

Christopher Simpson 著
『ディヴィジョン—ヴァイオリン、すなわちグラウンド上の即興演奏技法』
第2版より

第3部 「グラウンド上のディヴィジョンの体系化」(1)

(訳)

<p>川村 恭子 <small>(本講座大学院博士課程後期在学)</small></p> <p>唐崎 裕子 <small>(本講座大学院博士課程前期在学)</small></p> <p>土井 麻友美 <small>(本講座大学院博士課程前期在学)</small></p> <p>平岩 幸 <small>(本講座大学院博士課程前期在学)</small></p> <p>宮 埜 舞 <small>(本講座大学院博士課程前期在学)</small></p>	<p>菊池 可奈子 <small>(本講座大学院博士課程後期在学)</small></p> <p>忽那 なおみ <small>(本講座大学院博士課程前期在学)</small></p> <p>長谷川 諒 <small>(本講座大学院博士課程前期在学)</small></p> <p>藤井 皓子 <small>(本講座大学院博士課程前期在学)</small></p> <p>千葉 潤之介 <small>(本学大学院教育学研究科)</small></p>
---	---

Christopher Simpson

The Division-Viol, or The Art of PLAYING Ex tempore upon a GROUND. EDITIO SECVNDA
Part III “The Method of ordering Division to a Ground” (1)
(Japanese Translation)

Kyoko KAWAMURA	Kanao KIKUCHI
Yuko KARASAKI	Naomi KUTSUNA
Mayumi DOI	Ryo HASEGAWA
Yuki HIRAIWA	Hiroko FUJII
Mai MIYANO	Junnosuke CHIBA

§1. ディヴィジョンとその演奏法について

グラウンド上のディミニューション、つまりディヴィジョンは、バスもしくはそこに適用できるあらゆる上声部の分割である。その表現方法を以下に記す。

グラウンド、主題、あるいはバス（好きなように呼びなさい）は、2枚の別々の譜面に表される。1枚はオルガンやハーブシコードもしくはその目的にふさわしい他の楽器でグラウンドを演奏する者のためのもの、もう1枚はヴァイオリンの奏者のためのもので、奏者のテーマすなわち主題として目の前に置き、彼の技量と、そのときの発想でグラウンドに調和するように即座に創作した多様なディスカント、もしくはディヴィジョンを演奏する。ヴァイオリンもしくはその他のあらゆる楽器の極致であるこの演奏法で正確に奏されるならば、奏者は自身の卓越した技量や発想を、聴衆の喜びや賞賛の前に披露できるであろう。

しかし、ディヴィジョンは手の敏捷さと同様、発想の即時性に拠るところが大きいために、ほとんどの人々には到達し得ない極致なのではないか、と言われるかもしれない。[それには次のように] 答えよう。極致とは素晴らしい手をもつ人々でもそれを導くための手助けなしには達成し得ないものであり、その必

要な手助けを行うことがここでの課題なのである、と。発想が天賦の才能であることは真実であるが、練習と経験によって大いに改善される [ものでもある]。[そして、] グラウンド上での即興演奏ができるほど高い能力をもたない者でも、自分ないしは他人が、[あらかじめ] 作ったようなディヴィジョンを演奏することによって、自分自身と聴き手の双方に十分な満足感を与え、その演奏をもって卓越した芸術家としての名声を得ることはできる。なぜなら、ここでは他の場合¹と同様に優れた技量を示すことができ、いっそう熟練された演奏のように賞賛されないにしても、その音楽は [自分自身で即興演奏するよりは] おそらくよりよいものであろう。しかし目下の問題は以下の事項である。

§2. ディヴィジョンのいくつかの種類

グラウンドを演奏するにあたっては、時にはバス声部、時にはトレブル声部やその他の声部 [の役割] を演じつつ、ヴァイオルの全音域を用いる。このことから、「グラウンドの分割」とその上での「ディスキャンティング²」という2種類のディヴィジョンが生まれる。これら2つのディヴィジョンから創り出されるのが第3のディヴィジョン、すなわちそれら双方を混合したものである。この第3の、つまり最後のディヴィジョンは単音符もしくは複音符の2通りの方法で表わされる。

これらの各ディヴィジョンは、演奏者もしくは作曲者の思いつきによって、バスヴァイオル上でまったく気ままに用いられている。しかし [ここでは技法の] 整理と体系化という目的のために、それらを別々に説明しなければならない。では始めよう。

§3. グラウンドの分割

グラウンドの分割は、その音符をより短い音符に細分することである。たとえば、全音符は2つの2分音符に、4つの4分音符に、8つの8分音符に、16個の16分音符などに細分される。

この音符の分割は、細分される部分のさまざまな順序や配置次第で、多様な表現方法が可能である。

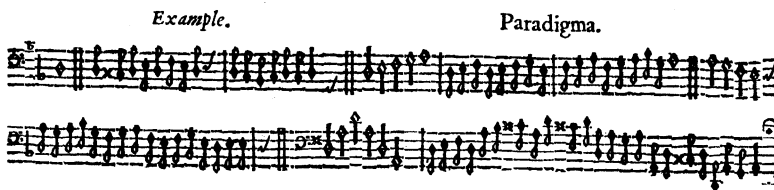
第1は、同一の音高で細分されたり、同一の音と見なし得るオクターヴ [の音] へ移動していたりするために、音に変化が無い場合。

譜例 1



第2は、音は変化するものの、すばやく元 [の音] に戻すか、グラウンド本来の音符³の位置の近くで保つために、依然として基本旋律⁴は保持される場合。譜例2のように。

譜例 2



第3は、細分された音符がグラウンドの次の音符へ移行するのに用いられる場合で、譜例3に見られるように、音符がオクターヴ内にあるそれぞれの音高すべてに、上行形および下行形で分割される。

¹ グラウンド上での即興演奏。

² 原文はDescanting。「上声部作曲」の意。

³ 原文はNote divided.

⁴ 原文はAyre.

譜例 3

Paradigma. Example.

The score consists of several systems of musical notation. The first system shows an ascending pattern (labeled 'Ascending.') with notes numbered 3, 4, 5, 6, 7, 8, and a corresponding descending pattern (labeled 'Descending.'). The second system shows another ascending pattern (labeled 'Ascending.') with notes numbered 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and a descending pattern (labeled 'Descending.'). The third system shows an ascending pattern (labeled 'Ascending.') with notes numbered 2, 3, 4, 5, 6, and a descending pattern (labeled 'Descending.') with notes numbered 7, 8, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The final system shows an ascending pattern (labeled 'Ascending.') and a descending pattern (labeled 'Descending.').

この移行という方法による音符の分割は、バスと同様に上声部にも適しているため、譜例3のいくつかの部分を高音部譜表で示しておいた。

譜例 4

Example. Paradigma.

The score shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Example.' and the second is labeled 'Paradigma.'. Below the notes, there are specific groupings: 8 5 3, 4 6 8, 8 5 6 3 5, 8 5 3 4 6 8, and 8 5 3.

第4は、細分された音符が他の協和音へ跳躍進行する場合で、譜例4に示す4つの全音符の分割に見られるとおりである。

第5は、上述の細分された音符が協和音のいくつかへ順次進行的移行をなす場合で、そこから、グラウンド本来の音符へもどるか、あるいは動きながらグラウンドの次の音符に到達するまで移行する。また、この協和音への移行が、そのような「協和音から別の協和音へといった」動きで続く限りはディスカント [ディヴィジョン] とまったく同様であるが、その音符自体に戻ってくること、もしくはバス本来の後続音符に到達することから考えると、ここではグラウンドの分割という名称と概念のもとに位置づけなければならない。その方法は譜例5に見られる。

⁵ 原文はHolding Note。原書の欄外注記には「Holding Note, Standing Note, Ground Note, Note divided等はいずれも同義」(原書 p.30)とある。以下、訳文で「グラウンド本来の音符」とある場合は、上記いずれかの訳語。

譜例 5

This is a 3rd higher *This is a 5th higher* *This is a 8th higher* *This is a 3rd higher* *This is a 5th higher*
This is a 3rd higher *This is a 5th higher* *This is an 8th higher* *This is a 3rd higher*
 2. *This is a 4th below* *This is a 2nd below* *This is the 8th below* *This is into Concordances both above and below.*

譜例 6

This is a 4th *This into a 7th*

最後の3つ以上（少なくともそれらのうち2つ）が次の音に順次進行で上行下行するのである。gの全音符がオクターヴ内のすべての音程に分割される例を以下に示す。

譜例 7

This is a 2nd *This is a 2nd* *This is a 3rd* *This is a 3rd* *This is a 4th* *This is a 4th*
This is a 5th *or this is a 5th* *This is a 6th* *or this is a 6th* *This is a 7th* *or this is a 7th* *This is a 8th*
This is a 2nd *or this is a 2nd* *This is a 3rd* *or this is a 3rd* *This is a 4th* *or this is a 4th*
This is a 5th *or this is a 5th* *This is a 6th* *or this is a 6th* *This is a 7th* *or this is a 7th* *This is a 8th*
This is a 2nd *or this is a 2nd* *This is a 3rd* *or this is a 3rd* *This is a 4th* *or this is a 4th*
This is a 5th *or this is a 5th* *This is a 6th* *or this is a 6th* *This is a 7th* *or this is a 7th* *This is a 8th*

第1に、前に注意したように、ディヴィジョンはなめらかに繋がられる。そして、フラットとシャープはグラウンドの調と基本旋律とに關係を保つこと。

譜例 8

Example. Paradigma.
 2 3 4 5 6 7 8 8
 7 6 5 4 3 2 8

第2に、7度下行または6度下行は、2度上行または3度上行と同様であることを考慮し、他のすべての音程〔關係〕も相対するオクターヴと見なすこと。

したがって、後続のグラウンドの音符に到達する場合、ユニゾンまたはそのオクターヴ上か下を選択してもよい。というのは、オクターヴに関するかぎり、理

グラウンド上のディヴィジョンの真髓は、次の3点に帰され得る。第1は、グラウンド本来の音符と調和が取れていること。第2は、なめらかで自然なパッセージでグラウンドの次の音符に到達するようにすること。第3は、不協和音に移行する際は、それが作曲法に適った使用がなされていること、である。

ディヴィジョンがどのようにそのグラウンド本来の音符との調和を得るかは、音符の分割の第5の方法に見られる。そしてグラウンドの次の音符に到達させることも、それと同じ方法に従っている。すなわち、細分された音符の最後

これは素早いディヴィジョンにもゆっくりしたディヴィジョンにも適している。ただ、譜例7の16分音符に見られるように、素早いディヴィジョンにおいては、細分された音符の多くは次の音符への順次進行的移行として現れる。

以上に示したことで、音符の分割とはいかなるものであるかが理解できる（と思う）。しかし、このことは理屈だけでなく、練習によって身につけられるべき習慣も必要としている。そのため、簡単なグラウンドをいくつか選択し、述べてきたことに従って、音符から音符へと常に移行しながらそれぞれの音符を分割してもらいたい。そしてその効果を高めるよう、これらの指針と共に譜例を示す。

屈は依然として「ユニゾン」と同じだからである。

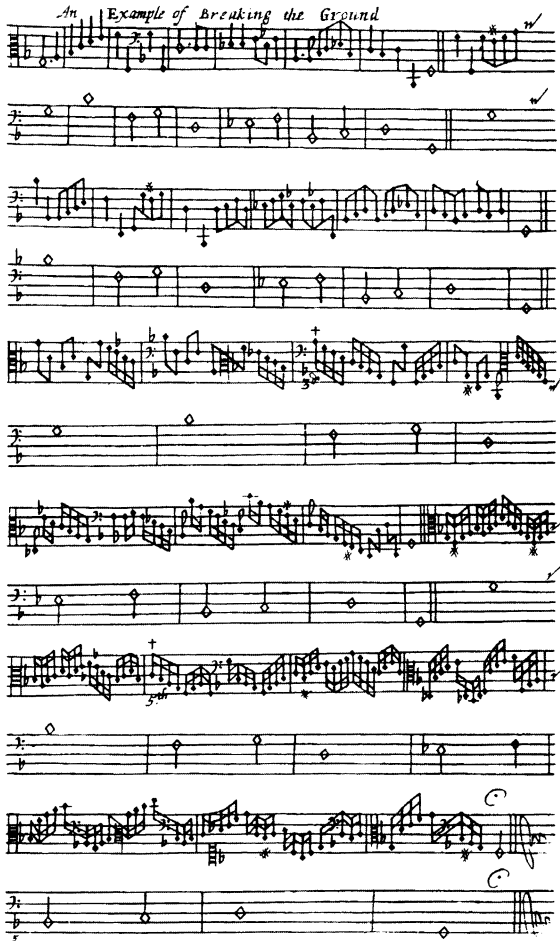
第3に、グラウンドが5度下行または4度上行によって終止形を暗示するような場所では、3度上あるいは6度下にあるすべての音符はシャープで奏されなければならない⁶。18ページ⁷を参照すること。

最後に、ディヴィジョンが「グラウンドの」上方で動く場合には、(グラウンド本来の音符に対して和音をなす)3度と5度に移行するが、同様に「グラウンドの」下で動く場合には、ディヴィジョンはそれらの協和音のオクターヴ下、すなわち、グラウンド本来の音符の6度と4度下を進行しなければならない。譜例9のように。

譜例9



譜例10



これらのことが分かれば、譜例10のような方法で、グラウンドを分割することができる。グラウンドの上方に記したディヴィジョンによって、それぞれの音符の分割がよく観察できるのである。

ここでは、グラウンドのすべての音符が前述の5つの方法のいずれかによって分割されているのがわかる。ただし、1箇所では、「開始音が」グラウンド本来の音符に対して3度をなし、もう1箇所では5度になるようにディヴィジョンを作っておいた。双方とも、音型⁸等々を模倣しやすいように、印が付けられている。

さてここで、グラウンド本来の音符の7度上および2度下に関して疑問が生じるであろう。ディヴィジョンでは、それら「の音符」はその性格に応じてある時はシャープになり、不意にまたフラットになるのである。この疑問に関しては、常に耳が主たる判断を下さなければならない。とはいえ、この件に関しては、規則としてなにがしかを述べられる(と考える)。つまり、2度下行し、すぐにまた上行する際、その2度下の音はシャープにならなければならないのである。7度上と8度との関係についても同様に理解され、譜例11の2つのdの全音符の分割にそれを見ることができる。

⁶ そのシャープ音が導音となるからである。

⁷ 第2部 §8。本紀要XXI (2009) p.205。

⁸ 原文はPoint。

⁹ 譜例10の5段目(3度)および9段目(5度)。

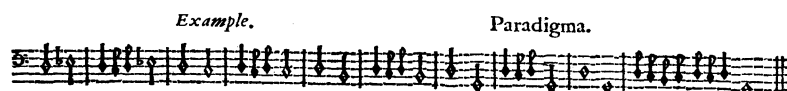
譜例 11



ここでは、cの音符がシャープを必要とすることを耳が判別するであろう。しかし、後続音符がそのように上行していない2つ目の例では、シャープを必要としない。

[ただし] 次のような場合はこの規則から除外しなければならない。それはグラウンドが不意にフラットの2度上行もしくは下行する場合、あるいは3度下行する場合、または終止形をつくる場合である。これらの場合は、音符が再び上行するとしても、シャープを必要としない。譜例 12 にそれを見ることができる。

譜例 12



他の注目点について述べると、譜例 12 のすべての楽節¹⁰に見られるように、終止では常にディヴィジョンを終止の手前

の音符で終え、そこから最後の音符の音へ跳躍させてもらいたい。ここで、幾人かの優れたヴァイオル奏者とされている者達に見られる間違いに注目せざるを得ない。彼らは、コンサートベース¹¹を演奏する際、まさに終止において時折 [ディヴィジョンを] 終止音まで順次進行で下行させるのであるが、これより不適切なことはない。なぜなら、(大変にありがちなことだが) どのような上声部でも5度から8度へ下行する際に、そのように順次進行で下行することで、バスはその声部に対して禁じられた連続8度を作ることになるからである。

譜例 13



しかしながら、このように順次進行で下行することは、グラウンド上のディヴィジョンよりもコンサートベースの演奏で行う方がさらに悪い。とはいえ、グラウンド上のディヴィジョンにおいてもまた、そうした悪い結果は望まれていない。オルガン奏者は、作曲家が自分のバスに対して行うように、よく自分のグラウンドにそのような声部を加えてしまっている。

§4. ディスカントディヴィジョン

ディスカントディヴィジョンは、グラウンド上に別の調和する声部を作るものである。それは以下の点においてグラウンドの分割とは異なる。グラウンドの分割はグラウンドの音符 [そのもの] を分割するが、これから述べるものはグラウンドの上でディスカントを作るのである。グラウンドの分割は、時にはグラウンドの下方を自由にさまようが、ディスカントディヴィジョンは (その適切な音域として) 常に [グラウンドの] 上方を動く。グラウンドの分割はいつでも後続のグラウンドの音符にユニゾンもしくはオクターヴで到達するが、ディスカントディヴィジョンでは、いずれかの協和音に到達する。とはいえ、ディヴィジョンの主要な機能において、それらはおおよそ同じである。すべてのディヴィジョンは、ディスカントであろうとバスの分割であろうと、音から音へ、あるいは、ある協和音から他の協和音へ、順次進行または跳躍進行によって、作曲において許されるような不協和音を混じえつつ移行するのである。

¹⁰ 原文はStrain.

¹¹ 伴奏用の低音ヴァイオル.

ディスカントディヴィジョンの規則は、バスへ他の声部を加える際に示したものと同様である。それは、グラウンド本来の音符に対して、3度、5度、あるいは8度で始め、グラウンドの次の音符へも3度、5度、あるいは8度で到達するように移行する。その際、先述したように同種の完全〔音程〕の連続は避ける。このディスカントの分割方法は、28ページ¹²で言及した音符の分割における5つの方法と同様であり、状況に応じてディスカントディヴィジョンを用いるかバスの分割を用いるかが、奏者の自由に委ねられる。

不協和音は、前に示したようにシンコーペーションの場合を除いて、グラウンド本来の音符の開始には決して用いられない。6度は、始めの音としては掛留か6度を必要とするような音符以外には、めったに使用されない。6度を必要とする音符とは、19ページ¹³に示したように、短6度を必要とするシャープの音符だけではなく、譜例14の真ん中の小節に見られるように、時折、フラット¹⁴の音符が5度の代わりに長6度を必要とする場合もある。この譜例の黒い音符は、以前に示されたもの¹⁵に従えば、バス本来の音高¹⁶を示している。

譜例 14

Example. Paradigma.

もし黒い音符に基づいてこのグラウンドを分割するならば、3度上のそれらの音符に対して、ディヴィジョンが（自ずと）6度をつくることが分かるであろう。

そしてここで、なぜそのような音符が5度ではなく6度をとるのかという理由に気付くであろう。つまり、5度はバス本来の音高を表わすこれらの音符に対して7度を生むからである。

譜例 15

Example. Paradigma.

§5. ミクストディヴィジョン

ディスカント〔ディヴィジョン〕とグラウンドの分割を混合し、一方と他方を結びつけることをミクストディヴィジョンと呼ぶ。2声またはそれ以上の声部の音が聞こえるようなすべてのディヴィジョンを、この名称のもとに包括する。このディヴィジョンでは、最初に1本の弦を弾き、続いて別の弦を弾くことによる単音符か、または、2本かそれ以上の弦を同時に弓で弾くことによる複音符で表現される。ミクストディヴィジョンは、グラウンドの分割やその上でのディスカンティングを単独で行なうことより優れているが、他のあらゆる装飾的な音楽と同様、掛留および不協和音の混合が頻繁に起こるためにより複雑であり、一層作曲上の判断力と技能を必要とする。

ミクストディヴィジョンとディスカントディヴィジョンの例を与えよう。（今はもうさほど必要としないので）1オクターヴ内のそれぞれの音程〔の練習〕ではなく、グラウンドにおいてそれらが最も目立つようなパッセージを強調しておく。それは終止形である。

§6. 2種類の終止形

終止形は数の上では多くあるように思われるが、事実上2つしかない。すなわち、7度が6度に解決した後でバスが全音もしくは半音下行する場合と、もう一方は、どちらも同じ事であるが、4度が3度に解決した後でバスが通常どおり5度下行もしくは4度上行する場合である。

¹² §3。p.196。

¹³ 前掲7 p.205。

¹⁴ この場合は「ナチュラル」の意。

¹⁵ 前掲7 p.205。

¹⁶ 原文はfull latitude of the Bass。「根音」の意。

譜例 16

Paradigma.

Example.



譜例 17 は、終止形の第 1 の種類とそれを導く音符であり、そこでは、まずグラウンドの分割、次にディスカント [ディヴィジョン]、最後に単音符と複音符の両方によるミクストディヴィジョンが示されている。これによって、それらが互いにどのように異なるのか、いっそうよく識別できるであろう。

	グラウンドの分割	上声作曲 (ディスカント)	混合 (ミクスト)
分割法	基礎的 単純	旋律的 創作的	混合

譜例 17



グラウンド [のディヴィジョン] を演奏する際、時折、ユーモアや多様性のために、譜例 17 のディスカント [ディヴィジョン] の最初の変奏に見られるように、ディスカントの 1 つの音符を (それを支える) グラウンドの 2 つもしくは 3 つの音符上で保つことがある。ここではまた、6 度に解決する 7 度も見ることができよう。6 度は、それが望む 8 度へ移行するのである。ディスカント [ディヴィジョン] の他の変奏においては、6 度を要求するグラウンドの音符に対応するディヴィジョンの始めの音符の下にそれぞれ「6」という数字が記してある。最後に、時折、結尾すなわち終止音の一部も分割されている事に気付くであろうが、そのことは演奏者もしくは作曲者の自由に委ねられている。

譜例 18 は、譜例 17 と同じ終止形のシャープ [調] であり、それぞれに同じディミニュション¹⁷ が適用されているにもかかわらず、同じ音符でもシャープとフラットの

の間にいかに大きな基本旋律の違いがあるかに気付くであろう。それは聴けば容易に判断できる。

では、終止形のもう一方の種類に移ろう。それは 3 度に解決する 4 度で、最初は譜例 19 のような 2 分音符によるものである。

¹⁷ ここでは、「2 分音符-2 分音符-全音符-全音符」というグラウンドの音価配列を指すものと思われる。

譜例 18

譜例 19

Example upon the first sort of Cadence Sharp

Ground broken

Defcant

Mixt

Mixt

Mixt

Example. Paradigma.

Example of the Second Sort of Cadence upon a Minim

Ground Broken

Defcant

Mixt

Mixt

見てわかるとおり、もし記されたものよりも音符が2倍遅く、すなわち2倍長く演奏されれば、譜例は全音符に基づく終止形になるであろう。それでも、次に全音符 [例] を挙げよう。また、その譜例には何かをさらに加えてある。つまり、その [全音符の] 前に4つの2分音符を置くことにする。それによって、順次進行で下行する音符を分割する方法が分かるであろう。

譜例 20

Example of the Second Sort of Cadence upon a Semibreve

Ground broken

Descant

Mixt

Mixt

訳者あとがき

本訳稿はChristopher Simpson (1605頃-1669) 著 *The Division-Viol, or, The Art of PLAYING Ex tempore upon a GROUND. DIVIDED INTO THREE PARTS. EDITIO SECUNDA*, London, 1665 のPart III “The Method of ordering Division to a Ground” より §1~§6(pp.27-40)の全訳である。訳文中にある () は原文中に実在する補記であり、訳者による補記は [] で明示した。脚注はすべて訳注である。また譜例にはそれぞれ通し番号を付した。なお、訳出に当たって使用した底本は、1970年前後にロンドンのJ.CURWEN & SONS LTDから出版されたファクシミリ版である。