイル」であるという点も、重要な情報である。

弓を下から保持するスタイルは、弓のフロッグ（毛箱）を保持するスタイルと、ヴィオール

¹² Ghezzi, Pier Leono. *Antonio Vandini*. Fossombrone: Bibliotheca Civica Passionei and Vatican City, 1770.

¹³ Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy or The Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. London: T. Becket and Co. Strand; J. Roeson, New-Bond-Street, And G. Roeinson, Paternoster-Row, 1771. p. 136 “*a parlare*”, “a manner to make his instrument *Speak*”.

¹⁴ Ibid.

奏者のように弓の竿と毛を保持するスタイルがある。フロッグを保持するスタイルに関しては、保持方法や奏法についての記述や詳細情報が見つかっておらず、その実態は未だ謎が多い。ここではジャン・ルソー（Jean Rousseau, 1644-1699）が『ヴィオール概論』で言及している——竿と毛を保持する方の奏法を引用する。

中指を毛の内側にあて、人差し指を寝かせて木の部分を支え、親指をまっすぐにして人差し指と向かい合わせて弓を押さえる。¹⁵

これはサント＝コロンブが考案し、ルソーやマレら弟子たちが実践・伝承したヴィオルの弓の保持方法であると考えられるが、この保持方法でチェロ（あるいはバス・ド・ヴィオロン）を演奏していた人物もいたのである（図 6 参照）。

図 6 弓を下から保持するチェロ奏者が描かれた絵画¹⁶



この奏法の補足として、弓の竿と毛の間に入れた中指は弓の毛を引っ張ることが可能であり、演奏の最中にも弓の毛の張り具合を調節することができる。これによって強弱やニュアンスなどの演奏表現に幅を与えることができる——ということが、この保持スタイルの特徴である。

¹⁵ ルソー『ヴィオール概論』、25 頁。

¹⁶ Molenaer, Jan Miense. *Familie Portret van Jan Miense Molenaer*. Haarlem: Frans Hals Museum, c. 1635.
(<https://data.collectienederland.nl/page/aggregation/rijkscollectie-rce/NK3048>)

一方、17～18 世紀の弓を上から持つスタイルは、どのように保持すると考えられていたのか。1741 年出版のコレットによるチェロ教則本には、下記のような図解と説明がある。

図 7 コレットが示す弓の保持に関する図解¹⁷



De la manière de tenir et conduire l'Archet.

Il faut prendre l'Archet de la main droite. On peut le tenir de trois façon differentes : la premiere qui est la manière la plus usitée des Italiens, est de poser le 2^e. 3^e. 4^e. et 5^e. doigts sur le bois A B C D, et le pouce dessous le 3^e. doigt E.

La seconde manière est de poser aussi le 2^e. 3^e. et 4^e. sur le bois A B C, le pouce sur le crin F, et le petit doigt pose sur le bois vis avis le crin G.

Et la 3^e. manière de tenir l'Archet est de poser le 2^e. 3^e. et 4^e. doigts du côté de la hausse H I K, le pouce dessous le crin L, et le petit doigt à côté du bois M.

Ces trois façon differentes de tenir l'Archet sont également bonnes, et il est bon de choisir celle avec la quelle on a plus de force.¹⁸

[和訳]

弓の持ち方と動かし方。

弓は右手で持つ。持ち方は 3 つの方法がある。：第 1 番目は、イタリア人たちが最も一般的としている方法で、人差し指、中指、薬指、小指それぞれを A B C D に置き、親指は中指の下に E に置く。

第 2 番目の方法は、人差し指、中指、薬指は同じように A B C に置き、親指は毛に接する F に、そして小指は毛と向かい合った木に接して、G に置く。

第 3 番目の方法は、人差し指、中指、薬指を H I K に置き、親指は毛の下に L、小指は木の横の M の位置で持つ。¹⁹

この 3 つの弓の持ち方はどれも等しく良く、より力が入るものを選ぶのが良い。

今に残る弓の持ち方は、イタリアに起源があるとされる第 1 番目のもの。第 2、第 3 の方法は現代の感覚からすると特殊だが、当時のフランスでは作品を演奏する上で満足な音が

¹⁷ Corrette, Michel. *Méthode pour Apprendre le Violoncelle*, Op.24. Paris, L'Auteur, Mme Boivin, Le St. Le Clerc, 1741. p. 8.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ 図 7 中、「L」はフロッグの下部に相当するが、この時代の弓は一般的にオープン・フロッグであり、フロッグの下部には毛が剥き出しになっている。

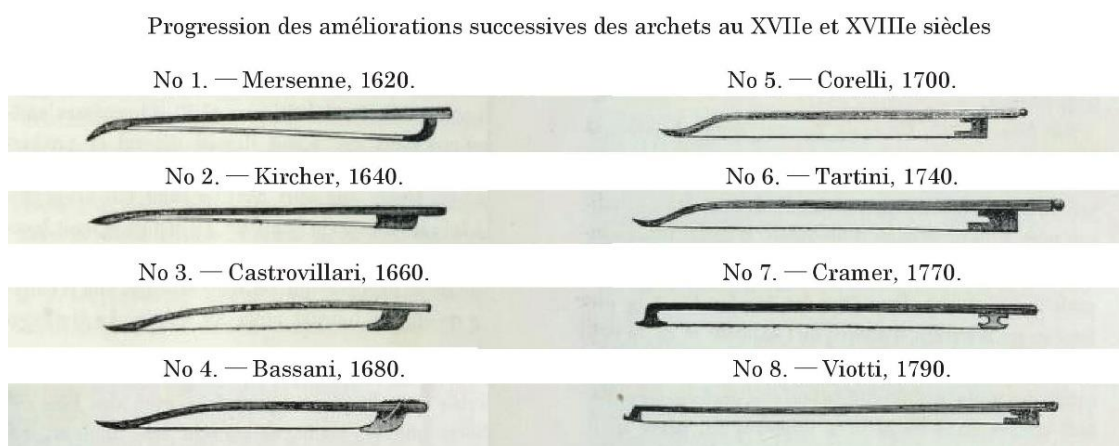
出せたのだらうと推測される。いずれにしても、弓の毛を触った状態で演奏する方法に、当時のフランス人たちは抵抗がない。その理由として考えられるのは、ヴィオール奏者の弓のように根元には松脂をあまり付けていなかったことや、また例えばヴァイオリン奏者がコンサートの中でヴィオールに持ち替えて演奏したりすることがあり、同じ弓を上から持ったり、時には下から持ったりする——などということもあったのかもしれない。

第2項 弓の形の歴史

現代では、弓そのものはオリジナルのオールド・ボウの他、様々な時代のスタイルのものがオリジナルのコピー弓として製作され、多くの演奏家が使用している。弓のスタイルは時代を経て、どのように変化していったのだろうか。

19 世紀のフランスで最も影響力の強い評論家で、作曲家、音楽学者でもあるフランソワ・ジョゼフ・フェティス (François-Joseph Fétis, 1784-1871) は、1856 年に楽器と弓の歴史について取りまとめている。その中に、17～18 世紀の弓の継続的な改善の進捗についての記述があり、先の尖った弓から次第に現代の弓に近い形へ変化していく様が、図解 (図 8 参照) と共に紹介されている。²⁰

図 8 フェティスが示す弓のスタイルの歴史 ²¹



この図解は、19 世紀初頭にフランス人ヴァイオリン奏者のミシェル・ヴォデマール (Michel Woldemar, 1750-1815) が収集した歴代のヴァイオリン奏者の弓を元としているものである。数十年ごとに分類された弓は、刻々と形状が変化しているが、その中でも特に大きな変化が訪れるのは、1770 年である。ここから弓先の形は 18 世紀前半までと全く別の、現代の弓に近いものへと変化している。これは主に、有名な弓製作家のフランソワ・グザヴィエ・トゥールト (François Xavier Tourte, 1747-1835) ²² による功績である——とフェティスは言及している。

²⁰ Fétis, François-Joseph. *Antoine Stradivari, luthier célèbre*. Paris: Vuillaume, 1856. / London: Robert Cocks & Co., 1864.

²¹ Ibid., pp. 116-117. (Gallica から図解を引用し筆者が再構成した画像ファイルを使用)

²² 日本の弓販売業界では「トルテ」の名で通っているが、音楽史上、またフランス語の発音上では「トゥールト」の方が正しい。

ヴァイオリン奏法における「近代」フランス楽派（19 世紀）の創始者と言われるヴィオッティ²³ は、後にパリ音楽院最初期にヴァイオリン奏法の著書を共同で執筆したうちの、ピエール・ロード（[Jacques-] Pierre [-Joseph] Rode, 1774-1830）²⁴ の師であり、同じく執筆者のロドルフ・クロイツェル（Rodolphe Kreutzer, 1766-1831）とピエール・バイヨ（Pierre [Marie François de Sales] Baillot, 1771-1842）の 2 人にも大きな影響を与えた人物でもある。このヴィオッティが活躍した時代に、トゥールトは現代に至る弓のモデルの基礎を確立させたのである。

フェティスによると、1775 年頃までは弓の重さ、長さ、バランスなどはこれといって確立されたものはなかったが、トゥールトは 1775～1780 年の 5 年間にフェルナンブコの木材を発見し、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのそれぞれの弓の長さを決定。その他、ヘッドの高さや角度、木と毛の距離、重さと重心の設定、木の反りなど、あらゆる項目において高い完成度と強度の弓を作り出すことに成功した——という。²⁵

デュポールも、チェロ教則本の中でトゥールトの弓について言及している。

La chose la plus essentielle dans la forme des archets, est que la baguette soit bien droite, qu'elle ne déjette pas et qu'elle soit amincie ou effilée de manière qu'elle obéisse également d'un bout à l'autre. Qui que se soit n'a mieux réussi, de nos jours, à faire les archets, que M. TOURTE le jeune. C'est une justice que je me plais d'autant plus à lui rendre.

[和訳]

弓の形で最も重要なのは、スティックがまっすぐで歪んでいないこと、そして端から端まで動かしやすいように、均等に細くなっていたり、先が細くなっていたりすることである。今日、最も素晴らしい弓を製作しているのは、若いトゥールト氏だろう。

²⁶ 私はこの評価を喜んで彼に贈る。

デュポールがトゥールトの弓製作に助言などをしたかどうかは明らかではないが、彼が

²³ White, Chappell. 「ヴィオッティ、ジュリオ」、大久保一 訳、『ニュー・グローヴ』第 2 巻、310 頁。

²⁴ フランス人名としての発音は、一般に知られる「クロイツェル」は「クルツェール」、「ローデ」は「ロード」の方が正しい。

²⁵ Fétis, op. cit., pp. 119-120.

²⁶ フランソワ・グザヴィエ・トゥールトは父と兄がおり、皆弓職人だったため、フランソワ・グザヴィエに「le jeune (=若い)」の呼び名が用いられていた。

名器ストラディヴァリウス “Duport”²⁷ と共に、トゥールトの弓を愛用していたということとは間違いないだろう。

²⁷ ストラディヴァリウス “Duport” は、現代ではムステイスラフ・ロストロポーヴィチ (Mstislav [Leopol'dovich] Rostropovich, 1927-2007) が使用していた。

第2部 理論編 ― 楽譜読解と奏法、装飾について

第1章 右手の奏法

第1節 ダウンとアップ

弦楽器には、弓の根元から演奏する「ダウン」と、弓先から演奏する「アップ」という、鍵盤楽器や管楽器、声楽にはない特有の奏法がある。現代では、楽曲中のダウンとアップについて作曲家、または演奏家のいずれに決定権があるとしても、一般的に強拍ではダウン、弱拍やアフタクトなどはアップで演奏するようにボウイングを決めるのが基本となっており、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、そして弓を下から保持するコントラバスにおいても、この認識は共通である。

この演奏習慣は、18世紀においても同じだったのだろうか。

第1項 異なる弓の保持方法からの流れ

ベルリンでフリードリヒ2世のもとにいたクヴァンツは、自身の著書『フルート奏法』の中で、当時のチェロ奏者について以下のような言及をしている。

弓をヴィオールを奏するときのように動かす者もいる。すなわち主要音において左から右へダウンで奏するのではなく、右から左へアップで奏し、弓の先端から始めるのである。また逆にヴァイオリン奏者のように弓の根元の部分から始める者もいる。こちらの方はイタリア人に一般的に用いられる。彼らはソロの場合だけでなく、特に伴奏のときにもこのように奏し、前の方法よりも良い効果をあげている。主要音は経過音よりも強くなければならず、そのためには弓の先端から始めたのでは、根元からの場合ほどうまくいかないからである。¹

この言及からわかることは、1752年のベルリンでは、強拍と弱拍が弓のダウンとアップに結び付くチェロのメソッドがまだ確立していなかった——ということである。しかし、ク

¹ クヴァンツ『フルート奏法 [改訂版]』、283頁。

ヴァンツは弓を上からか、あるいは下から保持するかについての問題には触れていないため、強拍（あるいは主要音）をアップから演奏していた演奏者の保持方法は謎である。

また、およそ半世紀後のデュポールも、自身の教則本の中でクヴァンツと同じような言及をしている。

Par exemple, plusieurs personnes croyant que l'on pousse sur le Violoncelle tout ce que l'on tire sur le Violon. C'est une erreur. Sur le Violoncelle et sur le Violon, on tire généralement le temps fort. ²

〔和訳〕

例えば、ヴァイオリンではダウンで演奏する個所はすべて、チェロではアップで演奏するものと信じている人がいるが、これは誤りである。チェロでもヴァイオリンでも一般的に、強拍はダウンで演奏する。

デュポールの周りにいたチェロ奏者もまた、全員が弓を上から持つスタイルだったかは定かでないが、この言及からフランスのチェロ奏者たちが強拍をダウンから、あるいはアップから演奏するかの混乱を、19世紀初頭に至るまで抱えていたことは明白である。

この混乱のきっかけとなった理由の1つは、弓を下から持つ奏者たちのメソッド、特にヴィオル奏者たちの奏法が考えられる。ヴィオルは原則、強拍をアップから演奏する。これはマレなどヴィオル奏者が書いた作品の指示からも明らかであるが、フランスで全盛期のヴィオル奏法を体系的にまとめたルソーの『ヴィオル概論』の中では、ヴィオル奏者が弓を下から持った場合、強拍をアップで演奏すべき意義について、次のように述べている。

弓の先端から押し始めねばならないと言ったのは、〔弓の〕真中から始めると、一弓があまりにも短くなって、やせた（うるおいのない）音になりがちであるし、腕も十分に使えないので、ヴィオルから美しい音を引き出せなくなるからである。引弓（＊ダウン）³の時でも〔弓の〕真中から始めれば、同じことが起こる。したがって、押弓（＊アップ）の時には弓先から始めねばならず、引弓（＊ダウン）の時にはできるだけ手の近くで、しかも弾きにくくならない程度のところから始めなければならない。⁴

² Duport 1806, p. 172.

³ フランスのダウン・アップの言い方：le tiré / tire（引弓）＝ダウン、le pousse / pousser（押弓）＝アップ

⁴ ルソー『ヴィオル概論』、25～26頁。

ルソーの言及する、弓の真中では「やせた音」になりやすい理由は、チェロやヴァイオリンの弓の場合も同じことで、弦楽器の弓の特性として、スタイルの新旧共に、根元や弓先など弓の端では輪郭のある音、固い音、強い音を出しやすく、端以外では柔らかい音になりやすいためである。しかし、ここでルソーが弓先からアップで始めるべきと言及する理由は、ヴィオール奏者の弓の保持の仕方にある。ヴィオールの弓は下から持ち、松脂を毛の根元までは塗らず、右手の中指を弓の木と毛の間に入れる。よって、弓の根元の固い部分は使用できず、結果的に弓の特性上、強拍を演奏するのに向くのは弓先のみとなる。この事例をチェロに置き換えて考えた時、音楽史家のバーニーが言及するように「the old-fashioned way（昔ながらの方法）」でヴァンディーニのように弓を下から持っていたチェロ奏者たちも、毛を全く触らずフロッグを保持するスタイルを除き、強拍やフレーズの始まりは弓先からアップで演奏するべき——と考えていた可能性は高い。また、コレットが教則本の中で言及した弓の第2番目の保持方法、即ち弓の毛に親指を付けるスタイル⁵においても、弓の根元の固い部分は使用できない状態となるため、同様に弓先でしか強拍を十分に鳴らせないと言えるだろう。

その他の混乱の理由として考察できることは、18世紀後半において弓を下から保持する奏者と弓を上から保持する奏者や、コレットの第2番目などの様々な保持方法の奏者が合奏の中で混在した場合の対処の仕方である。これはヴィオールとチェロが混在した場合も同様である（現代においては、ヴィオールとチェロは相反する弓づかいのまま合奏において演奏されている）が、例としては異なる弓の保持スタイルの奏者たちが合奏で共演し、ダウンとアップに関して例えば年長者のスタイルに合わせ、合奏内での不和を回避するような状況が起こり得たことが考えられる。あるいは過去に使用した楽譜に運弓の指示が残っていて、それを鵜呑みにして演奏した場合も考えられる。そういった要因から、弓を上から持ついわゆる「新しい持ち方のチェロ奏者たち」も、弓を下から持つ「the old-fashioned way（昔ながらの方法）」の年配の奏者たちに従って、強拍やフレーズの始まりをアップから弾く習慣がついてしまった事例もあったのではないだろうか。クヴァンツとデュポールの言及は、このようなことから生じていた混乱を、より良いメソッドへ導こうと呼びかけているのではないかと筆者は考察する。

⁵ 本論文中 24 頁～28 頁、「弓の保持方法」を参照。

第2項 ムファットの言及するフランス流とイタリア・ドイツ流の運弓法

チェロ奏者たちのボウイング・メソッドは、18世紀半ばから19世紀初頭に至るまで未だ確立しきれていない混沌とした状態だったが、一方でフランス・ブルボン家のオーケストラでは、すでに17世紀後半というとても早い段階で、主に合奏のための非常に整ったボウイング・メソッド（以下「運弓法」と呼ぶ）が存在した。

ゲオルク・ムファット（Georg Muffat, 1653-1704）⁶ は1663～1669年の間、リュリのもとで音楽とフランスの様式を学び、その後1680年代初頭にはイタリアでアルカンジェロ・コレッリ（Arcangelo Corelli, 1653-1713）の最初期の協奏曲様式も学んだ人物。

彼が17世紀末に出版したオーケストラ組曲集《音楽の花束 第2巻（*Florilegium Secundum*）

》⁷ には、リュリのもとで学んだフランス流の運弓法が体系的にまとめてあり、その比較対象として当時のドイツ・イタリア流の運弓法にも触れている。ムファットによる運弓法の詳述は、ヴァイオリンのための楽譜として書かれているが、ヴィオラやバス（低音弦楽器）も同様であるとしている。⁸ 本論文では特筆すべき部分に触れ、考察の対象とする。

⁶ Wollenberg, Susan. 「ムッフアット、ゲオルク」、荒川恒子 訳、『ニュー・グローヴ』第18巻、143～144頁。

⁷ Wilson, David K. *Georg. Muffat on Performance Practice*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 33-40. (英訳版) / 原著: Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Passau: Georg Adam Höller, 1698. / DTÖ 4, 1895. (現代版)

⁸ 但し、このメソッドはヴィオラを除くものと言えるだろう。

譜例 3 ムファット《音楽の花束 第2巻》より引用（筆者作成譜）

The musical score for Example 3 consists of eight staves, each illustrating different bowing techniques for the Muffatto movement.
Staff A: Shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4 etc.) and bowing directions (V for up, ^ for down).
Staff B: Similar to A, but with a different sequence of notes and fingerings.
Staff C: Labeled 'Grave', showing a slow, steady rhythm in 3/4 time.
Staff D: Labeled 'Allegro', showing a faster rhythm in 3/4 time.
Staff E: Shows a simple rhythmic pattern in 3/4 time.
Staff F: Shows a 12-measure sequence with fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3).
Staff G: Labeled 'Courante', showing a rhythmic pattern in 3/4 time.
Staff H: Labeled 'Menuet', showing a rhythmic pattern in 3/4 time, with 'German/Italian' and 'Lullian (French)' styles indicated.

ムファットはすべての運弓法の中で、まず初めに、小節の頭はいつもダウンから演奏すべきである——としている。そしてそれに続くルールとして、奇数番の音はダウン、偶数番の音はアップで演奏すべきである——としている（譜例 3・A 参照）。

また、奇数番、偶数番のカウントは休符を含むパッセージにも適用される（譜例 3・B 参照）。

上記のルールは基本的に 4 拍子や 2 拍子を対象に述べているが、3 拍子では例外がある。3 拍子の楽曲中では、「小節の頭をダウンにするルール」は適用され、Grave のような遅く演奏する場合は「奇数番と偶数番のルール」も適用される。従って、驚くべきことに、小節の終わりがダウンになった場合も、次の小節の頭で再び弓元に戻して、ダウンで演奏するのである（譜例 3・C 参照）。

しかし、3 拍子の楽曲でも Allegro のように速く演奏する場合は「2、3 拍目の音をどちら

もアップで演奏する」としている（譜例 3・D 参照）。

また、「小節の頭はダウンにするルール」の延長で、小節に拍節いっぱいの長音符がある場合も、各小節を弓元に戻して、ダウンで演奏すべき——としている（譜例 3・E 参照）。

3 つの音で一単位の拍節の時も（それが 3 拍子でない場合も。例：3 連符など）、基本的にその一単位ごとにダウンで演奏する（譜例 3・F 参照）。

ムファットは実践的な例として舞曲のタイトルがついた譜例にも運弓法を提示している。ここでは更に今までのルールの例外が現れる。クーラントでは 3 つの音の塊ごとで考えるのではなく、6 拍を一単位として、奇数番と偶数番のルールを適用する（譜例 3・G 参照）。

メヌエットでは、ドイツやイタリアでのボウイングを提示した上で、リュリスト（フランス流）のボウイングを提示している（譜例 3・H 参照）。

このメヌエットのボウイング例は、17 世紀の時点でのドイツとイタリアのボウイングは完全な弓順であるのに対し、フランスでは小節と拍の関係を重視し、然るべきところでダウンがくるように、アップが 2 度連続で使用される奏法が為されている。

以上、これらは一例であるが、楽曲のスタイルや速さに伴ったこれらのルールが、ムファットの示した 17 世紀末フランスの運弓法における概要である。

第 1 章で示したように、バロック時代のフランスでは特に舞曲を演奏する機会が多く、且つその舞曲の持つリズムを遵守する傾向が強いため、結果的に舞曲に沿った運弓法が 17 世紀という非常に早い段階で整っていたと言えるだろう。また、17 世紀の先の尖った弓を上から持つ奏者にとっては、弓の構造上、アップよりもダウンの方が重心の関係で強くはつきりと、また強く演奏できるため（但し、弓の根元を使用できる保持方法の場合に限るが）、舞曲中の重要な音は必ずダウンで演奏するべきだった。この「強拍＝ダウン」の習慣は、17 世紀のリュリの時代に始まり、ある意味ではそれが現代にまで続いている——とも言えるかもしれない。

一方で現代の感覚からして驚くべき運弓法は、譜例 3・C や譜例 3・E、譜例 3・F のようなものである。小節の終わりにダウンで演奏した後、次の小節の頭も再びダウンで演奏することになる——という運弓法が存在したことについて、筆者が考察するその理由は以下のものである。

1. 3 拍子の楽曲中の 2、3 拍目は弱拍に相当するので、音を保つ必要がなく、短く演奏されてよいため。
2. ムファットの言及は、主に合奏演奏によるフランスの舞曲作品を対象としており、

多人数による演奏を想定しているため。

3. 弓（弓先）の重量が当時のものは現代のものより軽いスタイルのものが多く、弓を弓元に戻す、いわゆる「リテイク」がしやすかったため。

またこの 3 つの考察の他にも、残響が長い演奏環境に身を置いていただろうことや、ガット弦が現代のスチール弦よりも振動が長く続き、音の余韻が長いこと——などの理由も考えられる。現代において、演奏環境や楽器設定などが当時のものとは異なる場合、ムファットが示したリュリの運弓法をそのまま適用してすべての効果がポジティブに得られるかどうかは定かでないが、この 17 世紀後半のフランスの運弓法を主に「舞曲」を演奏する際の「1 つのアイディア」として持っていることは、有意義であると言えるだろう。

第 3 項 デュポールの運弓法の基礎

ダウンとアップの問題についてデュポールは、本章の第 1 項で挙げた引用にもあったように、基本的に「強拍＝ダウン」を掲げている。しかし、デュポールは例外として「バッテリー」という奏法を挙げ、この奏法が使用される時のみ、その原則が破られると言及している。この「バッテリー」については、演奏表現に関するボウイングの基礎事項の後、本章の次節にて詳述する。

フランス初期のチェロ教則本を書いたコレットやブレヴァルらの言及では、運弓法は腕と弓の動きの説明などに留まっているのに対し、デュポールの教本では運弓法を自在に操ることの意義を細かく書いている点で、一線を画す。デュポールの運弓法についての言及から以下、いくつかの説明を引用する。

La variété du jeu, les nuances du son, et par conséquent l'expression sont du ressort de l'archet; et cela est l'affaire du sentiment et du goût. Je ne m'aviserai pas de donner des exemples de goût et de sentiment, cela seroit extrêmement ridicule, mais je dirai que pour parvenir à pouvoir rendre avec l'archet toutes les nuances que le sentiment inspirera et que le goût règlera, il faut commencer par se rendre absolument maître de son archet. Un des moyens est de travailler à égaliser le son que produisent les quatre cordes. On y parviendra en s'exerçant à tirer et pousser l'archet bien droit d'un bout à l'autre et avec une force moyenne, comme je l'ai dit ci-devant, à l'article de la conduite de l'archet. On fera en conséquence des Gammes très-lentement, ayant soin que chaque son soit aussi

égal que possible, soit en tirant, soit en poussant. Une chose qui est de même de la plus grande conséquence, est de bien égaliser le tiré et le poussé, sans quoi on n'obtiendra jamais ni égalité, ni netteté, et s'il m'est permis de me servir de ce terme, je dirai qu'on n'aura jamais qu'un jeu boiteux. ⁹

[和訳]

演奏の多彩さ、音のニュアンス、その結果としての表現は弓から生まれるものであり、またそれは（演奏者の）感情と趣味によるものである。ここで具体的に、趣味や感情の例を挙げるなどという非常に馬鹿げたことはしないが、感情から着想を得て、良い趣味によって決定し、あらゆるニュアンスを弓で表現できるようになるためには、弓を完全に支配することから始める必要があるだろう。その方法の1つは、4本の弦が作り出す音が均一になるように練習することである。均一な音は、先のボウイングに関する項で述べたように、適度な力で弓を端から端までまっすぐに引いたり（ダウン）押したり（アップ）する練習によって得られる。したがって、各音ができるだけ等しくなるように注意しながら弓を引いたり押したりして、非常にゆっくり音階を練習する必要がある。同じく最も重要なことは、弓のダウンとアップを均一にすることであり、これなくしては決して音の均一性も明瞭さも得られず、さらに言うならば脚が不揃いというような不安定な演奏しかできないだろう。

この言及は、クヴァンツなどの先人が「強拍は必ずダウンで演奏すべきである」と述べている運弓法とは、大きく異なる考えによるものである。筆者は、デュポールの言及するこの「ダウンとアップの均一性」を重視する考えには、3つの大きな背景があると考察する。

1つめの背景は、あとに続くデュポール自身の言及からわかる、楽器と弦の特性上の問題である。

Il n'y a pas d'instrument, aussi bon qu'il puisse être, dont les sons des quatre cordes soient parfaitement égaux en force et en qualité. C'est au joueur à les égaliser. (Omission)

Si vous n'êtes pas absolument maître de votre archet, et que vous n'ayez pas égalisé le tire et le pousse, il se trouvera des sons faibles à côté des forts. Je crois qu'on auroit d'autant plus tort de prendre cela pour des nuances et de l'expression, que ces inégalité auront toujours lieu dans les mêmes circonstances.¹⁰

⁹ Duport 1806, p. 162.

¹⁰ Ibid.

[和訳]

どれほど素晴らしい楽器であれ、4本の弦の音の強さと質が完全に等しいものは存在しない。それらを均一にするのは奏者である。(中略)

弓の扱いを完璧にマスターしておらず、ダウンとアップが不均一であれば、音の強弱にばらつきが出る。こうしたばらつきは、恐らく常に同じ状況下で生じるため、それがニュアンスや表現であると捉えることは誤りである、と私は思う。

ここで言及されている事柄は、楽器そのものの持つ特性上、弦ごとの張力の不均一さを考えないで演奏した場合、発せられる音もまた不均一になってしまう——という問題である。すなわち、「低音部は鈍くこもり、中音部は美しく、高音部はやや耳障りな音色」¹¹になるという。この問題は現代のスチール製の弦を使用した場合でも、同じような現象が起きることがあるが、ガット弦（しかも、現代のガット弦よりも耐久性や張力が劣る——などの相違が考えられる）では顕著に現れるはずの問題であり、デュポールの呼びかけにも納得がいく。

2 つめの背景として考えられるのは、弓の構造上の発展。第1部で詳述した通り、18世紀後半から弦楽器の弓の構造は飛躍的に変わる。18世紀前半までの先が尖っている弓は、基本的に弓元が重く、弓先は軽い構造である。このため弓を上から保持するスタイルの演奏者が弓元からダウンで演奏して、弓先または弓の中頃からアップで演奏する場合、アップでダウンと同じだけの音量やアクセントを得ることは難しい。しかし、デュポールも高く評価したトゥールトによって、1775～1780年頃から弓先の形が現代のスタイルに近いものとなり、それ以前のスタイルのものよりも弓先の重量が上がった。この新しいスタイルの弓は、それまでの構造の弓よりもダウンとアップの均一性が図りやすいのである。また、この弓の形状の変化は、作曲される音楽や求められる演奏が時代を追って変化していったことにも関連する——と考えられるだろう。

3 つめの背景は、バロック時代のフランスには欠かせない奏法である、「イネガル奏法」¹² についての問題。

¹¹ Ibid., 原文: “les basses sont molles, le médium est bien et les hauts un peu durs”.

¹² “Notes inégales” はフランス語で “Notes” は音符の意、“inégaie” は不均一、不均等の意。

譜例 4 ムファット *Florilegium Secundum*. より引用（筆者作成譜）



譜例 4 は、パッセージ中の音について、優劣（あるいは音の強弱）のあるべき姿を表した例。ムファットによると「n」は良い音、長い音。自然と耳に長く残る音で、小節内で重要であり、ダウンで演奏すべきであるのに対し、「v」以外すべての音に相当する「v」は、悪い音であり、耳を満たす音ではなく、しかし次の音へ誘う——としている。¹³

また、この音の優劣を演奏者が積極的に取り入れて演奏する、つまり「イネガル奏法」をすることについての例が、以下のものである。

譜例 5 ムファット *Florilegium Secundum*. より引用（筆者作成譜）



譜例 5 上段は元の楽譜、譜例 5 下段は実際の演奏例を表しており、ムファットは「より高貴に演奏する」ため、このように優勢の音に付点のように長さの差を付けて演奏する、いわゆる「イネガル奏法」を推奨している。

この「イネガル奏法」は、舞曲の多いフランスのバロック音楽を演奏する際、現代で言うところの「スイング」のような効果を生みやすく、整ったテンポ感と拍の優劣を表現することに長けている。これは筆者の演奏上の経験からのことだが、フランスで愛されていたヴィ

¹³ Wilson, David K. Georg. *Muffat on Performance Practice*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. pp. 52-53. 「n」と「v」については、原著：Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Passau: Georg Adam Höller, 1698. の書き方に準じた。「n」= nobiles : ラテン語で「高貴な、尊い」の意。「v」= viles : ラテン語で「安い」などの意。この「n」と「v」が現代のダウンとアップの記号の元となっている。

オルは、弓を下から保持する奏法のため、また弓の重さのバランスの問題からか、自然にこの「イネガル奏法」を演奏しやすい。また、その他の弓を上から持つ楽器でも、弓先が軽いバロックのスタイルの弓ではこの奏法を実現しやすいと言えるだろう。

フランスのブルボン家のもとで長年に亘って舞曲を演奏していたフランス人音楽家、そしてまた様々な舞曲を学び、作曲に取り入れた J. S. バッハをはじめとするドイツ人音楽家たちは、当時、舞曲を自然と「イネガル奏法」で演奏していた可能性もある。これは筆者の演奏経験からの話だが、大合奏の中で一週間ほどフレンチ・バロックの舞曲を演奏し続けると、その直後にイタリアなど別のスタイルの演奏をしようにも、どうも船を降りた後の陸酔いのように「イネガル奏法」のスイング感が無意識のうちに出てしまうようなことがある。

以下のデュポールによる言及は再引用になるが、解釈次第では相応しくないパッセージ、あるいは無意識な演奏上での「イネガル奏法」を警告するような説明にも思われる。

Si vous n'êtes pas absolument maître de votre archet, et que vous n'ayez pas égalisé le tire et le pousse, il se trouvera des sons faibles à côté des forts. Je crois qu'on auroit d'autant plus tort de prendre cela pour des nuances et de l'expression, que ces inégalité auront toujours lieu dans les mêmes circonstances. ¹⁴

[和訳]

弓の扱いを完璧にマスターしておらず、ダウンとアップが不均一であれば、音の強弱にばらつきが出る。こうしたばらつきは、恐らく常に同じ状況下で生じるため、それがニュアンスや表現であると捉えることは誤りである、と私は思う。

18 世紀末のフランス革命までの間、フランスの舞曲様式の音楽がフランスのみならずドイツや他の地でも生み出され続ける中で、ナポリに留学したベルトーの系譜の中でイタリア流チェロ奏者の流れを汲んだデュポールは、フランス革命後も半ば無意識に「イネガル奏法」で作品のスタイルを歪めてしまう音楽家たちを批判し、指導的立場から何事にも意図した中での演奏ができるようにと、まずは「音の均一性」を強調したのではないか——ということが考えられるのである。

次に、デュポールは「音の均一性」の重要性を述べた後、以下のことを呼びかけている。

Quand on sera parvenu à pouvoir égaliser les sons, on s'exercera à les augmenter et à les diminuer à volonté ; ceci se pratique en filant l'archet du talon à la pointé,

¹⁴ Duport 1806, p. 162.

et de la pointe au talon, en ayant soin de commencer exactement doux, ensuite enfler le son par gradation et sans saccade jusqu'au milieu de l'archet ; à ce point il doit être à son plus grand degré de force, et alors on le diminuera comme on l'a augmenté, jusqu'à ce qu'il soit extrêmement doux. Ceci doit s'exécuter le plus lentement possible, et c'est encore le cas d'égaliser le tiré et le poussé, sans quoi on ne sera pas maître de son archet. (omission)

Quand on aura acquis les deux moyens d'égaliser les sons, ainsi que de les augmenter et diminuer à volonté, en puissant comme en tirant, l'archet aura la puissance de nuancer les sons. ¹⁵

〔和訳〕

音を均一に演奏できるようになったら、音の強弱を意のままに変える練習をすると良い。これは弓をフロッグ（弓元）から先端まで、そして先端からフロッグ（弓元）まで動かして行う。ごく小さな音から始め、滑らかな動きで段階的に音を大きくして、弓の中央で最大の強さにしたら、同様の方法で逆に音を小さくしてゆき、はじめと同じ音量まで戻る。この練習はできる限りゆっくりと行うべきであり、ここでもダウンとアップに差が出ないようにする。（中略）

音を均一化し、音量を自由に変える方法（アップでもダウンでも）を習得すると、弓は音にニュアンスを付けることができる。

この言及での音の強弱の付け方について、奏法の用語には触れてはいないが、これはいわゆる「メッサ・ディ・ヴォーチェ（Messa di voce）」¹⁶の練習を意味しているだろう。L. モーツァルトの『ヴァイオリン奏法』にも、デュポールが言及したのと同じ練習法が載っており、L. モーツァルトもこれをマスターすることにより「弓をうまく制御できるようになる。これによって音が美しくなるのだ」¹⁷と述べている。

この人声や歌の自然な響きと膨らみを模倣した「メッサ・ディ・ヴォーチェ」は、ガット弦のもつ特徴——すなわち、弦の柔らかさと振動の幅広さなどに適している。筆者が後進やアマチュア音楽家を指導する際に、ガット弦を一度も使用したことのない奏者に最も伝えるににくいと感じる奏法が、この「メッサ・ディ・ヴォーチェ」である。この奏法は、バロック時代はもとより、デュポールの生きた 19 世紀に至るまでの音楽¹⁸には、必要不可欠な演奏表現である。

¹⁵ Ibid., pp. 162-163.

¹⁶ 長い音価の音符を歌ったり演奏したりする方法で、静かに始まり、音量を増大させた後、元の静かな音に戻るというもの。（Jander, Owen. 「メッサ・ディ・ヴォーチェ」、訳者不詳、『ニュー・グローヴ』第 18 巻、198～199 頁）

¹⁷ L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法』、113 頁。

¹⁸ 無論、現代の作品においても使用できる奏法だが。

近年では、弦の製作メーカーによるガット弦の持つ不利点の克服——つまり湿度変化によるチューニングの狂いやすさなどを解消し、スチール弦と同じように不安要素が少なく演奏できるガット弦の研究と開発など——が為されている他、演奏会場においても湿度管理の改善などが多くの場所で為され、楽器のチューニングやコンディションの安定性を保つことのできる環境が増えてきている。こういった技術や演奏環境の進歩も関係して、ガット弦が見直され、使用者（あるいは試用者）が少なからず増えてきていると思われる。これは、ガット弦の持つ音色、弦の柔らかさ、振動の幅広さ、余韻の長さなどポジティブな性質を得たいが故、のみならず、「メッサ・ディ・ヴォーチェ」のような奏法を自然に実現できる特性を選ぶことの表れではないか——とも考えられる。

以下、ここまでのデュポールの運弓法の基礎に関する概要をまとめる。

1. 強拍は原則、ダウンから演奏する。
2. しかし、ダウンとアップが不均等であってはならず、常に音の均一性をコントロールできる演奏技量を持つ必要がある。
3. 弓で音を均一にコントロールできるようになった後「メッサ・ディ・ヴォーチェ」などの練習を積み、音にニュアンスを付けられるようにするべきである。

ここで注意しなければならないと筆者が感じることは、「ダウンとアップの均一性を習得する」ということに関しての、当時と現代との背景の違いである。

第一に、楽器や弓の変化。

現代の楽器は、調整の段階でなるべく均一に音が鳴り響くように楽器設定が進歩しており、弦の質も当時とは多様に変化している。また現代のスタイルの弓は、18 世紀後半の弓に形こそは似ているが、重さのバランス、毛の量などにおいては相違もある。トゥールトに代表される 18 世紀後半の弓は、ダウンとアップの均一性はまだ奏者の努力があって初めて得られる不均等さを残し、先が尖ったスタイルの弓に少し近い、自然な減衰や不均等な音が生じやすいものが多かったのに対し、現代製作されている弓は、基本的にレガートな運弓に適し、音の均一性が保たれることを目的とした構造と重量バランスで作られている。

現代のスタイルの弓を使用するにあたって、古典派の時代の曲を演奏する際に弓の保持する場所を、弓元ではなく、少し先よりで保持し、弓元の重い部分を使用しない方法を実践、推奨する演奏家もいる。また根本的な問題解決策として、18 世紀後半のオリジナルの弓や 18 世紀後半のスタイルによる新作の弓を持つ演奏家も増えてきている。このような解決策により、ダウンにおいて自然な減衰が得られ、ダウンとアップが不均等な特徴を奏者が補い、コントロールして演奏すると、デュポールとほぼ同じ楽器設定と演奏環境を得ることもで

きるだろう。

そして第二に、ニュアンスを付けて演奏することへの背景。

デュポールの時代では、「イネガル奏法」を初め、「不均等が当たり前」だったバロック時代の演奏スタイルからの脱却——という背景もあり、現代とは状況が大きく違う。現代では指示がない限りすべての音を均等に演奏することが当たり前になりすぎているところか、電子機器が作り出す音に耳が慣れ過ぎてしまっている点からも、「均等が当たり前」の状況にすべての音楽家が身を置いている。

ここで注意しなければならないのは、「音の均一性」を右手の技術として習得すると同時に、「メッサ・ディ・ヴォーチェ」などの自然な膨らみと減衰に関する表現や、舞曲などの楽曲が持つ強拍と弱拍の概念など、楽曲の持つ特徴に則った表現を含めることを尊重して考察し、ただすべての音を均一にするのではなく、作品の中で楽譜が示す、あるべき姿の音の不均等も演奏に活かしていくべきことである。

そしてまた、デュポールをはじめとする当時の演奏家たちは、楽譜に記号や演奏指示がなくても、すべての音に何らかのニュアンスを付けて演奏することを良しとしていた——ということも知らなければならない。これについては、次節以降に重要事項を詳述していく。

第2節 スラーとスラーに関連する運弓法

現代の音楽家が「スラー」という記号に出会った時、人は基本的にそれを「レガートでの演奏やフレージングに関係して、一つのまとまりを成すもの」¹⁹ といったように認識する。弦楽器奏者は、それに加え「2音以上の音を、一弓のダウン、または一弓のアップの中で演奏するもの」と読解し、どちらかという「受動的」な立場からその指示を守って演奏する傾向にある——と筆者は感じる（無論、スラーが「アーティキュレーションの指示」として書かれている場合か、あるいはただ「フレージングの指示」としてであるかなど問題は、時代背景や作曲家自身の意図などを調査し、その上で楽譜読解に取り組むべきではあるが）。

また主に弦楽器奏者は、校訂されていないオリジナルの楽譜の中でロング・スラーに出会った時、作曲家の真の意図を考えるとともに、演奏可能か判断が難しい場合、「フレージング」としてではなく、「アーティキュレーション」として、一度は技術的な限界に挑戦してみたり、あるいは何らかの理由を付けて心では作曲家へ謝罪をしながらも、記譜されたスラーに小さな変更を試みたりするものである。

筆者が執筆した修士論文の中で、スラーについてはクヴァンツ、C. P. E. バッハ、L. モーツァルトの3人の見解をとりまとめ、結論として以下のようにまとめた。ここでは、18世紀前半に考えられていた、スラーという記号が持つニュアンスや意味が示されている。

- ・スラーの中の音符の長さが均一な場合、また2つの音符のうち最初の音符が後の音符より長い場合、また長く強調されるべき前打音に付けられているスラーの場合は、最初の音は強く、少し長めに演奏されるべきである。
- ・例外として、スラーの最初にくる音符が後続音符より短い場合、経過的前打音²⁰などの短く、軽く演奏されるべき前打音にスラーがついている場合、最初の音は軽く演奏され、後続の長い方の音符に強さや重みがある。²¹

つまり18世紀半ばのドイツにおいて、スラーによって結ばれる音（ここでは主に2つの音）は「均等に演奏される」ということ自体があり得ないほど、強弱や長さなど何らかの意味を持たせて、不均等に演奏しよう——とされてきたのである。これは音楽修辞学にも通じる事柄であり、スラーは特に象徴的な表現を含む例が多いと考えられる。

本論文では、まず独奏演奏をする上で、18世紀フランスの低音弦楽器が使用するスラーを対象に、役割と用法などについて詳述していく。

¹⁹ Chew, Geoffrey. 「スラー」、加田萬里子 訳、『ニュー・グローヴ』第9巻、369頁。

²⁰ 旧版クヴァンツ『フルート奏法』では「ティエルス・クレ (Tierce coulé)」。フランス語で「3度で流れる」の意。拍を侵さず、下行する3度の音程で形成される旋律の間を埋める前打音を指す。(旧版クヴァンツ『フルート奏法』、76頁)

²¹ 修士論文、39頁。但し、必要に応じて説明を加筆した。

第1項 ヴィオール奏者のスラー

ルソーの『ヴィオール概論』の中では、運弓に関して以下のような言及がある。

Si la Viole touchée de la main gauche avec ses Agrémens est un corps, on peut dire que l'Archet en est l'ame, puisque c'est luy (= lui) qui l'anime, & qui exprime toutes les passions qui conviennent avec la Voix, & qui marque les differents mouvements du Chant; c'est pourquoy (= pourquoi) il est d'une grande, consequence de s'en servir avec ordre, & ce qui doit encore prouver cette necessité, est l'exactitude avec laquelle les Maistres marquent les coups d'Archet dans leurs Pieces. ²²

[和訳]

左手で、装飾を付けて扱うヴィオールを身体〔にたとえる〕とすれば、〔右手で扱う〕弓は魂と言えよう。なぜなら、ヴィオールに生命を与え、声のようにあらゆる情念を表現し、旋律に様々な表情を付けるのは、弓だからである。したがって、弓使いが適切であることが大変重要になってくる。その重要性は、大家たちが自分の作品に注意深く弓使いを記していることから明らかである。²³

この言及を裏付ける例として、ルソーと同門でヴィオールの大家、マレの作品における弓使い、特にスラーの指示は、注目に値すると言えるだろう。

²² Rousseau 1687, p. 109.

²³ ルソー『ヴィオール概論』、73頁。

譜例 6 マレ《ヴィオール小品集 第3巻》より《第11番 前奏曲》²⁴



マレは、楽曲中の装飾を音符と独自の記号を使い分けて書き下し、書いてあるままに演奏することで完成された音楽を実現できるタイプの楽譜を書き残した音楽家であった。そのことは、作品自体と《ヴィオール小品集 第1巻》の装飾一覧からも理解できる（表2参照）。

表 2 マレの示す記号装飾一覧、《ヴィオール小品集 第1巻》前書きより²⁵

<i>Tremblement</i>)
<i>Batement</i>	x
<i>Pincé ou flatement</i>	w
<i>Tenüe</i>	—————
<i>Poussé d'archet</i>	p
<i>Tiré d'archet</i>	t
<i>Coulé de doigt</i>	v
<i>Doigt couché</i>
<i>La plainte</i>	}

²⁴ Marais, Marin. *Pièces de Viole Livre 3, No. 11, Prelude*. Paris: L'Auteur Hurel, 1711.

²⁵ Marais, Marin. *Pièces de Viole, Livre 1*. Paris: L'auteur, Jean Hurel, 1686.

“Avertissement”, pp. 4-5. ※この一覧に記号では表されていないが、文章中には小さな音符で示される前打音 “Port de voix” の存在も言葉で示されている。

ルソーは、スラーそのものについては、「リエゾン [弧線] ²⁶ でくくられた音をすべて一弓で続けて弾くことであり、旋律的な曲や和声的な曲では、この記号を守らねばならない」²⁷ と、短い言及に留めている。しかしここで注目すべきことは、このスラーについての説明を、基本的な奏法などについての個所ではなく、「装飾について」の説明で述べている点である。

譜例 6 の第 1 段目、第 4 小節に見られるようなスラーは複前打音と主要音、後打音を繋ぐものである。もし仮に、この前打音と後打音を「マレが基の旋律から即興的に付け加えた装飾」として捉え、旋律の骨格音だけを「基の旋律」として見た場合、以下、譜例 7 下段で示したように、ヘ音を 2 分音符で 2 回演奏する——といった楽譜になると考察できる。

譜例 7 マレ《ヴィオール小品集 第 3 巻》より《第 11 番 前奏曲》第 4～5 小節の考察



また同じように、譜例 6 の中の第 3 段目、第 3～5 小節（楽曲全体中では第 15～17 小節）の形は、2 小節連続して付点 4 分音符と 8 分音符による旋律が「基の旋律」であり、その 1 回目を音階によって装飾している——という解釈もできるだろう（譜例 8 参照）。

譜例 8 マレ《ヴィオール小品集 第 3 巻》より《第 11 番 前奏曲》第 15～17 小節の考察



²⁶ 「リエゾン (liaison)」は「連結、連続」などの意。「スラー」に相当。（『ロベール仏和大辞典』より引用）

²⁷ ルソー『ヴィオール概論』、70 頁。原文：“La Liaison consiste à couler d’un seul coup d’Archer toutes les Notes qui sont renfermées dedans, & c’est dans les Pieces de Melodie & d’Harmonie qu’il l’a faut observer.”（Rousseau 1687, pp. 103-104.）

ルソーが、スラーを「装飾」と捉えている可能性を念頭に置いた上で、マレの楽譜の考察を行ってわかることは、スラーによって多数の音が結ばれている場合、その実態は 2 つの音や、多くとも 3 つまでの音を繋いだ骨格音、シンプルな「基の旋律」が隠されており、そこに「装飾」が足された結果である——と言えるだろう。つまり、マレやルソーなど、この時代のヴィオール奏者にとってのスラーは、「音を繋ぐ」という役割と共に、「装飾の表現をサポートする」という役割、または「装飾的表現を実現するための記号の 1 つ」といった見方をすることができるだろう。そして、楽譜上で 4 音以上の多くの音がスラーによって繋がれたパッセージの解釈は、「2～3 つの音によって形成された基の旋律に、装飾が付けられ、それらをすべてスラーが包括し、表現として 1 つのまとまりを為している」と捉えることができる。

ルソーやマレは、スラーのうちの最初の音を強く演奏すべきか、あるいは後の音を強く演奏すべきか——という問題については言及していない。その理由として考えられるのは、例えばマレの作品を楽曲分析した場合、1 つのスラーの間に和音が解決しない例が多い点などが挙げられる。クヴァンツ、C. P. E. バッハ、L. モーツァルトら 18 世紀半ばのドイツ人たちがスラーの 1 音目または 2 音目で差を付けるべきと言及していたのは、作曲家で音楽学者のヨハン・マッテゾン (Johann Mattheson, 1681-1764) をはじめとする多くの音楽学者によって提唱されてきた、音楽修辞学に関連している。スラーのある音型には、何かしら修辞学的に意味のあるサインが含まれており、そのため多くの場合で前打音などの非和声音によってスラーの第 1 音目が強調されたり、長く演奏されたりするべきであったと言える。それに対し、マレの作品（特にテンポの遅いもの）は、1 つ 1 つの旋律が非常に長いフレージングで作曲されている。緊張から解決までのまとまりを一弓のダウン、またはアップによって演奏できるボーダーラインを大きく超えているパッセージの例が多いのである。

つまり、L. モーツァルトらが言及した修辞学的なスラーの考え方とは異なり、「アーティキュレーションの指示」としてのスラー、または本当は長くスラーを付けたいところにも便宜上切れているスラーが用いられるような、作曲家視点ではない、いわゆる奏者視点のスラーをマレは書いているとも考えられるだろう。

例えば、譜例 7 における第 1 小節では、筆者の作成した下段の 2 分音符のへ音は、全音符のへ音として解釈することもできる。その解釈を考慮した上で、マレの書いた楽譜を見た時、全音符のへ音に付けられた装飾だとしても、一弓で演奏することは不可能なので、やむを得ず 1 つのフレーズの中を 2 つのスラーに分けている——と捉えることができるだろう。

また譜例 7 や譜例 8 から更に考察できることは、マレが作曲したような楽曲中の装飾によって、「ソロ奏者の存在が鮮明に提示される」——ということ。このような装飾により、楽曲に込められた抒情や表現、旋律のニュアンス、または楽器演奏ならではの技巧など、

様々な効果を得ることができるだろう。そういった装飾の概念の中で、スラーもまた、現代の音を繋ぐだけの記号という印象から見方を変え、記譜されたスラーであっても、奏者の考える即興によるスラーであっても、伴奏者や伴奏群、合奏奏者とは一線を描き、「スラー」自体が装飾的な演奏技巧の1つであり、「印象的に旋律を提示するため」、また、「ソロ奏者がなんらかの演奏効果を得るための奏法」として使用できるとして、改めて楽曲を分析、考察できるのではないだろうか。

第2項 デュポールのスラーとスラー・スタッカート、レガート奏法

一世代前にフランスのソロ楽器としてもてはやされていたヴィオルのスラー奏法に対し、18世紀後半からソロ楽器として躍り出たチェロにとって、スラー奏法とはどのようなものだったのか。

デュポールは、スラーについてはボウイング (Des Coupe d'Archet) の項の中で、次のように述べている。

(omission) on les lie avec l'archet de 4 en 4, de 2 en 2, de 3 en 3, cela s'appelle coulé. Une autre fois, sur ces 4 notes, on en coulera deux et détachera les deux dernières ; on pourra aussi en détacher la première et couler les trois dernières ; ou couler les trois pré et détacher la dernière ; enfin détacher la première, couler les deux du milieu et détacher la dernière. Toutes ces variations de coups d'archet se trouvent marquées dans toutes les musiques que l'on joue, et c'est là qu'il faut les apprendre. ²⁸

[和訳]

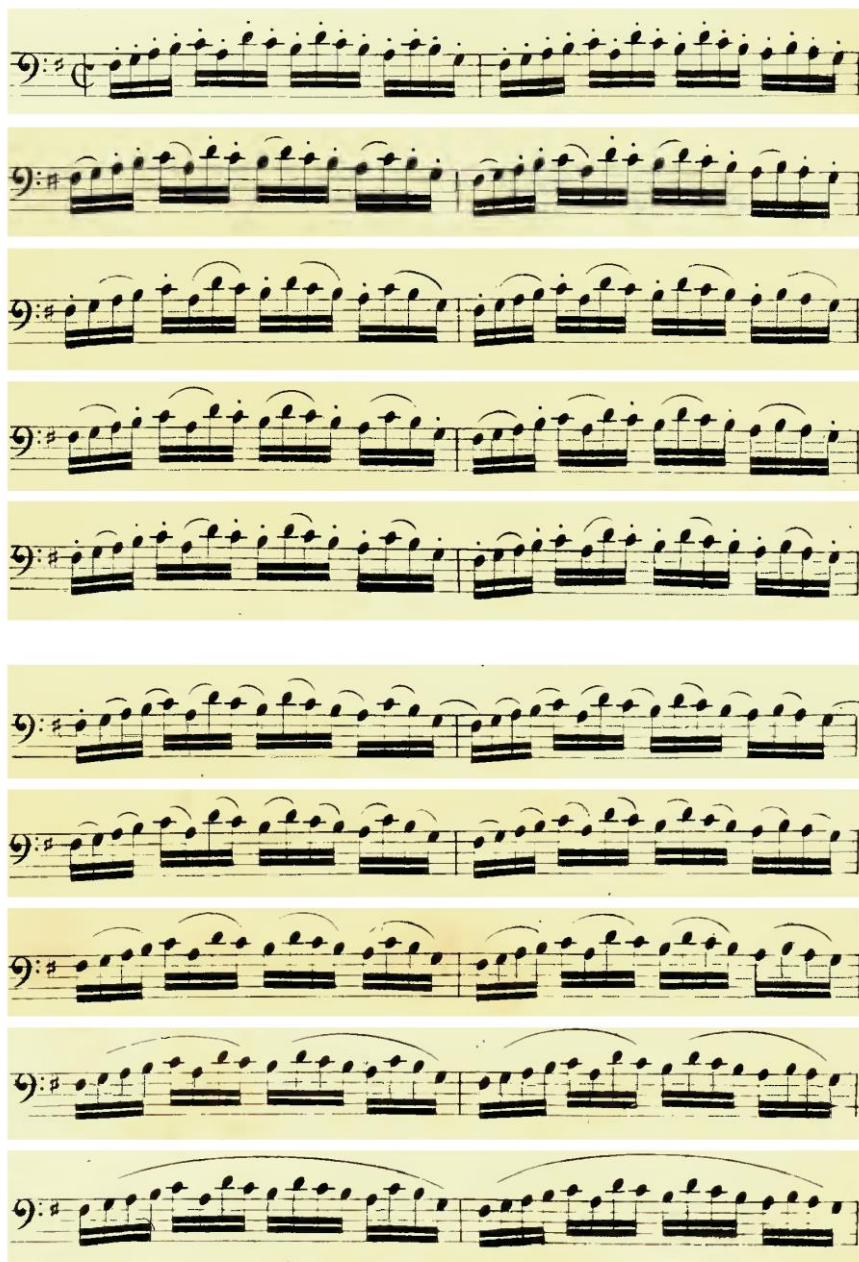
(前略) 4音ずつ、2音ずつ、3音ずつ(※の音符を) 弓を返さず続けて弾くことを、スラー²⁹と呼ぶ。かつて、4つずつの音は、最初の2音をスラー、後の2音をデタッシェで弾いていた。しかし、最初の1音をデタッシェ、残る3音をスラーで、または最初の3音をスラー、残る1音をデタッシェで、さらに、最初の1音をデタッシェ、続く2音をスラー、最後の1音をデタッシェで弾くこともできる。こうした運弓法は、私たちが演奏する楽譜にすべて記されているので、運弓法のヴァリエーションすべてを習得する必要がある。

²⁸ Duport 1806, p. 166.

²⁹ 本文中では「クレ (coulé)」

「かつて」としてデュポールが述べている「最初の 2 音をスラー、後の 2 音をデタッチェ」というスタイルは、L. モーツァルトも「たいいてい速いテンポで行われる」³⁰ 事例として述べており、18 世紀半ば頃には特に一般的なものであった。また、4 つずつの音の 4 つすべてをスラーで包括するのではなく、最初の 2 音にスラーを付けることが一般的であったということは、前項で詳述したヴィオルのスラーについての考察の 1 つ、「2～3 つの骨格音、旋律にスラーがかけられるのが基本」——という事柄にも関連する。

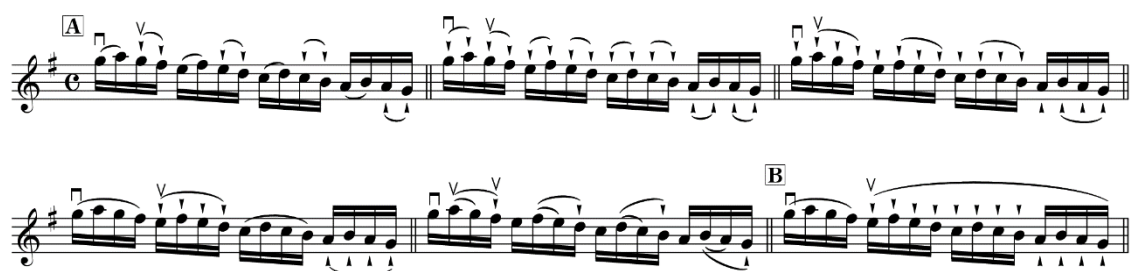
譜例 9 デュポールによるスラーについて (Duport 1806, pp. 166-168.)



³⁰ L. モーツァルト 『ヴァイオリン奏法』、133 頁。

譜例 9 は、2 拍子または 4 拍子の作品中における、4 つの音へのスラーのかけ方について、デュポールが提示した例である。これらは L. モーツァルトも『ヴァイオリン奏法』の中で示している例と一致する。しかし L. モーツァルトは、デュポールによる譜例の中には無い奏法も紹介している。それは 2 回以上連続してスラーの間にスタッカートを含む、いわゆる「スラー・スタッカート」を使用する奏法の例。但し、L. モーツァルトはここで「楔」の記号を使い、「弓を浮かせて、音を切って演奏する」と説明する。³¹（譜例 10 参照）

譜例 10 L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法』 p. 134, 136-7. (筆者作成譜)



デュポールの言及、及び譜例の中で紹介されている「スラー・スタッカート」に相当する例は、3 つの音が塊となるパッセージの場合（譜例 11 参照）と、「マルテレ (Martelé)」または「スタッカート (Staccato)」の名でデュポールが言及する「一弓スタッカート」、そして本論文では次々項で詳述する「アルペジオ」の 3 例のみである。

譜例 11 デュポールによるスラー・スタッカートの例 (Duport 1806, pp. 169, 173.)



デュポールは、3 つの音の塊を演奏する際、様々なヴァリエーションのスラーのかけ方を紹介する中で、ダウンで 3 つ、アップで 3 つの音にスラーをかける場合に、一般的によく

³¹ L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法』、134 頁、136～137 頁。L. モーツァルトの使用しているこの個所でのスタッカートは、楔型のものである。

使用されるものとして、「アップの時にはスラー・スタッカートを用いることができる」と言及している（譜例 11・A 参照）。またこれは、「2 拍子系、3 拍子系のどちらでも演奏できる」とも言及している。譜例 11・B にある形は、本論文中では次項の「バッテリー」で改めて詳述するが、頻繁に移弦を伴う奏法によるものである。

現代の日本では一般的に「スタッカート」と呼んでいる「点」や、「楔」などと呼ばれる縦棒の記号については、18 世紀半ばのクヴァンツ、L. モーツァルトの見解を筆者の修士論文の中にまとめた。それは以下の通りである。

- ・「点」で書かれるスタッカートは、短く切るが、弦から弓を離さずに演奏される。
- ・「楔」は、大概是音価の半分程度で演奏し、テンポにもよるが弓を弦から離すような奏法が求められていることが多い。また連続ではなく、特に単体で使用されている場合においては、強調して演奏されることが望まれる。

※テンポに合わせて、この奏法は臨機応変に変化されるべきである。

※長く記号が続く場合、音の長さを均一にすべきであるという意味もありうる。³²

そして「スラー・スタッカート」という奏法についての同二者の見解は、以下の通りである。

- ・「点」のスラー・スタッカートは、弓を弦からは離さず保持しながら、1 音ずつ区別して演奏する。
- ・「楔」のスラー・スタッカートは、弓を弦から離して、1 音ずつ区別しながら演奏する。³³

デュポールの教則本の中には「楔」については、後で示す「マルテレ (Martelé)」の譜例（譜例 13 参照）の中で使用しているのみで、基本的に用法の説明をしていない。一方「点」のスタッカートについては、数多くの譜例の中で使用しているが、では、デュポールの「点」はクヴァンツ、L. モーツァルトが言及するものと、いったいどう相違しているだろうか。

この疑問に対する回答を、デュポールは「アルペジオ」について触れた譜例（譜例 12 参照）と、それに対する説明の中で述べている。

³² 修士論文、42 頁。但し、必要に応じて説明を加筆した。

³³ 同書、44 頁。

譜例 12 デュポールによるアルペジオの例 (Duport 1806, p. 80.)



Poussez deux et tirez deux, en ayant soin que les coups d'Archet paraissent detaches.³⁴

[和訳]

デタッシェのボウイングで注意しながら、2 回アップ、2 回ダウンで演奏すること。

そしてまた、この「デタッシェ」という意味については、次のように定義している。

On appelle coups d'archet les différentes liaisons des notes par l'archet ; par exemple des croches ou doubles croches de 4 en 4, exécutées à tout coup d'archet tiré et poussé, s'appellent Détaché. Si elles sont pas 3 et qu'on les exécute de la même manière, elles s'appellent aussi Détaché.³⁵

[和訳]

ボウイング（運弓法）とは、弓によって生み出されるさまざまな音の繋ぎ方のことである。例えば、4 音ずつの 8 分音符または 16 分音符を、すべてダウンとアップの繰り返しで弾く事をデタッシェと呼ぶ。3 音の連続でも、同じ奏法であれば同様にデタッシェと呼ぶ。

アルペジオの譜例では、ダウンとアップをそれぞれ 2 回ずつ連続で演奏するため、この「デタッシェ」の定義はある意味では相反するものになってしまうが、一般的に「デタッシェ」とは「1 音 1 音を区切って奏される音」であり、デュポールは譜例 12 に示したような「スラー・スタッカート」についても、1 音 1 音を区切って演奏する——といった意味で説

³⁴ Duport 1806, p. 80.

³⁵ Ibid., p. 166.

明していると捉えることができるだろう。この「スラー・スタッカート」を「デタッシェ」で演奏するとして考察した時、思い起こされるのは、クヴァンツやL. モーツァルトが言及した「点」によるスラー・スタッカートの見解、すなわち——弓を弦からは離さず保持しながら、1音ずつ区別して演奏する——との関連である。デタッシェの一般的な用法を用いて、2つずつの音にかけられた「スラー・スタッカート」を演奏すると考えた時、デュポールの言及と、クヴァンツ、及びL. モーツァルトの奏法論は、一致するものであると考えて良いだろう。

これに対し、デュポールは「マルテレ (Martelé)」または「スタッカート (Staccato)」の名で呼ぶ、いわゆる「一弓スタッカート」奏法について、譜例と説明をこのように示している。³⁶

譜例 13 デュポールによる一弓スタッカートの例 (Duport 1806, p. 171.)



Tout le monde connait ce coup d'archet; je ne crois pas nécessaire de démontrer comment il s'exécute ; c'est absolument une affaire de tact et d'adresse : on y parvient en s'exerçant beaucoup ; il y a des personnes qui le saisissent tout de suite, d'autres ne parviennent jamais à le faire parfaitement. Je suis de ce nombre.

[和訳]

誰もがこの弓のストロークを知っている。私は、これをどのように演奏するのかを示す必要はないと思う。これは完全に手の感覚と器用さによって演奏でき、多く練習することで達成される。すぐにやり方をつかむ人もいるが、完璧には弾けるようにならない者もいる。私もその1人である。

³⁶ Duport 1806, p. 171.

この言及は消極的であり、デュポールは（特にテンポの速いパッセージで）「一弓スタックカート」の奏法、すなわち速い「マルテレ」をあまり好んでいなかった可能性が考えられる。またそれを裏付けるかのように、デュポールの練習曲集には「一弓スタックカート」が使用される練習曲は存在しない。

この例に加えて、連続してダウンやアップを使用する「スラー・スタックカート」の例は、デュポールの練習曲集中では、弓順の関係でやむを得ないパッセージ（ベルトーの作品、第 6 番、第 8 小節）、兄のジャン＝ピエールの作品中（第 10 番、第 24 小節など）、3 つの音の塊のうち、後の 2 つを 2 回連続でアップにする個所（第 15 番、第 35 小節など）、3 つの音に付けられた個所（第 19 番、第 27 小節など）、アルペジオによるもの（第 9 番、第 178 小節など）などが挙げられる。そして、これらは総じて速いテンポでの「スラー・スタックカート」ではない。

デュポールが「マルテレ」のような、速いパッセージでの「スラー・スタックカート」を好まず、また譜例中や作品中で指示した「スラー・スタックカート」についても、弓を弦に付けたまま区切って演奏していたとすると、この事例は単に技術的な問題や、音楽的な好みの問題を超え、デュポールが一貫したスタイルで弓を操っていたことの現れと考えられる。

そのスタイルは、速いパッセージであろうと遅いテンポの曲であろうと、弓を弾ませたり上空に弓を上げたりする、いわゆる「オフの奏法」は用いない、常に「オン・ザ・ストリングの奏法」、つまり弓を下から保持する「ヴィオルの運弓法」と関連したものであると考えられる。弓を下から保持する場合、特性上「オフの奏法」が速いパッセージではほぼ不可能であり、遅いテンポのパッセージであっても基本的に弓を弦から離すことはなく、「点」の指示がある場合、弓を弦の上で止めて、音と音の間をあけて演奏する——という奏法になる。これは、クヴァンツと L. モーツァルトの「点」の見解とも全く同一のものであるとも言える。

フランスにおいて、18 世紀前半のヴィオールに代表される低音弦楽器の音の印象はベルトーのようなヴィオールからチェロへの転業をした演奏家たちにも伝承され、ベルトーに学んだ兄ジャン＝ルイに師事したデュポールは、基本的に弦から弓を離さない、ヴィオールのようなレガートな運弓（以下、「レガート奏法」と記す）で演奏していた可能性が非常に高い。

また、デュポールと同時代にフランス国内外で活躍した名ヴァイオリン奏者、クロイツェルが「運弓法も卓越したレガートの様式を用いていた」、「クロイツェルのヴァイオリン協奏曲ではレガートが強調され、スピッカートの運弓法が全く使われていない」³⁷ と言われて

³⁷ Williams, Michael Day. *The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer*. (Ph.D.) Indiana: Indiana University, 1973. p. 231, pp. 247-248.

いることも、デュポールが「レガート奏法」で演奏していたという仮説と関連し、裏付けの1つとなるであろう。³⁸

加えてこれらは、ベートーヴェンが C. P. E. バッハの運指法をマスターし、鍵盤楽器の奏法における「レガート奏法」を用いて演奏していたことにも関連する。ベートーヴェンの弟子であったカール・チェルニー（Carl Czerny, 1791-1857）は、鍵盤を叩き、短く切って弾く演奏法が流行していた時代に、ベートーヴェンはレッスンにおいて「レガート奏法」を特に注意したと述べている。³⁹ デュポールもまた弾き飛ばすような奏法ではなく、ベートーヴェンやチェルニーらと同様に、弦楽器における「レガート奏法」によって、より旋律を旋律らしく聴かせる演奏を目指していた可能性が、ここに浮かび上がるのである。

次項と次々項では、デュポールの考える「点」によるスタッカートについての考察、またチェロ奏者にとってはダウンとアップを正しく決定することにおいて重要な情報でもある奏法、「バッテリー」、そして「アルペジオ」を詳述する。

第3項 バッテリー

「バッテリー（Batterie）」という奏法を現代において、その名称と意味を改めて知る機会は少ない。デュポールは先述したチェロ奏者が強拍をダウン、あるいはアップのどちらで演奏すべきかの問題に続いて、この奏法について次のように述べている。

On se sert de ce terme pour désigner des passages où l'archet passe alternativement d'une corde à l'autre. C'est ici le cas de s'expliquer sur une chose qui embarrasse souvent. Par exemple, plusieurs personnes croyant que l'on pousse sur le Violoncelle tout ce que l'on tire sur le Violon. C'est une erreur. Sur le Violoncelle et sur le Violon, on tire généralement le temps fort. Quand un morceau commence par une note en levant, on la pousse pour tirer la suivante qui tombe dessus la mesure; cela phrase mieux. Toute la mélodie et même les passages diatoniques s'exécutent par le même principe; il n'y a que pour les Batteries où cela change. Dans ce cas, les notes graves se prennent généralement en poussant

³⁸ Charlton, David. 「クロイツェル」、浅井香織 訳、『ニュー・グローヴ』第6巻、243～244頁。

³⁹ C. P. E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法 第一部』、「訳者序」viii～ix頁。

sur le Violoncelle, et en tirant sur le Violon. 40

[和訳]

(＊バッテリーとは、) 弓が1本の弦から別の弦へと交互に移るパッセージを指す奏法の名である。混乱の多いこの問題について、本項で説明する。例えば、ヴァイオリンではダウンで弾く個所はすべて、チェロではアップで弾くと信じている人がいるが、これは誤りである。チェロでもヴァイオリンでも、一般的に強拍はダウンで演奏する。曲の1音目がアウフタクトで始まる場合、1音目はアップ、2音目の強拍をダウンで弾けば、良いフレー징の演奏となる。あらゆるメロディ、および全音階のパッセージでさえ上記の原理で演奏されるが、その例外がバッテリーである。バッテリーの場合、低音は通常チェロでは(＊強拍が)アップ、ヴァイオリンではダウンで演奏する。

強拍がダウンかアップのどちらであるか——の混乱の引き金となっていた可能性が考えられる「バッテリー」だが、「打楽器の効果をねらった奏法」⁴¹を意味する。ここでデュポールによって示されるこの奏法は、交互に移弦を繰り返し、均等なリズムが提示される中で、音が刻々と移り変わっていく——譜例14に見られるような音型を指している。

譜例 14 デュポールによるバッテリー (筆者作成譜)⁴²



⁴⁰ Duport 1806, p. 172.

⁴¹ 『ロベール仏和大辞典』より引用。

⁴² 原譜は、Duport 1806, pp. 172-173.

1音ずつ移弦を繰り返す奏法を指す「バッテリー」は、強拍と弱拍の関係に関わらず、チェロにおいては低い方の弦をアップで、高い方の弦をダウンで演奏すること。また、ヴァイオリンやヴィオラの場合はその全く逆となり、低い弦をダウンから演奏することになる。譜例 14 の中で、A、B、D の例は小節最初の強拍が低音のため、それぞれアップで開始しており、それに対し、C と E の例は強拍に高い音があるので、ダウンで開始となっている。

この「バッテリー」という奏法論が存在する理由として、デュポールは次のような説明を述べている。

On peut à la rigueur exécuter ces batteries en tirant là note grave, mais elles feront toujours meilleur effet en la poussant , parce que le mouvement que le poignet doit faire est plus naturel. Dans le temps où je travaillais beaucoup, je me suis longtemps exercé à les faire en sens inverse, pour me former le poignet à tous les mouvements possibles, malgré ce travail, j'ai été obligé d'en revenir à pousser la note grave, quand j'ai voulu obtenir le meilleur effet. ⁴³

[和訳]

やむを得ない場合にはバッテリーの低音をダウンにして弾くこともできるが、バッテリーは低音をアップで弾くことによって常により良い効果を生む。なぜなら手首の動作がより自然だからである。練習を盛んに行っていた頃、私はあらゆる動きができるように手首を訓練するため、バッテリーを逆の弓使いで行う練習に長時間取り組んだ。しかし、その練習にもかかわらず、より良い効果を生み出したい時には低音をアップで弾かざるを得なかった。


つまり右腕、右手首の動きの自然さ、演奏しやすさから、この「バッテリー」という奏法はチェロの場合、低弦がアップ、高弦はダウンで演奏するべきである——と定義されている。実際に演奏してみると、常に移弦を伴うパッセージでは、確かに低弦をアップから演奏した方がひじへの筋肉的負担などが大幅に少なくなる。逆に、低弦をダウンから演奏した場合は、テンポにもよることではあるが、速いテンポであるほど無意識に「オフの奏法」になってしまったり、音を響かせにくかったりするように思われる。デュポールが「レガート奏法」で演奏していたことを考慮に入れると、低弦をアップ、高弦をダウンとして演奏することによって、「レガート奏法」の中で「バッテリー」の音型も巧みに演奏していたことが想像される。従って音響、また身体の上でも効果的に演奏するため、「強拍＝ダウン」という原則は「バッテリー」のパッセージでのみ、例外として破られるべきなのである。

⁴³ Duport 1806, p. 173.

この打楽器を模倣したような奏法にも、デュポールは「レガート奏法」のような運弓を求めていると考え、「バッテリー」のパッセージにも打楽器的な要素のみならず、旋律らしさ、メロディのラインが浮き立つような表現を求めている——という可能性もある。この可能性を具体化した例を、以下の譜例 15 に提示した。

譜例 15 バッテリーの表現について（筆者作成譜）

B 【Duport による記譜】



【筆者による考察譜】

つまり、デュポールが言及する「バッテリー」の音型も、J. S. バッハの無伴奏作品が楽曲分析された際のように、2つの旋律が合わさったものとして捉えることもできるのではないかと、筆者は考察する。

音程差が10度など、広域の音程を打楽器的に高速で行き来する——「バッテリー」の音型は、実はとても特殊な音型である。これは隣り合った弦が5度や4度に調弦され、またそれらのうちの1弦を飛ばして、2つ隣の弦までまたぐような奏法も可能な弦楽器ならではの奏法と言っても過言ではないだろう。鍵盤楽器は、1つの手で同時、あるいはほぼ同時に取れる音程は1オクターブや9度ほどまで。10度は手の大きさによっては難しい。声乐で10度の音程を高速で取り続けるというのも非常に難しい。管楽器では可能ではあるが、息の問題や指づかいの問題から、弦楽器ほど容易に長く連続して「バッテリー」の音型を演奏し続けるということは難しいと考えられるだろう。

ここからわかることは、「バッテリー」が聴衆はもとより、弦楽器奏者でない音楽家に対しても「超絶技巧」的に聴かせることができる奏法であるということである。弦楽器奏者にとって、現代においては大きく身体的な苦勞を伴わないこの「バッテリー」が「超絶技巧」に数えられたり、「バッテリーを演奏している」、「あの曲にはバッテリーが含まれている」などと改まって話されたりすることはほぼ無いが、デュポールやそれ以前、それ以降の作品においても、この奏法は作曲当時「超絶技巧」的に使用され、その離れた音程の行き来を楽曲中の1つの「見せ場」として捉えて作曲、演奏されていた可能性があるということは、現代においても知っておくべき事柄の1つであるだろう。

譜例 16 マレ《ヴィオール小品集 第3巻》より《第13番 グラン・バレ イ短調》
第74～94小節。⁴⁴



一方、マレの譜例中では「P (le pouce) = アップ」の表記（譜例 16 中、第 1 段目、第 4 小節）によって、低弦をアップから演奏するように指示が為されている。ヴィオルのように弓を下から保持するスタイルの場合でも、この「バッテリー」はチェロの奏法と共通のもので、腕の動作のしやすさの問題から、低弦をアップで演奏する方がより合理的である。

⁴⁴ Marais, Marin. *Pièces de Viole, Livre 3. "Grand ballet"*. Paris: Marin Marais, Hurel, 1711.

⁴⁵ Barrière, Jean-Baptiste. *Sonates pour le Violoncelle avec la Basse Continue, Livre 3. No. 4, 2nd mov.* Paris: The author. Boivin, Leclerc. c. 1736.

いうことは言うまでもないだろう。

デュポールより後の時代での「バッテリー」の例としては、現代でも多くのチェロ奏者が取り組む、ブラームスと親交のあった 19 世紀のチェロ奏者、ピアッティの奇想曲集の中にある。

譜例 18 ピアッティ《奇想曲 作品 25》より《第 1 番 ト短調》冒頭⁴⁶



このピアッティの作品例においても、やはり「低音をアップで始めるように」——という演奏指示がなされている。またこの奇想曲は、ダウンで演奏する音は保続音、アップで演奏する音のみが動いており、指示された急速なテンポ（Allegro quasi Presto）の中で、アップでのみ旋律を提示していく例である。これは、「打楽器的な奏法をしながらも、旋律を提示していく奏法」という、デュポールの「バッテリー」奏法における筆者の考察と共通点が見いだせるものであり、「レガート奏法」を使用して、リズムと旋律の両方を描いていく演奏が想定されている——と言えるだろう。

第 4 項 アルペジオ

デュポールは「アルペジオ」について、初めにこのように述べている。

L'Arpeggio est une batterie de l'Archet qui passe alternativement d'une corde à l'autre.

[和訳]

⁴⁶ Piatti, [Carlo] Alfredo. *12 capricci op. 25 for cello solo, No. 1*. Berlin: N. Simrock, 1865.

アルペジオは、1つの弦から他の弦へ行き交う、弓のバッテリー奏法である。

「アルペジオ」は、「バッテリー」奏法の1つである——とデュポールは定義している。デュポールは「アルペジオ」について、左手の運指法の章の中で書いているが、そこで同時に右手の運弓についても多く触れている。「バッテリー」奏法の原則通り、低い弦をアップから演奏する方が音の面も身体的にもより良いため、譜例19に示した音型では、すべてアップから演奏するように、と述べている。

譜例 19 デュポールによるアルペジオについて (1) (Duport 1806, pp. 80-81.)

A



B



C



譜例 19-A の楽譜は、2つずつの音に掛けられた「スラー・スタッカート」である。現代の奏者としては、このスタッカート記号から一見（「マルテレ」のような）弓を弦の上で弾ませる「オフの奏法」を想起するが、ここでデュポールは本節の第2項で先述したことと同様に「デタッシェで」という説明を加えている。譜例 19-B もまた、同様に「デタッシェで」と説明している。⁴⁷


⁴⁷ Duport 1806, p. 80.

「デタッシュェ」とは「1音1音を区切って奏される音」であり、譜例 19 - A、B に書かれた「点」では先述したとおり「オフの奏法」は使用されず、弓を弦に付けたままの「レガート奏法」で演奏するべきものと考えられる。ここにおいての「点」は、仮に「デタッシュェで」という指示がなかったとしても、譜例 19 - C のようななめらかに音を繋ぐ「スラー」と区別され、ただ「1音1音を区切って演奏する」ということを示した記号である——と考察される。よって、譜例 19 - A は一般的に「ポルタート」と呼ばれている奏法が使用されるようなパッセージが想定されていると言えるだろう。

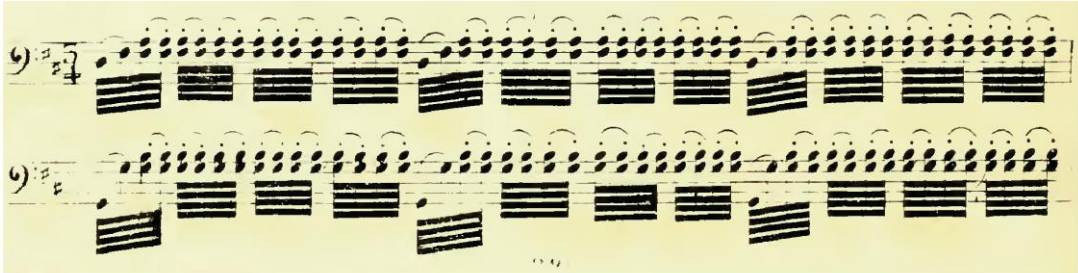
速度の速い「一弓スタッカート」として、デュポールは「マルテレ」または「スタッカー」の名称で奏法を紹介していたが、「アルペジオ」について述べている個所で、「マルテレ」奏法を使用して演奏する例も提示している。

譜例 20 デュポールによるアルペジオについて (2) (Duport 1806, p. 82.)

A



B



譜例 20 にある例は、譜例 19 とは対照的にすべて強拍をダウンから演奏するとしている。また譜例 20 - A では、弱拍をアップで「マルテレ」奏法で演奏するように説明している。譜例 20 - B に添えられた説明は以下の通りである。

(Omission) il faut qu'elles soient martelées avec assez d'égalité pour paraître détachées à l'oreille, excepté cependant les deux premières qui doivent être coulées, à raison de la force qu'on est obligé d'y donner, pour que l'Arpeggio ait de l'effet, et que les notes de basse soient marquées. ⁴⁸

[和訳]

(前略) これらはマルテレ奏法で、デタッシュェとして耳に聴こえるようにはっきりと

⁴⁸ Duport 1806, p. 82.

均一に演奏しなければならない。しかし、スラーがかけられた最初にある 2 つの音を除く。なぜなら、強調されるべきバスの音として、またアルペジオとしての効果を持って、強く演奏されなければならないからである。

この言及では、動詞の形で “martelées” (マルテレ) と “détachées” (デタッシェ) の両方が言及されている。“marteler” という動詞は、「強く連打する」や「(騒音などを) 鳴り響かせる」など、元々は基本的にネガティブな意で使われる動詞だが、ここではやはり高速に「一弓スタッカート」をすることを指していると考えられる。一方、“détacher” という動詞は「～を切り離す」などの意で、1 音 1 音区切って演奏する「デタッシェ」奏法の特徴通り、ここでは 1 音 1 音をうやむやに演奏するのではなく、均一な長さでしっかりと演奏するように指示しているものであると推測される。⁴⁹

また、「スラーがかけられた最初にある 2 つの音を除く。なぜなら、強調されるべきバスの音として、またアルペジオとしての効果を持って、強く演奏されなければならないからである」という言及は、前節第 3 項でまとめたデュポールの運弓法の基礎での考察を裏付けるものであり、単純にすべての音を均一に演奏してしまうことが良いわけではないことを強調している。和音の構成音の中で最重要である「バスの音」を、他と区別して強くしっかりと演奏するなど、楽譜読解の基礎が求められているのである。こうした「バスの音」をしっかりと鳴らすべき——という意味でも、低弦を合理的に鳴らすために身体的な合理性を高める「バッテリー」のような奏法を知することは非常に重要なことなのである。

デュポールの「アルペジオ」の奏法論は、左手の運指法を習得することを中心に書かれており、解放弦を含む場合も含まない場合も 1 つから 3 つの指で和音を形成して演奏することが指示されている。その中で「アルペジオ」の運弓法としては、形成される音を「和音」としてしっかりと提示すること、そしてバスの音を強調することが重要で、より合理的に発音できるように、強拍と弱拍の関係を超えて、音型に合わせて弓を「アップ」から、あるいは「ダウン」からでもより良く演奏できる方から弾き始めてよい——ということが結論である。そしてまた、アルペジオ中にも現れる「スラー・スタッカート」は、「オフの奏法」には基本的にならないようにし、「デタッシェ」として、適度に音と音が離れて均一に聴こえるように演奏するべきである——と言えるだろう。

⁴⁹ 『ロベール仏和大辞典』より引用。

第5節 デュポールの装飾としてのスラー

デュポールは、スラーに関する運弓法について、次のような言及をしている。

Si je connaissais quelques liaisons nouvelles, je me ferais un plaisir de les donner, mais je ne crois pas qu'il y en ait eu depuis TARTINI, et cela parce qu'il les a toutes calculées.

[和訳]

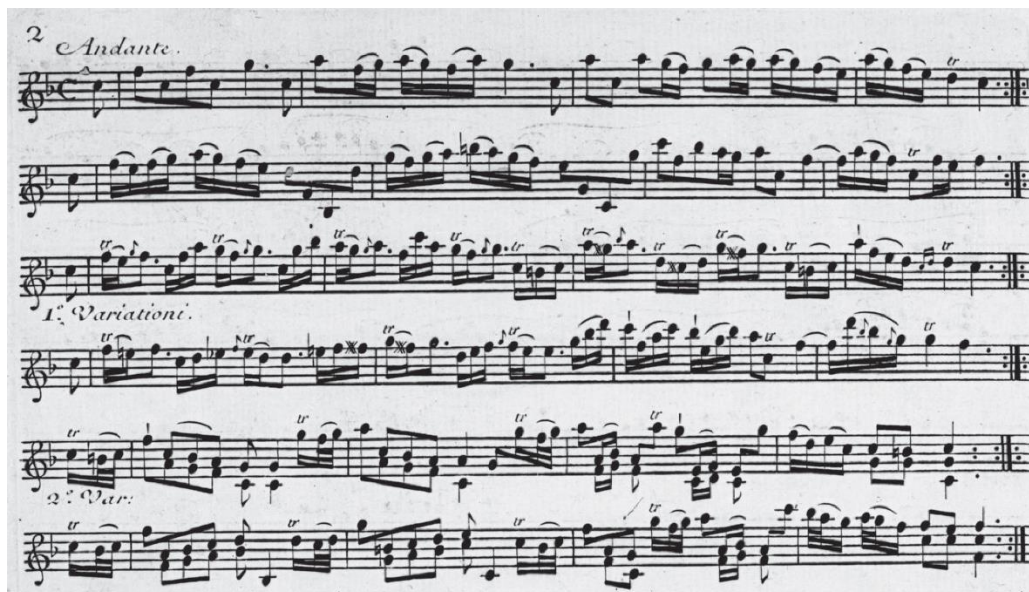
もし私が新しいボウイングを知っていたならば喜んでご紹介するところだが、タルティーニ以降、新たなものは生まれていないと思われる。なぜなら、タルティーニがすべてを計算し尽くしてしまったからである。

「タルティーニがすべて計算し尽くしてしまった」と述べているのは、タルティーニの作品《弓の芸術》⁵⁰の中で、コレッリの書いた1つの旋律を引用し、50もの驚嘆すべき変奏を書き示したこと——などを指していると考えられる（譜例21参照）。⁵¹

⁵⁰ Tartini, Giuseppe. *L'Arte del Arco*.

⁵¹ 同タイトルで、1747年に《17の変奏》、1758年に《38の変奏》、死後の1798年に《50の変奏》がそれぞれ出版されている。また1797年にはデュポールと同時代のフランスのチェロ奏者ジャン＝マリー・ラウル（Jean-Marie Raoul, 1766-1837）がチェロと通奏低音用に編曲版を出版している。

譜例 21 タルティーニ《弓の芸術》より《テーマ、第1変奏、第2変奏》⁵²



このような変奏曲でのスラーは、間違いなく「装飾」としての演奏技法の1つ——として数えられるべきものであるだろう。タルティーニの書いた変奏の数々は、イタリアン・バロックの演奏家による旋律を変奏する「即興」の演奏例が提示されたようなものである。また、こういった即興として演奏されていた「装飾」を書き下した楽譜が出版されたことは、イタリアの演奏家に憧れた後進を刺激するだけでなく、楽曲を書いてある通りに演奏すればよいように、わかりやすく作曲し、出版していこうとした18世紀半ば以降のC. P. E. バッハをはじめとする作曲家たちの流れ⁵³とも通じるものでもある。

デュポールのスラーに関する言及では、以下のものが続く。

On peut les varier par l'accent de l'archet, mais jusqu'ici on a regardé comme inutile, on peut être trop compliqué de les marquer dans la musique. Ces différentes accents de l'archet dans les passages, sont, j'ose le dire, sujet à la mode et changent avec elle. Par exemple, quand on lie deux notes ensemble, une fois on les passera très - égales ; une autre fois on appuiera la première ; une autre fois

⁵² Tartini, Giuseppe. *L'Arte del Arco*. “Andante”, “1e Variation”, “2e Variation”. Paris: Leclerc, 1758. ※補足：20世紀のヴァイオリン奏者フリッツ・クライスラー（Fritz Kreisler, 1875-1962）は、この作品の再編曲をし、1910年にタルティーニとクライスラーの名を列記して《コレッリの主題による変奏曲》として出版している。Tartini, Giuseppe. - Kreisler, Fritz. *Variationen über ein Thema von Corelli*. New York: Carl Fischer, 1910.)

⁵³ 修士論文、35頁。

la seconde. etc. Cela dépend du caprice du joueur. ⁵⁴

[和訳]

弓によるアクセントで（＊スラーに）変化を付けることはできるが、それを楽譜に記すことは無益であるか、複雑過ぎるであろう。パッセージの中での様々な弓のアクセントは、あえて言うならば流行に左右され、変化する。例えば、2音をスラーで続けて弾く時、一度目は2音とも全く等しく弾き、次は1音目を強調する、さらに次は2音目を強調する、など。これは奏者の気分によって決めることができる。

デュポールは、スラーを使用した音型の中で、どの音を強調すべきか——という問題においては非常に自由で、奏者がフレキシブルに変化させてよいとしている。これは、C. P. E. バッハが小さい音符（前打音）を「普通大」の音符として記譜し、音の長さを容易に読み取れるように楽譜を作ることを提案⁵⁵したこと、また18世紀後半以降は多くがC. P. E. バッハに倣い（あるいは同様に考え）、非和声音やアポジャトゥーラを「普通大」の音符で記譜していく傾向となった——ということに関連する。バロック時代は、小さい音符（前打音）を用いることで主に非和声音を示し、強調すべき音を明確に表す例が多かったが、18世紀後半からは非和声音の存在を明かすことよりも「音の長さ」を明確に表すことが重要となり、奏者自身が「普通大」の音符から重要と思われる音を楽譜読解するか、あるいは感じとるなどして演奏する時代となった。デュポールもまた、スラーで結ばれた「普通大」の音符から非和声音や強調すべき音などを感じ取り、様々なニュアンスを付けるべきである——という時代に身を置いていたのである。

ここで、本節冒頭でも引用した、修士論文でまとめた18世紀半ばのクヴァンツら、ドイツ人たちが言及する、スラーの持つニュアンスについて、再引用する。

- ・スラー中の音符の長さが均一な場合、また2つの音符のうち最初の音符が後の音符より長い場合、また長く強調されるべき前打音に付けられているスラーの場合は、最初の音は強く、少し長めに演奏されるべきである。
- ・例外として、スラーの最初にくる音符が後続音符より短い場合、経過的前打音などの短く、軽く演奏されるべき前打音にスラーがついている場合、最初の音は軽く演奏され、後続の長い方の音符に強さや重みがある。⁵⁶

再述になるが、18世紀半ばのドイツにおいては、スラーは均等に演奏されるということ

⁵⁴ Duport 1806, p. 166.

⁵⁵ C. P. E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法 第一部』、90頁。

⁵⁶ 修士論文、39頁。但し、必要に応じて説明を加筆した。

自体あり得ないほど、強弱や長さなど何らかの違いや意味を持たせて、不均等に演奏しようとされてきた。これは音楽修辞学にも通じ、スラーとスラーに包括された音は象徴的な表現を多く含み、「装飾」的な音型として扱われていたと考察される。

しかし一方で、このような背景もあるスラーの演奏表現に対するデュポールの考え方は、あくまで個々の奏者の趣味の問題として捉えている。18 世紀半ばのドイツでは無論作品のスタイルが守られ、スラーに包括された音型は主に緊張と弛緩の関係の中で、誰もがほぼ同じ楽譜読解をし、音符ごとの優劣などは正しい知識を有せば皆同じに解釈された中で、ニュアンスが付けられ、そしてまた自由に装飾が付けられていた。しかし、デュポールが活動した 1800 年頃においては、もっと自由にスラーが捉えられ、スラーに包括された中の音はフレキシブルに表現の内容が考えられ、様々な表現の可能性を秘めていたということである。これは、マレが奏者視点のスラーを使用していたことにも関連し、マレのスラーの使用法を例とすれば、フランスではドイツよりもより早い段階で規則や音楽修辞学の象徴的な意味などに左右されない、フレキシブルなスラーの使われ方が比較的多かった——という仮説も成り立つだろう。またこれは、次章、左手の奏法の中で詳述するヴィオルのアポジヤトゥーラにも関連することである。

この考察に加えて、デュポールの言及はソナタ形式など、繰り返しが為される楽曲スタイルが流行した時代に生きていることにも関連すると考えられる。2 度同じことが繰り返される楽曲の中で、2 度目は奏者の判断で何かしらの変化を付けた方が良い——といった考え方は現代の演奏においても存在するが、デュポールもまた、パッセージを繰り返した時にスラーで包括された音において、強弱やアクセントの付け方などを即興的（あるいは作為的）に違いを出し、良い趣味の中で聴衆を飽きさせないように変化を付けるなどして、演奏していた可能性が推察される。

第3節 デュポールの運弓法総論

デュポールが活動していた時代の背景、前時代からの音楽の流行と移り変わり、新しく開発された弓のことなどを総じて、デュポールの打ち出す運弓法は基本的に「レガート奏法」を用いていた可能性が浮かび上がってきた。それは旋律をより旋律らしく演奏する技巧であり、デュポールの奏法の中で大きな特徴の1つと言っても過言ではないだろう。また、弓を正確にコントロールし、拍や強弱、音を均等に演奏できる技術を有することを基本に、良い趣味の中で、和声を強調した演奏や、音に強弱を付けることなど——を推奨した。また、強拍は基本的には「ダウン」だが、低弦をより合理的に鳴らし、また「レガート奏法」を保つために強拍を「アップ」で演奏する「バッテリー」奏法も勧めている。総じて、確かな技術の中で、常に合理的にボウイングを決定していく道筋を立てて、読者に伝えていると言えるだろう。

スラーに関しては、デュポール自身は作品に書いてあるまま演奏することで問題がおよそ起きない環境にいたようであるが（長すぎるスラーなどに会った時に、奏者判断で切る必要に迫られるような言及は無い）、スラー内に置かれた複数の音を何も考えなしに演奏するのではなく、奏者の判断で強弱やニュアンスを付け、聴衆を飽きさせることなく様々なヴァリエーションの表現をするのがよい——としている。これは、トリルやモルデントなどを即興的に追加して演奏することや、奏者が新たな旋律を常に創造し演奏するのが当たり前だったバロック時代から、奏者が音そのものを即興的に変化させなくてもよい作品が主流となった18世紀後半の時代背景の中に残る、「小さな即興性」であろう。2つの音に付けられた短いスラーは、どちらか一方の音が非和声音としての強さや長さを有すものであるか、あるいはリズムのスイング感を重視し、軽く弾み、自然な音の減衰などを伴うべき音型であるか——などは、奏者がパッセージごとに1つ1つ判断して決定し、また同じパッセージを繰り返す際に2度目は変化を付けることなども考慮し、演奏されるべきなのである。

また、ヴィオール奏法におけるスラーの用法で考察したように、スラーを「印象的に旋律を提示する」ための奏法として活用する——ということも可能である。すなわち、ある程度の長さがあるスラーの間に、「メッサ・ディ・ヴォーチェ」のような音量的、音質的な膨らみなどを付けることで、ソロ奏者は伴奏の音型との差を付ける——といったことである。

デュポールは、弓で付けるニュアンスや細かいアーティキュレーションを楽譜上に1つ1つ指示を書くようなことは複雑すぎるか、無意味であるとしている。しかしそれは、楽曲の持つ特徴や演奏における流行などを知っていることを前提に、ニュアンスやアーティキュレーションなどを奏者に委ねている——と言えるだろう。すなわち、ソナタ作品の中にある舞曲であれば、舞曲の特徴やリズム・パターンを知っていることが前提で、そこに奏者が良い趣味に基づいたニュアンスや強弱を加えていくことが求められる——などということ。

また、デュポールが尊敬するタルティーニの書いた、《弓の芸術（コレッリの主題による変奏）》のような装飾的な超絶技巧作品などについても、技巧の持つ効果を知った上で、それが「旋律的な技巧」なのか、あるいは「打楽器的な技巧」なのかなどを読解、判断し、そこに求められる技法が「デタッシェ」なのか、「マルテレ」なのか、「ポルタート」なのか、「スラー」なのか、などの考察を奏者自身が行うこと。そして音型の持つ効果を実現した上で、加えて、楽譜には書き表せない範囲の良い趣味のニュアンスを考案し、アイデアに満ちた、多くの聴衆を楽しませる演奏に取り組むこと。

こういったデュポールの教則本から考察される運弓法は、基礎を習得した後の演奏家は様々なアイデアを持って良い趣味のニュアンスを付けて演奏することを目標としている。現代の演奏家は、まず初めにデュポールやデュポール以前の作品の演奏習慣や流行を知ることで基礎と良い趣味のアイデアを学び、その上で自らが打ち出す演奏表現を考案していくことが重要だろう。よって、17 世紀末から 18 世紀半ばのヴィオールに代表されるフランスのバロック時代の演奏傾向や、18 世紀初頭から半ばにかけてイタリアから台頭してきたチェロの奏法や演奏習慣などは、18 世紀末から 19 世紀初頭にかけてのデュポールやベートーヴェンが活躍した時代とは異なるから——と言って切り離して考えることは決してできない。デュポールやベートーヴェンなどの時代の作品は、それ以前の長い年月の中で親しまれた様々な趣味や流行、時代からの移り変わりの中で生まれていることを知り、現代の演奏家も作品の「原典版」を遵守するのであれば、行き着くべき目標はまずデュポールやベートーヴェンの視点に立ってから、自らの演奏に向き合うことなのだと筆者は考える。

次章では、左手の奏法について触れるが、「スラー」については右手と左手の両方を用いた技巧であるが故に、引き続き論じることになる。

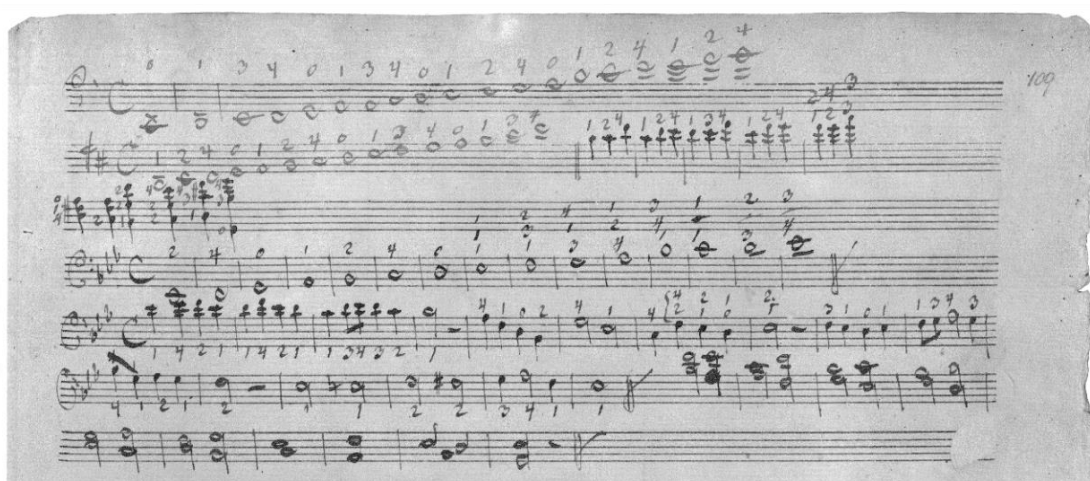
第2章 左手の奏法

第1節 運指法の改革

弦楽器奏法に関する18世紀の著書は、その楽器の構え方に続いて、左手の運指法、特に音階を演奏する際の説明に移行する例が多い。本論文中では奏法と楽譜読解、つまり演奏表現に活かすためのアイディアを先人の知恵からくみ取ることが主眼に置くため、チェロの演奏における、いわば初心者のための基礎的な項目には必要がない限りは触れない。しかし、運指法についてはベートーヴェンの作品の成り立ちと奏法に大きく関係するため、ここにそのまとめと考察を記す。

ベートーヴェンが《チェロとピアノのためのソナタ 作品5》を書くにあたって、チェロの運指法を勉強したことが伝わる『カフカ雑録』には、音階の運指法が記されている。これをめぐり、音階の運指法をベートーヴェンに伝えたのが誰であるかという問題が、現在世界的に議論されている。以前の研究では、《チェロとピアノのためのソナタ 作品5》をベートーヴェンと共に初演したと言われるデュポールが、ベートーヴェンにチェロの運指法を教えたのであろう——とされていた。しかし、異議が唱えられ、これはデュポールによるものではない、とする意見が近年強まっている。¹

譜例 22 『カフカ雑録』より 第109葉目の表、チェロの指づかいについて²



¹ Lodes 2004, pp. 1-60.

² Beethoven, Ludwig van. *Autograph Miscellany from Circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162. (The 'Kafka Sketchbook')*, ed. Joseph Kerman, London: British Museum, 1970, p. 109r.

デュポールは、自身の教則本の中で提示した音階の運指法について「驚きをもって受け止められるだろう」³ と述べている。実際にデュポールは、デュポール以前の奏者や同時代の他のチェロ奏者とは異なる考えの運指法を打ち出しており、当時としては非常に革新的なものである。ベートーヴェンの『カフカ雑録』の運指法と、デュポールの教則本の中にある運指法の間にある相違点は、譜例 22 に示した楽譜上では、以下の 2 つである。

- (1) 第 4 段目にある変ホ長調の音階
- (2) 第 6 段目にある半音階

まず、(1) 第 4 段目にある変ホ長調の音階——について、『カフカ雑録』には 3 種類の運指法が書かれている。問題となるのは譜例 22 中、第 4 段目の第 8 小節以降の、第三間の変ホ音からその 1 オクターブ上の上第二線の変ホ音までの指づかいについてである。

以下、譜例 23 では、『カフカ雑録』に書かれた運指と、同時代のチェロ奏者がそれぞれの著書内で示した運指を比較しやすいように、1 つの楽譜の中にまとめた。

譜例 23 変ホ長調の音階における運指について ⁴

カフカ雑録
1796年頃

キュピ
1772年

ブレヴァル
1804年

デュポール
1806年

ロンベルク
1840年

³ Duport 1806, p. 17. 原文：“On trouvera peut-être extraordinaire.”

⁴ Cupis, François. Méthode Nouvelle et Raisonnée pour Apprendre à Jouer du Violoncelle. Paris: Le Menu, Auteur, Mme la Dauphine. 1772, p.4. / Bréval, Jean-Baptiste Sébastien. Traite du Violoncelle, Op.42. Paris: Janet & Cotelle, 1804, p. 55. / Duport 1806, p. 13. / Romberg, Bernhard. Violoncell Schule. Berlin: T. Trautwein, 1840, p. 29. (※ロンベルクは、譜例中で上第二線の変ホ音の運指を示していない)

『カフカ雑録』の運指の中で、下段にあるものはキューピのものと一致する。この指づかいの特徴は、変ホ音からヘ音、変ロ音からハ音の 2 つの例において、全音の音程間を 1 の指を連続で使い、指を滑らせて演奏することである。この運指法は、ヴァイオリンの運指の特徴「4 つの音ごとに移弦を伴う」に類似するものであり、2 拍子または 4 拍子の楽曲において拍と腕の動きが一致しやすく、弓の移弦のタイミングも単純化しやすい——という利点を有すると考えてよいだろう。

『カフカ雑録』の運指法中段は、最後の 3 つの音については下段の運指に合致することが想定されていると思われるが、そうした場合、ヘ音において指を閉じた状態で 3 の指を使用する『カフカ雑録』の例と、指を開いて 2 の指を使用する他の例との相違点を除き、ブレヴァル、及びデュポールの示す指づかいと一致する。この運指法の最大の特徴は、同じ指を二度連続で使用しないということであり、2 つまたは 3 つの音を演奏するたびに腕のシフトが行われる。よって、3 拍子の曲、例えばジークなどの舞曲では演奏しやすく、また腕をシフトの回数が前述のキューピの指づかいより減る、という特徴がある。

『カフカ雑録』上段の運指法は、他のどの例とも一致しないが、『カフカ雑録』中段のものと指づかいの考え方の概要としては同一で、同じ指を二度連続で使用しないこと、2 つまたは 3 つの音を演奏するたびに腕のシフトが行われる——という点で、類似した別例であると言えるだろう。

ベートーヴェンと青年期を共に過ごし、ベートーヴェンが協奏作品を贈りたいと申し出たことを断った——という逸話が残るチェロ奏者のロンベルクの示す運指法は、キューピの指づかいの例と類似し、4 つの音ごとに移弦を伴う。しかし、この調性では同じ指を滑らせて使用する際に、キューピのように 1 の指の連続使用で全音のシフトをするのではなく、4 の指の連続使用で半音の音程間においてシフトするように示している。

この変ホ長調の音階に加え、この 4 人のチェロ奏者たちの音階に関する考えをより深く理解するために、『カフカ雑録』には記載されていない音階ではあるが、次にホ長調の例を挙げる（譜例 24 参照）。

譜例 24 ホ長調の音階における指づかいについて ⁵

キュピ
1772年

プレヴァル
1804年

デュポール
1806年

ロンベルク
1840年

ここからは変ホ長調とホ長調の2つの音階を照らし合わせ、4人のチェロ奏者がそれぞれに示した音階の指づかいの特徴を考察する。

キュピの示す音階の特徴は、基本的にファースト・ポジションとセカンド・ポジションなど、腕が低いポジションで演奏することがまず主眼に置かれており、やはりなるべく同じ弦の上で4つの音を塊として考えて、シフトを行っている。そして、その4つの音の塊を遵守するが故に、同じ指を滑らせて連続して使用する例が多いが、この時、シフトに使用される指はすべて、1の指に限定されている。尚、1の指を連続して使用する時、その音程幅は全音も半音も問わない。キュピの音階の指づかいでの、この、(1) 低い方のポジションでの演奏が主眼であること、(2) 同じ指の連続使用が1の指に限定されるということ——は、この他の全調においても同様である。

プレヴァルは非常に几帳面に、様々な場合に合わせられるよう、多くのパターンの指づかいを示している。変ホ長調の場合は、同じ指の連続使用を避けていたが、ホ長調の場合は最上段の指づかいにおいて、キュピの示す例と一致する——全音、半音問わず、1の指を連続して使用する——指づかいの使用を認めている。この他の調性においても、基本的には同じ指の連続した使用を避けているようでもあるが、シャープやフラットが多い調性にはホ長調と同じく全音、半音を問わず、1の指のシフトに限定して同じ指の連続使用を認めている。

ロンベルクは、同じ指の連続使用を基本的にすべての調性において認めているが、キュピやプレヴァルと違う点は、(1) 同じ指の連続使用を半音のシフトに限っていること、(2) それに伴い1の指だけでなく4の指でシフトする例が多いこと——この2点が特徴的である。

⁵ Cupis 1772, p. 3. / Bréval 1804, p. 64. / Duport 1806, p. 14. / Romberg 1840, p. 25.

この 3 人の示す音階の指づかいに対し、デュポールの示す指づかいの最大の特徴は、すべての音階において、同じ指の連続使用を避けている——ということである。

また、譜例 22『カフカ雑録』第 6 段目にある半音階では、同じ指の連続使用が認められるが、デュポールは長く続く半音階についても、すべて 1 音ずつ別の指で押さえていく指づかいを提案している。(譜例 25 参照)

譜例 25 半音階の指づかいについて (Duport 1806, p. 42.)



デュポールは、同じ指の連続使用を避けた運指法について、次のように述べている。

On trouvera peut-être extraordinaire que j'aie évité avec le plus grand soin, dans les Gammes de faire deux notes du même doigt, comme on le trouve dans tous les livres de principes qui ont été publiés jusqu'ici. Mon opinion est que cette manière est vicieuse, en ce qu'elle produit un mauvais effet. Tout le monde sait que c'est le tact des doigts qui fait le perlé, et certes, il ne peut y avoir de tact, quand on glisse un doigt d'un demi-ton à l'autre, car si l'archet ne saisit pas bien l'instant où le doigt a glissé, pour attaquer la corde, on entend quelque chose de très-désagréable.

(Omission)

dans la vitesse, dont la netteté fait une grande partie du mérite, les notes du même doigt sont, à mon avis, insoutenables, en ce qu'elles s'opposent à cette netteté. En jouant à livre ouvert, si l'on se trouve surpris, n'ayant pas prévu la meilleure position, on sera mieux, sans contredit, de faire deux notes du même doigt, que de ne pas les faire du tout; mais dans un SOLO étudié, on sera très-bien de les éviter.⁶

⁶ Duport 1806, pp. 17-18.

[和訳]

私が、細心の注意を払って音階練習において同じ指で（＊指を滑らせて）2つの音を出すことを避けたことは、恐らく驚きをもって受け止められるだろう。同じ指を滑らせる音階の運指は、現在世に出ている教則本では必ず紹介されている奏法である。しかしながら、私はこの奏法は好ましくない効果を生むことから、誤りであると考えている。周知の通り、個々の明瞭な音は（＊左手の）巧みな指づかいから生み出される。しかし、指をある半音から別の半音へと滑らせる時には、こうした巧みさは生まれにくい。指が滑った瞬間と、弓が弦を捉えるタイミングが合わなければ、非常に不快な音が聞こえてしまうのである。

（中略）

音の明瞭さが最も重要となる速さ（＊テンポ）において、同じ指で連続した複数の音を弾くことは、この明瞭さに反してしまうため、私は賛同できない。初見で突然演奏することになり、最適なポジションを予見できていない場合には、全く音を出さないよりも指を滑らせて2つの音を出す方が望ましいことに異論はないが、練習を重ねた独奏の場合は、絶対に避けるべきである。

デュポールの言及は、ベルトーから続く同じ系譜の先輩にあたる、キュピ、ブレヴァルなどのチェロ奏者たちが認める指づかいや、それにより音と音の間に「不快な音」を入れている同時代のチェロ奏者たちの演奏に対する批判であり、革命的な提案だった。キュピ、ブレヴァルなど、同時代のチェロ奏者達が示す同じ指の連続使用を取り入れた指づかいは、腕を大きく動かさなければならないシフトが少なくなるという考えの上では、ヴァイオリンの指づかいに近いスタイルであることや、一見利便性が高い運指法であるようにも思われる。それに対しデュポールの示す指づかいは、腕を大きく動かすシフトが多いという不利点を負う一方で、上記引用の言及にあるように、同じ指の連続使用によって起きる「不快な音」を取り払い、常に音が「明瞭」に発音できるという利点を獲得している。

またデュポールは、本来、運指法を見習うべきであった——楽器の弦長が類似し、演奏技巧追求の上で歴史の深い——「ヴィオール」を軽視し、ヴァイオリンの指づかいを無理に取り入れようとしたチェロ奏者たちについて、以下の批判もしている。

Il n'y a pas de doute qu'on a dû combiner le doigté d'après le rapport qu'il y a de la longueur du Diapason du Violoncelle avec l'étendue de la main et la longueur des doigts. Je sais qu'il y a eu des personnes, et qu'il s'en trouve même encore quelques unes, en petit nombre à la vérité, qui veulent doigter le Violoncelle comme on doigte le Violon: (Omission)

La Viole de Gambe ou Basse de Viole qui, comme on sait, y a beaucoup de rapport

pour le diapason, et comme elle avoit été très-bien traitée pendant longtemps, les nouveaux joueurs de Violoncelle auroient bien pu chercher dans les principes de son doigté, des rapports convenables, par exemple, la distance que les doigts doivent avoir entre-eux ; mais comme le Violoncelle remporta bientôt une victoire signalée sur la Viole et la fit même disparaître des Orchestres, les joueurs de Violoncelle affectèrent le plus profond mépris pour la Viole, et se sont entêtés, non-obstant la nécessité, de ne rien adopter dans leur doigté, qui puisse avoir quelque rapport avec celui de cet instrument.

L'un outre, plusieurs personnes pour qui le Violon avoit été rebelle, se sont jetés dans le Violoncelle, et ont voulu y adapter le doigté de leur instrument, ce qui a mis la confusion à son comble. ⁷

[和訳]

チェロは弦長と手の大きさや指の長さとの関係に依じて、運指法を整える必要があったことに疑問の余地はない。ヴァイオリンと同じ運指法でチェロを演奏したい人々がかつて存在したこと、そして今でも少数ではあるものの存在することを私は承知している。(中略)

ヴィオール・ド・ガンブ、あるいはバス・ド・ヴィオール⁸ は、周知の通り（＊チェロと）弦長が非常に似ている上、古くから弾き込まれてきた歴史があるので、チェロ奏者たちは指と指の間隔など、その運指法の原則から適切な類似点を取り入れることもできただろう。しかし、周知の通りチェロはヴィオールに対して目覚ましい勝利を収め、オーケストラからヴィオールを駆逐するまでに至ったため、チェロ奏者たちはヴィオールを大いに軽蔑し、その必要があったにも関わらず、頑なにヴィオールの運指法を取り入れることを拒否してしまった。

加えて、ヴァイオリンを諦めてチェロに飛びついた奏者たちがおり、彼らはヴァイオリンの運指法をチェロに当てはめようとしたため、この混乱は最高潮に達した。

この言及の後、デュポールは、アルペジオ演奏の際の例外を除いて 1 と 2 の指の間は拡張が可能であり、それ以外の 2 と 3、3 と 4 の指は拡張せずに、それぞれ半音の音程幅を押さえる位置関係であることを保つべきである——ということを訴えている。⁹

⁷ Duport 1806, pp. 145-146.

⁸ どちらの名称でも示している楽器は同一であり、「ヴィオール」のことである。

⁹ Ibid., 原文 : “C'est donc sur ces données que le doigté du Violoncelle a été déterminé et qu'il a été statué que du premier doigt au second, il pourroit y avoir d'intervalle, suivant les circonstances, un ton ou un demi-ton, mais aue dans tous les cas possibles, (j'excepte néanmoins l'extension du quatrième doigt qu'on aura dû voir à l'article Arpeggio, et ce cas est fort rare,) il ne peut et ne doit y avoir qu'un demi-ton du second au troisième doigt, ainsi que du troisième au quatrième.”

弓の奏法において「均一性」を強調し、左手の奏法においても「音の明瞭さ」を追求した運指法をデュポールが広めたということは、チェロが独奏楽器として現代にまで繁栄を続けることのできた理由の1つ——であったと言えるかもしれない。

一方で、「不快な音」が発音されることを避けるために、同じ指の連続使用をしないように呼びかけたデュポールの言及が、現代に至るまでの長い間、18世紀から19世紀前半の時代に作られた古典派音楽、19世紀初頭までのベートーヴェンの作品などにおいても、音と音の間で左手の指を滑らせる奏法、「ポルタメント」を禁じる傾向にあった「誤解」を生んだ要因の1つとなっていたのかもしれない。

1993～1995年にかけて出版された日本語版の『ニュー・グローヴ』の説明の中では、デュポールが「ポルタメント (porter le son) あるいは同じ指を1本の弦の上である音から別の音へ滑らかに移す技法の効果については、『悪い効果を生じるので欠陥がある』とし、めったにこの技法を用いるべきではないと述べている。」とある¹⁰が、これは誤りである。この説明は、1980年に出版された *New Grove dictionary of music and musicians*. の初版¹¹から邦訳されたものであるが、2001年に出版された第二版¹²、及び NGO¹³ ではこの誤りは Valerie Walden 氏により改正¹⁴されている。

この「ポルタメント」については、次節において詳述する。

¹⁰ Cyr, Mary. 「ジャン＝ルイ・デュポール」、曾我昭子 訳、『ニュー・グローヴ』第11巻、300頁。

¹¹ Cyr, Mary. “Duport.”, *New Grove dictionary of music and musicians, Volume 5*. London: Macmillan Publishers / Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music, 1980.

¹² Walden, Valerie. “Jean-Louis Duport.”, *New Grove dictionary of music and musicians, 2nd edition, Volume 7*. London: Macmillan Publishers / New York: Grove's Dictionaries, 2001.

¹³ NGO. Cyr, Mary. And Valerie Walden, “Duport family”

¹⁴ しかし、「ポルタメント」の使用に関しては、誤った説明の削除に留まっている。

第2節 ポルタメント

「ポルタメント」とは、2つの音高の間を、全音か半音か識別できないように滑らかに素早くつないで「スライド」し、声楽、トロンボーン、弦楽器（特にヴァイオリン）のポジションを移す、シフトの際によく用いられる¹⁵——奏法である。現代の弦楽器奏者にとっては、19世紀の音楽、特に後期ロマン派の作品において、主に奏者の趣味、判断によって楽曲中に用いられる。類似する奏法の「グリッサンド」（これは基本的に、1つ1つの半音のはっきり聞こえるように演奏する意だが、弦楽器の場合は「ポルタメント」としばしば同一視されている¹⁶）は、作曲家が指定した個所に表記され、その指示に合わせて演奏される例が多いが、一方「ポルタメント」は、作曲家が明確に演奏すべき個所を指定している例は少ない。19世紀の作品の中で「ポルタメント」を行っても良い個所を探すということは、当時の演奏家たちが書いた手書きの資料から指づかいを知ることや、校訂された楽譜からも音型とスラー、書き記された指づかいなどの兼ね合いから推測することに始まる。またヴァイオリン奏者のヨーゼフ・ヨアヒム（Joseph Joachim, 1813-1907）に代表される、録音技術が開発された初期の録音資料などは、「ポルタメント」が実際どのように演奏されていたかを知ることのできる、限られた手がかりの1つである。

1750～1900年までのあらゆる奏法史を取りまとめたクライヴ・ブラウン（Clive Brown, 1946-）の著書 *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*¹⁷ では、声楽においての「ポルタメント」は、1798年にヨハン・バプティスト・ラッサー（Johann Baptist Lasser, 1751-1805）によって書かれた歌唱教則本¹⁸の中で「声のポルタメント（“Portamento di voce”）」という名称の奏法が登場し、強弱の調節をしながら2音間がレガートで歌われる——といった保守的な意味での定義で始まるとしている。またブラウンは、この段階では2つの音の間でスライドが為されていたかどうかは定かではない、と言及している。

そして次に、ドメニコ・コッリ（Domenico Corri, 1746-1825）が1810年頃に出版した歌唱教則本¹⁹の中で言及したことを紹介している。コッリも、ラッセと同じく「声のポルタメント（“Portamento di voce”）」という名称で奏法を紹介し、これを「声楽の^{きよくち}極致」²⁰

¹⁵ Boyden, David D. 「ポルタメント」、訳者不詳、『ニュー・グローヴ』第17巻、166～167頁。

¹⁶ Boyden, David D. 「グリッサンド」、金沢正剛 訳、『ニュー・グローヴ』第6巻、104頁。

¹⁷ Brown, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Presse, 1999. p. 559.

¹⁸ Lasser, Johann Baptist. *Volständige Anleitung zur Singkunst*. Munich: Hübschmann, 1798.

¹⁹ Corri, Domenico. *The Singer's Preceptor Volume 1*. London: Chappell & Co, c. 1810.

²⁰ “the perfection of vocal music”

であると述べている。以下、コッリの言及する「声のポルタメント」の奏法とその魅力について、原著より引用する。

(Omission) it consists in the swell and dying of the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression - and expression comprehends every charm which music can produce; the Portamento di voce may justly be compared to the highest degree of refinement in elegant pronunciation in speaking. Endeavour to attain this high qualification of the Portamento, and I must again repeat, deliver your words with energy and emphasis, articulate them distinctly, let the countenance be adapted to the subject, and fear not your success. ²¹

[和訳]

(前略) それ(*ポルタメント)は、声のクレッシェンドとディミヌエンド、繊細さと表情を備えた、ある音から他の音への滑り(*スライド)と溶け合いで構成されている。そして、この表現は音楽が生み出せるあらゆる魅力を内含する。声のポルタメントは、話す際の上品な発音の最高度の巧緻こうちに匹敵するだろう。

ポルタメントのこの高い技術を獲得するため努めよ。そして、力強さとアクセントを持って言葉を発音し、はっきりとアーティキュレーションし、主題に表情を合わせ、失敗を恐れずに、と私は繰り返し伝えなければならない。

コッリはこのように「声のポルタメント」を非常に高く評価し、この奏法を我がものにできるようにと、この本を手にとった後進たちに強く勧めている。

一方、弦楽器の「ポルタメント」について、ブラウンは、最も早い段階で教則本の中で取り扱われた例としては、デュポールと同時代のヴァイオリン奏者であり、パリ音楽院で長年ヴァイオリン教師を務めたバイヨの著書を提示している。

²¹ Corri, Op. cit., pp. 3-4.

第1項 バイヨのポルタメント（ポール・ド・ヴォワ）

バイヨは、ヴァイオリン奏法の著書を二冊²² 出版したが、1793年にクロイツェルとロードと共著した一冊目では「ポルタメント」に触れてはおらず、1834年にバイヨが単独で出版した二冊目の著書『ヴァイオリンの芸術』の中で、「ポール・ド・ヴォワ（“Ports de voix”）」²³ の名称を用いて、「ポルタメント」の奏法に触れている。

また、バイヨは「ポール・ド・ヴォワ」の名称で2つの奏法を提示し、第1奏法はスラーのかけられた音をレガートに演奏すること、そして第2奏法としてスラーのかけられた2音の間を滑らかにスライドする——つまり現代における「ポルタメント」を紹介している。

²⁴

譜例 26 バイヨによる「ポール・ド・ヴォワ 第1奏法」²⁵



「ポール・ド・ヴォワ 第1奏法」は、譜例26が示すような、多くの16分音符がスラーで繋がれたパッセージをレガートに演奏する——というもの。前章で「スラー」について考察したように、バロック時代には「2～3つの音にスラーが付けられる」場合と、「2～3つの基の旋律に付けられた装飾をスラーが包括している」場合の2パターンで多くの楽曲が形成されていると考察したが、譜例26に見られるようなパッセージは、バロック音楽で考えられる音形成の範囲を大きく超越している。

「時代の流れと共にスラーの使われ方が変わったのだ」——といった受動的な立場でこの奏法を捉えることもできるが、「スラーは2～3つの音に付けられる」という認識が強い

²² 一冊目はクロイツェル、ロードと共著した教則本、Baillot, Pierre. & Rodolphe Kreutzer & Pierre Rode, *Méthode de Violon*. Paris: Faubourg, 1793.

二冊目はバイヨが単独で出版した教則本、Baillot, Pierre. *L'Art du Violon*. Paris: Depot Central de Musique, 1834.

²³ 直訳では「声を運ぶ」の意。

²⁴ 原著中で第1奏法は“La première manière”、第2奏法は“La seconde manière”。

²⁵ Baillot 1834, p.76. バイヨが引用したこの曲は、ヴィオッティ作曲《ヴァイオリン協奏曲 第19番 ト短調》より第1楽章のパッセージである。Viotti, Giovanni Battista. *19e Concerto pour Violon, Sol-mineur. 1er mov.* (初版情報：Paris: Sieber, c. 1791.)

る。これは、1834年の段階で「ポルタメント」がすでにかなり流行し、退屈になるほど演奏中に多用してしまっている奏者がいたことを暗示している。

バイヨの言及の他に、歴史上早い段階で「ポルタメント」が行われた例としては、音楽史研究家のバーニーが1789年に出版した著書『音楽の一般的な歴史』²⁹の中の記述が挙げられる。バーニーは、「大演奏家による美しい表現と効果は、同じ弦の上で同じ指を使って低いポジションから高いポジションへ急にシフトする時に生み出される」³⁰と言及しており、1780年代にはすでに「ポルタメント」、あるいは少なくとも上行の跳躍音型でシフトをすることを表現に取り入れた弦楽器の演奏家がいたことを示唆している。³¹

ここからは、デュポールが提示する「ポルタメント」、そしてデュポール以前のフランスの低音弦楽器奏者たちが使用していた「ポルタメント」に相当する奏法について迫る。

第2項 デュポールのポルタメント（ポルテ・ル・ソン）

デュポールは、「同じ指の連続使用を避けるべき」であることを述べた個所で、それとは対照的に「ポルテ・ル・ソン（porter le son）」³²の名で呼ぶ、いわゆる「ポルタメント」に相当する奏法を、次のように（本章、第1節の引用文では中略した個所で）紹介している。

On peut faire, il est vrai, deux notes du même doigt, un peu lentement: on passe même d'un intervalle de tierce, de quarte, de quinte, etc. en glissant fortement le même doigt, et ceci produit un très-bon effet, cela s'appelle porter le son.

(example)

Ces glissades, si j'ose m'exprimer ainsi, se font plus ou moins rapidement, suivant l'expression qu'exige la mélodie, (Omission) ³³

²⁹ Burney, Charles. *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period, Volume 4*. London: the Author, 1789.

³⁰ Ibid., p. 643. “as beautiful expressions and effects are produced by great players, in shifting, suddenly, from a low note to a high, with the same finger on the same string.”

³¹ バーニーは、ジェミニアーニが1748年に出版したヴァイオリン教則本の中で、同じ指の連続使用を避けるように言及していることを批判し、「ポルタメント」を好意的に述べているが、実際に上行のポルタメントを使用する演奏家名については挙げていない。

³² 直訳では「音を運ぶ」の意。

³³ Duport 1806, pp. 17-18.

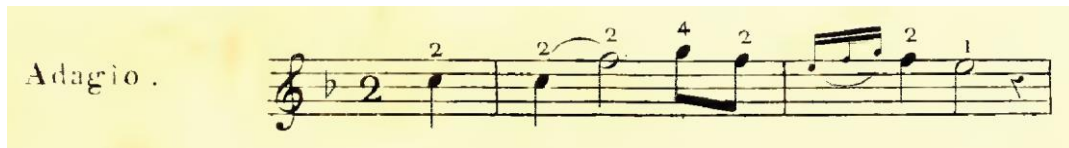
[和訳]

確かに、少しゆったりとしたテンポであれば、同じ指で2つの音を弾いてよい。3度、4度、5度などの音程を同じ指で強く滑らせることは、非常に良い効果を生む。この技法は、ポルテ・ル・ソンと呼ばれている。

(譜例参照 → *本論文中では、譜例 28 参照)

こうした滑り(*glissades)は、あえて言及するとすれば、旋律に必要なと思われる表現に応じて、ある程度の速さ(で滑らせること)で行われる(後略)。

譜例 28 デュポールによる「ポルテ・ル・ソン」(Duport 1806, p. 17.)



デュポールは、譜例 28 にあるスラーがかけられたハ音からヘ音までの4度を例として、こうした旋律において左手の指のシフトを音にして表現する「ポルタメント」に相当する奏法を、肯定的に紹介している。これは、デュポールの生きた時代の作品を演奏する上で、従来の印象を大きく覆すものであるだろう。

デュポールの言及では「3度、4度、5度」と跳躍進行の際に用いられることが示され、留意しなければならない点は「ある程度の速さ(で滑らせる)」ということで、これは滑らせるスピードが速すぎるとは演奏表現として聴き取れないものであるということへの注意喚起や、楽曲の旋律やテンポに合わせて滑らせるスピードを調節して使用すべきである——という意味と推測される。

この言及によりデュポールは、音階や均等な長さで音符が進むパッセージ(ポール・ド・ヴォワ 第1奏法のような)の中で、音の明徴さを保つため、同じ指の連続使用を避けるべきと唱えた上で、演奏における表現手段としては、奏者判断による「ポルタメント」の使用を良い効果を生むものとしてはっきりと認めているのである。

では、この「ポルタメント」に相当する奏法は、デュポールが紹介する以前の弦楽器ではどのように考えられ、用いられていたのか。次項では、ヴィオラの時代に遡って「ポルタメント」に相当する奏法について考察する。

第3項 ヴィオールによるポルタメント（プラント、クレ・ド・ドウ）

17 世紀末から 18 世紀前半の間に、独奏曲を演奏する機会を多く有した低音弦楽器のヴィオールは、19 世紀の「ポルタメント」とは少し異なる奏法ではあるが、左手の指を弦の上でスライドさせることによって得られる演奏効果を、装飾の方法の 1 つとして数えていた。また、楽曲中に「ポルタメント」を使用すべき個所を、作曲者が記号によって指定している例もあり、弦楽器における「ポルタメント」奏法の原点の 1 つとして捉えることができる、と筆者は考えている。ヴィオール奏法の著書の中で「ポルタメント」に相当する奏法の存在を紹介しているのは、ヴィオール奏者のルソーとダノヴィル（Le Sieur Danoville, Écuyer, 生没年不詳）の 2 人。そして、楽譜に実際に記号装飾として「ポルタメント」を行うべき個所を示しているのは、マレ。この 3 人はいずれもサント＝コロンブ——フランスのヴィオール界の祖とも言われる——の弟子であると名乗る、同門人たちである。

ルソーは、「ポルタメント」に相当する装飾を「プラント（La plainte）」³⁴ と呼び、その説明を以下のように示している。

La Plainte est un Agrément fort pathétique : parce que, comme nous avons dit elle touche en passant les degrez Enharmoniques, elle est propre particulièrement pour les Pieces de Melodie, & pour les Pieces d'Harmonic; comme aussi pour le Dessus de Viole seal & en partie: aux autres Jeux elle doit être fort rare, c'est un Agrément que les seuls Instruments à Archet peuvent faire, elle se pratique aussi sur la Flûte: mais ce n'est pas avec tant de justesse & de regularité que sur la Viole; parce qu'il est plus facile de ménager son doigt, que son vent. ³⁵

〔和訳〕

プラントは、悲壮感を与える装飾である。というのも、前述したように途中で微分音³⁶を弾くからである。これは、旋律的な曲や和声的な曲（の演奏）、およびドウシュ・ド・ヴィオール³⁷の独奏や合奏に特に適している。その他の奏法では、ごく稀にしか用いられない。これは、弓奏楽器だけが行なえる装飾である。笛でも実践されてはい

³⁴ “La plainte” は「嘆き声」、「うめき声」などの意。ルソーが言及する「プラント」は「ポルタメント」の意だが、マレが言及する「プラント」は「小指で演奏するヴィブラート」を指し、マレの例の方がより一般的である。17~18 世紀フランスのヴィオール奏者達は、名称と奏法が人それぞれで一致していない例が多い。

³⁵ Rousseau 1687, p. 107.

³⁶ 本文中“Enharmoniques”は一般に「異名同音、または微分音」を指すが、ここでは「半音間のシフトを指したポルタメント」と解釈されている。

³⁷ 高音域を演奏する、小型のヴィオール。

るが、ヴィオールほど均一でも確実でもない。というのも、息よりも（弓を持つ右手の
38） 指の方がはるかに調節しやすいからである。³⁹

ルソーはこのように「ポルタメント」の持つ性格を「悲壯感を与える」（原文中：“*pathétique*”
= 感動させる、悲しみ〔憐れみ〕をかき立てる⁴⁰）と言及し、紹介している。

ダノヴィルは、生没年、及び正確な人名さえもわかっておらず、出版された奏法論に記載された情報から恐らく貴族⁴¹ であること、師がサント＝コロンブであったということを除いて非常に謎の多い人物であるが、彼の出版した『ドゥシュ・ド・ヴィオール（高音域のヴィオール）とバス・ド・ヴィオールの奏法』⁴² では「ポルタメント」に相当する装飾を「クレ・ド・ドワ（*Coulé de doigt*）」と呼び、紹介している。以下、ダノヴィルの言及を記載する。

Le Coulé du doigt est un agrément qui sur prend agreablement l'oreille, parce que dans le commencement de son execution on entend de la fausseté, le doigt ne pouvant déborder la Touche sans faire entendre le commencement d'un Faux Ton; cependant glissant infensiblement jusqu'au Demi-Ton où il doit aller, il repare entierement ce qu'il auroit produit de faux: La Viole est le seul Instrument sur lequel on en peut pratiquer la beauté, les Cordes du Violon étant trop cendues, & le Luth, le Theorbe, le Clavessin n'ayant point de Son continu, ne peuvent en produire la douceur, par consequent incompatible avec eux, il n'y a que la Flute qui le puisse agreablement exprimer, son étendue, comme j'ai déjà dis, n'a qu'un Demi-Ton, on le fait du troisième doigt, qui étant appuyé sur la Note necessaire à sonner coule doucement jusqu'à la Touche prochaine, sans abandonner la Corde, on le marque par ce Trait qui est dans l'Exemple suivante, on ne le pratique jamais en descendant.⁴³

³⁸ 原文中 “*ménager son doigt, que son vent.*” 「息よりも指の方が調節しやすい」。ここで言う「指」を、ルソー『ヴィオール概論』では「弓を持つ右手の」と邦訳者が注記しているが、ヴィオールは右手指で弓の毛を引っ張ることで音量などが調節できるとはいえ、ポルタメント奏法を行うことに関して「右手の」と限定するのは恐らく誤解ではないかと考えられる。音と音の間の微分音を弾く表現には、「左手の」指の調節が重要である。あるいは右手指による強弱変化も含め、ポルタメント奏法は「両手指の」調節によって為されるべき奏法である。

³⁹ ルソー『ヴィオール概論』、71 頁。

⁴⁰ 『ロベール仏和大辞典』より引用。

⁴¹ 著書に書かれた名前 “*Le Sieur Danoville, Écuyer*” のうち、“*Écuyer*” は平貴族の称号。“*Le Sieur*（ル・サー）” の称号もまた、貴族と推測される裏付けである。

⁴² Danoville. *L'Art de Toucher le Dessus et le Basse de Violle*. Paris: Christophe Ballard, 1687.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

[和訳]

クレ・ド・ドワは、弾き始めに出る不協和な音によって聴衆を快く驚かす装飾音である。というのも、不協和な音を出さずに指を次のフレットへ滑らすことは不可能だからである。しかしながら、半音の間をゆっくりと滑らせていって（めざす）半音（上）の音にたどりつきさえすれば、途中で生じた不快さをすべて帳消しにできる。ヴィオールは、この装飾の美しさを発揮できる唯一の（弦）楽器である。ヴァイオリンの弦は張力が強すぎるし、リュート、テオルブ、クラヴサンは音が続かないので、この装飾音の甘美さを表現することはできない。（ヴィオール以外に）この装飾を快く表現できるのは、笛だけである。すでに述べたように、この装飾は必ず半音の（音程）であり、薬指で行なう。すなわち、まず弾くべき音のフレットを押さえ、それから弦を押さえたままで、ゆっくりと次のフレットまで指を滑らせるのである。この装飾は、以下の譜例（*譜例 29 参照）に（弧）線で記されており、決して下行音型では行なわれない。⁴⁴

譜例 29 ダノヴィルの示すクレ・ド・ドワ ⁴⁵



このダノヴィルの説明は、ルソーの言及を裏付け、補足するものである。

以下、ここまでの二者の言及を元に、ヴィオール奏法における「ポルタメント」に相当する装飾の要点をまとめる。

- (1) スラーを伴う半音の音程間の上行に限り、不協和音から解決する音型である。
- (2) この装飾の持つ性格は悲壮感、感動を与えるもので、美しく甘美な装飾である。
- (3) 使用するのは上声である方が良く、よって旋律を演奏する際に使われる。
- (4) この装飾に適する楽器はヴィオールと笛（主にフルートやオーボエと推測される）。
- (5) ヴィオールでは、基本的に薬指によりフレット間の半音移行をして行われる。
- (6) ヴァイオリンの弦は張力が強すぎるため、この奏法は適さない。

⁴⁴ ルソー『ヴィオール概論』、196 頁。

⁴⁵ Danoville, op. cit., p. 43.

この二者が著書を出版したのはいずれも 1687 年であり、本論文の第 1 部で提示した資料の通り、この時フランスではヴィオール以外の低音弦楽器は、バス・ド・ヴィオロンがほとんどの場合で伴奏用という役割でのみ、使用されていた。

ルイ 14 世統治下で演奏された小編成の室内楽作品としては、マレがヴィオールのための室内楽作品を数百曲書いており、その他、笛（フルートなど）で演奏されるために書かれた作品が多く出版されている。例えば、ジャック＝マルタン・オトテール（Jacques-Martin Hotteterre, 1673-1763）やミシェル・ド・ラ・バル（Michel de La Barre, 1675-1745）などフルート奏者による作品、及びチェンバロ奏者で作曲家のフランソワ・クーペラン（François Couperin, 1668-1733）による室内楽作品などがある。一方で、ルイ 14 世統治下でヴァイオリンが小編成の作品に登場することはかなり限られており、当時のヴァイオリン奏者として有名なリュリも、作曲の大半はバレエや歌劇、宗教曲など、人数の多い合奏作品を作曲することに留まっていた。

これらの事実を総合すると、17 世紀末から 18 世紀前半のフランスにおける「ポルタメント」に相当する装飾は、主に独奏と室内楽の演奏の場で使用される限られた楽器によって行われ、弦楽器では張力の強すぎないヴィオール、管楽器はフルートなどが使用し、繊細な感情表現のための装飾として使用されていた——ということである。

ルソーとダノヴィルは、スラーによって結ばれた半音の上行音型が楽曲中にあった場合、いわば奏者の判断によって「ポルタメント」に相当する装飾が行われるように言及しているが、マレは、「ポルタメント」に相当する装飾を演奏すべき個所を示すための記号「✓」を与えている。マレはダノヴィルと同じく「クレ・ド・ドワ（Coulé de doigt）」⁴⁶ と呼び、自身の《ヴィオール小品集 第 1 巻》⁴⁷ の前書きの中にある、記号装飾リストに記している（本論文中 48 頁、表 2 参照）。

⁴⁶ 直訳では「指をスラーで繋ぐ」の意。

⁴⁷ Marais, Marin. *Pièces de Viole, Livre 1*. Paris: L'auteur, Jean Hurel, 1686.

譜例 30 マレ《ヴィオール小品集 第2巻》より《第109番 サント＝コロンプ氏への
トンボー、ホ短調》冒頭 48



マレは装飾についての説明の中で、「クレ・ド・ドワ (Coulé de doigt)」の性格については言及していないが、実際にマレが自作中で「✓」の記号を記譜している例は、ルソーとダノヴィルの言及と同じく、多くが悲壮感を感じさせるものである。その1つは、譜例30に示した小品。マレ、及びルソーとダノヴィルの三者の師にあたるサント＝コロンプの死を悼むトンボーの中で書かれた「クレ・ド・ドワ」である。

第3段目の第3小節にある、イ音から嬰イ音に至る半音の上行間に「クレ・ド・ドワ」が登場する。悲壮感漂うト短調の楽曲中で、この「クレ・ド・ドワ」は、より旋律に悲痛さを高める効果を持っている。

マレの出版した《ヴィオール小品集》全5巻の中には、この他にも「クレ・ド・ドワ」が使用される作品が複数ある。筆者の調査では、先述の《トンボー》の他に20曲の中で「クレ・ド・ドワ」を示す記号「✓」が見つかった。

以下、マレが自身の作品中で「クレ・ド・ドワ」を提示した個所と、その前後1小節ずつをリスト化したものを譜例に挙げる。⁴⁹

⁴⁸ Marais, Marin. *Pièces de Viole, Livre 2. No.109. Tombeau pour M. de St. Colombe.* Paris: Marin Marais, 1701.

⁴⁹ マレはスコアを出版しなかったため、通奏低音パートのリアライズをし、スコアとして作成した楽譜を提示した。

譜例 31 マレ《ヴィオール小品集 第1~4巻》より「クレ・ド・ドウ」が使用されている個所一覧（筆者作成譜）

《第1巻、第4番 前奏曲、二短調、第11~13小節》

《第1巻、第8番 アルモンド、二短調、第21~23小節》

《第1巻、第9番 アルモンドのドゥーブル、二短調、21~23小節》

《第1巻、第10番 クーラント、二短調、17~19小節》

《第1巻、第19番 ジーグ、二短調、第31~33小節》

《第1巻、第20番 ジーグのドゥーブル、二短調、30~32小節》

(譜例 31 続き)

《第1巻、第28番 前奏曲、ニ長調、第8~10小節》

《第1巻、第42番 ロンド、ニ長調、第13~15小節》

《第1巻、第48番 前奏曲、ト短調、第105~107小節》

《第1巻、第52番 ジーグ、ト短調、第29~31小節》

《第1巻、第64番 ロンド、イ短調、第50~52小節》

《第2巻、第71番 サラバンド、ト長調、第16~18小節》

(譜例 31 続き)

《第2巻、第96番 前奏曲、ホ短調、第15-17小節》

《第2巻、第96番 前奏曲、ホ短調、第30-33小節》

《第2巻、第108番 メヌエット、ホ短調、第13-15小節》

《第2巻、第109番 サント＝コロンブ氏へのトンポー、ホ短調、第18-20小節》

《第2巻、第123番 輕喜劇のロンド、ホ長調、28-32小節》

《第3巻、第59番 前奏曲、変ロ短調、第4-6小節》

(譜例 31 続き)

《第3巻、第76番 前奏曲、ト短調、25~27小節》

《第3巻、第117番 ロンド形式のガヴォット、イ短調、13~16小節》

《第4巻、第74番 迷宮、イ長調、188~191小節》

50

マレは、第1巻に11曲、第2巻に5曲（6例）、第3巻に3曲、第4巻に1曲の、少なくとも合計20曲（21例）で「クレ・ド・ドワ」を作品中に提示した。

使用された楽曲のタイトル（舞曲名）ごとの作品数は、以下の通りである。

- 前奏曲 (Prelude)6 曲
 (※ 内 5 曲は組曲の第 1 曲目。うち 1 曲は楽曲内に 2 例を含む例)
- アルマンド (Allemande)2 曲
- クーラント (Courante)1 曲
- サラバンド (Sarabande)1 曲
- ジーグ (Gigue)3 曲
- メヌエット (Menuet)1 曲
- ガヴォット (Gavotte)1 曲
- ロンド (Rondeau)3 曲
- トンボー (Tombeau)1 曲

⁵⁰ フラット調における短調は、現代の標準的な調号からフラットを1つずつ除いたスタイルで書かれている（筆者作成譜でも、原譜に記譜されたの調号指定に準じた）。

○ 標題曲《迷宮 (Le Labyrinthe)》...1 曲

舞曲のリズムにとらわれず自由な拍感の中で演奏が可能な《前奏曲》6 曲と、《トンボー》1 曲、自由な表題曲の《迷宮》1 曲の計 8 曲、またゆったりとしたテンポで演奏される舞曲《アルマンド》2 曲と《サラバンド》1 曲の計 3 曲を加えて、過半数に相当する 11 曲（12 例）が荘重な楽曲（あるいは荘重なパッセージ）の中で使用されている。

残りの 9 曲は、比較的軽やかなテンポで演奏される《クーラント》1 曲、《メヌエット》1 曲、《ジグ》3 曲、《ロンド》3 曲の中に使用されている例であるが、第 1 巻、《第 52 番 ジグ》の例を除き、「クレ・ド・ドワ」が使用される 2 音のうち 1 音目は、2 分音符または付点 4 分音符で書かれており、軽やかなテンポの中にも指をスライドする装飾を聴かせるために十分な時間がある。また、2 つの 4 分音符の間に「クレ・ド・ドワ」が書かれた、第 1 巻、《第 52 番 ジグ》も、装飾を聴かせるためにも、あまり急速なテンポで演奏されるべき《ジグ》ではない——という解釈ができるだろう。

次に、楽曲の調は、以下の通りである。

- ニ短調.....6 曲（第 1 巻）
- ト短調.....3 曲（第 1 巻に 2 曲、第 3 巻に 1 曲）
- ホ短調.....3 曲（第 2 巻）（※うち 1 曲は楽曲内に 2 例を含む例）
- イ短調.....1 曲（第 3 巻）
- ※ 短調は以上、13 曲。

- ニ長調.....2 曲（第 1 巻）
- イ長調.....2 曲（第 1 巻、第 4 巻）
- ト長調.....1 曲（第 2 巻）
- ホ長調.....1 曲（第 2 巻）
- 変ロ長調.....1 曲（第 3 巻）
- ※ 長調は以上、7 曲。

調一覧のうち、短調の楽曲で使用されている 13 曲（第 1 巻に 8 曲、第 2 巻に 3 曲、第 3 巻に 2 曲）は、いずれも短調のパッセージに「クレ・ド・ドワ」が書かれており、ルソーの言及する「悲壮感」という性格も当てはまる。

一方、長調の楽曲中使用されている 7 曲は、それぞれに「クレ・ド・ドワ」の役割が異なっている。

第 1 巻の長調の楽曲中の例、計 3 曲は、それぞれ以下の通りである。

- 第 28 番 前奏曲 ニ長調.....一時的なイ短調の пассаージュで、全終止で使用
- 第 42 番 ロンド ニ長調.....一時的なイ短調の пассаージュで、半終止で使用
- 第 64 番 ロンド イ長調.....イ短調に転調した部分で、半終止で使用

第 2 巻の長調の楽曲中の例、2 曲は、以下の通りである。

- 第 71 番 サラバンド ト長調...イ短調からニ長調へ転調する пассаージュで使用
- 第 123 番 ヴォードヴィル⁵¹ のロンド (Rondeau en Vaudeville) ホ長調
.....嬰へ短調からロ長調へ転調する пассаージュで使用

第 3 巻の長調の楽曲中の例、1 曲は、以下の通りである。

- 第 59 番 前奏曲 変ロ長調.....ハ短調からヘ長調へ転調する пассаージュでの使用

第 4 巻の長調の楽曲中の例、1 曲は、以下の通りである。

- 第 74 番 迷宮 (Le Labyrinthe) イ長調
.....イ短調に転調した部分で、全終止で使用

以上のデータから、長調の楽曲中で使用されている例でも、一時的な転調や調号を変えての転調により短調となっている пассаージュでの使用が過半数の 4 曲となった。残りの 3 曲は他とは異なる特別な例で、短調から長調へ推移する пассаージュに使用されている。

また、この他に例外として、1 曲の間に「クレ・ド・ドワ」が 2 回使用される、第 2 巻「第 96 番 前奏曲 ホ短調」では、1 小節目にホ短調からニ長調に転調、すぐ次の小節でまたホ短調へ戻る——いわゆる上行のゼクエンツの пассаージュに書かれ、調性が揺れ動く中での使用が認められる。

これらのデータからマレの「クレ・ド・ドワ」について考察されることは、まず、ルソーとダノヴィルが著書を出版した 1687 年の前年にあたる——1686 年に出版された、マレの《ヴィオール小品集 第 1 巻》では、すべての例において短調の中でルソーの言及「悲壮感」に合致する性格を有した装飾として書かれていること。それに対し、それぞれ 1701 年と

⁵¹ “Vaudeville” は一般に「軽喜劇、軽歌劇」、または「風刺歌、風刺的な俗謡」の意。15 世紀に流行した vau-de-Vire 県の歌が由来 (『ロベール仏和大辞典』より引用)。

1711年に出版された《同 第2巻》、《同 第3巻》の中では、同様に短調の中で「悲壮感」を感じさせるような使用例もある一方で、短調から長調へ転調するようなパッセージや、調性の揺れ動くゼクエンツのパッセージにも使用されるようになり、より感情の揺れ動きなどを表現できる性質が認められ、装飾の用途が多様性を帯びた——とも言えるだろう。

しかし、使用例は徐々に少なくなり 1717年に出版された《同 第4巻》では1曲（この《迷宮》はヴィオルの楽曲としては有名なものであるが）、及び 1725年に出版された《同 第5巻》には「クレ・ド・ドワ」の記譜例は無い。⁵² これらについて、筆者は以下のことを考察した。

- (1) 第4巻と第5巻の2巻が発刊されたのは、ルイ15世即位後
- (2) イタリアなどの他国趣味の輸入、次第に多様な音楽を吸収していく情勢下
- (3) チェロをはじめ、張力や音圧の高い楽器の台頭
- (4) バティスタンやラベ兄弟など、フランス最初期のチェロ奏者たちの登場

こういった要因から、「クレ・ド・ドワ」、「プラント」などと呼ばれる2音間のスライドを伴う「ポルタメント」に相当するヴィオルの繊細な装飾は、使用される頻度が次第に減り、ヴィオルの衰退と共に一度廃れていってしまった——と言えるかもしれない。

⁵² 補足として、1708年出版のケ＝デルヴロワ作曲《ヴィオル小品集 第1巻》の「前書き」では、トリルやスラー、ヴィブラートに相当する装飾は紹介されているが、「クレ・ド・ドワ」に関しては紹介されていない（Caix d'Hervelois, Louis de. *Pièces de Viole, Livre 1*. Paris: Chez l'auteur, Foucault, 1708. “Avertissement”）。また、フォルクレの《ヴィオル小品集》は、装飾一覧のリストを載せていない（Forqueray, Antoine. *Pièces de Viole*. Paris: Antoine Forqueray, 1747.）。

第3節 アポジャトゥーラ

第1項 ヴィオルのアポジャトゥーラ（ポール・ド・ヴォワ）

ところが6、ヴィオル奏者たちが示す装飾の中にも、バイヨが1834年に出版した著書『ヴァイオリンの芸術』の中で言及した「ポルタメント」に相当する奏法名「ポール・ド・ヴォワ（Port de voix）」と同じ名称の装飾がある。これについて、ルソーらヴィオル奏者三者の言及を、以下列記する。

【ルソーによる言及】

Le Port de Voix se fait en donnant deux coups d'Archer differents sur une Note, & laissant tomber le doigt sur la Note fuivante environ à la moitié du coup d'Archet. Quand on monte par degrez conjoints d'une brève à une longue il faut faire le Port de Voix, particulièrement quand on procede par Intervalle de Semiton, comme du Mi au F, etc. Alors il faut tirer, & en suite pousser sur le Mi, & à la moitié du poussé on met le doigt sur le Fa, selon que la mesure le permet. A.

On peut quelquefois faire le Port de Voix sur des Notes égales en valeur, particulièrement quand on procede par Intervalle de Semitons, & quelquefois même par Intervalle de Tons pourveu que la Note suivante descende, & que la Mesure & le Mouvement n'en soient point altercz. B.

Au Signe de quatre temps la Cheute du Port de Voix doit toujours tomber sur le premier, C. ou sur le troisième temps de la mesure, D. foit d'une brève à une longue, ou sur des Notes égales.

Aux Signes de trois temps la Port de Voix doit tomber sur la premiere Note de la mesure. E.

Aux Signes de deux temps le Port de Voix peut tomber quelquefois sur le second temps de la mesure, mais ordinairement il tombe sur le premier temps. F.

Quand la Cadence finale se fait par degrez conjoints, & que la Note penultième est moindre en valcur qu'une Noire, & quelquefois même valant une Noire, si cette Cadence se termine en montant, on la doit toujours finir par un Port de Voix. G.

Les Agréments les plus doux & les plus naturels de ceux qui se font d'un Son à un autre, comme (Ommision) le Port de Voix, (Ommision) sont ceux qui se renconnent dans l'estenduë d'un Semiton.⁵³

⁵³ Rousseau 1687, pp. 85-86, 106.

〔和訳〕

ポール・ド・ヴォワを行なうには、ひとつの音を 2 弓に分けて「弓を返して」弾き、
〔返した〕弓の半ばで〔左手の〕指が、次に来る音（主要音）を押さえればよい。
短い音符から長い音符へと順次進行で上行する場合、とくにミからファのように半
音の音程で進む時にはポール・ド・ヴォワを行なうべきである。つまり、ミの音を引
弓（＊ダウン）、押弓（＊アップ）の順で弾き、その押弓（＊アップ）の半ばで拍子
にあわせてファの音を指で押さえる（A）。

音符の長さが同じでも、とくに半音で進んでいる場合は、ポール・ド・ヴォワを行な
うことができる。また、全音で進んでいる場合に行なうこともあるが、それは、〔主
要音の〕次の音が下行しており、しかも拍子やムーヴマン⁵⁴ が乱れない時に限られ
る（B）。

4 拍子では、常に 1 拍目（C）あるいは 3 拍目（D）に向けてポール・ド・ヴォワを
行なうべきである。これは、短い音符から長い音符へ進む場合でも、音符の長さが同
じ場合でも変わりはない。

3 拍子では、1 拍目に向けてポール・ド・ヴォワを行なうべきである（E）。

2 拍子では、2 拍目に向けてポール・ド・ヴォワを行なうこともできるが、普通は、
1 拍目に向けて行なう（F）。

〔旋律の〕終止音型が順次進行で、しかも最後から 2 番目の音符が四分音符よりも
短い場合、時には四分音符の場合もあるが、〔いずれにせよ〕その終止音型が上行し
て終わっているならば、常にポール・ド・ヴォワを用いて締めくくるべきである（G）。

55

ポール・ド・ヴォワ（中略）のように、ある音から他の音へと行なわれる装飾がもっ
とも快く自然に聞こえるのは、半音で行なわれる時である。⁵⁶

⁵⁴ ここでの「ムーヴマン（Mouvement）」は、「テンポ」や「動き」、「進行」などの意と
考えられる。

⁵⁵ ルソー『ヴィオール概論』、58～59 頁。

⁵⁶ ルソー『ヴィオール概論』、72 頁。

譜例 32 ルソーのポール・ド・ヴォワ (Rousseau. 1687, pp. 86-87.)

譜 例	演 奏 例
	

【ダノヴィルの言及】

Le Port de Voix fait une grande liaison dans le Chant, & sans son secours il est impossible de chanter, ni jouer avec propreté.

Il se fait en coupant la moitié de la Note, qui precede celle sur laquelle on va porter la Voix, & prenant la derniere moitié on la lie avec celle qui suit. (example)

Vous remarquez par ces Exemples qu'on l'écrit par une Note perdue, afin de laisser la Note qui doit être partagée dans son entier, les fameux Auteurs ne se servent pas d'autre Méthode.⁵⁷

〔和訳〕

ポール・ド・ヴォワは、旋律を大変なめらかにするものであり、この装飾がなければ、的確に歌うことも演奏することも不可能である。

これを行なうには、ポール・ド・ヴォワを付ける〔主要音の〕直前の音符を 2 つに分け、後半部分を次の音（主要音）に続ければよい（譜例 33 参照）。

この譜例では、2 つに分割された音符の本来の音価がわかるように、ポール・ド・ヴォワは小音符で記してあることに注意してもらいたい。有名な作曲家たちも、必ずこの方法で記している。⁵⁸

譜例 33 ダノヴィルのポール・ド・ヴォワ (Danoville. *L'Art de toucher le dessus et le basse de violle*. p. 42.)



⁵⁷ Danoville. *L'Art de Toucher le Dessus et le Basse de Violle*. p. 42.

⁵⁸ ルソー『ヴィオール概論』、195～196 頁。

【マレの言及】

Le port de voix se marque par une seule petite note qui n'entre point dans la mesure, et que l'on appelle note perdue; et lors qu'il se rencontre ensemble plusieurs de ces petites notes, elles ne marquent point le port de voix, mais certaines coulades que l'on peut faire, ou ne pas faire sans alterer la piece, et que j'ai marquées seulement pour une varieté d'execution.⁵⁹

〔和訳〕

ポール・ド・ヴォワは、小さな音符で示される。この小音符は、決して〔拍子や音価の〕計算には含まれないので、「音価のない音符 *note perdue*」と呼ばれている。幾つかの小音符が並んでいる時には、ポール・ド・ヴォワではなくクラード⁶⁰である。クラードの場合は、弾いても弾かなくても曲は変わらない。というのも、これらは演奏に変化を付けるため〔の一例として〕記してあるにすぎないからである。⁶¹

以上、三者の言及を総合すると、1686～1687年の間に唱えられていた「ポール・ド・ヴォワ」は、現代で言うところの「アポジャトゥーラ」を指している。ダノヴィルとマレの言及では、小さな音符で書かれる「前打音」を指し、上行の形も下行の形も可能である——としている。ルソーとダノヴィルの言及に共通するのは、順次進行の中で1つの音を2つに分けて、後に続く音にスラーで繋げる装飾である——ということ。これについてマレは言及していないが、マレの曲集全5巻の中で書き下された「前打音」は、常にその法則を守って書かれている。最も説明を詳述しているルソーは、加えて上行の音階の中では強拍に向けて「ポール・ド・ヴォワ」が奏者の判断によっても入れられるべきとし、また半音の上行の時に用いられる「ポール・ド・ヴォワ」が「もっとも快く自然に聞こえる」——としている。

62

⁵⁹ Marais. *Pièces de Viole, Livre 1*. p. 5.

⁶⁰ マレの言及する「クラード (*coulades*)」は、下行の3度の音程間にある「経過的前打音」、旧版クヴァンツでの「ティエルス・クレ (*Tierce coulé*)」を指している。

⁶¹ ルソー『ヴィオール概論』、183頁。

⁶² 補足：ルソーは下行の形で使用される前打音のうち、長さを有する前打音を「アピュイ (*Appuy*)」、経過的前打音を「シュート (*Cheute*)」とし、それぞれ役割を分けて説明している。ルソーが説明する「アピュイ」は、必ず後に「トリル」に相当する装飾を伴うものである。

第2項 モルデント

またルソーは、現代では一般に「モルデント」の名で知られている「マルテルマン (Martellement)」の説明にて、「ポール・ド・ヴォワ」との関係、及び性質について次のように述べている。

Le Martellement est toujours inseparable du Port de Voix, car le Port de Voix se doit toujours terminer par un Martellement. C'est un agrément que la Voix fait naturellement par une petite agitation du gosier, en terminant le Port de Voix, c'est pourquoi les instruments doivent l'imiter.⁶³

[和訳]

マルテルマン（*モルデント）は、ポール・ド・ヴォワの締めくくりとして不可欠なので、ポール・ド・ヴォワと切り離して考えることができない。この装飾は、声であればポール・ド・ヴォワを歌い終える時に喉のわずかな動きで自然についてしまうものなので、楽器がそれを模倣するのは当然なのである。⁶⁴

この言及を一般的な装飾名で言い換えると、ルソーは「上行の前打音」が演奏される際には、同時に「モルデント」が使用されるべきである——と述べていることになる。このことは先の補足でルソーの言及にある、「下行の前打音＝アピュイ」は「トリル」を伴う——ということにも類似し、ルソーの考えの中では、上行、下行ともに「前打音」には2度の音程間の交代が繰り返される「トリル」、「モルデント」の装飾を付け加えることが基本であるということになる。

この言及の中でルソーは、「モルデント」を「喉のわずかな動きで自然についてしまうもの」とし、あくまで人声、声楽における自然なヴィブラートのような現象を、ヴィオラも装飾で「模倣」するべきである——と述べていることは、非常に重要な情報である。

第3項 ヴィブラート

ヴィオラ奏者たちは、現代で言うところの「ヴィブラート」についても、演奏する個所を波線の記号で示した装飾（本論文中 48 頁、表 2 参照）、及び奏者の判断で書かれてない個

⁶³ Rousseau 1687, pp. 87-88.

⁶⁴ ルソー『ヴィオラ概論』、60 頁。

所にも使用される「バトマン」などと呼ばれる装飾の1つとして扱っている。ヴィオールにおける「ヴィブラート」には方法が2種類あり、第1の方法は「2本の指をぴったりと付け、一方で弦を押さえ、他方で弦をごく軽く打つ」という、トリルに類似したフレットの上をたたく方法（これは横の波線で書き表される）。第2の方法は、小指で押さえる際のみに使用される方法で「フレットを押さえた指を揺らす」方法（これは縦の波線で書き表される）である。⁶⁵

これら「ヴィブラート」に相当する装飾についての見解や性格について、以下ルソーとダノヴィルの説明から引用を列記する。

【ルソーの言及】

Le Battement imite une certaine agitation douce de la Voix sur Sons; c'est pourquoi en le pratique en toutes rencontre quand la valeur de la Note le permet, & il doit durer autant que la Note.

La Languueur (Omission) est sort agreable, particulierement dans les Pieces tendres.⁶⁶

〔和訳〕

バトマン（＊第1の方法）は、〔声楽における〕声のわずかな震えを音で模倣しているので、長さが十分ある音符では常に実践される。その際、音符の長さだけ続けねばならない。⁶⁷

ラングール（＊第2の方法）は、（中略）特に優美な曲では、極めて快く響くものである。⁶⁸

【ダノヴィルの言及】

Le Battement (Omission) a de la tendresse & remplit l'oreille d'une douceur iste & languissante, il se pratique pour l'ordinaire sur la premiere Note d'une Piece quand elle commence par nombre pair, de même sur le commencement de la seconde partie, & par tout où le bon goût de celui qui touche le voudra appliquer.

Le Balancement de main a beaucoup de raport au Battement, il se pratique d'ordinaire sur la Note qui fait la conclusion d'une double Cadance en coulade, & dans plusieurs autres endroits, selon le bon goût de celui qui touche, il se fait du

⁶⁵ ルソー『ヴィオール概論』、68頁。ルソーによる言及。

⁶⁶ Rousseau 1687, pp. 100, 106.

⁶⁷ ルソー『ヴィオール概論』、68頁。

⁶⁸ 同書、71頁。

[和訳]

バトマン（＊第 1 の方法）（中略）は優美な装飾であり、聞く者に切なく物憂げな印象を与える。通常は、偶数の音符が並んで始まる曲の冒頭の音符で行なわれるが、[曲の] 第 2 部分の初めに用いられることもある。その他、奏者の〈良い趣味〉にあうものであれば、どこで行なっても構わない。

バランスマン・ド・マン（＊第 2 の方法）は、バトマンと大変関係が深い。これは普通、スラーのついたダブル・カダンス（＊トリルに類似する装飾）の締めくくりの音符をはじめとして、奏者の〈良き趣味〉にあった様々な場所で用いられ、小指で行なわれる（後略）。⁷⁰

マレは用法や性格について言及はしていないが、記号装飾一覧の中に波線の記号装飾を含めており（本論文中 48 頁、表 2 参照）、なによりマレの《ヴィオル小品集》全 5 巻の中でゆったりとしたテンポのものには、大半の作品においてこの「ヴィブラート」に相当する波線の記号装飾を記譜して作曲しているのである。

これらの「ヴィブラート」に相当する装飾、及びルソーの言及する上行の前打音「ポール・ド・ヴォワ」後に演奏される「モルデント」に相当する装飾は、人声の自然な震えを模倣した優美なものであり、奏者の趣味によって多用されるべきであった——ということは、17 世紀末から少なくともヴィオルの演奏家が存在した 18 世紀半ばまでのフランスで、作られていた音のイメージ、主に室内楽作品の演奏傾向として知らなければならない。⁷¹

このヴィブラートに関しては、18 世紀半ばのドイツやイタリア出身のヴァイオリン奏者たちも、同様の用法と性格として捉え、紹介している。

イタリア出身のフランチェスコ・ジェミニアーニ（Francesco Geminiani, 1687-1762）は、ヴィブラートを「クローズ・シェイク（Close shake）」の名で呼び、用法と性格については「強く終わると、威厳や権威を表すことができる。しかし、短く、低く、小さくすると苦悩や恐怖などを表すことができる。そして、短い音にこのクローズ・シェイクを付けると、音を快いものにする効果がある。そのためだけだとしても、これはできるだけしばしば使われるべきである」と述べている。また、この装飾に限ったことではないが、ジェミニアーニは前書きで全体に通じることとして「ヴァイオリンを演奏するということは、ある意味では

⁶⁹ Danoville, op. cit., pp. 41, 45.

⁷⁰ ルソー『ヴィオル概論』、195 頁、197 頁。

⁷¹ 補足として、1708 年出版のケ＝デルヴロワ作曲《ヴィオル小品集 第 1 巻》「前書き」にも、ヴィブラートに相当する装飾が紹介されている（Caix d'Hervelois, Louis de. *Pièces de Viole, Livre 1*. Paris: Chez l'auteur, Foucault, 1708. “Avertissement”）

楽器を用いて最も完璧な人間の声に匹敵する音を出すことである」としている。⁷²

L. モーツァルトは「ヴィブラート」を「トレモロ (Tremolo. あるいは Tremulant.)」の名で呼び、「自然に生じた装飾音で、すぐれた器楽奏者だけでなく、巧みな歌手なら長い音符で優雅に使用する。(中略) 緩んだ弦や鐘を強く打つと、打ち方によっては音の波打つような唸りが聞こえる。このような残響の揺れ動きを、トレモロ (中略) と呼んでいる」、「弦や鐘を打った後の残響の揺れは、音に溶け込むことなく、高くなったり低くなったりする。

(中略) この音の揺れ動きを正確に模倣できるように努めてほしい」、「楽曲の終わりや長い音符で締めくくられる旋律の最後では、例えばチェンバロなどでも、最後の音はしばらく鳴り響いているだろうから、(ヴァイオリンなどの弦楽器でも) 最後の音やその他の長い音符は、トレモロで装飾できるのである」と述べている。⁷³

L. モーツァルトはそれに加え、「すべての音をトレモロで演奏するのは誤り」、「すべての音符をいつも震わせて、熱にうなされているような演奏者は確かにいたりする」とも述べ、⁷⁴ あくまで奏者が然るべきところでのみ用いるよう、呼びかけている。

17 世紀末から 18 世紀半ばにかけて活躍したフランスのヴィオール奏者たちと、18 世紀に活躍した上記二者のヴァイオリン奏者の「ヴィブラート」に関する考えで共通して言えることは、以下のことである。

- (1) 人声や自然の中で生じる揺れを模倣したもの。
- (2) 優美な装飾なので多用できるが、良い趣味の中で、音やパッセージを選んで使用されるべき。
- (3) 主に長い音符で使用されるが、短い音符にもなんらかの意味を持たせることや、アポジャトゥーラの後の自然な震えとしても使用可能。

ここで現代との違いとして大きく捉え、知らなければならないことは、この時代の「ヴィブラート」は装飾であるということ。マレのように記号を記すことによって「ヴィブラート」を行うべき個所を提示している例は珍しく、実際の用法を知る上ではマレの楽曲は非常に役に立つ資料であるが、基本的には奏者が楽曲中に自ら加えることのできる「装飾の 1 つ」として「ヴィブラート」を捉え、それによって得られる感情表現や演奏効果を考えながら、使用個所を考えて演奏されるべきものである——という認識が重要であるだろう。

⁷² ジェミニアーニ、フランチェスコ『バロックのヴァイオリン奏法』、サイモン・モリス解説、内田智雄訳、東京：シンフォニア、2004 年。17 頁、27 頁（原著：Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. London: the Author, 1751.）。

⁷³ L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法』、232～233 頁。

⁷⁴ Ibid.

第4項 前打音の持つ表現と、解決音の自然な装飾について

この当時の「ヴィブラート」の性質を知った上で、ルソーの言及、及びマレの楽曲の中から「ポール・ド・ヴォワ＝前打音」について改めて考察した時に浮かび上がるのは、「モルデント」、「トリル」と、「ヴィブラート」の用法の関連、共通点である。上行、下行ともに非和声音の役割を持った「前打音」の後に付けられる「モルデント」や「トリル」は、弛緩した音に表れるべき自然な声の震えを模倣したものであり、「ヴィブラート」もまた同様に（弛緩した性格だけの用法には限らないが）自然な震えを模倣したものである。よって、ヴィオール奏者による「モルデント」、「トリル」、「ヴィブラート」の3つの装飾が持つ性質、性格などの境界線は、かなり曖昧なものであると思われる。

非和声音の役割を持つ「前打音」、あるいは「アポジャトゥーラ」は、緊張感をもった性格を提示した末、解決音に至った際には「モルデント」または「トリル」、あるいは「ヴィブラート」で音の弛緩が表される。よって、少なくともマレなどフランスのヴィオール奏者の書いた楽譜の中では、「前打音」こそが強い情緒を持った音として演奏され、その後に書かれた「モルデント」と「トリル」は弛緩した性格の音として、人声の揺れになるべく真似て、柔らかく演奏されるべきなのである。また、非和声音の役割を持った「前打音」の後に「モルデント」や「トリル」が無い場合は、装飾はないままに弛緩した音を弓で表現するのが基本であり、あるいは音が自然にディミヌエンドしていく中で優しい性格の「ヴィブラート」を用いて弛緩を表現するのも、奏者の「良い趣味」の中で行うことができるだろう。

これを逆の視点から考えた時、17世紀末から少なくとも18世紀の半ばまでの作品において、音階の間にある「前打音」や、1つの音程を2回に分けて「スラー」を用いて次の音に繋ぐ「ポール・ド・ヴォワ」の書法（譜例34中、ルソーのポール・ド・ヴォワ参照）が用いられることによって、そこで「前打音」や「ポール・ド・ヴォワ」は強弱、抑揚の変化をもたらし、また何らかの情感を込めやすいパッセージが形成されている——という解釈もできるだろう。

譜例 34 前打音によって得られる効果の考察（著者作成譜）

【装飾なしの場合】



【ルソーのポール・ド・ヴォワ】



【一般的な上行の前打音】



※ 強弱記号は、奏者の判断で行われるべき強弱を想定したもの

これはマレなどヴィオール奏者やフランス人の作品に限らず、ジェミニアーニのようにフランスの書法、装飾法を自身の楽曲の中に多く取り入れている他国の作曲家の作品においても見られるものである。筆者の修士論文でもまとめた通り、18 世紀半ばのドイツの演奏家たちの見解としても、「前打音①（＊不協和音の役割を持つ前打音）に付けられるスラーは、最初の音は強く、少し長めに演奏されるべき」⁷⁵ であるので、それと同時に、譜例 34 ような強弱の増減や、感情を演奏表現してもよいと言えるだろう。

この考察から、「前打音」の「もたれかかる性格」や「緊張した音」の提示と、その後に続く音の「柔らかい性格」や「弛緩した音」にあらわれる「自然な震え」の関係を考えて、バロック時代に限定せず 18 世紀の作品を改めて楽譜読解し、言葉や記号では書き表されていないが作曲家たちが想定した、現代では隠れてしまっている表現——を演奏に活かしていくことが可能であるだろう。

第 5 項 ヴィオールからチェロへの転業奏者たちの装飾についての考察

では、フランスでチェロが台頭してきた最初期には、ここまで考察してきた演奏表現に関する装飾、及びそれらが持つ性格や表現は、どのようなものとなっていたのか。

ヴィオールから転業した末、フランス最初のチェロの巨匠とも呼ばれるべきチェロ奏者として活躍したベルトーは（孫弟子に当たるデュポールが「奏法の原則を伝承という形でしか後世に残してくれなかったことを残念に思います」⁷⁶ と言及しているように）、残念ながらその技術を文章や教則本には書き残してはいないが、現在ベルトーが作曲した作品として閲覧できる楽曲の中からは、このテーマに関する片鱗を垣間見ることができる。

⁷⁵ 修士論文、39 頁。

⁷⁶ Duport 1806, p. 146. 原文 : “Quant à BERTEAU, c'est dommage qu'il ne nous ait rien laissé de ses principes que par tradition.”

譜例 35 ベルトー《6つのチェロと通奏低音のためのソナタ集 作品1》より《第4番、
へ短調、第3楽章（へ短調）、Andantino》前半部分⁷⁷



ベルトーの作品の中で、特に「ポール・ド・ヴォワ (=前打音)」や「スラー」によって様々な表現が隠されている例として、譜例35の楽曲を挙げた。へ短調の緩徐楽章で、速度表記はアンダンティーノ、冒頭にピアノの強弱表記がある。

第1段目、第4小節には、経過的な用途の前打音ではなく、前の音と同音の繰り返しによる非和声音の役割を持った下行の前打音が続けて2回書かれ、2拍目には非和声音の役割を持つ上行の前打音が続いている。これらの前打音が表情や強弱などの意味を持った音であることを裏付けるかのように、変イ長調に転調した第2段目の第5小節や、第3段目の第1小節には、リズム的には一見ほぼ同じように演奏されるように思われるが、前打音の持つ、もたれかかるような表情の意味は持たないと推測できる16分音符と付点8分音符がスラーで結ばれた音型が書かれている。この後者の音型は、クヴァンツの言及によれば「ロ

⁷⁷ Berteau, Martin. *Sonate da Camera. Violoncello solo, Col Basso Continuo*. Paris: Le St. Le Clerc, Mme Boivin, 1748. (※この初版においてベルトーは名を Sigr. Martino という偽名を使用して出版していたが、1771年の第2版と思われる楽譜では、全く同じ作品集に Signor Martino Bertau の名を使っている) ソロパートの第4小節の第2拍目に書かれた記号は、シャープである。

ンバルディアの趣味」と呼ばれるイタリアのヴァイオリニストが流行させた装飾法の 1 つであり、短い方の音（この譜例では 16 分音符）は「短ければ短いほど、その表現に生氣と大胆さが加わる」もので、いわば短い方の音符にアクセントのような表現が為され、対照的にあとに続く付点音符は一般に減衰することが想定された音型である。⁷⁸

イタリアに留学してチェロを学んだベルトーは、こういったイタリア趣味の装飾も学び、長調の活気が感じられる部分では「ロンバルディアの趣味」の装飾を用い、短調の憂鬱な性格の部分ではヴィオール奏者たちが多用していた「ポール・ド・ヴォワ（＝前打音）」を使い分けるという作曲をしていた。また、装飾とそれに伴った性格をパッセージごとに弾き分け、それを後進のチェロ奏者たちにも言葉でどれだけ語っていたかは定かではないが、少なくとも演奏では伝えていた——ことが想像できる。

ベルトーの「ポール・ド・ヴォワ（＝前打音）」には、基本的に「モルデント」などの装飾は書き足されてはいないが、この楽章のように繰り返し記号を有するものは、2 度目に演奏する際にヴィオールの楽曲にあるような「モルデント」や「トリル」、「ヴィブラート」を奏者の判断によって良い趣味の中で足して、演奏表現をより濃厚にすることも可能であるだろう。

それから、このようなヴィオールと同じ「ポール・ド・ヴォワ（＝前打音）」などの装飾法を用いている個所がある作品の中で、音の長さに余裕があり、且つ半音の上行が為されるパッセージには「クレ・ド・ドワ（＝半音上行のポルタメント）」を入れても良いように感じられる個所も無いわけではない。⁷⁹ ヴィオール奏者たちは張力の関係でヴァイオリン（やチェロなどのヴィオール以外の弦楽器）には「クレ・ド・ドワ（＝半音上行のポルタメント）」は適さないとは述べているが、前打音からスラーで次の音へ移行する際に、ゆっくりと指を置きにいくなどの奏法を用いて、「クレ・ド・ドワ（＝半音上行のポルタメント）」によって感じられる、気持ちが引きずられるような感情——を表現することも、全く不可能なわけではない。

ベルトーの楽譜には、跳躍進行にスラーが付いているパッセージもあるが、これはいずれも移弦によって演奏することが想定された速度（テンポ）の中でのもので、まだデュポールやバイヨの言及するような「ポール・ド・ヴォワ 第 2 奏法、あるいはポルテ・ル・ソン（＝

⁷⁸ クヴァンツ『フルート奏法』、69 頁、381～382 頁。クヴァンツの説明では、複前打音のような複数の短い音符を有する形も「ロンバルディアの趣味」の装飾としているが、一般には短く演奏される単前打音のような音符と、それに続く長い音符の組み合わせを指す。

⁷⁹ 譜例 35 の中では、例えば第 3 段目、第 5 小節にある上行倚音に「クレ・ド・ドワ（＝半音上行のポルタメント）」が可能である。

ポルタメント)」が使用できるようなパッセージは存在しないと考えられる。

この次の世代として、ベルトーの弟子の1人、キュピが1772年に出版したチェロ教則本は、デュポールが「何人かの弟子がチェロの教則本を書き残してはいるが、その内容は不十分である」と言及しているように、確かに「ポルタメント」や「前打音」など演奏表現に係る説明は一切為されていない。いわゆる、初心者が取り組みやすい教本——といった簡素なものである。しかし一方で、練習曲として教則本の中に含まれている楽曲の中には、それまでのヴィオール奏者たちが説明した「前打音」とは、用法が異なる特異的なものが存在し、楽譜に書かれた音の表記に関して言えば、歴史的に非常に価値があるものである——と筆者は考える。

譜例 36 キュピ『チェロ教則本』より《練習曲 第16番、ト長調、Aria》中間部⁸⁰



譜例 36 の《練習曲 第16番》はト長調のアリアだが、中間部分ではト短調へ転調する。譜例中、第2段目には、第3小節に下行の前打音が書かれ、続く同段第8小節には上行の前打音もあり、ここまではベルトーの楽曲にも似た様式である（※キュピは前打音とその後続く音の間にスラーを書いていないが、前打音はその用法から、必ず次の音とスラーで結ばれ、弓を切って演奏されることはないと考えられる）。

しかし、第3段目の第9小節に、ト音からニ音まで4度の下行跳躍をした前打音（あるいは後打音と解釈することもできる）が記譜されている。ヴィオール奏者たちが説いた「ポール・ド・ヴォワ（＝前打音）」は、(1) 音階の中で1つの音を2つに分け、非和声音の役割を与えた前打音——あるいは、(2) リズムを侵さず、3度の音程間を軽やかに埋める前打音——

⁸⁰ Cupis 1772. “16^e Leçon. Aria”

—この 2 種類のどちらかだったが、この第 3 段目の第 9 小節に書かれた前打音は、その用法を大きく逸脱し、4 度の跳躍を許している。ここで再び思い起こされるのは、バイヨの説いた「ポール・ド・ヴォワ 第 2 奏法」との相似である。

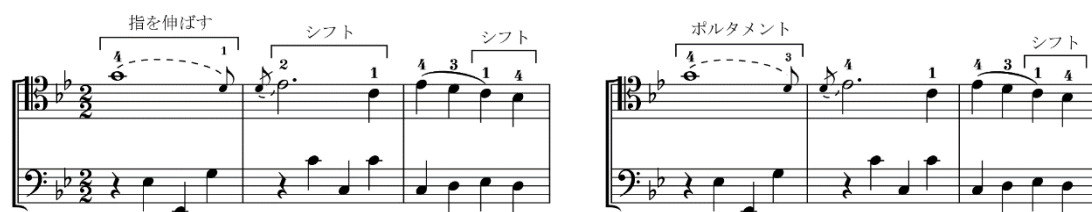
譜例 37 バイヨによる「ポール・ド・ヴォワ 第 2 奏法」⁸¹



キュピの作品中の跳躍進行は、指づかいの指定がなされていないので、手指の大きい人であれば、この 4 度間の跳躍進行を「ポルタメント」が入らないように注意して演奏することも可能ではある（譜例 38 左参照）。

しかし、指づかいの選択次第で、バイヨの示唆するような「ポール・ド・ヴォワ 第 2 奏法」＝「ポルタメント」を演奏表現として加えることもできるパッセージなのである。（譜例 38 右参照）

譜例 38 キュピの跳躍進行における指づかい考察（筆者作成譜）



1772 年出版のキュピの作品例において、「ポルタメント」を伴うことが想定されたパッセージが存在する——という仮説は、音楽史研究家のバーニーが 1780 年代に、「大演奏家による美しい表現と効果は、同じ弦の上で同じ指を使って低いポジションから高いポジションへ急にシフトする時に生み出される」と述べている⁸² 記録よりも少し前になるが、このパッセージにおいて「ポルタメント」奏法による滑らかなスライドを入れて演奏することが想定されていたかは定かではないにしても、18 世紀後半にこうした「跳躍進行の中での演奏表現」が為されていたことを裏付ける資料の 1 つである——ということは、明らかであろう。

一般に、バロック時代の作品における「旋律」は、対位法による作曲の影響もあり、跳躍進行を「スラー」で結ぶような旋律として扱う例は少なく、こうした跳躍進行の中に小さい

⁸¹ Baillot 1834, p. 76.

⁸² その言及では、上行の跳躍に限ったものではあったが。（本論文、85 頁を参照）

音符で書かれる「前打音」や「後打音」が組み込まれるという例は、決して無かった。そもそも「前打音」や「後打音」は、2 度の上行・下行にのみ使用される装飾である。そして、小さい音符で書かれた「前打音」などの音は、もたれかかる性格やスイング感を有すなど何らかの特別な意味を持つ音であることを示すサインでもある。

筆者はこのパッセージを初見した際、まず初めに「ポルタメント」の奏法の示唆が思い浮かんだが、「ポルタメント」を使用しないとしても、「前打音」の持つ「もたれかかる性格」を用い、4 度の下行をする際に奏者が判断し付加するニュアンスとして、ディミヌエンド、あるいはクレッシェンドのどちらかを伴うべきである——と考察した。また、人声でこのパッセージを歌唱した場合も、やはり滑らかに音を繋ぐ間にディミヌエンドやクレッシェンドを伴うのは自然であり、人声であれば尚更「ポルタメント」のような 2 音間のスライドが入ることも必然である。

よって、このパッセージは「跳躍進行」を新しい「装飾法」、あるいは新しい「奏法」として旋律の中に組み込み、書き記されたものであり、バロック時代の音楽に対し、新時代の旋律様式の幕開けが為された楽曲の 1 つとして数えることができるだろう。

無論、このパッセージをどのように演奏するかどうかは、奏者の「良い趣味」の中で判断されるものではあるのだが。

第4節 デュポールが言及するその他の左手の奏法

第1項 二重音

デュポールは左手に関する奏法の説明の中で、二重音の練習を多く取り入れている。これもまた、キュピやブレヴァルの教則本と一線を描き（キュピは二重音には全く触れず。ブレヴァルは教則本の最後に二重音の練習曲を載せているが、指づかいなどに関しては触れていない）、二重音を練習することの重要性を伝えている。具体的には、二重音における音階や指の開き方などについて、細かく考えを述べ、正しい左手の指のフォームを作ることを強調している。

第2項 アポジャトゥーラ

デュポールは教則本の中で、「前打音」に関する用法は、特に述べていない。これは修士論文でも言及したが、非和声音の役割を持ち、長さや強さが奏者に託された形の「前打音」が、18世紀後半において次第に使われなくなり、普通大の音符で記譜されるようになっていったことに関係すると考えられる。つまりデュポールの楽曲中では、「前打音」は経過的に使われる拍を侵さないものか、短く演奏されるタイプのものが大半であり、前打音としてではなく普通大の音符で書かれているアポジャトゥーラは、和声分析をしたり、練習中に感じ取ったりなどして見つけ出し、アポジャトゥーラの用法——すなわち、次の音にもたれかかる性格、音量や音の長さに影響を及ぼす——を実現しなければならないということである。この時、楽曲中で奏者によって見つけ出されたアポジャトゥーラは、ヴィオラの「ポール・ド・ヴォワ（＝前打音）」の用法を用い、情緒の表現や、弛緩した音に軽いヴィブラートなどを添えて人声の声の震えの模倣をするなどの装飾的表現も、奏者の判断によって可能と言えるだろう。

第3項 トリル

デュポールは、「トリル」に関しては「ラ・カダンス (La Cadence)」または「トリロ (Trillo)」という名称で紹介し、次のように注意事項を呼びかけている。

On ne doit pas croire que la cadence la plus rapide soit la plus belle, il faut la battre très-également et que les deux sons s'entendent autant l'un que l'autre, afin que l'oreille puisse les apprécier: c'est alors qu'elle devient belle. Tous les gens de gout savent aussi que la cadence ne doit pas être battue aussi rapidement dans un Adagio que dans un morceau vif et brillant, et que quand elle est trop rapide, elle devient chevrotée. ⁸³

[和訳]

カダンス（終止形のトリル）をより速く、より美しくなどと考えるべきではない。トリル（で指を打つこと）は、とても均一に、耳で感じ取れるように、（トリルの）2つの音が同じように聴こえるようにしなければならない。それが実現した時、トリルは綺麗に聴こえるのである。誰もが皆、アダージョでは、活発で華やかな作品よりも速くトリルをしてはいけないことを知っている。もしトリルが速すぎると、震え声の歌のようになってしまうのである。

デュポールは譜例中、「トリル」の基本の形を「前打音＋トリル＋後打音」としている（譜例 39 - A）。

また、後打音を有さず、解決音の後に休符を持つ特殊な「トリル」のパッセージとして、「カダンス・ブリゼ (Cadance Brisée)」⁸⁴ という奏法も紹介している（譜例 39・B）。

譜例 39 デュポールの示すトリルについて (Duport 1806, pp. 127, 129.)

A

Adagio.

EXAMPLE.

B

Cadence Brisée.

⁸³ Duport 1806, p. 126.

84 直訳では「分割された終止形」の意。

「トリル」に関して譜例中で使用されている前打音は、その説明がないが故に、単に上の音から「トリル」を演奏するのがデュポールの時代にも慣習だったことが推測されるが、和声分析の末にその「前打音」が「アポジャトゥーラ」であり、非和声音の役割を持つのであれば、そこに多少の感情表現を奏者の判断で込めることも不可能ではないだろう。しかし、「トリル」を「とても均一に」と述べていることを考えると、デュポールの周りにいた奏者たちがこういった非和声音を感じて行う演奏上の感情表現などを半ばやり過ぎていた——という可能性も想像される。

バロック音楽が「歪んだ真珠（スペイン語で Barroco）」に由来すると言われているように、イタリアの即興や超絶技巧的演奏に長けたヴァイオリン演奏家たちに憧れ、しかし楽譜を正確に読まず、テンポを逸脱し、良い趣味とはとても言えない装飾などを入れて演奏をしていた音楽家たちへの批判は、クヴァンツが特にその多くの例を述べているが、デュポールの教則本においても同じような批判を述べている傾向が見られる。デュポールは、タルティーニの変奏例を評価していることもあり、教則本の中でイタリア趣味への批判はしていないが、左手の運指の配慮不足で「不快な音」が入ることや、弓の訓練不足で音が常に不均一に演奏されること、「トリル」をただ速く演奏できれば超絶技巧演奏家として認められるなどと勘違いし、楽曲の速度や性格に合致していない「トリル」を演奏することなど、このどの事例も強く批判していると言えるだろう。

当時の他の音楽家への批判が多いクヴァンツとデュポールの著書中で、どちらにも共通している——と筆者が考察することは、楽譜の読み方の理解と楽器演奏の基礎、良い趣味で演奏するために先人たちの知識を蓄え、そして自分の演奏によく耳を傾けて演奏することこそが大事であり、反対に誰か特定の演奏家に抱いた憧れをただ追い求めるだけで、楽譜読解や奏法の基礎を勉強すること、先人の知識、知恵を学ぶことなく、ただ猿真似のような演奏をするのでは、良い趣味の演奏には到底至れない——ということを伝えている点である。

本論文、及び修士論文で取り扱ってきた、現代においても演奏家が知るべき奏法と楽譜読解の様々な知識を学び、また自然な人声を目指した音楽を愛し、ひたむきに演奏に取り組むということは、デュポールの目指す「良い趣味」の音楽像と一致するだろう。

弓の奏法において、音の均一性が保たれる技術の中で、とりわけスラーのあるパッセージや和声に基づいたニュアンス付けをすること、そしてまた、左手の奏法で行われるなめらかなで明瞭な音作り、人声の自然な震えを模倣した技巧など、様々な演奏表現の追求をし、楽曲に「良い趣味」のフレキシブルなアイディアを活かしていくということが、デュポールが描いた行き着くべき音楽家像へ近づく道——と言えるのではないだろうか。

第3章 奏法の総括と修辞学との関連

17世紀末から19世紀初頭に至るまでの低音弦楽器奏者たちが紡いできた奏法や装飾は、ルイ14世の栄華からフランス革命までの間に、様々な趣味が親しまれ、廃れたもの、残っていくもの、新しく親しまれるものがあり、一貫して言えるのはそれらがすべて「伝統と現在」という形で繋がっていて、称賛と批判の対立する意見が戦わされる中で淘汰され、常に新しい音楽と演奏が生み出されてきた。

デュポールの生きた時代は、フランスにチェロが登場してからすでに約1世紀が経った頃で、それまでもはやされていたヴィオラは廃れ、18世紀後半にはヴィオラのプロ奏者は次第にいなくなっていった。この18世紀半ばから19世紀にかけての間にチェロという楽器の演奏家を志したフランス人とは、いわば「新しい楽器に飛びついた人々」と言っても過言ではないだろう。

ヴィオラはフレットがあるが故に、調弦さえ正しくできていれば音程を正しく取ることの心配も少なく、左手の指の開きも正しいフォームで楽器を構えられていれば、大変な間違いに至ることは少ない。そして、フレットによってすべての音を解放弦のように澄んだ音で弾くことができ、弦の張力が弱い特徴から人声に近い様々な繊細な表現ができた。しかしフレットのないチェロは、ヴィオラとは調弦法が違い¹、ヴァイオリンの指づかいでは倍以上あるチェロの弦長には対応できず、全く違った新しいマニュアルを考案しなければならなかった。ヴィオラに比べて高い音量や音圧を持つチェロは、その楽器が元々持つ音そのものによって独奏低音弦楽器の座をヴィオラから勝ち取ったが、ヴィオラの長い年月をかけて培われた運指法を多くの者が全く学ぼうとしなかったために、ヴィオラの明瞭で歯切れの良い発音や、明確な旋律提示ができる演奏を超えられてはいなかった。

デュポールの兄ジャン＝ピエールの師で、ヴィオラから転業したベルトーの時代と、デュポールの時代とでは、「スラー」の使われ方が大きく違う。ベルトーやベルトーの頃の作品は、楽曲中の大半が「デタッシェ」であり、「スラー」はヴィオラの作品に近い形で、2～3つの音、及びそれに関係する装飾のみにかけられるのが基本であった。ベルトーとデュポールの間の世代に相当するキュピも、まだベルトーの作風にごく近いものである。それに対し、デュポールの世代の作品には、装飾とは言い切れないとても多くの音に長い「スラー」がかけられているパッセージが書かれている例が非常に多くなった。バイヨが「ポール・ド・ヴォワ 第1奏法」と言及した、ヴィオッティの協奏曲などに代表される「長いスラー」に包括された多くの音（しかも常に16分音符であるなど、均等な長さの）をレガートに演奏することは、18世紀後半に始まった新しい趣味だった。この新しい趣味を演奏に取り入れる

¹ ヴィオラの弦は、4度と3度の音程で行うため、運指の問題ではチェロよりも腕のシフトが少なく音階を演奏することができる。

際に、ヴァイオリンであれば一弓の「スラー」で演奏される間の音をほぼ1つのポジションの中で演奏できる例が多いのに対し、チェロの場合ではポジション移動を伴うことがどうしても避けられないような例が多々ある。この時、同じ指の連続使用を多用した場合、他の楽器では入ることのない、音と音の間の「不快な音」が生まれ、またリズムも不均等になったりもするのである。こういったチェロの構造上の事情からくる——聴衆や他の楽器の人は知らない——不利点を克服し、ヴァイオリンやヴィオールなど、チェロよりも古くからソロ楽器として活躍してきた楽器の技術に追いつくため、デュポールは少々強い口調で「音の均一性」などの諸問題を解決に導き（そのすべてがデュポール1人の功績ではないとしても）、19世紀には、チェロが真にソロ楽器の1つとして数えられるに至った——と言えるだろう。

しかしまた、デュポールの教則本の中で「音の均一性」についてが大半を占めているとはいえ、18世紀後半のチェロ奏法を学ぶ上で「音の均一性」の獲得だけで満足してしまっただけではいけない。デュポール自身も「音を均一化し、音量を自由に変える方法（アップでもダウンでも）を習得すると、弓は音にニュアンスを付けることができる」²と述べているように、古典派の時代の音楽にも音のニュアンスを付けることは、非常に重要である。

On peut les varier par l'accent de l'archet, mais jusqu'ici on a regardé comme inutile, on peut être trop compliqué de les marquer dans la musique.³

〔和訳〕

弓によるアクセントで（＊スラーに）変化を付けることはできるが、それを楽譜に記すことは無益であるか、複雑過ぎるであろう。

デュポールがこのように述べていることが裏付けているように、18世紀前後の作品においての音のニュアンスは、記号や言葉の演奏指示で書き表されているとは言えない。「音符」と「スラー」、「スタッカート」などの表記と、作曲家によっては少しの「強弱」表記のみがある、いわば「真っ白な楽譜」から、暗黙の了解の中で伝統が続いていると考えられるもの——すなわち、楽曲のスタイルや舞曲のリズムなどの基礎知識にはじまり、音型やスラーなどの関係から読み取れるアクセントや強弱、アポジャトゥーラとその後に続く音との関係、トリル、モルデントなどの装飾の用法など——を知っていて、作品の元々持つ大きな枠組みの中で想定された表現をまず読解し、その上で、細かいニュアンスは奏者が自分の意思によって決定していくよう、作曲から演奏へのプロセスが構築されていたのである。無論、こう

² Duport 1806, p. 163. 原文：Quand on aura acquis les deux moyens d'égaliser les sons, ainsi que de les augmenter et diminuer à volonté, en puissant comme en tirant, l'archet aura la puissance de nuancer les sons.

³ Ibid., p. 166.

いった正しく楽譜を読解し、ニュアンスや演奏表現の取捨選択を判断していく知識がなく、無から有を生じさせるようにしてうやむやな演奏表現のアイディアを出したり、ただ人の演奏の真似をしたりしている演奏家はデュポールの時代からおり、聴衆を楽しませる「良い趣味」の演奏とは言えないものが存在したために、デュポールは基礎に関する注意喚起を行っているのであるが。

デュポール自身は、伝統を知った上でフレキシブルに流行やその時の聴衆に合った音楽、ニュアンスを考え、「良い趣味」の、いわゆる「ハイセンス」な演奏を常に心がけていたであろう。そのために、弓を完全に支配し、意のままにニュアンスを付けることに、たゆまない努力を注いだことが以下の言及からも感じられる。

Je ne m'aviserai pas de donner des exemples de goût et de sentiment, cela seroit extrêmement ridicule, mais je dirai que pour parvenir à pouvoir rendre avec l'archet toutes les nuances que le sentiment inspirera et que le goût règlera, il faut commencer par se rendre absolument maître de son archet. ⁴

[和訳]

具体的に趣味や感情の例を挙げるなどという非常に馬鹿げたことはしないが、感情から着想を得て、良い趣味によって統制されるあらゆるニュアンスを弓で表現できるようになるためには、弓を完全に支配することから始める必要があるだろう。

また本論文を通して改めて強く周知させたい事実として、デュポールは、演奏表現の流行という概念から 18 世紀後半から徐々に取り入れる演奏家が存在したと考察される、「スラー」で結ばれた 2 音間の跳躍進行を滑らかに繋ぐ「ポルタメント」の奏法を肯定的に認めていたこと。音楽史家のバーニーが、弦楽器奏者のポルタメントの使用を認めた 1780 年代から、デュポールが教則本を出した 1806 年頃までの「ポルタメント」は、それに先行し、キュピの 1772 年出版の楽譜（譜例 36、38 参照）中にもあるように、初期は「前打音」あるいは「後打音」の用法の延長から表現されていた——と捉えることができるのではないかと本論文では考察した。すなわち、長さや強さを有するタイプの「前打音」は、どれくらい「もたれかかる性格」を有すかや、音量の増減などの表情も奏者の良い趣味の中での演奏に委ねられているわけだが、キュピの楽譜の例にあるような跳躍進行に「前打音」や「後打音」が使用されるパッセージも、「スラー」によって結ばれた 2 つの音の表現は完全に奏者に委ねられ、どれくらいのタイミングで次の音に移行するか、どのような指づかいでスライドして音を取るか、間にクレッシェンドやディミヌエンドを伴うかも、奏者の趣味次第であるということである。

⁴ Duport 1806, p. 162.

しかし、19 世紀末の録音資料から伝わっている、1 つの楽章の中でも何度も使用される「ポルタメント」と、このデュポールやバイヨ、キュピなどの「ポルタメント」の例とは、用法が異なることも理解しなければならない。19 世紀の作品では「ポルタメント」が使用されるべき「スラー」を伴う跳躍進行の пассаージュが大幅に多くなるが（これもロマン派音楽の特徴の 1 つとも言えるだろう）、18 世紀の音楽においては順次進行が作曲書法の基本であり、跳躍進行は稀にしか登場しない「スパイス」的な存在である。そういった意味から、18 世紀後半から使われ始められた「ポルタメント」は、1 曲につき 1 回、長い楽曲でも 2～3 回までなど、使用される пассаージュが絞られるべきであり、同時にその「ポルタメント」が行われる пассаージュが必ずしも楽曲のクライマックスや頂点の пассаージュではないだろう。この使用される頻度や用法を考えると、ヴィオルの楽曲中に書かれた半音間の上行に使われる「クレ・ド・ドワ（＝ポルタメント）」とも用法が一致し、楽曲全体の中で使われる「スパイス」としては類似性を認めることができる。

ヴィオルの「クレ・ド・ドワ（＝ポルタメント）」と、1770～1780 年以降のチェロやヴァイオリンの「ポルタメント」の大きな違いは、(1) 半音間の上行か／3 度以上の上行・下行の跳躍進行であるか——の他に、(2) 主に短調の悲壮感を表す表現か／短調と長調のいずれも使用できる様々な表情の可能性をもつ表現か——ということである。18 世紀末のフランスでは革命が起き、市民が力をつけ、国王の趣味に支配される時代は一旦終わりを告げた。そういった社会情勢もまた、演奏される音楽の趣味の多様化に多大な影響を及ぼしたことは間違いないだろう。

18 世紀の低音弦楽器奏者の楽譜読解と奏法を、歴史を追ってここまで調べて考察してきた、筆者が特に大きく感じたことは、「スラー」の存在の大きさである。

——聴衆の「情念 *affection*」（すなわち感情）を動かすことができるようにする——ことを目的とした音楽修辞学は、18 世紀のドイツにおいてマッテゾンなどの作曲家や音楽学者の間で体系化されたが、「言葉の意味や感情に、音楽様式がどう力を及ぼせるか」ということから、音楽と修辞学（あるいは弁証法）との概念の関連は、ドイツのみならず、フランスやイタリアにおいてもバロック時代のほとんどの音楽要素、さらにバロック時代より後の時代の音楽と結びついて——とされている。しかし、複数の音楽家がそれぞれに考えた修辞学的な「音楽」（音階、リズム、和声構造、調性、旋律の音型、形式、楽器の音色など）と「言葉」や「感情」との関連を、1 つの体系的な理論にまとめることは不可能とされ、特に歌詞を持たない器楽における音楽修辞学においては、情念的な内容や音の持つ意味を聴衆がくみ取ってくれることを期待して作曲していたに過ぎないが、少なくとも 18 世紀前半までの音楽においては何らかの形で修辞学と音楽は密接な関係を保っていた。本論文

で取り扱った、ヴィオール演奏における装飾「クレ・ド・ドワ（＝ポルタメント）」や「ポール・ド・ヴォワ（＝前打音）」などは、間違いなくその「装飾」と装飾がもたらす「情念」の意図が結びついていて、そして、それらの「装飾」が用いられる時には、決まって「スラー」が「装飾」と共に使用され、「装飾」を助けるのである。⁵

デュポールの言及では、「音のニュアンス」は奏者が半ば「即興的」にも興じられる範囲であり、1つの曲や1つのパッセージから決まった「情念」を感じ取って、毎回同じような表現をする必要はない——というような意図が読み取れる。しかし、例えばタルティーニがスラーのかけ方を「すべて計算し尽くしてしまった」としても、「2音を続けて弾く時、一度目は2音とも全く等しく弾き、次は1音目を強調する、さらに次は2音目を強調する」というようなフレキシブルなニュアンスのアイディアを出して演奏することを推奨している時点で、デュポールは「スラー」によって音に何らかの表現や意味を持たせようとしている、あるいは少なくとも「スラー」のあるパッセージを演奏表現の面でなんらかの形で際立たせるような取り組みをしていることは明らかである。

ここで筆者が強調したいのは、18世紀頃のフランスの音楽において一貫して言えること、それは、「スラー」は「装飾」の1つとして数えることのできるものであった——ということである。

現代において、弦楽器奏者がクラシック音楽を学ぶ上で「スラー」は、音を滑らかに繋ぐだけの基礎の中の基礎のような奏法であるが、「スラー」を使用する時には、デュポールやそれ以前のバロックの演奏家たちのように「スラー」によって得られる何らかの効果、「スラー」と共に使用される「ポルタメント」や「トリル」などの装飾の効果にもっと大きく着目すべきであり、そのことをとても長い間、人々は忘れてしまっていたのだと思われる。

簡単な例を1つ挙げる。独奏協奏曲において、伴奏群の弦楽器が「デタッシェ」で旋律を演奏していた後に、同じ旋律を独奏楽器が「スラー」付きで演奏したり、また「スラー」のかけ方を変化させたりして、何らかの「ニュアンス」や表現を込めて演奏した場合、独奏楽器は伴奏群と大きく差別化され、「ソロの存在」はより鮮明に明らかにされるだろう。こういった演奏効果は独奏協奏曲に限らず、様々な楽曲、様々なパッセージにおいて可能であり、「スラー」とそれに関連した装飾や運指を意図的な演奏表現の手段、演奏技巧の1つとして考えた場合において、常に生じさせることができる。我々現代の音楽家は、デュポールやベートーヴェンなどの楽曲、またそれ以前の作品における、書かれた「スラー」と「スラーを伴う装飾」を見直し、効果的な演奏表現として活かせる——はずなのである。

⁵ Buelow, George J. 「修辞学と音楽」、磯山雅 訳、『ニュー・グローヴ』第8巻、181～182頁、186頁。

例えばベートーヴェンが作曲したピアノとチェロの二重奏ソナタにおいて、同じ旋律をピアノとチェロが順番に演奏するようなパッセージは多数存在するが、チェロはピアノをただ模倣するのではなく、より人声の自然さを思わせるような「スラー」を用いた表現をすることに取り組み、2つの楽器の特性の違いから「良い対比」を生むように解釈して演奏したり、また同じパッセージを繰り返した時には、「ポルタメント」を伴う指づかいに替えるなどして、新しい表現を加えてみたりする——などといったようなことである。

また最終的には「スラー」だけには限らず、デュポールがクロイツェルなどと同様に「デタッシェ」においても「レガート奏法」を貫いていた人物であるとした仮説が確かであれば、「デタッシェ」のパッセージにおいても、音楽修辞学に関連する、人が喋っているような演奏効果を狙ったニュアンス——を出し、演奏表現に活かすこともできるだろう。

第3部 分析編 —— 楽譜解釈と演奏実践に向けて

第1章 前提

第3部、分析編では、第1部と第2部の研究を基に、楽曲の中で実際に書かれた音符や音型、スラーなどの情報から、(1) どのような奏法が考えられるか、(2) 書かれた音型や装飾にどのような意味が込められるか、——などの演奏上における「アイディア」と「可能性」について追求する。

ここで筆者が言及することの中に、「しなければならないこと」は一切含まれない。それは、デュポールやデュポールの世代の演奏家たちが、スラーの中の1音目と2音目の強弱などをフレキシブルに決定していた示唆があることにも関連するが、現代の奏者と聴衆の思う「良い趣味」に一致する音楽であれば、演奏表現の幅は、半ば無限にあるだろう。それを何らかの形で制限してしまうことは、現代に生きる誰であっても許されることではない。しかし、デュポールとデュポール以前の低音弦楽器奏者たちの知恵を拝借し、作品に想定されていたであろうことを知ることで、演奏表現のために得られるアイディアは非常に大きい。外国語の文法を知ってから長文を訳すのと、あまり文法がわかっていない段階で単語を辞書で調べながら訳すのでは、理解力にも作業時間にも大きな差が出るように、こういった言わば「18世紀の音楽における文法、あるいはセオリー」をベースにした音楽作りは、作品の魅力をより深く知り、演奏するために意義があると筆者は強く信じる。

具体的には、続く第2章では、現代に生きるチェロ奏者を志す学生が技術向上と古典派音楽の楽曲構成の理解を深めるため、多くの場で使用、演奏されているデュポールの《21の練習曲集》(デュポールの教則本・巻末付録)の分析を行う。主に、(1) 弓づかい(デタッチェとスラー)に関して、(2) スラーと運指、及びポルタメントなどの表現について、(3) 前打音、アボジャトゥーラ、トリルについて、——に言及する。ここで使用する楽譜は、教則本巻末付録である初版(1806年)と、初版を元に筆者が作成した楽譜とする。

補足として、現在出版・販売されている楽譜のうちで特に普及率の高いベーレンライター版(2005年)は、残念ながら「原典版」ではなく、デュポールの意図するチェロ奏法の学習とは大きくかけ離れてしまっている「校訂譜」である——と筆者は感じる。この版は19世紀後半から20世紀にかけて様々なチェロ奏者たちが校訂した指づかいと弓づかいを多く取り入れ、デュポールの初版から数多くの変更が為されたもので、音符こそは同じであるが、デュポールが提示した18世紀のチェロ奏法の理解を深め、学ぶということには全くそぐわ

ない。ベーレンライターの校訂者が変更した個所の例としては、デュポールが正しい左手の形を作るために書いたと思われる指づかいを、学習意図にはそぐわない別の指づかいへ変更していたり、多くのパッセージでスラーの加筆を行ったり、スラーを含むパッセージにおいて指づかいを変更し、結果デュポールの意図とは異なる個所にポルタメントが入りやすい運指が示唆されてしまったりしていることなど。その極めて多くの変更によって得られた技巧は、ロマン派後期以降の作品を演奏する際には役立つものと言えるだろう。よって、ベーレンライター版を使用してデュポールの《21 の練習曲》を学習したチェロ奏者は、19 世紀後半以降の作品を演奏する際の技巧を学ぶことやチェロを演奏すること自体の技術向上は図ることはできるが、一方で、その学習経験を元にベートーヴェンやベートーヴェンと同時代の作品に想定された技巧や演奏表現を考察し、演奏に向き合うなどということは、全くもって時代錯誤、お門違いのことになってしまうのである。

筆者が作成した楽譜において、初版からの変更点としては、音部記号に限る。現代のチェロ奏者が読譜しやすいように、初版において書かれた 1 オクターブ下で読まれるべきト音記号は、記譜通りに読譜・演奏できるバス記号、あるいはテノール記号に変更した。

第 3 章では、デュポール兄弟のうちどちらかが初演したと伝わる——ベートーヴェンの《チェロとピアノのためのソナタ 作品 5》の、《第 1 番 ヘ長調》と《第 2 番 ト短調》、そしてその経験を経たベートーヴェンが後年に書き下ろした《チェロとピアノのためのソナタ 第 3 番 イ長調 作品 69》の 3 曲における、(1) ポルタメントについて、(2) ロング・スラーの中での指づかい、及び表現について、(3) スラーとスタッカートについて、(4) 前打音、アポジャトゥーラ、トリルについて、(5) バッテリーについて——の解釈と考察を行う。

ここで使用する楽譜は、原典版として出版されたベーレンライター版（2004 年）¹ を基に、筆者が作成した楽譜であるが、校訂された楽譜の中で現在広く普及しているヘンレ版から、アンドレ・ナヴァラによる運指・運弓が書かれた楽譜（1971 年）²、ダヴィド・ゲリンガスによる運指・運弓が書かれた楽譜（2009 年）³ を比較対象として部分的に取り扱う。

これらは、楽曲全体の楽曲分析を行うのではなく、現代の一般的な演奏上の知識とは異なる、本論文の第 1 部、第 2 部での研究を基にした「アイディア」を、楽曲中の問題となるパッセージに当てはめて、必要に応じた個所のみ演奏上の考察を試みるものである。

¹ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004. Edited by Jonathan Del Mar.

² Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. München: G. Henle Verlag, 1971. Edited by Bernard van der Linde. Fingering and bowing by André Navarra.

³ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. München: G. Henle Verlag, 2009. Edited by Jens Dufner. Fingering and bowing by David Geringas.

尚、第 3 部での譜例においては、基本的に初出の際の例を示し、再現部などで調性を替えて現れる同様のパッセージについては、割愛することとする。

第2章 デュポールの作品の分析

第1節 弓づかい（デタッシェとスラー）について

デュポールの弓づかいが「レガート奏法」であり、「点」で書かれた「スタッカート」が弓を飛ばす「オフの奏法」ではなく、弦に弓を付けたまま音をはっきり演奏する「オン・ザ・ストリングの奏法」——つまり基本的に「デタッシェ」であることが想定されたものだったと仮定すると、練習曲を演奏する際に多くのパッセージで目にする「点」の奏法は、大きく印象が変わってくるだろう。

8分音符や16分音符が4つ続く音の塊に、2～3つの音にスラーがかけられた音型を含む練習曲は、10曲——第4番、第5番、第9番、第12番、第13番、第15番、第17番、第18番、第20番、第21番と、全体の約半数——ある。デュポールがこの音型を書くに際し、例外なく貫いていたことがある。それは、4つの音の塊のうちのどこかに「スラー」をかけた場合、残りの音には必ず「点」を付けている——ということ。

つまり、「点」の有無によってこの種のパッセージの弾き方を変える——などという考察は不要ということになる。

第13番には、「点」が「点」の書かれていない通常の「デタッシェ」と同一であることを裏付けるようなパッセージが存在する。

譜例 40 《第13番、ト長調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro》、第89～98小節¹



¹ この章の中での譜例は、すべてデュポールの《練習曲集》からの引用に限る。よって、デュポールの名の明記を割愛する。

譜例 40 の第 91 小節（この譜例中では第 3 小節）以降は、6 小節間、前半の 4 つの音が分散和音で、後半の 4 つの音は順次進行の上行音階に 2 つずつスラーがかけられている音型が連続する、ゼクエンツに類似したパッセージである。第 91 小節に至るまでは「バッテリー」の奏法が用いられて強拍がアップで演奏されていたため、第 91 小節は次の小節から強拍をダウンで演奏する——辻褄を合わせるために、第 1 音目と第 2 音目にスラーがかけられ、第 3 音目と第 4 音目には問題の「点」が書かれている。

この時、このパッセージをゼクエンツに類似したものと解釈した場合、第 91 小節と第 92 小節から第 96 小節までの 5 小節間は、同様の音の長さで演奏されるべきであろう。よって、第 91 小節に書かれた「点」は、それ以降の「点」の書かれていないデタッチェのパッセージ同様に演奏されるべきであり、音の長さに違いを生じさせる必要はない——と解釈できる。

次に、4 つの音の塊で、どこかに「スラー」がかけられている場合と、一度も「スラー」を含まない場合には、演奏表現にどのような違い、影響があるのか。

譜例 41 《第 18 番、変イ長調、4/4 拍子、Allegro maestoso》、第 15～17 小節



譜例 41 にある音型では、第 15 小節と第 17 小節には 3 つの音にスラーがかけられた塊とそれに続く 16 分音符はデタッチェであるのに対し、真ん中の第 16 小節は、各拍で第 1 音目と第 2 音目にスラーがある。このパッセージに記号や指示では書かれてはいない、アーティキュレーションや強弱、表情などを考察した結果、以下のような表現が可能である——と考えられる。

譜例 42 譜例 41 と同パッセージ（筆者作成譜）



ここで示したアクセント記号は、音の強さをそこで付けると言うよりも、音のまとまりの中での拍動、パルス (pulse)、あるいはグルーヴ (groove)² などに相当する——リズム上の波動の周期を表している。第 15 小節と第 17 小節は、小節全体をひとまとまりの音型として長いフレージングの中で音が流れていくように捉えるのに対し、スラーが各拍に付けられた第 16 小節では、各拍にパルス状の波動を与える——という解釈である。この根拠は、第 16 小節に書かれたスラーにおいて、「装飾」としてスラーが持つ最低限の性質——すなわち、スラーはデタッシェとは別の表情、意味が与えられる——といった要素、意味を捉え、演奏に加味することにより、アクセント記号では書き表せないようなパルスの意味を与えることもできる——という解釈ができるだろう。

この他、4 つの音の塊の中で前半 2 つにスラーを持つ形（譜例 42、第 16 小節と同様の音型）は、旋律的な性質のものか、アルペジオの形態で和声が提示されるパッセージのどちらかに使用され、スラーによってパルスに影響を及ぼすことも、あえてパルスを見捨てリズムを横に流すなどの解釈のいずれもできる——と考察される。

これとは異なる例で、デュポールの練習曲、及びデュポールのその他の作品にも特に多い——4 つの音の塊のうち、第 2 音目と第 3 音目（つまり間の 2 音）にスラーを持つ——という音型が存在する。この音型は、いったいどんな意味をもつのか。これには、大きく分けて 2 つの種類があると考察される。

譜例 43 第 2 音目と第 3 音目にスラーを持つパッセージの例

【第5番、ハ短調、Moderato. 冒頭】



【第18番、変イ長調、Allegro. 第66小節】



第 1 のパターンは、譜例 43 の左、《第 5 番》の例。スラーで演奏される音とデタッシェで演奏される音が二声のように分かれ、2 対 2 で構成されているもの。この場合、デタッシェとスラーが 2 人の別々の人物、あるいは 2 つの別々の楽器など、異なる性格で演奏されると表情が豊かになるもの（J. S. バッハの無伴奏チェロ組曲の解釈において考察される、多声部音楽を 1 つの楽器で具現化したものと同様のもの）と推測できる。しかし、スラーとデタッシェのどちらかが極端に音量が小さいなどの無配慮は、デュポールの「均一性」を重

² （主にポピュラー音楽やジャズ、ロックでの）「乗り」のこと。調子やリズムにうまくあうこと——の意。（『デジタル大辞泉』、東京：小学館、2018 年。）

視する言及から考察し、避けなければならないだろう。この他の第 1 パターンの例としては、譜例には示していないが《第 18 番》の第 120～121 小節が挙げられる。

第 2 のパターンは、譜例 43 の右、《第 18 番》の例。このパターンは、4 つの塊のうち第 1 番目の「点」がついた音が単独の音としてフレーズにパルスを与える役割を持ち、続く 3 つの音は分散和音を提示する音型、または旋律を司るブロックのもの。つまり、4 つの音が 1 対 3 の形で構成された音型である。このパターンの例は多く、《第 4 番》の全体、《第 12 番》の第 39～40 小節、《第 17 番》の第 43～44 小節、《第 21 番》の第 130～131 小節などが挙げられる。

次に、3 つの音の塊にスラーがかけられている場合の例だが、基本的には 4 つの塊の場合と同様である。

譜例 44 《第 15 番、変ロ短調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro》、第 34～35 小節



譜例 44 では、《第 15 番》の第 34 小節（この譜例中では第 1 小節）は順次進行がデタッシェで演奏され、一方、次の第 35 小節では「点」のついたダウン 1 回と、スラー・スタッカートで書かれたアップ 2 回のまとまりで書かれている。このアーティキュレーションの変化についても、筆者は音の長さや弓の順番というよりも、主にパルスの変化が示されている——と解釈する。第 34 小節のデタッシェで書かれた順次進行は、なめらかな旋律線をレガートに演奏し、第 35 小節は 4 分音符の長さごとの各拍を打楽器のように強調して演奏されることが想定されており、「点」によって音は多少短く止めて演奏されはするが、「オフの奏法」を用いるほどに音の長さを短くするようなことは想定されていない——と推測される。また第 34 小節の第 2 拍目裏に書かれた音型は、第 35 小節のものを先取りしているため、「点」は書かれていないが、アウフタクトのように第 35 小節と同様のパルスを感じさせるように演奏する——という解釈も可能だろう。

兄のジャン＝ピエールの作品である《第 10 番》は、非常に特殊な弓づかいによってアーティキュレーションが構成されている。

譜例 45 《第 10 番、イ長調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro》、冒頭



この 3 小節だけであれば、J. S. バッハの《無伴奏チェロ組曲 第 6 番 ニ長調 BWV1012》の《前奏曲》冒頭のように、1 音ずつ移弦を伴った演奏としても解釈できるが、この《第 10 番》はその奏法ではこの先に続く音型には対応しないため、異なった解釈が必要である。根本的な楽器の構造上の問題になるが、このアーティキュレーションは弦と弓の毛の張力があまり強すぎない場合に、弓を「オフの奏法」にすることなく、且つテンポも快速な *Allegro* で実現しやすい。そもそも、18 世紀から現代に近づくにつれて、弦楽器は楽器自体の設定変更が為され、弦や弓の張力が上がった。それは、音量や音圧の向上を目指して行われた改良だったかもしれないが、それだけでなく「オフの奏法」が構造上演奏しやすい、あるいは結果的に自然と「オフ」になりやすい設定への改良となった——という見方もできるかもしれない。そういった意味から、このような過去の楽器設定において演奏しやすかったアーティキュレーションを、現代の楽器設定にどう移し替えるか——という問題は深刻である。筆者がこの手のパッセージ（この他に、デュポールの《チェロと通奏低音のためのソナタ ニ長調 作品 3-1》など）に出会った時、弓の張りを少し通常より緩め、少し指板より弓を置き、弓をなるべく浮かせないで演奏するようなことを試みたが、他のパッセージとの音量と華やかさに差が出てしまうため、少々「オフの奏法」も取り入れることもやむを得ない——と覚えることもあった。

しかしより当時の演奏家の考え方に近く楽譜読解し、現代において演奏をする上で大切なのは、想定された音楽が「レガート奏法」によるものだと仮定した時、「点」が書かれた音型において「このパッセージはとにかく音を切ればよいのだ」などと安易に解釈するのではなく、「点」が書かれた音型をまずどういった役割をもつ音なのかと解釈し、そして音と音が離れて聴こえるように演奏する中にも、パルスを与える役割の音であったり、または旋律や和声がブロックで聴こえたりすることなどが重要だ、と解釈されるべきである——ということである。それが実現されるのであれば、譜例 45 のような例では、多少弓が「オフの奏法」になることもやむを得ないこともある——と筆者は感じる。

第2節 スラーと運指、及びポルタメントなどの表現について

デュポールは、表現として意味を持たせる「ポルタメント」を意図して行う場合を除き、スラーの中で基本的に指のスライドが音になることを避けるように注意している。よって、練習曲の作りとしても、非常に合理的に「スラー」が用いられ、初版では1つのスラーの中に不要にシフトが多用されるような例は存在しない。

デュポールが意図してスラーの中にシフトを伴う跳躍進行を書いている例は、《第21番》にある（譜例46参照）。

譜例 46 ポルタメント奏法の示唆が推測されるパッセージ

《第21番、変ニ長調、3/4拍子、Allegro.》第17～23小節



《同曲》第143～148小節



《第21番》の第23小節（上段、最後の小節）では、5小節前の第18小節から続く同一のリズム音型の締めくくりとして、初めてスラーが用いられる。ハーフ・ポジションにおいて1の指で押さえられた変ホ音から、D線上を第3ポジションまでシフトし、完全5度の上の音程に当たる変ロ音を4の指で演奏するように書かれている。また、同曲の第143小節（下段、第1小節）では、同様にしてA線の上を短6度の音程間の上行が為される。

これらのスラーを伴った同じ弦の上での跳躍進行は、間にどれだけの「ポルタメント」を入れるか、またどれだけの音量の増減を伴わせるか——などは奏者の「良い趣味」の中で判断される領域だが、こういった5度や6度の跳躍において、左手がスライドされる音を全く入れないように避ける、などということ自体、チェロという弦長の長い楽器には難しいことになるため、デュポールが意図して「ポルタメント」を楽曲中に書いたことは間違いないであろう。

デュポールの《練習曲》にはもう 1 ヲ所、「ポルタメント」の示唆が推測されるパッセージが存在する（譜例 47 参照）。

譜例 47 《第 20 番、ロ短調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro》、第 108～112 小節



《第 20 番》の第 110～111 小節（譜例中、第 3～4 小節）にかけては、減 7 度の音程間における下行跳躍が書かれ、そこにスラーがかけられている。しかも短調のパッセージにおいて、第 110 小節は長調への転調を匂わせるが、第 111 小節では突如として減 7 の和音が提示され、この先は再び短調が続いていく構造になっている。ここでデュポールは敢えて指づかいを書き記していないが、第 110 小節のト音を A 線の第 4 ポジションの 4 の指で演奏した後、「ポルタメント」を伴わずに同じ第 4 ポジションで D 線の 2 の指に移るか、「ポルタメント」を伴い A 線のハーフ・ポジションの 1 の指までの長距離をシフトするかどうか——は、奏者の趣味に委ねていると言えるだろう。

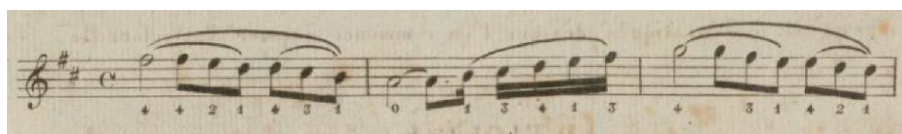
スラーのかけられ方と指づかいの問題——を考察する時、ベルトーによる練習曲を使用した《第 6 番》を含む《第 2 番》から《第 7 番》の曲集前半と、例外の《第 1 番》と、兄の作品の《第 8 番》以降、主に曲集後半では、根本的に書法に違いがあるという解釈もできる。練習曲集前半ではスラーが 2～3 の音にのみかけられ、その間、左手は同じポジションの中で演奏できる、いわゆる「バロック的」な音型とスラー、指づかいであるのに対し、曲集後半では 4 つ以上の音に長いスラーがかけられたパッセージが書かれている。後者の多くは、スラーの間にやむを得ないシフトを伴うことがある。特に《第 11 番》以降は、8～12 個までの多数の音符にスラーがかけられ、バイヨが「ポール・ド・ヴォワ 第 1 奏法」として言及したものと同様のパッセージが多く書かれている（譜例 48 参照）。これらは、スラーで結ばれた音がすべて「ポール・ド・ヴォワ＝声を運ぶ」ように、シフトを感じさせないようレガートに、そしてまたスラーに「メッサ・ディ・ヴォーチェ」のような音の膨らみを付けて、表情豊かに演奏されるべきであろう。

譜例 48 《第12番、ホ長調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro moderato presqu' Andante》、
第98～104小節



研究範囲の問題から理論編では触れなかった奏法で、「ポール・ド・ヴォワ 第1奏法」に関連する運指法がある。デュポールと同時期にフランスで活動したチェロ奏者、シャルル・ボディオ (Charles Baudiot, 1773-1849) が1826年に出版した教則本³の中で、「表情豊かに歌うための指づかいの手引き」⁴として紹介しているもの。これは、スラーの中に同音が2回連続して書かれている場合に、第1音目と第2音目で指を替え、スラーの表情を失わないまま演奏される——というものである。これは声楽において、1度の息の中で歌われる範囲に同音の連続があり、それぞれに別のシラブル (歌詞) が付加されているような音の体系を、弦楽器に移し替えた奏法であると考察される (譜例49参照)。⁵

譜例 49 ボディオ『チェロ教則本』より p. 17.



デュポールは、同じ音を指の交換で演奏する上記の奏法について、教則本の中では言及していないが、練習曲の中には譜例49と同一の奏法を使用した例がある (譜例50参照)。

³ Baudiot, Charles [Nicolas]. *Méthode de violoncelle, Op. 25*. Paris: I. Pleyel & fils, 1826.

⁴ “Manière de Doigtes des Chants Expressifs”

⁵ また、ボディオはこの奏法に続き、同じ「表情豊かに歌うための指づかいの手引き」の章の中で、「ポルタメント」に相当する指づかいとスラーに関しても、好意的に紹介している。

- 134 -

第3節 前打音、アポジャトゥーラ、トリルについて

デュポールは、基本的にアポジャトゥーラを普通大の大きさの音符で書き記している。一方、前打音の形態によってアポジャトゥーラを表現している例はごく稀である。

譜例 51 《第15番、変ロ短調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro》、冒頭



譜例 51 に示した《第15番》冒頭は、アポジャトゥーラと前打音の書法について、デュポールの考え方を知ることができる例である。下のパートはチェロで演奏することだけが考えられており、通奏低音のために書かれた数字から和声分析ができるわけではないので、推測される和声はあくまで仮定に留まるが、第2小節、及び第3小節のスラーで結ばれた2分音符と4分音符は緊張と弛緩の関係にあり、2分音符がアポジャトゥーラの役割を持つと考えて良いだろう。第5小節にはヘ音の下行前打音が書かれているが、続く変ホ音と変ニ音の2つの音により終止形が完結し、変ホ音に緊張、変ニ音に弛緩の役割がそれぞれ与えられているので、ヘ音の前打音を更にアポジャトゥーラとして考えるのは蛇足ということになる。よって、この前打音は短く演奏されるべきであると解釈される。また、短い前打音が書かれていることにより、後続の変ホ音は弾むような音型と解釈することもできる。しかしこの変ホ音は、もし前打音がなければアポジャトゥーラとして、緊張感を持って次の変ニ音へテヌートで繋げられるべき性格を持つ。従って、この変ホ音はあまり短く弾むことはできず、ヘ音の前打音の持つ性格からパルス提示の意味と、変ホ音のアポジャトゥーラとしてのテヌートの性格、この両方の意味が与えられる——という考察が可能であるだろう。

この他の練習曲においても、小さな音符で書かれた下行の前打音は、和声的に見ても基本的に譜例 51 と同様の性格、同様の奏法として解釈し、演奏できると考察されるが、例外もある。同《第15番》と、《第21番》にのみ書かれている、上行の前打音である。

譜例 52 《第 15 番、変ロ短調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro》、第 39～55 小節



譜例 52 に示した楽譜には、第 44 小節（第 1 段目の第 6 小節）、及び第 52 小節（第 3 段目の第 1 小節）の 2 回、上行の前打音が使用されている。この 2 回はどちらも同じ旋律であり、終止形の完結部分に前打音が使用されている。よって、終止形の完結部分であるという情報から、緊張と弛緩の関係にあるアボジャトゥーラとして書かれた前打音と考えることもできる。しかし、この 2 回の同じ音型で、下のパートの進行には相違がある。第 1 回目は変ニ長調の終止なので、前打音で書かれた変ホ音はアボジャトゥーラの役割をもって、4 分音符から付点 4 分音符などまで、奏者の判断で長く演奏しても良いようにも思われる。しかし、第 2 回目は下のパートにおいて、変ニ長調の終止から経過音の変ホ音を通り、次のパッセージの和音（変ニ長調の主和音、第 1 展開形）に移行するため、仮に前打音を長く演奏した場合、和声的な解決をせずに次へ展開するだけでなく、上下で 2 度のぶつかりを連続してしまうことになるので、これでは演奏を間違ったように聴こえてしまう（譜例 53 参照）。

譜例 53 前打音の長さの考察、《第 15 番》第 51～52 小節



この前打音と続く主要音の 2 音間は長 2 度の音程関係にあるため、上行の前打音だが、

悲壮感など深刻な性格は持たず、むしろ優しさや愛情などが想起される性格である——と筆者には感じられる。譜例 53 では前打音の長さを 8 分音符、及び付点 8 分音符で正解の例として書き表したが、無論、奏者の趣味により短く 16 分音符程度で演奏することも可能であり、また割り切れない 8 分音符と付点 8 分音符の間のような長さで演奏することも可能である。前打音の長さは奏者に委ねられた部分であるので、可能な範囲がこのように決められた後は、良い趣味の中で長さを決定したり、その日の気分で変えたりしてよい。こういったアポジャトゥーラの役割を持ち、且つ音の長さを自由に決めて良い音にこそ、限られた範囲でだが、テンポの自然な揺れ（テンポ・ルバート）を試みたり、奏者が何らかの感情を表すような演奏表現を込めたりすることができる——と言えるだろう。

もう 1 つの例、《第 21 番》で書かれた上行の前打音の例は、半音の上行である。

譜例 54 《第 21 番、変ニ長調、3/4 拍子、Allegro》、第 143～148 小節



譜例 54 の中で、第 145 小節と第 146 小節にはそれぞれ上行と下行の前打音が使用されている。さらに、第 143 小節には「ポルタメント」も示唆されるパッセージがあるため、前打音をアポジャトゥーラとしてテンポ・ルバートを試みるパッセージとして解釈した場合、少々ロマンティックな旋律にもなりうる個所である。前打音に関し、長さや表現の可能性を以下、譜例 55 に示した。

譜例 55 前打音の長さの考察（筆者作成譜）、原譜は《第 21 番》、第 144～146 小節



上段に挙げた例は、いずれの前打音もアポジャトゥーラとして長く演奏する場合のもの。この解釈は、L. モーツァルトの教則本に示された前打音の用法⁶を基にしたもの——と言え、休符をも浸食し、前打音の持つ非和声音の役割をなるべく長く引き伸ばして、表現に活用する奏法例である。この例の場合、仮にテヌートの表記を付けて示したように、前打音がこのパッセージでの表現の中心を為す。

下段の例は、いずれの前打音も短く演奏する解釈とした場合の例。上行の前打音が短く演奏される場合、スラーで結ばれた変口音は下のパートと同度の変口音になってしまうため、何らかの表現が必要であると筆者は考察する。ここで示した例は、上行時にヴィオールの「クレ・ド・ドワ（＝ポルタメント）」のようなスライド——ほどではなくとも、半音間が濃密に表現されるように多少のクレッシェンドをし、変口音に至ったらまっすぐに伸ばすのではなく、声の震えを模倣したような自然で軽いヴィブラートを伴ってディミヌエンドをする——といった装飾法的な奏法、表現方法により、伴奏である下のパートとの差別化を図る手法を用いた。続く下行の前打音は、パルスの役割を持ち、結果的にグルーブを感じさせる用法。この下行の前打音の解釈は、経過的な下行音階の中でスイングを出すバロック時代の例とは違い、単発で使用される例であるので、どちらかというとな新時代（18 世紀後半以降）的な装飾である。

この上行と下行の前打音の用法、それぞれ 2 つずつは、混ぜて使用することも可能であり、音の長さについても厳密に 16 分音符や 8 分音符通りにする必要もない。これも、奏者に解釈が委ねられた部分である。

トリルに関して、デュポールは教則本の中では「前打音＋トリル＋後打音」を通常のものとして扱い、使用される個所は終止形（カデンツ）であることが基本であるように、そのト

⁶ L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法』、191 頁。

リルの名称自体も「ラ・カダンス (La Cadence)」または「トリロ (Trillo)」としている。⁷ しかし、練習曲中に書かれたトリルは、前打音が書かれているものと書かれていないものとが混在し、トリルの用法について指の物理的な扱いとトリルのスピードの説明に留めているデュポールの作品において、前打音が書かれていなくても上の音からトリルをすべきなのか——などの確かな解釈を行うのは難しい。

《第 2 番》に書かれたトリルでは、前打音が 1 度だけ書かれているが、同じ音型が続いていくので、「以下同様」として前打音の明記を省略しているのではないかと考察できる（譜例 56 参照）。

譜例 56 《第 2 番、ヘ短調、3/4 拍子、Allegro》、第 81～85 小節



《第 12 番》には、練習曲冒頭の 4 小節の間に 2 種類の用法のトリルが書かれている（譜例 57 参照）。

譜例 57 《第 12 番、ホ長調、Alla breve (2/2 拍子)、Allegro moderato presqu'Andante》、第 1～7 小節

MI Majeur.

All.^o Mod.^{to} presqu'Andante.

⁷ 「カダンス (Cadance)」＝「トリル」の意というのは、ルソーの著書でも同一である。マレやダノヴィルなどヴィオラ奏者たちは、「トリル」を基本的に「トランブルマン (Tremblement)」と呼んでいるが、ルソーは基本的に「カダンス」と呼び、その名称が表す通り「旋律の締めくくりとなる終止音型 (カデンツ)」にこそ「トリル」が使われるものとして捉えていた。(ルソー『ヴィオラ概論』、52 頁。)

譜例 57 の第 2 小節は、第 1 小節に引き続き分散和音を旋律として演奏するパッセージにトリルが付けられているため、下の音(すなわちホ音)からトリルを始めても問題はない(しかし和声がホ長調の主和音からⅥ度に移行するため、アポジャトゥーラとして嬰へ音を提示するというのもまた綺麗ではあるが)。

このトリルにおける上からか下からかの解釈は、奏者に委ねられる部分であるが⁸、大事なことは、(1) 左手の指の落とし方に関して、均一にトリルが演奏されること、(2) テンポ表記が *Allegro moderato quasi Andante*、つまり、ほぼ歩く速さの中庸な快速なテンポで——という速すぎないことが強調されたテンポであるので、トリルも速すぎないように演奏されるべきであること、(3) 弓でのニュアンス付けは重要な演奏表現なので、このトリルが書かれた付点 4 分音符に「メッサ・ディ・ヴォーチェ」のような音の膨らみを付けることも必要であろう——などのことである。

一方、第 4 小節(下段の第 1 小節)は、普通大の音符で書かれた非和声音の役割を持つアポジャトゥーラの口音と、続くトリルを伴うイ音がスラーで結ばれている。この口音は、数十年前の作品であれば前打音で書かれただろうと推測されるものであるが、ここでの口音はアポジャトゥーラの「もたれかかる性格」を有すると考えられるため、1 拍目裏になると同時にイ音に下行して均一なトリルを開始するのではなく、もたれかかる性格をクレッシェンドで表現した口音を 1 拍目裏までタイで掛留し、その後トリルが開始される、という表情が想定されていると考察できる(譜例 58 参照)。

譜例 58 《第 12 番》第 4 小節(右のように演奏されることが考察される)



終止形に書かれるという用法のトリルの例外として、デュポールが言及している「カダンス・ブリゼ (Cadance Brisée)」は、後打音を含まず、名称の「ブリゼ＝途切れた」の意の通り、終止形が完結せず、旋律が途中で分断されようものだが、練習曲の中にもその例が 1 つある(譜例 59 参照)。

⁸ トリルの上からか下からかの問題は、筆者の修士論文でまとめた 1750 年頃のドイツ、クヴァンツ、C. P. E. バッハ、L. モーツァルトの周辺では、基本的に上からを推奨しているが、その同時代も含め、国や作曲家によっても考え方は様々で、曖昧である。

譜例 60 《第 18 番、変イ長調、4/4 拍子、Allegro maestoso》、第 108～114 小節

これはあくまで仮説になるが、デュポールや同時代の作品（18 世紀後半から 19 世紀前

- 141 -

半) においての「トリル」の、上の音からか下の音からかについての問題は、(1) 終止形 (カデンツ) に付けられたトリルは、前の時代からの用法を継承し、アポジャトゥーラの持つ非和声音の性格を経て、解決音に至るという意味からも、上の音から、あるいは前打音付きで演奏し、(2) 終止形 (カデンツ) ではない旋律の中で付けられたトリルは、前打音が書かれていない限りは下の音からトリルを開始し、旋律の提示を重視した上でトリルによる装飾を行う——ということを大きな基準として解釈し、多くの場合で演奏できるかもしれない。

第4節 デュポールの練習曲における総括

デュポールの練習曲は、教則本に書かれた奏法と楽譜読解の基礎を、改めて実際の楽譜の上で知ることができる曲集であり、総じて確かなテクニックを身に付けていく上で重要な運弓・運指が書かれている。これらは初版に書かれた運弓と運指通りに演奏した時に初めて正しく学習できるものであり、それらを遵守した上でも、演奏者・学習者は自身の考案する「良い趣味」の中での演奏表現を取捨選択できる余地が残されている。まさにこれぞ「原典版」の出版が期待される作品といっても過言ではないだろう。

また全 21 曲全体を見渡した時に、曲集の前半と後半とで作品スタイルが大きく異なっていることも重要である。スラーのかけ方にだけに着眼したとしても用法が異なり、曲集前半では——前時代のベルトーの作品を 1 曲引用したりしているが——2～3 つの音にかけられたスラーによる「バロック的」なスタイルの練習曲が多く、一方曲集後半では、ヴィオッティが流行させ、バイヨが説いた「ポール・ド・ヴォワ 第 1 奏法」のロング・スラーなどを含む、18 世紀後半～19 世紀初頭の新しいスタイルの練習曲が多い。即ち、1 つの練習曲集の中に新旧両方のスタイルの作品が存在しているのである。

それはまた、前打音などの奏法や装飾の用法にも同様に言えることだが、「デュポールの作品だから」という理由ですべて一貫した演奏スタイルの元で学習するのではなく、それぞれの練習曲がそれぞれのスタイル（新旧時代別のもの）ごとに解釈され、弾き分けられるべき練習曲集である——と、考察できる。

実際、バイヨらがヴィオッティの作品を敬愛していたように、デュポールもまたベルトーの作品をはじめ、前時代の作品を敬愛し、演奏するような機会は当然あっただろう。その時、「良い趣味」の中でフレキシブルに何らかの演奏上の「アイディア」を加えたとしても、作品の元々持つ「スタイル」というものは一貫して存在し、それを損なうことや無視することはできない。

よって、バロックや 18 世紀半ばなど前時代のスタイルも知った上でデュポールの作品に取り組むことで、より確かに楽譜読解ができるようになり、また得られる「アイディア」も豊富なものとなって演奏実践に臨むことができるようになる——ということである。

第3章 ベートーヴェンの作品の分析

ベートーヴェン以前の作曲家が書いた二重奏ソナタの多くが《鍵盤ソナタ、弦楽器の伴奏付き》といった扱いであり、ピアノが演奏する旋律を模倣して対旋律を加えたり、共演楽器がチェロであればピアノのバス音型、左手を助け、右手の旋律を支えるような楽譜であったり——ということは紛れもない事実である。そのような時代背景の中、ベートーヴェンの書いた二重奏ソナタでは弦楽器に伴奏ではない、ピアノと対等な声部としての役割が与えられている。しかし、近年ベートーヴェンの二重奏ソナタにおいても、《ピアノ・ソナタ、弦楽器の伴奏付き》と同様に、ピアノによって作り出される音楽を最も尊重し、弦楽器はピアノを模倣して、まるで3つめのピアノの声部を演奏しているようなものが良しとされる傾向が強まっているように思われる。それは20世紀の古い録音で二重奏ソナタでのピアノの音があまりに軽視され、逆にピアノが伴奏となって音量が抑えられたものが多かったことへの反動かもしれない。しかし、「メッサ・ディ・ヴォーチェ」など、弓でニュアンスを付ける奏法、「スラー」による旋律の「装飾」、「ポルタメント」など、豊かな演奏表現をしていたと思われるデュポールやデュポールと同時代の弦楽器奏者たちの奏法を考慮すると、彼らが単に鍵盤楽器の模倣のみを目指して演奏していた——というのは考えにくい。

現代において二重奏ソナタの楽曲分析を行い、ベートーヴェンの楽曲を演奏する中で、ベートーヴェンがピアノに与えた表現を弦楽器が模倣するのは無論必要ではあるが、ベートーヴェン自身が青年時代にヴィオラを嗜んでいたことなど、弦楽器の特性や良さを知っている作曲家であることを踏まえ、デュポールやデュポールと同世代の演奏家たちの奏法、彼らが目指した表現を取り入れ、人声を模倣したなめらかな音や、弦楽器ならではの弓の奏法、左手の奏法を用い、楽曲を華やかにする——ということも必要な要素であると言えよう。

第1節 ポルタメントについて

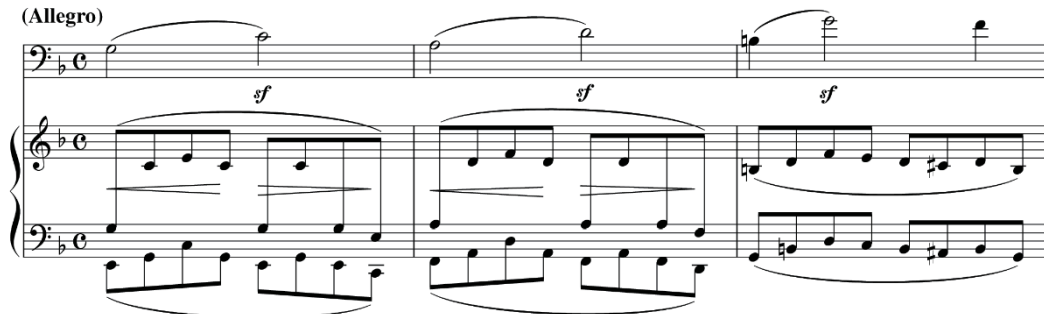
ベートーヴェンが弦楽器に与えた楽譜上において、スラーが書かれたパッセージでは演奏表現を考察できる個所が多い。跳躍進行の音型にスラーがかけられていて、「ポルタメント」を使用できる可能性があるパッセージは、《作品 5-1》、及び《作品 69》にある。

譜例 61 《作品 5-1》ポルタメント使用が可能なパッセージ

《作品5-1、第1楽章、第18～20小節》
(Adagio sostenuto)



《作品5-1、第1楽章、第117～119小節》
(Allegro)



譜例 61 に示した例では、まず《作品 5-1》の第1楽章において。

- 第18小節、第2拍目裏にある変ニ音から変ロ音の短3度下行
- 第19小節、第3拍目のハ音から第20小節のヘ音に完全5度下行
- 第20小節、第1拍目のヘ音から1オクターブ上へ、上行

計3例。これらは同じ弦の上で、左手の指をスライドして演奏することも可能な跳躍進行である。後者2つは、連続してポルタメントをするのは現代の一般的な趣味に反すると思われるが、いずれも奏者の趣味によってポルタメントを試すことのできるパッセージと言えるだろう。特に第19小節から第20小節にかけてのハ音からヘ音への完全5度下行は、ピアノの左手においてイ音から変ロ音の半音上行と対を為す声部であるため、減衰しやすい鍵盤楽器の特性を助ける意味でも、チェロはハ音を保ち、滑らかにヘ音に移行すること

によって、ピアノの左手の半音上行がより効果的に性格を提示することもできるだろう。

第 117～119 小節では、以下の計 3 例。

- 第 117 小節、ト音からハ音の完全 4 度上行
- 第 118 小節、イ音からニ音の完全 4 度上行
- 第 119 小節、ロ音からト音の短 6 度上行

これらの跳躍進行がある。この音型もすべてにポルタメントを付けてしまうと過多に聴こえる可能性が高いが、スフォルツァンドに至るスラーの役割を助長するという意味でも、なめらかに音を繋げることは重要である。特に最後の短 6 度跳躍において、自然な人声の表現を目指したポルタメントを使用することによって、より印象的にパッセージを提示することが可能になる——と言えるだろう。

譜例 62 《作品 69》ポルタメント使用が可能なパッセージ

《作品69、第1楽章、冒頭》

Allegro ma non tanto



《作品69、第3楽章、第9～12小節》

(Adagio cantabile)



次に、譜例 62 に示した例は、《作品 69》のポルタメントの使用が可能なパッセージ。

- 第 1 楽章冒頭に提示される主題における多数の跳躍進行
- 第 3 楽章、第 9 小節にあるロ音からホ音までの完全 4 度上行の跳躍進行

この2つのパッセージにおいて、ポルタメントの検討が可能である。

前者の第1楽章冒頭の主題は、演奏し始める際にいきなりポルタメントを含む表現をすると、この後も繰り返し演奏される主題において常にポルタメントを行うのが基本となってしまう、それでは良い趣味とは言い難いこと、またピアノでは主題にポルタメントが使用できないことも含め、避けなければならないだろう。しかし、主題が再提示される際にポルタメントを奏者判断の装飾として使用し、繰り返される主題に変化を与えることは不適切なことではない。

後者の第3楽章、第9小節では、ピアノが楽章の最初に提示した主題を確保し、2度目に演奏されるパッセージとして書かれた部分である。この例は、ピアノが提示した主題を声楽家が歌で受け継ぐような例であり、チェロに与えられた声部はまさに人声、歌によって演奏される旋律のような表現を目指すべきものである——という解釈ができる。よって、ロ音からホ音の完全4度上行はスラーでなめらかに音を繋ぎ、ポルタメントを使用し、加えて上行音型であるのでポルタメントと共に少しクレッシェンドを伴って演奏する——といった装飾を加えることが可能であるだろう。

第2節 ロング・スラーの中での指づかい、及び表現について

ポルタメントの使用を意図して行う場合を除き、デュポールはスラーで結ばれた音において、左手の同じ指の連続使用を避けるように呼びかけた。ベートーヴェンの作品の中では、《作品 69》の第1楽章の第二主題においてホ長調の音階が提示されるが、ここでは(1) デュポール、(2) ロンベルク、キュピなど、(3) ロンベルクの考えの中での別の指づかい、(4) デュポールが批判した指づかい——の4種類の指づかいを提示した（譜例 63 参照）。

譜例 63 《作品 69》音階の指づかい考察（筆者作成譜）

《作品69、第1楽章、第38～40小節》
(Allegro ma non tanto)

デュポール
ロンベルク
キュピ等
ロンベルク
(2)
デュポール
が批判した
指づかい

譜例 63 第1段目、デュポールによる指づかいは、デュポールの教則本に提示されたものを使用。この例の場合、同じ指の連続使用は為されない。

同譜例、第2段目に示したロンベルクとキュピによる指づかいから考察した例は、1の指で半音間のみ同じ指の連続使用を認めたものである。

同譜例、第3段目に示したロンベルクのもう1つの例は、4の指の連続使用で半音間のシフトを認めたもの。この場合、左腕のポジションが、第2ポジション及び第3ポジションが使用されるため、第2段目に示したハーフ・ポジションと第1ポジションを使用して演奏する場合より、少し音色が曇りやすい。しかし、それを表現として捉え、低音を少し曇った音色で演奏した後、徐々にクレッシェンドを伴い、低音とより対比されるようにより輝かしく高音を演奏する——ということも可能である。

ちなみに、1971年出版、アンドレ・ナヴァラが運指・運弓を記したヘンレ版¹では、第1段目のデュポールの指づかいと同様のもの、2009年出版、ダヴィド・ゲリンガスが運指・運弓を記したヘンレ版では、第2段目のロンベルクらの指づかいと同様のものが書かれている。²

¹ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. Pretoria: G.Henle Verlag, 1971. Fingering and bowing by André Navarra.

² Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. Bonn: G.Henle Verlag, 2009. Fingering and bowing by David Geringas.

ここまでの 3 種類の指づかいは、現代においてはどれを使用しても良いものであると言えるだろう。デュポールの指づかいは、拍感を感じさせず、滑らかに、また均等に音階を演奏する上で優れた指づかいである。一方、半音間において同じ指の連続使用を認めた他 2 例は、左腕がほぼ同じポジションで長く留まり、4 つの音ごとに移弦を伴うため、拍感と音色を保ちやすい指づかいと言える。しかし、半音間のシフトに慣れていなければ、ポルタメントに準ずる不快音を出してしまう危険を伴う不利点もある。

同譜例、第 4 段目に示したものは、指づかいの方法論が確立していない 18 世紀後半から 19 世紀初頭の演奏家たちが使用していたと考えられる、全音の音程間において 1 の指を滑らせてしまっている例である。この指づかいは現代においても無論避けるべきであり、デュポールが批判していた通り、表現としてふさわしくない個所に必ずポルタメントが入ってしまうのである。

同様に、スラーで結ばれる中に変ホ長調の音階が書かれた《作品 5-2》第 1 楽章の序奏では、デュポール、及びロンベルクが示唆する指づかいで演奏する場合、以下のようなものになるだろう。この 3 つの例は、いずれも奏者の好みで選べるものである（譜例 64 参照）。

譜例 64 《作品 5-2》音階の指づかい考察（筆者作成譜）

《作品5-2、第1楽章、第27～28 小節》
(Adagio sostenuto e espressivo)

デュポール (1)

デュポール (2)

ロンベルク

また、デュポールと同時代のチェロ奏者、ボディオが説いた、スラーの中で同音が連続する場合、指の転換によりスラーの表現の中で滑らかに旋律を演奏する——奏法を用いることのできるパッセージは、《作品 5-1》第 1 楽章に例がある（譜例 65 参照）。

譜例 66 におけるピアノの右手で演奏される旋律は、全く同様の旋律がチェロに引き継がれるが、チェロにおいて同じ奏法を実現するという解釈を行う場合、テンポ設定がおおよそ従来演奏されているうちの速めのテンポでは不可能であるだろう。このパッセージは、ボディオが「表情豊かに歌うための指づかいの手引き」として示した、叙情的な旋律の中での指の転換の例とは大きく異なるため、チェロにおいては指転換が為される必要性は問われるが、ピアノの奏法を模倣するという意味では、テンポも含め、楽曲の解釈において検討できる事柄である。ピアノはいわばタイではなく、スラーによって同音の連続が為される音型で、チェロにその奏法を移し替えた時、ポルタート、あるいはスラー・スタッカートのようにして弓でそれを実現する指示があるわけではないので、右手はあくまでスラーとして演奏し、ボディオの言及するような左手の指の転換によって 2 つの 4 分音符が演奏されるという奏法を取るということになる。しかし、この奏法は先述したように急速なテンポでは実現され得ないので、楽曲全体の解釈にも影響を及ぼすことになるだろう。

《作品 69》の第 2 楽章における指の転換は、実現するとすれば難しい奏法になるが、先の《作品 5-1》における同音の連続のパッセージは、現代のチェロ奏法では半ば「チェロの奏法をよく知らない作曲家によるフレージング・スラー」などと解釈され、同音が続く個所でスラーを安易に切ってしまう傾向があり、これは見直されるべきである（2009 年出版、ゲリングガスがチェロパートの校訂をしているヘンレ版では、同音が続く個所で弓を返すように指示されている）。こういった安易にスラーを切る傾向は改めて見直し、当時の奏法を再発見した上で、ボウイングと表現を検討していく過程で、ベートーヴェンの意図が随所に隠されていることに気づくだろう。

第3節 スラーとスタッカートについて

ベートーヴェンのスタッカートは繊細に解釈しなければならない問題の 1 つである。弦楽器奏者にとってのこの問題は（本章冒頭の言及とは相反する見解になるが）、点や楔の長さ、勢いなどは、正しく解釈された奏法で演奏される鍵盤楽器の演奏をまず模範として受け取り、そこから模倣をすることが問題解決への最も早道となるだろう。しかし本論文では、デュポールのようなベートーヴェンと対等、あるいは対等以上の関係にあったチェロ奏者の視点での解釈を試みるという目標があるので、デュポールの弓奏法が「レガート奏法」であり、弓を「オフの奏法」を用いて弦から離して演奏することは滅多になかっただろう——というデュポールの基本的なチェロ奏法を基に、従来の演奏の印象とは異なってくる個所を再発見したい。

譜例 67 《作品 5-1》スラー・スタッカートの考察

《作品 5-1、第1楽章、第35～38 小節》



譜例 67 で示したチェロが演奏するスラー・スタッカートは、ピアノの左手と調和して演奏されるべき伴奏音型だが、ダウン 4 回、アップ 4 回を「オフの奏法」で演奏するのではなく、2 分音符で書かれたハ音とイ音を、弓を弦に付けた「オン・ザ・ストリングの奏法」で 8 分音符の刻みを途中で止めながら演奏する——といった、「ポルタート」のような音を目指す方が、デュポールの奏法に近いと言えるだろう。そして、「ポルタート」で演奏するチェロの音の長さを主体にピアノの左手が少し長めの 8 分音符を演奏して歩み寄り、響き合わせるという解釈もできるだろう。

譜例 68 スタッカート記号が続く音型の考察³

《作品5-1、第1楽章、第26小節》
(Adagio sostenuto)



《作品5-2、第1楽章、第22小節》
(Adagio sostenuto e espressivo)

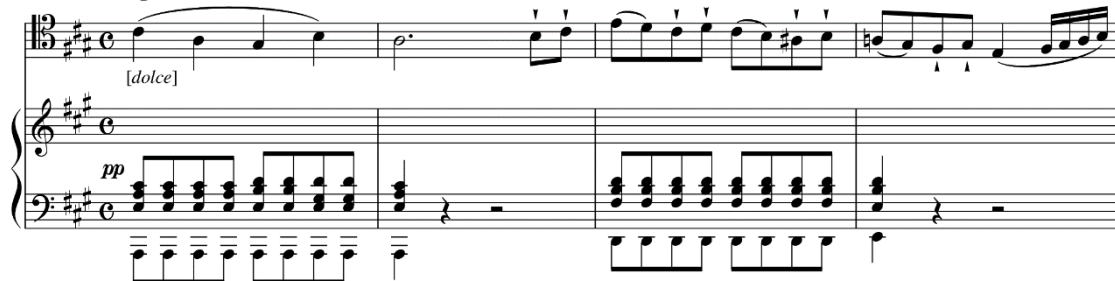


譜例 68 の左の例は《作品 5-1》第 1 楽章、序奏の中で演奏される休符を伴ったパッセージだが、ここで書かれたスタッカート記号（仮にベーレンライター版の「楔」の表記が正しいとした場合）の捉え方については、様々な解釈ができるだろう。即ち、筆者の修士論文でまとめた通り、クヴァンツと L. モーツァルトの奏法の考えの元——音を短く、音型を強調して、「オフの奏法」を用いて演奏する——というものが一般的だろう。しかし、このパッセージは初版では「点」で書かれており、初版の表記を尊重し「楔」ではなく「点」のスタッカートとして捉え、「オフの奏法」ではなく弓を弦から離さずに演奏したとしても、音型の持つキャラクターは成り立ち、且つ旋律を提示しつつ、ピアノの演奏するスタッカート音型の表現に近いものを作ることでもあるかもしれない。

譜例 68 の右の例に示した《作品 5-2》第 1 楽章の序奏中のパッセージも同様である。「楔」によって音を短くしすぎるよりは、その音を強調する——という解釈でスタッカート記号を捉え、「オフの奏法」を取らずに演奏することで、より音階を旋律として聴かせることも可能だろう。

譜例 69 スラーとスタッカート記号が用いられた音型の例

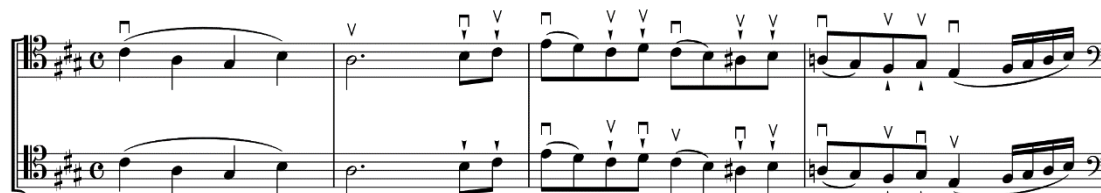
《作品69、第3楽章、第19～22小節》
Allegro vivace



³ 初版（Vienna: Artaria, n.d. 1797.）では、作品 5-1 は「点」のスタッカートとなっている。

譜例 69 に示した《作品 69》第 3 楽章のパッセージでは、チェロによって提示される快速な主題の中にスラーと楔が用いられた音型がある。このパッセージにおけるボウイングについて、以下の 2 種類の例を提示する（譜例 70 参照）。

譜例 70 スラーとスタッカート記号が用いられた音型のボウイングの例



譜例 70 に示した上段の例は、スラーをダウン、スタッカート記号の付いた音を 2 回連続のアップで演奏する奏法。デュポールはこの奏法について、教則本と練習曲集の中で、3 つの音の塊の個所、一弓スタッカートの個所、アルペジオの個所のみを使用しているが、旋律的に捉えられるパッセージでは下段の例のように弓順通りの奏法を書いている。この弓順通りの奏法の時、デュポールは「オフの奏法」を使用せず、「レガート奏法」の中で、スタッカート記号をスラーと区別される「デタッシェ」として捉えていると考えられた。

ベートーヴェンが書いたこのスタッカート記号付きのパッセージにおいても、先の《作品 5-1》、《作品 5-2》の例と同じように音を短くすることや「オフの奏法」を用いるということをも主眼に置くというよりも、スタッカート記号を *Allegro vivace* の性格を表した音型の装飾として捉え、スラーで演奏される音と対比して、デタッシェで軽めに演奏される音——と捉え、優美な旋律線と快活さの両方を得ることもできるだろう。

この上段と下段の奏法のどちらが優れているかということは一概に言えないが、上段の奏法を用いればリズムが強調されやすく、下段の奏法を用いれば旋律線を強調しやすいと言えるだろう。

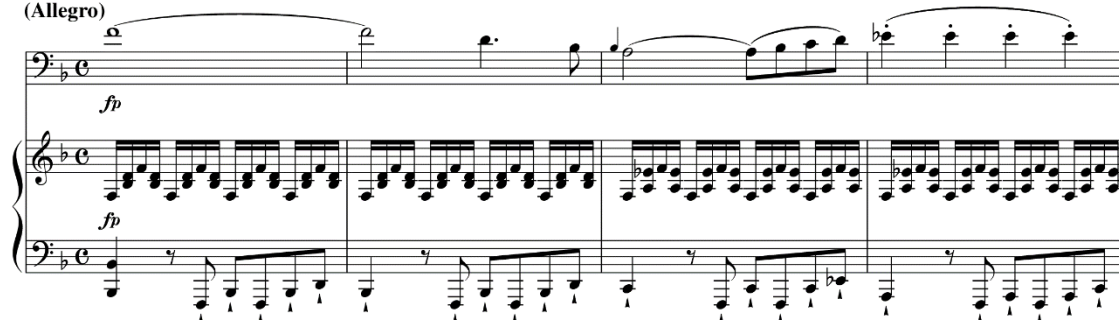
第4節 前打音、アポジャトゥーラ、トリルについて

第1項 前打音で書かれたアポジャトゥーラ

ベートーヴェンが《作品 5-1》、《作品 5-2》、《作品 69》の中で用いた前打音は、そのほぼすべてが短く演奏され、前打音の後に続く音にパルスの役割を与えられたものであると考えられる。しかし一個所のみだが、アポジャトゥーラの役割を持ち、長さや強さ、もたれかかる性格を有していると考えられる前打音が存在する。

譜例 71 アポジャトゥーラの役割を持った前打音の例

《作品 5-1、第1楽章、第236～239小節》
(Allegro)



譜例 71 に示した《作品 5-1》第 1 楽章の第 238 小節（譜例中では第 3 小節）に書かれた前打音は、4 分音符の長さが提示されている。この前打音の書き方は、C. P. E. バッハが教則本『正しいクラヴィーア奏法 第一部』の中で示唆しているように、実際の時価⁴を示した上で前打音として書き、アポジャトゥーラの性格を示したものである。⁵ よって、実際に演奏される場合、以下のようなパッセージになることが考えられる（譜例 72 参照）。

譜例 72 譜例 68 の前打音を普通大の音符で書き表した例⁶



⁴ 「音価」の意。C. P. E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法 第一部』では「時価」とされているが、同義語と考えてよいだろう。

⁵ C. P. E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法 第一部』、90 頁。

⁶ 譜例 72 中に示したクレッシェンド・ディミヌエンド記号は、筆者が演奏例として仮に記したものであり、解釈の可能性はこれに限らない。

譜例 72 の第 3 小節、第 1 拍目の変ロ音はアポジャトゥーラの役割を持つと考えられるため、そこへ向けて前の小節からクレッシェンドを伴い、ある程度の強さと長さ、また「もたれかかる性格」を持って演奏されるべきであるだろう。ここでは 4 分音符の指定があるので、変ロ音をそれ以上にはあまり長くはできないが、変ロ音に長く留まった上で次の解決音に至るという性格は提示されるべきである。また、続くイ音は、アポジャトゥーラの非和声音の役割に対して解決した音となるので、少し和らいで演奏される。しかしイ音は、タイによって第 3 拍目に繋がれ、さらに上行音型が続くため、細かい浮き沈みを有す中でフレーズが長く続くように書かれていると言えるだろう。

第 2 項 普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラ

普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラも、作品中に多くのパッセージの例があるが、ここでは一例として《作品 69》第 1 楽章の展開部から引用する。

譜例 73 普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラの例

《作品 69、第 1 楽章、第 108～111 小節》
(Allegro ma non tanto)



譜例 73 に示したパッセージでは、ピアノが先行して第 109 小節（譜例中では第 2 小節）で嬰ヘ音のアポジャトゥーラと嬰ホ音の解決音の音型を演奏し、チェロはそれを模倣する形で第 111 小節（譜例中では第 4 小節）においてロ音のアポジャトゥーラ、及びイ音の解決音を演奏する。このパッセージは、作品 5 が書かれた当時の時代背景であれば、前打音を用いた書法を用いた可能性もあっただろう。アポジャトゥーラと解決音の役割を考察した場合、ピアノ右手における第 109 小節の第 1 拍目と、チェロにおける第 111 小節の第 1 拍目は強く、またパルスに影響は及ぼさないまでも、後続音にもたれかかるような表情や性格を持って演奏されることが想定されている———ということと言えるだろう。

第3項 上行倚音の形のアポジャトゥーラ

ベートーヴェンは下行倚音の形のアポジャトゥーラだけでなく、フランスのヴィオルの作品に特に多い、半音上行による装飾「ポール・ド・ヴォワ」（以下、この章では「上行倚音」と記す）の形も多数使用している。ベートーヴェンが使用する上行倚音は、緊張した和声の中で倚音が提示され、解決音に至った際に和声も同時に解決するものである。

譜例 74 上行倚音が書かれたパッセージの例⁷

《作品5-2、第1楽章、第548～553小節》
(Allegro molto piu tosto presto)



譜例 74 では《作品 5-2》第 1 楽章の結尾部において、チェロが演奏する第 549 小節（譜例中では第 2 小節）の嬰へ音から、スラーで結ばれた第 550 小節（譜例中では第 3 小節）のト音に至る、半音の上行倚音を示した。このパッセージは、上行倚音から数えて 11 小節前の第 538 小節において、すでにフォルティッシモに達している中での表現となる。上行倚音の嬰へ音にはスフォルツァンドが書かれ、その解決音に当たるト音は再びフォルティッシモの再表記が為される。ここではスフォルツァンドの指示により、嬰へ音を強く演奏した後、一度弱めてからト音に至るようにも解釈できるが、上行倚音としての役割を考慮すると、嬰へ音は弱めずに緊張した性格を続け、ト音に至ったところで強さは有すが解放された性格を提示する——という解釈をすることができる。

また、ヴィオラ奏者たちが上行倚音において用いていた、「クレ・ド・ドワ（＝ポルタメント）」、または解決音に至った際に人声の自然な震えを模倣した奏法（ここでは記譜されていないモルデントは相応しくないなので、ヴィブラートなど）を応用し、装飾的な表現を加えて、楽曲の性格をより強調するような演奏も、全く不可能なことではないだろう。

⁷ 初版でのスタッカート記号は、ピアノもチェロも「点」によるもの。

第4項 トリル

トリルを演奏する際の、上の音からまたは下の音からの問題も、従来の前打音の多くが普通大の音符で書かれていることに関連し、上の音からの場合は普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラによって明らかにされている。

譜例 75 普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラ付きのトリルの例 (1)

《作品5-1、第1楽章、第27～28小節》

(Adagio sostenuto)



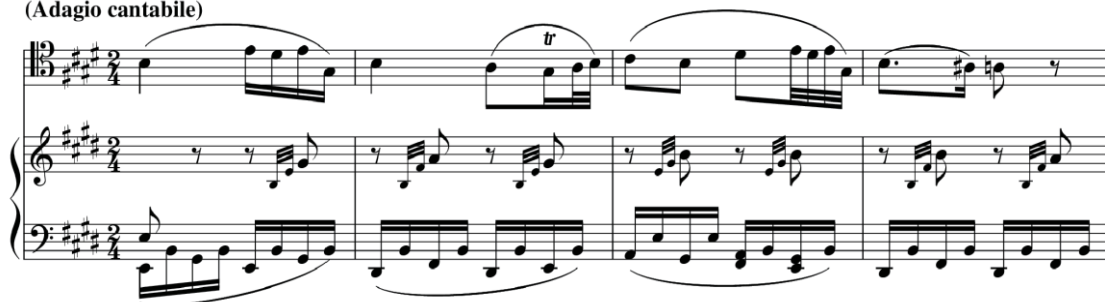
譜例 75 では《作品 5-1》第 1 楽章の序奏後半における、ピアノによるカデンツァのようなパッセージに至る前に、チェロにトリルが書かれた個所を示した。第 27 小節（譜例中の第 1 小節）の第 3 拍目、チェロのト音は普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラとして、スラーで結ばれた第 3 拍目裏の頭までを掛留音して演奏され、その後トリルが開始されることが想定されているであろう。つまり、トリルの書かれた音の拍の頭が、直前の音とタイで結ばれた形になる。

また Adagio sostenuto と書かれた遅いテンポのパッセージであるため、フォルティッシモの性格ではあるが、あまり急速なトリルは相応しくないとと言えるだろう。むしろトリルよりも、その前のト音をアポジャトゥーラとして強く、もたれかかる性格を有して演奏し、トリルはアポジャトゥーラに付随する後続音における、人声の自然な震えを模倣したようにして演奏されるべき——と解釈できるだろう。

《作品 69》第 3 楽章の序奏、第 10 小節（譜例 76 中の第 2 小節）におけるトリルも、上記の例と同様に、普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラと、後続音に掛留して自然な声の震えのようにして演奏されるトリル——というパッセージであると解釈できるだろう（譜例 76 参照）。

譜例 76 普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラ付きのトリルの例 (2)

《作品69、第3楽章、第9～12小節》
(Adagio cantabile)



逆に下の音から（つまり前打音を含まず記譜された音から）演奏されるべきトリルは、デュポールの練習曲集において考察した通り、旋律の上に装飾として付けられた例である（譜例 77 参照）。

譜例 77 アポジャトゥーラを伴わず、旋律に付けられたと考察されるトリルの例

《作品69、第1楽章、第22～24小節》
(Allegro ma non tanto)

譜例 77 では、《作品 69》第 1 楽章の第 1 主題においてのトリルを示した。第 23 小節（譜例中では第 2 小節）でチェロに書かれたトリルは、仮にトリルが無かったとしても成立する旋律の上に付けられており、また緊張した音の後続音として演奏されるべき——和らいだ音に現れる自然な声の震えに相当するトリル——という性質を持つとは言い難く、むしろ緊張した音の上に書かれたトリルであるため、下の音から、つまり口音からトリルを開始することが想定されていると言えるだろう。

しかし、この例が必ずしも下の音からトリルをすることが義務づけられているパッセージであると捉える必要はない。前打音（下行倚音）や後打音を、奏者の判断による装飾として付け加えて演奏することが完全に禁じられているものではなく、奏者の趣味で初めから上の音からトリルを演奏するパッセージとしたり、繰り返した後の 2 度目にそういった前打音の付加などの変化を付けた演奏が為されたりすることも可能と言えるだろう。しかし、

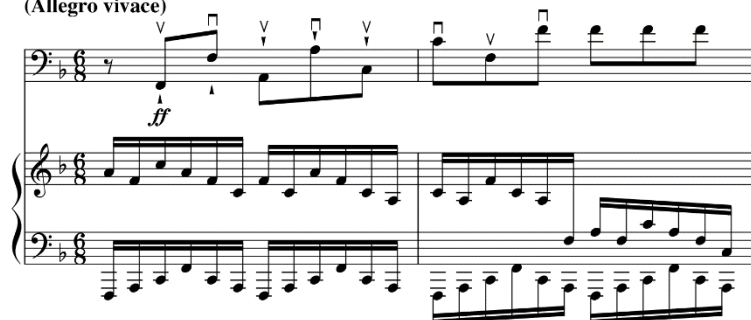
テンポの問題からしても、トリルを行える時間は短く限られているため、下行倚音に長すぎる時間を割くことや、テンポや楽曲の性格にそぐわない速すぎるトリルなどは、良い趣味の演奏として聴衆には届かない。あくまで前打音やトリルなどの装飾、及び奏者が判断して行う装飾的表現は、ベートーヴェンが想定した楽曲の性格に沿って、逸脱することなく行われるべきである。

第5節 バッテリーについて

デュポールが言及した弓奏法「バッテリー」、すなわち1オクターブ以上の跳躍進行において、チェロの場合、低弦をアップ、高弦をダウンで演奏する——弦楽器ならではのこの奏法は、ベートーヴェンの《作品5-1》、《作品5-2》の楽曲中にも登場する。

譜例 78 バッテリーが想定されているパッセージの例⁸

《作品5-1、第2楽章、第199～200小節》
(Allegro vivace)



《作品5-2、第2楽章、第297～304小節》
(Rondo Allegro)

《作品5-1》の第2楽章にあるバッテリーの例は、スタッカート記号が付けられた1オクターブの跳躍進行の連続のパッセージである。《作品5-2》の第2楽章の方の例は、作品の結尾部において5小節半の間、1オクターブの跳躍進行が続く。

《作品5-1》の例は推移部に使用されており、転調前の橋渡しをするパッセージと言える

⁸ 初版でのスタッカート記号は、「点」によるもの。

だろう。6/8 拍子の拍感をバッテリーの音型により、ヘミオラとして聴かせる効果も含む。強弱表記もフォルティッシモであるので、なるべく音量が出やすい方が良く、結果デュポールが推奨するように低弦をアップで始めた方が良いと言えるだろう。

《作品 5・2》の例も、フォルテからフォルティッシモに至る結尾部の盛り上がり、ピアノの右手の音階と左手の主音の保続低音と共に、チェロはバッテリーの音型によって作り出すように書かれている。こちらの例も音量がより出た方が良くと考えられるため、アップで開始するバッテリー奏法が推奨されるだろう。

これらは、演奏するテンポによる検討や奏者の体格などにもよって、それぞれに演奏しやすい弓づかいが判断され、無論ダウンから開始することもできる。⁹ しかし、ダウンで始めることにより、音が短くなりすぎないように注意すべきであり、デュポールが唱える低弦をアップから開始するスタイルのバッテリー奏法を必ず試し、想定された音の長さの印象、奏法によって得られる効果を確かめることで、演奏上の表現のアイディアなど、きっと何かを得られるはずである。

また、バッテリーが離れた音程の行き来による楽曲中の 1 つの「見せ場」として捉えて作曲、演奏されていた可能性——というのはこの 2 例においても納得がいくものであり、楽曲中のクライマックスを迎える、一種の「盛り上がるべきパッセージ」に使用されているということは、間違いないであろう。

⁹ 1971 年出版、アンドレ・ナヴァラが運指・運弓を記したヘンレ版では、《作品 5・2》におけるバッテリーは、ダウンで開始するように書かれている。

第6節 ベートーヴェンの作品における総括

ベートーヴェンが作曲したチェロとピアノのために書かれたソナタのうち、本論文中で取り扱った作品 5 の 2 曲と作品 69 は、総じてピアノとチェロの声部が常に対等に書かれている。作品と向き合う時、ピアノ奏者の視点での楽譜読解を基礎の 1 つとしつつも、それに留まらず、弦楽器奏者ならではの視点で楽譜に記された内容を分析し、読み取れる奏法や音の持つ意味を織り交ぜて演奏していくということが、より深い作品解釈を行うための「1 つの鍵」となるであろう。——この方向性が、本論文の目指すところである。

「メッサ・ディ・ヴォーチェ」などの弓でニュアンスを付ける奏法、「スラー」によって得られる旋律を装飾したパッセージの発見、そして「ポルタメント」などの豊かな演奏表現が可能なスラーを伴った跳躍音型など——様々な可能性を秘めた音型を、奏者の良い趣味の中で実現すること。ベートーヴェンと同時代の弦楽器奏者たちが楽譜を読んだ時に浮かぶと考えられるアイディアや考え方、またバロック時代からの伝統を引き継いだ上での奏法は、現代の奏者の一般的な知識とは異なるものが多くあったことが今回の研究で分かった。そしてそれらの多くは、人声を模倣した音を元としている奏法でもあり（現代の一般的な楽器とは張力や素材などが異なる設定下に成り立っていたと考えられる事柄の存在も否定できないが、現代においてはどんな設定の楽器を使用するにしても）、作曲当時の楽譜読解の知識と考えられる奏法は、よく考慮した上で演奏実践に取り組むべきだろう。

チェロ、及びピアノの両楽器が同様の旋律を順番に演奏するようなパッセージにおいて、チェロが「ポルタメント」を使用してよいかどうかの問題。それは、チェロのために書かれた旋律を、声楽のために書かれた旋律であると想定し直し、そこで 2 つの音の間にスライドが為された場合、良い趣味の演奏と言えるかどうか——それは奏者が自ら判断すべき領域である、と筆者は考察する。またポルタメントの使用を決定した場合、スラーによってなめらかに音を繋ぐだけでなく、跳躍進行の上行・下行や調性などに合わせ、クレッシェンドやディミヌエンドなどの強弱表現も併せて、「良い趣味」で検討されるべきである。

ポルタメントによる跳躍した 2 つの音の間をなめらかに繋ぐ奏法とは相反し、順次進行、音階などが続くパッセージでは、ポジション移動時に雑音が入らないように、運指の順をデュポールやロンベルクの考え方に沿って検討し、細心の注意をもって腕と指のシフトをしなければならない。これもまた、良い趣味の演奏をするために必要な注意点である。

タイやスラーで結ばれた同じ音が連続するパッセージは、安易にスラーを切ってしまうたりせず、タイやスラーをまず遵守して表現、または音を装飾することに主眼を置き、また同音の連続は時折、左手の指転換によって表現が為されてもよいことを知った上で、運指な

どの奏法を取捨選択するべきである。

スタカート記号の付けられた音型については、そのパッセージ、またその前後の関係などをよく検討し、どのような意味で付けられたスタカート記号であったかを読み解く必要がある。即ち、音を短くして演奏すべきなのか、その音を他より強調して演奏すべきなのか、あるいは音の長さを均等に刻むべきなのか、など。そして、ベートーヴェンの作品中では、安易に「オフの奏法」を適用せず、弓を常に弦の上に置いたままで演奏する「レガート奏法」での演奏をより多くのパッセージで検討すること。また、タイやスラーを伴うスタカートもまた、「レガート奏法」で「ポルタート」のように演奏されることが基本であったことを踏まえて、ピアノと調和する音作りをしていくことが重要である。

ベートーヴェンが書いたバッテリーは、運弓の指定は為されていないが、効果的に演奏されるべく、強拍に置かれた低弦の音をアップから演奏すべきであると言える例があった。こういったバッテリーが使用されるパッセージを有するということは、やはりヴィオルの時代から続く弦楽器（主に低音弦楽器）の超絶技巧的奏法の1つとして、ベートーヴェンもまた流行を取り入れたものと言えるかもしれない。バッテリーを行いながら音型が上行や下行する時、強弱変化などが書かれていない場合であっても、その技巧によって楽曲が盛り上がっていく雰囲気演出する——ということも視野に入れるべきであろう。

アポジャトゥーラの「もたれかかる性格」などの用法で演奏されるべき「前打音」は、一般にベートーヴェン以前の時代によく使用されていたものだが、ベートーヴェンの作品中にも存在することが確認された。しかし、やはり普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラの上下行が大半であり、そういった例は和声を確認するなどして、アポジャトゥーラの用法を守り、強弱などが書かれていない場合も「緊張した音」や「もたれかかる性格」、パルスなどを考えてアポジャトゥーラを少しだけ長めになるようにも演奏することができるだろう。またアポジャトゥーラから解決音に至った時に、自然な声の震えを模倣したヴィブラートを「装飾」として使用することも可能であると言える——と筆者は考察する。

トリルを上音から、あるいは下音から演奏するかの問題については、普通大の音符で2度上、または2度下の音からスラーで続く音にトリルが書かれている場合、必然的にアポジャトゥーラと解決音の関係が形成されている。この場合、安易にスラーを切ってはならず、アポジャトゥーラの緊張した性格と、その後続く音にはトリルによって弛緩した自然な声の震えを模倣したように演奏されるべきである。この時、楽曲のテンポに従って、遅い楽章では遅めのトリルをするなどの、良い趣味の演奏を心がけるべきである。

その他、前打音や普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラなどが書かれていない場合のトリルも、緊張した性格と解決音に至った時の自然な声の震えの関係性が必要であると

判断されるトリルは、ベートーヴェンの時代の作品も上の音から演奏されるべきものがある。しかし、本論文で取り扱ったチェロとピアノのためのソナタには、必ず上の音から演奏すべきトリルの例と断定できるものは、筆者の分析の中では無かった。従って、前打音や普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラを伴わずに書かれたトリルは、下の音を旋律として捉えて演奏を開始し、上の音と行き来することを人声の自然な震えのようにして装飾する役割——を基本とする。しかし、そういった例においても、アポジャトゥーラが「もたれかかる性格の装飾」としてトリルに付加されたり、あるいは同じパッセージが 2 回目に演奏される時に、少し「表情を変える」などの理由から軽い前打音が付けられたりするなど、楽曲の性格を奏者が良い趣味の中で判断し、書かれていなくても上の音からトリルが演奏されることも可能であると考えるべきであろう。

ベートーヴェンの作品中において、奏者が良い趣味の中で判断し、書き表されていない範囲の演奏表現を加えて良いのは、弓で表現される「メッサ・ディ・ヴォーチェ」をはじめとする「音のニュアンス」のみならず、ポルタメントやアポジャトゥーラのような「装飾」として分類される「音の性格」を付加する奏法についても、常に自由度があっても良いのではないかと、筆者は考える。

第4部 結論

本論文では、ヴィオールが旋律楽器としてもはやされていた17世紀末から、フランスでイタリア流のチェロが台頭した18世紀前半から半ばを経て、ベートーヴェンが初期作品を発表した18世紀末、そしてデュポールが教則本を出版した1806年に至るまでをターゲットとし、「楽譜読解」、即ち楽譜に書かれた情報から読み解ける内容を知るための作曲当時の知識の開拓と、「奏法」、即ちチェロの運弓、運指に関する当時の考え方、アイディアについて研究、考察し、それを基に実際の楽曲の中での分析を行った。

第1部「楽器と人物編」では、デュポールがチェロ奏者として活躍するまでに至る、フランスを中心とした歴史的な背景と、現代ではあまり知られていない様々な低音弦楽器のそれぞれのスタイル、弓などについて、本論文に必要な知識として思われる情報を詳述した。

主に18世紀半ばまでのバロック時代のフランスとイタリアは、それぞれ異なる音楽の様式や演奏習慣があり、作品の書法と演奏読解、奏法はもとより、楽器に求める音質なども異なっていた。18世紀半ばから後半にかけてのフランス音楽界は、次第にイタリア趣味に侵略されていく。フランスの3つの低音弦楽器、即ちほとんどが伴奏用として演奏されていた「バス・ド・ヴィオロン」、対して多くのソロ作品を演奏しルイ14世下では花型だった「ヴィオール」、そしてイタリアからやってきた「チェロ」。これらはブフォン論争などの時代背景の中で淘汰され、「チェロ」だけが生き残り、発展していったという歴史があった。

それから、「チェロ」が現代の演奏スタイルや楽器設定に至るまでの経過、例外的な奏法について。「エンドピン」が広く使用されるようになるのは20世紀であり、それに至るまでの18～19世紀は基本的には未だ「エンドピン無し」の演奏スタイルが一般的であった。また、現代の一般的な奏法とは異なるチェロの弓の保持方法もあり、ヴィオールのように弓を下から保持するチェロ奏者も存在した。

デュポールやデュポール以前、またデュポール以後の低音弦楽器奏者においても、17～19世紀の演奏現場での実情は、現代にはあまり伝わっていないことが多い。これらの情報を前提として、第2部以降での考察を行った。

第2部の「理論編」では、右手の奏法、左手の奏法についての研究をまとめた。

まず、右手の奏法、運弓法について。

19世紀初頭においてもチェロ奏者たちには「強拍（あるいは主要音）をダウンで演奏すべきである」という一般的な運弓のマニュアルが未だ浸透しておらず、混乱が続いていた。リュリのもとで活動したムファットの書き残した記録により、17世紀末の段階でフランス音楽界は、「強拍をダウン」で演奏するという整った運弓法が存在したことがわかっている。

しかし、チェロ奏法において強拍をダウン、あるいはアップから演奏すべきか——という混乱がその後 1 世紀も続いてしまった原因は、第一に弓を下から持つ保持方法のヴィオール奏者たちは「強拍をアップ」で演奏するのが基本であり、ヴァイオリン属とヴィオール属とで奏法の概念において根本的な不一致があったこと、第二にチェロ奏者も弓を下から持つ奏者がいたりするなどして、チェロ奏法そのものが確立していなかったという問題、第三に強拍・弱拍とは関係なく低弦をアップから演奏して合理的に音を鳴らす「バッテリー」奏法の存在——が考察された。この混乱に対し、デュポールは「バッテリー」を除き、原則として「強拍はダウン」で演奏すべきである——と明らかにした。

また、フランスのバロック時代では、ダウンで演奏される音が一般的に強くまた長く、アップは弱くまた短く、軽く演奏されるべきであるという「イネガル奏法」が基本とされていたのに対し、デュポールは演奏者が意図せず起きてしまうダウンとアップそれぞれの音量や長さが不均一である演奏は望ましくないとし、演奏技術として「音の均一性」が保たれる運弓を習得すべきことを基礎として述べた。しかしその一方でデュポールは、「音の均一性」を保てるだけの確かな演奏技術を得た後は、音を豊かに響かせる「メッサ・ディ・ヴォーチェ」や、良い趣味で様々な音のニュアンスや強弱を付けることを推奨した。

これはスラーの付けられた音型の奏法においても同様であり、バロック時代におけるスラーの緊張と弛緩の関係や音楽修辭学的といえる考えから付けられる強弱や表現とは異なり、デュポールは、奏者がスラーのかけられた音にフレキシブルに表現を考案して演奏しても良いとし、書かれたアーティキュレーションを守った上で、書き表されていない（楽譜に記すのは無駄である、あるいは複雑過ぎる）範囲のニュアンスや細かな表現は、奏者に委ねられている——としている。

意図しない不均一は望ましくないが、デュポールやベートーヴェン頃の商品であっても、舞曲などのリズムや拍によって優劣が付くべき特徴を元々持つ楽曲においては、まずその性質を理解すること、そして性質に合わせた「意図した不均一」の音作り、パッセージ作りをすることも、現代の音楽家においては重要である——と筆者は考察した。

また、デュポールの運弓法を考察していく中で、デュポール自身はヴィオールをはじめとする弓を下から保持するスタイルや、同時代のヴァイオリン奏者クロイツェルの奏法として言及されているものと同様の、「レガート奏法」を用いて演奏していたのではないか——という仮説にたどり着いた。これは、「オフの奏法」、即ち弓を弦から離し、飛ばしたり弾ませたりして演奏するスタイルと相反し、「オン・ザ・ストリングの奏法」、即ち基本的に弓を弦から離さず、旋律をより旋律らしく演奏することを尊重する奏法のことを指す。この奏法を用いていたという仮説により、デュポールは例えば「点」で書かれたスタッカート記号も「デタッチェ」、つまり弓を弦から離さず音を区切る奏法のパッセージである——として演奏していたということが考えられる。これは、C. P. E. バッハやベートーヴェンのピアノ奏法における「レガート奏法」にも関連し、ベートーヴェン作曲の《チェロとピアノのためのソナ

タ 作品 5》を初演したと言われているデュポールとベートーヴェンの 2 人が、楽器は違うとしても同様の概念による演奏をしていたとすれば、演奏中の「共感」は互いに深いものであったことが推測されるのである。

デュポールの運弓法の補足として、現代は楽器設定や弓などがデュポールの時代とは異なるため、現代の楽器設定のままデュポールの言及する奏法を鵜呑みにして文字通り試演し、「これがデュポールの思い描いた音楽である」——と考えるのは危険である。だが、現代では 18 世紀頃の楽器の張力や、当時のオリジナルの弓やそのコピー弓の製作など進んで行われているため、デュポールの時代に近い楽器のスタイル（即ちガット弦を張ること、古典スタイルの弓、あるいは弓の持ち手を変更して弓先の重さのバランスを調整して演奏するなど）を実現することは決して難しいことではない。楽器設定などの前提を整え、デタッシュやスラー、マルテレ、ポルタートなどの奏法を行った時の体感、「メッサ・ディ・ヴォーチェ」を行った時の自然な音の膨らみ方、音そのものの質感などの特徴を捉えるための試演、あるいは演奏実践に取り組むことは非常に有意義であるだろう。その後、現代のスタイルの楽器においても楽譜に書かれた音から当時想定された「音楽」を読解、実践し、また良い趣味の中で自らのアイディアを足して演奏していくべきである——と筆者は考える。

そして、左手の奏法、運指法について。

ベートーヴェンがチェロの運指法を学んだことが伝わる、『カフカ雑録』に書かれた音階の指づかいは、誰によって伝えられたのであるかは定かではないとされているが、デュポールが一貫して主張していた「同じ指の連続使用を避ける」という運指法とは異なるものである——ということが本論文の研究で明らかとなった。デュポールと同時代に生きたチェロ奏者たちの多く（あるいは同時代ではデュポール以外のすべてのチェロ奏者が当てはまるかもしれない）は、利便性などの理由から音階の中で同じ指の連続使用を認めているが、この奏法を使用すると音の明瞭さは失われ、2 つの音の間に必ず不快な雑音が入ってしまう——とデュポールは考えていた。この同じ指の連続使用を禁じる考えには、18 世紀後半に「ポール・ド・ヴォワ 第 1 奏法」とバイヨが呼称する、多数の 16 分音符など細かい音符をロング・スラーで結ぶ奏法が流行していた——という背景があり、ヴァイオリンよりも弦長が長く、ヴァイオリンとは同じ運指法では演奏できないチェロにおいて、同じ指の連続使用でポジション移動（特に全音の）を行うと、例外なく雑音が入ってしまうという演奏上の欠陥が考察された。こういった不利点を克服するために、デュポールはヴィオラの運指法を学び、チェロ奏者も同じ指の連続使用を避けて演奏すべき——と強く呼びかけたのである。

しかし、この「同じ指の連続使用を避けるべき」という事柄が、デュポールは「ポルタメント」も禁じていた——という誤解を、非常に長きに渡って招く結果となった。1980 年に出版された *New Grove dictionary of music and musicians*. の初版、及び本著を邦訳し

1993～1995 年にかけて出版された日本語版『ニュー・グローヴ』によるデュポールの説明には、「ポルタメント (porter le son) あるいは同じ指を 1 本の弦の上である音から別の音へ滑らかに移す技法の効果については、『悪い効果を生じるので欠陥がある』とし、めったにこの技法を用いるべきではないと述べている。」としているが、これは全くの誤りである。正しくは「少しゆったりとしたテンポであれば、同じ指で 2 つの音を弾いてよい。3 度、4 度、5 度などの音程を同じ指で強く滑らせることは、非常に良い効果を生む」と言及しており、デュポールは「ポルタメント」を演奏表現に組み込むことについては、あくまで肯定的、好意的に認めていたのである。

本論文では、ヴィオラによって 17 世紀から 18 世紀前半に実践されていた 2 度上行に限った「ポルタメント (=プラント、クレ・ド・ドワ)」、またキュピのチェロ教則本巻末の練習曲から見つかった「ポルタメント」を行うことも可能と思われる跳躍進行など、デュポール以前の低音弦楽器奏者たちによる「ポルタメント」に相当する奏法例も挙げた。本研究では、ブフォン論争が代表するようにフランスでイタリア趣味が大きく流行した 18 世紀半ばには、「ポルタメント」に相当する 2 つの音の間で指をスライドさせる奏法が用いられている例は見つからなかったが、ヴィオラの最盛期の 17 世紀末から 18 世紀前半と、1770 年代頃、遅くとも 1780 年代以降の時代においては「ポルタメント」に相当する奏法が使用されていた、あるいは奏者判断の「良い趣味」の範囲で行うことが可能であった——ということが明らかとなった。

その他、左手による奏法として挙げたのは、「アポジャトゥーラ」や「前打音」と、それに関連する「トリル」、「モルデント」、「ヴィブラート」に相当する奏法について。「アポジャトゥーラ」の用法、即ち、長くまたは強く演奏され、もたれかかる性格や緊張した音を提示し、その後続音は柔らかい性格、弛緩した音で演奏されるべきである——ということは筆者の修士論文中で、18 世紀半ばのクヴァンツ、C. P. E. バッハ、L. モーツァルトの意見を総合し取りまとめた内容であるが、ヴィオラの奏法においてもこの奏法の概念は同様のものであった。ヴィオラ奏法ではそれに加え、アポジャトゥーラに後続する音には「トリル」や「モルデント」、あるいは「ヴィブラート」が使用されるべきとされていた。これらはいずれも「人声の自然な震え」を由来とした「装飾」であり、装飾の持つ性質や性格はほぼ同一のものであることが明らかとなった。

そしてまた、書き記されているこのような装飾を「受動的」に演奏するのではなく、作品中の「感情表現」を行うためのサインとして「能動的」に演奏に活かし、作品によっては必要に応じて演奏者が「もたれかかる性格のアポジャトゥーラ」や、「人声の自然な震えとしての装飾」などの奏法を付加して演奏しても良いとしている。

ヴィオラからチェロに転業したベルトーをはじめとする 18 世紀半ばに活躍した世代の作品においても、もたれかかる性格を有すものと考えられる「前打音」は多く用いられ、後続音に記譜されていない「人声の自然な震え」の奏法を付加するなどということは、奏者が「良

い趣味」の中で判断し、付加して演奏しても良いものである——と筆者は考察した。デュポールの世代の時代になると、「前打音」はもたれかかる性格を有すものとして書かれる例は少なくなり、楽譜に書かれた「前打音」は短くスイング感を伴い、後続音（主要音）がパルスの中心を為すものが大半を占めるようになった。そのため、もたれかかる性格を有するような「アポジャトゥーラ」については、奏者が楽譜読解を行い、「普通大」で書かれた音の中から「アポジャトゥーラ」を見つけ出し、必要に応じて性格の提示やニュアンスなどを伴って演奏に活かしていく——というプロセスとなる。

デュポールが言及する「トリル」は、ヴィオラ奏法と同様に「自然な声の震え」と感じられる速さで演奏されることが重要であるとし、決して速すぎるトリルは行わないように——と呼びかけていた。また、デュポールの世代の作品においても「アポジャトゥーラ」のもたれかかる性格を有す音の後続音には、「自然な声の震え」に相当する「ヴィブラート」を用いるなどの奏法は、奏者の「良い趣味」の中での判断で付加してもよい——と筆者は考察した。

第2部の研究をまとめる中で筆者が特に注目したことは、「スラー」の用法についてであった。即ち、「スラー」とは音の印象を変化させる「装飾」の1つであり、また「ポルタメント」や「アポジャトゥーラ（前打音）」、「トリル」、「モルデント」などの様々な装飾をサポートする——スラーに包括された装飾を演奏する際に、「メッサ・ディ・ヴォーチェ」のような豊かな音の膨らみなどのニュアンスを付加するなどの——存在でもあるということである。

バロック時代から18世紀後半や19世紀初頭にかけて、「スラー」の使われ方は大きく変貌していった。2～3つの音にかけられ、何らかの意味や表現を有し、音楽修辭学に通じるバロック時代の「スラー」から、デュポールの時代では溢れるような多くの16分音符にかけられる「スラー」（「ポール・ド・ヴォワ 第1奏法」）などが書かれるようになり、2～3つの音にかけられたパッセージにおいてもフレキシブルな表現が求められる「スラー」の用法が標準となった。しかし、バロック時代にもデュポールの生きた時代にも一貫していることは、音を1つずつ区切って演奏する「デタッシュェ」のパッセージが基本という中で、それに対して「スラー」が書かれたのパッセージは、より「ソロを際立たせる」という狙いがあったり、感情や演奏表現を込めたりしやすい。現代では「受動的」な立場からスラーを読み、単なる弓順として認識して演奏されるのが一般的であるが、本論文の研究により「スラー」は見直され、豊かな演奏表現を実現させるための1つの手がかりとして改めて認知されるべきである——と筆者は考察した。

第3部の「分析編」では、第2部で得られた奏法と楽譜読解に関する情報を基に、実際の作品の上で考察を行った。

デュポールの《21 の練習曲集》での分析は、デュポールの『チェロ教則本』から得られた奏法と楽譜読解の知識を裏付ける事柄や、補足する情報を考察することができた。

「点」のスタッカートが書かれたパッセージでは、あくまで「デタッシュェ」で演奏すべきであると解釈することにより、前後のパッセージとの調和が図れると考えられた。また、「デタッシュェ」が多いパッセージの中で書かれた「スラー」は、特別な表情、あるいは特別な意味が与えられた音——即ち、アクセント記号では書き表せないようなパルスの意味を与えることもできる——といった解釈ができると考察された。

「ポルタメント」が想定されたと考えられる跳躍音型にスラーがかかるパッセージも練習曲中に存在し、デュポールが決して「ポルタメント」の演奏表現を否定していたわけでも嫌っていたわけでもないことが実証された。

また、デュポールの『チェロ教則本』中には説明がないが、同時代のチェロ奏者であるボディオが言及した「表情豊かに歌うための指づかいの手引き」の奏法、即ち「1 つのスラーの中に連続した同音を含むパッセージにおいて、左手指の流暢な交換によって同音を流れるようにレガートに演奏される奏法」についても、《練習曲》中に例があり、当時流行した奏法の存在が確認された。

前打音は短く演奏され、弾む性格を持ったものと考えられる例が大半であり、デュポールの《練習曲》においてもアポジャトゥーラについては、基本的には普通大の音符で書かれていて、和声分析をして読み取るか練習をしながら感じ取る必要がある。例外的に前打音がアポジャトゥーラのもたれかかる性格を持つと推測されるものも存在したが、それらは和声を崩さない範囲で前打音の長さを奏者が決定してよいものであり、何らかの表情を付けることが許されていると言えるだろう。

「トリル」に関しては、教則本の中では「前打音＋トリル＋後打音」の形が基本として書かれていたが、《練習曲》の中では前打音や後打音が記されていないトリルも存在し、1 つ前のパッセージと同様なので書き記すことを省略しただけのものなのか、あるいは前打音や後打音を無しで演奏されることが推奨されたパッセージであるかの解釈は、奏者に委ねられている——という例がある。

ここで前打音が明記されていないトリルをどのように演奏すべきか考える時、18 世紀末から 19 世紀前半頃の作品においては、「終止形（カデンツ）」に付けられたトリルは、基本的に前打音付きで上の音から演奏するべきであるのが基本である一方、旋律や主題などのパッセージに登場する（主題においては、主に 2 度目以降の提示に限る）トリルは、前打音の明記がない限りは主題や旋律の提示を優先し、トリルは下の音から（即ち、トリルが書か

れた主要音から)演奏されるべきである——といった事例が多いのではないかと、筆者は考察した。その上で、トリルの上の音をアポジャトゥーラの「もたれかかる性格」を持つ非和声音であるとして、意図的に「良い趣味」として付加して演奏するか、あるいは主題をはっきりと提示するためには前打音のような装飾は不要であるとし、下の音から演奏すべきパッセージと考えるか——ということが奏者に委ねられた判断基準の1つとなるだろう。

デュポールの《練習曲》は、デュポールが生きて活動していた頃の新しい様式の楽曲だけではなく、前時代のベルトーなどの作品や、バロック時代の様式を引用したような楽曲も存在した。総括して、そういった様式の違いを受け止め、然るべき楽譜読解をした後、奏法を決定していくなど、フレキシブルな対応が求められると言えるであろう。

次に、ベートーヴェンの二重奏ソナタの分析について。

この分析では、弦楽器が単にピアノの旋律や奏法を模倣するだけではなく、弦楽器ならではの魅力——すなわち「メッサ・ディ・ヴォーチェ」や「アポジャトゥーラ」をはじめとする人声を模倣した自然な奏法、豊かな演奏表現——を取り入れ、演奏する可能性を探るための考察を行った。

スラーで結ばれた跳躍進行は、声楽作品において同じようなパッセージが存在した場合のことを想像し、主題を初めて提示する場合などを除いて、奏者が自由に「ポルタメント」を検討してよい——と考察した。また、ボディオが示した「表情豊かに歌うための指づかいの手引き」の奏法が想定されたパッセージも存在し、現代の校訂譜では安易にスラーを切る指示が為されている例が多いが、これは見直されるべきであり、ベートーヴェンが示したスラーは尊重され、ボディオの言及するスラーの中での同音を左手指の転換でなめらかに繋ぐ奏法——は現代においても広く認知される必要があると言えるだろう。

ロング・スラーの中に音階が書かれたパッセージでは、デュポールの考えによる「同じ指の連続使用を避ける」指づかいを用いるか、あるいはロンベルクが示した「半音に限って同じ指の連続使用を認める」指づかいのどちらかで演奏されることが、現代においても推奨されるのは間違いないであろう。

ベートーヴェンが記す「スタッカート記号」については、ピアノとチェロという異なる2種の楽器の特性がそれぞれに関係するため、明確に奏法の選択を決定することは、難しい領域である。しかし、「どのような奏法が想定されているか」という角度で考えるのではなく、スタッカートの付加された音のパッセージが「どのような印象で聴こえてくる音であるべきか」という考えのもと楽譜読解を試み、それに合わせて音の長さや勢い、「オフの奏法」なのか、「オン・ザ・ストリング」の「レガート奏法」で演奏するべきか、なども判断すると良いのでは——と筆者は考察する。

「アポジャトゥーラ」については、多くが普通大の音符で書かれており、それらはおよそ楽譜通りの音の長さは守られるべきではあるが、アポジャトゥーラの用法に従って「もたれかかる性格」を有し、強弱記号などでは示されていない範囲の演奏表現は実現されるべきである。またアポジャトゥーラの性質を持つ小さい音符で書かれた例外的な「前打音」についても、音の長さを示す形での表記であることが確認された故、「音の長さ」は守られるべきである。

普通大の音符で書かれたアポジャトゥーラと、そこにスラーで結ばれた形のトリルは、アポジャトゥーラの「もたれかかる性格」を表現した上で、スラーで結ばれたトリルの音については、タイで結ばれ掛留音としての役割を果たした後、「人声の自然な震え」としてのトリルが演奏されるべきであると言えるだろう。この時、トリルは速すぎたり、アポジャトゥーラの音を上回る音量で強調されたりしないよう、留意すべきである。

ベートーヴェンの作品にも「バッテリー」奏法は書かれており、弓順は指定されていないため低弦をアップで演奏するか、あるいはダウンからとするかは、奏者の判断で決定することができる。しかし、デュポールの言及にあるように、自然な動作で演奏することで効率よく音を鳴らすことができる「バッテリー」の「低弦＝アップ」の法則は、少なくとも試されるべきである。また当時「バッテリー」が、超絶技巧的奏法として考えられていたであろうということ、その技巧によって楽曲が盛り上がっていく雰囲気演出する——というパッセージであることは考慮にいれて演奏されるべきであろう。

本論文の中心を為す第2部「理論編」の、17世紀末から19世紀初頭に至るまでの低音弦楽器の奏法や関連する楽譜読解の各論、そこから得られる演奏表現の可能性に関する研究、及び第3部における実践的な分析によって考察された事柄は、従来のクラシック音楽の作品像、演奏イメージなどを覆す事柄・情報や、正解がわからず疑問のまま扱われていた奏法や装飾上の問題に対する回答の一例なども発見できたかと思われる。

デュポール自身が同時代のチェロ奏者たちに宛てて、ヴィオール奏法をもっと尊重し、学ぶべきである——と唱えていたこともその証拠の1つであるが、ヴィオール奏法とデュポールの言及するチェロ奏法は、およそ100年の隔たりがあるとしても、決して切り離して考えて良いものではなかった。このどちらにも一貫していることは、人声による音楽のイメージから逸脱せず、あくまで「自然な」演奏を目指していく中で、様々な奏法のマニュアルや装飾法が生まれたということであろう。

そして、楽譜には書き表されていない（あるいは書き表しきれない）ニュアンスや表現などを奏者が考案し、付加して演奏することも、一貫して推奨されているという点。音楽修辞学による音の持つ意味と奏法や演奏表現の結びつきが尊重されたバロック時代に対し、デュポールをはじめとする18世紀後半以降の演奏家は、ニュアンスや表現のフレキシブルさ

を有す時代へと移り変わっていったが、「スラー」と「スラー」によってサポートされる「ポルタメント」や「アポジャトゥーラ」、「トリル」など、様々な「装飾」は、古典派以降の作品においても尚、バロック時代に培われた装飾の持つ「性質」や「性格」を知った上で演奏することで、然るべき表現や、納得のいく演奏へとたどり着きやすいと言えるだろう——と筆者は考察する。また装飾だけでなく、舞曲の形式や、どこかの地域に由来する音楽様式など、楽曲の持つ「型」を知ることも重要である。こうした歴史的な様々な「型」を学び修め後、演奏家ははじめて「自由な演奏表現」や「型破りな演奏」を説得力のある形で獲得できるはずなのである。

現代において頻繁に耳にすることの 1 つに、バロックや古典派音楽はそれ以降の主にロマン派音楽に比べて堅苦しく、自由度の少ない音楽に思う——という意見がある。しかし、本研究で辿ってきた 17 世紀末から 19 世紀初頭までの音楽家たちが思い描いていた音楽のイメージは、決して堅苦しいものでも、自由度の低いものでもない。奏者が「自然さ」や「良い趣味」を主眼に置いた中で、非常に自由に、またフレキシブルにニュアンスや表現などを創造し、様々な演奏表現の可能性を考案してよいものであった。

楽譜の「原典版」を用い、作曲家の意図に従って演奏するのが良い——とされる 21 世紀前半の現代において、私たち演奏家は作曲家と同時代の演奏現場での習慣を知り、知識を蓄えていくことが、「作品の持つ魅力と可能性」を引き出すための早道であろう。決して「過去の再現」に留まらず、「新しい可能性」、「より感動を生む演奏」を追求していくためには、クラシック音楽が長い伝統の上に成り立っていることを改めて思い、ベートーヴェンやデュポールをはじめとする多くの先人たちへの尊敬と感謝をもって、研究と演奏に励み、常に前へ進んでいくことが目指されるであろう。

第5部 後書きと今後の展望

今回、17世紀末のヴィオルの奏法から19世紀初頭のデュポールまでの楽譜読解と奏法に関しての研究に取り組んだことにより、特に変わったのは自分の演奏法そのものだった。

研究と並行して演奏活動も続けていたため、特に執筆を始めた2019年度は、どういう巡りあわせなのか、フランス音楽を多く演奏する機会があった。

まさにフランスのバロック音楽の代表的室内楽作品とも言うべき、クーランの《諸国の
人々》をヴィオルで演奏する機会が3回もあった。また、その他リュリやシャルパンティエ
の作品、ヴィオルからチェロに転業したバリエールの作品も演奏した。その場では、バリエ
ールの書いたイタリア趣味とフランス趣味の混ざりあった超絶技巧的作品が、純粋なフラ
ンス趣味の室内楽作品よりも拍手喝采を浴びたりしてしまう——ブフォン論争の迫体験の
ような瞬間にも遭遇した。

その一方で、ジャン＝フェリ・ルベル (Jean-Féry Rebel, 1666-1747) の作品《リュリの
ためのトンボー》¹では、ポール・ド・ヴォワ（上行倚音）が10小節以上連続する淡く悲
しみに満ちたパッセージで、息を飲む緊張感が流れ、ステージと聴衆の両方が、ただひたす
ら涙とため息を我慢するような、独特な空気感を味わうこともできた。

チェロの方では、これもまた奇しくも、チェロのウィーン古典派作品を代表するハイドン
の《チェロ協奏曲 第1番 ハ長調》²、及びデュポール兄弟のどちらかが初演したとされる、
カール・シュターミッツ (Carl Stamitz, 1745-1801) の《チェロ協奏曲 第3番 ハ長調》³
を、古楽器のオーケストラ伴奏でソロ演奏する機会を頂いた。デュポールの「レガート奏法」
をこれらの作品中にも活かす試みをした結果、以前よりも鮮やかに演奏するアイディアを
随所に得ることができた。また、アポジャトゥーラとヴィブラートの用法を様々に活かし、
今までよりも、同じパッセージを演奏する際のヴァリエーションを作るアイディアも多数
得ることができた。

また、本論文の研究対象であったベートーヴェンのチェロのための室内楽作品において
も、《チェロとピアノのためのソナタ 第1番》の演奏機会を得て、「ポルタメント」を使用
した演奏においての聴衆の反応を知ることができた。その反応は、多くが好意的なものであ
り、やはり人声における自然な音程のシフトを目指した「ポルタメント」は、多くの人が受
け入れやすいものであるということを知ることができた。しかし、一方で「ポルタメント」
の表現に全く気づかなかったという意見もあった。これは、自然な演奏であればあるほど
「ポルタメント」は——クレッシェンドやディミヌエンドのような——どの楽曲の演奏中
にも自然に起こり得る、ごく当たり前の表現の中に存在し、特別に際立った効果を有さない

¹ Rebel, Jean-Féry. *Recueil de douse Sonates a II. et III. parties avec la basse chiffrée, No. 7, "Tombeau de Monsieur de Lully"*. Paris: Christophe Ballard, 1712.

² Haydn, Joseph. *Cello konzert, Nr. 1, C-Dur, Hob. VIIb:1*.

³ Stamitz, Carl Philipp. *Cello konzert, Nr. 3, C-Dur*.

場合もあるということが推察される。これはヴィブラートの存在についても同様である。

しかし、自然なポルタメントやヴィブラートなどを奏者が改めて考え、「ディテールにこだわって行われる表現」というものは、ある意味では音楽修辞学のように、作り手や発信者が受け取り手にその意味が「伝わることを願って」行うことではあっても、実際にそれが発信者の意図通りに伝わるかどうかはわからないような領域に位置しているとも言えるだろう。すなわち、象徴的に何らかの「装飾」や「ニュアンス」、「表現」を演奏に込めたとしても、その象徴的な何かに気づく人と、何も知らずにただ「気持ちの良い演奏会だった」、あるいは「普通」、「つまらない」などの感想を抱く人もおり、様々なのである。

ある意味では、発信者が込めた象徴的な何かをすべて受け取ってくれる人がいたとしたら、それは喜ばしいことであり、表現者にとっては励みになることであるが、また一方で、受け取り手が発信者の意図したこととは全く違う、何か別の象徴的なものを受け取ってくれる場合もある。例えば、悲壮感を感じさせるための「クレ・ド・ドワ（＝ポルタメント）」に感情を込めて演奏した時に、聴衆にはそこに悲壮感よりも、その先に待つ希望が感じられたりする——というようなことである。

自分自身の演奏上の様々な経験や聴衆からの反応と感想は、本論文のような先人の知恵を探る研究によって、さらに新しいアイディアや演奏の理想を生み、次なる目標へと誘うものである。

21 世紀前半という時代において、クラシック音楽に親しむ演奏家と聴衆の多くは、古いものを古いものらしく愉しみ、音楽によりリアルさやライブ感を追求する傾向が強くなってきていると筆者は感じるが、デュポールのように過去にも研究が為されていたはずの人物でも、デュポール本人と周辺の音楽文化を含めて深く掘り下げていくことで、得られる世界は非常に大きかった——と強く言える。即ち楽譜読解の段階で、作曲された時代や作品傾向という情報において、憶測で制限していた領域が多く、それによって奏法の多くも制限されていたのだ。デュポールにとっての「良い趣味」の範囲を知ることによって、そこから考えられるキャパシティの最大限、あるいはキャパシティを少しだけ超えてしまったところ——を目指して演奏するということが、きっと聴衆にとって楽しい音楽となるだろう。そういった演奏や、毎日新しいアイディアに向き合って表現を探究することに、きっと終わりは無い。

また、今回の研究では触れられなかった範囲についても、これからの研究として取り組みたいところもある。例えば、ベートーヴェンと青年期を共に過ごしたと言われているロンベルクは、デュポールよりさらにロマン派音楽に近い表現をしていたとされている。その由来

やルーツを深く掘り下げること、ベートーヴェンの作品演奏において大きなアドヴァンテージを生むだろう。

最後に、この研究に協力して頂いたすべての人々、多くのアドヴァイスをくださった5人の先生方、演奏実践において協力してくれた共演者の皆様、フランス語について協力くださった皆様、マレの「クレ・ド・ドワ」記号を見つけ出すことや、通奏低音のリアライズに協力してくれた皆様、すべてにおいて協力してくれた家族、その他のすべての人々に感謝の意を表したいと思う。

参考文献

○一次文献

[欧文]

Baillot, Pierre. *L'art du violon*. Paris: Depot Central de Musique, 1834.

Baudiot, Charles [Nicolas]. *Méthode de violoncelle, Op.25*. Paris: I. Pleyel & fils, 1826.

Burney, Charles. *A General History of Music: from the Earliest Ages to the Present. Volume 4*. London: the Author,, 1789.

Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*. London: T. Becket and Co. Strand; J. Roeson, New-Bond-Street, And G. Roinson, Paternoster-Row, 1771.

Caix d'Hervelois, Louis de. *Pièces de viole, Livre 1*. Paris: Chez l'auteur, Foucault, 1708.

Corrette, Michel. *Méthode pour apprendre le violoncelle, Op.24*. Paris, L'Auteur, Mme Boivin, Le St. Le Clerc, 1741. Preface,

Corri, Domenico. *The Singer's Preceptor Volume 1*. London: Chappell & Co, ca.1810.

Danoville. *L'Art de Toucher le Dessus et le Basse de Violle*. Paris: Christophe Ballard, 1687.

Duport, Jean-Louis. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduit de l'archet*. Paris: Imbault, 1806.

Fétis, François-Joseph. *Antoine Stradivari, luthier célèbre*. Paris: Vuillaume, 1856. / London: Robert Cocks & Co., 1864.

Lasser, Johann Baptist. *Volständige Anleitung zur Singkunst*. Munich: Hübschmann, 1798.

Le Blanc, Hubert. *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncelle*. Paris: Pierre Mortier, 1740.

Marais, Marin. *Pièces de Viole, Livre 1*. Paris: L'auteur, Jean Hurel, 1686.

Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Passau: Georg Adam Höller, 1698.

Rousseau, Jean. *Traité de la Viole*. Paris: Christophe Ballard, 1687.

(和訳：ルソー, ジャン『ヴィオール概論』、関根敏子/神戸愉樹美 共訳、東京：アカデミア・ミュージック、1988 年。)

[邦訳]

クヴァンツ, ヨハン・ヨアヒム『フルート奏法 [改訂版]』荒川恒子 訳、東京：全音楽譜出版社、2017 年。

クヴァンツ, ヨハン・ヨアヒム『フルート奏法試論 =バロック音楽演奏の原理= 』(*旧版) ハンス・レツニチェック、吉田雅夫 監修、石原利矩、井本响二 訳、東京：シンフォニア社、1976 年

(原著：Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.) 381～382 頁。

ジェミニアーニ, フランチェスコ『バロックのヴァイオリン奏法』サイモン・モリス解説、内田智雄訳、東京：シンフォニア、2004 年。

(原著：Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. London: the Author, 1751.)

バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル『正しいクラヴィーア奏法 第一部』東川清一 訳、東京：全音楽譜出版社、2000 年。

(原著：Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen*; Berlin, 1753 / 1762.)

モーツァルト, レオポルト『ヴァイオリン奏法』久保田慶一 訳、東京：全音楽譜出版社、2017 年。

(原著：Mozart, Leopold, *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.)

ルソー, ジャン『ヴィオール概論』、関根敏子/神戸愉樹美 共訳、東京：アカデミア・ミュージック、1988 年。

(原著：Rousseau, Jean. *Traité de la Viole*. Paris: Christophe Ballard, 1687.)

○二次文献

[欧文]

Braun, William. *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Technique and Repertoire*. (Ph.D.) Lincoln: University of Nebraska, 2015.

Brown, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 1999.

Dubin, Louise. *Selected Works for Cello and Piano, Auguste Franchomme*. New York: Dover Publications, 2016.

Kennaway, George. *Playing the Cello, 1780-1930*. London and New York: University of Leeds, UK, 2014.

Spitzer, John. and Zaslav, Neal. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650 - 1815*. New York: Oxford University Press, 2004.

Lodes, Birgit, “Beethovens Sonaten für Klavier und Violoncello op.5 in ihrem gattungsgeschichtlichen Kontext,” in *Beethovens Werke für Klavier und Violoncello: Bericht über die Internationale Fachkonferenz, Bonn, 18.-20. Juni 1998*, eds. Sieghard Brandenburg, Ingeborg Maaß, Wolfgang Osthoff, Bonn: Beethoven-Haus, 2004, pp. 1-60. [Veröffentlichung des Beethovenhauses in Bonn, Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung, Nr. 15]

Williams, Michael Day. *The Violin Concertos of Rodolphe Kretzer*. (Ph.D.) Indiana: Indiana University, 1973.

Wilson, David K. *Georg Muffat on Performance Practice*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

(原著 : Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Passau: Georg Adam Höller, 1698.)

[邦文]

島根朋史 修士論文『バロック時代の読譜法・奏法を基に考察した古典・ロマン派の作品における可能性 — ベートーヴェンのチェロとピアノのための作品を例として —』、東京：東京藝術大学大学院、2017 年。

○事典

[欧文]

New Grove dictionary of music and musicians, Volume 5. London: Macmillan Publishers / Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music, 1980.

New Grove dictionary of music and musicians, 2nd edition, Volume 7. London: Macmillan Publishers / New York: Grove's Dictionaries, 2001.

New Grove Music Online, London: Oxford University Press, 2007-.

[邦訳]

『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』、東京：講談社、1993-1995。
第 2 巻、第 4 巻、第 6～9 巻、第 13 巻、第 17 巻、第 18 巻、第 19 巻。

[邦文]

『デジタル大辞泉』、東京：小学館、2018 年。

無量塔蔵六、石川彰二編「弦楽器小事典」、『バイオリン百科』 東京：学習研究社、音研、1982 年。

『ロベール仏和大辞典・電子版』、東京：小学館、1988 年。

譜例情報

Barrière, Jean-Baptiste. *Sonates pour le Violoncelle avec la Basse Continue, Livre 3. No.4, 2nd mov.* Paris: The author, Boivin, Leclerc, c. 1736.

Baillot, Pierre. *L'Art du Violon.* Paris: Depot Central de Musique, 1834.

Baudiot, Charles [Nicolas]. *Méthode de Violoncelle.* Op.25. Paris: I. Pleyel & fils, 1826.

Beethoven, Ludwig van. *Autograph Miscellany from Circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162.* (The 'Kafka Sketchbook'), ed. Joseph Kerman. London: British Museum, 1970.

Beethoven, Ludwig van. *Sonata für Violoncello und Klavier.* Opp. 5-1, 5-2, 69.

Berteau, Martin. *Sonate da Camera. Violoncello solo, Col Basso Continuo.* Paris: Le St. Le Clerc, Mme Boivin, 1748.

Bréval, Jean-Baptiste Sébastien. *Traite du Violoncelle.* Op.4. Paris: Janet & Cotelle, 1804.

Charpentier, Marc-Antoine. *Sonate à 8, pour 2 Flutes Allemandes, 2 Fessus de Violon, une Basse de Viole, une Basse de Violon a 5 Cordes, un Clavecin et un Teorbe.* H.548.

Cupis, François. *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour Apprendre à Jouer du Violoncelle.* Paris: Le Menu, Auteur, Mme la Dauphine. 1772.

Duport, Jean-Louis. *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduit de l'archet.* Paris: Imbault, 1806.

Marais, Marin. *Pièces de Viole, Livre 2.* "Tombeau pour M. de St. Colombe." Paris: Marin Marais, 1701.

Marais, Marin. *Pièces de Viole. Livre 3, No.11, Prelude.* Paris: L'Auteur Hurel, 1711.

Philidor, André. *Pièces à Deux Basses de Viole, de Violon et de Bassoon*. Versailles & Paris: L'Auteur, Devand la Paroiße, 1700.

Piatti, [Carlo] Alfredo. *12 Capricci*. op. 25. No.1. Berlin: N. Simrock, 1865.

Romberg, Bernhard. *Violoncell Schule*, Berlin: T. Trautwein, 1840.

Tartini, Giuseppe. *L'Arte del arco*, “Andante”, “1e Variation”, “2e Variation”, Paris: Leclerc, 1758.

Wilson, David K. *Georg Muffat on Performance Practice*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. (原著 : Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Passau: Georg Adam Höller, 1698.)

モーツァルト, レオポルト 『ヴァイオリン奏法』 久保田慶一 訳、東京 : 全音楽譜出版社、2017 年。

参考楽譜

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. München: G. Henle Verlag, 1971. Edited by Bernard van der Linde. Fingering and bowing of Cello by André Navarra.

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. München: G. Henle Verlag, 2009. Edited by Jens Dufner. Fingering and bowing of Cello by David Gerringas.

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004. Edited by Jonathan Del Mar.