

ヴァイオリン奏法の確立と展開 —— 18世紀のヴァイオリン指導書と現代音楽 (20世紀音楽) に関して ——

Establishment and Development of Violin Technique —— on The Violin Treatises in the 18th Century and the 20th Century Music

今 井 民 子*・笹 森 建 英**
Tamiko IMAI Takefusa SASAMORI

論 文 要 旨

ヴァイオリン音楽の発展を可能にした背景には、17世紀から18世紀の楽器製作の改良、演奏技術の確立があった。この論文では、先ず楽器製作の変遷を概観する。この時代の演奏技術の確立を把握する上で重要なのは、器楽形式の発展と、一連の技法書の出版、技巧を駆使して奏すカプリスの類の作品の出現である。レオポルト・モーツァルト Mozart, Johann Georg Leopold やジェミニアーニ Geminiani, Francesco Sverio の奏法に関する著書、ロカテッリ Locatelli, Pietro Antonio のカプリスは重要な役割をはたした。この論文では、彼らによって提示された技法を具体的に考察する。

20世紀、特に1945年以降は、音楽様式、演奏法が画期的な変貌を遂げた。その技法上の特徴を明らかにする。これらを踏まえて、音楽文化が萌芽し、形成され、さらに発展、変遷していく過程に教育書がどのような役割を果たすのかについても検証する。

はじめに

近代のヴァイオリン奏法が確立したのは18世紀であった。楽器の完成と、演奏技術の確立がヴァイオリン音楽の目ざましい発展をもたらした。特に、L.モーツァルトとジェミニアーニの技法書が奏法の基礎を提示し、ロカテッリの作品が名人芸的な演奏技巧を開発し、パガニーニなどの超絶技巧への道を拓いていった。L.モーツァルト等が開発した技巧を具体的に上げれば、左手の技法、すなわちポジション、指の伸張、ヴィブラート、半音の運指法を指摘できる。右手の技法としては運弓のニュアンス、スタッカート、重音奏法、アルペッジョ、特殊奏法を指摘できる。これらの技法、その学習法を示した L.モーツァルト、ジェミニアーニの指導書の意義は高い。

20世紀は音楽思想がコペルニクスの転回を示し、奏法に於いても画期的な変化をもたらした。その個々のヴァイオリン技法を明示し、それに伴って記譜法が問題を投げかけ、作曲家・演奏家・聴衆の新たな関係等も新たな様相を呈した。

* 弘前大学教育学部音楽科教室

** 弘前大学教育学部音楽科教室

Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

I. 背景

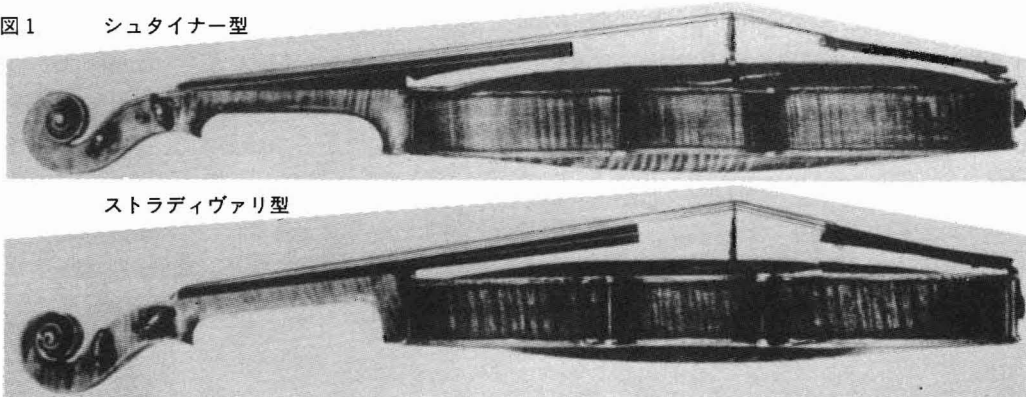
演奏技法を論ずる前に、ヴァイオリン音楽の高度な発展を可能にした背景として、楽器製作の飛躍的進歩と器楽形式—特にコンチェルト—の確立の2つについて述べてみよう。

1. 楽器製作¹⁾

ヴィオール族のリラ・ダ・ブラッチョを直接の先祖とするヴァイオリンが、楽器として完成するのは17世紀に入ってからである。特に世紀の後半は、ヴァイオリン製作史上の黄金期で、N. Amati, J. Stainer, A. Stradivari の3大製作者が輩出した。ヴィオールに比べてはるかに表現力の大きなヴァイオリンは、作曲家の創作欲を大いにかきたてることになった。

3人の楽器では、アマーティ、シュタイナーのものと、ストラディヴァリのものとは決定的相違がある。前者2つが、音量よりも音色の明るさや可憐さを尊重しているのに対し、ストラディヴァリはオーボエのような突き通る音色を持ち、また表板、裏板が凸面に湾曲した²⁾ぶ厚いアマーティ、シュタイナー型に対し、ストラディヴァリ型は薄くて平たい(図1)。即ち、アマーティやシュタイナーの繊細さは小規模なバロックの室内楽を、一方ストラディヴァリの音量の豊かさと華麗さは、来たるべき古典派、ロマン派の独奏コンチェルトを志向するものであったといえる。

図1 シュタイナー型



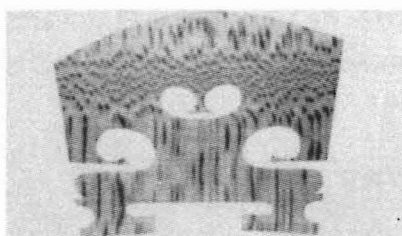
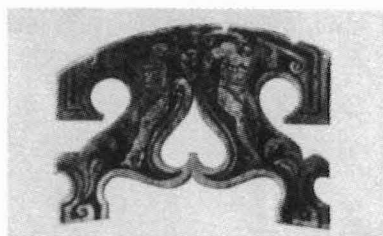
ストラディヴァリ型

ストラディヴァリがアマーティ、シュタイナーに完全にとって代わるのは1800年以降であり、³⁾モーツァルトやジェミニアーニの活躍した18世紀半ばは、とりわけシュタイナーの全盛期で、⁴⁾実際モーツァルトの指導書に描かれている楽器もシュタイナーではないかと推定される(図6)。

次に当時の楽器と現在の楽器の構造上の相違を簡単に述べると、①ネックが現在より短く傾斜がなかったこと、②指盤が現在よりもずっと短く、また指盤に傾斜をつけるために楔形の木版が差し込まれたこと、③駒の高さが現在よりも低く、また駒上端のカットが浅いため、4弦の傾斜が少なかったことなどが、古楽器の特徴としてあげられる。張力が弱く、4弦の傾斜の少ない状態は、重音やアルペッジョの奏法に有利であったと思われる(図2)。

図2 バロックの駒

近代の駒



弓の形態も、17世紀初頭から18世紀末期に至るまで変遷を続けてきたが(図3)、近代的な弓の基礎は F. Tourte によって築かれた。バロックの弓と近代的なトゥルテの弓との相違は、弓先と棒の湾曲にある。即ち、トゥルテの弓先が斧形で棒が内側に湾曲しているのに対し、バロックのものは鍔型の弓先と湾曲のない真直ぐの棒をもっている。モーツァルトやジェミニアーニの指導書には、この古いバロック弓が描かれている(図4, 5, 6)。旧型のバロック弓は現在のものより短くて軽く、均衡がとり易いため、微妙な弓の動きや長弓の連続スタッカートなどの難しい技巧により適していたといえよう。

2. 器楽形式の発展

バロックの器楽の諸形式とヴァイオリンの様々な語法は、相互に関連しながら発展してきた。ソナタやオペラは、17世紀初めの誕生当初よりヴァイオリンを活用したが(モンテヴェルディ Monteverdi, Claudio の《Orfeo》(1607)はそのすぐれた例)、特にソナタでは独奏楽器としての高度な技法が開発され、それは無伴奏ソナタのジャンルで頂点に達した。

しかし、ヴァイオリンが決定的地位を確立する契機となったのは、コンチェルトの分野であろう。バロック音楽の本質的原理である対比の概念を最も顕著にあらわすこの楽曲形式は、コンチェルト・グロッソ⁵⁾からソロ・コンチェルトへの発展の過程で、独奏者とオーケストラの対立をより先鋭化させた。量的なハンディをもつ独奏者がオーケストラに対峙するために、ソロ部分はオーケストラと異なる書法をもつ必要が生じてくる。ソロ部分のモチーフには、①トゥッティのテーマと関連をもたない装飾音形、②トゥッティのテーマの敷衍、③トゥッティとは別個の独立したものの3つのタイプがあるが、第3の場合は少なく、大部分は第1、第2のタイプをとる。A. Vivaldi などのソロ・コンチェルトの独奏部分には、急速な音階のパッセージや広い音程跳躍など、難度の高い名人技巧が多く見られ、ここにヴァイオリン音楽はあらゆる技法を駆使して、飛躍的にその語法を拡大させることになった。そしてこの華麗な独奏部分とトゥッティとの対立は、リトルネッロ形式というすぐれた循環形式を得て、全体の統一へと吸収されてゆくのである。

II. 演奏技法の実際

あらゆる知識の体系化を目ざす啓蒙の世紀を反映して、18世紀の半ばにはすぐれた演奏の指導書が相次いであらわれた。本稿でとりあげるモーツァルトとジェミニアーニの指導書は、J. Quantz の『フルート奏法』(1752)、C. P. E. Bach の『クラヴィーア奏法』(第1部は1753、第2部は1762)と並ぶ古典的名著である。ヴァイオリン奏法に関するものには、この他にフランスの L' Abbé le fils の『ヴァイオリンの原理』(1761)、イタリアの J. Tartini の『ロンバルディーニ夫人への書簡』(1760)などがあり、また先きのクヴァンツの教本の中でも、主にオーケストラのヴァイオリン奏者に対し示唆に富む言及がなされている。

モーツァルトは基礎的なヴァイオリン奏法の他に、ヴァイオリン学習者の基礎知識として、弦楽器の発達史や音楽史、当時の記譜法の習慣、様々な装飾音などにもふれており、演奏者に幅広い視野を求める彼の教育方針が窺える。一方、ジェミニアーニの指導書は、内容、構成ともに極めて体系化され、まず基礎篇として、装飾を含む様々な技法に関する24の短い練習例が簡潔な解説とともに示され、次にいわば応用篇にあたる12の楽曲が続く。

1. 楽器の構え方、弓の持ち方

(1) 楽器の構え方

ヴァイオリンは胸の高さでルーズに持つのが伝統的な構え方であったが、18世紀には新しい方法⁷⁾があらわれた。それは、鎖骨または首に楽器をあてがうもので、これには顎で支えない場合と支える場合の2つがあったが、特に後者は、難しい技巧の演奏に不可欠な楽器の固定が得られる点で大きな意義をもつものといえよう。

ジェミニアーニは、楽器を鎖骨より下に（即ち胸の高さ）構える旧式の持ち方を説く一方⁸⁾、翌年出版されたフランス語版の表紙の人物は、楽器を鎖骨上に構え、緒止め板の中心からやや右寄りの部分を顎で押えていることから（図4）、彼が新しい方式を採用していたことは明らかであろう。

モーツァルトも新旧両方の構え方にふれ、伝統的な胸の高さで持つ方法は、観客の眼には自然で快いが、左手の巧みな支えに習熟しない限り、高いポジションの手のすばやい動きは困難であるとし（図5）、第2の快的な顎による構え方は、ポジション移動の際の大きな左手の動きにも安全であると高く評価している（図6）⁹⁾。

彼らはいずれも、伝統的な胸の構えのもつ視覚的な優雅さに愛着を感じつつ、ヴァイオリン技巧の高度化の中で、より固定度の高い新しい構えを支持していたといえる。更に楽器の高さは水平に保ち、左右は右側（E弦側）に傾くのが良いとされたが、これは右腕の上げ過ぎを禁じたため¹¹⁾、腕を下げてG弦や重音が容易に演奏できるよう考えだされた工夫である¹²⁾。

(2) 弓の持ち方

弓の持ち方も楽器の構え方と同様に、18世紀半ばに古いフランス式から新しいイタリア式へと移行した¹⁴⁾。両者の主な相違は親指の位置で、フランス式は弓の毛の下、イタリア式は弓の棒と毛の間に置かれる。また弓を持つ位置も、フランス式は弓の毛止めの部分、イタリア式は毛止めよりも5～6インチ上方と異なる。伝統的なフランス式は、長く舞踏伴奏に用いられた素朴な持ち方だが、ヴァイオリン音楽の発展に伴い、次第に安定度の高いイタリア式が求められるようになった。

ジェミニアーニは、表紙からも窺えるように、イタリア式を勧めている（図4）¹⁵⁾。モーツァルトは、イタリア式を基本にしたより近代的な方法を示し、これは現在のものと驚く程よく似ている。まず弓を持つ位置はジェミニアーニと異なり、より安定した根元の毛止め付近とし、また弓のコントロールのため、小指は常に棒上に添えるよう指示している。更に力強い「正直で男性的な声色」を得るために、人差指を第1関節まで深め弓に圧力を加えることを勧め、但し人差指の伸し過ぎは、運弓がぎこちなくなるので堅く戒めている（図7）¹⁶⁾。音量を増すために、人差指を用いて弓圧を加える方法は、極めて近代的なものとして注目される。

2. 演奏技法

(1) 左手の技法

(a) ポジション

モーツァルトは、ポジションの存在理由として次の3つをあげている。即ち、①高音域の演奏、②極めて広い音程の演奏、③カンタービレの旋律を同一の弦で演奏することにより、音色の統一と音楽の一貫した流れを得るための3点である¹⁷⁾。18世紀前半は、一般に第7ポジションが限界であったが、モーツァルトも、7つのポジションをすべての弦にわたって用いるよう勧め¹⁸⁾、ジェミニアーニも7つのポジションで、音階練習及び同度からオクターブに至る重音の練習を試みている¹⁹⁾。

図 3

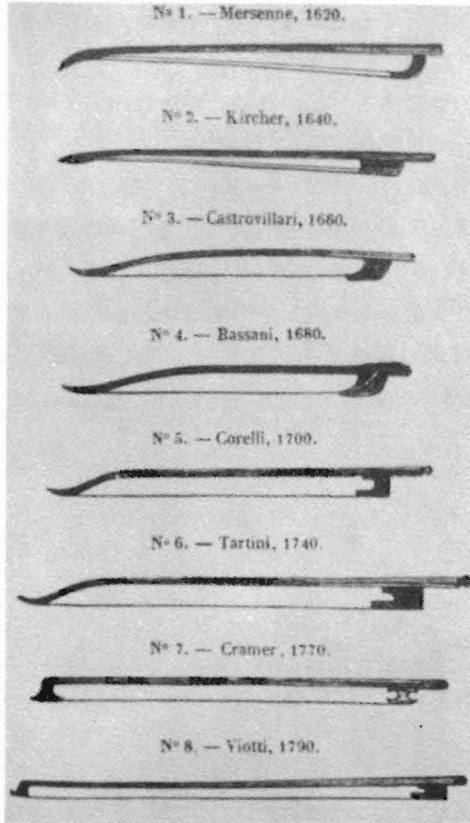


図 4



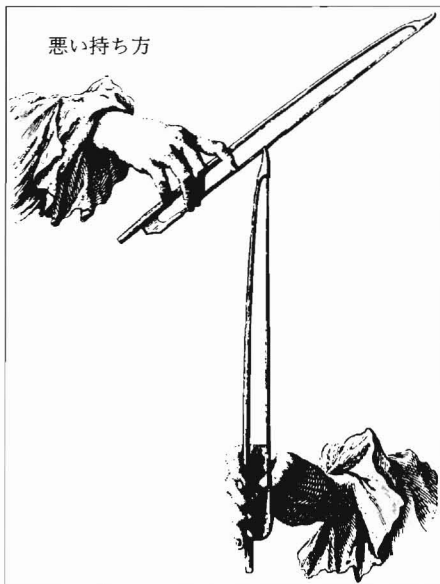
図 5



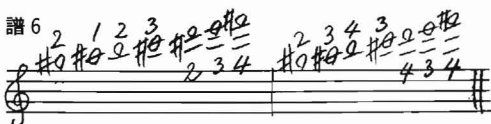
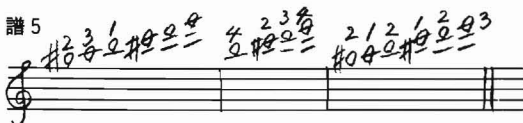
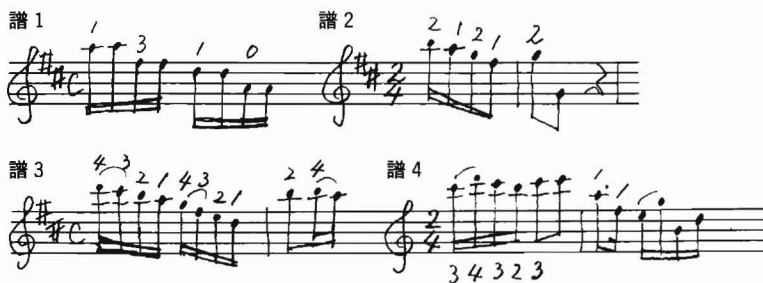
図 6



図 7



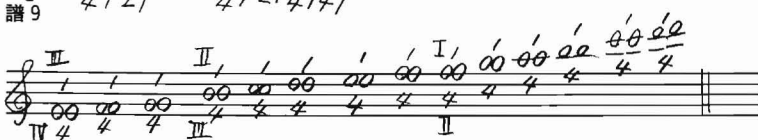
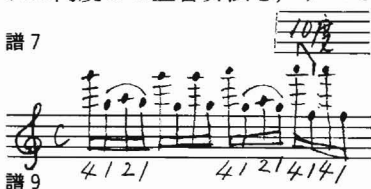
高いポジションの使用と並んで、ポジションの移動も重要な技巧である。モーツァルトは、できるだけ不必要な左手の移動を避け、同一のポジションにとどまるべきであるとし、移動の際にも、聴き手に気付かれない自然な方法を説いている。これは、①開放弦（譜 1）、②類似のパッセージ（譜 2）、③同一音の反復（譜 3）、④付点音符による弓の跳躍（譜 4）などを利用したものである。一方ジェミニアーニは、様々なポジションと運指を用い、あらゆるポジション移動の可能性を試みている点で興味深い（譜 5、6）²³⁾。



(b) 指の伸長

音程の拡大を得るために、同一のポジションで指の伸長が行われるが、特に小指と人差指によるものは最も効果大きい。これは、異なる弦を奏したり、重音やアルペッジョの奏法には欠かせない技法である。

モーツァルトでは、異なる弦と二重音奏法で最高10度の広がりが見られているが（譜 7、8）²⁴⁾、指の伸長は、オクターブから次第に小指、人差指を伸ばしていく方法が多くとられる。一方ジェミニアーニは、小指を伸ばして得られた同度の2重音奏法を、すべての弦とポジションにわたって試みている（譜 9）²⁵⁾。



(c) ヴィブラート

18世紀当時、ヴィブラートは現代ほど発達したものではなく、ごく控え目に用いられていた。²⁶⁾ジェミニアーニ、モーツァルトはいずれも、ヴィブラートを装飾の1種として扱い、モーツァルトは、持続音と楽曲やパッセージの終止音だけにその使用を認めている。技法に関しては、²⁷⁾モーツァルトが、指をしっかりと押え、手全体による小さな動きを指示している以外に、具体的記述はない。しかしこのヴィブラートは、後述する運弓の微妙なニュアンスの表現と密接に関連するものと考えられる。ジェミニアーニが、持続音のクレッシェンドのヴィブラートで威厳を、短い音の弱く、柔らかいヴィブラートで苦悩や恐怖を表現しようとしているのは、²⁸⁾ヴィブラートが感情表現の手段としていかに重要であったかを物語っている。

(d) 半音の運指について

モーツァルトの半音の運指は、現在一般に行われているように同一の指を用いているが、²⁹⁾シャープとフラットの運指を区別している(譜10, 11)。ジェミニアーニは、同一の運指は特に速い演奏では難しいとして、すべての半音に異なる指を指示しているが、これは当時では特異なものとして注目される(譜12)。³⁰⁾

譜10

譜11

譜12

(2) 右手の技法

(a) 運弓のニュアンス

モーツァルトは、美しい音を得るために、³¹⁾運弓における強弱、緊張と弛緩の必要性を強調し、ニュアンスの異なる4種類の運弓を示している。即ち、①クレッシェンドののちディミヌエンドするもの(<>)、②強く始まりディミヌエンドするもの(>)、③柔らかく始まりクレッシェンドするもの(<)、④1回の運弓にクレッシェンド、ディミヌエンドの交代が2度あられるもの(<><>)の4つであり、①は緩徐部分の長い音符に、②は速い部分の短い音符にふさわしいとする。ジェミニアーニは、音を増大させる swelling クレッシェンド弓を重視し、緩徐部分の2分、8分、4分音符ばかりでなく、急速部分の2分、4分音符にもクレッシェンド弓がもっとも良いとしている。³²⁾モーツァルトが、楽しくおどけたパッセージは軽く短い弓ですばやく弾き、³³⁾ゆっくりとした悲しい作品は長い弓で単純に優しく弾くべしと述べているように、細やかな運弓のニュアンスは、18世紀の感情美学からの要請に答えたものといえよう。

(b) スタッカート

18世紀の当時、スタッカートを表示する記号は点・、線|、楔▼の3種があったが、その区別はあまり明確ではない。³⁴⁾モーツァルトは主に線型、部分的に点型を、ジェミニアーニは線型のみを用いている。³⁵⁾モーツァルトは、短い運弓で弓を打ちつけて、各音を分離するよう指示している。³⁶⁾モーツァルト、ジェミニアーニではいずれも、弓を弦から離す aufheben, take off という表現が見られるが、現在の完全な弓の跳躍とは異なるものと思われる。当時のスタッカー

トは、単なる音の分離を意味するだけで、現在のスタッカート³⁷⁾の一種である、弓が弦から離れて跳躍する奏法 (spiccato, sautillé) は含まれていなかった。

ジェミニアーニは、スタッカート奏法をあまり評価せず、速い部分の8分音符だけに認めた³⁸⁾のに対し、モーツァルトは、スラーとスタッカートを組み合わせた連続スタッカートを多数試みている³⁹⁾。特に初心者には難しいとされる一弓に多くの音符の連なる例では、右手の弛緩と弓の遅延が必要であり、均等のテンポ、強さを保ち、急がず、のみこまれるように奏するのが良

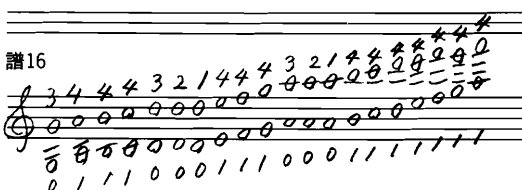
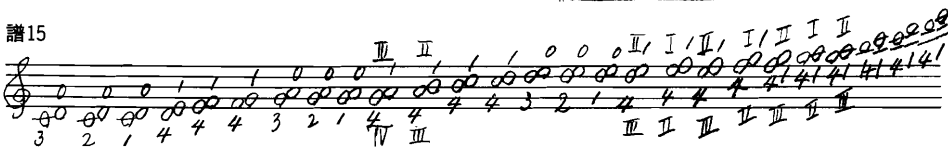


いとしている (譜13)⁴⁰⁾。また3拍子の例でも、実に34通りの運弓の可能性を示し、スタッカート奏法へのモーツァルトの強い関心が窺われる。

(3) 重音奏法

重音奏法は、右手の運弓と左手の運指両方の高度な技術を伴う。まず2重音では、先述のように、モーツァルトが指の伸長により10度の2重音を得ている。またモーツァルトで注目されるのは、重音のトリルである。彼は重音の上声部だけにトリルを施した伴奏トリルの他、主にカデンツの終りで、両声部ともトリルで奏する3度、6度の2重トリルを試みている⁴¹⁾ (譜14)。ジェミニアーニは、同度からオクターブに至るすべての音程の2重音に対し、あらゆるポジションでの運指を試み⁴³⁾ (譜15、16)、またポジションの移動を含む高度な重音奏法も行っている⁴²⁾ (譜17)。

3つ以上の音を奏する多重重音奏法に関して、モーツァルトは、一弓で同時にとらえることとごく簡略に述べているにすぎない⁴⁵⁾。当時の音価は実際の楽譜よりも短く演奏されるので、低い音から順に分散和音として奏し、最上音を保持するのが一般に認められている重音奏法である⁴⁶⁾。なお、17世紀末から18世紀のドイツで特に発展し、J. S. バッハの無伴奏ソナタで頂点に達する対位法的な重音奏法は、モーツァルトでは全く見られず、ジェミニアーニでも最後の曲例にわずかに認められるにすぎない⁴⁷⁾ (譜18)。



(4) アルペッジョ

モーツァルトは、アルペッジョを分散和音と定義し、その音型は無限に存在するが、これを決定するのは1つは作曲家であり、もう1つは演奏家の良い趣味であるとする。⁴⁸⁾モーツァルトは次の7つの実施例を示しているが、当時はアルペッジョの表示は冒頭の部分だけで、残りは重音のまま記譜されるのが一般的であった(譜19)。一方ジェミニアーニは、基本のコード進行に対し、重音との組み合わせや様々なリズム型を用いた18のアルペッジョを実施しているが⁴⁹⁾(譜20)、これらは当時のアルペッジョの即興的性格を強く反映するものといえよう。

譜19

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

Sim. Sim. Sim. Sim. Sim. Sim. Sim.

譜20



(5) 特殊奏法

特殊奏法として、ジェミニアーニはブリスール *brisure* (裂け目の意味) を試みている。これは、隣接しない離れた弦を用いて、極めて広い音程跳躍を得るもので、高度の運弓技巧を必要とする(譜21)。またモーツァルトは、音楽用語の1つとしてピッツィカートを取りあげ、弦は下からではなく脇方向へ、親指を指盤の端にあてて人差指ではじくのが良く、用いる指は、親指は肉厚で弦の振動を損うため、和音全体を同時に鳴らす以外は、人差指が望ましいとしている。⁵¹⁾

譜21



その他、特に18世紀フランスで発達したハーモニックスについては、両者とも全くふれておらず、また17世紀以来の特殊奏法であるコル・レーニョ *col legno* (弓の木の部分で弦を打つ)、スル・ポンティチェロ *sul ponticello* (駒上で弾く)、スラ・タスティエツラ *sulla tastiera* (指盤上で弾く) についても全く言及がない。基礎的なヴァイオリン技法の指導に主眼をおく彼らにとって、特殊効果を目的としたこれらの技法は、主たる関心事ではなかったといえる。⁵²⁾

3. モーツァルトとジェミニアーニの指導書の意味

モーツァルトは序文で、彼の著書の目的は、「⁵³⁾ 聡明な独奏者の良い趣味の育成と良いスタイルの確立にある」と述べている。またジェミニアーニは序文で「音楽の目的は耳を楽しませるだけではなく、感情を表現し、想像力を刺激し、人間精神に働きかけ、⁵⁴⁾ 激情を抑制することにある」とし、また装飾音の箇所でも良い趣味の演奏の必要性を⁵⁴⁾といている。彼らの指導書には、趣味 *Geschmack*, *taste* や感情 *Affekt*, *sentiment* について言及した箇所が数多く見られるが、これらが18世紀感情美学の反映であることは明らかであろう。

ジェミニアーニは演奏について、楽器の音色は人間の声に匹敵するように、「正確に、適切に、繊細な表現で奏し」、⁵⁵⁾ 急激なポジションの移動やこれに類するものは単なる早わざにすぎず、音楽の技法ではないと強く批判している。このことは、モーツァルトやジェミニアーニの指導書が名技性 *virtuosity* を排し、基礎的なヴァイオリン技法の指導を目的としたことを意味している。

モーツァルトとジェミニアーニの指導書はやや性格を異にし、モーツァルトの技法が極めて実践的で実現可能なものであるのに対し、ジェミニアーニのものは、演奏の可能性を限りなく追求した、いわば理論的色彩の強いものといえる。とりわけそれは、異なる指を用いる半音の運指、あらゆるポジションで実施した2重音の奏法、様々なリズムを施したアルペッジョなどに顕著にあらわれている。

III. ロカテッリのカプリスについて

24曲からなるロカテッリのカプリスは、作品3のヴァイオリンのソロ・コンチェルト《ヴァイオリン技法 L' arte del Violino》⁵⁶⁾ (1733) の12曲の1, 3楽章の末尾に付与された作品である。作品のタイトルに「任意に ad Libitum」とあり、演奏を奏者の選択に任せていること、コンチェルトとのテーマ上の関連がほとんど見られないこと、様々なヴァイオリンの難技巧が即興的に展開されていることなどから、名人技巧の披露を目的にコンチェルトからは独立して書かれた作品といえる。このようなカプリスは、19世紀ではパガニーニをはじめ、P. Rode, R. Kreuzer などが手がけて一般的となったが、18世紀の前半では他に例をみないものである。

基礎的なヴァイオリンの技法をとくモーツァルトやジェミニアーニとほぼ同時代に、超絶的なヴァイオリンの技巧を追及したロカテッリのカプリスがあらわれたことは興味深く、ここには新しいヴァイオリン語法の萌芽が認められる。次にその中の特徴的なものを検討してみよう。

1. カプリスの演奏技法

(1) 左手の技法

(a) ポジション

モーツァルト、ジェミニアーニの最高ポジションは第7ポジションであるが、ロカテッリはこれを大幅に越え、第10ポジション(17番カプリス)や、部分的ではあるが第16ポジション(22番カプリス)まで用いている(譜22, 23)。現在よりも短い当時の指盤では、極端に高いポジションの手の位置は、指盤からかなり離れることになり、これは当時の演奏記録からも裏づけられる。⁵⁷⁾音楽の内的要求からポジションの必要性をとくモーツァルトとは異なり、ロカテッリの高いポジションは、楽器の音色よりも視覚的効果を目的とした名人芸の誇示とはいえないだろう。

これは、ポジションの移動についてもあてはまり、モーツァルトが不必要な手の移動を禁じたのに対し、ロカテッリは急激なポジションの移動を連続させて、聴覚ばかりでなく視覚的效果も意図したものと考えられる(24番カプリス、譜24)。⁵⁸⁾

(b) 指の伸長

ロカテッリの場合、左指の伸長から得られる音程は、モーツァルトの10度を越え、13度に及んでいる(16番カプリス、譜25)。



譜24



譜25

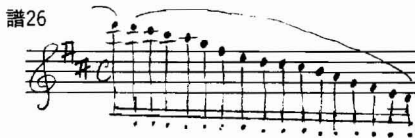


(2) 右手の技法

(a) スタッカート

一弓に多くの音符が連なる連続スタッカートは、ロカテッリに顕著な技法の1つである。16もの音符を含むもの（2番カプリス、譜26）、重音を加えたもの（14番カプリス、譜27）、アルペッジョと組み合わせたもの（7番カプリス、譜28）など技巧の高度化が図られ、特にアルペッジョでは上げ弓ばかりでなく、下げ弓にも連続スタッカートが用いられている。

譜26



譜27



譜28



(b) 重音奏法

ロカテッリの2重音は、特に3度が著しく、しかも連続して用いられることが多い（12番カプリス、譜29、20番カプリス、譜30）。また多重音の連続使用も多い（10番カプリス、譜31）。

譜29



譜30



譜31



(c) アルペッジョ

モーツァルト、ジェミニアーニが強い関心を寄せたアルペッジョは、ロカテッリによっても愛用され、カプリスのすべてにあらわれる。中でも《和声の迷宮 Il Labirinto Armonico》というタイトルをもつ23番カプリスは、全曲アルペッジョだけで書かれた作品だが、普通冒頭にある運弓の表示が全くなく、様々なアルペッジョの可能性が奏者の即興に任されている。またアルペッジョの一種で、スラーをとり除いて1音づつ奏するパトゥリ ⁶⁰⁾batterie (打撃の意味) も多くみられる（13番カプリス、譜32）。

(d) ブリスール brisure

ジェミニアーニもとり上げたこの技法を、ロカテッリは第7ポジションのD、E弦で試みている（4番カプリス、譜33）。⁶¹⁾

譜32



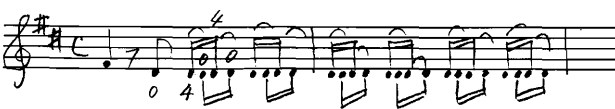
譜33



(e) バリオラージュ bariolage

特殊奏法の1つに、隣接する2つの弦を用いて、同一の音を異なる音色で交互に演奏するバリオラージュ bariolage(色彩の混合の意味)がある。これには開放弦を含む場合と含まない場合とがあるが、反復される同度音は保続音の効果をあげる。ロカテッリには、開放弦を含むものと（2番カプリス、譜34）、反復する同音の間にオクターブ音を混えた変種（21番カプリス、譜35）も見られる。

譜34



譜35



以上検討したように、ロカテッリのカプリスには、モーツァルトやジェミニアーニの基礎的なヴァイオリン技法をはるかに上回る高い技巧が追求されている。ロカテッリ自身によるカプリスの演奏は、その運弓の烈しさと速さで当時の人々を驚嘆させたと伝えられるが、すぐれた批評家である F. W. Marpurg は「彼は楽器をととてもよく響かせて演奏したが、余りに荒々しかったので、繊細な耳には耐え難かった」と述べている。⁶²⁾ また同時代のヴィヴァルディの極めて高いポジションの演奏も、「あまりに人工的で演奏を楽しむには至らなかった」と評されている。⁶³⁾ 確かにロカテッリの技巧は、時にヴァイオリン本来の美しさを損うこともあっただろうが、聴衆を意識した彼の名技性は、19世紀のパガニーニの先がけとして注目される。

IV. 20世紀のヴァイオリン音楽の特徴

20世紀音楽は戦後に大きく変貌した。この論文では特に1945年以降を問題とするが、そこに至る過程を概観してみよう。20世紀に於けるヴァイオリン奏法の特徴をボイデン Boyden, David は次のように要約している。

「既にドビュッシー Debussy やラヴェル Ravel の作品に弱音、トレモロ、ハーモニックスが印象主義特有の響きを出すべく用いられていた。さらに、1918年以降、独特の開発が以下のような作曲家によってなされた。ストラヴィンスキー Stravinsky, バルトーク Bartok, ヒンデミット Hindemith, シェーンベルク Schönberg, ベルク Berg, ヴェーベルン Webern。とりわけ、ストラヴィンスキーはヴァイオリンを打楽器のように用い、バルトークは新しいピッツィカート (pizzicato sul ponticello, pizzicato glissando, harmocic pizzicato, pizzicato chords, tremoli pizzicati) や伝統的な奏法ではあるが新しい取り扱い方でグリッサンド、ホワイト・トーン white tone などを用いた」。⁶⁵⁾

19世紀のロマンティズムへの反発もあり、過去には避けられた音楽理論や奏法が積極的に取り上げられ、表現手段となっていく。たとえば、先に考察した L. モーツァルトが避けるべきだと指摘した奏法が、上記のようにバルトークによって積極的に取り上げられ、その後の作

曲家たちの好んで用いる手法の一つとなっているのである。因みにモーツァルトの教示したピッツィカート奏法は先述のように人差し指の先で弦の横から弾くものに限られていた。さもなくば音を損なうと以下のように述べている。: otherwise they will strike the finger-board⁶⁶⁾ in the rebound and rattle, and so at once lose their tone.]

1945年以降では、ヴァイオリンの音に対する大きな変化は作曲家の要請としてもたらされた。ロカテッリやパガニーニ、サラサーテ Sarasate, Pablo de などのようにヴァイオリニストが演奏技巧を開発して行った経緯とは異なり、作曲家の新たな音楽思考が導き出だして行った面が大きい。柴田純子も同じ指摘をする。すなわち「作曲家が自己の語法にヴァイオリンを従わせる傾向は増大し、(中略)それぞれの語法が必要とする新しい技巧上の問題を演奏家に提起している。」そして「一方、演奏家の側では作曲家の要求に対処するために運指、運弓のメカニク⁶⁷⁾な訓練方法がとられた。」

ペンデレツキ Penderecki, Krzysztof の《広島に犠牲者に捧げる哀歌 Threnody for the Victim of Hiroshima》(1960)に見られるように20世紀の音楽では他の楽器と同じく種々の新しい奏法が開発され、用いられた。

スミースープリンドル Smith Brindle, Reginald は『The New Music』(1975)で以下のように述べる。「楽器の新たな可能性の追求は第一に色彩の対比をさせるためであった。また、これは我々の時代に典型的で、我々の音楽に支配的になってきているのであるが、鋭く、殆ど金属的な音が必要であったからである。for novel instrumental possibilities has been due primarily to a need for colour contrasts, and for the creation of that brittle, almost metallic kind of sound which is so representative of our age and has come to dominate our music.⁶⁸⁾

20世紀音楽の一つの特色は音源に遡って音楽を思考するところにある。そのよい例が具体音楽 musique concrete, プリペアド・ピアノ prepared piano, ピアノ内部奏法等である。ヴァイオリンもその傾向から免れるものではなかった。しかしながら、弦楽器には新たな技法が他の楽器に比して多く考案されていない。バルトークやヴェーベルン等に依って殆ど開発してしまったかの様相を呈する。しかしながら、そのなかでも特に新しい奏法としてスミースープリンドルが指摘するのは「駒と緒止め板 tailpiece の間を弓で奏す」,⁶⁹⁾「メカニカルなノイズを出す方法、楽器を手や他の素材で叩くなど」の2つの技法である。

既存の奏法であっても、ボーイングの位置、種々のピッツィカート、ハーモニックス、トレモロ、コル・レーニョ等の用い方が多様な変化を示し、例えばバルトークが用いた重音奏法の使い方ももっとシステムティックになった。

コープ Cope, David は『New Music Composition』(1977)の第14章 [New “traditional” Instrument Resources] で、伝統的な楽器による新しい音響の素材を示している。その可能性として、①打楽器的な効果 percussive effects, ②音響の多重性 multiphonics, ③ミュート効果 muting effects, ④伝統的な技法の拡張 extensions of traditional techniques, ⑤劇的な効果 dramatic effects, 以上の5つが指摘されている。⁷⁰⁾

弦楽器に関してコープは以下の様に述べる。

String instruments have an immense vocabulary for percussive effects. Aside from rapping, tapping, and slapping by fingernails, pads of fingers, and palm of hand, there is a great distinction between one area of the instrument and another (ribs, top, back) as well as high, low, and middle spots in these areas.⁷¹⁾

指の爪や指の腹、手のひらでコツコツ叩き、軽く叩く、ぴしゃりと打つ、等の他に楽器其れ自体の色々な部分によってその効果は明瞭に異なる。

この種の効果についてであるが、実際に作品に用いて演奏してみるとチェロが特に多様な可能性を持っているのが分かる。ヴァイオリンでは、同じ技法を試みても余り豊かな音響、音量が期待できない。コープも「with smaller string instruments (vilolin, viola) the effects are not nearly so resonant or loud.⁷²⁾」と指摘している。

弓の使い方に於いてもコル・レーニョ自体は以前からある奏法であるが、駒の上、緒止め板、緒止めボタン、駒と緒止め板の間の弦などに用いることが出来る。なお、この奏法は楽器や弓を損なうもうのでないが、高価な弓の代わりに鉛筆などを使うことをコープは助言している。These battuo effects, if done carefully, do no harm to either the bow or the instrument (however, composers often have to point out the use of poorer bow for such passages, or even the substitution of wood like a pencil⁷³⁾).

V. 記譜法 notation




新しい奏法には必然的に新しい記譜法が要請される。20世紀の音楽にあっては、記譜が其れ自体大きな問題であった。

音の現象を視覚に置き換える方法としては1.記号による、2.文字によるの2種がある。それを以下に考察する。

1. 記号。(1)既存の記号をその儘に用いる。(2)意味を変えて用いる。(3)変化を加えて用いる。(4)新たな記号を作る。(5)グラフ、絵画図形を用いる。

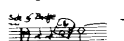



2. 語・数字・文。(1)既存の音楽用語 (pizzicato) その略記 (pizz.) (2)新たな意味を付加、または別な意味に変化させる。(3)新たな用語を用いる。(3)記号に対する説明文。(4)文章。

それぞれに長所短所がある。コープは以下のように指摘する。記号は、新しい音響が考案される度に新たな記号が作られ、無限に増加していく。誰かが新しい記号を明日に作り、それまでの記号は流行遅れになる。絵画的な表記は便利であるが、あまり多く用いると演奏者を混乱させるばかりでなく楽譜を解読不能にしてしまう。言語表現は如何なる表現を採るかが問題である。長所として、視覚的な記号ではそれ以上の説明が不要である。言語表記では音符の市場 notation marketplace に洪水のように溢れる多様な記号を暗記する必要がある。両者とも其れ自体として成立し難い。どちらかに固定すると言うのも無意味である。⁷⁴⁾

記号について具体例を示せば、con sord とスペリングで表記せず「」と描くが如きである (Cope 1976 p. 97)。こうすることにより、演奏者に的確な奏法を視覚的に容易に、瞬間的に把握させることが出来る。同じく sul ponticello は [], sul tasto は [] の様に表記する。微分音の音高指示は矢印、またはセント cents によって明記することができる [譜 36]。

絵画を用いるのは、図形化して記号性を希薄にし、象徴化していく作業である。

音高・音形 pitch・figure, リズム rhythm, ダイナミックス dynamics, アーティキュレーション articulation, これらに対する新しい表記法はヴァイオリンに限らず他の楽器、声楽でも考案され、すでに標準化しているものも多い。その使用例を知る上で参考になる著書は、コープ著『New Music Notation』(1976)、コープ著『The New Music Composition』(1977)、スミースブリンドル著『The New Music』(1975)、リード Read, Gardner『Music Notation』

(1969)である⁷⁵⁾。その中でも優れているのはコープの『New Music Notation』であり、記号の種類、意味、誰が何の曲で用いているか、さらに他の類似、類義記号を表にして示している。ヴァイオリンを含めて、20世紀の弦楽器の技法が如何なるものであるかを示すために、コープの説明文を翻訳し〔図8〕として示した。このほか筆者(笹森)が作品で用いたものとしては〔譜37〕で示した奏法、記号がある。〔〕は駒の横を弓奏するものであり、「」は三味線の撥を用いてのピッツィカート、「」は撥でピッツィカート奏法をした後、弦の振動に撥で軽く触り、三味線のサワリの効果を出すものである。「」は糸巻を締めたり緩めたりしながら音高を下げて行く奏法である。

ここで演奏家(聴衆)の恣意にまかせる音楽について述べる。この種の音楽や思想、技法を表現する語としては以下のものがある。偶発性 aleatory, 不確定性 indeterminacy, 偶然性 chance operation, イベント event, ハプニング happening 等。こうした音楽では、演奏する内容の自由さから、演奏しないことの自由さ、楽器を潰したり投げたり、楽器を演技の採り物にすることまでを含んでいる。また、聴衆が演奏家に何を演奏させ、何を聞き、何を聞かず、いつ演奏行為を中止させるかの自由まで含んでいる。これらの記譜、奏法、演技については稿を改めて論じたい。

奏法其れ自体より、記譜法の考案(如何に的確に作曲者、記譜者の意図が伝達できるか)、そしてその統一、一般化が問題となる。個々人によって同じ奏法が異なった記号で示され百人百様である。記号が個人の表現様式の一部分とまでなったかの様態を示しているが、客観的な伝達以外の何かをそれは含んでいる。曲に対する、記号に対する自己の刻印であり、音楽思考を過去の、他人の記号や枠に閉じ込めない作業をするためであろう。記号や絵画を配列したり、文章のみで作曲行為をすることもできるのである。

おわりに

20世紀には19世紀的な音響に対する積極的なアンティテーゼとして音響そのものの根源から思考し直すことが行われた。過去にはしてはならないと言われた奏法が積極的に使用されたのもその一つの現れであった。

17世紀から18世紀にかけては、よりよい音響、より機能的な奏法を求めて楽器の完成を目指した。然し20世紀には楽器そのものの改良よりは、奏法の開発が主であった。一方、新しい音響素材は、新しい楽器を作ることやエレクトロニックな音響、欧米以外の民族音楽からの楽器借用、楽器以外の器物の転用などを求めたのである。このことが18世紀と大きく異なる所である。

演奏家兼作曲家という音楽家の在り方が変化し、演奏家と作曲家がそれぞれ専門家し分離したことも理由であろう。20世紀の演奏技巧は作曲家の新たな要請として求められ、開発されたのは先に指摘した通りである。しかし、作曲家が主導したとは言え、演奏家の協力なくしては目的を達成することはできなかった。新たな記号、特に絵画的な指示は作曲家と演奏家の密接な意思伝達を必要とした。御抱えの演奏家の特技を利用し、共に技巧を開発する作業が種々行われた。

今、その世代は過ぎようとしている。特に、戦後の新しい試みの内、1950年代後半から1960年代に行われた様式は、すでに過去のものとなってしまったかの感がある。作品が作曲者の手から離れ、楽譜にのみ残され、コンビを組んだ演奏家が居なくなった時、その作品群は危機を

迎えるのである。図形楽譜、偶然性を意図した記譜がかえって或る面では内容の規範性を強くもっているのは大方が指摘するところである。また個性の象徴としてあった百人百様でありえた記譜も、時代を過ぎては統一し標準化する必要に迫られる。

遠く隔たったが故に客観的に検討し、それらが何であったかを時代的な変遷の中で位置付けることが可能になっている。特定の作曲者と特定の演奏家による個人的な約束ごとであった事柄を普遍化することも出来る。そして、さらにはその様式を学び演奏し鑑賞するための指導書も求められよう。その意味で、もう一度、18世紀の発展の歴史を学び直す必要があるだろう。18世紀の画期的な局面を展開した過程には、単なる過去の集大成としての教育書があったばかりでなく、それを越えた新たな展開があった。超絶技巧を展開した名人の功績に負うところがあった。

教則本、練習曲の果たす役割についてここで考えてみる。

study: An instrumental piece, usually some difficulty and most often for a stringed keyboard instrument, designed primarily to exploit and perfect a chosen facet of performing technique, but the better for having some musical interest. Though a study was at one time the same as an exercise, the latter term now usually implies a short figure or passage to be repeated ad lib, whether unaltered, on different degrees of the scale or in various keys.⁷⁶⁾これはファーガソン Ferguson, Howard による「練習曲 study」の説明の冒頭の文である。一般には「器楽曲で、演奏技術の難しい部分を摘出し、その技術を開発し完全にするためのもの」を指し、かつては study も exercise も同意義に用いられていた。しかし、exercise の方が「短い音形 figure や楽曲の一部分 passage を何回も繰り返す練習。音階上の異なった音高で、または異なった調で繰り返す練習すること」を指すようである。











ファーガソンが指摘するまでもなく、意図的に練習曲として作られたもの以外でも練習曲としての機能をはたす楽曲、リスト Liszt やショパン Chopin の作品にみられる演奏会用練習曲など種類は多い。日本語では両者とも「練習曲」と訳し、そのための manual(rules for teaching)を「教則本」と呼んでいる。

知識を伝達し、問題解決に資し、練習のため、鑑賞のために、便利な形態、内容、性格が指導書には問われる。20世紀音楽の徹底、普遍化をはかるための教育的な施策としては以下の事が考えられよう。(1) L. モーツァルトと同じく、機械的な練習の教則本(ピアノ学習に於けるハノンの練習曲)を作り基礎的な技術の個々の奏法を練習に資す。(2)技巧を専らとするカプリス的な曲集を作る。

この時代に開発された種々な技巧を用いて未来の音楽を拓いていく可能性は未だ大きく残されている。この論文の末尾に掲載したコープがまとめた奏法のマニュアルはその手掛かりとなるものであろう。当然、楽譜(記号・文字)のみによる伝達には種々の限界がある。ビデオなどの視覚的な伝達方法、テープ、CD など音としての伝達方法も併せもたなければならない。それより何よりも、生きた演奏の継続、発展こそが肝要である。

(前半の18世紀については今井民子が執筆し、後半の20世紀は笹森建英が執筆した)


図 8

奏法・意味	望ましい記号	用いた作曲家	他の記号
弱音	<i>Can Sord.</i> <i>Senza Sord.</i>	標準	Boulez: 
2、3重把弦：此の場合どの2弦が同時に奏され、又は持続されるのか明瞭に分かるように記譜されなければならない。		Cope.	一般的 
ノーマル奏法：modo ordinario	<i>Ord.</i>	標準	Miroglio: P.O. (posizione ordinaria).
ブリッジ/指板に近く。 Sul Ponticello Sul Tasto	S.P. S.T.		Berio:  Bartolozzi: 
ブリッジから指板へ移動	S.P. ——— S.T.	Cope.	
アルペジオではなく、divisi ではなく。		一般的	
コル・レーニョ：tratto(弓の背で) battuto(弓の背を軽く叩く)	C.L. Tratto C.L. Battuto C.L. Jeté, etc.	Miroglio	Cerha:  Karkoscka: 
緒止め板とブリッジの間を奏す。		Cope, Penderecki.	Penderecki は記号のみを用いる
3重把弦、アルペジオではなく：		Cope. Standard.	



奏法・意味	望ましい記号	用いた作曲家	他の記号
運弓の速さ：弓の長さで強弱法による。必要であれば以下の説明を付ける：全、半分、先、毛止箱		一般的	Kagel: <i>Sonant</i> : 全弓をゆっくり 全弓を普通の速さで
円運弓：弓で円を描くように奏する、図を描いて示す。		Paul Chihara: <i>Logs</i> .	

ピッツィカート PIZZICATO

スナップ ピッツィカート：指板を打つほどの強いピッツィカート		標準	Kagel: ϕ Szalonek: $\frac{\phi}{4}$
初音ピッツィカート：初音のみピッツィカートを弾き残りの音は指で強く押さえる。		Jos Verkoeyen, Nono Ton de Leeuw, Berio.	
ピッツィカート、ヴィブラート：		標準	
倍音ピッツィカート：左手を高音域に置き、倍音を微かに出しピッツィカートをかすかに奏する。			Ligeti: ϕ Cerna: \bullet Childs: ϕ
ピッツィカート グリッサンド：長さを示す音符で指示すること。		Xenakis.	
普通の指以外で奏するピッツィカート：括弧の中に用いるものを記す（爪、親指、ピック、その他）		Cope.	Bartók: \bullet = 爪で

奏法・意味	望ましい記号	用いた作曲家	他の記号
ピッツイカート トレモロ：右手の第1、第2指で奏する。		標準	
ピッツイカートとアルコの同時奏： A同音、B異なった音：（左手Pizz）		Sydeman: <i>For Double Bass Alone.</i>	
左手のピッツイカート：		標準	Bussotti: ♪
和音の速いピッツイカート：a la guitare.		標準的 アヴァンギャルドの記譜	
和音トレモロのピッツイカート： 一本の指で弦を往復させて奏する。		R. Erickson: <i>Ricercar</i> à 3.	

ハーモニックス HARMONICS

技巧ハーモニックス：符頭から水平に引いた線で示さなければならない。用いる線に依って音色は異なるので、どの線で奏するか" sul. " と記す。		標準 Cope.	
自然ハーモニックスのグリッサンド：示された弦の上を左手で軽く押さえグリッサンドを（弓で）奏する。		Stravinsky, Crumb, Schönberg.	


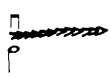
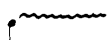


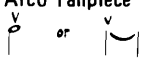

奏法・意味	望ましい記号	用いた作曲家	他の記号
技巧ハーモニックスのグリッサンド： 左手の第1指で強く弦を押さえ、 普通には第4指を指示された音に軽く触れ奏す。		標準	

トリル、トレモロ TRILL, TREMOLO

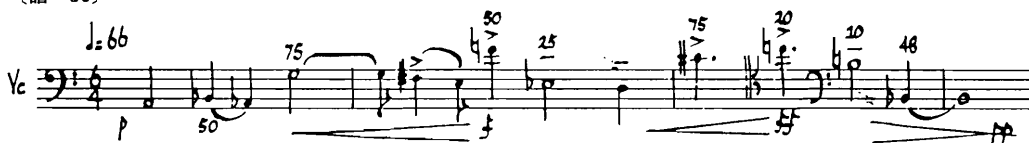
可能な限り高いトリル：		Penderecki.	
左手のトリル、弓を用いず：	<i>Senza Arco</i> <i>L.H.</i> 	一般的	
不均等なトレモロ		Penderecki.	

効果

左手のみで（文字により種々な指示を行う、例えば講面台を叩け等）	<i>L.H. only</i> 	Frederickson, G. Perle.	Cerha:
駒を直角に弓で奏する：	<i>Arco</i> <i>Bridge at right angle</i> 	Cope.	Penderecki:
右手で弦を叩く：	<i>R. Palm slap.</i> 	Cervetti.	
ボディを叩く：叩く場所によって音色や音高が異なるので叩く場所を必ず指示する。	 <i>L = Low pitch</i> <i>H = High pitch</i> <i>M = Medium pitch</i>	Cope, Powell, Martino, Sydeman, etc.	Penderecki: Salzedo式爪を用いる

奏法・意味	望ましい記号	用いた作曲家	他の記号
略語によって場所を示す：図を用いずに品物や場所を指示する。略語は判読しやすいものを選ぶ。	指板 Fingerboard FB. 木 Wood W. こぶし Fist Fst. 後ろ Back B. 前 Front F. 弓 Bow Bw. 手のひら Palm P.	Larry Austin: <i>A Theatre Piece in Open Style for String Bass, Player, Tape, and Film.</i>	
指で弓を返す：	(reverse bow) 	G. Crumb: <i>Eleven Echoes of Autumn.</i>	
摩擦音を出すために毛止筋を強く押し付ける。		Penderecki.	Crumb:  Kagel: 
奏しながら歌う □ = sung		Cope.	PeckとCrumbは譜表を2つ用いる
緒止め板を弓で弾く：	Arco Tailpiece 	Cope.	Penderecki: 

〔譜 36〕



〔譜 37〕



註

- 1) 楽器製作に関しては, D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London, Oxford Univ. Press, 1965の他, M.パンシエルル, 大久保訳, ヴァイオリン, 白水社, 1967, M.パンシエルル, 山本, 小松訳, ヴァイオリン属の楽器, 白水社, 1983を参照した。
- 2) D. Boyden,前掲書, P. 196
- 3) D. Boyden,前掲書, P. 198
- 4) D. Boyden,前掲書, P. 95
- 5) M. Bukofzer, *Music in the Barock Era*, Chap. 10, New York, Norton & Company, 1947
- 6) D. Boyden,前掲書, P. 358, 17世紀後半から18世紀にかけてのイギリスではヴァイオリン愛好家の層が広まり, アマチュア向けの独学用教則本が約30種出版された。
- 7) D. Boyden,前掲書, P. 368
- 8) F. Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, Faccimile Edition, 1751ed. by D. Boyden, P. 2, Oxford Univ. Press, London,
- 9) L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 2te Hauptstück, para.2 Augsburg 1756,なお英訳版 *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, trans. by E. Knocker, London, Oxford Univ. Press, 1st ed. 1948, 2nd ed.1951 も適宜参照した。
- 10) L. Mozart,前掲書, 2te Hauptstück, para. 3
- 11) L. Mozart,前掲書, 2te Hauptstück, para. 6
F. Geminiani,前掲書, P. 2
- 12) F. Geminiani,前掲書, P. 1
- 13) L. Mozart,前掲書, 2te Hauptstück, para. 3
- 14) D. Boyden,前掲書, P. 371
- 15) F. Geminiani,前掲書, P. 2
- 16) L. Mozart,前掲書, 2te Hauptstück, para. 5
- 17) L. Mozart,前掲書, 8te Hauptstück, 1ter Abschnitt, para. 2
- 18) D. Boyden,前掲書, P. 338
- 19) L. Mozart,前掲書, 8te Hauptstück, 1ter Abschnitt, para. 6
- 20) F. Geminiani,前掲書, Ex. I, Ex. XXII
- 21) L. Mozart,前掲書, 8te Hauptstück, 1ter Abschnitt, para. 14, 16
- 22) L. Mozart,前掲書, 8te Hauptstück, 1ter Abschnitt, para. 16~19
- 23) F. Geminiani,前掲書, Ex. V, 1, 4
- 24) L. Mozart,前掲書, 8te Hauptstück, 3ter Abschnitt, para. 6, 10
- 25) F. Geminiani,前掲書, Ex. XXII
- 26) L. Mozart,前掲書, 11te Hauptstück, para. 3
F. Geminiani,前掲書, P. 8, Ex. XVIII,
- 27) L. Mozart,前掲書, 11te Hauptstück, para. 2
- 28) F. Geminiani,前掲書, P. 8
- 29) L. Mozart,前掲書, 3te Hauptstück, para. 6
- 30) F. Geminiani,前掲書, P. 4, Ex. II なおパガニーニのカプリスには, 一弓に18の半音の連なるパッセージがある。
- 31) L. Mozart,前掲書, 5te Hauptstück, para. 3, para. 5~8
- 32) F. Geminiani,前掲書, P. 8, Ex. XX
- 33) L. Mozart,前掲書, 12te Hauptstück, para. 18
- 34) D. Boyden,前掲書, P.410
- 35) L. Mozart,前掲書, 1te Hauptstück, 3ter Abschnitt, para. 20
- 36) L. Mozart,前掲書, 1te Hauptstück, 3ter Abschnitt, para. 10, 17 他, F. Geminiani,前掲書, P. 8
- 37) D. Boyden,前掲書, P. 408

- 38) F. Geminiani, 前掲書, Ex. X X
- 39) L. Mozart, 前掲書, 7te Hauptstück, 1ter Abschnitt, para. 7, para. 14~18
- 40) L. Mozart, 前掲書, 7te Hauptstück, 1ter Abschnitt, para. 17
- 41) L. Mozart, 前掲書, 10te Hauptstück, para. 32
- 42) L. Mozart, 前掲書, 10te Hauptstück, para. 30, 31
 なおパガニーニのカプリスでは、オクターブの2重トリル、2重音のトレモロも見られる。
- 43) F. Geminiani, 前掲書, Ex. X X II
- 44) F. Geminiani, 前掲書, Ex. X X III
- 45) L. Mozart, 前掲書, 8te Hauptstück, 3ter Abschnitt, para. 16
- 46) D. Boyden, 前掲書, P. 429, 436, かつて、記譜通りの重音の演奏を可能にするバツハ弓が想定されたが、現在では否定されている。
- 47) F. Geminiani, 前掲書, Compos. X II
- 48) L. Mozart, 前掲書, 8te Hauptstück, 3ter Abschnitt, para. 18, 19
- 49) F. Geminiani, 前掲書, Ex. X X I
- 50) F. Geminiani, 前掲書, Ex. VII
- 51) L. Mozart, 前掲書, 1te Hauptstück, 3ter Abschnitt, なおピツィカートはパガニーニにより発展し、左手のピチカートも試みられる。
- 52) D. Boyden, 前掲書, P. 384-5, Mondonville, L'Abbé le fils らにより, natural harmonics に加えて artificial harmonics も考案された。
- 53) L. Mozart, 前掲書, 序文
- 54) F. Geminiani, 前掲書, 序文, P. 6
- 55) F. Geminiani, 前掲書, 序文
- 56) Op. 3 ≪ L'arte del Violino ≫ は, Amsterdam M. ch. Le Cène 出版の初版楽譜を使用した。なおパガニーニのカプリスは C. Fresh の校訂によるものを用いた。
- 57) D. Boyden, 前掲書, P. 377, Uffendach はヴィヴァルディの演奏を評して, 「左指が駒にかかり, 弓の場所がほとんどなかった」と述べた。
- 58) パガニーニのカプリスでは, 最高第17ポジションに達し, ポジションの移動もロカテッリよりも更に大きい。
- 59) なおパガニーニのカプリスでは, 連続10度のパッセージがあらわれる。
- 60) パガニーニの batterie は, ロカテッリよりも広音域で長大化している。
- 61) パガニーニは, brisure と連続スタッカートを組み合わせたものを試みている。
- 62) J. Calmayer, *The Life, Times and Works of P. A. Locatelli*, diss. Univ. of North Carolina, P. 180, 1969
- 63) F. W. Marburg, *Tonkunst*, II, 1763 (A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, vol. 1, P. 203 に所収)
- 64) D. Boyden, 前掲書, P. 377 に所収。
- 65) Boyden, David, & Schwarz, Boris, 'violin' in Sadie, Stanley Ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* P. 840 London: Macmillan Publishers Limited 1980
- 66) L. Mozart, 前掲書, 1te Hauptstück, 3ter Abschnitt
- 67) 柴田純子「ヴァイオリンー音楽」平凡社『音楽大事典』vol. 1, pp. 134~137 平凡社 1981
- 68) Smith Brindel, Reginald, *THE NEW MUSIC-The Avant-garde since 1945* P. 153 London: Oxford University Press 1975
- 69) 前掲書 P. 155
- 70) Cope, David, *New Music Composition* p. 150 New York: Schirmer Books, A Division of Macmillan Publishing Co. 1977
- 71) 前掲書 P. 151
- 72) 前掲書 P. 151
- 73) 前掲書 P. 151

- 74) Cope, David, *New Music Notation* pp. 5～6 Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Publishing Company 1976
- 75) Read Gardner, *Music Notation-A Manual of Modern Practice* London: Victor Gollancz LTD 1969 (1978)
- 76) Ferguson, Howard, 'study' in Sadie, Stanley Ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pp.304～305 London:Macmillan Publishers Limited 1980

(1991.7.19 受理)