

J. S. Bach におけるフーガとは

— 平均律クラヴィーア I の場合 —

中山 明 慶

序

J. S. Bach (1685~1750) の作品には、コラールとフーガに関係のないものは殆んどない。バッハの作品には、以下に述べるフーガ作品に見られるような考え方で作曲されたものが多いように思われる。それゆえにバッハの作品研究には、フーガがいつも気がかりとなるのである。本稿は「フーガとは」という問に対して、決定的な解答を与えようとするものではなく、バッハがフーガによってなにを考えているのか？ また、バッハがフーガというものをどのように考えているのか？ということをも、主として平均律クラヴィーア I のフーガを分析することによって若干指摘し、筆者の今後のフーガ研究の一里塚としたい。

なお本文中の、譜例、図、資料は稿末にまとめて掲載することとした。

I

さて、平均律クラヴィーア(Das wohltemperierte Klavier) I は、1722年にバッハがケーテンで活躍していた時に完成したものである(資料 a 参照)。この資料 a は、この平均律クラヴィーア I の自筆楽譜の表題である。⁽¹⁾

この表題が示しているように、バッハは当時まだ論争中でもあった平均律理論に対して、堂々と組織的、系統的に、またすぐれた芸術性をも盛り込んで、平均律理論の良さを自信を持って示している。平均律の理論は、当時の鍵盤楽器に用いられていた中全音律(mean-tone-system)という調律法が、純正律よりは実用的であったが、多くの調号を伴う調の使用や転調の可能性には、まだかなりの制約があったので、音程や響きの純粹さを犠牲にしながらも、あらゆる調と転調の可能性を確保しようとした。これが十二等分平均律 — 普通これを平均律といっているが — である。バッハがこの発明者だと伝えられているのは、あまりにもバッハ信仰の偏よりのある伝説的なものである。しかし芸術的には、バッハが最初に打ちだしたといっ

てよい。しかしこの曲集が出てくるのに、下地を作ってくれた人達を見逃すことが出来ない。理論的には、A. Werkmeister (1645~1706) が音楽的調律法 Musikalische Temperatur (1691) を著わし、平均律理論を確立している。

芸術的には、バッハの平均律クラヴィーア曲集に直接の影響を与えた、20曲のプレリュードとフーガ(バッハもこの方法によっている)からなる J. C. F. Fischer の「Ariadne Musica」⁽²⁾ (1715) がその良い例である。バッハはこの曲集のフーガの主題を平均律クラヴィーアに若干

借用している（譜例 1, 2, 3 の a, b を比較参照）。このアリアドネ・ムジカ（資料 b 参照）は、オルガン奏者に、長調、短調を理解させるために書かれている。フィッシャーはここでは19調しか用いていない。つまりバッハの平均律クラヴィーアより、**Gis-, Fis-, Dur, es-, b-, gis-Moll** の5調が欠けている。また **emoll** は2種類で、1つは調号なしの、あたかもフリギア調のように書かれている。この点バッハは24調を系統的に配列しているが、アリアドネ・ムジカはあまり系統的ではない。しかしバッハは前述したごとく、アリアドネ・ムカジを手本としたことは、確かである。とくにフーガの主題を借用—これは主題の着想を借用しているのであって、ここではバッハ独特の性格になっているが—からでも解る。

ここで、譜例 1 a と b、譜例 2 a と b の楽譜のそれぞれを比較すれば、バッハのフーガの方が複雑な構造であることが一目瞭然である。さらに比較分析してみると、フィッシャーのフーガは、バッハのそれと比較することに多少の問題はあるとしても、取るにたらぬもので、バッハのそれはなにか語りかけてくるのである。

この違いはどこにあるのであろうか？この相違には次のような点があげられる。

- (1) 一見してもわかるごとく、曲の長さが異なること。
- (2) 主題の性格づけが異なること。
- (3) 楽曲構成の根本的な考え方の相違があること。

以上の3点のうち、(1)と(3)に関連しているが、なぜバッハはこんなに長い曲にせねばならなかったのか？さらに和声構造が相違しているのはなぜか？という問いが生れてくるのである。

これと同じ問いを含んでいる資料がこの他にもあるが、本稿ではこれを詳しく取りあげる余裕がないので、その資料を指摘するにとどめ、参考に供したい。

- (1) Tomaso Albinoni(1671~1750)の *Trio Sonata op.1* の *Fuga* を賞賛して、バッハはこのフーガの主題にもとづき、クラヴィーア曲 (BWV 951, 951a) を作曲している。このAlbinoniの *Trio Sonata* の *Fuga* は、P. Spitta の *J. S. Bach I, Beilage 2, Breitkopf & Härtel 1964* または、英訳 (Dover) 1951 版、Ⅱ巻の付録2にその楽譜が載っている。
- (2) アリアドネ・ムジカの No. 8 曲の *Fuga* と平均律クラヴィーアⅡの No. 9 曲のそれ。
- (3) BWV 902 の *Fughetta* と平均律クラヴィーアⅡの No. 15 の *Fuga*。
- (4) BWV 901 の *Fughetta* と平均律クラヴィーアⅡの No. 17 の *Fuga*。ここでは調が **F dur** から **As dur** に移されている。

以上のうち、(2) (3) (4) は、いずれも平均律クラヴィーアⅡへ、それ以前の作品を改作 (*Umarbeitung*) して入れている。また(1)と(3)の場合のそれぞれを比較してみると、バッハはフーガというものを通奏低音的な和声の構造で考えていることがよく判る。

2

前述の相違点を手がかりにして、最初に述べたように、バッハはフーガというものをどのよ

うに考えていたか？またフーガによってなにを考え、打ちだそうとしているか？さらにバッハのフーガがいかにかすばらしいかを、若干指摘してみたい。ここでは、譜例 1 a b を中心として論ずることとする。譜例 2 a b は、すでに比較分析なされたものがあるのでここでは割愛する⁽³⁾。

まず最初に、主題を比較しその相違を明らかにしてみよう（譜例 1 a b 参照）。両主題の旋律型は、最初 2 度上行し、跳躍下行の後に順次進行をしている点よく似ている。しかしバッハの方は、途中、真中の 8 分休符によって中断されている。これは両者の主題の性格づけの大きな相違である。バッハはこれによって全体を統一する巧みな方法をつかんだのである。このバッハの主題は、われわれになにか問いかけてくる。これもその中断する 8 分休符によるのである。この主題の前半を「問い」とするならば、後半はそれに対する「答え」のようなものである。それに対して、フィッシャーのそれは中断されることなく、全体を切りはなすことなく連続しており、おきまりのリズムである。それに反して、バッハの主題はなにか語りかけてくるような印象を受けるのである。この「語りかける」⁽⁴⁾ことがバッハの器楽曲の本質でもあるように思われる。これが純粋な器楽曲であるにもかかわらず、感ぜられるのである。このことは、バッハの器楽曲にある声楽的な要素が、さらに器楽化された結果であるように思われる。

次に、このバッハの *g moll Fuga* の主題を楽曲全体との関連によってみると、譜例 1 c のごとくこの主題の前半と後半とが組み合せられて、曲全体を統一する材料となり、曲全体の統一感をもたらす要因となっている。バッハはこの方法によって、フーガであっても、その他の器楽曲（協奏曲、ソナタ、組曲等）およびカンタータにあっても、楽曲を構築的にし、全体を引伸すことに役立て、材料が一定しているので曲に変化をつけるために転調を行ない、曲全体を生々とさせ、同一の材料の反復によって統一感を得させるようにしている。この方法は、ちょうどコラール・プレリュードの中にもみられる。それはコラール旋律（定旋律としての）に対してコラール旋律から派生した縮少形の旋律とによって、互に織りなしているものと全く同様の方法である（譜例 4 参照）。

ここで、このコラール・プレリュードとフーガとの比較をすれば、フーガの主題の意味が明らかとなろう。

コラール・プレリュードというのは、与えられたコラールの旋律をもとにして作られるオルガン曲である。つまりそれは純器楽的な作品でありながら、元来は声楽で歌われていたコラールの旋律とテキスト（歌詞）に結びついている。資料 c に、コラールのテキストが載せてあるが、このテキストと同様に、コラール旋律もやはり 4 行からできていて、それぞれがコラール・プレリュードの部分となり、全体が 4 部分をなしている。曲は 4 声で書かれ、下 3 声はまずコラール旋律（譜例 4 a 参照）の縮少形でもって、もとの旋律の第 1 行をつぎつぎに奏して行く。下 3 声全部そろったところで最上声部が、このコラール旋律をもとの長さに少し装飾音をほどこして歌うがごとくに奏し始める。その間、下 3 声部は最初の形のモチーフによって

織り続け、コラーレ旋律に対位している。第2行以下も同じやり方で演奏される。ただ第2行以下では、コラーレ旋律がつねに最上声部で歌われている間、下3声は、すでにすんでしまった行の旋律的素材をも同時に展開していく点にある。これによって、心の中では、それらの各行のテキストも同時に奏されていることになり、もとになっているコラーレ全体の意味内容が凝縮された形で、われわれの前に立ち現われることになる⁽⁵⁾。

まさにこれと同じことが、この **g moll** フーガにいえるのである。フーガの主題は、コラーレの旋律と同様にひとつの理念の代理者である。

次にフィッシャーの **Es dur** フーガとバッハの **g moll** フーガの比較として、バッハの曲の方が長いフーガとなっている点に焦点を合せて考察することにする。

なぜバッハはフーガを長くしなければならぬのか？

図1に示したごとく、フィッシャーのフーガの全体の調プランとバッハの **g moll** のフーガのそれとを比較してみると、その間に対してやや解答が得られる。

図で明らかなごとく、バッハは系統的に転調をし、フィッシャーの転調より数多く行なっている。これはなぜか？ バッハはこのフーガ(バッハの一般のフーガでも、またフーガでなくとも)で一つの調性 (**Tonalität**) を強く打ち出そうとしている。それは前述した自筆楽譜の表題(資料 a) の中に暗示されている。すなわち **Das Wohltemperierte Klavier** の **wohl-temperierte = temperieren** (調律する) に **wohl** (よく、十分に) が前綴として付け加えられている。形容詞の「ほどよく調律する」の意味=を出そうとしている。つまりフィッシャーのアリアドネでは、多くの調を用いることが可能となっただけで、図1が示すごとく、属調と主調とを往復しているにすぎないのであるが、バッハの場合は、1曲の中で多くの調(長調でありながら短調へ転調、そのまた逆も同様)へ転調することを可能にしている。これは前述した1つのわくづけ(譜例1c参照)によって、全体を統一する要素をあらかじめ作っておいて、それを自由自在に配置して、主調をさらに意識させようとしている。

フィッシャーのフーガは退屈である。いや退屈する前に終わっている。これは次のことでも理解される。このアリアドネは、前述の資料bのギリシャ神話になぞらえたもので、迷路をたどってやっとぬけてできたという感じのものである。それもあまり複雑でない迷路である。

ところがバッハのそれは転調を多く行なっているので退屈しない。それが主題を反復させることとなり、かえって統一感を強くするのである。

バッハの調の配置に注目すると、トナリティを確立するための工夫がみられる。これについてももう少し述べる必要がある。

それは、サブドミナント(**Subdominant** または、**Unter-dominot**) の場 (**Tonality**) をどのように曲全体に位置づけるかである。フーガでは、殆んど主題と応答が、トニカ (**Tonika**) とドミナント (**Dominant**) に限られている。フィッシャーのフーガは、サブドミナントへの転調の場所を与えていない。そこでは、いつもトニカとドミナントの往復が多い。しかしバッハのフーガは、フゲッタ (**Fughetta**) は除いて、このサブドミナントの場所をどこか最低1

カ所与えている。ここにも転調を要求する1つの原因があるように思われる。図1にみられるように、g moll のフーガ(譜例1b)では、第17小節より Es dur, c moll というように転調している。この図の下の注に示したのは、g moll は主調、d moll は^{トニカ}属調、c moll は^{ドミナント}サブドミナント^{サブドミナント}の機能を持っていること。また、B dur は主調の平行調、F dur は属調の平行調、Es dur は^{サブドミナント}下屬調の平行調となっていること。平行調とは、それだれの代理機能のことであること。

バッハは、常に曲全体をあらかじめ予定配置して、それを少しずつ微分するがごとく楽曲を構成しているのである。そこに見いだされるのは、部分と全体の相互関係である。

この転調の意義は、前述のようにいろいろの役割を持っているが、実はもっと深いところにその意義がある。それは^{トナリテイ}調性を形成するに強力な力を持たせることにある。それを喩えていうならば、1人の領主がある1地方のみを支配するのではなく、多くの領地を支配して増々強力な支配力を持つのに似ている。また太陽が惑星を支配しているように、つまり地球は月を支配しているが、太陽は惑星とそれの衛星をも支配し、強大な力を持っているのにも似ている。

調性とは、以上のように比喩的にいえるかも知れない。しかしそれらを結びつける引力のようなものはなんだろうか？

われわれは、2つ以上の音が同時に響いていることを複合音 (Klang) といい、これになにか意味がおびてくると和音 (Akkorde) と呼んでいる。この意味を持つ和音は、どのようにして出現したのだろうか？

譜例5の①の上声の進行の不協和な音d音(和音外音)つまり経過音は、^(h) e d → c の c へ向って進行している。同様に譜例5の②③④の場合もそうである。これは必然的に予想を要求する聴き方になる。つまり総合統一的に聴こうとすることである。中世、ルネサンスには殆んどみられないやり方であるが、G. Palestrina (1525~1594) の中にはそれが見られるようになった。⁽⁶⁾この譜例5の④においては、中声部にあるc''は、低音g'に対して不協和音程を形成しているにもかかわらず、それは次の2分音符にいたってもそのまま保持されている。このような中世の対位法の規則に反した進行は、次に上声部にd''が出現して4度と重ねられて、より一層激しい2度の不協和音程を形作ること、これが4番目の2分音符h'で解決されること、さらにはg'音がすでに最初の2分音符以来鳴りつづけていること等によって、初めて統一的に聴こうとするのである。したがっていま4番目の2分音符まで聞いたときにも、最初の2分音符の記憶は、決して消えてしまっていてはならないし、この箇所にくめられている意味方向がすっかり現われるためには、先行和音のすべてが耳に残っていなければならない。この部分に第4声部を付け加えてみると、このような総合的に聴くという傾向は一層強められる(譜例6参照)。この譜例6で、音と音とを強く結びつける役割を果しているのはf'音である。このf'はh'に対してトリトヌス (Tritonus) — 三全音、すなわち増4度となり、このトリトヌスによってこの箇所が統一的に聴かれねばならぬという強制的な力が生じてくる。このような全体のなかには生命が躍動しており、定められた方向に向かって進行を続けようとする意志

や傾向が内部から繰り広げられる。

これが、ある一貫した用法によって用いられるようになったのは、通奏低音 (General-bass) の時代 (1600~1750) (バロック時代とも呼んでいる) に入ってからであった。この時代に入って始めて決定的な形態となった。トリトーンズ (f-h, および h-f) は独自の形態である。それは長音階の音列のなかで、ただ1つの箇所にもみ出現する和音である。それは際立った特徴を有し、見違えようのないほど目立った姿を持ち、それ自体ひとつの統一体でありながら、そこにはっきりとした前進的衝動を内に秘めている。それは自分自身のもとに安定できず、つまり協和音ではなく、目標への志向性を有している。それは自からの内に、全音階に属する2つの導音 (fは下行, hは上行) を統一しており、この2つの導音によって自己の進行方向を決定している (fはeに, hはcに)。

トリトーンズは、中世では悪魔的存在であったので回避されていた。このトリトーンズによって、音楽を聴くことが変転した。パレストリーナの作曲法においては、ひとつの音が他の音に対して、経過的不協和音程や掛留音 (シンコペーション) —譜例5の③④—による不協和音程を形作ることはあった。この場合は2つの互いに独立した音——すなわちひとつの定められた音と、いま定められようとするもう1つの音——のぶつかり合いによる外的理由から起ったにすぎない。しかしトリトーンズの場合には、このような考え方はあてはまらない。ここでは独立した音が、特有のリズム的旋律的条件のもとで不協和音となるのではなく、統一性としてのトリトーンズの響き、それ自体の中に、つまり「内から、その前進するための根拠を持っている。このことによって、協和音か不協和音かの判断ではなく、静止的な複合音が前進的な複合音かの判断が問題となるのである。ここでは、トリトーンズに「不協和音」という名称を与えることは不適當のように思われる。

トリトーンズの作用は、酵素的な作用に喩えることができる。それは生命のない「もの」に「有機的なもの」の萌芽をもたらすのである。トリトーンズはみずからの生命をその他の和音にもそそぎこむのである。例えばすでに習慣化されている $V_{(D)} \rightarrow I_{(T)}$ の進行に、トリトーンズは $V_{7(D)}$ の和音を形成し、そこに和声法的カデンツが生じる。和声法的カデンツとは、いくつかの志向性 (意味) をもった和音が、結び合されたひとつの体系である。例えば譜例7においては、パレストリーナの音楽の個々の音が、偶然的に結びつけられているのとは違って、個々の複合音 (和音) が相互に関連して結合させられている。パレストリーナの場合、偶然に和音 (複合音) になったものが連続しているのに反して、この譜例7のものは、各々の複合音は、新しく意味をもった和音 (akkorde) としてある種の概念のまとまりとなり、合理的、理論的に固定しうるもの、まるで1つの流れの垂直断面のようなものとなっている。それゆえに通奏低音は、数字によってその垂直断面をとらえ、それを連結することが可能になったのである。実は譜例7は、譜例4aのコラールの第1行を四声体にしたものである。この方法によって、カデンツの原理である和音結合が、曲のなかに生かされ展開されるようになった。

このような通奏低音ポリフォニーにおいては、パレストリーナとは逆に、モチーフや反復

進行 (Sequenz) などによる形成が、重大な要素となる。これは17世紀の器楽によって強力に推進された現象である。譜例 1 b の第 4 小節, 第 8 ~ 11 小節, 第 19 小節, 第 24 小節の後半 ~ 28 小節の第 1 拍目の間奏部などの主題のモチーフの扱い方を参照。

個々の和音を統一するカデンツは、ひとつの緊張系である。つまり和音は、パレストリーナ時代偶然的に生じた複合音の静的な性格が失なわれ、相対化された相互関係のなかに移されおかれる。すべての和音が、唯一の目標である主和音^{トニカ}をめざす。主和音がその安定をもたらす唯一の和音となる。この目標にかなうこと、つまり主和音自身が強要している義務 (トニカをめざすという)、それが調性 (Tonalität, Tonality) と呼ばれるものを生みだしている。この調性は、異なった調へ向って偏った進行をするいろいろの終止形^{カデンツ}が集まって、ひとつの体系を組織することによってますます強く意識されるようになる。 図 1 の調性の欄を参照。

3

バッハのフーガのすばらしさは、この志向性のある和音連結の上に、語りかける主題を乗せることによって構成されている点にある。この点、本稿ではわずか 1 曲の分析によって述べてきたのであるけれども、他のフーガにもあてはまるように思われる。ただオルガン曲のように長大なフーガ (平均律のフーガは殆んがどコンパクトである) になると、これが当を得られないかも知れない。しかしこのオルガン用の長大なフーガには、光と陰のようなバロック的な精神によっているものが少なくない。すなわちこのフーガには、長い間奏部 (Zwischenspiel) と主題展開部 (Durchführung) とが交替しているが、主題が出てくるところは、光がさし込んでくるがごとくであり、また間奏部になると、主題は暗闇のなかに姿を消して行くがごとくである。しかしこの場合でも、コラール・プレリュードのところで述べた、この間奏部は、主題から派生したモチーフによって構成されている。またそれによって統一をし、さらに転調の作業をも行なって、変化をもたらす役目にもなっている。このように、この長大なフーガを細かくみることから、大きく「光」の部分 (主題の出現) と「陰」の部分 (主題の隠れ) とに分け、変化と統一の原理になっていることに注意することができる。この長大なフーガは、このようにして見ることが大切であるように思われる。

バッハは、演奏楽器の指定がないフーガを晩年になって書いている。それは有名な「フーガの技法 Die Kunst der Fuge」BWV 1080 と、わずかではあるが「音楽の捧げ物 Musikalisches Opfer」BWV 1079 のリチェルカーレ (特に 6 声部の) がある。

これはなぜ成立し得るのか? その解答は、当を得ているかどうか確信が持てないが、バッハはフーガというものによって音楽を philosophieren することに大きな喜びを持っていたように思われる。

それは平均律クラヴィーア曲集が、偶然ではあろうが、24 調となったのは、1 ダース、12 まで呼び名の異なるドイツ語 (英語も同様) の数詞 (eins, zwei, drei, …… elf, zwölf) と関係

があるのかも知れない。つまり長調が12調，短調が12調，これは午前が12時間，午後が12時間で，1日が24時間であり，地球の1回転，時計が2回まわるのによく似ている。偶然とはいえ，バッハがフィッシャーと違って，意地でも体系的に24調のプレリュードとフーガを配置して出来あがった喜びはひとしおであったであろう。これはその当時コペルニクス（1473～1543）の地動説が認められるようになり，それに影響されたのではなからうか？

これと共通しているのが「フーガの技法」である。一つのテーマによってフーガとカノン⁽⁷⁾を合わせて約19曲作曲している。これはあたかも太陽系を形作っているごとくである。その当時は，コペルニクスの理論だけでなく，物を合理的に組織的に考えようとする精神もあった。それはすでにあるべき世界を予定し，その世界を順序だてて叙事的に一つ一つを克明に語るがごとくである。バッハは，その予定していた世界「フーガの技法」を完成せずして世を去ったのは，平均律によって2回地球を回転させたことよりはさぞ心残りであったであろう。

最後に，プレリュードとフーガの関係を簡単ではあるが指摘して，本稿を閉じることにする。

バッハは，プレリュードとフーガ（平均律クラヴィーア曲集によって代表される）で，ある1つの世界を築きあげようとしたともいえる。

プレリュードは，バッハにとっては目標に向うための地ならしである。それはフーガが歩む道を整備する地ならしである。この主題ならば，このような進行が要求されるというように，それをあらかじめ地ならしをし，予備的な地形の測量にあたる。そして本格的に突込んだ作業は，今まで述べたような方法で，フーガの中でなされるのである。これが正に philosophieren⁽⁸⁾なのである。

(注)

- (1) ◦ Johann Sebastian Bach Das Wohltemperirte Clavier の自筆のファクシミール版
◦ P. Spitta: J. S. Bach I. S. 769 ◦ M. G. G. (Bd. I. S. 973)
◦ H. Keller: Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach Bärenreiter Kassel 1965 S. 16 f
- (2) 作曲年代は，不詳である。およそ 1700年 (Apel の *Havard Dictionary of Music* では (1964) Fugue の項 P. 285) とし，また，M. G. G Bd. 4 Fuge の項 (S. 1105) と標準音楽辞典 (P. 1001 フィッシャーの項) では，1715年としている。
- (3) W. Apel: *Masters of the Keyboard* Harvard unin. 1947, P. 139 f. (服部幸三訳：ピアノ音楽史 (音楽の友社) 昭 32. P 118 f)
- (4) T. Georgiades: *Musik and Sprache*
Das Werden der Afendländischen Musik, Springer Verlag Berlin 1954, S. 79.
木村 敏訳：「音楽と言語」(音楽の友社) 昭. 41. P. 126
- (5) T. Georgiades: a. a. O. S. 81 f.
- (6) T. Georgiades: a. a. O. S. 108f.
- (7) 約19曲としたのは，版によってまちまちであり，未完となっているからである。
- (8) この philosophieren は，思索的な musizieren の意味も含む。

〔参考文献〕

- (1) Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, 1964. Breithopf & Härtel Wiesbaden, および英訳 (Dover 版)
- (2) Müller-Blattau, Geschichte der Fuge, 1963. Bärenreiter.
- (3) Hugo Leichtentritt, Music, History and Ideas. 1964. Harvard Univ. 服部幸三訳 音楽の歴史と思想 (音楽之友社)。
- (4) T. Georgiades, Musik und Sprache Das Werden der Abendländischen Musik, 1954. Berlin Göttingen-Heidelberg Springer-Verlag 木村敏訳「音楽と言語」(音楽之友社)
- (5) Hermann Keller, Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach, 1965, Bärenreiter.
- (6) Hermann Keller, Die Orgelwerke Bachs 1948, Leipzig, Peters.
- (7) Hermann Keller, Die Klavierwerke Bachs 1950, Leipzig, Peters.
- (8) Alfred Mann, The Study of Fugue, 1965 (New York) W. W. Norton.
- (9) Hans T. David Arthur Mendel, The Bach Reader, New York, 1945. (Norton)
- (10) P. H. Lang, Music in the Western Civilization, New York, 1941 (Norton)
- (11) Manfred F. Bukofzer, Music in the Baroque Era New York Norton (1947)
- (12) クヌート・イエッペセン, 柴田南雄, 皆川達夫共訳 対位法 (昭.30) 創元社
- (13) W. Apel, Masters of the Keyboard
- (14) 市田儀一郎, バッハ平均律 クラヴィーアエ (昭.43) 音楽之友社
- (15) ブルフィンチ作 野上弥生子訳, ギリシャ・ローマ神話上下改訳 (昭.40) 岩波文庫
- (16) アポロドーロス著 高津春繁記ギリシャ神話 (昭.40) 岩波文庫

〔辞典〕

- (1) Harvard Dictionary of Music (1964) の Fugue の項
- (2) Die Musik der Geschichte und Gegenwart. (1949) の Fuge の項
- (3) 音楽事典 平凡社
- (4) 標準音楽辞典 音楽之友社

〔楽譜〕

- (1) Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Clavier, (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke Herausgeben vom Bach-Archiv Leipzig Band 5.)
- (2) J. S. Bach, Forty-Eight Preludes and Fugues Pianoforte Edited by D. F. Tovey Fingered by H. Samnel (London)
- (3) J. S. Bach, Various Works Vol.1 Ed. by Hans Bischoff, New York. (Kalmus)
- (4) J. S. Bach, The Well-Tempered Clavier Part1, Part2. From the Bach-Gesellschaft Edition Lea Packet Score (L. P. (S.-No. 1 a. b)
- (5) J. S. Bach, The Musical Offering (B. W. V. 1079) L. P. S. No. 26, Boosey & Hawkes.
- (6) J. S. Bach, Die Kunst der Fuge (The Art of Fugue) (B. W. V 1080) L. P. S. No. 73, Boosey & Hawkes. Bärenreiter Taschenpartituren 26.
- (7) J. S. Bach, Miscellaneous Clavier Pieces two Volumes Vol. I. II (L. P. S. No. 45, 46) The Works for Clavier in Nine Volumes. Vol. VIII (L. P. S. 68)
- (8) Ariadne Musica, LIBER ORGANI VII Deutsche Meister des 16. and 17. Jahrhunderts II <Ernst Kaller> (New York) Ed. Schott 2267

〔譜例 1 a〕 (Ariadne Musica)

〔譜例 1 c〕

○対応旋律も主題より派生している。
○主題が反行し、前半と後半を入れ替えている。

〔譜例 2 a〕 (Ariadne Musica)

[譜例 1 b)

(W.K. I)

FUGA XVI.

Handwritten musical score for FUGA XVI, measures 4 through 16. The score is written in a single system with two staves (treble and bass clefs). It begins with a tempo marking of *♩ = 4.* and a dynamic marking of *c.p.* (crescendo piano). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Handwritten musical score for FUGA XVI, measures 18 through 32. The score continues in a single system with two staves. It includes dynamic markings such as *c.p.* and *f*. The notation features complex rhythmic patterns and phrasing.

B.W.V.

〔譜例 2 b〕 (W. K. I)

FUGA XI.

43

〔譜例 3 a〕 (A.M.No. 8)

Alla breve

〔譜例 3 b〕 (W.K.II.No. 9)

〔譜例 4 a〕

Vor Deinen Thron tret ich heimnit

譜例 4 b)

Vor deinen Thron tret' ich.^{*)}
(oder: Wenn wir in höchsten Nöthen sein.)

87

*) Vergleiche die ältere, kürzere Lesart: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ im „Orgelbüchlein“, Seite 27
B.W. XXV. 101

の要素

88

B.W. XXV. 101

資料(c)のコラールのテキスト

Vor Deinen Thron tret ich hiermit,
 O Gott, und Dich demütlich bitt :
 Wend Dein genädig Angesicht
 Von mir betrübtem Sünder nicht.

(われここに御身の玉座の前に進み、
 神よ、御身にうやうやしく願ひ奉る。
 御身の恵み深き御顔を
 悲しき罪人のわれよりそむけ給うなど)。 (木村敏訳)

〔譜例5〕

① ② ③ ④

〔譜例6〕

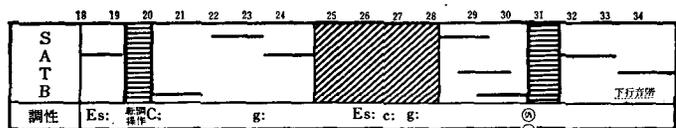
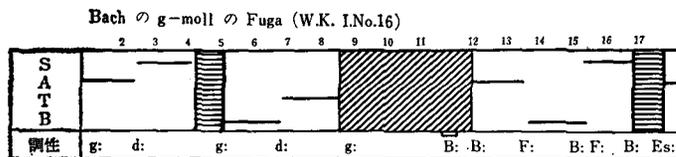
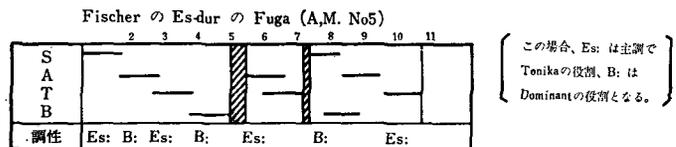
① Tritonus (中世においては音楽の中の悪魔 diabolus in musica)

〔譜例7〕

J.S.Bach : Choral

Vor dei - nen Thron tret ich heir - mit,

〔図1〕



〔註〕 g: はT, d: D, c: sのそれぞれの機能を持っていると解される。その他B: はTp, F: はDp, Es: Spと解せられ、Bachの場合は全体で一つの大きなカデンツを構成している。

資料 (a)

Das wahl temperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach p.t. Hochfürstl. Anhalt-Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.

*Spitta; Bach I. S. 769 より引用

(自筆楽譜には、唐草模様の書体で書かれている)

(訳)

(Wohl temperiertes Clavier)

平均律クラヴィーア、すなわち長3度ドレミの関係と短3度レミファ (Tone) (Semitonia) の関係とによるすべての長調と短調によるプレリュードとフーガ集。音楽の学習に熱心な若者に役立ち、使用されるために、また、すでにこの勉強に熟達してしまった人々にも特別の慰安を与えるために、現アンハルト、ケーテン領主公殿下の楽長兼宮廷音楽監督であるヨハン・ゼバスチアン・バッハにより起草し、完成す。1722年

資料 (b)

Ariadne Musica

この題名は、ギリシャ神話からとったもの。『アテナイの王子テーセウスが、怪物 ^{怪物} ミノタウロスの迷堂で、その牛人の餌食になるところをクレタ王の娘アリアドネが、彼に「糸まり」を与えた。この「糸まり」のおかげで、彼は、迷堂の道をたどり、ミノタウロスのかくれがまで行くことができ、ミノタウロスを殺した。』というものに Fischer は関連させている。