

レポート「バッハを芸術的に弾くための手引き」

チェンバロ演奏家 八百板 正己

目次：

1. バッハのアーティキュレーション	
1. 1 アーティキュレーションとは	2
1. 2 そもそもなぜアーティキュレーションなのか	2
1. 3 鍵盤楽器のアーティキュレーションについての歴史的背景 ----	2
1. 4 貧弱なアーティキュレーション	3
1. 5 多彩なアーティキュレーション	3
1. 6 アーティキュレーションによる対位法の弾き分け	3
1. 7 他の楽器の模倣によるアーティキュレーション	3
1. 8 アーティキュレーション選択のためのアイデア	4
2. バッハの装飾音	
2. 1 バロック音楽と装飾音	5
2. 2 装飾音の役割	5
2. 3 装飾音の分類	5
2. 4 装飾音の速さ	8
2. 5 装飾音の任意性	8
2. 6 トリルはいつも上の音から始めるのか?	8
2. 7 前打音はいつもそれが付けられた音符の半分の長さを保つのか?	8
3. バッハのアゴーギク	
3. 1 テンポ・ルバート	10
3-2 全声部揃っての加減速	11
著者略歴	11

1. バッハのアーティキュレーション

始めの一言：バッハのアーティキュレーションは、今一般に考えられているよりもずっと多彩で、柔軟で、かつ重要だった

1. 1 アーティキュレーションとは

- a) 「音の形を整え、音と音のつながりに様々な強弱や表情をつけることで旋律などを区分すること」(ウィキペディアから引用)
- b) 「音と音のつなぎ方や切り方でフレーズに表情を付けること」(洗足オンラインスクールから引用)
- c) 「歌うよりも語る音楽である」と言われるバロック音楽にとっては特に意識すべき重要な表現手段

1. 2 そもそもなぜアーティキュレーションなのか

- a) 弦楽器では弓を返すと音の間にさまざまな長さの隙間が空く。
- b) 管楽器ではタンギングすると音の間にさまざまな長さの隙間が空く。
- c) 歌では子音が入ると音の間にさまざまな長さの隙間が空く(同じ母音で細かい音を連続する場合でも、輝かしさを出すときにはわざわざ「h」の子音を入れて区切る)。
- d) 鍵盤楽器ではそのように必然的に隙間が空くような仕組みが無いので、音をつなげるのか区切るのかを意識して演奏する必要がある。

注) ロマン派以降のピアノの楽譜ではスタッカートとペダル記号が併記されていることもあるが、スタッカートの記号が付いているのに音が伸びるというのはピアノだけの特異なこと。他の楽器では「切る」と書いてあったら本当に音が短くなる。

1. 3 鍵盤楽器のアーティキュレーションについての歴史的背景

- a) チェンバロもオルガンも基本のアーティキュレーションは「すべての音にわずかな隙間」だった。
- b) 初期バロックの作曲家シャイト (Samuel Scheidt 1587-1654) が出版したオルガン曲集で、2音または4音ずつスラーを付けるのを「弦楽器奏者の模倣で」と楽譜に注記を入れている(すべての音にわずかな隙間を空けるのが前提だった証拠)。
- c) チェンバロもオルガンもタッチによる強弱が(ほとんど、または全く)付かない楽器だが、バロック時代に最重要な楽器として活躍し続けた。これは、当時の音楽が強弱だけに頼らなくても多彩な表現をしていたことの証拠。アーティキュレーションはその一つ。

- d) 当時の楽譜は徒弟制度で育てられた少数の職業音楽家だけのものだったし、作曲者と指揮者が同じ人の場合がほとんどだったので、鍵盤楽器のアーティキュレーションについての細かな指示はとても少ない。楽譜に指示がなくても多彩なアーティキュレーションを付けられることも専門能力のうちだった。
- e) 時代が下って、ツェルニー校訂によるインヴェンションとシンフォニアの出版譜(1840年)では、スラーとスタッカートの2種類だけが、バロック音楽の伝統と完全に切り離された様式で大量に書き加えられている。指定されたメトロノームの速さはどの曲も猛烈に速く、細かなアーティキュレーションを使い分けることは不可能だし、念頭にも置いていなかったと考えざるを得ない。

1. 4 貧弱なアーティキュレーション

スラーとスタッカートの2種類しか使わないこと

1. 5 多彩なアーティキュレーション

- a) スタッカート・ティッシモ (例えば音価の 1/4)
- b) スタッカート (例えば音価の 1/2)
- c) メゾ・スタッカート (例えば音価の 3/4)
- d) ごくわずかなノン・レガート
- e) レガート (スラー)
- f) オーバーレガート (前の音と次の音を少しの間重ねる)
- g) 指ペダル (ピアノのダンパーペダルを踏んだ時のように、複数の音を完全に重ねる)

1. 6 アーティキュレーションによる対位法の弾き分け

- a) 同時に鳴らされる各声部のアーティキュレーションをきちんと弾き分けることで、和音として混ざり合ってしまうずに各声部が別々に聞こえてくる。
- b) 見かけ上は1声部でも複数の声部を内在している場合、アーティキュレーションを工夫して複数の声部に分解して聞かせることができる。

1. 7 他の楽器の模倣によるアーティキュレーション

- a) リュート風の曲：オーバーレガートや指ペダルを多用する。
- b) 弦楽器風の曲：弓の動きを反映させる。
- c) 声楽風の曲：子音の発音や息継ぎを反映させる。

1. 8 アーティキュレーション選択のためのアイデア

- a) 順次進行：概して長めの音
- b) 跳躍進行：リユート風の和音でなければ、概して短めの音
- c) カデンツのバス：たとえ順次進行でも、各音符が別々の和音を支えるので、和音が変化することを演奏に反映させて短め
- d) 掛留音とその解決：ほとんど決まってスラー
- e) 重要な音（強い拍やシンコペーションなど特に目立たせたい音）の前：すき間を空ける
- f) 重要な音自体：「大きな音だから他の音より残響が長い」ような錯覚を与えるために、次の音にかけてオーバーレガートする場合も
- g) 休符の前の音：ディミヌエンドする様子表現するために少し短めにする
- h) スラーの最後の音：ディミヌエンドする様子表現するために少し短めにする
- i) 他よりも弱く聞かせたい音：短めにする

注) 今一般に流布しているような「これにさえ従っていればOK」という安易な規則(?)よりは確かに複雑。けれど、バッハの時代の音楽家たちがそうだったように、多くの事例に接するうちに自然にセンスが育ってくる。

2. バッハの装飾音

始めの一言：バッハの装飾音は、今一般に考えられているよりもずっと多彩で、柔軟で、かつ重要だった

2. 1 バロック音楽と装飾音

- a) バロック時代の音楽は、他のどの時代の音楽よりも装飾音が発達した
- b) 単なる付加的な飾りの域を超えて、無くてはならない構成要素ですらあった

2. 2 装飾音の役割

カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ著『正しいクラヴィーア奏法』より

- a) 音符どうしを結びつける
- b) 音符に生氣を与える
- c) 必要とあれば、音符を特別に強調し、音符に重みを加える
- d) 音符を美しくすることによって、われわれの特別な注意を喚起する
- e) 音符の表現内容を明らかにする
- f) 真の演奏表現のために多くの機会と題材を提供する
- g) 「こうして、あまり良くない曲でも装飾音によって救われることがある反面、どんなに素晴らしい旋律でも、装飾音なしには、空虚で間が抜けて聞こえ、どんなに明白な内容も、結局は不明瞭なままに終わらざるを得ないのである。」

私が考えるその他の役割

- h) 長い音符の響きを延長する
- i) 多声部の中に埋没しそうな重要な旋律を浮かび上がらせる
- j) 同じ旋律が再び現れた時に変化を加える
- k) メッサ・ディ・ヴォーチェと同様の表現をする
- l) 装飾音の速さによって音の勢いの有無を表現する
注) メッサ・ディ・ヴォーチェとは、古い時代の声楽の演奏習慣の一つで、ある程度の長さをもった音符はいつもクレッシェンドとディミヌエンドを伴って歌うこと

2. 3 装飾音の分類

- a) イタリア式装飾：主に細かい音符による（6 ページ 譜例 1 参照）
- b) フランス式装飾：主に記号による（7 ページ 譜例 2 参照）

バロック時代のドイツでは、この全く異なる2つの装飾様式を模範として両方取り入れた。

譜例1：イタリア式装飾の例

(下段が通奏低音、中段が本来のヴァイオリン声部、上段は当時の楽譜出版社が作曲者のスタイルに従って付けた装飾例)

The image displays a musical score for a violin sonata, specifically the ending of the first movement in D major. It is presented in three systems, each with three staves. The top staff in each system shows a highly decorated version of the original melody, featuring intricate sixteenth-note patterns and grace notes. The middle staff shows the original, simpler melody. The bottom staff shows the basso continuo line. The number '3' is written in the top right corner of the first system. The score is in D major and 2/4 time.

A. コレツリ『ヴァイオリン・ソナタ集 作品5 (1700年)』より
ソナタ第1番 ニ長調 第1楽章の終結部

譜例 2 : フランス式装飾の例

(丸で囲ったのが装飾音。右手はほぼ装飾音で埋め尽くされている。)

2.

*Les Langueurs =
Tendres.*

Pour reprendre. Reprise

Pour reprendre.

F.クーペラン『クラヴサン曲集第2巻 (1717年)』より
「優しい恋やつれ」

2. 4 装飾音の速さ

- a) 「私のクラヴサン曲集第1巻の装飾表の中では、トリルが等価の音符で示されているが、しかし、トリルは終わりより始めのほうがゆっくりと演奏されなければならない」(フランソワ・クープラン著:『クラヴサン奏法』より)
- b) そのように加速や減速を伴って装飾音を演奏するならば、当時の絵画や建築などバロック芸術全般の理念とも合致する「曲線美」にあふれた演奏となる。

2. 5 装飾音の任意性

- a) バッハの弟子たちが残した多くの写本で、バッハが弟子たちの楽譜に書き込んだり指示したりしていた装飾音はかなり違いがある。当時、装飾音は作曲の領域というより演奏の領域の事柄という認識だった。
- b) あまりに当たり前な装飾音(カデンツでのトリル等)はバッハの自筆譜でも省略されているので、演奏にあたっては当時の演奏習慣に従って補う必要がある。
- c) 逆に、バッハが記した装飾音が「演奏実践に当たってのアイデアの一例」と考えられるならば、それを積極的に省略するのも表現方法の一つ。

2. 6 トリルはいつも上の音から始めるのか?

- a) トリルを上(主要音の上隣接音)から始めるのは、基本的にはフランス音楽での習慣だった。バッハは装飾音記号に関してフランスの様式を受け入れたので、基本的にはトリルは上の音から。
- b) 「上の音からのトリル」は、機能の面では「前打音 + 主要音からのトリル」と考えることができる。前打音は不協和音を生み出してアクセントを与えるものなので、拍頭にはふさわしいが、拍の中などふさわしくないと思われるところもある。
- c) フランスの装飾音表にも、「トリルの前の音からスラーが付けられたトリルでは、上の音を弾きなおさずに主要音から始める」とある。バッハは同じような状況でもスラーを書き込むことはほとんど無かったが、状況によって主要音から始めてもよいと思われる場合もかなりある。
- d) 非常に長く伸ばす音に付けられたトリルが主要音から始まることを示すバッハ作品の例がある(オルガンのための「ドリア調トッカータとフーガ BWV538」よりフーガの第178小節以降)。

2. 7 前打音はいつもそれが付けられた音符の半分の長さを保つのか?

- a) 現在これが「バロック時代の前打音の規則」としてチェンバロ界にまで一人歩きしているが、非常に問題がある。

- b) 上記の規則の出所はカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ著『正しいクラヴィーア奏法第1巻』だが、彼が言うのはその時代になって現れた新しい前打音の弾き方のことであって、それ以前（つまり J.S.バッハの時代）は前打音は短く演奏された、と彼が書いていることを見逃している。
- c) バッハの前打音に「付けられた音符の半分の長さ」を適用すると、ほとんどの場合音楽的に破綻する。

3. バッハのアゴーギク

注)「アゴーギク (agogik ドイツ語) とは、テンポやリズムを意図的に変化させることで行う、音楽上の表現の一つ。デュナーミク (強弱法) との対比で速度法、緩急法とも言う。」
(ウィキペディアから引用)

始めの一言：バッハのテンポやリズムや拍子は、今一般に考えられているよりもはるかに柔軟で、決してメトロノームどおりではなかった

3. 1 テンポ・ルバート

「ルバート」という言葉の意味：tempo rubato (イタリア語で「盗まれた時間」の意味)

イン・テンポで演奏を続ける伴奏に対して、独唱や独奏はたっぷり時間を取って歌ったり (時間を盗む)、そのことによって伴奏と拍がずれたのを追いつくためにテンポを上げたり (盗んだ時間を返す) して、感情豊かな表現をすること。

つまり、現在普通に聴かれるように、伴奏をも巻き込んでリタルダンドするのは、本来のルバートではなかった。

歴史的証言1 「わざと拍節に違反することによって、きわめてすばらしい効果をあげることともできるが、そのためには、次の二つをはっきり区別しなければならない。一つには、自分一人で独奏しているなり、理解ある少数の人と合奏している場合には、曲のテンポそのものまでもくずすことができる。なぜならそうした伴奏者はそのことのために迷うどころか、かえって注意深くなって、われわれの意図に沿ってくることになるからである。しかしながら、伴奏の編成が大きくて、それには、いろいろな力量の奏者が入り混じっている場合には、全体としてのテンポは正確に守らなければならないので、拍節分割に違反した変化は自分の声部だけでおこなわなければならない。」(カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ著『正しいクラヴィーア奏法第1巻』1753年)

歴史的証言2 「一方の手がすべての拍をこの上なく厳格に打鍵しているのに、もう一方の手は拍節に反して演奏しているように聞こえるよう演奏するとすれば、その奏者は成すべきことをすべて成し遂げていることになるのである。この場合、全声部が同時に奏されることは滅多にない。」(カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ著『正しいクラヴィーア奏法第1巻』1753年)

歴史的証言3 「ぼくがつねに正確に拍子を守っていること、それについてはみんな関心し

ています。アダージョでテンポ・ルバートするとき、左手はそれと関係なくテンポを守るのも彼らには理解できないことです。彼らだと左手がつかれて遅れます。」(モーツァルトが1777年10月24日に父親に送った手紙)

3-2 全声部揃っての加減速

バロック音楽では即興的なパッセージも拍子のある音楽と同じように記譜される習慣だったので、どこが記譜された即興演奏なのか判断した上で、作曲家の頭の中にあつた自由なリズムを再現する必要がある。

歴史的証言4 「まず第一に、今日のマドリガルにおいてもそうであるように、この曲の演奏様式は拍節に従属してはならない。その方法は、アフェクトや言葉の意味にしたがって、ときには遅く、ときには速く進んだり、また宙に浮かすことであり、それらによって、どんなに難しい曲でも簡単に弾けるようになるのである。」(フレスコバルディ『トッカータ集第1巻』序文 1615年)

注) 歴史的証言1の前半も参照のこと。エマヌエル・バッハによれば、「曲のテンポそのものまでもくずす」ことによっても「きわめてすばらしい効果をあげることもできる」とある。

著者略歴：

八百板 正己 (やおいた まさみ)

1967年新潟県長岡市生まれ。横浜国立大学大学院工学研究科修了。チェンバロを岡田龍之介、渡邊順生の両氏に、指揮法を樋本英一氏に師事。第15回、第19回、第21回古楽コンクール(チェンバロ部門)ファイナリスト。新潟県見附市にチェンバロ専用スタジオを構え、チェンバロ教室を主宰。

新型コロナ禍を機に、インターネットを使ってバッハの本当の弾き方を発信する活動へと全面的に切り替える。バッハのすべてのチェンバロ曲の詳細な弾き方を、10年かけて300時間のビデオで解説し尽くすプロジェクトが進行中。日本チェンバロ協会会員。新潟大学教育学部非常勤講師。2018年に書籍「超効率バッハ練習法～プロのチェンバロ奏者からピアノ愛好家への贈り物」を出版。新潟県三条市在住。

ウェブサイト <https://cembaloyaoita.com>

以上