

J.A.ヒラーの『装飾歌唱法』について

A Study of J.A.Hiller's "Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange"

今井民子*

Tamiko IMAI*

要旨

本稿は、ドイツのジングシュピールの創始者、J.A.ヒラー（1728 - 1804）の歌唱教育書『装飾歌唱法（Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange）』（1780）を取り上げ、彼の歌唱教育の実際と、18世紀後半の音楽美学や演奏習慣を明らかにするものである。ここでは主に、序文における執筆意図、3つの演奏様式、歌詞と音楽の関係、装飾の実際について検討する。その結果、ヒラーには室内様式の華麗化や教会音楽の世俗化を容認する新しい様式観や、ドイツプロテスタントの復興を目ざした合唱音楽への強い関心と女声の活用など新しい変化が見られる。本書には、P.F.トージやJ.F.アグリコーラによる18世紀の伝統的歌唱法の成果と、19世紀に向けて新しい方向を模索する傾向が入り混じる、過渡的な特徴が認められる。

キーワード：18世紀音楽、J.A.ヒラー、C.バーニー

18世紀の啓蒙音楽家、J.A.ヒラー（1728 - 1804）は、ドイツの歌唱芸術の確立者として知られる。本稿はヒラーの歌唱教育の指導書『装飾歌唱法（Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange）』（1780）を取り上げ、彼の歌唱教育を通して、18世紀後半の音楽美学や演奏習慣を明らかにするものである。ここでは、まず、ヒラーの多面的活動にふれ、次に『装飾歌唱法』の中から主に序文における彼の歌唱教育の理想、演奏場所による3つの様式（6章）、歌詞と音楽の関係（3章）、装飾の実際（4章）について検討する。

1. 啓蒙音楽家ヒラーの活動

ヒラーは、まさに18世紀にふさわしく啓蒙音楽家として極めて多面的活動を行ったが、いずれもドイツの音楽文化向上を目的としたものである（以下はA.A.Abert, 1980, P.564 - 68）。まずドイツのジングシュピールの創始者としての役割は重要で、これも社会啓蒙活動の一環としてとらえられる。その作品は質的に必ずしも高いものではないが、その後のChr.G.ネーフエ、J.アンドレ、A.シュヴァイツァー、G.ベンダ、J.F.ライヒャルトらによって開花する北ドイツのジングシュピールの

基礎となった。ベルリン楽派の民謡運動の一翼を担うヒラーは、ジングシュピールのアリアを誰もが口ずさめるリートとして書き、人々に広まるように意図した。実際、彼の出版したオペラのクラヴィア伴奏付きアリア集は大いに普及し、市民層の家庭で親しまれた。

国民オペラの創成を目指したウィーンのジングシュピールの多くが、オペラ・ブッファやオペラ・コミックの翻訳、翻案であったように、北ドイツのヒラーのジングシュピールも、その作品の大半はフランスのオペラ・コミックに依拠している。ヒラーのジングシュピールの多くは、詩人のC.F.ヴァイセの台本によるものだが、処女作《変身した女たち》（1766）をはじめ、《宮廷のロットヒェン》（1767）《田舎の恋》（1768）《狩り》（1770）などの代表作の基調には、宮廷の虚飾を批判し、田園を讃美するルソーの自然思想が流れている。ヒラーは、ベルリン楽派の真髓である素朴なリートにその創作の基礎をおいたが、そのアリアにおける顕著な装飾性は、彼の傾倒するA.ハッセに代表されるギャラントなスタイルをも志向していたことを窺わせる。

次に、ヒラーの公開演奏会の主宰者としての活

*弘前大学教育学部音楽教室

Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

動にふれる。ライプツィヒには、すでにライプツィヒ大学の学生の演奏会組織、コレギウム・ムジクムによる公開演奏会の伝統があり、これは1704年、G.テレマンが創始し、J.S.バッハが発展したものである。ヒラーはその後、ライプツィヒに生まれた3つの公開演奏会の1つで、7年戦争で一時的に中断していた「グローセス・コンチェルト」を1763年に再興し、これは「ゲヴァントハウス・コンチェルト」の前身ともなった。同時に彼は青少年のための歌唱学校を設立、1775年にはアマチュア音楽家を含むすぐれた合唱団を組織するが、コンセール・スピリテュエルに倣った公開演奏も好評を博した。その後、1781年、新しい演奏会場ゲヴァントハウスが完成、彼はゲヴァントハウス・コンチェルトの初代監督となった。

第3に音楽批評家としての活動も忘れてはならない。彼が編集者として健筆をふるった『週刊音楽批評』（1766 - 70）は、音楽ジャーナリズムの重要な先駆けである。これは、音楽愛好家に対して音楽会や楽譜、楽書などに関する最新の情報と論評を提供し、彼の音楽のみならず歴史や文学、美学についての広汎な学識を示している。

最後に最も忘れてならないのは、ヒラーの歌唱教育家としての側面である。彼の数多くの歌唱指導書と、自作を含めて編集した歌曲集は、最晩年のトマス学校のカントル時代（1789 - 1801）を含む、長年にわたる彼の歌唱教育の成果といえよう。まず、自作歌曲集としては、宗教曲ではライプツィヒ大学で薫陶を受けた恩師C.F.ゲレルトの詩による《ゲレルトの宗教的頌歌と歌へのコラル旋律集》（1761）《子どものための50の宗教歌曲集》（1774）他、世俗曲では、《滑稽なミューズの歌曲旋律の最後の捧げ物》（1790）他がある。自作を含む歌曲集では、トマス学校の生徒のために書いた《総コラル旋律集》（1793）が重要で、従来のコラルを改作し4声体に編曲したものであるが、その他、イタリアのオペラアリアにドイツ語の宗教歌詞をあてた特異な試みの《ドイツ語の宗教歌詞付きのイタリア名歌曲集》（1791）が目立つ。歌唱指導書としては、代表的な『正しい歌唱法（Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange）』（1774）、『装飾歌唱法』（1780）の2部作の他、『ドイツ語とイタリア語による歌唱法』（1773）『町村の学校のための小簡易歌唱法』（1792）、またハッセとの共編による『正しい教会音楽論』（1791）などがある。

最後に、イギリスの音楽史家、C.バーニーとヒラーとの交流についてふれる。バーニーは、1772年のドイツ旅行の際ライプツィヒのヒラーを訪ね、2人は18世紀を代表する音楽知識人として友好を深めている（P.A.Scholes, 1959, ii, P.31の註, P.153 - 54）。バーニーは、ヒラーのジグシュピール作曲家としての功績を讃え、その音楽は自然で快く、アリアはイギリスのT.A.アーンのオペラのようにあらゆる階級の人々に歌われ、とりわけ平易なアリアは街頭でも口ずさまれたと述べている。ライプツィヒ滞在中、バーニーの聴いたオペラの評価は、歌も演技も魅力がなく、歌は音程もリズムもはずれ粗野であるという手厳しいものであった。彼はライプツィヒの歌手の水準の低さは、この町が歌手のすばらしい手本となるべきイタリアのオペラ団と無縁であったことに起因していると指摘する。実際、長年イタリアオペラが根づいているマンハイムやミュンヘン、ウィーン、ドレスデンでは、一般の人々の歌唱は大変美しく表現は自然であるという。

ところで、バーニーはこのドイツ旅行で、ヒラーの歌の弟子でヨーロッパを代表する数少ないドイツ人歌手となったG.E.シュメーリンク（後のマーラ）にベルリンで会う（P.A.Scholes, 1959, ii, P.166 - 68）。彼女はヒラーの歌唱教育を受けた後、ベルリンの宮廷を経て長くロンドンで活動するが、1784年、バーニーも大きく関わるヘンデルの没後25年記念の大コンサートの中心歌手として重責を果たすのである。因みにヒラーも1786年、G.F.ヘンデルの《メサイヤ》の復古上演をベルリンで実施するが、この意味でも2人は浅からぬ縁で結ばれていたように思われる。

II. 『装飾歌唱法』の序文

ヒラーがこの著書を献呈したアンナ・アマリアは、教養豊かなパトロンとして、とりわけジグシュピールの創作を熱心に支援し、ヒラーの代表作である《狩り》も彼女に献げられている。序文からは、この著書の執筆意図と内容が読みとれる。彼の『装飾歌唱法』はすでに6年前に出版した『正しい歌唱法』の続篇として当初から計画され、彼自身、各々第1部、第2部と称している（S.J.Beicken, 2001, P.35）。はじめの『正しい歌唱法』が、音楽理論や歌唱の基本を学ばせる初級篇とすると、『装飾歌唱法』は、装飾を駆使したより高度な歌唱をめざす上級編にあたるだろう。

ドイツ音楽の後進性を憂え、新しい国民音楽の確立を切実に願う当時の多くのドイツ人の一人として、ヒラーは、すぐれた音楽家や歌手を養成する音楽教育機関が皆無であることを嘆く。教師の奉給や貧しい学生を支える経済的基盤が乏しいこと、当局の音楽教育に対する無関心と軽蔑など、ドイツの厳しい現状にふれた上で、彼は歌唱が礼拝に不可欠であり、すぐれた教会音楽こそが祝日の祝福と神への献心を呼びおこすのだと主張する(S.J.Beicken,2001,P.36)。

ヒラーは、模範とするイタリアの歌唱芸術に関する情報を、バーニーの『大陸音楽見聞録』(『フランス、イタリア音楽の現状』(1771)及び『ドイツ、オランダの音楽の現状』(1773)の独語版)と、G.マンチーニの『実践的装飾歌唱論(Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il Canto figurato)』(1774)から得ている(S.J.Beicken,2001,P.37-38)。但し、マンチーニについては、ウィーン宮廷の皇女たちの声楽教師としての力量は認めながら、譜例が極めて少ないことを理由にこの著書をあまり評価していない。ヒラーは、イタリア人の歌手たちが全ヨーロッパで支配的地位を確立した要因として、まずイタリアのオペラ劇場と教会音楽の充実を挙げる。また、大衆的な街頭の音楽についても、ヒラーは、バーニーが見聞したヴェネツィアの大道音楽家の見事なアンサンブルと、ウィーンの調子はずれのひどい演奏にふれ、両国の音楽水準の格差を強調している(S.J.Beicken,2001,P.41,P.A.Scholes,1959,i,P.110,ii,p.114)。

次にヒラーは、イタリア特有の音楽教育機関であるコンセルヴァトリーオに注目し、バーニーの報告をもとに、その優秀な教授陣による完備した教育システム、生徒の公開コンサートとその収益による巧みな学校経営などに言及する(S.J.Beicken,2001,P.39-40)。彼は当時の著名なものとして、ヴェネツィアの女子のコンセルヴァトリーオ4校とナポリの男子のコンセルヴァトリーオ3校を挙げている。

またヒラーは、とりわけ教会音楽の復興に強い関心をもっていた(S.J.Beicken,2001,P.40)。彼は、イタリアの教会音楽の著しい衰退にふれつつも、ドイツの教会歌手たちは、とりわけ経験と分別が欠けているので事態ははるかに深刻だとする。またヒラーは教会音楽に関して、声の芸術は神が人間に与えたもので男性も女性も等しくこれにあずかるべきだとして、カストラートの習慣を改め女

声を活用することを推奨した。そして、ドイツの教会音楽発展のために、歌唱学校と音楽家の演奏組織の確立を目ざした(S.J.Beicken,1780,P.40-42)。序文の最後には、マンチーニの著書を引用して、イタリアの歌唱芸術の輝やかない伝統を担った著名な歌の教師や歌手の名が列挙され、そこには、F.A.M.ピストッキ、A.ベルナッキ、N.A.ボルボラ、F.ボルドーニ、F.クッツォーニなどの一群の名歌手たちの略伝と妙技の特徴が敬意をこめて紹介されている(S.J.Beicken,2001,P.42-46)。

III. 歌唱芸術のジャンル及び演奏場所様式

ヒラーは歌唱芸術にバロック以来の演奏場所による教会、室内、劇場の3つの様式を適用し、その特徴を以下のように述べる(6章3節,P.110-11,以下頁数はS.J.Beickenによる英訳本のもの)。まず、誠実と神聖さを必要とする教会様式では、無駄な声の妙技や華麗な装飾、人を驚かすわざとらしい思いつきは控えなければいけない。ここでは歌詞がよくわかるように、明瞭な発音が重要なのであり、広い会場ほど歌手はこのことに留意しなければならない。但し、大声を出す必要はなく、発音が明瞭であれば澄んだ堅固な声であればよい(6章4節,P.111)。

第2の劇場様式では、台詞と身ぶりで登場人物の役柄を表現する歌手は、一般に、教会よりも華やかな装飾が許されるが、その即興的歌唱は役柄の性格やその情緒と結びついていなければならない(6章5節,P.111-12)。第3の室内様式は、今日、イタリアのアカデミア(個人宅の私的演奏会)や宮廷や都市のコンサートで演奏されるもので最も自由が許される。現在の室内様式は、かつての情緒の表現の重視から称賛を求める名人芸の追求に変化し、その結果、歌唱の華やかさの点では室内、劇場、教会の順となる。ヒラーは脚注で、室内様式が以前の貴族邸での小編成の伴奏付き又は無伴奏のカンタータやデュエットから、宮廷や都市のコンサートでのオペラアリアやデュエットへの明確な変化にふれているが、この背景には公開コンサートの発展が窺われて興味深い。

ヒラーは3つの様式に加えて、声部編成に応じた分類、つまり、独唱用のアリア、及び同時代のロンドに相当するアリエット、レチタティーヴォと2声部以上の重唱(デュエット、トリオ、クアルテット)及び合唱とに大別する(6章6

節,P.112)。まずアリアについては、従来のダ・カーポアリアの歌唱習慣の変化が指摘される。つまり、以前はテキストの主要部分であるA部分は、1回目もダ・カーポ後も短いリトルネッロを挿入して、全体もしくは半分を反復し(ArA')、歌手は変奏部分に創意を発揮した。しかし、ヒラーの時代には、アダージョ(又はカンタービレ)を除き、A部分はそれぞれ1回限りとなり、2度目のA部分もやや異なる転調を含む以外は、はじめとほとんど同一となる。また、歌手に任されていたメリマス風の装飾も詳細に記譜されるようになり、歌手の自由な裁量の余地は少なくなった(6章7節,P.112-13)。

次に新たに抬頭してきた新しいアリア、ロンドが言及される。これは短いテーマが同じ調で3、4度反復され、間に異なる歌詞と旋律が挿入されるものである。最もすぐれた例として、G.ベンダのドイツ語のオペラアリア(《森》の中の《最も幸福な結婚》)が挙げられている。ドイツ語、イタリア語のいずれでも書かれたこのロンド形式のアリアは、優しい柔和なアリアに属し、テンポはゆっくりで、変奏の技巧よりも洗練された趣味が重要である(6章8節,P.113)。

アリアの歌唱にあたって、歌手は教会、室内、劇場の3様式(教会は真面目に、アフェクトを十分に、劇場は生き生きと華麗に、室内は洗練され、学識豊かに)を考慮しなければならない。つまり、装飾の数、声の音量とアフェクトを重視した音調は、演奏場所にふさわしいものでなければならない(6章10節,P.114)。ところでヒラーは、教会音楽の独唱楽章は世俗曲のアリアやアリエッタと類似しているので、これらと全く同じように演奏するべきであるとしている。さらに彼は、近年始まった教会音楽へのロンドの導入も認め、その最も美しい例としてJ.G.ナウマンのオラトリオのロンド(《公認されたジュゼッペ》のタネーテのロンド)を挙げている(6章11節,P.115-16)。このことは教会音楽が世俗音楽と一線を画しつつも、次第に同化の傾向を強め、またそれが一般に容認されるようになったことを物語っている。

次にレチタティーヴォも、アリアと同様に3つの様式分類に従う。つまり、劇場様式はふつうの会話の代わりを果たすべくすばやく歌い、室内様式は過度の装飾を排し、心情を表現する言葉に配慮した特別な演奏法が必要である。教会様式は、この室内様式の表現法に加えて、気高い誠実さ、

ゆっくりしたテンポ、長い持続音、力強い前打音などが要求される。また、レチタティーヴォは本来拍節にとらわれずに演奏するものなので、伴奏付きレチタティーヴォで拍子やテンポが指示されていても、初心者のようにぎこちなく、拍節の規則正しさを目だたせてはならない(6章12節,P.115-16)。さらに、レチタティーヴォの装飾はモルデント、転回モルデント(プラルトリラー)はそれほど多くなく、また長いトリルも全くないのに対し、前打音は重要である。劇場様式は、語りの性格を損わないように他の2様式よりも装飾は抑制した方がよいが、感傷的なアリアに先立つ悲愴的なレチタティーヴォは例外である。

最後に2声部以上の歌唱曲に関する記述がある。まず、デュエットは独唱アリアよりも楽譜に忠実でなければならない、一方が他方を模倣する場合でも、また同じフレーズや音形を2声の和声で歌う場合も、双方は同質であることが必要である。装飾や変奏は、2人の歌手が十分準備して臨むならば独唱アリアと同様の自由さが許されるが、そうでない時は使用を控えるか容易なものを選ぶ必要がある。ヒラーは、P.F.トージが体験した闘争心旺盛な高名な歌手たちによるデュエットが、装飾の応酬合戦に終始し、楽曲が台無しになったエピソードを引き歌手の専横を戒めている(6章16節,P.118-19)。トリオ、クアルテットと声部が増すほど歌手はいつそう楽譜に忠実に従い、装飾や変奏も楽曲にふさわしく、また合唱歌手によくあるように大声を出して他の声部を妨害してはならない(6章17節,P.119)。

ヒラーは合唱に対しても強い関心をもち、これに関する諸注意に言及している。ここではまず、拍節を厳格に守ること、装飾や変奏は短い前打音や小さな転回モルデント、モルデントにとどめ、後打音付きの長いトリルはソプラノとテノールの2重カデンツに限ること、その他、特定の歌詞と音符を強調するために音量を上げることとメッサ・ディ・ヴォーチェのすばらしい効果、さらに正しいピッチなどが合唱歌手に求められる(6章17節,P.119-20)。トージはレチタティーヴォとアリアに関して、伝統的な3つの演奏様式の遵守をとき、教会で舞曲を演奏したり、室内カンタータにオペラのような過剰な装飾を施す誤りを戒めている(J.E.Galliard,1967,P.66-90, P.92-125)。ヒラーはこのトージの主張に倣いながらも、彼の様式観には室内様式の華麗化や教会音楽の世俗化を

容認する新しい変化がみられ、また、合唱音楽への強い関心からドイツプロテスタント音楽復興への意図も窺える。

IV. 歌詞と音楽の関係

歌唱教育にとって重要な歌詞と音楽との関係について、ヒラーは以下のようにといている。「正しく話すことは、よい歌唱へと導く」という教訓は、歌唱学校の四方の壁に書いて教師も生徒も常に肝に銘じなければならない（3章1節,P.66）。まず、母音や2重母音、子音を明瞭に発音し、舌の欠点を克服した歌手にとって次なる課題は、理解と強調を伴って読むこと、つまりデクラメーションの技術である（3章2節,P.66）。歌手はすぐれた語り手が歌詞を朗読する際観察するあらゆることを見つけようと十分に読まなければならない。楽譜はアフェクトの要求する表現のあらゆる美点を表わすことはできず、デクラメーションの技巧がこの欠点を補うのである（3章3節,P.66）。

デクラメーションでまず留意すべきは句読点で、コンマまたはセミ・コロンは中間の区切り、ピリオドは完全な区切りを意味し、カデンツが音楽上のピリオドに相当する。また、疑問符は語りと同様に歌も尻上がりに、感嘆符は音を強めつつ尻上がりに歌う（3章4節,P.67）。これらは、詩の構造や韻律の法則を音楽に適用した、伝統的なムジカ・ポエティカの理論に倣ったものといえる。さらに長短のシラブルは韻律法の上から正しく法則化しなければならず、とりわけラテン語で誤りが著しく生ずるので、作曲家が誤りを犯した場合は、歌手はこれを訂正しなければならない（3章5節,P.67）。

次に、デクラメーションや歌唱に影響を与えるアクセントについて、ヒラーはJ.J.ルソーの『音楽辞典』（1768）とJ.G.ズルツァーの『美的芸術総論』（1771 - 74）に従い3つの種類に分類する（3章7節,P.67 - 68）。まず、第1の文法的アクセントは長短のシラブルによって区別されるもので、長いシラブルにおかれるか、音楽上は強拍又は下拍におかれる。第2の弁説的あるいはルソーのいう論理的アクセントは、言葉の意味に関連し、ある言葉の強い効果を強調するのに用いる。第3の激情的アクセントは、音が様々に動き、音高が上下し、テンポも変化するもので、話し手が聴き手に伝えようとする情動を表現する。すなわち、論理的あるいは弁説的アクセントが知性に関わる

のに対し、激情的アクセントの源は情動である。ヒラーはズルツァーの「弁説的アクセントと激情的アクセントをもつことで、音楽は言葉よりもはるかに様々な方法で言葉を変化させる手段をもつ」という件を引き、音楽の言葉に対する優越を強調している。

その他、歌手に必要なものとして、古代及び現代の歴史、神話、伝説などの音楽以外の知識、宗教曲のためのラテン語、またドイツ人歌手で有名になりたいものにはイタリア語が挙げられる。ドイツのオペラでドイツ語がイタリア語にとって代わる事態は、あり得ないことではないが、それほどさし迫ったことではないとするヒラーの記述は、ジングシュピールの創始者ながら、イタリアオペラの圧倒的支配に屈せざるを得ないヒラーの苦しい心情を窺わせる（3章8,9節,P.68 - 69）。

V. 装飾について

次にヒラーの述べる装飾の実際について、主なものをいくつか取り上げる。ヒラーは、装飾の本質をアクセント、すなわち特定の音やシラブルの強調であると定義するが、これは、フランスで前打音（アボジャトゥーラ）をアクサンと呼ぶ習慣や、J.マッテゾンの説に従ったものである（4章1節,P.72）。ヒラーはさらに、アグリコーラに従い、前打音の強調以外の目的として、1）旋律のつながりを緊密にする 2）旋律線に生ずる空白部分を補充する 3）和声を豊かに多様化する 4）旋律に活気と輝きを与える、の4点を挙げている。装飾は、かつては歌手の分別に任されていたもので、作曲家が前打音を記譜するのは歌手から装飾の特権を奪うことだと批判するトージの説に対し、ヒラーは、すべての歌手が能力と知識をもつとは限らないので、装飾音を記譜することは非難するにはあたらないと反論する（4章2節,P.72 - 73）。

ヒラーでまず注目されるのは、デクラメーションのアクセントの強調を目的とする符点音符を、装飾の最も単純なものとみなしている点である（4章3節,P.73 - 74）（譜1,AはBのように演奏する）。しかも装飾は、変化をもたせるために、1つのタイプだけに限ってはいけなないので、次の例では3つのうち楽譜Bが最もよい（譜2）。

まず装飾音で最も重要な前打音（Vorschlag）に関しては、従来の説に従い、可変的（又は長い）前打音と、不変的（又は短い）前打音に分類する（4章4節,P.75）。前打音としては、先行音を

反復し、順次に上行又は下行するものと、先行音とは異なるが前置の和音の所属音で下行するものの2種を挙げていることから、前打音には掛留音的機能が意識されている（4章5節,P.75）。

3度下行の連続する旋律で用いる前打音は、はじめの2,3箇の前打音は不変的（短い）、後の方は可変的（長い）となり、また、符点音符に先だつ前打音は、後続音の2/3の音価が与えられるのが原則である（4章6節,P.75-76）。但し、前打音に長い音価を与えて、伴奏との耐えがたい不協和音が生じる場合は短い音価にし、間違いないように大きな音符で記譜する方がよい（譜3）。

前打音は、協和音の前にも不協和音の前にもおかれるが、後続が不協和音の場合は前打音は協和音のみ、後続が協和音の場合は、前打音は不協和音と協和音の両方がある（4章7節,P.77）。可変的（長い）前打音は、長い拍の音におかれる一方、不変的（短い）前打音は短い音に属しているにもかかわらず、今日では長拍、短拍の両方に用いる。

また、前打音が調性外の音で、半音上行して主要音に至る場合は、注意深く制限して用いなければならない。その他、前打音は旋律が空虚にぎこちなく響くのを避けるのに有効で、この場合はふつう可変的（長い）前打音を用いる（4章8節,P.78）（譜4）。可変的（長い）前打音は、和音を豊かに多様化させ、一方、不変的（短い）前打音は旋律を生き生きと華やかにし、とくに順次下行する速い複数の音符の前におかれる（4章9節,P.79-80）。但し、逆符点の前前打音は、よく使われてはいるが、ヒラーは否定的である（譜5）。

次の後打音（Nachschlag）は、主要音の後におかれて、主要音と音価を分けあうものである。これは、フランスでは非常によく用いられるが、ドイツやイタリアでは、これを記譜する場合と歌手の趣味に任せる場合がある（4章10節,P.81）。後打音には、1音のみの単純後打音と、2音からなる2重後打音の2つがあり、また、単純後打音には、主要音の和音に属するものと、主要音と2度異なる音とがある。2度の単純後打音は、あまり連続して用いないよう注意しなければならない。また、この後打音は、ゆっくりしたテンポでは跛行の印象を与え、速いテンポでは下行の音階に適し、パッサッジ（恣意的な技巧的装飾音）を構成する。

もう一つの2重後打音は、後述するシュライフ

ァー（Schleifer）と似ているが、後続音ではなく先行音から音価を得る（4章11節,P.82）。その機能は2音をスムーズに連絡し、旋律に生氣と輝きを与えることにあるが、上行する2音間では上行形、下行する2音間では下行形の後打音を用いる。この後打音は、順次上行する2音間では、短い前打音と交互に用いるとよいが、歌詞わりに気をつけなければならない（譜6）。後続音と同音で、長い音符の前におかれる後打音は、とりわけ大胆で強い表現が必要な箇所に用いる（4章12節,P.83-84）（譜7）。短2度や増2度をなす2音間では、前打音が許されないの、後打音を用いなければならない、また、跳躍を経て不協和音に至る音の前も後打音の方がよい（4章13節,P.84）。

次の2重前打音（Doppelvorschlag）はアンシュラークとも呼ばれ、2つの音からなり、その目的は旋律を生き生きとさせ、特定のシラブルを強調することにある（4章15節,P.85-86）。2重前打音は、長いシラブルか長い（強い）拍上の音の前にだけおかれ、2音は長3度又は短3度をなし、主要音よりも柔かく演奏しなければならない。ゆっくりした楽章では、2音のうちはじめの方の音を長く、強く演奏することがあり、この場合は、はじめの音は符点加わる（譜8）。

2重前打音は、符点の有無にかかわらず、しばしば可変的前打音として主要音と音価を分けあうこともありうるが、ゆっくりした楽章の長い音符の前では短く演奏した方がよい（譜9）。2重前打音のはじめの音が先行音を反復する場合は、前打音の2音は3度よりも広い音程をなすこともある（4章16節,P.86）。

順次連なるアンシュラークをシュライファー（schleifer）といい、3音と2音のものがあるが、アンシュラークと同様、長い拍上の音が、ゆっくりしたテンポの短い音の前におかれる（4章17節,P.87）。3音のシュライファーは、同音を反復する音の前か、旋律フレーズの最初の音の前におくのが最もよい。音価の長い、強く演奏される前打音と違って、シュライファーは短く弱く演奏されるので、不協和音を生ずる危険が少ない（譜10）。

また、2音のシュライファーは、2音が等価ですばやく強く演奏される場合、最も使いやすい装飾音の一つとなる（4章18節,P.87）。一方、符点付き2音のシュライファーの、後続音との音価の分割については、ヒラーはアグリコーラの説を引

用し、これに従っている（4章19節,P.88 - 89）。すなわち、これには、シュライファーが主要音の半分の音価をうけとる場合の他、シュライファーの第1音を長く、第2音を短かめに拍内に入れるものと（譜11b）、シュライファーの2音が主要音の音価全体を吸収する場合（譜11c）もありうる。

最後にヒラーはアグリコーラを引用し、前打音、アンシュラーク、シュライファーの3種の装飾音は、適正な時に、よい趣味をもって交互に結合して用いると、驚くほど多くのヴァリエーションが生まれるが、これらの装飾音を誤った場所に、あまり頻繁に用いると聴き手はうんざりすると装飾音の慎重な使用を強調している（4章20節,P.92）。

譜 1

A)
O Gott, mein gan-zes Le-ben will ich zum Dienst dir ge-ben.

B)
O Gott, mein gan-zes Le-ben will ich zum Dienst dir ge-ben.

譜 2

A)
Freu-de die Fül-le, und lieb-li-ches We-sen.

B)
Freu-de die Fül-le, und lieb-li-ches We-sen.

C)
Freu-de die Fül-le, und lieb-li-ches We-sen.

D)
Freu-de die Fül-le, und lieb-li-ches We-sen.

譜 3

譜 4

譜 5

譜 6



譜 7



譜 8



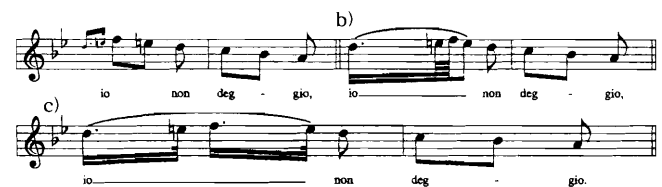
譜 9



譜 10



譜 11



参考文献

- A.A.Abert, J.A.Hiller, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.8, P.564-568, Macmillan Publishers Limited, London, 1980
- J.F.Agricola, Anleitung zur Singkunst, Berlin, 1757
- F・アグリコーラ, R.クライン, 小槁和子訳, バロックの音楽技法, トーゾイの歌唱法より, シンフォニア, 1994
- J.A.Hiller, Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig, 1780
- S.J.Beicken, English trans. Treatise on Vocal Performance and Ornamentation by J.A.Hiller, Cambridge Univ.Press, 2001

- P.A.Scholes, ed., Dr.Burney's Musical Tours in Europe, i, An Eighteenth-century Musical Tour in France and Italy, Oxford Univ.Press, 1959
- P.A.Scholes, ed., Dr.Burney's Musical Tours in Europe, ii, An Eighteenth-century Musical Tour in Central Europe and The Netherlands, Oxford Univ.Press, 1959
- P.F.Tosi, Opinioni de' Cantori antichi e moderni, Bologna, 1723
- J.E.Galliard, English trans. Observations on the Florid Song, London, 1743, rep., London, 1967
- (2003. 7. 31受理)