

H. リーマン『通奏低音演奏の手引き』にみられる 「古楽」演奏の解釈

三 島 郁

Hugo Riemann's Interpretation of 'Early Music'
Performance in his *Anleitung zur Generalbaß-Spielen*

MISHIMA Kaoru

Abstract : Early music revival in Germany fell behind the revival in England and France in the early twentieth century; however, German music theorists developed the idea to leave behind attempts to transcribe early music into 'modernized notation'. Hugo Riemann (1849–1919) was at the center of this activity. He was a musicologist and a music theorist, and was known as the author of *Musik-Lexikon* and the inventor of the term *Agogik*. He was active in many disciplines, writing about harmonic theory, thorough bass, counterpoint, music history, and music aesthetics, and teaching theory and piano at universities and conservatories.

One of his most important works concerns harmonic theory and its instruction; he published *Anleitung zur Generalbaß-Spielen* in 1903. Riemann's work was as an extension of existing harmonic theory books, many of which had the word 'Generalbaß (thorough bass)' in their titles and were published in large numbers in the German-speaking sphere in the nineteenth century. Riemann, who played a leading role in early music revival in Germany, used the term Generalbaß quite differently from its usage in early music. He used the term to explain nineteenth-century functional harmony in the *Anleitung*, though he often referred to the practice of Generalbaß in a manner characteristic of early music.

In this article, I analyse how Riemann thought about and discussed early music performance, focusing on his references to early music in his *Anleitung*. It seems contradictory that Riemann's way of performance was quite one of nineteenth century, that is, of Romantic articulation and phrase-shaping, although he strongly recommended the performance practice of a Baroque-style thorough bass. He also used the word 'Generalbaß' to suit his purposes at the time, whether discussing the performance of baroque music or harmonic theory. Generalbaß was an old practice, but it could have been used for harmonic theory because of its corporality. Musicians were not able to abandon the practice of transferring figures into the action of fingers on the keyboard.

Key Words : Generalbass, harmony theory, Hugo Riemann, Early Music Revival

キーワード：通奏低音、和声理論、リーマン、古楽復興

はじめに：ドイツ古楽復興の 担い手リーマン

19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてのドイツでの古楽復興は、イギリスやフランスに遅れをとっていた。しかし、それゆえかえて「もっとも包括的な方法でこの古い時代の芸術を解明する」ことになり (Ludwig 1922: 436)、その時代の作品を「遺産」として近代化した楽譜に残そうという発想が生まれる。そして 19 世紀末のドイツやオーストリアでは『音芸術の記念碑 *Denkmäler der Tonkunst*』と銘打たれた全集が次々に出版された。フーゴー・リーマン Hugo Riemann (1849–1919) は、このような選集の校訂や出版にもかかわった、ドイツにおける古楽復興の主要な人物の一人であった。彼は 1878 年に、論文「記譜法の歴史研究 *Studien zur Geschichte der Notenschrift*」で博士号も取っていた (Wolff 1969: 18)。ドイツの古楽復興については、リーマンとシェリング¹の名が挙げられることが多く (Ludwig 1922: 436)、以下のように同時代者たちもリーマンの理論的な古楽研究と活動面の両方を評価している。

『記念碑』選集の編纂において、歴史的・理論的研究と作品復興とを関連づける活動の、最も強力な代表的人物がリーマンである。彼は自分の分析作品、新版の楽譜、そしてコレギウム・ムシクムの活動によってそれを行っている。(Besseler 1924: 42)

リーマンは、『音楽事典 *Musik-Lexikon*』(Leipzig, 1882)²の執筆や、「アゴーギク *Agogik*」³という用語の考案でも知られる音楽学者・音楽理論家である。また、この『事典』に加え、和声学、通奏低音、対位法などの音楽理論、音楽史、そして音楽美学にかんする著作を多く執筆し、大学で音楽史や理論科目、そしてピアノの教鞭をとるなど多方面で活躍しており、大きな影響力をもつ、当時最も重要な存在であった。したがって彼の和声理論や音楽思想についてはすでに多くの研究がなされてきている⁴。

面白いことに和声理論でリーマンが使用したキーとなる用語は、一見バロック期のそれである「通奏低音 (ゲネラルバス) *Generalbaß*」である。リーマンは 1889 年に『通奏低音演奏問答書 *Katechismus des Generalbaß-Spiels*』を出しているが、この理論書は、その名称から予想されるような、バロックの数字付きバスを使用した通奏低音や、その時代の音楽様式や演奏形態の教科書ではない。この中の「通奏低音」はむしろハーモニーとその進行の機能を示すためのツールとしての「数字付きバス」であった。実際 1903 年の第 2 版からは、『通奏低音の手引き (ピアノでの和声練習) *Anleitung zur Generalbaß=Spiele (Harmonie-Übungen am Klavier)*』とタイトルを変えており、そのサブタイトルからも和声教育を重視していることがわかる。

実はこのような、表題に「ゲネラルバス *Generalbaß*」と銘打った教科書や理論書は 19 世紀初頭からドイツ語圏では数多く書かれており、リーマンの『手引き』はその延長上にあった。またリーマンはそのほぼ最後の世代でもある。彼はすでに 19 世紀始めから和声理論のツールとして利用されてきたゲネラルバスに、彼独自の新しい理論を加えてまとめ、和声の機能性について彼独自の方法を打ち立てたのである。そのように、ドイツ語圏の古楽復興の担い手として先頭に立っていたリーマンは『手引き』においては、古楽での使用法とは異なる方法でゲネラルバスを使い、19 世紀の機能と和声の理論を説明した。しかし興味深いことに、その一方で、「古楽」にかかわるゲネラルバス実践についてもなお多くページを割いているのである。

リーマンは、そのように「古楽」復興への関与には触れられてきてはいたが、和声理論の中で演奏に触れる部分で論じられたことは少ない。本稿では、古楽復興の一端を担ったリーマンが『通奏低音の手引き』の中でとりわけ古楽に言及した部分に焦点をあて、彼がこの時期にどのように古楽のありかたや奏法について考え、扱っていたかを分析・考察し、明らかにする。なお通常「ゲネラルバス」は「通奏低音」と訳すが、本稿ではバロックの演奏慣習ではない「数字付きバス」の意味で使う際には、「ゲネラルバス」を使用することにする⁵。

¹ Arnold Schering (1877–1941)。ドイツの音楽学者。リーマンと同様当時の古楽復興運動にかかわっていた。

² 個人の名前で出された最後の音楽事典。“Hugo Riemann *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*”。

³ テンポやリズムを意図的に変化させることで行う、音楽上の表現の一つ。

⁴ (Rehding, 2003) など多数。

1. ゲネラルバスを使用した和声理論と教育

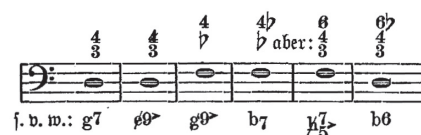
『通奏低音の手引き』は30年間で4版出版されており、本稿ではもっとも新しい第4版（Leipzig: Max Hesses Verlag, 1917⁴）を参照する。この版では、それまでのすべての序文も載せ、そこでゲネラルバス教育の重要性をその都度強調しながら、詳しくこの本の概要と方向性も説明している。この理論書は上述したように初版が『通奏低音演奏問答書』（1889）として出版された後、1903年の第2版から『通奏低音演奏の手引き』とタイトルを改め、1909年に第3版、そして1917年に第4版が出版されている。

『通奏低音の手引き』におけるリーマンの主な主張は、数字付きバスを使用した和声教育の重要性であった。「ゲネラルバス」を使用はしているが、バロック期の通奏低音演奏慣習に終始することには否定的であった。リーマンはゲネラルバスを「18世紀初期までは技術 Kunst であった」（1917: III, 1889）とし、さらに「ゲネラルバスはそれでも未来に少し役立つ、がらくた置き場に置いているわけではないのだ」（Riemann 1917: VIII）と述べ、新しい使用法をもつゲネラルバスに目を向ける。また彼はマッテゾン Johann Mattheson（1681–1764）の「ゲネラルバスは上声部に仕えなければならない」という主張に対し「私たちは伴奏したいのではない」と述べ（1917: 45）⁵、「古来の役割」（ibid.）とは異なる「現在のありかた」を強調し、「この段階をもって、ゲネラルバスに別れを告げる」（1917: 46）のである。

ではリーマンのいうゲネラルバスのありかたとはどのようなものか。その答えはまさにリーマンが序文の中の、「ゲネラルバスは和声理論教育の主要な部分でなくてはならない」（1917: III）という一文である。ドイツ語圏では、1802年にドイツの理論家フォークラー Georg Joseph Vogler（1749–1814）が、機能と和声を示すた

めに主音からの音度を表すローマ数字を初めて使用していた。彼は「ハーモニスト Harmonist は解釈することをやめてはならない」（Vogler 1802: 111）と、ただ与えられた数字を読んでその箇所の和音をつけるだけの奏者を批判し⁷、和音の機能的な進行に重点を置いた。ちなみに、19世紀においては「ローマ数字」の初出が、著名なゴットフリート・ヴェーバー Jacob Gottfried Weber（1779–1839）の1813年の論文「いわゆるゲネラルバス演奏について Über das sogenannte Generalbass-Spielen」であるとされることが多かった⁸。逆に言えばそれまで演奏に使用されてきた通奏低音＝ゲネラルバスは、新しく機能と和声理論が出現しても、鍵盤上で演奏することと切り離されるわけではなかった。

リーマンはそのように19世紀の先達の理論を受け継ぎながら、バロックに一般的であるように、バス音に数字を付すのみではなく、新しい方法で和音とその機能を示した。具体的には譜例1にあるように、「346と書かず、34のみを記し、6を書かない代わりに楽譜にはg7と書き、gを根音とする7の和音を示す。しかし第6音をフラットにしたい場合には、6bと書く」（1917: 4）とする。g7は、g上の7の和音 g-h-d-f が構成和音で、d上のd-f-g-hという構成音になる。また「アルファベットの左肩の小さい0」は「短三和音の第5音」、「+」は「長和音の主音」など、彼が「三和音記号 Klangschlüssel」と命名した様々な記号を駆使している⁹（譜例2）。



譜例1 数字（楽譜の上）と記号（同下）



譜例2 数字（楽譜の上）と記号（同下）

⁵ リーマンはときおり「continuo」という用語を使用している。概してそれはまさにバロック期の通奏低音を指すときのみを使い、「Generalbaß」の使用との間に意味の差異を設けている。

⁶ リーマンは、マッテゾンの『小ゲネラルバス教程 Kleiner Generalbassschule』（1735）を実際には薦めてはいる。

⁷ 第6章「数字付きバス実践批判」の中の項目「ハーモニーと（一時的な）転調 Ausweichung の特徴」。その他に、「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」「作曲家は彼の曲から弁明をするべきだ」という主張をする。

⁸ 彼は「とうとうやっかいなゲネラルバス奏法を置き去った。作曲家によって完全に作られた声部で十分だ」（Weber 1813: 110）の中で彼が擁護したのが、フォークラーの意見であった。

⁹ 記号については『簡略和声：和音の調的機能 Vereinfachte Harmonie oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde』（1896）の英訳版 Harmony simplified: or, The theory of the tonal functions of chords（London: Augener, 1896）を参考にした。リーマンはさらにG. ヴェーバーを取り上げ、彼の記号付けの方法を批判し、それに対する自身の新しい案を、「c. リーマンの数字づけの説明（ゲネラルバスのメソッドにしたがって教育を受けた生徒のために）」と見出しを付して示す（1917: 10-12）。

コンティヌオ演奏の能力をさらに活用したい者が、古い意味での本来の伴奏として古い作品のコンティヌオの演奏をしたければ、ヴィターリ、コレッリ、アバコ¹⁵、テレマン、ヘンデル、バッハのいくつかを試すとよいだろう。(1917: 46)

さらにリーマンは、C. P. E. バッハの『正しいクラヴィア奏法』第2部の「第32章：伴奏のある種の装飾 Von gewissen Zierlichkeiten des Accompannement」(リーマン自身はこの部分に「自由な伴奏について über das freiere Akkompagnement」と題する)以降の部分から多く引用し、声部数、和音の割り振り、右手のつけ方、即興性、そして装飾的伴奏(3度上の進行)などを取り上げ、通奏低音のありかたを約3ページにわたって詳細に引用している(1917: 46-49)¹⁶。

3. 即興的ゲネラルバスと「芸術作品」の「完璧な」演奏の対立

そのように研究によってバロック期の演奏慣習について知識をもったリーマンは、過去の方法での実践を音楽家や音楽教師に勧めていた。彼らに「鍵盤上での即興の能力」を求め(1917: VI)¹⁷、「入念に検討して作られたピアノ・パートがあれば、その楽譜の校訂者よりうまくリアライゼーションできるかどうか試す」ことも勧めている(1917: X)。そして「今日でもなお自由なファンタジーや即興は練習しなければならない」(1917: 49)と、鍵盤奏者がバロック期の演奏慣習である即興を訓練し、演奏することが必要であることを一見肯定しているようにみえる。しかしこの引用の直前には以下のように述べている。

即興で作られた対位法が過去の何世紀にもわたって亡霊のようにときどき姿を現す。我々の時代にそれに終止符を打つことで、演奏する際に芸術作

品を完成させること、そしてミスをなくすことに関心が向いており、それはたしかに喜ばしい。(1917: 49)

リーマンの主張は、とりわけ対位的な音楽を即興的に演奏すると、結果として演奏にミスを起こし、またそのことによって芸術作品としての完成はみられない、したがってその目的のために即興的な演奏はすることはない、というものである。ゲネラルバスについては、バロック期の通奏低音のありかたのみを実践してればよいというものではなかった。

さらに続いて「遠い昔の18世紀には、(中略)弦楽器や管楽器のためのアンサンブル作品は、例外なく、音符がきちんと書かれた鍵盤やオルガンのパートをもっておらず、鍵盤楽器にはだ数字のついたバスがあるだけだった」(ibid.)として、そのような曲が「不完全」であるので、「J. S. バッハの『鍵盤楽器とヴァイオリンのための6つのソナタ』における(鍵盤パートの右手の)ように、鍵盤楽器奏者は徹底的に訓練された」(ibid.)¹⁸、と述べる。また、モーツァルトらの名前を例に挙げ、バロック期に古典派時代のように鍵盤パートが書かれなかったのは、「書かれたものを演奏するのは伴奏者にとって侮辱とみなされていた」(ibid.)とまで言う¹⁹。すなわち、リーマンにとっては、昔の演奏慣習の方法を守って演奏するよりも、間違えずに完成された作品として演奏するほうが音楽的に正しかったのである。

また彼がゲネラルバス上級クラスの学生に、数字付きバスから即興的に演奏実践をさせる楽譜ではなく、『バイエルン 音芸術の記念碑 Denkmäler der Tonkunst in Bayern』(1900-)、クリュザンダー Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901) 編の『音芸術の記念碑 Denkmäler der Tonkunst』(Bergedorf, 1869-)、そしてリーマン自身の『古楽の室内楽 Alte Kammermusik』(London: Augener, n. d.)などを「通奏低音がリアライゼーションされた *ausgearbeiteten* 楽譜」であるとして

¹⁵ チェロ奏者。Joseph Abaco (1710-1805)。

¹⁶ 「伴奏者というものは、それぞれの曲を正しい演奏でそれに合うハーモニーで、またそれに合う強さと音域で合わなければならない」(Bach 1762, I-19: 4) など。

¹⁷ 教師にも「(ピアニストでなくても) 鍵盤上である程度は即興や、正しいポリフォニーの曲に対する能力がない者は(中略)、自分の生徒にゲネラルバスを弾かせることはできない」(1917: VI)

¹⁸ 「その事実が示すのは、当時は伴奏者は、アンサンブルに(他の楽器と同じように自分の) 楽器を参加させるよう徹底的に訓練されたということだ。例えば J. S. バッハの『鍵盤楽器とヴァイオリンのための6つのソナタ』においてのように」(1917: 49)

¹⁹ モーツァルト以外には、「おおよそ1760年以降の」とりわけリヒター Franz Xaver Richter (1709-1789)、ショーベルト Johann Schobert (? -1767)、クリスティアン・バッハ Johann Christian Bach (1735-1782)、ハイドゥン Franz Joseph Haydn (1732-1809) の名を挙げている。

薦めるのも (1917: 50)²⁰、演奏にミスを起こさず完璧に演奏させるがためであった。

さらにレチタティーヴォの奏法についてもリーマンはバロック期当時の慣習を踏襲しない。オラトリオとオペラにおいては、レチタティーヴォ・セッコの使用、すなわち、通奏低音の「本来の」ありかたの使用を認めてはいるが (1917: III)、それ以外では以下の引用にみられるように、ピアノ奏者にまかせ、楽器についてもリーマンの「当世風」のありかたを主張する。

我々の時代の趣味では、オーケストラ楽器としてピアノに義務を負わせ、チェンバロから弦楽器と管楽器に置き換わり、(中略) 指揮者はもはや完璧な通奏低音奏者である必要はない (1917: III)²¹。

19 世紀前半のバッハの《マタイ受難曲 Matthäus Passion》蘇演の際にはすでに、楽器が「モダンに」変えられ、アリアの声部が変えられ、レチタティーヴォのセッコがオケ伴奏に変更されていたが、まさにその流れを汲んだ演奏法をリーマンは勧奨していた。

4. コンティヌオ実践例の 19 世紀性

ところでリーマンは『手引き』の最終章に、様々な種類のゲネラルバス実践課題を表 2 のように A～E の 5 つの段階に分けている。鍵盤を使用して和声理論を習得することが『手引き』の目下の目的であったはずだが、機能和声の記号による課題のみではない。しかもこのセクションの最後の課題は、「E. 数字付きバスのバス上の自由な伴奏のためのいくつかの練習例」という、既存の作品群を数字付きバスの通奏低音によって演奏するもっとも典型的なバロックのコンティヌオ課題である。

リーマンは、慣用的なバロックの数字付きバスの奏法課題を、末尾に、しかも多数載せたことについては、この『手引き』の趣旨からするとその目的が不明で

ある。ここでは、E の課題例からコレッリ Arcangelo Corelli (1653–1713) の《トリオ・ソナタ ロ短調 Trio Sonata in b minore》(op. 4-12) より〈ジーガ Giga〉(譜例 4) について、彼がオリジナルの記譜上に新たに付加した内容に注目し、どのように「書き直しているか」分析することにする。

この曲では、バスへの数字付けはほぼ元のままであり、したがって和音や装飾音のリアライゼーションはバロックの方法に倣うことになる²²。しかしリーマン版では第 2 ヴァイオリンのパートは省略される。この曲では第 2 ヴァイオリンが旋律ではなく、主としてハーモニーの内声部を演奏するのがその理由であると考えられる。

さらに初版譜 (Rome: Gio. Giacomo Komarek, 1694) においては、バスと第 2 ヴァイオリンは C 拍子、そして第 1 ヴァイオリンは 12/8 拍子だが、リーマン版でのバス・パートは「アッラ・ブレーヴェ alla breve」に書き換えられている。またそのことと関連するのが、半小節分が小節線の前にずらされ、それをアウフタクトとして扱っていることである。アッラ・ブレーヴェは、19 世紀のバッハ復興期にも、本来のバッハの音楽とは異なって解釈された、より以前のパレストリーナ風音楽の「ステイレ・アンティーコ (古様式) stile antico」の象徴的なメンスーラ記号として扱われていた。それが意図された可能性もあるが、ここでは単純に 2 拍子としての扱いと考えるほうが妥当であろう。

またアーティキュレーションについては、第 1 ヴァイオリン・パートにおいて、1 小節 4 拍分と数えた場合、拍毎の第一音から次の 8 分音符へのスラー記号を初版譜から継承しているが、曲の後半には譜例 5 のように、リーマン独特のフレージング記号がそれに加えられている。バス・パートには曲の冒頭から、それと同様のフレージング記号が付され、それは上述した「ずらされた 2 拍」によって小節線をまたぐフレーズを強調することになる。それはまた第 5 小節の小節冒頭に終止音やフレーズの解決音を置く目的も持っていたと考えられる。スラー記号はアーティキュレーションの記号

²⁰ その他コンティヌオの書き出しがないものについては以下も挙げている。イェンセン Gustav Jensen (1835–1895) の『古典派のヴァイオリン音楽 Klassische Violinmusik』(London, Augner & Cie.)、リーマン自身の最近のコレクション、そしてオリジナルのものでは『コレギウム・ムシクム Collegium musicum シリーズ』(Breitkopf & Härtel) (1917: 50)。

²¹ 「オラトリオとオペラのセッコのレチタティーヴォはある部分、我々の時代まで伴奏の方法は他にないようにみえる。今日ではしかし、熟達した手によって数字付きバスの基礎の上で演奏される伴奏によって (我々の時代の趣味では、オーケストラ楽器としてピアノに義務を負わせ、弦楽器と管楽器にチェンバロが置き換わり、一方教会の音楽作品についてはただスケッチのみのオルガンの伴奏が声部豊かになされる)、指揮者はしたがってもはや完璧な通奏低音奏者や、チェンバロのマエストロ (ピアノから指揮するカペルマイスター) である必要はない」(1917: III)

²² しかし三和音を長三和音にする場合のシャープ記号などは書かれていない。

表1 『手引き』のゲネラルバス課題内容

項目	頁	番号	内容	備考
A. 数字付きバスのついた旋律	56	No. 1-32	コラール旋律	和音の機能の記号と数字の両方
B. 旋律のない数字付きバスの課題	85	No. 31-44 No. 45	マッテゾン『小通奏低音教程』より 14 題 コレッリのトリオ・ソナタからバスのみ	通常のパロック期の通奏低音 数字のみ、機能なし 「準備のある7度」
C. バスのない数字付きの旋律	91 111	No. 46-59 No. 60-80	I コラール II 世俗曲：純粋に短調で和声づけをした 12 のスコットランド民謡	数字づけはもとより不可能 旋律に機能の記号 I：アルファベットで表したバス音と和音 移調も可能：T-S-D-T
D. 数字付けのない旋律	124	No. 81-106	コラールの旋律	バスとソプラノ声部から和音を特定して弾かせる練習
E. 数字付きのバス上の自由な伴奏のためのいくつかの練習例	141=161	No. 107-117	・ヒラー リート《花輪 Ernekranz》(1770) ・C. Ph. E. バッハ《受難カンタータ》より ・ミュラーの『クラヴィア教程』(1818)より ・テュルクの『クラヴィア教程』(1789)より ・テレマン《メヌエット》 ・コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ Op. 4-12》より〈ジーガ〉 ・アバコ《トリオ・ソナタ Op. 3-9》より〈アリア：ラルゴ〉 ・ヴィターリ《トリオ・ソナタ Op. 2-8》(1667)よりアレグロ（終楽章） ・ヘンデル《2 声の（フルート）ソナタ 第 10 番》より〈アダージョ〉 ・ヘンデル《2 声の（フルート）ソナタ 第 12 番》より〈ラルゴ〉 ・バッハ《2 本のヴァイオリンとバスのためのソナタ ハ長調》より〈ラルゴ〉	主にバロックのレパートリーを数字付きバスのみで弾かせる練習

112. Giga aus Arc. Corell's Trio-Sonate Op. 4. XII.

譜例4 リーマンがアレンジした記譜 コレッリ〈ジーガ〉冒頭

譜例5 リーマンがアレンジした記譜 コレッリ〈ジーガ〉後半部分冒頭



譜例6 リーマンがフレージングを付加したヘンデル《メサイア》より〈序曲〉

であり、またその中で19世紀的なクレシェンド・デクレシェンドを想起させるので、それはバロック期の舞曲「ジーガ」の音楽作りとは様式が異なってしまう。

このフレージング法は、リーマン自身の『実例付き音楽史 Musikgeschichte in Beispielen』(1912)における、ヘンデルの《メサイア Messiah》(1742)の〈序曲 Symphony〉や『J. S. バッハの平均律曲集の分析 Analysis of J.S. Bach's wohltemperiertes Clavier』(n. d.)など、バロック期の作品のアレンジ譜例に顕著である(譜例6)。このような「アフタクトを強調してから小節の拍頭にもっていく」小節線を超えるフレージングをもつ、いわば「19世紀のロマン主義的な」演奏法はリーマンの考える「あるべき音楽」のかたちとして特徴的なものである。

この〈ジーガ〉は数字付きバスから通奏低音を演奏させるという点においては過去の演奏慣習を踏襲しているが、リーマンに特徴的なスラー記号の付け方から、そこに表される音楽は19世紀後半からリーマン世代の典型であるといえる。

5. 結論：古楽復興における リーマンの位置

この時期の楽譜の校訂に際して、演奏するためにあらたな指示や表情記号を付したり、もしくは昔とは異なる解釈を加えたりするのは、リーマンやドイツ語圏の理論家に限ったことではない²³。しかし、既述した『音楽芸術の記念碑』を編纂したクリュザンダーとヨアヒム Joseph Joachim (1831-1907)が編集し、同時期に出された『コレリ全集 第1～3巻 Les oeuvres de Arcangelo Corelli. Livres 1-3』(London: Augener, 1888-1890)では、この〈ジーガ〉は初版の楽譜のアレンジをそのまま引き継ぎ、パート譜をスコアにしておき(譜例7)、リー

マンのようなエクストラのスラー記号を加えたり、また小節線の位置を変更したりはしていない。

また音楽学者シュテークリヒ Rudolf Steglich (1886-1976)は、1918年の「古楽復興者としてのフーゴー・リーマン Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik」と題した論文で、リーマンをドイツにおける古楽復興の重要人物として彼の功績を認めながらも、リーマン独自のフレージングをつけた編曲版の記譜について、「編曲版 Bearbreitungen は、現代化 Modernisierung、すなわち元来の作品の歪曲であるから、排すべきである」(Steglich 1918: 615)²⁴と指摘している。

リーマンはこの論文の出た翌年に亡くなっている。シュテークリヒとは約40才の年の差があり、この二人には音楽作品の出版楽譜の記譜や演奏の問題についてはその考えかたに差があったこともあろう。シュテークリヒは次のようにもリーマンを強く批判した。

オリジナルを元にした版 Urtextausgaben と編曲版とでは、前者にのみ学問上の絶対的な信用がある。というのは前者だけが「永遠の真実」に属しているからだ。リーマンはそれを見誤り、元から離れてしまった。(Steglich 1918: 615)

20世紀に入ると、作品が生まれた当時の演奏慣習を「正しい」ものとしてとらえる考えかたも生まれてきており——むろんそのとらえかたは当時なりの「オーセンティック」であったが——、それがシュテークリヒの主張や、クリュザンダーとヨアヒムの編纂したコレリの楽譜にも表れている。したがって19世紀後半に典型的なアーティキュレーションとフレージングによって音楽を支配させ、その演奏法に基づく編曲を行うリーマンは古い世代として批判を受

²³ フランスでもスナール社の「室内楽シリーズ」において、「古楽」の楽譜は「モダン楽器」を想定して編曲されていた(近藤 2018: 53)。

²⁴ シュテークリヒは「様式的に正しい古楽の演奏 Stilgerechte Aufführung älterer Musik」(Steglich 1918: 611)を求めている。



譜例7 クリュザンダーとヨアヒム校訂のコレリ 〈ジーガ Giga〉

けることになる。彼はそのときもなお、19世紀前半のバッハ復興時期のバッハ解釈とそれに見合った奏法を、和声理論の中での主張や校訂楽譜の記譜によって啓蒙しようと努めている。

しかしマリーマンは実際にはバロック期のゲネラルバス奏の習得の必要性を強く唱えてもいた（1917: X-XI）。一見矛盾にみえるが、バロックや古典の奏法や記譜法を研究していたリーマンが、このような奏法を推進するのは、その時期において当然であった。即興的にゲネラルバスを演奏する行為自体は過去の慣習であったが、その鍵盤上で身に付けた慣習は簡単に身体を離れることはない。したがって、そこで産まれる音楽は19世紀のそれであった。そして機能和声を意識しなければならず、バスに付けられた数字がもはや機械的な指の動きを想起させるとしても、鍵盤から音楽を作る身体性はいまだ育まれていたのである。それゆえゲネラルバスは逆説的であるが、新しい記号の中にも長く残ったのである。

「古楽復興黎明期」にあって、それに遅れを取っていたドイツにおいて、学者においても新旧さまざまな考えかたがあり、またその中で旧態依然とした考え方をもつ代表がリーマンであったといえる。彼が影響力をもつ立場であったからこそ、その音楽のとらえかたは、ドイツ語圏においても長らく信奉されてきたと考える。けれども「復興が遅れている」ドイツ語圏においても、楽譜の編纂や演奏会の企画などさまざまなムーヴメントがあり（Bessler 1924, Ludwig 1922）、決して活動が鈍かったわけではない。それをイギリスやフランスなど他地域と比較し、古楽復興におけるドイツの位置付けについて明確にするためには、リーマン批判を行ったシュテークリヒラの考えかたを再考する必要もあろう。

【参考文献】

Bessler, Heinrich. "Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle. 1.-8. April 1924." *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 7: 42-54, 1924.

Diergarten, Felix. "The true fundamentals of composition: Haydn's partimento counterpoint." *Eighteenth Century Music* 8: 53-75, 2011.

Enckhausen, Georg Heinrich Friedrich. *Choral-Melodien zum hannoverschen, lüneburgschen und hildesheimischen Gesangsbuche vierstimmig gesetzt: nebst einer Anweisung zum liturgischen Gesange*. [Mit Anhang]. Hannover: Nagel, [1858].

Gutknecht, Dieter. *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik: Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*. Köln: Concerto Verlag Johannes Jansen (Unveränderte Open-Access-Veröffentlichung), 1993, 1997².

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) (2018/10/07)
近藤秀樹「スナール社の挑戦－南葵音楽文庫に眠る室内楽シリーズ」『南葵音楽文庫紀要』第1号、49-56頁、2018年。

Ludwig, Friedrich. "Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle, Karlsruhe". *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 5: 434-460, 1922.

Mattheson, Johann. *Kleiner Generalbassschule*. Hamburg: Joh. Christoph Kistner, 1735.

Rameau, Jean-Philippe. *Dissertation sur les differens methods d'accompagnement*. Paris: Boivin, Le Clair, 1732.

Rehding, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Riemann, Hugo. *Analysis of J.S. Bach's wohltemperiertes Clavier (48 preludes & fugues)*. Translated from the German by J.S. Shedlock. London: Augener, n.d..

Riemann, Hugo. *Anleitung zum Generalbass-Spielen*. Berlin: Max Hesse, 1917.

Riemann, Hugo. *Harmony simplified: or, The theory of the tonal functions of chords*. London: Augener, 1896. [Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. London/ New York, 1893.]

Riemann, Hugo. *Hugo Riemann's Theory of harmony: a study*.

- book III*. Translated and edited by William C. Mickelsen. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1977.
- Riemann, Hugo. *Katechismus der Musikgeschichte*. Berlin: M. Hesse, 1906.
- Riemann, Hugo. *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 Bände in 5 Teilen, Teil 1,1: Die Musik des klassischen Altertums (Leipzig, 1904), Teil 1,2: Die Musik des Mittelalters (Leipzig, 1905), Teil 2,1: Das Zeitalter der Renaissance (Leipzig 1907), Teil 2,2: Das Generalbasszeitalter (Leipzig, 1912), Teil 2,3: Die Musik des 18. und 19. Jh. (Leipzig, 1913)
- Riemann, Hugo. *Illustrationen zur Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1912.
- Steglich, Rudolf. "Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik." *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 1: 603-620, 1918.
- Thomson, Ulf. *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft; Bd. 8.), Tutzing: H.Schneider, 1978.
- Vogler, Georg Joseph. *Handbuch zur Harmonielehre*. Prag: K. Barth, 1802.
- Weber, Jacob Gottfried. "Über das sogenannte Generalbass-Spielen", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 15, Nr. 7 (17. Februar 1813), Sp. 105-112.
- Wason, Robert W. *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. (Studies in musicology no. 80) Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.
- Wolff, Hellmuth Christian. "Die Geschichte der Musikwissenschaft an den Universitäten Leipzig und Berlin." *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university. H, Řada hudebněvědná*. 18: 17-27, 1969.