

## 「マタイ受難曲」にみる演奏法の原理

Principles of music performance through MATTHÄUS-PASSION by J.S.Bach  
A study on the difference between period instrumental and modern instrumental

原 田 大 志

Taishi HARADA

音楽教育講座

(平成18年 9 月21日受理)

### 序論

10年前, J.S.バッハ「マタイ受難曲」を通して楽譜の読み方を探ることを試みた。強弱記号さえほとんどない譜面でも, 音楽的な表現ができるようにするために, 何に留意すれば良いか, そのための普遍的なルールを抽出することを考察した。

結果として, バロック音楽を中心とした楽曲の演奏のてがかりをある程度提示することには成功したと思われる。しかし1970年代と2006年現在では, バロック音楽の演奏様式は大きく変わった。

「ピリオド楽器」によるバロック演奏が世界の主流になったのである。筆者のみるところでは1990年代にはピリオド楽器による演奏が市民権を得たといえるであろう。それと呼応するかのごとくシンフォニー・オーケストラからバロックのレパートリーが消え, 聴衆の好みも「ピリオド楽器にあらざるばバロックにあらざる」的な嗜好も強くなったように思われる。

その視点で10年前の拙論を読むと, いささか古くなってきた箇所も目につく。とはいえ, ピリオド楽器の演奏法も詳しくみれば様々なものがあり, 一般的とはいえないものも含まれている。「ピリオド楽器」という鎧をかぶった前衛集団と評される向きもあるほどである。

ここではやはり一般的なもの, 普遍的なものを抽出することを試みたい。その方が益するところ大と思われるからである。

そのこともふまえて, 本論でもやはり「マタイ受難曲」を取り上げ, その演奏法を考察するところから帰納的にルールを抽出することを考えたい。なお, 本論では「マタイ受難曲」を引用する場合は曲の番号だけを「」で示すものとする。

### 1. 楽譜の示すもの

#### 1.1 原譜の拘束力

ところで, 我々が演奏する際には, 当然のことながら譜面の約束事に拘束される訳だが, バッハ等の作品に見られる, いわゆる「指示の少ない譜面」は, どの程度の拘束力を持つのだろうか。フレデリック・ドリアン著の「演奏の歴史」には, 以下のような記述がみられる。

拘束力のある原譜を書くという当り前のことが, ハイドンの時代にあつては, まだめずらしいことであつたということをわれわれは理解しなければならない。

J.S.バッハは「平均率クラヴィア曲集」「フーガの技法」などにおいて, 基本テンポや音の強度について, すべてを演奏者の想像に任せている。バッハのスコアは自分で使用するために書かれたものであり, 彼が指揮者として活躍したドイツの諸都市で, しばしば作曲者本人の指揮により演奏されたことを知ることは肝要である。

フレージング記号が稀有であつたことは, 演奏の歴史によって証明される。19世紀より以前の大作曲家のほとんどが, 自作の演奏をみずから指揮した。(中略)重要な指示は, 直接作曲家から口頭で演奏者たちに与えられた。(中略)古い演奏様式の一般的特徴として, パート演奏は, 演奏者たちの自由裁量にまかされていた。言い換えれば, 演奏者たちは彼等の直観力と音楽上の常識に従つて, 彼等のパートを演奏し, 符号や記号の助けを借りなくとも, 正しくフレーズを切るのが当然のことと思われていたのである。

それでは、その「音楽上の常識」とは何だろうか。それを検証する前に、J.S.バッハ以前の音楽を演奏していた頃の習慣を探ることから始めてみたい。

## 2. J.S.バッハ以前の演奏上の慣習

### 2.1 フレスコバルディの演奏規則

ジラローモ・フレスコバルディは、1614年ローマで出版した「トッカータ集」の序文において、オルガン演奏に関する非常に具体的な解説を行っている。要約すると以下ようになる。

まず第一に、この種の曲の演奏は厳密な拍子に従ってはならない。曲のもつ感情や言葉の意味に従って、ある時はものうく、ある時は快活に歌われる現代のマドリガルの場合と同様である。

「トッカータ集」において、私は、種々様々なディヴィジョンと表情に富む装飾部を呈示せんとしたのみならず、種々様々な楽節をそれぞれ独立して演奏しうるよう工夫した。演奏者は、どこでも自分の望む箇所まで演奏を終えることができ、したがって、全部の楽節を奏する必要はない。

「トッカータ集」の各冒頭の部分は、アダージョとアルペジアンで奏すべきである。曲の途中にある、スラーで結ばれた切分音や持続する音符の場合も同様である。楽器がうつろな響をたてないよう、両手で和音を分散すべきである。

トリルや音階によるパッセージの最後の音符は、たとえそれが八分音符や十六分音符であっても、休止符にしなければならない。このように休止符をおくことによって、種々異なったフレーズが並ぶ際の混乱が避けられる。

終止部は、急速にと書かれてあっても、十分持続させて演奏しなければならない。演奏者が終止のパッセージの終りに近づく時、テンポを徐々に落とさねばならないからである。

右手(または左手)でトリルを、同時にもう一方の手でパッセージを奏する際には、トリルの音符を音符として分割演奏することなく、トリルをただ急速に奏しさえすればよい。パッセージは速度を落とし、感情をこめて奏する。もしそのようにしないならば、混乱を生じるであろう。

八分音符と十六分音符のパッセージを両手で同時に奏する際には、あまりに速くひきすぎてはいけない。十六分音符をひくほうの手は、幾分音符に付点がある気持ちで、すなわち、最初の音符ではなく二番目の音符に付点をおき、それに続く残

りの音符も同様に一つおきに付点をおくつもりで、演奏しなければならない。

十六分音符の二重パッセージを両手で奏する際にはたとえパッセージの前の音符が黒鍵(臨時記号)であっても、そこでいったん休止し、決然としてパッセージをひきはじめなければならない。そうすれば敏捷な運指ができるだろう。

パルティータの中に、短時間のディヴィジョンと情緒的なパッセージがある場合には、ラルゴでひくのが望ましい。トッカータの中にそれがあ場合も同様である。これらの曲がディヴィジョンを含まない場合には、もう少しアレグロにしてひいてよい。そして、テンポを制御することは、演奏家のよき趣味とすぐれた判断力にまかされており、それが演奏態度および様式の精髓をなし、極致となるのである。パッサカリヤは、もしそれぞれの楽章相互間の調整がとれているならば、それぞれ単独にア・ピアチュレでひくことができる。同様のことはシャコンヌにも適用できる。

### 2.2 17世紀の主要な演奏原理

以上をさらに要約すると次のようになる。

- 1) よき趣味とすぐれた判断力とが演奏を支配する主観的解釈が行われた。
- 2) 曲の性格に従って、舞踏曲のような楽曲形式の特殊な分化が起こった。
- 3) 個性的表現が、ほとんど各パッセージごとに変わってゆくことが一般に必要とされた。
- 4) フレスコバルディが示した規則以上に広範な見地にたった、普遍的原理というものは存在し得ない。つまり、我々が「音楽上の常識」として知るべきであると考えていることは、この時代には成立していなかった、ということがわかる。

### 2.3 メッサ・ディ・ヴォーチェ (messa di voce)

17世紀あたりから「メッサ・ディ・ヴォーチェ」と呼ばれる声楽の演奏法が使われるようになる。具体的には、音価の長い音符を「中ふくらみ」で演奏する方法である。即ち、初めは静かに始まり、クレッシェンドして一定の音圧になったところでそれを保ち、終り頃にディミヌエンドして終る訳である。この原理は、かなりの長さの楽音はすべて生き生きと歌うことであった。18世紀には、長い楽音を一様に持続させることは美的でないとして避けられ、そのかわりとしてのメッサ・ディ・ヴォーチェを採用した。

この演奏法はかなりバロック的色彩が強く、ピリオド楽器の演奏者も積極的に採用しているので、

その演奏に接するのが参考になるはずである。

また、強拍をこの方法で強調して演奏することもしばしば行われる。

## 2.4 リズムについて

オーケストラの歴史を考える時に忘れてはならない人物、その中の一人にジャン・バプティスト・リュリがいる。オペラのオーケストラを舞台裏から、舞台と平土間の間に移したのもリュリといわれている。

リュリの様式と演奏に関しての貴重な記録が残っている。執筆者はリュリの弟子でアルザス出身の音楽家、ゲオルク・ムッファートである。彼は1695年と1698年に「名曲選集Florileguim」という題名で二巻の器楽曲集を出版した。その序文にリュリのオーケストラ演奏に関する詳細な記録がある。

それによると、ヴァイオリンの演奏法が国によって異なることがわかる。さらに「演奏においてはリズムが変化すること、すなわち、原譜と演奏とはいちじるしく不一致であること」は注目に値する。このことに関してはルソー、コレット、そしてクヴァンツの「フルート教則本」等に同様の記述がある。

具体的には、当時十六分音符は「付点があるように演奏した」のである。

しかし、声楽も器楽もこのようないわゆる「付点演奏」は、「実際には四分の四拍子の十六分音符と、四分の三拍子の八分音符にのみ適用された」ようである。

## 3. ポリフォニーのアンサンブルについて

### 3.1 ポリフォニーのアンサンブルに際して考えるべきこと

J.S.バッハ以前の演奏上の習慣について、ざっと眺めてみたので、いよいよJ.S.バッハを演奏することを考える段になった。必要に応じて「マタイ受難曲」を例に取りながら論を進めていこう。

### 3.2 緊張と弛緩

どのような音楽でも、緊張感の有無という側面で捉えることができようが、その視点からすると、西洋音楽、中でもドイツ音楽は緊張と弛緩の繰り返しで成り立っている。

その緊張と弛緩の繰り返しが拍節を感じさせたり、大きなリズム感を生みだしている訳だが、それを導き出す要素は大別して、二つに分けられるだろう。つまり、音楽そのものが持つ緊張感の有無と、音楽を生み出す元となる言語から来る緊張と弛緩である。ここではまず、音楽そのものの持つ緊張感について考えたい。

### 3.3 「不協和」の機能

音楽において緊張が高まる素因はいくつか考えられる。西洋の調性音楽においては「不協和」状態時に緊張が高まる場合が非常に多い。言い方を変えれば「不協和」な音程や和音は緊張感が高い、となる。

この考え方を旋律に当てはめれば、「倚音」「刺繍音」等は解決した音より緊張が強くなり、和声に当てはめれば、「不協和音」は緊張感が高いと言える訳である。

譜例 1

The example shows two musical staves. The top staff is labeled 'Written' and 'to be played'. It starts in 4/4 time with a tempo marking of 'Allegro'. The bottom staff is also labeled 'Written' and 'played'. It starts in 3/4 time with a tempo marking of 'Adagio'. Both staves show a change in tempo and time signature, with the bottom staff changing to 12/8 time.

因みに、フィリップ・エマヌエル・バッハは、調に含まない各音は、それが不協和音、あるいは協和音のどちらで現われるかに関係なく、「フォルテ」と非常によく合うということを指摘している。このことはよく納得の行くことであって、不協和音は中世の対位法の時代以来、すべての音楽に活気を与える要素となってきたのである。

このように「不協和」は緊張と直結するものなので、ポリフォニーのアンサンブルの場合は特に大事に考えていくべきである。

### 3.4 ポリフォニー音楽を推進していくもの

さて、前述した「緊張と弛緩」の発想はバロック音楽に限らず西洋音楽全般に通ずる発想である。そのことを踏まえた上で、ポリフォニーのアンサンブルとはどういうものかを考えていきたい。

「ポリフォニーのアンサンブル」とはもう少し説明を加えれば、対位法で構成される楽曲の演奏法である。対位法で構成されるということは、全てのパートが旋律で出来上がっているということになる。即ち、旋律で楽曲が構成されている訳で、楽曲の推進力は旋律にあることになる。これが後の時代のホモフォニー音楽と異なる点である。

ちなみに、ホモフォニー音楽の場合は、楽曲の推進力は和声が中心になる。バッハの後の和声的対位法による楽曲においては、和声の推進力も無視できない。では、バッハの音楽において和声はどの程度の役割を負っていたのであろうか。結論から述べれば、終止形の部分が、和声の力が目立つ箇所である。さらに述べれば、このことが、和声が推進力になる萌芽となったのであろうと推測できる。

## 4. 旋律の演奏法

### 4.1 旋律を演奏する際に考えるべきこと

ポリフォニー音楽が旋律で成り立ち、旋律が楽曲の推進力になっているとすれば、次には旋律を演奏する、即ち「歌う」とはどういうことなのかを考えてみたい。

### 4.2 「歌う」ということの指す意味

そもそも、「歌う」ということは、どういうことだろうか。「そこは歌って」とか「もっと歌って」という表現を、安易に使う場にしばしば遭遇することがある。これは「言う側」と「言われる側」に「歌う」という行為はどういうことを指すのだ、という共通理解があって初めて成り立つ訳である。

それでは、「歌う」、特に器楽で「歌う」というのは、具体的にはどういう行為を指すのだろうか。

それは、自明の理かもしれないが、「声楽」のように演奏することである。器楽の歴史は声楽の模倣に始まり、その拡大の歴史であるから、原点は「声楽」なのである。つまり、「歌うように演奏する」ことが「歌う」行為であろう。

### 4.3 喉の特徴

人は、どのように「歌う」のかを分析してみると、人の持つ「のど」のメカニズムと、「歌う」行為が密接に関わりあっていることがわかる。即ち、人の声の音域(声域)は各人それぞれのものだが、共通しているのは、声域の低い部分から高い部分にかけて徐々に声量が上がっていくようになっていることである。そして、声域の最高音から2、3度低い音程のあたりが最も声が出る部分である。その仕組みに合わせて、我々は「歌う」のである。

### 4.4 リニエフュールング(Linieführung)について

声楽(特にドイツ語圏)において、「Linieführung(線的操作)」といわれる演奏法がある。一言で概要を述べれば「次に何がくるかわかるように演奏する方法」ということになる。操作するのは、音程と強弱の二点である。

まず、音程についてであるが、特に長い音符の後に高い音が来るか、低い音が来るかで、長い音符の後ろの方を操作することになる。即ち、声楽において音程が跳躍する際、後ろが高い音程であればあるだけ、跳躍の前に喉の支えを必要とする。喉の支えとは声帯周辺の筋肉の緊張ということもできる。それらの筋肉が緊張すれば、自ずと微妙に音程がずり上がるのである。反対に、低い音程に跳躍する時は、筋肉を弛緩させねばならないので、音程はほんのわずかずり下がるのである。これらは通常「ポルタメント」という言葉で説明されるが、節度をもった使用が望まれる。

次に強弱であるが、前述の通り、普通に歌えば高音域はフォルテになり、低音域はピアノになる。従って、漸次的に高音へ移行する場合は軽いクレッシェンド、低音へ移行する場合はデクレッシェンドがかかるのが自然な姿であろう。これを意識して行うのが「Linieführung」である。

ただ注意すべきは、やり過ぎるといわゆる「ロマンティック」な味わいが濃くなってしまうことである。どの程度にするか、演奏者のセンスが問われるところであろう。

#### 4.5 器楽におけるLinieführung

前にも述べた通り、バロック期は声楽と器楽が現在ほど分化しておらず、器楽は声楽と一体となって動くことも多かったのである。当然、声楽で行う「操作」と同じことを器楽もやるのが原則であろう。弦楽器や管楽器においてはほぼそのまま実行できる。

しかし、チェンバロなどの鍵盤楽器では、声楽のような音程や強弱の操作は不可能なので、それらはアゴーギクに変換されることもある。即ち、強調したい音は長めに奏される訳である。強弱については、Terrassendynamik(階段状強弱法)という観点から操作が行われる。

強弱法については、別項で詳述したい。

#### 4.6 旋律における緊張と弛緩

前述の通り、不協和な状態は緊張が強い。従って、倚音等の非和声音は多少強めに、続く解決音はそれより弱めに奏する必要がある。そうすることによって演奏が単調にならず、立体感のあるものとなるであろう。

#### 4.7 第二の旋律、通奏低音

ポリフォニー音楽は言い換えれば全て旋律から成り立つ音楽である。しかし、バロック音楽の場合最低音の旋律は「通奏低音」と呼ばれ、他の旋律と扱いを異にするので、別に論ずる必要がある。

#### 4.8 二声部が一つになった旋律

J.S.バッハの作品には、一本の旋律の中に二つの声部が包含されているものが多い。「マタイ受難曲」で例を挙げるなら「20」のオーボエの旋律がそれにあたる。6小節目の1拍目の裏B音と2拍目の表A音は前後と別の声部だと思った方がよい。同様のことが7小節目のAs-G音の動きにも適用され、以下10小節目まで正確に8分音符単位で声部が交替している。これを図式化すると「譜例2」のようになる。

これを複数の声部だと理解しないで演奏すると大変奇妙なものになるから注意が必要である。

#### 4.9 装飾音

装飾音の基本は「音を飾る」つまり「音の強調」である。強調されるくらい「大事な音」ということもできよう。ただし、バロック期の装飾音は「飾られる音」よりも「飾る音」の方、すなわち「装飾音そのもの」の方が重視される。そして、ここにも「緊張と弛緩」のルールが働くのだが、装飾音の方が、緊張度が高い。

「39」のソロ・ヴァイオリンのパートを見てみよう。各小節に装飾音があるが、すべてが「倚音」になっている。つまり、前述の「非和声音」と同様の処理になる。

### 5. 通奏低音

#### 5.1 通奏低音とは

通奏低音とは、バロック時代の演奏法の一つで、オルガンやチェンバロなどの鍵盤楽器奏者が、与えられた低音(旋律)の上に、即興で和音を補いながら伴奏声部を完成させる方法である。その低音そのものも指す。他の声部が休んでも、その低音は一貫して演奏されることから「通奏」と呼ばれている訳である。

#### 5.2 通奏低音の演奏形態

楽曲の声部が二つの場合は、一方が旋律で、他方が通奏低音となる。旋律はヴァイオリンやフルートなどの旋律楽器が受け持ち、通奏低音は、鍵盤楽器の左手が受け持つ。後世の考え方ならこれで完結しているが、この時代はさらに低音がチェロやファゴットなどの低音楽器で増強されるのが普通だった。別の述べ方をすれば、高音と低音をそれぞれ受け持つ二つの楽器のアンサンブルでも、必ず和声を補填する鍵盤楽器と一緒に奏されていた、ということである。つまり、二声部の楽曲は3人で、三声部の楽曲は4人で演奏されていたのである。

ここで重要なのは、それほど低音が重視されていた、ということである。その精神を受け継ぐなら、現代の演奏でも、低音を強めに響かせる配慮が必要になろう。

#### 譜例 2



### 5.3 通奏低音の演奏法

通奏低音は基本的に主旋律に拮抗した形になっている。つまり、旋律が上向すれば下向し、旋律が下向すれば上向することが多い。両方とも上向、あるいは下向ということもあるが、それは制限付きである。その制限は我々が学習するいわゆる「和声法」と同じと考えて差し支えなかろう。

先に述べた「Linieführung(線的操作)」に依るならば、旋律が上向形の場合はクレッシェンドである。その時、低音はほぼ下向形であるが、旋律とバランスをとるため、やはりクレッシェンドになろう。同じ理屈で、低音が上向形の時は、デクレッシェンドして演奏する。

即ち、通奏低音は、旋律の方向による強弱に限り、上声部の強弱関係と逆の表現になり、下向形は(軽い)クレッシェンド、上向形はデクレッシェンドになる。

### 5.4 通奏低音の表意

マタイ受難曲においては、前述の「通奏低音は主旋律に拮抗した形になっている」ことを利用して、通奏低音が人間の意思を象徴するような形で作曲されている。つまり、「旋律」は「線的操作」からも伺えるように自然な動きに即している。それにひきかえ、「通奏低音」は自然な旋律の動きに拮抗すべく動くのだから、かなり人工的な要素が含まれる。その性質をそのまま音楽に置き換えて、「旋律」は「自然に起きていること」、「低音」は「人間の意思」を象徴している訳である。

この考え方の発展したものの例として、「35」を挙げよう。冒頭の12小節間は、始めの4小節の繰り返しを3回している。この曲のテーマは「Geduld 忍耐」である。つまり、同じ事を3回も繰り返すことにより、「耐え忍ぼう」という人間の意思を裏打ちしていると考えられる。

### 5.5 バセットヘン

「マタイ受難曲」全曲を通して1カ所だけ通奏低音が沈黙する曲がある。「49」である。ソプラノのアリアで「キリストが愛ゆえに死のうとされている」という嘆きを歌っている。「そのようなことは事実であってほしくない」という願いを象徴させて、通奏低音はこの曲だけ省かれている。

## 6. ディナーミク (強弱法)

### 6.1 バロック期の強弱法

一見してわかる通り、バロック期の作品の譜面

においては強弱記号が極めて少ない。これは、強弱を要求しなかったからではなく、自然な強弱は当然ついて然るべきものだったから、敢えて記入はしなかったからだ、ということは前にも述べた。そのような「自然な表情」を得るための微細な強弱以外に、音楽的に一段と「強調された表現」のための強弱法も存在する。この項では、その代表的なものを整理してみる。

### 6.2 強弱法の種類

強弱法は大別して「クルフェンディナーミク Kurvendynamik」と「テラッセンディナーミク Terrassendynamik」に分けられる。

「Kurvendynamik」とは文字どおりカーブを描くように漸次的に音量が増減する方法であり、「Terrassendynamik」とは階段を上り下りするように、瞬時にして音量を増減させる方法である。以下これら二種の強弱法と、その他、強弱法の観点から留意すべきことを述べてみよう。

### 6.3 クルフェンディナーミク

#### (KURVENDYNAMIK)

「クルフェンディナーミク」には、「Linieführung(線的操作)」で述べた「自然な強弱」も含まれようし、後代の音楽で「クレッシェンド」「デクレッシェンド(またはディミヌエンド)」と表記されるようになったものも含まれる。さて、「クレッシェンド」等はバッハの音楽にも存在するのであろうか。

「存在しない」という意見もある。なぜならば、バッハは基本的にオルガニストで、オルガンにせよチェンバロにせよ、自由自在に音量を変えることはできなかったわけだから、オルガンで考えた音楽に、音量の漸次的変化はあり得ない、という理屈である。

また、医学者でバッハの研究家でもあったシュヴァイツァーは、「バッハ演奏の本質的特徴は、音の強弱変化ではなくアクセントにある」と説明している。そして、「情緒的強弱法の代わりに、大平面図による建築術的強弱法を要求する。(「演奏の歴史」から)」

果たして「クレッシェンド」等はバッハの音楽には存在しないのであろうか。筆者が考えるにバッハの場合は、まずオルガン以前に、音楽が「強力に」存在していた、と考える。その根拠の一つは、おびただしい数の編曲作品群である。特にチェンバロ協奏曲は、他の楽器のための協奏曲を書き直したものが多いが、編曲と原曲を聴き比べて

も、どちらも違和感がなく、どちらもオリジナルに聞こえる。バロック期は現在ほど楽器の指定に拘らなかったことを差し引いて考えても、なおかつバッハの場合は音楽優先で作曲されていたように思えてならない。つまり、オルガンの機能は二の次だったと言えよう。

もう一つの根拠として、声楽曲における非常に長いフレーズを挙げたい。「マタイ受難曲」の「1」にも大変長いフレーズがある。17小節目からのバスの旋律を追ってみよう。19小節目の3拍目「klagen」で一旦切れる。その後「kommt」から音楽上の切れ目は数カ所考えられる。21小節目の1拍目、23小節目の直前、24小節目の1拍目である。（「譜例3」参照）

しかし、初めの二つは言葉が切れていないのでフレーズを切る訳にはいかない。言葉が切れている24小節目が、とりあえずの切れ目になるが、これも通奏低音の動きをみると、1拍目と2拍目は同じ和声になっており、音楽上は切れていない。真の切れ目は26小節目の1拍目までないのである。（「譜例4」参照）

このように、声楽パートだけみると、言葉の切れ目でフレーズが切れているかに見えて、器楽のパートは全くフレーズが切れておらず、その結果、声楽のブレスをまたがる長いフレーズが形成されている。このことは「声楽と器楽を融合させよう」という発想につながっている。

整理すると、バッハはオルガンやチェンバロの機能を最大限に発揮させようとか、歌いやすい(歌らしい)歌を、といったことをあまり考えずに作曲している。専ら音楽そのものが優先される姿勢が伺われる。そうすると「自然な強弱」がついた音楽を想定して作曲していた、と考えるべきではなかろうか。

シュヴァイツァーの見解は、当時の演奏様式を反映しての意見と受け取ってよいだろう。すなわち、当時はまだロマン派の巨匠が健在で、現在からみると必要以上にディナーミクやアゴーギクをいじる演奏が氾濫していたわけである。同時に「新即物主義」の動きも台頭し、その動きに乗じた意見と思われる。そのつもりになって再度彼の見解を検討すると、決して強弱を否定しているわけではないことがわかるだろう。

### 譜例 3

1

Basso

16

Kommt ———, ihr Töch-ter helft mir kla ——— gen, kommt, ihr

19

Töch - ter, helft mir kla-gen, kommt ———, ihr Töch - ter helft mir kla ———

22

gen, kommt, ihr Töch —ter, helft mir kla ——— gen, kommt, ihr Töch-ter, helft mir

### 譜例 4

24

Basso

(kla-)gen, kommt, ihr Töch-ter, helft mir kla ——— gen, helft mir kla-gen, se ——— het den Bräu-ti-

Continuo

7 6 ——— 6 4 ——— 7 7 6 5 6

4 5 ——— 4 6

## 6.4 クレッシェンドとデクレッシェンド

### 6.4.1 積み上げ式クレッシェンド

「クレッシェンド」と「デクレッシェンド」は「マンハイム楽派」の発明品のように言われている。それは無論事実であるし、チェンバロやオルガンにおいて存在しないことは既に述べた。が、声楽についてはどうであろうか。前述した「リニエフュールング」によると、「クレッシェンド」と「デクレッシェンド」は存在することになるし、声楽の場合は特に強弱をつけないで歌うのは不可能に近く、またナンセンスでもある。

その自然な強弱に加えて、意識した方が良いと思われる音型を少しだけ挙げよう。「8」の5, 6小節目, 15, 16小節目である。どちらも「キアスムス（十字架）音型」（四つの音があるとすると、1番目と4番目, 2番目と3番目をそれぞれ結ぶと「十字」ができる音型, 交叉配列法）でできており、それが上向しながら反復進行している。このような「積み上げ式Aufbauen」の構造は他に「29」の13, 14小節目等にもみられる。つまり、モチーフを積み上げながら曲が進行していくのだが、後から出てくる音型の音程が高くなっている構造である。その場合、いずれも演奏時には、出てくる毎に音量を上げていくのがふさわしいであろう。また、それをどのくらいまで上げていくかは、事前に計算が必要とされる。その計算、計画がうまくいった時、演奏の説得力が最大になるはずである。

### 6.4.2 構造的クレッシェンド

「構造的クレッシェンド」とは、順次楽器編成を増やしていき、オーケストレーションでクレッシェンドをする方法である。その典型的例が「1」の冒頭数小節目間、および「1」の全体である。この場合も、例えば1小節目は例外なしに「ピアノ」で開始する。後代の作品であれば冒頭に「ピアノ」あるいは「ピアノニシモ」と指定し、「poco a poco cresc.」とつけ加えたかもしれない。「1」の場合、それぞれのパートがクレッシェンドをする訳ではないが、聴衆はクレッシェンドと同じような音響を感じ取れるはずである。

### 6.4.3 デクレッシェンド

一方「デクレッシェンド」はあまり存在しない。「ピアノ」の指示がある直前に便宜上（音楽の流れをスムーズにするため、あるいは演奏しやすくするため）行うもの、音型が下向するのに伴うもの、この二つ以外はほとんどない。「8」の中で例を挙げれば、8小節目の後半が前者、45小節目が後者にあたる。いずれにせよ「クレッシェンド」

に比べると、それほど目立つものではない。

バッハがデクレッシェンドを表現しなかった時、どのようにしたか、という例が「マタイ受難曲」には1箇所だけある。「68」の77小節目から80小節目までのところである。次に述べる階段状強弱法を使っている記譜法だが、実際はデクレッシェンドと考えて差し支えなかろう。このように、デクレッシェンド記号がない時代、かなり面倒な表記をしなければならなかった。

## 6.5 TERRASSENDYNAMIK(階段状強弱法)

バロック期の代表的な強弱法が、この「テラッセンディナーミク」である。「23」を見てみよう。バスの独唱が始まったら通奏低音、ヴァイオリンとも「ピアノ」になり、独唱が休みになる間奏になると「フォルテ」になる。極めて明確な指示がなされているが、常にこうとは限らない。「65」を見ると、9小節目の第2ヴァイオリンに「ピアノ」の指示があったきり、バッハ自身は何も書いていない。これも当然「23」と同様の操作をすべきなのである。

また「反復楽節ではピアノにする」という習慣がある。よく「エコー」と呼ばれるものである。「マタイ受難曲」では「42」の10, 11小節目のソロ・ヴァイオリン・パートにある。この場合はバッハ自身が11小節目に「ピアノ」を書いているので迷うことはない。問題は強弱指示のない反復楽節である。ドリアンの「演奏の歴史」に次のような記述がある。

18世紀にあつては、フォルテ=ピアノの対比は、やはりまだ、強弱奏法の法則としては、書かれていなかった。繰り返しのフレーズはすべて習慣的にピアノで演奏された。

テュルクD.G.Türkは彼の「クラヴィーア教則本Klavierschule,1789」において、楽節の反復はすべてピアノであるべきであり、逆にその楽節がはじめにピアノで演奏されたら、反復はフォルテであるべきだという見解を表明している。

要するに「同じように演奏しない方がよい」ということである。「マタイ受難曲」の「42」の22小節目を杓子定規に21小節目よりピアノにしようとする、大変な無理が生ずる。解決方法としては、ことさら何もしない、又はむしろ22小節目の方を強めに演奏すると、23小節目のバスのソロにスムーズに受け渡すことができよう。



また「テラッセンディナーミク」の場合は特に、音量の差を考えるより、雰囲気を変えることが、演奏上では重要である。

## 6.6. 強調すべき音

クヴァンツは「楽曲のテーマにはダイナミックな強調が必要である」と説いている。「同様に他のすべての重要な音(テーマ、対位法的パッセージ、あるいはまた和声的構造のおのおのにおける)は、デュナミクの手段によって強調されねばならない。テーマを導き出す音は、はっきりさせられなければならない。不協和音はその解決音よりも強くされなければならない。」と主張している。

「マタイ受難曲」の場合「1」の30小節目から始まる「コラル旋律」は特筆すべきものである。ちなみにバッハはこの旋律を赤インクで書いている。19世紀頃には、これを少年合唱団に歌わせる慣習が生じた。いずれにせよ、この部分は抽んで聞こえることを要求されている。

では、強調される順序はどうなるだろうか。重要なテーマがある場合は、もちろんそれが筆頭にくるわけだが、組合わさっているのが、それぞれテーマから派生したものだったときはどうなるか。

原則は「動いている音が優先」である。例えば「1」などはテーマと対旋律が常に一対になっている。この場合「延ばす音になったらすぐ、動いている音を尊重する」といった態度で演奏すればよいだろう。つまりフラウト・トラヴェルソが1小節目の7拍目になったらヴァイオリンの動きを邪魔しないように心がけて演奏する、といったようなものである。

また違う角度から述べれば「細かい動きが優先」されるとも言えよう。

いずれにせよ、この発想は「非和声音」や「装飾音」が強調されることと、根底を共有していることが、演奏してみればとても感じられるはずである。

## 6.7 同音反復

### 6.7.1 演奏法

同じ音を繰り返すと緊張感が高まってくる。そうすると、ややクレッシェンドがかかるのが自然な表現となろう。例えば「6」の14小節目、16小節目のフルートは幾分クレッシェンド気味で演奏するのがよからう。

### 6.7.2 低音の同音反復

また、低音に同音反復がきたとき、ほとんどの場合は「オルガン点」の役割を担っている。これ

が属和音の根音の場合、実際には微弱な増強しかできないが、少なくとも、緊張感が高まることを意識することは重要だろう。「57」の24、25小節目などがそれにあたる。

### 6.7.3 オルガン点

「オルガン点」そのものを観察するには「29」が良い。5小節目から3小節目間のFis音はドッペルドミナント上、13小節目からの3小節目間のH音はドミナント上の根音なので、緊張感がじわじわと高まっていくたぐいのものだ。一方17小節目、33、34、35小節目からのものなどは逆に弛緩していく音であろう。

## 6.8 モダン楽器とピリオド楽器の差異

モダン楽器とピリオド楽器の差異は、強弱法が最も顕著であると筆者は考える。そもそもモダン楽器は「より大きな音」を出せるように改造された歴史の産物だからである。また、弦楽器においてはアーティキュレーションの差異も大きい。では現在どのようにバロック音楽の演奏をとらえると良いのだろうか。

### 6.8.1 強弱全般の差異

モダン楽器を標準に考えると、ピリオド楽器は全て「小振り」にしているような印象になりやすい。しかしピリオド楽器の視点から考えれば、差異はないと考えるのが妥当であろう。ピリオド楽器の世界の中でピアニッシモもフォルテッシモも存在する。

### 6.8.2 アーティキュレーション等の差異

モダンとピリオドの差異をまとめて論ずるのが適当と思われるので、強弱法ではないが、合わせて記述しておく。

この差異は弦楽器の「弓」のデザインが18世紀末に大きく変更されたことに原因がある。ヴァイオリニスト作曲家で教育家のJ.B.ヴィオッティが新しい自らの表現方法を開拓するために、デザインを改変した。その結果、新たな力強い表現が可能になった。一方で「切り離された」という意味の「デタッシェdétaché (de-touched)」奏法が、あまり切り離されていない奏法にとって変わってしまった。

またヴィブラートはバロック期には「なかった」（と考えている方が多い）奏法なので、あまりかけないのが通例である。

### 6.8.3 モダン楽器でいかに演奏するか

「デタッシェ」は弦楽器の基本奏法である。これが切り離された音で演奏されるのと、されないのとでは全く印象が違ってしまうため、これに関

しては、モダン楽器においても、ピリオド楽器のように演奏するのが普通である。

ヴィブラートに関しては、全くかけない奏者と緩くかける奏者とが存在する。モダン楽器の奏者はヴィブラートを絶えずかけることによって表現する訓練を積んでいるため、ノン・ヴィブラートで求心力のある音楽を創り出すのは容易でない。

ある演奏家は「ノン・ヴィブラート等、ピリオド楽器の演奏法は、ピリオド楽器の人達がやるべきで、モダン楽器が真似するものではない。あれは流行の一つ。」と筆者に言い切った。実際2004年あたりから、エマニュエル・パユやヒラリー・ハーンなど、モダン楽器によるバッハ録音が市場に出回り、新たなスタイルが生まれつつあるようにも思われる。

最後に、強弱法全般に関して総括すると、やはり階段状強弱法を原則的に踏襲し、漸次的強弱法は過度にならない、ロマンティックにならない程度、というのが無難なところではあろう。しかし、芸術表現は最終的に無難ではいけない。どこまで独創性を追求するかが、演奏家に問われることになる。

## 7. 拍節感

### 7.1 バロック期の拍節感

17世紀のイタリアの作品あたりから、周期的な拍節を持つ音楽が主流になった。特に4拍子の場合「強、弱、中強、弱」という、我々にお馴染みの拍節感を持つものが普通になった。ただし、それ以前の無拍節の時代の名残か、1拍目と3拍目が逆転することも珍しくなかった。つまり3拍目からフレーズが始まることも多かった。現代の我々がそれを気にしだすと気持ち悪いものだが、当時の人々にとっては大した問題ではなかったと思われる。

有名な例ではヴィヴァルディの「四季」「春」の第1楽章がある。リトルネロが第1拍目から始まったり、第3拍目から始まったりする。〔譜例5〕

譜例5



参照)

「マタイ受難曲」では、そのものズバリの例はないが、それに近いものとして「42」がある。23小節目からは1小節半が単位となり、その後は1小節、1小節半が単位となり、辻褄が合うようになっている。

さらに、ほとんどのフレーズが3拍目(のアウトタクト)から始まるのが「20」である。この曲を2拍半のアウトタクト付きと捉えて「強、弱、中強、弱」の拍節感に当てはめる必要はない。歌詞からくるリズムは「中強、弱、強、弱」である。これに関しては別項で論ずる。

### 7.2 拍節感の有無

以上は拍節感のある音楽についての記述であった。一方ポリフォニックな音楽では拍節感がほとんど感じられない。

実例を見た方がわかりやすいだろう。「1」の17小節目の第1合唱のパートである。ソプラノとバス、アルトとテノールがそれぞれ組になって歌い上げていくわけだが、21小節目あたりからは、それぞれの旋律線が音楽を作っていく。そして四声の動きが揃うのは26小節に入ってからである。もしこの部分を、拍節感を打ち出しながら演奏したら、それぞれの旋律線の自然な動きを束縛し、全体がぎくしゃくしたものになろう。こういう部分は、縦の線を合わせることで、横の流れを重視すべきである。縦の線を合わせねばならないのは、全体のリズムが同じ時と、カデンツが形成されているときである。

### 7.3 舞曲の拍節

ポリフォニックな音楽でも、舞曲は拍節が全面に打ち出される。「マタイ受難曲」では3拍子系のものや12拍子系のものに、舞曲と同じ様式が見られる。

ドリアンの「演奏の歴史」では、バッハの舞曲の演奏法について、次のように記している。

バッハは、舞踏曲の形式を理想化するためにあまり多くの努力ははらわなかった。彼の作品は諸形式に忠実であり、諸形式本来の特質を用いた。したがって、(中略)豊かな旋律をきわめて活発なリズムをもって-----要するにほんとうの舞踏曲として-----演奏しなければならない。

それと同時に、バッハの様式全般にわたっての主要な特色である線的ポリフォニーも、つねに明瞭に感じ取らなければならない。(中略)対位法の比重は決して大きくはないが、その重要性をつねにはっきり表わすようにしなければならない。

バッハが他の国々の形式によったことを暗示する(中略)作品では、演奏家は、特定の時代のフランス式、あるいはイギリス式演奏法をとらなければならないとするのは間違いであろう。実際のところ、バッハは他の国々の様式を厳密に調べることはしなかったであろう。というのは、彼はそれぞれの国の音楽の本質を独自の方法で自分のものとしたからである。彼のフランスふう組曲を演奏する時は、演奏の中心はまずバッハなのである。彼が他の形式を応用したり、編曲したりした時は、いつでも、自動的に、まず第一にバッハ的なものとなったのである。

## 8. 言葉と音楽

### 8.1 歴史的推移

バッハ以前は、音楽に対する言葉をどのように捉えていたのだろうか。再びドリアン「演奏の歴史」から引用する。

1600年頃、オペラが誕生したが、その頃の音楽演奏は「まず第一に歌詞に重きを置いた。」「言語と韻律の表現を第一とし、声楽美の表出を第二とするようになった。」「歌詞のもつ意味が一番の重要性をもってきた。」「美しい音列ではなく、もっぱら詩の劇的内容に、重点がおかれるようになったのである。」「演奏の重要な機能は、歌曲の持つ詩的精神的内容を強調することであった。」「開口母音の方が閉口母音より美しいと考えられた。」

### 8.2 ドイツ語の特徴と音楽

当時の音楽の先進国であったイタリアにおいてかくのごとく言葉が重視された訳だが、それをそのままドイツに輸入したところで、ドイツの聴衆の大半はイタリア語を解さない。ドイツ語による音楽の創作を当然考える訳である。

さて、ドイツ語はストレス(強勢)・アクセント

がかなり強い言語である。即ち言語上のアクセントにはピッチ(高低)・アクセントとストレス・アクセントの二種があり、例えば日本語のアクセントは前者であり、音程の高低がアクセントになる。一方、ヨーロッパの言語は、原則的にストレス・アクセントが中心で、音勢の強弱がアクセントになる。しかしフランス語等はアクセントがほとんど認識できないほど弱まっているのに対し、ドイツ語はかなり強いアクセントを保っている。

その強いアクセントを持つドイツ語に作曲する場合は、当然そのアクセントに影響された作品になるのが自然である。バッハの場合はさらに積極的な姿勢で作曲に臨んでいる。即ち、言葉の持つ緊張感と音楽の持つ緊張感を一体化した音楽作りになっている。つまり、演奏の立場から考えれば、言葉が持つ力、美しさ等を充分引き出すように演奏すれば良い、とも言える。それが、音楽的にも最高の表現になるように作られている訳だから。

### 8.3 ドイツ語からくる拍節感

バッハはドイツ語の語感と音楽を見事に一致させている。

「マタイ受難曲」の「20」を見てみよう。第2合唱で10回繰り返される“So schlafen unsre Sünden ein,”という一節がある。ちょうどアクセントのない音節から始まって交互にアクセントが出没する。アクセントのある音節は“schla”“uns”“Sün”“ein”の四つである。最後の“ein”は“einschlafen”の前綴りで、一語になったときは(“einschlafen”になったときは)消えてしまう弱いアクセントである。“uns”は“unsre”(私たちの)という意味の所有形容詞で“Sünden”にかかっている。つまりドイツ語の規則では“Sün”の方がより強いアクセントになる。同じく動詞は文の核をなすため、強いアクセントを伴う。

それでは四つの音節“schla”“uns”“Sün”“ein”のアクセントの強さを整理してみよう。「強」「中強」「強」「中強」となる。この間にアクセントのない音節が挟まると、見事に「強、弱、中強、弱」のリズムができあがる。

このようにバッハの音楽では、言葉の拍が音楽の拍を規定している。

## 9. テンポの変化

### 9.1 テンポの設定

「J.S.バッハは『平均率クラヴィア曲集』『フーガの技法』などにおいて、基本テンポや音の強

度について、すべてを演奏者の想像に任せている」と言う記述を「1.1」で引用したが、これがバッハの基本的な考え方である。つまり、演奏者の主観次第ということになる。

ただ、あえて述べれば、舞曲には自ずと定まったテンポがあるので、それが基準になろう。

また「マタイ受難曲」等の「レチタティーヴォ」の箇所は、開始和音の緊張感でテンポが決まる。つまり、和音が基本位置であれば安定感があるので、比較的ゆっくりになり、転回型であれば、安定した状態に早く戻ろうというエネルギーが働いて、テンポは速めになる。

例を挙げれば、前者には「2」,「9a」, 後者には「7」,「38a」等多数ある。

## 9.2 アッチェレランドとリタルダンド

マンハイム楽派は漸次的に変化する強弱法,「クレッシェンド」「デクレッシェンド」という表現法を開拓した。しかし,「それと同時にテンポを変化させることはしなかった。」「演奏の歴史」から)

## 9.3 vorwärts (フォアヴェルツ)

ドイツ語で「先へ」という副詞である。音楽用語ではないが便宜上、本論ではこの言葉を使う。

「8」のような「ダ・カーポ・アリア」(ABA形式)の場合、両端(A)の部分で主たる感情を吐露し、中間(B)の部分で、その感情を持つにいたった理由や背景を歌う、という形をとるのが一般的である。

そして、感情表現には時間をかけ、説明は手短かに、が心地よいので、中間(B)部分は、幾分速めのテンポで「先へvorwärts」いくとメリハリのついた表現ができるのである。この方法はバロック音楽に限ったものではない。

## 9.4 ヘミオラ

実際にはテンポを動かさないで、リタルダンドと同じ効果を出す方法に「ヘミオラ」というものがある。「ヘミオラ」とは、元来ギリシャ語で「2対3」という意味である。

音楽においては通常、3拍子の楽曲において2拍子が現われる時に、この語を用いる。「マタイ受難曲」にも多くの用例があるが、ここでは「30」を例に取ろう。第2合唱の出番が3回あるが、3回とも後ろの3小節は4分音符単位で区切ることができる。これらは、歌詞の関係で区切りをつけにくいパートも存在するが、それ以外のパートは通奏低音を中心にわずかな切れ目とアクセントを

伴って演奏すべきである。そのことによって軽い拍節感が生じ、フレーズの終わりであることが明確になるのである。

## 10. その他バッハの音楽の特徴

### 10.1 一貫性

文豪ゲーテの言葉に,「良い戯曲はどこの部分をとっても結末を暗示する」というのがある。その考え方には異論があろうが、ドイツ人の好む考え方には違いない。

バッハの音楽もその思想に大いに合致する。バッハの音楽は始まったら最後まで一つの音楽である。旋律の切れ目からすぐ次の旋律が始まる。とにかく、開始した瞬間から、最後に向かって中断せずに進む性質を持っている。

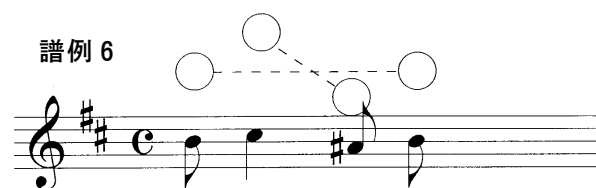
この「最後に向かう性質」は演奏する際、常に頭にいれておくべきことである。

### 10.2 音型象徴

バッハが、特定の音型で、何かを象徴させた作曲技法であるが、それについては多くの文献に詳しく解説されているので、ここでは代表的なものを触れるに留めたい。

#### 10.2.1 キアスムス

前述したとおりであるが、再度例を挙げれば、「8」のソプラノ・ソロの音型は「キアスムス」で始まる。そして、9小節目の「H」と「H」,「Cis」と「Ais」を線で結べば、十字架ができあがる。



#### 10.2.2 BACH音型

バッハBACHをそのままドイツ音名に置き換えると、偶然にも「キアスムス」になる。この神秘的な偶然に心ひかれたバッハは、自分の作品にも時々、その音型を組み込んでいる。「マタイ受難曲」では「23」の65小節目から逆順のHCABという形で現れる。

#### 10.2.3 死のモチーフ

これはいわゆる「減7の和音」のことをさす。当時から古典派の初期にいたる時期においては、「減7の和音」はもっとも緊張感の強い不協和音だった。よって「死」を象徴するのにふさわしい

と考えられたのである。

#### 10.2.4 喜びの音型(アナペスト格)

「喜びのために拍がふるえる」のを音楽化した形。「マタイ受難曲」「1」の26小節目から4小節目間、第2合唱の器楽部の音型がそれにあたる。

### 結論

以上、「マタイ受難曲」を演奏することを念頭に置きながら、音楽そのものをどう捉えるかを考察した。今一度、演奏にあたって演奏者が考えるべきことをまとめてみよう。

演奏者が古い作品を、ごく少ない指示によって、あるいは指示なしに演奏するのであれば、古いスコアの多義性のために、その音楽的背景まで検討して作品を再構成しなければならない。その演奏の細部は、それぞれの特異な時代の方法と習慣の知識に頼らねばならない。

オリジナルの、多義性のある原譜に基づいて、それを書いた作曲家の語法で、古い作品を再考するという課題ほどむずかしいものはない。この迷宮から演奏家を導き出していくには三つの過程がある。第一に演奏者は、原譜をいかに解釈するか、その語法をいかに理解するかということを学ばねばならない。第二に、演奏者の想像力は、書かれた記号の背後にある音楽的本質、内的言語を発見せねばならない。第三に演奏者は十分に作品の背景と伝統と、その創作の時のスコアとをめぐるすべての慣習を知るべきである。

### 参考文献

#### 書籍

- 1.「演奏の歴史The History of Music in Performance」フレデリック・ドリアン Frederick Dorian著 福田昌作、藤本黎時共訳。音楽之友社1964年。
  - 2.「マタイ受難曲」礒山 雅著。東京書籍1994年。
- 翻訳楽譜
- 1.J.S.バッハ「マタイ受難曲」。音楽之友社1976年。