

PTNA PIANO FESTIVAL vol.51

公開講座シリーズ

No.1

J.S. BACH

インヴェンション と シンフォニア

—第2回—

1994 PTNA・ピアノフェスティバルは9月2日(金)、3日(土)の両日にわたり東京音楽大学ホールにて行われた。

前回(181号)では2日の「インヴェンション」の講座をご紹介したのに引き続き、今回は3日の「グループディスカッション」及び「シンフォニア」の講座についてまとめてみたい。

文責：正木麻里子

《今回の講座企画について》

今回行なわれた講座は当協会企画委員会によりほぼ一年前から準備されたものである。講座のテーマとして、バッハのインヴェンションとシンフォニアを取り上げた理由は主に以下の2点である。

1. ピアノ学習者が必ず勉強し、全ての指導者が取り上げる普遍的なものであり、すべての音楽家の原点といえる。
2. それにも関わらず、その真価が認識されていない部分が多い。また講座の内容に関しては、勉強する時、教える時、演奏する時に即実践に役立つということを旨とし、実際の楽曲についての解説を主とした。

公開講座 「グループディスカッション」概略

播本(司会)：

本講座では、バッハの『インヴェンションとシンフォニア』という教材がいかにかにすばらしいか、ということをお伝えできればと思っております。このことはまだ充分認識されていません。私達が学んだ頃に比べて非常に情報が増えており、色々な意味で変わってきているにも関わらず、教育の面ではそれほど変化がないような感じがします。その点について、それぞれの先生方から、バッハ観や、体験談、教育法等を交えてお話いただこうと思います。

1. 様々な楽譜の紹介(小林/山口)

今回調べることができたのは35冊ですが、入手できなかった版が10数冊あると思われます。調べた版は、厳密に同じものは全くなく、それぞれに特徴がありました。なぜこんなにたくさんの版が出版されたのでしょうか。

楽譜の価値判断は、その楽譜が目的としているもの(例えば、原典部分の信憑性を追究したもの、演奏法に重点を置いたもの、楽曲解説に重点を置いたもの等)が違いますので、私達は“どの楽譜にもそれぞれの面白さや良さがあるはずだ”という見方で調べてきました。

便宜上、次のように分類してみました。

<自筆譜>	1720年「フリーデマンの為のクラヴィーア小曲集」 1723年 自筆清書譜
<原典版>	ドーヴァー版 ランツホフ版 ベーレンライター原典版 ヘンレー版 ウィーン原典版 ルモワヌ版 角倉一朗編原典版 市田儀一朗編原典版 長岡敏夫編原典版 ジョーンズ編原典版
<原典版+校訂版>	クロイツ版 フィッシャー版 パーマー版 パノヴェッツ版 ベスタロツァ版 千歳八郎監修/中津留絵里子編
<校訂版>	チェルニー版 カセルラ版 テイラー版 ブゾーニ版 ボーケルマン版 ピショッフ版 ムジェリーニ版 井口基成版 レントゲン版 ローラン版 デュラン版 神澤哲郎編 長興恵美子編 保坂千里編

●司会



播本三恵子先生
・東京音楽大学教授
東京芸術大学講師
当協会理事

●講師



岡田敦子先生
・東京芸術大学講師



小林 出先生
・東京音楽大学講師
当協会正会員



関根有子先生
・東京音楽大学助教授
当協会評議員



山口 優先生
・東京音楽大学講師
当協会正会員



米元えり先生
・東京芸術大学、東京
学芸大学、日本女子
大学各講師
当協会評議員

▼「グループディスカッション」資料(全31頁)より (作成:小林/山口)

▼原典版の相違点の例(インヴェンション No.15) (P. 8)

自筆譜のスラーの読み方(16小節~17小節)に様々な解釈が見られる。

(譜例①)

a. ドーヴァー版、フィッシャー、ペスタロツァ

b. ランツホフ、基ロイツ
【ピシヨフ、井口基成、神澤哲郎、千歳/中津留(校訂楽譜)】

c. バノヴェッツ、長岡敏夫

d. ヘンレー版、ウィーン原典版、ルモワーズ、市田謙一朗、角倉一朗、ペーレンタイター原典版、千歳/中津留(原典楽譜)
【チェルニー、ローラン、長與恵美子】

e. バーマー

f. ジョーンズ

▼バーマー版<原典+校訂版> (P. 16)

原典の部分を通常の濃い黒で、装飾音の弾き方や校訂の部分で灰色で示している。1723年版の自筆譜をベースに、「フリーデマンのクラヴィア小曲集(1720)」を特に重要な参考譜として、共に示してある。また、前文に演奏法や、装飾音の詳細で厳格な解説等が書いている。なお、灰色で示したフレーズやアーティキュレーションについては、それに述べられることなく自分自身の解釈で弾いてほしいと述べている。

(譜例②)

▼フィッシャー版<原典+校訂版> (P. 13)

(フィッシャー: 20世紀屈指のドイツ系ピアニスト)

楽譜はほぼ原典版であり、装飾音やフレーズ、アーティキュレーション、ダイナミクス、テンポ等は下段に解説されている。解説では曲によってffやppもあり、幅の広い表現を要求しているように思われる。

(譜例③) 下段の解説

A) *Allegro - Presto*
Für Basses! Indemmal schneller abspielen.
B) *Le distanciamenno assommo nei pedali.*
C) *Die distanzierende assommo nei pedali.*
D) *Allegro - Presto*
Die erste 16 Takte sind ein distanzierendes.
E) *Die distanzierende assommo nei pedali.*
F) *Die distanzierende assommo nei pedali.*
G) *Allegro - Presto*
Die erste 16 Takte sind ein distanzierendes.
H) *Die distanzierende assommo nei pedali.*
I) *Die distanzierende assommo nei pedali.*
J) *Die distanzierende assommo nei pedali.*

▼ボーケルマン版<校訂版> (P. 21)

(ボーケルマン: 1838~1930 オランダのピアニスト)

(二声のみ) メトロノーム、アーティキュレーション強弱等を細かく指示してある。原典と校訂の区別はない。最大の特徴は、赤・緑・黄・黒の多色刷りで、1曲ごとに和声譜が書かれている。また、トリルは実音で表示、注解には練習法や曲想などが述べられている

(譜例④) 和声譜

▼保坂千里編<校訂版> (P. 26)

(保坂千里: ピアニスト、教育者、作曲家(編曲多数))

(三声のみ) 珍しい三段楽譜。中声部の動きが非常に分かりやすく、予備練習に大変役立つと思われる。

(譜例⑤)

2. 実演による校訂版の比較(岡田)

原典版1つ採ってみても、編集者の解釈の仕方によって異なるということがわかったと思いますが、ましてこれが校訂版となると、非常に違いが出てきます。

校訂版によって、解釈の違いによって、どのように曲が変化してしまうかということを実音で確かめてみたいと思います。

<実演①> インヴェンション No.5

- ・ビショッフ版
- ・ブゾーニ版

<実演②> シンフォニア No.6

- ・フィッシャー版
- ・ブゾーニ版
- ・カセルラ版

とりわけ②は、完全に音楽の捉え方が違っている好例です。単にテンポや強弱が異なるだけでなく、同じ曲を、ある版では「パストラール」と考えているので穏やかに、また他の版では「ジューグ」とみるので活発に、というように、音楽の性格そのものを違う道筋で捉えているのが分かります。

原典版が最近よく使われるようになりましたが、原典版だけが正しく、校訂版は間違っただけのもの、バッハ自身が書いていないことを勝手に付け加えているといわれるのは残念なことです。「～版の譜面は間違っている」というのではなく、校訂版というのは、昔の偉い人たちが色々考えた英知が詰まっているものと考えることができます。校訂版を1つ1つたずねることで、その人たちがどんなふうを考えているかを知ることができます。原典版1つをもって満足するのではなく、校訂版をもつことによって世界がずっと広がることになるのではないのでしょうか。

播本(司会):

テンポ設定が変わればダイナミクス設定も変わって、曲の感じが全く変わってしまいますね。楽譜を選ぶことが、非常に恐く感じてしまうかもしれませんが、1つのものに盲従するのではなく、自分の力で自分の解釈や想像の輪を広げて行って頂きたいですね。そういう可能性があるということ、とても楽しいことではないでしょうか。

(表1)

曲 目	基準の音符	ペーテル Peters	シュテング Steing.	バゾーニ G. W. Music
Inv. No. 1 C	4分音符	120 ◆◆◆	96	66-72
Inv. No. 2 c	4分音符	108 ◆◆◆	69	63-69
Inv. No. 3 D	付点 4分音符	80 ◆◆◆	60	44-46(132-138)
Inv. No. 4 d	付点 4分音符	72	76	63-66
Inv. No. 5 Es	4分音符	108 ◆◆◆	72	69-72

「インヴェンション」各版の比較
(一部)

3. 「インヴェンションとシンフォニア」曲集の目的 —「自筆清書譜の序文より」—(関根)

1723年の自筆清書譜は、10歳になった息子の教育のため、「フリーデマンの為のクラヴィーア小曲集」を整理したものです。その序文には「どうしてこの曲集を書いたのか」「どのように教えたらいいか」が記してあります。

目的① 二声、三声の各声部をきれいに弾き分けること
ただし、どの独立した声部も生き生きとした表情をもって弾き分けねばなりません。ポリフォニックなカウンタービレ奏法を身に付けるための、格好の教材であるといえます。

目的② カンタービレ奏法を身に付けること

単にレガートでつなげるということではなく、丁寧に心をこめて弾くことです。バッハの演奏を聴くと、構成、技術ともによく弾けているが、心のこもっていない、歌っていない演奏の多いことに気がきます。「歌う」というのは、テンポを崩すのではなく、一音一音淡々とした限られた規則の中でもって、丁寧に心をこめて弾いて頂きたい。この曲集の場合、それ如何によって、素晴らしい曲にもつまらない曲にもなるといえます。

目的③ 作曲学的予備知識を身に付けること

インヴェンションとは、着想(=楽想、主題)を意味するが、この曲集はこれが巧みに展開されています。ピアノ演奏の技術を高める練習曲というよりは、作曲の手引きであり、今日のように学習者用の練習曲として扱うことは、この作品の意義を半ば失ったものといえるでしょう。この曲集は1つの完成されたマイクロコスモスであり、作曲技法では1つの主題だけではなく、曲全体を展開させているのが、大きな特徴です。

岡田:

自筆清書譜以前の「フリーデマンの為のクラヴィーア小曲集」の配列(つまり作曲した順序)をみると、初めは作曲学的予備知識の習得だけではなく、テクニックの学習段階に合わせたところもあったようです。テクニック上、段々に単純なものから複雑なものへと並べられており、特に後半は、様々な音型と結びついた表現方法を要求しています。テクニック的な問題から入って、1つ1つの音型に結びついた形で、音楽をどう表現していくかということをおぼのに適した教材ともいえるでしょう。

(表2)

曲 目	ペーテル L. Peters	フィッシャー Hansen	シュテング Steingraber	ブゾーニ Breitkopf&E	井口基成 春秋社	バゾーニ G. W. Music
1 C	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro	Moderato
2 c	Allegro moderato	Moderato	Moderato	Moderato	Moderato	Andante espressivo
3 D	Vivace	Allegretto	Allegretto	Vivace quasi Allegro	Allegretto	Allegretto
4 d	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro deciso	Allegro	Allegro moderato
5 Es	Allegro moderato	Moderato	Allegretto espressivo	Allegro risoluto	Allegro risoluto	Andante

4. 装飾法と楽器(米元)

ヘンレ版などの原典版には、バッハが自分で書いたトリルの表があり、これは良い参考になります。ここには全てのトリルが上の音から弾くように書いてありますが、必ずしも全てをそのように弾かなくてはならないと考えるべきではないと思います。また「音価の長い音符のトリルは長く弾く」等、トリルの一般的な常識を知った上でトリルを弾かれることをお勧めします。このトリルの問題は、楽器との関連が深いといえます。

当時の鍵盤楽器といえば、オルガン、クラヴィコード、ハープシコード(チェンバロ)ですが、「インヴェンション」は、クラヴィコードのために作られている曲です。クラヴィコードはとても小さな楽器で、弦の下から突き上げたハンマーがそこに止まっているため、近くに寄らないと聞こえない位の音量しか出せません。それに対してハープシコードは弦をはじく構造上、大きな音が出せます。ハープシコードの場合、音量に細やかな差がつかないのに対し、クラヴィコードは小さい音ながらも音量に差をつけることができるという特徴があります。

5. 最後に

関根：

前回のラントシュ先生の講演で非常に共感を得たことは、バッハについて考えた時、カンタータやオラトリオ等の声楽曲を抜かしては考えられない、ということです。私も依然はこのような声楽曲を聴く機会がなかったのですが、300曲以上もあるカンタータを全部聴くのは不可能ということで、有名とされているものから聴き始めてみました。初めは面白く感じなくても、何度も何度も根気よく聴いて、一度良さがわかってしまうと止められない。ラントシュ先生曰く、「神から与えられたような力」を感じます。

また「バッハほど楽器に精通していた作曲家は類を見ない」といわれるように、素晴らしい楽器の使い方を聴いていると、インヴェンションやシンフォニア、平均律の横の動きを、他の楽器に置き換えて聞こえてくるようになるのではないかと思います。

バッハのインヴェンションに限らず、様々な曲を聴くことで、バッハを好きになってもらいたいと思います。

米元：

昨日ラントシュ先生が講演で述べられた中で「色々な音楽を聴くことが大切」という言葉が、印象付けられました。私が「歌う」ということに気付いたのは高校生の時で、それ以前は、音の長さなどを忠実に弾くことが大事、という意識の方が強く、バッハを「歌う」とは思っていないませんでした。

バッハのオラトリオを聴くと、合唱のそれぞれのパートから現われる音、それぞれのパートがもつメロディーの動きから、バッハの「声部」について実感します。合

唱曲に於いて、「単旋律+和声」でできている曲と「ポリフォニー」の曲では、面白さが断然違うと思います。ポリフォニーの曲では、どのパートもメロディーである楽しさが感じられるのです。

岡田：

カンタータが300曲もあるのでは、どこから聴いたらいいのか恐がっている人もいるかと思いますが、心配には及びません。最近古楽が盛んですが、その専門家ですら全部聴いている人は少ないそうですから。「0よりは1」という気持ちで少しづつ聴いてみてください。

山口：

バッハの色々な楽譜に対して、私自身それほど詳しいわけではなかったのですが、詳しい人からの話を初めは茫然と聴いていました。「～版が詳しい」とか「～版は権威がある」等というような話に、いまひとつ(不勉強のため)判然としませんでした。それで今回こういう機会を与えられ、多くの楽譜を勉強してみたのですが、結局どの版にもそれぞれに価値があることが分かりました。例えば「チェルニー版は良くない」という評価があったとしても、これはチェルニーの時代にバッハのインヴェンションとシンフォニアを教材として取り上げたものであり、歴史的価値が十分あるといえます。様々な版の楽譜の中に、時代による演奏スタイルや各思想的立場(「～主義」等)の影響などが感じられると同時に、時代を追ってバッハの解釈の流れが分かりました。

小林：

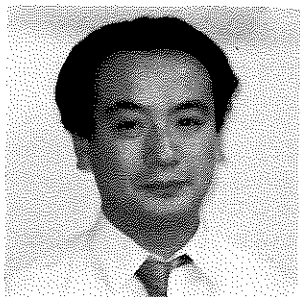
関根先生から先日戴いたバッハの「マタイ受難曲」のCDを聴き、その素晴らしさに改めて感動しました。なぜ今までもっと積極的に聴いてこなかったのか後悔しています。

また、「版」の違いについてもそれほど重要性を感じていなかったのですが、40冊近い版を調べてみて、「～版を使うか」ということよりも「各版をどのように使っていくか」が大切であると思いました。そして今回のこの経験を今後どう使っていくかが大事だと感じています。

播本(司会)：

バッハを学ぶことによって、「自分で音楽を考える」ことを学ぶことができるのではないのでしょうか。そしてこのことが演奏家の個性を育てることにつながると思います。えるのではないのでしょうか。

来年はバッハの「舞曲」を予定していますが、「今バッハが生きていたらどんな作曲家だろうか」と、バッハの人間像を生き生きと身近に感じられる講座にしていきたいと考えています。



公開講座

「J.S.BACH シンフォニア」第1部概略

講師：土田 英介 先生

- 東京芸術大学作曲科、同大学院修士
作曲家、ピアニスト 東京芸術大学、同大学
附属高校、フェリス女学院大学講師。

〈本講座の資料について〉

今回「シンフォニア」の資料は、(株)東音企画出版保坂千里編「バッハ3声インヴェンション練習帳」(「インヴェンション」はパノウエツ版の一部)を題材の楽譜として使用し、講師の土田英介先生執筆により一年前から作成に着手したが、当初の予定をはるかに越えて90ページという大部なもの(原稿完成時はその2倍)となった。土田先生による非常に精密な分析がなされているので、企画委員会としてはこの資料を可能であれば将来出版したい、さらに言えば平均律についても同様の形でという希望を持っている。

今回の資料に掲載されたのは以下の6曲である。

- 2番 : 小ソナタ
- 4番/6番 : 少々フーガ的だが、テーマが自由に組合わさっている
- 9番 : 厳格なフーガ
- 11番 : 舞曲風とする見方もあるが、ここでは小ソナタ形式に分類した
- 13番 : 自由な感覚で書かれたフーガ

(「インヴェンション」は1、6、8、11、13、14番)

〈その1〉はいわば曲の中で形成されている音楽的事実をアルファベット及び特定の記号等により示したもので、具体的な内容としては次の様なものである。

- ① 調性及びその変化、転調、回帰
- ② カデンツとゼクエントの位置及びその和音
- ③ 動機、テーマの提示及びその展開の仕方
- ④ 楽曲全体の形式・構造及びその和声構造

〈その1〉が客観的な事実の分析で、分析者による差異が少ないのに対し、〈その2〉は土田先生独自のコンセプトを表現したもので、次の様な視点からバッハが望んでいた音楽を探っている。

- ① 曲が流れる音域とその変化、及びその目的位置
- ② 音価の特徴とその変化による雰囲気の変り
- ③ リズムの特徴及びその変化
- ④ 音楽が持続・進行する上での「単位」は?
- ⑤ 声部間の対話、または呼応しあう音
- ⑥ 休符の意味

▼資料「J.S.BACH インヴェンションシンフォニア」より
「シンフォニア」9番〈その2〉

Dreistimmige Inventionen Nr. 9

1. 個々の分析の前に

バッハのインヴェンションとシンフォニアを研究すると、それらが厳格な形式で書かれていても、そこには常に音楽のエネルギーが波打っているのがわかる。

彼は作曲家として常に自分の歌を求め続け、それを絶えずいわゆるパターン化に陥らない新鮮な形で聴衆に提供している。しかし彼のこれらの作品があまりにも有名であるがゆえに我々はしばしばその現象をまったく当り前の事として見過ごしてしまいがちである。しかし常に自分を無にして彼の作品を一つ一つ見てみれば、バッハがこれらの作品をどう書いているかという事に関してきっと新鮮な驚きを覚えることだろう。

2. 15曲の分類

15曲の楽曲をそれぞれの特徴によって分類すると以下の5種類に分けられる。

インヴェンションに比べるとフーガを意識したものが多い。

1. テーマが自由に組合わさっているもの

1番/6番/(4番)/(14番)

いずれもテーマは短めで、カッコ付きの4番と14番は多少フーガ的な要素を持つ。

2. 厳格なフーガになっているもの

3番/9番/(7番)/(8番)/(10番)/(12番)/(13番)

カッコ付きの7、8、10、12、13番は自由な感覚でフーガとして成立している。

即ち、対旋律などは自由に現われるので、常に主題と共にあるとは限らない。

3. 小ソナタ形式

2番/8番/11番

いずれも最初のテーマがそのまま再現するのではなく、テーマの途中から再現したりしている。ショパンのソナタにも第2主題や推移部から再現する例がある。

4. トリオソナタ風のもの

5番

下声部の伴奏に支えられて上2声が自由に旋律を奏でている。

5. 舞曲風のもの

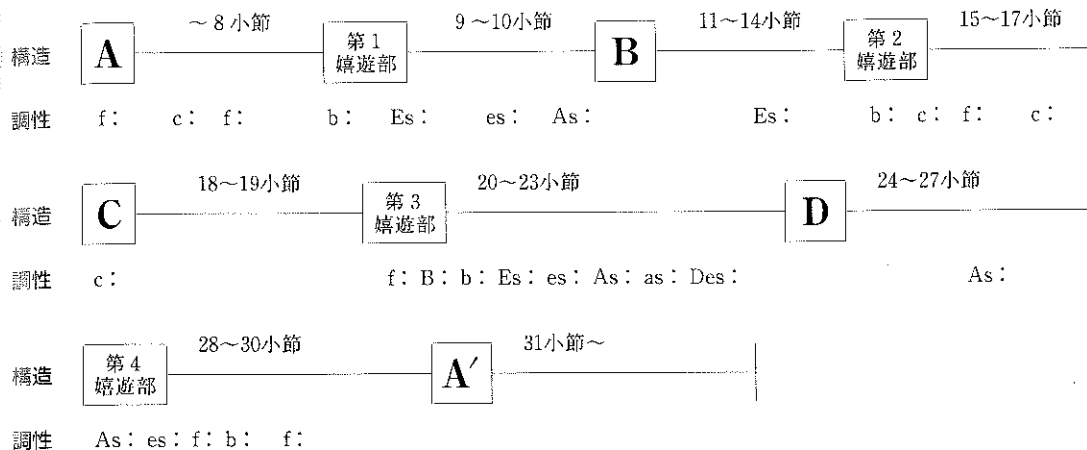
15番

《個々の楽曲分析》

資料中の6曲の内、厳格なフーガの形をとる第9番の分析概略をここに紹介する。

・第9番 f-moll (分類2に属する)

全体はテーマが提示されるA、B、C、D、A'の部分と、調性の異なるそれらの部分を結ぶ第1～4嬉遊部により構成される。この嬉遊部ではテーマの中から取られた断片的な要素が各声部にばらまかれ、それによって音楽が次なる部分を目指して進んでいく。高調性に関してはカデンツを図示したが、半音下降が全体を支配しているため和声的に非常に複雑になっている部分があるので詳述は省略した。



それぞれの部分でテーマ(a)と対旋律(b、c)がどの様に各声部に配置されているかは次の図を参照されたい。この曲には2つの対旋律が存在するが、そのどちらもが非常に強い個性を持っているため、ある意味で3重フーガと呼ばれることもある。

	A	B	C	D	A'				
上声	/	a	c	a	b	a	a	c	
内声	a	b	a	b	a	c	b	b	a
下声	b	c	b	c	c	a	c	c	b

- a—最も主要なテーマとなる部分
- b—最初にバスに現われ、4分音符で半音下降していく—この動きが全曲を支配
- c—上声に5度上でテーマが移った時の対旋律—主要テーマが変奏されたもの

A 肉声にテーマ(a)が主調で提示される。バスの対旋律(b)は4分音符の半音下降で—この半音下降というのはバッハの場合受難を象徴する—これが曲全体の雰囲気支配するのだが、その半音下降に対抗するように上声のテーマには増4度の跳躍が出現する。従ってこの跳躍はとても重い意味を持っていると言えるだろう。

その後上声に属調でテーマが現われ、下声には2番目の対旋律(c)が入ってくる。この対旋律cはテーマaのヴァリエーションであり、間に多くの休符を含んでいるが、その休符によってそ

の場に応じて適宜に展開されていく。例えば3小節では休符のあとに1オクターヴの跳躍で下声部の最高音であるG音まで到達するのに対し、同じパターンである7小節の肉声ではそういう跳躍は見られない。そしてそれに押されるように上声も当時のクラヴィコードの最高音であるC音まで跳躍する、といったように最初から非常に強烈な提示が見られる。

5～6小節は次の主調でのテーマ提示への間奏という部分だが、同じ音型の繰り返しや安易なゼクエンツではない。上声では先刻の最高音C音が再び

現われ(最高音へのこだわり)Ges音によるナポリ和音の形成も見られるなど非常に起伏の多い部分となっており、重苦しい雰囲気に支配されている。

7小節から再びテーマが現われるが先程も述べたように対旋律(c)は跳躍しない。その後第1嬉遊部に向かっていくが、ここではバッハが1つの部分(A)の終結として、下声と上声でF音を呼応させている巧みさを見ることがができる。

第1嬉遊部

たった2小節で次の平行調(As-Dur)に向かっていく。この第1嬉遊部と第3嬉遊部、第2嬉遊部と第4嬉遊部がそれぞれ同じ書かれ方をしていることに着目して頂きたい。

第1嬉遊部と第3嬉遊部ではテーマaの冒頭の跳躍(3度)がより強調されて減5度や短6度となっているのに対し、対旋律bの内の2音が反行(上行)して現われている。それに対して第2嬉遊部と第4嬉遊部はテーマaが2声部で追い駆けっこをする一種のカノンとなっている。

B テーマaは内声から現われ他の上声と下声は常にテーマにまわりついている。この内声テーマの、最初下声部より低い位置から開始して次第に上声部に近づきやがて上声部と2度音程で重なる(12小節の上声Bb音と内声Ab音)という動きが音域的な変化を表している。

次に上声部がes-mollでテーマを提示するが、上声部としては最低音Es音を含むかなり低い音域からの開始で、そこから上昇して第2嬉遊部へと進んでいく。この上昇は次の第2嬉遊部を通して続き、C部分の属調(c-moll)へと連続している。部分によって曲が構成されながらも、それぞれが途切れることなく音楽の表現として連なっていることに気付かれるだろう。

第2嬉遊部

上声と下声でテーマ同士が模倣されている。

(第1嬉遊部の項参照) 音楽の単位がつまりながらどんどん上昇していく動きだが、これは前部分の上声部低音域

におけるテーマの開始から連続してきたものである。(前項参照)

この様に提示部と嬉遊部が繋がって大きなエネルギーが生み出されていく。しかもこれは安易な上昇ではなく、常にプレーキをかけながら、ちょうど重りをぶら下げながら上がっていく様な性質を持っている。

この途中で下声部に6度下降が見られるが、これはテーマの冒頭3度跳躍の転回形であり、この転回によっても音楽の雰囲気がいよりの重くなっていく。

C ここでのテーマ提示は、c-mollで1回のみ。

上昇してきたエネルギーが受け渡され一転、下降の動きに転じる。下声部は一気にF音まで落ち、上声部は5度下のC音に一度落ちてから半音下降が始まる。下声部は非常に低い音域だがやがて1オクターヴの上昇が見られ、また内声は上声を越える(19小節内声C音)など全体が密集してくる。

第3嬉遊部

第1嬉遊部と同じく強調された跳躍が見られる。特にここでは今までのエネルギーが集約されて短9度という最も跳躍のきつい音程が現われる。また下声部のGb音に呼応して上声部にも2オクターヴ上の同音が見られる。

22小節はDes-durに向かって少しほっとする場面で一但し下声部の短9度跳躍が見られるようにまだエネルギーは持続している—これにより終結の緊張がより強調される事になる。

D Des-durのテーマ提示の中に下声と上声でDb音の呼応が見られ、上声はAs-durでのテーマ提示で

上昇してAb音まで到達し、内声は対旋律b、下声の対旋律cは途中で1オクターヴの跳躍を見せる。

第4嬉遊部

第2嬉遊部と同じくテーマの模倣で、全体の動きが上昇を強調している。そして下声部の最高音G音までいったところでf-mollが再現され、しかも曲の冒頭と同じ音域になっているところからここからは先は明らかにA部分の再現と考えられるだろう。

A 冒頭の再現の後、33小節から上声に対旋律cが現われる。この時点で既に上声と内・下2声は乖離しているが、この後さらに上声は1オクターヴ跳躍して最高音のC音まで到達する。今までずっとたまってきたエネルギーがここに集約され、バッハ自身の悲痛な叫びが表現されている。そして終結へと向かって上声は徐々に下降、下声部にも最低音C音が見られ曲は完結される。

この曲は厳格なフーガで、しかも非常に個性的な対旋律が常に現われることから3重フーガの様な様相を呈している。随所に上昇への試みは見受けられるものの、結局は下降する動きへと取り込まれていく。その構造をしっかりと認識し、尚且つその構造をふまえながらもバッハ自身の中から突き上げてくる非常に強い叫びを感じ取って頂きたい。

3. 総括的に見て

個々の分析から判ることでもあり、何度も強調することだが、バッハはいたるところで面白い手法を我々に提示してくれている。

音楽の単位をだんだんつまらせることによってエネルギーを高めるのはよく見られる手法だが、それにしても安易にそれを手段として使うことはせず、それぞれの場合にに応じて必ず工夫をこらしている。

また通常2、4、8、16小節という楽節の区切りにしても、それが最初から存在するものとして処理せずに、

奇数小節や前後の部分が交わり合う小節を作り出してパターン化しない新しさを生み出している。

その素晴らしさを感じ取り、どの様な音色と持続をもって自分自身の演奏を創造するか我々は自分を無にし、自由になって考えてみるべきだろう。

また前述の通りシンフォニアにはフーガを意識した曲が多い。フーガの通例として最初属調にいき、平行調その他の調をめぐる主調を再現するというものがほとんどである。色々な調をめぐる主調が再現する、即ちヨーロッパ古典派の円を描くような調性感が既にバッハの中に存在しているのだ、ということも感じ取って頂きたい。

公開講座

「J.S.BACHシンフォニア」第2部 概略

講師：イシュヴァーン・ラントシュ

・リスト音楽院卒
同音楽院学院長
ピアニスト
パイプオルガニスト



1. 調性一何調で書かれた曲か？

前回のインヴェンションでも触れた事だが、シンフォニアを弾く場合、それがどの調性で書かれているかということを知ることがある。調性というのは、舞曲と同じ様にそれぞれの性格を持っており、その性格を理解して曲を弾くことが重要だからである。

◎八長調（シンフォニア第1番）

ハ長調は大変明るく何かが始まる、開くという性格を持っている。このシンフォニアもまた平均律もハ長調で始まっており、ハ長調というのがある出発点といった性格を持っている事を示している。

この特徴はそれがどういう楽器で演奏されたか、またはいつの時代に作曲されたものかということにはあまり影響されない。例えば20世紀の作品でバルトークの「青髭公の城」を例にとってみよう。この作品中青髭公の新しい妻が前妻の運命を訝しんで城中の扉を次々に開けていく場面がある。ここでは扉が重要なモチーフとなっているのだが、その5番目の扉を開けた時、陽光が城の中に差し込んで来るという、一気に明るく開放された雰囲気ハ長調で表現されている。

またハ長調で書かれた作品同志はその性格が似ているだけでなく、主題そのものも似てくる場合が多く見られる。このシンフォニア1番とバッハのハ長調のチェロ組曲の冒頭部分は非常に印象の似通った音階進行（上行・下行の違いはあるが）で始まっている。

◎ハ短調（シンフォニア第2番）

ハ短調は非常に痛ましい感覚の性格で、外に向かっていく感覚と、内的な痛ましさという2つの側面を持っている。

また同時にカンタービレの要素を色濃く持っている。勿論ハ短調で舞曲的な性格を持つ曲も存在するが、その場合でもカンタービレの要素を保つ必要がある。この際ペダルを多用すると半音進行もしくは2度音程で構成される不協和音が過度に目立つので、控えた方がよい。(ex.)動きや和音の使い方が似ているこの2番は、内側に向かって歌うような性格で、大きな管弦楽やオルガンという楽器ではなく、室内楽で表現される音楽といえるだろう。これをオーボエ2本とチェロ（通奏低音）というイメージで捉えると、この曲のテーマがオーボエ1吹き（ひと息）で吹けるようにということを目安にすることにより、自ずとテンポ設定が決まる。

◎二長調（シンフォニア第3番）

最も明るい調性で、二長調ではよくトランペットが用いられており、明るい、賛美する、称賛するという様な性格を持っている。

〔ロ短調ミサ〕の二長調の部分を見てみると、このコーラス部分とこの3番の16分音符の部分は実質的に同じ性質を持っていることがわかるだろう。これも同じ調性のものは増規や音の内容そのものの印象まで似通っていくという1つの例である。

またこの曲を弾く場合の実際的なヒントだが、14小節から先モチーフがエコーの様に響きあう所がある。ここはチェンバロであれば違うストップで音色を変えられるがピアノの場合はよりレジェーロにするようにつとめなければならない。つまりここはそれまでのフルオーケストラの中のいくつかの楽器が軽やかに演奏しているというイメージの場所なので、ピアノの場合もそのイメージを尊重するべきなのである。

◎二短調（シンフォニア第4番）

インヴェンションとシンフォニアの同じ調を比較した場合、同じ調であってもそれぞれの曲の性格が正反対であることがある。この曲がその例で、インヴェンションはドラマティックなオーケストラの性格、シンフォニアは内的な室内楽の性格を持っている。

演奏する場合には2つのソロ楽器（管楽器）とチェロ（通奏低音）を連想して頂くと、この曲の流れを2本の管楽器がそれぞれ模倣しながら追いかけていくと捉えることができるだろう。

◎変ホ長調（シンフォニア第5番）

この曲もインヴェンションの壮大な性格とは正反対の個人的・親密な性格を見出すことができる。何度か繰り返して述べたことだが、バッハが対照的な性格を1つの調性に与えているということがよく理解できると思う。この曲は3声それぞれがそれぞれの楽器としてトリオソナタの印象を与えてくれる。

またバッハが変ホ長調にリュートの響きを連想したのではないかということが私には非常に強く感じられる。平均律2番の変ホ長調もリュートの性格が強く表現されていると思われる。また実際リュートの為の変ホ長調の

前奏曲があり（これを発見した時は我が意を得たりとうれしかったのだが）、これの主題やその他の特徴が平均律のそれと非常によく似ている。このシンフォニア5番のバスの部分もリュートを連想して欲しい。それに2本の管楽器が模倣しながら重なっていくというイメージが連想されるだろう。

◎ヘ長調（シンフォニア第8番）

ヘ長調は全体にパストラールの雰囲気を漂わせておりホルンの響きがよくマッチする。同じくヘ長調のブルンデンブルク協奏曲第1番にもホルンが多用されている。

この様に、また先程からの色々な例で判る通り、バッハにおいては小品（例えばシンフォニア）と大規模な作品（例えば管弦楽曲等）の間には音楽の本質的な違いがある訳では無い。それゆえにこの様な鍵盤楽曲を勉強する際にでも他の作品（大規模な作品群をも含めて）を見てもみるということが重要なのである。

実際のヒントとしては、7小節から先は第4番で述べたのと同様に、チェンバロでは鍵盤を変えて弾く部分なので、ここから音の質を亦えて弾く、という必要がある。ちなみに変えたら元に戻すという事が大事で、その場所は15小節である。

◎ホ長調（シンフォニア第6番）

ホ長調は全体にパストラールの雰囲気を漂わせている。この曲は全体的にはインヴェンションとほとんど同じことが言えるだろう。

◎ホ短調（シンフォニア第7番）

チェンバロやピアノを弾くときのために、同じ調のオルガンのコラル前奏曲の楽譜を見ることはとても有益である。コラルの題名を見るだけでだいたいその曲の性格が予想でき、そこからピアノ・チェンバロの作品の性格も類推することができるからである。また歌詞も併せて見ればより理解が深まるだろう。

この曲を弾く場合のポイントとしては、14小節から後の部分はもとの8分音符のテーマが隠れてしまわないように16分音符を大きく弾きすぎないという事が指摘できるだろう。

◎ヘ短調（シンフォニア第9番）

バッハでこの調の作品は少ないが、それらはいずれも重要な作品と言える。カンタービレの性格を持ち、安定した穏やかな雰囲気を有する。

アジタートにはならない。ニ短調やイ短調とは違う。

非痛な感じ、ラメントの性格を持つ。この調に関してはバッハは決してアジタートなものを書いていない。

この9番は室内楽のイメージを持ち、バッハの作品中でも最も悲痛な感じのもの1つである。3つのモチーフが同じ性質をずっと保持したまま曲は続くが、その中

には単に悲痛だけでなく、それをなぐさめる性質も併せ持っている。

また平均律2巻のヘ短調はしばしば大きく跳躍して悲痛さを表現しているが、音程がどんなに飛んでも常にレガートということをお忘れてはいけない。

短調の曲には短調のまま終わる曲と長調になる曲、主音のユニゾンのみでどちらとも判別しにくいという3つの型があるが、この終り方そのものが曲を象徴していると考えられる。例えばこの9番は長調で終わっているがこの様に非常に悲痛で重い内容の場合、そこには最後に長調を持ってきて希望を持たせるという意味が含まれているのである。

◎ト長調（シンフォニア第10番）

非常に軽やかな調性なので、音の感じが厚ぼったくならない様に注意してほしい。この曲に限らず、同じ調性で書かれた他の楽器の曲を聴いて参考にして頂きたい。

◎ト短調（シンフォニア第11番）

この曲はシチリアーノのイメージを持っており、ヴィヴァルディにも有名なシチリアーノがあるが、この曲と非常によく似た特徴をもっている。

そしてその両方に言えることだが、ここでは舞曲に劣らずリズムがとても重要である。小節の最後の拍と次ぎの小節の最初の拍が緊密に結び付いていて、それによって生み出されるリズム感をよく感じて頂きたい。

◎イ長調（シンフォニア第12番）

非常に軽やかな調性で、ニ長調のように力強いというのではなく、軽やかな性格を大事にしなければならない。この曲もインヴェンションの12番と同じく軽やかな性格をよく表現して頂きたい。

◎イ短調（シンフォニア第13番）

アジタートの激しい性格と穏やかな表現の2面性を持っている。

インヴェンションの13番と同じくこのシンフォニアもアジタートと穏やかな感じという2通りの弾き方ができる。

1つは舞曲の様に弾く方法で、小節の最後の拍と次の最初の拍はつなげてしまわない。もう1つはエスプレッシヴォで弾く方法、16分音符は特に軽やかにメリスマ的に弾くべきであろう。

バッハの全ての作品を弾く上で終わりの部分をどの程度遅くするかという事も重要な問題である。色々な演奏を聴く限り、それらはいしばしば遅くなりがちで、その曲がどんなに速くてもまたどんなに短い曲でも非常に遅くなってしまふことがよく見受けられる。最後は減速であって決して停止するのではないということをよく心に止めなければならない。不適切な終り方は曲全体を損ねてしまうのである。

◎変口長調 (シンフォニア第14番)

しばしばこの曲がアレグロで弾かれるのを聴くが、私にはあまり好ましいとは思えない。バスはチェロ(通奏低音)をしてその上にはっきりと音色の違う2つの声部が重なるというイメージを持って演奏してほしい。

◎口短調 (シンフォニア第15番)

半音階の多用、重い感じを持つが、同時に舞曲風の少し軽い感じのものもあって、この15番は後者の方だろう。しかし本質的な性格は悲痛なもので、たとえ軽いものでも決して輝かしい性格ではない。

この曲が演奏される場合、しばしばスタッカートが強すぎるのが気になる。3小節目からの32分音符もレジェーロだが決してそれがアジタートになってはならない。

2. 調性の象徴性

Q: 調性の性格というものを全ての作曲家にあてはめる事は出来るのだろうか?

A: 勿論これを全ての作曲家、全ての作品にあてはめられると断言は出来ないが、この問題を考えることによって、調性の象徴性というものを探ることができる。調性の共通性が全ての作品にあてはまる公式と考えている訳ではなく、私自身が偉大な作曲家の偉大な作品を数多く見た結果、象徴的な作品を多数見出すことができたということである。

3. 宗教性

Q: インヴェンション/シンフォニアの宗教性について

A: 勿論宗教性は存在すると言えるだろう。コーラル前奏曲にも非常に似通った作品が存在している。また似ている、似ていないに関わらずバッハの或る作品を勉強する場合、それを宗教曲(=テキストを持つ)と比較して聞くことは非常に重要である。勿論これは私の個人的な意見ではあるけれども。

そしてバッハの作品を勉強する時、今現在その姿を本当にリアルに(当時と全て同じ様に)知ることは不可能である。これはバッハよりずっと最近のリストの作品でさえそうなのだ。だからバッハを弾く時に疑問だらけで何も手掛かりが無いまま始めてしまわなくても良いように、彼の他の作品一特に題名や歌詞(テキスト)を持ったものを見ることは非常に重要である。つまりそこからは言葉という音楽とは違う側面の情報が得られるからだ。そして音質の問題もある。オルガンやチェンバロの音色は当時とほとんど変わっていないので、現在も当時と同じ音色を聴くことができる。これが弦楽器になるとそれはかなり違って(奏法が違うので)、ましてやピアノは全く違う。ピアノについていえば、これはベートーヴェンの時代ともかなり違っていているのである。

だから少しでも当時と同じ音質のものを聴くためにオルガンやチェンバロのために書かれた作品を聴くこともやはり現在バッハを勉強する上で重要な事なのである。

4. ピッチの変化

Q: 最近バロックの音楽をオリジナル楽器で演奏する機会も多いが、その場合ピッチが違う。当時と今とではピッチが違っている。我々が今聴くハ長調とオリジナルピッチの場合では実際の音は半音位違っている訳だが、そこから受ける印象はどうなるのだろうか?

A: 確かに当時に比べて私達の生活のテンポが上がっていると同時にピッチも上がっており私の考えでは今のピッチは、バッハが表現した調性の性格が保持される限界くらいにまで来てしまっているのではないかと思われる。例えばホルンの響きをよく連想させるようなそんな性格というのは今のピッチが本当に限界だろう。

ただバッハの時代には基準音(ラ)を機械で測定していた訳ではなく、例えば教会はオルガンが基準だったが、それも季節(気温)によって金属性のパイプの長さが変わるために変化する可能性があったから、当時のピッチがそれほど厳密にある高さに保たれていた訳ではない。しかしもちろん現代のような高さではなかった。

それに関してひとつ面白い話がある。ジルバーマン(有名なオルガン製作者)のオルガンで演奏したCDで、時々オルガンのピッチが高いものがある。これはどうやらそのオルガンのパイプが長さを節約するために少し短くなっているらしいのである。いい加減と言えいい加減な話なのだが。

私自身は絶対音感を持っているのだが、それに関してある経験を持っている。

私は夏休み、時々一切音を聴かないでピアノも弾かない、CDも聴かない、テレビ・ラジオは勿論無しで一楽譜だけで1~2週間勉強する事がある。そしてその期間が終わって久しぶりにピアノを弾いた時、それが非常に高く感じられるのに驚かされるのである。現代は生活のテンポもピッチも上がってきたと述べたが、1~2週間そういうのんびりした生活をしていると本当に自分自身のピッチが下がってしまうのではないだろうか?しかも絶対音感を持っている私ですらそうなのである。この事はバッハの時代と現代とを考える上で非常に興味深いことではないだろうか。

※2~4は、質疑応答の中で述べられたもの