

論 文 目 録

主 論 文

1. 題 目 コントラバス演奏の基礎技法に関する研究
2. 冊 数 1 冊
3. 参 考 資 料 永島義男『永島 義男 コントラバスの煌き』(CD)

平成 2 7 年 3 月 2 3 日

学位授与申請者

氏 名 永 島 義 男

論文要旨

永島 義男

本論文は、コントラバスの演奏技法について、長年に亘る演奏活動、及び教育活動を通じて得られた知見を体系化したものである。

コントラバスは、室内楽やオーケストラなどの合奏におけるアンサンブルの土台として、極めて重要な役割を担い、また独奏の分野においても卓越した表現を可能にしている。そのどちらもが、コントラバスという楽器のもつ本質であり、両者を隔てて考える事はできない。

この様なコントラバスとしての音楽的表現を達成するためには、的確な方法が必要である。筆者は、そのための具体的な方策として技法の研究を行ってきた。

ところで、演奏技法の伝達方法に目を向けると、現状では演奏家として活動していくための教育は、概ね実技指導の場に限定されている。個人の実技指導では、学習者は課題に対する実践の積み重ねで技法を体得していくが、それは謂わば個々の事例の累積である。これは、目前の課題を解決するためには有効であるが、技法を体系的に捉え難い面もある。

演奏技法の伝達を実技指導に頼るのみではなく、学習者にとって指標となる演奏技法を体系化した文献があれば、より明確に理解する事に繋がり、技法習得の達成に資する事ができるものと考えられる。演奏実技を文章で表現する事は、非常な困難を伴うが、コントラバスの演奏技法を体系化し、文献として残す意義は大きい。これらの背景から本論文を執筆した。

筆者が指導を受けたのは、世界でも中心的なコントラバスの技法であるハウゼ、W.（1764～1847）を祖とするプラハ派と呼ばれる技法である。これらプラハ派の技法を踏襲しながらも、その内容について詳細に再検討すると共に、新たな視点からプラハ派以外の技法の導入にも努めてきた。これらの基礎となっているのは、実践的な演奏活動と教育活動、また各国の優れた奏者の技法の研究、及びコントラバス以外の弦楽器の技法などである。

序章では、研究の目的と意義、方法及び構成について、演奏活動及び教育活動から本研究の背景を俯瞰した。

第1章「コントラバス演奏時の基本姿勢」においては、演奏時の基本姿勢について、両

腕の機能を活かすためには、両足がどの様に身体を支えればよいのか、その場合の軸足の置き方について考察し、得られる効果について述べた。

第2章「コントラバス演奏における機能的な左手の技法」では、左手の基本型、ポジション移動（シフティング）、指使い（フィンガリング）、重音の重要性、ヴィブラート、ハーモニックス、装飾音等の項目に分類し検討した。

例えば、指使いについて、音の配列幅の広いコントラバスでは、日常的に多く使用される第7ポジションまでは、一つのポジションにつき、二つの半音で構成されているが、同一弦、同一ポジション内で、取れる音程の範囲は、長短2度が基本である。

従って、コントラバスは必然的にポジション移動を多く行なわざるを得ない。その点からも、指使いをどの様に考え、どこでポジション移動を行なうのかは、とても重要な問題である。筆者は、音楽の拍節に注目した指使いを提唱した。この考え方は、プラハ派のメソッドでは触れられていない。

第3章「運弓法（ボウイングと表現）」では、コントラバス演奏にとって最も重要と言える運弓法について考察した。

弓の持ち方（ドイツ式）で、筆者が重視するのは、弓身を持つ親指、人差し指、中指の3本の指を活用する技法である。指の伸縮を活用した、機能的で操作し易い弓の持ち方について解説した。また、弓圧の掛け方、弓の返し方、弓の止め方、移弦について検証を行った。

運弓法の眼目とも言える音の創造について、目的と意図無く発せられた音は、創造された音とは言えず、音楽には成り得ないという原点に立ち、演奏表現に必要な音を創造する具体的な手掛かりとして、3項目に分けて検討した。

第1項では、音の創造の基本条件を提示し、全ての音はこれに添って考える事で、音楽表現に求められる具体的な運弓が可能になる事を述べた。第2項では、弦楽器の魅力や特徴を表現する道具として、弓の性質、並びに弓の性質から得られる音の変化について考察した。第3項では、音楽的な要求に対し、的確な弓の使用部分と使用量を判断する弓の配分について解説した。

運弓法について本論では、一つ一つの音を切り離した技法とスラーの技法に大別して考察した。それぞれの技法による表現は、弓の持つ弾性という性質を如何に操作するかによって得られるものである事を述べた。

第4章は、「演奏表現—楽曲による実践的検討—」として、ミシエック、A.「コントラ

バスとピアノのためのソナタ第1番イ長調作品5」を取り上げ、運弓法、指使い、表情のつけ方等、演奏表現の実例として譜面を添付し解説した。

第5章では、「日本におけるコントラバス教育の歴史」を探った。東京音楽学校におけるコントラバスの最初の指導者である長汐壽治の関係者にヒアリングを行なった。

終章では、本論で考察したコントラバス演奏技法について総括した。

コントラバス演奏の基礎技法に関する研究

永島 義男

コントラバス演奏の基礎技法に関する研究

目 次

序章	本研究の背景	4
	研究の目的と意義	4
	研究の方法	5
	研究の構成	6
第1章	コントラバス演奏時の基本姿勢	7
	はじめに	7
	第1節 楽器を構える時の立ち方	7
	第2節 楽器の構え方	9
	第1項 楽器の立て方	9
	第2項 足の位置	10
	第3項 音域による姿勢	10
	第4項 不必要な動き	11
第2章	コントラバス演奏における機能的な左手の技法	12
	はじめに	12
	第1節 左腕の構え方	12
	第2節 左手の基本型	13
	第3節 左指の機能的な動き	16
	第4節 指の力を高める—音程と音質の向上のために—	19
	第5節 半音で成り立つコントラバスのポジション	21
	第1項 第7ポジションまで	22
	第2項 親指を使用するポジション	22
	第6節 ポジション移動（シフティング）	28
	第1項 ポジション移動と楽器の構え	28
	第2項 ポジション感覚と左手の基本型	28
	第3項 指標となるポジション	29
	第4項 ポジション移動の方法	30
	第5項 親指ポジションへのポジション移動	31
	第6項 ポジション移動を成功させるために	33
	第7節 指使い（フィンガリング）—拍節との関係に着目して—	34

第1項	拍節との関係	35
第2項	リズムとの関係	38
第3項	移弦するか同一弦で取るかの判断	40
第4項	連続するポジション移動と指使い	43
第5項	指使いに関するその他の注意点	44
第6項	指使いの実践—シマンドル、F. の教則本を例に—	44
第8節	重音の重要性	47
第9節	ヴィブラートの技法	52
第1項	ヴィブラートの役割と留意点	52
第2項	ヴィブラートを掛けるにあたって	54
第3項	親指の役割	55
第4項	低音域のヴィブラート	55
第5項	親指ポジションのヴィブラート	56
第6項	ヴィブラートの練習方法	56
第10節	ハーモニックスの技法	59
第1項	ハーモニックスの記譜	59
第2項	整数分割順に発生する音の配列—G線を例に—	60
第3項	人工ハーモニックス	64
第4項	ハーモニックスによる音階	66
第5項	ハーモニックスの弾き方	67
第6項	ハーモニックスの音程	67
第11節	装飾音とトリル	68
第3章	運弓法（ボウイング）と表現	72
	はじめに	72
第1節	弓の持ち方（ドイツ式）の歴史	72
第2節	弓の扱い方	74
第1項	弓の張り方	74
第2項	松脂の選択とつけ方	75
第3節	弓の持ち方	76
第4節	運弓法	79
第1項	弓圧の掛け方	79
第2項	弓の返し方	80
第3項	弓の返し方の練習方法	82
第4項	発音—発音とアクセントの有無—	84
第5項	弓の止め方	86
第6項	運弓における弦の抵抗の体得	87
第7項	移弦	88

第5節 音の創造	92
はじめに	92
第1項 音の創造の基本条件	93
第2項 弓の性質	98
第3項 弓の配分	99
第6節 運弓法の種類と技法	101
第1項 一つ一つの音を切り離した技法	101
第2項 スラーの技法	110
第7節 ピッツィカート	112
第4章 演奏表現—楽曲による実践的検討—	116
ミシェック、A. コントラバスとピアノのためのソナタ 第1番 イ長調 作品5 (Mišek, Adolf. <i>Sonata A-Dur für Kontrabass und Klavier no.1 op.5.</i>)	
第5章 日本におけるコントラバス教育の歴史 —関係者へのヒアリングを通じて—	131
終章 最後に—コントラバス演奏の完成へ向けて—	139
画像集	146
参考文献	160
参考資料	
録音資料 永島義男『永島義男 コントラバスの煌き』(CD)	

序章 本研究の背景

研究の目的と意義

筆者がコントラバスの演奏技法の裏付けとなる考え方に大きな関心をもつ動機となったのは、1974年に東京藝術大学非常勤講師を命ぜられた時からである。それは当時、読売日本交響楽団に所属しており、更なる技術の向上と新たな演奏拠点の拡大を目指し、渡欧の計画をしていた時であった。

後進の指導という、全く予期せぬ責任の重い職務に就く事になり、当初は師匠である今村清一教授、江口朝彦助教授から受けた通りの指導を行う以外に方法が見当たらなかった。翌年、短期ではあるが自己の技法の確認のため渡欧し、ワイマール国際ゼミナールにて、シュトライヒャー、R. に、またドレスデンでヘルマン、H. のレッスンを受けた。

また、その際、ヨーロッパ各地の多くのコントラバス奏者達との交流を持つ事ができた。それらの体験から、自らが学んだコントラバス技法に間違いはなかった事が確認できたと同時に、更に技法を発展させ、自らの演奏活動を積極的に展開する必要がある事を認識したのが最大の収穫であった。

以来、自らが受けたプラハ派の技法を踏襲しながらも、根本から見直し、その目的が何処にあり、何ゆえにその方法を用いるのかという点を明らかにし、また新たな視点からプラハ派には無い技法の導入を計った。

これらの基礎となっているのは、多くのリサイタルなどのソロ活動、室内楽、室内オーケストラ、オーケストラによる実践から得た技術と知識、また各国の優れた奏者の技法の研究及びコントラバス以外の他の弦楽器（ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ）¹の技法などである。

またこれまで、演奏活動の他にも、先行研究として教則本や映像²により、コントラバス演奏の技法を解説した出版物を著している。但し、これらは実践的な教則本であり、技法の裏付けとなる細部の考え方までは述べておらず、主として入門者を対象としたものである。

我が国の本格的なコントラバス教育は、^{ながしおとしはる}長汐壽治がプラハにおいて1929年～193

¹ 本研究においては、「弦楽器」とは、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスを念頭に置く。

² 例えば、永島義男「コントラバスを弾こう」『月刊バンドジャーナル』音楽の友社、1983年4月～1984年3月連載、永島義男「コントラバスの魅力を」『月刊ストリング』レッスンの友社、1987年1月～1992年12月連載、永島義男『朝練 コントラバス』全音楽譜出版社、1996年12月、永島義男『うまくなろう！ コントラバス』音楽の友社、2001年2月等、が挙げられる。

2年まで、チェルニー、F. に学んで帰国した事から始まる。長汐壽治の弟子であった今村清一（東京藝術大学初代コントラバス教授）が、東京藝術大学において教鞭を執った事からプラハ派³と呼ばれる技法が、日本に根付いたのである。更に、門下である江口朝彦もチェコに渡り、ヘルツォーク、F. に師事するなど、我が国のコントラバス技法は、プラハ派が源流になっていると考えられる。

「コントラバスとは何か」「コントラバスはどうあるべきか」は、コントラバス奏者にとって、果てしない問いかけである。アンサンブルやオーケストラにおいて、楽曲全体を支える一つの4分音符を良いタイミングと音質で発音したり、或いはテンポを支える8分音符の提供、また音楽的なピッツィカートなどの責務を果たす事ができた時、何物にも代えがたい喜びを感じる。それは、時として難しいパッセージを弾きこなす以上である。

一方で、オーケストラでは殆ど使用する事が無いコントラバスの高音域の音色を存分に活かし、自由な表現ができる独奏曲にも、また大きな魅力を感じるのである。これらは、そのどちらもがコントラバスという楽器のもつ本質であり、魅力である。

室内楽やオーケストラなどの合奏におけるコントラバスの重要性、また独奏におけるコントラバスの卓越性を隔てて考える事はできない。こうしたコントラバスとしての音楽的表現を完成するためには、的確な方法が必要であり、そのための具体的な方策としての技法が基礎となるのである。技法の受け止め方として、楽器を演奏する時に現れる楽器と弓のふるまい（挙動）を身体で感受し、助長させていく考え方が基盤になる。

ところで、コントラバスの演奏技法の伝達方法に目を向けると、現状では演奏家として活動していくための教育については、実技指導の場にほぼ限定されている。学習者は、指導者からの説明と共に実演等で体験する事で技術を学ぶ。

個人の实技指導の場では、学習者は課題に対する実践の積み重ねで技法を体得していくが、それは謂わば、個々の事例の累積である。これは、目前の課題を解決するためには、非常に有効であるが、技法を体系的に捉え難い面もある。

本論も演奏活動や、実技指導から得られた知見によっているが、それを体系化しているところが、個人実技指導による演奏法の伝達とは異なる点である。

演奏という行為が、身体を使って楽器を操り、音楽を表現するものであるため、実技指導は最も重要な中心的手段である事に疑う余地は無い。筆者も、実技指導により多くの学習者の指導に従事してきた。しかし、演奏技法の伝達方法を実技指導に頼るのみではなく、学習者にとって指標となる演奏技法を体系化した文献があれば、より明確に理解する事に繋がり、技法習得の達成に資する事ができるものと考えられる。

研究の方法

自らが教授を受けたコントラバス演奏の技法や、教則本をはじめとする文献の再検討を起点とし、それらを実践的な演奏の場で確認すると共に、新たな技法の開発に取り組んだ。

³ プラハ派については、第5章「日本におけるコントラバス教育の歴史」を参照の事。

技法や文献の再検討は、そこに示されている内容に立脚する考え方などの追究のみならず、使用されている用語なども検討し直した。これらの知見から得られた技法は、頭腦的な理解だけではなく、演奏の実践、また演奏指導において有効である事を裏付けられたものである。本研究は、これらを体系化した実証的研究である。

研究の構成

第1章「コントラバス演奏時の基本姿勢」では、コントラバスを演奏する時の上半身の機能に着目し、これを最大限に活かせる姿勢とはどのようなものか考察する。楽器を構えた時の立ち方、軸足の考え方、楽器の構え方及び姿勢などについて具体的な検討を行う。

第2章「コントラバス演奏における機能的な左手の技法」は、長い弦長と張力の強い弦によって特徴づけられるコントラバスに関する左手の技法について検討する。

第3章「運弓法（ボウイング）と表現」では、コントラバスならではの演奏表現を実現するために求められる運弓法について述べる。

第4章「演奏表現—楽曲による実践的検討—」では、ミシエック、A.「コントラバスとピアノのためのソナタ 第1番 イ長調 作品5」を取り上げ、これまでに述べてきた内容を、演奏表現の実例として詳しく解説する。

第5章「日本におけるコントラバス教育の歴史—関係者へのヒアリングを通じて—」においては、関係者からヒアリングを行い、我が国のコントラバス教育の歴史を探る。

終章「最後に—コントラバス演奏の完成へ向けて—」では、本論で考察したコントラバス演奏技法について総括し、今後のコントラバス演奏の発展と深化の方向について提唱する。

第1章 コントラバス演奏時の基本姿勢

はじめに

身体の機能を活かし、演奏能力を最大限に引き出すために、楽器を構えるという事は、単純な動作でありながら、コントラバス演奏技法の全ての基盤であり、原点となるものである。

大きく重いコントラバスを構える時、身体や左手で楽器を支えなければならないという意識が働きやすい。楽器を支え、安定させる必要はあるが、そのために身体や左手は、演奏に必要な自由な動きの妨げになってはならない。

楽器を支え、安定させる事に意識が集中し、身体と左手の負担が大きくなればなるほど、長時間の練習や演奏時の活力の喪失に繋がる。不自然な構え方を続けていれば、疲労を早め、身体を傷める原因にもなる。単純な動作のように思われる楽器の構え方も、実は演奏に大きな影響を与えるのである。

コントラバスの構え方は、立って演奏する方法（以下、「立位奏法」という）と、椅子に座って演奏する方法（以下、「座位奏法」という）に大別されるが、筆者は下半身による身体の支えを重視し、演奏には全身を使う事から、立位奏法を採用している。以下、立位奏法を中心に、身体の機能を活かし、演奏能力を最大限に引き出す事のできる構え方について考察する。

第1節 楽器を構える時の立ち方

両手の機能を考える時、意識は上半身に集中しがちである。しかし、上半身の機能を考えるうえで、下半身の役割を見過ごすわけにはいかない。両足がどのように身体を支えるのか、また、重心をどのように掛けるのかは、演奏に大きく影響するからである。

左右両手の役割について分析すると、左手の役割は、弦を押さえ音程を決定する。弦の張力が強く、音の配列幅の広いコントラバスの弦上において、正確に音程を取るためには、長い距離を正しい位置へ移動する事（ポジション移動）が求められる。また、良い音質を得るためには、弦を確実に押さえられる指の強さと、柔軟さが必須である。表現を高めるヴィブラートを掛けるのも左手の役割である。

それに対し右手は、弓を用いて弦を擦り、音を発生させる。発音、音量、表情、長短、リズム等、音楽に必要な音の創造は、主に右手によって決定される。音の創造には、弓と弦との関係、即ち弦の何処を弾くか、弓のどの部分を使用し、弓圧をどのように掛けるか等の多岐に亘る運弓の技術が求められる。これにより、弦楽器特有の音色の豊かな表情を創るのである。

これらを総合すると、右手が主に音楽的表現の技法を担っており、より重要である事が判る。従って、右手にとって少しでも不利になる構え方を採用すべきではなく、且つ左手にとっても、機能の妨げにならない構え方を見い出さねばならない。

基本的な軸足は、左足に置くと身体と右腕の間の空間を大きく取る事ができ、右腕の自由度が増し、右手の機能を活かし易くなる。重心の配分の目安は、仮に全体を10とすると、左足5.5～6、右足4.5～4が適当である。左軸足ではあるが、常に左足にのみ重心を置くのではなく、多く掛かる場合もあれば、若干右寄りになる場合もあり得る。

音楽の流れや表現に沿って、自然な動きを伴うのが良い演奏に繋がり、左足を軸足にして立つ事は、右腕の運動の向上に、大きく貢献するのである⁴。

では、左足を軸足にする事は、左手にとって負担とはならないのであろうか。筆者は、立位奏法でのソロ、室内楽などで、左足を軸足にする実践を通じ、ポジション移動の最中に楽器が動かない事が、左手にとって最も重要であると認識するに至った。楽器が安定して構えられていれば、どのような激しい動きであっても、左手は不安無く円滑に動く事ができる。

左手は、楽器が安定している事に大きく依存しているのである。故に、左手にとって、左足が軸足になっても、左手の動きに影響はないのである【画像1-①、②】。

⁴ シマンドル、F. の教則本において、“In taking his position next to the instrument, the player must stand in such a way that the weight of his body will be born principally by the left foot,” in *Simandl, Franz. New Method for The Double Bass. Book1. Revised and Enlarged Edition by F. Zimmermann*. New York: Carl Fischer, 1964. p.5.と書かれているが、その理由については、述べられていない。また他のプラハ派のメソッド（第4章参照）にも、楽器を構えた時の写真は掲載されているが、軸足についての解説は述べられていない。

第2節 楽器の構え方

第1項 楽器の立て方

楽器の構え方は、床に対し垂直に立てる方法と、身体側へ傾斜させて構える方法に分けられる。両者を比較し考察を試みる。

楽器の立て方が垂直に近づくほど、楽器の重さは床にかかり、身体の支えは、殆ど必要ないが、傾斜させるに従って、身体の支えが必要になる【画像1、2】。

また、身体との接点は、垂直の場合は、左骨盤の内側に、楽器上部の横板と裏板の合わせ目の角の部分と、楽器下部裏板に左膝の右側面を当てる事が可能で、接触点が2点である。傾斜させた構え方では、楽器上部のみの1点になる【画像3、4】。

運弓に関しては、垂直の場合は、弦と弓の弾く角度を直角に保ち易いが、傾斜させるほど困難になる【画像2、5】。

身体の重心は、垂直の方が楽器を支えなくても良いので、左足に掛け易くなる。

傾斜させた構えでは、楽器の肩の部分に左腕が触れ難い状態で、ポジション移動が出来るため、高音域への左手の移動が容易に感じられる。

これらを総合すると、楽器を垂直に構える方が、コントラバス演奏において最も重要な運弓に有利な構え方である事が判る。

楽器の高さは、左腕だけでなく、右腕の運弓位置を考え、両腕がそれぞれの機能を発揮し易く、負担ができるだけ少ない事を考慮する。高すぎる場合は、低いポジションで左腕を高く上げなければならず、大きな負担になる。反対に、低すぎる場合は、運弓位置が指板上になり、駒の近くが弾き難くなる。楽器を垂直に立てて構えた場合の高さの目安は、左手が最も低いハーフポジションを押さえた場合、概ね顔の位置と同じ高さに構えれば、肘の高さも肩より低い位置になり、左腕への負担は少ない。右腕も指板の端と駒との間のやや指板近くを運弓の基本位置とする事ができる。この位置からは、僅かな身体の前傾で駒の近くを弾く事が容易にでき、右腕にとっても負担が無く、身体全体も無理なく自然に良い姿勢を保つ事ができる。

第2項 足の位置

楽器を構える時の足の開き幅や、位置（つま先の向き）は、どのように考えるのが良いのであろうか。足の位置は、奏法にかかわる問題として意味のある事である。

コントラバス演奏において、両腕の急速な動き、一弓での長いレガート、跳躍するポジション移動等の場面で問題が生じやすい。このような状況でも、両足が安定のよい位置に置かれていれば、腕の機能の大きな補助となる。

つま先を約60度扇形に開けば、両腕の複雑な動きに対して安定が良い。つま先を開く事で、足の指が床を捉える感覚が掴みやすく、下半身が安定するため上半身の動きに貢献する。扇形の状態を保つためには、右足のつま先を楽器の駒と同じ方向に向け、横板と平行に置き、表板から足の大きさの半分程前に位置すると、安定の良い構えができる。

また、扇形に開いた足の位置は、視野の範囲の拡大に役立つ。合奏時に、指揮者や他の奏者との意思疎通を円滑に行えるという効果も得られる【画像6】。

第3項 音域による姿勢

コントラバスの中、高音域の姿勢は、楽器の形態と演奏者の身体的特徴にもよるが、幾分前傾する事は避けられない。前傾姿勢になる場合でも、背筋を曲げず、頭部は正面を向く事が重要である。

背中を丸め、頭を下げた正面から顔が全く見えない状態で楽器に覆い被さる様な姿勢をすると、自由な身体の動きが失われるため、音や表現力に著しく欠陥を生じ、また見た目にも見苦しい。背筋を伸ばした良い姿勢は、疲労が少なく、長時間の演奏にも耐える事ができる【画像7、8、9、10】。

第4項 不必要な動き

コントラバスの演奏中の姿勢で多く見られるのが、左手の動きを目で追い、終始指板から目を離さずに演奏する姿である。このような構え方になる原因として、左指が音程を取る時の不安から、視覚に頼って指板上の位置を探る事が習慣づいた結果と考えられる。

常に左指から目を離さない状態は、集中力の大半を目に向ける事になり、聴覚への意識が希薄になる。音程は目ではなく、耳で判断しなければならないからである。音程の精度を高めるには、自らの内に音程が明確に把握できているかどうかが鍵となる。イメージした音程を、左指と直結させて、左指を正確な位置へ運べるまでの習熟が欠かせない。

顔を常時、指板に向けたり、頭を下げたりする姿勢は、首や背に負担を与えるのみならず、精神的にも閉塞的になり、身体面のみならず、頭脳の側面にも大きな影響を及ぼす。

演奏中に自発的な欲求から、身体が自然に動く事を強制的に抑制する必要はない。しかし、弓のダウン、アップ時や、フレーズの弾き始め等に、音楽的表現とは関係無く、常習的に身体を動かす癖は取り除かねばならない。

演奏中に膝の曲げ伸ばしをする事例も少なくない。身体の上下動は、左右両手にとって、不安定な要因になり、意味のない動きである。舞台上で演奏する姿も演奏の一部であり、演奏と関係の無い動きは避けるべきである。

自らの意図を演奏に直結させるためには、身体の軸を保ち、極力無駄な動きをせずに、音楽的表現へ意識を集中させる。演奏中は、高度な精神的集中力が求められるので、良い構え方は、これを大いに助けるものである。機能的に優れた奏法は、視覚的にも美しい印象を与える。

第2章 コントラバス演奏における機能的な左手の技法

はじめに

弦楽器における左手は、旋律、和声、両面からの心地よい音程を作り出し、表現できる事が第一に求められる。また、ヴィブラートや弦の押さえ方で音質や音色を変化させるなど、様々な役割を担っている。

コントラバスの弦の押さえ方と、指の使い方には、様々な変遷があり、現在の半音を1指と2指、2指と4指で押さえる方法を体系づけたのは、ハウゼ、W. (1764年～1847年)である⁵。そこに至るには、「握り拳で押さえる」であるとか、「手袋をはいて押さえる」などという奏法が行われていた⁶。

長い歴史からも、強い張力と音の配列幅の広いコントラバスの弦を押さえる左手の技術に苦心してきた事を窺い知る事ができる。確かに、左手が弦を確実に押さえられないと、楽器を十分に共鳴させる事ができず、良い音質と音程を得られない。しかし、これは力任せに弾くという意味ではなく、寧ろ如何に力に頼らず、無駄を省くかという点に目を向ける事が、左手の技法の向上に繋がる。

第1節 左腕の構え方

コントラバスの左手は張力の強い弦を押さえ、また第7ポジションまでは、原則として1つのポジションでは長2度までしか取れないため、多くの回数のポジション移動と長い距離のポジション移動を行なう。従って、これらの動きを如何に無駄なく、身体の活力を活かして行えるかが、左腕の構え方の焦点となる。

弦の押さえ方は腕力に頼るのではなく、如何に腕全体を脱力し、その重さを弦に乗せるかという意識をもち、使用する指以外は、できる限り緩めておく事が大切である。肘から、下腕、手首、弦上の指までを一体として緩やかなアーチ型に構え、手首をそのアーチ型の弧の高い部分に位置するように構えれば、腕の重さを自然に指先に集約する事ができる。

⁵ アルフレッド・プラニャウスキー (田中雅彦ほか訳)『コントラバスの歴史』全音楽譜、1979年、279頁。

⁶ プラニャウスキー、前掲書、257～258頁、304頁。

肘から指までの一体化は楽器の高さに関係し、高過ぎる構えでは、下腕と手首が曲がり指の動きを妨げる（第1章第2節第1項「楽器の立て方」参照）。

ポジション移動を行なう場合も、一体となった左腕の構えを保持すれば、安定して腕の重さを指に乗せて弦を押さえる事ができる。また、距離の長い移動にも、目標点を肘が感じ、先行して一体となった左腕の指を導けば、身体に影響が出ず、滑らかな移動と停止が容易になり、音程を取り易くなる。

例えば、第1ポジション（1指）から、第5ポジション（4指）までは、約30数cmあるが、この移動を肘を中心に行なえば、肘の僅かな距離の先行と共に指を導く事ができる。

従って、左腕の構え方は、肘の位置が重要である。肘は、脇を閉めず身体から離れた位置に構えれば、弦を押さえる事と、ポジション移動のどちらにも対応でき、自然で機能的な左腕の構え方ができる【画像11】。

第2節 左手の基本型

手の自然な形を基に、指の骨や筋肉に無理な負担が掛からないよう、左手の機能を最大限活かせるフォームについて検証する。

左手を握ったり開いたりする動きは、自然な動作である。従って、楽器を弾く場合も左手を軽く握った形が、左手の基本となる型と考えられる。

しかしながら、5本の指で物を掴む時の指の動きを観察すると、1、2、3指と比較して4指（小指）の指先は、3指に向かっている【画像12】。

この状態で楽器のネックを握って弦を押さえると、4指は外側へ倒れる。その結果、指が捻れた不自然な形となり、小指を自在に動かす事が難しくなる。個人差はあるが、小指は他の指と比較して短くて骨も細い。この小指を、どのように使うかが、左手の基本型を考える上で重要なポイントになる⁷。

⁷ 小指は、コントラバスの演奏において、非常に大きな役割を担っている。半音毎に設定されているコントラバスのポジションにおいて、第5と第6の中間ポジションまでは使用することが必須の指であり、小指の押さえ方を考慮した左手の基本型を確立する必要がある。しかしながら、プラハ派及びその他のメソッドにおいて、基本型の写真は掲載されているが、このような左手の背景となる考え方は説明されていない。

楽器を構え、2通りの異なった指の置き方を観察する。垂直に立てたネックに対し、指の角度を、①1指側へ傾ける場合、②小指側へ傾ける場合で比較する。

- ① 1指側へ傾ける場合：1指は、弦上に安定した状態で置かれ、2、3、4指は弦上を自由に動かす事ができる【画像13】。
- ② 小指側へ傾ける場合：4指を動かそうとすると、指に負担が掛かり、動かし難い。また、指を十分に開く事ができない【画像14】。

①、②を比較すると、4指が動かしやすく、負担がかからない①の構え方が優れている事が判る。

また指板上の1、2、3指の形は、指先へ力を効率良く伝達でき、指を自由に動かす事のできる自然なアーチ型が適している。指の第1関節が逆に反ると、指の付け根からの力が、第1関節に吸収され、指先まで力が伝わり難くなる。この形では、機敏な指の動きが妨げられる【画像15】。

アーチ型の山の高さは、弦を押さえる指先の部分と密接な関係にあり、音質を決定する要因になる。アーチ型が高くなるほど、指の先端部分で弦を押さえる事になり、音質は、明確だが硬質になる。アーチ型を低くとれば、その反対となる。

これらを更に検証すると、高いアーチ型のフォームにした場合は、指の曲がり方が強くなるため、指の間隔が開き難くなり、低いポジションでは指が届かない場合も生じる。また、4指を立てて弦を押さえるため、指の先端部分で押さえる事になり、他の指と比較して、弦に接触する指先の面積の差が大きくなる。このため、4指の場合のみが硬く細い音質になり易い【画像16】。

一方、低いアーチ型を採用した場合は、弦に触れる指の面積が広がるので音質は柔らかく太くなる。但し、隣接する弦に指が触れると、移弦時の指の準備が遅れ、雑音が出る原因にもなる【画像17】。

これらを総合して考えると、各指共、隣接する弦に触れない程度のアーチ型に構え、特に4指は伸ばし、第1関節のみ軽く曲げて押さえる【画像18】。この構え方は、指の間隔を広げる事も可能になり、且つ指を動かすための運動機能の点でも問題のない事が判る。

4指の弦への接触面積も、肉質の多い部分で押さえる事で、他の指との差が無くなり、統一した音質に揃える事ができる。指先の形は、個人差があり様々であるが、これらの原則に基づき、演奏者は良い音質を得られるポイントを探す。

指の間隔は、正確に半音の音程を取るために、1指と2指の間隔と、2指と4指の間隔

が等しくなる様に開かなければならない。2指と4指の間には3指があるので、通常の状態では、1指から2指の間隔より、2指から4指の間隔の方が広くなりがちであるが、正しい音程を取るためには、1指と2指を十分に開く。

3指は、第5と第6の中間ポジションまでは、2指と3指の間が離れないよう、4指と共に連動して弦を確実に押さえる。

尚、例外もあり、4度の移弦や、2本の弦を同時に押さえる場合は、指の関節を伸ばさないと、押さえる事はできない。また、指を拡張するフォームの場合も、1指の関節を伸ばして取る【画像19】。

良い音程と音質を得るためには、弦を押さえる時に、左腕全体の重さを弦に乗せる意識をもち、弦を確実に押さえる。指の位置は正しい位置に置かれていても、押さえる力が不足して弦が指板から浮いていると、音程が低くなる。また、弦を横に引張る力が加わると、弦の張力が増し音程が高くなる【画像20】。

弦は指板に密着させなければならないが、親指でネックを強く挟み過ぎると、ポジション移動が困難になる。

親指の位置は、1指と概ね向かい合う場所が自然な形であり、ネックの真裏が基本である。しかしE線を押さえる時には、僅かにネックの中心から外側へ移動する事は問題ない【画像21、22】。

本章第6節「ポジション移動」でも説明するが、親指はポジション移動を先導し、また位置を決定する重要な役割をもつ。

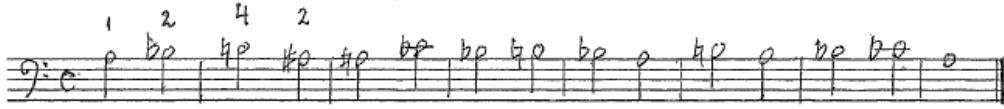
第3節 左指の機能的な動き

弦楽器は、指を弦上で下ろしたり（押さえる）、上げたり（離す）する動作の組み合わせで音程を取るが、押さえていない指であっても、常に弦上で待機している。弦から上げた指が弦上の位置から外れると、押さえる時に音程の目標が定められず、また機敏な動きにも対応できないため、できるだけ低く小さな動作で行う。

上行形の場合は、次に押さえる指の音が発せられるまで、前の音の指を上げずに受け渡す。また、1指から2指へ移行する場合以外は、間の指も同時に押さえる。例えば、1指から3指への移行は、間の2指を同時に押さえ、1指から4指へ移行する場合は、間の2、3指を同時に押さえる。尚、親指ポジションの場合も同様の考え方である。

下行形の場合は、次に発せられる音の指を事前に押さえてから、現在押さえている指を上げる。上行形、下行形に関わらず、1指は常に弦に触れている。

【譜例 1】 基本的な指の動かし方（同一弦の場合）

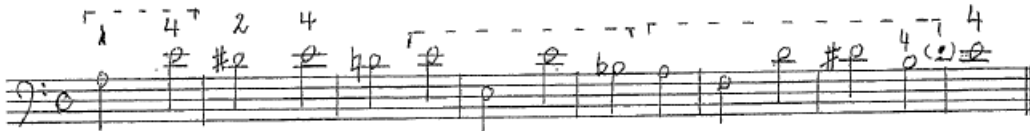


1 指は、2、4 指を押さえる場合には、弦から指を離さず、押さえた状態を保つ。
また、4 指を押さえる場合も、1、2 指は弦から離さず、押さえた状態を保つ。

同ポジション内で移弦を伴う場合も同様に、予め移弦先の音を押さえ、前の音の指も次の音が出るまで押さえておく。3 度、5 度、6 度、7 度、オクターヴは重音として捉え、4 度の場合は、重音で押さえられる場合は重音として捉え、重音で押さえられない場合は、1 指が先行して移弦先に移動してから次の指を導く。

ポジション移動がある場合は、弦上から指が離れないように滑らせて行う。その際には、親指と 1 指を一体として捉え、移動先のポジションにポジション移動してから、指を押さえる。

【譜例 2】 基本的な指の動かし方（移弦の場合）



点線の範囲は、重音で取る。終わりの 4 度の移動は、直前の H 音を弾いている状態で、次の e 音に先駆け、1 指を G 線の同ポジション d 音の位置に移動させ、弦を押さえる。

また、指の動きは発音にも影響を与える。明確な発音を必要とする場合は、指で弦を叩

いて下ろし、はじいて上げる奏法がある。フレッシュ、C. は禁止しているが⁸、弦の張力の強いコントラバスでは、明確な音の表現には有効な技法である。但し、これは限定的に使われるものであり、柔らかく穏やかな表現には使用しない。

【譜例 3】明確な発音を求める場合

①



(Vaňhal, Jan Křitel. *Konzert D-Dur. finale*. Einrichtung von Klaus Trumpf. Leipzig : Fridrich Hofmeister Musikverlag, 1995.)

譜例 3 小節目の+から 2、3 指をそれぞれ叩いて押さえる。

②



(Cimador, G. B. *Concerto in G major for Double Bass. Allegro*. Edited by Rodney Slatford. London : Yorke Edition, 1969.)

2 → 4 指、1 → 2 → 4 指、1 → 4 指のそれぞれ下ろす指は、叩いて押さえ、4 → 1 指のそれぞれ上げる指は、弦をはじいて指を離す。

⁸ 「指の打つ音は、全く邪魔な添物であって、指を横に上げるために生ずる無意識のピッチカートと同様雑音の部類に属する。」カール・フレッシュ（佐々木庸一訳）『ヴァイオリン演奏の技法（上巻）』音楽之友社、1964 年、17 頁。

第4節 指の力を高める—音程と音質の向上のために—

弦を確実に押さえる事ができれば、音質と音程の向上が図れる。コントラバス奏者を志す者にとって、指のトレーニングは欠く事ができない。コントラバスの太く、張力の強い弦を押さえるのは、入門段階では不可能な事のように思えるが、規則的な練習を積み重ねる事で、指や腕の筋力を高める事ができる。指によって、得手不得手が生じないように、各指が平均した強さになるよう鍛錬する。具体例を挙げると、低、中音域ポジション（第5と第6の中間ポジション）までの4指、ハイポジションの3指などがそれに当たる。これらの指は、正しい方法で規則的な練習を積み重ねれば、不安なく使えるようになる。

練習過程で注意すべき点は、第一に、指の正しい基本型（本章第2節「左手の基本型」参照）を保つ事である。フォーム（基本型）が正しくないと、指の筋肉や骨に負担が掛かり、腱鞘炎等で手を傷める原因にもなる。

第二は、持続力と瞬発力は異なるので、分けて練習するのが良い。持続力を高めるには、各指は低いポジションを押さえ、弓は駒の近くでロングトーンを弾いて、音程や音量が変化しないように持続させる。次に、3度、5度などの重音をロングトーンで弾く練習も効果が得られる。重音の音程は、たとえ指の位置は正確であっても、僅かな指の力の変化、運弓の弓圧、速度等によっても変化するため、正しいフォームで正確な重音を持続的に弾く事は容易ではない。

次に、指の瞬発力を高める練習として、各指を押さえたり離したりする一連の運動を、様々な指の組み合わせと、リズム、テンポの変化等を組み入れて規則的に練習する。始めは、あまり指を開かなくても良いポジションから開始して、徐々にポジションを下げれば練習し易い。1指⇄2指、2指⇄4指、1指⇄4指、1指⇄3指、2指⇄3指のいずれの移動も、1指は正しい位置を保ち指板から離さない。指のトレーニングは、適宜休憩を取りながら比較的短時間（15分～20分前後）、毎日続ける事で効果が上がる。

【譜例 4】 指の力を高める練習

[illegible]

(永島義男『うまくなろう！コントラバス』東京：音楽之友社、2001年、42頁。)

テンポの変化、繰り返し、音型の変化（符点のリズム等）、指を叩く、はじく、の動作を組み入れ、メトロノームを使い、各弦と様々なポジションで（第7ポジションまでと親指を使用するフォームも含む）で行う。

第5節 半音で成り立つコントラバスのポジション

コントラバスのポジションは、半音ごとに定められる。各ポジションの名称は、メソードによって様々であるが、ここではシマンドル、F. の方式を採用する⁹。これらのポジション名は、G線上の4指の幹音と派生音が起点となっている。例えば、第2ポジションは、4指が幹音であるc音にあり、第3ポジション4指がd音にある。その間のcis音或いはdes音は、4指が派生音に当たるため、中間ポジションとしている。シマンドル、F. のポジション名称は、下記の通りである。

- ・ ハーフポジション (The “Usual” or “Half” Position)
- ・ 第1ポジション (The I. Position)
- ・ 第2ポジション (The II. Position)
- ・ 第2と第3の中間ポジション (Between the II. and III. Position an Intermediate Position)
- ・ 第3ポジション (The III. Position)
- ・ 第3と第4の中間ポジション (Intermediate Position between the III. and IV. Position)
- ・ 第4ポジション (The IV. Position)
- ・ 第5ポジション (The V. Position)
- ・ 第5と第6の中間ポジション (Intermediate Position between the V. and VI. Position)
- ・ 第6ポジション (The VI. Position)
- ・ 第6と第7の中間ポジション (Intermediate Position between the VI. and VII. Position)
- ・ 第7ポジション (The VII. Position)
- ・ 親指ポジション (The thumb-Position) : 親指のポジションには、起点となる位置毎の名称は無いが、半音間隔で移行するのは、低いポジションと同様である。
- ・ 高音域のハーモニックスのみのポジション : これについては、本章第10節「ハーモニックスの技法」において述べる。

⁹ シマンドルの方式とは異なるポジションの呼称を用いているメソードとして、例えば次のものがある。Nanny, E. *Methode Complète pour la Contrebasse à quatre et cinq cordes*. Paris : Alphonse Luduc, 1920., Bille, I. *Nouvo Metodo per contrabbasso*. Milano : Ricordi, 1950.

第1項 第7ポジションまで

コントラバスのポジションは、第7ポジションまでは、一つのポジションにつき、二つの半音で構成されている。従って一つのポジションで出せる音程は、長、短2度が基本である。

指板上の音程間の距離は、低いポジションから高いポジションになるにつれ、徐々に狭くなる。最も低いハーフポジション、続く第1、第2ポジションは、間隔が広く、正確な音程を取るためには、指を確実に開く事が重要である。特にハーフポジション、第1ポジションは、開放弦から続いて押さえる場合に、1指の音程が高くなり易いので注意が必要である。

第5ポジション及び第5と第6の中間ポジションは、親指ポジションの接続部にあたる重要な位置である。これらのポジションは、親指の位置がネックの裏から、ネックの横に変わるため、指板上の1、2、3、4指が小指側へ倒れる形（本章第2節「左手の基本型」参照）になり易い。左手の基本型が崩れると、音程とポジション移動に影響が生ずる。正しい指のフォームと共に、各ポジションにおける音の配列幅の習熟は、正確な音程を取るために欠かせない【画像23、24、25、26】。

尚、第2と第3の中間ポジション辺りから上のポジションでは、指を臨時的に拡張し、短3度を一つのポジション内で取る事ができる。手の大きさや指の長さによって個人差はあるが、音程と音質に影響が生じない範囲で使用する。この技法は、ポジション移動の節約に有効である【画像27、28、29】。

第2項 親指を使用するポジション

（1）親指を使用する目的

第7ポジションまでの親指は、ネックの裏や指板の横に位置し、各ポジションを決定し、且つ指板上の1、2、3、4指を支えるために用いられていた。しかし、親指ポジションでは、親指が指板上に移動し、他の指同様に弦を押さえるために使用される。高音域のみならず、中音域でもポジション移動を回避できるので、親指を使わずにポジション移動をする時と比べて、同ポジション内で出せる音数が増える。従って、細かく速く動く様な場面では有効な技法である。但し、親指を使用する場合、確実に弦を押さえられないと、音

弦楽器では、床に楽器を立てて演奏するチェロとコントラバスだけに使用される技法である。コントラバスにおける最初の親指ポジションの指導を行ったのは、ハウゼ、W. と言われている¹⁰。親指を使う事で、使用できる音域が高音域まで広がった。これによりコントラバス独奏のレパートリーが拡大し、同時に独奏分野での技術も向上した。

①

[illegible]

②

¹⁰ プラニャウスキー、前掲書、280 頁。

（２）親指の使用部分

親指のどの部分で弦を押さえるのかを考える場合に、親指と共に使用する１、２、３指の機能が有効に使える配置を考慮する。そのためには、１、２、３指は、自然なアーチ型のフォームを保つ事が必要であり、親指は爪の生え際から第１関節までの外側面を使用するのが最も適している【画像３０】。

その中でも、より良い音質を得るためには、左腕の重さを乗せる支えとなり、弦を確実に押さえられる第１関節の部分が最も適している。

しかし、 g^1 以上の非常に高い位置では、左腕が伸びた状態なので、関節部分から少し先端の爪の生え際を、使用の方が他の指が置き易い【画像３１】。

(3) 基本型

親指を使用するポジションで、自在に演奏するためには、正しいフォームを体得する。親指は弦に対して直角に置き、親指と1指を押さえた時に、その2本の指の形が、半円形になるように構える。この形が保たれていれば、左腕の重さが指板に寄せ易く、指も自然に動き易い。親指の付け根の関節が逆に反ると、1指の付け根に密着し、1、2、3指のアーチ型が潰れた形になってしまう。

親指ポジションには、全ての音階に対応できる3種類の基本型（フォーム）がある。以下、3種類の基本型について説明する¹¹。尚、親指は+の記号で記し、（半）は半音の間隔、（全）は全音の間隔を示す。

- ① + （半）1指 （半）2指 （半）3指（クロマティックフォーム）【画像32】
- ② + （全）1指 （半）2指 （半）3指（セミクロマティックフォーム）【画像33】
- ③ + （全）1指 （全）2指 （半）3指（ダイアトニックフォーム）【画像34】

基本型への導入方法としては、第7ポジションの位置に、1、2、3指を固定させて置き、1指の半音低い位置に親指を置けば、クロマティックフォームの基本型を容易に作る事ができる。

同じ要領で、1指の全音低い位置に親指を置くと、セミクロマティックフォームが完成する。この形を保ち、gの位置に親指を移動すれば、gから始まる親指ポジションのクロマティックとセミクロマティックの基本型になる。

ダイアトニックフォームは、クロマティックフォーム及びセミクロマティックフォームと比較すると、1指と2指間の全音幅と、2指と3指間の半音幅を形成するのが、やや困難である。理由は、この間隔で、1、2、3指を同一弦上に置いた場合に、1指が窮屈なアーチ型を取らざるを得ないからである。

1指は、指の先端部分で弦を押さえる事になるので、少しでも爪が長いと弦を押さえる

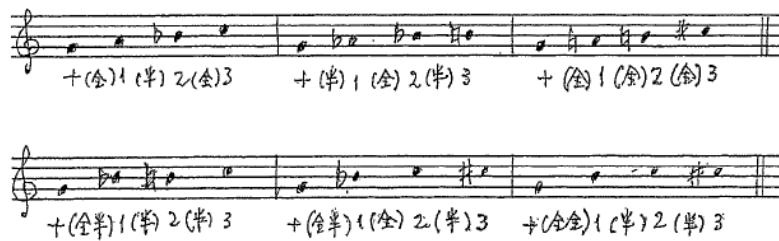
¹¹ このフォームの呼称については、Petracchi, F. *Simplified higher Technique for Double bass*. London : Yorke Edition, 1983.を参考にした。尚、ペトラッキ、F. は、chromatic position, semicromatic position, diatonic position と呼称している。筆者は、基本型としての観点から、それぞれクロマティックフォーム、セミクロマティックフォーム、ダイアトニックフォームという呼称を用いる。

事ができない。手が小さい場合は、親指の弦を押さえる部分を、関節位置から少し爪寄りにすれば、1指が少し楽な状態で押さえる事ができる。

(4) 変則型

- ① + (全) 1指 (半) 2指 (全) 3指【画像3 5】
- ② + (半) 1指 (全) 2指 (半) 3指【画像3 6】
- ③ + (全) 1指 (全) 2指 (全) 3指【画像3 7】
- ④ + (全半) 1指 (半) 2指 (半) 3指【画像3 8】
- ⑤ + (全全) 1指 (半) 2指 (半) 3指
- ⑥ + (全全) 1指 (全) 2指 (半) 3指 などが考えられる。

【譜例6】変則型



手の大きさは個人差があり、平均的な大きさの手の場合は、基本型を主体に、指使いを組み立て、変則型は音程や音質に影響が出ない範囲で使用する。

(5) 親指を使用するポジションの姿勢と構え方

コントラバスの高いポジションを立位姿勢で演奏する場合は、ある程度、前傾姿勢になる事は避けられないが、左腕の重さを指板に乗せるためには、背中を曲げ楽器に覆い被さるのではなく、背筋を伸ばし、頭を起こして、顔は正面を向ける事で、束縛された状態から解放される【画像9】。親指の筋力が弱く、確実に弦を押さえる事ができないと、肩に力が入り、上体は窮屈で不自由な動きになって束縛されてしまう。

親指を使用するポジションでの楽器の構え方は、左膝の内側、身体の前左側、及び左脇の下を楽器のネックの付け根に、軽く乗せると安定して構える事ができる。第7ポジションまでと親指を使用するポジションを、切り離して考えるのではなく、第7ポジションまでの延長線上にあるものとして捉える。

左足を軸足とした安定した楽器の構え方と正しい姿勢は、親指を使用するポジションにおいても基礎となるものである。

第6節 ポジション移動（シフティング）

左手を正確な位置へ移動させる事は、コントラバス演奏にとって第一に必要な条件であり、左手の最大の役割である。ポジション移動は、左指が弦上を、目的の位置へ移動する事と、押さえる事の二つの複合した動きで構成される。

コントラバスは、他の弦楽器と比較して弦長が長く、音程を取るための左手の移動距離も長くなり、数10cmにも及ぶ距離を要する場合もある。また、弦の張力も強いので、他の弦楽器より格段に強い力で弦を押さえないといけない。

これらから考えても、コントラバスはポジション移動に要する労力が、如何に大きいか判り、正確さ、明確さ、時間的な問題が発生し易い要因が多く内在している。

このような状況のなかで、ポジション移動を滑らかに行うためには、どのような方法をとれば良いのか、様々な角度から検証する。

第1項 ポジション移動と楽器の構え

コントラバスを演奏する時の左手は、ポジション移動が多く、移動距離が長いのが特徴である。ポジション移動で左腕が動くと、その動きが身体他の部分へ影響を及ぼし、頭を振ったり、膝を曲げ伸ばししたりする等の演奏とは関係の無い動きを発生させ易い。

楽器の構え方全般については、第1章「コントラバス演奏時の基本姿勢」で述べたが、ポジション移動で注意すべき点は、安定した楽器の構え方と良い姿勢を保つ事である。

unnecessaryな身体の動きをしなければ、左手が自由な状態で、身体軸と左手の位置や距離を定められるので、正確な位置を体得できる。演奏者は、ポジション移動による音程を取り損なう事が軽減され、音楽に集中する事ができる。

第2項 ポジション感覚と左手の基本型

正確な音程で演奏するためには、音程感覚が第一に必要な条件であるが、それを補助するのが、左手の基本型、各ポジションの位置とそれぞれのポジションにおける音程間の正確な音の配列幅の把握である。同ポジション内の正確な音の配列幅を体得する事は、指板に見えない目盛が記されている役割を果たし、それをイメージし指標として、ポジション移動する場合の位置を確定する事ができる。

ポジションが確定できれば、そのポジション内の音は、正しい指の位置で不安なく音程が取れる。どちらもポジション移動にとって、欠く事のできない要素である。どのような音の動きであっても、音の位置を点として目標にするのではなく、その音が含まれるポジション全体として捉えれば、より確実に音程を取る事ができるからである¹²。

第3項 指標となるポジション

音程を取るために、いくつかの指標となるポジションがあり、ポジション移動に役立てる事ができる。

糸枕の位置は、ハーフポジションの目安となる。D線の第2ポジション、4指の位置(G)は、上隣のG線の開放弦で確認でき、A線とE線も同様である。

開放弦を利用して確認できるポジションは、他にも、第1ポジションの1指、第3ポジションの4指、第4ポジションの1指がある。

コントラバスは、ネックの付け根に親指が当たるところが、第4ポジションになるように製作されているものが多い【画像39】。このポジションは、各弦ともに容易に正確な音程が取れるので指標とし易い。但し、楽器によっては、一つ上の第5ポジションにネックの付け根が合わせてあるものもあるので、注意が必要である。

また、第6ポジションの3指の位置は、弦長の2分の1に当たる位置で、開放弦の1オクターヴ上の音が、ハーモニックスで鳴る。このポジションを正確に認識する事で、音程を取るための指標になる。

2分の1の位置は、第6ポジションのみならず、第7ポジションの1指の位置決め、また、親指ポジションの位置決めとしても有効な指標となる。

他にも、G線の d^1 、 g^1 の位置 (D線、A線、E線も同様のポジション) は、ハーモニックスで位置の確認が可能である。

ハーモニックス音質は実音とは異なり、目的によって使い分け、音程が取り易いからと言って、全てハーモニックスで弾く事は避けるべきである。

ポジション移動には、これらの目標となるポジションを指標とする事で、その近くのポジションを取る事にも役立つ。

¹² プラハ派のメソッドには、こうしたポジション移動の具体的な記述はない。しかし、示されている練習内容を見るとポジションで移動を行うことが前提となっていると解釈できる。

第4項 ポジション移動の方法

ポジション移動の回数を多く取らざるを得ないコントラバスは、如何に自在且つ確実なポジション移動を行えるかが演奏に大きく影響する。ポジション移動は、左手にとって最も重要な技術といえる。

本章第1節「左腕の構え方」でも説明したが、ポジション移動の動作を掌るのは肘である。コントラバスの長い指板上を、自在に左手が移動するためには、肘が手に先駆け、目標点を感じ左手を導く。

具体的な方法は、左手指はアーチ形のフォームを維持し、弦から指を離さずに弦上を滑らせて移動する。移動する際には、指に圧力を加える事なく、目標のポジションに達した時点で確実に弦を押さえる。この場合、移動先のポジションを認識するのは、上行下行とも常に親指と1指である。加えて、移動先のポジション名も認識してポジション移動すると、より確実に音程を取る事に役立つ。

どのような指使いであっても、ポジション移動する距離は、移動前の1指から移動先の1指への距離である。従って、1指の正確な位置変更の習熟は、ポジション移動に必須である。ポジションの確定は、1指で行なうのであるが、目標位置をより安定して取るには、中継音の設定が有効な手段である。正しい左手フォームの維持と音程の精度を高めるためには、中継音が役立つ。

但し、設定した中継音は、ポジションを認識するために練習の段階では、音を出し反復学習するが、演奏では無音でなければならない。

【譜例7】中継音の例



第5項 親指ポジションへのポジション移動

親指がネックの裏、またはネックの横にあるポジションから、指板上に置くポジションへのポジション移動は、親指が指板上に移動するため、親指の位置に隔たりがあり、その移動が不安定になり易い。

親指は、楽器を支える役割も担っているが、親指がネック裏にあるポジションは、指板上の指の弦を押さえる力と、親指が支える力が均衡を保ち、親指を緩めてポジション移動している。

しかし、親指ポジションへ移行した途端、全ての指の力の方向が指板上に移行してしまうため、親指の支えに頼る事ができなくなり、楽器が不安定な状態に陥る。この不安定な状態を克服し、親指ポジションへのポジション移動を円滑に行うには、どのような方法をとれば良いであろうか。

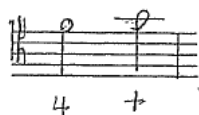
指の力の方向が、全て指板上に移ってしまう親指ポジションでは、楽器に触れている身体の一部は、左膝内側と左骨盤の内側の2点であるが、これだけでは不安定である。

これを補助するのが、左腋の下である。ネック付け根の後部に腋の下の前部をあて、軽く乗せる事で、楽器は安定し、親指ポジションへのポジション移動、及び親指ポジションから低いポジションへの切り替えにも楽器が動かず、左手の動きが自在になる¹³【画像40、41】。

この構え方は、腕の長さや楽器の形状によって多少の違いはあるが、親指の位置がネック裏から横に移動する、第6ポジション辺りから開始されるが、ここより低いポジションでも、親指を使用する場合は必要である。

ネック付け根への腋の置き方は、ポジションの移動に先行して衝撃のない様、柔らかくあてる。この時に、左肩を前に出し過ぎ、ネックに触れると左手の動きに支障が出る。

【譜例8】G線の第5ポジションから、親指ポジションG音へのポジション移動



¹³ この方法は、筆者が演奏活動から得たものであり、プラハ派及びその他のメソードには解説されていない。

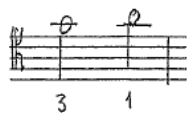
第5ポジションで、F音に4指を置いている状態で、左腕の下前部をネックの付け根の後部にあてる。次に4指を指板から離さないで、ネック裏にある親指を、指板の側面を最短距離で経由して指板上へ滑らせて移動する。第5ポジションの4指の音程に変化が出ないように注意する。

G音へのポジション移動は、肘が移動先の位置をイメージして、第5ポジション上に置いた親指を、指板上を滑らせて、G音の位置へポジション移動する。

この時に、押さえている4指をできる限り離さず、速やかに親指を指板上に移動ながら、親指ポジションのフォームでポジション移動を行うと、段差がつかずに音を繋げる事ができる。

また、親指ポジションの位置から、第5ポジションへ下りる場合は、押さえている親指を、できる限り離さないように4指が移動を開始し、親指と交差させる要領でポジション移動させる。この場合も、指板上にある親指が、速やかに4指を第5ポジションへ導き、親指は正しいネック裏の位置に置く。

【譜例9】G線の第6ポジション（G音3指）から親指ポジションA音（1指）へのポジション移動



第6ポジションでF音（1指）、G音（3指）を押さえている状態で、親指をネックから離さず、指板の側面を経由して、滑らせ指板上へ移動させ、その動きを止めないで、3指で押さえているG音の位置へ親指を移動させる。

同時に親指と1指を正確な全音の幅に、移動の前に準備しておく事が、重要なポイントである。従って、親指が正しいG音の位置に移動できれば、結果として、1指は正しいA音にポジション移動する事ができる。

G音（3指）からA音（1指）への移動は、親指は無関係のように思えるが、1指、2指、3指のどの指への移動であっても、クロマティック、セミクロマティック、ダイアトニック、変則型の何れのフォームであるかを判断し、それに基づいた親指の位置を取る事が、親指ポジションへのポジション移動を成功させる最も重要な手段である。

下行形の場合も同様で、単に指から指への移動ではなく、ポジション全体を把握し、そ

れに基づいた正しい親指の位置を目標に親指が先導して、ポジション移動を行う事が、極めて重要である。

第6項 ポジション移動を成功させるために

ポジション移動を成功させるための技法を総括すると、①安定した姿勢と楽器の構え、②正しい左手の基本型の維持、③ポジション感覚の確立、④指標となる中継音の設定、⑤肘が先導し、親指と1指でポジション移動する事である。

第7節 指使い（フィンガリング）―拍節との関係に着目して―

コントラバスの指使い（フィンガリング）については、奏者の様々な見解があり多様である。例えば、ポジション移動の距離はあっても、同一弦で弾く事を好む者や、安全を優先し、横への動きを採用する者、また、明るい弦の音色を好む者や、下の弦の音色がより相応しいと感じる者など様々である。

それは、前後のフレーズや速度、拍節、リズム等あらゆる角度から、作曲者の意図などを熟考し、音楽を創るからである。従って、自らの演奏でも、同じ曲を以前と異なる指使いで演奏する場合もしばしばである。

ところで、使用する指について、プラハ派のメソッドでは、第7ポジションより上の親指ポジションの位置では、1指と2指を多用する傾向にある。これは、3指が動き難く、弱い指と考えられたためと思われるが、3指を鍛錬すれば2指同様、全く不安なく使用できる。

3指が不安なく使えれば、ダイアトニックフォームでの2指に頼る事なく、クロマティックフォーム及びセミクロマティックフォームを多用する事ができ、自由に使える指が1本増え、飛躍的な左手の技術の向上につながる。

更に、プラハ派のメソッドでは、第7ポジション以下での親指の使用は、殆ど見られないが、低いポジションでも、積極的な使用によってポジション移動を減らし、機能的な指使いが可能になる。立位奏法では、e音（G線）辺りまでの親指の使用は、特に速い動きに対して有効である。

このような背景のなかで、音楽的内容を、よりの確に表現するためには、どのような問題意識を持つべきなのであろうか。指使いを決める時の基礎となる考え方、及びその具体的な判断材料を挙げ、それぞれ考察する。

第1項 拍節との関係

弦長が長く、左手の指板上での移動距離も長いコントラバスの指使いの基本的な動きは、長2度を1の指と4の指、例えば、第1ポジションのA音からH音を、1指から4指で取るようになっており、1つのフレーズを弾く間にも、多数回のポジション移動が要求される。

二つの音を同ポジションで固定して弾いた場合と、ポジションを移動して弾いた場合では、音の表情が異なる。従って、何処でポジション移動を行うかという点に意識をもつ事は、指使いを考えるうえで、極めて意味のある事と言える。プラハ派のメソードでは、本項で考察する拍節と指使いの関係については、あまり考慮されていない。

音楽の根底を成す、強弱からなる拍、及び拍内のリズムの強弱と、ポジション移動の関係について具体例を挙げ検証する。

【譜例10】

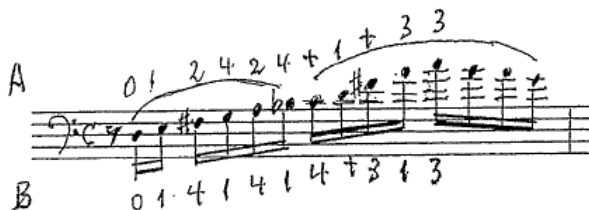
①



※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Sperger, Johann Matthias. *Sonata in E-dur. Rondo elegante*. Edited by Rudolf Malaric. Wien : Doblinger. 1956.)

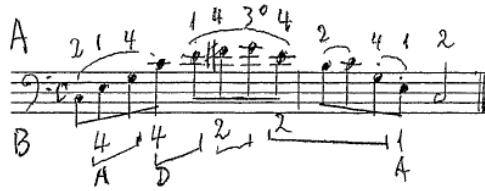
②



※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Bottesini, Giovanni. *Konzert für Kontrabass und Orchester. I. h-moll.* edited by Klaus Trumppf. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986.)

③



※Aの指使いは筆者作成、Bの指使いは印刷通り。

(Rühm, Otto. *Progressive Etüden für Kontrabass Heft 1.Nr. 1*. Wien : Doblinger, 1967.)

Aの指使いは、拍節に沿った指使いになるが、Bの指使いでは、強拍から弱拍へのポジション移動が連続する。

このような例は、多数発見する事ができ、上記で検証したように拍節に対する意識をもつ事で、機能性を大きく高める事ができる。

しかし、全て裏拍（弱拍）から表拍（強拍）への機会（タイミング）でポジション移動を行う事に、問題がないわけではない。全てこの機会にポジション移動を行うとポジション移動の回数が増え、混乱と活力の浪費に繋がる。

これらを総合して判断すると、一つのフレーズで、1回のみの表拍から裏拍へのポジション移動は、音楽的な不自然さは感じられないが、2回以上の複数回連続すると、耳に残り違和感がある。

従って、表拍から裏拍の機会に、ポジション移動が2回以上連続する指使いは避けるべきで、1回のみのポジション移動なら許されるのが妥当である。シンコペーションでは、強拍弱拍が逆転するので、注意が必要である。

しかし、時には表拍から裏拍の機会でのポジション移動を、表現手段の手法として用いる場合もあるので、柔軟な思考と対応が必要であろう。

速い動きや細かい音型等、演奏が困難であるように思われるパッセージでも、拍に合う指使いに修正すると問題解決に繋がる。

故に、指使いを考える時には、音楽の拍節を基に、何処でポジション移動を行うかを判

断する事が、表現力と演奏技術に大きな影響を与える事が判る¹⁴。

¹⁴ このような拍節を考慮した指遣いについては、プラハ派並びに他のメソードにも見られない。

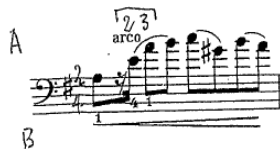
第2項 リズムとの関係

多様なリズムに対し、その特徴を最大限に活かせる指使いは、どうあるべきか。ポジション移動の回数を、多く取らざるを得ないコントラバスにとって、工夫が必要である。

一つのパッセージを、ポジション移動して取るのか、同一ポジションで取るのか、ポジション移動する場合は、どこで移動するのか、同一ポジションの場合は、どのポジションや弦を選択するのが良いのであろうか。

【譜例 11】

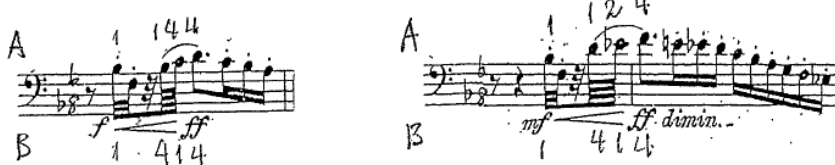
①



※Aの指使いは筆者作成、Bの指使いは印刷通り。

(Míšek, Adolf. *Sonata No.1. I. A-Dur Op.5.* Leipzig : Friedrich Hofmeister Musikverlag, 出版年不詳.)

②



※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Berlioz, Hector. *Symphonie fantastique. III Scène aux champs.* Op. 14. Kassel : Bärenreiter-Verlag, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1972.)

A、Bの指使いが考えられる。Aの指使いは、リズムが明確に聞こえるが、Bの指使いは、ポジション移動するため、リズムが明確に聞こえない。

二つのポジションに跨る音型を、指の拡張と親指の使用で、一つのポジションにまとめて取る事も、明確に弾くための方策の一つである。但し、元のポジションから指を拡張するので、指への負担が音程と音質に影響しない事が前提である。

【譜例 1 2】

①



※「ー」記号の部分は、指を拡張させ、ポジション移動させずに取る。

(Koussevitzky, Serge. *Concerto. II. fis-moll* op.3. Edited by Fred Zimmermann. New York : International Music Company, 1948.)

②



※「ー」記号の部分は、指を拡張させ、ポジション移動させずに取る。

(Mozart, Wolfgang Amadeus. *Konzert in A für Violine und Orchester. Allegro aperto*. K.V. 219. Boca Raton : Edwin F. Kalmus & co, 出版年不詳.)

③



※「ー」記号の部分は、指を拡張させ、ポジション移動させずに取る。

(Dittersdorf, Karl Ditters von. *Konzert in E-dur. I*. Mainz : B. Schott's Söhne, 1938.)

第3項 移弦するか同一弦で取るかの判断

同一ポジション内での指使いで、ポジション移動を減らすのか、或いは統一した音色や劇的な表現を得るため、同一弦でのポジション移動で取るのかは、それぞれの利点と欠点を斟酌し、音楽的表現に適う指使いを考える。

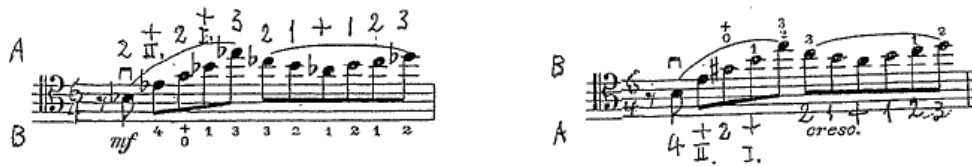
移弦して取る場合は、同ポジション又は近いポジションの指使いは、労力が少なく、速い動きや、細かい音型でも音程を取り易い。跳躍する音程や分散和音は、一つの塊としてまとめると弾き易くなる。

何処のポジションで音型の塊を考えるかは、フレーズの前後関係に注目し、特に次の音の準備になるポジションを選択する。跳躍する音型の頂点の音を、確実に取るためには、弦を選択し、やむを得ない場合以外は、ポジション移動ではなく、固定したポジションで到達できる指使いを考えるべきである¹⁵。

¹⁵ このような考え方は、プラハ派のメソッドには見られない。

【譜例 13】

①



※Aの指使いは筆者作成、Bの指使いは印刷通り。

(Glière, Reinhold. *Vier Stücke für Kontrabass und Klavier. Präludium*. Herausgegeben von W.Chomenko, Überarbeitet von Konrad Siebach. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 出版年不詳.)

②



※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Bottesini, Giovanni. *Konzert für Kontrabass und Orchester I*. h-moll. edited by Klaus Trumppf. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986.)

A、Bの指使いが考えられる。Aの指使いは、跳躍する音型の頂点の音をポジション移動しないで取れる。

③



※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Schubert, Franz. *Quintett in A ("Forellen-Quintett") für Klavier, Violone, Viola, Violoncello und Kontrabass. Thema Var.IV. Op.post. 114. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1975.より転載*)

A、Bの指使いが考えられる。Aの指使いは、音の塊を考慮した指使い。

④



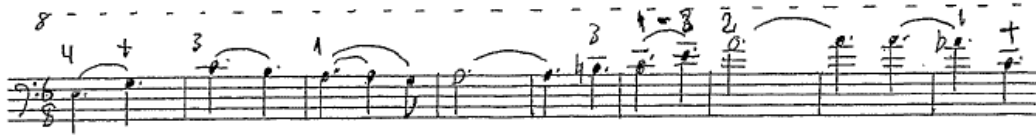
※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Barrière, Jean. *Sonata à deux pour violoncelle et contrebasse. Presto. Berlin : Bote & Bock, 1981.*)

A、Bの指使いが考えられる。Aの指使いは、ポジション移動をしないため、明確に弾き易い。

同一弦で取る場合は、各弦の音色の特徴を活かし、フレーズを同質の音色でまとめる事ができる。また、劇的で力強い表現に適し、ポジション移動を利用して、アクセントを強調しやすい。移弦をしないため、均一な音色のレガートに適しており、ポルタメントを効果的に使用できる。

【譜例 14】 同一弦で取る指使いの例



(Glière, Reinhold. *Vier Stücke für Kontrabass und Klavier. Tarantella.*
Herausgegeben von W.Chomenko, Überarbeitet von Konrad Siebach. Leipzig : VEB
Friedrich Hofmeister, 出版年不詳.)

第4項 連続するポジション移動と指使い

ポジション移動をした後は、必ず、一つ以上の音を挟んで（弾いて）から、次のポジションに移るのが原則である。立て続けに2回以上ポジション移動すると、不安定な状態を継続する事になり、次のポジション移動を正確に行う事ができ難くなる。従って、連続するポジション移動を伴う指使いは避ける¹⁶。

【譜例 1 5】



※Aの指使いは筆者作成、Bの指使いは印刷通り。

(Hrabě, Joseph. *86 Etudes for string-bass. Book 1, No.17*. Arranged and Fingered by Franz Simandl. New York : Carl Fischer, 1940.)

Bの指使いは、1小節目c音から、f音、またf音からa音が、連続してポジション移動を行っている。Aの指使いでは、ポジション移動が連続しない。

¹⁶ この考え方は、プラハ派のメソッドには見られない。

第5項 指使いに関するその他の注意点

これまで本章第1項～第4項で述べた事柄の他にも、同じフレーズが繰り返される場合は、統一した指使いにすると整然とした表現になる。また、同じフレーズでも異なった指使いや弦を変えると表情が変化し、違った印象になる。

音色の幅を広げるためには、弦とポジションの選択がポイントになり、奏者の好みで反映されるが、自由な発想から思いがけない指使いを発見する場合もある。

G線に比べD線やA線は、音がこもるという理由から、なるべく使わず、G線で弾くべきという考え方もあるが、D線やA線の音域にも魅力に富んだ音色を有しており、G線にはない深い味わいの表現が可能である。

フレーズの応答を視野に入れる事も重要なポイントであろう。固定観念に捉われることなく、一度決めた指使いでも、また違った指使いを試みると、新たな表現や、技術的な発見に繋がる事も多々ある。

楽曲には、編者の指使いが記されているが、まずは編者の意図を汲み取ったうえで、独自の指使いを考える事も意味のある事である。何故なら、指使いは、音楽的に何を優先させるかによって、変わるのは当然であり、自らが何をどのように表現したいのかを、明らかにし、それを実現させるための手段として活用されるからである。

筆者がドレスデンで、ヘルマン、H. 教授¹⁷の指導を受けた際、良い指使いを見つけられれば、曲の半分が仕上がったようなものだと言っていた。

第6項 指使いの実践—シマンドル、F. の教則本を例に一

これまで考察した指使いの考え方にに基づき検討したシマンドル、F. の教則本 (Simandl, F. *New Method for String Bass Part II Preparatory Course for Solo Playing. Division VII, study 1 Allegro moderato*. Edition by S.Sankey. New York :international music company, 1948, pp.20-21.) を掲載する。筆者の指使いを朱筆で記した。

¹⁷ 第3章第1節「弓の持ち方（ドイツ式）の歴史」における、弓の持ち方の歴史的な変化に関するアルフレッド・プラニャウスキー『コントラバスの歴史』からの引用部分に登場する人物である。元ドレスデン国立歌劇場管弦楽団首席コントラバス奏者、元カール・マリア・フォン・ウェーバー音楽大学教授。

Study I

Allegro moderato

loca

Meno mosso

dolce

loca

Tempo I

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first staff is marked 'Allegro moderato' and includes a 'loca' marking. The second staff has a 'II.' marking. The third staff has a 'II.' marking. The fourth staff has a 'II.' marking. The fifth staff is marked 'Meno mosso' and includes a 'dolce' marking. The sixth staff has a 'loca' marking. The seventh staff has a 'II.' marking. The eighth staff is marked 'Tempo I'. The ninth staff has a 'II.' marking. The tenth staff has a 'II.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with red handwritten annotations and markings.

46

第8節 重音の重要性

弦の張力の強いコントラバスにとっては、重音は高難度の技法である。しかし、同ポジション内の音型は、重音の正しい位置に指を置いていれば、容易に正確な音程が取れる。たとえ、重音で音を鳴らさなくとも、重音の形で音程を捉える事が大切である。

重音で音型を捉えていれば、移弦時に運弓に先行して指が弦を押さえており、音を繋げる事に役立つ。

プラハ派及び他の教則本においても、重音の課題は限られている。しかし、複数の音が一つに融合した重音の響きを獲得するためには、日常の練習に早期から積極的に取り入れる事が必要であると考ええる。

コントラバスの重音は、3度、4度、5度は可能であり、音域によっては、2度、6度、7度、オクターヴ、10度、また、それ以上も鳴らす事ができる。重音の音程を美しく響かせるためには、2本の弦の正しい位置に指が準備され、且つ弦を完全に押さえないといけない。

指の位置が正しい位置に置かれていても、指が弦と指板に完全に密着できないと美しい響きにならない。どちらか一方でも弦の押さえ方が弱いと、音程が下がり、合わせる事は困難である。

張力の強いコントラバスの弦を、2本同時に押さえるためには、指の力のみではなく、上腕の筋力を使って、下腕と手首を指板に引き寄せ、腕全体の力を使う事が有効である。

具体的には、左手の基本型で取得できる、長3度、短3度、完全5度、減5度を重音の音階で練習する。これらは、正しい左手の基本型の形成、指の筋力の鍛錬、重音の音量の均衡及び音を繋げるための運弓法にも、大きな効果を上げる事ができる。

次に左手の基本型で重音を取得できる、3度と5度について説明する。3度の重音は、第5と第6の中間ポジションまでは、2指または4指で下の音を押さえる。2指が下の音の場合は、指が長いので重音を押さえる時の指の形は負担が少ない。ところが、4指が下の音を押さえる場合は、短い指を下を押さえ、長い1指又は2指で上の音を押さえるため、弦を押さえ難く、問題が発生し易い。

正しい音程を押さえるための指の形は、4指を伸ばし1、2指を縮め、基本形を保持するのが唯一の方法である【画像42】。

また、第7ポジションより高い親指ポジションの位置では、短3度の場合に下の音を2指又は3指を使用するが、上の音の1指を極端に縮めざるを得ず、1指の弦を押さえる部

分が指の先端の爪際になり、弦を押さえ難い状態になる。

通常の手の大きさでは、親指ポジションにおける短3度は、上の音を押さえる1指がかなり窮屈な状態になる。例外的に、1指の第1関節を伸ばし、弦に触れる1指を少しでも肉質の多い部分で押さえる方法もあるが、音程と音質に影響が出やすいので十分な習熟が必要である【画像43、44】。

これに替わる方法として、下の音の1、2指に対し、上の音を親指で押さえると自然な手の形を形成でき、左手への負担が少ない【画像45】。以下、ドラゴネッティ、D. のコントラバス協奏曲 イ長調 第2楽章及びホフマイスター、A. のコントラバス協奏曲 第1番、第1楽章を例に、重音の指使いを検討する。

【譜例16】

The image shows a musical score for a double bass exercise, labeled '【譜例16】'. It consists of two staves, A and B, with fingerings and dynamics. Staff A is in C major, 2/4 time, and starts with a 'Tempo.' marking. It features a series of chords and single notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (mf, dolce). Staff B is in C major, 2/4 time, and starts with a 'mf dolce' marking. It features a series of chords and single notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (mf, dolce). The score is written for a double bass, with a C-clef and a key signature of one sharp (F#).

※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Dragonetti, Domenico. *Studienkonzert. Andante*. Überarbeitet und mit Kadenz versehen von Konrad Siebach. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 出版年不詳.)

A、Bの指使いが考えられるが、これらの3度は、下の音を3指、上の音を1指で押さえた場合、上の1指の弦を押さえる部分が、指の先端の爪際になり、押さえ難い状態になる。上の1指を親指に、下の3指を2指に替えると押さえ易くなる。

【譜例 17】



※A、Bの指使い共に筆者作成。

(Hoffmeister, Franz Anton. *Konzert Nr.1 für Kontrabass und Orchester. I.*
Herausgegeben von Konrad Siebach. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 1978.)

A、Bの指使いが考えられるが、Bの指使いでは、速いテンポでは殆ど不可能である。
Aの指使いにすると弾き易い。

【譜例 18】



【譜例 17】Aの指使いは、このように練習すると弾き易くなる。

完全5度及び減5度では、下の音は1指、2指及び親指を使用するので、左手の基本型で負担なく重音を取れる。4度の重音は4度調弦のコントラバスにとって、更に困難である。

何故なら完全4度では、上下の指が上の弦と下の弦で同じ位置になり、基本型とは異なる形になるからである。低いポジションから第4ポジション辺りまでは、1指または2指で、2本の弦を押さえる事ができる。弦間の広いコントラバスは、指を伸ばして、上の音には第1関節の辺りで、下の音は指先の肉質の多い部分を使い、弦に対して指を直角に押さえる事ができないと音程が合わない【画像46】。

この指の形は、基本型とは異なり、特殊な指の形になるため、鏡を利用して指の位置を確認するのも一つの方法である。第4ポジション辺りから上の音域では、4度の重音には1、2指が使えず、下の音に1指を、上の音に2指を使用する押さえ方が有効である【画像47】。

同様に、下を2指、上を3指、また下を3指、上を4指で押さえる。この方法は、2本の指を使用できるので、指の負担が少なく、弦を確実に押さえる事ができる【画像48、49】。

低いポジションでも可能であるが、第4又は第5ポジションから上の位置での4度の重音には欠かせない技法である。

【譜例19】4度の重音



※筆者による指使い（終わりのh音とe¹音のハーモニックスを除く）。

(Proto, Frank. *A Carmen Fantasy for Double Bass and Piano. I : Prelude.* Cincinnati : Liben Music Publishers, 1991.)

【譜例 2 0】 6 度の重音



※Aの指使いは筆者作成、Bの指使いは印刷通り。

(Ramsier, Paul. *Divertimento concertante on a Theme of Couperin. 6 Toccata Barocca*. Edited by Gary Karr. New York : G. Schirmer,inc, 1965.)

6 度の重音は、下の音に開放弦が使える場合以外は、第 4 ポジション辺りから上の音域で可能になる。短 6 度は下を 1 指、上を 4 指を伸ばして取る事ができるが、長 6 度には届かないので、下を親指、上を第 6 ポジションまでは 4 指または 3 指を、それより高い音域では 3 指を使用する【画像 5 0、 5 1】。

7 度及びオクターヴでは、下の指は、開放弦以外は常に親指、上は 3 指または 2 指である。7 度は 2 度の展開音程であり不協和音となり、緊張感を生み出す。上下の音の音程を正確に同じ音量で主張し、対立させる事で、さらに緊張感が高まり和声的な解決への大きな原動力となる。

【譜例 2 1】



※筆者による指使い。

(Fryba, Hans. *A Suite in the olden style. 1. Prélude*. Wien : Josef Weinberger, 出版年不詳.)

第9節 ヴィブラートの技法

人間は、感情の高揚と共に心臓の鼓動が速くなり、心身が興奮した状態になる。弦楽器の場合は、左手の動きで音程を僅かに変化させて弦に伝達させるのが、ヴィブラートの技法である。音楽的表現に適ったヴィブラートは、音楽の内容をより深め、聴く者の心に訴えるものであり、感情表現の手段として弦楽器の演奏に欠かせない技法である。

ヴィブラートは、演奏者の歌心が最も表現されるものと言えよう。その効果を最大限に活かすためには、音程変化の幅、速度、ニュアンスを自在に操れる必要がある。

コントラバスにおけるヴィブラートは、どのようなものなのかについて考える¹⁸。

第1項 ヴィブラートの役割と留意点

ヴィブラートは、音に輝きや色彩を与え、表現を増大させる力がある。優れた演奏では、聴く者に音楽的な内容の核心が迫って伝わり、ヴィブラートのみが独立して聴こえる事はない。

音楽表現に適ったヴィブラートは、寧ろヴィブラートが掛かっている事を忘れさせる事が多い。例えば、躍動感のあるヴィブラートは、音楽を推進させ、振幅の大きい緩やかなヴィブラートは、音楽も緩やかに聴こえる等、流れやテンポにも影響を与える。

ヴィブラートは、表現される音楽の内容に則すべきであり、耳障りになったり、過剰に浮き立って聴こえるのは、音楽を阻害しているのである。

振幅が一定であるヴィブラートは、テンポ保持に有効である。拍内に規則的にヴィブラートを掛ける事で、拍感を創出できる。例えば、緩やかなテンポの楽曲の場合、1拍を細分化して捉えられるので、テンポを把握し易くなる。

またヴィブラートは、音を際立たせる事にも効果的である。その場合は、アクセントやスフォルツァンド等、際立たせる音に急速なヴィブラートを掛ける。更に合奏時には、同質のヴィブラートを共有する事で、一体感を高める事にも大きな効果を生む。

コントラバス奏者にとって特に注意すべき点は、合奏の場合、コントラバスパートのフレーズが、旋律に対位するのか、受け継ぐものであるのか、また、テーマや動機などがバス声部に与えられているのか、和音構成の根音を受け持っているのかを判断し、それらに対応したヴィブラートを選択しなくてはならない。

和声の根音には、旋律と同じようなヴィブラートを掛けるべきではない。根音に幅の広

¹⁸ プラハ派のメソッドには、ヴィブラートについての解説が述べられていない。

いヴィブラートを掛ける事によって音程が揺れると、中声部や上声部の音程に影響を及ぼし、安定した和声が構成できなくなるからである。一方で、独奏で旋律を演奏する場合は、大胆で豊かなヴィブラートが求められる。更に、作品の時代的背景や様式も考慮し、全体の調和を視野に入れたヴィブラートを考える。

ヴィブラートは、求められる音楽的内容と一致させる事が重要で、幅や速さを選択し、変化させる事で、表現力をより一層深める事ができる。ヴィブラートは、テンポとその速さが一体となり、また、一定の幅で規則的な運動（揺れ）を持続させる事が基本である。

ヴィブラートを効果的に使うには、全ての音に均等にヴィブラートを掛けるのではなく、ヴィブラートを掛けない音から、豊かなヴィブラートまで、使い分ける事が必要になる。

【譜例 2 2】 合奏におけるヴィブラートの選択

①



※筆者による指使い。

(Mozart, Wolfgang Amadeus. *Symphonie Nr.41 C-Dur (Jupiter-Symphonie). Andante cantabile*. K.V. 551. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1966.)

チェロとコントラバスに主旋律が与えられているので、旋律に即した穏やかなヴィブラートを掛ける。

②



(Bach, Johann Sebastian. *Brandenburg Concerto No.6. 2. Adagio ma non tanto*. B-flat major BWV1051. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1959.)

和声的な響きを表現するため、ヴィブラートは掛けない。

第2項 ヴィブラートを掛けるにあたって

ヴィブラートを習得する時には、相反する問題に直面する。それは、良い音を出すためには、弦を確実に押さえられる筋力が必要である一方、ヴィブラートを掛けるためには、筋肉を緩める事ができなければならないという点である。

初歩の段階では、弦を強く押さえた左腕の筋肉は、硬直していてヴィブラートのために動かせる余裕はないのである。この状態では、ヴィブラートを掛ける事は難しく、力を入れながら緩めるという技法を体得するには、ある程度の時間が必要である。

ヴィブラートを掛ける場合は、4指を除き（4指は、3指を補助にして共に使用する）、1、2、3、親指が独立した状態で、弦を押さえられなければならない。従って、各指の筋力を高める事が、ヴィブラートを掛けるために必要な条件となる。

指の筋力の弱い、早期の段階でヴィブラートを始める事は、正しい指のフォームの形成を妨げるので、第5ポジション程度までの指のフォームを習熟してから、ヴィブラートを開始する事が望ましい。

第3項 親指の役割

親指は、ヴィブラートにとってどのような役割を有するのであろうか。ヴィブラートを掛けている指と親指の関係について考察する。

チェロ奏者の場合は、ネックから親指を離してヴィブラートを掛けている例が見られる。これは、左手をより開放させるためと思われる。コントラバスの立位奏法では、概ね第5ポジションまでは、ネックから親指を離す事はできない。

しかし、弦を確実に押さえながらも、ヴィブラートを掛ける指を脱力させるためには、指板上の指と親指でネックを強く挟む事なく、できるだけ親指を緩めた状態を保つのが、ヴィブラートにとって有効である。また、親指が指の転がり運動の支点として補助する事で、ヴィブラートを推進させるのに役立つ。従って親指の位置は、指板上のヴィブラートを掛けている指と、概ね向き合う位置に置くと掛け易くなる【画像52】。

親指の位置が、ヴィブラートを掛ける指から離れるほど、転がり運動の抵抗になり、ヴィブラートを掛ける事が困難になる【画像53】。

4指のヴィブラートが掛かり難い場合は、親指の位置を4指と向き合う位置に修正すると、4指の転がり運動は格段に向上する。

しかし、第5ポジション及び第5と第6の中間ポジションでは、親指を4指に近づける事ができない。このポジションでは、身体で楽器を支える事ができるので、ヴィブラートを掛ける場合は、親指をネックから離す方が、転がり運動の妨げにならない。第6、第6と第7の中間、第7ポジションも同様である【画像54】。

第4項 低音域のヴィブラート

張力の強いA線、E線の低音域で、ヴィブラートを掛ける事は容易ではない。何故なら、良い音程と音質を得るために、確実に弦を押さえなければならず、特に4指のヴィブラートは、3指の補助だけでは不足で、2指も同時に押さえている場合が多い。この2、3、4指を同時に押さえるフォームでは、指の転がり運動が制約される。

この状態で、ヴィブラートを掛けるためには、腕のヴィブラート、つまり下腕を主体に揺らし、その動きを手首から指へ伝達させる事が有効である。

第5項 親指ポジションのヴィブラート

基本的な技法は、低いポジションと同一であるが、親指の位置が、低いポジションではネックの裏側にあったのに対し、親指ポジションでは指板上に移動する。

親指を指板上に置き、親指を支点として親指と共に、1、2、3指を押さえ、ヴィブラートを掛ける方法と、親指を指板から離して、各指を独立させてヴィブラートを掛ける方法がある。

前者は、主として手首から先の運動になり、比較的幅の狭い穏やかなヴィブラートに適するのに対し、後者は、腕の動きが主体になり、幅の広いヴィブラートになる。

練習法としては、左腕を脱力してヴィブラートの動きを習得するために、第6ポジションのg音の位置に、3指の指先を指板上に置き、弦は押さえずに、指の内側に軽く触れ、ハーモニックスを鳴らす。

この状態であれば、弦を押さえるための力は要らず、容易に動かす事ができるので、親指を離して親指ポジションのヴィブラートを掛ける導入に適している【画像55】。

同じ要領で、親指ポジションのG線のd¹音の位置で、ハーモニックスを利用するのも有効である。また、左手の脱力した状態を保つには、椅子を利用し座ってヴィブラートを試みると効果が得られる【画像56】。

転がり運動が可能になったら、ハーモニックスから実音に移行する。ヴィブラートを止めずに、次の指に受け渡す方法は、本節第7項「ヴィブラートの練習方法」で説明する。

第6項 ヴィブラートの練習方法

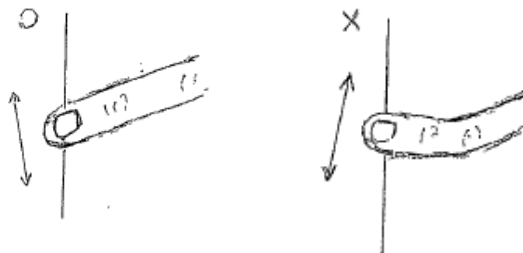
(1) 周期的な指の転がり運動の体得

押さえる指以外の筋肉を脱力させ、その状態が規則的な揺れを生み出す感覚を、はじめに体得する。ヴィブラートを掛けるためには、各指の筋肉の強化と分化が必要になる。しかし初期段階では、押さえた指以外の指にも力が入り、緩める事が難しい。それぞれの指の独立した運動を訓練する。各指の筋力の強化と分化については、本章第4節「指の力を高める」を参照されたい。

規則的なヴィブラートを掛ける感覚を得るために、トリルの練習が有効である。トリルは、各指の筋肉の分化と強化のみならず、トリルの速度とヴィブラートの速度を合わせる事で、規則的に揺らす感覚が得易くなる。

次の段階では、弦上での周期的な指の転がり運動の感覚を掴む。それぞれの指が独立して弦を押さえる場合にも、左手の基本型を保ち、ヴィブラートを掛ける方向を決める。

【図1】弦に対するヴィブラートを掛ける方向



特に4指の角度が悪くなりやすいので、注意が必要である。

左手の基本型を保ち、どの指の場合も、弦に対し押さえている角度を維持し、肘から先の腕を回転させる。その際、肘、手首、指を一体として指を転がす。手首が曲がり、歪んだ動きになると、規則的な揺れを保つ事ができない。

次に、左手のみで、弦を押さえず、指板上に軽く指を置き、緩やかに一定の周期で動かす。これは、ヴィブラートの揺れの動きを覚えるための前段階の練習であり、腕を脱力し指先を弦に軽く乗せた状態で行う。強く押さえないければ、揺らす事は難しくはない。

不規則な動きにならない様、メトロノームを使用して、非常に遅い速度から、徐々にテンポを上げていくのも、効果的な練習方法である。

次の段階では、弦を押さえ、音を出してヴィブラートを掛ける練習に進む。脱力した状態を保てる様に、小さな音量が適する。その際、ヴィブラートが掛けやすい2指から始めると良い。G線の第3と第4の中間ポジションは、2指が隣のD線の開放弦とオクターヴになり、楽器を構えた時の腕の位置も、無理のないポジションであり、ここから始めるのがヴィブラートへの導入には適している。

ヴィブラートの規則的な指の転がり運動を体得するためには、メトロノームを♩=60程度に設定し、1拍につき1往復掛け、徐々に速度を上げていく。規則的な転がり運動ができるようになったら、1拍につき2往復、次には4往復と、偶数回を入れる練習をすると、自然なヴィブラートを掛ける事に繋がる。

同様にして、1指、4指の練習を行う。4指は4指のみでは、指の負担が大きいため、補助として3指を4指に隣接して弦上に置き、1指と2指を弦から離す【画像57】。

(2) ヴィブラートを止めずに指を受け渡す練習法

ヴィブラートの受け渡しは、1 指⇔2 指⇔4 指、1 指⇔4 指、1 指⇔2 指⇔3 指、1 指⇔3 指等の組み合わせが考えられる。

個々の指にはヴィブラートが掛けられても、レガートで連続してヴィブラートを止めずに、次の音に移行する時、ヴィブラートが止まってしまう場合がある。それには、二つの原因が考えられる。一つ目の原因は、ヴィブラートの数が不揃いの場合である。

速さの違うヴィブラートや、不規則な数のヴィブラートでは、次の音の指にヴィブラートを受け渡す事が困難である。周期的な指の転がり運動の体得で述べたように、1 拍に入るヴィブラートの数を定めると、止まらずに次の音への受け渡しが容易になる。

二つ目の原因としては、指と手の筋肉が硬く、ぎこちない動きをしている場合である。この場合には、先ず2 指に掛ける事を目指す。2 指にヴィブラートが掛けられるようになれば、動いている2 指に、隣接して1 指を置き、2 指と1 指を同調させ一緒に動かす事ができる【画像58】。

この場合、1 指と2 指の間隔を離すと、同調した動きが難しくなるので、音程は考えなくても良い。2 本の指を隙間なくつける事によって、ヴィブラートの同調は容易になり、同調ができれば、1 指と2 指の上げ下げでヴィブラートを止める事なく、指の受け渡しが可能になる。同様の方法で、2 指に隣接させて3 指を置き、同調させる。

次に、同調して3 指に、4 指をつけて同調させる。次の段階では、2 指⇔3 指⇔4 指を往復させる。最終段階では、1 指⇔2 指⇔3 指⇔4 指を、動きを止めずに行き来させる。指の順番は、いかなる組み合わせでも自由に受け渡せるようにする。

1 指から4 指までが隣接するので、音程は微分音になるが、動きを止めずに他の指に受け渡す事が目的なので、練習段階で音程は問題にしないでよい。この方法で、動きを止めずに指を受け渡す動作が理解できれば、正確な音程でヴィブラートを絶やさない事は困難ではなくなる。

これらが体得できれば、ポジション移動を伴う1 指⇔2 指、1 指⇔3 指、1 指⇔4 指、2 指⇔3 指、2 指⇔4 指、+⇔1 指、+⇔2 指、+⇔3 指も容易に進む事ができる。この動きが完成されれば、指が入れ替わる4 指⇔1 指、4 指⇔2 指、4 指⇔3 指、4 指⇔+、3 指⇔1 指、3 指⇔2 指、3 指⇔+、2 指⇔1 指、2 指⇔+、1 指⇔+の感覚も掴める。

第10節 ハーモニックスの技法

ハーモニックスには、自然ハーモニックス (natural harmonics) と人工ハーモニックス (artificial harmonics) がある。ハーモニックスは、弦長の整数倍数の分割位置に存在し、弦を指板まで押さえずに、指を置くだけで物理的に倍音が発生する現象である。コントラバスの長い弦長は、多くのハーモニックスを演奏の中で使用する事ができ、独奏曲のみならず、近代の管弦楽曲の中でも、しばしば使われている。ハーモニックスの透明感のある音は、独特の効果をもたらす。

第1項 ハーモニックスの記譜

ハーモニックスの記譜は、実音より1オクターヴ高い位置に記譜される場合と、実音通りに記譜される場合がある。概ね現代の記譜法では、コントラバスのハーモニックスは実音での記譜に統一されているが、演奏に当たっては混乱のない様、作曲家の手法や全体との関係に目を向け、意図されている音域を探らなければならない。

ラベル、M. は、開放弦の1オクターヴ上のハーモニックスには、音符の上に○の記号を使い、指の位置を示す記号には、符頭を菱形にした記号を使い分け、更に sur Ré の様に弦を指定するなど、コントラバスのハーモニックスに精通していた事が判る。

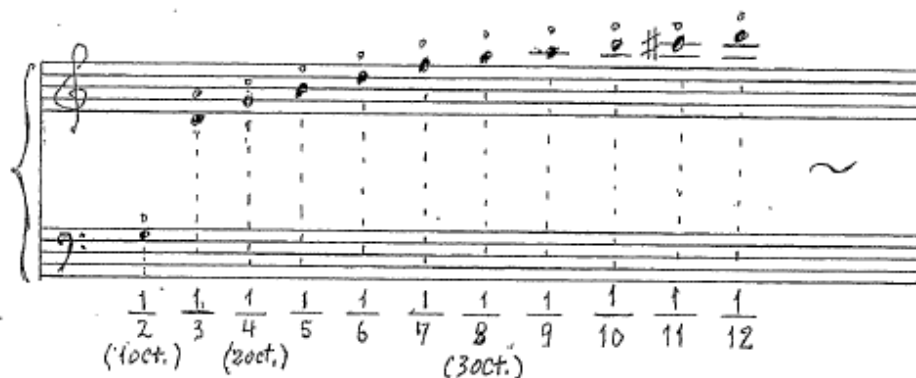
【譜例23】

The image shows a musical score for double bass, specifically focusing on natural harmonics. It consists of two systems of staves. The first system includes markings for 'velles', '1. 2.', '6 O.B. DIV. 3.4. 5.6.', '1st sur Ré', 'pizz.', '2nd', '4th sur Sol', and 'pp'. The second system includes markings for '1. 2.' and '3. 6.'. The score is written in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

(Ravel, Maurice. *Le tombeau de couperin. III. Menuet*. Edited by Clinton F. Nieweg and Nancy M. Bradburd. Boca Raton : Edwin F. Kalmus & co, 1995.)

第2項 整数分割順に発生する音の配列ーG線を例にー

【譜例24】G線上のハーモニックスの配列



※ハーモニックスは、実音の位置に記譜。

理論上は、限りなく高い倍数分割が考えられるが、実際には開放弦を起点として、3オクターヴ辺りまでが使用範囲である。

G線上のハーモニックスの配列と指使いは次のようになる。

【譜例25】G線上のト長調の主和音の配列



※h音、d¹音、h¹音は、実音（ハーモニックスではない）。

※譜例は、実音の位置に記譜。

各弦共に開放弦を主音として、同様にハーモニックスが配列している。

【譜例 2 6】ハーモニックスの基本ポジション



※ハーモニックスは実音の位置に記譜。

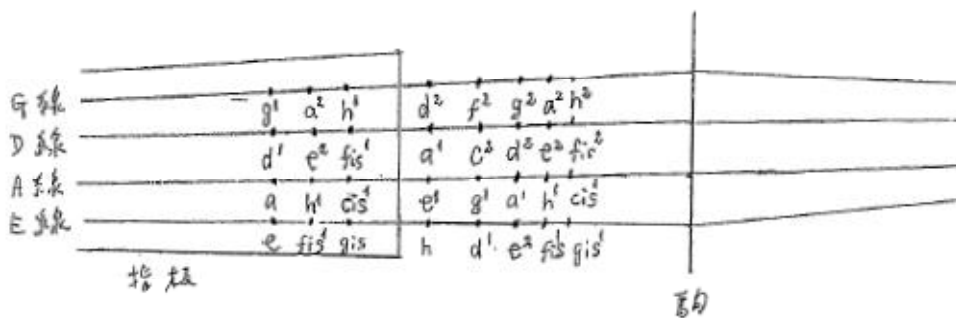
①のポジションは、 g^1 音から h^1 音は長 3 度、 h^1 音から d^2 音は短 3 度、 d^2 音から g^2 音は完全 4 度になり、2 指と 3 指の間を開かなくてはならない【画像 5 9】。

②のポジションは、 d^2 音から f^2 音の間は、短 3 度になるので、特に指を広げる必要はない【画像 6 0】。

これらのポジションと指使いは、ハーモニックスを安定して鳴らす事に役立つ。また、9 分の 1 のハーモニックス (a^2 音、【譜例 2 4】) は、8 分の 1 のハーモニックス (g^2 音) より高い位置にあるが、また同じく 4 分の 1 のハーモニックス (g^1 音) と 5 分の 1 のハーモニックス (h^1 音) の中間にも存在し、高い位置まで腕を伸ばす事なく順次進行の指使いで鳴らす事ができる。

以上の高い位置のハーモニックスの配置を示すと次の図のようになる。

【図 2】



ハーモニックスは、高音域の音が鳴るため、ポジションも高い位置と考えがちであるが、【譜例 2 4】の様に分数分の位置に存在する。

例えば、G線の場合、5 分の 1 (h^1 音) のハーモニックスは、仮に弦長が 1 0 6 c m の場合、2 1、2 c m ずつの 4 箇所が存在し、何処の位置でも鳴らす事が可能である。作品

によっては、ハーモニックスのポジションを譜面上に記している場合もあるが、この知識があれば、前後の関係で直前のポジションに近い位置のハーモニックスを柔軟に選択する余地がある。

実用性の高いハーモニックスの位置を挙げる。第1ポジションの4指の位置でG線から順に、ハーモニックスで h^1 音、 fis^1 音、 cis^1 音、 gis 音を鳴らす事ができる。第2ポジションの4指の位置でG線から順に、ハーモニックスで g^1 音、 d^1 音、 a 音、 e 音を鳴らす事ができる。第5ポジションの4指の位置でG線、D線、A線、E線の順に、ハーモニックスの f^2 音、 c^2 音、 g^1 音、 d^1 音を鳴らす事ができる。親指ポジションの親指を g 音に置いた、セミクロマティックフォームの3指の位置で、G線から順に、各弦のハーモニックスで h^1 音、 fis^1 音、 cis^1 音、 gis 音を鳴らす事ができる。第1ポジションの4指の位置から指を糸枕方向へ移動させる事によって、次のようなハーモニックスを発生させる事ができる。

【譜例 2 7】

The image displays three systems of musical notation for guitar harmonics, each consisting of four measures labeled I, II, III, and IV. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs).
 - System 1: Measure I shows a natural harmonic on the G string (4th fret, 4th finger). Measure II shows a natural harmonic on the D string (5th fret, 4th finger). Measure III shows a natural harmonic on the A string (7th fret, 4th finger). Measure IV shows a natural harmonic on the E string (9th fret, 4th finger).
 - System 2: Measure I shows a natural harmonic on the G string. Measure II shows a natural harmonic on the D string. Measure III shows a natural harmonic on the A string. Measure IV shows a dashed line indicating a transition to the E string.
 - System 3: Measure I shows a natural harmonic on the G string. Measure II shows a natural harmonic on the D string. Measure III shows a natural harmonic on the A string. Measure IV shows a natural harmonic on the E string.

※ハーモニックスは、実音の位置に記譜。

【譜例 2 8】

The Ist position

contains in small gradations several harmonics, as follows
Right on the G-string, but only six on the D-, A- and E-strings,
owing to the fact that the other harmonics do not respond
easily nor sound clear on the thicker strings. As these harmonics
lie very close together, it is expedient to use the four fingers
in producing them, as will be seen by the following examples:

Die I. Lage

enthält in kleinen Abstufungen mehrere Flageolettöne und zwar:
auf der G Saite acht, auf der D, A und E Saite jedoch nur
sechs, weil die übrigen auf den stärkeren Saiten nicht besonders
ansprechen. Da diese Flageolettöne sehr nahe beisammen liegen,
so ist es zweckmäßig, hierbei alle vier Finger anzuwenden,
wie aus folgenden Beispielen zu ersehen ist:

On the G-string. | Auf der G Saite. | On the D-string. | Auf der D Saite.

Position of the hand | Lage der Hand Position of the hand, | Lage der Hand

sounds in harmonics | klingt im Flageolet sounds in harmonics | klingt im Flageolet

On the A-string. | Auf der A Saite On the E-string. | Auf der E Saite

Position of the hand | Lage der Hand Position of the hand | Lage der Hand

sounds in harmonics | klingt im Flageolet sounds in harmonics | klingt im Flageolet

In order to be able to employ these harmonics successfully
and to stop them perfectly and with ease, the pupil must above
all practise diligently, and secure a perfect set of strings

Um diese Flageolettöne mit Erfolg und einer sicheren
Leichtigkeit gebrauchen zu können, ist vor allem großer Fleiß
und eine sehr gute und reine Besaitung erforderlich.

(Simandl, F. *New Method for the Double Bass. book 2.* Revised and Enlarged Edition
by F. Zimmermann. New York : Carl Fischer inc, 1948. p.65.)

これらの方法を利用すれば、音高の高いハーモニックスを鳴らす場合でも、腕を非常に
高い位置に移動させ、無理な姿勢をしなくても低い位置で取る事ができる。ハーモニク
スの位置と指使いを例示する。

【譜例 29】



※指使いは筆者作成。

(Bottesini, Giovanni. *allegretto capriccio*. edited by Rodney Slatford. London : York Edition, 1975.)

第3項 人工ハーモニックス

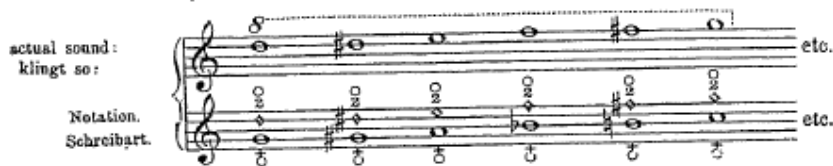
親指で弦を押さえ、その位置から完全5度、完全4度、長3度に指を置く事により、ハーモニックスを発生させる技法である。親指と同時に使用する指は2、3指が適する。

①弦上に置いた親指の位置から完全5度上に指を置くと、その位置の1オクターヴ上のハーモニクスを鳴らす事ができる（親指の位置からは1オクターヴと5度上が鳴る）。

【譜例 3 0】

There are also the so-called artificial harmonics, produced by pressing the string down with the thumb, and lightly stopping the fifth, fourth or third above with the 2nd finger (flageolet-tone), the following tones been the result:

a) with the fifth, we obtain the fifth an octave above, which



(Simandl,F. *New Method for the Double Bass. book 2.* Revised and Enlarged Edition
by F.Zimmermann. New York :Carl Fischer inc, 1948. p.69.)

②弦上に置いた親指の位置から完全4度上に指を置くと、親指の位置の1オクターヴ上のハーモニクス音を鳴らす事ができる。

【譜例 3 1】

b) with the fourth, we obtain the same tone two octaves
(a double-octave) higher

actual sound:
klingt so:

Notation.
Schreibart:

The image shows musical notation for a double bass. The top staff, labeled 'actual sound: klingt so:', shows a sequence of notes: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3. The bottom staff, labeled 'Notation. Schreibart:', shows the corresponding written notes: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3. The notes are written in a way that shows the relationship between the actual sound and the notation. The notes are: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3. The notes are written in a way that shows the relationship between the actual sound and the notation. The notes are: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3.

(Simandl,F. *New Method for the Double Bass. book 2.* Revised and Enlarged Edition by F.Zimmermann. New York :Carl Fischer inc, 1948. p.69.)

③弦上に置いた親指の位置から長3度上に指を置くと、その位置の2オクターヴ上のハーモニクス音を鳴らす事ができる（親指の位置からは1オクターヴ上の10度が鳴る）。

【譜例 3 2】

c) with the third, we obtain the tenth an octave higher

actual sound:
klingt so:

Notation.
Schreibart:

The image shows musical notation for a double bass. The top staff, labeled 'actual sound: klingt so:', shows a sequence of notes: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3. The bottom staff, labeled 'Notation. Schreibart:', shows the corresponding written notes: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3. The notes are written in a way that shows the relationship between the actual sound and the notation. The notes are: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3. The notes are written in a way that shows the relationship between the actual sound and the notation. The notes are: C2, F2, Bb1, C3, F3, Bb3.

(Simandl,F. *New Method for the Double Bass. book 2.* Revised and Enlarged Edition by F.Zimmermann. New York :Carl Fischer inc, 1948. p.69.)

なお、特殊なハーモニクスの鳴らし方として、親指がハーモニクスを使える場所にある場合は、親指をハーモニクスにすると弦を押さえる力を軽減でき、より容易にハーモニクスを鳴らす事ができる。

【譜例 3 3】



※ハーモニックスは、実音の位置に記譜。

第4項 ハーモニックスによる音階

コントラバスは、ハーモニックスが豊富に使えるため、自然ハーモニックスを利用した音階を鳴らす事ができる。下記に譜例を示すが、この指使いを利用すると高音域のハーモニックスで旋律を弾く時に役立つ事ができる。

【譜例 3 4】



第5項 ハーモニックスの弾き方

駒の近くを弓圧を掛けず、弓の量を多く使うと響きの良い音質になる。従って、弓中付近から弓先の使用が適する。ハーモニックスを押さえる時の指の圧力は、ハーモニックスであっても、軽く指を弦に乗せるのではなく、実音には至らない程度でしっかりと圧力を掛ける。

このようにすれば、より確実に良質な音質が得られ、ヴィブラートや音程の微調整にも有効である。また、指板上に位置するハーモニックスは、指先を指板上に置き、指の肉質の多い部分を弦に触れ、ハーモニックスを鳴らす技法がある。この場合のハーモニックス音は、実音に近い強い音質になり、ヴィブラートを掛ける強い表現に適する。ハーモニックスは、透明感のある音質を強調するために、敢えてヴィブラートを掛けない場合もある。

第6項 ハーモニックスの音程

自然ハーモニックスでは、5分の1、7分の1、10分の1、11分の1（G線上では、 h^1 音、 f^1 音、 h^2 音、 cis^3 音）の音程が低くなる。これを是正するには、調弦を高めにするか、弦に指で圧力を掛けて調整する。ハーモニックスが多く登場する独奏曲では、5分の1ハーモニックス音（ h^1 音）等と開放弦の調和を図る必要がある。特に5分の1ハーモニックス音の場合、調弦をこのハーモニックス音に合わせると、開放弦は高すぎる音程になり、開放弦を中心に合わせるとハーモニックスは明らかに低くなる。従って、調弦はこの両者の調整を図り、ピアノが a^1 音 = 442 Hz の場合、筆者は a^1 音 = 444 Hz 程度に調弦している。しかし、合奏の場合は、開放弦を高く合わせる事ができないため、音程が低くなるハーモニックスに対しては、弦に指で圧力を掛け音程の調整を図っている。

第11節 装飾音とトリル

装飾音の入れ方や形式は、専門的な解説書や他の楽器の演奏などからの知識を得る事が必要である。しかし、解釈には研究者や编者によって異なる場合も多い。装飾音は主音符に対し、前打音、後打音、モルデント、ターン、トリル等、和声音外の音を加える事によって、主音符を、より技巧的に演出する方法である。本稿ではこれらに対し、コントラバスの技術的側面について述べる。

コントラバスの低い音域では、装飾音が不明瞭になり濁った音になり易いので、装飾音に必要な時間を正確に図り、拍内に収めるのか、前に出すのかを事前に決める。

装飾音を活かすために、まず装飾音を外し、主音符がフレーズ内でどのような意味を持つかを吟味し、それに対しどのような音型とタイミングで装飾すれば、音楽をより効果的に表現できるのかを判断する。装飾音を明確に聞こえる様に弾くためには、次の点に留意する。

(1) 音域

コントラバスの低音域(最低音～A 附近)では、速度が速過ぎると装飾音が聞こえ難く、効果が発揮できない。合奏でチェロとユニゾンの場合、コントラバスは簡素な装飾音の音型の方が全体として明確さが高まる。

【譜例 3 5】



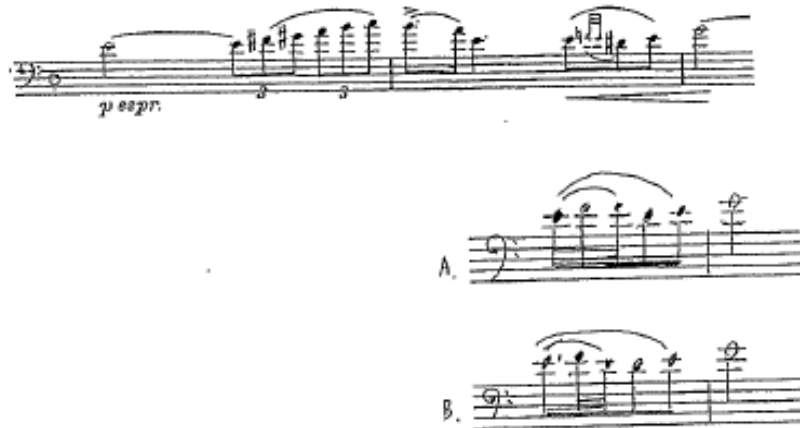
(Mozart, Wolfgang Amadeus. *Divertimento in D, Divertimento I*. K.V. 136. Kassel : Bärenreiter, 1964.)

Bの方が明確に聞こえる。

(2) 装飾音の音型

フレーズの前後関係などによって装飾音の音型を判断する。また、トリルを上方の隣接音から掛けるのか、主音符から掛けるのか、同一の楽曲中において統一する。

【譜例 3 6】



(Bottesini, Giovanni. *Konzert für Kontrabass und Orchester. I.* h-moll. edited by Klaus Trumpf. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986.)

【譜例 3 7】



(Bottesini, Giovanni. *Elegia e-moll* (Nr.3). Nach den Quellen herausgegeben und eingerichtet von Klaus Trumpf. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1984.)

【譜例 3 8】



(Bottesini, Giovanni. *Fantasia "La Sonnambula" (nach Bellini)*. Nach den Quellen herausgegeben und eingerichtet von Klaus Trumpf. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1984.)

【譜例 3 6】【譜例 3 7】【譜例 3 8】共に A の音型のほうが自然に聞こえる。

(3) 指使い

装飾音内でポジション移動を行わないようにするが、ポジション移動しなければならない時は、指使いを考える。

【譜例 39】



※Aは、同ポジションでの指使い。Bはポジション移動する場合の指使い。

(4) 左手の技法

指を弦に下ろす時には叩き、上げる時には、はじくように瞬発力を使う。また、速度の速いトリルには、ヴィブラートを利用する方法もある。

(5) 右手の技法

トリルは、特に指示がなくとも発音を明確にし、大きめの音量にする。発音時には、弓毛が弦を確実に捉え、主音符との音量のバランスに注意する。

第3章 運弓法（ボウイング）と表現

はじめに

弦楽器の演奏において、右手の運弓と左手の運指は切り離せないものである。しかし、弦楽器ならではの表現は、弦を弓の毛で擦って振動させ、音を発生させる事に特徴付けられる。この擦り方、即ち運弓法（ボウイング）によって、繊細な音から力強い音まで実に様々な表現ができるようになるのである。この様に弓で発せられる音は、独特の音色と響きを持ち、弦楽器の大きな魅力となっている。

この意味からも、運弓法は音を創り、弦楽器に生命を吹き込む源となり、運弓の技法次第で、その魅力を存分に表現する事が可能になるのである。

コントラバスの場合は、他の弦楽器と比較して、格段に大きな共鳴胴と長い弦長を有し、弦も太く張力も強い。豊かな低音域は、コントラバスならではのものであり、また中、高音域も独特の音色をもっている。

これらコントラバスの特徴を活かすためには、どのような運弓の技法が求められるのだろうか。

第1節 弓の持ち方（ドイツ式）の歴史

少し時代を遡ると、20世紀前半までは【画像6 1】の様な弓が使われていた。この弓は、弓身が太く、反りは殆ど無い。ヘッドとフロッグも大きく、全体に重いのが特徴である。フロッグの高さが、6～7 cm（現在のものは約5 cm）あり、この形状からすると、中指、薬指、小指をフロッグの中に入れ、握る様な持ち方していたと推測される。

弓の持ち方の歴史的な変化の過程については、アルフレッド・プラニャウスキー『コントラバスの歴史』に詳しいため、下記に引用する。

ある特定の弓の持ち方には個人的経験の差から生ずる変化がみられる。たとえば、テオドール・フィントアイゼン Theodor Findeisen は、1938年のかなり大作の教科書（Th.A.Findeisen : Der L）の中で、いわゆる“ドイツ式の弓の持ち方”について説明している。“弓はその毛留枠が内側の軟骨に

しっかりと収まる様に右手に持たれる。人差し指と中指は柔らかく棒の上に置き、必要に応じてこれを操作できる様、柔軟にしておく。親指は中指とともに軽く閉じて棒の上に置き、薬指は毛留枠の中にくる。小指は毛留枠の下側の外に置く。弓の元は広げられた手の甲によって二つの直角をなす。手首と全部の指は完全に柔軟でなければならない。機能が阻害されないためである。”

ハインツ・ヘルマン **Heinz Herrmann** は、その1958年の教則本において、大体この持ち方に従っているが、次のような変更をその生徒達に指示した。“毛留枠は手の内側の軟骨の間に軽く置かれる。主な機能は親指と小指にある。小指は爪の縁が毛の留金の下の平たい部分に触れるように置き、親指に対する抗力が働くようにする。親指は全体をいくらか曲げて棒の上に置く。人差し指と中指も軽く曲げて棒の外側に触れるようにする。薬指は毛留枠の中に入れないほうがよい。弓の棒は、フィントアイゼンによれば、人差し指の元の軟骨のところにくるべきだとされているが、私は親指の下部の窪みに寝かせるようにすすめたい。これにより音質は大きく改善される。”

ドイツ式の弓の持ち方におけるもう一つの変形は、モンターク **Montag** の教則本にもみられる。“弓は右手に、親指が上から、人差し指と中指が横から、それぞれ棒に寄り添うように置き、薬指と小指は毛留枠の下側から補助、あるいは触れるようにする。毛留枠は掌の中にピッタリ入るようにする。”

（以上、アルフレッド・プラニャウスキー（田中雅彦ほか訳）『コントラバスの歴史』全音楽譜、1979年、315～316頁より引用）

この記述によると、20世紀中頃からフロッグを握る持ち方から、フロッグを包み込む持ち方へ変わっていった事が判る。この様な歴史的変化を経て、弓の形状も現代のものになり、フロッグも小さく指が使い易い形に改良されたのである。

第2節 弓の扱い方

弓毛を張り、反っている弓がしなる事によって弓の弾性を得られる。この弾性を利用して、弦楽器特有の豊かな表現が可能となるが、弓毛を張ったままの状態では、次第に弓の反りは失われる。従って、弓を使用しない時は、たとえ10～15分の休憩であっても、張りを緩めて弓を休ませる。

使用後は、弓身とフロッグを拭き、時にはスクリューを外し、弓身とフロッグの接面の清掃並びに点検を行う。フロッグに装着されている目螺子部分の摩耗、スクリューと鉄の芯の接合部分の緩み等、時としてこれらの部分が壊れる事もある。

第1項 弓の張り方

弓を張った状態で、弦上に弓を落とすと弓は跳ね、しばらく跳躍を続ける。これは、弓に弾性があるためである。この弾性は、弓身の反りによって与えられ、弓毛を張る事で生まれる。さまざまな運弓法は、この弓の性質を理解する事から始まる。

右腕は、弓の弾性を利用し、弓圧の調整をして弦上に置き、また、弦からの反発力も考慮しながら音を創造する。例を挙げると、レガートの場合は、弾性が変化しない様に制御しなければならず、スピッカートやサルタート等の跳ね弓には、弾性を喚起させ、これを利用するのである。

弓と弦の接点の感触は、弓の張り方によって変化する。弓の張り方次第で、弓の特性を活かせず、弦と弓が接触する感触が取り難くなり、発音、音質、弓の操作に問題が生じる。

また、音色、音量によって、弦に対して弓を傾けて弾く場合と、立てて弾く場合がある。求められる音質、音量により、その角度は微妙に変化させるが、フォルテの音量で弾く時は、十分な弓圧と毛の面も多く使用する場合が多い。

この場合に、張り方が弱いと弦に弓身が触れ、雑音が発生する。但し、強く張り過ぎると、弓本来の弾性が失われ、音質は硬くなり、発音時の弓毛と弦の感覚が掴み難くなる。弾性を利用した表現や繊細な音色に悪影響を与えてしまう。張り方の目安は、フォルテで演奏する場合に、弓身が弦に触れない程度を基準にする。

第2項 松脂の選択とつけ方

コントラバス用の松脂は、他の弦楽器のものと比較すると、軟らかく粘性の強さが特徴である。コントラバスの太い弦と弓毛の摩擦を高めるのがその理由である。しかし、硬度には幅があり、ヴァイオリンやチェロのものに近いものから、軟らかいものまで幅広く存在する。選択には好みもあるが、気温と主に使用する音域で使い分けるのが一般的である。その全てに概ね適合する、中程度の硬度のものもある。

近年、演奏会場は恒温恒湿に管理されている所が大部分であるが、日本の気候は、夏季冬季で大きな気温差があるため、硬度の異なる松脂を使い分ける方が良いであろう。また、使用する音域との関係は、低音域が主体の合奏では、粘性の強い軟らかめのものを、高音域やハーモニックスの使用が多い独奏では、硬めのものを選択するが多い。しかし筆者は、夏季（概ね5月～10月）、冬季（概ね11月～4月）では、やや硬さの異なるものを使用し、音域の使い分けは、松脂をつける量で調整している。

松脂の量は、右腕を脱力して運弓を開始する時の発音で、開放弦が容易に振動できる程度を目安とする。特に粘性の強い松脂は、松脂をつけてからしばらく運弓し、弓毛に均等に松脂を馴染ませ、また、弦に付着した余分な松脂を取り除く必要がある。

奏者や演奏内容によっても異なるが、弓毛につけられた松脂が、演奏に適する時間はおおよそ1～2時間である。コントラバスの場合、合奏の演奏会では、多くの奏者は開始時と休憩時に松脂をつけ直す事が多い。

弓毛と松脂の状態を整えて、演奏に臨む事が求められる。筆者は、数日に一度やや多めに松脂をつけ、余分な松脂による雑音が感じられなくなるまで開放弦等を運弓し、弦に付着した松脂を布で繰り返し拭き取る。この状態に調整すれば、演奏直前に松脂を多くつける必要はなく、折に触れ松脂の表面を、軽く2～3度往復させるだけで十分である。

第3節 弓の持ち方

左手は楽器に直接触れ、音程を確定させるのに対し、右手はピッツィカートを除けば、楽器に触れる事はない。身体と楽器の間には、常に弓という道具が介在している。演奏者は、この弓が身体の一部となる様な感覚で演奏しているのである。

コントラバスの弓の持ち方は、フランス式（フレンチボウ）とドイツ式（ジャーマンボウ）がある。わが国では、ドイツ式弓の教育が中心であったため、現在でもドイツ式の弓の持ち方が大勢を占めている。しかし、近年では、フランス式を採用している奏者も増えつつある。

それぞれの方式で細部は異なるが、ドイツ式弓は、弓を下から包み込む様に持つのに対し、フランス式弓は弓を上から包み込む様にして持つ。

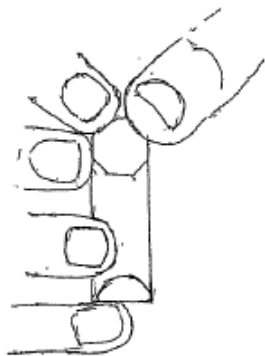
筆者は、ドイツ式の持ち方を採用しているため、ドイツ式弓の持ち方について述べる。自在に弓を扱える様にするためには、腕の機能を活かし、弦と弓毛が接する感触が得られる持ち方を探求する。

筆者が特に重視している点は、弓身を持つ指の機能を活かす事である。指には神経が集中し、関節の伸縮による優れた機能が与えられているからである。指の伸縮を利用し、弦と弓毛の接点の感触が指に伝わる状態で運弓する。

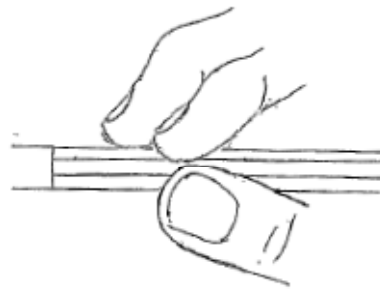
次に、持ち方の順序と方法について説明する。

- ① 右腕を身体の前に、肩よりやや低い位置に伸ばし、右手の平を横方向へ向け、親指と人差し指の付け根が底になる様、右手を構える。
- ② 左手で弓を床に対して弓毛が平行な状態になる様に持ち、右手の親指と人差し指の付け根の底に弓身を置き、フロッグ後部、手の平に触れる位置に移動させる【画像 6 2】。
- ③ 左手人差し指で弓先を支え、親指、人差し指、中指のそれぞれの指の関節を軽く曲げ、柔らかくフロッグを包み込む様に、3本の指で均等に弓身を保持する【画像 6 3】。
- ④ 同時に小指の先をフロッグ下側の毛留め金具の平らな面に回し、軽く触れる【画像 6 4】。
- ⑤ 薬指は、フロッグの毛留め金具の辺りに、脱力した状態にして添える【画像 6 5】。
- ⑥ 弓身に置かれた親指、人差し指、中指、これら3指の位置関係については【図 1】の通りである。まず、親指と人差し指先が、八角形から成る弓身の上側面に向き合う様に置く。向き合った両指の先を僅かに（1～2 mm）空ける。若干、人差し指が、弓の先方向に位置しても良いが、親指より後ろにはならない。
- ⑦ 次に、中指先端を、人差し指から、指1本分前方、弓身に対し直角に位置する【図 2】。

【図 1】 親指、人差し指、中指の位置関係



【図 2】 上から見た親指、人差し指、中指の位置関係



この持ち方に至るまでに、筆者はこれまで数通りの持ち方を試みた。それぞれの持ち方を比較し、この持ち方に至った理由を述べる。

① 弓身に親指を巻く様に、深い位置に置いた形【画像 6 6】

親指に腕の重さを乗せやすく、安定感が得られる。しかし、親指と手首は操作し易いが、人差し指と中指の伸縮は有効に活かせない。

② 親指第 1 関節の内側面を弓身頭頂部にあて、人差し指と中指の 3 本で弓身を保持する形【画像 6 7】

フロッグは、手の平の指の付け根付近に位置し、弓身は人差し指の付け根付近で支える。3 本の指の伸縮を利用できる上、手首も動かし易いため、弓の操作がし易い。しかし、親指の伸縮をすると、親指の第 2 関節が捻れた動きになり、長時間弾き続けると、右手と弓身が触れる部分に負担が掛かる。

③ 親指を伸ばし、弓圧を親指の付け根に掛ける形【画像 6 8】

自然な形で弓を持てるので、長時間の演奏でも疲労が少ない。親指の付け根で弓圧を掛け易い一方で、指の伸縮は使い難いため、弓の操作は手首が中心となる。また、親指の第 1 関節部分は弓に触れないので操作に使う事はできない。

④ 親指第 1 関節の中央部を弓身の頭頂部に置く形【画像 6 9】

フロッグは手の平の中央部に当てる。親指と人差し指の中央部で弓身を支える。3 本の指の伸縮を利用でき、弦に対して弓を 4 5 度傾斜させて構える奏法には操作し易く、バランスが良い。しかし、弓毛の全面を使う場合は、親指の付け根を、外側に倒す様に手首を曲げなくてはならず、不自然な形になる。

⑤ 上記 4 の形の弓身を持つ親指、人差し指、中指を 4 5 度親指側に回転させた形【図 1、2】【画像 6 3、6 4、6 5】

これが、上記した弓の持ち方の順序と方法で説明した持ち方である。この持ち方の特長は、弦と弓毛の接点の感触を直接指に感じる事ができ、弓の操作に 3 本の指の伸縮を自然な形で活かす事ができる。弓毛の面の加減にも、手首に負担なく対応できる。腕の重さも乗せ易く、右手や腕の特定の部分への負担が掛かる事なく、長時間の演奏にも耐えられる。

運弓には円滑な弓の返し方や、明確な発音、細かな音形やリズム、弓の弾性を用いるスピッカート等様々な技術が求められる。そのためには、指の優れた機能を如何に有効に運

弓に活用できるかが鍵となる。このことから、この弓の持ち方は、指の機能を最大限活用する事ができる持ち方と言えよう。

第4節 運弓法

音を発生させ創造する技法である運弓法について述べる。先に述べた様に、弦楽器は運弓法を駆使する事で、繊細な音から力強い音まで実に多様な表現ができる。

運弓の技法を考える際、演奏者は如何に弓を操作するかに意識を集中させている。しかし、弓は特別な操作をしない場合でも、音を生じ弾む弓自身の性質をもっている。その性質と対峙し受け入れ、その上で幅広い表現を探究すると、弓の性質を存分に発揮する運弓法が獲得できるのではなかろうか。

つまり運弓の技法を考える上では、弓の性質を受け入れる受動的な側面と、弓の性質を熟知して能動的に操作する二つの面を視野に置くことが必要である。

即ち運弓法は、この受動的な側面と能動的な側面を有するという原理に基づき分析して考えれば、運弓法をより明確にする事ができる¹⁹。

第1項 弓圧の掛け方

楽器を十分に響かせるためには、右腕と弓の重さを利用し助長させる事で、弓全体に重さを伝える。弓元を弦上に置くと、右腕と弓の重さが弦に伝わる感覚が得られる。これは、未だ能動的な操作をしていない受動的な状態である。しかし、弓の先端まで均等な弓圧を保つためには、右腕の使い方に工夫が必要であり、ここからは能動的な技法の探究である。

弓身の下側に手首が位置するドイツ式の持ち方は、重さ（弓圧）の掛け方について、コントラバス奏者の間では、しばしば議論となる。それは、肘の位置を身体から離して、やや高めに構えるのか、身体に近づけるにか、という事で意見が分かれるのである。

前者は、握手をする時の様に腕が左方向を向いて構えた状態で、肘を中心として、腕を身体の外側へ向かって回転させる様に弓圧を掛ける方法である【画像70】。これに対し後者は、腕が前方を向いた状態で、弓を身体に引き寄せる様に弓圧を掛ける【画像71】。これらは、弓身に対し腕の重さを、上から乗せるか下に吊り下げるかの違いである。

¹⁹ この考え方は、プラハ派をはじめ、他のメソッドにも見られない。

下に吊り下げの方法は、肘の位置を下げる事によって、腕の重さを楽に掛けられるが、肘が身体の近くにあり、手首の内側が上向きになるので、肘の関節が使い難く、運弓は上腕に頼らざるを得ず、肩の関節に負担がかかる。また、弦に対する弓の角度も直角を保ち難い。

これに対し、腕の重さを上から乗せる方法では、腕全体の重さを弓に乗せ易い。肘の位置を高く保ち、肘を中心として、腕が身体の外側へ向かう回転を利用した動きにより、弓の先端まで均等な弓圧を掛けられるので、弓全体に重さを伝える事ができる。以下、この方法について説明する。

弦上に弓を置き、腕の状態を観察すると、弓を持つ手は、親指が最も高い位置にあり、手首の内側は左向きになっている。

この時の手首は自然に動かす事ができる。しかし、肘の関節の内側（肘窩）は、手首と同じ方向を向いてはおらず、約45度斜め上方を向いている。この状態で運弓し、弓先で腕を脱力させると、肘が下り、弓先に腕の重さを乗せ難い。

これを改善する方法としては、手首を左へ回転させると、肘の関節も連動し左方向を向く。この状態を保持したまま、左に回転させた手首の関節のみを元の方向に戻す。この様にすると、手首の内側と肘の関節の内側が同じ方向を向き、弓先に移動しても肘の位置が下がらず、身体から離れるため、腕の重さが弦に伝わる。

初めは、上腕にやや窮屈な感覚が生じる場合もあるが、手首の内側と肘の関節の内側が同方向を向き、腕の重さが弦に伝わる感覚を得るのに時間は掛からない。

この時、肘を完全に伸ばすのではなく、やや緩めて余裕のある状態にする。この腕のフォームは、弓先でも肘が下らず、手首と肘の関節が同じ方向を向いているため、運弓に肘が積極的に関与する事ができ、手首と指の伸縮も妨げない。そうすると、腕全体の重さも弓に自然に乗せられ、自在な運弓が可能になる²⁰。

第2項 弓の返し方

弦楽器は、その魅力や特徴を弓によって最大限に発揮させる事ができる。従って、様々な音楽的表現は、弓の技法に託されていると言える。

その原点となるのが、弓の返し方である。弓はダウンボウとアップボウを反復させる事

²⁰ この方法は、筆者が演奏及び教育活動を通じ考案したものである。

で、旋律を表情豊かに歌わせ、フレーズを組み立てる事ができる。また、アクセントをつけて返し、力強い表現や明確なリズム等、音楽に変化や対比をつける事も可能になる。

一方で、弓の長さは一定であるため、音楽的表現に適う場所と弓を返す位置は、必ずしも一致するとは限らない。この場合には、弓の返しが目立たない状態で行われなければならない。弓を返す技法が完成されれば、弓の返し目に不要なアクセントや雑音が入る事はない。

この様に、弓を返す事は弦楽器奏者にとって避けて通る事のできない重要で、難しい技法として位置づけられる。弓の返し方について、その長所を活かし、生じ易い問題に対し、どの様に対処すればよいのかを考察する。ダウンボウからアップボウへの返し方を例に挙げ、技法を説明する。

始めに、弓の返しで、弓の長所を活かせる場合について考える。リズムや音型と弓の返しが一致している場合は、弓を返すことによって、その音楽的特徴をより明確に表現できる。しかし、弓の返し目をできるだけ目立たぬ様にする場合は、振動している弦の振幅をできるだけ変化させない様、弓の方向を変える必要がある。弓の返し目における弓の動き、弓速、弓圧の3点に焦点を当て考察する。

第一に、弓の返し時に、弓を停止させないためには、ダウンボウが完了した後に、アップ方向へ弓を返すのではなく、弓の返し時に同時に行う。ダウン方向へ運弓している時の、弓身を持つ親指、人差し指、中指は、やや関節が伸びた状態にある。

弓の返し時に指の伸縮を利用し、やや伸びた指の関節を縮める。これは、未だ弓がダウン方向へ移動しようとしている動きを、指を縮めて助長し、この動作を行いながら、同時に手首は、アップ方向への動きを開始させる。

この技法を使用すれば、弓の返し時に、腕の動きは僅かに停止しても、弓の動きは停止させずに弓を返す事ができる。

第二に、弓の返し時の指と手首の動きの速度は、運弓速度と一致させる。手首は柔軟に保たれるが、運弓速度を超える事なく、指の動きを補助する。手首の使い過ぎや運弓速度を超える速い動作は、アクセントや雑音の原因となる。

第三に、弓圧に関しては、弓元を持っているため、弓元では掛かり過ぎ、弓先では抜ける傾向にある。これに対しては、一定の弓圧を保つ様、弓元と弓先で意識的に弓圧を操作する能動的な働きかけが必要である。

アップボウからダウンボウへ弓を返す場合は、弓身を持つ指は、やや縮めた状態から伸

ばしながら、同時に手首はダウンボウへの動作を開始する。

弓の返し時の操作は、弓身を持つ指が主体であり、フォルテを弾く場合の弓圧にも、指の伸縮を利用できる様、指は柔軟であると同時に強さも必要である²¹。

第3項 弓の返し方の練習方法

■指の伸縮運動を得るための練習方法

- ① 楽器を使わず、肩より低い位置に両腕を前に伸ばし、右手で持った弓の先端の弓身と毛の間に、左手の人差し指を入れ、弓毛を床面と平行にし、弓の重さが右手の指に掛からない状態にする【画像72】。
- ② この状態で、弓身を保持している親指、人差し指、中指の3指を中心に、手首は使わず、指のみで伸縮を行う。手首は動かさない【画像73、74】。
- ③ 次に、弓先を下に向け（弓先が床に届かない程度）、弓を右手で掲げた状態で、②の運動を行う。初めは、弓が安定せず、滑り落ちる事もあるので注意して行う。

この伸縮は、各人の指の長さによって、多少変化するものの、1～2cmは動かす事ができる。但し、弓の持ち方が変化する事のない様、注意する。この指の伸縮運動は、全ての運弓法の基本となるので、確実にできるまで反復練習を行う。

■指の伸縮運動を利用した弓の返し方の練習方法

- ① 手首を動かさず、指のみでダウンアップの伸縮を行なう。弓の使用量は、2cm程度を使う。その際、弓を立てて弓毛の全面をつける。弓の使用位置は、始めは弓の重心付近を使い、開放弦で、弓中、弓元、弓先の順で練習する。

²¹ シマンドル、F. の教則本において、“The movements of the upper arm are very slight, the elbow executing the most and the wrist being used for the most important ones ; however the shoulder –joint of the upper arm must not be allowed to remain stiff, but must be kept responsive and very flexible.” in *Simandl, Franz. New Method for The Double Bass. Book1. Revised and Enlarged Edition by F. Zimmermann*. New York: Carl Fischer, 1964. p.5.と書かれているが、指の使用については、解説されていない。

- ② 指の伸縮が使えるようになったら、手首の動きを僅かに加え、弓の使用位置を、弓中、弓元、弓先の順で行なう。
- ③ 徐々に弓の使用量を増やし、全弓で運弓する。

第4項 発音—発音とアクセントの有無—

(1) アクセントをつけない発音

発音は、弓毛が弦を捉えて摩擦し、弦が振動を開始する事で起こる。従って、発音時の弓の操作で発せられる音の性質は異なる。大別すれば、アクセントの有無に分類され、これらを弾き分ける事は、運弓法の基礎である。まず、アクセントを付けない発音は、どの様に行なうのかを考察する。

弦の初期振動は、弓の弾性を感じて運弓すれば、弓圧を掛けずに開始させる事ができる。この振動の開始の瞬間を捉え、運弓と同時に必要な弓圧を掛ける。但し、この瞬間の動作に時間がかかると発音が遅れ、音は発音の後に膨張する。

発音時の弓毛と弦の関係は、弓毛と弦の微細な感触を、弓身を持つ指に感じ、指はその感触を腕全体に伝え、それに対し判断した弓圧と弓速を選択する。弓の速度は、音の速度に緩やかに比例し、速度の速い音であっても、弓の速度が速過ぎると発音は失敗し易くなる。

特にアクセントを付けない発音には、弓の初速が速いと粗雑な音になり易い。求められる音の速さと、弓の速度の調和が必要である。従って、始めに弦と弓毛の感触を指が感知し、それに指の能動的な操作を加える事で、発音の主導権をもつ。

弦上に置いた弓は、発音の極僅か前に、肘が動きを開始し、弓身を持つ指を誘導する。ダウンボウの発音には、肘が動くと同時に、弓身を持つ指を手繰り寄せる様に縮め、アップボウは、押し出す様に伸ばす。弓毛と弦の微細な操作には、指の伸縮が大きく貢献する。

発音の具体例として、モーツァルト、W. A. の交響曲第40番第1楽章冒頭を検討する。

冒頭ヴィオラとチェロ、コントラバスで始まる第1小節は、その後に弾き出される第1ヴァイオリンに繋がる極めて大切な部分で、チェロとコントラバスに与えられたG音の4分音符の発音には、非常に神経を使う。

単純な音ではあるが、オーケストラにおいてコントラバス奏者に与えられた役割は極めて重要であり、細心の注意を払う。音のイメージとしては、*Allegro molto* であるので、音の速度感が必要である。音量は *p* (*piano*) の音量で、ヴィオラとの響きが融合しなくてはならない。*p* ではあるが、曲の冒頭でもあり、主体性のある柔らかな響きが求められる。

しかし、アクセントがついたり、後膨らみする音は音楽を妨げる。また、コントラバスのE線は、発音された音が聞こえるまでに時間が必要である事を考慮し、発音のタイミン

グを計る。この前提に基づき、具体的な音の創造を考察する。

アクセントを付けないためには、弦上の弓は指板に掛かる位置で、弓と毛の弾性の柔らかな元より3分の1程度の部分を使用し、弓圧は少なく、*Allegro molto* の速度感を出すための弓速が必要である。p でも良い響きを出すために、弓毛の量は多めに使う。

右腕は肩から脱力させ、上腕から指までを一体として、E線をピアノで響かせる。右腕の動きが止まらない様、弦上に大きな円を描く事をイメージする。弦と弓の接触状態を指に感じ、発音の初動には指の伸縮を使用する。弦の振動が、楽器の胴に伝わる時間を考慮し、発音が遅れない様に心掛ける。

4分音符一つの発音に対しても細心の注意と意識をもち、如何なる発音も、あらゆる角度から熟考と実験を繰り返し行い、最適な方法を探究する。

(2) アクセントを伴う発音

コントラバスの重要な運弓法の一つとして、第1拍の頭打ちや、リズム等を表現するためにアクセントのついた発音がある。明確なアクセントは、弓毛が弦を確実に掴む事で得られる。弓毛が弦を掴むとは、どの様な状態を指すのか、またそのためにはどの様な方法を取れば良いのであろうか。

腕全体の重さを利用して弓圧を掛け、弓の弾性を腕に感じ、弓毛の面と弦を密着させる事が、弦を掴むための前提である。弓圧が掛かると、弦は楽器の胴方向に下がる。この状態で弓を静止させたまま、運弓方向に圧力を加えると、密着した弓毛が、弦を運弓方向に引く力が伝わり、僅かに撓む事が確認できる。ダウン方向或いはアップ方向への弓毛の圧力と抵抗により、弦が下がり横に撓む。これが、弓毛が弦を掴んだ状態である。

この状態の弓毛と弦の接点の感触を、弓の弾性を介して、右手の親指、人差し指、中指が直接感じる事がアクセントを付けるための原点であり、この感覚を体得できれば思い通りの発音に繋がる。

アクセントを伴う発音をするためには、弦を掴んだ状態から、親指、人差し指、中指と手首の瞬発力を用いてダウン又はアップの方向へ一気に解き放つ。

発音の直後は、右腕全体を直ちに脱力させる。この時に、弓を弦から離す場合と、離さない場合があり、離さない場合は、弓は慣性に従って動き、弦上で静止する。このエネルギーの蓄えと放出がアクセントの原理となる。鮮明なアクセントの発音には、放出の瞬間

に、指の伸縮による瞬発力を使う²²。

第5項 弓の止め方

音を正確に停止させる事は、音の長さを正確に弾く事である。音楽において、音が発せられていない時間は、音のある時間と同等の意味をもつのである。音の休止の正確さは、リズムやテンポの正確さに繋がり、またフレーズの終わりの表情を豊かにする。

アンサンブルにおいても、音を正確に止める事で、音の長さと休止の時間を共有し、アンサンブル能力を高めるために欠かせない技術である。

弦は、弓を如何に止めるかによって、音が響き続ける時間を変化させる事ができる。音の終止時に、弓を弦から不用意に離すと、音の響きを制御できない。この様に、弓を止めた後の音の響きを自在に操れる様にするのが、弓を止める技法である。以下、弓を止める方法について説明する²³。

（1）音量を保った状態で止める

音量を保つためには、一定の弓圧と弓速の保持が必要であるが、音を止めるには、弦から弓を離さずに、弓の動きを止め、弦の振動を停止させる。しかし、弓圧を掛けた状態で、突然弓を停止させると雑音が発生する。雑音を発生させないためには、弓身を持つ3本の指の伸縮を利用し、弓を止めると同時に脱力して弓圧を減衰させる。

ダウンボウで止める場合は、止まる瞬間に指を縮め、アップボウの場合は伸ばす。この僅かな時間内に弓圧を調節する。

（2）音量を上げて止める

フレーズや曲の終わりに、音量を上げ、弓を弦から離して余韻を残す場合以外は、弓は弦上に置いて停止させる。弓が弦上に留まる事で、緊張感が生まれる。弓圧や弓速を増加させ、弓を弦上で停止させる場合は、停止と同時に急激に弓圧を緩める。止まる瞬間には指の伸縮を利用する。

²² 発音に関して、プラハ派及び他のメソードにも具体的な方法についての解説は見られない。

²³ プラハ派及び他のメソードにも、弓の止め方に関する解説は見られない。

（３）音量を減少させて止める

フェルマータや、モレンド等、音量を減少させて止める場合は、徐々に弓圧と弓速を減衰させ、響きが完全に消え、無音の状態なった後も、しばらく弓を弦上に留めておく。

（４）開放弦を止める

開放弦の音を止める場合は、弦の中程を押さえて止めると、弦の振動が突然停止し、衝撃のある音の止め方になる。自然に止める場合は、弦の糸枕付近を、左手で軽く触れると弦の振動が穏やかに減衰し、自然に止める事ができる。この方法は、開放弦のピッツィカートにも利用できる。

第６項 運弓における弦の抵抗の体得

弓を通じて弦の抵抗を感じる感覚は、全ての運弓法の基礎となる。体得する方法について説明する。

- ① 右腕を脱力し、弓を指板と駒の中程に置く。
- ② 弓元から、ダウンで遅い弓速で始め、弓圧を変化させる事なく駒寄りに近づける。
弓の動きは、指板と駒の中間位置から、駒寄りに移動する。
- ③ 駒寄りに弓が接近し、弓の動きを維持しながらも、弦上の弓の位置がそれ以上に下がらない場所が出現する。動き出してから、なるべく早い時点で、この場所に到達させる。到達した場所を保ち、腕のみの重さで運弓する。
- ④ 非常に遅い速度で運弓し（一弓３０秒程度）、弓の返しで止まる事なく、一定の音量を保ち、アップボウに繋げ、到達した限界点を保って反復練習を行う。
- ⑤ 能動的に運弓を行っているという意識よりも、脱力した右腕を弓の動きに任せ、弓を通じて弦の抵抗を腕全体に感じる。

この感覚は、全ての運弓法の基礎となり、この感覚をもとに弦上の弓の位置を指板寄りに移動する事は容易で、それぞれの位置と弓の関係を音の性質に反映させる事ができる。

第7項 移弦

コントラバスの場合、隣接する弦の間隔は、指板と駒の中程で約25mmである。1本隔てた弦へは約50mm、最低弦から最高弦までは約75mmになる。また、駒の山形の角度も大きい。

楽器を構え、弓を弦上に置いた状態で、移弦時の弓の状態を観察する。一定の弓圧で弓毛を弦に停止させ、移弦を試みる。弦に直角に置かれた弓は、駒と平行に動く。この時点では未だ音は出ないが、これが移弦の基本の動きで、跨弦の場合も同じである。

右腕を脱力し、弓圧を変化させずに、弓毛が弦を柔らかく踏み、移弦する感覚を腕が感じる事が、ポイントである。次に、この移弦の動きに、運弓を加え、開放弦を移弦して弓の動きをみると、移弦を、弓を返して行なう場合と、一弓で行なう場合の弓を持つ手の軌跡は、【図2】【図3】のようになる。

【譜例1】一弓の場合



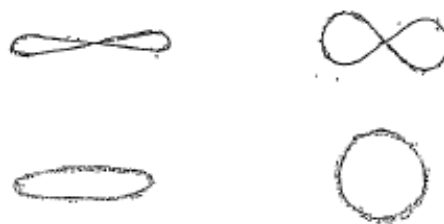
【図2】一弓の場合



【譜例2】弓を返す場合



【図3】弓を返す場合



次に、移弦の具体的な技法を説明する。

移弦を目立たない様にするためには、移弦前の弦を弾きながら、次に移る弦へ弓をできる限り近づけ、弓毛の着弦を移弦前の弦から最小限の角度で行なう。これを弓の軌跡で見ると、弓の動く角度は、なだらかな弧を描く。

移弦先の弦から離れた弓の位置からでは、移弦時の動きが急激になり、不要なアクセシ

トがつく原因になる。この弓の角度を感じるのは肘であり、テンポが遅い場合には、移動先の弦の角度を肘が先行して予知し、弓を持つ指と手首を導く。

【譜例 3】



(Schubert, Franz. Quintett in A (“Forellen-Quintett”) für Klavier, Violone, Viola, Violoncello und Kontrabass. Allegro vivace. Op.post. 114. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1975.より転載)

【譜例 4】



(Mozart, Wolfgang Amadeus. *Eine kleine Nachtmusik Serenade. Rondo. G-Dur KV525*. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1981.)

速いテンポの場合には、移弦する弦の角度の中心を意識した上方に肘の位置を決め、手首と弓身を持つ指でできるだけ低い角度で横八の字または円を描く。

跨弦の場合は、速いテンポの場合には、移弦する弦の角度の中心を意識した上方に肘の位置を決め、手首と弓身を持つ指でできるだけ低い角度で横八の字または円を描く。

角度をできるだけ接近させるだけでなく、弓毛と弦が接したままの状態、つまり弓が、一旦弦から離れて空間を移動するのではなく、跨ぐ間の弦を介して弓の角度を変えて移弦する。跨弦の移弦には、弓毛を弦から離さずに行うのである。

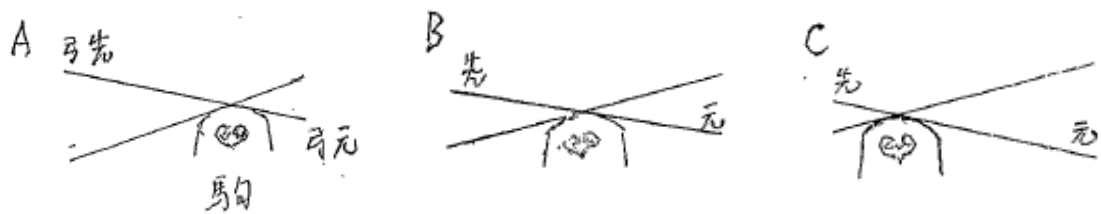
弓の配分は、ダウンボウで、弓先で下の弦から上の弦に移弦する場合、並びにアップボウで、弓元で上の弦から下の弦に移弦する場合は、予め移弦する弦の間隔分の弓を残しておかなければならない。

移弦時の弓の速度は、移弦前に運弓している弓の速度を超えるとアクセントや雑音に繋がる。従って、跨弦への移動に掛かる時間を、弓の速度を上げて取り戻す事はできない。これらから判る事は、移弦前の音からの時間の借用が必要な事である。

移弦の前の音は、僅かに短くはなるが、充分に音の響きを作り、弓速を変えずに移弦すれば、移った弦に弓の衝撃を与えずフレーズを妨げる事がない。但し、演奏に当たっては、移弦前の音が強拍になる事もあり、この場合には、強拍になる音を音価通りに弾き、弱拍で調整する事もある²⁴。

隣接弦、跨弦ともに弓圧、弓速は一定に保つ。しかし、移弦した音が弱拍の場合は、弓圧を僅かに減らすと、目立たずに移弦できる。移弦時の弓の動きは、弓元での移弦では弓先の動きが大きく、弓中では弓先と弓元の動きは均等、弓先では弓元の動きが大きくなる。

【図4】弓の位置による移弦時の違い



この弓の動きを理解すれば、移弦によって生じる音を予測するのに役立つ。

これらを総括すると、移弦先の位置を肘が先行して予知し、弓を持つ指と手首を導く事が移弦の原理である事が理解される。

²⁴ プラハ派のメソッドでは、移弦に関する具体的な解説や注意などは述べられていない。

移弦の練習方法として、フレーズ内の指使いを、全て開放弦に置き換えて、運弓のみの練習をする。この練習は何処でどの様に移弦しているかが明確になり、右手に意識を集中させる事に大きな効果が得られる。

【譜例 5】 移弦の練習方法



(Mozart, Wolfgang Amadeus. *Eine kleine Nachtmusik Serenade. Rondo. G-Dur KV525*. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1981.)

第5節 音の創造

はじめに

演奏にあたり、演奏者は楽譜を読み、作曲者が作品を通して何を語ろうかとしているのかをあらゆる角度から探る。また、作曲者の作曲時の状況、作品が生まれた時代背景、周辺作品の調査等も作品への理解を深める。これらは、音楽上の知識の準備であり、作品に対する分析力、洞察力、判断力、決断力、自制心等を導く要因になる。

次に、自らが音を出し、作品から何を感じ、それをどの様に表現するかを探究する。これは、主として感性の問題である。感性は、作品に対する直感的な感覚のみならず、叙情性、想像力、独創性等も引き出す。そして、表現するための技法を模索する。

これらの音楽に対する知見、感性、技術等を総合的に結集し、融合させる事で演奏が完成されるのである。それを伝達するための核となるのが音である。

演奏者は、自らの全てを如何に音に託し表現するのか、音の創造に全力を傾けているのである。

全てのフレーズに対し、どのような音質で表現するのが相応しいのか、楽器を通して様々な角度から分析し音を創造する。これは、具体的な技法と直接関わる事柄である。

音質の表情には、一例を挙げると、柔らかい⇔硬い、穏やか⇔鋭い、明るい⇔暗い、軽い⇔重い、密な⇔粗い、淡い⇔濃い、冷たい⇔熱い、細い⇔太い、薄い⇔厚い、溶ける⇔抜け出る等である。音質の言葉による表現は無数であるが、実際に使用する音質は、更に複合的に組み合わせられ、言葉では表現できないものも多い。

演奏者は、音のイメージを試行錯誤の上、完成させ、そのイメージの音を実現させるための技法を考え、どの様に楽器を鳴らすのか弦と弓毛の関係に意識を向ける。

この様に、音は能動的に創造されるのである。

更に演奏への導入では、音を発する過程を考える事が有効である。まず、イメージした音に対し、弓を弦上にどの様に置くのか、そしてどのような弓の動きで発音を行うのかは、次に続く発音に大きな影響を与える。

もし、静止しているものを急激に動かすと、抵抗や反動を生じる。つまり、音が発せられるまでが無の状態では、音の開始との間に大きな溝が存在するのである。これは、発音の時点が音楽の開始と意識している故ではないだろうか。しかし、音が発せられる前から動きが開始されていれば、音楽の流れに合流する事は容易である。

演奏者は、発音を出発点と考えるのではなく、それ以前に自らの内では音楽が始まって

いる事が重要である。休符後の発音についても、休符を含めた音楽の流れを感じていれば、発音は困難ではなくなる。

発音には、間のある場合から、弓を置くや否や、すぐ発音しなければならない状況等、様々あるが、自らの内に音楽が開始されていれば、発音に必要な弓の動きは、自然に行なう事ができる。これらの背景を基に、演奏表現に必要な音を創造するにあたり、基本条件、弓の性質、弓の配分の3項目に分けて考察する²⁵。

第1項 音の創造の基本条件

音の創造とは音楽を表現するための要素としての音を考える事である。これから発する音の質や音量を、心の内に描き運弓技法に繋げる。その基本となる条件は、次の5点に要約される。

(1) 弦上の弓の位置

演奏に使用するのは、駒の近くから、指板上も含め、約30cm程である。駒から離れた指板上の位置では音量は小さく柔らかな音質になる。弓の位置を駒に近づけるに従って徐々に音量が上がり音質の密度は高まり明確さを増す。さらに駒に近づけると力強さは増大するが、硬い音質になる。それ以上に近づくと弦は均等な振動ではなくなり、かすれて裏返った音になる。また、各弦の左手の押さえる位置によっても弓の位置は比例して移動する。

(2) 弓の使用部分

特別な操作をしなければ、弓元では大きな音量を出しやすく、弓先に移動するに従って小さな音量になる。

(3) 弓圧

弓圧を掛けずに弾くと弦は僅かに振動し、小さな音量になる。弓圧が増すにつれて、音量が上がり、音質も力強さを増す。それ以上に弓圧を掛けると、弦は規則的な振動ではなくなり、潰れた雑音になる。

(4) 弓速

遅い弓速では、弦は僅かに振動し、小さな音量になる。弓速を速めるにつれて、弦の振

²⁵ プラハ派及びその他のメソッドには、これらの事項を喚起させるための練習内容は掲載されているものの、具体的且つ技術的解説は述べられていない。

幅が大きくなり音量も上がる。更に速度を上げると、弦は規則的な振動ではなくなり、かすれて裏返った音になる。

(5) 弓毛の使用量

弦に接触する弓毛の量が少ないと、軽く繊細な音質になり、弓毛の量が増えると太い音質になる。

これらは、各々を単独で比較した場合であり、実際の演奏では、それぞれの組み合わせで無限の音の出し方が可能になる。刻々と変化する音域、強弱、音の表情等の全てに対し、(1) から (5) までの組み合わせの迅速な準備と対処が必要である。

例えば、楽譜にフォルテの指定がある場合に、溶け込む音質なのか、抜け出る音質なのかで、(1) から (5) は、それぞれ異なる。同じ音量でも、指板寄りを全弓で、弓圧を少なく速い弓速で、少ない弓毛の使用量で弾く場合と、指板と駒の中ほどを、元半弓で、弓圧を掛け遅い弓速で、多い弓毛の量で弾く場合では音質が異なる。どちらを選択するのかは、その状況に応じて判断する。

コントラバスは弦長が長いため、指板寄りを弾いても、ある程度、音量を出す事ができる。音量の変化を弓圧と弓速のみに求め、弦上の弓の位置を駒寄りに移動できない事例も見られる。

駒寄りを弾くためには、左手は、指板寄りを弾く場合以上に弦を強く押さえ、右手も弓圧を掛けなければならないが、音量だけではなく密度の高い音質を創造するには、駒寄りの位置を弾く事が重要である。

ベートーヴェン、L. V. の交響曲 第 9 番 第 4 楽章冒頭の **Recitativ** の始めのフレーズ（1～16 小節目）を例に挙げ、実際の演奏における応用を、上記（1）～（5）各条件の組み合わせを考える。

【譜例 6】



(Beethoven, Ludwig van. *Symphonie Nr. 9. in d-moll. Presto. Op.125. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1996.*)

始めの 4 分音符は、4 分の 3 拍子 **presto** のアウフタクトであるが、次の 9 小節目 **f(forte)** の厳格で力強い歌い出しに繋げるため、（1）指板と駒の中程で、（2）全弓を使い、（3）多めの弓圧を掛け、（4）**presto** の速度感を出すため、速い弓速で、（5）弓毛は多く使う。

9 小節目から 10 小節目に掛かるタイで結ばれた音は、長い **f (forte)** を一弓で弾き、且つ伸びのある豊かな音質で、弓先まで音量が減衰する事の無い様、ややクレッシェンドを掛けるつもりで弾く。

そのためには、（1）駒に近づけ、（2）全弓を使用するが、弓の元寄りでは節約し、中程から先にかけては豊かに使う、（3）弓先で音が減衰しない様に弓圧を掛け、（4）遅い弓速で、（5）弓毛は全面使い、特に弓先で毛の量が減らない様にする。

10 小節目のスラーで繋がれた 8 分音符は、その前の 9 小節目から 11 小節目の符点 4 分音符に到達するまでを一つのフレーズと捉える。音が動くので説得力のある音量と音質で、半音下って戻る緊張感を表現する。

そのためには、（1）駒寄りを、（2）全弓で、（3）弓先に弓圧を十分に掛け、（4）8 分音符が明確に聴こえる様、均等な弓速で、（5）弓毛は全面を使う。

11 小節目の符点 4 分音符は、10 小節目を踏襲し、続く 8 分音符の動きは、12 小節目から 14 小節目の冒頭の 4 分音符までの緊迫したフレーズに向かって決然と弾く。

始めの 8 分音符で弓元まで戻すが、この音を突出させないためには、（1）直前の符点 4

分音符よりやや駒から離れ、(2) 符点4分音符分と同量の弓を使い、(3) 弓圧を減らし、(4) 早い弓速で、(5) 弓毛は変化させない。続く残りの二つの8分音符は、(1) 直前の8分音符と同じ位置で、(2) 元半弓を使い、(3) 弓圧を増し、(4) 直前の8分音符の半分の弓速で、(5) 弓毛は同量を使う。

1 2小節目と1 3小節目は、緊迫感を表現するため、厳格なテンポで弾く。筆者は、この部分をヘミオラ風を感じている。スラーの掛かった4つの8分音符は、(1) やや駒寄りを、(2) 全弓を使い、(3) クレッシェンドを掛ける様な意識をもち、弓先に弓圧を多く配分し、(4) 中庸な弓速で、(5) 弓毛は全面を使う。

続く8分音符二つは、弓先ではあるが、1 3小節目冒頭の8分音符二つと一体に考え、確固たる音量と音質で弾く。従って、(1) 直前の8分音符と同位置で、(2) 前半弓を使い、(3) 3拍目ではあるが、強拍を弾く意識で、十分な弓圧を掛け、(4) 速度感のある弓速で、(5) 弓毛は全面を使う。

1 3小節目冒頭の8分音符二つは、続く符点8分音符と8分音符のスラーを弓元から弾き始めるために、ここで弓元まで戻す。(1) 直前の8分音符と同位置で、(2) 全弓を使い、(3) 直前の8分音符の2分の1の弓圧で、(4) 速い弓速で、(5) 弓毛は同量を使う。

続く符点4分音符と8分音符のスラーは、パート譜には付けられていないが、この様に弾くことが多い。従って、符点4分音符と次の8分音符の間を僅かに空け、8分音符を明確に弾く。

1 4小節目冒頭の4分音符は、音量と緊迫感を保ち、繋げる。(1) E線の深く豊かな低音を鳴らすためには、指板と駒の間を、(2) 符点4分音符と8分音符を同量の配分で、(3) 8分音符で音量が減衰しない様、前半弓に弓圧を掛け、(4) 遅い弓速で、次の8分音符は、やや速度を上げ、(5) 弓毛は全面を使う。

1 4小節目冒頭の4分音符は、柔らかく太い音色を目指し、(1) 指板にやや近づけて、(2) 全弓を使い、(3) 弓の量を多く使うため弓圧は僅かに減らし、(4) 速い弓速で、(5) 弓毛は全面を使って弾く。

続く2分音符と4分音符のタイで結ばれたB音は、テンポを保ち、伸びやかなフォルテで弾く。(1) 指板と駒の中程で、(2) 全弓を使い、(3) アクセントは硬くなく、明確な発音にするために、ヴィブラートを掛け、十分な弓圧を保つ、(4) 弓速は一定に、(5) 弓毛は全面を使う。

1 5小節目の2、3拍目は、テンポを保持する。(1) 直前の音と同位置で、(2) 続く

1 6 小節目は p (piano) で弾くため、弓元までは戻さず、4 分の 1 程度を残す。(3) ここから dimin. (diminuendo) ではあるが、弓を返した最初の部分は、音量が下げずに、弓先で弓圧を抜かず、弓元に近づくにつれ弓圧を減少させる。(4) 弓速を緩め、(5) 弓毛は元に近づくにつれ、やや少なくする。

1 6 小節目は、音量は弱めるがテンポを緩めず収める。(1) ここでは、徐々に指板に近づけ、(2) 4 分の 3 程度、残された弓の 4 分の 2 を始めの 4 分音符に使い、最後の 4 分音符に残りの 4 分の 1 を使って音を減衰させる。(3) 弓元から弓先にかけて、能動的に弓圧を減らし、(4) 始めの 4 分音符は、やや速い速度で、終わりの 4 分音符は遅い速度で、(5) 弓毛は音の減衰と共に減らし、終止後も弓は弦から直ぐには離さない。

日常的に直面する如何なる音やフレーズも運弓法に関する全ては、(1) ～ (5) の音の創造の基本条件に則して考え、分析する事ができる。それによって、より具体的で明確な運弓法を確立できる。

第2項 弓の性質

運弓法は、弓の性質を活かし助長させる事で成り立つものである。弓の性質を熟知し、体得する事と運弓の技術は、相互的なものである。本項では、弓の性質について考察する。

弓は左右対称ではない形をしており、弓毛を張る事で弾性が得られる。この弾性を利用して様々な技法が可能となる。

弓の弾性とそこから得られる効果、適する技法の指標は、下表のようになる。

弓の位置	弾性	得られる効果	適する運弓技法
元	元に向かって強くなる	音量が出し易い 強い、明確、重い音、アクセント、スフォルツァンド、フォルテピアノ	デタシェ、スタッカート、スピッカート、マルテレ、レガート
中	中庸	中程度の音量、柔らかな音質、穏やかな表現、アクセント、フォルテピアノ	デタシェ、スタッカート、スピッカート、レガート、ポルタート、マルテレ、サルタート
先	先に向かって強くなる	小さな音量、柔らかな音質、静かな表現、アクセント、小さな音量だが明確な表現	デタシェ、スタッカート、マルテレ、サルタート、レガート、ポルタート

これらが、弓の性質とそこから得られる効果並びに適する技法であり、弾性という弓の性質を、如何に操作するかが、運弓の技法の中心となる。

但し、実際に弓を持ち演奏すると、弓を持つ事自体の難しさや重さの感じ方等、様々な要因が入り組み、弓の性質を感受し助長させる事は容易でない。

弓の弾性を感じる方法として、開放弦上に弓を置き、弓元から弓先まで一弓、一定の弓圧で、数センチメートル間隔で、ごく短いスタッカートを弾く。この時、弓の位置によって弾性の現れ方の違いが、それぞれの音に影響を与え、発音が微妙に異なる事が判る。弓中を中心として、弓元と弓先が対称的に現れるというわけではない事も併せて理解できる。

第3項 弓の配分

アンサンブルでのコントラバスの役割は、主として、ハーモニーの土台を提供し、リズムやテンポを安定させる役割を担う。

これらの表現には、弓のどの部分を使用するのが良いのか、アンサンブルでは運弓の統一を図る。音楽の方向を一致させるために重要な手段である。

独奏でメロディーを演奏する場合にも、広い音域でディナーミクやアーティキュレーション等の音楽的な要求に適した弓の使い方を計画する。これらの様々な要求には、弓の配分を考え、最適な弓の使用部分と使用量の選択の判断が欠かせない。

配分が無計画な状態では、音量が必要な所で、弓の量が不足したり、操作し難い位置になる等、意図する表現が妨げられる。しかし、適切な選択をすれば、演奏し易く、音楽的な表現を豊かにするだけでなく、労力の節約にも繋がる。

弓は、使い方によって様々な表現ができるが、特別な操作をしない限り、何処でも同じ表現ができるという訳ではない。つまり使用部分と使用量の選択によって、意図する表現に対し、難易度に差が生じるのである。これは弓の固有の性質に因るところが大きい（本章第2項「弓の性質」参照）。

従って、弓の性質を理解したうえで、その性質を利用し、理に適った秩序ある配分を考える事は、優れた演奏に繋がる第一歩である。

弓に掛ける腕の重さは、弓元では掛け易く、元から離れるに従って掛け難くなる。具体的には、フレーズの導入、展開、頂点等を考え、発音、音量、リズム、レガート等に対し、強い表現には、弓元から中程までを使用し、柔らかい表現には中程、静かな表現には弓先を使うのが原則である。

演奏の場面では、これを目安としつつも、音楽の前後関係や、どの様な効果を優先させるのかによって、必ずしも原則通りの選択にはならない場合も多く生じる。

その一方で、演奏者には、弓のどの位置を使用しても、意図した表現が可能な技術も要求される。従って、弓の配分は、弓の性質を活かした使用部分と使用量の計画し、また、常に次に続く音やフレーズも考える。例外的な配分をしなければならない場合にも、その部分が目立たない運弓の面からも考える事が必要である。

弓の配分を考える事は、音楽的な表現を考える事と一致する。次に具体的な例をあげて説明する。

【譜例 7】 弓の性質を利用する



(Ševčík Otakar. *Violoncello Works. School of bowing technics part 1. No.6.* Op. 2.
London : Wosworth, 1905.)

【譜例 8】 弓の使用量の節約と浪費



(Ševčík Otakar. *Violoncello Works. School of bowing technics part 1. No.6.* Op. 2.
London : Wosworth, 1905.)

弓元では節約し、弓先では浪費すると音量の変化がつけやすくなる。

【譜例 9】 例外的な配分

①



②



① (Ševčík Otakar. *Violoncello Works. School of bowing technics part 1. No.6.* Op. 2.
London : Wosworth, 1905.)

② (Simandl, Franz. *30 Etudes for string bass. 8.* New York : Carl Fischer, 1940.)

ダウンボウと同様の弓の使用量でアップボウを返すが、弓圧を急激に変化させる。

第6節 運弓法の種類と技法

運弓法には様々な種類があり、それらを用いて音を表現するのが弦楽器の最大の特徴である。コントラバスで使用される主な運弓法について考察する。

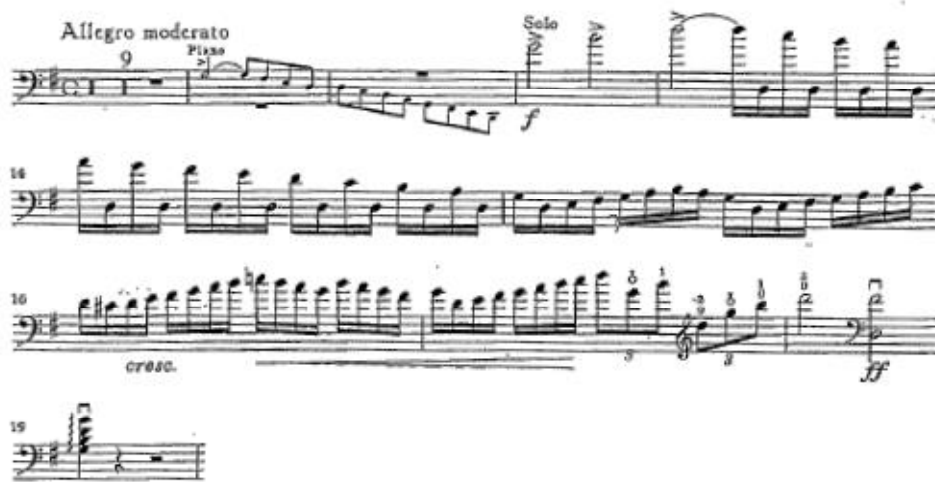
第1項 一つ一つの音を切り離した技法

(1) デタシェ (détaché)

弦上に弓を置き、弓毛を弦から離さず、弓の動きを止めずに、一音一音弓を返す奏法であり、最も基本的な運弓法である。腕に弓の弾性を感じ、弓毛は弦から離さず、弓の動きを止めずに返す。弓の返しが目立たぬものから、明確なアクセントをつけるものまで幅広く種類がある。

長い一弓の場合は、腕全体を使用し、弓の使用量が少なくなるにつれ、下腕から先を多く使う。短く速く動かす場合は、手首と指のみを使用する。弓の返し方は、本章第4節第2項「弓の返し方」の通りである。以下、実際の楽曲における例を示す。

【譜例10】



(Dragonetti, Domenico. *Studienkonzert. Allegro moderato. Überarbeitet und mit Kadenz versehen von Konrad Siebach*. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 出版年不詳.)

【譜例 1 1】



(Brahms, Johannes. *Symphonie Nr. 1. Allegro non troppo, ma com brio*. c-moll Op. 68.
Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年不詳.)

テンポの速いデタシェには、指と手首を使う。

【譜例 1 2】



(Tschaikowsky, Peter Ilyich. *Serenade. I. Pezzo in forma di Sonatina*. Op. 48.
Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年不詳.)

腕全体で弓圧を掛け、指を使って 1 6 分音符にアクセントをつける。手首の動きは使わない。

（２）スタッカート（staccato）

アクセントの強弱、弓の速度等の組み合わせで、様々な種類のスタッカートになる。スタッカートは、「レガートの対照語で、一つの音と他の音を続けないで、切り離して演奏する記号」²⁶であり、「弦楽器では、スタッカートの種類が多い」²⁷。

また、「個々の音を多少切って奏するだけでなく、一種の強調にも関係し、極端なマルカートと全く同じとはいえないまでも、ほとんど同じくらい目立つ事もあれば、それよりもずっと控えめな事もある。フランス語の『デタシェ』とは多少異なる。」²⁸という事から、スタッカートは、個々の音が切れた表現の総称であり、使用する技法（①弓を置いて発音する技法、②跳ね弓の技法に大別される）によって、様々なスタッカートを表現する事ができる。

通常楽譜には、「♪」の様に記されるが、音楽的な要求に応じて技法を使い分ける。

①弓を弦上に置いて発音する技法

発音時には、弓毛は弦につけた状態で、アクセントの発音と同様、弓毛が弦を掴む（本章第４節第４項「発音—アクセントの有無—」（２）アクセントを伴う発音参照）。

アクセントの強弱及び発音後の運弓法によって短く硬い音質から柔らかい音質まで、様々なスタッカートの表現をする事ができる。

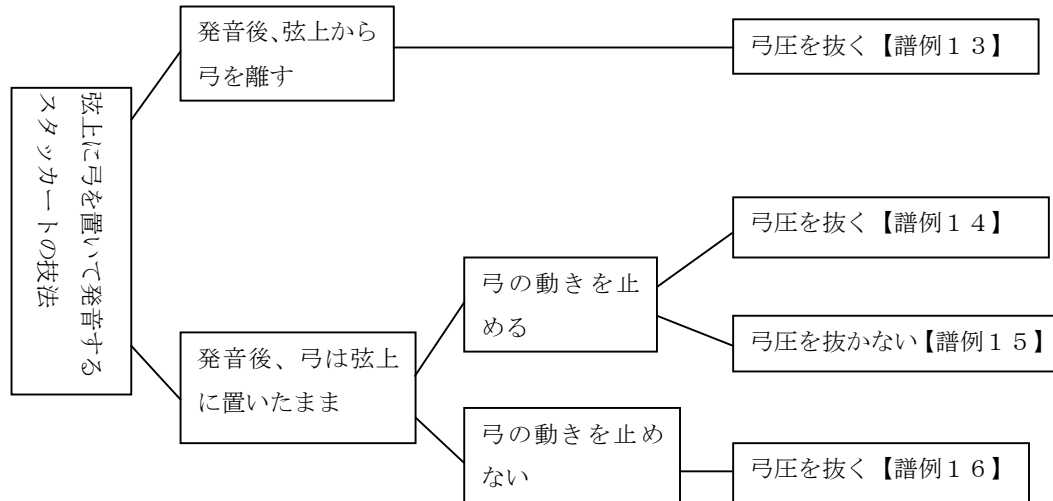
弓を弦上に置いて発音する技法を用いたスタッカートは【図５】の様に分類される。

²⁶ 「スタッカート」、『音楽辞典—楽語—』東京：音楽之友社、1954年、269頁。

²⁷ 同前、270頁。

²⁸ Donington, Robert 「スタッカート staccato」、『ニューグローブ世界音楽大辞典』加田萬里子訳、東京：講談社、1994年、第9巻、196頁。

【図 5】



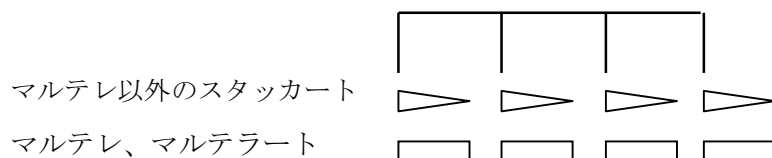
発音後は、弓を弦から離す場合と、弓を弦上に置いた状態がある。発音後の弓の動きは、弓を弦から離す場合は、次の発音時に弓を弦上に置き直す【譜例 1 3】。

弦上に置いた場合は、弓を止める事で音価を表現できる。この場合、弓圧を緩め、音を減衰させる場合【譜例 1 4】と、弓圧を保ち、音を減衰させない場合【譜例 1 5】がある。

これは、通常マルテレ（マルトレ、*martelé*）或いはマルテラート（*martellato*）と呼ばれる奏法で、「槌で打つ、鍛える」という原義の通り、音の性質は硬い。速い弓の速度で、一定の弓圧を掛けて運弓し、弓圧を保った状態で休止する。従って、発音と休止が一定の弓圧で行なわれる。他のスタッカートは、発音と同時に弓圧を減衰させるのに対し、この奏法は、発音後にも弓圧を掛けた状態で休止する事で区別される。

音の止めを意識し、切り離された音の無い休止も弓圧を確実に掛ける事で、次の発音が明確になる。弓の位置は、コントラバスでは、先、中、元で可能である。他のスタッカートとこの奏法の音のイメージを図形で表すと【図 6】の様になり、休止の部分も弓圧を保っている。

【図 6】音のイメージ



※スタッカートは弓圧を緩めるが、マルテレは音の停止まで弓圧を保つという違いがある。

同じく、発音後弓を弦上に置いた状態で、弓の動きを止めずに連続するスタッカートを表現する場合【譜例 1 6】がある。

これらの発音は、右腕を肩から脱力し、指と手首が使える様、肘を緩め、腕の重さを弦に乗せて弓圧を掛け（弓圧で弦は楽器の胴方向へやや下がる）、弓毛が弦を掴む感触を指に感じ、指と手首の瞬発力を使う。求められるスタッカートによって、指と手首の瞬発力と弓の使用量を調整する。

弓を返してスタッカートを弾く場合の手形は、弓身を持つ 3 本の指が、ダウンからアップ時には指は縮め、アップからダウン時には伸ばした状態にする。つまり、デタシェを弾く時と同様である。しかし、一弓でスタッカートを連続させる場合は、テンポが緩やかな場合は、一音ずつ手形は基本型に戻し、速い場合は腕から指までを一体にして、弓毛が弦を掴む感覚を連続させる。

【譜例 1 3】発音後、弓を弦から離し、次の発音時に弓を弦上に置き直す



(Schubert, Franz. *Quintett in A ("Forellen-Quintett") für Klavier, Violone, Viola, Violoncello und Kontrabass. Thema Var.III.* Op.post. 114. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1975.)

【譜例 1 4】発音後、弓を弦から離さず、弓圧を緩め、音を減衰させる



(Mahler, Gustav. *Symphonie No. 1. II. Satz*. London : Universal Edition Ltd., 1967.)

【譜例 1 5】発音後、弓圧を抜かず、一定の音量を保つ



(Brahms, Johannes. *Symphonie Nr. 2. Allegro non troppo*. Op. 73 Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年不詳.)

【譜例 1 6】発音後、弓を弦から離さず、弓を止めずに連続するスタッカートを表現する場合



(Mendelssohn Bartholdy, Felix. *Symphonie Nr. 4. Andante con moto*. Op.90. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1965.)

②跳ね弓の技法

スピッカート (spiccato)、ソティエ (Sautillé)、サルタート (saltato) 等に代表される技法である。弓を持ち、弦上から弓の中程の部分で、弦に向かって弾ませると、弓自らの弾性で跳ね、再び元の位置近くへ戻る。弓の使用部分によって弾み方が異なる。

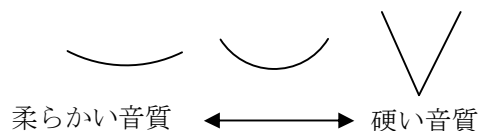
弓元から10cm程離れた位置から徐々に弾み、弓の重心から、やや弓中寄りが最も弾む。また、弾み方は弓先に近づくにつれ軽く硬くなる。跳ね弓は、この弓の弾性を利用した技法である。

右手は弓の自然な弾性を妨害せず補助するだけでよい。つまり、弦から弾んで元の位置に戻ってきた弓を再び弦上に弾ませ、あとは弓に任せる。弦から弾んで上昇（弦上へ）する弓の方向を、右手、特に弓身を持つ3本の指と手首が感じ、上昇が終了した瞬間を捉え、再び弦の方向へ加勢すれば弓は跳ね続ける。この時、弦に対して弓毛の全面が当たる様、弓を立てて構えると弓の弾性はより得やすくなる。

跳ね弓の技法は、弓毛が弦に接触している時間や量を変える事で、柔らかい音から硬質な音まで、音質を変化させる事ができる。柔らかい音質を得るためには、弓毛が弦に接触している時間や量を多くするために弓を多く使う。硬質な音を得るためには、弓毛が弦に接触している時間や量を少なくする。

最も硬質なスピッカートの場合は、弓の横方向の動きはごく僅かである。弓毛と弦が接した時は、弓毛が完全に弦を捉え、右手には弓が弦に喰い込む様な感覚が伝わる。手首は使わず、指のみで行う。この感覚は、アップボウの方が得易いが、指と手首を脱力させればダウンボウ、アップボウ共に可能になる【図7】。

【図7】跳ね弓の動き



跳ね弓の移弦は、弓毛が弦に接して行う場合の移弦の技法を、弓が弦から離れた状態で行なう。即ち、移弦の原理は、弓毛が弦に接しているデタシェの技法と同様であるが、それを空中で、弓の弾性を活用しながら操作しているのである。

弓毛が弦に接している場合は、弓を介して右手に弦の感覚が常に伝わっているため、移

弦の角度が捉え易い。

これに対して跳ね弓の場合は、空中で弓の弾性を活用しながら、移弦の角度を把握しなければならない。移弦前に音を弾きながら、肘が先行して移弦先の位置を感じ、弾性を利用して弦から弾んでいる弓を導く。

【譜例 17】 柔らかい音質のスピッカート



(Schubert, Franz. *Octett. Allegro*. Op.166. New York : C. F. Peters Corporation 出版年不詳.)

【譜例 18】 中庸な音質のスピッカート



(Mozart, Wolfgang Amadeus. *Serenade Eine kleine Nachtmusik. Allegro*. G-Dur KV525. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1981.)

【譜例 19】 硬い音質のスピッカート



(Míšek, Adolf. *Sonata No.2. 1. in e minor* Op. 6. Cincinnati : Liben Music Publishers, 出版年不詳.)

【譜例 20】移弦が連続するスピッカート



(Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sinfonie in g. Molto Allegro*. K.V.550. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1958.)

跳ね弓を連続させる技法として、例えばサルタート (saltato) の場合は、弓を弦上に叩く様に弾ませると、しばらく跳ね続ける。この性質を利用した奏法で、一回の弓の落下で複数の音を発生させる。音質は軽く硬いのが特徴である。使用する弓の位置は、弓の中程から先寄りの軽く強い弾性を有する場所が適している。

テンポ内に均質で均等な間隔に、音を配列させるためには、弦からの弓の高さ、弓の使用部分及び弓を弦に弾ませる時の弓圧の選択が必要である。明確な音質を得るためには、ダウンボウで始めるのが適する。

【譜例 21】サルタート

①



(Bottesini, Giovanni. *Grand duo concertant pour violin et contrebasse. Allegro maestoso*. Paris : Gerard Billaudot, 出版年不詳.)

②



(Rossini, Gioacchino. *Ouverture zur Oper "Wilhelm Tell". Allegro vivace. Bearbeitet von Fritz Hoffmann*. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年不詳.)

第2項 スラーの技法

(1) スラー

二つ以上の音を繋げて一弓で弾く技法である。

スラーで繋がれた複数の音を弾く場合、コントラバスでは音の配列幅が広いいため移動距離が長く、ポジション移動の回数が多くなる。そのため、意識が左手に集中する傾向が強い。左手に対する注意が中心になると、運弓による弓圧、弓速、配分等、音の表情をつける積極的な音楽的表現への意識が希薄になりがちである。

右手は、音の創造の大半を担っており、他の運弓法と同様に、スラーの奏法でも主体である事には変わりはない。スラーが続く場合の運弓は、個々の音の繋がりだけではなく、フレーズ全体を捉え、テンポや音楽の方向を右手が主導する。

ポジション移動や移弦を伴う場合は、繊細な配慮が求められる。ポジション移動では、右手の速度は左手の動きに連動する事なく、右手は速度を落として待つが、弓圧が変化するとポルタートの表情が出るので注意する。

移弦に対する注意点は、本章 第4節 第7項「移弦」でも述べたが、隣接する弦への移弦は、移る直前の音を弾きながら、弓を移弦先の弦へ限界まで接近させ、衝撃が起きないように、移弦を完了させる。また、跨弦の場合も、弓の速度を変える事なく、間の弦を踏んで移弦する。

弓のどの位置で移弦をするかという点にも注意する。弓元での移弦は、弓先の動きが大きくなり、中程では弓先と弓元の動きは均等、弓先では、弓元の動きが大きくなる。弓を持つ手の軌跡の波形が角ばらない様にする。

また、無意識に跳躍や移弦を行うと、弱拍が強拍を越えた音量になり、音楽的に不自然に聞こえる。跳躍先の音が強拍なのか、弱拍なのか常に注意が必要し、跳躍先が弱拍であれば前の強拍の音を充実させ、弱拍の音は、強拍の響きの中に収める事が大切である。

【譜例22】跳躍のあるスラー



(Koussevitzky, Serge. *Concerto fis-moll. I.* op.3. Edited by Fred Zimmermann. New York : International Music Company, 1948.)

(2) 連続して反復する分散和音の技法

【譜例 2 3】 連続して反復する分散和音



(Montag, Vilmos. *Sonata e-moll für Kontrabass und Klavier. I.* Hofheim/Taunus : Fridrich Hofmeister, 1967.)

上記の様な連続して反復する分散和音の場合は、和音全体の均衡が取れた響きを目的とする。分散和音をアップボウ、ダウンボウの順で弾くと、右手の動きが円形になり、弾き易いが、音楽的には、強拍はダウンボウで始まるのが自然であり、ダウンボウ、アップボウの順で弾かれるべきである。

右手は、横八の字状の動きになるが、腕を柔軟に使う。以下、本章第5項第1節「音の創造の基本条件」に沿って【譜例 2 3】を検証する。

- ① 弦上の位置：音量と明確さが求められるので、やや駒寄りを選択する。
- ② 弓の使用部分：弓の先と元が平均に動くのは弓の中程だが、**f (forte)** の音量には、中程よりやや元寄りを使用する。
- ③ 弓圧：**f**を考慮し、弓毛が確実に弦を捉えられる様、弓圧を掛ける。3本の弦をバランス良く鳴らす為には、中央の弦（D線）を鳴らす事を心掛け、それに対して下と上の弦が、平均的な音量になる様に弓圧を調整する。
- ④ 弓速：楽曲の速度に合わせ、連続して反復する運弓であるため、速い弓速で移弦する。
- ⑤ 弓毛の量：分散和音には弓を立て、弓毛全面を使う。

(3) ポルタート

一弓で2個以上の音を弾くが、それぞれの音をやや切り離して弾く技法である。スラーと同様、弓毛は弦につけた状態で、弓の速度の緩急と弓圧に変化をつけ、停止する事なく一弓でアクセントをつけずに、一音一音を弾けばポルタートの性質になる。それぞれの音に、クレッシェンド、ディミヌエンドの表情がつく。

【譜例 2 4】 ポルタート



(Bottesini, Giovanni. *Elegia e-moll (Nr.3.)* Nach den Quellen herausgegeben und eingerichtet von Klaus Trumpf. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1984.)

第7節 ピッツィカート (pizzicato)

右手で弦をはじくピッツィカートの音色は、素朴ながら独特の響きが特徴で、様々な楽曲で効果的に使われている。弦楽器のピッツィカートのみのアンサンブルにも魅力的な作品もある。

特にコントラバスのピッツィカートは、他の弦楽器と比べて、共鳴胴の大きさと弦の長さから弦の振幅と振動時間が長く、響きの良い深い音色は大きな魅力である。

アンサンブルの中でも重要な場面で、コントラバスのピッツィカート一つの音が、全体を支配する事も少なくない。コントラバスのピッツィカートにかかる責任は、極めて重大と言える。

弦をはじくという単純な奏法に思えるピッツィカートにも様々な音質があり、それらに対し、どのような方法を用いれば良いのか考察する。

(1) どの指を使うのか

指の太さや肉のつき方には個人差があるが、ピッツィカートに使用する肉質部分が少ないと、硬く細い音質になり、太く柔らかな音質が求められる場合には、太い指を使用するか、2本の指を同時に使用し、肉質を多く弦につけて発音する。

筆者は、通常では中指を使用し、低音域で音量を必要とする場合は、人差し指と中指の2本を合わせて用いる【画像 7 5、7 6】。

速度の速いピッツィカートには、人差し指、中指を交互に使う場合もあり、特にジャズの奏者に利用されている。この場合には、指を変える事で音質が変化しない事が条件になる。

親指は、分散和音を下から上に向かってはじく場合や、他の指と合わせ重音をはじく場合に使用する。

自らの指が、どのような本質を表現できるのかを知り、求められる音質に応じた指を選択する。

（２）指のどの部分を使うのか

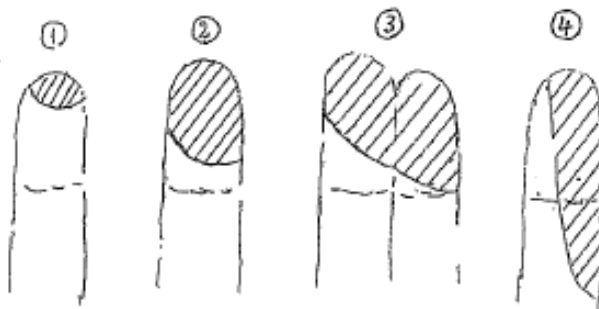
弦に接する指の部分によっても音質音量が変化する【図８―①、②、③、④】。

指の先端部分【図８―①】では、硬く細い音質になり、大きな音量も出し難い。高音域でピアノの硬い音質が求められる場合にのみ使用する。

太く柔らかな音質で、音量も必要とされる場合は、弦の接触面を大きく使い、指の肉質の柔らかい部分を使用する【図８―②】。弦に対し指をあてる角度は、約４５度である。

フォルテッシモ等の音量が求められる場合は、２本または３本の指の使用【図７―③】。【図８―④】は、主にジャズにおいて使われる部分である。

【図８】



（３）弦の何処をはじくのか

弦のはじく位置によってもピッツィカート（ピッチカート）の音質は変化する。開放弦をはじくと判るが、弦長の２分の１の中央の位置から離れるにつれ、音質は明確さと硬さを増すことが判る。

コントラバスは通常、弦長の約３分の１の駒側の位置をはじくと良い音質が得られる。左手のポジションの位置によっても、弦長が変わるので、弦の何処をはじくのかを考える。

ハーモニックスのピッツィカートには、通常のピッツィカートより駒に近づいた位置が適する。指の先端を使用すると良い響きが得られる【画像７７】。

ピッツィカートの音質は、単独で鳴らす場合と、合奏内で他の楽器との音の混合によって響き方が異なって聴こえる場合も少なくない。通常、他の楽器と混合すると単独で鳴らした場合より、柔らかい音質になる事が多い。音質の選択には、合奏の場における試行錯誤

誤が有効である。

（４）弦に対してどの方向にはじくのか

弦をはじく方向は、音質に大きく影響する。弦に対して直角の方向では、やや硬い音質になり、弦に沿って指を滑らせる様に、低い角度で斜めにはじくと柔らかい音質になる。

（５）腕、肘、手首、指の使い方と動き

ピッツィカートも音楽を表現する重要な手段として、様々な表情が求められる。

ピッツィカートの音は発音と同時に減衰するが、メロディーに対応して余韻の長い響きにするのか、また明確なリズムを表現するのか、軽い音質なのか、重く深い音質なのか、常にどの様な音質が求められているのかを判断する。

その上で表情に合わせた腕の動きを考える。指のみで弦をはじく場合と、右腕全体を使った場合とでは、音質と表情は大きく異なる。腕を肩から脱力し、ピッツィカートの音質をイメージし、指に先行して上腕、肘、手首の順に一連の腕の動きを指に伝達すると、自然で表情豊かなピッツィカートになる。

遅いテンポで伸びやかな音質には、運弓で全弓を使うイメージで、大きな腕の動きを使い、速く明確なピッツィカートには、運弓でスタッカートを弾く様に肘から先を使い、速い指の速度が適する。

腕はピッツィカートの導入から終了までを、一連の連関した動作で動きを止めずに行うと伸びやかに音を繋げられ、コントラバスのピッツィカートの特長を活かす事ができる。

コントラバスのピッツィカートは、時間的な正確さだけを目指すのではなく、如何に音楽の内容と調和するかが重要なポイントである。

肩から脱力し、肘が指を先導する点では、発音が弓毛であるか指であるかの違いのみで、根本的には運弓の場合と大きな違いはない²⁹。

²⁹ プラハ派のメソードにおいて、ピッツィカートの練習内容は掲載されているが、腕、肘、手首、指の使い方などについて詳しい解説はない。

【譜例 2 5】



(Dvořák, Antonin. *Symfonie・IX・Sinfonia II*. e-moll. Boca Raton : Edwin F. Kalmus & co, 出版年不詳.)

(6) アルコからピッツィカートへの移行

ピッツィカートのみの曲では、弓を持たずに演奏する場合もあるが、通常ではアルコからピッツィカートへの移行は頻繁に行われ、弓を持ってピッツィカートを奏する。

アルコからピッツィカートの移行で、弓の持ち方が悪いとピッツィカートがはじき難く、弓が楽器に当たる原因にもなる。

弓を持ってピッツィカートする場合は、弓を確実に持ち、且つピッツィカートに必要な人差し指、中指、親指が自在に使えなくてはならない。

筆者の推奨する方法は、ピッツィカートの移行は、親指と人差し指の付け根で弓身を保持しながら、素早くフロッグに小指を通して弓を持つと、安定して確実に弓を保持する事ができ、ピッツィカートに使用する指の動きも妨げる事がない【画像 7 8】。

第4章 演奏表現—楽曲による実践的検討—

ミシェック、A. コントラバスとピアノのためのソナタ 第1番 イ 長調 作品5 (Mišek, Adolf. *Sonata A-Dur für Kontrabass und Klavier* no. 1 op. 5.)

ミシェック、A. (1875～1954) は、シマンドル、F. の弟子であり、3曲のコントラバスソナタを残している。これらは、コントラバス奏者にとって重要なレパートリーとして位置づけられる作品である³⁰。本章では、第1番を取り上げ、これまでに本論で述べてきたコントラバス演奏の技法を実際の作品において展開する。

楽譜に筆者が考案した指使いと表現を記入し、特に注意する点については、朱筆で書き込みを入れた。

³⁰ 筆者はこの作品をリサイタルなどで度々演奏しており、参考資料としてCD (永島義男『永島義男—コントラバスの煌き—』アーデル inc.、2007年 (ADLC-0704)) を添付する。

1

Adolf Míšek, Op. 5.

T

© by Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig

2

Kontrabaß.

59 *p dolce* I. *dim.* *f* *ff* 3 2 1

66 *mp* *dim.* *f* *ff* 3 2 1

74 *p espressivo* *arco* *cresc.* *mf* *mf* *pizz.*

81 *dolce* *mp* *pp* *dolce*

89 *cresc. poco a poco* *f*

95 *f* *fz* *mf* *f*

102 *f* *fz* *fz* *p* *cresc.*

109 *ff* 1. 2. 3. *f* *pizz.*

116 *p* *cresc.* *Varcon* *p dolce e tranquillo* *cresc.* *I.* *II.*

124 *p dolce e tranquillo* *cresc.* *I.* *II.*

131 *f* *mp* *espress.*

138 *f* *mp* *espress.*

Kontrabaß.

3

146 *ritard.* *pizz.* *p tempo poco sostenuto*

151 *Sul D* *cresc.* *arco*

155 *ff* *1 + 3 + 1 + 3*

158 *ff* *II.* *I.* *I.*

162 *ff* *fz* *II.* *2 1 + 3 1* *ff*

II.

Andante religioso. *dolce* *p*

14 *Sul D* *pp* *11* *1.* *2.* *3.* *1 8*

21 *cresc.* *mp* *pp* *12* *1 3*

30 *pp* *Non Vib.* *pp* *Vib.* *poco a poco cresc.* *13* *1* *4* *1 + 3*

39 *rit.* *p a tempo*

48 *pp* *Sul D.* *4* *1 4 4* *2* *4* *2* *4*

57 *cresc.* *ff* *p* *Sul D.* *4* *1 4 4* *2* *4* *2* *4* *Stesso moto.* *3*

[illegible]

Kontrabaß.

5

Rondo.
Allegretto.

III. Finale.

mf

7

17

23

31

41

51

58

64

72

ff

dim.

p tranquillo

pp

cresc.

Sul D

Kontrabaß.

21

80 *f*

87 *cresc.*

92 *f* *p leggiero*

97 *pizz.*

103 *pizz.*

111

118 *f*

127 *f marc.*

133 *Tempo meno mosso.* *Despress.*

142 *II.*

154 *II. f*

166 *rit.* *mf* *24 a tempo*

23

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Kontrabaß.

7

179 *pizz.* *p*

188

196 *arco* *a tempo* *ritard.* *p dolce*

207 *Tempo mosso.* *mp*

220 *f*

226 *dim.* *I.* *cresc.* *ff*

233 *rubato e con fuoco* *ff*

238 *II.*

242 *mf*

247 *Tempo I.* *breit* *mf*

253 *26* *mf* *f*

263 *dim.* *I.* *II.*

Kontrabaß.

274 *p* *tranquillo* *mp* *n* *mf*

284 *I.* *mp* *n* *mp* *3* *3*

293 *cresc.* *I. p* *f*

299 *p* *V* *f* *ritard.*

306 *p* *tempo più mosso* *f* *III.*

311 *f* *V*

316

319

322 *p* *cresc.* *f* *marcato* *p* *V*

328 *I* *cresc.* *ff* *ff* *f* *f* *f*

第1楽章 Allegro

冒頭の主和音の符点が始まる1小節目の音型は、その後も繰り返し登場するが、第1楽章を象徴する躍動感を表現する。4弦で弾く和音は、下からG₁音とH音、D音とG音の2音ずつの重音として捉え、D音とG音が拍の頭になる様、G₁音とH音の重音を、僅かに前に出し、【譜例－①】の様に弾く。

低い音域の和音をf (forte) で十分に鳴らすためには、指板と駒の中間部分を、弓の元半弓で十分な弓圧と弓毛の全面を使い、腕を脱力させ弦を捉える。3小節目の上行する8分音符は、その前の2小節を受け、アクセントをつけて長めに弾き、4小節目に繋げる。

4小節目の3拍目の4分音符は、弦上で弓を止め、休符で十分に呼吸し、5、6小節目は、冒頭の音型同様、符点のリズムを、弦上に弓を置いて弓元で駒寄りを弾く。7小節目は、2拍目への跳躍する音程を確実に取るため、1拍目の8分音符二つを、十分に時間を掛け、左手のダイアトニックのフォームを正確に形成し、力む事なくポジション移動する。c¹音の音程を正しく取るためには、良い姿勢を保ち、身体を動かさずに、親指をg音の位置を中継音とし、正しいダイアトニックのフォームで、c¹音を目指す。

13小節目は、音量をp (piano) に落とし、15小節目の音階は、1拍目と3拍目に意識を持ち、到達したg¹音は、ハーモニックスではなく、確実に押さえヴィブラートを掛ける。25小節目のピッツィカートは、ピアノを聞いて待って発音し、ヴィブラートを掛け、余韻を残す。

続くピアノが先行する第2主題 (dolce e tranquillo) は、音色と音の速度を変えるため、やや指板寄りを、アップボウで弓の先から始め、弓圧を少なく早めの弓速で弓を多く使う。32小節目の2拍目のスタカートは、弓身を持つ指を柔軟に使い、D線の駒寄りを弓元で短くマルカートで弾く。35小節目の跳躍するh音は、1拍目の裏拍なので、1拍目の音量を超えない様、始めのH音をテヌートで弓圧を掛けて弾き、裏拍のh音はやや弓圧を減らし、セミクロマティックのフォームを保ち、1指のa音を中継音としてポジション移動する。

展開部の45小節目は、ピアノ譜には poco sostenuto e leggero の記載があるが、コントラバス譜は、poco sostenuto のみとなっており、e leggero が記載されていない。しかしこの部分は、やはり poco sostenuto e leggero の曲想で演奏するのが適切と考えられる。

ここからは、やや緩やかなテンポで、8分の12拍子風の軽快で楽しげなリズムを表現するためには、軽い弓圧の元半弓で右手の指を柔軟に使う。

49小節目の2拍目の **Mordent** は、弓毛が弦を確実に捉え、軽いアクセントをつけ、【譜例－②】の様に弾く。50小節目の2拍目に掛かる符点は、リズムを明確に弾くために、アップボウよりダウンボウが、弓の性質を活かす事ができ、弓を弦上に置いて発音する。従って、49小節目の4拍目は、運弓をアップボウからダウンボウに返して調整する。

a tempo 後の52、54小節目の4拍目の符点は、符点を明確に弾くため、ポジション移動をしない指使いを選択する。64、65小節目でコントラバスが弾く【譜例－③】の音型は、スラーとスタッカートで運弓で明確に表現するため、【譜例－④】の様に弾き、ピアノに受け渡す。

続くピアノとのユニゾンでは、駒寄りを元4分の3弓で、弓圧を多く掛け、アクセントをつけて弾く。74小節目の休符は、十分に間を取り、75、76小節目は、柔らかな音色で歌う。但し、D線なので、指板と駒の中間部分を、弓の中程で弓圧を少なく弓を多く使い、大きなヴィブラートを掛ける。

76、77小節目は、16分音符の動きの中に、ポジション移動があると音型のリズムが聞こえ難くなるので、指使いに気を付ける。83、84、85、86小節目は、ピアノと対話する。87～89小節目は、**pp** (**pianissimo**) でも明確に音型が聞こえる様、ポジション移動をしない指使いが適する。

94小節目は、急がない様、4分音符一つ一つに弓圧を掛け、アクセントをつける。137小節目は、**espressivo** の指示に従って、16分音符の装飾的な動きが歌える様、時間を十分に掛ける。音型が明確に聞こえる様、左指は弦を押さえる時は叩き、指を上げる時ははじく動作で行う。

140～143小節目は、【譜例－⑤】がそれぞれ塊として、ポジション移動をしない指使いを考えるとピアノと対話し易くなる。153小節目は、50小節目と同様、リズムを明確に表現するためダウンボウが適する。156小節目の4拍目から157小節目の1拍目は【譜例－⑥】の様な指使いは、音程が取り難い。

ポジション移動のない指使いなら、確実に安定して音程を取る事ができ、音質や音量を考える事に集中できる。158～159小節目の分散和音も、ポジションを区分けして、指使いを工夫すれば、安定して音程を取れる。

159～160小節目は、**ff** (**fortissimo**) から **p** への劇的な音量の差があるため、159小節目の3、4拍目のピアノの動きを良く聞く事が重要である。164、165小節目

の最後の8分音符は、リズムを明確に表現するため、弓元で駒寄りを弾き、アクセントをつける。

第2楽章 *Andante religioso*

「歩く速さで敬虔に」と指示があるが、どこか郷愁を感じさせる旋律が特徴である。冒頭のc音は、pではあるが、3拍子の1拍目でもあり、弓圧をやや多めに掛けて、十分に音の長さを保つ。2拍目のg音へは、ポジション移動時に、ポルタメントができるだけ入らない様、弓速に注意する。2拍目のg音は、ハーモニックスを使わず実音で取り、1拍目の音量を超えない様、3拍目に繋げる。3拍目のa音は、1拍目から2拍目に繋がるレガートに対し、弓速が倍になるので、急激に音量が上がらない様、弓圧を減らし弓元まで戻す。crescendo と diminuendo の指示があり、冒頭の2小節を一つのフレーズとして捉える。

4～5小節目に掛けてのg音、gis音、a音という半音進行形は、穏やかな音量の上昇を目指し、5小節目のa音～c¹音の指の間隔が、狭くならない様に注意して6小節目に繋げる。6小節目のc¹音はヴィブラートを十分に掛ける。

5～8小節目は一つのフレーズになる様、3拍子で1、2拍目をスラーにし、3拍目で弓を返す配分に対し、均等になる様に、弓圧、弓速、弓の返し方を操作する。

7小節目の2拍目の3連符は、音価一杯に時間を掛ける。16小節目は、音量がppに急激に変化するので、やや時間が必要である。尚、ピアノ譜にはppの記載があるが、コントラバス譜にはない。

21小節目からは、8小節目間の大きいフレーズを考え、26小節目の頂点を目指す。従って23、24小節目の高いポジションは駒寄りを弾くが、音量を上げ過ぎない様、少ない弓圧で弓を多く使う。また、静かな曲想に合わせ、移動を省いた静かな動作の指使いを選ぶ。特に、25小節目のc¹音から、26小節目のas¹音は、D線から指を拡張し、ポジション移動せずに3指で取れば、確実に音程を取る事ができる。

31小節目は、音量を変えるだけではなく、調性の変化を音色で表現するため、ppの部分はヴィブラートを掛けず、poco a poco crescendo と並行してヴィブラートを掛ける。

41小節目は、37小節目からのピアノのフレーズを受け継ぎ、やや駒寄りを弾き、音量を上げて、大きなフレーズで締めくくると、次のpのテーマを活かす事ができる。

63小節目の2、3拍目のbreitは、豊かな音量と太い音質になる様、E線を取り弓を十分に使う。72小節目からの劇的なフレーズは、積極的なテンポと音の創造の基本条件(第

3章第5節「音の創造」参照）を考え、強弱を大胆につける。特に、77～79小節目は、駒寄りを弓毛を多くつけ、十分な弓の量で弾く。83小節目の指使いは、2拍目裏のc音から次のe音をポジション移動なく取るために、D線で移動し、3度を同ポジションで取る。

86小節目からの4小節間の *affettuoso molto* の音型は、5度と6度の跳躍する音程に対し、移弦を使用しポジション移動の少ない指使いが適する。91小節目のハーモニックスのト長調の音階は、本論第2章第10節第4項で述べている指使いで取ると安定する。

102、104小節目の *sf* (*sforzando*) には、速い速度のヴィブラートを掛ける。164小節目は、ピアノの旋律に繋がる様、クレッシェンドを掛けて受け渡す。

169小節目は、弓を多く使い長めに弾く事で、ピアノによる前後の和音と繋がる。171小節目～終わりまでの10小節間は、ピアノを聞き、同じ表情で音量の変化を穏やかにつける。終止の音は、音が静止してからも、暫くは弓を弦から離さない。

第3楽章 **Rondo Allegretto**

民族舞曲の色彩が強いリズムが、この楽章の特徴である。速度が *Allegro* ではなく、*Allegretto* というのも、このリズムを活かすためのポイントと考えられる。コントラバスで【譜例－⑦】のリズムを奏している時に、ピアノは【譜例－⑧】と弾いており、この音型は、それぞれのパートが交互に入れ替わり、繰り返される。

楽章全体に【譜例－⑨】、【譜例－⑩】のリズム及び【譜例－⑪】の均等或いは1拍目の裏を強調したリズムが混合して登場するのが特徴で、これを明確に表現する事がこの楽章の舞曲的な特徴を際立たせる。

8分音符は、駒寄りを弓元で弓圧を掛け、弓身を持つ指の伸縮を利用する。弓は跳ねない状態で弦につけ、弓毛が弦を捉えて、特別に明確に弾く。4分音符は、音量が減衰しない様、弓元を使い、音と音の間に弓圧を掛け、短い休止を入れたマルテレで弾く。

35～50小節目までは、レガートで4小節毎の対話する形を活かし、8小節のフレーズを作る。やや駒寄りを、弓を多く使い、*tranquillo* は、弓圧ではなくヴィブラートで表情を作る。44小節目は、G線でポジション移動すると、1拍目裏の音程を外し易く、音量も大きくなり易いので、同ポジションで取る。

5 1 小節目は、ピアノに旋律が受け継がれるが、ピアノの左手の 3 連符を引き継ぎ、5 2 小節目の 3 連符を弾き、コントラバスの 3 連符の動きは、ピアノの旋律と対位する様に弓圧を掛け、左指は弦を確実に押さえる。

6 5 小節目のアウフタクトからは、【譜例－⑫】とピアノの【譜例－⑬】の掛け合いで、2 拍目裏からのリズムを活かすために、ダウンボウから始める。8 2、8 3 小節目のスラーの掛かっている 1 6 分音符は、ポジション移動せず、同ポジションで駒寄りを、弓圧を掛けて元半弓を使うと明確に聞こえる。

9 2 小節目の 2 拍目からの *leggiero* は、ピアノの旋律を聞き、弓中から先を使い、駒寄りを、弓圧を少なく、速めの弓速で弾く。9 9 小節目は、クレッシェンドして 1 0 0 小節目のピアノに繋げる。1 0 0 小節目の 2 拍目からのピッツィカートは、*f* を強調し、その後の 1 0 2 小節目 2 拍目から始まる 4 分音符の重音を、全てダウンボウで、均等に *pesante* で弾き、8 分音符のスタッカートと対比させる。

1 3 6 小節目からの一転した流麗な旋律は、弓の返しが目立たぬ様に、弓身を持つ指を柔軟に使う。8 小節目毎のフレーズを考え、それぞれのフレーズの繋ぎ目を、急がずに丁寧に受け渡す。1 8 0、1 8 1 小節目は、楽譜に示した指使いが、音楽的に自然で音程も確実に取る事ができる。

続く 1 8 4 小節目からのピッツィカートは *p* だが、左手を確実に押さえ、中音域の音が多いので、やや駒寄りをはじくと明確な音質になる。分散和音はなるべくまとめて同ポジションで取る指使いを選ぶと正確な音程を取る事ができる。始めの 8 小節目間は、やや前進する様に作り、次に受け渡す 1 9 1 小節目の 2 拍目は、十分に時間を掛ける。

2 1 3 小節目からのフーガの最後に登場する特徴的なリズムの動きは、音量だけでなく *tempo mosso* を表現するため、弓の量を多めに使い、やや弓速を早め、速度感のある音質にする。

2 3 4 小節目からの【譜例－⑭】は、始めの 1 6 分音符が大切ではあるが、この音型では、始めの音の音量は自然に出す事ができるので、ダウンボウにはあまり弓圧を掛けず、アップボウに弓圧を掛けて、続くスラーの掛かっている 1 6 分音符を確実に弾く。

2 4 6 小節目の h^1 音から *h* 音のスラーの掛かったオクターブは、音を繋げるのが難しいが *breit* を急がずに下行する。正確に *h* 音の音程を取るために、親指の *g* 音を中継音として、正しいダイアトニックのフォームで取る。2 5 1 小節目の *Mordent* は、【譜例－⑮】の様に弾く。

続く 2 5 3 小節目の 6 連符も、音の動きを明確にするため、スラーを変更した。2 5 7 小節目の turn は、【譜例－⑯】 の様に弾く。複雑な動きが連続する部分であるが、右手に意識を持ち、拍とリズムを感じる事が大切である。

3 1 4 小節目からの分散和音は、弾き易さを重視したアップボウからの指定があるが、ピアノの【譜例－⑰】 のリズムに合わせ、強拍はダウンボウから弾く方が、音楽的に自然である。コントラバス譜には、3 3 2 小節目に ff が記されているが、ピアノ譜には、3 3 3 小節目に ff があり、こちらが正しいと思われる。従って、最後の 3 小節間は十分に音量を上げて終止する。

【譜例①～⑰】

The image displays 17 numbered musical examples (① to ⑰) arranged in four rows. Examples 1 through 5 are on a single staff. Examples 6 and 7 are on a single staff. Examples 8 through 11 are on a single staff. Examples 12 through 17 are on a single staff. The examples show various musical notations including notes, rests, slurs, and fingerings. Example 6 includes a rhythm notation '+ 1 3 1 3 4' below the staff. Example 15 includes a rhythm notation 'V V V V' above the staff. Example 16 includes a rhythm notation 'V V V V' above the staff. Example 17 includes a rhythm notation 'V V V V' above the staff.

第5章 日本におけるコントラバス教育の歴史

—関係者へのヒアリングを通じて—

はじめに

筆者のコントラバス演奏技法は、東京藝術大学において、恩師である故今村清一教授（1906年～1989年）による指導を継承して基盤とした上で、江口朝彦助教授をはじめ、その他の指導を参考としつつ、演奏活動を通して発展させたものである。本章では、筆者の演奏技法の基盤となったコントラバス演奏技法について、その源流を探りたい。

今村清一教授は、コントラバスを長汐壽治氏（1900年～1975年）に師事し、長汐氏から受けた指導が、今村教授のコントラバス技法の基盤となっていると話されていた。そこで、長汐氏に直接師事された中博昭氏（元NHK交響楽団主席コントラバス奏者）及び当時の事情を知る寺田和久氏（元読売日本交響楽団コントラバス奏者）へヒアリングを行なった。

長汐 壽治 略歴：

- 1922年 東洋音楽学校卒業。
- 1926年 日本交響楽協会に入団。
- 1927年 新交響楽団に入団。
- 1929年 チェコスロバキア国のプラハ市に留学し、同地国立音楽院に入学、専攻楽器コントラバスを学ぶ。
- 1932年 帰朝し、新交響楽団コントラバス主席を受け持つ。
- 1933年 帝国音楽学校コントラバス科講師となる。
- 1935年 東京音楽学校教務を嘱託。
- 1943年 講師を嘱託。

（東京藝術大学 大学史文書データ研究プロジェクト・大学史資料室 橋本久美子特任助教より提供）

中 博昭 氏へのヒアリング

実施日時：2015年1月12日（月）午後3時～午後5時

実施場所：中 博昭 氏宅

中 博昭氏 略歴：1930年、札幌に生まれる。1986年、勤続28年のNHK交響楽団を定年退団。1995年より洗足学園魚津短期大学学長に就任し、2001年に退職。現在、富山県芸術文化アドバイザー、魚津市蜃気楼大使。洗足学園音楽大学名誉教授。N響団友。2008年には楽壇生活50周年と喜寿を記念して紀尾井ホールにおいてコントラバスリサイタルを行なう。現在もオーケストラ、室内楽等で活躍している。

永島 「中さんが長汐先生にコントラバスを習われたのは、いつ頃でしたか。」

中 「僕はね、高校3年から9年間位でしょうか。」

永島 「当時、長汐先生は、おいくつ位だったのですか。」

中 「若くはなかった。」（※筆者註 当時、長汐氏は、48歳と推測される。）

永島 「それは札幌で、ですか。」

中 「そう。札幌で、です。札幌音楽院という所です。その当時、北海道にぽっかりといらした長汐先生が、どんな先生なのか、その値打ちが解らなかったのですよ。（中略）僕の記憶では、先生は、確か昭和5年に、チェコに行ったと聞いているのですが……。はっきり聞いておけば良かった。」

永島 「チェコで師事されたチェルニーは、どんな人だったか、また、どんなレッスンをされたか、など伺われた事がありますか。」

中 「いや、そういう話はでなかったなあ。大体、弾いて聴かせてもらったという事が、なかったのですよ。」

永島 「教則本は、やはりチェルニーをお使いになったのですか³¹。」

中 「いや。チェルニーではなかったですよ。最初はシMANDOLでした。暫くして、親指のポジションになってからチェルニーを使いました。3巻からです。1、2巻は、あまりにも時間がかかり過ぎるという事で、シMANDOLでした。先生の楽器のケースの中に、1、2巻の教則本（筆者註、チェルニー）が入っていて、勉

³¹ Černý, František. *École de Contrebasse. 1ère.2e.* Leipzig : Bosworth & co, 1906.

強したい時は、これをここから出して使いなさいと言われた。その代わりシマンドルをいい加減に通過させる訳にはいかない。眠っていても弾けるようになるくらいまで許しませんよ、と言っていた。」

永島 「それは、厳しいですね。」

中 「そう。厳しかった。でも、先生は決して大きい声を出されなかった。だめっていうのは小さく、だめですね。くらいでした。」

永島 「では、先生は穏やかなお人柄だったのですね。」

中 「そう。とても温厚な先生でした。大きい声で怒るような事は、一度もなかったんじゃないかなあ。（中略）エチュードは、シマンドルの 30 エチュード、フラビエ、それとラースカをやりましたよ。先生は、藝大でも教えてこられて、それと同じ事を、ここでも教えてもらい、本当に草分け的な大事な事を教えて頂いたのですが、その当時は、そんなに重要な事だとは気がつかなくて、後で解ったのですよ。すばらしい事を、遠回りしないで習えたという事は、本当に有り難かったですよ。」（中略）

永島 「一回のレッスンはどの位の長さだったのですか。」

中 「いや。勉強していなければ、一擦りで終わってしまうんですよ。とにかく、教えた事が、きちんとできないと先へいかせてもらえなかった。基本に大変厳しかった。ボウイングで、開放弦の練習を半年はやらせられた。腕は一つになっていないと弦に重さが乗らない。腕が肘から動き二つになってはだめだと厳しく言われた。徹底していましたよ。」

永島 「弓の持ち方はいかがでしたか。」

中 「弓を持つ時に親指を人差し指の上に出してはいけない。親指を弓身に巻くように腕の重さを乗せるように言われた。」（中略）

永島 「どんな曲を勉強されましたか。」

中 「曲については、あまり積極的には薦められなかったけれど、チェルニーの四番のコンツェルトはやらされた。また、もっていけば、みて下さり、ドラゴネッティのコンツェルトはみて頂きました。しかし、基礎に厳しく今でも忘れられないのは、**d-moll** の音階を、レ、ミ、ファと三つの音を出しただけで、初めの音は開放弦だから、2つの音を弾いただけで、今日はここまでですね。とレッスンを終わってしまった・・・」

永島 「厳しいですね。音についてはどうでしたか。」

中 「音程とかリズムが悪くても、お前の音が聴こえたという事は、お前のすべてが悪いわけではない。コントラバスは、一人で弾くのではなく必ず相手があるのだから、和音の下を受け持つコントラバスが聞こえないのは、居ないのと同じだ、と言われた。けれど自分はまだ合奏の中で弾いた経験がないので、その時は解らなかったが、後になってその事を思い出し、そのおかげで、これは主和音なのか、6の和音なのかなどを考える事ができるようになった。大きい音をどうやって出すのかは、弓を弦に当てる場所と、スピードと、圧力の三つ巴で常に考える事をしつこく教えられた。そのような意味でも本道をいくチェコの奏法を習えた事は、大変な事であり、日本のコントラバス教育に大きな影響を与えたと言えるでしょう。」

永島 「貴重なお話を、ありがとうございました。」

中氏へのヒアリングから

開放弦のみで半年間、運弓法を勉強させるという事は、第一に、運弓法の重要性について教えるという長汐氏の意気込みが伝わってくる。長汐氏自身が、チェコでチェルニー、F.の下で直接指導を受けた事により、右手の重要性を感じていたものと推測できる。右手のみで運弓法を練習させるというのは、基本的なものから様々な変化に富む運弓の技法を集中して学ばせたものと考えられ、学習者に右手（運弓）への意識を高めさせる効果がある。

長汐氏が指導を受けたチェルニー、F.の教則本の冒頭には、チェルニー、F.自身の弓の持ち方、楽器の構え方、弦上に弓を置いた時の状態、左手の基本型などの写真が掲載されている。これらの写真には、運弓時には、腕を伸ばし腕全体の重さを弦に乗せ、腕の重さをかける事が解る。この事から、長汐氏が指導した内容は、チェルニー、F.より直接教授されたものを伝えている事と考えられる。そして、これらの内容は、筆者も今村教授から同じように指導を受けた。

d-moll のスケールの話題については、開放弦が第1音（D音）で、続く第2音（E音）を1指で取るのは簡単なように思えるが、正確な音程を開放弦から取るのは容易ではない。合奏では、コントラバスの低いポジションの音程が極めて重要である事は言うまでもないが、長汐氏はその事を伝えなかったのではないかと推察される。

寺田 和久 氏へのヒアリング

実施日時：2015年1月12日（月） 午前10時30分～正午

実施場所：寺田 和久 氏宅

寺田 和久氏 略歴：1931年東京生まれ。1954年東京藝術大学卒業。同年12月に近衛管弦楽団に入団、ABC管弦楽団、インペリアルフィルハーモニーを経て1962年4月読売日本交響楽団創立と同時に入団。1991年定年退団。

永島 「寺田さんは、お父様もコントラバス奏者でいらして、長汐さんとも殆んど同年代でいらしたので、何か当時の事をお伺いできればありがたいのですが・・・」

寺田 「当時、N響の前身の新響で長汐さんと父は一緒に弾いていたんですよ。長汐さんは、ジャーマンで、父はフレンチだった。何故かと言うと、二人とも元はチェロをやっており、長汐さんはチェコに留学したのでジャーマンに変わったのですが、父はチェロの奏法のままフレンチを続けていました。」（中略）

寺田氏からNHK交響楽団の前身である新交響楽団発行の音楽雑誌『フィルハーモニー』³²に当時のメンバー表が記載されているという情報の提供があった。

1929年発行のフィルハーモニー1月号には、長汐壽治氏の名が齋藤秀雄氏などと共にチェロのメンバーとして記載されている。しかし、同年5月号からは、チェロではなくコントラバスのメンバーに移動しているのが確認できる。また、同年12月号の団員消息の項には長汐氏渡欧の記載がある。

寺田 「父は、フランスのナンニーを教則本として使っていました。国立音楽大学の教授だったので、弟子達にもナンニーを使って指導していたようです。また、日本で5弦のコントラバスを初めて使ったのは、父なのです。チェロをやっていた父は、チェロの最低弦の1オクターヴ下のC音をコントラバスでも鳴らす必要性を感じていたようです。」

³² 原善一郎発行『フィルハーモニー』1月号 東京：新交響楽団、1929年1月、p.28.同5月号、1929年5月、同12月号、1929年12月、p.34.

永島 「そうなのですか。ところで、寺田さんはいつ頃からコントラバスを始められたのですか。」

寺田 「高校3年からだったかな。始めは、ピアノをやっていたのですが、母からそろそろ将来の事を考えなさいと言われ、コントラバスの道を選んだのです。始めは、父にこの厳しい世界はお前には無理だと反対されましたが、母親からのとりなしと、自分の熱意をようやく認めてくれて今村先生を紹介してもらったのです。今村先生も今は弟子がいないし、今からでもボウイングと音程がしっかり勉強すれば、なんとかなりますよ、という事で始まったわけなんです。」

永島 「教則本はチェルニーを使われたのですか。」

寺田 「そうです。チェルニーでした。とにかく、ボウイングと音程を徹底してやりました。東京藝大の入学試験もチェルニーの教則本の中の練習曲を弾きました。」

永島 「寺田さんが藝大に入学された時は、長汐先生はいらっしゃったのですか。」

寺田 「もう、いませんでした。ですから僕はずっと今村先生でした。僕は今村先生の最初の頃の生徒だと思います。」

永島 「エチュードや曲はどのようなものを勉強されたのですか。」

寺田 「チェルニー以外には、シマンドルの30エチューズをやりました。試験ではデッッターズドルフのコンツェルトを弾きました。卒業試験で良い成績をとった学生は、NHKの放送か読売の新人演奏会に出られたんですよ。僕はNHKの全国放送で、新演奏家の時間というのに選ばれたのですよ。少し前にテレビの放送が始まっていたので、コントラバスのソロが珍しかったのか、テレビで初めてコントラバスの生演奏をしました。」

永島 「貴重なお話を、ありがとうございました。」

寺田氏へのヒアリングから

今村教授が採用していたのは、チェルニー、F.の教則本³³であり、運弓法と音程に焦点を当てたものであったろうと推測できる。今村教授も、長汐壽治氏がチェコから持ち帰ったチェルニー、F.の同教則本で指導を受けたであろうと考えられる。

筆者が指導を受けたコントラバスの演奏技法は、プラハ派によって培われた技法が基盤になっている事が、中、寺田両氏へのヒアリングから理解された。また、江口朝彦助教授

³³ Černý, Fr. *op.cit.*

(1933年～1997年)にも東京藝術大学で指導を受けているが、江口助教授も1958年から1963年まで、プラハアカデミーで、ヘルトゥル、F. (František Hertl) に師事している。プラハ派については、アルフレッド・プラニャウスキー『コントラバスの歴史』に解説されている。

当地(筆者註・プラハ)のコンセルヴァトワールにおけるコントラバスの授業は1808年のミラノに次いで1811年から始められた。ハウゼによる確実な訓練によって、優秀な弟子達にやがてヨーロッパ各地で新しい教師の地位を引き受ける能力が授けられていった。たとえば、スラーマ Anton Sláma (1804～1865) は1833年から1865年までウィーンで教えていた。ウィーンでのスラーマは宮廷オペラのオーケストラ、宮廷楽団の団員をも務め、そのコントラバス教則本も出版された。フラビェ Josef Hrab (1816～1870) は師ハウゼにまさる成功を収めた。フラビェはメントル Mentor の死後プラハ・コンセルヴァトワールの教師の地位を引き継ぎ、多くのエチュード中であっておそらくは最も重要なものといわれるにいたった練習曲を書き、それによって練習用文献をいっそう豊かにしたのである。その《86の練習曲 86 Etüden》はコントラバス奏者のすべてに知られており、20世紀においてもなお確実な訓練のための絶好の教材とみられている。フラビェのクラスからはヴラニー J. Wraný (1829～1870)、アーベルト Josef Abert (1832～1915)、シマンドル Franz Simandl (1840～1912)、ストルフ Emanuel Storch (1840～1877)、ラースカ Gustav Láška (1847～1928) などが輩出した。(中略)

プラハ派コントラバスは時の流れを超えて常に重要な立場を立証してきた。ランボウセク Josef Rambousek はモスクワの音楽院で教えていたが、当時の弟子の中にはクーセヴィツキーがいた。またスラーデク Vendelin Sládek (1851～1901) は1876年以来プラハ・コンセルヴァトワールで教鞭をとり、その24年間の教育活動を通じてプラハ派コントラバスの名声をいっそう高めた。スラーデク門下の最も有名な弟子はチェルニー František Černý (1861～1939) である。チェルニーは一時パリのコンセルヴァトワールでヴェランスト Verrimst に師事して銀メダルを獲得したのち、ロンドンに移り1年間をそこで過ごした。1901年プラハに戻ってコンセルヴァトワールの教授となり、いわゆる“フラ

ンス式”の弓の持ち方の普及に努めた。そのクラスの出身者としては、まずヘルトル František Hertl（1906～1973）をあげねばなるまい。ヘルトルはヴィルトゥオーゾとしてのみならず、教育家としても大きな成果を収めた人である。彼はまた指揮者としても活躍し、1950年から1960年までブルノ Bruno の放送オーケストラの指揮者のポストにあった。われわれがプラハ派の発展やチェコのコントラバス奏法の歴史を知る事ができたのも、永年に亘る彼のコントラバス研究のおかげである。

ポシタ František Posta（1919年生まれ）やウーヘル Oldřich Uher といった勤勉な音楽家が今日のプラハ音楽の名声を担っている。この両者はプラハ・コンセルヴァトワールで教鞭をとっている。ポシタはヴィオローネ奏法を再現する努力を重ねているが、古楽器の音の美しさを意識し出した現代においては特に評価されなければならない。また、ウーヘルは有名なプラハ九重奏団 Prager Nonett のメンバーとして、堅実なコントラバス奏法を全世界に示す機会をもっている。

（以上、アルフレッド・プラニャウスキー（田中雅彦ほか訳）『コントラバスの歴史』全音楽譜、1979年、287～288頁より引用）

終章 最後に一コントラバス演奏の完成へ向けて一

第1章「コントラバス演奏時の基本姿勢」では、コントラバスの立位奏法に関し、直接楽器の演奏と関わるのは左右両腕であるが、両腕の機能を活かすためには、両足がどのように身体全体を支えれば良いのかを考えた。

そのなかで、弓を使用する弦楽器の特徴として、左足を軸足として立てば、右腕の運弓のための運動機能に大きく貢献する事が判った。重心の配分の目安は、左足5．5～6、右足4．5～4が適当であり、多少の移動は自然に行われる。

左足を軸足とし、楽器を安定して構えられていれば、左手の自由度が確保される。

たとえ激しく動く様な場面であっても、不安なくポジション移動ができる事が、立位奏法による多くの独奏や室内楽の経験から確認された。

身体側に傾斜させて楽器を構えようと、弦に対して弓を直角に保つ事が困難になり、楽器を支えるために労力が必要になる。しかし、床に対して垂直に立てて構えれば、楽器を支える必要が無く、身体の左膝の内側と左骨盤の内側の二点をあてる事が可能で、楽器も安定する。運弓にとっても、弓を弦と直角に保つ事ができる。

これらを総合すると、コントラバスの立位奏法では、左足を軸足にし、楽器を垂直に立てた構え方が、運弓並びに左手の動きを、より自由にする事が明らかとなった。

第2章「コントラバス演奏における機能的な左手の動き」では、強い張力と音の配列幅の広い特徴を有するコントラバスの左手の技法について、如何に負担を少なくし、確実に弦を押さえて、指の機能を活かす事ができるのかを検討した。

コントラバスのポジションは第7ポジションまでは、一つのポジションにつき、二つの半音で構成されている。一つのポジションで取れる音程は、長短2度が基本である。因ってコントラバスは、必然的にポジション移動が多くなる。

左手の最も重要な役割である、ポジション移動を正確に行うためには、次の五つの条件を挙げる事ができる。1．良い姿勢、2．左手の正しいフォーム、3．ポジションの把握、4．中継音の設定、5．肘を中心に親指と1指が先導する動作、である。

ポジション移動は、親指と1指で行うのであるが、それと並行として目標位置をより安定して捉えるために、中継音の設定が有効である。この中継音は、正しい左手フォームの維持によって、目的位置の音程の精度を高める事ができる。

ポジション移動を多く行わざるを得ないコントラバスにとって、指使い（フィンガリング）を考える事は極めて重要である。

フレーズ内の何処でポジション移動を行うのかを考える前提となるのが拍節である。拍節を無視した指使いでは、音が不明瞭になり、弾き難さの原因になる場合が多い。この拍節を考慮した指使いは、筆者がこれまで接してきたプラハ派のコントラバス奏法においても述べられていない。

ポジション移動は、弱拍から強拍への機会で行うのが望ましいが、全てこの機会で行うと、ポジション移動の回数が増え、煩雑になりフレーズも損なう。

一つのフレーズの中で、強拍から弱拍への機会でのポジション移動は、不自然に聞こえるが、同ポジション内で取れる音程が限られているコントラバスにおいては、使用せざるを得ない場合がある。その様な場合でも、ポジション移動が2回以上連続する指使いは避けるべきで、1回のみの移動に留める様にする。

弾き易さや安定して音程を取るために、なるべくポジション移動を減らし、移弦を含めた同一ポジションでの指使いを選択するのか、或いは統一した音色や劇的な表現をめざす同一弦でのポジション移動を選択するのか、指使いを検討する事は、音楽を考える事と一致する。

プラハ派のメソッドでは、 g^1 音以上の高い音域では、G線の使用と1、2指の使用が多くみられる。できる限り明確な音質と強い指の使用が、独奏における高音域の明確さを意図した技法であると思われる。

しかし筆者は、自らの演奏活動を通じ、また他の弦楽器の技法を参考にし、G線のみではなく、D線、A線の高音域にも魅力ある音色があり、運弓法で明確な表現をする事も十分に可能であるという結論に達した。

高音域をG線のみにも頼るのではなく、D線、A線の積極的な使用が、より幅広い表現力と技術的な向上に貢献できる。そのためには、3指と親指の使用が不可欠で、これらの指も鍛錬する事で、1、2指同様に、重要な場面で不安なく使用でき、表現力の拡大に繋げる事ができる。

この様にコントラバスの指使いは、ポジション移動、移弦、親指の使用範囲の拡大、拡張するフォームの使用など、検討すべき要素が多くあり、日常的な試行錯誤と熟考が必要である。

重音は、独奏以外に使用される事は殆どなく、教則本においても重音の課題は限られて

いる。コントラバスの張力の強い弦を、2弦以上同時に押さえる事は容易ではないが、音型を重音のフォームで意識する事が重要であると考えられる。

これは、左手の基本フォームの形成と安定して音程を取る事に大きな効果を上げられる。また、移弦の場合に右手に先駆け、左手が弦を押さえる基本技法にも役立つ。

ヴィブラートは、独奏や合奏時におけるヴィブラートの選択など、音楽的な要求に相応しいものを使い分けられる様にする。ヴィブラートは、弦を確実に押さえる一方で、押さえていない部分の筋肉を緩めるという相反する状態が生じる。それは、指を分化させるという事である。

ヴィブラートを掛けるには、左腕が硬直しない様、G線の第3、第4の中間ポジションあたりの左手の構えが楽な位置で、指は弦上に力を入れずに置く。左手は基本型を保ち、指の周期的な転がり運動を覚える。

そのためには、肘から指先までは直線のイメージで、遅いテンポで一拍に一往復掛け、徐々にテンポを上げる。偶数回を目標にすると掛け易い。指の転がり方が習得できたら、弦を確実に押さえる。

指を替える場合に、ヴィブラートを繋げるには、ヴィブラートの掛かっている指に隣接して次の指を置き、転がり運動を同調させ、受け渡すのが有効である。

ハーモニックスは、コントラバス演奏において多用される技法である。これは、コントラバスの弦長が長い特徴から、多くのハーモニックスを鳴らせる事に加え、ハーモニックス独特の音色によって、効果的な音楽的表現が可能となるためである。

ハーモニックスを確実に鳴らすためには、 g^1 音 - h^1 音 - d^2 音 - g^2 音、 g^1 音 - h^1 音 - d^2 音 - f^2 音 (G線) の基本型を+、1、2、3指で、ハーモニックスではあるが、弦に軽く指を乗せるのではなく、確実に強めに押さえると、響きの良さと音程の調整に役立つ。

ハーモニックスによる、 g^1 音 (G線) から始まる1オクターブの音階 (ト長調)、同じく d^1 音 (D線)、 a 音 (A線) から、それぞれニ長調、イ長調の音階の練習は、ハーモニックスの位置の把握に有効である。音程に関しては、調弦及び弦を押さえる指の圧力で調整する。

第3章「運弓法 (ボウイング) と表現」においては、コントラバス演奏にとって、最も重要と言える運弓法について考察した。弓の持ち方 (ドイツ式) で筆者が重視するのは、自然に近い右手の形で指の機能を最大限に活かせる持ち方である。

それは、腕の重さを親指と人差し指に均等に掛け、弓身を持つ親指、人差し指、中指の

3本の指の伸縮を利用して弓を操作する持ち方である。

小指はフロッグの毛止め金具に下から軽く当て安定させ、薬指はフロッグの中に通さず、フロッグに添える。指の伸縮を主体に、弓の持ち方が変化しない程度に手首を補助として柔軟に使用する。

これまで何通りかの持ち方を試みた結果、この持ち方は、右手や指の特定の部分に負担がかかるという事が無く、弦と弓毛の接点の感触を指に直接感じる事ができるため、操作に優れ疲労が少ない事が実証された。

弓圧の掛け方で常に問題となるのは、弓元で掛かっていた重さが弓先では減衰し、音量が下がる事である。肘の位置を身体から離れた高い位置に保ち、肩から脱力し、腕と一体にし、身体の外側に向かう回転を利用すれば、弓先で自然に弓圧を得る事ができる。

弓の返し方については、弓の返しが目立たない方法について検討した。

弓身を持つ指の伸縮を利用し、ダウンボウからアップボウへ返す場合は、指を縮めてダウン方向への移動を助長させながら、同時に手首は、アップ方向への動きを開始させる。アップボウからダウンボウへの返しでは、弓身を持つ指を伸ばしながら、同時に手首はダウン方向への動作を開始する。

この技法を用いれば、弓の返し時に、腕の動きは僅かに停止しても、弓の動きは停止せずに弓を返す事ができる。弓の返し時の手首の使い過ぎや、運弓速度を超える速い動作は、アクセントや雑音の原因となるので、指と手首の動きの速度は、運弓速度と一致させる。フォルテでの強い弓圧にも、指の伸縮を利用できる様、指の柔軟さと強さが必要である。

発音に関しては、発音時の弦と弓毛の微細な感触を、弓身を持つ指に感じる事が第一である。柔軟な指の感触は、弓圧を掛けずに弦の初期振動を開始させ、アクセントをつけずに発音させる事が可能である。また、アクセントの発音は、弓身を持つ3本の指の瞬発力を用いて、弓圧と運弓方向への圧力の均衡を保っている状態から一気に解放する。

アクセントは、エネルギーの蓄えと放出によってつけられるのである。いずれも、弓の弾性を弓身に持つ指に感じて、積極的に操作する事が、発音にとって重要な役割を持つ事が確認できた。

弓の止め方については、音が発せられていない時間は、音のある時間と同等の意味を持つ事を認識する事から始まる。音の終止時に、弦から弓を不用意に離す事なく、弦上で停止させる。

しかし、弓圧を掛けた状態で、突然弓を停止させると雑音が発生する。弓を停止させる状況は、①音を保つ場合、②音量を上げる場合、③音量を減少させる場合が考えられるが、いずれの場合にも、弓を止めるには、弓身を持つ3本の指の伸縮が、弓圧の緩和に有効な手段である事が明らかとなった。

隣接する弦の間隔が広いコントラバスの移弦は、右腕の肘が移弦先の弦を予知して、弓を持つ指と手首を導き、移弦先への着弦を、移弦前の弦から弓を離さず、最小限の角度で行う。

跨弦への移弦の場合でも同様に、運弓速度を超える事なく、一定の弓速を保ち、間の弦を、弓毛が踏んで移動する事が重要である。この場合、フレーズの前後関係や拍節を考慮し、通常、強拍を音価通りに弾き、弱拍で調整するのが自然である。

音の創造については、目的と意図を持たずに発せられた音は、創造された音とは言えず、音楽にはなり得ないという原点に立ち、演奏表現に必要な音を創造するにあたり、具体的な手掛かりとして、3項目に分けて考察した。

その第一は、音の創造は、①弦上の弓の位置、②弓の使用部分、③弓圧、④弓速、⑤弓毛の使用量の五つの基本条件の組み合わせによって成立する。これらは、全ての音に適用して考える事ができ、演奏表現を飛躍的に向上させるための基盤として活用できる。

第二は、弦楽器の魅力や特徴を表現する道具としての弓の性質、並びに弓の性質から得られる音の変化を知る事である。弓のもつ性質は、弾性を有する事であり、それを運弓法によって如何に操作するかで音は創られると言える。

第三は、弓の配分を考える事である。弓の配分とは、音楽的な要求に対し、的確な弓の使用量と使用部分を判断する事である。弓の配分を考慮すれば、演奏し易く表現を豊かにするのみならず、労力の節約に繋がる。

一方で、実際の演奏では、例外的な配分を余儀なくされる場合もあり、演奏者は弓のどの位置を使用しても、意図した表現が可能になる技術が要求される。

運弓法には様々な種類があり、弦楽器特有の豊かな表現が可能となる。本論では、一つ一つの音を切り離した技法と、スラーの技法に大別して考察した。コントラバスで使用する運弓法には、デタシェ、スタッカート(マルテレなどの弦上に弓を置いて発音する技法、スピッカートなどの跳ね弓の技法)、レガート、ポルタート等が挙げられる。それぞれ弓の動かし方に基づいて分類し解説した。

運弓法は、先に述べた「音の創造の基本条件」に則って考える事が重要である。また、

運弓法によって得られる多様な表現は、弓のもつ弾性という性質を、如何に操作するかによって得られるとも言えるのではなかろうか。すなわち、跳ね弓は弾性を利用した技法であり、音を繋げる場合は、音を繋げる方向へ弾性を利用した技法である。

従って運弓法とは、音の創造をより具体的且つ音楽的な表現とする手段であると考えられる。

コントラバスにとってピッツィカートは、重要な技法の一つである。共鳴胴の大きさと弦の長さから豊かな響きが特徴であり、アンサンブルの中でも重要な場面で、ピッツィカート一つの音が、全体を支配する場合も少なくない。

単純な奏法に思えるピッツィカートも様々な音質の変化があり、どの様な方法を用いれば良いのかを考察した。

ピッツィカートの音質は、右手の使用する指、使用部分、弦の何処をどの様に弾くのかによって、変化させられる。左指は、弦を確実に押さえ、ヴィブラートを掛け、動作を止めずに音楽の速度と一致した腕の動きで行うと音楽的なピッツィカートが可能となる。

第4章「演奏表現―楽曲による実践的検討―」においては、ミシエック、A. コントラバスとピアノのためのソナタ 第1番 イ長調 作品5を取り上げ、指使い、表情のつけ方を運弓法に基づいて具体的に解説した。

シマンドル、F.の弟子であるミシエック、A. (1875～1954) は、3曲のコントラバスソナタを残しており、コントラバス奏者にとって重要なレパートリーとして位置づけられる作品である。

第5章では、日本におけるコントラバス教育の歴史を調査した。

東京音楽学校におけるコントラバスの最初の指導者として、長汐壽治が教務嘱託として1935年に着任している。長汐氏は、1900年生まれで、1929年～1932年にかけてチェコに留学し、プラハ派の名高い指導者であるチェルニー、F. に直接指導を受けた。

筆者も、長汐氏の門弟である今村清一教授より、チェルニー、F.の教則本を使って指導を受けたが、長汐氏がどのような指導をしていたのかについては、断片的に伝え聞くのみであった。そこで関係者にヒアリングを行い、当時の様子を調査した。これらから、東京藝術大学においては、プラハ派のメソッドが主に継承されてきた事が推察された。

以上、コントラバスの演奏技法の確立に向け、本研究を通じて、演奏、教授活動の場において培ってきた技法を、秩序立てて明確にし、体系化する事ができた。

技法は、演奏者がイメージを完成させた音楽を表現するための具体的な方策であり、技法の受け止め方として、楽器を演奏する時に現れる楽器と弓のふるまい（挙動）を身体で感受し、助長させていく考え方が基盤になる。

常に実験的な思考を持ち、全く異なる新たな角度や、対極する考え方にも背を向けることなく検討するという柔軟な考え方により議論を活発化させ、コントラバス演奏の領域がより発展をする事が望まれる。

演奏家としての最終的な目標は、演奏において楽器や弓の存在を超越し音楽に没頭できる事である。

画 像 集



【画像 1－①】：左軸足で垂直 【画像 1－②】：（背面）
に立てた構え方（正面）

【画像 2】：傾斜させた構え方



【画像 3】楽器と身体の接点 2 点



【画像 4】傾斜させた構え。身体との接点 1 点



【画像5】弓の角度



【画像6】安定の良い足の位置



【画像7】低音域の姿勢



【画像8】中音域の姿勢



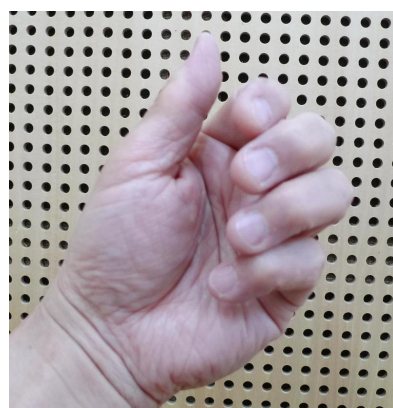
【画像 9】 高音域の姿勢



【画像 1 0】 背中を丸め、頭を下げた姿勢



【画像 1 1】 左腕の構え方



【画像 1 2】 軽く握った形



【画像 1 3】左手の基本型



【画像 1 4】小指側へ傾いた形



【画像 1 5】指の関節が逆に反った形



【画像 1 6】指を立てすぎた形



【画像 1 7】指を寝かせた形



【画像 1 8】隣接する弦に触れない基本型



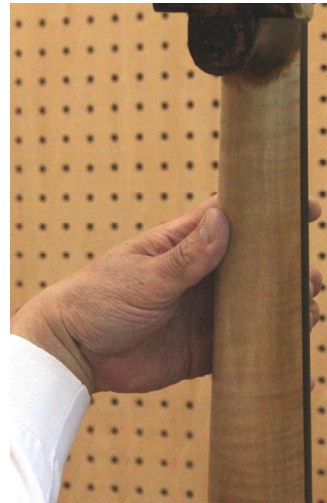
【画像 1 9】1指で2弦を同時に押さえた形



【画像 2 0】弦を横に引いて押さえると音程が高くなる



【画像 2 1】
親指の基本
位置



【画像 2 2】
E線を押さ
えた時の親
指の位置



【画像 2 3】
第5ポジシ
ョンの正し
い形



【2 4】指が
倒れた形



【画像 2 5】
第6ポジシ
ョンの形(正面)



【画像 2 6】
第6ポジシ
ョンの形
(側面)



【画像 2 7】拡張した形
(1 指 H 音⇔4 指 d 音)



【画像 2 8】拡張した形
(1 指 d 音⇔4 指 f 音)



【画像 2 9】拡張した形
(1 指 fis 音⇔3 指 a 音)



【画像 3 0】
親指の使用
部分



【画像 3 1】
親指の使用部
分 (高いポジ
ション)



【画像 3 2】クロマティック
フォーム



【画像 3 3】セミ
クロマティックフォーム



【画像 3 4】ダイア
トニックフォーム



【画像 3 5】変則形
[+ (全) 1 指 (半) 2 指 (全) 3 指]



【画像 3 6】変則形
[+ (半) 1 指 (全) 2 指 (半) 3 指]



【画像 3 7】変則形
[+ (全) 1 指 (全) 2 指 (全) 3 指]



【画像 3 8】変則形
[+ (全全) 1 指 (全) 2 指 (半) 3 指]



【画像 3 9】第 4 ポジション
の親指の位置



【画像 4 0】脇の置き方
(側面)



【画像 4 1】脇の置き方
(背面)



【画像 4 2】 3 度の重音
(低音域)



【画像 4 3】 親指ポジション
の 3 度の形



【画像 4 4】 1 指の第 1 関節
を伸ばした 3 度の形



【画像 4 5】 上の音を親指
で押さえた 3 度の形



【画像 4 6】 1 指で 4 度の
重音を押さえた形



【画像 4 7】 1 指と 2 指で
4 度を押さえた形



【画像 4 8】 2 指と 3 指で
4 度を押さえた形



【画像 4 9】 3 指と 4 指で
4 度を押さえた形



【画像 5 0】 1 指 (A 音)、4 指
(f 音) で押さえた 6 度のフォーム



【画像 5 1】 親指 (c 音)、3 指
(a 音) で押さえた 6 度のフォーム



【画像 5 2】ヴィブラートを掛ける指と向き合う親指の位置



【画像 5 3】ヴィブラートを掛ける指と離れた親指の位置



【画像 5 4】第 5 と第 6 の中間ポジションで 4 指にヴィブラートを掛ける場合



【画像 5 5】ハーモニックスを利用してヴィブラートを掛ける



【画像 5 6】椅子を利用したヴィブラートの練習法



【画像 5 7】4 指にヴィブラートを掛ける形



【画像 5 8】1 指と 2 指を近づけてヴィブラートを同調させる



【画像 5 9】 g^1 、 h^1 、 d^2 、 g^2 のハーモニックスの形



【画像 6 0】 g^1 、 h^1 、 d^2 、 f^2 のハーモニックスの形



【画像 6 1】現在の形になる前のドイツ式弓



【画像 6 2】弓の持ち方
フロッグ後部を手の平につける



【写真 6 3】フロッグを包み込むように 3 本の指で弓身を保持する



【画像 6 4】小指の先は、毛止め金具の平らな面に触れる。



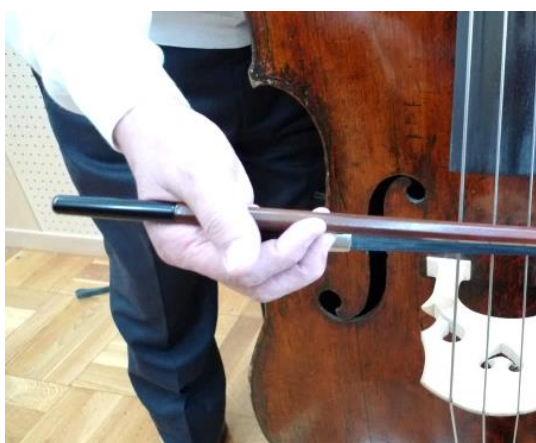
【画像 6 5】薬指はフロッグ脇に添える



【画像 6 6】弓身に親指を巻いた形



【画像 6 7】親指内側を弓身頭頂部にあてる形



【画像 6 8】親指を伸ばし、弓圧を親指の付け根に掛ける形



【画像 6 9】親指を弓身の頭頂部に置く形



【画像 7 0】肘の位置を身体から離れた構え方



【画像 7 1】肘を身体に近づけた構え方



【画像 7 2】右手に弓の重さが掛からない様に、左手の人差し指で補助する



【画像 7 3】
ダウンボウの状態
弓を持つ指を伸ばす



【画像 7 4】
アップボウの状態
弓を持つ指を縮める



【画像 7 5】中指を使う
ピッツィカート



【画像 7 6】人差し指と
中指の2本の指を使った
ピッツィカート



【画像 7 7】ハーモニッ
クのピッツィカート



【画像 7 8】ピッツィカート時の弓の持ち方

参考文献一覧

書籍

伊福部昭『管弦楽法（上巻）』東京：音楽之友社、1953年。

伊福部昭『管弦楽法（下巻）』東京：音楽之友社、1968年。

ヴェルナー・トーマス＝ミフネ著（安藤朝恵日本語版監修、坂下明子訳）『より自然なチェロ奏法』東京：音楽之友社、2001年。

ウォルター・ピストン（戸田邦雄訳）『管弦楽法』東京：音楽之友社、1967年。

柴田南雄、遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年。

齋藤秀雄「チェロの奏法」、『アルス音楽大講座第6巻』東京：アルス、1936年、259～319頁。

札幌市教育委員会文化資料室編『さっぽろ文庫 57－札幌と音楽－』札幌：札幌教育委員会、1991年。

東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇第1巻』東京：音楽之友社、2003年。

永島義男『うまくなろう！コントラバス』東京：音楽之友社、2001年。

永島義男『朝練コントラバス』東京：全音楽譜出版社、1996年。

永島義男「コントラバスを弾こう」『月刊バンドジャーナル』東京：音楽の友社、1983年4月～1984年3月連載。

永島義男「コントラバスの魅力を」『月刊ストリング』東京：レッスンの友社、1987年1月～1992年12月連載。

信時潔監修『音楽資料図解大事典－実技編－』東京：全国教育図書株式会社、1963年。

原善一郎発行『フィルハーモニー』1月号 東京：新交響楽団、1929年1月、p.28.同5月号、1929年5月、同12月号、1929年。

ビドール、C.H.（塚谷晃弘訳）『近代管弦楽法』東京：全音楽譜出版社、1962年。

フレッシュ、カール（佐々木庸一訳）『ヴァイオリン演奏の技法（上巻）（下巻）』東京：音楽之友社、1964年。

プラニャウスキー、アルフレッド（田中雅彦ほか訳）『コントラバスの歴史』全音楽譜、1979年。

堀内敬三、野村良雄編『音楽辞典－楽語－』東京：音楽之友社、1954年。

メニューイン、ユーディ（服部成三郎、服部豊子訳）『ヴァイオリン奏法』東京：音楽之友社、1976年。

モーリス・アイゼンバーク（三木敬之）『現代チェロ奏法』東京：音楽之友社、1986年。

Heinz, Herrmann. das Kontrabass-spiel in unserer zeit, Heft 1. Leipzig : Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1958.

Heinz, Herrmann. das Kontrabass-spiel in unserer zeit, Heft 2. Leipzig : Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1958.

楽譜

Bach, Johann Sebastian. Brandenburg Concerto No.6 B-flat major BWV1051. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1959.

Barrière, Jean. Sonata à deux pour violoncelle et contrebasse. Berlin : Bote & Bock, 1981.

Beethoven, Ludwig van. Symphonie Nr. 9 in d-moll Op. 125. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1996.

Berlioz, Hector. Symphonie fantastique Op. 14. Kassel : Bärenreiter-Verlag, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1972.

Bille, Isala. 18 Studi in Tutti i Toni. Milano : Ricordi, 1949.

Bille, Isala. 6 Studi Caratteristici. Milano : Ricordi, 1955.

Bille, Isala. Nuovo Metodo per Contrabbasso. part 1. 2. Milano : Ricordi, 1950.

Bottesini, Giovanni. Allegretto capriccio. edited by Rodney Slatford. London : York Edition, 1975.

Bottesini, Giovanni. Ausgewahlte Stücke für Kontrabass und Klavier. Edited by Klaus Trumpf. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1984.

Bottesini, Giovanni. Elegia e-moll (Nr.3.) Nach den Quellen herausgegeben und eingerichtet von Klaus Trumpf. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1984.

Bottesini, Giovanni. Fantasia “La Sonnambula” (nach Bellini). Nach den Quellen herausgegeben und eingerichtet von Klaus Trumpf. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1984.

Bottesini, Giovanni. Grand duo concertant pour violin et contrebasse. Paris : Gerard Billaudot, 出版年不詳.

Bottesini, Giovanni. Konzert für Kontrabass und Orchester h-moll. edited by Klaus Trumpf. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986.

Brahms, Johannes. Symphonie Nr. 1 c-moll Op. 68. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年不詳.

Brahms, Johannes. Symphonie Nr. 2 D-Dur Op.73. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年不詳.

Caimmi, Italo. Bottesini Metodo per Contrabbasso. Milano : Ricordi, 1958.

Caimmi, Italo. La Tecnica superiore del Contrabbasso. Milano : Ricordi, 1952.

Černý, František. École de Contrebasse. 1ère.2e. Leipzig : Bosworth & co, 1906.

Cimador, G.B. Concerto in G major for Double Bass. Edited by Rodney Slatford. London : Yorke Edition, 1969.

Dittersdorf, Karl Ditters von. Konzert in E-dur. Mainz : B. Schott's Söhne, 1938.

Dragonetti, Domenico. Studienkonzert. Überarbeitet und mit Kadenz versehen von Konrad Siebach. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 出版年不詳.

Dvořák, Antonín. Symfonie • IX • Sinfonia e-moll. Boca Raton : Edwin F. Kalmus & co, 出版年不詳.

Findeisen, Albin Theodor. Der Lehrer des Kontrabass-spieles. Heft 1. 2. 3. 4. 5. Leipzig : Friedrich Hofmeister, 1938.

Flesch, Carl. Scale System. New York : Carl Fischer. 1926.

Fryba, Hans. A Suite in the olden style. Wien : Josef Weinberger, 出版年不詳.

Glière, Reinhold. Vier Stücke für Kontrabass und Klavier. Herausgegeben von W.Chomenko, Überarbeitet von Konrad Siebach. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 出版年不詳.

Gregora, Franz. Etuden für Kontrabass. Leipzig : Hofmeister, 1953.

Hertl, František. Škola HRY Na Kontrabas. Praha : Supraphon, 1975.

Hofmeister, Franz Anton. Konzert Nr.1 für Kontrabass und Orchester. Herausgegeben von Konrad Siebach. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 1978.

Hrabě, Joseph. 86 Etudes for string-bass. Book 1. 2. Arranged and Fingered by Franz

Simandl. New York : Carl Fischer, 1940.

Kayser, Heinrich Ernst. 36 Studies. Transcribed by Louis Winsel. New York : International Music Company, 出版年不詳.

Koussevitzky, Serge. Concerto fis-moll op.3. Edited by Fred Zimmermann. New York : International Music Company, 1948.

Kreutzer, Rodolphe. 18 Etuden nach dem Original der Violinetuden für Kontrabass. eingerichtet für Kontrabass von Heinz Herrmann. Leipzig : Hofmeister, 1955.

Láska, Gustav. Kontrabass-Shule Op.50 Band 1. Band 2. Leipzig : Breitkopf, 1904.

Levinson, Eugene. The school of agility. New York : Carl Fischer, 2002.

Mahler, Gustav. Symphonie No. 1. London : Universal Edition Ltd., 1967.

Mendelssohn Bartholdy, Felix. Symphonie Nr. 4 Op.90. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965.

Mengoli, Annibale. 20 concert studies for double bass ed. Francesco petracchi. London : York edition, 1988.

Michaelis, Theodor. Contrabass Schule. Teil 1. 2 . Leipzig : Jul. Heinr. Zimmmermann, 1891.

Míšek, Adolf. Sonata No. 1 A-Dur Op.5. Leipzig : Friedrich Hofmeister Musikverlag, 出版年不詳.

Míšek, Adolf. Sonata No.2 in e minor Op. 6. Cincinnati : Liben Music Publishers, 出版年不詳.

Montag, Lajos. Kontrabass Schule. Heft 1. 2. 3. Budapest : Zenemukiado Vallalat, 1956.

Montag, Vilmos. Sonata e-moll für Kontrabass und Klavier. Hofheim/Taunus : Fridrich Hofmeister, 1967.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Divertimento in D K.V. 136. Kassel : Bärenreiter, 1964.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Serenade Eine kleine Nachtmusik G-Dur KV525. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1981.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Konzert in A für Violine und Orchester K.V. 219. Boca Raton : Edwin F. Kalmus & co, 出版年不詳.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Sinfonie in g K.V.550. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1958.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Symphonie Nr. 39 Es-Dur K.V. 543. Wiesbaden : Breitkopf

& Härtel, 1964.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Symphonie Nr.41 C-Dur (Jupiter-Symphonie) K.V. 551.
Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1966.

Nanny, Edouard. 10 Etudes-Caprices. Paris : Alphonse Leduc, 1931.

Nanny, Edouard. Enseignement Complet de la Contrebasse à 4 et 5 cordes. Paris :
Alphonse Leduc, 1920.

Petracchi, Francesco. Simplified higher technique for double bass. London : York
edition, 1982.

Pichl, Václav. konzert für Kontrabass und Orchester D-dur. Herausgegeben von Heinz
Herrmann. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 出版年不詳.

Proto, Frank. A Carmen Fantasy for Double Bass and Piano. Cincinnati : Liben Music
Publishers, 1991.

Ramsier, Paul. Divertimento concertante on a Theme of Couperin. Edited by Gary Karr.
New York : G. Schirmer,inc, 1965.

Ravel, Maurice. Le tombeau de couperin. Edited by Clinton F. Nieweg and Nancy M.
Bradburd. Boca Raton : Edwin F. Kalmus & co, 1995.

Rossini, Gioacchino. Ouverture zur Oper “Wilhelm Tell” . Bearbeitet von Fritz
Hoffmann. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年不詳.

Rühm, Otto. Progressive Etuden für Kontrabass Heft 1. 2. 3. 4. 5. Wien : Doblinger,
1967.

Schubert, Franz. Octett Op.166. New York : C. F. Peters Corporation, 出版年不詳.

Schubert, Franz. Quintett in A (“Forellen-Quintett”) für Klavier, Violone, Viola,
Violoncello und Kontrabass. Op.post. 114. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1975.

Ševčík Otakar. Works 3. 4. 5. Violoncello. Op. 1. 2. London : Wosworth, 1905.

Ševčík Otakar. Violoncello Works. School of bowing technics part 1. Op. 2. London :
Wosworth, 1905.

Simandl, Franz. 30 Etudes for string bass. New York : Carl Fischer, 1940.

Simandl, Franz. New Method for The Double Bass. Book 1. Revised and Enlarged
Edition by F. Zimmermann. New York: Carl Fischer, 1964.

Simandl, F. New Method for The Double Bass. Book1. Revised by F. Zimmermann,

Edited and Annotated by Lucas Drew, New York: Carl Fischer, 1964. (フランツ・シマ
ンドル著『ダブル・ベース教則本—ルーカス・ドゥルー改訂英語及び日本語対訳版—』)

Simandl, Franz. New Method for The Double Bass. Book 2. Revised and Enlarged
Edition by F. Zimmermann. New York: Carl Fischer, 1964.

Sperger, Johann Matthias. Sonata in E-dur. Edited by Rudolf Malaric. Wien : Doblinger.
1956.

Storch, Josef-Emanuel. 32 Etuden für Kontrabass. Leipzig : Hofmeister,.

Streicher, Ludwig. Mein Musizieren auf dem Kontrabass Heft 1. 2. Wien : Ludwig
Doblinger, 1977.

Sturm, Wilherm. 110 Studies for String bass. New York : International Music Company,
1963.

Tschaikowsky, Peter Ilyich. Serenade Op. 48. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 出版年
不詳.

Vaňhal, Jan Křtitel. Konzert D-Dur. Einrichtung von Klaus Trumpf. Leipzig : Fridrich
Hofmeister Musikverlag, 1995.

Weber, Alain. 15 Études rithmiques et mélodiques pour la contrebasse. Paris : Alphonse
leduc, 1971.

Zimmermann, Frederik. a contemporary concept of bowing technique for the
doublebass. New York : MCA Music, 出版年不詳.

【レコード (LP)】

永島義男「おかる勘平」『末吉保雄作品集』フォンテック社、1983年12月

【CD】

「ヘンデル：トリオ・ソナタ選集」、ヘンデル、G.F.:トリオ・ソナタ へ長調 (Ob. ホリガ
ー、H., Fg. トゥーネマン、K., Cem. ジャコティ、C.) 日本コロムビア、1982年
(COCO-70732 (DENON))

「動物の謝肉祭」『動物の謝肉祭』サンサーンス 共演者：Pf. クリスチャン イヴァルデ
イ、Fl. パトリック ガロワ、Vn. パヴェル ヴェルニコフ 他 1989年 ONDINE
ODEJA014

「フンメル：ピアノ五重奏曲 変ホ長調 作品87」『田村宏 音のメッセージ Vol.5』1992

年 (KLM-8305)

永島義男『ヴィルトゥオーゾ イン コントラバス』制作:コスモヴィレッジ、発売:コンバック、1996 年 4 月 (CV-S005G)

「シューベルト：ピアノ五重奏曲 イ長調 作品 114 鱒」『田村宏 音のメッセージ Vol.6』1997 年 (KLM-8306)

永島義男「をとこ をんな」『新実徳英作品集 3』ビクター、1998 年 8 月 (VICG-60146)

「ドゥシェック：ピアノ五重奏曲 ヘ短調 作品 41」『田村宏 室内楽新シリーズVI』

永島義男『永島義男 コントラバスの煌き』アーデル inc.、2007 年 (ADLC-0704)

【ビデオ】

永島義男「バンドの為の楽器奏法入門『コントラバス』基礎編」1985 年 10 月、制作:東亜音楽社、発売:音楽の友社

永島義男「バンドの為の楽器奏法入門『コントラバス』応用編」1985 年 10 月、制作:東亜音楽社、発売:音楽の友社

永島義男『管打楽器セミナー (1) 一楽器の理解と奏法、楽器演奏の要点を知ろう、コントラバスー』大蔵書院、2003 年 (OKG-030512)