

フーガの技法

— 配列について —

岸 啓 子

(音楽研究室)

(昭和59年10月11日受理)

1. 序
2. 配列問題の歴史的概観
3. 資料考察：自筆譜と初版
4. Butler 配列について
5. むすび：配列における Bach 象徴

I

J. S. Bach の《フーガの技法》は、Bach の死の翌年1751年に初版の出版をみて以来、さまざまな問題をなげかけ、論争を惹き起こしてきました。《フーガの技法》を廻る問題のなかで最大のものは、配列に関するものです。たのみとなる筈の初版は、Bach の校閲を部分的に受けてはいるものの、出版準備途中での Bach の死という予期せぬ事態のために、作曲家の終局的な意図を体現することが叶わず、多くの点が曖昧なままに、おそらく編集者の決定によって曲集として一応の体裁を整えて世に出されることになり、それが、長く続く論争の種を播くことになりました。初版の配列は“全くの無秩序” (Spitta)¹⁾であると後の Bach 研究者に評される程のもので、配列をめぐる問題は、出版から230余年を経た現在に到るまで尾をひき、その間、音楽家や音楽学者によってこの作品の研究が幾度も繰り返され、論争と並行して配列の“決定版”が数多く提案されてきたものの、それらの試みはいずれも《フーガの技法》の真の姿の解明に到達することはできませんでした。とはいえ、この楽曲の心理的な頂点である最終フーガ (未完)——この曲に Bach は、自らの名を刻んで第3主題としています——を曲集には含まれない付録とみたロマン派時代の誤謬²⁾や、各人が気儘に配列の独創性を競った時代の混乱状態からは脱して、現在では、初版刊行当時の状況も明らかにされ、問題点は絞りこまれています。このような中で1983年発表された G. Butler の見解は配列問題に最終的解決をもたらしたと考えられます。本稿は、Butler の配列を検討しつつ再確認するとともに、資料的論証方法による Butler の論考においては議論の枠外におかれた《フーガの技法》の音楽像と、そこに Bach がこめた意味象徴を解きあかすことを目的としています。このために、1. 研究史の素描によって配列をめぐる問題のありかと論争の焦点を認識し、2. 自筆譜と初版楽譜の相違を明らかにした後、3. Butler 配列の正当性を検討し、4. Butler 配列によってあらわれた楽曲の音楽像とその作曲上の意図を論じ、最後に5. 自らの名の音列化によって盛りこまれてい

ると一般に受けとめられている Bach 象徴が、いまひとつの方法によってもこの曲に潜まされている、という筆者の結論を導きたいと思います。

II

初版の配列に異を唱え、再配列論争の口火をきったのは、Robert Schumann です。1837年に Schumann は Contrap: a 4 (BWV 1080 10a) が既出主題の重複であり、Contrapunctus X (BWV 1080 10) と全く同じ後半を共有している事実から、Contrap: a 4 が《フーガの技法》からとり除かれるべきであると主張しました。それ以来この曲は、省略されるか、または、Nägeli 版や Czerny 版にみられるように、Contrapunctus X のヴァリエント（異稿）である旨の注が付記されるようになりました。

1841年に Hauptmann⁴⁾ は、BWV 1080 12 1, 2 の鏡像フーガについて初版の誤りをただし、2曲の位置を逆転させました。(Contrapunctus inversus a 4 (2), Contrapunctus rectus a 4 (1) → Contrapunctus rectus a 4 (1), Contrapunctus inversus a 4 (2))

Hauptmann はまた、未完フーガは《フーガの技法》中には含まれず、その付録であるという一時期広く支持された説の最初の提唱者でもあります。Hauptmann によればこのフーガは《フーガの技法》の共通主題を持たず、それ故この曲集には含まれないことになります。

“この曲（未完フーガ）はその前の曲とは異なる作品に属する。これまでの曲はすべて同一主題を常に保持し、対位法とフーガの技法を呈示する目的を持つものに対して、この曲はそのような目的とは無縁で、共通する主題の呈示もない。このフーガは、曲全体の構成の本質に与る部分では決してない。”⁵⁾

この考えは19世紀最大の Bach 研究者である Philipp Spitta と旧バッハ全集編集者 Rust にも継承されました。

“未完の最終フーガは《フーガの技法》ともまたその主要主題とも関係はなく、ただ興味深い付録と見做される。”⁶⁾

“誤解または理解不足から作品中に入れられることになった……中略…… Bach が死の直前まで携わった3つの主題をもつフーガ (Fuga a 3 Sogetti 未完) は、《フーガの技法》とは何の関係もない。”⁷⁾

Hauptmann と Riemann は、Contrapunctus 11 (BWV 1080 11) を配置替えし、8と9の間に繰り上げました。11が8の主題の反行形であるとの理由にもとづいてです。(8 11 9 10)

二対の鏡像フーガの位置も Spitta は疑問視しました。(Contrapunctus 12 a 4 (BWV 1080 1, 2), Contrapunctus 13 a 3 (BWV 1080 13 1, 2))

“この2対4曲のフーガは、Bach が3声を先に、4声を後に配するつもりだったと考えるのが妥当である。”⁸⁾

Schmieder により14-17番に置かれている (BWV 1080 14-17) 4曲のカノンに関しての配置変更の試みも実に多様で、Hauptmann は15, 14, 16, 17 (“単純なものからはじめるために”), Riemann は15, 16, 17, 14, Gräser は15, 17, 16, 14という状態でした。⁹⁾

Contrapunctus 12 1, 2 (BWV 1080 12 1, 2) の組み替えも唱えられ、Gräser によればこれらの曲は変奏とフーガ作法の頂点であるところから未完フーガの直前に来るべきでした。この

立論の根拠は、《フーガの技法》では書かれる予定でありながら果たされなかった曲が未完フーガの直前に更に一曲あるとするネクロログの記述にあり、Gräser は、4声である筈であった仮想フーガの代償として Contrapunctus 12 1, 2 に最後から2番目の位置を与えたのです。彼によれば、3声の鏡像フーガ Contrapunctus 13 1, 2 (BWV 1080 13 1, 2) は2台のクラヴィアのための鏡像フーガの直前に来るべきものでした。

ネクロログの記述に基づいて全く書かれたことがなかったか、少くとも後世には伝わなかったフーガを組みこんだ配列も Bitsch によって考案されています。彼のプランではその仮想フーガは第6曲となる筈でした。

また、原典主義の抬頭とともにそれまで問題視されることのなかった前半部の配列にも疑義が出され、自筆譜との相違から再配置の対象とされるようになるに至って、第何番という曲の呼び方ではどの曲を指すのか全く判らないという混乱が出来しました。初版の信頼性が疑問視される曲における原典とは印刷の原本である自筆譜を意味しましたが、自筆譜重視の立場を採るにしても、初版が自筆譜中にない曲をも含んでいる以上問題はそれだけでは片付かず、それらの曲を何処に組みこむかは結局のところ各人の恣意的判断に委ねられるほかなかったからです。この方針下に生みだされたのが David の配列です。¹²⁾ 自筆譜準拠に対しては Steglich により批判の声があがり、初版の方に Bach の最終意志のより強い反映を認める彼の見解は次第に支持を集め、Schmieder による Bach 作品番号 (BWV)¹³⁾ でも初版に基礎を置いています。次に《フーガの技法》の代表的な配列を Schmieder の Bach 作品目録から転載しておきます。¹⁴⁾

BWV	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	10a	11	12	13	14	15	16	17	18	19
旧全集	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	14	11	12	13	15	16	17	18	19	20
Graeser	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	—	11	18	16	15	12	14	13	17	19
Husmann	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	—	11	12	—	14	15	16	17	13	18
H. Th. David	1	2	3	4	5	10	11	13	6	7	—	14	16/17	—	15	12	8	5	18/19	20

III

《フーガの技法》の資料は、ドイツ国立図書館（東ベルリン）所蔵の Bach による手稿 (Mus ms Bach P 200) と1751年に出版された初版楽譜です。¹⁵⁾ これら2つの資料では、配列と曲数がかなり異なり、わけても初版の配列と曲目が、問題視されてきたのは先に見た通りです。初版が作曲者の最終的意志の反映でない場合、自筆譜の信頼度が相対的に高まるのが通例ではありますが、この《フーガの技法》に関する限り、そのような事はあてはまりません。自筆譜は含まれる曲は少なく、しかも、初稿、改訂稿、決定稿と同一曲が3度もそれぞれの推敲段階で記されていたり、本体と3つの付録の清書の程度と用途が不揃いである等、この楽譜は Bach がおそらく何年もかけて改訂を重ねつつ完成に近づけていった《フーガの技法》の時間的成形層、作品の変化の過程を集約しており、作品の最終形態としてだけ存在しているのではないからです。こういった事情から、初版と同じく自筆譜も、Bach の手書き楽譜であるにもかかわらず、

問題解決の糸口である以上に新たな謎の原因となってきたのです。

i 自筆譜

Schmieder による自筆譜の報告は次の通りです。

1. ふたつ折りされた10枚の5線紙からなる40ページの楽譜
2. 26-28のページ数字を持つ3ページの反行拡大カノン
3. 第2鏡像フーガの *rectus* と *inversus* の2台のクラヴィア用編曲4ページ
4. 未完フーガ 5ページ

最終ページには C. Phil. Em Bach により次の記入がなされています。“Bach の名前が主題として呈示されたところで、作曲者は亡くなりました。”

5. Smend により Em Bach 筆と、また Wiemer によって J. S. Bach 筆と鑑定された印刷銅版のミスの一覧表 1ページ（未完フーガの第4枚め *verso* に記入）対象曲は Cp 8-11

自筆譜は、本体、附録とも Bach の手書きでその筆跡は明快で力強く、最後の未完フーガに至るまで筆の乱れはありません。作曲者の病氣と死によって完成が阻まれたことは事実であるにしても、この手稿が「死の床」で書かれたという伝説的解釈は今では否定されています。

用紙は、本体は5組目内側の一枚（35-38ページ）以外すべて同質紙で、Dadelsen による鑑定¹⁷⁾では1730年代~42年頃の間 Bach に使われていた種類のもので、本体35-38ページの一枚と付録2は同質紙で、1740年代はじめからのマヌスクリプトにあらわれます (Dadelsen)。従って大きくとれば P200 の成立年は1742年頃~1750年の間ということになります (Dadelsen)。細かくは、P200 はある時期に一気に成立したのではなく、本体と付録の成立年にはずれがあり、本体がまず完成され、その後一定の期間を経過して付録が書き定され、Bach の死後ひと纏めにされたと考えられています。自筆譜に認められる作品成立の年代的・形態的多層性は楽譜所見からも明らかで、本体の筆跡は美しく訂正も少ない点から作曲段階のスコアではなく既に作られた曲の清書であるとみられる一方、最後のカノン（異稿）に施された多くの修正はそれが改訂用の下書きとして用いられた事実を物語り、付録1のカノンの3ページは初版用清書としてそのまま銅版に刻まれています。最終的には初版印刷の草稿として役立てられた自筆譜は《フーガの技法》の誕生から完成に至る多様な相を反映しており、その過程の中で楽譜の用途と目的が変化していったことを示しています。D. Seaton の次の推論が妥当であると思われる。

1. 1740年代はじめ、一般に考えられているより早い時点で Bach は P200 本体の曲を作曲した。
2. それらを Bach は自分の手で浄書し、これは平均律クラヴィア曲集等と同様のパターンでクラヴィア演奏と作曲法の習得のために生徒に供された。
3. 数年後、数か所を訂正し、反行拡大カノンの改訂を巻末に記入。
4. 1740年代末作品の出版が決定された時点で全面的な見直しが行われ、補足と改訂がなされた。この時本体中の数曲も書き改められた。

反行拡大カノンの原曲（本体部）と改訂版（38-40ページ）の重複は、37ページの第2鏡像フーガまででこの作品が完結すると Bach が考えていた時期があった事実を物語るものです。このように前作をもとに新たな曲を作ったり、数年前に書かれたものと新しいものとを併せてひとつの曲集にしたりすることは、H-moll ミサ、ブランデンブルク協奏曲、クリスマスオラ

トリオ、平均律等、Bach にしばしば認められます。

ii 初版

初版は Bach の死の翌1751年はじめ頃に出版されました。《フーガの技法》の出版準備に Bach が携わっていた事実はよく知られています。従って、ある程度まで初版に Bach の意志が反映されていることは確実ですが、しかし途中で亡くなってしまったために、Bach の最終プランを決定的に体现するには至りませんでした。作曲者の意志を映してはいるものの全くその通りでもない、という初版のこの曖昧さが、配列や選曲についての論争の渦中にこの曲を置く原因になったことは先に述べた通りです。

初版、第2版（1752年）とも売れ行きは悪く、出版に要した費用さえまかなえぬまま、銅版はその後地金の値段で売り払われてしまいました。

“記 この作品（フーガの技法 筆者注）のいまは亡き作曲者は、眼病とそしてその直後におとずれた死によって最後のフーガすなわち、その第3主題導入にさいして作曲者がみずからの姓をもって名乗りをあげているフーガを完成させることができなかった。そこで彼の芸術の友人たちには、故人が失明の闇のなかで友人の一人に即興的に口述して書き取らせた四声の教会用コーラル編曲（BWV 668 訳者注）を末尾に添えさせていただくということで御勘弁願うことにした。”¹⁹⁾と序文にあるように、初版では最後のフーガのあとにコーラル《Wen wir in höchsten Nöten》が添えられています。Wiener, Koprowski による初版の筆跡鑑定は、S. Bach が印刷用楽譜浄書の約半分を引き受けた事実を明らかにしました。彼は、4人の書き手 J. Christoph Friedrich Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christoph Altonikol, Johann Friedrich Agricola に助けられつつ、とりわけ32ページ以降は印刷楽譜用浄書の準備の中心となりました（表1、初版右欄筆記者の項参照）。終曲での新たな書き手（F）の登場

表1

BWV 1080	ページ	自筆譜	BWV 1080	ページ	初版	筆記者
	1	タイトル	1	1-2	Contrapunctus 1	A
1	2-3	フーガ	2	3-5	Contrapunctus 2	B
3	4-5	フーガ（反行主題による）	3	6-8	Contrapunctus 3	B
2	6-7	フーガ	4	8-12	Contrapunctus 4	B
5	8-9	反行フーガ	5	13-15	Contrapunctus 5	C
9	10-13	二重フーガ	6	16-18	Contrapunctus 6 à 4 in Stylo Francese	D
10a	14-16	二重フーガ	7	19-21	Contrapunctus 7 à 4 per Augment et Diminut	D
6	16-19	反行フーガ	8	21-25	Contrapunctus 8 à 3	D
7	20-22	反行フーガ	9	26-28	Contrapunctus 9 à 4 alla Duodeima	²⁶ CE

BWV 1080	ページ	自 筆 譜	BWV 1080	ページ	初 版	筆 記 者
15	23	オクターヴカノン 単声	10	29-31	Contrapunctus 10 a 4 alla Decima	E
15	23-25	〃 二声	11	32-36	Contrapunctus 11 a 4	B
8	25-28	三重フーガ	122,1	37-40	Contrapunctus inversus 12 a 4 / C. i. a 4	2 1 DB
11	28-32	三重フーガ	132,1	41-44	Contrapunctus a 3 / Contrapunctus inversus a 3	2 1 DB
(14)	32-33	拡大カノン 初稿	10a	45-47	Contrap: a 4	F
(14)	33	〃 単声	14	48-50	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	B
12	33-35	鏡像フーガ rectus, inversus 4声	15	51-52	Canon alla Ottava	B
13	36-37	鏡像フーガ rectus, inversus 3声	16	53-54	Canon alla Decima Contrapunto alla Terza	B
(14)	38-39	拡大カノン 異稿	17	55-56	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	B
		付 録 1	181,2	57-60	Fuga à 2 Clav: / Alio modo Fuga à 2Clav	F
14	1-3	拡大カノン [26, 27, 28ページ]	19	61-65	Fuga à 3 Soggetti	F
		付 録 2	668	66-67	Choral Wenn wir in höchsten Noethen Canto Fermo in Canto	F
18	1-4	鏡像フーガ 3声, 2台の Klavier のため	筆者について 51, 56 B? ; 58, 60 F?			
		付 録 3				
19	1-5	四重フーガ (未完)				

は、S. Bach の仕事の途絶——眼疾，死——を暗示しています。

iii 自筆譜と初版の相違と初版の問題点

自筆譜と初版の重要な相違点は、

1. P 200にない次の5曲が初版に含まれている。

BWV 1080 4 Contrapunctus 4

〃 10 Contrapunctus 10 a 4

〃 16 Canon alla Decima

〃 17 Canon alla Duodecima

BWV 668 Wenn wir in höchsten Nöten コラール編曲

2. 曲順がことなる。

3. 共通する曲において、基本音価が変更されて拍子が変わったり、部分的な修正が施されている。

の3点であり、この相違と上述の事情から、自筆譜、初版のいずれも《フーガの技法》の完

成体ではないものの、初版の方が Bach の最終意図により近いことは疑いを容れない、とされています。

以上の検討の結果、初版の配列をめぐる問題は、次の4点に集約されます。

1. 単純なものから複雑なものへとむかう全体構造のなかで、反行拡大カノンが単純なオクターブカノンの前に置かれている。
2. BWV 1080 10a Contrap: a 4 は、先行する BWA 1080 10 Contrapunctus 10 の初稿であり、後半を共有する初稿と改訂稿が同時に収められている。
3. BWV 1080 18 1,2 の2台のクラヴィアのための鏡像フーガは、BWV 1080 13 1,2 の編曲で、似たような音楽の重複である。
4. コラールは、《フーガの技法》とは関係がない。

IV

次に、Butler によって新たに提案された配列の紹介と検討に移ります。

Musscal Quarterly (1983) に発表された Butler の配列は、初版以来の疑問に解決の光を投げ、積年の論争に終止符を打つものであると思われます。彼は、これまで多くの研究者によってなされてきたこの曲の再配列へのアプローチを、資料的考証の不足から思弁的領域にとどまるものであった、と批判し、初版資料の徹底的調査を通して問題の解決に至りました。従来、音楽的観点からのみ問題視されてきた拡大反行カノンの位置（カノングループの冒頭）が、実は音楽外的要素である印刷の都合上、本来あるべき位置に置かれなかった事実を明らかにし、ここから Butler の考察ははじまります。

拡大反行カノンの48, 49, 50ページにおいて、ページターン記号が記されるべき48ページ末になく、あるべきでない49ページ（49, 50は見開きである）に記入されている事実は、オリジナルのページ配分ではこれら3ページが、初版とは左右逆転していたことのアラわれです。従って、はじめ、別の位置に置かれる筈であったところ、何らかの事情で48~50ページに組み直されたということです。ページの左右すなわち偶数ページと奇数ページではページターン記号

初版	48	49	50	オリジナル	?	?	?
	recto	verso	recto		verso	recto	verso
	右	左	右		左	右	左
	偶数ページ	奇数	偶数		奇数ページ	偶数	奇数

のみならず、ページ数字の打たれる位置も違うことから、初版のページ数字とは反対側の上部に、もとのページ数字が打たれていた筈です。印刷用銅版に一度刻まれたページ数字は、消去された後もなお、消し方によってはインクを含み、うっすらと印刷にあらわれる場合があります、この曲においても、オリジナルページ57の消え残りが、初版48ページに判読されました。残る49, 50ページでは以前のページ数字は判読されなかったものの、3ページ続きの曲であるところから、拡大反行カノンのオリジナルページは57, 58, 59となり、Butler による表（表2）²¹⁾中の位置を占めます。拡大反行カノンは従って、4曲のカノン群の第4番目であったこととなります。この配置は、拡大反行カノンが、他のより単純なカノンに先行するのは非音楽的かつ非

表 2

	初版の配列	サブ ページ	オリジナル配列	
32	Contrapunctus 11 a 4	1	4 5 ページから終曲まで	
33		2		
34		3		
35		4		
36		5		
37	Contrapunctus inversus 12 a 4	6		
38		7		
39	Contrapunctus inversus a 4	8		
40		9		
41	Contrapunctus a 3	10		
42		11		
43		12		
44		13		
45	Contrap: a 4	14		45
46		15		46
47		16		47
48	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	17		48
49		18		49
50		19		50
51	Canon alla Ottava	20	Canon alla Ottava	51
52		21		52
53	Canon alla Decima Contrapuncto alla terza	22	Canon alla Decima	53
54		23		54
55	Canon alla Duodecima Contrapuncto alla Quinta	24	Canon alla Duodecima	55
56		25		56
57	Fuga a 2 Clav:	26	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	57
58		27		58
59	Alio modo Fuga a 2 Clav	28		59
60				
61	Fuga a 3 Soggetti			
62				
63				
64				
65				
66	Wen wir in hoechsten Noeten Canto Fermo in Canto			
66				

論理的であるとする Bach 研究者や音楽家の考えに合致し、自筆譜における拡大カノンの配置（カノン群の最後）の精神にも叶うものです。

拡大反行カノンの57-59オリジナルページを支えるいまひとつの証拠は、サブページです。初版反行カノン49ページ右上端に、'27'の小さなラフな数字が Butler によって発見され、判読されました。Butler はこれを印刷者に正しいプレートの順番を知らせるためにメモされた一つづきの数字と推定します。印刷中、ある部分の数枚のプレートを正しい順序に保つために予備的なページ打ちがされ、それが最終的な印刷にもかすかにあらわれる例は、クラヴィア練習曲集第1巻にも見られるということです（この場合は、アルファベット文字）。49ページ上の '27' のメモは、自筆譜付録1 拡大反行カノン3ページ各右端に打たれた26, 27, 28のページ数とまさに一致します。このサブページを、初版の位置の拡大反行フーガに当て嵌めても意味をなしません、上で明らかにされた57, 58, 59ページに拡大反行カノンを戻し、これに26~28のサブページをあてて逆順に遡るなら、Contrapunctus 11の32ページが1に相当します。この Contrapunctus 11 32 ページは、まさにここから S. Bach が印刷用浄書の筆記者の主戦力として、Christoph Bach に助けられながら、死に到るまで浄書の大半を引き受けた部分に相当し、S. Bach が本格的に自分で浄書に取り組むことになった箇所を '1' として覚え書用のページを打ったことは十分に考えられます。

こうして Butler は、消去ページの判読とサブページ解釈の2つを根拠に、拡大反行フーガは S. Bach の主導した初版準備段階では、57, 58, 59ページを占め、これが S. Bach の本来の意図であった事実を証明しました。これが S. Bach の計画であった以上、その変更は、Bach の死後何らかの理由でなされたのでした。

それでは拡大反行カノンが初版で占めた位置にもともと置かれる筈であった曲は何でしょうか。Butler の考察は次のように続きます。拡大反行カノンの前曲 Contrap: a 4 (BWV 10 a) は、Contrapunctus の初稿で、両曲は後半が等しい点から、この曲を初版に収める意思は Bach には全くなかったと考えられます。従って初版では、拡大反行カノン直前の45, 46, 47ページも本来の配列に依らぬ曲が占めていることになり、S. Bach のオリジナル配列では、45~50ページ間の計6ページに、別の曲が載るはずでした。印刷用浄書が Bach の手で整えられた44ページ以前と、3曲のカノン51~56ページは、S. Bach の意図が十分浸透しているので、6ページの空白を埋めるものとしては57ページ以後の曲が検討されます。しかしそれにあたってはまず、どの曲が《フーガの技法》に含まれ、或いは含まれないかを明らかにするのが先決です。2台のクラヴィーアのためのフーガは第2の鏡像フーガの編曲であり、既出曲の重複です。先に消去された Contrap: a 4 (BWV 1080 10a), 2台のクラヴィーアのためのフーガ (BWV 1080 18 1, 2), 未完フーガ、未完の埋めあわせに添えられたコラールの印刷用浄書はすべて同一筆記者の手になるもので、S. Bach の死後、誤って、あるいは余儀なく、追加されたに相違ありません。S. Bach 自身は、同一曲の改訂前後の重複や未完成品、無関係なコラールを曲集中にいれようとは決してしなかった筈であり、従ってこれらは曲集から除外されるべきです。しかし、Bach がもし生きて作品を完成させ、印刷を見届けることが可能であったなら、《フーガの技法》に含まれた筈の曲は唯ひとつだけであり、それが45~50の空白の6ページを埋めるべき未完の4声フーガでした。

未完状態で5ページ（初版61~65）を占めるこのフーガが完成されたなら6ページとなるのは明白です。四部分からなると推測されるこの曲は第3部の終り近くで中断されています。第

3部までの各部分の比率から第4部の長さを推定するなら次の通りです。

第1部		
第2部	第1部の2/3	
第3部(未完)	完成後は第2部の2/3) 未完部分は約46小節
第4部(なし)	完成後は第3部の2/3 約34小節	

補筆部の46小節は、印刷譜1ページ分の長さに相当し、未完フーガは完成後は6ページとなって45~50ページを埋めるはずでした。同時代の文書資料の中でこの未完フーガが、‘終曲’と呼ばれる例は皆無で、つねに、‘最後のフーガ’と呼ばれている事実も、有力な傍証²²⁾となります。オリジナル配列ではこのフーガは、最後のフーガではありましたが、終曲ではなく、終曲には拡大反行カノンが用意されていたのです。

以上が Butler の論の要旨であり、彼の結論の要約は次の通りです。

- ・ Bach の死までに、第2部(32ページから末尾)の完全なプレートが、印刷用ページ打ちのない状態で準備された。
- ・ 次にすべてのプレートにページが記されたが、6ページ分だけ未完フーガの為に残しておかれた。まもなく Bach によってこのフーガの印刷用浄書が整えられる段取りになっていた。
- ・ Bach の死により、4声フーガは未完のまま遺されてしまった。
- ・ 51~59ページ(カノン群)は既にページ打ちが済んでいたもので、編集・印刷者(J. H. Schübler)は6ページのギャップを埋める必要に迫られた。
- ・ そこで Schübler は6ページの空白を手持ちのもので補填してまにあわせることにする。彼がこの件で S. Bach の指示を得たかは不明。
- ・ 四声フーガは未完状態で楽曲の途中に置けず、美的見地から最後に廻された。その他手許にあった音楽は、第2重フーガ初稿(10 a)と第2鏡像フーガの2台のクラヴィア用編曲で、3ページプラス4ページ、計7ページとなり、1ページ余るため不相当であった。
- ・ コラールを47、48ページに置くことが検討ののち中止された。
- ・ 拡大反行カノンの位置を前にずらすことを Schübler は思いついた。前半の残り3ページに第2重フーガの初稿 Contrap: a 4 を置くと6ページとなり、過不足なく収めることができた。
- ・ カノングループの後、手許の草稿の残りを、2台のクラヴィアのためのフーガ、未完フーガ、コラールの順で配置。

Butler の配列は、《フーガの技法》にまつわる《未完の大作》というロマンティックなイメージの盲点を衝き、これまでだれ一人として問題にしたことのなかった未完フーガの位置に配列問題の解決の鍵が潜むことを証明した点において画期的で、周到な資料考証に拠るところから信頼度も高いと評価されます。しかし、サブページの解釈および、未完フーガの補筆部(46小節相当)の算定の2点に、若干の曖昧さが残ることを指摘しておきたいと思います。サブページのメモは多くの場合、即物的で音楽外的理由から打たれると考えられ、また、32ページ以後も筆者Dが分担し、S. Bach 一人が清書者となった訳ではなかった点で Butler の解釈には無理があり、寧ろ、印刷用清書中自分で仕上げたページに S. Bach が打っていった数字であ

ると解するほうが、妥当であると思われます。Koprowski の鑑定によれば、確定された S. Bach の印刷用浄書は27ページ、疑わしいページが2枚 (B?) あります。このうち1枚が Bach のものであるなら合計28枚となり、サブページの総数と一致するからです。ただし、サブページを Butler 式に解さず、S. Bach の印刷用浄書枚数としても結果は等しく、《フーガの技法》の終曲としての拡大反行カノンの位置にかわりありません。

第2点の未完フーガの補足部の長さへの Butler の計算は機械的でありすぎます。全体が4つの部分からなり、第4部分で主要主題の導入の後4つの主題が結合される構造は、大方の推理の一致する所ではあっても、第1～第4部がそれぞれ直前部分の3分の2の長さである必然性はなく、仮に第1～第3部がこのような比率で説明できるにしても、4つの主題が絡み合う第4部は、全曲の頂点の形成と終止の準備に相応の長さを要し、機械的な比例配分には馴染みません。幾通りかの未完フーガの補筆完成の試みにおいて、239小節（印刷譜は233小節で打ち切られている場合が多い）以後完結に要する小節数は次の通りです。

Riemann	49小節	Walcha	72小節
Tovey	78小節	Melkus	109小節
Pillney	136小節	Green	74小節
Martin	51小節	Malloch	71小節

Butler の46小節は最もみじかいもののひとつで、4つの主題を結合し、終結に導くためには、34小節の第4部では不十分であり、いま少しの余裕が必要ではないでしょうか。第5ページ2段半ばからの余白と第6ページ分を併せて、およそ70小節程度まで収めることが可能であると、第5ページ第1段の8.5小節をモデルとした単純な計算で導くことができます。あるいはまた、第1～第4ページで225小節であることから、残りの空白に99小節という数字を割り出すこともできます。70とか99という数字は単なる目安にすぎませんが、少なくとも第4部にいま少しの長さを保証し得る事実は重要です。

未完フーガの後に配される4曲のカノンの印刷用プレートが、先にくるフーガより以前に準備されたことは、空白の6ページに未完フーガが過不足なく収まる筈であったことを意味します。その為には、フーガの大まかな構造プランだけでなく、たとえば草稿のようなものとして具体的なかたちで完成に近いところまで書かれている必要があった、と考えられます。この点で、Christoph Wolff²³⁾によって8年前に発表された、未完フーガは実は完成されていたか、少なくとも現在残されている状態以上に完成に近かったとする説は、更に重い意味を持つこととなります。Wolff は、P 200 付録3の未完フーガの中断箇所である第5ページの5線の段数が前の4ページとは異なり（1～4は印刷用浄書楽譜と同じ10段であるのに対して、第5ページだけ12段である）、しかも線の乱れた不良品であることをつきとめ、ここから、この5線紙を下まで使い切るつもりはもともと Bach になく、数小節を書きとめるためにだけ臨時に用いたのであり、別の五線紙に既に書かれてあった部位に繋がる所までで Bach は故意に中断した、としました。既に書かれてあった部分とは、4つの主題の反行形の組みあわせで、四重フーガを書くにあたって S. Bach は四主題の結合を試し、それを終結部に廻すことを決めてから冒頭に遡って書き始めました。Wolff のこの考えは、“ネクロログ”および初版における未完フーガのタイトル“Fuga a 3 Sogetti”に共通する誤解に符合します。

“これはこの作曲家の最後の作品であり、ただひとつの主題にもとずく、あらゆる種類の対位

法とカノンを含んでいる。彼の病いは、最後から2つ目のフーガを彼の構想に従って完成させ、4つの主題をもち、すべての声部でそれらの主題が対位法によって反行される筈であった最後のフーガを書き上げることを、彼にゆるさなかった。”²⁴⁾

初版の準備・出版に携わった人々は、未完フーガに中断箇所までしか書かれず、そこで終ると見たのでした。最初に Bach が書いておいた最終部分 (fragment x) は、編集者達に未完フーガとは別の曲であると誤解され、“最後と最後から2番目のフーガ”とされてしまったものの、事実は2つの断片で一曲の完成したフーガとなるべきものでした。曲の途中から既に書かれている後続部へ復帰する作り方は、《フーガの技法》中 Contrapunctus 10にも用いられています。Wolff によれば、残された2つの断片のうち、後を欠いたものは美的見地から曲集末尾に収められたものの、頭部を欠いた断片は編集者を悩ませたまま、2曲のカノンの草稿とともに失われてしまいました。

V

むすび——配列における Bach 象徴

《フーガの技法》は、S. Bach が音楽の基礎をそこに置き、生涯にわたって追求した対位法とフーガの技法の集大成であり、作曲技法の複雑さと理論の透徹性において、また音楽の美しさと芸術的価値において比類のないものです。さらに Bach はこの曲において、自身の音楽の奥義をきわめたばかりでなく、同時に、対位法音楽の歴史の流れを総括して最高のたかみへと齎しました。すべてのものは Bach に流れこみ、Bach はひとつの終極であると見たのは Schweitzer ですが、それを音楽によって示しているのがこの《フーガの技法》です。とはいえ、Bach 以後の音楽家や研究者にこの曲があれ程の論争の種となったのは、初版の曖昧さのせいばかりではなく、後の時代の人々にとってこの曲が音楽の重要な拠り所を示すものであり、彼等がそれによって音楽を学ぶ新しい出発点でもあったことを物語っています。

新しい配列すなわち原配列によって《フーガの技法》は、S. Bach の意図した真の姿を顕わしました。そのすっきりした配列は、明快にこの曲に Bach のこめた意味を伝えてくれます。自筆譜本体に残された曲の誕生時点とその最終的な姿の比較から、推敲の中で Bach がめざしたものが浮かび上がってきます。

初稿		終稿	
1	フーガ (正行形主題)	1	} 単純フーガ
2	フーガ (反行形主題)	2	
3	フーガ (正行形主題)	3	
4	二重フーガ	4	} 反行フーガ
5	二重フーガ	5	
6	反行フーガ	6	
7	反行フーガ	7	
8	反行フーガ	8	} 多主題フーガ
9	カ ノ ン	9	
10	三重フーガ	10	

11	三重フーガ		11	}	
12	カノン	}	12	}	鏡像フーガ
13 1,2	鏡像フーガ		13		
14 1,2	鏡像フーガ		14		
			15		
			16	}	カノン
			17		
			18		

《フーガの技法》初稿は、12曲のフーガと2曲のカノンからなり、中央の第8曲反行フーガを軸に、3～4曲をひと纏まりとして5つの部分から構成されています。3～4曲の単位の内部の、両端を同種のもので括り、中央に変化をもたせた配置は、演奏効果を狙って仕組まれたものであると思われます。第1, 2, 4部はそれぞれ、1正行形フーガの間に反行形主題のフーガを、2反行フーガの間に新しい主題による二重フーガを、4カノンの間に三重フーガを、という具合です。ここでは J. S. Bach が実際に自分の子供達や生徒に、フーガの書き方を、ただひとつの主題から無限の多様性をひきだす変奏の方法やその演奏技法を指導する手引書兼教材としての教育的意図と実用性が第一義です。四重フーガのように複雑なものはまだ現われず、カノンの単声と2声の解答を併記する教授目的々な書法もこれを裏付けるものです。単声のカノン旋律を与えられて、模倣声部を何処から導入するのか、また、何度音程の模倣が可能か、と生徒たちは Bach に質問されながらこの曲を学んだことでしょう。

これに対して、《フーガの技法》の最終稿では、フーガの作曲法と演奏法の伝授という最初の目的は継承されてはいるものの、当初の実用性は薄れ、それにかわるものとして対位法とフーガの体系化・系統化が図られています。ここでの Bach の対象は、フーガの書き方を学ぶ生徒でもなければその教授でもなく、対位法音楽そのものです。3～4曲をダカーポアリアのように中央に対照を置いて相称形に配した初期のプランは捨てられ、同形主題の反復も、同種の技法の連続も拒まず、寧ろ同質なものを集めて系統的に並べながら、総体として単純から複雑へ移行するように構成されます。フーガとカノンがまず分割されます。フーガの内部では、単純フーガから反行フーガ、新・旧主題を持つ多主題フーガ（二重フーガ、三重フーガ）、鏡像フーガ、四重フーガへと進み、カノンのグループでは、オクターブカノンから始まって拡大反行カノンで終る配列形式は、学習課程である以上に、対位法の理論的秩序の体現となりました。対位法とフーガを系統化する Bach の姿勢は、実用性を超えて、この曲が対位法とフーガの規範であることを指向した、と言えます。そこには、全体を見通し、現象に秩序を与えずにはおかない理論家としての S. Bach の厳密さが働いています。S. Bach のこの精神は、名曲のタイトル ‘Contrapunctus’ に端的に反映されています。コントラプンクトゥスとは対位法またはその技法によって書かれた曲を指し、ここではフーガの意味ですが、日常的な音楽用語である ‘フーガ’ の話を避け、敢えて固苦しい ‘ハレ’ の語であるラテン語を用いたのです。フーガが個別の楽曲を意味する一方、対位法とはまず音楽の法則を意味する語であったことを考え併せると、それぞれの曲の個別性に立脚しながら、他方では音楽の原理にまで遡らずにはいられなかった求道者めいた Bach の姿が感じられます。

Bach が未完フーガの第3主題に自分の名を与えたことはよく知られています。力強く響く

その主題は、BACHの文字をそのまま音名に読み替えて、♭ シラド ♯ シと歌います。しかし《フーガの技法》のこの曲に、Bach は更に別の方法によってもその名を刻んでいたものであり、それは Bach の名の象徴数‘14’によっている、というのが筆者の解釈です。アルファベットを文字に変換する方法によれば、Bach は $\frac{B}{2} + \frac{A}{1} + \frac{C}{3} + \frac{H}{8} = 14$ 、J. S. Bach は41となります。文字を数字に置きかえ、何らかの意味を数によって象徴的に表現する方法は、Bach だけでなく、当時一般に行なわれており、Bach はこの方法が非常に気に入ってしばしば音楽に使用しました。例えば平均律第1巻のフーガ C dur の主題の音符数14は、作曲家としての Bach の署名である、と言われます。また友人 Walther のために書かれたカノン BWV 1073 (4声) は、全体の長さが14小節、各声部の音符数が82個で、14は Bach を、82は Walther をあらわし ($21 + 1 + 11 + 19 + 8 + 5 + 17 = 82$)、Walther への Bach の友情を匿し言葉のように潜ませています (Smend)²⁵⁾。1747年ミツラー協会入会に際して作られた6声の謎カノン BWV 1076 においては、第1小節の8個の音符と、曲全体(模倣声部を含めて)の60個の音符が、ヘンデルのイニシャルH (8) と姓名 ($\frac{G}{7} + \frac{F}{6} + \frac{H}{8} + \frac{a}{1} + \frac{e}{5} + \frac{n}{13} + \frac{d}{4} + \frac{e}{5} + \frac{l}{11} = 60$) を象徴しています。この曲のバスもヘンデルのシャコンヌからの借用であり、このような方法によって S. Bach は、彼より先に協会会員となった大作曲家 Händel に、知的遊戯の余裕を示しつつ気の利いた賛辞を贈ったのでした。ミツラー協会入会にあたり Bach は、自分の数である14番目の会員番号を貰いたいばかりに入会を遅らせていたふしが窺われます。²⁶⁾

《フーガの技法》において Bach は、自分の名を音に刻んだ(未完)フーガを、‘14’番目に置くつもりであったと考えられます。Butler によって解明された原配列では、初版の拡大反行カノンと Contrap: a 4 の位置すなわち曲集の第14曲にこのフーガが来ることになるのです。S. Bach の構想では、この曲は音列と数の2つの象徴によって‘Bach のフーガ’となるべきものでした。タイトルも、編集者の添えた‘3つの主題のフーガ’²⁸⁾ではなく、おそらく、前の曲と同様に Contrapunctus 14 と書かれていたことでしょう。時によっては、知的遊戯、気の利いた冗談あるいは署名がわりであったこの‘14’の Bach 象徴はしかし、ここで遊びや語呂あわせを越えた重さを持ってあらわれています。それはおそらく、この《フーガの技法》に Bach がこめた意味の深さによると思われます。

注

1. Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach, II, Leipzig, 1880 S. 668
2. 例えば Moritz Hauptmann, Philipp Spitta, Wilhelm Rust.
3. Gregory Butler: Ordering Problem in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved, the Musical Quarterly, vol LXIX Vol, 1983
4. Moritz Hauptmann: Erläuterung zu Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge, Leipzig, 1841, 4 1925
5. ibid. s. 13
6. Wilhelm Rust: Johann Sebastian Bachs Werke, Vorwort, s. XXVII
7. Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach, Leipzig, s. 677
8. ibid. s. 681
9. Moritz Hauptmann: Erläuterung, s. 11.
Wolfgang Graeser: Bachs “Kunst der Fuge” in Bach-Jahrbuch, 1924, 1-104
Hugo Riemann: Die Kunst der Fuga für Klavier, Schott.

10. Carl Philipp Emanuel Bach, Agricola, Mizler, Venzky: Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate, Leipzig, 1754, Bach-Dokumente III. s. 86
11. Marcel Bitsch, J. S. Bach: L'Art de la Fugue, introduction, Paris 1976
12. Werher David: Bachs "Kunst der Fuge", Musikblätter 1948, s. 26
13. Wolfgang Schmieder: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs, 1950
14. *ibid.* s. 607
15. 初版 Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach ehemaligen Capellmeister und Musikdirector zu Leizig, 1750? (51?) なおこの初版には、版刻者、印刷元の記載はなく、これは J. S. Bach の出版した16の作品中異例のことである。
自筆譜 Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, vormals Preußische Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, manuskript Bach P200
16. *ibid.* s. 610
17. G. V. Dadelson: Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs, Trossingen 1958
18. D. Seaton: The Autograph: An Early Version of the "Art of Fugue"
19. バッハ叢書, 角倉一朗編・訳 第10巻 1981 s. 245,
20. Richard Koprowski: Bach's "Fingerprints" in the Engraving of the Original Edition, in Current Musicology, 1975 vol 19. p. 48, 49, 60
21. G. Butler: Ordering Problem in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved, the Musical Quarterly. 1983 No 1, p. 50
22. 初版序文: Bach Dokumente III s. 12, 第2版序文: Bach Dokumente III s. 15, Nekrolog: Bach Dokumente III s. 86
23. Christoph Wolff: The Last Fugue: Unfinished?, Seminar Report Bach's Art of Fugue, Current Musicology, 1975 vol 19
24. Agricola, 1754 s. 86 Bach Dokumente III Kaseel, 1972.
25. K. ガイリンガー: バッハ——その生涯と音楽——, 角倉訳, 1970 p. 429
26. *ibid.* p. 323
27. *ibid.* p. 431
28. Bach 音列の第3主題の後, 第4主題として《フーガの技法》の主要主題が導入される計画であったことが、現在では明らかにされている。'3つの主題を持つ'は従って、Bach 本人以外による誤記とされる。

参 考 文 献

1. Walter Kolneder: Die Kunst der Fuga, Mythen des 20. Jahrhunderts.
Teil I: Entstehung und Erstdruck
Teil II: Analysen, 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 42)
Teil III: Spezialuntersuchungen, 1977
Teil IV: Kritische Chronologie, 1977
Teil V: Die Aufführungen, 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 43~45)
2. Seminar Report, Bach's Art of Fugue: An Examination of the Sources, in Current Musicology, 1975 vol. 19
George Stauffer: Introduction
Peter Dedel: Dissemination and Dispute
Douglass Seaton: The Autograph: An Early Version of the "Art of Fugue"
Anne Bagnall: The Simple Fugues
Richard Koprowski: Bach's "Fingerprints" in the Engraving of the Original Edition

- Thomas Baker : Bach's Revisions in the Augmentation Canon
Christoph Wolff : The Last Fugue : Unfinished ?
3. Gregory Butler : Ordering Problem in J. S. Bach's Art of Fugue Resoloed, in the Musical Quarterly, vol LXIX No 1, 1983
 4. Moritz Hauptmann : Erläulerung zu Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge, 1841, ⁴ 1924
 5. Philipp Spitta : Johann Sebastian Bach, Leipzig I 1873, II 1880
 6. Wolfgang Schmieder : Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs, Wiesbaden, 1950
 7. Karl Geiringer : Johann Sebastian Bach : The Culmination of an Era, New York 1966. カール・ガイリンガー : バッハ その生涯と音楽 角倉一朗訳, 1970
 8. Moritz Hauptmann : Erläulerung zu Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge, 1841, ⁴ 1925
 9. バッハ叢書第10巻 角倉一朗編・訳, 1981
 10. Bach-Dokumente I : Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, Kassel, 1963
Bach-Dokumente II : Fremdschripfliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte J. S. Bachs, Kassel, 1969
Bach-Dokumente III : Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs, Kassel, 1972
 11. Georg von Dadelsen : Beiträge zu einer Chronologie der Werke J. S. Bachs, Tübinger Bach-Studien IV/V, Trossingen, 1958

付 記

本稿は、全四国大学音楽学会（昭和58年12月）における研究発表をもとに、加筆・修正したものです。

（昭和59年10月11日 受理）