

オリジナル資料から学ぶバッハの《パルティータ》

第2番と第6番¹

富田 庸

バッハの《6つのパルティータ》(BWV 825-830)は、高い演奏技巧を必要とするという点において、《平均律クラヴィーア曲集》以上に難易度の高い曲として畏敬の念を抱いているピアニストも多い。このような認識は、バッハの時代でも同じであったようだ。この曲集が出版されて間もない頃、ハンブルクのマテゾン Johann Mattheson (1681-1764)は、バッハとグラウプナー Christoph Graupner (1683-1760)のパルティータを、演奏者に過大な技巧を要求する曲の例として引用しているし²、地元ライプツィヒにてバッハと親交のあったミツラー Lorenz Christoph Mizler (1711-1778)も、バッハの《パルティータ》の演奏の難しさに言及している³。

もちろん、「難しさ」というものは、そのままネガティブな評価につながるわけではない。その頃にはドイツを代表するオルガン・チェンバロの巨匠として広く知られていたバッハであったから、そのバッハのイメージが先行した、言わば「うわべだけ」の評価だったことも考えられるし、難しいということがすなわち習得のための努力を必要とするということ、つまり「美德」として捉えられていた可能性も捨て切れない⁴。また、上級の演奏者にとっては待望の作品であったとも考えられる⁵。これらの当時の音楽批評家の反応に関しては、バッハが置かれた社会的な位置や影響力、人間関係といった歴史的視点から解釈を総合的に試みると、意外と面白いことが分かるかもしれない。

今日私たちが《パルティータ》の演奏研究を行うにあたって、このバッハの「難しさ」には多くのことを示唆してくれる可能性が秘められている。例えば、バッハが自身の演奏能力に合わせて曲を書いていたかどうかという問いや、高い演奏技巧を要求するパッセージは曲中でどのような機能を果たしていたかなど、この点を掘り下げていくと従来の楽曲分析に新たな光を当てることも可能かもしれない。

本論では、今年の課題曲に取り上げられた《パルティータ》第2番と第6番を現存するオリジナル楽譜資料を通して考察する。ここでは、バッハが下した作曲上の決断に焦点をあて、曲がどのように洗練され仕上げられていったかということを見てゆくが、そこからバッハが何を重要な問題と認識していたか、またそれをどう音楽的な解決へと持っていくべく決断を下したか、また、それらがどうバッハの演奏の難しさや彼の芸術の本質といったものとつながっているのか、といった考察を通して、私たち演奏者はバッハの意図というものをどう感じ、どのように演奏の糧とできるのかを考えてみようと思う。なお、この問題を取り扱った先行研究としては、ジョーゼフの1978年の研究があるのみで⁶、本稿では、彼の論点を紹介しつつ、欠けている情報をできるだけ補ってみたい。

曲集の来歴

《パルティータ》は、バッハが印刷譜として世に送り出した最初の鍵盤曲である。この曲集の編纂にいたるまでのバッハの生涯、特にこの曲の創作活動に関したところをごく手短かに振り返ってみよう。

まず念頭におかねばならないのは、バッハがそれまでに幅広い鍵盤曲の作曲を手がけており、経験を十分に積んでいたということだ。数年前に書き上げた《インヴェンションとシンフォニア》や《平均律クラヴィーア曲集》の創作にあたっては、演奏や作曲を順序立てて教えるという観点から音楽の様々な要素を体系的に網羅した。組曲もその一環としてバッハの教育プログラムに組み込まれていた⁷。その組曲のジャンルには、《イギリス組曲》(1715-1720年頃に作曲)と《フランス組曲》(1720-1722年頃に作曲)があったが、BWV 820、832や833など⁸、それらよりもさらに10年以上も前に作曲したと考えられるものもあるので、このジャンルとの関わりは深いものがあったようだ。そして今回は、それらを超越するより優れた曲集を編むということが念頭にあったはずである。印刷譜として広告を出し販売することにより、世界に彼の存在を知らしめるというもうひとつの目的があったのだから。

バッハがパルティータの印刷譜の作成にとりかかったのは、1723年の春にライプツィヒのトーマスカントル兼市音楽監督に就任してから3年程経った頃であった。それまで、殆ど毎週のようにカンタータの作曲と演奏の準備に明け暮れるという多忙を極める日々を送っていたバッハだったが、徐々にその緊張感も和らぎ、世界的チェンバリスト・オルガニストとしての野心が蘇る隙間ができたのであろう。ライプツィヒは、12世紀に始まった本の見本市や13世紀に創立された大学に象徴されるように、ドイツでも高い文化レベルにあった。特に年に三度(新年・復活節・ミカエルマス)の本の見本市は、当時のドイツで最も扱い件数の多かったことが知られており⁹、市民にとっても本の出版と売買は興味のあるところだったことが予想されるだけに、町で最も有名な音楽家の作品をそこにみつけるという期待感を持つのもごく自然のことだったと思われる。実際、バッハの前任者であるクーナウ Johann Kuhnau (1660-1722)も、彼の作品を出版していたし、「パルティータ」や、「クラヴィーア・ユーブング」といった曲の名称は、クーナウの作品に倣っている一方¹⁰、ある程度の音楽的類似性も指摘されている¹¹。

1725年には、《パルティータ》第3番、第6番が既に作曲されていた。この2曲は、その年に妻アンナ・マグダレーナに贈った二冊目のクラヴィーア小曲集の冒頭にバッハ自身が書き込んでいる。後に詳しく述べるが、出版された楽譜の稿との音楽的違いも少なくなく、両稿の比較検討を通してバッハが自分の作品をどう磨いて行ったかという過程を垣間見ることができる。また、第6番には、もうひとつ初期稿が存在する。《6つのヴァイオリンとオブリガート・チェンバロのためのソナタ》の第6番の初期稿 BWV 1019a に含まれている二つの楽章——Corrente (BWV 1019a の第3楽章「Cembalo solo」¹²)とTempo di Gavotta (第5楽章「Violine solo. è Basso l'accompagnato」¹³)——が、上記のアンナのクラヴィーア小曲集に収められている稿よりさらに前の稿であることがわかっている。これらの楽章の3つの稿を作曲者側の見地から比較検討すると、バッハが何を考えて曲を洗練させていったかが見えてくる。

第3番と第6番以外の曲に関しては、自筆譜や初期稿を伝える筆写譜が現存しないが、その頃には草稿されていたとみるべきであろう。

1726年の秋に《パルティータ》第1番の印刷譜が完成し、めでたく販売される運びとなった。同じ頃、ケーテンのレオポルト侯に誕生した皇太子のお祝いとしてこの一冊を献呈している。この献呈譜の表紙の裏に記された頌詩においては、侯の初子とバッハの音楽の初子（musicalischer Erstling）を掛けて洒落てみたりしている¹⁴。当時41歳のバッハが始めて作成した出版譜というものをどう感じていたかかが伺えよう。

出版譜の作成にあたっては、このことに未経験であったバッハが自費出版という形で船出をし、いろいろな問題に苦勞することになったようだ。楽譜の彫版作成には、自分の弟子の手を借りているが、楽譜中の間違いやレイアウトの拙さから、明らかに経験不足の人間の仕事であることがわかる¹⁵。販売に関しても、バッハは知人に頼るなど、そちらの方面でもかなりの手間がかかったことと察せられる。最初から一度に6曲がセットで販売されなかったのも、自費出版の負担が多すぎたというだけではなく、片手間でできる規模の仕事しかできない状況にあった、ということもあるであろう。

1727年の復活節の見本市には第2番が、ミカエルマスには第3番が、そして翌年の1728年には第4番が出ている。1729年には何も出ず、1730年に残りの2曲が出版された¹⁶。つまり、当初は半年に1曲ずつ進行させるという計画であったようだが、次第に遅れが目立つようになってくる。1731年には、6曲全曲をまとめて「作品1」として再版している。

さて、パルティータのオリジナル資料を整理すると、以下ようになる：

●オリジナル印刷譜

(1) 初版譜(1726 - 1730年)は、一組のパルティータを個々に作成・販売したもので、現存数が少なく、一番多いものが第2番の7部。第6番に限っては、一部も現存しない。ファクシミリ版は存在しないが、数ページのみがサンプルとして楽譜の付録になっているものがある¹⁷。

(2) 再版譜(1731年)は、全6組のパルティータをひとつにまとめて販売したもので、新しくデザインし直された表紙には、「OPUS 1」という文字列が追加された。現在ファクシミリとして市販されているものは、全てこの再版譜からの複製である。全73頁の楽譜ページは初版の銅板を再使用しているが、修正が加えられているほか、ページ番号が通し番号に振りなおされている。現在28部の現存が確認されている。表題と楽譜ページの銅板へ加えられた修正から、3つの版に分類できることから、再版が二度重ねられたことが分かる¹⁸。しかし、これらの修正は数少なく、音楽的に重要なものは無いが、手書きによる修正が施されているものが存在し、そのなかには、とても重要な修正が含まれているものもある。その中でも、この研究に有益な5部のオリジナル印刷譜を表1にまとめてみた。

表 1：手書きによる修正を多く含む《パルティータ》のオリジナル印刷譜

NBA による資料記号	所蔵図書館名	資料記号
G23	英国・大英図書館	Hirsch III 37
G24	ドイツ・ベルリン国立図書館	DMS 224 676 (1) Rara
G25	米国・ワシントン国会図書館	LM3.3B2 CASE
G26	米国・イリノイ大学図書館	xq.786. 41/B 12 cu
G28	オーストリア国立図書館	Hoboken, J.S. Bach 56

現在ファクシミリとして入手もしくは大学図書館にて閲覧可能なものを以下に挙げてみる。なお、国立音楽大学附属図書館で閲覧可能な図書には資料請求記号を角括弧で表示した。

G23

- Clavier-Übung Teil 1, BWV 825-830. A facsimile with an Introduction by David Kinsela. Godstone, Surrey; Brookfield: Gregg, 1985. (= The Composer's Editions, 1) [G21-037f]
- Clavier Übung - 1e Partie (Partitas) 1731; Chorals Schübler 1746. Présentation par Philippe Lescat. Publiée sous la direction de Jean Saint-Arroman. Courlay: Éditions J. M. Fuzeau, 1991. (= Collection Dominantes, 3362) [G23-314f]

G25

- Clavir Übung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten, und andern Galanterien; denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung. Opus 1. Performers' Facsimiles. New York, 1991. [G25-208f]

1978年にジョーンズが校訂した新バッハ全集で、G23がバッハの私蔵本であった可能性が指摘されたため、現在入手できるファクシミリではこの版が普及している。しかし、他の再版譜（特にG25）にも無視することの出来ない重要な修正が含まれるため、それらも併せて検討することも必要である¹⁹。ごく最近では、G28こそがバッハの私蔵本であったという主張もでてきた²⁰。

表1に挙げたコピー以外にも、オランダ・ゲミーンテ博物館所蔵のIII doos c. (G1)²¹と、ライプツィヒ市音楽図書館 Becker Sammlung, III 6.13 (G3)²²のファクシミリも出ているが、それらには手書きの修正があまり含まれていない。

● バッハの自筆譜

アンナ・マグダレーナ・バッハのためのクラヴィーア小曲集（1725年）の冒頭に記入された《パルティータ》第3番、第6番の初期稿はバッハの自筆譜で、この曲集に関して現存する自筆譜資料はこれのみである。この稿には、作曲の跡をとどめる大掛かりな修正が見られないので、バッハが作曲を行った楽譜は失われたことになる。最初に現れる第3番が、修正箇所が少ないのに対し、第6番にはかなり

多くの修正箇所が見られることから、この稿だけを観察してもかなりのことが読み取れる。この資料は現在ベルリン国立図書館に資料番号 Mus. ms. Bach P 225 として保管されている。

この資料の研究には、カラーファクシミリ版が欠かせない。Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) Faksimile nach der Originalhandschrift. Mit einem Nachwort hrsg. von Georg von Dadelen. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1988. (= Documenta Musicologica, ii/25) [A7-519]

●失われたバッハの自筆譜から作成された筆写譜

現存が確認できているだけでも、パルティータの筆写譜は約 80 点ほど存在するが、その殆どは印刷譜から写譜されたものである²³。現在は失われてしまったバッハの草稿譜または初期稿から伝えられているものは、《ヴァイオリンとオブリガート・チェンバロのためのソナタ ト長調》の初期稿 BWV 1019a の筆写譜に限られる。

《6つのヴァイオリンとオブリガート・チェンバロのためのソナタ》は、鍵盤曲のパルティータと同じころに成立したと考えられている。残念ながら自筆譜のスコアやパート譜は現存せず、すべて筆写譜により伝承されている。最後の曲である第 6 番のト長調は、3つの稿により伝承されており、稿によって楽章が入れ替えられている。その初期稿の中の二つの楽章がパルティータの第 6 番の楽章の初期稿であることは既に述べた。現存する楽譜は、バッハの長兄の息子で 1724 年から 1728 年までライプツィヒのトマス学校に在籍した Johann Heinrich Bach (1707-1783) の手による筆写譜で、シュルツェによれば、1725 年ごろに書かれたという²⁴。この楽譜は現在ベルリン国立図書館に所蔵されている（資料記号 Mus. ms. Bach St 162）。ファクシミリ版は出ていないので、本論の付録として掲載する [127-131 頁参照]。

資料の比較研究から学べるもの

ジョーゼフの先行研究では、資料から読み取れる情報の分析に際して次の 5 点に留意している。

- (1) Performance Clarification 演奏指示の明確化
- (2) Deletion 削除
- (3) cadence structure 終止形の構造（と機能）
- (4) sequential modification ゼクエンツの取り扱い方の変更
- (5) linear-generative elements 音楽の展開・生成要素

「演奏指示の明確化」に関しては、追加された装飾記号と、明確化された記譜法に分けて考察されている。早期稿では見られない装飾記号が後期稿にて追加されている箇所がたくさんある。その理由としては、出版譜の作成に際し、バッハは自分や弟子たちではなく、第三者が読んで自分が入れる装飾はこうなのだということを指定するため、と考えられる。このようなケースを総合的にみていくと、なぜその装飾記号がそこに必要であったかということが見えてくるであろうし、この観察を広げて発展させていくと、バッハの装飾法というものの総合的な理解につながる可能性を秘めており、他の曲における装飾を考えるにあたって、ここの場合にはこういう装飾を入れるべきであるといった洞察に繋がるであ

ろう。もう一方の記譜法の明確化に関しては、細かい休符の挿入など、音としての曲とはあまり直接関係ないが、演奏者にとって読んで分かりやすい楽譜作りを心がけたというところである。

「削除」は、バッハの改訂においてあまり見られない。音符・休符の「追加」または「変更」はよくみられるが、削除、つまり音楽情報量の削減は殆どおこなわれなかった。パルティータでは第3番のメヌエット第7小節にてのみ観察される。

「終止形の構造」は、エマリによれば、作品の成立年代の研究にも役立つ可能性があるという²⁵。ジョーゼフは、第3番に集中して観察しているので、本論では、第6番に対して少し補足を試みる。

「ゼクエンツの取り扱い方の変更」を観察するにあたって、ジョーゼフは、バッハの改訂方法により、Corrective 修正、Altered 変更、Extended 延長、Interpolated 挿入という4つに分類している。この問題に関しては、第6番の冒頭楽章にて詳しくみることにする。

「音楽の展開・生成要素」という問題は、曲を細かく分析しそれを大局的に観察し直したときに初めてその価値が見えてくるもので、構造的な美やバランスといったところに視点が置かれねばならない。バッハの改訂が楽譜上にどういう形で現れ、それを分析するにあたってどうアプローチすべきかという問題に対し、ジョーゼフは以下のように警告している。

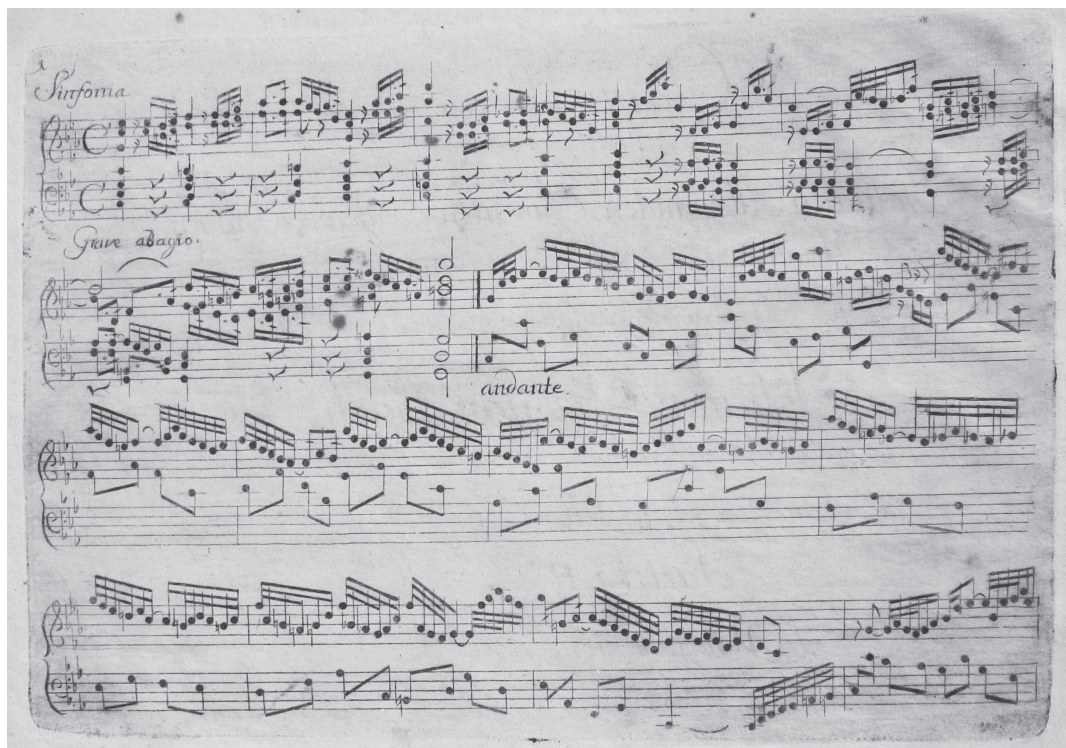
特定の音楽変数を正確に分類しようと試みるにあたって、それらを隔離してしまうという内在的危険はいつも存在する。パッセージを構成する要素は、音楽イベントの整合性が正しく理解されるためには、最終的にパッセージ自身に包含される必要がある。リズムとメロディーの結合特性は、バッハの改訂において確固と連携しているものであり、それらを（分析に際して）分離しようとするのは宜しくない²⁶。

分析という視点からバッハの改訂を観察するにあたって、常に大局を見据えた上で個々の音楽的要素がどう変更されているかを見極め、総合的に評価するということが大切である。このようなアプローチから他の研究からは得られない「バッハ体験」ともいえる貴重な知識が得られるのである。ジョーゼフの論文では《パルティータ》第3番のみが議論の対象になっているので、本論では、第6番に関して補足してみたい。

オリジナル資料から学ぶ《パルティータ》(1) — 第2番の場合

この曲には、バッハの自筆譜や当時の筆写譜が現存しないので、バッハの作曲過程や修正の軌跡を学ぶには、それらの資料の再発見を夢見るか、1727年に出版された初版譜と1731年の再版譜とを比較検討することしかできない²⁷。残念ながら、1731年におけるバッハの修正は銅板上の間違いの修正に留まっており、《パルティータ》第2番に関しては何も変更されなかったようだ。しかし、出版譜上に手書き追加された修正の中には、音高、リズム、装飾記号の修正や、新しい装飾記号の追加などが多数みられるので、そこを細かく見てゆく価値はある²⁸。

本論では、修正以外に関して、オリジナル印刷譜から学ぶことのできることを冒頭楽章の Sinfonia に的を絞って考察してみようと思う。



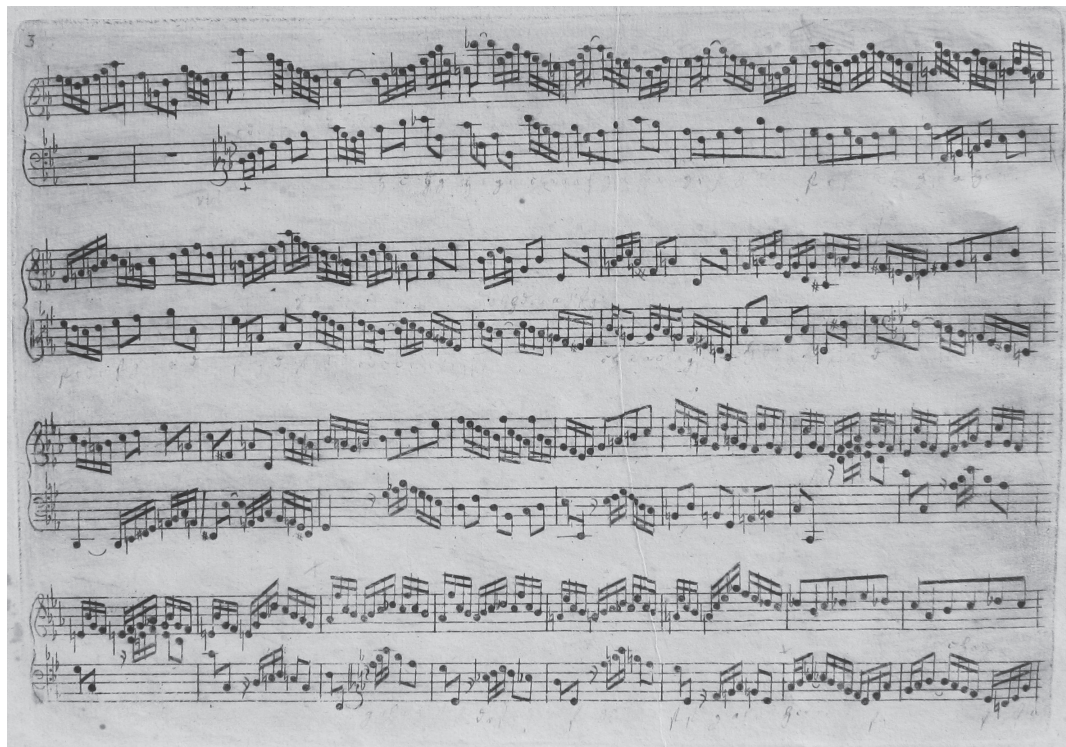
譜例 1：《パルティータ》第 2 番 Sinfonia 第 1 頁（初版譜）

まず第一に、曲の出だしのリズムの記譜に注目されたい。ここでは、♪♩♪♪という形をとっているが、Grave Adagio と指定されたフランス風序曲の設定においては、演奏にあたって♪♩♪♪（そして実際には、付点音符はさらに長く伸ばされて）弾かれることを期待している。この点に関しては、10 年後に編纂された《平均律クラヴィーア曲集》第 2 巻のト短調のプレリュード冒頭でも、初期稿にて ♩♪♪♪ と記譜されているものが、後期稿にてより厳密な ♩♩♪♪ という記譜形に書き替えられていることから、当時の曖昧な記譜法が次第に正確さを増していく様子が分かる。

ここから発展させて考えると、第 6 小節目の第 2 拍目も、第 7 小節と同拍、同じリズム（♪♪♪♪）で演奏されるべきであると思う。

また、バッハの 8 分音符の連桁の書き方からも、演奏にあたって曲想をどう感じるべきかの示唆が感じ取れる²⁹。例えば、Andante セクション（第 8-27 小節）では、連桁は全て短い形（♪♪♪♪）をとっており、4 分の 4 拍子の拍を一步ずつ重く嚙締めるような感じを促す一方、Allegro と指定されたフーガ部（第 30 小節から終わりまで）は、カデンツを形成する箇所（例：第 45, 50, 52 小節）や、フレーズの末尾の

終止音形などにおける短い連桁（例：第 35, 41 小節）と、順次進行がメインの旋律にて用いられている長い連桁（例：第 37-38, 42-44 小節）との区別がかなり明確になっており、アーティキュレーションを意識しているように見える。



譜例 2：《パルティータ》第 2 番 Sinfonia 第 3 頁（初版譜）

このように、パルティータのオリジナル印刷譜は、バッハの弟子の手により銅板が作成され、それ故に多くの過ちや不具合が混入したとはいえ、バッハの自筆譜をモデルに彼の監督下で作成された楽譜であり、貴重な情報が満載されている。この楽章に限らず、残りの楽章も同様に丁寧に観察してみられることを勧めたい。

オリジナル資料から学ぶ《パルティータ》(2) — 第 6 番の場合

バッハが 1725 年に妻に贈った二冊目のクラヴィーア小曲集には、出版予定の《パルティータ》から 2 曲が記入されていた。第 3 番と第 6 番である。出版準備中ということで、後に更なる改訂が行われる。両曲とも出版譜では冒頭楽章の名称が替えられ、新しい楽章がひとつ追加された。各楽章も細部にわたり変更されている。最後に出版された第 6 番に至っては、準備期間の長さがそのまま推敲の厳しさに繋

がっており、初期稿と後期稿の違いが明確になっている。本論では、《パルティータ》第3番は直接扱わないが、第6番との関連で必要な情報を提供してくれるので、両曲に認められるバッハの推敲の概略をそれぞれ表2と3にまとめてみた。

表2：《パルティータ》第3番のオリジナル資料に認められる主な改訂の軌跡

BWV	初期稿（1725年）の楽章名	後期稿（1728/1731年）の楽章名	各楽章内に見られる主な改訂（小節番号）
827/1	Prelude	Fantasia	リズムの活性化 (101-103, etc)、カデンツの拡張に伴う新規追加 (118-119)
827/2	Allemande	Allemande	演奏指示の明確化 (1-3); リズムの活性化 (5-6, etc.)
827/3	Corrente	Corrente	リズムの活性化 (2); ドミナント・ペダルを組込む (33-36)
827/4	Sarabande	Sarabande	細かい装飾の追加
827/5	Menuet	Burlesca	リズムの統一性 (40)
827/6		Scherzo	出版譜作成時に新しく追加 ³⁰
827/7	Gigue	Gigue	リズムの活性化 (50)

表3：《パルティータ》第6番のオリジナル資料に認められる主な改訂の軌跡

BWV	初期稿 (BWV 1019a 1725年) の楽章名	中期稿 (1725年) の楽章名	後期稿 (1730/1731年) の楽章名	各楽章内に見られる主な改訂
830/1		Prelude	Tocatta	演奏指示の明確化、リズム・旋律・和声の活性化、新規追加など多岐に渡る
830/2		Allemande	Allemanda	記譜上の変化のみ少数
830/3	Cembalo solo	Corrente	Corrente	拍子と拍節、終止形の構造、ゼクエンツの扱い方
830/4			Air	出版譜作成時に新しく追加
830/5		Sarabande	Sarabande	装飾の追加、音楽の展開、ゼクエンツの扱い方
830/6	Violine solo. è Basso l'accompagnato	Tempo di Gavotta	Tempo di Gavotta	音楽の展開、ゼクエンツの扱い方
830/7		Gigue	Gigue	拍子・音価の変更、装飾の追加

《パルティータ》第6番には、資料が3点あるので、それぞれを初期稿（＝ヴァイオリンソナタ BWV 1019a の筆写譜）、中期稿（＝アンナ・マグダレーナ・バッハのための小曲集に収録されているバッハの自筆譜）、後期稿（＝印刷出版された初版譜は現存しないが、翌年にまとめて再版されたものと同じであったと仮定する）として議論を進めることにする。

トッカータ

冒頭楽章は、Prelude から Toccata へと名称が替えられているが、これはパルティータの出版譜を準備中のある段階で意識的にそう決定したのであろう。第3番でも名称が Prelude から Fantasia へ替えられているし、他のパルティータの初期稿（消失）でも、おそらく同様の変更がなされていたと推測できる。





この楽章は、自由で即興的な前奏部と後奏部の間にフーガが挟まれるという構造をとっているが、中間部のフーガはその前奏から動機を受け継いでいるだけでなく、テンポや曲の流れの点でも関連を持っている。後奏部では、フーガで用いられた楽想が除かれた短い形で再現されるが、ここで新しく延長された即興句がそれを補うかのように、ドラマを盛り上げて終結する。

中期稿（アンナ・マグダレーナ・バッハのための小曲集の稿）と比較すると、後期稿（パルティータの初版・再版稿）は三箇所に渡り合計3小節分拡張されている。新しく挿入されている小節は、フーガのエピソードを拡張し、構造上の安定を狙っているところが二箇所（44b-45 と 75-76）と、楽章最後の即興的なパッセージである。ここは、中期稿では $d\#-e-f-f\#-g-g\#-a-a\#$ と8つの半音階的和声進行を介して属和音へ達するのに対し³¹、後期稿では、一呼吸をおいて新たに主音から開始し、オクターヴ上の主音へ達するまでの12の半音階的和声によるアルペッジョを情熱的に駆け上がるように変えられている³²。

譜例 3：《パルティータ》第 6 番 Toccata (a 中期稿と b 後期稿) 冒頭から

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different versions of the beginning of a piece. Staff 'a)' is titled 'Prelude' and shows a sequence of seven eighth notes in a single measure, with a '7' written above the staff. Staff 'b)' is titled '59. Toccata Partita 6.' and shows a sequence of six eighth notes in a single measure, with a '6' written above the staff. Both staves are in treble clef with a common time signature.

冒頭のリズムの変化は「演奏指示の明確化」であるが、当時の記譜法と演奏法の捉え方について考えるヒントを与えてくれる。譜例 3 に示したように、中期稿 (a) が単なる 7 連符のアルペッジオになっているのに対し、後期稿 (b) ではリズムの記譜の形が数学的に正しい形になっており、それはまた、リズムによる性格付けを考慮して、どう演奏すべきかということを考える機会を与えてくれる。また、中期稿では、第 3 小節に「7」という数字が振られているが、これが「6」から修正されているのも、冒頭の記譜の変更と関係があるのかもしれない³³。元々、この 7 連符は自由に即興風に演奏されるべきであるが、後期稿ではアゴーギクを明確化した形に書き直されているだけなのである。ここで大切なのは、これらの変更は、根本的な音楽的変更ではないということである。バッハの改訂は我々に、このような即興的パッセージはどのように演奏され記譜されるべきであるかという規律が欠如していた、つまり演奏者に「自由」が与えられていたことを示唆する。この場合は、和声にとって最も大切な最初の音符は長めに取られるべきだ、ということが明確にされたのだが、誤解を避けるために強調するが、この改訂を現在の演奏者が解釈する時に留意すべきことは、バッハはこのパッセージを数学的に割り切った形のリズムで演奏するために記譜の変更をしたのではなく、あくまでも、演奏者の「自由」は保障されるべきで、その中で演奏者のセンスというものが期待されるということである。

この楽章にはその他にも変更箇所が満載で、例えば、第 5 小節第 3 拍右手の  から  への変更のようにリズムの活性化を狙ったものや、第 31 小節第 3 拍左手の  から  への変更のように、動機から派生した音型を曲中でより効果的な形に変形しているところ、また第 74 小節のよ

うに右手と左手の素材を転回させ、挿入句を論理的に展開させていくために工夫したところなど、細かく比較検討してみるとバッハの意図が良く分かり、曲を理解する上でとても参考になる。

アルマンド

この楽章には、殆ど記譜上の小さな変更しか認められない。装飾記号の追加、それに前半・後半それぞれの最後の和音に含まれる音符の数を減らしている。また8分音符の連符の記譜が三箇所において短い形（♪♪♪）から長い形（♪♪♪♪）へ変えられている。

コレンテ

この楽章には、3つの稿が存在する。これらの比較から学べるバッハの改訂で最も興味深い点は、中期稿のみに見られる記譜の変更である。拍子記号が8分の3である点では同じだが、小節が8分の6を示唆する、いわゆる「倍の音価を含む小節」による記譜法をとっている。つまり、奇数小節の強拍が偶数小節のそれよりも強く感じられるような拍節を醸し出している。

譜例4：《パルティータ》第6番 Corrente（中期稿）冒頭から



シューレンバーグは、バッハがこのアイデアを後期稿で放棄したのは、後半の二箇所にてフレーズの短縮のために強迫の場所にずれが生じてしまうから、と解説している³⁴。（第29-43小節と第90-104小節を比較せよ。）

その他の変更箇所は左手のオクターヴ位置の変化が4箇所（第39, 56-57, 78, 104小節）、和音の変化が2箇所（第66, 85小節）あるのみである。

音楽的な違いは、初期稿（付録を参照）に多く見られ、そこからバッハの作曲過程というものが見えてくる。例えば、冒頭は、第79小節と類似した形になっており、それを中期稿と後期稿に見られる形と比較すると、冒頭旋律のフレーズとして締まりが感じられる形に進化しているのがわかる。また、後半第84小節から97小節にかけてハ長調に転調する前の属音ペダルは、初期稿ではおおよそオクターヴ高く記されていた。オクターヴ低くするということには、そのペダル効果に重みを与え、カデンツの満足度を高める意図があったと思われる。その他の違いは、リズム（第10-11小節）、旋律（第22[=20],

102小節)、テクスチュア（前半・後半それぞれの最終和音が6声から5声に変更³⁵⁾）などがあるが、これら全ては曲の一貫性を向上させるための変更であり、バッハが曲を体系的に見直していたことがわかる。

エール

この楽章は、パルティータの印刷譜にて初めて現れる楽章で、初期稿は知られていない。

サラバンド

この曲のサラバンドは、他の曲のそれと比べ、旋律的装飾の豊かさが一際冴えているが、実際にバッハの改訂はそこに集中している。上声部における装飾や旋律線の追加・変更は二箇所（第10、28-29小節）に限られるが、内声部に追加された装飾（第6、7、19小節）も含めると、かなりの数の変更になる。特にクライマックスを導く第28-29小節での華麗なパッセージは、中期稿ではシンプルな形になっているので、両方の稿を試奏してみるべきであろう。バッハが到達した後期稿のエッセンスというものが味わえるのではないかと思う。

中期稿からは、作曲の跡も観察できる。第20小節から次の小節にかけてテノールが細いペンにより追加されている。より豊かに響くように、という配慮であったことは容易に想像できる。

譜例5：《パルティータ》第6番 Sarabande（中期稿）第19小節〔3拍目〕－第22小節



テンポ・ディ・ガヴォッタ

コレンテと同様、この楽章にも3つの稿が存在することは先に述べた通りである〔その詳細については、表3を参照のこと〕。初期稿（BWV 1019a）はト短調で、バス声部のみが記譜されている。（ヴァイオリン声部のパート譜は消失。）この3つの稿を観察すると、バス声部が旋律的にどう進化していったかということが分かる。

ジーグ

後期稿では拍子記号がΦ（2分の4）であるが、中期稿では♩であり、音価が半分の形で記譜されて

いた。この変更はどう解釈し、演奏へ役立てることができるであろうか。

譜例 6：《パルティータ》第 6 番 Gigue (a 中期稿と b 後期稿) 冒頭から

The image displays two versions of the beginning of the Gigue from the Notebook for Anna Bach. The top version, labeled 'a', is the middle draft, and the bottom version, labeled 'b', is the later draft. Both are in G major and 3/8 time. The word 'Gigue' is written in cursive at the start of each staff. The musical notation shows the treble and bass clefs, with various rhythmic values and accidentals. The later draft (b) shows some changes in the rhythmic patterns compared to the middle draft (a).

シューレンバーグは、バッハのこの決断には古様式との関連があった可能性を考慮しつつも、第 9 小節目から現れるフィゲラ・コルタ (figura corte ♪♪♪♪♪) がその決定的な理由であったと主張している。実際このアイデアは、バッハが中期稿を作成中に思いついたようだ³⁶。そこでは、このリズムは修正の形跡を残す音型として ♪♪♪♪♪ という形をとっているが、中には ♪♪♪♪♪ (13, 19, etc) となっているものや、修正の不具合から ♪♪♪♪♪ (10 [3 拍目]) となっているものもある。この音型は、もともと自由に終止形を形成するパッセージであり、本来は 8 つの 16 分音符群 ♪♪♪♪♪ ♪♪♪♪♪ であったようだ。それがこの稿の前の段階 (失われた初稿譜) において、32 分音符の経過音による装飾が後ろ側から挿入され、まず ♪♪♪♪♪ ♪♪♪♪♪ という形になり、それがこの稿にてさらに細かい音符の挿入が続けられた。改訂を進めるにしたがって、このアナベスト (♪♪♪) のリズムをもつフィゲラ・コルタが曲の重要な動機となっていったのであろう³⁷。記譜上の音価が倍に変更された最終稿の楽譜を眺めると、連符を用いるパッセージが減っているのがわかる。そのため、この装飾性の際立つフィゲラ・コルタのみが長い連符を使用する音形として目に飛び込んでくる。バッハはそこが重要と考えたのではないだろうか。演奏にあたっては、連符が示唆するフレージングや、スラーの役割を果たしていた可能性をも考慮すべきであろう³⁸。

まとめ

バッハの《パルティータ》の属する組曲というジャンルは、当時の裕福な中流階級のアマチュアを中心に親しまれ、多くの作品が印刷出版され、市場に出回っていた。あくまでも自作品に高い完成度を追

求するバッハは、大衆の趣向に迎合することもなく、組曲というフランス系の枠組みの中に、当時流行したイタリアの様式的アイデアをふんだんに注ぎ込み、それを彼独特のドイツ的手法で統合することによって非常に豊かで洗練された芸術作品へと仕上げた。その結果として、彼の《パルティータ》は、技巧的に難しい音楽として結晶してしまったのだ。

本論では、作曲・改訂の過程を観察・考察するにあたり、現存するオリジナル資料上で確認できるものに限ったが、本来ならば、もっと長いスパンで見たバッハの作曲活動（例えば、《イギリス組曲》から《フランス組曲》、そして《パルティータ》の作曲へと順を追って経験を積み重ねていった等々）という見地からも考察すべき問題である。また、鍵盤楽曲に限らず、バッハは特にケーテン時代に、多彩な器楽曲の作曲を試みており、ハンブルクやベルリン、そしてドレスデンなどにおいて体験した音楽からの影響などもあったはずであるが、そのようなものはおおよそ想像に頼っての議論しか期待できないので、本論では割愛せざるを得ず、それらの大まかな文脈があったことを前提としつつ、限りなく実証可能な事柄に限定して考察を行ってみた。

初期稿というものは、作曲者に捨てられた稿である。しかし、そこには作品を正しく理解するためのヒントがたくさんあることを強調したい。特に草稿譜は、曲がどのようにイメージされ発展されていったのかが読み取れることがあるので重要だ。また、複数の稿が存在し、比較検討が可能な場合には、まずそれを試みるのが先決であると考え。音符（旋律・リズム・和声）が異なっているところは、作曲者が後に改訂した所である。作曲者側に立って、その理由を考察してみることを勧める。バッハの意図がきくと見えてくるであろう。

謝辞

譜例 1-2 は、ライプツィヒ市音楽図書館 ベッカーコレクション III.6.12 から、また譜例 3 と 6 は同図書館ベッカーコレクション III.6.13 からの写真複製である。

¹ 本論は国立音楽大学音楽研究所バッハ演奏研究プロジェクト主催による「ピアノで弾くバッハ」において 2009 年 7 月 14 日に行った講演を基に書き下ろしたものである。

² Johann Mattheson, *Grosse General-Bass-Schule, oder: der exemplarischen Organisten-Probe* (Hamburg: J.C. Kistner, 1731), p.344. Repr. in *Bach-Dokumente*, Bd. II (Kassel: Bärenreiter, 1969), Nr.304. 日本語訳はバッハ叢書第 10 巻『バッハ資料集』（東京・白水社、1983 年）角倉一朗・酒田健一訳、110 頁。

³ Lorenz Christoph Mizler, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*, 1/5(1738), pp.75. Repr. *Bach-Dokumente II*, Nr.431. これら以外の文献情報に関しては、Andrew James Talle, 'J. S. Bach's Keyboard Partitas and Their Early Audience', PhD dissertation, Harvard University, 2003, Chapter 6, pp.221-240 を参照。

⁴ この点は、バッハの息子たちから直接情報収集をして『バッハ伝』（1802 年）を書き上げた J.N. フォルケルの言葉で以下のように証言されている。「この作品は当時の楽会で大きな評判になった。人々は

このように優れたクラヴィーア曲をかつて見たことも聞いたこともなかったのである。そのうちの何曲かを巧みに弾けるようになった者は、それで世に立つことができた。これらの曲はまことに輝かしく、耳に快く、表現力が豊かで、また常に新しさを持っているので、われわれの時代においても、若い芸術家はそれによって名声を獲得しうるであろう。」 Forkel, Johann Nikolaus, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802), p.50. 日本語訳はバッハ叢書第10巻『バッハ資料集』、350頁より。しかし、情報の信憑性という点から考えてみると、息子たちの証言にはバイアスが大きくかかっていた可能性があり、この情報をそのまま鵜呑みにはできない。

⁵ 注4を参照。

⁶ Charles M. Joseph, 'Some Revisional Aspects of Bach's Keyboard Partitas, BWV 827 and 830', *Bach*, 9/2 (1978), pp. 2-16, 25-27.

⁷ バッハの弟子の Heinrich Nicolaus Gerber の証言によると、「最初の授業のとき、バッハは彼に自作の『インヴェンション』をあてがった。そして彼がこれらの曲を、バッハが満足するまで研究しつくしてしまうと、続いて一連の組曲が、ついで『平均律クラヴィーア曲集』が与えられた」らしい。Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig: Breitkopf, 1791), col.491. Repr. *Bach-Dokumente* III (1972), Nr.950, p.476. 日本語訳はバッハ叢書第10巻、168頁より。

⁸ Schulze によれば、これらの曲が含まれている Andreas Bach-Buch と Möller Handschrift は約1705から1713年の間に写譜されているとしているが、曲の様式的特徴からみると、リューネブルク時代(1700-1702)にまで遡る可能性があるとしている。Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig: Edition Peters, 1984), pp.41-50 を参照。

⁹ Olaf Simons, *Marteaus Europa oder der Roman, bevor er Literatur wurde: eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720* (Amsterdam [u.a.] : Rodopi, 2001), p.33.

¹⁰ Christoph Wolff, 'Text-Critical Comments on the Original Print of the Partitas', in: *Bach. Essays on His Life and Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), pp. 214-222, at 189 を参照。また、ウィーンのオーストリア国立図書館が所蔵する楽譜資料に1726年に再版されたと考えられているもの — Neuer Clavier Übung Andrer Theil. das ist Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa oder oder Tertia minore eines jedwedem Toni, benebenst einer Sonata aus dem B. (Klav.) - Leipzig: Johann Kuhnau, o.J. [1726] 資料番号 SA.82.F.68. 2 Mus 31 — が現存する。この再版が、バッハに与えた影響も考慮に値する。なお、クーナウの *Neuer Clavier-Übung* (Teil 1:1689, Teil 2: 1692) は、*Denkmäler deutscher Tonkunst, i/4* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901) に収録されている。

¹¹ Warwick Cole は彼の論文 'Improvisation as a Stimulus to Composition in Bach's Partita II', *Bach* 31/1 (2000), pp. 96-112 にて、クーナウのハ短調 Partie から刺激を受けてバッハが同じ調のバルティータ (BWV 826) を作曲した可能性を指摘している。しかし、この点に関しては、ヘンデルの *Suites de Pieces Pour le*

Clavecin ... Premier Volume (London, 1720) に含まれる《組曲》第3番の Allemande (HWV 428/3) とバッハの《パルティータ》第2番の Allemande にみられる類似性の方がより顕著である。Talle Diss., p.64 f.

¹² 楽譜は、NBA VI/1 (1958), pp.204-207.

¹³ 楽譜は、NBA VI/1 (1958), p.208.

¹⁴ この資料が初めて広く知られることになったのは、1879年2月19日付けの *Magdeburgische Zeitung* に掲載された情報を Spitta が報告をしたものである。それによると、この資料はバッハの自筆献呈譜であり、現物からの確認はされていないが、状況と内容から信頼できる情報としている。Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*. Bd.2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880), p.704; *Bach Dokumente I* (Kassel: Bärenreiter, 1963), Nr.155, pp.223-4. つい最近までこの資料は消失したとされていたが、Talle が博士論文 (p.102-103) にて、現在 Bach-Archiv Leipzig に長期委託保管になっている資料中にこれと思われるものが存在することを報告している。なお、この資料は、紛失したオリジナル印刷献呈譜からの筆写譜であり、二人のコピイストが1730年から1750年ごろに作成したとの意見を当人から直接頂いたことを追加しておく。また、この情報は Bach-Archiv Leipzig のペーター・ヴォルニー氏にも確認し、同意見であるとのこと。お世話になった両氏にここで感謝の意を表したい。

¹⁵ バトラーは、バッハの弟子の使用に関して、当時のライプツィヒにおける楽譜彫版の職人不足と、このプロジェクトの開始にあたり、彫版に才能のある Balthasar Schmid が弟子入りしたことを主な理由に挙げている。彼の研究によれば、楽譜の彫版には、二人の弟子がかかわっており、第1~2番が Schmid で、彼が1727年の秋にニュルンベルクへ帰郷後、Johann Gotthilf Ziegler にバトンタッチされたとのことである。Ziegler の未熟さは第三番の冒頭の窮屈な音符の配分などから察しがつくが、年が経つにつれ徐々に上達していったことがわかる。Gregory G. Butler, 'The engraving of J. S. Bach's six partitas', *Journal of Musicological Research*, 7/1 (1986), pp. 3-27.

¹⁶ Christoph Wolff, 'Text-Critical Comments on the Original Print of the Partitas', in: *Bach. Essays on His Life and Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), pp. 214-222, at 196. See also Butler, 'The engraving of J. S. Bach's six partitas' p.16.

¹⁷ Richard Jones (ed.), *Johann Sebastian Bach. Erster Teil der Klavierübung. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Hrsg vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 1 (Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1976) (以降 NBA V/1 と略す), p.viii には初版の第1番と第2番の表題が、また Tatiana Shabalina 編集の *I. S. Bakh. Clavierübung. Chast' I: Partity BWV 825-830* (St Petersburg: Kompozitor, 2004), p.9 には、第2番の終曲ページ（薄い印刷であったため、バッハが自筆で楽譜を補った）が複製されている。

¹⁸ Richard Jones, *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie V • Band 1. Erster Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht*. (Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1974) (以降 NBA V/1 KB と略す), p.17f を参照。

¹⁹ 1997年に刊行された NBA V/1 KB の補遺 (Nachtrag) では、これらの資料に見られる追加修正が丁寧

に議論されている。

²⁰ Andrew Talle, 'A Print of Clavierübung I from J.S. Bach's Personal Library', in: Gregory G. Butler, George B. Stauffer, Mary Dalton Greer (eds.), *About Bach* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008), pp.157-168.

²¹ Clavier Übung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten, und andern Galanterien; denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung. Opus 1. Introduction by Glen Wilson. 1983.

²² Clavier-Übung Teil I-IV. Faksimile-Ausgabe nach Exemplaren der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Hrsg mit einem Kommentar von Christoph Wolff. Leipzig; Dresden: Edition Peters, 1984.

²³ NBA V/1 KB, pp.32-48 と Talle Diss., p.5 を参照。

²⁴ Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig: Edition Peters, 1984), pp.110-119.

²⁵ Walter Emery, 'Cadence and Chronology', in: Robert L. Marshall (ed.), *Studies in Renaissance and Baroque music in Honor of Arthur Mendel* (Kassel [u.a.]: Bärenreiter; Hackensack, NJ: Joseph Boonin, 1974), pp. 156-164.

²⁶ Joseph, p.9: 'An inherent danger of segregation is present in most endeavors to precisely categorize specific musical variables. The constituent elements of a passage must eventually be subsumed by the passage itself if the integrity of the musical event is to be understood. The combinative properties of melody with rhythm are so firmly united in these Bach revisions that attempting to separate the bond seems unwise.'

²⁷ 注 11 にて言及したバッハのインスピレーションの元となったものを探求することもこのプロセスに含まれてよいと思う。ヘンデルの HWV 428/3 がバッハのモデルであったかどうかに関しては、Talle Diss. p.64f が詳細に論議している。

²⁸ これらの修正箇所は、NBA V/1 KB, pp.29, 57-59, NBA V/1 Nachtrag, pp.7-9 にリストアップされている。

²⁹ この点に関しては、拙論『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』国立音楽大学音楽研究所年報第 21 集（2009 年）159-174 頁を参照。

³⁰ David Schulenberg は、ページめくりを防ぐために、ジグは次のページに送られ、そのために空白となったスペースに小品を加えることを思い立ったとしている。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 年、502 頁。また、リフキンは、次男のエマヌエル・バッハの回顧からの情報 (Bach-Dokumente III, Nr.927) をもとに、1726 年ごろにバッハ宅を訪問し、スケルツォの作曲を得意とするフーレブツシュ Conrad Friedrich Hurlebusch (1696-1765) の影響を指摘している。Joshua Rifkin, 'The 'B-Minor Flute Suite' Deconstructed. New Light on Bach's Overture BWV 1067', *Bach Perspectives*, 6 (2007), pp.1-98 at 36 f.

³¹ このパッセージは第 15-16 小節がモデルになっており、中期稿では作曲上のアイデアにより忠実な形になっている。

³² これを、ジョーセフはゼクエンツの取り扱い方の変更の「延長」というカテゴリにて論じている。

Joseph, pp.8-9.

³³ ダーデルセンも報告しているように、音符は元々2と5に配分された7連符で、6連符から修正されている訳ではない。NBA V/4 (1957), p.76. バッハが写譜に使用した初期稿にて、ここが全て6連符になっていたことも考えられる（その場合は、第4音が欠けていたであろう）が、それよりも、アンナがこの曲を練習しているときに誤って「6」と書き入れてしまい、それを修正することになった、と考えるほうが現実味がある。

³⁴ シューレンバーグ『バッハの鍵盤音楽』、519頁。

³⁵ 中期稿では、前半の最終和音のみが4声になっているが、記譜のスペースが足りなくなったために、バッハは無理をして書き入れることを控えたとも考えられる。

³⁶ シューレンバーグ『バッハの鍵盤音楽』、523頁。

³⁷ 装飾が後に拍子記号や音価の記譜の変更につながった例として、『平均律』第2巻のロ短調のプレリユードがある。

³⁸ 『バッハの自筆譜から我々は何を学べるか』、164-165頁。長い連桁とスラーの関係がある程度認められる例として『ブランデンブルク協奏曲』第4番がある。第2楽章の第68-69小節のフルートパートでは、それぞれ11と12の16分音符が連桁でまとめられているが、小節線を跨ぐスラーがそれらをひとつにまとめて演奏するように指示している。また、第3楽章の独奏ヴァイオリンパート第101-105小節では、各小節内全ての16分音符がひとつの連桁でまとめられており、それぞれがスラーを伴っている。これらの例から、連桁にはレガート演奏を指示する目的も兼ねており、スラーがその強調として付加されていた、との解釈が可能となろう。



J.S. バッハ 《ヴァイオリンとオブリガート・チェンバロのためのソナタ長調》 BWV1019a

Johann Heinrich Bach(1707-1783) による筆写譜

ベルリン国立図書館所蔵 Mus.ms.Bach St162 pp.66-70

(61) 26

A page of handwritten musical notation, numbered (61) 26 in the top right corner. The page contains ten systems of music, each consisting of two staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The first system shows a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are also some larger notes and rests interspersed throughout the piece. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

[68]

A page of handwritten musical notation, numbered [68] in the top left corner. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Allegro" is written in a cursive hand on the left side of the fifth system. The paper shows signs of age, with some staining and wear.