

ハイニヒェンの『Der General-bass in der Composition』 (1728) における「作曲」と「通奏低音」概念を探る

三 島 郁

‘Composition’ and ‘thoroughbass’ in
‘Der General-bass in der Composition’ (1728) by J. D. Heinichen

MISHIMA Kaoru

Abstract: ‘Der General-bass in der Composition’ (The thoroughbass in the composition) (1728) was written by a German music theorist Johann David Heinichen (1683-1729) in the first half of the eighteenth century. Although a comprehensive work on the theory and practice of “thoroughbass”, no Japanese translation for the work exists. An English summary is available.

First, thoroughbass is a performance practice of the Baroque era. According to the bass-line with figures, thoroughbass players play accords and ornaments that are not written in notation. However Heinichen’s use of the word ‘General-bass’ seems to be different from the performance accompanying melody instruments and rather be how to ‘compose music’. Why is the thoroughbass connected with composition which is not a practice but theory?

In this article I clarify Heinichen’s definition of ‘Composition’ and ‘General-bass’ by examining ornamental thoroughbass in the sixth chapter of the work.

Key Words: thoroughbass, Baroque music, Heinichen

要旨: ヨーハン・ダーヴィド・ハイニヒェン Johann David Heinichen (1683-1729) の『作曲における通奏低音 Der General-bass in der Composition』(1728) は、18 世紀前半に書かれた「通奏低音」にかんする理論・実践書である。この全三部の約千ページに及ぶ包括的な大著には、英訳の概説版があるものの、日本語訳はない。

通奏低音は、バロック期の音楽の重要な特徴であり、第一に演奏実践である。記譜上ではバスのラインが書かれているのみだが、バスに付された和音を示す数字にしたがい、奏者は楽譜には書かれていない和音や装飾音を入れ、音楽を進行させる。しかしハイニヒェンの「ゲネラルバス」という用語は旋律楽器を伴奏する演奏というより、むしろ作曲を意味する。なぜこのような実践である通奏低音が、タイトルにあるように「理論」である「作曲」と結びついているのか。

本論では、ハイニヒェンのこの『作曲における通奏低音』において「装飾的通奏低音」の概念を探ることにより、「Generalbaß」と「Composition」の意味を探っていくことにする。

キーワード: 通奏低音, バロック音楽, ハイニヒェン

ヨーハン・ダーヴィド・ハイニヒェン Johann David Heinichen (1683-1729) の『作曲における通奏低音 Der General-bass in der Composition』(1728) は、J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の生きていた 18 世紀前半に書かれた作曲理論と演奏実践の両分野にまたがる、約千ページに及ぶ包括的な理論書である。

通奏低音は、バロック期の音楽の重要な特徴であり、まず第一に演奏実践である。記譜上ではバスのラインが書かれているのみだが、バスに付された和音を示す数字にしたがい、奏者は楽譜には書かれていない和音や装飾音を入れ、音楽を進行させる¹⁾。そのような演奏実践は、通常はそれを経験的に学んだ通奏低音奏者が実行するものである。

なぜこのような実践である通奏低音が、タイトルにあるように「理論」である「作曲」と結びついているのか。そこに書かれているのは理論やさまざまな様式を網羅した当時の音楽についてであり、そのような内容からみるとこの著書は通奏低音の実践書の体はなしていない。それではこのタイトルの中にある異なる実践領域を含む二つの用語からなる、「作曲」における「通奏低音」とはどのような意味なのか。本論では、ハイニヒェンのこの『作曲における通奏低音』において「装飾的通奏低音」の概念を探ることにより、通常は日本語で「通奏低音」と「作曲」という訳語があてられる「Generalbaß」と「Composition」の意味を探っていくことにする。尚本論では、「Composition」と「Generalbaß」をそれぞれ、仮に「作曲」と「通奏低音」と訳しておく。

1. ハイニヒェン

最初にハイニヒェンについて簡単にその経歴を説明しておく。彼は、カンタータ、ミサ曲、そしてコンチェルト・グロッツなどを多作した、バロック期のドイツ人作曲家としてその名が知られる。音楽家になる以前はライプツィヒ大学で学び、法律家としての経歴ももっていた。彼の経歴の中で重要なのが、1710年以降の数回のヴェネツィアへの留学である。イタリアでの生活には不明な点も多いが、ヴィヴァルディ Antonio Vivaldi (1669-1741) やアルビノーニ Tomaso Albinoni (1671-1751) などと知己を得ている²⁾。また彼の主要な宗教曲や協奏曲など器楽の作品はイタリア様式であり、『作曲における通奏低音』での多くの譜例での様式も、同様である。ドイツでは1712年に、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト1世 Friedrich August I (1670-1733)、そして1717年からは、J. S. バッハも務めたアンハルト＝ケーテン侯レオポルト Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728) の宮廷で務めている。

彼はすでに1711年に、『通奏低音の完全な学習へと、音楽愛好家が有益に学べる新しく着想された包括的教本。Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könn zu vollkommener Erlernung des General-Basses . . .』という、「1728年版の簡易版」の体を成した「通奏低音」理論書を出している³⁾。これもしかし300ページ足らずはあり、簡易な通奏低音実践マニュアルではない。その内容は音楽を演奏するための簡単な知識ではなく、ハーモニーにかんする知識、場合によっては「作曲」実践までも含んでおり、職業的音楽家が読者の対象であってもおかしくはない。したがってこの理論書の目指す基礎とは、そのような知識をもって作曲ができるほどの素養であることになる。次に1728年の著作の概要をみることにする。

-
- 1) 通常はアンサンブルの曲における旋律楽器の旋律、そして鍵盤楽器のソロ曲における右手の旋律は、バスのラインよりも後から作曲される。
 - 2) そのほかに、ロッティ Antonio Lotti (c 1669-1741)、マルチェッロ Alessandro Marcello (1669-1747)、マルチェッロ Benedetto Marcello (1686-1739)、フランチェスコ・ガスパリーニ Francesco Gasparini (1668-1727) などとも知り合っている。
 - 3) 全体タイトルは以下の通り。『通奏低音の完全な学習へと、音楽愛好家が有益に学べる新しく着想された包括的教本。それは、各々の精励によって到達するか、あるいは幸運にも他人によって短期間のうちにそこまで指導してもらうか、そのどちらかによってである。したがって教会様式だけでなく劇場様式の曲も、とりわけレチタティーヴォ様式の伴奏もよく理解し、巧みに扱えるようになるはずである。また同時に、音楽における他の美しい利点を、すべての音楽を多くの譜例をもって提供し、そしてさらに意図して選び抜かれた、役に立つ作曲原則を解説する。詳細な序文付き。ヨーハン・ダーヴィド・ハイニヒェンによる出版。"Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könn zu vollkommener Erlernung des General-Basses entweder durch eigenen Fleiss selbst gelangen/ oder durch andere kurz und glücklich dahin angeführet werden/ dergestalt/ dass der so wohl die Kirchen als Theatralischen Sachen/ insonderheit auch das Accompagnement des Recitativs-Styli wohl verstehe/ und geschickt zu tractiren wisse. Wobey zugleich auch andere schöne Vortheil in der Music an die Hand gegeben und alles mit vielfachen Exempeln, und hierzu mit Fleiss anserlesenen nützlichen Composition-Regeln erläutert worden. Nebst einer Ausführlichen Vorrede, Herausgegeben von Johann David Heinchen."』

2. 『作曲における通奏低音』（1728）の概要

『作曲における通奏低音』のタイトルページ全文は以下のようである。

『作曲における通奏低音。作曲の原則を通して、教会様式、室内楽様式、そして劇場様式の通奏低音の完全で高度な段階の学習だけでなく、同時に作曲自体においても有意義に完成へと、音楽愛好家が格別の利点をもって到達することができる、完全な学習のための新しい基礎教本。音楽の手引きや音楽一般の理論に加え、今日の実践の多くの特別の素材を扱う。ヨーハン・ダーヴィド・ハイニヒェンによる出版。Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylö vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos. Herausgegeben von Johann David Heinichen』

このタイトルには、通奏低音の完全な学習、さまざまな様式名、愛好家など、1711年版の「簡易版」と類似した単語や文句がいくつか入っている。しかし高度な段階の「通奏低音」だけでなく、「作曲」さえをも完成させることができるとうたっているところなど、前の版よりも高度かつ詳細な内容が強調されている。その作曲と、「Raisonement（論理）」から、単なる鍵盤上の「指を動かす」実践ではなく、理論的部分が含まれていることも明らかである。また、「作曲の原則によって（中略）高度な段階の通奏低音だけでなく、作曲の完成」という目的からは、高度な通奏低音の一段階上の作曲、という認識がみてとれる。しかし「作曲」と「通奏低音」という関係は明らかではない。

次は目次全体の日本語訳である。全体は2部に分かれている。本編の目次には記されていないものも挿入し、それには＊を付した。

「第1部 通奏低音の原則」

＊序文

＊序論：通奏低音と音楽一般の理論

- 第1章 音楽上の音程とその分類について（p.95）
- 第2章 三和音。初心者いかに有益に教えるか（p.119）
- 第3章 通奏低音の数字。いかに秩序立て、徹底的に扱うか（p.138）
- 第4章 速いテンポとさまざまな拍子（p.257）
- 第5章 あらゆる他の調における和音、数字、そして速いテンポの適用（p.379）
- 第6章 装飾的通奏低音と初心者の追加的な練習（p.521）

「第2部 通奏低音の完全なる知識」

- 第1章 劇場様式における不協和音の解決（p.585）
- 第2章 数字のない通奏低音。これを室内楽様式と劇場様式の曲においてどのように着想するか（p.725）
- 第3章 とりわけレチタティーヴォの伴奏について（p.769）
- 第4章 与えられた原則の応用。それを実践の観察とともに、あるカンタータ1曲において明確に、有益に示す（p.797）
- 第5章 音楽の調性圏について。あらゆる調の自然の秩序、関係、そして逸脱を根本的に知り、そして鍵盤においても作曲においても卓越したみかたで使用することができる（p.837）
- 第6章 役に立つ実践的訓練、そしていくつかの調整について。いかに独力で、完璧な通奏低音を探るか（p.917）

上記のように、第1部「通奏低音の原則」は基本的事項と主に通常の実践を扱い、そして第2部「通奏低音の完全なる知識」はレチタティーヴォなどの、より難しい実践と「理論寄り」の部門のようにみえる。しかし目次の並べ方を一瞥しても、第1部から第2部へは単純に難易度が増すものでもなく、その流れや両部のつながりは簡単には掴みにくく、特に第2部においてはそれぞれの連関も見えにくい。

第1部は、第5章までにおいて和音、数字、テンポなど、音楽の基本的な知識と通奏低音にかんするほぼすべての内容を網羅している。注目すべきは最終章の第6章「装飾的通奏低音と初心者の追加的な練習」である。この「装飾的通奏低音」は楽器伴奏をする際の「通奏低音」における装飾的「合いの手」の学習ではなく、むしろ鍵盤上で両手で完結した和音と旋律をもつ音楽を作るための技術である。すなわち、後述するが、この「装飾」は単なる「飾り」ではなく、旋律の本質部分にもなりうる。

30余年後の通奏低音奏法を正面から扱った、C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) の『正しいクラヴィーア奏法第2巻 Versuch über die wahre Art das Clavier, zu spielen vol.2』(1762)では、まず数字によって示される音程、次に装飾音にページを多く割いた後、最終章の第41章「自由なファタンジーについて Von der freyen Fantasie」で、規則正しい拍節分割のないバスから、右手で両手でリアライゼーションする方法を説明している⁴⁾。C. P. E. バッハの、系統立った、わかりやすい成り立ちの章立てと比較すると、ハイニヒェンの著作内容は、数字などの記号だけではなく、音楽様式やテンポの違い、さらには曲の創作さえ扱ったものになっており、包括的かつ複雑であり、また数字付きバスからの作曲にあてられたページの割合が比較にならないほど大きいことがわかる。

また第2部で顕著であるのは、和音の理論を扱う「第2章 数字なしの通奏低音」とそれを再び扱う「第5章 調性圏」においてみられるような、通奏低音からどのように和音を作るか、すなわち後の「機能と和声」に発展していくことになる、あるいはすでにそれを説明する理論的内容である。この第2章はタイトル通り、「数字が付されていない通奏低音」、すなわち上声部の旋律のラインと、バスのラインから「和音を割り出す」実践的作業を行っているが、その際に和音を決定するのに必要な知識・情報として、和音の実践的理論「シェーマタ schemata」を詳しく論じている⁵⁾。

このような内容から考えると、ここで用いられる「General-Bass」という言葉が意味するのは、当然、旋律楽器の伴奏システムだけではない。また「Composition」への「作曲」という訳語についても一考を要するだろう。本項目で取り上げた第1部第6章を中心にその具体的内容を探っていくことにする。

3. 装飾的通奏低音

ハイニヒェンは、第1部「第6章 装飾的通奏低音と初心者の追加的な練習」(Heinichen 1728: 521-584)において、通奏低音をどのように実践していくかをたいへん具体的に60ページにわたって記述している。

まず装飾音を小さな装飾と大きな装飾の二つのクラスに分け、それぞれを説明する。すなわち第一に、通常記号を使用したり、和音構成音への隣接音を使用したりするような「小さな装飾」である「1. トリル trillo, 2. 3度跳躍を埋める経過音 transitus, 3. 前打音 Vorschlag, 4. スライド Schleiffung, 5. モルデント mordente, 6. アッチャカトゥーラ acciaccatura」と、そして第二に奏者が比較的自由に創作する「大きな装飾」である「1. 旋律, 2. パッサッジョ passaggio, 3. アルペッジョあるいは和音のくずし、そして特殊な装飾と結びつく 4. 模倣 Imitation」というセクションである (Heinichen 1728: 522)⁶⁾。

3.1 「小さな装飾」

ハイニヒェンがこの章で最初に示したのが、どちらかといえばフランス風の装飾テクニックである「トリル」

4) ここでのファンタジーは、即興演奏と訳されることもある。またここには具体性のある旋律はない。

5) もちろん第5章も実践とまったく無関係ではなく、「鍵盤上の手の動き」という言い方を用いる場面も登場する。

6) 本人もこの章の最後に、マッテゾンの『オルガン奏者の実践 Exemplarische Organisten-Probe』(1719)を薦めながら、この自身の著作の長所として「1. あらゆる調での困難 (Modorum musicorum), 2. 完成した手 eine fertige Faust, そして 3. 通奏低音のあらゆる種類の装飾 (Galanterie)」を挙げている (Heinichen 1728: 582)。

以下の装飾音の具体例である（Heinichen 1728：523-543）。それぞれの装飾音に奏法例を与え、アッチャッカトゥーラに至っては、g 音のバスに対する5の和音と6の和音の可能な例を15も提示し、さらに和音の非構成音を黒色音符でわかりやすく示すなど、その詳細さにおいて抜きん出ている。

しかしここで興味深いのは、右手においてのみでなく、通常の通奏低音奏では、奏者に音の変更をさせない左手のバス・ラインにさえ、跳躍進行の間に3度跳躍を埋める経過音を使用していることである（譜例1, 2）。尚この譜例中の「tr.」はトリルではなく「transitus（経過音）」を示す。ここでは1小節目の「g- \sharp -d e-c」というバスを「g- \sharp -[e]-d e-[d]-c」というように、3度跳躍している箇所において間を埋める「経過音」を使用している。通常の通奏低音奏においては、バスのラインをくずすことはあまりないが、この例にしたがえば、場合によっては装飾によって「作り変える」ことができる。

二番目のセクションでは、自由な装飾の段階に入り⁷⁾、カンタービレな旋律装飾と速いテンポの音階的パッサジャ装飾の二つを主に説明する。まず譜例3のような基本の和音進行に、譜例4や5におけるように右手に、そして場合によっては左手においても装飾「旋律」をつけている。

この訓練を見ると、「f-a-c'-b-b a-f-e-c …」という8分音符のバスのラインと和音に従い、それぞれ、左手二～三声の和音と最上声部の旋律（譜例4）と、左手三～四声の伴奏で、右手は旋律のみ（譜例5）である。「我々の着想 Einfall, 趣味, そして才能が与えられるかぎり」（Heinichen 1728：544）というハイニヒェンの言葉通り、バスの基礎と決まった和音進行上に装飾を付していく、両手用の鍵盤曲の作曲実践と言える。この右手の旋律は、トリルや8分音符を分割してより小さい音価にしており、クヴァンツ Johann Joachim Quantz（1697-1773）やヘンデル Georg Friedrich Händel（1685-1759）の優雅なイタリアの緩徐楽章を彷彿とさせる、「カ



譜例1：ある基本の和音進行



譜例2：譜例1のバス・ラインの跳躍進行への経過音適用



譜例3：ある基本の和音進行



譜例4：譜例3のリアライゼーション例 その1

7) 「いまや旋律が最も重要である、装飾の第二段階に達した」（Heinichen 1728：543）

ンタービレで、アフエットウオーソでゆっくりした旋律」(Heinichen 1728: 551)である。しかしまたこれが上記の譜例におけるように複数のリアライゼーションの可能性を示していることで、演奏としての通奏低音実践とも無関係ではない⁸⁾。

3.2 「大きな装飾」

次にハイニヒェンは「活発で速い」曲においては、とりわけ「パッサッジョ」の使用を薦める(Heinichen 1728: 551)。パッサッジョを「走り、跳ぶような速い音と理解されるもの」と定義し、「その数は無限である。その通奏低音の着想は、我々の着想、そして練習によって決まる」(Heinichen 1728: 551)と説明し、これまでの装飾の中でも最も自由度が高く、日頃の「訓練」と、発想の力が強調される。譜例6がその最初の例である。右手が左手の3度上をなぞっており、そのこと自体は単純な音付けであるが、それによってイタリア風のパッセージが生まれる。

またこのすぐ後のパッサッジョの別の例は、譜例7-9に示されるものである。これら3つの例は、すべて同じバス・ラインをもつが(オクターヴ関係はときどき異なっている)、それぞれ別の方法で右手がパッサッジョにされている。音楽的にはいずれもほぼ同じ特徴をもつ。ハイニヒェンは「バスにパッサッジョがまったくないときは、はなやかなソロ声部に害を与えないような箇所で、右手で同様のパッサッジョを加えなさい。そして左手はできるかぎりフル声部にして伴奏をするようにしなさい」(Heinichen 1728: 552)とし、早いパッセージとともに、左手に分厚い和音を弾かせる。またここにはイタリア風の特徴としてコンチェルトの特徴の一つである、「拍ごとに打ち鳴らすバスの和音」がある。この打ち鳴らしは通常は2/4拍子において顕著なものだが(Williams 1993: 620)⁹⁾、ここでは譜例7におけるように、1拍ずつ打ち鳴らしている。その結果「ここには、書かれたもの以上にうまく聴こえてくる、たいへんブリリアントな演奏がある」(Heinichen 1728: 552)¹⁰⁾。



譜例5: 譜例3のリアライゼーション例 その2



譜例6: パッサッジョを使ったリアライゼーション例



譜例7: パッサッジョの例

8) またこの後の第2部「第1章 劇場様式における不協和音の解決」においても、「C上の6/#4/2→Fis'上の6/5→G'」という和音(C d fis→fis c d→g h d)の上声部に、イタリア風分散和音とそのヴァリエーションの「旋律」を作る例などを示しており(Heinichen 1728: 653-654)、同じバス・ラインとそれに伴う和音上で多くの可能性を示している。この作業が音の流れの根幹を作っていくことが明らかである。

9) J. S. バッハ作品においては、『イタリア協奏曲 Concerto nach Italienischem Gusto』(BWV 971, 1735)〈第3楽章〉や『ブランデンブルク協奏曲第2番 Concerts avec plusieurs instruments No.2』(BWV 1047, 1721)〈第2楽章〉などに顕著である。

10) またパッサージュも、左手にある場合は右手で模倣をするが、左手にない場合においても右手に自由に創作すること(譜例4)(Heinichen 1728: 551)、さらに右手のみならず、左手もその和音をともに分散・アルペッジョをすること(譜例5)である。

ここでの例は、同じような16分音符の順次的下行型を繰り返したりする(譜例7, m. 3-4)など、右手の旋律は必ずしも創造的な旋律や音型ではないが、これを考案すること自体が創作的であり、それによって音楽がいきいきとする。

また次の譜例10は「四声のアルペッジョ」の例で、バス上に単純な分散和音を載せたものである。和音をくずす左手での和音の分散和音(二声、三声、四声)についても多く譜例を載せ、はなやかで活発な例として使用を薦めている(Heinichen 1728: 558-577)。三声の箇所では、普通の三和音の下行形を、細かい音に分割し、「我々のファンタジーの手引きにしたがって、さまざまな方法で変化させて打ち鳴らす」(Heinichen 1728: 560)とする。「ファンタジー」とは、「紙に書かれていない」奏者のアイデアの意であるが、このような「音型」を複数手にもっていることが、パッサッジョ装飾の前提条件となる。

そしてこの項目の最後に述べているのが「模倣」である。ここではじめてすでに書かれた旋律声部(ここでは歌詞をもつ声楽の声部)が登場し、バス声部や旋律声部を、記譜上は書かれていない右手声部に模倣させながら、声楽声部の隙間を埋めるように説明する(Heinichen 1728: 579-581)。ここで第1部が終わり、この部分はハイニヒェンがいうところの「初心者」の学ぶ「通奏低音」が終わり、「第2部 通奏低音の完全なる知識」のセクションが始まる。

4. ゲネラルバス

このように第1部「第6章 装飾的通奏低音と初心者の追加的な練習」をみていくと、「ゲネラルバス」が、旋律楽器の伴奏実践である通奏低音と、バス・ラインから、鍵盤上において右手で弾くパートに旋律や装飾をつける作業のどちらをも指すことがわかる。いずれにしてもハイニヒェンは常に演奏行為にかかわる、「和音を打ち鳴らす」「伴奏する」などの言葉遣いを頻繁に使用している。

ハイニヒェンはこの章の最後の項目で、「これまでの装飾をすべて通奏低音に適用すること、そしてコンチェルト・パッセージのようなソロ声部(concertierende Stimme)をつける setzen ことが、有用であり、必要であろう」



譜例8：譜例7と同一のバス上の別の例 その1



譜例9：譜例7と同一のバス上の別の例 その2



譜例10：アルペルティ・バス風の和音のくずし例

11)「同様の2, 3, 4声のアルペッジョを左手で悪いバスの音の代わりにつけることができる。したがってしばしばコンチェルティーレンデン(ソロを演奏する)声部と作曲家の invention にまったく力を示さない」(Heinichen 1728: 582)

(Heinichen 1728: 582) と言う¹¹⁾。この「コンチェルト声部」は既述したように「書かれたもの以上にうまく聴こえてくる」ものが理想であり、その言い方からは、ハイニヒェンが、ある音型が仮に紙に書き付けられなくても、ある程度クリアに発想され、実現するものでもあるべきだと考えていることがわかる。またハ



譜例 11: ニート「アルマンド」のバスと数字

イニヒェンはこのような「装飾」を施せば、「初心者もいわば指で方向を示してやることのできるだろう」(Heinichen 1728: 582)とし、かなり高度であるとみえる装飾実践がこの理論書では最終段階ではないこともうかがえる。

興味深いのは、これらが「装飾的通奏低音」というテーマでまとめられている点である。ここでは行われているのは、旋律を徹底的に、そしてときにバス・ラインをも装飾する「装飾付け」実践である。即興的な通奏低音奏の行為中に行う装飾づけとは「装飾」の意味も異なっている。ここでの「装飾」は、「本質的な」旋律に対して下位にある飾りではなく、曲を作る本質的部分に近い。

これは、すでにニート Friedrich Erhardt Niedt (1674-1717)¹²⁾が『音楽の手引き Musikalische Handleitung』(vol.I-III: 1710, 1721, 1717)において行っていた作曲法である¹³⁾。さらにマッテゾン Johann Mattheson (1681-1764)が『新設のオルケストラ Das Neu=Eröffnete Orchestre』(1713)で後に展開する音程理論もこの中ですでに先取りされており¹⁴⁾、さまざまな面で18世紀前半にドイツ語圏で広く影響力があった。ニートは、自著の第2部第12章の「アルマンド、クラント、サラバンド、メヌエット、ジークについて。簡単な通奏低音からそれらをどのように創作できるか」の中の「アルマンド」創作において、譜例11のような4/4拍子の同一のバス・ラインから四声体を作り¹⁵⁾、そこからその和音を経過音などを使用して旋律を作る作業を行い、2曲のアルマンドを作曲してみせる(Niedt 1721: 132-137)¹⁶⁾。その作業も旋律楽器の伴奏ではなく、鍵盤上の両手によってである。

5. まとめ：「Composition」概念

ここで「装飾」について改めて考えてみると、マールブルク Friedrich Wilhelm Marburg (1718-1795) の『クラヴィーア奏法の手引き *Anleitung zum Clavierspielen*』(1755)におけるこの用語の使い方が思い出される。彼は「装飾」を「作曲上の装飾 *Setzmanieren*」と「演奏上の装飾 *Spielmanieren*」(Marburg 1755: 36 ff)の対比的な二種類に分類している。「演奏上の装飾」は、トリルのような記号や小音符で示されるようないわゆる通常「装飾音」と呼ぶような種類のもので、「作曲上の装飾」は、ルバートのような音のずらしや経過音を駆使したディミニュションの類である。これらの装飾には演奏上即興的に行われることもあるが、「*Setz (en)*」(英語では「*set*」)という言葉上の意味からも、「演奏上の装飾」よりも、記譜して紙に固定する要素がより大きく含まれて

12) ニートは、宮廷や教会に務める職業音楽家ではなく、本業が法律家であって、その意味においては当時の多くの理論家や音楽家と同様にアマチュア音楽家であった。J. S. バッハのまたいとこ、ヨハン・ニコラウス・バッハ Johann Nicolaus Bach (1669-1753)のもとで音楽を学んでいたり、また彼の『音楽の手引き』の内容は、J. S. バッハが引用したりしていることから (Niedt/ Poulin 1989 : xi)、この理論書は、彼がバッハ家の教育法を記録しているとも推測できる (Niedt/ Poulin 1989 : xiii)。

13) Christensen はハイニヒェンをニートの理論の完成者としている (Christensen 2008: 35)。

14) マッテゾンは、ニートと同様の、トッカータの代わりに使用できるとする通奏低音の練習用の曲で「左手に登場する音型を右手で模倣させる」練習例を示している (Mattheson 1731: 312)。

15) C. P. E. バッハは、自分の父が弟子に厳格な四声の通奏低音を教えていたと、フォルケルに宛てて書いており、それは『アンナ・マグダレーナの音楽帳 *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*』の末尾に付されている規則とニートの『音楽の手引き』のその模写によってのみ裏付けられる (Williams 1972: 84)。

16) ニートは「アルマンドに要求される方法あるいは様式」として、「8 分音符一つ、16 分音符三つ、あるいは 16 分音符一つのみの短いアウフタクトを付ける」という前提を与えた後に、「くずした旋律 gebrochene Melodie を使い、以下の譜例そのものから取り出して作るのがいちばんよい Sonst ist das Übrige eine gebrochene Melodie und am besten aus dem Exempel selbst abzunehmen。」(Niedt 1721, 2: 132)。

いるといえる¹⁷⁾。マールブルクの分類は、一見するとフランス様式の装飾音とイタリア様式のそれにも見えるが、これは装飾音型の記譜化の過程にかんする問題である。この二つの行為には連続性があるものの、二つの行為者の行為は異なり、仕事の領域は重なりながらも、分かれている。

ハイニヒェンの文中にも「伴奏者 Accompanist」と「作曲家 Componist」という、二つの別の役割をもつ音楽行為者がしばしば対比的に登場する。例えば第1部第5章の中の「フーガ創作」の説明において、作曲家というものが「テーマ、インヴェンツィオ（発想）、変奏」を展開するものだが、伴奏者がその箇所を探し、模倣することを批判している箇所がある（Heinichen 1728: 516）。したがってこのインヴェンツィオは、演奏過程にあるものではなく、「作曲」過程にあるものになる。「インヴェンツィオ」を編み出す作曲者の行為は、演奏時に即興的に行う、その場の工夫と同一の音楽創造行為の過程にはあるが、それをしっかりと「置く／付ける Setzen」することによって作曲=Compositionとなる。したがって「作曲」と「通奏低音」は、同じ数字付きバスのシステムを使用するが、別の行為なのである。

本論では、この「CompositionにおけるGeneral-Bass」を、Componistがsetzenするということ、Accompanistがspielenするという、音楽の技術上の問題として扱った。しかしハイニヒェンのこの長大な理論書においては、他の章も合わせて包括的に見なければ、これに対する真の答えは見つからないだろう。それを解く鍵の一つが、作曲を進めていくインヴェンツィオである。修辞論から出発するComposition行為について、ハイニヒェンのみならず、ニート¹⁸⁾、マッテゾン、マールブルク、そしてコッホ¹⁹⁾など多くのドイツ人理論家たち、そしてイギリス人のロジャー・ノース Roger North (1653-1734) も自著『音楽文法学者 The musical grammarian』(1728)²⁰⁾において触れている。しかしまた、彼らの多くが鍵盤上での手の動きからも決して離れることがないこともまた興味深い。

参考文献

- Arnold, Franck Thomas. 1965. *The art of accompaniment from a thorough-bass: as practiced in the XVIIth & XVIIIth centuries*. New York: Dover. (Originally published in 1931.)
- Baker, Nancy Kovaleff and Thomas Christensen, edited. 1995. *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment: selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753 und 1762. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Berlin: in Verlegung des Auctoris.
- Christensen, Thomas. 2008. "Fundamenta partiturae: thorough-bass and foundations of eighteenth-century composition pedagogy". Gallagher, Sean & Thomas Forrest Kelly, edited by. *The century of Bach and Mozart: perspectives on historiography, composition, theory, and performance*. Cambridge, Mass.: Harvard University Department of Music. p.17-40.
- Heinichen, Johann David. 1711. *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-liebender auff gewisse vorteilhaftige Arth könn zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: in Verlegung Benjamin Schillers im Dohm.
- Heinichen, Johann David. 1728. *Der Generalbass in der Composition*. Dresden: bey dem Autors.
- Jacob, Andreas. 1997. *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XL)
- Koch, Heinrich Christoph. 1782-1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig: Bey Adam Friedrich Böhme.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: Haude und Spener.

- 17) 「Setzen」にかんしては、18世紀後半のコッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) が『作曲試論 Versuch einer Anleitung zur Composition』(1782-1793)において、「Componist」の代わりに「ドイツ語由来」の「Tonsetzer」という言い回しを使っており、そのことでいっそうその意味が明確になる。コッホは、若い頃は宮廷ヴァイオリニストも務めたテューリンゲン地方出身の音楽理論家、事典編纂者。これまでの理論家同様、通奏低音の方法や旋律のヴァリエーションについても多く扱い、作曲の概念についても触れている。
- 18) インヴェンツィオを、「勤勉さによっていかに多く創造することができる」(Niedt 1721: 155)とする。
- 19) 彼は「作曲、旋律、ハーモニーの中で作曲家はどれを最初に心に思い浮かべるか。そしてこの三つをどのように考案する erfinden のか」と疑問を投げかけ、作曲することはまずインヴェンツィオ (Erfindung) から始まることを示唆している (Koch 1782-93, 2: 50-51)。彼は、芸術作品が作られる方法の手順を、修辞学上の基本 (Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronuntiatio) を基にしながら、Erfindung (インヴェンツィオ), Entwürfe (スケッチ), Anlage (配置 dispositio), Anordnung (配置、この場合は大きなセットのなかにどの曲をセットするかという配置), Ausführung (リアライゼーション), Ausarbeitung (エラボラツィオ) の段階を設けている (Koch 1782-93, 2: 52)。
- 20) 「作曲家は初期には、ある音楽様式を身につけ、平凡さで記憶を満たすまでは、(中略) 短くシンプルな曲で腕前をためすべし」「直接的な模倣は避け」「奇抜さに走らない」ようにすることで、「純粋なインヴェンツィオから曲を生む」ことになる (North 1728: f.68)。

- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755-1760. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Berlin : J. J. Schützens Wittve.
- Mattheson, Johann. 1713. *Das Neu = Eröffnete Orchestre*. Hamburg : B. Schiller.
- Mattheson, Johann. 1731. *Große General-Baß-Schule, oder, Der exemplarischen Organisten-Probe*. Hamburg : Johann Christoph Kibner.
- Mattheson, Johann. 1739. *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg : Christian Herold.
- 三島郁 2012 「18 世紀ドイツの作曲概念と演奏の記譜化」『甲南女子大学研究紀要：文学・文化編』第 48 号 71-76 頁。
- 三島郁 2012 「記譜における身体性とその規範——鍵盤楽器用アルマンズの記譜と当時の作曲法にみられる音型の成り立ちより——」『音楽表現学』第 10 号 141-152 頁。
- Niedt, Friedrich Erhardt. Part I (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717). *Musikalische Handlung* : Teil I-III. Hamburg : Benjamin Schiller.
- North, Roger. Ed. by Chan, Mary and Jamie C. Kassler. 1990 (1728). *Roger North's The musicall grammarian 1728*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.
- Rameau, Jean-Philippe. 1726. *Nouveau Systèm de musique theorique, ou l'on decouvre le Principe de toutes les Regles necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'Harmonie. Livre IV : Principes d'Accompagnement*. Paris : J. B. C. Ballard.
- Williams, Peter. 1972. *Figured Bass Accompaniment*. Vol.1. Edinburgh : University Press Edinburgh.
- Williams, Peter. 1993. "Two case studies in performance practice and the details of notation, 1 : J. S. Bach and 2/4 time," *Early Music*. 21 (4) : 613-622.