

19 世紀前半ドイツ語圏の ハーモニー理論本における「Generalbass」

——その意味と意義を探る——

三 島 郁

‘Generalbass’ in the Treatises on Harmonic Theory in German-Speaking
Regions in the First Half of the Nineteenth Century:
Searching for its Significance

MISHIMA Kaoru

Abstract: In German-speaking regions in the nineteenth century, many treatises on ‘Generalbass’ (‘thorough’ bass in German) were published. In them, Generalbass is different from performance practice where an accompanist perfects musical works for an ensemble by playing chords and embellishments, which was a means for explaining harmonic theory using the sign of a bass with figures. Many of the treatises at that time whose titles include ‘Generalbass’ also contain ‘Harmonie’.

What these treatises had in common was that they also had Roman figures, which showed the steps of functional harmony and harmonic progressions, but at the same time used 6 or 46 as the explanation for inversions. We can see that they had the practical and extempore technique that we use in playing thorough bass, and it was also useful to practise and understand harmonic theory with the bass with figures on the keyboard.

In this article I will analyse the purpose and usage demanded for Generalbass used with ‘Roman figures’ in the treatises, and make it clear that practice on the keyboard was essential in harmonic theory at that time to connect both practice and theory.

Key Words: Thorough bass, music in the nineteenth century, harmony

要旨: 19 世紀のドイツ語圏では、ゲネラルバスの理論・実践書が多く出版されている。そこでのゲネラルバスは、18 世紀までの、アンサンブル作品を完成させる実践としての通奏低音とは異なり、単に記号としての数字付きバスであり、またハーモニー理論を説明・補強し、実行するための手段であった。また「ゲネラルバス」を表題にもつ理論・実践書の多くにおいては、「ハーモニー」もそのタイトル中に併記されることが多い。

これらの著書の多くにおいて一致している点が、音度をローマ数字で示すことにより機能的なハーモニー理論や和音進行を示し、転回和音の説明では 6 や 46 を使用していることである。すなわち、そこには通奏低音奏のような実践的かつ即興的技術がまだまだ活かされており、鍵盤上において数字付きバスを使用しながら弾かせることで、ハーモニーの理論を実践し、理解させようとしている。

本論では、19 世紀前半の複数のゲネラルバスの理論書において、「ローマ数字」との併用のありかたを含め、ゲネラルバスに求められた目的や用途を分析することで、当時のハーモニー理論において、実践と理論を交差させる上でいまだ鍵盤上の実践が不可欠であったことを明らかにする。

キーワード：通奏低音，19 世紀音楽，ハーモニー

はじめに：19世紀の通奏低音

1816年、『ハーモニー理論とゲネラルバス理論：ウィーンの聖アンナ教会そばの教員養成学校での公開講座での使用のために。Harmonie- und Generalbaß-Lehre: Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen in dem Normal-Schulgebäude bey St. Anna in Wien.』(Wien)を出版したウィーンのシュテファン大聖堂楽長、ドレクスラー Joseph Drechsler (1782-1852)¹⁾は、その序文において以下のように述べている。

通奏低音の理論には多くの種類があり(中略)、ミヒャエル・ハイドン、フォークラー、グロティウス Grotius (私の師)の各々のものがそうだ。また素晴らしい師らは勉強の中で、キルヒャー、バッハ、テュルク、フェルスターについて教えてくれ、私はゲネラルバス理論について学術的にレクチャーする考えをもつに至った(Drechsler 1816: 序文)。

ドレクスラーは、バロック期から古典派までの著名な理論家・作曲家の名を並べ、みずから通奏低音史の先端に位置する立場として持論を表明している。また興味深いことに、サブタイトルには理論書の対象者や用途についての情報が織り込まれている。

このドレクスラーの著書のみならず、ドイツ語圏で19世紀に出版された音楽理論書のタイトルには、通奏低音(Generalbass)という単語を含むものが多くある。このゲネラルバス(以下原語で示す必要がない際にはカタカナ表記)は通常は「バロック音楽」の代名詞であり、ドイツ語で通奏低音を意味する。いわゆるロマン派の時代を迎えつつあるこの時期に、この言葉がなぜ使用され続けているのか。

ドレクスラーは、この一連の名前の中に、少し新しい世代のフォークラー Georg Joseph Vogler (1749-1814)とフェルスター Emanuel Aloys Förster (1748-1823)も同時に挙げている。すなわちこの書き方からもゲネラルバスがバロック風の通奏低音の演奏実践のみを意味するのではないことがうかがえる²⁾。

本論では、19世紀にドイツ語圏で発行されたゲネラルバスやハーモニーの理論書の著者やタイトルから、これらゲネラルバス理論書を誰が、どのような意図で、誰を対象として書いたか、またそれらの中から主として19世紀前半に出された理論書の内容を分析することで、その時代に用いられたゲネラルバスの内容の一端を明らかにし、その意義を問うことにする。

1. 19世紀の理論書：“Generalbass”と“Harmonie”の変遷

対象にする理論書は、まず「ホフマイスターの月間報告1829～1900年 Hofmeisters Monatsberichte 1829-1900」のカタログの中から、そこからこの間の、ドイツ語圏で出版された音楽書のうち、Generalbassと、19世紀においてはそれがかなり頻繁に Harmonie とともに使用されるという理由から、Harmonie を、タイトルにもつものを選んだ。「ホフマイスター」のリストは完全でないものの大量の著書をカバーしている点で分析対象としては数の点で使用できると考える。またその中の初版年等の間違いを修正し、さらにこれに1800～1900年の間に出版されたその他の著名な著作を加えて、本論では扱うことにする。【表1】はその一覧の一部である。再販や改訂はまた同一の著書の別巻を除くと、本論執筆の段階では全228件のリストであり、出版年、著者名、タイトル、出版社、そして価格などその膨大な情報量から本論では掲載することが難しいが、場合に応じてその内容を示すことにする。

1) ウィーンのレオポルトシュタットの劇場やヨーゼフシュタットの劇場で楽長、ゼルヴィーテン教会のオルガニスト、聖シュテファン大聖堂楽長を歴任し、自ら創立した音楽学校でゲネラルバスとオルガンを教えた。

2) ドレクスラー自身は、「伝統的な」方法で、音部記号、音階などの後に、三和音、その転回、7度の和音、転調、経過音(非和声音)、そして異名同音を使用して転調について説明をしている(Drechsler 1816: 81)。

表1 19世紀ドイツ語圏のハーモニー理論書（一部分）

出版年	著者	タイトル	出版地	出版社	再版、改訂版	対象、目的
1800	Knecht, Justinus Heinrich (1752 Biberach an der Riss-1817 同地)	Theoretisch-praktische Generalbassschule. welche in neunzig Notentafeln nebst allen Intervallen: alle mögliche Bewegungs Arten der Töne, Uebungen aller vorkommenden Akkorde, die verschiedenen Uibergänge [sic] und das Ineinanderweben der Töne durch alle gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten enthält.	Freiburg, Leipzig (1855)	Herder, Hofmeister (1855)	1825, 1855	和音とそのさまざまな進行, あらゆる調の相互関係
1802	Vogler, Georg Joseph (1749 Würzburg-1814 Darmstadt)	Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule: zum Behuf der öffentlichen Vorlesungen im Orchestrions-Saale auf der K. K. Karl-Ferdinandischen Universität zu Prag.	Prag	K. Barth		プラハの K. K. カール＝フェルディナンド大学のオルケストリオンホールでの公開講義
1805	Albrechtsberger, Johann Georg (1736 Klosterneuburg-1809 Wien)	Generalbassschule.	Leipzig	Peters		記載なし
1805	Förster, Emanuel Aloys (1748 Niedersteine bei Glatz-1823 Wien)	Anleitung zum General-Bass mit geschriebenen Notenbeispielen.	Leipzig, Wien	A. Steiner		記載なし
～	～	～	～	～	～	～
～	～	～	～	～	～	～
1899	Wolff, C. A. Hermann (1845 Köln-1902 Berlin)	Methodische Unterrichts-Briefe der Harmonie- u. Compositionslehre. Für Musiker, Dilettanten u. Freunde der Tonkunst.	Leipzig	Breitkopf & Härtel		音楽家, ディレクター, 音楽芸術の友
1899	Sering, Friedrich Wilhelm (1822 Fürstenwalde n. Frankfurt an der Oder-1901 Hannover)	Kurzgefasste Harmonielehre für Lehrerseminare, Lehrer, Organisten u. Freunde der Tonkunst.	Lahr	Schauenburg		教員養成学校生, 教師, オルガニスト, 音楽芸術の友
1900	Polak, A. J. (1839-1907)	Ueber Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie u. Tonalität. Beiträge zur Lehre der Musik.	Leipzig	Breitkopf & Härtel		記載なし
1900	Halm, August (1869 Grossaltdorf, Württemberg-1929?)	Harmonielehre.	Leipzig	Götschen	1905	記載なし
1900	Loewengard, Max (1860 Frankfurt am Main-1915 Hamburg)	Lehrbuch der Harmonie für den Unterricht u. Selbstunterricht. 2., völlig umgearb.	Berlin	Stahl		授業, 独習

2. Generalbass と Harmonie

理論書を選択する基準にした Generalbass と Harmonie の二つは、それぞれが一方のみがタイトルに使用されている場合だけでなく³⁾、その両方がともに含まれることもある。

既述したように本論で対象にした全 228 件のうち Harmonie (Harmonik を含む) を含むものはのべ 198 件であり、60 件の Generalbass を圧倒している。出版件数に再発行数を加えた数が【グラフ 1】である。Harmonie は次第に Generalbass に取ってかわり優勢になっていき、70 年代後半から Harmonie が際立って増えていることがわかる。むしろ「Generalbass」が消えないことも事実であり、減少傾向にありながら 20 世紀頭まで続いている⁴⁾。またそれらの両方を含んでいるものが、34 件であり、数の増減はほとんどない。

両方並記の場合、そのほとんどが「ゲネラルバス理論とハーモニー理論 Generalbass- und Harmonielehre」のように「-und-」で並列されている。ブルックナー Anton Bruckner (1824-1896) の師でもあるデュルンベルガー Johann August Dürrnberger (1800-1880) による『ハーモニー理論とゲネラルバス理論の基礎教本 Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre』(1841, Linz) がその一例である⁵⁾。これは両者の意味を互いに区別して用いられる場合だけでなく、著書の中で数字付きバスの使用を単に示しているだけのことも多い⁶⁾。

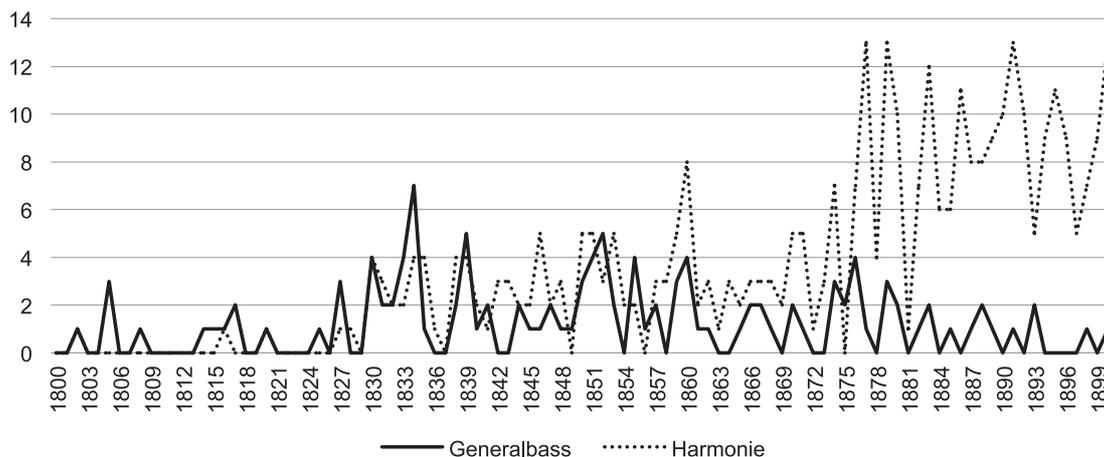
3) Harmonie のみのものには例えば、音楽教師、作曲家、音楽理論家スヴォボダ August Swoboda (1795-1863) の『ハーモニー教程 Harmonielehre』(1828, Wien)、Generalbass のみのものには、ウィーンで宮廷オルガニスト、ウィーン音楽院で作曲の教授ゼヒター Simon Sechter (1788-1867) の『実践ゲネラルバス教程 Praktische Generalbass-Schule』(1830, Wien) などがある。

4) またこれら対象にしたハーモニーやゲネラルバスとともに頻りに現れるのが「作曲 Composition 13 件/Komposition 9 件」であり、計 22 件ある。

5) アルプレヒツベルガーの弟子であるブラインドル Joseph Preindl (1756-1823) による『ウィーン楽派：ゲネラルバス、ハーモニー、対位法、そしてフーガの手引き。独自の経験と原則にしたがって考案し、多くの例で解説する。Wiener-Tonschule: oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre. nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch zahlreiche Beyspiele erläutert』(1827, Wien) のような並列もある。

6) 例外としては、初期のフォークラーなど、通奏低音の歴史をバロック初期にまで遡って説明しているものがある。

グラフ1 Harmonie と Generalbass をタイトルに含む理論書の発行件数



またクレン Franz Krenn (1816-1897)⁷⁾の『独習のためのゲネラルバス (ハーモニー) 理論 Generalbass-(harmonie) Lehre zum Selbstunterrichte』(1845, Wien)におけるように、「ハーモニー」に括弧がつけられゲネラルバスに後置されることもある。後者の場合、ゲネラルバスという単語はハーモニーとはほぼ同義で用いられている。すなわちバロック期の実践的内容を表すゲネラルバスとは主旨が異なり、数字付きバスによって示される和音とその進行に注目が持たれているのである。

またカール・ライネッケ Carl Reinecke (1824-1910)の父ヨハン・ペーター・ルドルフ・ライネッケ Johann Peter Rudolph Reinecke (1795-1883)⁸⁾の著作『教員養成学校生、カントル、そしてオルガニストのためのハーモニー理論またはゲネラルバス Harmonielehre oder Generalbass für Seminaristen, Kantoren und Organisten.』(1877, Segeberg)におけるように、「Generalbass- oder Harmonielehre」のように「oder (あるいは、すなわち)」を使用したタイトルが2件あるが(同一著者による、もう一つは1898年)、これも両者が同じ意味で使用されると考えられる。

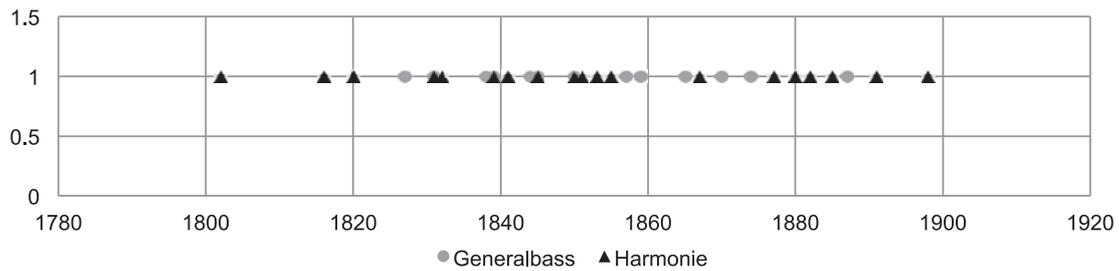
さらにホフマン Joachim Hoffman (1784?-1856)⁹⁾の『ハーモニー (ゲネラルバス) 理論: 授業や独習のための手引き Harmonie- (Generalbass-)Lehre: Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung』(1820, Wien)のように、括弧の中に Generalbass を入れるものもある。これは、ハーモニーという考え方の中にゲネラルバスが取り込まれ、理論の中心がハーモニーに転換し始めたことを示し、またタイトルに Generalbass をもはや含まないものが増えてくる¹⁰⁾。

Wason は、Harmonie が Generalbass に取って代わる入れ替えと、「Generalbass- und Harmonie-」から「Harmonie- und Generalbass-」への順序の変更があると主張しているが(Wason 1985: 28)、Generalbass と Harmonie の先出/後出例は、【分布図1】からみても、全体に分布しており Harmonie が増えても、Generalbass が必ずしも後出になったり、そのまま消えたりしていくわけではない。

さらに Generalbass は、「ゲネラルバス理論 Generalbasslehre」(21件)、「ゲネラルバス教程 Generalbassschule」¹¹⁾(12件)、そして「ゲネラルバス練習 Generalbassübung」¹²⁾(8件)のように、理論、教程、そして練習などと連語になることも多く、ゲネラルバスが体系化され、音楽家にとって必須の学ぶべき対象となっていったと推測でき

- 7) 作曲家。ウィーンの複数の教会でオルガニスト、1862年に宮廷礼拝堂の楽長、1869-1893年には、ウィーン音楽院で作曲、和声学、対位法を教えた。
- 8) ドイツのゼーゲベルクで教員養成学校の音楽教師。
- 9) ウィーンで音楽理論とゲネラルバスの教師。
- 10) 実際には18世紀後半からハーモニー理論の教本がすでに現れ始めているが、フォーグラウの著書は「ローマ数字」使用の点で象徴的なものである。
- 11) クネヒト Justinus Heinrich Knecht (1752-1817)の『理論と実践のゲネラルバス教程 Theoretisch-praktische Generalbassschule.』(1800, Freiburg)など。
- 12) 「Uebungen in Generalbass ゲネラルバスにおける練習」もここに含めた。例えばアウグストの作曲家ケンプター Kempter, Friedrich (1810-1864)の『ゲネラルバス演奏練習。生徒、教員養成学校生、オルガン学生、そしてダイアトニックのすべての調の三和音、四和音において基本的に習い覚たい者皆のための、ゲネラルバス理論への必須の補足。Uebungen im Generalbass-Spiele. Für Schullehrlinge, Schulseminaristen, Orgelschüler und alle jene, welche sich im Spiele der diatonischen Drei- und Vierklänge aller Tonarten gründlich einüben wollen, eine unentbehrliche Zugabe zu jeder Generalbasslehre.』(1851, Augsburg)など。

分布図1 理論書タイトルにおける先出の用語



る。

本来は「数字付きバスは静止した和音の説明であるとみなされ、機能和声は未来志向であり」(Wason 1985: 5)、その機能は異なるが、このようにこの二つは多くの理論書で同時に用いられていた。すなわちゲネラルバスの使用がハーモニー理解には必須のものと捉えられた。また用語としてゲネラルバスに、単にハーモニーが取って変わっていったわけではなく、むしろハーモニーを説明するのに不可欠な要素として、あるいは慣用的にハーモニーと対をなす言葉として使用される場合も多かった。またタイトルにゲネラルバスを含まない理論書においても、数字付きバスが使用されることもあった¹³⁾。

3. 著 者

著者については、その音楽家としてのレベルや知名度もさまざま、レイハ Antonín Rejcha (1770-1836) などの著名な作曲家や、とりわけ19世紀初期や19世紀末の理論家などを除けば、音楽史上においてはほとんどが無名の音楽家たちである。彼らのうちの何人かは、アメリカの音楽学者ベイカー Theodore Baker (1851-1934) による『音楽家人名事典 A Biographical Dictionary of Musicians』(1919³, Schirmer) の中でその経歴を確認することができた。

上述したように、19世紀初期や19世紀末においては、音楽史上もハイドンやベートーヴェンとかかわりを持ち、ウィーンのシュテファン大聖堂でオルガニストや楽長を務めたアルブレヒツベルガー Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) のような理論家・作曲家の名が見られるが、さほど馴染みのない名も多い。のべ172人の著者のうち、現段階でたどることができる126人について主な職業をみても、多い順に、オルガニスト26、音楽院教授または講師25、教員養成学校教師18、合唱指揮13、ギムナジウムの教師7、学校教師5、音楽学校の教師4、カントル3であり、またこれらの中でも複数数を兼任している者が多く、また「作曲家」とある者がのべ35人であった。

もっとも数の多いオルガニストは、鍵盤楽器奏者として通奏低音を弾き、宗教作品やコラールなどの合唱曲を、スコアから和音をとって演奏したり、逆に和音に数字付けをしたりしたことが容易に考えられる。ブルックナーが《アヴェ・マリア Ave Maria》(WAB 5, 1856) 等で数字付きバスを使用しているのも教会音楽の演奏慣習の延長上にあり (Thomson 1978: 24)、19世紀になっても作曲家の作曲過程と記譜にそのような「伝統」が残っており、このような数字付きバスは演奏実践と結びつくのである。またカントルや合唱指揮は教会での役割であり、オルガニストが兼ねている場合も多い。

著者のうちで同じく多くを占めているのが音楽院の教授・講師である。サブタイトル中に具体的に、「～音楽院の授業で使用」としているものもあり、彼らが作曲理論の授業でハーモニーやゲネラルバスを教えている際に教科書として使用していたことが明らかである。ベルリンのシュテルン音楽院で理論の教師コルベ Oskar Kolbe (1836-1878) による『ゲネラルバス概説：ベルリン音楽院で採用 Kurzgefasste Generalbasslehre: Eingeführt am Konservatorium der Musik zu Berlin』(1862) などがその一例である。

また著者の中で目につくのが、ギムナジウムや教員養成学校 (Seminar, Lehrerbildungsanstalt, Normalschule など) の教師である。音楽院や大学におけるような専門教育だけでなく、音楽が専門でない生徒を教える立場と、

13) (Bienaimé 1847) など。

教師を育成する立場の両方において、ハーモニー教育が行われていた。冒頭に挙げたドレクスラーの『ハーモニー理論とゲネラルバス理論』には「ウィーン、聖アンナ教会そばの教員養成学校での公開講座で使用」とサブタイトルにあるようにまさに教員養成学校での講座を書きおろしたものである。ドレクスラーはシュテファン大聖堂楽長というウィーンで高い音楽的地位にあったが、そのような立場が教員養成学校での講座を行っていたことから、養成学校においてもゲネラルバスやハーモニーには専門的な知識が求められていたと推測できる。

またドイツではとりわけ19世紀中頃から合唱運動が盛んになり、チェチリア協会、ジングアカデミー、そしてリーダーターフェルなどのさまざまなレベルの合唱協会が各都市に設立され、教養市民がこぞってそれらに参加しており、1862年にはドイツ合唱連盟ができるほどであった。すでにスイスの作曲家ネーゲリ Hans Georg Nägeli (1773-1836) は、ペスタロッチ Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) の教育哲学に基づいた音楽教育観から合唱の効用を説いており¹⁴⁾、国民意識が高まる中で皆が合唱を歌うことが望まれ、音楽が重要な活動として扱われた。音楽教育家はゲネラルバスを通じて合唱演奏や音楽教育に必要なハーモニーを理解する必要が当然あった。

3.1 ハーモニー教育の対象

次にハーモニー教育の対象を、タイトル中にみられるゲネラルバスとハーモニーを学ぶ者の立場や職業と機関などから抽出した。それは以下のように専門家からアマチュアまで多岐にわたっている。教員養成学校生 53 (Seminar 37, (Schul-)Lehrerseminar 5, Schulseminar 5, Lehrerbildungsanstalt 4, Lehrer- u. Lehrerinnenbildungs-Anstalten 1, Normal-Schule 1)¹⁵⁾、独習用 39 (Selbstunterricht 29, Selbstbelehrung 3, Selbststudium 6, selbsteigene Ausbildung 1)、カントル 12、音楽の学生 12 (Musikschüler 6, Junge Musiker 1, angehender Musikschüler 3, Orgel Schüler 2)、オルガニスト 11、アマチュア 12 (Dilettant 6, Liebhaber 1, Freunde der Tonkunst 3, Freunde der Musik 1, Kenner 1)、音楽院 10、学校の教師 Lehrer 9、音楽家の卵 9 (Angehende Musiker 4, Angehende Tonkünstler 1, Angehende Organist 4)、音楽教師 Musiklehrer 8、ピアノ関連 10 (ピアニストとピアノ教師 1, ピアノ演奏 8, ピアノ作品 1)、教員養成学校の準備生 7 (Präparandenanstalt 2, Schulepräparand 1, Seminaraspirant 2, Seminarpräparand 1, Präparandenschule 1)、生徒あるいは音楽家の弟子 7 (Lernende 5, Schüler 2)、音楽学校 Musikschule 6、合唱指揮者 2、オルガン学校 3、そして家庭教師 1、初心者 1、子ども 1 である。

それぞれの分布は、時代を追うごとに少し変化しており、1870年代以降にとりわけ教員養成学校生用の数が急激に増加している。これは「Harmonie」をタイトルに含むハーモニー理論本の発行が増える時期とも一致しており、その受容が高まっていることを示す。

また「音楽学校 Musikschule」については、どの程度専門的であるものを指すのか明確にはわからないが、『ドイツの音楽学校のハーモニー・クラスのための、E. A. フェルスターの「ゲネラルバスの実例」をもとにした比較的簡単な練習課題：シュトゥットガルト音楽院のシステムに一致して構成、発行。Leichtere Übungsaufgaben für die Harmonieklassen deutscher Musikschulen, auf Grund der „Generalbassbeispiele“ von E. A. Förster und im Einklang mit dem System des Stuttgarter Conservatoriums zusammengestellt und hrsg.』(1879, Stuttgart) のタイトルで、シュトゥットガルト音楽院という特定の学校を名指すと同時に一般的な「ドイツの音楽学校」という用語を使用していることから、音楽院レベルか、少なくともその下位的な学校レベルであると推測できる。

また独習用は全体の約20パーセント弱にもあたり、さまざまな立場の音楽家が勉強するのに使用され、また購買数を増やす目的もあったと推測もできる。複数の立場の対象のために書かれている理論書が多いことも、その理由と関係しているであろう。

いずれにしても全体としては、内容面からも基本的に学ぶ事項は対象によってさほど大きく変わらず、現在を基準に考えれば、むしろ数字的バスも学びながら専門的なハーモニーについて、あらゆる立場の音楽家に学ばせる意図が読み取れる。

14) ペスタロッチの教育哲学に基づいた、自然な感性と自発性を基調とした独自の音楽教育観をもつネーゲリは1812年に合唱の効用を説いている。「限られた人達だけが高級な芸術を実践するのではなく、高級な芸術が民衆の、国家の、ひいてはヨーロッパ全体の共有財産になり、人間性自体が音楽の一要素とみなされるようになって初めて、音楽の時代と呼べるものになる。そしてそれは、合唱活動を押し進めることによってのみ実現する。-持って生まれた声は平凡なものでも、百人集まって良く訓練すれば立派な合唱団が出来上がるのだ」(西原1988: 105-106)。

15) 複数を含んだタイトルがあるため、53という数はカッコ内ののべ数と合わない。

4. 19世紀前半の「ゲネラルバス」の内容と変化

このような19世紀に出されたゲネラルバス関連書の全体像を把握した上で、ここからは、タイトルにゲネラルバスが比較的多く使われていた19世紀前半について、理論書の内容からゲネラルバスの定義やその内容を分析し、その時期のゲネラルバスの意味を探ることにする。

19世紀になる少し手前の1791年にアルブレヒツベルガーは『ゲネラルバス習得のための要約された方法 Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen』(1791, Wien, Mainz)において数字付きバスを使用しながら、ハーモニーを機能と声へと方向付けて説明している。

ここでは、同一の数字が付された場所で「鍵盤上で」の「よりよい進行」が目指されている。アルブレヒツベルガーは、並行進行は「悪い Übel」、並行でないものは「よい gut」とし (Albrechtsberger 1791: 12)、「6度と不協和音」の項目では「a/f/a/CIS」を「間違った和音 falsche accorde」、そして5度やオクターヴの並行進行を改善したり、あるいは避けたりする方法の説明に際し、「よくない nicht gut, よくなった verbessert, まずまずの erträglich, より美しい schöner, 悪い schlecht」とその進行を「美的に」判断させる用語で説明している (Albrechtsberger 1791: 16)¹⁶⁾。

18世紀のハイニヒェン Johann David Heinichen (1683-1729) が、「経験ある伴奏者であれば、前もってよりよい和音を選択しただろう」(Heinichen 1728: 802, etc)¹⁷⁾という言い方で、和音の選択に幅をもたせ、「趣味」を前提としていたときは、和音進行についての判断基準が異なっている。本論では以下、19世紀前半の4人の理論家のゲネラルバス／ハーモニー関連理論書の内容の傾向をみることにする。

4.1 G. J. フォーグラウ (1802)：「数字付きバス実践批判」

1800年を過ぎてすぐに、ドイツの音楽理論家であるフォーグラウ Georg Joseph Vogler (1749-1814) は『ハーモニー理論とゲネラルバスの手引き Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß』(1802, Prag) (Prag: K. Barth, 1802) の中で次のように述べている。

とりわけイタリアには、ピアノをまったく弾かない、あるいはほとんど弾かない楽長が多かった。彼らは仮に和音の音を出すことができても、器用に手際よく和音を捉えることができなかつた (Vogler 1802: 127)。

ハーモニーを捉えることのできない楽長を批判することによって、数字付きバスではなく、和音の構成音をすべて記譜することを暗に薦めていると読める。それはフォーグラウが、第6章「ハーモニーと(一時的な)転調の特徴」において、先駆けてローマ数字を使用し (Vogler 1802: 111)、【図1】のように和音の音度を示していたり、【図2】におけるように、同じVIIの和音をもつ同音の組み合わせが、それぞれの音度とバス音 Hauptklang を示すことで、近代和声的な異名同音の説明を行ったりしているからである¹⁸⁾。ゴットフリート・ヴェーバー Jacob Gottfried Weber (1779-1839) も1813年には、『一般音楽新聞 Allgemeine Musikalische Zeitung』への寄稿論文「いわゆるゲネラルバス演奏について Über das sogenannte Generalbass-Spielen」(1813)¹⁹⁾において、「とうとうやっかいなゲネラルバスの演奏を置き去った。作曲家によって完全に作られた声部で十分だ」(Weber 1813: 110)と述

16) 参考にした資料ではこの16ページ目を欠いていたが、(Grandjean 2006: 291)からページ数を推測した。

17) 「経験豊かな伴奏者であるなら、この音にむしろ6+を与える (fis/c/a)」(Heinichen 1738: 802)。先行するバスがC-H-Aと下行することで、次にGが予想され(実際にはC-H-A-fis-g)、その和音d/h/gに進行するために「fis」を弾くと(Gに向かう)進行がなだらかになる。「経験ある通奏低音奏者」であれば、それを見越してfではなくfisを与えるはずだという主張。

18) フォーグラウは、例えばasとgisについて、弦楽器であれば「弓を押す Druck か、指をずらす Rücken ことで違いを聞き取ることができる」(Vogler 1802: 115)が、オルガン上では同じ鍵盤上で弾くため、異名同音の場合でも、ローマ数字の音度ではわかりやすく表すことができるとしている。さらにフォーグラウは、ある調の音階上の和音を説明する「オクターヴの法則 la règle d'octave」について「数字付けのまったく不確実で目的のない決定」、「ゲネラルバスの不安定な基本法則」、「フランス人がオクターヴの規則 la règle d'octaveと名付けたものは、ただ問題を小さくしたただけだ」として批判する (Vogler 1802: 133)。

19) “Allgemeine Musikalische Zeitung”, Jg.15, Nr.7 (17. Februar 1813), Sp.105-112.

図 1 フォーグラール：ローマ数字による音度

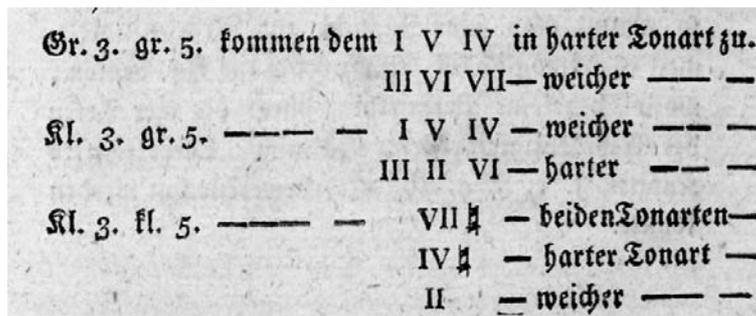
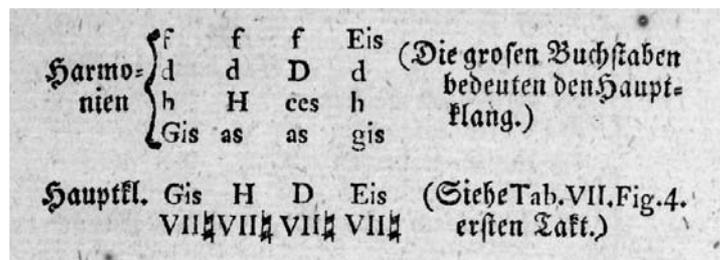


図 2 フォーグラール「VII で表すことができる異名同音の和音」



べ、フォーグラールを擁護している²⁰⁾。

4.2 E. A. フェルスター (1805)：「伝統的」だが「今日の」ゲネラルバス理論

オーストリアの作曲家フェルスター Emanuel Aloys Förster (1748-1823) は、『ゲネラルバスの手引き Anleitung zum General-Bass』(1805, Leipzig, Wien)において、その調性の音階上の音度を示してはいるが、フォーグラールとは異なり、【譜例 1】のようにバス音の下に、ローマ数字ではなく、いわゆるアラビア数字によってである。

また 1823 年に出した改訂版において次のように述べ、数字通りにのみ弾き、音楽的進行への関心のないオルガニストを批判する²¹⁾。

教会オルガニストが弾かなければならない音を、不十分な数字ではなく、音符で書く時代がいつくるだろう。以前は作曲家の伴奏がときにいかに美しく工夫されていたことか。現在はしばしばおそまつで、硬直してしまっているが (Förster 1805/1823³⁾: 25)。

「数字」は、過去においては実践者の音楽的内容を豊かにするものであったが、捉え方が逆転している。Thomson は「フェルスターには未来のことであるが、フォーグラールにおいてはすでに長く理論的に要求され、実践的にも実現されている」(Thomson 1978: 23) と述べているが、二人とも、数字付きバスからただ機械的に和音を導き出す形骸化した通奏低音奏を強く批判しており、そこからその数字を廃止しようという意図が感じられる。

4.3 J. ドレクスラー (1816)：Harmonie というタイトルをもつ「伝統的」ゲネラルバス理論

既述のドレクスラーによる『ハーモニー理論とゲネラルバス理論 Harmonie- und Generalbaß-Lehre』(1816, Wien) では公開講座のために書かれたものである。ドレクスラーにも、ローマ数字とゲネラルバスの両方を使用しており、内容やその順において、19 世紀の特徴である転調について以外は、取り立てて新しい面はない。

20) 「1. Harmonist は解釈することをやめてはいけない、2. 音楽監督は大きな総譜ではハーモニーをバスから読み取ることができる、3. 作曲家は自分の曲から弁明をするべきだ」

21) フェルスターはウィーンのハーモニー論者の中では、唯一オルガニストではなかったのであるが、むしろ純粋な教会様式の信奉者だった (Thomson 1978: 23)。

4.4 J. ホフマン (1820)：「伝統的」かつ新時代のゲネラルバス理論

1820年のホフマン Joachim Hoffmann (1784-1856)²²⁾の『ハーモニー (ゲネラルバス) 理論。レッスンと独学のための入門書 Harmonie- (Generalbass-)Lehre: Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung』(1820, Wien)においては、「Generalbass」は括弧内に書かれている。

ホフマンは「少しの苦労も厭わない者は、忍耐強く練習に勤しむべきだ」(Hoffmann 1829: 69)として、既述のフェルスター作の《弦楽四重奏曲》を取り上げ (ibid.), それを数字付き四声体にする課題を出す【譜例2】。形としては昔ながらのゲネラルバスの基本の実行であり、鍵盤上での実践が主目的である。フェルスターと同じく、アラビア数字で音度を表しているのがこの時期にみられる特徴である。

4.5 S. ゼヒター (1830)：ゲネラルバス課題集

ボヘミア出身のゼヒター Simon Sechter (1788-1867)²³⁾の『実践ゲネラルバス教程：120の複数の方法で演奏できる上級のゲネラルバスの練習。とりわけオルガン演奏を完璧にしたいと考える者に配慮 Practische Generalbass-Schule. Bestehend in 120 progressiven und mehrfach ausgeführten Übungen im Generalbasse, mit besonderer Rücksicht für jene, welche sich im Orgel-Spiele vervollkommen wollen』(1830, Leipzig)は、基本的には課題集から成っている。課題 XX (Sechter 1830: 18)【譜例3】は、C-d-e-f-g-a-f-g-C というバスにおいて、その上に声部を重ねるものである。それぞれの課題に、同一のバス上に4つから5つの和音の例があり、まず右手の和音を理解したら、今度はバスのヴァリエーションが示される、という順になる。この課題は練習として鍵盤上で弾いてみるのが期待されており、数字付きバスを放棄はせずに、ハーモニーを習得することになる。またゼヒターの曲には、オルガニストがペダルを使用しながらの5声用のものが多く、その練習が、即興を弾く必要があるオルガニストの「特にプレリュードのために、たいへん役立つ」(Sechter 1830: 3)としており、数字付きバスは即興実践の練習にも使用される。19世紀的といえるのは、【譜例4】のように、指の練習のような分散和音のバス課題(16の XVI, 30, no.IXL 41)があることである。

譜例1 フェルスター「音度を示すアラビア数字(下段)」(Förster 1805: 4)



譜例2 ホフマン「フェルスターの《弦楽四重奏曲》を数字付き四声体にする課題」

Allegro. v E.A. Förster.

Violino I^{mo}
Violino II^{do}
Viola.
Cello.

Diese Zeile zeigt nächst der Bezifferung, dieses Stück ohne alle durchlaufende Noten.

22) ホフマンは、ウィーンで音楽理論とゲネラルバスの教師。教会作品が多く、教会音楽協会の名誉会員でもあった。

23) ゼヒターは、サリエリに学び、1851年からはウィーン音楽院で作曲の教授。ラモの理論を基礎として作曲理論書『楽曲構成の基礎 Die Grundsätze der musikalischen Composition』を著す。ブルックナーの師。

譜例 3 ゼヒター「C-d-e-f-g-a-f-g-C」に和音を重ねる練習



譜例 4 ゼヒター「バスの変奏課題」



5. 19 世紀前半の特徴

5.1 ゲネラルバスの定義：「実践」という前提

理論家別に、ゲネラルバスの定義や役割、そして内容をみてきたが、それらを【表 2】「ゲネラルバスの定義」にまとめた。ここではゲネラルバスは、基本的にはバロック期から古典派初期までの、実践としての通奏低音として捉えられているように見える。ドレクスラー以後の著者たちにおいては、タイトル中にゲネラルバスが完全にはなくなるものの、次第にハーモニーのみの本も多くなっていく。それでもバスの数字は使用され続ける。

とりわけ、ローマ数字による音度を使い始めたフォグラーが、「理論としてあらゆるハーモニーを知り、実践上でバスを使ってあらゆるハーモニーの謎解きをすること」(Vogler 1802: 126) という、ゲネラルバス奏者の役割を歴史的に踏まえ、鍵盤上の実践者としての位置付けを行っているのが興味深い。またオルガンのプレリュードとファンタジーにおいては、バスの半音階を使用して作ることができるとするなど (Vogler 1802: 134)、具体的な実践行為に踏み込んでいることも見逃せない。

フェルスターも「数字」とともに和音の音度も合わせて書き、ゲネラルバスを、「これまで教会歌手を支えてきたもの」と、「今日でもオルガニストに数字で示されるもの」の二種類に分けて説明し (Förster 1805: 1)、また転調の練習を「即興」に関係づけ、オルガニストの実践的活用を示唆している (Förster 1805: 39)²⁴⁾。ゼヒターも実践書の体裁で「練習 Übungen」という方法を用いていることで、「実践」が前提であることは明白である。その後、ドレクスラーは、「数字のついた声部を純粋に演奏する能力、数字を音に純粋に置き換え、そしてそれぞれのハーモニーとその源泉を見極め、規則に従ってそれらを結びつける技法」(Drechsler 1816: 5) とし、ホフマンは「新しい音楽芸術の時代における今日のハーモニー」と捉えている (Hoffmann 1820: 1)。このように次第にゲネラルバスの定義の中にハーモニーが明記されるようになる。しかし、それまでに音楽家が歴史的に身につけてきた実践的要素をもつ前提が変わらないこともたしかである。

しかし 1860 年に、ウィーンで活動した合唱指揮者、音楽理論家ヴィンツェント Heinrich Joseph Vincent (1819-1901) は²⁵⁾、『ゲネラルバスはもういらない! Kein Generalbass mehr!』の中で、「多くの教科書には新しい精神の風が吹いており、それは古く重苦しい数字付けの束縛を解放するせわしない努力を、表している」(Vincent 1860: VI)、また「数字は偶然に基づく。したがって、その命名も、本来的ではない」(Vincent 1860: 22) と数字付きバスを強い口調で批判する。

24) 「そのような (遠隔調への転調の) 練習をとおして、音階の結びつきをそれ自体で正確に知るだけでなく、次第にある技術をファンタジーレンする (即興する) 熟練を獲得するのである」(Förster 1805: 39)

25) ヴィンツェントは、オーストリアの合唱指揮者、理論家。音楽理論や記譜の改革に尽くした。

表2 ゲネラルバスの定義、内容

出版年	理論家	定義、主な内容（括弧内は頁数）	考えかた
1701	アルブレヒツベルガー	・バスからの音程・音度から始める（1） ・ほぼ機能和声的によい／悪い進行の説明	定義等についての説明はなし
1802	フォグラー	1) 数字を音符に置き換える技術（126） 2) 数字を適切に捉える器用さ（126） 3) スコアのハーモニー全体を、数字をつけたバスにまとめる知識（126） 4) 理論上であらゆるハーモニーを知り、 <u>実践上でバスを使ってあらゆるハーモニーの謎解き</u> をすること（126）	バロック期からのゲネラルバスの考え方を受け継ぐ 演奏実践
1805	フェルスター	・教会歌手を支えてきたもの（1） ・今日においてもオルガニストに数字で示されるもの（1）	昔と今の役割の違い 演奏実践
1816	ドレクスラー	・タイトル Harmonie, Generalbass の順 ・数字のついた声部を純粹に演奏する能力, etc（5）	伝統的だが時代に沿う 演奏実践
1820	ホフマン	・タイトル Harmonie, (Generalbass) の順 ・新しい音楽芸術の時代における今日のハーモニーはゲネラルバスと等しい（1）	伝統的だが時代に沿う 演奏実践
1830	ゼヒター	多くの方法で演奏できる 120 の練習（序文、頁なし）	鍵盤実践が前提

5.2 異名同音の使用

通奏低音の理論書は、実践する演奏の簡単な数字から始め、次第に難易度を上げていくのが一般的であり、そのことについては基本的にはそれまでの教本と変わりがない。上記の4つの教本での進め方は、数字付きバスにしたがって、通常は三和音、その転回和音、6、7、9の和音など、通常の通奏低音実践と同じ順序で進んでいくものが多い。しかし先述したように、19世紀に入るととりわけ異名同音（「Mehrdeutigkeit」など）を使用している転調への対応が多い（Vogler 1802: 106 and 115; Drechsler 1816: 96; Hoffmann 1820: 37, etc）。

しかしまた、数字での異名同音対応が次第に難しくなる。上述のヴァインツェントの論考の記事を受け、同年6月30日付の『ニーダーライン音楽新聞 Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler』（Nr.27, Juni 1860）において、ビショフ L. Bischoff（1793/94-1867）²⁶⁾が、ウェーバー Carl Maria Friedrich Ernst von Weber（1786-1826）の《魔弾の射手 Freischütz》（1821）の第2幕第2場における、アガーテのアリア〈どうして眠れるでしょう Wie nathe mir der Schulmmer〉の途中で、ホ長調から始まった曲がロ長調に転調する箇所を扱っている。この〈なんて綺麗な夜！ Welch schöne Nacht!〉で、ロ長調の属和音の e/cis/ais/Fis の和音への移行和音 eis/d/h/G は、G-eis の増6度（ドイツ6度）が属7と同じ構成音をもつゆえ、ゲネラルバスの数字だと（1）3 5 #6 のようなややこしいものになってしまう。ビショフはこのアガーテのアリアにおいて、「ウェーバーが熟考した移行部分を作るために、増6の和音の eis/d/h/G がともかく必要なのではなく、VII から I への元来の導音である h の（1）3 5 #6 が実行された、というシンプルな考えのみが必要なのである」（Bischoff 1860: 215）と述べ、数字付きバスの考えかたを否定する。このように異名同音が多用される時代にあって、次第に数字付きバスではハーモニーの読み取りが難しくなっていることを示している。

5.3 伴奏者：「Harmonist ではなく Harmoniker であれ」

ゲネラルバス奏者についてまとめたのが、【表3】である。19世紀前半の理論書には、実践者としての伴奏者である、「Generalbass Spieler」（あるいは Accompanist）がまだ一般に使われており、そのことが意味するのは、オルガニストやその即興的行為への言及から、数字付きバスと実践者の関係である。

フォグラーの見解をみると、「ハーモニーを知っていて、四声を理解する者」を「Harmoniker」とし（Vogler

26) ビショフは、バイエルンの宮廷楽長シュトゥッツ Joseph Hartmann Stuntz（1792-1859）のもとで作曲を学んだ。

表 3 伴奏者 Accompanist/Generalbaß-Spieler にかんする内容

出版年	理論家	内容 (括弧内は頁数)
1791	アルブレヒツベルガー	特に記載なし。 ※ザイフリート「曲が主和音で始まり主和音で終わることを知っている」(Seyfried 1837: 3)
1802	フォーグラウ	・(作曲家のように)偉大な Harmoniker でなければならない。(128) ・ハーモニーを知り、四声を理解するものが秀でた伴奏者である。(137) ・ある声部が、先行するハーモニーに構成音をすでに持っている場合には(中略)この音を同じ声部に置くのがよい。(137)
1805	フェルスター	・鍵盤楽器奏者はハーモニーの知識を持たなければならない。(2) ・転調の練習をとおして、音階の結びつきをそれ自体で正確に知るだけでなく、次第にファンタジーレンする熟練を獲得する。(39)
1816	ドレクスラー	・まず最も重要な楽器としてのオルガンやオルガニストへの言及。(1-4) ・ゲネラルバスは、数字のついた声部を純粹に演奏する能力、数字を音に純粹に置き換え、そしてそれぞれのハーモニーをその源泉を見極め、規則に従ってそれらを結びつける技法。(5)
1820	ホフマン	・少しの苦勞も厭わない者は、忍耐強く練習に勤しむべきだ。(69) ・ゲネラルバス理論の特に有用であるのが、弦楽四重奏曲のスコアを数字付きの四声体にすることであると、実際に四声体に数字と、これもアラビア数字だが音度の数字もともに付している。(結びのことば)
1830	ゼヒター	特に記載なし。

1802: 137), それはまた「(作曲家のように)偉大なハーモニカー Harmoniker でなければならない」(Vogler 1802: 128) 一方、それを「初心者 of the Harmonist die angehende Harmonist」(Vogler 1802: 133) と区別している。技術的にただ和音を押さえるのではなく、それを「和声的に」よりよい配置で、という意味でなければならない、とする。すなわち実践者ではあるが、機械的な実践者の批判がそこに込められている。

6. 19 世紀のゲネラルバス：指による実践の記憶

本論では、19 世紀ドイツ語圏のゲネラルバスやハーモニーをタイトルにもつ理論・実践書を対象に、そのタイトルから、どのような目的で書かれたか、とりわけ 19 世紀前半の主要な著書を分析し 19 世紀におけるゲネラルバスの内容と意義を探った。

ゲネラルバスは、もはや作品を完成させる演奏実践のツールではないが、19 世紀においてもなお、ハーモニー理論書において使用され続ける。そのほとんどが、ハーモニー理論やその教育における使用であった。機能と声への関心が高まり、新しい和声記号、すなわちローマ数字による音度を示す記号が 19 世紀初頭に出現し、たしかに異名同音やそれを使用しての転調が起こる場合には、ローマ数字の使用が説得力を持つようになった。しかしそれ以降も数字付きバスによって和音の転回形や和音進行を示すのである。

Thomson は、この数字付きバスについて、「数字を書くことに認められるのは分析的意義のみである。数字は G. ヴェーバーの音名や音度の記号の発明で不必要なものになった」(Thomson 1978: 24)²⁷⁾と述べた。フォーグラウやヴェーバーらはまさにそう考えたが、数字付きバスは、Harmonie に押され気味ながらも 19 世紀後半から 20 世紀頭までタイトルに残る。なぜか。

面白いことに多くの理論家自身がオルガニストであるか、あるいはオルガニスト向けを前提として数字を書いたか、そのどちらが多い。すなわち、鍵盤上でつねに数字を使用してオルガンを弾いてきた者にとって、数字はその場での即興的な演奏であると同時に、指に馴染んだ理論でもある。

したがってゲネラルバスが当時必須であったのは、第一に、それが実践とかかわるからである。バスについた

27) 実際にはフォーグラウが先である。

数字をみながら通奏低音を弾く行為は、鍵盤上で音を探りながら決定し音を現実にする行為である。オルガン奏やピアノ奏と関連する理論書も多く、鍵盤上の経験とハーモニー理論を結びつけていることに間違いはない。

また第二に、その実践からくる身体感覚がそこにあるか否かである。新しい機能音声に進み、音度へローマ数字の導入があった後においても、数字がしぶとく生き残っているのは、演奏のみならずハーモニーを軸とする作曲においても身体感覚と、この数字が切り離せなかったからである。リーマン Hugo Riemann (1849-1919) が、作曲時に「かすかでなめらかな筋肉の感覚のプロセス」をもつ必要性を述べているのも、そこから身体を切り離してはいないからであろう (Riemann 1917 [序のみ 1903] : xii)²⁸⁾。

そして逆に19世紀の Harmonie という用語もまた、つねに Generalbass とともに使用されることで、身体性と切り離すことができない。したがって19世紀後半になって、次第に数字が形骸化されつつあり、必ずしも数字を用いなくてもハーモニー理論が成り立つように説明がなされる場合においても、なお数字が用いられるのは作曲行為がこの数字と切り離せないからであろう。今後、19世紀後半の理論書を分析し、そこでの変化についてさらに詳細に考察していきたいと考える。

参考文献

- Albrechtsberger, Johann Georg. *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen*. Wien, Mainz: Artaria, 1791.
- Baker, Theodore. *A Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer, 1919³⁾.
- Bienaimé, Émile. *50 Uebungsstücke über Harmonielehre: eingeführt in den Conservatorien Frankreichs und Belgiens; ein unentbehrliches Handbuch für alle, die Harmonielehre und Composition studiren, so wie auch für die, welche regelrecht begleiten wollen*. Cöln: Eck u. Lefebvre, 1847.
- Bischoff, L.. “Kein Generalbass mehr! Dafür: der Geist der Einheit (1) in der musikalischen Progression. Ein Beitrag zur Musikwissenschaft.”, *Niederrheinische Musik-Zeitung Für Kunstfreunde und Künstler*. Jg.8: Nr.27 (30 Juni, 1860), S.214-215, Köln.
- Chen, Jen-yen. Schwindt, Nicole (Trans.). “Johann Georg Albrechtsbergers Gründliche Anweisung zur Composition und die Contrapunktpraxis im späten 18. Jahrhundert”. *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 23(4) 319-332, 2008.
- Drechsler, Joseph. *Harmonie- und Generalbass-lehre*. Wien: S. A. Steiner und Comp., 1816.
- Federhofer, Hellmut. “Mozart als Schuler und Lehrer in der Musiktheorie”. *Mozart-Jahrbuch*: 89-106, 1971/72.
- Förster, Emanuel Aloys. *Anleitung zum General-Bass*. Breitkopf & Härtel, Leipzig; Wien: A. Steiner, 1805.
- Grandjean, Wolfgang. *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre: mit Abdruck der Generalbasslehren von Albrechtsberger und “Mozart” (Folkwang-Studien/Herausgegeben von Stefan Orgass und Horst Weber, Bd. 3)* Hildesheim: G. Olms, 2006.
- Hoffmann, Joachim. *Harmonie- (Generalbass-)Lehre: Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung*. Wien: Haslinger, 1820.
- Hofmeisters Monatsberichte 1829-1900 auf der Grundlage der Datenbank Hofmeister XIX; die Faksimiles sind einsehbar bei ANNO. Auch die Rubrik „Zeitschriften“ ist hier berücksichtigt. Das angegebene Datum (z.B. 1829-01 = Januar 1829) gibt das Erscheinungsdatum an, in der Regel auf etwa ein Quartal genau, das von der Jahresangabe der Titelseite abweichen kann. (https://de.wikisource.org/wiki/Musikb%C3%BCcher_1800%E2%80%931900) (2017年10月1日)
- Logier, J. B.. *A system of the science of music and practical composition: incidentally comprising what is usually understood by the term thorough bass*. 1827. (Da Capo Press music reprint series) London: Da Capo Press, 1976.
- 西原稔「十九世紀の消費と音楽」『ポリフォーン』第3号, 東京: TBS プリタニカ, 104-115頁, 1988年。
- Preindl, Joseph. *Wiener-Tonschule: oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre: nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch zahlreiche Beyspiele erläutert*. (Th.2). Wien: Haslinger, 1827.
- Riemann, Hugo. *Anleitung zum Generalbass-Spielen*. Berlin: Max Hesse, 1917.
- Sechter, Simon. *Praktische Generalbass-Schule. Bestehend in 120 progressiven und mehrfach ausgeführten Übungen im Generalbasse, mit besonderer Rücksicht für jene, welche sich im Orgel-Spiele vervollkommen wollen*. Op.49. Wien: J. Czerny, 1830.
- Siegel, Hedi. 1990. “A source for Schenker’s study of thorough bass: his annotated copy of J. S. Bach’s Generalbassbücherlein” Siegel, Hedi, ed. *Schenker studies*: 15-28. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomson, Ulf. *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft; Bd.8), 1973.
- トゥルンマー＝フカダ, シュテファン「19世紀初頭のドイツ語圏における市民階級の芸術愛好家のための通奏低音教育: D. G. テュルク著『通奏低音の演奏についての教示』『国際文化学神戸 大学国際文化学会』23/24 合併号, 51-63頁, 2011年。

28) 「手にペンをもって音もなく静かに課題をざっとみる, というようなやりかたをしばしば行っていると, これによってかすかでなめらかな筋肉の感覚のプロセスは妨げられ, よりよい方法を即座に発見することが困難になってしまう」(Riemann 1917 [序のみ 1903] : xii)

トゥルンマー, シュテファン 「J. G. アルブレヒツベルガーの通奏低音と作曲学について」『ドイツ文学論集』（神戸大学）39号, 1-17頁, 2010年。

Vincent, Heinrich, Joseph. *Kein Generalbass mehr! Dafür: der Geist der Einheit (1) in der musikalischen Progression. Ein Beitrag zur Musikwissenschaft.* Wien: Wallishäuser, 1860.

Vogler, Georg Joseph. *Handbuch zur Harmonielehre.* Prag: K. Barth, 1802.

Wason, Robert W. *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg.* (Studies in musicology no.80) Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

Weber, Jacob Gottfried. "Über das sogenannte Generalbass-Spielen", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg.15, Nr.7 (17. Februar 1813), Sp.105-112.