

〔研究ノート〕

フーガ分析試論 ～J.S.バッハ：平均律第Ⅰ巻 第1番BWV846のフーガを例に ミクロ的分析の試み～

An Essay on Analysis of Fugue:

A Detailed Analysis of the Fugue BWV846 by J.S.Bach

小 川 伊 作

Isaku Ogawa

1. 序

J.S.バッハ（1685-1750）によって作曲された「フーガ」作品は、現在の我々に豊かな音楽経験を与えてくれると同時に、個々のフーガ作品の構造理解に際しては多大な困難をもたらしている。その理由は、バッハがフーガを作曲する場合に、単一の方法によらず、自由度の高い方法によっていることにある。すなわち長・短音階と旋法音階の混在、主唱自体が異なる調域あるいは旋法域に属したりすることで、作品本来のあるがまま姿を把握、記述することが困難になっているのである。本論では従来行われてきたフーガの分析から、一步に進み、今述べたバッハのフーガが内包する音組織上の多様性を記述し得るような分析法を探求・提案するものである。

2. 問題点の整理

現在の所学習フーガおよびバッハのフーガの分析で、手順が一番整備されているのは、『音楽の理論と実習』第3巻（島岡譲著）にみられる記述であると思われる。しかし本書の焦点は、バッハのフーガの主唱・答唱の配置、調構造の把握と、それらを踏まえた各フーガ全体の構造の記述に絞られている。したがって今回取り上げるBWV846のフーガに含まれる機能と声から逸脱している要素（長短音階以外の旋法による主題）、および主題が複数の調域にまたがっている点については触れられていない。本論ではこれら従来触れられることのなかった要素に着目し、ミクロ的視点からの分析を行うことで、BWV846のフーガが内包する音楽的多様性を明らかにすることを試みた。また主題提示部における主唱と答唱の調を含む関係については、模倣の概念の再検討を行い一義的な記述を試みた。また調の力性の表記についても、定量的な表記の導入を試みると同時に、旋法の力性のグラフ化も試みた。

2.1 模倣の概念の再検討

先に述べたように基本的な問題として、最初に模倣について再検討を行うことにする。伝統的な区分（真正模倣、守調的模倣）だけでは不十分なことは明らかなので、上掲書を参考にしながら、以下に今一度模倣の分類について考察をする。

2.1.1 考え得る模倣の種類

以下に考え得る模倣の種類を挙げてみた。

- 1 開始音が変わって旋法が変わる場合
- 2 開始音が変わって旋法が変わらない場合
- 3 開始音が同じで旋法が変わる場合
- 4 開始音が同じで旋法が同じ場合

『総合和声』の中で、調について説明している箇所に、ここで援用できそうな分類がある。つぎそれを引用する；

旋法（調種）はそのままで主音（調位）のみ変えることを 移調
主音（調位）はそのままで旋法（調種）のみを変えることを 移旋
主音（調位）も旋法（調種）も同時に変更することを 移旋調

という。

『総合和声』 p.16

ここでは明らかに「調」と言う言葉に二つの意味、つまり主音の位置（=key）と旋法（=mode）を担わせている。しかしより明確にするには「調」は主音の位置（上記「調位」）、「旋法」を上記「調種」に充てることが適当であろう。一部用語を修正して、この分類を先の4種の模倣に当てはめてみると

- 1 開始音が変わって旋法が変わる場合 移調移旋模倣
例 CイオニアからGミクソリディア など
- 2 開始音が変わって旋法が変わらない場合 移調模倣（正確には移調同旋模倣）
例 CイオニアからGイオニア など
- 3 開始音が同じで旋法が変わる場合 移旋模倣
例 CイオニアからCリディア など（いわゆる同主調への転調も含まれる）
- 4 開始音が同じで旋法が同じ場合 同度同旋模倣 該当なし（単なる同度反復）

と整理できる。

さらに上記1の移調移旋模倣について考えてみると、ここで想定されている模倣は、ひとつは同一の音階音（旋法）上で、主題の開始音が変わる、その結果そこに現れる主題の旋法も変わるというものである。ふたつめは移調して（例えばC dur からG dur）、さらに旋法が変わる（例えばG durからg moll）といったものも含まれる。こうした用語の両義性は可能な限り整理した方がよいことはいままでもない。本論では「移調移旋模倣」という用語は、後者の場合にとっておいて、前者の同一音階上で開始音が変わる（音階上を上下に移動する）模倣を「移度模倣」と呼ぶことで両者を区別することにする（『音楽の理論と実習』 p.19、『総合和声』 p.193、232～233、270）。

2.1.2 旋法的模倣への対応

上記の「移度模倣」の概念の導入で、旋法的模倣への対応可能性が広がるが、その旋法名の表記については、既存の旋法名（教会旋法名など）を使用する。

2.2 主唱-応答における調判定再考

これまでフーガにおける主唱と答唱の調関係、あるいは曲の途中での主題の調判定については、必ずしも一義的に定義されていたわけではなかった。それは今回取り上げたフーガにも見られるように、主題が異なる音度で応答した際に、それが移調であるか否かを判定できる特徴音が主題構成音のなかに含まれないことがあるからである。そのような場合我々は何を手がかりに、当該箇所調の調構造を知ることが出来るのだろうか。

結論から言ってしまうと、主唱と答唱において、主題旋律の音域によっては見かけ上旋法が同じに見えることがあるが（今回分析対象に取り上げたフーガはまさしくこの種に該当する）、フーガに限って言えば、冒頭以外基本的に単旋律になることはまれなので、他声部の音の動向を含め調の判定をしてよいのではないかと考える（主題提示の際の調判定の統一）。もちろん第1回目の主唱は単旋律だが、転調に際しての特徴音が見られなければ、主調内であると判断することになる。

したがって2回目以降の主題の呈示に際しては

模倣において開始音（調）が変わり

- | | |
|--------------------|---------------------|
| 1 他声部を含め旋法が変わらない場合 | 移調模倣 と考える |
| 2 他声部を含め旋法が変わる場合 | 移度模倣あるいは移調移旋模倣 と考える |

その際の表記は

- | | | |
|-------------------|-----|---|
| 1 主唱が4度高く移調模倣した場合 | IV | （音階構造は同一。例えばC durの旋律が4度高く移調模倣した場合、F durとなる[CイオニアからFイオニア]） |
| 2 主唱が4度高く移度模倣 | I4↑ | （素材音階は同一。例えばC durの旋律が4度高く移度模倣した場合、Fリディアとなる） |

以上の基本形に加え、IV調の同主短調に移調移旋模倣した場合は °IVなどとする。

2.3 異なる調域に渡る主題の把握と旋法の表記

バッハのフーガに常に見られることではないが、主題の一部の旋法が変わる場合、あるいは主題自体は同一だが、異なる調域に渡って呈示される場合がある。特に今回分析対象としている

BWV846のフーガでは、こうした現象が顕著に見られる。今回この点について記述方法を工夫してみた。その際前提条件となるのは

移調・移度模倣・移調移旋模倣にかかわらず、主題の模倣は常に同一の音度から開始するという考え方である。具体的にいうならば、原主題が主調（旋法）の第5音から始まっているなら、模倣された主題もその新しい調（旋法）の第5音から始まっていると考えるのである。これは主題中のすべての構成音にも当てはまる。次に具体例を挙げよう；

次の譜例はBWV846のフーガの第7小節から9小節である。ここではソプラノに主題が主調のC durで呈示されている。7小節前半のバスを見ると、16分音符で順次進行をしているが、使われている音はC durの固有音のみである。しかし4拍目の裏でFis音が現れ5小節1拍目でG durの主和音に解決している。つまりこの箇所は属調なのである。さらに5小節1拍目の裏からはやはりバスにB音が現れ、2拍目の表にCis音が現れ、それが次にD音に進むにおよんでこの箇所がd mollに転調していることが分かるのである。

このような場合の表記は

最初の♪6つまでが I

C dur G dur d moll

次の♪二つ分がV調であるが、先の原則に照らすとC durのA音はvi度音であり、G durではE音が相当する。しかし実際はA音が鳴っているのだから、ここはV調の4度上への移度模倣と考えられる。したがって表記は V4↑ となる。

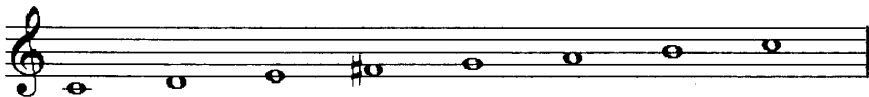
最後の♪4つ分はC durのII調だが、ここで鳴っているG音は主調のv度音であり、d mollではA音に相当するので、ここではII度調の7度上への移度模倣と考えられる。従って表記は II7↑ となる。

実際には一つの主題呈示の中で起こっていることなので I V4↑ II7↑ と表記する。また旋法的に見る場合は、この旋律が属する周囲の音の分布をを勘案し旋法を判定していく。上記3つの調域で使用されている音階を以下に示す。

Iの箇所



V4↑の箇所



II7↑の箇所



Iの部分はCイオニア（終止音がCのイオニア旋法）、V4↑の部分は、主題中にFisは現れないが、バスに現れるのでCを起点として並べればCリディア（終止音がCで第4音Fが半音高くなっている）となる。II7↑の部分は、元来が³d mollの和声短音階なので、Cを起点とすると、主音が半音高いという、例外的な音階となる。バスのCisはCの上方変位音と考えれば、元々はCミクソリディア（³d mollの自然短音階がひとつ下方にずれた形）と考えられる。終止音の上方変位を記述するために音名（C）の左側に上向きの矢印（↑）を付加した。全体としてはCイオニア-Cリディア-↑Cミクソリディアとなる（分析チャートでの表記はC[イ-リ-↑ミ]と略す）。

2.4 力性について

分析結果の表示法としていくつかある中で、調の力性グラフは、楽曲の安定-不安定の構造を理解するために有益であることはいうまでもない。ここで調の力性の問題を根底のレベルから論じることが、問題の複雑さから不可能である。しかし暫定的にでも問題を整理し、それに基づき当該フーガの力性を記述してみたい。問題はまず調相互の力性の確立と、さらに旋法相互の力性の確立である。『音楽の理論と実習』および『総合和声』には力性グラフの記述法について説明がなされている。しかしそこでは安定調と不安定調の相対的位置についての言及はあるものの、不安定調相互の位置関係については触れられていない。

第一の解決の鍵は、「同主調どうしが実は同じ調である」（『総合和声』p.267）という考え方である。同書のp.435およびp.469においても短調は長調との類推によってのみ存在するという意味のことが記されている。ここで「短」調あるいは「長」調とっているのは実は「旋法」に他ならない。つまり先の文言は「終止音（主音）を同じくする長旋法と短旋法は同じ調である」と言い換えられる。これをさらに敷衍すると「終止音（主音）を同じくする旋法はすべて同じ調である」ということができよう。つまりここに至り各長音階（イオニア旋法）、各種短音階（エオリ

ア旋法等)、ドリア旋法、フリギア旋法、リディア旋法、ミクソリディア旋法、ロクリア旋法がその終止音（主音）によって、次のように12の調に統合整理される。そしてこれは調（key）の本来の意味でもある。

C 調	Cdur	c moll	Cを終止音とする各種旋法
Cis 調	Cis dur	cis moll	Cisを終止音とする各種旋法
D 調	Ddur	d moll	Dを終止音とする各種旋法
			⋮
H 調	Hdur	h moll	Hを終止音とする各種旋法

次に上記のように整理された12の調を、力性に応じ、階層化しなければならない。ここでは「五度圏」をとりあえず採用してみたい。なぜならJ.S.バッハを含む機能と声による音楽を構成する音組織の枠組みが、V—Iの関係为基础とする調体系に基づいていることは明らかであるからである。したがってある調（I）を中心に以下のような力性の階層が考えられる

(弛緩) 不安定 ← 安定 → 不安定 (緊張)

...bII-bVI-bIII-bIIV-IV-I-V-II-VI-II-IIV...

実際にはフーガの構造分析チャートの下に、上方にV…、下方にIVの形で階層化する。ここで注意しなければならないことは、この力性関係は明らかに転調が確認される場合にのみ有効なことである。同一調内の和声進行は、あくまでその調内での固有音による進行であり、力性の変化は見られない。例えばI→VIは下方3度「移度」進行による「かげり」と考えるのである。

3. 分析の実際（音符の位置を示すのに、便宜的に休符を除く主題冒頭からの♪の数で示す。また通常の拍数も用いる）

今回取り上げたフーガは、主題が単一の調域で提示されることがほとんどなく、複数の調もしくは旋法を渡り歩いている点で特異なフーガである。以下に主題の提示についての分析を記す。

3.2 分析

1 の入りはアルトに主調のi度C音から導入される。主題前半は八分音符でC音から順次F音まで上行し、装飾的音型の中でG音に触れ、後半はE-A-D-Gと4度上行、5度下行を繰り返し、16分音符による経過的な楽句が結尾となる。主題の最後はE音とする。表記はI、旋法はCイオニア。

2の入りはソプラノにv度から導入されるが、I調とV調の間を揺れながら進む。最初の部分は主調のC dur: I上で主題が導入される。ソプラノ五つ目の♪で、先行声部アルトにFis音が現れ、初めて2の入りがV調であることが分かる。つまり2の入り冒頭の部分は主調と属調の共有和音（軸和音、つまりC dur: IでありながらG dur: IV）となっているのである。冒頭部分はI調の5度上への移度模倣なのでI5↑、V調に転調した後はV。2の入り全体としてはI5↑-V、旋法はGミクソリディア-Gイオニア。

3の入りは四小節目一拍目の裏からテノールに v 度から導入される。この箇所の上2声にはFis音ではなく、F音が用いられているので、明らかに再び主調に戻ったと考えられる。やはりテノール五つめの♪でソプラノにFis音が現れV調に転調するが、次の五小節で、再びFis音は姿を消し、F音だけが現れるので再度主調に戻ったと考えられる。表記は $I5 \uparrow - V - I5 \uparrow$ 。旋法はGミクソリディア-Gイオニア-Gミクソリディア。

4の入りは5小節目3拍目の裏からバスに i で導入される。3つ目の♪でテノールにB音が現れ、一瞬下属調へ傾くが、続く6小節1拍目の裏ではH音に復帰する（ソプラノ）。その後は主調内で主題が提示される。表記は $I - IV5 \uparrow - I$ 。旋法はCイオニア-Cミクソリディア-Cイオニア。

6小節から7小節にかけてはC:V→ I_1 の軽い終止形が見られる（ソプラノはC→H→(C)と、終止音形を示すが、終止音のC音は次の主題の入りのために欠如。バス:F→E；表記は(C)//〔Cは終止音度。丸括弧に入っているのは終止音のC音が欠如していることを表す。/は終止に参加した声部。太線は一定の音価とどまるなど有意性の高い声部。細線はすぐに動き出した、あるいは音の欠如など有意性の低い声部〕）。

ここまでアルト-ソプラノ-テノール-バスと4回主題が呈示されたが、このフーガは四声のフーガであり、これ以降は主題の呈示に追迫が見られることから、ここまでを第1主題提示とする。

5の入りは7小節1拍目の裏からソプラノに i 度で導入される。主題そのものは主調であるC durの固有音だが、♪7つめでバスにFis音が表れ、8小節1拍目の裏でバスにB音、同じく2拍目でバスにCis音が現れ、局所調としてC-G-dと転調が見られる。したがって表記は $I - V4 \uparrow - II7 \uparrow$ 。旋法はCイオニア-Cリディア- \uparrow Cミクソリディア（ \uparrow Cについては前出2.3参照）。

6の入りは同じく7小節2拍目の裏から、5の入りと♪二つの頭距離でテノールに v 度で導入される。主調のC dur: I 上で主題が導入され、♪5つめでFis音が表れる（第1主題提示と同じ条件）が、8小節1拍目の裏でII調（d moll）への転調に組み込まれ、最後はI調に復帰している。したがって表記は $I5 \uparrow - V - II4 - \uparrow I5 \uparrow$ となる。旋法はGミクソリディア-Gイオニア-Gドリア（バスに現れるCis音はC音の上方変位音）-Gミクソリディア。ただこの8小節後半は、音の分布こそI調であるが和音はC dur: VI-III-IV₁（9小節）と揺れ動き、9小節中央でI調に到達する（グラフでは弧線で表した）。

7の入りは9小節1拍目の裏からアルトに v 度で導入。小節冒頭よりソプラノにF音が二分音符でおかれており、この部分はI調の5度上への移度模倣である。♪5つめでソプラノにFis音が表れV調へ転調。10小節でもソプラノにFis音が維持され3拍目でG dur: I に終止するのでV調の移調模倣となる。表記は $I5 \uparrow - V$ となる。旋法はGミクソリディア-Gイオニア。

7の入りの途中（♪4つめ）で四声によるCへの終止が形成されているが（ソプラノ: F→E、アルト: H→C、テノール: D→C、バス: G→C）、フレーズの途中であり、終止音の音価が最大で

も付点八分音符なので終止感は弱い (C///)。

10小節3拍目（8の入りの直前）においても、上3声によるGへの終止が形成されるが（ソプラノ：Fis→G、アルト：C→H、テノール：A→G）、やはり終止音の音価が最大で四分音符（他は八分及び16分音符）なので終止感は弱い (G//)。

8の入りは10小節3拍目の裏からバスにv度で導入。主題導入冒頭直前にソプラノでF音が現れ、10小節後半はC durと考えられるので、この部分は5度上への移度模倣。♪5つめ（11小節1拍目裏）でアルトにFis音が現れるので、V調に転調したことがわかるが、4拍目にソプラノにGis音が現れ主題結尾がVI調に組み込まれていく。表記はI5↑-V-VI7↑。

旋法はI5↑Vの箇所はGミクソリディア-Gイオニアとなるが、VI7↑のところは一考を要する。この箇所の音をG音を起点に並べ直してみると次のようになる。



これは先に説明した例（2.3）と類似しており、Gis音はG音の上方変位と捉えることができる。すると元来はGミクソリディアで、主音のG音が上方変位しているので↑Gミクソリディアと表記できる。全体としてGミクソリディア-Gイオニア-↑Gミクソリディアとなる。

9の入りは10小節4拍目の裏から、アルトで8の入りと♪二つの等距離でii度から開始しているが、周囲にFis音はあってもCis音がないので属調内の五度上への移度模倣であることがわかる。しかし11小節4拍目から12小節にかけてVIであるa mollに転調し、9の後半もそこに組み込まれる。したがって表記はV5↑-VI4↑。旋法はDミクソリディア-Dリディア。

10の入りは12小節一拍目の裏から、テノールにiii度で導入される。9の入りの最後とは♪二つ分重なる。主題に使用されている音階は次の通り。



Dis音は現れず、最終的に主調のVIであるa mollに終止ことから、この部分はa mollのVと考えられる。表記はV^{VI}とする。第6度音は一貫してC音。Fis音はテノール以外の声部ではしばしばF音となる（a mollの属九根省の第九音としてE音に短二度下降する）。主題はEから開始しているので、Eの短短長音階（Mollmolldur;Mmdと略記）と考える。すなわちここでは移調移旋模倣が行われているのである。

この主題呈示の結尾においてアルトが休みとなり、ソプラノがH→A、テノールがGis→A、バスがE→Aと進行し、主調であるC durのVI調のIに3声同時に終止し、この曲中最大の区切りを形成

する (a///)。この終止和音には第3音を欠いているので、この和音だけでは長調か短調かの区別は出来ないが、先行する音組織と後続する主題の入り (C音)が、終止和音が鳴っている間に始まることから、a mollのIであることが明らかになる。

11と12の入りはそれぞれ14小節1拍目の裏にi度 (アルト) と2拍目の裏にv度 (テノール) から導入される。やはり追迫となっており、その頭距離は♪ふたつである。冒頭と全く同じ素材だが転調していないので表記はそれぞれ I、I5↑となる。旋法はそれぞれCイオニア、Gミクソリディア。なお12の入りは結尾部が省略されている。

13の入りは15小節1拍目の裏からバスにv度で導入される。12の入りに♪6つの頭距離でわずかに追迫となっている。♪6つめ (この小節4拍目) にアルトにFis音が表れるので、ここからC durからG durに転調していると考えられる。したがって表記はI5↑-Vとなる。旋法はGミクソリディア-Gイオニア。

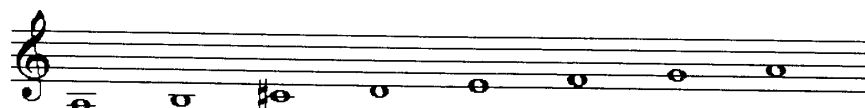
14の入りは15小節3拍目の裏から、13の入りと♪4つの頭距離でソプラノにv度で導入される。この小節4拍目のアルトのFis音、次の16小節1拍目の裏のアルトのFis音により、V調であることは明らかだが、短縮形であるこの呈示の最後の♪でVI調のVの和音に組み込まれる。したがって表記はV-VI7↑となる。旋法は前出 (8の入り) と同じくGイオニア-↑Gミクソリディアとなる。

15の入りは16小節2拍目の裏からi度でソプラノに導入される。ここでは同じソプラノ上での14の入りが終わる前に、次の主題の入りが始まり (頭距離は♪6つ)、同一声部上の追迫とでもいうべき現象が起きている。主題はVI-IV-I-Vの各調を経由し、最後は次の入りに起こるII調への転調に組み込まれるので表記はVI3↑-IV5↑-I-V4↑-II7↑となる。旋法はCイオニア-Cミクソリディア-Cイオニア-Cリディア- (↑) Cイオニア。

16の入りは16小節3拍目の裏から15の入りと♪2つの頭距離で、アルト声部にv度で導入される。開始音G音はIV調に組み込まれ、その後I調、V調を経由しII調に組み込まれる。表記はIV2↑-I5↑-V-II4↑。旋法はGドリア-Gミクソリディア-Gイオニア-Gリディア-Gイオニア。

17の入りは17小節1拍目の裏から、16の入りと♪4つの頭距離で、テノールにvi度で導入される。冒頭♪ふたつは周囲の音の動きからV調、三つ目の♪からII調に組み込まれる。表記はV2↑-V^{II}。ただし次の18の入りと共にこの箇所は音組織がd mollの和声短音階とドリアの間をゆれる (Cis音とC音、H音とB音の併存)。

旋法についてはV2↑の箇所はAイオニアとなるが、V^{II}のところの問題である。この箇所は全体としてH音とB音、C音とCis音間のゆれが見られるが、主題旋律内ではB音は現れず、C音よりCis音が優勢と考えられる。したがって使用されている音階は以下のようになり、前出10の入りと同じくAの短短長音階 (Mmd) と考えられる。



全体としてはAイオニア-AMmdとなる。

18の入りは17小節3拍目の表から、17の入りと♪3つの頭距離で、バスにii度で導入される（この入りは開始音価が二倍に拡大されている）。この箇所は上記のように音組織がd mollとドリアの間をゆれる。表記はII。旋法はDドリア-D和声短音階（Durmoll;Dmと略記）。

18小節1拍目の裏ではソプラノに、このフーガの終止部分を除いて最高音となるbⁿ音が現れ、直前のアルトとテノールに現れるH音と対斜を形成する。

19の入りは19小節1拍目の裏から、テノール声部にvi度で導入される。17と同じ理由で^{II}Vとなるが、♪4つめでアルトにFis音が、テノールには♪6つめでC、7つめにFis音が現れ、G durに転調したと考えられる。これにより7つ目のFis音へ増4度上行跳躍という鋭い効果を生む。したがって表記は^{II}V-V2↑となる。旋法はAイオニア-Aドリア。

20の入りは19小節2拍目の裏から、19の入りと♪二つ分の頭距離でiii度で導入される。冒頭はII度調領域だが、二つ目の音からV調に転じるので（ここで現れるFis音はII調からみた場合、ピカルディのiii度でもある）表記はII2↑-V6↑となる。旋法はEドリア-Eエオリア。なお19小節後半はバスにDの保続音が現れるが調はVである。

20の入りのふたつめの♪で、四声でG durのVへの終止が見られる（ソプラノ：E→D、アルト：E→Fis、テノール：Cis→D、バス：A→D）が、停止するのはソプラノ（ただし♪）とバス（こちらはDの保続音）のみで、内声は経過的なので終止感は弱い（D//f）

21の入りは20小節3拍目の裏から、20の入りの最後に♪二つ分食い込む形で、バスにiii度で導入される。常にFis音が現れるので、V調の6度上への移度模倣と考えられる。後半短縮。表記はV6↑。旋法はEエオリア。

22の入りは20小節4拍目の裏から、21の入りと♪二つ分の頭距離で、ソプラノにv度で導入される。ここもV調と判断されるが21小節3拍目からは主調に戻っているので、表記はV-I5↑となる。旋法はGイオニア-Gミクソリディア。

23の入りは21小節3拍目の裏から、テノールにvii度で導入される。22の入りとは♪6つの頭距離。保続音はG音（v度）だが音の分布はI調（C dur）。したがって7度上への移度模倣。ただし主題後半♪7つめでアルトにB音が現れ下屬調へ一瞬の揺れがみられる。表記はI7↑-IV4↑-I7↑。旋法はHロクリア。アルトのB音の箇所はBリディア。したがってHロクリア-Bリディア-Hロクリア。

24の入りは22小節3拍目の表から、23の入りと♪7つの頭距離でバスにvi度で導入される（24の入りは開始音価が二倍に拡大されている）。ここはすでにI調に戻っているので表記はI6↑となる。注意すべきは23小節で主題がバスからテナーに移っていることである。原主題の音価は拡大され後半は省略されている。旋法はAエオリア。

23小節から24小節にかけて、ソプラノが2度上行、バスが4度上行、アルトが2度上行、テノールが保留して、主調であるC durのIに終止する。バスはこの後3小節に渡りC音を保続音とする。他の声部はすぐに動き出すが、バスの保続音上で動くため、終止感が弱まるわけではなく、この曲全体の最大の終止と考えることが出来る。

表記はC///。

25の入りは24小節1拍目の裏からテノールにi度で導入される。ここは主調域であるが、♪3つめでソプラノにB音が表れ下属調に転調する。表記はI-IV5↑となる。旋法はCイオニア-Cミクソリディア。

26の入りは24小節3拍目の裏から、25の入りと♪4つの頭距離でアルトにiv度で導入される。その間調はIの保続音上のIV調。表記はIV。旋法はFイオニア。

27の入りは24小節4拍目の裏から、26の入りと♪二つの頭距離でソプラノにi度で導入される。後半は装飾・省略されている。常に下属調域なので、表記はIV5↑となる。旋法はCミクソリディア。

以上の分析の参考に、BWV846のフーガ全曲の楽譜を付した。楽譜中の丸括弧数字(1)、(2)等は主題の入りを示し、上記分析中、主題の入りの番号に対応する。また上記分析を図表化したものが、別紙の分析チャートである。チャートでは各主題の入りの下側に、該当する旋法等の名称を記した。またこれらを力性化したものがその下のグラフである。

4. 考察

以上の分析を通して、このフーガにおいて主題旋律が異なる旋法、調域へのゆれ、もしくはそれらに組み込まれていく様子を詳細に記述した。それによりバッハがこのフーガにおいて使用した模倣技法の多様性を、調および旋法面から相当程度明らかにできたと考える。和声的に見ればこのフーガは、一定の主題旋律が様々にリハーモナイズされていく一連の過程ともいえるが、それであっても、ひとつの主題がその提示内で、これほどまでに多様な調をくぐり抜けていることは驚きである。さらに旋法面から見た場合、調的視点からは、当該調内に覆い隠されていた主題の力性が明らかにされることで、このフーガに内包されていた新たな劇的構成に光を当てることができた。すなわち旋法の力性グラフは調のそれとクライマックスの位置がかなり異なるが、これは23の入りをHロクリアと判定したことによる。旋法的視点から見た場合、バッハはコーダ直前の保続音上で、まだなお劇的な効果を目論んだということになる。これに続く24の入りで2度低くAから導入される主題の重層の効果も見逃せない。そのわずか2小節後の結尾部では23の入りと鋭く対立する下属調域で、C-F-Cという枠組みの中で最後の3回の主題（断片含む）が導入される。いうまでもなくこうした分析は楽曲解釈に新たな選択肢を与えるものなのである。

確かにこのフーガはバッハの他のどのフーガと比べても、移行部がほとんど存在せず、かつ主題の導入が第1提示部以降ほとんどが追迫であるという点でユニークである。しかしそれだからこそこのフーガには、バッハの高度で自在な作曲技法と音楽性が強く反映しているといえるので

はないだろうか。

全主題の呈示が27回。内完全なもの22回、不完全なもの5回。呈示は結尾部の前までに24回。結尾で3回。主題導入の音度はC durの主音から第7音まで全ての音度で行われている。この主題提示数にもかかわらず、曲全体はわずか27小節である。こうしたことから全てがバッハの意図のもとに行われたことは否定しがたいことであり、この曲がしばしば自らが置かれた立場を象徴的に指し示していると解釈されるゆえんであろう。

「音楽上の出来事をすべて記述すること」が本論の目するところであったが、果たしてそれはどの程度達成されたのだろうか。いうまでもなく今回の考察で明らかになったことがら以上に、解決すべき課題は多い。あまりにも煩瑣になった旋法の分類を筆頭に、より実作品に沿った、我々の感覚に近い、そして簡素な記述法が考案されなければならない。それは即ち旋法的なものと同和声的なものとの合成体＝複雑系の解明に他ならない。

参考文献

- オリヴィエ・アラン著/永富正之、二宮正之共訳：『和声の歴史』、白水社、1981。
島岡 譲著：『音楽の理論と実習』第3巻、音楽之友社、1988。
島岡 譲 他共著：『総合和声 実技・分析・原理』、音楽之友社、1998。
アルノルト・シェーンベルク著/上田 昭訳『新版和声法』、音楽之友社、1982。

フーガ分析試論

FUGA I A 4 VOCI

BWV846

1 (1) 2 (2) 3

4 (3) 5 (4)

6 (5) 7 (6)

8 (7) 9

10 (9) 11

12 (10) 13

小 川 伊 作

14 (11) 15 (14) 16 (15) (16)

(12) (13)

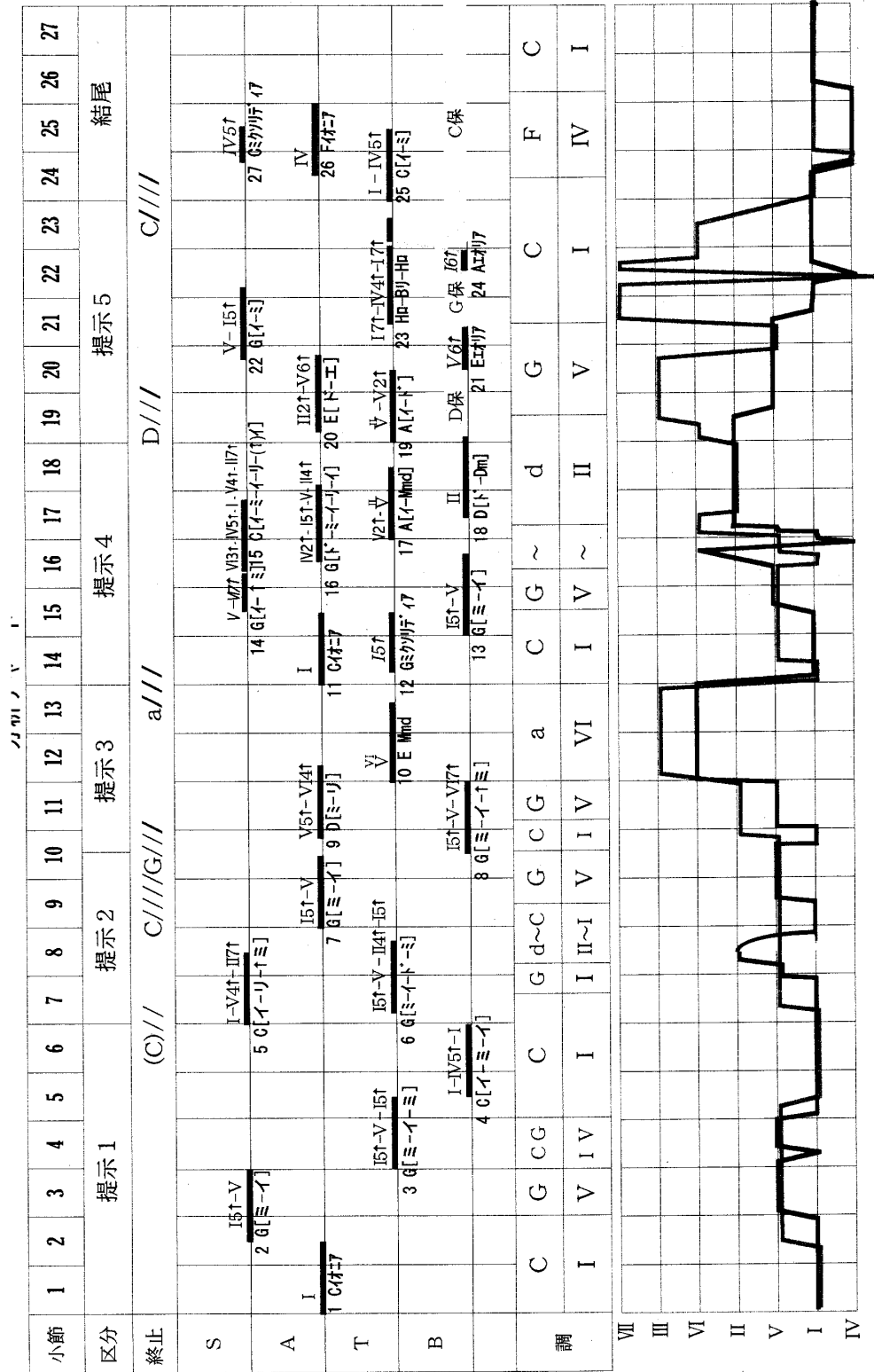
17 (17) 18 (18)

19 (19) (20) 20 (22) (21)

21 (23) 22 (24)

23 (25) 24 (26) (27)

25 26 27



■表の見方 (上から)

小節 楽曲の小節を数字で示す

区分 楽曲の区分 (主題提示および結尾)

終止 終止形 (終止音と終止声部数)

S A T B 声部区分

調 上段 調名 下段 調の主調からの度数

グラフ 左端縦の欄 調の力性 横の欄 小節数 調の力性グラフ 旋法の力性グラフ

分析チャートの主題の見方

I5↑V ← 横放音度 (斜体は不完全なもの)

入りの回数→2 G[ミ-イ] ← 旋法; Gミカリデ イ7-Gイイ7

※太線は主題のおおよその長さを示す