

J.S.Bach: 平均律クラヴィア曲集 第1巻 BWV846 Prelude の対位法的技法の活用分析について

山 崎 正

J.S.Bach: Das Wohltemperierte Klavier 1 Teil
Utilization of BWV 846 Prelude's Application of Counterpoint Technique

Tadashi YAMAZAKI

2017年9月4日受理

抄 録

J.S.Bachの平均律クラヴィア曲集のプレリュードには様々な音楽様式が用いられている。曲集の第1巻の第1曲に位置するBWV846のPreludeの作曲手法は、あまりにも単純な分散和音形による作品になっていることから、先行研究による分析方法を探る。本論文は、作曲家がこの曲にどのような意味を込められているか明確にすることを目的としている。また、先行研究では和声分析によるものが殆どで、当時の和声では解明できない部分に対する答えが曖昧となっている。本論ではこの点に着目し、対位法的考察方法で解明できないかという仮定のもと、分析を行っている。

その結果、和音構成音を5声部に分けて考察していく方法を用いることで、声部間で主題がStrettoされていることが見え、これによって音楽的緊張を作り出していることから和声法では解明できない音の衝突が起こったと推察できることが判明した。

キーワード：①バッハ②平均律第1巻③C-durのPrelude④和声進行⑤対位法的要素

1. 平均律クラヴィア曲集について

ヨハン・セバスチャン・バッハは、平均律クラヴィア曲集を全部で2集作曲した。2つの曲集はプレリュードとフーガとが対になった構成で、各々24曲ずつ収録されている曲集である。

第1集(BWV846～869)は1722年に完成され、第2集(BWV870～893)は1742年の完成されている。第1集、第2集ともに単独に作曲されたものを集めて曲集としたのではなく、その多くは既存の曲を使用して編曲されたものである。特に、およそ半数のプレリュードは息子ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハの教育用として作曲されたものであり、その曲集であるクラヴィア小曲集に初期原稿が収められて

いる。2集にわたる曲集には、様々の高度なフーガの技法が使用されており、主題の反行形、縮小形、拡大形の使用や、10度転回対位法、12度展開対位法といった技法が駆使されている。また、第2集にはルネサンスの影響を残したフーガの古いスタイルである下属調への進行でできたものもある。

プレリュードについては様々な音楽スタイルのものがあり、トッカータ風、アリア風、サラバンド風といった舞曲を使ったもの等、特色のあるものが多い。その中で全く特色のない分散和音形によるハーモニーの響きのみで推移しているように聴こえてくる曲が、第1集の第1曲のBWV846 Prelude C-durである。

本論文はこの曲に焦点を当て、ハーモニー的要素の多い楽曲がポリフォニー的要素を孕んでいることに着目し、この一見単純なように見える楽曲の構造について分析しようとするものである。

2. BWV846 Prelude C-dur について

この曲は、フランスの作曲家シャルル・フランソワ・グノー（1818 - 1893年・フランス）が1859年に作曲したアヴェ・マリアの伴奏に使われたことであまりにも有名である。

しかし、この伴奏譜は厳密に言わばヨハン・セバスチャン・バッハ（以後、バッハと表記）の書いたプレリュードの第22小節目の後に1小節全く新しい音形が挿入されているのである。これがなぜ挿入されたかは定かではないが、和声的に不自然な部分を修正したものとも考えられている。

バッハはこの様な鍵盤楽器のための曲集をいくつか出版している。例えば、クラヴィア小曲集であり、インヴェンションとシンフォニアであり、この平均律クラヴィア曲集である。いずれも最初の曲はハ長調から始まっており、どの曲集でもどことなく印象の薄い曲に受け取られても仕方がないような特色の強さを感じさせないものが冒頭の曲に配列されている。しかし、実はそこには作曲家自身が自己満足とも言えてしまうくらいの工夫が施されているものが多い。

例えばインヴェンションの第1曲C-durを例に挙げると、次頁に見られる様な工夫が見えるのである。

【譜例 1】 J.S.Bach: Invention Nr.1 C-dur

a) 第1小節目



b) 第3小節目



c) 第3小節目を逆さにすると…



譜例1のa) 第1小節の主題は、b) 第3小節目で反行形として現れるだけでなく、c) 第3小節を逆さにすると、逆から読むことによって第1小節目の主題と同じに読めることがわかる。この様な手法はここだけでなく、対旋律の上行形のモチーフは主題の部分動機の上行形の拡大形でもあり、第3部には反行形も使用されている。

この様に、聴覚上は気にならない部分に作曲家の意図する技法が使われていることは大変興味深いところである。これを前提としたところで、次に平均律クラヴィア曲集の第1曲プレリュードにはどんなことが隠されているか探っていく。

3. プレリュードの分析

ここでは分析を2つの観点から行なっていく。手始めに「和声進行とフレーズによる分析」を行う。これは今日まで多くの音楽学者の手によって行われているが、本論文では、フレーズごとの終止形 (cadenza) に区切って表記し、その中で行われていることを明らかにした。

次に、「5声部分解による対位法的要素の分析」によって、和声分析で行った和音の集合体を、便宜上5声部のパートに分解し合唱曲のように示すことによって、特徴的な進行をモチーフ化することを試みる。そのため、ソプラノ譜表、メゾ・ソプラノ譜表、アルト譜表、テノール譜表、バス譜表にそれぞれ振り分けることで、繋留音の所在や、実際には繋留音として扱わない和声固有音における属7の和音の第7音がその手前の和音の保留音として処理されている部分においても類似の進行として取り

扱うことで、同種の進行としての効果があると解釈し、表記している。

3-1. 和声進行とフレーズによる分析

このプレリュードを和声的に集約すると、譜例2のような和声進行によって得られるフレーズが内在する。譜例2は、それをフレーズ毎に段を変えることによって表している。

【譜例2】和声進行とフレーズによる分析

ここで明らかとなることは、それぞれの和音が繋留音（掛留音）を伴って切れ目なく繋がっていくように構成されているということである。また、第2フレーズと第3フレーズでは、2度下行の Sequenz 進行によって対応関係が形成されている。

また第1フレーズは4小節で終止形を取っているものの第2フレーズは2度下行の Sequenz を伴った7小節で終止形を取り、第3フレーズは同じく2度下行の Sequenz を伴って改めて終止形を取った8小節に拡大し、第4フレーズでは大きなS(doubleD) -D（属音保続） -T（主音保続）の Cadenza を構成することによって、長いフレーズの拡大を図っている。

ここで注目すべき点は、第23小節目に示した？マークの部分である。

当時の和声法では、この小節のようにHとCの短2度、CとDの長2度が同時に衝突する和音は存在しない。そのため、多くの学者たちの分析においてこの部分はII₇の第1転回に扱われるケースが多く、理由は明確ではないが昭和30年代の全音楽譜出版のソナチネアルバムI巻では、「Ch.Schwenkeが挿入したもので、バッハの原曲にはない。」との注釈付きでこの小節の前に1小節挿入しているものもあった。

ハインリヒ・シェンカー（1868 - 1935年・オーストリア 音楽学者）は、彼の楽曲分析の理論の一つであるシェンカー理論に基づいてこのプレリュードを分析してい

る。(譜例3:参照。)

彼の分析をしても、第22小節目のD₉の和音に続いて第23小節目の和音はII₆として扱われており、そこに出現しているH音に関しては触れられていない。

【譜例3】 シェンカー理論に基づく J.S.Bach: BWV846 Prelude C-dur Analyse

(H.Shenker:Five Graphic Music Analyses より引用)

第20小節から第23小節の4小節間に見られる部分は、この曲全体の音域と比較して低い位置で密集しており、さらに第22小節目の減₇の和音の響きからII₇の準固有和音とH音による長2度と短2度の衝突による緊張感を引き出していることから、ここを無視するわけにはいかない。

次にこの和声進行による各声部を5声部扱いとして、そこに各声部の動きで特徴ある音は無いかを探る。

3-2. 5声部分解による対位的要素の分析

ここでは、ハーモニー進行を5声部に振り分け、各声部を独立させてみることによって、より明確にハーモニー進行の中に見られる繋留音の所在を明らかにした。

これによって、三和音中の固有音による繋留予備音と、II₇の和音の第7音を和声外音とする繋留音(音に○を付して表示)から、解決和音の中の固有音を解決音とした解決に至る進行(下行形をラインをつけて表示)による3つの音が主題性を帯びて現れてくる(鍵カッコで表示)。また、その音型に付随して、V₇の和音の第7音からの解決進行も同様な進行形として見えてくる(点線の鍵カッコで表示)。

この音型を主要な進行として表したのが、次の譜例4である。

【譜例4】 5声部分解による対位法的要素の分析

The image shows a musical score for J.S. Bach's Prelude in C major, BWV 846, arranged for five voices. The score is in 4/4 time and consists of 24 measures. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-10. The third system shows measures 11-15, and the fourth system shows measures 16-20. The fifth system shows measures 21-24. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also annotations in Japanese, including 'Stretto' and a boxed area around measures 21-24. The score is attributed to ©T.Yamazaki.

第1フレーズである1～4小節までのバスパートに出てくる繫留音（和声外音）を伴った第1～3小節までの3つの音型を主要な音型とすると、第2～4小節までのソプラノパートに現れる音型はそれに付随して出てくる関連音型（ V_7 の和音の第7音からIの第3音への解決）と捉えることができる。これは単に和声進行による主題的な要素に過ぎないが、フレーズ毎に進行するにつれてその性格がはっきりとしてくるのである。

第2フレーズでは、第5～7小節と第7～9小節のバスパートに見られる2つの音型に畳み掛けて、第8～10小節のメゾソプラノパートに6度上で音型が現れる。

第3フレーズにおいては、第11～13小節、第13～15小節、第15～17小節と3連続でこの音型が現れると、第16～18小節のメゾソプラノパートに6度上で音型が現れて第2フレーズと対応するとともに、第2フレーズより1回多く音型を使用することによってフレーズを拡大し発展させている。

第4フレーズでは本論で問題視している第21～24小節における Sub dominant の中で主要音型の重なりを見ている。

譜例4の問題の箇所は□で囲んでいるが、メゾソプラノパートに現れる第21～23小節の3つの音型に対し、アルトパートに現れる第22～24小節の音型が1小節遅れの平面的な stretto のような音型として表してみると、和声的には解明し難かった部分だが、対位法的手法による分析によって理解できるものになるのである。

但し、実際の5声部の構成音としては、アルトパートに存在する音はA音となるのだが、これは和声的な響きを瘦せたものにしなないための措置で、実際的にはパートを division（分割）させて主要な3つの音による音型を追従（stretto）させていると解釈する方が第24小節での和音構成音への進行が自然である。

何れにしてもこの部分については、全体の音構成の中で最も低音域に音組織を集約

させて音楽的に緊張を作り出しており、さらにこの部分に主要な3つの音による音型を1小節遅れで折り重ねることにより、更に強い緊張を引き出している。

この後、属音保続による dominant の拡大は音型を解放する方向に向かい、主要な3つの音による音型に使用される繋留音を伴った音型は使用密度を弛緩させていく。

主音保続を伴った最後の4小節では、この曲の冒頭の和音構成の回帰が見られ、テノールパートに主要な3つの音による音型が現れている。

3-3. 分析のまとめ

ここまで分析してくると、このプレリュードはハーモニーの連なりによって構成されている楽曲だが、実はフーガ等の対位法的手法による楽曲構造と共通した構築が見られる。主要な3つの音による音型の配分密度の変化によって、和声進行だけでなく音楽の横への流れに関しても多様な起伏を持った楽曲となっており、曲集の冒頭を飾る楽曲としての重要な役割を果たしていると言えるであろう。

4.5 声部に表記による強弱変化の表現

プレリュードの和声進行を5声部に振り分けることで、各々の声部に独立した強弱表現が成り立ってくる。これは主要な3つの音による音型に変化をもたらす。また、付随して現れた関連音型にもこの強弱表現が当てはまってくる。

これを示す前に、旋律線の強弱に関する7つの条件について述べておかなければならない。次に示す引用文と表1は、筆者自身の論文「心理と行動を基盤とした伴奏の必要性～音楽療法や教育現場における活用法と展開Ⅰ～『メロディーに内在する情感の表現』」(常葉学園音楽教育センター事業報告書巻頭論文 平成18年3月)からの引用であるが、これによって必然的に表現される強弱表現を譜例5に示し、声部間に独立した強弱表現が生まれることを明かしたい。

<引用文>

「(前略)…旋律線は音の次に進む方向性、即ち音の高低によって出きる波形で言い表すことができる。この時、私たちの感情は音の高低の方向性と結びつき、音が上昇方向に移動すればエネルギーの増大を感じ、下降すれば減衰を感じるのが普通である。これは地上に生活する我々が自然に感じている“地球の引力”に大きく関係しているのである。(中略)…。

この自然の力の加わり方は、旋律線の方向性に基から備わっている強弱の量と関係が深いのである。したがって、この基本のエネルギーを理解しておけば、大方のメロディー表現解釈に役立つことになるのである。(中略)…次の表は旋律線を7つに分類し、中段には自然のエネルギー(強弱)を記し、下段には点線を使って特殊なエネルギー(強弱)を記したものである。(後略)」

【表1】7つの旋律線

① 上行形	② 下行形	③ 上方湾曲線	④ 下方湾曲線	⑤ スパイラル	⑥ 連打	⑦ 斜行

上記の引用とは別に、和声音から和声外音への上行進行による緊張と和声外音から和声音への下行進行による弛緩作用を強弱表現に表すと、プレリュードの主要な3つの音による音型と関連音型には *cresc. & decresc.* の表現が加わることになる。

これらの強弱表現を付記することにより、譜例5のような強弱表現が生まれる。

【譜例5】

©T.Yamazaki

このような強弱表現を加えることによって、プレリュードは益々独立した5声部の楽曲としての姿を見せてくるのである。

【譜例6】BWV846 Prelude C-dur の原譜の抜粋

上記、譜例6のBWV846 Prelude C-durの原譜から見える単純な分散和音の音形は、その中に終止形によるフレーズ感や、繋留音（和声外音）による主題の要素、その旋律線の流れによる強弱変化といった多くの素材が含まれた精巧に作られた楽曲であったという結論を導くことができたのである。

参考文献

- 1 「インヴェンションとシンフォニア」 / 音楽之友社 / ウィーン原典版 42a
- 2 「J.S. バッハ:平均律クラヴィーア曲集第1巻」/HENLE/ 原典版(2007年改訂版)
- 3 「J.S. バッハ:平均律クラヴィーア曲集第1巻」/BREITKOPF/ ブゾーニ編
- 4 「ソナチネアルバム 第1巻」 / 全音楽譜出版 / 昭和35年改訂版
- 5 Five Graphic Music Analyses/Heinrich SHENKER/DOVER PUBLICATIONS
- 6 「心理と行動を基盤とした伴奏の必要性 ～音楽療法や教育現場における活用法と展開 I～『メロディーに内在する情感の表現』～ / 山崎正嗣 / 常葉学園音楽教育センター事業報告集 / 第13号 / 平成18年3月

