

J. S. バッハの作品における象徴的表現について

— その段階的区分試案に対する美学的視点からの反省的吟味・検討 — (続)

片 岡 啓 一

第 二 章

J. S. バッハの作品における象徴的表現の方法に関する段階的区分試案についての美学的視点からの反省的吟味・検討

私は、第一章において、音楽における象徴的表現の問題についての従来の私の研究内容を、現時点における私自身の考え方に基づきつつ整理・集約を行った。そして、その論述の中において、種々の問題点を解明するための仮説として、私は、私自身の発想に基づく〈具体的イデー〉について言及し、その視点からすべての懸案についての基本的な見解を提示しておいた。本章では、第一章において示した私自身の見解に基づいて、従来の研究において私が発表した J. S. バッハの作品における象徴的表現の具体的な方法に関する図式的な段階区分の内容についての反省的吟味・検討を行ってみたい。それは、既にまえがきのところで言及したように、拙稿…カンタータ第196番〈Der Herr denkt an uns〉(BWV 196) 研究…の最終的結論の部分で提示したものであるが、その内容を本章の論述を進めるにあたってまず最初に掲げておくことにする。

- (1) 情緒的なもの
 - (イ) 総合的な全体の雰囲気によるもの (…大多数の人が共通して感じることのできる曲全体の基本的な気分…)
 - (ロ) 人声及び楽器の音色によるもの
 - (ハ) 模倣によるもの (…わずかの予備知識さえあれば、直観的に象徴内容の理解が可能なもの…)

(2) 形象的なもの (…象徴内容を楽譜の中に視覚的に描写したもの…)

- (3) 技術的なもの
 - (イ) 平行進行の方法によるもの
 - (ロ) 対比の方法によるもの
 - (ハ) 反復の方法によるもの (…音型の反復及び歌詞の反復…)
 - (ニ) 模倣の方法によるもの (…カノン及びフーガ…)
 - (ホ) 変形の方法によるもの (…類似した旋律とそれに対応する歌詞の内容から生じる意味深い相互関係…)

- (4) 観念的なもの
- (イ) リズム言語的なもの (…喜びのリズム・幸いな平安のリズム・厳かなリズム等…)
 - (ロ) 音型言語的なもの (…苦悩の表現・嘆息の表現・神の威光や王の栄光の表現等…)
 - (ハ) 歌詞を想起させるもの
 - (ニ) 数的なもの (…単純な数学的比喩・神秘主義的象徴・アルファベットの文字を数と対応させる方法…)

前述した段階区分を<具体的イデー>の視点から反省的吟味・検討を行うにあたって、私はここで以下にどのような筋道において論述を展開すべきものなのか、正直言って途方にくれてしまった。ただ何らかのかたちでそれを行わねばならないとするならば、誠に不器用な方法ではあるが、段階区分に示した内容を、その順番ののっつて一つずつ検討を加え、最終的な段階でその検討内容を整理するというやり方に落ち着くしかないという気がした。前の段落を書いてからこの段落を書き始めるまでに、約3週間程度の空白があった。その間、私自身の従来の具体的な作品研究の内容を再読しつつ、いかに論述を展開すべきか考えあぐねていたのだが、結局のところ無能な私には、はぎれのよい考察はとても不可能で、前述した方法で書いてゆくしかないと思うようになった。そのようなわけで、以下の吟味・検討は、第三者にとってはうとうとしく稚拙な内容にならざるをえないという感じを否定できないが、私の能力ではこれが精一杯なので、今後の論述方法にも読者の皆様には寛大な気持で対処されることをお願いする次第である。

(1)の(イ)、即ち、情緒的なもので、総合的な全体の雰囲気によるもの(…大多数の人が共通して感じることのできる曲全体の基本的な気分…)は、曲全体が醸し出す漠然たる気分であり、これを象徴の最初の段階として挙げることは、恐らく自然で妥当な考えであるように思われる。とはいえ、音楽そのものが醸し出す全体的・基本的な気分などというものは、それを、意味内容として考えることが妥当であるかどうかということになると、なかなか微妙な問題であるという感じもするが、それを内在的象徴内容として考えれば何の問題もない気がする。ただ、象徴を作り出すのは人為的なものであることから考えると、大多数の人が共通して感じることのできる曲全体の基本的な気分といったところで、文化圏が異なれば象徴内容を理解することは困難になるし、たとえ同一文化圏でも時代が異なれば必ずしも象徴内容の理解は可能であるとはいえなくなる。同様のことをシェーリングが指摘していることは、過去の私の研究において既に触れたことである³⁾が、彼の指摘を待つまでもなく、それは自明のことであるといってよいであろう。そのような意味での限定の仕方は、文化の有り様というものを考える時、あまりにも当然であるし、それによって、象徴の意義が薄れるということでは決してない。

この段階の象徴を<具体的イデー>の視点から考えてみるに、意識的象徴も無意識的象徴も、ある

3) 拙稿：カンタータ第131番「Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.」(BWV 131)研究(続) p.21を参照。

いはそのどちらに属するか決めにくいような象徴⁴⁾も、すべてひっくるめての象徴的表現における基盤の段階として把握することが可能であろう。そのような意味において、象徴的表現の具体的方法の最初にこのような内容を考えるということは、美学的立場から吟味しても妥当ではないかという気がする。ただそれは、象徴の原初的基盤であると共に、象徴そのものが最終的にたどりつく全体像に結びつくものとして把握すべきものでもあって、この段階は、そのような意味における包括的な性格を有しているということを十分に心にとどめおくべきであろう。

この次元の象徴は、実作品においても他の次元の象徴と一体化していることが往々にして認められた。カンタータ第196番においては、他の三つの次元の象徴が、しばしば情緒的なものと見事に一体化していることが認められたし、カンタータ第4番でも、情緒的なものが観念的なものと一体となっている場合が見出された。(これから述べることは、象徴的表現の方法のすべての段階に関係することであるが、)音楽的象徴が具現化する際には、種々の象徴の方法が単一で認められることはかえって少なく、むしろ何種類かの象徴の方法が、楽曲の部分部分において複合的に作用したり、一つのパートのみをとってみても、複数の象徴的表現の方法が融合・合体している例がたびたび認められたことは、私が従来の研究において繰り返し述べてきたところである。私自身の区分の方法自体に問題がある可能性は充分考えられるにしても、一方では、複数の象徴的表現の方法を複合的・相乗的にバッハが用いていることはまぎれもない事実であり、それは美学的視点から考えても、極めて自然で当然なことであると思われる⁵⁾。なお、<情緒的なもの>という大枠の表現に関しては、気分とか感情といった、ある種の漠然とした象徴内容を扱う際には、前述してきたことをわきまえておきさえすれば、表現として適切であると考えてもさしつかえないであろう。

(1)の(ロ)、即ち、情緒的なもので、人声及び楽器の音色によるものについては、楽曲全体が醸し出す音色は、結局人声あるいは楽器の組合せの如何によって現出し、それが、楽曲全体の基本的な気分の表現に寄与するということからすれば、情緒的なものの枠の中にこの段階の設定をすることは適当であろう。カンタータ第106番や同第196番等では、そのことについてバッハが慎重な配慮を行ったことはよくわかっているし、彼が、多くの声楽曲や管弦楽作品等において同問題を真剣に考えたであろうことは十分に推測できる。それは当然といえばあまりにも当然のことであるが、一方では、単一の楽器のための作品とか楽器選択の決定が大変難しい抽象的な作品…例えばフーガの技法(BWV 1080)…等においては、音色そのものと象徴との関係は希薄になることも事実なので、この問題はな

4) これは、本源的象徴とでもいったらよいもので、クオドリベット(BWV 524)やカンタータ第196番等に認められるものである。このようなものが往々にしてバッハの作品中に現出すること自体が、彼が音楽的天才であることのアかしであるというふうにも考えることができる。

5) 曲の終結部において旋律・歌詞・和声等をエコーのかたちで反復する方法(カンタータ第106番の第4曲・同第71番の第1曲・同第196番の第5曲)は、シュピッタによれば、当時好まれた終結の方法であって、それは聴者に対して楽曲全体の基本的な気分を伝えるものであるということなので、私は同方法を、この象徴の段階に属するものとして考えた。当時の聴衆にとっては、これが聴き慣れた音楽的表現方法であるとするれば、シュピッタのいっていることは多分正しいであろうし、そのような見地からすれば、この方法を同段階の象徴的表現の方法として考えることもさしつかえはないであろう。ただこれは、技術的なものの対比(あるいは反復)の方法とも一体となっているし、カンタータ第196番の場合は、エコーにおいて<amen>が3回反復されているので、そこではそれは、観念的なもののうちの数的なものにも連係している。

かなか複雑である。しかしながら基本的なところでは、人声あるいは楽器そのものの音色は、それ自体がゲシュタルトであり内在的象徴内容であると考えられるので、象徴の一つの段階、それも(1)の(イ)に続く段階として音色を考えることはさしつかえないであろう。これは、考えようによっては(1)の(イ)の中に含めてしまってもよいのではないかとも思われるが、(1)の(イ)の方は、音色以外の音高とか強弱とか速度とか拍子とかも間接的・総合的に関与してくるもので、音色は曲全体の基本的な気分と直結はするが、それよりはほんの少し観念的・意識的傾向が強いものとして象徴の段階を区別することは可能であり、〈具体的イデー〉の視点から考えてみても、音色は原初的な段階の内在的象徴内容として把握することができよう。

(1)の(ハ)、即ち、情緒的なもので、模倣によるもの(…わずかの予備知識さえあれば、直観的に象徴内容の理解が可能なもの…)については、カンタータ第71番第6曲の最初に現われるフルートの旋律が、(平和のシンボルである)鳩の鳴声を思わせるといったケースとか、あるいは、カンタータ第4番第2曲の最終の行のシンコーション・リズムのフーガ主題のストレッタからは、打ち鳴らされる鐘の響きが聞こえてくるというケースに対して、この段階を設定したものである。この二つのケースは共に磯山雅氏(1946～)の見解であって、同見解がどれほどの説得力を有しているかは私自身も判断に迷うところであるが、仮にバッハがそのように意図していて、聴衆がそれぞれの部分に対して、前以て鳩の鳴声とか鐘の響きというものを予備知識として持っていたとするならば、この部分は、音そのものがそれを生々しいかたちで模倣しているのだから、聴衆がその部分を聴くことによって、象徴内容をすぐさま思い浮かべ、ある種の情緒的な共通感情を想起することは可能であろう。ただ、わずかの予備知識をある楽曲部分に対して有するという自体は、内在的象徴の視点からすると、それがかえって本来の音楽聴、本来の音楽的象徴から遠ざかるものになる危険性を感じなくもないが、具体的イデーの複雑な様態とそれに基づいた有機的・総合的ゲシュタルト形成ということを考えれば、観念的・知的なものをわずかに含んだ音楽的象徴内容としてこの段階を把握し、それを情緒的なものの枠の最後のものとして考えることは、一つの見地として認めることができるように思われる。これは、(1)の(ロ)の音色の段階とも密接な関係があることは当然であるが、それが観念的なものと一体となった新たな段階としてこの象徴をとらえることができる。その際、観念的・知的な内容が表面に出るのではなく、それに基づいて醸し出される音自体の働きの方がここではむしろ重要であって、これが情緒的なものの枠に入れられているのはそのような意味で理解すべきものであろう。前述した二箇所をこの段階のものとして考えることが適切かどうかということについては、恐らく賛否両論あって、なかなか難しいところであろう。しかしながら、バッハが他の作品のどこかで時々同様の発想に基づきながら作曲を行った可能性は充分考えられることなので、象徴の段階の一つとしてこの方法を設定することはさしつかえないことであると思われる。

(2)の形象的なもの(…象徴内容を楽譜のなかに視覚的に描写したもの…)については、従来私が研究した声楽曲はいうまでもなく、それ以前に研究した〈オルガン小曲集〉(BWV 599-644)中においても、この象徴の方法に相当する事例は非常に多く見出されるものである。ところで、ある音型に視覚的な視点から何らかの意味を込めるという音画的な手法は、バッハの作品に限らず、当時の他の多くの作曲家にも認められた作曲法における基本的な発想の一つであって、それは、当時の

ドイツにおける作曲法、即ちムシカ・ポエティカ (musica poetica) におけるフィグーレンレーレ (Figurenlehre) や、16世紀におけるイタリアのマドリガリズム (madrigalism) 等と密接に関係している。従って、この発想そのものが、当時の文化的時代潮流の一つであるならば、バッハが用いた象徴的表現のうちで、どれが彼独自のもので、どれが他の作曲家にも認められるものであるかということの区別を探究する必要性も当然出てくるわけである。私が検討した範囲内でも、〈オルガン小曲集〉に関する研究では、天使の動き・復活等の音型は、バッハ以外の作曲家も使用していたことはわかっているし、象徴的なもの以外の象徴の方法でも、音型言語的なものとして考えられる苦悩の表現に用いられる半音階的下行は、いわゆるラメント・バスと呼ばれる旋律定型としてよく知られていたものであるし、技術的なものの模倣の方法によるものとして考えられるソプラノとバスのパートによるカノンが拘束の思想を表現するというのも、当時の作曲家達にはよく知られていたことであった。この問題に関する具体的で詳細な研究は、私にとっては将来の重要な検討課題の一つであるが、ここでは、同問題についてはこれ以上言及することは差し控えたいと思う。

象徴内容を楽譜の中に視覚的に描写するという表現方法は、内在的象徴の視点、ゲシュタルトの視点からすると、純粹の音響そのものとは殆ど何の関係もない象徴内容…静的・視覚的で観念的・知的な象徴内容…が、音響の中に入ってくるわけで、本来象徴的なものは音楽の象徴内容たりえないのではないかという基本的な問がここでは当然のことながら生じてくる。シュヴァイツァー (A. Schweitzer 1875-1965) は、彼のバッハ評伝において、音楽家には詩人と画家があって、詩的音楽の代表者はヴァーグナー (R. Wagner 1813-1883) であり、絵画的音楽の代表者はバッハであるということ述べている (第20章) が、彼のバッハ観からすれば、象徴的表現はバッハ音楽の本質であるということになり、彼の主張する音言語の規定も、そのような固定的・絵画的なバッハ音楽の特質に着目してのことであった。バッハの音楽にそのような絵画的要素が顕著に認められるということは、先に述べた当時の作曲法との関係において、又、シュヴァイツァー自身の指摘自体において、十分に確認されうる事実ではあるが、その事実自体がバッハ音楽の超時代的・超地域的普遍性や魅力とどのような関わりがあるかということを考える時、我々は何となく大きな壁あるいは迷路の前に立たされたような気分になる。バッハの音楽を聴く時、そのような意味での絵画的象徴の内容を知っていることと、知らないままにしていることとの間に、音楽的感動の差が果たして生ずるものなのかということを目問自答してみると、そのようなことを知らなくとも音楽的感動・音楽聴には何のさしつかえもなく、むしろそれを単なる知識の次元で知るくらいなら、知ること自体がバッハ音楽を聴くことの妨げにさえなる危険もあるように感じられる。そのようなことからすると、たとえバッハ音楽に象徴的・固定的観念が多々内包されているせよ、美学的視点からすれば、それを価値あるものとして認めることは大変に難しい。しかしながら具体的イデーの立場からすると、以上述べた疑問を内包しつつも、絵画的要素が単なる知識の次元にとどまるのではなくて、内在的象徴と有機的に融合した場合、それはゲシュタルトの一要因として、生きた音楽聴に直結するものとなる。事実、バッハの音楽における絵画的要素は、多くの場合、無意識的な層から渾然と沸き出た音響自体と見事に一体化したものであることを私自身は感じるし、そこにおいてこそ、象徴における象徴的なものが真に音楽的なものとしても生きてくるわけであって、そのような象徴の方法が音楽的なものとして苦もなく生かされるところに、逆

にバッハの偉大さと天才性が垣間見られるのではないだろうか。

カンタータ第196番の第1曲と第3曲では、天使が飛びかう様や天使が祝福を与えている様が認められ、既に言及した<オルガン小曲集>中の天使の動きとも連動するものとして大変興味深い。ここでは、形象的なものが、観念的なものリズム言語的なものと一体となっていることが認められるが、一方では、同曲の第4曲には、ハ長調の分散和音が4オクターブ下行することによって、主の祝福が下される様を表現している部分があり、そこでは、形象的なものが情緒的なもののうちの模倣の方法によるものと一体となっていることが認められる。両者は共に形象的な発想が基本になっているとはいえ、それが他次元の象徴の方法と一体化することによって、内在的象徴と融合しようとしている状況がそこに認められるような気がする。同様のことは、カンタータ第4番においても認められ、その第2曲では、形象的なものが観念的なもののうちの歌詞を想起させるものと見事に結びついており、ある意味では、音楽における音響そのものから離れる方向で象徴の方法が融合すればするほど、そのようなことを可能ならしめるバッハ自身の精神的な円熟と作曲技術における錬磨の深さが実証されているように私には感じられるのである。

私は、彼の象徴的表現の方法で、人間の死という最も根源的な出来事に対して、極めてはっきりとそれを表現している箇所をこれまでの研究において確認することができた。それは、<オルガン小曲集>中の18番(BWV 524)の13小節と25番(BWV 622)の7~8小節であり、その部分は両方共<死>について述べており(…勿論<オルガン小曲集>であるから、実際に歌詞はついていないが、コラール旋律によってそのことが明らかなのである。…)、音楽はそこで急に静かなものとなり、しかもそれに、(シュヴァイツァーの考え方に従えば、)喜びのモチーフが直結しているのである。この二つの部分は死についてのバッハの考えをはっきりと示すものである。又、カンタータ第106番第2曲の一番最後の小節では、全声部・全楽器が沈黙している。この沈黙は、闇に包まれた恐怖の静寂ではなくて、安らげき死の静寂を表現したものであり、バッハにとってなくてはならない1小節であった。<死>を休止符によって表現するというこの方法は、象徴の方法としては基本的には形象的なものであろうが、それは、情緒的なものとも技術的なものとも観念的なものとも深く一体化していて、それだけにバッハの死についての音楽的表現は、あまりにも単純でありながら、その意味するところは無限に深く、時代・地域を問わず、すべての人間に対して強く訴えかけてくる力を有しているように思われる。

形象的なものを情緒的なものの次の段階に置くという考え方は、その発想の基盤が音響そのものかけはなれているということからすると、美学的立場からすれば問題があるようにも感ぜられる。ただ、その次の段階の技術的なものが、極めて精神的 내용이濃密なものであることを考えると、(1)と(3)の間に形象的なものを設定することは、一つの見地からすればさしつかえはないであろう。その際、前述してきた諸々のことをよく自覚しつつ、形象的なものといっても場合場合に応じて様々な有り様があるのだということも深く把握しておく必要があるであろう。音画的発想というものは、あくまでもそれが音楽そのものとして生きる時にこそ、豊かなゲシュタルト・豊かな内在的象徴内容たりうるのだということを我々は充分念頭に置いておくべきである。

(3)の(イ)、即ち、技術的なもののうちの平行進行の方法によるものについては、カンタータ

第196番の第4曲の後半におけるテノールとバスの6度の平行進行のことを具体的には考えているものであって、そこではそれが感動的な柔和さをたたえたものとしての表現に寄与している。これは、音程が感覚に与えるものを前提とした作曲技法の一つとして考えることもできるが、その部分全体の響きからすると、それは、情緒的なもののうちの総合的な全体の雰囲気によるものの一部として考えることもできる。(3)の(イ)ではあっても、それが(1)の(イ)となっているこのケースは、(2)の形象的なものに比べて音響そのものによりいっそう近いということからすれば、考えようによっては、(3)の(イ)と(2)とは象徴の段階を逆転させた方がよいのではないかとも感じられる。(2)は、そのようなことからすると、(3)の(ニ)、即ち、技術的なもののうちの模倣の方法によるものの最初の段階に入れたほうがよいのではないかという思いがここまで論述を進めてきて私の頭のなかに浮上してきた。というのは(2)は、作曲技術の一つと考えることはさしつかえないし、内在的象徴の視点からした時、(3)の(ニ)の最初の段階に位置づけることが適当のように思われたからである。この問題についてはここで結論を出すことは控えて、最終的な考察の段階で考えをまとめることにしようと思う。いずれにせよ、技術的なものの大枠のなかでは、最初の段階に平行進行の方法によるものを設定することは、前述した内容からしてもさしつかえないことであろう。

(3)の(ロ)、即ち、技術的なもののうちの対比の方法によるものは、私がこれまでに研究してきた声楽曲の中では、極めて多くの部分において認められるものである。対比の方法には、大きく分けて二つのケースがある。一つは、同時平行的対比とでもいったらよいもので、同時に二つの声部が対照的な感情とかある種の密接な対応関係を保持しつつ2重唱を行う方法(カンタータ第131番第2曲・カンタータ第106番第3曲等)であり、もう一つは、前後関係における部分強調的対比とでもいったらよいもので、ある歌詞をメリスマティックな方法で歌って強調したり、同一の歌詞を全声部が同時に歌って強調したり、小合唱と大合唱が交代したり、声部のみで合唱と同じ音楽を楽器を加えて一層強調したりといった方法である。この二つのケースでは、同時平行的対比の方が、観念的次元との結びつきがやや強いと思われるので、細分化の時は、同方法を後に位置づけるとよいであろう。メリスマティックな唱法は極めて多くの部分において認められるが、その方法が単独で用いられることもあれば、同旋律に調性が間接的に関与する場合(クオドリベット…BWV 524…中で、wanken…動揺する…の歌詞を不安定な調性のもとにメリスマティックに歌っている例)とか、それが同時に観念的なもののリズム言語的なものや数的なものや一体的なものとなっている場合(カンタータ第196番の第2曲・第3曲・第5曲)とか、形象的なものやリズム言語的なものがメリスマティックな唱法と一体的となっている場合(カンタータ第196番の中間部の歌詞における興味深い唱法)等、メリスマティックな唱法の中にその他の象徴的表現の方法を融合させている場合も認められる。

部分強調的対比の方法のうち、メリスマティックな唱法以外については、個々の方法を更に細分して説明する必要もないと思われるので、ここでその一つ一つについて具体例をあげることは省略することにする。この対比の方法は、音響そのものと直結する感じも相当強いが、一方では観念的な方向への志向もある程度認められる。そのようなことから、この方法を(3)の(ロ)として設定することはさしつかえないであろう。

(3)の(ハ)、即ち、技術的なもののうちの反復の方法によるものの中で、一番顕著でバッハの

意図がはっきりしているものは、ある一定の音型をコンティヌオ声部やバス声部で反復するオスティナートな技法を用いることによって、その楽曲の有する一定の思想や感情等を繰り返し強調しようとする方法である。この場合は、ある一定の音型自体に既に特定の気持が込められていることが前提条件であるから、それは往々にして、(4)の(イ)や(ロ)、即ち、観念的なもののうちのリズム言語的なものや音型言語的なものと一体となっていることが多い。この技法は、カンタータ第131番の第4曲やカンタータ第106番の第3曲のコンティヌオ声部に認められるし、又、〈オルガン小曲集〉のバス声部にもたびたび認められた…同曲集中の5番(BWV 603)・8番(BWV 606)・14番(BWV 612)・17番(BWV 615)・26番(BWV 624)・32番(BWV 630)・38番(BWV 637)・45番(BWV 644)…。その他音型の反復に関しては、カンタータ第4番の第2曲の終結部でヴァイオリンがそれまでの3度音程にかわって朗らかな8度の跳躍を投げかけあう部分があり、これも反復の象徴的表現として理解することができる。ただこの部分は、対比の発想とか観念的次元の発想ともつながっており、そのような発想との一体化のもとに反復の方法が用いられている。一方、歌詞の反復とは、ある決まった音型ではなく、ポリフォニックな旋律の絡みの中に同じ歌詞を繰り返すことによって、その歌詞の内容を強調する方法であって、カンタータ第196番第4曲に認められるものであるが、このような方法はとりたてて象徴的表現の方法と考えるのは少し大げさな感じがしないでもない。そのことを承知のうえで、この方法も反復の一つの方法として考えることも別にさしつかえはないであろうが、これは発想としては、総合的な全体の雰囲気によるものと一体化したものとして考えるべきであろう。この反復の方法は、音響そのものとの関係も強いが、一方では知的・観念的な世界とのつながりも強く感じられるので、対比の方法の次に同方法を置くことはさしつかえないと思われる。

技術的なものについては、私は五つの方法を挙げておいた。この五つの方法の順番に関しては、美学的視点からすれば、すべてが作曲技法の象徴的表現への適応ということでは同一の次元であるので、いずれの方法を先にするかということは、あまりこだわる必要もないであろう。ただ、あえて考えるとすれば、技法的に容易なものから難解な方法に向かっての配列方法等は、技法そのものの視点との兼ね合いからしても適切ではないだろうかという気がする。そのことからすれば、反復の方法によるものまでの配列はこのままでよいとして、その後の模倣の方法と変形の方法は、順番を逆にした方がよいのではないかという気持も起こる。しかしながら、その示さんとする意図からすると、変形の方法によるものは極めて観念的な次元の発想との関係が濃い感じもして、どちらを先に置くかを決定することはなかなか難しいようにも思われる。結局のところ、〈具体的イデー〉の視点からしても、この配列については、現在のままで考えてとりたててさしつかえになるようなことはないのではなからうか。

(3)の(二)、即ち、技術的なもののうちの模倣の方法によるものについては、カノン及びフーガの技法がそれに相当する。カノンとかフーガは、技法そのものが関係・模倣・拘束・支配・従属等の観念を内包していることは自明のことであり、バッハはそれらの諸観念をキリスト教の精神と照応させて、多くの曲において同技法による象徴的表現を行った⁶⁾。〈オルガン小曲集〉では、2番

6) カノンの技法と象徴的表現との照応関係については、既に私の従来の研究で触れたことであるが、シェーリングが

(BWV 600)・10番 (BWV 608)・20番 (BWV 618)・21番 (BWV 619)・22番 (BWV 620)・26番 (BWV 624)・31番 (BWV 629)・35番 (BWV 633) の8曲においてカノン技法が用いられているが、それらはすべてある一定の思想と結びつけて作曲されていることがわかる。即ちそれらは、イエス・キリストと主なる神、神と人間、悪魔とイエス・キリスト等の間における前述した諸観念の表現である。又、カンタータ第71番の第3曲の順列フーガは、神が与えた掟を象徴し、同作品の第7曲の順列フーガは、皇帝の威光は、厳格な神の掟に従うことによって始めて成り立ちうるものであることを示したものであると解釈できる。あるいは、カンタータ第196番の第2曲の順列フーガは、主なる神と人間との強い絆を象徴したものと解釈することも可能であろう。ただバッハの場合、カノンやフーガの技法がそのような象徴的表現意図を伴っていない場合も認められるのであって、例えば、彼の最初の声楽作品と考えられるカンタータ第131番の第1曲の2重フーガ的な処理・同第3曲の順列フーガ的な処理・同第5曲の3重フーガの手法は、それによって何らかの象徴内容を表現する意図は殆ど感ぜられず、むしろ音楽的な表現効果をねらって、自己の作曲技術を誇示するために、多少強引なかたちでフーガ処理を行ったにすぎないと思われるし、カンタータ第196番の第5曲の2重フーガも、とりたてて象徴的表現を意図しているものではないように感ぜられる。同様のケースは他にも多々見出だされることであろうが、一方では、バッハがカノンやフーガの技法に象徴的表現の意図を込めたと思われる場合も、これ又非常に多く見出だされることであろうし、バッハの精神の基本的な発想としてこのような模倣による象徴的表現の方法は、若い頃から確実に存在し、それが晩年に近づくにしたがって、一層多様で複雑かつ緻密なかたちに深められていったことは確実であろう(…とりわけ彼の晩年の作品では、同方法が数的な象徴と一体となっている感じが強い。…)。この模倣の方法によるものは、技術的なもののうちでは、最も知的で論理的性格が強いものなので、変形の方法によるものと、どちらを先に配列すべきかについては、既に前述した通りなかなか決定することが難しいが、作曲技術における難易度の視点ではなく、観念的次元とのつながりの濃さという視点からすれば、今のままの配列でさしつかえないという気がする。

(3)の(ホ)、即ち、技術的なもののうちの変形の方法によるものというのは、カンタータ第71番の第2曲において、ソプラノのコラール旋律と類似した旋律を変形させて部分的に提示することにより、両者に付せられた歌詞の意味深い関係を暗示するもので、従来私が研究した作品中では、この方法はその1箇所のみにおいて認められた。同様の方法は、多分バッハの他の作品中に見出だされることもあると思われるが、それほど多用されるものではないであろう。この変形の方法は、広義な考え方をすれば、模倣の方法によるものの一つとして把握することは多分可能であろう。既に述べてきたこととして、私は、形象的なものを模倣の方法に含める考え方を示したが、形象的なものと変形の方法によるものをすべて模倣の方法によるものに吸収してしまえば、象徴的表現の方法の段階区分はかなりすっきりするような気もする。いずれにしても変形の方法は、音そのものの響きと歌詞との両者が一体となって現出する象徴的表現方法であって、同方法を独立させて考えるとすれば、その場

そのことを論述している。彼の論文「バッハと象徴—とりわけ彼のカノンの象徴的表現について—」(Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons.) pp. 40-63を参照。

合には、美学的な視点からしてもそれをこの場所に位置づけることはさしつかえないであろう。模倣の方法にこの方法を吸収するか否かについての結論は、ここでは留保することにする。

(4)の(イ)、即ち、観念的なもののうちのリズム言語的なものについては、彼の作品の極めて多くの部分にそれが見出だされるものであって、これは私が、基本的にはシュヴァイツァーの主張する音言語の一部を、リズム言語の系統と音型言語の系統の二つに分けて考えたものである。このリズム言語的なものの語根となるものとしては、喜びのリズム(♪♪)にしろ、幸いな平安のリズム(♪♪♪)にしろ、厳かなリズム(♪)にしろ、人間ならだれしもが基本的に有している感情の揺れ動きと一体となった肉体のリズムと自然なかたちで融合しており、それをバッハは、作曲に際して若い頃から老年に至るまで一貫して体系的・意識的に使用した。このリズム言語的なものは、バロック音楽全般のリズムの有り様ということから考えると、他のバロックの作曲家達も同様の意識を持って作曲にあたった可能性も充分考えられる。このことについての具体的・実証的な研究・考察は、私にとっては将来的な課題の一つであるが、バッハがこのようなことを行った背景には、当時の音楽文化状況等が大きな基盤となっているであろうことは推測するに難くはない。ただ、バッハほどそれを体系的・意識的に象徴的な表現の意図と結びつけて音楽を作った作曲家は恐らく殆ど認められず、そこにバッハの天才性のあらわれを感じることができるのではないだろうか。このような語根としてのリズムには、その時々状況に応じて、音程・調性・強弱・音色・リズム的融合等が複雑にそれに関与することによって、極めて微妙な人間の思想・感情のひだ等が見事に描き出されている。リズム言語的なものは、ある種の観念との一定の結合を前提としていることからすると、内在的象徴の視点からすれば、美学的には問題点を内包していることは事実である。ただそれが、前述したように音響そのものとしても、人間の生理的なあり方との融合の度合いが強く、そのような意味において、〈具体的イデー〉に照らしてこの方法を観念的なものの最初に位置づけることはさしつかえないであろう⁷⁾。

(4)の(ロ)、即ち、観念的なもののうちの音型言語的なものについては、事情は前段で述べたリズム言語的なものと同じである。苦悩の表現(数個の音符が半音階的に下行する音型)・嘆息の表現(半音下行の2音をスラーでつなぎ、それを反復したり、場合によっては単独で用いたりする方法)・神の威光や王の栄光の表現(長3和音を分散和音にして演奏する方法)等は、(嘆息の表現については確認していないが、)多分すべて当時の作曲家達には知られていた象徴的音型表現の方法である。バッハはそれを、前段で挙げた音楽の諸要素等をここでも微妙に関与させつつ、統一の見地から見事に音楽化しているが、音型言語は美学的視点からしてリズム言語同様に音響そのものの響きとの結びつきが自然であり、観念的とはいえそのような意味における音楽的説得力を強く有している。ここで、リズム言語と音型言語の両者を比較してみると、前者は文化圏・時代等が違っても相当普遍的に共感できる側面が強いのに対して、後者は文化圏・時代等の制約を受ける度合いが少なからず大きいような感じがする。そのようなことからすると、〈具体的イデー〉の視点からして、音型言語的なものをリズム言語的なものの次に位置づけることは適切であろう。とにかくこの両者は、バッハを取り巻く

7) リズム言語的なもの一部は、カンタータ作品の場合は、メリスマティックな歌唱(対比の方法)の旋律中で用いられることもたびたび認められた。

音楽文化の基盤と強く関係しているという点において、かなり精神的な要素が感じられ、それが一つのパターンとしてバッハの中で生かされたという意味において、観念的なものの枠に入れることは妥当であると思われる。

ただここで紹介したようなリズムや音型が登場する時に、それらがすべてそれぞれの語根の観念につながると考えることも、これ又危険なことである。例えば、カンタータ第71番の第4曲では、♪♪のリズムの繰り返しが登場するが、それは、喜びの感情ではなくて、その部分の歌詞とか速度の関係からして、太陽と星の規則正しい運行を象徴したものとして解釈できるし、又、多くの世俗器楽曲等において、リズムや音型の語根的なものが何ら象徴的な意図を有さずに作曲されている例も大変多く見出だされることであろう。我々としては、そのようなことも充分わきまえた上で、バッハの作曲の基本的な発想の一つとして、リズムや音型の語根を象徴的な表現との関係において使用するという考えが確実に存在したということ認めざるをえない。

(4)の(ハ)、即ち、歌詞を想起させるものについては、カンタータ第131番の第2曲と第4曲において、コラールを歌うことによって聴衆に一定の感情を起こさせたり、第2曲において、ある歌詞を歌った旋律を後で楽器が演奏することによって同歌詞の内容を想起させる方法を考えている。あるいは、カンタータ第196番の第1曲では、先に楽器である動機を演奏し、後で、それと同じ旋律で歌詞がついたものを演奏することによって、最初の動機に象徴的意味を込める方法があり、これも歌詞を想起させるものとして考えることができる。コラールを歌うことによって聴衆に一定の感情を想起させる方法は、最初は歌詞を想起させる方法として私は考えたが、これはそうではなくて、独立した象徴の段階区分として「コラール歌唱によって共通感情を想起させるもの」を考え、それを(1)の(ハ)の段階に設定するべきであろう。(1)の(ハ)の象徴によるものは、(1)の枠の最後、即ち、(1)の(ニ)として設定すれば、<具体的イデー>の視点からして適切な段階区分になるものと思われる。それ以外が歌詞を想起させるものとして、この位置に独立して設定することができようが、これは、広義な考え方からすれば、技術的なもののうちの模倣の方法によるものに吸収させてしまうことも可能であろう。しかし、その方向で考えることにはいささか無理もある気もするので、(4)の(ハ)は、以上の訂正を踏まえた上で、このままのかたちにとどめておいた方がよいかもしれない。この方法はかなり知的・意識的なものであって、音楽聴としては内在的象徴としての作用は殆ど認められないかもしれないが、<具体的イデー>の視点からして、この段階に同方法を設定することは適切であると思われる。

(4)の(ニ)、即ち、観念的なもののうちの数的なものによる象徴は、音楽の響きそのものからは殆ど何も感じることができない知的・観念的象徴の方法である。私は、数的なものの中身として、単純な数学的比喩・神秘主義的象徴・アルファベットの文字を数と対応させる方法の三つを掲げたが、単純な数学的比喩とは、世俗的な次元における日常的な数で、それを音楽の中に種々の方法で取り入れたものこと、神秘主義的象徴とは、キリスト教における重要な数字…3・6・7等、あるいは、聖書の第何章・第何節といった部分を指定する数その他…を音楽の中に込めたものこと、そしてアルファベットの文字を数と対応させる方法とは、バッハをB(2)+a(1)+c(3)+h(8)=14と数えるような方法で、そのようなかたちで、Bach(14)・J.S.Bach(41)といった自分の名

前とか、他の作曲家の名前（例えば Händel）とか、イエス・キリストとかクレド等を数字に換算して、それを音楽の中に取り入れる方法のことでありとすればよいであろう。この方法には、バッハは若い頃から関心を持っていたが、熟年を経て老年に至るにつれて、同方法はその緻密さ・複雑さ・深さを増大させてゆく。音楽と数との関係を重視する考え方は、ヨーロッパのみならず、世界の各地で大昔より認められることであるが、バッハもそのような文化的・歴史的基盤を背景に持ちながら、自己の数的象徴の職人的な錬磨に心を込めたのであった。数を音楽の中に取り入れる際には、具体的にはそれは、音符や小節の数、テーマの数、あるいは拍子の数その他と、前述した内容とが正確に照応している様子が彼の多くの作品において認められる。バッハの意図からすれば、作品は神の前に差し出すものであるから、作品に込められた数が音楽の響きとしては聴き手にとって全く理解できなくとも、そのこと自体はある意味ではどうでもよかったのである。内在的象徴の内容とは最も離れたところに位置する数的象徴は、観念的なもののまさしく最後に位置するものであって、〈具体的イデー〉の視点からして、その位置づけ・存在意義は当然認められるものであり、我々も数的象徴の重要性を深く考えつつ音楽の本質に迫る努力をすべきであると思われる。

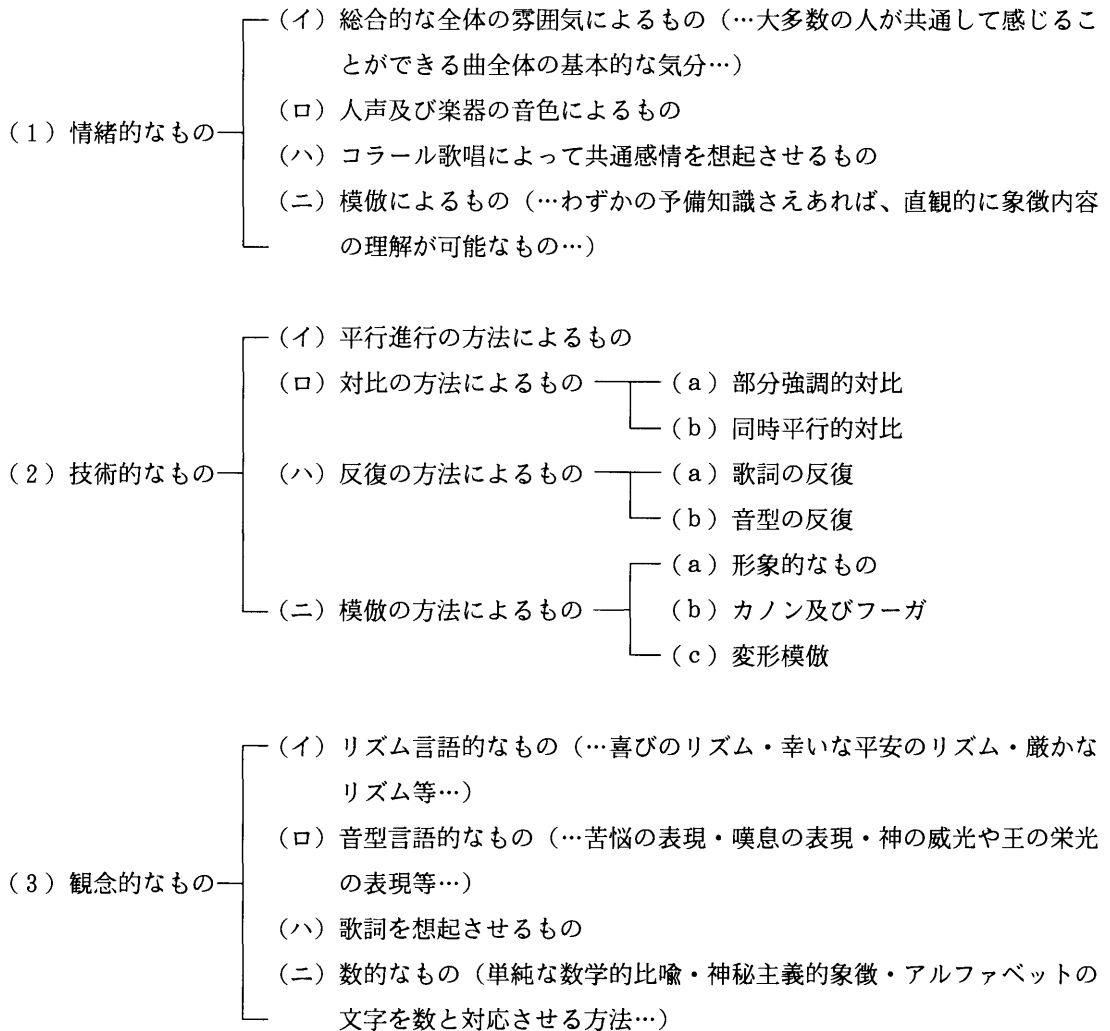
さて、バッハの音楽における象徴的表現の方法に関する私自身の段階的区分試案の内容についての一つ一つの項目を、〈具体的イデー〉の視点から反省的吟味・検討を加える作業は、前段までの論述において一応一段落した。ここでは、これまでの検討を通じて浮上した問題点を整理して、その結果を、〈具体的イデー〉の視点からも通用する象徴的表現の段階的区分試案として図式的なかたちで提示することによって、当論文並びに従来から継続させてきた同問題に対する私自身の研究の結論にしたいと思う。

これまでの検討の結果浮上してきた問題点は、最終的には以下のように集約されよう。

- ① (2) の形造的なものは、(3) の技術的なもののうちの模倣によるものの中に吸収してしまった方がよいのではないと思われる。というのは、(2) は、当時の音楽文化的背景を考えた時、技術的なものの枠内で考えることは極めて自然であるし、〈具体的イデー〉の視点からしても、段階的区分の位置としてその方が適切であると思われる。これによって、観念的なものは(4) ではなく(3) になる。
- ② (3) の(ホ)、即ち、技術的なもののうちの變形の方法によるものというのは、(これまで結論を留保してきたが、) やはり、技術的なもののうちの模倣の方法によるものに吸収してしまった方がよいと思われる。同方法は、かなり複雑で知的な方法なので、模倣の方法のうちでは最後の段階に位置づければよい。その際、他の区分の表現に合わせるかたちで、〈變形模倣〉と記入することにする。
- ③ (4) の(ハ)、即ち、観念的なもののうちの歌詞を想起させるものの一つとして、私は、うっかりして、コラールを歌うことによって聴衆に一定の感情を想起させる方法を位置づけてしまっていたが、これは私自身の誤解であった。同方法については、「コラール歌唱によって共通感情を想起させるもの」として、それを情緒的なものの3番めの段階…(1) の(ハ)…に位置づけ、(1) の(ハ) の模倣によるものを(1) の枠の4番目の段階…(1) の(ニ)…に設定しなおよすといひであろう。〈具体的イデー〉の視点からして、そのような段階区分が最も順当であるように思われる。

以上の3点についてであるが、①については、その通りであると思われるので、模倣の方法の中に象徴的なものを吸収させることにしたい。その際同発想は、模倣によるものといっても、カノンやフーガとは全く異なった音符の視覚的形象化によっている。ここで両者を比較した時、〈具体的イデー〉の視点からすれば、観念的なものとの関係は後者（カノンやフーガ）が強いと思われるので、模倣の方法の中では、象徴的なものを先に位置づけようと思う。②と③についても、やはりその通りだと思われるので、そのようなかたちで図式的区分を行いたいと思う。

本章の吟味・検討の中では、具体的に楽曲名等も挙げつつかなり細かく長々と論考を進めてきた。その間、微妙で複雑な問題点については、その都度言及してきたわけであるが、結論の部分では、訂正すべき3点のみを示し、それ以外についてはあえて重複して言及することはしなかった。これは、私としては、重複言及によって繁雑さが増すことはかえってよくないと思ったからである。それではここで、以上の記述に基づいて、バッハの音楽における象徴的表現の図式的段階区分の手直し案を、本論文の結論として提示しておくことにする。



あ と が き

バッハの音楽における象徴的表現に関する美学的立場からの反省的吟味・検討は、今回の研究をもってとりあえず最終結論にたどりつくことができた。この研究では、自己の思索を深め、ある種の思想としての熟成を期待するに急なあまり、参考文献を極めて限定するかたちでここまでやってきた。その結果、音楽における象徴的表現に関する私自身の基本的立場のようなものは、かなり確立された実感をもつが、思索の拠り所とする資料があまりにも貧弱であったので、その点についての論文としての欠陥は、相当ひどいものがある。そのようなことから、今後は、これまでにある程度確立された私自身の思想基盤をより確固たるものとするための文献資料にできるだけたくさん目を通して、少しでも専門的説得力を増す力を、自分自身身につけなければいけないであろう。今後の道のりを考えると気が遠くなるが、少しずつ自己の知見を客観的な次元で広げてゆくことができるよう努力したいと思っている。

主 要 参 考 資 料

I. 著書・論文・事典

- Dürr, A.: Die Kantaten von J.S.Bach Band 2 (Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · Tours · London 1975)
- Huggler, H. E. : J. S. Bach's Orgelbüchlein (Diss. Bern 1930)
- Keller, H.: Die Orgelwerke Bachs (Edition Peters Leipzig 1948)
- Neumann, W. : Handbuch der Kantaten J. S. Bachs (VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1977)
- Pirro, A.: L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach (リプリント版 Minnkoff Reprint Genève 1973)
- Schering, A.: Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons, Bach-Jahrbuch 1925 pp.40-63 (リプリント版 Johnson Reprint Corporation 1967)
- Schering, A.: Bach und das Symbol. 2.Studie. Das "Figürliche" und "Metaphorische", BachJahrbuch 1928 pp.119-137 (リプリント版 Johnson Reprint Corporation 1967)
- Schering, A.: Bach und das Symbol. 3.Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs "Psychologia empirica", Bach-Jahrbuch 1937 pp.83-95 (リプリント版 Johnson Reprint Corporation 1967)
- Schmieder, W.: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), (VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1976)
- Schweitzer, A.: J. S. Bach (Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1976) (浅井真男・内垣啓一・杉山好共訳: バッハ 白水社 上巻・中巻は1965、下巻は1966)

Spitta, P.: J.S. Bach I・II (Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1964)

角倉一朗: バッハ (音楽之友社 1963)

日本聖書協会: 聖書 (印刷 三省堂 製本 星共社 1968)

Marcel, L. A. 著 角倉一朗訳: バッハ (白水社 1970)

Geiringer, K. 著 角倉一朗訳: バッハ (白水社 1970)

Schloezer, B. F. d. 著 角倉一朗・船山隆・寺田由美子共訳: バッハの美学 (バッハ叢書 3 白水社 1977)

渡辺護: 音楽美の構造 (音楽之友社 1977)

Brelet, G. 著 海老沢敏・笹淵恭子訳: 音楽創造の美学 (音楽之友社 1980)

磯山雅: バッハ=魂のエヴァンゲリスト (東京書籍 1985)

山下主一郎: シンボルの誕生 (大修館書店 1987)

拙稿: <オルガン小曲集>研究 そのI—J.S. Bach のオルガン作品と<オルガン小曲集>の占める位置について— (佐賀大学教育学部研究論文集 No. 21 pp. 272—305 1973)

拙稿: <オルガン小曲集>研究 そのII (佐賀大学教育学部研究論文集 No. 22 pp. 169—221 1974)

拙稿: <オルガン小曲集>研究 そのIII (徳島大学学芸紀要 人文科学 第27巻 pp. 15—27 1977, 第28巻 pp. 38—58 1978, 第29巻 pp. 51—73 1979, 第30巻 pp. 51—72 1980)

拙稿: カンタータ第131番<Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.> (BWV 131) 研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第31巻 pp. 37—62 1981, 第32巻 pp. 15—34 1982)

拙稿: カンタータ第106番「Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.」(BWV 106) 研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第32巻 pp. 25—43 1982)

拙稿: クオドリベット (BWV 524) 研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第33巻 pp. 41—56 1983)

拙稿: カンタータ第71番「Gott ist mein König.」(BWV 71) 研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第34巻 pp. 87—112 1984)

拙稿: カンタータ第4番「Christ lag in Todesbanden」(BWV 4) 研究 (徳島大学学芸紀要 人文科学 第35巻 pp. 31—62 1985)

拙稿: カンタータ第196番<Der Herr denket an uns> (BWV 196) 研究 (徳島大学総合科学部 創立記念論文集 pp. 187—207 1987)

拙稿: 象徴の概念とその意義について (徳島大学総合科学部紀要 第1巻 人文・芸術研究篇 pp. 105—116 1988)

拙稿: 渡辺護氏著<音楽美の構造>における音楽象徴論について (徳島大学総合科学部紀要 第2巻 人文・芸術研究篇 pp. 61—76 1989)

拙稿: <具体的イデー>に関する一考察 (徳島大学総合科学部紀要 第3巻 人文・芸術研究篇 pp. 1—19 1990)

拙稿: 音楽におけるゲシュタルト・歌詞・研究の視点に関する諸問題について (徳島大学総合科学部紀要 第4巻 人文・芸術研究篇 pp. 127—150 1991)

拙稿: プルレの音楽的時間論について (徳島大学総合科学部紀要 第6巻 人文・芸術研究篇 pp. 59—

心理学事典 平凡社 1974

哲学事典 平凡社 1975

美学事典 (増補版) 弘文堂 1981

II. 楽譜

Bach, J.S. : Orgelbüchlein の自筆譜のコピー

Bach, J.S. : Orgelbüchlein (Edition Peters)

Bach, J.S. : Quarante cinq Chorals du petit Livre d'Orgue (Paris-S. Bornemann-Edition 1940)

Bach, J.S. : Orgelwerke V (Edition Peters)

Bach, J.S. : Orgelbüchlein (Bärenreiter-Ausgabe 1928)

Bach, J.S. : The Orgelbüchlein-The Catechism Hymns (G. Schirmer Inc. New York 1967)

Bach, J.S. : Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie I Band 33 (Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York 1958)

Bach, J.S. : Neue Ausgabe Sämtlicher Werke Serie IV Band 3 (Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York 1961)

Bach, J.S. : Kantate 131 (Edition Eulenburg London-Zürich-Mainz-New York)

Bach, J.S. : Kantate 106 (Edition Eulenburg London-Zürich-Mainz-New York)

Bach, J.S. : クオドリベット自筆譜の写真版 (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1973)

Bach, J.S. : カンタータ第71番の自筆譜の写真版 (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1970)

Bach, J.S. : Cantatas Nos. 71-73 (Kalmus Study Scores New York 1968)

Bach, J.S. : Kantate Nr. 4 (Edition Peters Leipzig)

Bach, J.S. : Cantatas Nos. 1-4 (Kalmus Study Scores New York 1968)

Bach, J.S. : Cantatas Nos. 196-197 a (Kalmus Study Scores New York 1968)

III. レコード

Bach, J.S. : オルガン大全集 第1巻・第2巻 Archiv 2722-002・003

Bach, J.S. : Das Schaffen J.S. Bachs Orgelbüchlein Archiv 14021-14022

Bach, J.S. : バッハ 教会カンタータ集 I (発売元 日本ロロムビア株式会社 OP. -7243 ~ 7-CL)

Bach, J.S. : バッハ大全集 第3巻 (発売元 ポリドール株式会社 Archiv MA 9068-78)

Bach, J.S. : バッハ=カンタータ大全集 (発売元 キングレコード Telefunken 6・35027/1-2)

On Symbolic Expression of J. S. Bach's Works

—Reflective Examination and Investigation from the Aesthetic Viewpoint about a Tentative Plan of its Phasic Classification—

Keiichi KATAOKA

In my previous studies of symbolic expression of J. S. Bach (1685–1750)'s vocal-works in his Mühlhausen-days, I tried to classify the concrete method of symbolic expression of his music. And I showed a list of it in my study about the cantata No. 196 (BWV 196) ...A Study of the Cantata No. 196 <Der Herr denket an uns> (BWV 196) (Commemoration Volume of the Founding of the Faculty of integrated Arts and Sciences, The University of Tokushima, Japan, pp.187–207 1987) ...

When the tentative plan was made by my concrete analysis of Bach's works chiefly depending on A. Schering (1877–1941)'s theory, I felt necessity of examination and investigation from the aesthetic viewpoint about it. After that, I had investigated the aesthetic problems of symbolic expression in the musical world. In the last study, as I settled the investigation of it, this time, I thought over again the content of my tentative plan checking with my old studies.

As a result of this study, the content of my old tentative plan (List A) changed to the new one (List B). I think that the amended latter is proper, not only from the viewpoint of the concrete method of symbolic expression, but also from the aesthetic viewpoint. The content of List B is the final conclusion of my continued studies. This conclusion is supported by <idée concrète> which is a metaphysical thought established by me. The word <idée concrète> is used in the book <Introduction à J. S. Bach—Essai d'Esthétique musicale—> written by Boris de Schloezer (1881–1969), but my thought is different from his one. I can't recognize <spiritual meaning> which was established by Schloezer, and I should like to absorb it in <psychological meaning>. That is to say, <psychological meaning> is to be understood by sensitivity containing intelligence. And then, the word <concrète> that we understand, means the world of music in an aspect of <Gestalt> by our sensibility, and the word <idée> means a kind of elemental and continuous power which causes us to bring about a sort of intention or feeling in our mind.

Well, List A and B are as follows.

List A

- (1) emotional modes
- A. a mode within the total synthetic atmosphere
(...a basic atmosphere of the work's whole which many people can feel in common, ...)
 - B. a mode within the quality of sound of the song and the instrument.
 - C. a mode by imitation (...Having only a little preliminary information, we can understand intuitively the contents of symbolic expression, ...)

- (2) a figured mode (...In the musical score, the symbolic contents are visually depicted, ...)

- (3) technical modes
- A. parallelism
 - B. contrast
 - C. repetition of figures and lyrics
 - D. imitation (...canon and fugue...)
 - E. transformation (...the significant correlation which grows out of melodies resembling one another and the corresponding lyrics, ...)

- (4) ideal modes
- A. by rhythmic speech (...a joyful rhythm, a happy and peaceful rhythm, a solemn rhythm and so on ...)
 - B. by figured speech (...a suffering expression, a sighing expression, expressions of God's authority and the king's glory, and so on...)
 - C. a way in which we can recall certain lyrics.
 - D. by means of numbers (...a simple numerical metaphor, a mysterious symbol, a way in which a letter of the alphabet is made to correspond with a number, ...)

List B

- (1) emotional modes
- A. a mode within the total synthetic atmosphere
(…a basic atmosphere of the work’s whole which many people can feel in common, …)
 - B. a mode within the quality of sound of the song and the instrument
 - C. a mode which reminds many people of common feelings by the hymn-singing
 - D. a mode by imitation (…Having only a little preliminary information, we can understand intuitively the contents of symbolic expression, …)

- (2) technical modes
- A. parallelism
 - B. contrast
 - a. a contrast which emphasizes the part.
 - b. a contrast which goes side by side at the same time.
 - C. repetition
 - a. repetition of lyrics
 - b. repetition of figures
 - D. imitation
 - a. a figured mode
 - b. canon and fugue
 - c. transformation

- (3) ideal modes
- A. by rhythmic speech (…a joyful rhythm, a happy and peaceful rhythm, a solemn rhythm, and so on…)
 - B. by figured speech (…a suffering expression, a sighing expression, expressions of God’s authority and the king’s glory, and so on…)
 - C. a way in which we can recall certain lyrics.
 - D. by means of numbers (…a simple numerical metaphor, a mysterious symbol, a way in which a letter of the alphabet is made to correspond with a number, …)

Now, as the fundamental materials which I saw in my studies until now was very few, after this, I hope to study more materials and build up persuasive power of my thought. Though I am stupefied when I imagine future developments, I should like to make an effort to extend my objective knowledge.