

古楽復興後の「拍頭開始原則」と 「オーセンティックな演奏」をめぐる議論

三 島 郁

Controversies over the on-the-beat principle and authentic performance since early music revival

MISHIMA Kaoru

Abstract : The on-the-beat principle is a rule of performance practice in Baroque music : an ornament or an arpeggio must be played on the beat. This principle is especially very important in Baroque music because it produces a clear sense of measures, which creates a so-called hierarchy in metric structure. There have therefore been many advocates of this principle.

However, F. Neumann, an authority on ornaments in the seventies and eighties, asserted that the principle could not always be applicable because of a lack of indisputable proof. This matter has been argued extensively since early music revival at the beginning of the twentieth century.

In this article, focusing on the on-the-beat principle, I will make clear how it has been accepted or not as a performance practice, how the authentic performance practices have been treated in the last century, and how they should be treated in the present day. I will compare and analyze the opinions of seven leading theorists who argued over the principle.

要旨 : 「拍頭開始原則 on-the-beat principle」は、バロック期の音楽における演奏慣習上の規則である。この原則は、装飾音やアルペッジョを奏する際に、それを拍頭に合わせるというものである。この奏法はバロック音楽においてはとりわけ重要であり、それは明確な拍節感ができ、それは拍構造において「階級性」を作るからである。したがってこれまでこの原則については多くの提唱者がいた。

しかし 1970 ～ 80 年代の装飾音楽法の第一人者でもある F. ノイマンは、この原則は、それに対する「明白な」証拠がないゆえ、必ずしも正しくないと主張している。このようにしてこの問題は、20 世紀初頭の古楽復興期から現在まで活発に議論されてきた。

本論においては、この「拍頭開始原則」に焦点をあて、それが歴史的奏法としてどのように扱われ、それがどのような考え方のもとであったのか、そして現在演奏する際にどのように扱うべきなのかについて明らかにする。その中で、個別に論文等に意見を残している主要な 7 人の理論家たちの意見を比較・分析しながら考察することにする。

はじめに：旋律か和音か

ハイドン Franz Joseph Haydn (1732–1809) の《ソナタ ホ長調 Klaviersonate E-dur》(HbXVI: 22, 1773) の第 3 楽章〈フィナーレ：メヌエットのテンポで Finale, Tempo di Menuet〉の 9 小節目 3 拍目において(譜例 1)、どのようなタイミングで、左手と右手のそれぞれの指を打鍵するべきなのか。当時の演奏慣習を意識してこれが弾かれる場合、この 3 拍目に不協和音がくるために、拍頭で開始するアルペッジョをすることになるだろう。しかしそうすると、小音符で書かれた右手の装飾音「e¹」が拍頭より幾分後に始まり、旋律の流れが悪くなり、さらに 3 拍目が間延びし、その結果 3 拍子感が希薄になる。それを避けるにはどうしたらよいのか。あるいはそもそも避ける必要はないのか。



譜例 1：ハイドン 《鍵盤ソナタ》(HbXVI: 22) (1773) 第 3 楽章
〈フィナーレ：メヌエットのテンポで Finale, Tempo di Menuet〉9 小節目 3 拍目

この問題と大きくかかわる奏法が「拍頭開始原則 on-the-beat principle」である。この原則は、装飾音やアルペッジョを奏する際に、もっとも低いパートであるバスの音を——鍵盤上では左手の小指で弾くことが多いが——、ぴったり拍頭に合わせるというものである。とりわけ小節の頭でトリルを入れる際にそうしなければ、小節の変わり目の拍頭のタイミングが不明瞭になり、それにとまって拍節感が不明確になる。したがって拍節感を重視するバロック期の音楽において、この原則を使用すると「正しい」奏法とされることが多い。

尚、現代のピアノ演奏においては「拍頭開始」は実施されない場合のほうが多い。バッハ Johann Sebastian Bach (1685–1750) の『平均律クラヴィーア曲集第 1 巻』(BWV846 ~ 869, 1722 完成)や『フランス組曲』(BWV812-817, c1722)などの演奏において、トリル、シュライファー、アルペッジョ、そして和音のくずしなどの装飾音は、チェンバロでは一般に拍頭にいれる傾向にある一方、ほとんどのピアノ奏者が拍と拍の間、あるいは拍前にいれている¹。その理由は、チェンバロの演奏慣習が 19 世紀初頭に断絶し、その後約 100 年の間に音楽様式が大きく変化してしまったことである。しかしこの歴史的奏法の「見直し」の時期からも現在まですでに 100 余年経っている。

この問題は、20 世紀初頭の高楽復興期から最近まで活発に議論されてきた。本論においては、この「拍頭開始原則」に焦点をあて、それが歴史的奏法としてどのように扱われ、それがどのような考え方のもとであったのか、そして現在演奏する際にどのように扱うべきなのかについて明らかにする。その中で、個別に論文等に意見を残している 20 世紀初頭の高楽復興期から現在までの主要な 7 人の理論家たちの意見を比較・分析しながら考察することにする。

¹ 筆者自身の日本音楽表現学会第 12 回大会における研究発表(2014 年 6 月 22 日)資料より。その中で、カークバトリックのみがはっきりと拍前にひっかけるトリルを多くいれており、その結果主要音が拍頭にくることになる。チェンバロでもむろん基本は拍頭開始である。オランダ系のチェンバロ奏者では拍頭開始が多いがケースによってアルペッジョの弾き始めのポイントを拍の前後で変えたりする奏者や、新しい世代のチェンバロ奏者の中には、むしろ拍前、または拍の真中で弾く者もいる。

1. 17、18 世紀文献の中での拍頭開始原則への言及

最初に拍頭開始にかんする 17～18 世紀の資料の内容を確認しておく。一般に、17 世紀のフランスの作曲家であるシャンボニエール Jacques Champion de Chambonnières (c1601/2–1672) (譜例 2)、ダングルバール Jean-Henri d'Anglebert (1629–1691)、サン＝ランバール Michel de Saint-Lambert (c1700 活躍) らや、18 世紀の主要な理論家たち、すなわちマールブルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795)、クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697–1773)、そして C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) のトリルを中心とした装飾音の奏法例においては、「拍頭開始」で、拍や小節に収まるように記譜されている。むしろこれはあくまで装飾音表における記譜であり、実際の音楽におけるような前後の脈絡はない。しかしこの記譜が拍頭開始の根拠となっている。

また拍頭開始原則そのものではないが、「拍節をはっきり刻む」ための方法についての記述も目につく。それはフランスのダングルバールやサン＝ランバールらの「デタシェ Détaché」の項目においてである。譜例 3 のようにサン＝ランバールは、「トランブルマン（トリル）もしくはパンセ（モルデント）と、その前にある音との間に短い休止をいれる」として、先行音の音価をわずかに減ずることで拍の頭をはっきり刻ませようとする (Saint-Lambert 1702 : 56)²。

一方で、「ポール・ドゥ・ヴォワ port de voix (アッポジジャトゥーラ的一种)」や 3 度の間を埋める「ティエス・クレ tierce coulé」については、サン＝ランバールのクレ (譜例 4) や、同様のルソ Jean Rousseau (1644–1699) の奏法例 (Rousseau 1687 : 86–87) におけるように、拍前に先取的に音を取ることで、それらが拍頭開始ではないことが記譜から読み取れるものもある。このような奏法例はそのほとんどが前の音の後打音的な役割をもつ。またバシイ Bénigne de Bacilly (c1625–1690) のエールにおいては、「リエゾン liaison」と呼ばれる前打音がある。それには長短どちらもあり、主要音にかけてスラーが付され、これも後打音的な装飾音である (Bacilly 1688 : 168)。

またアルペッジョの奏法については、拍頭開始について明示した記述は見当たらない。しかしながら譜例 5 のル・ルー Gaspard Le Roux (c1660–1707) やテュルク Daniel Gottlob Türk (1750–1813) の「長い前打音をもったアルペッジョ」(Türk 1789 : 297) での前打音のリライゼーション、そして 19 世紀初頭のアダム Louis Adam (1758–1848) の複前打音のように (Adam 1802 : 158)、拍頭開始に読み取れるものもある。またラモ Jean-Philippe Rameau (1733–1764) も、彼自身の曲中でのアルペッジョの記譜法から拍頭開始原則主義者であることが推測できる。彼はヴィオール奏法の説明において、「アルペッジョの終止音は、それがバス音、ソプラノ音どちらであっても、メロディとつながる音とすべきである」(Rameau 1741 : non page) としている。このことから彼が拍頭開始原則を逸脱しないという前提で、旋律の動きにしたがってアルペッジョを上行・下行すると考えているととれる。

総合してみると、当時の資料には、拍節を明確にする装飾音がある一方、一部に拍前のものもあった。この奏法の違いは、後で詳述するが、装飾音としての性格や役割や、音楽の脈絡、そしてときに奏者の趣味によって生じた。しかし 19 世紀になると、代表的な奏法書であるクレメンティ Muzio Clementi (1752–1832) の『ピアノ奏法入門』(1802)、フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) の『ピアノフォルテ教程』(1827)、そしてチェルニー Carl Czerny (1791–1857) の『ピアノフォルテ教程』(1839/46)などを参照しても、トリルの起点の場所についての記述は特に見当たらなくなる。

2. 原則主義をめぐる 20 世紀の議論

こうした当時の記述をどのように解釈するかが次の問題である。以下、古楽復興初期である 19 世紀末のダンロイターやドルメッチらから 20 世紀後半の 80 年代までにおいて、バロック期の装飾音に関して重要な論文や著作を残している主要な理論家たち 7 人の考え方とその根拠をみることにする。

² またテュルクは、「音楽的句読法」 (§ 19) において、同様の次の小節の入りを明確にするために、記譜されている音をその音価分延ばすのではなく、早めに前の音を切るように指示している (Türk 1789 : 340)。

2.1. 原則主義者たちの主張

7人のうち、拍頭開始原則主義の立場を取るのは、ダンロイター、ランドフスカ、ドルメッチ、エマリ、ドニントン、そしてクロッツの6人である。むろん6人は一様に強い厳格主義者ではない。このうち、ダンロイター、ランドフスカ、そしてドルメッチは古楽復興初期のメンバーである。ドルメッチとランドフスカは、「古楽復興」初期の旗手中心メンバーとして名が知られるが、ダンロイターこそ、装飾音奏法について理論家の意見を最も包括的にまとめ、この時期に演奏が歴史的に見られていない現状に対し批判し、みずからの著作が「歴史的研究 historical survey」(Dannreuther 1893: vii) であるとした研究者であった³。彼らの意見の引用については、表2を参照されたい。本文中にはそれぞれの引用番号を括弧内に付した。

上述したトリルなどの装飾音の実践方法において、ほとんどの者が模範とするのは、第一に、バロック期当時の奏法のリアライゼーション例である。すなわちドルメッチは、譜例6のダングルベールの「シュート Cheuteあるいはポール・ド・ヴォワ」の音符の書きかたや、バッハの「ポール・ド・ヴォワ」型装飾音への「アクセント accent」との命名(DI2, DI3)、エマリは、17～18世紀のダングルベールやマールブルクらの拍頭開始の奏法例(Emery 1953: 51)、ドニントンは、クヴァンツやマールブルクらのトリルの拍頭開始の奏法例(Donington 1963/1989: 220)を示している。このような実例は彼らにとって、トリルが拍頭開始であることの根拠となる。

ここで興味深いのは、ドルメッチが、当時の奏法例の記譜だけではなく、楽器奏法からその原則の根拠を説明していることである。彼は撥弦楽器のギターの奏法を挙げ(DI5)、左手がネックの上を移動して装飾音を奏する際の動きとアクセントのつけかたを関連させ、身体的動きから拍頭開始原則を説明する⁴。

またアルペッジョの実践法については、クロッツがその拍頭開始を明確に述べているが(K2)、それ以外の者には見当たらない。しかしそれにかんする項目の書き方から、ドルメッチやエマリは、拍頭開始を原則としていることがわかる(L1, DI1, DI6, E1, E4, Dn4, K2)。この二人は、上述したラモにおけるように、アルペッジョを拍頭で開始し、通常の下から上に向かって奏することを原則としているからこそ、最高声部の旋律線の流れをよくしたいときには、逆に右手の小指から左手の小指へと下行するアルペッジョを選ぶのである。

しかしまたこの6人もまったく同じ口調で原則を述べているわけではない。ランドフスカ、エマリ、ドニントンは拍頭開始原則を、単に原則として守らせず、むしろ装飾音の本質に目を向けさせようとする⁵(L2, E1)。ランドフスカは、一音一音のタイミングを意識させ、上方補助音開始⁶とともに拍頭開始にするか否かを思考させ、多様な「答え」があることを示唆し、装飾音の目的と効果にも注意を向けさせている(L2)。またドニントンは、後述する1974年のノイマン論文以降には、拍前または拍の真ん中の「経過的アッポッジャトゥーラ」の装飾音があることを認め、それまでの「装飾音はすべて拍頭開始」という考え方を改めた(Donington 1963/1989: 620ff)⁷。彼は「(装飾音の弾き方は)本当は原則というより性質の問題である」(Donington 1963/1989: 221)として、音楽を深く観察することを要求する。

その中でエマリはバッハの《ゴルトベルク変奏曲 Goldberg-Variationen》(BWV988)の冒頭の後打音(Emery 1953: 96)の複数の奏者・理論家による実践例(譜例7)を示しながら、必ずしも拍頭開始の正当性を主張するのではなく、バッハが「何らかの」装飾音を望んだことに重きを置く(E2, E3)⁸。彼の引用[E1]を逆説的に取れば、

³ ダンロイターはドルメッチを、「簡単なヴァリエーションを即興したり、ディヴィジョンに達するという習慣をよみがえらせるアマチュア音楽家」であるとして批判もしていた(ハスケル 1991: 55)。

⁴ ドルメッチは、リュートなどの歴史的な楽器を復興・演奏していることから、論文の中の他の箇所でも奏法と身体性を関連させている。(Dolmetsch 1915: 98)など。

⁵ ドニントンは、その原則とは異なる、すなわちバッハなどが拍上で使用すると同じ記号で、拍前に使用しているヴァルターの例も掲載している。その一方彼は、クヴァンツが示した経過的前打音については、「18世紀半ばの数人の権威者が述べた見解に依存したにすぎぬ」とする(Donington 1963/1989: 621)。

⁶ 上方補助音開始とは、トリルなどの装飾音をいれる際に、主要音に隣接する上方の音からいれることを言う。

⁷ 「拍間の装飾音については、その重要性や美しさが疑われることはない。しかし力強いハーモニーをもつ後期バロック音楽において、少し弱く、少し乱雑にひびくのは(中略)、拍前の装飾音である。ノイマンはそれでよいようだが、私には美しくない」(Donington 1963: 621)

⁸ 同時にテュルクが、彼の同時代者がバッハでいうところの「doppelt-cadence」にあたる装飾音において、拍の前に接頭音が弾かれていたことを批判することに触れ、譜例も示しており(Emery 1953: 58)、当時でもケースによって異なる場合があることも示唆している。

装飾音において拍頭を試した後に、拍前や拍中で弾いてみるという選択肢があるのである。

2.2. ノイマン (1982) の批判

この拍頭開始を原則扱いできないと考えたのがノイマンであった (Neumann 1982 : 77, 126ff)。彼は他の理論家を強く批判する論文や著書を多数出している。彼が拍頭開始原則を強く批判する主要な理由は、当時の装飾音表における奏法例の便宜上の記譜方法と、この原則にかんして「言葉での明記」の不在である (Neumann 1982 : 187)。ノイマンは、装飾法の記譜においては、主要音の音価内で書くには「拍上」開始で書かざるを得ないので、この記譜は拍節的に理解するのではなく旋律的に理解すべきであるとする。実はノイマンに批判されたクロッツも、ノイマンのように、「古い装飾音表では、装飾音のかたちがしばしば粗く単純化されて示されている」(Klotz 1984 : 2)⁹と述べている (Neumann 1989 : 127)。しかしクロッツはバッハの装飾音についてはもっとも厳格な原則主唱者である。

そのほかの理由として「小音符」の解釈法を挙げる。例えば譜例 8 のモンテクレール Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737) やルリエ Étienne Loulié (1654–1702) の「小音符」について、そこに拍頭開始の説明がないことから、これが短めか弱めの、アクセントのない先取音の働きをもつ、弱強格の上方補助音であるがゆえ、上拍開始になるとする (Neumann 1982 : 187)。

アルペッジョについても、「拍頭開始原則はいかなる史料にも見当たらない」(Neumann 1978 : 492) (N1) とする。彼はダンゲルベールの拍頭開始の 4 音でのアルペッジョを例にとり、この拍頭から始まる奏法では、小節内の音価が足らず上声部の旋律が弾けなくなると考えた (Neumann 1978 : 494)。シャンボニエール、ダンゲルベール、ルベグ Nicolas Lebègue (c1631–1702)、デュパール Charles Dieupart (after 1667–1740)、そしてル・ルーらの奏法記譜例が拍頭開始であることについて、「和音をくずすという考えかた」を「ただ書いたもの」と解釈するからである (Neumann 1978 : 494) (N2)。

またこの原則批判に関連して、ノイマンはトリルをアッポッジャトゥーラ式トリルとクレ式トリルに分類している。クレ式の場合には、「アッポッジャトゥーラ式ではない前打音は、強調してはならない音」(Neumann 1989 : 127) (N3) であるので、拍頭にアクセントのあるアッポッジャトゥーラのように、不協和音として強調するべく「強く」「長く」奏することはしない。彼の説明する「クレ」は、その「流れた」というフランス語の名の通り、弱く短い音からより強い音への下降形の抑揚であり、拍の真ん中や拍前から拍頭にかけてひっかける装飾音なのである。したがってノイマンは、ル・ルー、ダンゲルベール、デュパールが、クラヴサン曲において、主要音間の「小音符」を書いていることに注目し、それを「先取り」の装飾音と考えた (Neumann 1982 : 228)¹⁰。そのように拍頭開始原則については、他の理論家たちとは異なり、「アクセントのない先取り装飾音」の可能性を大きくとり、すべての装飾音にアクセントをつけ拍上で開始する拍頭開始原則を排除する。

2.3. 拍頭開始とアクセント

ノイマンにおけるように、拍頭開始問題において重要な要素が「アクセント」箇所であり、それが拍頭開始か否かを定める根拠であることに反対する者はいなかった。彼らのうち、エマリはダンロイターやドルメッチの奏法例を引用したり、またドニントン、ノイマン、そしてクロッツは、同時代人として互いに論文中で論争、フィードバックし合ったりしていた。ドニントンがノイマンの説に一部影響され、自説を一部撤回もしたのもその結果といえる¹¹。

この原則主義者と批判者のやり取りから見えてくるのは、アクセントの問題である。コープマン Ton Koopman (1944-) が「上方補助音開始」問題にかんして、単純に「アクセントがどこに置かれるか」(コープマン 2010 : 44) に集約され得るとしているが、拍頭開始も同様の問題をもっているといえる。主要音や装飾音のどこにアクセ

⁹ “...die alten Ornamenttafeln die Verzierungformeln im Metrischen oft grob vereinfacht wiedergeben”

¹⁰ しかし彼は、クーブランが、主要音の半音下から上行する装飾音「ポール・ド・ヴォワまたはクレ」について——アッポッジャトゥーラ式の装飾音であるが——、主要音の音価に含める主張には触れていない。同じく主要音の音価内に補助音が含まれるモルデントにのみ言及し、トリルにはその指示がないとしている (Neumann 1989 : 127, 283)。

¹¹ ノイマンは論文 “New essays” の中で、 “Interpretation problems of ornament symbols and two recent case histories : Hans Klotz on Bach, Faye Ferguson on Mozart” という記事を載せている (p. 121–154)。

トを置くか、あるいはそれによって不協和音をどのように聞かせるかは、拍節感やハーモニーの進行という、当時の音楽上最も重要な問題である¹²。

原則主義者のエマリとドニントンにとっては、トリルなどの装飾音が拍頭か、拍前か、あるいは拍の間か、という問題はもっとも本質的な問いなのではない。「アクセントの位置」がそれを決定するのである。同じクレであっても、補助音にアクセントがあれば拍頭開始になり、また主要音にアクセントがあれば、拍前あるいは拍間開始になる。アクセントの位置の見極めは、拍に階級性を持ち、拍節感を重視する当時の音楽において、第一に当該の音がハーモニーの中でどのような役割をもっているか、第二に他声部とどのように関連しているかによる。

3. 「拍頭開始」にかんする現在の扱い

この原則にかんして、現在はどうのように説明がなされているのだろうか。ライナー Ingomar Rainer (1954-) のバロック音楽奏法書においては、奏者へのアドバイスとして、「装飾のかかる主要音の拍の頭から奏する」という「接次音原則 Nebentonprinzip」二つの原則を明確に示している（大島 2009：48）¹³。

しかしオドネルは、「オーセンティシティへの関心が失われた結果、ある法則の専横に取って代わられた」とし、拍頭開始原則を盲目的に信奉することを批判する¹⁴。またコープマンは、17世紀フランスの、アクセントのつかない「ポール・ドゥ・ヴォワ」が「拍前に先取音的に」奏する例も多く示すなどして（コープマン 2010：64）、原則論としてはこの拍頭開始を論じていない¹⁵。専門家たちの間ではこの議論はすでに終わっているとみることもできる¹⁶。

4. 結論：「原則論」からの脱却

この拍頭開始問題には、それぞれの理論家が別々の方法で取り上げたように、アクセントがかかわることが明らかである。ドルメッチの言うように、トリルはそもそもアッポッジャトゥーラのヴァリエーションと考えるのが自然であるとすれば（Dolmetsch 1915：155）、そこにはアクセントが付き、記号も書かれ易い。しかし明らかにクレである、主要音に流れこむような装飾音には、トリル記号として書かれることはない¹⁷。したがってノイマンの、クレ式のトリルとアッポッジャトゥーラ式のその区別は、トリルの奏法分類というよりは、ある音に付けられた装飾が、装飾音の本来の意義、すなわち「その音になにをもたすか」という、より本質的な音楽上の問題である。それを無視した原則論はあり得ない。

しかし実践の現場では、それが紙に書かれ原則や初心者への手引きとして、紙に書かれた記号の問題にときに矮小化されてしまう。現代のピアノ奏法では拍頭開始が意識されることが少ないが、仮にあって、上述したアクセントの付け方について精査することはほとんどないのである。

本論で参考にした文献の、ハスケル（1988/1992）やノイマン（1982/1992）のタイトルの日本語訳においても「オーセンティック」や「正しい」という言葉が使われているが、そのこと自体も読者に誤解を生みやすい。学者も奏者も「何が正しいか」に注目するあまり、当時の音楽の本質である拍節感とそれに伴う旋律感を忘れるきらいがあった。むしろその本質、すなわちここではアクセント法に注目すべきであろう。

¹² ドルメッチは次のように述べている。「補助音はほとんどつねに不協和音であって、洗練された趣味で強拍のとき和音とともに強調されて使用されると、しばしば豊かな驚くべき効果を生み出す」（Dolmetsch 1915：99）

¹³ ウィーン音大のライナー教授の講義ノートの体裁をなす、大島富士子著の奏法の中には、「装飾のかかる主要音の拍の頭から奏する」という「接次音原則」が書かれている（大島 2009：48）。この原則はこれの中では、現在のバロック奏法での必要かつ重要な「装飾音の四つの原則」の基本項目の一つとして取り上げられている。

¹⁴ 「20世紀初期に広がっていたオーセンティシティへの関心が一般に失われ、それはわずかなルールの専横に取って代わられた。（中略）標準化された解釈には相対する多くの証拠があったにもかかわらず」（O'Donnell 1974：14）

¹⁵ また彼はトリルの上方補助音原則問題を「ダンロイター、ダート、ドルメッチよりも本当ははるかに大雑把なもの」（コープマン 2010：91）としてもいる。アーノンクルの『古楽とは何か』（1997）などのバロック奏法書においても明記はされていない。

¹⁶ 興味深いことに、ショパンの、1843-1848年に弟子であったデュボワ Camille O'Meara (Dubois) の楽譜へのメモから、彼がアルペジオを拍頭に合わせる指示を行っていることがわかっている。彼女は、ショパンから「左手を指揮者にしなさい、そしていつもテンポをキープしなさい」と言われており、その他の弟子たちも同じような指示を受けていた。

¹⁷ シュライファー Schleifer の記号としては書かれることはある。

奏者にとっては「拍前か拍中か拍頭か」という問題は、それまでに身体や手に覚え込ませてきた奏法とかかわる点で演奏行為の本質であり、容易に入れ換え可能なものではない。しかしバロック期音楽の特徴的な性質である階級的拍節感や不協和音の強調法などは、奏者の演奏行為の中で身に付けることができるはずである。むしろアクセントという観点を身体性から捉えれば、奏法が解決できる装飾奏法があるはずである。

参 考 資 料

- Adam, Louis. 1804. *Méthode de piano du Conservatoire*. Paris: Nadelman.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753 und 1762. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Berlin: Verlegung des Auctoris. (バッハ、カール・フィリップ・エマヌエル／東川清一訳 2000/2003 『正しいクラヴィア奏法』[上][下] 東京：全音楽譜出版社。)
- Bach, Johann Sebastian. 1720. *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Autograph manuscript.
- Boyvin, Jacques. 1690. *Premier Livre d'Orgue*. Paris: Mr. de Bauënd, Mr. le Maire au Loitüs d'Or, et Rouän: L'auteur.
- Chambonnières, Jacques Champion de. 1670. *Les pièces de clavecin. Livre Premier*. Paris: Jollain.
- Clementi, Muzio. 1801. *Introduction to the Art of playing on the pianoforte*. London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.
- Couperin, François. 1717. *L'art de toucher le clavecin*. Paris: l'auteur. (クーラン、フランソワ／山田貢訳 1978 『クラヴサン奏法』東京：シンフォニア。)
- Czerny, Carl. 1839. *Von dem Vortrage Dritter Teil aus Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500*. Wien: Diabelli.
- D'Anglebert, Jean Henri. 1689. *Pieces de clavessin*. Paris: L'auteur.
- Dieupart, Charles. n. d. [1701]. *Six suites de clavessin*. Amsterdam: Etienne Roger.
- Hummel, Johann Nepomuk. 1827. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien: Tobias Haslinger.
- Lebègue, Nicolas. 1677. *Pieces de Clavessin, Livre I*. Paris: Baillon et l'auteur.
- Le Roux, Gaspard. 1705. *Pieces de Clavessin*. Paris: Foucaut Marchand.
- Loulié, Etienne. 1696. *Éléments ou principes de musique*. Paris: Christoph Ballard et l'auteur.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: Haude und Spener.
- Montéclair, Michel Pignolet de. 1736. *Principes de musique*. Paris: L'auteur.
- Rameau, Jean-Philippe. 1724. *Pièces de clavecin*. Paris: Chez Charles-Etienne Hochereau ; Boivin ; l'Auteur.
- Rameau, Jean-Philippe. 1741. *Pièces de clavecin en Concerts*. Paris: Chez L'auteur, La Veuve Boivin, et M. Le Clair.
- Rousseau, Jean. 1687. *Traité de la viole*. Paris: Christophe Ballard.
- Saint-Lambert, Michel de. 1702. *Les principes du clavecin*. Paris: Christoph Ballard.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig, Schwickert, Halle: Hemmerde und Schwetschke. (テュルク、ダニエル・ゴットロープ／東川清一訳 2000 『テュルク クラヴィーア教本』 東京：春秋社。)

参 考 文 献

- Badura-Skoda, Paul. 1993. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford: Clarendon Press. (Paul Badura-Skoda. 1990. *Bach-Interpretation: die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs*. Laaber: Laaber-Verlag.)
- Dannreuther, Edward. 1909. "Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach," *Bach Jahrbuch*. 6: 41-101.
- Dart, Thurston. 1954. 1967⁴. *The interpretation of music*. London: Hutchinson University Library. (ダート、サーストン／奥田恵二訳 1967 『音楽の解釈』 東京：音楽之友社。)
- Dolmetsch, Arnold. 2005. *Dolmetsch: The Interpretation Of The Music Of The 17th And 18th Centuries: Revealed By Contemporary Evidence*. New York: Dover Publications. (Dover Books on Music) (Dolmetsch, Arnold. 1946, 1915. *The interpretation of the music of the XVII & XVIII centuries, revealed by contemporary evidence*. London: Novello.) (ドルメッチ、アーノルド／浅妻文樹訳 1966 『17・18世紀の演奏解釈』 東京：音楽之友社。)
- Donington, Robert. 1989. *The interpretation of early music*. London: Faber and Faber. (Previous ed. i.e. 2nd ed.) 1965 (New rev. ed)
- Donington, Robert. 1982. *Baroque music: style and performance: a handbook*. London: Faber Music.
- エーゲルディンゲル、ジャン＝ジャック／米谷治郎、中島弘二訳 2005 『弟子から見たショパン：そのピアノ教育法と演奏美学』 東京：音楽之友社。(Eigeldinger, Jean-Jacques. 1988. *Chopin vu par ses élèves*. Genève: Baconnière.)
- Emery, Walter. 1953. *Bach's ornaments*. London: Novello. (エマリ、ウォールター／東川清一訳 1965 『バッハの装飾音』 東京：音楽之友社。)
- Hudson, Richard. 1994. *Stolen time: the history of tempo rubato*. Oxford: Clarendon Press.
- アーノンクール、ニコラウス／樋口隆一、許光俊訳 1997 『古楽とは何か：言語としての音楽』 東京：音楽之友社。(Harnoncourt, Nikolaus. 1982. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel: Bärenreiter.)
- ハスケル、ハリー／監訳有村祐輔 1992 『古楽の復活～音楽の「真実の姿」を求めて』 東京：東京書籍。(Huskell, Harry. 1988.

- Early Music Revival*, London: Thames and Hudson Ltd..)
- Jackson, Roland. 1994. "Frederick Neumann: challenger of held opinion," *Performance Practice Review*. 7, no. 2, Article 3: 108-115.
- Klotz, Hans. 1984. *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach: Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung*. Kassel: Bärenreiter. (クロッツ、ハンス／廣野嗣雄訳 1991 『バッハのクラヴィーア・オルガン作品の装飾法：記号の意味と演奏法』 東京：シンフォニア。)
- コープマン、トン／風間芳之訳 2010 『トン・コープマンのバロック音楽講義』 東京：音楽之友社。(Koopmann, Ton. 1985. *Barokmuziek: theorie en praktijk*. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.)
- Landowska, Wanda. 1910. "Bach und die französische Klaviermusik," *Bach Jahrbuch*. 7: 33-45.
- Landowska, Wanda. 1909. *Musique ancienne: le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique*. Avec la collaboration de Henri Lew-Landowski. Paris: Éditions Maurice Senart.
- Landowska, Wanda. 1905. "Sur l'interprétation des œuvres de J. S. Bach," *Mercure de France*. 15, Nov.: 214-230.
- Neumann, Frederick. 1993. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Schirmer Books.
- Neumann, Frederick. 1989. *New essays on performance practice*. (Studies in music, no. 108) Ann Arbor: UMI Research Press.
- Neumann, Frederick. 1983. *Ornamentation in baroque and post-baroque music: with special emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press.
- Neumann, Frederick. 1982. *Essays on performance practice*. (Studies in music, no. 58) Ann Arbor: UMI Research. Press. (ノイマン、フレデリック／為本章子訳 1992 『正しい装飾音楽法』 東京：音楽之友社。)
- Neumann, Frederick. 1969. "Couperin and the Downbeat Doctrine for Appoggiaturas." *Acta Musicologica*. 41: 71-85.
- Neumann, Frederick. 1965. "A New Look at Bach's Ornamentation." *Music and Letters*. 46: 4-15, 126-133.
- 大島富士子 2009 『正しい楽譜の読み方：バッハからシューベルトまで：ウィーン音楽大学インゴマー・ライナー教授の講義ノート』 東京：現代ギター社。
- O'Donnell, John. 1974. "Bach's trills: Some historical and contextual considerations." *Musicology Australia*. 4: 14-24.
- レストウ、ドニース編／鍋島元子、大島かおり訳 1981 『ランドフスカ音楽論集』 東京：みすず書房。(Restout, Denise, collected, edited and translated by, assisted by Robert Hawkins. 1964. *Landowska on music*. Secker & Warburg.)

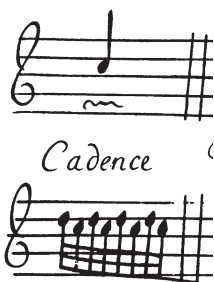
表 1 理論家の経歴

名前／生没年	代表的著作／立場、経歴
ダンロイター Edward Dannreuther (1844-1905)	<i>Musical Ornamentation</i> , Vol. 1 & 2. (n.d. [1893, 1895]) ドイツ出身のワグナー学者。ロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・ミュージックで教鞭を取った。
ランドフスカ Wanda Landowska (1879-1959)	"Bach und die französische Klaviermusik," <i>Bach Jahrbuch</i> . 7: 33-45. (1910) <i>Musique ancienne: le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique</i> . (1909) "Sur l'interprétation des œuvres de J. S. Bach," <i>Mercure de France</i> . 15, Nov.: 214-230. (1905) ポーランド出身の鍵盤楽器奏者。廃れていた楽器チェンバロを 20 世紀に復活させ、みずからがその奏者となり、奏法ともに広めた。
ドルメッチ Arnold Dolmetsch (1858-1940)	<i>The interpretation of The Music of the 17th and 18th centuries</i> . (1915) フランス出身で、イギリスで活動。奏法のみならず歴史的楽器の復元を行い、その後の歴史的奏法全般のさきがけになった。リコーダー、ヴィオール族、リュートなどの楽器を復興させ、主にロンドンで家族とともに歴史的楽器の演奏会を開き、広めた。
エマリ Walter Emery (1909-1974)	<i>Bach's ornaments</i> . (1953) イギリス出身で、ロンドンの教会でオルガン奏者と合唱指揮者を務め、ノヴェットロ出版社の音楽顧問。楽譜校訂者。
ドニントン Robert Donington (1907-1990)	<i>The interpretation of early music</i> . (1989) イギリスの音楽学者で、専門は「古楽」とワグナーを中心としたオペラの研究。ドルメッチに師事した。
ノイマン Frederick Neumann (1907-1994)	<i>Essays on performance practice</i> . (1982) 他多数 ドイツ出身のアメリカの音楽学者。ヴァイオリン奏者。ドイツで経済学の博士号を取った後、アメリカに移住し、各地の大学で教鞭を取る。ヴァイオリン奏法とバロックの装飾音楽法についての著書・論文多数。
クロッツ Hans Klotz (1900-1987)	<i>Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach: Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung</i> . (1984) ドイツの音楽学者。専門は教会音楽。オルガン奏者。

表2 拍頭開始にかんする引用集（引用文後の括弧内はページ数）

ダンロイター（1893）	
D1	装飾音は通常通り主要音の拍頭から弾くのか、あるいは主要音に先だって弾くこともあるのか。(vii)
D2	装飾音は主要音の音価に属している。(161, バッハの装飾音の特徴をまとめたページ)
D3	あらゆる装飾音は、それが記号と音符のどちらで書かれていても、拍に従属する。それらは旋律の進行に本質的なものとして扱われなければならない。(161)
ランドフスカ（c1910）	
L1	トリルのリアリゼーションの基本原則は、それに対応するバスの音符といっしょに、拍と同時に弾くことである。たとえその拍でバス声部が休符になっていても、同じ原則が通用する。この原則を知らないで、空白の上に装飾音をのせるときに、あやふやになってしまう。トリルのリアリゼーションは曖昧だったり不確実だったりしてはならない。トリルはそれが埋めるべき空間にうまく配分されて、小さなティンパニーの連打のようにひびかなくてはならない。(レストウ 1981: 457)
L2	いったいトリルは長いのか、短いのか、最初の音はどれくらい強調されなくてはならないのか。モルデントは一重か二重か。拍節を均等に分割するのか、滑らせるのか。和声内にとり込むのか、旋律線に入れるだけでいいのか。時間内の音符の配分、それらの長さはどうするのか。ゆっくり弾くのか、速くか？(レストウ 1981: 455)
ドルメッチ（1915）	
D11	主要音と補助音の交替が、上方音に強拍がくるようなリズムで整えられていると、アクセントは、少なくとも最初は上方補助音にくる。(155)
D12	「ボール・ド・ヴォワ」の説明で、ダングルベールの「シュート Cheute あるいはボール・ド・ヴォワ」という装飾音を取り上げ、「その演奏は先取音によらず、逆に明らかに強拍のところに記され、その属する音の一部となっている」。(98)
D13	バッハがアッポジジャトゥーラを「アクセント accent」と呼ぶのはひじょうによい。なによりも効果的に音楽にアクセントをつけるからだ。(中略) バッハのアッポジジャトゥーラは拍頭開始で弾かれるべきである。(103)
D14	上からの短いアッポジジャトゥーラにおいては「補助音は拍頭に来て、アクセントが付けられる。下からのアッポジジャトゥーラにおいても「補助音は拍頭に来て、主要音より強い」。(94)
D15	とりわけ下からのアッポジジャトゥーラでは、ギターを弾く際に、右手が弦をはじくとき左手が弦の上を移動する場合を想定すると、後に来る主要音を強く弾くのは不可能である。(94-95)
D16	(下行のアルベッジョにしないと) 和音を分散させるだけでは、小節内に隙間ができ、その上メロディの進行を妨げ、リズムを破壊する（パーセルの曲におけるアルベッジョ奏法の例）。(267)
エマリ（1953）	
E1	まず最初は拍の頭で演奏してみるのが賢明である。(27) (バッハの《マタイ受難曲》(BWV244)の〈憐れみ給え、わが神よ Erbarme dich〉のオブリガートのヴァイオリンの2小節目のように、拍前に装飾音をいれる場合には、シュライファーを音符で書いた。)
E2	一貫してちがった記譜法があるからケースに応じて異なった弾き方になるのではないか。(30) (バッハの《オルガンソナタ第3番》〈第3楽章〉や《ガンバ・ソナタ第2番》〈アンダンテ〉では、音符で書かれたシュライファーも記号で書かれたそれも、どちらもある。)
E3	シュライファーを拍頭にすることで平行8度や5度など平行進行ができる場合には、これを避けなければならない。(77) (《ゴルトベルク変奏曲》の第13変奏曲17小節目4拍目)
E4	カークパトリックやランドフスカは、旋律線を際立たせるために上から下へのアルベッジョにしている。(102) (アルベッジョの項目)
ドニントン（1963/1989）	
Dn1	あらゆるアッポジジャトゥーラは拍を奪う。(135)
Dn2	19世紀の「装飾におけるモダニスト」フンメル（1827）でさえ、スライドでは伝統的なバロックの様式の「拍頭開始」である。(620)
Dn3	シュライファーはもっとも適切なのは拍頭開始であり、アクセントのついた装飾音である。バッハが拍前にシュライファーがほしいときは、(《マタイ》のヴァイオリンでのように) 普通の音価をもつ音符で書いた。(219)
Dn4	(アルベッジョについて) 音を拡げる工夫であり、たいていバスから始め、その際普通は拍頭から始めるべきであり、上行して片手で弾くか、あるいは両手で連続して、あるいは同時に弾く。(277)
クロッツ（1984）	
K1	トリルの前の音は短縮されなければならない。それによってトリルを次の拍の頭で正確に始めることができる（「デタシェ」）。トリルの冒頭の補助音は不協和音を生む。しばしば見られるこの2点は、「補助音の原則」や「音頭の装飾」とあいまって、バッハの装飾法の性格を決定的に定め、まごうことのない特徴をそれに与えている。(32)
K2	アルベッジョは主要音の拍の冒頭で始められる。(166)
ノイマン（1978, 1989）	
N1	現代の原則では、一般的に拍頭開始の原則を和音のアルベッジョにまで拡大するが、そのような規則の明確な定式はいかなる史料にも見当たらない。(1978: 492)
N2	フランスの奏法例が拍頭開始であるのは、和音をくずすという考えを伝えることが目的であるからだ。(1978: 494)
N3	アッポジジャトゥーラではない前打音は、強調してはならない音であるから、この原則は用いることができない。(1989: 127)

※ 下線部による強調は筆者による。



譜例 2: シャンボニエール (1670)
カダンス (トリル) の奏法



譜例 5: ル・ルー (1705)
アルベッジョ奏法



譜例 6: ダングルベール (1689)
シュートあるいは
ポール・ドゥ・ヴォワの奏法



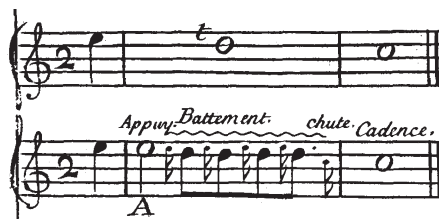
譜例 3: サン＝ランベール (1702) デタシェの奏法



譜例 4: サン＝ランベール (1702) クレ coulé の奏法



譜例 7: エマリ J.S. バッハ《ゴルトベルク変奏曲》〈アリア〉2 小節目のさまざまな装飾法



譜例 8: モンテクレール (1736) 小音符で書かれた拍間の短め／弱めの装飾音