バッハの無伴奏作品の編曲／鍵盤化

山　田　　貢

Versuch einer Transkription von "Soli senza Basso" zur Dergleichen "con Basso" in Bach'schen Werken

Mitsugu Yamada

ラウテンクラヴィーアの研究をしてきた中で，チェロを元とする曲と，ヴァイオリンを元とする曲がリュートのために編曲されている事実を確認した。同時に，リュート曲がラウテンクラヴィーアへの演奏参与を許していることも認められた*。そこで親楽器の曲Aから派生改編されたリュート曲Bと，ラウテンクラヴィーア曲B′といった3者の存在と，これら相互の諸事情を考察してみた。

B′はリュートの音域を考慮して成り立っているが，鍵盤楽器の有利性を駆使しリュートには出来ない演奏技術をもりこみ，結果としてアンドレ・ブリュジェのいうようにリュートと言う楽器では移調をしなければ演奏不能であるとの意見も出てくる。

ここで特に注意を引く事項がある。Aはつねに「無伴奏」senza Basso である。Bに属するBWV995を聞きなれた耳には，AなるBWV1011のなかの或る曲は恰も合奏曲の1パートのみをきかされているようで，この感はガボットIIにおいて特に強烈である。こうはいっても無伴奏が不完全だというつもりは毛頭ない。逆に本来伴奏付きの歌がたまたま無伴奏で歌われて伴奏を欠く senza Basso の故に透明性と浸透力を付与され現出する例は無数にある。

この研究モチーフはAに，Bにあるようなバスまたは上声部をつけてみようとするものである。ゲネラルバスを受動的とすればこのバスを探索するという作業は能動的活動といえよう。だが，ここにはいくつかの落とし穴がある。それは声部の減少を看過しやすいバスの tacet 箇所[1]である。鍵盤曲や合奏曲において経過部の初めとか新しいモチーフの提示と共にバスが暫く休止するところである。この様な箇所が存在することに留意し，無差別にバスを与えることに陥らぬ様にしなければならない。

この試みは編曲の一種と位置づけることができよう。無伴奏楽曲 Solo senza Basso はバッハにおいてヴァイオリンのために6曲，チェロのため同じく6曲，フルートのために1曲残されている。これらの曲から多声演奏を可能とするリュートや鍵盤楽器への改編の例はバロック時代の作曲家にとって編曲は全く日常的であったから当然バッハ自身の手によるものも残されている。チェロ組曲 c-Moll (BWV1011) からリュートへの改編であるところの (BWV997) g-Moll，無伴奏ヴァイオリンソナタ (BWV1006) E-Dur からオーケストラとオルガンへの改編，そしてリュート組曲 (BWV1006a) への経緯，同じくヴァイオリンソナタ (BWV1003) から編曲されたクラヴィーア曲 (BWV964) などがあげられる。このBWV964は，原曲から5度も低く移されたという音域上の顧慮から私はラウテンクヴィーアのためであろうと見ている*。

厳格な四声体コラールから作られたコラール改編曲 Choralbearbeitung の数々はどちらかと

いえば「変奏」への多くの示唆と教示を与えるものであるが,「バスの運び」Stimmfürung の基本事項を再び意識させる意味で一見の価値がある。

さて，聴き手として一般に無伴奏ソロを考えると，それは本来あるところの伴奏を抜きにして演奏された歌に酷似している。あった筈の伴奏の不在は多くの場合，欠点として現れず，却ってメロディ自体に潜んだ魅力を単純性の中から発散させるのに役だっている。この視点に立つと，編曲は不必要だということになるかもしれない。また楽曲の豊饒化と単純化の2極に立って考えると，前者には BWV29をはじめとして多くを掲げることができるのに反し，スリム化の動きは発見できないと言う事実にぶっつかる。この様な予備的基本をもとに,「無伴奏チェロ組曲」第六番 D-Dur に的を絞りバスを加えることや可能な他声部の成立をめぐって考察し，譜面の提示を試みた。

バッハの書き下ろしたこの曲の年代的把握は編曲への親子関係，その理解に役立つ。《チェロ組曲》は1720年頃に姉妹作品である《6つの Violin Soli accompagnato》とともに成立したらしいが，のちの写本のみで伝わっている。原典資料A (ベルリン P269)はアンナ・マグダレーナによって1730年頃，失われてしまった自筆譜から写されたらしい。原典資料B（ベルリン P804）は1726年頃ペーター・ケルナーが別の自筆譜か弟子サークルにあった写本をもとにして作られた。更に原典資料C（ベルリン P289)，D（ヴィーン Mus. Hs.5007）は共に18世紀後半の写本であり，自筆とは思われぬ中間段階のものから写されたらしい。ともあれ自筆譜か他の写本に基づくものかは不明である[2]。

この曲集はなにかと気になる作品で，後代作曲家たちの注目するところとなった。R. シューマンは6曲全てに伴奏をつけたがブラームス，クララ，ヨーゼフ・ヨアヒムなどのバッハへの清教徒的尊敬からその出版を反対された。個人利用に供されたものの中から C-Dur のみが幸運にも公的機関に託されたことが判り，1985年にはブライトコップ社から出版された[3]。この C-Dur 組曲にピアノ伴奏をつける際，シューマンは極度の自己抑制をし，主要拍にごく基本的な和声をおくだけに留めた。またブラームスはヴァイオリンのための「パルティータ」g-Moll の Presto に常動する音価で対旋律を書いた。私にとって後者の例は作曲語法的に原作に対峙し，スタイルを保持しようとした別の結果であると思われる。更にはメンデルスゾーンにも同様な作業があったと聞く[4]。

バスをつける作業の前に無伴奏曲なるものの真っ当な認識を行わなければならない。4弦のチェロに宛てたものは BWV997の例が如実に語るように，他の楽器，リュートでとかチェンバロやラウテンクラヴィーアでは楽器の可能性に準じて追加されるものがあって当然である。アグリコーラも「バッハはこれらの曲をクラヴィコードで必要と思われる和声を加えつつ弾いた」と伝えている[5]。チェロは低音楽器とメロディ楽器の二面性をもち，バッハも意識的にこの両要素の兼持と融合に苦慮しているようである。ヴァイオリンやリュートの全声部的に書くことができない楽器に向けての簡素化，縮減化で，最も本質的なものを抽出し，他を諦めるという手法の中で響きの全体像は既に彼の頭の中にあったであろう。

次に，無視できないものに純弦楽器的イディオムの鍵盤への置き換えという問題がある。BWV1006a と同じ素材から成立する BWV29（オルガンがひく）の T.13～では，2つの弦で同度乃至隣接音の交錯する Bariolage 技法は改訂されている。改訂されないで原型が保持された例も勿論ある，顕著なものはチェンバロ協奏曲 d-Moll であろう。本研究の取り上げるチェロ組曲の Prelude も Bariolage で始まる。この曲を子細に眺めると，非常に屢々声部の欠落と消滅に

出会う。バスとしてみてきたものは時折それを把弦不能を理由に断念されている。

一般的に，バス低域の動きは容易に，上声を附加すべきバス課題となり[6]，比較的上の音域の動きはそれにバスを附加する（のが適当という）ソプラノ課題になる。とはいうものの，この基本は，ヴァイオリンパルティータやフルートのための無伴奏ソナタを考える際も同様である。対象が高音楽器の作品であっても基本は不変で互いに相反しないといえよう。もう一つ注意しなければならない重要な点は，取り扱い上の工夫である。組曲各舞曲における特徴的な配音，例えばアレマンドでは穏やかな対位法的テクスチャー，マッテゾンのいうような「よく推敲された分散和音」[7]を，更に，クーランテの簡素なリズム等にも留意しなければならない。ここでは長年の演奏経験によって得た勘所が私自身の重要な主導力となった。しかしモノディと対位法とが交錯する組曲の中で対旋律を考えるに当って，バッハならばこんな月並みな平行進行を行わないだろう——即ち，反進行や混合進行を混ぜ合わせるだろう——という警告が常に胸の中にある。モティーフ操作についても同様である。D-Dur Prelude に執拗に繰り返されるモティーフに彼ならどんな対旋律を与え持続に耐える工夫をしただろう。また「シンプルが最善」という当初の方針を越えて，あまり欲張りすぎて重たくしたかもしれぬという懸念。本来 Basso tacet のところに和声付けしていないだろうかなど疑問はいくらでもある。

内包するが不可能な故にあきらめられたものを復帰するという今回の試みに，根本的に対立するテーゼが厳存することは心得ている。つまり無限からではなく有限から誕生したものに何故手を入れる，という指摘である。実現性が極度に低いからこそ，いやが上にも精神が奮い立つというのはなにもチェンバロやクラヴィコードに魅せられた者の動機においてばかりではない。リュートにも発しうる「選ばれた劣性」[8]と言う言葉をもう一度かみしめてみたい。

やむを得ない和声の不完全化，即ち把弦の困難さ故に，そして拍間の強弱関係を得るために「断念されたバス」というものがあろう。Prelude の T.70以降の a 音はあきらかにテノールパートのオルゲルプンクトと見ることができる。またサラバンドとガヴォット（この2曲では別譜にせず直接原譜に書き入れた）も同様な観点にたって看ることができる。ガヴォット2は「イギリス組曲」g-Moll のそれのように，隠された持続音D音をもつ。

【ゲネラルバスでよく使われる常套的項目と注意点】

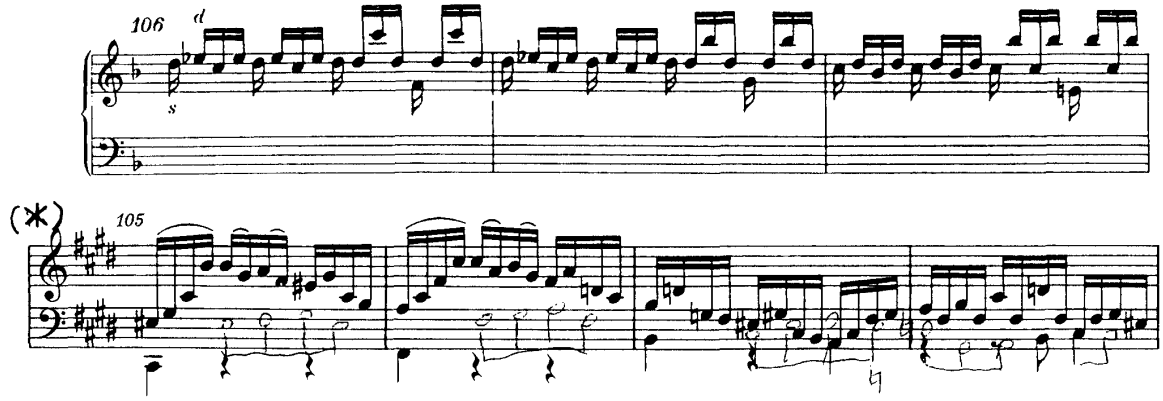
1）$\frac{4}{2}$をもつバスが順次下行して6となる
2）バスの掛留と関係する
3）7の連鎖　4度，5度のジグザグ進行
4）6の純正性は保存されるべきか，下に3度を補いうる場合多し
5）カデンツアにおける$\frac{6}{4}\ \frac{5}{3}$，$\frac{5}{4}\ \frac{-}{3}$の進行
6）その前の Subdominante への着目
7）5 6　5 6
8）7 6　7 6
9）$\frac{6}{5}$と基本型とのコンビネーション
10）偽終止（Trugschluß, Cadenza fuggita）の明記されるべきバスが省かれていないか
11）オルガンポイント Orgelpunkt を認識せずに個別に変化する和音を連ねていないか
12）経過音やアポジアトゥラ

4）をめぐって

バス音が6または$\frac{6}{5}$を載せる際の取り扱いについて

長3度下に更なるバスを持ちうることは既に述べたが，書かれたバスをどうしても最真のバスと考えたいよきには，長3度下に可能なバスがtacetであるとみなければならない。そして同度または8ve.をひくことが唯一の可能性となる。

スコアには上声に掛留があるのに数字には基本形の表示のみである，ということに一部関連している。BWV29シンフォニアのT131　132，なおこの曲はリュート版のT.79，80に続くT81はバスが3度に転回しているが，ここでは同度に留まっている。パラレル箇所T.85もそうだ。リュート版，ヴァイオリン版と異なりBWV29（120aという先行版を含め）では合奏書法における伸びやかさと常套的なバス進行が認められる。とりわけT.105-108，128，129はバッハ的であり余人がこの様に再構築できるかは疑問である(*)。T.110, 112のトレブル声部の変更は，上記のT.13～と同音反復を避けるものとして，同一範疇に入るかもしれぬ。この様な例は，「ブランデンブルグ協奏曲」第4番．のヴァイオリンパートとその編曲，チェンバロ協奏曲F-Durのチェンバロパートの音型の差にみられる。ここではヴァイオリンのトレモロを行うことによる手の硬直を避けたものと受けとられる。



レチタティヴォの開始に屢々弾かれる6の和音について考えてみる。場面転換の意味で新しい調の導音がバスにくると考えられよう。仮にHとすると，上に3度と6度を弾くのだが，根音の下にGを弾く人は居ない。バスでの重複はユニソンとみなすが，根音重複は上では行わない。BWV29 Sinfonia――多分リュート版に先行と考えられるが――のことは果たしてどう考えたらよいのだろう。つまりバスが3度昇ってHへ6化すべき小節に，それが行われずにGに留まっている。Rec.の場合，6はあくまで至上命令であり，BWV29で起こっていることは「伴奏するバス」と「自己のバス」との間に曖昧かつ両義的領域を示唆するものと措定できよう。バッハはそれまでのバスを6化することで，次への進行を明らかに規定（H）すべきと感じなかったケースとみて取れる。

譜例はリュート版，T.79で登場したAは T.81で3度上がりA#に至る。

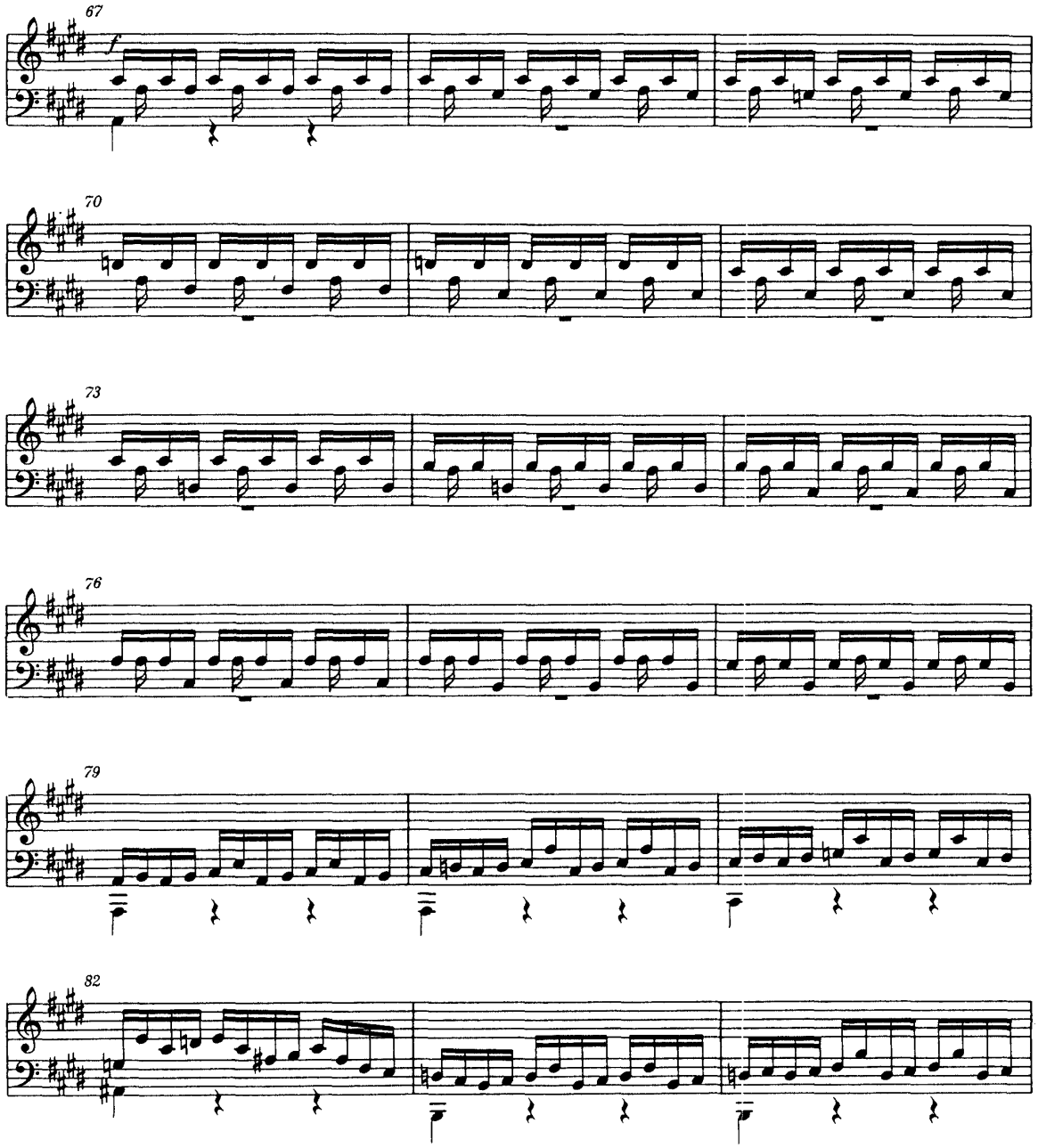
ここでは弦楽器特有のバリオラージュをやめて，鍵盤的音型へ置き換えられている。だが，この例をもって音型変更の正当性を問うものでもなかろう。

和声学の基本として平行5度，平行8度の禁止がある。バッハの作曲法の福音書ともいうべきキルンベルガーの「純粋楽曲法」の名が示す如く，この禁止から逃れてこそ楽曲は純粋であるのだ。J.S.バッハも教育的作品「インヴェンション」の中で，殊にc-Moll（T.3）とf-Moll（T.

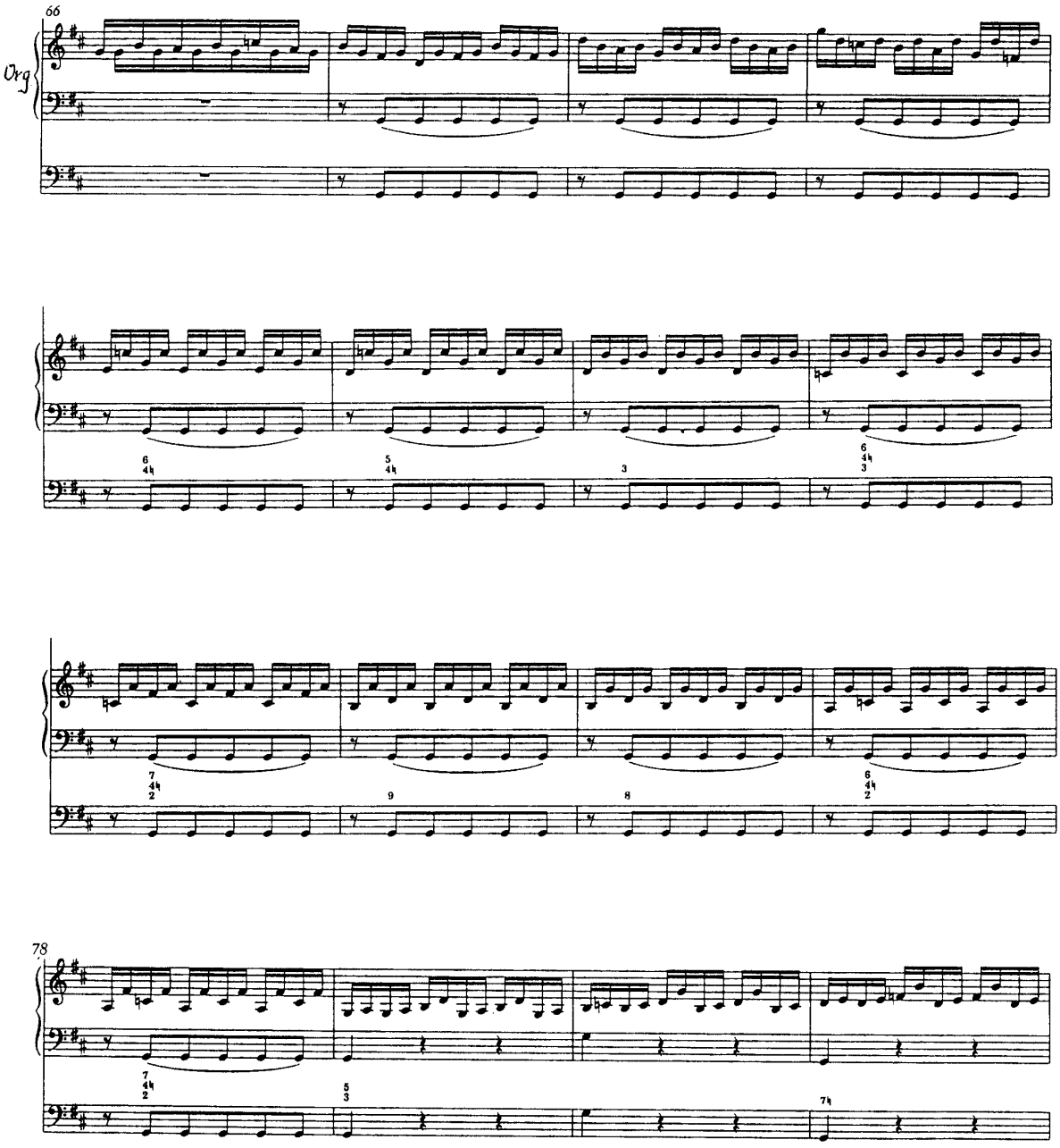
16）のなかで，装飾法に関わるこの問題を提起している。6とか$\frac{6}{5}$の使用はバス線をしなやかにするものと，またゲネラルバスで難しい方に属す９８とか７６も，ハーモニーを豊かにすると共に，禁じられた平行進行の回避に役立つと考えることは，別の展望に繋がるといえる。

《バスと旋律の混合様式》仮にそう呼ぶならば，ここには他ではとても存在しない奇妙なフィグーアを現出させる。コラールを学習した人なら周知の，導音から3度下へ導かれるアルトパートの特色ある進行を遥かに越えるもので，各パートの連関観察を拒絶する。この件についてはのちに詳述する。

作業における音域設定上の上の前提として，リュート組曲 BWV995, g-Moll が示すようにバスでは最低音をCにもつチェロの音域を顧慮しない，つまり GG～HH を範囲内に収め，トレブルではオリジナル通り g"を最高音とする。また強度記号は演奏の問題なので一時削除した。次に，順番に従い個々の舞曲を眺めてみる。

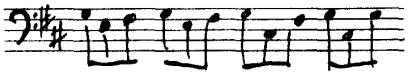


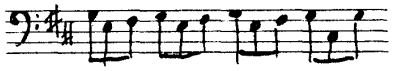
BWV29



Prélude

T.5　主要音はバスEである。第2，3，4拍の各々第2音はバスの次の軌跡をを示すとみられる。ここではその進行をたどるために不可能となったものを考えるべきであろう。つまり第4拍の第2音は最も「3度」となる可能性を有する。バスが下段のように選ばれると上声は必然的に



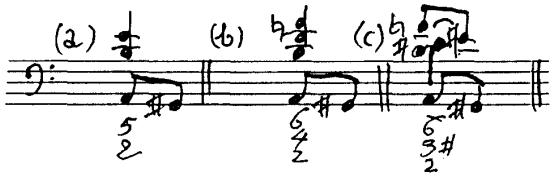
又は第2，3拍を変更せずに  となるだろう。

この様な変更措置はバス重複をさけ，テノールにしかるべき音程を与えるという意味がある。T.6も前小節の考えに準じ，パラレル箇所 T.16，17も同様に考える。また T.18にも同様な顕著な例がある。d#ではなく f#とカッコ内に示す。

T.23　バスの休む（tacet）e-Moll のエピソードは，当然オリジナル通り単声のみでもよいが，なにか寂しい感がつきまとう。バッハがよくカノン的模倣進行を行う場所である，一例として直感的にに指が導いたものを示した。他にもカノン的模倣進行をほどこした箇所があるので楽譜を見ていただきたい。

Allemande

「パルティータ第4番」の豊かなアレマンドに比肩する。装飾音型と大胆な転調に特徴がある。T.11から12には fis-Moll への転調。考えの上で最も可能性の強いものは和音Gを次の fis-Moll のナポリ6度と見なすことである。バスの掛留によく使われる和音は同一調に留まるときは有効であるがここでは通用しない。A上の f を e#にエンハーモニック転換をして有効化を手に入れる。第3拍以下の tr 音型をバスと見なしたとき私はそこのバス音C上の986を可能と見かつ(b)に導く，だがこれは前の tr 拍がC上に留まったことを受けないので不可である。結局オリジナルを8ve. 上げた型の（c）となった。

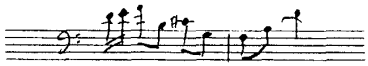


この転調は「半音階的ファンタジー」のレチタティヴォ冒頭，心を惑わすほど大胆な転調を思い出させる。最近ハイニッヘンから再びバッハの作品と帰属が戻ってきたあの「小さな和声のラビリンス」BWV591の迷路ぶりにも一脈通ずるものである。オルガンのための Fantasie und Fuge g-Moll BWV542と共に和声の霊感と革新性を楽しみたい。

二部形式の各々の終止部分には「バスの二重性」の影響を受けて音階の9度シフトがあるが，この異常な魅力にフリーデマン・バッハは彼の［D-Dur ファンタジー］（Falck17）で，明らかにこの影響下のスケールを書いている。

Courante

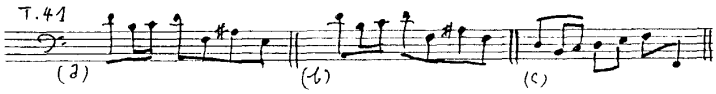
T. 7 には ossia あり



T.12-13のバス音型については意見の分かれるところだ。T.32-33-34, 36 38, 57-59をみて両タイプの共存可能と推断する。

前半と後半の終始和音は当然どちらかに統一されよう，だがそれにしてもこのようなバス音型は全くここだけのものだ。

T.41 h-Moll へのカデンツで通常のバス音型を斥けて，このパターンが可能か否かを試すと次のようになる



(a)は既成の上声を乗せがたく(b)のようにeの衝突を避け変形しても余りよくない。結局(c)であろう。

既成進行に対する対位法的応答，T.42-43ほか……。

書かれたものをバスと上声に整理し直す必用がある，バスであるGと上声を。

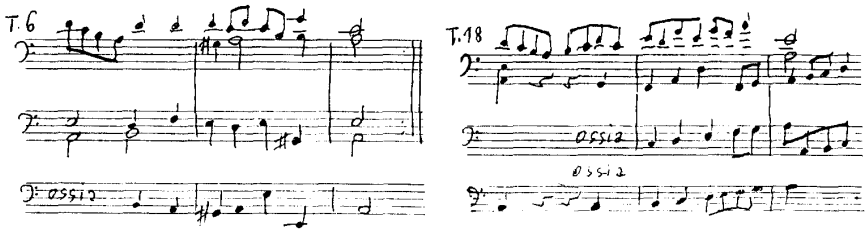
Sarabande

殊更加えようと思う音は少ない。クラヴィーアでこのまま表現できようが中間で e-Moll の後 G-Dur に導かれるところは (T.13-14)，和声そのものには不明ではないがバッハによって選ばれた薄さを壊さないよう注意を要する。楽譜参照。

Gavotte

一見クラヴィアでこのまま使えそうに見えるが，声部の消滅，T. 3 T. 6 に消えたバスAが，同じく T.27にも，T.11第3拍に消えたテノールにcが認められる。

T.18の解決には「イギリス組曲」A-Dur のブーレーIを参考とするとよい。



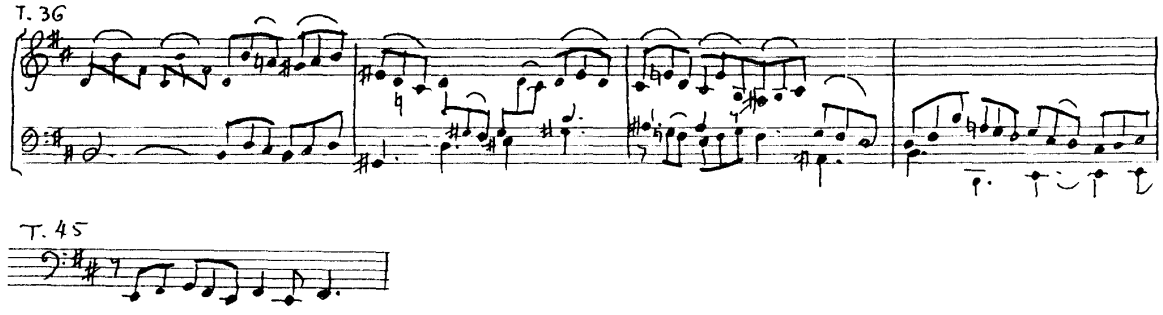
Giegue

特徴ある狩りのホルンによって曲が始まる。ゆるやかなアルペジオの部分はオルゲルプンクトとしてもよいであろう。

T.12に２のひとつの表現を見る。
T.16オリジナルには第１拍に厚い和声があるが，フレーズの終止により深いバスを与えた。
T.29　バスは tacet でもよいだろう。

Prélude への追記

T.36～40では２段鍵盤で Piéce de croisée を行ったつもりだったが，より普通の方法をも示す必要があるようだ。



お　わ　り　に

私は鉛筆で仮書きしたバスを弾いては聞くという検証を繰り返した。作成案の多い箇所では ossia を設けた。こうして選定したバス，対旋律については，当然のことながらバッハへのイメージや観点の相違によって批判も反論もあることだろう。是非お聞かせいただきたいと切望する。

バッハの神格化の時代にあってシューマンさえも伴奏譜の発表を控えざるを得なかった，ということを振り返りこれは大変な作業に魅せられてしまった，引き返せない羽目になったと私は思っている。しかし私は21世紀に生き，バッハの資料，演奏並びに研究に数倍恵まれた環境を享受している。それのみが敢行への勇気と原動力となったのである。

この作業により今までは賛嘆する受容者として無意識に弾いてきたバッハの作品に対して，ある注意深い目が開かれたのに気づいた。「このバスの運びは想像できない」，これはとりもなおさず，「もしそれを隠されたら果たしてバッハのように復元できるだろうか」ということだ。この鑑識力は増殖し，いずれ彼の音楽技法全体への判断基準となるだろう。

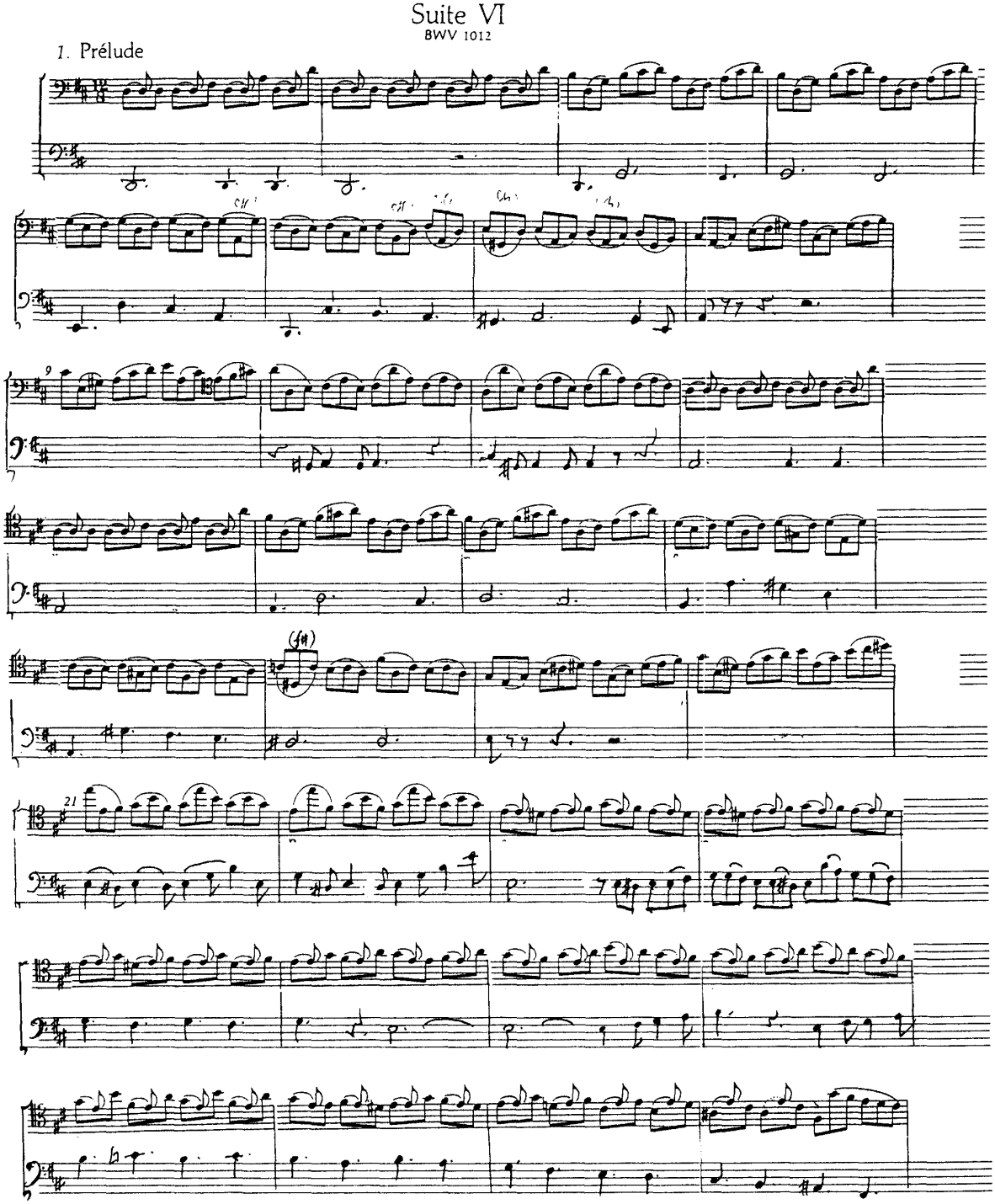
これを手始めとしてゆっくりとではあるが着実に，他の組曲をも対象としてゆくつもりである。「思ったより全く多くの時間を要した。バッハは極めれば極めるほど喜びに満ち，深くなってゆく」[9]という，この作業にはまり込んだシューマンの述懐はそのまま私のものである。

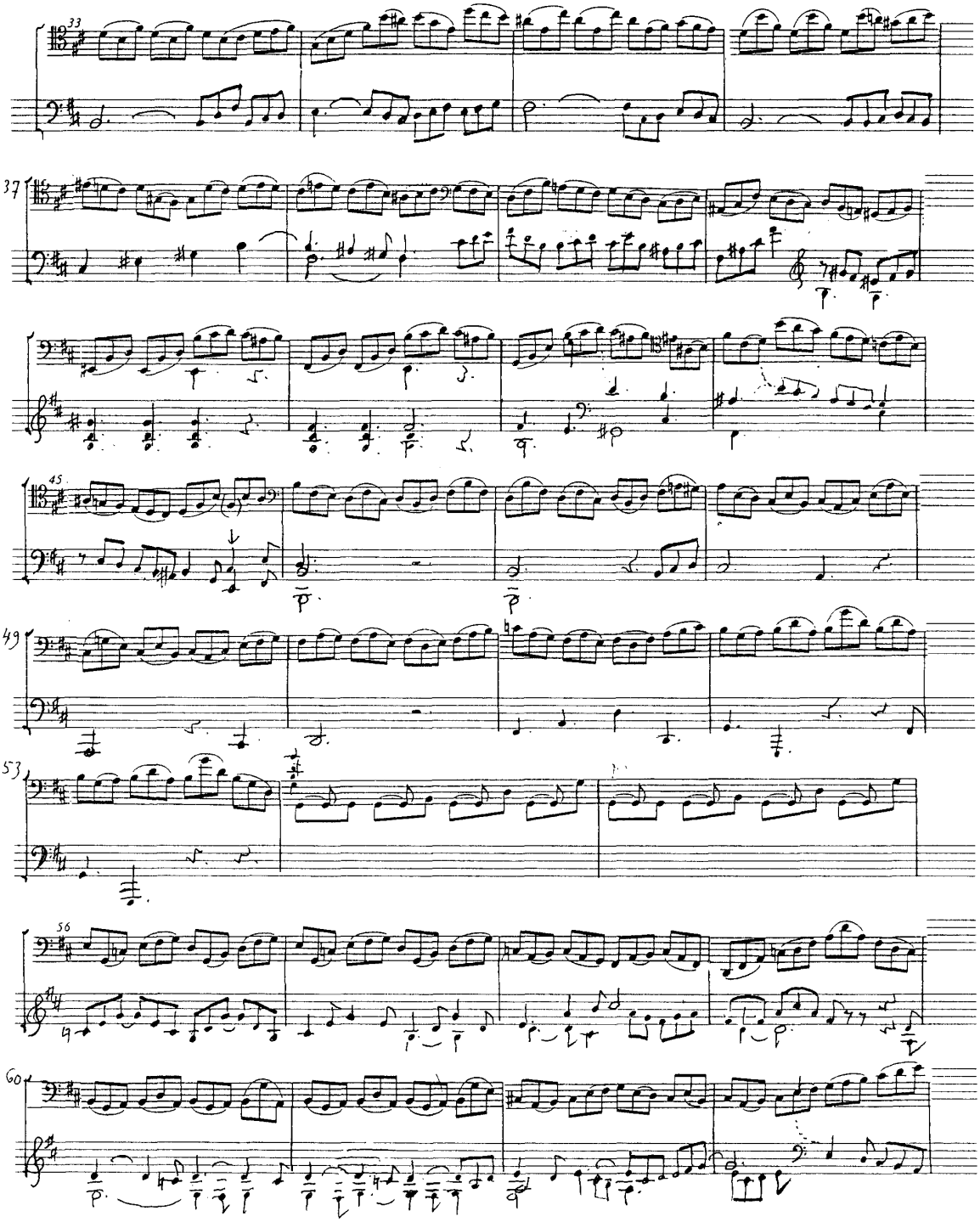
研究の過程で，スペインのパオロ・パンドルフォがヴィオラ・ダガンバで弾く例[10]に出会った。オリジナルと異なる楽器への編曲という枠内，ほぼ同種の研究報告として興味深い。弦の多いガンバでは「５弦で」が要請されるこの第６番ではまことに都合がよい。彼が主張する Viola da Gamba に指定することへの正当性について次のように書いている。「１．作曲法としての組曲の歴史はチェロと共になかった。２．17世紀から18世紀はじめまでは Viola da Gamba に優位があったこと。３．組曲のイディオムは Viola da Gamba の性質と歴史により深く関わってきたの

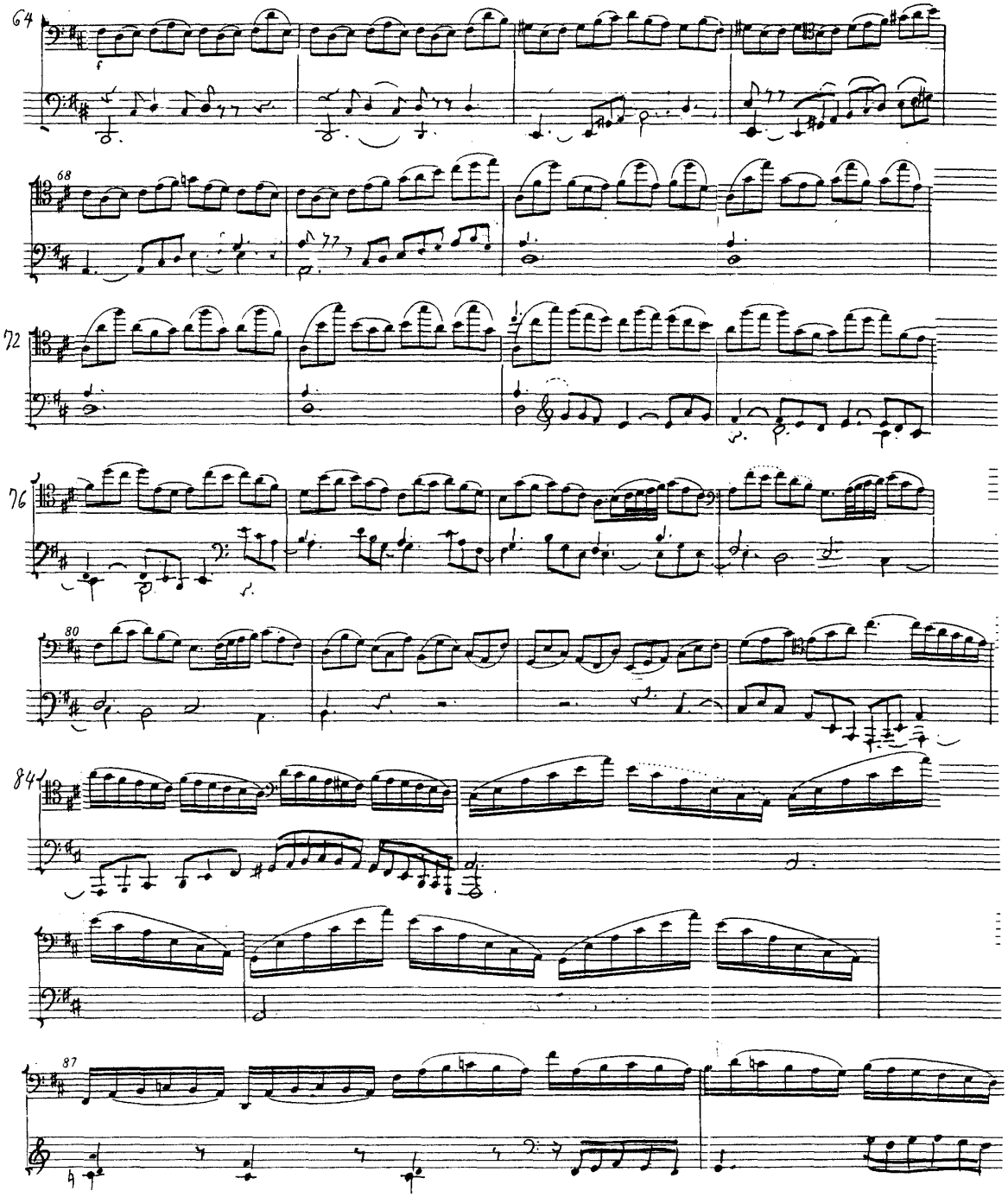
だからチェロのレパートリーとなったバッハの「6つの組曲」はむしろ特殊例としか見られないのではないか」そしてViola da Gambaがその長い生命の内に自らの声としたものを数限りない組曲の中へ静かに共鳴させるのに，パンドルフォは自らを任せた，と書いている。

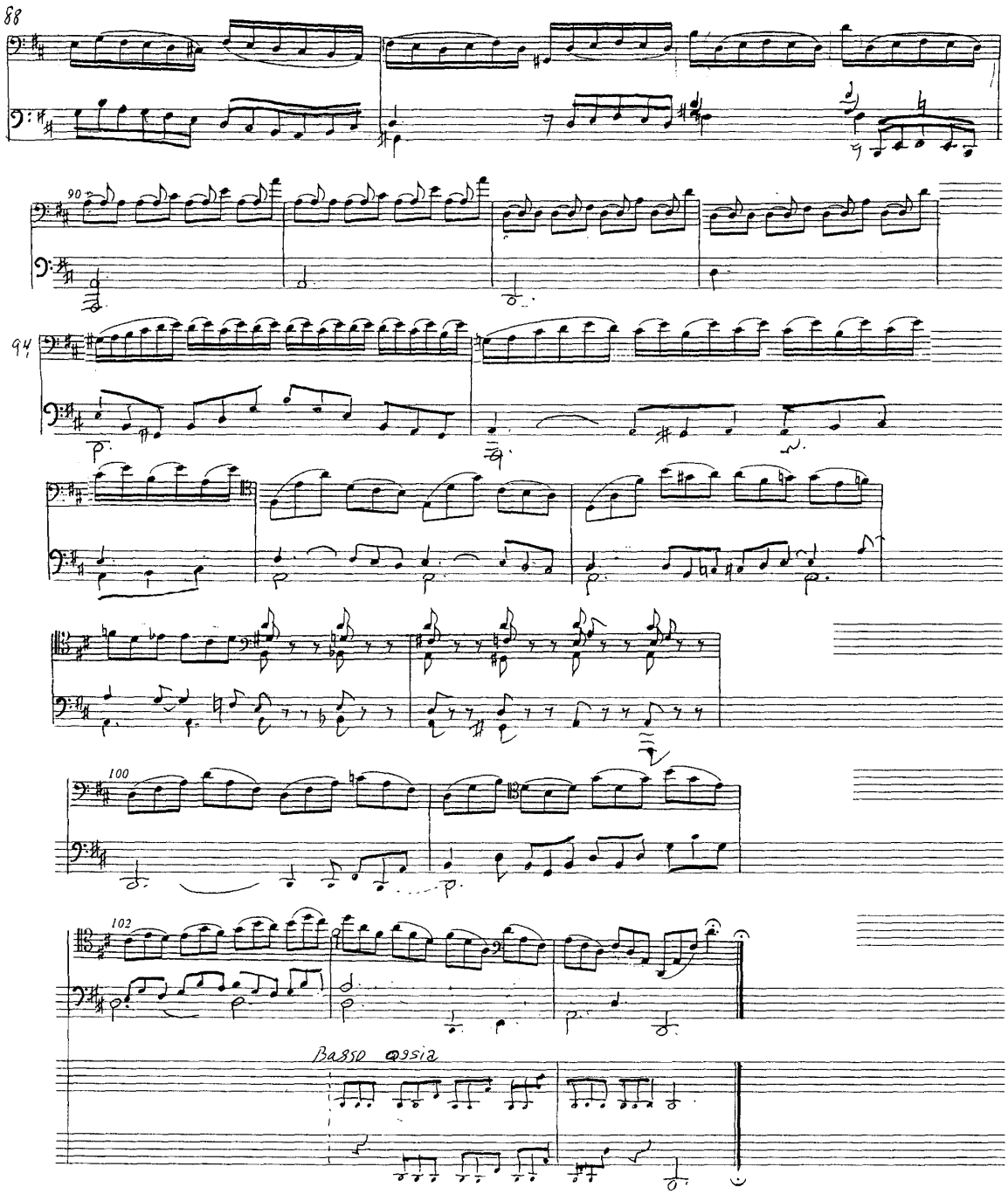
註

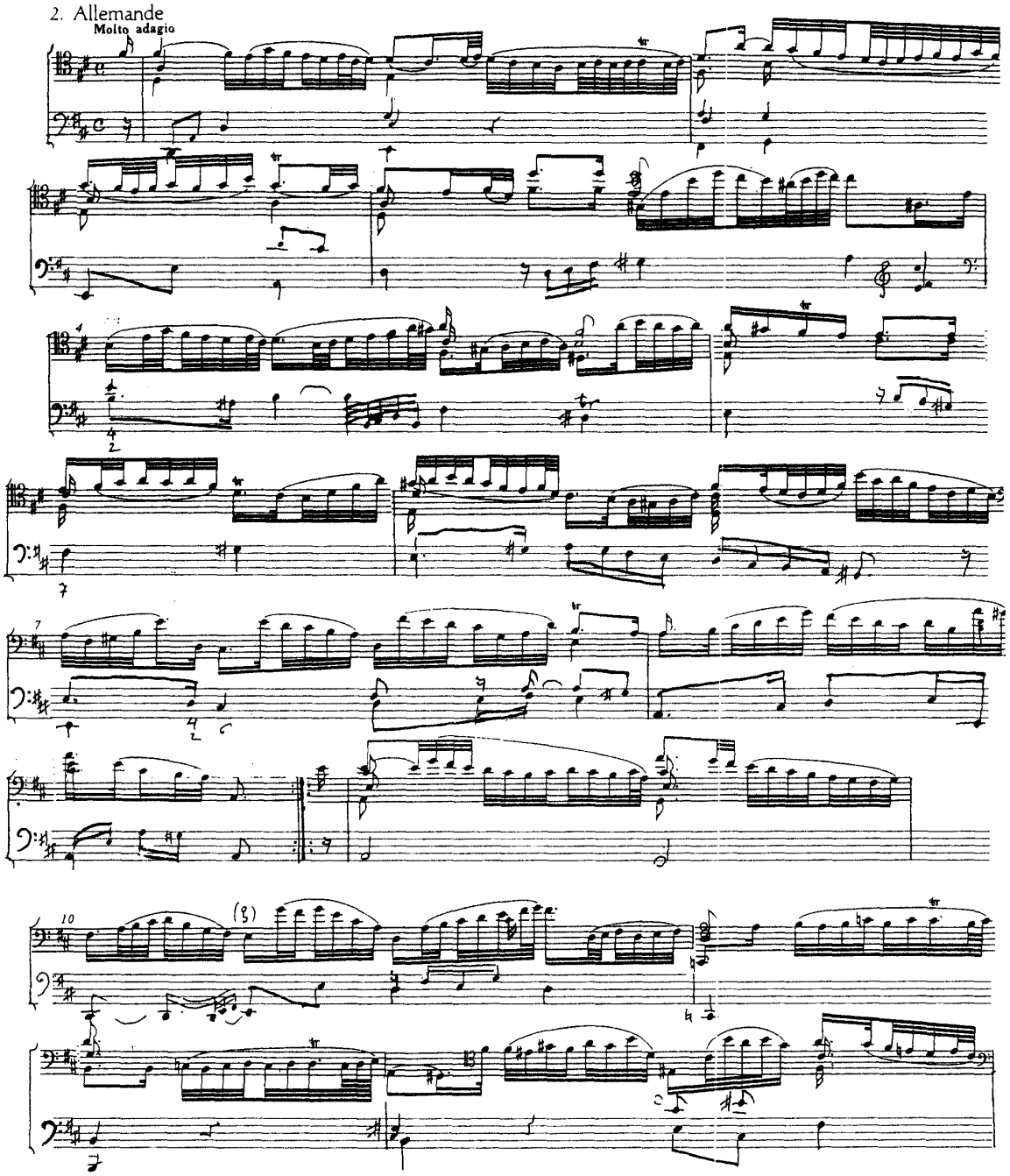
1）休止のこと。この範疇にゲネラルバスの *Tasto solo*（バスのみ，上声をひかない）も該当する。
2）Neue Bach Ausgabe VI/2 Kritischer Bericht
3）Breitkopf Nr.8431 J.S.BACH Suite III, Joachim Draheim の詳しい解説。
4）Menndelssohn: Bearbeitung BACH **Chaconne d-Moll für Violin u. Pianoforte**
5）Dok.III/808 J.F. アグリコーラ［一般ドイツ文庫，1775］の引用のすぐ後には「こうして彼は無伴奏曲に欠けている響く和声の必要性というものを知らせたかったのである」とある。
6）カッチーニの Nuove Musiche（1601）に発するといわれる数字付き低音伴奏法において，常にバスから上に音程を数えて上声を弾くことから，バス課題と呼ぶことができる。
7）Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister, p.232 Henle 原典版 Bach［フランス組曲］の序文にも一部引用されている。
8）例えば共有弦クラヴィコードの劣性（演奏上不便を持つという）は裏返せば響きの鮮明さという優性に転じる。チェンバロやオルガンの音量調整力の貧困についても同様である。
9）R. Schumann 書簡集
10）Paolo Pandolfo, Bach: The six Suites［GCD 920405］Glossa Music, S.L.*2000* グロッサ音楽出版から彼のヴィオラ・ダガンバ用の楽譜が出版された，とある。
*）拙著『バッハとラウテンクラヴィーア』2001，参照。

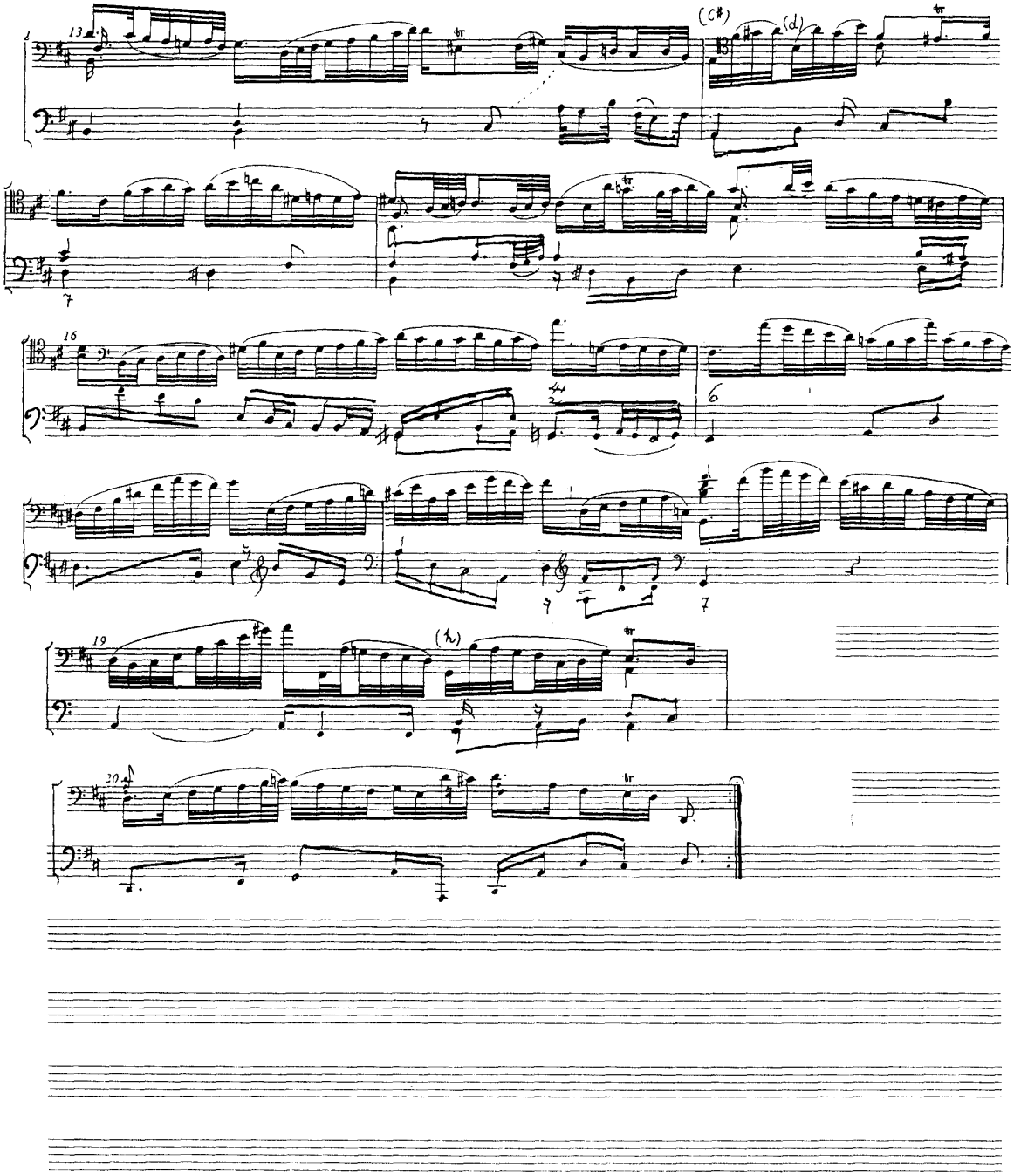

Suite VI
BWV 1012
1. Prélude


33
37
45
49
53
56
60

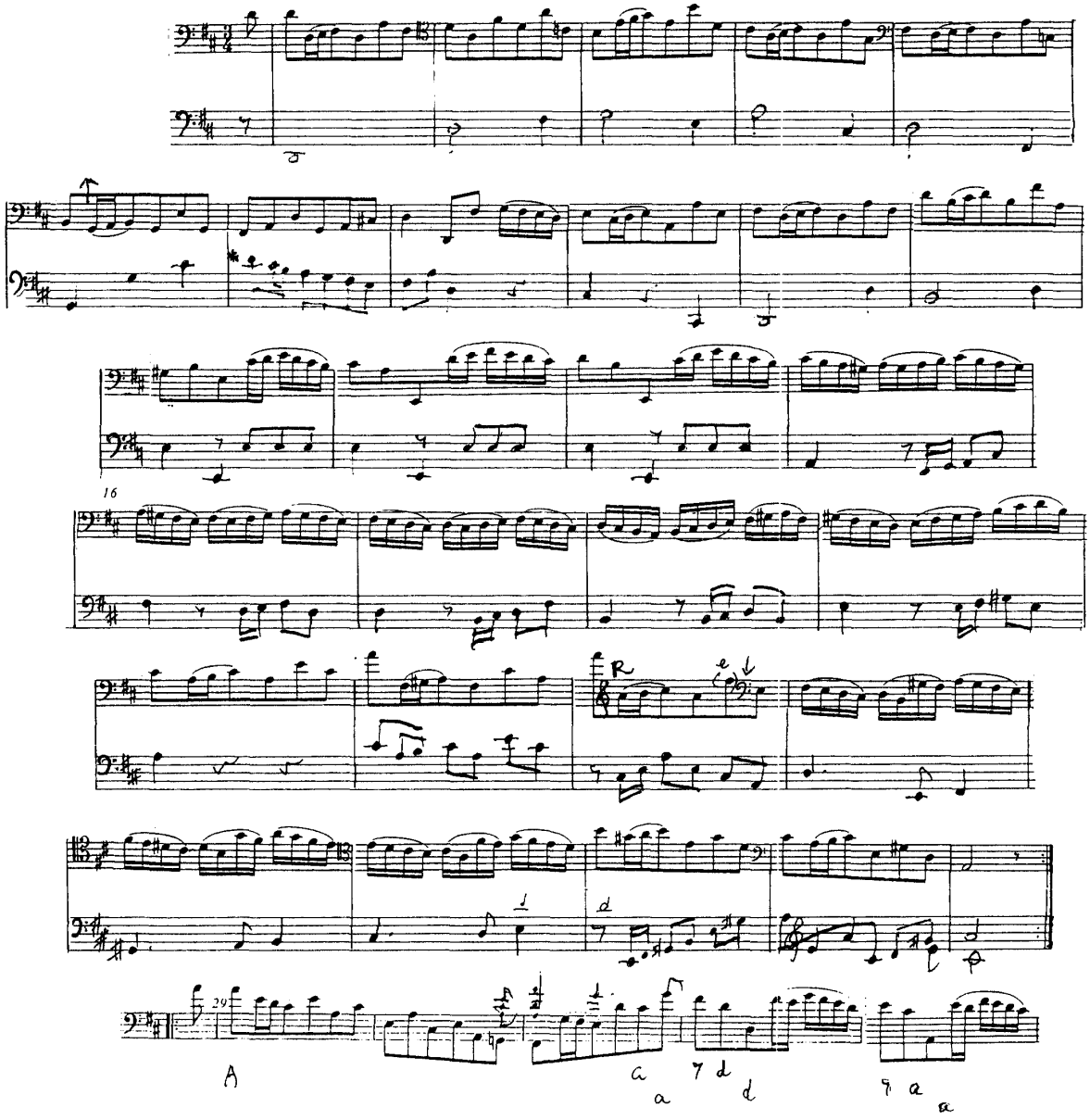

64
f
68
72
76
80
84
87

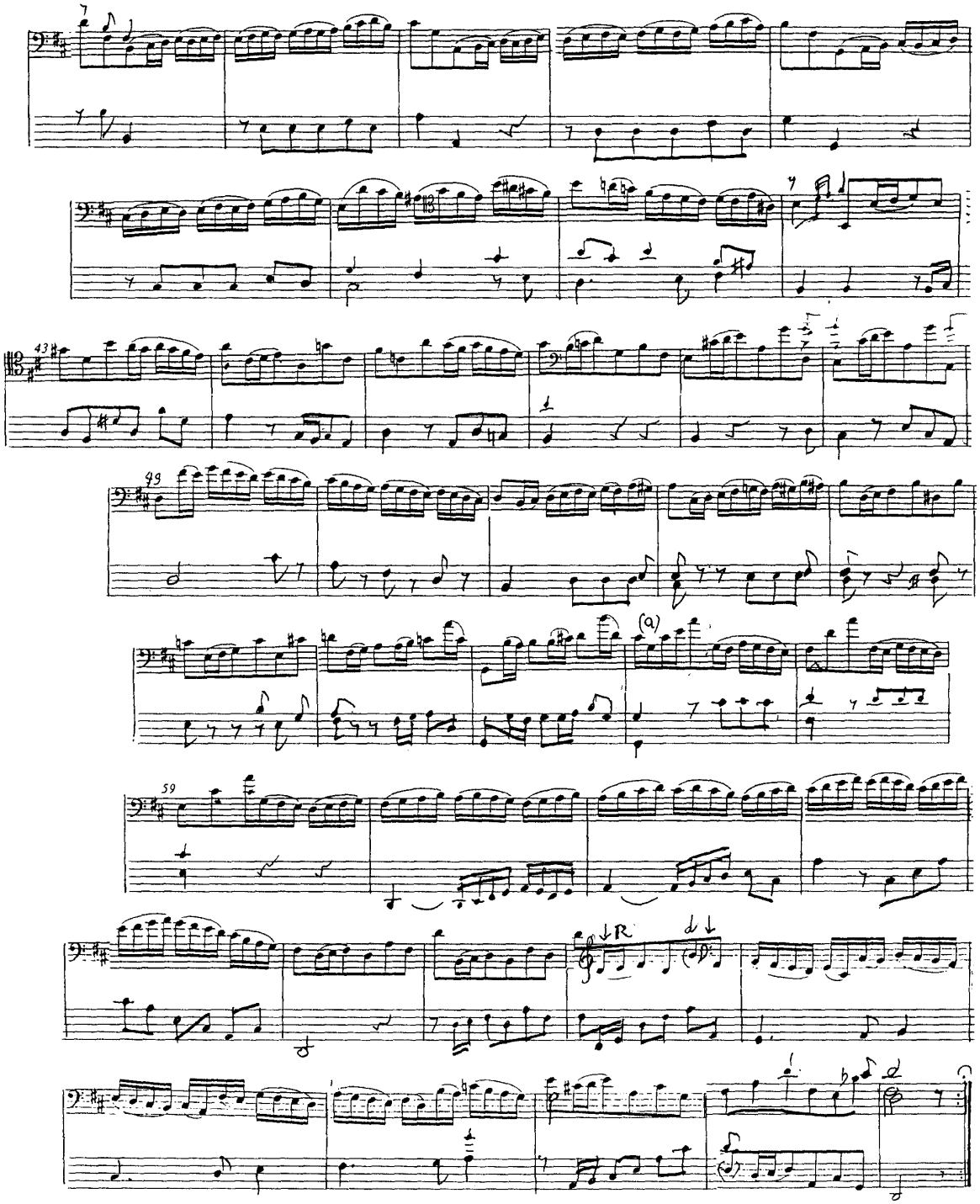

88
90
94
100
102
Basso ossia


2. Allemande
Molto adagio

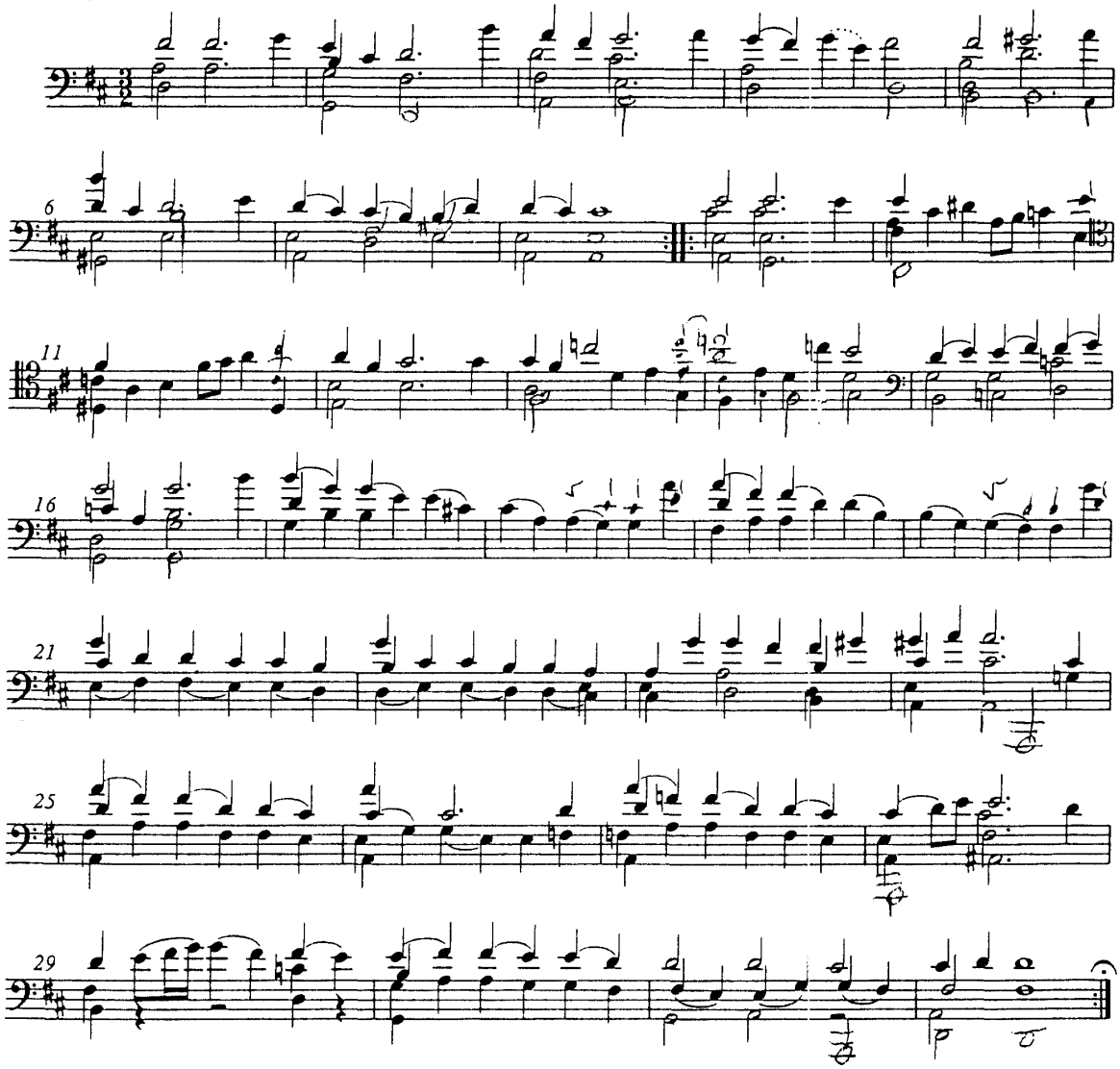

13
(C♯)
(d)
16
19
(h)
20

3. Courante

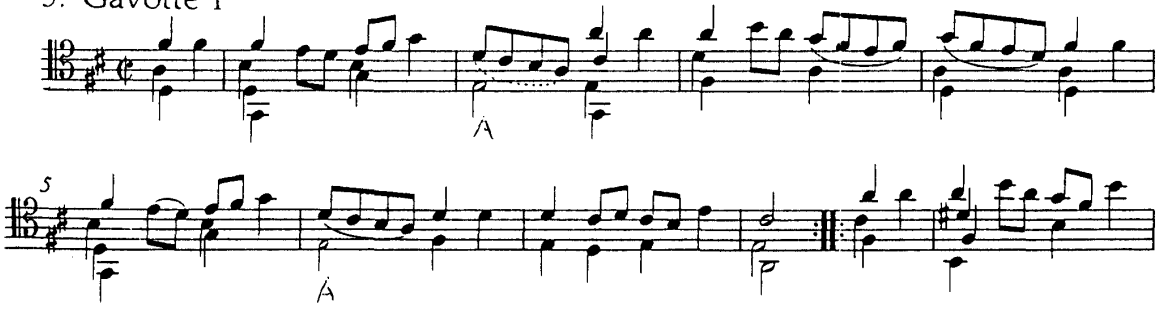


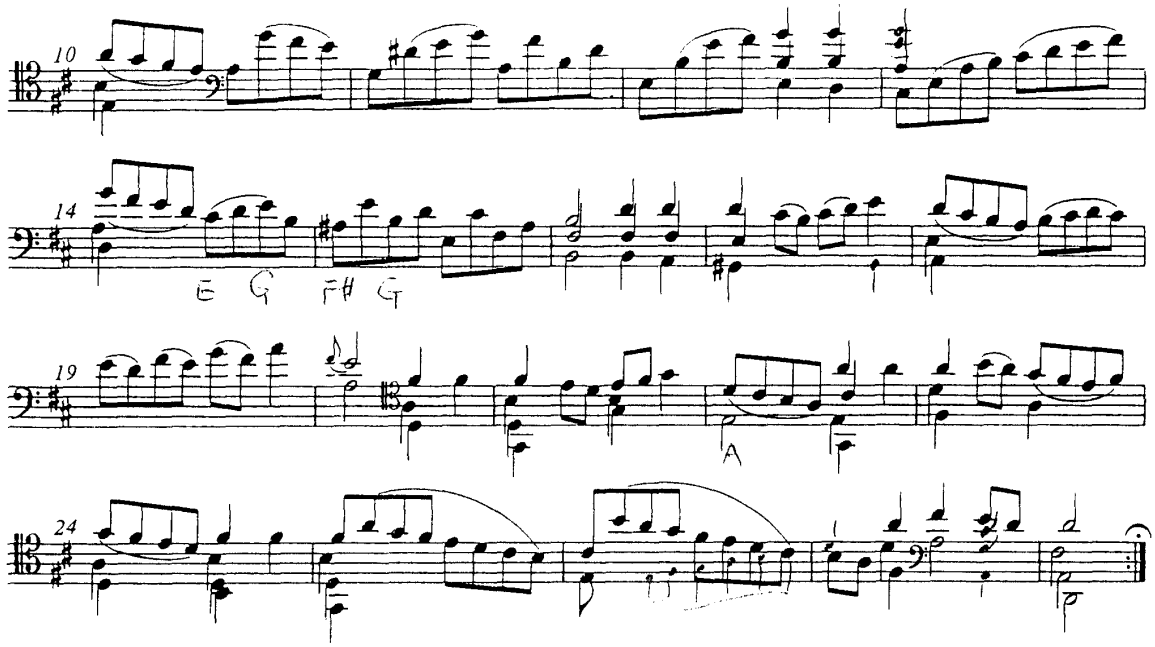

43
49
(a)
59

4. Sarabande

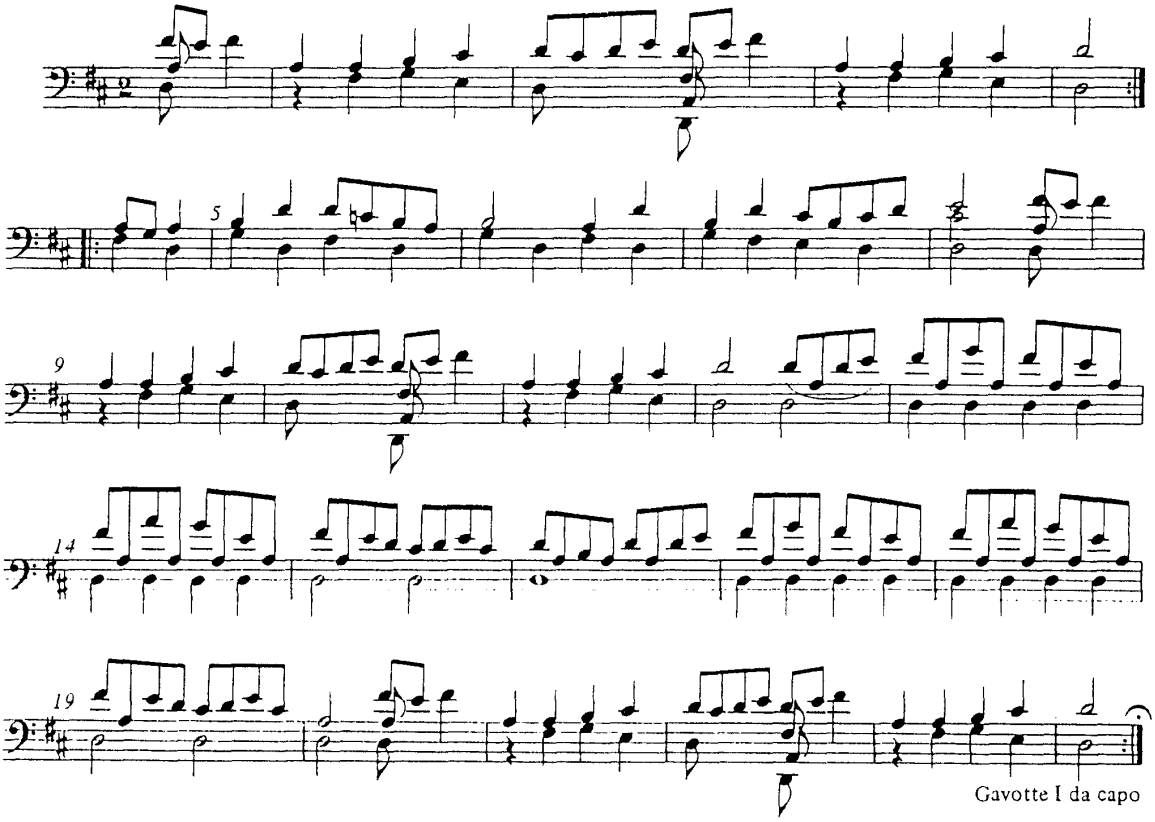


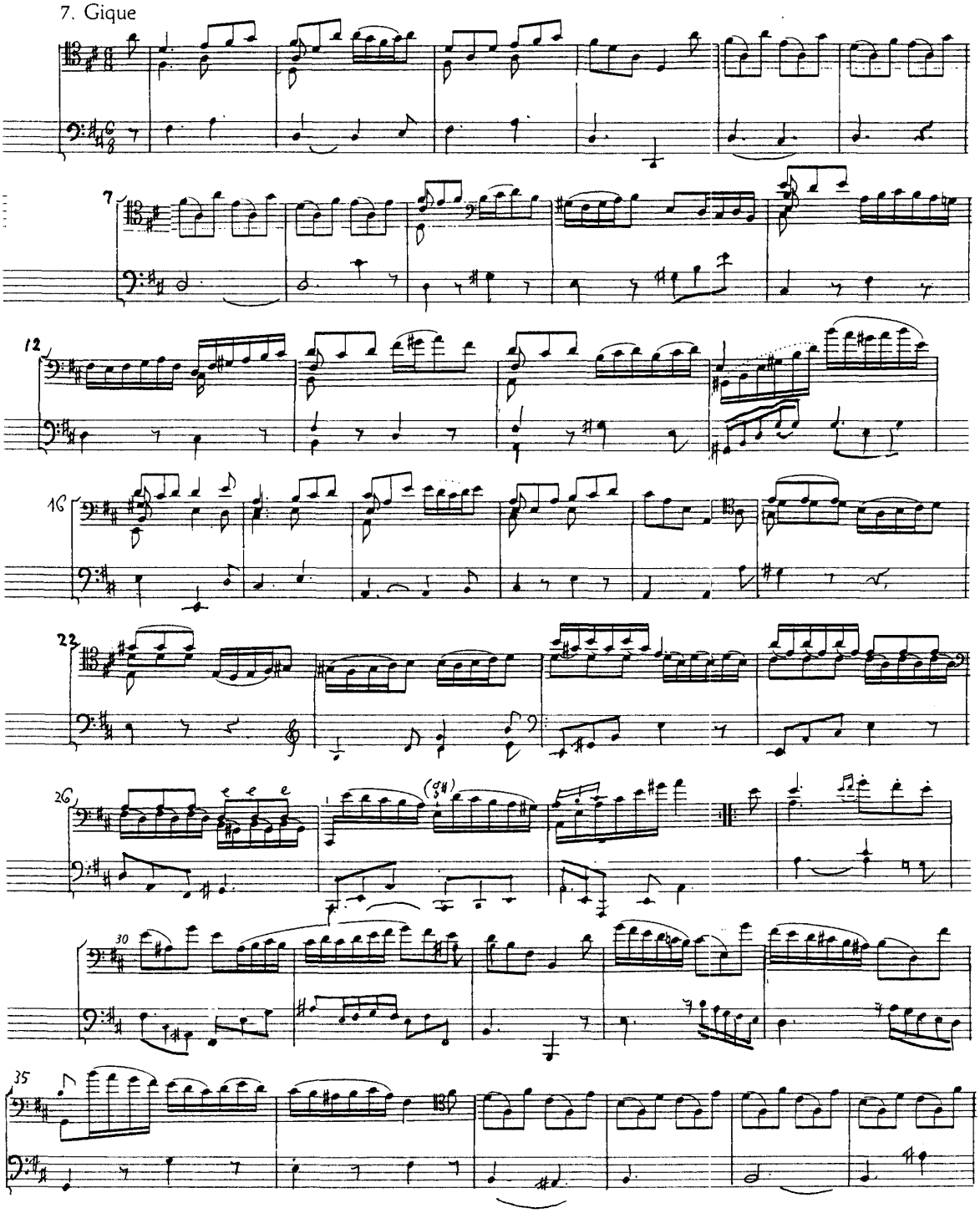
5. Gavotte I

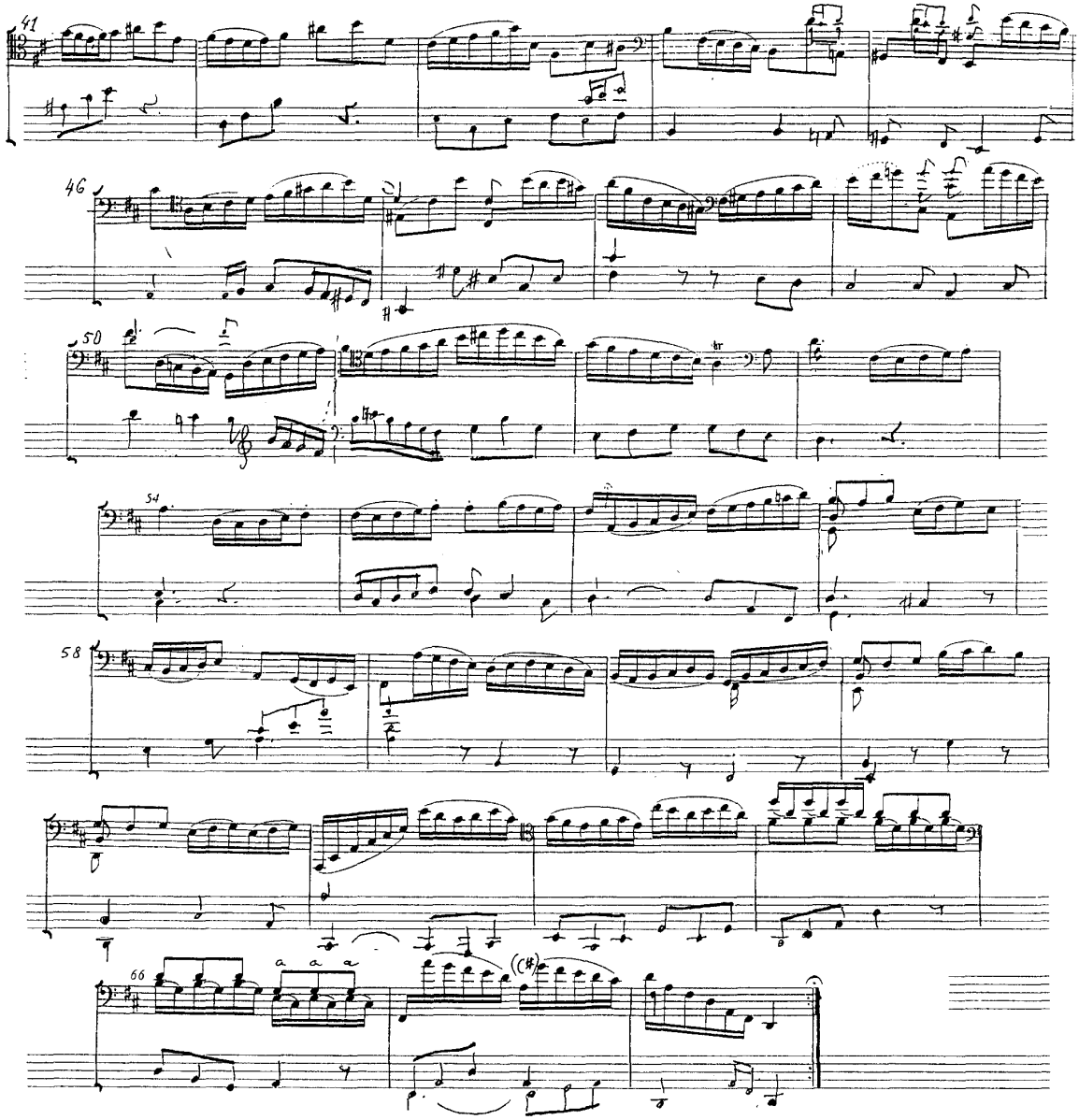




6. Gavotte II




7. Gique
7
12
16
22
26
30
35


41
46
50
54
58
66