

戦後日本のバッハ声楽作品の受容と実践 ——西洋での古楽運動(1960-2000 年代)と比較して——

杉山恵梨

はじめに

本論文は、1960 年代から 2000 年代までのバッハの声楽作品の演奏事例に焦点を合わせ、戦後日本における西洋古楽(以下、古楽)の受容と実践の状況について考察するものである。今日の古楽実践は西洋に限ったものではなく、日本の古楽の演奏家の国際的な進出は顕著なものとなった⁽¹⁾。海外公演を行ってきた演奏グループのバッハ・コレギウム・ジャパン(以下、BCJ)の活動は、その事例に挙げられる。

先の古楽運動史の研究⁽²⁾では西洋における総括的系譜が論じられるのみで、日本をはじめとするアジアで展開されてきた古楽実践という視点は看過され、受容する側の適切な文化史上への位置づけはなされてこなかった。今後の研究では、発生史的性質と受容史的性質をもつものに大別した上で古楽運動を体系づけていくことが重要になると考えられる。

筆者は、日本における古楽実践の実態とその文化史的意義の解明を通して、発生史の視点から論じられてきた古楽運動史に受容史研究の樹立を図ることを目的として研究を進めてきた。これまでに西洋の演奏家を、古楽運動を牽引してきた人物とモダンの解釈によってバロック時代の作品の演奏を行ってきた人物⁽³⁾に抽出・大別し、それぞれの実践にまつわる日本と西洋における評価の整理を行った。その上で、古楽運動の主要な源泉地域(オーストリア・スイス・ドイツ・オランダ・イギリス)と日本国内における古楽実践に対する評価を比較した。その比較を通して、日本では本国よりも古楽への抵抗が強かったということを明らかにした⁽⁴⁾。

本論文では、演奏家による実践面に重心を置いて考察を行う。具体的には、20 世

紀末以降にバッハ演奏を行ってきた BCJ の鈴木雅明 (1954-) の演奏事例に着目する。日本におけるバッハ声楽作品の演奏実態 (使用楽器、解釈とその実現を図る演奏法等) を西洋と比較検討することによって、日本固有の古楽受容と実践の特徴を明らかにすることを本論文の目的とする。

1. 20 世紀後半のバッハ演奏と古楽運動

古楽の演奏史は 3 つの時期、すなわち、黎明期に該当する 18 世紀から 20 世紀初頭まで、発展期として捉えられる 20 世紀後半、そして新たな古楽実践の起点として考えられる 21 世紀以降に分けることができる。20 世紀後半のヨーロッパでバッハ演奏を行い古楽運動を牽引してきた演奏家には、例えばグスタフ・レオンハルト (1928-2012) やニコラウス・アーノンクール (1929-2016) が挙げられる。彼らはオーセンティックな楽譜やオリジナル楽器等を採用し、演奏習慣に留意した古楽的解釈によって実践を行い⁽⁵⁾、古楽運動を展開してきた。

先の研究では、西洋の古楽運動に関しては 20 世紀末までに、演奏分析あるいは演奏史が中心に論じられてきた。演奏分析の代表にはオーセンティシティーの概念と関連づけて論じたタラスキンの論文とその論集 *Text & Act* (1995 年)⁽⁶⁾ が、そして演奏史研究にはハスケルによって系譜としてまとめられたもの⁽⁷⁾ が挙げられる。

音楽学の研究者によって主に 1980 年代の英米国で提起されるようになったオーセンティシティーの問題⁽⁸⁾、すなわち演奏実践上の「真正性」を考察する文脈において、古楽運動は復興的性質をもつのみならず現代的観点に立った芸術思潮の一つとしてみなされるようになった⁽⁹⁾。1971 年から 1989 年までの間に実施されたアーノンクールとレオンハルトによるバッハの教会カンタータ全集の録音プロジェクトの事例は、古楽の演奏家におけるオーセンティシティーを考察する際にしばしば引き合いに出され⁽¹⁰⁾、古楽実践の発展に一つの契機を与えたものとして捉えられてきた⁽¹¹⁾。このことから、バッハ演奏にまつわる解釈や作品自体への実証学的な見直しは、西洋では 1970 年代以降に本格化したと考えることができる。

2. 古楽運動の先駆者によって提唱された実践の指標と日本の反応

アーノンクールやレオンハルトが着手した、オリジナル楽器・唱法、古典調律の採用および演奏習慣に留意した古乐的解釈の研究（具体的には、テンポ、強弱、装飾、リズム、アーティキュレーション、音楽的アフェクト等への留意が中心とされる）は、今日の古楽演奏において「実践」すべき指標となった⁽¹²⁾。また、古乐的解釈それぞれの観点の実現を図る演奏法は、彼らのような古楽運動の先駆者が17世紀から18世紀に書かれた音楽理論書や教則本を参照して演奏理論を提唱したことと並行して、一般化されてきたものである⁽¹³⁾。

例えば、アーノンクールはバッハ作品を演奏する際のテンポ設定について、音楽的アフェクトや音価の長さに関連づけて、次のように述べている。

バッハの時代では、曲のテンポは4つの要素から読み取られていた。すなわち、音楽的アフェクト、拍子記号、その曲に現れる最小の音価、小節ごとの力点の数の4つである。これらから得られる実際の成果は、例えば手引書等（音楽理論書や教則本）にみられるような資料に書かれているような内容と一致し、それらが完全に信じるに足る情報であるということを示す。[中略] 一般的に、資料からわかることは、昔の人々は今日の人の方が考えるよりも、特に緩徐楽章においてかなり速いテンポをとっていたということである。しかし、速い楽章においても非常に技巧的かつ勢いよく演奏されていたことは明らかである。それは、人の脈拍に照らしても演奏技術に照らしても証明されることである⁽¹⁴⁾。

バッハ演奏におけるテンポ設定に関しては、20世紀半ば以降の録音を辿れば、徐々に速くなっていることがわかる。クヴァンツは『フルート奏法試論』（1752年）で「演奏する曲のテンポの指示は、常にその曲の最小の音価との関連で考えること」と述べ、基本のテンポについては「健康な人の脈拍を提案する」⁽¹⁵⁾と述べている。この記述は、アーノンクールの見解に共通するものだといえる。このように、『フルート奏法試論』

の他、複数の音楽理論書や教則本を参照してアーノクールが演奏実践を行っていた⁽¹⁶⁾ ことは *Musik als Klangrede* (1982年) 等の記述から読み取ることができる。

強弱については、第二次世界大戦以降の演奏技術の向上に伴って、その付され方の意味合いも変化した⁽¹⁷⁾。つまり、弦楽器のボウイング技術やメッサ・ディ・ヴォーチェ⁽¹⁸⁾ と関連づけられる声楽のヴォイス・トレーニング技術の向上により、強弱においては顕著な差(エコー効果によるもの)と漸移的推移の表現が求められるようになったと考えられる。装飾にはトリル、モルデント、シュライファー、アポジャトゥーラ、ヴィブラート等が該当するが、地域や時代によってそれらの演奏指針には異なりがある。例えば、プレトリウスは『音楽大全』第3巻で、17世紀初めのドイツでは「主要音から開始されるトリルや同音連打によるものが通常であった」⁽¹⁹⁾ と述べている。ただし、これはドイツにおける初期イタリア・バロック期の演奏習慣の影響によるものと捉えられるため、トリルに厳密な統一性をみることはできないと考えられる。20世紀以降、バッハ作品の演奏で用いられるトリルに関しては、主要音より2度上音から徐々に加速して始めるものが基本の形とされてきた⁽²⁰⁾。

リズムに関しては、「ソーイング・マシン・スタイル *sewing-machine style*」⁽²¹⁾ と表現されるように、表拍への強調あるいはアクセントを付ける奏法が重要視されてきた。このことは、ヴァルターの『音楽事典』における記述「アクセントは長さよりも強さによって表現される」⁽²²⁾ を参照することによっても理解されるであろう。アーティキュレーションについて、アーノクールは「レガートとスタッカートとの混合からなるものである」と述べているが、これは彼が論じた古楽実践における不均等(不均質性)の概念⁽²³⁾ に関連するものである。もともとは「フレンチ・バロック」の作品で原則化されていた付点音符やノート・イネガールの扱い方が広範に適用されるようになった⁽²⁴⁾ ことから、音価を不均等に配分することが意識されるようになったと考えることができる。

アーノクールは1953年にウィーン・コンツェントゥス・ムジクスを設立して以降、教会カンタータの他にバッハの声楽作品の録音を、例えば《マタイ受難曲》は1970年、1985年、2000年に、《ヨハネ受難曲》は1965年と1993年に行った。日本との交流に関しては、1980年を初回として合計4度の来日があった⁽²⁵⁾。当時のアーノク

ルあるいはレオンハルトのバッハ演奏について書いた1960年代から1990年代の国内の新聞・雑誌記事には、「精神性や崇高性が演奏から見出せない」等と批判したものが複数件、存在する⁽²⁶⁾。このことから、当時の日本ではアーノクールやレオンハルトの古楽実践に対して「アレルギー」があり、抵抗および忌避感が強かったということがわかる。

3. 日本におけるバッハ声楽作品の古楽実践

鈴木は、モダンの解釈に限って18世紀以前の作品を演奏しようとする傾向が日本にあるという点を問題視し、1990年のBCJ設立以降、自身が古楽実践を推進する見地に立っているという旨を強調してきた⁽²⁷⁾。西洋では、鈴木 of バッハ演奏と日本におけるバッハ作品の古楽実践の導入は等号するものとして認識されてきた⁽²⁸⁾。本論文では鈴木 of 演奏をアーノクールの演奏と比較検討するが、両者の《マタイ受難曲》BWV244 第39番アリア冒頭部分（第12小節目まで）の録音を事例として比較するにとどめる。

1970年に録音されたアーノクールの演奏⁽²⁹⁾では、カウンターテナーのパウル・エスウッドがアルトに起用され、ヴァイオリンにはオリジナル楽器であるバロック・ヴァイオリンが採用され、古典調律が用いられている。20世紀半ばから1980年代までの第39番アリアの平均の演奏時間は約7分30秒であった⁽³⁰⁾が、これに対し、アーノクールは6分14秒で録音を行っていることからテンポ設定は平均より速めであるといえる。

第1～4および10小節目以降にみられるヴァイオリンのヴィブラートは各小節後半の表拍に減衰する形でかけられていることから、装飾として扱われていることがわかる。その一方で、第2、3、10、11小節目のE5には開放弦が、第4小節目第1拍目ではアポジャトゥーラが用いられている。第9～12小節目のアルト声部でみられるようなタイで結ばれた音価の大きい音符には、振れ幅の広い細かいヴィブラートがかけられている。これらのことから、複数の装飾法を扱おうとしていることがわかる。

ヴァイオリンの各小節第1拍目の「表」は強調され、第5、6小節目の十六分および三十二分音符にはさまれた八分音符と付点八分音符は音価より長めに演奏されている⁽³¹⁾。全体的にフレージングは長く取られているものの、第10小節目第4拍目のアルト声部でみられるような節の区切りは大きく分離されていることから、アーティキュレーションは明確に行おうとされていることがわかる。

1999年に録音された鈴木演奏⁽³²⁾では、イギリス人カウンターテナーであるロビン・ブレイズがアルトに起用され⁽³³⁾、ヴァイオリンにはオリジナル楽器であるバロック・ヴァイオリンが採用され、古典調律が用いられている。鈴木は6分10秒で録音を行っているが、この演奏時間をアーノクールのものと比較すると、両者のテンポに大差はないということがわかる。

第1、3、11小節目にみられるヴァイオリンのヴィブラートは各小節後半の表拍にメッサ・ディ・ヴォーチェに近似する形でかけられていることから、装飾として扱われていることがわかる。第3、4小節目にみられるトリルは主要音より2度上音から徐々に加速して始められている。また、第2～4小節目および第10～12小節目にみられる非和声音のアポジトゥーラは強く演奏されている。アルト声部では、振れ幅の広いヴィブラートとメッサ・ディ・ヴォーチェがほぼ半分ずつの割合で施されている。第9～12小節目にみられるようなメッサ・ディ・ヴォーチェは音価の大きい音符のほぼ全てに用いられているが、第9小節目にみられるようなヴィブラートは小節前半にかけられていることから、両者は装飾として扱われていることがわかる。これらのことから、アーノクールと同様に鈴木も複数の装飾法を扱おうとしたといえる。

ヴァイオリンの各小節第1拍目の「表」は強いアクセントによって目立たされ、第2～7小節目および第10、11小節目の十六分および三十二分音符にはさまれた八分音符と付点八分音符は音価より長めに演奏され、三十二分音符は後方に寄せる形で短く演奏されている。全体を通してレガート奏法ではなく切り離されたボウイングが用いられていることから、アーティキュレーションは明確に行おうとされていることがわかる。加えて、第10小節目のアルト声部でみられるようなカンマで細かく分けられた言葉の区切りは、アーノクールの演奏よりもさらに大きく分離して演奏されているといえる。

結び

日本の古楽受容は20世紀後半からみられるが、その特徴としては古楽に対する抵抗および忌避感が本国以上に強かったという点が挙げられる。だがその一方で、今日ではBCJのような演奏グループが出現する程、実践面では着実に高度な成長を遂げたといえる。1970年代以降に古楽運動の先駆者が着手したオリジナル楽器・唱法、古典調律の採用および古楽的解釈の研究は、日本では1990年代以降に模倣される形で「輸入」された。鈴木 of バッハ声楽作品の演奏事例からもわかるように、先駆者が研究し提唱した古楽実践の指標は日本でも精細に実現されてきた。とりわけ演奏技術を追及する姿勢に関しては、本国以上に忠実ですらあったといえる。

だが、限られた実現に留まり、古楽実践自体を再検討あるいは刷新しようとするような試みはなされてこなかったという特徴もみられる。これらの特徴は、日本における他の洋楽受容・実践に共通するものであるといえるのではないだろうか。戦後日本の古楽受容と実践の研究が、日本的・高水準な技術輸入や消費形態にまつわる問題を検討する際の端緒になる、と考えられる可能性にふれ、本論文の結びとする。

註

- (1) Cross, Eric, "Bach Cantatas: from Suzuki and Kujiken," *Early Music*, vol. 35 (1), 2007, p. 151.
- (2) 西洋における古楽運動史については、例えば次の文献で論じられている。Wilson, Nick, "Explaining Labour Market Emergence: The Case of Early Music Performance in the U K," PhD diss., Kingston Univ, 2007. Kelly, Thomas Forrest, *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford Univ. Press, 2011.
- (3) モダンの解釈によるバッハ演奏に関する研究（例えば次の研究が挙げられる。Anderson, Nicholas, "Performing Style in Bach Cantatas from Ramin to Richter," *Early Music*, vol. 6 (3), 1978, pp. 421-427）で言及されてきた演奏家（リヒターやクレンペラー等）については、本論文では比較の対象に扱わない。

- (4) 2017年10月に開催された日本音楽学会第68回全国大会で研究発表「戦後日本における西洋古楽運動の受容——新聞・雑誌にみられる言説をめぐって」を行った。
- (5) Taruskin, Richard, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance,” *The Journal of Musicology*, vol. 1 (3) , 1982, p. 345.
- (6) Taruskin, Richard, *Text & Act*, Oxford Univ. Press, 1995.
- (7) Haskell, Harry, *The Early Music Revival: A History*, New York, Dover Publications, 1996.
- (8) Fabian, Dorottya, *Bach Performance Practice, 1945-1975*, Ashgate, 2003, pp. 4-25.
- (9) Rockwell, John, “The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns,” *The Journal of Musicology*, vol. 10 (1) , 1992, pp. 122-123.
- (10) Taruskin, Richard, “The Pastness of the Present and the Presence of the Past,” *Authenticity and Early Music*, Oxford Univ. Press, 1988, p. 204.
- (11) Irving, David, R. M, “Bach Cantata Cycles,” *Early Music*, vol. 36 (1) , 2008, p. 150.
- (12) Hochreither, Karl, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Berlin, Verlag Merseburger, 1983, p. 150.
- (13) Taruskin, 1982, op. cit., p. 204.
- (14) 筆者による和訳。Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as Speech*, (Harnoncourt, Nikolaus, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg and Vienna, Residenz Verlag, 1982.) O’Neill, Mary, trans., London, Christopher Helm, 1988, pp. 55-56.
- (15) Quantz, Johann, Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752, pp. 261-264.
- (16) 代表的なものとして、カッチーニの《新音楽》(1602年)、プレトリウスの『音楽大全』第3巻(1619年)、キルヒャーの『普遍音楽論』(1650年)、マッテゾンの『擁護されたオーケストラ』(1717年)や『完全なる楽長』(1739年)、ヴァルターの『音楽事典』(1732年)、ジェミニアーニの《ヴァイオリン奏法》(1751年)、L. モーツァルトの『ヴァイオリン教本』(1756年)を参照したことが考えられる。
- (17) Fabian, 2003, op. cit., p. 97.
- (18) カッチーニは《新音楽》(Caccini, Giulio, *Le Nuove Musiche*, Florence, li Here di Giorgio Marescotti, 1602.)の序文において、メッサ・ディ・ヴォーチェ、アチェントゥス、エクスクラマツィオ等の用語を用いて、エコー効果の他に強弱の漸移的推移の効果について言及している。
- (19) Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum*, book. 3, Wolfenbüttel, 1619, pp. 105-112.
- (20) Dolmetsch, Alnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, Novello, 1915, pp. 154-195.

- (21) Sherman, Bernard, D, *Inside Early Music*, Oxford Univ. Press, 1997, p. 180.
- (22) Walther, Johann, Gottfried, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 6.
- (23) Harnoncourt, O' Neill, trans., 1988, *op. cit.*, pp. 45-48.
- (24) Fabian, 2003, *op. cit.*, pp. 179-182.
- (25) レオンハルトは、1977 年を初回として合計 10 度来日した。
- (26) 19 世紀的・ロマン主義的な精神性を求める気風が強かったことがうかがえる点からは、日本ではモダンの解釈による演奏の方が受け入れられやすかったということが考えられる。アーノンクールあるいはレオンハルトの演奏に対して否定的な反応を示していることを確認することができる記述として、例えば次の雑誌・新聞記事が挙げられる。小林仁、柴田南雄、皆川達夫「座談会：バッハ演奏の魅力と多様性」『レコード芸術』1969 年 3 月、208-213 頁。戸口幸策「悲哀の調べの極致——ウィーン・コンチェントゥス・ムジクス演奏会」『朝日新聞』1980 年 12 月 3 日。「読者投書箱：民衆の「マタイ受難曲」」『レコード芸術』1991 年 8 月、443 頁。
- (27) 鈴木の演奏観については、例えば次の発言にもみることができる。「発音の均等化というのは典型的にモダンな発想なんですね。[中略]ヴィブラートは装飾の一部なんですよ。いつもヴィブラートというのは耐え切れませんね、[中略] どんな楽器のために書いたかということ調べていくと、たとえばバッハの音楽はモダン楽器のために書いたわけではないことがわかります。[中略] チェンバロという楽器のために書かれた音楽、そういう認識に立つことが肝要なんですね」(鈴木雅明、加藤浩子『バッハからの贈りもの』春秋社、2002 年、296-300 頁)。
- (28) Butt, John, “Bach: Cantatas and a Passion,” *Early Music*, vol. 34 (1) , 2006, p. 169.
- (29) Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, dir., Alice Harnoncourt, violin, Paul Esswood, alt., Telefunken, Das Alte Werk, SAWT 9572-5, 1970.
- (30) Fabian, 2003, *op. cit.*, p. 109.
- (31) 第 10 小節目第 4 拍目アルト声部の Gott にはアクセントがみられるが、このように、各拍の「表」の強調は第 1 拍目でなくとも有効であることがわかる。
- (32) バッハ・コレギウム・ジャパン、鈴木雅明（指揮）、若松夏美（ヴァイオリン）、ロビン・ブレイズ（アルト）、キングレコード、4988003236748、1999 年。
- (33) BCJ は、鈴木と同様にオランダで学んだ演奏家を中心とするメンバーによって構成されている。また、そのメンバーは日本人のみに限られていない。