

通奏低音の実際

多田 逸郎

通 奏 低 音 の 実 際

多 田 逸 郎

通奏低音は、音楽の最も重要な基礎である。そして、この通奏低音は両手で弾かれるのであるが、この場合、左手は楽譜に書かれたバスを受持ち、右手は、そのバスに対して協和ないしは不協和音を弾く。そのことによって、神の栄光と人間の歓喜に心地よきハーモニーをもたらすのである。

ヨハン・セバスティアン・バッハ

通奏低音とは、17世紀と18世紀前半の音楽における低音部を意味する言葉で、下記の諸国語の訳語である。

Bassus continuus	(羅)
basso continuo	(伊)
Generalbass	(独)
basse continue	(仏)
thorough-bass	(英)

これらの言葉は、多くの場合数字を伴っていたところから、次のように数字付低音とも呼ばれる。

basso numerato	(伊)
bezifferter Bass	(独)
basse chiffrée	(仏)
figured bass	(英)

1600年から1750年の間の150年間、すなわちバロック時代に密着した技法であったところから、フーゴー・リーマンによってこのバロック時代は一名“ゲネラルバスの時代”とも呼ばれている。従って、通奏低音の認識なしには音楽の歴史を正しく把握することはできないといっても過言ではないだろう。

本稿では、主として通奏低音の実際について述べる関係から、歴史的な背景については、次の文献を参照されたい。

〈16, 7世紀音楽の Grossary〉第8回〈Basso continuo〉の項, 大橋敏成, 現代ギター No. 31
平凡社音楽事典〈通奏低音〉の項, 角倉一朗, 服部幸三
グローヴ音楽事典〈Thorough-bass〉の項, F. T. アーノルド & R. ダニングトン
M. G. G. 事典〈Generalbass〉の項, F. オーバーデルファー

そして、それらの項において包括されている文献表によって多くの文献を知り研究することができる。中でも、最も重要な文献のひとつであるカルル・フィーリップ・エマヌエル・バッハの〈Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (第1巻1753年刊, 第2巻1762年刊) などは邦語があり簡単に入手できる (東川清一訳, 全音楽譜出版社, 1963年刊)。また、20世紀の著書の中でも、アーノルド・ドルメッチの〈17, 8世紀の音楽解釈〉(1916年刊) も邦訳がある (浅妻文樹訳, 音楽之友社, 1966年刊)。

次に、通奏低音に関する今世紀出版された実用的な教科書ないしは研究書としては、以下のものを挙げることができる。

Generalbassübungen H. グラープナー著 Kistner & Siegel & Co. (1936年刊)
Schule des Generalbaßspiels H. ケラー著 Bärenreiter (1931年刊)
The Art of Accompaniment from Thorough-bass F. T. アーノルド著 Dover (1931年刊)

グラープナーのものは、40ページほどの小型の冊子である。この本は、あくまでも実地的な教科書で、通奏低音の基礎的な技術を身につけるには恰好のものである。全体は三部から成っていて、極めて初歩的な段階から順次進むようになっている。各部のはじめはその部に必要な練習課題に始まり、コラル、歌曲、メヌエットなどの器楽小品、シュッツ、テレマン、ヘンデル、バッハなどのレチタティーヴォやアリアを例題とし、適宜配列されている。

ケラーのものは、原著はドイツ語であるが、1965年に C. パーリッシュによって英訳されている (Norton & Co. 刊)。約 100 ページほどの書物であるが、その内容はより詳細なものになっている。大別して二部から成っているが、第1部は、通奏低音奏法の基本が述べられている。第2部においては、17, 8世紀における通奏低音を歴史的に述べている。次に、その項目と言及されている作曲家を引用しよう。

§ 初期バロック (1600～1650): プレトリウス, シュッツ, アルベルト, クリーガー

§ 中期バロック (1650～1700): コレルリ, ブクステフーデ

§ 後期バロック (1700～1750): コレルリ, マテゾン, ハイニヒェン, E. バッハ, クワンツ,
J. S. バッハ, ヘンデル

§ 18世紀の宗教音楽における通奏低音: J. S. バッハ, ガスパリーニ

§ 2声鍵盤音楽における通奏低音と数字を伴わない通奏低音: テレマン, ヘンデル

未出版ではあるが、野村満男（東京都立新宿高校教諭）による邦訳がある。ケラーには、この著書のほかに、〈Phrasierung und Artikulation〉（英訳 Norton & Co. 1965 年刊、植村耕三・福田達夫訳音楽之友社 1969 年刊）があることも書き添えておく。

アーノルドの著作は、上下 2 巻、全 900 ページ余にわたる大部のもので、25 の章、補遺の 3 章、計 28 章から成っている。

次に、前述の E. バッハの書物以外の歴史的な通奏低音に関する理論書、教科書ないしは實際例を挙げる。

Singe-, Spiel- und Generalbassübungen

G. Ph. テレマン 1733～34 年 ハンブルクにて刊

現代版は Bärenreiter-Ausgabe Nr. 887

Triosonate c-moll BWV 1079

J. S. バッハ（“音楽の捧物” より）1747 年

現代版（原典版）Peters Nr. 237a

前者は、短い歌曲を 48 曲収め、それぞれについてテレマン自身のリアリゼーションが付けられ、かつ、要点に関してやはり彼自身の親切な脚注が施されていて、極めて有益な示唆を与えている。後者は、バッハの高弟 J. Ph. キルンベルガーによるみごとなリアリゼーションが残されていて、当時の、しかも大バッハないしはその周辺において行われていた通奏低音をうかがい知るのに貴重なものとなっている。

三和音基本位置 (Grundlage / root-position)

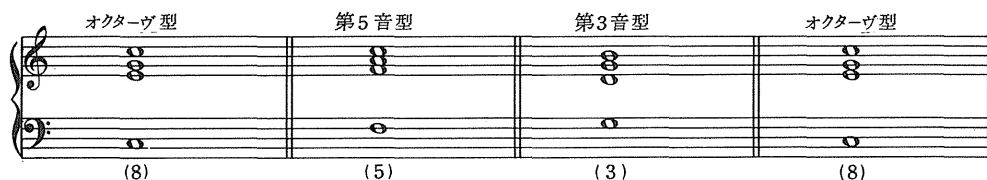
基本位置とは、いうまでもなくバスに根音がある位置であるが、最上声にどのような音（根音・第3音・第5音）が来るかによって、それぞれ

オクターヴ型 (Oktavlage / 8ve-position)

第3音型 (Terzlage / 3rd-position)

第5音型 (Quintlage / 5th-position)

といている。



この場合、数字 8, 5, とくに 3 はよほどのことがない限り省略されるのが普通である。

数字以外の # や ♭ や ♯ が単独に用いられている場合は、第3音がそれらの記号によって変化されることを意味する。

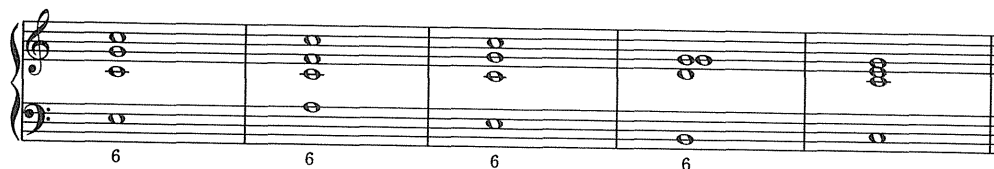


課題 1 次の例題をそれぞれオクターヴ型、第3音型、第5音型で実施せよ。



三和音第一回轉型 (Sextakkord / sixth-chord)

第一転回型、または六の和音と呼ばれるもので、第3音がバスに現われる。上声部のバスに対する音程の度数を正確に書くと $\frac{6}{3}$ であるが、普通は6だけ記すことになっている。



課題2 次の例題を、各種の位置、各種の調で実施せよ。

A

B

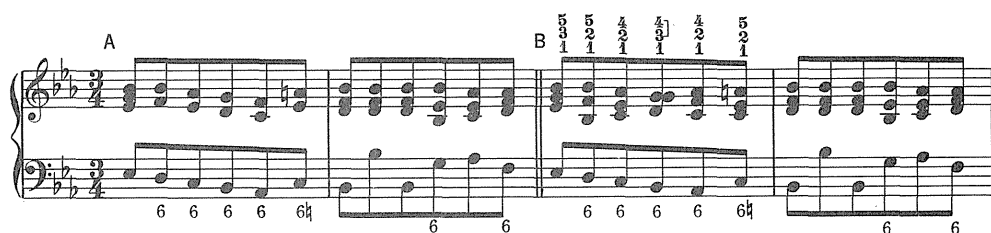
C

D

E

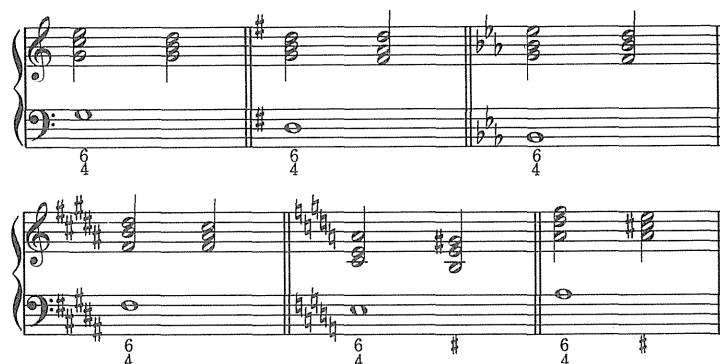
ここで注意しなければならないのは、DとEに見られる**♯**という記号である。この数字に付けられた斜線は、半音階的に高められることを意味する。一方、Dの場合には6 \sharp 、Eの場合には6 \flat と書くことも可能であるし、また、一般的であった。

いまひとつの実際的な注意として、六の型が連続する場合は、第3音を交互に重複しないと悪い進行を生じるということである。従って、いかに重複していくかという見通しをすばやくたてることが重要である。また、このような場合、四声体でなく三声体にするるとよいとテレマンは述べているが、この方法は簡便かつ実際的である。次の譜例は、テレマンの〈Sing-, Spiel- und Generalbassübungen〉の中の第20曲であるが、Aがテレマン自身の解決譜、Bは、仮に四声体を通して実施したらどうなるかという解決譜である。なお、鍵盤上で二つの声部が同音になる場合、声部を尊重する意味から必ず2本の指でキーを押えねばならない。譜例Bの指使いの数字はその意味で書かれたものである。



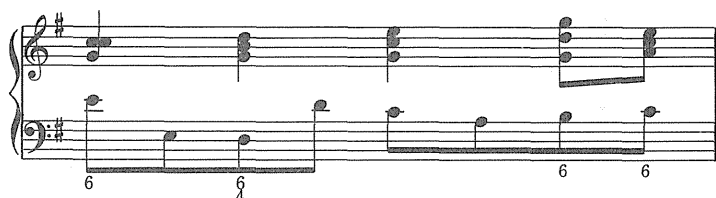
第二転回型 (Quintsextakkord / six-four chord)

四六の和音と呼ばれるもので、第5音をバスが担う和音型で、重複する音はできるだけ第5音とする。



この譜例のように主として強拍上に置かれ、必ず $\frac{5}{3}$ の型に解決される。

この四六の型は、弱拍上に置かれ経過的に使用される。また、同一音上でバスが持続または反復されるような場合にも使用される。



(G.F. Händel: フラウト・トラヴェルソ ソナタ ホ短調 Op.1, No.1a より)

課題3 次の課題を、各種の位置、各種の調で実施せよ。

A

B

C

D

また、同一和音のもとにおいてバスのみが動くとき、しばしば太めの横線が数字の代りに置かれる。

(G.F. Händel: リコーダー ソナタ ハ長調 Op.1, No.7 より)

七の和音

七の和音は、普通の三和音と異なり、緊張感の強い和音で、緊張と弛緩を絶間なく繰返すバロック音楽にはなくてはならない和音である。“七の和音”とは、この和音の最大の特徴である7度という音程からきている。

七の和音は、三和音の場合と同じく、ひとつの調の音階のそれぞれの音を根音として構成されるところから、当然ひとつの調には七つの七の和音がある。このうち、音階の5番目の音すなわち属音を根音とする七の和音は属七の和音と呼ばれるものである。

The image shows a musical staff with six systems, each representing a different key signature. Above the staff, the key signatures are labeled: ハ長調 (C major), イ短調 (D minor), ト長調 (E major), ホ短調 (F minor), ヘ長調 (G major), and ニ短調 (A minor). Below the staff, the corresponding triads are labeled A, B, C, D, E, and F. Underneath each triad, the seventh chord is indicated by a '7' and a sharp sign (#) for the augmented seventh chord. The bass line shows the root of each chord.

四和音基本位置 (Septakkord / seventh chord)

バスに付けられる数字は、正確に書けば⁷₃であるが、普通は7だけ記すことになっている。前の譜例のうち、B, D, Fにおける⁷₃の#は、もちろんバスから3度上の音が半音変化させられることを意味する。

また、進行上の都合で、いずれかの音を重複し、かつ他の音を省略しなければならないときの省略する音は、通常第5音とする。前の例のうちB, C, D, E, Fがそれに相当する。第7音は絶対に重複してはならない。

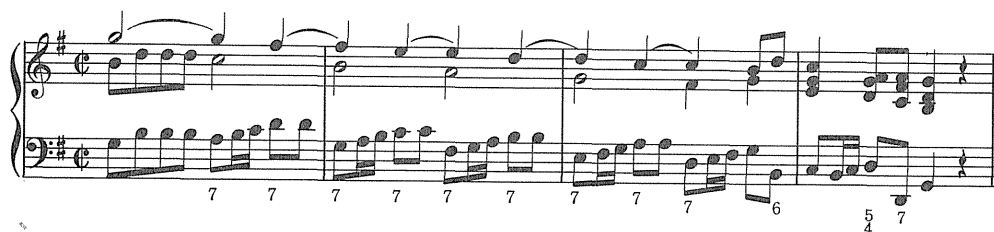
課題4 次の課題を、各種の位置で実施せよ。

The image shows four exercises (A, B, C, D) for seventh chords in bass clef. Each exercise consists of a sequence of notes with fingerings indicated below them. Exercise A: Bass clef, C major, notes G, F, E, D, C, B, A, G. Exercise B: Bass clef, D minor, notes G, F, E, D, C, B, A, G. Exercise C: Bass clef, E major, notes G, F, E, D, C, B, A, G. Exercise D: Bass clef, F minor, notes G, F, E, D, C, B, A, G.

なお、この七の和音が連続する場合がしばしばある。こういった場合、ひとつおきに第3音を重複し、同時に第5音を省略しないと悪い進行が生じる。前項の六の連続同様、充分習熟することが望ましい。



なお、六の和音の連続と同様、三声体で実施すると容易にできる。



四和音第一転回型 (Quint-sextakkord / six-five chord)

バスに付けられる数字は、正確に書けば $\frac{6}{5}$ であるが、普通は $\frac{6}{5}$ と書く。和声法でいう五六の和音がこれである。この和音は、三和音に6度音を添加したものとも考えることもできる。

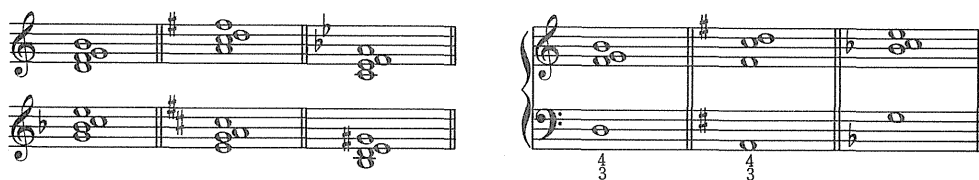
課題5 次のテレマンの課題を実施せよ。



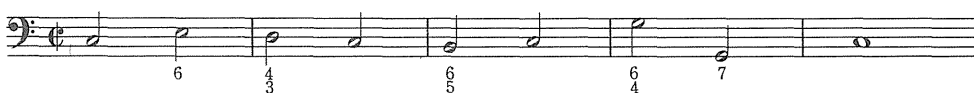
(G. Ph. Telemann: Singe-, Spiel- und Generalbassübungenより)

四和音第二転回型 (Terzquartakkord / four-three chord)

バスに付けられる数字は正しくは $\frac{4}{3}$ であるが、他の場合同様、普通は省略して $\frac{4}{3}$ と書く。

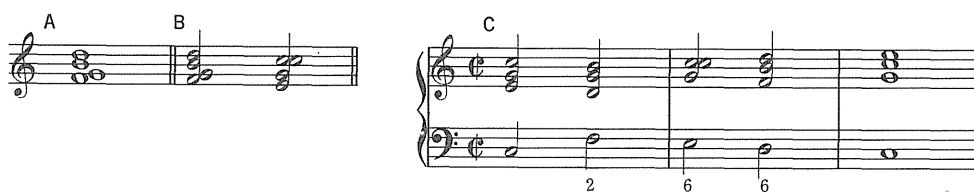


課題6 次の課題をすべての調で実施せよ。



四和音第三転回型 (Sekundakkord / two chord)

これも正しく書けば⁶₂であるが、普通は2だけ記す。



Aが和音の形、Bはこの和音がたいてい六の和音に解決されていることを示す例である。なお、このBのような形のバスの終止形をとくに“テノール風のバス”といっている。非常にしばしば現われる進行なので、この処理には習熟しなければならない。

課題7 次のテレマンによる課題を実施せよ。



(G. Ph. Telemann: Singe-, Spiel- und Generalbassübungenより)

その他の不協和音

近代音楽の場合と異なり、これらの不協和音は必ず協和音に解決されなければならない。そして、これらの不協和音を構成する非和声音は、ほとんどの場合“掛留”という形で現われる。そして、掛留の性質として、必ず強拍上に置かれ、掛留音は原則として予備されなければならない。

しばしば使用される数字は、 $4 \left(\frac{5}{4} \right)$, $\frac{9}{4}$, 9 , 7 , $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{11}{9}$ などである。

4 または $\frac{5}{4}$ は、次の譜例のように、三和音のうちの第3音がバスに対して4度上で留まったのちにバスの3度上に解決すると考える。

課題 8 次の課題を実施せよ。

$\frac{7}{4}$ または $\frac{4}{2}$ は、掛留の形だけでなく、次のように同一バスの上で和音が変化する場合にも使用される。Aは掛留の形、Bは同一バス上で動く例である。

A

(D7)

$\frac{7}{4}$

$\frac{4}{2}$

四声体で

6

7

$\frac{7}{4}$

$\frac{4}{2}$

B

$\frac{6}{4}$

$\frac{7}{4}$

$\frac{4}{2}$

四声体で

6

3

$\frac{7}{4}$

$\frac{4}{2}$

課題9 次の課題を実施せよ。

6

8

$\frac{7}{4}$

6

7

$\frac{7}{4}$

8

$\frac{5}{2}$ という数字は、次のように理解される。つまり、次の譜例のように、掛留音がバスに現われるのである。そして、2度下に解決して六の和音になる。

5

6

2

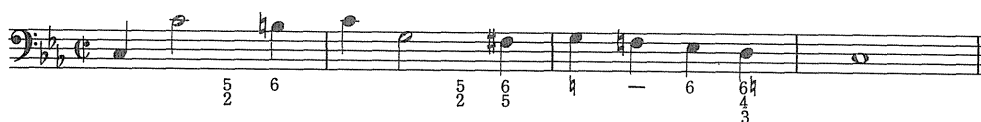
四声体で

5

6

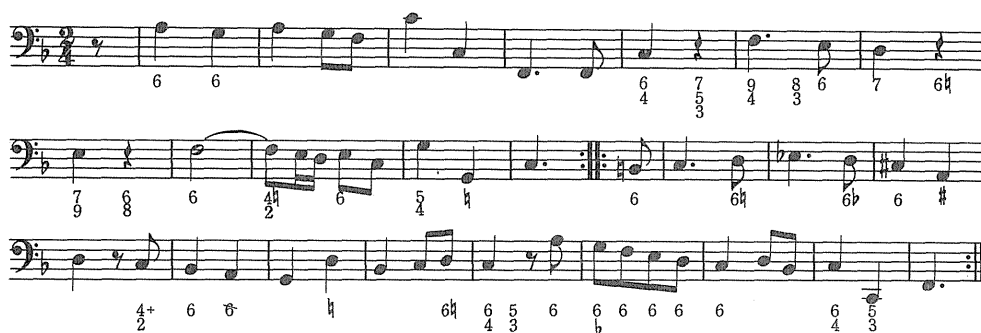
2

課題 10 次の課題を実施せよ。



11については、 $\frac{7}{4}$ の場合とほぼ同様であるから、説明を省略する。
 $\frac{9}{2}$

課題 11 次のテレマンによる課題を実施せよ。



(G.Ph.Telemann: Singe-, Spiel- und Generalbasstübungenより)

以上のことに習熟すれば、通奏低音の即興的リアリゼーションはできるわけであるが、実際に当ってみるといくつかの重要な問題が起ってくる。以下、それらの問題を整理してみよう。

- 1) バスに数字が付いていない場合、あるいは、付いていても不完全な場合。
- 2) バスの動きが極めて細かい場合、あるいはその速度が極めて速い場合。
- 3) “tasto solo”と記してある場合、あるいは、記しなくても“tasto solo”にした方がよいと思われる場合。
- 4) 主として主旋律、時にバスのモチーフをいかに右手のパートに生かすか。
- 5) 鍵盤楽器のための曲などにおいて、主旋律とバスの並記、つまり二声体で書かれてはいるが、実際には部分的にもせよ内声を充填しなければならない場合。

まず、1) の場合から説明を進めよう。このように、数字が欠如している、あるいは一部脱落しているというような例は決して珍らしくはない。なぜならば、当時の演奏家は、バスの動き、あるいは主旋律の動きを見ればおのずから作曲家の意図を察しえたものなので、数字がなくてもなんら支障がなかったからである。従って、現代のわれわれの場合も、われわれ自身をまず当時の演奏家と同じ状態に置かなくてはならない。いいかえれば、旋律とバスだけで、それによって生ずるハーモニーをただちに読みとり、同時に鍵盤上に実現（リアライズ）できなくてはならない。例をヨハン・セバスティアン・バッハの〈Bist du bei mir〉に求めよう。

課題 12 次の〈Bist du bei mir〉におけるバスに数字を補った上で実施せよ。

Bist du bei mir

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Bist du bei mir, geh' ich mit Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh', zum Ster-ben und zu mei - ner Ruh'. Bist du bei mir, geh' ich mit Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh', zum Ster-ben und zu mei - ner Ruh'. Ach, wie ver - gnügt wär' so mein En - de, es drück - ten dei - ne schö - nen Hän - de mir die ge-treu-en Au - gen zu. Ach, wie ver-gnügt wär' so mein En - de, es drück - ten dei - ne schö - nen Hän - de mir die ge-treu-en Au - gen zu.

dal Segno al Fine

バスの動きがある程度以上細かくて速い場合には、右手の動きは必ずしもバスの動きに忠実である必要はない。ある場合には、和音のかたまりを単純にのばしているか、あるいは声部の数を少なくしてバスと同じ動きをさせる、といった処理が考えられる。

課題 13 次のノードのアレグロを実施せよ。

Monsieur Naudot (1762)
フラウト・トラヴェルソと通奏低音の
ためのソナタ ト長調より

Allegro, ma non troppo

“tasto solo”というのは、直訳すれば“鍵盤のみ”という意味であるが、内容的には“unison”あるいは“all’unisono”の意味で、その場所において一時的に和声を放棄してバス自体をきわ立たせる目的をもつものである。この場合注意しなければならないのは、作曲家が“tasto solo”または“t. s.”と書かなかったとしても、その音楽の内容がそれにふさわしい場合は、そのスタイルで実施しなければならないということである。また、作曲者自身が一応数字を記入していても、その内容が *tasto solo* にふさわしいものであれば、*tasto solo* で演奏することをためらう必要はない。

G. Ph. Telemann (1681-1767)
Tafelmusik II Quartett d-moll
第2楽章より

(realized by I. T.)

次のようなスタイルの音楽で、しかもアウフタクトで始まるような場合、その拍だけユニゾンで演奏する。なお、曲の冒頭とは限らず、途中における類似の個所もまたこの原則が適用される。

C. Ph. E. Bach (1714-1788)
ヴィオラ、ベースリコーダと通奏低音の
ためのトリオソナタ ヘ長調より第3楽章

(realized by I. T.)

主旋律またはバスのモチーフをいかに右手のパートに節度をもって生かすかということは非常に重要なことである。無意味な、装飾のための装飾といった感じの右手の動きは、“マシーンガンのリアリゼーション”といい、有害無益のものである。次に、テレマンの鍵盤楽器のためのファンタジーを引用しよう。原曲は、主旋律とバス、すなわち二声体で書かれているが、次のものは、右手のパートを旋律楽器に担わせ、左手によるバスに数字を補って通奏低音とし、鍵盤楽器として独立させたものである。右手のパートにおける模倣の処理に注目されたい。

Flateusement

G. Ph. Telemann (1681-1767)
ファンタジー第9番より第1楽章

The musical score is written for three staves per system: a single melodic line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is characterized by its light, playful nature, typical of Telemann's Fantasia style. The first system begins with a trill in the upper staff. The piano part uses various chordal textures, including dyads and triads. The bass line is often a simple eighth-note pattern. The score concludes with a double bar line in the final system.

(realized by I. T.)

5) の例は枚挙にいとまがないが、ここでは、モーツァルトが6才のときサルツブルクにおいて作曲したメヌエットを引用しよう。譜例において、普通の大きさの音符がモーツァルトのオリジナル、小さい音符が考えうるリアリゼーションである。

Menuett

W. A. Mozart (1756-1791)
K. V. 2

The musical score for the Minuet in G major, K. V. 2, by Wolfgang Amadeus Mozart, is presented in four systems. Each system consists of a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a trill in measure 7. The notation is in treble and bass staves.

(realized by I. T.)

解 答 編

課題 1

A

B

C

D

E

課題 2

A

B

C

D

E

課題 3

A

B

C

D

課題 4

A

B

C

D

課題 5

— 6 6 6 6 5 6 6 6 6 6 6

— 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 # — 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

課題 6

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

課題 7

2 (6) 2 (6) 6

6 (6) 2 6 2 6 2 6

(6) (6) (6) 6 (6) (6) (4) (5)

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score consists of 12 measures. The first measure has a treble clef and a common time signature. The second measure has a treble clef and a common time signature. The third measure has a treble clef and a common time signature. The fourth measure has a treble clef and a common time signature. The fifth measure has a treble clef and a common time signature. The sixth measure has a treble clef and a common time signature. The seventh measure has a treble clef and a common time signature. The eighth measure has a treble clef and a common time signature. The ninth measure has a treble clef and a common time signature. The tenth measure has a treble clef and a common time signature. The eleventh measure has a treble clef and a common time signature. The twelfth measure has a treble clef and a common time signature. The score is written in a simple, clear style, suitable for a children's songbook.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The score includes a double bar line and a repeat sign. Below the bass staff, there are fingerings: 6, 4, 8, 7+, 4, 2, 6, 7, 7, 4, 2, 8.

[illegible][illegible]

— 276 —

課題 12

6 6 7 7

1. 2.

6 6 5 7 6 7

6 6 5b 7 7

6 6 5 7 6 7

6 6 7 6 4 6 4

6 6 6 6 6 6

6 7 7 6 6 6 6 4

dal Segno al Fine

(figuration and realization by I.T.)

課題 13

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

- System 1:** Treble staff has a whole rest followed by eighth-note patterns. Bass staff has continuous eighth-note patterns. Fingerings: 6, 6, 4, 7, 6.
- System 2:** Treble staff has chords and eighth-note patterns. Bass staff has eighth-note patterns. Fingerings: 6, 5, 5, (F#), 4, 3, (6).
- System 3:** Treble staff has chords and eighth-note patterns. Bass staff has eighth-note patterns. Fingerings: 7, 5, 6, 7, 5, 9, 6, 6, 5, 4, 7, F#.

(realized by I. T.)