

J. S. バッハのカンタータにおける パロディ技法について¹⁾

木村佐千子

バッハ Johann Sebastian Bach (1685–1750) は、生涯の長い期間にわたってカンタータと呼ばれる声楽作品を作曲し、今日に伝えられるだけで 200 曲以上のカンタータを残している。カンタータ [独] Kantate、[英、伊] cantata とは、イタリア語の「歌う cantare」を語源とし、「歌われるもの」(声楽曲) といった意味である。「ソナタ sonata」が「響く sonare」に由来し、「演奏されるもの」(器楽曲) といった原義であるのに対応している。カンタータと呼ばれる音楽作品の実態は様々で、音楽用語として定義するなら、器楽伴奏を伴い、一般に複数の楽章から成る声楽作品、となる。独唱のみの場合も合唱が加わる場合もあり、伴奏に加わる器楽の規模も様々であった。

バッハのカンタータのスタイルの源流は、イタリアにある。17 世紀のイタリアでは、カンタータは、オペラと並んで重要な声楽のジャンルであった。オペラは、大がかりな舞台装置を使って、役柄に合わせた衣装をつけて演じられたが、カンタータはそれよりは規模が小さく、いわばコンサート形式で、貴族の館などでもっと気軽に楽しまれていた。17 世紀のイタリアで、レチタティーヴォとアリアを交互に並べて構成するカンタータの型が確立した。レチタティーヴォとは、言葉の抑揚やリズムを活かし、語るように節をつける楽章である。それに対し、アリアは歌手のきかせどころともなる楽章で、美しい旋律をもち、重要な言葉は何度も繰り返して強調する。レチタティーヴォが物語の

1) 本稿は、2005 年 2 月 26 日に NHK 文化センター(青山)で行った講演の内容に大幅に加筆したものである。

筋書きを進め、アリアが筋の進行を止めて登場人物などの心情を歌いあげるといったかたちでカンタータは構成されることが多かった。こういったイタリアのカンタータの型がドイツに伝えられ、バッハがこの型に沿ってカンタータを書くようになったのがヴァイマル時代、1710年をすこし過ぎた頃のことである²⁾。

カンタータでは、歌詞の内容がキリスト教に関わり、教会の礼拝で用いるためのものが「教会カンタータ」、宗教的な内容ではなく恋愛などを扱ったり、貴族や市民の祝賀用に演奏されるために書かれたものが「世俗カンタータ」として区別される。教会カンタータは、プロテスタント・ルター派の教会の礼拝で、牧師による説教の前後に演奏され、説教の内容を音楽で分かりやすく伝える役割を担っていた。それに対し、世俗カンタータは、教会での礼拝には用いない作品で、用途に合わせて様々な内容のものが書かれた。

バッハは、カンタータにおいて、パロディ Parodie の技法を用いている。パロディという語は、現代の日本語では一般に「もじり」といった内容を指し³⁾、よい意味では使われない。文学では「著名な傑作詩文をわざと模倣して、ユーモラスな扱いをしたり、反対に滑稽なものをわざと荘重に扱って痛快な効果を生んだ詩や文のこと」⁴⁾、「原作を風刺的に批評したり、またこっけい化するために、もじった詩文。時には原作の名声に乗って、自分の意図を効果的に表現するために用いられることもある」⁵⁾といった定義がなされている。しかし、バッハの音楽におけるパロディとは、日本語に敢えて置き換えるなら歌詞の変更を伴う「転用」であろう。声楽曲の場合、歌詞の内容によって歌われる機会が限定される場合がある。たとえば、領主の誕生日祝賀用に書かれた音楽の場合、歌詞全体が領主をたたえる内容とされ、その領主の名前や扱っている

2) このような構成の世俗作品としては、『狩のカンタータ』(BWV 208)がおそらく1713年に初演されている。バッハの教会カンタータがレチタティーヴォとアリアの交代で綴られるようになるのは、1714年からである。

3) たとえば、『小学館国語大辞典』では、「既存の作品の文体や語句、韻律などの特徴を模して、全く別の意図のもとに滑稽や風刺、諧謔、教訓などを目的として作りかえた文学などの作品。もじり。』『小学館国語大辞典(新装版)』、1998年、2002頁。

4) 阿部・野間、1967年、219～220頁。

5) 福田・村松、1987年、209頁。

土地の名前なども歌詞に出てくるため、そのままのかたちで別の機会に再演することはまずできない。だが、せっかく作曲した音楽が1回だけ演奏されて埋もれてしまうのは惜しい。そこで歌詞を替えて別の機会に演奏できるようにするなどというのがバッハの音楽におけるパロディの一形態である。

しかし、音楽上のパロディの定義は、音楽事典によってまちまちである。たとえば、ドイツ語のハンディな音楽辞典を日本語に訳した『図解音楽辞典』では、「パロディ Parodie」と「替え歌 Kontrafaktur⁶⁾」の語を区別して用いており、「替え歌」は歌詞のつけかえ、「パロディ」は世俗曲を宗教音楽に転用することと説明されている⁷⁾。ドイツ語による最も規模の大きい音楽事典 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) では、「パロディと替え歌 Parodie und Kontrafaktur」というかたちでまとめて項目が立てられている。「替え歌」という語は「多声楽曲に新たな歌詞をつけること、歌の旋律は変更せず歌の歌詞のみをかえること」の意味で、「パロディ」は「音楽芸術作品を、その本質を保ちつつ、歌詞をかえるだけでなく音楽的にも改作すること」の意味で用いられている⁸⁾。『ニューグローヴ世界音楽大事典』(原書は英語)では、パロディをふたつに分けて論じているが、「パロディ (i)」は「主として16世紀に用いられた、既存の素材を使用する作曲技法を包括的に指す用語」、「パロディ (ii)」は「一般に、ユーモアや風刺を意図した音楽作品で、他の作曲家や他の種類の曲のフレーズの特性や、そのほか特徴的部分を取り入れて、それらをおかしいほどそぐわない題材に当てはめることにより、滑稽に見せること」とされており、「バッハやヘンデルによって行われた自作や他作の変容は、単なる歌詞の移し替えではない曲でも、改訂または編曲というほうが適切であろう」とある⁹⁾。

6) 「コントラファクトゥム」という用語も用いられている。

7) ミヒェルス、1989年、83頁。

8) Dadelsen 1997, Sp. 1394–1395. 替え歌は声楽と同じくらい歴史が古く、パロディ技法が初めて用いられたのは14世紀半ばの《ソルボンヌ・ミサ曲》とする。しかし、パロディという用語の初出は、1587年である (J. Paix, *Missa parodia*)。

9) Tilmouth (金澤訳)、1994年、568–569頁。日本語訳で「単なる歌詞の移し替えではない曲でも」の部分は、英語の原文が “when they are not simply contrafacta” であり、単なる歌詞の移し替えではない場合は、といった意味であろう。

しかし、バッハと近い時代のドイツの音楽事典にたちかえってみるなら、たとえば、コッホ Heinrich Christoph Koch (1749–1816) の音楽事典(1802年)では、「既存の声楽曲に別の歌詞が作られ、その音楽につけられるなら、この新たな歌詞に基づく音楽をパロディと呼ぶ」と記されている¹⁰⁾。『ニューグローヴ世界音楽大事典』は、バッハの事例についてパロディの語を用いることに否定的であるが、これまでのバッハに関する研究文献では、パロディの語を用いて説明が行われていることが圧倒的に多い¹¹⁾。現代の『バッハ事典』での定義も、「既存の声楽作品、またときには器楽作品に新しい歌詞を与え、またはさらに作品そのものにも手を加えて新しい作品を作り出す改作行為ないしはそうして生まれた作品」である¹²⁾。このような状況をふまえ、本稿では、パロディという語を、新たな歌詞づけを伴う音楽の転用といったニュートラルな意味で用いたい¹³⁾。バッハは、1723年以降のライプツィヒ時代、主として自作品のパロディを行っている。以下、バッハが主としてカンタータで用いているパロディ技法の4種について、事例に即しつつ概観しよう。

【1】

まずは、世俗カンタータ楽章から教会カンタータ楽章へのパロディをみてみたい。作曲を委嘱された機会での演奏が終わった世俗カンタータに新しい歌詞を与える場合、既存の詩を用いる場合と、バッハの曲に合わせて詩人に新しい歌詞を書かせる場合と、両方のケースがある。はじめに、新しい歌詞を書かせた例からみてみよう。世俗カンタータ《楽しきヴィーダーアウよ、おまえの緑野で喜べ Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen!》(BWV 30a) (ピカンダー Picander、本名ヘンリーツィ Christian Friederich Henrici 1700–

10) Koch 1964, Sp. 1136.

11) Neumann 1965, Finscher 1969, Schulze 1997, Heinemann 2000 ほか多数。

12) 角倉、1993年、386頁。

13) 本稿では、バッハの声楽作品に関する用語法の慣例に従い、替え歌(コントラファクトゥム)の語は用いず、音楽の改作を伴わない単なる歌詞のつけかえにもパロディの語を用いる。

1764 作詞) は、1737 年にヘンニッケ Johann Christian von Henicke という人物がライプツィヒから 20 キロほど離れたヴィーダーアウの荘園領主になったときの祝賀用カンタータで、全部で 13 楽章からなる。この世俗カンタータの合唱楽章とアリアをパロディして、つまり歌詞を替えて作られたのが、カンタータ第 30 番《喜べ、救われし群れよ Freue dich, erlöste Schar!》(BWV 30) (作詞者不詳) で、翌 1738 年の聖ヨハネの祝日(6 月 24 日)の礼拝で初演されたと考えられている。カンタータ第 30 番は全 12 楽章からなる。資料 1 に両作品の楽章の対応関係を挙げた。世俗カンタータから歌詞を替えての再利用が行われているのは合唱とアリアのみであり、レチタティーヴォは転用されていない。これは、レチタティーヴォという楽章の性質によるものであろう。レチタティーヴォは、語るように節をつけて話の筋を進める楽章で、語りという性質上、歌詞の言葉の抑揚に即して曲づけがなされる。したがって、歌詞が変わると同じ音楽で歌うのは難しい。そのうえ、長くても 1~2 分程度の短い楽章で美しい旋律を含まなくてはならないようなものでもなく、作曲にもそれほど時間がかからないため、わざわざ音楽を転用する意味もあまりないと言える¹⁴⁾。ここでは、両作品の第 1 楽章¹⁵⁾を例にとり、どのようなパロディが行われているのか観察しよう。

14) ただし、BWV 30 に含まれるレチタティーヴォの歌詞は、BWV 30a のレチタティーヴォと詩の形式をほぼそろえ、パロディの可能なかたちで書かれている。また、フィンシャー Ludwig Finscher はバッハの声楽作品全体でレチタティーヴォが 22 楽章パロディされていることを指摘している。Vgl. Finscher 1969, S. 94.

15) BWV 30a では第 13 楽章、BWV 30 では第 12 楽章で、それぞれ別の歌詞をとまって第 1 楽章の音楽が反復される。

【資料 1: BWV 30a と BWV 30 のパロディ関係】

原曲: 《楽しきヴィーダーアウよ、おまえの緑野で喜べ》(BWV 30a、1737年) 第1楽章

パロディ: 《喜べ、救われし群れよ》(BWV 30、1738年?) 第1楽章

BWV 30a (1737)	BWV 30 (1738?)
1、合唱	→ 1、合唱
2、レチタティーヴォ + アリオーン	
3、アリア	→ 3、アリア
4、レチタティーヴォ	
5、アリア	→ 5、アリア
6、レチタティーヴォ	
7、アリア	→ 8、アリア
8、レチタティーヴォ	
9、アリア	→10、アリア
10、レチタティーヴォ	
11、アリア	
12、レチタティーヴォ	
13、合唱(≒1、合唱)	→12、合唱(≒1、合唱)
	矢印(→)はパロディが行われていることを示す。 BWV 30a からのパロディによらない楽章 BWV 30/2, 4, 7, 9, 11 … レチタティーヴォ BWV 30/6 … コラール

世俗カンタータ《楽しきヴィーダーアウよ、おまえの緑野で喜べ》(BWV 30a) の第1楽章も、カンタータ第30番《喜べ、救われし群れよ》(BWV 30) の第1楽章も、最初の部分の歌詞と音楽が最後に繰り返されるダ・カーポ形式¹⁶⁾の合唱楽章である。歌詞をみると、両楽章とも5行ずつの歌詞で、枠をなすA部分の歌詞が最初2行、残り3行が中間のB部分の歌詞である。

16) ダ・カーポ形式は通常A-B-Aの図式で表されるが、この楽章は変則的でA-B-A-B-Aの形式をとる。2回目のB部分の終わり(128小節)に「ダ・カーポ(頭から) Da Capo」の指示があり、最後のA部分は楽章冒頭に戻り、最初のA部分(1~32小節)の楽譜を用いて演奏する。

BWV 30a/1

Angenehmes Wiederau,
Freue dich in deinen Auen!
 Das Gedeihen legt itzund
Einen neuen, festen Grund,
 Wie ein Eden dich zu bauen.

住み心地のよいヴィーダーアウよ、
 おまえの緑野で喜びなさい。
 繁栄にはいまや
 新たな堅い土台がある、
 おまえの地をエデンの楽園のように建てるため。

BWV 30/1

Freue dich, erlöste Schar,
Freue dich in Sions Hütten!
 Dein Gedeihen hat itzund
Einen rechten festen Grund,
 Dich mit Wohl zu überschütten.

喜びなさい、救われし群れよ、
 シオンの幕屋のなかで喜びなさい。
 おまえたちの群れには、いまや繁栄のための
 まことの堅い土台がある、
 おまえたちに幸がふりそそぐように。

2つの歌詞を比較し、同じ場所で同じ語が用いられている箇所には下線を引いて示した。点線を引いたのは、場所は少し違うが同じ行で共通する語である。このように観察すると、共通する語を多く用いて新しい歌詞が書かれていることが分かる。さらに、詩の形式をみても、ともに詩脚はトロヘウス格、行ごとのシラブル数は 7. 8. 7. 7. 8. で同じであり、2行目と5行目、3行目と4行目で脚韻を踏んでいるのも共通する。内容的には世俗の祝賀用と教会での礼拝用とで違いがあるが、詩の形式などをそろえてパロディ用の新しい詩が書かれているのだ。このような作詩のしかたをするには、特別な技術あるいは器用さが必要とされる。それを担当した詩人は、確証はないが、ピカンダーというペンネームの人物だったと考えられている。ピカンダーは、《マタイ受難曲》(BWV 244)をはじめ、ライプツィヒ時代のバッハの多くの声楽作品に歌詞を提供しており、他にもパロディ用の歌詞を数多く手がけたと考えられている。原曲 BWV 30a の歌詞を書いたピカンダーにパロディ用 (BWV 30) の歌詞も依頼したのだろう。バッハは、カンタータ第30番で新しい詩にほぼそのままの音楽をあてはめ、喜びに満ちた教会カンタータ楽章としている(譜例1参照)。ひとつ変更点を指摘するなら、原曲の世俗カンタータで用いられていたトランペット3本とティンパニは、おそらく演奏に使えるメンバーの関係であろう、教会カンタータでは用いられていない。

【譜例 1: BWV 30a と BWV 30 の第 1 楽章ソプラノ・パート冒頭】

Sop.

BWV 30a: An-ge-neh-mes Wie-der-au-,
 BWV 30: Freu-e dich-, er-lös- - te Schar-

このカンタータ第 30 番は、原曲の音楽をほぼそのまま受け継いだ例である。この場合、荘園領主着任祝いという 1 回限りの行事のために書かれた音楽を教会カンタータに転用することで、毎年 6 月 24 日に巡ってくる聖ヨハネの祝日に繰り返し演奏することが可能な作品としたのであろう¹⁷⁾。また、カンタータ第 30 番では、自由詩合唱とアリアのすべてが世俗カンタータからのパロディであるため、新しい作品を一から作曲する場合よりは作曲(あるいは手直し)に費やす労力も少なかったと思われる¹⁸⁾。あるいは世俗カンタータ作曲時から、のちに教会カンタータに転用することを考えて作曲していた可能性もあろう。

【2】

パロディの際に、音楽をかなり書き換えている例もある。《わが楽しみは愉快な狩だけ Was mir behagt, ist nur die mutre Jagd》(通称、狩のカンタータ Jagdkantate) (BWV 208) (1713 年 2 月 23 日初演、フランク Salomo Franck 1659-1725 作詞) から、カンタータ第 68 番《かくも神は世を愛したまえり Also hat Gott die Welt geliebet》(BWV 68) (聖霊降臨節第 2 祝日用、1725

17) 教会暦では、数年に一度しかない一部の主日を除いて、同じ祝日が毎年巡ってくる。バッハの教会音楽作品のなかには、初演後、何年かあとの同じ祝日に再演されたことがわかっている作品が多数ある。ただし、同時代の作曲家でも、テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) やグラウプナー Christoph Graupner (1683-1760) のように千数百曲もの教会カンタータを作曲したと伝えられる多作家の場合には、毎年のカンタータ上演をほぼ新作だけでまかなっていたと考えられる。

18) 歌詞がかわるので声楽用パート譜は書き直すにしても、器楽パート譜は原曲のものを再利用することが可能であり、パート譜作成の労力も節約できる。BWV 30 のパート譜(ベルリン国立図書館所蔵 Mus. ms. Bach St. 31)のうち、教会での演奏のために新たに作成されたのは、ソプラノ、アルト、テノール、バスとオルガン用のパート譜のみである。オルガンは、世俗カンタータの演奏時には使用されなかったと考えられ、オルガンのピッチに合わせて通奏低音のパートを移調している。

年 5 月 21 日初演、ツィーグラー Mariane von Ziegler 1695–1760 作詞) へのアリア 2 曲のパロディが、その例である。

《狩のカンタータ》は、ザクセン=ヴァイセンフェルス公クリスティアン Herzog Christian zu Sachsen-Weißenfels (1682–1736) の誕生日に催された狩猟競技のあと、食卓の音楽として演奏された祝賀用の世俗カンタータである。全 15 楽章から成る田園的で明るい音楽で、神話上の神々に扮する歌手たちが、狩の楽しさ、そして狩の好きな領主クリスティアンのすばらしさを讃える内容である¹⁹⁾。この 15 楽章のなかから 2 つのアリアのみが 1725 年のカンタータ第 68 番《神はかくも世を愛したまえり》に転用されている²⁰⁾。ここでは、《狩のカンタータ》第 13 楽章からカンタータ第 68 番第 2 楽章へのパロディを見てみたい。

パロディ元となっている《狩のカンタータ》第 13 楽章は、第 8~9 楽章でよい羊飼いのもとでは羊たちが安心して草をはむことができるように、クリスティアンのようなすぐれた君主が治めればその国も平和で幸福になると歌っているのをうけ、羊飼いと牧場の女神であるパレスが、領主クリスティアンを讃えて歌うアリアである。第 13 楽章の歌詞は 4 行からなり、シラブル数は 8. 7. 8. 7、1 行目と 3 行目、2 行目と 4 行目で脚韻を踏んでいる。

BWV 208/13 (Soprano II Pales)

Weil die wollenreichen Herden
Durch dies weitgepriesne Feld
Lustig ausgetrieben werden,
Lebe dieser Sachsenheld!

豊かな毛をもつ羊の群れが
広くたたえられるこの野原に
ほがらかに放牧されています。
栄えたまえ、ザクセンの英雄よ。

19) 《狩のカンタータ》の歌詞を書いたのはヴァイマルの宮廷詩人フランクであり、作曲したのは当時ヴァイマル宮廷オルガニスト兼宮廷楽士を務めていたバッハである。ヴァイセンフェルスは、当時、ドイツにおけるオペラ演奏の重要な拠点として名高く、ヴァイセンフェルス宮廷にはすぐれた楽長や楽士が召し抱えられていた。それにもかかわらず、ヴァイマルの詩人、作曲家が作品を提供したのは、ヴァイセンフェルス公と近い関係にあったヴァイマル公が、ヴァイセンフェルス公の誕生日祝いにカンタータを贈ったためではないかと考えられている。

20) BWV 208/13 → BWV 68/2, BWV 208/7 → BWV 68/4。カンタータ第 68 番に含まれるアリアはこれら 2 楽章のみである。

一方、カンタータ第 68 番は、「神は、そのひとり子をお与えになったほどに世を愛された」という『ヨハネによる福音書』のこぼで始まるカンタータで、神とイエスから愛されていることに感謝し、救い主を信じて賛美する。第 2 楽章の歌詞は 6 行からなり、シラブル数は 6.6.5. 6.6.5.、脚韻は a.a.b. c.c.b. のかたちで、自由ダ・カーポ形式で歌われる。

BWV 68/2 (Soprano)

Mein gläubiges Herze,
Frohlocke, sing, scherze²¹⁾,
Dein Jesus ist da!

Weg Jammer, weg Klagen,
Ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

信心深い私の心よ、
喜び、歌い、楽しみなさい。
おまえのイエスはそこにおられます。
悲しみよ去りなさい、嘆きよ去りなさい、
おまえたちにはただこう言いましょう、
「私のイエスは近くにおられる」と。

まず、両方の曲の歌詞だけ見比べてみると、上述【1】のカンタータ第 30 番のケースとは違い、原曲とパロディ楽章では歌詞の行数やシラブル数、詩脚、押韻などの構造がまったく異なる。両楽章で共通して用いられている単語もない。カンタータ第 68 番の歌詞は、パロディ用にバッハが依頼して書かせたものではなく、ツィーグラーという女流詩人が独自に書いた詩を使っている²²⁾。そのため、詩の形式がこうまで違うのである。

次に、音楽を観察してみよう。カンタータ第 68 番の第 2 楽章(以下、BWV 68/2 と記す)は自由ダ・カーポ形式をとるが、原曲《狩のカンタータ》第 13 楽章はダ・カーポ形式ではない。そのため、BWV 68/2 では A-B-A' 形式の中間の B 部分(21 小節目のアウトタクトから)は新たに作曲された。この形式上の拡大に伴い、小節数は 36 小節から 79 小節へと大幅に増えている²³⁾。拍子

21) ツィーグラーの詩では“Frohlocke und scherze”となっている。曲づけする際にバッハが“und”を“sing”に変更した。

22) ツィーグラーの詩が出版されたのは、カンタータ作曲後 3 年を経た 1728 年だが、出版された詩とバッハのカンタータの歌詞を比較すると、明らかにバッハがツィーグラーの詩を短縮・変更したと考えられる箇所が複数ある。Vgl. Dürr und Mendel 1963, S. 49-50.

23) かなり長い後奏がつくが、歌の終わりまでが原曲で 32 小節だったところ、BWV 68/2 では 52 小節である。

は C 拍子(普通拍子、4/4)からアツラ・ブレーヴェ(♩、2/2 拍子)となった。また、原曲の編成は第 2 ソプラノ歌手(パレス役)と通奏低音のみだが、BWV 68/2 ではソプラノ歌手と通奏低音のほかに、チェロ・ピッコロ²⁴⁾、オーボエ、ヴァイオリンが加わる。まず、原曲で通奏低音が担当していたパートがチェロ・ピッコロにゆだねられ、下で通奏低音が支える(譜例 2、3 参照)。これにより、音楽に奥行きと広がりが増したと言える。また、BWV 68/2 では、歌が終わった後にはかなり長い後奏がある(53 小節目から)。この部分では歌唱声部は加わらず、チェロ・ピッコロと通奏低音にオーボエとヴァイオリンが絡み合う。この後奏は、もともと《狩のカンタータ》に含まれていた器楽楽章(BWV 1040、全 27 小節)を用いている²⁵⁾。さらに、歌のパートも大きく変更された。原曲では強起で(小節内の 1 拍めから)始まっていた旋律が、アウフタクト(弱起)で始まるようになった(譜例 2 と譜例 3 の 5 小節目を比較のこと)。これは、原曲の詩各行の最初のシラブルがヘーブンゲ(強格)であったのに対し、BWV 68/2 の歌詞各行がゼンクング(弱格)で始まっており、音楽上の強拍にゼンクングのシラブルをあてるのを避けるためになされた変更だと考えられる。さらに、BWV 68/2 では、はじめ 1 フレーズ歌った後、7~8 小節目の部分でソプラノが休み、9 小節目のアウフタクトからふたたび同じ旋律で歌い始め、続けて旋律が紡ぎ出されていく。こういったモットー・アリア *Devisenarie* のかたちをとることで、より規模の大きいアリアにふさわしい形式となった。加えて、原曲はシンプルで牧歌的な旋律であったが、カンタータ第 68 番では、音程の跳躍や細かい音符のメリスマで装飾された、いきいきした旋律とされた。歌詞内容にあるように、イエスがそこにいてくださるといふことへの喜びを伝えるものであろう²⁶⁾。

24) チェロ・ピッコロは、弦の数が 5 本で音域が高くやや小型のチェロ。

25) オーボエ、ヴァイオリン、通奏低音によるトリオ楽章。BWV 208/13 の主題を用い、BWV 208 の自筆スコア(ベルリン国立図書館所蔵、Mus. ms. Bach P 42)の終わりに記されている。

26) 新たに加わった  のリズムは、「喜びのリズム」(シュヴァイツァー)と呼ばれる。

【譜例 2: 《狩のカンタータ》 第 13 楽章 1~12 小節目】

13. Aria
Più presto

Soprano II
Pales

Continuo

Weil die wol - len rei - chen Her - den

durch dies weit - ge - pries - ne Feld lu - stig aus - ge -

trie - ben wer - den, le - be die - ser Sach - sen - held;

このパロディでは、歌詞・音楽ともに両曲の差異が大きく、原曲のアイデアのごく一部をとり入れ、ふくらませてパロディ楽章が書かれている。パロディする際にこれほど手を加えるのであれば、作曲にあたっての労力の節約が目的とは言えない。また、《狩のカンタータ》に関して言えば、初演の後、1716年にヴァイマル²⁷⁾、1729年にヴァイセンフェルス²⁸⁾、1742年8月3日にライプツィヒ²⁹⁾と、いずれもザクセン地方で³⁰⁾複数回再演されたと考えられて

27) 現存する自筆スコア(ベルリン国立図書館所蔵、Mus. ms. Bach P 42)で、歌詞の「クリスティアン Christian」という名が「エルンスト・アウグスト Ernst August」というザクセン=ヴァイマル公爵の名に書き換えられている。Vgl. Dürr 1964, S. 43.

28) バッハがヴァイセンフェルスを訪問し、ヴァイセンフェルスの宮廷楽長の称号を得た折に再演されたと考えられる。

29) ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世の命名日祝賀。音楽は消失し、歌詞のみ今日に伝えられる。名前が「アウグストゥス Augustus」あるいは「フリードリ

【譜例 3: カンタータ第 68 番第 2 楽章 1~12 小節目】

2. Aria
Presto ¹⁾

Oboe I

Violino I

Violoncello piccolo

Soprano

Continuo (Org.)
Org.

4

DEIVISE

Mein gläu - bi - ges Her - ze, froh - lok - ke —, sing, scher - ze,

7

mein gläu - bi - ges Her - ze, froh -

10

lok - ke —, sing, scher - ze, froh - lok - ke —, sing, scher - ze —, dein Je - - sus ist da; mein

1) Presto = ♩

いる。そのほか、カンタータ第 68 番に 2 曲のアリアが転用されたのみならず、カンタータ第 149 番に合唱楽章がパロディされており、1740 年に上演された市参事会交代式用カンタータ(音楽消失)にもとり入れられた楽章があるようだ。このように見ると、《狩のカンタータ》をバッハ自身が非常に高く評価していた

ヒ・アウグスト Friedrich August] とかえられているほか、第 8、12 楽章の歌詞が BWV 208 とは異なり、BWV 208a の番号で区別されている。

30) ザクセン地方での再演であれば、「ザクセンの英雄 Sachsenheld」といった歌詞の語がいかせる。

ことが窺える。気に入っていた世俗カンタータの楽章を、そのままのかたちで再演するだけでなく、推敲を加え、教会用にふさわしいものとして、別のコンテキストで、より充実したかたちで活かそうとしたのではないだろうか。カンタータ第 68 番の aria は親しみやすく、19 世紀から愛好されていたようである。

ここまでで、世俗カンタータから教会カンタータ楽章へのパロディを 2 つみてきた。カンタータ第 30 番第 1 楽章は歌詞も共通する単語を含み、音楽はほぼそのままのかたちでの転用、カンタータ第 68 番第 2 楽章は歌詞の形式が異なり、音楽もかなり拡大・加筆されての転用の例であった。ノイマン Werner Neumann は前者を「詩的パロディ *dichterische Parodie*」、後者を「作曲的パロディ *kompositorische Parodie*」として区別している³¹⁾。ここからさらに 2 つ、性質の異なるパロディをみてみたい。

【3】

カンタータ第 110 番《われらの口は笑みに満ち *Unser Mund sei voll Lachens*》(BWV 110) は、1725 年 12 月 25 日に初演された降誕節第 1 祝日(クリスマス)用のカンタータである。その冒頭合唱は、聖書の『詩編』126 編 2~3 節をテキストとしている。

BWV 110/1

„Unser Mund sei voll Lachens und
unsre Zunge voll Rühmens.
Denn der Herr hat Großes an uns getan.“

「私たちの口に笑いが
舌に喜びの歌が満ちるであろう。
なぜなら、主がわれらに大いなる業を成し遂げら
れたからだ。」

この合唱楽章の原曲は、《管弦楽組曲(序曲)第 4 番》(BWV 1069、1725 年以前に作曲)の第 1 楽章である。バッハは 4 曲の管弦楽組曲を残しているが、最初の楽章は、どれもフランス風序曲の形式で書かれている。フランス風序曲とは、フランスの太陽王ルイ 14 世の入場の際にも用いられた典雅な音楽で、最

31) Neumann 1965, S. 72–73.

初に付点リズムを特徴とするゆったりとした部分が演奏されたあと、早いフーガになる。フーガのあとに最初の緩徐部分が繰り返される場合もある。これまでみてきた例では、パロディ元は世俗カンタータの楽章だったため、声楽パートがあり、歌詞のある作品であった。しかし、《管弦楽組曲第4番》は器楽曲であり、歌詞はない。それをバッハはどのように合唱楽章に仕上げたのであろうか。

資料2に、両楽章の構造を示す。もとの序曲は、繰り返しを数えなければ全187小節で、A-B-A'の形式をとっている。カンタータ第110番の合唱は、全189小節である。

【資料2: BWV 1069/1 と BWV 110/1 の楽章構造】

原曲: 《管弦楽組曲(序曲)第4番》(BWV 1069) 第1楽章

パロディ: 《われらの口は笑みに満ち》(BWV 110、1725年) 第1楽章

BWV 1069/1

小節	1~24,1	24~167,1	167~187
	緩徐部分	急速なフーガ	緩徐部分

BWV 110/1

小節	1~24,1	24~169,1	169~189
	緩徐部分	急速なフーガ	緩徐部分
	オーケストラのみ	オーケストラと合唱	オーケストラのみ

つまり、緩急緩の3部分からなるフランス風序曲の中央にある急速なフーガ部分のみに合唱を組み込み、この部分を2小節だけ拡大しているのである³²⁾。最初と最後のゆっくりした部分は、オーケストラのみで演奏される³³⁾。フーガ部分では、フーガの主題に歌がリズムを少し変えながら重なる³⁴⁾(譜例4)。歌の

32) 147~150小節の部分が拡大され、中間部分(フーガ)の終わり2小節が短縮されている。差し引きで2小節の拡大となる。

33) 原曲にはないフルートが2本加わっている。

34) すべてのフーガ主題に合唱声部が重なるわけではなく、器楽のみで演奏されるものもある。

【譜例 4: カンタータ第 110 番第 1 楽章 24 小節目から】

24

Tromba I
 Tromba II
 Tromba III
 Timpani
 Flauto traverso I
 Flauto traverso II
 Oboe I
 Oboe II
 Oboe III
 Fagotto
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Continuo
 Organo

Sopranino: *con ripieni*
 Alto: Un - ser Mund sei voll con ripieni La - - -
 Tenore: Un - ser Mund sei voll
 Basso: Un - ser Mund sei voll

27

器楽のみ

con ripieni

Un - ser Mund sei voll La - chens, un - ser
 chens, un - ser Mund sei voll La - chens, sei voll
 La - chens, un - ser

con ripieni

Un - ser Mund sei voll La - chens, un - ser

パートの付点音符は、歌詞にある「笑い Lachen」をあらわしているような、快活なものである。フランス風序曲は、フランス王の入場の音楽としても使われていたが、このクリスマス用のカンタータでは、天の王、神の子イエス・キリストがこの世に生まれたことを象徴する意味で使われているのであろう³⁵⁾。このように、器楽曲に歌詞をつけて声楽パートを組み込んでいるものも、(ことばの定義にもよるが)パロディと呼ばれる。《管弦楽組曲第4番》は、自筆スコアが残っていないため、成立時期などがはっきりしないが、いずれにせよ教会以外の世俗の場で演奏されるために書かれたものである。その序曲に宗教的な歌詞が与えられることで、教会でも演奏可能なものとなった。それ以上に、もとの《管弦楽組曲》の音楽がクリスマスという喜ばしい機会にふさわしい、大規模な合唱楽章のかたちでも活かされることとなった点に注目したい。

【4】

これまでの例は、世俗音楽から宗教音楽へのパロディであった。宗教曲にすることで教会の礼拝で繰り返し演奏できるものとなったほか、作品を「高めた」のだなどという説明もなされる。最後に、カンタータ第46番から《口短調ミサ曲》に転用された楽章を例に、宗教曲から別の宗教曲へのパロディをみよう³⁶⁾。

《ミサ曲 口短調 Messe h-Moll》(BWV 232)は、おおきく2つの時期にわかれて成立した。全体がキリエ、グローリア、クレド、サンクトゥス、オサンナ以下と分けられるが、そのうちキリエとグローリアの部分³⁷⁾は1733年7月にザクセン選帝侯に献呈されている。残りの部分は最晩年に仕上げられた³⁸⁾。

35) ほかに、待降節用のカンタータ第61番などでフランス風序曲の形式が用いられている。

36) 世俗曲 → 宗教曲、宗教曲 → 宗教曲、器楽曲 ↔ 声楽曲のパロディのほか、本稿では扱わないが世俗曲 → 世俗曲のパロディ作品が存在する。しかし、宗教曲 → 世俗曲へのパロディは基本的に存在しない。Vgl. Neumann 1965.

37) キリエとグローリアをまとめて、ミサ Missa 部分と呼ばれる。

38) サンクトゥスの原曲は1724年に初演された。

ミサ曲は、古くからカトリック教会で礼拝に用いられてきた。バッハの《ミサ曲 口短調》は、どのような機会の礼拝でも変わらず唱えられ、歌われる式文であるミサ通常文³⁹⁾に音楽をつけたものである。バッハは、カトリックではなく、プロテスタント・ルター派の熱心な信者であった。ルター派では信者に分かりやすいように基本的にラテン語ではなく母国語のドイツ語で礼拝がもたれていたことから、その宗教音楽も多くがドイツ語の歌詞をもつ。しかし、例外的にいくつかラテン語のままでも歌われる式文があり、1733年に完成されたキリエとグローリアなどはルター派の礼拝でも演奏できる⁴⁰⁾。だが、ルター派の礼拝では、ミサ通常文のすべてに音楽をつけたミサ曲として演奏する機会はなく、《ミサ曲 口短調》はバッハの生前に全体が演奏された記録はない。

ここで観察の対象にするのは、1733年に献呈された部分のなかから、第9楽章〈世の罪を除きたもう者よ Qui tollis〉である。この曲はフルート2本と弦楽オーケストラを伴う合唱楽章である。

BWV 232/9

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

世の罪を除きたもう主よ、
我らを憐れみたまえ。

世の罪を除きたもう主よ、
我らの願いを聞き入れたまえ。

この《口短調ミサ曲》第9楽章の原曲は、カンタータ第46番《思い見よ、かかる痛みのあるやを Schauet doch, und sehet, ob irgend ein Schmerz sei》(BWV 46)の第1楽章である。カンタータ第46番は、1723年8月1日に初演された三位一体節後第10日曜日用のカンタータで、第1楽章の歌詞は聖書の『哀歌』第1章12節からとられている。この歌詞では、エルサレム陥落に際して下された苦しみが描き出される。世の罪を除くために犠牲となったキリ

39) ミサ通常文に対し、礼拝の機会により文言が変えられる式文をミサ固有文という。

40) ただし、キリエとグローリアを献呈されたザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世は、ポーランド王の位を兼ねるために、カトリックに改宗していたため、カトリックの礼拝で使われることを前提に献呈されたと考えられる。

ストの苦しみを下敷きにする〈世の罪を除きたもう者よ〉への転用は、両楽章の情緒表出が一致していることを契機にしたと考えられる⁴¹⁾。

BWV 46/1

„Schauet doch und sehet,	「目を留めよ、よく見よ、
ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz,	これほどの痛みがあったらうか、
der mich treffen hat.	私を責めるこの痛みほど。
Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht	なぜなら、主が私を悲嘆で満たすからだ、
am Tage seines grimmigen Zorns.“	怒りの日に。]

転用にあたっては、多くの変更が加えられた。まず、編成では、原曲にあった金管楽器のパート(トロンバまたはコロノ・ダ・ティラルシ⁴²⁾)と2本のオーボエ・ダ・カッチャのパートが削除され⁴³⁾、2本のリコーダーが2本のフルートに変更され、4分音符の刻みを続けるチェロ・パートが新たに加えられた。調も変えられており、原曲は二短調だったところ、ロ短調になった。原曲のカウンタータ第46番第1楽章は、前奏のあと、合唱の部分が2つに分けられる構造をとる⁴⁴⁾。そのうち第1の合唱部分のみが《ロ短調ミサ曲》第9楽章に転用されたことにともない、小節数は全142小節から50小節に減っている。(前奏もカットされている。)重要なのは、主題のかたちが変えられていることである(譜例5)。原曲の旋律は4分音符と2分音符で構成され、リズム的にあまり変化のないものであるが、《ロ短調ミサ曲》では「罪 peccata」という言葉につけられた跳躍のあとに長い音が入って言葉を強調し、8分音符も用いられるなど、より変化に富んだダイナミックな主題になったと言える。その他、18~21

41) 土田、1996年、230頁。このほか、BWV 46/1 冒頭の短三和音の下行音型がパロディの歌詞にふさわしいため、パロディの原曲に選ばれたという指摘もある。Vgl. Blankenburg 1974, S. 42.

42) コロノ・ダ・ティラルシとは、スライド・ホルンとも訳され、半音が出しやすい工夫がなされた金管楽器である。

43) 金管楽器とオーボエ・ダ・カッチャのパートは、合唱の上3声(ソプラノ、アルト、テノール)を補強する役割を担っていた。

44) 原曲の第2部分は、テンポが un poco allegro と速くなり、下から2行分の歌詞を扱う合唱フーガ。

小節で「憐れみたまえ miserere」という言葉がソプラノからバスまで順に模倣され、32～35小節では「聞き入れたまえ suscipe」が逆にバスから上へと歌い継がれるようになって天へのまなざしが感じられるようになるなど、原曲には見られない工夫も各種とり入れられた。〈世の罪を除きたもう者よ〉は、パロディでありながら新しい歌詞の言葉の表現にふさわしい非常に表出的な曲とされたのみならず、ミサ曲の前後の文脈のなかに完全にとけ込み、その必要不可欠な構成要素となっている。

【譜例 5: BWV 46/1 と BWV 232/9 の主題】

BWV 46/1
Alto 

BWV 232/9 *Schau-et doch und se-het, ob ir-gend-ein Schmerz sei wie mein Schmerz*
Alto 

Qui tol-lis pec-ca - - - - ta mun-di, mi-se-re-re no-bis,

《口短調ミサ曲》では、全 27 楽章中 20 楽章がパロディであることが判明しているか、その可能性が指摘されている。ラテン語のミサ通常文は、バッハの頃より何世紀も前から同じかたちで唱えられ、今日でも変わらない。ラテン語のミサ式文に対し、ドイツ語の歌詞、特に自由詩は変化が激しく、時代によって文学上の趣味、文体がすぐに変ってしまう面がある。このようなことから、バッハは熱心なルター派の信者であったが、もともとドイツ語の歌詞をもっていた作品からすぐれたもの、ふさわしいものを選んで普遍的なラテン語歌詞を与え、推敲の手を加えることで、より安定した、よりよいかたちで後世に伝えようとしたのではないかと考えられる。バッハがラテン語の通常文すべてに作曲したのは《ミサ曲 口短調》のみであるが、ルター派の礼拝でも演奏可能なキリエとグローリアのみからなるラテン語の《小ミサ曲》(BWV 233～236)もほとんどの楽章がカンタータからのパロディである。

* * *

パロディという言葉には現代の我々にとってよくないイメージがある。風刺や滑稽さを含んだ「もじり」というような一般的な意味はひとまずおいて音楽上の転用のことのみを考えると、パロディは労力の節約とかオリジナリティの欠如とかと結びつけられやすい。しかし、バッハのカンタータ作品のパロディをみていくと、たしかに労力の節約とも捉えうる作品はあるが(たとえば BWV 30)、新作を書く方が楽ではないかと思えるほど手を加えている場合も少なくない。にもかかわらず敢えてパロディを行った理由としては、作曲家自身が作品のよりよい活かしかたを考えたという積極的な要因が挙げられよう。演奏機会の限られた世俗作品を教会暦上の祝日が毎年めぐってくるたびに教会で演奏可能なものとしたり、ドイツ語の歌詞よりスタイルの変化の少ない、したがって長く歌い続けられるであろうラテン語の歌詞を与えたりしたのは、そのためではないだろうか。また、その際に、推敲の手を加えることで、もとの音楽よりも充実したかたちとしているケースが多いのは、特筆に値する。すぐれた素質をもつ作品を選び、磨き込んで、その作品によりよいかたちで、新たな生命を与えているのである。パロディからは、作曲家バッハの自作への愛着と自信、そしてより高みを目指そうとする姿勢が窺えるのではないだろうか。

参考文献

- Blankenburg, Walter. *Einführung in Bachs h-moll-Messe*. Kassel: Bärenreiter, 1974.
- Dadelsen, Georg von et al. „Parodie und Kontrafaktur.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Sp. 1394–1416. Kassel: Bärenreiter, 1997.
- Dürr, Alfred. *Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weißenfels und Köthen, Kritischer Bericht*. Kassel: Bärenreiter, 1964. (Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I Band 35)
- Dürr, Alfred und Arthur Mendel. *Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag, Kritischer Bericht*. Kassel: Bärenreiter, 1963. (Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I Band 14)
- Finscher, Ludwig. „Zum Parodieproblem bei Bach.“ In *Bach-Interpretationen*, S. 94–105. Hrsg. von Martin Geck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- Heinemann, Michael. *Das Bach-Lexikon*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. (Bach-Handbuch

Band 6)

Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. (Frankfurt 1802) Faksimile Ausgabe. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.

Neumann, Werner. „Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens.“ In *Bach-Jahrbuch* 51 (1965): 63–85.

Schulze, Hans-Joachim. „Bachs Parodieverfahren.“ In *Die Welt der Bach-Kantaten* 2, S. 167–187. Hrsg. von Christoph Wolff. Stuttgart & Weimar: Metzler und Kassel: Bärenreiter, 1997.

阿部知二・野間宏『現代文芸用語事典』東京：河出書房新社、1967年。

角倉一朗監修『バッハ事典』東京：音楽之友社、1993年。

土田英三郎「ミサ曲 口短調 BWV 232」『バッハ全集第7巻。ミサ曲、受難曲 [1]』東京：小学館、1996年、239(30)～219(50)頁。

福田陸太郎・村松定孝『新編文学用語辞典』東京：こびあん書房、1987年。

ミヒェルス、ウルリヒ編『図解音楽事典』(U. Michels, *dtv-Atlas zur Musik*, München, 1977) 角倉一朗監訳、東京：白水社、1989年。

Tilmouth, Michael 「パロディ (i)」 「パロディ (ii)」 金澤正剛訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、東京：講談社、1994年、第13巻 568～570頁。

引用楽譜

バッハ、ヨハン・ゼバスティアン『かくも神は世を愛したまえり BWV 68』(J. S. Bach, *Also hat Gott die Welt geliebet*, Kassel, 1963) A. デュル校訂。東京：音楽之友社、1976年。(OGT782)

同上『われらの口は笑みに満ち BWV 110』(J. S. Bach, *Unser Mund sei voll Lachens*, Kassel, 1959) A. デュル校訂。東京：音楽之友社、1976年。(OGT661)

同上『楽しい狩だけが私の喜び BWV 208』(J. S. Bach, *Was mir behagt, ist nur die mutre Jagd*, Kassel, 1963) A. デュル校訂。東京：音楽之友社、1976年。(OGT785)