

S. フランク作曲ヴァイオリンソナタの演奏解釈

— (1) 第1楽章の比較分析・その① —

高旗 健次

(2009年10月6日受理)

Erläuterung zur Sonate für Violine und Klavier von S. Frank

— (1) Eine Vergleichsanalyse verschiedener Interpretationen vom ersten Satz —

Kenji Takahata

Zusammenfassung: Wenn man ein Stück künstlerisch spielen will, muss man nicht nur die Interpretation, die dessen Komponist fordert, analysieren, sondern auch verschiedene Noten mit verschiedenen Interpretationen vergleichen und untersuchen. Als Analysegegenstand hat der Verfasser die Violinsonate von S. Frank (1822-1890) ausgewählt, weil dieses Stück eins von den Violinstücken ist, die bis heute oft gespielt worden sind und es daher viele verschiedene Versionen gibt. Es ist nämlich sehr wertvoll, dieses Stück zu analysieren. In dieser Abhandlung wird es analysiert, welche Interpretationsunterschiede es zwischen den verschiedenen Versionen bezüglich vier Aspekten — Phrasierung, Bogenführung, Dynamik und Fingersatz — gibt. Durch diese Analyse (bis Reprise vom ersten Satz) ist geklärt, dass der Fingersatz am unterschiedlichsten bei den vier Aspekten ist. Je nach Version unterscheidet sich dieser von denen der anderen Versionen. Weil der Fingersatz auch Einfluss auf den musikalischen Ausdruck ausübt, sollen Spieler den zur Phrase passenden Fingersatz über die Grenzen der eigenen Fingertechnik hinaus überlegen.

Stichwoerter: Ausdruck, Bogenführung, Fingersatz

キーワード: フレージング, ボーイング, フィンガリング

1. はじめに

ヴァイオリン奏者は演奏しようとする作品に対し、自身の選択した出版社の楽譜を用いて音列や和声的な分析を行い、それに自分なりの解釈を付加する（ボーイングやフィンガリングなど）ことで、独自の音楽的な表現の確立を行う。つまり、ある楽曲を芸術的に演奏するためには、作曲者の解釈（音列の仕組みや、要求された音楽的な指示など）を分析するのはもちろんのこと、そこに書き加えられた演奏家の奏法を体系化し、自らの演奏解釈に生かす必要が、奏者には求められるのである。しかし、演奏に取り組もうとする作品に対して、あらゆる版の楽譜を収集し、具体的に比較、

検討するような作業を試みる機会はあまりないように感じている。従って奏者は、可能であれば一つの版に頼るのではなく、各演奏家の解釈が盛り込まれたさまざまな版を読み解き、分析していく必要性もあると筆者は考える。そこで今回より、S. フランク (1822-1890) のヴァイオリンソナタを取り上げ、その解釈にどのような差異がみられるのか、分析を行うこととした。

今回、フランクのヴァイオリンソナタを分析の対象とした理由は、この作品が今日ヴァイオリンソナタの中でも最も頻繁に演奏される作品の1つとされており、多くの出版社から楽譜が出ているため、比較検討する要素が特に多いと考えたからである。実際に、曲中に明記されている指示は、出版社によってかなりの

違いがみられる。従って、奏者が1つの版の中に明記された解釈のみに固執して表現することは、音楽的な表現の可能性を拡げるには多少限界があるばかりか、実際問題として難しい面も出てくると考える。なぜならば奏者は一人一人、体型や技術、また性格や感情も異なるため、奏者の選択した1つの版からでは、その奏者の音楽的な表現に全てが沿っているとは考えにくいからである。従って、演奏家が作曲者の求めている指示にヒントを得て音楽的に豊かな演奏をするためには、さまざまな版を参考にし、自分の技術や感情に沿う、もっともふさわしい演奏解釈は何なのかを発見し、自分の表現力に生かす必要がある、と筆者は考える。そのことを見出す糸口として今回より、それぞれの版によってどのような解釈の違いがみられるのか、フランクのソナタをもとに具体的に4つの項目ごとに分けて分析を試みることにした。

2. 作品について

作品について多少触れておく。このソナタはフランクと同郷(ベルギー)の親友であるヴァイオリニスト、E.イザイ(1858-1931)に、彼の結婚記念日のお祝いとして捧げられ、曲はイザイ自身のヴァイオリンと夫人のピアノによって1886年に初演された。この作品は非常に抒情性に富んだ美しい作品で、初演当初から人気を高め、チェロやフルートによる編曲版もみられる。また、この作品の最大の特徴としては、あるモチーフを楽章を超えて用いることにより、全楽章の構成の統一を図る、いわゆる「循環形式」を取り入れていることにある。

3. 分析の方法

分析にあたって使用した楽譜は、2009年8月現在入手可能な、次の版を使用した(表を参照)¹⁾。

今回は、第1楽章の再現部の手前までを分析の対象とし、フレーズ毎に細かく区切り、それぞれのフレーズの中で(1)フレーズング(スラーやテヌート、スタッカート、アクセント等を含む)、(2)ボーイング(ダウンボウやアップボウ等の指示)、(3)デュナーミク(指示語を含む)、(4)フィンガリングの4つの項目に着目し、解釈の傾向と差異を明らかにした。なお、次の「分析の結果と考察」以降の文中に出てくる丸数字は全て、上に示した表の出版楽譜の番号を意味する。また譜例に関しては、比較する上で特に違いの顕著なものや、特徴的なもののみを掲載した。

表

No.	出版社	解釈者
①	Breitkopf & Härtel	Adolf Busch
②	Durand	Lucien Garban
③	Henle	Yehudi Menuhin/ Monica Steegmann 編
④	International	Zino Francescatti
⑤	Kalmus	不明(楽譜に記載なし)
⑥	レッスンの友社	江藤俊哉
⑦	Peters	Maxim Jacobsen/ Calr Herrmann 編
⑧	Ricordi	Carlos Pessina
⑨	Schirmer	Leopold Lichtenberg
⑩	Schott Japan	Emile Sauret
⑪	United Music	不明(楽譜に記載なし)
⑫	The Well-Tempered Press	不明(楽譜に記載なし)

4. 分析の結果と考察

まず、第1楽章全体を通しての最初の指示であるが、③のみ 'Allegretto moderato' と明記されている(初版は 'Allegretto ben moderato')。これにより奏者は、他の版を使用する場合と違い曲想そのものを幾分明るく、或いはテンポを多少前向きにとらえる必要が、根本的にあると考える。

1-1 呈示部(5小節目-31小節目)のフレーズング

・5小節目-12小節目

⑥のみ、6小節目を1小節分スラーで繋ぐよう指示している。これはおそらく、7小節目の頭を、弓を返すことなく続けてアップボウから始められるようにするためだと思われる。

(譜例⑥)



・13小節目-16小節目

15小節目の4・5・6拍目から7・8・9拍目にかけてと、16小節目の8拍目から9拍目にかけて差異がみられた。

(1) 15小節目

I. 4拍目から9拍目にかけてがスラー=④, ⑤, ⑩,

⑫

(譜例④, ⑤, ⑩, ⑫)



Ⅱ. 4拍目から9拍目にかけてがスラーで繋がっていない = 上記以外の版

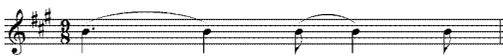
(譜例①~③, ⑥~⑨, ⑪)



(2) 16小節目

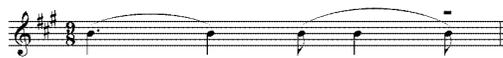
Ⅰ. 9拍目が切れている = ②, ③, ⑪

(譜例②, ③, ⑪)



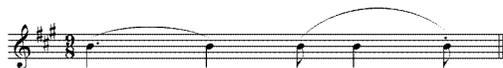
Ⅱ-1. 9拍目が繋がっていて、且つ9拍目にテヌート有り = ①, ⑦, ⑨

(譜例①, ⑦, ⑨)



Ⅱ-2. 9拍目が繋がっていて、且つ9拍目にスタッカート有り = ④, ⑤, ⑧, ⑩, ⑫

(譜例④, ⑤, ⑧, ⑩, ⑫)



Ⅱ-3. 9拍目が繋がっていて、且つ9拍目に何も無し = ⑥

(譜例⑥)



・17小節目-31小節目

この部分は、版によって最も違いがみられる箇所である。目まぐるしいハーモニーの変化と次第に高揚していく部分であるため、奏者によって解釈が異なり、また個性が表れやすい箇所でもあると考えられる。総合的に判断して最も個性的なのは④である。

(1) 17小節目

全てスラーで繋がっている = ③, ⑥

(譜例③, ⑥)



(2) 18小節目

Ⅰ. 全てスラーで繋がっている = ①~③, ⑤, ⑥, ⑧~⑫

(譜例①~③, ⑤, ⑥, ⑧~⑫)



Ⅱ. 1拍目から3拍目と4拍目から9拍目がスラー = ④

(譜例④)



Ⅲ. 1拍目から6拍目と7拍目から9拍目がスラー = ⑦

(譜例⑦)



(3) 20小節目

④のみスラーが全くなく、残りの版は有り。

(譜例④)



(4) 21小節目

Ⅰ. 1拍目から5拍目、6拍目から9拍目がスラー = ①, ④, ⑤, ⑦, ⑧, ⑩, ⑫

(譜例①, ④, ⑤, ⑦, ⑧, ⑩, ⑫)



Ⅱ. 全てスラー = ②, ③, ⑥, ⑨

(譜例②, ③, ⑥, ⑨)



Ⅲ. 1拍目から5拍目、4拍目から9拍目がスラー = ⑪

(譜例⑪)



(5) 22小節目

I. 全てスラー=①~③, ⑤, ⑥, ⑨~⑫

(譜例①~③, ⑤, ⑥, ⑨~⑫)



II. 3拍ごとにスラー=④, ⑦

(譜例④, ⑦)



III. 1拍目から6拍目と7拍目から9拍目でスラー=⑧

(譜例⑧)



(6) 23小節目

大半の版が1拍目から3拍目と4拍目から9拍目がスラーになっているが、④は9拍目のみが独立した形となっている。また、⑦は8, 9拍目にテヌートがある。

(譜例④)



(譜例⑦)



(7) 24小節目

④のみ、3拍目と4拍目がスラーで繋がっていない。

(譜例④)



(8) 25小節目

②と⑪のみ、1小節全てが、他の版は3拍目以降がスラーで繋がっている。

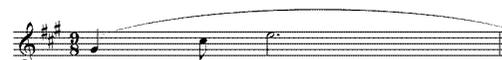
(譜例②, ⑪)



(9) 26, 28, 29小節目

大半の版は1拍目から3拍目にかけてスラーがあるが、③のみスラーをカッコ書きで示している。また⑥の26小節目では、スラーが27小節目の2拍目までかかっている。

(譜例⑥)



(10) 27小節目

④では3拍目から6拍目と、7拍目から9拍目を分けてスラーを明記している。

(譜例④)



(11) 30小節目

第1主題の頂点ともいえる場所で、版によって様々な解釈がみられた。大まかには、9拍目を独立させているか否かである。

I. 9拍目を独立させていない=⑤, ⑧, ⑩, ⑫

(⑧以外は、9拍目にスタッカート有り)

(譜例⑤, ⑩, ⑫)



II. 9拍目を独立させている=①~④, ⑥, ⑦, ⑨,

⑪ (④, ⑥, ⑦には9拍目にテヌート有り)

(譜例①~③, ⑨, ⑪)



(12) 31小節目

④のみ、音符にテヌートが付記されている。

(譜例④)



1-2 呈示部 (5小節目-31小節目) のボーイング

※②と⑪に関してのボーイングは、115小節目以外は何も明記されていないため、これらの版は省略する。

・5小節目-12小節目

最初の、繰り返されるモチーフの入りは、大半の版において2回ともいづれもアップ・ボウから入るが、

⑦は2回ともダウン・ボウから、⑨は1回目がアップ・ボウだが、2回目には明記されていないため、ここ(⑨の7小節目)は弓順にダウンから始めるのが妥当である。この場合、7小節目の四分休符の間に弓を空中で返す必要がないため、ほかの版では起り得る、弓を返す際の「ぶれ」は免れるであろう。

(譜例⑨)



・30小節目-31小節目

第1主題で盛り上がりをもせる最後のトーンをダウンで終わらせるかアップで終わらせるかにより解釈が異なる。これは、30小節目の最後の9拍目の音、gis²を独立させている版にのみ、この音にボーイングを明記している版が4つあり、この音をダウンにすることで、次の31小節目のgis²音をアップで力強く弾き切るパターン(①と⑥)と、この音をアップにすることで次のgis²音をダウンで自然に弾き終えるパターン(③と⑦)となっている。フレーズの終わりをどのようにまとめるかは、奏者の解釈により異なってくると判断できるが、一般的に8分の9拍子で一番大切なのは1拍目の頭である。従って、そこにダウンを持ってくるのは強い音を出すのに有利であるため、ここでは③と⑦の解釈が妥当であると考えられる。

(譜例①)



(譜例③)



1-3 呈示部(5小節目-31小節目)のデナーミク

ここでは版によってクレッシェンド記号やデクレッシェンド記号などの、多少の位置のズレがみられる。版によつての決定的な違いは以下の通り。

・5小節目-12小節目

‘molto dolce’の中で、細やかなニュアンスを要求する版(⑤~⑧, ⑩, ⑫)とされない版(①~④, ⑨, ⑪)に分かれる。要求のある版の中でも、9-11小節目で、細やかなクレッシェンドの抑揚を要求する版は⑤, ⑧, ⑩, ⑫で、いずれも要求パターンは同じである。

また⑦は、9, 10小節目にある同じモチーフを、2回目である10小節目においては(pp)で示すことにより、1回目と対比させることを提案している。しかし⑥は、⑦とは全く逆の発想で、9小節目の7-9拍目はデクレッシェンド記号を、10小節目の7-9拍目はクレッシェンド記号を示すことで、それぞれのモチーフのコントラストを、クローズとオープンとに対比させている。

(譜例⑤, ⑧, ⑩, ⑫)



(譜例⑥)



・13小節目-16小節目

ここは全ての版において解釈は共通であった。

・17小節目-25小節目

17小節目の6拍目から‘poco cresc.’がある版(①, ③, ⑥~⑧)とない版(②, ④, ⑤, ⑨~⑫)とに分かれた。‘poco cresc.’がある版のうち⑧以外の版では、19小節目の7拍目から20小節目にかけてデクレッシェンド記号がある。しかし⑧のみ、19小節目の4拍目から9拍目にかけてデクレッシェンド記号、さらに20小節目全体にかけて、改めてデクレッシェンド記号が追記されている。

なお、この⑧のような形になっている版は、ほかに④, ⑤, ⑨~⑫であった。これらの版には、20小節目に出てくる、A-Durの音階固有音以外の音であるais¹音を、今一度強調して引き立たせようといった解釈が盛り込まれているものと考えられる。なお、このデクレッシェンド記号が2小節目間にわたっている版は①~③, ⑥, ⑦であった。

(譜例④, ⑤, ⑧, ⑨~⑫)



(譜例①~③, ⑥, ⑦)



・25小節目の3拍目-31小節目

呈示部の最後を締めくくる30小節目には、全ての版においてmolto ritが明記されており、これは壮大な雰囲気を引き出す要素として非常に大切な指示である。ところが、その2小節目前の28小節目にもmolto rit

が明記されている版があり (④, ⑤), ほかの版はここには全て *molto cresc.* が明記されている。これにより, 呈示部の終盤を, テンポを2度にわたって遅くすることでスケールの大きさをはかるのか, デュナーミクで音量を常に増しながら (音の縦軸), テンポを遅くする (音の横軸) ことで, その容積を増やしていくのかにより, 音楽的解釈が随分と違うものになってくる。どのように演奏するかは奏者によってさまざまであろうが, このことは大変興味深いことである。

なお, 30小節目の *ff* は②のみ, 小節の頭にあった (他の版はすべて, 4拍目から)。

1-4 呈示部 (5小節目-31小節目) のフィンガリング

フィンガリングの解釈にあたっては, 版によって千差万別であり, それは解釈者の指の長さや手の大きさにより安易なポジション移動を優先するか, またはフレーズを優先するかによるであろう。なお, ②と⑪には, ほとんどフィンガリングが明記されていないが, ②に関しては109小節目と110小節目に, ⑪に関してはそれに加えて99小節目に, 書記されているのみであったため, ここで述べている「全ての版」というのは, ②と⑪を除いている。

・ 5小節目-12小節目

全ての版において, この部分の冒頭は第3ポジションの1の指からスタートする。その後, 5小節目の6拍目で第1ポジションに降りるのは⑨のみであった。その他の版では, 9拍目で第1ポジションに降りる版 (①, ④, ⑤, ⑦, ⑧, ⑩, ⑫) と第2ポジションに降りる版 (③, ⑥) とに二分化されていた。

(1) 6小節目

この部分のフィンガリングは, 版によって実にさまざまな解釈がみられた。5小節目で第2ポジションに下降する版③, ⑥は, この6小節目の4拍目の付点2分音符を, それぞれD線上で奏する (③) か, A線上に移弦する (⑥) かで解釈が分かれた。D線上で奏する版は, ③の他に①, ⑤, ⑩, ⑫で, A線上で奏する版は⑥の他に④, ⑦, ⑨であった。その中でも⑥は, 4拍目の付点2分音符のみA線に移弦する。このパターンで演奏する場合は, フレーズを一つに繋げるためにも, この d^2 音のみが, 開放的な音にならないよう, 細心の注意を払わなければならない。従ってフレーズ感を大切にするためには, この小節では同弦上で演奏することが望ましいであろう。ただし, D線上の d^2 音を, あえてフラジオレットで奏するよう指示している版 (⑤, ⑧, ⑩, ⑫) が比較的多かったことは興味深い。おそらく,

フレーズの終わりに神秘的ニュアンスを求めようとしたのではないかと考えられる。以下に, 筆者が望ましいと考えるフィンガリングを示す。

(譜例) 望ましいフィンガリング



(2) 7小節目

5小節目とほぼ同じ動機でありながら, ポジション移動の場所を, 5小節目とこの小節とで, あえて変えている版 (①) があり, 興味深い。これは, そうすることでこの2つの動機に対し, さり気ないニュアンスの違いを要求していると考えられる。

(譜例①)



(3) 8小節目

大半の版がD線上でのフィンガリングであった。しかし, 次の9小節目から12小節目に来る動機を, ハイポジションでとるか否かで, この小節でのフィンガリングに差異が生じる。⑥, ⑦, ⑨はポジションこそ各々違うものの, cis^2 音でA線上に移弦する。①ではD線上のままであるが, 9小節目からはA線上へ移弦する。その他の版では, 9小節目も sur D のため, 第2, または第3指で8小節目の cis^2 音をとることとなる。

(譜例⑥)



(譜例①)



(譜例⑩)



(4) 9小節目から12小節目

3回繰り返される, 同じ動機 (3回目は動機の展開) をハイ, またはロー・ポジションでとる版, また, 毎回異なるポジションでとる版などに分かれた。特に①は, 9小節目ではA線上で, 10小節目では, 小節の途中である4拍目からD線上の第3ポジションに移弦し, 3度目の11小節目でようやく,

D線上のハイポジションに移行させることにより、それぞれの動機の最初のe²音の音色を毎回変えている。他のパターンとしては、途中細かいフィンガリングの違いこそあれ、e²音をA線上で全てとるパターン(⑥, ⑦, ⑨)と、D線上のハイポジションで全てとるパターン(③~⑤, ⑧, ⑩, ⑫)があった。その中で最も推奨できるフィンガリングとしては、④のものであろう。この版では、フレーズの流れを一番重視し、スムーズに運指できるフィンガリングが明記されていると考える。

(譜例①)



(譜例⑥)



(譜例④)



・13小節目—16小節目

①を除いた全ての版において、A線上の第4ポジション(④, ⑥, ⑨)か第5ポジション(③, ⑤, ⑦, ⑧, ⑩, ⑫)で始まり、そこに明記されている'sempre dolce'的なニュアンスを引き出しやすくなっている。①はE線上の第2ポジションから、ポジション移動を伴う形で始まっており、'sempre dolce'にもかかわらず、透明感ある音を求めようとしているのではないかと推測できる。

(譜例①)



(譜例⑥)



(譜例③)



・17小節目—25小節目の2拍目

この部分は、大まかに前半と後半とに分けられるが、前半では目立った差は見られなかった。後半もほぼ同じであるが、21小節目のais²音からgis²音の順次進行

において、③と⑨ではボルタメント効果を狙ってか、同じ指を用いて下降する指示がある。この場合、洒落たニュアンスを引き出すことは可能であろうが、こういった解釈は、賛否両論の対象になりかねないであろう。なぜならば、曲想にふさわしくないボルタメントの多様は、その楽曲そのものの品位を損なうことになるからである²⁾。

(譜例⑨)



・25小節目—31小節目

⑨では25小節目と27小節目の6拍目で、第4指を用いて第1ポジションに下降している。このフィンガリングだと、この部分の動機に音楽的豊かさの幅を持たせることは難しく、どちらかといえば多少委縮させるような印象を与えかねないため、好ましくないフィンガリングだと考える。

(譜例⑨)



(1) 30小節目—31小節目

ここは第1楽章の呈示部の中で、最も盛り上がる場所であるが、それをA線上のハイポジションに上がって豊かに表現するか、E線上で輝かしく終わるか、解釈が大まかに二分化している。A線上で終わる版は④~⑥, ⑧, ⑩, ⑫で、E線上で終わる版は①, ③, ⑦, ⑨であった。そのうち、④はボルタメントの指示まで明確に表記している。フィンガリングを決める目的には、「奏者が求める音楽的な表現」も挙げられる。この部分のように、ダイナミックな盛り上がり表現する箇所においては、音の重厚さや豊かさを求めようとしているのか、透明感のある輝かしい響きを求めようとしているのかによって、奏者の個性が分かれるところである。この分析により、それは奏者によって決定されたボーイングのみならず、左手のフィンガリングの差異によっても生み出されるものであることを裏付ける結果となった。ここでは最終的に筆者は、E線上でボルタメントを用いるフィンガリングの組み合わせが、よりいっそう重厚で輝かしい表現を可能にすると考えられる。

(譜例④)



2-1 呈示部 (47小節目-59小節目) のフレージング

今回分析の対象とした版のうち、ここでは3分の2が同じフレージングで、残りの版において多少の特徴がみられた。

①では、54小節目から55小節目にかけて、1つのフレーズとなっている。また55小節目では、②は①とは対照的に、55小節目の1音1音のフレーズ全てが切れている。

(譜例①)



(譜例②)



また、②と①は53小節目において1小節分が全てスラーで繋がっており、①に関しては55小節目においても同様に、1小節分を一つのスラーで繋げている。

(譜例②, ①)



なお、③は56小節目の1・2拍目と3拍目を、また58小節目においても6拍目から9拍目までの全ての音を分ける場合もあるとして、スラーにカッコ書きがされている。

2-2 呈示部 (47小節目-59小節目) のボーイング

※②と①は省略。

この部分では、①と③に特徴がみられる。特に①では、54小節目から55小節目にかけてダウン・ボウ1弓で奏した後、56小節目の1-3拍目にスラーがかかっているにもかかわらず、1・2拍と3拍目を分けるよう指示してある。③においてもこの部分は分ける場合があるとして、スラーにカッコ書きがされているが、分けた場合①とは逆弓になる。これは、ヴァイオリンの呈示部の第1主題のテーマが、常に3拍目から始まることから、①では音のレスポンスがより明確に捉えられるダウン・ボウを、このc²音に持ってきたのではないかと考えられる。

(譜例①)



(譜例③)



2-3 呈示部 (47小節目-59小節目) のデュナーミク

全ての版において *dolcissimo* が明記されているが、⑦のみ *pp* が括弧書きで書き添えられている。また、②においてのみ、55小節目の *sempre dolcissimo* が明記されておらず、この版を使用する場合は、他の版と比較すると、多少の表現の変化が起これら考えられる。

2-4 呈示部 (47小節目-59小節目) のフィンガリング

※②と①は省略。

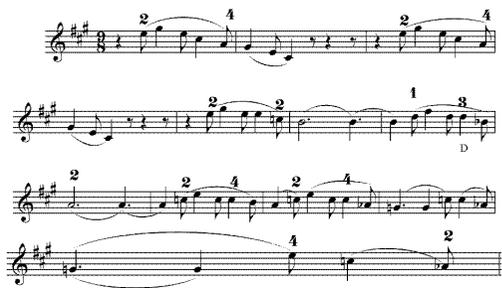
結論から述べると、この部分に最も相応しいフィンガリングが明記されたものは③と④であると考えられる。なぜなら両版とも、*dolcissimo* の表現に一番相応しいポジションと弦を用いられるよう書かれており、かつフレーズの流れに沿った、最短距離でのシフティングを可能にしているからである。

(譜例③, ④)



逆に、あまり相応しくないと考えられるものに⑤、⑩、⑫が挙げられる。これらの版では47小節目、49小節目、そして51小節目の6拍目においてシフティングするように明記されているが、これに従うと、やもすればフレーズの終わりを引っ張る(あるいは引きずる)ようなポルタメントがかかってしまう恐れがあるからである。

(譜例⑤, ⑩, ⑫)



また①にあるように、第4指（小指）を53小節目の7拍目のd[♯]音（D線上の第4ポジション）から9拍目のb[♮]音（D線上の第2ポジション）へいきなり滑らせるのは、小指という弱い性質から考えて、音楽的な豊かさを奪うのみならず、表現上からもポルタメントがかかることにより品位を損ないかねないので、避けるべきである。さらにこの版では、54小節目でとらえた薬指のa[♮]音をまたぐ形で、55小節目の3拍目にあるc[♮]音を中指でとるよう明記されている。これは、その距離から考えても極めて危険で、このようなシフティングもやはり避けるべきであろう。

(譜例①)



同じようなことは、下降形ではあるが、⑧の53小節目の9拍目から54小節目にかけても言える。ここでは、ポルタメントがかかることは考えにくい、特に未熟なヴァイオリン学習者の場合、シフティングの際に、音楽的に非常に不自然な音の段差が生じる危険性がある。

(譜例⑧)



あとシフティングでは、このような「横」の流れを伴う場所では、可能な限り2つ以上のポジションに移動すべきではない。例えば⑦や⑧、①などの51小節目の7拍目の第3ポジションから第1ポジションへの移行や、55、ならびに56小節目の7拍目の、第5ポジションから第3ポジションへの移行が、該当する。

(譜例①, ⑦, ⑧)



(譜例①, ⑦, ⑧)



また、⑨の53小節目の9拍目で第1ポジションへ移行すると、その後の54小節目からは比較的、音が鮮明な第1ポジションの領域で演奏されなければならない。これは、'sempre dolcissimo'と明記された、柔らかなニュアンスが求められるこの場所にはあまり相

応しくないため、極力避けるべきであると考ええる。

(譜例⑨)



その反面、⑥は *dolcissimo* の中で、極力小指を避けるフィンガリングが明記されているため、柔らかなニュアンスに沿った豊かな表現を生み出す方法としては、極めて推奨すべき解釈である。

(譜例⑥)



まとめ

②と⑪は、ボーイングやフィンガリングの明記がほぼ皆無なため、これらの項目に関しては、奏者の演奏解釈に委ねられた版だと考えられる。

今回行った、第1楽章の再現部前までの分析の結果、各項目のうち一番バラエティに富んでいたものはフィンガリングであり、版によってその指示はさまざまに異なることが明らかとなった。従って、フィンガリングは技術的な問題にとどまらず、音楽的な表現をする際の解釈の違いにおいても多に影響を与え、奏者はフレーズに沿ったフィンガリングを緻密に考えていかなければならないことを再認識した。ただし、安易なフィンガリングが、必ずしも音楽的な表現を妨げるものだとは考えていない。特に技術が乏しい学習者などは、正確な音程をとるためにも多くのシフティングを伴うフィンガリングよりかは、ロー・ポジションで確実に音程のツボにフィットする方法を考えていくのも一つの方法である。しかしその際には、移弦の時に起こりやすい音質の段差や、フレーズの流れの妨げなどの問題が生じるであろうから、右手の技術を十分に磨いておくことは必須である。要は奏者自身、どの技術を生かせば、作曲家が求めている表現を最大限に引き出せるか、ということを生奏者自身で見極める術を身につけていくことも大切である、と筆者は考える。

【注及び引用文献】

- 1) 楽譜には、解釈者の名前や出版された年が明記されていないものもあり、それに関しては問い合わせを試み、判明したものに関して掲載した。
- 2) 高旗健次「カール・フレッシュのポルタメント論

に関する考察—弦楽器指導におけるボルタメントの基礎的研究—」『島根大学教育学部紀要』第40巻, (人文・社会科学), 2006年, 68頁

【参考文献・楽譜】

- 1) Galamian, Ivan *Principles of Violin Playing & Teaching*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J., 1962
- 2) Menuhin, Yehudi & Primrose, William, *Violine und Viola*, Fischer, 1982
- 3) Rostal, Max *Handbuch zum Geigenspiel*, Müller & Schade, 1997
- 4) 鈴木鎮一, 奏法の哲学, 全音楽譜出版社, 1998
- 5) C. FRANK Sonate für Violine und Klavier A-Dur, Edition Breitkopf 5234
- 6) C. FRANK SONATE pour violon et piano, DULAND Editions musicales, 1955
- 7) C. FRANK Sonate für Violine und Klavier A-Dur, G. Henle Verlag, 1993
- 8) FRANK SONATA in A major FOR VIOLIN AND PIANO, INTERNATIONAL MUSIC COMPANY NEW YORK, 1958
- 9) C. FRANK SONATA IN A MAJOR FOR VIOLIN AND PIANO, Kalmus
- 10) 江藤俊哉, 校訂・指導によるヴァイオリン・ソナタ レッスン・シリーズ 〈8〉 C. FRANK Sonate pour Violin et piano, レッスンの友社, 1999
- 11) FRANK SONATA for Violin and Piano A Major, EDITION PETERS, 1954
- 12) C. FRANK SONATA PARA VIOLIN Y PIANO, RICORDI,
- 13) FRANK SONATA For Violin and Piano, G. SCHIRMER, Inc., 1915
- 14) C. Franck SONATE für Piano und Violine, SCHOTT JAPAN
- 15) C. FRANK SONATA VIOLIN and PIANO, United Music Publishers Ltd
- 16) SONATA FOR VIOLIN AND PIANO by C. FRANCK, THE WELL-TEMPERED PRESS