

Vom Stilo Recitativo

——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

クヌート・シヨホ／加藤 拓未 (訳)

クヌート・シヨホ氏公開研究会 講演録

2019年2月18日

本稿は、本研究所のキリスト教文化・芸術研究プロジェクト公開研究会として2019年2月18日に本学白金校舎本館1253教室で行われたハンプルク音楽院教授クヌート・シヨホ Knut Schoch 氏のレクチャーをまとめたものである。シヨホ氏は現在のドイツを代表する教会音楽家のひとりであり、特にバッハの受難曲における福音史家役の歌い手として高い評価を受けている。本研究所でのシヨホ氏の発表は2016年に引き続いて2回目となり、今回の内容は前回のものとは深く関連するものとなっている⁽¹⁾。

シヨホ氏による演奏の特徴は、適切な時代考証を行い、作品が演奏された当時の方法に可能な限り立ち返るという、オーセンティックな演奏を目指しているところにある。今回も18世紀当時の音楽書に立ち返り、レチタティーヴォ演奏の本質を再確認したうえで、従来の伝統化した演奏法を批判的に検証し、新しい演奏アプローチを提示する。これは、現在、ヨーロッパの教会音楽演奏の第一線の現場で行われている議論には

かならない。こうした高水準な議論を日本の読者に伝えることは意義深いと考え、本講演を記録に残すこととしたのである（加藤拓未・記）。

■導入

私は歌手として日々、音楽の理論と実際の演奏をどのように結びつけるか、ということを考えています。ですから、このレクチャーでは、音楽の理論を出発点にしながらレチタティーヴォを演奏する方法についてお話ししたいと思います。その方法とは、いわゆる「伝統的」な方法とは異なり、より「新しい方法」だと考えています。

前回のレクチャーでお話ししたとおり、アリアとレチタティーヴォとのアプローチ面での重要な相違は、話し言葉（speech）を使うということ、そして拍子の扱い方にあると私は考えています。レチタティーヴォの作曲、そして演奏は、修辞法のテクニックをきっかけにしており、修辞法のテクニックは音楽的な原理よりも上位に置かれていました。

今回のレクチャーで使用する資料は、17世紀の初めから18世紀の終わりにかけて、新ジャンルであったレチタティーヴォの発展を横断的に示すものではありません。むしろ今回は音楽家に焦点をあて、なかでも18世紀を通じてドイツ全土に普及し、今日でも生き残っている考えを生み出した、何人かのよく知られた、そして重要な音楽家に焦点をあてたいと思います。それは次のような音楽家の資料です。

- ①ゲオルク・フィリップ・テレマン『音楽の礼拝』（ハンブルク、1725～26年）の序文⁽²⁾
- ②ゴットフリート・ハインリヒ・シュテルツェル『レチタティーヴォ論』未出版（1739年頃）⁽³⁾
- ③ヨハン・マッテゾン『完全なる楽長』（ハンブルク、1739年）⁽⁴⁾
- ④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

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

法』（ベルリン、1753/1762年）⁽⁵⁾

⑤ハインリヒ・クリストフ・コッホ『音楽事典』（フランクフルト、1802年）⁽⁶⁾

これらの資料は、18世紀におけるドイツ、イタリア、イギリスのレチタティーヴォの作曲法と演奏法に関する音楽的な意味と一般的な理解を要約しています。18世紀とは、後期バロック時代から古典派の時代までのことです。こうした資料を読むことで、これらの非常に尊敬すべきオール・ラウンドな作曲家たちから、私たちは次のことを学ぶことができます。一つは、レチタティーヴォに取り組むときになにに気をつけるのか？ そしてもう一つは、これは当時一般的なことだったのですが、彼らはみな、極端な表現と生き生きとした言葉で、当時のほかの音楽家たちが、作曲と演奏に関して、なにを間違っているか、ということ私たちに伝えてくれます。

■資料の引用と咀嚼

今回のレクチャーで使用する資料は、レチタティーヴォに関して重要な情報を提供してくれます。いずれも異なる観点をもっています。シュテルツェルの記述は、作曲法に関する理論的な背景に対し、洞察を与えてくれると同時に演奏家のためにいくつかの実践的なアドヴァイスも与えてくれるものです。マッテゾンとコッホは全般的な視点からまとめられた記述で、作曲家・演奏家・聴衆を満足させようとしています。エマヌエル・バッハの記述は鍵盤楽器の伴奏者に主な焦点をあてたもので、テレマンの記述は、装飾音の理解とその演奏法について役立ちます。

ここで、こうした理論書の記述をすべて引用するのは、分量が多すぎますので、レチタティーヴォの演奏に関して、重要な箇所をいくつかご紹介しましょう。マッテゾンは『完全なる楽長』のなかで、次のように

レチタティーヴォを説明しています。

【引用1】

レチタティーヴォは、確かに拍子があるが、必要としない。アコンパニヤートは、確かにもう少し拍子に気を配るが、しかし歌っているとき、ほとんど気にはしてはいけない⁽⁷⁾。

また、同じ著作の別の箇所では、レチタティーヴォの特徴について次のように述べています。

【引用2】

よいレチタティーヴォの特筆すべき条件は、以下である。

1. レチタティーヴォは全体的に不自然ではいけない。むしろ完全に自然である。
3. アフェクト（情念）は、ほんのわずかな損失もあってはならない。
4. まるで話しているように耳に届かなくてはいけない。
10. 歌と特に通奏低音においてたとえわずかな音の変化であっても、慎重であるべきで、しかも歌詞の意味に反してはいけない⁽⁸⁾。

このマッテゾンの記述から、レチタティーヴォというのは、特定の性格を有していることがわかります。そして、レチタティーヴォの演奏の際は音楽から可能な限り離れて、むしろ自由な発話（free speech）を心がけるようにと指摘しています。興味深いのは第10条の記述で、歌だけでなく、通奏低音の旋律も滑らかで歌詞の意味に沿うように弾かなくてはいけないという箇所です。つまり通奏低音を弾く鍵盤楽器奏者は、和音だけを弾いているわけではないということです。

エマヌエル・バッハも有名な音楽書『正しいクラヴィーア奏法』のなかで、レチタティーヴォに関して次のように書いています。

【引用3】

§2 レチタティーヴォは楽譜のうえでは拍節的に分割されていても、拍節に顧みることなく、その時の内容によって、ある時は遅く、ある時は速くといったふうに歌われていく。

§3 どうしても二つの悪のどちらかを選ばなければならないとしたら、遅れるよりは早すぎるほうがよい⁽⁹⁾。

私にとって特に興味深いのはセクション3の記述です。確かに日常の会話でも話すスピードが「遅くなる」のは、非常に不自然なことで、多少、早口になることは、よくあることです。もちろん、あまり早すぎるのは問題ですが。

1802年に出版されたコッホの音楽事典のなかにも、レチタティーヴォに関する次のような記述があります。

【引用4】

レチタティーヴォは、一般的な朗唱と、本来の歌との中間の手段で行う、歌の特別な様式である。それは一定で、かつ同じような拍節運動には縛られない。歌手は、詩の朗読において際立たせて演奏しなければならないシラブルだけ、少し長めにするよう留意する。そのほかは一様に短くさばき、それは4分音符、8分音符、16分音符であってもそうする⁽¹⁰⁾。

コッホによると、レチタティーヴォは音楽が付されているために単なる弁論や朗読ではないのですが、同時に朗唱を基礎にしているために、単なる一般的な歌とも異なることを指摘しています。そして一定の拍節運動には縛られないという指摘は、エマヌエル・バッハが「ある時は遅く、ある時は速く」や「遅れるよりは早すぎるほうがよい」と説明して

いることと同じことになります。

それから4分音符，8分音符，16分音符を「一様に短く」という記述は，私たち歌手にとって非常に興味深いものです。なぜならば，レチタティーヴォの歌唱法を習うと，一般的には短い音符は「早めのテンポ」で歌い，4分音符のような音価の大ききな音符は「少しゆっくりと歌う」ように指導されてきたからです。しかしコッホはここで，それとは少し違うことを説明しています。つまり，朗読の感覚で強調したい音節だけを少し長めに歌い，そのほかは「すべて同じように短く歌う」ことを指摘しているのです。

資料から，どんな情報がわかるのか，そして当時の人々にとって，なにが重要だったのか，なにを伝えたかったのか，それを知ることはいつも興味深いことです。

先ほども言いましたが，当時の記述では，著者からみて間違っていることをしている音楽家をかなりの嫌味を込めた言葉で揶揄することは一般的なことでした。エマヌエル・バッハは『正しいクラヴィーア奏法』のレチタティーヴォの項目のセクション1で次のようなことも書いています。

【引用5】

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く。そこで，そうした今日ふうのレチタティーヴォを弾くに当たっても伴奏者は，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

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

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）⁽¹¹⁾

エマヌエル・バッハは、前世代の通奏低音の伴奏者が、さまざまな行過ぎた和声で手一杯になって演奏していたことを伝えています。前世代というのはおそらく父親のセバスティアンの音楽を彼自身が演奏したときに思ったことかもしれません。

シュテルツェルとコッホは「田舎の音楽家」が、拍子に固執した間違っただ演奏法でレチタティーヴォを弾き、その結果、演奏が酷くてナンセンスなものになっていると伝えています。こうした情報は、当時の読者（そしてひいては私にも）にレチタティーヴォに対する、よりよい理解と、正しいアプローチの演奏に関するヒントを与えてくれます。

こうした資料は要約しますと、言葉の意味とアフエクト、音楽的要素と自由なしゃべり（free speech）のバランスが、重要であるときり返し指摘しています。レチタティーヴォにおいて、拍子は存在しますが、それは聴こえるように歌ってはいけなく、アコンパニヤート（伴奏付きレチタティーヴォ）の楽章でさえも同様なのです。

■修辞法の背景

オーセンティックな演奏を行ううえで、もう一つ重要な鍵となる要素があります。しかし、それは先ほど言及した資料や同時代の音楽作品のレチタティーヴォをみても、最初はあまりよくわからないのです。当時の音楽家が学び、教わったのは、とりわけ修辞法と実際の様式だったのです。今日の私たちと違って、当時の人々は同時代の音楽、つまり当時の現代音楽だけを演奏していました。よい教育を受ける機会に恵まれた者は、ベストの方法で当時の音楽を演奏することができ、そして確固たる基礎のうえに知識を積み重ねることができたのです。

今日の音楽家と当時の音楽家の一番の違いは、レパートリーの広さの違いといってもいいかもしれません。当時の音楽家は当時の現代音楽、つまりバッハならバッハ、ヘンデルならヘンデルの音楽だけを演奏すればよかったですし、しかもなにかわからないことがあれば、作曲家本人が目の前に生きていたので質問することもできました。しかし、今日の音楽家はクラシック音楽をレパートリーにしているといっても、ルネサンスから現代まで、500年におよぶ広大な音楽を演奏しなくてはなりません。しかも作曲家の多くは、すでにこの世の人ではないので、当時の音楽家たちよりもいっそう難しい状況にあります。

前回のレクチャーでは、音楽的そして言語学的修辞法におけるフィグーラの原理についてお話しし、両者の関係と結びつきについても触れ、さらにいくつかのフィグーラに関しては実例を示しました。そのときの内容から、弁論の際の四つの修辞法の段階について思い出してください。これは一般的なスピーチの構造を理解するうえで重要です。

インヴェンツィオ Inventio (着想) = 楽想/主題

エラボラツィオ Elaboratio (彫琢)

デコラツィオ Decoratio (装飾)

エロクツィオ Elocutio (実践) = 演奏

このうち最初の2段階(インヴェンツィオとエラボラツィオ)は台本作家や作曲家の仕事に属するもので、第3段階(デコラツィオ)の仕事は作曲家と演奏家で分け合うものです。つまり、台本作家のアイデアを作曲家が装飾し、さらに作曲家のアイデアを今度は演奏家が装飾するというわけです。第4段階(エロクツィオ)は演奏家の領域です。すべての良い弁論、スピーチはこの図式にしたがって行われます。そして私たち演奏家は、台本作家と作曲家のアイデアを表現し、解釈する、

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

彼らのあとの最後のチェーン（くさり）の輪であることを常に意識すべきなのです。

今回、ある一つの修辞法的な見方を詳しく検討したいと思います。それは「アルシスとテシス Arsis et Thesis」の問題です。アルシスは「強勢・強調・アクセント・強い」と訳せると思いますし、テシスは「隆起・無強勢の・アクセントなしの・弱い」と訳せると思います。これは、シュテルツェルの『レチタティーヴォ論』の中核的なテーマであるだけでなく、ほかの資料でもよくみられます。

正直に言いますと、これは実にわかりにくい問題と言わざるを得ません。なぜなら、このアルシスとテシスのそれぞれの意味は、いくつかの異なる可能性や異なる理解、あるいは誤解があるからです。語彙的なデータベースを使って、アルシスとテシスの意味をハッキリさせようとしても、おそらくこの二つの用語の基本的な意味が入れ替わるというミステリーを解明することはできないと思います。

古代ギリシャの時代、韻律学のアルシスは足や手を「あげる」、あるいは「持ち上げる」という意味でした。テシスは「叩く」ないし、人の足を「踏みつける」という意味でした。ですから当時は、韻律の焦点がシラブル（音節）の長さに置かれているので、テシスは長いシラブルで、アルシスは短いシラブルだったわけです。

ところが、2世紀ごろ、韻律の焦点はアクセントに変わり、それによって「あげる」という意味だったアルシスは、足をあげるの「あげる」ではなく、「声をあげる」という「あげる」になり、アクセントのある音の強い箇所を意味するようになったのです。そしてテシスは、代わりにアクセントの無い弱い箇所を意味することになったのです。

しかし音楽的な韻律の大部分では、アルシスとテシスのオリジナルの意味が使われています。アルシスは「弱拍」を意味し、小節において強勢の無い箇所であり、テシスは強拍を意味します。

もしここまでの話の内容についてくることができた方で「なんだ簡単な話じゃないか」と思った方がいらっしゃいましたら、私はこう繰り返す必要があります。それはあくまでも「大部分において」だということです。

この問題に関連して、4分の4拍子の場合、作曲家が修辭法においてベストの結果を得るためには、どの拍で新しいフレーズを始めればよいかを考えると、シュテルツェルは、一小節を四つに分け、1拍目を「クム・テシス cum Thesis (テシスの上に)」、2拍目を「イン・テシス in Thesis (テシスの中に)」、3拍目を「クム・アルシス cum Arsis (アルシスの上に)」、4拍目を「イン・アルシス in Arsis(アルシスの中に)」と名づけました。したがって、シュテルツェルの場合、一小節のなかに強拍は一つしかないのです。

しかしながらコッホは自らの音楽事典のなかで、アルシスは常に「弱く」、「弱拍」と同義語だとし、コッホは4分の4拍子の場合、2拍・4拍がアルシス(弱拍)で、1拍・3拍がテシス(強拍)と記述しています。これはシュテルツェルと、まったく異なる考え方です。ですから、この特殊な「対の概念」を使う前に、首尾一貫性にいつも注意を払う必要があります。

その一方で、声楽パートと通奏低音の旋律、解釈上のコンテキスト、ならびに声楽パートと通奏低音の目的と関係を理解できるようにするための決定的な要素として、これらの用語は必要なのです。

レチタティーヴォをこれまでの伝統的な方法ではなく、よりニュアンスを活かした演奏を行うためには、強調を行ううえで、別の巧妙な方法があることを理解する必要があります。そして、そのためには、拍節の強調、器楽による強調、アクセントの推移を含む歌詞の強調の三つが、それぞれ独立する可能性があることを学ばなくてはなりません。私の意見では、歌の歌詞の強調と通奏低音のチェロの強拍がずれていても、お

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

互いに補完しあい、共存すると考えています。これをよくわかっていた
だくために、バッハの《マタイ受難曲》から簡単な例をあげましょう。

【譜例 1】 J.S. バッハ 《マタイ受難曲》 BWV244 から第 2 曲 a, 1 ~ 3
小節

2.

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo Organo

Da Je - sus die - se Re - de voll - en - det hat - te, sprach er zu sei - nen Jün - gern: Jesus Ihr

これは《マタイ受難曲》の最初の福音史家のレチタティーヴォです。
この例を使って、レチタティーヴォを作曲する、ないし演奏する際の根
本的な問題について指摘したいと思います。

レチタティーヴォというのは、たいていカデンツを基本に考えられて
います。このレチタティーヴォは通奏低音の最初の音からみてもわかり
ますようにト長調ではじまります。しかし 2 小節の 3 拍目, „hatte“ は
E 音で、E 音はト長調の構成音ではありませんから、通奏低音のパート
にはなにも書かれていませんが、ここでハ長調へ和声を変える必要があ
ります。通奏低音は 3 小節 2 拍目の „seinen“ でニ長調になり、3 拍目
の „Jüngern“ でト長調に戻ります。ト長調—ハ長調—ニ長調—ト長
調 (I—IV—V—I) のシンプルなカデンツが、ここにあります。

これは音楽構造の基礎的な部分で、今度は歌詞をみてゆきましょう。
先ほど、アルシスとテシスの話をしました。シュテルツェルによれば、
小節線の次の拍が重要な拍というのが原則で、コッホの考え方に従えば、

小節の第3拍も強拍です。それにあたる歌詞は、Jesus, Rede, hatte, er zu, Jüngern で、これをすべて強拍（下線）で朗読すると次のようになります。

Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern.

そして、レチタティーヴォとして歌うときも、1拍・3拍にアクセントを置く歌い方が、伝統的な解釈で、私も声楽を習い始めたとき、そのように歌うようにと習いました。しかし、通常の文章としてみたとき、強調すべきは「終えた vollendet」と「言った sprach」だと思います。もちろん、ほかの単語を強調する可能性もありますが、私が論理的だと思えるのは、この2語です。上述のコッホの理論書では「歌手は、詩の朗読で際立たせて演奏しなければならないシラブルだけ、少し長めにするよう留意する。そのほかは一様に短くさばく」とありました。つまり、重要な単語以外は、短くてよい。ということは、重要ではないということです。そして、次のように歌うべきなのではないでしょうか（下線は強調する単語）。

Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern.

強調する単語の数を変えただけでは、伝統的な解釈とそれほど大きく変わらないように思われるかもしれません。しかし、伝統的な解釈とこの方法は「違う」ことも確かなのです。私の方法というのは、1拍・3拍の歌詞を機械的に強調するというのではなく、歌詞の文ないし文節を単位として考え、その一文のなかで重要な情報である単語を強調すればよいというものです。そして、その強調する単語というのは、一文に一単語程度だと思います。その結果、上記の例で歌手が強調する箇所は2

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

拍・4拍で、シュテルツェルやコッホの説明している強拍の箇所とはずれています。つまり、修辞法の強拍と音楽理論上の強拍は、異なるものなのです。

これらの歌詞に対し、伝統的な演奏法とは異なったアプローチができることがおわかりいただけたことでしょうか。そして、演奏家がお互いになにを注意すべきか共通の理解があれば、前述の三つの強調（拍節、楽器、声楽）の独立が、演奏を混乱させるようなことはないのです。

あとは、ここに修辞法の理解を加え、リズム的なアーティキュレーションのやりすぎを減らせば、これから私たちが学ぼうとしている「演奏法」の新しいアプローチの答えがもうすでに出ています。

当然ながら、先ほどの三つの強調がそれぞれ独立している例は、いつもそうだというわけではありません。拍節としゃべりの流れによって、しばしば不一致の無い、穏やかな推移となることもありますので、強拍、新しい和音、強調する歌詞、強調するフレーズのアクセントが同じ拍にあるレチタティーヴォもたくさんあります。しかも、特に伴奏付きレチタティーヴォの場合では、よりよい協力関係をつくるために拍節の規則に従う必要があるのです。

それでは、三つの強調（拍節、楽器、声楽）が小節の異なる箇所に分かれてずれてしまっている例をみてみましょう。これは私たちが思っている以上に、実際の作品で遭遇するケースなのです。次の例もバッハのオラトリオからで、この問題を考えるのに役立ちます。これをもとに、伝統的解釈であるアルシスとテシスを明確に打ち出すのではなく、どういうケースでアルシスとテシスの差を小さくしても許されるのか、つまり、ふつうにしゃべっているように歌ってもよいのか、解き明かしてみたいと思います。それではバッハ《ヨハネ受難曲》第10曲のレチタティーヴォです。

【譜例2】 J.S. バッハ 《ヨハネ受難曲》 BWV245 から第10曲, 27～35小節

27 *Basso* Jes.

Welt. Ich ha-be al-le-zeit ge-leh-ret in der Schu-le und in dem Tem-pel, da al-le Ju-den zu-sam-men-

Cont.

30

kom-men, und ha-be nichts im Ver-borg-nen ge-redt. Was fra-gest du mich dar-

32

um? Fra-ge die dar-um, die ge-hö-ret ha-ben, was ich zu ih-nen ge-re-det ha-bel

これはイエスが大祭司の尋問を受けている場面で、イエスの発言のレチタティーヴォです。伝統的な強拍の置き方で考えると、29～30小節は Tempel, Juden, kommen の単語が1拍・3拍の強拍に相当しますが、これらは情報としてあまり重要ではありません。この譜例は、コッホの言う「そのほかは一様に短くさばく」という指摘の好例といえるでしょう。「神殿 Tempel」は、ただ信徒が集まる場所を指しているだけであって、この場面においてそれほど重要な情報とはいえません。

30小節の「そして、なにも隠れて語っていない und habe nichts im Verborgnen geredet」のところは、拍節のアクセントに沿って動く通奏低音の旋律と、歌手の歌のアクセントがずれる好い例です。27～28小節でイエスはすでに神殿で「教えていた gelehret」ことを語っているので、30～31小節の「語った geredet」はもはや重要な情報ではありません。30小節3拍目の「なにも～ない nichts」も重要な単語とは

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

いえません。ここで重要なのは「隠れて im Verborgnen」です。まず C 音から B 音への大きな跳躍音程があり、旋律による強調が生じています。それにもかかわらず、拍節の第1・第3拍にきていません。ですが、通奏低音が31小節の1拍目で和声を変える手前なので、歌手はここで「シラブル」を伸ばして歌って強調することもできます。

つづく「どうして私を尋問するのか Was fragest du mich darum?」と「問いただすのなら、私が語ったことをじかに聞いた人たちに尋ねるがいい Frage die darum, die gehört haben, was ich zu ihnen geredet habe!」という二つの文ですが、これも1・3拍にきている「それに関して darum」や「完了動詞 haben」を強調しても意味がありません。

各文で1箇所、強調すべき単語を選ぶとしたら、前半の文は「私を mich」でしょう。なぜなら尋問をされているのは、ほかならぬ「私」であるからです。しかも、この「私を mich」は小節の4拍目の裏で、小節のなかでもっとも弱い箇所です。これが歌唱パートで強調すべき箇所と通奏低音のアクセント箇所がずれているケースといえます。ですが、その代わり通奏低音には迷惑をかけずにすみませるので、歌手にとっては強調（シラブルを伸ばす）を行いやすい箇所でもあります。

そして後半の文は「die 聞いた人たち」が内容的にもっとも重要な単語です。なぜなら、尋問を「私」ではなく、「聞いた人たち」に行いなさいと尋問対象の変更を試みている場面だからです。これも4拍目にあり、通奏低音にも和声の変化が起きない箇所なので、歌手はシラブルを伸ばし、強調して歌うことができます。

さらにスピーチが明瞭に聴こえるようにするためには、各ピリオド(句点)や各コンマ(読点)を単位として考えて歌うことです(句読点の箇所は通常、休符があります)。そうした大きな弧を描くような方向性を持ちながら、重要でない単語は早めのテンポでさばき、一文や一文節に1箇所、強調すべき単語のシラブルを長く歌えばよいのです。

この例から、アルシスとテシスのもつわずかな意味のズレや多義性を、そして、種類の異なるアルシスとテシスをどのようにバランスをとるのか、説明できたかと思います。

演奏実践の観点から、拍の共有を心がけることや、唐突なテンポの変化をせずに、わかりやすくテンポ感を共有することで、歌手が通奏低音楽器グループに理解してもらうことも重要です。また、通奏低音楽器グループが、歌手の自由で雄弁なしゃべり・語りに対する優位を認めることも重要です。歌手がカデンツを通奏低音楽器グループに渡すまで、両者のデューナーミクの格付け、適切な装飾音、歌手が決めたテンポの有機的な連続性を優先させる必要があるのです。

■レチタティーヴォにおける装飾

現代の楽譜の校訂者は、レチタティーヴォにおける装飾音をどのようにするのか、小さな音符で補足して示すことがよくあります。それは、たいてい経過音やアポジャトゥーラ、カデンツの補填で、ほとんどの演奏家はすでに知っていることです。

そこに指示がある以上、装飾音をつけるかつけないかという選択は「無い」ということです。私たちが選べることといえば、それぞれを、どのように異なる装飾で演奏するか、だけです。

それではテレマンの出版曲集『音楽の礼拝』から例をとり、採用できる、あるいは採用すべき装飾音のさまざまな可能性についてご紹介しましょう。この曲集の序文をご覧ください。

Vom Stilo Recitativo—— どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

【譜例 3】 G. Ph. テレマンの曲集『音楽の礼拝』の序文

Beym Recitarif ist zu erinnern, daß es nicht nach einem gleichen Tacte, sondern, nach dem Inhalte der Poesie, bald langsamer, bald geschwinder, gefungen werden mußte. Hiernächst haben die Sanger in acht zu nehmen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines so genannten Accents bedienen. Wenn demnach die Claviulin im Recitarif des ersten Stückes also aussehen.

The image shows a musical score for a prelude. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef. The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with many sixteenth and thirty-second notes. There are some decorative ornaments above certain notes. Below the first system, there is a small text annotation: "Es singet etwa folgenderMaler:".

2段譜があります。譜表の1段目は、実際の曲集に印刷されている楽譜です。そして譜表の2段目には、テレマンが推奨する装飾音の実例が示されています。ところどころ音符の上の「■」という印がありますが、これは装飾音を付ける音符、あるいは装飾を付けた結果の音符を指しています。テレマンが序文にこのような例を示したのは、購入した人々に「適切な装飾音」で演奏してもらいたいという願いがあったからです。次に序文の別のページをご覧ください。

【譜例4】 G. Ph. テレマンの曲集『音楽の礼拝』の序文

Und hat man sich nicht daran zu kehren, ob schon bisweilen eine Modulation wider den Bass zu laufen scheint; als wenn es hieße:

so singe dennoch:

Es giebet zwar noch mehr Gattungen von Accenten, die ebenfalls zum Theil in obigen Exempel anzubringen sind, wovon aber hier zu handeln der enge Raum nicht zuläßet. Alle Schluß-Cadenzen, wenn nemlich in der Poesie ein Punctum erfolget, oder auch, wenn die folgender dergleichen Gänge, durch alle Töne, vorkommen,

singe also:

Wiewol dieß letztere findet man auch im Exemplare an etlichen Orten folgender massen ausgedrucket:

これは大変、興味深い箇所です。ここでは、仮に装飾音（前打音）と通奏低音との間に不協和音が生じても、装飾音（前打音）を必ず付けるようにと書いてあるからです。ここに書かれている例は、どれもみなカデンツ（フレーズの終わり）と関係しているのです。そして、もう一つ興味深いのは、このページの一番下の段、最後の例です。ここ以外の例では、前打音と主体の音の長さは「同じ」にするものばかりでしたが、これだけ前打音を「16分音符」と、短く、素早く演奏する例なのです。正直に申し上げますと、私はこれまでの演奏活動のなかで、このように演奏するケースには出合ったことはありません。テレマンの曲集『音楽の礼拝』のなかにも、これに相当する例はありませんでした。ですが、テレマンはわざわざ記述しているのですから、なにかしらの意味があるのだと思います。

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

あまり知られていませんが、歴史的考証を伴ったレチタティーヴォの演奏で重要なのは、装飾音の問題です。先ほどあげた音楽理論書では、レチタティーヴォにおける装飾音として、トリルやモルデントを扱っています。シュテルツェルの理論書『レチタティーヴォ論』にかなり多くの例があります。譜例をご覧ください。

【譜例5】

The image displays three musical staves, each representing a different example of a trill in recitativo style. Each staff consists of a treble clef and a common time signature. The first staff shows a trill on a note with a '+' sign above it. The second staff shows a trill on a note with a '+' sign above it. The third staff shows a trill on a note with a '+' sign above it and a fermata-like symbol at the end.

このシュテルツェルの装飾音の例も、テレマンの先の例と同様、歌詞が示されていません。ということは、装飾音は歌詞の内容とあまり関係がなく、音の動きに重点が置かれていることになります。

小さな十字架の印の箇所ではトリルを付けるのですが、私はこれまでレチタティーヴォでトリルを付けて歌う人を聴いたことがありませんし、自分もやったことはありません。こうしたトリルを、おそらく指揮者も許さないでしょう。その理由は「一般的ではない」からです。ですが、18世紀当時はレチタティーヴォにこうした装飾音を付けていたはずで、当時は「一般的」で、今は「一般的ではない」のです。もしかすると、ある日、私たちの音楽の趣味や美学が変わって、こうした装飾をレ

チタティーヴォでかけるようになることがあるかもしれませんが、頭の片隅にこのことを置いておくのはよいことなのではないでしょうか。

本当に偶然なのですが、今回のレクチャーを準備していて、実は今、説明したテレマンとシュテルツェルの現在ではあまり馴染みのない装飾音を採用できる実例を見つけました。それはバッハの《マタイ受難曲》第12曲の伴奏付きレチタティーヴォです（譜例6参照）。

【譜例6】 J.S. バッハ 《マタイ受難曲》 BWV244 から第12曲，1～9小節

12. Recitativo

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Soprano

Continuo⁹³
Organo

Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt, daß

Je - sus von mir Abschied nimmt, so macht mich doch sein Te - sta - ment er - freut: Sein Fleisch und Blut, o

Kost - bar - keit, ver - machet er mir in mei - ne Hän - de. Wie er es auf der

演奏というのは、判で押したように同じことをくり返してはいけません。演奏家は常になにか新しいアイディア、音楽がより生き生きと効果

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

的なものになる工夫を絶えず考えていなくてはならないのです。この伴奏付きレチタティーヴォは「最後の晩餐」の場面を受けて歌われるもので、イエスは「パン」と「ぶどう酒」を、自分の「体」と「血」として弟子たちに分け与えました。ですから、このレチタティーヴォの歌詞のうち、5～7小節の「あなたの肉 Sein Fleisch」「そして血 und Blut」「尊いもの Kostbarkeit」の語句は重要です。

これらの語句を生き生きと表現するために、装飾音を使ってみてもいいのではないのでしょうか。たとえば「あなたの肉 Sein Fleisch」と「尊いもの Kostbarkeit」はシュテルツェルの理論書に書かれていた「トリル」が使えないでしょうか。そして「血 Blut」の歌詞の「Bl」の二重子音をいっそう破裂させるように表現するため、テレマンの『音楽の礼拝』にあった、あの例外的な拍前の前打音を入れてみてはどうでしょうか。

実際にこれらの装飾音を使って歌ってみますと、確かに効果的です。この例からもレチタティーヴォにおける装飾音の可能性は、今後、考えてゆく価値があると改めて考えています。

■複合体なのか、複雑なのか？

エマヌエル・バッハは『正しいクラヴィーア奏法』のなかで、少し前まで、レチタティーヴォは、必要のない和声的なアイデアや不可解な変化でいっぱい、それが演奏家たちを困らせていたと書いています。

私はこのことを、現代の研究者ミヒャエル・ロートによる論文とともに考えてみたいと思います⁽¹²⁾。ロートの論文は、理論的な説明から入るもので、レチタティーヴォは直接に歌詞をベースとした、形式のない、自由な声調言語と定義しています。そして著者は、大バッハのレチタティーヴォを、形式的な観点からこのジャンルの一部として含めてよいのかどうかと問いかけています。

ロートは、バッハのレチタティーヴォには、象徴・アレゴリー（寓意）・過度の理論偏重といった隠喩（メタファー）が数多く含まれていると指摘しています。そして、その込み入った構造と進行は、レチタティーヴォ様式の本質であるリズムが自由という性格に反しており、しかもそれによって、旋律と通奏低音は自由な発話（free speech）にも反するものとなっていると考えています。さらにロートは、バッハのレチタティーヴォ作曲法はモノディーに近いとし、むしろ「アリオーソ」に近いものと認識しています。

このロートの論文は2点の興味深い問題を含んでいます。一つは、ロートがエマヌエル・バッハ（彼は直接、父親のことに言及してはいませんが、明瞭に察することができます）と同様に、バッハは複雑だと主張していることです。なぜ、私たちはそう感じるのでしょうか。そして、もう一つは、韻律的な合致と隠喩的な言及が、自動的に自由な発話（free speech）の性格を排除するものと考えていることです。

エマヌエル・バッハとロートの二つの論考は、いずれもバッハの作曲が、いかに過度に理知的で、やりすぎで、極端に修辞法的であるかを強調しています。そして、バッハの音楽を演奏したり、聴いたりするとき、このことが障害となっていることを指摘しています。

いずれにせよ、バッハのレチタティーヴォは、解釈を難しくする理論的なものが加わっていても、私はレチタティーヴォと呼ぶべきであると思っています。ですから、これまでのレクチャーでバッハのレチタティーヴォを演奏可能にするアプローチの方法を示してきたのです。

特にバッハのレチタティーヴォに取り組む場合、歌であれ、通奏低音であれ、いくつかの理論的な課題に直面します。初学者は、演奏上、面倒なだけの不必要な重荷とったり、邪魔でしかないとしたりするでしょう。

しかし、多層的で複雑な解釈の知識を積極的に使うことで、これらの

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

レチタティーヴォは、だんだんと洗練された挑むべき課題とわかってきます。それも、聴こえる音楽と見える音楽の両方を満たし、音楽に没頭し、音楽構造を分析し、それを表現する技術的な能力も求められますので、やりがいがあります。

■ポスト・バロック時代におけるレチタティーヴォ理解

修辞学にもとづく知性的なレチタティーヴォの作曲法、そしてレチタティーヴォの複雑な構造、それに加えて、演奏も難しいとなれば、容易に想像はつきますが、多感主義の時代になると、時代の趣味とは合わなくなってきました。そこでレチタティーヴォの作曲法にも異なった基準が出てきます。それは「シンプルさ」です。

しかし作曲法と演奏法の基本的なアイディアは同じままです。次のハイドンの《天地創造》の例をご覧ください。

【譜例7】 F.J.ハイドン《天地創造》から第20～21曲

20. Recitativ.

Raphael Und Gott sprach: Es bringe die Er-de her-vor

Basso. schahen
le-bende Ge-schöpfe nach ihrer Art; Viel und brü-derliches Ge-würm, und
Tie-re der Er-de nach ih-rem Gest.-len-ge.

21. Recitativ. Presto.

Flauto I.
Fagotto I. II.
Trombone alle trombe
Contrafagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Raphael.
Violoncello.
Basso.

Durch offen-nen der Erde Stamm,
Vor Pres-de brü-derlich sein den Li-wen da.

H. C. 2250

第20曲と第21曲はともにレチタティーヴォですが、第20曲は単純な和声を添えただけのもので、それに対し第21曲は管弦楽の伴奏付きレチタティーヴォです。ただし、第21曲は古典派の時代に主流となった「器楽付きレチタティーヴォ Recitativo Stromentato」といわれるものです。

最初の2小節は管弦楽が拍節的に動き、音楽を奏でますが、3小節からはピタッと止み、歌手のレチタティーヴォだけになります。ですから歌手は管弦楽の都合に左右されず、自由に拍節を気にせずに歌うことができます。さらに続きをみますと、歌手と管弦楽が交互に演奏を行っています。管弦楽が鳴っているとき、歌手は休んでいます。こうした楽曲構成をとっているため、歌手と管弦楽は互いに相手を阻害することなく演奏できるのです。

管弦楽は単に歌手を邪魔しないようにしているだけでなく、歌詞の内容に合わせた音楽を演奏しています。たとえば、12小節では、ライオンが生まれた様子を伝える歌詞に合わせて、ライオンの吠える声をフォルティッシモで表現しています。このように古典派時代になると管弦楽が新しい役割をもつようになります。

レチタティーヴォの作曲法における変化は、当時の音楽趣味の流行や作曲者の好みに左右されました。旋律的・和声的な簡略化以外に、管弦楽による伴奏付きレチタティーヴォが、人気を増しました。レチタティーヴォ・セッコの場合でも、オケが数小節の短い間奏を加える例があります。モーツァルトのオペラ《コジ・ファン・トゥッテ》の第9場をご覧ください。

Vom Stilo Recitativo ———— どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

【譜例 8】 W.A. モーツァルト 《コジ・ファン・トゥッテ》 K.588 から
第 9 場, 17 ~ 26 小節

Neunte Szene

Die Verige, Fiordiligi und Dorabella
(Sitzten mit verzweifeltten Gebärden herzu;
Des pina bietet auf einem Tablett die Schokolade an.)

Scena IX

La suddetta, Fiordiligi e Dorabella
(oh' entrano disperatamente;
Despina presenta il cioccolato sopra una guastiera.)

17

Do. *[Dorabella wirft alles auf die Erde]*
[Dorabella gitta tutto a terra]

Be- feh- len Sie, gnäd'ge Da- men, jetzt Ihr Fröh- lich? Gro- ßer Gott, welch Ge- he- ren!
Ma- da- me, es- so- la- va- stra col- la- sto- ne. Dia- mi- nò, co- sa fa- te?

Fiordiligi Dorabella
(Sie reißten sich beide allen weiblichen Schmuck ab)

20 *[Si cavano entrambi tutti gli ornamenti donneschi]* Despina Fiordiligi! Despina

Ah! Ah! Was ist ge- sche- hen? Wo ist ein De- gen, ist kein Gift hier zur Hand? Mein Fräulein, bit- te...
Ah! Ah! Che co- sa è na- to? Ov' è un ac- cia- ro, un us- te- no dov' è? Pa- dro- ne, di- co...

segue Recitativo Istrumentato

23 **Recitativo**

Viol. I

Viol. II

Viola

Do. Dorabella

Ent- fer- ne dich, ar- zitt- re vor dem Ausbruch ra- sen- der Ver- zweiflung! Schlie- ße schnell diese Fenster...
Ah ac- cia- ti, pa- ven- ti il tri- sto of- fet- to d' un dis- pe- ro- to of- fet- to! Chi-udi quel- le fi- nes- tre...

Vc.

Cb.

Allegro assai

23小節からドラベッラが怒りながらレチタティーヴォを歌いますが、その際、管弦楽も合いの手を入れるかのようにごくごく短い演奏で加わります。しかも単に加わるだけでなく、ドラベッラの怒りを音楽的に表現しています。管弦楽は必ずリズム的な構造（拍節的な構造）を必要としますが、このドラベッラの歌は一般的なルールである自由なしゃべり

(free speech) でもって演奏されます。したがって、この曲は、歌手も拍節的に歌うアリオートではなく、やはりレチタティーヴォなのです。ひとつよく理解してほしいのは、バッハやヘンデル時代のレチタティーヴォの歌い方と、ハイドンやモーツァルトのレチタティーヴォの歌い方は、それほど大きく違うものではないということです。かたやバロック時代で、かたや古典派時代と思うと、まるで様式が違うように思われるかもしれませんが、バッハ・ヘンデルが亡くなった1750年代というのは、1732年生まれのハイドンはすでに二十代でしたし、モーツァルトは1756年生まれなので物心がつくのは1760年代ですが、それでも1759年にヘンデルが亡くなってから数年しかたっていない。ハイドン・モーツァルトは、後期バロック時代にかかなり近い時代を生きていたのです。ですから歌手にとって、ヘンデルとモーツァルトの両方をレパトリーにすることは、別に驚くようなことではないです。

■理論から演奏実践へ

さて、そろそろ今日のまとめに入りたいと思います。資料を基にどのようにして音に反映すればいいのでしょうか。資料を読み、実例に触れ、本日のテーマである「どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？」に答えるならば、次のことを結論としておきます。

オーセンティックなレチタティーヴォ解釈というのは「詩の朗読」を基盤とした「自由な発話(free speech)」なのです。これはアクセント、フレーズ、テンポ、デュナーミクの諸点と関連します。そして、朗読やスピーチのアイデアに従って、フレージングやテンポ、デュナーミクをうまく組み合わせてゆきます。強調(アクセント)は従来の演奏よりも少なくてもよく、それは朗読で行われる強調と同じ程度でよいのです。

声楽パートの強調(アクセント)が、アクセント無い拍、つまり「アルシス」に置かれることによって、歌手により自由な歌唱を与えてくれ

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

ます。それに対し、音楽の構造的な理由から、通奏低音の和声は主に強拍で弾かれますが、歌手もそれと一緒に二重に強調する必要はありません。

19～20世紀の演奏伝統によって、拍節のリズムが優先され、過剰に強調されたために、本来のレチタティーヴォ演奏に不可欠な原理は見失われ、しばしば歌詞のメッセージをも混乱させてきました。しかしながら、こうしたことはバロック時代にも起きていたことだと思います。そのためにシュテルツェルやコッホは理論書を通して警告を発したわけです。

今回のレクチャーが、みなさんのレチタティーヴォ演奏になにかしらお役に立てたのでしたら幸いです。ご清聴ありがとうございました。



写真1：クヌート・シヨホ教授（右）と訳者

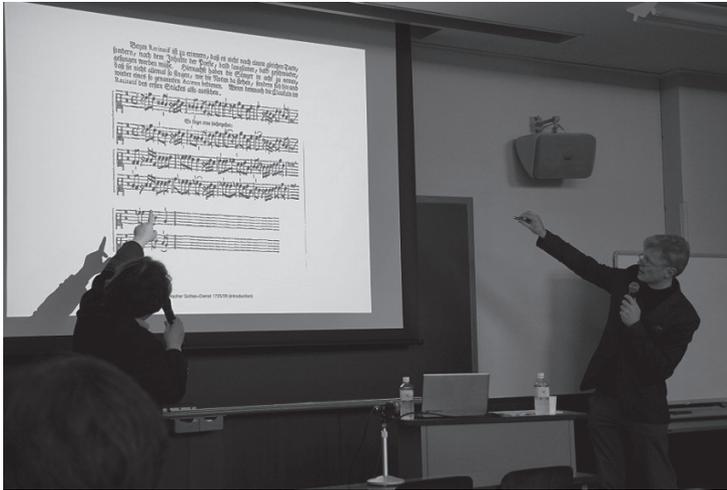


写真 2：レクチャーの様子

註

- (1) 2016年の講演録は本研究『紀要』第49号，347～378頁に収録されている。
- (2) Georg Philipp Telemann, *Harmonischer Gottes=Dienst*, Vorwort (Hamburg, 1725/26).
- (3) Gottfried Heinrich Stölzel, *Abhandlung vom Recitativ* (not printed, ca. 1739).
- (4) Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, (Hamburg, 1739).
- (5) Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753/1762).
- (6) Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main, 1802).
- (7) Der Recitativ hat wol einen Tact, braucht ihn aber nicht. (...) Ein Accompagnement (...) hat (...) zwar (...) etwas mehr Achtung für die Zeitmaasse (...), jedoch muß solches im Singen kaum gemercket

Vom Stilo Recitativo——どのようにしてレチタティーヴォを演奏するか？

werden. (Mattheson, 2.Theil, 13. Kapitel §22)

- (8) Seltene Eigenschaften (...) eines guten Recitatives (...) sind: 1. Er will überall nicht gezwungen, sondern gantz natürlich seyn.; 3. Der Affect darff nicht den geringsten Abbruch leiden.; 4. Es muß (...) so (...) in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.; 10. Die ersinnlichste Veränderung (...) der Klänge muß, absonderlich in Baß, gesucht werden; doch so, als kämen sie von ungefehr, und ja nicht wieder den Sinn der Worte. (Mattheson, 2.Theil, 13. Kapitel §24)
- (9) §2 (...) Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bei der Schreibart in den Tact eingetheilet werden.; §3 (...) Wenn man unter zwei Übeln wählen müsste, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. (Bach, 38. Kapitel) . 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), 354～355頁。
- (10) Recitativ (ist) eine besondere Art des Gesanges, die zwischen der gemeinen Deklamation und zwischen dem eigentlichen Gesange das Mittel hält. (...) Es ist an keine bestimmte und gleichartige Taktbewegung gebunden. Nur bei den Sylben pflegt (...) der Sänger etwas länger zu verweilen, die auch in der Deklamation hervorstechend vorgetragen werden müssen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, es mögen (...) Viertel=, Achtel= oder Sechzehnthelnoten gesetzt seyn. (Koch, Sp.1230 ff.)
- (11) 『正しいクラヴィーア奏法』東川清一訳, 354頁。
- (12) Michael Rot, „Das Rezitativ - 450 Jahre Erfolgsgeschichte.“ in *Vox Humana* (Oktober, 2016).

