

指板の真の役割と誤解について

—弦楽器起源からの考察—

松田 淳一

The True Role of the Fingerboard and Misunderstandings

—A Discussion Starting with the Origin of Stringed Instruments—

Junichi MATSUDA

Stringed instruments today are generally classified into string instruments played with a bow, such as the violin or double bass and string instruments that are plucked or strummed, like the guitar or mandolin. All of these instruments have the part known as a fingerboard. Whether you are a specialist in musical instruments or not, the fingerboard seems to be a perfectly natural part of the instrument. But in fact it is a relatively recent invention in historical terms. The fingerboard has not been around very long when compared to the existence of stringed instruments themselves. What was it created for and how many performers are really familiar with how to use it to their advantage? From my own experience, I have come to the conclusion that for whatever reason most performers have misunderstandings concerning the fingerboard. Using examples of stringed instruments from the Museum of the Osaka College of Music collection, I will examine the original purpose of the fingerboard.

現在一般的に弦楽器というと弓奏弦楽器であるヴァイオリン族およびヴィオール族のコントラバスなどを筆頭に、撥弦楽器のギターやマンドリンなどが思いあたる。それらには必ず指板というものがある。専門家であるにかかわらず、ごく当たり前のように目にしているこの指板であるが、歴史的にみると比較的最近の発明であり、この世に弦楽器が誕生して長らく存在しなかった部品である。この指板、いったい何のために作り出された部品で、どのように扱えば良い部品なのかを熟知している演奏家が一体何人いるのだろうか？自分の経験から鑑みると、指板については何故かほとんどの演奏家が誤解していると言わざるを得ない。そこで大阪音楽大学音楽博物館所蔵の弦楽器を参考にしながら、指板の本来の役割を探ってみる。

目次

1. 序文
2. ヨーロッパにおける弓奏弦楽器の起源の疑問
3. 減衰振動と強制振動
4. 強制振動
5. 指板の登場
6. 左手
7. 弦の押さえ方
8. この奏法のメリット その1
9. この奏法のメリット その2
10. 音程
11. 学生がよく口にする言葉
12. 音程の変化による表現
13. あとがき
14. 参考文献

1. 序文

おおよそ楽器というものに関しては、ピアノと同じくらいポピュラーな弦楽器でさえ資料が非常に乏しく、深く追求するにはあまりにも薄弱な文献しか残されていない。ましてや、数百年前に遡った楽器ともなると、たとえば壁画や聖書・絵画に頼らざるを得ない場合もある。確かに、どの資料を見ても大いに著者の私的考察が盛り込まれている。楽器自体がそのような状況なのであるから、指板のような部品の歴史ともなると資料はほぼ皆無である。ただし、その部品の起源などは不明でも、現在残された楽器から誕生の経緯を推測し、そこで生まれた奏法が楽器としての改良を加えられたヴァイオリン族にいまだに誤解と弊害をもたらしていることを証明し、現在における弓奏弦楽器の演奏法の改善に役立つ論理を述べていくことは可能であると考え、記述するに至った。

2. ヨーロッパにおける弓奏弦楽器の起源の疑問

人類は自然界のもの（旧約聖書によると“神によって創造されたもの”）を模倣しようと努めてきた歴史がある。模倣するという行動に関しては、人間が生まれて最初にする動作が母親の模倣であるということからも頷ける。

この前提に基づけば、人声を模倣しようとして様々な楽器を作り出したことは容易に想像できる。人声に近いという観点からみると、言葉を語れないという点を除いて弓奏弦楽器に匹敵する楽器は少ない。

この弓奏弦楽器が本来の“楽器”という顔をして歴史上に現れたのがいつであるかは大いに謎に包まれているのであるが、たとえばヨーロッパにおいて、紀元前 753 年の古代ロ

一マ帝国以前の古代ギリシャ人は共鳴箱の上に弦を張って指ではじく“リラ”という楽器を使っており、弓というものの存在をまだ知らなかった。そしてその“弓”というものは馬を家畜として使っていたインド人や中近東などのアジア人が発明した、ということが Franz Farga の「Geigen」に記述されており、一般的にもその説が比較的支持されている。本当にその説が正しいのだとすると、哲学や建築だけでなく音楽理論でさえ先駆者であった古代ギリシャ人が、この頃はまだ、弓奏弦楽器を知らなかったということになる。

また、筆者の師匠筋にあたる故鈴木鎮一氏（才能教育研究会創設者）が 1932 年に書かれた「ヴァイオリン及び弓の研究」の中で、『ドイツの楽器研究家カール・エンゲル氏（1818 年～1882 年）によると、紀元前 880 年頃に太古アッシリアの石板に描かれたトリゴーノンを演奏している様子から次のように推定していることに同意を表すべきかと思う。』と述べられている。

その内容は『右手に撥を執り、左手を弦上に安置せり、凡そこの撥たるものは最初は短かかりしならんに、不自由を感じずると共に、次第に長くなり、これが原因となりて継続音を出し得る弓なるものを生み出したるものならん』というもので、この説によると紀元前 880 年にメソポタミア北部アッシリアには弓が存在していたということになる。

「ニューグローヴ世界音楽大辞典」によれば、“トリゴーノン”というのは古代ギリシャ・古代ローマなどにおけるハーブに似た楽器を指す最も一般的な用語で、プレクトラムを使わず両手でかき鳴らしたと書かれている。このプレクトラムというのは同書によると、弦楽器をかき鳴らす道具の総称で、爪、義甲、ピック、さらには日本の琵琶や三味線に用いる撥弦具の撥も含まれる。古代ギリシャや古代ローマではリラやキタラ※に比べるとハーブは一般的ではなく、異国的は色合いや、遊女が演奏している場面が描かれていることから、道徳的不健全さがつきまとっていた。またギリシャ神話には豎琴やパンの笛などの誕生について詳しく書かれているが弓奏弦楽器は出てこない。

このように、いついかなる形で弓奏弦楽器がヨーロッパに導入されたのか、その発生が曖昧模糊としてわかりにくいのであるが、古代ギリシャにおいてはまだ登場していなかったことが推測できる。

※「ニューグローヴ世界音楽大辞典」によると、古代ギリシャ・古代ローマ時代で最も重要な弦楽器で、リラと同様にネックを持たない豎琴のような構造。

古代ギリシャの次の時代、すなわち古代ローマ帝国の時代に弓奏弦楽器が使われていたと思われる資料がある。

ジャン・ルソー（1644 年 10 月 1 日－1699 年 6 月 1 日：フランスのヴィオール奏者）の著書「ヴィオール概論」（アカデミア・ミュージック）の P.14 からの抜粋である。

『アウグストゥス皇帝の時代に生きた詩人、オヴィディウス（紀元前 43 年－紀元 17 年）は、「愛の技術」第 3 巻で、プレクトルム（ママ）は右手に、キタラは左手に持つと述べている。』と書かれており、また P.13 には『ネロ（紀元 37 年－68 年）の統治下のアテネで教師をし

ていたフィロストラトス 2 世は、オルフェウスの絵を次のように解説している。・・・左足は地面につけて太腿の上にキタラを支え、右足は靴で地面を叩いてリズムを取っている。右手は様々な音を出すためプレクトル (ママ) を握り、肘をついて手のひらを内側に向け、左手は指をのばして弦を打っている。・・・』とある。

また、ユダヤの伝説をまとめた、いわゆる「70 人訳ギリシャ語旧約聖書」には『その者はプレクトルを用いてキタラを打つ者の父となった』と書いてある。

プレクトルを弓のようなものとするなら当然キタラは弓奏弦楽器となるが、ジャン・ルソーによると、最近の研究でプレクトルが弓であると解釈されていることが P.16 で『詩人や作家たちが“プレクトル”という言葉で表そうとしたのは、ほとんどの場合、弓だったのである。弓を撥として用いた人が弓毛の使い方を知らなかったので撥として用いただけのことである。』と述べられている。もっともこの説に反対する文献もルソー以前からあるにはある。例えば、ユダヤ教の法典タルムードには“ネギノート”という楽器も登場する。これは古代ヘブライの弦楽器で、記述を読むと、『ネギノートは木製で長くて丸く、その下方に多くの穴を持つ楽器である。この楽器には動物の腸でできた 3 本の線が張られており、それを鳴らしたいと思うときは、しっかりと束ねた馬の尾の毛でできた弓を用いて擦っていた。』と書かれている。

このあたりが、ヨーロッパにおける弓奏弦楽器の起源と解釈するならば、これらの資料を総合してみると、弓奏弦楽器がヨーロッパで使われるようになったのは紀元前後と推定せざるを得なくなる。もしそうであるならば、ヴァイオリン族が誕生する 1,500 年前頃には弓奏弦楽器がヨーロッパに誕生していたことになる。

3. 減衰振動と強制振動

古代ギリシャ人が使っていたと思われる“リラ”と“弓奏弦楽器”の最大の相違点を述べるなら、“減衰振動と強制振動の違い”のひとことに尽きる。楽器の範囲内で言うと永久に振動し続ける単振動というものは存在せず、全ての楽器が減衰振動か強制振動に分けられる。ピアノやギターなどは減衰振動なので最初にエネルギーを与えたら後は何も操作ができず、人為的に音を遮断するか、消えてなくなるのを待つか、選択肢は二つに一つである。間違った音を出してしまったら途中修正が効かない。それに対して弓奏弦楽器は強制振動であるから、仮に間違った音を出しても、それに気づいた時点ですばやく修正をすることが可能である。

弦楽器奏者にとって音程は命とも言えるが、一発で正しい音程を作れるポイントを指で押さえられるプレーヤーはいない。偉大なヴァイオリニストで教師でもあったカール・フレッシュも「ヴァイオリン演奏の技法 上巻」(音楽之友社)で述べているように、演奏家は音を出した瞬間にすばやく自分の出した音を聞き取り、音程の高低を察知し、もし違っていたら聴衆に気づかれる前に修正を完了させる。

この方法は我々が生徒の指導をする時も最重要課題として位置づけしている。

そのことに関してはあとでまた述べなければならないのだが、こういう奏法が必要であるということは“音程が存在する”という前提条件があつてのことである。

では弦楽器がこの世に現れた頃はどうかだったかというと、次の写真を見てもわかるよう



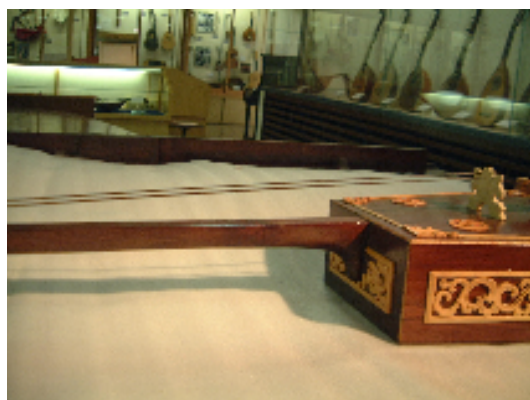
に、およそ音程というものが重要だったとは思えない。この楽器は大阪音楽大学音楽博物館所蔵のトルコのリバーブである。見てのとおり、太鼓に馬毛の束が張っており、現在のヴァイオリン等の駒に相当する、箏の“柱（じ）”のようなものが立っている。ヴァイオリンのような黒檀でできた指板もないので、軽く指で馬毛を押さえるか爪を横から当てて音程を変えていたと思われる。演奏の方法は、首から吊るすか、しゃがんで弓を持つ手を膝に当てて固定し、楽器ごと体を揺り動かして演奏していた。

次の写真はトルコのケメンチェ（ケマンジェ）と呼ばれる楽器で、演奏の方法はしゃがんで弓を持つ手を膝に当てて固定し、楽器ごと体を揺り動かして演奏していた。

そのため弦が複数ある場合は全ての弦に固定した弓を触れさせるために体を回転させなければならなかった。当館のケメンチェ



の場合、ドローン弦以外に演奏に使う弦が 3 本あり、写真のように、かなりの角度で体の向きを変えなければならない。実際に演奏してみると結構大変な作業である。



上の写真はモンゴルの馬頭琴で、右の写真を見てわかるように、馬毛でできた弦はかなり楽器から離れた位置に張っており、同じく指板は存在しない。演奏方法は楽器を脚の間に挟んで、右手の指の爪を当てたり、軽く押さえたりして音を出す。

演奏してみてわかることであるが、これらの楽器は音程を作るのが非常に困難である。なにしろ、手の物理的な拠り所がないので、運指の位置は全て耳頼りで決定しなければならない。まさに、カール・フレッシュの言葉“演奏家は音を出した瞬間にすばやく自分の出した音を聞き取り、音程の高低を察知し、もし違っていたら聴衆に気づかれる前に修正を完了させる”方法のみでこれらの楽器と格闘しなければならない。ただ、これらの楽器に音程が必要であったかどうかということを考えると、楽器の性能や使われている弦や部品から推測するに、音程はある程度ファジーなもので良かったと考えられる。

4. 強制振動

しかし、ここでひとつ覚えておかなければならないことがある。これらの楽器は確かに音程は不安定であるけれども、結構良い音が鳴るという点である。初めてこれらの楽器と出会ったときの所見を言うと、弦も西洋の弦楽器のような動物の腸ではなく、馬の尻尾の毛を束ねたもので見るからに音が出にくそうであった。指板もなく、どうやって弦を押さえるのか、とも思ったわけであるが、実際にこれらの楽器を操作してみると、意外にもあっさりと良い音がすることに驚嘆した。それに加え、弦に触れている左手の指が振動で非常に心地良く感じる。その心地良さと実際に出ている音質とが正比例しているようにも感じる。すなわち、指の振動が最も心地良いと感じた時に音質も最良になる。

弓で強制的に弦を振動させるわけであるから、弓奏弦楽器は強制振動と分類されている。たとえば、ブランコは漕がないと空気抵抗により次第に揺れが収まるが、ブランコの揺れにあわせて漕ぐことによって、揺れを維持することも大きくすることもできる。強制振動は減衰振動に外力が加わったものと考えて良い。

弓の持つエネルギーはかなりのもので、たとえば、弦以外のものでも擦ると音が出せるものはたくさんある。左下の写真はヴァイオリンのテールピースを擦ってみた写真で、ボーッという音がする。右下はミュージカル・ソーというノコギリを擦っている写真だが、これはこの楽器の正式な弾き方で、綺麗な音が出る。

このように弓による強制振動のエネルギーは想像以上に強いわけで、馬毛の束などは簡単に振動させることができるし、馬毛製の弦を指で軽く押さえただけで音色に変化を与えることなく音程を変えることができるわけである。



5. 指板の登場

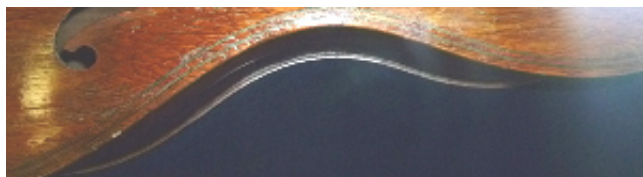
弓奏弦楽器はその後、ヨーロッパ各地に伝わるわけであるが、フランス人が最初に手にした弓奏弦楽器は5弦の大きなサイズのものであり、調弦は4度に設定され、上からドソレラミであった。

その後、楽器の形が変遷していくと、第6弦が加えられた。この時の調弦法は現在と同じで上からレラミドソレとなり、真ん中の2弦だけが3度に調弦された。理由は、人声を模倣するのにこれほど適したものはないから、ということで現在に至るまでこの調弦法は完璧なものと見なされている。ただ、これらの楽器は開放弦だけを擦るわけではなく、左手で弦を押さえて（あるいは触れて）音程を変える作業をしなければならないので、左手のポジション（押さえる場所）が曖昧であった場合、いくら調弦に凝ってみたところで、その共鳴効果を最大限に引き出すことはできない。左手の運指はほとんどの弦楽器に共通の奏法であり、演奏家が最も気を使う作業である。音程に関してさほど神経質にならなくて良かったリバーブなどの最古の弓奏弦楽器群にしても、実際に演奏してみると最も集中せねばならないのが左手の運指である。

古代ギリシャで流行していたリラなどの、あらかじめ調弦された堅琴を指でかき鳴らすだけの弦楽器から、自分で音程を作りそれを強制振動させる楽器への変遷の過程において当然、弦楽器製作者がこの部分に着眼しなかったわけがなく、彼らにとって“どのように音程を安定させるか”がひとつの取り組むべき課題となった。

中世の伝説的音楽理論家とまで言われているグイード・ダレッツォ（991~92 年頃生ー1033 年頃没）による、現在のドレミ唱法の基礎の開発など（「ニューグローヴ世界音楽大辞典」第5巻より）、ヨーロッパの音楽文化の発展の過程で“音程”というものが音楽の表現において重要課題になっていったわけで、楽譜を使わず即興演奏が本物の音楽とされていたインドや他のアジア諸国と違い、音程の安定、言い換えれば左手の安定が求められるようになっていったのである。

また、しゃがんで演奏する代わりに、肩に担いで弓を自由に動かせるように改造した楽器も出現した。いわゆる現在のヴァイオリンの演奏方法に近い形で、弓で全ての弦を擦れるように胴体全体を細めにし、両端の弦に移弦した時に胴体に弓があたらないように本体中央部分を湾曲（現在のC型の湾曲の部分）を深くし、さらに棹を扱いやすい形にした。賛否両論はあるが、この奏法の改良を最初に思いついた



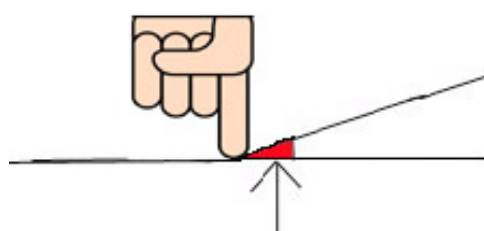
のはドイツ人であり、今でもヴァイオリンのことをガイゲと呼んでいるのは古いドイツ語“gaigan”（揺り動かす：しゃがんで演奏した時の体の動きを指す）からきているという説もある。

次第にドレミ唱法が定着していったヨーロッパにおいては、半音や全音といったはっきりとした音程を自分でコントロールする必要性が生じてきた。弦楽器の棹に弦のアーチに合わせた指板が貼られ、その指板が取り付けられた棹には現在のフレットに相当する、ガット線が巻きつけられた。これは現在の弓奏弦楽器のほとんどにおいて、すでに取り去られている部品であるが、ギターやマンドリンには現在も金属のフレットが装着されている。

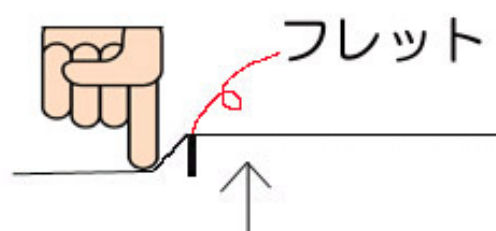


このフレットの良い点は、指を完璧にその音程のポイントへ運ばなくても、おおよその場所を押さえると、あらかじめ設定したフレット位置の音程を出せる点である。それに、ギターやマンドリンのような強制振動ではない楽器の場合、フレットと弦が触れ合うことによって開放弦と同じ状態を作り出せるため、弦の余韻が長く残るという利点もある。

下の図は弦を押さえた状態の指である。右に延びている線が弦である。



弦の振動が指板に触れる（赤部分）



振幅は指板に触らない

このフレットの出現は演奏方法にある一定の基準をもたらした。それは“弦がフレットに接触するまで押さえる”ということである。実はこの動作こそが、現在における弓奏弦楽器の奏法の誤解を生み出している起源であると筆者は考えている。

6. 左手

現在のヴァイオリン属やコントラバスからフレットが取り去られた理由はいろいろ考えられる。ひとつにはヴィブラートの問題もあろうし、あるいは微妙な音程調整の問題なども考えられる。確かにフレットはヴィブラートの邪魔をするどころか、ほとんどヴィブラートを反映させない。それにフレットの位置調整を間違ってしまったたり、演奏中に動いてしまったり、調弦が狂ってしまったとしても音程の修正が非常に困難である。また弓奏弦楽器にしかできないグリッサンドやポルタメントといった奏法にも支障をきたす。すなわち、奏法がより高度なものを求められてくるに従って、このフレットの存在が邪魔になってくるわけである。

以上のような理由は、多々ある理由の一部かも知れないが、とにかくこのフレットの存在は現在のヴァイオリン属やコントラバスから消え去った。

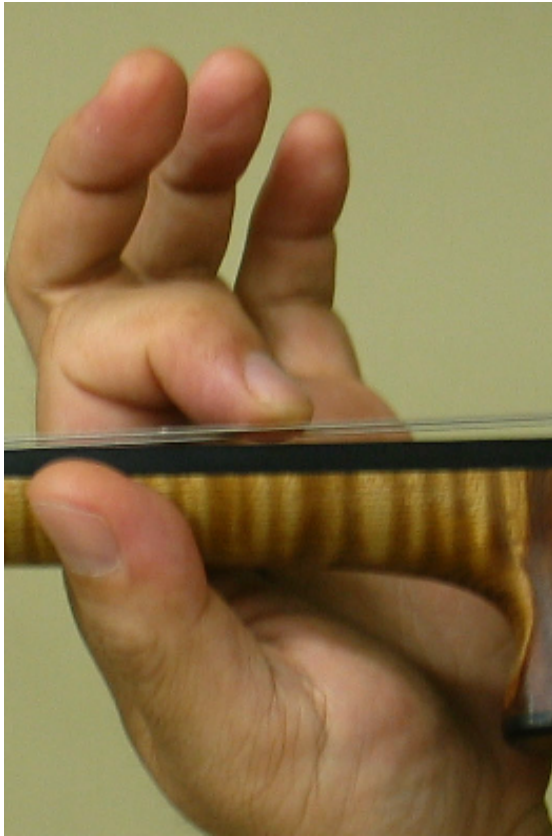
“弦がフレットに接触するまで押さえる”というのは、“弦がフレットに触るまで押さえる”のであって、すでに弦がフレットに接触しているにもかかわらず、それ以上に押さえる必要は全くない、ということをまず明記しておきたい。

ところが、実際にそのような楽器を演奏してみると、弦がフレットに触れた瞬間に、それ以上の力を加える動作を中止しなければならないのであるから、そのコントロールが非常に難しい。まず、基本的にその理屈が頭に叩き込まれているがどうか、が最も重要なのであるが、たとえ、完全にその理論を知っていたとしても、実際、指がその通りに動くようになるまでには、長い期間の訓練が必要になる。よほど意識しないと大抵の場合、弦がフレットに接触したあとも、それ以上に押さえつけてしまう。

実はこの動作が、今日の弓奏弦楽器の奏法を習得していく上での障害となっている。フレット付きの弦楽器の奏法“弦がフレットに接触するまで押さえる”というのを、現在の弓奏弦楽器に置き換えて“弦が**指板**に接触するまで押さえなければならない”と解釈している奏者がほとんどであろう。しかし、これこそが誤解なのであると筆者は考える。

7. 弦の押さえ方

では正しい方法とはどのようなものか、指板をどのような部品と考え、どのように扱えば良いか。結論を先に言うと、左手で弦を押さえていく時、弦が指板に接触する手前でストップさせるのが最も良い結果を生む。言い換えれば、弦を指板に接触させてはいけない、ということである。しかもこのポイントでは最高の音が出る。



写真の黒い部分は指板である。弦が非常に近いところにあるので、指板に弦を押し付けなければならないという錯覚を起こしてしまいやすい。軽く弦に触っただけではもちろん音はかすれるが、少しずつ圧力を加えていくと、弦が指板に接触する直前で最大の響きを伴った良い音が鳴る。

実は写真でわかるように、指板に接触しているのは指先の一部で、弦自体は指板には触れていない。このポイントに指を固定して音を鳴らしてみると、指自体も共鳴するので指先にかなりの振動を感じる。その振動は弓で擦っていない側の弦、すなわち指で分けられた上部（糸巻き側）の弦も振動させる。このように振動帯の増加に伴って倍音成分が増加し、響きの幅と音質の柔らかさを感じるようになり、その結果音量も大きくなる。



しかし、もし左写真のように弦を指板に押し付けてしまったらどうであろうか。指自体の振動は全くなくなり、弦の上部の振動もなくなる。振動しているのは弓で擦っている部分の弦（駒側）だけとなる。その結果倍音成分が減少し、全体に響きが硬くなったように感じ、さらに音の広がり感がなくなったように思える。音量も少し小さくなる。

これらの実験において、実際に音を鳴らした状態で、押さえている指の爪を軽く第三者に触ってもらうのである。そうすると、上の写真の場合、指がかなり振動していることが、その第三者にも良く伝わる。

アジアのリバーブや馬頭琴のような、馬毛を束ねた、弦としては粗悪品とも呼べるものでさえ、軽く押さえるか爪で触れるだけで立派な音が鳴るのである。したがって、この奏法を現在のヴァイオリンなどに当てはめても通用することは容易に想像できる。なぜなら、楽器本

体も弦も完璧に改良されているからである。

ただし、この奏法を習得するためには、ある程度の訓練と楽器の知識が必要であり、そういう意味では博物館のような場所に保存されている、ヴァイオリン誕生以前の弓奏弦楽器を研究してみることは大変有効なのである。先に述べた通り、例えば馬頭琴やリバーブといった弓奏弦楽器で音を鳴らすことができれば、現在のヴァイオリンにおいても、弦を押さえつけずに音が鳴らせるポイントを見つけ出すことができるであろう。

8. この奏法のメリット その1

この“弦を指板に接触させなくても音を出せるポイント”のメリットは単に響きや音量だけではない。弓奏弦楽器の奏法では“ポジション移動”あるいは“シフティング”と言って、指を弦に沿って縦にスライドさせて音程を形成していくのであるが、この演奏方法は、言い換えれば、摩擦との戦いになる。指をスライドさせる直前に摩擦を軽減させてから移動させるわけであるが“弦を強く押さえた状態”から、移動可能になるまで摩擦を減らすことに要する時間とエネルギーは“弦を指板に接触させなくても音を出せるポイント”からとは雲泥の差がある。

力一杯 弦を指板に押しつけたままの状態でのポジション移動するのが大変な作業であることは弓奏弦楽器奏者でなくても容易に想像がつくと思われる。まず、指を移動させるために相当な力を与えなければなかなか動かないわけであるから、最大静止摩擦力のエネルギーから解放された瞬間に、指は目的ポイントを行き過ぎて、とんでもない場所まで滑ってしまうこともあり得る。仕方ないので押さえた指の圧力を抜いてから移動の動作に入る。移動が終了し目的の音まで到達したらまた力一杯弦を押さえる。この繰り返しが要求されるわけで、ただでさえ仕事量が多い弓奏弦楽器なのに、この奏法に割かねばならない仕事量は適正とは言にくい。

それに比べると“弦を指板に接触させなくても音を出せるポイント”からの移動は、なにしろ、指を押さえつけていないのであるから、仮に、摩擦を軽減させる動作を省いたとしてもポジション移動は可能なのである。完璧を期すなら、ほんの僅か指の力を抜いてやればポジション移動は自由自在に行うことができる。ついでに仕事量も最小限に押さえられる。

9. この奏法のメリット その2

もうひとつのメリットはヴィブラートである。ヴィブラートは管楽器や声楽にも取り入れられている一種のテクニックであるが、弓奏弦楽器にとっても音楽効果を高める重要な要素である。ただ、管楽器や歌と、弓奏弦楽器のヴィブラートにはある種の相違がある。機械で計測した音量が弓奏弦楽器と管楽器や歌が同じ数値であったとしても、実際に人間の耳で感じる音量は、管楽器や歌の方が大きく感じられる。筆者は、それに関してヴィブ

ラートの作り方の差によるものが非常に大きいと考えている。

管楽器も歌もヴィブラートは“音程の幅+音量の幅”で構成されている。すなわち、音程の揺れに、音の強弱が加味されるのである。

弓奏弦楽器はどうかというと“弦を強く押さえた状態”からのヴィブラートは、音程の揺れによるヴィブラートのみであるが、“弦を指板に接触させなくても音を出せるポイント”からヴィブラートを



を試みると、この写真のように、指の前後の揺れに伴って、弦にかかる指の圧力が変化することになるので、音程の幅に加えて、音量の変化が生じることになるのである。これは実際誰が試みてもそ

うなる。そしてヴィブラートの質としては、管楽器や歌に近づくことになる。

実は、管楽器や歌の方が弓奏弦楽器より音量があるように感じるのは、音の強弱による影響が大きい。たとえば、眠い時に“ピー”という持続音と“ピッピッ・・ピッ”という“断続音”を聞いた時、たいてい前者の“持続音”の方が早く睡眠状態に入るであろう。これは“持続音”の方が聴覚への刺激が小さいためであると考えられる。通俗的に言うと、“断続音”の方が神経を逆撫でするのである。

音の強弱は、どちらかというと“断続音”の性質に似ているので、音の強弱を伴うヴィブラートの方が聴覚を刺激しやすい。そのため、音にインパクトを与えることができ、その結果“音量がある”という錯覚を起こす。そして、そのことを一般的な言葉で言うと“音を通る”ということになる。

指板が誕生して、現在は弓奏弦楽器のほとんどからフレットが外された。もし、今でも指板にフレットが付いたままの状態だったとしたら、ヴィブラートは音程の揺れによるもののみとなるので“音を通る”ヴィブラートは作ることができないであろう。ギターやマンドリンでもヴィブラートは使うが、先に述べた通り、これらの楽器は減衰振動によるため、もともと音量の変化によるヴィブラートは期待できない。ヴィブラートや微妙な音程による表現を放棄してでも、フレットによる音の持続性の方が重要であろう。そのようなわけで撥弦楽器にはフレットが今でも装着されている。

10. 音程

音程は弓奏弦楽器奏者（あるいは音程を作るすべての楽器奏者、声楽家）にとって一生つきまといってくる問題となる。“音程は悪いが上手な人”は存在しないし、逆に“上手だけれども音程が悪い”ということもありえない。つまり“音程が良い＝上手な人”という式

のみが成り立つのである。理由は、音程の操作が音楽表現に直接影響を及ぼすからである。

音程を作る基本は耳である。筆者の場合、“演奏家は音を出した瞬間にすばやく音程の高低を察知し、もし少しでも狂っていたら聴衆に気づかれる前に修正を完了させる”という大ヴァイオリニストで名教師でもあった、故カール・フレッシュ理論の支持者であるが、その理論に基づくなら、音程の修正を加えられるような押さえ方をマスターすべきである。“弦が指板に接触するまで押さえる”という方式でいくと、指板に弦が接触した時点で結構な圧力がかかっているはずなので、修正が施しにくく、音程は聴衆にばれてしまう。

カール・フレッシュの理論で言うなら“この世に、音程を一発で的中させることができる奏者はいません”ということになり、実際に経験を積んでみると、それは非常に説得力がある。大ヴァイオリニストである、ダヴィッド・オイストラフやイツァーク・パールマンのような、驚くほど大きい指の持ち主が、わずか数ミリの半音をどうやって正確に取れるのか。筆者の場合でも、まっすぐに指を伸ばし、くっつけて、人差し指と中指の先端部分の距離を測ったら 15mm ある。例えば E 線の A と B♭ の半音の距離は約 2mm である。指をくっつけた距離はその 7 倍半であり、遙かにオーバーしている。カール・フレッシュ理論によると、要するに“おおよそのところへ指を配置し、音程の修正を加えながら徐々に押さえてゆき、最終的に正しい音程のところで音にする”のである。

すなわち、一流の奏者は、音程が一流なのではなく、音程の修正が一流なのである、と結論付けができる。したがって、指を押さえていく過程で音程の修正を加えるため、押さえるときは可能な限りゆっくり、離すときは素早く、というのが基本である。ただし、修正にあまり時間がかかり過ぎると音程を外したということが聴衆にわかってしまうので、ある程度訓練を積んで、なるべく短時間で完了させなければならない。

音程修正の時間短縮ということにおいて、指板の発明は偉大であったと思われる。馬頭琴やリバーブなどでも、自分のイメージした音程の近似値を探りながら演奏するが、修正には時間がかかるし、イメージの音に辿り着いても指が安定しないため、幅の広いヴィブラートや装飾音で、ある程度の“ごまかし”を加える。このような楽器にやたら装飾音が多いのは、その土地の音楽文化に加え、そのような事情もあろうかと思われる。あるいは、楽器の構造上、やむを得なくヴィブラートの幅を大きくしたり、装飾音を入れたりしたことが、逆にその地域の弓奏弦楽器音楽のモデルになっていったと考えられなくもない。

11. 学生がよく口にする言葉

“耳ではわかっているけど、指がなかなか正しいところにいかない”という言葉が過去何回も耳にした。結論から言うと、これは大きな間違いであり、音程を正確に取れない人の言い訳に過ぎない。あるいは“音程がわからない”と認めるのはプライドが許さないと

ということもあるのかもしれない。

音程を外す原因の多くは下記の2つに分類される。

1. 音程を判断する耳がまだ養われていない。

2. 演奏会などで、緊張により筋肉が硬くなってしまってコントロールが利かない。

1.の場合、前述の項「音程」で述べたように、ひたすら音程修正を加える訓練を積む。音程を作る耳を養うためには、開放弦を利用することも有効である。メロディーと共に隣の開放弦を擦るのである。そうすると、メロディーに対して、1度、2度、・・・5度、6度・・・というように重音が鳴るので、その響きを覚えれば良い。1. 4. 5. 8の完全協和音程は誰にでもすぐ判断できるだろうし、慣れてくれば2度、7度のような不協和音程も瞬時に判断できるようになる。

2.の場合は全くアプローチの方法が違うので、また別の機会に論じる必要がある。

基本的な音程を作る耳が養えたら、意図的に音程を変化させて、音楽表現をすることも可能になる。最後に少しその例を並べておこう。

12. 音程の変化による表現

以下の楽譜の矢印部分を見ていただきたい。

SONATA No. 5 1st mov.

L. V. Beethoven



SONATA Amajore 3rd mov. -4th mov.

C. Franck



上の楽譜はベートーヴェンのヴァイオリンソナタ第5番「春」の第一楽章である。
4小節目の最初のミ♭と4拍目のレ♯は平均律では異名同音になるのであるが、ヴァイオリンでは、レ♯の音程をミ♭よりも少し高くする。その効果によって、この第4拍目から長調に転じたこと（ハ短調からハ長調）が鮮明になる。

下の楽譜はセザール・フランクのヴァイオリンソナタ イ長調、第三楽章の終わりから第四楽章の冒頭である。第三楽章の最終音のド♯を少し低めの音程にしておく、と、第四楽章に入った時非常に明るく感じられる。特にこの曲の場合、第三楽章は「悩み」で、第四楽章が「結婚」なので、この効果は大きい。ちなみに、この曲は大ヴァイオリニスト、エッジェーヌ・イザイの結婚式のお祝いに書かれた曲である。

13. あとがき

このように現在の演奏家に求められるものは非常に緻密な音程であり、ますます指板の役割を正しく理解して、指先の微妙なコントロールを養う訓練が不可欠になってきている。

これまで述べてきたように、アジアで弓奏弦楽器が産声を上げ、音程というものが重要視されていなかった長い時代があり、それが古代ローマ帝国に伝達され、ヨーロッパ全土に広がっていった。やがて“指板”が登場し、これが弓奏弦楽器を急激に発展させたわけであるが、しかし、この指板がもたらしたものが全て良いことばかりではなかった。このような便利な部品は、多少使い方を間違っていたとしてもそこそこ機能するため、誤った使用に気づくことなく、それを後生に伝授していくといった危険性を孕んでいるのである。また、この指板と弦との距離関係がいかにもお互いを接触させるべきであるという錯覚を起こしやすい位置にあるため、弓奏弦楽器の造音原理を理論的に正しく頭に入れておく必要がある。

ともあれ、この指板が弓奏弦楽器の技術の進歩と音楽の発展を担った重要な部品であったことだけは確かである。

14. 参考文献

旧約聖書（新改訳聖書刊行会）2006

ニューグローヴ世界音楽大事典（講談社）1996

ヴィオール概論（ジャン・ルソー著：アカデミア・ミュージック）1988

ヴァイオリン演奏の技法 上巻（カール・フレッシュ/佐々木庸一訳：音楽之友社）1964

ヴァイオリンの名器（フランツ・ファルガ著/佐々木庸一訳：音楽之友社）1960

楽器の辞典「弓」（東京音楽社）1992