東京学芸大学リポジトリ
Tokyo Gakugei University Repository

モーツァルト器楽作品の演奏・指導法：斜線付き小前打音の解釈に関する考察

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 東京学芸大学教育実践研究推進本部 公開日: 2023-12-08 キーワード (Ja): モーツァルト, 器楽作品, アポッジアウトゥーラ, アッチャカトゥーラ キーワード (En): Mozart, Instrumental work, Appoggiatura, Acciacatura 作成者: 清水, 和高 メールアドレス: 所属: 東京学芸大学
URL	http://hdl.handle.net/2309/0002000148

東京学芸大学紀要　芸術・スポーツ科学系　75：1－25, 2023

モーツァルト器楽作品の演奏・指導法

― 斜線付き小前打音の解釈に関する考察 ―

清水　和高*

音楽・演劇講座（音楽分野）

（2023年6月28日受理）

SHIMIZU, K.: Directing Performance of Mozart's Instrumental Works: Observations on the Interpretation of Short Appoggiatura with Slash. Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences, 75: 1-25. (2023)

ISSN 2434-9399

Abstract

In this paper, attention is given to figures ♪♫♫ that were written by W. A. Mozart along with a consideration of their interpretations. We are very used to reading these figures as four semiquavers, but what is the actual grounding for this? It is possible to now find explanations of this issue on the Internet and from various other secondary sources that show a tendency to find the groundings in material from the 19th century. For example, Paul Badura-Skoda (1927–2019) who was very influential in modern interpretations of Mozart wrote, "This technique to perform it (an appoggiatura) as four equal sound values is universally accepted today and is a practice established by Milchmeyer, Friedrich Starke, Hummel who was a disciple of Mozart and other multiple theorists," as the basis of this argument. The sources of the above-mentioned three people are all textbooks written in the 19th century. Indeed, Hummel was a person who was taught by Mozart while living with him as a youth. However, the textbook indicated as the basis of this argument was written 36 years after the death of Mozart. These 19th century textbooks uniformly had content reflecting the aspects of virtuoso, yet the times had changed so much for representing Mozart's customs of performance only on the basis of being directly taught by Mozart. As a matter of course, Mozart himself was well-acquainted with the past such as performance customs in the Baroque era but of course he did not know about the 19th century in the future. For this very reason, we are required to look at Mozart not from our perspective (future) but from a perspective of the flow from pre-Mozart days (past).

In Section I of this paper, I define the basic interpretations of appoggiatura in the 18th century and observe how figurative customs changed over time. Section II makes clear Mozart's preferences about appoggiaturas with slash written by himself from the perspective of figures. In Section III, on the basis of this analysis, I mainly use Mozart's flute works to deduce what figures should be like.

Keywords: Mozart, Instrumental work, Appoggiatura, Acciacatura.

Department of Music and Theater, Tokyo Gakugei University, 4-1-1 Nukuikita-machi, Koganei-shi, Tokyo 184-8501, Japan

＊　東京学芸大学 音楽・演劇講座 音楽分野（184-8501　東京都小金井市貫井北町4-1-1）

要　旨

本論文は，W. A. モーツァルトが書き記した♪♫という音型に注目し，その解釈について考察したものである。我々はこの音型を，４つの16分音符に読み替え演奏することにあまりにも慣れきってしまっているが，果たしてその根拠はどこにあるのであろうか。この問題に関する解説は現在インターネット上や様々な二次資料で見ることができるが，いずれもその根拠を19世紀の資料に求めている傾向が強い。例えば，現代のモーツァルト解釈に大きな影響を与えているパウル・バドゥラ＝スコダ（Paul Badura-Skoda，1927–2019）であるが，「今日４個の均等な音価で演奏するこの奏法は普遍的に受け入れられており，ミルヒマイヤー，フリードリヒ・シュタルケ，モーツァルトの弟子フンメルおよびその他複数の理論家において確証されている実践です」[1]と述べその論拠としている。しかし，ここで挙げた３名の出典はいずれも19世紀に著された教本である。フンメルについていえば，確かに幼き頃にモーツァルトの自宅に住み込み直に教えを受けた人物ではあるが，論拠とする教本 は，モーツァルト没後36年も経った後に著されたものである。このような19世紀の教本は，一様にヴィルトゥオーゾの様相を色濃く反映した内容となっており，直に教えを受けたという事実のみで，モーツァルトの演奏習慣を代弁するには時代が違いすぎるのである。当然ながらモーツァルト自身，バロック時代の演奏習慣といった〈過去〉を熟知してはいたが，19世紀という〈未来〉は知らない。であるからこそ，モーツァルトを我々の目線（未来）で見るのではなく，モーツァルト以前（過去）からの流れの中で見ていくことが求められるのである。

本論文では，まず第１章で18世紀の前打音の基本解釈を定義し，その後この音型の習慣が時代によってどのように変化していくかについて見ていく。第２章ではモーツァルトの書き記した斜線付き前打音を，フィグールとしての側面から彼自身の嗜好性を明らかにし，第３章ではそれらの分析を踏まえ，主にモーツァルトのフルート作品を題材としこの音型のあり方を導き出す。

キーワード：モーツァルト，器楽作品，アポッジアウトゥーラ，アッチャカトゥーラ

はじめに

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart，1756–1791）の作品の演奏・指導において頭を悩ませる問題に，小音符で記された斜線付き前打音の解釈がある。特にモーツァルトがあまた書き記した♪♫という音型に関しては，自身の個人的趣味を拠り所とするか，手に取れる巨匠の音源などを模倣し，４つの16分音符に読み替えた均一奏法を選択してしまっている人が多いのではないだろうか。又は，少しでもこの問題に疑問を持ち手に取れる範囲の解説書を紐解いたとしても，大概はヨハン・ネポムク・フンメル（Johann Nepomuk Hummel，1778–1837）の *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*（1827）[2]など，時代錯誤的な19世紀の資料を論拠とした均等奏法が結論としてある。この音型の解釈はモーツァルトの演奏・指導法の根幹に関わる大きな問題にも関わらず，適切な根拠に基づく資料になかなか出会わないもどかしさがある。更に，モーツァルトは短前打音として解釈するには，明らかに不相応な箇所にまでこの音型を書き入れているが，我々はこれを音価だけの視点でしか見ようとしないことから，納得のいく結論にまで結びつかず，結局は古くからの書法上の名残として結論付け，議論を終えてしまうといった問題もある。しかしながら，モーツァルトが生きた18世紀後半はもっと複雑である。であるからこそ，モーツァルトがこの音型に託した真意を，均一か否かといったひと言で言い表そうとするのではなく，複雑であることを前提に解き明かしていくことが必要なのである。

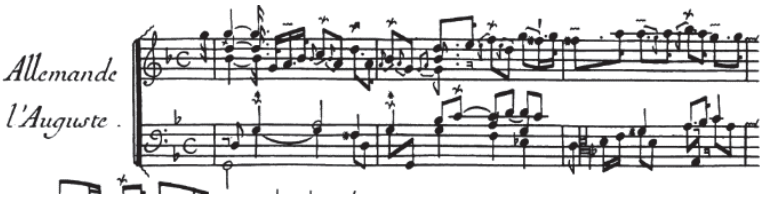
本論文ではモーツァルト誕生以前を起点として，19世紀にかけ変化していく過渡期ならではの状況を明らかにし，更には，モーツァルト自身の嗜好性をフィグールという側面から分析した。その上で，実際の楽曲におけるこの音型にモーツァルトが何を求めていたのかを解き明かし，演奏・指導法における指針を導き出した。この分析結果は器楽作品に留まらず，幅広いジャンルにおける解釈に有用となるはずである。

１．小前打音と♪♫音型に関する基礎的解釈

１．１　斜線なし前打音

まずは，18世紀における前打音の記譜習慣について述べる。**譜例１**は，フランスバロックを代表するフランソワ・クープラン（François Couperin，1668–1733）の初版譜であるが，ここには装飾に関わる様々な記号と小音符が記されている。小音符で記された前打音には，二重前打音や上行前打音や３度音程を埋める経過的前打音などが散りばめられ，実に複雑な装飾音を見ることができるが，前打音符として用いた小音符自体に着目すれば，８分音符のみといったシンプルさに驚かされる。このことは，実際に奏でられる音価を奏者側が読み解き加減するといった習慣が存在していたがため，作曲者が実際の音価を音符の旗の数で示す機運が未だ高まらなかったことを示唆している。

譜例１　F. クープラン（1717–18）[3]

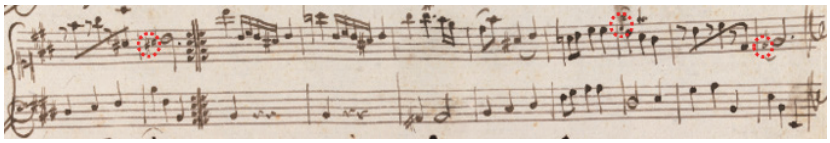


こういった記譜法の習慣については，ベルリンの音楽家ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ（Johann Joachim Quantz，1697–1773）が，「前打音にはたはが１つ以上ついていようと，または全然つけられていなかろうと，あまり問題ではない。しかしたいていははたが１つつけられている」[4]と述べ，その存在を証言している。ベルリンの宮廷で働く同僚のカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach，1714–1788）も同様の内容を述べているが，更にはこういった習慣が既に時代にそぐわず，混乱を見せていた様相を以下のように述べている。

> 小前打音には，その時価がいろいろと変わるものと，いつも決まって短く奏されるものとがある。前者の前打音は，その時価がいろいろと変わるために，それほど前からのことではないが，実際の時価通りに記譜されるようになっている。ところが以前は，前打音はすべて，８分音符で記譜されるのが普通であった。その頃はまだ，今日ほどいろいろな長さの前打音は導入されていなかったからである。いっぽう，今日のわれわれの趣味では，前打音の時価を正確に記譜することなしには，どうしようもなくなっているのである[5]。

C. Ph. E. バッハ[6]は，前打音の多様化により収拾がつかなくなっていることを訴えているが，ポイントは，実際に奏でられるべき音価を作曲者側が旗の数で正確に記そうとする新たな動きである。その実践例は，L. モーツァルトの《ナンネルの音楽帳》（**譜例２**）に見ることができるが，この方法が馴染まなかったのか《音楽帳》の後半ではこの記譜法をやめている。他にも，18世紀末から19世紀にかけて著された教本[7]に見ることができるが，実際の作品では一般化しなかったようである。

譜例２　L. モーツァルト（1759）[8]



１．２　小音符で示された16分音符の意味

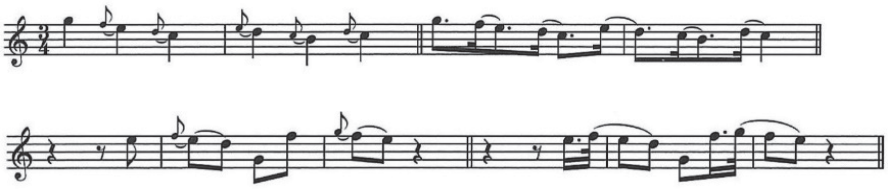
クヴァンツは，前打音を８分音符で記すことを基本としつつも，短く奏すべき不変的前打音について「前打音のつけられた主要音の音を短くしてはならないような場合は，はたを２つつけるのが一般的である」[9]と述べている。ここで注意すべきは「主要音の音を短くしてはならないような場合」の部分である。この一文から16分音符で示された前打音は，〈16分音符分の音価〉で演奏することではなく，〈拍の上でごく短く〉奏される装飾音を意図してい

たことが読み解ける。

（クヴァンツ 1752）

更にクヴァンツは，上拍（先取り）で奏される前打音にも言及しており，「アクセントをもつ音として，下拍で打たれるものと，経過的または上拍でうたれる音である」と述べ以下の譜例をもって紹介している[10]。

（クヴァンツ 1752）[11]

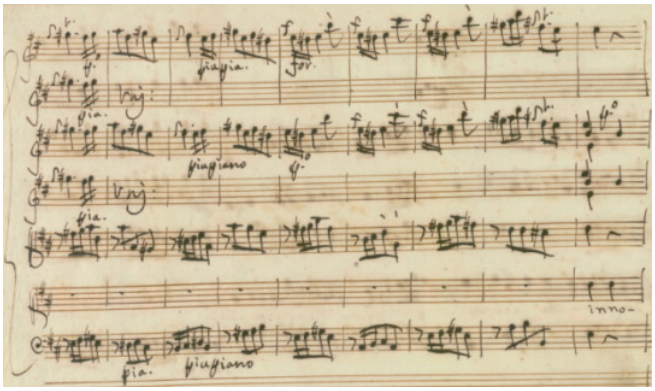


ここで注目すべきは，示した譜例は短い前打音であるにも関わらず，16分音符ではなく８分音符で記していることである。つまりクヴァンツの意識には，同じ短前打音であっても先取り可能な前打音は８分音符，16分音符は拍上に限定といった棲み分けがあったのである。この種の16分音符が，やがて斜線付き前打音に代替されていくわけであるが，その根拠については次項で説明する。

１．３　斜線付き前打音について

斜線付き前打音の起源については定かではないが，古くにはレオナルド・ヴィンチ（Leonardo Vinci，1690–1730）やレオナルド・レーオ（Leonardo Leo，1694–1744），ジョヴァンニ・バッティスタ・ペルゴレージ（Giovanni Battista Pergolesi，1710–1736）など，1720年代以降に活躍をみせるナポリ楽派たちの作品に見いだすことができる。**譜例３**は，ナポリの複数のコピイストが1723年に筆写したとされるヴィンチのオペラ・セリア作品 *Silla Dittatore*（1723）である。この作品の全体の筆跡をみれば，場面ごとに筆跡が異なることから，分担筆写したことが分かるが，前打音についてもそれぞれのコピイストの記譜習慣が見て取れる。中でも**譜例３**のシンフォニア部分を主に担当したコピイストは，数種の前打音を書き分け，斜線付き前打音を，主要音の音価を奪ってはならないごく短い前打音に限定し使用していることから，クヴァンツが意図する16分音符〈拍上で素早く奏する小前打音〉と同種の装飾音とみなすことができる。

譜例３　L. ヴィンチ（1723）[12]



ナポリ楽派の音楽家達が好んで使用した斜線付き前打音は，バロック時代を通じフランスの作曲家や，バッハやヘンデルなど北ドイツの音楽家達に波及した痕跡を見いだすことができない。一方，ウィーンの作曲家クリストフ・ヴィリバルト・グルック（Christoph Willibald Gluck, 1714–1787）や，ザルツブルクで活躍するモーツァルトの父ヨ

ーハン・ゲオルク・レオポルト・モーツァルト（Johann Georg Leopold Mozart，1719–1787）の作品[13]に見ることができる。仮説ではあるがナポリ楽派に始まる斜線付き前打音の習慣が，特にオーストリア大公国の音楽家たちの間で流行し，モーツァルト[14]に受け継がれたことが考えられる。モーツァルトは４歳の頃より，父L. モーツァルトの《ナンネルの音楽帳》で基礎教育を受けたことは知られているが，この直筆譜には，多くの斜線付き前打音を確認することができる。モーツァルトは，ここから斜線付き前打音を学んだことは確かであるが，L. モーツァルトが短前打音に該当する♪/♪/♪の３種[15]を，規則性なく書き込んでいるため，その解釈を読み解くことができない。

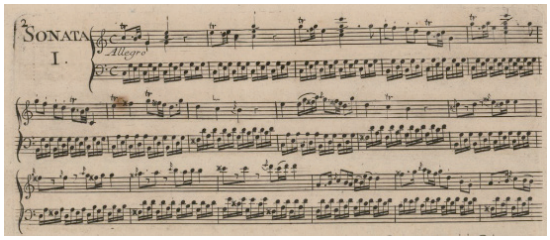
１．４　前打音の音価について

１．４．１　出版譜の問題

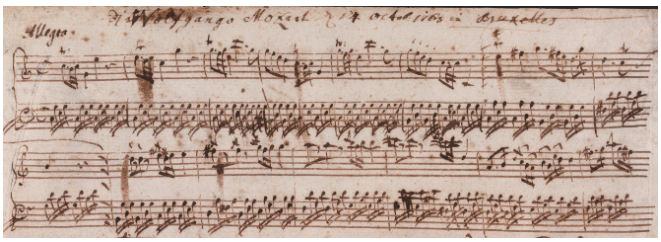
NMA（新モーツァルト全集）は，モーツァルトが書き記した斜線付き前打音の音価は特定することができないとしながらも，♪＝♪，または♪＝♪といった斜線のない現代的な記譜法に置き換えている。現代の楽譜出版社の大半がNMAの方針に従っているが，このような置き換えは今に始まったことではなく，既に18世紀にはその習慣があった。例えば，モーツァルトのごく初期の作品『ヴァイオリン伴奏つきのピアノ・ソナタハ長調 K.６』であるが，この作品にはL. モーツァルトによる筆写譜と自主出版された印刷譜が残り（**譜例４**），双方を見比べれば，モーツァルトが斜線付き前打音で記した前打音が，印刷段階で斜線無しの16分音符に置き換えられていることが見て取れる。この作品は，フランスの王女ヴィクトワール（Madame Victoire de France，1732–1799）に献呈するために，急遽モーツァルトのごく初期の作品を寄せ集め，『作品１』として1764年に自主出版したものであることから，出版に際してモーツァルト父子が深く関与していたことは確かである。であるとすれば，♪を♪に書き換える行為はなんら不本意なことではなく，同意の上となる。

譜例４　W. A. モーツァルト『ヴァイオリン伴奏つきのピアノ・ソナタハ長調 K.６』より第１楽章

出版譜[16]



L. モーツァルトによる筆写譜[17]



斜線付き前打音の発祥について，ドイツのフルート奏者アントン・ベルンハルト・フュルステナウ（Anton Bernhard Furstenau，1792–1852）は，「小さな16分音符の簡略化」「二重の旗から発展したもの」と述べ，この種の前打音が使用される個別のケースを紹介している[18]。そのケースには，シンコペーションや３連符など，本来のリズムを崩してはならない音型を含めていることから，16分音符分の音価で演奏することではなく，〈拍上で素早く奏する装飾音〉として述べていることが分かる。つまり，フュルステナウが意図するものは，クヴァンツが説明する16分音符と同一であり，18世紀の伝統的解釈がこの時点においても記憶に残されていたのである。しかしながら，この伝統的解釈は現在にまでは受け継がれていない。NMAが斜線付き前打音を音価の問題と認識し，♪＝♪，又は♪＝♪に置き換えてしまっていることが伝統の断絶を表しているが，そのことにより，我々が♪♫を胆略的に♬に置き換えてしまう行為に拍車をかけてしまっているのかもしれない。

１．４．２　音価分割の問題

これより♪♫音型に特化し述べていく。我々はこの音型に含まれる前打音を，単に長いか短いか（均一であるか否か）の二択で論じがちであるが，より実態に沿った解釈をするならば，〈長い〉と〈短い〉の間には様々な長さが存在するはずであり，長いか短いかだけで論じることは乱暴な議論といえる。そのため，定義をより細かく分ける必要があるが，細分化においてまず大きな括りとなるのが〈均等型〉と〈逆付点型〉である。ちなみに，この**表１**には〈付点型〉を含めなかったが，その根拠には前打音に関する18世紀の可変的前打音の原則がある。C. Ph. E. バッハはその音価分割について「後続音が２部分的音符ならその音価の半分〔……〕を受け取る」[19]と述べており，

主要音の半分以上の音価を奪う付点型（♪♪♪）は，そのルールを逸脱することになる。また，イネガルという別の視点から見れば，クヴァンツはスラーが付された２音において，スラーの開始音（前打音に該当）を「いくぶん長め」とし，「付点がついているかのように長くしてはならない」[20]とその加減について述べている。これらの規範に照らし合わせれば付点型は適切ではなく，もし１音目を長くということであれば，Ⅱ型が適当ということになる。

表１　音価分類

	均等型		逆付点型	
記譜の形	Ⅰ型	Ⅱ型	Ⅲ型	Ⅳ型
♪♫ / ♪♫ / ♪♫	♪♪♪♪	♪♪♪♪	♪♪♪♪	♪♪♪♪

続いて４つの型それぞれの特徴について述べる。まず我々に馴染みがあるⅠ型であるが，８分音符がきれいに２等分されるため演奏者にとっては表現しやすく，かつ聴き手に整然とした印象を与える分割である。つまり，パッセージをよりブリリアントに表現することに適した〈演奏のための分割〉ともいえるが，反面フィグールとしての彩を失うといったデメリットもある。この型における前打音は，さほど和声的・装飾的意味合いをもたず，単なるパッセージに含まれるひとつの音としてみなされる傾向がある。Ⅱ型も一種の均等型ではあるが，Ⅰ型とは根本的な概念が異なる。第１音（スラーの開始音）を若干引き延ばした結果，♪♫の４音はひとつのフィグールとしての彩を放つことになる。次に逆付点型に分類されるⅢ型とⅣ型であるが，その違いは付点の加減の差である。更に２つの差を説明するならば，Ⅲ型はイアンボスのリズム（短－長）の歪みが与える独特な味わいが特徴的な分割である。逆付点をよりきつくしたⅣ型については，前打音が鋭く本音符に流れ込むことによって８分音符に強いアクセントが付くことになり，その結果イアンボスの味わいは薄れ，基本リズム♫♫がより強調された分割となる。

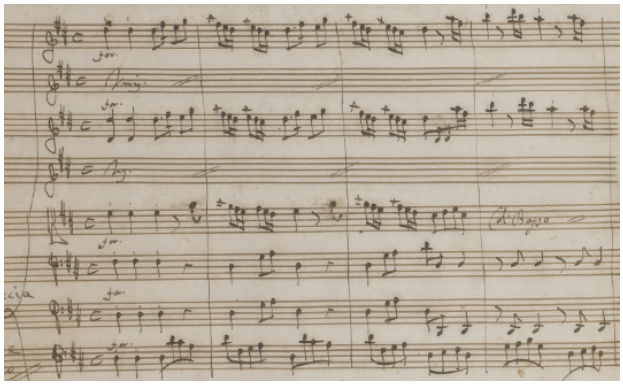
続いて，時代による♪♫音型の解釈に関する変遷について述べていく。

１．４．３　時代による♪♫音型解釈の変遷

（１）バロック期（18世紀中葉まで）

譜例５は，ナポリ楽派の作曲家ペルゴレージの直筆譜であるが，その後モーツァルトがあまた記すことになる♪♫音型の先例を，既にこの時点で見ることができる。

譜例５　G. B. ペルゴレージ（1732–33）[21]



バロック期の解釈については，C. Ph. E. バッハとヨーハン・フリードリヒ・アグリコラ（Johann Friedrich Agricola，1720–1774）の言葉が手がりとなる。

（C. Ph. E. バッハ 1753）

> いつも決まって短い不変的前打音が短い音符のときに最も頻繁にあらわれるというのは，いたって自然なことである。この種の前打音は，符尾を１本，２本，３本，さらにはそれ以上もつけて記譜され，そして，後続音が短くなるのが分からないほど，いたって短く奏される[22]。

（アグリコラ ca.1757）

前打音の中には非常に短いものがある。これらの前打音の付けられる音符には，長さや拍子の種類に規則はない。このような短い前打音は，本来の音符から僅かだけ時間を奪う。〔……〕このような前打音は歌に生気や輝きを与えるために付けられる。例えば，速いテンポの場合にも次のような４つの音のグループそれぞれに前打音が付けられている。

このような前打音は16分音符ではなく，32分音符として付けられる。これは次に記す楽譜の様な印象を与えないためである[23]。

前打音の長さについて, C. Ph. E. バッハは「いたって短く」, アグリコラは「本来の音符から僅かだけ時間を奪う」と述べているが，更にはL.モーツァルトもが「拍に数えられない前打音」[24]と述べていることから，この音型に付された前打音はごく短く奏するものという共通認識があったことは確かである。前打音が奏でられる位置についても，C. Ph. E. バッハは「後続音が短くなるのが分からないほど」, アグリコラは「本来の音符から」と述べていることから，拍上を想定していたことが分かる。更にアグリコラは, 前打音を付す目的について「歌に生気や輝きを与えるため」と述べているが，そういった活気性を表現するためにも，前打音を拍上で素早く演奏することが必須だったのである。現在, この音型を完全均一型のＩ型で演奏することがあまりに習慣化しているが, そのような解釈は当時の人々にとって〈情緒が乏しい〉〈平坦でつまらない〉表現に他ならなく，我々とは良い趣味の概念が真逆であったということを知る必要がある。

以上のように，いくつもの資料を照らし合わせても，この音型に関する解釈の不一致が見られないことから，バロック期の習慣を端的に言い表すことは難しくないといえる。

（２）古典派期（18世紀後半）

この時代の解釈は前時代ほどたやすくない。モーツァルトの生きた古典派時代は，長いバロック時代と19世紀ロマン派時代の狭間に位置した過渡期と捉えられることがあるが，ヨハン・セバスティアン・バッハ（Johann Sebastian Bach，1685–1750）没後からモーツァルト誕生までは僅か６年であり，ごく短期間に訪れた新時代ということになる。つまり，新時代に入ったからとはいえ，長いバロック時代に構築された習慣はすぐに刷新することなく，古い習慣をベースとして徐々に変化していたことが容易に想像できる。一方，人々の趣味趣向については異なる。例えば，たった独りのヴィルトゥオーゾの登場が，世の中を一瞬で塗り替えてしまうことがあるように，人々の趣味趣向は容易に移ろうという特質がある。このように，18世紀後半には人々の習慣と趣味に時間的なラグがあったとみるべきであるが，それこそが，過渡期としての様相を端的に言い表す難しさの要因なのである。モーツァルトの演奏習慣を解き明かすには，この様相を明らかにすることがポイントになるが，ここでこの時代に沸き起こった３つの事象を紹介する。

１）均一化への萌芽

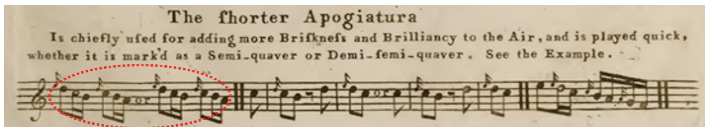
音楽史ではバッハの死をもってバロック時代が終焉したとされ，没後急激にその存在が忘れ去られたことはよく知られているが，そのことはつまり人々の趣味の変容の裏返しといえる。この頃の様相については，イタリアのヴァイオリニスト，フランチェスコ・ジェミニアーニ（Francesco Geminiani，1687–1762）の言葉によって知ることが

できる。

> ここ数年来，歌をうたう場合や演奏する場合のいわゆるよいセンスとは，真のメロディーを作曲者の意図を破壊するものであると考えられてきた。つまり，真のよいセンスは芸術の規則によってえることができるものではなく，特別の天性によるものであって，それは生まれつきよい耳をもつ人のみが得ることが出来ると一般的に考えられてきた。そして，この天性を備えているとうぬぼれる者は，何はともあれ自分の一番お気に入りのパッセージや装飾音を続けざまに入れ，そうすればよい演奏家と思われると信じている。センスのよい演奏というものは数多くの装飾を入れることにあるのではなく，作曲者の意図を強くかつ繊細に表現することだということを彼等は知らないのである[25]。

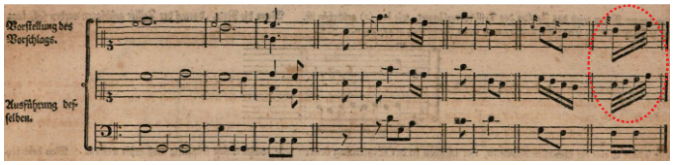
この引用は，1749年にロンドンで出版した *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*（1749）に記された言葉であるが，ジェミニアーニは，〈良い趣味〉を逸脱した演奏家がここ数年来人々に迎合されている状況を嘆いている。つまりは作品主義から逸脱した，個人主義的な奏者が台頭しはじめた様相を表しているのである。この出版から約20年が過ぎると，ロンドンでヨハン・カスパー・ヘック（Johann Caspar Heck，1740–1791）による *The Art of Playing the Harpsichord*（ca.1770）が出版されるが，その説明書きには，前打音を「16分音符もしくは32分音符で演奏することができる」[26]と記されている。もし前打音を32分音符で演奏するならば，旧来の趣味と何ら変わりないが，16分音符は，前世代の人々が良しとしなかった〈均等型〉を意味することになる。更に注目すべきはこの説明書きに記された Brilliancy という単語である。〈輝かしさ〉を意味するこの語は，19世紀以降に台頭するヴィルトゥオーゾの代名詞というべき言葉でもあるが，Brilliancy を求めた代償に，18世紀の人々が重んじたフィグールの彩を失わせたまさにその言葉が，ここに見られるのである。ヘックはこの音型を，闊達に動き回るパッセージの一部としてイメージしていたことが推測されるが，このような教本の出現こそがまさに均一化への萌芽であり，バッハの死後人々の趣味が変容した証ともいえるのである。

（ヘック ca.1770）[27]



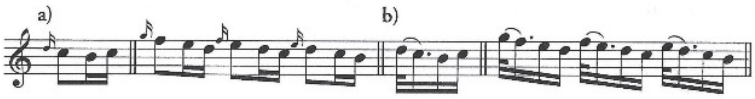
ヘックの教本からさらに12年後，ゲオルク・フリードリヒ・メルバッハ（Georg Friedrich Merbach, fl. 1782）の教本（1782）には，完全に均等に割り振られた実践例が記されている。この音型に，先代の人々が好んだ〈生気や輝き〉といった情緒をもはや求めていないことが分かる。

（メルバッハ 1782）[28]



18世紀後半には，このような均等を説明した教本が散発的に出現するが，この時代の解釈が均一一色に染まったということではなく，理論上はあくまでも前世代の習慣を踏襲していた。そのことは，ライプツィヒのオルガニスト，ダニエル・ゴットロープ・テュルク（Daniel Gottlob Türk，1750–1813）の「ほとんどの音楽理論家も，b）のように，短くなければならないと主張する」[29]といった一文から知ることができる。

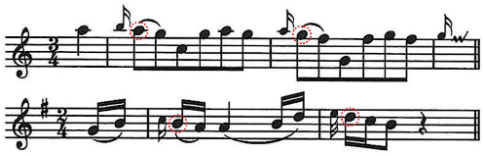
（テュルク 1789）



２）前打音乱用の時代

モーツァルトが生きた18世紀後半に沸き起こったひとつの問題に，前打音の乱用がある。アグリコラはその様子について「今日では前打音を付けてはいけない箇所を指摘することが必要なほどである。今日ではイタリア人の歌手や楽器奏者達は前打音中毒にかかっていて，何とかしなければならないような状況なのである。そして彼等は互いに競い合っている」[30]と証言している。ここでいうイタリア人とは，アグリコラ自身が所属するベルリンの宮廷音楽家であったのかは不明であるが，前打音の乱用がベルリンの宮廷にまで及んでいたことは，同僚であるC. Ph. E. バッハやクヴァンツらが，前打音の規則を念入りに規定したことからも推測できる。この前打音乱用ブームには，表現過多といった副産物が伴ったが，そんな中，音楽家たちの頭を悩ませた共通の問題があった。C. Ph. E. バッハは「普通の音符として拍節の感情に入れて記譜された，上からの前打音の前に更に，長い前打音なり短い前打音が新たにつけられることも少なくない」[31]と述べているが，非和声音の上に更に非和声音を乗せる，いわゆる〈重ねられた前打音の問題〉[32]である。この問題についてL. モーツァルトも以下のように述べている。

> もちろんすべての前打音は大きな音符で記して，拍に割り当てることができる。しかしこれが記譜された前打音であるとわからず，すべての音符に装飾を付けてしまう演奏者にかかると，旋律や和声はどうなってしまうというのだろうか？そのような演奏者はきっと，長い前打音をさらに追加して，次のように演奏してしまうだろう[33]。

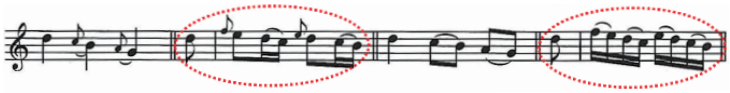


つまり，赤で括った音が本音符で記した前打音（和声外音）である場合，和声を感じ取れない未熟な奏者はそれが前打音であることに気付かず，その上に前打音を重ねてしまう行為について述べているのであるが，L. モーツァルトは，「こうなると，不自然きわまりなく，大げさでごちゃごちゃしている」[34]と否定している。まさに表現過多の問題であるが，もしこのような問題を回避したければ，そもそも作曲者側が前打音を本音符ではなく小音符で記す方法（この内容については２．１で説明する）がある。また奏者側から見た場合，個人的趣味によりどうしても一つ前打音を付け加えたいのであれば，その前打音をごく短く奏するか先取りするかによって，多少なりとも和声的な違和感を緩和するといった方法がある。

３）フランス趣味（前打音先取り奏法）の再流行

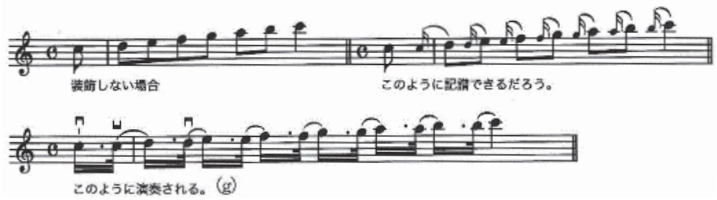
C. Ph. E. バッハは，前打音を先行音符の時価に食い込ませる奏法が「今日非常な流行になっており…」[35]と証言している。元々バロック時代のフランスで好まれていた演奏習慣が，遅れてベルリンの宮廷にもたらされたのだが，クヴァンツはこの奏法について以下のように解説している。

> 短前打音は非常に短く柔らかく，いわばかりそめに触れるようでなければならず，特にゆっくりしたテンポの時は長めにしてはならない。そうでないと普通の音符で書かれているようにみえる。しかしこれでは作曲家の意図に反するだけでなく，もともとこの前打音が派生したフランスの奏法にも反するのである。小音符は前の音符の音価に属するのであり〔……〕次の音符の音価に属してはならないからである[36]。

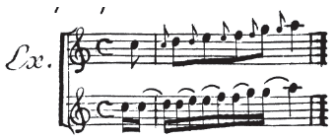


ここで注目すべきは，赤で括った部分である。クヴァンツはこの音型においてすらも「旋律がずっと生気と輝きを増す」として前打音を先取りする奏法を勧めているが，この音型にピリッとした活気性を求めるC. Ph. E. バッハは「誤り」「不快」[37]とまで述べ非難している。クヴァンツは，この一文で「次の音符の音価に属してはならない」と断定的に記してはいるが，他方で「分別ある判断力をもって」[38] とも述べている。つまり，クヴァンツは先取り絶対主義者というわけではなく，拍上で奏される前打音と混合して用いることを説いているのである。この先取り奏法については，他にもL. モーツァルト（1756）やジュゼッペ・タルティーニ（Giuseppe Tartini，1692–1770），トロムリッツ，ヨーハン・ペーター・ミルヒマイヤー（Johann Peter Milchmeyer，1750–1813）[39]など，あまたの人物が言及していることから，このブームはかなり広がりをみせていたとみることができる。L. モーツァルト（1756）やタルティーニ（1770）の譜例を見る限り，ここには和声上の問題がなく，単に音を滑らかに繋ぐための先取りとして紹介していることが分かる。これらのことから，先取りの流行は，和声上の問題（重ねられた前打音の問題）から派生し，やがて表現上の問題として広がりを見せたことが推測される。

（L. モーツァルト 1756）[40]



（タルティーニ 1770）[41]



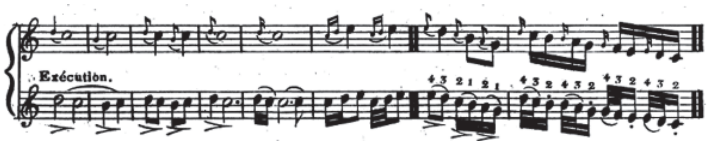
こういった先取りの再流行もまた，18世紀後半に起こった一種の趣味の変容と捉えることができるが，表現上の習慣であるため，一般的には楽譜の上には残ることはない。そのため見落とされがちではあるが，この♪♫音型を解釈する上で見過ごしてはならない問題といえる。

（３）ロマン派期（19世紀）

１）基本的解釈

パリ音楽院草創期から長らくピアノ科教授を務めたジャン＝ルイ・アダン（Jean-Louis Adam，1758–1848）は，音楽院の教育用に著した *Méthode de piano du Conservatoire*（1804）の中で，小音符で記した前打音について触れている。そこには「小音符は通常、その後に続く音符の半分の音価があり、この音価は主要音から奪う」[42]と記しているが，これは，18世紀の可変的前打音の原則[43]を用いた分割方法である。アダンの譜例で注目すべきポイントは，これまで不変的前打音とみなされてきた前打音にまで，きっちり２分割した可変的前打音として機械的に処理していることである。このようにキッチリ分割する姿勢は，もちろん人々の趣味の変容ということもあろうが，恐らく19世紀に始まる音楽の専門機関による集団教育の中で，生徒たちの混乱を防ぐといった指導上の効率性が主たる要因として考えられる。ただアダンは一つひとつの譜例にディミヌエンドを記していることから，前打音をパッセージに含まれるひとつの音ではなく，装飾音として認識していることが分かる。このことは，19世紀初頭に均等化が進む中，いまだ18世紀の習慣をかろうじて残していた証としてみることができる。

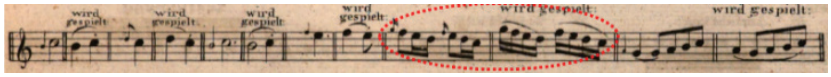
（アダン　1804）



２）完全均一の登場

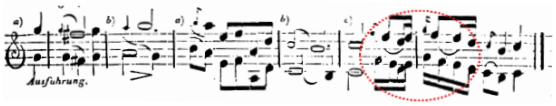
1816年のヨハン･ゴットロープ･ヴェルナー（Johann Gottlob Werner，1719–1781）の譜例にこの音型が見られるが，ヴェルナーもまた，アダン同様可変的前打音の原則に基づきその奏法を説明している。ヴェルナーは，４つの16分音符全てにスラーを付しているが，前打音を完全に音価の問題として処理していることが分かる。最低限♪♫と演奏すべきアーティキュレーションの習慣すらも無視した〈完全均一型〉が，ここに登場するのである。

（ヴェルナー 1816）[44]



この音型全てをスラーで括る意図について，ドイツのホルン奏者フリードリヒ・シュタルケ（Friedrich Starke，1774–1835）が以下のように解説している。

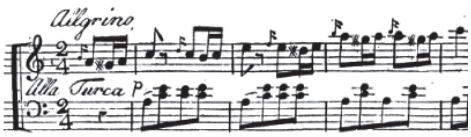
> c）のような記譜は、旋律的な理由から最も不可解なものの１つで、〔前打音を〕短く奏すると（多くの奏者がそうするように）足を引きずって歌うかのようになってしまう。一般に、このような誤りを防ぐためには、作曲家は常に音符に長いスラーを記せばより良いだろう[45]。



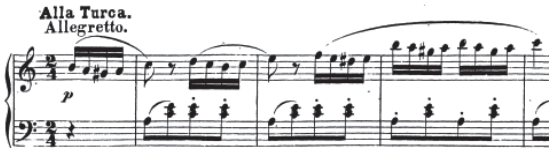
シュタルケは，この音型に付された前打音を短く演奏することを「誤り」と言い切り，奏者にこの音型を不均等に演奏させないための用途としてスラーを紹介しているのである。ちなみに現在，モーツァルトの《トルコ行進曲》に記されたこの音型全体にスラーを付し，均一に演奏することがあまりに常態化しているが，初版譜にはこのようなスラーはない。こういったスラーは19世紀後半の再版時に加えられたものであるが，このスラーが意味するところは，もはや前打音が装飾音符として意味を成さず，パッセージに含まれるひとつの音としてみなされていることを示している。現代譜では原典主義による出版が基本となり，このようなスラーを見ることは無くなったが，19世紀的な演奏習慣だけが現在まで引き継がれているのである。

譜例６　W. A. モーツァルト：ピアノ・ソナタ第11番イ長調 K.331/300iより第３楽章《トルコ行進曲》

初版譜（ca. 1784）[46]



再版譜（1878）[47]



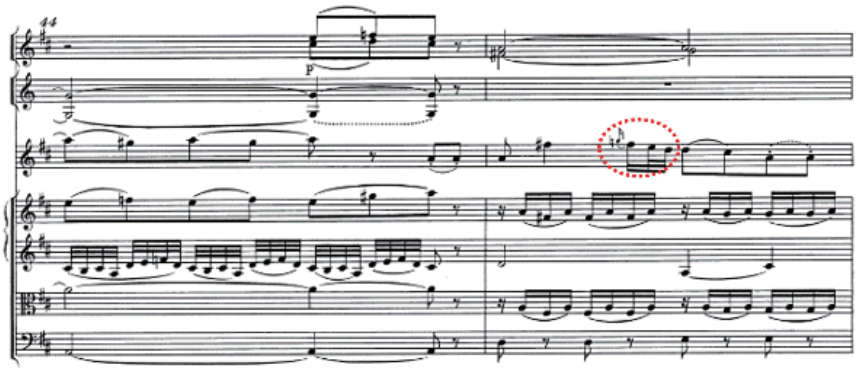
３）問題顕著化の時期

19世紀に入りしばらく経つと自作品に♪♫を記す人物が減り，全て実音で記す記譜習慣に代わっていくが，この頃の人々の懸念は，過去の作品と向き合ったときこの音型をどう解釈するのかにあった。その懸念は，19世紀に入った当初はさほど問題視はされず，1815年から1840年に集中していたことが，本文末に示した別表（18世紀から19世紀中葉までの教本から，この音型解説の有無を一覧にした表）から見て取ることができる。このことは，幾度となく改訂版を出版したヨハン・バプティスト・クラーマー（Johann Baptist Cramer，1771–1858）の *Instructions for the Piano Forte* からも知ることができる。クラーマーは，初版（1812）[48]でこそこの音型について触れていないが，改訂版（1821）[49]から補足として加えていることもひとつの根拠になる。19世紀を跨ぎしばらく問題が顕著化しなかったことは，18世紀の演奏習慣を知る人物が未だ健在であったことがひとつの要因として考えられる。

２．モーツァルトにおける斜線付き前打音について

モーツァルトは**譜例７**にみられるような感動的で美しい場面にさえこの音型を書き入れているが，もしこの前打音を額面通り短く演奏するならば，その演奏全体を台無しにしてしまうほどの違和感を覚えることになる。そもそもモーツァルトが本当にそのような演奏を望んでいたのかといった疑問があるが，まずは，なぜ本音符ではなく小音符で記す必要があったのか，記譜上の意図について説明する。

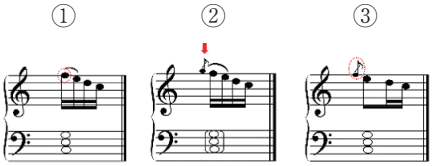
譜例７　W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313より第２楽章



２．１　小前打音で記す理由

（１）和声上の問題

小前打音で記す理由は，さきに述べた〈重ねられた前打音の問題〉がヒントになる。前打音には単純な旋律に色合いを付ける非和声音としての役割があるが，もし前打音に該当するFを①のように実音で記してしまえば，その音を非和声音として感じ取ることができない奏者が，②のように更に前打音を重ねてしまう危険が生じることになる。これがいわゆる〈重ねられた前打音の問題〉であるが，もし③のようにFを小前打音で記すとすれば，奏者は小音符の上に更に小音符を重ねようとはしないため，この問題を未然に防ぐことができる。小音符で記す理由には，まずこのような和声的な問題がある。



（２）先取り回避の策

さきに説明しているように，18世紀後半より前打音を先取りする表現がかなり広範囲で流行していたことが推測されるが，同時に賛否両論もあった。先取り推奨派のクヴァンツは♪♫の音型にまでこの方法を勧めており，それにより旋律的な表現を得ることができる一方，この音型自体がもつ活気性は失われることになる。この先取り奏法は，18世紀後半にはバロック的な活気性よりも，パッセージとしての横の流れが重んじられるようになってきたという背景も関係していると思われるが，もし先取りを回避するのであれば，前打音を８分音符で記すのではなく，拍上で奏されることが意図された小さな16分音符（１．２で説明）で記す方法が有効である。しかし18世紀後半には前打音が多様化を見せていたため，このような指示があまり意味を成さなくなったことにより，その代替として斜線付き前打音が用いられ始め，流行を見せたことが考えられる。

２．２　フィグールとしての趣味

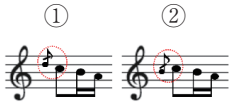
P. バドゥラ＝スコダは「モーツァルト自身による記譜ではアポッジャトゥーラとして書かれたものと通常の音符で書かれたものが一貫性なく混在」[50]していると述べているが，確かにモーツァルトは同じパッセージであっても

♫♫♩と書く場合もあるし♪♫♩の場合もあり，まるで気まぐれで書いているような印象すら受ける。しかしモーツァルトが記したこの音型をよく見れば，そこにはある規範に基づいた一貫性がありブレが見られないことに気づく。その規範の根底にあるものは，まさに〈良い趣味〉であるが，〈良い趣味をもった人〉とは，僅か２，３個の音の塊ですら，音型による彩の違いを感じ取れる繊細な感性の持ち主といえる。こういった点に着目すれば，モーツァルトは小さな音の塊に一種の嗜好性のようなものを見ることができ，その感性を特に強く持っていた人物ということになる。

２．２．１　下降型に対する嗜好性

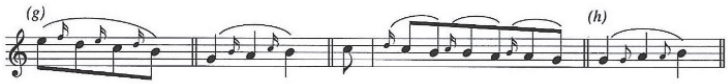
（１）前打音と主要音における２音の関係

一般的に前打音は，上下どちらかに隣接する主要音に従属する非和声音であるが，ここにまずモーツァルトの嗜好性が見られる。この２音が単独で現れる場合であれば，上行・下行に対する拘りはさして感じられないが，♪♫♩音型となると，ここには強い拘りをみせ，２音の関係の大半は，①の下行前打音となる。



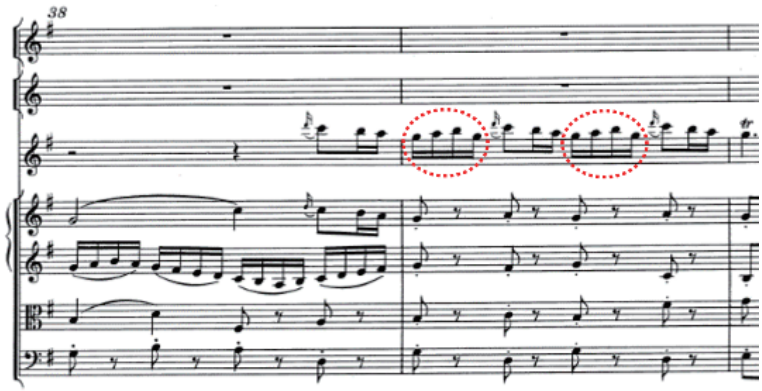
このように僅か２音ですらモーツァルトは嗜好性を見せているが，これは一個人の拘りというより，良い趣味をもった音楽家であれば誰もが共有するものであった。例えばレオポルトは，「上行する前打音は下行する前打音ほど一般的ではなく」[51]と下行前打音の優位性について述べ，C. Ph. E. バッハもまた，下の譜例にあるように，下行前打音には16分音符，上行前打音を８分音符と音符の旗の数で書き分けている[52]。つまりこの時代の良い趣味をもった音楽家たちは，例え数音の連なりであっても単なる上行・下行音型ではなく，下行型には上から打ち落とすような〈鋭さ〉，上行型には踏ん張りといった〈重み〉を感じ取る繊細な感性があったのである。

(C. Ph. E. バッハ 1753)[53]

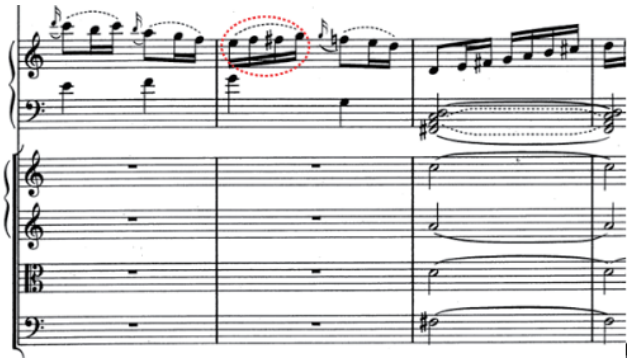


モーツァルトは，そういった〈鋭さ〉や〈重さ〉といった力学的特徴を，**譜例８**と**９**に見られるように，あからさまに音符で示している。２つの譜例に共通するのは，下行音型には小音符，上行型には実音（赤で括った部分）で記していることである，このような書き分けは，まさにモーツァルトの繊細な感性が成した記譜法とみることができる。

譜例８　W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313より第１楽章

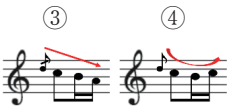


譜例９　W. A. モーツァルト：ピアノ協奏曲第21番ハ長調 K. 467より第３楽章



（２）♪♫における４音の関係

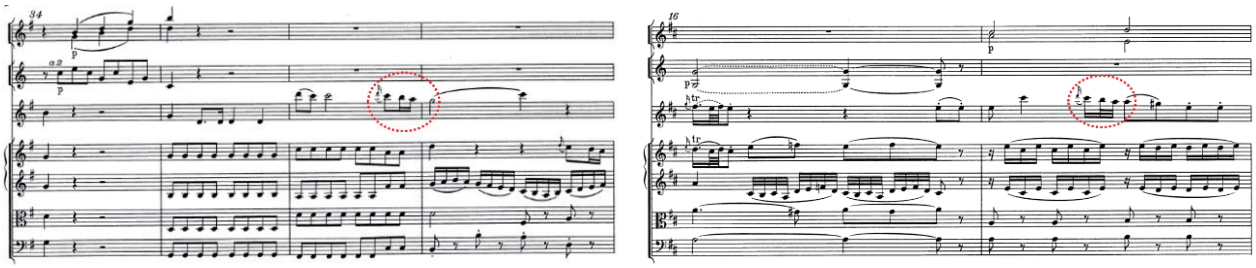
２音の嗜好性は♪♫における４音の関係になっても同様に見られる。モーツァルトが使用した音型は概ね以下の２種類になるが，その大半が③型である。例えばモーツァルトの『フルート協奏曲ト長調K.313』の第１楽章のフルートソロパートで見れば，使用された計23か所のこの音型の中で，③が19回，④は４回といったように圧倒的に③が多い。こういった傾向は他作品を見ても同じ傾向を示しており[54]，③のような下行ストレート型に対する強い拘りをもっていたことは間違いない。この拘りを力学的特徴で説明するならば，上から打ち落とされた前打音の方向性が④では屈折するが，③はそのまま下に向かうことから，自然さでいえば③の方が勝るのである。



（３）長い音価の主要音と，それに付属する♪♫の５音の関係

モーツァルトの嗜好性は，５音の関係になっても同様に見られる。**譜例10**の強拍上にある長い音価に付随する♪♫がそれであるが，裏拍に位置する♪♫が，強拍上にある長い音価の主要音に結び付くさまは，〈結びつく〉というよりも〈しな垂れかかる〉といった言葉がふさわしい。モーツァルトが醸し出す優雅性は，このような音型に対する感性が生んだ産物とみることができる。

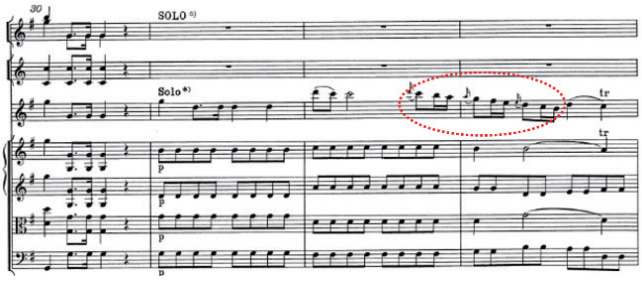
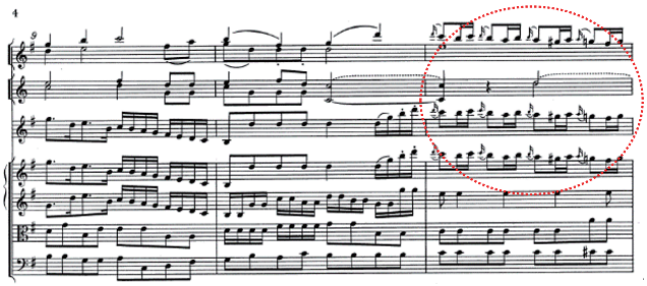
譜例10　W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313より



２．２．２　♪♫音型が続けざまに現われる場合

モーツァルトの作品には，♪♫音型が執拗に繰り返される部分がある。特にシンフォニーやコンチェルトの急速楽章において奏者が一丸となって奏するさまは，まるで狂乱を表しているかのようであり，このパターンをを〈売り〉として確信的に用いたことが推測される。更にその音型を整理すれば，**表２**のように滑らかに順次下降する〈下行ストレート型〉と下がっては上がる〈ギザギザ型〉の２つの型に分けることができる。

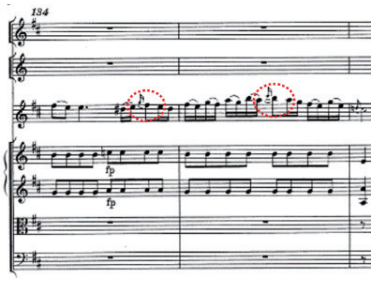
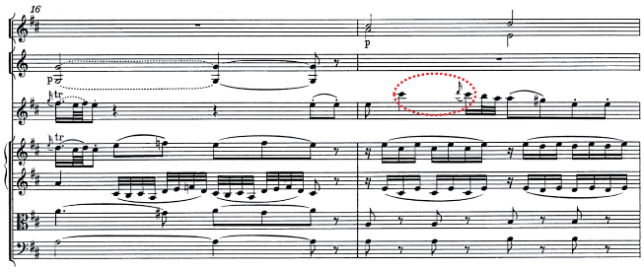
表２

下行 ストレート型		W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313 第１楽章 
ギザギザ型		W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313 第１楽章 

２．２．３　刺繍音型と先行音繰返し型

♪♫音型を，斜線付き前打音が付された音と前後の関係の計３音で見たとき，モーツァルトが好んで使用していた型は，〈刺繍音型〉〈先行音繰り返し型〉の２つに集約される。

表３

刺繍音型		W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ニ長調 K. 314 第１楽章 
先行音 繰返し型		W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313 第１楽章 

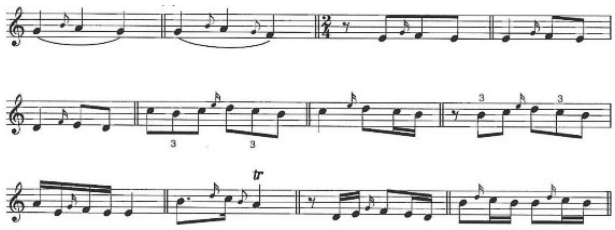
この２つの型については，当時の教本にいくつもの言及を見ることができることから，モーツァルト一個人の拘りというより，18世紀の人々が共有する問題であったといえる。

（１）刺繍音型

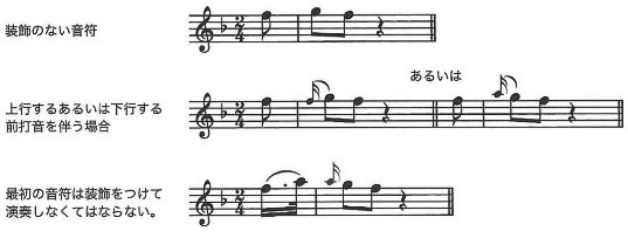
刺繍音型の３音の関係においてC. Ph. E. バッハは，もし真ん中の音に何も装飾音が付されていないとしても，「短前打音が付きがち」[55]とし，いくつもの譜例を付して説明している[56]。L. モーツァルトもまた「和声と旋律もよくな

る」[57]として，前打音と同じ音を拍前で打つÜberwurf[58]といった方法を紹介しその趣味について触れている。クヴァンツは示した譜例[59]こそ異なるが，これを３音で見れば刺繍音の関係であり，前打音の先取りを勧めている。このように刺繍音における前打音は，演奏者の立場としては非常に小気味の良い装飾法であり，当時非常に好まれていたことが分かる。また，前打音が奏される位置については，エマヌエルは拍上，L. モーツァルトは一種の先取り，クヴァンツは先取りといったようにそのスタンスは様々であったが，誰ひとり長前打音を主張していないことは共通する。つまりこの音型と小気味よさは一体であり，彼らにとって前打音を長く演奏することは，その特徴を打ち消してしまう行為に他ならなかったのである。

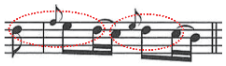
（C. Ph. E. バッハ 1753）



（L. モーツァルト 1756）



（クヴァンツ 1752）

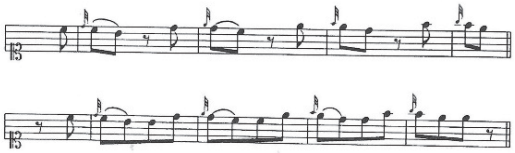


しかし時代が少し下がると，テュルクが「旋律の流れがまるでよろけているかのよう」[60]と述べているように，人々がそのように短く演奏することに違和感を抱き始めたことが分かる。テュルクのこの言葉は，まさにモーツァルト生前中のものであるが，モーツァルトがどのような演奏を望んでいたかについては，自身による言及がないことから，明確な答えを出すことができない問題といえる。

（２）先行音繰り返し型

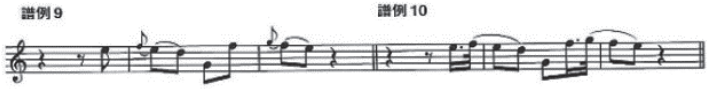
アグリコラは，先行音繰り返し型について「速いテンポでこのような音価不変前打音が多く見られる。そして特に強拍で主要音符が繰り返され，その主要音符が既に鳴っているような場合に多く見られるのである」[61]と述べ，この音型に短前打音が付される習慣について証言している。

（アグリコラ ca.1757）



この音型の解釈については様々ある。例えばC. Ph. E. バッハは前打音の音価について「長い前打音なり短い前打音が新たにつけられることも少なくない」[62]と述べ，長い前打音も選択肢に入れている。一方クヴァンツは，重ねられた前打音の問題といった視点で説明を行っているが，和声上の不快さを防ぐ目的で小前打音の先取り奏法を推奨している。

（クヴァンツ 1752）[63]



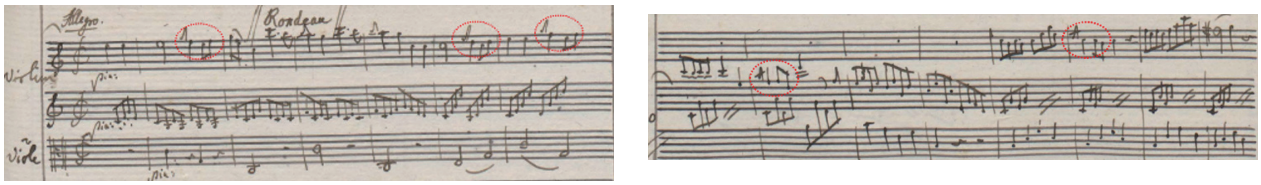
３．モーツァルトのフルート作品における斜線付き前打音のあり方について

３．１　♪♫音型の解釈に対する基本姿勢について

とかく我々は♪♫音型の解釈を，均一か否かの二択で議論しがちである。確かにモーツァルトはこの音型に限って一律に斜線付き前打音を書き記していたため，同一の奏法を求めていたと考えがちであるが，モーツァルト自身そのような一律型の解釈を望んではいなかったことは以下の根拠で説明がつく。

４分の４拍子の作品に見られる♩♫の音価をそのまま２倍にすれば，２分の２拍子の𝅗𝅥♫となる。その音型を実際に用いた作品が**譜例11**[64]であるが，直筆譜に記された𝅗𝅥♫に付された前打音を見れば，個別のフレーズで８分音符と斜線付き前打音を書き分けており，この楽章最後まで一貫した書き方を行っている。このことは，モーツァルトがこの音型に複数の表現を確信的に求め，決して一律主義者ではなかったことを表している。つまり同じダクチュルである♪♫音型についても同様に多様な解釈が求められているのであり，均一か否かで解釈することは適切ではなく，個別のケースで見ていくことが必要なのである。

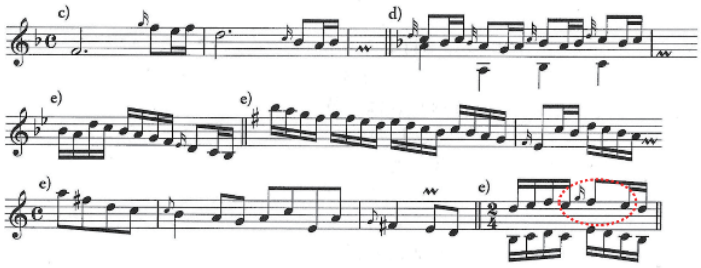
譜例11　W. A. モーツァルト：フルートとハープのための協奏曲ハ長調 K. 299より第３楽章



３．２　刺繍音の場合

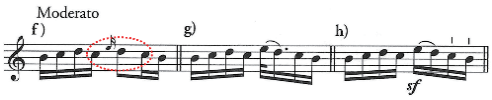
刺繍音型における前打音を短く奏することに対しテュルクは「まるでよろけているかのよう」と違和感を表明したが，その解釈はこの違和感自体にヒントがある。テュルクはこの説明を２部分に分けて解説しているが，前半の説明にある譜例 e）を見れば，直前までの譜例との関連から，速いパッセージを想定したものと見ることができる。過去には歪み自体を〈味わい〉と捉えていたこの音型を，テュルクは味わいとして感じ取れなくなったということであるが，恐らくその背景には，時代が変わり作品自体の様式が変容したことが考えられる。18世紀後半に入ると，華やかに動き回るパッセージを売りとした作品がもてはやされるようになり，それに付随し演奏する速度が過去に対し増したこと[65]が推測される。このテュルクの違和感は，小さなフィグールの彩に重きが置かれる時代ではなくなり始めたことを表しているといえる。

（テュルク 1789）



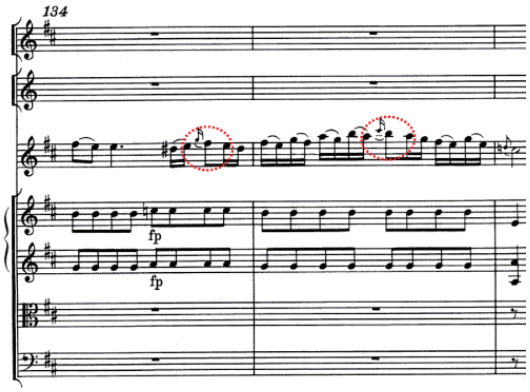
後半の説明にある譜例 f）は，前半の譜例 e）と同じ音型ではあるが，冒頭にModeratoと記されていることから，やや緩徐な〈歌うフレーズ〉が意図されていると見ることができる。

> これによく似たヵ所 f）にしても，趣味の豊かな演奏家は，g）のようにではなく，むしろ h）のように分割するのである。しかしリズム分割 g）のほうが h）よりも一般的であるかもしれない。そこで私としては，せめて私の作品を弾く場合には，その他の規則に妨げられないかぎり，分割 h）を選んでいただくようお願いしておきたい[66]。



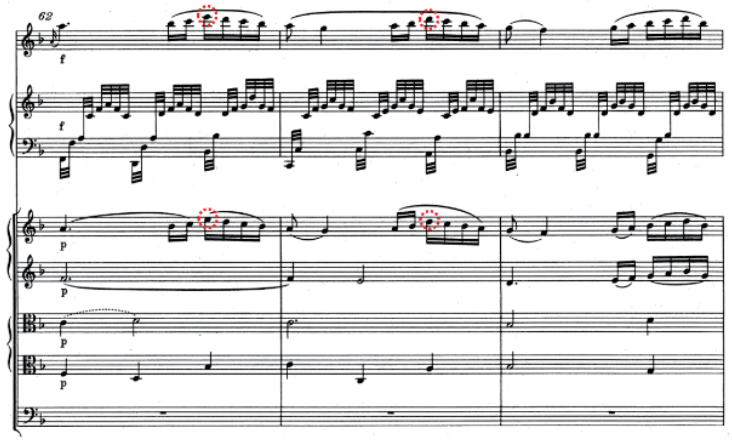
実に回りくどい説明である。その回りくどさは，緩徐な作品における歪みを「味わい」と感じるか「違和感」と感じるかは個人的趣味に負う時代となり，明確に断言できなかったことからこのような書きぶりになったと思われる。この説明からモーツァルトが生きていた当時においても，基本的には短前打音の習慣が踏襲されながらも，より新しい感性をもった演奏家がおぼろげな違和感を覚え始めていた過渡期の様相を見て取ることができる。更に前後半２つの説明から汲み取るべきは，〈歪み〉に対する違和感は，速いパッセージに際立つというテュルクの感性である。これをモーツァルトの作品に当てはめれば，**譜例12**が該当するが，これをどのように表現するかについては，先に述べているように，モーツァルト自身がこの音型に対する言及を行っていないため結論はでない。重要なポイントは，我々には歪むという表現が慣れていないばかりに，単に短く演奏することを否定するのではなく，モーツァルトの時代の基本解釈は，あくまで短前打音であり，そこから個々に判断していく姿勢である。

譜例12　W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ニ長調 K. 314より第１楽章



ちなみに，**譜例13**はロココの極みといっても過言ではないフルートとハープのための作品であるが，こちらは前小音符ではなく実音が記されている。恐らく刺繍音型における前打音（赤で囲った部分）を短く奏することによって優雅性を損なわないよう，あえて実音で記したことが考えられる。

譜例13　W. A. モーツァルト：フルートとハープのための協奏曲ハ長調 K. 299より第２楽章

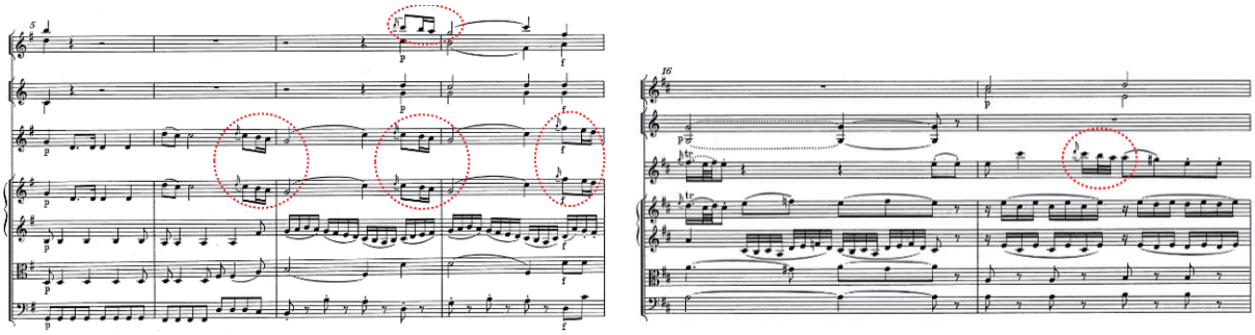


３．３　長い音価の主要音に付属する♪♫の場合

既に「長い音価の主要音に付属する♪♫における５音の関係」で述べているように，モーツァルトはしな垂れかかるようなこの音型を好んで使用したが，その例が**譜例14**である。なぜこの箇所に♪♫といった書き方を選択したのかという書法上の疑問と，実際にどのように演奏・指導するのかといった解釈上の問題がある。書法上の問題としては，下降音型には前打音を小音符で記すという習慣の表れであるが，それを額面のまま短前打音で演奏・指導することは，モーツァルトの優雅性を打ち消してしまうデメリット以外なく，論理的理由が見つからない。長前打音として解釈すべき箇所であるが，恐らくモーツァルトは〈表情豊かに歌うこと〉や，フレーズやパッセージの区切りを示す目的でこの音型を用いたことが推測される。つまりモーツァルトが書き記した斜線には，音価としてではなく，何らかの意図を奏者に注意喚起する目的が考えられる。

譜例14　W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313より

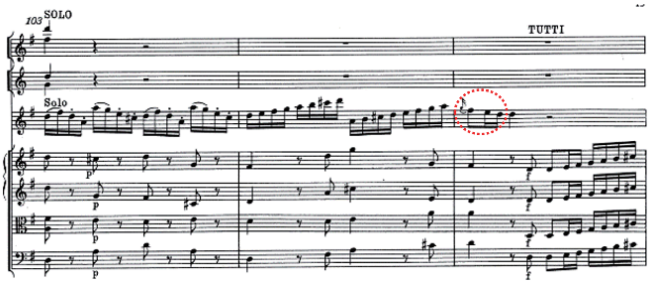
第１楽章　　第２楽章



３．４　パッセージの最後に記された♪♫

モーツァルトがなぜ，**譜例15**に見られるようなパッセージの最後にこの音型を用いたのか，その疑問に対するに論理的な答えは，音価という視点で見ている限り見つけることができない。音価以外の観点で考えるならば，主和音に解決する重さを斜線付き前打音で示したことと，奏者が即興的に前打音の上に前打音を重ねてしまうことを防ぐといった２つの理由が考えられる。

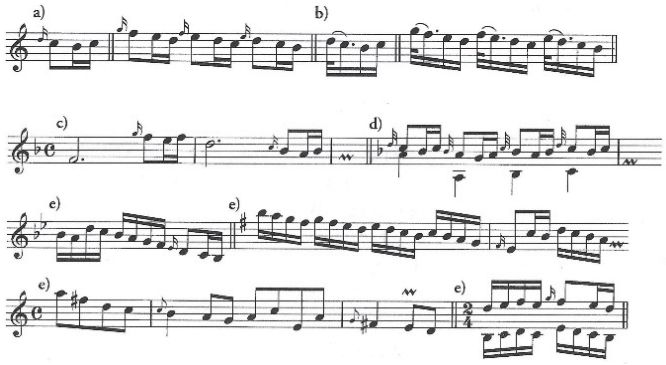
譜例15　W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313より第１楽章



３．５　♪♫音型が続けざまに現われる場合

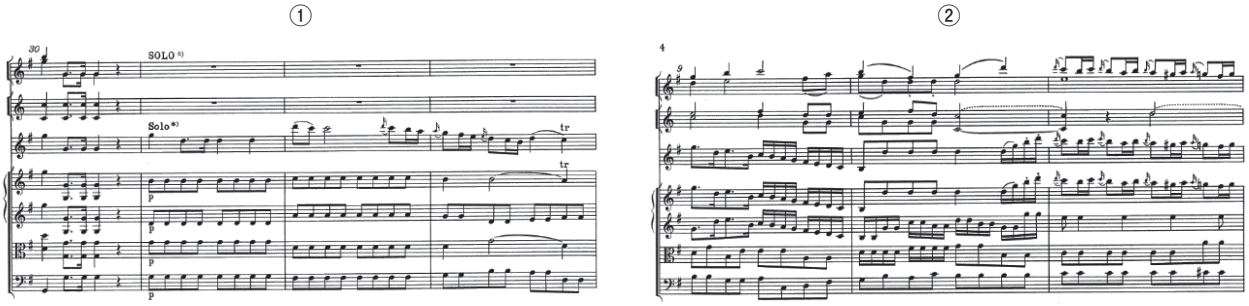
我々は**譜例16**に見られるような連続する♪♫音型を，レトリックとして見ようとしないため，得てして前後のパッセージ同様一音一音粒の揃った演奏をしようとする。この演奏のあり方については，主要音の基本リズムに目を向けるとあるべき姿が見えてくる。小音符を抜いた本音符のリズムは♩♫，つまりフィグールでみれば〈ダクチュル〉の音型である。ここに付された前打音を拍上でごく短く奏するならば，８分音符により強いアクセントが生まれ，ダクチュルの力強さが一層強調されることになる。更にその音型を執拗に畳みかけることは，聴き手に一種の〈狂乱〉のような印象を与え，心に強く刻まれる効果を生む。つまりレトリックとして考えるのであれば，短前打音で演奏（Ⅳ型）すべきケースとなる。このパターンについてテュルクは以下のように述べているが，その文脈から短く演奏するのか否かよく読み取ることができない。

このような音型に現れる前打音については，ほとんどの音楽理論家も，b）のように，短くなければならないと主張する。そして実際, たとえば次の c）でのように, その種の音型が単独に現れるとか, d）でのように, その種の音型がいくつも続けざまに現われる場合には，この分割は良好で，和声的な理由からも必要であるように思われるかもしれない。しかし私は今なお，この規則がそれほど一般的で，どんな場合にも適用できるという確信はもてないでいる。e）において，前後の４音音型にはさまれて現れるこの前打音を短く弾くとすれば，私には，旋律の流れがまるでよろけるかのようになるように思われるのである[67]。



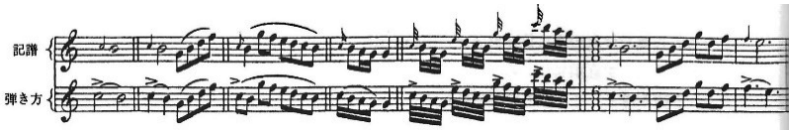
この文章からは，e）以下は「まるでよろけるかのよう」として，短前打音で演奏することに違和感を表明しているが，問題はその前の c）と d）の解釈である。「この分割は良好で，和声的な理由からも必要であるように思われるかもしれない。しかし…〔傍点筆者〕」といった文脈が，読み手に玉虫色の印象を与えてしまう要因となっているのである。この文章を深読みするならば，これらの譜例の内 c）と d）の音型は〈ギザギザ型〉，e）以降は〈下行ストレート型〉として整理できる。テュルクは，ギザギザ型を短前打音で演奏したとしてもさほど抱かなかった違和感が，下行ストレート型では際立ったと読み解くことができる。テュルクはそのことを朧げに感じたまま，ひとつの文章としてまとめてしまったがために，このような玉虫色の文章になったのである。このテュルクの混乱が示唆することは，この音型が続けざまに現われる場合には一律型で解釈するのではなく，音型によって個別に解釈を分けるという発想である。つまり**譜例16**の場合，①の下行ストレート型はⅡ型，②のギザギザ型の場合はⅣ型といった解釈である。

譜例16　W. A. モーツァルト：フルート協奏曲ト長調 K. 313より第１楽章



下行ストレート型における均等の在り方については，完全均一を表すⅠ型ではなくⅡ型がふさわしい。その根拠として，モーツァルトの弟子フンメルの教本（1827）があるが，フンメルが小前打音の説明用として用いた譜例のうち，５つ目の下行ストレート型を用いた譜例では，１拍ごとに付されたアクセントがある。フンメルは，速いパッセージにおけるこの音型を均等に演奏したとしても，粒の揃った音を並べた流麗さより，多少のアクセントを伴った無骨さを良しとしているのである。フンメルは均等型以外の説明をしていないことから，モーツァルトの演奏習慣の全てを代弁するには不十分ではあるが，これこそがモーツァルト時代の演奏習慣の名残なのである。

（フンメル 1827）[68]



おわりに

我々がこの問題について論議するとき，２つのボタンの掛け違いがある。一つ目には，斜線付き前打音は16分音符と同義といった解釈がひとり歩きしてしまっていることがある。確かに斜線付き前打音は16分音符と同義であるかもしれないが，その16分音符自体の前提が間違っているのである。二つ目には，当時の習慣を現代側から見てしまっていることにある。我々が完全均一型で演奏する根拠を19世紀の資料をもって説明すること自体，時代錯誤的なのであるが，我々は〈歪な表現〉に慣れておらず，均一に演奏したいという思いから，無意識的に19世紀の資料を偏重してしまっているのかもしれない。しかし，もしその目標自体が違っているとするならば，我々は日々モーツァルトから遠ざかる行為をしていることになる。もし大胆な視点修復ができるのであれば，今まで知り得なかったモーツァルトの真意を知り，作品の更なる魅力を感じ取ることができるはずである。本研究が，今後のモーツァルト演奏や指導の現場での一助になることを願う。

引用文献・引用譜例

1．エファ＆パウル･バドゥーラ＝スコダ『新版モーツァルト演奏法と解釈』今井顕監訳，堀朋平･西田紘子訳（音楽之友社，2016年），212頁。

2．ヨハン・ネーポムク・フンメル『フンメルのピアノ奏法』朝枝倫子訳，ジェフリー・ゴヴィエ解説（シンフォニア，1998年）。（原書：Johann Nepomuk Hummel, *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, First edition (Vienna: Tobias Haslinger, 1827).

3．François Couperin, *Pièces de Clavecin*, Livre 1, First edition: 4th impression (Paris: Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713), p. 1.

4．ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ『フルート奏法［改訂版］』荒川恒子訳（全音楽譜出版社，2017年），100頁。

5．カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ『正しいクラヴィーア奏法』第一部，東川清一訳（音楽譜出版社，2000年），90頁。

6．バッハという名前は，ヨハン・ゼバスティアン・バッハなど複数存在するため，本論文では〈C. Ph. E.バッハ〉と表記し区別する。

7．Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und Gründlicher Unterricht die Flöte zu Spielen* (Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791), p. 241.

8．Leopold Mozart, *Nannerl's Music Book* no.15. Holograph manuscript, 1759-64.

9．クヴァンツ，前掲書，100頁。

10. 同上，101頁。

11. 同上，102頁。

12. Leonardo Vinci, *Silla Dittatore*. Copyist of Naples (L.D.M.S.V.), Manuscript. n.d. (ca.1723). Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Rari 7.3.20.

13. 1744年頃に筆写されたとされるグルックの *La Sofonisba, Wq.5* や，1752年に Josef Ferdinand Pater の手により筆写されたL. モーツァルトのConcerto in E-flat majorに斜線付きをみることができる。グルックはイタリア留学経験があり，イタリアとの密接な関係があったことから，斜線付き前打音はグルックを通してオーストリア大公国に持ち込まれたことも仮説ではあるが考えられる。

14. 本論文では，ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトを〈モーツァルト〉，父レオポルト・モーツァルトを〈L. モーツァルト〉と表記し区別する。

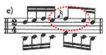
15. 時折８分音符も混じるが，恐らく斜線の引き忘れと考えられる。

16. Wolfgang Amadeus Mozart, *Violin Sonata in C major*, K.6 (Paris: Unidentified publisher, n.d. [1764], Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): BnF RES-866 According to DME).

17. L. Mozart, *op.cit*., no.25.

18. Anton Bernhard Furstenau, *Die Kunst des Flötenspiels*, Opus 138, First edition (Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. [1844]. Plate 6949).

19. C. Ph. E. バッハ，前掲書，93頁。
20. クヴァンツ，前掲書，139頁。
21. Giovanni Battista Pergolesi, *La Morte di San Giuseppe*, Holograph manuscript, 1732-33. Beinecke Library, Yale University (US-NHub) : GEN MSS 601.
22. C. Ph. E. バッハ，前掲書，94頁。
23. フリードリヒ・アグリコラ『バロックの声楽技法――トーズィの歌唱法より』ロルフ・クライン, 小椋和子訳（シンフォニア, 1994年），48頁。
24. レオポルト・モーツァルト『ヴァイオリン奏法［新訳版］』久保田慶一訳（全音楽譜出版社，2017），52頁。
25. Francesco Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (London: [the author], ca.1749), [2] An Introduction to a good Taste in Musick. 訳はフランチェスコ・ジェミニアーニ『バロックのヴァイオリン奏法』サイモン・モリス解説，内田智雄訳（シンフォニア，1993），譜例18（p. 24）を使用。
26. Johann Caspar Heck, *The Art of Playing the Harpsichord*, First set of ca.1770 (London: Welcker, n.d.), p. 11.
27. *Ibid*., p. 11.
28. Georg Friedrich Merbach, *Clavierschule für Kinder* (Leipzig: Merbach, 1782), p. 27.
29. ダニエル・ゴットロープ・テュルク『クラヴィーア奏法』東川清一訳（春秋社，2000年），261頁。
30. アグリコラ，前掲書，48頁。
31. C. Ph. E. バッハ，前掲書，101頁。
32. 本音符で記された前打音の上に更に小音符による前打音を重ねた音型であるが，この型については決まった名称がない。一種の二重前打音（Doppelvorschlag）であるが，この用語は一般的にアンシュラークやターンを示すことが多く混乱を招くことから，本論文では〈重ねられた前打音の問題〉という表現を用いる。
33. L. モーツァルト，前掲書，189頁。
34. 同上。
35. C. Ph. E. バッハ，前掲書，102-103頁。
36. クヴァンツ，前掲書，107頁。
37. C. Ph. E. バッハ，前掲書，102頁。
38. 同上。
39. Johann Peter Milchmeyer, *Die Wahre Art das Pianoforte zu Spielen* (Dresden: Carl Christian Meinhold, 1797), p. 38.
40. L. モーツァルト，前掲書，200頁。
41. Giuseppe Tartini, *Traité des Agrémens de la Musique* (Paris: Pierre Denis, 1770), p. 11.
42. Louis Adam, *Méthode de piano du Conservatoire* (Paris: Marchand (obscured by Louis's label), 1804. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): VM8 S-1041. p. 158.
43. C. Ph. E. バッハ，前掲書，93頁。「その後続音が２部分的音符ならその時価の半分［……］を受け取ることになる」。
44. Johann Gottlob Werner, *Klavierschule* (Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1816), p. 33.
45. Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte Schule*, op.108 (Vienna: Composer, n.d.[ca.1820]), p. 17.
46. Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano Sonata No.11 in A major*, K.331/300i, First edition (Vienna: Artaria, n.d.[ca.1784]. Plate 47).
47. *Ibid*., re. ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878. Plate W.A.M. 331).
48. Johann Baptist Cramer, *Instructions for the Piano Forte*, First edition (London: Chappell & Co., n.d. [ca.1812]. Plate 77).
49. Johann Baptist Cramer, *Instructions for the Piano Forte*, Version C (Leipzig: Peters, ca.1821), p. 20.
50. エファ＆バドゥーラ＝スコダ，前掲書，212頁。
51. L. モーツァルト，前掲書，194頁。
52. このようなニュアンスの違いは，その前打音が装飾的な意味合いをもつか，和声的意味合いをもつかの違いとイコールの関係にある。エマヌエルの譜例から，下行前打音＝装飾的意味合いの強い音，上行前打音＝和声的意味合いが強い音，といった特徴の違いを知ることができる。
53. C. Ph. E. バッハ，前掲書，95頁。
54. 『フルートカルテットニ長調 K.285』第１楽章のフルートパートでは，計14か所中③が12回，④が２回。
55. ただし，２番目の譜例のみ刺繍音ではないことから，例外として「長前打音も可能である」としている。

56. C. Ph. E. バッハ，同上，96-97頁。
57. L. モーツァルト，前掲書，204頁。
58. 一風変わった奏法ではあるが，この音型にさらなる活気性を求められていたことは確かである。
59. クヴァンツ，前掲書，267頁。
60. テュルク，前掲書，261頁。テュルクの説明は，16分音符のパッセージに挟まれたこの音型についてであるが，部分的にみれば  といったように，刺繍音のパターンとしても説明が可能である。
61. アグリコラ，前掲書，54-55頁。
62. C. Ph. E. バッハ，前掲書，101頁。
63. クヴァンツ，前掲書，102頁。
64. モーツァルト，直筆譜（1778）。
65. 過去の時代のテンポについては，本論文の論旨には無いため詳しくは述べないが，拙稿「18世紀器楽作品の演奏指導法：クヴァンツのテンポシステムから分かる演奏習慣」（東京学芸大学紀要，2017）をご覧頂きたい。
66. テュルク，同上，261頁。
67. 同上。
68. フンメル，前掲書，28頁。

参考文献

アグリコラ，フリードリヒ。『バロックの声楽技法――トーズィの歌唱法より』。ロルフ・クライン, 小椋和子訳。東京: シンフォニア，1994年。

エファ＆パウル・バドゥーラ＝スコダ。『新版モーツァルト演奏法と解釈』。今井顕監訳，堀朋平・西田紘子訳。音楽之友社，2016年。

クヴァンツ，ヨハン・ヨアヒム。『フルート奏法［改訂版］』。荒川恒子訳。全音楽譜出版社，2017年。

ジェミニアーニ，フランチェスコ。『バロックのヴァイオリン奏法』。サイモン・モリス解説，内田智雄訳。東京：シンフォニア，1993。

テュルク，ダニエル・ゴットロープ。『クラヴィーア奏法』。東川清一訳。春秋社，2000年。

バッハ，カール・フィリップ・エマヌエル。『正しいクラヴィーア奏法』。第一部。東川清一訳。全音楽譜出版社，2000年。

フンメル，ヨハン・ネーポムク。『フンメルのピアノ奏法』。朝枝倫子訳，ジェフリー・ゴヴィエ解説。東京: シンフォニア，1998年。

モーツァルト，レオポルト。『ヴァイオリン奏法［新訳版］』。久保田慶一訳。全音楽譜出版社，2017年。

Adam, Louis. *Méthode de piano du Conservatoire*. Paris: Marchand (obscured by Louis's label), 1804. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): VM8 S-1041.

Furstenau, Anton Bernhard. *Die Kunst des Flötenspiels*, opus 138. First edition. Plate 6949. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. [1844].

Geminiani, Francesco. *Rules for Playing in a True Taste*, Op.8. London: [the author], ca.1748.

Heck, Johann Caspar. *The Art of Playing the Harpsichord*. First set of ca.1770. London: Welcker, n.d.

Merbach, Georg Friedrich. *Clavierschule für Kinder*. Leipzig: Merbach, 1782.

Milchmeyer, Johann Peter. *Die Wahre Art das Pianoforte zu Spielen*. Dresden: Carl Christian Meinhold, 1797.

Spohr, Louis. *Violinschule*. Vienna: Haslinger, n.d. [ca.1832]. Plate T.H. 6050.

Starke, Friedrich. *Wiener Pianoforte Schule*, op.108. Vienna: Composer, n.d. (ca.1820).

Tartini, Giuseppe. *Traité des Agrémens de la Musique*. Paris: Pierre Denis, 1770.

Tromlitz, Johann George. *Ausführlicher und Gründlicher Unterricht die Flöte zu Spielen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791.

Werner, Johann Gottlob. *Klavierschule*. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1816.

使用楽譜

Couperin, François. *Pièces de Clavecin*. Livre 1, First edition: 4th impression. Paris: Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713.

Heck, Johann Caspar. *The Art of Playing the Harpsichord*. London: Welcker, n.d. [1770?].

Merbach, Georg Friedrich. *Clavierschule für Kinder*. Leipzig: Merbach, 1782.

Mozart, Leopold. *Nannerl's Music Book.* Holograph manuscript, 1759-64.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Piano Concerto no.21 in C major,* K.467. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Plate BA 4528, 1761.

———. 1764. *Violin Sonata in C major*, K.6. Paris: Unidentified publisher, n.d. [1764], Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): BnF RES-866 According to DME.

———. *Concerto for Flute and Orchestra in G Major*, K. 313. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Plate BA 4589, 1781.

———. *Concerto for Flute and Orchestra in D Major,* K. 314. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Plate BA 4589, 1781.

———. *Concerto for Flute, Harp and Orchestra in C Major,* K. 299. Holograph manuscript, 1778. Manuscript was formerly in the Prussian State Library in Berlin, now in the Jagiellonian University, Krakow.

———. *Concerto for Flute, Harp and Orchestra in C Major*, K. 299. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Plate BA 4598, 1783.

———. *Piano Sonata No.11 in A major*, K.331/300i, First edition. Vienna: Artaria, Plate 47, n.d. [ca.1784].

———. *Piano Sonata No.11 in A major*, K.331/300i, rev. ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Plate W.A.M. 331, 1878.

Pergolesi, Giovanni Battista. *La Morte di San Giuseppe*. Holograph manuscript. 1732-33. Beinecke Library, Yale University (US-NHub): GEN MSS 601.

Vinci, Leonardo. *Silla Dittatore*. Copyist of Naples (L.D.M.S.V.), Manuscript. Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): Rari 7.3.20, n.d. [ca.1723].

Werner, Johann Gottlob. *Klavierschule*. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1816.

付　録

別表

	出版	著者	著者名	出版地
無	1716	F. Couperin	L'Art de Toucher le Clavecin	Paris
無	1720	J. S. Bach	Explication	s.l.
無	1723	P. Fr. Tosi	Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni	Bologna
無	1724	J-Ph. Rameau,	Pièces de Clavecin avec une Méthode	Paris
無	1740	M. Corrette	Méthode pour Apprendre à Jouer la Flûte	Paris
無	1751	Fr. Geminiani,	The Art of Playing on the Violin, Op. 9	London
不	1752	J. J. Quantz	Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen	Berlin
不	1753	C. Ph. E. Bach	Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen	Berlin
無	1756	L. Mozart	Versuch einer Gründlichen Violinschule	Augsburg
不	1757	J. F. Agricola	Anleitung zur Singkunst	Berlin
無	1758	J. Adlung	Anleitung zu der Musikalischen Gelahrtheit	Erfurt
無	1759	A. Mahaut	Nouvelle Méthode pour Jouer la Flûte Traversière	Paris
無	1765	W. Fr. Marpurg	Anleitung zum Clavierspielen (2nd ed.)	Berlin
無	1770	G. Tartini	Traité des Agrémens de la Musique	Paris
無	1770	R. Falkener	Instructions for Playing the Harpsichord	London
不/均	1770	J. C. Heck	The Art of Playing the Harpsichord	London
無	1771	A. Bemetzrieder	Leçons de Clavecin, et Principes d' Harmonie	Paris
無	1774	J. B. Baumgärtner	Instructions de musique à l'usage du violoncello	The Hague
無	1779	Fr. P. Rigler	Anleitung zum Klavier	Vienna
無	1781	G. S. Löhlein	Anweisung zum Violinspielen (2nd ed.)	Leipzig
無	1781	Chr. B. Schmidtchen	Kurzgefaßte Anfangsgründe auf das Clavier für Anfänger	Leipzig
均	1782	G. Fr. Merbach	Clavierschule für Kinder	Leipzig
無	1783	G. Fr. Wolf	Kurzer aber Deutlicher Unterricht im Klavierspielen	Göttingen
無	1787	E. Ozi	Nouvelle Méthode de Basson	Paris
不/均	1789	D. G. Türk	Klavierschule	Leipzig
均	1791	J. G. Tromlitz	Ausführlicher und Gründlicher Unterricht die Flöte zu Spielen	Leipzig
無	1792	J. W. Callcott	An Explanation of the Notes, Marks, Words, etc. Used in Music	London
無	ca.1792	J. A. Hiller	Anweisung zum Violinspielen	Leipzig

無	1793	P. Baillot, et al.	Méthode de Violon	Paris
無	1794	F. Devienne	Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte	Paris
無	ca.1794	J. G. Vierling	Versuch einer Anleitung zum Präludiren	Leipzig
無	1795	M. G. Cambini	Méthode pour la Flûte Traversiere	Paris
無	1796	F. M. Blasius	Nouvelle Méthode de Clarinette et Raisonnement des Instruments	Paris
無	1796	E. A. Müller	Anweisung zum Genauen Vortrage der Mozartschen Klavierkonzerte	Leipzig
無	ca.1797	J. M. Raoul	Méthode de violoncelle, Op.4	Paris
均	1797	J. P. Milchmeyer	Die Wahre Art das Pianoforte zu Spielen	Dresden
無	1797	I. Pleyel	Méthode pour le Pianoforte	Paris
無	1797	O-J. Vandenbroek,	Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à donner du Cor	Paris
無	1798	A. Vanderhagen	Nouvelle Méthode de Flute	Paris
無	1798	A. Bailleux	Méthode Raisonnée pour Apprendre à Jouer du Violon	Paris
無	ca.1800	J. G.Albrechtsberger	Clavierschule für Anfänger	Vienna
均	1801	T. Monzani	Instructions for the German Flute, Op. 18	London
無	1802	M. Clementi	Introduction to the Art of Playing the Pianoforte, Op. 42	Vienna
無	1802	F. Duvernoy	Méthode pour le Cor	Paris
無	1802–03	J-X. Lefèvre,	Méthode de Clarinette	Paris
無	ca.1803	J. G. H. Backofen	Anweisung zur Klarinette (h)	Leipzig
無	1804	L. Adam	Méthode de Piano du Conservatoire	Paris
無	1804	A. Hugot	Méthode de Flûte du Conservatoire	Paris
均	1804	A. E. Müller	Fortepiano-Schule	Jena
無	1808	H. Domnich	Méthode de Premier et de Second Cor	Paris
無	ca.1812	J. B. Cramer	Instructions for the Piano Forte, First edition	London
無	1811	F. J. Fröhlich	Horn-Schule	Bonn
無	ca.1812	F. J. Fröhlich	Violoncell-Schule	Bonn
均	ca.1815	A. E. Müller	Kleines Elementarbuch für Klavierspieler	Leipzig
均	1816	W. J. Gottlob	Klavierschule	Leipzig
均	ca.1820	F. Starke	Wiener Pianoforte Schule, op. 108	Vienna
均	1821	J. B. Cramer	Instructions for the Piano Forte（rev. ed.）	Leipzig
均	1826	B. A. Fürstenau	Flotenschule, op.42	Leipzig
均	1827	J. N. Hummel	Anweisung zum Piano-Forte-Spiel	Vienna
無	1829	A. Nemetz	Horn-Schule, op. 18	Vienna
均	1832	L. Spohr	Violinschule	Vienna
無	ca.1831	H. Herz	Méthode complète de Piano, Op.100	Mainz
無	1839	C. Czerny	Pianoforte-Schule, op. 500	Vienna
均	1839	F. A. Kummer	Violoncell-Schule für den Ersten Unterricht, op. 60	Leipzig
均	1840	J. Zimmermann,	Encyclopédie du Pianiste Compositeur	Paris
無	1840	Moscheles	Méthode des Méthodes, op. 98	Paris
無	1840	B. Romberg	Violoncell Schule	Belrin
無	1841	H. Ries	Violinschule	Leipzig
無	1842	F. W. Kalkbrenner	Pianoforte-Schule, op. 108	Leipzig
無	1842	S. Lee	Méthode pratique pour le violoncelle, Op.30	Paris
無	ca.1844	J-G. Kastner	Méthode élémentaire pour le cor	Paris
無	1846	J. Forestier	Méthode complète pour les saxhorns	Paris
無	1848	H. Lemoine	Méthode Théorique et Pratique pour le Piano (5th ed.)	Paris
無	ca.1852	J-L. Tulou	Méthode de Flûte, op. 100	Mainz
無	1858	W. V. Volckmar	Violinschule, op. 2 (2nd ed.)	Wolfenbüttel
無	1862	A.M-R. Barret	Complete Method for Oboe (2nd ed.)	London
無	1864	F. Bernier	Méthode de Contrebasse	Brussels

※無＝記載なし，不＝不均等として説明，均＝均等として説明