

思想や情感の表出手段としての音楽修辞学的音型より

: 悲しみのバスモチーフを中心に

片野 郁子

For Musical-Rhetorical Figures as Expressional Means
of Thought & Affection : mainly 'Lamento-Bass Motiv'

IKUKO KATANO

論文要旨

本論は、「バロック時代の音楽は芸術家個人の感情を表すために書かれたのではなく、情感は、音型などの組織的な一定の語彙によって伝えられた」¹⁾とする服部幸三の論文他をテキストとしてバロック音楽のモチーフに関する音楽特性についてまとめ、音楽の修辞学とも呼ぶべき音型論「Figurenlehre<独>Theory of Musical Figures<英>」と情緒論「Affektenlehre<独>」より、人間のAffekt(情感)の概念—愛、悲しみ、怒り、恐れ、死、罪の意識等—の中から登場回数の多いFigur(音型)であるLamento-Bass Motiv(悲しみの低音モチーフ)を取りあげ、この音型によるいくつかの作品の分析に基づき、ルネッサンスから近現代に至るまでにその扱い方がどのように変化したかを調査し、その現代的意義について考察するものである。

キーワード

音楽の修辞学(音型論「Figurenlehre<独>」・情緒論「Affektenlehre<独>」)
ラメントバス 讃美

はじめに

作曲家は、古くからの作曲の伝統に則りつつ自らの想いを作品として楽譜に託し、演奏家は、聴き手に作曲家の意図やメッセージを正しく伝え、さらに音楽の本質的な美しさを伝えようとしてきた。

筆者はこれまでも音楽は何を表現するのか、何が作曲家に影響を与えたのか、どのように作曲家は思いを音楽に盛り込んだのかということを考え、調べ、自分なりに演奏

に反映させてきた。

その方法として、古今東西の哲学者や音楽学者、作曲家による音楽美論、作曲家の伝記やその曲の書かれた背景に基づくこと、作品解釈のテキストの調査、あるいは和声進行の分析によって、自らの個人的な感じ方や解釈も盛り込み、楽譜の中からその答えを求めてきた。

音楽思想には大きく分けて、芸術は宇宙の本質のミーメーシス（模倣）であるとするアリストテレスを代表とする考え方、「音楽は音によって具体的な事象を表象しない」とするハンスリックの考え方、中世のマドリガルにもみられるように、またバッハが試みたように、「音型や様々な音楽要素には意味が盛り込まれている」という考え方がある。これらについては海老沢敏（「音楽の思想」音楽之友社1972年 p 154～169）青山昌文（「美学・芸術学研究」放送大学2013年 p 102から103）が詳しくその著書の中で述べている。

個々の音楽作品を、作曲家がその背景、文学、宗教、思想によって触発されて作曲をしたということは、数々の伝記や手紙、社会情勢を見ても明らかである。

また、標題のあるなしにかかわらず、古くから音楽は、感情との関わりにおいて考察されてきたと磯山雅は論文「音楽の目的」で述べている。7)

近年、筆者はフランツ・リスト作曲『J. S. バッハのカンタータ「泣き、悲しみ、悩み、おののき」のコンティヌオによる変奏曲』（1875作）の演奏に生かすべく、リストがどのような環境の中で、どのような個人的な感情で作曲（トランスクリプション）したのかを調査してきた。

その過程で、この曲のテキストとなった、バッハの「カンタータ12番」や「ロ短調ミサ曲」の“クルティフィクス”のラメントバスの音型には意味があり、後世の多くの作曲家が用いていること、また、ラメントバスのみならず、様々なモチーフが存在し、作曲家が意図的に作品に盛り込んできたことに着目した。

ルネッサンス後期からバロック末期に至って、ある音型 (Figur) がある情感 (Affect) の時にしばしば用いられていることは西洋音楽史の中でも述べられている。例えば、服部幸三氏の論文「On the “Theory of Musical Figures (Figurenlehre)”」、氏の訳書である、グラウト著「西洋音楽史=上」、Dietrich Bartel著「MUSICA POETICA」、ヴァルター・デュル著、村田千尋訳「声楽曲の作曲原理～言語と音楽の関係をさぐる～」2009年音楽之友社等である。

これらの文献は、ルネッサンス、バロックの音楽表現を語る場合、Figurenlehreは、なくてはならない理論であると述べている。

今回は、先に「泣き、おののき、」の変奏曲の演奏研究をしていた経緯から、多くの「情感」を表わす「音型」の中から、ルネッサンスから現代に至るまで悲しみの音型として多くの作品に用いられてきたLamento-Bass（ラメントバス）を取り上げる。様々なAffekt（情感）による、Figur（音型）が、バロック以後の時代の作曲者によってどのように解釈され、どのように用いられてきたかということに極めて興味を持ったからである。

そこで、前述の「泣き、おののき、」の変奏曲のみならず、「ラメントバス」が使用されている数曲を時代を追って挙げ、バス上に築かれた和声等を調査し、共通点、相違点、様々な可能性を挙げ、多くの表現手法により発展してきたことを紹介したい。

第1章では、音楽の修辞学とも呼ぶべき音型論「Figurenlehre<独>、Theory of Musical Figures<英>」と情緒論「Affektenlehre<独>」について、前述の服部幸三の論文他をテキストとしてバロックの音楽特性についてまとめる。

第2章では、ラメントバスの意味について解説書から概要を述べる

第3章では、ラメントバスが使われているバロックから現代までの作品例を挙げ、そのバス上に築かれた和声を調べ、特にピアノ曲については演奏の解釈の一助としたい。

第4章では、ラメントバスが使われている作品の、作曲者、作品の共通点、相違点、時代による変遷、現代的意義を考察する。

第1章

音型論「Figurenlehre<独>」と情緒論「Affektenlehre<独>」

・ Figurenlehre

服部幸三氏はFigurenlehreを概括的に「音楽的なフィギュールとは、一定の作曲様式を基礎とした音楽作品における形式要素であり、意図された表現の理念に根拠を持つ語法的な表現要素である」と定義している。2)

歴史的経緯

音楽的フィギュールが18世紀以前の音楽理論と美学の中に重要な位置を占めていることを初めて指摘したのは、1908年のシェリングScheringの論文、“Die Lehre von den musikalischen Figuren” 「音型論」（筆者訳）であった。その後多数の研究者の業績を通じて、ルネサンス後期からバロック末期に至る音楽の実践と理論の中にFigurenlehreが中枢的な位置を占めて変遷してきた。2)

以下変遷の過程を歴史的に展望する。

- ① Burmeister(1564-1629)ブルマイスターは著書「musica poetica」(1606)の中で、Figurenlehreを、「和声的ならびに旋律的な音楽的形体であり、一定の学説の中に含まれより装い豊かな外観を帯びるものである」と述べている。彼はLassoを基礎とした。
- ② Schütz(1585-1672)シュッツは、古典的な合唱ポリフォニー様式と新しいモノディー様式の総合を基礎とした。
- ③ Walther(1684-1748)ヴァルターは「作曲法教程」のなかで、5群のフィギュールを提示し、ブルマイスターの理念、シュッツの立場を継承しつつ、18世紀への橋渡しを担う。
- ④ Matheson(1681-1764)とScheibe(1708-1776)は16～17世紀の伝統から断絶し、マテゾン「華麗様式」を代表し、シャイベは「多感様式」を代表する。18世紀初頭の「アフェクテンレーレ」の立場からのフィグーレンレーレが以前からの制約から解放されてゆく。2)

以上の論文の内容をグラウトは著書の中で具体的に次の様にその変遷を示している。「バロック音楽の特色の一つは、音楽によって広い範囲の思想感情を極度に生き生きと表現しようとしたことである。16世紀には情感の表現は制限されており、バロック時代にはこの制約がなくなった。心の状態を表現するための音楽の技法を見出しことや、激しい対照を用いて音楽効果を高める事に当時の作曲家は大変苦心した。

バロック音楽では、協和音と不協和音に関する古い規則やリズムの制約なども打ち破られていった。音楽は、絵画や彫刻のように機能的制約がなく、作曲家の思いつくままにどんな方向にも自由に展開できる。このように『ありうべき心の状態として』の種々の情感は、偶然に伝えられるのでも、個人の直感にまかされるのでもなく、『音型』または音楽的手法の共通のレパートリーである組織的な一定の語彙によって伝えられた。これらの音型は修辭学と詩学から暗示されたり借りてきたりしたものであった。それによって、バロック音楽は情感を表わすだけでなく、事実上下界の現象や対象をも或る程度描写することの出来る言葉となった。しかし、19世紀の著述家たちが、多くのバロック音楽の描写的意図を強調しすぎたのは誤りである。」 1)

バッハの作品は、コラール前奏曲にしても、クラヴィーアの練習曲集にしても、イエスの御名において神を讃美するものであった。彼は宗教的な芸術と世俗的な芸術との間に差を認めず、彼にとっては両者とも「神の栄光の為」のものであった。バッハの作品には、(バロックすべての作曲家に共通ではあるが) 絵画的ないしは象徴的な動機によって詩の視覚的な映像や根元的な理念を表象する技法がみられる。3)

・ Affektenlehre

音楽と感情の関わりでの理論化は古代より行われていたが、徹底したのは17～18世紀においてであり、その理論体系を「バロック時代のAffektenlehre」と通称している。実践音楽との関わりの中で、理論と実践の相互作用により発展した。アフェクテンレーの概要を知ることなしにバロック音楽の本質をとらえることは至難と言わざるを得ない。

音楽の目的とは何か。プラトンは人格形成の手段とみなし、アリストテレスは徳の涵養の為の手段と規定し、中世の教父は礼拝の手段とした。ドイツバロックの音楽観を根本的に規定したものは「マルティン・ルター」の思索であった。ルターは音楽の目的を「神の讃美」および「心情の慰め」にまとめた。

17世紀のドイツ後期バロック音楽の作曲家、ヨハン・マッテゾン (Johann Mattheson) は、ルターを踏襲し、「神を讃え、人の心を動かす」ことを音楽の目的とし、主著「完全なる楽長Der vollkommene Kapellmeister (1739)」の中で、音楽に彼の音楽観である「アフェクト」概念、「一字一句ゆるがせにできぬ定義」を与えようとした。7)

以下、個々の「Affekt」(情感)の列挙と説明を記する。

「喜び」には、広い、非常に幅広い音程が最も適している。

「悲しみ」には、狭い、非常に狭い音程が最も適している。

「愛」は音楽に於ても、他の全ての上に置かなければならない。

「希望」は精神の高揚である。

「絶望」は心情あるいは精神の全くの落下である。

「怒り」「興奮」「復讐」などは、全て激しい「アフェクト」に関係し、同類である。従ってあらゆる音楽上の着想を巧みに用いて表現すべきである。
 など、「アフェクト」の列挙と表現手法を、マッテゾンが次の言葉で締めくくっている。
 ”「アフェクト」と音楽との関連については、ここではこれ以上記す事をしないでおく。
 「アフェクト」には、底知れぬ海と同じようなものがある事を考えると、これについて完全な事を書くには、非常な苦勞が要るだろう。”8)

第2章

「Lamento-Bass」のAffekt（情感）

音楽修辭フィグーラの1例としてのラメントバスについて、Bartelは次の様に述べている。

「4度を半音階で下降するPassus duriusculus（パッスス デュリウスクルス）は、修辭学的な音型であり、バロック音楽には頻繁に使われている。この4度を半音階で下降する表現は、多くの大作曲家から研究された。このパッセージは特別の重要な意味を持っており、シュッツの弟子であるバーンハードは深く師の精神の影響を受けた。これは、常にマルチン・ルターの音楽理論の伝統の上に立つものと理解されている。」4)



「音楽は神からの贈り物である。言葉と音楽を通して（神を）讃美せよ」
 マルチン ルター

“Music is a gift and largesse of God. Praise through word and music.”
 Martin Luther 5)

第3章

バロックにおいては、非常に多くの音楽修辭フィグーラが用いられている。現代にも意図的に使用されているモチーフが多くあり、その一つが「ラメントバス」である。

半音階による下降形に悲しみの情感を意図し、キリストの受難による悲しみを意味してきた。6) 以下、そのモチーフが使われている作品を挙げ、バス上にできる和声分析により表現の可能性を探る。

思想や情感の表出手段としての音楽修辭学的音型より：悲しみのバスモチーフを中心に

① Neumak 作曲 Choral “Wer nur den lieben Gott lässt walten”



a moll

このコラールはJ. S. Bachによって編曲され、終止にラメントバスが使われている。

② J. S. Bach 作曲 Kantate “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” BWV12

このカンタータには先ほどのコラールとは違う和声付がなされている。五度の準固有和音を使うなど、多彩な響きを作っている。

③ Beethoven 作曲 32 Variationen über ein eigenes thema



このテーマには①コラールと同じ、極めてシンプルな和声付がなされている。ラメントバスと主題の音の動きを楽しむためには、このようにすっきりした和声進行が心地よい。

④ Liszt 作曲 Variationen über das Motiv von Bach : Basso continuo des ersten Satzes seiner Kantate “Weinen, Klagen” und des Crucifixus der h moll-Messe
テーマ



リストは、この曲の各変奏の中で、さらに多様な和声進行を試みている。それはあたかも我々の様々な苦しみ、悲しみ、背負いきれない罪を象徴しているかのようである。テーマにしてもVIから開始しており、以後の作曲家の自由な和音の使い方の先駆けの一つであろう。

⑤ 相馬麻帆作曲 「海のコラージュ」

ロマン派になると、複雑な和声付けがなされたが、さらに現代曲では機能 and 声の進行ではない動きが多くなる。この曲はその一例である。

The image shows a handwritten musical score for a piano piece titled "海のコラージュ" (Collage of the Sea) by Maho Soena. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a variety of chords such as Em, B7, Em7, A7, C#7, Bm7, F#m, F#7-5, and Bm7. The second system features a prominent E major chord and a dynamic marking of "fz". The score is annotated with Roman numerals and other musical notations, including "mp" and "fz".

第4章 おわりに

以上、数曲であるが、ラメントバス上に様々な和声付けが可能であることを紹介してきた。同じバッハの作品であるが、①と②には和声付けに顕著な違いが認められる。コラールや、カンタータは神への讃美の為に作曲されたものであり、信仰の様々な形を修辭学的に表現しているのがバロック音楽である。従って様々な和声付けがなされていてもそれは、あくまでも神との対話である。

同じラメントバスを使っているが、ベートーヴェンが36歳の1806年から7年かけて作曲した「32のヴァリエーション」は、ラメントバス上に機能 and 声学のお手本のような和声付けがなされている。このバスと和声の上に主題が素晴らしいコントラストをなして重なり、何かのメッセージと言うよりも音そのもの、テクスチュアに魅力を感じる作品である。

リストのバッハの主題による変奏曲は、テキストとなったカンタータ12番や、ロ短調ミサの神を讃える心情を余すところなく伝えているが、それだけではなかった。

1859年にリストの息子ダニエルが早世したとき、リストはやはり同じバッハの動機に基づく「泣き、嘆き、憂い、おののき」前奏曲を作曲しており、その3年後、産後の肥立ちが悪かった娘のブランディーンが亡くなった時にこの作品は完成された。

バッハのカンタータ第12番は復活祭後の第三主日に演奏され、その日の朗読聖句はヨ

ハネ福音書第16章16-23節「悲しみが喜びに変わる」ことがその中心内容で第21節には「女は子どもを産むとき、苦しむものだ」（新共同訳）と書かれている。リストは娘の死に際し、悲しみから脱しようと努め、カンタータのテキストに慰めを見出し、作曲したのではないだろうか。

このように、ラメントバスは、古典派、ロマン派においてすでにバロック時代における神を讃美するという、本来の目的から変化し、より人間の感情を表現したり、美しい自然を描写したりすることに使われることも多くなった。

現代では、ラメントバスは、歌謡曲の前奏に使われたり（湯川れいこ作詞、小林明子作曲、「恋におちて」1985年）、ブリッジパッセージとして使われたり（久保田早紀作詞、作曲「異邦人」1979年）、吹奏楽のクライマックスを盛り上げたりするために使われたり（高昌帥こうちゃんす作曲「吹奏楽の為のラメント」2002年）している。全曲を通じて奏されるオスティナートの使い方ではなく、作品に、より感動的な効果を与える場面等に使用されている。

主題が全楽章に現れる手法は、月光のソナタに代表されるように、ベートーヴェン以降のロマン派の作曲家も用いている。現代では、ラメントモチーフが全楽章を支配する例としては、芥川也寸志作曲の「交響曲第1番」1954年、があげられる。

また、草野心平作詞、廣瀬量平作曲の男声合唱曲、「五つのラメント」1981年の「十字架」では、半音階が交差してあたかも十字架のような譜面であり、また実際にそのように響いている。

本論の楽譜で取り上げた「海のコーラージュ」も「様々な表情を持つ海の様子を思いうかべて作った」と作曲者が書いているように、幻想的な表現の材料として使われている。

半音階はあらゆる調による和声付が可能であり、今日ではアフェクト表現として、悲しみの情感をくすぐる場面で多用されている。

この他にも、特定の音形が何らかの意味を表現するバロックの手法「Figurenlehre」が様々な曲に使われている。本稿では、ラメントバスに焦点を絞ったが、さらにほかの音型についても現代でどのように反映しているのか調べ、意図された情緒表現に基づく作品の歴史的経緯をたどり、音楽修辞フィグーラが今日の音楽にどのようにかかわっているかを明らかにしてゆきたい。

引用・参考文献

1) D・J・グラウト（服部幸三、戸口幸策 訳）（1969年）『グラウト 西洋音楽史-上』音楽之友社 354頁。

2) 服部幸三（1961年）音楽学第7巻2号「フィグーレンレーレについて」音楽学会11-31頁。

3) D・J・グラウト（服部幸三、戸口幸策 訳）（1969年）『グラウト 西洋音楽史-上』音楽之友社 501-502頁。

4) Dietrich Bartel（1997年）『MUSICA POETICA Musical-Rhetorical Figures

in German Baroque Music』University of Nebraska Press, Lincoln and London 357-358頁。

5) Dietrich Bartel (1997年) 『MUSICA POETICA Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music』 University of Nebraska Press, Lincoln and London 3頁。

6) シュヴァイツァー (浅井真男・内田啓一・杉山好 訳) (1983年) 『バッハ中』 「19章バッハと美学」 「23章カンタータの音楽言語」 白水社 156-288頁。

7) 磯山雅 (1978年) 「アフェクテンレーレ研究-1-音楽の目的」 国立音楽大学研究紀要13号 234-226頁。

8) 村原京子 (1980年) 「G. F. ヘンデルのオペラ・アリアにおける〈アフェクト〉表現(I)」 鹿児島大学教育学部研究紀要. 人文・社会科学編31 35-50頁。

楽譜

①中村太郎・宮島市郎 編 (1998年) 『コーラル名曲集』 「Choral “Wer nur den lieben Got lässt walten ”」 62頁。

②J. S. Bach (2007年) 『Kantate “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” BWV12』 「2. Chorus」 Bärenreiter 4頁。

③Beethoven (1973年) 『Variationen für Klavier Band1』 「32 Variationen über ein eigenes thema」 Winer Urtext Edition 77頁。

④Liszt (1917年) Franz Liszt: 『Klavierwerke Band10』 「Variationen über das Motiv von Bach: Basso continuo des ersten Satzes seiner Kantate “Weinen, Klagen” und des Crucifixus der h moll-Messe」 Edition Peters 166頁。

⑥ 相馬真帆 (2006年) 『海のコーラージュ』 「海のコーラージュ」 Edition KAWAI 4頁。