

18 世紀ドイツの作曲概念と演奏の記譜化

三 島 郁

“Composition” -Conception and Writing out “Playing” in the Eighteenth Century Germany

MISHIMA Kaoru

Abstract : Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), a German music-theorist in the eighteenth century, explained about “the ornament” in his “Anleitung zum Clavierspielen” (1755) and distinguished ornaments in composition and one in playing. However, the examples that Marpurg gave as the ornaments in composition were a kind of tempo rubato like broken rhythm, diminution, and broken chords or arpeggios of the written notes or accords seem improvisatory acting in playing.

The eighteenth century turned out many theorists like Friedrich Erhardt Niedt (1674–1717), Johann David Heinichen (1683–1729), Johann Mattheson (1681–1764), Marpurg and a little later Heinrich Christoph Koch (1749–1816). They published great works about the art of composition actively. Almost all of them were based on the art of thorough bass playing, that is, the process of playing from the bass notes and their harmonies, so it does look like rather playing-art. What is the conception of composition, then?

In music history the period was the time passing from “Baroque” to “Classical”, but their theories seem to have been a relatively conservative for the time and it is different from one of the nineteenth century. It is related to how a musical work treated is.

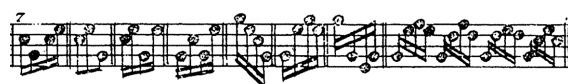
In this article I observe descriptions about composing acting and composition-conception by German music theoreticians in the eighteenth century. I will analyze and examine how the composing act is treated and practiced, and what was the important point there.

はじめに：マールブルクの「装飾音」分類

18 世紀後半、ベルリン等で活躍した音楽理論家マールブルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) は、自著『クラヴィア奏法 *Anleitung zum Clavierspielen*』(1755) の「装飾について」という節の冒頭で、作曲上の装飾と演奏上の装飾を区別し説明している。しかしマールブルクが作曲上の装飾として挙げた、記譜された音符のリズムをシンコペーションにするなど一種のテンポ・ルバートとも言えるリズムのくずし、ある音のディミニュションとディミニュションされたもののさらなる細分化（譜例 1）、そしてまたアルベルティバスを上声部に移したような、基本となる和音の均質な分散和音やアルペジオなどは（Marpurg 1755: 39 f），装飾上の違いはあっても、むしろ我々の目には演奏上の即興的な行為にしかみえないものもある。

実際、18 世紀のマールブルクの少し前に活躍したドイツの作曲家・理論家たちが積極的に出版した作曲法についての理論書・実践書は、ほぼすべてが通奏低音奏を基本とした、バス声部からそれ以外の声部の音を作って

譜例 1



いく演奏のプロセスから作曲法について論じている。この時代の作曲概念とは何か。

この時代は音楽史ではすでに「バロック」から「古典派」へ移行する時期であるが、彼らの作曲の概念は、むしろ保守的な、バロック後期の音楽についての理論にみえ、その後の例えば、19世紀のそれとは異なっている。これは音楽作品の捉え方の違いとも関連する。

本論では、当時の理論家たちの具体的な作曲行為や作曲概念に関する記述をみていくことで、通奏低音時代の作曲の行為がどのように捉えられ、実践されていたか、そこでの重要性は何であったかを分析、考察することにする。ここではドイツのニート Friedrich Erhardt Niedt (1674-1717)、ハイニヒェン Johann David Heinichen (1683-1729)、マッテゾン Johann Mattheson (1681-1764)、そして少し後のコッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816)、そして同じく作曲論について興味深い記述を残しているイギリスの法律家、アマチュア音楽家のノース Roger North (1651-1734)の著作を中心にみていくことにする。

1. 18世紀半ばの作曲法

1.1. ニート：バスとくずした旋律

イエーナ出身の法学者、音楽理論家ニートは、自身の音楽理論・実践書『音楽の手引き Musikalische Handleitung』(vol.I-III; 1710, 1721, 1717)において、彼はその12章において、複数の舞曲の作曲法を示している¹⁾。この『音楽の手引き』は、J. S. バッハ自身がその内容を引用したり (Poulin 1989: xi)、またマッテゾンが『新設のオーケストラ 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するなど、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。ここでの作曲は、基本的に通奏低音、すなわち数字付きバスから、右手の旋律を作って行う行為である。まず四声体での和音進行を作り、それからそれぞれの舞曲の特性を上声部の旋律に加えるよう述べている。アルマンダの作曲法においては、この舞曲ならではの特性を使用するよう指示し、さらに次のように述べている。

曲の冒頭に、短いアウフタクトがあり、たいていは8分音符一音、ときに16分音符三音、そしてまた16分音符一音のみのこともしばしばある。舞曲の後半部分でも前半と同じアウフタクトでなければならない。この音は曲の最後に除いておかなければならない。そのほかでは、くずした旋律 gebrochene Melodie で書く。もっともよいのは、がらくた Grempel からさえも減らしたり増やしたりして作ることである。²⁾ (Niedt 1721, II: 132. 下線部は筆者による。)

すなわち、アルマンダは、基本的に「短いアウフタクト」³⁾をつけ、「くずした旋律 gebrochene Melodie」をバスに指定された和音進行にしたがって作っていくのである。上声部の旋律には、単純な順次進行によって生じる経過音、刺繍音、繋留音などを使用して比較的なだらかな横のラインを作ることがよしとされる⁴⁾。また「同じバスから何曲もアルマンダが作られる」(Niedt 1710-17: 135)とも述べていることから、作曲して(ニートの例のように)記譜化したとしても、一音一音が必ずしも「固定」されたものではないことが伺える。

ニートの作曲したアルマンダは、ただレトリックの駆使や、また誰も思いつかないような新奇な旋律や和音のアイデアの表出でもなく、鍵盤上を動く指が作りやすい音パターンの組み合わせの実行ともいえる。とはいえニートは、「勤勉さによっていかに多くのインヴェンツィオを創造することができるか」(op.cit.: 155)とも語っており、単純に誰でも作曲可能なものを組み合わせることに終始するわけではない。ここでもインヴェンツィオは訓練によって獲得でき、そのインヴェンツィオをもつことこそが音楽行為の目標とされる。

1) その方法は、それぞれのバスをまず提示し、さらにバスから作られるかが主なテーマである。興味深いのは、バスに対して、答えが一つではなく、複数の可能性があることである。しかしそれぞれが必ずしも独創的であるわけではない。

2) Am besten aus dem Grempel selbst abzunehmen.

3) 8分音符一つ、16分音符三つ、あるいは16分音符一つのみのアウフタクト。

4) これは、J. S. バッハも通奏低音を教育する際には弟子に必ず四声体で和音を進行させることを要求したし、いくつかの例外をのぞいて18世紀の通奏低音の理論書では四声体が基本であったことと一致している。

1. 2. ハイニヒェン：装飾的通奏低音

ハイニヒェンは、ザクセン地方で生まれ、ヴェネツィアに留学、そしてドレスデンの宮廷に務め、多くの曲も残している音楽家、理論家である⁵⁾。彼は、自著『作曲における通奏低音 Der Generalbass in der Komposition』(1728)に作曲法を詳細に述べている。これは、通奏低音のための教則本といってもよいものだが、その高度な内容からわかるように、単なる愛好家が私的な勉強に使用するというよりは、教養人のための理論書といったほうがよい。そこで中心的な作曲行為は、ニートと同じく通奏低音からの作曲、すなわちバスとそれに伴う、和音を示す数字からいかに上声部を作っていくかというものである。

第6章の「装飾的通奏低音」では、左手の和音に対して、右手の音をどのようにディミニュションしていくかについて扱う(Heinichen 1728: 521)。したがって、ここでは通常4声で和音をとる場合には、左手で単音、そして右手で和音であったものを、右手で旋律を装飾して弾く方法も示している(op.cit.: 544)。さらにそれぞれの和音を示す数字を伴う同一のバスの上声部にヴァリエーションを練習させる(op.cit.: 653–654)。ここで上声部に作られている旋律は、その和音に基づくイタリア風分散和音⁶⁾とそのヴァリエーションである。すなわち単に和音を弾けるようになる通奏低音の実践というよりも、右手で弾くことになる上声部をいかに作るかといったことが練習の課題になっている。このような例は、たしかに通奏低音に必要な奏法であるが、指先の簡単な動きではなく、頭の中でのある程度のアイデアを必要としている。

ハイニヒェンは模倣について述べる際に、インヴェンツィオに触れている。彼によれば、「模倣とは、作曲家自身が作っていない箇所、伴奏者が、すでに始まっているフレーズ、あるいは作曲家のインヴェンツィオを模倣しようとする」とである(op.cit.: 578)。その一例として、「器用な伴奏者は、作曲家が書いたように、通奏低音でコンチェルトの声部において与えられた節を何回も繰り返す」(ibid.)とする。この場合はしたがって伴奏者＝通奏低音奏者は、みずからは新しいパッセージや音型を考案せず、作曲家が考案したものを使用する。しかしこれは元々楽譜には記譜されていないものである、この行為は作曲の初期段階ともいえる。しかしまた、「作曲家自身が模倣を始めてしまうので、伴奏者が鍵盤上で模倣する余地がほとんどなくなってしまう」(ibid.)とも述べ、ある作品に音楽的統一性やときに快活さをもたらす模倣が、重要な音楽行為であることを強調しているの

1. 3. マッテゾン：右手によるディミニュション

ハンブルク出身の作曲家・理論家であったマッテゾン Johann Mattheson (1681–1764) も、ハイニヒェンと同様に大著をいくつも残している⁷⁾。『完全なる宮廷楽長 Der vollkommene Kapellmeister』(1739)においては、「第3部：多様な旋律の関係について、あるいは密集した声部をもつ作曲技法について」⁸⁾の中で、まさに具体的に作曲技法である不協和音の処理について述べている。例えばバスの左手に対して、右手が不協和音への跳躍進行を作ってしまう際に、即座に協和音に解決する方法である(Mattheson 1739: 297)。

また、ある声部の旋律の他声部での模倣によって曲を作っていく声部模倣の方法も、譜例とともに示している(op.cit.: 335)。それは「合いの手 Zwischenspiele」のようなもので、「ある声部が休符の際に、そこから最も近くにある、音の高さを変えた巧みな主題の模倣をする」というものである(譜例2)。これは既述のハイニヒェンにおける通奏低音奏者の模倣と同様である。

また『大通奏低音教程 Grosse General-Baß-Schule』(1731)においては、本論で既述してきた他の理論家に

譜例 2



5) ニートと同じく法学も修めている。

6) 和音にまわりつくアッチャッカトゥーラなどのような装飾音を付したフランス風分散和音に対して、より自由な装飾を付したもの。

7) 『新設のオーケストラ Das neu-eröffnete Orchestre』(1713)においては、composition については、対位法(Mattheson 1713: 138)の技法、シンコペーションなどのリズムについて、スラーについてなどの音楽理論や(Mattheson 1713: 146)、フランス宮廷起源の舞曲のジャンル(チャッコーナ、アルマンド、サラバンドなど)の特徴、拍子についての説明などが主(Mattheson 1713: 184–187)である。IV 章 von der composition unterschiedenen arten und Sorten の8項目。

8) von der zusammenhang verschidenen melodie, oder von der vollstimmigen Setzkunst, so man eigentlich harmonie heißt.

おける作曲法と同様に、基本の理論についての記述の後、読者の音楽レベルにしたがって次第に段階をあげていき、通奏低音上の和音からの作曲について述べる。例えばそれは、二分音符、四分音符、そして八分音符の音価をもつバス上で、まずは数字付きバスからの右手のリライゼーション、またさらにバスを32分音符分の音価に分割していく練習 (Mattheson 1731: 202)、そして分散和音をくずす方法 (Brechen der Accorde) (op.cit.: 205 f, 212 f) などのまさに実践的なものである。

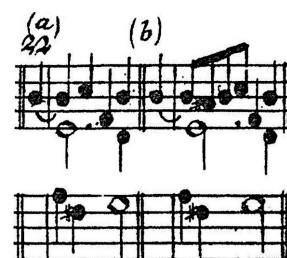
またマッテゾンのこの教程では、タイトル中に「作曲」が入っておらず、どのように演奏するか、ということに強調が置かれる。「何回も打鍵してしまうことで、単調に弾くことになり、美しさに出会い損なってしまう」(op.cit.: 213) といった、雑音を生まないように、バスのラインを台無しにしないために、打鍵は1回のみにするようアドバイスがなされる。

1. 4. マールプルク:「右手」の具体的解決

クラヴィア奏法を著したマールプルクの著書『通奏低音と作曲の手引き Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition』(1755-62)の内容は、そのタイトルからハイニヒェンらと同様、通奏低音からの作曲法がその中心であることがわかる。

マールプルクは常に、作曲法について具体的な音の処理方法を示し、初心者のための第I部から進んだ第II部では、和音の組み合わせについて説明した後に、さらに作曲が、通奏低音のバスから、単に上に和音を付けていくだけでなく、どのように進行し、上行・下行をするか、どのように下位の音符にディミニュションするかを示し、さらに譜例を部末に付けてさらに具体的に説明している (Marpurg 1755-62: 149)。譜例3 (上段は第1線にハ音記号、下段は第4線にヘ音記号) の「tab. 8-22」では、バスのa音に対して7度を形成するg音は、(b)におけるように下行して解決すべきであると説明する。このようにマールプルクにおいては、ハーモニーの進行上の解決方法として、さまざまな場合に対応した和音進行とそれに付す右手の具体例を多く挙げ、説明をしているのが特徴である⁹⁾。

譜例3



1. 5. コッホ: インヴェンツィオ Erfindung の強調

コッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) 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、事典編纂者である。彼の『作曲試論 Versuch einer Anleitung zur Composition』(1782-1793)も、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。

彼は、作曲、旋律、ハーモニー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す (Koch 1782-93: 50-51)。さらに、芸術作品が作られる方法についての議論において、修辞学上の基本を基にしながら¹⁰⁾、Erfindung (インヴェンツィオ)、Entwurf (スケッチ)、Anlage (プラン)、Anordnung (ディスポジツィオ)、もちろん Ausführung (リライゼーション)、Ausarbeitung (エラボラツィオ) の段階を設けている。

コッホは興味深いことに、「プランが完璧だったら、作品にとって本質的なものは何も付け加えてはならない。作品はそれ自体すでもっとも重要なアイデアを含んでいる」と述べており (op.cit.: 54)、インヴェンツィオから出発し、ラフなスケッチをした後にもう少し堅固な全体の構想を行うところまでに触れ、新しいものを加えることをよしとしていない。また音楽上では、フレーズの区切りは18世紀的アーティキュレーションとともに作っているが¹¹⁾、「イマジネーション Einbildungskraft の炎の中で働く作曲家」という19世紀的な新しい作曲家像を感じさせる表現を使用している。したがって、この著書のタイトルにはすでに「通奏低音」という用語が入っていないことから、彼の作曲概念の中に、バスから作る技法ではなく、新しい理論がみえてくることがわかる。

9) 不協和音をある声部で解決できないときの、別の解決方法 (Marpurg 1755-62: 148)。

10) Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronuntiatio。

11) 演奏上は、その一つ手前の音とのあいだに呼吸を一瞬いれるように行う (Koch 1782-93: 360)。

2. インヴェンツィオと模倣

このようにドイツの理論家たちの作曲法に関する記述をみてきたが、彼らは作曲法に関して、作曲者のインヴェンツィオの必要性を強調する。イギリスの法律家、アマチュア音楽家のノース Roger North (1651-1734) の『音楽文法学者 The musicall [sic] grammarian』(1728) には¹²⁾、模倣とインヴェンツィオというキーワードが幾度となく出現する。「84. インヴェンツィオではなくまず模範例を」(North 1728: f.63)¹³⁾という見出しや、「初心者には、ハーモニーの基礎から引き出される音楽のパッセージを考案する invent のは難しい」という内容から、まずは「模倣」から練習するのが妥当であると考えていることがわかる¹⁴⁾。その後、さまざまな方法で発展させたり変形させたりする可能性をもつことのできる最初の旋律や音型を当初から「発明」するのはまだ難しいからである。

さらにインヴェンツィオと関わって作曲過程で重要な要素として使用されるべきものが「模倣」である。「86. 作曲における模倣」(op.cit.: f.65) においては、「工匠でも同一の音型の装飾や、ときに同じ楽句も使う」が、この模倣こそが「高次のインヴェンツィオに入っていく」段階でもあるとしている。つまりそれは簡単に作曲するレベル、すなわちこの時代の文脈では、インヴェンツィオが低次の段階である、「バスに高声部を付していく」ことにおいて実現されるプロセスである。しかしまた、「直接的な模倣は避け」、「奇抜さに走らない」ようにすることが、「純粋なインヴェンツィオから曲を生む」ことになるのである¹⁵⁾。このようにノースは、作曲の初期の段階ではまず模倣によってパッセージを習得し、その経験を積んでから、このインヴェンツィオをともないながら高次の音楽を作る段階に達するよう指示するのである¹⁶⁾。

したがってこの時代の作曲をしていく過程は、通奏低音奏からの最も実践的な、すなわち演奏上の行為と結びついており、ハイニヒェンやマッテゾンも彼らの作曲法において述べていた、とりわけ既成の声部からの音型の模倣も、このインヴェンツィオからの行為である。

ニートのアルマンズの作曲実践も、和音進行という一定のルールにしたがって音を作る、という作業であった。その音型は、必ずしもオリジナリティにあふれたものではないが、奏者が演奏する際に音を作るという「創造的な」領域、すなわち音楽家のインヴェンツィオが求められる箇所なのである。その作曲の行為自体は作曲する componieren というより、既成の和音進行から訓練によって身につけられたものから作っていく「erfinden」の作業なのである。

3. 作曲概念と演奏概念

このようにみえてくると、当時の作曲は、理論書・実践書によると、音楽の基礎である通奏低音実践が作曲行為の主要部分として行なわれており、一見この通奏低音奏の右手のリアライゼーション自体がまさに作曲行為のようにみえる¹⁷⁾。したがって冒頭に述べたマールブルクの作曲上の装飾も本来は演奏の過程から生まれたものである

12) 「85. バス声部への最高声部の付加」(North 1728: f.63 v) にみられるように、作曲とは、まさに通奏低音奏のようにバスから作るものであった。「簡単な高声部をバスに付けていくべきだ、最初にシンプルな音をあらかじめ書くべきだ、それはエール作曲のポイントであると決定される。」(North 1728: f.59)。

13) ノースは、初心者が、「ディヴィジョン」と「単に気まぐれな動き」とを混同することを禁じ、混同すれば、それは「音楽ではなく器用なだけ」であるとする (North 1728: f.63)。

14) 「音楽はハーモニーの基礎から引き出されるものである。したがって音楽は知識のあるオーソリティをもたねばならない。声部をどのようにくずしたり、互いにどのように保持したりするのを観察する機会がいつもあるだろう。その機会は、パタンを使用したり、あるいはときに模倣をするのに役立つ。音楽のなにものも、言葉と同じで、アクシデントである必要はない。技術も例も、行われることすべてには根拠がなくはならない。初心者は、音楽と器用な速いディヴィジョンや、カプリシオスな動きを音楽とごちゃ混ぜにしてはいけない。」(ibid.)

15) また「87. インヴェンツィオがいかに調整されるか」という項目では、「初心者インヴェンツィオの広範な練習を厳格に要求する」とし、インヴェンツィオも訓練によって身につけるものとしている。

16) ノースは、初心者はインヴェンツィオに先立ってまず基礎を身につけることが必要だとし、次のようにも述べている。「インヴェンツィオの広範な訓練を要求することによって、初心者を惑わしてはいけない」(op.cit.: f.56)。この後さらに、フーガ、アダージョ、アレグロ、グラヴェ、さらにアルマンズ、サラバンド、パヴァーヌなどの舞曲についても小さな項目を設け、それぞれの作曲法について解説をする (op.cit.: f.69 v ff)。

17) またマッテゾンやハイニヒェンにおいて使用される、「和音」を意味する Griffe は、「掴む」を意味する「greifen」に由

といってもまちがいはない。しかし彼の記述からは、現代の目から見れば鍵盤上で記譜されていないものの即興的な演奏と置き換えてもよいようにみえてきた作曲が、演奏とは異なったものとして区別されているのがわかる。

実はこの作曲上の装飾は、別な分類をすれば、演奏上でのフランス風に対するイタリア風の装飾とも言えるものである。したがって両者の違いは、(鍵盤上で)演奏しながら即興的に「作り易い」音型か否かというレベルというよりはむしろ、異なった地域の様式ということもできるのである。しかし同時にイタリアの装飾を生むには、前項目で述べた、演奏・作曲する本人のインヴェンツィオ能力の程度も関係してくるのではないか。音を生み出す最初のアイデアそのものは、その音そのものにはさほどオリジナリティは必要ではないにしても、機械的に生み出せるものではなく、訓練による蓄積が必要であるからである。

さらにもう一つの両者を分ける重要なちがいは、作曲されたものが音符として記譜されていく傾向にあることから生じる。ここでは、前段からの流れで言えば、フランス風は記譜されず、イタリア風の装飾は記譜されることになる。本来はこの両者の装飾法は様式こそ違え、どちらも記譜されなかったものだが、「作曲上の装飾」は18世紀半ばには、作曲家が曲を作る上で、記譜上にすでに固定化するべき音として捉えられていることが推測できる。マールブルクは次のようにも述べている。

作曲家は誰にでも同じように演奏してほしいと思う。絶対こうでなければならないと思う箇所に関しては、曲の冒頭の音部記号の脇にテンポを書くように、どんなに小さなものでもすべての装飾を正確に書かなければならないということである (Mattheson 1755: 44)。

すなわち彼は記譜をすることで、「奏者に記譜通りに演奏して」もらおうと考えた。それまでの作曲はリアライゼーションされた演奏を想定した記譜で行っていたが、18世紀半ば以降には、記譜化されるか否かが作曲であるかどうかに関わってくる。すなわち、このときに音価も装飾音もルバートも記譜された音符に支配される時代が始まるのである。

参考文献

- Baker, Nancy Kovaleff and Christensen, Thomas, 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.
- 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. 1728. *Der Generalbass in der Komposition*. Reprint, 1994. Hildesheim; New York: Georg Olms.
- Koch, Heinrich Christoph. 1782-1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Studienausg. Hrsg. v. Siebert, Jo Wilhelm. Reproduction of original: Leipzig: A. F. Böhme, 2007. Hannover: Siebert.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1765. *Anleitung zum Clavierspielen*. Reprint, 1970. New York: Georg Olms.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755-1760. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Berlin: J. J. Schützens Wittwe. Hildesheim: Olms, 1974
- Mattheson, Johann. 1739. *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg: Herold. Reprint, 1991. Kassel: Bärenreiter.
- Mattheson, Johann. 1713. *Das Neu = Eröffnete Orchestre*. Hamburg. Reprint, 1993. Hildesheim: Georg Olms.
- Mattheson, Johann. 1731. *Große General-Baß-Schule* (Grosse General-Bass-Schule, oder, Der exemplarischen Organisten-Prob, 2. Nachdruck der zweiten, verbesserten.) Hamburg: J. C. Kistner. Reprint of 2nd revised. 1994. Hildesheim: Georg Olms.
- 三島郁 2002 「『ファンタジー』する演奏—チェンバロ曲演奏考—」『美學』210号, 28-38。
- Niedt, Friederich Erhardt. 1756. *Musikalische Handleitung*. Teil I-III in einem Band (1710, 1721, 1717). Hrsg. v. Johann Mattheson 1717. Hamburg: B. Schillern. Reprint, 2003. Hildesheim: Georg Olms. (Poulin, Pamela L. and Irmgard C. Taylor, translated by. 1989. *The musical guide*. Introduction and explanatory notes by Pamela L. Poulin. Oxford [England]: Clarendon Press.)
- North, Roger. 1728. *The musicall [sic] grammarian*. Chan, Mary and Jamie C. Kessler, edited. 1990. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Praetorius, Michael. 1619. *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, Faks.-Nachdr. hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel, 1958 [Documenta musicologia I/15], p.25.

＼ 来する。ももとは理論上の和音だけではなく、身体的な動作である掴むという行為を想起させる。したがって作曲行為と演奏行為は、連続していると言える。