

## J. S. バッハ カプリッチョ「最愛の兄の旅立ちに寄せて」 変口長調 BWV992における分析と解釈についての一考察

*A Suggestion of Analysis and Interpretation about the "Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo" B-dur BWV992 of Johann Sebastian Bach*

前川 晶 MAEKAWA Aki

(音楽領域)

### 【要旨】

ヨハン・セバスティアン・バッハ(1685～1750)は本格的な作曲活動を開始した10代において、鍵盤楽器のための標題音楽を作曲しているが、その後標題音楽をほとんど扱わなかったようである。1703年頃に作曲したとされるカプリッチョ「最愛の兄の旅立ちに寄せて」変口長調 BWV992は、全6曲の小品で構成され、各曲には「旅をとどませようとする友人たちの優しい言葉」「異郷で遭遇するやもしれぬ事件の描写」「友人一同の嘆き」「友人たちは事態がどうにもならないことを悟って、別れを告げにここにやってくる」「郵便馬車の御者のアリア」「郵便ラッパを模倣したフーガ」という絵画的な標題が付けられている。作曲家クーナウの通称「聖書ソナタ」に影響を受けて作曲したとされる本作品において、バッハは高度な音楽的趣向を凝らしつつ物語を緻密に描写している。また、バッハが後に作曲するカンタータ、ミサ曲、受難曲等と共通する音楽修辭学的な要素も数多く含まれており、10代において既に作曲技法の礎を築いていたことが改めて明らかになった。

### 1. はじめに

ヨハン・セバスティアン・バッハ(Johann Sebastian Bach, 1685～1750)は「平均律クラヴィーア曲集」、「マタイ受難曲」を含むほとんどの代表作品をケーテン時代(1717～1723)及びライプツィヒ時代(1723～1750)に作曲している[フォルケル1988]。本論考で取り上げるカプリッチョ「最愛の兄の旅立ちに寄せて」(Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo, BWV992)は、アルンシュタット時代(1703～1707)における初期作品の中では最も有名であり、バッハの鍵盤作品としては極めて珍しい標題音楽の一例でもある[シュヴァイツァー1995; シューレンバーク2001; ゼラウキー1955]。本論考は、筆者が2024年2月に名古屋市電気文化会館 ザ・コンサートホールにおいて開催した公演にあたって、この曲の分析と解釈について考察したものである。どこか懐かしく親しみを覚えるこの作品の音楽的表現方法を研究することにより、聴き手にバッハの魅力をより実感してもらいたいと考えた。

### 2. バッハと作品の背景について

バッハは10歳頃に両親を相次いで亡くしたため、1695年に3歳年上の兄、ヨハン・ヤーコプ・バッハ(Johann Jacob Bach, 1682～1722)と共にオールドルフ在住の長兄、ヨハン・クリストフ・バッハ(Johann Christoph Bach, 1671～1721)のもとに引き取られた[フォルケル1988]。マルセルは、「バッハは早くから孤児になったために生涯を通じて死

への郷愁を持ち、信仰が大きな力となった」と述べている<sup>1)</sup>。1700年には、リューネブルクにおけるミカエル学校の給費生となり、聖歌隊に入り北ドイツやフランスの音楽家の影響を大いに受けた [マルセル1985]。1703年に18歳の年齢でバッハは大学に進学せず音楽家として自立する道を選び、アルンシュタット新教会のオルガニストに就任した [フェーリクス1985]。その頃、兄ヤーコプはスウェーデン王カール12世の軍楽隊のオーボエ奏者として採用され、ポーランド戦線に赴くことになり、一族や友人に別れを告げにやってきた。その折の別れの光景を心温まるチェンバロ音楽に描き出した作品がこのカプリッチョではないかという説が長年、有力であった [シューレンバーグ2001]。一方、シューレンバーグによると作品の表題にヤーコプの名前が見られないことから、ヤーコプと関連づける説は説得力がないとの見解もある<sup>2)</sup>。しかし、仮に兄ヤーコプに宛てた作品ではなかったとしても、大切な人との別れに際して作曲されたであろうことは推測出来る。

この作品の絵画的な描写は、当時ライプツィヒで活躍した作曲家ヨハン・クーナウ (Johann Kuhnau, 1660~1722) が1700年に発表したクラヴィーア作品「6つのソナタによる若干の聖書物語の音楽的描写」(“Die musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien in sechs Sonaten”) の影響によるものとされている [シュヴァイツァー1995]。この通称「聖書ソナタ」は、旧約聖書中の物語に基づく6つのソナタから構成されており、クーナウの作曲意図がそれぞれのソナタの冒頭につけられた詳細な序文に示されている点が特徴的である [ケラー1972]。バッハは後にライプツィヒ聖トーマス教会で教会音楽家 (カントル) を勤めたが、クーナウはバッハの前任者でもあった。

### 3. その他の初期の鍵盤作品

バッハはアルンシュタット時代にカプリッチョBWV992以外に少なくとも2曲の標題音楽を創作したと考えられている [ゼラウキー1955]。Sonate D-dur BWV963もクーナウの影響が見られるとされるが [ケラー1972]、終楽章には「雌鶏とカッコーを真似た主題」(Thema all' Imitatio Gallina Cucu) という珍しい表題がつけられている [ガイリングガー1997]。また、カプリッチョ「オールドルフのヨハン・クリストフ・バッハを讃えて」(Capriccio E-dur BWV993 “In honorem Johann Christoph Bacchii (Ohrdrufiensis)”) は、長兄クリストフに対する丁寧な献呈曲として同時期に作曲されたと考えられている [ケラー1972]。126小節にもわたる長大なフーガで構成されたこの作品は、同じカプリッチョではあるがBWV992とは全く異なった曲想となっている。

### 4. 使用する楽譜と楽曲構成

#### 4-1 使用する楽譜

このカプリッチョには自筆譜が残されておらず、原典版として存在する Henle 版 [Georg von Dadelsen 1975] は、1710年以前のものと思われる現存する最古の筆写譜を底本とし

ている [磯山1990]。その他の原典版としては、Bärenreiter 版 [Hartwig Eichberg 1976]、また改訂版として Schott 版 [Alfred Kreutz 1952]、Steingraber 版 [Hans Bischoff 1966] を筆者は参照した。原典版と改訂版では、それぞれがほぼ同じ完成度であるが [スコダ2025]、Bärenreiter 版においては運指と第3曲のリアリゼーションの表記はされておらず、その他の版においてはそれぞれに運指とリアリゼーションの例が表記されている。

原典版と改訂版の相違点としては、第1曲、第2曲、第5曲において、装飾記号の表記に関して異なる箇所がいくつか存在し、それらはモルデント、トリル、ターンが混在している。また、第1曲[3]、[7]、第2曲[11]、第4曲[1]、第5曲[8]、第6曲[24]、[52]において、音に曖昧さを起因とする箇所に相違点が見られる。(この点については後に述べる楽曲分析と解釈を参照)

なお、第5曲については、改訂版には Adagio poco と表記されているが、シューレンバークも述べているように Allegro poco の誤りと思われる<sup>3)</sup>。

また、改訂版における相違点としては、Steingraber 版には強弱記号、発想記号、速度表示、スラーの表記があり、Schott 版においては、第3曲にアーティキュレーションの例が一部表記されている。筆者は原典版を元に、改訂版を随時参照することとした。

#### 4-2 楽曲の構成と調性

カプリッチョは、イタリア語で気まぐれを意味するが、17世紀におけるフーガの一形式で、特にオルガン音楽において盛んであった [角倉1993]。多くの主題を持ち、複数の間奏部が導入され、様々な対位句が加わるという形式の自由さが特徴である [角倉1993]。

この作品は全体が6つの楽曲からなり、ドイツ語、またはイタリア語によって表題が表示されており、各楽曲が順次に別離の情景を描写していく [ガイリンガー1997]。

調性としては、第1曲B-dur → 第2曲g-moll → 第3曲f-moll → 第4曲転調部 → 第5曲・第6曲B-dur となっており、シューレンバークは、「f-moll は18世紀初めにあたっては使われることの少ない調で、B-dur の曲の中では通常予期されない調である」と述べている<sup>4)</sup>。

ここにマッテゾンとキルヒャーによる調性について記述されたものを引用する。

B-dur : 「すこぶる気晴らし的であり華麗である。困難に向けて魂を高揚させる性質である」<sup>5)</sup>

g-moll : 「最も美しい調である。慎み深く、敬虔な喜びを具え、愉しく、また真剣な跳躍に満ちた調である」<sup>6)</sup>

f-moll : 「温和で冷静、同時に深く、重々しく、何かしら絶望に関する、死ぬほどの心の底からの不安をも表す。この調は並外れて人の心を打つ」<sup>7)</sup>

## 5. 楽曲の分析と解釈

第1曲 Arioso B-dur 4分の4拍子 Adagio.

“Ist eine Schmeichelung der Freunde, um deselben von seiner Reise abzuhalten.”

「旅をとどまらせようとする友人たちの優しい言葉」

Ariosoとは「アリア的なもの」という意味で、レチタティーヴォとアリアの中間的なものを指す[角倉1993]。上声ではソプラノとアルトが二重唱で寄り添うように、美しい旋律が繰り返し歌われ、フレーズの歌い終わりにはソプラノの3度跳躍下行によって韻を踏むように締めくくられるのも特徴的である。また、曲の後半ではこの跳躍下行が大半に模倣され、コーダに至るまで続く。この跳躍下行は、第5、6曲において対位句の一つとして、オクターヴに形を変えて何度も現れる。

もう一つの特徴として、フランス風の装飾音符が随所に散りばめられていることが挙げられる[ガイリングガー1997]。シューレンバーグは「記号が記されていないからといって装飾が行われたいとは限らないし、書かれた記号を全てその通りに演奏する必要はなく、装飾を加えるときはやりすぎないように注意しなければならない」と述べている<sup>8)</sup>。

譜例1中にあるように、テーマは上下順次進行を繰り返しながら、16分音符と8分音符の心地よいリズムによって、徐々に音域の幅を広げながら展開していく。フレーズ間に見られる8分休符は、Ariosoと表記されていることから、歌う際のプレスをイメージさせる。最初のフレーズではソプラノとアルトが寄り添うように6度の音程を保ちながら歌われるが、**2**では最高音gまで上昇し、IV度の和音において第3音がソプラノに豊かに響く。**3**4拍目にはV度調F-durのV度が聴かれる。また、**3**下声における2拍目裏の8分音符a音は、改訂版においてはb音と表記されている。

譜例1

譜例2中の**5**1拍目にF-durに不完全終止すると、ソプラノはa音を保持し、刺繍音により再び上声は二重唱となる。2拍目にはバスが不在となり一瞬浮遊感を伴うが、その後名残惜しいようにテーマが二度繰り返される。**7**フレーズ終りには跳躍下行は見られず、F-durに完全終止する。続く**7**2拍目以降は、F-durのまま展開部へと進み、初めて4度跳躍上行を経てB-durのII度調であるc-mollへと転調し、より感情が深まる。つまり、最初のB-durから完全5度上の調性へB-dur → F-dur → c-mollと転調している。なお、**7**4拍目ソプラノの16分音符は、改訂版ではd-c-d-fとなっており、一部相違がある。**8**に少し彷徨う様子が見られるが、徐々にB-durへと戻っていく。その後16分音符によ

る上行形はほとんど見られず、下行形ばかりが反復され、まるで行かないで欲しいと引き留めているようにも聴こえる。

譜例 2

譜例 3 中の[9]には抑えていた感情が溢れるように、6度の跳躍上行によって最高音が見られ、B-dur に完全終止する。[10]以降は3度跳躍下行の連続によって、ソプラノにバスが呼応しながら2度ずつ上昇し、もう一度 B-dur に完全終止する。[12]ではバスがソプラノを誘うように、2オクターヴ以上に渡りさらに高く上昇していく。

譜例 3

譜例 4 中の[13]には再び二重唱が歌われ、IV 7 の和音→半終止が二度繰り返され、やはり行ってしまうのかと、少し寂しげに問いかけているようにも聴こえる。[14]にはソプラノに主音 b を保留し、順次下行 c-b-b と 5 回反復され、その間バスは 1 拍ずつ踏み締めるように順次下行で遠ざかっていく。[15] 1 拍目にはバスが最低音 es まで落ち込み、再び IV 7 の和音が哀愁たっぷりに響く。2 拍目にはソプラノが導音 a に至り、ようやくドミナントとなる。その間、テノールにアルトが呼応し、ソプラノも加わり[16] 3 拍目で丁寧に完全終止する。友人たちは行かないで欲しいと何度も語りかけるが、旅立つ者の気持ちは変わらず、やるせ無い気持ちが表れているようである。続く後奏では、アルトの 3 度跳躍下行によってさらにオクターヴ上の b まで上昇し、天に昇っていくかのようなようである。最終和音には 3 度上にソプラノが加わり二重唱となり、さらに美しい響きとなる。友人たちは旅立つ者の気持ちは変わらないことを悟り、最後は天を仰ぎ祈るようである。

譜例 4

**第2曲** g-moll 4分の4拍子 速度指定なし

“Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde koennten vorkommen.” 「異郷で遭遇するやもしれぬ事件の描写」

第1曲の平行調である g-moll により始まるが、その後次々と転調を繰り返し、主調に戻ることなく、f-moll に半終止するという異例の転調によって第3曲へと導かれている [シューレンバーグ2001]。終始ドミナントを繰り返すことによって、5度圏内を循環し続け、解決しないまま常に緊張が続く。シューレンバーグは、「減5度、または増4度をはじめとする不協和音がふんだんに使われていることから、物理的な危険というよりは悲観を表現しているのではないかと述べている<sup>9)</sup>。装飾記号については、原典版と改訂版には表記に違いがあり、演奏者に任されているとも言える。ポドキーは、「第2曲にある装飾音符は全て奏する、装飾音が兄の危険多き旅を戯画化しているとしている」と述べている<sup>10)</sup>。

曲全体は4声のフーガ形式で、ソプラノ（主唱）→アルト（応唱）→カデンツ（半終止）→テノール（主唱）→バス（応唱）→カデンツ（全終止またはピカルディ終止）と5小節一つのフレーズが3回に渡り、全体には2度ずつ下行しながら進んでいく。

つまり g-moll → c-moll → f-moll → b-moll → Es-dur → As-dur と15小節までは常に完全5度下の調へと転調しながら規則的に進んでいくが、16以降は予期せぬ方向へと進む。

テンポは表記されていないが、Steingraber 版においては Andante (♩ = 56) と示されている。友人たちが様々な不幸を想像することで、不安で落ち着かない心情が描写されており、前曲よりは前向きのテンポとなるだろう。

テーマは、譜例5中の1にあるように、第1曲のソプラノ最終音 d を受け継ぐ形で始まる。属音から導音へ6度跳躍下行し、主音に解決する音型 (a) で始まり、不安定で落ち込む様子が明確に表現されている。この跳躍下行 (a) は、その後カデンツにおいて形を変えて対位句 (A) として現れる。テーマの後半は順次上行 (b) が引き継ぎ、2主唱の歌い終わりと同時に応唱へと進む。その間ソプラノには (b) を付点のリズムで引き継ぎ、対位句 (B) が寄り添うように歌われる。31拍目にピカルディ終止をした後、ソプラノには (a) が4度跳躍下行で短縮され、2度ずつゼクエンツで下行する対位句 (A) によって再び g-moll へと戻る。半終止のカデンツで結ばれると同時にテノールには主唱 g-moll、続いてバスに応唱 c-moll と続く。4より4声体となり、ソプラノには対位句 (C) が、(B) と反行する形で、カデンツに至るまで包み込むように歌われる。5では下3声において上行するのに対し、ソプラノは最高音 f に跳躍上行し、f-es-d と下行し、反行形を成すことでエネルギーがさらに高まる。10、15も同様である)

譜例 5

譜例 6 中の $\boxed{11}$  1 拍目では b-moll に完全終止するが、改訂版においてはアルト des 音が d 音と表記されており、ピカルディー終止として書かれている。同時にソプラノには初めて Es-dur の温かい響きが聴こえ、張りつめていた空気を一気に和らげる。アルトに As-dur、テノールに Es-dur、バスに As-dur と続き、束の間の安息となる。

譜例 6

しかし譜例 7 中の $\boxed{15}$ 以降はこれまでの流れに逆らう形となり、2 拍目に対位句 (B) が初めて跳躍下行する。また 4 拍目裏のソプラノにおいては、導音 g がタイによって半拍引き伸ばされ、躊躇うような様子が見られ、moll の響きを暗示させる。 $\boxed{16}$ で一旦 As-dur の I 度に解決されるものの、同時にソプラノには対位句 (A) がさらに続き、as-e-f と初めて減 4 度下行し、再び f-moll に引き戻される。その間下声に as 音、アルトには c 音を保持し、一瞬立ち止まるかのようなのだが、その後バスは c-moll の導音 h を経て 3 拍目にはピカルディ終止する。同時にアルトには $\boxed{6}$ と同様 f-moll で主唱が始まり、テノールに b-moll と、再び 5 度圏の循環に戻る。しかしその後対位句 (A) は現れず、 $\boxed{18}$  3 拍目には b-moll の主和音の響きとともに、再びバスに主唱が f-moll で現れる。ただし、b-e-f と初めて減 5 度下行し、主音 f に解決したところで、さらに 3 度下行し最低音 d まで落ち込み、V 度調 c-moll の V 7 根音省略の響きと共に突如中断される。休符を置くことによって一瞬時間が止まるかのような感覚となるが、その後 V 7 の和音を引き継ぎ、f-moll に半終止する。常に 5 度圏内で規則的に動いていたが、終盤の 4 小節で予期せぬ方向へと進み、f-moll に劇的な終わりを遂げる。異郷での様々な困難を友人たちが想像するうちに、遂には耐えられなくなり、最後に置かれた 4 分休符は何か衝撃、驚愕を表現しているかのようなのである。

譜例 7

### 第3曲 f-moll 4分の3拍子 Adagiosissimo

“Ist ein allgemeines Lamento der Freude.”

「友人一同の嘆き」

前曲の最終和音 f-moll のV度から解決する形で始まる。半音階や下降形の音型が多く使われ、旋律声部にはため息のようなモチーフが度々聴こえることから、自然と重く引きずるようなテンポとなるだろう。シューレンバーグは「アダージョの最上級が使われることも稀で、この楽章が特別意味深なものであることが窺える」と述べている<sup>11)</sup>。前曲のように次々と転調をすることはないが、時に減7の和音が見られ、曲が進むにつれて音域も広がり、リズムを変えながら変奏されていく。様々な手法で悲嘆が表現されているのが特徴的である。そして、第1、第7フレーズには通奏低音の数字がふられていることから、中・高声部においては演奏者に任されている [シューレンバーグ2001]。シューレンバーグは、「タイトルの『一同の嘆き』から、ここでは両手共にできるだけ多くの和声音を打鍵し、相当重い感じで声部数を多くして演奏するのが良いだろう」と述べている<sup>12)</sup>。一方で、補填するのは通奏低音の数字が書かれた箇所だけに留め、それ以外は楽譜通り忠実に奏する演奏者もあるが、筆者は Henle 版のリアリゼーションを元に、改訂版を参考に少々アレンジを加えて奏することとした。

譜例 8 中にあるように、この曲はバスの半音階的下降進行によるオスティナート・バスに基づいて書かれており、4小節一つのフレーズが合計12回繰り返される。わずかに変奏されながら進んでいくが、これはバッハのみならず、バロックの作曲家たちが最大の悲しみを表すときに使った手法であった [ガイリンガー1997]。この半音階的下降進行は、バッハの Kantate f-moll BWV12の合唱楽章である“*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*”(泣き、嘆き、憂い、怯え) あるいは、Messe h-moll BWV232の“*Cruzifixus*”(十字架につけられ) など、数多くの作品に用いられていると言われており [ケラー1972]、ミースは、「このラメント・バスはいつも悲しみの動機を意味し、キリストの受難の象徴であり、一般的な、あるいは個人的な苦悩の象徴であることがわかる」と述べている<sup>13)</sup>。

また、「5以降ソプラノに見られる2個ずつ繋がれた8分音符は、嘆息する諦めの悲嘆である」とマルセルは述べている<sup>14)</sup>。

リアリゼーションの例が書かれている

Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde. 諦めの悲観

譜例 8

譜例 9 中の 9 からの第 3 フレーズに見られる、短 2 度下行するため息のモチーフは、ダーデルゼンが述べているように 37 以下（譜例 11）に明示されたアーティキュレーションを楽章全体に応用するのが自然と考えられる<sup>15)</sup>。13 以降は、ため息のモチーフの反行形に 8 分音符を挟むことで、2 度上行する音型で下降していく。

ため息のモチーフと休符の多用により喘ぎを表す

ため息のモチーフの反行

譜例 9

譜例 10 中の 17 以降は、バスは原型を保ちながらも徐々に音域に広がりを見せ、少しずつ変奏されていく。マルセルは、「17 からの第 5 フレーズは、休符とのシンコペーションが胸を締め付け、より不安な表情を生み出している」と述べている<sup>16)</sup>。

21 から 23 にかけては、バス、ソプラノ共にこれまでに反して上昇し、ソプラノは半音階的上昇により as 音（現時点での最高音）まで上り詰めるが、その後 7 度跳躍下行と急激に落ち込む。減七の和音も聴かれることから、明らかに絶望感や嘆きが表されていると考えられる。

シンコペーションによるため息のモチーフ

減 4 度、減 7 度の跳躍下行により絶望、落胆を表す

全体的には上昇し感情が高ぶる

譜例 10

譜例 11 中の 37 以降は、声部全体にため息のモチーフが畳み掛けるように連続し、38、39 にはヘミオラを成しながら、再び上昇し緊張感が高まる。40 には最高音 c 音が聴かれ、その後ソプラノは下降するが、バスは半音階的上昇によって、反行する形となりエネルギーがさらに強まる。43 にはナボリの 6 度を経て、45 1 拍目で一旦完全終止する。続く 4 小節の後奏は、上声には全休符が表記され、通奏低音の数字の表記もないことから、筆者は Henle 版と同様、敢えてリアリゼーションは加えずバスの独唱として奏することとした。48 には 12 度にも渡る跳躍下行が見られ、また最終音の後には第 2 曲と同様に休符

が置かれていることから、さらに落ち込む様子が窺える。

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 37, features a treble clef and a bass clef. It contains a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Annotations include: 'ため息のモチーフが3度ずつ上昇し緊張感が増す' (The sigh motif rises by 3 degrees, increasing tension), '最高音' (Highest note), and '反行' (Retrospective). The second system, starting at measure 44, also has a treble and bass clef. Annotations include: '半音階的進行によるバスの独唱' (Solo by bass due to semitone progression) and '12度の跳躍下行' (Leapwise descent of 12 degrees). A circled measure 44 in the bass line is labeled 'ナポリの6度' (Neapolitan 6th).

譜例11

**第4曲** 転調部 4分の4拍子 速度指定なし

“Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es anderes nicht sein kann, und nehmen Abschied.”

「友人たちは事態がどうにもならないことを悟って、別れを告げにここにやってくる」

1分ともかからない小品であるが、カデンツによって次々と転調を繰り返しながら展開され、即興的で自由な曲想である。前曲の悲しみ深く重々しい感情を拭い去り、リセットする役割も果たしていると言えるだろう。B-durの調号で書かれているが、その要素はほとんど見当たらず、続く第5、6曲における導入としての役割も果たしていると考えられる。上声から下声へ追いかけるように4度、または5度に渡り順次下行する8分音符のモチーフが特徴的である。ケラーは、「和音の積み重ねや入り組んだ歌い出しが、友人一人一人が踵を接してやってくるようである。そして、最後に友人たちが胸に迫るような情愛を持って分れを告げるようである」と述べている<sup>17)</sup>。また、この下行形のモチーフの間には、8分休符を挟んで2、4拍目の裏拍から8分音符と4分音符の短い対位句が全体に渡って置かれているのも特徴的であり、さらに活気に満ちた前向きな表情を表しているとも言える。

譜例12中の①にあるように、最初の和音は、原典版ではソプラノにd音が置かれているが、一方改訂版ではb音、と相違がある。仮にこれを改訂版のb音とした場合、第2曲から第3曲と同じように、第3曲の最終音fの完全5度下から始まると解釈できるだろう。

明るく喜びに満ちたEs-durの響きによって幕が開ける。続く③にはAs-durのV7度が現れ、第2曲と同じようにドミナントを繰り返し、落ち着くところがなく入れ替わり立ち替わり友人たちが訪ねてくる様子が窺える。⑤4拍目裏で初めてB-durのカデンツが一瞬現れるが、その後続けて平行調であるg-mollへ、そして⑥にはソプラノの(a)に対し



前曲は B-dur の調号でありながら F-dur の主和音で終止しているが、仮にこれを B-dur の V 度と捉えると、やはり前曲から解決される形で第 5 曲が始まると解釈することも出来る。つまり第 2 曲から第 3 曲、第 3 曲から第 4 曲がそうであったように、完全 5 度下へと繋がっていく。

譜例 14 中の [1] にあるように、テーマは第 4 曲の順次下行に対して、順次上行 (a) によって始まる。その後順次下行 (b) によって下行した後、ポストホルンの対位句 (ph) を挟むが、アリアのメロディーとしては [3] の (a) の反行形へと繋がっていく。円を描くような形の順次下行形 (b) は、ポストホルン同様第 6 曲においても対位句の順次下行 (d) として現れる。

[3] には 5 度調の F-dur に転調し、再び (ph)、その後 (b) の逆行の反行形によって B-dur に完全終止する。

1 順次上行 (a) 順次下行 (b)  
 Allegro poco. Aria del Postiglione  
 属調において (a) 反行 (ph) (b) 逆行の反行 (ph)  
 ポストホルン (ph)  
 F-durへ B-durに完全終止

譜例 14

譜例 15 中の後半 [6] 以降は、平行調の g-moll に転調し、バスにおいてアリアが歌われ、対位法的に書かれている。前半と同様アリアの間に (ph) を挟み、続いて V 度調の d-moll へ転調し下行形が歌われ、[8] にはピカルディ終止する。なお、改訂版ではアルト fis 音が f 音と表記されており、完全終止として書かれている。[8] の終わりから [10] にかけては、(ph) が下声と上声と呼応するように奏でられ、d-moll から B-dur へと回帰していく。対位句 (ph) 単独で転調しているため、より表現に変化を持たせることが求められる。Steingraber 版では B-dur に戻った合図として、[10] 2 拍目裏の上声 b 音に“f”(フォルテ) が表記されている。続く [11] にはソプラノにアリアのテーマ (a) が再現されるが、バスにはその 1 拍前から次の小節にかけて、(a) と同じ音型がリズムを変えて拡大されている。[12] 小節頭で一旦 B-dur に完全終止した後、再び (ph) がかけ合いながら幕をとじる。

(a) 反行の拡大  
 6 (a) (ph) (a) (b) (a) 反行 (ph)  
 平行調であら g-mollへ d-mollへ ピカルディ終止  
 10 (ph) (a) (ph) (a) 拡大 (ph)  
 B-durに回帰 B-durに完全終止

譜例 15

第6曲 B-dur 4分の4拍子

“Fuga all’ imitatione di Posta”

「郵便ラッパを模倣したフーガ」

ゲーテはこの曲を「Trompetstückchen ラッパ手の小曲」と呼んでおり、この曲の具象性を高く評価していたと言われている。また、ツェルターに宛てた手紙には、「ラッパ手を近くに、あるいは遠くに聴く思いがするだけでなく、ラッパ手が馬を駆って野原に出かけていき、丘の上に立ち止まり四方八方に向きを変え、それから再び踵を返してこちらに戻ってくる様を眼の当たりみえる様な気がしました。」と述べている<sup>20)</sup>。

兄の旅立ちを皆が祝福し、明るく賑やかに送り出す様子が描かれているようである。シューレンバークは「主題はラッパを表し、対位句として聴かれるオクターヴの跳躍下行は、第5曲同様ポストホルンを表している」と述べている<sup>21)</sup>。

テンポの表示はないが、Steingräber 版においては Allegro (♩ = 100) と記されている。形式としては3声から4声体のフーガ形式であるが、第2曲のように厳格ではなく、ユーモアと遊び心溢れる自由な曲想となっている。

アルト（主唱）→テノール（応唱）→間奏→バス（主唱）→間奏→ソプラノ（主唱）→間奏→アルト（応唱）→間奏→テノール（主唱）→間奏→バス（応唱）→バス（応唱・超過主題）→嬉遊部→アルト～テノール（主唱～応唱・d-moll）→間奏→バス～ソプラノ（応唱～主唱・B-dur）→終結

譜例16中にあるように、まず主唱として主音bが始まりの合図に鳴らされ、その後8分休符を挟んで、躍動感溢れる跳躍上行(a)と跳躍下行(b)によって軽快に進む。16分音符から始まる(a)は、第5曲にも共通するポストホルンの対位句(ph)の逆行とも考えられる。[3]のe音を境に属調F-durに転調する。テーマの語尾となる[4]には、まるで馬が軽やかに走るような、(b)の反行形をリズムカルに変奏した音型が、トニックとドミナントを交互に反復する。続いて[5]の内声には4度下の属音fから応唱が歌われ、その間ソプラノでは第5曲の対位句でもあるオクターヴのポストホルン(ph)、また[6]には第5曲の順次下行(b)と同様の円を描くような音型、順次下行(d)を含んだ対位句(D)も見られる。

譜例16

譜例17中にあるように、[7]には5度上のC-durへ転調するが、[8]には再びB-durに戻り、上声には跳躍上行(a)の反行形、対位句(A)が楽しげに弾んでいる。続いて間奏には、第5曲にも共通する対位句(ph)と(d)が掛け合い、2度ずつ上昇しながら進み、[10]バスの主唱へと賑やかに進んでいく。

譜例 17

譜例18中の24ソプラノ1拍目とアルト3拍目裏においては、原典版ではb音、改訂版ではh音と音名に相違がある。しかしバスにg音が保続され、c音へと繋がっていくことを考慮すると、改訂版のようにII度調であるc-mollに転調していると解釈し、筆者は改訂版を選択した。その後B-durに戻り27にはテノールに主唱が歌われる。30には、アルトにおける裏打ちによってさらに拍車がかかる。31下声には馬が駆けるようなテーマの語尾が延長され、転がるようにゼクエンツで2度ずつ下行し、緊張が高まる。そして323拍目の応唱の始まりと共に、(D)逆行の拡大によって締め括られ、一旦落ち着きを取り戻す。

譜例 18

譜例19中の35には再びc-mollの響きが聴かれるが、即時にB-durに戻る。再度ソプラノにf音が裏拍に連打され、その後超過主題が始まる37に至るまで引き継がれ、順次下行によってf-es-d-c-bと大きなフレーズを作っている。その間アルトでは対位句(A)が楽しげに弾み、バスにはテーマが延長され、何度もドミナントとトニックを繰り返すことによって切迫感を伴って、373拍目にはドミナントと同時に再びバスに超過主題として応唱が歌われる。

譜例 19

譜例20中の42~47は嬉遊部と考えられ、42ソプラノにはオクターブで往復する(ph)の

音型が華やかにゼクエンツで下降する。その後テノールには (ph) の反行形が下降、再びソプラノへと、連続する16分音符の (ph) が休むことなく動く。45後半には g-moll に転調するが、46ではソプラノに (ph) 反行形が縮節となり、半音階的下降によって再びゼクエンツで、d-moll へと転調する。47 4 拍目には V 度調 a-moll の V 度を経て完全終止する。同時にアルトに d-moll で主唱が始まると直ちに途切れ、ストレッチでテノールが a 音を引き継ぎ、続きを補うように応唱が歌われる。

譜例20

譜例21中の50以降は2声となり、テーマの跳躍進行が延長され、ソプラノの (ph) と共に下行し、d-moll の響きが少し寂しげに聴こえる。52 2 拍目は、原典版では c-moll の I 度として書かれているが、改訂版では d-moll の V 7 度として（アルト c 音が改訂版では cis 音、ソプラノ es 音が e 音）表記されている。筆者は前後の音楽の流れから d-moll の V7 度と解釈し、後者を選択した。52 4 拍目には c-moll の V 7 度の響きが聴かれるが、53 3 拍目には再び B-dur に戻り、わずか 2 小節間に d-moll → c-moll → B-dur と 2 度ずつ下行しながら主調に回帰している。

譜例21

譜例22中にある55にはバスに応唱が先に始めると、直後にストレッチでソプラノに主唱が始まり、そのままコーダへと繋がっていく。その後56以降の内声には、3 度の跳躍下行 (ph) がテノール、アルトと呼応しながら進み、57ではドミナントとトニックが反復され、終止が引き伸ばされる。その間テノールには対位句 (D) の逆行の拡大形が力強く上行しているのに対して、ソプラノにはポストホルン (ph) のメロディーラインが下行形と


なり、反行形を成している。さらに4拍目には縮節となり、エネルギーは最高潮となり完全終止する。その後(ph)が上声から下声へと下降するのに対して、ソプラノはb-c-d-es-fと上昇し、音域を広げながら華々しく幕を閉じる。

The image shows a musical score for Example 22, consisting of two staves: a vocal line (主唱) and a piano accompaniment line (伴奏). The score is annotated with various musical terms and symbols. Above the vocal line, there are markings for '(d)逆行の反行の拡大' (Expansion of retrograde counterpoint), '(ph)' (phrasing), and '反行' (retrograde). Above the piano line, there are markings for '(D)逆行の拡大' (Expansion of retrograde counterpoint), '(ph)', and '反行'. At the bottom of the piano line, there are Roman numerals 'I V I V I V I' and the text 'B-durに完全終止' (Complete termination in B major) and '不完全終止' (Incomplete termination). The score starts with a measure number '55' in a box.

譜例22

### おわりに

バッハが本格的に作曲を始めてまだ間もない十代の頃に書かれた作品であるにもかかわらず、様々な技法を用いて非常に表情豊かに物語が描かれており、改めてバッハの偉大さに驚かされた。そして、後に作曲されるカンタータ、ミサ曲、受難曲に共通する音楽修辭学的な要素を数多く含んでいることから、すでにこの頃から作曲技法の礎を築いていたことが、改めて明らかになった。また、バッハの数少ない標題を持つ鍵盤作品を分析することにより、他のバッハの鍵盤作品を理解する上でも、より明確な手がかりを得られる機会にもなった。

まず第1曲のテーマに見られる  という跳躍下行の音型は、第5、6曲においては音型を少し変化させ、オクターヴに形を変えて用いられているが、それぞれが全く異なった特徴を伴って曲を引き立てている。第1曲では、優しく語りかけるようにフレーズの終わりに配置され、曲の後半ではこの音型が大半を占め、友人たちが別れを惜しんで、行かないでくれと最後まで語りかける様子が描写されている。そして第5、6曲では対位句としてポストホルンの音色が景気づけのように明るく陽気な雰囲気醸し出している。特に第6曲の後半ではテーマよりこの対位句が勝り、コーダに至るまで広範囲に華やかに模倣されている。

また、第1～4曲までは下行形の音型が多く使われているのに対し、第5、6曲では上行形の音型がふだんに模倣されており、音楽修辭学的に作曲されていることは明らかである。つまり前半部分に描写されている寂しさや嘆き、不安、諦めなどの表現には下行形が多く用いられているが、別れを受け入れ、前向きになりつつある後半場面においては上行形の音型がふだんに用いられている。

調性においても、それぞれの情景や心情に応じた設定がされており、第2、4曲では5度圏内で盛んに転調を繰り返すことで、物語が生き生きと絵画的に描写されている。また、前後の曲と一見調性の相互関係にない場合にも、5度圏内の進行を繰り返すことにより、一貫性を保ちながら場面転換が行われていることは、決して偶然ではないだろう。

そしてこの曲の核となる第3曲は、受難曲のような作品であり、6曲の中でバッハの宗

教的な敬虔さが最も表れていると言える。へ短調という最も悲しみを表す調性が使われ、悲しみや嘆きを、半音階のみならず、シンコペーション、休符、ヘミオラなど、様々な手法を用いて多彩に表現されており、バッハのこだわりが多く垣間見れる。第3曲のf-mollからB-durに回帰する際には、直接B-durに戻ることなく、敢えて第4曲に転調部を置くことにより、続く第5、6曲へとゆるやかに物語を紡いでいる。

バッハの作品を現代のピアノで演奏する際には、当時の楽器の特性や演奏習慣を理解することが前提となり、テンポ、強弱法、ペダリングなど演奏上様々な課題は存在するが[スコダ2025]、まずは楽譜を注意深く考察し、作曲者が残したメッセージを読み取ることによって、奏法の方向性も見えてくるのではないだろうか。

スコダが述べているように、バッハの音楽は、神への信頼と平静、内的な安らぎと穏やかな強さが溢れ出ており、人の心を癒し、生きる喜びを与えてくれる存在である<sup>22)</sup>。

今後も様々な視点から作品を考察し、楽譜から読み取れる歴史的事実を元に、バッハの音楽性、精神性を大切にしながら、ピアノでの表現を模索していきたい。

## 引用文献

- 1) リュック＝アンドレ・マルセル 角倉一朗訳『バッハ』（ソルフェージュ選書1）白水社 1985 p. 25
- 2) デイヴィッド・シューレンバーク 佐藤望、木村佐千子共訳『バッハの鍵盤音楽』小学館 2001 p. 128
- 3) 同上 p. 131
- 4) 同上 p. 130
- 5) ヨハン・マッテゾン 村上曜訳『新しく開かれたオーケストラ（1713年）』道和尚書院 2022 p. 200
- 6) 同上 p. 193
- 7) 同上 p. 199
- 8) シューレンバーク前掲 p. 48
- 9) シューレンバーク 前掲 p. 130
- 10) アーウェン・ボドキー 千歳八郎訳『バッハ鍵盤曲の解釈』音楽之友社 1976 p. 382
- 11) シューレンバーク 前掲 p. 130
- 12) シューレンバーク 前掲 pp. 130-131
- 13) P・ミース 角倉一朗・高野紀子共訳『バッハのカンタータ』（バッハ叢書6）白水社 1980 p. 129
- 14) マルセル 前掲 p. 62
- 15) J. S. Bach “Suiten, sonaten, Capriccios und Variationen” Georg von Dadelsen (Herausgeber) G. Henle Verlag 1975 p. 135
- 16) マルセル 前掲 p. 62
- 17) ヘルマン・ケラー 東川清一・中西和枝共訳『バッハのクラヴィエア作品』音楽之友社 1972 p. 81
- 18) W・ゼラウキー 渡部恵一郎訳『バッハの世界』（バッハ叢書9）白水社 1978 p. 299

- 19) 小林義武『バッハとの対話：バッハ研究の最前線』小学館 2002 pp. 57-58 p. 61
- 20) Hermann Abert “Goethe und die Musik” Leopold Classic Library 2017 p. 55
- 21) シューレンバーク 前掲 p. 131
- 22) パウル・バドゥーラ=スコダ 今井顕訳『バッハ 演奏法と解釈』春秋社 2025 p. 636

## 参考文献

- ヨハン・ニコラウス・フォルケル 柴田治三郎訳『バッハの生涯と芸術』岩波文庫 1988
- アルベルト・シュヴァイツァー 浅井真男・内垣啓一・杉山好共訳『バッハ (中)』白水社 1995
- ヴェルナー・フェーリクス 杉山好訳『J. S. バッハ 生涯と作品』国際文化出版社 1985
- カルル・ガイリンガー 角倉一朗訳『バッハ その生涯と音楽』白水社 1997
- 磯山雅『新編 世界大音楽全集 バッハ ピアノ曲集Ⅱ 器楽編2』音楽之友社 1990
- 磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』東京書籍 1985
- 角倉一朗『バッハ事典』音楽之友社 1993
- 小林義武『バッハ 伝承の謎を追う』春秋社 1995
- マルティン・ゲック 大角欣矢訳『大作曲家バッハ』音楽之友社 1988
- 土田英介『バッハ 平均律クラヴィーア曲集第1巻 演奏のための分析ノート1』音楽之友社 2000
- 土田英介『バッハ 平均律クラヴィーア曲集第1巻 演奏のための分析ノート2』音楽之友社 2005
- T. G. ゲオルギアーデス 木村敏訳『音楽と言語』講談社 1994
- J. S. Bach “Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 10 Einzeln überlieferte Klavierwerke II”  
Hartwig Eichberg (Herausgeber) Bärenreiter-Verlag 1976
- J. S. Bach “Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo B-dur BWV992” Alfred Kreutz  
(Herausgeber) Schott Music 1952
- J. S. Bach “Vermischte Werke für Klavier zu zwei Händen I” Hans Bischoff (Herausgeber) Steingraber-  
Verlag 1966

## 使用楽譜

- J. S. Bach “Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo B-dur BWV992” Henle Library