

# バロック時代の撥弦楽器演奏における指の2つの働き ——J.S.バッハのソナタト長調BWV1027を事例として——

赤塚健太郎

## 1. 研究の経緯と目的

### (1) 舞踏伴奏における鳴り響きの指標的な働き

西洋音楽史におけるバロック時代は、膨大な数の舞曲が書き記された時代である。器楽演奏の楽しみのための舞曲が熱心に作曲・演奏されたことに加え、振付とその伴奏舞曲をともに書き記した舞踏譜も1700年代初頭を中心に数多く出版・筆写されている。その結果、資料に基づきながら舞踏を伴奏舞曲付きで復元することが一定の範囲で可能となっており、バロック時代における舞踏と音楽のかかわりについては従来から様々な観点による研究が行われてきた。

執筆者も、バロック時代の舞踏ステップとその伴奏舞曲を対象とし、両者がどのように結びつくのかについて研究を重ねてきた(赤塚 2021)。その結果として、舞踏伴奏においては鳴り響きの指標的な働きが重要であるとの理解に達している。

鳴り響きの指標的な働きとは、鳴り響きが、それを生み出した身体動作の有様を記号として指し示すことを指す。その一例として、強奏されたピアノの豊かな鳴り響きから、それを生み出したであろう強靱な腕・指の動きを感じ取るような場合が挙げられるだろう。電気などを用いることなく人力で鳴らされる楽器の演奏では、例えば鳴り響きの強弱と演奏時の身体運動の強度に、あるいは音の高低と身体的な構えの位置や方向に、一定の線的な関連性が見られることが多い<sup>1</sup>。これは、演奏の際、楽器に対して何らかの身体的な関与(典型的には接触)が行われるためであり、結果として鳴り響きは身体動作の痕跡としての性格を帯びる。ここに鳴り響きの指標的な働きを見出すことが可能となるのである。なお、本論文で言う指標的(指標性)という概念は、アメリカの哲学者チャールズ・サンダース・パース(Charles

1 実際には、コンピュータなどの機械によって自動的に生成された鳴り響きから、本来存在しなかった演奏者の身体動作を感じ取るようなことも起きるだろうが、その点については本論文では扱わない。

Sanders Peirce, 1839-1914) の記号区分を踏まえたものである(赤塚 2021: 156-163)。

執筆者の研究によって、バロック時代のヴァイオリンによるメヌエット伴奏において、鳴り響きが伴奏者による運弓動作を指標的に指し示すことが既に明らかにされている。こうして照らし出される伴奏者の身体動作は、それ自体が舞踏ステップのリズムと強い類似性を示す。その結果として踊り手と伴奏者は結びつき、踊りが促進されるのである(赤塚 2021: 106-143)。

## (2) バロック音楽における撥弦楽器的な拍節感

鳴り響きの指標的な働きとともに、音楽と舞踏を結びつける重要な要素として、舞踏と伴奏音楽の両者が共有する撥弦楽器的な拍節感も重要である(赤塚 2021: 163-166)。

ここでいう「撥弦楽器的な拍節感」とは、事前に緊張の高まりがあり、拍が打たれる時点やその直後から緊張が弛緩していくような拍節感を指す。その最もわかりやすい例として、ギターの演奏を挙げることができる。ギターを鳴らす際、多くの場合、左手の指でフレットを押さえ、右手の指で弦に圧力をかけるだろう。この時、演奏者の身体は緊張を高める。しかし、打拍の瞬間が訪れいざ音が鳴る際には、右手の指は弦を離れ、その結果として生じる弦の振動によって楽器は響き始める。その後、つまり楽譜に記された音価に従って鳴り響きが続いている間は、左手の指がしかるべきフレットを押さえ続ける軽い緊張感を残すのみで、身体全体としては弛緩に向かう<sup>2</sup>。

ギターのように弦を弾いて音を鳴らす楽器を、総称して撥弦楽器と呼ぶ。こうした撥弦楽器的な奏法は、バロック時代のヴァイオリンによる舞踏伴奏にも、頻出する下げ弓の連続として現れる。下げ弓の連続とは、下げ弓の後に弓を弦から離し、弓元に返して新たに弦に据えなおしてから改めて下げ弓を開始する奏法である。当時のヴァイオリンによる舞曲伴奏では、この2度目の下げ弓がしばしば小節冒頭に充てられて、その響きを際立たせる傾向が顕著である。この奏法は、擦弦の後に弓を弦から離して弦が振動するに任せる点や、弓を新たに据えなおして打拍の瞬間に向けて緊張を高める点で撥弦楽器的である(赤塚 2021: 164)。

撥弦楽器の拍節感と非常によく似た感覚は、当時の舞踏にも見られる。バロック時代の踊り手が重要な拍を示すやり方は様々だが、典型例としてプリエ *plié* に続いてエルヴェ *élevé* を行うことが挙げられる。プリエとは、[図1]のように準備動作として膝を曲げ、かかとを地面につけて上体を低めることである。その後、拍が打たれるタイミングでエルヴェを行うのだが、これは[図2]のように伸びあがってつま先立ちになる動作である。この伸びあがりとは、低めた体を持ち上げるための身体の緊張をとめない、その勢いによって各小節の第1拍などの重要な拍が示されるのだ。一方、いざ伸びあがって拍が示されてしまえば、踊り手の身体は、姿勢を保つための緊張こそ残すものの全体としては弛緩へと導かれ、やがて次のプリエに向かう。こうして舞踏とその伴奏は、撥弦楽器的な拍節感を共有することで協調を深める。

---

2 ただし、後続の音の準備を目的として右手が新たな緊張に向かうことはあるだろう。

[図1] プリエを行った体勢の例 (Rameau 1725: 216r)



[図2] エルヴェを行った体勢の例 (Rameau 1725: 217v)



ここで言う撥弦楽器的な拍節感が、鳴り響きの指標性と結びついていることは容易に想像できるだろう。上記のギターの場合、鳴り響きは弦の振動によって生み出される。この時、弦の振動は、それを引き起こしたであろう指の動きを想起させる痕跡となっており、弦を弾いた後、既に弦を離れてしまっている指の動作の履歴を指標的に指し示す。撥弦楽器においては、鳴り響きが身体動作の痕跡であることがあからさまになっているのであり、撥弦楽器的な拍節感と鳴り響きの指標性との間には強い関連が認められるのである。

## (3) 本論文の目的

以上のように、撥弦楽器的な拍節感を共有することによって舞踏と伴奏は協調するというのが、執筆者のこれまでの研究が到達している理解である。ここには、従来の音楽に関する理解に反した一種の本末転倒が確認される。一般に、音楽の演奏においては鳴り響きを得ることが目的とされ、身体的な演奏行為はそれを生むための手段や過程に過ぎないと考えられるだろう<sup>3</sup>。一方、執筆者の理解では、演奏者の身体的な緊張と弛緩が重視され、その伝達に焦点が当てられている。この際、鳴り響きは、演奏者の身体の緊張を指標的に伝えるための手段や媒介となっているのであり、ここに一種の反転的な視点が生じているのである。

このような反転が生じるのは、撥弦楽器的な拍節感に着目したためであるが、バロック音楽において、撥弦楽器的な要素は至るところに存在する。例えば当時大変に流行していた楽器として、先ほど触れたギターやリュートが挙げられるだろう。これらの楽器に鍵盤という機構を組み込めば、この時代を代表する鍵盤楽器であるチェンバロになる。バロック時代においては、これらの撥弦楽器の演奏法や作曲書法は、他の楽器にも広い範囲で色濃い影響を残している<sup>4</sup>。したがって、上記の反転は、舞踏やその伴奏以外の領域においても認められると予測される。本論文は、その実例を見出すことで、バロック音楽演奏における身体の働きについて再検討しようとするものである。

そのために、本論文では、撥弦楽器の代表例であるチェンバロを演奏する指と、その響きの関係を考察対象とする。そして、音を「聴かせる指」という当たり前の働きと共に、音に「聴かれる指」という反転した指の働きを見出し、両者の織りなす模様として音楽をとらえる視点を示したい。そのために、舞踏とその伴奏から離れ、舞曲ではない器楽曲に基づき考察を行う。具体的には、第2節においてヨハン・ゼバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) のチェンバロとヴィオラ・ダ・ガンバのためのソナタ ト長調 BWV1027を手がかりにし、聴こえるはずのない音がどのように「聴こえる」という問題を検討することで、音に「聴かれる指」の存在を指摘する。第3節では、音に「聴かれる指」の位置づけについて、他の事例や既存の議論との比較から検討する。そして第4節で全体のまとめを行う<sup>5</sup>。

3 ただし、広義の音楽論や音楽批評、演奏者による体験談などでは、鳴り響きに演奏行為の身体性を聴き取るような言説が従来から積み重ねられてきた。近年では、音楽的な身振りとそれをもたらす身体との関連をめぐる研究も進展している。それらについては本論文第4節で言及する。

4 既に触れたように、バロック時代のヴァイオリンによる舞踏伴奏で頻繁に用いられる下げ弓の連続は撥弦楽器の奏法に類似している。ヴィオラ・ダ・ガンバもまた、擦弦楽器でありながら弓をしばしば弦から離すことによって撥弦楽器的な奏法を頻繁に用いる。さらに、リュートに端を發しチェンバロ等でも發達した裝飾音の技法が様々な楽器に影響を与えたり、鍵盤音楽のリュート風の書法(後世においてスティール・ブリゼ style brisé と称される書法)が広い範囲で確認されることなども、バロック音楽における撥弦楽器的発想の遍在の例として挙げられるだろう。

5 本論文の内容は、成城美学美術史学会第14回例会(2022年9月9日)における研究発表(題目「バロック音楽の弦楽器演奏における「聴かせる指」と「聴かれる指」——J.S.バッハの2曲のソナタ(BWV1027とBWV1039)を手掛かりに——)に基づく。発表の際、多くの方々から貴重なご意見をいただき、それらを踏まえた検討が本論文にも反映されている。ご指摘をくださった方々に対し、ここにお礼を申し上げる。

## 2. 音に「聴かれる指」：バッハのソナタト長調 BWV1027を手がかりに

### (1) 対象楽曲について

ここでは、検討対象としてバッハが残したチェンバロとヴィオラ・ダ・ガンバのためのソナタト長調 BWV1027をとりあげ、音に「聴かれる指」の存在を指摘する。その際、考察の補助線として、2つのフルートと通奏低音のためのトリオ・ソナタト長調 BWV1039にも言及する。この2曲は基本的に同一の内容を持つものである。まず2つのソナタの概要を確認しよう。以下、曲名は省略し作品番号で曲を呼び分けることとする。

先にBWV1039について概要を確認しよう。この曲は2つのフルートと通奏低音のために書かれたトリオ・ソナタで、2人の匿名コピストによる筆写パート譜により伝わっている。音楽学者でヴィオラ・ダ・ガンバ奏者のローレンス・ドレイファス Laurence Dreyfus は、この資料を1720年代の半ばから末に成立したものとする (Dreyfus 1985)。

BWV1039とほぼ同一内容を持つのがBWV1027で、その第1楽章の冒頭部分が [譜例1] である。この曲の主要資料としてバッハ自筆のパート譜が伝わっており、小林義武の研究によれば、その成立は1742年頃と考えられている (Kobayashi 1988)。これら2曲の声部の関係をまとめると [図3] のようになる。BWV1027では、チェンバロの右手と左手を別の声部ととらえ、そこにヴィオラ・ダ・ガンバ声部が加わることで、2人の演奏者によって奏でられるトリオ・ソナタが実現するのである。

[図3] BWV1027とBWV1039における声部の対応関係

BWV1027	BWV1039
ヴィオラ・ダ・ガンバ声部	≡ 第2フルート声部
チェンバロの右手声部	≡ 第1フルート声部
チェンバロの左手声部	≡ 通奏低音声部 (※数字付き低音はBWV1039のみ)

これら2曲をめぐるのは、いずれが原曲かといった成立経緯について様々な議論が展開されてきた。本論文ではこれらの議論には一切立ち入らず、音楽学者クリストフ・ヴォルフ Christoph Wolff が2曲について示した「同じアイデアを表現する2つの異なった手段 two different means of expressing the same idea」という見解を踏まえるにとどめる (Wolff 1991: 234)。その上で、さしあたり一つの疑問に取り組むこととしたい。それは、BWV1027第1楽章の冒頭 ([譜例1]) に記されたチェンバロ右手声部のD音 (以下、冒頭D音) はどのようにして「聴こえる」のかという疑問である<sup>6</sup>。冒頭D音は、フルートが演奏するBWV1039では問題なく吹き鳴らされるが、チェンバロの右手が担当するBWV1027では、楽器の特性上、明らかに楽譜通りには聴こえるはずのない音である。しかしこの音は、楽曲の構成からすれ

6 本論文では英語式の音名表記を用いる。

[譜例1] J.S.バッハ作曲 チェンバロとヴィオラ・ダ・ガンバのためのソナタ ト長調BWV1027 第1楽章 第1-5小節 (執筆者が作成し、矢印を加筆した)

**Adagio**

Viola da gamba

Cembalo

2

Vdg.

Cem.

4

Vdg.

Cem.

ば書かれた通りに聴こえねばならない音でもあるのだ。次項以降では、この聴こえるはずのない音がある仕方で聴く者に把握される過程から、鳴り響きに現れる「聴かれる指」の存在を浮き彫りにしていこう。

## (2) 聴こえない冒頭D音

まず冒頭D音が聴こえるはずのない音であることを確認する。これは議論するまでもなく明らかなことである。鍵の先についた爪が弦を弾いて発音する撥弦楽器チェンバロは、鳴り響きが急速に減衰するため、長い音をその音価通りに響かせることができないのである。

こうしたチェンバロの響きの短さは、歴史的にこの楽器を特徴づけてきた。チェンバロに

はしばしばラテン語の成句が入れられたが、その一例として「この世の栄光は、かくのごとく過行く sic transit gloria mundi」という成句が知られている<sup>7</sup>。これはチェンバロという楽器の響きの短さを、現世の栄光のはかなさに見立てているのであり、我が国でいう「祇園精舎の鐘の声」に相当する表現と言えるだろう。

さらに、バロック時代に活躍したフランスのチェンバロの名手フランソワ・クーブラン (François Couperin, 1668-1733)の言葉にも耳を傾けてみよう。彼は1716年に出版したチェンバロ奏法書の中で、この楽器による優美な曲の演奏について、「音の持続が短いため à cause du peu de durée de ses sons」遅いテンポを避けることを推奨している (Couperin 1716: 42)。

実際には、しかるべき音響空間で、しかるべき楽器と演奏者が鳴らすチェンバロは、長く色彩豊かな残響を聴かせてくれる。執筆者の個人的な体験によれば、むしろ、かすかでありながらも芳醇な長い残響こそがチェンバロの魅力であるとすら言いたくもなる。一方で、そうした豊かな残響は常に聴こえてくるとは限らず、特にアンサンブルでは埋没することが多い。結果として、響きの短さをチェンバロの特徴とする上述のような表象が歴史上行われてきたのである。

議論をBWV1027の冒頭D音に戻そう。アダージョのテンポで1小節半以上延ばされるこの音は、あまりに音価が長く、実際の鳴り響きとして到底聴き取れるものではない。記譜された音価通りにD鍵をチェンバロ奏者の右手が長く押さえたとしても、響きは早々に途絶えるのである。

では、この聴こえない冒頭D音をどのように演奏すればよいのだろうか。当然ながら、音の減衰と途絶を受け入れた上で、記譜通りに弾くことが考えられるだろう。しかし、今日では、装飾音を付加することで響きを保とうとする解決法が一般的である。装飾音の付加についても、大まかに分けると2通りのやり方が見受けられる。その1つが音価の全体にわたってトリルのような装飾音をつける解決法である。装飾音は音を飾ることを目的とするが、結果として響きを持続させる効果を伴うことも多い。

音価の全体を装飾するのではなく、長い音価の後半に限定して装飾音を加えることで、一度減衰した冒頭D音を再び思い出させるような解決法も現代の演奏ではよく見受けられる。バロック音楽の演奏では、記譜されていない装飾音の任意の付加はごく一般的なことであり、装飾音を付け加える以上2通りの解決法は、いずれも十分に妥当なものである。

しかしここで、バッハが、当時の音楽家としては奇妙な習慣の持ち主であったことを思い出さねばなるまい。彼は、本来演奏家に任されるべき装飾音までもことごとく楽譜に記すという傾向を持ち、その点を次の世代の音楽家ヨハン・アドルフ・シャイベ (Johann Adolph Scheibe, 1708-1776) に批判されたという逸話がよく知られている<sup>8</sup>。実際にBWV1027の自筆のチェンバロ・パート譜 (ベルリン国立図書館所蔵、Mus. ms. Bach P 226, Faszikel 2) を見てみると<sup>9</sup>、全体に細かな装飾音が多数書き込まれているのが確認されるが、冒頭D音に対す

7 一例として、アンドレアス・ルッカーズ (Andreas Ruckers, 1579-1645以後) が1627年に制作したチェンバロ (アムステルダム国立美術館所蔵: BK-2016-98-2) に、この成句が入れられている。

8 シャイベのバッハ批判については、磯山雅による記述を参照した (磯山 2010: 245-250)。

9 ライプツィヒのバッハ・アルヒーフ Bach-Archiv Leipzig が運営しているインターネット上のデジタル・ア

る装飾音の付加は見られず、この冒頭部分が再現される第16小節以降においても装飾音は確認されない。結果として、冒頭D音への装飾音の付加は必須ではないと判断される。本論文は、いずれの演奏法が理想的かという価値判断に踏み込むものではないが、ここでは記譜通りの演奏で不足がないことを確認し、以後は装飾音を伴わない前提で議論を進めよう<sup>10</sup>。

### (3) 聴こえねばならない冒頭D音

これまでの検討から、冒頭D音が聴こえるはずのない音であることは明らかである。一方で、仮に記譜された音楽的内容の伝達を演奏の目的として考えた場合、この音は聴こえねばならない音でもある。つまり、物理的な音響としては鳴り響かなくても、聴く者に絶え間なく同時に把握され続けることが望まれる音なのだ。そう捉える理由を確認していこう。

まずこの楽章の基本的な特徴として、2つの上声部が歌謡的な旋律を持つことが指摘される。ドレイファスは、この楽章を「自足したカンティレーナの幻影 the illusion of a self-sufficient cantilena」とみなしている (Dreyfus 1985: 62)。「自足した」とは、この楽章が後続楽章のための単なる導入以上の内容を持っていることを指し、その内容こそまさに歌うような旋律性にある。冒頭D音は、大らかに歌いながら下行する対旋律の開始を担う音であって、早々に減衰するのではなく、歌い続けることで旋律性を十分に発揮することが望まれる音である。

他の楽器との関係も、絶え間ない把握を要請する。すでに確認した通り、この音はBWV1039ではフルートによって、記譜通りの音価で歌われる。また、BWV1027では第4小節から冒頭D音に相当するA音をヴィオラ・ダ・ガンバが記譜通りの長さで奏でる。トリオ・ソナタでは、通常2つの上声部の均衡が重視され、しばしば同じ内容を交代しながら演奏する。こうしたフルートとの交換、ヴィオラ・ダ・ガンバとの均衡を考えると、冒頭D音は他の楽器同様に歌われるのがより望ましいだろう。

以上の2点よりも重要なのは、和声的な構造である。この楽章は冒頭から1小節半ほどの間(概ね冒頭D音の音価に相当する間)、至って静穏な和声構造を示す。そうした中で、最初に起きる重要な出来事が、[譜例1]に記入した矢印が示す不協和音の連続である。ここでヴィオラ・ダ・ガンバ声部に着目すると、各拍の冒頭音(装飾音は除く)からE-D-C-Bと下行する旋律が見いだされるだろう。この隠れた下行旋律は、チェンバロ右手声部と6度平行を形成する。ただしチェンバロ右手声部は、常に八分音符1つ分だけ音の移行が遅れ、その都度、矢印の箇所では7度の不協和音を鳴り響かせるのである。これは当時の常套的な手法である掛留の連続に相当する。トリオ・ソナタにおいて2つの上声部が掛留の連続を示すのは珍しいことではないが、静穏に進んできたこの楽章にとって最初の重要な和声的出来事となることは見逃せないだろう。

この際、掛留の連続の起点となるのが、冒頭D音の末端、つまり1つ目の矢印で生じるヴィオラ・ダ・ガンバのE音との衝突である。ここで2つの上声部が衝突することで、以後連

ーカイヴである Bach Digital にて、画像が公開されている。

10 一般的なチェンバロの奏法を踏まえ、冒頭D音では、発音後もほぼその音価通りにD鍵が押さえられ続けると想定する。



鎖的に各拍で不協和音が生じるのであって、そのきっかけとして冒頭D音とヴィオラ・ダ・ガンバのE音は不協和音の緊張感を十分に示すことが望まれる。そのためにも冒頭D音は途切れてはならず、現実には不可能であるが、長い音価の末端でクレッシェンドすることすら望まれるだろう。

#### (4) 「聴かせる指」と「聴かれる指」

前項で確認したように、記譜内容の伝達を理想とするならば、冒頭D音は聴こえねばならない音である。では、その音が響きの短いチェンバロに委ねられたのは誤りなのであろうか。しかし実際には、冒頭D音は途絶えることなく把握され続けられると考えることが可能である。

そのように考えられる理由の1つとして、冒頭D音の孤立が挙げられる。この楽章冒頭では、ヴィオラ・ダ・ガンバ声部のB音はチェンバロ右手声部のD音よりも十分に低く、チェンバロ右手声部の冒頭D音は聴く者の耳をとらえる。そして、その後しばらくの間、ヴィオラ・ダ・ガンバ声部の音がこのD音を超えることはない。そのため、高い音域で孤立した冒頭D音は、響きが減衰した後もその印象を聴く者に長く残すだろう。さらに、楽章全体が比較的見通しの良い三声体を基調としていることも、印象の持続を後押しする。

孤立という点でいえば、チェンバロの右手声部において他の音が後続しないことも重要である。結果として聴取者は、冒頭D音の孤立のうちに、言い換えれば他の音の不在のうちに、鍵を押さえ続ける指の存在を聴き取る。もし楽器の間近で演奏を聴いているのであれば、離鍵に伴う消音動作の不在を感じ取ることもできるかもしれない。チェンバロは、鍵から指を離すことによって消音され、その際にいくらかの機械的なノイズを伴う。しかし記譜された音価通りに指を保てば、離鍵に伴うノイズも発生しないだろう。

以上から、冒頭D音の響きが減衰し、いつの間にか途絶したとしても、響きが明示的に打ち消されたという印象は与えられないことになる。孤立のうちに明らかとなる響きの自然な減衰によって、意図的に音を打ち消すことが打ち消されるのであり、まさにこの二重否定に基づき、しかるべき耳はこの音を常にとどめ続けるだろう。ここで重要なのは、以上の情報がすべて聴覚的に把握されうるという点である。もちろん演奏者の手や指の動きが見える場合は、鍵を押さえ続ける指が視覚的にも把握され、冒頭D音の持続をさらに鮮明にするかもしれない。だがそれは必須ではない。聴取者は、鍵を通じて指が弦に圧力をかけた結果としてD音が鳴らされることと、その減衰後もD鍵が押さえ続けられていることを、聴覚のみを通じて知ることができるのである。逆説的ではあるが、鳴り響きの自然な減衰を通じてこそ、この音は長大な音価に応じて常に把握され続けるのだ。

ここで我々は、鍵を押さえる指に2つの位置づけを与えることが可能だろう。まず当たり前のことではあるが、指で鳴らされたD音を聴くことから、音を「聴かせる指」の働きが浮上する。一方でD鍵が押さえ続けられていることを聴覚的に把握することで、音に「聴かれる指」も露わになるのである。この時、いくらかの音楽的な経験のある聴取者であれば、鍵を押さえ続ける指の姿やその指が感じる緊張、あるいはD鍵の手触りまでも耳を通じて想起することだろう。こうして、鳴り響きを手段として、それを引き起こした指を聴き取ると

いう、本論文冒頭で述べた反転的な認識が起きるのだ。

この際、2つの指の働きが互いを補い合い、絡み合っている点が重要である。鍵を押さえ続ける指の存在を聴き取るには、まず冒頭D音が鳴り響き、そして減衰する過程が必要である。そうでなければ単なる沈黙と区別がつかないためである。よって、「聴かせる指」は「聴かれる指」を示唆する役割を持つ。一方で、「聴かれる指」がD鍵を押さえ続けて補完するがゆえに、「聴かせる指」は、長い音価を担うという役割を全うできる。こうして、「聴かせる指」と「聴かれる指」の織り成す模様としてこの楽章冒頭は響き渡るのである。

以上の検討で、BWV1027の冒頭D音から指の2つの働きを聴き取ることができたとしよう。この際、「聴かせる指」の働きは常識的なものであろうが、「聴かれる指」という反転的な働きを見出したことが重要である。ではここで、我々はチェンバロという撥弦楽器の演奏について何を明らかにすることができたのだろうか。第3節では、他の事例や、音楽と身体に関連する様々な議論と比較することで、「聴かれる指」の位置づけについてさらに検討しよう。

### 3. 「聴かれる指」の位置づけと特徴

#### (1) BWV1027第1楽章冒頭の一般性と特殊性

まず、BWV1027第1楽章冒頭において確認された2つの指が織り成す模様が、一般的なもののなか、あるいは特殊な事例なのかについて検討しよう。本論文では撥弦楽器の代表例としてチェンバロを取り上げているが、当たり前の前提として、「聴かれる指」はより多様な楽器演奏において機能している。従来型の楽器では、奏でる身体との関与なしに音が響きわたることは通常ない。よって、指を用いて奏でる楽器を想定するならば、鳴り響きを聴く時、我々はそれを鳴らす指の働きをも当然に聴き取っているはずなのである。

その点では、BWV1027第1楽章の冒頭D音は特殊なものとは言えない。だが一般的な事例では、「聴かれる指」が実際に意識的に聴かれることは少ないだろう。なぜなら、「聴かせる指」が生み出す鳴り響きの具体性や明瞭さに人の聴覚は引き付けられ、それを響かせた指の働きは意識の後景に退くためである。

BWV1027第1楽章の冒頭D音で「聴かれる指」が露呈したのは、響きの早々の減衰と、音が維持されていなければならぬ長大な音価との間の開きが大きいためである。まさにこの開きが、鍵を押さえ続ける指の存在を沈黙として鳴り響かせるのである。この楽章の冒頭D音は、本来は広範に存在しつつも意識の後景に留まっている「聴かれる指」を、前景へと引きずり出す貴重な機会であったと言え、その点では例外的な事例である。

もちろん、譜面上のあらゆる音に「聴かれる指」が伴うわけではない。冒頭D音と同じように長大な音価を持つ音でも、それを押さえる指が聴き取られにくい事例はしばしば見いだされる。そのような例の典型として、同じバッハがフーガ楽章の末尾で用いた長大な持続低

音（オルガン・ポイント(英)、オルゲルプункト(独))の多くを挙げることができるだろう<sup>11</sup>。こうした持続低音がチェンバロで演奏された場合、「聴かれる指」は把握されないことが多い。その理由として、そもそも記譜通りの長さで持続低音を押さえ続けることが不可能であることが指摘されるだろう。込み入ったフーガの声部書法のため、左手で処理しなければならない音が多数あり、どこかで指を離さねばならないのである。どこまで当該の鍵が指で押さえられ、どこで離されたかという情報も、フーガ故の複雑な声部進行の中で他の音に埋没してしまい、明瞭には聴き取られない。

つまりこうした持続低音は、実際の鳴り響きとして聴き取られ続けることもなければ、「聴かれる指」によって補完されることもないのである。むしろ、聴取者によって理念的に想像され補われるべき音として位置づけられるだろう。そもそも、楽譜に記された内容と実際の鳴り響きとの間に差異が生じうると同様に、記譜内容と演奏に伴う身体動作との間にも差異はつきものである。

議論をBWV1027第1楽章に戻すと、この楽章の冒頭D音では、楽譜に忠実に従って指がD鍵を押さえ続けることが可能である一方、鳴り響きは早々に途絶えることで、鳴り響きと指の動作の間に著しい乖離が生まれる。他方で、孤立のうちの二重否定を通じて、鍵を押さえ続ける指の存在は感じ取られる。記譜内容と鳴り響きの差異が大きい一方で、記譜内容と演奏の身体動作との近さが露わとなっているのである。その極端な違いから「聴かれる指」は顕在化する。この際、いくらかの音楽経験を持つ者が聴けば、指が鍵を押さえる姿や手触りといった他の感覚の知覚も巻き込まれるように派生するのである。

以上を踏まえれば、「聴かれる指」は多くの場合に存在しつつも、それが意識の前景に現れることは稀であるといえよう。BWV1027の第1楽章をめぐる前節の検討は、そうした指の働きを議論の俎上に引きずり出すことが可能な、貴重な例をとらえたものといえる。

## (2) 「聴かれる指」の位置づけの検討

他の感覚の知覚が同時に想像されるという点でいえば、多感覚や共感覚についての議論が思い起こされる。続いて、それぞれと「聴かれる指」の位置づけを次に検討していこう。まず多感覚的（マルチモーダル）な知覚との違いは明らかである。源河亨によれば、「マルチモーダリティを簡単に言えば、視覚や聴覚といったそれぞれの感覚モーダリティは、互いに独立に対象を捉えているのではなく、共同して対象を捉えているということ」（源河 2019: 114）とされる。この説明にみられるように、複数の感覚への刺激が共同してある対象を捉えることが多感覚的な知覚である。その典型例として源河は腹話術の人形を挙げている。人形の視覚的な像と、その隣でしゃべる腹話術師の声という聴覚情報が合わさった時、まるで人形がしゃべっているように聴こえるのである。

一方、「聴かれる指」は、演奏者と聴取者の間が聴覚情報のみによって取り持たれる点で異なる。言うまでもなく、演奏者の指の動きが客席から見える場合などは、多感覚的な知覚

11 こうした事例は枚挙にいとまがないが、あえて具体例を名指すならば、《よく調律されたクラヴィーア Das Wohltemperierte Clavier》第1巻第20番BWV865のフーガ末尾に現れる長大なA音が一例となるだろう。もっともこの曲集については、チェンバロ以外の鍵盤楽器で演奏される可能性も想定される。

も発生するだろう。しかし鍵盤とその上の手や指の動きは、常に見えているとは限らないのだ。それにもかかわらず、聴取者は、鍵を押さえ続ける指を、場合によってはその姿や手触りをも、想起しうる。

共感覚による知覚との違いも明らかだろう。一般に共感覚とは、音を聴くと色が見える（いわゆる色聴）などといった体験のことである。この際、聴く音と見える色の間には、明示的な法則のようなものが存在せず、共感覚を持つ者の間でも、音と色の関連付けには個人差が大きい。一方、「聴かれる指」は、指が鍵を押さえると音が鳴るという極めて当たり前の物理現象に根差したものである。「聴かれる指」の把握は、物理的・身体的な接触の痕跡に基づくのであって、共通の音楽経験を持つことで多くの者が同じように体験できるだろう。こうした指標性に依拠する点で、「聴かれる指」の知覚は共感覚の働きとは異なる。

以上のような音楽演奏の背後に潜む人間の物理的・身体的な動作に着目した研究は、残念なことに旧来の音楽学ではあまり多くはない。しかし心理学研究において音楽にアプローチする研究者達は、こうした音楽演奏の身体運動面を見逃してはこなかった。例えば、パトリック・ショーヴ (Patrick Shove) とブルーノ・H. レップ (Bruno H. Repp) は、以下のように述べている。

聴取者は単にギャロップする馬や運弓するヴァイオリン奏者の響きを聴くだけでなく、むしろギャロップする馬や運弓するヴァイオリン奏者を聴く。

The listener does not merely hear the sound of a galloping horse or bowing violinist: rather, the listener hears a horse galloping and a violinist bowing. (Shove and Repp 1995: 59)

こうした心理学研究の言説は、鳴り響きの中に演奏する者の身体やその所作・運動を聴き取ろうとする本論文の姿勢を正当化してくれる。しかし同論文が概説的に示す研究状況からうかがえるように、心理学研究の関心の多くは、演奏者の身体的な動作がどのような鳴り響きにつながるか、あるいは鳴り響きが聴く者のどのような動作を誘発するかという点に置かれていることが多く、鳴り響きに演奏者の身体動作を聴きとるような「聴かれる指」の反転的な発想とは考えの方向が異なる。

ここまで、本論文の「聴かれる指」をめぐる考察は、鍵を押さえるという演奏者の身体的な行為に注目してきた。となると、音楽を物ではなく行為としてとらえるという、クリストファー・スモール (Christopher Small, 1927-2011) が提唱したミュージッキング musicking の概念に接近しているようにも思われる。作曲家・音楽教育家であるスモールは、作品を規定する楽譜に代表されるような物的な音楽表象を批判した。そして、「音楽は決して物ではなく、人々が行う何らかの行為である Music is not a thing at all but an activity, something that people do.」(Small 1998: 2) と述べて、人々の身体的な行為として音楽をとらえることを主張し、それをミュージッキングと呼んだ。「聴かれる指」は、まさに身体的な演奏行為であり、その点でミュージッキングという概念と親和的であるといえる。

しかし、「聴かれる指」は、楽譜という物による規定をも強く受けていることを見逃してはならない。BWV1027の冒頭D音では、楽譜に規定された音価通りにD鍵上に指が置かれ

るのであり、その点で事前に楽曲の在り方を規定する楽譜という物の在り方を如実に反映しているのだ。ただし、冒頭D音は、一般的な音符のように、それ自体が鳴り響きとして現象するわけではない点が重要である。楽譜上の冒頭D音は、撥弦楽器の特性を前提とするならば、鳴り響きをもたらすことではなく、鳴らそうとして指で鍵を押さえ続けることを要求している。この際、既述のように孤立のうちの二重否定によって押さえ続ける指が顕在化し、それによって冒頭D音の射程は拡張され、ついには1小節半ほど先のC音に達する。一連の過程において、楽譜は演奏者の身体が行うべき動作の規定として機能している。ここで、振付を記した舞踏譜に準じた働きを楽譜という物に見出すことができるだろう。その振付に従って表現を行う演奏者の身体は、いわば見えずとも聴き取られるダンスを踊っているようなものである。

### (3) 触れる技としての演奏

以上の検討で明らかになった「聴かれる指」の諸特徴から、浮かび上がってくる事実がある。それは「聴かれる指」の働きは、本来演奏者自身にとって自明であるはずのものだという事実だ。演奏とは演奏者と楽器との物理的・身体的な接触に基づく行為であり、その接触の仕方や内容は楽譜という物によって規定されている。あまりに当たり前のことだが、楽譜の指示内容に基づいて演奏者は楽器に触れ、響きを得るのである。そして響きを得る際には、楽器の手触りや、鍵を押さえる指の圧力を感じ、指が鳴らした音を聴きつつ、音の中に自らの指の動きを感じ取る。そうした複数の感覚を横断するような体験を演奏者は本来、日常的に味わっているはずだ。

ここで、第2節で触れたクープランの奏法書のタイトルを改めて確認しよう。彼の奏法書は、日本では一般に『クラヴサン奏法』と訳される（クラヴサンとは、チェンバロのことを指すフランス語である）<sup>12</sup>。しかしより原題に忠実に訳すならば、同書のタイトルは『クラヴサンに触れる技 *L'art de toucher le clavecin*』となる。このタイトルは、演奏とはまさに身体的な接触の技芸であることを雄弁に物語っている。

こうした演奏にまつわる身体動作は、電気を用いる楽器が現れる以前には、ほぼ常に発生するものであった。しかしこれらの動作は、鳴り響きの豊かな具体性に覆い隠され、普段は意識の後景に退いている。その結果、「聴かせる指」と「聴かれる指」の織り成す模様として音楽が立ち現れていることも気づかれにくいままとなるのが常である。

一方、BWV1027第1楽章の冒頭D音は、撥弦楽器の特性から、鳴り響きとしてではなくむしろ鍵を押さえる指として響きわたる。そのため、普段は意識の後景に退きがちな演奏者の身体動作を前景に引きずり出し、まず演奏者自身に思い出させてくれる。さらに、その動作する身体は、聴覚的な情報によって聴く者にも伝えられるのだ。こうして聴取者にとっても、演奏者の身体の動きが聴こえるものとなり、そこからさらに複数の感覚刺激が想起されるのだと考えられる。この一連の過程を支えるのが「聴かれる指」であり、そこに演奏者の身体動作の、感覚横断的な表れと伝達を見て取ることができるだろう。

12 2018年に出版された栗形亜樹子による充実した翻訳においても、同様のタイトルが用いられている（クープラン 2018）。

ここで感覚横断的と表現したのは、既に確認したように聴覚情報のみから複数感覚に及ぶ刺激が想起されるからである。音楽と身体の間わりについての従来の研究は、しばしば演奏身体の視覚像などに着目する。一方、本論文の議論は、聴覚情報のみを通じた演奏者と聴取者の間わりを対象としている。その点で、音楽を鳴り響きの芸術とみなす既存の音楽観を受け継いでいる。しかし、そうして得られた聴覚情報が、視覚や触覚などの諸感覚の刺激を横断的に喚起すると考える点では、本論文の議論は音楽を鳴り響きの芸術に留めることを放棄している。ひたすら聴覚に依拠しつつ、それを越えた感覚横断的な知覚に至る道筋を、「聴かせる指」と「聴かれる指」の絡み合いは切り開いてくれるのである。

#### 4. 結論と展望

最後に本論文のまとめを行い、今後の課題についても整理しよう。本論文では、音を「聴かせる指」と音に「聴かれる指」の織りなす模様として音楽をとらえ、その意義を検討することを試みた。第2節では、バッハのBWV1027第1楽章冒頭を検討し、チェンバロ右手声部が担当する冒頭D音が、聴こえるはずのない音でありながら聴こえねばならない音であることを確認し、さらにこの一見したところの矛盾が調停される過程を考察した。その結果、冒頭D音を鳴り響かせる「聴かせる指」と、D音が減衰したのちにもD鍵を押さえ続ける「聴かれる指」が鳴り響きの内に立ち現われ、両者が織りなす模様として楽曲が成り立っていることが確認された。

第3節では、「聴かれる指」の意義について様々な観点から検討した。その結果、この「聴かれる指」によって、通常は鳴り響きの陰に隠れがちな演奏者の身体動作が前景化し、聴覚情報を通じて聴く者にも伝わるという過程が確認された。以上の考察は、舞踏やその伴奏曲への言及から離れて行われたものだが、かえってその結果として、楽譜というテキストが身体動作の振付として機能し、舞踏譜に準じたものと見なせること、そしてそれゆえに、演奏という行為はそもそも一種の舞踏性を持つことが暴露された。

こうして、これまで執筆者が舞踏とその伴奏に関連して指摘してきた鳴り響きの反転的な働きが、より広い範囲で確認されることが示された。今後の課題として、この成果を、バロック音楽研究においてさらに展開することが可能だろう。今回の研究はチェンバロという撥弦楽器の演奏における指の働きに着目したものである。一方で、指の働きについては、従来から運指の技法の研究が様々に行われている。その際、運指がどのような鳴り響きを生み出すかという「聴かせる指」の視点が重視されてきたが、本論文の成果を踏まえると、鳴り響きを手段として運指がどのように伝わるか、その結果、どのような効果が起きるのかという「聴かれる指」の視点を含めた議論が可能になるだろう。そうした議論は、さらに他の楽器、例えば打弦楽器であるピアノや擦弦楽器であるヴァイオリン、ヴィオラ・ダ・ガンバなどの演奏技法の問題にも発展可能となる。もちろん、同じような発想を、指を用いない音楽実践、例えば歌唱に応用すれば、唇や舌、呼吸器官などが聴かれるようになることもあるだろう。

また、今回の成果を、演奏することや演奏する身体の動きを感じ取ることに関する、既存の議論へとつなげていくことも期待される。すでに触れたように、従来の音楽学研究において、鳴り響きを通じて演奏する身体の動作に着目する反転的な視点を持つことは少なかった。しかし広義の音楽論・音楽研究に目を向けると、そうした言説は決して珍しいものではない。その代表例として、ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) の音楽論が挙げられるだろう。バルトは1975年の「ラッシュ Rasch」の中で、ローベルト・シューマン (Robert Schumann, 1810-1856) のピアノ曲集《クライスレリアーナ Kreisleriana》を取り上げ、曲ごとに様々な形でシューマンの身体が聴こえるとし、また聴衆は聴こえてくるものを演奏するのだと語っている (バルト 1984: 235-253)。

さらにバルトは、1972年の「声のきめ Le grain de le voix」(バルト 1984: 185-199) においても類似の議論を行っている。彼は「ロシア人のバス」の歌声の中に「スラヴ語の奥から、聴く者の耳に一度にもたらされる、歌手の身体そのものであるような何か」を聴き取ろうとし、それを声の「《きめ》」と呼んだ (バルト 1984: 189)。興味深いのは、声の《きめ》の議論が最終的に声楽を離れ、「器楽にも、《きめ》が、あるいはその欠如がついて回る」とされている点である。バルトは《きめ》の有無を「私に与えられる身体 (形象) のイメージによって判断する」と宣言した上で、「ヴァンダ・ランドフスカのクラヴサンが彼女の内的身体から来る」ことを理解すると述べている (バルト 1984: 1198-199)。彼女の用いた楽器が「現代化」されたものであったにせよ、ここでクラヴサン (チェンバロ) がわざわざ名指されていることは注目に値する。ひょっとすると、声の《きめ》の議論を器楽に応用するに際して、バルトにとってチェンバロという撥弦楽器の存在が有用だったのかもしれない。

もちろんバルトの議論は、バッハの1曲のソナタの冒頭部にのみ拘泥する本論文とは立場の異なるものではある。しかしバルトの議論は各種の音楽論・音楽研究の中で頻繁に参照されており、鳴り響きのうちに演奏者の身体動作を読み取るような視点が、実際には広く共有されていることを物語っている。こうした音楽論は、主観的な印象論や体験談に終わることも多い。だが、本論文の「聴かれる指」の考え方を踏まえれば、改めて根拠ある形での読解を試みる可能性が開けてくるだろう。

鳴り響きと演奏者の身体動作を結びつける視点を示す研究としては、近年では音楽的な身振り gesture に関する研究が盛んになっている。これは、記譜された音楽的内容の細部における身振りに相当するような要素 (旋律の動向やアーティキュレーションなど) と、それを奏でる身体的身振りとを関連付けて検討するものである<sup>13</sup>。そうした研究の詳細に立ち入る余裕はないが、本論文で示した「聴かれる指」の発想は、音楽的な身振りをめぐる研究と歴史的な楽器や奏法、楽曲の研究との間を結ぶ糸口になりうるだろう。

いずれにせよ、本論文はあくまでBWV1027第1楽章冒頭という一事例を扱ったに過ぎない。今回確認された「聴かれる指」の発想を、音楽演奏と身体に関するより広範な議論へと展開していく試みがさらに必要となるだろう。

13 音楽における身振りをめぐる研究の概況について簡潔に述べたものとして、『音楽学の主要概念 Musicology: The Key Concepts』(第2版)の「身振り gesture」項目が有用である (Beard and Gloag 2016: 120-121)。

### 参考文献

- Beard, David., and Gloag, Kenneth. 2016. "Gesture." In *Musicology: The Key Concepts*. Second Edition. New York: Routledge.
- Couperin, François. 1716. *L'art de toucher le clavecin*. Paris: Chés l'Auteur.
- Dreyfus, Laurence. 1985. "CONCLUDING REMARKS." In *Bach, Drei Sonaten für Viola da gamba und Cembalo BWV 1027–1029*, 62–66. Leipzig: Peters.
- Kobayashi, Yoshitake. 1988. "Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750." In *Bach-Jahrbuch*, 7–72. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
- Rameau, Pierre. 1725. *Le maître a danser*. Paris: Chez Jean Vilette.
- Shove, Patrick., and Repp, Bruno H. 1995. "Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 55–83. Cambridge: Cambridge University Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Wolff, Christoph. 1991. *Bach: essays on his life and music*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- 赤塚健太郎 2021 『踊るバロック 舞曲の様式と演奏をめぐって』 東京：アルテスパブリッシング
- 磯山雅 2010 『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』 東京：講談社学術文庫
- 源河亨 2019 『悲しい曲の何が悲しいのか 音楽美学と心の哲学』 東京：慶應義塾大学出版会
- クーブラン, フランソワ 2018 『クラヴサン奏法』 榎形亜樹子(訳) 東京：全音楽譜出版社
- バルト, ロラン 1984 『第三の意味 映像と演劇と音楽と』 沢崎浩平(訳) 東京：みすず書房

### 参照ウェブサイト

Bach-Archiv Leipzig Bach Digital <https://www.bach-digital.de/content/index.xed> (2022年11月25日閲覧)

※本論文は、成城大学特別研究助成(2020–2021年度、課題名「演奏に伴う身体運動の再評価の試み——バロック期の弦楽器を主な対象として——」)による研究の一環として執筆された。



Two functions of the fingers playing plucked instruments during the Baroque period:  
A case study on J. S. Bach's G Major Sonata BWV1027

AKATSUKA Kentaro

The plucked string instruments make music when their strings are plucked. Therefore, the playing motion has already ended while the sound continues. The sound has an indexicality that refers to the physical motion of the performance. Consequently, the listener hears the movements of the fingers of the performer playing the music in the sound of the plucked string instrument. In this way, the fingers not only function to produce sound but are also recalled from the sound, and their physical movements themselves participate in weaving the music. Here, we find the two functions of the fingers playing plucked instruments.

A typical example in which the two functions of the fingers are prominent is the Sonata in G Major for harpsichord and viola da gamba, BWV 1027, composed by J. S. Bach. At the beginning of the first movement of this sonata, a long-valued D note appears in the right-hand voice of the harpsichord. This note does not resonate for the length of its note value when played on a short-sounding harpsichord. However, if we focus on the two functions of the fingers, this note can be understood as it is notated. First, the sounding fingers sound the D tone, and the melody begins. Soon, this D tone decays, but the finger that continues to hold the D key will be heard, as there is no subsequent tone, and it is not muted. It is precisely through the finger that continues to hold down the key, which can be heard from the sound, that the listener perceives the extension of the D note.

In this case, the finger heard in the D tone is accompanied by a visual image and the feel of the key being pressed, creating a stimulus that spans multiple senses. In addition, the D note in the score designates the sound to be heard and the finger's motion to sound it. Here, we may find the function of the score to be choreography. Thus, the fingers are not only the means of producing sound but also a subject of expression.

