

完全4度音程の演奏表現についての一考察 ——J・S・Bach「3声シンフォニア」を題材として——

中 野 里 美¹⁾

The Performance Expression and the Musical Effect on Perfect Fourth Interval in J・S・Bach Compositions.

NAKANO Satomi

要 約

J・S・Bach (1685～1750) が、オルガニストとして活躍し、数々のオルガン曲を生み出したワイマール時代を経た後の任地：ケーテンにおいての約5年間は、彼の芸術家としての生涯の中でも、特に大きな転機を迎えることとなる。現在われわれが親しむ器楽曲の大部分は、このケーテン時代 (1717～1723)、いわゆる「クラヴィーア音楽の黄金時代」に書かれている。この「3声シンフォニア」もまた、その時期の所産である。「練習曲」にも関わらず、練習曲を超えた素晴らしい芸術作品として、また今日のピアノ学習者たちにとっての不可欠な教材として、必ずと言って良いほど使用されている。

2つの曲集「2声インヴェンション」と「3声シンフォニア」は、同時期に書かれた「平均律曲集」と同じく、一曲も同じ調性のものを持たない。違うのは「平均律曲集」のように、24の全ての調を網羅せず、共に15曲から構成されている点である。その調性は (C、c、D、d、Es、E、e、F、f、G、g、A、a、B、h) で、第1番より第15番に向けて、比較的易しい調から、徐々に調号 (bや#) が増えていくように配置されている。

通常、ピアノ学習者達は「2声インヴェンション」を学び、ポリフォニーに親しんだ後、「3声シンフォニア」へと移っていく。しかし移行した途端、声部の増加に困惑し、各声部の弾き分けに困難を覚える。音を必死に追いかけるだけの平面的な演奏で精一杯となってしまう、ひいてはこの「3声シンフォニア」をきっかけに、J・S・Bachの作品の演奏を苦手に思ってしまうケースも少なくない。

この作品集を通じて、今回は「完全4度音程」及び「完全4度音程で構成される音階」における解釈と、その演奏における表現法に焦点を絞って、立体的なポリフォニー音楽の演奏への手掛かりについて考えてみた。

キーワード：J・S・Bach、3声シンフォニア、完全4度音程

1) はじめに

本論文は、J・S・Bachの3声シンフォニアに於ける演奏法を学ぶ際の、楽曲理解を踏まえた演奏への一つのアプローチ法を述べるものである。

音楽の音程には「完全」「長」「短」「増」「減」が存在する。それぞれに独自の性格を持ち、それぞれ

の音程に与えられる役割は多様である。楽器の性質上、ピアニストには弦楽器奏者のように音程を自在に操ることは困難である。ここで取り上げる「完全音程」(1度・4度・5度・8度) は、弦楽器において、構成音による「完全なる一致」あるいは「完全なる調和」を求められる響きを有している。これらは、完全でありながらも、ニュートラルのように、あらゆる方向へ踏み出せる性格を持つ音程だと考える。

ここでは、J・S・Bachの作品において、高い頻度

1) 中部大学現代教育学部 (非常勤講師)

で関わり、そして用いられている完全4度音程を取り上げる。この音程をキーワードに、演奏上考えられるアーティキュレーションや、その具体的な奏法の提案、更にその効果などについて、演奏者としての立場から論じた。

2) ピアノ学習者における現状

ピアノ学習者が、ピアノを習う初期段階にJ・S・Bachの作品に接すると、どのように演奏して良いのかが分からず、大いに戸惑い、その結果、J・S・Bachの作品の演奏を苦手としてしまうことが非常に多い。また、それをきっかけにピアノを学ぶことを断念する人が居ることも、忘れてはならない残念な現実である。J・S・Bachの作品を苦手とするピアノ学習者、そしてピアノを学ぶことを諦めてしまった人々に、どの曲が苦手なのか、またピアノをやめるきっかけとなったのかを聞いてみたところ、大抵の場合、「2声インヴェンション」の途中で、あるいは「3声シンフォニア」に移行した時に、との答が返ってくることが非常に多かった。加えて、必ずと言って良いほど「一見、楽譜は簡単そうに見えるのに……」という言葉が続くのも興味深いことであった。

3) 研究の目的

ピアノ学習における初期段階において、例えばハノンに代表されるような、純粋に指の訓練を主目的としている作品に並行して学ばれるものに、基本的な音楽構成の勉強を目的とする——ツェルニー、ブルグミュラー、ソナチネアルバム——などがある。これらの作品は、メロディと伴奏という形態による「ホモフォニー音楽」を主体とするものが大半である。ところが、ここで取り上げているJ・S・Bachの作品——「2声インヴェンション」や「3声シンフォニア」——は、複数の声部が重なり合って響き合う「ポリフォニー音楽」を学ぶことが主体である。

右手と左手が、メロディと伴奏といったように、与えられた役割が明らかに違う場合、伴奏が和声感を生み、更に拍子感やリズム感をも担当する場合が多いので、演奏者にとっては曲想や調性感を捉えや

すい。その結果、耳にも馴染みやすいため、曲を覚えるのが比較的容易である。左右の手で性格の違うことを行っているにも関わらず、ピアニストにとってホモフォニー音楽の演奏があまり困難ではないのは、この辺りに理由があると考えられる。

一方、複旋律が同時に並行するポリフォニー音楽は、左右の手に「別」の役割が要求されるわけではない。それぞれの声部がそれぞれの個性を保持した状態で存在し、独立したもの同士を重ね合わせることでハーモニーが生まれ、調性感が確立する。つまり、音楽的に美しく歌われている各声部の独立性を抜きにしては、ポリフォニーの機能を十分に果たせないことになる。

複数のメロディを同時に把握する耳を育てることは、合唱曲や室内楽などをイメージした演奏につながる。また、一つの声部で行われる表現を、多声部として同時に進行させている場合において、各声部に統一感を持たせた表現で演奏することが、柔軟な指使い、様々なタッチなどを含む指の発達と独立性を育てることにつながる。各声部の個性と独立性をより明確化させるために、アーティキュレーションの自由性を大きく引き出す必要がある。そのためには揺るぎない基盤を造ることが、ポリフォニー音楽の演奏における豊かな表現に不可欠な要素であるといえる。その学びの先にある「フーガ」の演奏技法および楽曲解析に通じたポリフォニーの演奏に対する理解を深め、かつ技術的土台となるテクニカル面を育てるという点に、この作品における「練習曲」としての大儀があるといえよう。

本論文では、ピアノ学習者が、理解し辛く感じる、または違和感を覚えるというポリフォニー音楽を用いて、ポリフォニー奏法へのアプローチ法を探る。また楽譜に書かれた音符が形作る音程感の性格や、それに基づく演奏方法の多様性などを提示しながら、J・S・Bachの「3声シンフォニア」を題材に、具体的な解決案の説明を、楽譜例に照らし合わせて試みたい。

第1番 C dur BWV 787

両端が完全4度を形成し、一定方向（上行または下行）へ順次進行する4つの音群で現れる16分音符が、曲全体を覆い尽くすように数多く書かれてい

る。全15曲から構成される曲集の《幕開け》にふさわしい、華やかで、かつ鮮やかな印象を与える、活気に満ちた作品である。16分音符によって「前へ転がり進もう」とする「逸る気持ち」を抑えるかのように、順次進行で並ぶ8分音符による4つの音群が、曲に秩序と統制をもたらす効果を与えている。

- ① 第7小節から始まる間奏部には、上行による完全4度を形成する2つの跳躍音が、様々な音価で、或いはシンコペーションのリズムを伴って現れる。いずれの場合もアーティキュレーションやマルカート奏法などによる演奏上のアピールによって、横に流れがちな曲調に、縦の線を与える効果を生み、演奏はより立体化する。
- ② 第10小節2～3拍目の下声部に、下行形による完全4度を形成する2つの音が存在する。

①で述べた上行完全4度の2音とは、その性格を異にし、この場合は、e moll への解決音として扱うべきである。従って、主音であるE音（3拍目）への着地を丁寧に行うことで、転調感はより明確化する。

- ③ 黄金分割による比率を曲に置き換えてみると、第12小節の最後付近にそのポイントがあり、まさしくここに内容上の頂点を見ることができる。まず、中声部と下声部にて同時に順次進行する8分音符での4つの音群は、そのデュエット自体が音域による広がりを見せる。更に、それに支えられた上声部テーマの第4拍目の跳躍音程が、これまでのケースにおいては全て3度で書かれているのに対し、この時のみ「減5度」という、ドラマティックな印象を与える

音程によって書かれていることも、大変興味深い。

- ④ 第16小節の、4分音符にて書かれた順次進行する上声部の4つの音群「G, A, H, C」は、最初に提示されるテーマの冒頭部の音そのままに、音価が拡大された形で書かれている。この最後のC音は、曲中に唯一存在する最高音であり、この音へのプロセスとして存在する4つの音群には、高揚感や達成感をもたらすような表現効果が必要である。それには、4つの音群の直前にあるD音が十分な助走を伴って弾みをつける事で、次に続けられる「G, A, H, C」が、より一層大きな存在感で発展を遂げ、最高音へ到達出来ると考える。

- ⑤ 第17小節1拍目にある、最高音C音の下では、中声部がシンコペーションを伴いながら、完全4度の上行跳躍を行っている。続く2小節間において、徐々に全体の音域を下方に移しながら、完全5度下の音より、第17小節目と同様、シンコペーションによる完全4度の上行跳躍を再現している。これらを経て、最終的に第20小節の下声部に見られる、拍の頭上に形成される完全4度と完全5度とによる、決定的なカデンツでもって終曲する。

第2番 c moll BWV 788

8分の12拍子という、8分音符が基本となるがゆえの、ある種の「節度感」が、従来のc mollの調性概念（心理学的固有性）とは少し違った方向性をもたらしている。

また、2小節で形成されるテーマは、第1の部分分散和音に、第2の部分音階的に書かれている。曲中に現れる16分音符が、このテーマの第2の部分からモチーフを得ていることは明白である。

- ① 完全4度の順次進行による、特徴的な4つの音群として、次のものが挙げられる。

・第5小節：16分音符によって書かれた上下行する音階。調性が、f moll→B dur→Es dur→As durへと、完全4度上の音を主音とする調へと転調している。

・第7～8小節、及び第15～17小節：下2声の強拍部に配置されている、3度で重ねられた下行

進行のデュエット。

・第21～22小節：下声部に現れる、シチリアーノのリズムに乗った、4つの音群による完全4度の下行音階が、Es durの明るい雰囲気の中で2回繰り返される。

・第23～25小節：下声部で長い音価で保たれる4つの音群による完全4度の下行音階。

- ② 音程や和声機能が「対をなすもの」として存在する完全4度の跳躍は以下のとおりである。

・第8小節3拍目上声部にあるD→Gへの上行跳躍は、正に上昇感を伴うのに対し、第11小節3拍目中声部において、音価を長くしたG→Dへの下行跳躍が前者に対する呼応として落ち着いた表現で現れ、見事な対をなしている。

・今述べた部分の直後に続く、第9小節冒頭部と、第12小節冒頭において、「同じリズム感」「同じ音価」「同じ声部」によって書かれた、前述と同じ展開を見せる2つの音 Fis・A である。この2音による短3度を、その直前にある完全4度と対比させることで、より柔らかなドミナントとしての表情をみせるのが興味深い。

- ③ 黄金分割による比率を曲に置き換えてみると、第19小節の半ば付近にそのポイントがある。ここは、丁度 g moll で終結したカデンツの後を受け、上声部が主題の疑似形を示している。このモチーフがこれまでにおいて、短3和音または長3和音による分散形で現れていたのに対し、ここでは初めて減3和音の分散形で現され、印象深い味わいを持って響いてくる。そして、減音程の緊張感を解きほぐすかのように、次に続く属七和音が、対をなして絶妙なコントラストを産んでいる。

第3番 D dur BWV 789

テーマ冒頭の、連続するリズム感によるきっぱりとしたモチーフと、テーマの最後に置かれた完全4度の順次進行による4つの音群、更に対旋律Ⅱとして現れる16分音符等が生き生きと応酬し、頻繁にカデンツは繰り返される。これらの要素は、基調D durの明るさや快活さといった性格を更に強めるものである。

- ① 細かい音の連続は、第1番のC dur同様、横

に流れる音楽になる傾向を持つ。従って、第3小節4拍目から上声部にて奏でられる、対旋律Ⅰのシンコペーションを伴って長く保持する音や、第8～9小節の間奏部における、等間隔で現れる上行の完全4度跳躍音程を、十分に浮かび上がらせて、音楽に縦のラインを与える。これにより立体的な演奏表現が生まれる。

- ② 一見、16分音符が各声部に渡って奔放に上下して飛び回っているように見えるが、例えば前述の対旋律Ⅰのシンコペーションが終結した直後には、必ず2声部による同一方向への完全4度順次進行音階がデュエットされるという、一定のルールに則って書かれていることにも注目できる。
- ③ 黄金分割による比率を曲に置き換えてみると、第15小節の半ば付近にそのポイントがある。そこは間奏部ではあるが、上声→中声→下声の順にテーマのモチーフが次々と現れ、曲中に唯一存在する最高音C音へいざなうに不可欠な発展を見せている。
- ④ その最高音C音の後は、第16小節において、モチーフが更に短くなった形で、E-Fis-Gの3つの音群が、中声→下声→上声の順に、前述の時より狭くなった間隔で現れる。これによって密度は更に高まり、より高い緊張感をここに感じることが出来る。
- ⑤ そこで凝縮された密度の濃い音楽は、最終的に第18小節に全音符によって奏されるオルゲル・バスD音へと集結し、完全4度上のG音への解決でもってフレーズを閉じる。

第4番 d moll BWV 790

テーマの終わりの部分が「女性終止形 (feminine cadence)」——終止形の中で、最後の主3和音が、小節の第1強拍に落ちないもののこと——で書かれていることから来る、曲線的な美しさが印象的な作品である。また、数多く現れる「掛留音」によって醸し出される切なさが、曲想をより一層、深遠にしている。なだらかになりがちな傾向を示す音楽だからこそ、完全4度跳躍の際には、ヤンプス (短長格) に倣ったアーティキュレーションを与えることで、テーマへの対照性を持たせ、バランスを取ることが

適していると考える。一方、音階としての音群による完全4度の音型は、音価の長短を問わず、滑らかな奏法が適していると考える。ゲネラル・バスの奏法もまた、それに準じる。

- ① 第3小節目の間句を始まりとして、次々と掛留音が現れる。そこへ、アーティキュレートされた完全4度上行跳躍や、上下行する完全4度音程による滑らかな順次進行が、その掛留音と相まって、新たな色彩感を与えている。
- ② 第6小節4拍目の、上2声部によって同方向へ同時進行する下行音階もまた、曲の後半に3回現れる下行半音階進行同様、指によるレガート奏法を充分に行って歌いあげるべき箇所である。
- ③ 第9小節目より、逆符点のリズムが計4回、上2声によって奏でられ、ここに至るまで、起伏が少なめだった音楽に、覚醒的な効果を持たせている。その逆符点が上2声部で同時にデュエットするのを境とし、全声部に於いて掛留音が縦の線を揃えることなく現れる。第12小節においては、中声部によって半音階が2小節に渡って緩やかに下降し、その上には、下2声部の僅かな音程跳躍に対するが如く、完全4度上行跳躍を重ねることで見事なコントラストを生み出している。
- ④ 第13小節3拍目より、テーマを伴いながら a moll→g moll→F dur という転調を経ながら、本来の調性である d moll へと到達する間、どんどん加速させるかのように完全4度の上行跳躍の出現頻度を多くしている。密度面から考えれば主調に向けての cresc. は当然のように思えるが、ここは全体の音域が知らず知らずのうちに下降していることも考慮し、表面的なダイナミクスによる表現効果よりもむしろ、内面に潜む「熱」を、第20小節から最終音へとひたすら続けられる上声部の半音階下行形に託すことで、その高い密度と緊張感を保つのが良いと考える。

第5番 Es dur BWV 791

当時のイタリア様式に於ける、トリオ ソナタ形式⁽¹⁾の手法によって書かれ、Es dur 特有の柔らか

さや温かみに溢れた、雅やかで美しい作品。左手は、終始一貫して下声部のみを担当しており、通常の通奏低音「basso continuo」の部分は、固執（執拗）低音「basso ostinato」⁽²⁾として書かれてある。

(*1)バロック時代における室内楽の最も重要な形式。一般に3声部で書かれ、音域と性格の類似した上2つの声部と、それを支える通奏低音の声部から成り立つ。

(*2)ある一定の音型を、楽曲全体を通じて、同一声部で、同一音高で、絶えず繰り返されることを言う。この曲の場合、下声部で行われているものを指す。

- ① 上2声部によって奏でられる主動機は、その始まりを大半において完全4度上行跳躍で現され、その弾みを受けて美しく装飾を施されたモティーフの後半へと引き継がれている。
- ② 第11小節3拍目から始められる、上声部 F→Es→D→C 音で奏でられる4つの音群による下行音階は、平行調 c moll への解決を確定させるための重要な役割を担っている。
- ③ 更にその下において、固執低音の形はここに来て初めて崩され、完全4度跳躍音程を伴った対旋律として配置されているのが大変興味深い。
- ④ 第16小節の下声部による B dur カデンツの冒頭もまた、上記の③に類似したケースとして考えられる。
- ⑤ 第20小節上2声部による、符点リズムを冠した4つの音群が上下行する音階の応答、そこに加えて完全4度上行跳躍を3回経た後、第23小節1拍目において、黄金比によるポイントを迎える。この部分には、属9和音の配分のもと、上声部と下声部の音高差は、曲中において最大である。
- ⑥ 第27小節3拍目から始められる、上声部 Des→C→B→As 音で奏でられる4つの音群による下行音階は、上記の②と同様のケースとして存在する。また、その直下にある、下声部による As dur カデンツの冒頭は、上記の④と同様であることが明らかである。
- ⑦ 第29小節3拍目からは、上2声部において再現部のような形で、完全4度上行跳躍が次々

と繰り返されている。曲の終わりへ進むに従って、「跳躍の形」は「音群の形」へと変遷し、その表現も又、より「雄弁」、より「アクティヴ」にと形を変えていく。主調である Es dur の持つ「やわらかさ」が、曲の性質まで覆すことを許容しない、その揺るぎないしなやかさに、改めて調性が指し示す特性の奥深さを感じる。

第6番 E dur BWV 792

順次進行で上昇する主題冒頭における6つの8分音符が次から次へと現れる様は、まるで天空へ向けて伸びゆく光の筋のようであり、明るさと清らかさに満ち溢れた美しい作品である。また、それを支えるゲネラル・バスには完全4度の跳躍音程が随所に配置され、流れるような音階の表現に対するコントラストとして、或いはフレーズを明確化させるものとして、シグナルのように示された縦のラインが絶妙な均衡を保っている。

- ① 第3小節において、下声部によって再び Dux が奏されるその上で、中声部にヘミオーラの形を取りながら、符点2分音符の長さで4つの音群として音階下行する。それを引き継ぐように、上声部が完全4度の跳躍音程で上行することで、全3声部の音域に拡がり生まれ、伸びやかな表情を保ったままフレーズが解決される。
- ② 第7小節より中声部によって奏される、リズムの形を変えた4つの音群による下行音階は、①と同様の手法で、段落を閉じる重要な役割を担っている。
- ③ 第18小節からの展開部は、主題の反復によってどんどん発展を遂げる。特に、第20～21小節の下声部に於ける2つの完全4度の上行跳躍は、転調への節目節目に配置されている。その調性の性質上から考えると、1度目の Gis→Cis 音へは「なめらかに」、2度目の Fis→H 音へは、ヤンプス（短長格）に倣ったアーティキュレーションでのアクティヴな表現を行うことで、音色面での変化を得ることができる。
- ④ 下声部において、第23～25小節の第1拍目のそれぞれの音は、完全4度の音程を保ちながら、上方向へ柱のように等間隔で奏される。

- ⑤ ④を引き継いだ所に黄金比によるポイントがおかれ、それを境に第26小節から第29小節に渡って4つの音群による下行音階が、まるで層のように現れる。それはまたヘミオーラのリズム形をも美しく絡ませながら、非常に豊かで密度の高い立体的な構成でもってE durの解決へと導いている。
- ⑥ 上声部による、第37小節9拍目から等間隔に現れるFis→Gis→A→Hの4つの音群による上行音階、同じく曲中唯一の存在である16分音符による4つの音群下行音階、更に下2声部の3度間隔によってデュエットされる4つの音群においては、全ての音に「豊かさ」や「幸福感」を感じさせるような色彩感を求められる。
- ⑦ 第40・41小節の下声部に現れる完全4度跳躍音程が、総ての「まとめ」として解決されるよう、風格を備えた音の響きを与えるのが良いと考える。

第7番 e moll BWV 793

ほのかな悲しみをまとった、気品溢れる作品。曲の前より3分の1における殆どが、8分音符によって書かれている。

- ① テーマの最初に完全4度の上行跳躍音程があり、それを配するモチーフは様々な場所にちりばめられている。テーマにおける完全4度の奏法は、殊更に強調されたアーティキュレーションよりも、むしろ主旋律として深みのある音色を生み出すタッチで演奏するのがふさわしいと考える。それとは対照的に、単に模倣としてのモチーフ使いの場合は、ヤンプス（短長格）によるアーティキュレーションを施すことで、それぞれの個性が互いに生きてくる。
- ② 第10小節2拍目裏拍より、上2声部が同方向へ、そして下声部が上2声部とは反対の方向へと配置されている。全声部が同時に奏でられている4つの音群による音階の上下行が、まるで呼吸のように伸縮をしながら、第1部のカデンツへと繋げている。
- ③ 第14小節より16分音符による対旋律が加わることで、その曲線が耳を捕らえやすくし、流麗な音の連なりは、刻々と変化する雲のように、

転調を伴って様々な表情を生み出している。織りなすように16分音符が奏でる横の流れに沿いながらも、ひととき存在感を放つのは、凜とした表情で現れる完全4度の上行跳躍と、下声部で繰り広げられる4つの音群による音階の上下行である。前者はヤンプスによる奏法、後者はレガート奏法することで、それぞれの対照性を際立たせるのが相応しい表現だと考える。

- ④ 第25小節より始められるD durでのテーマ冒頭に置かれた完全4度の上行跳躍は、2小節毎の等間隔で計6回、必ずいずれかの声部で歌われている。途中で転調を繰り返しながら、最終的に主調であるe mollのテーマへ到達する。その6回目のテーマが下声部で歌われる第36小節における、音階を軸とするテーマの後半の音程は、これまで、音階直前の音程跳躍が3度だったのに対して、3度上に配置された中声部と共に、完全4度音程による上行跳躍を行っているのが大変印象的なステップとして耳に残る。
- ⑤ 第37小節より、曲中最後に現れる主調のテーマ冒頭部を筆頭とし、完全4度跳躍形や上下行する音階形が次々と繰り広げられる様子は、最高音であるC音を配し、またそれを持続する第42小節1拍目まで、まるで息もつかせないほどに密度の高い緊張感を伴っている。これもまた、跳躍形に於いてはヤンプスによるアーティキュレーション奏法で、一方、音階に於いてはレガート奏法でコントラストを生み出すのが適していると思われる。

第8番 F dur BWV 794

F durが本来備えている天真爛漫な明るさに支えられ、快活なステップと一切の曖昧さをまとわない主題には、2つの完全4度上行跳躍が組み込まれている。更に間奏部においても完全4度の上行形が織りなすように登場している。数多く現れる完全4度の上行跳躍音程は、マルカートやアーティキュレーションを伴った奏法を行うことで、元来のアクティヴさに更なる生き生きした表情を与えることとなる。

- ① 計21回のテーマ表出がある。従ってテーマ

内において存在する2つの完全4度上行跳躍は、それぞれの和声の性格を考慮した上で、タッチやバランス配分における違いを表現に取り入れるのが良いと思われる。例えばその奏法として、テーマ内における1回目の完全4度ではSub Dominant特有の緊張感を含ませたマルカート奏法で行い、2回目の完全4度においては、DominantからTonicへの解決を示唆するように、心理的な落ち着きを伴ったニュアンスで演奏する。これらの表現方法の違いは、各々の表現を対比させるに留まらず、ただ快活なだけではない新たな彩りを添える要素にもなるといえる。

- ② 第4・5小節における間奏部では、折り重なるようにモチーフの片鱗として完全4度が点在する。全てが上行形であるがゆえ、同じ種類の奏法のみにて演奏されがちである。そこには小節線をまたぐ箇所に唯一、2声部がデュエットする所があるので、その部分を「より充分に」歌い上げることが、同系統の音色から生まれがちな音楽的平坦さを避けるために有効な手段と考える。
- ③ 第15小節3拍目から始まる間奏においても、②と同様の表現を応用ができる。更にそれは、第17小節3拍目から朗々と響き渡るオルゲル・バスB音への到達に向けて、その直前の下声部が担当する16分音符の柱となる音のアピールは、そのプロセスの発展に必要な表現法である。
- ④ 第19小節3拍目からの間奏部は、絶え間なく現れる完全4度の上行跳躍に始まっている。両端において上・下声部によるテーマのやりとりがあり、対旋律を担当する中声部においては、4つの音群からなる下行音階がシンコペーションのリズム形を持ちながら配置され、実に華やかなフィナーレを演出している。

第9番 f moll BWV 795

下行半音階：ラメント・バス^(*)と、2つの対主題（第1小節目の中声部および第3小節目の下声部）が「三重対位法技術」によって組み合わせられている。また、この対主題は「嘆息のテーマ」と呼ばれ、細

かく点在する休符と共に、それは浅い呼吸を感じさせ、かつ苦悩に満ちた表現として随所に現れる。

(*)ラメント・バス Lamento Bass とは、半音階的に4度下行する音形を指す。これはバロックにおいて「苦悩」を表す音形であると同時に「受難の歩み」を表するステップとも呼ばれている。

- ① ラメント・バスは、計10回登場する。その内の7回において、最後尾にカデンツが配置されていることと、計7回、終結部にシンコペーションのリズムを伴った完全4度跳躍音程を付随するものがある。

《ラメント・バスの構成のされ方》

- 1回目 下声部 f moll
+カデンツ（跳躍音程なし）
- 2回目 中声部 c moll
+完全4度跳躍+カデンツ
- 3回目 上声部 f moll
+完全4度跳躍（カデンツなし）
- 4回目 下声部 As dur（跳躍音程なし・カデンツなし）
- 5回目 中声部 Es dur
+完全4度跳躍+カデンツ
- 6回目 上声部 c moll
+完全4度跳躍+カデンツ
- 7回目 上声部 Des dur
+完全4度跳躍（カデンツなし）
- 8回目 中声部 As dur
+完全4度跳躍+カデンツ
- 9回目 中声部 f moll
+完全4度跳躍+カデンツ
- 10回目 下声部 f moll
+カデンツ（跳躍音程なし）

- ② 上記の表から見て取れる通り、第3・4・7回目のラメント・バスを除き、残り7回には必ずカデンツが配置されている。これらは全て、転調したこと更に決定づけるものとして、調性感を考慮の上、その構成を明確にさせるための表現が要求される。表現の例として、第1、9、10回目のf mollのカデンツでは、下降半音階によるラメント・バスの「嘆き」の表情をそのまま受け取る形で終結させる。第2、4回目のc mollのカデンツにおいては、どちらにも32分

音符を有する対旋律が重ねられ、対旋律の最後にも完全4度の終止形が置かれている。ラメント・バスのカデンツを、対旋律の終止形が追いかける形で現れている。従って、属調としての決定的な表情を与えるように、f-mollのカデンツとは対照的な表現が適している。残る、第5回目のEs dur（属調の平行調）と、第8回目のAs dur（主調の平行調）によるラメント・バスからカデンツにかけては、厳格な作品の中に存在する柔らかな光のように、音色に温かみと柔らかさを与えることで、他のカデンツとのニュアンスの違いを生み出すことができる。

- ③ 第18小節より刻々と転調が行われる。よって音の単語としてのアーティキュレーションは、調性のニュアンスと共に僅かに変化させながら、確固たるその存在感を示すべきだと考える。しかし一方で、数少なくはあるが、下行跳躍による完全4度音程において、「やわらかな」表現による解決を行わせることで、連続されたモチーフによって均一になりかねない色彩感に一石を投じ、ひいては音楽に適度な制御感を与える効果を生み出す玉石になると考える。

第10番 G dur BWV 796

テーマにも間奏部にも、16分音符による奔放に駆け巡る音階が随所に現れ、迷いやよどみを一切寄せ付けない、明快で闊達な作品となっている。

- ① 2小節間に渡って奏でられるテーマは、最初の小節がTonic、小節線を挟んだ次の小節1拍目がSub dominantの和声機能を持つ。ここに完全4度音程が形成されることで、曲の性格を更に伸びやかなものにしている。
- ② 第8～11小節にかけて、中声部による第1拍目に等間隔で現れる4つの音が、音階下行しながらe mollへの転調の基盤を築いている。
- ③ 第12小節1拍裏拍と、第15小節3拍は、横へ流れがちになる16分音符の連続に縦のラインを与えるものとして、アクティヴなアーティキュレーション表現が相応しいと考える。
- ④ 第16～19小節においても、②と同様、下声部による第1拍目に等間隔で現れる4つの音が、転調を伴いながら音階下行してh mollへと

到達させている。

- ⑤ 黄金分割によるポイントが置かれる第20小節にて、平行調であるh mollでのテーマが2小節間展開された後、第22小節において下声部がテーマを引き継ぐ。この第22小節3拍目および第24小節3拍目にある16分音符では、これまでの3度音程による跳躍を離れ、完全4度音程による跳躍がなされるゆえに、ふと耳が捕らえられる瞬間である。
- ⑥ 第22小節より、上2声部が8分音符を基本として長い期間デュエットしていることも、これまでに現れなかった表現手法である。
- ⑦ 第26小節より、主調であるG durへ一旦戻り、等間隔に現れた完全4度をシグナルのようにアーティキュレーションさせながら細かい転調を繰り返している。1小節に1音ずつ音域を下げて、第31小節において完全なるG durへの回帰が行われる。
- ⑧ 上声部による最後のテーマに並走する下声部は、第31小節3拍目において、その方向の足並みを揃え、第32小節への小節線をまたぐ形で現れる完全4度の上行跳躍を経てカデンツへと導く重要な役割を果たしている。

第11番 g moll BWV 797

トリオソナタ形式^(*)を思わせる、アリアの性格を持った曲で、カンタービレ奏法を重点視した、情緒的な作品である。

(*)トリオソナタ Trio sonataとは、バロック時代の室内楽における最も重要な形式をいう。一般に3声部で書かれ、音域と性格の類似した上2つの声部と、それを支える通奏低音 ゲネラル・バスの声部とから成り立っている。

- ① 第14小節において、上声部がC→F音へ上行跳躍、中声部がヘミオーラを伴ってF→B音への上行跳躍、下声部が符点リズムを伴ってD→G音への上行跳躍と、3声部そろって完全4度上への跳躍を行い、B durのカデンツへ繋げて、フレーズの終わりを明確化させている。
- ② 第17・18小節と第19・20小節の下声部における第1拍目の音を、それぞれペアとして完全4度の上行跳躍を反復した後、第21小節から

は下声部の第1拍目による、等間隔に現れた4つの音群による上行音階によって、オルゲル・バスであるA音へと、曲はドラマティックな展開を迎える。

- ③ そのA音オルゲル・バスを境に、下声部は16分音符でd moll Tonicへの終結を一旦行い、最終的に段落を閉じることになる第34～36小節にあるカデンツへと、流れを止めることなく進んでいく。
- ④ 第36小節より、下声部に等間隔で現れる第1拍の裏拍音が、D→G→C→F→Bと、気持ちの高揚を伴いながら、完全4度音程による上行跳躍を連続させている。
- ⑤ それに続いて、徐々に音域を下へと移しながら、第41小節より中声部において完全4度の上行跳躍が3回反復される。この跳躍音の奏法については、決して鋭すぎない節度あるアーティキュレーションにて行い、横のラインをそこなわずに、切なくも美しいステップを刻みながら主調であるg mollカデンツへと導くのが良いと思われる。
- ⑥ 第49小節3拍目～第50小節1拍目までと、第51小節3拍目～第52小節1拍目における、完全4度の上行跳躍は、柔らかなdurへの解決音としての扱うのが自然である。
- ⑦ 第57～62小節に渡って、D音によるオルゲル・バスが現れ、それを支えにして、上・中声部にて上下する音階が歌い上げられている。
- ⑧ 第64小節2拍裏拍より下声部にて奏でられる、16分音符で書かれた4つの音群による下行音階は、第65小節から始まる冒頭で歌われていたg mollのアリアの再現に直結する。曲の終わりを予感させるような、レガート奏法によるしっとりとした表現が相応しいと考える。

第12番 A dur BWV 798

輝くような明るさで書かれたこの曲は、常動曲^(*)のように、エネルギーがほとばしるような音形で構成され、随所に完全4度音程が現れている。また、黄金分割による比率を置き換えてみると、そのポイントを迎える第20小節目に事実上の頂点を迎える。均整の取れた構成であると共に、素早い指の動きを

要求されることもまた、演奏への喜びとしての満足感や達成感に繋がると思われる。

(*)常動曲 *perpetuum mobile* 極めて速度の速い、例えば16分音符の音型などによる、同じ動き・同じ性格で通された曲をいう。

- ① 第1小節テーマの対旋律として8分音符が休符を従えて7音存在する。その中心音である第4音は、直前の第3音から下方へ完全4度の跳躍を行って現れる。第7音の終了の後、8分音符による4つの音群による下行音階がComesへと導いている。
- ② 第4小節4拍目より、上2声部がそれぞれ反対の方向へと16分音符によって4つの音群による音階進行を行いながら下声部でのテーマへ連結する。その下声部によるテーマの上では上2声部による対旋律が置かれる。特に上声部において刻まれている符点の音は、拍子毎に等間隔で現れながら完全4度下へと順次進行している。その奏法は、きっぱりとしたリズム感に支えながらも、のびやかさを感じさせる印象を持たせるのが良いと思われる。
- ③ 第6小節3拍目から始まる間奏部では、上声部にて2回反復される完全4度の上行跳躍を明確にアーティキュレーションすることで、下・中声部にて流れるように上下行している16分音符での音階への対比がなされ、音楽的な立体性を生み出す事ができる。
- ④ 第9小節から4小節間に渡る間奏部において、上声部による長い保持音Cis→H→A→Gisが、シンコペーションによる等間隔にて下行している。同じく下声部においてバス音が2オクターヴ下に離れた同じ音で、16分音符分遅れて追いかけている。これによって生じるリズム感は、縦のラインが強調され、その3次元的響きは、より新鮮なものとして存在感を示す。
- ⑤ 第13小節の下声部にて長く保持されるCis音オルゲル・バスへの到達として、④で述べた下声部の最終音Gis音は、次に続く完全4度上の音程にあるオルゲル・バスを豊かに響かせるための「踏み切り」として、存在感を明確に表現するのが相応しいと考える。
- ⑥ 第16小節カデンツを経て間奏部は再び現れ

る。下声部の16分音符によるゼクヴェンツに乗った上2声部は、次々と繰り広げられる完全4度及び長6度による跳躍音程によって上昇気流を造り出す。第18小節3拍目にて始められる下声部E音オルゲル・バスを支えに、上2声部は頂点へ向かおうとする緊張感を保ちながら発展を続け、その流れを引き継いだ第20小節において黄金分割のポイントを迎える。黄金比によるポイントが置かれる場所には、曲中において初めて「同方向」への音階が上下声部に幅広い間隔を保ちながら「追いかける」形で配置されている。

- ⑦ 第20小節3拍裏拍から下声部によって等間隔に現れるA→Gis→Fis→Eの4つの音群による下行音階に、上声部によって等間隔で現れるFis→E→D→Cisの4つの音群による下行音階が半小節遅れて重ねられている。この2声部によるデュエットは「掛留音」としての効果を生み出し、色彩感を更に豊かにするものとして存在している。
- ⑧ 第24小節の中声部において、⑦から受け継ぐ形として、再び符点のリズムに彩られた4つの音群A→Gis→Fis→Eの下行音階が伸びやかに展開され、そこに構成上の巧みさを見ることができる。
- ⑨ 第25小節3拍目より最後に現れるテーマが上声部で奏でられる下、下2声部は第28小節3拍目から始まるコーダへと、次々に完全4度上行跳躍と4つの音群による下行音階を絡ませながら一気に加速させるかの如き発展をみせる。この場合の奏法として、中声部における跳躍音程には明確なアーティキュレーションを与え、下声部における8分音符で書かれた下行音階には、上2声部の勢いに流されない絶妙なコントラストを持たせることで、演奏・解釈の両面において、大きな充足感を味わうことができると考える。

第13番 a moll BWV 799

J・S・Bachの他の作品におけるa mollとは、調性感の趣きをいくぶん異にし、理路整然とした中にも曲線美のしなやかさや強い情熱を秘めた、非常に多

彩な表情を見せる曲である。

- ① テーマは、「完全4度音域内」で収まるシンプルな上下行の音階のみにて構成されている。そのテーマの下に奏でられた8分音符によるゲネラル・バスには、下行・上行それぞれ1回ずつの完全4度跳躍が存在する。特に2回目の跳躍においては、フレーズの解決を示唆するものである。
- ② 第16・17小節における、中声部で奏でられる対旋律の完全4度による上行跳躍は、存分にアーティキュレーションを行って、他の声部とのコントラストを持たせて良いと考える。
- ③ 第21小節からの3小節間は、上2声部が「6度」の音程差を保ってデュエットしながらテーマを歌い上げる。その最終音が完全4度下へと跳躍して16分音符の音階による結びの句へと連結を行っている。
- ④ 第25小節からの3小節間は、上2声部が③に於ける音程の展開形となる「3度」の音程差を保ったままデュエットを行っている。テーマが奏でられる際、その節目節目において何らかの形で完全4度音程が関わっていることにも注目できる。
- ⑤ 第36小節において、曲中初めて32分音符が登場し、第38小節にて中・下声部で完全4度の上行跳躍が置かれている。それらは大きな段落の終わりを予感させる役割を与えられていると考える。
- ⑥ 第41小節からは、「完全4度音域内」で収まるシンプルな上下行の音階のテーマが下2声部によってカノンされる。それに続く16分音符による4つの音群の上行形は、音価こそ違ってもそれまでと同じ色合いのものとして、レガート奏法で演奏されるのが自然だと思われる。
- ⑦ テーマの拡張として現れる、第50小節から下声部にて下行する4つの音群A-G-F-Eおよび、D-C-H-Aは、上2声部にて上昇方向へと展開するテーマの応酬を支える役割を持つことで、その部分の音楽を更に幅広く響かせる効果を生み出すと考える。

第14番 B dur BWV 800

一貫して幸せに満ちたあたたかみある B dur の落ち着いた佇まいの中にも、曲全体を通して完全4度音程が様々な表情を持って関わっている。また、掛留する音や長い音の持続との関連性によって生じる、刻々と変化する色や光が、聴覚のみならず視覚すらも捕らえるかのように、真の美を内包した一曲である。

- ① テーマは上から下へと緩やかな上下行を行いながら進められる。そのテーマの第2拍目に現れた16分音符が4つの音群として下方へ順次進行し、続いて第3拍裏拍から第4拍目にかけて完全4度の下行跳躍を行っている。前半に位置する16分音符は、音価が短いだけに軽い扱いになりかねないので、丁寧に歌われた奏法が必要である。また、完全4度音程の跳躍もまた、やわらかな non legato 奏法を用いた、前者同様の丁寧な扱いが良いと思われる。
- ② 第3小節偽終止が置かれる小節の第4拍目に上声部で奏でられている完全4度は、次の小節で現れる下声部による Dux を誘導する大事な役割を持った音程である。従って non legato 奏法でのソフトなアーティキュレーションが相応しいと考える。
- ③ 第5小節後奏部において、下声部に2回繰り返される完全4度の上下行跳躍は、その1回目を g moll の第Ⅵ和音、2回目を Es dur の第Ⅵ和音として考えられる。よって moll と dur によるそれぞれの音色に変化を与えて、転調によるニュアンスの違いを明確にするのが良いと考える。
- ④ 第6小節3拍目に下声部にて書かれた完全4度の上行跳躍は、後に解決する g moll を予感させ、微かな痛みを伴う色彩感を伴ったものとして位置づける。続く第7小節1拍目と2拍目 (trill. 音) が形成する完全4度音程には、g moll への決定づけとして存在し、悲しみを表面化させることで、前者とのコントラストとしてその色彩の濃淡を演奏表現上に活かすのが良いと考える。
- ⑤ 第7小節にある trill. 音を境に、第9小節3拍目から始まるカデンツに至るまでは、存在す

る16分音符の殆どが4つの音群からなる下行音階で形成されている。それらは c moll による解決へと、音域を徐々に下方へと導く役割を担っている。

- ⑥ 第10小節において、上声部にて長期持続される C 音が、次に続く F dur カデンツへの属音として、揺るぎない表情で完全4度上の F 音へと上行跳躍を行う。また、F dur への解決の直前にあたる第11小節の最後尾において、声部間の音高低差がこの曲中最大となっていることにも注目できる。
- ⑦ 第12小節から第14小節2拍 (d moll カデンツ) までの間、前半の第12小節においては下行形による4つの音群音階が現れ、後半の第13小節においては上行形による4つの音群音階が息つく間もなく現れる。それらの動きは d moll カデンツによって閉じられる段落と共に、一旦終息する。
- ⑧ 第14小節3拍目から第16小節3拍目にかけて、転調を示す完全4度の上行跳躍音は計3回現れる。1番目は d moll の熱さを、2番目は c moll の切なさを、3番目は Es dur の温かみを音色に与えて、調性の違いを明確化させるのが良いと考える。
- ⑨ 第17小節3拍目から第22小節1拍目までにおいて、各テーマ及び各対位句において計15回に及ぶ下行音群音階が次々と並んでいる。主調である B dur を母体とし、豊かさを増しながら第22小節から始まる後奏へと繋げられている。

第15番 h moll BWV 801

16分の9拍子によって書かれたカプリッチョ風のこの曲は、3声部で書かれているが大半を2声の動きで進行させている。3拍子を柱とした舞曲の拍子感を軸に、32分音符が左右の手によって華やかで、かつ的確な表現がなされるよう、演奏技術面で要求されることは数多い。

- ① 第7～11小節での間奏部において、16分音符による完全4度の上下行跳躍が、拍子の柱となる3拍目を中心に配置されている。「舞曲風」であることを考慮すると、右手が担当する上2

声部における第3拍目は、次に生まれる第1拍目を紡ぎ出すためのステップとして存在する。また左手が担当する下声部に現れた小節線をまたぐ完全4度の上行跳躍は、転調を強化させる役割を担ったものとして捉えられる。

- ② 第20～25小節の間奏部もまた、①と同様に、上2声部が舞曲の拍子感をアピールするものである。下声部では完全4度及び完全4度が反転した完全5度による下行跳躍をも含め、調性を確定させるためのものとして、曖昧さを感じさせない明確な表現が必要だと考える。
- ③ 第26～28小節までは、中声部が完全に休みとなり、上声部と下声部による32分音符でのやりとりが繰り返される。その32分音符で書かれたフレーズの最後に、必ず完全4度上の音へと上行跳躍形が置かれており、非常に興味深い。これは曲のクライマックスとして、更には拍子感としての縦の軸を確実なものにさせるという意味においても、明確でアクティブな演奏表現が相応しいと思われる。
- ④ 第32小節2拍目に冠せられたフェルマータは、E音をbassとする「Vの2度(属7第3転回形)」という、拡がりを感じさせる和音による転回形上に書かれている。この下声部においては、E音を奏でる直前のH音が、それまでにおけるエネルギーを全てE音に伝えられるよう、満を持した跳躍感溢れる音として大いに強調されて良いと考える。

ない性格を有する独特の音程概念があると思われる。しかしそれは、あくまで「完全音程」が単体として存在する時に、その性質が表面化するのである。それは他の要素との絡み合いにより、実に柔軟な表情を見せる場合もあるということを、J・S・Bachの「3声シンフォニア」を通して、具体的な提示を行ってみた。

心理学的固有性の観点から見ると、2つの音が完全4度の音程で下行跳躍する場合には、「解決」や「回帰」という「安心感」が伴われる性格を持ち、逆に上行跳躍する場合には、「開放」や「上昇」という、「拡がり」がキーワードとなる性格を持つ。

両端音が完全4度を形成する4つの音群による音階においても、上行する場合と下行する場合をそれぞれに当てはめてみると、上記の完全4度跳躍音程にて得られる感情とほぼ似通ったベースメントを有している。しかしながら先に述べたとおり、「他の要素」すなわち「経過している音」との絡み合いによって、表出する印象は様々である。

伴奏形を持たないポリフォニー音楽から「調的機能」を引き出す上でも、また「調性把握」の面でも、完全4度に与えられる役割というのは計り知れないほどに重要である。そしてその表現は相当に「雄弁」であるということを、最後に付け加えておきたい。

使用楽譜

J. S. Bach: Inventionen und Sinfonien G. Henle Verlag
J. S. Bach: Dreistimmige Inventionen Editio Musica
Budapest

4) まとめ

「完全音程」には、揺るぎない響きと共に、揺るぎ

受付日 2008年9月30日

受理日 2008年11月4日

Abstract

J. S. Bach (1685-1750) spent active years in Weimar as an organist, also composing many pieces of organ music, and after that he spent 5 years in Koethen, which brought him to one of the greatest turning points in his life as an artist.

Most of his instrumental works that we enjoy today were written in this Koethen years (1717-1723), which is so-called "Clavier music years".

This work, named “Three Part Sinfonias”, is also one of his outstanding works produced in that period.

Although it was written as a “study (etude)”, this work is highly evaluated by people as a fantastic music going far beyond a mere study, and used almost everywhere in the world as an essential training material for piano players today.

Every piece contained in two works “Two Part Inventions” and “Three Part Sinfonias” has different keys, just like “Well-Tempered Clavier”.

What distinguishes between them is that the former two works consist of 15 pieces each, while “Well-Tempered Clavier” covers all of the 24 keys.

The keys used in these two works are (C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h), placed in order of plainness: relatively simple or easy keys are used first, and then various musical signs (b, #, etc.) are gradually added as the pieces advance from No.1 to 15.

In general, piano players learn “Two Part Invention” first in order to be familiar with polyphony, and then proceed to “Three Part Sinfonias”.

However, many of them feel confused by increased vocal parts and find it difficult to play each vocal part simultaneously, as soon as they proceed to “Three Part Sinfonias”.

In these cases they often become unable to do anything but just following the score, which makes up monotonous performance, and as a result, more than sometimes this “Three Part Sinfonias” makes piano learners become unwilling to play J.S. Bach’s works.

In this study I considered about a handhold leading to three-dimensional polyphony music, focusing on interpretation of “polyphony” itself and “musical scales consisting of polyphony”, and expression methods used in performing polyphony music, through Bach’s these works.

[Keywords] J. S. Bach, three parts Sinfonias, perfect fourth interval