

H. リーマンの「校訂」の方法

——ピアノの響きへのこだわりにより焦点をあてて——

三 島 郁

Hugo Riemann's Approach to Editing Early Music: Focusing on the Sonority of the Piano

MISHIMA Kaoru

Abstract: Hugo Riemann (1849-1919) was a music theorist and pianist in the late nineteenth and early twentieth century in Germany. His theory of harmony and his study of music history have been often referred to in previous literature on Riemann, but his activity in early music is difficult to find, except a few examples: One of these is 'Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik' (1918) written by his contemporary Rudolf Steglich (1886-1976). Therefore, it is necessary to inquire into the meaning and significance of Riemann's early music, since his view of music is said to be one of the late nineteenth century views. In this article, I will review Riemann's view of early music by referring to the edition and transcription of baroque and classical music works, focusing on his editing approach and on Steglich's discussion on his activity. It is evident that Riemann wanted to bring the rich sonority of piano music from the late nineteenth century into early music. Consequently, baroque works would become 'romantic'.

Key Words: Hugo Riemann, early music, edition, transcription

キーワード：フーゴー・リーマン、古楽、校訂、編曲

はじめに：リーマンの古楽活動

フーゴー・リーマン Hugo Riemann (1849-1919) は、19世紀末から20世紀初頭にかけてのドイツの音楽理論家で、『音楽事典』の執筆でその名が知られる。彼の和声の理論書『ゲネラルバス演奏の手引き（ピアノ和声の練習）Anleitung zum Generalbaß-Spielen (Harmonie-Übungen am Klavier)』（1917¹）の本質的な目的は、数字付きバスとしてのゲネラルバスを、新し

く作った和音記号や機能記号とともに、ハーモニーの理論教育の主要なツールとして使用すること、そして和声理論を実践させようとするものだった。しかしそこで興味深い別の一面が、「古楽」の通奏低音演奏にページを多く割り、それを当時の様式で演奏し、即興を行うことも勧めていたことであった²。また C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) の『正しいクラヴィーア奏法』から多くのページを引用し²、J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) やヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) など

-
- 1 「今日でもなお自由なファンタジーや即興の能力は練習しなければならない、ということを少なくとも頭に留めておくことをないがしろにはしたくない」(Riemann 1917: 49)
 - 2 「初版の序言で私がただそれとなく言及したのは、古い作品を元來のかたちで演奏するにはゲネラルバスの習得が重要であることであり、この件にかんしてはこの10年間で説得力が増している。ゲネラルバスが不可欠の要素である古い器楽音楽について、我々の時代の歴史家の関心は目立って強くなってきている」(Riemann 1917: X)。「コンティヌオをもつ古典的な作品の伴奏の、様式にかなった演奏に能力的に十分足りていない」(Riemann 1917: XI)

の主にバロック期の作曲家の作品についても触れている³。そこでは、通奏低音をもつ作品の演奏や即興演奏などにおける、過去の様式への理解の必要性が述べられている。このように、ヒストリカルな記譜法や奏法に深い知見もあり、それにかんする著作や論文も多く出し、また実際に「コレギウム・ムジクム」のような演奏団体を立ち上げ毎週活動していたにもかかわらず⁴、リーマンが校訂した楽譜をみると、ロマン派的に仕上げた校訂・編曲方法と上記の古楽への見識との相違は理解しがたく思われる。その校訂方法はすでに現代では改悪とさえいわれるようなものでもある。

ちょうどこの時期、イギリスやフランスが古楽復興運動については先進国であった。しかしリーマンもすでに 1878 年に、古代ギリシアから 14 世紀までの記譜を扱った論文『記譜法の歴史研究 Studien zur Geschichte der Notenschrift』で博士号を取得しており、実際にはほぼドイツにおいても同時期に古楽にかんする研究が行われていたことになる。そのように彼の重要な仕事の一つが過去の音楽の掘り起こし作業であった。彼はドイツの『音芸術の記念碑 Denkmäler der Tonkunst』をはじめとする「古楽」シリーズや選集の校訂・出版にも携わり、音楽学者シェリング Arnold Schering (1877-1941) と並んで当時のドイツの古楽運動の中心人物であった。

こうしたリーマンの、音楽理論についての研究はすでによく触れられ、また校訂方法の実際についてはよく知られているが、古楽活動からみた先行研究は少なく、シュテークリヒ Rudolf Steglich (1886-1976) による 1918 年の「古い音楽の再発見者としてのフーゴ・リーマン Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik」など、同時代の数本以外にはほとんどない。

したがってリーマンの学者としての活動全体における「古楽運動」にかかわる部分の意味や意義を新たに問う必要がある。本稿では、その音楽観が 19 世紀的であると捉えられているリーマンの古楽にかんする活動において、主に楽譜の校訂方法に焦点をあて、校訂や編曲を施した記譜方法や、自身の『通奏低音の手引き』における内容、さらには同時代にリーマンの古楽復興活動について論じた Steglich の論稿を中心に参照しながら、リーマンの志向する音楽、とりわけ「古楽」のありかたを明らかにし、彼の意図した古楽の内容を再検討する。

1. リーマンの古楽への関心

リーマンは出版した楽譜に関連する論文や記事を多く書いていた。表 1 は 19 世紀末から亡くなる前までの 15 年余りに書いた「古楽」にかんする主な雑誌論文のリストである。その内容は、校訂したり、ピアノ版に編曲したりした作品に関係しているものが多く、彼または当時の関心事が窺える。時代は中世のミネゼンガーから、バンショワ Gilles de Binchois (c 1400-1460) などのルネサンス、そしてバロックからマンハイム楽派までの時期に渡っている。ちなみにこの 20 世紀初頭では、「中世」「ルネサンス」「バロック」、という音楽史における時代区分は一般的ではなく、14、15 世紀などのように世紀で時代を区切っており、それがそれぞれのタイトルに表れている。またリーマンは中世からマンハイム楽派までの音楽を総称して「古楽」、すなわちドイツ語では「alte Musik」あるいは「ältere Musik」と呼んでいた。

表 1 リーマンの古楽にかんする主な雑誌記事

発行年	論文タイトル	雑誌媒体
1892	古い声楽の復興と演奏について一言	Musikalischen Wochenblatt
1894	組曲はいつ現れたのか?	Monatsheften für Musikgeschichte
1895	17 世紀初頭のドイツの室内楽	Sängerhalle
1895	ソナタ形式の発生のための舞曲の意味	Aula (Münchener Wochenschrift)
1895	古いドイツの舞曲の変奏形式	Musikalischen Wochenblatt
1897	ドイツのミネゼンガーの旋律法	Musikalischen Wochenblatt

3 「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 Joseph Abaco (1710-1805)、テレマン、ヘンデル、バッハのいくつかを試演するとよいだろう」(Riemann 1917: 46)

4 「ライプツィヒでは毎週リーマンの指揮の下、長年、音楽学者と音楽愛好家の学生のサークルが古い室内楽への寄与するために集まった。折に触れてより大きなアカデミックの統制で演奏がなされた。ここでリーマンの目的である再発見がますます結果となる。演奏家と聴衆が古い作品を受け入れ、内から豊かにし、生き活きとさせる評価できないほどの史料になった」(Steglich 1918: 611)

1897	歴史的コンサート	Hesses Musiker = Kalender
1897	フィリップ・エマヌエルのカルテットの楽曲作法	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1899	18 世紀前半のフランス風序曲	Musikalischen Wochenblatt
1900	ヨハン・フリードリヒ・ファッシュと彼の自由な器楽様式	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1902	「リズム法」についてのサラン ¹ との論争	Musikalischen Wochenblatt
1902	ヨハン・シュターミツ	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1902	音楽文献学の課題	Hesses Musiker = Kalender
1903	チェロ作品の始まり	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1903	忘れられた巨匠	Hesses Musiker = Kalender
1904	だれがその作曲家を知っているのか	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1905	ピエール・オブリ ² 「フランス音楽の最古の記念碑」(1903)の「解明」	Musikalischen Wochenblatt
1905	16 世紀の器楽のためのオリジナル作品	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1906	アテナヤンの 1529 年と 1530 年の 13 のダンス集	Musik
1906	ベートーヴェンの 1819 年の舞曲	Musik
1908	17 世紀初期 1/3 における器楽のオブリガート伴奏をもつ歌曲の室内楽	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1908	14 世紀のオブリガートの器楽の伴奏のある単声、あるいは多声の世俗曲	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1909	トゥルバドゥールとトゥルヴェールの旋律の解明	Hesses Musiker = Kalender
1909	15 世紀のリート芸術	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1909/10	トゥルバドゥールの旋律のバック ³ -オブリの「旋法的解釈」	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
1910	ヨハン・シュターミツの旋律法	Neue Musik-Zeitung
1910/11	フランツ・クサーファー・リヒターの弦楽四重奏曲	Blätter für Haus- und Kirchenmusik
1910/11	ジョン・ブレイフォードのディヴィジョン・ヴァイオリンとミケル・ファリネル ⁴ のフォリア・デスパーニャ	Die Musik
1910/11	ヘンデルはいつステッファニー ⁵ と知り合ったのか?	Merker
1911/12	「バツ・オステイナー ⁵ 」とカンタータの始まり	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
1912/13	モンテヴェルディの 1607 年の 7 つのダンス組曲	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

¹ Franz Saran (1866-1931)。ドイツのゲルマン学者、韻律学者。

² Pierre Aubry (1874-1910)。世俗のモノフォニー（トルバドゥールなど）や音楽の古文学、13 世紀の音楽の専門家。

³ Jean-Baptist Beck (1881-1943)。アルザス出身の学者。

⁴ Michel Farinel (1649-1726)。作曲家。

⁵ Agostino Steffani (1653-1728)。

2. 「様式的に正しい stilgerecht」校訂楽譜

これらの論文は、リーマンの主な活動であった楽譜校訂や編曲の副産物であった。リーマンはそれまで知られていなかった、図書館に眠る古い楽譜を掘り起こし、学術的研究を進めるとともに、実践上でも当時の人が演奏できるヴァージョンを作った。

リーマンが扱った校訂楽譜と編曲楽譜について簡単に説明しておく。表 2 にリーマンの校訂譜の主な内容をまとめた。とりわけ重要で学術的な出版楽譜は、ブ

ライトコプフ・ウント・ヘルテル社のシリーズ「バイエルンの音芸術の記念碑 Denkmäler der Tonkunst in Bayern」(以下『記念碑』)である⁵。ここでリーマンの校訂のうち主要なものがマンハイム楽派の作品や、バイエルンで活躍したイタリアの作曲家、ステッファニー Agostino Steffani (1653-1728) のオペラ《アラリック Alarico》(1687)であった。実践用楽譜においては、同じくブライトコプフ社「コレギウム・ムジクム Collegium Musicum」の古楽シリーズ(「古楽室内楽作品選集 Auswahl älterer Kammermusikwerke」)でも多くを校訂・編曲している。内容は、マンハイム楽派を含

5 ドイツのバイエルン(1890~)とオーストリア(1893~)のこのプロジェクトでは、それぞれの地域にゆかりあるバロック期以降の(オーストリアはルネサンス以降の)作曲家や作品が、学術的なアプローチで研究・校訂され、詳細な解説や序文が書かれた。ドイツの『記念碑』は当初『ドイツの音芸術の記念碑 Denkmäler deutscher Tonkunst』(1892)としてシュピッタ Philipp Spitta (1841-1894)によって始まり、1931年に全 65 巻までになった。その第 2 集として『バイエルンの音芸術の記念碑 Denkmäler der Tonkunst in Bayern』が 1900 年に始まった。第 28 巻(1915)にはテーマ別カタログが掲載され、体系的に音楽史を捉える試みがなされている。

表 2 主なリーマンの校訂譜 (出版社別)

出版社	シリーズ名など	主な内容
Steingraber (ライプツィヒ)	「昔のクラヴィーアの巨匠 Altmeister des Klavierspiels」(Nr.96)	・バロック期と古典派の鍵盤曲 ミケランジェロ・ロッシ Michelangelo Rossi (1601/1602-1656), フランソワ・クーペラン François Couperin (1668-1733), ラモ Jean-Philippe Rameau (1683-1764), ドメニコ・スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757), ヘンデル, J. S. バッハ父子, パラディーシ Pietro Domenico Paradisi (1707-1791) など
Breitkopf & Härtel (ライプツィヒ)	「バイエルンの音芸術の記念碑 Denkmäler der Tonkunst in Bayern」 (ドイツ芸術のデンクメーラー Denkmäler der deutscher Kunst)	・マンハイム楽派のシンフォニーや器楽作品 ・スッテッファーニのオペラ
Breitkopf & Härtel	「コレギウム・ムジクム Collegium musicum」シリーズ	室内楽作品 ドイツ (系) の作曲家 ・テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767), ファッシュ Johann Friedrich Fasch (1688-1758), J. G. グラウン Johann Gottlieb Graun (1703-1771), C. P. E. バッハ, グルック Christoph Willibald (von) Gluck (1714-1787) など ・イタリアの作曲家 カルダーラ Antonio Caldara (1670-1736), アバコ, ポルポラ Nicola Porpora (1686-1768), ロカテッリ Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), ベルゴレージ Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), サッキニー Antonio Sacchini (1730-1786) など

んだ, 主に 18 世紀ドイツの作曲家, そしていくつかはイタリアの作曲家の作品である⁶。またライプツィヒのシュタイングレーバー社⁷の古楽シリーズでも同様に多く校訂している⁸。とりわけ 1891 年に『昔のクラヴィーアの巨匠 Altmeister des Klavierspiels』(Steingraber, Pl. Nr.96) では, イタリア初期バロックから, フランス, そしてドイツのバロック期の作曲家を多く網羅し, 古典派までが収められている。

リーマンは, 1902 年のブライトコプフ社の「出版社のお知らせ Mitteilungen des Verlagshauses」(第 71 号) に次のように述べている。

我々の『コレギウム・ムジクム』シリーズは, たいへん重要な『記念碑』刊行の補足であるばかり

でなく, 総譜のかたちを取ることで, 古楽の室内楽作品をただ原典のまま再刊したものを凌いでいます。そして現代における演奏実践のためでもあります。——伴奏パートの通奏低音をもった作品が重要であるかぎり——完全に作られた声部と, 様式的に正しく stilgerecht 仕上げられたピアノ・パートを添えています。(Steglich 1918: 611)

この中の「様式的に正しい stilgerecht」という言葉は彼が幾度となく使っている言い回しであり, 同じくブライトコプフ社の「お知らせ」(第 110 号)の「リーマンの自著紹介」でもリーマンは『記念碑』について, 「ブライトコプフ社が, 我々の時代の音楽実践において, 様式的に正しい対位法の伴奏の編曲をともし

6 出版年不明の, C. P. E. バッハの『トリオ・ソナタ』の巻 (Collegium musicum No.16, n.d. Plate K. M. 1829/30 Kammermusik-Bibliothek) の巻末には「コレギウム・ムジクム」シリーズの 50 曲のリストが付されている。リストには「コレギウム・ムジクム: 実践の使用のためにフーゴ・リーマン博士教授によって編曲され発行された Collegium musicum für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben/von Prof. Dr. Hugo Riemann」とある。なおその後出されたリスト (n.d.) では, 「リーマンとその他の者 Riemann und anderen」が校訂者となり, 最終的には全 83 冊出されている。

7 1778 年にハノーファーで創立され, 1890 年にライプツィヒに移された。

8 集中的に出版されたのは翌 1892 年と 1893 年であり, その後もいくつか出されている。そのほかにもロンドンのアウグナー Augener 社では, バンショワの手稿譜『3 声のシャンソン』(ミュンヘン宮廷国立図書館), 4 巻の新全集『古楽の室内楽 Alte Kammermusik』, 新全集『図解音楽史 Illustrationen zur Musikgeschichte』, 16 世紀末以降の通奏低音付きの作品, 通奏低音なしの作品, そして 17 世紀の室内楽 (アンドレア・ガブリエーリ Andrea Gabrieli (1510-1586), ジョヴァンニ・ガブリエーリ Giovanni Gabrieli (1654-1612), ヴィアダーナ Lodovico Viadana (c 1560-1627), フレスコバルディ Girolamo Frescobaldi (1583-1643) などのリチェルカーレ Recercare やカンツォン Canzon, Paul Peurl (1570-d. after 1625), シヤイン Johann Hermann Schein (1586-1630), オットー Valentin Otto (1529-1594), エンゲルマン Engelmann (不明), シヤイト Samuel Scheidt (1587-1653), フランク Melchior Franck (c 1579-1639), ボイエレル Johann Rosenmüller (1619-1684)), 書かれた通奏低音をもつ弦楽トリオ, 四手ピアノ, アバコの室内ソナタなどが出版されている。またライプツィヒのキストナー Kistner 社では, 新全集『マティアス皇帝時代のフォークダンス/輪舞とダンス』(弦楽器用をピアノに編曲), ベルリンのリープマンズゾーン Liepmannssohn 社では, 第 50 号『音楽史図解選 Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte』(Pergolesi: "Trio Sonata" etc) などからも出している。

てステッファーニの音楽に手が届くように努めてくれた」(Steglich 1918: 614)と述べており、リーマンがコンティヌオ・パートを「様式的に正しく」書き加えたと考えていることが窺える。

2.1. さまざまな演奏記号

次にリーマンの言うところの、「現代の演奏実践のために」「様式的に正しく仕上げられたピアノ・パート」が、どのように作られているのかを演奏記号から具体的にみていく。どの曲においても、自筆譜にはない強弱記号、クレシェンドとディクレシェンドのヘアピン記号、さらには「con anima」や「rit.」のような表情記号が書きこまれているのは、19世紀から20世紀にかけての校訂譜の一般的な特徴であるが、その他のリーマン特有の特徴については表3に簡単にまとめた。シュタイングラーバー社の「昔のクラヴィアの巨匠」シリーズの序文には⁹⁾、フレージングの区切り方を示すカッコ囲み数字、アゴーギク記号、「強弱拍の逆転」を示す記号や点線の小節線、そして小さい縦線の「句読点」記号、彼自身が考案したアゴーギク記号などについての解説が載っており、実現したい演奏の一旦が窺える。またそれらを駆使してのピアノ編曲の際の工夫が、彼特有のフレージングを生み出しており、それはいわゆる「フレージング版 Phrasierungsausgabe」と言われる。

リーマンが発明した用語でもあるアゴーギク

Agogikについては、譜例1のラモの《コンセール第1番》の〈リヴリ Livri〉の編曲・校訂におけるように「Λ」の記号を使い、小節の頭や強拍である3拍目などに比較的しつこくアゴーギクを付けるよう示している。校訂者がアゴーギクの箇所を指定することとなり、また拍節は揺れることになる。

また発行年不明のC. P. E. バッハの《トリオ・ソナタ ト長調 Trio Sonata G-dur》(Nr.16)の(H.53, n.d. [1754], 「コレギウム・ムジクム」シリーズ)の編曲版では、ヴァイオリン2本と通奏低音のチェロ、計3声のパートが上三段に書かれ、リーマンはその下にPianoforteという両手で弾けるようにリアライゼーションされた新しいパートを加えている(譜例2b)。本

The image shows a musical score for 'La Livri (Rondeau gracieux)'. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various performance markings such as 'cresc.', 'mf', and 'tr.'. There are also some numbers in parentheses like '(2)' and '(4)'. The title 'La Livri (Rondeau gracieux)' is written above the first system.

譜例1 ラモ《コンセール第1番》〈リヴリ Livri〉リーマン版

表3 リーマンの校訂上の特徴

奏法	校訂上の特徴	譜例
アゴーギク	「Λ」：小節の頭や3拍目/4拍子などにアゴーギクを付ける位置を示す	1
スラー記号	・小節線を超えるフレーズのまとまりを作るために書く ・バスと旋律それぞれにあえて異なるスラー記号をつける場合もある →バロックの修辭的身振りや喋るようなアーティキュレーションが後退	2 b
通奏低音	・和音を示す数字を省略し、数字にない音も和音に入れる ・バスのライン以外の声部にも、使用する和音や、間を埋める音を書く ・拍節とは関係なく、どの箇所でも厚く幅のある豊かな和音とサウンド ・チェロ・パート：音符については原曲とほとんど同一 ・ピアノ・パート：オリジナルとはかなり異なる →しばしば1オクターヴ低く音をつけられる 本来はバスのラインにある音を省いたり、まったく違う音を入れたりする	2 b
小節線の変更	付加、または場所を変更	3 b
装飾音	小音符で元来書かれていたものが、普通大の音符で書かれる	
連桁	オリジナルとは異なるかたちで連桁をまとめる	
アーティキュレーション (フレーズ中の区分)	「I」「II」(句読点 Lesezeichen) 「フレーズ中の区分とサブ区分」(Riemann/J. Ch. F. Bach 1893: 序文) 「アーティキュレーションのためにフレーズ中の句読点」(Riemann/ Rameau n. d.: 序文)	4

9) ラモの『コンセール Pièces de clavecin en Concerts』(1741)の2台ピアノ用編曲版の楽譜(n.d., Pl.492, Steingraber)などの序文。

来チェロと同一のバス・ラインを演奏するはずの鍵盤はときにそのラインからはずれ、1オクターヴ下の音をともし鳴らせるばかりでなく、当該箇所和音の構成音を使用してバスのラインを新たに作ってしまっていることさえある。すなわちすでに元のバスのラインではない。

さらにスラー記号に注目する。C. P. E. バッハの自筆譜で第 1 楽章の冒頭のバスをみると、1 小節目の 1 拍目の G から 3 拍目の H にかけて、そして 4 小節目の 1 拍目の裏の g から c にスラー記号を付している。しかしリーマンの書いたチェロ・パートには、2, 3, 5, 6 小節目のようにオリジナルにはないスラーをつけたり、また 4 小節目のようにオリジナルとは異なる区切りをいれたりしている。この箇所では、オリジナルでは、小節冒頭の g 音が音楽上フレーズの終止音で、その次の g-fis-e-d-c は次の楽句へのブリッジとして書かれているが、リーマン版では、G-g は一つのユニットとして捉えられている。他の箇所でもリーマンはこのような拍節ユニットでスラーを変更している場合が多くある。

またピアノ・パートではスラー記号は、チェロ・パートにおけるような細かなアーティキュレーションではなく、フレーズの記号として書かれており、多くの場合各小節の最後から次の小節にかけてクレッシェンドを行いながら作る 19 世紀後半の音楽様式が見て取れる。したがってバロックの修辭的身振りや喋るよう



譜例 2 a C. P. E. バッハの《トリオ・ソナタ ト長調 Trio Sonata G-dur》〈第 1 楽章〉自筆譜

譜例 2 b 同 リーマンの校訂譜のチェロ・パートと鍵盤パート

なアーティキュレーションは否定されることになる。

同じく「コレギウム・ムジクム」シリーズのテレマンの《トリオ・ソナタ 変ホ長調 Trio Sonata Es-dur》(No.14) では、小節線の変更さえみられる¹⁰。譜例 3 a は 18 世紀半ばにコピストが書いたバスのパート譜であり¹¹、譜例 3 b が、リーマンが校訂したものである。別の楽譜の序文によると¹²、「点線の小節線は、強拍が弱拍になって小節線が省かれる箇所、弱拍が強拍になって逆に反復される箇所を表し、そして「V」の記号が強拍と弱拍の逆転を示す」とある。このテレマンの楽譜では点線や「V」は見当たらないが、作曲家が本来意図するのではない、リーマンが正しいと考える弱強拍の位置とそれにしがった小節線に変更されている。リーマンは、1 小節目の本来の 3 拍目 (8 分休符と c) の箇所である 6 の和音にアクセントを置き、そこを小節の頭にし、その前の 2 拍分をアウトタクト扱いにしたのである。他の箇所では、終止形の中の終止音や、終止和音が来る箇所を小節の頭に変更している。なお 1927 年にマックス・ザイフェルト Max Seiffert (1868-1948) が『音楽の記念碑』で校訂した同一曲の楽譜では、このような小節線の変更はない¹³。

またスラー記号で示された大きなフレージングの中に、フレーズを区分する記号を付している。この記号の名称は、楽譜の「フレージング記号の説明 Zur Erläuterung der Phrasierungsbezeichnung」の説明文によって異なり、「フレーズの中の区分とサブ区分」(J. Ch. F. バッハ: 1893, Pl.167)、あるいは「アーティキュレーションのためにフレーズの中の句読点 Lesezeichen」(ラモ: n.d., Pl.492) として、小さなローマ数字の「I」「II」の記号が付けられている。クリストフ・バッハの『四手のためのクラヴィーアソナタ Klavier-sonaten

10 これと同様の変更を『ゲネラルバスの手引き』中の課題でコレッリの《トリオ・ソナタ》においても行なっている。

11 コピストはグルンディヒ Johann Gottfried Grundig (c.1706-1773) で、1740-50 頃のもの。

12 クリストフ・バッハの《四手のためのクラヴィーアソナタ》の編曲版 (1893, Pl.167) や、ラモの『コンセル』の 2 台ピアノ用編曲版 (n.d., Pl.492) の序文など。

13 Dd T. Bd.61-62: G. P. 1. Jahrg. XV.



譜例 3 a テレマンの《トリオ・ソナタ 変ホ長調 Trio Sonata Es-dur》



譜例 3 b テレマンの《トリオ・ソナタ 変ホ長調 Trio Sonata Es-dur》リーマンの校訂譜

zur vier Händen』の編曲版 (1893, Pl.167) (1893, Pl.167) の校訂版では、譜例 4 の右手部分の 1 小節目の 1 拍目表の後、そして同じ小節の左手部分の 3 拍目表の後の小さい縦棒がそれである。これらは、フレーズが終わる小節の頭か、もしくは 4 拍子内の強拍である 3 拍目の後に付いており、そこを音楽的区切りとしていると思われる。「アーティキュレーション」と呼ぶ場合も、スラー記号がついているかぎり、演奏の上で本当にその記号の前後の音を切り離して演奏したとは考えにくい。いずれも小節線を超えるフレージングの想定内であり、この記号ではフレーズの区切りとして音の間のみを取るものと考えられる。アゴーギク記号とこのフレーズ区分記号の二つとで、奏者の演奏にかなりしぼりを与えているともいえる。

このように編曲や校訂を行うにあたってリーマンが行なった方法については、彼と同世代のドイツの音楽学者クレツシュマー Hermann Kretzschmar (1848-1924) の編曲にかんする発言がそのよい説明になっている (Musikalische Wochen Blatt XXVI; Kretzschmer

1895: 93 ff; cited from Steglich 1918: 616)。

古楽を現代において理解できるようにしたいのなら、単なるピアノ版 Klavierauszüge にするより、例えば『オーストリアの音楽芸術の記念碑』がムッファートの組曲でやったように、より多くのことをしなければならぬし、編曲 Übertragung というかたちでオリジナルのものを示さなければならぬ。それによってとりわけ演奏が根拠あるものとなり、感性にうったえることができるのである。(Steglich 1918: 616)

リーマンは単に楽器をピアノに変えて編曲するのではなく、あえて書き加えることでオリジナルに近くさせるという発想を持っているようである。そのための「より多くのこと」の内容をさらにみていくことにする。



譜例 4 クリストフ・バッハの『四手のためのクラヴィアーソナタ』の編曲版

2.2. 「カンタービレ」のピアノ版

どの版でも特徴的なのは、ピアノ・パートの書き方である。リーマンは、『室内楽と教会音楽のための雑誌 *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*』の第 7 年次号 (1903) に、彼がトーマス教会の図書館で発見したという、後期バロックのイタリアのチェリスト、ランツェッティ *Salvatore Lanzetti* (c 1710-c 1780) の作品を添付し (Riemann 1903: 20)、同号での「チェロ作品のはじまり *Die Anfänge der Violoncell=Literatur*」と題した記事には、「オリジナルに忠実に *originalgetreu*, しかしコンティヌオ声部を控えめな *bescheiden* ピアノ伴奏のかたちで仕上げた」としている (Riemann 1903: 39 r)。たしかにこのアレンジでは重厚な和音がさほど多くはないコンティヌオではあるが、しっかりと作り込まれたピアノ・パートである。

とりわけ彼の意図がよく見られるものの一つが、『記念碑 DTB』第 15 卷 (*Denkmäler der deutscher Tonkunst* 第 27 卷) (1914) 「18 世紀マンハイム楽派の室内楽 第 1 部 四重奏曲と五重奏曲」に掲載された、いわゆる「フレージング付き」ピアノ編曲版の内容である。譜例 5 のカール・シュターミッツの《管楽四重奏曲 変ホ長調 *Bläserquartett Es-dur*》(Op.8-2) をみると、上段の管楽器四重奏版はシンプルに書かれているが、ピアノ編曲版では、他の作品の通奏低音のリアライゼーションと同様、フレージングや強弱記号、表情記号が自由に付されている。小節線や強拍を超える

スラー記号がその最も目立つ特徴である。

リーマンはこのようなピアノ編曲における「ピアノの役割」について、この『記念碑』(1914)の序文に「チェンバロに取って代わった、ピアノの豊かな音の響きとカンタービレなデユナーミクというニュアンス」(Riemann 1914: xvi)¹⁴とあり、そこには「チェンバロに優れたピアノの響きの特徴」という含意もみられる。さらに以下のようにも述べる。

リヒターの《ピアノ・トリオ》では、それ自体完全に仕上げられたピアノ声部において、フルートと張り合う(ピアノの)右手のカンティレーナの表現がむしろ要求される。(Riemann 1914: xvi)

ここでは「カンティレーナ」や「カンタービレ」などの用語から、ピアノ・パートに「歌うような響き」を求めており、リーマン自身もピアニストの右手パートにそのような旋律的な響きになるよう編曲している。また序文の別の部分では、19 世紀初頭の「ピアノ・ヴィルトゥオーソ楽派のピアノ・テクニクの体系的な教育」が、主にピアニスト作曲家によって「バス音域の活用、豊かな装飾音、そしてときに要求される両手のためのさまざまなデユナーミク、豊かで分厚い和音、バスのオクターブ」といったピアノならではの奏法をもつことで、「新しい可能性を開いた」(Riemann 1914: XVI)¹⁵と、ピアノという楽器の特性を活かした

13.

Allegro moderato.

Oboe
o Violino
(Clarinetto)
in B.

Corno di Caccia
(ex Dis)
o Violino II.

Alto Viola.

Fagotto
o Violoncello.

Allegro moderato (più tosto Andante)

Klavierauszug.

譜例 5 カール・シュターミッツの《管楽四重奏曲 変ホ長調 *Bläserquartett Es-dur*》(Op.8-2)

14 「チェンバロの位置に代わって入ってきたピアノでは、音がよく響きわたり、そしてその豊かさを意のままにするだけでなく、むしろカンタービレにデユナーミクのニュアンスをつけることができる」(Riemann 1914:xvi)

15 「ピアノ・ヴィルトゥオーソの楽派(クレメンティ *Muzio Clementi* (1752-1832)、クラマー *Johann Baptist Cramer* (1771-1858)、フンメル *Johann Nepomuk Hummel* (1778-1837))によるピアノ・テクニクの体系的な教育は、アンサンブル音楽において、ピアノに、チェンバロやクラヴィコード、さらにオルガンを遺産として初めて気づかせ、新しく豊かな可能性を示した。この劇的な変化の始まりは、すでにショーベルト(バス音域の活用)にあり、エデルマン *Jean-Frédéric*

奏法や作曲法を挙げ、それが音楽上優れたものであるとして、やはりピアノの音色を称揚している。さらに次にあるように、通奏低音時代のように、ピアノが単なる「簡単な伴奏に陥る」ことなく、他の旋律楽器と同様に旋律をもち、しかしまた一方でチェンバロ時代から受け継がれたバスの役割の両方をもつことが主張されている。

ピアノは、もはや音楽とともに参与する弦楽器や管楽器に対置される第二声部としてではなく、むしろそこでは、理屈抜きの、初めて同等の権利を要求するパートナーになった。ピアノは、(他の旋律楽器と) 同じように表現豊かにともに話の仲間に入ることができ、そしてそのかわら——他の支えがあろうがなかろうが——基礎を築くという役割も果たす楽器である。それに対して、この、バスの役割という財産はもちろん、脇へとやられたチェンバロから与えられた。(Riemann 1914: XVII)

これらの文から、リーマンが、19世紀以降のピアノの特性をチェンバロに比較して優れたものとして捉え、それを前提にして、校訂や編曲を行なっていることがわかる。さらにリーマンが校訂においてピアノ・パートを作る際にロマン主義的音楽作りの方法を採用する根拠がみえてくる。

3. 1920年代以降のドイツ語圏の校訂方法

リーマンが1910年代までこのような19世紀の遺物のような編曲をしていた一方、同じドイツ語圏でもその方法に対する考え方は少し異なっていたようである。シェンカーは1925年にリーマンのフレージング版に異論を唱え、原典版への回帰を主張している(Schenker 1925: 20-30)。また既述のザイフェルトは、1927年『音芸術の記念碑』中のテレマンの《トリオ・ソナタ》の校訂において、その校訂ではリーマンの施した「新しい」小節線とは異なり、元来の小節線に戻している。さらに1937年に、ヴァイゲルト Günther Weigelt (1881-c 1950) は、カール・シュターミッツ

で示した《管楽四重奏曲 変ホ長調》(譜例5)の校訂において、高声のパート譜ではスラー記号は基本的には小節線を超えていない¹⁶。少なくとも20年代以降のドイツ語圏においてもフレージング版については否定的な方向に進んでいるのである(Besseler 1924, Ludwig 1922)。ちょうどこの頃は、音楽史においても、調性が崩壊し、ストラヴィンスキーやサティなどが登場し作曲様式におけるそれまでの枠組みがなくなる時期にあたる。したがってこの傾向はリーマン個人が19世紀的フレーズ感に固執し続けたというよりは、ちょうどその頃に奏法に対する考え方が変化したとも考えられる。

この時期の古楽復興についていえば、タラスキンによると「反ロマン主義」的傾向が引き金となったはずである(Taruskin 1995: 167)。タラスキンは、古楽は「テキスト中心だから、直解主義である」「非人格的だから、自発性には友好的ではない」「軽薄だから、深遠なものや崇高なものに対して不信感をいだく」(Taruskin 1995: 167)として奏者の独自の解釈の余地を狭め、さらにこの「軽薄」という特徴は「反ドイツ teutonic という先入観」に由来するとする(Taruskin 1995: 167)。実際にリーマンの校訂での音楽の作り方がロマン派的、すなわち典型的ドイツであったと考えると、20年代にいたってもリーマンは古楽復興の中心として位置づけられてはいたが、タラスキンの言う様式はそれとは正反対である。したがって、古楽復興活動を担い、作品の発掘こそ体系的に行っていたとはいえ、リーマンの様式は、さらに言うならば1910年代ころまでのドイツの古楽復興期におけるリアライゼーションの内実は、復興より以前のそれであることになろう。その意味でリーマンは19世紀ドイツの様式をもった最後の世代であったといえる。

4. 古楽復興におけるリーマンの位置： 「様式上の正しさ」の意味

リーマンは、ピアノをできるだけ豊かにに響かせ、さらに旋律的歌謡的な声部も受け持たせ、アゴーギク記号、フレーズの区分記号、そして通奏低音の右手パートを音を埋め尽くして弾かせるロマン派的演奏を意

↘ Edlmann (1749-1794) (以前より豊かな装飾音、そしてときに要求される両手のためのさまざまなデューナーミク!), ベーケ Ignaz von Beecke (1733-1803), J. Ch. バッハ, そしてアーベル Karl Friedrich Abel (1723-1787) (ヴィオラ・ダ・ガンバ奏者) (豊かな響きをもつ和音 Vollgriffigkeit, バスのオクターブ) の作品においてみられ得る。注目されるのはこれらの作曲家たちが、アーベルを除いて、まず第一にピアノ奏者であることだ」(Riemann 1914: XVI)

16 ロイカルト F. E. C. Leuckart 社 (ミュンヘン)。

図する楽譜出版をした。リーマンのこのロマン派的なフレーズ感、箇所を指定したアゴークやアーティキュレーション記号や過剰なスラー記号の付加、とりわけそれが小節線を超えるもの、リーマンが正しいと考える弱強拍の韻律にしたがって勝手に変えられた小節線、そして両手の指を多く使った、すなわち声部数の多い分厚い和音などによって表されるが、それは彼の考える「様式的に正しい *Stilgerecht*」でもあった。

リーマンはまた、バロック期の通奏低音のリアライゼーションや古典派の室内楽の編曲において存分にこの様式を使っている。C. P. E. バッハの例に見られたように、リーマンはその様式で、スラー記号を書き加えるだけでなく、多くの箇所で作曲家の自筆を書き改めた。ピアニストである彼が当時「様式的に正しい」とされる 19 世紀末の古楽への考え方を反映し、その時代の奏法に引き寄せた方法で校訂をしたのである。そしてそのような楽譜が多く出版されたのは、逆説的ではあるが、ドイツの古楽復興運動の最中であったからだ。リーマンにとってマンハイム楽派までが「古楽」であったので、19 世紀初頭以降の音楽は彼にとってはコンテンポラリーであり、彼の同時代音楽の様式をそれにあてはめたとはいえる。

また同時にリーマンにとって校訂は「芸術作品の完成」をも意味した。『ゲネラルバス演奏の手引き』にも当時関心が高まった古い音楽を演奏させるためにピアノ・パートが書かれた楽譜が有用であると述べ (Riemann 1917: X), 「即興で作られた対位法を終わらせ」、「演奏する際に芸術作品を完成させ、ミスがなくすこと」への関心を喜ぶ (Riemann 1917: 49)¹⁷ とする。昔のように即興で通奏低音を演奏することで、和音に並行進行などの禁則があったり (Riemann 1917: 22), ミスがあったりしてはならなかった (Riemann 1917: X)。リーマンにしてみれば、「様式的に正しい」右手部分を付加した楽譜を使用して演奏すれば「ミス」はなく、当時のピアノの演奏においてはそれが正しい方法であった。

リーマンは 19 世紀半ばに生まれ、1919 年に亡くなっている。すなわち校訂した「古楽」作品は、1910 年代までの音楽史とその背景に強く影響されており、ドイツの 19 世紀の身振りがあちこちに残っている。さらには彼みずからがピアニストであったことで、19 世紀後半の新しいピアノの「豊かな」響きを堪能し、

それを校訂作業にも取り入れたことになる。その時期と状況が重なり、このような校訂楽譜が生まれた。しかし 21 世紀の今でもそれが反省なく使用される現状が時折ある。それに対しては、一旦紙媒体となった出版物を今一度歴史的に扱う態度が必要であろう。

【参考文献】

- Besseler, Heinrich. "Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle." *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Vol.7: 42-45, 1924.
- Ludwig, Friedrich. "Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle, Karlsruhe". *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Vol.5: 434-460, 1922.
- 三島郁「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」『甲南女子大学研究紀要 文学・文化編』(55), 11-20 頁, 2019 年。
- Riemann, Hugo, ed. "Vorwort" *Johann Christoph Friedrich Bach. Klaviersonaten zur vier Händen*. (No.167, Plate 488) Leipzig: Steingräber, 1893.
- Riemann, Hugo, ed. "Vorwort" *Jean-Philippe Rameau. Pièces de clavecin en Concerts*. (Plate 492) Leipzig: Steingräber, n.d.
- Riemann, Hugo. "Die Anfänge der Violoncell = Literatur" *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*. Jahrg. 7: 37-39.
- Riemann, Hugo, ed. "Vorwort" *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern; Jahrg. XV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Riemann, Hugo. *Anleitung zum Generalbass-Spielen*. Berlin: Max Hesse, 1917.
- Schenker, Heinrich. „Weg mit dem Phrasierungsbogen.“ *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*. Bd.1. 1925: 41-59. (Nachdruck, Hildesheim: Olms, 1974.)
- Steglich, Rudolf. "Hugo Riemann als Wiedererwecker älterer Musik." *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Vol.1: 603-620, 1918.
- Taruskin, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- 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.

【使用楽譜】

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Trio Sonata in G-dur*. Hrsg. v. Hugo Riemann. Breitkopf & Härtel's Kammermusik-Bibliothek (Collegium Musicum, Auswahl älterer Kammermusikwerke, No.16, Plate K. M. 1829/30). Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.
- Bach, Johann Christoph Friedrich. *Klaviersonaten zur vier*

17 「ここで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ときどき姿を現す。我々の時代にそれを終わらせ、演奏する際に芸術作品を完成させること、そしてミスがなくすことへ関心が向いたのはたしかに喜ばしい」(Riemann 1917:49)

- Händen*. Hrsg. v. Hugo Riemann. (No.167, Plate 488) Leipzig: Steingräber, 1893.
- Rameau, Jean-Philippe. *Pièces de clavecin en Concerts*. Hrsg. v. Hugo Riemann. (n.d., Pl.492) Leipzig: Steingräber, n.d.
- Stamitz, Carl. "Bläserquartet Op.8-2." Hrsg. v. Hugo Riemann. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern; Jahrg. XV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Stamitz, Carl. *Bläserquartet Op.8-2*. Hrsg. v. Günther Weigelt. (Alte Musik, No.104; Plate F.E.C.L. 9331) München: F. E. C. Leuckart, 1937.
- Telemann, Georg Phillip. "Trio Sonata, TWV 42 Es-dur."
- Tafelmusik*. (Manuscript. Copyist: Johann Gottfried Grundig). Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl) : Mus. 2393-Q-17. Schrank II coll., n.d. (c.1740-50).
- Telemann, Georg Phillip. "Trio Sonata Es-dur." *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Erste Folge: Bd.61-62: G. P. Telemann: *Tafelmusik*. Hrsg. v. Max Seiffert, 1. Jahrg. XV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Reissue: edited by Hans Joachim Moser. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1959.
- Telemann, Georg Phillip. *Trio in Es dur*. Hrsg. v. Hugo Riemann. (Collegium Musicum, No.14. Plate K. M. 1825/26) Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. (1905).