

# 琉球大学学術リポジトリ

## 18世紀ヨーロッパ古典派音楽における演奏の装飾

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部音楽科 公開日: 2011-05-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大宮, 眞琴 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/20048">http://hdl.handle.net/20.500.12000/20048</a>

# 18世紀ヨーロッパ古典派音楽における演奏の装飾

大宮真琴

## 1. 原典版譜の問題

### (1) 演奏の基礎としての原典版楽譜の必要性

演奏の問題を、音楽学のみならず歴史的な立場に基づく音楽史という学問分野だけから探求しようと試みると、両者の接点を見つけることが意外に困難である。そればかりか、たとえ接点を捉えたと考えても、そこから多くの誤解の生ずる虞がある。音楽史という学問は、つねに実証を基礎にした時代様式の歴史的な集約の記述である。いっぽう、演奏学の立場では、とうぜんのことながら、その可能性の出発点を楽譜に求める。しかし楽譜とは、もともと音楽作品を、その時代の記譜法によって演奏の大要を記録した記号の集積にすぎない。したがって、単純に楽譜だけに頼って演奏の問題を考えようとすることには、つねに大きな危険がつきまとう。楽譜の解読のためには、多くの予備的な学習を必要とするからである。この予備的段階は、音楽史以外の新しい音楽学の分野によって用意されている。

楽譜そのものも、演奏家にとって大きな問題を含んでいる。現代の音楽家が、現代の楽器によって、18世紀のバロックやクラシック時代の楽曲を演奏しようとする場合に、基礎となるべき楽譜自体に間違いがあるとすれば、作品を正しい姿で再現することが、とうてい不可能なことは自明である。

したがって、現代において18世紀の音楽を正統的に、すなわち作曲者の意図に忠実に演奏しようとする場合に、第一義的な出発点となる楽譜は、可能なかぎり作品の「原典度」を再現したものでなければならない。同時代の楽器によらずとも、現代の楽器によって演奏を創造するためには、どうしても原典版楽譜の「原典度」を熟知したうえで、作品の原像、すなわち、作曲家が書き遺した楽曲の本来の姿を再現することがつとめとなる。

この目的のために、とくに第二次大戦後に急速に発展した音楽学の新しい

分野が、原典版楽譜の校訂、という作業である。筆者は、多年にわたって「ハイドン全集」(ミュンヘン：ヘレン出版社)の校訂に携わってきた。<sup>(1)</sup>その経験に基づいて、本稿においては、とくに演奏者に対して、18世紀の古典派音楽における原典版楽譜の問題点と、原典版に基づく演奏の可能性とについて論述する。

## (2) 校訂楽譜と非校訂楽譜とのちがい

問題点をわかりやすくするために、最初にひとつの例を挙げよう。曲例は、モーツァルトの有名な「トルコ行進曲つき」のピアノ・ソナタK.331(1782)の開始部分(第1-8小節)である。このモーツァルトのソナタには、通常のソナタにある速いテンポの開始楽章が欠けており、主題と変奏の緩徐楽章、つまり通常のソナタの楽章構成でいえば第2楽章から開始される。最初の楽章の変奏主題は、それぞれ反復される8小節と10小節の二部分からなるシチリアーノ舞曲の曲想に基づいている。(譜例1 参照)

### 譜例1 原典と非原典版の楽譜の比較

モーツァルト：ピアノ・ソナタK.331(300i)第1楽章 主題(mm.1-8)

#### A 原典版楽譜の1種

Andante grazioso

#### B 非原典版楽譜の1種

Andante grazioso

(1) 「ハイドン全集」Joseph Haydn Werke, Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln unter der Leitung v. Georg Feder. (München: G.Henle Verlag. 1958)

第1の楽譜（譜例1A）は、原典版のひとつである。この楽譜は、主題がシチリアーノ舞曲に独特の6/8拍子の付点リズムつきのパターンに基づいて作られていることを明瞭に示している。それに対して第二の楽譜（譜例1B）は非原典版の例で、とくに日本において流布している実用的な楽譜のひとつである。この楽譜には、シチリアーノ舞曲のリズム的特徴を全く無視したスラー記号が付いているために、主題がシチリアーノ舞曲の曲想であることを、楽譜からほとんど読みとることができない。<sup>②</sup>

演奏の際に、厳密に校訂された原典版を基礎にするのではなく、モーツァルトの作曲の意図と様式とを、正しく理解することができないことが、この二つの楽譜の例によっても容易に理解できるであろう。モーツァルトが作曲した第1楽章の変奏曲の全体は、このシチリアーノ舞曲の様式による主題に基づいて作られているものであるから、出発点における誤解は、楽章全体の演奏表現を歪める結果となる。

### (3) 原典版楽譜における「原典度」の問題

このピアノ・ソナタのモーツァルトの自筆楽譜は、部分的にしか遺っておらず、しかも完全には記譜されていない。しかしさいわいにも、モーツァルト自身が1783年に、ウィーンのアルタリア社から出版した初版の楽譜が現存している。そのために、このソナタの校訂楽譜の原典に対する近接度はきわめて近い。すなわち「原典度」のかなり高い原典版楽譜、ということが出来る。

ここで、原典版の楽譜が、どのような手順で作成されるのか、ということについて、概略を説明しておくことは有効であろう。

原典版の楽譜の校訂には、作曲家の同時代に作成された楽譜のうち、現存しているものをすべて蒐集して、個々の楽譜について、原典に対する近接度を測定する、という音楽学的な作業が必要である。作曲家の同時代の楽譜と

---

(2) 非原典版のみならず、原典版の楽譜においても、しばしばフィンガリングが付けられていることがある。筆者は、原典版の楽譜にフィンガリングが必要でないという見解をもっているが、この問題について、ドイツの原典版の出版者たちと数回にわたって論議を交わした結果、欧米においても購買者のあいだにこの種の要求が依然として強いことを知らされた。

いども、作曲家の自筆楽譜との距離によって、すべて「原典度」が異なっている。したがって、おなじ原典版の楽譜とはいっても、校訂に使用できる楽譜資料の状態は曲ごとに異なるから、「原典度」も曲によって異なってくることになる。

原典版の校訂に際して使用する楽譜資料は、原典に対する近接度にしたがって、およそ次の四つのカテゴリーに分類することができる。

- (1) 作曲家の自筆楽譜。
- (2) 自筆楽譜、または同再の楽譜に基づいて直接的に作成された、同時代の筆写楽譜や出版楽譜。
- (3) 直接的な楽譜に基づいているかどうか不明の間接的な筆写楽譜や出版楽譜。
- (4) コピーの径路が全く不明の楽譜。

18世紀の曲についていえば、たとえば19世紀になってから作られた筆写楽譜や出版楽譜は、もともと原典から遥かに遠いものであり、したがって通常、原典版の校訂に際しては、三次的な資料として校訂に際しての楽譜資料から排除されなければならない。<sup>③</sup>

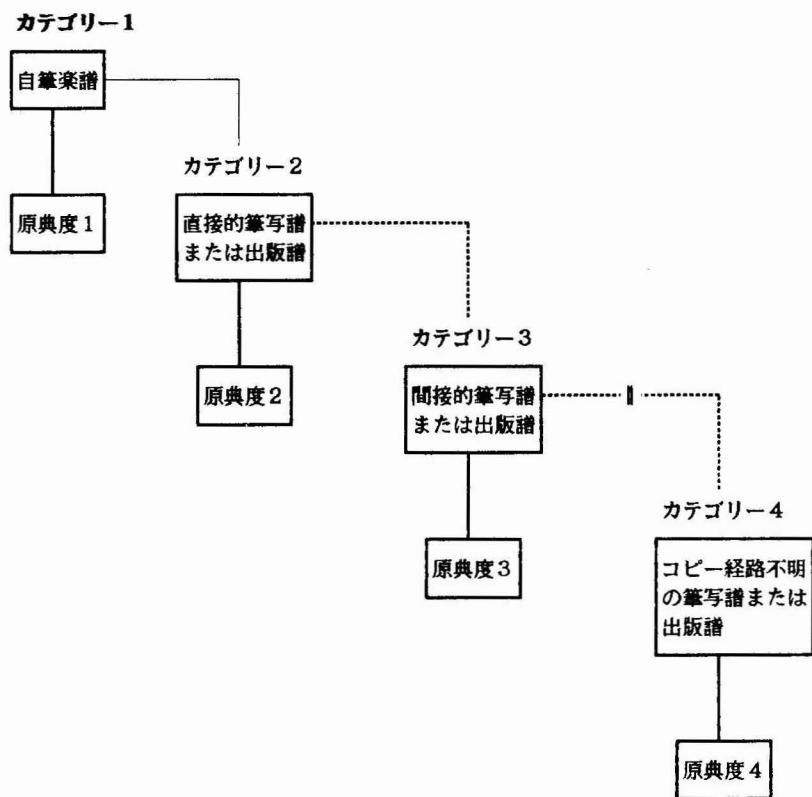
このような、資料の状態による原典と近接度のカテゴリーによってもわかるように、ひとくちに原典版といっても、基礎にしている資料の状態によって、校訂楽譜の「原典度」には、おのずからちがいが生じてくる。(表2参照)

1. 作曲家による自筆楽譜は、校訂のための楽譜資料として第一義的に重要である。とはいえ、自筆楽譜が現存している場合にも、原典版の校訂者は、しばしば厄介な問題にまきこまれることがある。もし作曲家が、いったん作曲したのちに、さらに作品を改訂したとすれば、複数の自筆楽譜、あるいはひとつの自筆楽譜に記入された複数の版が存在することになる。この場合には、なにが原典なのかということの判別が、非常に複雑である。いつ最初の

---

(3) しかし、もし第一義的な同時代の楽譜資料が全く失われているような曲の場合には、やむをえず、オリジナルまたはそれに近い資料に基づいて、のちの時代の人が筆写した楽譜のような三次資料をもとにして校訂せざるを得ないことになる。このような場合には、ほとんど原典版と呼ぶことができない。

表2 原典版楽譜における原典度のちがい：楽譜資料と校訂楽譜との近接度



版が作られ、いつ、どういう事情で、才二の版が作られたのか、といった種類の、作曲と改定の歴史的経過を解明しなければならないからである。<sup>(4)</sup>

(4) 筆者が校訂した「ハイドン全集版」の「ノットゥルノ」の例についていえば、8曲の現存曲のうち5曲(Nos. 3, 4, 5, 7, 8)が複数の版をもっており、しかもNo. 4には三つの版があり、No. 5には第二の版しか遣っていないことが判明した。

参照 大宮眞琴校訂「ヨーゼフ・ハイドン全集」第7系列『ノットゥルノ』(ミュンヘン：ヘンレ出版社、1971)、および同『校訂報告書』(ミュンヘン：ヘンレ出版社、1972) Makoto Ohmiya, Hrsg.: *Notturmi. Joseph Haydn Werke VII.* (München: G. Henle, 1971) Vorwort; Makoto Ohmiya: *Notturmi. Kritischer Bericht.* (München: G. Henle, 1972)

2. 自筆楽譜から直接的に筆写された楽譜の場合でも、それに、作曲家自身がテキストの加筆や訂正を記入したり、ピアノとかフォルテのようなダイナミック記号を記入しているような場合には、たとえ他人によって筆写された楽譜であっても、作曲者自身はその楽譜に直接的に関与したという意味で、自筆楽譜に準ずる「原典度」の高い資料として取り扱われる。<sup>5)</sup> たとえ、その筆写譜に音符などの間違いがあったとしても、18世紀の作曲家は、通常、自分の曲の楽譜の細部について注意ぶかく検討することをしなかった。作曲家が校閲または校正した出版楽譜についても同様である。この種の事情は、ベートーヴェン以後の作曲家とちがっていた。ヨーロッパのなかでも、国や地域によって事態は異なっていたが、作曲家にとって、作品の出版権が一般的に確立されるようになったのは、ほぼ18世紀の最後の四半世紀、すなわち1770年代の後半になってからである。それまでは、出版社が入手し得た楽譜に基づいて、作曲家の許諾を得ずに出版することが日常におこなわれていた。これらの事情を勘案すると、作曲家自身が直接的に作製に関与した楽譜資料は、原典版楽譜の校訂にとって、自筆楽譜とならんで、一次資料(Hauptquellen)として重要な意味をもっていることが理解できよう。

3. それに対して、たとえ作曲家と同じ時代の筆写譜や出版譜であっても、作曲家と無関係に作製された楽譜は、原典資料と看做すことができない。すなわち、原典版の校訂にあたっては、二次資料(Nebenquellen)として区別されなければならないのである。たとえば、自筆楽譜(カテゴリー1)から作成された筆写譜(カテゴリー2)から、さらに書き写されたような楽譜、すなわち「またうつし」の筆写譜などがこれにあたる。「またうつし」の場合に、テキスト等の間違いがふえることがあっても、原典に接近する種類の訂正を期待することができないことは、古文書学の常識である。

4. おなじく同時代の楽譜といっても、コピーされた径路が全く不明の楽譜もある。このカテゴリーに属するものには、ローカルなコピーが多い。このような楽譜の「原典度」はきわめて低いので、校訂の際には、通常、三次

---

(5) 作曲家の許諾を得た出版譜の場合には、印刷用の原版の作成のために、作曲家から自筆楽譜、または直接的な筆写楽譜(Stichvorlage)を受け取るのが通常であった。

的な資料 (Weitere Quellen) として除外される。<sup>6)</sup>

こういう楽譜資料の評価は、原典版楽譜の校訂という目的に即した基準である。原典版の校訂にあたって、曲によっては、一次資料が欠けているために、二次資料、または三次資料によって校訂せざるを得ない場合がある。したがって、ひとくちに原典版の楽譜といっても、校訂の際に使用された資料が、一次資料、すなわち自筆楽譜であるか、二次資料のみであるか、あるいは三次資料として低く評価された楽譜に限定されているかによって、曲ごとに原典への近接度は、著しく異なった結果になる。すなわち、第一のカテゴリーに属する資料によって作成された原典版と、たとえば第三または第四のカテゴリーの資料のみによる原典版とのあいだには、同じく原典版とはいっても、その「原典度」に大きな隔たりが生ずる。

したがって演奏者は、原典版ということだけで、すべての曲の楽譜に盲目的な信頼を置くことができない、ということを知っていなければならない。校訂に使用した楽譜の状態は、校訂楽譜の序文、または校訂報告書 (Kritischer Bericht) に記述されている。演奏者は、まずそれを読み、校訂に使用された楽譜資料について十分な理解を得ることによって楽譜の「原典度」をはかって、はじめて自分の表現の客観性を確立することができることになる。

#### (4) 「原典度」の低い原典版の問題点

精密に校訂された原典版の場合でも、使用できる資料が低い価値のものしか現存していないような場合、すなわち「原典度」の低い原典版の場合に、いったい、どのような問題が生ずるのであろうか。このことを、ハイドンのクラヴィーア・ソナタ第33番 (Hob.XVI : 33) の第1楽章の冒頭部分 (第1-24小節) について検討してみよう。(譜例3 参照)

---

(6) 有名な演奏家や音楽出版者の編集者、あるいはレコード会社のデレクターたちのなかには、ここに論述している楽譜校訂の手順についての知識を持ちあわせていない人々が少なくないようである。作曲家の同時代に、出版社や写譜業者が恣意的に作成した編曲版や合成版、あるいは偽作版の楽譜に基づいた現代の出版譜やレコード類が少なからず発売されているのは、この理由によるものと思われる。



譜例3 「原典度」の低い原典版の例

ハイドン：クラヴィーア・ソナタ（Hob. XVI : 33）第1楽章（mm.1-24）  
 （『ヨーゼフ・ハイドン全集』ゲオルク・フェーダー校訂 ミュンヘン：ヘンレ出版社 1966） © G.Henle Verlag, München. 1966.

The image shows a musical score for the first movement of Haydn's Sonata in G major, Hob. XVI:33. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro', and consists of 24 measures. It is written for piano in G major. The notation includes treble and bass staves with various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Measure numbers 6, 12, 18, and 22 are indicated at the start of their respective systems.

ハイドンのこのソナタ第33番には、自筆楽譜が遺っていない。そればかりか、現存している同時代の楽譜資料のすべてが、低い価値にとどまっている。すなわちこの曲には、同時代の筆写楽譜が6種類、出版楽譜が5種類あるが、いずれも原典、すなわち自筆楽譜との関係がいっさい不明なのである。（表4 参照）

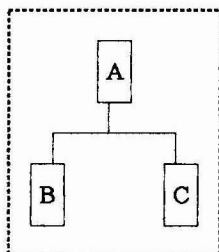
表4 ハイドン：クラヴィーア・ソナタ第33番（Hob. X VI : 33）  
同時代の楽譜資料の状態

1. 筆写譜の関係と程度 （自筆楽譜：消失）  
筆写楽譜 筆写経路はすべて不明

校訂に使用された筆写譜

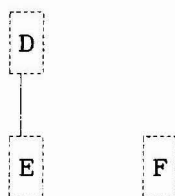
(1) 良好な筆写譜

(2) やや良好な筆写譜



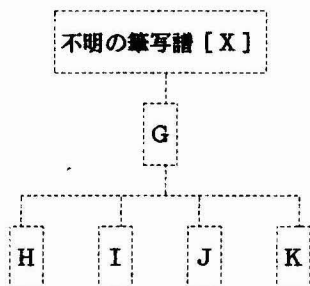
校訂に使用されなかった筆写譜

(3) 不良な筆写譜



校訂に使用されなかった不良な出版譜

2. 出版譜の関係と程度



このうち、筆写譜についていえば、校訂に使用できた楽譜資料は、わずか3種類(A,B,C)しかない。もっとも状態のよい筆写譜はAであるが、この楽譜をコピーするにあたって使用された原本は消失してしまった。したがって、この筆写譜Aと、消失した自筆楽譜との関係は不明である。その結果、このソナタの校訂に用いられた最良の筆写譜の「原典度」自体が不明なのである。(表2 カテゴリー4)

他の二つの筆写譜BとCは、相互に関係なくAからコピーされたことが明瞭である。3種類の筆写譜のすべての頁の符割は同一であるが、Aにない間違いが加わっており、しかもBとCとの記譜の間違いの種類と程度が異なっている。

それに対して、のこりの3種の筆写譜D,E,Fは、きわめて不良な楽譜であり、校訂の役に立たない。EがDからコピーされたということ以外には、筆写の径路が不明で、しかもA,B,Cの3種の筆写楽譜とは全く別のコピー系統に属している。

同時代の出版譜は5種類(G,H,I,J,K)が遺っている。H,I,J,Kの4種類の出版譜は、すべてGに基づいているが、相互に全く関係なく作成されたことが判明した。しかも、すべての出版譜がどの筆写譜より劣悪で、とうてい校訂には使用できない。<sup>(7)</sup>

結論として、このソナタの校訂に使用することのできた同時代の楽譜資料は3点の筆写譜にとどまり、しかも、自筆楽譜に対する近接度すべて不明の三次資料である。したがって、「ハイドン全集」に収録されたこのソナタ第33番の「原典度」は、きわめて低いといわざるを得ない。<sup>(8)</sup>

## 2. 古典派の装飾音の解決法

### (1) 原典版に基づく演奏の可能性の範囲

以上の例によっても、演奏のための基礎としての楽譜の選択と、「原典版」

---

(7) ハイドンのソナタ第33番の資料評価については、筆者による次の学会報告を参照。大宮眞琴「18世紀後半の楽曲校訂の方法——<ヨーゼフ・ハイドン全集の立場から>——」『美学』第67号 1966(美学会第17回全国大会研究発表要旨) pp.41-45. ドイツ語要旨: pp.78-77.

についての本質的な理解とが、出発点において決定的に重要であることがわかるであろう。ハイドンのソナタ第33番の例のように、「原典度」の低い楽譜の場合には、テキストの細部について、演奏者が補填する余地の多くなることはとうぜんである。

原典版の校訂者は、校訂の作業の際に、第一義的に校訂に使用する楽譜資料の制約をうけている。したがって校訂者が、記号を補ったり、音を変更したりすることは、資料内のパラレルの箇所によって論議の余地なく補完することができる場合に限定される。例えば、ハイドンの前掲の校訂楽譜（譜例3）において、第7小節の下降する四つの8分音符に、鉤括弧（〔 〕）つきでスタカートが補われているが、この鉤括弧は、パラレルの箇所に基づいて校訂者が補った、ということを示している。この箇所の場合には、再現部の同じ箇所（第123小節）に、主資料がスタカートをもっているからである。

校訂者は、自分の音楽的主観に基づいて記号等を補うということをし、いっさいおこなわない。その意味では、音楽的にきわめて禁欲的な態度を保持している、というべきであろう。第4小節の右手のパートにある上向する四つの32分音符や、第5小節の下降する同様の音型にスラーが付いていないのは、この曲の校訂に使用された3点の資料のなかのパラレル箇所に、ひとつもスラーが付いていないためである。しかし、だからといって演奏者がスラーを

---

(8) ハイドンのソナタ第33番には、古い原典版が1種類ある。第一次大戦直後にブライト Copp・ウント・ヘルテル社から出版された「旧ハイドン全集」と呼ばれている未完の全集版に収録された、カール・ベスラー校訂による3冊のクラヴィーア・ソナタ集（1918年出版）がそれである。戦前のこの「旧ハイドン全集」の時期には、楽譜資料が決定的に不足していた。当時、校訂に使用された資料は、筆写譜“B”、出版譜“H”、“J”、“K”の合計4種類のみであった。また、作曲や初版の出版など、作品そのものについてのドキュメントについても十分に説明されていなかった。さらに、資料研究の方法も充分には進歩していなかった。したがって、戦後の「新ハイドン全集」版にくらべると、おなじ原典版とはいっても、2種類の楽譜の「原典度」には大きなひらきがある。

「旧ハイドン全集」版をもとにした実用的な楽譜として、カール・マルティエンセン校訂の「ペーター版」の「ハイドン・ソナタ集」（序文1937年）があり、ソナタ第33番は、そのなかの第2巻に第20番として収録された。マルティエンセンは、ハイドンのピアノ・ソナタを現代のピアノに適合させようとして恣意的な加筆をおこなった。その結果、多くの点で「新ハイドン全集」の原典版とはまったく異なる劣悪な楽譜となった。

付けて弾くことが不合理だ、ということにはならない。もし、冒頭の上向パターンに付いているスラーを参考にして、第4小節の同じ上向パターンにもスラーを付し、第5小節の左手の二つの和音をスタカートに弾いて対照をはかるとしても、この曲の音楽的コンテクストを十分に検討した結果、良好な効果が得られると演奏者が判断するならば、その可能性の余地は、いぜんとして演奏者に対して残っているのである。

「原典度」の低い原典版におけるこの種の演奏上の補填の可能性が大きいことは、譜例1Aに掲げたモーツァルトのソナタのような「原典度」の比較的高い原典版の場合とは、おのづから異なってくる。

## (2) 「ハイドン・オルナメント」

ところで、譜例3に示した「ハイドン全集版」のクラヴィーア・ソナタ第33番の第1楽章の開始部分の第19-21小節の3箇所、モルデントに似た「ハイドン・オルナメント」(Haydn Ornament)と呼ばれているハイドン独特の装飾記号が記譜されている。しかし、「ペーター版」の同じ箇所では、この記号がターンとして記譜されており、しかも第20小節ではターンの記号の縦線が入っている。<sup>9)</sup>(譜例5 参照)

「ハイドン・オルナメント」は、モルデントとちがって、通常、下降する三連音をオンビートに付して演奏する。それに対して、ターンが旋回する音型であることは周知のとうりである。その結果、両者の演奏効果のちがいは、ターンがなだらかに旋律的であるのに対して、「ハイドン・オルナメント」はリズム的緊張を伴っている。(しかし、つねにアクセント効果をもつとはかぎらず、おそいテンポの場合には表情にとんだ旋律装飾的な効果を生む。この問題については後述する。)

「ハイドン・オルナメント」は、ハイドンの時代においても、決して一般的なものではなかった。例えば、ハイドンから距離的に遠かった演奏家や職業的写譜家たちが、この記号を正しく理解していたとは言い難い。前述のように、このソナタの校訂に使用された3種の筆写譜の記譜の状態を調べてみ

---

(9) ペーター版が底本とした「旧ハイドン全集版」では、この3小節のすべてに「ハイドン・オルナメント」が記譜されている。

ても、そのことが理解できよう。(図版6 参照)

譜例5 「ハイドン・オルナメント」とターンのちがいを

ハイドン：クラヴィーア・ソナタ (Hob. XVI : 33) 第1楽章 (mm.18-21)

A 「ハイドン全集版」(校訂楽譜)

B 「ベーター版」(非校訂楽譜)

図版6 ハイドン：クラヴィーア・ソナタ (Hob. XVI : 33) 第1楽章 (mm.18-21) 3種の筆写譜の記号の記譜の状態 (資料番号は表4を参照)

資料A (ウィーン筆写譜)

資料B (ベルリン筆写譜)

資料C (クロムリッツ筆写譜) ("t"をかこむ丸印は筆者が付したものの)

資料Aは主資料（ウィーン国立図書館所蔵）である。ここでは第19-21小節の三つの装飾音の横線が角ばって記譜されているので、モルデントのように読める。それに対して、Aからコピーされた副次資料B（ベルリン国立図書館所蔵）では、横線がなだらかな曲線であるため、あきらかに「ハイドン・オルナメント」と読むことができる。おなじくAからコピーされた副次資料C（旧チェコスロヴァキア、クロムリッツ僧院所蔵）では、トリル（t）に記譜されている。三種の筆写譜にあらわれているこのような異同（Diskrepanz）は、当時の筆写譜や出版譜において、ごく普通のことであった。<sup>10</sup>

ハイドンは、生涯にわたって、この独特の装飾音記号を使用した。ハイドン自身が楽長を勤めていたエステルハーゼ侯爵家の音楽家たちは、この記号に馴れていたもので、問題なく正確に演奏することができたが、エステルハーゼ侯爵家以外のところでは、当時でも、かならずしも正しく演奏されなかった。

ハイドンは、1790年の秋にエステルハーゼ侯爵家を離れ、翌年からロンドンに行って、ザロモンの主宰する大きなオーケストラのために新しい交響曲の作曲をはじめた。「ザロモン交響曲」と呼ばれている最後の12曲の交響曲（第93-104番）がそれである。ところが、ロンドンの写譜家も演奏家も、この独特の「ハイドン・オルナメント」の記号を正しく理解して記譜したり、演奏したりすることができなかった。そこでハイドンは、しだいに記号で記譜することをやめ、装飾音を実音で記譜するようになった。（譜例7 参照）

例えば、1791年、ロンドンでの最初の年に演奏された交響曲第96番のメヌエット楽章の冒頭の部分では、第1小節のメロディー音 $d^{\flat}$ に記号で「ハイドン・オルナメント」が記譜されているが、フレーズの後半での反復の際、第9小節の同じ音には「ハイドン・オルナメント」が実音で記譜されている。

---

(10) ベスラー校訂による「旧ハイドン全集版」に使用された筆写譜は、資料Bのみであったために、「ハイドン・オルナメント」を採用することができた。しかし、マルティエンセンの「ペーター版」が何故これを他の2種の記号に改変したのか、その根拠は不明である。

## 譜例7 「ハイドン・オルメント」の記号と実音による記譜例

### A ハイドン：交響曲96番 第3楽章（1791年、ロンドン）

Menuet Allegretto

Two staves of musical notation for Example 7A. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a melody with a forte (*f*) dynamic marking at the start and a piano (*p*) marking later. The second staff continues the melody with another forte (*f*) marking.

### B ハイドン：交響曲第102番 第3楽章（1795年、ロンドン）

Menuet Allegro

Two staves of musical notation for Example 7B. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a melody with a forte (*f*) dynamic marking at the start. The second staff continues the melody with a fortissimo (*fz*) dynamic marking.

(譜例7A) また、二回目のロンドン訪問の二年目、すなわちロンドンでの最後の年の1795年に演奏された交響曲102番のメヌエット楽章の冒頭部では、「ハイドン・オルナメント」が、いっさい記号を使わず、すべて実音による記譜に変化した。(譜例7B)

同じ曲や同じ楽章のなかの平行の箇所、装飾音が、記号と実音で記譜されている例は、ハイドンやモーツァルトの楽譜に多く見られる。この種の記譜例は、装飾記号の正しい演奏法への解決の手がかりとなる。

### (3) 速いテンポの短い前打音

ハイドンの同じクラヴィーア・ソナタ第33番のフィナーレは、テンポ・ディ・メヌエットの楽章で、ニ長調の部分とニ短調の部分とが交錯する。二回目のニ長調の部分（第33-48小節）は16小節あり、「ハイドン全集版」では、そのメロディー・パートに16分音符の前打音（Vorschlag）が14個ある（譜例8 参照）

これらの前打音は、当時の筆写譜に、どのように記譜されていたであろうか。(図版9 参照)



### 譜例 8 速いテンポの短い前打音の例

ハイドン:クラヴィーア・ソナタ(Hob. XIV : 33) 第3楽章 中間部 (mm.33-48)  
〔ヨーゼフ・ハイドン全集〕ゲオルク・フェーダー校訂 ミュンヘン:ヘンレ出版社 1966) © G. Henle Verlag, München. 1966.

33 (Tempo di Menuet)

38

43

### 図版 9 ハイドン時代の筆写譜への前打音の記譜例

ハイドン:クラヴィーア・ソナタ(Hob. XIV : 33) 第3楽章 中間部 (mm.41-48)  
資料B (ベルリン筆写譜) (ソプラノ記号による右手のパート)

図版 9 は、資料B (ベルリン国立図書館所蔵) の筆写楽譜 (第41-48小節) の右手のパートである。わずか 8 小節のメロディーのなかに、2 種類の前打音が記譜されている。すなわち、8 分音符に斜線を引いた前打音と、16 分音符の前打音とである。この曲の校正に使用された他の 2 種の資料のなかには、

明瞭な8分音符の前打音も見られる。すなわち、「ハイドン全集」版によって、すべて、16分音符に統一された前打音は、校訂に用いられた合計3種類の筆写譜では、(1)16分音符、(2)斜線を引いた8分音符、(3)8分音符、の三つの記譜が無原則に散在しているのである。

18世紀後半の古典派の時代の筆写譜や印刷譜にあつては、この種の前打音の異同は、けっして珍しいことではなかった。そして、このような前打音の異同が、のちの時代に多くの誤解を生む結果となったのである。

筆写の際には、ナイフで先を削った、やや幅広の鷲ペン（こんにちのGペン状）を横に持って、符頭と符尾を記譜した。この方法では、前打音のような小さい16分音符の二重の符尾の旗は、きわめて書きにくかった。そこで、8分音符の1本の符尾の旗に、2本目の旗を、反対方向に斜めに記入する方法がしばしばとられた。しかも、前打音として記譜されているのは、いずれの場合も非和声音であった。したがって、斜線を引いた前打音はオフビートで弾く（ビートの前に出して弾く）といった、演奏法に関する古典的な神話が全く意味をもたないことは、容易に理解できるであろう。当時の演奏習慣として、テンポの速い16分音符のサーフィス・リズムにおける前打音は、その音価にかかわらず、つねに均等な四つの16分音符として弾いたのである。<sup>11)</sup>（譜例10 参照）

#### 譜例10 速いテンポの短い前打音の演奏法



このような原則は、通常テキストについて述べたのであって、速いテンポの前打音のなかには、音楽的コンテクストにしたがって、リズムに鋭いアクセントをあたえる種類の短前打音が、18世紀の古典派音楽に常にあったこ

(11) サーフィス・リズムについては、次の文献を参照。ヤン・ラルー、大宮真琴 共著『スタイル・アナリシス 総合的様式分析の方法と範例』2巻（音楽之友社、1988）第1巻 第3章「リズム 第四の音楽的視点」pp.206-212, 226-228.

とを忘れてはならない。(譜例11 参照)

#### 譜例11 アクセント効果をもつ短い前打音

ハイドン：クラヴィーア・ソナタ（Hob. XVI : 49）第3楽章（mm. 33-42）  
〔ヨーゼフ・ハイドン全集〕ゲオルク・フェーダー校訂 ミュンヘン：ヘンレ出版社 1966）© G. Henle Verlag, München. 1966.

#### (4) 古典派音楽における前打音の多様な演奏習慣

古典派音楽における装飾音の問題は、他にも多くあって、最近では演奏家のあいだにも、装飾音の解決法に対する関心が高まった。しかし18世紀の演奏習慣について記述されている文献が少ないので、まだ理解が一般に行き届いているとは言い難い。

古典派音楽の装飾音を考えるにあたって注意しなければならないことは、前打音のひとつひとつをとってみても、その解決法がけっして一様でない、ということである。大事なことは、前打音や、記号による装飾音が、たんなる飾りではなく、音楽的表現にとっての内的な意味をもっていた、ということについての認識をもつことである。したがって、けっして一定の演奏法があった、と考えてはならない。まして、音符の長さ、たとえば8分音符や16分音符の前打音の記譜法に、一定の法則があったわけでもない。

前にも述べたように、18世紀後半の楽譜に記譜された前打音は、概して非和声音であったから、フレーズやサブフレーズの末尾の部分においては、解決すべき音に向かって下降、または上昇して終止することが多かった。こういっ

た前打音の解決は、サーフィス・リズムには拠らず、テクスチュアに基づいて演奏法を考えなければならない。またとくに重要なことは、装飾音の演奏法がテンポによって異なっていたことである。

ハイドンの同じソナタ第33番の第1楽章の属調上の主題の後半部（第53-55小節）に記譜されている三つの前打音は、これまでに述べた前打音とは異なった内容をもっている。第31小節から始まるこの属調主題は、一貫して16分音符の速いサーフィス・リズムによってリズム的に活気づけられている。しかし、第52小節の休符上のフェルマータによって、その前進的なリズムの性格がとつぜん中断され、そのあとに同じパターンがアダージョのテンポで反復されたのち、再びフェルマータに停滞する。問題の前打音は、その直後のテンポを回復する部分に、オクターヴの上昇型で現れる。このようなテクスチュアの場合には、前打音をオン・ビートで演奏するという当時の演奏法の一般的な原則に逆らって、オフ・ビートで演奏する可能性をよく示唆している。<sup>12)</sup>（譜例12 参照）

短い前打音をビートの単位で均等に分割して演奏する原則は、また、音価の長い前打音にもあてはめることができる。ハイドンの同じソナタ第33番のアダージョのテンポによる第2楽章では、反復記号の付いた第1部分の最後の小節（第24小節）に記譜されている2分音符の前の8分音符の前打音は、第2拍の主和音への上向解決を導く不協和音であるから、伴奏声部とうごきをとともにするのが自然である。（譜例13 参照）

また、ハイドンのクラヴィーア・ソナタ第42番の第1楽章は、アンダンテという比較のおそいテンポによる開始楽章である。第6小節に冒頭にある16分音符の前打音は、均等に分割して16分音符で演奏するのが通例であるが、第5小節に実音で記譜された二つの「ハイドン・オルナメント」は、第2ビート上の3分割音で演奏する。（譜例14 参照）

---

(12) 古典派のクラヴィーア音楽における装飾音や装飾記号の種類と演奏法は多岐にわたっている。次の文献は、この問題についての組織的な記述を含んでいる。サンドラ・ローゼンバウム著『古典派のピアノ音楽における演奏習慣』Sandra Rosenbaum: *Performance practice in Classic piano music*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988) 第7章「装飾音」pp.216-292. なお、同書の日本語版は筆者らによって音楽之友社より出版準備中である。

譜例12 オフ・ビート上の前打音の例

ハイドン：クラヴィーア・ソナタ（Hob. XVI : 33）第1楽章（mm. 48-58）  
 （「ヨーゼフ・ハイドン全集」ゲオルク・フェーダー校訂 ミュンヘン：ヘンレ出版社 1966） © G. Henle Verlag, München. 1966.

(Allegro)

譜例13 長い前打音の上向解決法

ハイドン：クラヴィーア・ソナタ（Hob. XVI : 33）第2楽章（mm. 23-24）

Adagio

このような演奏法によって、同じ「ハイドン・オルメント」が、おそいテンポの場合には、リズム的緊張よりは、旋律的表情づけに貢献することになるのである。<sup>13)</sup>

(13) バロック時代の装飾演奏の実例については、次の文献がすぐれて参考になる。  
 ハンスニペーター・シュミッツ著『バロック音楽の装飾法 譜例による器楽及び声楽の演奏習慣』山田貢訳（シンフォニア社、1974）

## 譜例14 おそいテンポの装飾音の演奏法の例

ハイドン：クラヴィーア・ソタナ(Hob. XVI : 42) 第1楽章 (mm. 5-8)

(Andante con espressione)

### (5) フレーズ・エンドにおけるメロディー音の下降解決

装飾音の演奏法は、テンポばかりでなく、声楽曲か器楽曲かによっても異なる。器楽曲の場合でも、声楽的なテクスチュアや、おそいテンポの場合に、とくに前打音の演奏法は、概して声楽的に処理されることが多かった。

声楽曲の場合には、メロディー・パートのフレーズまたはサブフレーズの末尾が、下降して解釈するのが通例であった。これは古典派の時期に限ったことではなく、バロック以来の伝統である。また、下降解決するのは前打音のみではなく、同音反復のメロディー音の場合にも、ほとんど例外なくおこなわれていた。

フレーズ・エンドにおける声のパートの下降解決の例は枚挙に遑がないが、例えば、ハイドンの独唱カンタータ「哀れな民、哀れな祖国」(Hob. XXIVa: 7) は、その好例のひとつであろう。このカンタータは、1786年頃にメタスタジオの歌詞に作曲された管弦楽伴奏付きの大規模なソプラノ独唱曲で、作曲の目的は判っていない。(譜例15 参照)

ここに掲げた譜例の部分は、総じて遅いテンポであるが、前打音がない。声楽曲のメロディー・パートの場合には、同音反復で終止するフレーズまたはサブフレーズの末尾で、最初の音を1音高く歌って、下降終止感を強めるのが通例であった。(なお、譜例の2小節目のオーケストラは、ソプラノが歌い終わったのちに入るのが当時の演奏習慣であった。)

譜例15 声楽曲のサブフレーズにおけるメロディー・パートの下降解決の例  
 ハイドン：独唱カンタータ「哀れな民、哀れな祖国」(Hob. X XIVa : 7)  
 “Miseri noi, misera patria” (mm.22-27) (伴奏は管弦楽)

Più andante

(Adagio)

Ahi ve-der nar-ni le tue mu-re di-strut-te! Il fer-ro, il  
 fo-co, in-on-dar le tue stra-de, ar-de le mu-ra l'al-ta-re ince-ne-rit.

古典派の時代にあつては、器楽曲の場合にも、概してテンポのおそい声楽的なテクスチャにおける独奏パートでは、声楽曲の場合と同様、フレーズ・エンドにおける下降解決が通常的にこなわれていた。最初の音を1音高くして非和声音化し、声楽的な下降解決をはかる、という方法である。その一例が、ハイドン初期（1760年頃作曲）の9声部の管弦楽ディヴェルティメント（Hob. II :17）の緩徐な第3楽章の序奏部のレチタティーヴォの部分に見られる。

この序奏部は、弦楽のトゥッティと、ヴァイオリン・ソロによるアダージョのレチタティーヴォから成っている。ヴァイオリン・ソロが演奏するレチタティーヴォのテキストは、声楽書法に近似している。ここでは、ヴァイオリン・ソロがおそいテンポのメロディーをピアノのレヴェルで担当し、弦楽合奏は、速いテンポのフォルテのレヴェルでこれに応答する。このような場合に、サブフレーズごとに生じている前打音の下降（または上昇）による解決法は、声楽曲の場合と同様に処理されるのが通常であった。（譜例16 参照）

譜例16 声楽的テクスチャによる器楽曲のメロディーの下降解決の例  
 ハイドン：管弦楽用9声部ディヴェルティメント（Hob. II : 17）第3楽章  
 序奏部のヴァイオリンのソロによるレチタティーヴォ（mm. 5-7, 9-11）

この譜例の第6、9、10小節に、前打音をもった音型がある。前述のように速いテンポによる通常の器楽曲の場合には、16分音符の前打音は次の8分音符と分割されて、下降する二つの16分音符として演奏される。しかしこの曲では、テンポがおそいことと、メロディー楽器がヴァイオリンのソロであることの二点から、前打音を声楽的に解決するのが妥当であると考えられる。しかも、第6小節と第11小節の冒頭の記譜音（下向の矢印の音）は、前打音によらず、8分音符の実音によって下降解決をはかっている。（この曲には自筆楽譜が遺っていない。）

このような前打音の解決は、こんにち忘れられた古典派音楽の演奏法のひとつである。19世紀になっても、この種の演奏習慣はつづいた。例えば、ベートヴェンの交響曲第9番（1824年作曲完成）の第4楽章の声楽部分に、この種の例を認めることができる。（譜例17 参照）

この交響曲の第4楽章において、管弦楽の序奏と主題呈示がおわって、バリトンのソロが“O Freunde, nicht diese Töne!”（おお友よ、この調べではなく、[さらに快い、さらに喜びに満ちた調べを歌おう! ]）と、ニ短調の属音上のレチタティーヴォによって歌うとき、前半部のおわりで“*f-f*”で



譜例17 19世紀前半の声楽曲のフレーズ・エンドにおける下降解決の例  
 ベートーヴェン：交響曲9番 第4楽章 バリトン・ソロ

O Freun - - - de, nicht die - se Tö - ne!  
 Dm<sup>v</sup> ————— i

終止する記譜は、2番目の“f”で始めてニ短調の主和音に解決する。このような和声構造の場合には、最初の“f”を1音高く“g”に歌って非和声音化し、次の音に下降解決するのが当時の習慣であった。しかし現代では、有名な演奏家たちの多くによっても、このような演奏習慣が守られていない。

### 3. 古典派音楽の装飾演奏

#### (1) 演奏演奏の伝統

演奏者が曲のなかで、自分の考えを演奏する自由が許されていることはよく知られている。コンチェルトのなかのフェルマータ記号で示された休符の部分に、演奏者が自分の音楽的考えによるカデンツァを挿入する習慣によっても一般化している。バロック時代には、記譜されたメロディー・パートに対して、演奏者が自由な装飾を、なかば即興的にくわえたのである。このことは、楽譜が、曲の、とくにメロディーの輪郭を示すにとどまるものであり、演奏者が、自分の個性的な表現によって、作曲者の記譜に基づく楽曲の全体を、演奏によって最終的に作りあげた、ということの意味している。作曲家がほとんど常に演奏の場に居あわせたという状況も、この論拠のひとつになるであろう。作曲者自身も自作の演奏の際には装飾をくわえた。バッハの「イタリア協奏曲」の第2楽章は、チェンバロによる作曲者自身の装飾演奏を克明に記譜した貴重な例である。

オペラやカンタータなどのダ・カーポ・アリアにおいても、中間部をおわって、最初の部分にダ・カーポした際に、バロックの声楽家たちは、同じメロディーを単純に反復することなく、装飾を加えて歌い、反復が冗慢に聴えるのを避ける、という習慣があった。

楽曲の細部を演奏家に委ねるという作曲家の態度は、18世紀の全体を通じて、基本的に変わらなかった。そのような状況は、当時の楽譜にも認めることができる。作品は、筆写楽譜によって他の地域に流布したばかりでなく、古典派の時代になると、パリやアムステルダムやロンドンのような都市では楽譜印刷も発達し、作品の流通に寄与するようになった。印刷楽譜は、本来、不特定多数の購買者を対象として、ひろく市販する目的をもっていたのである。いっぽうウィーンなどヨーロッパの東側の地域では、印刷楽譜ばかりでなく、18世紀の末まで、依然として筆写楽譜が曲の流布に貢献していた。その結果、「原典版」の項で述べた三次資料のようなローカルな筆写楽譜のなかには、フェルマータ記号で示された部分へのカデンツァの記入や、装飾記号の実音による記譜、あるいはまた単純なメロディーに装飾を記入する、といった例が少なからず見出されるのである。作品に対する「原典度」が低いために、通常の場合には原典版楽譜の校訂から排除される資料が、たとえローカルなものとはいえ、その時代の演奏習慣を知る手がかりを、こんにちの我々に遺しているのは、皮肉な結果というべきであろう。

## (2) 古典派時代のメロディー装飾の例

メロディーの装飾演奏は、バロック時代ばかりでなく、18世紀後半の古典派の時期にもつづいた。とくに記譜が曲の輪郭を示すにとどまっているような、一見、単純に見える曲の場合に、演奏に際して即興的に装飾を加えることは、なかば習慣的な状況であったと考えられる。

作曲家が、自作のピアノ・ソナタや協奏曲を演奏する目的でいそいで作曲した場合には、自分で弾くソロ・パートを省略記譜することが多かったから、コンサートで即興演奏をおこなうのは、ごく自然なことであった。

モーツァルトは、自身、ピアノの名手であった。1781年からはウィーンに

定住するようになったが、定職をもたなかったので、短い生涯の最後の10年間は、自作を中心とした音楽会を頻繁に主宰して、収入と名声の維持とをかけた。そのような音楽会では、ピアノ協奏曲を新作し、みづからソロを弾いて評判を獲ちえたのである。

たとえば、有名な「戴冠式協奏曲」(K.537)は、1787年から88年の初めに作曲されたが、いつ、どこで、初演されたのかは判っていない。現存している自筆楽譜には、全曲を通じて、ピアノ・ソロのパートに、ほとんど左手の伴奏が記入されていない。ことに第2楽章「ロマンス」には、左手のパートが全く書込まれていない。<sup>14)</sup>したがって、現代の楽譜によるこの有名な協奏曲の左手のパートの大部分は、モーツァルト自身に由来するものではない。<sup>15)</sup>

この事実は、次のような事情を物語っている。(1)作曲の際に、ピアノの左手のパートを完全に書き込むだけの十分な時間的な余裕がなかった。(2)演奏の際に、即興的に左手を補って弾いた。事実モーツァルトは、即興演奏の名手としても、ヨーロッパ中にその名声が轟いていたのである。

ウィーンに移ったモーツァルトは、1783年の夏、妻のコンスタンツェを父親に会わせるために、故郷のザルツブルグに旅行した。この旅行のあいだか、あるいはウィーンで、K.330, K.331, K.332の3曲のピアノ・ソナタを作曲した。<sup>16)</sup>

---

(14) モーツァルトの「戴冠式協奏曲」について、(1)作曲年代、(2)作曲者自身による演奏の機会、(3)アド・リビトゥムの楽器の問題、(4)ピアノ・ソロ・パートの伴奏部の問題、に関しては、次の論文を参照。大宮眞琴「モーツァルトの戴冠式協奏曲をめぐる四つの問題」『音楽芸術』1991年12月号 pp.46-55.

なお、この曲の自筆楽譜はファクシミール版で出版されている。Wolfgang Amadeus Mozart. *Piano Concerto No.26 in D major. ("Coronation") K.537. The autograph score.* The Pierpont Morgan Library Music manuscript reprint series. (New York: Dover Publications, 1991)

(15) 参照「新モーツァルト全集」序文 *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Konzert. Werkgruppe 15. Band 8.* Hrsg. v. Wolfgang Rehm (Kassel; Bärenreiter, 1960) Vorwort XXVIII-XXIV.

(16) これらK.330, K.331, K.332の3曲のソナタの作曲年代については、従来1778年にパリで作曲されたと考えられていたが、「新モーツァルト全集」によって、ウィーン時代の初期の1783年と訂正された。参照「新モーツァルト全集」序文 *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IX. Klaviermusik. Werkgruppe 25. Klavier-sonaten. Band 2.* Hrsg. v. Wolfgang Plath u. Wolfgang Rehm. (Kassel: Bärenreiter, 1986) Vorwort VIII-IX.

モーツァルトは、これらの3曲のソナタを、翌年の1784年に、ウィーンの音楽出版者アルタリアから「3曲のピアノ・ソナタ集」として出版した。その際に、第3番のK.332（ヘ長調）の第2楽章のメロディー・パートに加筆して、新しい右手のパートに改訂した。この第2楽章は、いたって単純な二部分構造で、後半部においては、前半部がそのまま主調上で反復される。このソナタを出版するにあたってモーツァルトは、単純なメロディーの器械的な反復を避けるために、後半の再現部のメロディー・パートに装飾を書き加えた。その結果、この第2楽章のアルタリア初版は、モーツァルト自身によるメロディー装飾の貴重な実例となったのである。（譜例18 参照）

#### 譜例18 モーツァルト自身によるメロディー装飾の例

モーツァルト：ピアノ・ソナタ K.332 第2楽章 再現部（mm. 21-26）

（下段は1783年作曲の自筆楽譜、上段は1784年アルタリア初版への改訂）

## 4 結論

18世紀後半の古典派音楽においては、記号による装飾音の演奏法や、演奏の際になかば即興的にくわえられた装飾に関して、包括的に論述することは、現時点においては不可能である。最近とみに進展している原典版の校訂の過

程において、当時の演奏法についての関心が高まり、部分的であるとはいえ、学問的なアプローチによって、原典版の演奏解決への試みが実りつつある。とはいえ、古典派の時期に、完全に声部を充足して記譜した曲の場合においても、演奏に際して任意な即興的装飾を加えることは、演奏者の個性的な音楽の展開によって作品それ自体を補完する、という意味をもっていた。現代においても、演奏の際にそうした装飾を加えることには、たんに歴史的な回顧にとどまらない積極的な意義がある。しかしその場合にも、作品が作られた時代に関連して、すくなくとも次の三点についての、予備的な研究が必要である。

(1) 楽器と音響 演奏の媒体であった当時の楽器について知ることは、作曲家が考えていた音響に近接する手がかりとなる。すなわち、現代楽器による演奏を意図する場合にも、楽譜から鳴り響いてくる、その曲が作られた時代の音響についてのイメージを基礎に置くことが必要である。(この問題については、この論文では論述していない。)<sup>17)</sup>

(2) 原典版の楽譜 学問的に校訂された原典版の楽譜を研究することによって、はじめて作曲家の意図を正確に読み取ることができるようになる。その場合にも、曲ごとにちがう楽譜の「原典度」について、十分に理解することが必要である。原典版楽譜の「原典度」を知ることは、さらに新しい表現の可能性を演奏者に要求することになる筈である。

(3) 演奏習慣 装飾音の演奏法を含む、当時の演奏の習慣について、あらかじめ十分な知識をもつことが必要である。原則的な解決に習熟することは、演奏者の恣意的な表現を押さえるばかりでなく、より広範な演奏再現の可能性をあたえることになる。

以上のような周到な研究の過程を踏むことによって、18世紀ヨーロッパの古典派音楽について、はじめて精度の高い現代的な演奏表現を期待することができるであろう。

---

<sup>17)</sup> 筆者は、楽器としてのピアノの歴史と主要な作品との関わりについての著書を、近く音楽之友社から出版すべく準備中である。

## 謝 辞

この論文は、1992年9月19日に、沖縄ピアノ同好会の主催によって、ピアノの先生がたを対象に那覇市においておこなった講演の内容を、大幅に改訂したものである。講演会の実現に努力して下さった、高良正幸、大宜味朝彦、平田裕子、宮城正枝の四人の先生に厚くお礼を申上げる。また講演内容の理解を容易にするために、曲例をピアノで演奏して下さった沖縄県立芸術大学音楽学部器楽専攻ピアノ・コースの糸数ひとみ助教授と、譜例をOHPで操作して下さった、同、音楽学専攻の安富祖貴子助手に対しても同様にお礼を申上げる。

論文中に挿入した分析譜を、コンピューターによって作譜するという面倒な仕事を引受けて下さった沖縄県立芸術大学音楽学部音楽学専攻の福富秀夫助教授に対しても、深甚なる感謝の意を表する。また「ヨーゼフ・ハイドン全集」からの部分的な引用を快く許可して下さった、筆者の多年の友人であるドイツ、ミュンヘン市ヘンレ出版社の支配人マルティン・ベンテ博士に対しても心から感謝する。

最後に、音楽学と演奏学との接点をさぐるという、音楽学者にとって困難なこの種のテーマについて、論文発表の機会にあたえて下さった琉球大学教育学部音楽科主任の泉恵徳教授、および執筆を躊躇していた筆者を激励して下さった、同大学の中村透助教授に対して敬意を表する。

(1992年12月 首里と鎌倉にて)