

Bach時代の作品演奏法に 関する一考察

— Fritz Rothschild説とその問題点 —

瀬野マリ子

序 論

「Bach時代、及びそれ以前の作品の original text には、Tempo をはじめとする、他の演奏上の指示が、作曲家自身の手によっては殆んどなされていないのは、何故であり、何を意味するのであろうか。そして後世の演奏家は、如何にしてその作曲家の意図した所を、知り得たのであろうか。つまり、何の指示もなされていないものを、如何に解釈し、演奏するべきなのか。そして現在我々が演奏し、又耳にするものは、果してそれらの作者が意図した所に忠実なものであろうか。」このような疑問が、この研究の動機となった。この問題に興味を持ちはじめた頃、偶然、ウィーンの指揮者 Fritz Rothschildに、*The Lost Tradition in Music—Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time—*と題して、17, 18世紀の音楽の Rhythm と Tempo, 並びに演奏法に関する研究があることを知った。最初彼の所説を正しいものと仮定し、J. S. Bach; *Wohltemperierte Klavier I* の24の Preludesと Fugues に適用してみた所、今日一般に使用されている、Busoni や Czerny などによるものとは、非常な相違を示したのである。

しかし一方、この書の説く所をくり返し読むうちに、新しく疑問を抱くようになった。それは Rothschild の所説そのものに関する疑問というよりも、むしろこの説の成立以前に解決を要する問題、つまり研究に際しての彼の態度、又彼の主張の根本となった見地に関して理解し難い点があるのである。そして続いて1955年に、同じく Fritz Rothschild 著、*A Handbook to the*

Performance of the 48 Preludes & Fugues of J. S. Bach according to the Rules of the Old Tradition が出版された。この Handbook は、The Lost Tradition in Music—Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time—に於いて詳細にわたり体系化した理論を、J. S. Bach; Wohltemperierte Klavier I の全曲、24 の Preludes と Fugues に適用し、(a) から (j) の 10 項目にわたりその演奏法を説明したものであるが、この書からも、同じような点に関して、疑問を抱かせられたので、今回はこの Handbook から、F. Rothschild の説を紹介し、併わせてその疑問となった問題点をとり上げてみたいと思う。






先ず最初に、彼の所説の根本をなしている主張を知る必要がある。その終始一貫した態度は、次に引用する Handbook の Introduction の内容によっても、その出発点を知ることが出来る。「17, 18 世紀の音楽は、ある一定の記譜上の原則に基いて書かれていた。しかしその生存中でさえ、同時代者に依り old-fashioned と見做されていた Bach の音楽は、1750 年、つまり Bach の死の年以後は、次第に忘れ去られ、同時にその作品を支配していた Rule や Convention も衰退の一途をたどった。そして 19 世紀初頭、Mendelssohn に依って Bach 復活が行なわれた時、その必然の結果として、その解釈は Bach 自身の意図からはかなり遠いものであった。そして不幸にして、現在の演奏に於ける解釈も、Czerny, Liszt, Tausig, Busoni などに依るものであり、本来の Bach からは、およそかけ離れたものである。」(F. Rothschild; A Handbook to the Performance of the 48 Preludes & Fugues of J. S. Bach according to the Rules of the Old Tradition p. 5 Introduction より) つまり彼は、「当時の作曲家が、Tempo をはじめ、他のあらゆる演奏上の指示を楽譜に与えなかった理由は、それらの指示を必要としない、つまり楽譜それ自体が、演奏法を暗示しているという、そのような記譜上の暗黙の Rule が Old Music の伝統の中には存在したのである。」という観点を、自説の基礎としているのである。この前提に関しても、問題があると思われるが、後程述べたいと思う。

ここでは先ず、Bach 時代の作品の Rhythm と Tempo に関する Rothschild 説を、簡単に紹介する必要がある。(紙面の都合で詳細にわたり紹介することが出来ない。詳しくは、F. Rothschild; *The Lost Tradition in Music* Chapter II and III, p. 5~103 を御参照下さい。) 以下は、Chapter. I ; Introduction の要約である。「Old music の作曲家の Score には、Tempo や Dynamics の指示はないけれど、それだからと云って、Bach やその先輩達が、Tempo や Stress (これは現在の dynamic accent の概念とは無関係で、後に出て来るように、1 小節内の構造を示すものであった。) を指示しなかったのだと考えたり、如何に演奏するかに関しての無制限の自由を演奏者に与えていたと想像するのは、間違っている。しかし乍ら確かに、17世紀の作曲家達、そしてその後継者たる Bach や Händel の用いた mark は、殆んど暗号の如き性質を持っていたので、我々にとって容易には理解出来ぬということは、認めねばならない。しかし当時の作曲家達により、忠実に守られた所の、多くの Rules は、演奏者に全く厳格な指示を与えたのであった。

この Rule というのは、Time signature (拍子記号)、Note values (音価、音符の長さ)、marks (諸記号、つまり Adagio, Largo, Allegro, Andante, Presto など) に密接に関係したものであって、これらのものは互に作用し合っていて、楽曲の Rhythm と Tempo に関する一つの固定した System を形成していた。つまり拍子記号は、1 小節内の beat (stress と殆んど同義として用いられている。) の配置を決定し、この配置は作品の rhythmic pattern を示し、又、曲中に使用される各種の音価と、Adagio, Largo など Italian mark と称するものは、その作品の movement を決定する要素となる。ここで重要なことは、17世紀の Rhythm の概念と、9世紀から現在に至る時代のそれとの間の相違を理解しておくことである。今日我々が Rhythm と云う時、殆んどの場合それは、一作品全体に関するものである。このような Rhythm の概念は、Old music には存在しなかった。当時の唯一つの Rhythm の概念は、一小節のみのそれであり、これは beat により示されたのである。この beat の数と配置は、固定して与えられるもので、演奏者に ad libitum (自由に)

任されているものではなかった。この beat は dynamic accent とは無関係であり、又、固定して与えられる beat の配置は、その作品全体を通して保たれるべきであった。作曲者も演奏者も、もし拍子記号か、使用する音価の種類を変更するか、又は他の mark を附加する場合でなければ、この beat の配置を勝手に変化させることは不可能であった。この beat は小節内の構造を示すので、structural beat と呼ばれた。Old music に於いては、この beat を聴者にそれと分らせるように奏するのが、演奏者の第一の義務とされていた。

beatにより形成される1小節内の rhythmic pattern に、可能な限りの変化性を持たせるために、多くの拍子記号が創造された。1700~1750間に使用された拍子記号の殆んどは、17世紀末に紹介されたものである。

又作品のmovementに関して、「combination of note value」（音価の結合、つまり曲中に現われる音符の長さの種類）の Rule も重要であった。今日の我々の Tempo に対する概念——それは多少とも、演奏者個々の expression により異なる種々の段階の pace を意味しているが——は、17世紀には存在しなかった。この時代には、movement に関して単に二種の区別のみ存在した。つまり slow と fast の区別である。そしてこのいずれであるかを決定する要素は、その曲中に使用されている音符の種類であった。そして音符に関しても、slow note, fast note の区別がなされ、曲中に現われる最少音符は、それが  のいずれであろうとも、fast noteとして扱われた。 の combination は、slow movement を示し、もし同じ拍子記号のもとでも、 が使われておらず、 が最少の音符である場合には、fast movement を示した。音価の結合の仕方は、beat の数と配置には何の作用も及ぼさぬ。しかし一つの例外がある。もし time unit (Cの拍子記号の場合の  の如く) が、combination of note value の中で最少音符であり fast movement が示される場合、beatの配置と数は変化した。

slow movement と fast movement の関係は、殆んど数学的に図表化出来るが、この厳格な system を理解するには、①すべての拍子記号と、Italian mark の意義、② structural beat の配置、③ 各種の combination of note

valueは、何を意味しているか、以上の三点を理解することが決定的なことである。」(F. Rothschild; The Lost Tradition in Music, Chapter I, Introduction p. 1~4) つまり Rothschild に依れば、Old music に於いては、拍子記号、Italian marks, combination of note values 以上のものが密接に作用し合って、rhythm と movement に関する厳格な system を形成していた。即ちこの三要素が、楽譜上に演奏上の指示を何ら必要としない、不文律としての Rule をかたちづくっていた、ということになる。この基本的 Rule をもととして、彼は、その詳細にわたる理論を体系化しているのであるが、それをここでくわしく紹介することは出来ない。(詳細は、F. Rothschild; The Lost Tradition in Music p. 5~103)

今回、問題にしなければならぬことは、彼の説が成立するための基礎となった主張に関する疑問点である。根本的なものとして、次の如き点をあげ得ると思う。

先ず第一に、「何故 Old music の作品には、演奏上の指示が殆んどなされていないのだろうか。」という点に対する Rothschild の解釈について、又、第二には、彼の説に於いて見受けられる所の、時代感、様式感に関する不徹底な態度について、である。この二点に関しては、第二章でとり上げる。

「音楽作品をも含めて、芸術作品のすべては、その作品が生れた時代の精神、又その時代に実際に生きた人間の、生活感情の表現である筈だから、当時とは、あらゆる意味に於いて200年余りの距離を持つ現在、音楽作品の演奏に於いて、表面上のみにとどまらず、真の意味で、忠実な再現を行なうことは、殆んど不可能なことである。そして音楽作品演奏に於ける Tempo も、時代により変化し、その生活環境と共に変化していくのが、自然ではないだろうか。故に、そうしたことに努力するのは、無意味なことではないだろうか。」以上の如き見解を、私は肯定することも出来る。しかし、当時に行なわれていたはずの、演奏様式及び、演奏法を、そのまま、現在の演奏にとり入れるか否かの問題は別として、唯我々は、Bach時代に於いて、如何なる解釈と、演奏が行なわれていたかについて、これを知ることは、決して無意味ではないと思

う。そして Rothschild 説の如く、実際に、あのような不文律としての Rule に、old musicは支配されていたのであれば、尚更、これを知らずにすすむことは出来ないと思う。これが、音楽史研究の立場の一つではないだろうか。

ここで、Leichtentritt の言葉を引用して、私の述べたいことを補う。以下は、Hugo Leichtentritt; Music History and Ideas, p. 157 によるものである。「各時代は、それぞれ優れた貴重な精神を持ち、遠く去った時代の精神を後世に蘇らせることは不可能で、また過去の Style を模倣することは、ただ不自然な、無気力な、浅薄な結果に終るにすぎないから、何の役にも立たないということが一般に云われている。しかし以上の考え方には誤りがないにしても、やはりすべての芸術には、いくつかの、基本的、根本的な特質があり、それは永久で、不可欠な重要性を持ち、趣味や流行の変化に左右されず、様式の如何にかかわらず、真の芸術作品と云えるものなら、本来備わっているものである。従って、上述の公理を、次の系によって補うことが必要であろう。すなわち、「芸術の変遷する外形に関しての模倣は、有害無益であるが、芸術の根本的な基礎、芸術の永久不変の理念に関しての模倣は、有意義であり、不可欠でさえある。」（「音楽の歴史と思想」—服部幸三訳— p. 193）

第一章

Old Tradition に於ける演奏法の Rule に 関する F. Rothschild 説と、その論拠

第二章

F. Rothschild 説に於ける問題点

— 参考文献 —

- (1) Fritz Rothschild ; A Handbook to the Performance of the 48 Preludes & Fugues of J. S. Bach according to the Rules of the Old Tradition.
- (2) Fritz Rothschild ; The Lost Tradition in Music—Rhythm & Tempo in J. S. Bach's Time—
- (3) J. J. Quantz ; Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.
- (4) Arnold Dolmetsch ; The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries.
- (5) Curt Sachs ; Rhythm and Tempo.
- (6) Wilfrid Mellers ; Francois Couperin and the French Classical Tradition.
- (7) C. P. E. Bach ; Essay on the true art of playing keyboard instruments.
- (8) Oliver Strunk ; Source Readings in Music History.
- (9) Francois Couperin ; Troisième Livre de Pièces de Clavecin. (1722)

(第一章) Old Traditionに於ける演奏法の Ruleに 関する F. Rothschild 説と、その論拠

Handbook の冒頭に彼は、次の如く記している。「この書は、J. S. Bach; Welltempered Clavier の演奏を、彼の時代の“Rule”や、“Convention”に従って扱っている。それは私の著— The Lost Tradition in Music —に於いて説かれている原理に基いている。この著は、古い時代の慣習の復活を目指し、それは同時代の作品に基いて例証されている。

Bach 復活が始まった19世紀のはじめ、Bach 時代に、作品や、その解釈を支配していた慣習は、既に忘れ去られていた。そして Bach の作品を編集し、発表するのは容易な仕事ではなかった。1801年に、“48” Preludes & Fugues の初版が現れ、19世紀の間に多くの版がそれに続いた。しかしそれらの版の Editor は、一般に、Bach の音楽に、現代風の諸記号 — dynamic 及び演奏法に関する一を補っている。つまり Editor 自身の時代様式に合せてしまっている。かくして演奏者は、作曲家の意図よりもむしろ、Editor 個人の、作品に対する解釈に通じることになったのである。すべての版の最も感心出来ぬことは、作品の精神に基くよりもむしろ、楽器の技術的可能性に依存していることである。Bach の style の誤解と歪めの例として最適なもの、K. Czerny によるものであり、これは多くの Pianist に影響を及ぼし、不幸にして今日迄続いている。その上、有名な Piano 演奏家であり、教育者である Editor できえ、Bach と、その同時代者により忠実に守られた解釈の Rule を復活させようとは企てなかった。この著の目的は、演奏者にこのような Rule を知らせることである。」(Handbook; Introduction P. 5~6) 以上により、この著の内容及び目的は明瞭である。

彼は、Bach 時代の演奏法に関し、その Rule を10項目にわたり説明している。それにあたり根拠としている文献は次の通りである。

- ① Muzio Clementi (1752~1832); Vollständigste Klavierschule.
- ② Karl Czerny (1791~1857); Pianoforte School.

- ③ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718~1795) ; Anleitung zum Klavierspielen. (1755)
- ④ Daniel Gottlob Türk ; Klavierschule. (1789)
- ⑤ C. P. E. Bach ; Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen.
- ⑥ J. J. Rousseau ; Dictionnaire de Musique. (1768)
- ⑦ J. G. Albrechtsberger ; Gründliche Anweisung zur Komposition (1790)
- ⑧ J. J. Quantz ; Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.
- ⑨ Arnold Dolmetsch ; The Interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth Centuries.
- ⑩ Nicolas Gigault ; Livre de Musique de L'orgue.
- ⑪ J. D. Heinichen ; Der Generalbass in der Musik. (1728)

以上であるが、このうち原典を入手して、Rothschild の引用を確かめ得たのは、⑤ ⑧ ⑨ の僅か三冊に過ぎなかった。

(a) 鍵盤楽器の Touch に関する Rule

彼によると、「鍵盤楽器の演奏法は、たとえ現代の Piano に比較して古楽器は、技術上の可能性に限度があったという理由のためだけであるとしても、19、20世紀の間に著しく変化したことは疑いない。それは、19世紀初期の Pianist に依る Clavier 演奏の記述と、それより半世紀余り以前の18世紀中頃の演奏家によるそれと比較することにより明らかである。」(Handbook, P.9) ここで彼は、Muzio Clementi と、Karl Czerny を初期19世紀の演奏家の記述の例としている。M. Clementi (1752~1832) からは、Vollständigste Klavierschuleの次の部分を引用している。「最良の、そして最も一般的な Rule は、音符の長さを、十分に鍵盤上で保つことである。又 legato にか、或いは staccatoに奏するかをの決定を、作曲者が奏者の判断に任せている時に従うべき最上の Rule

は、殆どの場合には legato 奏法で、staccato は、或る passage を区別するための特別の場合のものである、ということである。」(Handbook, P. 9) 又 Czerny (1791~1857) からは、Pianoforte School を引用し、「Czerny は、legato 奏法を normal touch と主張することに、もっと遠慮はない。」(Handbook, P. 9) と述べる。Rothschild によると、Czerny は、「普通の legato は slur によって示される。そして作曲者が特別の指示を与えていない場合には、常に legato 奏法が採用されるべきだ。何故ならば音楽に於いて legato は通則であり、他の奏法は単に例外である。」(Handbook, P. 9) と主張しており、これにより Rothschild は、「19世紀以降に於いては、legato 奏法が normal touch であった。」ことを説明し、「それに反して」と彼は続ける。これに対する 18世紀中頃の著述の例として、Friedrich Wilhelm Marpurg (1718~1795) を引用する。彼の Anleitung zum Klavierspielen, Berlin (1755) は、「5線の同線上にでない場合は、一つの音と他の音とにかけられた slur は、legato 奏法を示している。legato は、次の音が奏される迄、前の音から指を上げぬ奏法である。legato の逆 staccato は、音符の長さを十分に保持せぬことを意味する。その音価の約半分であり、音符の上、或は下に書かれる dot (点) により示される。legato と staccato に比して、演奏の ordinary style は、次の音が touch される直前に、指を key から離す奏法である。当然のこと乍ら、この ordinary playing には、特に記号はつけられない。」(Handbook, P. 9) と主張し、これについて Rothschild は、「今日もそうであるが、19世紀に於いては legato が normal touch であったが、Bach 時代には違った。いくらか今日の、non-legato に近いものが normal touch であった。非常に重要なことは、tie で結ばれ持続される音と同時に奏される normal touch についてである。tie で結ばれた音を奏する指は、しっかりと key に固定し、一方 normal touch をなす指は、音が各々分離される方法で奏された。」(Handbook, P. 10) と説く。そして彼は、この奏法を、Bach; Welltempered Clavier vol. I, Prelude XVIII に適用して、「次の如き奏法を要する。」と述べる。

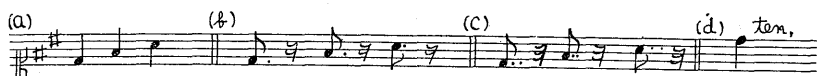


第1小節奏法 (Handbook, P. 10) 「 ♩ G\# (左手) は、右手の6つの ♩ と同時に離す。右手の6つの ♩ は、non-legato 風に奏される。つまり、一音一音、分離させる奏法である。左手の最初の ♩ は、右手の2番目の ♩ と同時に上げられ、左手の2番目の ♩ は、右手の4番目の ♩ と同時に離し、左手第3の ♩ は、両手の次の音符が touch される前に、そのみ残って聞かれる。両手の第4、第5、第6の ♩ は、一つづつ分離させて奏する。 ♩ Fx (左手) は、両手の最後の ♩ と同時に離される。」

第2小節奏法 (Handbook, P. 10) 「左手の6つの ♩ は、別々に離して奏する。 ♩ B\flat (右手) は、左手の第4 ♩ と同時に離し、右手の ♩ G\# は、左手の第6 ♩ と同時に上げる。右手の第2 ♩ D\# は、 ♩ B\flat (右手) と第4の ♩ (左手) と同時に上げられる。第3 ♩ A\# と C\# (右手) は、次の ♩ と tie で結ばれており、両手の次の音符が touch される前に、それらのみ単独で聞える。 ♩ Fx (右手) は、 ♩ A\# (右手) と、 C\# (左手) と同時に、又 ♩ E (左手) は、 A\# と C\# (右手) と共に離し、 ♩ D\# (左手) は、次の小節の最初の音符に tie で結ばれている。そして第3小節目の最初の音符が touch される前に、単独にそのみ聞かれるべきである。」

又、Rothschild は、Marpurg と同意見の18世紀の音楽家として Daniel Gottlob Türk を引用している。つまり D. G. Türk; Klavierschule (Leipzig and Halle, 1789) より — 「staccato でもなく legato でもない



normal manner で演奏するということは、音符をその音価より少し短かく保持することを意味する。故に、例(a)の音符は、(b) や (c) で示された如く奏されるべきである。音符がその音価だけ十分に保ってほしい所では、(d) に於ける如く、“tenuto” と記される。


















以上概観して結局 Rothschild は、Keyboard instrument の Touch に関して次の如く結論していることになる。「故に Bach 時代の作品に於いて、touch に関して何の指示もなければ normal touch で奏すべきである。そして slur がかかっていたら legato で、音符の上、又は下に dot があれば staccato で、ten. と指示があれば、その音価を十分に保持するのである。以上の他はすべて今日の non-legato に近い normal touch で奏すべきである。」 (Handbook, P. 11)

(b) 拍子記号 (time signature) と、音価 (note value) の意義

これについては、The Lost Tradition in Musicに於いて詳細にわたり説明しており、先にその大要を紹介したが、ここでもう一度彼の述べる所を要約すると、「Bach 時代の記譜法に於いては、曲に現れる time signature と note value は、今日認められているよりもはるかに大きな意義があった。Time signature は、1 小節内に於ける time unit の数と、stress の分配を示したのである。次の表は、J. S. Bach により用いられた time signature と、その各々が持つ time unit である。」 (Handbook, P.11) と述べ、次の表を示している。

Time signature	Time unit
C (4/4)	crotchet 
2/4	crotchet 

C ($\frac{2}{2}$)	minim	
Alla breve C	semibreve	
Alla breve C	semibreve	
$\frac{3}{2}$	minim	
$\frac{3}{4}$	crotchet	
$\frac{6}{4}$	crotchet	
$\frac{3}{8}$	quaver	
$\frac{6}{8}$	quaver	
$\frac{9}{8}$	quaver	
$\frac{12}{8}$	quaver	
$\frac{6}{16}$	semiquaver	
$\frac{12}{16}$	semiquaver	
$\frac{24}{16}$	semiquaver	

又 Rothschild に依ると、「note value」と、time signatureは、共に楽曲の速度を決定する要素であった。note value の結合に於ける、最少の音符は、fast notes と呼ばれ、それらは速度の程度を決定した。Bach 時代の音楽では、主に、2種の速度の区別が存在した。二種、つまり“slow”と“fast”であるが、その各々は、独特の combination of note valueを持っていた。の combination (つまり、楽曲中に、これだけの音符が使用されている意味) は、常に slow tempoを示し、の結合は、fast tempo を示し、fast

tempo と slow tempo の関係は、2:1であった。」(Handbook, P. 12) として彼は、time signature と note value による slow と fast tempo の関係を、次に明示している。

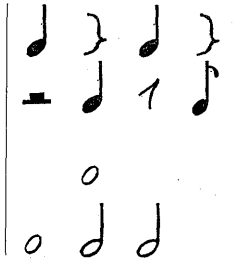
<u>slow tempo</u>	<u>fast tempo</u>
C (♩ ♪ ♫)	C (♩ ♪)
$\frac{2}{4}$ (♩ ♪ ♫)	♩ (♩ ♪ ♫)
♩ (♩ ♪ ♫ ♫)	<i>Alla Breve</i> C (\circ ♩ ♪)
$\frac{3}{2}$ (♩ ♪ ♫)	$\frac{3}{2}$ (♩ ♪)
$\frac{3}{4}$ (♩ ♪ ♫)	$\frac{3}{4}$ (♩ ♪)
$\frac{6}{4}$ (♩ ♪ ♫)	$\frac{6}{4}$ (♩ ♪)
$\frac{6}{8}$ (♩ ♪ ♫)	$\frac{3}{8}$ (♩ ♪)
$\frac{9}{8}$ (♩ ♪ ♫)	$\frac{6}{8}$ (♩)
$\frac{12}{8}$ (♩ ♪ ♫)	$\frac{9}{8}$ (♩)
	$\frac{12}{8}$ (♩)
	$\frac{6}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$ (♩)

又 Rothschild に依ると、「time signatureによって示される、time unitの数と音価は、Bach の作品に於いては、第1小節目に現われる。第1小節目と、time signature が一致せぬ所は、その time signature が Bach 自身の original なものでなく、後世に変化させたと想像出来る。」(Handbook, P. 13) と述べ、次の如き判断を下している。

第 1 小節

正しいTime signature

後世のTime signature




C




C

Alla Breve C

Alla Breve 

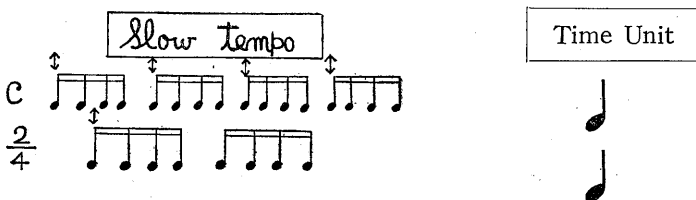


続いて、「もし slow tempoの曲が、fast tempo を示す note valueを持った小節や、楽節を含んでいる時は、その場所は、slow tempo よりも、「少し速く」奏された。反対に、fast tempo の作品が slow tempo を示す note value を持った小節を含んでいる時は、fast tempo よりも、「少し遅く」奏された。」(Handbook, P. 13) ここで疑問に思ふ点は、The Lost Tradition in Music に於いて彼は、上の如き場合は、各々 slow tempo の二倍の速度、又は fast tempo の二倍遅い速度を採るべきことを主張していることである。(The Lost Tradition in Music, P. 244) それをここで、「少し」という表現にかえているのは納得出来ない。もっとも、彼は  の slow tempo に $\text{♩} = 40 \sim 60$ という巾を与えているから、 $\text{♩} = 60$ の tempo を最初にとり、fast tempo を示す小節を、 $\text{♩} = 40 \sim 60$ の二倍 $\text{♩} = 80 \sim 120$ のうちの $\text{♩} = 80$ の tempo で奏せば、その $\text{♩} = 60 \rightarrow 80$ への変化は、「少し速く」という表現で当るかも知れぬが、しかし、少なくとも The Lost Tradition in Music に於いて行なった私の解釈は違った。最初に $\text{♩} = 40 \sim 60$ のうち 60 の tempo を採れば、fast tempo を示す部分では $\text{♩} = 120$ になると判断したし、事実彼は The Lost Tradition in Music P. 244 に、Welltempered Clavier vol. I, Prelude IX をその例としている。彼によれば、この $1\frac{1}{2}$ の Prelude は、combination of note value が  であり fast tempo つまり $\text{♩} = 160 \sim 240$ を示す。ところが、13小節後半と、14小節目は、そこに  が現れるた

め、♩ = 80~120になると説明する。しかしこれを実際に演奏に移してみると、奇妙なことになる。実際には、「少し」の変化を与えることの方が、納得出来る。ただ Rothschild の主張が、徹底していないので、疑問が生じるのである。そして彼の次の如き言葉は、この疑問を大きくする。「—Bach の作品の Tempo は、柔軟な意のままになるべきもので、決して厳格に固定したものではない。そして Bach の音楽が、現代の演奏に於いて強いられているような固定した輪かくからは、およそ隔たったものであるべきだ。」(Handbook, P. 14) これは、あのような精密な Rule を主張し、一作品毎に Tempo の指示を与えている彼の態度に対して、矛盾を感じさせる。この辺に、第2章で述べる問題点と通ずるものがあるように思う。

(c) Time unit 上の stress

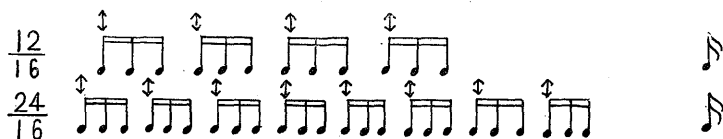
Rothschild の主張は、「Time signature と、combination of note value によって、どの Time unit が stress されるべきかが示される。そして stress は、1小節内の rhythmic pattern を示すのである。もし stress されるべき time unit が、先行音と tie に依り結ばれていれば、stress はその正規の場所から、その先行音に移る。この場合、音の分離は、普通の non—legato 奏法に依るよりも、より明確になされるべきで、そうでなければ、2つの stress は、互に余りにも近過ぎる。」(Handbook, P. 14) 以上に依り、stress の位置に関する限り、現在の dynamic accent の概念と共通点を有している。次の表は、Rothschild に依るもので、「Bach により用いられた Time signature の slow と fast の場合に於ける stress の正常な位置」を示したものである。(Handbook, P.14) —stress を ⇕ で示す—



C		
$\frac{3}{2}$		
$\frac{3}{4}$		
$\frac{6}{4}$		
$\frac{6}{8}$		
$\frac{9}{8}$		
$\frac{12}{8}$		

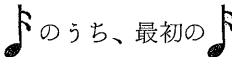



C	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">Fast Tempo</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">Time unit</div>

C		
<i>Alla Breve</i>	C	
$\frac{3}{2}$		
$\frac{3}{4}$		
$\frac{6}{4}$		
$\frac{3}{8}$		
$\frac{6}{8}$		
$\frac{9}{8}$		
$\frac{12}{8}$		
$\frac{6}{16}$		



そして彼は、stress の奏法について、「stress は、他の音符よりも少し長く、又音量増加が可能な楽器では、いくらか音量を増して奏すべきである。」(Handbook, P. 14) と述べている。stress の奏法に関して Rothschild は、J. J. Quantz を引用したらしく、Quantz; Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen の中で、上の説と一致する個所がある。つまり Chap. XI. §12, P. 50 であるが、以下引用してみる。「演奏に於いて、Hauptnoten (主なる音符、つまり stress される音符を指す) と、durchgehenden Noten (stress されぬ経過的音符の意) の区別を如何に行なうか、を知るべきである。Hauptnoten は常に、durchgehenden Noten よりも強調されねばならない。この Rule に従うと、Moderato 又は、Adagio の楽曲では、見た所、同音価である短かい音符を、いくらか ungleich (不平均) に奏さねばならない。その結果、各音型の中で、第1, 3, 5, 7の音は、durchgehenden Noten である第 2, 4, 6, 8の音符よりも長く保持せねばならない。しかし、あたかもそれらに Puncte (附点) がついていると思わせる程、長くしてはならない。」Arnold Dolmetsch; The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries, P. 78 にも、Quantz の上記の書から、同じ個所を引用している。とにかく、stress される音符の長さに関する以外は、この stress の概念は、現在の dynamic accent に関するものと、ほぼ一致していると思われる。syncopation の場合に、stress が先行することも、accent の場合と一致する。J. S. Bach; Well-Tempered Clavier vol. I の数曲の Preiude, Fugue, 又 Italian Concerto にも、これを適用した所、その位置に関する限り、accent と一致する所が多かった。第2章でも触れるつもりであるが、stress される音符の長さに関することは、楽器の mechanism に関係する本質的な問題であり、怪々しい結論は避けるべきだと思う。

(d) stressされるべき音符の場所にある休止符

これに関して、Rothschildは、「stressされるべき音符の場所に、休止符がある場合、その休止符は、stressされる音符がそうであった如く、その休止符の本来の長さより、長く休止された。」(Handbook, P. 16)と述べ、「この場合の休止符が如何に長く休止されるべきかに関しては、Quantzが正確に述べている。」として、Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Chap. XII, §12, P. 56を引用している。「stressされるべき Hauptnotenの場所に置かれた短かい休止符に関しては、それに続く音符を早く弾き出さぬように注意せねばならない。例えば4つの のうち、最初の の代りに16分休止符 (7)がある場合、その休止符の長さの半分だけ長く休止せねばならぬ。何故ならば第2の は、第1のより短かくなくてはならぬから。同じことは に関しても云える。」

A. Dolmetsch は、その The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries, P. 80 に、上述と同じ個所を Quantz から引用した後、更に P. 58に、Quantz; Versuch—Chap. XVII, Sect. II, §16 P. 146 — 「もし、slow Allabreve 又は Common time の楽曲で、stressされるべき beat の場所に、16分休止符があり、それに続いて、附点音符がある場合、つまり次の譜例は、その16分休止符を、あたかも附点16分休止符の如く、



つまり16分休止符の次に、32分休止符がある如く奏さねばならぬ。その結果、次の音符は32分音符となる。」そして Dolmetsch は、「この Rule に従うと、上例は、次の如く奏すべきだ」と説明する。

(Dolmetsch; The Interpretation — P. 80)













これらの Quantz の説を引用した後、Dolmetschは、次の如く述べている。






「このことは、何も殊更とり上げるべき新しいことではなく、ただ“ungleich”な奏法を必要とする passage の最初の音符が、休止符である場合、それは本来の長さより長く休止されるべきであることを明らかにしただけである。休止符でなく音符であっても、そのことに変わりはない。」

(Dolmetsch; The Interpretation—P. 80)

(e) Rule (c) (d) から起る uneven な奏法

Rule(c) (d) を理解すれば、old music の演奏には、必然的に“uneven”な奏法が生じたことが分る。Rothschild は、「もし我々が、stress される音符や、その場所にある休止符を、その本来の長さより長くするとしたら、他の durchgehenden Noten を犠牲にしなくてはならぬ。その結果、明らかに uneven な演奏を生ぜしめる。しかし過去の音楽家にとっては、このような uneven な奏法は、現在 even な奏法が自然なものとしてされている如く、当然のものであったのである。故に、これを指示するための特別の記号もなかった。それに反し、もし作曲家が even な奏法を欲する時、それは特別な記号で示されるのが常であった。」(Handbook, P. 16) ここで Rothschild は、Arnold Dolmetsch; The Interpretation—, P. 75 を引用している。それによると、「この“durchgehenden Noten”の uneven playing は、当然のこととして、一般に認められていたので、逆に even な奏法を欲する場合に、作曲家は、その効果に対して、特別の指示を与えたのであった。」そして続けて Rothschild は、「もし  が2つの  から成っていると、最初の  は、その本来の長さより少し長く奏し、その結果第2の  は、本来の長さより短かくなったのであった。もし  が4つの  から成っていると、uneven playing は、一層決定的であった。この場合、第1の  は長く、第2は短くなる。しかし第2の  が短くなる割合は、第3、第4よりは少ない。つまり第3、第4の  は、第2の  以上に短くなる。」と説明している。

ここで私は、この uneven playing に関して、もっと詳しい資料を得るため、他の文献も、調べたが、その結果は次の通りであった。

先ず A. Dolmetsch を、もう少し続けてみよう。P. 73, §2 に次の如くある。「stress されるべき最初の  を、最も長くすることは、度々行なわれる。」そして Hotteterre—le—Romain; Principes de la Flute Traversière (Paris 1707), P. 24 を次に引用している。「 は、常に even に奏してはならぬこと、つまり長い 、短い  が存在するべきことに注意せねばならぬ。」又、Dolmetsch は、Francois Couperin (1668~1733) の次の言葉を引用している。「我々は、実際演奏で行なうのと違う風に記譜する。—我々は、順次続くいくつかの  を、あたかも附点がついている如くに奏するが、譜面上には、それらを等音価で記す。|そして、この Couperin の言葉を裏書きするものとして、Giulio Caccini を引用している。|old music に於いては、明らかに、等音価で記された音符が uneven に奏されることが、度々あった。Giulio Caccini は、その“Nuove Musiche” (Venice 1601) の序文で次の例をあげている。」(Dolmetsch; The Interpretation P.71) と次の例を引用している。



(a) *Written*

(b) *played*

(c) *Written*

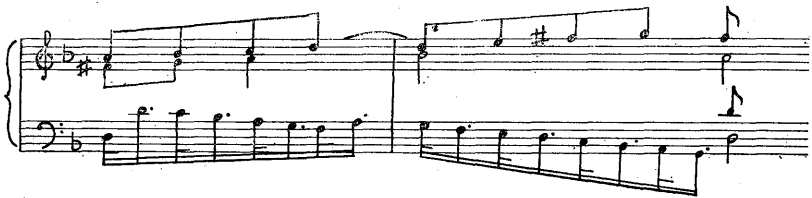
(d) *played*

つまり (a) は (b) の如く、(c) は (d) の如く奏されたと云う。又 Dolmetsch は、The Interpretation, P. 71 に、「Frescobaldi の Avertimenti の 7 節は、uneven playing の他の例をあげている。」と述べているので、P. 6 に引用してある Avertimenti §7 を見ると、次の如くある。「もし両手

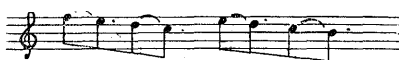
で、奏すべき ♪ と ♪ の passage があつたら、余り速く奏しすぎてはならない。そして ♪ を奏する手は、それらにいくらか附点を与えねばならぬ。つまり第1の ♪ にはなく、第2の ♪ に附点するのである。」そしてこの Frescobaldi の言葉から、Dolmetsch は、「故に、Frescobaldi が、このような passage では、第1にはなく、第2の音符が附点されるということを主張しているという事実は、この反対の奏法、つまり第1の音符に附点する奏法が、この時代の common use であったことを証明している。」と結論し、「この Frescobaldi の言によると、彼の Toccata secunda の終りに出て来る次の passage は、



次の如く奏すべきだ。」と述べている。(Dolmetsch; The Interpretation P. 72)



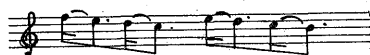
又次に、Francois Couperin を引用し、「Couperinは、Table of graces prefacing his first book of Pieces, (1713) に於いて、次の例をもって、同じことに関して述べている。」とし、



左の例に関し、この Couperin の説明、「slurが、かかっている、その

中に書かれた点は、各 beat 内の、第2の音符が強調されるべきことを示す。」を引用し、「それ故に、この譜例は、次の如く奏すべきであろう。」と、その奏法を示している。(Dolmetsch; The Interpretation P. 73)

そして、「これは明らかに、現代の奏法と正反対である。何故なら、現代演




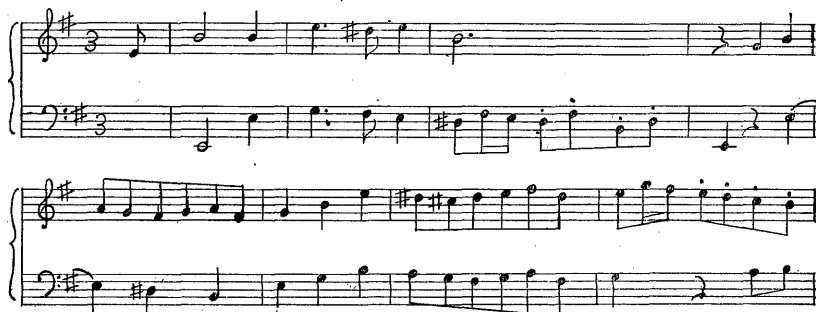
奏家にとって、slur は、第1の音符上への accent を意味し、第2の音符上の点は、軽く音を切ること示しているからである。当時、音符上の点は、staccato を意味してはいなかったのである。staccato を示すには、dash が用いられた。」と断言している。






又、先に、Dolmetschが、「durchgehenden Noten の uneven playing は、一般に当然のこととして認められていたので、逆に even playing が要求される場合に、作曲者は特別の指示を与えねばならなかった。」と述べていることを紹介したが、その「特別の指示」とは何であったかを示す例として、Marin Marais が、“Second Livre de Pièces de Violes” の序文として書いた “Avertissement” の “privilege” を引用している。(Dolmetsch; The Interpretation P. 75)





Marin Maraisは、「左例の、slur のかかっていない音符上の点は、第1を長く、第2を短かくという、一般的な奏法に反して、すべての音符を等分に奏することを指示した。」(Dolmetsch; The Interpretation P. 75) と説明している。


これを実証する例として、Dolmetschは、「Clérambault の “Cantates Francoises” の third book (Paris, 1716) の中に、次の如き興味ある指示を見出す。」と述べている。つまり、「音符の上に点のついたすべての  は、等しく奏さねばならぬ。そして、点のついていないものは “uneven” に奏すべきである。と指示されている」と説明する。



そしてこの譜例を、Dolmetsch は、次の如く説明する。「この作品に於いては、何の指示もない所では、普通は  を uneven に奏し、even に奏されるべき  は、特に記号づけられている。第8小節目には uneven と、even の  が、混合して現れる。bass の最後の  (b) は soprano の最後の  (b) のあとで奏されるのである。」

又 Dolmetsch は、“Allemandes” は、この uneven playing の通則の適用を受けないことを、Couperin の言葉でもって裏附けている。Couperin は、その “Pieces” vol. I の “Second Ordre” の最初の Allemandes に、次の指示、「余り遅すぎぬように、そして  は、ほんの少し附点を持って。」を与えているとして、このことから、Dolmetsch の次の如き解釈が生れている。「故に、Couperin は、このような指示を与えていない他の Allemandes では、 はすべて even に奏することを当然と考えていたことは、明瞭なことである。」そして Dolmetsch は、どのような場合に、この uneven playing の Rule の適用を受けなかったか、の点に関して、J. J. Quantz; Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Chap. XI §12, P.50 を引用している。「一しかし、次の場合に、この通則の例外とされる。即ち、音符を uneven に奏する時間的余裕がない程、又、4つの音符のうち、第1のものだけにしか stress することが出来ぬ程、速い passage では、この Rule から除外される。又歌手が、速い Tempo で歌わねばならぬ passage, slur のかかっていない passage も、適用を受けぬ。何故ならば、声のこのような passage に於ける個々の音は、1つ1つ明瞭に区別されねばならないし、又、声の速度の可能性には、限度があるから、uneven な奏法を行なう余地がないのである。



又、dot か dash が記されている音符は、すべてこの Rule から除外される。又、次の場合、つまり、いくつかの音が、同音上に続いている時、又、2つ以上の音 (4, 6, 8個の) の上に tie がかかっている場合も、同様例外とされる。上述のすべての場合、音符は even であるべきであり、一音が他の一音より長いということはない。」と、uneven playing の例外を示し、続いて、

Quantz; Versuch, Chap, XVII, Sect. 11, §12, P. 144 を引用している。「下例に於ける如き、langsam (slow) な速度の  を、優雅に奏するために、二つづつの group の最初の音符に、長さのみならず、音量に於いてもより強調せねばならぬ。そしてこの例では、第3部分の (b) は、殆んど附点をもって奏すべきである。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 80)









Dolmetschは、「Quantzの言に従うと、上例 (a) は、(b) の如く奏されるべきだ。」と説明している。


又、次に Dolmetsch は、Dom Bedos de Celles; L'Art du Facteur d'Orgues (1766) を引用している。(Dolmetsch; The Interpretation. P. 82 “Of the Inequality of Quavers” の項)


—殆んど常に第1の  は長く、第2の  は短い。






—この inequality は、曲の気分に従って変化せねばならぬ。つまり “merry tune” では、“graceful and tender tune” に於けるより、一層著しく、又 minuet に於けるより march に於いて、一層 uneven playing は、強調されるべきである。しかし minuet の中にも march の如く、unevenness の著しいものもある。

—一般に、第1と第2の音符の長さの相違が、如何なる比率であるとしても、2つの音符の音価の合計が、 のそれを越えぬ範囲で、第1は longest, 第2は shortestなのである。



—P. 32この相違の割合が $\frac{1}{2}$ の場合がある。この時は、第1の  を  の如く、第2を  の如く奏すべきだ。又 $\frac{1}{3}$ の場合は第1を  の $\frac{2}{3}$, 第2を $\frac{1}{3}$ の長さとする。又 $\frac{3}{2}$ の場合、第1は  の $\frac{3}{2}$, 第2は $\frac{2}{3}$ の長さになる。


—P. 230, すべて私が、 の inequality について云ったことは、唯、これらの inequality が存在するということを認めさせるためだけだということに、注意して欲しい。と云うのは、同じ楽曲の中でも、それらの割合は、場所に依

って異なるからである。これらの inequality の柔軟な変化性を知ることは、唯すぐれた審美眼 (fine taste) に残された問題なのである。わずかな経験も、evenか、unevenかを判断するのに、役立つだろう。そして、 をunevenに奏することが、如何に、音楽作品の表現力を著しく変化させるかを、理解するだろう。—

以上、Dom Bedos de Celles から引用を終り、Dolmetschは、次の如く結ぶ。「これらの Rule の実際の応用は、多くの親しい作品の演奏効果に、大きな影響を及ぼす。この奏法が、ある作品にもたらす表現力の深さは、素晴らしい。Händelの“Messiah”の中の、よく知られた曲は、例として好適である。“Ev'ry valley shall be exalted”の4, 5, 6小節、“But who may abide the day of His coming?”の中の “He was despised”中の “Behold and see”に於ける “But thou didst not leave”の “If god is for us”の などである。」(Dolmetsch; The Interpretation; P. 84) ここで私は、この一曲毎に関して、譜例を上げ、その奏法を示すことはしないが、これらの楽曲に、この uneven playing の Ruleを、実際演奏に当てて適用した場合、それは、現在の演奏とは、非常に雰囲気異った、表現力に於いても、大きな相違のあるものとなるであろうことは、想像に難くない。これは、非常に興味ある問題であるが、このような uneven playing の通則が、当時、実際に存在したのだとすれば、それを現在の演奏にとり入れるか否かの問題は別として、少くとも無視することは出来ないのではないだろうか。



以上で、Arnold Dolmetsch; The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries からの引用を終るが、結局、概観して、Dolmetsch の態度は、「old music に於いては、uneven playing は、現在 even playing がそうである如く、ごく自然な奏法として認められていた。」と、その存在を認め、続いて、「しかしこの uneven playing は、決して時間の数学的区分ではなく、どのような場合に、どのような割合で uneven playing を行なうかは、すべて “fine taste” と、経験に任せられた問題であった。」以上の如き結論であると思う。



次に、Curt Sachs への考察に移る。Curt Sachs; Rhythm and Tempo, P. 296 “metric alteration” の項が参考になった。彼はこの項で、「少なくとも16世紀から、短い音符の group を、等音価で奏することは、出来る限り避けられていた。それらは、譜面上では、一様に記譜されたが、good notes (Quantz の云う Hauptnoten のこと、つまり stress されるべき音譜)は、bad notes (Hauptnoten の逆; durchgehenden notenを意味する)を犠牲にして、いくらか長く、そして accent づけて奏されることが期待された。」(Curt Sachs; Rhythm and Tempo, P.296) と述べ、「16世紀の、多くの理論家達が、この奏法について述べているが、最も初期の明白な例」として、先に Dolmetsch が引用した、Giulio Caccini の、“Foreword to Le nuove Musiche (1601/02) をあげている。そして、「17世紀の末に、L’Affillardが、その “Principes très-faciles pour bien apprendre la musique” のP.34~36で、2つの  のうち、第2の音符は、常に短かくするべきだ、と書いており、又、Georg Muffat は、その Suavioris harmoniae florilegium secundum (Passau, 1698) P. 24に、この metric alteration を、必要な方法だと主張している。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 297) と述べている。Curt Sachs も又、Dolmetsch と同じく、Francois Couperin の次の言葉を引用している。「我々の記譜は、我々の演奏と異なっている。このことは、何故、外国人が我々の作品を、我々自身がそれを演奏するよりも、よくは演奏出来ないかの理由である。例えば、音階的な音の連続では、我々は  に附点する。しかし楽譜上では、それらは、等音価である。(Francois Couperin; L’art de toucher de clavecin, Paris, 1717, P. 39—Sachs註—)」

Curt Sachs は又、先に Rothschild も、その Handbook, P. 14で引用した Quantz の言葉 (Versuch einer Anweisung の Chap. XI, §12, P. 50) を引用して、Hauptnoten と durchgehenden Noten は、如何に区別して奏さねばならぬかについて、述べている。Quantz 引用に続いて、Sachs は、C. P.E. Bach; Essay on the true Art of Playing Keyboard Instruments から引用を行なっている。「 は、もし音階的な passageの場合に、附点されなければ、Adagio に於いては、無味乾燥だ。演奏に際して、この誤りを正すこ

とが、必要である。(C. P. E. Bach; Essay, P. 372, original edition, chap. 29, §15—Sachs 註—)」(Sachs; Rhythm and Tempo, P.298)


又続いて、簡潔な Leopold Mozart の言も、引用されている。「good notesは、少し強く奏されるのみならず、少し長くするべきである。(Leopold Mozart; Versuch einer gründlichen Violinschule, (Augsburg, 1756) Chap. XII, §10—Sachs 註—)」


又最後には、Jean-Jacques Rousseau; Dictionary (1768) の“pointer (dotの意)”の項を引用している。「Italian music では、 は、もし附点が必要ならば、常に even であった。しかし French music では、 は、唯々⁴に於いてのみ、完全に even であり、他の場合では、“even eighths”と特別に記されていなければ、常に、少し附点して奏された。(Jean—Jacques Rousseau; Dictionnaire de Musique (Paris, 1768) Vol. II, P. 119—Sachs 註—)

次に、Sachsが、J. S. Bach の作品に関して、意見を述べている所を引用する。「metric alteration の証拠は、圧倒的な、素晴らしい実際の結果として、Bachの作品、特にその鍵盤作品に現れている。彼の Prelude, Fugue, Invention 中で、 や  の音群のない曲は、殆んど一曲もないと云える。そしてある作品などは、殆んど、そのみから成っている。Well—Tempered Clavier vol, I の第1、第2、第3 のPrelude, それらは実際、even に流れる如くに奏する代りに、でこぼこ道を、車がごろごろとゆれ乍ら進む如き (bumpy, rumbling) 強弱格や、附点の形で奏すべきではないだろうか。こうすることにより、例えばPrelude II は、その Etude の如き性格を失ない、より表現力豊かな輪郭をつくり出すのではないだろうか。同じことが Prelude III に関しても云える。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 300) 実際に現在、この奏法による Prelude II を聞く場合、何と奇異な感じを受けることだろう。実際、私は、この奏法による Prelude II を、Piano で再現し、(Harpsichord を入手することが不可能であったため、) Tape recorder によって、何度も聞くことが出来たのであるが、これに依って、(c) Time unit 上の stress の項でも触れた問題を、再確認せざるを得なかった。つまり、old music の演奏法というものを研究するに当っては、(old music に限らず、演奏法という

もの自体が、) 楽器の mechanism の問題と切り離して考えることは不可能なこと、そして、その点への考察なしに、当時の演奏法を、現在の演奏に於いて再現することは、“無意味な真似事”に終るということであり、この問題は、この研究が、最後には行き着かねばならぬ点なのである。又、この「Bach 時代の作品を、現在如何に演奏するべきか。」という問題の、最後の段階は「演奏とは」という、音楽美学上の一分野に属する問題点ともなり、早急な解決は避けるべきであると思う。しかし、だからと云って、歴史を研究する者が、なすべきことがないわけではない。当時に行なわれていた事実を、事実として証明することが私共に出来ることであり、これは決して無意味なことではないばかりか、これを知ることなしには、この問題は結論に達し得ないであろう。そしてここに、歴史研究の存在意義があり、歴史を研究する者の立場があると思う。

ともかく、この uneven playing の存在を知ることは、当時の演奏の Tempo を知る上にも、大きな意味を持って来る。というのは、例えば、Prelude II は、現在演奏されている Busoni や、Czerny の、いわゆる“指の動く限りの” Tempo に於いては、この uneven playing をとり入れることは不可能だからである。そして F. Rothschild に依る Tempo に於いてはじめて、可能になるのである。このことから、uneven playing の Rule が実際當時に存在したか否かは、Bach 時代の作品を演奏する Tempo を知る上に、密接な関連を持ち、この辺に、この大きな問題解決の一つの手掛りが見出せるのではないかと思う。

Curt Sachs は又、次の如き興味ある主張をしている。「大体今迄で、次のことが分る。イタリア人は、17世紀の初期にのみ metric alteration に関して述べている。すでに Rousseau (1712~1778) の時には、 は always equal であった。ドイツ人は、good notes と bad notes の metric alteration を述べているが、彼らの good notes は、ほんの少し長くされるだけであった。フランス人は、—これは明らかにフランス人の趣味なのだが— good notes を附点し、bad notes を非常に短かく奏した。結局、17, 18世紀のフランス音

楽は、dance とその跳躍的 style に依存していたからである。しかしフランスに於いてさえ、Rousseau の重要な証言によれば、 $\frac{4}{4}$ に於いては、 は変化しないのであった。」(Curt Sachs; Rhythm and Tempo, P. 301) この主張は、ドイツ人作曲家である Bach の作品にとって、非常に重要な、又興味あることだと思えるが、Curt Sachs も、その点について続けている。「故に、Bach の作品は、“French Suites” を除いては、単に控え目に (mildly) metric alteration を行なうべきである。“French Suites” は明らかに “French taste” で作曲されている。“mildly” ——これは、Engramelle による比率の最低、つまり 7:5 を意味すると考えてよい。それは実際、“ほんの少し” 附点する奏法である。(Engramelle というのは、Curt Sachs; Rhythm and Tempo, P. 300 に引用してあるもので、metric alteration に於ける音符対音符の間の比率を、数学的に、厳密に割り出した人で、彼による比率は、2:1, 3:1, 3:2, 7:5 である。(Marie—Dominique—Joseph Engramelle; La tonotechnie, Paris, 1755, P.30~34—Sachs 註—)」Sachs はこのうち、その比率が最低である 7:5 を、“mildly” にあてはめたわけである。しかしこの Engramelle の3年後に、Dolmetsch; The Interpretation から先に引用した Dom Bedos de Celles (L'art du facteur d'orgues, Vol. 4, P.602, Paris 1773—Sachs 註—) が、「この比率は曲の性格によって変化させねばならぬ。例えば、merry tune では、graceful, tender tune に於けるより鋭く、minuet より march に於いて強調される如く。」と述べているのである。

又、metric alteration の他の型での現れとして、Sachs は、“Scotch snap or Lombardian taste” をあげ、これに関して、「metric alteration は、他の型、つまり stress されるべき good notes を短かくし、bad notes, つまり stress されぬ音符を長くするという方法で現れた。この逆の alteration (reversed alteration) は、一般に、“Scotch snap” 又は、“Lombardian taste” として知られている。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P301) と述べ、その最も顕著な例として、「Haydn の1762年の Es dur Trio の第1楽

章と、彼の Quartet No, 59, op. 54. No. 3と、J. C. Bach の Quintet op. 11 No. 6」をあげている。



そして、「Quantz に依れば、この Lombardian という mannerism は、1725~1750年頃に限られた一時的な流行だ。」(Sachs; Rhythm and Tempo P. 302) と述べて、Quantz; Versuch chap. XVIII, §58. P. 240 を引用している。「Italy で、それが現れる20年程前に、ドイツの作曲家は、稀にそれを用いた。それからイタリア人がそれらを模倣しようとしたのである。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 302) そして Sachs は、17世紀のドイツ最大の Heinrich Schütz の story of the Resurrection (1623) や、Auferstehungshistorie の中の、悲しみを敘述する、すすり泣きの断片はその例である、と述べている。そして又、「Lombardian taste に於ける、最初の短かい音符、それに続く、附点音符の長さの比率は、あらゆる場合に不定である。確かに、J. G. Walther の Musicalisches Lexicon, Leipzig, 1732, P. 504から、「附点は公式には、正統な比率 1:3 又は、3:1を示す」ということを知るが、しかし非公式には、その演奏者の taste や、その作品の性格が必要とすれば、どんな割合でも示すことが出来たのである。そして、原則として附点音符は、その本来の音価より長くされ、続く短かい音符は、出来るだけ速く奏されたのである。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 303) と述べているのである。(この附点音符の長さに関しては、(g) 附点音符の項で、詳細説明。)

以上により、Curt Sachs も又、Dolmetsch とほぼ同意見、つまり、「uneven playingは、old music には、確かに存在したが、どのような場合に、如何なる割合で、uneven に奏するかということは、結局、演奏者の taste に依存する所が大なのである。」という結論であることが分る。Curt Sachs の引用を

終るに当って最後につけ加えたいのは、「Tempo rubato」に関する Sachsの言である。「Tempo rubato」の本来の概念は、現在、我々がそれに対して抱いている概念とは、およそ違ひものであったことが次に引用する Sachs の説明で明らかとなる。つまり、「Tempo rubato」も、元来は metric alteration の一種であったのだ。Sachs に依ると、「18世紀末、Tempo rubato という概念は、good notes に stress を与えないで、bad notes に sforzatos を与える、そのような accent の置換であった。19, 20世紀に於いて、Tempo rubato の概念は、時には速く、時には遅くという、意のままに変化し得る Tempo という概念に迄、悪化して来た。Tempo rubato の、確実な、信頼すべき概念は、Tempo それ自体を変化させることなしに、個々の音符の音価を変えたり、♪ や ♪ に依って、passage 全体を、前後にずらし得る自由であった。そしてこの概念は、その名前に一致するのである。つまり Tempo rubato とは、「盗まれた (robbed or stolen) time” の意である。つまり、近くの音符から、音価を一部盗んで、それに続く音符は、その取り去られた音価だけ、短くなるのである。その結果、Tempo それ自体は変化しないのである。それ故、真の Tempo rubato は、metric alteration に密接な関係があるのである。要するに、metric alteration に於けると同様、Tempo rubato に於いては、Tempo それ自体は変化しない。Bass は、rallentando も stringendo もなしに、正確に進み、その上で melody が、遅滞や、先行を行うのである。」

(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 306) と、Tempo rubato の original な意味を明らかにし、これを裏附けるために、Tempo rubato の本拠であるイタリアの、Pierfrancesco Tosi の言葉を引用している。「Tempo rubato は、Bass が正確な規則正しい Pace で進む時、他の Part が、Expression のために遅滞や先行を行うことである。しかしその後、Bass に導かれて、再びその正確な Tempo にもどるべきである。経験と taste が、それを教えねばならぬ。(Pierfrancesco Tosi; Opinioni de'cantori antichi e moderni (1723) quoted after a contemporary English translation; Observation on the florid song, transl. Galliard, London, 1742, Chap. VIII, IX, P. 129, 156

—Sachs 註— | (Sachs; Rhythm and Tempo, P. 308)

次にCurt Sachsは、Tempo rubatoの概念が、いつ頃から、その本来の意味を失ないつつあったかについて、「Tempo rubatoは、C, P, E. Bach; Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen の中で、再定義されている。それは、Daniel Gottlob Türk の Klavierschule, 1789, にも同じく述べられている。つまり、一最も一般的には、先行や遅滞によって、音価を変化させることを意味する—と記されているのである。しかしそれは、すでに若き Mozart の時代に、少なくともドイツに於いて、Tempoの厳格さを、単にゆるませることに迄、悪化していた。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 309) と述べ、更にSachsは、Mozartが、1777年10月23日に、Augsburg から父に書き送った手紙を引用している。「彼らは、私が常に Tempo を正確に保つことを不思議がっている。Adagio に於て私の左手が、Tempo rubato を何も行なわないことを、彼らは理解しない。彼らが Tempo rubato で奏する時、左手もやはり Tempo がくずれる。」(Sachs, P. 309)

これらの引用により、Sachs は「Tempo rubatoの本来の意味は、現在の如き、意のままに変化し得る、Tempo の自由さではなく、Tempo それ自体は変化することのない、metric alterationの 一種であったこと」を説明しているのである。

以上で、Curt Sachs からの引用を終る。最後に Fritz Rothschildは、全然触れていないが、Francois Couperin の “notes inégales” (uneven notes) に関しての興味ある著述の引用に移ろうと思う。

Curt Sachs の Rhythm and Tempo, P. 277 によると「Bachより100年程前の Girolamo Frescobaldi (1583~1643) が、彼の弟子 J. J. Froberger (1616~1667) と共に、Tempo の自由を主張し、主観的、感情的傾向でもって、複音楽を避け、自由な狂想的な、殆んど即興的な Toccata の形式に集中した。しかしこれに対しで、10年後のGeorg Muffat は、完全にこれと意見を異にした。そして、Francois Couperin は勿論、J. S. BachはこのMuffat派であった。」と述べているのであるが、このことからして、Francois Couperin

の説を知ることは、J. S. Bachが支配されていた Tradition を知る上の、何らかの手掛りを得るのではないだろうか。

以下は、Wilfrid Mellers; Francois Couperin and the French classical Tradition によるものである。Mellers に依ると、「Dolmetsch; The Interpretation の、“conventional alterations of rhythm”の項目は、この書物の中での、満足出来ぬ部分である。何故ならば彼は、これらの uneven playing の効果を、どういふ場合にとり入れるかということに関する、複雑な条件を、説明していないのである。しかし、これらの条件に関しては、E. Borrel; Les notes inégales dans l'ancienne musique française (1931年11月の、Revue de Musicologie に発表、)と題する論文で、詳細に述べられている。E. Borrel の場合は、全く同時代の文書により、基礎づけられている。故に、Couperin 自身のこの問題に関する、非常にあいまいな意見を、Borrel に依り引用された17, 18世紀の大家達の証明で補足することによって、Couperin のrhythm の正しい解釈に関する、首尾一貫した意見を得ることが出来るだろう。」(Mellers; Francois Couperin, P. 295)と前置きをして、彼はフランス音楽に於ける、“notes inégales”の伝統に関する、同時代の著述を引用している。Mellers は、「フランス音楽に於ける、notes inégales の伝統は16世紀初期にまで、さかのぼり得る。しかし、この問題に関する最初の、重要な、詳細にわたる声明は、1696年の Loulié のものである。彼によれば、如何なる拍子の場合でも、しかし特に3拍子のrhythmに於いては、半拍の長さの音符を奏するに当って、三種の可能な方法があった。

①音符はすべて、even に奏される。この方法は Détacher と呼ばれた。

Détacher の効果が意図される時は、音符の上に、点が記されるのが普通であった。この点は、staccato を示すのではなく、単に even playing が、音符に与える、重要な効果を示しているのである。(音符を even に奏することが要求される場合に、音符上に点を記すということは、A. Dolmetsch; The Interpretation, P. 75 にも述べられていたことである。—筆書註—)

②各 group の最初の音符が、第2の音符より少し長く奏される。この効果

は、Lourer として、知られている。

③2つのうち、最初の音符が附点音符である passage に於いて、第1の音符が、非常に長くされる奏法である。この効果は、Pointer 又は、Piquerと呼ばれる。後に、pointer, piquer, marteler, passer, lourerなどの語は、殆んど、同義語として用いられた。(Mellers; Francois Couperin, P. 296)

又 Mellers によると、「1702年に、St.—Lambertは、rhythm のこのような不平均は、“この inégalité (unevenness) は、楽曲に、一層豊かな優雅さを与える” という理由から導き出された」と説明している。すべての大家は、rhythmを変化させる目的は、精妙さと nuance を与えるためであり、それらの正しい使用は、結局 le bon goût (fine taste) に依存する、ということを主張している。」と述べ、これに關する St.—Lambert の言葉を次に引用している。「音符を inégaliser (unevenly play) せねばならぬ時わずかに uneven に奏するか、又は著しく uneven に奏するかを決定するのは、審美眼に依存するのである。楽曲の中には、著しく inégaliser するに適したもの、又逆に、わずかの inégaliserを欲するものがある。いづれであるかを判断するのは、審美眼である。」(Mellers; Francois Couperin, P.296) 又続いて、「後に、1775年に、Engramelleは、どんな割合で音符が、長く、又短かく奏されるべきかを決定するのは、演奏者自身に任せられている、と次の如く述べている。」と、Engramelle を引用している。「同じ楽曲の中でも、場所に依り、音符の inégalitésの割合が変わることがある。いくらかの経験が、我々に、どこで égalité (evenly play) し、何時 inégalité (unevenly play) を行なうかの、正しい判断を与える。そして、僅かの inégalité, 著しい inégalitéの割合によって、楽曲の表現力が、如何に著しく変化するかを発見する。」(Mellers; Francois Couperin, P: 297)

又、彼は Choquel を引用し、「rhythm の inequalityは、歌を統一し、一層流れる如く表現する。」という言葉、又、Emy de l'Ilette の言葉からは、「音符の uneven playing は、作品の演奏に、優雅さを与える助けとなる。」(「inégalités」serve to “donner le l'élégance à l'exécution de

la musique) を引用している。(Mellers; Francois Couperin, P. 297)




又、Mellers は、unequal note の解釈の、基本的 Rule として、Montclair の言を引用している。「どんな拍子に於いても、1 小節の time を満たすのに、4 つ必要である音符は、常に inégaliser される。つまり第1のは、第2より少し長い。」(Mellers; Francois Couperin, P. 297) Mellers によると、
「これらのすべての奏法は、主に4つ或いは6つの group になった音符に関するものである。♪、♪、そして時には♪が、2つで phrase になり、その上に slur がかかっており、第2の音の上に附点がある場合には、違う種類の inequality が意味される。この場合、第2の音は、第1の音より少し長く奏される。この記譜の現代の解釈は、18世紀のものとは正反対である。Couperin によれば、この効果は couler と呼ばれ、非常に僅かの休止符が、第2の♪のあとにおかれた。」(Mellers; Francois Couperin, P. 297) この奏法に関しては、Dolmetsch; The Interpretation, P. 73 にも、この Couperin の言葉が引用されている。






Couperin に従うと、上例 (a) は、(b) の如く奏すべきだと云う。

Borrel の Les notes inégales dans l'ancienne musique françaiseからの以上の引用から、Mellers は、次の如く結論を要約している。

- ①この時代の、フランス音楽に於ける notes inégales には、二種類あった。最も一般的なものは、4つ、又は6つの音符の group に関係し、そこでは、第1の音符を長くする。これと逆の効果は、slur のかけられた2つの♪の場合に、しばしば行なわれた。
- ②次の音符は、unequal manner で奏される。 $\frac{3}{4}$ 拍子に於ける♪、 $\frac{3}{8}$ 拍子に於ける“white”♪と♪、2, 3, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $1\frac{3}{4}$, C に於ける♪。もし C が、2つの slow beats を表わす時、♪は unequal. もし4つの quick beats を表

わす場合、 は equal で、 が unequal になる。 $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$,
C に於ける .

何人かの大家達は、 でなく  が、allemandes では unequally に奏され
ると述べ、又他の人は allemandes では、すべての音符が equal であると
主張している。Couperin は、この第2の意見に賛成のようである。何故なら
ば、彼は、度々演奏者に、allemandes では、“Pointer” の効果を用いるよ
う指示しており、もしこの指示がなければ、普通は equally に奏されるべき
ことを暗に示しているからだ。又、 $\frac{3}{16}$, $\frac{4}{16}$, $\frac{6}{16}$ 拍子に於ける  |

③上述の Rule に従うと、普通は unequally に奏されるべき音符も、次の場
合には、equally に奏される。

(a) それらが、一層短かい音価の音符と共に、所々に入れられる時、(しか
しこの例外は、理論家すべてにより支持されるわけではない。彼等のう
ち、或ものは、このような場合には、すべての、より小さい音価の音符は
unequal である、と述べているから。)

(b) arpeggio の音型の場合、

(c) Notes égales, Détachez, Martelées 等の言葉が score に記されてい
る場合、又、Tempoが、“Mouvement décidé”，又は、“marqué” と
指示されている場合、


(d) 普通は、unequal であるべき音符上に、点や、短かい線が記されてい
る場合、

(e) 原則としては、unequal であるべき音符が多数の休止符で中断されてい
る場合、

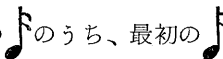

(f) それらが syncopation を含んでいる時、

(g) それらが、同音の反復を含んでいる時、

(h) それらが伴奏部に現れる場合、



(i) それらが、他国の音楽作品に現れる場合、例えばイタリアの $\frac{3}{4}$ の
sarabandでは、 は equally に奏される。これがフランスの saraband

ではunequal である。



(j) 非常に速い Tempo で、4つの のうち、最初の に、軽い stressを
与えて奏する奏法のみが、可能な唯一の方法の場合、

(k) 4, 1, 8個の音符のgroup の上に、slur がかかっている場合、

(j) (k) は Mellersによれば、「フランスの大家達によっては、述べられて
おらぬ。しかし、J. Quantz に於いて現われる。このことは、lourer の
効果は、非常に速い passage では、採用されぬことを明らかにしてい
る。」

④附点音符が現われる passage では、附点は常に音価より長くされ、続く短
かい音符は速かに奏される。次のrhythm に於いては、は
非常に速く奏される。決して slur はかけられぬ。

⑤三連音符は常に、equally に奏される。

⑥2拍子、又は3拍子の recitative に於いては、普通は unequal である 
は、しばしば equal に歌われる。一方4拍子の recitative に於いては、普
通は equal である は、しばしば unequal である。recitative に関して
は、どんな Rule も作られぬ。何故ならば、ここに於いては、rhythm の
inequalités は、言葉の表情と、歌の趣、—l'expression de la Parole et
le goût du Chant—に依存するからである。

⑦unequal group の、長い音符と短い音符の長さの割合は、楽曲の性格如何
による。正しい解釈はただ、le bon goût を通してのみ成し遂げられる。


“le bon goût” に関して、D'Alembert のEncyclopédie (1757)は、次の如
く定義している。「それは、芸術作品に於いて、鋭敏な心が、当然気に入る
べきもの、又、鋭敏な心を、当然傷つけるものを識別する能力である。」





(以上①～⑦は、Mellers; Francois Couperin, P. 298～300)







以上で Mellersは、その結論の要約を終わっているが、ここで彼は、「これら
uneven Playing を規則づける 法則の複雑さを考慮すれば、今ここで、notes
inégalesの観点から、Couperin の作品の一つを分析することは、有意義であ
ろう。」(Mellers; Francois Couperin, p. 300) と述べて、その代表的作品で

ある Chaconne; Les Folies Francoises を取り上げている。Mellers は、Borrel の理論に基づいて、この作品の first couplet から、last couplet 迄の演奏法に関して、分析を行なっているが、ここでは紙面の関係上、第 1 couplet のみ紹介する。

La virginité Les folies Francaises, ou les Dominoo
1er couplet
modéré

「これは、 $\frac{3}{4}$ 拍子であるから、「inégalité」の規範は、である。

①Couplet では、14小節目の  は、各々の group の第1の  が、少し長くされる奏法。他方、3小節目と11小節目では、 は、2つづつ slur がかけられている。そこで、この場合には、第2の  が、第1のより少し長く奏される。Tempo の性格が、静かで荘厳であるから、rhythm の不規則性は、余り強調するべきではない。(Mellers; Francois Couperin, P. 300)

そして、その分析を終った後、「Couperin の 作品の、rhythm 上の解釈は、このような方法で解ける。困難な場合には、一そして実際、規範に適合せず、解釈が困難な passage が多くあるのだから—18世紀の演奏家が行なった如く、演奏者は、彼自身の bon goût による判断に頼らなければならないのである。」(Mellers; Francois Coupeain, P. 301)としており、Mellers 自身の意見も、Dolmetsch, Curt Sachs と同じく、「最後の判断は、演奏者自身の bon goût に依存する。」という点に到達する。そして次の如く結んでいる。「実際、楽曲の演奏に於いて、irregular notes は、人が期待する程多く現われはしない。例えば、book 4の最後の B minor の ordre に於いては、殆んど notes inégales は無い。L'Exquise に於いては  は、equal である。何故ならば、曲は allemande だから。又2拍子の Les Pavots は、 の4つの音群はなく、2つづつ slur がかった  のみから成る。Les Chinoisの  は、“Viste” と指示されているので equally に動く。唯、2つづつ slur のかかったいくつかの  と、時々出て来る、二重附点の音符は、unequal である。一方、Saillie では、scale 風な  は、多分 unequally に奏するには、余りに速すぎる passage である。」(Mellers; Francois Couperin, P. 301) 以上の如く、uneven playing の例外の場合に関しても、Mellers は、Quantz, Dolmetsch, Sachs と殆んど同意見である。

以上で私は、uneven playing に関する引用を終るが、ここにあげた歴史家、及び理論家の所説に関する限り、Old music に於いて、uneven playing というものが、相当重視されていたことが、理解出来る。外観は全く同音価の音

群を、unevenly に奏するということが、これは現在我々が想像もしないことであるが、これがもし事実であったとすれば、その演奏は、現在のものとは、非常に違った趣きを持ったことだろう。A. Dolmetsch により、「The depth of expression it adds to certain phrases is wonderful (A. Dolmetsch; The Interpretation, P. 84)」と云われ、St. —Lambert をして、「Parce que cette inégalité leur donne plus de grâce (Mellers; Francois Couperin, P. 296)」と云わしめたのも、当然と思われる。実際に、uneven playing が存在したか否かを今、断定することは控えたいが、少なくとも、Francois Couperin の、「We write differently from what we play, which is the cause that foreigners play our music less well than we play theirs. (Curt Sachs; Rhythm and Tempo, P. 297)」は、この問題に対する、一つの大きな暗示を与えているとは云えないだろうか。

(f) Syncopation and Dissonances.

これらについて、Rothschild は、「Syncopation と Dissonance は強調される。つまり、普通の stressed notes より以上に長くのばされる。」(Handbook, P. 17) と述べ、Dissonances に関して、「Dissonances には、二種の区別がなされる。つまり同時に奏されずに出来るものと、同時的な縦の音程で形成されるものである。前者は、次の如く、つまり第1の音は、他の音符と同時に奏される場合でさえ、第2の音が聞える前に、明瞭に聞えるように奏さねばならぬ。」(Handbook, P. 17) として、ここで、Dissonances や Syncopation に関する、二人の所見を引用している。それは Girolamo Frescobaldi と、C. P. E. Bach で、G. Frescobaldi からは、The Preface to the first volume of Toccatas (A. Dolmetsch; The Interpretation, P. 5) を引用している。「Toccatas の始まりは、adagio で、arpeggiando で奏されるべきである。同じことが、曲の途中に現われる syncopation と dissonances に於いてさえ、適用される。」(Handbook, P. 17)

又、C. P. E. Bach; Versuch über die wahre Art das Klavier zu

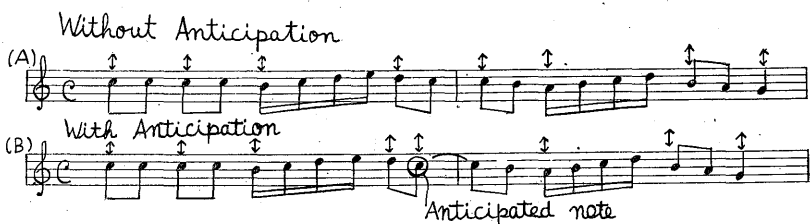
spielen からの引用は、「しかし乍ら、一般に dissonancesは、一層強く、consonance は、一層弱く奏されることに注意せねばならぬ。何故ならば、dissonance は、感情を強く刺戟し、consonance は、感情を和げるからである。」(Handbook, P. 17) とある。これ以上の文献を、検討する余裕がなかったのであるが、Rule (c) の Time unit 上の stress の項で、Rothschild は、「もし stress されるべきtime unit が、それに先行している音符と tie によりつながれているなら、stress は、その正規の場所から、その先行音に移る。この場合には、音の分離は、普通の non-legato 奏法より、一層明瞭になされるべきであり、さもなければ、2つの stress は、互いに余りにも近すぎるのである。」と述べているが、これは即ち、syncopation であり、少なくともこのことに関しては、現在の我々が持つ概念と一致している。

最後に、Rothschild が、その The Lost Tradition in Music, Chap. VI, Quotation の中で、syncopation と dissonances に関してあげている引用を紹介して置く。

①Georg Muffat; Preface to the “Florilegium secundum” (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, vol. IV) 「syncopationに於いて、tie が始まる音符と、他声部と共に不協和音を形成している音は、不協和音が解決される音と同じく、弓をあげて、同じ音量で奏されねばならぬ。」(Lost Tradition, P. 171)

②J. J. Quantz; Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen.
「たとえ、何如なる場所に現われるとしても、不協和音は、特別の強調を要する。もし不協和音が、正しく予備されず、又解決されなければ、その演奏は正しいものとは云えぬ。」(Lost Tradition, P. 173)

③次は、Rothschild 自身の意見である。「先行された time unit (anticipated time unit) に於いて beat は、anticipating note が、time unitであっても、又そうでなくても、又 time unit の単なる一部分であっても、それには関係なく、その anticipated noteに移る。(Lost Tradition, P. 175)



「Anticipation のない譜例 (A) の、第1, 第2小節は、4つの beats を持っている。Anticipation のある例 (b) では、第1小節は5つの beats, 第2小節は3つの beats を持っている。第1小節の、beatを持った最後の2つの音は、下の記譜に於ける如く、よく分離して奏すべきである。(Lost Tradition, P. 176)



anticipated note は、小節の終りであろうが、途中であろうが、その場所に関係なく常に強調される。

又、度々用いられ、非常に重要であった効果に、“anticipated discord”があった。予備されぬ不協和音は、oldmasters の作品に於いては、anticipated discord 程には、多く現われぬ。anticipated time unitと、discord は、他の音符より少し長く奏された。故に、1小節中に、いくつかの discord や、anticipated time unit が現われれば、現在の感覚で云う所の、“time を乱さずに (in time)” で、厳格に奏することは、不可能であった。しかし、どの程度に強調し、又どの位長く anticipated note を保持するべきかの判断は、演奏者の sense に任されている。

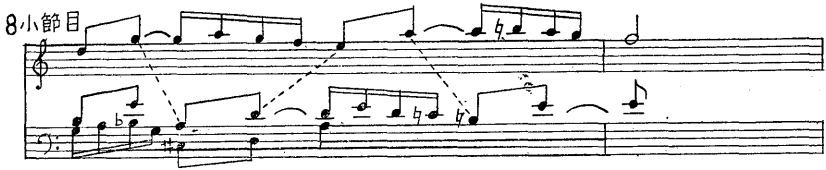
もし下例の如く、和音の連続に於いて、一音が discord を形成している場合、この音符のみが強調される。chord 全体が強調されるのではない。



つまり上例では、g と a の音が強調される。これらの例は、Händel, Bach,

Corelli にも多く見受けられるが、次に Bach からの例を2つあげる。」(Lost Tradition, P. 176)

(a) J. S. Bach; Well-Tempered Clavichord, Vol. I. Fugue I. (点線は、discordを示す。)



(b) J.S. Bach; IVth Brandenburg Concerto











(The Last Tradition, P.177)

(g) 附点音符


Rothschild は次の如く説明する。「Bach の時代に於いては、附点はその音価より長くのばされ、その結果、附点音符の次の音は、その本来の長さより短かくなった。しかし乍ら、この習慣は、もしその附点音符と、次の音が同じ time unit に属している場合にのみ、適用され得る。

又、slow tempo の場合と、fast tempo の場合の附点音符の奏法には相違

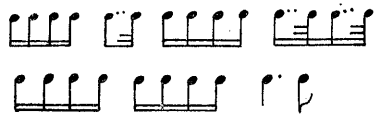
がある。例えば、 を持った C の如き slow tempo に於いては、附点の次の 、 は短かく奏されるが、 の場合は、その音価通り十分保持する。何故ならば、 は、1つの time unit に属してはいないからである。又、 が最少音符である C の如き、fast tempo では、time unit より短い音符は、すべて、音価より短かくなった。」(Handbook, P. 17) と述べ、次に複附点について、「次に続く音符を犠牲にして、附点を長くする習慣は、後に、1つではなく、2つの附点によって表現された。2つの附点を最初に用いたと思われる Leopold Mozart は、その Geigenschule (1756) の中に、「附点は、常に長くされるべきである。附点を音価以上にのばすことは、適切なことである。少なくとも私は、しばしばそれを行なった。そして、2つの点を書き、次に続く音符の長さを減少することによって、私の意図を伝えた。 $\frac{2}{4}$   の如く。」と述べている。」(Handbook, P. 18) と説明し、Leopold Mozart が、複附点の創始者であるという考えを明らかにしている。

続いて、slow tempo と fast tempo の各々の場合、附点は如何に奏すべきかを示しているのので、次に紹介する。(Handbook, P. 18)

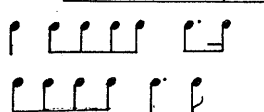
slow tempo



演奏法



Fast tempo



演奏法







又、もし tie で結ばれた音符が、附点の代りにあれば、次の音符は附点の次の音符の如く奏された (Handbook. P. 18) と云う。

記譜



演奏法



もし一声が、が続く があり、他声に、が続く がある場合、両声の、附点音符の次の音は、同時に奏された。

記譜



演奏法



又、他の記譜に於いても、次の如きものは、右の如く奏される。

記譜



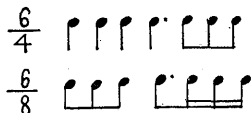
演奏法



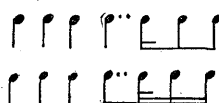
又、複合拍子の場合、附点のあとの、最初の音のみが、短かくされる。何故ならば、その他の音符は、附点音符と同じ time unit に属していない。

(Handbook, P. 19)

記譜




演奏法

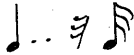



そして、Rothschild は、「これら附点音符の演奏法は、18世紀を通して、殆んどの権威者によって主張されている。」 (Handbook, P. 19) と述べ、J.


J. Quantz, C. P. E. Bach, D. G. Türk を引用したと述べている。

ここで私は、old music に於ける、附点音符の演奏法に関して、一層詳細に知るため、J. J. Quantz; Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, A. Dolmetsch; The Interpretation of the music of the XVII th and XVIII th Centuries, Curt Sachs; Rhythm and Tempo などから、附点音符の奏法に関する箇所を引用する。

先ず、A. Dolmetsch。彼は、old music に於ける附点音符の奏法に関して、「現代の記譜法に於いては、音楽作品の rhythm は、殆んど完全な正確さで示されているが、old music に於いては、違った。それは、次の Couperin の言葉にも暗示されている。「We write differently from what we play.」それ故我々は、old music が支配されていた Rule や Convention を知ることが必要になって来る。音楽に関する書物には、すべて、「音符についての点は、その音符の半分の長さだけのばすことを意味する。」と定義されている。このように意図された、現在の正確な記譜法に於いてさえ、そこには、しばしば例外がある。例えば、軍隊行進曲では、 の音型は、

 や、 と奏される。しかしこのような例は、稀である。

これに反し、old music に於いては、この例外の方が非常に度々用いられ、又重要であったのである。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 53) と述べ、次に Quantz の Versuch, Chap. V, 21' P. 21 を引用し、「Quantz の次の説明は、当時の附点の、本当の長さを示している。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 54) と述べている。その Quantz の説明をここに引用しよう。



「 は、それらが表現するべき活潑さの故に、一般の Rule (本来の音価だけ、正確にのばすこと) に従わぬ。とりわけ、下例 (c) と (d) の、附点に続く音符は、速度が slow であれ、fast であれ、(e) の音符の如く速く奏されるべきことに注意せねばならぬ。(一筆者註—ここで、A. Dolmetsch; The Interpretation の中の、大きな mis—print とと思われる箇所に気がついた。Dolmetsch の譜例 (c) (d) (e) では、上述の説明が適用出来な

いので、Quantz; Versuch einer Anweisung の原典と照合した所、この原典の譜例により、上述のことが理解出来、Dolmetsch の Quantz引用の譜例は、誤りであることが分った。Dolmetsch; The Interpretation, P. 54の譜例 (c) (d) (e) は、次の如きものである。








しかし、これでは、上述の説明は、意味をなさない。故にこの譜例は、Quantz; Versuch, Chap. V. §21, P.21 の譜例に訂正されるべきだと思う。



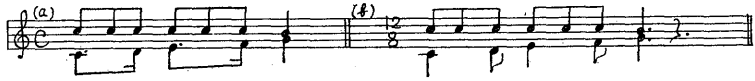
Quantz は続けている。「この例から、(c) の附点音符は、殆んど常に  に近い長さを、又 (d) の附点音符は殆んど  に近い長さをとるということが分る。このことを、もっと明瞭に理解するために、下例 (f) と (g) の下声の音符を、ゆっくり奏してみるとよい。つまり (d) は (c) の2倍の速度、(e) は (d) の2倍の速度である。




又反対に、上声の音符を奏してみよ。そして、上声の附点音符を、下声の附点音符が終る迄のばせ。そうすると、上声の  は、僅か下声の  の長さしかない。この方法によると、(f) の上声の  は、 $(\text{quarter} + \text{eighth})$ の長さを持つべきこと、又 (g) の  は、 $(\text{eighth} + \text{sixteenth})$ の長さを保つべきことが理解出来るだろう。しかし、(h) の  は、 $(\text{quarter} + \text{half of eighth})$ の長さしか保たない。何故ならば下声の音符が、2つの附点であるからである。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 54)

続いて、Dolmetsch が引用しているのは、J. Quantz; Versuch, Chap.

V. §22, P.22である。「この Rule は又、一声が3連音符で、他声が附点音符の場合にも、適用されるべきである。



例 (a) の下声の  は、3連音符の第3の音符と共にではなくて、その後で奏されるべきである。そうでないと、 $1\frac{6}{8}$ や $1\frac{2}{8}$ 拍子と混同される。(b) の如く)




■ §23, P. 22—下例の音符は、上に引用した附点音符と類似している。附点音符と、第1の音符の長さについては、上述の順序が逆になるだけである。




(a) の d と c の音は、slow tempo でも、fast tempo でも、(c) の d とcより長く保ってはならぬ。(b) と (d) の2つの短い音符に関しても、同じことが云える。又、下例 (e) と (f) の、附点の次の音符を、(b) と (d) の、附点の前の音符と同様な早急さでもって奏すべきである。(Dolmetsch; The Interpretation, P. 55)




そして Quantz は、「(a), (b), (c), (d) の最初の音符を、速く奏する程、表情は、一層生々と、大胆になる。又逆に、(e), (f) の附点を長く保つ程、表情は、一層可愛く、軽快になる。」(Dolmetsch; The Interpretation P.56) と述べている。

続いて、Quantz; Versuch, chap. XVII, Sect. VII, §58, P. 208を引用して、「 に続く  は、その正確な音価に従って奏されるのではなく、非常に鋭い。附点音符は強調されるべきであり、弓は附点の間、停止される。附点音符は、すべて、時間が許せば、常にこのような奏法によるのが正しい。そして、附点、又は、休止符のあとに、3つの或いは、それ以上の  がある場合、

(特にslow tempo に於いて)、それらには、本来の音価が与えられず、可能な限りの最大限の速度で奏すべきである。しかしこれら quick notes の各々には、separate bowing (別々の弓) を与えるべきだ。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 56)そしてこれに関して Dolmetschは、「これは violin 奏者に対して書かれたものであるが、これは特定の楽器に限られたことでなく、音楽一般に適用されると理解して差支えない。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 57)と述べ、又、Quantz が violoncellist に助言した chap XVII, Sect. IV, §11, P. 171 から、「彼は、附点音符を、violin よりも重々しく奏すべきである。しかし、附点に続く  に関しては、slow tempo, fast tempo の別を問わず、短かく鋭く奏すべきだ、と述べている。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 57) と、つけ加えている。

ここでは、Dolmetsch は、上に引用した Quantz について、「Quantz が十分に説明していない点に関して、注意が必要である。彼が、「附点の間、弓は停止するべきだ」と述べている以上、彼は明らかに、附点は休止符になることを意味している。この重要な事実に関して、彼は例をあげて説明していないが、このことに関しては、Rellstab; Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend (Berlin, 1790) の中で、明瞭に例証されているのを発見する。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 57) と述べて、その譜例を引用している。(この文献に関しては、入手不可能のため、直接原典に当ることは出来なかった。)



又更に、Dolmetsch は、Quantz; Versuch, Chap. XVII, Sect. II, §16, を引用して、「長い音符、或いは短かい休止符の後に、いくつかの  が来たら、それらは、Adagio でも、Allegro でも、非常に速く奏されるべきである。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 58)



又、Quantzは、「もし slow Allabreveか、 ordinary Common time の中で、stress されるべき場所に、16分休止符 7 があり、それに附点音符が続いていたら、



その休止符を、あたかも、附点16分休止符 7 の如く、つまり 77 の如く奏せよ。そしてその結果、続く音符は ♩ の如く奏せよ。」と述べているが、Dolmetsch は、「この Rule と説明によれば、上例は次の如く奏すべきだろう。」と、次の譜例を出している。(Dolmetsch; The Interpretation, P.58)



次に、Dolmetschは、「C. P. E. Bach も又、附点音符の不規則な音価に関して述べている。」と前置して、C. P. E. Bach; Versuch über die wahre Art bas Clavier zu spielen, P. 113 を引用している。「附点に続く短い音符は、常に本来の音価より、短かくされる。下例、(a), (b), (c) の短い音符は、同じ割合で奏される。



又、下例 (d) の2声の短い音符は、同時に奏される。



又、主に、fast tempo の曲で、附点の次の音符が、その本来の音価を与えられることが稀にある。それは、次の如く、他声の動きを楽にするためである。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 59)



そして Dolmetsch は、これに関して、「これを奏する他の方法を指定する、多くの指示に反して出された、この一つの例外 (e) は、附点を、その音価以上に長くする習慣が、如何に一般的であったかを、よく示している。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 60) と、附点を、その音価以上に長く奏する奏法を、全面的に肯定している。続いて Dolmetsch は、C. P. E. Bach 引用にもどっている。「短い音符と同じく、長い音符の後の点は、slow tempo に於いては、一般に響きを保つべきことを示している。しかしそれが fast tempo に現われ、附点音符が連続して多くある場合、この Rule は適用されぬ。このような場合には、作曲家はその text に、必要な正確さを与えることが望ましい。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 60) これに関し、Dolmetsch は、先に引用した Quantz の、violinist への言葉 (Dolmetsch; The Interpretation, P. 57) へもどり、「Quantz の violinist への指示に従うと、(Quantz; Versuch, Chap. XVII, Sect VII, §55) 弓は附点の間、停止せねばならぬ。その結果、附点又は附点の一部分を、休止符が占めることになる。これは非常に自然なことなので、Quantz はそれ以上の説明を与えていない。しかし C. P. E. Bach は、新しい世代に属しており、新しい表現法を好んだのみならず、より正確な記譜を紹介することに努力した。」と述べている。

C. P. E. Bach を、新しい generation に属するという Dolmetsch の見地は、Rothschild がその Handbook, P.19で、「しかし、C. P. E. Bach の演奏法は、しばしば Style Galant の演奏法を反映している。」と述べていることと一致する。

なお、Dolmetsch は続けて C. P. E. Bach を引用する。(C. P. E. Bach; Versuch über die wahre Art, P. 113) 「短い音符についた点は、より一層短い音がそれに続いている場合は、長く保たれるべきである。」(Dolmetsch; The Interpretation, P.60)



「§24 一下例の如き音型の、最初の音符は、Slur がかかっているから、もし Tempo が moderato か slow tempo の場合、又は、始めの音を速く奏すると、次の音符が余りにも長くなり過ぎる場合には、余り速く奏さぬこと。これらの音型の第1の音符は、おだやかに accent するのであって、急激な打鍵は避けるべきだ。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 61)



この奏法に関して Dolmetsch は、「これは P.56 に示した Quantz のRule と一致しない。しかし、1789年に Leipzig で発行された Daniel Gottlob Türk の“Klavierschule”を見ると、一層大きな相違を発見する。」(Dolmetsch, The Interpretation, P. 61) と述べ、Türk の P. 363, §48 の終りを引用しているので紹介する。「第1の音符が短かく、第2の音符が、附点されている音型は、例外なく slur された。第1の音型は、確かに、stress されたが、その強調の仕方は、非常におだやかであった。(a) の如く。



特にslow tempo では、第1の音型を急いではならない。その結果、第1の音を、非常に短かく奏したり、又附点が、(b) に於けるように、休止符に変わって、melody が不注意にもこわされたり、その流動性を失なったりはしないのである。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 61) 又この後の註として、Türk は、「以前は、このような音型の最初の音は、非常に短かく奏された。これについて Agricola は書いている。—第1が短い音符で第2に附点が来る場合、第1のは出来る限り短かく奏すべきである。それは次の附点音符を、より快適に奏するためである。—と。しかし、C. P. E. Bach は、これに反して、Versuch. P. 113に、第1の音符は、Tempo が moderato かslowの時、非常に短かくするべきでない。—と述べている。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 61) 以上が、Dolmetsch による Türk の説である。そしてここで、Dolmetsch は、非常に興味深い見解に達している。つまり、

「以上は、style というものの、徐々の変化を示している。Quantz は、J.S. Bach より12才若かったが、Bach の一派に属していた。Agricola は、ずっと若かったが、Bach の直接の弟子で、長い間、師の idea に従っていた。しかし、C. P. E. Bach が new school の指導者であった所の、Türk の時代には、J. S. Bach の音楽は、最早、時代おくれとなっていた。故に、Türk の解釈は、C. P. E. Bach, Haydn, Mozart 時代に適用される。そしてQuantz, Agricolaは、Danglebert, Couperin, Rameau, Handel, J. S. Bach を含む 1 generation 前の作品に適用すべきだ。」(Dolmetsch; The Interpretation, P. 62) 以上の如き興味深い見解は、つまり Türk の解釈は、C. P. E. Bach など以後の音楽に適用出来、Quantz, Agricola の解釈は、Bach の時代に適用すべきだとするものである。これを今、附点音符の演奏法に関して考えてみると、附点音符も、続く短い音符も、書かれている音価通りに演奏するという、Türk の解釈は、J. S. Bach 時代のものではなく、もっと新しい generation に適用すべき解釈で Agricola, Quantz の、附点は音価以上に長く、続く音符は、記されている音価より短かく、急速に鋭く奏するという解釈が、J. S. Bach 時代に適用すべきものである、との見方が Dolmetsch の主張であると思われる。又上述の Dolmetsch の主張に興味を感じるもう一つの点は、Dolmetsch が、「J. J. Quantz は、J. S. Bach より12才若かったが、Bach の一派に属していた。」と述べている点である。もしこの Dolmetsch の説が正しいとすると、Rothschild の理論は、少なくとも時代区分の点に於いて成立する。即ち、J. J. Quantz を、圧倒的に引用し、Bach の作品を支配していた解釈の基礎を知る拠り所としていることが理解出来るからである。Dolmetschは、Quantz を Style Galant の音楽家と見做してはいない。故に彼の説には矛盾がないが、Rothschild は、自説に於いて、しばしば Quantz を Style Galant の代表と認めるのである。そして彼は、Quantz を、Barock から Style Galantへの過渡期に位置する音楽家で、両方の要素を合せ持っているの見做しているのであるが、では Quantzのどの面を古いと見做し、どういう所を、Style Galant に属すると見るべきかに関しては、全く触れておらず、

その態度は極めてあいまいなのである。だが、ここで、上述の Dolmetsch 説が正しいものだとすると、Rothschild 説は、ある程度成立する。なお、ここでも、「Quantzを、Style Galant の代表と見做すことは正しいか。」という問題は、Rothschild の説に於いて、いずれにしても残るのであるが、Dolmetsch の主張は、Rothschild にとって有利なものであることは確かである。

Dolmetsch 引用を続ける。附点や休止符を、音価以上に長くする習慣が、実際存在したか否かについて、彼は、「この伝統は、Quantz 以前の文献には、述べられていないようである。しかし、もし、我々が、次のこと、つまり複附点や複合休止符は、18世紀末迄用いられなかったこと、又彼らの楽曲の rhythm は全く自然であったこと、16, 17世紀の作品には、この附点や休止符を、その本来の長さ以上に保持することを必要とする passage が多くあることを思い出すならば、我々は、すべての old music を、この見地から扱うことは正しいと感じるだろう。その上、Quantz は、その Versuch の中で、この習慣を、改革として述べてはいない。もし現代の作曲家が、記譜というものに、しばられることがもっと少なければ、彼らは、これらの奏法を取り入れるであろう。彼らの直観力は、一層自然で、一層美しい、正しい解釈に彼らを導くであろう。

old music に於ける、附点や休止符の意味を知ることの重要さは、殆んど強調され過ぎるということはない位大きいものである。それは明らかに、墮落した Tempo を、荘厳な美、素晴らしい精力に変型するのである。例えば、Händel の Messiah の Sinfonia を見るとよい。|(Dolmetsch; The Interpretation, P. 62)と、下例の如く奏するのが正しい解釈であると述べている。



そして Dolmetsch は、「Händel の作品は、このような passage に富んでいる。例えば Messiah の、“Comfort ye, my people”, “Ev’ry valley”,

“Thus saith the Lord of Hosts”, “Behold the Lamb of Gob”, “The Trumpet shall sound” 等は、その例として適当である。又、J. S. Bach; St. Matthew Passion 中の、“Ach nun ist mein Jesus hin?”, “Geduld, wenn mich falsche Zungen”, “Erbarme dich”, “Komm, süßes Kreuz” 等の bass の部分はそうである。又、次の、Well-Tempered Clavier vol. I の Fugue in D—dur を試してみるとよい。|(Dolmetsch; The Interpretation, P.64)






この Fugue は、このような奏法によって演奏すべきだと Dolmetscha は述べている。現在我々の音価通りの演奏によるものと、非常に異なる雰囲気をも、この演奏はかもし出す。

以上によって、附点音符の奏法に対する、A. Dolmetsch の所説は、「常に附点音符は、その音価より長くされ、それに続く短かい音符は、その本来の音価より短かくするのが、Bach, Händel 時代の奏法であった。Quantz 以前に、このことについて触れている文献はないが決して Quantz からはじまった新しいことでなく、以前から存在したことを、Quantz がとり上げたのである。」大体以上の如きものであろう。


最後に、この問題に関する Curt Sachs 説の考察に移る。以下は、その Rhythm and Tempo によるものである。

Sachs は、C. P. E. Bach; Essay on the true Art of Playing Keyboard Instruments. P. 157 から、「附点音符に続く短かい音符は、常にその本来の長さより短かくなる。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 300) を引用した

後、彼自身も、「必らずしも、常にではないが、附点は、現在の二重附点の役割を果たした。」と述べている。続いて、P. 303の、“Double dot”の項では、「もっと特定の記号の必要を感じて、音楽家達が、先行する音符の音価に、その音符の（半分+ $\frac{1}{4}$ ）を附加することを示す、二重附点を紹介したのは、伝統が衰えて来たきざしであり、又 Baroque 時代の衰頹の後に、段々生長して来た literalness（文字通り、つまり記譜されている通りに演奏すること）の故であった。」と述べているが、この言葉から、Sachs も又、Bach, Händel 時代には、伝統つまり附点音符を、書かれた音価以上に長くする奏法が存在したことを主張している。又、「Baroque 時代の衰頹の後に、段々生長して来た literalness」という言葉からは、Baroque 時代には、楽譜上に記譜されている通りの演奏をするのでなかったことを暗示しており、Francois Couperinの「Our writing differs from our performance」と相通じることである。次に、二重附点の創始者に関して、「現代の理論家の幾人かは、二重附点を、Quantzの、そして僅かに Leopold Mozart のお蔭をこうむるものとしている。しかし Quantz は問題にならぬと思う。Quantz は、Versuch, Chap. V, §21 の最後の文章で、二重附点に関して述べているのみである。そこでは彼は“2つの点をもった ”について述べている。そしてこの二重附点を、one and a half dot と呼んでいる。しかし他のどこにも、Quantz は、自分が2重附点を発明したとも、それは新奇なものであるとも述べていない。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 303)と、Sachs は、二重附点の創始者は Quantz ではないと考えており、次にC. P. E. Bach については「C. P. E. Bach は、Quantz より1年後の Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen の中で、全然二重附点に触れていない。」と述べ、次に Leopold Mozart について、「Leopold Mozart の Versuch einer gründlichen Violinschule 中の言葉は、明らかに発明の意図を持っている。つまり彼は次の如く述べる。—正規の長さの附点音符が、物憂く、退屈に響く時、それを少し長くのばし、そして次に続く音符から、その、のばした分の音価を“盗み”なさい。この、正規の音価より長くされた附点を、私は、しばしば特別の

記号で指示した。私は、自分の欲するこの奏法を、2つの附点と、続く音符に、より短かい音価を与えることによって示した。外観は奇妙だが、そんなことは問題でない。一と述べている。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P.303)と、Leopold Mozart の明らかな意図を認め、又、「Leopold Mozart の意見は、ある Passage で、附点を誇張する必要性から出発しているが、実際に、附点の後の短かい音符を、音価より短かく奏することは、楽曲に生気を与える。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 304) と述べ、Sachs は、複附点が Leopold Mozart によって発明されたものであることを肯定している。Sachs も又、Quantz の Chap. XVII, Sect VII §58 を引用している。「*alla breve*, $\frac{3}{4}$ 拍子の *loure*, *saraband*, *courante*, *chaconne* に於いては、 につづく  は、その音価通りに奏してはいけないのであって、非常に短かく鋭くなくてはならぬ。附点音符は、精力的に強調される。時間が許せば附点音附は、すべてこのように奏すべきだ。そして、もし、附点や休止符のあとに、3つ或いは、それ以上の、32分音符があれば、特に *slow* な曲に於いては、その正しい音価で奏されず、それらに与えられている時間が許す範囲で最大の速度で奏すべきだ。」

又、Sachs は、Rhythm and Tempo, P. 304 に、“Duplets against Triplets” の奏法に関して、C, P. E. Bach, Friedrich Marpurg, J. J. Quantz の意見を引用しているが、それに当って Sachs は、「一声の、附点のある duplet は、他声の三連音符と同時に奏する時、如何に奏すべきかに関して述べる。」と前置きをして、先ず C. P. E. Bach から引用する。彼は大変簡単な奏法を与えていると述べ、次の言葉を引用している。「附点の後の、短かい音符は、3連音符の最後の音符と一致するべきである。」(C. P. E. Bach; Essay on the true art of playing keyboard instruments, P.

160—Sachs 註—) つまり、C. P. E. Bach による奏法は、 というこ

とになる。又、Sachs によると、2年後の1755年に、Friedrich Wilhelm

Marpurg は、この C. P. E. Bach の説に同意している。


Marpurg によると、「3連音符の最初の2つの音符は、常に duplet の、第1の音符に対して奏された。たとえこの duplet の第1の音符が、たまたま附点音符であっても。」(F. W. Marpur; Anleitung zum Clavierspielen, Berlin, 1755, P. 24—Sachs 註一) つまり次の如き奏法である。




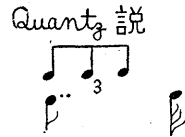
Sachs は、上述の奏法に関して、「換言すれば、duplet の2つの音符は、3連音符の、最初と最後の音と一致すべきなのである。第1の音符が附点であろうとなかろうと、この場合、そのことは問題ではない。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P.305) と説明を加えている。


次に Sachs は、Quantz について、「Quantz は、Marpurg や、C. P. E. Bach よりも、一層保守的であり、三連音符に対する附点音符の奏法に関して、全く反対の意見を持っている。つまり彼は、Versuch einer Anweisung, Chap, V, §22, P. 22に、一附点音符の次の短かい音符は、3連音符の第3の音符と同時にではなくて、そのあとで奏されるべきである。さもなければ、それは $\frac{6}{8}$ か、 $\frac{12}{8}$ 拍子と混同されてしまう。一と述べている。実際 Quantz は、一附点音符の次の音符は、その記譜されている音価より短かくされるべきである。そして、3連音符の下の附点音符に、その音価通りの長さを与えることは、華やかな、荘厳な雰囲気をかもし出す代りに、非常に貧弱で、単純なものになる。一と述べている。」(C. Sachs; Rhythm and Tempo, P. 305)と引用し、Sachs と Dolmetsch と同じく、(Dolmetsch; The Interpretation, P.

55), old music の演奏法  に賛成のようである。 


の奏法は、現代の“literally”な演奏に於いても、下声の  は、3連音符の第3の音符の後に奏される。しかし Quantz 等の云う old music に於ける、

この音型の奏法は、literally な演奏よりも、一層極端に  を短かくするのである。つまり、





以上で、old music に於ける附点音符の奏法に関する Rothschild 説と、他の文献引用を終るが、ここに引用した Quantz, Dolmetsch, Sachs, C. P. E. Bach によれば、old music に於いては、確かに、附点をその音価以上に長くし、それに続く音符は、本来の音価よりも短くなるという一般的な習慣は存在したらしい。しかし、個々の場合に、如何なる程度にそれを行なうかは、一定したものでなく、やはり uneven playing の場合の如く、演奏者自身の判断によると思われる。Sachs によれば、「Leopold Mozart により発明されたと思われる複附点でさえ、その音価通り、 に常に奏されるとは限らぬ。」(Sachs; Rhythm and Tempo, P.303) と述べており、これらすべてのことは、結局演奏者の “bon goût” に依存したと見てよい。そして、このような、附点音符を音価以上に長くする奏法の目的は、すべて楽曲の表現力に関する感覚的なものであったようである。この Rule は決して、時間の数学的な区分ではなかったのである。実際この演奏法は、現在の我々が行なう literal playing とは全く異なる nuance を表現するのである。しかし現在、old music の演奏法を文献に忠実に再現したとしても、それは理論的に忠実な再現ではあるかも知れぬ。しかし真の意味に於ける再現は、殆んど不可能なことであろう。第1に楽器の問題、第2には最も本質的な問題、つまり、楽曲の Tempo という問題一つを例にとってみても、それは結局、根源的には Tempo 自体の問題にとどまらず、時代思潮に密接な関連を持つものである。当時の時代風潮を直接呼吸することの不可能な後世に於いては、したがって、この意味に於いての再現は不可能であり、無意味な模倣と化するであろう。そして又、当時の時代思潮の中に於いてのみ、その存在の必然性と意義が

ある音楽作品の解釈と演奏法というものを、現代という時代の中へ再現するということは、不可能であると同時に、無意味な、不必要なことである、という見解も、私は肯定する。しかし、だからと云って、当時に行なわれていた演奏が、どのようなものであったかを知ることが、無意味であるとは思えない。以上引用した僅かの文献ではあったが、それらすべてが、この奏法の存在を明記しているとすれば、それに対して現代の演奏は、如何なる立場をとるべきかは別問題として、無関心であるべきではないと思うからである。


(h) 両手に於いて、同時に奏する 

















Rothschild はこれに関して、Arnold Dolmetsch; *The Interpretation*, P. 6 の、Frescobaldi の「Toccatà 第1巻の序文 (7)」を引用している。

「(7)一両手で同時に奏されるべき  の passage を発見した場合、速く奏し過ぎぬように注意しなさい。そして  を奏する手は、いくらか附点で奏せねばならぬ。つまり第1の音符にではなく、第2の音符に附点するのである。他の音符に対しても同様である。1つは附点なく、次の1つは附点して。」(Handbook, P. 20) そして、Rothschild は、「私は、この Frescobaldi の Rule は、Bach 時代にも用いられていたと信ずる。」と述べ、又、「これを採用することにより、今日の *ritardando* と同様の効果が得られたのであった。」(Handbook, P. 20) と附加している。

残念乍ら、これについて何ら他の文献を参照することが出来なかったので、この奏法自体について何とも云うことは出来ぬが、Rothschild の態度に関して少くとも次のことが云える。Curt Sachs に依ると、Frescobaldi がその弟子 Froberger と共に、“Free Tempo” をとなえた時、これに正反対の態度を示したのは、Georg Muffat であった。そして J. S. Bach, Couperin は明らかに Muffat 派であったと云う。(Curt Sachs; *Rhythm and Tempo*, P. 280)このことが正しいとすると、Muffat 派であった J. S. Bach に、その正反対の Free Tempo をとなえた Frescobaldi 説を適用するのは、大変矛盾した態度であると思う。このことは、Rule (h) に限らず、他の Rule の

場合に関しても云えることである。

(i) と、一層短かい音符について、

Rothschild によると、「や、より一層音価のすくない音符は、の2倍、4倍の速さで奏されず、すべての如くに奏された。次に私が引用する17世紀後期のフランスの音楽家、又18世紀初期のドイツの音楽家のすべては、や、一層短かい音符のこのような演奏法を肯定している。」(Handbook, P 20)と説明し、先ず Nicolas Gigault; Livre de Musique de l'orgue の序文を引用している。「多くの符尾を持った音符を見ても、おどろく必要はない。何故ならば、それをあたかもの如くに考えればいいのである。」又、J. D. Heinichen; Der Generalbass in der Musik (1728)からは、「我々は、についてためらう必要はない。もし初心者がこれらの音符を見付けたら、それらが単独で現われるか、と共に現われるかには関係なく、それらの符尾を1つ少なく考えればいいのである。この Rule に従ってが扱われれば、問題は解決する。」(Handbook, P. 20)そしてこれらを裏書きするものとして、Rothschild は、その著 The Lost Tradition in Music, P. 171 に、J. J. Quantz の言葉を引用している。「older German Instrumental Music は、多くの、そして、より一層短かい音符を含んでいるので、楽譜上では、非常に複雑な困難なものに見える。しかし彼らはこれらの短かい音符を、非常にゆるやかな Tempo で奏したので、それは、“lively” にではなく、“sleepy” に、“dull” に響いた。」そして又、彼は、The Lost Tradition in Music, P. 184で、「Heinichen は、はの如く奏すべきだと述べている。故にその音価は意のままになるのである。故に作曲家は、を用いることによって、現在の ritardando と同様の効果を得ることが出来たのであった。」と述べ、「をと同様に扱うのであれば、を用いる意義は何であるか。」という、我々の抱き勝ちな疑問に答え、又、「現代の演奏家にとって

は、このような演奏は、リズムの平均を乱すと考えられがちであるが、この奏法は、ritenuto 又は、ritardando を行なうのである。又 slow tempo の曲に於ける、この演奏法は、recitative に似ている。」と述べている。(The Lost Tradition in Music, P. 184) これらの奏法が、「ritardando の効果を得るためのもの、」だったということが正しければ、我々は納得し得る実例にぶつかる。又その奏法が、recitative 風な味を出すということも、次にあげる Rothschild の引用した J. S. Bach; Sonata for Violin solo, G minor の例からも理解出来るであろう。(The Lost Tradition, P. 185 より)



(a) の ♩ は、♪ の如く奏された。しかしそれは、正確に Tempo に合せて ♩ の長さに奏されたのではなく、recitative 風に自由であった。



(b) に現れる ♩ は、♪ の如く奏された。こうすることにより ritenuto と同じ効果が得られたのである。



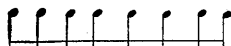
(c) の、♩、♪ は、ritardando され、殆んど ♩ より速く奏されぬ。







又 Rothschild は、「Nicolas Gigault, Heinichen は、♩ は ♩ の如く奏すべきことで、一致した意見である。しかし同じ time unit 内に、それらより、音価の大きい音符が現れた場合の奏法については、述べていない。」(Handbook, P. 20)と述べ、彼自身の見解を、次に述べている。「もし、time unit が、8つの ♩ から成っている場合、それらは、♪ か、それより少し速く奏されるべきだ。それは楽曲の性格によって、変化し得る。

記 譜





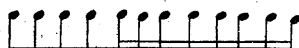
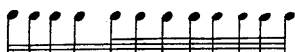
演 奏 法



又、もし、time unit が、2つの  と、4つの  から成っていると、 は大体  の如く、4つの  は、 の如く奏されるべきである。








又、time unit が、4つの  と、8つの  から成っている時は、次の如く奏すべきである。









この Rule に関しても、私は、他の多くの文献に当ることは出来なかったが、少くとも、A. Dolmetsch, Curt Sachs は、この問題に関して触れてにいない。この問題は、演奏に於いて相当重要な意味をもっているし、実際演奏に於いて、このような Rule が存在したか否かでは、大変大きな違いが生じて来る。最初この Rule に関して、Rothschild の Handbook を読んだ時、

① “meter” の balance が乱されるのではないか。

②  も  も、同じに奏するのであれば、記譜法の意義は、失なわれはしないか、などの疑問を感じた。しかし、「old musicの作曲者は、それによって ritardando の効果と、recitativo の味を得たのであった。」「そして、 を  の如く奏するとは云っても、決して、厳密な意味で、 の2倍の長さで奏するものではなく、およそのことを意味していた。」以上の如く、Rothschild が説明していることによって、或程度、理解出来た。そしてある面では old music に於ける演奏は、かなり自由なものであったことも想像出来るのである。

(j) Section の終止

Rothschild によると、「Section の終止は、聞く者に、それと分らせるべきである。」(Handbook, P. 21) と述べられ、この問題に関して、彼が引用している文献は、G, Frescobaldi, 16 14, (Arnold Dolmetsch; The Interpretation から引用 — Rothschild 註 —) 「頭音の最後の音、又跳躍による passage の終りの音では、たとえ  や  であっても休止せねばならない。何故ならば、このような休止は、或 phrase と他のそれとの混同を避けるのである。」又、続いて Quantz の次の言葉を引用している。「同一のものに属する思想は、分離させてはならぬ。これに反して、一つの音楽的 Idea が終りを告げ、新しい Idea が休止なしで始まる場合は、そこに区別のための休止がなされねばならぬ。特に、一つの Idea の最後の音と、続くものの最初の音が、同一音である場合、区別が、必要である。」(Handbook, P. 22)

又彼は、その著 The Lost Tradition in Music, P. 172 に、Francois Couperin の次の説を引用して、自らの主張を、堅固なものとしている。F. Couperin; Troisième Livre de Pièces de Clavecin (1722) 「この曲中には、新しい記号  が用いられている。私はそれらを、Chant や、和声的 phrase の終止を示すために、又 Chant の終止は、次につづく Chant から、いくらか区別されるべきものであることを明瞭にするために、使った。この僅かな休止は、一般には殆んど、感知出来ぬ。しかし connoisseur (玄人) ならば、もしそれがなされなければ、演奏に於いて、何かの不足を感じるだろう。換言すれば、それは、 や  を休止せずに読む人と、そこで息をついで読む人の違いである。このような休止は、拍節を乱すことなく、目立たせるべきであった。」 Rothschild はこのことについて、The Lost Tradition, P. 183 に、「或る phrase の終止と、次の phrase の始まりを強調することは、現在我々の感覚で云う、“in time” — time を乱さずに一奏することよりも、Old Tradition の時代に於いては、一層重要であった。Frescobaldi も、彼の序文中に、I phrase と、続く他の phrase の混同を避けるように主張しているが、Couperin はこの目的のために、sign  を紹介した。」と述べ、次の譜例で

もって説明している。



「何声かの楽曲に於いて、sign , は、phrase が終った声部にのみ用いられた場合は、(a) の如く奏すべきであり、一声が休止するからと云って、(b) の如く、他声も休止してはならない。」と、Rothschild は述べ、続いて、「我々が知る限りに於いては、phrase の終止を示すために sign を用いたのは、F. Couperin のみであった。しかし当時の作曲家達も、このことを当然と解していた。」(The Lost Trabiton, P. 184) と述べている。又 Rothschild は、Handbook, P. 22 に於いて、「短かい section の終止は、長い section の終止以上に強調されるべきではない。すべての中で、最も強調されるべき所は、楽曲全体の終止である。又、section の終止が、上述の方法で伝えられたら、すぐに Tempo は、もとえもどるべきである。」と説明している。

以上、Rothschild が引用しているすべてのもの、及び彼自身の説は、Curt Sachs; Rhythm and Tempo によるものと、意見を異にしている。つまり、Sachs は、「Frescobaldi の Free Tempo に、完全に反対した Muffat は、楽曲を通して、終止一貫した Tempo を主張しており、曲の終止の cadenza できさえも、その音価以上に長く奏すべきでない」と主張している。故に Muffat 派である J. S. Bach や Couperin の作品を奏する場合、現在全く自然と見做されている楽曲の終止の cadenza の ritardando は、全く不適当なものである。」と述べているからである。(Sachs; Rhythm and Tempo, P. 279)

以上をもって、Rothschild が、その A Handbook to the Performance of the 48 Preludes & Fugues of J. S. Bach according to the Rules of the Old Tradition に於いて述べている old music の演奏法と、その論拠となった文献紹介と、他説との比較を終ったが、特に Rule (e) uneven playing や、Rule (g) 附点音符などは、重要な問題であり、興味深かったが、その存在の正否に関しては、以上の文献のみにより、単に推測をなし得たに過ぎない。しかし事実、前記の諸文献に、そのような奏法が明記されていたとすれ

ば、音楽美学的立場からの諸問題はどうかろうとも、現在の演奏に於いて、全く無視してしまうことは、許されぬことではないだろうか。

第2章 F. Rothschild 説に於ける問題点

以上の如き、彼の説が成立するための基礎となった主張に関しては、ここに、いくつかの疑問が感じられる。根本的なものとして、次の如き点があげられる。第1に、「old music の作品には、何故、演奏上の指示が殆んどなされていないのだろうか。」という点に対する Rothschild の解釈について、である。このことに関して彼は、次の如き主張を自説の根拠としている。即ち、「当時の作曲家が、演奏上の指示を楽譜に与えなかった理由は、指示を必要としない記譜法上の暗黙の Rule が存在したからである。つまり、楽譜そのものが、その楽曲の Tempo, Rhythmic Pattern 及び他の演奏法を暗示したのである。」以上の如き主張である。しかし、現在、このように断定することは、少し早急に過ぎはせぬだろうか。もし現在、Bach 時代に、そのような Rule が存在したということが、事実として証明されているのであれば、「演奏上の指示を必要としない、記譜上の Rule が存在したから、記さなかった。」ことは断言出来るが、その逆は必ずしも真ではあり得ぬと思う。つまり、「指示されていないから、記譜上の Rule が存在したのである。」とは云えないのではないだろうか。現在事実として明瞭なことは、Rule が存在したということではなく、殆んど指示が与えられていないことなのである。故にここでは、演奏上の指示を与えなかったであろう他の原因、即ち、いわゆる「楽曲の演奏法」というものが、現代に於いて考えられる如く、第一義的に、厳格に意図されるものではなかったかも知れぬということも、仮定として考えてみる必要があるのではないだろうか。この点は、非常に解決の困難な問題であるが、Manfred Bukofzer が、その著、Music in the Barock Era, P. 371 で、“code-of performance”（演奏に関する暗号）という言葉を使い、又、同著の中で、Barock 音楽に於いては、notation score と、performance score は、原則として一致しなかったと述べていること、又 Francois Couperin が、その著

Clavecin 奏法の中で、「我々は、実際の演奏と異なる記譜をする。これは、何故フランス人以外の演奏家が、我々の作品を、我々以上には、よく演奏出来ぬかの理由である。例えば、我々は、音階的に継続する8分音符群に、附点を与えて奏するのである。しかし譜面上には、等音価で記すのである。」と述べていることなどは、演奏に於いて、何らかの Rule が、不文律として存在したのではないかとの感を抱かせ、興味深いものがある。

又次に問題となることは、Rothschild が、圧倒的に J. J. Quantz を引用して、自説の論拠となしていることである。Rothschild は Quantz を、Barock と、Stil Galant の様式の過渡期に位置するものと見做し、すでに Stil Galant の傾向に属してはいたが、まだ old style の規則や習慣をも、とり入れていたと解釈しているが、この見解は、Curt Sachs が、その Rhythm and Tempo の中で、J. J. Quantz を、C. P. E. Bach や、Leopold Mozart と同列におき乍ら、常に保守的な側の代表として論じ、又 Arnold Dolmetsch が、The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries の中で、「Quantz は、Bach より12才若かったが、Bach 一派であった。そして、Quantz の理論は、Bach、Händel の作品に適用されるべきである。」と論じているのと、大体一致する。しかし注意を要することは、Rothschild が自説をかためるに当って、Quantz の理論のどの面が新しい傾向に属するもので、どの点が old style に支配されているのかということについて、何となく、あいまいな態度をとっていることである。一口でいうなら、先ず自分の頭に Bach 像を描き、それに一致する点は、old style に支配されていた面として、自説の論拠とし、そうでない面は、Stil Galant の代表としているのである。換言すれば、Stil Galant というものは、楽曲の Rhythm と Tempo に、どのような影響と変化を与えねばならなかったか、つまり Rhythm と Tempo は、Stil Galant というものに於いては、如何なる姿でもって現れるべき必然性を持っていたかという面からの考察がなされていない。したがって、彼の研究態度に於いては、文献引用の結果、成立した結論を自説とするのではなくて、先ず頭の中で形成した Bach 像に一致する諸説を、時代、様式、国別の如何を問わず引用して、自説

をかためているということは、見逃せぬことであると思う。このことは、一つには、彼が歴史家ではなく、演奏家としての立場から研究を行なったという点に、その主な原因が存すると思う。この態度の現れとして、一例をあげると、Rule (h) に於いても触れたが、Rothschild は、Curt Sachs によれば、正反対の立場を主張したと云う Frescobaldi と、Muffat を、時として前者を、そして或る奏法に関しては、後者を引用して、自らの所説としている。

ともかく彼の説には、余りにも整然と体系化されているので、つい見過し勝ちな点に、それが成立する基礎となった彼の見解に関して、もう一度検討する必要がある問題を発見し得るということが云えると思う。

ともかく、ここで一番問題となるのは、J. J. Quantz を Bach 一派と考えることが正しいかどうかという点であろう。この点が解決されれば、「Bach時代の作品演奏法」の問題もある程度の解決を得ることになると思う。ここで、次の事実は、非常に興味深い。私自身は、未だ聞く機会を持たぬが、J. J. Quantz の音楽、そして Quantz の仕えていた Friedrich 大王の音楽を聞くと、確かに Rothschild の云う Beat というものに、大きく支配されていることを感じる、ということである。

今後、私は Quantz, C. P. E. Bach の音楽そのものに当って J. S. Bach との親近性という見地から、研究を進めたい。Quantz は生涯、Friedrich 大王の宮廷に仕えたが、C. P. E. Bach は、そこを去って Hamburg へ行った。何故、C. P. E. Bach が去らなければならなかったか。このことを、実際に、彼等の音楽そのものにあたって解いてみたい。このことによって、Quantz の位置もおのずから明確になるであろう。

最後に、尚一つの重要な問題を見逃せない。Rothschild が、自説を述べるに当って、楽器の Mechanism に関する発言を、一度も行っていないことである。およそ、演奏法というものは、その楽器の mechanism と密接な関係を持つもので、古楽器と現代のものとの mechanism の相違、これを論ずることなしにはこの研究は成立しない。Rothschild の主張する以上の如き演奏法も、結局は、古楽器の mechanism と密接な関係を持つ本質的なもので、古

楽器の mechanism というものに於いてのみ、その存在の必然性を認め得る。Stress に関する奏法を例にとってみても、ある音符を accent したい場合、現代の Piano であれば、Touch と音量によってそれを行ない得るが、それが不可能であった古楽器に於いては、必然的に、それを音符の長さによって伝えなければならなかったであろう。Rothschild が、Bach の作品は、現在も、当時の楽器を用いて演奏することを、当然のこととして、楽器に関しては、一言も触れていないと見ることも出来る。しかし、現在それは、地域的にも、数量的にも、ごく限られた可能性を持つことであり、殆んど不可能である。従って、この問題の研究は、歴史上の文献による事実を基として、「現代の楽器による Bach 時代の作品の演奏」に結びつかなければ、意味のない模倣と化す危険もある。そして又、結局我々が演奏しようとするのは、「音楽」なのであり、「演奏法に関する Rule」を演奏するのではないことを忘れてはならないのである。

F. Rothschild の説は、まだ検討すべき多くの問題を持ったものではあるが、しかし、いわゆる old music の演奏形態が、ある意味で改革を必要としていると思われる現在に於いて、彼の着眼点とその研究は、極めて注目にあたりするもので、高く評価されるべきだと思う。ここで、Harpsichord 奏者、Landowska 女史の演奏が、少なくとも Tempo に於いて、Rothschild の理論と一致することがしばしばあることを述べたい。この事実は、“old music の演奏法”という問題の解明に対する、一つの小さな手掛りとなるのではないだろうか。

A Study of the Interpretation of the Music in J. S. Bach's Time.

— Questions concerning Rothschild's Theory —

Mariko Seno

[There are few tempo-marks, dynamic marks or other signs for performance by composers themselves in the original scores of the works in J. S. Bach's time or prior to it.

What does this fact mean?

And how could later musicians know the true intentions of their predecessors?

That is, what interpretation did they give to the score without any signs?

And how should we perform their works today?]

These questions made me choose this subject for my study.

I took up the view of Fritz Rothschild, a Viennese musician now living in the United States, with regard to this problem.

His first book, "The Lost Tradition in Music — Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time — sought to prove that the music of Bach and his time was written in conformity with strict conventions which were forgotten after the mid-eighteenth century, and tried to point the way to return to correct interpretation. According to his rule, the playing of J. S. Bach's 48 Preludes and Fugues much differs from ours by Czerny or Busoni edition.

But, at the same time, I found some questions in the basis on which his theory stands. They are fundamental problems that must be solved before we take up Rothschild's theory itself.

In 1955 his next book, "A handbook to the performance of the 48 Preludes & Fugues of J. S. Bach according to the rules of the Old Tradition," was published.

In this handbook he applies the rediscovered principles to the playing of the first 24 of Bach's 48 Preludes and Fugues according

to the rules and conventions of the period in which they were written, not according to the manner of subsequent editors and performers. I found the same questions in this handbook, too.

So here I'd like to introduce his theory and point out the fundamental questions in it. His theory is based on the following viewpoint. [Bach's compositions were governed by rules and conventions originating in, and even before, the 17th century, but which still persisted at the time of his death in 1750. During the 18th century, however, great changes in musical style were introduced, and even while Bach was at work on his greatest masterpieces many of the ideas and principles which guided him were being branded by his contemporaries as old-fashioned, and the works of Bach, steeped as they were in the Old Tradition, fell into oblivion.

As a result, when Bach's music was revived in the early 19th century, the interpretations of his music were at variance with Bach's intentions. And unfortunately present-day interpretation of his music are that of Czerny, Liszt, Tausig, von Bülow and others, and Bach's scores are supplied with expression—and tempo—marks in the new romantic style.]

He thinks that the reason why the old musicians did not give the markings or signs for performance in their scores is that there were many strict rules or conventions in notation.

The questions which were brought to me were concerning to the following points:

① In regard to his interpretation of the reason why there are no signs for performance in the score of old musicians.

② In regard to his attitude toward the understanding of the age in which J. S. Bach composed.

Apart from the problem whether we must or must not apply his rule to present day performance, if there were truly such strict rules as Rothschild says, we must not disregard them.