

J. S. バッハ作曲のコラールを規範とした学習における問題点 Problems in learning based on the chorales of J. S. Bach

西尾 洋
Yo NISHIO

1. 問題提起

コラールはキリスト教会で伝統的に歌われてきた単旋律に他の3声を下声として付け加えて4声とした合唱曲の総称である。古いものはグレゴリオ聖歌に端を発し、その後多くの作曲家が多くの旋律を生み出してきた。その一部には宗教改革を行ったマルティン・ルターらの作曲によるものもある。礼拝のなかで信徒が簡単に口ずさみ、覚えることができ、そして何よりも聖書の内容を、音楽を通して理解できるよう考慮されている。その旋律は簡素でありながら歌詞の内容を色濃く反映しており、長い年月を経てもなお歌い継がれ、また芸術音楽の作曲の基盤であり続けている。ヨハン・セバスティアン・バッハはこの古い旋律の数々に3声部を追加したコラールを残しており、これらはカンタータや受難曲で重要な役割を果たしている。これらのコラールを息子のカール・フィリップ・エマヌエル・バッハらが集めて出版したものは、現在でも音楽学校での重要な教本として使用されている。

音楽学校での利用の目的は、和声法、作曲法、初見視奏、合唱などである。本論者はこのうち和声法や作曲法といった音楽理論の観点において、学校現場ではどのような理念や理解のもとに教育がなされているのかを検討するものである。バッハの様式は学校教育においてしばしば模範的なものとされ、学習者が必ず通る道である一方、バッハの「天才的な」規範からの逸脱は学習者には不相当であるから安易に真似しないように、という釘が刺されることも多い。バッハのコラール自体が、そもそもバッハ作品全体のなかで技法的に異色を放っていること¹、そしてそれは同時代の作曲家たちの書法とも同じではないこと²、さらにのちの時代にもそれは受け継がれていないこと³を鑑みたとき、音楽学校はなぜこのきわめて特殊な様式を学習の規範とし、またその音楽的な逸脱の意図に触れ（させ）ることなく、バッハの何を学習者に学ばせようと考えているのだろうか。その妥当性を解明するためには、まずバッハの作曲したコラールがどのような特徴を持っているのかを分析する必要がある。

2. バッハのコラールの特徴

エマヌエル・バッハらが編纂したコラール曲集には371のコラールが含まれる。リヒター編集のコラール曲集にはさらに多い389曲が収められている。これらには大バッハの手によると検証されているもののほかに、偽作と考えられるものが多数含まれている⁴。その多くはバッハの死後に出版された遺作であり、

¹ 管弦楽曲、合唱曲、器楽曲のいずれを参照してもコラールの様式は特殊である。それは旋法性に基づく伝統的な旋律、線的書法、そして歌詞の取り扱いに起因する。

² テレマンやヘンデルは前古典派に近い書法を用いている。

³ コラールの旋律自体は幅広く音楽に引用され、また基盤となっているが、バッハの書法自体がその後発展をみたという事実はない。バロック時代から近代にいたる音楽の歴史をみればバスの動き方（いわゆる和声リズム）は次第に緩慢になるのであって、バッハのコラールにみられるバスの用法はその流れの対極に位置している。

⁴ Daniel(2004), pp. 333-360

不協和音や声部処理の扱いなど、大小さまざまな書法上の差異が認められる。バッハ独特の様式を学習の規範とするなら、偽作とされるコラールは除外されなければならない。

コラールの主旋律(定旋律)は、古いものではバッハよりも数百年前から歌われてきたものであるため、後期バロックの典型的な音楽様式とは相いれない特徴を兼ね備えている。その旋律は教会旋法の様式に依っている。教会旋法はたんに長音階、短音階以外の音階ということにとどまらず、旋律の音域や動き方の傾向なども内包した概念である。旋法、あるいは旋法性という用語は多種多様に解釈され、きわめて混乱を招きやすいものであるため、ここで整理をしておきたい。「旋法」は、ある音を主音とした場合の旋律の動き方と音域の関係の総体である。主音を特定せず、主音と音域の関係性のみをいう言い方として正格旋法、変格旋法がある。またフォーレ以降のフランス近代音楽やジャズに用いられる、長音階や短音階以外の「音階」を指してたんに旋法という用法がある。「教会旋法」は、グレゴリオ聖歌を制定したときに整理された旋法名のことをいう。その旋法が用いられているのは教会音楽に限らない。数字による分類(第1旋法から第8旋法まで)と、もともと地名に由来する分類(ドリア、フリギア、リディア、ミクソリディア。のちにエオリアとイオニアが追加)がある。

バッハが、旋法の思考内に存在する単旋律に声部づけを行ったということは、時代様式の点から考えて、各声部が線的書法によっていることを意味している。古典派に完成をみた機能และ声の発想をここに持ち込むことは時代を見誤っており、適切ではない。少なくとも和音記号でバッハのコラールを和声分析しても限界にあたる⁵。

コラールはそもそも単純で簡素なリズムの単旋律に対し、同様に簡素なリズムの下3声を付加したカンツィオナル様式で書かれることが多かった。しかしバッハのものは付加された声部の動きが主旋律よりも細かく、とりわけバスにおいては闊達な動きを見せることが多い。このように、定旋律に長い音価を与える作曲様式は伝統的な手段で、バロック時代にいたってもコラール前奏曲などにみられる。主旋律の音符が相対的に長くなることによって聴覚的に際立ち、結果的に強調される。見逃せないのは、ほんらいのコラールは主旋律以外の旋律も「人の声で歌われる」ということである。ここでは合唱のさまざまな制約の範囲内で作曲するのが原則である。さらにバッハの場合は、これらがカンタータや受難曲などで演奏されていることがある。つまり合唱のバスの下にさらに低い楽器—コントラバス—が存在しているのである。コラールの楽譜上ではバスが一時的にテノールと交叉していることがあるが、コントラバスの存在によってこの交叉は問題ではなくなる。逆にいえばコントラバスなどの低音楽器を想定しない場合はこの書法が許容される理由は基本的でない。

バッハのコラールにみられる特徴の主だったものは以下のとおりである。

- 1) 音域 合唱音楽が基本であった中世からルネサンス時代にかけての音楽では、グレゴリオ聖歌の単旋律を作曲上の主軸とする方法が主流であった。この単旋律は人の声で歌われるため、必然的に音域と旋律的音程の制限を受ける。その音域は1オクターヴを大きく超えることは稀であり、また全音階的音程を原則とする。和声法や対位法で指定されているソプラノに許容される音域(c'-a'程度)を縦横無尽に駆使してよいわけではない。
- 2) 調号 鍵盤楽器の曲で、少なくとも演奏技術面において問題にならない調号の多さは、声楽曲に

⁵ 各旋法で対応の問題が発生するが、なかでもフリギア旋法の終止などは機能และ声の思考ではまったく分析不能である。

は基本的に無縁である⁶。あらゆる調号を駆使して作曲をした《平均律クラヴィーア曲集》と異なり、コラールにおいてバッハは伝統的な合唱の規範に寄り添っている。調号は嬰位記号4つ、変位記号3つが基本的な限度であり、また、ある調のなかで用いることのできる臨時記号は音階第1、4、5音の嬰位記号、音階第3、6音の変位記号が原則である^{7 8}。

3) 歌詞 コラールはそもそも聖書の内容を歌ったものであるもので、歌詞がついている。歌詞に沿った旋律が作曲されているのだから、旋律を学ぶために歌詞もあわせて検討するのはどうぜんの作業である。歌詞の構文、文法的な特徴、特定の単語の特定の意味が音楽に影響を与えないはずはなく、バッハのコラールもまたその例に漏れない⁹。

4) 音程 4声体の書法では旋律的音程とともに和声的音程も生ずる。これの処理のうち、とりわけ連続(平行)と並達(隠伏)音程の扱いにおいて、バッハのコラールは特殊である。有名な例¹⁰として、《クリスマス・オラトリオ》のコラール BWV248/33、第2小節に見られる連続5度(譜例1)を「修正」するために初版の16年後、1785年のブライトコプフ版で編集者によって施された処置に、アルトを fis'-f'-g'とするものがある(譜例2)。イ短調和音からへ短調和音への進行により生まれる外声の対



譜例1 Bach: *Ich will dich mit Fleiß bewahren* BWV 248/33, Breitkopf (Richter), No. 335



譜例2 Bach: *Ich will dich mit Fleiß bewahren* BWV 248/33, Breitkopf(1785), No.139

斜、調号が嬰位記号1つであるにもかかわらず例外的なAsを用いていること(その結果バスに passus duriusculus が生まれている)、そしてなかんづく歌詞の Ich will dich mit Fleiß bewahren(私はあなたを誠実に守る)に連続5度があてがわれているといった修辭的な用法を、たんなる誤用として片づけることには大きな問題がある。なぜそのような「超法規的な」処理がなされたのかという点にこそバッハの音楽的意図と作曲技術が隠されている。

⁶ 合唱曲の場合は記譜された音が実音である必要はまったくない。むしろ、記譜には記譜上の論理が、また演奏には演奏上の論理があり、それらは相対的な関連を有しているが絶対的なつながりを持たない。キアヴェツェとよばれる手法はその一例である。

⁷ Daniel, pp. 11-15

⁸ これも主旋律以外の、付加された対旋律についての条項である。なぜなら主旋律は古くから歌われてきた簡素な「単」旋律であり、基本的に増音程の回避や上行導音に関連するムジカ・フィクタ的臨時記号以外の使用を前提としていないからである。したがって学習用の課題である主旋律に臨時記号が濫用されていれば、それは様式に反していることになる。

⁹ エマヌエル・バッハの編纂したコラールには歌詞が書かれていない。これはこの曲集が鍵盤楽器を通してバッハの音楽に近づくという目的のもとに編まれたものだからである。

¹⁰ Poos(1995) p.18-20

- 5) 非和声音 バッハのコラールに数多く用いられる非和声音がどのような理由でどのような場所にどのように現れるのかは、詳細に検討したうえで学習されなければならない。とりわけバスの経過的倚音がどう解釈されるかは、機能 and 声の観点から簡単に縦割りで解決できる問題ではない¹¹。



譜例3 Bach: *Ehr sei Gott in dem höchsten Thron* BWV 162/6

BWV162/6の第9小節第3拍(譜例3)において、バスのFが二の和音(属七)の第7度音であるとするならその裏拍のEが主和音となり解決音になるが、これもソプラノのd'に対して不協和であり解決音にはならない。ここでダニエルは第2拍裏のgが8分音符だけ早く入っていることにより生じる位相のずれであるとの考えを呈示している¹²。コラールという伝統的な様式において、古典派以降の和声法での分析が困難な例である¹³。

- 6) 終止 全終止、半終止といった用語は和声法における主和音や属和音といった縦割りの考え方に基づいている。しかしバッハの作法はきわめて線的であり、ルネサンス由来のクラウストラの集積としての終止と考えるべきである。そうでなければフリギア旋法やミクソリディア旋法¹⁴の終止は正しく説明されない。

3. 教程の分析と比較検討

ドイツ語圏の音楽大学ではバッハのコラールが *Tonsatz* とよばれる授業で用いられている。この *Tonsatz* は和声法の一つで、Ton は音全般、Satz は書き表された文を表し、和音書法、和音構文法といったような意味合いと考えてよい。バッハのコラールを鍵盤で演奏し、そこに見られる終止形や転調を学ぶもので、日本でいう書法課題中心の和声法とは異なり、分析を主眼としている。一方フランスのとりわけパリ国立高等音楽院では、音楽書法科(エクリチュール科)においてバッハ様式のコラールを模倣して、与えられた旋律(バッハのコラールからではなく教員が自作したもの)に下3声を付加してコラールに仕上げる教育が行われている。これは2014年から日本でも東京藝術大学作曲科の入学試験に導入された。

ドイツとフランスで共通しているのはバッハを規範としている点であるが、異なるのはドイツが分析を主たる目的としているのに対して、フランスは作曲の修練としての模倣を意図しているところである。分析の場合はバッハの書いた音符をそのまま利用するのであるが、模倣の場合はバッハ風の音楽を書くことでバッハの様式を理解し、またそれが自在に書けるようになることが求められる。いずれの方法でもバッハの音楽の詳細な分析と検討は欠かすことができない。本論考の問題提起はこのことに直結する。つまりバッハのコラールは前項でみたように旋法による線的合唱書法であり、歌詞の修辭的な表現が音楽の意図である。これを逸脱した分析は、正しい学習の成果を導かない。しかしながら、実際に学校教育現場で用

¹¹ 機能 and 声では和音の連結を設定したうえで、それらの跳躍音程を結ぶものとして偶発的に経過音を認めるが、この観点だけでは線的な書法を前提とした音楽の本質に近づきがたい。

¹² Daniel, pp.125-126

¹³ ここでは通奏低音の数字も現象を何ら説明しえない。

¹⁴ ミクソリディア旋法では、和声法にいう変終止が頻出する。しかしながらバッハがコラール以外の領域で全終止を経ない変終止をほとんど用いていないことを鑑みると、コラールのこうした和声づけはバッハの作曲行為の常套手段ではない。そしてそれは旋法性と線的書法に起因するクラウストラによって終止する場合の必然的な帰結である。

いられている分析の方法は機能和声や調性に基づく思考から脱却できていなかったり、歌詞の存在をまったく考慮していなかったり、あるいは合唱の様式ということをはなから忘れていたりする。

ドイツのクニップハルツとメラール¹⁵は、その序文において次のように述べている¹⁶。

コラール（与えられた旋律の4声体化）は、和声、通奏低音、転調、和声分析と対位法といった専門領域とならび、音楽学校の理論教育において中心的な位置を占めている。くわえてコラールは、上記の専門領域を実際のかつ創造的なかたちで実習する可能性を提供している。ヨハン・セバスティアン・バッハ(1685-1750)のコラールがプロテスタント教会の讃美歌に対する和声づけとして様式的な規範を与えているにもかかわらず、適切な教本はこれまで書かれてこなかった¹⁷。(中略)

ヨハン・フィリップ・キルンベルガー(1721-83)は、ライプツィヒでバッハに学んだあと(1739-41)、ヴァイマルのアンナ・アマリア王妃の宮廷音楽家として憂いをもってこう述べている。「この偉大な方(バッハ)は理論的なことは何も書かず、その教えはただ弟子たちによってのみ後世に伝えられた」と。

その弟子であるキルンベルガー、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ(1714-88)、フリードリッヒ・ヴィルヘルム・マールブルク(1718-95)らの尽力により、バッハの残したコラールが出版された。バッハが著さなかった音楽理論書の代わりに、バッハが教育に用いた「とされる」コラールの集成が弟子によって世に出されたことが、のちの時代の音楽学校で規範とされる一つの理由になったと推察される。

クニップハルツ・メラールは、リーマン式の機能และ声記号¹⁸を基本に、一部通奏低音の数字も使って説明を進めている。バッハにはフリギア旋法のコラールが多くみられること、偽作があること、器楽が同時に用いられていること、修辭的な音型が含まれることを認めながらもこれらを研究や学習の対象から外し¹⁹、とりわけ旋法については長調と短調のみに絞っている。歌詞は部分的には呈示されている。このような機能และ声記号による、そして歌詞なしのコラール和声分析は、ドイツ語圏では一般的で広く普及している²⁰。ただしこれは日本では導入されていない。日本の音楽教育では分析そのものが体系的にはほとんど教えられていないのも理由の一つであろう。

フランスの方法は小鍛冶・林・山口によって初めて日本に紹介された²¹。その第1部「コラール概論」において小鍛冶はコラール学習の必要性を、バッハの実践およびバッハ以降シェーンベルクまでの音楽の実態に求めている。興味深いのは「和声教育に本質的にかかわるものとしてのコラール技法」²²と述べている

¹⁵ Knipphals/Möller (1995)

¹⁶ Knipphals/Möller, p. 5 西尾訳

¹⁷ ドイツ語圏ではほかにウルリッヒ・カイザーの著書が比較的新しい。Ulrich Kaiser, *Der Vierstimmige Satz – Kantionalsatz und Choralsatz*, Kassel: Bärenreiter, 2002

¹⁸ あらゆる和音における機能และ声上の「役割」をトニック、ドミナント、サブドミナントに分類し、T、S、Dなどの文字、数字、記号を組み合わせて表記する方法。和声分析に用いられるものとしてはこれのほかに音階の度数をローマ数字で書くものがあり、現在の日本ではこれをもっとも一般的である。通奏低音の数字は対位法の要素も多く含まれた即興演奏補助法および作曲法であり、厳密な和声理論とはいいがたい。

¹⁹ 学習上の便宜は一定程度で理解できる。しかしそれではバッハ「の」様式を学ぶことにはならない。

²⁰ 筆者が滞在していた2008年の時点において。もちろん当時もこのような時代錯誤の分析を修正しようとする音楽理論教師は存在していた。

²¹ 小鍛冶邦隆、林達也、山口博史(2013)。以下、小鍛冶本とする。

²² 小鍛冶・林・山口 p. 40

ように、コラールを和声の範疇で理解していることである。ここでいう和声とは広義のそれであり、通奏低音法を交えながら、対位法の学習に進む前段階としての萌芽を内包しているものと読める²³。しかしながら第2部「実施篇」では音階の度数記号による説明が始まる。度数記号は垂直の音程を示す通奏低音法とは相いれず、また長調もしくは短調を大前提としているため旋法性の理解には困難が伴う。林はクニツプハルツ・メラー同様に、旋法性ではなく「機能と声音が基本」²⁴としている。さらに「バッハのコラールの中には古典和声の諸規則から逸脱²⁵した例もみられる」²⁶と述べているが、古典和声とはバッハよりあとの時代に成立した理論であるため、論旨が不明である。学習者には「あくまで基本的な和声の諸規則を遵守して、コラール書法を実践するのが望ましい」という記述をみると、小鍛冶の主張している「対位法の前段階としての和声」は、ここにおいて「機能と声法で学ぶコラール書法」と規定される。小鍛冶はあとがきにおいて「和声とフーガが安易に結びつくこと」を憂慮してコラール学習を導入したとしているが、小鍛冶本では最終的に旋法によるコラール旋律と機能と声音が結びついていることになる²⁷。

このような方針のため、フリギア旋法における完全な終止は機能と声理論によれば「半終止」とせざるをえないが、実際そのように記述されている²⁸。山口は、典型的なフリギア旋法による旋律《ああ神よ、天より見たまえ(Ach Gott, vom Himmel sieh darein)》BWV153/1の分析で「最後はI(完全終止)ではなくVで終わっている」²⁹、また《深い苦しみの淵から(Aus tiefer Not schrei ich zu dir)》BWV38/6の分析では「最後はV(三和音)で終わる」³⁰という解釈をしている。機能と声の用語である属和音でコラールが終結している³¹とすれば、作曲者の和声づけが間違えているか和声分析が適切でないかのどちらかである³²。

歌詞の扱いも多様である。小鍛冶は「ある程度」という条件つきながら「歌詞の情緒(…)は、バッハの作

²³ 小鍛冶・林・山口 p. 10「バッハにおいては和声法としての通奏低音法から対位法にいたるといふ、近代的な学習過程へと変化している」

²⁴ 小鍛冶・林・山口 p. 43

²⁵ 人は、存在しない規範からどのように逸脱しうるのだろうか。後の時代の尺度で前の時代を学術的に推し量ることには、きわめて慎重でなければならない。それが、かりに後世の人間にとっての学習上の方便として一時的に利用されることがあったとしても、最終的な価値の判断がそれによってなされてはならない。バッハにとって古典和声もラモーの理論も無縁であり、作曲上の規範になりえなかったことは歴史上明白である。

²⁶ 小鍛冶・林・山口 p. 57。この次の引用も同じ箇所から。

²⁷ 小鍛冶はこの点について「バッハの作曲技法は、19世紀以降の近代的な和声理論(…)＝機能理論から理解することは、かならずしも可能とはいえない」(同、p.37)と述べているにもかかわらず、である。ちなみにフーガは調性の確立が前提となる様式で、語法的には和声の考え方との間に大きな齟齬は生じない。小鍛冶が懸念しているのは書法的な問題であろう。

²⁸ 小鍛冶・林・山口 pp. 45-46, 48-49

²⁹ 小鍛冶・林・山口 pp. 88-89

³⁰ 小鍛冶・林・山口 pp. 96-97

³¹ 教会ソナタの緩徐楽章が「半終止」をする場合とは状況が異なる。緩徐楽章は次の楽章があるが、コラールに続く楽章はない。

³² Telemann(1730)では、フリギア旋法の旋律に和声づけされたコラールにおいて、時と場合によって機能と声的な見方による調判定がなされている(巻末の *Unterrichte*: pp. 185-6)。ここでは「調」の主音が主旋律終止音の完全5度下、長2度下、短2度上、あるいは同度で同主調扱いとなっている。そのため山口の分析は検証の対象にならないのかもしれない。しかし、機能と声での考え方しか身につけていない大半の学習者に対して教会旋法の一般的説明を一切せずに「半終止で終わる」と記述するのは誤解を招くのみならず、バッハのコラールにおける旋法の重要性に触れていないため、教本に記載する分析としてはじゅうぶんとはいえない。

曲様式を理解する上で重要である」³³と述べているが、第2部以降で林と山口はコラールの歌詞にまったく触れていない。

またコラールは「音楽の専門教育を受けない者でも簡単に歌える音楽」³⁴としながら、第3部「コラール課題と範例」に掲げられた課題の音域は1オクターヴを超えるものが19曲中16曲ある。最大のものは1オクターヴと短6度(d'-b'')を網羅しており、専門家でも歌唱が容易ではない領域に踏み込んでいる³⁵。バッハのコラールでは決して扱われることのない調号の数も散見される。バッハでは調号の変位記号は通常3つが限界であるのに対してこの第3部では5つまで、嬰位記号はバッハでは通常4つを超えないがここでは5つのものもある^{36 37}。

4. 結論

バッハのコラールは次の点において特殊である。

- 1) 機能和声ではなく旋法性に基いていること。
- 2) 下3声の細やかな動きがもつばら線的書法によっていること。
- 3) 音楽が歌詞の内容を修辭的に表現していること。
- 4) 以上の3点に起因する「当時の一般的な規則からの逸脱」が数多くみられること。

なかんづく第4の点がいかなる音楽的理由により正当化されるのかを学ぶことが、バッハの作曲技法の根幹に近づく有効な方法の一つである。しかし音楽学校および教本ではこれらを見捨てるか、軽く触れるものの実習では扱わないという「教育的配慮」がしばしばなされている。バッハのコラール様式の特異性を避けてバッハの様式を学ぶという方法は、その構想段階ですでに論理的に破綻している。

出版されているいくつかの、しかし数少ないコラール教本や分析書を紐解く限りにおいて、音楽学校でバッハのコラールを教える目的と、それがコラールでなければならない理由は明確に設定されていない。キルンベルガーら直弟子が編集したものでバッハの教えの凝縮されたものであるから、という根拠は確かに説得力がある。しかし偽作の疑いも多い遺作が大量に含まれていることや、歌詞が削除されていること、また不当な「修正」がなされていることを考えると、これを無条件かつ無批判に受け入れることの学術的な疑念はぬぐえない³⁸。コラール自体はバッハの前の時代から長く歌い継がれてきたため、バッハのみに焦

³³ 小鍛冶・林・山口 p. 11

³⁴ 小鍛冶・林・山口 p. 50

³⁵ コラール旋律以外の付加声部の歌唱が容易でないことはバッハのコラールにも当てはまる。

³⁶ バッハのコラールには例外も存在するがそれはきわめて稀であり、これを正当化する、歌詞に起因した音楽的で強力な理由があつたことである。

³⁷ 以上に記したバッハ様式との数々の違いは、小鍛冶本が巻末に附録として掲載した「パリ国立高等音楽院のコラール課題実施例」にもみられることを考えると、小鍛冶本はバッハ様式ではなく「パリ国立高等音楽院様式」のコラールといえる。パリ国立高等音楽院やその前身のパリ音楽院がドイツから「輸入」した音楽の諸様式の効率的な学習法にみられる一般的な問題点について考察する意義は大きい。

³⁸ 山口は小鍛冶本のなかで作曲作法の異なる遺作も分析対象とたうえて「規則にしばられてコラールを学ぶよりも、実際の曲に多くあたってバッハの曲を目と耳と指と頭でなぞり、彼の冒険とめざす音の流れを楽しめるようになる」とよい(p. 86)としているが、初学者がこれを「楽しめるようになる」ためには、いったん規則の枠組みにきちんとはまることが重要である。教程とは正誤の明確な基準を用意し、それに則った練習課題を通して学習者に正しいバランス感覚を習得させるものである。その規則と音楽的な理由を明確に呈示することなく「残りは読者諸氏にゆっくり研究していただきたい」(同)として放置された初学者は、何をよすがにバッハの知性に近づけばよいのだろうか。

点を当てる理由があるとするれば、それはバッハに特有の書法を探求し解明するとともに、それを身につけることである。しかしながらそれは「天才の逸脱」や「学習上の都合」といった一言で片づけられ、考察の対象から外されている。そこに残るのは音楽の精神が抜けた上澄みであり、たんなる音並べにすぎない。同様の問題は対位法の教程にもみられる。厳格対位法とよばれる領域である。実際の音楽から導かれた規則に従いすぎるあまり、規則が音楽から乖離し、もっぱら規則のみにしたがって音を並べていくだけの教程になっている。

バッハのコラールの学習に歌詞がまったく欠けていればそれは大きな問題であり、音楽の根幹を揺るがしかねない。作曲理論の学習でも音の取り扱いに重心を置くことはある程度理解されるが、その音の取り扱いが歌詞に起因していることは多少なりとも触れられ、学ばれる必要がある。それが日本のような非西欧語話者による西洋音楽の学習であればなおさらである。

音楽が伝えようとしている何かを、音の動かし方によってより豊かに、より効果的に聴衆に届け、その心を動かすのが音楽の技術であるとするなら、その「何か」を考慮の外におく学習法に何ら利点は存在しない³⁹。

しかしそもそもバッハの、同時代的にきわめて特殊なコラール書法を一般的な学習者の手本とすることについて、教本の執筆者や教育者らはどう考えているのだろうか。バッハ自身の作曲教育法について、エマヌエル・バッハの有名な言葉によれば、無味乾燥なフックス式の類別(厳格)対位法ではなく、通奏低音による純粋な4声体から始め、つぎにコラール旋律の和声づけに入るのであるが、バッハは生徒にバスを与え、内声を書かせ⁴⁰、やがて生徒らには自らの手でバスを書かせるようにするものであった。実際、バッハの弟子であったマルプルクは、《われらいざ遺体を葬り (Nun laßt uns dem Leib begraben)》の旋律に8通りのバス付け⁴¹を、キルンベルガーは《ああ神よ、わが罪大きく重く (Ach Gott, wie groß und schwer)》の旋律に対して26通りのバス付け⁴²を、キッテルは《イエス・キリスト、わが命の光 (Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht)》の一節の拍節を変更しながら12のバス付けおよび変奏(譜例4)などを、各々の

The image shows a musical score for a chorale. At the top, there is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Below it is a bass clef staff with figured bass notation. The figures are: 6 6 5 4 6 6 5 5 4. To the right of the bass staff, the text reads: "Diese Melodie kann nun auf verschiedene Weise abgetheilt werden:". Below this, two variations are shown. Variation I is in 3/4 time, and Variation 2 is in 3/4 time. Both variations show the melody in the treble clef and the figured bass in the bass clef. The figures for Variation I are: 6 6 5 4 6 6 5 5 4. The figures for Variation 2 are: 7 6 6 5 4 6 6 5 4.

³⁹ 教育のある段階で一時的にそのような単一目的の反復練習を用いることはある。しかし教育者はその効能とともに副作用にもじゅうぶん自覚的であればならない。善良な学習者は与えられた教程や指導が音楽のすべて、音楽そのもの、または音楽に近づく最善の方法と勘違いする危険性をつねに孕んでいるからである。

⁴⁰ いわゆる Bach-Schemelli の教本(BWV439-507)を想起させる。

⁴¹ Marpurg(1755-59) 3: Tab. 1, Fig. 20, Nos. 1-8

⁴² Kirnberger(1784-87) 2/1: pp. 22-29

The image displays three systems of musical notation for a chorale. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the figured bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The systems are numbered 3, 4, 5, 6, 7, and 8. The figured bass notation includes numbers 1-7, flats, and some accidentals, indicating the harmonic structure for the organist.

譜例4 Kittel: 《イエス・キリスト、わが命の光(Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht)》のバス付け(抜粋)、
Der angehende Organist, 3: pp. 18-19

著書で紹介している。

ここでバッハの言い伝えに則って弟子たちが行っている方法は、エマヌエル・バッハらが編纂した大バッハのコラールに近づくための学習ではおそらくなかったであろうことを考慮する必要がある。バッハのコラールは高度な歌唱技術を持った少人数の合唱で歌われることを想定している線的で声楽的な書法であるのに対して、バッハやその弟子たちの教育方法は、一般的な学習者への方法であり、なおかつ即興的な通奏低音や実際の教会での信徒らによる歌唱の伴奏に適している器乐的、鍵盤樂器的なものである。バッハは歴史に名を残す有名な作曲家らのみならず、トーマス教会の音楽学校で27年にわたり多くの一般の生徒らに対しても音楽の教育を施してきた。その方法の一つがこの「器乐的・通奏低音的」なコラールの学習法である。この、単一のコラール旋律に複数のバスをつけて教える方法は、ヴィンツェント・リューベックが活躍した1700年ごろのハンブルクですで行われており、バッハを経てその弟子から孫弟子へと代々受け継がれていった⁴³。

バッハのコラールを、エマヌエル・バッハらが企図したような鍵盤樂器による学習に用いるのはさほど容易ではない。複雑な動きをする下3声や頻出する声部の交叉は、鍵盤上での再現にまったく向いておらず、初学者の教育に適切とは考えにくい。加えて、数々の「規則からの逸脱」の典型例である非和声音の扱いや連続5度などは、鍵盤樂器上ではかなり耳障りであるものの、合唱においては(もちろん扱い方によるものの)じつはあまり気にならないということも考慮に値する。

こんにちの音楽教育に携わる者が、もしバッハの教育法にならって初学者を指導するのであれば、1700年ごろ以降に北ドイツで出版された通奏低音教程やバッハの弟子たちの教本の様式、つまりコラール旋律

⁴³ Leaver/ Remeš(2018) pp. 132, 148-149

に複数のバスを与え、または考えさせる方法が適切である。バッハ様式のコーラル書法を研究するのであれば、少なくとも歌詞の理解をとうぜんの前提として⁴⁴音楽との関連を探しだし、また作曲者が意図した規則からの逸脱もあわせて注意深く観察する必要がある。

参考文献

論文

Robin A. Leaver and Derek Remeš, “J. S. Bach’s Chorale-Based Pedagogy: Origins and Continuity” in *Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 48/2 and 49/1(2018): pp. 116-150

単行本

Thomas Daniel, *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen – Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr, 2004

Johann Christian Kittel, *Der angehende Organist, oder der Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*, 3 vols., Erfurt: Beyer & Maring, 1801-08; facsimile, Leipzig: Deutscher Verlag, 1986

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin, 2 vols., 1776-79

Hans-Jürgen Knipphals, Dirk Möller, *J.S. Bach – Choralatz*, Wolfenbüttel: Mösel, 1995

小鍛冶邦隆、林達也、山口博史『バッハ様式によるコーラル技法』 東京：音楽之友社、2013年

Heinrich Poos, *Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk*, München: edition text+kritik, 1995

Friedrich Willhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 3 parts, Berlin, 1755-59, repr., Hildesheim: Olms, 1974

楽譜

Johann Sebastian Bach, *371 vierstimmige Choralgesänge*, edited by Carl Phillip Emanuel Bach, Johann Philipp Kirnberger, Leipzig: Breitkopf, 1784-87

Johann Sebastian Bach, *389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*, edited by Bernhard Friedrich Richter, Wiesbaden: Breitkopf, 1898

Georg Philipp Telemann, *Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch*, Hamburg, 1730

⁴⁴ そもそも歌詞がついているものはいかに及ばず、歌詞のないものについてもその多くにおいて、何らかの音楽的要素(リズム、拍節、和声、旋律、フレーズ構造、形式など)が言語の構造に由来もしくは関連している。