

17世紀におけるフーガの様相

—J. J. フローベルガーと D. ブクステフーデを中心に—

広瀬あや

序

本論文では、J. J. フローベルガーと D. ブクステフーデの作品を見ながら、模倣対位法楽曲の歴史的経緯における、彼らの立ち位置を探っていきたい。

第一章 楽曲の具体的様相

第一節 ヨハン・ヤーコプ・フローベルガー（1616–1667）の模倣対位法

J. J. フローベルガーは、バロック初期に活躍した作曲家である。ジローラモ・フレスコバルディ（1583–1643）の門下に入った。

彼は、1616年、ドイツのシュツットガルトで生まれた。ウィーンの宮廷オルガニストであり、たくさんの旅をしたので、主要な音楽のさかんな国々の芸術と、直接的に接触を持つことが出来た。フランスやイギリスで影響を受けたが、彼の作曲活動において決定的に重要なのは、1637年から1641年の数年間である。この期間、彼は、ローマの名高いオルガニストである G. フレスコバルディのもとで勉強した。そこで彼は、特にファンタジアやリチェルカーレに見られる様式である、対位法を学んだのである。そして、1667年、フランスのモンベリアル近くのエリクールで亡くなった。

作品については、多数の鍵盤楽器のための作品がある。G. フレスコバルディが、カンツォーネやリチェルカーレ、ファンタジアやカプリッチョなど、鍵

盤楽器における模倣対位法の様式の作品を数多く残しているのを受け継ぎ、またフランスやイギリスなどの国々の影響から、その後の鍵盤音楽の発展に重要性を持った。彼の作品の中では特に、組曲が重要な意味を持ち、その形式の発展に貢献したことは、彼の存在を語る上で特筆すべきことであるだろうが、模倣対位法音楽について論じることが本論の目的であるため、それについては割愛する。

J. J. フローベルガーの活躍した時代、17世紀前半は、声楽中心で、器楽においては即興性が重視されていた時期から、器楽が発展する時期への過渡期であった。それに伴い、自由度の高い音楽ではなく、精巧に練り上げられた音楽が出てきた。それが、模倣対位法で作曲された音楽であるが、その模倣対位法音楽の中でも保守的で、対位法的に厳格さを保つ傾向であり続けたのが、リチェルカーレである。

J. J. フローベルガーのリチェルカーレは14曲ある。そこに見られる傾向について、具体的に、構成、調性、音域とその他特徴的な点、そしてポリフォニー手法、といったことについて見た。

構成については、構成部分数、小節数、テーマ数について見ていく。構成部分に関しては、同一のテーマが現れなくなり、新たなテーマが始まることを、部分の切れ目として考えるのであるが、全曲見渡してみても、最高で5部分、多くは1部分から3部分と、部分数は少ない。5部分持つものは、《Riccercare V》《Riccercare X》である。小節数についても、最も長いもので《Riccercare IX》の195小節となっており、それほど長い曲はない。テーマ数は、ほとんどの場合が複数で、最も多いものが、《Riccercare II》《Riccercare V》《Riccercare X》の六つである。一方、《Riccercare XI》は唯一、テーマ一つの単一テーマリチェルカーレとなっている。テーマはほとんどの場合、各部分に混在して出てくる。ここでは、混在しているテーマのうち、初めて出てくるテーマと遅れて出てくるテーマを、主旋律と対旋律の関係、として捉えられる。

次に調性についてだが、調性の変化は、1曲全体を通して統一されているこ

とがわかる。複数部分から成っていても、調性は保持されている。これは、ポリフォニー手法における主題と応答の扱い方においても、見られる点である。

音域については、14 曲中最も音域が広いパートは、《Ricercare I》の bass に見られる 2 オクターブであり、鍵盤音楽の中では狭いものと言えるだろう。また、フィギュレーションや跳躍といった特徴については、あまり見られない。

ポリフォニー手法の様相としては、まず、主題と応答の定義を示しておくところから始めたい。テーマ旋律において、初出旋律「主題」と、旋律的に、等しいかほぼ等しいと認められ、全体の音程を完全 5 度上または下へずらした旋律を「応答」とする。それらの模倣のされ方を見ていくと、《Ricercare II》の一つ目のテーマに見られるような、完全模倣もあれば、完全模倣にはなっていないものもある。完全模倣でないものは、その種類は様々だが、《Ricercare V》の六つ目のテーマを例示しておく。ここに見られるのは、旋律の始まりの部分の音程変化である。

《Ricercare II》テーマ I

《Ricercare V》テーマ VI

《Ricercare V》の一つ目のテーマでは、こういった音程変化も見られる。

《Ricercare V》テーマ I



先に述べた、調性保持の傾向が認められると言えるだろう。

次に、テーマの旋律について、主題と応答の現れる順序を見てみると、そこに規則性は見られない。不規則な入り、と言える。テーマの関係性については、構成部分の異なるテーマ同士に、関連性を認めることができる。例として、《Ricercare X》のテーマ、I から V を並べてみる。

《Ricercare X》テーマ I, II, III, IV, V



これらは、以下のようにまとめられるだろう。

まず、構成、小節、テーマの数は、少なく、テーマ数については、言葉が変わるたびに旋律も変えられた声楽モテットとは異なる、という点である。これには、声楽と器楽の音楽的性格の違いが関わっている。声楽曲においては、音楽を歌詞によって捉えることができるため、歌詞の言葉に従って曲を理解することができる。つまり、旋律のまとまりや模倣を、言葉のまとまりや繰り返し

によって感じさせることができるのである。しかし、器楽曲の場合は、音楽が音のみによって出来ているため、言葉によって旋律を理解することはできない。だから、テーマの数が多すぎると、旋律同士の関連性が理解できず、曲としてのまとまりを出せなくなってしまうのである。そして、テーマの数が減ったことによって構造が複雑になり、テーマを伴奏するように、他の声部が別のテーマを奏するという形が出てくる。これが対旋律の始まりであり、ここでの14曲にも、対旋律の存在が認められるのである。これは、鍵盤楽器のためのリチェルカーレのうちでも、より器楽的な性格が確立されてきた、アンドレア・ガブリエリ（1510頃-1586）の形式を引き継いでいると思われる。

次に、調性が1曲全体を通して一定であることから、調性を統一することによって、曲に、1曲としての統一感を持たせようとしていることの表れということが言える。つまり、楽曲において、調性が曲全体の印象をつかさどっているということが、すでに意識されていたということである。そして、主題と応答についての旋律の変化の観点からも、調性に対する意識を見ることができる。応答で主題の音程が変化しているのは、各旋律の中で主音と属音への意識があり、その存在を保つためなのである。つまり、全体における調性を崩さないようにという意識が働いている、ということだろう。

では、主題と応答が完全な模倣になっている場合は、調性の意識が働いていないことになるのか、というと、そうではないと思われる。後のフーガで、主題と応答が完全に模倣されている例が数多く見られるように、調性が確立していても、旋律を、完全4度や完全5度、そのまま移動させるということがなされている。そこで考えられるのが、転調の概念である。現代では、元の調の主音から、完全5度上である属音を主音とする調を属調と呼び、近親調として扱い、結びつきの深い調としている。だから、フーガの主題と応答が完全5度の関係で完全に模倣されていても、応答の部分が属調であるという概念の下に見れば、その曲の調性を崩していることにはならない。ただし、ここで応答が完全に模倣されている主題には、ある1曲に出てくる場合は全てであったり、同じ部分に混在するテーマ同士は必ずそうであったりする、などといった

条件が見られるわけではないので、はっきりと転調のようなことが意識されていると認められるわけではない。

音域やその他の特徴については、まず、音域が狭いことを取り上げたい。音域が狭いのは、初期の鍵盤音楽に見られる特徴だろう。音域の狭さは、加えて、声楽音楽の持つ特徴ともみなせることから、ここでのリチェルカーレの音域が狭いことを、声楽的な傾向として示せるだろう。また、フィギュレーションや跳躍があまり見られないのも、声楽的な特徴の継承だと思われる。

そして、テーマの扱われ方に関しては、1曲の中でのテーマ同士の関連性について見ると、各部分の主旋律のテーマ同士がそれぞれ変奏の関係になっていたり、対旋律同士でも、前部分の対旋律のテーマを変奏して用いられていたりしており、1曲の中のテーマには、関連性が認められる。これは、単一主題の形式への傾向であることができ、構成部分の減少とともに、形式的な確立に向けた傾向であると考えることができる。また、テーマの関連性に伴って、その変奏のされ方についても見ておくと、ほとんどのテーマに見られるように、この、関連性を持たせた変奏には、1音1音の音価を引き伸ばし、主題を定旋律のように扱う手法が用いられている。これは、12世紀から14世紀ごろ、声楽においてポリフォニー音楽が発展した時代のオルガヌムにも見られた手法であり、声楽的な様式が当てはめられたものと見ることはできないか。

それらをふまえて、このリチェルカーレ14曲を見ると、まず、テーマが単一である《Ricercare XI》は、主題と応答の関係も完全な模倣であり、旋律に多少の変化は見られるものの、形式としては器楽的なのではないかと思う。《Ricercare II》でも、六つのテーマのうち五つのテーマで主題と応答が完全に模倣されており、そのうちで旋律に変化が見られないテーマが一つあり、さらに、全ての部分に対旋律が存在し、それらのテーマ同士が関連性を持っているという点から、形式的に確立したものが見られる。《Ricercare IX》では、テーマが現れる順序に規則性が見られ、ここにも形式上の秩序が感じられる。一方で、《Ricercare VIII》などは、主題と応答が完全な模倣の関係になっているテ

マもあるが、テーマにとっても多くの変形が見られ、旋律に変化が起きないテーマが存在しないことなどから、自由度の高い、確立された形でない側面が見られる曲になっているのではないか。また、《Ricercare X》などは、主題と応答が完全に模倣されているテーマを持ち、旋律に変化のないテーマもありながら、応答の見られないテーマも存在し、対旋律となるテーマが現れるのは最後の部分だけで、構成部分は六つとテーマも部分数も多めで、器楽的な性格と声楽的な性格が、1曲の中に極端に混ざっていると思われる。

全体的には、構成部分やテーマの数は少なめで、各部分のテーマ同士には強い関連性が見られ、主題と応答が完全な模倣、または主音と属音の関係を保った関係であることなどに、形式化への傾向が見られる。それに対して、音域が狭い、フィギュレーションや跳躍が少ない、定旋律の手法が見られる、テーマの旋律に多数の変形が見られる、テーマの現れる順序に規則性が見られない、などの特徴から、いまだ声楽的で即興的な性格が見られる。

このように、J. J. フローベルガーのリチェルカーレには、器楽的形式として確立してはいなくとも、声楽モテットを器楽に当てはめただけではない、声楽的模倣対位法と器楽の性格の、中間的な様相を見ることができよう。

第二節 ディートリヒ・ブクステフーデ（1637頃–1707）の模倣対位法

次に、D. ブクステフーデの模倣対位法楽曲の様相を見ていきたい。

D. ブクステフーデは、中期バロック時代北ドイツの作曲家、オルガニストであり、ヨハン・セバスティアン・バッハ（1685–1750）以前の最も重要な作曲家の一人とされる。宗教的声楽曲にも印象的な作品が多数あり、教会カンタータの形成に貢献した。

D. ブクステフーデは、1637年頃、当時デンマーク領であったホルシュタイン公国のオルデスローで生まれたとされるが、確かなことは分かっていない。ブクステフーデの一族は、もともとハンブルク南西の町、ブクステフーデの出身であった。1657年頃にヘルシングボリの教会でオルガニストを務めた後にヘルセンゲアに戻り、1668年4月11日、前任フランツ・トゥンダー（1614–

1667)の死去に伴い、リューベックの聖マリア教会のオルガニストに就任し、同時に、教会の書記や財務、経営管理を責務とする職務であるヴェルクマイスター⁽¹⁾にも任命される。リューベックの聖マリア教会オルガニストは、当時の北ドイツで最も重要な地位のひとつとされていた。1668年、リューベック市民となり、前任者F. トウンダーの娘と結婚する。その後40年近く聖マリア教会で職務を遂行し、1707年5月9日、リューベックで没した。

D. ブクステフーデの弟子には、同じく北ドイツで活躍したニコラウス・ブルーンズ(1665-1697)、南ドイツで活躍したヨハン・パッヘルベル(1653-1706)らがいる。

D. ブクステフーデは、前述した宗教的声楽曲を始めとする声楽曲、鍵盤楽曲、室内楽曲と、多数の作品を作曲しているが、ここでは鍵盤楽曲、特にオルガン曲について言及する。

オルガン曲には、コラルルの定旋律に基づいて作曲された作品49曲と、自由な形式で作曲された作品41曲とがある。前述の通り、本論文では模倣対位法を用いたフーガ書法について論じていくので、コラルル作品については省略する。

41曲ある自由作品⁽²⁾のうちで、オスティナート形式の3曲(《7. Ciacona in c BuxWV 159》, 《12. Passacaglia in d BuxWV 161》, 《17. Ciacona in e BuxWV 160》)と、未完作品である《41. Praeludium in B BuxWV 154》以外は、全てフーガ書法による部分を含んでいる。典型的な構成は、即興的な自由書法の部分と、模倣対位法であるフーガ書法に基づく部分とを交互に繰り返すものである。自由な部分には、即興性、技巧的パッセージ、大胆な和声進行が見られ、時折ファグートが現れる場合もある。フーガは、二重対位法、ストレッタなど、対位法技術の証とも言える技法が頻繁に見られる。フーガ部分においても、対位法的テクスチュアを拡張させ、厚みを増すのに、足鍵盤が重要な

(1) オルガニストが兼任するのが常で、別途棒給が与えられた。

(2) 本研究の参考楽譜では、《Canzonetta in a BuxWV 225》も自由作品に含まれていたため、研究対象とした。

役割を担っている。そのため、足鍵盤で奏するのに適した主題が多く見られる。その点からも、D. ブクステフーデのフーガは、オルガンの語法により作曲された、最初の作品と考えられている。

そういったオルガン作品における模倣対位法の様相を具体的に示していく。

ここではまず、主題を中心において見ていきたい。主題の、入り、答唱、性格、そして各部の関係性についてである。入りの特徴としては、非常に規則正しい曲が多い。《8. Praeludium in D BuxWV 139》《10. Toccata in d BuxWV 155》《34. Praeludium in g BuxWV 163》《36. Praeludium in A BuxWV 151》など、主唱の連続や音程変化、主唱と答唱の入りの連続などといった、比較的自由な模倣展開が見られる例もあるが、大半は、上声部から順に、主唱と答唱が規則正しく模倣される。さらに、続く対旋律も、同様に模倣されていく。ただし、主題の入りが重ねられるストレッタの技法については、頻繁にみられる。例えば、《20. Toccata in F BuxWV 156》では、その構成部分のクライマックスへと向かう43小節目からの提示部に、入りの重ねられた主題が多数見られる。

ここでの「主唱」「答唱」は、テーマ旋律「主題」のうち、最初に現れる旋律を「主唱」、それを模倣して現れる旋律を「答唱」としている。完全5度上または下の関係で模倣展開をするものである。そして、「主題」に寄り添う旋律で、模倣され、「主題」との重なりに規則性のあるものを「対旋律」とする⁽³⁾。

答唱の模倣の様相は、完全な模倣旋律、音程変化のある旋律の両方があるが、それらすべての答唱が、主唱と完全5度上または下の音程関係、つまり、属調または下屬調の関係を保った旋律である。

主題の性格としては、装飾的音型や反復音、跳躍といった特徴が目立つことがわかる。装飾的旋律として、《26. Toccata in G BuxWV 165》の主題旋律を

(3) 形式的確立がなされていない前提での分析であるため、前節で用いた語句や定義とは異なるものであるが、後に《フーガ》において見られる要素となるものとして扱っている。

見てみる。

《26. Toccata in G BuxWV 165》主題旋律



この曲では、対旋律にも装飾的な特徴が見られ、全体的にフィギュレーションが目立つ。

《26. Toccata in G BuxWV 165》対旋律



反復音が目立つ主題《6. Canzonetta in C BuxWV 167》の主題旋律を示しておく。

《6. Canzonetta in C BuxWV 167》主題旋律



跳躍が特徴的なものとしては、《14. Praeludium in e BuxWV 142》、三つ目のフーガ部主題を挙げておく。

《14. Praeludium in e BuxWV 142》三つ目のフーガ主題



そして、主題の関係性についてだが、D. ブクステフーデの作品では、一つの作品の中に複数のフーガ部がある作品がほとんどであり、それぞれに新たな主題を持っている。それらの各部主題の類似性を見ると、互いに明白な類似が認められる旋律となっている。《29. Canzona in G BuxWV 171》を例示しておく。

《29.Canzona in G BuxWV 171》二つの部分の主題比較

1-20



21-36



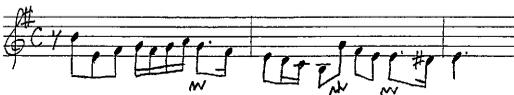
次に、調性について見ていきたい。各フーガ部において、はっきりとした転調の見られる曲はほとんど無い。しかし、経過的には、主調と異なる他調の響きは認められ、そこでは、主題の旋律に対して、明らかな調性的変形が施されているものが多い。これはつまり、主題旋律の多くが、確固たる和声進行に基づいて作られている、ということを示していると言えるだろう。和声進行基盤を示せる旋律として、《1. Praeludium in C BuxWV 137》、二つ目のフーガ部主題を示しておく。

《1.Praeludium in C BuxWV 137》二つ目のフーガ部主題



主調 C-dur から導音 fis 音を経て、V度調 G-dur へ移行しているのがわかる。一方、《16. Canzona in e BuxWV 169》など、主題が主調に根差したままのものもある。

《16. Canzona in e BuxWV 169》一つ目の主題



では、作品の構成はどのようになっているのか。D. ブクステフーデの作品において、構成は注目すべき要素だろう。それは、D. ブクステフーデが、器楽曲の発展において、それまで各々に独立していた諸形式の楽曲を一作品とし

てまとめ、より大規模な楽曲を作り上げる、という手法を生み出した中心人物だからである。ここで扱った作品においても、ほとんどの作品が、複数の部分の合体により構成されている。そしてその多くが、異なる書法で書かれた、形式の違う楽曲の組み合わせであり、「諸形式の合体」とも言える構成が見られる。例えば、《1. Praeludium in C BuxWV 137》は、3部分で構成された作品であるが、第1部分は自由書法の部分、第2部分は模倣書法で書かれたフーガ部分、そして第3部分がオスティナート形式のシャコンヌ部分となっている。これは、それぞれに書法の異なる形式を、一つの楽曲としてまとめた典型であろう。さらに、この曲の自由部分では、中間部の11小節に模倣書法的部分が挟まれ、自由形式の部分内においても、自由書法とフーガ書法との対比、という、対照性が見られる。また、《20. Toccata in F BuxWV 156》などは、自由形式から始まり、中間部に模倣書法によるフガート部が見られ、再び自由形式が置かれる。そして、第2部分としてフーガが始まり、その後を経過的な自由部分が置かれ、第3部分となる。そこから二つ目のフーガが始まり、最後に終結の自由部分がくる、という5部分構成である。ここでの中間部を、冒頭の自由部分の解釈と同様に、一つのフーガ部分として見て、経過的自由部分はフーガの中間部だとすることもできるだろう⁽⁴⁾が、こういった例からは、構成部分が明白に区分されているばかりでなく、随所に対比的構成が見られることが示せる。このことから、構成面の特徴として、複数部分から成り立っており、それは主に書法の違いにより形式的に対比されている、ということが言えるだろう。この特色は、「異書法による諸形式の対比的統合」といった言葉で表すことができるかもしれない。

以上のことをまとめるうえで、先立って触れておくべきことがある。それは、調性についての部分で示した、主題旋律の進行的特徴から言えることについてである。そこで、和声進行が基盤となっていることが明確であることから、これらの曲が、完全に和声的音楽に基づいて作られたものである、という

(4) ここでは、各フーガ部の主題に類似性が薄かったことや、経過的自由部分の独立性が高かったことなどから、別構成部分として捉えた。

ことがわかる。主題の持つ調性的性格には、確固たる和声進行に基づいた旋律であることが認められるし、曲全体を通した調性にも、長調・短調の音楽であることがはっきりと認められ、主調から極端に逸脱する例も見られない。また、半音階主題など、旋律的音楽の性格に近い主題旋律も見られるが、その場合でも、曲の流れは和声的音楽を基礎とし、移行部の存在などからも、調性保持の意識がはっきりと読み取れる。これらの作品が、完全に器楽的手法に基づいた楽曲であることを示している。

そのことは主題性格の点からも述べることができる。D. ブクステフーデのフーガ部主題は、調性面では和声的音楽の上に作られているというだけではなく、その旋律的性格においても非常に器楽的である。主題旋律も、反復音や活発なリズム、フィギュレーションが多く見られる、自由で明確な旋律がほとんどである。また、変奏的動機や技巧的楽句の頻出という点においても、これらの楽曲が器楽的性格を強く持つことを示しているだろう。また、曲の構成上解釈は難しいが、ほとんどのフーガ部は、1部分に1主題という単一主題フーガである。さらに、一作品に複数のフーガ部を持ち、複数の主題が存在する場合でも、それぞれの主題間の類似性への意識は明白である。その中で、同じ動機を繰り返す、という模倣書法において、対旋律の即興性や旋律の変奏的派生など、曲を単調にしないための工夫も認められる。

一方で、規則的な主題の入りには、ルネサンス期の厳格対位法に近い性格が感じられる。また、フーガ部において、その1部分内では、主題的要素から離れた部分はほとんど見られず、模倣形式の枠組みとしては、古くからの厳格な対位法形式に基づいている、と言える。しかし、ストレッタが多数見られることや、特に曲の後半部で入りの規則性が薄れることなどから、自由な模倣形式を感じ取ることもできる。

そして、D. ブクステフーデの作品において注目すべき点であるのは、作品の構成面の特色である。そのことを、フーガ部にも影響をもたらしているものとして、踏まえておく必要があるだろう。D. ブクステフーデの楽曲構成が、自由書法の部分とフーガ書法に基づく部分とを交互に繰り返しながら一つの作

品とする構造である、という点である。D. ブクステフーデのフーガ部が、厳格対位法の性格に基づいた模倣展開が見られる、という特色を持つことは、他部分との関連の中で、フーガ書法をより対比的に示すための手段であると考えられる。また、1部分内に主題的要素から離れた部分が見られないのも、そういった点で曲に変化をもたらすのは、そのフーガ部の前後部分が担っている役目だからである。

D. ブクステフーデのフーガ書法楽曲に見られる特色としては、全体的な模倣展開においては厳格な形式を保ちつつ、曲の基礎は器楽的和声音楽に基づけられ、その内部に使われる素材には、強い器楽的性格と斬新さが認められる、とまとめることができるだろう。その特色というのは、そこでの模倣対位法によるフーガ書法が、声楽的模倣対位法から独立し、器楽的書法として確立していることを示している、ということだ。そして、模倣展開の厳格さに物語られているものこそ、後に J. S. バッハにより形式的確立を遂げたといわれる楽曲形式《フーガ》の、前進の様相と言えるのではないだろうか。《フーガ》の形式的特色としては、主題による模倣展開の提示部と、その間をつなぐ、主題要素と模倣手法から離れた自由な部分とが繰り返される形式である、と見ることができる。つまり、《フーガ》というのは、自由形式部分を含んだ、対比的構成を持つ楽曲なのである。D. ブクステフーデ作品のフーガ部の前後部分は、後の《フーガ》において、模倣展開の間に現れる自由な部分、「嬉遊部」として、形式的に楽曲に組み込まれていくことになると解釈できるだろう。D. ブクステフーデの作品に多数見られる、自由な書法による部分とフーガ書法による部分とを対比させた構成は、当時の北ドイツ特有の大規模な形式による楽曲である。D. ブクステフーデはこの、種々の形式を組み合わせるより大きな形式の作品を生み出す、という動きの中心人物と言えるのだ。つまり、D. ブクステフーデのフーガ部は、この「異書法による諸形式の対比的統合」とも言える構成的特徴を持つ作品の中で、模倣書法の性格を全うし他部分との対比を生む、という役割を担っており、それらの各対照的部分の合体が、模倣書法を基礎としながら形式的に集約され、《フーガ》という楽曲形式の確立に至ったと

考えられるのである。

そして、そのフーガ部の、作品中に占める位置づけからは、この時点での「フーガ」が、独立した曲の形式を指すのではなく、多数ある形式的書法において、模倣書法という 1 書法を指す言葉であった、ということが理解できる。つまり、D. ブクステフーデの作品におけるフーガ部は、他書法との対比という目的で置かれており、それは、作品全体の中でのある一部分の書法、として取り扱われているのである。そして、種々の形式を組み合わせる、という手法で曲の大規模化を目指していた、当時の北ドイツの流れの中で生まれた、その「異書法による諸形式の対比的統合」こそが、後に、模倣対位法という書法であった「フーガ」が、形式としての《フーガ》として確立することに、大きな影響を与えた、と言えるのである。

第二章 17 世紀の「リチェルカーレ」「フーガ」の歴史的 position

第一節 「フーガ」とは

もともと「フーガ」という言葉は、模倣書法で作られた楽曲の全てを指す言葉であり、その起源は中世・ルネサンス期（1400–1600）の多声音楽までさかのぼる。初期の「フーガ」は厳格な模倣対位法である「カノン」であり、自由な模倣はまれであったが、1400 年頃、自由な模倣による声楽作品が出てきたのである。ルネサンス期の多声音楽は、教会旋法による対位法音楽で、各声部が、定旋律である主旋律と、それを強化するための対旋律とにわかれていた。定旋律はグレゴリオ聖歌などであり、対旋律は協和音程で重ねられるものであった。音楽が即興で作られていた時代から記譜される時代になると、対旋律は複雑化していき、そこでは対旋律調による移調の原理が生まれた。さらに、各声部の比重を等しくする、という理想のもと、15 世紀後半から 16 世紀のフランスで、フランドル楽派により、声楽曲において通模倣様式が始まった。その代表的な作曲家がジョスカン・デ・プレ（1440 頃–1521 頃）である。声楽ポリフォニーは、ジョスカン・デ・プレの頃に頂点を迎え、その後声

楽曲を器楽曲に編曲する動きが出てきた。それが、バロック期（1600-1750）のことである。

バロック期の器楽には、通奏低音という記譜法が用いられていた。器楽は声楽の声部を補う役目を担っていたが、16世紀になると器楽に独自の発展が起こる。そこで、模倣書法で書かれた声楽曲をもとに、その書法を器楽作品の語法として取り入れる動きが始まり、器楽作品における模倣対位法楽曲を生み出すこととなった。この頃の「フーガ」は、ポリフォニーの作曲法のことを指しており、声楽曲からふりかえられた器楽曲における曲の種目を指す言葉となった。具体的には、リチェルカーレ、カンツォーネ、ファンタジア、カプリッチョなどの、模倣書法で書かれた楽曲、あるいはその部分のことであった。器楽の発展と重なり、声楽作品から取り入れられた旋律的音楽である対位法は、本来器楽が持っていた通奏低音による和声的音楽と融合し、器楽的に発展をしていくこととなる。それは、和声主導の対位法として、従来の声楽的手法と、新たな器楽的手法とを合体させた形を生み出した。和声主導の対位法とは、つまり、通奏低音による和音のつなぎ方から生じた長調・短調の音楽であり、教会旋法に基づく声楽作品とは異なり、旋律を通奏低音に定められた和音の中に収める、という手法である。そこで、協和音程で重ねられていた定旋律と対旋律の音楽と、上声部と低音を内声部で和声的につなぐ、という音楽の合体により、不協和音が、声部間の音程としての問題から、和声内における独立した音としての問題となり、それは主音の終止を導くものとして、曲の調性を方向付ける役割を持つこととなる。また、主旋律は定旋律に基づかず、作曲者の自由さがあり、より旋律として明確で、活発なリズムを持つものとなっていった。さらに、変奏や演奏技巧など、作曲法だけではない、教育的意味も持つこととなった。

以上のことから、ジョスカン・デ・プレの頃から声楽的書法としての対位法音楽が確立し、通模倣様式が生まれ、それがバロック期に器楽の通奏低音の手法と融合して、長調・短調の音楽のもと、和声主導の対位法という新たな形が生まれた、ということが言える。

さらに、調性の面に加え、主題の扱いや楽曲の構成面から、声楽曲から器楽曲への転換の経緯や、器楽的書法としての形式の確立の推移を述べておく。

ジヨスカン・デ・プレの頃に声楽ポリフォニーが頂点を迎え、その後声楽曲を器楽曲に編曲する動きが出てきた。それは、16世紀からの器楽曲自身の発展と重なって、まず、モテット、シャンソン・フランセーズ、マドリガルなどから、対位書法を器楽曲の中に取り入れる動きとなった。その後しばらくは、「声楽のための作品」と「器楽のための作品」の間には、類似と混合が見られた。それらの作品は、スペインにおけるティエントやファンタジア、イタリアではリチェルカーレやカンツォーナ、フランスではファンタジーヤルシュリュ、イギリスではファンシーやヴォランタリーとなった。そして、それらの多様性を持つ作品に対して、曲の一体感を求める動きが出てきた。音楽的テーマが模倣による展開を見せながら、各構成部分がそれぞれ連続性を持つ構成が見られるモテットや、各主題に統一指向が見られるティエントなどが生み出され、それらはイタリアのG. フレスコバルディによって、基本主唱を曲全体に行き渡らせる、という形となった。イギリスでは、16世紀末以降、対位書法と和声書法の相和が見られ、ヘンリー・パーセル（1659-1695）のファンシーでは、主題における模倣的な工夫と調性的な工夫が見られる。

このように、声楽的書法として取り入れられ、器楽曲へと編曲された模倣対位法は、多様性を持つ性格から一体感を目指すものへと変化していった。そうして生まれたのが単一主題への指向とその作品であるが、転調に制約のある純正調の時代にあって、単一主題的作品は無味乾燥なものとなる危険性を持っていた。そこで、主題への新たな工夫が見られるようになった。それは、ヤン・ピーテルスゾーン・スウェーリンク（1562-1621）のファンタジーに見られる、主題の「変奏曲的」扱いである。主唱が、楽曲の絶対的な要素としてではなく、リズムや旋律を変奏するための対象として扱われているのである。これが器楽特有の模倣対位法の萌芽と考えられる。その後、主題の彩色、楽曲の統一感、そして楽曲の躍動感と発展、さらにストレッタや嬉遊部の出現など、様々な主題的・構成的工夫がなされ、それらがすべて、J. S. バッハにより集

約されて、今日の《フーガ》という曲の形になったのである。これらのことから、「フーガ」とは、曲の名称や形式を示す言葉ではなく、模倣対位法という手法自体を指す言葉であると解釈できる。

「リチェルカーレ」という言葉にも触れておきたい。

「リチェルカーレ」とは、16世紀から17世紀の間、様々なタイプの器楽音楽に用いられた言葉であるが、その中でも最も重要なものが、「模倣的リチェルカーレ」である。「模倣的リチェルカーレ」は、声楽モテットを器楽に当てはめたものであり、いくつかの主題を模倣的に扱っているのが特徴で、後のフーガの先行形態と考えられる。

その中で、オルガンのためのリチェルカーレは、ジローラモ・カヴァッツォーニ（1525-1577）の「リチェルカーレ、カンツォーナ、イムヌスとマニフィカト集」の中の、四つのリチェルカーレに始まる。これは、オルガンリチェルカーレを、単なる歌詞のないモテットではなく、単独のスタイルとして確立させたものである。モテットは、たくさんの短い主題が重なり合って模倣されているが、オルガンリチェルカーレでは、主題の数が少なくなり、各主題がより長く扱われる。部分構成的な形式で、それぞれに独自の主題を持ち、それらが模倣的に扱われている。曲の最後に音階的なフィギュレーションが用いられ、各部分の間では、模倣によらない自由なパッセージが出てきたりする。このような様式は、A. ガブリエリの作品で確立した。A. ガブリエリの作品では、構成部分がより少なくなり、その結果主題の数も減少し、G. カヴァッツォーニの時には五つから九つの部分から成っていたが、二つか三つの主題によるものになっている。そして単一主題のリチェルカーレも見られる。それによって、主題の扱いや組み立ては複雑化し、主題の一部を取り上げて、それをさらに模倣的に扱うということがなされるようになった。これが、対旋律と考えられるものである。その後、オルガンリチェルカーレは主にドイツで発展し、この形式は、J. S. バッハの「音楽の捧げ物」で発展を終えるまで、比較的安定して用いられた。このオルガンリチェルカーレのうちで、単一の主題に基づいたスタイルが、G. フレスコバルディによって確立された。このスタイルは、

主題を変奏していくことで、各部分に関連性を持たせたものである。

第二節 J. J. フローベルガーと D. ブクステフーデの位置づけ

フーガのこういった歴史的経緯の中で、J. J. フローベルガーの「リチェルカーレ」は、器楽が声楽音楽から自立し、独自の形式を確立し始めていた時期の様相がみられる。音域の狭さや、動機の扱い方などには、声楽的書法からの引用傾向がみられる一方で、曲の構成部分やテーマの数が少数である点、それぞれのテーマが関連性を持っている点からは、声楽モテットには見られなかった、器楽特有の形式の傾向が認められるのである。

そして、D. ブクステフーデのフーガ部を含む楽曲には、器楽曲の形式《フーガ》の、前進の様相を見ることができると言えるだろう。異書法を対比的に統合させる形式の中で、模倣対位法に厳格な書法を用いてその役割を際立たせているため、その模倣様相については、声楽的書法を継承している性格も強い。しかし、曲の基盤にあるのは、和声的音楽であり、完全なる「和声主導の対位法」となっているのだ。つまり、D. ブクステフーデ作品におけるフーガ書法楽曲は、バロック期に声楽曲から取り入れられた、模倣対位法の器乐的独立書法である「和声主導の対位法」と見ることができると言える。また、単一主題や調性保持、主題への変奏的着想などといった楽曲の統一感、主題旋律の性格や楽曲の発展性といったことへの意識という、《フーガ》として形式化された作品に認められる書法的特色が、ここでの主題的・構成的工夫からも見られるのである。さらに、作品全体の構成のあり方からは、《フーガ》が、自由書法部分を含んだ、模倣対位法書法と他書法部分との対比的構造という形式であることを踏まえると、その形式の確立に、深い関係を持つものであった、と位置づけられるだろう。

結 J. S. バッハを経て

J. S. バッハをもって、器楽的形式としての確立をなしたと言われるが、そ

の後、この《フーガ》は、どう扱われていくのだろうか。音楽演奏の場が、教会や宮廷といった特定の場から、市民化していく時代の中で、模倣対位法音楽の作曲、特にオルガン音楽におけるそれは、どう変遷していったのか、今後はロマン派時代の音楽に焦点を定め、その変化を見ていきたい。

参考文献

- グラウト, D. J./パリスカ, C. V. (戸口幸策/津上英輔/寺西基之共訳) (1998) 『新 西洋音楽史 (中)』, 株式会社音楽之友社
- ビッチ, M/ボンフィス, J. (余田安広訳) (1986) 『フーガ』, 株式会社白水社
- カービー, F. E. (千歳八郎訳) (1979) 『鍵盤音楽の歴史』, 全音楽譜出版社
- クヌズ・イエバサン (東川清一訳) (1982) 「対位法理論史概要」, 東川清一編 (2008) 『対位法の変動・新音楽の胎動』, 春秋社, pp.5-90
- 東川清一・平野昭 (1988) 『音楽キーワード事典』, 春秋社
- 皆川達夫 (1972) 『バロック音楽』, 講談社
- 美山良夫・茂木博 (1981) 『音楽史の名曲』, 春秋社
- Willi Apel (1951), *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press
- Karl Matthaei (1931), "VORWORT", *Johann Jacob Froberger Ausgewählte Orgelwerke*, Bärenreiter
- 柴田南雄, 遠山一行 (1996) 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第15巻, 株式会社講談社, pp.22-30
- 諸井三郎 (1961) 『楽式の研究Ⅱ フーガ』, 音楽之友社
- 佐藤望 (2005) 『ドイツ・バロック器楽論』, 慶應義塾大学出版株式会社, pp.215-229

参考楽譜

- Karl Matthaei (1931), *Johann Jacob Froberger Ausgewählte Orgelwerke*, Bärenreiter
- C. Albrecht (1993, 1994, 1995), *Dietrich Buxtehude Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke, Band 1-3*, Bärenreiter
- HP: IMSLP [http://imslp.org/wiki/14_Ricerca_\(Froberger,_Johann_Jacob\)](http://imslp.org/wiki/14_Ricerca_(Froberger,_Johann_Jacob))