

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」—

学籍番号 : 2315907

堀内由紀

目次

要旨

凡例 4

序 6

第1章 コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5における「恣意的装飾」

第1節 アムステルダム版(1710年)に加えられた装飾

(1) コレッリ以前のイタリアのヴァイオリン音楽における装飾の方法 13

(2) コレッリ＝アムステルダム版(1710年)の装飾 22

第2節 アムステルダム版(1710年)に加えられたその後の様々な「恣意的装飾」

(1) コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5に加える

「恣意的装飾」を記録した18世紀の資料 34

(2) ペッツ《フルート・ソナタ》(ロンドン、1707年) 35

(3) マンチェスター 手稿譜(1750年頃) 36

(4) ジェミニアーニ《ソナタ第9番》(ロンドン、1776年) 39

(5) ヴェラチーニ《ディセルタツィオーニ》(1722年頃) 42

(6) タルティーニ 自筆譜(年代不明) 47

(7) ルーマン 自筆譜(1715-21年頃) 49

(8) フェスティング《ヴァイオリン・ソナタ》(年代不明) 55

(9) ガレアツィ《ヴァイオリン・ソナタ》(ローマ、1791年) 56

第2章 18世紀啓蒙主義時代の教本等における「恣意的装飾」の記述

第1節 装飾における「趣味の融合」—クヴァンツ(1752年)を中心に— 60

第2節 18世紀のヴァイオリン教本における「恣意的装飾」の記録

(1) テレマン『ソナテ・メトディケ』(ハンブルク、1728年) 65

(2) タルティーニ『装飾の手引き』(1727年頃～/パリ、1771年) 66

(3) ジェミニアーニ『ヴァイオリン奏法論』(ロンドン、1751年) 72

(4) L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法』(アウクスブルク、1756年) 77

第3節 コレッリ＝アムステルダム版(1710年)と18世紀のヴァイオリン教本
による「恣意的装飾」の比較考察 80

第3章	18世紀後半における「恣意的装飾」の変化	
第1節	「恣意的装飾」スタイルの「継承」と「発展」	
(1)	ズッカーリ『アダージョの正しい奏法』(ロンドン、1760年)	90
(2)	ベンダ《33のソナタ》(1780年頃)	96
(3)	ガレアッツィ『音楽の理論と実践の基本』(ローマ、1791、1796年頃)	102
第2節	新しいスタイルの芽生え	
(1)	「恣意的装飾」の伝統の「断絶」への第一歩	111
	—古典派ヴァイオリン・ソナタとコンチェルトへの「恣意的装飾」の可能性—	
第4章	19世紀初期における「恣意的装飾」の「継承」と「断絶」	
第1節	19世紀初頭のヴァイオリン教本の中に残る「恣意的装飾」の演奏習慣	
(1)	ヴォルドマール『ヴァイオリン教本』(パリ、1798年)	119
	《ヴィオリン・コンチェルト》(パリ、不明)	
	《幽霊ソナタ集》(パリ、1800年頃)	
(2)	カルティエ『ヴァイオリン技法』(パリ、1798年頃)	129
(3)	バイヨ『ヴァイオリン奏法』(パリ、1834年)	136
(4)	アブネック『ヴァイオリンの理論的、実践的方法論』(パリ、1835年頃)	141
(5)	ベリオ『ヴァイオリン奏法』(パリ、1857年)	143
(6)	パリ以外のヴァイオリン教本について	144
第2節	比較考察	
(1)	比較考察その1 —「装飾をつける曲」と「つけない曲」—	147
(2)	比較考察その2 — 装飾を入れる場所について—	148
結び		152
参考文献表		159
附録		

凡例

1. 論文中（本文並びに脚注）に於いて、文献はその著者姓と初版年を併記することによって表示する。

例えば、

Boyden, 1965, pp. 152. =

Boyden, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Oxford University Press, 1965.

モーツァルト／久保田、2017年、17頁。＝

モーツァルト、レオポルド『ヴァイオリン奏法』（Leopold Mozart. *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. 1756）、久保田慶一訳、東京：全音楽譜出版社、2017年。

出版年代などには全て西暦を用い、元号は使用しない。

2. 本文中に於いて作品名、人名は日本語のみ記す。必要な場合のみ初出時に原綴りを添える。

3. その他の略号、各種記号

ニューグローヴ＝『ニューグローヴ世界音楽大辞典』東京：講談社、1993年。

NG2＝The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 29 vols., 2nd ed., edited by Stanley Sadie; executive editor, John Tyrrell, London: Macmillan, 2001.

《 》 作品名

〈 〉 作品中の各曲名

『 』 書名、雑誌名

4. 文献の題名や本文を引用する際は、当時の綴りをそのまま記す。また、日本語を付け加える際には原則としてニューグローヴの日本語訳の表記に従う。

5. 訳の中で、筆者が付け加えた言葉は [] で記す。

6. 音高は次のように表記する。C c c'（中央の「ド」） c''

なお、『カラー版図解音楽事典』（白水社刊）66頁の図に記されている形で記す。

7. コレッリ自身の恣意的装飾の例を含むと言われているコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5のアムステルダム版（1710年）のことは、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）と略すことにする。

上記以外は、東京芸術大学音楽学部『論文の手引き（2016年配布）』に従う。

序

本論文の目的

楽譜に書かれていない、いわゆる「恣意的装飾¹」を演奏者が加えるという習慣がバロック時代にはあったと考えられている。18世紀のヴァイオリン音楽の場合、特にソナタなどの緩徐楽章には、和声や対位法に基づく色彩豊かな装飾が行われていたであろう。しかし、現代のヴァイオリン奏者にとって、この「恣意的装飾」をどこに、どれほど、そしてどのように加えたら良いかということは「趣味」に拠る所が多く、楽譜に書かれていないものを加えて表現するということが如何に難儀であるかは明らかである。それでも、かつての習慣の実態を知り、それを自らの演奏に活かす方法はないのだろうか。

当時の「恣意的装飾」を知る手がかりのひとつとして、ヴァイオリンを学ぶものへ当てられた教本のたぐい、名演奏家が教育目的で書き残した自らの装飾例などがある。これらは本質的には記録されないものである「恣意的装飾」の一部を我々に伝える貴重な資料である。しかし、このように書かれた「恣意的装飾」を演奏するだけでは「演奏者による即興的な装飾」という本質からは外れてしまうであろう。そのため本論文では、ヴァイオリン音楽における「恣意的装飾」の習慣について、これら幾つかの書き残された例を手がかりに、演奏家ごとに異なる多様な装飾の実態の一部、およびその美学を明らかにする。またこの装飾の伝統のうち19世紀初期のヴァイオリン音楽に継承されたもの、また継承されなかったものはなにかという点について考察することを目的とする。

取り扱う「恣意的装飾」の対象

本来、論文で扱う資料はヴァイオリン音楽に絞り、他の楽器のために書かれた資料とは奏法の違いを考慮して区別すべきである。しかし、例えばテレマンの『ソナテ・メトディケ』にみられるように、フルートのための「恣意的装飾」とヴァイオリンのための「恣意的装飾」は重なり合う面が多く、様式の面でもそれらを完全に区別することは難しい。このことから、ヴァイオリン音楽にこれらの装飾をどの程度適用するか吟味すべきではあるが、本論文ではテレマンを始め、クヴァンツやペッツ等のようなフルートのための「恣意的装飾」の記録や声楽作品の資料も一部含めて取り上げることとする。

¹ 下記の「用語の定義」を参照のこと。

用語の定義

本論文の中心となる「恣意的装飾」の概念は、もともとクヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773) が『フルート奏法試論 *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen*』(ベルリン、1752年)の中でトリルなどの「本質的装飾 *Wesentliche Manieren*」に対して、演奏者が任意に加えるイタリア式装飾を「恣意的装飾 *Willkürlichen Veränderungen*」と呼んだその用語を借用してきたものである。しかし同書ではこの二つの言葉に対して、「基となる一つの音符につく定型的装飾」に対する「イタリアの装飾習慣」、また「作曲家によって指示された装飾」に対する「演奏家が任意に加える装飾」といった部分的に重なり合う異なったレベルの対比が織り込まれている。

本論文ではこのクヴァンツの議論を出発点としながらも18世紀の実践に合わせるために、「恣意的装飾」の語は作曲家が記譜した「原旋律」に対し、演奏家に加えることが期待される任意の装飾一般のことを示すものとする。つまり、それが一音に付く定型的装飾(=トリルやモルデントなど記号で書かれることが多い)であっても、二音間を埋める線的装飾であっても、演奏者が任意に加える装飾は全て「恣意的装飾」と呼ぶこととする。

演奏者が即興的に加える恣意的装飾と、作曲家が書き残した恣意的装飾について

本来「恣意的装飾」は、演奏者が即興的に加えるものであり、書き残されないものである。しかし少なからず、作曲家が教育目的で記したものや、名演奏家が実践目的で書き残したと考えられるものが残されている。そのため、本研究はこれらを作品ではなく記録として扱う。ここから「恣意的装飾」の全体像が分かる訳ではないが、これらの資料を見ることで、その一端を把握することができる。

またトリルなどは「本質的装飾」として扱われるものであるが、それが即興的に「恣意的装飾」の一部として使われることも多いので、「恣意的装飾」の一部として用いられる「本質的装飾」については区別せずに論ずるものとする。

本論文の方法・構成・意義について

本研究は演奏者の立場から、17世紀から19世紀初期の主にヴァイオリンに関する「恣意的装飾」の資料²に当たる。そこに残された記録から「恣意的装飾」が当時どのように演奏されたのか考察するものである。

² 巻末附録6頁に、本研究で主に参照した17世紀初頭から19世紀初頭にかけてのヴァイオリンに関する「恣意的装飾」の資料一覧を掲載する。

第1章で扱うコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5は、既に18世紀においてヴァイオリン教育の手本となる教科書的な存在であった³。おそらく、そのような教育目的と関連して、このコレッリのソナタに「恣意的装飾」をつけた資料が複数現存する。これらの資料からは、コレッリ自身によって書き加えられたとされる1710年のアムステルダム版をはじめ、18世紀末にかけてのスタイルの異なる装飾法を見ることができる。これらを通して、18世紀のなかでヴァイオリン音楽における「恣意的装飾」の流れが大きく変わる様子が浮き彫りになる。

18世紀の中頃になるとドイツを中心に、いわゆるフランスとイタリアの「混合様式」を論じるいわゆる「教本」の中にコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5にみられたような「恣意的装飾」を書き残そうとする意識が見られる。それは作曲家が「悪い趣味」による演奏を目の当たりにし、教本の必要性を感じたからという理由が考えられる。また啓蒙主義の時代になり、これまで以上に言葉で書き記そうとした結果でもある。そうして書かれるようになったものから我々はなにを学べるだろうか。第2章第1節ではクヴァンツが述べている装飾における「フランス趣味」と「イタリア趣味」を論じる。そして第2、3節では、それぞれの教本から装飾の傾向を見出すとともに、コレッリ＝アムステルダム版(1710年)の装飾と18世紀のヴァイオリン教本に書き記された装飾を中心に比較する。その比較を通してコレッリ＝アムステルダム版(1710年)の装飾を違う視点からみる。また演奏者が任意に加えるものとして「前打音」がこの時代に重要な役割を担うようになるが、これについては巻末で実践的な奏法の問題を検証する。

18世紀後半になると、ヴァイオリン音楽における「恣意的装飾」の記録は一層多様化する一方で、演奏家による「恣意的装飾」を必要としない、旋律の美しさや形式的美を重んじる「新しいスタイル」が顕著になってくる。第3章でその幾つかの例を取り上げ、多様化する「恣意的装飾」と「新しいスタイル」による装飾の二つの方向について考察する。

これまで、19世紀のヴァイオリン音楽における「恣意的装飾」の習慣は「断絶」されたと考えられていた⁴。しかし第4章ではそれが引き継がれている例として、19世紀初頭のパ

³ このことは、作品5の再版の多さからも裏付けられる。第1章参照。

⁴ 今日の我々が19世紀のヴァイオリン作品を演奏する際に、「恣意的装飾」をあえて加えようとするのはまずないであろう。例えば、ノイマンは“*Ornamentation and Improvisation in Mozart*”の中で、「恣意的

リのヴァイオリン教本を検討する⁵。その受け継がれた装飾習慣についてみていくとともに、それと同時に起こった記譜法の変化と、それに伴う「恣意的装飾」のカデンツァへの集約について論じる。

本論文は「恣意的装飾」を記録した歴史的資料を比較検討しながらこの装飾習慣の「断絶」と「継承」という視点から、18世紀から19世紀始めのヴァイオリン作品をどのように演奏する可能性があるか再検討することに最大の意義を見出すものである。

装飾の分析における着眼点

コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5における1710年のアムステルダム版の装飾が一つの核になるものと考えている。その理由は、この作品に数多くの装飾が様々な演奏家によって書き残されたこと、そしてこの作品が18世紀中に影響を与えたことである。本来は記録に残らない「恣意的装飾」の貴重な記録を比較しその特徴を論じやすくするために、本論文では以下の視点で装飾例を比較分析するものとする。

- 1) 二音間を埋める線的装飾の頻度とその旋律的傾向
- 2) 主としてある一つの音につく「定型的装飾」の頻度とその特徴
記譜上の問題において実音で書かれているのか、それとも記号で示されているのか
- 3) 不協和音や分散和音などの使用による和声の充実の頻度とその特徴
- 4) リズムの特徴

装飾」は既に18世紀の末のモーツァルトの円熟期のアリアにおける作品にさえ加えられるべきでない。と主張している。(Newmann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton, 1986, pp. 239)

⁵ 本論文における19世紀の資料は、主に「ヴァイオリン教本」を対象とする。しかし19、20世紀にいわゆる校訂版として出版された楽譜資料の中にも「恣意的装飾」は残っており、例えば、ヴィオットィの〈ヴァイオリン・コンチェルト〉第22番(1795年頃作曲)には、この曲の緩徐楽章に演奏家が「恣意的装飾」を加えた幾つかの例が見受けられる。その方法は、既存の装飾にアーティキュレーションやダイナミクスを加えるものから、フェルディナンド・ダヴィッド Ferdinand David (1810-1873) やヨーゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim (1831-1907) のように、休符や繰り返される音型に「恣意的装飾」を加え、クロマティックを多用する傾向まで見られる。このような19世紀、20世紀に出版された楽譜に残る「恣意的装飾」の資料は大変重要であるが、これらの詳細な分析は今後の課題とする。

分析の視点

- ・資料によってどのような装飾が割合として多いのか、どのような音型が使われているか
- ・時代の傾向、国による傾向はあるのか

先行研究の状況

ヴァイオリン音楽における「恣意的装飾」についての先行研究としては、ブラウンやノイマンを始め、ストウエルやボイデン、ターリング等の研究⁶が挙げられる。しかしこれらの研究には装飾の細かな音型における分析はなく、バロック以降の装飾の実施方法までは言及されていない。

この他に近年の先行研究としては、2016年にガッティ Enrico Gatti による論文『16、17、18世紀におけるディミニューションの技法について *Un excursus sull'arte della diminuzione nei secoli XVI, XVII e XVIII.*』が挙げられるが、これは副題に「生徒向けのゼミを再構成した原稿 *per uso di chi avrà volontà di studiare*」と書かれているように、原典研究の導入と参考文献の紹介を目的としている。これらの先行研究で不足しているのが、各種装飾の旋律的傾向や和声、リズムの特徴に注目した詳しい分析、そして18世紀から19世紀初頭にかけて「恣意的装飾」がどのように変化していくかという点であり、本論文はまさにそこに取り組む。

そしてもう一つ、本論文の要となるのは19世紀における「恣意的装飾」の「継承」と「断絶」についてである。この点に関して、18世紀末以降の「恣意的装飾」に対するフレデリック・ノイマン Frederick Neumann の「古典派には装飾を加えない⁷」という主張と、クライ

⁶ Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice*. (New York: Oxford University Press, 1999)、Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. (Princeton: Princeton University Press, 1978)、Stowell, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. (New York: Cambridge University Press, 1985)、Boyden, David. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. (London ; New York : Oxford University Press, 1965)、Tarling, Judy. *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. (St. Albans: Corda Music, 2000)

⁷ Neumann 1986, p. 230-281. ノイマンは『一般音楽新聞 Allgemeine musikalische Zeitung』(1802/3, 14,15)のフィッシャー Ignaz Ludwig Fischer のバスのアリアを例に挙げ、特に歌曲に対しては具体的に、《イドメネオ Idomeneo》をきっかけに、およそ1780年以降の全てのアリアは装飾されるべきでないことが強調されている。(Neumann, 1986, p. 239) ノイマンは、バロック音楽に顕著に見られる骨格のみが書かれた〈アダージョ〉において、ソリストが装飾を加えるという習慣があったことを前提としつつも、一方でモーツァルトの器楽曲においては、骨格のみ記譜される作品というのは減多になく、室内楽には決し

ヴ・ブラウン Clive Brown の「19 世紀までは現代よりも自由であった⁸」という主張の対立が本研究の前提となっている。

現代では、例えば終止形でのトリルや前打音の付加、またフレージングやダイナミクスのちょっとした変更というものさえ、古典派やロマン派の曲を演奏する上では極端な変更とみなされている。ブラウンは、こうした装飾に対する態度の変化が 18 世紀中頃から 20 世紀前半にかけて徐々に起こっていったと主張している。すなわち、20 世紀後半では書かれている通りに正確に弾かれなければならないと述べつつも、19 世紀末の演奏家の弾き方というのは、20 世紀の弾き方に比べればまだ 18 世紀の演奏習慣に近いものであり、その変化はそれほど急ではなかった、というスタンスをとっている。

また、ブラウンは古典派の作品における「恣意的装飾」の付加にさえ賛同の意を示している。一般的な理解として、やはり古典派の室内楽の作品においては過度な装飾は非難されると述べつつも、「全く装飾を加えない」と受け取るべきではないと主張している。この点がノイマンの研究と異なる点である。ブラウンの研究では、古典派の伝統というものは確かにあるが、だからといって記譜通りに演奏することに縛られることはないと主張している。重要なのは、1999 年には既に古典派の音楽における「恣意的装飾」の付加についてこのような賛成の意見があったということであるが、筆者の前提としては、このブラウンの立場の方がより研究の可能性があるためこれを踏襲する。しかし彼の研究は主として歌曲を中心としており、筆者の専門であるヴァイオリンのレパートリーにおいてはまだ研究の余地が残されていると考える。

てないと述べている (Neumann 1986, p. 275)。すなわち、ノイマンは「ピアノ・コンチェルト」を唯一の例外として、それ以外の古典派の作品では「恣意的装飾」の付加に否定的な態度を示している。具体的には、W. A. モーツァルトの「ピアノ・コンチェルト」における旋律の空白部分にのみ控えめに「恣意的装飾」を加えることが可能であると述べている (Neumann 1986, p. 255)。

⁸ Brown, 1999, p. 415.

第1章 コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5における「恣意的装飾」

第1節 コレッリ＝アムステルダム版（1710年）に加えられた装飾

本論文の関心の対象である、ヴァイオリン音楽における「恣意的装飾」の歴史について述べようとするとき、本来即興的なものであるその性質から考えると、記録に残りにくいこの習慣について、いくつかの記録が残っているのは幸いなことである。その中でも最も重要かつ影響力の大きいものは、なんとと言ってもコレッリ Arcangelo Corelli (1653-1713) による《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5⁹のヴァイオリン・パートに装飾をつけ加えてエティエンヌ・ロジェ Estienne Roger が1710年に出版した、いわゆるコレッリ＝アムステルダム版（1710年）である。その表紙には「コレッリ氏が自ら演奏するように書いたアダージョの装飾 Troisième édition l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue」とあるが、コレッリ自身の装飾である確証はない¹⁰。このアムステルダム

⁹ この曲集《ヴァイオリン・ソナタ Sonate a violin e violone o cimbalo op. 5》は、前半の6曲の教会ソナタとくフォルリア Follia>を含む後半6曲の室内ソナタから成る全12曲のソナタで、1700年にローマで出版された。その後、僅か8ヶ月後にロンドンでも出版され、1710年には前半の教会ソナタの緩徐楽章に「恣意的装飾」が付け加えられたものがアムステルダムで出版された。ロジェ Estienne Roger によって出版されたこのコレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾は、「恣意的装飾」が本来演奏家によって即興的に生み出され、作曲家によって記されることはないという背景から、これが主にアマチュアの人に向けて、もしくは教育を目的としたものであったと考えられる。この曲集は1800年までにポーロニヤ、フィレンツェ、マドリッド、ミラノ、ナポリ、パリ、ルーアン、ヴェネツィア等、各地で50回を超える出版がなされ、ヴァイオリン・ソナタの雛形としてその確固たる地位が築き上げられていった。これらの再版、そして何百という筆写譜は、コレッリのヴァイオリン・ソナタが演奏され続け、そして教育目的のために取り上げられていたことを立証している。

¹⁰ 「作曲家自身の装飾付き」というキャッチフレーズがタイトルに書かれているが、この装飾がコレッリ自身のものであるかどうかについては疑問の声が多く、未だ真偽は分かっていない。この1710年のアムステルダム版の装飾に最初に懐疑的な意見を持ったのは、法律家で伝記作家、またアマチュア音楽家であるイギリス人のロジャー・ノース Roger North (1653-1734) であった (Zaslaw 1996, p. 103)。当時からこの装飾が本当にコレッリによるものかどうかは疑われていたようである。この曲集を出版したロジェは、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾の真偽について好奇心のある人々を招き、これがコレッリの自筆譜かどうかを1716年に調査させている。しかしこの時既にコレッリは亡くなっていたため、真相は明らかになっていない。(Zaslaw 1996, p. 104) ザスローはこの真偽に対しタイトルやその広告につい

版の装飾が重要である理由は、一つはそれまでの装飾法の伝統に即しながら同時に新しい装飾法の傾向を含んでいること、そしてもう一つは後の世代に与えたその影響力の大きさである。本節では、コレッリによる《ヴァイオリン・ソナタ集》作品の5アムステルダム版（1710年）に書き加えられた「恣意的装飾」を取り上げ、その特徴をまとめる。

（1）コレッリ以前のイタリアのヴァイオリン音楽における装飾の方法

コレッリ以前のイタリアのヴァイオリニストたちは、演奏する際にどのような「恣意的装飾」を行っていたのだろうか。巻末附録の資料4頁には、16世紀から17世紀初頭にかけて盛んに行われたといわれる、いわゆるディミニューション¹¹の技法を伝える資料一覧を載せている。これらの資料はあるモデルとなる原旋律に対して、それをより細かい音価でもって演奏家が装飾を加えるタイプのものである。その資料の一つとして以下の譜例を上げる。

譜例 1.1 はフランチェスコ・ロニョーニ Francesco Rognoni（1570-1626）の『種々のパッセージの森 *Selva de varii passaggi*』（ミラノ、1620年）における「ディミニューション的装飾」の例である。これをみると、旋律や終止に出てくるある特定の音程（譜例 1.1 では g-a-h-c-d-e）に対していくつかの装飾音型が示され、奏者はこの中から自由に選択できるようになっている。もともとのモデルに基づきながらも、演奏者がその場で作品に対して独自の色合いを加えることができるものである。

てある程度懐疑を持って扱う必要があると述べているものの、これを出版したロジェが信憑性のある証拠（つまり、自筆譜など）を全く持っていないのに、このような調査をあえて行ったとは考えにくいと述べている。つまり、ザスローはコレッリ＝アムステルダム版（1710年）に加えられた装飾がコレッリによるものである可能性が高いとみている。

¹¹ 「音を細分化する」という意味。

譜例 1.1 ロニヨーニ『種々のパッセージの森』（ミラノ、1620年）¹²



さらには、この「ディミニューション」の技法を用いて基の声楽曲を1つの器楽曲として華やかに演奏する「インタヴォラトゥーラ」と呼ばれる一種の編曲作品がルネサンス期に数多く残されている¹³。まだ器楽曲よりも声楽曲が優勢であった時代、このように装飾を施しながら声楽曲を演奏することは重要な器楽のレパートリーであった。その際に技巧を示すための手段として、より華やかなディミニューションを選んでいくことが行われた。

一方、史上初の「ヴァイオリン・ソナタ」といわれる17世紀初頭のテーマ Giovanni Paolo Cima (1570-1622) の作品を見てみると、ディミニューション技法の華やかさはそれほど求められていないが、多声声楽作品の「インタヴォラトゥーラ」を思わせる書法が確実に見られる。まさにこの時期はディミニューション技法が頂点を迎え、さらに新しい様式の音楽が生まれようとしているときであった。すなわち17世紀初頭にジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1545-1618) 等が、それまでの対位法から「歌詞」を重要視する作曲法へと移行するべきだ、と主張した頃である。またカッチーニは装飾法の点でも斬新であった¹⁴。それは、カッチーニが『新音楽 *Le nuove musiche*』（フィレンツェ、1602年）の序文の中で提唱しているような、ディミニューションの伝統に則りつつもより「定型化」した装飾スタイルである。（譜例 1.2）

¹² Francesco Rognoni, *Selva di varii passaggi*, Milano, 1620, p. 6.

¹³ ニューグローブ「インタヴォラトゥーラ」

¹⁴ 東川清一『対位法の変動・新音楽の胎動』東京：春秋社、2008年、142頁。

譜例 1.2 カッチーニ『新音楽』における装飾の例¹⁵

トリッロ trillo



グルッポ gruppo



リバットウータ ribattuta di gola



その他、装飾音型



同じく 17 世紀初頭のカステッロ Dario Castello (?-1630)、フレスコバルディ Girolamo Frescobaldi (1583-1643)、フォンタナ Giovanni Battista Fontana (1589?-1630)、マリーニ Biagio Marini (1694-1663) などのヴァイオリン作品を見ると、カッチーニやモンテヴェルディ Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643) らの作品で行われていたような、声楽的な装飾音型が数多く見られる。(譜例 1.3.1、譜例 1.3.2)

¹⁵ 嶺貞子『イタリアのオペラと歌曲を知る 12 章』東京：東京堂出版、2009 年、151 頁。

譜例 1.3.1 フォンタナ《ヴァイオリン・ソナタ》第2番 59小節¹⁶

カッチーニやモンテヴェルディにおける装飾音型との類似



譜例 1.3.2 比較 上記の譜例のモデルになる音型¹⁷

カッチーニ：リバットウータ *ribattuta di gola*



興味深い例として、アンジェロ・ノターリ Angelo Notari (1566-1663) の《カンツォン・パッサジアータ *Canzon Passaggiata*》の例をみてみたい。譜例 1.4 はノターリ の原旋律（譜例二段目）に彼自身が装飾（譜例一段目）を加えたパッサジアータ *passaggiata* である。旋律楽器とバスのために書かれたこの曲は、器乐的に華やかにディミニューションによって装飾されている。

¹⁶ Giovanni Battista, Fontana. *Sonate à 1. 2. 3. per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simile altro Istromento*. Venezia: Magni, 1641, pp. 6.

¹⁷ 嶺貞子『イタリアのオペラと歌曲を知る 12 章』東京：東京出版、2009 年、151 頁。

譜例 1.4. ノターリ 《カンツォン・パッサジアータ》¹⁸

ノターリ
による装飾

原旋律

通奏低音

7

12

15

¹⁸ 三段譜を作成にあたり次の二つの資料を参考にした。

Notari, *Canzon Passaggiata*, edited by Nova music, 1981.

Henson, 2012, p. 123.

このように見てみると、たとえばカステッロの《ソナタ第2番》の<アダージョ Adagio>の部分(譜例 1.5)などは、まさにこのパッサジエータの様式で書かれていることがわかる。

譜例 1.5 カステッロ《ヴァイオリン・ソナタ》第2番¹⁹<アダージョ>部分 87小節~

譜例 1.5.1 比較 上の譜例の骨格を示すと以下のようになる。

上段：元の旋律、中段：骨格、下段：バス

またイタリアの外でもビーバー Heinrich Ignaz Franz von Biber のように、ディミニューション技法の伝統を思わせる装飾で埋め尽くされた華やかなヴァイオリン作品が残っている。(譜例 1.6)

¹⁹ Castello, Edited by Hans-Thomas Müller-Schmidt.

譜例 1.6 ビーバー 《8つのヴァイオリン・ソナタ》²⁰



しかしディミニュション技法はこのビーバーの例のように作曲家によって全て書き込まれるようになったかというところも言えない。非常にシンプルに書かれている原旋律も多く、演奏者がディミニュションを即興的に加えるという習慣は17世紀を通して続いたと考えられる。例えば、チーマ Giovanni Paolo Cima (c. 1570-1622) の《教会音楽集 *Concerti Ecclesiastici*》(1610年、ミラノ)に含まれる《ヴァイオリンとヴィオローネのための二声のソナタ *Sonata à 2 Violino e Violone*》のカデンツがその例として挙げられる(譜例 1.7.1)。具体的な装飾の可能性としては、バスがテーマを弾き始める上でヴァイオリンが a から g へ向かうカデンツを挙げる。これにディミニュション技法についての教本の一つであるオルティスの譜例 1.7.2 の 2、5 番を当てはめてみると、譜例 1.7.3 の (a) と (b) のようになる。また、カッチーニのリバットゥータとグロッポを譜例 1.7.3 (c) のように使うことができるであろう。

²⁰ Heinrich Ignaz Franz von Biber. *Sonatae Violino Solo*. Salzburg: Thomas Georg Höger, 1681, p. 33.

譜例 1.7.1 チーマ《ヴァイオリン・ソナタ》（ミラノ、1610）²¹

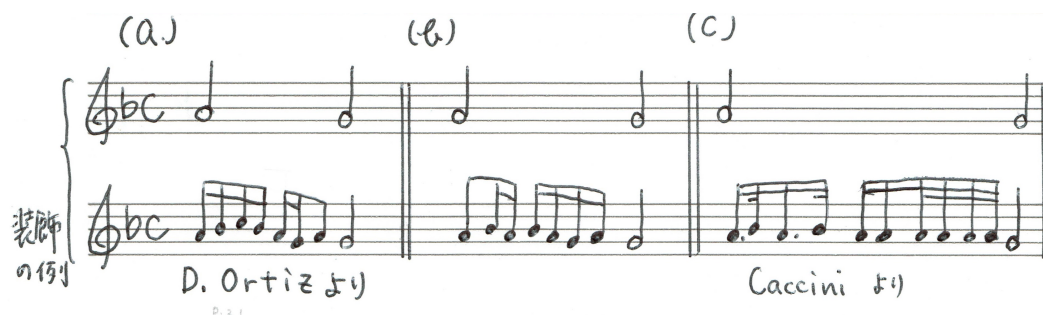


譜例 1.7.2 比較 オルティスによる装飾の例²²



譜例 1.7.3 比較 a-g のカデンツにおける具体的な装飾の可能性

上記の譜例 1.7.2 のオルティスの音型表を当てはめた例 (a) と (b) 、そして譜例 1.2 のカッチーニの装飾音型を当てはめた例(c)



²¹ Giovanni Paolo Cima. *Concerti Ecclesiastici. Sonata per il Violino*. Milan: Heirs of Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1610, p. 56.

²² Diego Ortiz: *Trattado de Glosas*. Roma: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553, p. 12.

このような17世紀初頭のイタリアのヴァイオリン作品の中に見られる「恣意的装飾」の痕跡からわかることは、ひとつはある特定の音程を原型としてそれをより細かい音価で装飾する、いわゆるディミニューション技法がまだ引き継がれていることである。そしてもうひとつは、声楽的装飾の影響が強いということである。

(2) コレリ＝アムステルダム版 (1710 年) における「恣意的装飾」

このようなイタリアのヴァイオリン音楽における「恣意的装飾」の伝統を踏まえてみた時、コレリ＝アムステルダム版 (1710 年) における「恣意的装飾」にはどのような特徴をみることができるだろうか。下記に示す音型に分類して論じる。

1) 線的装飾の特徴 ①②③

跳躍が最小限である、「旋回的音型」

2) 「定型的装飾」の頻度とその特徴 ④

記号による装飾の有無

いわゆるトリル (譜例 1.13 の最初の小節など)

「三度のクレ *coulée de Tierce*」など

3) 不協和音や分散和音等の使用による和声の充実の頻度とその特徴 ⑤⑥

4) リズムの特徴 ⑦⑧

付点やシンコペーションなどの「リズムミク的な音型」が比較的少ない

1) 線的装飾の特徴

①二つの音程間を埋める、順次進行を主とした線的装飾

もともとディミニュションにおいて、跳躍している音程間を順次進行で埋める、というのは基本的技法であった²³。同様にカッチーニの装飾においても、急速な下行音型である「カスカータ *Cascata*」 (譜例 1.8) や声の長い回転である「ルンギ・ジーリ・ディ・ヴォーチ *Lunghi giri di voci*²⁴」 (譜例 1.9) などの順次進行を主とした線的装飾が見られる。

²³ またディミニュションに限らず、作曲においてもこの時代の一般的規則として、主に順次進行を用いるというのが前提である。(東川、2008 年、『対位法の変動・新音楽の胎動』51 頁。)
前提である。

²⁴ 「ルンギ・ジーリ・ディ・ヴォーチ」についてのカッチーニの言葉から譜例を探すのは簡単ではない。『対位法の変動・新音楽の胎動』によれば、この装飾に該当する譜例は「順次進行を主体とした均一な音価の音があたかも回転するようなめまぐるしく動く音型」であると述べている。(東川、2008 年、165 頁。)

譜例 1.8 カッチーニ 「カスカータ」の音型²⁵



譜例 1.9 カッチーニ 「ルンギ・ジューリ・ディ・ヴォーチ」の装飾例²⁶



このような順次進行を主とした二音間を埋める線的な装飾は、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）においても、重要な役割を果たしている。たとえば、譜例 1.10 のように、シンプルに2度上行する原型（冒頭 g-a）に対して線的な装飾を用いる例や、譜例 1.11 のように、アップビートの d から次の b の音へと加えられたオクターブ下からの順次進行による線的装飾などが挙げられる。

²⁵ 嶺、2009年、151頁。

²⁶ Giulio Caccini, *Le nuove musiche*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602, p. 5.

譜例 1.10 コレリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 2 番ト短調²⁷

第 3 楽章<アダージョ>より

コレリ=アムステルダム版(1710年)の装飾

Adagio

原旋律

g → a

通奏低音

譜例 1.11 コレリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 4 番ニ短調²⁸

第 3 楽章<アダージョ>より 17 小節

コレリ=アムステルダム版(1710年)の装飾

原旋律

d → b

通奏低音

この他、順次進行で上行・下行するものの中に、いわゆる後の時代に「非和声音」と呼ばれるものが見られる。これは、それぞれの和音からくる「型」から、一音か二音「はみ出す」。これがコレリ=アムステルダム(1710年)版らしさと言えるのではないであろうか。これが「倚音的」に見えたり「刺繍音的」に見えたりするため、あえて現代の用語で示すならば、「経過音」、「旋回音的音型²⁹」、「トリルの音型」、「刺繍音的音型」(時に二重刺

²⁷ Arcangelo Corelli, *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: Roger, 1710), p. 18.

²⁸ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 38.

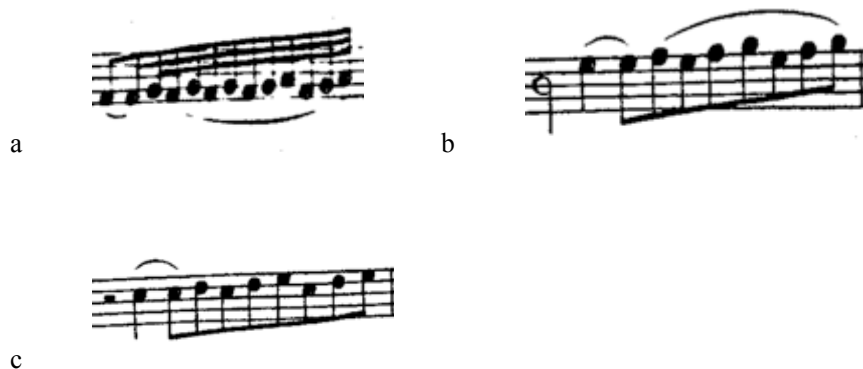
²⁹ コレリの時代にこの用語が理論書で取り上げられることは少ないようである。もし引用するならば、コレリよりも一世紀も前であるが 1613 年のチェローネの理論書が挙げられる。筆者が述べる「旋回音

繡音的音型)、「先取音的音型」、「逸音的音型」といったものに当たるであろう。コレッリ＝アムステルダム版(1710年)では、これらの装飾の音型が音程を埋めるための線的装飾の材料として装飾記号ではなく実音で書かれた音符で組み入れられているのも特徴である。この線的装飾の方法の内容については巻末附録8頁に詳しい分類を挙げる。

②二音間を埋める線的装飾の末尾に加えられる「旋回的音型」

譜例 1.12a~c のような、とくに長い音階的装飾の末尾に一種の「旋回的音型」が加えられた装飾で、コレッリ＝アムステルダム版(1710年)には特に頻出する音型である。例えば《ヴァイオリン・ソナタ集》第1番の第3楽章の〈アダージョ〉では7回登場する。(譜例 1.13)

譜例 1.12a~c 装飾の末尾に加えられる一種の「旋回的音型」³⁰



的音型」は、ここでは旋回音符「ドレーノーテン Drehnoten」という言葉で「弱拍部で順次的に導入されてから、先行音符に導き戻される不協和音程」と説明されている。(東川『対位法の変動・新音楽の胎動』、57頁。)

³⁰ 譜例の音型は全てト音記号。Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710)

譜例 1.13 コレリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 1 番 第 3 楽章〈アダージョ〉³¹

コレリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾

The image displays two systems of musical notation for a violin sonata by Arcangelo Corelli. The first system (measures 8-17) includes a violin part with a trill ornament at measure 8 and a '6小節目' (6-measure section) marking at measure 10. The bass part is labeled '通奏低音' (basso continuo) and '原旋律' (original melody). The second system (measures 18-40) continues the piece with various ornaments and performance markings like 'Allegro' and 'Adagio'.

③長い音の末尾につけられた徐々に加速する装飾

コレリ＝アムステルダム版（1710年）の「恣意的装飾」で目につくもう一つの特徴は、長い音の末尾につけられた装飾音型である。あたかも、長い音から引っ張りだされるような装飾が顕著である。例えば上の譜例 1.13 においては、長い音で繫留されて始まる装飾が 16 箇所にも及んでいるが、意外にも他の様々な「恣意的装飾」の資料の中で、このような装飾はそれほど多くないのである。

³¹ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 5.

2) 定型的装飾の頻度とその特徴

④ 終止における定型装飾

ここではまず、ディミニューションの伝統の基本語彙である終止定型（グルッポなど）がコレッリ＝アムステルダム版（1710年）にどのくらい見られるのか見てみる。そして次に、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）にはしばしば見られる終止定型として七度跳躍の音型が見られること、そしてこれがどのくらいの箇所に用いられているのか、この二つについて論じる。

1. コレッリ＝アムステルダム版（1710年）における終止定型

ディミニューションの伝統の基本語彙である終止定型（グルッポなど）は、元来ルネサンスの音楽理論において、終止音の一音前 *penultima nota*（つまり、終止形の属和音の位置にあたる）になんらかの不協和音または不協和音を伴う装飾音型を必要としたことに由来する。これが基となり、ディミニューションは、旋律における2度下行や2度上行する場所、すなわちクラウズラ、つまり終止に施されるものであった。譜例 1.14 は、ロニョーニ Francesco Rognoni（1570-c.1620）がディミニューション技法の教本『種々のパッセージの森 *Selva di varii passaggi*』において、f-e-fにおける旋律にディミニューションを施した例である。カッチーニは、このような個所にグルッポと呼ばれる定型装飾を提唱している（譜例 1.15）。

ここに見られるような、カッチーニの終止におけるいわゆる定型装飾は、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）には見られなかった。

譜例 1.14 ロニョーニ 終止定型³²

The image shows a musical score for a cadence. The title is "Cadenzze in. e fat. si puo'no fare B. fa. b. mi." and the page number is 18. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of notes: B, fa, b, mi. The notes are decorated with various ornaments, including a trill on the 'fa' note. The second staff shows a similar sequence of notes with more complex ornamentation, including a trill on the 'mi' note. The notes are marked with 'f', 'e', and 'f' below them, indicating a diminished octave. The score is written in a historical style with various ornaments and clefs.

³² Francesco Rognoni, *Selva di varii passaggi*. Milano, 1620, p. 18.

譜例 1.15 カッチーニのグルッポ³³



むしろコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の場合は、この終止定型によく見られる例として、音階的に上行・下行等した後、七度下行跳躍する例が挙げられる。（譜例 1.16 a~c）これを数えてみると、ソナタ第 1 番の一楽章と第二楽章の最後のアダージョ部分、そしてソナタ第 2 番の第一楽章、第 3 番の第三楽章、第 4 番第 1 楽章の最後（この場合はすでに、元の旋律に七度の跳躍が見られるが特徴的な音型として含める）、第 5 番の第三楽章アダージョ第 20 小節目と終わりから 4 小節目、そして第 6 番の第一楽章の終わり部分に見られる。これは、「恣意的装飾」が書き加えられた全 6 曲の教会ソナタ中、アダージョ部分の終止定型において、それぞれの曲に最低一つは必ず出現することになる。

譜例 1.16³⁴



この七度跳躍によって、ヴァイオリン声部の中に和音が生じることは注目に値する。

3) 不協和音、分散和音等の使用による和声の充実の頻度とその特徴

⑤ 倚音³⁵

ルネサンス期の対位法の規則では不協和音程は弱拍（もしくは拍の裏）に、そしてなるべく目立たない場所に用いるという習慣があったが³⁶、コレッリ＝アムステルダム版(1710 年)

³³ 嶺貞子『イタリアのオペラと歌曲を知る 12 章』東京：東京堂出版、2009 年、151 頁。

³⁴ 譜例の音型は全てト音記号。

³⁵ いわゆる「倚音」という概念としてよりも、不協和音程の響きとしてコレッリは考えていたであろうと推測するが（本文参照）、ここではバロック時代に一般的な「倚音」という言葉を便宜上用いる。

³⁶ Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venezia: 1558, p. 203. 日本語訳は、東川、2008 年、『対位法の変動・新音楽の胎動』52 頁を参照。

の装飾においては、楽章の最初の音を不協和音程で始める斬新なものがある。(譜例 1.17a) また、後に「小さな音符」で書かれ、いわゆる倚音と呼ばれる不協和音程が譜例 1.17b~d のように見られる。16 世紀の最も重要な理論家であったザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) や 17 世紀のチェローネ Pietro Cerone (1566-1625) やベラルディ Angelo Berardi (1639-1694) の理論はコレッリが受けた教育の一つとして考えられる。16 世紀と 17 世紀の理論を一括りで述べることはできないが、不協和音程の扱い方については、いわゆるバロック時代の考えと比べ、異なる理解があった。例えば、ザルリーノは、不協和音程の処理について以下のように述べている。

人がどの曲も、どの対位法も、いや一言で言って、どの和声も主として、そして何はともあれ、協和音程から構成されるとは言え、それにも関わらず、美しさと装飾を促進するためにそれと同時に全く副次的かつ時折、不協和音程を用いるのである³⁷。

このことから分かるように、「不協和音がなくてはならないもの」とされるバロック時代の美学に対してこの時代は協和音程の方により重きを置いていたのであろう³⁸。さらにザルリーノは不協和音程の使い方について、「不協和音程を強拍部で用いてはいけない」としている。例えば、下の譜例では 2 拍目から始まるが、表拍の音に不協和音程を持ってくるといふことは斬新で画期的な響きであったと考えられる。

譜例 1.17(a) コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 2 番 in B 「倚音」による開始³⁹

SONATA II

Grave
コレッリ=アムステルダム版 (1710年) の装飾

原旋律

通奏低音

³⁷ Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venezia: 1558. p. 203. 日本語訳は、東川、2008 年、『対位法の変動・新音楽の胎動』52 頁を参照。

³⁸ 跳躍進行の際に使っても良いのは、協和音程だけである。

³⁹ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 12.

譜例 1.17(b), (c), (d) コレツリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》 作品 5 第 5 番 第一楽章 in g

42

SONATA V

Allegro

(b)

(c) (d)

43

譜例 1.17(e) コレツリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》 作品 5 第 6 番 第一楽章

SONATA VI

Grave

(e)

⑥和声的な響き⁴⁰を作ろうとする意識の強い音型

次の譜例の矢印の箇所は、もともとは単純な2度の上行の音型であるが、これを分散和音の形にしている。このようなもともと分散和音ではないところに分散和音をあて、装飾のラインの中に和声的な響きを持ち込もうとする意識の強さが時折見られる（譜例 1.18）。同楽章に二つ、この他にも第 5 番第三楽章のアダージョにも二つ、第 3 番第一楽章に二つ挙げられる。また、音階を埋める線的な装飾の中に跳躍進行を用いて和声的な響きを作ろうとする例も見られる。例えば、前述の④終止形における七度の下行跳躍や、②3 度上行または下行する「旋回的音型」もこのことはあてはまる。「恣意的装飾」の結果、独奏者が和声を豊かに奏でるという後の世代で顕著になる傾向の萌芽がここで既に見られるのは重要である。

譜例 1.18 コレリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 6 番⁴¹ 15 小節目
第 4 楽章〈アダージョ〉より

The image shows a musical score for a violin sonata by Arcangelo Corelli. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Amsterdam edition ornament' (阿姆斯特ダム版の装飾) and shows a highly decorated version of the melody with many ornaments. The middle staff is labeled 'original melody' (原旋律) and shows the original, simpler melody. An orange circle highlights a specific interval in the original melody, with an arrow pointing to it from the text above. The bottom staff is labeled 'bass accompaniment' (通奏低音) and shows the bass line with figured bass notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

⁴⁰ 分散和音など。

⁴¹ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 52.

4) リズムの特徴

⑦ 割り切れない、拍節からはみ出す「幅広い⁴²」装飾

コレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾の特徴として忘れてはいけないのが、「拍の自由さ」である。例えば上に挙げた譜例 1.13 の 6 小節目の 3 拍目において、ここでは割り切れない 11 個の音符による装飾が見られる。このような一拍における装飾が、四分音符単位で分割されないことが横の流れを作り出そうとするものであり、これこそが旋律における「幅広い」をもたらすと考える。まさにこれらの装飾音型は前のディミニューション時代の伝統に即しており、さらにはそのディミニューションを発展させた形と言えるであろう。例えば、譜例 1.14 の三つ目のディミニューションにおいても割り切れない数のディミニューションでできていることが、これを示すであろう。

⑧ 分割の基準になっている基の音符の音価について

上記の「拍の自由さ」や「幅広い装飾」は、割り切れない数の装飾音符からもたらされる。これはまた、何分音符を基準に装飾の単位が考えられているかということにも大きく関係している。この点は、後の資料を読み進めていく上で非常に重要になってくる。コレッリの分割の基準にあるのは、例えば譜例 1.13 の 18 小節目や 27 小節目を見ると明らかである。後者を例にすると基の旋律は g から a へと四分音符で進んでいるが、装飾の基準となる単位はここでは二分音符となっている。この結果、「幅広い」装飾である印象を聴き手に与えるのが特徴である。この他に分割の基準となる音価を広く感じさせる点は、記譜上においても見られる。例えば譜例 1.13 の 39 小節目に見られる音型は、あたかも一小節で一つの装飾の単位を作り上げているかのような印象を弾き手にも聴き手に与える。

付点やシンコペーションといったリズム的な装飾は、ソナタ第 6 番第一楽章の終わりから 4 小節目や、第 4 番第四楽章の 11 小節目などに数は少ないが見られる。しかしこれらは四分音符内で生じた付点であり、後の時代に顕著に見られるような、音価がより細かく付点が連続するものではない。このことは、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）を通して言えることで、特徴と言えるであろう。

⁴² 筆者がここで用いる「幅広い」装飾というのは、下記の本文で示すように、リズムよりも横のラインが優勢である音階的な音の並びが長く続く装飾を示す。今後は、この言葉をこのような意味で用いる。

まとめ

コレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾の特徴としては、まず音価の細かくリズムミク的な音型（付点やシンコペーションなど）が連続するような音型が少ない点と、二音間を埋める線的な装飾を用いる傾向が強い点が指摘できる。また、基準になる装飾の単位が大きく、結果として聞き手に旋律線の横のラインを意識させる印象を与えているであろう。その線的装飾についてさらに細かくみると、二つの特徴がみられる。一つは長い音の末尾に加えられた徐々に加速する装飾が多く見られること、そしてもう一つは拍節からはみ出るような、割り切れない数の音符による装飾である。またその線的装飾の中には、一種の「旋回的音型」、跳躍進行⁴³、トリル、ターンなどが、記号としてではなく実音によって組み入れられている。その組み合わせはある程度パターン化することが可能で、特にカデンツにおいて七度跳躍する音型はコレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾を象徴するかのようなものである。

さらに二音間を満たす線的な装飾が多用される傾向というのは、記譜上において、コレッリにおけるディミニューションの伝統を受け継ぐ古いスタイルとの繋がりを印象づけている。また、記号化された「定型的装飾」が後の時代に多く見られるようになるにも関わらず、コレッリはこのような装飾に興味を示していないということが指摘できるのではないか。その一方でコレッリには、前史でみてきた装飾音型には稀な和声的な響きを作ろうとする装飾音型や、後のいわゆる「前打音」となる芽が既に垣間見られた。

⁴³ しかし一つの線的音型に対し大体一回ほどである。

第2節 同曲集に加えられた様々な「恣意的装飾」

コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》に「恣意的装飾」を加えて演奏するというのが、当時のヴァイオリニストの学習や演奏活動における一つのスタンダードであったようだ。このことは、様々な「恣意的装飾」の資料が残されていることから推察される。ここでは、いくつかの作曲家を取り上げてコレッリの作品に加えられた装飾例をみる。

(1) コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5に加える「恣意的装飾」を記録した18世紀の資料

コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5の現存する筆写譜や出版譜に関しては、ハンス・ヨアヒム・マルクス Hans Joachim Marx によって1980年にカタログでまとめられている⁴⁴。そして1996年には、ザスロー Neal Zaslaw が論文 *Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5* において、マルクスが挙げた資料に加えて、イギリス人作曲家・ヴァイオリニストのマイケル・フェスティング Michael Festing (1705-1752) による「恣意的装飾」の資料などを加えている⁴⁵。ザスローの研究では、主にコレッリ＝アムステルダム版(1710年)における「コレッリの装飾」の真偽について焦点が当てられている。また、なぜこの作品がイタリアのローマやヴェネツィアではなくアムステルダムで出版されたか⁴⁶、そしてそれらの様々な資料を誰がどのような目的のために書いたか等が述べられている。

以下の表 1.19 は、コレッリの作品5に於ける装飾が加えられて出版された資料と現存する手稿譜をまとめたものである。コレッリ＝アムステルダム版(1710年)では全12曲のうち前半の6曲の教会ソナタの緩徐楽章にのみ装飾が加えられていたが、下記に挙げた作品のなかには室内ソナタに加えられた装飾もある⁴⁷。

表 1.19⁴⁸

Christopher Pez (1664-1716) Sonata III in C, IV in F
Lute French Lute tablature (1712) (追跡不可)

⁴⁴ Marx, 1980.

⁴⁵ ハリー・ジョンストン Harry Johnstone によって新たに発見された。

⁴⁶ ザスローによれば、その理由は、楽譜の印刷技術によるものと、貿易や文化の中心がヨーロッパの北に移行していったため、そしてヨーロッパの交通の便の良さであるとみている。(Zaslaw 1996, p.104.)

⁴⁷ Zaslaw 1996, p. 95-116.

⁴⁸ アスタリスクのマーク*は地名、図書館名などを示す。

Matthew Dubourg (1703-67) 手稿譜
Johan Helmich Roman (1694-1758) Sonata II in F, IV in F, V in g, VI in A, X in F, XI in E
Walsh edition anonymous (c.1720) 鍵盤ソロ
Francesco Geminiani (1687-1762) Sonata IX in A ⁴⁹
Michael Christian Festing (1705-1752) Sonata V in g, VII in d, VIII in e, IX in A
Giuseppe Tartini (1692-1770) Sonata I in D, VII in D, XIII in e, IX in A
Tenbury* 鍵盤楽器ソロのため おそらく 18 世紀中頃の資料
Cambridge* (c.1730-1740)
Manchester* (c.1750)
Francesco Galeazzi (1758-1819) Sonata III in C Adagio (一楽章のみ)
Eastman* Jean-Baptiste Cartier's <i>L'art du violon</i> (Paris, c.1803) に含まれる
BL38188 British Library (1740s.)
Martin Madan (London, c.1711)
Anna Sophia Gipen (London, 1740)
Francesco Maria Veracini (1690-1768) による <i>Dissertazioni sopra l'Opera Quinta del Corelli</i> ⁵⁰

(2) ペッツにおける「恣意的装飾」の特徴

ペッツ Christopher Petz (1664-1716) による装飾が含まれたソナタ集⁵¹は 1707 年に出版された。これは、コレリ＝アムステルダム版 (1710 年) が出版される 3 年も前のことであった。この曲集はフルートのために書かれており、ガレアツィやルーマン等と比べれば全体的に音の数も少なく、非和声音の使い方も単純なものが多いといえる。ここで見られるのは「三度のクレ *coulée de Tierce*」や、順次進行を基本とした音程間を埋める装飾のスタイルであり、後者の音型はコレリ＝アムステルダム版 (1710 年) の装飾の方法にも類似している。(譜例 1.20)

⁴⁹ この他に、ジェミニアーニはコンチェルト・グロッソへアレンジしている。

⁵⁰ ザスローの図には挙げられていなかった。

⁵¹ 原文タイトル : A second collection of Sonatas for two flutes and bass to which is added some excellent solo's out of the first part of Corelli's fifth opera; Artfully transpos'd and fitted to a flute and a bass yet Continu'd in the same Key they were Compos'd in (London: Walsh & Hare, 1707).

譜例 1.20.1 ペッツによるコレリ 《ヴァイオリン・ソナタ》 作品 5 第 4 番⁵²

《アダージョ》の装飾

コレリ＝アムステルダム版（1710年）との比較（下段）

Adagio

順次進行を基本とした音程間を埋める装飾のスタイル類似性

Pez

ペッツによる装飾

Corelli 1710

コレリ＝アムステルダム版（1710）の装飾

Corelli 1700

コレリによる原旋律

通奏低音

6 7 7 6

（3）マンチェスター図書館に現存する手稿譜における「恣意的装飾」の特徴

マンチェスター図書館が所蔵するこの手稿譜のコレクションは、コレリの弟子であるカストルッチ Pietro Castrucci（1679-1752）によるものではないかと推測されており、その年代はおそらく1750年頃と推定されている⁵³。この資料には前半6曲の教会ソナタの装飾がなく、7番以降の室内ソナタの速い楽章を含む緩徐楽章に装飾が加えられた例がある。ソナタ第7番と第8番の1~3楽章、そして第9番と第11番の第一楽章である。

その装飾のスタイルは、コレリのような拍節の自由なスタイルのものではなく、対照的に付点やシンコペーション（a）、三連符（b）、ロンバルディア風リズム⁵⁴（c）を用いてリズムに書かれており、音価の違いを際立たせているのも特徴のひとつである。（譜例1.21）また、コレリのような凹凸のある長い音階的装飾というものは稀で、譜例1.22の（ア）のように前打音などの「小さな記号」で書かれた「定型的装飾」を多く含む。明らかにコレリ＝アムステルダム版（1710年）にはみられない音の使い方が多い。この他にもコレリに

⁵² Zaslav 1996, p. 106.

⁵³ Zaslav 1996, p. 99.

⁵⁴ コレリ＝アムステルダム版（1710年）にはロンバルディア風リズムは殆ど用いられていない。

は同音を反復させた装飾（イ）の音型は極めて少ないが、このマンチェスターにおける手稿譜にはみられる。（譜例1.22）

譜例 1.21 マンチェスター資料によるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 9 番⁵⁵
 <アダージョ>より冒頭

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'マンチェスター装飾例' (Manchester decorated example) and contains a highly decorated melodic line with many trills and ornaments. The middle staff is labeled 'コレッリ原旋律' (Corelli original melody) and shows a simpler melodic line. The bottom staff is labeled '通奏低音' (Basso continuo) and shows a bass line. The score is in G major and 3/4 time. There are three measures shown. The first measure has a trill on the first note. The second measure has a trill on the first note and a slur over the next two notes. The third measure has a trill on the first note and a slur over the next two notes. There are three orange labels: (a) above the second measure, (c) above the third measure, and (b) above the end of the third measure. There is also a red label (イ) below the end of the third measure. A small number 7 is written below the bottom staff at the end of the third measure.

⁵⁵ 譜例は以下から引用。Zaslaw 1996, p. 99.

譜例 1.22 マンチェスターの資料によるコレリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 9 番

〈アダージョ〉より⁵⁶

(ア) 小さな記号による「定型的装飾音」やトリル

(イ) 同音反復の装飾音型

The image displays a musical score for two staves of ornamentation, labeled '装飾1' and '装飾2'. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Annotations in orange include the letter '(ア)' with arrows pointing to specific notes, and the letter '(イ)' in parentheses next to certain notes. The score is set in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The music is highly rhythmic and features many sixteenth and thirty-second notes.

⁵⁶ Corelli, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo di Arcangelo Corelli Da Fusignano Opera Quinta Parte Prima Troisième Edition ou l'on a joint les agrèemens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue*. Amsterdam: Roger, 1710; ed. facs. a cura di Marcello Castellani, Firenze, SPES 1979.

(4) ジェミニアーニにおける「恣意的装飾」特徴

ジェミニアーニ Francesco Geminiani (1687-1762) による恣意的装飾が加えられた第9番のソナタ *Neuvième sonate agrémentée par Geminiani* は1776年に出版された⁵⁷ジョン・ホーキンス John Hawkins (1719-1789) 『音楽通史 A general History of the Science and Practice of Music』に含まれる⁵⁸。ここにみられる装飾は、分散和音、刺繍音、経過音、ターン、そしてこれらと分散音やリズムなどが組み合わされているパターンが多くみられる。譜例 1.23.1a~d においてこれらのパターンを示す。譜例 1.23.1a は分散和音にリズムが加わったもの、譜例 1.23.1b は旋回的音型と跳躍進行の組み合わせ、譜例 1.23.1c は和声的跳躍進行の例、譜例 1.23.1d は分散和音とターンの組み合わせから成る。コレッリ＝アムステルダム版 (1710 年) と比較した際に得られるジェミニアーニによる装飾の特徴は、コレッリのように「恣意的装飾」が実音ではなく「小さな音符」で書かれたものが含まれるという点である。それは例えば、「三度のクレ」の音型に顕著にみられる。(譜例 1.23.1e)

この他の特徴としては、コレッリに多くみられた線的装飾に対して、ジェミニアーニでは跳躍進行が多くみられる点や、リズム的な装飾が用いられている点である。このリズム的な装飾音型は、つまり拍節の自由さと相反している。コレッリに特有なカデンツァでの音型もジェミニアーニには見受けられなかった。また、コレッリには少なくジェミニアーニの装飾として目立つ点は、ジェミニアーニの装飾には和音構成音へ跳躍する直前にクロマティックの進行が見られる点であった (譜例 1.23.1f)。

⁵⁷ 1716 から 25 年までのジェミニアーニについてはほとんど何も知られておらず、ジェミニアーニがこのコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ》作品 5 の 9 番に装飾を加えたのはおそらくこの頃であると見られている。

⁵⁸ Hawkins, John. *A general History of the Science and Practice of Music*. (London: T. Payne, 1776), vol. 5 p. 396.

譜例 1.23.1 ジェミニアーニによるコレッリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》 作品 5 第 9 番⁵⁹
 <ラルゴ>

The image shows a musical score for 'Preludio Largo' by Corelli, Op. 5 No. 9. The score is written for violin and basso continuo. It consists of six systems of two staves each. The first system is labeled 'Preludio Largo'. The score is annotated with letters (a) through (h) in orange, pointing to specific notes or groups of notes. An orange arrow points from the text '32分音符を含むダクティルスのリズム+16分音符' to a group of notes in the second system. Another orange arrow points from the text '装飾の末尾の方が音価が大きい' to a group of notes in the third system.

(e) (a) (f) (c) (b)

Preludio Largo

(d)

(e) (g)

(h) (e) (e)

32分音符を含むダクティルスのリズム+16分音符

装飾の末尾の方が音価が大きい

⁵⁹ Hawkins, John. *A general History of the Science and Practice of Music*. (London: T. Payne, 1776), vol. 5 p. 396.

譜例 1.23.2 比較 コレツリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 9 番<ラルゴ> 原曲⁶⁰

加えて、ジェミニアーニの装飾資料で興味深い点は、速い楽章にも「ドゥーブル」のような性格の装飾が施されていることである⁶¹。ここでは「ジーガ」のリズムは保たれており、細かい音符での装飾ではなく、「ドゥーブル」のように音が変更されている（譜例 1.24.1、譜例 1.24.2）。

譜例 1.24.1 ジェミニアーニによるコレツリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 9 番⁶²
 <ジーガ> 速い楽章における「恣意的装飾」の例

⁶⁰ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 49.

⁶¹ コレツリ＝アムステルダム版（1710年）で加えた装飾は緩徐楽章においてのみであったが、これ対してジェミニアーニは急速な楽章にも装飾を加えることがあった。

⁶² Hawkins, John. *A general History of the Science and Practice of Music*. (London: T. Payne, 1776), vol. 5 pp. 396.

譜例 1.24.2 比較

ジェミニアーニによるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 9 番⁶³ 原曲



コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の装飾と比較すると、ジェミニアーニの装飾は全体的に跳躍する音型が多い。それは、コレッリ＝アムステルダム版のスタイルならば隣接する音で埋めているであろう箇所において顕著であった。また、32 分音符などの音価の小さな音符が組み合わされてリズムックな装飾が形成される点が顕著であった。（譜例 1.23.1g）これは同時に、装飾の末尾にかけてより多く装飾が加えられる傾向であったコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の装飾とは反対に、装飾の末尾に向かって音符の数が減少している点が指摘できる。（譜例 1.23.1h）また、割り切れる数の装飾が多いという点でコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の装飾との違いを感じさせる。それは、どちらかというとしてレマンの『ソナテ・メトディケ *Sonate Methodiche*』にみられる装飾音型のようなものである。

（5）ヴェラチャーニ《ディセルタツィオーニ》における「恣意的装飾」の特徴

コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 をもとにしたヴェラチャーニ Francesco Maria Veracini（1690-1768）の譜例集は全 12 曲から成り、《コレッリの作品 5 に基づくヴェラチャーニによるディセルタツィオーニ *Dissertazioni del Sg. Francesco Veracini sopra l'opera quinta del Corelli*》（1722 年頃⁶⁴）という題で自筆譜が伝えられている⁶⁵。この作品がどのような目的で残されたか、またどのように演奏されたかという記載はなく、いわゆる「恣意的装飾」の例が僅かにしか見出されない点や、音の変更がソプラノ声部だけでなくバス声部の動き

⁶³ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 50.

⁶⁴ Fromageot 1999, p. 9. 序文によれば、1722 年頃に書かれたと推定されている。

⁶⁵ ボローニャの Biblioteca Comunale に所蔵されている。Kolneder, c. 1961.

にまで及ぶという点から⁶⁶、先行研究ではこの曲集をいわゆる「恣意的装飾」と異なるものとしてみている。例えば、コルネーダー Walter Kolneder⁶⁷は序文の中で、この《ディセルタツィオーニ》をヴェラチーニによる「新しい作品」として位置付けている。また、フロマジヨ Nicolas Fromageot⁶⁸も同様な考えで、彼はヴェラチーニが加えたこの「恣意的装飾」に関して、もはや「恣意的装飾」ではなく、しばしば作り直しているとコメントし以下の様に述べている。

アレグロや特にフーガのスタイルの作品は別として、ヴェラチーニはコレッリの語法を用い、細かな変更のみ行っている。すなわちアーティキュレーション、旋律の歌い方の細かな変更を加え、和声的またはリズム的違いはそのままにした⁶⁹。

ヴェラチーニの《ディセルタツィオーニ》を詳しく見てみると、確かに装飾を「加える」というよりも「音の変更」が多い⁷⁰。つまり、譜例 1.25 に見られるように、音価が細かく分割されていく「恣意的装飾」は極めて少なく、また、ある一つの音に装飾を加える「定型的装飾」にも当てはまらない。

⁶⁶ 通常「恣意的装飾」はソプラノ声部にのみ加えられる。

⁶⁷ Veracini/Kolneder, c. 1961.

⁶⁸ フュゾー社 Facsimilé Jean-Marc Fuzeau が出版するコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ》作品 5 における序文を記している。

⁶⁹ Fromageot 1999, p. 12. 序文参照。

⁷⁰ Veracini/Fromageot, 1999, p. 12. 譜例は上述のフュゾーの手稿譜による。また、Veracini/Kolneder, c. 1961. また全楽章を含む Schott の楽譜も参照。

譜例 1.25.1 ヴェラチーニ 《ディセルタツィオーニ》 III⁷¹

<アダージョ>3/4 重音の使用

譜例 1.25.2 比較 コレリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》 作品 5 第 3 番⁷²

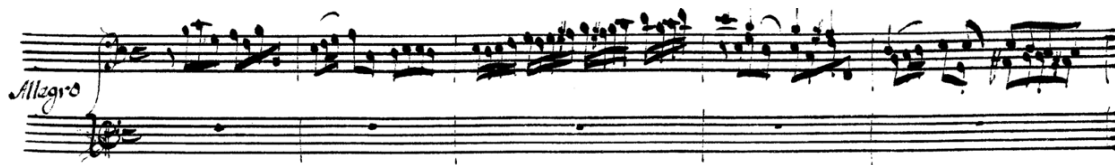
<アダージョ>3/4 原曲

一般的に「恣意的装飾」は緩徐楽章に加えられる傾向があるが、上述の「音の変更」は主にフーガや速い楽章において特に顕著である点が指摘できる（譜例 1.26.1 と譜例 1.26.2）。一方、緩徐楽章では幾つかの音の変更と、時折重音が用いられる程度に限られている。このため《ディセルタツィオーニ》における緩徐楽章が「恣意的装飾」の例としてそのまま演奏されたとは考えにくい。またこれまでの習慣からヴェラチーニがいわゆる「恣意的装飾」を加えなかったという可能性は低いため、これが奏者に装飾の例を示すのではなく弾くための楽譜として演奏家に「恣意的装飾」の余地を残していると推測できる（譜例 1.27）。

⁷¹ Arcangelo Corelli. *Sonate a Violino e Violone o Cimballo di Arcangelo Corelli Da Fusignano Opera Quinta Parte Prima Troisième Edition ou l'on a joint les agrèemens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue*. Amsterdam: Roger, 1710; ed. facs. a cura di Marcello Castellani, Firenze, SPES 1979.

⁷² Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimballo*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 16.

譜例 1.26.1 ヴェラチーニ 《ディセルタツィオーニ》 III <アレグロ>4/4



譜例 1.26.2 比較 コレツリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 3 番⁷³

<アレグロ>4/4 原曲

譜例 1.27.1 ヴェラチーニ 《ディセルタツィオーニ》 III<アダージョ>4/4⁷⁴

⁷³ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 38.

⁷⁴ Arcangelo Corelli. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo di Arcangelo Corelli Da Fusignano Opera Quinta Parte Prima Troisième Edition ou l'on a joint les agrèemens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue*. Amsterdam: Roger, 1710; ed. facs. a cura di Marcello Castellani, Firenze, SPES 1979.

譜例 1.27.2 比較 コレツリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5第3番⁷⁵

<アダージョ>4/4 原曲

Sonata III Adagio

⁷⁵ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 15.

(6) タルティーニにおける「恣意的装飾」の特徴

タルティーニ Giuseppe Tartini (1692-1770) がコレッリの作品 5 に加えたと伝えられる「恣意的装飾」の資料は、パドヴァの公共図書館 Padua Biblioteca Antoniana に所蔵されている。これはおそらくタルティーニ自身の手によるもので、彼が教える際に用いたのではないかと推測されているが、実際のところは分かっていない⁷⁶。

この資料における「恣意的装飾」を見てみると、タルティーニの装飾の方法はコレッリが基準としている装飾の単位よりも細かく、八分音符を一つの単位として装飾を行う傾向がみられる(譜例 1.28)。例えば、コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》第 4 番の冒頭で三度下行する音型 (a→f) や、ソナタ第 3 番の 3 小節目の音型 (e→c) に、八分音符単位では割り切れないような拍節の自由な装飾が加えられているのに対し(譜例 1.29、譜例 1.30)、タルティーニはより細かい単位で装飾を加えている(譜例 1.28a)。つまり、これはコレッリが四分音符のなかで順次進行を主とした山と谷になる音型による拍節からはみ出ようとする自由な装飾を用いていたのに対して、タルティーニは八分音符を基準に装飾を行なっていることを意味する。

この他に特徴的な装飾法はやはり何と言ってもトリルが多く用いられる点であるが、加えて音価の細かい付点や三連符、八分音符との対比によってリズム的な装飾を生みだしている(譜例 1.28b)。

また、タルティーニもジェミニアーニ等と同様に、前打音が「小さな音符」で記譜されることが多い。一方、タルティーニにも経過音、逸音、ターンなどの音の使い方による和声外音が用いられている点はコレッリ＝アムステルダム版(1710 年)の装飾と同じであるが、両者の異なる点はその使い方である。コレッリは線的な装飾にこれらの和声外音を組み入れていたのに対して、タルティーニは音階の中でそれらを用いているのではなく、単体でそれらを組み合わせているように見える。

⁷⁶ Zaslav 1996, p. 99.

譜例 1.28 タルティーニによるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 9 番⁷⁷

(譜例上から二段目)

(a)細かい単位での装飾

(b)リズム的な装飾

八分音単位の装飾の例

譜例 1.29 コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》第 4 番の冒頭で三度下行する音型 (a→f)

78

コレッリ=アムステルダム版 (1710年) の装飾

拍節の自由な装飾の例

SONATA IV

Adagio

原旋律

通奏低音

⁷⁷ Ibid., p. 100.

⁷⁸ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 32.

譜例 1.30 コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》第3番の3小節目の音型 (e→c) ⁷⁹

(7) ルーマンにおける「恣意的装飾」の特徴

ルーマン Johan Helmich Roman (1694-1758) はストックホルムに生まれたスウェーデンの作曲家で、18世紀北欧でもっとも重要な作曲家として挙げられる。1711年、早くも17歳でヴァイオリン奏者、そしてオーボエ奏者として宮廷楽団の地位についたルーマンは、国王カール12世の許可を得てロンドンで研修を積んだ。そこではジェミニアーニやヘンデル等と交流し、イタリア・バロック音楽の様式について薫陶を受けた⁸⁰。コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5にルーマンが「恣意的装飾」を書き加えたのはおそらく、この1715年から1721年にかけてのイギリス修学時代であるとみられている。しかしその一部は、ヘンデルのコンサートマスターでありジェミニアーニの弟子であったマシュー・デュボーク Matthew Dubourg (1703-67) による装飾を写譜したものであるといわれている⁸¹。現在入手できるのはソナタ第4、5、6、11番で、未完成のものも多い⁸²。この他に、ルーマンは400曲近く作品を残しており、このほとんどが写本の形でスウェーデン王立音楽アカデミーに所蔵されている。特に無伴奏ヴァイオリンのための《アッサージ Assaggi》はヴァイオリンのレパートリーとして興味深い。

コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5に加えたルーマンの「恣意的装飾」の特徴として、一つの音符に装飾された音の数が極めて多いことは明らかである。また、ジェミニアーニと同様に実音ではなく「小さな音符」による装飾も含まれるという点が挙げられる。

⁷⁹ Ibid., p. 22.

⁸⁰ ニューグローブ「ルーマン」参照。

⁸¹ Zaslav 1996, p. 99.

⁸² Stockholm Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek に所蔵。

ルーマンの「恣意的装飾」をコレッリの時代のものより新しく感じさせる点は、跳躍進行の多さや幅広い跳躍 (a)、クロマティックの使用 (比較の項参照)、音域の高さ (b)、そして、装飾音の多さ (c) にあると考える (譜例 1.31)。

譜例 1.31.1 ルーマンによるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5第4番⁸³

<アダージョ>

(ア)

(イ)

(b)

(オ)

(ウ)

(エ)

(コ)

(カ)

(ケ)

(a)

(c)

(キ)

(ク)

(c)

(b)

Adagio dell'Allegro

⁸³ Johan Helmich Roman, *Violin Sonata*, Manuscript, n.d. IAC 28.

譜例 1.31.2 比較 コレッリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 4 番⁸⁴

<アダージョ> 原曲

Sonata IV. *Adagio*

譜例 1.31.3 ルーマンによるコレッリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 4 番

<アダージョ> 手稿譜を直したもの

Adagio

ルーマンによる装飾

コレッリの原旋律

(ア)

(イ)

(エ)

(ウ)

(オ)

⁸⁴ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 21.

7

6 6 6 6 7# 4#

9

6 6 5 3 6 6 5 4

11

(コ)
(力)

7 6 7 6 7 6

以下に、コレリ＝アムステルダム版（1710 年）に加えられた装飾と比較して、ルーマンに顕著な装飾の例を挙げる⁸⁵。楽曲中において装飾音型がどのように使われているかをみるために、記号（ア）から（コ）を譜例 1.31.3 に記した。

- （ア）小さな音符＋旋回的音型＋和音構成音への跳躍＋経過音
- （イ）幅広い 2 回の跳躍
- （ウ）3 回連続する跳躍
- （エ）長い分散和音の音型、音程の広い跳躍
- （オ）高い音域
- （カ）32 分音符での分散和音の音型＋スケール
- （キ）クロマティックの使用
- （ク）スケール＋和音構成音への跳躍、第 7 音付加

⁸⁵ ここに挙げる装飾音型の例は全てト音記号である。

(ケ) 長い分散和音の音型

(コ) コレッリの特徴は繫留されて後ろが自然につまっているタイプや付点で後ろの方に音が多く入れられた加速するタイプの装飾が目立つが、それと比べると、下記の音型では既に、動きだしから細かく動かなくてはいけない例が見られる。

(8) フェスティングにおける「恣意的装飾」の特徴

フェスティング Michael Christian Festing (1705-1752) 装飾の資料はハリー・ダイアック・ジョンストン Harry Diack Johnston によって近年発見された。ジョンストンの論文では、フェスティングの装飾とホーキンスの『音楽通史 General History』に含まれるジェミニアーニの装飾との類似性を指摘している。ロンドンに生まれたフェスティングがジェミニアーニにヴァイオリンを師事していることから、その類似性を推測することは可能である。確かに譜例をみると、コレッリ＝アムステルダム版 (1710 年) のような音階的な装飾方法を選んでいないという点で、ジェミニアーニに近いであろう。しかしフェスティングの装飾方法はジェミニアーニよりもシンプルである。フェスティングの装飾は譜例 1.32 に見られるように、装飾音の数や跳躍も少なく、音域も中庸で、三連符、シンコペーション、付点音符も控えめであり、これゆえシンプルさが目立つと考えられる。また、コレッリに特徴的であった末尾に加えられた「旋回的音型」や、カデンツでの七度跳躍なども見られなかった。記号で書かれたトリルはその開始音を規定するべく「小さな音符」とともに見られており、トリルの弾き方を示している。

譜例 1.32 フェスティングによるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5第8番⁸⁶

<ラルゴ>ホ短調

Ex.1 Corelli, Sonata, op.5 no.8, i, together with Festing's decorations

Largo

Festing

Corelli 1700

7 6 4 #3 [6] [6] 6

14 9 8 7 6 5 4 3 4 9 6 7 # 6

(9) ガレアッツィにおける「恣意的装飾」の特徴

ガレアッツィ Francesco Galeazzi (1758-1819) はヴァイオリン演奏の中心地であったトリノで研修を積み、その後ローマでヴァイオリン教師、作曲家、ヴァッレ劇場（ローマ）の音楽監督として活動した。コレッリの作品5に加えた「恣意的装飾」の例は、ガレアッツィの理論書『音楽の理論と実践の基本 Elementi teorico-pratici di musica』（ローマ、1791、1796年頃）における第2部の巻末に載せられている⁸⁷。（譜例 1.33）そこでは、初級者用と上級者

⁸⁶ Johnstone 1996, p. 626-633.

⁸⁷ ガレアッツィの教本においては「恣意的装飾」の方法について詳しく述べられている。その内容とより詳しいガレアッツィの考察は第3章で行い、巻末40頁の筆者日本語訳を参照されたい。ここではコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ》に加えられたガレアッツィの装飾にのみ焦点を当てる。

用の2種の「恣意的装飾」が書かれており、演奏者の技術によって適切に判断するように述べられている。

ここではガレアッツィによる教本『音楽の理論と実践の基本』の巻末に載せられている「恣意的装飾」の特徴を見ていく。その譜例は、コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5の第3番第三楽章〈アダージョ〉に加えた2通りのディミニューションを示している⁸⁸。譜例の下段は初心者用に、上段はヴァイオリンをより専門とする人のために書かれている。(譜例1.33) 上段にあるディミニューションIIと下段にあるディミニューションのIの違いは、Iはシンプルな傾向であり音域も低めで、さらに32分音符のような細かいパッセージも特に後半部分では少ない。それに比べ、上段は高度に技巧的に作られている。また、ここでみられる装飾方法としてまず目を引くのは「クロマティック」であり、曲中で多用されている。

⁸⁸ ガレアッツィは、装飾のことを「ディミニツィオーネ Diminuzione」という言葉を用いている。譜例1.33の左上に書かれているのは、上から順に Diminuzione II、Diminuzione I、Original di A. Corelli とある。

譜例 1.33. ガレアッツィによるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 3 番⁸⁹

第 3 楽章<アダージョ>イ短調「恣意的装飾」出版譜

半音階

Diminuendo II.

Diminuendo III.

原旋律 Originale di

通奏低音 A. Corelli

跳躍進行

分散和音

「小さな音符」半音階

音価の細かい三連符

ガレアッツィの装飾には、コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の装飾を受け継ぐものとそれをさらに拡大させたものがみられる。その受け継いだものの中に、コレッリのような二音間を繋ぐ線的装飾がある。この点でガレアッツィの装飾は、他の作曲家と比べてコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）からの流れが顕著であるといえる。しかしガレアッツィは、その線的装飾の中でさらに休符を挿入してリズムに変化を加えたり、音価の細かな三連符を用いたり、多様なアーティキュレーションを使い分けたりしており、ガレアッツィの装飾語法の拡大が指摘できる。

またこの時代のヴァイオリン技術の傾向に即し、ガレアッツィの装飾にはクロマティック、分散和音的進行、跳躍音型、音域の拡大も顕著に見られる。しかし跳躍が多いという点、

⁸⁹ Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, Ascoli: 1796. p. VII.

そして前打音が「小さな音符」によって記されている点はコレッリの線的装飾と一線を画す傾向を示す。

まとめ

現在入手できるコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 につけられた「恣意的装飾」の資料をみると、如何に様々な装飾の方法があったかということがわかる。一言で、コレッリの時代に行われていた装飾のスタイルといっても様々であり、他の作曲家がコレッリの作品に加えた「恣意的装飾」というものはそれぞれまるで違うタイプであった。それらの装飾をみるとはやコレッリ風ではなく、その作曲家・演奏家の特徴そのものが出ていると言えるのではないだろうか。例えば、同じイタリアでもジェミニアーニによる装飾は、コレッリには殆どない記号による「定型的装飾音」を用いることも多い。この例に代表されるように、時代によって、また「恣意的装飾」を加えた人物によって、それぞれの作曲スタイル、演奏スタイルが反映されているといえるだろう。しかし、こうして年代を追ってきたことで以下の傾向を見出すことができた。

1. コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）における装飾は、二音間を埋める線的な装飾音型が特徴的であったのに対し、トリルなどの「定型的装飾」や前打音などが特に記号で記されるようになっていく。すなわちこのことは、コレッリがディミニューションのアイディアによる保守的なスタイルを示していたのに対し、記号による「定型的装飾」は記譜の上で新しいスタイルとして受け止められる。
2. タルティーニの例でみてきたように細かい単位（八分音符単位）での装飾が見られるようになる。
3. ルーマンで見たように装飾における跳躍音型の増加、音域の拡大。
4. 和声外音の使用の変化。つまり、前打音を始めとする不協和音程の繁用。コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）にもこれらは幾つか見られるが、より顕著になっていく。そしてルーマンやガレアッツィ等に見られるようにクロマティックの使用の増加。

第2章 18世紀・啓蒙主義時代の教本における「恣意的装飾」の記述

第1章ではコレッリ＝アムステルダム版（1710年）に見られる「恣意的装飾」というものを出発点に、様々な演奏家たちが残した「恣意的装飾」の例を見てきた。一方で18世紀になるといわゆる啓蒙主義の時代になり、「恣意的装飾」の技法を言葉によって教本の形で残す動きがドイツを中心に見られる。この頃、すなわち18世紀前半のヨーロッパ音楽において、「趣味の融合」、「混合様式」というものがキーワードとなる。その動きはフランスのF. クープラン François Couperin (1668-1733)における《コレッリ賛 L'Apothéose de Corelli》（1724）においても、コレッリに敬意を表しトリオ・ソナタをフランスに導入する形で見られ、イタリア様式とフランス様式の良い部分を結合させて自分の音楽に取り入れようと試みている。本章第1節では、この概念を最も詳細に述べている Johann Joachim Quantz⁹⁰ (1697-1773)を中心に引き上げ、続く第2節では、イタリアを含めたヴァイオリンを中心とする装飾の資料を取り上げていきたい。

第1節 装飾における「混合様式」

クヴァンツは当時から大きな影響力を持っていた『フルート奏法』（1752年）の中で、装飾の種類を二つに分け「恣意的装飾 Willkürlichen Veränderuen」と「本質的装飾 Wesentliche Manieren」と呼んでいる。クヴァンツは、さらにこれらの「恣意的」「本質的」装飾⁹¹を「イタリア的」「フランス的」装飾と捉え、それぞれの旋律と装飾についての趣向

⁹⁰ クヴァンツはフルートの他にオーボエやヴァイオリン奏者（コレッリに師事）としての記録もある。1728年にはドレスデン王室宮廷楽団の首席フルート奏者に就任し、1741年にはフリードリヒ2世に招かれ、宮廷音楽家および作曲家としてベルリンに移る。その後にかかれた『フルート奏法』の影響は大きく、ギャラント様式による演奏習慣や音楽観を知り得る貴重な証言である。（ニューグローブ「クヴァンツ」）

⁹¹ 第1節で主に扱う「恣意的装飾」について、クヴァンツは一章を費やして書いている。もう一方の「本質的装飾」は、主に「前打音」や「トリル」を指し、クヴァンツはこれらを特に必要不可欠なものであると強調している。この「本質的装飾」については巻末附録15頁で取り上げる。

を示している。まず、本節ではクヴァンツの考えていた「装飾」の概念を中心に整理していく⁹²。

クヴァンツによると、「イタリア趣味」に従って作曲された旋律と「フランス趣味」に従って作曲された旋律の違いは、以下の点にあるとしている。

フランスの作曲家はほとんど全ての装飾音を書き込み、演奏家はそれらを上手く奏することだけを考えればよいことは、既に述べた通りである。イタリアの趣味においては、以前は全く装飾音を書き込まれず、全てが演奏家の任意であった。そこでアダージョは大体（下記の〈アダージョ〉）譜例 2.2 における単純な旋律のように見えた⁹³。

つまり「イタリア趣味」に従って作曲された旋律は、フランスの作曲家が行う様に全ての装飾をつけて、これ以上改良の余地はないというまでに作曲されておらず、もっと単純に書かれているということである。では具体的に、それぞれの旋律が求める装飾とはどのようなものであろうか。クヴァンツは「アダージョ」を例に以下のように定義している。

「アダージョ」はその奏法と装飾法の点から二種類に分けて観察される。すなわち、「フランス趣味」か「イタリア趣味」である。前者には旋律を保続して奏することが許される、前打音、トリラー、半トリラー、モルデント、ターン、バットマン *battemens*、フラットマン *flattemens* 等といった「本質的装飾音」のみが用いられ、任意による長いパッセージや数多くの音による装飾は持ち込まれない。・・・（一方、）第二のイタリア風の奏法では、アダージョにおいてこのフランス風の装飾音に加えて、大きな、しかも和声に基づき手の込んだ装飾がもたらされる⁹⁴。

⁹² この時代に影響力のあった教本のなかで「フランスの装飾」「イタリアの装飾」という分け方をしてその違いを論じている一番詳しいものがクヴァンツの『フルート奏法 *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*』（ベルリン、1752年）であった。

⁹³ クヴァンツは以下のように付け加えている。「・・・数年来、イタリア風に作曲する者も、必要最小限度の装飾を指示するようになった。それは多くの未熟な演奏家によりアダージョが非常に損なわれ、そのため作曲家にほとんど敬意が払われないことに気がついたからであろう」そして以前と比べるとイタリアの楽曲も作曲家によってある程度は装飾が書き込まれるようになった、と語っている。クヴァンツ/荒川、2017年、187頁。（15章4）

⁹⁴ クヴァンツ/荒川、2017年、186ページ。（14章2）

以上のことから、クヴァンツの「フランス的」装飾の概念は「本質的装飾」、即ち「トリル」や「前打音」などを要求し、もう一方の「イタリア的」装飾の概念では、「本質的装飾」の他にも演奏者のより自由な発想による装飾が求められていると整理できる。

上記においてクヴァンツが考える「フランス的」、「イタリア的」装飾の概念を見ることができたが、クヴァンツに於ける「良い趣味」とはどのようなものであったのであろうか⁹⁵。『フルート奏法』によればそれは結局、「小さい装飾 *fleinen* 綴り」、すなわちフランスの「プロプレテート *französische Propretäten*」と「大きい装飾 *großen*」の混用であった⁹⁶。さらにこの二つのスタイルの混用について、クヴァンツは以下のように述べている。

色々な民族の音楽上の趣味を正当に評価し、その最も良いところを選ぶことができるなら、そこから「混合様式 *Vermischter Geschmack*」が生じる。それは分別を持ってドイツの趣味と呼ぶことができよう⁹⁷。

このクヴァンツの考えは、そもそもドイツのピゼンデル *Johaneorg Pisendel* (1687-1755)、に端を発し⁹⁸、テレマン *Georg Philipp Telemann* (1681-1767)、バッハ *Carl Philipp Emanuel Bach* (1714-88) 等も同じ傾向であった。例えば、C. P. E. バッハの『正しいクラヴィーア奏法 *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen* Berlin, 1753』 (Berlin, 1753) においてもクヴァンツと同様に「イタリア的」、「フランス的」装飾の「混合様式」に傾倒している記述がある。下記にそれを引用する。

⁹⁵ クヴァンツは、イタリアやフランスの装飾のスタイルというものをどうやって手に入れたのであろうか。それは、1716年からクヴァンツがいたドレスデンに多くの外国人音楽家が訪れていたこと、またクヴァンツ自身も、1724年から27年にかけてイタリア、フランス、イギリスへ旅し、多くの音楽家と知り合うことでドイツ以外の音楽のスタイルに触れる機会を得られたことからであろう。当初クヴァンツはそこで得た様々な趣味を模倣していた。しかし帰国後彼に最も影響を与えたのは、ピゼンデル *Johaneorg Pisendel* (1687-1755) であった。既にピゼンデルは「イタリア趣味」と「フランス趣味」の混合を打ち立てており、クヴァンツも国民趣味より混合趣味の方をよしとしたようである。(クヴァンツ/荒川、2017年、416頁。)

⁹⁶ クヴァンツ/荒川、2017年、107頁。(8章18)

⁹⁷ クヴァンツ/荒川、2017年、403頁。(18章87)

⁹⁸ クヴァンツ/荒川、2017年、416頁。

今日の趣味はイタリアのベルカント唱法にかなり多くを受けているので、「フランスの装飾」だけでは不十分である。そこで私は、幾つかの装飾音を集めなければならなかった。・・・フランス趣味のこざれいさと輝かしさをイタリア唱法の心地よさと巧みに結合することのできる演奏法が最高である⁹⁹。

この証言から、C. P. E. バッハにおいても「フランス的」「イタリア的」装飾の概念が存在し、さらに混合様式を良しとしている点が認められる。さらに加えて「イタリア的」趣味がベルカントの装飾から来ているということも示す重要な一文である。

クヴァンツの教本と作品にみられる装飾の特徴

上記のクヴァンツの装飾の定義をみた上で、『フルート奏法』にみられる装飾音型表（譜例 2.1）と、実際にクヴァンツ自身によって装飾が加えられた〈アダージョ〉（譜例 2.2）を読み解いていく。

譜例 2.1 『フルート奏法』装飾音型表¹⁰⁰



⁹⁹ C. P. E. バッハ/東川 2000 年、86 頁。

¹⁰⁰ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752), p. 11.

譜例 2.2 <アダージョ>クヴァンツ自身によって装飾が加えられた例¹⁰¹

Adagio. 三度のクレ *F.A.B.: XVII:*

原旋律

装飾が加えられたもの

バス

アンシュラーク

付点を伴う装飾

分散和音

半音階

シンコペーション

The image shows a musical score for 'Adagio' by Johann Joachim Quantz. It consists of two systems of staves. The first system shows the original melody (top staff) and a decorated version (middle staff) with various ornaments like triplets and grace notes. The second system shows the original bass line (top staff) and a decorated version (middle staff) with ornaments like '分散和音' (dispersed chords) and '半音階' (chromatic scale). The score is annotated with red arrows and labels in Japanese, such as '三度のクレ' (triple grace note), 'アンシュラーク' (Anschlag), '付点を伴う装飾' (ornament with accents), '分散和音' (dispersed chords), '半音階' (chromatic scale), and 'シンコペーション' (syncopation).

こうして見てみると上の譜例 2.1 と譜例 2.2 には、「前打音 *Vorschlag*」をはじめ「アンシュラーク *Anschlag*¹⁰²」、「三度のクレ」など「定型的装飾」が多くみられ、これらの装飾は、記号による「小さな音符」で書かれることが殆どであった。また、「シンコペーション」や「付点のリズムを伴う装飾」、「分散和音」、「クロマティック」による装飾も特徴として挙げられる。

¹⁰¹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752), p. 11.

¹⁰² 「二重前打音」と訳されることが多い。原語では、打つこと。

第2節 18世紀のヴァイオリン教本¹⁰³における「恣意的装飾」の記録

(1) テレマン『ソナテ・メトディケ Sonate Methodiche』(1728)の装飾の特徴

テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767)¹⁰⁴による『ソナテ・メトディケ』は1728年にハンブルクで出版され、その4年後の1732年に続編が同地で出版された。前者の1728年版はヴァイオリンがメインで「Sonate Methodiche à Violino solo ò Flauto traverso」、後者はフルートがメイン「Sonate Methodiche à Flûte traversè ou à Violon avec la basse chiffrée」である。それぞれ6曲ずつから成るソナタには、緩徐楽章において元となる旋律と、装飾が加えられた旋律が載せられており、器楽の旋律における「恣意的装飾」の「演奏方法 Methodik」を手本として示している。

この『ソナテ・メトディケ』に見られる装飾には、分散和音(譜例 2.3a)や、分散和音を経過音で繋いで一部を順次進行させる音型(譜例 2.3b)、そして刺繍音を使う装飾例も多い。例えば、刺繍音の使われ方としてはこのように「刺繍音+和声音への跳躍」音型(譜例 2.3c)が多く見られる。すなわち、コレッリ=アムステルダム版(1710年)に顕著に見られた「線的に音と音の間を繋ぐ」意識(25頁の②)よりも、「和音を嗜好する」傾向(31頁⑥)がより顕著に見られ、そこにさらに不協和音程を加えているようである。このような装飾の方法は、コレッリ=アムステルダム版(1710年)で着目した「分割の基準になっている基の音符の音価」(32頁⑧)よりも小さく、八分音符単位が一つの装飾の単位として考えられるのではないか。また、クヴァンツに見られた「三度のクレ」、「前打音」、「シュ

¹⁰³ テレマン『ソナテ・メトディケ』も教育を目的とする点から広い意味で教本に含めている。

¹⁰⁴ テレマンはマクデブルクに生まれる。テレマンはラテン語、修辞学、弁証法を学んだが、特別な音楽教育は受けなかった。しかし10歳になるまでにヴァイオリン、フルート、ツィター、鍵盤楽器の演奏を学び、作品を筆写して、作曲や通奏低音を独学した。大学では両親の希望通り、法学の勉強をライブツィヒで始めたが、ライブツィヒ市長から2週間ごとのカンタータを書くように頼まれるようになると、音楽家としての道を歩み始めることとなる。その後、各地で宮廷楽長の座につくようになるが、1703年からイタリアとフランスを旅行し、テレマンは新しい音楽に出会う。そこで、優雅なフランス音楽と華麗なイタリア音楽に魅了された。

ライファー Schleiffer」¹⁰⁵の装飾はテレマンにも多少みられるが、「定型的装飾」の中でも記号で書かれたものは僅かである。

譜例 2.3a-c テレマン『ソナテ・メトディケ』第3番<アダージョ>¹⁰⁶

6. SONATA 2^{da}.

原旋律

Adagio.

音価が細かい付点のリズム

装飾が加えられたもの

バス

(2) G. タルティーニ『装飾の手引き *Traité des Agréments de la Musique*』(1727年頃〜パリ、1771年)

名ヴァイオリニストであったタルティーニ Giuseppe Tartini (1692-1770)¹⁰⁷の装飾に関する教えは、2つの手稿譜(イタリア語、未出版)と、1771年にパリで出版されたフランス語

¹⁰⁵ 原語は「引きずる、レガート」の意。C. P. E. バッハの『クラヴィーア奏法』でも説明されており、曲に滑らかさをもたらす。一方でテレマンには、クヴァンツが用いていたような上下の不協和音程を使い、情動的な印象を与える「アンシュラーク」は殆ど現れない。

¹⁰⁶ Georg Philipp Telemann, *Sonate Metodiche à Violino solo ò Flauto traverso*, (Hamburgo: Georg Philipp Telemann 1728. p. 6

¹⁰⁷ タルティーニはアドリア海に浮かぶ島、イストゥリア半島のピラーノに生まれた。ヴァイオリンを最初に習ったのは、カポディエストリアの神学校であった。彼は両親の望むように修道士となったが、後に彼はこの希望に背くことになる。遅くとも1714年までに、タルティーニはアンコーナのオペラ劇場のオ

版『装飾の手引き *Traité des Agréments de la Musique*』のかたちで現在残っている。これらは、タルティーニが 1727-28 年頃にパドヴァに設立したヴァイオリンのための「塾 *Scuole delle Nazioni*」での教をまとめたものである¹⁰⁸。イタリア語版はタルティーニが持っていたと考えられるオリジナルを生徒が書き写したか、その教を書き留めたものである。二つあるイタリア語の手稿譜の一つである『タルティーニ氏による、良い演奏のための教本 *Libro de regle Essempi necessari per ben suonare Dar Sigr. Giuseppe Tartini*』は、執筆者不明で、おそらく弟子のうち一人によるものである。そしてもう一方のイタリア語の手稿譜には、彼の弟子である「ニコライ *Giovanni Francesca Nicolai* によって書き写された」と記されている。そのタイトルには『演奏におけるあらゆることを理解し、真の基礎を持って、素晴らしいヴァイオリンの演奏に到達するための音楽を学ぶすべての声楽家、あるいは器楽奏者に高名なタルティーニから規則が与えられた *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori date in luce dal celebre Sig.^f Giuseppe Tartini per uso di chi avrà volontà di studiare*』と記されており、ここには他の二つの資料にはない「運弓法 *Regole per le arcate*」が書かれている。

そして唯一出版されたのはフランス語版であったが、こちらもタルティーニの存命中に出版されることはなかった。このフランス語版は、タルティーニの弟子で 1769 年まで師事していたピエール・ラ・ウーセ *Pierre La Houssaye* がパリに持ち帰った手稿譜をマンドリン教師のピエトロ・デニス *Pietro Denis* が訳し、パリで 1771 年に出版されたものである。

イタリア語版の成立時期はこのフランス語版の出版よりもずっと前と考えられている。その理由はレオポルト・モーツァルト *Leopold Mozart* (1710-87) が『ヴァイオリン奏法 *Versuch einer Gründlichen Violinschule*』(アウクスブルク、1756) の中で、このタルティーニの記述を自由に取り入れていることから¹⁰⁹、この教本が何らかの形で伝わったのは少なくとも 1756 年以前と考えられるからである。『装飾の手引き』では、装飾を行う場所や方

ーケストラで職を得て、その後 1721 年にはパドヴァの聖アントニオ大聖堂にヴァイオリニストとして務めた。独奏者としてはボヘミア王の戴冠祝典で才能を示し、ボヘミアの宮廷大臣キンスキー伯に仕えている。

¹⁰⁸ 自身の後年の回想による。

¹⁰⁹ 1959 年に最初にドイツ語と英語に翻訳した *Jacobi* が述べている。Jacobi, 1959.

法について述べられている¹¹⁰。例えば、装飾を行うのに相応しい場所として、下の譜例のように、曲が完全に終止する場所ではないバス声部の I-V=I、IV-V などへの進行における装飾を示し、これを「自然様式 Mode naturel」と呼んでいる。以下の譜例は装飾のない「カンティレーナ cantilena」で書かれた旋律（上段）と装飾が加えられた例（中段）、そして低音声部（下段）である。（譜例 2.4）

譜例 2.4 タルティーニ『装飾の手引き』より¹¹¹

「カンティレーナ」で書かれた旋律（上段）と装飾が加えられたもの（中段）

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of three staves: 'Simple' (top, treble clef), 'Mode' (middle, treble clef), and 'Basse' (bottom, bass clef). The first system shows a simple melody in the top staff and a bass line with trills in the middle and bottom staves. The second system shows the same melody with trills added to the top staff, and a more complex bass line with trills and ornaments. The third system shows the melody with trills and ornaments, and a bass line with trills and ornaments.

¹¹⁰ タルティーニにおける「三度のクレ」や倚音の奏法については巻末附録で詳しくみる。ここでは、演奏者がより自由な音を使うことができる「恣意的装飾」を取り上げる。

¹¹¹ Tartini / Jacobi, 1961, p. 98.

一方、カデンツで行う装飾を「自然カデンツ *Cadences naturelles*」、そしてオルガン・ポイント上での装飾を「技巧カデンツ *Cadences artificielles*」もしくは「ポワン・ドルグ *Point d'Orgue*」と呼んでいる。前者の自然カデンツはドミナント (V) の前に入れる装飾として、以下の譜例 2.5 のように示されている。

譜例 2.5 タルティーニによる「自然カデンツ」での装飾例¹¹²

上の装飾の例を見てみると、トリルや前打音を「小さな音符」で表した「定型的装飾」が多く見られる。この中で線的な装飾も見受けられるが、このようにタルティーニの場合、間が「小さな音符」で飾られることが多く、その場合は経過音として実音で演奏されるものとは意味が異なると考えられる¹¹³。この他の特徴としては、ワンボウ・スタッカートによるアーティキュレーションの変化や、ロンバルディア風リズムによる多彩な装飾が挙げられる。

¹¹² Tartini / Jacobi, 1961, p. 110.

¹¹³ この「小さな音符による装飾」と「実音で書かれた装飾」の違いについては、巻末附録を参照。

続いて譜例 2.6 では、バスが八分音符の単位で動く際に加えられる「恣意的装飾」の例が見られる。

譜例 2.6 タルティーニによる装飾¹¹⁴

タルティーニにおける装飾の特徴として、後のヴォルドマール（第 4 章 101 頁参照）やテュルク¹¹⁵等と同様に、クロマティックの使用が目立つことを挙げなければならない。しかしタルティーニの場合のクロマティックは長い音階ではなく、短く挿入的である。またタルティーニの場合は 64 分音符等の細かいリズムによる装飾も目立ち、付点が一拍の内に 2 回連続したりシンコペーションと組み合わせられたりする点がコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の装飾に類似しない部分である（譜例 2.7 の 4、5、7 小節目）。例えば譜例 2.7 の最後の例など、このようなリズム的な装飾はクヴァンツの『フルート奏法』における装飾の例にも見られるような音型である。

譜例 2.7¹¹⁶

¹¹⁴ Tartini /Jacobi, 1961, p. 112.

¹¹⁵ 『クラヴィア奏法』恣意的装飾の譜例<アダージョ・アッサイ>より。テュルク/東川、2000 年、376 頁。

¹¹⁶ Tartini /Jacobi, 1961, p. 115.

従って上の例からもわかるように、タルティーニとコレッリ＝アムステルダム版（1710年）はどちらも線的な装飾を用いているとはいえ、全体的にタルティーニの装飾はトリルや前打音を多用し、アーティキュレーション、付点、シンコペーションなどによりリズム的な装飾である。そしてコレッリよりもさらに細かい音価である64分音符などを用いることでより複雑化する点が指摘できる。なおこの違いが、同じイタリア人作曲家やヴァイオリニストであっても違う装飾のスタイルに聴こえると考えられる。タルティーニの装飾の特徴をまとめると以下のようなになる。

- ・クロマティックの使用
- ・トリル、もしくはトリルの変化形が多い
- ・32分音符、64分音符を含む付点やロンバルディア風リズム、シンコペーションなど、異なるリズムが組み合わせられたリズム的な装飾が多い
- ・前打音は「小さな音符」で書かれている
- ・弓形を作る線的な装飾音型は少ない

(3) ジェミニアーニ Francesco Geminiani (1687-1762)

『ヴァイオリン奏法』 (1751年)

《ヴァイオリン・ソナタ》作品1 (1716年、改訂版1739年)

ジェミニアーニ Francesco Geminiani (1687-1762)¹¹⁷の『ヴァイオリン奏法 *The art of playing on the violin*』 (1751) は、特にコレッリの流れを組んだ、イタリアの演奏習慣に基づく教本であると言われている¹¹⁸。この教本はイタリアのみならず、フランス語訳が翌年の1752年にパリで出版され¹¹⁹、また1785-1805年までの間にウィーンでドイツ語訳¹²⁰が出版されたことから、その影響力が伺える。この『ヴァイオリン奏法』は、少なくとも後期の作品に関して、ジェミニアーニがクレッシェンドとディミヌエンドなどのダイナミクスにおけるニュアンス、装飾の付加、ヴィブラートといった手段を使うことによって表現に富む演奏を目指し、特にヴィブラート¹²¹については「これらはできるだけ頻繁に使われるべきである it should be made use of as often as possible」と述べている。ジェミニアーニはこれら全てを「装飾」の手段として示し、譜例2.8とともに、その趣味について以下のように述べている。

ここには良いセンスで演奏するために必要な装飾法のすべてが書かれている。ここ数年来、歌を歌う場合や演奏する際のいわゆる「良いセンス」とは、真のメロディーと作曲者の意図を壊すものであると考えられてきた。・・・センスの良い演奏というのは数多くの装飾を入れることにあるのではなく、作曲者の意図を強くかつ繊細に表現することだ。・・・(中略) 音楽を愛する人々が一層容易に確実に完璧の域に達するように、私は次の14の装飾法を学び、練習することをすすめる¹²²。

¹¹⁷ ジェミニアーニは、ミラノでカルロ・アンブロージョ・ロナーティ、そしてローマではコレッリとA. スカルラッティに師事した。特にコレッリに最も強い影響を受けた。1714年にジェミニアーニはロンドンへと渡り成功を収めた。彼の弟子にはイギリスのヴィルトゥオーゾであるマシュー・デュボルク (1703-1767)、マイケル・フェスティング Michael Festing (1705-1752) などがいる。

¹¹⁸ ニューグローブ「ジェミニアーニ」

¹¹⁹ ジェミニアーニがパリに時折滞在していたと考えられるのは、1749年から1755年頃と言われている。

¹²⁰ ドイツ語訳では楽器の持ち方に関して変更が加えられている。

¹²¹ ジェミニアーニはクローズ・シェイク close shake と呼んでいる。

¹²² Geminiani, 1751, p. 6. 和訳は下記参照。ジェミニアーニ/内田、1993年、24頁。

ここで示された「ヴィブラート」や「ダイナミクス」以外の装飾の方法というのは、トリルやターン、前打音など、いわゆる基となる一つの音に加えられた「定型的装飾」である。この教本に見られる装飾はコレッリの伝統を引き継いだものとは一見異なるように見える。というのも、これらの装飾法は音と音の間を埋める線的な装飾は記されていない。そこからは、なるべく装飾を記号化しようという意思がみてとれる。

また、上述した『ヴァイオリン奏法』以外にもジェミニアーニは装飾の資料を残している。それは1739年に、自身が1716年に出版した《12のヴァイオリン・ソナタ 12 Sonate a Violino, Violone, e Cembalo, dedicate Al [sic] Illustrissimo et Excellentissimo Signore Il Sig:r BARONE DI KILMANS'EGGE Cavallerizzo Maggiore e Ciambelano Di sua Maestà Britanica [sic] e Elettore di Brunswick e Lunebourg Da Francesco Geminiani Opera Prima A Amsterdam Chez Jeanne Roger》作品1の〈アダージョ〉（譜例 2.9.1）に装飾と指使い、そしてニュアンスやアーティキュレーションを加えて譜例 2.9.2 のように出版したものである。ここに加えられた装飾は、譜例 2.9.2 の30小節目から始まる「アダージョ」に見られるように、まさに上で示されたジェミニアーニの装飾表と同じタイプの装飾である。すなわち、装飾は「小さな音符」で示された「定型的装飾」のタイプが多く見受けられた。しかしこれら教本と作品の2つの資料から、ジェミニアーニが線的装飾を否定したとは思えない。ジェミニアーニが模範としたのは明らかにコレッリである¹²³とされているが、少なくとも楽譜の書き表し方には大きな違いがあり、なぜジェミニアーニがあえてコレッリのスタイルともいえるこの種の線的装飾を一つも残さなかったのかは疑問である。

¹²³ NG2 “Geminiani”

譜例 2.8 ジェミニアーニ『ヴァイオリン奏法』（1751）装飾音表¹²⁴

1.^o Trillo semplice
 2.^o Trillo composto
 3.^o Appoggiatura superiore
 4.^o Appoggiatura inferiore
 5.^o Trattenuto sopra la Nota.
 6.^o Il Simile
 7.^o Staccato
 8.^o Agumento e dim.^{ne} piano.
 9.^o di Suono
 10.^o forte
 11.^o for. pia.
 12.^o Anticipazione
 13.^o Separazione
 14.^o Mordente Tremolo

1. シンプルなトリル Trillo semplice
2. ターン付きトリル Trillo compo
3. 上からのアポジヤトゥーラ Appoggiatura superior
4. 下からのアポジヤトゥーラ Appoggiatura inferior
5. 音の持続 Trattenuto sopra la Nota
6. スタッカート Staccato
7. と 8. 音の増加と減衰 Agumento e diminuzione di suono
9. ピアノ piano
10. フォルテ forte
11. アンティシペイション Anticipazione
12. セパレーション separazione
13. ビート Mordente
14. クローズ・シェイク Tremolo

¹²⁴ Geminiani, 1751, p. 26.

譜例 2.9.1 ジェミニアーニ《ヴァイオリン・ソナタ》作品1 (1716年版)¹²⁵

30小節目からの「アダージョ」における比較

The image displays a page of musical notation for the first sonata of Francesco Geminiani's Opus 1. The score is written for violin and basso continuo. At the top left, it is labeled 'SONATA I'. The piece begins with an 'Adagio' tempo. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one sharp), time signatures (3/4), and dynamic markings. A section marked 'Presto' begins later in the piece. A specific measure, the 30th measure, is highlighted with an orange bracket and labeled '30小節目'. This section is also marked 'Adagio'. The score continues with further musical development, including a section marked 'Voli'.

¹²⁵ Francesco Geminiani, *12 Sonate a Violino, Violone, e Cembalo, dedicate Al [sic] Illustrissimo et Excellentissimo Signore Il Sig:r BARONE DI KILMANS'EGGE Cavallerizzo Maggiore e Ciambelano Di sua Maestà Britanica [sic] e Elettore di Brunswick e Lunebourg Da Francesco Geminiani Opera Prima*. Amsterdam: Jeanne Roger, 1716-22. p.

SONATA
I

Adagio. Presto.

Pia: Pia: For:

Adagio. Presto.

Adagio.

30小節目

Volte

¹²⁶ Francesco Geminiani, *12 Sonate a Violino, Violone, e Cembalo, dedicate Al [sic] Illustrissimo et Excellentissimo Signore Il Sig:r BARONE DI KILMANS'EGGE Cavallerizzo Maggiore e Ciambelano Di sua Maestà Britanica [sic] e Elettore di Brunswick e Lunebourg Da Francesco Geminiani Opera Prima*. London, 1739. p. 1

(4) L. モーツァルト『ヴァイオリン奏法¹²⁷』（アウクスブルク、1756年）における装飾の特徴

L. モーツァルト Leopold Mozart (1719-1787) が『ヴァイオリン奏法 *Versuch einer Gründlichen Violinschule*』（アウクスブルク、1756年）においてタルティーニの教本から多くを引用しているということは、前述のタルティーニの項で述べた。装飾についてもタルティーニの「定型的装飾」の記述は、前打音の強さにおいてL. モーツァルトと一致するなどの特徴が見られた¹²⁸。しかし、L. モーツァルトの記述には二音間を埋める線的装飾の例がタルティーニの教本と比べると極めて少ない。

L. モーツァルトは主にイタリアの伝統を重視していると言われている¹²⁹。しかしながら、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）に特徴付けられるような音階を主とする長い線的装飾はみられない。具体的にL. モーツァルトがイタリア起源の装飾として挙げているのは、「リバットゥータ¹³⁰ *Ribattuta*」（譜例 2.10.1a, b）、「グロッパ¹³¹ *Gropo*」（譜例 2.11.1）、「メッツォ・ツィルクロ¹³² *Mezzo Cirkulo*」（譜例 2.12）、「ティラータ¹³³ *Tirata*」（譜例 2.13）などである¹³⁴。このリバットゥータという名はカッチーニの装飾音型表（譜例 2.10.2）にも登場し、同じように使われている。しかし、カッチーニのグロッパの音型（譜例 2.11.2）を例に取ってみるとわかるように、L. モーツァルトによる装飾の音型（譜例 2.11.1）とは少し異なる。

¹²⁷ L. モーツァルトの『ヴァイオリン教本』はタルティーニによるマントヴァの資料に基づくといわれている。Tartini, Giuseppe. *Tartini Concerti*. Ensemble415. Harmonia mundi. HMC901548 (CD), p.12, Released 1995.

¹²⁸ 巻末附録 (3) の 26 頁を参照。

¹²⁹ ニューグローブ「レオポルト・モーツァルト」

¹³⁰ 反撃・打ち返しの意味。

¹³¹ 回転の意味。

¹³² 半円形の意味。

¹³³ 射撃の意味。

¹³⁴ L. モーツァルト/久保田、2017年、239~243頁。

譜例 2.10.1¹³⁵

Adagio.



このように記譜される。 そしてリバットゥータをつけて演奏することができる。

例えば、次の<アダージョ>二小節目は、下段のようにリバットゥータを加えて演奏できる。

譜例 2.10.1b¹³⁶

Adagio.



譜例 2.10.2 (比較) カッチーニのリバットゥータ



譜例 2.11.1 L. モーツァルトによるグロッポ¹³⁷

装飾のない場合



上行するグロッポで



譜例 2.11.2 (比較) カッチーニのグロッポ



¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

譜例 2.12 L.モーツァルトによるツィルケル¹³⁸

装飾のない場合 

Cirkel で 
上行形 下行形

譜例 2.13 L.モーツァルトによるティラータ¹³⁹

装飾のない場合 

急速に上行する
ティラータで 

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

第3節 コレリ＝アムステルダム版（1710年）と18世紀のヴァイオリン教本による「恣意的装飾」の比較考察

①装飾の記号化

18世紀中期においてクヴァンツやテレマンによる資料から、演奏家が加えるものとして装飾方法の拡大が推測される。それはコレリに顕著な線的な装飾から、記号によって書かれた装飾への変化である。この変化は記譜による見た目だけなのか、それとも本質的に違うのか、コレリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾と比較しながら、18世紀中期の傾向を明らかにするとともに、コレリ＝アムステルダム版（1710年）を違う角度からみる。そこで思考実験として、①まずコレリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾を「定型的装飾」の記号に書き換えてみる。もし「記号で書かれたもの」と「実音で書かれたもの」に違いがないとすれば、装飾は全て記号で表すことができるはずである。だが譜例 2.14 を見ても分かるように、ほとんどが線的であり記号化できない場合が多い。例えば同じ材料であるが、唯一違う視点で書かれたものとして、譜例 2.14 の a と b（冒頭の「前打音」 a と 2 小節目「三度のクレ」 b）が挙げられる。これは譜例 2.15 の c と d のようにそれぞれ表すことができるが、同じものとしては弾けないであろう。つまり、記譜が違うというのは、これはそもそも発想の違いなのではないか。

譜例 2.14 a と b¹⁴⁰

The image shows two musical examples, (a) and (b), from a sonata. Example (a) is the first measure, marked 'Grave', featuring a violin part with a highly decorated melodic line and a bass part with figured bass. Example (b) is the second measure, marked 'Crescendo', showing a similar but more complex ornamentation in the violin part and a different bass part with figured bass. The title 'SONATA II' is written vertically on the left side of the first system.

¹⁴⁰ Arcaello Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 12.

譜例 2.15 記号で記した場合 c と d との比較

A. Corelli Sonata II < Grave >

記号で記した例

コレッリ=アムステルダム版(1710年)の装飾

原旋律

通奏低音

② コレッリとクヴァンツのイディオムの変換を通して浮かび上がる 2 つの様式

次に、②コレッリ=アムステルダム版(1710年)の装飾音型とクヴァンツの装飾音型のイディオムを交換して実験してみる。例えばクヴァンツの《ソナタ Solos for a German Flute a Hoboy or Violin with a Thorough Baßs for the Harpsichord or Bass Violin》作品2(ロンドン、1732年)を例に、コレッリのイディオム、すなわち長い音の末尾につけられた装飾音型(第1章③参照)、とりわけアフタクトにおいて拍節から割り切れない「幅広い」装飾(第1章⑦参照)、二音間を埋める線的装飾の末尾に加えられる一種の「旋回的音型」(第1章②参照)等を用いてコレッリ風の装飾にすると、いかにもコレッリの形になるのではないであろうか。(譜例 2.16.1) これによってコレッリ=アムステルダム版(1710年)とクヴァンツとの違いがよりはっきりするであろう。しかし、これらコレッリに特徴的な装飾音型を

そのまま当てはめるには、既にクヴァンツが記した装飾によって憚られることが多く、旋律による組み立て方に違いがある。このため以下ではその旋律の違いというものについて考える。

譜例 2.16.1 コレッリのイディオムを用い、クヴァンツの《ソナタ》作品2第1番
 <アダージョ>に当てはめた例

青く描かれた音符は旋律における骨格を示す。

J.J. Quantz Sonata I "Corelli Style"

コレッリ風の装飾例

青色：骨格
原旋律

通奏低音

譜例 2.16.2 比較 原曲 クヴァンツ《ソナタ》作品 2 第 1 番〈アダージョ〉¹⁴¹

SONATA I

Adagio

The image shows a musical score for 'SONATA I' in Adagio. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system has a bass clef staff with the same key signature and time signature. The music is written in a style characteristic of the 18th century, with many ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings indicated by numbers 1-5. The tempo is marked 'Adagio'.

旋律におけるコレッリのスタイルとの違い

ドイツの作品の「恣意的装飾」を考える際、旋律の違いについて疑問を持った。作曲家が演奏者に自由に装飾を加えることを望む旋律というのは、あるのであろうか¹⁴²。コレッリの

¹⁴¹ *Solos for a German Flute a Hoboy or Violin with a thorough Baß for the Harpsichord or Bass Violin.* Walsh edition (London, 1732)

¹⁴² ドイツの音楽ではいつ頃まで、どの程度演奏家による「恣意的装飾」の付加が望まれていたのでしょうか。それを知ることのできる資料は少ないが、L. モーツァルトはこの点について下記のように記述を残している。この記述は裏を返せば、装飾を排除する意思ではなく、装飾が適切な場所に、そして適切な量を加えられるべきであると読み取れるであろう。

アダージョになると、すべての小節で、無知と判断の未熟さをさらけ出してしまふ。彼らの演奏には秩序もなければ、表現力もないのだ。強弱の区別もなく、装飾音も間違った場所に、しかも過剰に挿入されていて、混乱を生じている。・・・大抵音楽の中身は空っぽで、明らかに演奏者は自分のでしていることもわかっていない。(L. Mozart/久保田、2018、246 頁。)

また L.モーツァルトは、「恣意的装飾」を独奏の時にだけ使うことを勧めており、とりわけ同じパッセージが反復する際に変化をつけるために使用するよう指示している。一方、C. P. E. バッハは、「恣意的装飾」を加えるべき場所についてそれが用いられるべき場所を規定するのは難しいと述べているが、装飾音が残らず記譜されている曲では、奏者は装飾について何も気かけなくて良いのに対して、装飾音が全く、あるいは少ししか記譜されていない曲では一般的な方法で装飾を付け加えるのが普通であると述べて

旋律というのは譜例 2.17 のように元々シンプルに書かれているという特徴がある。また、テレマンの《ソナタ・メドティケ》の第 1 楽章の〈グラーヴェ〉ホ短調においてもコレッリのようにシンプルな音符で書かれている。(譜例 2.18) しかしその一方で、例えばテレマンの同曲集の譜例 2.19.1 (ソナタ第 4 番) における基の旋律は、コレッリと比べてみるとわかるように、既に装飾がつけられているかのようである。そこで、コレッリ風の装飾を付け加えるために、一旦、譜例 2.19.2 のように骨組みにしてみる。このテレマンの例は〈アンダンテ〉であり、〈アダージョ〉の楽章と比べるとバス声部に動きあるのが特徴であり、それによって自由な線的な装飾が制限されることもある。しかしこの骨組みを基本として、あえてコレッリ＝アムステルダム版 (1720 年) 風の装飾を加えたとしたら譜例 2.19.3 のような装飾が挙げられるだろう。筆者が加えた譜例 2.19.3 の装飾は、コレッリ＝アムステルダム版 (1720 年) のソナタ第 2 番第一楽章の冒頭を模している。また、続く第 3 小節目からも同ソナタの 1~2 小節目に見られるような、線的で「割り切れない装飾」のスタイルに倣っている。

いる。この記述から、ドイツでは既に装飾が記譜されている曲と、演奏者が加えるべき曲というのがあったという知見が得られる。L. モーツァルトも C. P. E. バッハも、いずれも装飾の「少ない場所」をキーボードに装飾を入れるという方向性が見受けられ、この点においてはまだ「恣意的装飾」が継承されているが、既にこの時代からこのように二通りの記譜法がみられたということは非常に重要な点である。

譜例 2.17 二段目を参照¹⁴³

SONATA II

Grave

譜例 2.18 『ソナテ・メトディケ』第3番ホ短調<グラヴェ>¹⁴⁴

12. SONATA 3.^{zu}

Grave.

¹⁴³ Arcaello Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 12.

¹⁴⁴ Georg Philipp Telemann, *Sonate Metodiche à Violino solo ò Flauto traverso*, Hamburgo: Georg Philipp Telemann 1728. p. 6

譜例 2.19.1 『ソナテ・メトディケ』 第4番<アンダンテ>¹⁴⁵

18. SONATA 4^{ta}

譜例 2.19.2 『ソナテ・メトディケ』 第4番<アンダンテ>

上段が骨格、中段がテレマンによる装飾が加えられていない元の旋律

G. P. Telemann Sonata 4

¹⁴⁵ Georg Philipp Telemann, *Sonate Metodiche à Violino solo ò Flauto traverso*, Hamburgo: Georg Philipp Telemann 1728. p. 18.

譜例 2.19.3

『ソナテ・メトディケ』第4番<アンダンテ>を原旋律としたコレッリ=アムステルダム版
(1720年)風の装飾例

コレッリ風の装飾の例

Andante

原旋律

通奏低音

当てはめる際の問題点

そもそも、クヴァンツ¹⁴⁶のように音型ごとに装飾を書き出した表の形式は、例えばスパデイ Giovanni Battista Spadi: *Passagi ascendenti, et descendent* (Venezia, 1609, 1624)、オルティス Diego Ortiz: *Trattado de Glosas* (Roma, 1553)、バツサーノ Giovanni Bassano: *Ricercate, passage et cadentie* (Venezia, 1585)、ロニョーニ Francesco Rognoni Taeggio: *Selva d3 varii passaggi* (Milano, 1620) などの教本から来ていると考えられる。クヴァンツは、バスに基づく和声の規則を扱うことなく、旋律に装飾を施すための「恣意的装飾」の例を書き出している。しかしクヴァンツ自身、和声理論を扱わずに自由な形による¹⁴⁷「恣意的装飾」を加えるための譜例をこのように示しながらも、やはり和声の重要性を『フルート奏法』の至る所で強調して

¹⁴⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisu die Flöte traversiere zu spielen*. (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752), p. 11.

¹⁴⁷ 「本質的装飾」と比べて。

いる。これが、前世紀のスパディを始めとするディミニューションとの違いなのかもしれない。このことから、和声を無視してこの音型表のみに頼ることはできないが、「恣意的装飾」の方法を知るための重要な資料である。

実際、クヴァンツの旋律に彼の装飾音型表による「恣意的装飾」を当てはめてみる。すると、イタリア的装飾、すなわち「恣意的装飾」は確かにクヴァンツが述べるように、通奏低音を土台とする和声的構造に基づくため、かなりの和声的な制約があった。そして、まず旋律に加えられている装飾取り除いた骨格に一旦戻すところから始める必要があった。

まとめ

実際にコレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾を用いてクヴァンツのソナタを弾く実験を通して感じたのは、作曲家・演奏家の装飾のパターンというものが確かに存在するという点である。例えばクヴァンツとテレマンの資料に共通してみられる装飾の特徴は、まず「定型的装飾」が多用されている点、そして「恣意的装飾」においては、付点や三連符などのリズム的な装飾が加えられ、基となる装飾の単位がコレッリに比べて細かい場合が多い点、そして和声的な響きを求める傾向がコレッリよりもさらに増している点が指摘できる。また、L. モーツァルトにおける装飾にも彼らと同様に「小さな音符」で記された前打音などの「定型的装飾」が記されていた。加えて「恣意的装飾」においては、後の時代を予期させる減速する音型や長めのクロマティックが既に見受けられた。

一方、コレッリと同じイタリアのジェミニアーニの資料には、ヴィブラートやダイナミクスが装飾として用いられている。ヴィブラートの使用やダイナミクスの変更は、どの時代の作曲家・演奏家も取り入れていたものではあるが、それをこの時代に「装飾」の手段として分類し、教本に記したのがジェミニアーニであった。また、コレッリとジェミニアーニにおける装飾の相違は、装飾を記号化・定型化しようとする試みがみられる点である。このことから、記譜による楽譜の見方の違いにより、装飾の「定型化」と装飾を記号で書くようになる傾向が指摘できるのではないか。

このようにコレッリ以降の「恣意的装飾」の例をみた上で改めてコレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾に立ち返ってみると、コレッリの特徴としては、長く伸ばされた音につく音価の割り切れないものが多い点、さらに装飾の基となる一つの単位が大きい点、そして跳躍がなるべく少ない、もしくは稀に強調させるべくそれを用いている点を改めて指摘することができる。また、クヴァンツ、テレマン、そしてタルティーニ等が示すような64分音符を含む連続する付点やシンコペーションなどの異なるリズムが組み合わせられるリズム的な装飾というものはコレッリ＝アムステルダム版（1710年）にはなく、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）に見られるリズムとしては、長い線的装飾の末尾に加えられる

た付点や音階的装飾の始めに保持されるための付点、もしくはシンプルで緩やかなものしかないということことは注目に値する¹⁴⁸。

¹⁴⁸ 上記の譜例 2.17 におけるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 2 番参照。

第3章 18世紀後半における「恣意的装飾」の変化

第1節「恣意的装飾」スタイルの「継承」と「発展」

「恣意的装飾」というものは主として即興的であり基本的には楽譜に残らないが、コレッリの作品の場合には、それぞれ名演奏家が書いた音符が残されていた。第2章ではさらにそれを言葉で説明しようとした啓蒙主義時代の初期の教本等を検討した。第3章では、その後それぞれの演奏家の個性を帯びて、「恣意的装飾」がさらに多様になっていく様を見ていきたい。ここでは18世紀後半のヴァイオリンにおける「恣意的装飾」の資料として挙げられる(1)ズッカーリ、(2)ベンダ、(3)ガレアッツィを取り上げ、これまで先行研究では注目されてこなかった「非和声音の使い方」にも着目する。そして、この流れと同時に起きた新しいスタイルの芽生えというものを続く第2節で考察する。まずはそれぞれの作曲家にみられる「恣意的装飾」の特徴を年代順にみていく。

(1) ズッカーリ『アダージョの正しい奏法』(ロンドン、1760年)

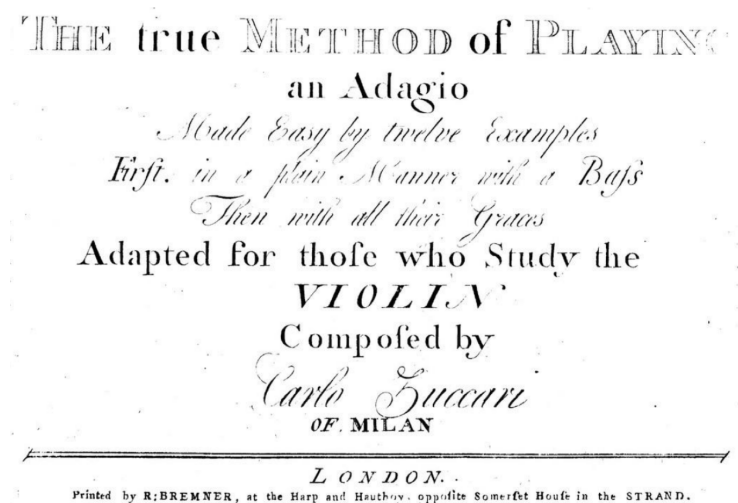
ズッカーリ Carlo Zuccari (1704-92)¹⁴⁹によって書かれた『アダージョの正しい奏法 The true Method of playing an Adagio』(ロンドン、1760年)は、12の<アダージョ>による譜例から成る。この譜例集は、「恣意的装飾」の演奏方法を示す書物として、ヴァイオリンの学習者を対象に Adapted for those who study the violin 書かれている¹⁵⁰。表紙には、「まず飾り

¹⁴⁹ ズッカーリは、イタリアのカサルマッジョーレに生まれる。ヴァイオリンをクレモナでガスパロ・ヴィスコンティに学び、対位法をジュゼッペ・ゴネッリに学んだ。1723年以降、ウィーンへと赴き、現在のチェコであるオロモウツへの旅をきっかけにそこに4年間滞在し、ドイツの諸都市を旅した。このことからズッカーリがイタリア以外の音楽、特にゲルマン系の音楽に触れる機会があったことが分かる。その後、1736年にミラノへと移ったズッカーリは学校を創設した。1741年にはサンマルティーニ Giovanni Battista Sammartini (c.1698-1775) のオーケストラでヴァイオリン奏者を務め、1760年頃にはロンドンに移り、イタリア・オペラのオーケストラの団員を務めた。ここで取り上げる『アダージョの正しい奏法』はその頃に書かれたものである。ズッカーリの現存する作品は、出版された幾つかのヴァイオリン・ソナタと手稿譜のヴァイオリン協奏曲のみである。これらの作品は保守的な傾向が顕著で、対位的・和声的語法はコレッリの弟子たちから外れていないと言われている。ニューグローブ「ズッカーリ」を参照。

¹⁵⁰ その装飾の方法を言葉で説明したものは含まれていない。

のない 12 の旋律とバス声部、そして装飾¹⁵¹がそれらに全て書き込まれたもの *Made Easy by twelve Examples First. in a plain Manner with a Bass Then with all their Graces*』とある。(図 3.1)

図 3.1 ズッカーリ『アダージョの正しい奏法』（ロンドン、1760 年）表紙¹⁵²



その内容は譜例 3.2 のように、1 段目がズッカーリによる装飾の例、2 段目が飾りのついていない元となる旋律、そして 3 段目がバス声部となるのだが、コレッリの旋律と比べ、二段目のシンプルな旋律にも、既にある程度「前打音」等の装飾が加えられているのが見受けられる。この曲集におけるズッカーリの特徴として、譜例 3.2 冒頭のようにコレッリのような凹凸のある長い線的な装飾音型がある。(譜例 3.2)

¹⁵¹ ここでは装飾という言葉に “grace” という単語が使われている。

¹⁵² Carlo Zuccari, *The true Method of Playing an Adagio made easy by twelve examples adapted for those who study the violin*. London: Bremner, ca. 1762.

譜例 3.2 ズッカーリ〈アダージョ I〉 凹凸のある長い音階的装飾スタイルの例¹⁵³



コレッリとズッカーリの両者において原旋律が同じ動きをしているものを探し、それらの装飾を比較してみると下記の譜例のようになる。譜例 3.3.1 に示したように、コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）はこの原旋律に装飾を加えていないが、ズッカーリは譜例 3.3.2 のように装飾をつけている¹⁵⁴。

譜例 3.3.1 コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5-1
第 1 楽章「アダージョ部分」11 小節目



¹⁵³ Ibid. p. 1.

¹⁵⁴ ズッカーリの原旋律における音価は、コレッリの 2 倍となっている。

譜例 3.3.2 ズッカーリ 《アダージョ》 第1番 6小節目

上段：ズッカーリによる装飾、中段：基となる旋律、下段：バス声部

また、ズッカーリのカデンツにおける「恣意的装飾」（譜例 3.4）と、コレッリのカデンツ（譜例 3.5）とを比較してみると、ズッカーリには七度下行する音型は見られない一方で、線的装飾により、拍節に縛られない自由な動き、つまり装飾が割り切れない数の音符から成る点や、徐々に加速するタイプの装飾であるという点では、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾音型に近いことが指摘できる。

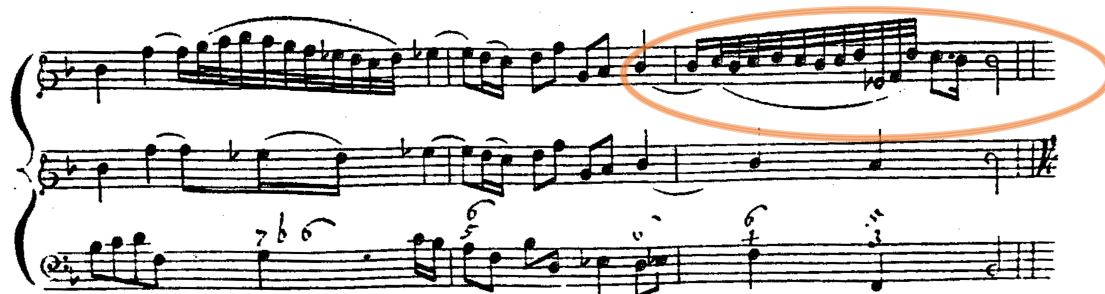
譜例 3.4 ズッカーリ《アダージョ VII》 2/2 in e¹⁵⁵

カデンツァにおける書かれた「恣意的装飾」の例 34小節目（終わりから2小節目）

¹⁵⁵ Ibid. p. 7

譜例 3.5 コレッリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 2 番〈グラヴェ〉¹⁵⁶

カデンツァの例（最後の小節における音型の比較）



しかし上例のようにズッカーリに線的な装飾音型が多く用いられているとはいえ、譜例 3.6 にみられるようなリズム的な音型（＝四回連続するダクティルスのリズム）や、譜例 3.7 にみられる和声的な跳躍音型がコレッリと比べて著しい。

譜例 3.6 ズッカーリ〈アダージョ VIII〉 3/4 in Es リズムのある音型の例¹⁵⁷

38 小節～（終わりから 2 小節目）



¹⁵⁶ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò*, (Amsterdam: Roger, 1710), p. 13.

¹⁵⁷ Carlo Zuccari, *The true Method of Playing an Adagio made easy by twelve examples adapted for those who study the violin*. London: Bremner, ca. 1762. P.8

譜例 3.7 ズッカーリ〈アダージョ I〉 4/4 in D 跳躍進行する音型の例 (14 小節目)¹⁵⁸



¹⁵⁸ Carlo Zuccari, *The true Method of Playing an Adagio made easy by twelve examples adapted for those who study the violin*. London: Bremner, ca. 1762. p. 1

(2) ベンダ《33のソナタ》(1780年頃)

フランツ・ベンダ Franz Benda (1709-1786)¹⁵⁹の作品には18曲のヴァイオリン協奏曲と約140曲のヴァイオリン・ソナタがあるが、存命中にはほとんど出版されず、作曲年代が分かっていないものが多い。その中の、ベルリンの国立プロイセン文化財団図書館に保管されている筆写譜には、「恣意的装飾」が加えられたものがある。それが現在《33のソナタ》として知られるもので、当時の装飾法を知る手がかりとなる貴重な資料である。しかし、この装飾が本当にベンダ自身によるものかどうかは疑問視されており¹⁶⁰、ドレークによれば、これはおそらく弟¹⁶¹たちと息子¹⁶²たち、そしてL. A. アーベル、J. A. ボーディヌス、J. W. ヘルテル、F. W. ルスト、J. P. ザロモン、F. A. フィヒトナー等によっておよそ1780年頃に筆写されたと見られている¹⁶³。この資料の正確な目的、成立年代などは当時の記録として一切残っていない。しかしその目的に関して言えば、譜例3.8.1、3.8.2を見るとわかるように、元となる旋律と装飾が加えられたものの両方が書かれているということは、何らかの教育のため、あるいは「恣意的装飾」方法の例として書かれたものであると推測される。

この《33のソナタ》には二つの装飾パターンが示されたものと、一つのみ記されたものが混在している。例えば譜例3.8.1では、1段目が装飾を加えられていない元の旋律であり、2段目、3段目は装飾が加えられた形である。この譜例3.8.1を見ても分かるように、資料全体を通して、表の拍、また重要な拍において基の旋律音から始めるという原則が守られていることが多い。

¹⁵⁹ ベンダ Franz Benda (1709-1786) の生涯については、1763年に書かれた自伝から知ることができる。ボヘミアに生まれたベンダは、幼少の頃プラハで少年聖歌隊、そしてドレスデンの宮廷楽団で歌手としての経験を持った。ドレスデンではヴィオラやヴァイオリンも習得し、ヴィヴァルディのコンチェルトに親しむようになった。1733年になると、クヴァンツの招聘を受けプロイセン宮廷楽団のコンサートマスターとなり、その後にはフリードリヒ2世(大王)のプライベートな楽団である室内楽団のコンサートマスターにも任命された。クヴァンツの作曲したフルート・コンチェルトを大王が演奏する際に伴奏をしたのがこの楽団であり、ベンダはその生涯を閉じるまでこの宮廷に仕えた。

¹⁶⁰ ドレーク/大崎、ニューグローブ。

¹⁶¹ ヨハン・ゲオルグ・ベンダ Johann Georg Benda (1713-1752)、ゲオルグ・アントン・ベンダ Georg Anton Benda (1722-1759)

¹⁶² フリードリヒ・ベンダ Friedrich Benda (1745-1814)、カール・ベンダ Karl Benda (1748-1836)

¹⁶³ NG2 Benda

コレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾とベンダの作品に共通して見られる装飾は、シンプルな弓なりのスケールが含まれる点である（譜例 3.8.1a）。また、ベンダがコレッリのスタイルを受け継いでいる印象は、この二音間を結ぶ線的な装飾音型に加えて、カデンツにおける「七度の跳躍¹⁶⁴」（譜例 3.8.2b）や、「ターンとスケールの組み合わせ」による線的な装飾音型など（譜例 3.8.2c）からもたらされる。ベンダはこの種の線的装飾に加えて、より和声的な山型の「三度の上行形」（譜例 3.8.2d）のスケールを頻繁に用いている。旋律楽器で和声的な響きを作ろうとする傾向は既にコレッリから少しずつ見え始めているが、コレッリよりもクヴァンツ等によく使われるタイプである「和声的な音型と経過音による組み合わせ」（譜例 3.8.1e）分散和音（譜例 3.8.2f）もベンダに継承されていることがわかる。

また、リズムの面においてもベンダはクヴァンツやタルティーニ等のように、32分音符や64分音符を含む付点（譜例 3.9）やシンコペーションを多く取り入れている。リズム的な装飾音型に加えて譜例 3.9 が示すのは、和声的な旋律線において、八分音符を一つの装飾の単位とした装飾の傾向である。この他、ベンダの装飾の特徴としてあげられるのは、スラーや繫留によってアーティキュレーションが多彩に変えられている点である（譜例 3.10）。

¹⁶⁴ コレッリの場合には七度下行が多い。

譜例 3.8.1 ベンダ《ソナタ第1番》〈アダージョ・ウン・ポコ・アンダンテ〉¹⁶⁵

The image shows a page of handwritten musical notation for the first movement of Sonata No. 1 by Francesco Benda. The title is "I. Sonata per il Violino Solo Cimbalo et Violoncello." and the composer is identified as "Del. Sign. Francesco Benda." The tempo is marked "Adagio un poco Andante." The score consists of three systems of staves. The first system includes a violin part (top staff), a cello part (middle staff), and a continuo part (bottom staff). The second system continues the violin and cello parts. The third system continues the violin and cello parts. There are two orange annotations: (a) is a bracket under a wavy line in the cello part of the third system, and (e) is a circle around a small note in the violin part of the first system. The text "「小さな音符」で記された装飾" is written in orange above the circle (e).

¹⁶⁵ Franz Benda. *33 Sonatas for Violin and Continuo*. (s.l.n.d. c.1780) p. 4.

譜例 3.8.2 ベンダ《ソナタ第1番》〈アダージョ・ウン・ポコ・アンダンテ〉¹⁶⁶

22 小節~続き

(b)

(d) 三度の上行形

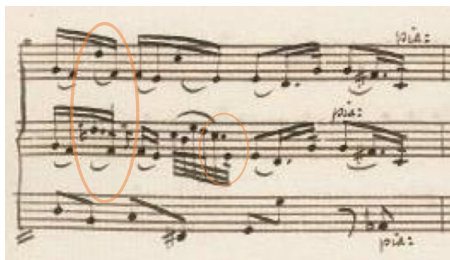
(d)

(c) ターン+スケール

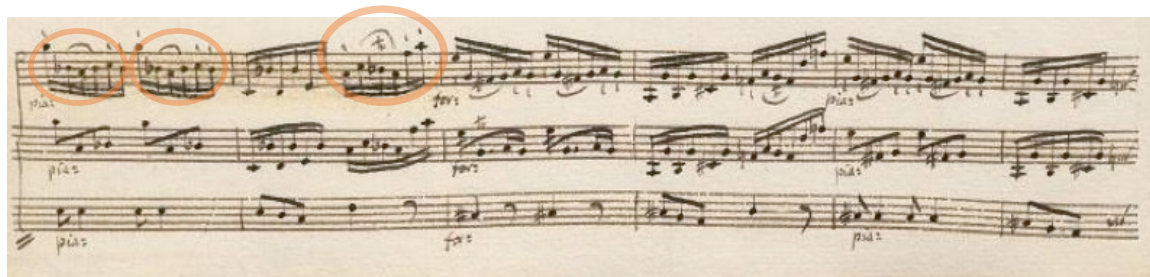
(f) 分散和音

¹⁶⁶ Franz Benda. *33 Sonatas for Violin and Continuo*. (s.l.n.d. c.1780) p. 5.

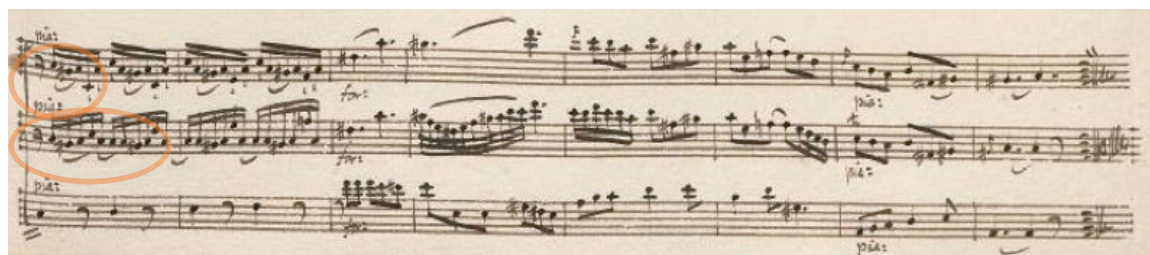
譜例 3.9 ベンダ《ソナタ第 17 番》イ短調 4/4 <アダージョ・ウン・ポコ・アンダンテ>
付点やシンコペーションによる「恣意的装飾」8 小節目



譜例 3.10 ベンダ《ソナタ第 15 番》イ短調 <プレスト>¹⁶⁷
スラー、繋留、アーティキュレーションによる変奏 52 小節～



96 小節～



上述した特徴からベンダは、コレリ＝アムステルダム版（1710 年）に見られるような二音間を埋める線的装飾を受け継ぐとともに、ガレアッツィやヴォルドマールといった少し後の時代の資料にみられる「三度で上行する音型」を取り入れていることがわかる。加えて、ベンダには、少し前の時代のドイツの作曲家にみられる「恣意的装飾」の方法も用いられていた。その一つは、装飾の分割の基準になる音符が八分音符をひとつの単位とするクヴ

¹⁶⁷ Franz Benda. *33 Sonatas for Violin and Continuo*. (s.l.n.d. c.1780)

ァンツ等を筆頭とする「恣意的装飾」であり、そして二つ目は、記譜において「定型的装飾」を「小さな音符や記号」で記すという特徴である。すなわち、ベンダの《33 のソナタ》では、クヴァンツに見られるようなフランスとイタリアの装飾による「趣味の融合」に加えて、線的装飾も多く取り入れ流という2つの面が同時に見られ、そして「三度で上行する音型」に代表されるようなのちの時代に多く見られるような装飾も芽生えていた。

(3) ガレアッツィ『音楽の理論と実践の基本』（ローマ、1791/96年）

フランチェスコ・ガレアッツィ Francesco Galeazzi (1758-1819)¹⁶⁸の理論書『音楽の理論と実践の基本 *Elementi teorico-pratici di musica*』は、1791年と1796年にローマで出版された¹⁶⁹。これは、楽典、作曲法、和声法、対位法、ソナタ形式¹⁷⁰を含む音楽に関する包括的な書物で、全二巻¹⁷¹から成る長大な教本である¹⁷²。その第2部に「ヴァイオリン奏法試論」があり、その内容は、音色の均質化、運弓法、重音奏法、ハーモニクス、装飾音、ディミニューション、即興演奏に加えて、オーケストラの楽器編成や配置法、そして楽員と指揮者の責務を論じた章などがある¹⁷³。この中の「ディミニューション」の章において我々の求める「恣意的装飾」の方法と、その「趣味」についてガレアッツィの指針が与えられている¹⁷⁴。教本の第1巻の第2版には、コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5の緩徐楽章にディミニューションを加えた例が載せられているが、第1章で既にこの分析を行っているため、ここでは教本の資料の位置づけとガレアッツィ自身について探り、『音楽の理論と実践の基本』の中で説明されている具体的な装飾法を考察する。

この教本が誰のために書かれたものであるか、『音楽の理論と実践の基本』の序文では以下のように書かれている。

¹⁶⁸ ガレアッツィ Francesco Galeazzi (1758-1819) はイタリアの音楽理論家、ヴァイオリニスト、作曲家である。教本の第巻1の第2版（アスコリで1817年に別の後援者ジョバンニ・ヴィターレに献呈）のタイトルページには、ガレアッツィはヴァイオリンと数学の教師と記されている。（巻末附録の表紙1、2参照）18世紀に於けるヴァイオリン演奏の中心地であったトリノで生まれ同地で研修を積んだ。その後ローマに移り、15年に渡ってヴァイオリン教師、器楽曲の作曲家、ヴァッレ劇場（ローマ）の音楽監督として活動した。フェティスによれば、アスコリで結婚し、後半生を同地で過ごしたと言われている。

¹⁶⁹ 現存する作品は少なく、二重奏曲数曲とトリオ6曲の他、ヴァイオリン独奏曲1曲、ヴァイオリン協奏曲2曲、トリオ1曲のそれぞれ断片が譜例として上記の理論書に掲載されている。

¹⁷⁰ ガレアッツィのソナタ形式についての論は、この形式に関する最も古い論文と言われている。NG2 “Galeazzi”。

¹⁷¹ 第二巻はアスコリにおける彼の後援者トンマーゾ・バルカンティに献呈された。

¹⁷² 教本の全体の項目に関してはニューグローブ「ガレアッツィ」参照。

¹⁷³ 巻末にトリノでのオーケストラの楽器配置法とルソーの考案したドレスデンのオーケストラの配置法が載せられている。

¹⁷⁴ ガレアッツィの装飾についての筆者による全訳は、本論文の巻末附録41頁を参照されたい。

・・・レッスンをまだ始めたばかりで、この方法に無知な教師へ大変役に立つであろうし、それとまた同様に、望むような適切な先生をもたない初心者のための言葉である¹⁷⁵。

このことから、この教本がアマチュアへ向けたものというよりは、指導者に指針を与えることを目的として書かれたもので、確実な知識を与えようとするガレアッツィの姿勢がうかがえる。

続いて、ガレアッツィによる『音楽の理論と実践の基本』は当時どのような位置付けであったのであろうか。今日のヴァイオリン教育でガレアッツィの教本が用いられることはおそらくないだろう。しかしガレアッツィの研究者であるチャージン Bathia Churgin は、この教本が 18 世紀イタリアの最も包括的な教本であり、古典派から後期古典派にかけてのスタイルの傾向を理解する上で非常に重要な文献に挙げられる、と述べている¹⁷⁶。当時の評判では、ショロンとファヨルは同書を称賛しており、またフェティスはこの教本を「極めて優れた書物であるにもかかわらず、しかるべき成功を収めていない¹⁷⁷」と評している。

ここで、教本の位置付けにあたり、ガレアッツィについて更に詳しく述べる必要がある。ガレアッツィが誰にヴァイオリンを習ったか、または教えていたか、一緒に演奏していた人物、またヴァッレでのオーケストラのメンバーとの交友関係はどのようなものであったのであろうか。この疑問に対しては、ガレアッツィの情報は極めて少なく、トリノでの自身の音楽教育や経験、そして交友関係について何も述べられていない¹⁷⁸。我々が手にできる情報はこの点に関して二つである。一つ目は、ガレアッツィが範を仰いだのはフランスの理論

¹⁷⁵ Galeazzi/Harwood, 1791, p. 148. (英訳版序文「ヴァイオリンを演奏するための教え方、学び方について」)

¹⁷⁶ NG2 “Galeazzi” edited by Bathia Churgin.

¹⁷⁷ NG2 “Galeazzi” edited by Bathia Churgin.

¹⁷⁸ *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 Eng. trans. and study, A. Franscarelli (DMA diss., U. of Rochester, 1968); ii (Rome, 1796), annotated Eng. trans. of and commentary on pt 4, section 2, G.W. Harwood (thesis, Brigham Young U., 1980)

家、特にラモーとルソーであったこと、そして二つ目は、おそらくフランス語の翻訳を通じてクヴァンツの影響も受けていたことである。そこで、上記の疑問を解くために関係のあったヴァイオリニストを探るべく、同時代のトリノで活躍したヴァイオリニスト¹⁷⁹を下記に挙げる。

トリノの作曲家・ヴァイオリニスト

・ソーミス Giovanni Battista Somis (1686-1763)

トリノで生まれ同地で没する。ヴァイオリニスト、作曲家。コレッリに師事する。ルクレールやプニャーニを教えた。

・プニャーニ Gaetano Pugnani (1731-1798)

トリノで生まれ同地で没する。ソーミスに師事した。1770年にトリノの宮廷楽団の首席コンサートマスター、指揮者に就任。1776年にトリノの宮廷ヴィルトゥオーソ、器楽部門総監督に、1786年に軍楽隊の楽長となった。

・ヴィオッティ Giovanni Battista Viotti (1755-1824)

トリノと同じくイタリアの北西に位置するフォンタネット・ポーに生まれる。ガエタノ・プニャーニに師事する。イタリア北西部に位置する都市トリノの宮廷に仕えたが、独奏者として各地を訪れる。パリへ訪れる前は、師プニャーニと共に公演を行った。パリでヴィオッティは名声を獲得し、1788年に歌劇場 *Théâtre de Monsieur* を設立するまで、暫くヴェルサイユで働き、マリー・アントワネットに仕えた。

上記に見られるように、ガレアッツィはヴィオッティとほぼ同時代の人物である。同じ地域で生まれたこの二人には何らかの接点があったのではないだろうか。また、ガレアッツィもプニャーニに師事した、もしくは彼の演奏を聴いた可能性はないだろうか。その理由は、プニャーニが推奨するトリノの劇場でのオーケストラ配置図（巻末附録 53 頁の図参照）をガレアッツィは『音楽の理論と実践の基本』に載せていることから、少なくともガレアッツィは彼を知っていた、または交友があったと推測されるからである。

¹⁷⁹ 同時代に活躍したイタリアのヴァイオリニストとしては以下を参照。

P. Locatelli (1695-1764) ベルガモ出身→トリノから東。アムステルダム没。

N. Paganini (1782-1840) Genoa 生まれ→トリノから少し南東。ニース没。

C. Tassarini (1690-1766) Rimini 生まれ、アムステルダム没。

C. Zuccari

L. Boccherini (1743-1805) ルッカ生まれ

以上、ガレアッツィの教本に関して、その影響などを見てきたが、以下では『音楽の理論と実践の基本』の中で説明されている具体的な装飾法の内容を取り上げる。

ガレアッツィの『音楽の理論と実践の基本』に含まれるコレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 3 番の第 3 楽章に加えられた装飾の中でクロマティックが多用されていることは第 1 章で既に確認したが、これについてガレアッツィは教本の中で非常に重要な記述を残している。

・・・一つ目はスケール・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¹⁸⁰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、最適な効果が生み出される¹⁸¹。

しかし実際は、18 世紀後半に入ってから、例えばタルティーニやジェミニアーニ等においてもクロマティックが装飾として用いられていることから、この流行はガレアッツィより少し前から既に流行していたのではないかと推測される。しかし、この記述はクロマティックによるディミヌツィオーネが少なくともその時代に流行していた事実を示す。コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）には少なくとも、その調性にはない半音の前打音や半音の刺繍音などは用いられていない。例えば、譜例 3.12 のディミュニツィオーネ II の 22 小節目の 2 拍目から 3 拍目にかけて、これは a の音を中心としたターンであるが、その中に a-gis-g-f というクロマティック進行が聞こえて美しい。

第一章で述べたコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 に加えたガレアッツィの「恣意的装飾」の特徴と重複するが、ここではガレアッツィによるクロマティックを用いた方法に以下のものがあることを確認しておく。シンプルなクロマティックのパッセージ（譜例 3.12-a）、フランスのクレを思わせるような、和音構成音に跳躍する前にその間を半音で埋める音型（譜例 3.12-b）、半音を使った逆シュライファー（譜例 3.12-c）などである。こう

¹⁸⁰ ガレアッツィの教本では *diminuzione* とありディミニューションと同じものを指すが、和訳においては元の語を反映させた。

¹⁸¹ Francesco Galeazzi. *Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente a' principianti, dilettanti, e professori di violino.* vol. I, (Roma: Pilucchi Cracas, 1791; vol. II, 1796; vol. I, Ascoli Piceno: Cardì, 1812 p. 227. no. 294 筆者日本語訳。

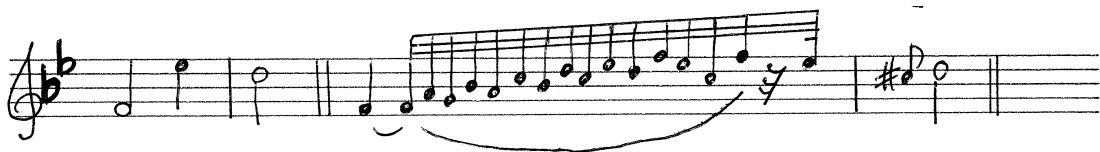
して見てみると、クロマティックによる装飾法の拡大は楽譜からもはっきりと読み取ることができる。

この他、この時代に変化していったと推測されるのは減七度音程の強調である。ほぼ同時代のベンダの《33 のソナタ》にも減音程が装飾として多用されていることは述べたが、譜例 3.12-d のような減七度の跳躍がガレアッツィにおいても見られることから、この時代の特徴の一つなのではないだろうか。

さらにガレアッツィの『音楽の理論と実践の基本』では、「恣意的装飾」の演奏法において、これまで取り上げてきた教本にはない記述があった。それは、「装飾として加えられた音」か、「基の音」かを区別するために休符を置くという点である。

・・・考えるべき・・・事柄は、長いディミヌテ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、次の音は数多く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、ディミヌテ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、そしてディミヌティオーネの最後の音に弓の僅かなアクセント¹⁸²をつけて続けなければならない¹⁸³。・・・ {譜例 3.11}

譜例 3.11¹⁸⁴



この休符は譜例 3.12-e にも見られる。

ガレアッツィの装飾音型には譜例 3.12-f のように二音間を結ぶ線的装飾が非常に多く、この点はコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の装飾と共通する。しかし、ガレアッツィ

¹⁸² 訳については巻末附録の 45 頁参照。

¹⁸³ Galeazzi, 1791, p. 227. no. 294 筆者日本語訳。

¹⁸⁴ Ibid.

ィの場合は、譜例 3.12-g のように記譜上において前打音が「小さな音符」で書かれていることが多いことも特徴として忘れてはならない。

ガレアッツィの装飾がコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）と比較して新しく感じられる点は、譜例 3.12-h にみられるような跳躍音型が多く用いられている点である。その中でも、ベンダ《33 のソナタ》に見られた重音を分けて弾いたような「三度で音階的に上昇する音型」（譜例 3.12-i）はガレアッツィにおいても共通している。この他、ベンダと共通するのは、譜例 3.12-j のようなイレギュラーなスラーや同音連打によって生じるアーティキュレーションによる変化である。このアーティキュレーションの変化は、譜例 3.12-j の 15 小節目や 37 小節目に見られるように、付点によるリズムの変化によっても引き起こされている。

コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 3 番の第 3 楽章<アダージョ>における装飾は最高音が h' だったのに対して、ガレアッツィは e'' まで使用している。

譜例 3.12.1 ガレアッツィによるコレリ 《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 第 3 番
 第 3 楽章<アダージョ>イ短調「恣意的裝飾」の例¹⁸⁵

ガレアッツィによる裝飾

Diminuzione II

Diminuzione I

コレリによる原旋律

通奏低音

(f) 線の裝飾

(e) 休符

クロマティック

(g) 小さな音符で書かれている

(c) 半音を使った逆シュライファー

(a) クロマティック

(f)

(h)

(b) 半音による倚音

(b) 和音構成音に跳躍する際、その間を半音で埋める

(a)

(f)

(a)

(a)

(g)

(i)

(g)

(f)

(h) 跳躍音型

(g)

(a)

(g)

(i) 三度ずつ上昇する跳躍音型

(c) 半音を使った逆シュライファー

(j)

(a)

(a)

(g)

(g)

半音を用いたターン

(j)

20

25

最高音 e

(h)

(h)

半音を用いたターン

(j)

(a)

(j)

¹⁸⁵ 原譜は Galeazzi, 1791, p. VII.にある。

(d) 減7度の跳躍

30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41

(a)

45

跳躍音型

sf (a)

50

42 43 44 45 46 47 48 49 50

まとめ コレッリの「恣意的装飾」スタイルの継承 —「恣意的装飾」の頂点、非和声音の使い方と変化—

コレッリより後の世代の「恣意的装飾」の方法をみると、装飾におけるヴァリエーションが増えていく過程が見える点、もう一つは、それが国を越えてユニバーサルになったという点である。

装飾におけるヴァリエーションが増えた例としては、「恣意的装飾」としてのクロマティックが生まれたことが挙げられる。クロマティックの使用自体は、例えばモンテヴェルディに代表されるようにバロック初期の曲に既に多用されていたが、ここで出てきたクロマティックは、これまでのいわゆる「バロック」の修辞学的「情感」を表すクロマティックとは異なり、お洒落な「飾り」として使われるようになる。

クロマティックを装飾として用いるのは、実はタルティーニやL. モーツァルト等によって既に先取りされている。しかしこの時代になってより多く使われるようになり、一般化されたと言える。またクロマティックと同様に、減音程も元の旋律に使用されているが、減音程により「恣意的装飾」としてその響きが強調されている。この他、跳躍音型の増加や、様々なアーティキュレーションによる表現方法の増加、そして「小さな音符」の増加がガレアッツィやベンダの資料において見られた。この「恣意的装飾」の種類の増加の一方で、ズッカーリ、ベンダ、ガレアッツィには共通してコレッリ＝アムステルダム版（1710年）にみられるような線的装飾の伝統の継承をはじめ、コレッリ＝アムステルダム版における装飾の特徴を受け継いでいる点も多く見受けられるが、以上の点を装飾の種類の増加と国を超えて普遍的になっていく変化として捉えた。

これらの新しい装飾のヴァリエーションの増加という点で、ズッカーリはコレッリ寄りでありその萌芽はまだみられないが、ベンダにおいてはその萌芽がみられ、「恣意的装飾」の変化がみられた。また、その変化はある国のスタイルというものを特徴づけるわけではなく、装飾は国を越えて普遍的になる過程を示していた。クヴァンツは「フランス的」「イタリア的」という呼び方で、あたかも装飾のスタイルがその国の独自のものであるかのように分類していたが、あくまで、これはクヴァンツ等が唱えた一部の概念であり、長い歴史の中では一時的なものであった、ということが浮き彫りになった。このことは、

第2節 新しいスタイルの芽生え

(1) 「恣意的装飾」断絶への第一歩 ―W. A. モーツァルト、ハイドン、初期ベートーヴェンの「ヴァイオリン・ソナタ」、「コンチェルト」に於ける「恣意的装飾」の可能性―

今日、いわゆる古典派の音楽に「恣意的装飾」を加えることについては、演奏家の間では否定的な考えが大半を占めているだろう。筆者もこの時代、特にいわゆるウィーンを含むドイツ語圏の音楽には装飾を入れることに抵抗を感じるが、自分がそう感じる理由はどこから来るのか。その一つは、作曲家が既に入念に描いた旋律線のバランスを崩したくない、という点にある。これは古典派に限るものではなく。例えばバッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第1番の第一楽章〈アダージョ〉や《オブリガートチェンバロとヴァイオリンのためのソナタ》第3番の第一楽章の〈アダージョ〉に代表されるように、これらは既に作曲家によって「恣意的装飾」が描き尽くされていると言えるであろう。またバッハだけでなく、クーペラン François Couperin (1668-1733) においても同様に、彼は《クラヴサン曲集第3巻 *Troisième livre de pièces de clavecin*¹⁸⁶》(1722) の序文の中で自分が楽譜に記したとおりに装飾を弾くようにと述べている。今までの流れから見ると、むしろ「恣意的装飾」の習慣を断絶するのは難しいと思えるが、一体何が起きたのであろうか。

W. A. モーツァルト、ハイドン、ベートーヴェン等の古典派の音楽の作品に「恣意的装飾」をつけるかどうか、ということを経史的に考えると、「恣意的装飾」の可能性は確かに残っていたであろう。しかし、19世紀の資料を見ると、これらのいわゆる古典派の作曲家には「恣意的装飾」を加えないものがある、と書かれているものがある。バイヨ Pierre Baillet (1771-1842)¹⁸⁷は『ヴァイオリン奏法 *L'art du violon*』(1834)の中で以下のように述べている。

去る世紀の終わり近く(つまり18世紀末)、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こう演奏してもらいたいと思う旋律を書くことで、自分たち

¹⁸⁶ Couperin, Paris: Chez l'Auteur, 1722.

¹⁸⁷ バイヨについては詳しく第4章で取り上げ、和訳を巻末に載せる。53頁参照。

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¹⁸⁸。

バイヨによれば、当時2通りの記譜法、すなわち、既に装飾が書かれたものと、そうでないものがあるとされている。では、この2つを見分けるにはどうしたら良いのであろうか。本章の第1節では「恣意的装飾」の伝統が引き継がれてきた例を挙げたが、この第2節ではこれを引き継がない例として、作曲家が「恣意的装飾」を含めて作曲している例をいくつか挙げる。このような例から我々は、「恣意的装飾」を加えてはならないという立場に固執するのではなく、作曲者によって楽譜に書かれた装飾というものを自分のものとして表現することができるであろう。

W. A. モーツァルト 《ヴァイオリン・ソナタ》と《ヴァイオリン協奏曲》

モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) の《ヴァイオリン付きオブリガート・ソナタ》(1762-87) においては、ヴァイオリンとピアノが3度や6度などで一緒に弾くこともあれば、交互に旋律を弾き、どちらかが伴奏音型を弾く場合がよくある。このような交互に弾き合う旋律に、「小さな音符」で書かれた「定型的装飾」や二音間を埋める線的な装飾が既に見られる。また交互に同じ旋律をヴァイオリンが演奏する際に、変奏が加わっている(譜例3.13)。美しく、時には愛らしく作曲家によって書かれたその旋律は、旋律自体が意味を持っており、「恣意的装飾」を加えるべきではない部分も多いと考える。とりわけ後期の作品では、作曲家が考えた構造と緻密な和声を壊さないように注意すべきであり、演奏者による装飾はこれにより大きく制限されるであろう。

¹⁸⁸ Pierre Baillot. *L'art du Violon, Nouvelle Méthode*. (Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, s.d. 1834) p.

譜例 3.13 W. A. モーツァルト《ヴァイオリン・ソナタ》 K. 454 変ロ長調¹⁸⁹

<アンダンテ>2 楽章

30～31 小節：「小さな音符」で書かれた「定型的装飾」

34～35 小節：二音間を埋める線的な装飾

30 小節：トリルの音の増加による変奏

「小さな音符」による本質的装飾音

変奏

二音間を埋める線的装飾

18 世紀中期のクヴァンツ、テレマン、L. モーツァルトの流れの中から、W. A. モーツァルト等における 18 世紀末のドイツ、オーストリアの装飾法に目を向けてみる。すると、イタリアのシンプルな旋律スタイルと比べ、演奏家に要求する装飾、音色、アーティキュレーション、ダイナミクス等が作曲家自身によって既に書かれることが多くなり、さらに上で示したような「変奏」が明らかに演奏者の「恣意的装飾」の自由を制限していったであろう。確かにこのことは、ノイマンが述べている「古典派の作品には演奏者が勝手に装飾を加えることはない」という主張へ我々を導く¹⁹⁰。しかし筆者はここで演奏者が何も加えてはならない、とは思っていない。とりわけ、W. A. モーツァルト《ヴァイオリン・コンチェルト》では、ソナタよりもより演奏者の自由が残されていると感じる。つまり装飾をする余地のある場所では加えても良いと考える。例えば譜例 3.14 のような、同じ音型が繰り返される場所では装飾が加えられるべきであろう。その方が聴き手をより楽しませることができるであろう。しかし譜例 3.15 にみられるようなシンプルな旋律線であっても、ここにコレッリ＝アムステルダム版 (1710 年) にみられる二音間を埋める線的装飾を多用した「恣意的装飾」

¹⁸⁹ W. A. Mozart, Bärenreiter-Verlag, Neue Mozart-Ausgabe, 1983.

¹⁹⁰ 詳しくは第 4 章参照のこと。

を加えるのは相応しくないと考える。旋律をおしゃれに飾るちょっとしたものが燦めく程度の装飾が相応しい場所とタイミングで用いられた時に最大の効果を生むであろう。

譜例 3.14 W. A. モーツァルト《ヴァイオリン・コンチェルト》K. 207 変ロ長調¹⁹¹

＜アダージョ 変ホ長調＞2 楽章 65 小節目～



譜例 3.15 W. A. モーツァルト《ヴァイオリン・コンチェルト》K. 207 変ロ長調¹⁹²

＜アダージョ 変ホ長調＞2 楽章 22 小節目のソロより



こうして二つの作品を見てくると、「コンチェルト」と「ソナタ」という異なるジャンルは「恣意的装飾」において別に考えられる必要があるだろう。コンチェルトの方がより演奏者の技巧を魅せるものであり、作曲家によって用意された「カデンツァ」の場所では演奏者の創造力やファンタジーが必要とされるからである。この点において、歴史的に見ると確かにブラウン¹⁹³が述べているように、「恣意的装飾」が突然途絶えたわけではなく、今日思われているよりもその終焉は緩やかであり、筆者もこの考えを支持する。

J. ハイドン《ヴァイオリン・コンチェルト》

ハイドンの《ヴァイオリン・コンチェルト》においてもモーツァルトと同様に、演奏者にはある程度の自由が残されていると考える。例えば、トゥッティの冒頭と同じテーマが最初のソロの部分において、譜例 3.16 から 3.17 のように変奏されているが、しかしここにみられる変奏だけではまだシンプルである。また和声構造も単純でメロディーも深刻なもので

¹⁹¹ W.A. Mozart, Bärenreiter-Verlag, Neue Mozart-Ausgabe, 1987.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Brown, 1999, p. 415.

はないことから、演奏者に「恣意的装飾」をさらに加えることが許されていると考える。このような変奏から、クロマティックを用いる音型が頻繁に用いられていたことが分かるであろう。（譜例 3.17）

譜例 3.16 J. ハイドン《ヴァイオリン・コンチェルト》ト長調 <アダージョ>¹⁹⁴冒頭



譜例 3.17 J. ハイドン《ヴァイオリン・コンチェルト》ト長調 <アダージョ>17小節～¹⁹⁵



ベートーヴェン《ヴァイオリン・ソナタ》

ベートーヴェンの初期のヴァイオリン作品の例としては作品 12 等が挙げられるが、緩徐楽章には以下の譜例のように既に「テーマと変奏」と書かれているものもあり（譜例 3.18、3.19）、既に作曲技法として「装飾」が用いられており、ここに演奏家による「恣意的装飾」の余地は与えられていないであろう。

¹⁹⁴ J. Haydn, Henle Verlag, 1968.

¹⁹⁵ Ibid.

譜例 3.18 ベートーヴェン《ヴァイオリン・ソナタ》作品 12-1

〈アンダンテ・コン・モート〉¹⁹⁶ (1797-98)



譜例 3.19 第2変奏部分¹⁹⁷



ベートーヴェン《ヴァイオリン・コンチェルト》（初版 1806 年）

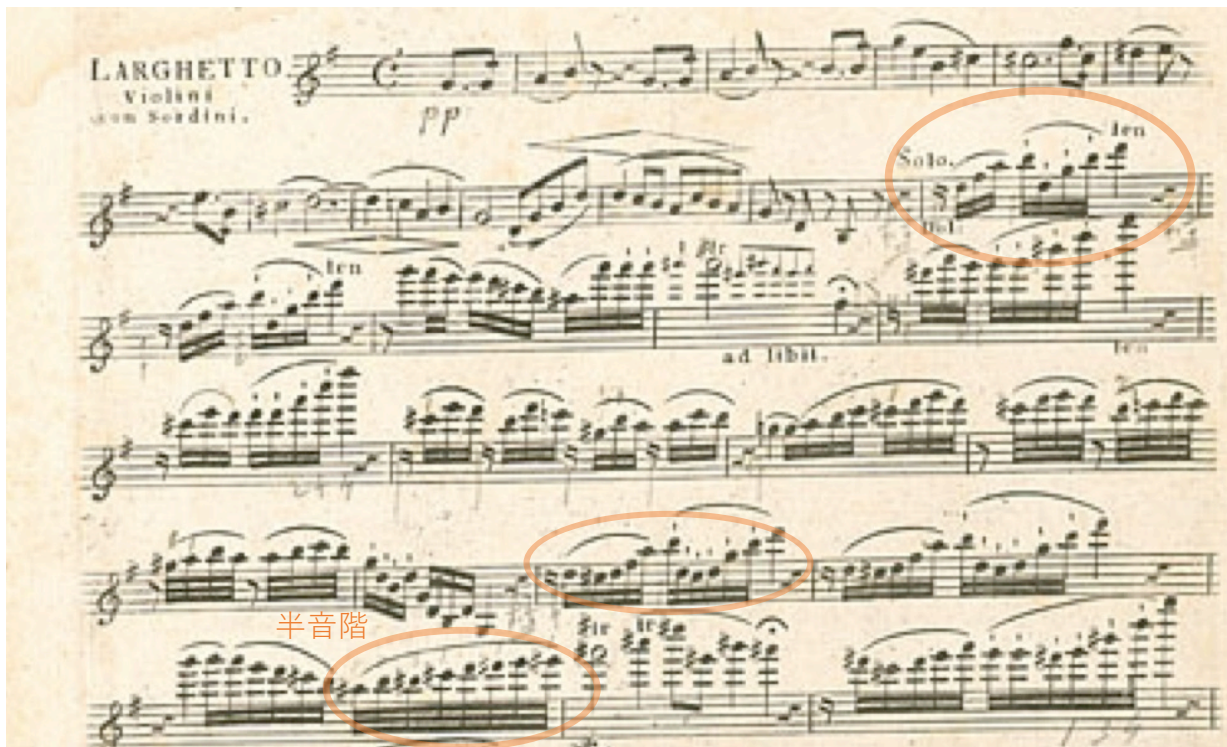
ベートーヴェンの《ヴァイオリン・コンチェルト》作品 61 の緩徐楽章に至っては、作曲家によって全てが書き尽くされ、もはやそれ自体で完成しているといえるであろう。演奏者に装飾などを加える自由が与えられるとすれば、それはカデンツァにおいてであり、もはやバロック時代のカデンツァよりも拡大され、演奏者の技巧を思う存分発揮させるべく自由を与えられている。

例えばこの《ヴァイオリン・コンチェルト》作品 61（譜例 3.20）における緩徐楽章で、アラベスク風な雰囲気モチーフで始まるソロの冒頭の音型は、23 小節目で再び現れる際に譜例 3.21b のように変奏される。また、ソロが始まって 3 小節目での音型は 2 回目の時（ソロから 14 小節目）には長いクロマティックで変奏されている。

¹⁹⁶ 初版 Beethoven, Vienna: Artaria, n.d. 1799.

¹⁹⁷ Ibid.

譜例 3.20 ベートーヴェン《ヴァイオリン・コンチェルト》作品 61 ニ長調¹⁹⁸
 <ラルゲット> (初版 1806 年)



譜例 3.21 ベートーヴェン《ヴァイオリン・コンチェルト》作品 61<ラルゲット>
 3.21a: 11 小節目のソロ冒頭¹⁹⁹



3.21b: 23 小節目における変奏²⁰⁰



¹⁹⁸ Ludwig van Beethoven. *Violin Konzert Op. 61*. Vienna: Bureau des Arts et d'Industrie (First edition), 1809.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

もし「恣意的装飾」を加える場所がこのように二回目に出てくるパッセージの時や空白部分を埋めるというのが前提であれば、ここでは変奏として書かれているがこれはいわゆる「恣意的装飾」に値するものであろう。このようにベートーヴェンは、演奏者に弾いてほしい音を書き記したのではないだろうか。それゆえ、演奏者の個性を出すための手段の一つであった「恣意的装飾」が、この作品においてその度合いが極めて低まったと言える。これに代わって演奏家は、洗練された音の質や均一性、表情やニュアンスというものが装飾よりもむしろ求められてきたのではないだろうか。そして、従来の旋律における「恣意的装飾」の付加は、演奏家が自由なファンタジーを繰り広げることを許された唯一の場所としてカデンツァに集約されていったと考えられる。ベートーヴェンにおいて、この傾向は W. A. モーツァルトや J. ハイドンよりも一層強く感じられる。つまり動機労作が始まると、作曲の構造を壊さないということが重要になってくるため旋律自体が作品となり、「恣意的装飾」の余地は極めて少なくなると考えるためである。

まとめ

前節までは「恣意的装飾」と、その基となる「プレーンな旋律」とを比較していたが、本節では既に装飾が書き込まれた旋律に、どれほどプラスアルファに装飾を加える余地がないかをみてきた。すなわち、これまでの「恣意的装飾」がどれ位既に書き込まれているかを、いわゆる「古典派」から「初期ロマン派」に至るヴァイオリンのレパートリーを通して考察してきた。そしてこの変遷は確かにバイヨの証言のように、作曲家が演奏者に弾いて欲しいという音や表情を事前に楽譜に書き込むという作曲上の変化に伴ったものであった。

そしてもう一つの着眼点は「変奏」であったが、「変奏」では既に楽譜に装飾が書き込まれているため、むしろ空白部分に装飾を加えるのは無粋である。バロック時代にも「変奏」というスタイルは既にあったが、古典派になるとより増加傾向にあり、一つのジャンルが築き上げられていった。また作曲家による「変奏」は、演奏者による装飾を施す余地をさらに減少させていった。その一方で作曲家によって示された独奏コンチェルトにおける「カデンツァ」は拡大し、演奏者が自由に「恣意的装飾」を加える場所として「恣意的装飾」がそこに集約される傾向が顕著になっていった。また、それは時代を追うごとに確固たるものになっていった。

第4章 19世紀初期における「恣意的装飾」の「継承」と「断絶」

第1節 19世紀初頭のヴァイオリン教本に残る「恣意的装飾」の演奏習慣

前章の第2節では「新しいスタイルの芽生え」として「恣意的装飾」の「断絶」という面を見てきた。確かに今日、19世紀において「恣意的装飾」の伝統は「断絶」として一般に考えられているが、19世紀初頭のパリ²⁰¹を中心とするヴァイオリン教本において、バロック時代の「恣意的装飾」の伝統を引き継いでいるような記述は全くないのであろうか？本章では、「恣意的装飾」における「継承」という面を見ていきたい。ここでは（1）ヴォルドマール《ヴァイオリン・コンチェルト》（パリ）、『ヴァイオリン教本 Méthode pour le violon』（パリ、1798）、（2）カルティエ『ヴァイオリン技法』（パリ、1798年頃）、（3）バイヨ『ヴァイオリン奏法』（パリ、1834年）、（4）アブネック『ヴァイオリンの理論的、実践的方法論』（パリ、1835年頃）、（5）ベリオの『ヴァイオリン奏法』（パリ、1857年）、そしてパリ以外のヴァイオリン教本についても見てみる。

（1）ヴォルドマール《ヴァイオリン・コンチェルト》（パリ、出版年不明）、『ヴァイオリン教本』（パリ、1798年頃）、《幽霊ソナタ集》（パリ、1800年頃）

ヴォルドマール Michel Woldemar (1750-1815)²⁰²の作品の中で、「恣意的装飾」の例として重要なのはむしろ、教本ではなく「ヴァイオリン・コンチェルト」や「ソナタ」である。ヴォルドマールは自身の《ヴァイオリン・コンチェルト²⁰³》において、元の旋律と「恣意的装飾」の例を挙げている。（譜例4.1.1、4.1.2、）その装飾をみると、フランスの作品においてこれほどまで「イタリア的」な、つまり二音間を埋める線的な「恣意的装飾」の音型が見

²⁰¹ 19世紀に次々と生み出されていった、パリ音楽院を中心としたヴィルトゥオーゾ育成のためのヴァイオリン教本の出版に先駆けとなるように、第2章で扱ったタルティーニのフランス語版『装飾の手引き』が1771年にパリで出版されたことの重要性は指摘できる。

²⁰² ヴォルドマール Michel Woldemar (1750-1815) はフランス中部に位置するオルレアンに生まれた。音楽教育をロッシとメストリーノから受け、劇団の音楽監督を務めたほか、クレルモン-フェラン大聖堂の礼拝堂楽長に就任した。

²⁰³ ヴォルドマール《ヴァイオリン・コンチェルト》(a; E; d:) は現在3つ伝えられているが、詳しい出版年は分かっていない。

出されていることは強調されるべき点である。しかし、線的装飾といってもコレッリにはない「三度の音階的上行音型」（譜例 4.2a）はこの時代を象徴するかのようである。

この他の特徴としてはクロマティックが指摘できる。ヴォルドマールはこれを大変好んでいたようで、例えば譜例 4.2 の《ヴァイオリン・コンチェルト *Concerto A Violon Principal*》に見られるように、ヴォルドマールらしいとも言えるクロマティックの長いパッセージが記されている。（譜例 4.2b）

譜例 4.1.1 ヴォルドマール《ヴァイオリン・コンチェルト》²⁰⁴

第1番 ホ長調 <アダージョ> 原旋律

下記の譜例は、ヴォルドマールによる《ヴァイオリン・コンチェルト》第1番の第二楽章<アダージョ>のソロのヴァイオリン・パート譜である。冒頭の前奏にあたる8小節間はオーケストラと一緒に弾くため、作曲家による「恣意的装飾」は加えられていない。次の譜例4.1.2は、下記の譜例にみられる第9小節以降を原旋律とした作曲家による「恣意的装飾」が見られる。なお、譜例4.1.3にこれらの原旋律と「恣意的装飾」を比較したものを載せる。

6 VIOLINO PRINC^{le}

Adagio tutti. Solo

p *cres.* *F* *FF* *dol.* *pp*

4^{te} corde. *p* *cres.* *F*

FF *PF*

f *tutti*

tr. *tr.* *tutti*

Solo *FF*

tr. *tr.* *tr.* *tr.*

tr. *V.º P.º* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

tutti *f* *FF* *V.º I.º Calando* *p* *pp*

²⁰⁴ Woldemar, Paris: Bernard Viguerie, (n.d.)

譜例 4.1.2 ヴォルドマール《ヴァイオリン・コンチェルト》第1番<アダージョ>²⁰⁵

「恣意的装飾」が加えられた二音間を埋める線的装飾音型の例

下記の譜例は、上で示した原曲である譜例 4.1.1 のソロが始まる9小節目以降にあたる。なお、装飾が付け加えられた部分のソロ以外の声部、すなわちトゥッティの声部は和声的に刻んでいる。

2 Brodrie de l'Adagio du 1^{er} Concerto.

Adagio Solo tr

線の装飾

Sur la 4^e Corde

6

24 pour 16

tr

tutti

FF

tr

²⁰⁵ Ibid.

譜例 4.1.3 ヴォルドマール《ヴァイオリン・コンチェルト》第1番ホ長調<アダージョ>

「恣意的装飾」が加えられた二音間を埋める線的装飾音型と原旋律の比較

Adagio 9小節目から

原旋律

「恣意的装飾」の例

solo 6

11

14

17

p *cresc.* *f* *ff* *pf*

6 6

sur le 4e Corde

22

Detailed description of the musical score: The score is in 3/4 time, C major, and Adagio. It consists of two systems of staves. The first system shows the original melody (top staff) and a decorated version (bottom staff) starting at measure 9. The decorated version features a 'solo' section with a sixteenth-note run (marked '6') and a 'sur le 4e Corde' section with a sixteenth-note run (marked '6'). Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *ff*, and *pf*. The second system shows measures 11, 14, 17, and 22, with the decorated version continuing to fill the gaps between the original melody notes.

譜例 4.2 ヴォルドマール《ヴァイオリン・コンチェルト》第2番<アダージョ>²⁰⁶
長いクロマティックの例

2 Broderie de l'Adagio du 2^e Concerto
Adagio Solo

(a)

12 pour 8

12 p r s.

12 p r s.

12 p r s.

Sur la 4^e loco tutti

2 (b)

²⁰⁶ Ibid.

ヴォルドマールによる《幽霊ソナタ Fantomagic sonata》（パリ、1800年頃）は、《ロッシ、メストリーノ、プニャーニ、タルティーニの亡霊が現れる》を題名にもつ全4曲から成り、各種のスタイルを表現しようとしたものである。例えば、作曲家の特徴的なパッセージが抜き出されて、ヴォルドマールがその続きを書いている。タルティーニの例では、第1楽章の部分においてそれがみられる。（譜例4.3の17小節目参照）ここではタルティーニの《悪魔のトリル》にみられる重音でのトリルの音型が「亡霊」となって現れているようだ。そして続く「アダージョ」の部分に、ヴォルドマールは基の旋律と「恣意的装飾 Broderies²⁰⁷」を加えた例を載せている。（譜例4.4）また、ヴォルドマールが好むクロマティックはここでも使われている。（譜例4.4の8小節目）カルティエの『ヴァイオリン技法』に載っているタルティーニの装飾と比べるとクロマティックはどちらにもみられるが、装飾のスタイルは両方で全く異なることは一見して分かるであろう。その例を挙げるとすれば、ヴォルドマールの場合は、二音間を埋める線的な「恣意的装飾」音型こそが注目すべき点であり、また一見それに相対する跳躍音型、分散和音というのも顕著にみられる²⁰⁸。またこの時代フランスでみられるようになる、ルラード Des Roulades²⁰⁹とスタッカート coup-d'Archet Articulé も新しい装飾法の一つである。

²⁰⁷ ヴォルドマールは譜例の中で装飾のことを、「刺繍」を意味する“Broderies”と書いている。これが“ornement”でもなければ“diminution”でもないことは注目すべき点である。

²⁰⁸ タルティーニの装飾では「定型的装飾音」が「小さな音符」で書かれるという記譜上の特徴や、装飾の基本となる音価の単位が（4/4, 3/4拍子などの場合において）八分音符になるような分割の細かい装飾のスタイルという特徴がみうけられたことを思い出したい。

²⁰⁹ 一音節の中で素早く歌われる装飾の一種。詳しくは、筆者が拙訳した、ラベ・ル・フィス『ヴァイオリンの原理』（1760年、パリ）、東京芸術大学修士論文、2006年を参照。

譜例 4.3 《タルティーニの亡霊》第1楽章「ラルゴ」部分

17小節～参照《悪魔のトリル》の重音でのトリルが「亡霊」となって出現²¹⁰

The image shows a page of musical notation for the piece 'L'ombre de Tartini' by Michel Woldemar. It features staves for Violon (Violin) and Basse (Bass). The tempo is marked 'LARGO'. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *pf*, *p*, *pp*, and *rff*. A section of the score is highlighted in orange and contains the text 'l'ombre invente la cadence du diable.' The notation includes trills (*tr*) and complex rhythmic patterns.

²¹⁰ Michel Woldemar, *Sonates fantô-magiques pour le violon, L'ombre de Tartini*. Paris: B. Viguierie et aux adresses ordinaires de Musique, n. d. 1800. p. 2

譜例 4.4.1 ヴォルドマール《幽霊ソナタ集 Fantomagic sonata》（パリ、1800年頃）より《タルティエーニの亡霊が現れる L'ombre Tartini》第1楽章の続き「アダージョ」部分²¹¹

4

l'ombre joue sa priere a S^t. Antoine de Padoüe.

ADAGIO.

Broderie de l'auteur.

Basse de Tartini.

4^e corde loco

(7)

半音階

12 p^r 8.

12 p^r 8.

12 p^r 8.

12 p^r 8.

12 p^r 8.

The image shows a page of a musical score for a piano piece. At the top, it is titled 'l'ombre joue sa priere a S^t. Antoine de Padoüe.' and 'ADAGIO.'. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system includes a vocal line and two piano parts: 'Broderie de l'auteur' and 'Basse de Tartini'. The second system features a '4^e corde loco' section. The third system, marked with '(7)', contains several measures of '12 p^r 8.' (12-pedal tremolos) in the right hand, with the word '半音階' (half-step) written in orange above the notes. The score concludes with a double bar line.

²¹¹ Woldemar, Paris: Bernard Vigueri, n.d.1800.

譜例 4.4.2 ヴォルドマール《幽霊ソナタ集 Fantomagic sonata》（パリ、1800年頃）より《タルティーニの亡霊が現れる L'ombre Tartini》第1楽章の続き「アダージョ」部分²¹²

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of five systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key and features several technical elements:

- 分散和音 (Dispersed Chords):** Indicated by an orange arrow pointing to a chord in the second system where notes are spread across multiple staves.
- 線的な装飾 (Linear Ornamentation):** Indicated by an orange arrow pointing to a melodic line in the fifth system.
- ルラード (Trill):** Indicated by an orange arrow pointing to a trill ornament in the fifth system.

Other markings include '12 p^r 8.' and '6' throughout the score.

²¹² Woldemar, Paris: Bernard Vigueri, n.d.1800.

(2) カルティエ『ヴァイオリン技法』（パリ、1798年）

カルティエ Jean Baptiste Cartier (1765-1841) は、アヴィニョンに生まれたフランスのヴァイオリニスト、作曲家である。音楽教育をヴォルレフのもとで学び、1783年からはパリでヴィオッティの弟子に加わる。その僅か2年後には、師の推薦で王妃マリー・アントワネットの宮廷奏者となり、1804年にはナポレオン、およびブルボン家の宮廷楽団にも仕えている。この他に、パリ・オペラ座管弦楽団を務めるなど、主にその活動はオーケストラ奏者としてであったが、その実力はソリストとして引けを取るわけでは決してなかった。彼の代表作である『ヴァイオリン技法』は1798年にパリで出版されて以来、1801年と1803年の2回も増版されている。パリ音楽院²¹³はこの教本の献呈を受け入れていたが、それにも関わらず彼自身は音楽院で教鞭を取ることを拒み、プライベートで弟子を育てた。この教本はヴァイオリン奏法に関する300頁を超える長大な教本であるが、その大部分はイタリア、フランス、ドイツの巨匠たちが作曲した楽曲を選びすぐった撰集が中心である。そこには、この教本で初めて出版されたタルティーニの《悪魔のトリル *Le trille du diable*》も含まれている。また巻末に載せられたコレッリのガヴァットによる50の変奏曲から成るタルティーニの《弓の技法 *L'arte del arco*》はここで初めて、完全な形で再版されたのである。このようにタルティーニの重要な作品を後世に伝えたという意味で、この教本は大変重要であり、18世紀末期のヴァイオリン奏法を知る上でも重要な位置を占めていると言われている²¹⁴。

『ヴァイオリン技法 *L'art du violon*』において、幾つかの「恣意的装飾」の例が含まれている。その一つは教本の巻末に載せられたタルティーニのソナタの〈アダージョ *ADAGIO*〉に見られる（譜例4.5）。そこで用いられているテーマは、1743年頃にアムステルダムで出版されたタルティーニの《6つのソナタ》作品2の第5番〈アダージョ〉が元になっている。

²¹³ 「パリの音楽院 *le Conservatoire de musique*」は1795年に設立された。

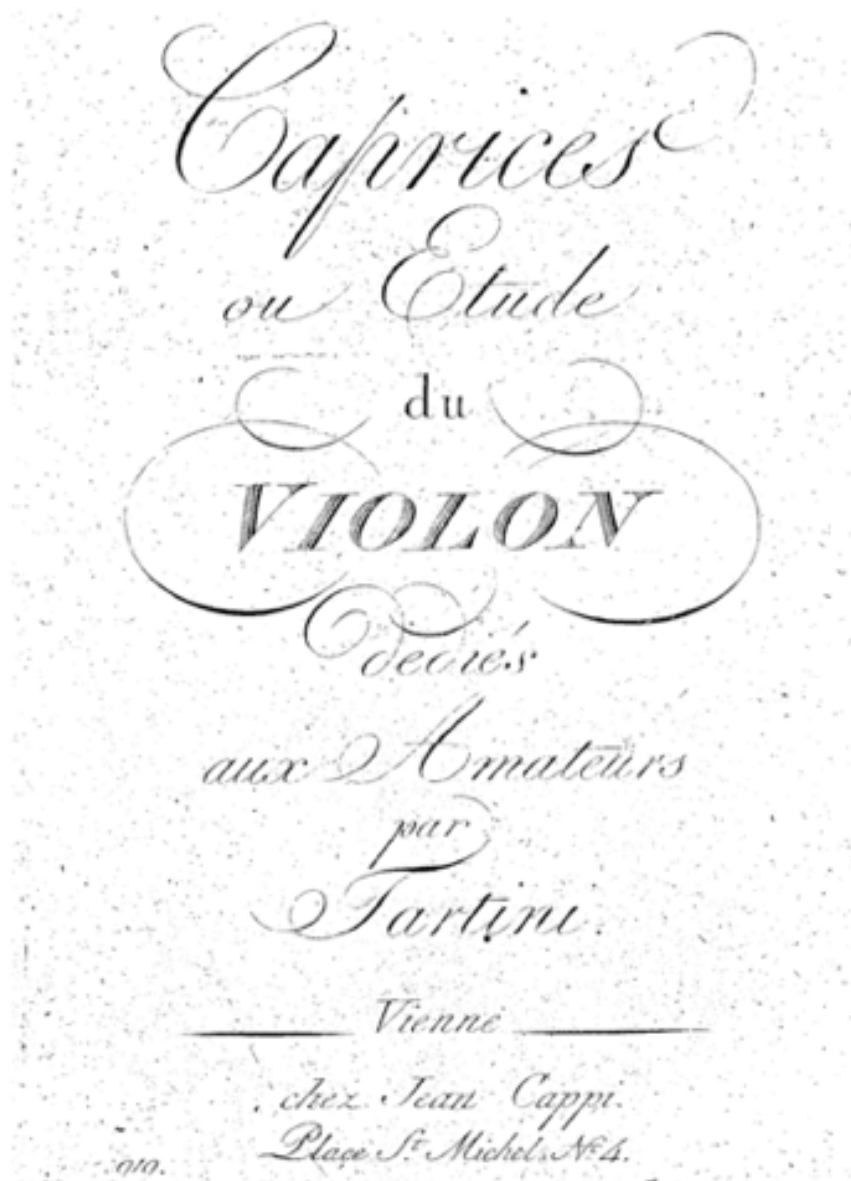
²¹⁴ Schwarz/曾我は、カルティエがこの教本において「楽曲をその手写本や初版から取り入れ、数多くの名曲を忘却から救った」（Boris Schwarz/曾我、ニューグローブ）と評価している。確かにこのタルティーニの《弓の技法 *L'arte del arco*》はカルティエによるものではなく、タルティーニ自身のもとしてその他の先行研究でも扱われている。しかし、ここに含まれる作品の全てが作曲家のオリジナルのものであるかどうかは疑わしい。Croll/久保田によれば、下記で取り上げる、教本の巻末に載せられた〈アダージョ〉における17のヴァリエーションの資料は、おそらくタルティーニのものではない可能性が高いと推定されている。

譜例 4.5 カルティエ 『ヴァイオリン技法』巻末に含まれるタルティーニのソナタに加えられた変奏²¹⁵



カルティエの『ヴァイオリン技法 *L'art du violon*』において載せられた、このタルティーニのソナタの<アダージョ>は、後の1800年頃にヴィーンで、《アマチュアに向けたカプリスまたはエチュード *Caprices ou Étude du Violon dédiés aux Amateurs par Tartini*》というタイトルが記され、それぞれ1から17番までのヴァリエーションとして出版されている。（譜例 4.6 表紙と 4.7 譜例）

²¹⁵ Cartier, Jean-Baptiste. *L'Art du Violon*. Paris, Decombe, ca. 1795-1798.



²¹⁶ Tartini, Vienna: Jean Cappi, n.d. (c.1800).

譜例 4.7 タルティーニ《カプリスまたはエチュード》（ヴィーン、出版年記載なし、1800年頃）タルティーニのソナタに加えられた 17 の変奏²¹⁷

The image shows a musical score for Violino, Adagio, with variations. The score is divided into two systems. The first system (measures 4-18) is labeled 'Thema.' and '(4.7d)'. The second system (measures 19-28) is marked 'Allegro' and 'V. Subito.'. Various trills and ornaments are marked with letters (a) through (h) in red.

上の譜例におけるタルティーニの「アダージョ」の「恣意的装飾」の特徴としては、以下のような点が挙げられる。一つ目は、64 分音符など、装飾音の数が非常に多いこと、二つ目は、二音間を埋める「恣意的装飾」に加えて「小さな音符」による「定型的装飾音」との組み合わせが、付点（譜例 4.7a）やシンコペーション（譜例 4.7b）、ロンバルディア風リズム（譜例 4.7c）などのリズム的な装飾音型とともに現れる点である。そして、装飾を加える基となる単位が八分音符を一つの単位とする場合は（譜例 4.7d）は、コレッリ＝アムステ

²¹⁷ Tartini, Vienna: Jean Cappi, n.d. 1800.

ルダム版（1710 年）よりも装飾を加える基本となる音価の単位が短く感じられ、この点においてはクヴァンツに類似していると言える。また、クヴァンツやテレマン等にしばしばみられた分散和音を用いた装飾は、ここではさらに付点や前打音や同音反復（譜例 4.7e）を伴い、より複雑化してみられる。この他には連続するトリル（譜例 4.7f）、三つの音からなるシュライファー²¹⁸（譜例 4.7g）、クロマティック（譜例 4.7h）などが見られる。

カルティエの『ヴァイオリン技法』にはタルティーニ以外にも、「恣意的装飾」が加えられた 2 曲のナルディーニ Pietro Nardini（1722-1793）²¹⁹の《ソナタ》が載せられている。この曲も上述した先行研究によれば、ナルディーニ自身の装飾となる。下の譜例はナルディーニの《ソナタ》第 2 番における「恣意的装飾」の例である。（譜例 4.8.1、4.8.2）

²¹⁸ この語は C. P. E. バッハが『クラヴィーア奏法』（159 頁）の中で用いた用語に倣っている。

²¹⁹ ナルディーニはタルティーニの弟子である。

譜例 4.8.1²²⁰

カルティエ『ヴァイオリン技法』におけるナルディーニ《ソナタ》第2番²²¹

「恣意的装飾」の特徴 (a)~(j)

216

N° 98.
II.^{me}
SONATE
DU MÊME

Adagio

(a)

(a)

(d)

(b) (f)

(g)

²²⁰ Nardini, *VII Sonates pour Violon et Basse avec les Adagios Brodés*. Paris, ca. 1795-1806.

²²¹ ナルディーニの《最終版 *Dernier Edition*》にも含まれる。

譜例 4.8.2²²² 同ソナタの続き

The musical score consists of five systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is annotated with letters in orange: (i) at measure 9, (j), (e), (b), and (g) at measure 11, (c) and (a) at measure 13, (h) and (h) at measure 15, and (g) and (c) at measure 17. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

²²² Ibid.

上記のナルディーニの譜例に見られる二音間を埋める線的な装飾音型（譜例 4.8a）に関しては、上述のタルティーニよりもコレッリ＝アムステルダム版（1710 年）の線的装飾を継承しているであろう。

しかし、ナルディーニではこれら「恣意的装飾」の割合が他の資料と比べて著しい一方で、記譜上においては「定型的装飾」である「小さな音符」による前打音がみられるという点も挙げられる。また、64 分音符が多用されている点や、上記の譜例 4.8.1、4.8.2 に記号で示したようにシンコペーション（譜例 4.8b）、クロマティック（譜例 4.8c）、音価の対比や減速する装飾（譜例 4.8d）、一旦 3 度下行してから入るスケール（譜例 4.8e）、トリルの音型と 6 度の下行（譜例 4.8f）、三つの小音符からなるシュライファー（譜例 4.8g）、様々なアーティキュレーションによる変化（譜例 4.8h）、和音とスケールが組み合わせられたもの（譜例 4.8i）、スケールのなかにトリルが書かれたもの（譜例 4.8j）といった音型が、コレッリ＝アムステルダム版（1710 年）にはみられない新しい装飾のヴァリエーションとして挙げられる。

（3）バイヨの『ヴァイオリン奏法²²³』（パリ、1834 年）における「恣意的装飾」

バイヨ Pierre Baillot²²⁴（1771-1842）の作品は今日演奏される機会は少ないものの、『ヴァイオリン奏法 L'art du violon』（1834）は今でもよく知られている。300 頁近くあるこの教本は、ヴァイオリンの構え方や弓の使い方等の奏法に加えて、プレリュードについて、カデンツァでの詳細な方法を述べている。この二つに関しては、巻末に載せた筆者訳を参照されたい。

バイヨによる『ヴァイオリン奏法』（パリ、1834 年）は、ヴィオッティの《ヴァイオリン・コンチェルト》第 3 番の第 2 楽章〈アダージョ〉に「恣意的装飾」を加えた例を示している。（譜例 4.9.1）この装飾はおそらくバイヨによって加えられたと考えられ、そのスタ

²²³ 筆者が「恣意的装飾」部分を全訳した巻末附録 53 頁を参照されたい。

²²⁴ バイヨ Pierre Baillot（1771-1842）フロランティーヌ・ポルドーリ、サント・マリからはヴァイオリンの手ほどきを受け、1783 年にローマに移り、そこでナルディーニの弟子のポッラーニの指導を受けている。10 歳の時にヴィオッティの演奏に刺激を受け、ケルビーニから作曲を学び、古典派の作品を研究した。そしてヴィオッティのヴァイオリン・コンチェルトを演奏し成功を収め、設立間もないパリ音楽院の教授に任命される。1802 年にはナポレオンの私設オーケストラに加わった。

イルは「小さな音符」で書かれた「定型的装飾」よりも、圧倒的に二つの音の間を埋める「恣意的装飾」が多く、かつダイナミクスを伴って書かれているという特徴をもつ。また、その「恣意的装飾」の音型は、凹凸を作る場合もあるが、まっすぐな音階が幾分長くなる傾向にあり（譜例 4.9.1a）、かつ 64 分音符のように細かく、装飾音の多さが際立っている（譜例 4.9.1b）。そして時折その中に挿入されるクロマティック（譜例 4.9.c）や休符（譜例 4.9.1d）も注目すべき点である。譜例 4.9.2 はバイヨの『ヴァイオリン奏法』におけるヴィオッティの《ヴァイオリン・コンチェルト》第 3 番第二楽章の原旋律である。この原旋律と「恣意的装飾」を比較したものを譜例 4.9.3 として挙げる。

今日では、ヴィオッティ Giovanni battista Viotti (1755-1824)²²⁵の作品を演奏する際にこのように旋律に「恣意的装飾」を加えるという習慣はなく、まさに 19 世紀において 18 世紀の「恣意的装飾」の伝統を継承している例といえることができる。

²²⁵ ヴィオッティはイタリアの北東に位置するフォンタネット・ポーに生まれたイタリア人ヴァイオリニスト、作曲家である。コレッリに始まるイタリアの伝統を受け継ぐ最後のイタリアの偉大な演奏家と言われる、また 19 世紀「近代」フランス楽派の創始者とみなされている。ヴィオッティは 1770 年頃ロンドンから帰国したソーミスの弟子であるプニャーニに師事する。1775 年、ヴィオッティはトリノの王室礼拝堂のオーケストラに入り、プニャーニとともに演奏会へと出かけ、スイス、ドレスデン、ベルリンへと向かった。ヴィオッティの最初の出版となる《ヴァイオリン・コンチェルト》イ長調はこのベルリンで出版された。そしてヴィオッティはコンセール・スピリチュエルのデビューをきっかけに大成功し、大絶賛された。そして 1784 年にはヴェルサイユのマリー・アントワネットに仕える。その後のフランス革命によって 1792 年にロンドンへと逃れた。

ヴィオッティの演奏法は、バイヨ、ロード、クロイツェルによる教本『ヴァイオリン奏法 *Méthode de violon*』（1803）と前述のバイヨによる『ヴァイオリン奏法』（1834）の中で断片的に載せられた資料にのみ記録が残っている。ヴィオッティの作品の中心は、やはりヴァイオリンである。29 の《ヴァイオリン・コンチェルト》は、技量の面でも音楽的構想の面からも、重要な作品として位置づけられている。

譜例 4.9.1 バイヨ『ヴァイオリン奏法』（パリ、1834年）の中に含まれるヴィオッティ《ヴァイオリン・コンチェルト》第3番 イ長調 第2楽章²²⁶〈アダージョ〉

9小節目

Manière dont cet Adagio peut être orné. (d)

(b) (a)

(c)

Point d'orgue

All. Mod^{to} Cres

Animé.

(d)

Dolcissimo

Point d'orgue

Allegro. Lento. All.

Ritenu.

Piu allegro.

2. Corde.

Adagio. Tutti.

²²⁶ Pierre Baillot. *L'art du Violon, Nouvelle Méthode*. (Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, s.d. 1834) p.

譜例 4.9.2

ヴィオッティ《ヴァイオリン・コンチェルト》第3番イ長調第2楽章の原旋律²²⁷

The image shows a page of musical notation for the original melody of the second movement of Violin Concerto No. 3 in A major by G. B. Viotti. The score is written for a single violin and is in 4/4 time, marked *Adagio*. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of seven staves. The first staff begins with a *tutti* marking and a forte (*f*) dynamic. The second staff has a *p* (piano) dynamic. The third staff is marked *Solo*. The score includes various musical notations such as slurs, trills (*tr*), and dynamic markings (*f*, *p*, *tutti*). The piece concludes with a *tutti* marking and a forte (*f*) dynamic.

²²⁷ G. B. Viotti Violin Concerto No.3 in A major (Paris; Sieber)

譜例 4.9.3

譜例 4.9.1 と 4.9.2 におけるソロ・パートに加えられた「恣意的装飾」と原旋律との比較
 ヴィオッティ《ヴァイオリン・コンチェルト》第3番イ長調 第2楽章の原旋律（上段）
 バイヨ『ヴァイオリン奏法』（パリ、1834年）における「恣意的装飾」の例（下段）

12小節目から

原旋律

バイヨ
『ヴァイオリン奏法』
における装飾

6

6

3

Point d'orgue

Allegro Moderato

p

(4) アブネックの『ヴァイオリンの理論的、実践的方法論』（パリ、1835年頃）における「恣意的装飾」

パリ音楽院のために書かれたアブネック François Habeneck (1781-1849)²²⁸による『ヴァイオリンの理論的、実践的方法論 Méthode théorique et pratique de violon』（パリ、1835年頃）においても、断絶したと考えられていた「恣意的装飾」を示す譜例が見られる。(譜例 4.10) アブネックは具体的に、旋律における装飾方法を以下の譜例のように示している。まず上の段では何も装飾のない旋律から「小さな音符」を加え、「音の間を埋める音階」や「クロマティックによる装飾」、そして「跳躍を伴う線的装飾」が示されている。ここでもヴィオッティの《ヴァイオリン・コンチェルト》の例と同様に、「定型的装飾」のみならず「恣意的装飾」の比重が大きいという点において、もはやバロックの「フランス的」装飾にとどまっていなかったことがわかる。

²²⁸ アブネックはパリ音楽院でバイオのクラスに入った。オペラ座のオーケストラで首席ヴァイオリニスト、そして監督を務めた。ベートーヴェンの音楽をフランスに紹介したことがアブネックの業績として讃えられている。パリ音楽院では1808年から16年まで、そして1825年から1848年までの間にヴァイオリンを教えており、教本『ヴァイオリンの理論的、実践的方法論』はこのパリ音楽院のために書かれたものである。アブネックのパリでの影響力、地位は並ぶものがなかった。

譜例 4.10 アブネック『ヴァイオリンの理論的、実践的方法論』（パリ、1835年頃）

「恣意的装飾」を示す譜例²²⁹

The image shows a musical score for violin, labeled 'EXEMPLES.' on the left. It consists of seven staves of music, each illustrating a different ornamental technique. The first staff shows a simple melody. The second staff features a triplet of notes. The third staff shows a small note (petite note) used as a decorative element. The fourth staff illustrates a gruppetto, which is a turn or a repeat of a note. The fifth staff shows a trille (trill). The sixth staff demonstrates a petite gamme diatonique (diatonic scale) used for decoration. The seventh staff shows a petite gamme chromatique (chromatic scale) used for decoration. The final staff illustrates a trait composé d'intervalles (composed interval), which is a leaping line of notes.

(上から順に)

Mélodie simple 装飾のない旋律

Petite note 小さい音符（定型的装飾音）

Grupetto 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的装飾²³⁰

²²⁹ Habeneck, c. 1835, p. 152.

²³⁰ モンテクレール Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) の書物『音楽の原理 Principes de Musique』（パリ、1736年）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 4.12A）、クラードは一塊のスラーで繋ぐ点である（譜例 4.12B）。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 に由来するといわれるティラータ 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

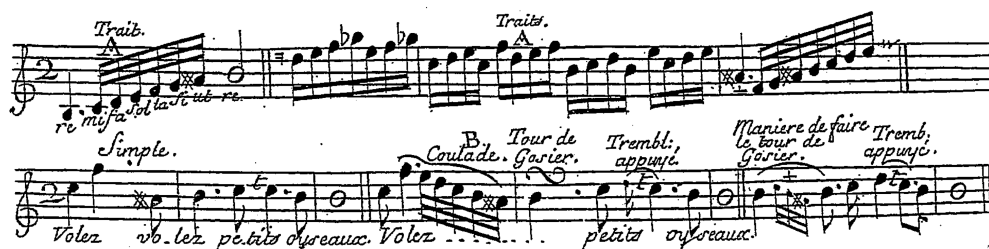
(5) ベリオの『ヴァイオリン奏法』作品 102 (パリ、1857 年) における「恣意的装飾」

これまでにみてきたカルティエやバイヨ、そしてアブネックよりも少し時代は進み、ベリオ Charles-Auguste de Bériot (1802-70)²³¹がブリュッセル音楽院のために書いた『ヴァイオリン奏法 *Méthode de violon*』では、「フィオリトゥーラ Fioritura」という言葉を用いてその装飾音型について、譜例 4.11 とともに以下のように詳しく述べている。

複雑かつ、低音から高音への同じ幅を示している 2 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。一般的な規則として、大きな幅の装飾に続いて小さな幅の装飾が来るべきであり、逆に小さな装飾は大きな装飾の後に置くべきである。この二つの、大きな幅の装飾と小さな幅の装飾は、相互に対比されるべきである。(ただしゼクエンツは除く)それが、望ましい多様性をスタイルに与える²³²。

つの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 4.12A と B (Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de Musique*, Paris: L'auteur, 1736, p. 87)

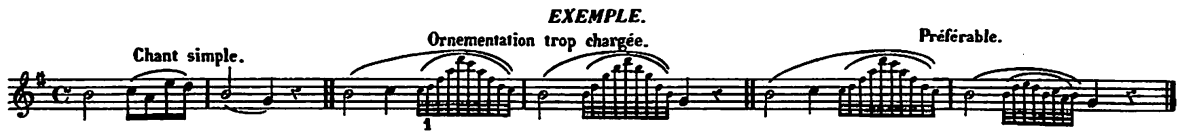


²³¹ ベリオ Charles Bériot (1802-70) はルーヴァンに生まれたベルギーのヴァイオリニスト兼作曲家である。ベリオの最初の師はジャン・フランソワ・ティビで、数年後にはヴィオッティの弟子で著名なベルギーのヴァイオリニスト、アンドレ・ロベレヒツの指導を受ける。その後、バイヨの門を叩くがパリ音楽院の空気には馴染めなかったようである。しかしパリでのデビューをきっかけに、ベリオは大成功を収め、その後もロンドンでの自作のコンチェルティーノを演奏し大喝采を受け、フランス、イタリア、ベルギー、ロシアなどでも演奏した。そして 1842 年にはバイヨの後任としてパリ音楽院の教職を勧められたがそれを断り、ブリュッセル音楽院の召喚に応じる。ベリオはフランス・ベルギー楽派として知られる、新しいロマン派のスタイルへと導いた。それはパガニーニの影響を受けながらも、ヴィオッティが確立し、ロード、クロイツェル、バイヨが伝えてきた古典的フランス楽派を近代化したものであった。弟子にはアンリ・ヴェータン Henri François Joseph Vieuxtemps (1820-81) がいる。

²³² Charles de Bériot. *Méthode de Violon*. Mainz: l'Auteur. 1857. p. 189.

譜例 4.11²³³

- ・ シンプルな歌の例
- ・ 飾りすぎている例
- ・ より好ましい例



この譜例とともに「フィオリトゥーラを過度に複雑化させないように」そして、「その装飾がボカリーズ vocalise（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」、と注意を促しており、以下では装飾のスタイルの変化を示唆する記述が見られる。

前世紀末 {=18 世紀末} の先人たちは、小さな音符²³⁴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ことは難しくなっていた。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。

この記述で重要なのは、18 世紀末の方が 19 世紀中期のベリオのスタイルよりも装飾音の数が多く、ベリオの時代になると装飾の数が減少傾向にあったという点にあり、装飾スタイルの変化を示す重要な記述である、と筆者は考える。つまり、時代を下るとともに装飾はよりシンプルな方向へと向かったと推測される。

(6) パリ以外のヴァイオリン教本について

パリ以外の教本で、19 世紀の資料としては、シュポーア Louis Spohr (1784-1859) の『ヴァイオリン教本 *Violin-schule*』（ウィーン、1832 年）²³⁵が挙げられる。この教本はヴァイオリン奏法に関して非常に詳しく書かれたもので、250 頁以上にも及ぶ。しかしその中には、上で述べたような「恣意的装飾」の例というのは含まれていないが、旋律における装飾の付加を伺わせる重要な記述が見られる。それは「正しいスタイル *richtigen Vortrag*」と「優美な

²³³ Ibid.

²³⁴ ここでの「小さな音符」とは、音価の細かな装飾を示す。

²³⁵ 教本の成立年代はおそらく 1830-31 年頃と見られる。

スタイル *schooner Vortrag*」がある²³⁶、ということを明示している点である。シュポーアは、楽譜通りに書かれたものを正しく弾くのを「正しいスタイル」、またそうではなく表現 *Ausdruck*²³⁷のために小さな装飾を行うことを「優美なスタイル」として区別している。このことから、楽譜通りに読み込む、あるいは作曲家が意図した以上の意味が演奏家に期待されている、という二つの状況があったと推測される。つまりドイツにおいてさえ、記譜通りを演奏するのでは足りず、それ以上の装飾を加えなければならない時もあったのではないだろうか。

古典派以降における「恣意的装飾」に賛成の立場をとるブラウンも、ドイツの室内楽における「恣意的装飾」はいち早く装飾を加えない方向へと変化した²³⁸と述べているが、このようなシュポーアの記述が見られることも忘れてはいけない。

まとめ

第3章で見てきた「恣意的装飾」における新しい「恣意的装飾」のヴァリエーション、すなわち、クロマティックの使用拡大やアーティキュレーションの変化、64分音符を含むより細かな音価の装飾等がここでより顕著になり、これらが当たり前のものとして使われるようになった。つまり、第3章で見てきたものが本章において受け継がれたことを確認した。この「受け継がれた」というのは、前章の第2節で述べた「恣意的装飾」の「継承」だけではなく、「断絶」への傾向においても当てはまる。例えば、W.A. モーツァルトやベートーヴェンなどへの「恣意的装飾」における「断絶」への歩みはシュポーアの『ヴァイオリン奏法』においても確認できる。このように変遷を辿ってくると、「恣意的装飾」と「定型的装飾」という概念の差はもはやなくなってきていると考えられる。少なくともクヴァンツが述べていたようなフランス風、イタリア風という分類は取り払われ、その区別すらなくなってきている。ということは、その区分が国によるスタイルと結びつかなくなったということであり、このことは、装飾がさらに国を越えて普遍化していったことを示している。

²³⁶ Louis Spohr, *Violin schule*, Vienna, Haslinger. c. 1832, p. 195. (Dritte Abtheilung. Vom Vortrage.)

なお、英語版である Louis Spohr, *Violin School*. London: Robert Cocks & Co., ca.1850. Eng.Trns, John Bishop of Cheltenham. p. 181. (On delivery on style or Performance. Section 1) においては、正しいスタイル、優美なスタイルをそれぞれ *correct style/fine style* と訳されている。

²³⁷ *Ibid.* expression と訳されている。

²³⁸ Brown, 1999, p. 415.

本章では「恣意的装飾」を受け継いだはずの同時代のイタリアの資料が乏しいが、これは次の課題として、パガニーニに代表される19世紀のイタリアのヴィルトゥオーゾにおける装飾の可能性とそのスタイルの模索に繋げたい。

第2節 比較考察

(1) 比較考察その1 —「装飾をつける曲」と「つけない曲」—

18世紀末にローマで出版されたガレアッツィの教本は「恣意的装飾」に対して非常に前向きな姿勢であった。しかし1832年に出版されたバイヨの教本では既に劇場の音楽の発展に伴った記譜法の変化が指摘されている。バイヨの言葉を借りれば、それは「・・・表現が明確に記されていないような器楽曲の旋律から、・・・より明確な旋律へと転換されたことである。・・・{近年では}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²³⁹」とある。本論文の第3章では、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの音楽に「恣意的装飾」の余地は残されているのか、という点について疑問を投げかけたが、バイヨはこのように見ている。

去る世紀の終わり近く{=18世紀末}、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こう演奏してもらいたいと思う旋律を書くことで、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。

この一方でバイヨは、コレッリとタルティーニの作品を例に挙げ、「こうした作曲家が<アダージョ>に於ける音楽を弾く際には装飾で満たし演奏した²⁴⁰」と述べ、どちらの記譜法で書かれているかの判断は演奏家に任されているとしている。

また、ベリオもバイヨと同様に近年の書法の変化を以下のように述べている。

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。

²³⁹ Baillot, 1834, pp. 278~. (第17章)

²⁴⁰ Baillot, 1834, pp. 287.

さらにこの記述は書法の変化とともに、ベリオの時代においてもはやフィオリトゥールを加えることはかなり稀になったことを示す。しかし裏を返せば、この問題点が指摘されている以上、演奏家による装飾が世の中から完全に消失してはいなかったという証明でもある。

またベリオは、「近年」におけるこの記譜法の変化の要因を旋律の性格と和声の密度の違いと捉え、装飾を加えるものとそうでないものに分けており、「趣味」が装飾の有無やスタイルを決めると述べている。

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、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。

フィオリトゥールを加えない、というベリオの理由は、例えば J. S. バッハ等の作品においては当てはまるであろう。しかし 18 世紀末頃の、装飾における「けばけばしい」スタイルからの脱却に対して書かれた、特に初期の W. A. モーツァルトによる古典美の整ったスタイルが、「和声的に緻密であったから」という上述の理由に当てはめられるのだろうか。確かにモーツァルトの後期の作品に対しては当てはまると考えられるが、例えばヴァイオリン付きピアノ・ソナタの初期の作品におけるシンプル旋律でも同様に当てはまるのか疑問に思う。

さらにアブネックも、「装飾を加えるべき旋律」と「加えない旋律」があると主張している点では、バイヨの意見と同じであった。つまり「単純で明快な演奏を要求する旋律」があることを述べると同時に、一方で上述の (4) アブネック譜例 4.10 のように「装飾を要求する」旋律があると示しているのである²⁴¹。

(2) 比較考察その 2 ー装飾を入れる場所についてー

バイヨの『ヴァイオリン奏法』においては以下のように、「装飾を適切な場所に入れる」、という指示が見られる。

²⁴¹ Habeneck, c.1835, p.152. (Chapter VI no. 201) 詳しくは巻末における筆者訳 44 頁参照。

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、かつ個性をもたらし、さらにはどこに装飾を加えるかについても示唆する²⁴²。

その具体的な場所として以下の例を挙げている。前に掲載した譜例 4.9²⁴³を参照のこと。

{ヴァイオリン・ソロの始まりから数えて} 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然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²⁴⁴。

ところが以下のような旋律において、バイヨは装飾を禁じている。

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。これに更に何か {装飾} を加えようとする者に災いあれ！演奏家が創造的力を発揮する瞬間ではない²⁴⁵。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²⁴⁶。

つまりバイヨの記述をまとめると、「恣意的装飾」はそれが要求されたときに適切に用いるべきである、ということである。その「恣意的装飾」を用いる適切な場所というのは、作曲家によって表現が明確に記された記譜法のスタイルではなく、古いタルティーニやコレッリなどのように最低限のものしか記していないところである。またバイヨはこの説明に加えて、19 世紀の作品に「恣意的装飾」を加える例としてヴィオッティの《ヴァイオリン・

²⁴² Baillot, 1834, p. 278. (第 17 章)

²⁴³ 第 4 章第 1 節 (3)

²⁴⁴ Baillot, 1834, p. 281.

²⁴⁵ つまり装飾を加えるべきではない、と捉える。

²⁴⁶ Baillot, 1834, p. 284. (第 17 章)

コンチェルト》も挙げている。とりわけ、音型が繰り返される場所に「恣意的装飾」を加えるべきと述べている。

ガレアッツィもバイヨと同じ意見で、同じ音型が繰り返される際に装飾を加えるように述べている。

あるパッセージが作品の中で何回か繰り返される時、ディミニ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ったかのように弾かれる²⁴⁷。

また、アブネックは装飾を行う場所について以下のように述べている。

一般的に装飾は、旋律のフレーズの終わりの方に向かって施すべきである。また、常に小節における弱拍部分、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²⁴⁸。

アブネックと同様にベリオも「装飾は弱拍にのみおかれるべきである」と主張していた。さらにベリオは付け加えて、装飾が「緩徐楽章における歌の空白部分を埋めるのに用いられる」と述べている。すなわち、飾り気のない部分に装飾を入れても良いということになるであろう。だが、ベリオは前提として「旋律自体が既に装飾である」という考えを持っており、「恣意的装飾」については「複雑な和声によって稀になりつつある」と述べている。それにもかかわらず、ベリオは隙間をフィオリトゥールなどで埋めることが出来ると説明している。装飾を用いる際にベリオがどのような音楽を想定していたかは問題だが、少なくともベリオの時代になってさえ「恣意的装飾」を行う習慣というものがヴァイオリンの演奏習慣にもまだあった、という点は非常に重要である。

まとめ

19 世紀に装飾を加える曲と加えない曲があるという意識はあった、ということがバイヨやベリオの証言から得られた。また「どのように加えるか」という方法を、ガレアッツィを始

²⁴⁷ Galeazzi, 1796, p. 364. (no. 304)

²⁴⁸ Habeneck, c.1835, p.152. (Chapter VI no. 210)

め、アブネック、ベリオ、バイヨが書き残していたことがわかった。このことは、古典派以降の音楽には装飾を加えてはならないというノイマンの反証になる。よって、これらの 19 世紀の資料群からは従来とは異なる演奏解釈の可能性が示唆される。

結び

「恣意的装飾」について論文を書くきっかけとなったのは、装飾について考えた時、コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5にどのような装飾を演奏家が加えるべきか、また「良い趣味」とは何か、ということに興味を持ったためである。そこで、本論文はヴァイオリン作品を対象に主に一次資料に基づき、次の二つのことを明らかにすることを目的とした。一つ目は、「恣意的装飾」のスタイルの変化、二つ目は19世紀の「恣意的装飾」に対するブラウンとノイマンの二人の対立する意見を出発点とした「断絶」と「継承」の考察である。

これらの考察を行うにあたり、まず第1章ではコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》(作品5)におけるコレッリ＝アムステルダム版(1710年)に加えられた装飾を分析した。そこからコレッリ＝アムステルダム版(1710年)の装飾の特徴は、①二音間を埋める線的な装飾において跳躍の頻度(例えば連続する跳躍など)が非常に少ない点、②リズム的な音型が少ない点、(すなわち、64分音符や32分音符を含む付点やシンコペーションなどのリズム的な音型が連続したり組み合わせられたりすることでリズムが強調されることは極めて少ない)、③装飾の基準となる単位が大きい点、④予備のない非和声音への跳躍進行がみられる点を指摘した。これらの特徴の中で最もコレッリ＝アムステルダム版(1710年)のキャラクターを表しているのは、①と②に関する線的装飾であると考えが、この線的装飾において、長い音の末尾に加えられた徐々に加速する音型が多いこと、そして拍節から自由な割り切れない装飾が目すべき点であった。また「恣意的装飾」の分析から、これらの線的装飾の内容が、直線的・弓形の装飾の中に「旋回的音型」やトリルなどの「定型的装飾」が記号としてではなく実音によって加えられ、そしてそれらが跳躍や刺繍音、経過音と組み合わせられて用いられていることが明らかになった。その組み合わせはある程度パターン化することが可能で、特にカデンツにおける七度跳躍はコレッリ＝アムステルダム版(1710年)を象徴する装飾であった。

またコレッリ以前のイタリアのヴァイオリン音楽における装飾の方法とコレッリ＝アムステルダム版(1710年)の装飾との比較を通して、よりコレッリが線的装飾に比重を置いていることを明らかにした。この線的装飾の多用傾向は、コレッリ以前に見られる「ディミニュション」との類似から、コレッリ＝アムステルダム版(1710年)にはその伝統が受け継がれていることを考察した。また、カッチーニなどが提唱していた「定型的装飾」にコレッリはそれほど興味を示していないことが窺え、ここからコレッリのディミニュション技法への保守性がみえてくる。このことは後の時代に、線的装飾の比重が「定型的装飾」の増加や装飾の記号化によって減少することからも指摘できる。以上のことからコレッリ

＝アムステルダム版（1710年）に見られる線的装飾はカッチーニ等に比べてむしろ古いスタイルを継承すると考えるに至った。しかしその保守性の一方で、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾には和声的な響きを作ろうとする装飾音型や、後のいわゆる「前打音」となる芽がこの中に既に垣間見られた。

続く第2節では、同曲集に加えられたその後の様々な「恣意的装飾」の資料から如何に様々な装飾の方法があったか、ということが示唆された。時代によって、また「恣意的装飾」を加えた人物によって、それぞれの作曲スタイルや演奏スタイルが反映されていたといえる。年代による「恣意的装飾」の分析からは、コレッリ＝アムステルダム版（1710年）との相違について次の傾向が見出された。

1. 装飾の記号化。
2. 付点、シンコペーション、三連符、そして様々な音型の組み合わせによって作られるリズム的な装飾の増加。
3. 装飾における跳躍音型の増加、音域の拡大。
4. 和声外音の使用の変化。前打音を始めとする不協和音程の繁用やクロマティックの使用の増加。

以上は、作品の中に見出せる「恣意的装飾」であったが、18世紀の啓蒙主義時代に至ると「教則本」における「恣意的装飾」の記述が散見されるようになる。そこで第2章では、当時の重要な概念である「趣味の融合」について、これを最も詳しく述べているクヴァンツ『フルート奏法』（1752年）を中心に検証した。また具体的な装飾の分析から、18世紀に至り「恣意的装飾」の方法の拡大がみられた。クヴァンツやテレマンに共通する「定型的装飾」の多用がその例としてまず挙げられる。また「恣意的装飾」については、付点音符や三連符などのリズム的な装飾が多い点、基となる装飾の単位がコレッリに比べて細かい場合が多い点、そして和声的な響きを求める傾向がコレッリよりもさらに増しているという点などが挙げられた。ここでコレッリ＝アムステルダム版（1710年）の装飾スタイルに立ち返ってみると、クヴァンツ、テレマン、そしてタルティーニ等が示すようなリズム的な装飾というものはコレッリ＝アムステルダム版（1710年）にはないということが確認できた。よって装飾におけるコレッリとの相違は記譜による楽譜の見方にあり、装飾の「定型化」と装飾を記号で書くようになった発展性が指摘できるのではないか。

また、18世紀中頃の「恣意的装飾」における新しい傾向として「前打音」が強調されるが、実際の演奏上しばしば問題となる「三度のクレ」や経過的「前打音」のタイミング、そして「記号で示された前打音」と「実音で書かれた前打音」の差異については巻末附録の中で取り上げた。今日、「短い前打音」における当時の演奏習慣として一般的に広く受け入れられているものは前打音が強く、そして静かに実音へと移ることである。しかし、これと異なる意見が書かれた資料があることは、今後も奏法を模索する中で強調されるべきである。

第3章では18世紀後半における「恣意的装飾」の変化について、「恣意的装飾」のスタイルの「継承」と「発展」という視点からズッカーリ、ベンダ、ガレアッツィの資料を取り上げた。ここでは二つの点を指摘した。一つ目は、コレッリより後の世代の「恣意的装飾」の方法をみると、装飾におけるヴァリエーションが増えていく過程が見える点、そして二つ目はそれが国を超えてユニバーサルになる点である。新しいヴァリエーションの具体的な例に、装飾としてのクロマティックや減音程などが挙げられる。ここではそれらが徐々に一般化し、変化していく過程がみられた。また「恣意的装飾」がある国のスタイルを特徴づけるのではなく、国を超えて普遍的になる過程が垣間見られた。

これと同時に、18世紀末には新しいスタイルの芽生えである「恣意的装飾」の伝統の「断絶」への一歩が見られた。第2節では、この事象が「恣意的装飾」から音色やその効果を求めて「ニュアンス」をつけるものへと移行していく過程であると捉えた。また「古典派」から「初期ロマン派」に至るヴァイオリン・ソナタとコンチェルトを取り上げ、既に装飾が書き込まれた旋律にどれほど装飾を加える余地がないのか、これまでみてきた装飾がどれ位既に書き込まれているかを考察した。そこでの着眼点は「変奏」であり、これは装飾を加えるべきでないものがある、というバイヨの証言に基づき、この「断絶」への一歩が作曲上の変化に伴ったものであったことを考察した。

そして第4章では、19世紀初期における「恣意的装飾」を「継承」と「断絶」という視点から、ヴァイオリン教本の中に残る演奏習慣を検証した。前章の「恣意的装飾」における新しいヴァリエーションが受け継がれたこと、また一方で「恣意的装飾」の「断絶」の傾向がシュポーアの教本に受け継がれていたことを確認した。比較考察を通して、19世紀には装飾を加える曲と加えない曲があるということについて、少なくともその意識はあった、ということがバイヨやベリオの証言から得られた。また「どのように加えるか」という方法が当時の記述として、ガレアッツィを始め、アブネック、ベリオ、バイヨに残っていることがわかった。つまり、19世紀に「恣意的装飾」の伝統は途絶えたと一般的には考えられてき

たが、ジャンルによって、また国によってはその伝統が消えることはなかったことを示しており、18世紀末に生まれた「作曲家が全てを楽譜に書き込む」というスタイルの音楽が増えていく中で、そのスタイルはしばらく二分されたのであろう。つまりその習慣が急になくなった訳ではなく共存していたようである。このことは、古典派以降の音楽には装飾を加えてはならない、というノイマンの反証になる。よって、これらの19世紀の資料群からは従来とは異なる演奏解釈の可能性を示唆する。

現代においてどのような演奏実践が得られるか

問いに対する答えへのプロセス：

本論文では「恣意的装飾」の記録を通して、その手段は時代、地域、個人によって様々であったということが再確認された。このことは、本論文を書く前と書いた後で世間のバロック・ヴァイオリニストに対する知見としては変化がないと思われるかもしれない。しかし、筆者が本論文を書くそもそもの出発点は、コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》の作品5にエキセントリックな装飾を加えるべきではないということがきっかけであった。このことから、どのような「恣意的装飾」を加えたら良いかという問いに対して、およそ300年の時を経た我々が「恣意的装飾」の習慣がある時代の作品を演奏する際に、演奏家が自らの表現を加えても良いのではないだろうか、という結論を導いた。

上記の知見に加えて、本論文の問いは、ヴァイオリン音楽における緩徐楽章の「恣意的装飾」とはどのようなものか、そしてそれを現代の演奏家である我々はどう受け止めて演奏したら良いか提唱することである。

自分の問いに答えるという意味では、ヴァイオリン音楽における緩徐楽章の「恣意的装飾」は「何か」ということを述べなければならない。これまでの知見から、「恣意的装飾」とは、作曲家のスタイルに縛られないとは言えないものの、やはり自由な面もあるのではないだろうか？演奏者の個人というものが、場合によっては作曲者のスタイルと合うこともあれば、ぶつかり合って別のものを生み出すこともある。つまり、作曲者のスタイルというものを踏まえるべきではあるが、基本的には自由なものであるという結論である。

しかし、ただ自由なだけではないことに注意しなければならない。本論文で踏まえてきたこのようなプロセス、すなわち「知る」ことが大事であることを強調したい。さらに言えば、どのような意図でどのような種類の装飾を加えたかという点において作曲家のスタイルを知るという歩み寄りが必要だが、そこから外に出てはいけないというものではないのである。つまり、あえて作曲家のスタイルを踏み出すということも、「恣意的装飾」の中に含ま

れているのではないかということがもう一つの結論である。ここで「踏まえる」という言葉と「はみ出す」という2つの言葉を用いたが、「踏まえる」という点では、筆者が本論文で行ったように、本来残らないはずの「恣意的装飾」の記録を踏まえて、当時の作曲者のスタイルというものを理解し、体に入れるということは非常に重要である。しかし、それだけでは「恣意的装飾」とは言えないということである。

結論：

「恣意的装飾」というのは、やはりそれぞれの作曲家の求めるスタイルを知らなくてはならないということから始まるが、そのスタイルの中に閉じこもっていても「恣意的装飾」にならない、という二面があることが分かった。そこで、まず「恣意的装飾」をする前に、もし作曲家のスタイルを知らずに、演奏者の自由の権利を主張し勝手に演奏したらどうなるかということ、結局は演奏者の勝手になってしまう。これに対して逆の極端を考えてみると、コレッリのスタイルから出てはいけなくなったならば、「恣意的装飾」を加える必要がないではないか。

本論文で筆者が行ってきたように、残らないはずの「恣意的装飾」の例を参考にし、あるいはコレッリ自身が残したとされる「恣意的装飾」を分析することによって作曲家のスタイルを知ることが大切である。しかし、その枠の中に止まらない面も持っていくというのが非常に重要である。

バロック時代のいわゆる骨格を主に示したようなコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5などの場合には、演奏家が加える要素が大きく、作曲家のスタイルを尊重しつつも演奏家が自由に「恣意的装飾」を加えるべきものである。そしてもう一つは演奏家と作曲家の「恣意的装飾」問題を考える第3の例として、ジェミニアーニの《ヴァイオリン・ソナタ集》が挙げられる。これは作曲家が極めて優秀なヴァイオリニストであるために、本来であれば演奏家が加える「恣意的装飾」が既にある程度楽譜に記されている。しかしコレッリはあえて演奏家の自由を残すために装飾は書かずに骨格のみを示すところもあり、ジェミニアーニとコレッリの描かれ方の違いがわかった。

これに対して、W. A. モーツァルトの《ヴァイオリン・ソナタ》がこのような演奏家による自由をほとんど受け付けなかったということも一つの大きな知見である。これは作曲家のスタイルというものが強くあることを示しているであろう。結局のところ、作品や曲種によって作曲家と演奏家の綱引きのパワーバランスが異なるという点もまた、18-19世紀の「継承」と「断絶」について考えてわかったことである。

またこのような変遷の経過を辿ってきた結果、18世紀から19世紀にかけての演奏習慣の「断絶」と「継承」においては「恣意的装飾」を加える習慣は極めて根強く行われていたことがわかった。この習慣が19世紀初頭に至っても引き続き継承されていくというのは驚くべき点であった。しかし同時に、W. A. モーツァルトの《ヴァイオリン・ソナタ集》のように、作曲家が演奏家に弾いて欲しいものを全て書く、もしくは作曲家がスタイルを強く要求し、「恣意的装飾」の習慣を受け継がない音楽が出てきていることも認めなくてはならない。

ノイマンによれば、演奏家が加える「恣意的装飾」はW. A. モーツァルトの曲においてはもはや、作曲家がやりたいことを全て書いており、骨格のみを書くことはなくなったと述べている。これは作曲の精度が細かいために、ほんの一部変えただけでも作品全体が変わってしまう要素が大きくなったことが理由の一つと考えられる。こうなると、「恣意的装飾」の余地はないということになるであろう。モーツァルトの場合、《ヴァイオリン・コンチェルト》と《ピアノ・コンチェルト》ですら、そもそも書き方が異なるということも一つの知見であり、音楽の作り方や作曲のスタイルに変化が起きたと言えるであろう。

演奏に対する姿勢

古楽の問題・古楽に関する結び：

古楽では、作曲家のスタイルをどのくらい尊重するかが鍵となっている。例えるならば、もし100パーセント作曲家を尊重したら演奏家がゼロになってしまう。これは誰が演奏しても同じになることを意味するであろう。しかし、もし逆に演奏家の意見の比重が100になって作曲家がゼロになったならば、もはや作曲家は必要なくなるであろう。そもそも古楽復興は、特に19世紀末にかけてヴィルトゥオーゾを求めたヴァイオリニスト、演奏家たちが自らの技巧や表現をより自由に表したのに対して、それでは演奏家の比重が多すぎるのではないか、という反発から起こったものである。そのため、この「恣意的装飾」が、作曲家のスタイルをどれほど尊重して、どの位演奏家はそれを奏者の個性として作曲家のスタイルから「はみ出る」ことができるのかという問題は、まさにこの古楽における作曲家と演奏家における問題に直結していることを最後に触れたいと思う。

これらを踏まえた上で「恣意的装飾」が作曲家のスタイルから「はみ出す」というのと、その枠を「無視する」ということは異なる、ということが本論文におけるポイントである。現存する「恣意的装飾」において、例えばコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》に加えた

ペッツの例では、作曲家のスタイルを比較的尊重しているがシンプルなものになってしまっている。一方、ルーマンやガレアッツィがコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》（1700年）に加えた装飾の例では、むしろ作曲家のスタイルよりも音域の拡大やクロマティックを多用している点で、そのスタイルからはみ出していると言えるであろう。しかし、その「はみ出した装飾」は作曲家の意図を本当に無視してしまっているのかどうか、これについては疑問が残る。もしそれが作曲家のスタイルを「壊している」のならば、そうであろう。まさにこのような演奏家と作曲家における比重のひっぱり合いが筆者の研究の中心にある。

そこで、今回の博士学位審査会ではあえて冒険する要素を取り入れてみたい。どちらかというと、これまでは古楽において作曲家のスタイルを守ることに遵守してきたが、バロック時代の《ヴァイオリン・ソナタ》ではそうではない面、つまり演奏家が主体となる面もあるということがわかったことがその理由である。また、逆にモーツァルトは「恣意的装飾」をつけない、むしろつける余地がなかったということは発見であった。このことから、コレッリの作品には「はみ出る装飾」をし、W.A.モーツァルトの《ヴァイオリン・コンチェルト》では作品のスタイルからはみ出ない装飾をつけたいと思う。

参考文献表

洋書

- Boyden, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Oxford University Press, 1965.
- Boyden, David D. "The Violin and Its Technique in the 18th Century." In *The Musical Quarterly* 36/1 (1950): pp. 9-38.
- Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Brown, Howard Mayer. *Embellishing Sixteenth-Century Music*. London: Oxford University Press, 1976. (Early Music Series, 1).
- De la Laurencie, Lionel. *L'écoles française de violon de Lully à Viotti*. Paris: Librairie Delagrave, 1922.
- Dickey, Bruce. "Ornamentation in Early Seventeenth-century Italian Music." In *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. pp. 293-316. Edited by Stewart Carter: Publications of the Early Music Institute, 2012.
- 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.
- Gatti, Enrico. "Però ci Vole Pacientia - Un excursus sull'arte della diminuzione nei secoli XVI, XVII e XVIII per uso di chi avrà volontà di studiare." In *Regole per ben suonare e cantare*, pp. 71-180. Edited by Ausikia Magaouda and Carlo Lo Presti: Edizioni ETS, 2014.
- Hefling, Stephen. *Rhythmic Alteration in Seventeenth-and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and overdotting*. New York: Schirmer Books, 1933.
- Henson, Matthew. "Foreign Songs for Foreign Kings: The Manuscript Scorebook of Angelo Notari." Master's thesis, Florida State University, 2012.
- Houle, Georg. *Meter in Music, 1600-1800 Performance, Perception, and Notation*. Indiana University Press, 1987. (KB)
- Jeffery T. Kite-Powell. *A performer's guide to Renaissance Music*. New York: Schirmer Books, 1994.
- Johnstone, H. Diack. "Yet More Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, Op.5." In *Early Music* 24/4 (Nov., 1996): pp. 626-633.

- Lee, Douglas. "Some Embellished versions of sonatas by Franz Benda." In *The Musical Quarterly* 62/1 (1976): pp. 58-71.
- Marx, Hans Joachim. *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis: catalogue raisonné*. Köln: A. Volk-H. Gerig, 1980.
- Neumann, Fredrick. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Neumann, Fredrick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Pierre, Constant. *Histoire du Concert spirituel: 1725-1790*. Paris: Société française de musicologie, 1975.
- Price, Charles Gower. "Free Ornamentation in the Solo Sonatas of William Babell: Defining a Personal Style of Improvised Embellishment." In *Early Music* 29/1 (2001): pp. 29-48.
- Pulver, Jeffrey. "Music at the Court of Frederick the Great." In *The Musical Times* 53/ 835 (1912): pp. 599-601.
- Schayegh, Leyla. "Ornamentierte Violinsonaten von Franz Benda." Kontext-Analyse-Praxis, Diplomarbeit, Basel, Musik-Akademie der Stadt Basel, Schola Cantorum Basiliensis 2006. (non published)
- Seletsky, Robert. "18th-Century Variations for Corelli's Sonatas, op.5." In *Early Music* 24/1 (1996): pp. 119-130.
- Stowell, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Tarling, Judy. *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.
- Zaslaw, Neal and John Spitzer. "Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras." In *Journal of the American Musicological Society* 39/3 (1986): pp. 524-577.
- Zaslaw, Neal. "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5." In *Early Music* 24/1 (1996): pp. 95-116.
- 一次資料:主要教本 (写本、出版譜)
- Agazzari, Agostino. *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*. Siena: Falcini, 1607.

- Bassano, Giovanni. *Motetti: Madrigali, Et Canzoni francese, di Diversi Eccellentissimi autori à quattro, cinque, & sei voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con la semplice voce.* Venezia: Vincenti, 1591.
- Caccini, Giulio. *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano.* Firenze: Marescotti, 1602.
- Castello, Dario. *Sonate Concertate in stil moderno. Libro primo.* Venezia, Gardano, 1621.
- Castello, Dario. *Sonate Concertate in stil moderno. Libro secondo.* Venezia: Magni, 1629.
- Fontana, Giovanni Battista. *Sonate à 1. 2. 3. per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simile altro Istromento.* Venezia: Magni, 1641.
- Frescobaldi, Girolamo. *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d intavolatura di cimbalo et organo.* Roma: Borboni, 1627, 1637.
- Ganassi, Sylvestro. *Opera intitulata Fontegara.* (Venezia, 1535).
- Notari, Angelo. *Prime musiche nuove di Angelo Notari a una, due, et tre Voci, per Cantare con la Tiorba, et altri Strumenti, Novamente poste in luce.* London, Hole, 1613.
- Playford, John. *An Introduction to the skill of Musick.* London: Godbid, 1654, 1674.
- Roman, Johan Helmich. *Elaborazioni delle sonate delle op. V di Arcangelo Corelli, Stockholm. Musik-Och Teater Biblioteket, Roman Collection Ms. 97.*
- Rousseau, Jean. *Traité de la Viole, qui contient une dissertation curieuse sur son origine.* Paris, Ballard, 1687.
- Spadi, Giovanni Battista. *Libro de passaggi ascendenti et descendentì 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.
- 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: Vincenti, 1645.
- Viadana, Ludovico Da. *Per sonar nel'organo li cento concerti ecclesiastici.* Venezia: Vincenti, 1602.
- Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche.* Venezia: 1558.

楽譜

- Agricola, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singekunst.* (Berlin, 1757) Translation with additions of Pier Francesco Tosi. *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni.* (Bologna, 1723)

- Babell, William. *XII Solos for a Violin or Hautboy with a Bass figured for the Harpsichord with proper graces adapted to each Adagio by the Author*. (London, c.1725)
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Sechs Sonaten für Klavier mit Veränderten Reprisen*. (Berlin, 1760)
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen*. (Berlin, 1753)
- Bach, Johann Sebastian. *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*. (c.1720)
- Bach, Johann Sebastian. *Sei Solo, à Violino senza Basso accompagnato*. Libro Primo. Da Johann Sebastian Bach. anno. 1720, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (D-B); ed. facs. a cura di Julia Fischer e Sven Hiemke, Laaber, LaaberVerlag, 2006.
- Bach, Johann Sebastian. *Sonata a Violino Solo e Cembalo Concertato*. (1717-23)
- Baillot, Pierre. *L'art du Violon, Nouvelle Méthode*. (Paris, 1834)
- Baillot, Pierre. *Méthode de violon*. (Paris, 1803)
- Baillot, Pierre. *The Art of the Violin*. (Originally published as *L'art du violon: nouvelle méthode*, Paris, 1834) Translated by Louise Goldberg. Illinois: Northwestern University Press, 1991.
- Beethoven, Ludwig van. *Violin Sonata Op. 12*. Vienna: Artaria, 1797-98.
- Beethoven, Ludwig van. *Violin Sonata Op. 12*. Breitkopf und Härtel, Leipzig, n.d. 1862.
- Beethoven, Ludwig van. *Violin Konzert Op. 61*. Vienna: Bureau des Arts et d'Industrie (First edition), 1809.
- Beethoven, Ludwig van. *Violin Konzert Op. 61*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n. d. 1862-90.
- Benda, Franz. *32 sonate per violino con versioni ornate*. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (D-B) Mus. ms. 1315/15; ed. mod. *Six Sonatas for solo violin and continuo with embellished version*. Edited by Douglas A. Lee, Madison, A-R Editions, 1981 (Recent Researches in the Music of the Classical Era, 13).
- Benda, Franz. *33 Sonatas for Violin and Continuo*. (s.l.n.d. c.1780)
- Benda, Franz. *Six Sonatas for Solo Violin and Continuo*. Edited by Douglas A. Lee. "Recent Researches in the Music of the Classical Era." Madison: A-R Editions, 1981.
- Bovicelli, Giovanni Battista. *Regole passaggi di musica*. (Venezia, 1594) Facsimile ed. Kassel: Bärenreiter, 1957. (Documenta musicologica; Reihe. 1 Druckschriften-Faksimiles, 12)
- Bériot, Charles de. *Méthode de Violon*. (Mainz, 1857)
- 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: Breitkopf & Hartel, 1824; id., Milano: Ricordi, 1827.

- Campagnoli, Bartolomeo. *Violon Méthode* Op. 21. (Leipzig, 1824)
- Cartier, Jean-Baptiste. *L'Art du Violon*. Paris, Decombe, ca. 1795-1798.
- Cartier, Jean-Baptiste. *L'Art du violon*. (Paris, 1799) Facsimile ed. Philippe Lescat and Jean Saint-Arroman: Facsimile Jean-Marc Fuzeau, 2003. (Méthodes & Traités ; 11 ; serie 1, France 1600-1800 v. 4)
- Chorley, Henry. *Modern German Music*. (London, 1854)
- Corelli, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo Op. 5*. (Rome, 1700)
- Corelli, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo 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: Roger, 1710; ed. facs. a cura di Marcello Castellani, Firenze, SPES 1979.
- Corrette, Michel. *L'art de se perfectionner*. (Paris, 1782) Facsimile ed. Philippe Lescat and Jean Saint-Arroman: Facsimile Jean-Marc Fuzeau, 2003. (Méthodes & Traités ; 11 ; serie 1, France 1600-1800 v. 2)
- Corrette, Michel. *L'école d'Orphée*. (Paris, 1738) Facsimile ed. Philippe Lescat and Jean Saint-Arroman: Facsimile Jean-Marc Fuzeau, 2003. (Méthodes & Traités ; 11 ; serie 1, France 1600-1800 v. 1)
- Corri, Domenico. *Domenico Corri's A selected collection of the most admired songs, duetts, etc., volumes 1-3* (Originally published as: *A selected collection of the most admired songs, duetts, etc., volumes 1-3*, London and Edinburgh, ca. 1780-1810) Edited by Richard Maunder. New York: Garland Publishing, 1993.
- Couperin, François. *L'Art de toucher le clavecin*. Paris: Foucaut, 1716. Paris: Boivin, 1717.
- Dalla Casa, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. (Venezia, 1584) Facsimile ed. Courlay: J. M. Fuzeau, 2003. (Facsimilé Jean-Marc Fuzeau; Méthodes & traités 17. sér. 4. Italie 1600-1800, vol. 2)
- Dubourg, Matthew. *Corelli's Solos Grac'd by Dobourg, versioni ornate delle Sonate op. V di Corelli*. ms. del sec. XVIII, collezione privata ignota.
- Galeazzi, Francesco. *Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente a' principianti, dilettaanti, e professori di violino*. vol. I, Roma: Pilucchi Cracas, 1791; vol. II, 1796; vol I, Ascoli Piceno: Cardì, 1812.

- Galeazzi, Francesco. *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 Eng. trans. and study, A. Franscarelli (DMA diss., U. of Rochester, 1968); ii (Rome, 1796), annotated English translation by G.W. Harwood. thesis, Brigham Young University, 1980.
- Geminiani, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London: s.e., 1749.
- Geminiani, Francesco. *Rules for playing in a true taste*. Opera VIII, London: s.e., ca. 1748.
- Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. Opera IX. London: Johnson, 1751.
- Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. (London, 1751) Facsimile ed. David Boyden. Oxford University press, 1952.
- Habeneck, François Antoine. *Méthode Théorique et Pratique de Violon*. (Paris, c. 1835)
- Haydn, Joseph. *Violin Konzert in G, Hob. VIIa:4*. (c. 1765) Edited by Günter Thomas. München: Henle Verlag, 1991.
- Hotteterre, Jacques Martin. *Principles of the flute, recorder & oboe*. (Originally published as: *Principes de la Flute Traversière ou flute d'Allemagne, de la flute à bec, ou flute douce, et du Haut-Bois*. (Paris, 1707) Translated by David Lasocki. London: Barrie & Rockliff, c. 1968.
- La Borde, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. (Paris, 1780). Facsimile ed. by P.-D. Pierres: AMS Press, 1978.
- L'Abbé le fils. *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différends agréments dont il est susceptible*. (Paris, 1772) Facsimile ed. Philippe Lescat and Jean Saint-Arroman: Facsimile Jean-Marc Fuzeau, 2003. (Méthodes & Traités ; 11 ; serie 1, France 1600-1800 v.2)
- L'Abbé le fils. *Principes du Violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différends agréments dont il est susceptible*. (Paris, 1761) Facsimile ed. Aristide Wirsta: Centre de Documentation Universitaire, 1961.
- L'Abbé le fils. *Principes du Violon*. (Paris, 1772) Facsimile ed. Genève: Minkoff Reprint, 1976.
- L'Abbé le fils. *Principes du Violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différends agréments dont il est susceptible*. Paris: Des lauriers deuxième édition, 1772.
- L'abbé le Fils. *Principes du Violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différens agréments dont il est susceptible par Mr. L'Abbé le Fils Ordinaire de l'Académie Royale de Musique*. Paris, s.e. 1761.

- Manchester Anonymous. *Versioni ornate delle sonate op. V di Corelli*. Manchester Central Public Library.
- Mazas, Jacques Féréol. *Méthode de Violon Suivie d'un Traité des Sons Harmoniques en Simple-et Double-Cordes*. (Paris, 1830)
- Montclair, Michel Pinolet de. *Principes de Musique*. (Paris, 1736) Facsimile ed. Genève: Minkoff Reprint, 1972.
- Montclair, Michel Pignolet De. *Principes de Musique*. (Paris, 1736)
- Mozart, Leopold. *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. (Augsburg, 1756)
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*. (Paris, 1770) Facsimile ed. Philippe Lescat and Jean Saint-Arroman: Facsimile Jean-Marc Fuzeau, 2003. (Méthodes & Traités ; 11 ; serie 1, France 1600-1800 v. 1)
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine*. K. 454 in B Edited by Eduard Reeser. Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII, Werkgruppe 23, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Violin Concerto in B*.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Violinkonzerte und Einzelsätze in B*. K. 207. (Salzburg, 1773) Edited by Christoph-Hellmut Mahling. Leipzig: Neue Mozart Ausgabe, Serie V, Werkgruppe 14 Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1983.
- Nardini, Pietro. *VII Sonates pour Violon et Basse avec les Adagios Brodés*. Paris: Cartier-Decombe, ca. 1795-1806; ed. mod. in Jean Baptiste Cartier, *L'Art du Violon che conobbe tre differenti edizioni; ed. mod. di sei sonate Six sonates à violon seul et basse, avec les adagios brodés*. edition d'après les Manuscrits Originaux de l'Auteur, Paris. a cura di Enrico Gatti.
- Quantz, Johann. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen*. (Berlin, 1752)
- Rognoni, Francesco, *Selva di varii passaggi*. (Milano, 1620) Facsimile ed. [Courlay]: J. M. Fuzeau, 2003. (Facsimilé Jean-Marc Fuzeau; Méthodes & traités 17. sér. 4. Italie 1600-1800, vol. 3)
- Rognoni, Riccardo. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. (Venetia, 1592) Preface and translations by Bruce Dickey, facsimile ed. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2002.
- Spohr, Louis. *Violinschule*. (Vienna, 1832) Translated by John Bishop as Louis Spohr's Celebrated Violin School. (London, 1843)
- 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, Biblioteca

del Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, ed. mod. multilingue a cura di Erwin R. Jacobi, Celle & New York, Moeck Verlag, 1961. Questa edizione contiene anche il testo della prima edizione francese: *Traité des Agréments de la Musique*. traduit par Pierre Denis, Paris: 1771.

Tartini, Giuseppe. *Traité des Agréments de la musique*. (Paris, 1771) Translated by E. R. Jacobi. Celle and New York: Hermann Moeck Verlag, 1961. *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino*.

Telemann, Georg Philipp. *Sonate Methodische*. (Hamburg, 1728)

Tessarini, Carlo. *Nouvelle Méthode pour Apprendre par Théorie*. (c. 1760)

Tosi, Pierfrancesco. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni Sopra il canto figurato*. Bologna: Dalla Volpe, 1723.

Türk, Daniel Gottlob. *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig: Schwickert, 1789; Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1789; id., ed. accresciuta 1802; ed. mod. in inglese, traduzione e note a cura di Raymond H. Haggh, Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule* (Leipzig und Halle, 1789)

Veracini, Francesco Maria. *Sonates pour violon et basse continue, opus 5: édition originale* (Rome: Santa, 1700), *édition agrémentée* (Amsterdam: Roger, 1710), *Extraits de versions ornées (manuscrit de Manchester, Germiniani [i.e. Geminiani], Veracini) / Arcangelo Corelli*. Edited by Nicolas Fromageot. Paris, Facsimilé Jean-Marc Fuzeau, 1999.

Veracini, Francesco Maria. *Zwölf Sonaten: nach Arcangelo Corelli opus 5: für Violine und Basso Continuo*. Edited by Walter Kolneder. Mainz: Schott, c.1961.

Viotti, Giovanni Battista. *Violin Concerto III in A* W1:3; G.25. Paris: Sieber, c.1781.

Viotti, Giovanni Battista. *Violin Concerto XXII in a*. Offenbach, date of publication unknown.

Virgiliano, Aurelio. *Il dolcimelo*. (Ms. Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna) Facsimile ed. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1979. (Archivum musicum. Collana di testi rari, 11)

Wilson, David K. *Georg Muffat on Performance Practice: The text from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and auserlesene Instrumental music. A new translation with Commentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. (Originally published as: Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Passau: Georg Adam Holler in six part-books, 1698.)

Woldemar, Michel. *Grande Méthode ou Etude Élémentaire pour le Violon*. (Paris, c.1800)

- Woldemar, Michel. *Grande Méthode ou Etude Élémentaire pour le Violon*. Paris: Cochet, ca. 1800.
- Woldemar, Michel. *Violin Concerto No. 1 in a*. Paris: Bernard Viguerie, n.d.
- Woldemar, Michel. *Violin Concerto No. 2 in E*. Paris: Bernard Viguerie, n.d.
- Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore, si anco al cantore* (Venezia, 1596); *Prattica di musica: seconda parte* (Venezia, 1622) Facsimile ed. Hildesheim: G. Olms, 1982.
- Zuccari, Carlo. *The true Method of Playing an Adagio made easy by twelve examples adapted for those who study the violin*. London: Bremner, ca. 1762.

和書

- アーペル、ウィリ『ポリフォニー音楽の記譜法：1450～1600年』（Willi Apel. *Die Notation der Polyphonen Musik: 900～1600*. Leipzig, 1962）東川清一訳、東京：春秋社、1998年。
- エメリー、ヴァルター『バッハの装飾音』（Walter Emery. *Bach's ornaments*. London, 1953）東川晴一訳、東京：音楽之友社、1965年。
- オルティス、ディエゴ『オルティス変奏論—16世紀ディミニューション技法の手引き書—』（Diego Ortiz. *Trattado de Glosas*. Roma, 1553）平尾雅子訳・解説、濱田滋朗監修、東京：アルテスパブリッシング、2010年。
- ガナッシ、シルヴェストロ『フォンテガーラーリコーダー奏法と装飾的奏法—』（Sylvestro Ganassi. *Opera Intitulata Fontegara*. Venetia, 1535）戸口幸策訳、東京：全音楽譜出版社、1978年。
- ガリレーイ、ヴィンチェンツォ『フロニモ—リュートの賢者—』（Vincenzo Galilei. *Fronimo: dialogo di Vincentio Galilei*. Venezia, 1584）菊池賞訳、水戸茂雄監修、埼玉：東京コレギウム、2009年。
- クーブラン、フランソワ『クラヴサン奏法』（François Couperin. “*L’Art de toucher le Clavecin*.” Paris, 1716）山田貢訳、東京：シンフォニア社、1978年。
- クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム『フルート奏法』（Johann Joachim Quantz. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752）荒川恒子訳、東京：全音楽譜出版社、2017年。
- コープマン、トン『トン・コープマンのバロック音楽講義』（Ton Koopman. *Barokmuziek Theorie en Praktijk*. 1985）風間芳之訳、東京：音楽之友社、2010年。

- ジェミニアーニ、フランチェスコ『バロックのヴァイオリン奏法』（Francesco Geminiani. *The Art of Playing on the Violin*. 1751）内田智雄訳、東京：シンフォニア社、1993年
- テュルク、ダニエル・ゴットロープ『クラヴィーア奏法』（Daniel Gottlob Türk. *Klavierschule*. Halle, 1789）東川清一訳、東京：春秋社、2000年。
- ノイマン、フレデリック『正しい装飾音楽法』（Fredrick Neumann. *Essays in performance practice*. New York, 1982）為本章子訳、東京：音楽之友社、1992年。
- バッハ、カール・フィリップ・エマヌエル『正しいクラヴィーア奏法』（Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753）、東川清一訳、東京：全音出版社、2003年。
- パウルスマイアー、カーリン『記譜法の歴史：モンテヴェルディからベートーヴェンへ』（Karin Paulsmeier. *Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert*. Basel, 2012）久保田慶一訳、東京：春秋社、2015年。
- マンチーニ、ジャンバティスタ『ベル・カントの継承—装飾の施された歌唱に関する実践的省察—』（Giambattista Mancini. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Milan, 1777）渡部東吾翻訳・注解、東京：アルカディア書店 2015年。
- モーツァルト、レオポルド『ヴァイオリン奏法』（Leopold Mozart. *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. 1756）、久保田慶一訳、東京：全音楽譜出版社、2017年。
- ヴェイヤン、ジャン・クロード『フランス・バロック音楽—解釈と演奏の原理』（Jean-Claude Veilhan. *Les Règles de l'interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Paris, 1977）細野孝興訳、パリ：ルデュック社、1986年。
- 今谷和徳『バロックの社会と音楽（上）イタリア・フランス編』東京：音楽之友社、1987年。
- 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—』（東京芸術大学修士論文、2016年）
- 東川清一『音楽家の自叙伝—クヴァンツ/ベンダ/E・バッハ/ツェルニー—』東京：春秋社、2003年。
- 東川清一編『対位法の変動・新音楽の胎動—ルネサンスからバロックへ：転換期の音楽理論—』東京：春秋社、2008年。
- 幣原映智「18世紀フランスのヴァイオリン奏法教程—Brijon と Trade の教本について—」、『広島大学教育学部紀要』第2部34号、広島：1986年、243～251頁。

堀内由紀『ラベ・ル・フィス『ヴァイオリンの原理』(1761)に関する考察—18世紀フランスのヴァイオリン奏法に於ける歴史的的位置—』（東京芸術大学修士論文、2011年）

嶺貞子監修『イタリアのオペラと歌曲を知る 12章』東京：東京堂出版、2009年。

音楽事典

The new Grove dictionary of music and musicians. Second Edition. Edited by Stanley Sadie; executive editor: John Tyrrell. London: Macmillan, 2001. ISBN0-333-6

デイヴィッド D. ボイデン、ボリス・シュヴァルツ（関根敏子、園田信博、林眞佐子、広瀬悦子訳）「ヴァイオリン」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年、151~176頁。

ロバート・ドニントン（荒川恒子訳）「装飾法」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年、5~32頁。

CD

Benda, Franz. *Violin Concerto* in Es dur. Christian Benda, Conductor. Naxos: 8.553944 (CD), tracks 4-6. Recorded 1999, released 2002.

Tartini, Giuseppe. *Concerti*. Ensemble 415, Conductor. Harmonia mundi: HMC901546 (CD), Released 1995.

オンライン資料

Wikipédia, s. v. “Joseph-Barnabé Saint-Sevin dit L’Abbé le fils,” last modified November 29, 2010, http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph-Barnabé_Saint-Sevin_dit_L'Abbé_le_fils.

Wikipédia, s. v. “Exaudet, André-Joseph,” last modified May 6, 2007, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Menuet_d%27Exaudet.jpg

IMSLP-Petrucchi Music Library, s. v. “Rameau, Jean-Philippe. *Pigmalion*. (Paris, 1748) Facsimile ed.” last modified January 26, 2010,

[http://imslp.org/wiki/Pigmalion_\(Rameau,_Jean-Philippe\)](http://imslp.org/wiki/Pigmalion_(Rameau,_Jean-Philippe))

IMSLP-Petrucchi Music Library, s. v. “Rameau, Jean-Philippe, *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. (Paris, 1760s) Facsimile ed.” last modified July 4, 2011,

[http://imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau -
_Nouvelles Suites_1760s_.pdf](http://imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites_1760s_.pdf)

IMSLP-Petrucci Music Library, s. v. “Rameau, Jean-Philippe. Pièces de clavecin attribuées à Rameau. (Paris, 1895) Durand,” last modified June 15, 2007,
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_attribu%C3%A9es_%C3%A0_Rameau \(Rameau, Jean-Philippe\)](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_attribu%C3%A9es_%C3%A0_Rameau_(Rameau,_Jean-Philippe))

IMSLP-Petrucci Music Library, s. v. “Rameau, Jean-Philippe, Pièces de clavecin. (Paris, 1724) Facsimile ed.” last modified March 25, 2011,
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin \(Rameau, Jean-Philippe\)](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_(Rameau,_Jean-Philippe))

謝辞

終わりに、本論文の執筆にあたり大塚直哉先生、野々下由香里先生、大角欣也先生から多くの示唆を頂き、温かいご指導を賜りました。またお忙しい中、貴重なお時間を割いて教本の和訳やその他の文章構成についてまで細かくご指導下さった若松夏美先生に心より感謝申し上げます。仏文を訳出の際にフランス語をみて下さった大森大輔先生、エリック・ヴィエル先生、そして文章校正に助言下さった菅沼起一さん、工藤真司さん、また最後まで支えて下さった皆様に御礼申し上げます。

2017年10月 堀内由紀