

J.S.バッハの作曲過程と演奏へのヒントを八分音符の連桁から読み解く

富田 庸

日本音楽学会第66回全国大会研究発表原稿(2015.11.15)セッション0-1

序文

バッハ作品研究においては、その一次資料である作曲者の自筆譜が精査の対象となるケースがとりわけ多いが、いくら汲んでも尽きない泉の如く、そこから作品の解釈に有益な情報が湧き出てくる様は、正にイソップ寓話の『黄金の卵』のような存在かと思うことしきりである。本論では、バッハ自身が用いていた二種類の八分音符の連桁の形とその使われ方に焦点を当て、楽譜上に観察される事例の解析を通し、バッハが記譜中に感じていたであろう作曲や演奏のプロセスとの相互関係を考察する。

このバッハの『記譜上の癖』に気づいたのは約10年前である。文献をいろいろ調べてみると、他の作曲家の作品研究では、すでに1970年ごろからある程度議論されてきた問題であることは分かったものの、バッハ研究においては殆ど問題とされてこなかった。2009年に礒山雅先生のご好意により国立音楽大学で行った講演や¹、2011年に出版された論文を含め²、かなりの時間をかけて資料と向き合ってきた結果、徐々にその問題の真相が明らかになってきつつあるという実感を持てるに至った。今回は、バッハの音楽の細部を読み解く可能性をもつツールの一つとしてその意義と使い方も併せて解説したい。

バッハの八分音符の連桁—規範と例外









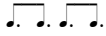

バッハに限らず、バロック時代の作曲家は、八分音符の連桁の記譜に関しては、拍毎に区切られた二つの八分音符を結ぶものと、拍という単位を超えて強拍が支配する単位全体をカバーする長い形との二通りの書き方——例えば、四分の三拍子や四分の二拍子では、小節全体をカバーする——を混用していた。資料を広く調査

¹ 『バッハの自筆譜から我々は何を学べるか。演奏者と研究者の永遠の課題』国立音楽大学音楽研究所年報 第21集 (2009年3月) 第159-174頁

² Yo Tomita, 'Reading soul from manuscripts: some observations on performance issues in J. S. Bach's habits of writing his music', *Essays in honor of Christopher Hogwood: the maestro's direction*, ed. T. Donahue (Lanham, 2011), pp. 13-40.

した結果、バッハはその二通りの書き方を使い分けており、表1に示したように、前者を通常形として用い、後者を例外的なオプションとして用いていたことが分かった。

表1：バッハが用いた八分音符の連桁の2種類の形

拍子	バッハの通常形 (延長形)	例外的な形 (既定形)
2/4		
3/4		
4/4		
6/16		
12/16		

バッハの二種類の八分音符連桁——外観と有意性

例外的な形が用いられる場合、それらの意義と役割は、以下の3つのシナリオに分類できる：

1. 曲中に例外形がほぼ首尾一貫して用いられており、曲の性格を現しているかのように思われるケースがある。これを『**性格的な連桁**』と呼ぶことにする。
2. 曲中に例外形が通常形と共にほぼ首尾一貫した規律のもとで使用されている形跡が認められ、バッハがそれら二つの形を意図的に区別しているかのように考えられるに十分な状況証拠が認められるケースがある。これを『**音楽的な連桁**』と呼ぶ。
3. 曲中に例外形が通常形と共に現れるが、その背後に音楽的理由がはっきりとは認められないし、変則的に使われている節がある。これを暫定的に『**不可解な連桁**』と呼ぶことにしておく。

まず『**性格的な連桁**』のケースを見てみよう。これらは短い連桁を標準形として用いている楽曲を指すが、数が極めて少なく、曲の性格が極化していることが特徴である。ここから、バッハはこの記譜形を意識的に選んだことが推定される。特筆すべきは、表2に示したように、跳躍する音程で連なった八分音符群が、活発な演奏やスタッカートのアーティキュレーションを示唆するものと、同音上の繰り返し、若しくは、音階を順次進行する八分音符群が、ゆったりとした速度とムードを示唆するという両極端のケースに分類されることである。これらの極めて対照的なケースでバッハが短い連桁を選択したことは重要なポイントだと思うが、一体どう解釈

すべきであろうか。今現在の仮説としては、バッハのテンポ・オーディナリオ³の両極端の「例外」として、この例外的な連桁形の選択を行ったのではないかと考えている。

表2:『性格的な連桁』が使用された2種類のタイプ

性格的な連桁の2つのタイプ	例
1) 跳躍する音程が連合する八分音符群で、活発な演奏やスタッカートのアーティキュレーションを示唆するもの	<ul style="list-style-type: none"> 平均律第1巻：第3番 フーガ(譜例1)、プレリュード第14番、プレリュード第15番、プレリュード第21番 ゴルトベルク変奏曲：第28変奏、第29変奏
2) 同音上の繰返し・音階の順次進行する八分音符群で、ゆったりとした速度とムードを示唆するもの	<ul style="list-style-type: none"> オルガン小曲集：BWV 621, 638, 639 パルティータ第2番、第1楽章, <i>andante</i> セクション インヴェンション第15番 平均律第1巻：プレリュード第12番、プレリュード第16番(譜例2) 平均律第2巻：プレリュード第20番

譜例1 平均律第1巻よりフーガ第3番嬰ハ長調 (自筆譜 D-B, Mus. ms. Bach P 415): 冒頭

譜例2 平均律第1巻よりプレリュード第16番ト短調 (自筆譜 D-B, Mus. ms. Bach P 415): 冒頭

さて、次に第2と第3のケースに移る。楽章中に長短二種類の連桁形が混在する場合の殆どが、大まかにこれらのどちらかに該当する。連桁の長さの違いには、音楽的理由があるのか、またそうではなく、紙上に空間的な制約や記譜作業からの疲れ、飽き、もしくは記譜時に何かしらの興奮からの影響などの外的要因が影響していたのだろうか。個々の事例の検証からどう解釈すべきかという可能性を探った結果、浮上してきた暫定的な答えを拾って纏めたのが表3である。

表3 バッハが二種類の八分音符の連桁を使用した理由の推察

推察される理由	バッハの通常形の連桁 (延長形)	例外的な形 (既定形)
音楽的に注意を払う	水平的 (旋律的関心)	垂直的 (和声的関心)
音楽素材の使い分け	モチーフ	終止形の音型
書体	薄い	厚い (かつ密集している)
曲中のポジション	早い	遅い

この中でも、もっとも興味深いのは、延長形と既定形の連桁が、曲中に現れる2つの対照的なモチーフや音型と符号する『音楽的な連桁』のケースで、フレーズ

³ For the discussion of Bach's *tempo ordinario* and the issue of inconsistency in Bach's notation, see Robert Marshall, 'Bach's *Tempo ordinario*: A Plaine and Easie Introduction to the System', *Performance Practice Review*, xiii/1 (2008), pp. 1-33, esp. at pp. 4-5.

グやアーティキュレーションを表しているとも考えられる根拠を提供している。以下に、それらの事例を譜例とともに順次詳しく見ていくことにする。

- フーガ主題の呈示と経過句^{エピソード}を区別している例
- フーガ主題中の対照的なモチーフを区別している 2 例
- 終止に至るパッセージにアーティキュレーションを施している例
- ムードや調性の変わり目を局地的に反映させていると解釈できる例

そして最後に、残った疑問に関して『不可解な連桁』の解析を試みたい。

(1) フーガ主題の呈示と経過句を区別している例

まず、主題の呈示と経過句において、それぞれの八分音符群が記譜上の区別がなされている例として《平均律クラヴィーア曲集 第2巻》のト短調のフーガを取上げる。(譜例5を参照。)表4と5に示したように、フーガ主題中の八分音符連桁は、殆ど必ず6つの八分音符(♩♩♩♩♩♩)が1つの長い連桁で繋がられているのに対し、経過句におけるそれは拍毎に分断された既定形(♩♩♩♩)になっている。

(PPTで場所を示す。)前者に絞って観察すると、バッハが一つの連桁で書こうとしていたことが分かる。表4を元に統計を取ると、16のうち13回、つまり81%が延長形になっている。しかし、例外となった3箇所の場合を更に詳しく見ていくと、表4の第4コラムに**赤字**で示したように、なんらかの状況下の影響があった故に例外的な形となった形跡が認められる。つまり、統計的に100%に限りなく近くなることになる。それと比べ、経過句に見られる八分音符群は、第9小節のバス声部から由来しているにも関わらず、一貫した書体を取っていない(表5を参照)。しかし、そこにはある法則が認められる：(1)パッセージが旋律的に用いられている場合(譜例3：第1経過句 第17-21小節)は延長形を取り、(2)パッセージが強い和声的役割を持つ場合(例：終止形のパッセージ)は、既定形を取る傾向が強い。

表4 平均律第2巻よりフーガ第16番ト短調の自筆譜にみられるバッハの八分音符連桁形(1)：
主題中の繰り返される6音を結ぶ連桁形

表5 平均律第2巻よりフーガ第16番ト短調の自筆譜にみられるバッハの八分音符連桁形(2)：
経過句で用いられた八分音符の連桁形

譜例3 平均律第2巻よりフーガ第16番ト短調(自筆譜 GB-Lbl, Add.MS. 35021): f.12v (r.h. col.)

(2) フーガ主題中の対照的なモチーフを区別する

次に、フーガ主題中に2つの対照的なモチーフが共存し、それらが2種類の八分音符連桁により区別されているケースを見てゆく。このタイプで最もコンパクトな例は、《平均律クラヴィーア曲集 第1巻》のハ長調のフーガであろう。テーマ冒頭のモチーフとテーマの末尾のモチーフまでは1拍分のスペースしか空いていない。(譜例4を参照)

譜例4 平均律第1巻よりフーガ第1番ハ長調(自筆譜): 冒頭の3譜表(第1-10小節)

冒頭のモチーフ(♩♪♪)の連桁は、事例の殆どが延長形で、末尾のモチーフ(♪♪♩)は常に既定形を用いている。異常な事例の説明を含め、この楽章の全ての事例を表6に纏めた。このフーガでは、冒頭のモチーフは26回現れるが、そのうちの6回は第2拍と第3拍に跨る所か、小節線を跨いで現れる。これらに関しては、記譜上の慣例から、延長形は用いられることはない(第3コラムに**太字**で示した)。以上の理由から残りの20のケースを検証対象とするが、その中の4つが既定形となっている所(第4コラムに**斜体字**で示した)は、特に注意深い観察が必要である。この中の最初の2つのケース、つまり第5小節と第10小節の場合、バッハが書き写している原本(喪失)でこの箇所にて譜表の段落変更があった可能性が考えられるからである。また、残りの2つの箇所は、ストレット中の後続の呈示であるため、先行した主題呈示の連桁の形(上記の例外の6回に属する)を踏襲したという説明も可能である。いずれにせよ、このフーガにおける2つの連桁の形は、冒頭モチーフが少なく見積もっても $20:4 = 80\%$ 、末尾モチーフが $23:0 = 100\%$ 、という結果になり、統計的にみても無視できないポイントであることが分かる。バッハが確固とした意図をもって両者を記譜上においても区別していたことを強く示唆するものである。

表6 平均律第1巻よりフーガ第1番ハ長調の自筆譜上におけるにみられる冒頭モチーフ(♩♪♪)と末尾モチーフ(♪♪♩)の八分音符連桁形の解析

(3) フーガ主題から対主題までの間に対照的なモチーフを区別する

この他にも、《平均律クラヴィーア曲集 第1巻》のト短調のフーガのように、2つの連桁形の使用がフーガ主題(冒頭モチーフ♩♪♪)と対主題(終止形モチーフ♪♪♩: 冒頭モチーフの反行形)に跨り、8拍ものスペースが空いているものもある。この対照的な2つの連桁形がどう使い分けされているかをそれぞれ表7と8にて解

析した結果、ハ長調のフーガと同様の結果が出た。時間の関係で細かい議論自体は割愛させていただく。

譜例 5 平均律第 1 巻よりフーガ第 16 番ト短調 (自筆譜): 冒頭の 3 譜表 (第 1-8 小節)

表 7 平均律第 1 巻よりフーガ第 16 番ト短調の自筆譜上における主題の冒頭モチーフ (♩♩♩) の八分音符連桁形の解析

表 8 平均律第 1 巻よりフーガ第 16 番ト短調の自筆譜上における対主題の末尾モチーフ (♩♩♩) の八分音符連桁形の解析

(4) 終止に至るパッセージにアーティキュレーションを施す

さて、次に主題という素材から離れた所で、バッハが八分音符の連桁の 2 つの記譜をどう使い分けていたかを見ていくことにする。例外的な短い既定形の連桁は、カデンツなどの和声のシフトが際立った箇所によくの例が見出される。(例を PPT で複数示す)

自筆譜だけでなく、オリジナル出版譜でも同じことが確認できる。譜例 7 はゴルトベルク変奏曲から冒頭のアリアの終結部分であるが、この楽章でバッハは八分音符の連桁は通常形、つまり 6 つの八分音符を繋げた延長形(♩♩♩♩♩♩)を用いていることが分かる。最後から二小節目に見られる短い既定形の八分音符連桁が例外として目に飛び込んでくる。これは D-T-D という和声進行の動きが強調され、次の小節で完全終止に落ち着く様を表現していると解釈できまいか。

譜例 6 ゴルトベルク変奏曲より<アリア> (オリジナル印刷譜・1741 年 第 27-32 小節):
短い八分音符連桁が和声進行を強調?

譜例 7 ゴルトベルク変奏曲より<第 14 変奏> (オリジナル印刷譜・1741 年 第 1-9 小節):
第 6-7 小節がヘミオラを明示?

同様に、第 14 変奏では、ユニークな連桁のパターンが第 6-7 小節の右手譜表にみられる。(譜例 8) この連桁はヘミオラを形成しており(♩♩♩♩♩♩|♩♩♩♩♩♩)、第 8 小節でフレーズが完全終止へ一段落する準備過程を明確に示しているという解釈が可能だ。(みなさんはどう思われますか?)

(5) ムードや調性の変わり目を反映させる?

主題やモチーフ、そして終止形など、体系的に区別されうる音型を離れた所でも、八分音符連桁の二つのタイプは意味深に使い分けされているように見える場合もあ

⁴ See, for example, notational corrections at similar points following page breaks in Prelude in C major (barring error), Fugue in G minor (clef error) and Prelude in B minor (note-value error) in the autograph of WTC II (The British Library London, Add. MS. 35021).

る。譜例 2 にて示した《平均律クラヴィーア曲集 第 1 巻》のト短調のプレリュードをもう一度みて欲しい。ここで延長形の連桁が使われているのは、第 4 小節と第 7-8 小節でのみである。これらのパッセージにおいて、バッハは和声のシフトや拍の重みを感じるという曲全体のムードや曲の性格の問題を離れ、局地的な場面で旋律的自立を探求しているような仕草が感じられる。特に第 7 小節から 2 小節に渡る延長形の連桁は、曲が平行長調（変ロ長調）へと転調し、内声部が順次進行で揺れ動く所で使用されている。その一時の自由への希望を表現しているかのような様が記譜上にて表現されているように感じられるのは自分の主観から来たものなのだろうか。（みなさんのご意見をいただければ嬉しい。）

さて、これまで観察してきた様々な事象は、バッハが記譜中に何かの音楽的なポイントを感じたもの——バッハが時折感じていたであろう旋律的な有機的組織体の発展や、カデンツで感じられる和声的機能への反応など——が、八分音符の連桁に記録されていたという説の証拠として、『音楽的な連桁』をいう用語で括ってみたものである。

残った疑問に関して

(1) 相反する利益とバッハの選択

以上、検証してきた事象から、バッハの音楽的意図が八分音符の連桁に反映していることは疑いのないことと思われる。実際には、バッハの自筆譜を丁寧に検証してゆく過程において、バッハの 2 種類の連桁の選択に理由付けが見つからない事象も無数に存在することも認識している。故に『不可解な連桁』と呼ぶ事象についても考察を加えねばならない。2011 年の論文においては、これらを「写譜の段階で、良く考察されることがなかった事象」、または「慣習通りの普通の記譜に戻ってしまった事象」という解釈をしてきた⁵。しかし、より合理的で、確固たる事例に基づく説明がされるべきだと思い、検証を進めてきた。今回はその新説を披露したい。

ここで、《平均律クラヴィーア曲集 第 1 巻》のロ短調のフーガのケースを少し詳しく見てゆくことにする。（譜例 8 を参照。）冒頭の主題の記譜には、延長形の連桁が採用されているが、第 4 声の呈示からは、延長形の使用が減りだし、その傾

⁵ Tomita, 'Reading Soul from Manuscripts', pp.19 and 40.n.7.

向は曲の最後まで続く。(表9を同時に参照。) バッハの自筆譜をみると、第14小節(譜例8の第4段落、第1小節目)からは、ソプラノとアルト声部が交差しているし、記譜上のスペースの問題が浮上したことが延長形を維持する上での障害となったと推測できる。また、楽曲の進行という視点からみれば、呈示部も終わりに近づき、ここで一応最初のクライマックスへと達する場面でもある。曲のインテンシティーとバッハの連桁の選択の関連性に関しては後ほど改めて触れる。

表9 平均律第1巻よりフーガ第24番ロ短調の自筆譜上における主題中の八分音符連桁形の解析：それぞれ濃い灰色が延長形を、薄い灰色が規定形を表す。断片や不完全な呈示は、四角括弧で括った。

譜例8 平均律第1巻よりフーガ第24番ロ短調(自筆譜): 冒頭ページ(第1-27小節)

更に別の角度からこの曲を検証すると、また違った理由も浮かび上がってくる。表9にて、このフーガにおける全ての主題の呈示(断片や不完全な呈示を含む)とバッハの八分音符連桁の選択を、細かくマップアウトしてみたが、フーガ主題の呈示がテクスチャの下支えを担うケースが極めて多いこともこの曲の特徴として浮かび上がってくる。完全な形で呈示される13回のうち、10回が最低声部に現れる(13:10 = 77%)。呈示部を除けばそれらの大部分が短い既定形の連桁を使用している。これは、このフーガの経過句(第17-20; 26-29; 65-68小節)——八分音符による

「Walking Bass」を飾る上声2声部が模倣しながら五度圏でシフトしてゆく——を彷彿させる。既出の第2巻のト短調のフーガでは一貫して見られた2種類の連桁の使い分けが、このフーガでははっきりとは見られない背景には、そのような音楽的性格付けのプロセスが絡んでいそう。つまり、バッハがリアルタイムで記譜中に連桁のタイプを選択していく時に、考慮すべき問題が複数存在していたのであり、かつ優先順位が存在したということが考えられる。フーガを記譜してゆく場合、素材や構成要素をまず考慮するのは当然であろう。そして曲が進行していくにあたり、楽曲中の音楽的事柄が形式的分別より優先的に考慮されていた。このような観察と解釈が的を得ているとしたら、バッハの作品解釈のアプローチにも同様の考察が必要になるのではないだろうか。

(2) 曲中の音楽活動の密度に対するバッハの反応

その他にも、バッハが記譜を開始した段階で使用を決めた連桁のタイプが後に覆されるケースなどが多数観察されるが、その殆どにおいて、延長形から規定形への変更であることは特筆されるべきポイントであろう。譜例9で示したイ短調のプレ

リュードの記譜を見ると、バッハがこの曲を写譜し始めたときには、曲の性格を十分に感じ取っておらず、曲のムードが感じられるまで数秒の遅れがあった——それが連桁のタイプの変更に現れている——という解釈すらも可能である。

譜例 9—平均律第 2 巻よりプレリュード第 20 番イ短調（自筆譜）：冒頭

最後に、八分音符の連桁のタイプの変更が、フーガのほぼ中間地点で起きる場合を考察する。譜例 10 に示したのは、《平均律クラヴィーア曲集 第 2 巻》のニ短調のフーガで、アンナ・マグダレーナの写譜である。

譜例 10 平均律第 2 巻よりフーガ第 6 番ニ短調（Anna Magdalena Bach による筆写譜 GB-Lbl, Add. MS. 35021, f.4v）

アンナは旦那様の筆跡を真似ることで、かなり細部までオリジナルの筆跡的特徴を忠実に再現した数少ないコピストの一人として知られている⁶。この楽譜のオリジナルはバッハの自筆譜であったはずで、バッハは前半部（第 1—13 小節）にて半音階音階を下降するモチーフを延長形の八分音符連桁で書き綴ったが、ストレットと反行形が導入される後半部（第 14—27 小節）にて、短い既定形の連桁へとスイッチしたと思われる。このフーガには、バスの音形が和声のシフトを担うなどのテクスチャ上の問題は無い。では、バッハはなぜ曲の真ん中で連桁のタイプを変えたのであろうか。

既出のロ短調のフーガの第 15 小節を思い出して欲しい。フーガ呈示部の終わりに早くもクライマックスに達した部分であり、延長形の連桁から既定形へと移行したところである。このニ短調のフーガも、後半で二つの新しい技法が投入され、音楽のドラマが熱くなる。つまり、音楽的激しさが一定量を満たした段階において、延長形の連桁は使わない、ということのようである。これは、『性格的な連桁』でも観察されたように、一種の例外的なケース、つまり「特筆に値する」というポイントを記譜上明確にしておくという目的があったとも解釈できまいか。

⁶ See Yo Tomita, 'Anna Magdalena as Bach's copyist', *Understanding Bach*, ii (2007), pp. 59–76.

結論

以上、バッハが記譜中にとっていたと思われる政策と実践上の性癖を明るみにすべく議論してきた⁷。バッハが二種類の八分音符の連桁形——延長形と規定形——を区別して用いていたことはほぼ確実だと思われる。殆どの場合、バッハは曲のモードや性格を考慮し、どちらのタイプが適切かを感じていた。既定形を排他的に用いることは希であったが、そのオプションを選んだ場合、曲の性格が非常に快活であるとか、その真逆の沈静振りが際立つとか、確固とした曲の性格が強烈に示されていることは確認できた。より頻繁にみられたのは、両タイプの連桁が同じ曲に混用されているケースで、音楽論議（musical discourse）の細かいニュアンスを与える役割を担っていた。二つの対照的なモチーフが連桁の長さにより記譜的に区別されている曲もあるし、モチーフとエピソードなどで和声進行役を担うバスの音形とを区別するために使い分けされている曲もある。また、それほど体系的には区別されない曲の場合でも、ある旋律に少し方向性を持たせたような場合には長い連桁が使われ、反対にカデンツにおけるバス声部にて、和声進行が強く感じられるようなところでは、拍毎の短い連桁が使われるケースが多いことも分かったし、曲中の緊張感が高まりに達したことを表現する手段として、連桁の種類を標準形から例外形へと変えるということもした。

しかし、バッハが八分音符連桁で意図したものを完全に理解するには、まだ障害ともいえる謎が残っている。二つの連桁のタイプをバッハが選択するにあたって、その理由をその結果である楽譜から拾い読みをただけでは、その命題は完全には解明できまい。やはり歴史に立ち返り、少年バッハが記譜法をどう学び身につけていったのかというプロセスを辿ったり、更に多くの事例の精査を多角的に研究していくことが望まれる。

バッハが用いた二種類の八分音符の連桁は、ある意味、我々が英語で論文を書くときに使う斜体文字に似ている面がある。本の題名、外国語、強調したい箇所など、きちんと確立されたルール無しには、乱用になる危険性があり、意味が無さなくなる可能性すらある。バッハの場合にも、連桁には複数の役割が担われていたケースも確認され、その優先順位を同時に考慮していたようなことも分かった。実際にバ

⁷ In addition a more comprehensive commentary of all the movements of the WTC is provided in the Appendix of Tomita, 'Reading soul from manuscripts', pp. 30-40.

ッハがどのような認識を持っていたのか、きちんと科学的に証明できる時は来るのであろうか。

ともあれ、バッハの八分音符連桁に纏わる課題は、バッハが演奏時に何をどう考えていたかという課題に対し、真摯に向き合っていくうえで貴重な情報を提供してくれる可能性を秘めているように思われるので、将来のバッハ作品解釈に新しいアプローチを提供することが期待される。記譜上のプロセスの情報と演奏のそれとが直接変換出来るかということは、また別の問題であるが、バッハが記譜時において曲のモチーフのレベルから構造上のレベルまでどう対処していったかという情報は、それ自身が楽曲解釈にとっては建設的な問題提起であり、楽譜編集者や演奏家としても、もはや無視できないところであろうと考えている。