バッハの無伴奏作品の編曲／鍵盤化（３）

山　田　　貢

Versuch einer Transkription von “Soli senza Basso” zur Dergleichen “con Basso” in Bach’schen Werken（３）

Mitsugu Yamada

Lautenclavier のためのレパートリー開拓を誘因としてして始まった本研究もこれで３回目となる[1]。前の試み BWV 1012，1010の編曲にひきつづき，今回は「無伴奏チェロ組曲」第３番 BWV 1009を対象とする。編曲の一般論については，前２回の中で詳述したので，重複をさけて今回の留意点を加えるのみとする。

１　　：オリジナルから何も逸脱していないか，という検証に耐えなくてはいけない。
２－１：大雑把なバスの分布から生じる間違いの和声を与えてはいないか。
２－２：掛留その他の複雑な附加の頻度はバッハの創作時期によって異なるということを留意しているか，特にカデンツ形式の変化はこの無伴奏曲が書かれた頃に起きたとされている。
３　　：和声的な正統性と対位法のおおらかな自由さ，両者間のバランスを図る。
今回は対位法的処置に多くの配慮を費やし，その考え方を既に発表した前の試みにも波及させる要請が生じた.

１．Prélude

冒頭の２−３小節にいかなるバスを与えるかをめぐって長い間，通常の和声どりに固執してきた。Fig. １のような数字低音で２通りほどの選択が浮かび上がる。T. ３には，17世紀以来ドイツ音楽の神秘的響きの一つとなっている和声 $\frac{7}{5}{}_{\#}$，例えば青年期に作られたトッカータ BWV 913(T. 217，270など）にみられるのだが，強い誘惑を感じ捨てきれない。e への appoggiatura として

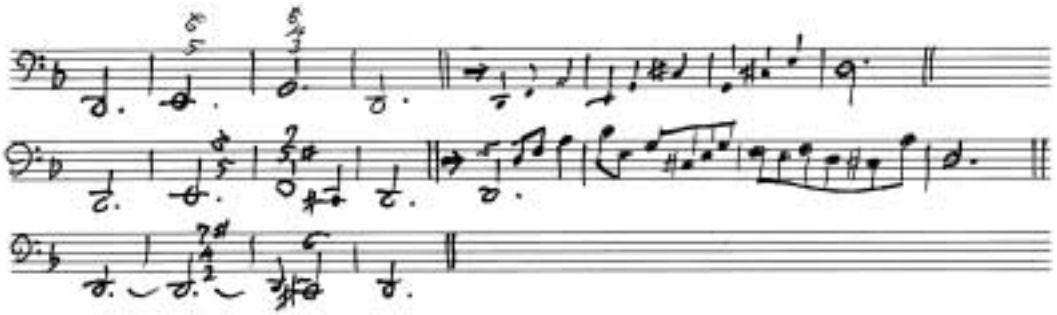
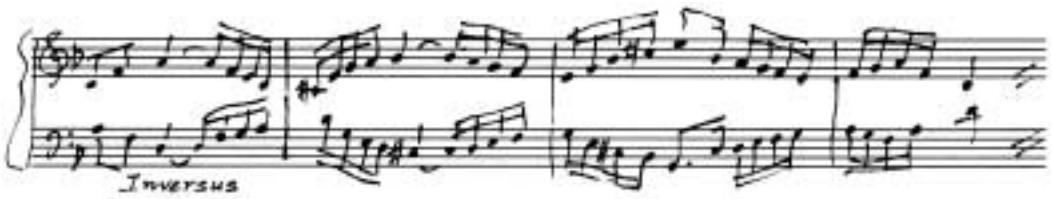


Fig. 1

のf音とみなして修正案を作ってみた。また，ここには，T. 2に$^{7\#}_{4\ 2}$の和音を生み，T. 3第3拍目のどこかではじめてc#となるというorgelpunktの考えがある。「フランス組曲」Iや「イギリス組曲」VIにみられるようなものである。

もう1点，8分音符のモティーフは対位法的に一拍遅れのVersetzung（模倣）を予想し，またFig. 2のようにInversus（この際同時に）を可能因子としてもつ。この曲を「フーガの技法」への遠い源泉のひとつに位置づけようという空想的憶測へつながる。d-Mollのトニク和音と，その1度への導音c#，5度への下降導音bを含むc#7が対置する構成ゆえである。



Flg. 2

Flg. 3

T. 40，42にはいわゆるバスに音程の拡大をもって誇張されたテーマが現れる箇所には，様々のアプローチが考えられる。協奏曲風にと言うならば32分音符の含まれるものがよいであろう。

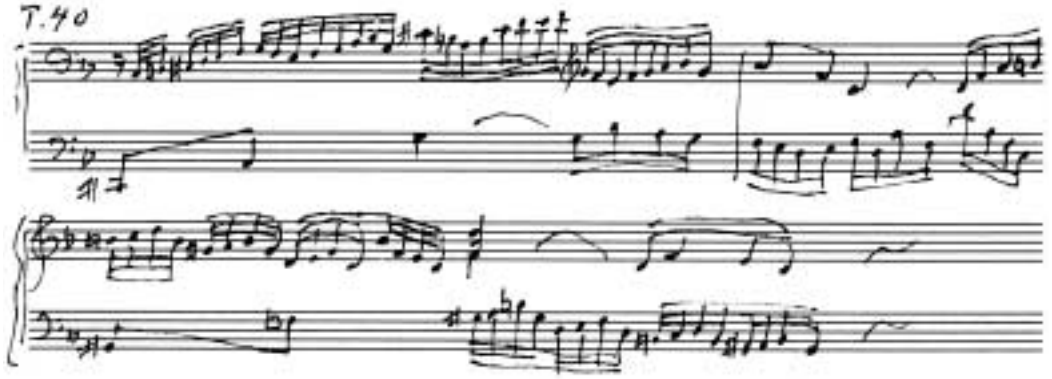


Fig. 4

ごく単純に経過しようというならば，T. 23のパターンを用いることで充分であろうし，連なりと一貫性を尊重し16分音符構成の動きで対処する。T. 42も同様に行うことができよう。

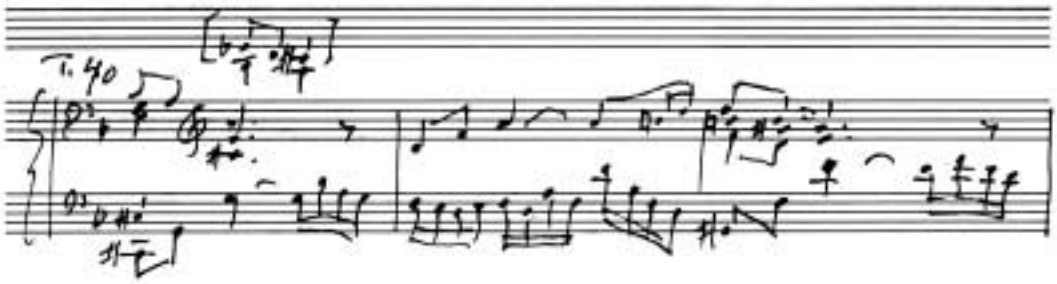


Fig. 5－1

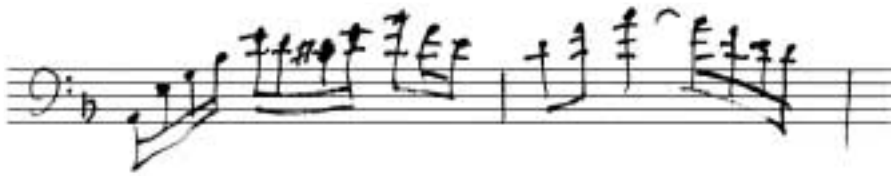
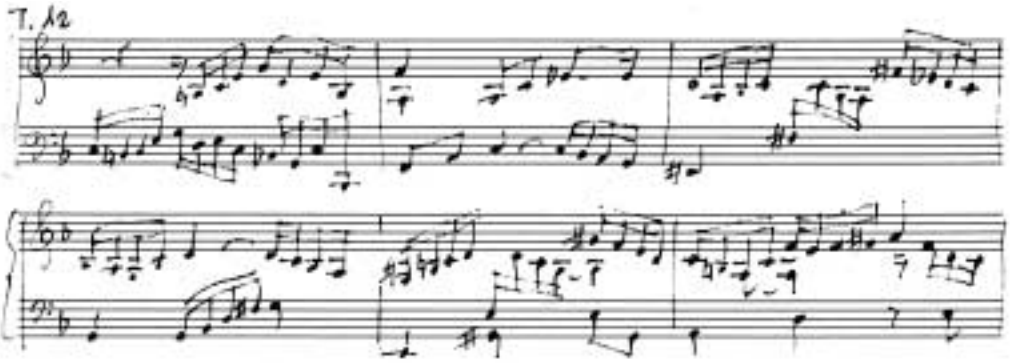


Fig. 5－2

曲尾のアルペッジョは「半音階的ファンタジーとフーガ」他で訓練済みのチェンバリストにとってはさしたる問題ではない。また，チェロでの効果的かつ様式に忠実なヴァージョンを作成するわけではないので，こちらサイドの自由な振舞いができる。簡単な実現例を楽譜の一部に２つばかり掲げておく。（163　楽譜の当該場所）

T. 13から16までの別案，即ちオリジナルを右手に配したものも，提示する。



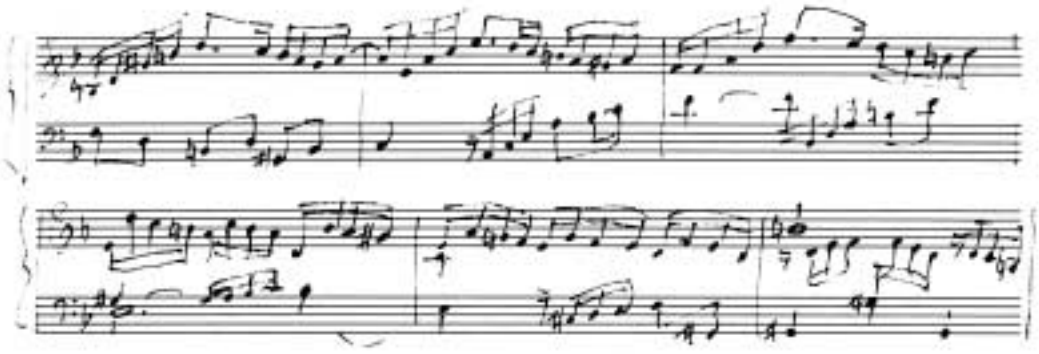


Fig. 6

２．Allemande

既知のアレマンド特有の音進行そのすべてを想起して補足作業をおこなう。アレマンドのたいするQuantzの定義「よく考え抜かれたアルペジオ」に多くの点でなんと合致する例であろうか。一見，Preludeの時と同じくT. 1－2のオルゲルプンクトが問題となるかのようだが，T. 2のカデンツ音型にたいして，この音程に拘泥すると正解を探しあぐねついには深いラビリンスに落ち込む。T. 6の前半についても同じことがいえる。

確言できることは，バスとメロディを一声にまとめるという厳しい制限下でもたらされたものであるから両者の混成を解除する必要がある。

終止のT. 12，24では「フランス組曲」や「イギリス組曲」での模範があるのでそれに則った。

T. 10，第3拍のソプラノはa音が正しい。すべての手筆譜はaをしめし一致している。NBAのミスプリントらしい？

T. 21，3－4拍にはGigueで問題解決の示唆となるb–g＃が認められる。

３．Courante

モチーフの統一性を求めた，例えばT. 2のバスにT. 8の音型を，T. 5の第3拍における2音結音を次小節へ用いる。また，T. 13，14，15にあるルーラーデにはクラヴィーア曲に通常のこととして配置されている協奏的音型を，T. 29，30にみるような具合に配置可能と観た。そして，「1声で書く」というオリジナルの厳しい自己抑制からくる，極端で大きな跳躍についてはT. 7－8，10–11，そこにおかれるであろう音符の蓋然性に従った。とはいえ行き過ぎた補足もいけない。私はT. 10に明らかなe'を補わなかった。T. 23は前小節から上昇するスケールの最終音を，そして継続する16分音符の動きも含めてオクターヴ転換させた。いったん行ったオクターヴ転換を元に戻すタイミングは，この場合その第3拍であろうか。T. 26第3拍裏f dをa c'とすれば，T. 18，第3拍の模倣をしたことになろう。オリジナルのf dは左手に移り存続される。

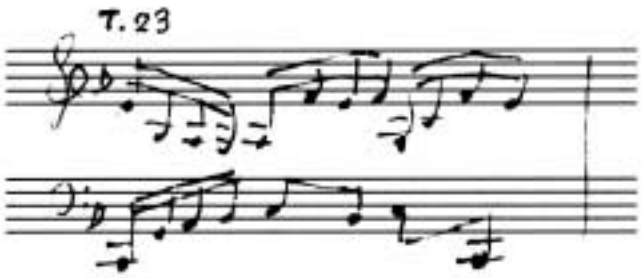


Fig. 7

４．Sarabande

無伴奏ソロは全体として創作期がフランス組曲やイギリス組曲と近接しているので，両組曲のサラバンドを模倣するということはごく自然であるといえる。特にイギリス組曲は Double に事欠かない。T. １と４の *tr* の下には当然＃または43＃がくる。

多少凝った考えだが，T. ２と T. ５では前小節の *tr* モチーフをどこかの声部で行うことも可能である。

さてこの曲での最大の問題点は T. 11，15，27のようなまさにチェロらしいカデンツ書法をどのように鍵盤曲らしく補足するかである。この程度に捉えておれば extempole で更に豊かな変更案に達するであろう。

T. 16–18，この神秘的な経過句には何一つ加えないと誓ったことか。だが，T. 17と18の下降バスにはカプリッチオ「最愛の兄の旅立ちに」BWV 992の第３曲 Lamento を思い出しつつ，上声を添えた。あくまで Double として，そのとき演奏するのが最善と思われる。

T. 25，26では，T. 24に示された16分音符パッセージを模倣しての走句２例を示した。

T. 27　私の書いたバス（b–$g^{\#}$）は（a–$g^{\#}$）でもよいのだが，Gigue にいたってこの音程を経なければバッハのオリジナルに調和しない事態がおこるためあえて前者とした。これについては後述することにする。

５．Menuet Ⅰ

譜中の数字はわたしの記入であって，和声進行はそのように捉えられると思う。T. ４は46ではなく本来的に＃である。第１拍に休符を置き$\frac{6}{4}$性を回避したつもりである。T. 11からの g ′音予備は聴いて自然であると思う。T. 17は最も普通には d 音であろう。楽譜例では $f^{\#}$から前小節を模倣する音型に決めた。別案を次に示す。

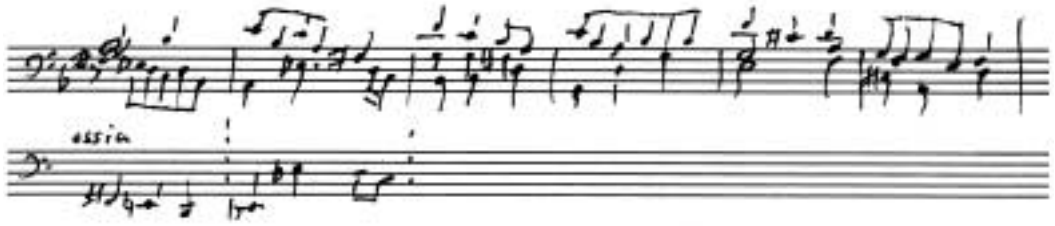


Fig. 8

T. 19–21 e-Moll から元調復帰までは説明的和音で満たしたのであるが，それなしでも意味深長な経過を形作ることができる。「ヨハネ受難楽」no. 32，コラールと合体したバスアリアでの象徴的な場面，つまり歌手が sill-schweigend を復唱するとき，文字どおりの低音の休止が起こる。このミヌエットは無論今述べたような背景とは無関係なのだが……。

６．Menuet Ⅱ

T. 14 バスに d を与えるため，メロディは和声音 $f^{\#}$ を選んだ。また，大きな跳躍も同様な置き換えを行った。T. 2 の10度は８度へ，T. 10の11度は３度へ，T. 18の12度は５度にという具合にである。

記譜表示法について

これまでとってきた記譜表示，つまり上段に印刷されたオリジナル Resultatstimme，下段に手書きで付加されたバスまたは上声をおく方法には既に限界が来ている。特に，頻発しないにせよ下段に上声をおくということは，何よりも読譜上の不便さを否めないし，再び通常配列にもどる要請を受ける。前回の前書きで，最終案までつきすすむことをせずに，その前段階でとめると述べた。次々にあらわれる改善案に道をあけるためである。今回においてもその基本姿勢は変わらない。だが，上記の分別表示についてコンピュータでは「上（下）段を下（上）段へ移す」，「音符フォントの大小で区別する」といった簡単な操作に属することを知りつつも，今後の課題としたい。

７．Gigue

フランス組曲Ⅲ（BWV 814）のジグのオクターヴ＝カノンを想起しここでの蓋然性を試す。事実，前者ではトニクの分散型によって構成されているのに，こちらでは a から下へ５度（d），上へ６度（b），下へ減７度（$c^{\#}$），再び上へ減５度といった複雑な音程遍歴を有するため（＊），comes をどの音程で，どのタイミングで行おうともまもなく挫折の壁につきあたる。コメスにおける音程の変更は周知事項であるが，それに頼ったとしてもすっきりとした決着がえられるというわけではない。

＊５．Menuet の和声構造と近親関係をもち，そこから派生している。
ゲネラルバス的に，テーマをバスにおいたと仮定すれば次のようになろう。

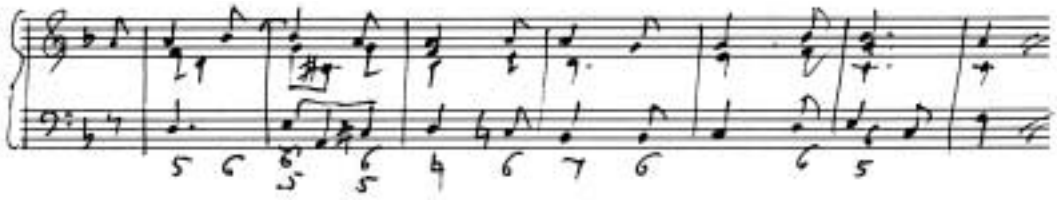


Fig. 9－1

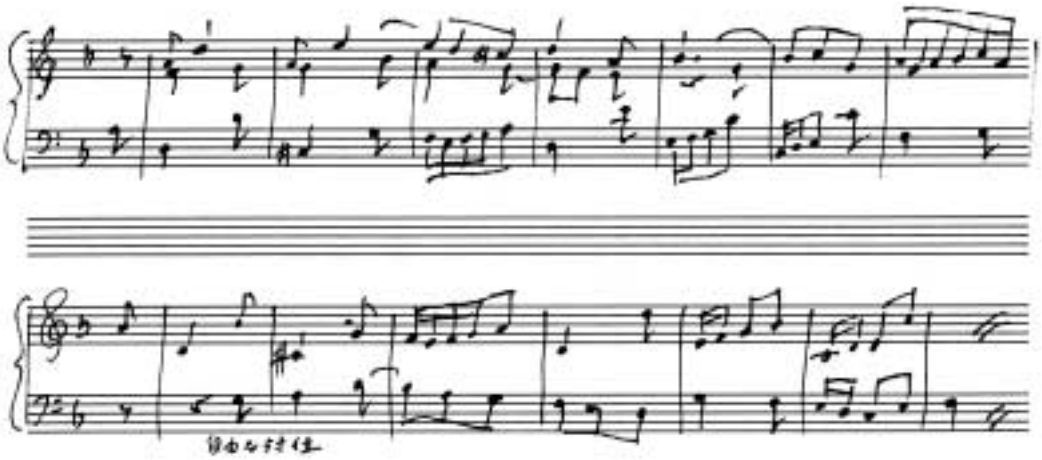
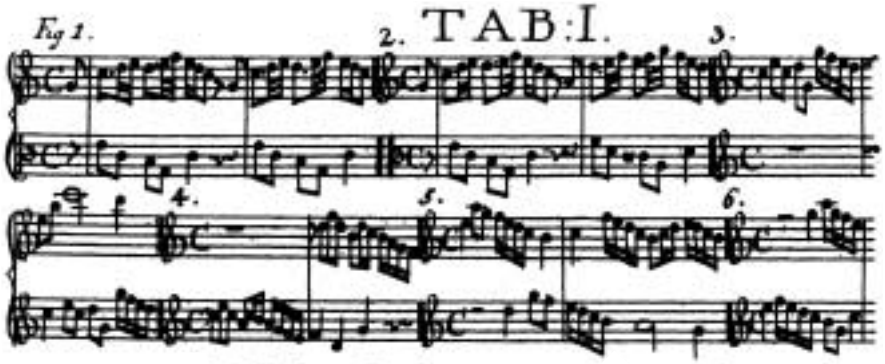


Fig. 9－2

カノン的取り扱いをしようとすれば，楽譜にあるように最適候補としてオクターヴ位置を第２小節に選ぶことができる。更なる候補はT. ４のd 'が考えられる〔１〕，この方がT. ３に入りがあるという考え（２）よりもよい。私がなぜこのような探索，「いつ」「どこで」のを可能としたかはMarpurgの「フーガ論」1754，に依るところが大きい。その中に，彼の言葉でいうところのVersetzung（コメス）がDux（テーマ，メロディ）に対してどんな音程で現れるかを説明する過程がある。興味深い器楽的フガートの例証であるのでここに紹介しよう。TAB：１の３＝同度での応答からみていただきたい。４と５は２度で，６と７は３度で，というふうに音程が広がってゆく。



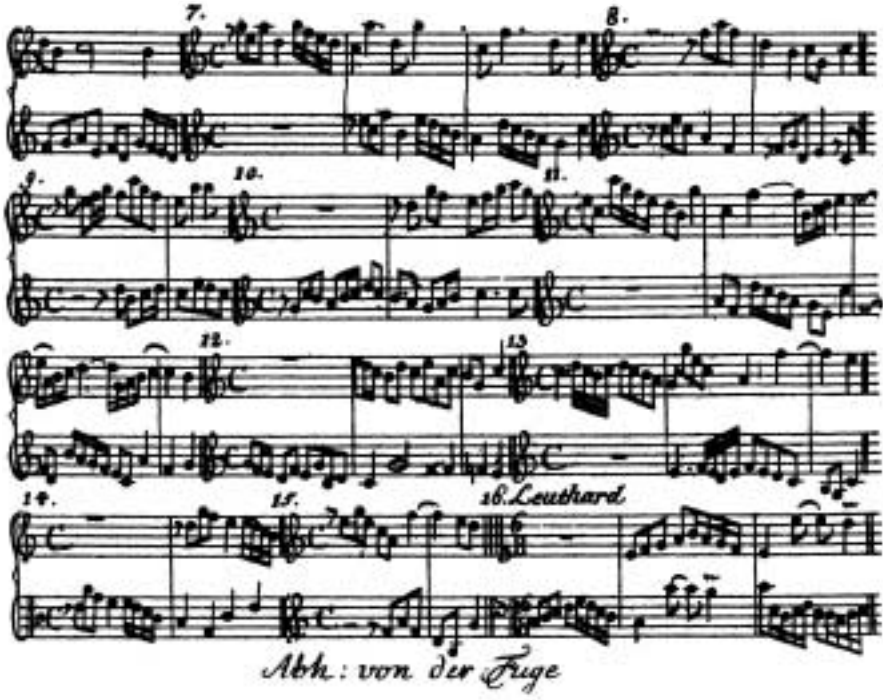


Fig. 10

各々の作例で説得させられるのだが，これは考えの進め方を述べているにすぎない。対位法といえば最高峰は「フーガの技法」であり，それにいたる「WK 1巻」や「同2巻」，加えて「ゴールドベルク変奏曲」などで分析的に学びとることは確かにすばらしく驚嘆に満ちた学習である。だが，それも経験的にいえば対位法を傍観し感嘆しているにすぎない。さしずめ登山体験のない観光に等しいともいえよう。マールプルクは作例のほとんどを C. P. E. バッハに依存しているとはいえ, J. S. バッハの正統な伝道者であるのに間違いはない, 彼の指針に従いつつ Solo senza basso に対しあれこれと適正な対位発見の努力することは，真に理に適っているとともに必須な Praxis である。

T. 9から「表示方法について」で述べたような声部交換を行ったが（点線でガイド），それをせずにそのまま行くことも可能である。

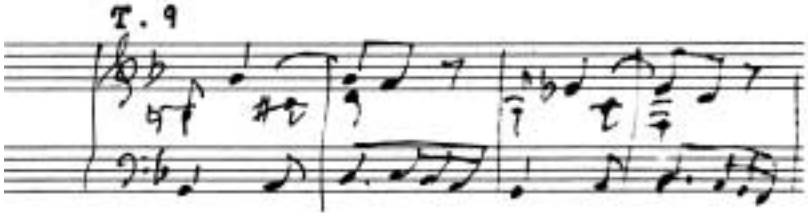


Fig. 11–1

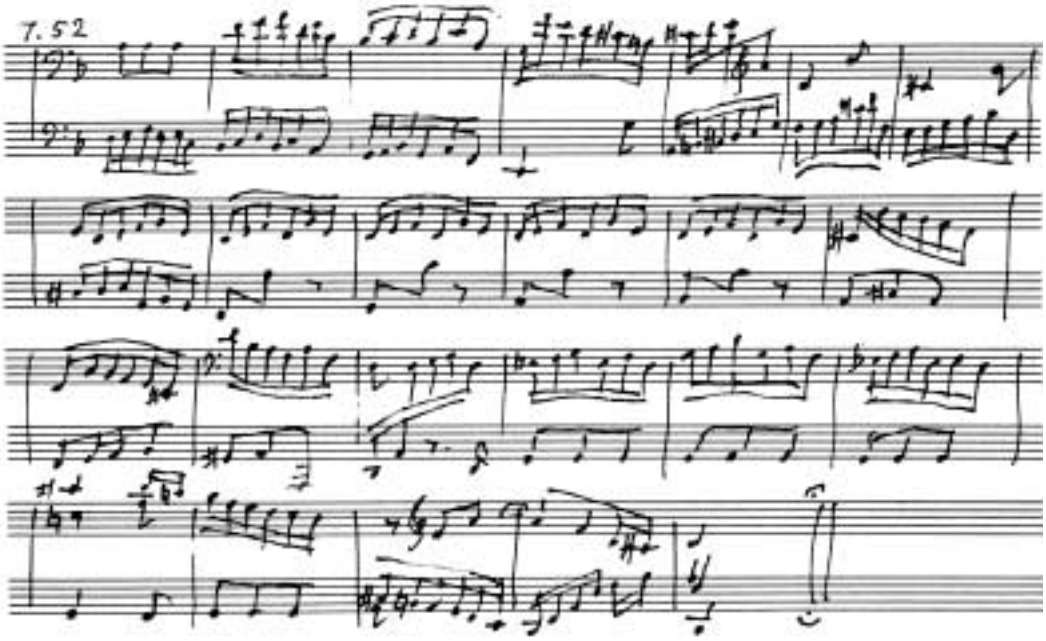


Fig. 11– 2

T. 57　f. 16分音符の上にテーマが完全型で乗ることができるのを発見した喜びは何ものにもか得難い。忍耐づよい追求の成果である。フルートソナタ h-Moll の g-Moll 版が実は，ラウテンクヴィーアの音域に合致し，そこでバッハの書法上のやりくりが読めた時の喜び[12]から二度目である。この可能性を透視し，且つそれを内なる耳で聴くチェリストはいったい世界に存在しうることだろうか？

T. 10のオリジナルでは d から 3 度上の f にスラーが認められる。この状況をどう捉えるか少し説明が必要である。下段，つまり右手パートに付加した e f をスラーと考え，バスは順次進行とした。

T. 75　トニカのみで構成されるアルペッジョを設定したい上声にあわせて屈曲させることは，さほど罪深くないであろう。

「設定したい上声」とは T. 31–32，66–67の音型を指しそれを模倣しようとした時，無伴奏曲だからと考えてもバッハの作品としては何か尻切れ的で違和感を誘発させるものを感じた。他者の作風の導入があったのかもしれぬと，先ずヴァイスを網羅的に弾いてみると Sonate 23，Minuet 2 に類似例をみることができた。両曲がいかなる糸で結ばれているか跡づけるのは困難であるが，ヴァイス利用によって成立した BWV 1025の例を知る以上，既にケーテン初期にバッハは彼に着目していたことへの証左となりうるかもしれない。

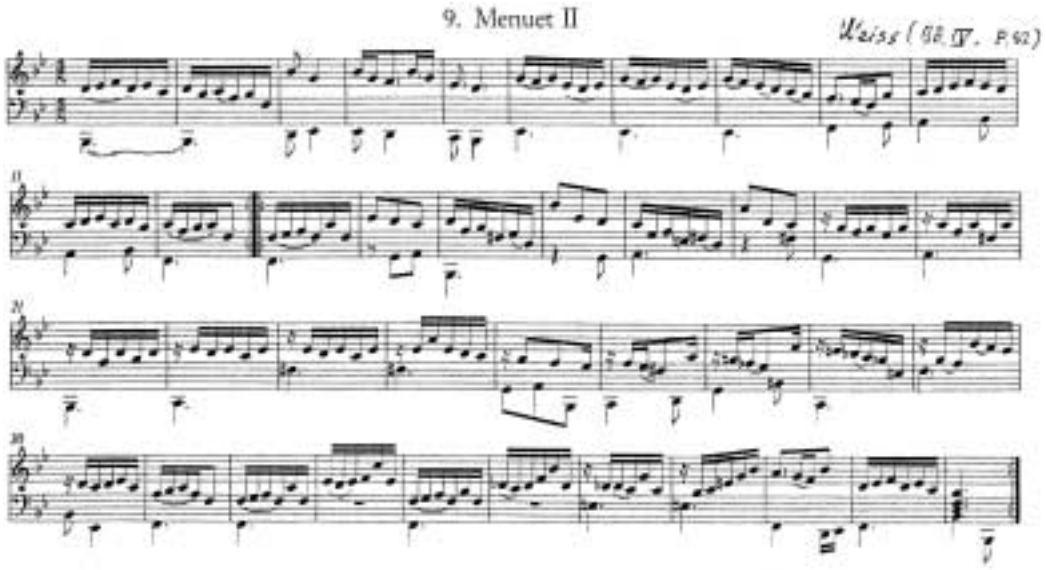


Fig. 12

T. 31–32, 66–67についての補足；明らかにヘミオラにからむ２小節に与えるバスについて私は当初直ぐには発見できなかったが，Allemande で言及した増３度のアイデアにより f–$d^{\#}$，b–$g^{\#}$の進行を決定することができた。

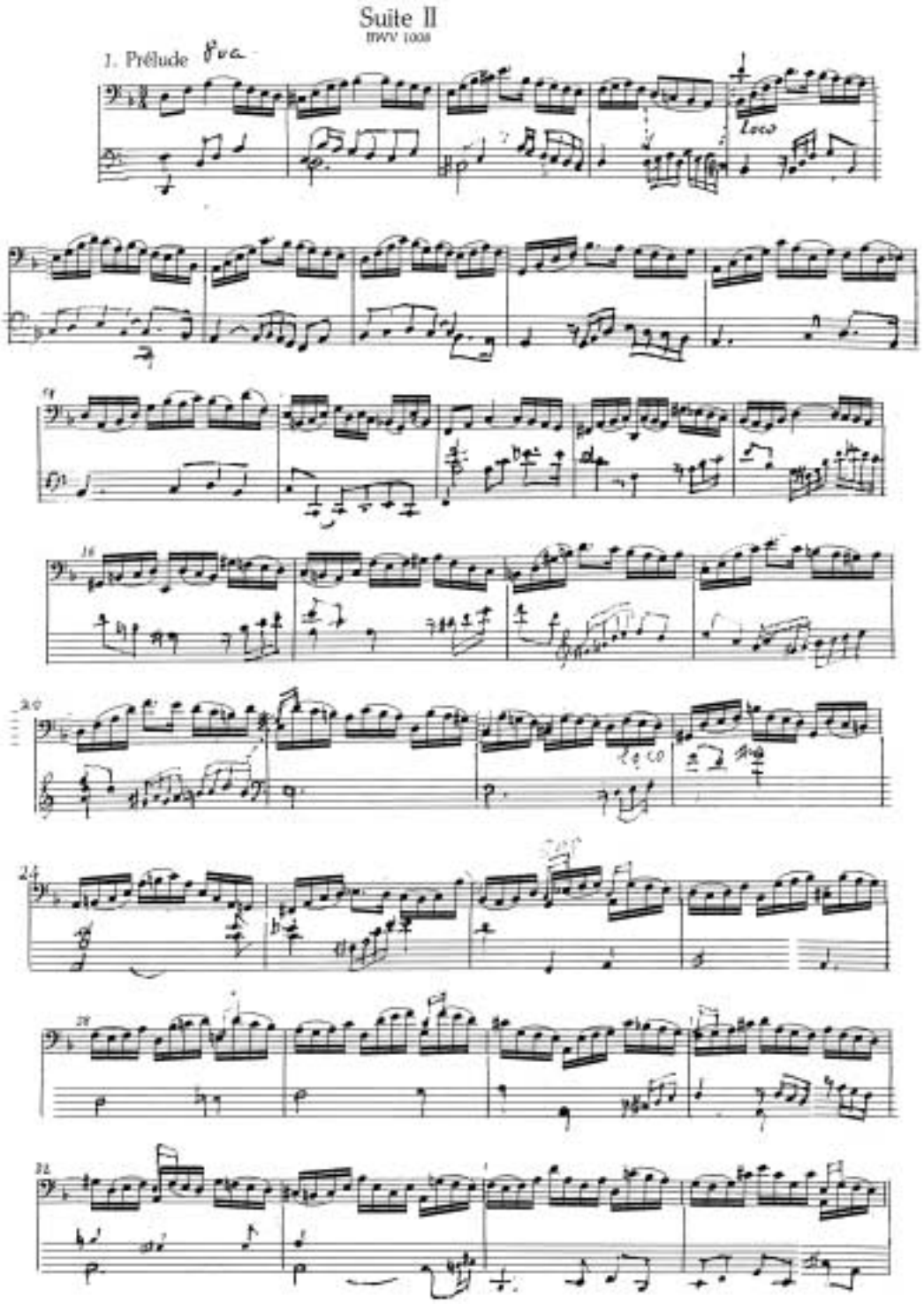
注

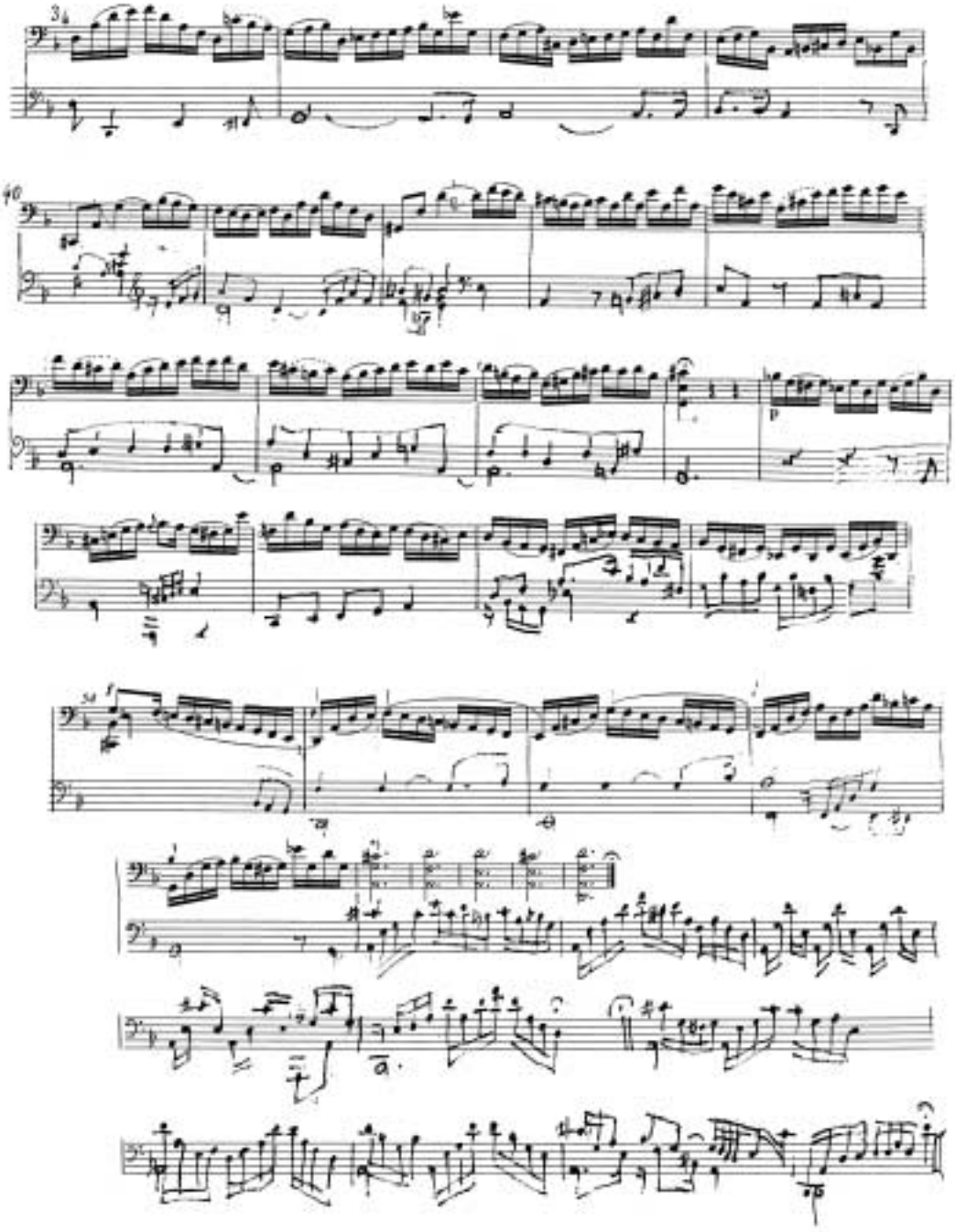
(1) J. S. バッハの遺産書に２台も記載されつつも消失してしまったガット弦を張ったチェンバロ。乏しい歴史資料に基づき，「バッハとラウテンクラヴィーア」の出版ともに私が2001年に復元させ，2003年日本音楽表現学会，第一回総会にて披露並びに発表した。既に同じ論題で本学紀要2002，2003年号に（１）と（２）を掲載。

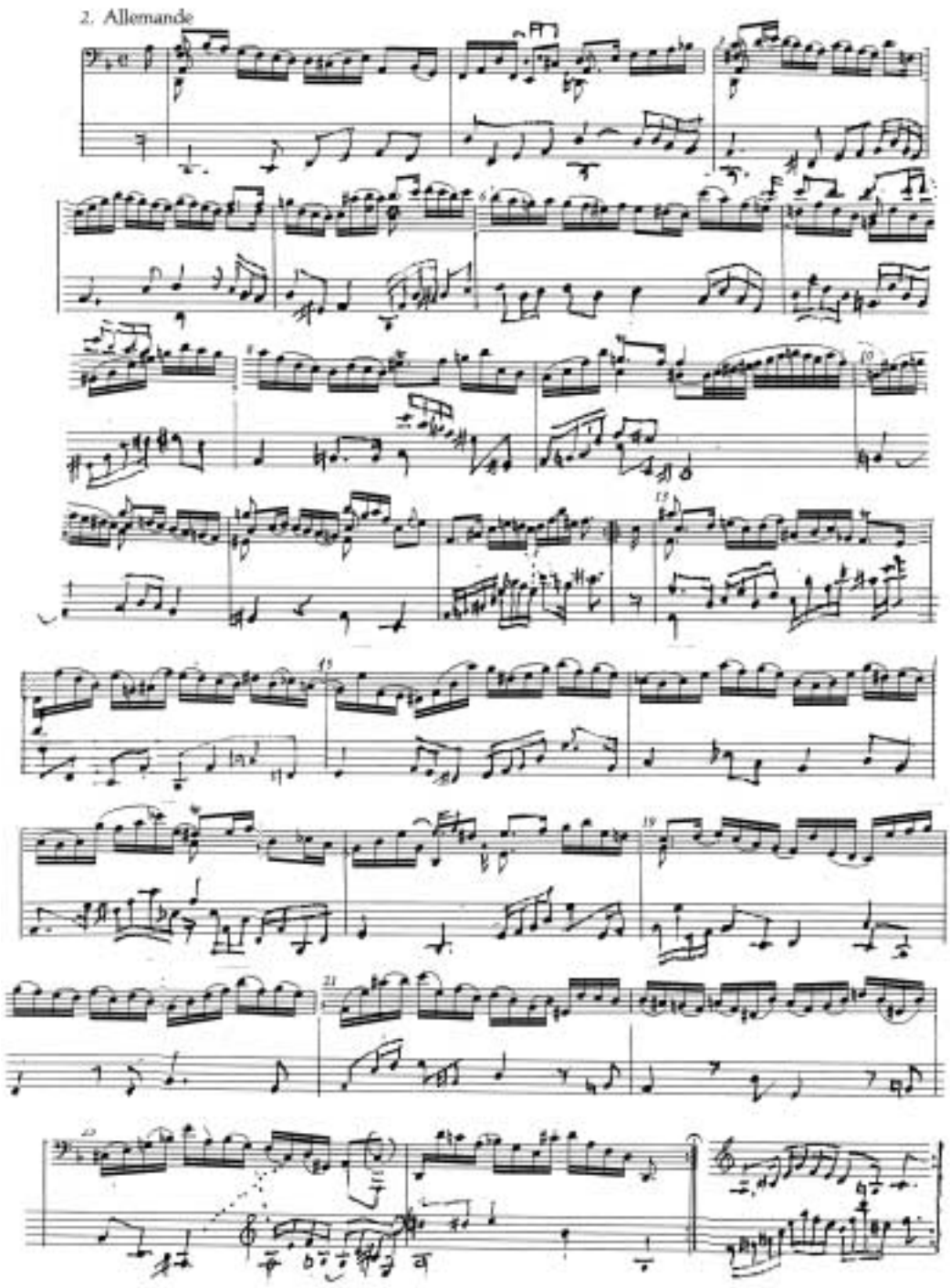
(2) 拙著「バッハとラウテンクラヴィーア」2001 163 f
2001年に初めて読むことができた Bach jahrbuch 1998. のなかで K. ホフマンは*，この Cem. と明記された g-Moll 版は二つのリュートで演奏すべし（？）とする推論を下しているが公開の場で後れをとったとはいえ，この論は承服できないものをもつ。

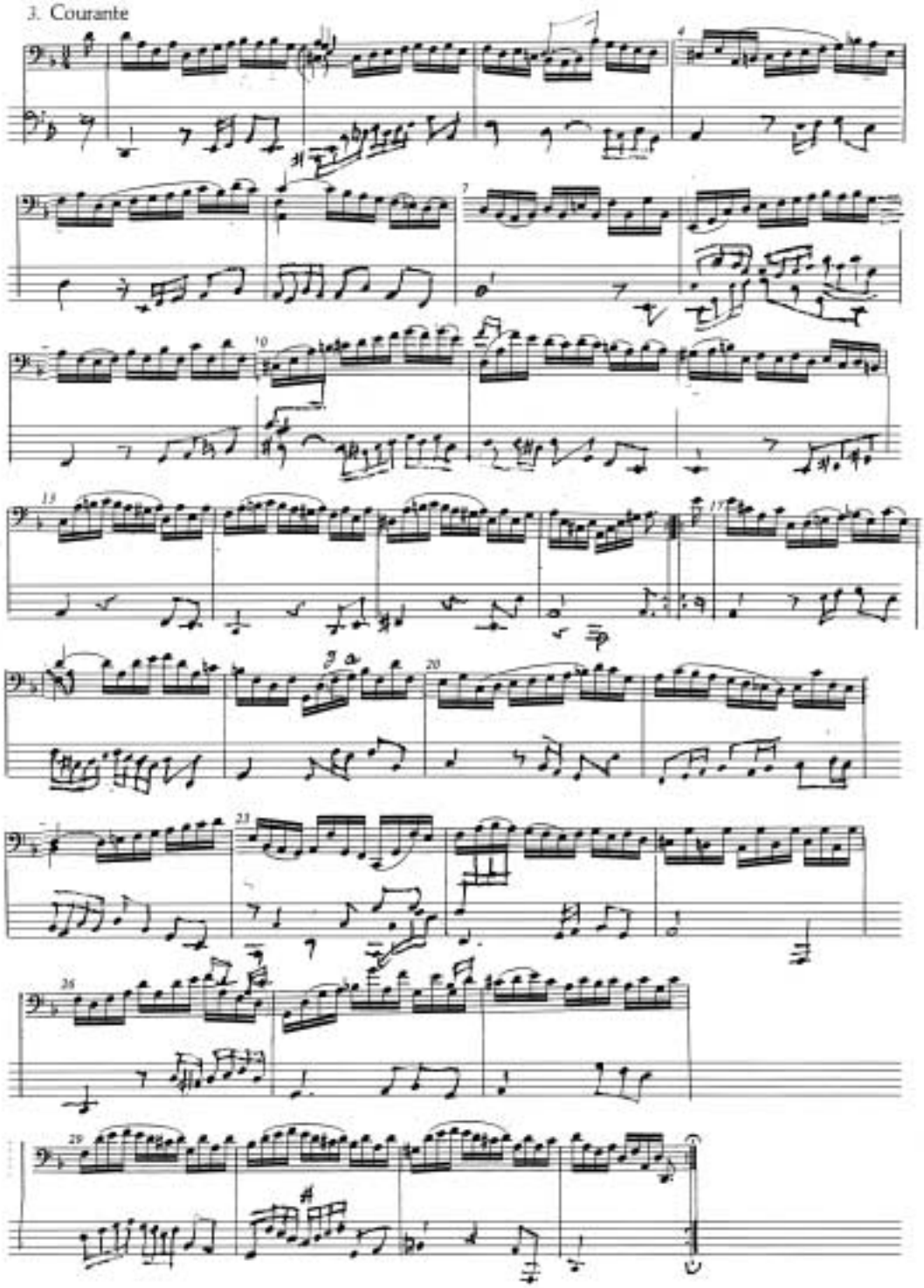
参 考 文 献

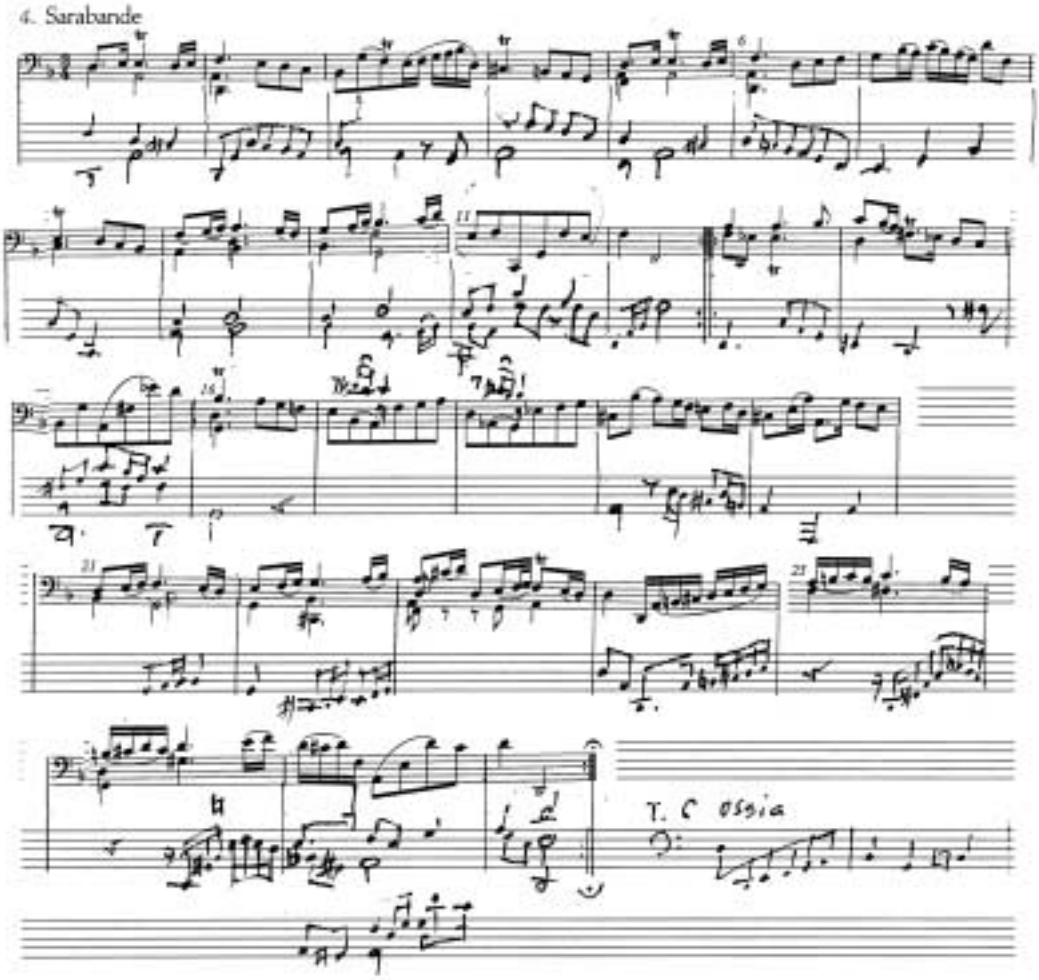
Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge* 1753
Dither de la Motte: *Kontrapunkt* 1981
Hans Vogt: *Johann Sebastian Bachs Kammermusik* 1981
Hans Eppstein: *Solo-und Ensamblesonaten, Suiten für solistische Melodieinstrumente* BJ 1981
*Klaus Hofmann: *Auf der Suche nach der verlorenenUrfassung*: *Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo*.. BJ 1998
Clemens Fanselau: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* Berliner Musik Studien 22 2000
Hans Heinrich Eggebrecht: *Bachs Kunst der Fuge* 1998

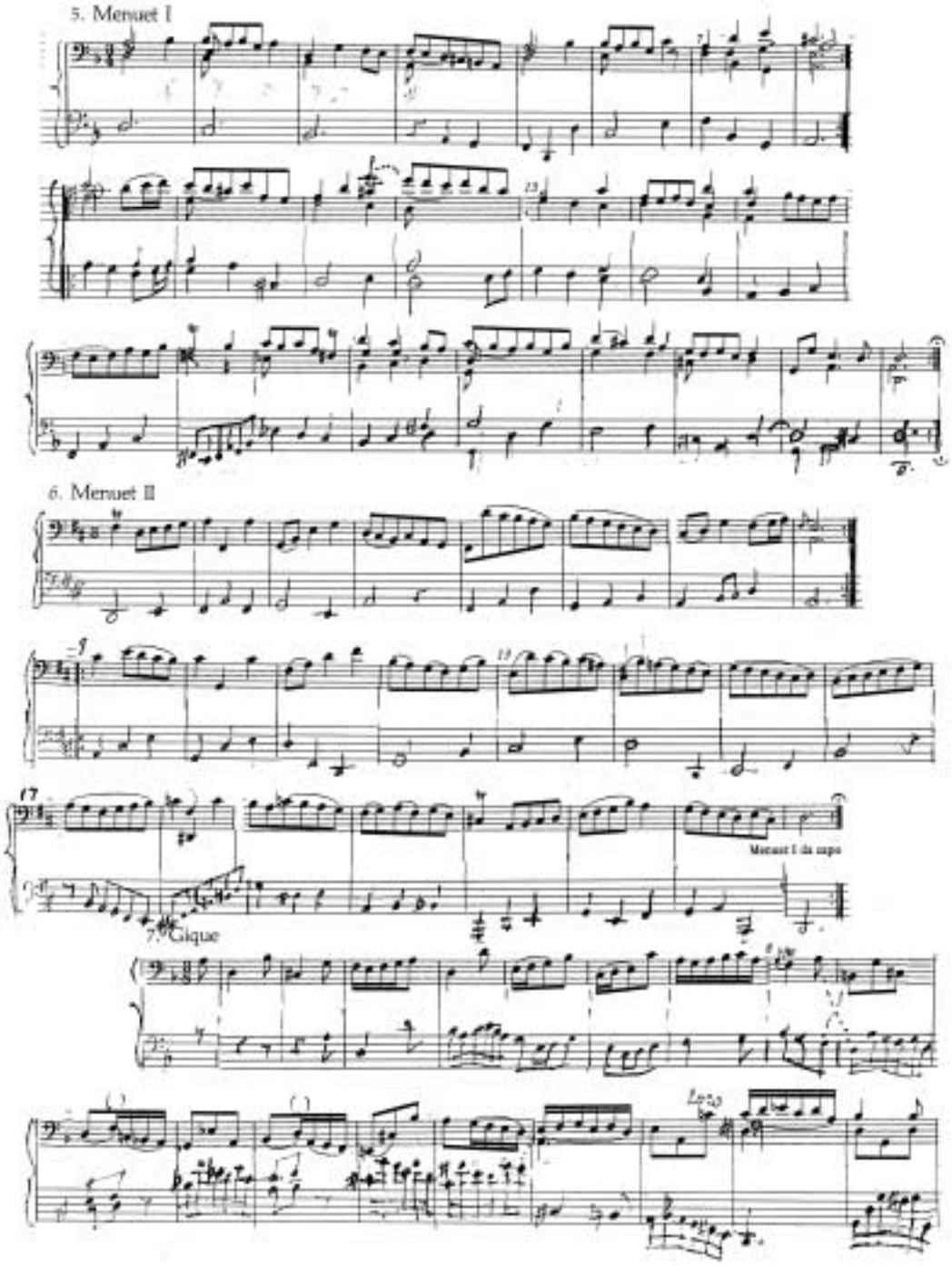
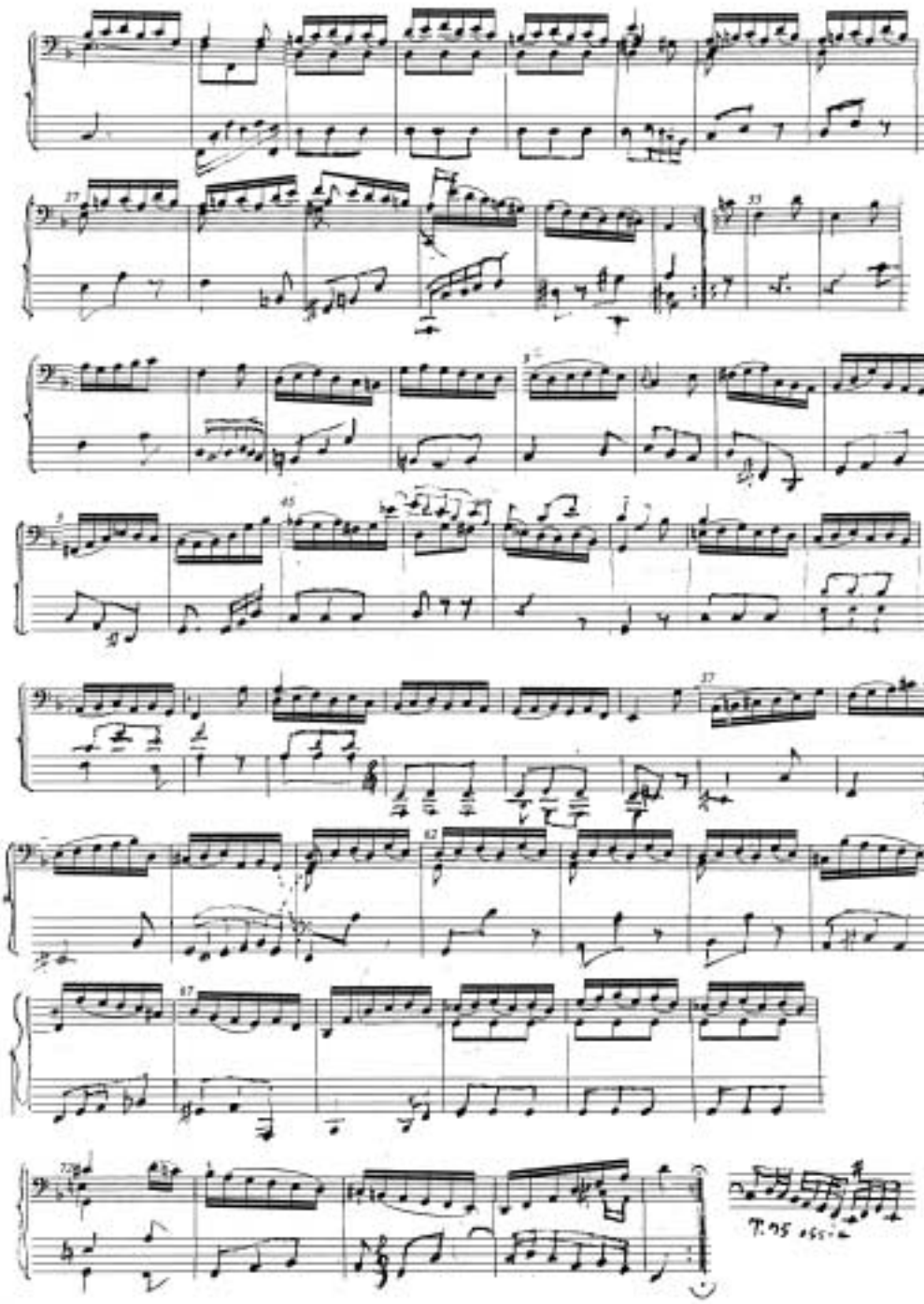

Suite II
BWV 1008
1. Prélude
8va
loco




2. Allemande


3. Courante


4. Sarabande
T. C ossia


5. Menuet I
6. Menuet II
Menuet I da capo
7. Gique