

# バッハの自筆譜から我々は何を学べるか

## 演奏者と研究者の永遠の課題

富田 庸

### はじめに

バッハは《平均律クラヴィーア曲集》を、弟子たちの教育のために創作しました。その高い芸術性と実践における有用性は、今日広く認められるところとなりましたが、バッハの弟子たちの間でも高く評価されていたようです<sup>1</sup>。

現在ベルリン国立図書館に保管されているバッハの自筆浄書譜には、創意工夫に溢れる立派な表題が付けられています<sup>2</sup>。その署名の欄には、その当時バッハがアンハルト＝ケーテン侯レオポルトの宮廷楽長の任にあったこと、そして、この浄書譜は1722年に完成した、と記されています<sup>3</sup>。その年の秋には、バッハはライプツィヒのトーマス・カントルへと転職を考えていました。大学教育を受けていない彼にとっては、この教職の志願に際してはかなりのハンデキャップを感じていたはずで、ライプツィヒの市参事会側に対し、彼の教育者としての知識と実績をどう証明すべきか、当然ながらそのベストな方法を模索したと思われる。ヴォルフは、《平均律》は、《オルガン小曲集》や《インヴェンションとシンフォニア》と共に、バッハの履歴書の一部として作成し提出された可能性を指摘しています<sup>4</sup>。このことを直接裏付ける史料はありませんが、実際にバッハが採用されたという事実や《平均律》から感じ取ることができるバッハの教育に対する体系的なアプローチ、溢れる自信、また音楽に対する幅広い見識といった状況証拠が、それを強く物語っているように感じられるのは確かです。

時が流れ、バッハの息子たちの時代になると、《平均律》はバッハの代表作品として広く知られるようになります。当時市場に出回っていた筆写譜に混入しているコピーミスなどを嘆くものも現れ、きちんと編纂された出版譜を待望する声も聞かれるようになります<sup>5</sup>。19世紀に入ると、印刷譜が複数の出版社から刊行され、それ以来、皆さんもご承知のように、今日まで無数の楽譜が校訂され出版されています。

どのエディションにおいても、それぞれの校訂者が吟味したテキストや演奏法の解釈の正しさなどが強調され、それが演奏者にとっていかに有益で、使い易い楽譜になっているかということを謳っています。演奏家を目指す皆さんも複数の楽譜を比較検討され、各版に見られる音符の違いなどに疑問を感じたこともおありかと思います。校訂者の主張には、概ね、それぞれの時代のバッハ像というものがあるでしょう。しかし、エディション自体を詳しく検討してみると分かりますが、楽譜資料にみられる異稿や異型の解釈を客観的

に検証できるような形で解説しているものは非常に稀です。これは、楽譜出版社側が、コスト節約のため、資料の解説に与えられる頁数に制約を設けているのが主な理由ですが、それに加えて、楽譜資料から読み取れる情報というものが、簡略に説明できるという性質のものではなく、検証が非常に煩雑で難しいということもあります。『新バッハ全集』という極めて例外的な楽譜がありますが、その《平均律》第1巻には、448頁にも及ぶ『校訂報告書<sup>6</sup>』が別冊として出ています。ドイツ語で書かれた厚さ3センチ強のこの本を手にとりいただければお分かりになると思いますが、学習者にとって使い易いものとは決して言えません。そこでは、各資料から学ぶことのできる情報が客観的に考察され、現在知りえるところの情報がどれだけ存在して、何が将来の研究課題なのかということが暗示されています。これは言い換えれば、バッハの意図を正確に伝えてくれる楽譜などは作成不可能ということで、わたしたち音楽学者は、その理想へ向かって努めてはいますが、カルト教祖が示すごとき真理は提言できません。何が新しい知識で、それが私たちの従来の理解からどう進歩したのか、というようなことを少しずつ明示しているだけだにご理解いただければよいかと思います。最近の古楽演奏家には、原典資料をあたる方がいくらかおられますが、現在入手可能な楽譜から学ぶというのがやはり一般的です。それは原典資料というものは、歴史的脈絡の中でその意義が少しずつ見えてくるというものでありまして、資料を数点だけ眺めても、包括的な理解には繋がらないのが普通だからです。

今日は、このような立場の相違に立って、音楽学者が普段エディションの解説では言及しないような二次的情報で、かつ演奏者が楽曲を解釈するにあたって直接インスピレーションに繋がるようなものに関したお話をさせていただこうと思います。

バッハの作品の演奏と解釈にはさまざまなアプローチがあると思いますが、皆さんの中に、「バッハの自筆譜をじっくり見てみなさい」というアドヴァイスを先生から伝授されたことがある方もおられるかと思います。実際に自筆譜のファクシミリを手に取り、じっくりと考察してみると、そこからはどんなことを読み取れると思いますか。普通の出版譜からは見えてこないもの、例えば、バッハの筆致から読み取れる音楽の躍動感や、書き手から直接伝わってくる温もりなどが感じ取れるような気がしませんか。今日はそのバッハの「生の声」なるものを追求してみたいと思います。

## 楽譜資料が語りかけるもの

楽譜資料の研究では、普通、作曲家の自筆譜を対象とします。バッハ研究の場合も、自筆譜の研究が非常に大切なのは言うまでもありませんが、自筆譜の多くが紛失してしまったと考えられるので、自筆譜の研究からは見えてこない情報が二次資料である作曲者以外の筆写譜に見られる場合、それらの研究も不可欠です。今日は、その二次資料で、自筆譜研究の下地となる情報を提供するものから見ていきたいと思います。

まず譜例1をご覧ください。この楽譜資料（約1800年頃に作成された筆写譜）とお手元の楽譜と比較し、違いを考察します。

ここから考察すべきポイントを列挙してみると、おおよそ以下の3つの点に集約できるかと思います：

1. 記譜の仕方が違う（右手の音部記号がソプラノ記号を使用している。また、第6小節目以降から省略形で記譜されている）
2. テクスチャが違う（保有される音が少ない。つまり、より単純である）
3. 曲の長さが違う（ずっと短い）

まず、記譜法の違いですが、バッハの時代のドイツでは鍵盤譜の右手は普通ソプラノ記号が使われていました。この筆写譜がバッハの時代の書き方を踏襲しているということは、この楽譜が少なくとも19世紀の初期には作成されていたか、もしくは、オリジナルを忠実にコピーしたものとする理由になります。

さて、この稿を演奏してみましょ。第2番目の「テクスチャの違い」は、演奏する上でどのようなニュアンスの差として感じられますか。この初期稿から最終稿へと変更したバッハの意図はどこにあるかと思いませんか。この点に留意することにより、演奏上どのようなメリットがあるかと思いませんか。

次に第3番目の点を考えてみましょう。曲が短いということは、演奏時間が短縮されるというだけでなく、曲の内容も少ないということになるかと思いましたが、ここからは、どのようなことを学ぶことができるかと思いませんか。数回演奏してみて感じたことを考察してみましょう。

さて、ここで、これらの問題をより本格的に追究します。譜例2の楽譜資料をご覧ください。このプレリューディウム第1番は、バッハが当時9歳弱の長男ヴィルヘルム・フリーデマンの音楽教育のために準備した音楽帳の第14番目に出てきます。この楽譜はこれまでの考察とどう繋がるのでしょうか。

この資料を念頭において、譜例1で考察した3つの点を再び考察してみましょう。以前は分からなかった点などの議論の進展が可能になります。

1. この楽譜においても、最初の5小節のみがアルペジオがリアライズされた形で記譜されていることから、二つの楽譜資料の写譜に使われたモデルが同じであったか、極めて近い関係にあった、という可能性が考えられます。また、フリーマンが父親の下でこの楽譜を書いていたことを考慮すると、その失われたモデルは、バッハの自筆譜であったことが容易に推測できます。
2. 前出の資料と比べ、このフリーデマンの楽譜ではテクスチャに保有される音がひとつ増えて

います。(アルペジオ第2番目の音。)しかし、最終稿(自筆浄書譜=市販楽譜版)では、この保有された音は第2拍目まで伸びています。つまり、このフリーデマンの稿は、中間稿であるらしいこと<sup>8</sup>、そして、このテクスチュアは Style brisé の概念が徐々に体現していったといったものであることも分かってきます。

3. 筆跡から、後に挿入されている第5小節と第7小節はバッハであることが確認できます<sup>9</sup>。フリーデマンとのレッスン中にこれらの小節を挿入したのでしょうか。また、譜例1と比較すると、和声進行も第8小節以降に手が加えられており、全体として3小節拡大されています(全27小節)。これを更にバッハの最終稿(全35小節)と比べると、その違いはより鮮明です。

これまでの観察から、以下のようなことが分かってきます：

- 譜例1の筆写者不詳の楽譜は、どうやらバッハが書いたこのプレリュードの初期稿を忠実に伝えているらしい。
- バッハはこのプレリュードに少しずつ手を加えていったようだ。
- バッハが後に変更した箇所などは、彼なりにその理由があったはずだ。なぜ気に入らなかったのか、またそれをどう変更したのか、調べてみる価値がありそうだ。

このように楽譜資料の検討を続けてゆくと、バッハの思考というものがとても身近なものに感じられてきます。それは、演奏者としての知識や自信となり、自分の演奏解釈に役立つようなインスピレーションに繋がる可能性を秘めています。







さて、これまでの考察から以下のようなアイデアが、さらに追及せねばならない研究課題として視野に入ってきます：

1. これら楽譜中の読みの異差は、バッハの作曲過程に由来しているのかどうか。もしそうであるならば、そこから何が学べるか。
2. 自筆譜からは見えてこない情報が、他の資料からも学べるかもしれない。
3. 自筆譜自体には、どのような情報が隠されているのか。

それでは、次にバッハの自筆譜を紐解き、これらの問題をどう扱っていくべきか一緒に考察していきたいと思います。

## バッハの自筆譜を精査する

バッハの自筆譜の精査は、フーガ第1番ハ長調から始めようと思います。このフーガは、曲全体が殆ど主題で埋め尽くされていると言ってよいほど、緻密に展開されます。バッハのこの自筆浄書譜には、たくさん修正箇所が見られますが、細かく注意して観察していくとバッハが何を考えてこれらの修正を加えていったのか、といったことが見えてきます。

まず譜例3をご覧ください。ここに見られるバッハの修正箇所が赤で示されています。右手の譜表にはリズムの修正が3箇所ありますが、付点リズム  と  は、それぞれ非付点リズム  と  から変更されています<sup>10</sup>。この修正は、曲で使われている同じモチーフの全てに渡って施されています。左手の譜表では、第9小節のテノール第3拍の最後の16分音符の音高がd<sup>1</sup>からaへと変更されています。アルト声部のリズムの変更がテノールと平行八度を起こしてしまったため、テノールの旋律を変更して対処しているわけです。また、第15小節の後半のバス声部では、紙の表面がナイフで削り取られる大掛かりな修正となっていますが、このリズムは、他の箇所で見られる  ではなく、例外的に  と変更されました。さて、私たち演奏者は、この一連のバッハの決断をどう評価し、解釈の糧とできるでしょうか。フーガの主題が変更の対象となっていることを考慮すると、曲の性格が見直されたということもできましょう。

さて、次に修正では無く、バッハの記譜に見られる特徴で、作曲者の意図とも考えられるところを観察します。譜例4をご覧ください。

ここでは、八分音符の書かれ方に注意します。フーガ主題の冒頭モチーフが、拍の単位を超えた長い連桁で記譜される傾向（赤）があるのに対し、主題の末尾モチーフは、拍単位に切られた連桁（黄）になっています。なぜそう識別されているのでしょうか。可能性として考えられることは、

- 演奏を想定してアーティキュレーションを指定している？
- *Augenmusik*（目で見る音楽）としてのモチーフの性格付けを意図した？
- 拍子記号・拍の小節内の位置・紙上スペースによる制約からの影響があった？

などが挙げられます。楽譜を書くときに私たちは、特に意識し、注意を払って書くところと、そういった注意を特別払わずとも書けてしまうところがあるでしょう。例えば、音高やリズムが正確に読めるような楽譜を書こうとか、紙を節約して書こうなどという実践的な問題に完全に集中していれば、これらの連桁の問題は出てこないと思われれます。ここでは、美しい楽譜を書きたいとか、アーティキュレーションを感じながら書きたいといった、記譜にとってプラスαの情報、つまり『記譜道』ともいえる要素

があったようにも思えます。そこでは、書き手は恣意的にそうしたのか、それとも偶然そうってしまったのか、といった問題も同時に考慮されねばなりません。

## 連桁の解釈に関して

楽譜中に見られる連桁の書き方に、フレージングやアーティキュレーションが反映されている、といった議論は、1970年代から Frescobaldi<sup>11</sup>、Sweelinck<sup>12</sup>、Johann Caspar Kerll<sup>13</sup>、John Blow<sup>14</sup>、Scarlatti<sup>15</sup>、そして Rameau<sup>16</sup> の研究者らによって何度も指摘され、それぞれのエディションに反映されています。これがバッハ研究ではほとんど議論されてこなかったのは不思議です。

例えば、「Blow のオルガン音楽における伝承の諸問題」と題した論文にて、B.Cooper は以下のように論じています：

彼 [Blow] は、アーティキュレーションを恣意的に指示していたか、少なくとも記譜には、彼がリズム構造をどう把握し、それが演奏者の潜在意識に示されていたことは信じてよさそうだ...。確かに、今日の楽譜編集者がこのような連桁を『現代風に』処理してしまうのは浅はかというものであろう<sup>17</sup>。

Cooper はまた、複数の楽譜資料において、連桁の書き方に一貫性が認められない場合については、次のように論じています：

これらは、Blow 自身というよりも筆写者の関与に因るのかもしれないが、連桁の書き方がアーティキュレーションのガイドとして常に信頼できるものではないということの確認とも言えるもので、演奏において盲目的に従うべきではない<sup>18</sup>。

バッハの八分音符の連桁にも、演奏を想定した「繊細なニュアンス」が存在するらしいということは既に述べましたが、この問題が理論として確立できないのには理由があります。私は 2007 年に G.ヘンレ社より刊行となりました《平均律》の第二巻では、以下のような提言をしました：

これ [八分音符の連桁] は、ある旋律をバッハがどのようにフレージングしたかったのか指示を出しているように見えることもある。… しかし、彼がこの記譜上の問題に常に注意を払っていなかったが為に生じたと思われる首尾一貫性の欠如も見られるため、編集者がこれらの記譜上の矛盾を整えてみた<sup>19</sup>。

つまり、バッハは連桁にある程度の自覚をもって曲の表現に関する情報を授けることも試みたけれども、それを一貫性を持って取り組むということまではしなかった、ということになりましょうか。バッハがどのような個人的見解を持っていたかということが言えるようになるまでは更なる研究が必要な











はいうまでもありません。しかし、このような連桁の書き方が、バッハと同世代の作曲家にも同様に観察されるといこと、そして、17-18世紀の理論書などの歴史的文献資料には、八分音符や16分音符の連桁を用いて演奏のニュアンスを出すことができる、といったことは何も言及されていないということとを考慮すると、バロック時代の記譜法中の不文律のようなものであったのかもしれない、その解明への道はとても険しそうです。


ひとつ明るい光が見えるところもあります。現在の記譜法にも踏襲されていますが、当時の声楽音楽の楽譜においては、言葉の音節を明確にするため、旗と連桁の両方を用いて区切りを表していました。このような背景がありましたので、器楽曲の楽譜でも同様の概念が用いられても良さそうに思えます。更には、J.C. Bach、Mozart、Beethoven、Schumann、そして Brahms など、バッハの後の世代の音楽家は、連桁の記譜法をより創造的に使い、旋律のフレージングとアーティキュレーションを表わしていることが既に指摘されています<sup>20</sup>。明文化されていなかった連桁の使用に対しても、バロック時代の音楽家は、自分たちの作品を保存するための唯一の手段である「楽譜を書く」という行為に、一般規則を超えた何らかの流儀や認識を持っていたに違いなく、それらの解明が将来の研究課題としてとても重要だと認識しています。

### バッハは八分音符をどう書いたのか

根本的な問題として考察されねばならないことのひとつに、バッハは拍子記号で表される拍の単位を構築する目的で連桁を使っていたのかどうかということがあります。楽譜から曲を読むときに、連桁の使用により拍の構成が明らかになるからです。バッハの自筆譜を広く観察すると、16分音符やより短い音符の連桁は拍が単位となるのが普通で<sup>21</sup>、八分音符は、表1に示しましたように、少し長い単位、つまり2/4や4/4では2拍、3/4では3拍となっています。複合拍子の6/16や12/16では、付点八分音符が単位になります。

表1：バッハの八分音符の連桁

拍子	バッハの普通の連桁	例外形
2/4		
3/4		
4/4		
6/16		
12/16		

バッハの記譜自体を観察するだけでも、かなり有益な情報が収集できます。たとえば、普通  と表記される4/4ですが、1小節内に八分音符の連桁が二つ置かれており、小節内に強拍が二つあるという拍節

構造を明確にしてくれます。この点に関しては、譜例 5 に示した変ホ長調のクーラントが最も効果的に説明してくれるかと思います。ここでは、連桁の長さを調整することにより、3/2 拍子という複合 3 拍子の特徴が頻繁に崩され、複合 2 拍子である 6/4 が示唆されているところに注目してください<sup>22</sup>。

さて、バッハの《平均律》の自筆譜の観察を続けます。カデンツやエピソードなどのゼクエンツでは、短い連桁を使う傾向があります。これは、拍ごとに和声が変わるという事象が、音楽の発展過程においてとても重要な様相を呈している、ということを書き手であるバッハ自身が感じていたのではないかと考えられます。譜例 6 と譜例 7 で黄色で示したところが、その問題箇所です。演奏時に、和声の変化を大きく感じてみてください。

## 練習課題 1：フーガ第 22 番

バッハの自筆譜の第 35–36 小節に修正が見られます（譜例 8）。その理由を考察し、この曲を演奏するときに、何を感じ、どういったニュアンスを与えたいと考えますか。

### 観察のポイント

- バッハの初期稿は、1 小節短い形（第 36 小節が無い形）で伝承されている（譜例 9）。バッハがこのセクションのカデンツをこの自筆譜を写譜時に延長した可能性がある。
- フーガの分析という点からこの修正を見ると、変イ短調のピカルディ終止へとクライマックスを盛り上げるために、この箇所は比較的自由に展開されている。

補足：資料中に確認できる楽章で、バッハが小節数を増やしたフーガには、この曲のほかにもう一曲しかありません。（第 15 番ト長調—コーダが 1 小節延長された。）しかし、プレリュードには、第 1 番の例で観察できたような曲の性格や構造が変えられる改訂が他にも何曲も見られます。

## 練習課題 2：プレリュード第 16 番

バッハが使い分けた ♪♪♪♪ と ♪♪♪ を考えてみましょう（譜例 10）。連桁が繋がっている変ロ長調の入り（第 7–8 小節）を弾くときに、より強い方向性をつけて弾いてみましょう。

## まとめ

今日は、バッハの楽譜には、まだまだ「行間」から読める情報がたくさん隠されているということ



お話させていただきました。音楽学では、楽譜資料のことを「源、源泉」（英語：Source; ドイツ語 Quelle）として扱っています。そこには、汲んでも汲み尽きることの無い情報が存在することを知っています。これらの情報の正しい解釈には、広い歴史的見地に立つことが条件なのは言うまでもありませんが、イマジネーションと好奇心が無ければ何も始まりません。演奏者の皆さんにとっても、バッハの息のかかった楽譜が、インスピレーションとなり、解釈の糧となることを祈ってやみません。

---

<sup>1</sup> 現存する文書資料では、H.N. Gerber が息子に回顧した有名なパッセージ（Bach-Dokumente（以下 BD と略）III, no. 950 を参照）に限られるが、この曲集が広く写譜されていたことや、『故人略伝』（1754）にて Clavier 作品群の筆頭で記述されていること、そして後に述べるように 18 世紀末までにその名声が定着したこと等から推測が可能である。

<sup>2</sup> バッハが付けた表題は以下の通り：「平均律クラヴィーア曲集、あるいは、すべての全音と半音を用い、長三度、すなわち『ド・レ・ミ』の関係、それに短三度、すなわち『レ・ミ・ファ』の関係を網羅するプレリュードとフーガ集。学習欲に燃える若い音楽生の有益な手引きとして、また既に、これらの学習を終えた人々にとっては、格別な楽しみとなるために、現アンハルト・ケーテン侯宮廷楽長兼同宮廷楽団監督ヨハン・セバスチャン・バッハがこれを起草し、完成す。1722 年。」

<sup>3</sup> 《平均律》の作成と宮廷楽長との直接の関連性は分かっていません。ヴァイオリンやチェロなどの独奏楽器のために嗜めた作品群が楽団員の演奏のためであったとすれば、チェンバロのための作品も、楽長の仕事の一環であったと考えられないこともありません。

<sup>4</sup> Christoph Wolff, "Invention, composition and the improvement of nature: apropos Bach the teacher and practical philosopher", *The Keyboard in Baroque Europe*, Christopher Hogwood 編, Cambridge University Press, 2003, pp. 133-139 を参照。

<sup>5</sup> 1790 年に J.C.F. Rellstab がこのことを理由に《平均律》の印刷譜を提案するが、断念することになる。BD III, no.955 を参照。

<sup>6</sup> Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie V · Band 6.1. Das Wohltemperierte Klavier I. Kritischer Bericht*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1989. 448p.

<sup>7</sup> この筆写譜にみられる稿は、現存する楽譜資料中で唯一、このプレリュードの最初期の形を伝えている。筆写者は不明だが、J.N. Forkel のもとで作成されたことを示す状況証拠があるため、バッハの長男か次男から入手した楽譜が元になっていると推測されている。NBA KB V/6.1, p.30-31 を参照。

<sup>8</sup> Alfred Dürr, *Zur Frühgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I von Johann Sebastian Bach. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-historische Klasse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984, p.15 を参照。

<sup>9</sup> NBA Kritischer Bericht V/5, p.85 を参照。

<sup>10</sup> 音符の縦の配列を良く見ると、バッハが最初に書いたリズムであることがわかります。バッハは、音符の縦の配列をきちんと考慮して記譜するのが常でした。

<sup>11</sup> Howard Schott (*Early Music*, viii/4 (Oct 1980), pp. 544–547) によれば、この問題を最初に議論したのは Étienne Darbellay で、それは 1972 年にコペンハーゲンで行われた国際音楽学会の学会であった。

<sup>12</sup> David J. Smith による Jan Pieterszoon Sweelinck の *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, Siegbert Rampe 編 (Kassel: Bärenreiter, 2003) の書評 (*Early Music*, xxxiv/4 (Nov 2006), pp. 687–689) を参照。

<sup>13</sup> David R. Fuller による書評 (*Journal of Seventeenth-Century Music*, iii/1 (1997). <http://www.sscm-jscm.org/v3/no1/fuller.html>) (2009 年 2 月 26 日にアクセス) を参照。

<sup>14</sup> Barry Cooper, 'Problems in the transmission of Blow's organ music', *Music & Letters*, lxxv/4 (Nov 1994), p. 522–547, at 543–534.

<sup>15</sup> John Sankey は、彼自身が編集した楽譜の解説にて「Scarlatti は連桁でアーティキュレーションを指示していたということがよくあるので、その情報を保持した (Beaming is preserved whenever possible, as Scarlatti often used it to indicate articulation)」と述べている。 <http://www.sankey.ws/scarlattimus.html> (2009 年 2 月 26 日にアクセス) を参照。

<sup>16</sup> Don Simons は、彼自身が編集した Rameau の *Pièces de Clavecin en Concerts* (PCH Publishing, 'Redondo Beach, 1988) での『編集ノート』にて「Rameau の連桁の配置は、時折フレージングを示唆するので、できるだけ保持した (Rameau's beam groupings have been retained insofar as possible, as they sometimes suggests phrasing)」と述べている。 <http://www.pchpublish.com/pch-1.html> (2009 年 2 月 26 日にアクセス) を参照。



<sup>17</sup> Barry Cooper, 'Problems in the transmission of Blow's organ music', pp. 543–544: "... it is extremely probable that he [Blow] was deliberately indicating articulation, or at the very least that the notation shows how he regarded the rhythmic structure, and was a subliminal indication to the performer ... Certainly it would be unwise for an editor today to 'modernize' such beaming ..."

<sup>18</sup> Op. cit, p. 544: "these may be due to the copyist rather than Blow himself, but they confirm that beaming is not always a reliable guide to articulation, and should not be followed blindly in performance."

<sup>19</sup> *Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Klavier Teil II, BWV 870–893. Revidierte Ausgabe*. Yo Tomita 編 (München: G. Henle, 2007), p. ix.: "as it [the quaver beam] often seems to indicate the way in which he felt a particular melodic line should be phrased. ... One has to be cautious, however, as Bach does not always seem to have paid attention to this level of notational detail, and for this reason the editor has made some effort to tidy up inconsistencies in the notation."

<sup>20</sup> Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (New York: Oxford UP, 1999), pp. 41–46 を参照。

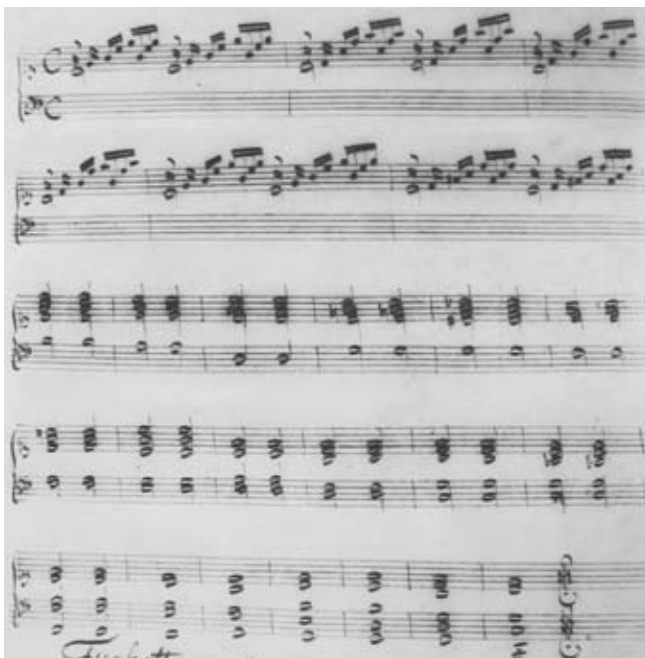
<sup>21</sup> この例外としては、BWV 829/1 (オリジナル出版譜で、16 分音符が 12 個繋がっている。この件をご

教示いただいた江端伸昭氏に御礼申し上げます。), BWV 1004/3, 第 22 小節 ( 自筆譜 P 967 で  と書かれている ), そして BWV 1004/5, 第 85-89 小節 ( 拍が二分割され  と書かれている ) あるが、これ以外にあったとしても少数である。

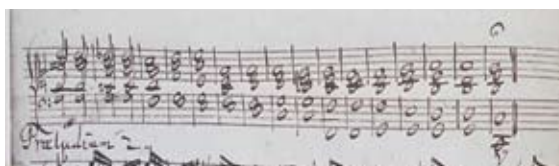
<sup>22</sup> David Schulenberg は、「バッハ自身の変則的リズムに関する考え方が反映しているかもしれない」とコメントしている。デイヴィッド・シューレンバーグ著 佐藤望・木村佐千子共訳 『バッハの鍵盤音楽』 東京：小学館 2001、p. 460。



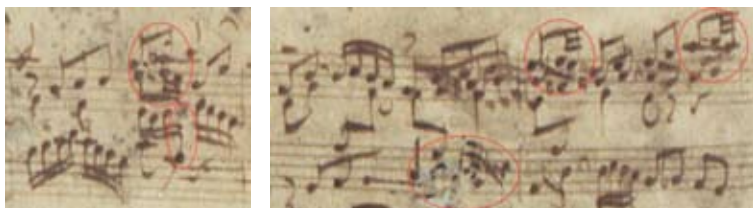
譜例 1: 19 世紀初期の筆写譜 (NBA KB V/6.1, Quelle B0.1) に見られるプレリュード第 1 番<sup>7</sup>



譜例 2: 『ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハのための小曲集』プレリューディウム第 1 番 (f.42v-43r 頭)



譜例 3：《平均律クラヴィーア曲集》第1巻 フーガ第1番 第9、15-16小節



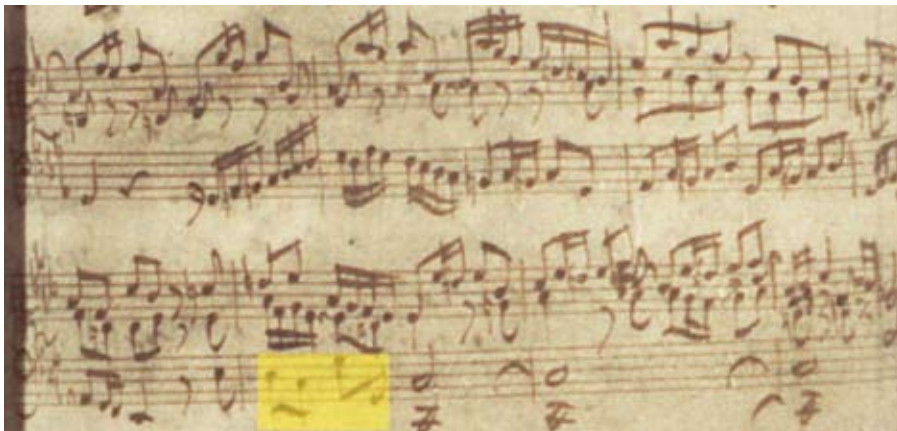
譜例 4：《平均律クラヴィーア曲集》第1巻 フーガ第1番 第20-26小節



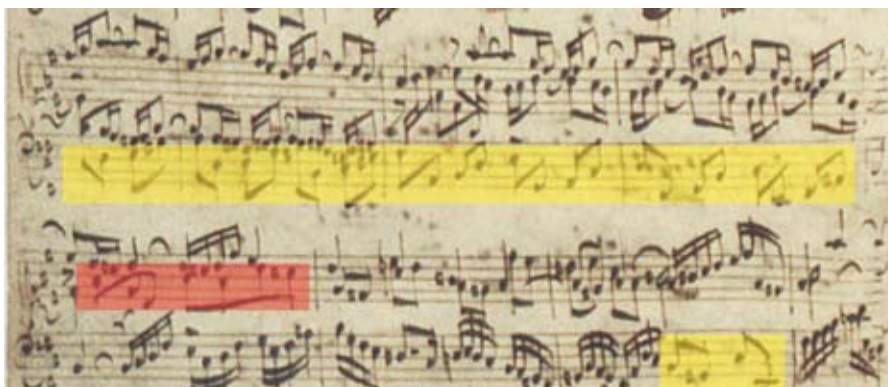
譜例 5：クーラント 変ホ長調 (BWV 819a/2) J. C. Vogler (c.1725; P 420) の筆写譜



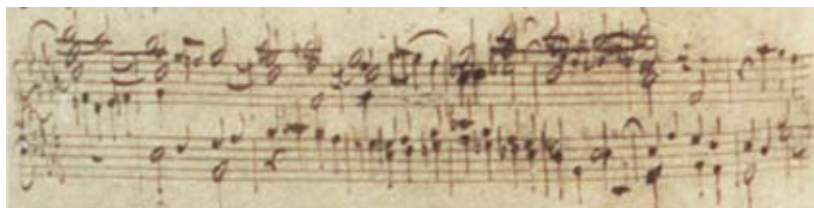
譜例 6：《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻 フーガ第 2 番 ハ短調 第 25~31 小節



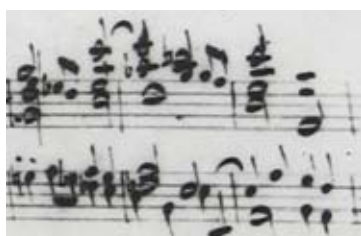
譜例 7：《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻 フーガ第 24 番 ロ短調 第 17<sup>3</sup>~24<sup>2</sup>小節



譜例 8 : 《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻 フーガ第 22 番 第 31~38 小節



譜例 9 : 資料失われた 筆写譜に見られる初期稿 第 35~37 小節



譜例 10 : 《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻 プレリュード第 16 番

