
通奏低音奏法入門

～このすばらしき世界の入口へ～

森 洋子

要旨

今日、通奏低音奏法を学ぶ必要はどこにあるのか。それは「数字」が表わす音程によって、すべての奏者が共有できる作品理解へと導かれることにある。数字は音と音の関連、すなわち、協和／不協和という関係性を示すものだが、その関係性は誰もが共通して理解可能な「文法」に該当する。そして、文法なしには意味のある言葉として成り立たないのと同様に、この文法が演奏という表現を成立させているのである。

当論では、具体的な学習の方法を紹介するが、通奏低音奏法は誰にとっても平易に理解し、習得可能な「広き門」であることをお伝え出来ればと願うものである。

■序

*通奏低音奏法を学ぶ目的とは

今日、通奏低音奏法を学ぶと、どんな良いことがあるのでしょうか。数字を見て伴奏を弾くことが出来れば、演奏仕事の場合は増えるだろうとか、やたらと音数の多いリアリゼーションされた楽譜で弾かなくて良いのは助かるなあ、というような現場や演奏家のニーズは高いのです。

けれども、通奏低音奏法を音楽大学で必修科目にしているという話はあまり聞いたことがありません。現場で求められているほどには、教育側は必要性を感じていないのか。しかし、その一方で、世のニーズに敏感な学生たちは、通奏低音奏法を受講しに大勢集まってくるのです。

教育側の考えとしては、数字付き低音様式が行われていたバロック期の音楽を専門にする古楽器奏者、特に、和声を弾くことが出来る鍵盤奏者等が必修として学べば良く、他の学生は選択科目として受講可能であるなら十分ということかもしれません。カリキュラムや運営を考えると、現状では致し方のないところもあるでしょう。

ところで、私はチェンバロを専攻し、演奏活動と共に音楽大学で15年余通奏低音奏法の教授に携わった経験から、通奏低音奏法を知ることは作品を読み解くための文法であって、それは鍵盤奏者のみならず、声楽、旋律楽器奏者を含むすべての演奏者にとって、作品理解の“門”であると思うようになりました。というのは、その文法を使って自分自身で作品を理解し、作曲家のアイデアに直接触れることが出来るようになること、そして、理解したその意図をすぐに演奏表現に結びつけられる、大変有益な方法だからです。且つ、この門は、決して“狭き門”ではありません。以下で見るように、誰もが入ることの出来る“広き門”です。

この小論では、その学習方法の一端と通奏低音を文法とした作品の読み解き方の一例をご紹介します。

に鍵盤楽器や撥弦楽器奏者が伴奏する場合は、自分でスコアを写譜したり、低音用パート譜にメモとして和声付けをしていたようです。この時代のリュートやギター奏者のタブ譜もそのメモと言ってよく、現代のように伴奏者がスコアを見て演奏するようになるのは、もっと後のことでした。

ところが、ルネサンス末期に至って音楽スタイルに変化が生じます。それまでフレーズの一定の時間内で見られた厳格で華麗な対位的扱いではなく、同時にリズムを揃えた和音的な扱いが増え、更に声部のあいだに主従関係的扱いが見られるようになるのです。ある声部は曲の始めから最後まで主たる旋律を歌い続け、他声部はその伴奏部的な役割に終止する、言わば、メインのメロディとバックコーラスという分業に変わっていきます。

* 譜例 0-2

Stabat Mater

G. Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Coro 1

Coro 2

pen - de - bat fi - li - us,
cu - jus a - ni - ma ge - men - tem,
con - tri -
cu - jus a - ni - ma ge - men - tem,
con - tri -
cu - jus a - ni - ma ge - men - tem,
con - tri -

このようなスタイルになれば、楽器伴奏者たちにとっては、「それなら、もう自分たちが今まで作ってきたメモで良いじゃないか、複雑な主題と対旋律が入り組んだり、絡まることなく、主旋律と和声に声部がはっきりと分かれているなら、低音部に数字を書いたもので十分だ」ということになったでしょう。そして、演奏者と同時にその多くは作曲者でもあった音楽家たちは、作曲をする、すでにその時に、数字で必要な和声を示すことにしたのです。これが、大雑把ですが、数字付き低音と通奏低音奏法が生まれた背景です。

◇声の重なりとして

さて、音の重なりが和声として捉えられることの前に、もう一つ見ておかねばならないのは、これら

が声楽作品から生まれたものであり、和声は最初から音の固まりとしてではなく、対等な一声部ずつの重なりとして考えられていたことを忘れてはならないと思います。実践篇で紹介しますが、私たちは和声というと音が同時に奏される、言わば“縦”の関係ばかりに目が行きますが、言うまでもなく、ルネサンス期の音楽では“横”の関係が重視されています。声楽対位法は中世に生み出された聖歌に対旋律を付けることから始まりましたが、これは定旋律の制限された動きの中で、いかに美しく、また、豊かに展開できる旋律を考え出せるかという命題です。対位法上の規則や禁則は人間の耳の経験の集積であり、制限された中での可能性への飽くなき追求が豊穡なるルネサンス声楽作品を生み出していきました。そして、声楽は言うまでもなく、一つしか口を持たず、一つの声しか発することのできない人間が行うことです。

なぜ、私たちが和声が苦手かという疑問への一つの答えとして、私は通奏低音を生み出したこれらの背景を知るにつれ、人間には口が一つしかなく、和声を同時に口にすることが出来ないからではないかと考えるようになりました。人は一人では和声を感じる事が難しいのです。鍵盤楽器をはじめ、和声を奏する楽器奏者もそれらを“声部の重なり”とする音と音の関係性だと実感出来るようになるのは、実際のところ、かなり経験を積んでからではないでしょうか。聴音や楽曲分析、和声法の学習などを通して、私たちは多くのことを理解しているはずですが、「和声はどれも苦手だ」とか、「あの数字難しいよ」という声はなくなるのは、私たちにとって和声を実感することが元来難しいからだと言えます。

けれども、このような限界のある人間が、それでも二人、三人と集まり、お互いの発する声の中に、緊張や調和という関係性を知って行くことで作品に備わっている作り手の意図を理解、共有し互いに豊かな表現を可能にしていくことが出来るのです。

通奏低音の学習では、数字による演奏を最初から“和音”という固まりではなく、ある音と音の関係性、音程の重なりと見ることから始め、そして、それに終止すると言ってよいでしょう。耳で聴く現象としては音が同時に鳴らされる和音であることは変わりませんが、“固まり”ではなく、声部間の“関係性”として理解します。作曲家は漠然とではなく最善のアイデアや意図を持って、低音に対する他声部の音を想定しています。言うまでもなく、決して適当なところで良しとはせず、その時点での最良の表現を求めることでしょう。ですから、通奏低音による数字＝音程の理解が作曲者のアイデアを理解し、演奏表現に直結する早道となります。“誰にでもわかるから、数字で書いた”，このことは昔の人にとってだけではなく、現代の私たちにとっても同様に“わかる”ことですから。

それでは、その学習法を少し紹介していくことにします。

■学習の実際～通奏低音のレッスンでは何をどのように学ぶのか？

では、実践編です。紙面に限りがありますので、すべてをここで記すことは出来ませんが、練習課題の一部と段階ごとの小目標を示しながら、学習の概要をご紹介します。私が入門／初級者のテキストとして用いている文献は、Hermann Grabner “Generalbaßübungen” Kistner & Siegel in Leipzig(1936年)というものですが、これは独学で取り組めるワークブックで、味気ない練習課題ではなく、讃美歌や16小節程の短いバロック小品がほとんどで、弾いて楽しめるものになっています。

尚、これらは一人ずつチェンバロで演奏する個人レッスンで進めますが、旋律楽器や声楽の専攻者は、もし、数名集まるなら、各パートをそれぞれが演奏するアンサンブルのレッスンも可能です。序にも書

きましたが、通奏低音とは和声が出せる楽器奏者のみに関係するものではなく、すべての奏者が「自分のパートと低音との関係性を知り、そこに奏されるべき表現を見つけること」に他なりません。

1. 予備練習

* 譜例 1-1, 1-2

まずは数字に慣れる練習です。“音程の課題”なんて、ひょっとしたら楽典の試験にしか関係ないとまでは思っていないかもしれませんが、ほとんどの学生は「楽譜に書かれていないことをかたて演奏したことがない」のです。書かれていないことを頭に描いてから、正しい音にする作業にまず慣れなければなりません。焦らず、ゆっくり進めましょう。

* 譜例 1-3

その後は和音を鍵盤上でつかむことに慣れる練習です。各調の終止形のパターン練習です。

何十回何百回と教則本や作品の中で弾いていても、一から自分で考えて弾くというのはまた違う頭の使い方ですね。

また、注意しないと、全く無意識で各V度の所で7度の音を加えて弾いています。だから、しばらく7度音を「使用禁止」にします。そうしないと、自分が“無意識でそうしている”ことにすら気がつかない!のです。7度については改めて学ぶ時まで封印します。でも、こうすることで、自分がやっていることをまず意識することになります。

次は、実際の通奏低音で使われる数字について、あるコラールを使って調べます。

ここでわかることは、バス(最低)音から3度、5度、8度の協和音は当然演奏されるべき「基本形」として、数字では示されない、ということです。

従って、それ以外の6, 7, (3)/5/6, 3/4/(6), 2/4/6, 9度は基本形以外のものとして数字で示されま

す。また、臨時記号が単独で記されているのは、3度音に関する情報です。それ以外は必ず数字と共に記号が書かれます。

* 譜例 1-4

閉鎖で Ten. → Alt. → Sop. の順に

Sop. 5 3 8 5 3 3 - 5 3 6 6 3 3 6 3 6 5 1
 Alt. 8 8 8 5 8 6 5 - 8 8 6 3 8 10(3) 8 12(5) 10(3) 8
 Ten. 8 5 10(3) #3 1 8 - #3 3 3 6 5 6 5 10(3) 8 7 3

Sop. 8 #4 8 8 5 #3 8 - 6 8 8 6 5 8
 Alt. 8 3(2) 10(3) 12(5) 10(3) 8 12(5) 8 - 3 11(4) 10(3) 10(3) 8 7 10(3)
 Ten. 5 5 8 10(3) 6 5 7 5 5 - 6 6 8 6 5 3 7 8

* 譜例 1-4 の解答

6 # 6 6 6 6 7
 6 #4 #6 5 # 7 6 4 6 7

2. 三和音 = 3つの構成音の練習, 数字のない基本形

さて, いきなり全ての数字を扱うのは大変なので, まず, 数字が書かれていない基本形の連結に慣れます。完全終止, 半終止, 変格(アーメン)終止の練習。

* 譜例 2-1, 2-2, 2-3

(1) (2) (d) (3) (d)
 (1) (2) (3) (d)
 (1) (2) (3)

次に, 16世紀ドイツの宗教改革後に作られたコラール(讃美歌)の内声を考えて, 書かれているメロディとバスと共に演奏する練習ですが, ここで「6」の解説を少しします。楽譜には私がガイドを書き込んでおきますが, なぜ, その配置にするのかを説明します。

Freut euch, ihr lieben Christen

* 譜例 2-4



Gott des Himmels und der Erden

* 譜例 2-5



Lobe den Herren

* 譜例 2-6



この段階はともかく少しずつ慣れていくこと、そして、少しずつ新しいことにも馴染めるようにします。まだまだ、讃美歌を弾いても音楽表現以前の練習という意識しかなく、歌詞の説明をしたり、言葉に基づいたフレーズに気づかせたりしても、それを感じて奏することは難しいのですが、今は新しい回路を頭の中に作っている最中だから、そういうつもりで“頭の”練習をしよう、と何度も話します。

次の課題が基本形練習の大きな“山”になります。右手の配置を変えて演奏する応用練習です。あえて、バロック時代の課題ではなく鍵盤和声の課題を使いますが、連結と各声部の動きに集中し、関係性の理解に特化するのには、この段階ではとても良い訓練になります。

* 譜例 2-7~2-12 の 6 例は「鍵盤による数字付き和声」Reginald Owen Morris から引用。

* 譜例 2-7



* 譜例 2-8



* 譜例 2-9



* 譜例 2-10



* 譜例 2-11



* 譜例 2-12



最初は書かれた音をソプラノにして内声を考えて弾きます。これまでと同じですが、それが出来たら、次に、ソプラノをその和音の違う構成音にして開始します。書かれているのが、3度位置だったら、5度と8度の2つ違うポジションで始めます。そうすると、書かれている配置ではうまく避けられていた平行5度や8度などの禁則が起こってきますので、それを避けるにはどうするか→今、弾いている和音と次の和音に共通音があれば、同じ声部に置くことや、低音に対してすべての声部を反進行させて平行を避ける解決方法を頭と手をフル稼働で練習します。

また、更に、書かれている音をなるべくソプラノには使わない練習をしてみることや、進める可能性があれば何通りでも弾いてみる、といった具合に、これらをすべてを頭の中で組み立ててやるには相当エネルギーを使う練習になります。

けれども、私たちが「和音」という時に持つ「縦」の構成音が正しければ良いという以上に、声部と声部の関係を正しく意識させる良い練習です。この練習で頭に「回路を作る」とはどういうことかが、はっきりと自覚できます。

* 禁則を避けるには？

このあとは、平行5度、8度を避ける反進行のパターン練習、数字の実践のためのポイントをまとめます。共通音の保持、平行、並達、対斜、増進行の解説と解決法です。

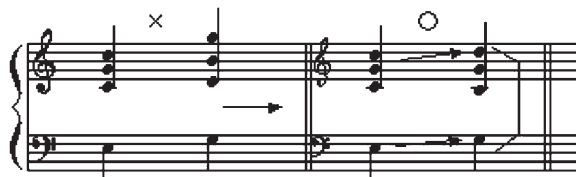
・[禁則]平行とその解決

* 譜例 2-13



・ [禁則] 並達とその解決

* 譜例 2-14



・ [禁則] 対斜とその解決

* 譜例 2-15



・ [禁則] 外声の増進行とその解決

* 譜例 2-16



ここで大切なことは規則とは耳の経験の集積だということです。規則は守りさえすれば良いというマニュアル思考が根付いた昨今ですが、実際に禁則を行ってみて、なぜ、それらが禁則とされたのかを自分の耳で経験することも良い学習になります。

3. 「6」の練習と「46 → 35」, 「4 → 3」の終止形

さて、実践に少し慣れたところで、改めて「6」の練習です。その構成音について確認し、特に、長三和音においてバス音を重複させるかさせないか、両方を聴いて比較し、より良い響きを探します。三度音は和音の長／短という性格を決定する重要な音です。特に長三度は完全な解決音とされていますから、重複させるとその性格が強調され過ぎるのです。バロック期の通奏低音学習書では殊に注意されていないことも多いのですが、作曲家たちは自身の作品においては周到に長三度を扱っています。

* 譜例 3-1



* 譜例 3-2, 3-3, 3-4

三和音の仕上げは「46」と「4→3」です。これらはほとんどの場合、終止形(カデンツ)にのみ使われますが、バロック期は「46→35」よりも2度の不協和音程を含む「4→3」のカデンツの方が好まれたようですので、音のぶつかりを味わいながら、すぐに掴めるように練習します。

* 譜例 3-5

* 譜例 3-6

基本練習を終えたところで、実際の小品、舞曲やコラールに取り組み、また、練習課題も行います。舞曲のスタイルでの実践、省略できることなどの、より実践的な練習になります。こうして、知識を技術と表現に結びつけていくことで、文字通り、自分自身の「身」につけることが出来るでしょう。

* 譜例 3-7

* 譜例 3-8

Menuet J. K. Ferd. Fischer (1685-1746)

4. 四和音(4つの構成音による)の練習

◇コレルリのヴァイオリンソナタ Op. 5-10 より

7, (3)56, 34(6), 2(46), 9 など実際の作品では、これまでに学んだ6や43の他に四和音に分類される和音, またそれらが含む不協和音程がよく使われます。コレルリのヴァイオリンソナタを見てみましょう。もう数字が低音からの音程を表わすことはわかっていますから, 予測を試みることも良いでしょう。

たとえ, 通してすらすら弾けなくても, 和音を押しえてみて, 不協和音程が表現としてどのような効果をもたらすのかを味わうだけでも有効な練習になります。

* 譜例 4-1

◇数字の解説と練習

四和音[7, (3)56, 34(6), 2(46)]の配置の練習をします。7とだけ記された場合の音の選択は少し頭を使います。というのは, (3)56, 34(6), 2(46)については, バス音以外の残りの構成音をそのまま弾けばよいので, 慣れるだけで比較的容易に弾くことができますが, 7は可能性が多いこと, また, 上声部との関係を確認した上で選ぶ必要があるからです。

6とセットで使われる2(46)は表現にも深く関わり, 実際の曲に頻出しますから, よく練習したいところです。2(46)は, 解決音の6で広がるためのエネルギーをためる, 具体的にはちょっと身体を縮めて背の低い茶室の入口や狭い路地を通るような感覚を持って弾くと, 6でうまく広がる事が出来ます。

* 譜例 4-2, 4-3, 4-4, 4-5

その他の不協和音程の解説と実践。四和音は、不協和音程の7度、2度などを含まますから、スパイス、差し色のような効果を発揮します。また、不協和による緊張が基本形に進んで解決すること、この緊張と解決が音楽表現の肝となることは、ミスなく弾けることと同時にしっかり押さえます。

6の連続形というのも実際の作品ではよく使われます。平行を避けるには、2音にして4度の連続にするのが最も易しい方法ですが、あえて頑張って3声で弾くのもまた大切です。

いよいよ、入門篇最後の練習課題です。

* 譜例 4-6

平行、対斜、増進行をいかにして避けるか、頭を使わせる良い課題が含まれています。また、最後の2つはそれぞれ和音でクレッシェンド/デイミュニエンドを作る練習にもなります。

続けて、コラール、歌曲、舞曲などの小品です。曲の性格を捉えて、適切なテンポ、アーティキュレーション、間の取り方なども求められています。これらは歌手や楽器奏者がいれば、実際にアンサンブル練習で使えるものです。

* 譜例 4-7, 4-8

ich will dich lieben, meine Stärke

Jesus meine Zuversicht

Ach wie Flüchtig, ach wie nichtig

O Traurigkeit

Aurora und Stelle

Der Augen Schein sein Herz und Pein

* 譜例 4-9

Lied Sperontes

Menuet Sperontes

* 応用練習

◇ヨハン・ゼバスチャン・バッハが弟子たちにさせた連続形の練習

このような連続形はバロックの器楽作品にはお約束のように出てくる, 作曲上の重要アイテムなので, バッハはこれを練習させたという面もあるかもしれませんが, 実際は, このような連続が楽しくて仕方ない, いくらでもこの低音上にアイデアを乗せることが出来るじゃないか, というバッハの励ましのようなものを感じます。あまり, 砂を嚙むような気持ちで取り組まず,

- ・構成音のみを使って分散和音にする
- ・経過音や非和音を取り入れ, 旋律を創り出す

というように「遊び」として取り組むと楽しめると思います。

* 譜例 4-10

◇ ジューリオ・カッチーニ “Amarilli mia bella” (1600 年作曲) の実践

* 譜例 4-11

参考資料：1610 年に書かれたイギリスのリユート奏者／作曲家ロバート・ダウランドによる実践例

* 譜例 4-12

Robert Dowland's accompaniment to Giulio Caccini's *Amarilli mia bella* (*Le nuove musiche*, 1602) from *A Musical Banquet* (London, 1610) no.19 bars 1-4

◇通奏低音による変奏曲の例

☆「グリーンスリーブス」のバス進行

* 譜例 4-13a



* 譜例 4-13b



* 譜例 4-14a

「アリア～ゴルドベルグ変奏曲主題」



* 譜例 4-14b



これらは「定型バス」と呼ばれる低音のパターン進行に基づく変奏曲の一つです。

バロック期の作曲家でこれらの変奏曲スタイル～シャコンヌ、パッサカリア等で曲を書かなかった作曲家は皆無です。通奏低音による変奏は作曲家の腕、センスを見せるには最適のスタイルです。

私たちが低音上に変奏を作ってみましょう。何人かで順番に即興で演奏すると楽しいです。不思議に思われるかもしれませんが、一つとして決して同じものは生まれません。創り出すことの豊かさを実感します。

5. まとめ

演奏表現に直結する通奏低音的視点

～なぜ、バロックの作品には強弱が記されていないのか？

では、この拙文の最後に、鍵盤作品において、通奏低音的視点で曲を理解し表現することの例を取り上げます。

* 譜例 4-15a

◇J.S. バッハ プレリュード ハ長調 BWV.846

* 譜例 4-15a

* 譜例 4-15b

平均律クラヴィーア曲集：正確には「適正に調律された鍵盤楽器の曲集」の第1巻第1番のプレリュードです。低音と上声部の音程を見て、強拍(1拍目と3拍目…ほとんど2分音符単位で和声が変わるの

で、大きな2拍子と言えるでしょう)に数字付けをします。そして、これまでに学んだこと、例えば、6は基本形35よりも広がるエネルギーを持つ。セットで使われる246は逆に狭く頭を縮めて身を小さくし、その後に6で解決する時に溜めたエネルギーを解放する感じに。7はテンション=緊張感を持つ、などを意識して演奏してみます。

数字の表現を意識して弾いてみると、エネルギーの変化がより鮮明に感じられるのではないのでしょうか。例えば、246→6、このパターンが何度も出て来ます。これは小さく/大きくという強弱に置き換えられるかもしれませんが、ここに *crescendo* だんだん大きく/*diminuendo* だんだん小さく、或は *mp/mf* と書くのには違和感があります。それは物理的な強弱が出せないチェンバロで弾かれるからというより、音と音のあいだにすでにエネルギーの変化というものが存在し、それは一つの音符が強いとか弱いということとはではないからです。ですから、先に強弱記号を見て、そのことの処理に追われるのでは、曲が本来求めていることから外れるのではないのでしょうか。

楽曲分析で行う、例えば、この和音は～調の～度の和音という理解出来ても、表現をしようとする、また別に考えねばならないというのが演奏解釈の課題であるように思いますが、このように作曲者が記した音の関係の中に、そもそも表現が示されていることに気づくならば、演奏における表現に迷いなく結びつけられます。なぜなら、序にも書きましたが、数字というのは客観的に誰が見ても同じなものですから、これを文法として、この曲、今、目の前のフレーズ(文、言葉)を私たちは文法的に正しく読むことが出来るからです。

当然ながら、表現の幅の差は当然あるでしょう。同じ脚本をもらっても演ずる役者が違えば、違う味わいになるように。ただ、言語として正しい意味をつかむようにするのが文法であるなら、文意は誰が見ても同じですし、自分はそうは思わないと言うことは出来ません。

このように作品を自分自身で読み解くことが出来るならば、いえ、当然、それは誰にでも出来ることだというのがバロック期の通奏低音を基にした作曲法ですから、強弱記号が書かれていなくても、私たちは音と音の関係の中に、それらを見る事が出来るというのが前提になっているのです。

そして、バロック期における、この通奏低音に基づいた和声が今度は「主体」となって次の古典期、ロマン期の音楽を生み出してゆくのですから、バロックという時代の括りそのものが一つの大きな転換点とも言えるかもしれません。

古典、ロマン期の音楽はバロックとはもちろん違う様式ですが、和声、また、音程を読み取ることを軸とするならば、共通することは多くあります。バロックの通奏低音を知ることが、バロックのみならず、その後の音楽の理解と表現にも資することになると述べておきます。