

18世紀前半の拍節論・フレージング論

著者	阿部 卓也
雑誌名	言語と文化
号	22
ページ	79-91
発行年	2019-03-01
URL	http://hdl.handle.net/10236/00027588

18世紀前半の拍節論・フレージング論

阿部卓也

1. はじめに

筆者が本来企図しているのは18世紀半ばの拍節論における *Divisio*（分割）の原理から *Progressio*（進展）の原理への転換の再検討であるが、本稿はその下準備として、18世紀前半の拍節論とフレージング論を、主としてザイデルやハウルなどによる先行研究¹⁾に依りながらかいつまんだ覚書である。

18世紀前半までのヨーロッパの音楽に関する理論的言説では、音楽の時間構造を論じる道具立てとしては、中世以来の定量記譜法から来た *Takt*（拍、拍子）と、古典古代の詩学からルネサンス期に輸入された *Rhythmus*（リズム）があった。ザイデルが指摘しているように、今日のような包括的な意味を持った「リズム（的なもの）」という概念は、実は18～19世紀に至るまで存在しない。

今日リズム（的）と呼ばれるのは、音楽の時間的構造に関わるもののほとんど全てである。そこに支配しているのが秩序であるか偶然であるかを問わず、また互いの関係を扱うことになる単位が大きい小さいかも問わない。この幅広いリズム概念はかなり新しい。18世紀、19世紀の音楽理論にこのわれわれの関心の対象、つまり基本的なまた（楽章のようなものを含む）高度な単位の相互の関係を包括するような単一の単語を探しても無駄である²⁾。

今日の広がりには及ばないにしても、かなり包括的なリズム概念をズルツァーは提示したが、それは同時代の理論家たちの採るところとはならなかった。リズム *Rhythmus* という語は、用いられてはいたが、今日とは異なり、他の様々な用語の中で、限定された意味を与えられていた。そこには、*Metrum*, *Bewegung*, *Takt*, *Cadence* といった語が入り乱れており、作家によってその選択もまちまちであった。キルンベルガーは

1) Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*. 1975; George Houle, *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation*. Indiana University Press, 1987; Gunter Kreutz, *Musikalische Phrasierung aus historischer und kognitionspsychologischer Sicht*. Peter Lang, 1998. 以下、Seidel, Houle, Kreutz と略記。

2) Seidel, S. 13.

Bewegung, Takt und Rhythmus (テンポ、拍、リズム) と題した章の中でこのあたりの現象を扱う³⁾。コッホは Takt, Rhythmus, Metrum と言い、モミニーは *measure, cadence, phrase* を用いる。

それでも、18世紀には、音楽の時間構造について、その諸要素の連関を問いつつ考察が加えられていくことになる。そこで主要なものとして浮上するのが Takt と Rhythmus であり、マッテゾンやズルツァーは両者を結び付けようとした。しかしここには多少とも困難が存在した。これもザイデルの指摘するところだが、両者はまったく異なった伝統に由来していたからである。Takt (拍) は中世の定量理論から由来する。リズム Rhythmus、拍節 Metrum という概念は、定量理論には登場しない。これらは古典古代の詩学に由来する。

2. リュトモポエイア

古代の韻律論、Metrik ないし Verslehre は、中世にも詩学、修辞学によって伝承されていた。それが音楽理論に入り込むのはルネサンス期のことである。(その場合日本語では「拍節論」と呼ばれることになる。)

ここで少し遡っておくと、D. P. ウォーカーが musical humanism (音楽的人文主義) と呼んだ運動は、美術と詩と音楽を結び付けようとし、そこからフィレンツェ「カメラータ」によるオペラの創出も起こったが、彼らはしかし古典詩学の詩脚を音楽に持ち込むいわゆるリュトモポエイア *rhythmpoeia* には関心を示さなかった。リュトモポエイアが発展したのはフランスで、マラン・メルセンヌ Marin Mersenne (1588-1648) を中心とする *musique mesurée à l'antique* の運動の中でのことであった⁴⁾。ニーチェが『悲劇の誕生』の第19節で批判的に論じているところだが、人文主義の音楽理論は、音楽をテキストに従属させた⁵⁾。リュトモポエイアは詩と音楽の統合のための理論だったのである。しかしリュトモポエイアはさらに、器楽曲の作曲において、さまざまなリズムパターンを導入し、そのヴァリエーションを広げて作曲家を使喚するためにも用いられた⁶⁾。(図はメルセンヌが例示した詩脚とそれに対応するリズム⁷⁾。) とりわけリュトモポエイアはそこから生じる拍節的な安定性のため、舞曲に用いるのに適格的だとされた。メルセンヌにとって、リュ

3) Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1771-1776. キルンベルガー『純正作曲の技法』東川清一訳、春秋社、2007年。なお、本稿で引用している17~18世紀の文献は、現在すべてネット上 imslp.org で読むことができる。

4) Houle, p. 63-64.

5) ここで一体何が起こっていたのかは、ニーチェよりも、Nikolaus Harnoncourt, „Entstehung und Entwicklung der Klangrede“. in: ders. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz, 1982. の軽妙な記述に教えられるところが大きい。

6) Houle, p. 67.

7) Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris, 1636), II, p. 376.

Table de vingt-sept pieds Métriques ou mouemens Rythmiques.

トモポエイアは、定量記譜法の中で拍節的なパターンをシステムティックに示すための便利な道具だったのである。

リュトモポエイアは、18世紀後半、音楽的な拍節がもっぱらアクセントと結びつけて考えられるようになっていくと、急速に顧みられなくなっていく⁸⁾。ルソーは、その『音楽辞典』の *rhythme* の項で、すでにいささか古めかしいものを扱うという態度で、リュトモポエイアに触れている⁹⁾。この古代詩学のカテゴリーと近代のカテゴリーを結び付けようとしたほぼ最後の人物が、18世紀前半を代表する音楽理論家、マッテゾンであった¹⁰⁾。マッテゾンは、定量理論の最後の継承者でもある。基本的にマッテゾンの影響の圏内にあり多くを引き継いでいるクヴァンツ、C. Ph. E. バッハ、レオポルト・モーツァルトのそれぞれの『奏法試論』（後述）でも、このリュトモポエイアは姿を消す。

3. タクトゥス *tactus*

一般的な音楽辞典にも見られるような基本事項の確認になるが¹¹⁾、13～17世紀の定量理論（定量記譜法）では、一つの全体すなわち *Perfecto*、例えば一つの完全なロング *Longa* から出発して、繰り返し分割の操作を行うことによって、ブレヴィス、セミブレ

8) Houle, p. 62.

9) Houle, p. 74.

10) Seidel, S. 15.

11) 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、1977、『新訂 標準音楽辞典』音楽之友社、1991、などを参照。

ヴィス、ミニマ、セミミニマといった通常の音符が導き出されていく。この手続きは、これらの名称自体（ロンガ=長い、ブレヴィス=短い、セミブレヴィス=ブレヴィスの分割されたもの、ミニマ=最小の）に跡をとどめている。ブレヴィスが二つないし三つのセミブレヴィスに分割されるようになるのは13世紀、それは時代を経るにつれてさらに下位分割されていく。15世紀半ばからはそれまでの黒符が白符で表されるようになり、さらに下位の音符が黒符で表されるようになる。今日全音符と呼ばれるものがセミブレヴィスであり、ミニマが概ね二分音符に相当する。

テンプス *tempus* は、手の上下運動によって示される基準音価を意味した。これは脈拍とほぼ同じ時間だったと考えられている。基準音価があった上での分割によって記譜していくので、音符それ自体が速度指示を内包していた（*Allegro*, *Largo* といった速度標語は17世紀初頭から徐々に広まる）。13世紀には基準音価はブレヴィス、15~16世紀ではセミブレヴィスで、テンプスはその分割の様態（テンプス・ペルフェクトゥム=3分割、テンプス・インペルフェクトゥム=2分割）を表すようになり、代わって基準音価はタクトゥス *tactus* の名によって呼ばれるようになる。（現代のドイツ語では、*Takt* は、(1) 英語の *beat* に対応する「拍」、(2)「小節」、(3)「拍子」といった多義に用いられる。）

4. レオポルト・モーツァルトらの「奏法試論」

マッテゾンの影響下に、と言ってよいだろう、1752年から1756年の間に、相次いで三つの「奏法試論」が出版される。クヴァンツの『フルート奏法試論』（1752）、C. Ph. E. バッハの『クラヴィーア奏法試論』（1753）、レオポルト・モーツァルトの『ヴァイオリン奏法試論』（1756）である¹²⁾。マッテゾンには作曲のための手引きという面が強かったのに対して、これらの「試論」の対象は、明確に演奏者へとシフトしている。そこには古典主義の始まり、和声の時代の始まり、楽器の発達、作曲と演奏の分離の進行、ギャラント様式の浸透などの背景が考えられるが¹³⁾、たとえば拍節理解に関しては、彼らはマッテゾンとほぼ同じところに立っている。

12) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. 1752; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 1753; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*. 1756. 邦訳はそれぞれ、ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ『フルート奏法 [改訂版]』荒川恒子訳、2017年、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ『正しいクラヴィーア奏法 第一部』東川清一訳、2000年、同『正しいクラヴィーア奏法 第二部』東川清一訳、2003年、レオポルト・モーツァルト『ヴァイオリン奏法 [新訳版]』久保田慶一訳、2017年、として、全音楽譜出版社から刊行されている。これらの翻訳には大いに助けられた。ただし、便宜のために引用にはこれらの邦訳のページも記しているが、訳文は変更を加えた箇所が多々あることをお断りしておく。なおまた、以下本稿でバッハと言えば、特記のない限りカール・フィリップ・エマヌエル、モーツァルトと言えばレオポルトのことである。

13) Kreutz, S. 32.

ここでは主にレオポルト・モーツァルトを中心に瞥見しておく。ヴァイオリンとその類縁の楽器の歴史と構造、古代から当時に及ぶ音楽小史からなる導入的な2章の後、主部第1章は音符と音部記号（第1節）、拍子（第2節）、音符・休符の音価についての節（第3節）が並ぶ。音符の説明で、モーツァルトはロング、ブレヴィスなどの定量記譜法的な音符から三十二分音符までを並べて挙げている。これもマッテゾンの、18世紀前半的である。

興味深いことの一つは、第1章のこれらの節が楽器を手にする前に身につけるべきこととされていることで、そもそも楽器の持ち方は、この後の第2章になって初めて登場する。そしてこの「楽器を手にする前に理解し身につけておくべきこと」の中でも、特に第2節の拍子に力点が置かれているように見える。

Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik. Er belebt nicht nur allein dieselbe; sondern er erhält auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung. Der Tact bestimmt die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielt werden, und ist dasjenige, was manchem, der sonst in der Musik schon ziemlich weit gekommen ist, auch wider seine von sich selbst hängende gute Meinung öfters noch mangelt; welcher Mangel von der anfänglichen Vernachlässigung des Tactes herrühret. Es ist also an dem musikalischen Zeitmaase alles gelegen: und der Lehrmeister hat seine größte Mühe mit Geduld dahin anzuwenden, daß der Schüler solches mit Fleiß und Obdachtsamkeit rechtschaffen ergreife.

「拍子 Tact が旋律を作る。従って拍は音楽の魂である。拍子は旋律を生き生きとさせるだけでなく、旋律の分節を正しく秩序づける。拍子（小節）はその中でさまざまな音が演奏される時間を決める。しかし音楽をすでにかなり学び、自分はすぐれた音楽家だと思っている多くの人でもしばしば欠けているのも拍で、この欠如は拍子を当初から蔑にしていたことに起因している。すべてが音楽時間の計量にかかっているので、教師は多大な努力と忍耐を持って、生徒たちがこれらのことを熱心に注意深く修得できるようにしてやらなくてはならない。」（第2節 §1）

現代の日本で「ガチャガチャ弾き」と呼ばれるものがある。アマチュアオーケストラのヴァイオリン奏者にはトゥッティ練習の前後にこれをやる者が往々にしている。拍子もテンポ感もフレージングもなく、やたらに速いテンポで、少し難しそうなパッセージを弾き飛ばす。いわゆる「指が回る」タイプで、本人は上手なつもりであることが多い。しかしこの種の奏者は、アンサンブルと音楽を破壊することしかしない。実は非常に古くから見られる病のようで、ここでモーツァルトが問題にしているのはまさにこの手の奏者であ

る¹⁴⁾。

しかしモーツァルトによる拍子そのものの説明は、かなり簡素なものである。

Der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeigt; nach welcher Bewegung alle zugleich singende und spielende Personen sich zu richten haben. Und gleichwie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Name Systole und Diastole benennen: also heißt man in der Musik das Niederschlagen Thesen das Aufheben der Hand Arsin.

「拍は手の上げ下げによって示され、その動きに、一緒に歌う者、演奏する者は合わせなければならない。医者が拍動を伸縮 (Systole, Diastole) と呼んでいるように、音楽では下拍をテーシス Thesis、上拍をアルシス Arsin と呼んでいる。」(第1章 § 2)

Der heutige Tact wird in den gleichen und ungleichen vertheilet, und am Anfange eines ieden Stückes angezeigt. Der gleiche Tact hat zween Theile; der ungleiche hingegen hat 3 Theile.

「今日の拍子は均等拍子と不均等拍子に分かれ、楽曲の冒頭に記載される。均等拍子は2部分、不均等拍子は3部分からなる。」(第1章 § 4)

定義的な部分はこれだけだ。偶数 (均等) 拍子と奇数 (不均等) 拍子の区別は、明らかに定量記譜法からマッテゾンまでの伝統の中にある。しかしモーツァルトの書物で今後のわれわれにとって特に重要な点は、彼が何を言っていないかにある。つまりモーツァルトにとって、アクセントが拍子の構成原理とは結びついていないという点である。かくも拍子を重視するモーツァルトの著書で、アクセントの問題がわずかに顔を覗かせるのは最終章、第12章である。そこには、一見、のちのアクセント段階拍説 (ベッセラー) ないし Progressio の教説に繋がるように見える部分はある。第12章 § 9がそれだ。

表現のためのアクセントつまり、音の強調はたいいてい、イタリア人が「ノータ・ブオー

14) バッハも『クラヴィーア奏法試論』の中で、この手の「速弾き奏者」die geschwinden Spieler を問題にしている (第3章 § 1)。だが一方、クラヴィーア奏者は「容易に拍節を厳格に守ることができて、どんなに細かい拍節分割 Theilgen でもきわめて正確に行うことができるという、他の音楽家にはない特別な長所」を持つとも言う。「クラヴィーアでは、普通は難しい拍節分割であっても、とりわけ習得しやすいのは、左手と右手が互いに助け合うからである。拍節がひとりでにしっかりしてくるのも、そのためである。[...] 他の楽器奏者の場合、急速な節分音、なかでも短い休符は、いかに拍節がしっかりした有能な楽器奏者にとっても、かなりの難題である。彼らは、[...] 普通は弾き始めるのが遅れるのである。」序論 § 8。

ナ Nota buona」と呼ぶ強拍の音符に付けられる。この強くされる音符ははっきりと区別されなくてはならない。とりわけ強拍にある音符とは、次のような音符である。全ての小節において最初の拍を打つ音符、4分の4拍子での1拍めと3拍め、4分の6拍子あるいは8分の6拍子での最初と4番めの音符、8分の12拍子での1番め、4番め、7番め、10番めの音符である。作曲者が特別の表現を求めているなければ、これらの音符には通常強い拍がくるので、強拍と呼んでいいだろう。

ここの翻訳には、訳者は多少なりとも悩んだのではないかと推測される。次は上の翻訳の原文（途中を省略した）である。

Meistens fällt der Akzent, der Ausdruck oder die Stärke des Tones auf die herrschende oder anschlagende Note, welche die Italiener Nota buona nennen. Diese anschlagenden oder guten Noten sind aber merklich von einander unterschieden. [...] Diese nun mögen jenen anschlagenden Noten heißen, auf die allemal die meiste Stärke des Tones fällt, wenn anders der Komponist keinen anderen Ausdruck hingesetzt hat.

翻訳で「強拍」とされているものを指すのに、モーツァルトが使っている言葉は、die herrschende oder anschlagende Note である。herrschend は「支配的な」、「優勢な」。anschlagend は意味合いが掴みにくいが、「打ち出す」「最初の」音符、といったあたりになるうか。モーツァルトはそれをイタリア式の呼称「良き音符」と並べて表記し、また拍子ごとの具体例を挙げることで、文意を明らかにしようとしている。確かに現代の日本語では「強拍」とでもするしかない。しかしこれを強拍と訳すにしても、それ自体アクセントがある拍という意味ではない。ここで論じられているのはあくまでも「表現のためのアクセント」であり、「作曲者が別の（特別の、という訳語には多少問題がある）表現を求めて」いれば、これらの位置にアクセントは来ないと言っている。さらに、§ 8では、臨時記号の付いた音を「強く」演奏すべきだと言い、また § 13では、いわゆる「快活な楽曲」ではアウフタクトに「アクセント」がつくこと、§ 14では3拍子の2拍めにアクセントが置かれうることを語っている。

つまり、モーツァルトにとってアクセントとは、拍子とは無関係ではないものの、あくまでも「表現」の一つであり、拍節、拍子の構成原理ではないことは明らかだ。この点で、モーツァルトは明らかにマッテヅンと共にあり、のちにやって来るシャイベ、キルンベルガー、ズルツァーらとは異なっているのである。ハウルは「17世紀においては、小節組織の定義は、アクセントや強弱ストレス dynamic stress への言及を通常含んでいない」

と言っている¹⁵⁾。それは18世紀前半のマッテゾンからレオポルト・モーツァルトに至っても変わっていないということだ。

5. 句読法

マッテゾンにとって、句読法 *Interpunktion* は重要な問題だった。Kreutz によれば、マッテゾンは、

彼の、音楽的な意味分節のコンセプトによって、声楽と器楽の関係を、美学的に同等のジャンルであるとする上で大きな功績があった。17世紀の音楽理論家たちが、音楽的思想の分節に関する、あるいは音楽と言語のアナロジーに関する作曲理論的な問いに散発的にしか関わっていなかったのに対して、マッテゾンはこの複合的な問題に初めて体系的に取り組んだ。のちに『完全なる楽長』*Vollkommener Capellmeister* (1739) にほとんどそのまま取り込まれることになった „Kern melodischer Wissenschaft“ (1737) の第五部で、彼は *Klangrede* について詳細に論じている。それは「切れ目」と題された章で、文法概念を纏いながら、誤解の余地なく彼の作曲理論の核心をなしている¹⁶⁾。

アーノンクールなども好んだ¹⁷⁾ *Klangrede* クラングレーデ、音による語り、という概念は、マッテゾンに由来する。マッテゾンはここでその「切れ目」*Einschnitt* について、次のように切り出す。

Diese Lehre, de incisionibus, welche man auch distinctiones, interpunctiones, posituras etc. nennet, ist die allernotwendigste in der ganzen Setzkunst (Mattheson 1737, S. 71)

この *incisionibus* に関する教え、これはまた *distinctiones, interpunctiones, posituras* などと呼ばれるが、この教えは作曲技法全体にとって、絶対に必要なものである。

マッテゾンは、オペラ作品から選んだアリア、レチタティーヴォ、合唱などを例に、音楽的な分節を言語の句読法のアナロジーによって記述する。古典古代の修辞学から発する句読法の知識は、当時の教養として広く共有されており、マッテゾンはそれを前提として音楽に応用することができた。

彼は音楽的な分節を、言語テキストの句読法になぞらえて記述する。句読点のそれぞれ

15) Houle, p. 126.

16) Kreutz, S. 29.

17) Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz Verlag, 1982.

が音楽的な機能に対応する。音楽的な句点は楽想を互いに区切る。一つの段落は読点によって終わる。マッテゾンはこれを四肢の関節に喩える。コロンは句点の変種で四肢そのものを、セミコロンはその下位の単位を表す。ペリオード（ペリオドゥス）は完全終止、セミコロンは不完全終止だとされる。

マッテゾンの言語アナロジーは、リュトモポエイアや句読法に集約されるような小部分だけではなく、作品全体にまで及ぶ。

Jeder Antrag, der schriftlich oder mündlich geschieht, besteht demnach in gewissen Sätzen oder *periodis*; ein jeder Satz wiederum in kleineren Abschnitten bis an einen Punkt. Aus solchen Sätzen erwächst ein ganzer *Zusammensatz* oder *paragraphus*, und aus verschiedenen solchen Absätzen wird endlich ein *Hauptstück* oder *Capitel*. Sodann machen ferner viele *Hauptstücke* ein *Buch*; [...] und etliche *Bände* ein ganzes *opus* oder *Werck*. (S. 72)

書かれたものであれ話されるものであれ、言葉というものは、いくつかの文ないしペリオドゥスからなる。文はまたピリオドにいたる、より小さな節からなる。そうした文から一つの段落ないしパラグラフが成り立つ。そして複数の段落から章ができる。そして数多くの章が本をなす。[...] そして多数の巻が一つの作品となる。

そして、作曲に際しては演奏から出発して考えなければならないと言う。ここでも（呼吸という身体性と結びついた）言語が音楽のモデルとなっている。

[K]ein *periodus* soll länger seyn, als daß er in einem *Athem* ausgesprochen werden möge; [...] Das lasse sich ein *Musikus* und *musikalischer Poet* gesaget seyn; es werden ihm, daferne ers in seiner Arbeit in Acht nimmt, so wol *Sänger*, als *Zuhörer* dancken: diese, wegen der *Deutlichkeit*, jene wegen der *Erleichterung* ihres *Geschäftes*. (S. 75)

ペリオドゥスは一息で発音できる以上の長さになってはならない。[...] これは作曲家や作詞家に言っておかなければならない。彼が自分の仕事でその点に注意を払うならば、歌手からも聴衆からも感謝されるだろう。聴衆からというのは、それによって歌が明瞭さ *Deutlichkeit* を持って理解されるからであり、歌手からというのは、それによって彼らの仕事が容易になるからである。

クヴァンツ、C. Ph. E. バッハ、レオポルト・モーツァルトは、特にこのあたりの議論もそれぞれの演奏論へとそのまま引き継いでいる。レオポルト・モーツァルトでは、

Die Abschnitte und Einschnitte sind die Incisiones, Distinctiones, Interpunktionen und so fort. Was aber dies für Tiere sind, muss ein guter Grammatikus, noch mehr Rhetor und Poet wissen. Hier sieht man aber, dass es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Komponist ist diese Wissenschaft unentbehrlich, sonst ist er das fünfte Rad am Wagen, denn die Diastolica ist eine der notwendigsten Sachen in der melodischen Setzkunst. (L. Mozart 1769, V., § 14)

区分や区切りとは、Incisiones, Distinctiones, Interpunktionen などである。これらがどんな代物なのかは、おそらくすぐれた文法学者や、修辞学者や詩人ならご存知だろう。しかしすぐれたヴァイオリン奏者になるには、このことを知っておくべきであることを確認しておきたい。まっとうな作曲者にもこの知識は欠くことはできない。そうでなければ彼は無用の長物になってしまうだろう。句読法 Diastolica は旋律を作曲するには必要な知識である。

明らかにマッテゾンを下敷きに、この知識はよきヴァイオリニストもまた踏まえておかねばならない、と付加している（だけである）ことが見て取れる。

クヴァンツの教育的努力の目標は、音楽と言語の対応を通じて、音楽的思想（楽想）の伝達を目指すということである。

Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich; sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen. (Quantz XI-1)

演奏は演説にたとえられる。演説者と演奏家は表現しようとする事柄を推敲し実践に移すに際して、根本的には同一の意図をもっている。すなわち聴衆の心をとらえ、感情を高めたり静めたりして、彼等をさまざまな気持ち (Affekt) へと引き込むことである。(XI, § 1.)

Die Vernunft lehret, daß wenn man durch die bloße Rede von jemandem etwas verlangt, man sich solcher Ausdrücke bedienen müsse, die der andere versteht. Nun ist die Musik nichts anders, als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll. (Quantz XI, § 7)

理性に尋ねてみれば明らかだろうが、ただ話すことによって人から何かを引き出そうとするのであれば、相手に分かるような表現を用いなければならない。音楽においても同じことである。芸術的な言語としての音楽を通じて、人は自分の音楽思想（楽想）を聴衆に知らせなければならない。（荒川訳 p. 135-136）

Wir wollen nunmehr die vornehmsten Eigenschaften des guten Vortrages überhaupt untersuchen. Ein guter Vortrag muß zum ersten: rein und deutlich seyn. Man muß nicht nur jede Note hören lassen, sondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben; damit sie dem Zuhörer alle verständlich werdett. (XI-10)

さて良い演奏全般の主要な特徴について考えてみたい。良い演奏とは、第一に、純正で明瞭でなければならない。個々の音を出すだけでなく、それらを純正なイントネーション（音程）で出し、そのすべてが聴衆に理解できるようにしなければならない。

正しい句読法、デク라마ツィオンに従い、目指されるべき良い演奏とは、バッハによれば、

Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. (1-III-2)

しかし良い演奏の条件とは何だろうか？それは、音楽的思想（楽想）をその真の内容とアフェクトに従って歌いあるいは演奏しながら、聴覚に届くようにしてやる技量に他ならない。（東川訳、第一部 p. 173）

ここで楽想の「真の内容とアフェクト」はキーワードだが、今は立ち入らない。しかしこれに直接続けて、バッハは次のように言う。

Die Gegenstände des Vortrags sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. (1-III-3)

演奏の対象となるのは、音の強弱、打鍵法、シュネッレン、レガート奏法、スタッカート奏法、ベープング、アルペッジョ、音の持続、リタルダンド、アッチェレランドである。（東川訳、第一部 p. 173）

ここでバッハは、クラヴィーア固有のテクニクに言及しており、この点で単なる言語モデルからはすでに離れている。

いささか散漫な本稿で確認したかったことは、18世紀前半を代表する音楽理論家のマッテゾンが定量理論の末端に位置すること、クヴァンツ、バッハ、モーツァルトらの『奏法試論』が拍節の捉え方や言語と密接に結びついた「良い演奏」論でマッテゾンの影響下にあることである。しかしモーツァルトの著作の15年後には、ヨハン・ゲオルク・ズルツァーの事典『芸術の一般理論』と、そこでヨハン・アブラハム・ペーター・シュルツとともに「リズム」の項を執筆したヨハン・フィリップ・キルンベルガーの『純正作曲の技法』第一部が著され、拍節論、フレージング論には（それ自体15世紀から徐々に進行してきたプロセスではあるが）ドラスティックな変化が生じる。そしてそれが19世紀から今日に至るまで支配的となるのだが、この転換については稿を改めて見ていきたい。

Metrik- und Phrasierungslehren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Takuya ABE

Die vorliegende Arbeit ist Notizen zu den Metrik- und Phrasierungslehren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eigentlich sind wir an der Wende des Metrikbegriffs Mitte des Jahrhunderts interessiert, nämlich die Wende vom *Divisio* zum *Progressio* (Seidel). Diese Schrift ist also eine Annäherungsvorbereitung zu dem Thema. Hier handelt es sich vornehmlich um Johann Mattheson sowie drei „Versuche“ von Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart.

Bis Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die musikalische Zeitstruktur, grob gesagt, mit den Begriffen *Rhythmus* und *Tactus* beschrieben. *Rhythmus* hatte einen viel engeren Sinn als heute. Er war antiker poetologischer Herkunft und wurde in die Musik in der Renaissance eingeführt. Der Begriff *Tactus* stammt aus der mittelalterlichen Mensuralnotationssystem. Wegen dieses Ursprungsunterschieds war die Vereinigung der beiden Begriffen nicht reibungslos. Johann Mattheson steht am Ende dieses Vereinigungsversuchs.

Die „Versuche“ von Quantz, Bach und Mozart stehen noch unter dem Einfluss von Mattheson. Sie waren aber, während Matthesons Schrift als Kompositionsanleitung konzipiert war, ausschließlich als Vortragsanweisung geschrieben, und bei ihnen spielt deswegen die Lehre der *Rhythmopoeia* keine Rolle mehr. Dennoch bleiben sie in Bezug auf Taktverständnis bei Mattheson (*Tactus* als *Divisio*). Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, mit Johann Georg Sulzer, Johann Abraham Peter Schultz, Johann Philipp Kirnberger u. a. geschieht eine entscheidende Wende des Taktbegriffs und dieser neue (*Tactus* als *Progressio*) bleibt bis heute der herrschende Begriff. Aber darüber möchten wir künftig noch diskutieren.