

J. D. ハイニヒェンのレチタティーヴォ におけるアッチャッカトゥーラ

——18世紀のアッチャッカトゥーラ史におけるその特異な位置——

三 島 郁

The Acciaccatura in Recitativo Formed by J. D. Heinichen:
Focussing on His Unique Position in Eighteenth Century Acciaccatura History

MISHIMA Kaoru

Abstract: Acciaccatura is a kind of ornament added to chords on keyboard instruments that are breaking, and it is often discussed as being associated in particular with recitativo, as in the work of Francesco Gasparini's 'L'Armonico Pratico al Cimbalo' in 1708. One of the most important theorists discussing acciaccatura in Germany was Johann David Heinichen. He associated acciaccatura not only with the function of chords or matters of practice of which key to press but also with the performer's decision regarding which chords he/she should play according to their function. The most important theory in his treatise was harmony theory, and he discussed how to quite eagerly draw out chords from the base line of a thorough bass without figures.

In this article, I will focus on how Heinichen treated acciaccatura. First, by conducting a survey of acciaccatura in the eighteenth century and second, by clarifying how other theorists treated and used acciaccatura, I will compare Heinichen's opinion with those of others and examine his uniqueness at that time.

Key Words: Heinichen, acciaccatura, recitativo, thorough bass

要旨: アッチャッカトゥーラは18世紀においては鍵盤楽器で和音をくずして弾く際の、非和声的装飾音のことを言う。そして18世紀初頭のフランチェスコ・ガスパリーニ Francesco Gasparini (1668-1727) の『チェンバロ音楽実践 L'Armonico Pratico al Cimbalo』(1708) などにおけるように、とりわけレチタティーヴォとアッチャッカトゥーラを結びつけて論じられることが多かった。この分野でのドイツの主要な理論家はヨーハン・ダーヴィド・ハイニヒェン Johann David Heinichen (1683-1729) である。ハイニヒェンは彼の主要な理論書『作曲における通奏低音 Der General-bass in der Composition』(1728) において、アッチャッカトゥーラを単に和音の機能や装飾の実践上の問題としてのみの見方ではなく、和音の機能による選択とかかわらせている。これはこの著書の中でも最も重要なのはハーモニー理論であり、特に通奏低音における数字なしのバスからの和音の引き出し方を熱心に論じていることと関連する。

本稿では18世紀にレチタティーヴォにおけるアッチャッカトゥーラに言及した理論・実践書の中でも、ハイニヒェンのその取り上げ方に焦点を当てる。まず18世紀のアッチャッカトゥーラ史を概観し、さらに18世紀の他の理論家のアッチャッカトゥーラについての捉え方や使用法を明らかにすることで、ハイニヒェンの主張を他の理論家たちのそれらとを比較し、彼の特異性を検証、考察する。

キーワード: ハイニヒェン, アッチャッカトゥーラ, レチタティーヴォ, 通奏低音

はじめに：

研究対象としてのアッチャッカトゥーラ

アッチャッカトゥーラ *acciaccatura* は装飾音の一種にカテゴライズされる。この語はイタリア語で「へこみます、押しつぶす、押し砕く」を意味する動詞「*acciacciare*」の名詞で、「へこみ」「でこぼこ」を意味する。一般的には「短前打音」とされるが、17～18 世紀においては、主に鍵盤楽器で和音をくずして弾く際の非和声的装飾音のことを言う¹。

このアッチャッカトゥーラはこれまでの研究において、装飾音のリストに挙げられるものや演奏慣習研究の一部として扱われることはあっても、メインテーマとして取り組まれることは少なかった。その理由は「理論的資料には完全なものではなく、その記述は例外なく音楽実践の領域のものである」(Grampp 2004: 118) ことが大きい。すなわち当時のチェンバロ演奏実践においては、アッチャッカトゥーラのような奏法は音楽を現実化するためには必要とされたが、対位法や和声法の理論的枠組みの中には組み込まれることはなかったのである。このアッチャッカトゥーラは、演奏が記譜されない通奏低音のような即興的实践や、通常の拍節をもたないレチタティーヴォなどにおいて使用されることが多い。そこでは歌詞やそのアフェクトの表現のためのさまざまな音楽的アイデアが必要になり、アッチャッカトゥーラもその不協和な音程によってそれに貢献できる。当時の資料においても、アッチャッカトゥーラにかんする多くの部分がレチタティーヴォに伴うものである。

したがってアッチャッカトゥーラについての研究には、レチタティーヴォのカデンツにおける和音 (Hansell 1968) や 17 世紀のイタリアの声楽曲における伴奏の不協和音 (Goede 2005) など、楽譜上で分析できる和音として捉えるものが目立つ²。またそれらの研究の多くが引用・参照しているのが 18 世紀初頭のフランチェスコ・ガスパリーニ Francesco Gasparini (1668-1727) である。ガスパリーニは『チェンバロ音楽実践 *L'Armonico Pratico al Cimbalo*』(1708 年初

版) においてアッチャッカトゥーラを、実際に「鳴らす」音を詳細に例示しながら実践的に説明しており、ガスパリーニ以降の理論家たちの多くが参照している。

その一人であり、レチタティーヴォとアッチャッカトゥーラを結びつけて論じているのが、ドイツのヨーハン・ダーヴィド・ハイニヒェン Johann David Heinichen (1683-1729) である。ハイニヒェンは彼の主要な理論書『作曲における通奏低音 *Der Generalbass in der Composition*』(1728) においてアッチャッカトゥーラを、単に和音の機能や装飾音の実践上の問題として捉えるだけではなく、バスと旋律声部の二声部から和音を読み取る工夫と関わらせている。これはこの著書の中でも最も重要なのがハーモニー理論であり、特に通奏低音における「数字なしの」バスからの和音の引き出し方を熱心に論じていることと関連すると言えるだろう。「第 1 部」の最終章「第 6 章 装飾的通奏低音と初心者さらなる訓練」ではアッチャッカトゥーラそのものを、そして応用編「第 2 部」の「第 3 章 とりわけレチタティーヴォの伴奏について」では、アッチャッカトゥーラの奏法をレチタティーヴォに結びつけた伴奏法の実践と理論について論じている。

18 世紀のアッチャッカトゥーラにかんして Hansell は、ガスパリーニからヨーゼフ・フックス Joseph Fux (1660-1741) への道筋がアッチャッカトゥーラのイタリアの慣行を示すものであるとし、ハイニヒェンはその流れにはなかったとしているが (Hansell 1968: 236 ff), その特異性はどのようなものであったのか。本稿では 18 世紀にレチタティーヴォにおけるアッチャッカトゥーラに言及した理論・実践書の中でも、ハイニヒェンのその取り上げ方に焦点を当てる。まず 18 世紀のアッチャッカトゥーラ実践史を概観し、18 世紀の理論家のアッチャッカトゥーラの響きや、それについての捉え方や使用法を明らかにし、さらにハイニヒェンの主張を他の理論家たちとの比較から検証、考察する。

- 1 このような使用法でのアッチャッカトゥーラは、最初期の登場が 1640 年頃で、18 世紀半ばから次第に消えていく (Grampp 2004: 118)。アッチャッカトゥーラなどの和音の装飾については、マールブルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) が「クレ、アルペッジョ、そしてアッチャッカトゥーラ」(Marpurg 1756: 70 ff) を、またマッテズン Johann Mattheson (1681-1764) も「トリル、経過音、アッポッジャトゥーラ、クレ、モルデント、アッチャッカトゥーラ、アルペッジョ、そしてくずした和音」(Mattheson 1731: 413, etc.) を挙げている。
- 2 ドメニコ・スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757) の鍵盤曲におけるアッチャッカトゥーラの特異性 (Jackson 2005) などもある。

1. 18世紀のアッチャッカトゥーラの響き

この項目ではまず18世紀の理論家がアッチャッカトゥーラの響きや特徴をどのように捉えていたか、見しておくことにする。アッチャッカトゥーラの「派手な」イタリアの様式に対してはとりわけ批判的な音楽家は多い。フランスのジャン・ロラン・ル・セルフ・ドゥ・ラ・ヴィエヴィユ Jean Laurent Le Cerf de la Viéville de Freneuse (1674-1707) はイタリアの通奏低音演奏によくある欠点を、「旋律を破壊し、歌手を混乱させるだけの伴奏」とし、「絶え間なく忙しい音型、和音のくずし、常に回転するアルペッジョ、手を魅せること、チェンバロとバス・ヴィオールのあいだの不一致、左手と右手のパートの無秩序な装飾音」と批判する (Le Cerf de la Viéville 1705-06: 297)。ヨーハン・マッテゾン Johann Mattheson (1681-1764) は、「ガスパリーニを扱うハイニヒェンは(アッチャッカトゥーラについて)大騒ぎし過ぎだ。(中略)すべての指を使ってすべての音程を弾き、不純な響きである」(Mattheson 1739: §57, 120)と厳しく批判する。ジャン=フィリップ・ラモ Jean-Philippe Rameau (1683-1764) は「通奏低音の趣味」について、「(イタリア人がアッチャッカトゥーラを弾いて)そのような装飾音を入れてアルペッジョをあまりにも速く弾くので、耳ざわりであるほどである」(Rameau 1760: 73-74)とする。カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) も、イタリア人が和音を弾くときには、必ず上へ下へと回転するアルペッジョを使用しており、それゆえそれ以外の弾き方ができないという前提で「イタリア人たちが、繊細な音楽の場面では、その効果を出すためにチェンバロをすっかり省いてしまう」と述べる (C. P. E. Bach 1762, 2: 177)。このようにイタリア人以外の理論家たちはかなり批判的である。

ではイタリア人たちはどのように捉えているか。ガスパリーニはアッチャッカトゥーラを、「とりわけレチタティーヴォ、あるいは荘重な歌では素晴らしい効果がある」(Gasparini 1722: 66)ともしており、単なる和音を飾る装飾音だけでなく、不協和音によってアフェクト表現を意識しているようにも見える一方、「アルペッジョを弾き続けたり、上行下行のスケール

のパッセージを弾いたりして歌手を困らせて邪魔するな」(Gasparini 1722: 64)³と、ここでもアッチャッカトゥーラの「悪用」を批判もしている。またフランチェスコ・ジェミニアーニ Francesco Geminiani (1687-1762) も、「アッチャッカトゥーラは、デリケートで素晴らしい伴奏の秘訣であるが、ともすれば和音を破壊してしまうこともある。したがってアッチャッカトゥーラをマスターしなければ伴奏が弾けるなどと言ってはならない」(Geminiani 1749: 4)と、演奏の良し悪しによるその効果の違いが強調される。

しかし18世紀後半のヴィンチェンツォ・マンフレディーニ Vincenzo Manfredini (1737-1799) になると否定的な面はなく、初版の『音楽の原則 Regole musicale』(1775)⁴では、「アッチャッカトゥーラは(中略)ちくりと刺すようであり frizzante, そして陽気でもある」(Manfredini 1775: 62), 1797年の第二版では「鋭く刺すようであり piccante, いわばより繊細にもなる」(Manfredini 1797: 32)と、いずれもその響きの特徴のみを記述している。この時期になると、アッチャッカトゥーラは装飾的アルペッジョとして形骸化され、「毒気のある」演奏が聴かれなくなったことも推測できる。

これらの当時の情報から、多くの不協和音が混ざったアッチャッカトゥーラの響きそのものや、演奏の良し悪しとその装飾的響きの良し悪しを左右する様子が浮かび上がる。和音の構成音に隣接する音を使用するがゆえに、かなり激しいクラッシュやクラスタのような不協和な響きを作り出し、その結果聴く者の耳には場合によっては不快になり、またときにはピリッとした風味も与えるのである。いずれにしてもこの音響とその効果がレチタティーヴォの伴奏に有効に使用できるのである。

2. レチタティーヴォにおけるアッチャッカトゥーラ

レチタティーヴォについても、18世紀当時は、複数の理論家が各々の鍵盤楽器のための実践的理論書の中にその伴奏法を組み込んでいた。レチタティーヴォ演奏は、即興的でありながら、「正しい」和音の駆使がそこに必要であるという特徴から、その奏法への言及の仕方はさまざまである。ドゥニ・ドゥレール

3 ガスパリーニは続けて、「そうする人もいるが。そういう奏者 (Sonatoroni あるいは Sonatorelli) は、自分の器用さを見せびらかし、混乱を作り出し、それが閃きであると考えてるのが目的なのだ」(Gasparini 1722: 64)

4 この理論書の後半部分が鍵盤の伴奏への序論である。

Deni Delair (c.1662-1750) は記譜されたバス音の音価の取り方, ニコロ・パスクワリ Nicolo Pasquali (c.1718-1757) は歌詞の意味に合わせた伴奏, そして C. P. E. バッハは, 第二部「第 38 章 レチタティーヴォ」において歌手が音程を取りやすくするための, 遠隔調に移調する際の和音の工夫や, アルペッジョのテンポ設定など (Bach 1762: chap. 38, §4, 6, 7 & 8, 315-318), それぞれのシチュエーションに合わせた実際的なアドバイスを行っている。しかしこれらにおいてはアッチャッカトゥーラとの関係については触れられていない。

レチタティーヴォとの関連においてアッチャッカトゥーラについて最初期に詳述しているのが, 既述の 1708 年 (初版) のガスパリーニである。ガスパリーニは『チェンバロ音楽実践』の「第 9 章: レチタティーヴォにおける不協和音とアッチャッカトゥーラの奏法」において, バス保持音上の和音が奏でる不協和音を主要な問題として扱っている。「作曲された旋律が協和音で始まり, そのバスの上で 2 度上行して 2 度, 4 度, そして長 7 度を弾く」(Gasparini 1722⁴: 63) とし, G 上で「g-h-d」和音から出発し, 同一バス音の G を残したまま「a-c-d-fis」の和音に進行を示し (譜例では 7/5/4/2), 最初に提示されたバス上の主和音に対して 7 の和音を乗せるという和音の構成から説明を始めている⁵。すなわちレチタティーヴォでは長い音価の同一バス音上で和音を変化させながら進行していく際に, それが「オルゲルプункト」として機能するがゆえに, そこに強い不協和音が生じる。またそれが結果としてアッチャッカトゥーラと同等の和音となるのである。

またガスパリーニは, バスのラインと旋律から和音を決定する過程を, 実際例を使って説明する。譜例 1 の最初の小節 3 拍目の「f 上の gis¹」の箇所を「f-as¹」とエンハーモニック的に読み替え, この音程によって減 7 度の和音「f-as¹-h¹-d²」を弾かせる。したがって内容上は二つの声部から当該箇所の和音を決定させることで, 和音の理論と関係させている。しかし読者には押さえる鍵のみの情報が与えられるのである。



譜例 1 ガスパリーニ: レチタティーヴォにおける減和音⁶

また興味深いのは, フックスが, 対位法の教科書とも言える『グラドス・アド・バルナッスム Gradus ad Parnassum』(1725) に, 「レチタティーヴォの様式」という最終章を設け, ガスパリーニにも触れながら, レチタティーヴォにおける「カデンツァ・トロンカ *cadenza tronca*」と言われる終止形の和音と旋律について記述していることである⁷。「カデンツァ・トロンカ」はこの時代のレチタティーヴォには必ずといっていいほど見られる終止の記譜法/奏法であり, 譜例 2 におけるように, 終止において声楽声部と通奏低音のラインがずれたかたちで記譜されているものである。演奏では通常, 記譜通りではなく, 旋律が終止した後に伴奏が V-I の和音を奏することが多い。また記譜通りに二声部を重ねて演奏する場合もあり, そうなると通常の不協和音の解決方法とは異なる。フックスはそれはイタリア語の韻律と関係するとし, そこではハーモニーを慣習的に扱うことができなとする (Fux 1725: 276)。すなわち記譜からすると, その「不協和音」の重なりが結果的にアッチャッカトゥーラになるのである。ここでは通奏低音の V (e-a-cis)-I (f-a-d) の進行が本来の終止形であるが, この V 上に声楽の「a-d-f」の和音が乗っており, 強い不協和音を奏でることになる (譜例 2)。フックスはアッチャッカトゥーラという用語を使用していないが, この時点では和音を装飾するというよりむしろ, 和音の重なりによって生じる不協和音としてこの部分を捉



譜例 2 フックス: カデンツァ・トロンカ

5 音名はドイツ式を使用する。

6 「*の付された音符は減 3 度か 10 度に相当するが, その配置のために, 本来は増 2 度か 9 度である。その音を弾くときは, 3 度, 増 4 度, そしてその上に 6 度を加えなさい。左手においても合うのであればダブルリングしなさい」(Gasparini 1722: 68)

7 フックスは, 「カデンツァ・トロンカ」が登場するとそれが曲最後の本来の「終止 punctum」を意味するとし, 曲の途中にある終止形においては, その様な書き方はしないとする (Fux 1725: 276)。またこの章はミツラーのドイツ語訳版以外では, 18 世紀以降の翻訳版においてラテン語から他言語に訳されていない (Hansell 1968: 234)。



譜例3 マンフレディーニ：アッチャッカトゥーラ（黒い音符がアッチャッカトゥーラの装飾音）

えており、またそのことによりアフェクトを表現するものであるとする（Fux 1725: 277）。

またこのアッチャッカトゥーラについてもっとも遅い時期に言及していると思われるのが、マンフレディーニの『音楽の原則』（初版は1775年、第二版が1792年）である。マンフレディーニの「しばしばレチタティーヴォで行うように、アッチャッカトゥーラは、和音をアルペッジョにして実践するとよりよい効果がある」（Manfredini 1775: 62. 傍点は筆者による。以下も同様。）という表現から、必ずしもアルペッジョである必要はなく、さほどくずさず、あるいはほぼ同時に和音を弾きながらでも、奏者がそこに自由に装飾音として非和声音を挿入することが想定されている（譜例3：黒音符）。しかしまたそれは、上述のフックスの和音の重なりとしてのアッチャッカトゥーラとも結果としては似ることになるのである。

このように18世紀末の通奏低音時代の終焉までは、レチタティーヴォと関連するアッチャッカトゥーラの記述は途絶えることがなく、しかもそのありかたは変化していった。

3. ハイニヒェンのアッチャッカトゥーラ

ハイニヒェンはどのようにアッチャッカトゥーラを捉えていたのか。ハイニヒェンは『作曲における通奏低音』の「第2部：第3章 とりわけレチタティーヴォの伴奏について」において、レチタティーヴォの伴奏でアルペッジョを弾くときにも「和音の原則」を引いている。「和音の原則」とは、ハイニヒェンがこの理論書において詳細にわたって論じた、「オクターヴの原則」をはじめとする、数字なしの通奏低音における和音選択の根拠とする当時のハーモニー理論であり、ある進行をもつバス上での和音や、また調性にしたがった和音の決定にかんする規則のことである⁸。

この第3章はそれの応用ともいえる。

またレチタティーヴォでは、奏者が実施する、音価の大きいバス音の上での演奏では音価に縛られない即興的要素をもつため、通常の和音の進行とは性格の異なる部分が現れる。その和音の性格を強調するためにアルペッジョを使用し、さらにアッチャッカトゥーラを弾くこともしばしばある。ハイニヒェンも章の冒頭からガスパリーニの名を出しながら、そのように記述を始めている⁹。

3.1. 「調(和音)の構成音/アンビトゥス *Ambitus modi*」

ハイニヒェンは、通奏低音の数字づけにおいて、アッチャッカトゥーラに使用する音を、ある調やある和音の構成音である「調(和音)の構成音/アンビトゥス *Ambitus modi*」から理論的に導き、さらにその使用法を示している。アッチャッカトゥーラに使用する音は「アンビトゥス」について少しの知識があれば簡単にわかるものとし（Heinichen 1728: 532）、例えば「(譜例4の)3番目と6番目のアンビトゥスの構成音はもちろん a をもち、as (gis) は間違い」「4番目と16番目のアンビトゥスは普通の方法で半音をもち、『c』の全音低い音『b』は間違い」「5番目と17番目のアンビトゥスはもちろん fis である」と述べている（Heinichen 1728: 532. 譜例4は12番目までのみ添付）。

そこでハイニヒェンは、「和音の構成音のうち、声楽声部に一音もしくは二音しかない場合には数字を考案しなければならない」とし、和音を考案する方法として、「I. (数字の)混同しやすいハーモニーの原則、II. 近親の和音構成音をもつ和音のさまざまな解決と使用法、III. 各々の調のオクターヴ種」の三つを挙げる（Heinichen 1728: 771）。すなわちハイニヒェンの



譜例4 ハイニヒェン：アッチャッカトゥーラ（音符の間の「x」の記号が装飾音を示す）¹⁰

8 ハイニヒェンは直前の「第2章」において、「特殊原則、あるいは自然の音階構造から作る数字」の内容を応用し、ある調と前後の音程関係で和音を決定する理論も説明している（Heinichen 1728: 588-589）。

9 ガスパリーニは「保持バス音に三和音（8/5/3）を弾き、そのバスが保持されながら属和音になると7/4/2、もしくはそれに5を加えた7/5/4/2になる」（Gasparini 1722: 63）と数字で和音を示す。

10 譜例上部の和音整理番号は筆者による。



譜例 5 ハイニヒェン：二声部からアンビトゥスを割り出す例（バスの数字はハイニヒェンの記述に従って筆者が付した）

説明では、I は同一バスへの複数の数字付けの可能性であり、譜例 5（数字付けは筆者による）の 1 小節目の f 上の e² と a¹ から 7 の和音であることが明確だが、次に e に下行することで、一旦これを 6 にしてから解決すると説明される。II は複数の和声付けの可能性であり、譜例の 2 例目においてバスの dis 上で先行する 7 の解決として再び 6 が弾かれ、次の小節で解決する。そして III は各々の調における特性を知っておくことであり¹¹、3 例目において cis 上の 7 である b が a に解決する必要があるので、バスの C 上が 6 になる（Heinichen 1728: 772）。これらの説明については、前章で説明していた「和音進行の原則」を補完するものとしてのハイニヒェンの目論見が大きくはたらいっている。

3.2. 実践としての和音のくずし

鍵盤楽器で和音を分散にして弾く例は、ほぼ同時代のマールブルク（Marpurg 1755: 60, chap. 8, §2, 3）なども伴奏方法としてしばしば示しているが、それは楽譜上で装飾例を多数示すという方法によってであった。またマッテゾン『大通奏低音教程 Grosse General-Baß-Schule』（1731）においてハイニヒェンと同様、和音のくずし（Brechung）とアルベッジョにおいてはアルベルティ・バスなども含む分散和音の具体的な実践例を詳述しているが（Mattheson 1731: 312）、既述したように不協和音を含むアッチャッカトゥーラ奏法に対しては批判的であった。

ハイニヒェンは一方、「和音の原則」からの和音決定を理論上の要とする一方で、鍵盤上での実践も重要視していた。「第 6 章 装飾的通奏低音」の「通奏低音のあらゆる種類の装飾」（Heinichen 1728: 522）¹²に

において、トリルなどを含む「第 1 クラス」の「小さな装飾」の中に和音装飾のモルデントやアッチャッカトゥーラも含め、「数字」の上での音作りとしてこれらの装飾の具体的な方法を、ガスパリーニの内容に依りながら説明し、鍵盤上での実際の両手の配置や指の動きにも言及している。

ハイニヒェンは、ガスパリーニによる分散和音装飾の分類方法も踏襲し、装飾音がその和音に対する導音を使用する場合をモルデントと呼び、導音以外の音を使用する場合をアッチャッカトゥーラとする¹³。例えば譜例 6 のように、ベースが G-A-H と進む中で、最初の例における G に対する fis¹ を使用する際はそれが導音であるのでモルデント、次の和音の a-c-fis に対する d¹ はその和音に対する導音ではないのでアッチャッカトゥーラである。

さらにそのような二つの装飾音の提示だけでなく鍵盤上の具体的な実践にも注目していた。以下の表 1 にはハイニヒェンがアッチャッカトゥーラの奏法を、ガスパリーニの記述内容を翻案した部分を両者を左右で対応させたものである。ときとして両端の指には二音を同時に触らせるなどしてできるだけ多くの音を 10 本の指で弾いたり、ある二本の指の間の余った指を使用して、8 度と 10 度の間の 9 度の音を入れたりさせ、「指の都合」から音を作っていることがわかる。した



譜例 6 ハイニヒェン：アッチャッカトゥーラとモルデント

11 減 5 度や、減 5 度と減 7 度が現れる際にも減和音の性質上 6 度を使用することが主張されている（Heinichen 1728: 773）。

12 装飾音はそれぞれ、1. トリル、2. transitus（3 度跳躍の際に間を埋める経過音）、3. 前打音、4. スライド、5. モルデント、6. アッチャッカトゥーラ、といった和音構成音に隣接する音を使用したものを挙げている。

13 ガスパリーニに拠るハイニヒェンの説明によれば、モルデントは、和音の装飾音として和音と同時にその和音に対する導音をほとんど同時に弾く場合を言う（Heinichen 1728: 529）。すなわち、モルデントは同時、比較的同時に近いかたちで和音の構成音を弾く、もしくは和音の構成音につけられたトリルの装飾音としてのように付し、ゆっくり目に弾くものを指す。アッチャッカトゥーラは「不協和音を奏でる半音は弾かずに、和音の構成音のために全音下で、柔らかなアルベッジョでモルデントと一緒に和音を音列にしたがって同時に弾くもの」（Heinichen 1728: 534-535）とする。

表1 ハイニヒェン: アッチャッカトゥーラの奏法におけるガスパリーニの翻案部分 (括弧はページ数)

ハイニヒェン (1728)	ガスパリーニ (1722)
13の鍵盤を一度に弾くことができるように、さらに手の中で採しなさい。その際親指と小指はその都度2つの鍵盤を同時に触らねばならない (540)	右手のすべての指を使うことが必要であり、そしてときには一本の指で二音を、たいていは親指で弾くことが必要である (66)
このアッチャッカトゥーラはその際、レチタティーヴォにおいて知られる $7/4/2$ の和音にせねばならない (540)	アッチャッカトゥーラを弾くためには、両手の端の指、すなわち小指と親指では二音を弾く必要がある (69)
 <p>譜例7 ハイニヒェン: レチタティーヴォ上の和音</p>	e 上に、あるいはシャープをもつ音の上に減5度を聴いたら、短6度を加えなさい (67)
	オクターヴと10度の間にアッチャッカトゥーラとして9度をいれると素晴らしい効果がある (67)

がって表中の譜例7に対する説明文も、和音を形成する数字と音程で装飾音を規定しているように見えるが、これはオルゲルプンクトを弾いた結果としての数字と和音なのである。ハイニヒェンは「レチタティーヴォでは $7+1/4/2$ という和音、それに対してアリオソのスタイルでは $6/4$ の和音をよく使う」と述べ、曲のスタイルの違いによって和音を変えるべきであるとしていることから、この和音がレチタティーヴォ特有のものと考えていることがわかる (Heinichen 1728: 776)。

さらに、「私の考えでは、初心者でも短期間に手の掴み加減 Handgriffe を知ることができる」、「和音において右手や左手のどこで3をからにするか、そしてその際指があそんでいるかどうかに注意を払ったほうがよい」 (Heinichen 1728: 541) と、指の配置への気の配り方に触れ、手全体が鍵盤を掴むかのような動作でもって、両手のできるだけ多くの指を使わせて、音数の多い豊かなアルペッジョを弾かせようとする。これに関連して具体的な指遣いについても触れ、右手で四声の和音「 $d'-g'-h'-d'$ 」を「1-2-4-5」の指で弾くと3の指が余り、余っているからその間の音を弾きなさい、とも言う (Heinichen 1728: 541-542)¹⁴。す

なわち音が美しいという理由で弾かせるのではない。

またハイニヒェンは「この和音をただ『 $g'-h'-d'$ 』という3声のみで掴みたい greifen とき」「右手で四声の和音『 $e'-g'-c'-e'$ 』を1245の指で掴む ergreifen」のように、鍵盤上の指の動作にかんして「greifen」や「ergreifen」などの動詞を使用している (Heinichen 1728: 541-542)¹⁵。ガスパリーニにおいては、鍵盤を弾くときの動詞として一般的な「弾く toccare」が主に用いられているが¹⁶、ハイニヒェンの場合はこのようにドイツ語であることでよりその身体性が明確になる箇所である。ハイニヒェンは「弾く」ことを示すには、通常は「打って音を出す、打ち鳴らす、響かせる」のような意味をもつ動詞「anschlagen」を使っているが、アッチャッカトゥーラの具体的な弾き方を示すここでは「掴む」意味する「greifen」や「ergreifen」などの動詞を使用し、個々の鍵を「打つ」というよりは鍵盤上で和音を掴むことが意図され、それゆえに「余った指」があれば、それらが趣くままに弾かせる意味合いをもたせているのである¹⁷。しかしまた、既述したように、これらの指の動きも「和音の原則」に基づかせていることがハイニヒェンの特徴である。

14 また以下のようにも述べる。「外側の指 (小指) が二つの鍵盤を一度に触り、それからアッチャッカトゥーラを弾きたくても、快適に再び元のように下行はできない。それに対し、中指はそこにあそんでいるから、 c' 上でその下にある導音の h' を触ることでまったく快適にモルデントを作ることができる」 (Heinichen 1728: 542)

15 「この和音をただ『 $g'-h'-d'$ 』という3声のみで掴みたい greifen とき、3度の d' と h' の間に、あるいは h' と g' の間に、アッチャッカトゥーラをいれるかどうかは自由である。というのは5本の指すべてを使って弾くことができるからである。(中略) 右手で四声の和音『 $e'-g'-c'-e'$ 』を1245の指で掴む ergreifen と、指が足りないから、上と下に3度の間にアッチャッカトゥーラを作るのは難しいことが不可能であることは明らかである」 (Heinichen 1728: 541-542)

16 例えば「alle volte si toccano due tasti con un sol dito 一本の指で2本の鍵を弾くこともある」 (Gasparini 1722: 66) など。

17 この表現はミヒャエル・プレトーリウス Michael Praetorius (1571-1621) の『シntagマ・ムシクム Syntagma musicum』におけるトッカータの即興的なジャンルの説明として、「鍵盤楽器に対して断固とした処置をとること durchgriff, あるいは手で掴むこと begreiffung」 (Praetorius 1619: 25) と述べていることを想起させる。

4. まとめ：ハイニヒェンの「和音の原則」に基づくアッチャッカトゥーラ

アッチャッカトゥーラはたしかに、その用語が実際に定着した以後においては、和音との関係、バスからの音度、そして弾かれる箇所などが理論・実践書で固定化することになる。それはアッチャッカトゥーラを論じる際に、18世紀末の、和音の構成音のバスに対してどの音程を装飾として付けるかについてのマンフレディーニの記述 (Manfredini 1775: 62) から浮かび上がる。そのように18世紀中頃から後半にかけて、アッチャッカトゥーラは、ハーモニーの要素から、装飾音的な意味に変わったといえる。しかし本来の始まりは、ガスパリーニが学習用に理論書に記譜された音符の例をそのまま弾かせるだけでなく、「実践の過程で、1回のストロークで、ある不協和音(14音のダブル・アッチャッカトゥーラ)を弾けることを私自身が発見したように、自分で新しいアッチャッカトゥーラを発明してみなさい」(Gasparini 1722: 69)と述べ、自分で弾きながら指で工夫をするよう勧めていたように¹⁸、実際はその都度の指の動きがその音を作っていることであった。

ハイニヒェンはそのまさにアッチャッカトゥーラが記述された短い歴史の中間に位置する。ハイニヒェンが『作曲における通奏低音』を著した1738年頃にはすでにアッチャッカトゥーラの装飾としての付け方が定着しているが、単に和音に付加された音のみが強調されるわけではなく、「3.2.」で述べたように「和音」への意識もまだ強かった。そしてハイニヒェンの場合のアッチャッカトゥーラは、18世紀の理論家たちの多くが触れたガスパリーニに「和音の重なり」として捉えられる理論を新しく先に進めたものというよりは、自分の理論の拠り所とする和音の進行における「原則」を基にしたものであった。ハーモニー理論とのかかわりでアッチャッカトゥーラを論じる場合には、カデンツァ・トロンカにおけるように和音の重なりやずれによって生じる不協和音などの和音の機能を説明することが多かったが、ハイニヒェンの場合には、あくまでもレクタティーヴォにおける通奏低音のバス音と旋律声部の音で構成される和音を基本にし、バスの進行上の和音の原則から数字や和音を編み出す

こととアッチャッカトゥーラを関わらせた。これがこのドイツの理論家の頑なまでに固執した理論であるといえる。

しかしまた実際に演奏をおこなう上では必ずしも理論のみに従うわけではなく、別の理屈も持つことのほうが多い。この論理はまさに「指」のそれであった。どのように複数の鍵を触りながらアッチャッカトゥーラを弾くかについては多くはガスパリーニに拠っていたが、鍵盤を掴むことについては、まさにドイツ語圏での鍵盤とのかかわりを表す「greifen」などの掴む動作をガスパリーニより強い口調で説明したのである。

【参考文献】

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753 (part I), George Ludewig Winter, 1762 (Part II).
- Borgir, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music (Studies in Musicology)*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1986.
- Delair, Deni. *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*. Paris: auteur, 1690.
- Grapp, Florian. "Acciaccature: Über ein ästhetisches Kuriosum". *Archiv für Musikwissenschaft*, 61(2), 2004, 117-136.
- Gasparini, Francesco. *L'Armonico Pratico al Cimbalo*. Bologna: Giuseppe Antonio Silvani, 1708, 1722⁴.
- Geminiani, Francesco. *A treatise of good taste in the art of musick*. London: the Author, 1749.
- Goede, Thérèse de. "From dissonance to note-cluster: The application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th-century Italian vocal solo music". *Early music*, 33(2), May, 2005, 233-250.
- Hansell, Sven Hostrup. "The cadence in 18th-century recitative". *The musical quarterly*, 54(2), April, 1968, 228-48.
- Le Cerf de la Viéville de Freneuse, Jean Laurent. *Comparaison de la musique italienne, et de la musique françoise*. Bruxelles: F. Foppens, 1705-06. Reprint, 1993. Genève: Minkoff.
- Manfredini, Vincenzo. *Regole musicale*. Venezia: G. Zerletti, 1775, 1797⁵.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: A. Haude & J. C. Spener, 1755.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Berlin: Gottlieb August Lange, 1757, 1762².
- Mattheson, Joahann. *Grosse General-Baß-Schule*. Hamburg: Johann Christoph Kißner, 1731.
- Mattheson, Joahann. *Der Vollkommne Capellmeister*. Ham-

18 筆者も拙稿(2004年)において、「ハ長調の主和音を弾く際に、空いている指を使って即興的に和音の間の音を押さえると、例えば『c'-d'-e'-f'-g'-d'-e'-h-c'-g-e-g-c』のようになる」と、鍵盤曲に頻繁にみられる音型が、鍵盤上のエコノミカルな指の動きから生じた音の並びであることを論じた。(三島 2004: 49)。

- burg: Christian Herold, 1739.
- 三島郁「即興音型にみられる奏者の演奏行為－鍵盤楽器演奏における『4度下行+2度上行』の機能－」『阪大音楽学報』第2号 49-64頁, 2004年。
- Pasquali, Nicolo. *Thorough-Bass Made Easy*. Edinburgh: for the Author, and Robert Bremner, 1757.
- Rameau, Jean-Philippe. *Code de musique pratique*. Paris: Imprimerie Royale, 1760.
- Sadler, Graham. "The Role of the Keyboard Continuo in French Opera 1673-1776." *Early Music*, Vol.8, No.2, 1980, 148-157.