《ゴルトベルク変奏曲》の成立をめぐって

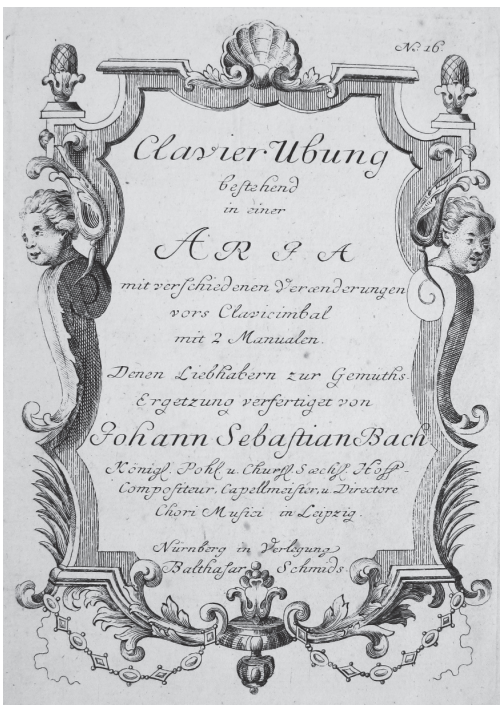
現代におけるピアニストへの一提言[1]

富田　庸

はじめに

J.S. バッハの代表作のひとつである《ゴルトベルク変奏曲》は、低音主題を優雅で技巧的な変奏で華やかに飾った大作で、1741 年の秋にバルタザール・シュミット（Balthasar Schmid, 1705–1749）から楽譜出版された[2]。シュミットは、バッハのライプツィヒ時代初期の教え子の一人で、《パルティータ》第１番（1726 年）と第 2 番（1727 年）の印刷譜の彫版製作者としても関与している。その後、故郷ニュルンベルクへ戻った彼は、短い間ではあったが、当時ドイツで最も信頼のおける楽譜出版者として名を成すことになる。このとき《ゴルトベルク変奏曲》の出版を一手に引き受けたことにより、シュミットは奇しくもバッハの『クラヴィーア練習曲集』プロジェクトの最初と最後を見届けることとなった。

例 1：《ゴルトベルク変奏曲》表題頁[3]



シュミットが手がけたこの表題頁には、とても手の込んだ装飾が施されている。これまでにバッハが出版してきた一連の『クラヴィーア練習曲集』の中でも一際目をひくものだ。この優雅なデザインの醸し出す独特の雰囲気もさながら、ここで気になるのは、この表題に記された「2 段鍵盤のチェンバロのため」という楽器の指定である。今日この曲をピアノで演奏する場合、楽器の違いが解釈に与える影響――つまり鍵盤が一段しかないこと、また音量や音色といった物理的な違いから、そのコントロールの妙技による表現法の違いまでを含めて、バッハが意図したであろう範疇の表現から大きな隔たりがあるという事実をどう捉えるべきか――を考慮し、演奏者は当然、何らかの対策を練らなければならない。270 年前に創作された作品には、当時の流行に影響を受けた様々なアイディアや、それらをひとつの形として統括する術や原理に至るまで、バッハが作曲過程で決断した様々の問題が含蓄されているはずである。21 世紀に生きる我々は、そのバッハの意図をどう汲み取り、また、それぞれの時代特有の価値観の違いをどう乗り越え、どうしたらそれらを自分なりの曲の解釈の糧へと結びつけていくことができるであろうか？

ピアニストに限らず、演奏家が曲を演奏するときには、まず「音としてのイメージ」が湧き上がり、実際に鳴る音とイメージとの同調が行われる。良いイメージが沸きあがらないと、納得の行く演奏はできない。それを得るために、演奏者は研鑽を積み続けている。バッハのピアノ曲を今日演奏するにあたり、曲に関した知識を得るための研究にもいろいろなものがあるようだが、以下に例をいくつか挙げてみる。

1. 異端とも評されるグレン・グールドを含め、他人の演奏を幅広く聴くこと（自分の演奏を客観的に見つめる）。
2. チェンバロ演奏を通してアーティキュレーションや装飾の入れ方を学ぶ（ピアノで弾くバッハ演奏にも活かす）。
3. 楽曲分析を通して曲の構造を学ぶ（演奏を知的に構築する）。
4. 作曲者の自筆譜楽譜資料などから作曲過程や編纂過程を学ぶ。（作曲者の思考を理解することで、演奏解釈にも役立たせる）。

もちろん、これらのアプローチに対しては、賛否両論があるようだ。特に第 1 例に関しては、音大などの教育者の間では否定的な意見が多いと聞く。学生が自分の感性を磨き、それを自分で発見することがまず何よりも大切なのであり、逆に他人の解釈を先に知ると、学習者自身の純粋かつオリジナルな解釈を確立する機会が奪われてしまうのではないか、ということらしい。しかし、既にある程度の研鑽を積んだ演奏家に限っては、このような理屈は当てはまらないし、第 4 例に関しては、害はない（いやむしろ必要な作業）かと考える。本論では、バッハが考察・意図したであろうこと、また彼の下した作曲上の決断の過程を確認し、そこから得た知識を我々はどう楽曲解釈へと生かしていくことができるか、

また、それを演奏者が持つべき確信というものの発見へと繋げていくことは可能か、といったところに焦点を絞り、問題提起をしてみたい。

Ⅰ：《ゴルトベルク変奏曲》作曲をめぐる諸相

曲集の来歴

《ゴルトベルク変奏曲》は『クラヴィーア練習曲集』という、シリーズとして企画された印刷譜の第4番目の作品として準備された[4]。それまでに刊行された曲集を表1にてまとめておく。

表1：バッハの『クラヴィーア練習曲集』

巻番号	曲集名（一般に知られている名称）	出版年	出版人
[1]	《パルティータ》全6曲	1726 - 1730年（初版）、1731年（再版）	自家出版
2	《イタリア協奏曲》と《フランス風序曲》	1735年	C. ヴァイゲル
3	《オルガン・ミサ》	1739年	自家出版
[4]	《ゴルトベルク変奏曲》	1741年	B. シュミット

第1部から第3部までは、演奏に必要とされる鍵盤の数と巻番号が一致しているため、第4部の番号が欠けている理由をそこに見ることもできるし[5]、出版を一手に引き受けたシュミットの意向であったとも考えられる。なお、その後のバッハは、対位法の可能性を追求する作品を集中的に印刷出版しており[6]、その傾向の発端が《ゴルトベルク変奏曲》であったことも特筆に価しよう。

バッハが《ゴルトベルク変奏曲》の作曲に取り掛かるまでの5年間は、音楽家として栄光と苦悩の連続であり、文字通りその逆境と名声の狭間からこの曲集は生まれた。表2に、特に傑出した出来事を抜粋しておく。

《ゴルトベルク変奏曲》の成立に関しては、いまだに謎が多い。この曲名も実は19世紀に定着したニックネームで、フォルケルの伝える逸話――つまり不眠症に悩むカイザーリンク伯がバッハに作曲を依頼したこと――が、この曲集の成立過程としてあったとされていることに由来する[7]。しかし、この情報をフォルケルに伝えたとされるフリーデマンやエマヌエル、また、その当事者であるカイザーリンク伯と神童ゴルトベルク等に真相を求めた研究からは、その信憑性を裏付ける新たな史実が提示されていないばかりか、既知の史実との矛盾点がいくつか指摘されており、そのエピソード自体の信憑性が疑われているのが現状である[8]。

表 2：バッハの生活 1736-1741 年：栄光と苦悩の軌跡

1736 年

4 月：バッハが作曲を担当した《シェメッリ歌曲集》が出版される

7 月：学生指揮者の任命権を巡って聖トマス学校長ヨハン・アブラハム・エルネスティ（Johann Abraham Ernesti, 1707–1781）と激しく対立。バッハの校務遂行が妨害されたことになる。論争は約 2 年に及び、市参事会からドレスデン選帝侯までが関与する一大事に発展。

11 月：ザクセン選帝侯の宮廷作曲家に任命される。（1733 年 7 月にこの称号を賜ろうと活動を始めて 3 年が経過していた。） 翌月には、ドレスデンを訪れ、聖母教会にてオルガン演奏を行い、当地の音楽家との親交を深めた。

1737 年

5 月：ヨハン・アドルフ・シャイベ（Johann Adolph Scheibe, 1708–1776）がバッハの作風を批判する匿名記事を発表し物議をかもす。友人ヨハン・アブラハム・ビルンバウム（Johann Abraham Birnbaum, 1702–1748）がバッハを擁護する記事を発表し、両者の口論は泥沼に発展。

10 月：バッハの又従兄弟のヨハン・エリアス・バッハ（Johann Elias Bach, 1705–1755）がライプツィヒ大学へ入学。その際にバッハ家に居候することになり、子供たちの教育やバッハの秘書役を勤める。

1738 年

ザンガーハウゼンの息子ヨハン・ゴットフリート・ベルンハルト（Johann Gottfried Bernhard Bach, 1715–1739）が当地で借金問題を起こし、翌年死亡。

次男カール・フィーリップ・エマヌエル（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788）が、2 年後にプロシア王となるフリードリヒ侯のチェンバリストに就任。

1739 年

9 月:アルテンブルクの Schlosskirche にてオルガン演奏。その後《クラヴィーア練習曲》第 3 部が出版される。

10 月：コレギウム・ムジクムの指揮者に復帰。

11 月：妻とヴァイセンフェルスを訪問。

1740 年

4 月：ハレを訪問

1741 年

8 月：ベルリンに住む次男を訪問。

秋：《ゴルトベルク変奏曲》出版

11 月：ドレスデンを訪問

この他にも、近年の研究には、バッハはプトレマイオスの宇宙観を描く「寓話的配列（allegorical scheme）」を構想としたという珍説や[9]、この曲集の作曲当時に悩まされたシャイベの批判に対してバッハが音楽で反駁を試みたという、いかにもそれらしい説も出されている[10]。

晩年のバッハの創作活動とその性格

長いスパンから見たバッハの創作活動の流れの中で《ゴルトベルク変奏曲》を考察すると、この曲集が成立した1740年前後に《クラヴィーア練習曲集 第3部》や《平均律クラヴィーア曲集　第2巻》など、ライプツィヒの職務とは全く関係のない、記念碑的規模の名作を立て続けに創作していたという、異常な史実が浮かび上がって来る。それらの作品を詳しく調べてみると、新古様々な様式や、作曲技法がひとつの大きな構造枠内に共存しているということがわかる。別の見方をすれば、その創作にあたってバッハは、幅広い音楽的視野を持ちつつ、ひとつの独創的な小宇宙を構築しようという意欲を持っていたように思える。このバッハの驚くべき創作意欲の背景には、表2で示した刺激的な出来事の連続、特に1736年にドレスデン選帝侯・ポーランド王の宮廷作曲家という称号を得たことが強く関係していると考えられるが、もし、そうであったならば、ドレスデンの影響がそれらの作品に少なからず反映している可能性があると考えるべきだろう[11]。個々の芸術作品にみられる外部からの影響ということについては、作者の生きた時勢や、作者が触れることのできた種々様々な体験を総合的に検証してみて初めて、何が直接的に一番強い影響力があったのか、といった結論を導き出せるものだろう。

《ゴルトベルク変奏曲》の場合、その優雅な旋律で飾るアリアが象徴的に示しているように、曲集の性格が明るくモダンである。中でも、ギャラントなサラバンドや両手交差の手法は、フランスとイタリアの様式や書法の影響が著しいことを示唆している。またその一方で、複雑で古めかしい性格をもつカノンの手法―― 1737年にシャイベがバッハの作曲様式を「ごてごてして入り組んだもの」とか「技巧の過剰によって曲の美を曇らせる」と批判したところ――を用いた曲が構造上重要な部分として組み込まれているのも見逃せない特徴だ。これら対照的な様式を巧みに融合させたことから、バッハがシャイベを強く意識し、この曲で反駁を試みたとういう解釈も可能であろう。

ともあれ、これら全ての諸要素が、ドレスデンの音楽事情やバッハが親交を結んだ音楽家や愛好家から受けた影響であることは当然考えられる。したがって《ゴルトベルク変奏曲》の成立過程を調べるためには、カイザーリンク伯の依頼という固定観念を超えて、その実態を探ってみることも必要であろう。

近年のバッハ研究の軌跡

近年のバッハ研究の軌跡を振り返ってみると、バッハがいつ、どのような状況のもとで、他者のどの作品を研究していたか、という点に光を当てたものが目立つ。キルステン・バイスヴェンガーの『バッハの所蔵楽譜目録』[12]は、その総括的研究の代表であろう。また、ここ約20年間に目覚しい進展を遂げ続けている研究のひとつに、選帝侯都ドレスデンで活躍した音楽家と音楽事情[13]があげられる。これらの研究から私たちは、バッハがいつ誰から何を学び、それを自分の作品にどう反映させたか、という過程を解明するためのより多くの手がかりを掴むことができるようになった。最近の例をあげれば、ジーン・スワックは、《オブリガート・チェンバロとフルートのためのソナタ 変ホ長調》(BWV1031)は、クヴァンツのQV2:18をモデルにバッハが新しく手を加えたものではないかという仮説を提示している[14]。またイアン・ペインは、テレマンの様式からのバッハの借用を[15]、そしてメアリー・オレスキエヴィッツは《音楽の捧げもの》の王の主題が、実は師クヴァンツ、そしてそれは更に彼の師であったゼレンカの曲にその原型が見られるという研究により、それぞれ当時のドレスデン宮廷を中心とする音楽事情からの影響がいかに強かったかを説いている[16]。

しかし、その同じ延長線上にあるはずの《ゴルトベルク変奏曲》に関しては、これまで目を通すことができた研究の中に限って言えば、当時のドレスデンの影響のもとに成立したという説はほとんどないようだ[17]。従来の研究はロルフ・ダンマンの著書[18]にみられるように、バス主題や音程カノンの歴史を広く観察し、そのルーツを探るという方向に流れており、《ゴルトベルク変奏曲》のアリアにいたっては、ルドルフ・フロッツィンガー[19]やペーター・エルスター[20]が、ダングルベールのメヌエット[21]やヘンデルのシャコンヌ[22]など、様式や和声進行それにテクスチュアという点から類似性の高い曲を数曲指摘している。しかし、それがバッハの直接のモデルであったのかどうかは、かなり不透明である。

そこで、大胆な仮説を提唱したい。ドレスデンで名を馳せた音楽家や愛好家と親交を深めたバッハ[23]は、そこから得た様々なアイディアをこの《ゴルトベルク変奏曲》にて集大成を試みた、ということは考えられないであろうか。ここで重要なのは、当時のドレスデンで流行していた音楽様式に対するバッハの敏感な反応ではなく、それらの要素を完全に吸収し、ひとつの統合された芸術作品として仕上げてしまう彼の抜きんでた手腕である。このようなバッハの作曲に対するアプローチは、《ゴルトベルク変奏曲》が出版されたのと同じ年に刊行された、とある著作で言及されるほどよく知れ渡っていたようだ。

> 聞くところによると、[バッハは] 何か印刷されたものか、紙に書かれたものをさらっと弾いてからでないと、聴き手を喜ばせるだけの想像力がフルに回転しないのだそうだ。この才能ある男は、彼自身のアイディアよりも劣ったものをまず弾かねばならいらしく、そしてその彼の優れたアイディアが、その劣ったものの結果なのだそうだ[24]。

この仮説の証明には、まず《ゴルトベルク変奏曲》のモデルとなったであろう多くのアイディアがド

レスデン資料に確認されなければならない。そして、その資料はバッハが知る事ができたことを立証できるものでなければならない。更には、そのアイディアが当時のドレスデンの嗜好を代表するものであり、幅広い諸要素を網羅しているかということも重要になってくるであろう。このアプローチを追究してまだ日が浅いが、現在の段階で興味深い資料がいくつか出てきたので、それを報告し検討してみたい。

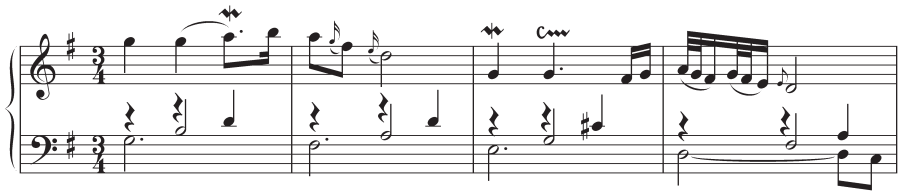
Ⅱ：同時代の作品からの影響と残された資料をめぐって

(1) 旋律のオリジナリティとアイディアの借用

まず、バッハの旋律のオリジナリティについて考察してみたい。この問題は、フォルケルも彼の著書で一章丸ごと費やして情熱的な議論を展開している。フォルケルによれば、バッハの旋律は「非常に開放的で明白かつ分かりやすいので、他の作曲家の旋律とは違って聞こえる」[25] と解説している。また、《ゴルトベルク変奏曲》の旋律を含めて評して言うに、バッハの旋律は「他のいかなる作曲家にも見られないほど斬新でかつ特異で、同時にまた輝かしく意表を衝く効果を備えている」[26] とし、「バッハの和声と旋律の特性は、非常に豊かで多岐に富んだリズムと混合されている [27]」と補足している。

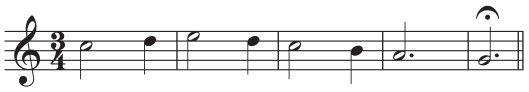
このフォルケルの主張を譜例 1 に示したアリアの冒頭で確認してみよう。右手の旋律の形だけに注意を払い、和声とリズムを無視すると、旋律の特徴は失われ、もはや特異性は認められない。実際、この旋律は、バッハのカンタータに頻繁に使用されるコラール旋律「大いに喜べ、おおわが魂よ（Freu dich sehr, o meine Seele）」と同一になってしまう。（譜例 2a-2d は、このコラール旋律が様々な拍節に変えられて使われたことを示す。）音楽的な特徴として見たとき、この旋律と《ゴルトベルク変奏曲》のアリアとの類似性は殆ど感じられない。反対に、譜例 3 で示したテレマンの旋律 TWV41:G8 の方が、旋律に含まれる音符の並び方はかなり違ってはいるものの、旋律の類似性というものをより明確に感じ取ることができる。このことから、旋律の性格というものは、適宜な和声とリズム両方に依存するという結論に達する。つまり、旋律形が完全に一致しなければならないことではないということになる。

譜例 1: J.S. バッハ《ゴルトベルク変奏曲》より Aria (冒頭), BWV988/1

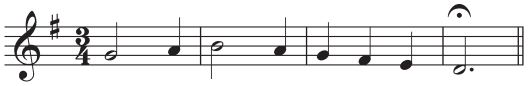


譜例 2: コラール旋律「大いに喜べ、おおわが魂よ」(冒頭)

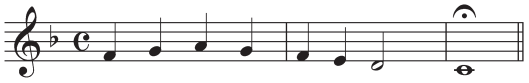
(a) BWV19/7



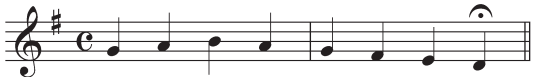
(b) BWV70/7



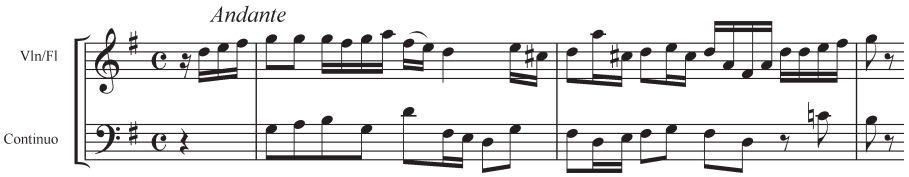
(c) BWV13/3
(= BWV 30/6)



(d) BWV 32/6
(= BWV 25/6 と 39/7)



譜例 3: G.P. テレマン《ヴァイオリンまたはフルートと通奏低音のためのソナタ　ト長調》より
Andante (冒頭), TWV41: G 8



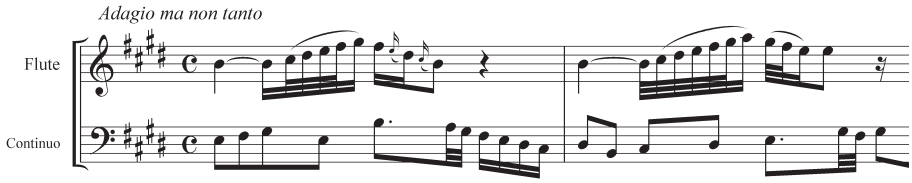
また、フォルケルの「バッハの旋律論」には、ひとつ大きな見落としがあることも指摘しておかねばならない。バッハに限らず、バロック時代の作曲手法には、旋律や楽想に限らず曲全体の借用も含まれ、新しいコンテクストでうまく機能するよう、借りてきたアイディアに手を加えるということも日常的に行われていた。それ故に、この旋律の独創性に関した議論では、バッハが他人の楽想を自分の作品にてどう工夫し、効果的に発展させて使ったかが焦点になる。その下地として、バッハが何をどこから取り、なぜそれを選択したのか、ということを総合的に調査してゆくと、今までよく分からなかった当時の音楽事情の実態が解明されていくかもしれない。

冒頭のアリアに関しては、メアリー・オレスキエヴィッツが 1998 年にエール大学で行った研究発表[28] の中で、下行３度のクレ（coulé）の使用について興味深い考察をしている。この書法がテーマを構成する要素として用いられた例は、バッハの作品を広く見渡しても、ホ長調のフルート・ソナタ（BWV1035, 約 1741 年[29]　譜例 4）に見られるのみであるが、後者は、彼女によれば、クヴァンツのフルート・ソナタ（QV1:159、譜例 5）[30] に強い類似性が見られるものであり、バッハは当時ドレスデン

で活躍をしていた彼からこのアイディアを借用したことを示唆しているというのである。確かにこれらの曲は成立年代がほとんど同じであるため、この仮説には説得力がある。

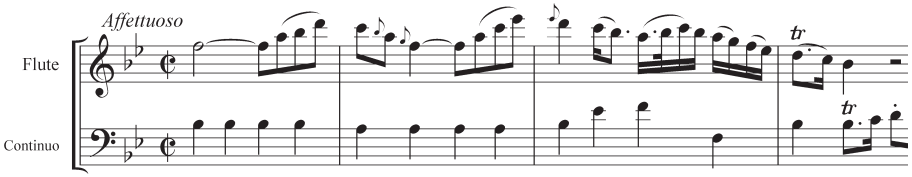
譜例 4: J.S. バッハ《フルートと通奏低音のためのソナタ　ホ長調》より

Adagio ma non tanto (冒頭), BWV1035/1



譜例 5: J.J. クヴァンツ《フルートと通奏低音のためのソナタ　変ロ長調》より

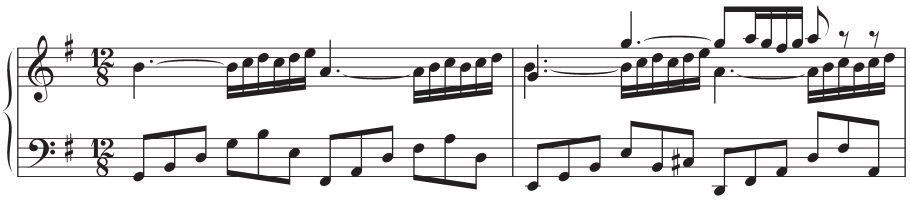
Affettuoso (冒頭), QV1:159



旋律についてもうひとつの例は、第３変奏曲にもみることができる。この旋律は、バッハ自身が1738 年頃に演奏したと考えられている《チェンバロ協奏曲　第５番　ヘ短調》（BWV1056）の第２楽章ラルゴからの借用と考えられるが、そのルーツを辿ってみると、すでにジョシュア・リフキン[31]が指摘しているように、消失したニ短調のオーボエ協奏曲が元になっている可能性が高い。しかし、イアン・ペインの最近の研究[32]が強く主張しているように、バッハはテレマンのオーボエ協奏曲からそのアイディアを取ってきた可能性が高い。資料からの裏付けはまだ取れていないが、テレマンの器楽曲が1730 年代のドレスデンでは頻繁に演奏されていた背景[33]を考えると、この仮説が証明される日は近いのかもしれない。

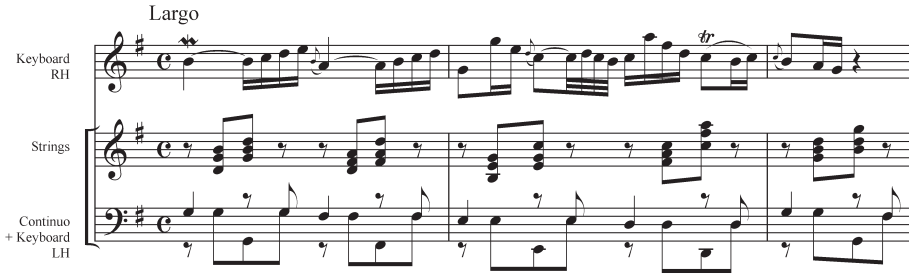
譜例 6: J.S. バッハ《ゴルトベルク変奏曲》より 第 3 変奏

Canone all Unisuono (冒頭), BWV988/4



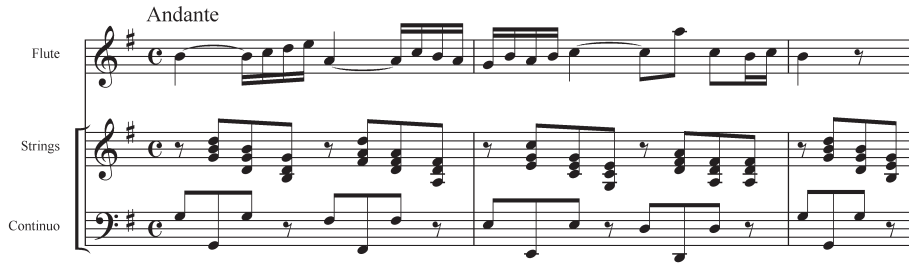
譜例 7: J.S. バッハ《チェンバロ・コンチェルト　ヘ短調》より

Largo (冒頭 , 変イ長調より移調), BWV1056/2



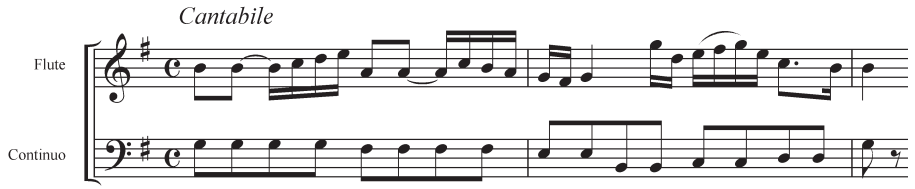
譜例 8: G.P. テレマン《フルート、弦楽と通奏低音のための協奏曲　ト長調》

Andante (冒頭), TWV51:G2/1



譜例 9: G.P. テレマン《フルートと通奏低音のためのソナタ　ト長調》より

Cantabile (冒頭), TWV41:G9/1



以上の一連の観察から、旋律というものは、装飾やテクスチュアの変更などにより「独創的だ」という印象を受けやすいが、実際に詳しく観察してみるとそのモデルになった可能性を示すアイディアを識別することは至って単純であり、この種の研究は比較的進めやすいであろう。しかし、その先に待ち構えている、「バッハがそれらの曲を知っていたことが証明できるか」という問題は、資料による裏づけが必要なため解決がスムーズに行くかどうかは分からない。

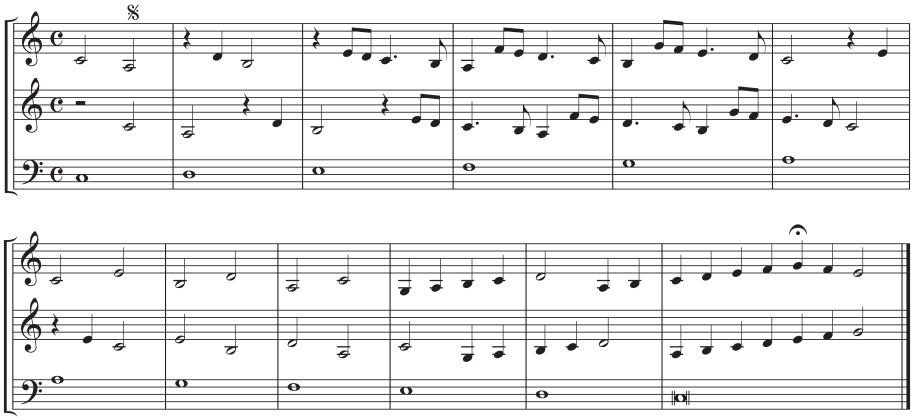
(2) 音程カノンの導入について

バッハは《ゴルトベルク変奏曲》にて、1 度から 9 度に及ぶ音程カノンを書いているが、資料状況から見る限り、以前にこの書法に挑戦したことはなかったようだ。では、そのきっかけとなるアイディアはどこから得たのだろうか。これにも実はドレスデンの作曲家からヒントを得た可能性を示唆する資料が現存する。ヤン・ディスマス・ゼレンカ（Jan Dismas Zelenka, 1679–1745）が、師フックス（Johann Joseph Fux, 1660–1741）のカノンを模倣した手稿譜（ザクセン州立図書館資料記号 Mus. 1-B-98、第 3 巻）がそれ[34]である。この楽譜の第 326–331 頁に、ゼレンカがフックスの 11 の音程カノン（1 度から 8 度まで応答への音程が上方に 1 度ずつ広がってゆくように配置されているが、いくつかは代替曲）をまず筆写し、さらに師の模範に習い、自作の音程カノン（ZWV191、約 1721 年：応答への音程を今度は下方に 7 度、8 度へと広げ、その後 6 度から 1 度まで順次狭めてゆく）を 9 曲書き足している（譜例 10 を参照）。ここで用いられている低音旋律は純粋なヘクサコード音階という形を取っており、《ゴルトベルク変奏曲》のバス主題の形とは全く類似していないが、配列と技法の原理がここに踏襲されているという事実は、バッハがゼレンカからこのアイディアを得たことを示す重要な証拠となりえないであろうか。さらには、フックスからゼレンカ、そしてゼレンカからバッハという発展、つまり規範となったカノンよりもより複雑なものを書こうとする意図がそこに感じられる。バッハとゼレンカの間の様式的違いが明確であるのは確かだ。しかし、ゼレンカのカノンが教育目的で書かれたであろうことは明白であるのに対し、バッハのカノンは出版印刷までされ、「音楽愛好者のために」書かれた鍵盤楽曲であることも考慮されねばならない[35]。

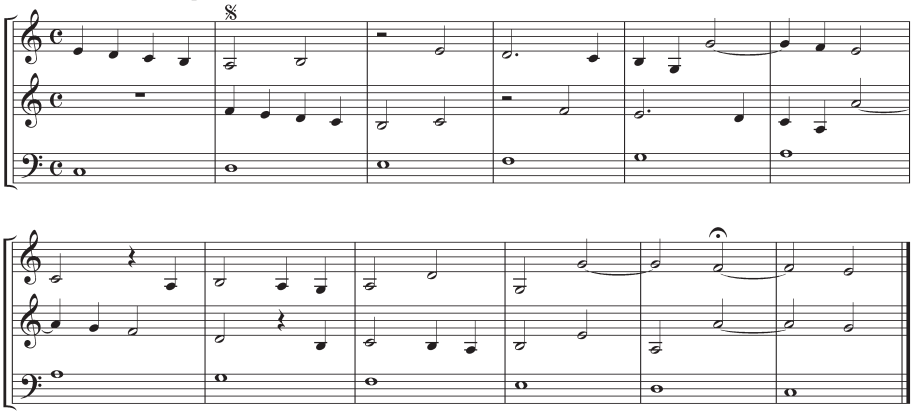
更には、両者の間には、約 20 年もの歳月の隔たりがあり、その間にカノンの書法も様式的に大きく変わった[36]。それでもなお、両者に興味深い類似が認められるのは、単なる偶然とは思えない。例えば、ゼレンカの二度のカノン（第 19 番）と三度のカノン（第 16 番）で使用されているモチーフは、バッハが《ゴルトベルク変奏曲》に収めたそれぞれ同度のカノン（第 6 変奏と第 9 変奏）にて見られるものと類似している。

譜例 10: フックスとゼレンカの音程カノン Mus. 1-B-98 (第 3 巻)、Sächsische Landesbibliothek Dresden

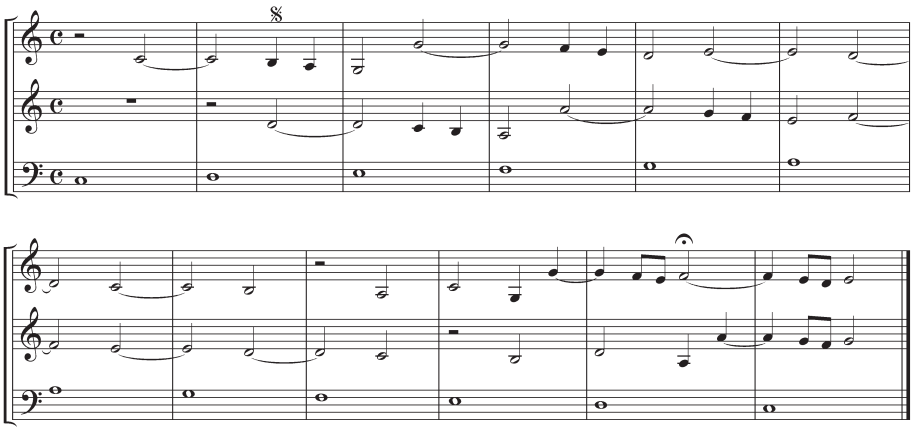
[1] Canon ad Unisonum Del S: Fux.



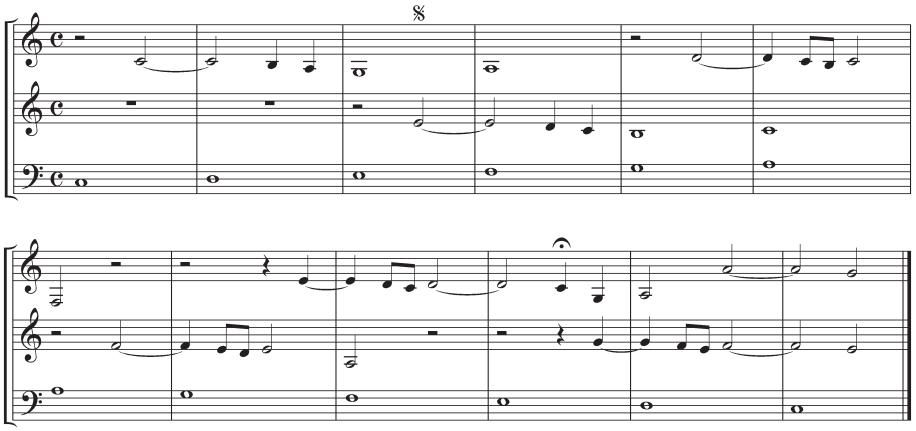
[2] Canon ad 2dam superiorem



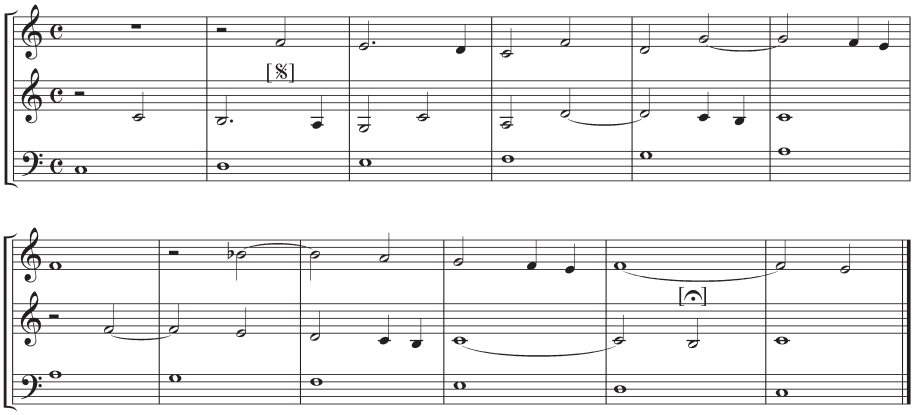
[3] Canon ad 2 super. alio modo



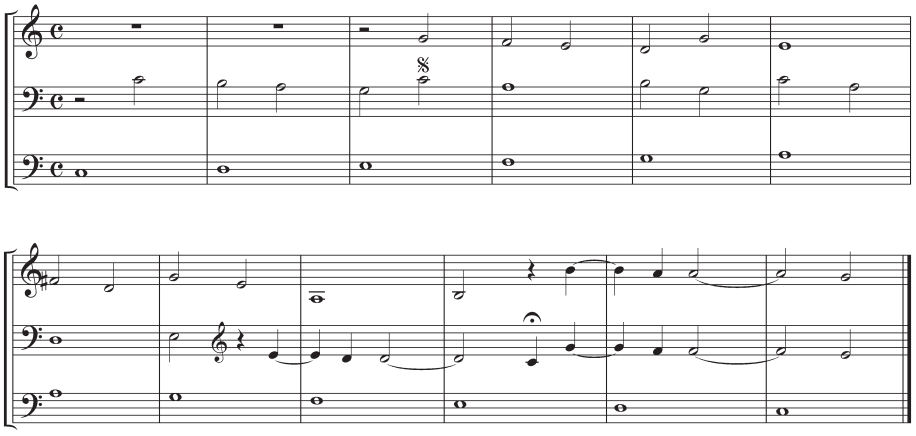
[4] Canon ad 3m superiorem



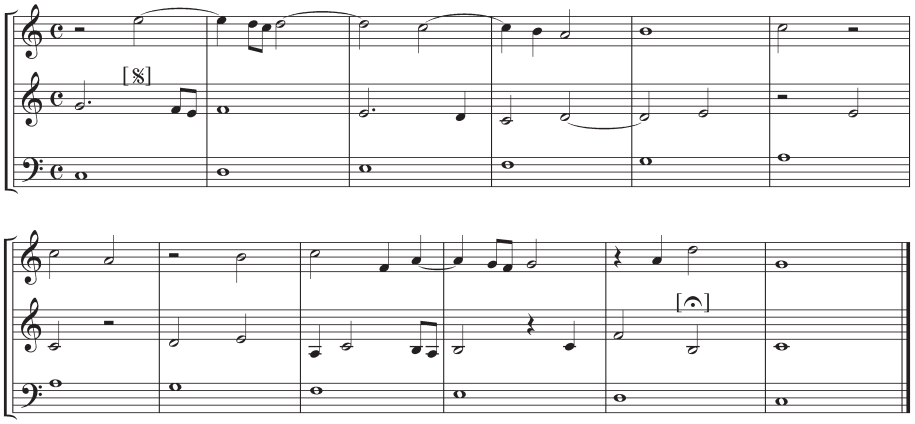
[5] Canon ad 4tam superiorem



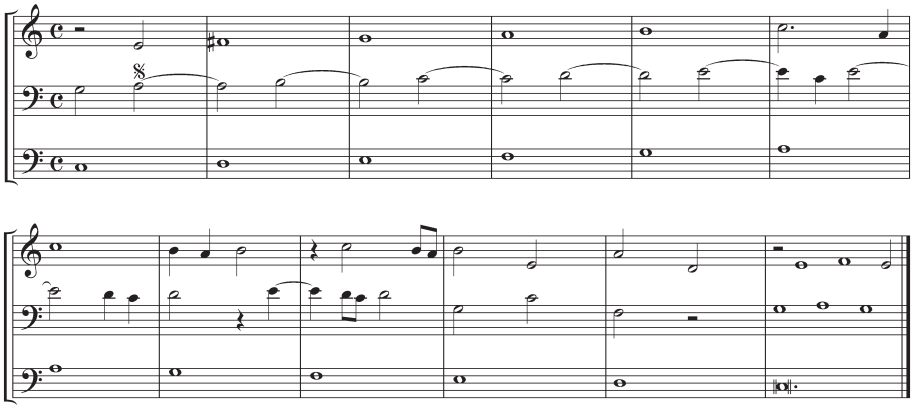
[6] Canon ad 5m superiorem



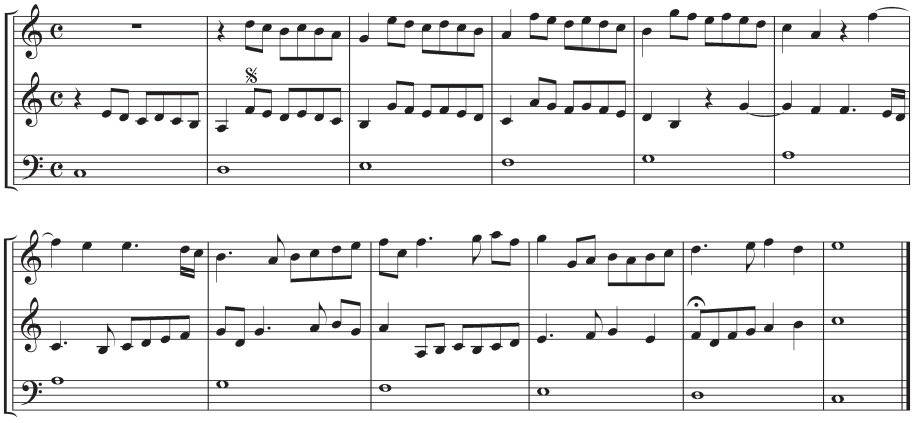
[7] Canon ad 6tam superiorem



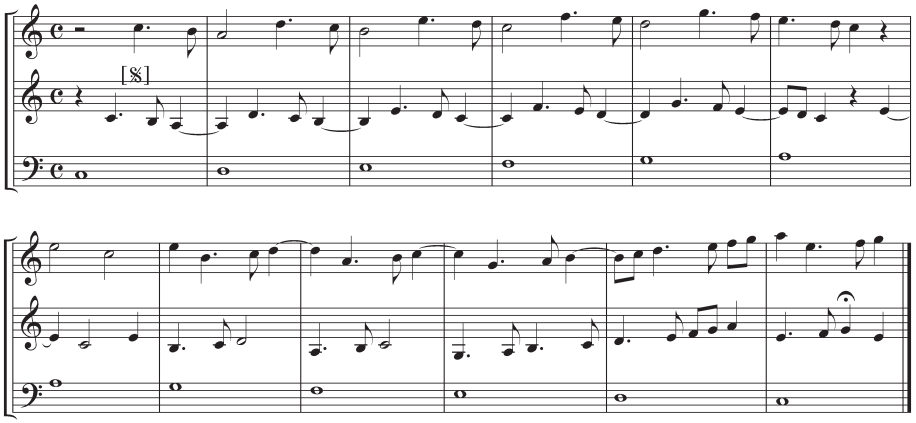
[8] Canon ad 6 super. alio modo.



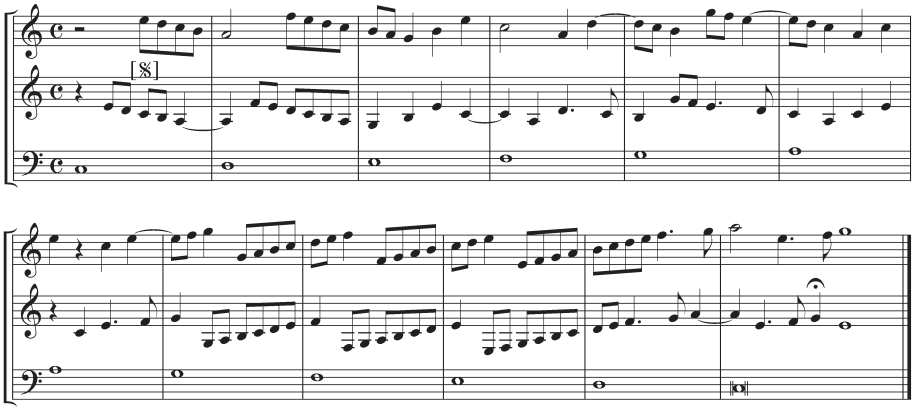
[9] Canon ad 7m superiorem



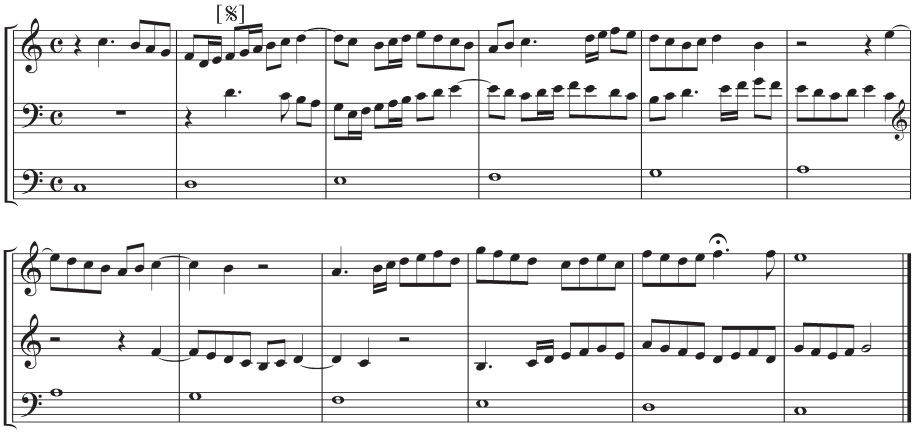
[10] Canon ad 8 superiorem



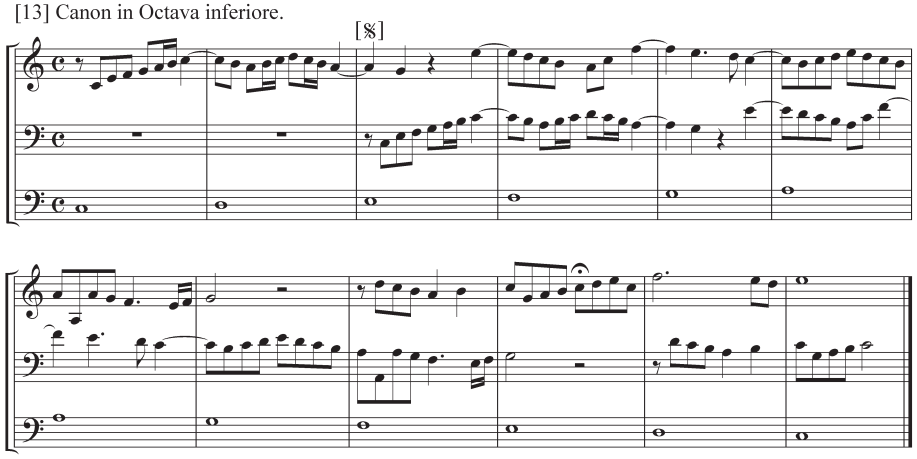
[11] Canon ad 8 superiorem [alio modo]



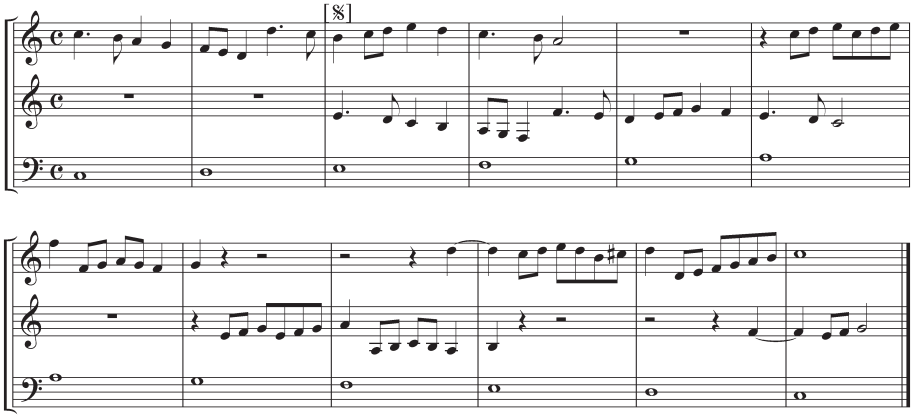
[12] Canon ad Septimam inferiorem.



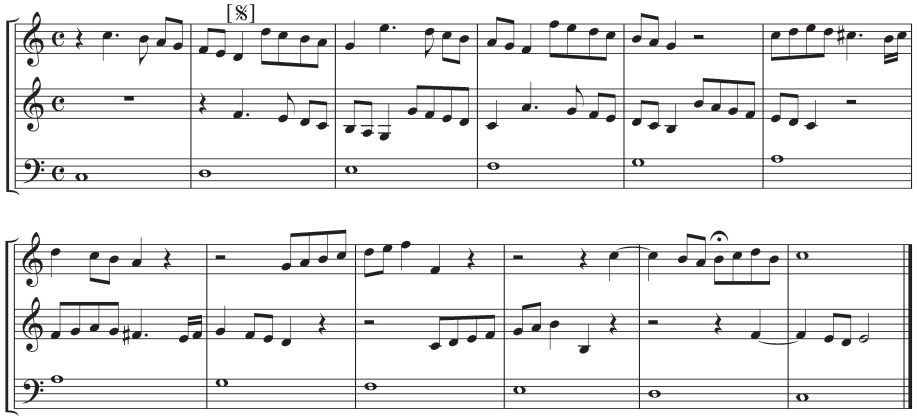
[13] Canon in Octava inferiore.



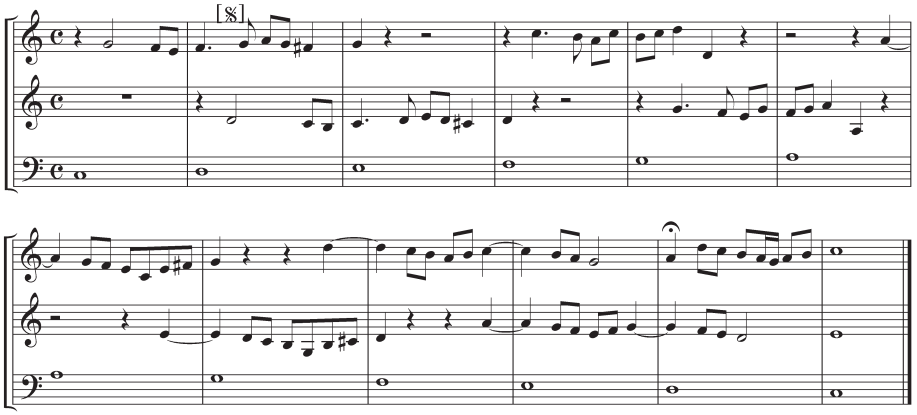
[14] Canon in 6 inferiore.



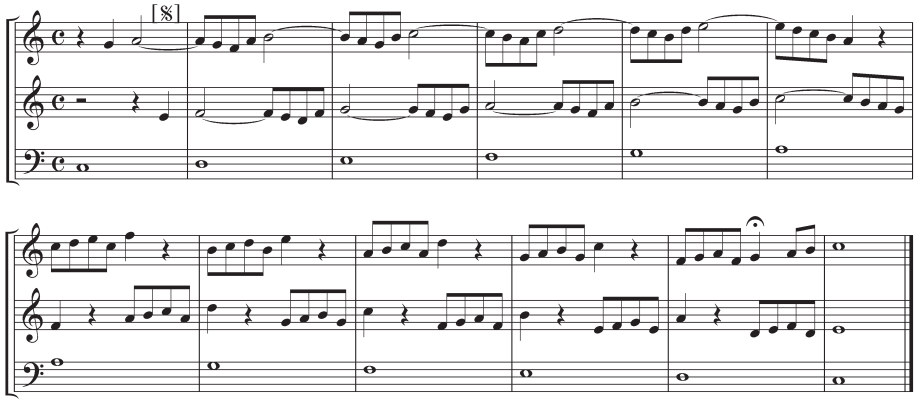
[15] Canon in 5 inferiore.



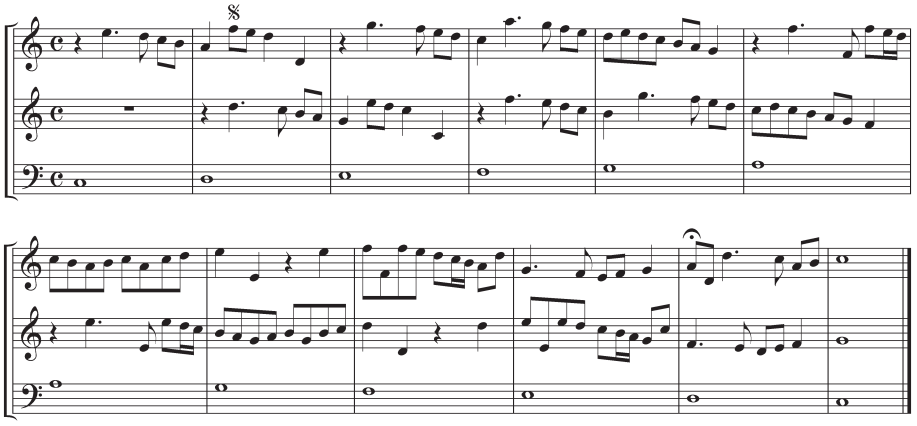
[16] Canon in 4 inferiore.



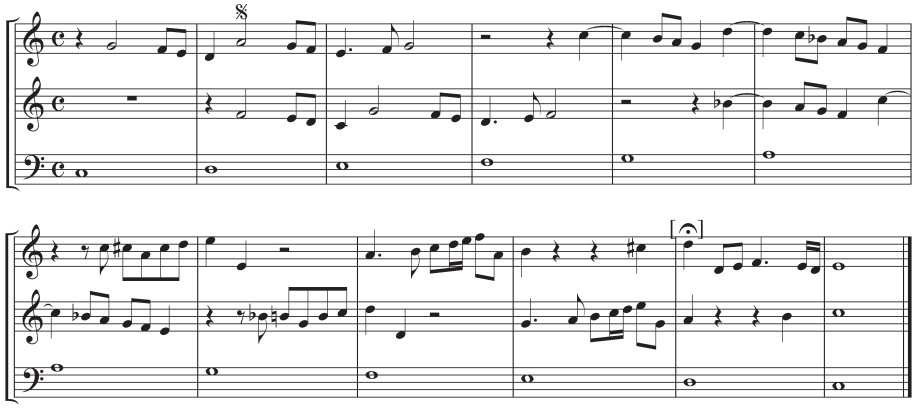
[17] Canon in 3 inferiore.



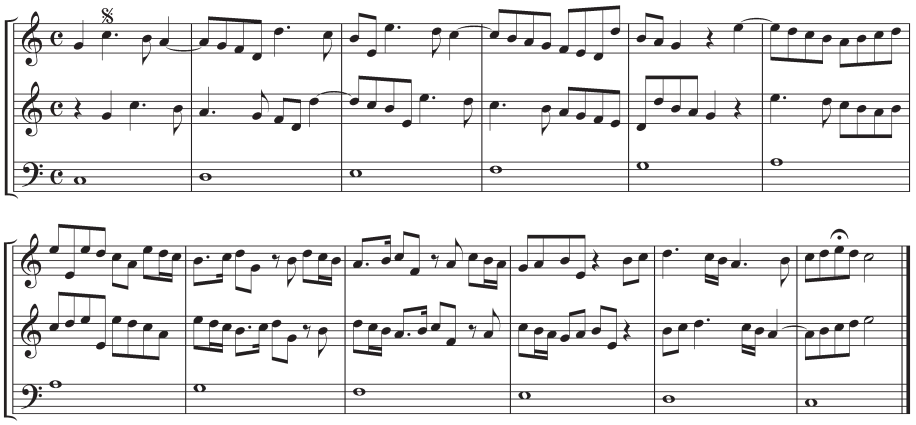
[18] Canon in 2da inferiore.



[19 Canon in 2da inferiore] alio modo



[20] Canon in Unisono



ゼレンカのこの楽譜資料をバッハが知り得たかどうかはこれからの研究課題である。しかし、二人が直接の顔見知りであったことは知られているし[37]、《ゴルトベルク変奏曲》の作曲当時、バッハと親交のあったミツラーが、フックスの《グラドゥス・アド・パルナッスム》[38]の独訳出版にかかわっていたことから、バッハの関心が古い対位法技法へ向いていたことは、当然考えられる。したがって、多くの貴重な楽譜資料を有していたゼレンカとの交友もそこから発展した可能性もある[39]。

(3) 第５変奏曲の初期稿の位置付け

《ゴルトベルク変奏曲》の自筆譜は現存しない。バッハの死後に現存していたという情報も皆無であるから、出版譜が出たときに手放してしまったのかもしれない。ともあれ、この曲集の編纂過程についての研究が未だにできないのは、至極残念である。1974 年にストラスブールで発見され、大ニュースとなったバッハの私蔵保存本は、印刷譜にバッハが丁寧に誤植や演奏記号を書き足したもので、巻末の

空白に書き込まれた 14 のカノン BWV1086 の発見とともに、《ゴルトベルク変奏曲》が最終的な形として我々に残されているという意味では大変貴重な資料である [40]。

それでも、印刷譜が作成される前の稿を伝える筆写譜は二点現存する。ひとつは、妻アンナ・マグダレーナの手により筆写された「アリア」で、1725 年の「クラヴィーア小曲集」に収められている [41]。アンナの楽譜には興味深い異形や書き損じが多くみられ、出版された稿の一歩手前の段階のバッハの自筆譜から直接写されたことが推察できる。

もうひとつの筆写譜は、第 5 変奏曲の初期稿である [42]。これは、18 世紀後半にクリストフ・エルンスト・アブラハム・アルブレヒト・フォン・ボイネブルク（Christoph Ernst Abraham Albrecht von Boineburg, 1752–1840）による筆写譜 Go.S.19（Bach Archiv, Leipzig）に伝承される唯一のサンプルである [43]。手稿譜は一複葉（binio）から成っている。その内容を表 3 にまとめた。

表 3: ボイネブルクの筆写譜 D-LEb, Go.S.19

folio	内容	解説
1r	表題頁	*PRELUDES.* | *pour le Clavecin* | *par Mr.* | *Jean Sebastien* | *Bach*
1v–2r	BWV875a	見出し : *Prelude I*《平均律　第 2 巻》プレリュード第 6 番の初期稿（43 小節）
2v–3r	BWV884/1	見出し : *Prelude II*《平均律　第 2 巻》プレリュード第 15 番の初期稿
3v	BWV988/6	見出し : *Preludium III*《ゴルトベルク変奏曲》第 5 変奏曲の初期稿
4r	anon.	見出し : *Polonoise* ト長調
4v		白紙

第 5 変奏曲の初期稿は、《平均律クラヴィーア曲集　第 2 巻》からのプレリュード 2 曲（BWV875/1 と 884/1）の初期稿と同じ紙に写譜されているため、遅くとも 1738 年頃には既に作曲が開始されていたことを仄めかすものである。なぜこの変奏曲の初期稿がこのように独立して伝承したかというあたりを追究すると、思いがけない成立事情が浮き彫りになる可能性もあろう [44]。

バッハ作の 3 曲に続くのは、「Polonoise」と題された短い作者不詳の習作風の曲である（譜例 11 を参照）。筆写者が作曲の練習で書いたものなのか、それとも単にどこからか写してきたのかはまだ解明できていない。シュルツェのカタログでは、この手稿譜を 1760–1770 年ごろと推定しているが [45]、ライジンガーは、バッハの曲を約 1765–70 年、作者不詳のポロネーズを約 1775–80 年としている [46]。

この手稿譜から将来知り得る可能性として、次の３点が考えられよう。

1. **作者不詳のものを含めて、これら全ての曲はバッハの少年・青年時代の楽譜から伝承した。**

   これは、《ゴルトベルク変奏曲》がスケールの小さいかたちで存在していたという説にも少なからず繋がるもので [47]、《平均律クラヴィーア曲集》や《オルガン・ミサ》と同様、《ゴルトベル

ク変奏曲》も初めは小さなサイクルとして構想されたと考えるのが自然であろう。

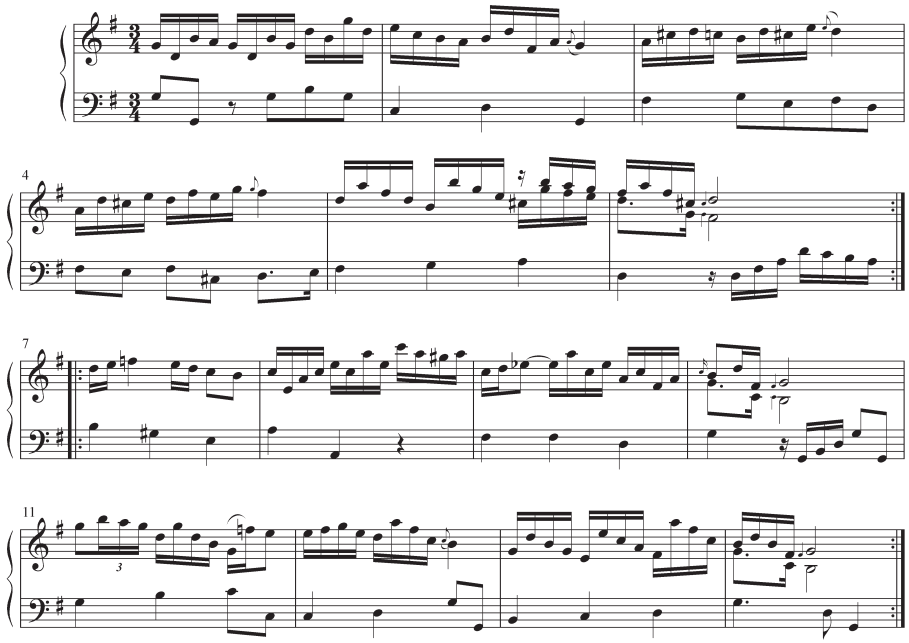
2. **これらの 4 曲はバッハが機会があるごとに集めてまとめておいたものであった。**

　例えば、重要度としては低い個別の曲を弟子の教材としてひとつにまとめておいたものが、そのままボイネブルクの所有するところになった可能性も捨てきれない。

3. **この「ポロネーズ」は少年バッハやボイネブルクの習作ではなく、バッハが集めた楽譜の一枚だった。**

　バッハが《ゴルトベルク変奏曲》の作曲のアイディアをドレスデンで集めていたとされる 1738~9 年頃、偶然耳にした小曲をバッハが 1 枚の紙切れに書きとめた可能性も考えられる。上述のピッチェルによる逸話にもあったように、バッハは「何か印刷されたものか、紙に書かれたものをさらっと弾いてからでないと、聴き手を喜ばせるだけの想像力がフルに回転しない」ということを周りのみんなが知っていた[48]。譜例 11 に示した「ポロネーズ」は、《ゴルトベルク変奏曲》の第 1 変奏曲に見られる幾つかのアイディア――例えば、曲の後半の第 1 小節に見られる旋律形とアナペストのリズムによるモチーフ――を共有している。これは単なる偶然なであろうか。

譜例 11: C.E.A.A. フォン・ボイネブルク (?) 「*Polonoise*」(D-LEb, Go.S.19)



この第 3 のポイントで触れた「ポロネーズ」であるが、第一変奏にバッハがポロネーズを選択したのにはある深い理由があったように思えてならない。《ゴルトベルク変奏曲》と宮廷都市ドレスデンとの繋がり、つまりバッハとザクセン選帝侯＝ポーランド王が想定されているように思えるのだ。ロルフ・

ダンマンも、バッハがポロネーズ、つまりポーランドの舞曲を選ぶということの背景には、彼の政治的配慮があったと主張している[49]。当然ながら、政治学的・社会学的なアプローチが今のバッハ研究に必要なときが来ていると思う。

エピローグ

バッハの作曲過程なるものへのアプローチは、自筆譜が揃っていれば研究もやりやすいし、示唆に富む知識を得ることも容易である。しかし、そのような研究の環境が整っていない《ゴルトベルク変奏曲》のような場合でも、視点を広げ、考察を深めていけば興味深い事柄に遭遇することもあるし、生産的な議論も可能なようだ。

バッハとドレスデンに焦点をあてた本論を通して、演奏者が、作曲家としてのバッハと《ゴルトベルク変奏曲》を、少しでもより身近な存在に感じていただければ幸いである。筆者が行った本論の仮説と主張から、ぜひ《ゴルトベルク変奏曲》を演奏するにあたって、一体どんな気持ちで曲と向き合うのがよいのか、新たに想像をめぐらせていただければと思う。様々な楽想を提供してくれたドレスデンの知人を前に演奏するバッハ自身であれば・・・？　あるいは一連のエピソードを知っていたバッハの弟子であれば・・・？　あるいは自分の曲の一部がこの曲集にちりばめられていることを自覚しているバッハの知り合いの音楽家であれば・・・？　そしてバッハを遠く知る我々であれば・・・？

---

[1] 本論は国立音楽大学音楽研究所バッハ演奏研究プロジェクト主催による「ピアノで弾くバッハ」において行った講演（2010 年 7 月 13 日）を基に書き下ろしたものである。

[2] 長い間「1742 年頃」と推測されてきたが、近年のバトラーの研究により、年代特定が進んだ。Gregory G. Butler, 'Neues zur Datierung der Goldberg-Variationen', *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), p. 219 f. を参照。

[3] （和訳）クラヴィーア練習曲。2 段鍵盤のチェンバロのためのアリアと様々の変奏からなる。音楽愛好家の心の慰めのために、ポーランド国王兼ザクセン選帝侯宮廷作曲家、楽長、ライプツィヒ音楽監督ヨハン・セバスティアン・バッハが作曲。ニュルンベルクのバルタザール・シュミットより出版。

[4] バッハの死後に刊行された《フーガの技法》がこのシリーズ第 5 番として構想されていた可能性が無くもないが、現存する資料からその説は支持できない。

[5] 表 1 に角括弧で示したように、第 1 部には明確な巻番号は付けられていない。これは、《平均律クラヴィーア曲集　第 1 巻》の自筆浄書譜でも同様であるが、当初は第 2 巻を想定していなかったからと推測される。しかし、《パルティータ》に関しては、1731 年の再版にて、「Op.1」という記述が加えられているし、《平均律クラヴィーア曲集》においても、後の筆写譜には明確に巻番号が付けられているものが多く、バッハも後にはそういう認識をしていたと考えるのが自然であろう。

[6] 《6 声の 3 重カノン》BWV1076（1747 年）、《音楽の捧げ物》BWV1079（1747 年）、カノン風変奏曲「高き天より私は来て」BWV769（1747/48 年）、《フーガの技法》BWV1080（1751 年初版、1752 年第 2 版）

[7] Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hofmeister und Kühnel, 1802), p.52. 邦訳は、角倉一朗、酒田賢一訳、バッハ叢書第 10 巻『バッハ資料集』(東京、白水社、1983 年)。

[8] 例えば、Rolf Dammann, *Johann Sebastian Bachs 'Goldberg-Variationen'* (Mainz: Schott, 1986), p.11–18 を参照。

[9] David Humphreys, 'More on the cosmological allegory in Bach's Goldberg Variations', *Soundings* 12 (1984), pp. 25–45.

[10] Alan Street, 'The Rhetorico-Musical Structure of the "Goldberg" Variations: Bach's Clavierübung IV and the Institutio Oratoria of Quintilian', *Music Analysis* 6/1–2 (1987), pp.89–131.

[11] マルコム・ボイド（Malcolm Boyd）は、彼の著書 *Bach* (London: Dent, 1983), p.161, にて、シャイベとの論争がバッハの晩年の創作活動に与えた影響の大きさを説いている：'the effect [of the dispute with Scheibe] on the music Bach was to write during the last decade of his life was profound.'

[12] Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Kassel: Bärenreiter, 1992).

[13] Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik, 1720-1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire* (Kassel: Bärenreiter, 1987); *Zelenka-Studien* I (Kassel: Bärenreiter, 1993); Ortrun Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek* (Dresden, 1983).

[14] Jeanne Swack, 'Quantz and the Sonata in E flat major for flute and cembalo, BWV 1031' *Early Music* 23/1 (1995), pp. 31–54

[15] Ian Payne, 'New light on Telemann and Bach: Double measures', *Musical Times* 139/1865 (1998), pp. 44–45; ditto, 'Telemann's Musical Style c.1709–c.1730 and J. S. Bach: The Evidence of Borrowing', *Bach* 30/1 (1999), pp. 42–64.

[16] Mary Oleskiewicz, 'The Trio Sonata in Bach's Musical Offering: A Salute to Frederick's Tastes and Quantz's Flutes?' *Bach Perspectives* 4 (1999), pp. 79–110.

[17] 敢えて上げるとすれば、ロバート・マーシャルがバッハは革新的な作曲家であり、ドレスデンから多くを学んだという学説を上げたい。Robert L. Marshall, 'Bach the Progressive: Observations on His Later Works', *The Musical Quarterly* 62/3 (1976), pp. 313–357。後にフレデリック・ノイマンが反論を発表しているが、《ゴルトベルク変奏曲》のアリアを論じるにあたり多くの疑問点を投げかけているので必読。Frederick Neumann, 'Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria', *The Musical Quarterly* 71/3 (1985), pp. 281–294。これに対するマーシャルの反論は、Robert L. Marshall, 'Postscript', in Robert L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, The Style, The Significance*, New York: Schirmer Books, 1989, pp. 54–8 and 302–303.

[18] Rolf Dammann, *Johann Sebastian Bachs »Goldberg-Variationen«* (Mainz: Schott, 1986), pp.23–35.

[19] Rudolf Flotzinger, 'Die Gagliarda Italjana: Zur Frage der barocken Thementypologie', *Acta Musicologica* 39

(1967), pp. 92–110.

[20] Peter Elster, “Anmerkungen zur Aria der sogenannten Goldberg-Variationen BWV 988: Bachs Bearbeitung eines französischen Menuetts.” *Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985 der Deutschen Demokratischen Republik. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 25. bis 27. März 1985* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985), pp. 259–267

[21] Jean-Henri D’Anglebert, *Pièces de Clavecin* [1689] より。

[22] ヘンデル《プレリュードとシャコンヌ》（1733）楽譜は NHA IV/5, p. 77 f を参照。

[23] この仮説は勿論ドレスデンの宮廷作曲家という称号を得た 1736 年にこだわるのではなく、ライプツィヒでコレギム・ムジクムで演奏したであろう新様式の音楽や、それにゲスト出演した可能性のあるハッセとその妻ファウスティナ、また S.L ヴァイスなど、フォルケルによってリストアップされている音楽家との交友を広く指すものであるが、W.F. バッハが 1733 年にドレスデンのソフィア教会のオルガニストに就任した頃から、その傾向が強まったと考えられる。

[24] M. T. L. Pitschel, ‘Schreiben an einen Freund, von Besuchung der öffentlichen Gottesdienste’, *Belustigungen des Verstandes und der Witzes. Auf das Jahr 1741* (Leipzig: B. C. Breitkopf, 1741), pp.489-503 at 499 and 501.

[25] Forkel, p. 30（脚注 6 参照）: ‘so offen, klar und deutlich, daß sie zwar anders klingen als die Melodien anderer Componisten’.

[26] Forkel, p. 31（脚注 6 参照）: ‘sie sind so neu, so ungewöhnlich und dabey so glänzend und überraschend, wie man sie bey keinem andern Componisten antrifft.’

[27] Ibid.

[28] Mary Oleskiewicz, ‘Bach, Quantz, and the Transverse Flute: Interrelationships and Influences’, a paper read at the biennial meeting of the American Bach Society, Yale University, April 25 1998. この未出版の論文の参考を快諾して下さった氏に感謝する。

[29] 年代推定は Robert L Marshall, ‘J. S. Bach’s compositions for solo flute’, *Journal of American Musocological Society* 32/3 (1979), pp. 463–498 による。もう一点補足すると、《平均律クラヴィーア曲集　第 2 巻》の第 23 番のプレリュードの第 24-25 小節にこれと似た旋律形にてクレが使用されている。この場合には、曲のテーマとして用いられているのではなく、曲中に偶然現れるのだが、この楽曲が書かれたのが、やはり 1741 年頃であるというところが偶然とは思えない。

[30] Oleskiewicz, ‘Bach, Quantz, and Transverse Flute’ より引用。Mary Oleskiewicz, ‘Quantz and the Flute at Dresden: His Instruments, His Repertory, and Their Significance for the Versuch and the Bach Circle’, Ph.D dissertation, Duke University, 1998, pp. 430–34 をも参照。

[31] Joshua Rifkin, ‘Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs’ *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), pp. 140–147.

[32] Payne, ‘Telemann's Musical Style’, pp.58–9; also Steven Zohn and Ian Payne, ‘Bach, Telemann, and the

Process of Transformative Imitation in BWV 1056/2 (156/1)', a paper read at the American Musicological Society National Meeting in Kansas City, Missouri, November 4–7, 1999.

[33] Jeanne R. Swack, 'On the Origins of the *Sonate auf Concentenart*', *Journal of American Musocological Society* 46/3 (1993), pp.369–414, esp. p. 379.

[34] 詳しい資料の解説は、*Zelenka Dokumentation* I (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989), pp. 78–81 を参照。この可能性を私信にてご指摘いただいた Janice Stockigt 氏に感謝申し上げる。

[35] オリジナル出版譜の表題頁の第 8–9 行 : 'Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung'

[36] 1730 年代後半に、ギャラント様式にてカノンを書くという流行が、テレマンの属する作曲家サークルで流行っていたことが知られている。詳しくは、Denis Collins, 'Bach and Approaches to Canonic Composition in Early Eighteenth-Century Theoretical and Chamber Music Sources', *Bach* 30/2 (1999), pp. 27–48 at p. 38 f. を参照。

[37] Forkel. 脚注 26 を参照。

[38] Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicæ regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita* (Vienna: Joannis Petri van Ghelen, 1725). バッハが所有していたコピーは、現在 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg に保管されている（資料記号 MS 202/2b）。

[39] Beißwenger, p. 22.

[40] バッハの私蔵保存本に見られる改訂の詳しい議論は、Christoph Wolff, 'Bach's "Handexemplar" of the Goldberg Variations: A New Source', *Journal of the American Musicological Society* 29/2 (1976), pp. 224–41 を参照。

[41] Mus. ms. Bach P 225 in Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. このアリアは、第 76–77 頁。

[42] 詳しくは、拙論 'Bach and his early drafts: Some observations on little known early versions of Well-Tempered Clavier II and the "Goldberg" Variations from the Manfred Gorke Collection', *Bach* 30/2 (1999), pp. 49–72 を参照されたい。

[43] Ulrich Leisinger, *Die Bach-Quellen der Forschungs und Landesbibliothek Gotha* (Gotha: Forschungs- und Landesbibliothek, 1993), p. 87. For Boineburg, see Tomita 'Bach and his Early Drafts', p. 71; Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig: Peters, 1984), pp. 80–90; BDok III/1025, p. 588; NBA KB VIII/1, p. 71 f.

[44] ヴェルナー・ブライク氏の『24 曲起源説』'Bachs Goldberg-variationene als zyklisches Werk', *Archiv für Musikwissenschaft* 32/4 (1975), pp. 243–265 に対しての新しい展開へと繋がる可能性をも秘めている他、1738 年頃に出版されたドメニコ・スカルラッティの練習曲集を意識して演奏技巧面で改訂の手を加えたということも考えられる。

[45] *Katalog der Sammlung Manfred Gorke*, p. 17.

[46] 脚注 43 を参照。

[47] 脚注 44 を参照。

[48] 脚注 24 を参照。

[49] Dammann, *Johann Sebastian Bachs »Goldberg-Variationen«*, p. 94. See also Szymon Paczkowski, 'Über die Funktionen der Polonaise und des polnischen Stils am Beispiel der Arie "Glück und Segen sind bereit" aus der Kantate Erwünschtes Freudenlicht BWV 184 von Johann Sebastian Bach', *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, edited by Szymon Paczkowski and Alina Żórawska-Witkowska (Warsaw: Instytut muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2002), pp. 207–24, at p. 208.