

## 平均率曲集プレリユードの楽曲構造

馬淵 卯三郎

いわゆるヴァーン古典派を含めてのロマンティックの器楽曲の形式原理は、「テーマ」と機能的転調、いゝかえれば「Kraft力」(メルスマン)であつたといつてよいだろうが、これをバロック音楽にもそのまゝ適用してよいものだろうか。もし適用できないとしたら、バロック音楽の器楽曲はどういうものが土台になつていたか、そして、バロックとロマンティックとは、少くとも器楽曲に関する限りどういう関係にあつたか、というようないふことも考えてみたい。それも、バロックとロマンティックのそれ々の音楽の外側にあらわれた個々の事実、たとえば形式などに関して、一見、連続しているとか非連続であるとかいうことではなくともつと原理的なもの、いわば音楽の内にあるものを考えることから出発したい。たゞし、こゝで音楽の内にあるものといつてもそれは何か形而上的なもの、ミスティッシュなものではないことはもちろんである。つまり、それ々の作曲家がめい／＼に持つていた、そして自己の内に鳴りひびくのを聞いていたその音、「Tonssystem 音体系」(プラウコプフ)とでもいふべきものである。そして、ある時代、ある地域で多くの作曲家に共通であつた音体系が、ロマンティックやバロックの音であり、音階とか旋法とか呼ばれるものであり、さてまた、和声法とか対位法とか呼ばれるものの中にもある。こういつたものについての今までの音楽史の常識を個々の作品のアナリゼによつ

て再検討し、さらにそれらの音体系相互の関係を探究することによつて、はじめて、音楽史が、positive になることができる。

本稿はこの目的への出発点にすぎない。また、参照すべき文献にあたる余裕を持たなかつたので、アナリーゼの単なる報告にとどまることをあらかじめおことわりする。

x                      x                      x

さて、こゝに、どうして平均率曲集プレリュードを選んだか、その理由を述べたい。

音楽史のメトードがまだナイーヴな十八世紀的ラシオナリズムに指導されていたリーマンの時代はともかく、二十世紀になつてようやく音楽史の分野にも歴史主義の精神がしみわたつてくると、バハは、それまでの音楽の発展をすべて自己の内に吸収してそれを究極の完成にまでもたらした人、はつきり言つてしまえば、後ろ向きな音楽家だつたというのが音楽史の常識になつてきた。とすれば平均率曲集のプレリュードも、とにかく、バロック音楽のさまざまの形式・様式の一つの完成であると考えてよいだろう。特にプレリュードは形式としての定義は無いといつてもいゝ程だから、先入感なしにその構造を考えることのできる点でフーガよりも適している。

もちろん、フーガも、形式というよりはむしろ対位的手法の一つであり（バコフザー）、事実、平均率曲集のフーガでも、たとえばⅠは舞曲形式のあるものを連想させるし、ⅡCisには主題のいわゆる再現がない（三十五小節中、第二十五―六節で、拡大主題が原調でテナーに出現するが、これを主題の再現であるとするのは、集

中の大部分のフーガの例から見ても無理がある。) というようなわけで、フーガ四十八曲を通じて言えることは、わずかに、主題提示があるということだけである。たしかに、フーガ「形式」は再検討の必要がある。しかしまた、フーガは普通には一つの形式として認められているし、その定義は一応の妥当性を(少くともヴェーバー、古典派以後のフーガに対しては) 持つているのだから、小論ではフーガをアナリーゼの対象としなかつたのである。

そしてもう一つの重要な問題、つまり、バハの音体系を探究するためには、プレリュードよりもむしろ、一見手法の古いとされる、線の組み合せからなるフーガの楽曲構造のアナリーゼ、またその各声部の進行の中からもし出される音、「和声的」と、かつて形容されたその音のアナリーゼがより適していると考え。

この小論ではプレリュードによつて主として、より外的な、つまり楽式的な面についてのべ、バハが何を考えていたか、いゝかえれば、彼の持っていた音体系はどんなものだったか、一見ポリファンクショナルな、ポリトイナルな現象が見られても、それは二十世紀につながるものなのか、それとも、単にバロック的音体系の中での技術的ならんじゆくであつたのかについては、フーガのアナリーゼに譲りたい。

× × ×

一般的にいつて、プレリュードについては、いわゆる形式なるものを認めなかつたり (formless バロフザー)、または全くふれなかつたりであつた。バハの旋律をロマンティックの旋律とはつきり区別し、その特徴とし「lineare Phase旋律型」や「rhythmisches Motiv リズムのモチーフ (モチーフのリズムと訳した場合もある) 」

を指摘したエルンスト・クルトも、バロックの楽曲構造について歴史主義に徹し切れなかつたようである。プレリユードなどは、曲が始まつてすぐドミナントへ向つて展開し、中間部では生きく〜と転調しながらトニカに向つて曲を終ると述べているにすぎない。(ところがこれが必ずしも大部分のプレリユードにあてはまることではない)そして、プレリユードの構成上、旋律型やリズムのモチーフがどれほど重要であるか、また、どうしてそうであつたのかについては大して関心を持たなかつたらしい。しかし、彼のいう「Kinetische Energie 動力」こそ、プレリユードの構成原理であつたといつてよいだろう。そして、メルスマンのいう「力」との関係が「ポジチヴ」であつたと実証するのが音楽史の課題であろう。

× × ×

さて、平均率曲集のプレリユードは、いわゆる楽式から考えて、次に示す表Fig. 1のように、幾つかのグループにわかれる。(A) これは一定の形を持たないと考えられているものである。このグループは、更に二つにわかれる。(1)は、アルペツジョなどの楽型の上にコラル風旋律の流れているもの。Ic, Ie, の後半のプレストは、ストレットなどと同じ性質のもので、バロック・ダイナミズムの手法である。Ies はコンチヌ

Fig. 1

		I	II
A	イ	C, c, Cis, es, e,	Cis, g,
	ロ	D, d, Es, G, B,	d,
B	イ	E, F, f, g, gis, b, H,	As, b,
	ロ	Fis, fis, As, A, a	Es, F, fis, A, h,
C	イ	h,	
	ロ		c, E, e,
	ハ		D, dis, f, G, gis, a, B,
D			cis, Fis, H,
		cis,	C,

オ・アリアの様式で書かれ、コラルル旋律に多くの装飾が加えられている。I Cis, II Cisはともに後半でドミナントに転調し、特にII Cisはそれが $\frac{3}{8}$ フガートであることによつてリュリー風の序曲を思わせる。(II Cisの場合、フーガが $\frac{3}{8}$ であることは、プレリュードとあわせていわれるフランス序曲の形式をとることになる。)

(ロ)はスケールその他の楽型で構成されたいわゆるトッカータ風のものである。このうちID, Id, IIgは曲全体が同一楽型によつて一貫されているがIG, IB, IIdでは曲の前半になかつた要素が後半に出てくる。これは、プレリュードを一つの楽曲にまとめるのに、一見「旋律型」と思われるものが必ずしも形式原理ではないことを意味する。I esは第一〇小節までの楽型と第一〇—二十五小節までのフーガの部分とそれに続く部分とからなり、この第三の部分では、前者が対位テーマ、後者がテーマとして四声のフーガが書かれている。これはルネサンス風トッカータの高度に完成されたものといえよう。(バッハのこの種の作品ではたとえばオルゲルトッカータニ短調など。)

このグループでは一般的に言つて、最後の小節でトニカに終止する前の数小節はドミナントオルゲルプンクトである。しかし、トニカオルゲルプンクトによつてサブドミナント的な性格の強調されている箇所のあることは、V<sub>b</sub>のしばしば用いられることなどとあわせて注意すべきことである。また経過的にいろいろの調子を通過するがそれらはプレリュードを一つのまとまつた形式とするためのデュナミックを目ざした転調とはいえないようである。

(B) グループはコンチェルト・グロッソンのアレグロ楽章となるものでバロック器楽に独特な形式である。たと

Fig. 2

1 bar	4	8	12	17	20	24
a	b	c	a	b	a	(i)
b	c	a	b	c	c	
c	a	b	c	a	b	
A:	E:	A:	fis:	A:	A:	

第3小節までの S, T, B, をそれぞれ a, b, c, とする。

例えば Ia は Fig. 2 のような構成を持つている。a, b, c の各旋律型（又はリズム的モチーフ）はさまざまな結合 (Simmen-Komplex) を示すが、常に一つのまとまり (Einheit) を持つている (クルト) ので、この三つの要素の結合はテーマ的存在である。これを A とし、次の A までの部分（この部分をバコフザーは連続的拡大 Continuous expansion と名づける）を  $X^1 \cup X^2 \cup \dots$  で転調を示すと、一般に  $AX^1 A X^2 A X^3 \dots$  という図式で示すことができる (バコフザー)。最後に出現する A がトニカ以外のものを  $(i)$ 、トニカで再現するものを  $(ii)$  に分類した。

Ic は Ies と同様バツソ・コンチヌオのスタイルで書かれ、一小節半の前奏が続いて、前奏の楽型を伴奏に、第二小節の第三拍から歌が始まる。Ic は後半では A が全く姿を消し  $X^{n'}$  が連続的に拡大される (cf. Ig, Ib, Hd, etc.)。Ib はコンチエルト・グロツソのスタイルで書かれている。

このグループでは A が五度でゼクヴェンツ風につきつき出現するが、ドミナントは曲の構成において特に支配的であるということもなく、一般にトニカへの復帰は曲の末尾にあり、調性と楽曲構造という点では (A) グループと大差はないようである。またそういう事情と関連して、X が A から自然に紡ぎ出されてくるので、A が他の部分とはつきり区別されたテーマであると言いつてしまうことは出来ない。

(C) は反復記号を中間に持つプレリュードである。(反復記号の前後はドミナント。) 舞曲形式から出てきたも

のであろうが、これは二部形式ではない。むしろ「D」(ドミナントに始まる転調部、言い換えれば *Durchführung*) — 「E」という三部形式と考える方がよい。(反復記号や D. C. などは音楽に形式を与える原理では全然ないのだから。)

このグループはさらに(イ)と(ロ)、(ハ)に二大別される。(イ)は *It* のみで、このバロックトリオの様式で書かれたプレリュードはテーマらしいものを持たない。(ロ)、(ハ)は、テーマではないにしても、とにかく、曲の始まりに出た旋律型が反復記号の後にも何らかの形で再現する。(ロ)はそれがトニカで再現しないもの、(ハ)はトニカで再現するものである。(C)グループは(A)、(B)に比べて比較的トニカに早く復帰する。それだけ、調性と楽曲構造との関係がロマンティックに近ずいてきたわけである。もちろん、(ハ)に属するもの(HD)は(ロ)(HE)に比べてテーマ的性格がはつきりしている。

(D)のグループは、(B)が(C)の影響を受けて発展したタイプで、(B)グループ中には(D)に非常に近いものがある。しかし、(D)のグループに属するプレリュードは、ドミナントへの転調が経過的なものでなく楽曲構造とかなり密接な関連を持つようになってきていること、従つて(B)グループに比べると曲の始まりの旋律型がテーマとしてはつきり他の部分と区別して聞かれること、テーマ再現によるトニカ復帰ということや、その楽曲構造に果す役割が意識されているらしいことで区別される。

Fig. 1の表を一見して理解されるのは、二巻には(A)に属するプレリュードは稀であり、一巻には(C)、(D)に属するものはわずかに一曲しかないというような偏りがあるということである。共有されている(B)にしても、数的に

は第二巻が少なく、特にイの部はわずか二曲しかないということは注意される。つまり第二巻のプレリュードでは、トニカによるテーマ（Ⅱ始まりの旋律型）再現ということが意識されているということである。

以上を要約すると、(A)は、楽曲構造としてはルネサンス的または初期バロック的で、転調はまだ楽曲構成のコンポーネントになつていない。(B)はバロック・プロパーの形式である。声部複合の統一体がかえりかえしほど同一性を保ちながら反復進行風にいろいろの調子で示される。しかし転調がプレリュードの構成上のヤマとなつていくわけではなく、いわば曲全体が展開部的である。(C)、(D)グループで始めて、ドミナントが楽曲構造における支配的要素になる。しかし、反復記号の後、トニカ復帰までの経過的転調部（Ⅱ展開部）はまだロマンティックの感覚には程遠いものがある。何といつても対位的手法で書かれ、旋律型やモチーフのリズムを重ねあわせて線的に誘導されてくる転調には、和声的転調の持つデュナミックは得られないものであろうか。

以上を図式にすると、

[A]…T～Sequenz. Modulation～D.o.p.～T | …………… I巻

(B1) …T～D (Seq. Modul)                    ～T | …………… I巻

(B2,C,D) …T～D (Seq. Modul) ～T～ | …………… II巻

結局プレリュード四十八曲を通じてA—B—C—Dという発展系列の存在が推察されるが、これはバハの形式の発展の縮図であるだけでなく十七八世紀の器楽形式のそれでもある。

ところで、この発展系列について述べることは、筆者のアナリーゼの目的ではない。この系列の最後のもの、




(C) (D)から楽式史的に、現象面のみを取りあげてロマンティック（特にソナタ形式など）への連続・発展を説くのは本意ではない。むしろ(D)の段階にまできたバハの音楽が、どうしてヴィーン古典派以後との断絶を感じさせるのか。それは本質的なことなのか。それとも真実は、バハの音楽からロマンティックの音楽（バロック音楽に対して、十八世紀後半から十九世紀を指す。）への発展は必然性を持った進歩のだけけれども、たまく、領邦絶対主義ドイツの後進性が、バハの作曲手法にも象徴的に現われて、真実の響きを妨げているというのだろうか。ここで、もう一度プレリユードについて考えて見て、いろいろのグループを通じて、もつと原理的なもの、楽曲構造を支えるものが何か探究してみたい。

やがて Fig. 1 の最下段に記入された二曲 Icis, IIc, はどのグループにも所属させかねるものであった。それでこの二曲を簡単にアナリーゼしてみたい。

一卷嬰ハ短調プレリユードは舞曲を思わせるスタイルで書かれている。はじめの四小節が、それに続く経過的部分とはつきり区別されて何かテーマ的な性格を感じさせることは議論の余地がないだろう。そしてその部分が、容易に identity できる程度の明確さを持つて出現する箇所は第八小節と第二〇小節である。そして、第八小節でホ長調にはいつたかと思われるが実は cis: III で、第一四小節までは一まとまりのカデンツをなして cis: V<sub>6</sub> にはいる。第二〇小節も嬰ハ短調ではなく cis: IV で、従がつて第一四小節の V<sub>6</sub> から導びかれてきた fis }  
dis }  
h }  
は嬰ハ短調のダブルサブドミナントということになる。（前にもふれたことだが、サブドミナントは「ドミナント

トの下」ではなく「下のドミナント」と意識されていたらしい。つまり機能ではなく五度が意識されていたのだろう。このプレリュードで転調かと思わせる部分はこの二ヶ所だけなのだがそれも線的に導びかれてきた経過的なものにすぎない。このプレリュードは(A)に親近性を持つだけでもテーマ的な旋律型とスタイルとからいつて(A)に帰属を決定することがためらわれる。しかし  $AX' A'X'' A''X''' \dots$  という性格を明示しているわけでもない。つまり、この曲には、和声的にも、旋律的にも形式原理というものが無いように思われる。(A)のグループはもと／＼こういう処置に困る曲の寄り集りなのだけれども、およそトッカータとは縁遠いスタイルで書かれている。しかし直ちに聞きとれることが一つ、それはある楽型が曲を一貫して流れていることである。Fig. 3

の旋律型とオスチナート・リズム  がそれである。そしてこの二つの要素の協力して作りだすバロック的デューナミック(第三〇—三三小節)がこのプレリュードに形式を与えるのである。



HC は、Icis とは違った意味で、一義的にどれかのグループに所属させることが出来ない。というのは、二小節の対位的に書かれた旋律線(Scheinpolyphonie)に続いて、裝飾されたコラール(Fig. 4)が流れるので(A)に属するわけだが、しかし、第五小節第三拍—第一四小節第一拍が第二〇小節—第二八小節第三拍到殆ど同じ形で再現されるからである。しかしこれを(B)に所属させるのもちよつとそぐわない感じがする。ところがこのプレリュードの場合でも  リズムが終始聞かれる。  リズムも



Fig.4. II C. bars 3-5



Fig.5. II C bar 4



注意される。そして、バロックの旋律が、必ずしも一つの声部だけでは完全でないように (cf. IIh)、このリズムも、必ずしも一つの声部によつて表現されるのではなく、幾つかの声部の協力によつてこのリズムが無窮動的に貫流するのである (Fig. 5 点線のアーチキュレーションは筆者)。

この二つのプレリユードの構造は、モチーフのリズムと旋律型によつて支えられている。リズム定型と旋律定型のペルペトウームな流れがプレリユードの構造原理であり、また、この二つの要素の現象形式が、プレリユードであり、また、バロック器楽だと言つてよいだろう。ちよつど「十九世紀の筆者」音楽はカデンツの、恐ろしく拡大された変奏である (ハ

ルム」)のと同じ意味で。そしてそのカデンツはプレリユードを一つの楽曲にまとめあげるための最も原理的な要素ではなかつた。これが、何といつても、ロマンティークとバロックの一ばん大きい相違だろう。

こゝでもう一度 Fig. 1 について考えなければなるまい。あの分類は結局、テーマとか転調とかいう、いわばロマンティーク・プロパーの概念をバロック音楽にも応用したもので、だから、(A)グループに対してはいわば、為す術がなかつたのである。これは音楽史のメトードとしてはナイーヴなものなのだ。だから、次に、モチーフのリズムと旋律型とで若干のプレリユードについて考えなおしてみよう。

(A) グループのプレリユードをまず取り上げよう。

I Cis は後半でドミナントに転調し、旋律型も異なる。こゝに見られる非連続性は初期バロックの特徴であり、multisectional (バコフザー) な構成を持つようだが、しかしこの部分の動き



をやはり保持している。



はそれまでの

旋律型に関しての非連続性は I G, B, B, Hd などにも見られるが I G ではリズム型が全体を統一している。

I C では第一—一九小節のバスは音階的に下降し、第二—三二小節のドミナント・オルゲルプンクトが続く。第一—二小節までにバロックバス定型の一つが認められる (Fig. 6)。H g はコラル風風の旋律がグラウヴェリズムの旋律型 (Fig. 7) に飾られている。このプレリユードでは第三—五小節のバス旋律型が第九—一一小節でくり返される。それに対応して上声部でも第一・二小節ソプラノが第五・六小節のアルトやソプラノに、第三

Fig.6. C1. bars 1-11

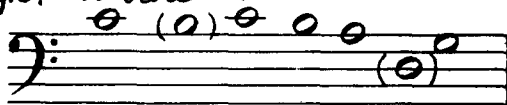


Fig 7 II g. bar 1.



小節ソプラノが第一〇小節ソプラノにくり返される。第一―四小節をAとし、その拡大を、で表わすと、

A (1~4) A' (5~11) (A)'' (12~21bars)


という図式が考えられる。(cf. I.C.) そしてこの場合も Fig 7 が全体を統一する要素である。

(C), (D)のグループについて考える時、旋律型やモチーフ的リズムの意義がもつとよく理解されよう。

たとえば HD は、テーマと言つて差支えない程の明確さと完結性を保持しているが、しかしそれだけで満足しないでリズム的な要素 (g) (m) (m) がそれに対位され、しかもそれがこのプレリユー

Dの構成、展開に非常に重要な役割を果している。同様なことが Hf, Fis, B などの場合にも言える。IG などではいわばリズムは一貫して、それに乗つて新しい旋律型が自然に出現するのだが、HD, Fis, などの場合は、わざ／＼リズムカルな旋律型を何故導入しなければならなかつたのだろうか。

こゝで想起されるのは、バロック時代には旋律型がロマンティックなどでは考えられない程重要であつたことである。シャコンヌ・バスなどはその代表的なものだし、有節変奏曲 Strophic Variation のバスもそうだし、

また Ton-Symbolik 象徴楽型(例えばシュヴァイツァーの指摘したバハのコラール・プレリユード Durch Adams Fall ist ganz verderbt の下降減七度のオスチナート・バス)も innermusikalisch に考え直さなければならぬ。一方、和音は大たんない方もされた反面和音相互の関係つまり和声は一人歩きできるまでに成長していなかつたので対位法で書かれたソプラノとバスに手を引かれねばならなかつた。そういう事情にある時、バツソ・コンチヌオでない様式で、つまり鍵盤で抽象的な作品を書こうとすれば、バツソ・コンチヌオの助けをかりることは不可能なのだから、勢い、対位様式で書くということになる。そして、和音感、バツソ・コンチヌオによつて機能を意識し出す程にまで養なわれていたとすれば、当然豊かな和音の響きが要求される。そしてバハは旋律型やリズム的モチーフをくり返し、ストレット風に積み重ねて、ロマンティークのデユナミックに相当するような効果をも生み出したのではないのか。プレリユード全体を通じて経過的な転調は随処に見られるのに、曲に形式を与えるような転調には比較的恵まれていないのは、右のような作曲の手法から出てくるのではないだろうか。そしてこの手法によつて、いわゆる「楽式」の概念では理解しにくい形式、しかもそれなりに完成した形式が Tals のプレリユードに見られる。たしかに、旋律型の持つ「動力」がプレリユードを構築している。「凡ゆる形式は運動として実現される(カルト)」というわけのだが、前述したことから理解されるように、プレリユードは線の動力から生まれてくるものだから、そこにロマンティークのダイナミズムは実現されていないようである。(ロマンティークの音楽でモチーフ的な、オスチナートリズムの貫流するものを求めると、たとえばベートーヴェンのピアノソナタ op. 57 がある。この第一楽章は、の二つのリズム

が、たとえば第一テーマには前者が背景に流れ、第二テーマの展開は、後者に乗つて現われるという風に交替しながら終始流れているが、しかしこのリズム的要素は転調の重要な契機にはなっていないことに注意すべきである。

平均率曲集プレリユードの楽曲構造は、バハに独自のものではなくて、バロック器楽曲一般の構造であつたという点でやはりバハはバロックを超越していない。だが、バハの作曲のスタイルとか手法がバロック的、と言うよりもつと古いものを受けついでそれを技術的に完璧なものにしたのであるとしても、バハの音体系もやはりバロックを超えてはいなかつたのかどうかという問題が残る。

x x x

当時のドイツ社会の領邦絶対主義という後進的性格が、バハの作曲の手法を必然的に後ろ向きにしたのだと言えるかもしれない。ケーテンの宮廷楽長バハがとにかく自分の意志でライプチヒのトマス教会の合唱長に成り下つたということは、それが「勤務としての作曲」のスタイルをも制約したものであるだけに、いゝ加減に見過ぎことはできない。バハは時代よりも進んだ音体系を、あるいは持つていたのかも知れない。しかし、彼は、プレリユードに見てきたようなやり方でないと、それを現出来ないと思つたのかも知れない。イタリア風のコンチエルト・グロッソではそれは実現できないと思つたのかも知れない。そしてそのために周囲から理解されずその死を待たれるようなことになつたのかも知れない。そして、そうなることも必然だつたのかも知れない。

こういう疑問を解決する手がかりがフーガにあるのではないだろうか。もちろん、機能と声で割切ってしまうという方法で、ではなくて。

【参考文献】

平均率曲集は Bischoff 校訂版 (Kalmus) を使用した。

主として参照した文献は、

Ernst Kurth : Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodischer Polyphonie. (Krompholtz)

M. F. Bukofzer : Music in the Baroque Era. (Norton)

他に、文中著者名を引用した文献は、

A. Schweitzer 「ハンソ」

H. Meremann-長広敏雄氏訳「音楽通論」音楽書院

A. Halm : Harmonielehre (Götschen)

K. Blankopf 「音楽社会学」音楽芸術十五の一五、九・十