

## バッハにおける「ため息の動機」

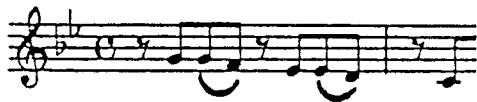
小林 義 武

バッハに限らずバロック音楽が一般に何かを語ろうとする芸術 *musica poetica* として位置づけられ、作曲家がその思考もしくは感情を聴き手に伝達しようとする際に用いるべき表現手段がこの時代には、音型論 *Musikalische Figurenlehre* もしくは音楽修辞学 *Musikalische Rhetorik* という名の下に体系化され、情緒論 *Affektenlehre* と並んで重要な創作理論のいわば大黒柱的役割を果たしたことは広く知られるところである。

音型論においては、作曲家が聴き手に伝達しようとする思考もしくは感情は個々の音型 (*figura*) によって表現されるが、本論では数多くある音型の中から「ため息の動機」と呼ばれているものを採り上げ、バッハ作品においてそれがどのような意味をもって用いられているのか、について考察したい。

バッハ作品についての解説書<sup>1)</sup>などには、しばしばため息の動機への指摘が見られるが、それを根拠づけるべき出典が明らかにされているケースはほとんどない。バッハ文献で指摘される当該の音型は譜例1のような特徴をもっている。比較的ゆっくりとしたテンポで進む曲において、その動機の強拍に相当する冒頭部分に8分休符が置かれ、次に続く弱拍上の8分音符はスタッカートのように後続の音符から切り離されたあと、それに続く二つの8分音符はレガートで結ばれた形で2度音程の下降順次進行を形成する（ただし

### 譜例 1



8分音符の代わりに半分の音価である16分音符が用いられることもある)。

これはバッハのクラヴィア作品(例えば3声シンフォニアへ短調 BWV795 や《平均律クラヴィア曲集第2巻》のへ短調前奏曲 BWV881)で一般によく知られている。この動機は同様に《音楽の捧げ物》の中のフルート・ソナタ第3楽章にも登場するが、これは作品の被献者であるフリードリヒ大王のイタリア趣味を考慮して使われたと説明されることが多い。この音型をはじめとする *espressivo* な(もしくは当世風のドイツ語を用いるならば *empfindsam* な)語法がジョヴァンニ・パッティスタ・ペルゴレージなどのイタリア流行作曲家を通じてドイツに伝わり、特にバッハの息子たちの世代からもてはやされていたことは確かであるが、《音楽の捧げ物》のフルート・ソナタを単にバッハの迎合として捉えようとするならば、甚だ偏った見方と言わざるをえない。なぜなら、上記の作品以外にも、特に声楽曲において非常にしばしばため息の動機が用いられているからである。

これと似たような動機形成はもちろんバッハにのみならず、他のバロック作曲家たちの音楽にも確かめられることである。私が知る限り最も初期の例はクラウディオ・モンテヴェルディの《サルヴェ・レジーナ》二短調<sup>2)</sup>であり、ラテン語歌詞の“*suspiramus*”「われらはため息をつく」という箇所(第30小節から)において現れる音型は譜例1に示した動機とは多少の違いはあるにせよ、タイプとしては同種に属するものと考えてよい。

さてこの音型について当時の理論書においてどのような叙述がなされているのか調べてみようとするれば、意外なことに上記の動機と同じものがどこにも掲載されていないということが明らかになるのである。バロック時代の理論家たちが“*suspiratio*”、“*suspirans*”、“*stenasmus*”(いずれも「ため息」の意)などといった概念で論及しているものは譜例1に掲げたのとはかなり異なっている。音型論に関するバロックの理論家たちの見解をハンドブックの形にまとめたディートリヒ・バルテル<sup>3)</sup>によれば、アタナシウス・キルヒャー<sup>4)</sup>およびトーマス・ヤノウカ<sup>5)</sup>は *stenasmus* ないし *suspirans* を単に休止符として定義しており、ヴォルフガング・カスパー・プリンツ<sup>6)</sup>とヨハン・ゴットフリート・ヴァルター<sup>7)</sup>はそれよりは少し詳しく次のように説明している。「*figura suspirans* は *figura corta* の特殊な形である。通常の

figura corta は三つの速い音符から成っており、そのうちの一つは他の二つの2倍の音価をもつ（例えば一つの4分音符と二つの8分音符というように）。suspirans と呼ばれる音型は、より長い音符（＝冒頭音符）の代わりに休止符一つと音符一つが配置され、それぞれ冒頭音符の半分の音価を与えられるような figura corta である。」この定義では、続く二つの音符が2度下降することは必ずしも要求されない。

バルテルのハンドブックに紹介されたもの以外にもバロックの理論書でため息の動機について論じているものがあり、例えばヨハン・ダヴィッド・ハイニヒェンはその通奏低音教本<sup>8)</sup>において、suspirans のための一連の例を掲げている。その中の一つは冒頭の休止符を欠いているものの、後続の二つの音符を2度下降する旋律線として形成されているため、譜例1にかなり近い動機となっている。

譜例2：ハイニヒェン、通奏低音教本より

Vo - cer - tan do il ve - - ro Nu me che so - spi ra

また、バッハと時を同じくしてライプツィヒで活躍した出版業者ヨハン・ハインリヒ・ツェードラーの百科事典<sup>9)</sup>には Figura suspirans という見出し語の下に次のような説明が掲載されている。「Figura suspirans とは Figura certa のことである。ただし（・・・）[以下前述のプリントの音価に関する説明の引用]。この項目の少し前に Figura certa という項目があり、そこでもプリントの場合と同じ内容の説明が見られることから、certa が corta のミスプリントであり、何ら新しいことが説明されているわけではないことが判明する。

リズムに関しては、今日の文献で一般的に「ため息の動機」と呼ばれているものはバロックの理論家たちが説明している動機と場合によっては一致しているが、常にそうとは限らない。しかし、捉え方にかかなりの差異が認められるのは、2度下降という旋律構造に関してであり、ハイニヒェン以外の著

者がそれについて論じているケースはない。

そこでこの動機についての現在の認識が何を基にしているのか、その根源を探ってみることにしよう。その際問題となっているタイプの音型を本論では仮に「バッハ型ため息の動機」と呼ぶことにする。まず最初に考えつくことは大きな音楽辞典の中に何らかの指摘を見つけることであろうが、現在普及している数多くの音楽辞典においても、ため息の動機に関する情報は非常に乏しいと言わざるをえない。そこでバッハ文献を中心にバッハ型ため息の動機の根源を探っていくと、それを最初に指摘したのがアルバート・シュヴァイツァーの『バッハ伝』<sup>10)</sup>であることが判明する。まだ音型論が再発見される前にバッハ芸術の中に絵画性が強く認められることを指摘したことで知られるシュヴァイツァーは、その著書において「痛みの動機 (Schmerz-motive)」というタイトルの下にバッハにおけるため息の表現法にも立ち入った考察をしている。

その際、シュヴァイツァーは二種類のため息の動機を区別している。一つはため息の写実的な模倣、もう一つはむしろ理念的な形であり、言い換えれば精神化されたため息の情緒表現——シュヴァイツァーの言葉を借りるならば「高貴な嘆き (edle Klage)」<sup>11)</sup>としての動機である。写実的ため息の動機の例としてはカンタータ *Meine Seufzer, meine Tränen* 《わがため息、わが涙は》BWV13のうちの第5楽章アリア “Ächzen und erbärmlich Weinen” 「呻き、惨めに泣くことは」が挙げられている。

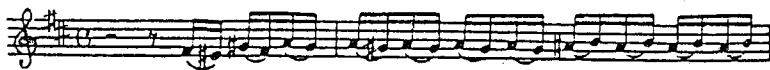
### 譜例 3 : BWV13/5



これに対して「高貴な嘆き」では、近い位置にある柔らかな音程を用いてその動機が形成されると言うのである。その例としてシュヴァイツァーは葬送のオーデ *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl* 《侯妃よ、なお一条の光を》

BWV198のうちの第2楽章レチタティーヴォ“Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen erstarrt”「汝のザクセンは、汝の茫然自失したマイセンは」、および《マイ受難曲》のコラール合唱“O Mensch, bewein dein Sünde groß”「おお人よ、汝の大なる罪を泣き悲しめ」を引き合いに出している。ここでは葬送のオーデからの例のみを掲載する。

譜例4：BWV198/2

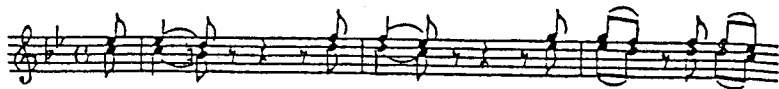


本論で扱うべき動機法は、シュヴァイツァーの言うところの写実的な模倣に近い要素をもっているが、ただし上記の例では休止符が含まれていない点は異なっている。そして同書の中でのにバッハ・カンタータにおける絵画的作曲方法を考察する章では、写実のため息の動機に対するより多くの例<sup>12)</sup>が示されており、そこでは1拍目が休止符となっている。

譜例5a：カンタータ *Herr, wie du willst, so schicks mit mir* 《主よ、汝の心のままに、わが運命を定めたまえ》BWV73より第4楽章アリア“Herr, so du willst, so preßt, ihr Todesschmerzen”「主の御心が欲するように、汝ら死の苦しみよ、[心からの呻きを] 絞り出せ」の弦楽伴奏（シュヴァイツァーでは歌詞“so preßt, ihr Todesschmerzen”が“so muß sich alles fügen”となっている。）



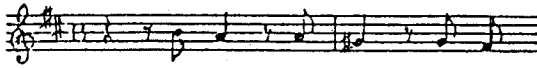
譜例5b：カンタータ *Was soll ich aus dir machen, Ephraim?* 《エフライムよ、汝をいかにせん》BWV89より冒頭アリアのオーボエ伴奏



譜例 5c: カンタータ *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* 「わが身には  
健やかなものはなんらなく」 BWV25より冒頭合唱



譜例 5d: カンタータ *Ich freue mich in dir* 《われ汝にありて喜び》 BWV133  
より冒頭合唱、歌唱声部



Ach wie ein sü - ßer Ton!

譜例 5e: カンタータ *Ach Gott, wie manches Herzeleid* 《ああ神よ、なんと  
多くの心の苦しみが》 BWV3より第5楽章二重唱 “Wenn Sorgen auf mich  
dringen” 「気がかりがわが身に迫り来るならば」

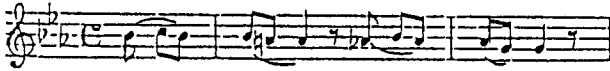


ここに掲げた諸例は、間違いなく本論で探し求められていたタイプのため息の動機である。ただしシュヴァイツァーの論述からは、ため息の動機なる概念とその記述が彼の著作において初めて導入されたものなのか、あるいはもっと以前の音楽史関連の文献に依拠するのかは、明らかではない。そこでこの概念の使用を探し求めて音楽研究史をさらにさかのぼるならば、19世紀後半から20世紀初頭にかけてのドイツにおける音楽学の中心的人物に行き当たることになる。すなわちフーゴー・リーマンである。バイエルン音楽芸術の楽譜シリーズ *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (DDT) の中の第17年度版<sup>13)</sup> において校訂者リーマンは、楽譜に先立って “*Der Stil und die Manieren der Mannheimer*” (マンハイム楽派の様式と作風) なるタイトルの下に論文を掲載し、その中でこの楽派が好んで用いたため息の動機について多くの紙面を費やしている。リーマンの見解に従えば、ため息の動機を性格づける決定的な要素は、次のように要約される。1) 前打音の頻繁な使用

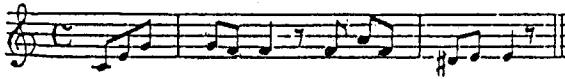
(その際前打音は主要音符よりも短い)、2) 女性終始、つまり弱拍で終わる終始、3) 2度下降の旋律(これはしばしば観察されるが、絶対不可欠というものではない)。リーマンが掲載した数多い例の中から、ここではバッハ型に近い動機をいくつか挙げてみよう。

譜例 6 : DDT17より

8. Joh. Stamitz, Op. 4 IV, 2. S.



27. Carl Stamitz, Op. 16 V, 1. S.



53. Eichner, Op. 8 VI, 1. S.



55. Eichner, Op. 11 I, 1. Satz.



リーマンの説明はバロック時代の理論家たちの叙述とは必ずしも一致してはいない。音型論再発見以前に活躍したリーマンはシュヴァイツァーと同様この理論を知っていたわけではないし、ましてやその権威ではありえない。しかもリーマンの場合はバロックではなくマンハイム楽派を考察対象としているため、バロックの理論書に依拠することはない。彼の見解はそもそも作品の分析そのものから得たものであり、理論書からのアプローチとは無関係なのである。

それにも拘わらずリーマンの考え方は根本からのはずれなものとして否定できない側面も持っていることは確かである。特に興味深いのは、シュヴァイツァーによって言及された「痛み」の表現がバロックの理論家たちの言う

suspirans とリーマンの指摘するマンハイム流「ため息動機」法との中間に位置するということである。リズム的にはバッハ型ため息の動機は冒頭に置かれた休止符のため suspirans のある決まったタイプに呼応するが、終止形という観点から見れば、特に女性終始のゆえに、リーマンによって指摘された「ため息」の前提条件を満たしているとも言えるからである。

バロック時代の理論書にバッハ型ため息の動機に関する叙述が見られないため、このテーマに取り組むに当たって、何らかの手がかりを与えてくれるかもしれないバッハ作品そのものをもっぱらの拠り所として論ずる以外方策はなかるう。以下の論考においては、まったく正反対の方向に向けられた二つの調査を基に作品から読み取れるものについて報告したい。まず最初に調査 I では、歌詞の中で「Seufzer ため息、嘆息」「seufzen ため息をつく、嘆息する」といった名詞や動詞が現れる箇所が音楽的にどのような手法を用いて表現されているかが問われ、次に調査 II では逆方向の問題設定、すなわちバッハ型ため息の動機が作品に現れるときに、当該箇所の歌詞内容がどのようなになっているか、という問題から出発し、それを解明することを試みる。

**調査 I : Seufzer および seufzen (動詞変化後の形も含む) という言葉にどのような音楽がつけられているか?**

この問題を解明するためには当然のことながら当該の言葉を含む声楽作品に注目しなければならない。もしそのような箇所において実際にしばしばバッハ型ため息の動機が形成されているとしたら、その概念の正当性が証明されることになるう。この調査からは全部で23の楽章において問題の言葉が登場することが判明したが、次に示す表はその結果をまとめたものである。

**表 I : Seufzer および seufzen という言葉を含む楽章**

(「バッハ型」は バッハ型ため息の動機を、「無音型」は当該の言葉が何らの音楽修辞学的表現を用いずに付曲されていることをそれぞれ意味する。)

BWV	楽曲の種類	成立時期	注
13/1	アリア	1726	修辞学的付曲、ただしバッハ型とは別の表現手段
21/3	アリア	1714?	修辞学的付曲、ただしバッハ型とは別の表現手段



BWV	楽曲の種類	成立時期	注
21/9	コラール	1714?	無音型
36b/8	レチタティーヴォ	1735頃	無音型
48/2	レチタティーヴォ	1723	無音型
73/4	アリア	1724	バッハ型
78/3	レチタティーヴォ	1724	修辭学的付曲、ただしバッハ型とは別の表現手段
93/2	コラールを伴った レチタティーヴォ	1724	バッハ型の異種。他の言葉にバッハ型（後述箇所参照）
95/5	アリア	1723	バッハ型に類似（ただし休止符なし）
101/6	アリア（二重唱）	1724	修辭学的付曲、ただしバッハ型とは別の表現手段
121/5	レチタティーヴォ	1724	バッハ型
135/4	レチタティーヴォ	1724	バッハ型
138/2	レチタティーヴォ	1723	修辭学的付曲、ただしバッハ型とは別の表現手段
146/4	レチタティーヴォ	不明	無音型
161/2	レチタティーヴォ	1716	無音型
164/2	レチタティーヴォ	1725	無音型
173/5	レチタティーヴォ （二重唱）	1724	両声部ともバッハ型
173a/5	レチタティーヴォ （二重唱）	1717/22	両声部ともバッハ型
199/2	アリア	1713/14	修辭学的付曲、ただしバッハ型とは別の表現手段
205/8	レチタティーヴォ	1725	無音型
226/ab T. 124	モテット	1729	修辭学的付曲、ただしバッハ型とは別の表現手段 （メリスマ形成）
249/8	レチタティーヴォ （二重唱）	1725	無音型
299=452	宗教歌曲	1730/38	無音型

いわゆるバッハ型ため息の動機が、純粹な形にせよ、多少の変形を伴うにせよ、稀にしか（具体的な数を挙げるならば5回のみ）Seufzerやseufzenという言葉に用いられていないということは、驚くべき事実である（BWV73/4、93/2、121/5、173/5、173a/5）。厳密に言うならば、この動機は4回しか現れない。なぜならば、パロディーのカンタータBWV173のレチタティーヴォにおいては当該の箇所は音楽的にも歌詞の上でも原曲と何ら変わるところがないからである。この表からはむしろ次のことが明らかになるのである。つま

り、バッハが問題となっている言葉の内容を音楽修辞学の手法を用いて聴覚的に捉えられるように努めていたとしたら、通常は強拍上の休止符と2度下降の旋律という手段に訴えたのではなく、別の方法を採用したという事実である。それがどのような表現方法であったのか、ここでいくつかの例を挙げて見ることにしよう。

モテット *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* 《み魂はわれらの弱きを助け給う》BWV226では途中に休止符を挟むメリスマが顕著である。

譜例7：BWV226、第129～135小節、第1コーラス、ソプラノ

mit unana . sprech . lichem Seuf . zen,

カンタータ *Jesu, der du meine Seele* 《イエスよ、汝はわが魂を》BWV78では第3楽章レチタティーヴォ “Ach! ich bin ein Kind der Sünden” 「ああ！ われは罪の子」において seufzend という言葉が、先行する装飾音と音節の間に挿入される休止符によって表現されている。

譜例8：BWV78/3、第20小節

Je . su, seuf . zend ein. Reclue

ヴァイマル時代のカンタータ *Mein Herze schwimmt im Blut* 《わが心は血の海に泳ぐ》BWV199においてはメリスマや装飾音を用いずにしかも徹底した情緒表現が展開される。第2楽章のアリア “Stumme Seufzer, stille Klagen” 「声なきため息よ、静かなる嘆きよ」では頻繁な2度下降が特徴的であり、シュヴァイツァーの言う写実的模倣に近いものを感じさせる

が、それとは決定的に異なるのは冒頭に休止符が欠如していることである。

譜例 9 : BWV199/2より

Stum-me Seuf-zer, stil - le KJa-gen,  
stum-me Seuf-zer, stil - le KJa - gen, stum - me Seuf - zer, stil - le  
KJa - gen, ihr mögt mei - ne Schmer-zen sa - gen,

同じくヴァイマル時代に作曲されたカンタータ *Ich hatte viel Beküm-mernis* 《わが身には憂い多かりし》BWV21では *Seufzer, Tränen, Kummer, Not* 「ため息、涙、憂い、窮境」という歌詞で始まる第3楽章がきわめて表現力豊かな旋律法によっており、あたかも多感様式 (*empfindsamer Stil*) の模範例が示されているかのようである。

譜例10 : BWV21/3、第8小節、ソプラノ

Seuf-zer, Trä - nen, Kum-mer, Not-, Seuf-zer, Trä - nen, ängst-lichs Sch - nen,

フラットの頻繁な使用と女性終始はメランコリーの表現を強調することになるが、それは2度下降する旋律法の多用によって実現されている。しかしその旋律法はここでも強拍上に先行する8分休符を欠いているため、同時代の理論書に記述されたタイプでもないし、シュヴァイツァーが言及しているため息の動機にも相当しない。このアリアに見られるものは、むしろ何らの類型化も許さない、一回限りの、个性的情緒表現として理解されるべきであろう。

以上のように、*Seufzer* もしくは *seufzen* という言葉がどのように作曲されているかを調査した結果判明したことは、バッハにおいてはこれらの言葉

に対するスタンダードな音楽表現は確かめられないという事実である。その限りにおいては「ため息」の動機法なる概念は、根本から誤っているわけではないにしても、必ずしも事柄の核心を突いているとは言えない。それではバッハは一体どのような目的で通称ため息の動機を用いたのであろうか。この問いに答えるために、今度は別の視点から考察してみよう。

**調査II：** バッハ型ため息の動機が現れるところでは、歌詞がどのようなになっているのであろうか。

すなわちここでは、シュヴァイツァーが「写実的ため息の動機」と呼ぶものがバッハ作品において何のために役立てられているのか、が問われるのである。言い替えれば、われわれは、どのような歌詞の内包がその動機の使用を促したのか、を見出そうと試みるのである。そこでまずバッハ型ため息の動機が使われている箇所をリスト・アップし、そのうえで今度は当該の箇所がどのような歌詞になっているのかを見ることにしよう。

**表II：** バッハ作品に見られるため息の動機（小節表記はこの動機が現れる最も早い箇所を意味する）<sup>14)</sup>

BWV	曲種	小節	成立時期	動機が登場する声部および注
3/1	合唱	4	1725	ヴァイオリンI
4/5	合唱	39	1707～ 08頃?	ソプラノ
12/4	アリア	25	1714	バス+ヴァイオリンI
19/3	アリア	51	1726	ソプラノ
23/1	二重唱	9	1723	ソプラノ、のちにアルトにも；前もって動機の暗示
23/4	コラール	34	1723	アルト
25/1	合唱	1	1723	オーボエI、II+弦楽
27/3	アリア	26	1726	アルト
30/8	アリア	8	1738頃	ヴァイオリンII
30a/7	アリア	8	1737	ヴァイオリンII
32/5	二重唱	11	1726	弦楽、のちにオーボエにも；部分的にスタッカート

BWV	曲種	小節	成立時期	動機が登場する声部および注
34/1	合唱	27	1726	アルト、のちに全歌唱声部
34/3	アリア	14	1726	アルト
34a/1	合唱	27	1726	アルト、のちに全歌唱声部
34a/5	アリア	14	1726	アルト
34a/7	合唱	42	1726	ヴァイオリン I
39/1	合唱	100	1726	オーボエ I、(II)
43/10	レチタティーヴォ	5	1726	ソプラノ
45/4	アリオソ	8	1726	ヴィオラ、のちにヴァイオリン II にも
49/5	レチタティーヴォ	6	1726	ソプラノ
54/3	アリア	43	1714	アルト；おそらくため息として意図されていなかった動機
55/3	アリア	6	1726	テノール；多少変形された動機
56/1	アリア	2	1726	全伴奏声部；多少変形された動機
56/4	レチタティーヴォ	8	1726	弦楽
57/5	アリア	28	1725	バス (イエス)、先行休止符なし
58/3	アリア	1	1727	ヴァイオリン独奏主題、のちにソプラノにも
63/3	アリア	3	?	独奏オーボエ I、後期稿のオルガンにも
66/4	レチタティーヴォ	12	1735?	テノール (希望)、全打音を伴って
68/2	アリア	24	1725	ソプラノ；プレスト
69/4	レチタティーヴォ	18	1748	ヴァイオリン I
70/9	レチタティーヴォ	18	1723	弦楽
73/4	アリア	13	1724	バス、部分的にヴァイオリン I、II にも
78/1	コラール	92	1724	ヴァイオリン I、II
78/5	レチタティーヴォ	2	1724	バス
87/3	アリア	1	1725	オーボエ・ダ・カッチャ I、II；ため息の動機がみなぎる音楽
89/1	アリア	1	1723	オーボエ I、II、のちに弦楽にも
92/5	レチタティーヴォ	14	1725	テノール
93/2	レチタティーヴォ +コラール	6	1724	バス、多少変形された動機
94/1	合唱	43	1724	アルト+テノール
97/1	アリア	90	1734	弦楽；ため息の動機にも拘わらず快活な音楽
99/1	コラール	5	1724	ヴァイオリン II、のちに他の伴奏声部にも
100/2	コラール(二重唱)	7	1732~35頃	アルト、のちにテノールにも

BWV	曲 種	小節	成立時期	動機が登場する声部および注
103/5	アリア	2	1725	トランペット、のちにヴァイオリンI、オーボエ・ダモーレI、II (ユニゾン) にも
105/3	アリア	1	1723	オーボエ主題、のちにソプラノにも
107/3	アリア	30	1724	ヴァイオリンI
121/4	アリア	71	1724	ヴァイオリンI
121/5	レチタティーヴォ	2	1724	ソプラノ
122/5	レチタティーヴォ	9	1724	バス
125/4	アリア	54	1725	バス+テノール
127/3	アリア	31	1725	ソプラノ、多少変形された動機
133/1	コラール	64	1724	全歌唱声部
135/4	レチタティーヴォ	2	1724	アルト；歌詞：Seufzen
138/1	コラール	2	1723	通奏低音、のちに歌唱声部にも
140/3	アリア (二重唱)	10	1731	ソプラノ、2度下降の代わりに跳躍
145/2	レチタティーヴォ	10	1729?	テノール
146/5	アリア	73	1723~28頃	ソプラノ、先行休止符なし
154/7	アリア (二重唱)	3	1724	ヴァイオリンII、オーボエ・ダモーレII (ユニゾン)、のちに歌唱声部にも
158/2	アリア+コラール	35	?	バス
167/3	アリア (二重唱)	22	1723	ソプラノ+アルト
169/1	シンフォニア	108	1726	オーボエ・ダモーレI、II + ヴァイオリンI、II、前もって動機の暗示；器楽協奏曲からの編曲
170/3	アリア	1	1726	弦楽 (ユニゾン)、のちにアルトにも
171/5	レチタティーヴォ	27	1729	バス
173/5	レチタティーヴォ (二重唱)	9	1724	ソプラノ+テノール
173a/5	レチタティーヴォ (二重唱)	9	1717~22頃	ソプラノ+バス
177/4	アリア	25	1732	協奏的ヴァイオリン
178/6	アリア	33	1724	テノール
185/1	アリア (二重唱)	6	1715	ソプラノ、のちにテノールにも
198/1	合 唱	29	1727	ソプラノ+アルト、のちにテノールにも
198/3	アリア	8	1727	ソプラノ
199/2	アリアの中のレチタティーヴォ	40	1712~13頃	ソプラノ、先行休止符なし
208/5	レチタティーヴォ	18	1712~13?頃	テノール、のちにソプラノにも

BWV	曲種	小節	成立時期	動機が登場する声部および注
232/16	合唱	1	1748～49頃	弦楽、2度上行旋律
244/6	アリア	50	1727	アルト、前もって動機の暗示
244/8	アリア	1	1727	全伴奏声部、先行休止符なし
244/57	アリア	25	1727	バス
246/40a	コラール	1	1743～46頃	ヴァイオリン I、II(?)
248/51	三重唱	40	1734～35頃	ソプラノ+テノール
248/62	アリア	24	1734～35頃	テノール
651a	コラール	26	1714?	オルガン曲。1739～42年頃の後期稿 BWV651にも
795	シンフィニア	1	1722～23頃	クラヴィア曲
881	前奏曲	1	?	クラヴィア曲
1079/3/3	トリオソナタ	1	1747	器楽トリオ

この表から器楽作品を除外して考えるならば、当該箇所における歌詞は内容的に次のように分類されよう<sup>15)</sup>。

#### ため息の表現：

すでに調査 I で指摘したように、バッハ型ため息の動機が実際に Seufzer ないし seufzen という言葉の箇所 で用いられているケースは 4 回ないし 5 回しか確かめられない。ただし、この言葉以外にも類似した内容を表す概念があるため、ここでは seufzen の同義語である ächzen やその関連語 ach なども分類上考慮されなければならない。問題の動機が実際にため息を内容としている箇所は次のとおりである。

BWV43/10: “befreit von Weh und Ach” 「悲しみから解き放たれ」

BWV73/4: “Seufzer aus dem Herzen” 「心からうめきを」、そのほか “presst, ihr Todesschmerzen” 「汝ら死の苦しみよ、絞り出せ」や “schlagt, ihr Leichenglocken” 「汝ら吊いの鐘よ、鳴れ」という言葉の箇所

BWV93/2: “mit Seufzen” 「ため息をつきながら」

BWV121/5: “Es seufzt” 「ため息をつく」

BWV135/4: [Ich bin von] “Seufzen müde” 「ため息に疲れ」

BWV173/5: “der Seufzer Glut” 「ため息の灼熱」

BWV173a/5: “der Seufzer Glut” 「ため息の灼熱」

列挙された例からは、バッハ型ため息の動機が用いられている箇所、実際にため息が歌詞内容となっているケースは期待とは裏腹に、かなり少ないことが判る。

#### メランコリックな情緒一般の表現:

直接ため息の表現ではない場合でも、それと類似した情緒内容をもつ歌詞においてしばしばバッハ型ため息の動機が登場する。これらのケースでは、大概ネガティブなこと、活力のなさ、憂鬱などといった類の内容をもつ顕著な言葉が歌詞に含まれていることが多い。そうした言葉としては、“Leiden” 「苦悩」、「Plagen」 「難儀」、「Trübsal」 「憂愁」、「Schmerz」 「心痛」、「Klagen」 「嘆き」、「Jammer」 「悲嘆」、「Zittern」 「わななき」、「Wanken」 「動揺」、「Sterben」 「臨終」などが挙げられる。そうした箇所は以下の作品に見られる。

BWV3/1: “Herzeleid” 「心の苦悩」、「trübsalvoll」 「憂愁に満ちた」

BWV27/3: “Tod” 「死」

BWV32/5: “Nun verschwinden alle Plagen” 「今やすべての難儀は消え失せ」、「Nun verschwindet Ach und Schmerz」 「今や悲嘆と心痛は消え失せ」

BWV56/1: 楽章全体の歌詞内容への関わり（終結部の歌詞は第4楽章の終結部と一致）

BWV56/4: 問題の動機自体は歌詞のない箇所に登場するが、楽章の結尾の言葉 “Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab, da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab” 「そのときわれは苦悩を一度に墓に収め、そのとき救い主はわが涙を手ずから拭ってくださる」への関わりは明白である（これについては後述の器楽作品における言及を参照されたい）。

BWV57/5: “verklagen” 「訴える」

BWV58/3: 頻繁に登場する動機はおそらく “Leiden” 「苦悩」という言葉に関わりをもつと思われる。



BWV66/4: “Mein Grab” 「わが墓」

BWV68/2: “Jammer” 「悲嘆」、 “Klagen” 「訴え」

BWV78/5: “und Grab” 「そして墓」

BWV105/3: “Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken” 「なんと震え、そして揺らぐことか、罪深き人々の想いは、“So wird ein geängstigt Gewissen durch eigene Folter zerrissen” 「かくして不安におののく良心は自責の苦しみにより引き裂かれる」 (“zittern und wanken” 「震え、そして揺らぐ」という言葉の箇所ではその内容に応じてヴァイオリンの両パートはトレモロで演奏される)

BWV127/3: “Ich bin zum Sterben” [unerschrocken] 「われは臨終を恐れまい」

BWV138/1: “Warum betrübst du dich, mein Herz?” 「なにゆえに憂えるか、わが心よ」、 “Bekümmerst dich und trägest Schmerz nur um das zeitliche Gut?” 「憂慮して、心痛めるのはただ束の間の財のためのみか」 [Ach ich bin arm, mich drücken schwere Sorgen] 「ああ、われは哀れなり。重き心労がわれにのしかかる」、 “Vom Abend bis zum Morgen währt meine liebe Not.” 「夕べより朝に至るまでわが悩みは続く」、 “Wie elend” 「なんと惨めな」

BWV146/5: “Herzeleid” 「心の苦悩」

BWV154/7: 歌詞のない箇所および “nun bin ich nicht mehr betrübt” 「今やわれは悲嘆に暮れず」、 [Der,] “den meine Seele liebt” 「わが魂が愛する者は」

BWV167/3: “das trüget nicht” 「それは欺かず」

BWV170/3: “Ich zittre recht” 「われは大いにおののき」 “wenn sie allein” [mit rechten Satansränken dein scharfes Strafgebot so frech verlacht] 「それらがサタンのような策謀ばかりを用いて汝の嚴罰の掟をかくも厚かましく嘲笑うならば」、 “wie jammern mich” [doch die verkehrten Herzen] 「曲がった心はなんとわれを悲しませることか」

BWV178/6: “das Kreuz” 「十字架」

BWV198/1: “und sieh, mit wieviel” [Tränengüssen] 「そして見よ、いかに

多くの涙を流して」

BWV198/3: “Verstummt” 「黙せよ」

BWV199/2: “Tränenbrunn” 「涙の泉」という箇所では当該の動機が使われているが、“Seufzer”という言葉には用いられていない。

BWV232/16: “Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est” 「精霊によりて、おとめマリアより、御からだを受け、人となりたまえり」<sup>16)</sup>

BWV244/6: [Buß] “und Reu” 「改悛と悔恨」

BWV244/8: “Blute nur, du liebes Herz” 「汝愛しき心よ、張り裂けよ」

BWV244/57: [Wird mir mein Leiden einst] “zu schwer” 「わが苦難がいつしか重きにすぎるとらば」

BWV246/40a: “Aus der Tiefen rufe ich [...]” 「深き淵よりわれは呼ばわん」 (=ペテロの悔恨)

#### 忍耐の表現：

忍耐がため息の動機によって表現されるということは、一見奇妙に思われよう。しかし、耐えるということはある不快な状態を持続的にこらえることであり、その限りにおいて忍耐の情緒表現とメランコリーのそれが時とするに似たような音楽的手法によって実現されるということは、まったく不可解とは言えないのである。忍耐の表現に用いられるため息の動機は次の楽曲に見出される。

BWV87/3: 楽章全体の歌詞との関わり: “Vergib, o Vater! Unsre Schuld, und habe noch mit uns Geduld, wenn wir in Andacht beten und sagen, Herr, auf dein Geheiß: Ach rede nicht mehr sprichwortsweis, hilf uns vielmehr vertreten!” 「おお、父よ、われらの咎を赦したまえ、そしてわれらが敬虔に祈り、そして主よ、汝の思し召しどおりに、次なる言葉を言えども、われらのことを堪え忍びたまえ。『ああ、もはや比喩では話さずに、むしろわれらの代わりに [祈るよう] 助けたまえ』と。」(ここでは2度下降の代わりにしばしば2度上行する旋律が形成されている。)

BWV92/5: “Geduld” 「忍耐」

BWV100/2: [Was Gott tut, das] “ist wohlgetan” 「神のなす業はよかりしこと」、「so」 [laß ich mich begnügen] 「しからばわれは甘んじよう」、「Geduld」 「忍耐」

**愛もしくは愛らしさの表現：**

かすかなため息は、愛の情念の自然発生的な表出としても解釈されうる。次に列挙する楽章では、ため息の動機がこうしたやり方で用いられているが、そこには情緒的にネガティブな形跡がまったく見られないことは自明と言えよう。

BWV12/5: “Ich küsse” [Christi Schmach] 「われはキリストの恥辱に口づけし」

BWV34/1: “O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, entzünde die Herzen und weihe sie ein.” 「おお永遠の火よ、おお愛の源よ、心と心を燃え立たせたまえ、そして浄め祝したまえ」

BWV34a/1: “O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, entzünde der Herzen und geweihten Altar.” 「おお永遠の火よ、おお愛の源よ、心と心に捧げられし祭壇に灯を灯したまえ」

BWV122/5: “O Liebe” 「おお愛よ」

BWV133/1: “Ach, wie ein süßer Ton” 「ああ、なんと甘き調べ」（音楽は嘆きではなく、むしろ快活な書法による）

BWV185/1: “o Flamme der Liebe,” [zerschmelze du mich!] 「おお愛の焰よ、われを溶かしたまえ」（慈悲の表現については既述）

**憧憬の表現：**

愛の情念がため息の動機によって表現されうるのであれば、愛する者への憧憬も同じ音楽的手段によって聴き手に伝達することは可能であろう。実際に、以下の楽章ではそのような熱望の表現が提示されている。

BWV125/4: “ein höchst erwünscht” [Verheißungswort] 「待ちに待ち望まれし約束の御言葉」

BWV140/3: “Wann kömmst du, mein Heil” 「いつ来たるや、わが救い主

よ」、「Komm, Jesu!」「来たれ、イエスよ」  
BWV248/51: [Ach,] “wenn wird” [die Zeit erscheinen?] 「ああ、いつ時は  
現れるや」、[Ach,] “wenn kömmt” [der Trost der Seinen?] 「ああ、いつ  
来たるや、彼の人々の慰めは」

### 慈悲および嘆願の表現：

慈悲とそれに類似した概念は愛と深く結びついている。そのためこうした言葉を音楽的に表す際にため息の動機が使用されることがあるのは当然と言えよう。似たような情緒表現はいくつかの楽曲においては慈悲の嘆願という形で顕在する。「われを憐れみたまえ」といった類の言葉は、基本的には慈悲を乞うこと、すなわち嘆願を意味するからである。ここに述べたようなため息の動機の用い方は以下の楽章に見られる。

BWV23/1: “erbarm dich mein” 「われを憐れみたまえ」

BWV23/4: “erbarm” [dich unser] 「われらを憐れみたまえ」

BWV55/3: “Erbarme dich” 「憐れみたまえ」

BWV70/9: [Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,] “so vor Erbarmen bricht, sein Gnadenarm verläßt mich nicht. Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.” 「救い主は御心を隠せず、その心が憐れみのために裂けようとも、その恵みの腕はわれを見放さじ。しからば、われはわが人生をかく喜びもて終えん。」

BWV89/1: ため息の動機の頻繁な使用は見られるが、歌詞上の具体的な関わりは“Barmherzigkeit” 「慈悲」という言葉においてのみ確かめられる。

BWV177/4: [Laß mich kein Lust noch Furcht von dir] “in dieser Welt abwenden.” 「喜びも恐れもわれをこの世にて汝から引き離しはしない。」  
[Beständig sein ans End gib mir, du hast] “allein in Händen” 「最期を遂げるまで揺るぎなきあり方をわれに与えたまえ。それはひとり汝のみの掌中にあり。」

BWV185/1: [Barmherziges Herze der ewigen Liebe,] “errege, bewege mein Herze” [durch dich] 「永遠の愛の慈悲深き心よ、汝をとおしてわが心を奮い立たせ、動かしたまえ」、(このほかに見られる愛の表現については既述

の箇所参照)

#### 確信の表現：

確信という概念はメランコリックな情緒とは真っ向から対峙する。この対極にも拘わらず、確信の音楽表現にバッハ型のため息の動機が使用されるということは、この音楽修辭学的手段が多面的に起用可能であることを物語っている。

この音型による確信の表現は以下の楽章に見られる。

BWV69/4: [Auf! Ruft ihn an, daß er sich auch noch fernerhin so] “gnädig woll erweisen. Was unserm Lande schaden kann, wirst du, o Höchster, von uns wenden und uns erwünschte Hülfe senden” 「さあ！あの方に呼びかけよ、これからもまた恵み深くあられるようにと。われらの国に害を及ぼすものを、おお至高の方よ、われらから遠ざけ、われらに望まれし助けを送りたまえ。」

BWV248/62: “Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir” 「わが宝、わが護りはここなるわが傍らにあり」

#### 魂の表現：

BWV145/2 (“Mein Herz” 「わが心」) では、心もしくは魂がため息の動機によって表現されるという稀なケースが見られる。ただし、いくつかのレチタティーヴォでは、“Herz” 「心」という言葉の箇所において大きな音程の下向跳躍を伴ったドラマティックな旋律法が確かめられる。注14においてすでに指摘したように、この旋律形成はため息の動機とは同一視されえないため、それらの楽章はここでは除外される。

#### 敬虔心の表現：

先行例と同様に非常に稀なケースは、敬虔心の表現としてのため息の動機の使用である。それは BWV171/5 (“sprich: ‘Amen.’” 「『アーメン』と言いたまえ」) においてのみ確認される。

**歌詞上明確な関わりが確かめられないケース：**

一連の楽章においてため息の動機を伴った箇所、歌詞上の関わりや使用理由が明確には読み取れないことがある。歌詞と音楽の関係が明確でない理由として考えられるのは、まず第1に、あまりにも多くの概念がメランコリックな表現の対象として候補に上げられること、第2に、歌詞の中に当該の動機にふさわしい概念が直接的に理解可能なかたちでは現れないことである。特に後者のケースにおいては、その動機使用を説明するに当たり、神学的次元も含めたより高次元のテキスト解釈が必要とされるのかもしれない。しかし当該の箇所において直接的な把握が不可能なのは、それらの楽章がパロディであるがために、その音楽の元々の歌詞がまったく別の言葉から成っていたということに起因する場合もありえよう。さらに、バッハ型のため息の動機が終始一貫して快活な楽章に現れることもあり、それはこの動機についての知識をもった者において驚きを喚起し、判断に困窮する状況を作り出すことになる。また、考えられることは、純粹に音楽的理由から当該の旋律が生まれたために歌詞とはなんらの関わりも示さないという可能性である。これらすべてのケースにおいて、今後の研究による状況の解明が望まれる。

当該の動機と歌詞の関係が明確に捉えられないのは、以下の楽章においてである。

BWV4/5: “Halleluja” 「ハレルヤ」(歓呼の叫びであり、おそらく偶然のため息の動機と一致したかたちで形成された旋律と思われ、喜びにあふれた音楽にはメランコリックな雰囲気醸し出そうとする意図は感じられない。)

BWV19/3: “Es lagert sich, so nah als fern, um uns der Engel unsers Herrn” 「主の天使はわれらのまわりに陣をしく、近くに、そして遠くに」

BWV25/1: “nichts Gesundes” 「健やかなものは何もなし」、 “Sünde” 「罪」、あるいは楽器によって引用されるコラールの歌詞 “Ach Herr, mich armen Sünder” 「ああ主よ、われ哀れなる罪人を」との関わり？

BWV30/8: 当該の動機は歌詞のない箇所に現れる。

BWV30a/7: 当該の動機は歌詞のない箇所に現れる。

BWV34/3: “Wohl euch,” [ihr auserwählten Seelen, die Gott zur Wohnung ausersehen!] 「幸いあれ、汝ら、選びぬかれし魂よ、神が住まいに選びだ

し給うた者たちよ！」

BWV34a/5: “Wohl euch,” [ihr ausgewählten Schafe, die ein getreuer Jakob liebt] 「幸いあれ、汝ら、忠実なるヤコブが愛する、選びぬかれし羊たちよ」

BWV34a/7: 当該の動機は歌詞のない箇所に見える。そのため歌詞との関わりは不明であるが、もしかすると“Gnaden”「恵み」の表現？

BWV39/1: “Entzeuch dich nicht von deinem Fleisch” 「汝の骨肉に身を隠すなかれ」

BWV45/4: 当該の動機は最初歌詞のない箇所に、そしてのちには [weichet] “alle” [von mir] 「汝らすべてはわれから離れ去れ」という箇所に現れる。

BWV49/5: “Wie wohl ist mir” 「わが身にはなんたる幸せか」

BWV54/3: “mit rechter Andacht” 「正しき祈りもて」

BWV63/3: “Gott, du hast es wohl gefüget, was uns itzo widerfährt” 「神よ、汝は巧みに組み立て給うた、いまわが身に生じていることを」

BWV78/1: [Jesu, der du meine Seele hast durch deinen bitteren Tod aus des Teufels finstern Höhle und der schweren Seelennot kräftig herausgerissen und mich] “solches lassen wissen” 「イエスよ、汝はわが魂を汝の辛い死により悪魔の暗い洞窟と重き魂の困窮から引き裂き、そしてわれにかのことを知らしめ給うた」

BWV93/2: “Was hilft uns” [unser Weh] 「われらの嘆き訴えがわれらになんの助けになろうか」 (“mit Seufzen” 「ため息をもって」という言葉の箇所には、既述したように、基本形から逸脱したため息の動機が使用されている。)

BWV94/1: “was frag ich nach der Welt!” 「われはこの世に何を問うか！」

BWV97/1: ここでは典型的なため息の動機がフランス風序曲の迅速で喜びに満ちあふれた中間部として通常の使い方とはまったく異なったコンテキストに置かれている。ポジティブな内容の歌詞もメランコリックな雰囲気醸し出すことはない。

BWV99/1: 典型的なため息の動機形成にも拘わらず、メランコリックな雰囲気を感じさせないのは、歌詞のみに理由があるのではなく、音楽自体も

長調によって明るさを与えられているためである。

BWV103/5: ため息の動機が現れるのは大概歌詞のない箇所においてであるが、“Jesus läßt sich wieder sehen, o Freude, der nichts gleichen kann!” 「イエスは再び姿を見せ給う、おお、類なき喜びよ！」という箇所にも登場する。ここではむしろ喜びの表現にさえなっている。

BWV107/3: “Rat” 「方策」

BWV121/4: “Nun da ein Glaubensarm dich hält, so will mein Herze”  
[von der Welt zu deiner Krippe brünstig dringen] 「今や信仰の腕が汝を抱くため、わが心は世俗を離れ、汝の飼い葉桶へと熱烈な想いで向かわん」

BWV158/2: “wo ich Gott” [in Ruh und Friede ewig selig schauen kann] 「そこでわれは安らぎと平和の中で永久に至福をもって神を仰ぐことができるのだ」 [da hab ich Vergnügen] “zu wohnen” 「そこにわれは留まり、そこに住まう喜びを得る」

BWV169/1: 歌詞のないシンフォニア

BWV208/5: “mit Wunsch” 「望みとともに」 (ため息の動機にも拘わらず喜びに満ちた雰囲気支配する。)

#### 器楽作品におけるため息の動機：

バッハ型ため息の動機が声楽作品でどのように用いられているかを考察したのち、次にそれが器楽作品ではどのように扱われているのかという問題に目を向けることにしよう。ここではその動機の解釈への手がかりを提供すべき歌詞が欠如しているため、声楽作品の調査から得られた知識を器楽作品の分析にも応用することが勧められよう。ただし、すでに声楽作品において確かめられたように、さまざまな解釈の可能性が選択肢として存在し、そのためこの動機が現れる箇所が一義的な解釈を許さないというケースの方が多いとさえ言えるのである。過去の文献において指摘されているようなため息(あるいは嘆き)という解釈は複数ある可能性の一つにすぎないのであって、実際には既述のリスト・アップからも判るように、選択肢として問われるべき情緒内容はかなりの広がりをもっている。

《最愛の兄の旅立ちに寄せるカプリッチョ》BWV992の第3楽章に登場す



る動機に関しては、バッハ文献でしばしばため息の効果が指摘されている。この作品の各楽章には言葉によるプログラムがつけられており、当該の楽章では旅立つ者との別れを惜しむ友人たちの嘆きがプログラムの内容となっているため、その動機は明確にラメントの表現として捉えられることは間違いない。しかし、それはシュヴァイツァーによって性格づけられたバッハ型ため息の動機ではない。シュヴァイツァーが採り上げた動機をもつすべての器楽作品においてはその意味するところを究明することは至難の業である。バッハがそのような動機を用いて何か決まった内容を表現しようと徹していたことは、おそらく間違いないと思われる。このことは声楽の分野からの一例から推察される。カンタータ BWV56 《われは喜んで十字架を担わん》においては、第1楽章のアリアと第4楽章の伴奏付きレチタティーヴォが歌詞の上で共通する次のような終結部分をもっている。“Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab, da wischt mir die Tränen mein Heiland ab” 「そのときわれは苦悩を一度に墓に収め、そのとき救い主はわが涙を手ずから拭ってください」。しかし、この部分に付曲された音楽<sup>17)</sup>は各楽章でまったく異なっている。異なった器楽伴奏にも拘わらず、当該の歌詞の部分には両楽章を結びつける音楽的要素があり、それがため息の動機なのである。この動機は声楽パートが休止するところでも器楽部分に現れる。この事実から、共通する歌詞に音楽的関連性が与えられるために当該の動機が同じ意味論的機能を担って使われているということが窺われるのである。

他の多くの音楽的要素においても観察されることであるが、ため息の動機においてもバッハは首尾一貫した姿勢を示しているように思われるのである。このことは、器楽作品におけるため息の動機の使用を恣意的に解釈しようとする試みへの警告と受け止めるべきであろう。

## 結 び

バッハ作品におけるため息の動機に関するこれまでの論及から判ったことは、いくつかの問題は解明されたものの、このテーマとの取り組みがまた新

たな問題を投げかけるという事実である。したがって本論はこの問題についての研究の到達点というよりはむしろ新たな研究への出発点として捉えられるべきものである。この動機に関連してクロノロジーの観点からそこに何らかの発展が見られるかどうかといった問題にアプローチすることも興味深いことであろう。バッハがいつの時点から典型的な動機法を用いるようになったのかは、明確には解明できない。すでに BWV4 (“Halleluja”)、12 (“ich küsse”)、54 (“mit rechter” [Andacht])、185 (“Liebe”, “barmherzig”)、199 (先行する休止符なしで形成されたため息の動機)、208 (“mit Wunsch”、快活な雰囲気醸し出す音楽) といった初期作品にため息の動機は登場するが、それがどこまでバッハによって意図された使用であるのか、あるいはもしかして純粹に音楽的な理由から作曲された動機が結果的にため息の動機と偶然に一致する旋律形成となったのかは、判断に苦しむところである。ここに挙げた初期作品において、歌詞との関連性のある程度追体験可能できるのは BWV12 と185の場合である。BWV4および208においては、当該の動機が偶然のなせる業ではないか、という疑いも生じよう。もし仮にその疑いが真実であるとするならば、それはため息の動機がバッハにおいては1714年 (BWV12) になってからようやく意識的に使用されるようになったことを意味する。しかしメランコリックな情緒の表現としては、さらにのちのケーテン時代 (BWV173a) から重要な機能を与えられるようになったことが窺われる。

#### 注

- 1) 例えば Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, München/Kassel, 5. Aufl. 1985, S. 281にそのような指摘がある。
- 2) 1640作曲。編成はアルト、テノール、バス、通奏低音。G. F. Malipiero 校訂 *Claudio Monteverdi: Tutte le opere*, volume 15, Wien 1967, pp. 741ff.
- 3) Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 3., revidierte Aufl. Laaber 1997.
- 4) Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650, Faksimilnachdruck, Hildesheim 1970, S. 144f.
- 5) Thomas Janowka, *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701, Faksimilnachdruck, Amsterdam 1973, S. 55.

- 6) Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mythelenaeus oder Satyrischer Componist II*, Dresden 1696, S. 60.
- 7) Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Faksimilenachdruck, Kassel 1967, S. 244, Artikel *Figura suspirans*. 注4～6までに挙げた理論家たちの見解は、バルテルのハンドブック247ページ以下にまとめられている。
- 8) Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition . . .*, Dresden 1728, Faksimilenachdruck, Hildesheim 1994, ab S. 62.
- 9) *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, Verlag Johann Heinrich Zedler Halle/Leipzig, Bd. 9, 1735.
- 10) Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908. 本論では1969年の版を用いた。
- 11) Ebenda, S. 476ff.
- 12) Ebenda, S. 555, 611ff., 697, 700.
- 13) Jahrgang 17, II. Band, II. Teil, I. Hälfte, *Sinfonien der Pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker)*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1906.
- 14) この表において考慮の対象外として採り上げられなかったのは、一連のレチタティーヴォに現れるドラマティックな旋律展開で、次の譜例に示されるように第2音から第3音へ向かって大きな下降跳躍を行なう動機である。  
譜例：BWV95/6、第5小節、“Mein Tod”という歌詞における旋律：



- 15) 原語歌詞においてため息の動機が出現する箇所は引用符“...”で示されるが、歌詞内容をそこに置かれたコンテキストから理解するために当該動機以外の箇所にある言葉が補われた部分は[...]で括ってある。日本語訳に関してはこの限りではない。
- 16) これについては拙稿 *Bach und der Pergolesi-Stil — ein weiteres Beispiel der Entlehnung?*, Referat, gehalten beim Bach-Symposium Bach und die Stile der Universität Dortmund, Dortmund 1999, S. 147-160を参照されたい。
- 17) 第1楽章では第127小節から、第4楽章では第8小節からの部分。