

## 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<sup>(1)</sup>。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ならない。
- 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 $\frac{7}{5}\sharp$ , (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

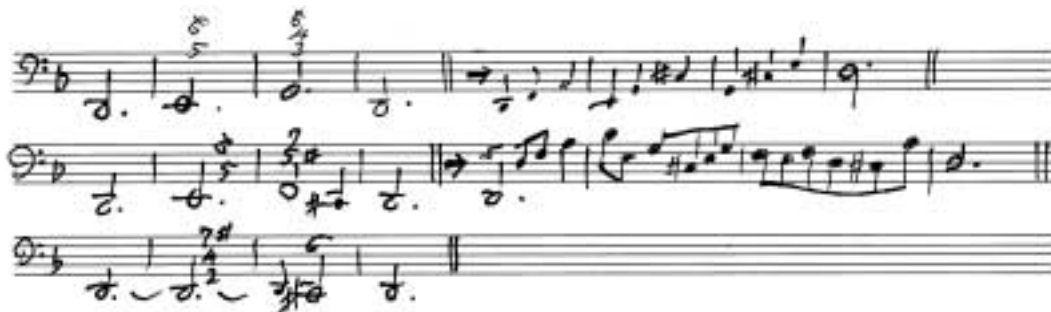


Fig. 1

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 $\frac{7\#}{4}$ 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」や「イギリス組曲」にみられるようなものである。

もう1点、8分音符のモチーフは対位的に一拍遅れの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。



Fig. 2



Fig. 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、様々な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

曲尾のアルペジオは「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 のオルゲルブunkt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深いラビリスに落ち込む。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る。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が。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向 2 例を示した。

T. 27 私の書いたバス (b g<sup>#</sup>) は (a g<sup>#</sup>) 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、和声進行はそう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 拍到休符を置き  $\frac{6}{4}$  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<sup>#</sup> 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 (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もち、そこから派生している。

ゲネラルバスの、テーマをバスにおいたと仮定すれば次のようになるう。

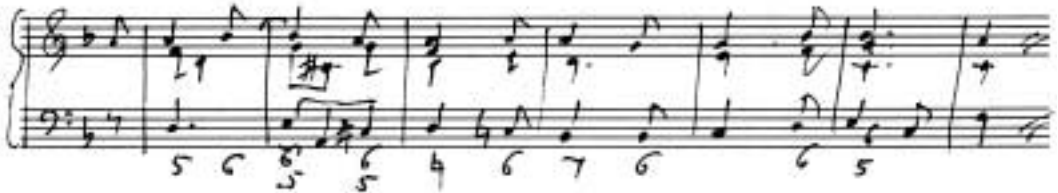


Fig. 9 1



Fig. 9 2

カノンの取り扱いをしようとするれば、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。興味深い器楽的フーガ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。対位法といえは最高峰は「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。マールブ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、真に理に合っているとともにも必須な 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<sup>2)</sup>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知れぬと、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<sup>#</sup>，b g<sup>#</sup>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: <i>Abhandlung von der Fuge</i>  | 1753    |
| Dither de la Motte: <i>Kontrapunkt</i>   | 1981    |
| Hans Vogt: <i>Johann Sebastian Bachs Kammermusik</i>   | 1981    |
| Hans Eppstein: <i>Solo- und Ensemblesonaten, Suiten für solistische Melodieinstrumente</i>   | BJ 1981 |
| *Klaus Hofmann: <i>Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung: Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo..</i> | BJ 1998 |
| Clemens Fanslau: <i>Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung</i>   |         |
| Berliner Musik Studien 22  | 2000    |
| Hans Heinrich Eggebrecht: <i>Bachs Kunst der Fuge</i>  | 1998    |

Suite II  
BWV 1006

1. Prélude *f* *va*

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The first system contains measures 1 through 16, and the second system contains measures 17 through 32. The notation is dense, with frequent sixteenth and thirty-second notes, and includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'poco' and 'f'. The piece is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Handwritten musical score for a piece by Yamada Tsunehiko, page 58. The score consists of eight systems of two staves each, written in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2. Allemande

The image displays a page of musical notation for the second movement, 'Allemande', from J.S. Bach's Notebook for Anna Bach. The score is arranged for keyboard and consists of 11 systems of staves. The first system begins with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is written in G major and 3/4 time. The left hand features a prominent, rhythmic pattern of sixteenth notes, while the right hand has a more melodic line with similar rhythmic motifs. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

3. Courante

The musical score for "3. Courante" is presented in two staves, treble and bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation is highly rhythmic, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. Measure numbers 7, 10, 11, 20, 21, 25, and 29 are clearly marked. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

4. Sarabande

The image shows a page of musical notation for a Sarabande. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various rhythmic values such as sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. There are also some performance markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece ends with a section labeled 'T. C. ossia'.

## 5. Menuet I

## 6. Menuet II



This page contains eight systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a transcription of a piece by J.S. Bach, likely a Minuet from the Notebook for Anna Bach. The piece is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures. Measure numbers 17, 33, 49, 65, 81, 97, and 113 are clearly marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The piece concludes with a double bar line and a fermata.