

# J.S.バッハの言語と音楽表現

—J.S.バッハ作曲 カンタータ56番《私は喜んで十字架を担おう》BWV56よりNr.1アリアの分析—

上野 正人\*

(平成23年9月30日受付；平成23年11月7日受理)

## 要 旨

ヨハン・セバスチャン・バッハ (Johann Sebastian Bach) の声楽作品の魅力は、詩に描かれた様々な事象、感情を情感豊かに描きだすその表現力の豊かさにある。そこで、本論ではバッハ作品の魅力である言語と音楽表現の関係について、カンタータ56番《私は喜んで十字架を担おう》BWV56よりNr.1アリアを取り上げ、歌詞の韻律構造、言葉の韻律と音楽の拍節の関係性、言葉と音楽の修辞学の3つの観点から分析を行った。その結果、韻律と旋律の関係性において、バッハは、韻律構造に矛盾することなく作曲を行っているが、詩的内容の表現に結びつけるために、旋律のアクセント<sup>1)</sup>によって律構造の変更も行っていること、そして音楽修辞学の観点からは、バッハは詩的内容に対応する形象的、象徴的な音楽フィギュールを韻律構造に対応させながら随所に用いることで、詩的内容の表現とともに、造形としての詩の韻律構造をも一致させ詩的内容を表現していることが明らかとなった。そして、この2つの要素は有機的に結びつき、聴き手の想像力を喚起するような立体化された言葉、すなわち音楽に拠って具象化された表現を形作っていると結論づけた。

## KEY WORDS

韻律構造, 音楽構造, 言葉と音楽の関係性, 音楽修辞学, 声楽作品分析の方法論,

## 1 はじめに

ヨハン・セバスチャン・バッハ (Johann Sebastian Bach) の声楽作品の魅力は、詩に描かれた様々な事象、感情を情感豊かに描きだすその表現力の豊かさにある。本論の目的は、バッハ作品の魅力である言語と音楽表現の関係について、カンタータ56番《私は喜んで十字架を担おう》BWV56よりNr.1アリアを取り上げ、歌詞の韻律構造、言葉の韻律と音楽の拍節の関係性、言葉と音楽の修辞学の3つの観点から分析を行い、作品構造を明らかにすることにある。そして同時に、演奏家としての実践的な分析方法を提示することに結びつけたいと考えている。

本研究の特徴は、ここにあげた3つの観点のうち、特に歌詞の韻律構造の分析においては、その内容は韻律の構造分析とともに、言語造形芸術としての詩そのものから導き出される朗読のリズム、テンポ、雰囲気といった「詩を詩として読む」<sup>1)</sup>朗読の技法的な観点の分析にある。この観点を加えることで作詞者と作曲者の視点の対比が可能となり、そのことによりバッハにおける詩と音楽の関係性、そしてその表現意図が導き出されると考えるからである。

これまで、バッハの声楽作品は、これまでアルベルト・シュヴァイツァー、アルノルト・シェーリングなど数多くの研究者によって研究がなされてきた。その内容は、バロック時代における作曲家の制作の精神的支柱となった考え方、情緒論 (Affektenlehre) および特にドイツで中心的に研究された音型論 (Figurenlehre) を色濃く反映し、同一の言葉、あるいは同一の詩的内容を持つ歌詞の表現に同一のモチーフ (動機) が用いられるといったシュヴァイツァーの研究に代表されるような音楽フィギュール (音型) や絵画的な音楽動機の観点、そして音楽そのものを象徴としてとらえるシェーリングの象徴論など、音楽構造からの分析が主たるものであった<sup>2)</sup>。

ヴァルター・デュルは、このような音楽構造に着目した研究に対して、言葉の韻律構造に着目し、作曲技法の面から言葉と音楽の関係性について考察している。デュルは韻律に着目した理由として次のように述べている。

「言葉と音楽はどこに接点を持ち、どこに一致の可能性が (必然性ではなく) あるのだろうか。この問いについて考えるためには、作曲にあたっては [詩として] 完成した言葉を扱い、その完成した言葉はすでに律や韻、リズムなど「音楽的」構造を含んでいるということを明らかにする必要がある。」<sup>3)</sup>

すなわち、デュルは言葉と音楽の関係性を明らかにするためには「彼が意図を実現するために用いる手段」<sup>4)</sup>、すなわち韻律の分析が必要であると述べている。

\*芸術・体育教育学系

これまであげた言葉と音楽の修辞学に着目した音楽構造、および韻律と音楽の関係性の分析という研究の観点は、トラシュブロス・G・ゲオルギアーデスによるその著書『音楽と言語』の中で、バッハ以前とそれ以降の言葉と音楽の関係について次のように述べていることに集約されるだろう。

「グレゴリオ聖歌からシュッツに至るまで、テキストに曲をつける場合に意図されていたことは、音楽による言葉の実現ということであった。〔中略〕それが、J.S.バッハの出現とともに様相を変える。以後、言語自体ではなくて、言語の背後に作曲家によって見出される意味が音楽の対象となる。バッハ以降、言語は音楽の目標ではなくて手段に過ぎなくなり、自己自身以外のなにかを指示する単なる指標にすぎなくなる。」<sup>(5)</sup>

これは、バッハ以降の音楽の目標が、言語そのものの音響化を超えて、詩的内容の音響化へ発展したことを語っている。ここで述べられている詩的内容の音響化という観点こそが、これまで多くの研究者によってなされてきたバッハ作品における音楽構造の分析であり、またデュルの行っている言葉と音楽の関係性の分析である。

しかし、これまでの音楽構造からの分析やデュルの研究に代表される言葉と音楽の関係性における分析の中心は、音楽構造や韻律構造そのものと音楽の関係性にあり、「詩を詩として読む」<sup>(4)</sup>という言語芸術としての詩から導き出される言葉のリズム、テンポといった朗読の技法的な考察、およびその観点からの音楽との比較は十分に行われていない。しかしながら筆者は、作曲者の詩を読むという視点に立ち返り、その詩的内容の音響化という観点に立つならば「詩を詩として読む」観点での分析は必要であると考ええる。

そこで本論では、冒頭で述べたように、これまでの先行研究にみられた韻律と音楽の関係性についての分析手法に加えて、「詩を詩として読む」<sup>(4)</sup>言語造形の芸術体としての詩の朗読の技巧的な読みの美しさを考察することとした。それは、詩の読み手として作曲者と同じ立ち位置に立つことにつながり、そこから詩のもつ表現内容と作曲者の表現内容を比較し、その相違から作曲者の視点、表現意図を明らかにすることにつながると考えるからである。その上で、言葉と音楽の関係性からバッハの表現意図を考察することとした。

## 2. カンタータ56番《私は喜んで十字架を担おう》BWV56よりNr.1アリアの分析

### 2. 1 歌詞の韻律構造

行	テキスト	音節	詩脚	詩行末		韻	転置
				ゼンクング の過不足	カデ ンツ		
1	Ich will den Kreuzstab gerne tragen X ẊX ẊX ẊX ẊX (― ― ― ― ―) 私は喜んで十字架を担おう、	9 (4)	ヤンブス	余り脚	w	a	なし
2	Er kömmt von Gottes lieber Hand X ẊX ẊX ẊX ẊX (― ― ― ―) それは、神の愛する手から授けられたものだ。	8 (4)	ヤンブス	足り脚	m	b	なし
3	Der führet mich nach meinen Plagen X ẊX ẊX ẊX ẊX (― ― ― ― ―) それは、私を苦悩から	9 (4)	ヤンブス	余り脚	w	a	なし
4	Zu Gott, in das gelobte Land. X ẊX ẊX ẊX ẊX (― ― ― ―) 神のもとへ、約束された国へ導いてくださる。	8 (4)	ヤンブス	足り脚	m	b	なし

5	Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab X Ẋ XX Ẋ XX Ẋ XX Ẋ (― ― ― ― ― ―) そのとき、私は悲しみを一気に墓の中へ横たえ、	11 (4)	アウフタクト付きのダクテュルス	脚足らず	m	c	なし
6	Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab. X Ẋ XX Ẋ XX Ẋ XX Ẋ (― ― ― ― ― ―) そのとき、私の主は自ら涙をぬぐってくださる。	11 (4)	アウフタクト付きのダクテュルス	脚足らず	m	c	なし

(図表1)<sup>2)</sup>

(本論文では主としてシラブルを「X」、アクセントのあるシラブルは「Ẋ」で示す。副次的にヘービング (Hebung 強音) を「―」、ゼンクング (Senkung 弱音) を「―」で示す。音節：音節数，( ) はヘービング数，韻：脚韻，カデンツ：詩行末の区別，「m」は男性的，「w」は女性的，転置：転置強音，均衡強音のこと)

全6行からなるこの詩は、第1行から第4行までは4 hebig (4個のヘービングを持つ、の意味) のヤンプス (弱強格)、第5行と第6行は、ともにアウフタクト付き4 hebigのダクテュルス (強弱弱格) で書かれている。詩行末は、第1行と第3行は余り脚、第2行と第4行は足り脚、第5行と第6行は脚足らずである。カデンツは第1行と第3行が女性韻 (weiblich)、第2行、第4行、第5行、第6行が男性韻 (männlich) である。

韻 (脚韻) は a, b, c の3種類で韻構造は「ababcc」であり、ここでも律構造と同様に第1から第4行、第5から第6行と2つの部分に分けることができる。押韻の種類は、第1行から第4行までは交叉韻、第5行、第6行は完全韻であり、また同時に行頭が同語韻を踏んでいる。

以上の分析から、この詩は第1から第4行、そして第5、第6行と2つの部分から構成されていることがわかる。また、韻構造、および律構造から分けられるこの2つの部分は、詩行末、シラブル数が韻構造に完全に一致するなど、整えられた韻文であることがわかる。

また、この詩はヤンプス詩行、ダクテュルス詩行という2つの異なる律構造がもたらす読みのリズムに特徴がある。この特徴は、詩脚のシラブル (音節) 数にある。ヤンプスで書かれた第1部分のヘービング間のシラブル数 (この場合はゼンクングを意味している) は1であり、アウフタクト付きのダクテュルスで書かれた第2の部分のヘービング間のシラブル数は2である。1シラブルを同じ速度で読めば、当然シラブル数が1つ多いダクテュルス詩行は、ヤンプス詩行に比べヘービング間の速度は遅くなる。

ヤンプス X Ẋ (―) ヤンプス詩行 (第1から第4行) X|Ẋ X|Ẋ X|Ẋ X|Ẋ

ダクテュルス Ẋ X X (―) ダクテュルス詩行 (第5、第6行) X|Ẋ X X|Ẋ X X|Ẋ X X|Ẋ

しかし、ドイツ詩には、読みの速度はシラブル単位ではなくヘービング間の時間的な間隔 (テンポ) を等価的に読むヘービングの時間的等間隔性という特徴がある<sup>6)</sup>。つまり、音楽の拍で言えば、基本の1ヘービング間を4分音符の長さとする、ヤンプス詩脚の1シラブルは8分音符でダクテュルス詩脚の1シラブルは3連符の8分音符ということになる。このことから第5、第6行は全4行に比べ読みのテンポは速くなる。このリズム変化は、朗読に大きな影響を与える特徴である。

X = ♩

ヤンプス詩行 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ (―|―|―|―|―|―)

ダクテュルス詩行 ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ (―|―|―|―|―|―)

以上のことから、全体は韻律構造から第1から第4行、第5から第6行と2つの部分に分けられ、整えられた韻文であること、そして、構造上の特徴である2種類の詩行のリズムが、表現力に富む2つの部分を構成していることが

わかる。

## 2.2 朗読の考察

言葉の韻律から導き出される詩のリズム、テンポという「読み」の音楽的な美しさ、すなわち「詩を詩として読む」<sup>(4)</sup>朗読の考察は、詩の考察には欠かすことのできないものである。それには韻律だけではなく詩そのものの内容が大きく関わってくる。

この詩は、神から与えられた「Kreuzstab十字架」を「Ich私」は喜んで担うことで現世の苦しみから救われることが歌われている。詩中にみられる「Plagen苦悩」、「Kummer悲しみ」といった現世での苦しみを示す言葉は、詩の歩みに重々しい印象を与える強い意味を持っている。しかし、それらの言葉は「神から授けられたもの」であり、「Ich私」が「gerne喜んで」担う「Kreuzstab十字架」に結びつき、救いへのあこがれと信仰に対する強い意思を指向している。その結果、第1から第4行までの詩の雰囲気は、強い意志を感じさせる熱を帯びたものとなっている。

さらに続く第5、第6行目において、詩の歩みはヘーブングの等間隔性により、全4行からダクテュルスの持つ軽やかなリズムへと変化している。ここでは、この世での苦しみを墓に横たえ、神自らが私の涙を拭ってくださるのだという、「Ich私」が苦しみを乗り越え、その苦しみを神による救いへ昇華していく様が、軽やかな読みが演出する穏やかさの表象と合致し、熱を帯びていた詩的内容はおだやかさへと変化している。

## 2.3 言葉の韻律と音楽の拍節の関係性、および言葉と音楽の修辞学の観点からの表現の分析

第1曲アリアは、A-A'-B、そして冒頭器楽によるリトルネロ部分が繰り返されるという形式からなっている<sup>(7)</sup>。第1部は第1行、第2行からなっている。第1行は、前章の分析で明らかにしたようにヤンプス詩行で書かれている。しかし17小節から始まる歌唱冒頭において、バッハは次のように作曲を行っている。

(譜例1)

譜例1に示したように、バッハは本来ゼンクングである詩行頭「Ich」を拍節上の強音である1拍目におくことでヘーブングとし、詩行頭の詩脚をヤンプスからシュボンデーウス（強強）的なリズムに変化させている。これは韻律論では強音の曲げ<sup>(3)</sup>にあたる。バッハは、旋律のアクセント<sup>(8)</sup>によって詩行頭を均衡強音<sup>(4)</sup>に変化させている。

韻律論的図式： Ich wíll X|Ẋ (—) 通常のヤンプス詩脚

↓

バッハの作曲による変化： Ích wíll ẊẊ (—) シュボンデーウスの詩脚

これによって詩行頭は強音が続くことになり、朗読の雰囲気は重々しいものへと変化している。

また、同じ詩行内の「-stab」はゼンクングであるが、「十字架」動機<sup>(9)</sup>の旋律の最高音、2分音符+8分音符という音長アクセント<sup>(8)</sup>およびタイによる拍節の強拍の移動により、ヘーブングを実行している（譜例1の18小節）。

バッハは、第1詩行「ich will den Kreuzstab」までを、旋律のアクセントによって律構造を変更することで、詩の雰囲気を重々しいものへと変化させている。このことから、同時にバッハがこの詩行を通常のヤンプス詩行ではなく、強音の曲げによって均衡強音となった詩行として認識していたと分析することができる。

さらに、17小節目、歌唱冒頭の十字架音型を含む旋律は、上昇の意味を示す形象模写のフィギュール「アナバシス」であり、この詩行冒頭が「十字架」、「上昇」という象徴的キーワードをもつ表現であることを象徴的、そして形的に表現している<sup>5)</sup>。

韻律論的図式： Ich wíll den Kréuzstab X|ẊX|ẊX| (—|—|—)  
↓

バッハの作曲による変化： Ích wíll den Kréuzstáb ẊẊX|ẊẊX| (—|—|—)

続く「gerne」は、弱音である1拍目裏拍から開始されるが、メリスマ音型によってヘーブングを感じさせる付曲となっている（譜例1の19小節）。

「tragen」は、拍節によって矛盾なくヘーブングが実行されている（譜例1の20小節）。バッハはこの言葉を8小節にわたる長いメリスマ音型で表現している。このメリスマ音型は、「ため息」動機<sup>10)</sup>と呼ばれる形象的な動機により旋律が構成されている。パウルミースは、この旋律にみられる動機群による旋律が模続進行を見せている点について「十字架を担う、倒れ込む、そしてかろうじて立ち上がる、という表象から発している」<sup>11)</sup>とこの旋律が持つ形象的な意味を述べている。一つの動機を一つの単位として音域を下げていく動機の進行は、下降の意味を反映する形象模写のフィギュール「カタバシス」と同様の効果を感じさせるものとなっている。このことから、ミースが述べているように、「tragen」は、十字架の重量的な重さ、担わなければならない距離といったその詩的内容を、フィギュールによって形的に表現しているといえる。

冒頭第1行と同様の表現は第3行、第4行からなる第2部、99小節目の第3行においても行われている（譜例2）。

(譜例2) (fuehret=führet)

ここでも譜例1で示した17小節から始まる第1行と同様に、詩行頭は音楽による韻律構造の強音の曲げによって均衡強音とし、強い踏み込みを感じさせるリズムに変化している。

韻律論的図式： Der fúhret mích nach méinen Plágen X|ẊX|ẊX|ẊX|ẊX (—|—|—|—|—)

バッハの作曲による変化： Dér fúhret mích nach méinen Plágen Ẋ|ẊX|ẊX|ẊX|ẊX (—|—|—|—|—)

18小節目「-stab」と同じ音型である100小節目「nach」は、同じ音型でありながら前者のように強音とは感じられない。それは後者の場合は、前音から音が下降しているためであると考えられる（譜例1と譜例2を比較）。

「Plagen」は、20小節目からの「tragen」と同様のため息の動機群による旋律で表現されている。しかし、この動機において、102小節では短3度の、103小節、104小節では短6度の上方への跳躍が見られる（譜例2：102～104小節）。ミースはこの102小節のEs（一点ホ音）、103小節のD（一点ニ音）、104小節のC（一点ハ音）からはじまる3つの動機を「《疲労》の動機」<sup>12)</sup>と名付けている。この動機は、その開始音が「Es（一点変ホ音）—D（一点ニ音）—C（一点ハ音）」と下降しており、その効果はカタバシスに共通している。ここではさらにこの動機の1つめの最終音と2つめの開始音、2つめの最終音と3つめの開始音が短6度音程を形成している（譜例2の103小節、104小節）。これは感嘆を表現する音程のフィギュール「エクスクラマツィオ」である。バッハは、「Plagen苦悩」の深さ、重

さ、疲労といった詩的内容を複数のフィギュルを複合的に用いることで、より深い表現を試みている。

第1行は29小節で繰り返される。ここでも旋律は十字架音型を含む旋律だが、冒頭とはその形を変え、「ich will den Kreuzstab」までは詩の韻律も旋律のアクセントによって矛盾なく実行されている（譜例3-1の29小節目）。「gerne」は、弱拍である2拍目に位置しているが、完全4度の跳躍で強音を感じさせる旋律的アクセント<sup>(43)</sup>となっており、ヘーブングは実行されている（譜例3-1の31小節目）。「tragen」は譜例1にみられると同様に、メリスマ音型によりシラブルが引き延ばされ、「tragen担う」というその意味を表現している（譜例3-1の32小節～34小節）。

第2行は、34小節から37小節（譜例3-1）、38小節から41小節（譜例3-2）、50小節から54小節にみられる。どの箇所も韻律は、旋律によって矛盾なく実行されている。特に、35～37小節（譜例3-1）、52～54小節（譜例3-3）での言葉の処理において、バッハは、旋律的アクセント、音長アクセント、そして拍節アクセントによりヘミオラを形成し、韻律を実行している。また、この第2行はつねに上昇の意味を反映する形象模写のフィギュル「アナバシス」で表現されている（譜例3-1、譜例3-2、譜例3-3）。このことから、バッハは第2行に「上昇」の意、「Gott神」の意味を持たせていることがわかる。

(譜例3-1) (koemmt=kömmt)

(譜例3-2) (koemmt=kömmt)

(譜例3-3) (koemmt=kömmt)

第2部にあたる第3行、第4行の韻律は、第1行冒頭と同じ旋律を用いている99小節から100小節「der führet mich」を除いて、音楽の拍節および旋律のアクセントによって矛盾なく実行されている（譜例4）。旋律は前述した99小節の第3行（譜例2）の十字架動機を含む旋律以外は、ため息の動機群による旋律となっている。

73小節からの「Plagen」は韻を踏む20～27小節「tragen」と同様のメリスマ音型によって表現されている。その音型の一致は、共通する詩的内容を持つことを示していると考えられる。すなわち、バッハは「Plagen苦悩」は十字架を担うこと「tragen担う」と共通の表象で表現することで、この二つの言葉を意味的に結びつけている。さらに、102～108小節「Plagen」も、45～50小節「tragen」と同じ「《疲労》の動機<sup>(42)</sup>による旋律で表現され、カタバシス的な動機の処理によって、苦悩の重さが増していく様を形象的に表現している。

70 ため息の動機群による旋律 アナバシス  
der fueh - ret mich nach mei - nen Pla -

74 疲労の動機 疲労の動機

78 疲労の動機 疲労の動機  
gen, der

(譜例 4) (fuehret = führet)

また、88～90小節、109～111小節の第4詩行は、譜例3-3と同様にヘミオラによって韻律を処理している。また、ここでも譜例3-3と同様に、アナバシスによってこの詩行の上昇の意味を象的に表現している。

88 ヘミオラによる処理 アナバシス  
zu Gott in das ge - lob - te Land.  
○はアクセントの位置。  
※Gottはヘーブングだが、ここでは音楽構造上の強音ではない

(譜例 5-1)

109 ヘミオラによる処理 (○はアクセントの位置) アナバシス  
Gott in das ge - lob - te Land.

(譜例 5-2)

91小節～98小節にみられる第3行には、同一の動機がその音域をあげながら4度繰り返す旋律が用いられている。ミースによって「この動機が現われるのは、約束の地に入るものの確かさが強調されることである。」<sup>(14)</sup>と解説されたこの旋律は、アナバシスであり、さらにその動機そのものが、4度繰り返しながら音域をあげることでアナバシスの要素を表現している。このことから、バッハはこの詩行に「上昇」の意味を持たせることで「それ(十字架)は私を苦悩から神のもとへ、約束された地へ導いてくださる」という詩的内容を、象的なフィギュールを用いることで表現している。

91 全体がアナバシス的に上行している アナバシス アナバシス  
der fueh - ret mich nach mei - nen Pla -

95 アナバシス アナバシス  
gen zu Gott in das ge - lob - te Land.

(譜例 6) (fuehret = führet)

第3部にあたる第5行、第6行は、アウトタクト付きのダクテュルス詩行である。バッハはこの3拍子のリズムを持つ詩行を、3連符による旋律とすることでヘーブングの等間隔性をそのまま音響化し、見事な拍節感を生み出している(譜例7)。

ため息の動機に共通する動機群

(譜例 7 : Traenen = Tränen)

これにより、韻律構造、および朗読の分析で述べたこの2行のもつリズムの変化による軽やかさ、柔らかさを感じさせる朗読のリズムの美しさが、旋律のリズムによって見事に表現されている。

なだらかな順次進行による旋律の音の運びは、「ため息の動機」と共通する詩的内容を感じさせる。そして、それはゆっくりとした3連音符のリズムと相まって、美しい叙情をたたえた効果を生んでいる。

また、この旋律は、その開始と終わりが短6度、あるいは完全8度の上方、そして下方への跳躍音型になっている。これは「感嘆」を示す音程のフィギュル「エクスクラマツィオ」であり、また旋律の終わりの下方への跳躍は「Grab墓」「ab下方へ」という下降を指向する言葉の意味を象形的に表現している。

143小節からは、2詩行は旋律によって1つにつながる。147小節「wischt拭う」は2小節にわたるメリスマ音型で表現され、149小節「Tränen涙」も同様に3連音によるメリスマ音型で表現されている。また、147小節からは、エクスクラマツィオを含む同一の動機が3度用いられている。この減7度の響きの中を上行する動機は、アナバシスの効果を生んでいる（譜例8）。

アナバシスの要素

(譜例 8 : Traenen = Tränen)

149小節「Tränen涙」は、曲中の最高音であるEs（一点変ホ音）から、順次下行を基本としながらも、149小節のG-Cis-D（ト音 - 一点嬰ハ音 - 一点ニ音）、150小節のFis-C（嬰ヘ音 - 一点ハ音）、Fis-G（嬰ヘ音 - ト音）、C-D（ハ音 - ニ音）の4度の上行を経て旋律中最も低いG（と音）に達する。この表現は、象形的表現であり、涙のしたたり落ちる様子が連想される効果を生んでいる。また、149小節にみられる#は、曲冒頭第1詩行にみられる十字架音型を連想させる増音程を形成している。これらのように、この「Tränen涙」は、涙のしたたり落ちる象徴と十字架音型という象徴がフィギュルに拠って複合的に用いられ、その言葉を表現している。

### 3 おわりに

詩に描かれた様々な事象、感情を情感豊かに描きだすバッハの音楽作品の魅力は、言語と音楽表現の関係性にある。その2つの関係性について、歌詞の韻律構造、言葉の韻律と音楽の拍節の関係性、言葉と音楽の修辞学の3つの観点から分析を行った。そこからはバッハの詩という言語造形芸術に対する卓越した感性、洞察力を見て取ることができる。それは詩的内容の音響化のために、旋律のアクセントによって律構造の変化を行いながらも、詩の韻律構造、音楽の拍節構造は破綻することなく、いっそうの緊密性を持って両者が表現世界を構築していることから明らかである。

本論での分析を通して、実践的な音楽作品分析の方法には、言語造形としての韻律論的構造分析、詩の韻律構造と音楽の拍節との関係性、歌詞と音楽の修辞学の3つの観点、そして同様に聴覚体験による分析能力の涵養が必要であ



ると感じている。これからの課題として、この論文で取り上げるのでできなかったレチタティーヴォ部分の分析とともに他の作曲家、そして他の時代の声楽作品の分析をとおして、声楽作品分析の方法論の確立を目指したいと考えている。

## 注

- 1) デュルは、旋律のアクセントについて「J.マテゾン『音楽批評』Ⅱ, 326頁以降」から次のことを引用している。[旋律は言語芸術と同様に、独自のアクセントを持っている。[中略]「拍節アクセント」(時間の分節, 拍子), 「音長アクセント」(時間の持続), 「旋律的アクセント」(旋律の高低)] (デュル, ヴァルター (村田千尋訳) 『声楽曲の作曲原理～言語と音楽の関係を探る～』, 音楽之友社, 2009, p.165)。
- 2) この表は、[稲田隆之「ヴァーグナーの《パルジファル》におけるユートピアの理想と現実―(聖金曜日の奇蹟)における詩の韻律と音楽の方形化の問題―」, 香川大学, 『香川大学教育学部 研究報告 第Ⅰ部』, 2009, p.3] を参考に、必要な情報を付け加え作成した。
- 3) 「本来強音を持たぬ音節が本来強音を持つ音節を犠牲にして韻律上の強音を持つこと」(山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』, 郁文堂, 1989, p.41)。
- 4) 均衡強音とは、「logisch-grammatisch [論理的-文法的] にもつべきに強音と韻律論上の強音とが対立, 矛盾した場合, この対立, 矛盾を調整ないしカモフラージュし, 両者のバランスをとる」(山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』, 郁文堂, 1989, p.41) のこと。: [ ] 内, 筆者訳。
- 5) 本論文で用いる音楽フィギュルの分類, 名称は [柴田南雄, 遠山一行総監修「修辞学と音楽」, 講談社, 『ニューグローヴ世界音楽大事典 第8巻』, 1994, pp.181-188] に拠っている。

## 引用文献, 参考文献

- (1) 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』, 郁文堂, 1989, まえがき。
- (2) 樋口隆一『バッハ カンタータ研究』, 音楽之友社, 1988。
- (3) デュル, ヴァルター (村田千尋訳) 『声楽曲の作曲原理～言語と音楽の関係を探る～』, 音楽之友社, 2009, p.18。
- (4) 同上, 同ページ。
- (5) ゲオルギアーデス, T・G (木村敏訳) 『音楽と言語』, 講談社, 1994, p.142。
- (6) 山口, 前掲書, 1989, p.29。
- (7) ミース, P (角倉一朗, 高野紀子訳) 「バッハのカンタータ」, 白水社, 『バッハ叢書6』, 1982, p.99。
- (8) デュル, 前掲書, 2009, p.165。
- (9) 磯山雅, 小林義武, 鳴海史生編著『バッハ事典』東京書籍, 1996, p.77。
- (10) 同上, 同ページ。
- (11) ミース, 前掲書, 1982, p.100。
- (12) 同上, p.101。
- (13) デュル, 前掲書, 2009, p.165。
- (14) ミース, 前掲書, 1982, p.101。

## 使用楽譜

BÄRENREITER, [BACH Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56 Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe] をもとに, Finale 2010で作成した。

## Sprache und Musikausdruck von J.S.Bach

—Die Analyse der ersten Arie der 56.Kantate “Ich will den Kreuzstab gerne tragen” von J.S.Bach—

Masato UENO\*

### ABSTRACT

Der Charme der Vokalmusikarbeit von J.S.Bach ist der Reichtum der Macht des Ausdruckes, die verschiedene Phänomene und Gefühle ausgedrückt wurden, die in Poesie beschrieben wurden. Ich analysierte die ersten Arie der 56. Kantate “Ich will den Kreuzstab gerne tragen” von J. S. Bach vom Gesichtspunkt der Metrumstruktur vom Text, der Beziehung zwischen Metrik und Takt von der Musik, der Beziehung zwischen Wörter und die Musikalischerhetorik, um Reiz zu erforschen.

Als ein Ergebnis wurde es klar, daß Bach Metrik durch eine Melodie wechselte und poetischen Inhalt durch musikalischen Figuren, die symbolisch und figürlich sind, ausgedrückten.

---

\* Music, Fine Arts and Physical Education