

シュポーア作曲《ヴァイオリン協奏曲第11番》 その教材としての有効性

The Effectiveness of Violin Concerto No.11
by L. Spohr as Teaching Material

原 田 大 志

Taishi HARADA

音楽教育ユニット

(令和2年9月29日受付, 令和2年12月10日受理)

1. 研究の動機

1.1 演奏されなくなった要因

ルイ・シュポーア (1784-1859) のヴァイオリン協奏曲は, 一般的な公開演奏をされている記録は20世紀の段階ですでにあまりなく, どちらかと言えばヴァイオリン学習者の練習曲として生きながらえてきた曲である。しかしそれも, 20世紀後半には廃れてしまった感がある。その理由として考えられるのは, 練習曲としてL. シュポーア, ピエール・ロード (1774-1830), シャルル・ド・ベリオ (1802-1870) 等の作品を学習するより「音階, 分散和音の練習を長時間行い, より難易度の高い曲に直接挑む方が効率的だ」と多くの人が考え始めたのではないかと、ということである。

そのような方法をとる人々が増え始めたのと軌を一にして, 国際レベルで日本人ヴァイオリニストが最高水準に立つようになったので, このやり方が主流になるのは当然の流れと言える。筆者も長年, それを疑ったことはなかった。

1.2 練習曲としての可能性

しかし一方で「音階, 分散和音の練習を長時間行う」のは, それなりの自制心, 克己心が必要である。それを持たない者に, この方法は厳しい。そして, 学習者は一流を目指すとは限らない。否, むしろ一流を目指さない者の方が多いかもしれない。そのような学習者にとっては, 旧来使われてきたシュポーア等の「練習協奏曲 Concertstudien」による学習の方が適切な場合も, 大いにあり得る。(ペータース社はP. ロードやCh. de ベリオの協奏曲を Concertstudien として出版している。)

これらの練習協奏曲が, どのような場合, どこまで教材として有効性があるのだろうか。本論ではその中でも演奏されなくなったシュポーア作曲の協奏曲第11番をとりあげ, それを明らかにしたい。

2. 練習協奏曲をとりまく状況

そもそも, シュポーア等の練習協奏曲は, かつてどのように取り扱われて来たか, 篠崎弘嗣と鷺見三郎の著書から探求してみる。

2.1 篠崎弘嗣による推奨曲

ロドルフ・クロイツェル（1766-1831）作曲《42の練習曲》はヴァイオリン学習者ならばほぼ全員が学習する練習曲の一つである。それを校訂した篠崎弘嗣は「クロイツェル教本」（全音楽譜出版社，1960）の序文（p.2）に、以下の文章とリストを掲げている。

以下の曲目はクロイツェル教本と併用して練習するものをやさしいものから順に並べましたが、その間楽しい小品等も入れて生徒によっては順序も適宜に変更して指導して下さい。

コンチェルト

- ・ ビオッティ 第23番, 第22番, 第19番
 - ・ バッハ 第1番, 第2番, 第3番, 二重協奏曲
 - ・ ナルディーニ ホ短調
 - ・ ローデ 第6番, 第7番, 第8番
 - ・ ベリオ 第7番, 第9番, 舞踏幻想曲
 - ・ モーツァルト 第3番, 第4番, 第5番, 第6番, 第7番
 - ・ カバレフスキー
 - ・ シュポア 第2番, 第8番, 第9番, 第11番
 - ・ ブルッフ 第1番, 第2番
 - ・ ウィニアフスキー 第2番, 第1番
 - ・ ビュータン 第4番, 第5番, 第2番
 - ・ サン＝サーンス ロ短調
 - ・ ラロ スペイン交響曲
- (この後にソナタ, 小品の曲名が続く)

2.2 鷺見三郎による推奨曲

鷺見三郎著「ヴァイオリンのおけいこ」（音楽之友社，1980）において鷺見は著者という扱いになっているが、実際は教えをうけた者達との座談会を記録したものである。以下一部分（p.42）引用するが〔問〕は編者の久保田良作，中山朋子，長谷川武久，渡辺暁雄，〔答〕が鷺見三郎。兎束龍夫・篠崎弘嗣・鷺見三郎共編による「新しいバイオリン教本 5」（音楽之友社，1964）を学習した後，どのようにするかを示唆している部分である。

〔答〕『新しいバイオリン教本』第6巻は生徒にあわせて選曲していく。

(中略)

〔問〕 その後は，どんな曲を与えますか。

〔答〕 ヴィオッティのコンチェルト第22番，シュポアのコンチェルト第2番，ヴェーターの“ファンタジー・アパッショナータ”，ヴェーターの“バラードとポロネーズ”，ヴェーターのコンチェルト第4番，ヴェーターのコンチェルト第2番，ヴィエニアフスキのコンチェルト第2番……という感じでやっていきます。

〔問〕 シュポアのコンチェルト第8番なんかは，どうですか。

〔答〕 シュポアの8番とヴィエニアフスキの1番とエルンストのコンチェルトはテクニク的に難しいから，まあ，ラロの“スペイン交響曲”，メンデルスゾーンの有名人の方のコンチェルト，ブルッフのコンチェルト第1番に進んで，その辺に入れてもいいですね。

〔問〕 モーツァルトは，シュポアの8番なんかをやってからですか。

〔答〕 ええ，そうです。(後略)

2.3 シュポーア作品の位置付けと特徴

篠崎、鷺見、両者共にシュポーアに対する言及はあり、20世紀中頃までシュポーアは学習教材として一般的だったと思われる。

なぜ一般的によく使われていたのだろうか。そのためには、シュポーアの楽曲が要求している技術面を分析し作品の特徴を抽出すれば、その理由がわかってくるのではないかと筆者は考えた。

シュポーアの協奏曲は出版されたものが15曲ある。その全てを分析するのが理想だが、本論では篠崎が推薦し、鷺見は言及しなかった《第11番》について分析を進め、教材としての有効性を考察したい。

3. シュポーア作曲《ヴァイオリン協奏曲第11番》における演奏技術

大まかに「左手の技術」と「右手の技術」に分けて、その特徴を抽出する。

3.1 左手の技術

下記の7項目について、トレーニング効果が期待できるだろう。

1. 音階、2. 半音階、3. 分散和音、4. 分散8度、5. 分散10度、6. 重音、7. トリル

以下、それぞれの技術が使われている具体的な箇所を示していく。なお楽章はローマ数字で、小節番号はB. で示すこととする。

3.1.1 音階

譜例1

譜例1の楽譜は、6つの行に分かれています。各行の楽譜には、特定の音階の練習箇所が示されています。楽譜には、調性（ト長調、変ロ長調、ホ短調、イ短調、ハ長調、ニ短調、変イ長調、ニ長調）と小節番号（B.30, B.52-53, B.169, B.182-185, B.254, B.265-266, B.148-159, B.343-350, B.457-458）が記載されています。また、*p* や *tr* のような演奏記号も含まれています。

3.1.2 半音階

譜例2

譜例2の楽譜は、2つの行に分かれています。各行の楽譜には、半音階の練習箇所が示されています。楽譜には、調性（ホ短調、変ロ長調）と小節番号（B.54, B.94-95）が記載されています。また、トリル（tr）の記号も含まれています。

I B.176
 I B.178
 I B.272-273
 II B.10
 II B.32
 II B.41-42
 II B.48
 II B.65
 II B.74-75
 II B.81

第3楽章では後述する分散8度での用例がある。

総じて、これら半音階の箇所は、他の作曲家の作品と比べて際立って多い。平凡社刊「音楽大事典」の「シュポーア」の項には「シュポーアの作風は、大胆な半音階的和声法（掛留による解決の遅延と頻繁な転調を伴う）を多用する」とある通り、これらはシュポーアらしさが感じられる箇所であり、シュポーア自身が新しい表現、自らの語法を追求した結果と言えるだろう。

3.1.3 分散和音

1オクターヴ以上にまたがる用例のみを挙げる。第2楽章については「3.3」にて詳述する。

(イ) 長三和音と短三和音

譜例3

I B.45
 I B.49
 I B.58-59
 I B.62-63
 I B.66-67
 I B.115
 I B.124-127
 I B.203
 I B.205-206

III B.90,92 III B.96-99
III B.186-187
III B.289,291,295,296 III B.373

(ロ) 減七和音，複合形

譜例4 I B.106 I B.180 I B.194
I B.196 I B.198 I B.206
I B.243-244 I B.297-298
III B.140-141 III B.172-173
III B.335-336 III B.369-370

f *cresc.*

3.1.4 分散8度，連続8度

譜例5 I B.45-46 I B.49-50
I B.57 III B.82-89
III B.281-288

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

III B.363-367
 III B.371-372
 III B.453-456

3.1.5 分散10度

譜例6 | B.129

3.1.6 重音

(イ) 3度を主にするもの

譜例7 III B.2-17, 30-37, 201-216, 229-236, 404-419

III B.386-392
 III B.226-228

(ロ) 6度を主にするもの

譜例8 III B.18-26, 217-225

(ハ) 10度

譜例9 | B.123-124

| B.264-265

| B.270-272

(ニ) 複合形

譜例10 | B.122

| B.263

| B.269-270

「8度」は前項「連続8度」で引用したもの以外の用例はない。

8度の用例より10度の用例が多い事は興味深い。理由として考えられるのは、10度の方が演奏効果は上がる、という事である。

3.1.7 トリルとターン

短い音価のトリルが頻出する。実質プラルトリラーと同じものも多く、本項ではターンも合わせて引用する。

譜例11 | B.32-35

|| B.53 | B.55 | B.93

| B.99 | | B.111-113, 116-117 | B.121-124 |

| B.132-133 | | B.185 | B.232 | B.238 | B.245 | B.250-252

| B.254-256 | B.276-277

|| B.5-6 | B.14-15 | B.17

|| B.25 | || B.30-31 | || B.33

|| B.37 | || B.39 | || B.41-44

|| B.46

3.2 右手の技術

以下の5項目について用例をあげる。

3.2.1 スタッカート

これは基礎技術であり、通常は特筆するものではないのだが、楽譜から読み取りにくい事情を説明したい。

次の譜例12に挙げるものは、全て短時間で弓を往復させねばならない。それをスタッカートで演奏するという事は、とりもなおさず弓先の「マルテラート martellato (martelé)」奏法が要求されるという事である。

これが出来るようになると、スタッカート以外の一般的な奏法でも弓先で明瞭なアタックをつける事ができるようになるという効用も生じる。

一方第3楽章のスタッカート（譜例13）は、テンポ設定から鑑みると「スピッカート」と解釈すべきだろう。

譜例13 III B.75-76 III B.84-85,88-89

 III B.269-273
 III B.283-284,287-288 III B.361-362
cresc. *tr*

3.2.2 一弓 (ワン・ボウ) スタッカート

右腕全体を緊張させて演奏する技術であるが、一般的な作品では使われたとしても数度であるのに対し、本作品では頻出する。第2楽章については3.3で詳述する。

譜例14 I B.45 I B.49 I B.52,54

 I B.182 I B.184 I B.201
 I B.265-266 III B.148-149
 III B.156-157 III B.343-344 III B.347-348
p *p*

3.2.3 移弦

これは既述の「分散8度」の形で現れるため、楽譜の引用は省略する。右手首から先を上下させる事によって、より少ない労力で演奏できるが、それができるためには、やはり訓練が必要である。

3.2.4 スラーの途中に現れるアクセント (短いデクレッシェンド, スフォルツァンド)

それほど特別な技術ではないが、ある程度の訓練は必要である。具体的には右人差し指で弓を押す力と弓のスピードの組み合わせを使うが、両者を統合した運動の能力向上が期待できる。

譜例15 I B.56 I B.130-131

 I B.181 I B.183 I B.185
fz *fz* *fz* *fz* *fz* *tr* *tr* *tr*

I B.199-200

I B.274-275

III B. 6,14,34, 205,213,233, 408,416

III B.91,93-95

III B.170-173

II B.290,292

III B.373-374

fz

fz

tr

tr

tr

tr

5

3

3.2.5 ポルタート類

技術的には、3.2.2 や 3.2.4 とほぼ同様、人差し指の押し下げの力により音を切る技術だが、ポルタートと同じ技術を使う箇所が少しだけあるので、ここで紹介する。

譜例16 I B.90-91

I B.229-230

3.3 第2楽章の問題

第2楽章には、分散和音と一弓スタッカートが組み合わせて出てくる部分が2カ所ある（譜例17）。

この部分の演奏は極めて困難である。率直に述べると「不可能」に近い。「一弓スタッカート」は、それが可能な速度があり、そこが弾けるテンポに全体を落とすと、最初の主題は非音楽的に緩慢になってしまう。主題を音楽的な表現が可能なテンポに設定すると、この2カ所は演奏不能になってしまう。

解決方法は、この2カ所のみテンポを遅く設定して演奏するということになるのだろうが、これはこれで音楽の流れが心地よいとは言えないように思う。

そこで筆者は、巻末に提示する譜例18のように改訂することを提案したい。少しだけ音数を減らす事で、テンポを一定にしたまま演奏が可能になるはずだ。

譜例17 II B.18-24

6

6

dim.



4. まとめ

本協奏曲の構成要素を技術的な要素別に分類するだけで、以下の特徴が浮かび上がる。

4.1 基礎的な技術（音階、分散和音、3度の重音）が比較的多い

例えばチャイコフスキーやブラームスの協奏曲の音階は「走句」「駆け上がり」等と呼ばれる、極めて敏捷な動きが必要である。一方、シュポーアの場合は、そこまで速く指を動かす必要がない。技術習得の途上にある者にとっては、極めて適度な訓練ができることになる。

4.2 トリルとターンが頻出する

こちらは基礎技術ではあるのだが、時代の趣味の反映を感じさせる要素である。シュポーアの一時代前の音楽家になるが、J.B. ヴィオッティやP. ロードの作品にもトリルは多く、R. クロイツェルの練習曲集でもトリルの練習を重視していることから、この時代では主要な技巧的要素だったと言えるのではないだろうか。

4.3 一弓スタッカートが頻出する

これも前項同様、時代の趣味と、当時の主要な技巧的要素だったことの反映ではないかと考える。ちなみにメンデルスゾーン、チャイコフスキー、ブラームス、いずれも一弓スタッカートは使用されていない。

4.4 弓元を使う技術は平易

現在頻繁に演奏されるヴァイオリン協奏曲は「弓元を使って強いアタックを作る技術」が必要不可欠である。(残念ながら適切な和訳がないのだが)ドイツ語で“am Frosch”, フランス語で“au talon”と呼ばれ、メンデルスゾーン、ブルッフ、チャイコフスキー、ブラームス等、いずれの曲を弾くにも欠かせない技術である。

ところが、シュポーアの作品では不要である。興味深いことにベートーヴェンの協奏曲においては、管弦楽パートに要求され、独奏パートには控えめな形でしか要求されない等、この時代の作品を追求すると、他の側面(時代様式と技術の連関)も浮かび上がってくるのだが、それは本論の範疇を超えるので、これらの追求は別の機会に譲りたい。

4.5 結論「教材としての有効性」

「基礎技術」とは「普遍的に応用できる技術、汎用性のある技術」だと筆者は定義している。それに基づ

き、前項の 4.3 一弓スタッカートは基礎ではなく 4.1, 4.2, 4.4, そして 3.2.1, 3.2.3, 3.2.4, 3.2.5 で述べたものは基礎だと見なしている。一弓スタッカートは基礎技術ではないが、右腕に様々な運動を覚え込ませる上では有効な練習になるはずだ。

4.4 の技術を習得するには多大な時間を必要とする。そのため、それを習得する以前に基礎技術をスキルアップするには最適な楽曲であると結論づけられるだろう。

ただし第 2 楽章を除いてである。既述の通り、第 2 楽章は巻末に掲載する譜例 18 の形で演奏することをお勧めする次第である。

参考文献

篠崎弘嗣編「クロイツェル教本」(全音楽譜出版社, 1960)

鷺見三郎著「ヴァイオリンのおけいこ」(音楽之友社, 1980)

兎束龍夫・篠崎弘嗣・鷺見三郎共編「新しいバイオリン教本 5」(音楽之友社, 1964)

平凡社刊「音楽大事典 第 3 巻」1177-1178 ページ (1982)

参考楽譜

Violin-Concerte von Louis Spohr Nach der Tradition des Componisten, LEIPZIG C.F.PETERS

譜例18

Adagio (♩=46)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

p *f* *dim.* *tr* *p* *f* *dim.* *dolce* *f* *dim.* *p*

48

51

53

55

59

63

65

67

70

74

76

80

dim.

dolce

cresc.

dolce

cresc.

tr.

tr.

This musical score consists of ten staves of music, numbered 48 through 80. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several triplet markings (3) and slurs. Performance instructions include *dim.* (diminuendo), *dolce* (softly), and *cresc.* (crescendo). Trills are marked with *tr.* and fingerings. The score ends with a double bar line at measure 80.