

平成 29 年度
東京藝術大学大学院音楽研究科古楽領域
博士論文

ヴァイオリン音楽における緩徐楽章の「恣意的装飾」
—18 世紀から 19 世紀初頭にかけての演奏習慣の「継承」と「断絶」—

附録

学籍番号：2315907

堀内由紀

目次

ディミニューション技法を伝える史料	4
17世紀～19世紀の「恣意的装飾」の史料	6
コレッリ＝アムステルダム版（1710年）における線的装飾	9
18世紀中頃の「恣意的装飾」における新しい傾向―前打音の強調―	15
(1) 拍前に弾くのか拍上で弾くのか	16
(2) 「三度のクレ」における前打音の長さ	22
(3) 「三度のクレ」における前打音の強さ	26
(4) 記号による前打音と実音で書かれた前打音の差異	33
和訳資料一覧表	40
和訳	41
F. Galeazzi. <i>Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, vol. i.</i> (Rome, 1791, enlarged 2/1817)	
資料①/Dell'Ornamento/	41
資料②/Della Diminuzione, e dell'Espressione	46
P. Baillot. <i>L'art du violon: nouvelle method.</i> (Paris, 1834)	
資料③/Chapitre 17 Ornemens, Viotti Concerto III Adagio	54
資料④/Chapitre 19 Points de Repos /Points d'orgue/Terminaisons de Cadences	62
資料⑤/Chapitre 20 Preludes Mélodiques et Harmoniques	70
F. A. Habeneck. <i>Méthode théorique et pratique de violon.</i> (Paris, c.1835)	
資料⑥/Chapitre VI De L'Ornement	75
資料⑦/Chapitre VII Sur les Préludes	79
資料⑧/Chapitre VIII Sur Les Points de Repos ou Points d'Orgue	81

巻末附録

C. Bériot. *Méthode de violon, Op.102.* (Paris, l'Auteur, 1857)

資料⑨/Der Broderies ou Fioritures 85

資料⑩/Manière de Préluder 89

カデンツァの装飾資料 90

ディミニューション技法を伝える資料

コレッリ以前の「恣意的装飾」の例として、ディミニューション技法の史料を下記に幾つか挙げる¹。このようなディミニューションの教本が最も多く出版された時期は1580年代から1620年代であると言われており²、教本の多くは、様々な音程やカデンツにおける装飾の例と既存の多声楽曲にディミニューションを施した例が用いられ構成されている。

Ganassi, Sylvestro. *Opera intitulata Fontegara*. (Venezia, 1535)

Ortiz, Diego. *Trattado de Glosas* (Roma, 1553)

Casa, Girolamo dalla. *Il vero modo di diminuir*. (Venezia, 1584)

Bassano, Giovanni. *Ricercate, passaggi et cadentie*. (Venezia, 1585)

Bassano, Giovanni. *Motetti, Madrigali, Et Canzoni francese, di Diversi Eccellentissimi auttori à quattro, cinque, & sei voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con la semplice voce*. (Venezia, 1591)

Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica*. (Venezia, 1592)

Rognoni, Riccardo. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. (Venetia, 1592)

Bovicelli, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica*. (Venezia, 1594)

Agazzari, Agostino. *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*. (Siena, 1607)

Spadi, Giovanni Battista. *Libro de passaggi ascendenti et descendentis di grado per grado, et ancor di terza. Con Altre Cadenze, & Madrigali Diminuiti per Sonare con ogni sorte di Stromenti, & anco per Cantare con la semplice Voce*. (Venezia: Vincenti, 1609, 1624)

Rognoni, Francesco, *Selva de varii passaggi*. (Milano, 1620)

Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore, si anco al cantore* (Venezia, 1596); *Prattica di musica: seconda parte* (Venezia, 1622)

¹ ディミニューションに関する資料は下記の資料を参照。菅沼起一「ルネサンスにおける「器楽」様式史の再考—インタヴォラトゥーラとディミニューション教本に見る一貫性—」（2016年度東京芸術大学修士論文）及び、Erig, Richard. *Italienische Diminutionen: die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze* / herausgegeben von Richard Erig unter mitarbeit von Veronika Gutmann. Zürich, Schweiz: Amadeus, 1979.

² 菅沼、2016年。

1600 年以降、コレッリに至るまでの旋律楽器を中心とする作品に見られる装飾資料

Caccini, Giulio. *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*. (Firenze, 1602)

Viadana, Ludovico Da. *Per sonar nel'organo li cento concerti ecclesiastici*. (Venezia, 1602)

Notari, Angelo. *Prime musiche nuove di Angelo Notari à una, due, et tre Voci, per Cantare con la Tiorba, et altri Strumenti, Novamente poste in luce*. (London, 1613)

Castello, Dario. *Sonate Concertate in stil moderno. Libro primo*. (Venezia, 1621)

Castello, Dario. *Sonate Concertate in stil moderno. Libro secondo*. (Venezia, 1629)

Frescobaldi, Girolamo. *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d' intavolatura di cimbalo et organo*. (Roma, 1627, 1637)

Fontana, Giovanni Battista. *Sonate A 1. 2. 3. per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simile altro Istromento*. (Venezia, 1641)

Uccellini, Marco. *Sonate, Correnti et Arie da Farsi con diversi Stromenti si da Camera, come da Chiesa à uno à due, & à tre. op. IV*. (Venezia, 1645)

Playford, John. *An Introduction to the skill of Musick*. (London, 1654, 1674)

Rousseau, Jean. *Traité de la Viole, qui contient une dissertation curieuse sur son origine*. (Paris, 1687)

Muffat, Georg. *Florilegium Primum für Streichinstrumente*. (Augsburg, 1695)

Muffat, Georg. *Florilegium Secundum für Streichinstrumente*. (Passau, 1698)

17世紀～19世紀の「恣意的装飾」に関する一次資料

- Corelli, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*. (Roma, 1700)
- Hotteterre, Jacques Martin. *Principes de la Flute Traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec, ou flute douce, et du Haut-Bois*. (Paris, 1707)
- Couperin, François. *Concert Royaux*. (Paris, 1722)³
- Bach, Johann Sebastian. *Sonata a Violino Solo e Cembalo Concertato*. (1717-23)
- Bach, Johann Sebastian. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*. (c.1720)
- Bach, Johann Sebastian. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*. Libro Primo. Da Johann Sebastian Bach. anno. (Berlin, 1720)
- Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. (Bologna, 1723)
- Babell, William. *XII Solos for a Violin or Hautboy with a Bass figur'd for the Harpsichord with proper graces adapted to each Adagio by the Author*. (London, c. 1725)
- Telemann, Georg Philipp. *Sonate Methodische*. (Hamburg, 1728)
- Montéclair, Michel Pignolet De. *Principes de Musique*. (Paris, 1736)
- Corrette, Michel. *L'école d'Orphée*. (Paris, 1738)
- Geminiani, Francesco. *Rules for playing in a true taste*. Opera VIII. (London: s.e., ca. 1748)
- Geminiani, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. (London: s.e., 1749)
- Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. (London, 1751)
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen*. (Berlin, 1752)
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen*. (Berlin, 1753)
- Mozart, Leopold. *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. (Augsburg, 1756)
- Agricola, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singekunst*. (Berlin, 1757) Translation with additions of Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*. (Bologna, 1723)
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Sechs Sonaten für Klavier mit Veränderten Reprisen*. (Berlin, 1760)
- Tessarini, Carlo. *Nouvelle Méthode pour apprendre par theorie*. (Roma, c. 1760)
- L' Abbé le fils. *Principes du violon, pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différens agrémens dont il est susceptible*. (Paris, 1761)
- Zuccari, Carlo. *The true Method of Playing an Adagio made easy by twelve examples adapted for those who study the violin*. (London, ca. 1762)

³ 作曲家によって書き加えられた「恣意的装飾」の例として挙げる。

- Haydn, Joseph. *Violinkonzert* in G, Hob. VIIa:4. (c. 1765)
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*. (Paris, 1770)
- Tartini, Giuseppe. *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa*. Copiate da Giovanni Francesco Nicolai, (s.l.n.d.). MS 323.
- Tartini, Giuseppe. *Traité des Agréments de la musique*. (Paris, 1771)
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Violinkonzerte und Einzelsätze* in B K. 207. (Salzburg, 1773)
- Beethoven, Ludwig van. *Violin Sonata*. Op. 12 (Vienna, 1797-98)
- La Borde, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. (Paris, 1780)
- Benda, Franz. *33 Sonatas for Violin and Continuo*. (c.1780)
- Viotti, Giovanni Battist. *Violin Concerto* III in A W1:3; G.25. (Paris, c.1781)
- Viotti, Giovanni Battist. *Violin Concerto* XXII in a. (Offenbach, n.d.)
- Corri, Domenico. *A selected collection of the most admired songs, duetts, etc., volumes 1-3*. (London and Edinburgh, ca.1780-1810.)
- Corrette, Michel. *L'art de se perfectionner*. (Paris, 1782)
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine*. K. 454 in B (Vienna, 1784)
- Türk, Daniel Gottlob. *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. (Leipzig, 1789)
- Galeazzi, Francesco. *Elementi Teorico-Pratici di Musica*. 2 vols. (Rome, 1791, 96)
- Nardini, Pietro. *VII Sonates pour Violon et Basse avec les Adagios Brodés*. (Paris, ca. 1795-1806)
- Cartier, Jean-Baptiste. *L'Art du Violon*. (Paris, ca. 1795-1798)
- Cartier, Jean-Baptiste. *L'art du violon*. (Paris, 1799)
- Woldemar, Michel. *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon*. (Paris, c.1800)
- Woldemar, Michel. *Violin Concerto*. No. 1 in a. Paris: Bernard Viguerie, date of publication unknown.
- Woldemar, Michel. *Violin Concerto*. No. 2 in E. Paris: Bernard Viguerie, date of publication unknown.
- Baillot, Pierre. *Méthode de violon*. (Paris, 1803)
- Beethoven, Ludwig van. *Violinkonzert*. Op. 61 (Vienna, 1809)
- Campagnoli, Bartolomeo. *L'art l'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences*. Op. 17 (Leipzig, c.1812)

Campagnoli, Bartolomeo. *Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du jeu de Violon*. Op. 21.
(Leipzig, 1824)

Campagnoli, Bartolomeo. *Violon Méthode*. Op. 21 (Leipzig, 1824)

Mazas, Jacques Féréol. *Méthode de Violon Suivie d'un Traité des Sons Harmoniques en Simple et
Double-Cordes*. (Paris, 1830)

Spoehr, Louis. *Violinschule*. (Vienna, 1832)

Baillot, Pierre. *L'art du Violon, Nouvelle Méthode*. (Paris, 1834)

Habeneck, François Antoine. *Méthode Théorique et Pratique de Violon*. (Paris, c. 1835)

Chorley, Henry. *Modern German Music*. (London, 1854)

Bériot, Charles de. *Méthode de Violon*. (Paris, 1857)

コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5に加えられた「恣意的装飾資料」

Corelli, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò di Arcangelo Corelli Da Fusignano Opera
Quinta Parte Prima Troisième Edition ou l'on a joint les agréments des Adagio de cet
ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue*. (Amsterdam, 1710.)

Hawkins, John. *A general History of the Science and Practice of Music*. vol. 5 (London: T. Payne,
1776). コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5-IXにおけるジェミニニの「恣意的装飾」

Roman, Johan Helmich. *Elaborazioni delle sonate delle op. 5 di Arcangelo Corelli, Stockholm*.
Musik-Och Teater Biblioteket, Roman Collection Ms. 97.

Dubourg, Matthew. *Corelli's Solos Grac'd by Dobourg, versioni ornate delle Sonate op. 5 di
Corelli*. ms. del sec. XVIII, collezione privata ignota.

Manchester Anonymous. *Versioni ornate delle sonate op. 5 di Corelli*. Manchester Central Public
Library.

Galeazzi, Francesco. *Elementi Teorico-Pratici di Musica*. 2 vols. (Rome, 1791, 96)

コレッリ＝アムステルダム版（1710年）における線的装飾

コレッリ＝アムステルダム版（1710年）におけるソナタ第1番の第一楽章<グラーヴェ Grave>と第三楽章<アダージョ Adagio>の緩徐楽章を例に、二音間を埋める線的な「恣意的装飾」の具体的な方法を示す。（譜例1、譜例2）

- I 和声音に経過音で上昇後、刺繍音的音型(d-e-d)を伴ってオクターブ下行し、再び刺繍音的音型(f-e-f)を伴って順次進行で上昇して元の音に戻る。
- II 構成音(a)まで経過音で上行、刺繍音的音型(gis-a-gis)を伴って経過音で1オクターブ下行し、次の音へとトリルを用いてつなげる。
- III 刺繍音的音型(a-h-a)の後、音階的に経過音で下行・上昇して基の音に戻り旋回的音型を用いる。
- IV 和音構成音へ下降跳躍(fis-a)した後、音階的経過音で上昇。その後再び構成音に下行跳躍し、再び次の拍の音へと音階的に繋げる。
- V 旋回的音型を繰り返す、和音構成音へ跳躍する。
- VI 長く伸ばされた音からまず3度下(cis-a)に跳躍し、その後音階で経過音でオクターブ上昇させ、末尾に旋回的音型をつける。
- VII 下からのトリル音型で始まり、末尾に旋回的音型をつける。
- VIII 和音構成音の高い配置から入り、経過音で1オクターブ下行。そして次の拍の音へ経過音とトリルによって繋がれる。
- IX 長い音からの刺繍音的音型の後、音階で経過音で下行し、末尾で2度上行して3度下がる。
- X 長い音から一旦和音構成音に下行した後に経過音で上行、刺繍音を使って再び経過音で下行、そして次拍の音へと経過音を伴い末尾に旋回的音型が加えられる。
- XI 長い音から旋回的音型に繋がれ、3度下行し元の音に戻る。
- XII 長い音から経過音で下行し、末尾で2度上行して3度下がる。

順次進行で上行・下行するものの中に、和音構成音から、一音か二音「はみ出す」パターンが多いことがわかる。これが上述のような「倚音的音型」に見えたり「刺繍音的音型」に見えたりしている。コレッリ＝アムステルダム（1710年）版らしさはこの「はみ出す」音であると考えられる。この他にも下記の譜例1と譜例2に（a）、（b）でそれぞれ示したような「逸音的音型」や「先取音的音型」も見られる。

上記にみてとれる傾向は、経過音での順次進行を基本とし、以下の点にまとめられる。

- ・末尾にターンがつく
- ・末尾に付点を伴うトリルの音型
- ・長く保持された音の後、加速するような装飾音型。
- ・一楽章のような 32 分音符による順次進行を基本とするような装飾では、山と谷を作る音型（例えば I/II/III）が目立つ。

二音間を主に音階的に順次進行で埋める線的装飾の数を数えてみると、第一楽章においては 20 個、そして第三楽章において少なくとも 18 個あり、「小さな音符」による装飾はこの曲には一つも見られなかった。

譜例 1 コレツリ＝アムステルダム版（1710 年）ソナタ第 1 番の第一楽章〈グラヴェ〉

(a) 逸音

SONATA I.

Andante

Allegro

Tutto Solo

Ritardi

2



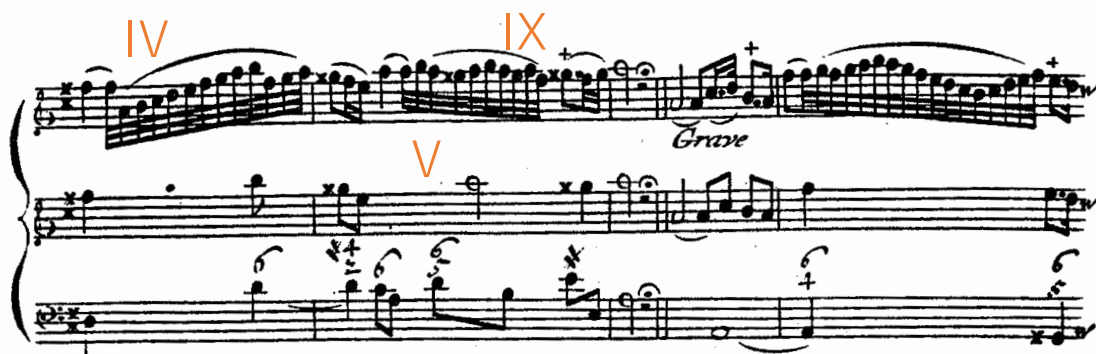
II

Adagio

III

6 7 7

This system contains the first two staves of music. The top staff features a complex, rapid passage with many beamed notes. The middle staff has a more melodic line. The bottom staff shows a bass line with some fingerings indicated by numbers 6, 7, and 7. A double bar line is present in the middle of the system.



IV IX

Grave

V

6 6 6 6 6 6 6

This system contains the next two staves. The top staff continues the rapid passage from the first system. The middle staff has a slower, more spacious melody. The bottom staff has a bass line with many sixths indicated by the number 6. A double bar line is present in the middle of the system.



Allegro

Tasto Solo

6 6

This system contains the third and fourth staves. The top staff has a rapid, rhythmic passage. The middle staff has a melodic line. The bottom staff has a bass line with some fingerings indicated by numbers 6 and 6. A double bar line is present in the middle of the system.



Adagio

6

This system contains the fifth and sixth staves. The top staff has a rapid, rhythmic passage. The middle staff has a melodic line. The bottom staff has a bass line with some fingerings indicated by numbers 6 and 6. A double bar line is present in the middle of the system.

VI

System 1: Treble clef with a complex melodic line featuring many sixteenth notes and slurs. Bass clef with a simpler accompaniment. A large orange Roman numeral 'VI' is placed above the middle staff.

VII VIII

System 2: Treble clef with a complex melodic line. Bass clef with accompaniment. Large orange Roman numerals 'VII' and 'VIII' are placed above the middle staff.

IX

System 3: Treble clef with a complex melodic line. Bass clef with accompaniment. A large orange Roman numeral 'IX' is placed above the middle staff.

X

System 4: Treble clef with a complex melodic line. Bass clef with accompaniment. A large orange Roman numeral 'X' is placed above the middle staff. The system ends with the word 'Finito' written in cursive.

譜例2 コレツリ＝アムステルダム版（1710年）第三楽章<アダージョ>

8

Adagio XI

(b)先取音

XII

XIII

XIV

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top two staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music includes various notes, rests, and ornaments.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top two staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music includes various notes, rests, and ornaments.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top two staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music includes various notes, rests, and ornaments. The Roman numeral **XII** is written in orange in the first measure of the top staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top two staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music includes various notes, rests, and ornaments.

18 世紀中頃の「恣意的装飾」における新しい傾向 ～前打音の強調～

コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）との比較を通して、またテレマン、ジェミニアーニ、タルティーニ、L. モーツァルトのそれぞれの譜例や記述から、「前打音 *Vorschlag*」の重要性が浮かび上がってきた。そこで、本節では彼らがこだわっていた「前打音」についてみてみる。

「前打音」や「三度のクレ⁴」をここで論じるのは、18 世紀中頃のスタイルに従って自分なりの装飾を加えようとした際に、「前打音」の扱いというのが重要なポイントになる、と考えたからである。第 2 章第 1 節のなかでクヴァンツ等が述べる方法で実際に自分なりの装飾を考えてみると、演奏の上で一つのスタイルとして鍵になるのが「前打音」や「三度のクレ」であった。例えばクヴァンツの装飾は、18 世紀中頃のドイツではコレッリのスタイルよりも遥かに「三度のクレ」や、それを含む「前打音」というものが重要視されている。

⁴ この呼称については近年議論されている。これまで我々が親しく呼んできた「ティエルス・クレ Tierce=coulée」は、現在でいう三度の音程間を埋める装飾の意味であったが、F. クープランが示す「ティエルス・クレ Tierce=coulée」（譜例 3）と混同を避けるため、新たに「三度のクレ *coulée de Tierce*」という呼び方を提唱する。（譜例 4）また、クヴァンツ、C. P. E. バッハはこの音型に対して名前をつけておらず、「三度の跳躍で下行する場合」（クヴァンツ/荒川、2017 年、101～2 頁。8 章 6 節）と呼んでいる。

譜例 3 F. クープラン『クラヴィーア曲集第一巻 *Premier livre de pièces de clavecin*』（パリ、1713）

「ティエルス・クレの例」



譜例 4 C. P. E. バッハ『クラヴィーア奏法』より「三度のクレ」



また、タルティーニはこの「三度のクレ」を示す言葉として、「経過音による下行形のアポジャトゥーラ *Appoggiatura discendente di passaggio*」と記している。C.P.E. バッハは「三度の跳躍を埋めるときの前打音 *Durchgehende Vorschläge*」（C. P. E. バッハ/東川、2011 年、95 頁。2 章 2 節-14）と記している。

これらは多くの場合、既に作曲家によって楽譜に記されているが、作曲家が記していない場合であっても、演奏する上で「必要不可欠」な装飾である⁵。「前打音」や「三度のクレ」の弾き方、または解釈についての議論はこれまでも多くなされてきたが、演奏家が加えるものとして、この時代のドイツの「恣意的装飾」を考える際に避けて通ることはできないであろう。

それでは、演奏家にとって前打音の実践問題というのはどこにあるであろうか。筆者は四つの問題提起をする。一つ目は①拍前に弾くのか拍上で弾くのか、そのタイミングについて、二つ目は②長さについて、三つ目は③実音に比べて前打音の方が強くあるべきか、最後に四つ目として④記号による前打音と、それが実際の音価で既に装飾と分らない形で書かれている場合と弾き方が違うか、という問題である。①②③④それぞれについて下記で論じ、これらのことについて当時の人がどのように述べているかをみてみたい。加えて上記の問題点に対して「前打音」に関する当時の考えをみる。

(1) 拍前に弾くのか拍上で弾くのか

C. P. E. バッハ：①前打音のタイミング

C. P. E. バッハは「前打音」を全て拍上に置くと考えていた、と推測できる記述がある。

小音符によって記譜された装飾音は全て、その後続く音符に属する。従って先行音符は、その時価を寸分も減らされてはならない。その小音符が占める時価に相当する分だけ短くなるのは、後続音符だけである⁶。

⁵ 前打音の必要性についてはこの時代多くの作曲家が訴えている。例えば、C. P. E. バッハは「前打音はまさに不可欠な装飾音の一つであり、旋律ばかりか和声も改良する」（C. P. E. バッハ/東川、2011年、89頁。2章2節-1）と述べている。これに加えL. モーツァルトやクヴァンツの教本の「装飾」における項目の殆どが「前打音（またはそこから派生した装飾）」を占めている。また、クヴァンツも「前打音が書かれている場合にそれを個々のやり方と分割法に従って奏するというだけでは十分ではなく・・・前打音が書かれていない場合でも、それを適切な場所につけなければならない」（クヴァンツ/荒川、2017年、104頁。8章12節）と記しており、この時代に「前打音」が装飾の鍵となることを示唆すると考える。

⁶ C. P. E. バッハ/東川、2011年、85頁。（2章1節-23）

C. P. E. バッハ：①「三度のクレ」における前打音のタイミング

「三度のクレ」の長さについても C. P. E. バッハは例外なく、譜例からその前打音のタイミングが拍上にくることをはっきりと示している。（譜例 5）

譜例 5⁷



F. クープラン：①前打音のタイミング

フランス人であるクーブランも C. P. E. バッハ同様に「前打音」を拍上に指示している。

ポール・ド・ヴォア、またはクレ *coulé* の小さな音符は、和音と同時に弾かなければならない。という意味は、次にくる主音の音価に含まれるものとして、弾かなければならないということである⁸。

L. モーツァルト：①前打音のタイミング

L. モーツァルトにおいても譜例 6 のように、長い前打音に関しては拍上にくるようにしており、このことは、「・・・前打音は音符の半分の長さだけ伸ばし滑らかに続けるのだ。前打音には主要音が失った分の長さが与えられる⁹」という記述から分かる。

譜例 6 上段のように記され、下段のように奏される¹⁰



⁷ Ibid., p. 95.

⁸ F. クーブラン/山田、1976 年、14 頁。譜例はない。

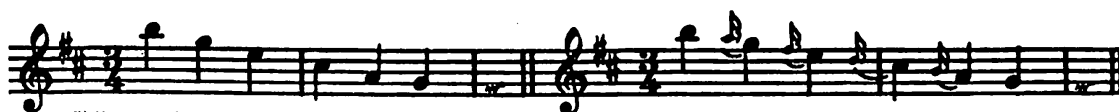
⁹ L. モーツァルト/久保田、2017 年、189 頁。（9 章 3）

¹⁰ Ibid.

L. モーツァルト：①「三度のクレ」における前打音のタイミング

しかし C. P. E. バッハ等と異なり L. モーツァルトは、「三度のクレ」（すなわち、経過的前打音）では前打音を拍の前で弾くことを念頭においていたようである。それを示す記述は以下の通りである。彼は、「経過的前打は下行して到達する主要音に含まれるのではなく、先行音に含まれる¹¹」と述べて「三度のクレ」の例を示している。譜例 7.1 と譜例 7.2 から、前打音のタイミングにおいて拍の前に出すことが見受けられる。

譜例 7.1 「三度のクレ」における前打音のタイミング¹²



上記の音型は下記の譜例 7.2 のように演奏される。

譜例 7.2



クヴァンツ：①「三度のクレ」における前打音のタイミング

クヴァンツも L. モーツァルトと同様に、前打音を伴った三度跳躍する音型の弾き方に於いては拍の前に出すように以下の譜例 8 と譜例 9 で示している。一方、譜例 10 のように弾いてはならないと注意を促している。

譜例 8 (左)、譜例 9 (右)¹³

左のように記され、右のように記す



¹¹ L. モーツァルト/久保田、2017 年、199 頁。（9 章 17 節）

¹² Ibid.

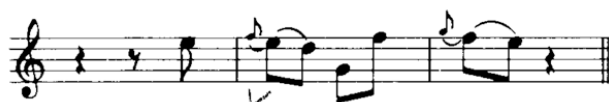
¹³ クヴァンツ/荒川、2017 年、102 頁。（8 章-2）

譜例 10 下記のように弾くべきではない。



また強拍に前打音が来ている場合でも、前打音を拍の前の音からその音価を受け取る例が示されている例がある。(譜例 11) それは一つの音の前に二つの前打音がついている場合である。「小さな音符は短くタンギングされ、弱拍にある前の音の時間内に繰り入れられる」と述べられており、これは拍上に前打音が書かれているにも関わらず、「小さな音符」でかかれた前打音を拍の前で弾くという例外である。

譜例 11¹⁴



上の譜例を下のように演奏する。



しかしクヴァンツはこの例外を除き、前打音一般は拍上で弾くと述べており、L. モーツァルトと同じ意見であった。クヴァンツは、「前打音は、普通の音符と混同しないように非常に小さい音符で書かれ、その音価は前打音のつけられている主要音から得る¹⁵」と述べている。この記述は前打音が拍上にくることを示しており、譜例 8、譜例 9、譜例 11 と矛盾しているように見えるが、これらの「三度のクレ」と「複前打音」を前打音一般の例外として筆者は捉えた。

テュルク¹⁶ : ①前打音のタイミング

時代を少し下ると、テュルクは前打音のタイミングをより詳しく記している。「小音符によって記された装飾音は全て（後打音は例外として）、前打音と同様に、その時価を

¹⁴ Ibid.

¹⁵ クヴァンツ/荒川、2017年、100頁。(8章-2)

¹⁶ テュルク Daniel Gottlob Türk (1750-1813) による教本『クラヴィーア奏法 *Klavierschule*』(ハレ、1789年)を基にしている。

後続音から受け取る¹⁷⁾すなわち、テュルクも C. P. E. バッハ、クープランと同様に前打音が拍の上にくるよう求めていることが分かる。

テュルクの証言がより詳しくより重要であるのは、テュルクが譜例 12 の e)、f)にみられるような「前打音を拍の前に出す」スタイルを「フランス奏法」として、ドイツの音楽には用いないほうが好ましいと述べている点である。この時代、国によるスタイルの違いは以下のように書き留められている。

さらに別の音楽理論家ともなると、これらの前打音をフランス人のやり方にしたがって、たとえば {譜例 12} e)、f) のように、それより前の音符の時価のなかで奏することを要求する。

譜例 12¹⁸⁾



この最後の二つのリズム分割の場合、それをドイツの楽曲で用いることを私なら推薦するよりやめるよう勧める。ドイツの楽曲では、その作曲者がフランスの奏法なり、いわゆるロンバルディア趣味を考慮した、と考える必要はないからである¹⁹⁾。

まとめ

筆者は、この前打音のタイミングの違いが仏語のリエゾンのように言葉から来るものだと考えていた。しかし前述したクープラン等を見てもわかるように、時代によって様々であり一概には言えないようである。また上記に引用したテュルクの言葉から、この音型の弾き方については様々な意見が当時からあったということも分かった。テュルク自身は「三度の

¹⁷⁾ ダニエル・ゴットロープ・テュルク『クラヴィーア奏法』東川清一訳、東京：春秋社、2000年、278頁。

¹⁸⁾ テュルク/東川、2000年、278頁。(4章1節8)

¹⁹⁾ Ibid., p. 258-9. (3章3節23)

クレ」の経過的前打音が拍上にくるようにと述べており、拍の前に出す弾き方は「ドイツ的」ではなく「フランス的」であると捉えていたことも確認できた。

(2) 「三度のクレ」における前打音の長さについて

今日では、四分音符における前打音がおおよそ半分の長さで演奏される傾向にある。しかしタルティーニ、クヴァンツ、C. P. E. バッハ、テュルク等はその長さについてそれぞれ以下のように述べている。

タルティーニ：②「三度のクレ」における前打音の長さについて

「三度のクレ」における前打音の長さについてタルティーニは以下のように詳細に述べている。

下記の八分音符の例のように、前打音の長さは確定しがたい。だがおおよそ前打音は半分程になるであろう²⁰。La valeur des petites notes est indéterminée dans l'exemple suivant qui est en croches, il paroit que les petites notes valent à peu près la moitié des croches { 譜例 13}・・・もし四分音符につく前打音であれば、この前打音は決して八分音符ではないであろう。{ 譜例 14}

これをもし八分音符とすると、全く下手に聴こえてしまうであろう。そして、実音を長くし装飾音を出来るだけ短くすると良い印象を与える。Si l'on met le même exemple en noires, les petites notes ne vaudront point des croches; ou si on leur donne cette valeur, elles feront un mauvais effet; et elles feront un fort bon effet si l'on fait louer les grosses notes, et les petites aussi breves qu'il est possible.

上記の例において経過的前打音はそれほど短いものではなく、おおよそ半分の音価をとると述べられているが(譜例 13)、主音符が四分音符になった場合(譜例 14)この経過的前打音の長さをより短くできるとタルティーニは述べている²¹。

譜例 13²²



²⁰ 筆者和訳

²¹ Tartini/Jacobi, 1959, p. 69. 筆者日本語訳 「Règle générale sur la manière d'employer les petites notes loues」

²² Ibid.

譜例 14²³



クヴァンツ：②「三度のクレ」における前打音の長さについて

クヴァンツもタルティーニと同様に、「三度のクレ」における前打音は短くあるべきであると述べている。クヴァンツはこれに加え、以下でとりあげるテュルクやC.P.E. バッハと同様にこの前打音に「愛らしさ、優しさ、甘さ」といった表情を求めている。

経過的前打音が用いられるのは、三度跳躍して続く場合である。・・・ここで扱われる前打音は、甘美 *schmeicheln* な表現を要求する。{譜例 15.1} に於いて、「小さい音符」を長くして次の拍の上で鳴らそうとするなら、旋律は全く異なり {譜例 15.2} に見られるようになる。しかしそうすると、この前打音が派生したフランスの奏法、すなわちこの奏法の発明者で一般的な賛同を得ているものの意図に反することになる²⁴。

譜例 15.1²⁵



譜例 15.2²⁶ 下記のように演奏してはならない。



テュルク：②「三度のクレ」における前打音の長さについて

その一方でテュルクは、特にアダージョの際の「三度のクレ」の長さについては短すぎない方を好んでいたようである。

²³ Ibid.

²⁴ クヴァンツ/荒川、2017年、103頁。(8章6)

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

私ならむしろ〔譜例 16 における〕奏法 b を勧め、そしてこれらの前打音を甘えるような表情で演奏する。これらの前打音は明らかに、旋律をいっそう活発にするというよりはむしろ、快適にすべきものだからである。まさにこのような理由から・・・アダージョでは前打音をあまり短くしないで、むしろ後続音符の 3 分の 1 程度、あるいは三連符の拍の 3 分の 1 程度の時価を割り振るべきである（譜例 16 の d）²⁷。

譜例 16²⁸



テュルク：②前打音の長さについて

しかし、短前打音におけるテュルクの意見はタルティーニと同じであった（譜例 17）。つまり、主音符が長くなっても前打音を長くしたりはしないのである。

譜例 17²⁹



C. P. E. バッハ：②「三度のクレ」における前打音の長さについて

「三度のクレ」における前打音の長さについて、C. P. E. バッハはテュルクと同じ意見であった。すなわち両者とも、テンポによってその前打音の長さは変化すると述べている。

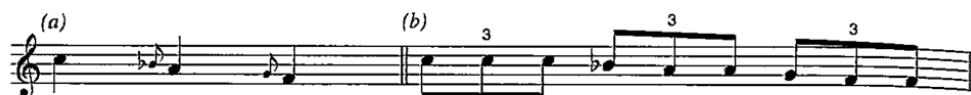
²⁷ テュルク/東川、2000 年、259 頁。（3 章 3 節 23）

²⁸ Ibid.

²⁹ テュルク/東川、2000 年、242 頁。（3 章 1 節 10）

・・・三度の跳躍を埋めるときの前打音も短くなければならない。しかし、アダージョの時には普通の16分音符としてではなく、三連符の八分音符として弾くとその表情は一層やさしくなる³⁰（譜例18）。

譜例 18³¹



前打音の微妙な長さに関しては当時においても多くの混乱があったようで、C.P.E. バッハは前打音の長さを示そうと試み、以下のように述べている。「・・・前打音は全て、実際の時価どおりに記譜するのが一番なのである³²」

まとめ

上述した二つの点に関する作曲家の意見をまとめると、下の表ようになる。

①前打音のタイミングと②長さについて

タルティーニ タイミングについて記載なし ³³ →三度で下行する音型での前打音の長さは明確に定められないとし、主要音が八分音符では約半分、四分音符では短く。

L. モーツァルト 前打音は拍上、「三度のクレ」は拍前。

クヴァンツ 前打音は拍上、「三度のクレ」は拍前。

C.P.E. バッハ 前打音は拍上、「三度のクレ」においても拍上。

F. クープラン 前打音は拍上。

テュルク 前打音は拍上、「三度のクレ」も拍上。

→ドイツの音楽では拍前に出すのをやめるように薦める。

³⁰ C. P. E. バッハ/東川、2011年、96頁。（2章2節14）

³¹ Ibid.

³² C. P. E. バッハ/東川、2011年、99頁。（2章2節17）

³³ 後述する③「三度下行の前打音における強さ」のL. モーツァルトの項目を参照。

上の表にみられるように、長前打音については拍上にくることが確認できる。しかし問題は「三度のクレ」における、短く、経過的な前打音のタイミングと「複前打音」というものに絞られてくる。その結果、①短い前打音のタイミングについては、クヴァンツとL. モーツァルトが「三度のクレ」における前打音を拍の前に出し、F. クープラン、C.P.E. バッハ、テュルクは経過的な前打音であっても拍の前には出さないという結果になった。この相違はフランス対ドイツとなる訳でもなく、また時代によって分けられるようにも見えず、予想に反した結果となった。また②「三度のクレ」の長さに関しては、タルティーニ、クヴァンツ、テュルク、C.P.E. バッハから証言が得られ、前者二人は「三度のクレ」の主音符が長くなっても前打音は長くせず、むしろ短いものを好むというのに対し、後者二人は緩徐楽章の際には特に前打音を長めに弾くことを好んだという結果であった。

(3) 「三度のクレ」における前打音の強さ

短い前打音の方が実音と比べて強くあるべきか、という問題は前述①における「タイミングの問題」と表裏一体である。つまり、もし前打音の方に強さがあるならばその前打音は拍上にくると考えられ、逆に前打音に強さがあるべきでないのであればその前打音は拍より前にくるべきであるからである。この仮説をもとに検証したいと思う。

タルティーニ：③「三度のクレ」における前打音の強さについて

タルティーニは、経過音による下行形のアポジャトゥーラ *Appoggiatura discendente di passagio*、すなわち我々がよく「三度のクレ」と呼ぶ音型に、強さが前打音と実音のどちらにあるべきかを以下のように定義している。

経過音は軽やかに、前打音の音よりも実音が強く聴こえるように、このように弓や声の強さは小さな音符よりも実音を強調しなくてはならない。Elles doivent passer fort légèrement et de manière qu'on entende beaucoup plus les grosses. Ainsi la force de l'archet et du gosier se doit faire sentir bien plus sur les grosses que sur les petites.

タルティーニはこの「小さな音符」のタイミングについては言及していないが、興味深い記述である。この下行形の前打音は下記の譜例 19 でみられるような三度で下行する音型のみ薦められており、この前打音は「できるだけ素早くあるべきである ...et ells feront un fort

bon effet si l'on fait louer les grosses notes, et les petites aussi breves qu'il est possible.」と述べられている³⁴。

譜例 19³⁵



L. モーツァルト：③短い前打音の方が強くあるべきか

短い前打音について、L. モーツァルトはタルティーニと同じ意見を持ち、このように述べている。「短い前打音では、前打音ではなく、主要音を強くする。このような前打音はできるだけ短くして、強調せずに、極めて弱くする。短い前打音はできるだけ素早く、あまりアタックをつけず、柔らかくに弾く³⁶」（譜例 20）

譜例 20³⁷

³⁴ Tartini/Jacobi, 1959, p. 69.

³⁵ Tartini/Jacobi, 1959, p. 69. 筆者日本語訳 「Règle générale sur la manière d'employer les petites notes loues」

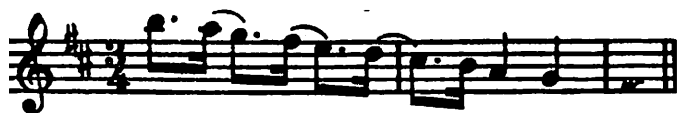
³⁶ L. モーツァルト/久保田、2017年、193頁。（9章9）

³⁷ L. モーツァルト/久保田、2017年、193頁。（9章9）

譜例 21 「三度のクレ」における前打音の強さ³⁸



上記の音型は下記の譜例のように演奏される。



L. モーツァルトは「三度のクレ」における前打音の強さについて、上記の譜例 21 の場合でも「16 分音符は強くならないように滑らかにして、いつも四分音符が強くなってはならない³⁹」と述べている。すなわち強さについても、L. モーツァルトはタルティーニと同様に前打音の音ではなく実音の方が強いと述べている。この譜例における「三度のクレ」のように経過的前打音、すなわち弱拍につく前打音は強くないということは想像できるが⁴⁰、この音型において実音の方が強くあるべきという証言も興味深い。

L. モーツァルトの証言はタルティーニが述べていることを推測するのに有効ではないだろうか。両者とも「三度のクレ」において、実音の方が前打音の音よりも強いと述べ、このことはタルティーニについても「三度のクレ」のタイミングを L. モーツァルト同様に拍の前に出すことを我々に推測させる。

クヴァンツ：③「三度のクレ」における前打音の強さ

クヴァンツが、アクセントを伴う前打音と経過的な前打音との区別を「強拍の音につくか弱拍の音につくか」によって分類を行っているということは前で述べた。加えてクヴァンツは「経過的前打音は、三度の跳躍で下行する場合に見出される」と述べていることから、

³⁸ L. モーツァルト/久保田、2017 年、200 頁。（9 章 17）

³⁹ Ibid.

⁴⁰ 前打音の強さの有無におけるクヴァンツの分類について、J. クヴァンツは、強さを伴う前打音と経過的な前打音との区別を、「強拍の音につくか、弱拍の音につくか」によって分類を行っている。クヴァンツは前者を「アクセント前打音 Anschlagende Vorschläge」後者を「経過前打音 Durchgehende Vorschläge」と呼んでいる。（クヴァンツ/荒川、2017 年、101 頁。8 章 5）

上記の分類によればクヴァンツの「三度のクレ」における前打音の弾き方は強さを伴わないと考えられる⁴¹。

C. P. E. バッハ：③前打音における強さについて

前打音一般に対して C. P. E. バッハは次のように述べている。譜例 22 は「前打音を柔らかく始める」と述べるタルティーニや L. モーツァルトの意見と異なるであろう。

この { 譜例 22 } から前打音の表現もわかる。つまり、前打音は全て後続音なりその後続音につけられた装飾よりも強く打鍵され・・・その後続音にレガートされるのである。・・・従って、その二つの音を良く結び合わせるには、前打音は、後続音符によって取って代わられるまで保持されなければならない。前打音の後に単純な後続音符が弱音で続くときの表現は、アプツウーク *Abzug*⁴²と呼ばれる⁴³。

譜例 22⁴⁴

⁴¹ 譜例 15 参照

⁴² 「アプツウーク」という言葉はクヴァンツや後述するテュルクにおいても用いられている。基本的に前打音の方が続く実音よりも強くあるという意味で使われているが、クヴァンツはさらに音を膨らますことについても述べている。

⁴³ C. P. E. バッハ/東川、2011 年、91 頁。(2 章 2 節 7)

⁴⁴ Ibid.

C. P. E. バッハは短い前打音に関して「後続音符が短くなるのが分からないほど、いたって短く演奏される⁴⁵」と述べて譜例を示している。また、この種の前打音は短く奏されるべきと強調されているが、ここでは強さについて記されていない。（譜例 23）

譜例 23⁴⁶



テュルク：③長い前打音における強さについて

ここでもクヴァンツや C. P. E. バッハと同様にアプツウークという言葉が使われている。「長い前打音は全て後続の（普通大の主音符によって示された）音自体よりも強く奏されなければならない⁴⁷」とテュルクは述べている。

譜例 24⁴⁸



上記譜例 24 に示した長い前打音の強さやタイミングの規則はテュルクの時代に至っても全く普遍的な考えであり、バロック時代から継承されているのが確認できる。

テュルク：③短い前打音における強さについて

テュルクは上述の長い前打音についてだけでなく、「短い前打音」について非常に重要な記述を残している。この記述はテュルクが、前の時代に生きた作曲家たちの資料を通して「短い前打音」を弾く際の矛盾を感じていたことを示すであろう。以下にその部分を引用する。

⁴⁵ C. P. E. バッハ/東川、2011 年、94 頁。（2 章 2 節 13）

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ テュルク/東川、2000 年、252 頁。（3 章 2 節 19）

⁴⁸ Ibid.

第1則 前打音は常に、小節ないしはその時々々の音符の強拍部に属する。従ってこの観点からいっても前打音は、その後続く音より強く奏されなければならない。しかもその上、先に述べた所見によると、大概の前打音は、バスあるいはバス以外のどれかの声部と程度の差こそあれ、きまって不協和な関係にある。そこで、よい演奏表現の規則に従うと不協和音程は協和音程よりいっそう強く奏されるのであるから、この規則もまた可変的前打音にそのまま応用できる。

しかし、もう一つ別の問いがある。この規則は短前打音にも同時に適用されるのだろうか、というのがそれである。このことについては音楽理論家の意見はまちまちである。一部の人たち、たとえばアグリーコラ『歌唱への手引き』、C. P. E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法』、マールプルク『クラヴィーア伴奏の手引き』等は前打音はすべて、したがって不変的に短い前打音も含めて、強く奏されるべきであると考えてのに対して、一方L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法』は、それとは反対のことを要求している。その他の音楽文筆家は、このことについて一声あっておかしくないのに、黙して語らない。この沈黙はおそらく、論争を避けるための最も確実な手段であろうが、知識欲の旺盛な学習者にはあまり役に立たない。

この不変的前打音は大部分が経過的であり、ズルツァーの言い方によると、和声では考慮されない。しかも、普通大の音符で書き表されたその他の繋留音の前にもつくことが多いので、私なら、全体としてみれば、短前打音を強すぎるよりはむしろ甘えるように演奏し、むしろ後続音のほうを強調することになろう。しかし私はまた、場合によってそれとは逆の理由がある場合には、それとは違った奏法を用いることも、進んで認めるものである⁴⁹。

⁴⁹ テュルク/東川、2000年、253頁。(3章2節19)

まとめ

作曲家の意見をまとめると、下の表のようになる。

③ 「三度のクレ」における前打音が強くあるべきか

タルティーニ 実音が強く聞こえるように。
L. モーツァルト 実音が強く聞こえるように。ただし、長い前打音は、前打音の方に強さがある。
クヴァンツ 「クヴァンツの分類」から前打音に強さはないと判断
テュルク 強さ無し（むしろ後続音を歌う）→短前打音では様々な意見があるとしている。この点に関して、C.P.E. バッハ、アグリコラ、テュルクからの引用、マールブルク等を一部の少数派とみなしている。ただし、長い前打音では強さ有。
C. P. E. バッハ 前打音は強く打鍵される ⁵⁰
アグリコラ 前打音は強く→テュルクからの引用
マールブルク 前打音は強く→テュルクからの引用

L. モーツァルトはタルティーニの教えをまとめたと言われており⁵¹、その理由から短い前打音が重くあるべきか、という点について彼らは同じ意見を持っていた⁵²。しかし、彼らの意見は今日広く認められている「前打音に重きをおく」という実践的な方法とは反対であり、重要な証言として捉えることができる。そして彼らと同じ意見をテュルクは「短い前打音」についても引き継いでいる。特にテュルクがこの「短い前打音」における前打音の強さについて両者の立場があることを示し L. モーツァルトの意見に賛同していることは大変貴重な証言であった。しかし、これは①短い前打音のタイミングにおいて検証した結果と異なる事実である。つまり、前打音のタイミングをL. モーツァルトとタルティーニは「拍前」、テュルクは「拍上」に置くべきと述べていたが、もしこのタイミングについての意見が同じであれば、③の仮説の答えが三者とも同じく「前打音は強くあるべきではない」となるはずであると想定できる。しかしこの結果から、前打音の強さとタイミングについての関係は必ずしもイコールではないと判断できる。

⁵⁰ 打鍵という言葉をここでは強さと捉えた。

⁵¹ Gatti, Enrico. *L'ARTE DEL VIOLINO IN ITALIA*. Glossa Classics. (CD) Recorded 1990. プログラムノート参照。

⁵² ただし、その内容が全く同じという訳ではなかった。

既に当時テュルクが「前打音」を強く演奏すべきかどうかについて、アグリーコラ『歌唱への手引き』、C.P.E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法』、マールブルク『クラヴィーア伴奏の手引き』等の教本を引き合いに出し比較していた、という事実は注目すべきである。

それぞれの教本の出版地や作曲家の出生地から、その教本に書かれているスタイルがイタリア的かドイツ的かと判断するのは危険である。例えば、L. モーツァルトが『ヴァイオリン奏法』においてタルティーニの教えをまとめた、という点を考えても、L. モーツァルトがドイツ的、あるいはウィーン古典派へと続くスタイルであるということをすぐに断言するのも難しい。しかし一つ言えることは、L. モーツァルトがタルティーニの言葉を引用したように、論文の引用を通してスタイルが国を超えて記されるという「趣味」普遍化がここでみられようになる。

(4) 記号で示された前打音と記譜された前打音の差異

本節①、②、③において「記号として書かれた」前打音をどのように弾くか、その強さや長さについて作曲家の意見をまとめてきた。ここでは、これまでみてきた前打音の弾き方に関して「記号によって小さな音符で書かれた前打音」と、それと同じ音ではあるが「実音で書かれた前打音」と演奏する際に違いがあるかどうか、それとも同質なのかを当時の意見をもとに検証する。

前打音の長さに関しては、多くの書物が「長いもの」と「短いもの」があると⁵³、それぞれについて説明されている。前者の「長い前打音」に関しては音価の約半分をとり、前打音の方が強く実音は柔らかく弾くという考えは共通していたため、ここでは「短い前打音」について主に取り上げる。上記ではそのタイミング、強さ、長さの問題を議論してきた。これを踏まえた上で、次に問題となるのは「記号による前打音」と「実音で書かれた前打音⁵⁴」が違う効果なのかどうか、ということである。第1章でみてきたコレッリ＝アムステルダム版(1710年)の装飾では、音価に含まれる実音で書かれた前打音というものは勿論あるが、とりわけ教会ソナタの6曲においては「小さな音符」による装飾、すなわち音価を保有しな

⁵³ テュルク、C.P.E. バッハ、クヴァンツ等。

⁵⁴ 音価に含まれない「記号による前打音」に対して、小節内の音価に含まれる音符で書かれた前打音を意味する。

い記号による装飾は一つもみられない。それは一般的に「三度のクレ」においても当てはまる。この記譜上における差が意味するものは何であろうか。筆者の予想としてはコレッリのアムステルダム版の「恣意的装飾」が全て実音で書かれていたのは、音を細分化するアイデアからくるものではないかと考えるが、いつ頃からヴァイオリン音楽においてこのような「小さな音符」で装飾が示されるようになったのか。J. S. バッハとピゼンデルの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》を例にこの記譜上の差を探してみる。すると、おおよそ同じ時期に書かれたこれらのソナタ⁵⁵だが、ピゼンデルの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の第1楽章では記号による前打音が10カ所以上用いられているのに対して、J. S. バッハは《ソナタ》の3曲中、たった一つしか装飾記号として「小さな音符」による前打音を用いていないことが分かる。また三曲の《パルティータ》に於いても、記号による前打音は〈メヌエット〉に一カ所のみである。

この記譜上における差は奏法に影響するのであろうか。このような疑問を持った上でこれら二つの弾き方・効果の違いについてドイツの資料から証言を探してみると、タルティーニとL. モーツァルトがこのことについて述べていた。しかし、クヴァンツ、C. P. E. バッハ、テュルクは述べておらず、以下では前者2人の教本における証言を記し、検証する。

タルティーニ：④「記号による前打音」と「実音で書かれた前打音」の差異

タルティーニによれば、下記の譜例25、26のように音価に含まれない「小さな音符」で示された「記号による前打音」と小節内の音価を有する「実音で書かれた前打音」の表現の違いは以下のようなものであると述べている。

音価の問題ではなく、弓の奏法や歌的な発音の違いである。La différence de l'expression dans le second exemple n'est pas dans la valeur de la petit note, qui est la même que celle de la grosse, mais dans l'espèce de coup d'archet ou de coup de gosier⁵⁶. (譜例25)

タルティーニは明らかに、「記号による前打音」と「実音で書かれた前打音」にそれぞれ異なる効果を期待していたようである。これら二つの記譜による弾き方の違いについても詳しく述べられているので、それを下記に引用する。ここで彼が述べていることは、今日一

⁵⁵ J. S. バッハ《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》(1720年頃)、ピゼンデルの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》(1716年頃)

⁵⁶ Tartini/Jacobi, 1959, p. 66. 筆者日本語訳

般的に考えられている「記号による前打音」の弾き方と異なり、前打音にクレッシェンドとデクレッシェンドを要求していることである。

- ・ 実音で書かれた前打音

もし前打音が実音として書かれた場合には { 譜例 25 の下段 }、スラーにある最初の音はスラーのかけられた 2 番目の音よりも強さを与えて表現するべきであり、実音は短いトリルを必要とするであろう。Si cette petit note étoit une grosse note comme elle le paroit dans cet exemple, il faudroit l'exprimer avec plus de force que la seconde, et elle demanderoit une petit cadence.

- ・ 記号による前打音

しかし記号による前打音の場合には弓であっても歌においても柔らかく始め、そして徐々に音価の半分に至るまでその音を膨らませ⁵⁷、再び繋げられた実音に向かって減衰させていかなければならない。この前打音の後、実音は短いトリルを必要とする。

{ 譜例 26 } Mais comme elle n'est que petit note, l'archet ou le gosier doivent la commencer avec douceur, en augmenter par gradation le son jusque'a la moitié de sa valeur, et le diminueur de meme en venant tomber sur la grosse note à la quelle elle est jointe. Cette grosse note demande une petite cadence qui la fasse entendre avec plus de force, comme l'on peut voir dans l'exemple suivant.⁵⁸

⁵⁷ アップツークについてクヴァンツは以下のように説明している。「前打音は舌で柔らかく突き、時間が許す限り音量を増す。次の音は幾分控えめに前打音とスラーで結ばれる。この種の装飾の仕方はアプツーク Abzug と呼ばれ、イタリア人に端を発する」（クヴァンツ/荒川、2017年、101頁。第8章4）タルティニーが説明している奏法は、このクヴァンツのタイプのものを考えていたのであろうか。前述の C. P. E. バッハにもこのアプツークという言葉は出てきたが、その際は音を膨らませるのではなく「前打音の後に単純な後続音符が弱拍で続くときの表現」とある。

⁵⁸ Tartini/Jacobi, 1959, p. 66. 筆者日本語訳。

譜例 25 上段 記号による前打音⁵⁹

下段 実音で書かれた前打音



譜例 26⁶⁰



L. モーツァルト：④「記号による前打音」と「実音で書かれた前打音」の差異

これに対してL. モーツァルトは、これらの二つの弾き方・効果の違いについてタルティエーニのように述べていない。しかし彼は、下行前打音を実音で記さない理由を以下のように述べている。

もちろん全ての前打音は大きな音符で記して、拍に割り当てることができる。しかし、これが記譜された前打音であると分からず、全ての音符に装飾をつけてしまう演奏者にかかると、旋律や和声はどうなってしまうというのであろうか？そのような演奏者はきっと、長い前打音をさらに追加して、次のように演奏してしまうであろう⁶¹。{譜例 27}

譜例 27⁶²



⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ L. モーツァルト/久保田、2017年、189頁。(9章3)

⁶² Ibid.

つまり L. モーツァルトが「小さな音符」で前打音等を記す理由は「実音で書かれた前打音」にさらに余分な装飾を加えることがないようにするためであり、「実音で書かれた前打音」と「記号による前打音」による効果の違いを求めている訳ではないと読み取れる。

前打音に関する当時の意識

・テュルクの前打音のタイミングや長さ等の規則に対する考え

疑いもなく、前打音は大部分趣味の産物である。前打音に関する一般的期則が非常に定めにくいのもそのためである。なぜなら周知のように趣味は、少なくとも公的な事柄では極めて多様だからである。・・・バッハ、ハイドン、モーツァルトなどの作品に同じ趣味が支配していないのは、確かなことだからである。しかしながら、すべての国のすべての大作曲家の作品を全体としてみた場合、仮にそこに同じ趣味が支配するとしたらどうだろうか。しかしその場合にも、彼らが細部にいたるまで一致することにはならないであろう。・・・前打音に関する一般則はやはり、すぐれた作曲家の実践的な作品から引き出すしかないのである。・・・自分自身の趣味に従いながら、功労のある作曲家たちの所定の規則から外れることも止むを得ないと考えたとしても、決して奇妙に思われることはないだろう⁶³。

つまり、テュルクは個々の作曲家によって「趣味」が異なることを前提として、結局は「自分自身の趣味に従う」ことを明確に記している。このことは今日、我々が演奏習慣を模索しているように、テュルク自身もそれを行っていたことを示している。また、当時の作品をどのように演奏するのが適切か、という問いにテュルクは「すぐれた作曲家の実践的な作品から引き出すしかない⁶⁴」と答えている。この言葉は、知識を持った上で自分の趣味や現代で演奏するためのスタイルを取り入れる可能性を示唆するであろう。

⁶³ テュルク/東川、2000年、234頁。(3章1節)

⁶⁴ Ibid.

・前打音の必要性について

とりわけ 18 世紀に至ってはこの時代に特有な前打音のスタイルが欠かせない。このことは「前打音の必要性」として非常に多くの書物で訴えられ、その弾き方に関しても様々なスタイルが述べられている。そこで、「前打音の必要性」を記した記述を以下に引用する。

テュルク：前打音の必要性について

前打音は、楽曲にいつそう多くのつながり、魅力、活気、流暢な旋律などをもたらし、不協和音を混入してその和声をいつそう多彩にするために用いられる。現在では前打音は、音楽にとってかなり重要な部分となっている。それに反して、不協和音が稀にしか用いられなかった以前には、前打音はごく僅かしか用いられなかったのである⁶⁵。

クヴァンツ：前打音の必要性について

前打音 *Vorschlag* は、演奏において装飾であると同時に必要欠くべからざるものである。前打音がないとメロディーは全く貧弱で単調になってしまう⁶⁶。

今回はクヴァンツとテュルクの言葉を引用したが、これはごく一部である。しかし、この二人に代表されるように、特にバロック時代以降、古典派にかけて前打音の不可欠性が指摘されていることを見逃してはいけない。

まとめ

「記号による装飾」と「実音で書かれた装飾」の相違をテーマにした問題について、啓蒙主義の時代において今日我々が文字で読める資料の中から分かることは何か、という所に

⁶⁵ テュルク/東川、2000 年、233 頁。(3 章 1 節 4)

補足として次のように述べている：「不協和音としての前打音は厳格な作曲法を別とすれば必要なら自由に（予備なしに）始めることができるという特権をもつ。私はこうした作曲家たちのやり方をいつも弁護しようとは思わないが、音楽の文法に関する最高の裁判官である耳がそれに満足するとすれば、それは弁護されるべきことかもしれない。（テュルク/東川、2000 年、235 頁）

⁶⁶ クヴァンツ/荒川、2017 年、76 頁。(8-1)

数は少ないがタルティーニがその違いを考えていたことが分かった。その一方で、他の作曲家や演奏家たちはこの重要な問題について何も述べていないということに疑問が残る。筆者はこの問題に関して長年疑問を抱いていたが、タルティーニの記述を通して少なからず、当時もその問題に対する意識があったことが確認できた。しかし筆者の予想に反して、タルティーニが述べる「音価に含まれない小さな音符で示された前打音」と「実音で書かれた前打音」の表現の違いは、前打音の強さの有無に関して筆者とは逆のことを想定していたため、タルティーニの証言は貴重な証言として演奏の指針となった。

「短い前打音」と「三度のクレ」の奏法についてはその当時においても疑問に思われていた、ということがテュルク等の証言を通してみることができた。また、それを様々な方法で作曲家が記し、演奏していることも分かった。同じドイツだからといって同じように弾くとは限らないことが今回の資料を通してわかった。このことは、安易な傾向を導き出すことへの危険性を示しているのかもしれない。しかし当時も行われていたように、それぞれの作曲家による「趣味」を知ることは重要であり、現代で演奏しようとする限り、奏法の研究はなくてはならないものである。これらを踏まえた上で演奏家の判断が必要になることに注意しなければならない、ということがテュルクによっても示唆されていた。

和訳資料 内容

ヴァイオリンの為に書かれた「カデンツァ」、「プレリュード」を含む「恣意的装飾」に関する記述 —18世紀後半から19世紀半ばを中心として—

F. Galeazzi. *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, vol. i.* (Rome, 1791, enlarged 2/1817)

資料①/Dell'Ornamento

資料②/Della Diminuzione, e dell'Espressione

P. Baillot. *L'art du violon: nouvelle method.* (Paris, 1834)

資料③/Chapitre 17 Ornemens, Viotti Concerto III Adagio

資料④/Chapitre 19 Points de Repos /Points d'orgue/Terminaisons de Cadences

資料⑤/Chapitre 20 Preludes Mélodiques et Harmoniques

F. A. Habeneck. *Méthode théorique et pratique de violon.* (Paris, c.1835)

資料⑥/Chapitre VI De L'Ornement

資料⑦/Chapitre VII Sur les Préludes

資料⑧/Chapitre VIII Sur Les Points de Repos ou Points d'Orgue

C. Bériot. *Méthode de violon, Op.102.* (Paris, l'Auteur, 1857)

資料⑨/Des Broderies ou Fioritures

資料⑩/Manière de Préluder

和訳資料

フランチェスコ・ガレアッツィ Francesco Galeazzi

理論書『音楽の理論と実践の基本 *Elementi teorico-pratici di musica*』 (Rome, Ascoli: Francesco Cardì, 1791, 1796)

第2部「ヴァイオリン奏法試論」より第16章

資料①「装飾について」⁶⁷

伊 *Dell'Ornamento* /英 *Ornamentation*

268. この第2部に於いて我々がこれまで教えてきた能力をたとえ演奏家が持っていたとしてもまだ未熟である。演奏家がヴィルトゥオーゾと呼ばれるには、未だ多くが欠けている。その称号は、実践においてスタイルと呼ばれる特別な技巧 *arte* を習得しない限りは得られない。スタイルを習得していない演奏家は音を下手にいじり、どのように演奏に魂や感情を与えるかを分かっていない。結果として、その演奏家が聴衆に喜びや楽しみをもたらすことは望み得ないであろう。スタイルと呼ばれるもの {つまり技巧⁶⁸} は、装飾とエスプレッシオーネ *l'ornamento e l'espressione* の二つに分けられる。この章では、前者のみを扱う予定である。

269. あいにく楽譜⁶⁹は、作曲家が心に思っていること全てを正確に記譜することはできないほど、複雑で混乱を招くような方法で書かれている。その手稿譜を理解不能にしないために、作曲家は必然的に演奏家の選択の自由を多く残さなければならない。従って、作曲家が表現しないことを自らの想像で補うのは後者の、つまり演奏家の仕事である。しかしそうするには、最も優れ、最も奥深い判断力 *discerniménto*⁷⁰ が必要である。基本的にこの判断力において、奏者の良い趣味もしくは悪い趣味、一言でいえば、奏者の音楽的才能が明らかになる。その一般的な規則とは、多すぎる装飾で主要な旋律を隠してしまったり、破壊してし

⁶⁷ 教本の訳出にあたり、原文に加えて英訳資料 *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta*, i (Rome, 1791, enlarged 2/1817), annotated English translation and study, A. Franscarelli (DMA dissertation, University of Rochester, 1968); ii (Rome, 1796), annotated English translation and commentary, G.W. Harwood (thesis, Brigham Young University, 1980) を参照した。

⁶⁸ カッコ内{}は訳者が補った言葉である。

⁶⁹ イタリア語の原文には *Scrivesi la Musica* とあり (英訳では *music*)、ここでは楽譜と訳出した。

⁷⁰ または、洞察力。

まったりしないことである。ということは、作曲家が意図したのと全く違う方法で主要な旋律を変えてしまったり、あるいは演奏するのは言語道断である。それゆえ、最も優れた演奏家は、作曲家の心の中にどう入り込むかを最も良く理解し、そして演奏する作品の性格を最も良く知り、どのようにその特質を際立たせるか、また結果として、まるで一体化した完璧な全体であるかの様に、演奏家の思想と作曲家の思想を一つにするかということをもっとも心得ている人物でもある。

270. 「自然 La natura」⁷¹ は、この問題における一番の教師であるに違いない。この経験が無い者は、スタイルを持つとしても、そのスタイルを理解しようとしても無駄である。一方で装飾とは確かに、流行とそれぞれの国の趣向によって様々であるが、それらの多様な側面は幾つかの規則に上手く整理されることが可能である。そして、それはまさにこの章で試みようとしていることである。そこで、これらの側面を七つに分類する。1. アポジャトゥーラ Appoggiatura 2. グルッポ Gruppo 3. モルデンテ Mordente 4. トリッロ Trillo 5. コンダチメント Conducimento 6. ヴォラータ Volata 7. ディミニツィオーネ⁷² Diminuzione

271. アポジャトゥーラから始めるにあたって、我々は以下の点を述べよう。アポジャトゥーラとは、他の音に繋がり、その後続音の正確な音価の一部を奪うが、小節の音価は変えない音である。アポジャトゥーラは大抵、後続音と全音または半音離れている。また多くの場合アポジャトゥーラは和声外音で、しばしば純然たる不協和音程となることもある。

(272~290 は「本質的装飾音」についてなので今回は省いた)

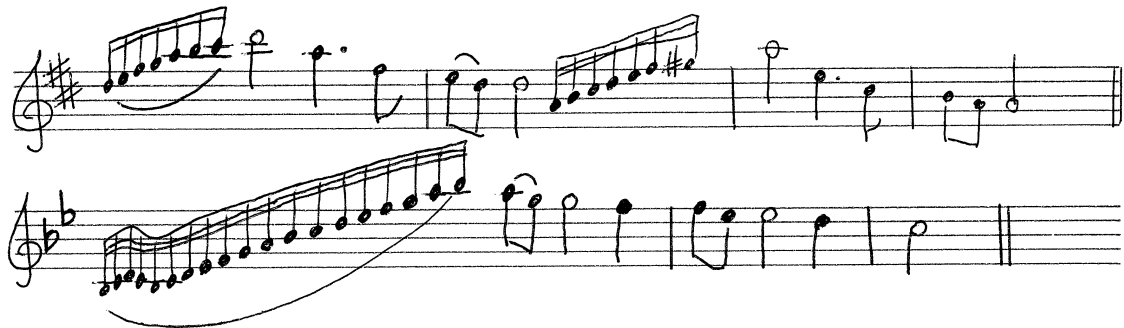
⁷¹ または、自然の女神と訳される場合もある。「技巧 art」と対比されている。

⁷² ディミニューションと同じものを指すが、ガレアツィが用いている Diminuzione という言葉をここではそのまま使う。

291. コンダチメント *Conducimento*⁷³は、例えば五度や六度のようなある音程の幅がある二つの音を繋げる時のスケールの一部に他ならない。また、音程が上がるか下がるかによって、コンダチメントも上行または下行することがある。一方で、コンダチメントはいつもシンプルなスケールとは限らない。耳を楽しませ魅力的にするために、しばしば、モルデントやそれに類似する趣味の良いグルッペット *gruppetto* を伴うことがある。カンタービレにおいて、コンダチメントは絶え間なく用いられる。様々な部分を心地よい旋律で繋ぐためには、これより良い方法はない。



292. ヴォラータ *volata* は、多くの場合フレーズやモチーフ⁷⁴の始まりに先立つ、連続した〔完全な〕一オクターブまたは二オクターブからなる音階パッセージである。ヴォラータは上昇する、というのも通常これは高い音符に適用されるからである。ヴォラータは、素早い一弓で弾かれなければならない。ただし、注意して一音一音はつきりと。時折モルデントやそれに似た装飾がヴォラータに付け加わることもある。



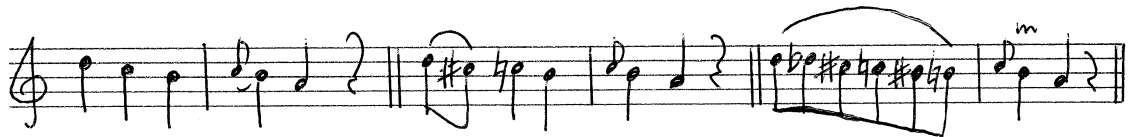
⁷³ 譜例は、拍子記号を含まず下の譜例のように記されている。



⁷⁴ イタリア語の原文では *senso musicale* とあり、(英訳では *musical thought* と訳されている) ここではフレーズと訳出した。

293. 今迄述べてきたこれらの装飾音のリストに含まれないものは全て、総称的な「ディミヌツィオーネ」という名前でもとめられる。ディミヌツィオーネは演奏者のスタイルと才能に多く依存するため、ディミヌツィオーネのための規則を与えることは不可能である。確かにディミヌツィオーネの規則は多岐に渡るが、結合の規則を頭に思い浮かべて考えようとするならば、容易に理解することが可能である。数学者なら例えば、2つのものには2通りの組み合わせがあると教えるであろう。従って、3つの音は6通りの方法で、4つの音は24通りの方法で、5つの音は120通り、6つの音なら720通りとなる。この莫大な数列によって、以下のことが明確に理解される。つまり、僅かな音 *suoni*⁷⁵から数えきれない程の組み合わせによって多様なカンティレーナ *cantilena*⁷⁶が生まれること、そして最も適した装飾を選ぶ際に才能が披露されることで、如何に多くの展開が若い奏者の前に用意されているか、である。そうすることによって、美しいカンティレーナやラルゴを高める⁷⁷ことができる。というのも、まさにこのような時のためにこれらの装飾が最大限に利用できるのである。

294. この章を終える前に、あと二つの点について考える。一つ目は音階パッセージの使用と今流行のクロマティックによるディミヌツィオーネであり、そのクロマティックによるディミヌツィオーネは、はっきりと演奏されるとき、最適の効果が生み出される。このためには、指を素早く動かさなければならず、弦の上で指を引きずらないようにしなければならない。それをすると最悪な効果をもたらすからである。そしてこれをクロマティックによるディミヌツィオーネと呼ぶこともある。{これは} 奏者には殆ど知られていないゆえ殆ど使われていないが、素晴らしい効果を生み出し、驚くような新しいディミヌツィオーネの尽きない抛り所となるであろう。クロマティックによるディミヌツィオーネをどの様に用いるかを良く知っているならば、私自身が経験した様に、大きな名声を得るであろう。下記の譜例に於いてこのアイデアが示されており、シンプルな全音階的カンティレーナと、そのカンティレーナのクロマティックによるディミヌツィオーネと、そのカンティレーナの異名同音的ディミヌツィオーネが示されている。

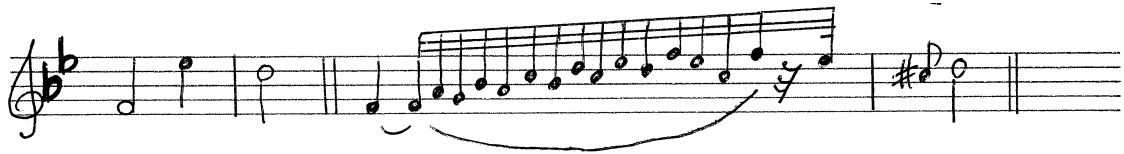


⁷⁵ イタリア語の原文では *suoni* とあり（英訳では *pitch* とある）、ここでは音と訳した。

⁷⁶ 辞書では民謡とあるが、ここでは装飾のついた複雑なものと対照的にシンプルな旋律線を示すと捉える。

⁷⁷ または、膨らませる。

考えるべき二番目の事柄は、長いディミヌツィオーネが演奏される際に注意されるべき小さな規則である。このような時に起こるのは、加えられて寄せ集まった音が次に向かう音を言わば飲み込んでしまうことである。そのため、次の音は沢山の音の中で失われてしまうのである。そのような問題を防ぐために、ディミヌツィオーネの終わりから二つ目の音の後に、僅かな休符 *pause* を置き、そしてディミヌツィオーネの最後の音には弓の僅かなアクセントをつけて⁷⁸続けなければならない。そしてその最後の音は、書かれた音に向かって素早く解決されなければならない。またその書かれた音には、常にアポジャトゥーラが先行しなければならない。全てのディミヌツィオーネと最後に分けられた音は、一弓で弾かれるように気をつけなければならない、そして書かれた音 {つまり、装飾音ではない元の音} は異なる弓で弾くように気をつけておこう。我々は、下記の例と共にこれを明らかにしよう。



しかしながらディミヌツィオーネについては、より正確に次の章で扱うこととする。

⁷⁸ イタリア語の原文にはアクセントという言葉はなく “con un piccolissimo colpicciuolo” という言葉が使われている。現在この語は使われておらず、おそらく *colpire* 「打つ、叩く」という動詞に関連する古語と考えられる。この語を表現する適切な日本語がないため、ここではこの言葉の意味として英訳で用いられている「アクセント」という訳に倣った。

第2部「ヴァイオリン奏法試論」より第16章

資料②「ディミヌツィオーネとエスプレッシオーネ」

Della Diminuzione, e dell' Espressione

295. 二つ目のスタイルはエスプレッシオーネ *l'espressione*⁷⁹ であるが、それは第一に重要なものである。これは、音楽の魂 *anima* である。私たちの魂はそのエスプレッシオーネによって、ただ旋律にのみ耳を傾けることになる。そうして私たちはあらゆる心配事から気を紛らわせ、甘美なエクスタシーへと誘われる。エスプレッシオーネがあるからこそ音楽は美しい。それがなければ、音楽はしおれてしまう。また、エスプレッシオーネがなければその音楽は私たちを退屈させ、喜びというよりも不快感を耳に与えるような、バラバラの音がまとまりなく集まったもの⁸⁰以外のなにものでもない。

296. エスプレッシオーネは、主に三つの事項で構成されている。一つ目は、どのように適切なディミヌツィオーネを選び、それらをどこに置くかという知識について。二つ目は、カンティレーナに最も適したボウイングの選択について。そして三つ目は、本質的な問題として楽器における音の強さのグラデーション、あるいは熟練した人の言う様に、どのようにピアノやフォルテ、または明暗対照法を上手く配分するかを知ることについてである。

297. エスプレッシオーネは奏者がフル・オーケストラで演奏するか、またはソロで演奏するかによって異なる。オーケストラでのエスプレッシオーネは、楽譜に記されているピアノやフォルテ、クレッシェンド、リンフォルツァンドなどを正確かつ注意深く演奏することにほとんど限られている。これには、少しの練習と注意を払うことだけで十分である。しかし、ソロの音楽では事情が全く異なる。これは、あらゆる技術と才芸の手段の中でも最も深い知識と、とりわけ才能と気質を必要とする。

298. 楽器は人間の声の模倣に過ぎない。従って、最も上手く声を真似することができる、まさにそのような楽器こそが完璧である。そして、そのような歌の特徴に最も近づくことの出来る演奏者こそが、聴き手に最大の喜びを常に与えるだろうと確信している。また一般的に、そのような演奏者こそが最高の演奏者として見なされるだろう。とはいえ、楽器を演奏

⁷⁹ 表情、表現、言い方等の意味がある。

⁸⁰ すなわち、跳躍音型を示すと考えられる。

するよりも、歌う方がはるかに易しい。器楽奏者に勝る数々の利点の中でも、歌手はエスプレッショナーに於ける表現を助けるための歌詞を持っている。そのため、歌手はアリアの最初の意図やモチーフを読み取る必要もなく、また一ページさえめくる必要もない。なぜなら、歌手は最初のページをたった一目見るだけで、それが愛、怒り、慈しみ、悲しみ、嘆き、喜びなど、どの表情と関わっているかを読み取ることができるからである。これとは全く異なり、器楽奏者は演奏する曲の性格を完全に理解する必要がある。また熟考することにより、旋律のみからその与えられた曲の支配的な感情を読み取らなければならない。器楽奏者はこの発見をすることに完全に自身を没頭させなければならない。また仮に、曲が示している状況と全く同じ状況⁸¹にいるとしたらそうするだろう、と思われることを可能な限り真似るよう試みなければならない。というのも、{知識を持つ人が書いた場合}独自の性格をもたないような旋律はなく、それを明らかにすることが重要であると確信しているからである。

299. 私たちはすでに、ディミニヌツィオーネについて議論してきた。しかし、その前の章で意図的に省略した様々な面をこの章で付け加えることは無益ではないであろう。実際、最も熟練した優れた器楽奏者というのは、最も沢山の音を弾いたり、飾り立てたり、装飾音を用いるような奏者ではなく、また良く言われているように、優れた器楽奏者はカンティレーナを覆う様に飾り立てたりせず{破壊したりせず}、無用な音で重たくさせることもない。それどころか、このように演奏し、和声を捨ててバスに合わない音を弾くという危険も顧みず、何でも過度に装飾したがる人は、能力を欠いている人が非常に多く、面白みもない。時にそのような場合、そういう人は調性さえ保とうとしない。残念なことに、どれほど悪趣味をひけらかしているかに気づいていない人の演奏が毎日多く聴かれる。そのような人は偉大な教師であると思われることを強く望んでいるが、実際は自分自身を無学な人々や初心者としてさらけ出している。{逆に}最も優れた演奏家は多くの音符を追加せず、もしバスがサポートできるという確信がないような場合はそういった人たちのようなリスクを冒さない。なぜなら、最も優れた演奏家は全ての和声のルールを理解しているからである。何よりも、{優れた演奏家は}主旋律を覆い隠すのではなく、むしろ旋律を補強し活き活きとさせ、良い趣味と洞察力を持って装飾を加えようと努力する。旋律を押しつぶすことなく装飾し、作曲家が意図した効果をもたらすことが出来る様に、一言で言えば、作曲家に合わせようとする。

⁸¹ または立場。

300. 従って、ディミヌティオーネを作り、シンプルなメロディーを装飾で飾ろうと思う人は、和声を研究しなければならない。そのような必要不可欠な助け⁸²を借りずして、決して成功はしないであろう。その人が作曲家である必要はないが、[もしも作曲家であれば最高の強みであるが] しかし少なくとも、本論文の第4部で教える基礎的なバスの知識など全てを知っていなければならない。それゆえ、読者を本題に戻し、我々は計画した議論を続ける。

301. 主に、二つのことがディミヌティオーネにおいて注意されるべきである。第一に、全てがはっきりと表に現れるようにして、最終的には何も欠けることがないようにする。そして第二に、退屈な繰り返しを避け、魅力的な変化が取り込まれるようにすることである。しかし、あらゆる芸術において最も際立つ性格である、あの美しい統一性から逸脱してはならない。このような原理は細かい規則に還元することはできないが、私たちは、ここでいくつかの規則を抜粋するので、最も学識ある教師の経験に富む見識にその意見を求めたい。

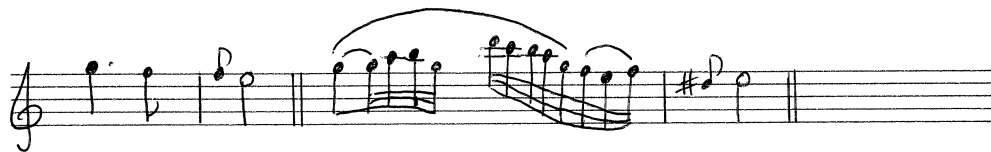
規則 I

302. 二つ、三つ、またはそれ以上連なる音符に何らかの方法でディミヌティオーネや装飾をつける際に、ある音符に付ける装飾音と、もう一つの音符につける装飾音は切り離さなければならない。{その際}弦から弓を上げる スタッカンド・ラルコ・ダッレ・コルデ *Staccando l'arco dalle corde*。

⁸² すなわち、和声の知識を指す。

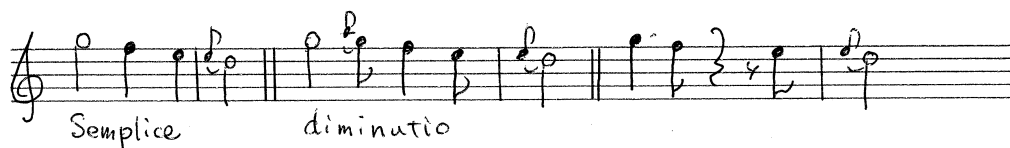
理由

ある音符の装飾音とそれに続く音符の装飾音が、繋げられてひと弓で弾くようにスラーがかけられていたら、聴き手がその構造を識別するのは難しく、いわばそのパッセージの元にある旋律を理解するのは不可能であろう。元々書かれている本質的な音と、付け加えられた音⁸³とを見分けることはできなくなってしまう。それはただ混乱を招くだけである。従って、上記の規則は常に守らなければならないものとして注意されるべきであり、ディミヌツィオーネのある一つの音符は、もう一つのディミヌツィオーネの音符とはっきりと区別されなければならない。下記の譜例にみられるように、スラーがかかっている音は最初の *g*' の音についているものであり、最後の三つの音は最後の *f*' の音についているものである。これらの最後の三つの音は、弓を変えずに僅かに前の音から分けられなければならない。



規則 II

303. ディミヌツィオーネをする際に、音価の一部をとり、それを他の音符に移すことは許容される。ある程度テンポを柔軟に変えることがあっても、[乱用されなければ]それは賞賛に値する工夫と言えるだろう。ただし、最終的には{その小節内の}音価に従って調整し補正されるようにする。これはシンコパーレ *sincopare* と呼ばれたり、演奏家によってコントラテンポ *contratempo* {すなわち、後打ちのリズム} で弾かれる。これはエスプレッシオーネをする為の非常に優れた材料の一つである。ただし常に節度をもって行うことが必要である。



理由

ある曲の中で、隣接した協和音程を引き延ばしたり遅らせたりすることで作られる不協和音程が認められるのであれば、幾つかの音符を後に遅らせたり延ばしたりすることも同じ様に許されるであろう。ただし良く言われるように、不協和音程を乱用することで質を下げてはいけない。技量をひけらかすために、和声を無視して弾いたり歌ったりするような人た

⁸³ すなわち、装飾音を指す。

ちがいるが、そのようなことはしてはいけない。[そういうような人は、何も知らない人から賞賛されるものではあるが、]こんなことをするのは堪え難いごまかしであり、それと同様に不協和音程を連続的に続けるということは感受性のない耳にしか通用しない。

304. あるパッセージが作品の中で何回か繰り返されるとき、ディミヌツィオーネを常に変化させると良い。このような場合、最初の主題はとてもシンプルに弾かれ、繰り返すごとに何かを付け加えて弾かれる。まるで、最もシンプルなものから繰り返す度により複雑なものへと発展していつているかのように弾かれる。

理由

この規則は、既にパラグラフ 301 で議論してきた[ディミヌツィオーネを行う際の]魅力的な変化に基づいている。繰り返し述べているように、装飾が最も基礎となるカンティレーナを飲み込んだり、その形を損ねたりしないように常に注意されなければならない。

規則 IV

305. アダージョに於いてそのねらいは、とりわけエガリアンツァ *eguaglianza*⁸⁴で演奏されなければならないことである。それは左手だけでなく、弓もまた、常にできるだけレガートで演奏すること {なめらかに弓を返すこと} である。アダージョに於いては、ヴァイオリンはいつも歌うように演奏しなければならない。{人の声を模倣する為には、この点で最大に努力しなければならない} それ故、弓は決して弦から持ち上げてはならない。それどころか、アレグロの時のように弓が跳ねることは許されず、弓は弦とのコンタクトを常に保たれるようにする。

理由と考え

カンタービレ *Cantabile* をゆっくり、そして上手に演奏することほど難しいものはない。これは教師の質を計る基準となる。アレグロでは、左手と弓を素早く、軽快にそして華やかに演奏して、聴衆を驚かせようとする人もいるが、そういう人はアダージョになると途端に聴衆を当惑させ、いら立たせ、またうんざりさせ、すぐにでもこのつまらない葬送曲を終わらせるように期待させてしまう人もいる。ところが、カンタービレが上手く演奏されるとき、その真のスタイルこそが、聴衆の心に浸透し、巧みに心を掴み支配するであろう。だが、こ

⁸⁴ 意味は英語の *equivalent* と同じく、「等価、等しい」と訳した。イタリア語における *eguale* は *egal* を指す。

れを実行するのはなんと難しいことか。これより千倍すぐれた本であろうとも、このカンタービレについて考えなければならないこと全てを踏まえた議論を提供できるはずがない⁸⁵。

こうしたテーマは、言い尽くせないのであれば、何も言わない方が良いという問題の一つである。それ故にカンタービレは出来る限り人の声を模倣するよう努めなければならない、ということにとどめよう。もし、声⁸⁶がつぶれていると思われたくないのであれば、メロディーが常に繋がって聴こえるように、絶えず弓をスムーズに返さなければならない。弓の動きを凸凹させたり、いらいらさせるような不自然な穴を空けてしまうことがないようにしなければならない。この統一性 *unità* は、出来る限り弓を無駄なく {なめらかに} 返すことによって、また時には、たった一弓で音楽的なアイデアを全て表すことによって得ることが出来る。実際、出来るだけ気づかれぬように弓を返すには相当な技術が必要とされる。

306. エスプレッシオーネの大部分はキアロスкуро *chiaroscuro*⁸⁷に基づいている。すなわち、*pp* から *ff* へと音量が徐々に変化していく、ということに基づいている。この方法でしか、自然は語る事ができない。また自然の女神こそが唯一の教師なのである。しかも、その自然の言葉を完全に理解することが出来る演奏者にとっての教師である。そうでない人々には、自然の女神は語らない。それゆえ、理解できないような人たちは、優美さという寺院から異教徒として排除されなければならない。且つ、ただ騒音しか鳴らせない卑しい三流の集まりとして貶められなければならない。というのは、不愉快な騒音のみが彼らの愚かしく粗野な器官を反応させることができるからである。

307. 一つの音を強調したり、一弓で音に四つか五つのグラデーションをつけたり、*pp* から *ff* へ素早く変化させたりすること、この三つこそが、もしヴィルトゥオーゾという称号を掲げたいのであれば、完璧に演奏する為に熟知していなければならないことである。これまで述べてきた様に、この三つの技術をどこに置けば最も相応しいかというのは、自然が判断し教える。とはいえ技術を練習しない限り、その技術を披露するにはその知識⁸⁸だけでは十分でない。なぜなら、練習なしには我々の能力は我々の思い描いた願いと一致しない、ということをしばしば目の当たりにするからである。

⁸⁵ すなわち、言葉ではいえない。

⁸⁶ すなわち、音を指す。

⁸⁷ 光と影、狭義には明暗法。

⁸⁸ すなわち、どこに置くかということである。

とてもシンプルで基本的な運弓ではあるが、アーティキュレートしようと思うととても難しくなる運弓法〔メディアンテ・ウン・リンフォルツァンド・ダルコ *mediante un rinforzando d'arco*〕がある。その理由は明らかである。アーティキュレーションをする時には多くの弓が使われるため、適切な注意を払わなければ、弓は誤って置かれ、全てが乱されてしまう。従って、生徒にこの練習をさせるなら、繰り返し賞賛されるコレッリ氏による作品5からソナタ I, III と IV の 16 分音符からなる三つの<アレグロ>を示すと良い。そうして、生徒にまずは弓を切って4つの16分音符から成るそれぞれのグループの最初の音を強調させ、それに続く3つの音をピアノで弾かせると良い。そして生徒は初めに戻り、今度はそれぞれのグループの二番目の音のみを強調させるとよい。そしてまた繰り返し、同じようにして今度は三つ目の音、そして最後に四つ目の音を強調すると良い。そうすれば、生徒は4つの16分音符のうち最初の二つ、もしくは最後の二つ、または真ん中の二つにのみ強勢を置くことが出来る。長い時間をかけてじっくりと取り組んだならば、この練習は大いに役立つであろう。

308. 同時に、素晴らしいディミニヌツィオーネの技術が何であるかを生徒に理解してもらうために、私たちは二つの方法で装飾されたコレッリ氏によるソナタ作品5から第3番の<アダージョ Adagio>を含めた。一つ目は、優れた生徒のためのより単純な装飾である。そして二つ目は専門家⁸⁹のためのより複雑な装飾である。私は比較のためにオリジナルの旋律をそこに加えた。私はこの不朽の名作の全てのアダージョに同じことをしたであろうが、折り込みページにある既に豊富な例を大幅に増やさないように控えなければならなかった。



⁸⁹ または、熟練した人。

(表1) 表紙 (表2) 序文

ELEMENTI

TEORICO-PRACTICI
DI MUSICA

Con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta. Opera utilissima a chiunque vuol applicar con profitto alla Musica, e specialmente a' Dilettanti, e Professori di stromenti d'Arco

DI
FRANCESCO GALEAZZI

TORINESE
Compositore di Musica, e Professore di Violino, e Matematiche

TOMO PRIMO

EDIZIONE SECONDA

Ricorretta, e considerabilmente dall'Autore accresciuta coll'aggiunta di molte, e nuove Tavole in Rime, e specialmente di quattro gran Prospetti concernenti l'arte dell'Arco.

ASCOLI 1817. presso Francesco Cardì
Con approvazione.

AL NOBIL UOMO
SIGNOR

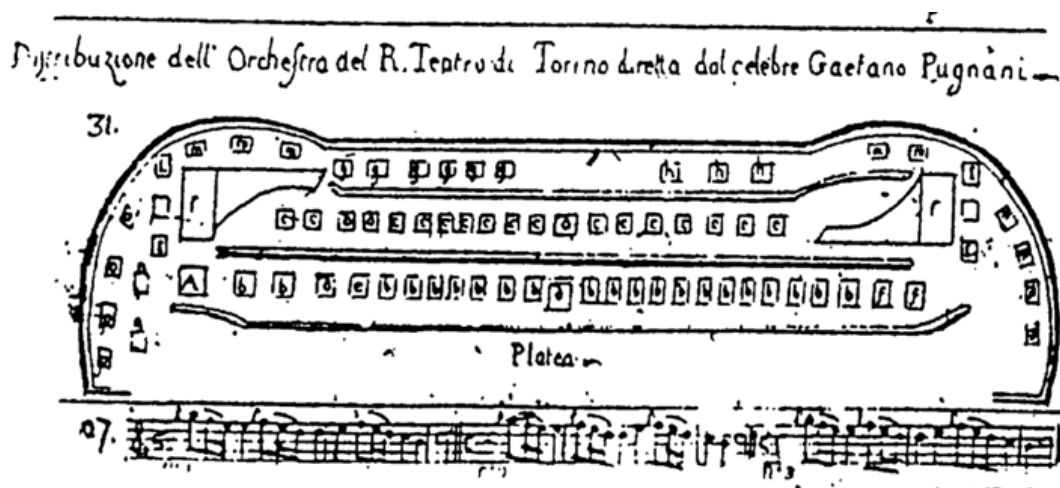
GIOVANNI VITALI
PATRIZIO OFFIDANO

CONSERVATORE DELLE IPOTECHE IN ASCOLI,
CELEBRATISSIMO
DILETTANTE DI VIOLONCELLO,
E COME TALE
DELL'ACCADEMIA DE' FILARMONICI DI BOLOGNA
SOCIO ONORARIO.

FRANCESCO GALEAZZI

Fin dal primo istante, che da varj Amici spronato mi viddi ad intraprendere una nuova edizione di quest'Opera, concepì fra me stesso il disegno di tributarvela come cosa tutta vostra: ed infatti a chi meglio appartenere dovea questa mia affettuosa, benchè troppo lieve offerta, se non a voi che in sì particolar modo protetta l'avete, ed incoraggiato l'Autore con generosità, e magnanimità senza pari? Niuno certamente avea più dritto di voi alla mia riconoscenza: gra-

(図1) オーケストラ配置図



Baillot, Pierre. *L'art du violon*. (Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, s.d. 1834) ⁹⁰

資料③ 第17章 「(恣意的) 装飾について」

Chapitre 17 *Ornemens* 独版 *Verzierungen*

「単純さ」の第一の価値は、統一性をもたらすことである。それは真に美しいものの属性である統一性である。この二つの要素⁹¹が集まり、それと同時に魂のあらゆる機能をその主題の性質⁹²に傾けることで、趣や魅力を引き出すことができる。だからといって、「単純さ」⁹³は装飾を排するものではない。すなわち、もしそれらが重くなったり、暗くなったりする理由がなければ、装飾音をつけることによって表現は美しくされ得る。

想像こそが装飾を生み出す。更に、「良い趣味」があれば、装飾にも多様性を与え、かつ個性を齎し、さらにはどこに装飾を加えるかについても示唆する。「良い趣味」は曲のどの場所に装飾を許すか、どのようにして選ぶか、そしてしばしばどこで用いてはならないか、ということに深く関わってくる。というのも、装飾音が優美であったり華やかであったりすれば十分である、という訳ではないからである。とりわけ、適切でない場所に装飾を使わないようにすることが重要である。

作曲家は自分たちの作品を二つの異なる方法で記譜してきた。コレッリとタルティーニ、ヴァイオリンのための作品を書いた最も重要⁹⁴なこれら二人の作曲家は、フーガや速い楽章をそれが演奏されるべき形で{ニュアンスやアクセントを除いて}完全に書き記したのだが、一方で彼らはアダージョに於いては骨組み *canevas* しか書かなかった。その証拠は、ある彼らのソナタの古いエディションにみられる。そのソナタの中に、シンプルな旋律の下で、装飾された旋律を見出すことが出来る。

⁹⁰ バイオンの教本の訳出にあたり、以下の仏語と英訳版を参照した。Pierre Baillot, *L'Art du violon*, Paris: au Dépôt Central de la Musique, 1835. Pierre Baillot, *The Art of the Violin*. Translated by Louise Goldberg. Illinois: Northwestern University Press, 1991.

⁹¹ すなわち、統一性と真に美しいものを指す。

⁹² すなわち、キャラクター。

⁹³ すなわち、単純であること。

⁹⁴ 英訳には Corelli and Tartini, *The first to who wrote music for the violin* とあり、17世紀の中で最初の二人の意味と捉えた。

ところが去る世紀の終わり近く⁹⁵、ハイドン、モーツァルト、そして後にベートーヴェンも、演奏者に演奏してもらいたい旋律を書くことで、自分たちがこうしたいという意図を明らかにした。少なくとも音符に関してはそうした。また大抵の場合は、この点に関して演奏者に選択の自由を殆ど何も残さなかった。

少しずつこういった記譜の方法が広がり、作曲家たちはここ数年、自分たちの考えをより正確に表現できるものは何ひとつ省かないよう努めた⁹⁶。作曲家は装飾だけではなく、アクセント *l'accent*⁹⁷の主要な要素の全てと考えられるニュアンス、フィンガリング、ボウイング、そしてキャラクターを書き記した。

演奏する音楽がどちらの記譜法で書かれているかを判断するのは演奏者に任されており、それは演奏者が記譜の要求に従うためである。もし、明確に記すということが徐々に起こっていると考えたならば、このことはその人が思うほど容易に見分けがつくものでない。すなわち、旋律に於ける装飾やアグレマンがかろうじて記されている曲、あるいは、ただメインの小節だけに {それら} が記された曲が多くあるということに気づく。それはあたかも演奏者に想像力を自由に働かせて良いと気がつかせるかのようである。

⁹⁵ すなわち、文脈から 18 世紀末を示す。

⁹⁶ すなわち、全てを記譜するように努めた。

⁹⁷ バイヨの教本における原文では「アクセント」が、一つはイタリック体の “*l'accent*”、もう一つは “*accens*” と書き分けられている。このことから “*l'accent*” は外国からもたらされたいわゆる「アクセント」の記号を意味し、“*accens*” は仏語における「強調、強勢」というフランス語の意味そのものを示すと考える。ここでは両方とも「アクセント」と表記するが、二つは異なるものとして扱われていることに注意したい。また、バイヨが述べる「アクセント *l'accent* と *accent*」は、オットテール *Jacque Hotteterre* (1674-1763) 等が、ある装飾を示すのに用いた「アクセント *accent*」(譜例 28) とは異なり、音の「強調」の意味である。

譜例 28 *Hotteterre, Jacques. Pièces pour la flûte traversière. Paris: L'auteur, Foucault, 1715. 2nd ed.*



その結果、これまで述べて来たように、音楽の記譜法にはいくつかの方法がある。ここに幾つかの例を挙げる。

このアダージョには、幾つかのアポジャトゥーラとトリル以外、装飾は一切書かれていないのが見て取れる。それどころか、記されているそれらのアポジャトゥーラやトリルは、優雅さや表現を際立たせるような詳細な指示もなく書かれている。

{下記のヴィオッティ《ヴァイオリン協奏曲》第19番の第2楽章における譜例} 9~14小節にみられるフレーズの断片は明らかに、装飾されるべきである。なぜなら、もし一般的に、ある程度の装飾を2回繰り返されるパッセージに加えることが自然で必要⁹⁸であると言うならば、連続的に6回繰り返されるリズムをもつパッセージはなおさらのこと、装飾を加えるべきであるからだ。

⁹⁸ または、当然。

譜例 ヴィオッティ《ヴァイオリン協奏曲》第19番 第2楽章

56 = ♩ 159

Manière dont cet Adagio peut être orné.

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *Tutti* marking and a *Solo* section. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Performance techniques such as *Point d'orgue* (pedal point), *All. Mod^{to}* (Allegro Moderato), *Cres.* (Crescendo), *Anime.* (with animation), *Dolcissimo* (dolcissimo), *Allegro*, *Lento*, *All^o* (Allegro), *Ritenu.* (Ritardando), *Più allegro.*, and *2. Corde.* (second position on the strings) are indicated. The score concludes with an *Adagio* section and a *Tutti* marking.

228. Bis.

以下に続く二つの<アダージョ>に於いて、いくつかの装飾は示されているが、終止音はより華麗な終止の方法を要求する様式で書かれている。

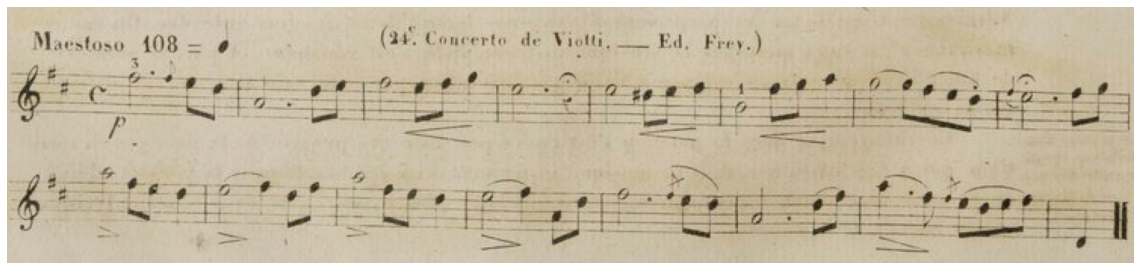


次の例では、装飾を加えるどころか、ヴァイオリン奏者は書かれている音符の通り、しかも持っている魅力の全てを表現して弾かなければならない。旋律が既にその美しさというものを保持しているので、作曲家によって書かれた更なる装飾というのは、あらゆる優美さをもってさらに際立つであろう。ああ、なんてこった。これに更に何か{装飾}を加えようとするなんて。演奏家が創造的力を発揮する瞬間ではない⁹⁹。むしろ、ただでさえ崇高なる美しい作品が私たちにもたらす深い情緒にとけ込むだけでよいのである。



⁹⁹ 英訳には This is not the moment とある。ここではこの例のみなのか、それともその時期を指しているのかは曖昧であるが、筆者はこの例として捉えた。

ヴァイオリン奏者は、次の譜例のようなゆったりとした旋律をシンプルに演奏しなければならない。アクセントにおいては *dans l'accent*¹⁰⁰、より少ない音符になるほど、より豊かになり得る¹⁰¹。



例えばコレリとタルティーニの作品から分かるように、こうした作曲家が〈アダージョ〉に於ける音楽を、単にシンプルに記譜したというだけでなく、最低限のものしか記していないとさえ言える習慣がみてとれる。しかしながら、彼らがそのアダージョを弾く際には、装飾で満たして演奏した。このことに関して気をつけなければならないのは、器楽曲が広まるにつれて記譜の方法もより多様化してきている、ということである。この理由から、演奏家の裁量はますます少なくなっている。

記譜法に於ける変化もまた、劇場の音楽（ドラマティック・ミュージック de la Musique Dramatique）の発展に影響を受けている

この記譜法に於ける変化は、劇場の音楽の発展に影響を受けている。劇場の音楽の発展による記譜法の変化が、ある置換を齎した¹⁰²。すなわちその置換は、非常に魅力的ではあるが、表現が明確に記されていない器楽曲の旋律から、劇場音楽や情熱的なアクセント *accens* に適用した明確な旋律へ転換されたことにより生じた。

他のどの楽器よりもヴァイオリンはこの変化に対応していかなければならない。というのも、ヴァイオリンは声に類似しているためである。その類似性というものは、まさに言葉のアクセント *accens* を真似るようにしなければならないのである。

¹⁰⁰ Baillot, 1834, pp. 162

¹⁰¹ もしくは、最終的に。

¹⁰² すなわち、劇音楽の発展により装飾の書き方が影響されて変わって来ており、そのことによってある置き換えが引き起こされた。

殆ど全ての音楽的な考えが劇場 {音楽的} な一面をもつようになったのは、前世紀末である。例えば、教会音楽というのは感情の相克をより表す為に、感情を表現する言葉を初めて用いた。そしてグランド・オペラがそれに続いた。例えば、グルックが音楽において、これと同様な感情を精力的に表現し、心というものを情熱という気高く荘厳なものへと結びつけたように。

ハイドンによって創られたシンフォニーは、楽器の特質を聴かせることと、同時にある振る舞いや、ある特定の事柄を表現することにも関わらせて聴かせた。このことは、ワルツからレクイエムまで、一つの例外もなくモーツァルトの全ての作品に於いて同じことが当てはまる。ベートーヴェンは、彼の初期の作品とすぐれた交響曲 *admirables Symphonies*¹⁰³において同じ過程を辿った。その中で彼は、上手く心と想像の両方へ同時に語りかけるために、全ての感情を表現し、どんな場面でも描ける方法を見出した。

ヴィオッティの協奏曲はこの劇場 {音楽} の傾向をヴァイオリン作品に導入した。それらの協奏曲に於ける持続的な¹⁰⁴キャラクターや、気高く表情に富んだ旋律は、言葉を念頭に置いて作曲されたものであり、それを聞くと次のことが明らかである。楽器というものは、深い感傷によって齎された作品や、ただ輝きたいというものよりは、感情に訴えかけたいという欲求によって作られた {詩的な} 作品において、一番美しさが際立つのである。

この劇場的な {音楽} スタイルへ向かう傾向によって記号の数が増える必要性をもたらされ、それだけでなく作曲家の意図に近づくため、感情の抑揚にまで記号を付けなければならなくなった。これが現代の作曲家が成したことであり、だからこそ前の時代の音楽を演奏し理解することが難しくなっている。この点を強調しておきたい。というのも、記号がないことで学生たちの理解力が必要とされるそうした多くの作品に直面した時がっかりすることがないようにするために。もし学生たちが努力して {前の時代の音楽の理解を} 深めていくのであれば、こうした難しいことも必ず自分の長所に変えられる。

記号が多く付けられているというのは、多くの間違った読みかたを防ぎ、記号なしでは演奏できない人々へのガイドとして役に立ち得るという点で、音楽に好ましい。しかし {記号

¹⁰³ 交響曲第2番の作品36を指す。

¹⁰⁴ または、流れるような。

が多すぎてしまうと、}自分のやり方で推測し、創り出すことに喜びを感じるような天才的演奏家を消滅させることになり得る。ヴァイオリン奏者は、古い音楽から現在に至る全ての音楽を勉強することによって、そしてそれを決して忘れないようにすることで、この不幸な結果を回避することが出来る。そうすることでイメージーションがどんな曲にも使えるのである。

装飾の概略

1. 装飾を適切な場所で用いなさい、少なくともそれ¹⁰⁵が要求された時に。
2. 装飾を主題¹⁰⁶に相応しい方法¹⁰⁷で用いなさい。
3. 装飾は多すぎても、少なすぎてもいけない。
4. 主題が装飾の使用を排除する時は、装飾を全く使ってはいけない。

¹⁰⁵ 装飾を示す。

¹⁰⁶ または、題目。

¹⁰⁷ または。様式。

Baillot, Pierre. *L'art du violon*. (Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, s.d. 1834)

資料④第19章「ポワン・ド・ルポとポワン・ドルグ、そしてカダンスのターン」

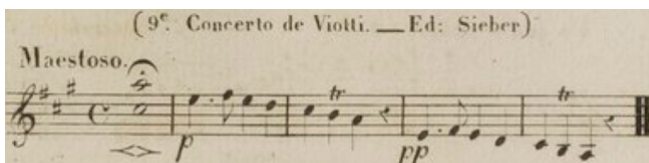
Chapitre 19 Points de Repos /Points d'orgue/Terminaisons de Cadences¹⁰⁸ p.165~

ポワン・ド・ルポ¹⁰⁹ Points de Repos¹¹⁰ (仏)

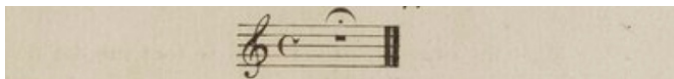
幾つかの種類のパワン・ド・ルポがある。それらのポワン・ド・ルポは全てこの {フェルマータの} 記号によって示される。{しかしながら} これらは全て同じ方法で演奏されるわけではない。{そのため} いかなる不確かさや混乱を避ける為に、私たちはそれぞれを詳細に定めなければならない。

No. 1 何も付け加えられないポワン・ド・ルポ Points de Repos

譜例 ヴィオッティ 《ヴァイオリン・コンチェルト》第9番イ長調



譜例 無音 Silence



¹⁰⁸ 英訳では Chapter 19 Holds and Cadenza, Examples of All Types of Cadenza とある。

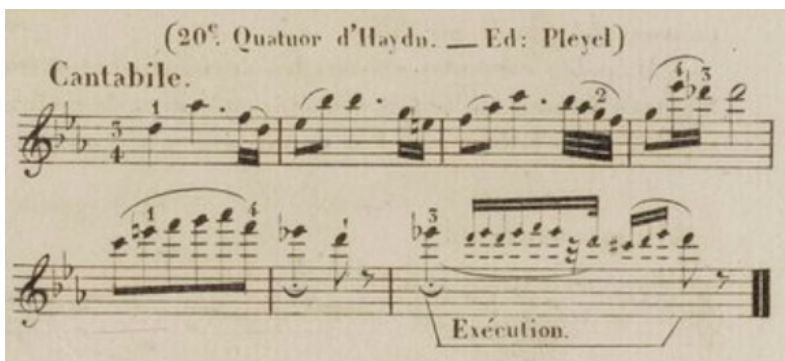
¹⁰⁹ 「休止記号」を示すと考えられる。Repos の意味は休止であるが、休符の上に置かれているとは限らず、音がある場合にもない場合にも用いられているためここではポワン・ド・ルポという言葉を残した。英訳版では Hold と訳されている。

¹¹⁰ フェルマータのような記号を伴って、引き延ばされている間に自由な装飾を入れる。

No. 2 ポワン・ド・ルポ の後に短いパッセージが置かれるポワン・ド・ルポ

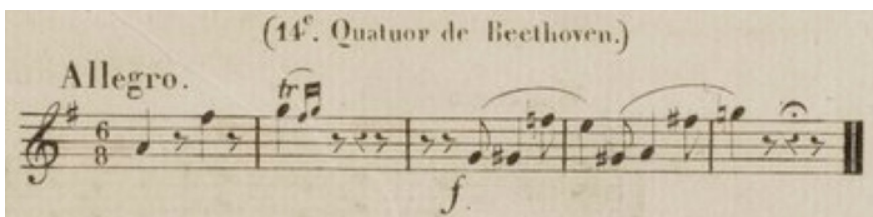
{オルガン・ポイントまたはポワン・ド・ルポとそれに続く音との間に}

譜例 J. ハイドン 《弦楽四重奏》変ホ長調

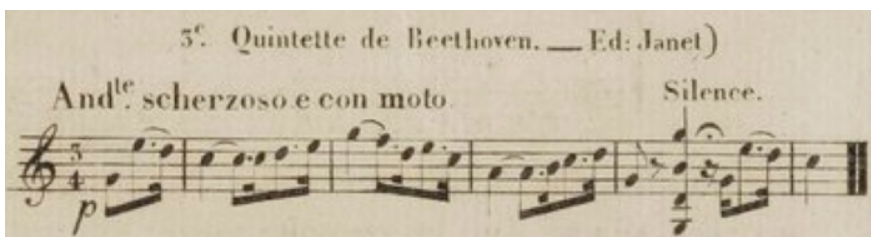


No. 3 音を止めなければならない場所での停止 *points d'arrêt* または無音 *silence*¹¹¹

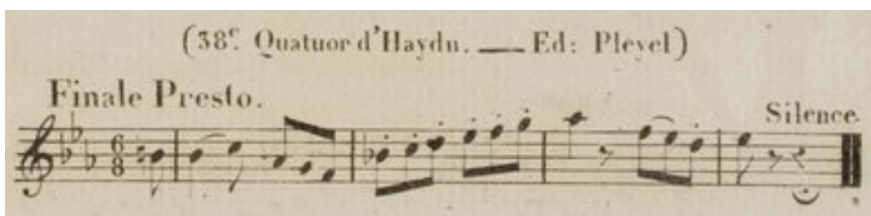
譜例 ベートーヴェン 《弦楽四重奏》ト長調作品 133



譜例 ベートーヴェン 《弦楽四重奏》ハ長調作品 29



譜例 J. ハイドン 《弦楽四重奏》変ホ長調



¹¹¹ シランス Silence には休止符という意味もあるが、ここでは無音と訳した。

我々は、停止 *points d'arrêt* や無音 *silence* を演奏する際、その効果を引き出す為に必要な時間をめいっぱい使うのはそれほど推奨することはできない。休止がその前のパッセージと対照を成す為にはある程度の長さが必要で、その長さというのはそれと分かる程の長さでなければならない。理性がまずそのように求めるし、感情は益々そのように求める。というのも感情によって、無音に言葉を与えることができるからである。音楽における天才は、自らの芸術¹¹²に全ての世界を注ぎ込むことができる者である。すなわち、音によって絵を描き、無音によって言葉を与えるのである。ルソー J. J. Rousseau¹¹³

No. 4 カデンツァ¹¹⁴

ポワン・ド・ルポがある間ずっと、元々オルガンが主音や属音を保続していたからである。

ポワン・ド・ルポが主音上にある時は、ごく短い長さのシンプルな音型のみを必要とするサスペンション *suspension*¹¹⁵にすぎない。

トニック上のサスペンションと音型¹¹⁶：

譜例 サスペンション *suspension* された音に加えられるパッセージ



譜例 一つ目と二つ目の保続音との間に加えられたパッセージ



¹¹² または技巧。

¹¹³ バイヨは Jean-Jacques Rousseau ルソー (1712-1778) の言葉を引用している。

¹¹⁴ 仏語原文ではポワン・ドルグ *Point d'orgue* とある。英訳では *cadenzas* となっている。ここではいわゆる現代のカデンツァを示すため、カデンツァと訳した。

¹¹⁵ 現在の一般的に用いられる「繋留」という言葉とは意味が異なる。本来、仏語のサスペンション *suspension* という言葉は引き延ばし、宙ぶりの状態を示し、滞留という訳が合う場合が多い。しかし、ここでは本来のニュアンスを壊さないためサスペンションにした。

¹¹⁶ 仏語の言語では *suspension et tournures* とある。トゥルヌールは「言い回し、表現」という意味を持つ言葉であるが、英訳では *figure* と訳されていた。

最終の終止に導く、ドミナント上の音型：

譜例 二つ目の保続音とトリルの間に置かれる表現法¹¹⁷



下記の A と B の記号は全ての調性におけるサスペンションとフィギュアの例である。

ポワン・ドルグと正しく呼ばれるものは、属音上で演奏され、ある程度の展開が必要とされる。カデンツァと呼ばれるものは、最後の終止 *cadence* の最初の音の上で弾かれるためである。演奏家に許された自由によって、そのカデンツァはまたアルビトリオ *arbitrio*¹¹⁸ と呼ばれることもある。というのも、演奏者が自分の考えを自由に表現し、自分の趣味に合わせる事が出来る自由さを与えられているからである。

カデンツァには幾つかの種類があり、全てを混同されてはならない。なぜなら、特に装飾に関しては適切なものを除き、それ以外は受け入れられないからである。

カデンツァは拍子で演奏されることもできるし、拍子でなく演奏されることも可能である。カデンツァは書かれることも可能であるし、書かれないのもあり得る。また長くても短くても良い。それは、バスの動きやトゥッティ *Tutti* による、カデンツの前の導入部分が長いか短いかによって、カデンツァの長さが決まる。

{カデンツァ}

全ての種類のカデンツァ¹¹⁹

我々は以下の方法でカデンツァを分類する。

1. 主音上のサスペンションまたはトゥルヌール *turnures*¹²⁰ A-1
2. 短い終止 *cadences* または、終わりの終止を導く属音上でのトゥルヌール Letter B

¹¹⁷ 仏語原文では「線」という意味の *trait* と記されている。

¹¹⁸ 原文では羅語で示されている。判断・思惑の意味を持つ。

¹¹⁹ 仏語原文では *De toutes sortes de points d'orgue* とある。

¹²⁰ 仏語では「線」という意味や「表現」などの意味がある。譜例に見られる装飾音型は、日本語の回音を含むような線的な動きに近いが、ここでも本来の意味を壊さないためにトゥルヌールとした。

3. ペダル、または低音がサスペンションされたカデンツァ Letter C
4. ペダルを伴わず、転調も含まないカデンツァ Letter D
5. 伴奏を伴い、転調するカデンツァ Letter E
6. 伴奏を伴わず、転調を伴うカデンツァ Letter F
7. 主題に基づくカデンツァ Letter G
8. ファンタジーの пассаージュを混ぜた主題に基づくカデンツァ Letter H
9. 完全に即興的なカデンツァ Letter I
10. 中断せずにモチーフ (=動機) に戻る、いわゆる再現 *rentrée* と呼ばれるもので、またモチーフに繋がるカデンツァ Letter J

EXEMPLES	
De toutes sortes de points d'orgue.	
Nous diviserons les <i>points d'orgue</i> de cette manière.	
1° Suspensions ou tournures sur la <i>tonique</i>	Lettre A — 1
2° <i>Points d'orgue</i> de peu d'étendue, ou tournures sur la <i>dominante</i> pour amener la cadence finale	Lettre A — 2 B. 1. et 2.
3° <i>Points d'orgue</i> avec pédale ou note de basse soue-nue jusqu'à la fin	Lettre C.
4° Sans pédale et sans modulation	Lettre D.
5° Avec accompagnement et modulation	Lettre E.
6° Sans accompagnement, avec modulation	Lettre F.
7° Tiré du sujet	Lettre G.
8° Sujet mêlé avec des passages de fantaisie	Lettre H.
9° Entièrement de caprice:	Lettre I.
10° Revenant au motif sans interruption et s'enchaînant à lui par ce qu'on appelle une <i>rentrée</i>	Lettre J.

上記で分類したカデンツァは、例としてこの後に示されている。だが、この種の装飾は演奏家の趣味に委ねられているため、これらのカデンツァが模範として与えられているわけではない。しかしながら、演奏者がどのような種類のカデンツァを用いるにせよ、特に注意しなければならないことがある。カデンツァとは本来の性質からしてポワン・ド・ルポであるので、最初に、その前と区別するために長い音を弾くことで、ポワン・ド・ルポを行う瞬間を作らなければならない。時折短いポワン・ド・ルポを差し込むことによって、そのポワン・ド・ルポの起源が何であるか、そしてカデンツァの独立した気まぐれな性質や空想によって靈感を受けた性質を思い出さなければならない。そして、明確に結論を引き立たせるために、最終的に演奏者は最後のポワン・ド・ルポと二拍以上の長さのトリルを弾かなければならない。

主音上のサスペンションまたは音型¹²¹ トウルヌール *tourneures A-1*



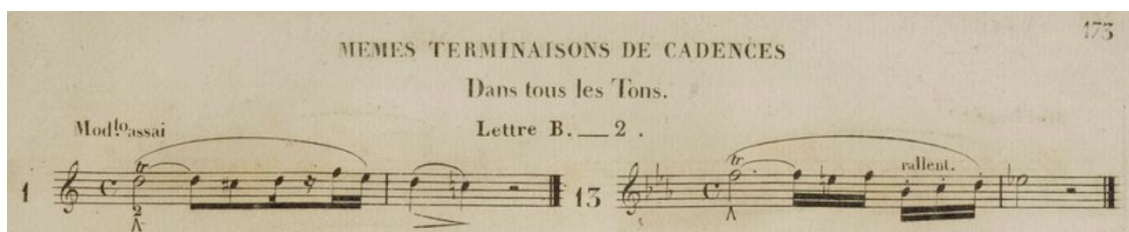
最終カデンツを導く、短いカデンツァまたは属音上のフィギュア A-2



カデンツァのための終わり方 Letter B-1



カデンツァのための終わり方 (全ての調性) Letter B-2



¹²¹ これは例えば、コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5第3番の冒頭においてハ長調で始まり、ハ長調のドミナントの和音で止まる際、また続くト長調に行く前に置かれる。

ペダルまたは保持された低音が最後まで伴われたカデンツァ Letter C

POINT-D'ORGUE
Avec Pédale ou note de Basse soutenue jusqu'à la Fin.
Lettre C.

Moderato

Lettre C. Basse

f p

mêmes cordes...

Basse

ペダルを伴わず、転調も含まないカデンツァ Letter D

Sans Pédale et sans Modulation.
Lettre D.

Allegro

D.

f p

伴奏を伴い、転調するカデンツァ Letter E

Avec Accompagnement et Modulations
(22^e Concerto de Viotti—Ed. Frey.)
Lettre E.

Agitato assai

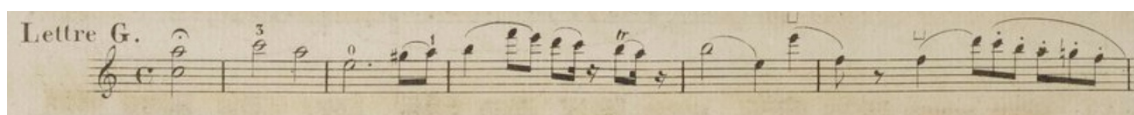
Lettre E. cadenza.

f p

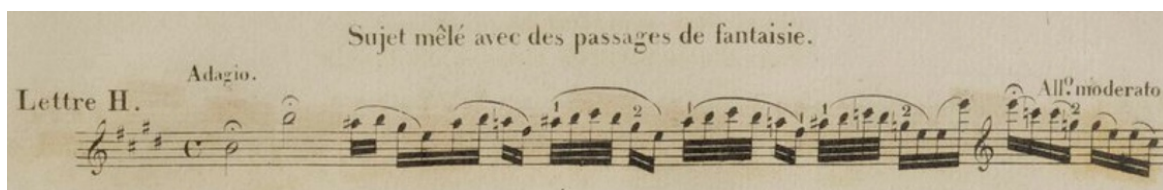
伴奏を伴わず、転調を伴うカデンツァ Letter F



主題に基づくカデンツァ Letter G

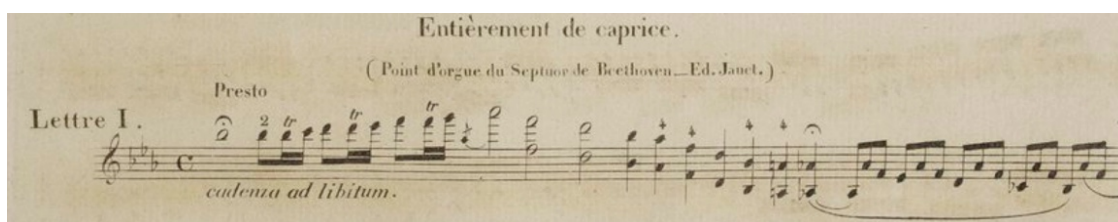


ファンタジーのパッセージを混ぜた主題に基づくカデンツァ Letter H



完全に即興的なカデンツァ Letter I

譜例 ベートーヴェン《七重奏曲》書かれたカデンツァ



再現部に導くカデンツァ Letter J



Baillot, Pierre. *L'art du violon*. (Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, s.d. 1834)

資料⑤ 第20章「旋律的、和声的プレリュード」

Chapitre 20 Preludes Mélodiques et Harmoniques p. 183~

プレリュードは調性の主要和音上を動く旋律的パッセージである。その目的は、その調性を導入したり、{聴衆に} 静寂を齎したり *commander le silence*¹²²、楽器が正しく調弦されているか確かめたり、また演奏者が何を弾こうとしているか耳を準備させたりするためである。

二種類のプレリュード

二つのタイプのプレリュードがある。即ち、書かれたプレリュードと即興されるプレリュードである。

書かれたプレリュード

書かれたプレリュードは幾つかの形で用いられてきている。最も初期の作曲家、即ちコレッリやジェミニアーニ等は、そのような挿入¹²³としてプレリュードをいくつかの部分で作った。バッハ *Johann Sebastian Bach* は鍵盤作品において頻繁に、この種のプレリュードを用いた。しかし、彼が作曲した無伴奏ヴァイオリンのためのソナタにおいては、プレリュードの形というのが他の楽章の形と殆ど同じである。現代の作曲家は、旋律的パッセージの形による書かれたプレリュードを用いている。

この{下記の} パッセージや旋律線は、書かれたように演奏されることが出来るし、また他の方法でも演奏され得る。具体的には(あるいは少なくとも)、和音を加えて演奏することも出来る。

旋律的、そして和声的プレリュード

下記の例では、最初のプレリュードが旋律的、二つ目が和声的プレリュードの例である。

¹²² ここで使われるシランス *silence* は、前章で単独で使われる場合に訳した「無音」という意味とは異なり、*commander* という語とともに用いられているため、ここでは静寂をもたらすと訳した。

¹²³ または、導入。

(譜例左) シンプルな旋律、(中央) 旋律的プレリュード、(右) 和声的プレリュード



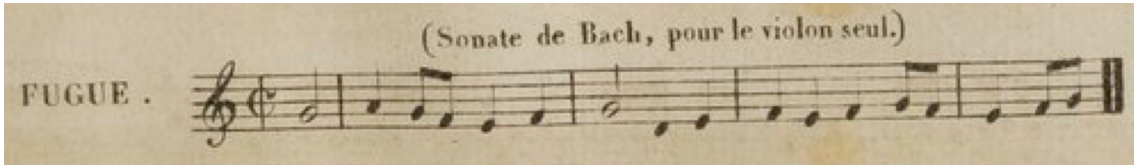
即興的プレリュード

即興的プレリュードは、ヴィルトゥオーゾであればそのインスピレーションを完全に解放させることが出来る。この種のプレリュードは、ヘンデル Handel、バッハ Bach、モーツァルト Mozart、クレメンティ Clementi そしてベートーヴェン Beethoven によって、ピアノやオルガンで用いられた。現代のオルガニストやピアニストも、それを疎かにしたりはしない。しかし私の知る範囲で、ヴァイオリニストの間では、プレリュードを用いて成功した人物として唯一、ロドルフ・クロイツェル Rodolphe Kreutzer の名を挙げることが出来る。クロイツェルは公の場で即興することが出来たにも拘らず、決して彼は即興を行わなかった。即興は、一定の練習によって得られるある種のゆとりを要求する。何人かの偉大な才能をもった人でさえも、この分野におけるたゆまぬ研究だけが欠けている。研究は天才を創ることは出来ないが、研究によってアイディアを演奏に取り入れ、且つその考えの中でも一番良いものを引き出す方法をもたらしることが出来る。

ここでの私たちの目的は、即興が何かということを考えることではない。故にここでは、次のことに話を限定したいと思う。数小節の長さのプレリュードに関して、聴衆の耳を準備させ、そして「間」をもたらすために、シンプルな旋律線または和声的なパッセージのどちらかの即興を適用することについてである。その目的故に、我々は以下に幾つかのプレリュードと和声的進行の譜例を挙げる。これらの例を挙げる目的は、1) プレリュードの使用が混乱されており、その使い方を規定するため。2) 不適切にプレリュードを用いることの危険性を示すためである。

序章で述べてきたように、ヴァイオリンは和声を奏でるのに適しているので、ハープのように分散和音で奏でることも、ピアノのように同時に和音を奏でることもできる。{その方法は} 一つ目はアルペジオによって、二つ目は同時に奏でられる和音によってである。{ヴァイオリンは和声を奏でるのに適しているにも関わらず} こういった和声の研究が無視されてきているので、我々は旋律的プレリュードの終わりに和声的プレリュードの課題を置いた。そうすることでヴァイオリンの最も美しい効果である和音に親しむことが出来、そし

てコレッリ、タルティーニ、ジェミニアーニの全てのソナタとフーガ、そして J.S. バッハのソナタを生徒がより素早く演奏する状態に身を置くことが出来るようにするためである。上手くその美しさを引き出すためには、こういった和声の研究をしなければならないということを、下の例で示したバッハのハ長調におけるフーガが示している。



現代の作品に於いても和音は上手く使われてきているが、こうした面の演奏については、まだまだ拡大する可能性があると思われるので、特別な研究が必要だと我々は考えている。

一般的規則

即興的プレリュードは一般的に、導入や準備としての役割を持っていると決められている訳ではないので、幻想的プレリュード *prélude de fantaisie* または即興 *improvisation* と呼ばれるであろう。その速さ、形式、長さはいずれも自由である。自らの才能の衝動に従い、こうした幻想曲のタイプのプレリュードにおいて自分の持っているあらゆる技術を引き出して用いることができ、そしてそのことによって崇高なるものへと到達することができる演奏家は何と素晴らしいことか！

しかしながら、準備や導入としての役割を持つ即興的プレリュードは、これと同じ自由を味わうことはできない。次のことを付け加えておこう。プレリュードが不必要な時、それは有害となる。そしてそれが必要かどうかは適切な感覚のみが決定する。

プレリュードがどんな時に必要かという基準が確立しさえすれば、優美に演奏されるかもしくは輝かしく一気に弾くか、いずれにせよ、四小節の旋律だけでも、ある曲の導入には十分である。そのような旋律が、旋律的プレリュードとなるであろう。

同様に、幾つかの解決を伴う和音があれば、調性を確立し静寂をもたらすのに十分である。すなわち、このようなものが和声的プレリュードであるべきだ。

しかし最も多くは、「無音」silence が適切な準備である。どんな場合でもプレリュードの後には「無音」がなければならない。

名高いクレシェンティーニ *Crescentini* はいつも、リトルネッロの最後の和音と旋律の始まりとの間に「無音」を残した。そして尊敬するガラ *Garat* もまた、申し分のない感覚でこの「無音」をとった。「無音」は素晴らしい効果をもっているのである。

こうした準備のためのプレリュードでは、ある部分は生き生きと、そして他の部分はゆっくりと、特に終わりから2小節目の最後の拍から終わりにかけては遅くすべきである。ここで、あらゆる曲に於いて同じことが終止やカデンツァでも一般的に当てはまるということに注視しておこう。導入のための僅かなゆるみ *retard* がある方が、終止はより良く導かれ、「間」もより良く理解される。

いつ、どのような方法でプレリュードは使われることが出来るか。

主要な声部のみがプレリュードを行うことが出来る。ヴァイオリン奏者は、主要な役割を果たす場合でなければ、決してプレリュードを行ってはならない。

連続して演奏するべく書かれた楽章の間ではプレリュードを置くべきではない。プレリュードは1楽章の前に置くことが出来る。しかし、もしその曲中に幾つかの連続する楽章があるならば、そしてその楽章が他の楽章と対比するために作曲されたのであれば、完全なる「無音」がこの対比を楽しむために欠かせない。静かに楽器を調弦することを知らない奏者、もしくは「間」しか必要ない所にプレリュードを挿入してしまうことによって、その演奏者の心の状態を明らかにしてしまうような奏者は何と悲しいか。そのような人は次のようなことを示してしまっているのである。自分が今述べたことを理解していないのであれば、これから述べようとすることも理解できないはずである。{それは音楽でも同じである。この先の演奏がどのようなものであるか分かるであろう。}

幾つかの和音の後に、「無音」¹²⁴ {が必要である}。ヴァイオリン奏者が「無音」を必要とするならば、幾つかの前置きの和音で十分であるが、こうして惹き付けた後に忘れてはならないことは、そのようにして演奏家自身もたらした沈黙よりも、聴衆が自ら沈黙する気になることの方が重要である。

¹²⁴ この場合には休符というような決まった無音ではなく、暗に「間」と考えられる。

それ故にヴァイオリン奏者は特に、聴衆の気を惹き付けずにかえって反感をもたらしてしまうような、聴衆にただ逃れられない運命を知らせているに過ぎないような、そんなプレリュードを演奏しないように気をつけなければならない。

プレリュードとカデンツァは、耽溺した状態で聴かせてはならない。プレリュードとカデンツァというのは、想像 *imagination* の産物である。まずその想像の要求に適切に耳を傾けることを心がけなければならない。というのも、一旦それら {プレリュードやカデンツァ} を行ってしまうと演奏者には隠された危険、もしくは大成功のどちらかしかないからである。もし演奏者が不運にも成功しなかった場合、聴衆というものはそもそも最初にその機会を利用する必要がなかったと理解してしまうので、浸って聴くことはないであろう。

F. Habeneck: *Méthode théorique et pratique de violon.* (Paris, Canaux, 1842)

資料⑥ 第6章「装飾について」 Chapitre VI De L'Ornement

201. ここに、単純で明快な演奏を要求する、飾り気のない簡素なスタイルで書かれた旋律がある。既に私たちが与えた指示に従って、旋律を適切なフレーズで表現し、ニュアンスをつけるにとどめなければならない。

202. その他に、装飾を可能にする、また要求しさえするような旋律がいくつかある。その装飾はどんな形をもとることが出来る。

EXEMPLES.

The image shows eight staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is a simple melody. The second staff shows a triplet of eighth notes. The third staff shows a grace note (tr) before a quarter note. The fourth staff shows a trill (trille) over a quarter note. The fifth staff shows a diatonic scale ornament (petite gamme diatonique) over a quarter note. The sixth staff shows a chromatic scale ornament (petite gamme chromatique) over a quarter note. The seventh staff shows a trill (trille) over a quarter note. The eighth staff shows a trill (trille) over a quarter note with a grace note (tr) before it.

— 譜例 —

Mélodie simple 装飾のない旋律

Petit note 小さい音符 (本質的装飾音)

Gruppetto ターン、または回音 (主要音とその上下の2つの補助音が交代する)

Trille トリル

Petite gamme diatonique 全音階による装飾

Petite gamme chromatique クロマティックによる装飾

Trait composé d'intervalles 跳躍する音を含む線の装飾¹²⁵

¹²⁵ モンテクレール M. P. de Montclair (1667-1737) の書物『音楽の原理 Principes de Musique』 (パリ、1736) において、トレ Trait (線、飛ぶもの) とクラード Coulade の違いは以下のように定義されてい

203. しかし、これらの装飾のどれを選ぶかという所に難しさがある。

204. その選択は、下記の二つの原因によって悪い趣味になり得る。

I. 和声の知識の欠如によって

II. 趣味の欠如によって

205. 誰もが和声の知識を身につけることが出来る。即ち、数ヶ月の間勉強することによって、和声についてのあらゆる誤解を回避できるようになる。

206. 「趣味」については、より注意が必要である。

207. 趣味はそれよりも更に、分析しようがない。自然は、趣味を作る為の萌芽として与えられており、しばしば卓越した芸術家の演奏を聴くことで、その趣味を多に発達させることができる。

208. 我々は良い趣味というものが、基本的に礼儀作法における洗練された感覚の中に存在すると信じている。

る。「トレ Trait とクラード Coulade の違いは、(音型は同じだが、)トレが全ての音符を(別の音として)発音するのに対し(譜例 29A)、クラードは一塊のスラーで繋ぐ点である(譜例 29B)。即ち、トレでは弦楽器の弓の返しや管楽器のタンギングを全ての音で行うのに対し、クラードでは一弓、または頭のタンギングだけで奏し、歌の場合、同じ音節のまま歌う」と書かれている。また、イタリア語の「引く」「撃つ」という意味のティラーレ tirare に由来するティラータ tirata にも似ている。L. モーツァルトによれば、これは音階的に上行・下行する音符の連続で、互いに離れた二音の間で任意に挿入されるものとある。(L. モーツァルト/久保田、2017年、241頁。第11章20節)

譜例 29A, 29B

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Trait.', shows a melodic line with notes and slurs, with lyrics 're mi fa sol la ti ut re'. The bottom staff, labeled 'Coulade', shows a similar melodic line with notes and slurs, with lyrics 'Volez vous les petits oiseaux. Volez petits oiseaux.' The bottom staff also includes markings for 'Tour de Garier', 'Trembl. appuyé', and 'Manière de faire le tour de Garier.'.

209. それに対し、装飾を用いる際には趣味から必然的に生じる次の二つの規則に、徹底して従わなければならない。

- I. 装飾は旋律をゆがめてはいけない。
- II. 装飾は旋律の性格¹²⁶と一致しなければならない。

210. 先に挙げたもの程重要ではないにせよ、考慮すべき二つの規則がある。

III. 一般的に装飾は、旋律のフレーズの終わりの方に施すべきである。また、常に小節における弱拍、または弱い拍の部分に装飾を置くようにしなければならない。

IV. 時に**強拍**に装飾を置く場合であっても、それに続く**弱拍**にも必ず装飾しなければならない。

211. 装飾に関して、これ以上の規則を与えることはできない。また、装飾に関しての具体的な例をあげることも無駄である。というのも、流行に左右されないというようなものは、何もないからである。つまり、何年か前に熱狂を駆立てていた特定の装飾は、今となつては魅力のないありふれたものとして我々の目に映るからである。

212. 演奏者はしばしば装飾とヴァリエーションを混同する。

装飾に繋がる組み合わせは、上述した規則によって厳しく制限されている。それに対して、ヴァリエーションにつながる組み合わせは、想像上の装飾以外には良いものを持たない。

¹²⁶ または性質。

213. この主張を支持するため、最もシンプルな旋律線の上で 50 の様々な装飾の形 *variantes* を挙げる。この 50 のヴァリエーションは一例に過ぎず、実践可能な組み合わせをこれで網羅しようとした訳ではない。{最初のフレーズを指して、}ここでテーマとなっている旋律線は、様々な性格を持った曲の中にみつかるので、生徒たちはこの形のうち、どれが最も単純な装飾の性格を持っているか、また与えられた旋律の一般的な色合いにどれがより良く適合しうるかを理解しようと努めることによって、生徒の判断力を鍛えられる。

The image shows a musical score for 50 variations of a simple phrase. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with 'Phrase simple.' and 'Var 1'. The variations are numbered 1 through 50. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, all based on the simple phrase. Some variations include ornaments like trills (tr) and accents (^). The score is presented in a single system with multiple staves.

F. Habeneck: *Méthode théorique et pratique de violon.* (Paris, Canaux, 1842)

資料⑦ 第7章 プレリユードについて Chapitre VII Sur Les Préludes.

214. プレリユードは気まぐれで不規則で短い小さな曲であり、その調の音階、又は和音構成音を使って、これから演奏しようとする曲のいわば導入として用いられる。

215. 従ってプレリユードは常にその曲の調性で始まり、そして終わらなければならないことは明白である。

216. ヴァイオリンにおけるプレリユードは、旋律的なものであったり和声的なものであったり、どちらもあり得る。

217. 旋律的なプレリユードは、音階、分散和音 accord brisé、そして主要な調と関係調の構成音が聞こえるように組み合わせられた楽句によって作られている。

Exemple.

largement détaché

和声的プレリユードは殆どの場合、その調の和音と関係調への幾つかの転調に基づいている。

その例を挙げる前に、我々は最も頻繁に用いる調における音階の和音をここで挙げよう。まずそれらを同時に弾く和音として練習し、その後アルペジオで練習しても良いであろう。というのは、いずれの方法も¹²⁷プレリユードでは認められているからである。

¹²⁷ ここでは、同時に弾いても、アルペジオで弾いてもよいことを示す。

Gamme en Ut majeur
à la basse.

idem
à la partie supérieure.

ここに最も慣用的な調性の旋律的プレリュードと和声的プレリュードを挙げる。

En Ut. *Allegro.*

En Re. *Allegro.* *8va*

En Mi. *Allegro.* *8va*


La mineur *Allegro.*

Fa majeur *Moderato.*

F. Habeneck: *Méthode théorique et pratique de violon* (Paris, Canaux, 1842)

資料⑧ 第8章「ポワン・ド・ルポとポワン・ドルグについて」

Chapitre VIII Sur Les Points de Repos ou Points d'Orgue.

220. ポワン・ド・ルポ Points de Repos は  の記号で示され、主音及び属音上で行われる。

221. その記号の後には何も演奏されないポワン・ド・ルポがある。旋律の滞留 suspension¹²⁸ を単純に示すもので、休符 silence¹²⁹によって書き示すこともできる。

222. これらの休止符の長さは、前もって決めることはできない。それは、作品のテンポ *mouvement* や性格次第である。習慣により強化された音楽的感覚 *sentiment* が、休符の適切な長さとの関係を推し量ることができるのである。この点についてただ一つ絶対的に与えられる規則は、この休止している長さは決してリズムの均整 *symétrie du rythme* を損なってはいけないということである。

223. ポワン・ド・ルポの後に、一つの楽句、一連の楽句、または旋律 *chant* を弾いたりするものもあり、これらはポワン・ドルグ *Points d'Orgue* と呼ばれる。

224. 三種類のポワン・ドルグがある。

I^o 一つ目のポワン・ドルグは、主和音で始まり、また終わるものであり、次のように三つの型 *formule* が可能である。



¹²⁸ サスペンション *suspension* には、一時中断、停止、宙ぶりの意味がある。バイヨの教本に出てきた際にサスペンションという言葉で統一したが、この場合は意味を伝えるために「滞留」と訳した。

¹²⁹ シランス *silence* はバイヨの教本に出てきた際には「無音」と訳したが、文脈からここでは「休符」と訳した。

225. このタイプでは、主和音から外れることのないただ一つの楽句しか含まない。

Example

The musical score for Example 225 consists of two systems of piano music. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The second system also has two staves in the same arrangement. The music is in common time (C) and features a single melodic phrase that remains within the tonic key throughout. The phrase is marked with a fermata and includes various ornaments and articulations.

II^o 属和音で始まって終わり、そのポワン・ドルグの型が四つの変化形を持ち得るもの、それが二つ目のポワン・ドルグである。

The musical score for II^o consists of two staves in common time (C). The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is composed of four measures, each representing a variation of the 'Pouan-Dolgue' type. Each measure begins with a fermata on a chord in the dominant key and ends with a fermata on a chord in the tonic key.

226. 次の例も属和音の調性を外れず、ただ一つの楽句しか含まない。

The musical score for Example 226 consists of two systems of piano music. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The second system also has two staves in the same arrangement. The music is in common time (C) and features a single melodic phrase that remains within the dominant key throughout. The phrase is marked with a fermata and includes various ornaments and articulations. The score is labeled "C.C. 836."

227. 時折、属音でのポワン・ドルグに続いて、次の旋律を導く幾つかの音が付け加えられる。この幾つかの音はコンデュイ *conduit*¹³⁰と呼ばれる。



III⁰ $\frac{6}{4}$ の和音で始まり属和音を通り、その上でグラン・トリル *grand trille* をして主和音で終わる、このようなポワン・ドルグもある。

228. この種類 {イタリア語では カデンツァ *Cadenza* と呼ばれ、常に曲の前半か後半の終わりの部分に置かれている} においては以前、バスに保持される属音上に調和するパッセージしか認められなかった。例えば、それは順次進行する旋律的、あるいは和声的な進行によって進めていかなければならず、決して音階の基本的な音による和音から外れてはならなかった。

例：バイヨ 《コンチェルト》 第1番



¹³⁰ コンデュイ *conduit* の基の意味は、英語の *conduct* にあたる *conduire* からきているものであり、*conducted*=導くという意味である。

229. しかし今日では、プレリュードに、作品自体の断片を取り入れて紹介することによって、さらなる広がりを与えられた。その部分に変奏されたり、自由に転調されたりもする。想像力に富んでいることや技巧性を示すために、言わば聴かせどころの部分が作られた。それはファンタジー、カプリスや別の名で呼ばれる作品であり、作品の性格との調和を図るという以外に守るべき規則は与えていない。

下記はその譜例である。

ヴィオッティ《ヴァイオリン・コンチェルト》第1番のためのポワン・ドルグ

Point d'orgue pour le
1^r morceau du concerto
de Viotti lettre D.

ポアン・ドルグがコンチェルトのアダージョの中にある際、最初の一節の中の幾つかのアイディアを用いてポワン・ドルグが作られる。

ヴィオッティ《コンチェルト》第18番<アンダンテ>のためのポアン・ドルグ

Point d'orgue pour
l'Andante du 18^e
concerto de Viotti.

C. Bériot: *Méthode de violon. Op. 102.* (Paris, l'Auteur, 1857)¹³¹

資料⑨「装飾または、フィオリトゥール¹³²（装飾音）」 *Des Broderies ou Fioritures*

旋律というのは、和声に基づいた装飾以外の何ものでもない、ということを私たちは上記で示した¹³³。

今度は違う種類の装飾、すなわち和声に基づいた旋律に、より細かく軽くつけられた装飾方法を見てみよう。

この種の旋律の装飾は、緩徐楽章に於ける歌の空白部分 {すなわち、飾り気のない部分} を満たすのに用いられる。

これから述べようと思う、美しい装飾を最も良く含んでいる旋律とは、愛らしく、生き生きとした、また優美な性質によって聴衆を楽しませることを目的とした旋律であり、その伴奏は軽くて単純な和声から成る。しかし確固たる感情、すなわち深く、重々しく、あるいは生真面目な感情をそこに帯びている旋律、しかも複雑な和声を含んだ伴奏を伴う旋律は、時にいかなる類の装飾も排除してしまうことがある。

それゆえ、イタリアの音楽に比べて、より緻密な和声を持つドイツの音楽はそれほどフィオリトゥールに適していない。この複雑な和声は、現代のあらゆる流派の人々のこのころを掴むにつれて、装飾は稀になりつつある一方、単純に伴奏された古いメロディーはより一層多くの装飾に適している。

それらの変化の原因は、流行というよりは進歩によるものである。それは、その性質がフィオリトゥールに適している音楽のみに装飾を付けることによって、ニュアンスの多様性を受け入れ、旋律のニュアンスの違いを認識し、装飾が適している音楽にだけ装飾すると

¹³¹ C. Bériot: *Méthode de violon. Op. 102.* (Paris, l'Auteur, 1857) Vm⁸ C28.

¹³² ニューグローブでは、即興によって、あるいは作曲家によって書かれた旋律線の装飾と書かれている。

¹³³ すなわち、旋律自体がすでに装飾である。

いうスキルを持って自身の演奏を柔軟にしていくことは、演奏者に委ねられているのである。

ところで、これらの装飾 *broderies* を決定する趣味は、良く考えられた旋律の創作に使われた趣味と同質のものでなければならない¹³⁴。一般に、趣味というものは、心のあらゆる美しい能力と同様に分析されることから逃れ、奴隷のように流行に従うものだと言うことを皆があまりに信じているが、実際はその反対で、流行を左右するのが趣味なのである。

大体、流行を誇張する人々の趣味の欠如によって流行自体が馬鹿げたものに見えるが、しかしすぐに良い趣味は流行を捕まえて、流行をより親しみやすく、誰からも受け入れられるものにしてしまうのだ。

私たちは、同じものが等しい間隔でおかれ、繰り返される法則を述べてきた。そのことは、装飾の第一に挙げるべき規則である。つまり、同じ種類の音型はできるだけ合理的な方法で距離を置くべきである。したがって、複雑かつ、低音から高音への同じ幅を示している同じ幅の音域を持つ二つの装飾というのは、とりわけ良い趣味があるなら別であるが、そうでなければすぐに続けてはならない。

全体的な規則として、大きな幅の装飾の後には小さな装飾が、逆に小さな装飾の後に大きな装飾が続けられる。このような対比が交互にされることにより、好ましい多様性が与えられる。

- ・ シンプルな旋律の例
- ・ 飾りすぎている例
- ・ 好ましい例



¹³⁴ すなわち、作曲家が作った旋律と同じテイストにしなければならない。

上行または下降する一定間隔で置かれた音型であっても、単調さを排除したものならば（下記の譜例）、上記の規則から除外される。

EXAMPLES.

Adagio.

第二に、装飾は弱拍または弱拍の一部にのみ置かれるべきである。

フィオリトゥールがあまりに大急ぎで演奏することを余儀なくされないことがないように、それが与えられている { 拍の } 長さに対してフィオリトゥールを過度に複雑化しないようにすべきである。装飾 *broderie* を作る一連の音符に与えられるべき速さが、ボカリーズ *vocalise* { すなわち、母音唱法の装飾の動き } における回転 *roulades* の動きを超えてはいけない。

前世紀末 { すなわち、18 世紀末 } の先人たちは、小さな音符をあまりにも増やしてしまったので、しばしばそれらを拍子通りに間に合わせる事が難しくなっていた。現在はその様式は洗練されており、節度は装飾の方法において主要な特質の一つであると理解されている¹³⁵。

それに加えて、近代の作曲家の大部分は、彼らが望むような演奏になるように音楽を書いている。このように正確に指示しているということは、演奏家の趣味に恣意性の余地を残さないということであって、作曲家の意図をゆがめる可能性を演奏家から取り除いているのである。

また同様に、優美な形式というもの概して、周りの状況の中で少し遅くなるよう要求することも理解されている。

あらゆることにおいて、急げば優美さを欠く。時間を十分にとるということは、特にその { 優美な } 旋律のスタイルに適する趣味には必要不可欠な規則の一つである。

¹³⁵ すなわち、やり過ぎを戒めていると考えられる。

最後に、面白さのある変化を装飾の中に持ち込むことを生徒に勧めてこの章を終えることにする。例えば同じアダージョにおいて一つのモチーフが何回も戻ってくるとき、その構想がよく理解されるよう、最初は単純な形で演奏され、同じパターン {の音型} が繰り返される度に少しずつフィオリトゥールが増やされていくであろう。この教本の最後に書かれている「グラデーションについて」の章で述べられているように。

C. Bériot: *Méthode de violon. Op. 102.* (Paris, l'Auteur, 1857)

資料⑩「プレリュードの方法」 *Manière de Préluder*

弾き始める前に守らなければならない最初のことは、良い姿勢をつくり、焦らず、そして確実に、また機敏に調弦することである。

二番目に、指を置く前に、これから行うことを頭の中ではっきりとイメージさせるということである。当てもなくパッセージを弾き始めると行き詰まってしまうこともあるからだ。

全てが正確さと精密さに於いて完璧になるように、簡潔にしたパッセージを選び、休止をはさみ、また一度に多くのことをしないことが賢明である。これらの形はそれぞれ異なるが、適切さと正確さによって完璧になるように、全てを互いに結びつけるのだ。

楽器の価値を生かすには、まず、最も良く響く調性、ト調、ニ調、イ調、ホ調などの調性を選ばなければならないであろう。それは最も多くの開放弦を持ち、音程を取るのにより易しく、より輝かしく響く調である。

カデンツァ、フェルマータの装飾資料

<p>Pier Francesco Tosi (1653-1732) <i>Opinioni de' cantori antichi e moderni.</i> (Bologna, 1723)</p>
<p>Johann Joachim Quantz (1697-1773) <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.</i> (Berlin, 1752)</p>
<p>Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.</i> (Berlin, 1753)</p>
<p>Johann Friedrich Agricola (1720-1777) <i>Tosi's Opinioni de' cantori antichi e moderni.</i> (German translation Berlin, 1757)</p>
<p>Giuseppe Tartini (1692-1770) <i>Traité des agréments de la musique.</i> (Paris, 1771)</p>
<p>Giambattista Mancini (1716-1800) <i>Riflessioni pratiche sul canto figurato.</i> (Vienna, 1774)</p>
<p>Johann Adam Hiller (1728-1804) <i>Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange.</i> (Leipzig, 1774)</p>
<p>Daniel Gottlob Türk (1750-1813) <i>Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen.</i> (Leipzig and Halle, 1789)</p>
<p>Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) <i>L'art d'inventer à l'improviste des fantaisies et cadences pour le violon, op. 17.</i> (Leipsic, n.d.¹³⁶)</p>
<p>Pierre Baillot (1771-1842) <i>L'art du violon.</i> (Paris, 1834) Chapitre 19 Points de Repos /Points d'orgue/Terminaisons de Cadences</p>
<p>François Antoine Habeneck (1781-1849) <i>Méthod théorique et pratique de violon.</i> (Paris, c.1835) Chapitre VIII Sur Les Points de Repos ou Points d'Orgue.</p>

¹³⁶ ニューグローブに年代記載なし

カデンツァにおける装飾法の詳細 I

	J.J.Quantz Berlin,1752	C.P.E.Bach Berlin,1753	D.G.Türk Leipzig,1789	B.Campagnoli (譜例のみ)	P.Bailiot Paris,1834	F.Habeneck Paris,1835
主題、断片の使用	○	—	◎	—	○ 主題を用いた 譜例あり	昔：× 今：○
装飾のスタイル	快活： 幅広い跳躍 悲： 不協和音程＋ 近隣音程	曲のアフェ クトと釣り 合ったもの	曲の性格に 相応しいも の	多様な音型の 組み合わせが 次々と続く	演奏者が自分 の考えを自由 に表現し、自 分の趣味に合 わせる事がで きる	昔：順次進行す る音程、もしく は和声的な進行 のみ 今日：作品の断 片の使用
作り方	気に入ったフ レーズの繰り 返しと模倣の 包括。 中断された楽 節から作られ るべき。		楽想を要約 し、抜粋の形 で提示	—	—	技巧性、ファン タジー性の調和 を計る
場所	然るべき場 所。一つの曲 に一つのカデ ンツァ。 悲愴、遅い曲、 重々しく速い 曲	緩徐で情動 的な曲	—	—	カデンツァの 全種類を列举	
転調	短：× 長：○	(×)	短：× 長：経過的○		○	—


巻末附録

四六の和音	—	留意、しかし必ず枠内に留まる必要なし。	和声に基づくべき。経過音の使用○	留まっていない。	—	昔：音階の基本的な和音から離れてはいけない
拍節	× 守ってはならない。		縛×→感情優先	小節線あり	いずれも可	—
長さ	短 (Vn：長○)	—	長× 譜例：一息	およそ 15-30 小節程。	長、短○ (カデンツ前の導入部による)	—
目的	驚き、印象	—	曲の印象をより鮮やかにさせ、聴衆を惹き付ける	—	—	今日：想像力に富む技巧の誇示
意外性	(○)	—	◎	—		想像力に富むべき
驚き	○	—	多様性		—	—
技巧性	—	—	×	○	—	今日：○ 誇示
即興性	即興的に聴こえるように新鮮さ	—	即興的であるべき	—	記譜：可 気まぐれな性質	—
起源	伊	—	伊	—	—	—

巻末附録

フェルマータ の保持	——	○ 曲の内容が 要求する間 だけ滞留	——	——	○ 休止する瞬間 を必ず作る	——
フェルマータ に於ける装飾 の可否	——	○ 装飾を伴わ ないフェル マータ (しかし情 動的な曲で は装飾をつ けなければ ならない)	無くても可	——	○	——

カデンツァにおける装飾法の詳細 II

	G.Tartini Paris,1771	P.F.Tosi Bologna,1723	J.F.Agricola Berlin,1757	J.A.Hiller Leipzig,1774	G.Mancini Vienna,1774
作り方	歌手のための規則に類似。メッサ・ディ・ヴォーチェ、装飾句、トリル等で開始、旋律の頂点後に最後のトリル				
拍節	縛られず自由	厳守			
場所	しばしばフェルマータの記号  を伴う場所。	一つのアリアにつき一つのカデンツァ	Tosi の制約は無視		
長さ	いわゆる「終止形」より今日長くなってきている。	ごくささやかな装飾	Tosi の制約は無視	一息でなくて良い。	
主題	—				○動機を選ぶ
フェルマータの保持	拍に関係なく、伸ばしたいだけ。				
スタイル	「カダンス」は現在では「カプリッチョ」的傾向				

バロック・古典派時代に書かれたカデンツァ

	仏	J.S.Bach	C.P.E.Bach	W.A.Mozart	L.v.Beethoven
譜例	エール・ド・クール (クプレのみ)	Cem.Concerto d: BWV1052 Vn.concerto E: BWV1042 Org.Fantasy G: B W V 5 7 2 etc.	100 曲近いカデンツァ	ソナタでは、大抵書き尽くされている。(例外 K.9)	Piano Konzert No.2 No.4
場所			カンタービレの楽章		
主題			主題：殆ど×	K.306：主題× K.333：動機素材 ○ (1780 年代以降に用いる傾向)	
拍節				K.306：なし	
技巧性					自由→緻密 (フーガを用い、更に技巧的に)