

「学習フーガ」における嬉遊部に関する一考察

—分析を中心として—

藤 島 昌 壽

A Study on the Episodes
in *Fugue d'Ecole*

Masahisa FUJISHIMA

抄録； 本稿ではフーガの一部分である嬉遊部について分析を通じて考察した。

第一章では、作品としての「自由フーガ」と、学生の実習のための「学習フーガ」の形式上の相違点について述べた。次に両者の嬉遊部の内容上の相違点について述べた。すなわち、「自由フーガ」の嬉遊部が移行的部分であり、転調を含む「反復進行」が中心であるのに対して、「学習フーガ」のそれは嬉遊句を素材とする展開的部分とみなしうることである。

第二、第三章では、「学習フーガ」の全体構造を示し、嬉遊部の種類、規模、及び機能について述べた。次に嬉遊部で活用される動機の出所としての主唱と対唱について述べた。

第四、五、六章では「学習フーガ」の三つの作例を掲げ、嬉遊部の分析を行った。

第七章では、「学習フーガ」の嬉遊部が、習作者の音楽性の最も顕著となる部分であることを述べた。

索引語； フーガ、嬉遊部、嬉遊句

Abstract ; In this paper I considered the episodes, constituent parts of a fugue, through analysis.

In the first chapter I mentioned the formal difference between a fugue as a musical work and a *Fugue d'Ecole* which musical students should study. Then I referred to the material difference between their episodes. The episodes in a *Fugue d'Ecole* can be regarded as developmental parts which utilize some melodic fragments as materials, while those in a fugue as a musical work are transitional parts, where the principal approach is the sequential progression including modulation.

In the second and the third chapter I indicated the whole construction of the *Fugue d'Ecole* and referred to the kind, the scales, and the functions of the episodes in it. Then I mentioned the subject and the countersubject which are the origin of motives utilized in the episodes.

In the fourth, the fifth, and the sixth chapter I cited three instances of the *Fugue d'Ecole* and analyzed each episodes.

In the seventh chapter I concluded that the musical talent of a student became most clear at the episodes in the *Fugue d'Ecole* he composed.

Key words ; Fugue, Episodes, musical fragment

1. はじめに

フーガについて論ぜられる場合、作品としての「自由フーガ」をその対象としていることが多い。その内容は「フーガ」という形式についての歴史や様式や構造である。本稿は「自由フーガ」の基盤ともいえる「学習フーガ」について考察する。

フーガ (fuga) は対位法様式の作曲法になるものであり、模倣法及び主唱と名付けられた短かいが特徴的な基本主題の優位性に基礎を置いている。フーガは原則的に唯一の主題から内容を引き出しており、主唱に伴う対唱とから各部の断片的要素は導かれる。この断片的要素は嬉遊句と呼ばれ、嬉遊部はこの嬉遊句を素材として展開される。「学習フーガ」といえどもこういった基本的な各部の構造については、作品としての「自由フーガ」と何ら変るところはない。「自由フーガ」はその名のとおりの「学習フーガ」に比べて形式的に可成り自由である。それは発生時の形をとどめている「学習フーガ」を応用し、作品として工夫をこらし、凝縮・拡大、構造上の位置転換の実験的試みがなされている。一方「学習フーガ」は作品としての「自由フーガ」から見て教育上の意味しかもたない因習的なものであるとさえいわれる。確かに「学習フーガ」そのものは作品ではないし、因習的ではある。それ故に教育的な意味があるのではなかろうか。丁度「和声」を実習するにあたって「和声法」を習得することによって得られる作曲上の書式を教育的意義とし、「和声」その物を作品と呼ばないのと同様である。「学習フーガ」を実習することによって、和声法とは別の意味での作曲上の書式を学び得るのである。しかもこの「学習フーガ」の実習は、書式のみならず音楽構成法の原理までも学び得るものである。ここに「学習フーガ」の存在理由がある。

「学習フーガ」における嬉遊部を本稿でとりあげたのは、実習にあたって、嬉遊部が最もその才能を発揮せしめる部分だと考えるからである。一般に嬉遊部とは前後の主要部を連結する移行部分である。転調を主体としたゼークェンツによって書かれ、緊張の提示部に対する弛緩の部分であるといわれる。しかし「学習フーガ」の実習者にとって、各提示部は主唱（答唱）と対唱の移調されたものに自由唱が加わるにすぎず、比較的容易である。従って緊張感も伴わない。それに対し各嬉遊部は転調の計画、モチーフ（ここでは嬉遊句）の配分、及び次にくる提示部の導入をいかに効果的に導くかのダイナミック、外声の音高線の計画など主要部とは比較にならない程の多くの自由唱を書かねばならない部分である。

そこで「学習フーガ」の各嬉遊部について三つの作例を検討し、それぞれの嬉遊部がいかに書かれているかを明らかにしていこうとするのが本稿の目的である。従ってここでは作品としてのフーガ、「自由フーガ」の歴史や構造の変遷について述べるつもりはない。又、和声法上のことについても追求はしない。

2. 「学習フーガ」の形式

作品としての「自由フーガ」は特定の器楽様式や声楽様式のもとに2声～5声あるいはそれ以上の声部で書かれる。これに対し、「学習フーガ」は特定の演奏様式をもたない。実習是和声法の実習と同じく基本的には Soprano, Alto, Tenor, Bass の4声部でなされる。これらの名称は混声合唱の四つのパートの名称でもあるが、「学習フーガ」の実習においては必ずしも声楽様式を意味するものではない。

2-1 「学習フーガ」の構造

「学習フーガ」は次のように12の部分に分割できる。

- (1) 第一提示部 主要提示部とも呼ばれる。主調による主唱、属調による答唱及び対唱の提示部分。
- (2) 第一嬉遊部 第一提示部から第二提示部への移行部分
- (3) 第二提示部 並行調に移調された主唱と、その属調に移調された答唱及びそれぞれに付随する対唱の提示部分
- (4) 第二嬉遊部 第二提示部から第三提示部への移行部分
- (5) 第三提示部 下屬調に移調された主唱と、その並行調に移調された主唱及びそれぞれに付随する対唱の提示部分
- (6) 第三嬉遊部 第三提示部から属音度機能への移行部分
- (7) 第一追迫部 追迫手法による第一提示部の再現部分
- (8) 対唱追迫区 第一追迫部から第二追迫部への移行部分
- (9) 第二追迫部 追迫手法による第二提示部の再現部分
- (10) 自由追迫区 第二追迫部から属音度機能への移行部分
- (11) 第三追迫部 自由追迫を経て到達した属音度機能上での真正追迫部分
- (12) 結 尾 部 真正追迫を完了し主音度機能へ收拾したのち、各種動機による自由な追迫が行われる終結部分

以上12の部分から構成される「学習フーガ」を形式上次の三つに分類する考えがある。まず、冒頭の第一提示部（主要提示部）のみを「提示部」とし、第一嬉遊部以降第一追迫部の前までを「展開部」、第一追迫部から最後までを「追迫部」とする分類法。この分類法は三つの部分の均整がよい。それは三つの部分に分類してしまう考え方に無理があるからである。次の分類のし方は先に示した12の部分性格的に統合する分類法である。すなわち、第一から第三までの提示部を一括して「提示部」、第一から第三までの嬉遊部を一括して「嬉遊部」、そして第一追迫部以降を一括して「追迫部」とする分類法。この分類のし方は楽式としての分類ではなく、性格上の分類である。三つの部分から構成されてはいるが「三部形式」という解釈にはならない。「学習フーガ」の構造としては、12の部分から成り立っているというしかない。

2-2 嬉遊部と嬉遊句

12の部分に分類した各部のうち、第一から第三までの嬉遊部はいずれも各提示部を引きついで展開され、次の提示部への、或は属音度機能の終結点への移行部分である。位置としては「学習フーガ」ではその前半部分に置かれるのみで、追迫部以降の後半には置かれない。各提示部の調性がそれぞれ近親調ではあるが異なる調で書かれるため、新しい調を誘導するための移行部分としては必然的に転調を含むことになる。嬉遊部を展開していくための素材としては「嬉遊句」と呼ばれる断片が活用される。

嬉遊句は主唱（答唱）、対唱の冒頭を除いた旋律の一部であり、模倣手法によって各声部に配分される。因に主唱（答唱）の冒頭部、及び対唱の冒頭部は「学習フーガ」では追迫部においてのみ活用される。それ故、嬉遊部では展開のための素材として、つまり嬉遊句として用いられることはないのである。嬉遊句はこのほか、小結尾から採られる場合がある。小結尾とは第一提示部の最初の主唱が唱われたあと、答唱が導入されるまでの自由唱部分である。嬉遊部における嬉

遊句は通常1個であるが、複数で活用されることもある。この場合本稿では「主要嬉遊句」と「副次的嬉遊句」とに分けて呼ぶことにした。嬉遊句は本来短い旋律の断片であるが、常に完全な形で活用されるとは限らない。更に分割された一部分や、旋律の一部を変化させたものを和声動向に対応しつつ活用する。

3. 同一主唱による三つの作例

「三つの作例」からその嬉遊部を分析するに先だち、主唱、対唱及び嬉遊句を明示しなければならない。

譜例1. 主唱と対唱

「 」によって書かれた部分とその数字は、嬉遊句（主要嬉遊句）と活用された嬉遊部を示す。

3-1 主唱について

「学習フーガ」の主唱は多くの条件を要する。その主なものをおもにいくつかあげると、

- (1) 主唱は長短いずれかの旋法による。（古旋法は用いられない）
- (2) 主唱は主調を保持するか、属調に転調するかである。
- (3) 主唱は良き低音となりうる。
- (4) 多くの模倣手法を可能とする。

などがある。このほか開始音や終止音について、音域や小節数についての規定がある。しかし「学習フーガ」を実習するための主唱は、課題として与えられるものであり、習作者自らの手で創作することはまれである。譜例1.で示した主唱は「学習フーガ」の主唱としての条件を満たしている。

イ短調・四分の4拍子で属音より開始され、2小節第4拍より属調へ転調。属調の主音で終止している。終止に引き続き小音符で示した数音が小結尾である。

3-2 対唱について

対唱についても種々の規定があるが、その主なものをおもにあげる。

- (1) 対唱は主唱（答唱）に対して数拍遅れて開始し、主唱（答唱）と同時に終止する。
- (2) 主唱との関係を二重対位の手法で協唱させる。

(3) 主唱との動律を相互に補足させる。

そのほか、音価に関する規定、開始音、変応及び転調についての約束があるが、ここでは詳述を略く。

3-3 譜例1. に示した三つの対唱の分析

譜例1. A, B, C, の対唱はいずれも「学習フーガ」における対唱の規定をほぼ忠実に遵守してはいるが、和声法上、又音価配分等、若干の差異が認められる。

まず和声法の面からみると、Aの対唱中、2小節第3拍目最弱部にe（ホ音）を置いたことから三和音の第二転回型を形成している。¹⁾ Cの対唱では、2小節第1拍目を下屬和音と属和音に分割してハーモナイズしている。——他のA, B, 二つの対唱はいずれも下屬和音のみ——

音価配分の面からみると、Aの対唱では1小節第4上拍から2小節第3拍までの第1楽句を比較的長い音価で占めているのに対し、第2楽句には短い音価を配分している。Bの対唱では第1楽句に十六分休符を置き、躍動感を形成させているのに対し、第2楽句では平均した音価配分で順次進行を基本とし、穏やかな終止を示している。Cの対唱では第1楽句の冒頭の二つの八分音符による跳躍進行を重視し、以下八分音符と十六分音符による順次進行を主体とした滑らかな旋律線を形成している。第2楽句はA, Bのそれと導入のタイミングを除けば、それ程の変化はない。これら三つの対唱の作成にあたって、実習者がいずれも後の嬉遊部に活用されるであろう嬉遊句のことを考慮していることが窺い知れる。

三つの対唱の共通点としては、開始音が主音であること、2小節第1拍目にd（ニ音）を置き、主唱との関係を不協和状態にしていること、同小節第3拍目に主音を置いて第1楽句を終えていること、同小節第4拍目にg（ト音）を置いて属調の主和音の第1転回型としていること、3小節第1拍目にfis（嬰ヘ音）を置いて主唱との関係を不協和状態にしていること、終止音をg（ト音）としていること等がある。

3小節第2拍で終止した主音から次に導入される答唱までの距離²⁾について、A, Bは同じだが、Cの場合2拍遅れて答唱を導入させている。実習者Cは前に述べた小結尾を嬉遊句として活用しようと考えていたことが推測できる。以下、譜例1. に示した各嬉遊句がそれぞれ如何に各嬉遊部に活用され展開されていくかを分析していく。

4. 第1嬉遊部

嬉遊部において、主唱（答唱）又は対唱が割愛されず完全な形で姿を現すことはない。嬉遊部は2-2で述べたいわゆる「移行部分」であり緊張を解いた流動的で挿入的な部分という認識が一般的である。この解釈は嬉遊部が安易に書かれた部分であるという印象を与えないだろうか。視点を変えればこの解釈もありうることであり、否定する気はない。しかし別な視点からすれば、嬉遊部こそ実習者の音楽性と技巧の間われる部分であり、創作のためのあらゆる推敲³⁾がなされる。例えば「転調のための調の設定」「和声動行」「動機（嬉遊句）の声部配分」「ダイナミックに関する外声の音高線」などが統合的に考察された上で作られ移行部となるのである。「学習フーガ」における嬉遊部、それはソナタ形式という展開部に相当する。

第一嬉遊部は第一提示部（主要提示部）が終わった時点に開始され、第二提示部（並行調提示部）の導入をもって終わる。以下三つの作例は主調がa moll（イ短調）であることから、いずれも第二提示部はC dur（ハ長調）で主唱が提示されるはずである。

4-1 第1嬉遊部作例Aについて

譜例 2



通常「第一嬉遊部の小節数は主唱のそれと同等とする」という原則からすると上掲の作例Aは可成り長い。嬉遊句は主唱の2小節第2上拍より第4拍までが用いられている。嬉遊句の声部への配分—模倣—は、まず Tenor に置かれ、ついで Alto—Soprano—Basse—Soprano—Basse—Soprano—Alto—Basse と模倣されていく。最後の Alto, Basse による模倣は律動的に強弱が反転している。これは嬉遊句の導入が漸次接近し、ついに半拍遅れの模倣に入ったための結果としてそうなったまでである。調配列は、a moll (イ短調)—G dur (ト長調)—C dur (ハ長調)—F dur (ヘ長調) と主音が五度下へと指向する。第二提示部は並行調提示であるから C dur により主唱が聞かれるはずである。このためこの嬉遊部はそうように調を導かねばならない。にもかかわらず、C dur を通過し、一歩進めて F dur にまで調をすすませている。このことは規定に対しては違反である。では何故にこの「下屬調の並行調」にまで調を進行させてしまったのであろうか。譜例2.の6小節³⁾第1上拍から導入されている主唱は確かに並行調 C dur の属音に開始し、下中音へ2度上行している。しかしこの導入の2個の音に対し、F dur でハーモナイズしている。従って2個の音は上主音、中音としてしか聞かれ得ない。主唱の開始はこの場合、上主音であってはならず、属音のはずである。実習者がこの原則を無視したのは次の理由によるものと推測する。すなわち、嬉遊句を4回、5回と模倣させていった結果、F dur まで進んでしまった。しかし作者は6小節第3拍において効果的に C dur に復帰できる可能性を読んでおり、「並行調提示部の導入部分のみを F dur とすることは違反ではあっても、むしろ新鮮でさえあるのだ」と判断した。このような判断は音楽的に实际的である。形式上の法則で習作にあたっての当初の予定を逸脱したり、変更したりすることはしばしば起こりうるのである。Soprano の第5導入、Basse の第6導入の嬉遊句では最後の上行跳躍が5度であるべきところを、6度や4度の跳躍に変化させているが、移行部に活用される嬉遊句はそれ程厳格なものではなく、当然許容される。

4-2 第1嬉遊部作例Bについて

次の作例Bの小節数は第一嬉遊部として、主唱の小節数に対して理想的である。嬉遊句は対唱末尾が活用されている。声部への配分はまず Soprano に現れ、ついで Alto—Tenor—Soprano—Soprano—Alto と模倣する。第1導入に先だち、嬉遊句が対唱末尾から採られていることから、譜例3.1小節第2上拍より第4拍まで Tenor に唱われた対唱を Soprano が受け

譜例 3.

白ではないが、おそらく次の二つのうちのいずれかであろう。

(1) 主要嬉遊句の反逆行音列から冒頭の3個の音を選び、律動的に変化を加えたもの。

反行音列を半拍移動させ、強弱の反転を計り、16分休符を音符化したもの。

法として注目に値する。

線の対比は効果的である。

4-3 第一嬉遊部作例Cについて

譜例 4.

上記作例Cは第一嬉遊部としてわずかに長いが許容範囲である。嬉遊句は主唱に続く小結尾から選んだ。この嬉遊句は跳躍進行を含まない下行順次進行による性格的に穏やかな旋律断片である。声部への配分はまず Basse に始まり、ついで Tenor—Soprano—Basse—Alto—Alto—Tenor—Basse の順に模倣される。各声部の旋律線はいずれも穏やかな嬉遊句と相俟って滑らかである。特に Soprano において高音域を使用していないことがより穏やかさを増幅させている。しかし4小節目から5小節目にわたって大きな跳躍が見られ、5小節の冒頭に初めて高音を示し、緊張を形成する。この直後に第二提示部の主唱導入が設定してある。調配列は第一提示部を a moll で收拾したあと F dur—g moll (ト短調)—G dur (ト長調) を経て第二提示部の C dur へと誘導している。第二提示部の主唱導入が「作例A」の場合と同じく Alto におかれているが、ここでは規定通り並行調である C dur の属音—下中音としてハーモナイズされている。このほかこの第一嬉遊部については規定上と上げられるべき問題はない。また特筆すべき事柄もない。

以上第一嬉遊部について三つの作例を分析してきたが、そこにはそれぞれの特徴が見えはじめている。嬉遊句の選択とその活用によって、性格の異なる嬉遊部が見られる。書かれた嬉遊部の背後に、書くことの技術や才能といった音楽性の相違を感じさせるばかりでなく、人間性の相違すら感じられる。このあと第二嬉遊部、第三嬉遊部と見ていく中に、その違いはより一層明確になっていく。

5. 第2嬉遊部

第二嬉遊部は第二提示部の終わりから第三提示部（下屬調とその並行調の主唱が提示される部分）の導入までをいう。従ってこの場合、C dur で終わった第二提示部から、d moll (ニ短調) の主唱導入の第三提示部までの移行部分ということになる。

第二嬉遊部も機能的には第一嬉遊部と何ら変わることはないが、規模の点で第1嬉遊部より短縮されてはならず、小節数はほぼ同じか少し拡大される。通常、嬉遊句も第一嬉遊部のモチーフより拍数の多い、長い旋律断片が用いられる。

5-1 第二嬉遊部作例Aについて

第二嬉遊部作例A（譜例.5）は、その小節数において第一嬉遊部作例A（譜例2）と全く同じである。—譜例5が短いのではなく譜例2が長い—実習者はこの部分の嬉遊句を対唱末尾から選んでいる。嬉遊句冒頭の二音間が2度になっているのは答唱の変応部分に伴って対唱の変化した部分であり、妥当である。Tenor の第三導入は嬉遊句の後半が欠落しているが、嬉遊句の分割や部分的変化については前にも述べたとおりである。Alto の第四導入では、その導入を予告でもするような形で2回連続させている。これに続く Soprano の第五導入も同様であり、このような動機の冒頭断片のみの連続活用は上行形において緊張感を高めていく際の常套手段である。ただし動機が同度で反復されるとき停滞感を、下行で反復されるとき後退や衰退、脱力を感じさせる。調配列は第二提示部を C dur で終わったのち、F dur—g moll—B dur (変ロ長調)—g moll を経て d moll に至る。このようにわずか約4小節の間にこれ程の調を経過することは、嬉遊部が流動的な移行部であることを意味している。2小節の後半、及び5小節の第1上拍に d moll を定着させてはならない。第三提示部の d moll による主唱の導入をより新鮮に強唱させるためである。

譜例 5.

The musical score for Example 5 consists of four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The score is divided into six measures, numbered 1 through 6. Measures 1-4 are grouped together, and measures 5-6 are grouped together. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex polyphonic texture.

5-2 第二嬉遊部作例Bについて

次に示す作例B（譜例6）は実習者の第一嬉遊部作例B（譜例3）と比較するとき、約2倍の長さに拡大されている。第一嬉遊部の中にも見られたが、ここでも主要嬉遊句のほかに a—b—で示した副次的嬉遊句がある。

主要嬉遊句は主唱の後半をほぼ1小節そのまま使用している。Basse の導入に開始し、Tenor—Alto—Soprano と順次上声部へ動機を置き、4小節と1拍からなる第二嬉遊部を作っている。副次的嬉遊句 a—は対唱の中から選ばれているが、b—については主唱・対唱いずれの旋律の中にも捜し出し得ない。a—に続くものとして新たに作られた嬉遊句であろう。⁴⁾

調配列は第二嬉遊部の終末の C dur から F dur—一時 a moll も経過するが—d moll を経て B dur まで進んでいる。5-1（譜例5）と比較するとき、転調の回数は少ない。第一嬉遊部作例A（譜例2）のところでも触れたが、この第二嬉遊部作例Bの終末も d moll を通り過ぎて、B dur に入ってから d moll の主唱として唱われるべき主唱が開始される。今回の導入は譜例2の場合より一層大胆に B dur の導音（d moll の属音）から開始した形となっている。

音高線については、4小節に Soprano で最高音が唱われて頂点を形成し、その後やや下降しつつ d moll に入る。しかし主唱は聞かれない。一瞬遅れて6小節第1上拍より B dur の導音として Alto に開始する。

譜例 6.

5-3 第二嬉遊部作例Cについて

次頁作例C（譜例. 7）は小節数において、前2例A・Bよりやや長いが、第一嬉遊部Cと比較するとき妥当である。嬉遊句は対唱の末尾を活用している。この嬉遊句の選択には二つの問題がある。その一つは、嬉遊句の長さについてである。第二嬉遊部の嬉遊句は第一嬉遊部のそれより若干拍数の長い旋律断片を選択すべきで、第一嬉遊部より発展的に拡大された第二嬉遊部に活用させるには音楽的に多少慌ただしい印象を与える。もう一つの問題点は嬉遊句の性格についてである。第一嬉遊部において活用された嬉遊句が、順次進行による穏やかな性格のモチーフであったことを考慮すれば、この第二嬉遊部で再び同じような順次進行中心とした嬉遊句を選ぶことは、楽曲全体の精彩を欠く恐れが出てきはしないかという点である。自由唱部分にその解決を委ねるとしても、嬉遊句の選択は楽曲全体に関わる重要なことの一つであると考え。特徴的断片こそが嬉遊句となりうるのである。

調配列は第二提示部が C dur で完了した後、属調と、その並行調である e moll（ホ短調）と G dur（ト長調）が置かれている。3～4小節では主調の a moll を、そして5小節第1拍では並行調の C dur を経て目的の下属調 d moll に達する。6小節第1上拍 Tenor に d moll の主唱を聞いて第三提示部に入る。つまりこの一連の転調は、シャープ1個の短調・長調から調号なしの短調・長調を経てフラット1個の短調へと流れ、—このあと長調の主唱が聞かれる—並行調とともに五度下へと主音が流れている。次に Soprano の音高線に注目してみたい。まず1小節第2上拍の a（二点イ音）を最高音とし、以下6小節第2拍までの間、1オクターヴと五

譜例 7.

The musical score for Example 7 consists of four staves. The first four measures are numbered 1 through 4, and the next two are numbered 5 and 6. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first four measures show a complex interplay of voices, with the fifth measure introducing a new melodic line in the third voice. The sixth measure concludes the section with a final cadence.

度（12度）下のd（一点ニ音）まで一貫して下降旋律を用い、第三提示部へ導入させている。このことは計画的であるとはいえ、第一嬉遊部作例Cと考え合わせるとき、いずれも嬉遊部下行形を設定した構想に問題を感じる。このほかの点すなわち嬉遊句の各声部への配分や、嬉遊句の分割について、及び和声処理については何ら問題はない。

6. 第三嬉遊部

第三嬉遊部は三つの嬉遊部のうち最後の嬉遊部であり、第三提示部（下屬調とその並行調の主唱による）に続いて書かれる部分である。「学習フーガ」においてこの部分は「追迫部」への移行部分というより、属音度機能及び半終止という段落へ向けて音楽を高揚させ、鎮静させる部分という解釈の方が適切ではなかろうか。本稿に用いた三つの作例のうち二つは、この第三嬉遊部の終結点においてフェルマータを付した属音上での終止を設定している。この終止の直前では属音の保続音を用いる例が少くない。保続音を強唱させ、属音度機能を高めることは次の追迫部における主調への復帰を強く喚起する。保続音部分はしばしば声部の分割が行われ、5～6声部となる。この第三嬉遊部では第一、第二の嬉遊部より更に長い旋律断片が嬉遊句として選ばれ、小節数も保続音部分を含め拡大される。嬉遊句は分割、拡大、縮小、反行それらの複合など種々の作曲技法が駆使される。

6-1 第三嬉遊部作例Aについて

譜例 8

第三嬉遊部作例A（譜例. 8）は形式的に典型的な書式の一つに属する。第三提示部をC durで収拾したのち a moll, d moll を経て、6小節第1拍で a moll の保続音部分へ入り、8小節第3拍で半終止に達する。4小節目の第1, 2拍にやや各声部の旋律線に無理な部分が見られるが、音楽全体の流れからすれば、それ程の問題ではない。4小節第1拍に見られる Alto の b-a（一点変ロ—イ）のモチーフ最後部の半音下行を、半拍ずらして Soprano, Tenor, Bass が模倣しているとも見ることができる。更にこの部分動機を同小節 Tenor, Basse の第2上拍から第3拍に、そして Alto の第3拍へと模倣を続けさせようとして起こった無理な旋律線と解釈しておく。嬉遊句は主唱から選ばれ、第3導入以後その完唱は見られない。4小節第3拍の第5導入から第6導入を挟んでの第7導入は連続的に Soprano に嬉遊句が唱われ、音楽的高揚を見せている。このあと分割された嬉遊句は模倣されつつ下行しながら第三嬉遊部を半終止へと収拾していく。7小節では嬉遊句の冒頭のみが3回模倣され、衰退していく。

6-2 第三嬉遊部作例Bについて

第三嬉遊部作例B（譜例. 9）は意欲的に10小節からなる。ところでこの第三嬉遊部開始直前の終止が a moll になっているのはどういうことだろうか。実はここに意欲的に書かれた理由がある。この章の冒頭でも触れたが、第三提示部は下屬調とその並行調が共に主唱を提示する部分であると述べた。ここではその並行調とは F dur のことであり、主唱は後半属調に転調するから当然C dur の終末でなければならない。実習者は第三提示部に下屬調の d moll の主唱は提

譜例 9.

示したが、その並行調の F dur の主唱提示をいかなる理由からか割愛したのである。従って第三嬉遊部の小節数は2小節半のみで、通常の半分の長さしかない。この不均衡を調整するため、第三嬉遊部は異常といえるほど長くなっている。第三提示部で F dur 部分が欠落しているためか、譜例9の3小節の第1拍から4小節第2拍までを F dur とし、同3拍目では不完全ながら C dur の終止を置いている。この1小節半が調性的に第三提示部の欠落部分を補っているといえないだろうか。調配列は上に述べた F dur と C dur の前後に主調の a moll が置かれているのみである。嬉遊句はここでも主要嬉遊句と副次的嬉遊句が主唱と対唱の如く混用されている。主要嬉遊句は主唱の1小節第3拍目から2小節第3拍目までを選んでいる。副次的嬉遊句は対唱の冒頭より二個の音を除いた「a-d-f-e」の音列⁹を基に「反行」，「休符の音符化」の操

作を施し、次いで主要嬉遊句冒頭の十六分音符の音階による部分動機^②を反行形にして結合し作られたものである。Soprano, 8小節第2拍目, 第3拍目に見られる切分音による部分動機^③は主要嬉遊句後半の八分休符を音符化し, 縮小したもの^④である。

譜例 9'



譜例9の7小節目から8小節第1拍までの Basse は、主要嬉遊句の何と4倍の拡大型であり、それに続く8小節第2拍から10小節第4拍のフェルマータの付けられた音符までの旋律は、同じ主要嬉遊句の4倍の拡大型のまま半終止に至っている。この部分の各上声部には主要嬉遊句とその冒頭部分が反行型も含め、複合されて活用されている。Soprano の音高線は譜例9の4小節で最も低く、徐々に上昇し、9小節で頂点に達したあと急激に衰えて10小節で半終止する。

エルンスト・トッホ (Ernst Toch 1887~1964) は彼の著書「旋律学」の中にグスターフ・フライタークのいう《戯曲の手法》を引用しつつ次のように述べている。

『音としての頂点は原則としてただ一回のみ作られる。それも終わりに近くなって出てくること。又、頂点(大詰)に達したのち、いわれるべきことがすでにいわれたならばもうそれで結末にすべきである』譜例9はまさにこの構成原理によって効果的な音楽構成がなされているといえる。

6-3 第三嬉遊部作例Cについて

譜例 10



第三嬉遊部作例Cは、第一、第二嬉遊部作例Cを更に発展させたものとして小節数及び形式において十分である。嬉遊句は主唱の2小節第2上拍から末尾までが選ばれている。嬉遊句はまず省略なしに完全な形で Soprano に B dur—F dur, Alto に F dur—C dur, Basse に C dur—d moll と3回模倣される。次に嬉遊句の断片の模倣が続き、7小節第4上拍から再び完全な形で Basse に a moll で模倣される。ここには譜例9のような副次的嬉遊句は見られない。又、嬉遊句の拡大型もなく、4小節第3上拍から第4上拍、及び5小節第2上拍から第3上拍の Soprano に見られる嬉遊句後半の縮小型^①が活用されている程度である。反行型として終わり近く、8小節の第4上拍から9小節へ向けて Alto に1回見られる^②のみである。

譜例 10'



音高線については5小節第3上拍に Soprano が a・h（二点イ・ロ音）を唱い、頂点をなししているかに見えるが、跳躍によって瞬間的に唱われる高音では音楽的高揚のニュアンスは感じにくい。その後の下行旋律も跳躍によるものが多く、8・9小節には再び高音に舞い戻るなど一貫性に欠き、説得力に乏しい。とはいえ特筆すべき点もある。まずこの作例Cは属音の保続音はあるが前2例A・Bのようなフェルマータの付された半終止は持たない。実習者は主唱の冒頭が a moll の属音から下中音へ2度上行することに注目し、保続音のあと偽終止の形をとる事によって追迫部への導入を計画したのである。しかも追迫部に唱われるべき主唱（主調による）冒頭の八分音符の属音、四分音符の下中音を2倍に拡大させている。9小節第3拍以降、—追迫部であるため譜例10には見えない—主唱は本来の音価に戻っている。この計画のために半終止を省略したのである。拡大という手法を第三嬉遊部内に設定し得なかった償いを見る感がある。

7 むすび

以上三つの「学習フーガ」の作例からそれぞれ三つの嬉遊部について比較分析を中心に述べてきた。この中にはA, B, Cの3実習者の個性、才能が如実にあらわれており興味深い。

計画なしに音楽を作ることができないことは改めていうまでもないが、計画しても法則によって変更をくり返す作例、法則に縛られたままその内側だけで無難に処理していこうという作例、法則を超越しても計画を実行していくという大胆な作例など「学習フーガ」においても作品を書いていく場合と共通する部分が多い。主題を唱わず短い断片だけを頼りに構成していく嬉遊部こそ実習者の個性と才能が顕著となる。それは「ソナタ形式」による楽曲の中で“展開部”は最も作曲者が技量を発揮する部分……といわれることと共通しないだろうか。

「学習フーガ」の中で「嬉遊部」に次いで興味深いのは「追迫部」である。「追迫部」については稿を改める予定である。

註

- (1) 対唱を作る際、3-2の(2)の規定で、“主唱との関係を二重対位の手法で……”とあることのひとつに“三和音の第二転回型を露呈してはならない”という規定がある。実習者Aの対唱の中にある三和音の第二転回型は、拍の最弱部という観点から装飾的な第五音として容認されるのであろうか。
- (2) 主題の模倣について、先行主題の頭部から模倣主題の頭部までの時間差を「頭距離」と呼ぶことがある。
- (3) 「譜例2」以降に付された小節番号は楽曲の通し番号ではない。譜例中の各部を説明するため便宜上付したもので、不完全小節にも番号を付した。
- (4) このように新たに作られたモチーフのほか、第二嬉遊部以降においては、以前活用された嬉遊句の一部が再度用いられることがある。

参考文献

- Andre Gedalge, Treatise on the Fugue, Translated by Ferdinand Davis, University of Oklahoma Press, 1965.
- アンドレ・オディール 音楽の形式 吉田秀和訳 白水社 1973.
- マルセル・デュプレ 対位法とフューグ 池内友次郎訳 教育出版 1955.
- ヴァンサン・ダンディ 作曲法講義 2-b 池内友次郎訳 教育出版 1956.
- エルンスト・トッホ 旋律学 武川寛海訳 音楽之友社 1953.
- 池内友次郎 対位法講義 I部 全音楽譜出版社 1959.
- 池内友次郎 対位法講義 II部 全音楽譜出版社 1960.
- 池内友次郎 学習追走曲 音楽之友社 1977.
- 吉崎清富 対位法の泉 東京音楽書院 1987.
- 福元正 フーガの研究 音楽之友社 1966.
- 浅香淳 新音楽辞典 音楽之友社 1982.
- 下中邦彦 音楽大事典(4) 平凡社 1982.