

バロックの演奏習慣とバッハ (I)

出木 浦 孝

はじめに

17, 18世紀の演奏習慣に関してはすでに多くのことが語られてきた。古楽器がひとつのブームとなって以来、これに関する研究書, あるいは論文が洪水のように現れた。それとともに, 当時の文献の多くが再版され, 翻訳された。奏者の多くは, これらの文献に従い, それを演奏に反映させようとしたが, なかにはそれに盲目的に従った奏者もいる。これらの文献のなかでもとりわけ演奏の手本として引き合いに出されるのが, 1752年に出版されたクヴァンツ Joachim Quāntz の《フラウト・トラヴェルソの演奏指導に関する試論 Versuch einer Anweisung die flüte traversiere zu spielen》(わが国では, 一般に《フルート奏法》と呼ばれているようである), 1753年に出版されたエマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach の《クラヴィーアの正しい奏法に関する試論 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen》(わが国では一般に《クラヴィーア奏法》と呼ばれているようである), そして1756年に出版されたモーツァルト Leopold Mozart の《基本的なヴァイオリン指導に関する試論 Versuch einer gründlichen Violinschule》(わが国では一般に《ヴァイオリン奏法》と呼ばれているようである) であり, これらの書物は「3大著作」とまでいわれている。

この3つの著作をはじめとして, 当時出版された演奏理論書, あるいは音楽理論書などを読めば, われわれ…なかでも現代のピアノ奏者…は非常に新しい事柄を発見し, これまで考えていた概念を根本から崩されることもある。確かにこれらの著作は非常に啓蒙的である。しかしそこで述べられていることすべてを「権威的」と思い込む姿勢には疑問を感じる。というのは, 特に演奏の領域においては, 当時は現代のような世界的に共通した奏法というものが全くなかったからである。例えばクヴァンツが述べている事柄が効力をもつのは彼の直接的影響が及ぶ範囲といっても過言ではないだろう。そのためわれわれは, 当時の文献をいくつも参照し, それらに共通して述べられている事柄だけを当時の一般的傾向として受け入れることができるのである。

しかしその段階においても問題がないわけではない。著者が伝統を重んじる人であるか, あるいは急進的な人であるか, また書物がどのような人のために書かれたものか, あるいはどのような媒体のために書かれたものか……などは考慮する必要があるだろう。そのうえフランス人とドイツ人では考え方に相違がある。たとえばチェンバロ演奏において, フランス人はレガート奏法を要求する傾向にあるが, ドイツ人はノン・レガートを要求する傾向にある。

このような諸問題に対し, 筆者は決定的な結論を提示することができなかった。というのも当時の文献には矛盾が多いためであり, また演奏という非常に曖昧な領域について「言葉」というものがどれほど説得力をもっているかという大きな壁があるためであり, そして演奏というものには多くの可能性があり, とりわけ「決定的な」演奏というものは存在しないと思えるためである。

このようなことから、本小論では方法論に近い形式を採用し、さまざまな側面からこれらの問題を考えた。「ピアノ」という楽器を念頭に置き、重点を置いたため、チェンバロやクラヴィコードなどの古楽器に関する専門的な論述は極力避けるよう努めた。ピアノでバッハを奏することについては、異議が唱えられるかもしれないが、それらに対しては、バッハのクラヴィーア音楽が鍵盤楽器の語法からは程遠く、また鍵盤以外のものを想定されている作品も多い上に、バッハがオルガンを除く特定の鍵盤楽器の響には無関心だった可能性があることから、筆者はバッハをピアノで奏することにさほど疑問を感じないということをあらかじめ述べておきたい。「ピアノかチェンバロか」という、非常に複雑で普遍的な解答が出ないと思われるこの問題については論述を差し控えたい。

I テンポに関連した側面について

〈バッハ自身のテンポ〉

バッハのクラヴィーア作品を演奏する場合の決定的なテンポについては、やはりバッハ自身かどのようなテンポで演奏したかを考える必要があるかもしれない。筆者の知る限り、バッハ自身のテンポについて述べた文献はフォルケルJohann Nikolaus Forkelの《ヨハン・セバスティアン・バッハ、その生涯、芸術、そして作品Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst, und Kunstwerke》(1802年)とミツラーLorenz Mitzlerの《音楽文庫Musikalische Bibliothek》(1754年)である。フォルケルは次のように述べている。

『自身の曲を演奏する場合、バッハは常に生き生きとしたテンポで演奏した。』¹⁾

またミツラーの著作のなかに書かれたカール・フィリップ・エマヌエル・バッハとマールブルクFriedrich Wilhelm Marpurgの共同論説には次のように書かれている。

『[バッハの]指揮は非常に正確で、テンポは確固としており、いつも生き生きとしていた。』²⁾

注意しなければならないのは「生き生きと」という言葉である。この言葉を表す“lebhaft”(ドイツ語版)あるいは“brisk”(英訳版)には「速い」というニュアンスは含まれていない(前述のフォルケルの著作の日本語版のなかに、この言葉を『速い』と翻訳しているものがあるが、これは明らかに誤訳であり、残念に思う)。この言葉はともすれば「速い」と訳されがちだが、決してその意味ではないことは強調しておく必要がある。この言葉が遅いテンポを意味していないことは確か(フォルケルは、遅いテンポの曲におけるバッハの演奏と明らかに区別している)だが、中庸のテンポでも生き生きと演奏できることを考えれば、バッハ自身の演奏におけるテンポが明らかになるだろう。

〈テンポを表す手段〉

バッハの時代に使われていた速度用語はすでにわれわれに親しいそれである。しかしそのなかでも文字通りの「速度」用語はプレスト presto(速く)とアダージョ adagio(遅く)だけである。

しかしバッハのクラヴィーア作品においてはこれらの速度用語がほとんどみられない。これは作曲家の手落ちでもミスプリントでもない。それどころか彼らはわざわざテンポの指示をする必要がなかったのである。これに関しては3つの相互関連した理由、または要因をあげることができる。

1) テンポは、その曲に含まれる最も速い音符によって決定される。

2) 舞曲との関連性

3) 拍子記号

最も速い音符。これは実践的な見地からごく当然のことといえよう。すなわち最も速い音符のテンポが演奏可能な範囲で決定されれば、その他の音符（すなわちそれらの音符よりも大きな音価をもつ音符）が演奏できないはずはないからである。カール・フィリップ・エマヌエル・バッハは次のように述べている。『普通テンポは、一般によく知られたイタリア語の標語によって示されるのであるが、全体的には曲の内容によって、細かくは曲中に含まれる最も速い音符や音型から判断することができる。これらを調べると、アレグロをあまり速くしすぎたり、アダージオをあまり遅くしすぎたりしなくなるであろう。』⁹ジェームズ・グラシノー James Grassineau は1740年に出版された《音楽辞典A Musical Dictionary》のなかで、速度用語を次のように規定している。

『アダージオ……………遅いテンポを表す。グラヴェ Graveを除き、最も遅い。

アレグロ……………活発で、生き生きとして、陽気で楽しいが、急い[・]だ[・]り[・]軽[・]率[・]にな[・]っ[・]たり[・]は[・]し[・]ない[・]。

アンダンテ……………「アンダーレAndare[歩く]」を語源としており、特に通奏低音においては、各音符がはっきりと奏されることを意味する。

プレスト……………速く、陽気であるが、急[・]速[・]では[・]ない[・]。』⁴

(傍点は筆者による)

演奏に際しては、われわれは彼らの教えを心に留めておく必要がある。なぜならテンポも「表現」の一部であるためである。このような論述は他にいくつもあり、彼らがテンポというものを非常に重要視していたことがうかがえる（今日、ピアノ楽徒たちのなかには、まるでスピード競技をしているかのように速く演奏する人もいるようだが、そのような人々は当時の教えに耳を傾けるべきである）。当時の文献には「適度」という言葉がしばしば現れる。この言葉も、演奏におけるテンポを決定する指針として心に留めておくべきであろう。

舞曲との関連性。17, 18世紀の舞曲の特徴を知ること、テンポを決定する上で非常に参考になる。というのも、バッハに限らず、舞曲の名を冠されていない音楽でも多かれ少なかれ舞曲の性格をもつものが多いためである。当時の文献には舞曲に関する説明が非常に多い。しかしそれらの記述は年を追うごとに変化している。紙面の都合上ここでそれらすべてを取り上げるわけにはいかないが、バッハの作品のなかでもとりわけよく知られている《快適に調律されたクラヴィーアのための曲集Das wohltemperierte Clavier》（わが国では一般に《平均律クラヴィーア曲集》として知られている。以下「WTC」と呼ぶ）と《インヴェンションとシンフォニアInventionen und Sinfonien》のなかから、当時の基本的な舞曲の性格をもつものをいくつか取り上げ

てみよう。

1. アルマンドに近いもの

• WTC第2巻嬰ニ短調プレリュード

• シンフォニア ニ短調

etc.

2. クーラントに近いもの

• WTC第1巻嬰ハ短調プレリュード

• WTC第1巻嬰ハ短調フーガ

etc.

3. コレンテに近いもの

• WTC第2巻ホ短調プレリュード

・インヴェンション ニ短調



etc.

4. サラバンドに近いもの

・WTC第1巻嬰ニ短調プレリュード



etc.

5. ジーグに近いもの

・WTC第1巻ト長調フーガ



・WTC第2巻へ長調フーガ



・インヴェンション ト長調



etc.

これらの他にも、ガヴォット、ブーレー、パスピエ、ルールなどに近い性格をもつ音楽は多い。

さて、舞曲はその名のとおり、本来は踊りの伴奏音楽に過ぎなかった。当時は多くの人々がこれらの音楽に合わせて実際に踊っていたこと、そしてそれぞれの踊りには一定のステップがあったことを考えると、当時の人々の多くはこれらの舞曲の名を聞いただけですぐにその適切なテンポを見出すことができたことは想像に難くない。なぜなら踊りは肉体的な動きと結びついている

ためである。これに関してキルンベルガー-Johann Philipp Kirnbergerは次のように述べている。『さらにまた学習者は、各拍子における自然なテンポ、あるいはいわゆる「テンポ・ジュスト Tempo giusto」に対する正しい感覚を身につけなければならない。この感覚はあらゆる種類の舞曲を勉強することによって獲得することができる。』⁹

しかしここで考えなければならない問題は、バッハの舞曲は実際の踊りの伴奏として書かれていないということである。当時の踊りは民衆による踊りから始まった。そしてそれらは次第に宮廷にも浸透するようになり、それに伴って舞曲は大きな変化を受けることになったのである。テンポは次第に遅くなり（宮廷の人々、とりわけ女性の服装を考えればこのことは当然の成り行きだったろう）、音楽形式は次第に複雑化されていった。そしてついに舞曲はそれ自身の権利で独立し、「踊る」音楽から「聴く」音楽へと変化したのである。この変化は非常に大きなものであった。ちなみにメヌエットMinuet に関する当時の文献から、その変化の大きさを示すものを引用しておこう。ブロッサルSébastien de Brossardは1703年の《音楽辞典Dictionnaire de Musique》のなかで、メヌエットは『非常に陽気で速い』と述べているのに対し、ジャン・ジャック・ルソーJean-Jacques Rousseauの《音楽辞典Dictionnaire de Musique》（1768年）には『性格は反対に重く、高貴で単純である。その動きは速いというよりむしろ中庸で、舞踏会で用いられるさまざまな舞曲のなかで最も快活さに欠けるといってよい』と書かれている。

このようなことから筆者は、個人的には、バッハの舞曲のテンポはさほど速くないほうが良いと思っている。舞曲でありながらバッハのそれは非常に複雑であり、フィギュレーションは非常に多様である。このことはバッハと同じくバロックの巨人であったヘンデルの舞曲とを比較すればすぐに理解できよう。

当時のそれぞれの舞曲の様式、およびその性格を理解することは、ほとんどのバロック音楽が何らかの形で舞曲形式を基盤にしていることを考えれば、ぜひとも必要なことではないだろうか。

拍子記号もテンポを表す手段であったことに間違いはないのだが、バッハの音楽への適用の範囲を設定することは困難だろう。ここで特に強調しておかなければならないのは、アラ・プレーヴェ記号♩である。現代の奏者のなかには、この記号をもつ音楽を4つの拍子でとらえている人がいるようだが、これは誤りである。周知のように、この記号は2つの拍子で数えられるために、4つで数えられるよりもテンポが速くなるのは当然の結果である。

この点を考慮して、現在ではこのような大きな音価をもつ音楽が、校訂者によって音価が減じられた版が出回っているようだが、筆者はこれに対して異議を申し立てたい。大きな音価をもつ音楽はほとんど声楽の様式を示しているが、ひとたびその音価が減じられてしまうと、その本来の形態…声楽の様式か、あるいは器楽の様式か…がわかりづらくなってしまふためである。拍子記号はテンポを表すほかに、音楽形態を表していたようである（もちろんこのことはアラ・プレーヴェのような特別な記号にあてはまることは言うまでもない）。

17, 18世紀の文献には、「2拍子、3拍子は速く、4拍子は遅い」という論述が多い。もちろんこれらを文字通りに受け取るべきではないだろうが、バッハの音楽には、このような行き届きすぎた考えを適用できるかどうか疑問に思う。拍子というものは時間の経過の単位を表すものであり、拍子記号の意味をさらに強めるのが小節線である。したがって、次の譜例にあげたフーガ主題の様子を見ると、バッハにとって小節線はさほど大きな意味をもっていなかったようにも思

えるのである。



拍子記号に関連してよく論じられるのが音価である。当時の文献から演奏様式を演繹しようとする研究者の多くは、この両者はともにテンポを決定するものとして重要な役割をもっていたと論じているが、事態はそれほど単純ではないようである。というのも当時の文献にすら矛盾がみられるためである。当時の保守的な音楽家たちはテンポを拍子記号と音価に頼った。しかし新しいタイプの音楽家たちはテンポを表す手段としてイタリア語のテンポ用語を用い、拍子記号は単なる韻律構造を表すものとみなされた。

この矛盾は、恐らく16、17世紀の複雑な記譜体系に由来するようである。この複雑さにたまりかねた人たちが記譜法を単純化しようとしたのは当然の成り行きといえよう。そして彼らはさまざまな拍子記号を一定の基準のもとで分類した。この分類法の相違が矛盾を生み出したようである。しかしこの矛盾も18世紀後半になると次第に少なくなり、ある拍子記号がもつテンポの意味についてはさまざまな理論家たちの間で一定の見解が生まれた。

バッハの音楽の拍子記号と音価については、当時の文献の内容をあてはめるのが可能な場合と、不可能な場合がある。とりわけテンポのような、非常に曖昧なものはその特定が困難であることは誰の目にも明らかなことであろう。拍子記号を複雑に分類した当時の理論家さえ、『遅い、活発な、速いというのは非常に曖昧であるため、実践でのみ学ぶべきものである』^⑥とコメントしているほどである。

《注》

- ① Forkel, Johann Nikolaus. 《Über Johann Sebastian Bachs heben, Kunst, und Kunstwerke》, Leipzig, 1802. English version, 《Johann Sebastian Bach his life, art and work》, London, 1820
- ② Bach, C.P.E., Agricola, Johann Friedrich, joint article in Lorenz Mizler's 《Musikalische Bibliothek》, Leipzig, 1739-54
- ③ Bach, C.P.E., 《Versuch über die wahre Art zu spielen》, Berlin, 1753
- ④ Grassineau, James. 《A Musical Dictionary》, London, 1740.
- ⑤ Kirnberger, Johann Philipp. 《Die Kunst des reinen Satzes in der Musik》, Berlin, 1771, English version, 《The art of strict musical composition》, Engl. trans. by David Beach and Jurgen Thym, 1982.
- ⑥ Grassineau, James. 《A Musical Dictionary》, London, 1740.