

ドイツ語オラトリオのレチタティーヴォ歌唱法

How to sing German Oratorio Recitative?

クヌート・ショホ

加藤 拓未 訳

本稿は、本学研究所のキリスト教芸術研究プロジェクト公開研究会として2016年4月4日（月）に本学白金校舎アートホールにて行われたクヌート・ショホ Knut Schoch 氏による発表を翻訳したものである。

ショホ氏は北ドイツを代表するテノール歌手で、現在ハンブルク音楽院教授。バッハやヘンデルの宗教曲やオラトリオを主なレパートリーとし、特に受難曲のエヴァンゲリスト（福音史家）歌手として不動の地位を確立している。

今回の研究会で、ショホ氏にはバロック時代のドイツ語オラトリオにおけるレチタティーヴォ様式についてお話いただいた。レチタティーヴォ様式は、17世紀以降のドイツの宗教音楽を考察するうえで、避けて通ることのできない主要な音楽様式のひとつである。特に受難曲では、聖句の大半はレチタティーヴォ様式で作曲されており、課題としての重要性は論を俟たないが、同時にレチタティーヴォ様式は「朗読」の性格が強いため、ドイツ語を母国語とする専門家でなければ、その本質に迫ることが難しいのも事実である。

多量のドイツ語レチタティーヴォを含むバッハの受難曲を歌って第一線で活躍しているショホ氏が、この様式をどのようにとらえ、演奏の際になにに注意を払っているのか——今回の発表は、いわばプロの歌手

の舞台裏を公開するような貴重な内容であるため、それを翻訳し、記録に残したいと考えた次第である（加藤拓未・記）。

* * *

今回のレクチャーでは、特に18世紀の作曲家ゴットフリート・ハインリヒ・シュテルツェル（Gottfried Heinrich Stölzel, 1690-1749）の理論書『レチタティーヴォ論 *Abhandlung vom Rezitativ*』（1739）を主な資料とし、それをもとにドイツ語オラトリオにおけるレチタティーヴォの歌唱法および解釈について考察したいと思います。なぜなら、シュテルツェルの理論書は、レチタティーヴォに焦点をしばった最初の書物だったからです。それと同時に、当時のほかの様々な資料も使うことで、私の考えを明確にしたいと思います。

当時はレチタティーヴォの歌唱法も解釈法も、いくつかの理論的なアイデアと結びついていました。そのため、当時の音楽家として作曲家が抱いていた関心というのは、音楽研究・作曲・演奏のいずれの立場から見ても、基本的に共通した内容でした。ですから、このレクチャーで、ドイツ語オラトリオのレチタティーヴォの背景を説明するために使用する資料が、研究者や音楽理論家によるものではなく、音楽研究・作曲・演奏の3つの分野に精通している「音楽家」によって書かれたものであることに對し、疑問など抱く必要はないのです。

講演の前半では、今回のテーマをご理解いただくために、これらのアイデアの紹介に努めたいと思います。そして、この理解を背景としたうえで、講義の後半ではレチタティーヴォ演奏の実践的な視点について、お話ししたいと思います。

■起源

レチタティーヴォの起源は、1600年頃にイタリアで起こった古典ギリシャ悲劇の復興というアイディアに基づいています。古典のギリシャ悲劇には、舞台での歌唱が含まれていたのです。「第一に言葉、次に音楽 *Prima le parole, poi la musica*」というスローガンは、1600年以降の新しい書法の音楽を理解し、作曲し、演奏するためのヘッドラインのようなものでした。

レチタティーヴォの語源であるイタリア語の「レチターレ *recitare*」は、英語と同様に「詩を朗唱する」という意味だけでなく、「舞台作品で演技をする」という意味もありました。そしてのちには「なにかを大きな声で朗読する」、または「なにかを演じる」という意味も持つようになります。

この新しい様式に関する17世紀初頭のイタリア・オペラ作曲家による文書の序文には、「歌の語り *recitar cantando*」や「レチタティーヴォ様式で歌う *cantar in stilo recitativo*」または「話しながら歌う *cantar parlando*」といった言葉を見かけます。これらは、テキストを音楽的に表現する歌の下で、つつましく伴奏する通奏低音のことを伝えようとしているのです。つまり、これらの言葉は、同じことを意味しており、「語る歌」のことです。のちには専門用語で「レチタティーヴォ様式で *in stilo recitativo*」と呼ばれるようになるもので、朗読という視点からの音楽のことです。

さらに後になって、レチタティーヴォは様々な音楽ジャンルのなかで、形容詞から名詞に転じて、今日私たちが使用する意味での「レチタティーヴォ」となったのです。

■定義

ところで、厳密に「レチタティーヴォ」の定義とはなんでしょうか？

17世紀から19世紀を通じて、すべての資料でレチタティーヴォは、自由な発話が変化したものであるとし、拍節を避けて作曲されるものだと言及しています。すべての資料が異口同音であるということは、レチタティーヴォの作曲法は多様ではなく、ひとつの方法でしか作曲できなかったということです。いくつか資料を紹介しましょう。

引用1 ハインリヒ・シュッツ《クリスマス物語》(1664)印刷譜の序文

知的な音楽監督は、福音史家役に良い明るいテノールの声を選び、使うことをわかっているだろう。その歌手によって、ことばは（拍子によるテンポ保持をせずに）、はっきりと聞こえる演説の拍とテンポで歌われるだろう。

引用2 ヨハン・ゴットフリート・ヴァルター (1708)

レチタティーヴォは、テキストに単語のくり返しが無いとき、語って聞かせる方法で歌われる。

引用3 ヨハン・ダーヴィト・ハイニヒェン (1711)

(…前略…) レチタティーヴォは、新しく、まったく独特な様式である(…中略…) この様式は、まさしく正当な音楽に対するものにほかならない。それは、韻文に対して自由な話し方であり、確かな韻律で制限された詩である。

引用4 ヨハン・ヨーゼフ・フックス (1725)

レチタティーヴォの様式は、音楽的な語りとして、音符で表現されたものにほかならない。というのも、あたかも演説者が話の内容にしたがって声も変えるように、アフェクトを表現するために、時に声を強くしたり、弱くしたり、時に声を高くしたり、低めたりするということを、演説者は行う。作曲家もテキストの内容にしたがって、それを行わなくてはならない。

引用5 ヨハン・ゴットフリート・ヴァルター (1732)

レチタティーヴォは(…中略…)まさに歌唱と同じだけ朗読によっている歌唱様式である。たとえ朗読をしても歌っているか、歌っていても朗読をしている。なぜなら、指示された拍子にしたがって歌うことよりも、アフエクトを押し出すことに努めているからだ。これらを見せし、それでもやはりこの歌唱様式を正確な拍子で書きつける者が後を絶たず、あたかも音価を変更し、音符の長短を同一にするという自由を所有しているかのようである。それゆえ、レチタティーヴォ声部は通奏低音の上に記譜されること、伴奏者はレチタティーヴォを歌う者に譲歩できることが大切である。

1750年頃から、古典派の時代に推移する過程において、レチタティーヴォ作曲の美学は、あまり洗練されていないセンチメンタリズムなものへと変化しました。次の引用をご覧ください。

引用6 カール・フィリップ・エマヌエル・バッハの『クラヴィーア奏法』(1762)

§1 それほど以前のことでないが、レチタティーヴォはかつて和声音や解決音の転移なり、さらには異名同音の転換でいわばぎっしり詰まっていた。大概はなんの理由もなしに、このような和声的な珍奇さに特別な美しさが求められ、自然な和声進行は、レチタティーヴォには単調すぎると考えられたのであった。しかし今日では、有難いことには合理的な趣味のお陰で、そうした奇妙な和声はごく稀にのみ、しかも十分な根拠をもってレチタティーヴォに用いられるようになっている。そこで、そうした今日ふうのレチタティーヴォを弾くにあたっても伴奏者は、かつて程には冷汗をかかなくて済むようになった。しかしここでもなお、たとえ主声部がバスのうえに記譜されていようとも、正確な数字づけは是非とも必要である。(東川清一訳)⁽¹⁾

美学は変化します。しかしレチタティーヴォの根本的なアイディアは、のちの時代になってもあまり変わりません。19 世紀の A・B・マルクスの資料をご覧ください。

引用 7 アドルフ・ベルンハルト・マルクス (1826)

したがって、朗読することのねらいは、諸々の音楽的要素を用いて、自由な身振りや語りを妨げないで、語りを高めることである。

たとえ伴奏付レチタティーヴォであっても、歌手は「“拍節の奴隷”であることを可能な限り、巧妙に隠すべきである」(ヒラー, 1780 年)なのです。

17～18 世紀の文献を読んでおわかりのように、最も重要とされていたのは「拍節の奴隷」とならず「自由な発話」をすることでした。すべての文献で、レチタティーヴォは常に 4 分の 4 拍子で作曲すると説明されています(ただし、フランス風レチタティーヴォは例外)が、それでも韻律の構成はけっして聴こえないように演奏するべきであると強調しています。こうした一般的な示唆であるにもかかわらず、これほど文献でくり返し目にしますので、当時、このことはまだ自明の理ではなかったのではないかと感じてしまいます(今日のように)。

かの有名なハインリヒ・シュッツ (Heinrich Schütz, 1585-1672) は 1619 年に《ダヴィデ詩篇 *Psalmen Davids*》を出版する際、こうした新しい様式をドイツにもたらした最初の人物は自分だと声明しています。またシュッツの《クリスマス物語 *Weihnachtshistorie*》(1664)の序文では、この新しい様式の演奏法を、非常に詳しく説明しており、このことから、いかに当時のドイツの音楽家たちが、この様式について馴染みがなかったのか、それをうかがうことができます。その後 100 年間、現代でも名の知られている一部の人物も含めて、様々な音楽家が

大なり小なりレチタティーヴォに関して記述を残していますが、そのほとんどは一般的な演奏法についてです。

最初のレチタティーヴォの専門書であるシュテルツェルの『レチタティーヴォ論』はミツラーの「音楽学術協会 Societät der musikalischen Wissenschaften」に入会するため、1739年に書かれました。この著作のなかで、シュテルツェルは、レチタティーヴォの理論的側面にもっぱら焦点をしばっています。こうした理論的側面は、それまでの文献で無視されてきており、シュテルツェルもそのことについては若干の批判を行っています。この理論的側面で興味深いのは、レチタティーヴォ様式を考案したというフィレンツェのカメラータから140年が過ぎているにもかかわらず、古典的な基盤、特に修辭法について、まだ言及していることです。

■修辭法とフィグーラの原理

シュテルツェルの理論書を詳しく見る前に、まず修辭法とフィグーラ (figura 音型) の原理について明らかにしましょう。これを説明することで、理論と実践の間にある関係を示したいと思います。

「レトリック、修辭法」という用語は「話す技術」という意味で、弁論 (スピーチ) のためには以下の4つのステップによる構想と発展があります。

- ① Inventio インヴェンツィオ「着想」(主要なトピック)
- ② Dispositio / Eraboratio デイスポズィツィオ／エラボラツィオ「配列／彫琢」
- ③ Decoratio デコラツィオ「装飾」
- ④ Elocutio / Actio エロクツィオ／アクツィオ「様式／発表」

今日では一般に最初の2つのステップ (着想、配列と彫琢) は、詩人

と作曲家の領域であり、3つ目のステップ（装飾）は、作曲家と演奏家がともに作り上げるもの、そして最後のステップ（様式と発表）は、演奏家の責任においてなされるものです。当時の音楽の「装飾」（装飾音の付加のこと）や「発表」（演奏）を適切な方法で実践できるようにするためには、エラボラツィオ（彫琢）という用語の背後にある考えを理解する必要があります。

当時、修辞学の用語に習熟していることは、今日よりも重要なことで、17世紀、18世紀、そして19世紀においてさえも、洗練された人間にとっての条件でした。たとえば、バッハは1700年から1702年まで、リュエネブルクの学校に通っていた時期に、週2回、修辞法の型と活用法を習う授業を受けていました。

音楽の原理も、言語の修辞学と密接な関係にありました。つまり、修辞法の型が、音楽の型に置き換えられるようになったのです。この音楽の型を「フィグーラ figura」（音型）と言い、ドイツのバロック時代における重要な音楽的原理でした。

典型的な例として「アナバシス anabasis」（上行）、「カタバシス catabasis」（下行）、「キルクラツィオ circulatio」（循環）を挙げましょう。「アナバシス」の場合、なにかしら上行する内容があれば、音楽も上行する音型で作曲するというものです。「カタバシス」はその逆で、なにかが降ったり、落ちたりするように、下行する内容のときは、下行の音型が使用されます。また「キルクラツィオ」は、しばしばイタリアのオラトリオでよく見かけますが、なにかしら「循環」している内容ときに循環を暗示する、音型のくり返しの表現を指して言います。

このように、テキストのなかに修辞法のルールと関係しそうな単語や表現が現れるたびに、演奏家はなにかしら音楽的な類似性を楽譜の音符のなかから見つける必要があるのです。

さらに擬音的な語の例を挙げましょう。たとえば、“ruhen”（休む）、

“eilen”（急ぐ）, “stehen”（立つ）, “hüpfen”（飛ぶ／弾む）, “nichts”（なにもない）, “lang”（長い）, “kurz”（短い）, などです。これらの語も、音楽的に対応するものを呼び起こしますので、それを探す必要があります。

そして第3の例は、数の象徴による表現です。これは、音楽との関係性を音符の数や演奏者の編成のなかに見出すものです。譜例 1-1 をご覧ください。これはクラウディオ・モンテヴェルディ（Claudio Monteverdi, 1567-1643）の《聖母マリアの晩課 *Vespro della Beata Vergine*》(1610) より二重唱「二人のセラフィムが Duo Seraphim」の冒頭部分です。

a due voci

Tenor(I)

Quintus (Tenor II)

Vc(Cb)

3

譜例 1-1 モンテヴェルディ《聖母マリアの晩課》より
“Duo Seraphim”, 1 ～ 7 小節

a tre voci

35

Tres sunt qui te-sti-mo-ni-um dant in

Tres sunt qui te-sti-mo-ni-um dant, dant in

Tres sunt qui te-sti-mo-ni-um dant in

35

譜例 1-2 モンテヴェルディ《聖母マリアの晩課》より
“Tres sunt”, 34 ~ 36 小節

この曲は二人の天使の歌ですから二重唱となっています。それが34小節の三位一体について歌う「3つが Tres sunt」になるところで三重唱に変わります。譜例の1-2をご覧ください。これらはモンテヴェルディが修辭的な発想から考え出したことです。

これらの例は、レチタティーヴォの音符や拍子、テンポ、調が、無作為に、あるいは無計画に作曲されたものではないことを理解するうえで参考になるでしょう。したがって、演奏によって具体化する際には、ワンパターンに、機械的に処理して歌ってしまってはいけません。今日、すべての修辭的フィグーラを詳細に把握することはできないでしょう。ですから、私も演奏のための条件として要求しません。しかし、現代の演奏家として私たちも、いくつかの作曲のパターンが意識的に意図されたアイディアであることは、少なくとも知っておくべきことだと思います。

次にヨハン・ゼバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) が作曲したカンタータ第21番《わがうちに憂いは満ちぬ *Ich hatte viel Bekümmernis*》BWV21の第4曲のレチタティーヴォをご覧ください (譜例2)。

ドイツ語オラトリオのレチタティーヴォ歌唱法

Wie, hast du dich, mein Gott, in mei-ner Not, in mei-ner Furcht und Za-gen, denn

ganz von mir ge-wandt? Ach! Kennst du nicht dein Kind? Ach! hörst du nicht die

Kla-gen von de-nen, die dir sind mit Band und Treu ver-wandt?

譜例 2 J.S. バッハ 《わがうちに憂いは満ちぬ》
BWV21, 第4曲, 1～9小節

誰も「バッハ自身が本当に考えていたこと」のすべてを知り得ることはありませんが、ウンガーの著作の解説にしたがってこの楽譜を見てゆきますと、いくつか興味深い修辭的表現を見つけることができます(2)。5小節と6小節に「ああ！ Ach!」という嘆きのフィグーラ「エクスクラマツィオ Exclamatio」が2回見られます。そして4小節と9小節ではクエスチョン・マークを伴った疑問文の修辭的表現が見られます。“gewandt?”や“verwandt?”のところですね。その直後に休符を置き、突然、音楽が休止するという意外性の効果を利用して「疑問」を表現しています。それから「ためらい Zagen」の語にはメリスマ(1音節に対し複数の音符を当てる表現)が、わずか1音ですが認められます。このことは、バッハがこの単語を重要視していたことを意味します。

特にこのレチタティーヴォで興味深いのは、ウンガーも指摘してい

るように、バッハが4種類の音型を2回ずつくり返して曲を構成している点です。5音からなる1～2小節の括弧1の音型は、7～8小節でまったく同じ形でくり返され、2小節の括弧2の音型は直後に音程を変えて反復しています。3～4小節の括弧3の疑問文の音型は、8～9小節のやはり疑問文のところでくり返されていますが、4小節の「まったく ganz」ということばが強い意味なので、この語の音程を高くすることで強調が施されている点においてのみ相違があります。括弧4の音型は、「ああ！ Ach!」の1音を挟んで、反行形で反復しています。

この例から、こうしたテキストの修辭的理解は、当時の人びとにとって、ごく当たり前のものではしたが、現代の私たちにとってはむしろ縁遠いものであることを実感できるでしょう。テキストと音楽における、修辭的レベルの違いを構造的に明確にするために、先行研究では、三角形のメタファーを使います(図1)⁽³⁾。三角形の左側が音楽的表現、右側が修辭的表現の領域となっています。

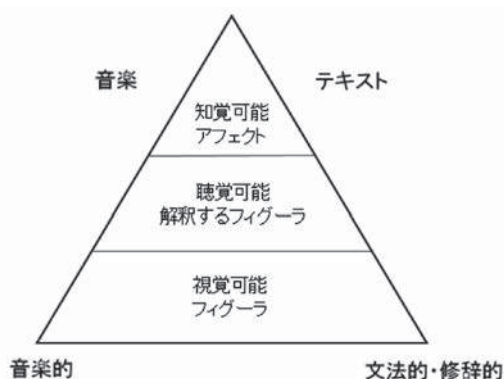


図1 三角形のメタファー

一番低い層は、視覚で認識できるもので、文法的なフィグーラとされます。聴覚で認識できるという中間の層では、語の解釈を含むフィグー

ラがあり、最上層には感じて理解する、趣味やアフェクトがあります。「アフェクト affect」とは「感情」や「情緒」のことで、テキストの内容から生じたアフェクトを、どのような音楽的手段を使って、効果的に聴き手に伝えるか、当時の作曲家は工夫を凝らしていました。

こうした構造を、いくつかの例を用いて説明したいと思います。オラトリオ風の受難曲のレチタティーヴォでは、通常、福音史家とは別に、ほかの登場人物も存在します。彼らは、特定の登場人物と関係を持ったり、キャラクターを帯びたりして、ある特定のアフェクトをもたらします。

イエスやペテロやピラト、ユダといった具体的な登場人物のほかに、バロック時代には、アレゴリー的登場人物もいることが知られています。たとえば、“Gläubige Seele”（信ずる心），“Ungläubige Seele”（信仰を持たない心），“Zweifelhnde Seele”（疑いを持つ心）などなどです。それからバッハの時代に流行していた《ブロッケス受難曲 Brockes-Passion》には「シオンの娘 Tochter Zion」という登場人物が出てきますね。これらは人間の感情や感覚の擬人化なのです。

演奏家としては、これらの登場人物がどのように考え、どのように行動するかを解き明かし、それを物語の枠組みと結び付け、用いたいアフェクトを決定しなくてはなりません。ナレーター役である福音史家の場合は、異なる部分を文脈で結び付け、ほかの登場人物を、修辭的な工夫とともに紹介したり、評価したりします。それを、中立の立場で行う場合と、関心をもって示す場合との間で、どういうバランスを見つけるかは、その歌い手の個性、ないし主観的な趣味によって左右されます。譜例3をご覧ください。これはバッハの《ヨハネ受難曲 Johannes-Passion》BWV245 より第2曲のレチタティーヴォです。

このレチタティーヴォは、ヨハネ福音書の18章1節の部分で、まず1～4小節ではイエスが弟子たちとともにキドロ川を渡ったところに園があり、そこに一行がとどまったという、状況の説明がなされます。

Tenore Evangelista

Je - sus ging mit sei - nen Jün - gern ü - ber den Bach Ki - dron, da war ein

Continuo

senza Basso grosso

3 Tenore Ev.

Ger - ten, dar - ein ging Je - sus und sei - ne Jün - ger. Ju - das a - ber, der ihn ver -

Cont.

riet, wuß - te den Ort auch, denn Je - sus ver - samm - le - te sich oft da - selbst mit sei - nen Jün - gern. Du nun

譜例 3 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》BWV245 より第 2 曲 a, 1 ～ 5 小節

ところが5小節になると、語っているアフェクトが変化します。のちに裏切りを働く「ユダ Judas」が登場するからです。福音史家は、このユダという人物を紹介しなくてはいけないのですが、その方法は、いろいろと考えられます。たとえば、あえてこの「ユダ」の名を大きな声で、フォルテで歌って示す方法も考えられるでしょう。はたまた、あえてピアノニッシモの優しい声色で紹介する手もあります。

しかし、バッハが私たちに示してくれているヒントはひとつしかなく、それは5小節の通奏低音にあります。この「ユダ」のことは付された和音は、1～4小節までで使用されていた和声と異なった響きをしていますので、ここできなにかを表現しなくてはならないことはわかるのです。前述のとおり、その表現の方法には選択肢があり、中立の立場で客観的に「ユダ」を紹介するのか、あるいは特別な関心を持って「ユダ」を紹介するのか、これは福音史家を歌う歌手の個性に関わる問題です。

ちょっと余談になりますが、ユダが登場する5小節では、8分音符と

16分音符しか使用されていません。これをよくわかっていない歌手が歌いますと韻律の強音部を強調して“Judas aber, der ihn verriet”と、下線部分を明確に歌い、それで満足してしまいます。しかし、自由なスピーチという考え方を取れば、このような歌い方にはなりません。私も、こうした歌い方はしません。故意の強調はせず、自然になめらかに語るように歌えばいいのです。

さて、三角形の図に戻りましょう。前述の三角形の上層レベルのフィグーラは、常にアフェクトにもとづいた、明確で、論理的で、生き活きとした解釈であるべきです。ほかの2つのレベルのフィグーラ、つまり音楽的・修辭的フィグーラは、アフェクトを明確にし、強調し、一定の色彩を与えます。時として、この方法の解釈は、耳で聴くというよりも、むしろ視覚的、または理論的な解釈です。バッハの《ヨハネ受難曲》BWV245の“Hohenpriester”の例で説明しましょう（譜例4）。第2曲aの10小節で、福音史家は「祭司長 Hohenpriester」を高いAの音によって紹介します。これは、祭司長の地位が高いことを、バッハが音の高さを使って示しているのです。



譜例4 J.S. バッハ 《ヨハネ受難曲》
BWV245 より第2曲a, 9～11小節

同様の例として、同じ《ヨハネ受難曲》の第38曲では「下へ herab」(8小節), 「埋葬する begraben」(16-17小節), 「墓 Grab」(20, 24小節)などのことが低い音域で歌われ、その意味が象徴されています。これはまさに前述の「カタバシス」のフィグーラです（譜例5-1, 5-2 参照）。



譜例 5-1 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 より第 38 曲, 7 ~ 8 小節

譜例 5-2 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 より第 38 曲, 15 ~ 25 小節

ドイツ語オラトリオのレチタティーヴォ歌唱法

Tenore Ex.

für-tet-ter'sich noch mehr und ging wie-der hin-er-in das Richt-haus, und spricht zu Je-su:

Cont.

für-tet-ter'sich noch mehr und ging wie-der hin-er-in das Richt-haus, und spricht zu Je-su:

譜例6 バッハ《ヨハネ受難曲》より第21曲 g. 91～93小節

同じく《ヨハネ受難曲》で、ほかにも紹介したいフィグーラがいくつかあります。第21曲gの「裁判所のなかへ hinein in das Richthaus」の歌詞のところは、全曲中においても、非常に珍しい現象が生じています。それは、歌の旋律が、通奏低音の旋律よりも音程が低くなり、両声部が交差しているのです。譜例6の92小節をご覧ください。おそらくこれは総督ピラトにとって、異常事態が起こったことを暗示していて、裁判所のなかに「入る」ということを、歌唱声部が通奏低音のなかに「入る」ことで、表現したのではないのでしょうか。この現象の背後には、そうした修辭的解釈があるように思います。

16. Evangelista
Recitativo

Tenore

Und das habt zum Zei-chen: Thr wer-det fin-den das Kind in Win-deln ge-

Continuo(2x)
 Organo(bez.)

3

-wik - kelt und in ei-ner Krip - pe lie - gen.

譜例 7 J.S. バッハ《クリスマス・オラトリオ》
BWV248, 第 16 曲, 1～4 小節

次にJ.S. バッハの《クリスマス・オラトリオ Weihnachts-Oratorium》BWV248 の例を見ましょう（譜例7）。

第16曲の福音史家のレチタティーヴォでは、3小節の「そして飼葉桶に寝ている und in einer Krippe liegend」ところで、半音階のフィグーラ「パッスス・ドゥリウスクルス passus duriusculus」が使用されています。“in einer…”という歌詞にあるG# からF \sharp への跳躍は、実に奇妙です。当該箇所の通奏低音に予備の和声ありませんから、実に歌いにくいからです。この歌いにくさは、みすぼらしい飼葉桶に眠る幼子の居心地の悪さを表現していると言えるでしょう。また、幼子にとって厳しいこの環境そのものが、やがて訪れる受難をも暗示していると思います。以上が、三角形のメタファーの一番低い層の修辭的表現です。

Tenore Ev.

leug-ne-te Pe-trus a-ber-mal, und al-so-hold krä-he-te der Hahn. Da ge-dach-te Pe-trus

an die Wor-te Je-su und ging hin-aus und wei-

- ne-te bit-ter-lich, und wei- - - - ne-te bit- - - - ter-lich.

譜例8 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 より第12曲，29～38小節

つづいて、中間の層であり、聴覚で確認できるフィグーラ、擬音的フィグーラについて説明しましょう。これは「音画手法 Ton Malerei」とも言われます。バッハの《ヨハネ受難曲》第12曲の「そして、激しく泣いた und weinete bitterlich」のレチタティーヴォでは、擬音的なメリスマという音楽的フィグーラが明瞭に聴こえます（譜例8）。

これは長く引き伸ばされたフレーズで、ペテロの激しく泣く様子が、楽譜を見てもわかりますが、耳で聴いても具体的に理解できます。たびたび落胆を表す「ため息」のような歌声も認められます。そして、36小節最後の音であるA#と37小節最初の音であるGの間で生じている跳躍音程も、譜例7のケース同様、やはりとても歌いにくい箇所です。これも異常な事態を暗示しており、そのことがペテロの嘆きの深さを表しています。

次に擬音的な修辞法的表現の2つ目の例で、同じく《ヨハネ受難曲》の第33曲「そして見よ、神殿の幕が Und siehe da der Vorhang im

33. Evangelista

Tenore Evangelista

Continuo

senza Basso grosso

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stöck von o-ben an bis un-ten aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Grä-ber tä-ten sich auf, und stun-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen.

譜例 9-1 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 より第33曲，1～7小節

Tempel zerriss」のパッセージです（譜例 9-1）。ここでは、神殿の幕がビリビリと避ける様子が伝えられるのですが、バッハは明らかにこのテキストとその音楽的表現を、とても好んでいたと思います。なぜならヨハネ福音書には、この聖句は存在しないにもかかわらず、わざわざマタイ福音書から引用し、挿入しているからです。

バッハの《マタイ受難曲 Matthäus-Passion》BWV244 の同じ場面

63a.

Tenore
Evangelista

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück

Continuo

von o-ben-an bis un-ten aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Grä-ber tä-ten sich auf, und stun-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen, und gin-gen

譜例 9-2 J.S. バッハ《マタイ受難曲》
BWV244 より第 63 曲, 1 ~ 10 小節

である第63曲aと比較してみると、実は共通する要素が多く、とても興味深いです（譜例9-2）。まずは「そして見よ Und siehe da」の箇所ですが、両受難曲とも4音の上行音型となっています。それから「神殿の幕が2つに裂けた der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück」の箇所では、両受難曲とも旋律が高い音程からはじまり、下行してから上行する音型となっています。また「上から下まで von oben an bis unten aus」のテキストでは、両受難曲とも「上 oben」に高い音程、「下へ unten aus」に低い音程を当てて、大きな下行音型で描いています。そして両受難曲とも、福音史家の歌唱を木霊するように通奏低音が上から下へと大きな下行音型を弾き、さらに地震の様子を伝えるトレモロの表現がつづきます。

ついでにバッハの《マタイ受難曲》の「ペテロの否認」の場面、第38曲cの「そして外へ行き und ging heraus」のパッセージも見ておきましょう（譜例10-1）。30～31小節で、「外へheraus」の歌詞に福音史家にとって全曲中で最高音のHを使った上行音型で表現しています。《ヨハネ受難曲》の同場面は譜例8をご参照ください。ただし、こちらは「外へ hinaus」ですが。また《ヨハネ受難曲》の第21曲c、18

譜例 10-1 J.S. バッハ《マタイ受難曲》
BWV244 より第38曲c、29～33小節



譜例 10-2 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 より第 21 曲 c, 18 ～ 19 小節



譜例 10-3 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 より第 21 曲 c, 23 小節

～ 19 小節と 23 小節で「外へ heraus」の修飾的フィグーラが確認できます（譜例 10-2, 3）。いずれも、上行する跳躍音程を使っていて、18 ～ 19 小節の方はピラトが、23 小節ではイエスが去って行く様子が描かれていますね。フレーズの最後がこのように不自然な跳躍で終わるレチタティーヴォは、とても珍しいと言えます。

これまで見てきたように、作曲による具体化は、例の三角形が示す 3 つのレベルにおいて生じるのです。3 つのうちの 1 つは、理論的な用語を通じて、視覚的にのみ理解されるものです。私たち演奏家にとって、最も重要な部分は、実行可能なアイディアです。その際、私たちは作曲家の意図にできうるかぎり忠実でありたいと思います。したがって、これらの真の意図に従うことが重要なのであって、無関係な伝統的解釈を守ることはありません。

すべてのレチタティーヴォは、4 分の 4 拍子で、4 分音符を基本として、シラビックに、音節ごとに作曲されるべきものです。上行や下行は、こ

の基本に即して行われ、逐語的な主張と韻律の均等はシンクロしていません。すべてのリズム的に余分なものや、メリスマのフレーズは、アフェクトの高揚の表現であって、演奏家の視点から、特別な注意が必要な箇所なのです。

■シュテルツェル『レチタティーヴォ論』、第1部

さて、ここでシュテルツェルの『レチタティーヴォ論』に話を戻しましょう。この理論書は2部からなっています。第1部は「レチタティーヴォ様式の韻律構造 *Rhytmopoeia Stili Recitativi*」、第2部は「レチタティーヴォ様式の旋律的側面 *Melopoeia Stili Recitativi*」となっています。第1部では、修辭的な視点に関して、いくつか特定の特殊事例についてしか述べていません。このことから、シュテルツェルは明らかに修辭法を一般常識と考えていたことは確かです。また、この第1部で興味深いのは、シュテルツェルはテキストの問題に取り組む際、作曲家と演奏家のためだけでなく、詩人についても言及していることです。シュテルツェルは作曲家でありながら、自ら詩も書き、複数の自作カンタータの歌詞を書いていますから、詩人には作曲家のために良く準備された詩をつくってほしいと思っていたのでしょう。

シュテルツェルは同書で、次の3点を取り上げ、真剣に、そして詳細に書いています。

- ① Versmass 韻律（音声の長短の配列、リズム）
- ② Hebung und Senkung (Thesis et Arsis) 揚音部（強拍）と抑音部（弱拍）
- ③ これらの韻律構造への統合

シュテルツェルは、テキストの確かな音楽化を主張しており、まった

く修辭的なアイディアの無い、つまらない作品に対しては批判しています。

シュテルツェルにとって特に重要だったのは、可能な限り作曲を道理にかなったものとするため、最も重要なシラブル（音節）に、最も強いアクセントを置くことでした。この最重要のシラブルというのは、小節の1拍目という意味ではなく、テキストのなかで最も重要な箇所という意味です。またシュテルツェルの理論書を読んでいくうえで難しいのは、古典ギリシャ時代以来の伝統の“Thesis”と“Arsis”の言葉の意味が、新しい評価によって、意味が入れ替わっています。したがって、“Arsis”が揚音部（強拍）となり、“Thesis”が抑音部（弱拍）となっているのですが、シュテルツェルは、この新旧両方の意味を同じ文脈で使うため、混乱は必至です。

このことが実際の演奏において、どういう意味を持つのか、例を示しましょう。譜例 11 をご覧ください。バッハの《ヨハネ受難曲》の第2稿（1725）と第4稿（1749）のそれぞれの第6曲の比較です。

バッハはレチタティーヴォを改訂するとき、それがわずかな変更であれ、音符の長さを変更する場合であれ、たいていは強勢の位置を変えることはありません。たとえば、6小節をご覧ください。第2稿では16分休符がひとつあり、それが第4稿では無くなっていますが、「祭司長 Hoherpriester」の強勢の位置は変わっていません。“priester”のアクセントは、いずれの稿でも7小節の1拍目にあります。ただし、相違もあり“Hoherpriester”の“Ho-”の音程は、第2稿では高いAですが、第4稿ではそれがBに下げられていて、だいぶ印象が異なります。

次の相違は8小節で、第2稿に休符はありませんが、第4稿にはあります。第4稿では休符を使って、その前後でフレーズを分けたため、“der den Juden riet”は16分音符を使って第2稿よりも短いフレーズになっています。同様に休符の有無の相違は、9小節4拍目でも生じています。

ドイツ語オラトリオのレチタティーヴォ歌唱法

er-ste zu Han-nas, der war Ka-i-phas Schwä-her, wel-cher des Jah-res Ho-her-prie-ster war. Es war a-ber Ka-i-phas, der den Ju-den riet, es wä-re gut, daß ein Mensch wür-de um-bracht für das Volk.

譜例 11-1 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 第2稿 (1725) より第6曲, 5～11小節

Schwä-her, wel-cher des Jah-res Ho-her-prie-ster war. Es war a-ber Ka-i-phas, der den Ju-den riet, es wä-re gut, daß ein Mensch wür-de um-bracht für das Volk.

譜例 11-2 J.S. バッハ《ヨハネ受難曲》
BWV245 第4稿 (1749) より第6曲, 6～11小節

そして、最も大きな相違は10小節で、かなりリズムの変更が認められます。特に注目すべきは10小節の3拍目です。第2稿では「殺す umbracht」ということばが「強拍」である3拍目に来ていますが、これは「殺す」ということばを強調するための処置です。ところが、第4稿では「殺す umbracht」が「弱拍」である2拍目の方に移動されています。しかも“umbracht”は、付点音符で音価がのばされ、“u---mbracht”と3拍目の表拍をまたぐかたちで歌うため、3拍目の表拍には歌のことばのアクセントが来ません。その代り3拍目の表拍のところ

で、通奏低音が8分音符の動きを見せています。つまり、第4稿ではあえて通奏低音にリズムを刻ませることで、バッハは「殺す umbracht」ということばを強調したかったのだと思います。この10小節で生じた第2稿と第4稿の相違は、強拍と弱拍の関係を利用したものと言えるでしょう。

この論点は、音楽家のなかでも主に音楽学者や作曲家たちにとって興味深いことだと思いますが、演奏法にはあまり関係がありませんので、この辺にしておきます。

■シュテルツェル『レチタティーヴォ論』、第2部

第2部の「レチタティーヴォ様式の旋律的側面」では、旋律的な様相とその演奏について論じています。私にとって、非常に興味深いのは、レチタティーヴォ作曲に関してシュテルツェルが掲載した譜例です（譜例12）。アリアの作曲とは異なる不協和音を使用したり、レチタティーヴォ歌唱のなかで、不協和音を含んだ装飾音を使用したりと、特殊な演



譜例 12 シュテルツェル『レチタティーヴォ論』掲載の譜例

奏法を示しているからです。

すべての装飾音というのは、常に私たちがつくり出したいアフェクトの誇張です。そこで問題は、これらの装飾音は、すべて実践すべきなのか、あるいは、部分的に採用すべきものなのか、という疑問です。シュテルツェルは、どちらが良いのか、あるいは両方の可能性を認めるのか、そのことについて明言していないため、はっきりとした答えがわからないのです。

シュテルツェルは、3種類の装飾音について言及しています。ひとつは、フレーズの終わりで使用する装飾音で、これはふだんの演奏でも見かける一般的なものと言えます。ふたつ目は「トリッロ trillo」と呼んでいるもので、これはイタリア風の装飾音です。譜例 12 の 1 小節目にある装飾記号は「トリッロ」だと思いますが、ただしこれは非常に風変わりだと思います。もちろんシュテルツェルは、バッハと同時代の作曲家ですから、彼が提唱する装飾音は、バッハの作品などで挑戦してみる意義はあるとは思いますが。そして3つ目は「モルダンテ Mordante」(モルデント)と呼んでいるもので、アポジャトゥーラと同義だと考えています。

■まとめ

ここまで様々な資料や譜例、解釈を見てきました。ここで私なりの視点から、これまでに言及したアイデアをまとめてみたいと思います。私なりの視点とは「歴史的な知識や資料にもとづく演奏家」という立場の視点です。

◎レチタティーヴォを演奏するうえで基本の作業とは：

- *アフェクトを理解すること。
- *自由で雄弁なスピーチの原理を守ること。

*規定の韻律の枠組みを強調することがないように。

◎それから指摘しておきたいことは：

*フレーズの大半は、普通に話すときのリズムをそれほど変えなくても、ピタッとはまるということ。重要なのは韻律の構造を、強勢ある音節をすべて明確に示すことで、強調しないこと。なぜなら、普通に話すフレーズのなかで、すべてのアクセントはその意義が示されているから。

*もし、さらに独自の韻律を取り扱うとき、歌い手は絶対に、伴奏を担当する器楽奏者とアイデアを共有することを忘れてはいけない。器楽奏者たちが、良いスピーチのように、どこで和声を変えてくるか気をつけること。そのためには、語り手（歌手）も理解されるように歌うこと。

◎レチタティーヴォに取り組んでいる際、考慮すべき特殊事項は：

*アリオソの部分。これは、より旋律的で、少しだけリズムの形成がなされる。

*メリスマ。これは1つのシラブルに対し、2音以上の音符で書かれているもの。

*付点音符。長い音と短い音（たとえば4分音符と16分音符）。

*特殊な通奏低音のフレーズ。

- ・次々と和声が変化する箇所
- ・通奏低音にしては、細かい動きの音符（4分音符以下）がある箇所
- ・半音階進行による歪みのある箇所

◎レチタティーヴォの練習法とは？

*歌う前によくテキストを読むこと。アフェクトや曲想、音楽の性格

の把握につとめること。

- *普通に話すときのように、テキストを声に出して読むこと。作曲家が自由に話すときと同じような寸法で、作曲している部分をチェックすること。
- *韻律のリズムによって生じる、すべてのストレス（強勢）は排除すること。テキストのストレス（強勢）も最小限に減らすこと（たとえば、1フレーズにおよそ1ストレス程度に）。この作業は、理解の助けになる。
- *音のアイディア（歌うこと）よりも、曲のアフェクトとキャラクターの表現を優先すること。ただし、必要な場合で、許されるところであれば、正しい技術的な基本のもと、音のアイディアを、より活き活きとした表現手法として使ってよい。

◎レチタティーヴォを演奏しているときに、なにを考えているべきか？

- *テキストは、音楽よりも重要。
- *記譜は常に4分の4拍子、しかし演奏するときには、自然に話すときのように自由でよい。
- *フレーズの最も重要な単語の強調は、ほかのすべての韻律の強勢や音楽的強勢よりも重要である。
- *テキストの句読点は、構造を示すためにある。
- *音楽的休止（休符）は、しばしばジェスチャー（態度）の変化をうながしていたり、修辭的な意味合いが含まれていたりする。したがって、そこでしゃべりの流暢さが失われたり、フレーズを終えてしまったりしてはいけない。
- *テンポの変化は、朗読のアフェクトに起因している。
- *装飾音は、当時一般的に使われていたものを使うこと。
- *通奏低音奏者との連携は、明確な指示を示すことで築くこと。

*和声的にも、統語的（文法的）にもインパクトのある箇所では、両方とも表現に活かすべきである。

*修辞的特徴と音楽的特徴の両方に目を光らせること。

最後にこの実例を示して終わりにしたいと思います。バッハの《クリスマス・オラトリオ》から第11曲のレチタティーヴォです（譜例13）。

II. Evangelista
Recitativo

Tenore

Und es wa-ren Hir-ten in der-sel-ben Ge-gend auf dem Fel-de bei den Hür-den, die

hü-te-ten des Nachts ih-re Her-de. Und sie-he, des Her-ren En-gel trat zu

ih-nen, und die Klar-heit des Her-ren leuch-tet um sie, und sie fruch-ten sich sehr.

Continuo(2x)
Organo(bez.)

譜例 13 J.S. バッハ《クリスマス・オラトリオ》BWV248 より第11 曲

最初の4小節半にご注目ください。9割方が8分音符で書かれていますが、4小節に例外が2箇所あります。「見守っていた hüteten」と「夜 Nachts」の歌詞のところですね。「夜 Nachts」はD#の低い音で、おそらくこの長めの低い音で「夜の暗さ」を表現しているのだと思います。“hüteten”の語が付点のリズムで表現されているのは、もともと“hüteten”というドイツ語の単語に付点のリズムが内包されているから、自然とそう作曲されたのだと思いますね。

この最初の4小節半を、音程を付けずに音価だけ守って朗読してみよう。すると、まるで普通にしゃべっているように語ることが出来ます。これは、バッハが普通にしゃべっているように歌えるよう、作曲している証拠とも言えます。これを、韻律のリズムを意識し、“Und es waren Hirten in derselben Gegend”と下線部分をすべて強調して読めば、これは不自然だとすぐに気づくでしょう。

今度は、最初の2小節の強拍に注目しますと、1小節の3拍目はsein動詞の“waren”，そして2小節の1拍目は前置詞の“in”ですが、いずれも文の意味から考えると重要な語とは思えません。むしろ重要なのは、マリアとヨセフが滞在しているベツレヘムと「同じ地域」であることを示す“derselben”でしょう。しかし、これは弱拍である2拍目に来ています。つまり、重要な単語が強拍に設定されていないのです。

また、最初の4語、6音節“Und es waren Hirten”を私のようなドイツ人が普通に話せば、最初の3音節“Und es waren”は少し早口になり、バッハが作曲した8分音符の音価よりも短くなると思います。普通のドイツ人は、すべての音節を同じスピードで発音することはありません。

では、なぜバッハが、このテキストの最初の1文を、同じ音価の音符で、休符で中断もすることなく、こうしたかたちで作曲したのかを考えますと、それは聖書の場面を念頭に置いていたからだと思います。このベツレヘムと「同じ地域」は田舎ですし、時間帯も夜です。静かで、まだなにも事件などが起こっていない状況です。そうした平常時の状況であることを示すために、バッハは特に起伏のない音楽、なにも特別な仕掛けもない音楽で作曲したのです。

この平穏な状況は、5小節の後半に突然、天使が現れることで一変します。天使の登場で、羊飼いたちは非常に恐れます。その動揺の様子が8～9小節の通奏低音の激しい動きに現れているのです。

この譜例 13 のケースだけからもわかりますように、レチタティーヴォの構造を理解することは、容易ではありません。シュテルツェルは、前述の理論書のなかで「下手な歌手のアリアは聴けるが、レチタティーヴォとなったら聴けたもんじゃない」と皮肉っています。つまりアリアよりもレチタティーヴォの方が歌うのに「難しい」というわけです。レチタティーヴォはけっしてアリアの付属品などではありません。レチタティーヴォは、歌手が心してよく考えて取り組まなければならない、非常に重要な楽曲なのです。

ご清聴、ありがとうございました。

注

- (1) 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』東川清一訳、全2部、第二部（全音楽譜出版社、2003年）、354頁。
- (2) Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941; reprinted edition, Hildesheim: Olms, 1969) , 132-133.
- (3) Unger, 98.
- (4) Werner Steger, G. H. Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“ (Ph.D. diss., Universität Heidelberg, 1962) , 277.