

宗教音楽におけるノン・ヴィブラート奏法の考察

A Study of Non-Vibrato Playing in Religious Music

春日 敏 美*

Abstract

When string and wind instrument players play music and vocalists sing, they consistently use vibrato. But in the 17th and 18th centuries, was vibrato really used, and what was its purpose? Moreover, when we play worship music in a Protestant church, should we use vibrato or should we play in a non-vibrato style?

In this paper, I examine if string players used vibrato in the Baroque Age and what the purpose of vibrato and its music was. I consider the reformer Martin Luther's outlook on music. Then I'll examine Bach's worship music which is most important in the Baroque Age, because he succeeded in positively influencing Luther's outlook on music. In conclusion, vibrato expresses man's desire. So we play non-vibrato or use it moderately in worship music, because the player not only plays for an audience but also for God.

キーワード：宗教音楽／ノン・ヴィブラート／M. ルター／J.S. バッハ

1. はじめに

今日ヴァイオリンなどの弦楽器や管楽器、また声楽においてヴィブラートを掛けることはごく普通に、当然のこととして行われている。プロの奏者であるかアマチュアかを問わず、弦楽器を演奏する人は絶え間なく左手を動かし、ヴィブラートを掛ける。ところが、バロック時代にはヴィブラートを掛けないノン・ヴィブラート奏法、また掛けたとしても極めて控え目であったというのが定説である。

1960年代から、バロックや古典派の時代の楽器と当時の演奏様式に従って演奏する、ピリオド奏法といわれる演奏スタイルが興隆してきた。彼らの演奏の基本はノン・ヴィブラートである。ピリオド演奏といわれるものの中には、骨董品のようは無味乾燥な演奏と批判されるものもあった。しかし、今日ではJ.S. バッハのカンタータや受難曲を演奏するには、20人程の合唱と20人以内

のオーケストラという編成が主流を占め、60人、100人といった大きな編成で演奏することは、特別な場合を除きほとんどなくなってきている。このような編成でピリオド楽器を用い、当時の演奏習慣を踏まえた演奏が支持され主導権を得ているのは、現代に生きる私たちに、時代を超えて300年前の音楽を生き生きと語りかけてくるからだと考えられる。

では声楽の分野においてはどうかだろうか。合唱の分野では、決してヴィブラートを掛けないという原則を厳格に守ることが常識とされているが、独唱においてはヴィブラートを掛けることが多いのではないだろうか。

器楽のソリストはどうかだろうか。筆者は17世紀から18世紀の音楽を学ぶ中で、現在のヴィブラート奏法に違和感を覚えるようになってきた。音程が分かりにくいほど大幅に揺らしてヴィブラートを掛け続ける演奏の多くに対して、音楽そのものが求めているものと演奏者が表出しようとするものとの間に著しい乖離があるのではないかと感じるからである。音楽的ではなく、音楽

* Toshimi KASUGA
北陸学院高等学校 教諭 (音楽)

とは全く関係なく掛けているのではないかと思うことがしばしばある。勿論ヴィブラートを多用する演奏のすべてを否定するわけではなく、納得の出来るとても素晴らしい、感動的な演奏もある。

それでは本論のテーマである、宗教音楽においてヴィブラートを使用することはどうなのだろうか。むしろ宗教音楽にはノン・ヴィブラートこそ有効ではないのか、と考えるようになってきた。

以下の考察は宗教音楽の演奏におけるヴィブラート使用の有効性について、歴史的かつ理論的に解明してみようとする一つの試みである。ただし、ここで取り上げる宗教音楽というのは、勿論キリスト教のことであり、しかもプロテスタント——福音主義——教会の音楽、「礼拝」の場で奏される音楽に限定して考察していきたい。

今日、プロテスタント教会の礼拝音楽には会衆賛美とオルガンは欠かすことができない。さらに聖歌隊のある教会では、聖歌隊が賛美の一翼を担い、また会衆の賛美をリードするという役割も担っている。ヨーロッパには、何百年という伝統を持つプロテスタントやカトリックの聖歌隊が多数存在する。日本でも馴染みのあるウィーンの宮廷礼拝堂の聖歌隊もその一つで、ウィーン少年合唱団として世界各地で、宗教音楽だけではなく様々なジャンルの歌を歌い、幅広い演奏活動をしている。だが彼等が本務とするのはミサで歌うことである。この合唱団はアーノンクールとレオンハルトの指揮による、バッハの200曲あまりのカンタータ録音にも参加していることでも有名である。日本でも聖歌隊のある教会では主日礼拝をはじめ、クリスマスや受難週といった特別な祝祭日礼拝などで賛美を奏でている。キリスト教の大学や高校でも、クリスマスには聖歌隊とオルガンだけではなく、オーケストラも加わって演奏することがある。

これから取り上げる音楽は、基本的にはオーケストラ、ソリスト、聖歌隊によって奏でられる音楽である。聖歌隊だけによるア・カペラの音楽も含め、たとえばH. シュッツ、F. トウンダー、D. ブクステフーデ、G.P. テーレマン、J. クーナウ、J.S. バッハをはじめとする中部、北ドイツ地域で活躍した作曲家、それにドイツのハレに生まれ、後にイギリスに帰化して活躍したG. ヘンデルな

どの作品を念頭においていただきたい。これらの作曲家はドイツのバロック期に、プロテスタント教会に属しているか、プロテスタント教会の音楽を書いた作曲家たちで、その優れた音楽は今日でも度々演奏される。それゆえヴィブラートについても、これらの作曲家の音楽が生み出されたドイツのバロック時代を中心に据え、考察していく。

2. オーケストラでのノン・ヴィブラート奏法

最近ピリオド楽器ではない、モダン楽器によるオーケストラでノン・ヴィブラート奏法をする演奏が時々見受けられるようになってきた。たとえば、日本を代表するNHK交響楽団の演奏でもその例が見られる。ノン・ヴィブラートを要求したのはロジャ・ノリントンという指揮者であり、彼がどうしてこのような演奏をするのかについては様々なところで発言している。その一つ、音楽雑誌『音楽の友』の「対談シリーズ 江川紹子の部屋—ロジャ・ノリントン」⁽¹⁾では、2006年11月のNHK交響楽団の演奏会について江川氏が、「そのサウンドは普段慣れ親しんでいるものとはかなり違っているが、どうしてそのようなサウンドを作り出せたのか」との質問に対し、彼は次のように答えている。

最も大きいのはレガートと装飾・・・、ヴィブラートをやめたことでしょう。しかし、それだけではあのような音楽を作り出すのに十分ではありません。フレージングとか・・・、ほかにもいろいろと工夫しなければ、退屈な演奏になってしまっていたでしょう。

さらに彼はヴィブラートの歴史について、次のように語っている。

1930年代、ほとんどのオーケストラはヴィブラートを使わずに演奏していました。1927年の日本のオーケストラの初期の録音を聴いても、ヴィブラートなしで演奏しています。アメリカ、ドイツ、イギリス、オランダでも同じでした。18～19世紀初頭、オーケストラはただ演奏するだけではなく、聴衆に

音楽についていま以上に語りかけなければなりませんでした。それでヴィブラートをかけて演奏するようになったのではないのでしょうか。最初にヴィブラートをかけて弾くようになったのは、フランスのオーケストラのようですが、当時のドイツのオーケストラはヴィブラートをかける演奏に「ノー」と言いました。「そのように演奏するのは、まるでカフェで演奏しているみたいで安っぽい！」と言って抵抗したのです。ウィーン・フィルも1940年頃まで、ヴィブラート付きで演奏することに抵抗しています。・・・ヴィブラートはソリストの装飾スタイルでした。ソリストが時々使っていたのですが、20世紀に入ってから恒常的に使われ始めたのです。クライスラーやハイフェッツなどはヴィブラートを多用しましたが、一方ではほとんど使わない人もいました。特にドイツやオーストリアのオーケストラはヴィブラートに抵抗しました。ウィーン・フィルなどは最後まで抵抗しました。

ピリオド奏法が出現するまで、ノン・ヴィブラート奏法は思いもよらない奏法であり、弦楽器はヴィブラートを掛けることによって表情を豊かに醸し出す事ができるということに疑いを抱くことは皆無であった。ヴィブラート奏法には、聴衆の心を揺さぶるような感情を表出することができるというメリットがある。また現在のように収容人数が1000、2000席もある演奏会場では、ヴィブラートを掛けることによって会場をより満たすことができるという効果もあろう。拙いアマチュアのオーケストラの一部には、不安定な音程を誤魔化すことも出来て好都合と思われる演奏も見受けられるが、これは論外のことである。

ノン・ヴィブラートで演奏するオーケストラをはじめ聴いた者は、同じオーケストラであっても、まったく音の響きが異なることに驚くにちがいない。透き通るような響きで、しかも倍音⁽²⁾が生じるので、その豊かな響きは格別なものとなる。

では、バロックの時代にヴィブラートは存在したのだろうか。また存在していたとしたなら、現

在とどのようなところがちがっていたのであろうか。その目的は何であったのか。

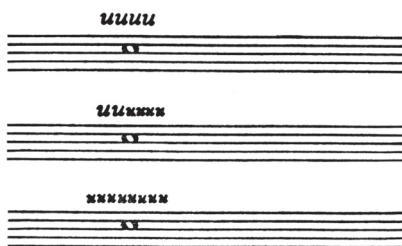
3. 弦楽器演奏におけるヴィブラート

バロック時代の演奏を考察する上で欠かすことのできないドイツの基本的資料がある。それは次の3つである。

1. Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen, 1752
2. Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, 1753/1762
3. Leopold Mozart, Versuch einer Gründlichen Violinschule, 1756

フルート・トラヴェルソ、クラヴィーア（鍵盤楽器）、ヴァイオリンについてそれぞれ書かれたものであるが、この時期の音楽の本質についても広く知ることができる。ヴィブラートに関しては、レオポルト・モーツァルトの著書を中心に、果たして17世紀～18世紀にヴィブラート奏法はあったのかを検討していきたい。

レオポルト・モーツァルトは『ヴァイオリン奏法』の第11章で「トレモロ Tremolo」についての奏法を、「指は強く弦を押し、手全体を小さく動かします。その動きは横にはなく、前は駒の方へ、後ろは渦巻の方へと前後に動くようにします」⁽³⁾と言い、具体的な掛け方を述べている。この記述からも明らかなように、彼がトレモロと言っているのはヴィブラートのことに他ならない。第11章はトレモロ、モルデントなどの装飾音についての記述であり、その中でヴィブラートの説明をしている。この時代は他の理論書も含め、ヴィブラートは装飾音の一つとして考えられていたのである。さらに彼は次頁の楽譜で示しているように、緩やかに掛けるヴィブラートはUの記号で8分音符に相当する速さで掛け、2段目では徐々に速度を増していく場合、そして3段目では速く掛けるヴィブラートをuの小さな記号一つが16分音符に相当する速さでと、3通りの掛け方を示している。⁽⁴⁾



ドイツではないが、モーツァルトの著書の出版される少し前、イタリア生まれで1714年以降ロンドンに住んでいたジェミニアーニ (Francesco Geminiani, 1687～1762) が『ヴァイオリン奏法』(1751年)の中でヴィブラートについて触れているところがあるので、参考として取り上げる。彼は譜例と曲例を示し、それについて解説している。譜例18では14個の装飾音を示し、最後の14番目で「クローズ・シェイク Close Shake」という装飾音の説明をしている。クローズ・シェイクという装飾音については、たとえば『メッツラー音楽大事典』(教育芸術社、2006年、DVD-ROM)では、ヴィブラートであるが2本の指で演奏される *tremblement serré* と同じものであると記している。実はこの時代のヴィブラートには大きく2つの奏法があり、その一つは今日でも一般に使われる左手1本の指を震わせるものであり、もう一つは左手の2本の指を使うものである。後者の奏法は、たとえば2本の指をできるだけくっつけて糸巻き側の指で弦を押さえ、もう1本の指で弦を軽くたたくものである。ただしこれら2つの奏法が当時厳密に区別されていたかどうかは分からない。ジェミニアーニの著書では下記の譜例を見るとわかるように「トレモロ Tremolo」と記し、その装飾記号をトリル記号で示している。⁽⁵⁾ この装飾音



の説明では、クローズ・シェイクを演奏するには「楽器の弦を指で強く押しつけ、そして手首を内側と外側の方向にゆっくりとしかも均等に動かさなければならない」⁽⁶⁾と述べている。ここで言われている「クローズ・シェイク」とは、彼の説明からも明らかのように、ヴィブラートのことで

ある。

更にヴィオラ・ダ・ガンバ、フランス語ではヴィオールと呼ばれている楽器でのヴィブラートについて記されているフランスの資料があるので、紹介しよう。この楽器にはフレットがあり、楽器を膝で支えて演奏する弦楽器である。

ジャン・ルソー (Jean Rousseau, 1644～c.1700) は『ヴィオール概論』第3部の装飾の説明でラングール (Langueur) という装飾音を取り上げ、「ラングールを行なうには、フレットを押さえた指を揺らせばよい。これは、小指で音を押さえねばならない時に実践されるのが普通だが、その際、拍子を乱すことなく、しかも音符の長さだけ続けねばならない」⁽⁷⁾と説明している。ラングールというのは、ヴィブラートに他ならない。この他に、ルソーと同時代のフランスでヴィオール演奏について記された著書で、ヴィブラートについて言及しているものを掲げる。

ドゥマシ (Demachy 不詳) は『ヴィオール曲集』(1685年)の序文で、プラント (Plainte) とも呼ばれるアスピレーション (Aspiration) の奏法について、「フレットの上で指を揺らせながら行なう」⁽⁸⁾と言い、マラン・マレ (Marin Marais 1656～1728) は『ヴィオール曲集 第1巻』(1686年)の序文で、プラントは「普通は小指で〔フレットを押さえ〕、手を〔小刻みに〕揺らしながら行なう」⁽⁹⁾と言っている。ダノヴィル (Danoville 不詳) は『ドゥシュ・ド・ヴィオールとバス・ド・ヴィオールの奏法』(1687年)でバランスマン・ド・マンを、「小指は〔押さえたままで音を〕鳴らすのでフレットから離れないようにして、指板の裏側を押さえている親指を〔棹から〕少し浮かせて〔左〕手を小刻みに揺らす」⁽¹⁰⁾と記している。

レオポルト・モーツァルトをはじめ、バロック時代の弦楽器奏法について書かれた著書では、ヴィブラート奏法についての呼び方は様々であるが、その存在が明確に記されている。それゆえバロック時代にヴィブラートは、ドイツだけではなく広く存在していた、という結論となる。ただし次のことを付け加えておく。

バロック時代のヴィブラートは既に見てきたように、装飾音の一つであると考えられていたことである。このことは、ある特定の音、または部分

をヴィブラートによって強調するために用いるということを意味する。

第2に、ドイツ・バロック期の著書は主に1750年以降のものであるということである。J.S. バッハが亡くなったのは1750年であるから、バッハの死とともにバロックの時代は終焉を迎えたというのが一般的な考えであり、メンデルスゾーンが1829年に「マタイ受難曲」を蘇演してバッハを復活させるまで、ベートーヴェンやショパンなど、ほんの一部の者を除いて彼は忘れられていた。今日では考えられないことだろうが、彼の晩年にはバッハという息子のカール・フリーリップ・エマヌエル・バッハのことを指していたのであり、息子の音楽は時代に適合し、J.S. バッハの音楽はもはや時代遅れとされ、人気がなかったのである。⁽¹¹⁾ 第6章の「バッハの音楽観」で考察するが、1690年頃から音楽の趣味が急激に変化を遂げていたということを念頭において置く必要がある。このことから、ヴィブラート使用について、1750年以前も同じであったという結論を導き出すことには慎重でなければならない。

第3に、ヴィブラートと言っても、バロック時代と近代のそれとはことなるのではないかと考えられる。近代のヴィブラートは音程を大幅に揺らすのが、バロック時代のヴィブラートは装飾音の一つであると考えられていたことから、音程を大幅に揺らすものではなく、もっと控え目に掛け、上品な響きを醸し出すことが目的ではなかったのか、ということである。

4. ヴィブラートの目的

ヴィブラートを掛ける目的は何であったのか、ということ抜きにしてヴィブラートについて語ることは出来ない。ある目的を達成するためにヴィブラートを掛けたはずである。しかもそれは現代における演奏でヴィブラートが醸し出す目的ではなく、バロック時代における目的である。そこで、ヴィブラートの目的を考察する前の大前提として、音楽の目的について考察しておく必要がある。

本論で主に取り上げるのは、ドイツ・バロック時代の音楽である。ドイツ・バロック時代の音楽

を特徴づけているもの、その目的とされているもののひとつは、「情緒（アフェクト *Affekt*）を喚起させる」というもので、この理論が当時のドイツでは支配的であった。これがアフェクテンレーレ（*Affektenlehre*）という理論であり、これを体系的に集大成したのがハンブルクで歌手、指揮者、クラヴィーア奏者、作曲家、そして著作活動を行っていたJ. マッテゾン（*Johann Mattheson*, 1681～1764）である。アフェクテンレーレというのは、音楽で何を表現するのか、たとえば愛、喜び、憧れ、悲しみ、怒り、恐れといった感情を音型、リズム、和音、装飾音、調性、アーティキュレーションなどによって表現しようとするものである。これは単なる理論ではなく、音楽の中に具体的に表現されているものであり、演奏によって聴く者の心を喚起させるものである。具体的なものであるという意味において、ロマン派の音楽における人間の個人的な、また主観的な感情の吐露とは厳密に区別されるべきものである。ドイツ語の *Gemüts*、*Bewegung* などアフェクトと同じ意味であると考えられる。日本語では情緒、情念、情動などと訳され、あるときには単に感情や心情ということばで表現されることもある。

バロック音楽の時代、ヴィブラートは装飾法のひとつであるということはずで述べた。このことを含め、ドイツの3人の音楽家が記した音楽の目的および装飾音の目的について見ていく。

フルート奏者でもあるクヴァンツは演奏の目的を次のように述べている。

〔音楽の演奏の〕目的は、即ち、人々の心を自分のものとする、情熱をかき立てたり鎮めたりすること、即ち、聴衆を時に応じて様々の情緒（*Affect*）の中に置くこと等にある。⁽¹²⁾

彼は、演奏の目的は演奏者が表出する多様なアフェクトによって聴衆の心を捉え、揺さぶることにあると言っている。

レオポルト・モーツァルトは『ヴァイオリン奏法』の終わりで、生徒に向かって次のように言っている。

練習する時は作曲者が表したいと思っている情緒をさがし、表現するよう努力しなければなりません。そして、悲しみと喜びはしばしば交互にくるものですから、それぞれ注意深く描写しなければなりません。一言で言えば、演奏者自身が動かされるように全てを弾かなければなりません。⁽¹³⁾

彼は、演奏者は作曲家が曲の中で求めるアフェクト（情緒）を全て適切に探し出し、演奏によって聴衆に届けるように表現しなければならない。その際大切なこととして、聴衆が受け止めるようにするには何よりもまず演奏者自身が作曲者のアフェクトを理解し、それに感動しなければならない。演奏者が曲に感動しなければ聴衆にアフェクトを受け止めてもらうことはできないと言う。

エマヌエル・バッハは装飾音の目的と意義を次のように言う。

〔装飾音は〕音符をつなぎ生气づける。必要などときには、音符に特別の強調、重みを加える。また旋律を美しくして我々の特別な注意をよび起こす。装飾音は音楽の内容を明らかにするのに役だつ。音楽の内容は、悲しいとき楽しいとき、そのほかにどんな場合でもあろうが、いつでも装飾音はそれらを助成する働きをするのである。・・・平凡な曲も装飾音によって起き上がることができるし、反対にどんなにすぐれた旋律でも、装飾音がなければ空虚で無味乾燥となり、その明確な内容も、不明瞭なままに終わらざるを得ないのである。⁽¹⁴⁾

エマヌエル・バッハは、装飾音は音楽の内容、即ち悲しみ、楽しみといったアフェクトを明確に表すことを助ける役割を果たす。このことによって音楽をより生き生きと生气づけ、旋律を美しくする。また平凡な曲であっても、演奏者が装飾音を適切につけることによって音楽の内容を明らかに表現し、生き生きとした曲とすることが出来ると言う。

ではヴァイオリンでヴィブラートを掛ける目的は何であったのか。

レオポルト・モーツァルトはヴィブラートについて、「トレモロ〔＝ヴィブラート〕は、《自然の女神》が生んだ装飾音で、長い音に魅力的に使うことができ、優れた器楽家のみならず、賢明な歌手によっても使われます。《自然の女神》がその教師です。私たちが、ゆるい弦や鐘を強く打つと、その後、打った音の一定の波動（Ondeggiamento）が聞こえます。この震える余韻が、トレモロまたは Tremulant〔Tremolo〕と呼ばれます」⁽¹⁵⁾と、器楽や歌において、音をより魅力的なものにする目的を持つと言っている。彼は、ヴィブラートとは弦や鐘を強く打った後に出来るウェーブのように波立つ震えの余韻であると言う。

ジェミニアーニはヴィブラートを掛ける際、「音を徐々に長く増幅させていき、弓は駒にできるだけ近づけて弾き、強く終わると威厳や尊厳を表現することができる。しかし、より短く、低く、弱く奏すると苦悩や恐れを表すことができる。しかも、短い音符につけると、その音の響きをさらに快いものにするという効果がある。このためただとしても、これはできるだけひんぱんに使われるべきである」⁽¹⁶⁾と記している。彼は、ヴィブラートは威厳や尊厳、苦悩や恐れといったアフェクトを表出することが出来る。またレオポルトが言うように、長い音符だけではなく短い音符にも有効で、ヴィブラートによって音を快くする効果があり、できるだけ多く使った方がいいと言う。

装飾音としてのヴィブラートの目的を考察してきたが、ヴィブラート使用に際しては幾多の但し書きがある。レオポルトは「トレモロは純粋な1音ではなく、波動しているように聞こえているので、全ての音をトレモロで弾くのは間違いです。演奏者の中には中風持ちのように全ての音を絶え間なく震えさせている人がいます。トレモロは《自然の女神》がそれを演じるであろうところだけに使います」⁽¹⁷⁾と、適切などころでだけ使い、終始ヴィブラートを掛け続けることを戒めている。ジェミニアーニがレオポルト・モーツァルトとは対照的に積極的に奨めていることから分るように、当時、全ての音にヴィブラートを掛ける奏者がいたことを示している。あくまでもヴィブラートは装飾音の一つであるので、長く保持される音

や長い音符で終わる音を装飾すべきであるというのがレオポルト・モーツァルトの理論である。エマヌエル・バッハも記号で示されたもの意外の奏者が任意に自由につける装飾音一般について、「装飾音は数少なく、しかもふさわしい場所につけ、曲の情緒 (Affecte) に乱暴を働かないように注意してほしい」⁽¹⁸⁾ と言う。クヴァンツも、「メロディーに装飾をつけすぎたり又メロディーを隠してしまわない様注意しなければならない。けばけばしすぎる演奏は、あっさりしすぎる演奏と同様に、結局は、聴いていて不快の念を起させる。それ故、自由な変奏のみならず定型的な装飾音も、これをやたらに用いずに、控え目につかう様にしなければならない」⁽¹⁹⁾ と言っているように、控え目に、適切な箇所 で用いるのが装飾音の正しい使い方であることが分る。ただし、ヴィブラートそのものが今日の演奏に見られるような、過度な表現を増長するために音程を大きく揺るものであったのだろうか、という疑問が残る。おそらく当時のヴィブラートはかなり制御され、音程が揺れていることが聞き取れないほど控え目に掛けたのではないだろうかと考えられる。これを裏付ける資料がある。ドイツのヴァイオリン奏者で作曲家、指揮者として活躍したシュポア (Louis Spohr, 1784 ~ 1859) が 1832 年に出版した『ヴァイオリン教本』の中で、彼はヴィブラートを「トレモロ *Bebung*」という言葉で言い表し、具体的な曲の中で 4 つの奏法、すなわち速いヴィブラート、ゆっくりとしたヴィブラート、次第に速めるヴィブラート、そしてレオポルト・モーツァルトの書には記されていない、速い状態から次第に緩やかにするヴィブラートを示し、「正確な音程からのずれは、耳で聞き取れるか取れない程度にすべきである」と記している。⁽²⁰⁾

さて、これまでヴァイオリンのヴィブラート使用の目的、すなわちヴィブラートが演奏においていかなるアフェクトを表出するのかについての資料を検討してきたが、実はヴィブラートでアフェクトを表出するのは、17 世紀から 18 世紀の音楽においてはごく僅か、取るに足りないほどのものであったと考えられる。むしろヴァイオリンでアフェクトを生み出すのは、そのほとんどがボーイングにあったと言っても過言ではない。レオポル

ト・モーツァルトもヴァイオリン奏法についての大部分をこれに当て、ボーイングのテクニックについて、はじめは柔らかく始め、弓の中央部で一番強くなるように次第に弓を強くし、最後は消えるようになるまで弱めていく方法を第 1 に示し、更に第 2、第 3 といった方法を示していく。彼は奏法について詳しく述べた終わりに、「ボウイングは使い方によって、慎み深い音、厚かましい音、真面目な音、ふざけているような音、おだてるような感じの音、荘重な音、崇高な音、悲し気な音、楽しい音などいろいろ出すことができるので、上手に使うと聞き手に同じような情緒、感動を引き起こさせることができるのです」⁽²¹⁾ と結論づけている。このことは、アフェクトを表現するのにより有効な奏法はヴィブラートよりもボーイングにある、と受け止めることができるのではないだろうか。残念ながらここでのテーマはボーイングにはないので、これ以上触れることはしない。

5. M. ルターの音楽観

これまでヴァイオリンでのヴィブラート使用についての考察をしてきたが、本論のテーマははじめにも提起したように、宗教音楽にヴィブラートは必要か、どのように用いるべきかである。そこで次に、プロテスタント教会では音楽に何を求めていたのか、その目的を考察していく。

プロテスタント教会の音楽は宗教改革者のマルティン・ルター (Martin Luther, 1483 ~ 1546) が出発点である。1517 年の宗教改革以降に彼が行ったことは、宗教改革の理念を実践することであり、その具体的なものが礼拝の改革であった。ルターの改革運動を支持し、これまでのローマ教会から離れてミサを行う教会では、礼拝をどのように守ったらいいのかで混乱が起こった。そこでルターは 1523 年、「会衆の礼拝式について」というパンフレットを出版し、礼拝を廃止するような方向にいくのではなく、もう一度正しい方向にもっていきべきであるとの前提を確認し、神のみ言葉が真の意味で黙っていたことを改めるべきであると主張した。そのためには、礼拝では神のみ言葉が朗読され、何よりもその講解としての説教が行われ、神を賛美し、歌い、祈りが捧げられること、

礼拝時間を1時間ほどに短くし、不浄なものは廃止すべきである、といった事柄が簡潔ながらも示された。だが、更により詳しくかつ具体的な提示を求める多くの要請に応じ、同年『ミサと聖餐の原則』が出版された。この中で彼はより詳しくミサでの聖餐の執行における教職者と司教の職務について詳細かつ具体的に示し、更に会衆の聖餐についても述べ、「会衆がミサの間に歌いうる、できるだけ多くの自国語の歌がほしい」⁽²²⁾とやっているように、賛美歌を早急に準備する必要に迫られていた。これに呼応し、教区の町では賛美歌集が相次いで出版され、改定され続けていく。その中で重要なものは以下のような賛美歌集である。

1523年末から1524年1月にかけて出版された『キリスト教賛美歌集 *Etlich Christlich Lieder*』では、8編の歌詞に4曲の旋律が付され、その中の4編はルターによるものである。

同じ1524年9月、ヨハン・ヴァルター (Johann Walther, 1496～1570) の編による『宗教的合唱曲集 *Geystliches Gesangk Büchleyn*』がルターの序文付きでヴィッテンベルクから出版された。この曲集は『ヴィッテンベルク賛美歌集』とか『ヴァルター賛美歌集』などと呼ばれることもある。序文でルターは次のように述べている。

神がうたうのを喜ばれるよい讚美歌は、すべてのキリスト者に知れわたっていると思う。なぜなら、歌や音声により、詩や絃楽器によって神を讚美した旧約の預言者や王たちの例だけでなく、詩篇をうたうのがキリスト教会での古い慣習であったことは、だれもが知っているからだ。・・・そこでわたしは、更によいことのできる者に刺激を与え出発させるために、他の者の助けを得て、いくつかの讚美歌集を編集した。そうすれば、神の恵みによって今新しく立ち上がっている聖なる福音が、音を響かせて広がるであろう。・・・ここでは、4声部〔実際には2声から5声部〕になっている。それは・・・若者に与えるためであり、若者たちはとにかく音楽やその他の芸術の訓練を受けているからである。それは若者たちを恋歌や肉感的な歌から引き離し、そこにあ

る価値あるものを教え、若者にふさわしい喜びをそれに結びつけるものである。⁽²³⁾

この曲集は会衆歌ではなく多声書法によるコラール曲集で、38曲から成り、その内の36曲はコラールの定旋律をテノールに、2曲はディスカントにおいた学校や教会の聖歌隊で使用することを目的としたものであった。しかし、1525年に会衆用賛美歌集として出版された曲集が『宗教的合唱曲集』と全く同じ順序、同じ歌詞と旋律で出来ていることから、この曲集はコラールの旋律をテノールにおくことによって、テノールのパート譜を会衆が礼拝で歌うための賛美歌集のモデルとなったと考えられる。⁽²⁴⁾

1524年にルターの序文付きで出版された賛美歌集の『エアフルト便覧 *Erfurter Enchiridion*』は、26曲の歌詞と16の旋律から成り、そのうち18曲はルターのものである。これは教会で歌うための賛美歌集ではなく、家庭で歌うためのものである。

1526年にヴィッテンベルクを離れたヴァルターに代わってこの町の音楽を牽引したのは、1518年から1523年までライプツィヒのトーマス教会のカントルを務めていたゲオルク・ラウ (Georg Rhau, 1488～1548) である。彼はヴィッテンベルクに戻って出版業を引継ぎ、賛美歌集を出版していく、ルターにとってとても重要な人物である。1538年にラウによって出版された『喜ばしき音の調和 *Symphoniae jucundae*』の序文、「音楽礼賛 *Encomion musices*」でルターは次のように記している。

神のみ言葉に次いで、音楽は最高の賞賛を受けるに値するものである。・・・言葉の賜物と歌の賜物との結びつきは、人間が言葉と音楽の両者によって神を称えることを知らせるために、人間のみに与えられたもので、それは音楽によって宣べ伝えることにより、また歌詞のついた美しい曲を与えることによるのである。・・・これ〔音楽〕によってあなた方は、恥しい欲望や悪い仲間から逃れることができるし、同時にこの創造物〔音楽〕によって、創造主を認め、讚美することが自分たち

の習慣になるであろう。⁽²⁵⁾

内容は『宗教的合唱曲集』の序文で述べたこととほぼ同じである。

ルターは1525年10月29日、ヴィッテンベルクの教区教会で、ドイツ語による礼拝をはじめに行った。これまでのような会衆に理解できないラテン語ではなく、自分たちの言葉であるドイツ語で行われた礼拝に招かれた会衆は、とても深い感動をもって神の声を聞いたことと思われる。この礼拝は翌年の1526年1月、ルターの序文が付けられ、『ドイツミサと礼拝の順序』として出版され、これが200年後のバッハの時代まで、更にはそれ以降のルター派、またプロテスタント教会の礼拝式順の基本となっていく。

『ドイツミサと礼拝の順序』の序文で、彼は3つの礼拝の形態を示している。第1は「ラテン語による」ものである。彼はラテン語による礼拝は必要な場合には用いるべきであって、礼拝からラテン語を完全になくしてしまおうとは考えていない、と断言している。若者たちにも学校でラテン語を積極的に教えるべきであると主張する。第2は「ドイツ語によるミサと礼拝」である。今行っているのがこれであり、何も分らない平信徒のために制定すべきで、会衆による礼拝で守られるべきである。第3は「福音的な礼拝式の正しい方法が持たれるもの」で、これはあらゆる民衆の中で行われるべきものではなく、熱心なキリスト者、信仰告白者によるものである。み言葉と祈りが支配し、洗礼と聖餐が守られ、使徒信条、十戒、主の祈りの教理問答がなければならないとしている。

礼拝そのものについて、すべての礼拝において最も大きくて最も重要な部分は、「神のみ言葉を説教し、教えること」であるから、そこではこれまで通り書簡書と福音書を朗読し、説教を行うべきである。

ルターの礼拝についての基本的な考えは『卓上語録』からもうかがうことができる。

彼は、「30年前は誰も聖書を読んでいなかった。すべての人は聖書の存在すら知らなかった。例えば、わたしは20歳になっても、まだ聖書を見たこともなかった」(1538年2月、W.V.TR 3767)⁽²⁶⁾

と告白しているように、彼が最初に行ったこと、そして何よりも必要なことは、神のみ言葉である聖書を自分たちの言葉であるドイツ語で語り、読めるように翻訳することであった。ここから彼は1522年に新約聖書、1534年に旧約聖書のドイツ語訳を完成させた。翻訳に当たって心がけたことは、何よりも民衆の言葉で、民衆のためにこの作業を行なおうとしたことである。その後部分的な改訳が行われたが、ルターの翻訳した聖書は、その後今日に至るまで何百年もの間脈々と生きていくのである。

聖書は最高の書、神の書で、どんな試練にあっても慰めに満ちあふれている。それゆえ聖書は、[人間の] 理性が見たり、感じたり、経験したりするものとは異なる、信仰、希望、愛について教えるからである。(W.V.TR 6276)⁽²⁷⁾

わたしはみ言以外の信仰には頼らない。(1532年6月/7月、W.V.TR 3229b)⁽²⁸⁾

(人は) 神の前で行いによって義とされ、罪が赦されるのではなく、純粋な恩恵から信仰によって得られる…(1534年12月、W.V.TR 1886)⁽²⁹⁾

ルターの語ったこれらの言葉からも分るように、礼拝の中心に据えられるものは何よりも神のみ言葉であり、神のみ言葉は説教者の講解によって会衆に取り次がられなければならない。ここから礼拝における「説教」の重要性が決定的なものとなってくる。彼は召命によって聖職者としてたてられた職人としての説教者が、神のみ言葉を道具として説教を行う際に心得ることと、その責任の重要性を訴える。同時に、会衆が心一つにして神を賛美するために、会衆が具体的に礼拝に積極的に与ることができるように、自分たちの言葉であるドイツ語による教会歌である会衆賛美歌「コラール」を生み出し、取り入れた。彼はそれまでの冗長な礼拝を単純化し、さらにはハレルヤ唱、使徒信条なども賛美歌に置き換えていった。ただし、初期の賛美歌集のすべてが今日考えるような

会衆賛美歌集であったと考えるのは早計で、専門的な訓練を受けた生徒や聖歌隊を対象としたものが多かった。彼は殊更青年の教育に情熱を注ぎ、若者に賛美歌を歌わせようとしたのであり、バッハの生きた1700年頃には、ルター派の地域では男女を問わずすべての子供が学校に通い、そこでは宗教教育が施されているのである。賛美歌の成立については、会衆の理解できる言葉で、定旋律が簡易であることこそが重要なのである。

ではルターはそもそも音楽をどのように捉えていたのだろうか。音楽がもたらす力と作用について、彼は次のように語っている。

音楽は神の賜物、贈り物で、人間の贈り物ではない・・・音楽はサタン〔悪魔〕を追い払い、人々に喜びをもたらす。と同時に人々は怒り、不貞、不遜、他の悪徳を忘れる。神学について音楽に第2位と最高の栄誉を与えたい。(W.V.TR 7034) ⁽³⁰⁾

贅沢、酩酊、戯れに囚われないために、霊的な修行に励むことは古来からの最もよい風習である。・・・前者〔音楽〕は魂と関わり、心配事を追い払い、・・・この究極の目的は、今日、残念ながら宮廷や町中で見られるような、酩酊、放蕩、賭け遊びといった暇つぶしに陥らないように心がけることである。(1536年10月／11月、W.V.TR 3470) ⁽³¹⁾

音楽は悲しむ者には最上の喜びであり、これによって心は再び満足し、慰められ、元気づけられる。⁽³²⁾

音楽は心を喜ばすことを目指している・・・もしも人が入念にうたうなら、身体の中に宿っている魂は楽しみ、それから特別な喜びを得る・・・(1542年) ⁽³³⁾

ルターの音楽論は、音楽の目的を音楽そのものに求めるのではなく、音楽にはサタンを追い払う力がある、音楽は不道徳に陥らないようにさせる、といったように、音楽以外のものの中に、その目的を達成するための手段であると考えたので

ある。これらは『宗教的合唱曲集』や『喜ばしき音の調和』の序文「音楽礼讃」で語られていることと同じである。ここからルターおよびそれ以降のルター派における音楽の目的は、第1に「神を賛美すること」、そして第2に「心情を慰めること」と考えられ、「神を賛美すること」は「心情を慰めること」となり、第1目的と第2目的はイコールの関係として捉えられていくことになっていく。この音楽観はルター以降も基本的には受け継がれていき、次に取り上げる J.S. バッハによってルターの音楽観は、バロックの時代において忠実に継承されるだけではなく、更に高められ、深められていくのである。

6. J.S. バッハの音楽観

17世紀から18世紀のドイツ・バロック期のヴィブラートとその音楽を考察するにあたり、J.S. バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685～1750) を取り上げる。それは、今日教会音楽というときバッハの音楽が演奏されることが圧倒的に多く、またそれを望む声も多いからである。また、バッハこそルターにはじまるプロテスタント教会において、礼拝音楽の伝統の主流を成すものであると考えるからである。

確かにバッハの宗教音楽、礼拝音楽は、必ずしもドイツ・バロック時代の音楽を代表しているとは言えないかもしれない。彼は中部、北ドイツで活躍したが、今日に至るまでこの地域はほぼルター派の教会で占められている。ルターの時代から学校をはじめ、すべての生活にいたるまでルター派の影響下におかれていたと考えるべきである。アイゼナハにある聖ゲオルク教会のラテン学校にルターは少年時代に通ったが、それから200年あまり後、その同じ学校にバッハも通い学んだという偶然を考えても、バッハはルターと同郷の生活を体験し、同じ文化、同じ宗教的土壌に育ったと考えることができる。しかもバッハはルターの宗教論、音楽観を忠実に受け継ぎ、生かしていったのである。たとえばバッハが亡くなったときの遺産目録には81冊の神学書があったが、この中でルターの著作物はその4分の1の19冊にも及び、1539年の7巻から成るラテン語版と1555年

の8巻から成るドイツ語版のルター全集が2種類含まれていた。⁽³⁴⁾ これ以外は主に聖書注解書や説教集で、そのほとんどはルター正統主義神学者のものである。これらの蔵書はすべて散逸してしまっただが、その中の一冊、ヴィッテンベルクの教区総監督でルター派正統主義神学者であるカローヴィウス (Abraham Calovius, 1612 ~ 1686) 編による全3巻から成るルター訳聖書、通称『カーロフ聖書』⁽³⁵⁾ が1934年に偶然見つかった。この注釈聖書はルターの教えを知る上で最も重要なものとされてきたものである。しかもそこには、明らかにバッハの書き込みやアンダーラインが認められたのである。このことだけからでも、彼はルターと同郷だけではなく、ルター派の信仰と正統派教義の基盤に立って生きていたということを物語るには十分である。ところが、彼を取り巻く状況はちがっていた。

ハンス・H・エッケブレヒトが「バッハの歴史的立場について」(1957年)という論文で、「表現 Ausdruck (Expression) の構念は1500年頃から音楽のなかに出てくるが、それははじめのうち何かを表現する (Etwas ausdrücken) という初期近代的な形で、すなわち情緒 (アフェクト) とか、語り口とか、言語内容として前もって与えられた対象を典型的な、教示可能の手段に頼って音楽的に表現する (描写する、模写する等) という形で現われる。その後——ドイツのプロテスタント地域では——ほぼ1740年以來——ようやく表現の概念は自己を表出するという『近代的』な形で、つまり音楽的表現における『己れの魂の重要性』の意味で現われるのである」⁽³⁶⁾ と結論付けているように、ルター以降の音楽の目的が1730~40年頃を境として、神を賛美することから、自己を表現するものになっていったのである。ドイツ・バロックの理論を代表するマッテゾンが1739年に出版した『完全な楽長』で、音楽の目的は第1に「神の栄光とすべての徳を促進するためのものである」。⁽³⁷⁾ 第2は「神はわれわれに、ほかでもなく、われわれが神を讃美すると共に、われわれの心情 (Gemüth) とその動き (Bewegung) をそれによって正し、身体を制御し絶えず抑制すべきことを求めて、音楽を与えたのである」⁽³⁸⁾ と、第1目的の「神の賛美」と第2目的の「心情の慰

め」がそれまでイコールの関係にあったものが、18世紀になると次第に第1目的が後退して形骸化し、第2目的が前面に押し出され、「人間の心が動かされれば、それは結局神の讃美につながる」⁽³⁹⁾ というように、第1目的と第2目的の逆転が起こり、人間を優位におく理論となっていた。たとえばシャイベ (Johann Adolf Scheibe, 1708 ~ 1776) が『批判的音楽家』(1737 ~ 1740年)で、「音楽は、彼ら (賢明な異邦人) にとって、心情のまことの楽しみ、大仕事のあとの憩い、徳への鼓舞に役立つ、そして結局、彼らの神々の讃美に役立った」⁽⁴⁰⁾ と語っていることはこのことを立証している。ここには当然のことながら敬虔主義や合理主義思想の影響が大きく影を落とし、教会と教会音楽はルターの音楽論から次第に離れ、世俗化の道を歩んでいたと見るべきである。

このような時代にあってもグルリットが、「バッハは自分の創作を、人間的な内面世界の、ないしは独自の人間性や芸術家性の自己表白の基準で計るのではなく、心の感動にもとづいて計るのでもなくて、人間の可能性を超えて広がる存在の秩序にもとづいて計るのである。彼の音楽は体験や感情の奔流とか、心の状態の描写に巻き込まれるのではなくて、創造の秩序のただなかでその摸像や似姿としての客観的に建築する形態化として、自己を保持する」⁽⁴¹⁾ と言っているように、バッハの音楽はルターの音楽の伝統の上に堅固に立っていたのであった。バッハ自身が通奏低音教程で生徒に、「通奏低音の究極の目的は、あらゆる音楽の究極の目的と同様、神の栄光と魂/心 [Gemüth] の再生である。これが守られていないところでは、真の音楽は存在せず、悪魔的な叫びと喧騒のみがある」⁽⁴²⁾ と語った言葉からも、ルターの音楽論を厳格に実現していたことが立証される。

ルターは神のみ言葉を取り次ぐのが説教であるとしたが、バッハは礼拝音楽において、「音楽によって神のみ言葉を解き明かす」という使命を果たそうとした。彼の教会カンタータでは、会衆に聖句を示し、説明し、解説し、瞑想し祈るとき、歌詞を解釈し、音楽によって会衆に語るのである。彼の音楽は言葉である歌詞を聖歌隊やソリストによってだけではなく、「器楽」をも通して語るのである。その際、会衆のアフェクトを喚起する彼

の音楽は、オペラなどの世俗音楽のように必要以上に強かったり激しすぎたりすることなく、あくまでも会衆の信仰心を高め、会衆を神へと向かわせるためのものであった。バッハにあって礼拝で奏でられる音楽は「音楽による説教」、すなわち牧師は説教を通して言葉によってみ言葉を取り次ぐが、聖歌隊とオーケストラは音楽を通してみ言葉を取り次ぐものであるとの使命感をもって作曲に打ち込んだのである。これらのことを鑑みると、バロックの時代にバッハの音楽は、至高の極みにあって神に仕えていたと言える。

7. 結論

礼拝で奏される音楽とそれ以外の一般の音楽では音楽の目的が全くことなる。それぞれの音楽は一体何に向かって、誰に向かって奏されるのか。礼拝で奏される音楽の対象は唯一の「神」以外にはない。聖歌隊もソリストも器楽奏者も神を賛美し、祈るために奏し、礼拝に招かれた会衆も同じ思いをもって音楽を捧げるのである。礼拝に招かれている会衆は音楽を聴き、楽しむのではない。音楽を通して聖書のみ言葉を解釈し、神へと立ち返り、賛美を捧げるのである。礼拝で奏でるバッハの音楽が「音楽による説教」といわれるのは、礼拝説教において、説教者は己の感情や思いによって神の言葉を語るのではなく、召命された者として唯ひたすら神の御心を、メッセージを通して会衆に取り次ぐ役割を担っているのと同じく、音楽では、賜物としての音楽を神に向かってその賛美を奏するとき音楽の目的が実現される。音楽には不思議な大きな力があるからこそ、ルターは音楽に、神学につぐ最高の栄誉を与えたとしたのである。これに反し、一般の音楽が対象とするのは個人であるか大多数であるかを問わず「聴衆」であり、聴衆に聴いてもらうために、聴衆の心を喚起し満足させ、聴衆から賞賛を得るために、聴衆に向かって演奏する。ここでは演奏者は作曲者と己をいかに表現するか、すなわち音楽を通じていかに作曲者と自己のメッセージを語るかがすべてとなってくるのである。

ヴィブラートを考察する際、それが礼拝の場で神の賛美として行われるものなのか、それとも一

般の演奏会で聴衆を対象とするのかを考えなければならない。礼拝音楽だけではなく、音楽の目的が神を賛美するものから演奏者のパトスを主張するため、聴衆を大いに意識するようになったことは既に論じたように18世紀前半であった。しかも第3章で検討したように、1750年以降に出版されたバロックのヴィブラートに関する資料は、神賛美という音楽の目的が完全に退いた時代のものであったとしても、この時代のヴィブラートは現代のように過度に、しかも常に掛けるというものではなかった。確かにバッハが1723年以降カントルを務めたライプツィヒはこの時代にあっては特異な町で、新しい教会が次々と建てられ、礼拝そのものも増え、洗礼者も激増するというように、市民が信仰生活を実に豊かに、そして敬虔に守っていた。他方、多くの教会ではもはや啓蒙主義思想の影響をもろに受けて衰退の一途をたどり、音楽も世俗化の傾向にあった。バッハがライプツィヒ市の音楽監督に選出される際にも市参事会議員が、「彼には芝居がかりではない作品をつくってもらいたいと思う」⁽⁴³⁾と念をおして発言しているように、ライプツィヒでも啓蒙主義思想の勢いが増し、人間賛美のオペラまがいの音楽が礼拝音楽の場にも押し寄せ、ライプツィヒ教会当局はこれらに対しても厳しく対処し、食いとどめようと躍起となっていたのである。これらのことから、バロック後期以降の一般の関心はいかにして演奏者の感情や思いを吐露するかに次第に移っていき、その中で次第にヴィブラートもこの目的達成のためのより有効な手段として捉えられ、広まっていったのではないかと考えられる。それゆえ、礼拝での宗教音楽を考察する際、18世紀にあってバッハの音楽は特殊ではあっても、ルターの音楽観を忠実に継承し踏襲するものであり、彼の音楽の中にこそ真の宗教音楽の目指す目的と本質があると言わざるを得ない。

今日の礼拝において大切なものとされている音楽は、言葉で語る聖歌隊の合唱やソロといった声楽作品である。宗教音楽、世俗音楽を問わず、合唱曲においてはヴィブラートを決して掛けない、というのが今日でも鉄則とされている。その理由の一つについては既に述べたように、純正律の自然倍音を作ることによって音楽を豊かに、そして

ハーモニーをこよなく美しく響かすことができるからである。イギリス、ケンブリッジのクレア・カレッジ合唱団の合唱指揮者、ティモシー・ブラウンは、「合唱団のソプラノの発声はボーイソプラノを理想として真似るように訓練しています」⁽⁴⁴⁾と語っている。ボーイソプラノが奏でる透明感あふれる純粹無垢な澄んだ歌声は、会衆をも汚れなき心で神賛美に向けさせる力を持っている。その大きな理由は、ボーイソプラノの声はノン・ヴィブラートであるということである。彼のこの言葉は、聖歌隊の声はボーイソプラノを理想とするのであるから、決してヴィブラートを伴ってはいけなく、自己の感情を表出したりしてはいけなく、という思いが込められていると解釈できる。第2章で引用したノリントンの会話の中でも、ヴィブラートを掛けて「そのように演奏するのは、まるでカフェで演奏しているみたいで安っぽい！」という発言にもあるように、ヴィブラートは人間の感情を表現する要素があまりにも強いので、宗教音楽で使用する際には極めて慎重でなければならない。ソロの歌手にありがちな、ありったけの声を張り上げ、神を見下すような自己主張や思いを持って過剰なヴィブラートを掛けて歌うということは、決して行ってはいけなくのである。ノン・ヴィブラート、または掛けたとしても自己の感情を極力抑えた控え目なヴィブラートでもって神の前に跪き、憐れみを乞う思いをもって歌うべきである。そのとき、会衆も同じ思いをもって神賛美へと導かれる。この点において、バッハの音楽への姿勢も同じであった。第6章「J.S. バッハの音楽観」で触れた、バッハの使用していたカローヴィウスの注釈付きルター訳聖書の旧約聖書「歴代誌 下」第5章13節の「ラッパ奏者と詠唱者は声を合わせて主を賛美し、ほめたたえた。…主を賛美すると、雲が神殿、主の神殿に満ちた」の箇所には彼は、「献身的音楽によって、神は常に神の恩寵においてそこに存在する」⁽⁴⁵⁾との書き込みをしている。ひたすら神賛美へと捧げられる音楽が神殿＝会堂を満たすとき、聖霊によって雲の中に神が臨在するのを会衆も共有するのである。

以上の考察から、器楽だけではなく声楽のソロにおいてもヴィブラートは避け、基本的にはノ

ン・ヴィブラートで演奏すべきである。使う場合は会衆と共に神を見上げ、世俗な思いをすべて払拭して掛けることが求められる。音楽で語られるメッセージをアフェクトによって表出する際にもノン・ヴィブラートが原則で、掛けたとしても極く控え目にしか使用してはならない、というのが筆者の結論である。

最後に、これまでヴィブラートを礼拝の場で奏される音楽に限定して考察してきたが、それは宗教音楽の本質を明確にさせるために行ってきたことである。教会の礼拝で奏されるために書かれた音楽を、劇場やホールで一般の聴衆を対象とするからといって、ことなつた演奏にするだろうか。神をほめたたえ、感謝を捧げ、祈りを捧げる音楽を、ホールだからといって他の目的をもって演奏することはできないはずである。教会を離れて一般ホールで演奏する際、聴衆のほとんどはキリスト教とは無縁の人達であり、単に音楽を楽しむためだけに聴きに來ているはずである。しかし、演奏者が音楽の目的に従って、すなわち神に向かつて奏する時、聴衆もその音楽を共有することが可能となり、音楽の持っているメッセージを受け止め、心に響き、深い感動となるはずである。宗教音楽である限り、礼拝の場であっても娯楽の場としてのホールであっても、演奏に何ら変わりはないのである。バッハにあっては、宗教音楽も世俗の音楽も神の賜物であり、その意味において両者を区別することはしなかつたのである。

<注>

- 1 音楽之友社、2007年1月号
- 2 純正律でのハーモニーでは、演奏されている音以外にも倍音関係にある音が鳴り、ハーモニーが美しく豊かになる。レオポルト・モーツァルトも『バイオリン奏法』（塚原哲夫訳、全音出版社、141～142頁）の著書の中で、ソロ演奏でも「同時に2つの音を弾くと、その2音に加えて、3度、5度、あるいはオクターブ等々の音がその楽器から聞こえてきます」と述べている。純正律については平島達司『ゼロ・ビートの再発見』東京音楽社、1983年を参照。
- 3 レオポルト・モーツァルト、上掲書、177頁
- 4 同上掲書、178頁
- 5 Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the VIOLIN*, London, 1751, Faksimile, Oxford University Press, p.26 邦訳、フランチェスコ・ジェミニアーニ、内田智雄訳、『バロックのヴァイオリン奏法』シンフォニア、1993年、56頁

- 6 *idem.*, p.8 邦訳 27 頁
- 7 ジャン・ルソー、関根敏子／神戸愉樹美共訳『ヴィオ
ル概論』、アカデミア・ミュージック、1988年、68頁
- 8 同上掲書、171頁
- 9 同上掲書、183頁
- 10 同上掲書、197頁
- 11 シャイベ (J.A.Scheibe) が、「この偉大な人物 [J.S. バッ
ハ] がもっと快適さというものを身につけていて、し
かもごてごてした飾りつけの多い、混乱した構造に
よって自分の作品から闊達さを奪い、技巧の過剰に
よってその美しさを曇らせるようなことをしなかつ
たなら…」(Bach-Dokumente, herg. von Bach-Archiv
Leipzig, Bd. II /400, 1969. 邦訳『バッハ叢書 第10巻』
白水社、226頁) と、J.S. バッハの音楽批判をしたの
もこの一つで、ビルンバウムがバッハを擁護してこれ
に反論し、両者の間での論争が繰り広げられた。
- 12 Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die
Flöte traversiere zu spielen, 1752. Facsimile, Breitkopf
& Härtel, Wiesbaden, 1988, S.100 邦訳、J.J. クヴァンツ、
石原利矩・井本响二共訳『フルート奏法試論 上下巻』
シンフォニア、1976年、上巻 98頁
- 13 レオポルト・モーツァルト、前掲書、191頁
- 14 Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art,
das Klavier zu spielen, 1753/1762, Faksimile, Breitkopf
& Härtel, Musk- verlag, Leipzig, 1978, S. 51 邦訳、
P.E. バッハ、東川精一訳『正しいピアノ奏法 上下巻』
全音楽譜出版社、1963年、上巻 56頁
- 15 レオポルト・モーツァルト、前掲書、177頁
- 16 *ibid.*, F. Geminiani, p.8 邦訳、27頁
- 17 レオポルト・モーツァルト、前掲書、177頁
- 18 *ibid.*, C.P.E.Bach, S.53 邦訳、上巻 57頁
- 19 *ibid.*, J.J.Quantz, S.109 邦訳、104頁
- 20 Louis Spohr, Violinschule, 1833, Reprint der Erst-
ausgabe, Wien, 2000, Musikverlag B.Katzbichler, pp. 176 ~ 180.
Robert Donington、橋都みどり訳「ヴィブラート」
1980年、『ニューグローヴ世界音楽大事典』講談社、
1993年、第2巻 374頁
- 21 レオポルト・モーツァルト、前掲書、95頁
- 22 M. ルター、青山四郎訳「ミサと聖餐の原則」『ルター
著作集 第1集 第5巻』聖文舎、1967年、299頁
- 23 Geistliches Gesangbüchlein, 1551, Erster Teil., Fak-
simile (Johann Walther, Sämtliche Werke herg. von Otto
Schröder, Erster Band, 1953. Bärenreiter- Verlag, Kassel)
邦訳、青山四郎「マルティン・ルターと音楽——卓上
語録から」『礼拝と音楽』No.39、日本基督教団出版局、
1983年、30～31頁
- 24 ロビン・A. リーヴァー「ルターの宗教改革」『西洋の
音楽と社会②』音楽と友社、1997年、317頁
- 25 前掲書、邦訳、青山四郎「マルティン・ルターと音楽
——卓上語録から」34頁
- 26 M. ルター、植田兼義訳『卓上語録』教文館、2003年、
19頁、(W.V.TR) はワイマール版『卓上語録』の番号
である。
- 27 同上掲書、161頁
- 28 同上掲書、166頁
- 29 同上掲書、178頁
- 30 同上掲書、340頁
- 31 同上掲書、376頁
- 32 前掲書、青山四郎「マルティン・ルターと音楽——卓
上語録から」31頁
- 33 同上掲書、33頁
- 34 *ibid.*, Bach-Dokumente, Bd. II /627. SS.494 ~ 496
バッハの蔵書についての記述はフレート・ハーメル、
渡辺健・杉浦博訳「バッハと時代精神」1951年、『バッ
ハ叢書 第2巻』白水社、1976年、133～153頁、磯
山雅『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、102～114頁、
資料の54～57頁、磯山雅『J.S. バッハ』講談社現代
新書、1990年、120～126頁を参照。
- 35 *ibid.*, Bach-Dokumente, Bd. I /123. 1963, S.199
(邦訳『バッハ叢書 第10巻』白水社、1983年、187頁)
1742年にこの書を競売で得たとのバッハ自筆の受領
書がある。
- 36 ハンス・H・エッケブレヒト「バッハの歴史的位
置について」1957年、『バッハ叢書 第1巻』白水社、1976
年、298頁
- 37 Johann Mattheson, Der Vollkommene Capelmeister, Ham-
burg, 1739, Faksimile, I -2-15, S.5 邦訳、磯山雅「ヨー
ハン・マッテゾンの音楽情念論」、『美術史研究叢書
第5輯』東京大学文学部美術学術学研究室、1979年、
106頁
- 38 *idem.*, I -5-32, S.32 同上掲書、107頁
- 39 磯山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」前掲書、
108頁
- 40 磯山雅「音楽の目的—アフェクテンレーレ研究 そ
の1」国立音楽大学『研究紀要』第13集、1978年、
229頁
- 41 ヴィリバルト・グルリット、福田達夫訳「彼の時代と
現代におけるバッハ」1950年、『バッハ叢書 第1巻』
白水社、1976年、119頁
- 42 クリストフ・ヴォルフ、秋元里予訳『ヨハン・ゼバス
ティアン・バッハ—学識ある音楽家』2000年、春秋社、
2004年、475頁。
- 43 *ibid.* Bach-Dokumente, Bd. II /129. 邦訳、『バッハ叢書
第10巻』白水社、51頁
- 44 2004年7月、石川県立音楽堂コンサートホールにお
ける合唱講習会での発言。指揮者のノリントンもこ
の合唱団の出身である。たとえばここで学んだソプ
ラノ歌手の Ruth Holton の声を CD (J.S.Bach, Kantaten
BWV140 & 147, Archiv 431 809-2 など) で聴くと、ボー
イソプラノが歌っているように聴こえる。
- 45 前掲書、クリストフ・ヴォルフ『ヨハン・ゼバスティ
アン・バッハ—学識ある音楽家』525頁