

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

バッハ演奏におけるリズム変更への考察

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1991-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/718

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



バッハ演奏におけるリズム変更への考察

村 上 隆

J.S.バッハの楽譜を前にする時、度々当惑させられるのは、その記譜の習慣が近代のものと異なり、曖昧な部分を多く残しているからでしょう。例えば、**パルティータ第Ⅴ番アルマンド**には3連符と付点音符とを一致させるもの  が出てきます。つまり  のリズムを実際演奏する際、 のようにリズム変更すれば良いわけです。ところが、同じ曲に3分割できない種類の  や  等の音符が出てきます。それをどう解釈し、3連符と合わせるかを思案しなければなりません。また、**同第Ⅱ番シンフォニア冒頭**の  のリズムを  などへ、リズム変更するように指導された演奏がしばしば耳に入ります。フランス序曲だからリズムを変える、との明快な解釈のようですが、筆者は**ボドキー**がその著書の中で提案したのが始まりと記憶します。しかし、それは果して根拠確かな決定事項なのでしょう。フランス・バロック音楽の様式等から来るリズム変更は、一体どの程度バッハの鍵盤音楽に表われ、適用しうるのでしょうか？

この問題は今日までドルメッチ、ボドキーらの研究者により、様々に論議され、その演奏法も提案されてきました。そこから得られたものが傾聴に値し、優れた研究成果であることは言うまでもありません。しかし、それをそのまま無批判に教育や演奏の場へ持ち込んで良いものでしょうか？ これは全く別問題なのであって、全てを結論として扱うべきかを、もう少し慎重に吟味し、検討を加える必要があります。例えば**ドルメッチ**による少々過激な**平均律第Ⅰ巻第5番フーガ**の付点を複付点にする、等の実験的提案は、全面的ではないにせよ**グレン・グールド**らにより実行されていますが、疑問多き解釈である事は既にボドキーなどにより警告済みです。バッハのより練り上げられた楽譜では、リズム変更の問題を慎重に検討した上でなければ、実際の演奏の場に取り入れることは危険です。いかに権威のある研究者から演奏提案がなされたとしても同じ事です。前述のボドキー提案の**パルティータ第Ⅱ番シンフォニア冒頭**のリズム変更も、著者の意に反し、一人歩きをし始めた感が否めません。

そこで、当論文ではバッハにおけるリズムの変更などを余儀なくされるような箇所に焦点を当て、結論として既に導かれたもの、演奏提案の一つとして受け留めておくべきものなど、幾

つかに分類して考察を加えてみたいと思います。

分類1) 結論が明確に出ている演奏法。

分類2) その演奏法が積極的に推薦できる。

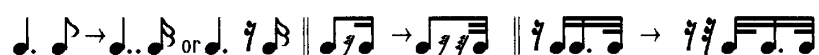
分類3) 複数の可能性が考えられ、結論の出し難い箇所。

分類4) 可能性としては示せるが、積極的に推薦できる程のものではない。

〔I〕 フランス・バロック様式とバッハ

フランス・バロック音楽のリズム変更に関する演奏法の一つにノート・イネガル Notes inégales があります。これは不均等音符、つまり、均等の長さで書かれた音符を長短、又は短長のように音符の価値を変えて、不均等に演奏することを言います。しかし、バッハのより練り上げられた楽譜では、その該当箇所を見つけ出すことは大変困難です。ベーレンライター原典版(新バッハ全集, 略 NBA) イギリス組曲の序文によると、第IV番前奏曲の最初の小節に、ある写本では音符全部にスタッカートのような縦線が入っていて、『校訂者(アルフレード・デュル Alfred Dürr)の見方では、この記号の意味はおそらくフランスのクラヴサン派の notes égales (均等音価)と解釈され、イタリア風に作られた楽章を inégales (不均等)に演奏されることをさけるためだと思われる』と記されています。しかし、具体的な inégales (不均等)に演奏される箇所を捜すのは難しいと思われるので、ここでは除外致します。

この他に、付点音符や付点の代わりに休符を前や間に置くようなリズムで、付点音符や休符が長めになる(その後に出てくる音符が記譜されたリズムより短めに、鋭めになる)



♪ と ♪ が異なる声部に同時に重なって出てきた場合、♪ のリズムを ♪ に変えて、16分音符に揃えるのも、フランス・バロック音楽における特徴の一つです。

これにはフランス風序曲のリズムも含まれます。また、3連符と付点音符とを合わせる、等の慣行もあります。ただ、これらのフランス・バロック音楽等から来るリズム変更が、どの程度バッハの鍵盤音楽に表れていて、どう分類できるのでしょうか？

確かに、バッハが給費学生として過ごしたリュートブルクにはリッター・アカデミーがあり、そこはフランス文化・音楽が盛んで、リュリの弟子にあたるトマ・ド・ラ・セルが舞踊教師としていましたし、また、その頃度々訪れたツェレの町でフランス音楽に接する機会を待ちました。しかし、それ以前に中部ドイツ出身のバッハが両親を亡くした時、彼を引取った長兄クリストフは南ドイツのパッヘルベルなどのオルガン様式の流れを汲む音楽家でしたし、リュートブルク時代、北ドイツ・オルガン楽派のラインケンやゲオルク・ベームなどの影響も受けたとされます。後にはイタリアのヴィヴァルディなどの作品を筆写したり、編曲までして研究し

ました。つまり、彼の様式は非常に複雑に色々の国や作曲家の様式を取り入れて、更に自分なりに消化・吸収し、独自のスタイルを築いたものです。従って、単純にフランス・バロック様式だ、フランス序曲だとは決め難い面を多く持っています。また、彼の後期の曲ほどリズムに複雑なものを取り入れているように感じるのも、偶然ではないように思います。

さて、それでは問題となるリズム変更の箇所を一つ一つ取り上げてゆきましょう。

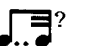
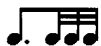
〔II〕 の意味

まず、当時のリズム表記の中で分類1)として扱えるのは①a  という記譜の持つ意味があげられます。これを①b  のように演奏するのは、それこそ広く知られています。ただ、場合（フランス序曲風など）によっては、このリズムが①c  のように演奏されると、ボドキー、ドルメッチらは述べています。この32分音符は  を意味しません。ただ、バッハ自身の記譜の仕方が一貫しているわけではありません。バッハ①aの記譜も用いれば、①bの記譜も用い、同時に使う曲さえあります。目につく曲を表1にまとめてみました。

注目すべきはゴールドベルク変奏曲第16変奏（Ouverture）で、①a  の表記が主に使われています。ところが第6小節バスは①aですが、ソプラノが①b  の書き方で、第2拍には異なる声部に同時に重ねて出てきます。どのような理由で使い分けて、同時に違う記譜の仕方をしているのか、どちらかが①cのような演奏の可能性を残すことも、考えられますが、意味詳細は不明です。

さて、この変奏を含めて、この①aまたは①bのリズムに付点のリズムが組合わされると、リズム変更の問題となります。

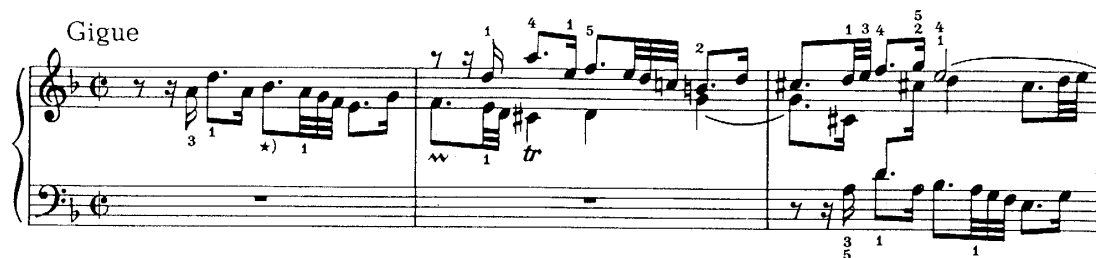
表1 T=小節

曲名		① a 	曲名		① b 
フランス組曲Ⅰ～ジグ	 →  5 T のみ?		イギリス組曲Ⅳ～アルマンド		全体
イギリス組曲Ⅳ～前奏曲	7T, 95T		パルティータⅢ～アルマンド	 → 	
パルティータⅣ～序曲	全体		パルティータⅥ～アルマンド	 →  ?	
パルティータⅤ～サラバンド	31 T		平均律Ⅰ～No.2前奏曲		34 T
平均律Ⅰ～No.5フーガ	 →  無理		平均律Ⅰ～No.10前奏曲		1, 10, 12T
平均律Ⅱ～No.13前奏曲	全体		平均律Ⅱ～No.3フーガ		31, 32T
			平均律Ⅱ～No.17前奏曲		7 T
			ゴールドベルク変奏曲 No.13変奏 他		24 T
曲名		同時使用例① a  ① b 			
イギリス組曲Ⅲ～サラバンド	20 T		3 T		
パルティータⅠ～サラバンド	24 T		中心		
パルティータⅣ～サラマンド	中心		17 T		
パルティータⅥ～サラバンド	8 T (20, 21, 22, 25 T)				
					25, 26, 32 T 一部リズム変更
ゴールドベルク変奏曲第16変奏	中心		6T 同時に重ねて使用		

〔Ⅲ〕 付点音符におけるリズム変更の可能性

[フランス組曲 No.1 ニ短調～ジグ]

譜例-1 a



この曲では、譜例 1 a のようなリズムパターンで始まり、② a  ① a  や② b  のリズムと組合わされ、冒頭のリズム② c  も特徴となっています。ボドキーはその著書『バッハ鍵盤曲の解釈、音楽之友社』の中で、付点音符は② a を複付点② d  へ、① a  を① c  等に変更するのが正しく、その理由として、第

譜例-1 b



譜例-1 c



5 小節の音の衝突 (譜例 1 b) が無意味で、譜例 1 c のようにしか演奏され得ない事を挙げています。確かに、この箇所に関しては譜例 1 c のように演奏することは疑いありません。しかし、それを同じ曲の他のすべての付点に当てはめられるかどうかは慎重に検討し直す必要がありそうです。第 5 小節 上二声 以外では、第 2 小節 1 拍目等を例にとると、そのままのリズムでは 7 度でぶつかりますが、 を  へリズム変更すると、丁度 8 度の協和音程になります。そのような箇所も多いかわりに、リズム変更により、むしろ不協和音程になる第 10 小節 3 拍などの例もあります、この事が決定条件にはなり得ません。それよりも反対に、② a を複付点② d に変更するには無理な箇所、つまり、第 11, 26, 27 小節に於ける② a と 16 分音符と 4 個との組合わせもあります。これらからフーガ的に緻密に仕上げられたこの曲のリズムを変えようとする、どこか無理が生じる事が浮び上がります。1 箇所を以て全ての変更の理由とするのは強引過ぎるということでしょう。それでも**平均律クラヴィーア曲第一巻第 5 番フーガで、ドルメッチが提唱したように、16 分音符があろうが構わず複付点にする**と言うのでしょうか？ このボドキーの提案は分類 4) に入れるにも消極的なものでしょう。第 5 小節 (譜例 1 c) のみリズム変更です。

[パルティータ No. 6 ホ短調～アルマンド]

譜例-2 a

2. Allemanda



この曲は、主に① b  の表記で、これが③ a  や④ a  と共に② a  と組合わされます。この場合、フランス・バロック様式の所で述べたように、② a は、32分音符に揃えられて、② d  のリズムに統一するという可能性が有ります。

譜例- 2 b



譜例- 2 c



譜例- 2 d



NBA の編者 Richard Douglas Jones は前半で譜例 2 b, 譜例 2 c のように統一した表記をしているのですが、第13, 14, 17小節における④ a との組合せでは、譜例 2 d という表記であり、32分音符だけのグループとの組合せ（第19小節）では、どちらも受け取れるようなあいまいな書方となっています。これではあまりに不統一のように感じます（NBA の編者でさえ結論が出せなかったのでしょうか）。この曲における付点八分音符の扱いの可能性は4通りです。

- A) そのままの音価で演奏する。
- B) 譜例 2 c のみのリズムで変更を行う。
- C) NBA の表記のように譜例 2 b, c と従う。
- D) 譜例 2 e~h のように全て付点八分音符をリズム変更する。

付点のリズム変更に於ける不都合は生じないと思われませんが、中でも可能性の高い（分類2）のは譜例 2 c であり、他は分類3）から4）の扱いでしょう。

譜例- 2



[同～サラバンド]

譜例- 3 a



譜例- 3 b

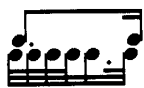


同曲のサラバンドとなると、もっと事情は複雑です。ここでは② a  が中心となつて、32分音符の入った様々なリズムと組合わされています。それが、次の例などの他、まだまだ

④ a  ④ b  ① a  ④ c  ③ b 

有ります。NBA の編者もさすがに一貫性を持たせることを断念したようで、第30小節と、第33小節の③b とそれに類するリズムだけ、前譜例 2 c と同様の譜例 3 c の表記をしています。これが譜例 3 d のような演奏の示唆であることは既に前の曲で示しました。

譜例- 3 c



譜例- 3 d



譜例- 3 e



譜例- 3 f



譜例- 3 g



譜例- 3 h



譜例- 3 i



ところが、アルマンドで譜例 2 b の表記をしていたと同じリズムを譜例 3 e のように表記しています。これは譜例 3 f のような例や、譜例 3 g の中でも特に第22小節（譜例 3 i）のように、②a  のリズム②d  へ変更する事が考え難い箇所のあるため、NBA の編者も結論に窮し、統一しかねたため起こったことでしょう。この曲での②a のリズムをどう演奏するかに関し、

E) そのまま音価通りにしか演奏できない…

8 T 第3拍～9 T 第2拍、11 T 第3拍（譜例 3 f）、22 T 第3拍（譜例 3 g, i）、
31 T 第3拍（④c）、34 T 第3拍～35 T 第1拍（譜例 3 h）

F) ②d へ積極的にリズム変更が推奨できる…30 T 第2拍（③b）、33 T 第1～3拍

G) おそらく音価通りのままのリズムで演奏する…20 T 第2拍～21 T（譜例 3 g）、
22 T 第1～2拍（①b、②b、3拍目が譜例 3 i）、他のほとんどの②a

H) ②d へリズム変更も考えられる…30、32 T 第3拍（直前、直後に項目 F）

つまり、この曲には②a のリズム表記に対し、まず、上記の E) F) に分れてしまい、NBA の編者は F) を例外として扱い、他を G) として処理して統一を計ったようです。アルマンドでは②d へ統一も可能だったものが、ここでは全く統一ができないのです。そうすると、アルマンドでも統一するべき理由はなくなります。②a 全ての箇所が②d へと変更される訳でないことが、図らずも証明されたことになります。また、同じ組曲の中で、①a  への合わせ方に違いが出る NBA の扱いにも疑問は残ります。①a, b に対するリズム変更は考えない方がよいのではないのでしょうか？ リズム変更は②a と③a などの組合せの際のみ、例外として扱うべきではないのでしょうか？ また、全体の②a などのリズムに統一も32分音符の組合せがある時は、考えなくて良いのかも知れません。

他の曲での考察に後を託しましょう。

[パルティータ No.5 ト長調～サラバンド]

譜例- 4 a



譜例- 4 b



譜例- 4 c



譜例- 4 d



第9,10,11, 13, 23, 35小節では, NBA(譜例4 a,b)の表記も譜例4 cのようで, 実際には譜例4 dのように合わせる可能性が大きいようです。それに倣い, 前後の②aとの関係から, 付点四分音符⑤a   を, 複付点⑤b   へリズム変更する可能性のある箇所は, ほとんど全ての⑤aが含まれます。また, 同曲には第4, 10, 11, 18, 20, 22, 35小節(一部前述の例に含まれる)に前打音付の付点⑤c   ( ) が出て来ます。これは前打音より②e  ( ) のリズムに変更されます。しかし, これは装飾音によるリズム変化と見做せます。第34小節にバッハは前打音を実音で書いて, その答えを残しています。(譜例4 b)。第4小節と全く同形の箇所なので, 他の箇所にも適用できるでしょう。このように, この曲では⑤aは⑤bか⑤d   にリズム変更の統一をした方が良さそうです。分類2) でしょうか。

[パルティータ No.3 イ短調～アルマンド]

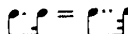
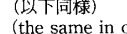
譜例- 5



この曲にも譜例 2 c (NBA 表記) と同じ例が、第 2 (譜例 5), 6, 8 小節に出てきますが、譜例 2 f のように演奏可能なもので、分類 2) に入れて良い部類のものです。ただ、③ a を伴わない、タイ付きの第 4 小節の② f  を② d のように複付点で扱えるか、第 5, 7, 16 小節に出てくる③ c  を③ d  のように扱えるか、と言う問題は残ります。② e は第 4 小節一箇所で、タイを伴うので、分類 4) 扱い、③ c は第 5, 16 小節に関しては余り考える必要がないもの、第 7 小節はこの後扱う、やはり分類 4) の種類のものと考えられます。

[平均律クラヴィーア曲集第 II 巻第 16 番 ト短調～前奏曲]

譜例-6 **Largo**

 =  (以下同様) (the same in other places)" data-bbox="140 305 830 525"/>

この曲では Largo で、リズム③ a が進行の中心となります。バッハはここで③ c ではなく、初めから③ d を使い、序曲風の重厚な弾みのある  というリズムを作り出しています。つまり、バッハは③ d のリズムを単独で使っているのです。第 3, 8, 11, 13, 15, 21 小節ではリズム② a と合わされます。NBA の楽譜はまだ出ていませんが、ウィーン原典版には、注釈として  =  の指示があります (ヘレン版には何も指示無し)。

譜例 2 c (奏方譜例 2 f 参照)。ウィーン原典版での指示は、全ての  =  を意味していますが、この曲では特に問題は出てきません。② a と③ a との組合せは分類 2) の扱いでしょうか。ここでは、それよりも③ d のリズムをバッハが単独で使い、序曲風のリズムを表現しようとしていたことの方が重要です。クラヴィーア作品以外にヒントを求めましょう。ヴァイオリン・ソナタ No. 6 ト長調 BWV1019 第 2 楽章 Largo も② c  (♩) のリズムが使われます。ブランデンブルク協奏曲第 5 番 BWV1050 ニ長調 第 1 楽章には② g  (♩) のリズムが現れ (リズム変更できない)、マタイ受難曲 NBA52 (BWV61) Aria では② a 中心の  リズムですが、第 11 小節からのヴァイオリン・パートに

② g $\frac{7}{8}$ | $\frac{7}{8}$ ($\frac{7}{8}$) 第20小節同パートに② c $\frac{7}{8}$ $\frac{7}{8}$ ($\frac{7}{8}$) と、使い分けが行われています。管弦楽組曲第3番ニ長調 BWV1068序曲もフランス風序曲の雰囲気と付点のリズム中心ですが、② c $\frac{7}{8}$ $\frac{7}{8}$ ($\frac{7}{8}$) が主に使われ、⑤ e $\frac{7}{8}$ $\frac{7}{8}$ ($\frac{7}{8}$) も使い分けられます。この⑤ a と⑤ b, ② a を② d の複付点にする可能性はないと言えましょう。これらの事から、バッハは明らかに② c と② g を使い分けており、当時の、② g を② c にリズム変更するというフランス式慣習をバッハに適用することは、② a と③ a の組合せでもないかぎり、ほとんど有り得ないのではないかと、この結論に達せざるを得ません。しかし、まだまだ簡単に結論を導くわけにも参りません。管弦楽組曲にも出てきたフランス風序曲に焦点を当ててみましょう。

〔IV〕 フランス風序曲とリズム変更

[フランス序曲 BWV831 ロ短調～序曲]

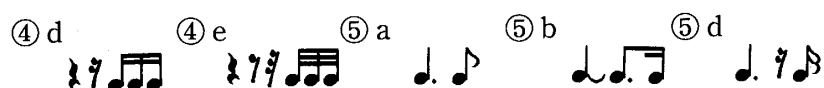
譜例-7 a

譜例-7 b (初稿)

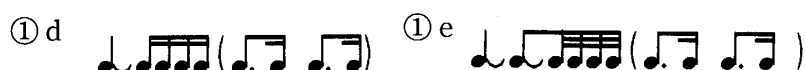


この作品は1835年に「クラヴィーア練習曲第2部」として「イタリア協奏曲」と共に出版されました。曲名の通り、バッハのフランス音楽への傾倒，理解度，リズムに対する扱いなど，彼の考え方が集約されていると言っても過言ではありません。また，前出版のパーティータ6曲からの調性的一貫としてこの曲はわざわざハ短調から移調されたのですが，NBAの楽譜により，その際序曲のリズムも一層綿密に記譜され直した様子を知ることができます。

ハ短調の初稿では④ d と記されたリズムが，④ e，⑤ a が⑤ b，d のように，



初稿で① d だったものが，① e のように書き直されました。

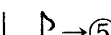
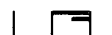
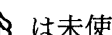


序曲は二分の二拍子で始まる明らかにゆったりとした，付点音符中心のフランス風序曲で，その後に（20小節目から）八分の六拍子の速めの模倣様式の部分が続く，この曲では最後に再び二分の二拍子の始まりと同じリズムパターンとテンポで締め括られます。この後扱うパーティータ第IV番序曲などのフランス風序曲の様式で書かれたものより，規模が大きく，また，形式的な発展にもきっちりと反応しています（ゆっくりな部分への回帰）。様式的な踏襲は忠実になされてはいるものの，バッハがフランスやまた，同時代の作曲家達と違いを見せているのは装飾音やリズム表記の方法に於いてです。つまり，楽譜に綿密に推敲を加え，即興的な楽想の発展の余地の無いほど細部までフィギュレーション化して仕上げ，演奏者に比較的自由に即興的に弾ける部分をほとんど無くしてしまったのです。当時の作曲家としては異例の事で，当時の慣習的なところまで記譜しようとしていたわけです。リズム変更とバッハの書法との関係を追ってみましょう。

・休符やタイの後の音符は短くされる① d  → ① e 

④ d  → ④ e 

・⑤ a と② a が同時に重なって出てきた場合，⑤ a はリズム変更され複付点となる

⑤ a  → ⑤ d  or ⑤ b  ( は未使用)

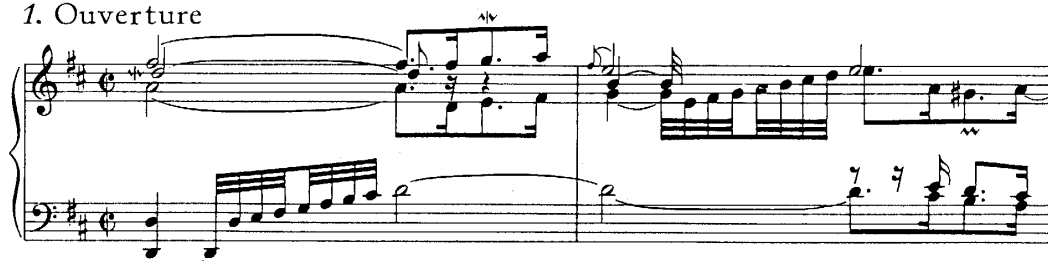
バッハの姿勢は推敲の過程の中で，リズムのフィギュレーションを演奏者に任せるのではなく，より綿密に書き込んで行くことで，制限したようです。既に① b  や④ e  のフ

イグレーション化されたリズムも見られるのですが、それらは、推敲の後も変えられません。また、と十六音符が続く場合も（第13小節バス）ソプラノが⑤ a から⑤ b へとリズム変更が為されているのに、変えられません。⑤ a のリズムは全てがリズム変更になっているのではなく、a) そのまま b) ⑤ b c) ⑤ d の三通りに分かれて扱われています。⑤ a が② a  や① b と重なり合う場合、⑤ d か⑤ b に必ず変更されています。⑤ a に準ずる第8小節ソプラノ2拍目の初稿⑤ f  もバスの② b  に合わせて、⑤ g  に変えられています。そういうリズムと重なることがない⑤ a は一箇所を除き、変えられません。例外は第9小節ソプラノ第1拍ですが、これは他の第1, 3拍に全て② a のリズムが用いられるため、それに揃えられたと考えるべきで、⑤ a を全て、⑤ b または⑤ d に変える根拠とはなり得ません。第1, 11, 12, 13, 19小節の⑤ a は初稿から変わりません。実際の演奏でも第19小節を除き、変えないと見るべきでしょう。第19小節は装飾音によって、リズムが変化するからです。こうして考察してみると、バッハの① e (① a, b も?)  や④ e  の表記は、① d  や④ d  のリズムが推敲され、フィグレーション化された末に到達したリズムなので、更にそれ以上細分化されることはないし、① a, b など32分音符が組み合わされる中にある② a が、③ a  中心のリズムと組み合わされる事の無い限り、② d  に変えられることはないものと思われます。つまり、② a 中心の中の⑤ a と③ a 中心の中の② a がほぼ同じような関係で、同じような扱いが為されると言ってもよいでしょう。また、付点音符が必ずしも統一して同じ様に演奏される必要のないことも示唆しています。

[パルティータ No. 4 ニ長調～序曲]

譜例- 8 a

1. Overture



譜例- 8 b (BWV820)

1. Overture



1. Ouverture



バッハは初期の頃より序曲の作曲を試みておりますが、やはり、フランス風序曲のスタイルに忠実に従っています。しかし、リズムは組合せ方が比較的単純で、BWV820のへ長調序曲では（譜例 8 b）、⑤ e  です。BWV822のト短調の序曲でも（譜例 8 c）、

付点 2 分音符と④ f 

まず、① a  は第10小節、15小節に32分音符と組合わされるので、そのままのリズムで演奏されます。次に② a  を② d  に変更する可能性も、もし、変更すると、第5、6、11小節で起こる⑤ a  との組合わせに対するリズム変更⑤ b  が更に⑤ h

♪…♪♩ まで変更しなければなりません。この曲でも、フランス序曲と同様に書かれた音価通りのリズムで演奏するのが、分類2)であり、⑤aのみ、②aとの組み合わせによるリズム変更で⑤bとなり、②aを②dへと変更するのは、無理でしょう。管弦楽組曲の中の序曲などの例を見ても、やはり、⑤eや④fを加えた、フランス風序曲のスタイルですが、各パートとの兼ね合いから、リズム変更は考えられません。

[ゴールドベルク変奏曲ト長調～No.16変奏序曲]

譜例-9 Variatio 16. Overture. a 1 Clav.



この変奏も、2拍子の緩～3拍子の急の2部分に分かれ（両部分繰返）、緩の部分は付点音符か中心となり、急の部分は模倣様式となっており、正にフランス風序曲に忠実なスタイルをとっております。このリズムのパターンは譜例9の通りです。リズムとしては②a  と

⑤a  をどう組み合わせるか、更に32分音符とどう合わせるかが問題となります。ゴールドベルク変奏曲のNBAの編者はクリストフ・ウォルフ Christoph Wolffで、彼の表記の方法からすると、全ての音符は書かれた通り弾くことになります。ただ、この直前に取り上げたパルティータIV序曲とほぼ同様のスタイル、リズムで書かれたものに、違った解釈をしているのは、編者の違いによる単なる表記の行き違いなののでしょうか？しかし、よく観察してみると、大変よく似たパルティータ第IV番序曲の始まりのリズム・パターンとこの序曲の始まりのリズム・パターンとの間にある相違の一つは、確かに⑤a  を含むかどうかにあります。

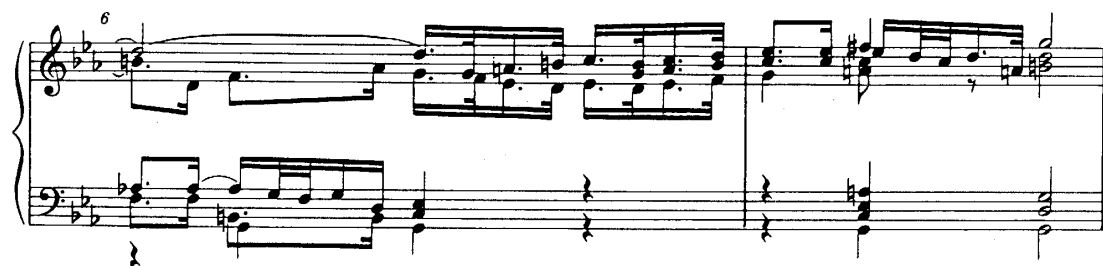
この曲では出だしのリズム・パターンの重要な部分を⑤aが占めますが、パルティータ第IV番序曲の始まりのリズム・パターンに⑤aは含まれません。従って、基本的には全て、書かれた通りの音価で弾くと言う結論に達したのでしょうか。②aもパルティータIV序曲と同様に①a  などと共に、そのままのリズムで扱うことをお勧めします。

[パルティータ No.2 ハ短調～シンフォニア]

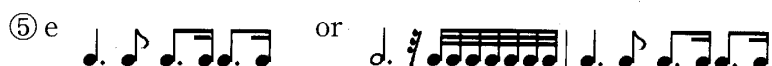
譜例-10a



譜例-10b



さて、次にいよいよシンフォニアを取り上げます。今まで触れた曲により、J.S.バッハの用いたフランス風序曲のリズム・パターンはほぼ明らかになりました。初期の BWV820, 822 などでは次のようで、⑤e のリズムが必ず絡んでいます。



これがパルティータIV、ゴールドベルク変奏曲 No.16 Var.フランス序曲などでは次のようになります。



参考として管弦楽組曲の序曲の主なリズム・パターンをまとめてみました。



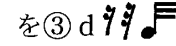
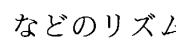
これに対し、このシンフォニアでのリズム・パターンは次のようになります。

譜例-10c



これは確かに付点音符を多用し、序曲スタイルにはしているものの、バッハが意識していたフランス風序曲のリズム・パターン（上記）とははっきり異質のものです。その後続く Andante, Allegro の形式的進行もフランス風序曲の緩～急（～緩）という様式ではありません。シンフォニアと名付けた事自体、フランス的というよりはイタリア的なものが意識されたのでしょう。ところで、イタリア風序曲は急～緩～急の3部構造で、急の部分がホモフォニックな様式で書かれ、シンフォニアと呼ばれることもあった序曲の様式です。ただ、ここでは単なる組曲の第1曲の序曲的なものとして命名されたと推測されます。何故なら、Grave Andante の部分はポリフォニックな要素は入っているが和声的で、しかも付点音符が多く、Andante の部分は中間よりやや遅いテンポだが、ホモフォニックに仕上がり、Allegro の部分はポリフォニックで、フランス風序曲の急の部分を踏襲しており、独自の折衷の序曲様式に基づいたバッハの苦心の跡が窺えるからです。つまり、この折衷様式に対し、フランス風序曲であると断定を下すことは意味をなしません。フランス風序曲だからリズムを変える、との解釈が説得力を持たないのはこれまでの考察で明らかです。

次に、具体的なリズム変更の問題に触れて行きましょう。

シンフォニア冒頭のリズム  の③c  を③d  などのリズムへ変更するという提言についてです。

ベーレンライター原典版（全音）のヘンデルのクラヴサン曲集第2巻での編者ペーター・ノースウェイ Peter Northway はその第8番ト長調アルマンドでの譜例10d のようなリズム・
譜例-10d

Allemande



*) 演奏上の提案 

パターンに対し、演奏上の提案として、③c→③d との注釈を示しています。これもフランス式リズム変更の一つですが、バッハのこの作品にも当てはまるでしょうか？ 例えば、彼の作品の中で、当てはまる可能性があるとする、まず、初期（1704年頃）のソナタ BWV963 ニ長調 No.2 の第1小節が次のように始まり、矢印がその該当箇所です。

譜例-10e



ただ、まだフランス音楽の影響下にある作品を基にバッハの全作品の判断材料とするのは早計でしょう。円熟期のバッハの作品となると、その該当箇所を捜すのは容易ではありません。初期のものでも、トッカータ BWV912（1710年頃）ニ長調 2 番目 Adagio では出だしに③c のリズムが6小節間に溢れます。これも全て変えるものなのでしょうか？

既に扱ったパルティータ第3番 Allemande の第5, 7, 15小節の③c のリズムも、NBA の表記ではそのまま扱うことを示唆しています。ゴールドベルク変奏曲の第13変奏には下声に休符を伴うリズムの使分けを行っています。

譜例-10f



また、既に扱った平均律クラヴィーア第2巻第16番前奏曲では  という風に初めから③dのリズムを使用しています。他、ヴァイオリンとクラヴィーアのためのソナタ第6番第2楽章 Largo のヴァイオリン出だしも  と②c含みます。

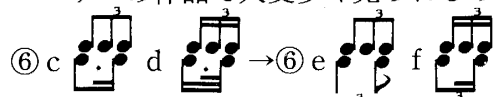
アーウィン・ボドキー Erwin Bodky は《バッハ鍵盤曲の解釈、音楽之友社》の第6章「慣行的なリズムの変化」の〈付点音符〉216ページで、『付点音符が規則正しく用いられている曲の場合、拍の途中からフレーズが始まるときは、必ず、その最初の音とその前の休符とが、同じ音価で記譜される。しかし、実際の演奏では、最初の音を、曲中の付点音符に続く短い音符と同じ長さで弾くのである…』として、③c, dのような譜例を例に載せ、そしてその後、この曲の出だしのリズム変更の提言を行っています。しかし、その後、第6小節2拍目に問題が生じる事も取り上げ、疑問を提起し、218ページも読むよう注意を促しています。218ページではカンタータ第108番、198番の③c, dを使い分けている譜例を例にあげ、『この例が強力な証拠と言えるのは、前の例と共に、円熟したバッハが、ちょうど旋律の装飾音を音符で書きつくすことが多かったと同様に、音符を演奏される通りの実際の音価で記譜したと言う結論を出すのに、十分に偉大な作品であると言うことであろう。もし、この理論を進んで受け入れるのであれば、…（中略）…第2番のパルティータのシンフォニア（1727年出版。カンタータ198番と同年）では、付点の部分で、すべて〈フランス式〉に弾いて良いとした217ページの推論を取り消しても良いのである。そうなれば、第6小節もバッハの記譜どおりに弾けば良いと言うことになる。』と述べ、更に《フーガの技法》の第6フーガ《フランス風》のリズム変更を勧めるグスタフ・レオンハルトの提言を否定しています。つまり、シンフォニア冒頭に対するボドキーの提案はよくその著書を熟読すれば結論として示したのでは無く、可能性としての呈示であり、218ページでは取り消される種類のものだったことが理解できます。ボドキーの217ページで提案した《フランス風》のリズム変更の方法が彼の意に反して一人歩きを始めた感が否めません。

ここで、結論を述べれば、バッハはフランス風序曲やフランス風のリズム変更の様式を取り入れていましたが、出来るだけ音価を正確に表記しようとしていました。従って、単純に⑤a  のリズムのみで構成されるような曲ならいざ知らず、綿密に仕上げられたバッハの円熟期の作品においては、過剰付点や③c  →③d  などのフランス風のリズム変更はほとんど考える必要がないと見て良いでしょう。例外は異なる音価の付点が組合わされた場合です。それも、パルティータ第IV番序曲やフランス序曲の様に、そのテーマのリズムの重要な部分を担っている場合には全くリズム変更は考える必要がありません。



〔V〕 3連符と付点音符などとの組合せ

バッハの作品で大変多く見られるのが、3連符⑥ a  ⑥ b  と付点音符の組合せです。



⑥ c, dが⑥ e, fのように演奏されるのは分

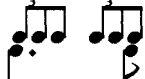
類1)の項目と思われます。ところが、バッハは作品によっては3連符と普通の八分音符、16分音符とを交替させて用いたり、同時に重ねて用いたり、異なる拍子のものを交替させたり、同時に重ねたりと、様々な組合わせ方をしております。目に付くものを表2としてまとめてみました。⑥ cやdが同時に出来ている状態では特別問題はありませんが、この他の2分割されるリズムが出てくると厄介なことになります。それでも、**パルティータ第IV番メヌエット**や**平均律クラヴィーア曲集第II巻10番前奏曲**、**ゴールドベルク変奏曲第29変奏**などにおける八分音符や16分音符は重ならず、交替して登場するので、あまり頭を悩ますほどの事はありません。**パルティータ第IV番メヌエット**第14小節の ⑤ a  と⑥ aの重なりは、⑥ g  のようにNBAの表記ではなっています。これは3連符と合わせる際の易しい、当時一般的に行われていた方法だと考えられます。ここはこれで問題ないと思いますが、バッハの場合、他のケースの手助けにはなりません。バッハが2対3、4対3の衝突や全く異なる拍子の組合わせを考えていたのではないか、という証拠は表2の下段に示しました。この様々な曲との兼ね合いからすると、**パルティータ第IV番メヌエット**第14小節も2分割する可能性があるわけです。この他にも交替するだけのケースなら、**パルティータ第IV番アルマンド**とか、**ゴールドベルク変奏曲 No.29変奏**などに見られます。**ボドキー**も219～222ページに扱っているのですが、異なる楽器の組合せでは2対3、4対3の衝突も有ります。これも、筆者の手元にあるかぎりのスコアで出来るだけ搜してみました。ここでも3連符と付点を合わせることもあれば、合わせないこともあり、**ブランデンブルク協奏曲第5番**の様に、第1楽章と第3楽章で付点の扱いが異なるものさえあります。異なる楽器では2対3、4対3を揃えることは有り得ないので、バッハが割合早い時期から2対3、4対3の衝突を試みていたことは明らかです。これらの事実によって、バッハのクラヴィーア独奏曲でも、やはり、2対3、4対3の衝突を試みていたものと考えられます。**前奏曲とフーガ BWV894**では3連符と付点を合わせながら、2対3の衝突が見られ、**パルティータ第III番サラバンド**、**組曲 BWV832エール**、**イギリス組曲IVアルマンド**、**平均律第II巻第6番フーガ**、**第10番前奏曲**では2対3の交替と衝突が有りますが、付点は音価の通りの扱いです。異なる拍子の組合わせと言っても、**平均律第II巻第5番前奏曲**では、現実には2/2の付点音符の16分音符は12/8の3つ目の八分音符と合わせるので、事実上3連符と付点の組合わせと同じ扱いとなります。それでも問題が残るのは、**パルティータ第V番アルマンド**、**パルティータ第VI番ガヴォット**、**ゴールドベルク変奏曲 No.26変奏**のリズムの扱いです。

表2 T=小節

曲名	⑥ a  と ② a 	曲名	⑥ b  と ③ a 
トッカータ g-moll～フーガ BWV915 1710頃		前奏曲とフーガ前奏曲 BWV894 1717頃	3 対 2 有 (下記参照)
フランス組曲IV～クーラント 1722頃		パルティータV～アルマンド 1726～1731出版	3 対 2 等 (下記参照)
パルティータI～クーラント 1726出版		ゴールドベルク変奏曲 No.29Var. 1742頃出版	 交替 (重ならず)
パルティータIV～メヌエット 1726～31出版	 交替 14 T 		
パルティータVI～ガヴォット 1726～31出版	3 対 4 ? (下記参照)		
平均律II No.10～前奏曲 1744	 交替 (重ならず)		
曲名	3 対 2 など分割, 異なる拍子の組合せ等		
前奏曲とフーガ～前奏曲 BWV894 1717頃	 と  25, 26 T  と  分割!		
パルティータV～アルマンド	 と      は?		
パルティータVI～ガヴォット	 と  6, 7, 26, 27 T  と 22 T  は?		
パルティータIII～サラバンド 1725	 と  交替 22 T と重なる 分割!		
組曲 BWV832～エール	  14, 16 T  と  分割!		
イギリス組曲IV～アルマンド 1720～1722頃	  交替 7, 8, 9 T 重なる  は  ではない		
平均律II No.14～前奏曲	  交替 15 T 重なる  は  ではない		
平均律II No.16～フーガ	  交替 9 T 重なる		
平均律II No.5～前奏曲	異なる拍子の組合わせ 2 / 2 と 12 / 8		
ゴールドベルク変奏曲 No.26変奏	異なる拍子の組合わせ 18 / 16 と 3 / 4		

表 3

カンタータ第4番（復活祭）第6節 ソプラノ，テノールとオーケストラ 1708年1724年改

 対   と  は合わせないので，

 も  になると限らず

カンタータ第147番第5曲アリア ヴァイオリン・ソロとソプラノ 1716年1723年改

 対   と  は合わせる  は？

フルートとチェンバロの為のソナタ No. 1 ロ短調 BWV1030第1楽章 1720年頃

 対 

ヴァイオリンとチェンバロの為のソナタ No. 4 ハ短調 BWV1017 第3楽章 Adagio 1720年頃

 対  =   対  や  も有

ブランデンブルク協奏曲第1番ヘ長調 BWV1046第1楽章 1721年

 対     は  ではない

ブランデンブルク協奏曲第5番ニ長調 BWV1050第1楽章 1721年

 対   チェンバロのパートにも登場  は  ではない

第3楽章は  対  =  

ヴィオラ・ダ・ガンバとチェンバロの為のソナタ No. 3 ト短調 BWV1029 第3楽章1730年頃

 対 

[パルティータ第V番ト長調～アルマンド]

譜例-11a

2. Allemande



譜例-11b



この曲では⑥ d の組合わせが全体の基本となっています。③ a  が ⑥ e のように 3 連符  の扱いになるところまでは問題ありません。ところが、バッハは② a  ② b  ④ g  ④ h  ④ i  などの音符も同時に使って我々を悩ませます。④ g, h は 3 連符を 2 分割するとしか考えようがありません。③ a  と④ j  を使い分けていますし、④ h も  との解釈が出来ないことはないですが、④ j との兼ね合いから見れば不自然となります。NBA の表記を見ても④ j や④ h は 3 連符を 2 分割すると考えているようです。ただ、NBA では② a に関しては譜例11c という表記になっています。そうすると、② b の解釈も  となり、譜例-11c
 合わせ方が容易になりますので、これが最良かも知れません。② a が 3 連符を分割することは難しいことではありませんが、② b が演奏上難しくなります。付点は常に流動的に扱うと言うことでしょうか？ ② b を  と見做す解釈もあるようですが、そうすると② a の付点と音価が違い過ぎてしまうので、筆者は採りません。第12小節④ i  は④ j の扱いから類推すると、そのままの音価で扱うのが、最良かも知れません。ただ、そこまでの⑥ b と③ a のリズムの連続から見ると、演奏上は  のように扱う方が自然です。ただ、音価とリズムの関係に関する一貫性は崩れてしましますが……。この曲での解釈は分類 3) の項目になります。

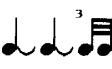


[パルティータ第VI番ホ短調～テンポ・ディ・ガヴォッタ]

譜例-12

6. Tempo di Gavotta



この曲はバッハの鍵盤曲の中でも演奏解釈において、全く不可解なものの一つでしょう。全体は⑥cが中心なので、⑥eのように②a  を  と解釈して良いものなのでしょう。ところが、第6, 7, 26, 27小節に出てくる④g  と第22小節に現れる①d  はどうするのでしょうか？ ①dは表3から考えても、3対4の衝突をバッハが意図的に行ったとしか解釈のしようはありません。ボドキーも少し触れているような、 との可能性は少々ありますが、そこまでのリズム変更をバッハが望んでいたとは考えにくいところです。また、第6, 22, 25小節には①dと④gを連続して用いていますので、それも否定されましょう。そうすると、④gもそのままのリズムで扱うのでしょうか？ ⑥cを⑥eとして扱い、④g  はそのままだと、大変リズムとしては弾きにくくなります。 と解釈すると、演奏上最も楽なのですが、 と連続して登場する箇所が一貫しない矛盾したリズムとなってしまう。NBAは分割するような表記をしています。どう考えるかは演奏者次第、という不可解な箇所なのであります。

[ゴールドベルク変奏曲～No.26変奏]

譜例-13

Variatio 26. a 2 Clav.



この変奏は上声と下声が異なる拍子で演奏されるという、異色のものです。18/16拍子と3/4拍子の組合せですが、18/16拍子が何故9/8拍子ではないのかは不明です。18/16拍子といっても実際にはほとんど  × 3 で書かれたグループに対し、3/4拍子の方の音符をどう合わせるか、という問題だけです。♪ ♪ はぴったり合うわけですが、②a  と②b  はどうするのでしょうか？ NBA の表記はあいまいで、演奏者にその解釈を委ねたのでしょう。3/4における解釈は次の3通りが考えられます。

- 1) そのままの音価で演奏する…②a は良いが、②b は合わせにくい。それに、速いテンポではその効果はほとんど無い。
 - 2) ②a を18/16の  として、②b を18/16の  として扱う。
3連符と付点の組合せ⑥cと同様の扱い。当然、付点は甘い感じになる。
 - 3) ②a を18/16の  , ②b を18/16の  として扱う。
- 2) か 3) のどちらかでしょう。平均律第II巻第5番前奏曲と同様と考えると、2) の扱いとなりますが、3) の方が速いテンポで効果はあります。

〔VI〕 結び

今までの考察によっても、バッハのリズムの書き方には色々含みがあり、単純に結論を下し難いことが分かります。付点音符などのリズム変更に関し、NBA の編者達も結論を引き出すのに窮したようです。つまり、当時のほかの作曲者に比べ、J.S.バッハの楽譜に対する姿勢が独自で、時代を先んじていたように思われます。当時は装飾音もリズム変更も、旋律や和声の即興的付加（フィギュレーション化）も、演奏者にかかなりの比重で任されていたが、彼はそれを出来るだけ自身の演奏して欲しいように制限し、書き込むべく努力しました。ライブツィッシ時代の円熟期に入り、益々その傾向が強くなっていったようです。また、装飾音もリズムにおいても様々な組合せを取り入れ、実験的に実践し、出来るだけ実音と、より正確な音価で表記しようと努めました。装飾音やフィギュレーションを正確に表記しようとした例は、イギリス組曲第2、3、6番サラバンド（装飾稿）、パルティータ全体（アルマンド、サラバンドに多い）、イタリア協奏曲第2楽章、フランス序曲全体、ゴールドベルグ変奏曲全体、等によく表れています。この姿勢は、無論リズムにおいても同様で、余程注意深く観察しないと、バッハの楽譜にリズム変更を実施するのは危険です。最後にバッハの楽譜のリズムに関する表記の問題点と、リズム変更を持ち込む場合の問題点を整理してみましょう。

- 1)  との表記は  の表記と同じ事と判断される。

バッハは両方の表記を使用。

- 2)  や  との表記は音価の通り扱うのを原則とする。

フランス式に過剰付点  や  を適用する可能性はほとんど無い。

過剰付点を適用するにはあまりにも複雑にリズムを組合わせ過ぎている。

32分音符といかに組合わされていても、同様である。ただし、例外もある。

- 3)  など異なる付点があり、同時に異なる声部に重ねて用いられる場合に、リズム変更が適用される（下の譜例のように）可能性がある。



しかし、その大きなほうの付点のリズムが、そのテーマのリズムの主要な役割を担っている場合には、適用されないと考えて良い。

 とか  などの付点四分音符。

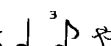
- 4) 装飾音によってもリズム変更が起こり得る。パルティータ第V番サラバンドでは前述の異なる付点の組合わせによるリズム変更の他、 という前打音付の付点音符が多くあり、 のように前打音が四分音符を占め、リズム変更が自動的に行われる。前打音付のトリルでも同様のリズム変更が起こる。

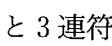
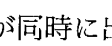
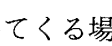
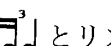
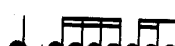
- 5) 休符やタイを前においたリズムが短縮変更される例をフランス序曲の初稿との間に見出すことができるが、バッハのよく練られた楽譜に適用するのは困難である。



- 6) バッハは  と  や  と  など、休符を前においたというリズムを使い分けている。（例-平均律クラヴィーア曲集第II巻第16番、フランス組曲第Iジグ、ヴァイオリン・ソナタ No. 6 第2楽章、マタイ受難曲 NBA No. 52 Aria ヴァイオリン・パート等）。従って、フランス式のリズム変更  →  等をバッハに適用する可能性はないと考える。

パルティータ第II番のシンフォニアでなされている同種のフランス式リズム変更の提案は、根拠が薄いものと判断される。

- 7)  など付点と3連符が同時に異なる声部に用いられる時、付点は  や  という風にリズム変更される。 に対する  や  の扱いは分割することも考えられるが、より容易な合わせ方は次のようなものが考えられる。 

- 8)  付点と3連符が同時に出てくる場合でも、   等2ないし、4分割する音符はそのまの音価で扱うものと考えられる。例外的に、パルティータ第VI番ガヴォットの3連符の伴奏に対する  のリズムが演奏上難しければ、 とリズム変更する他あるまい。この曲には  というリズムも3連符に対し登場するので解釈が難しい。

- 9) 3連符  と付点  や  などが交替で出てくる曲もあるが、イギリス組曲第IV

番アルマンドと平均律第Ⅱ巻 No.14前奏曲では、 は  と重ねて用いられるので  を意味せず、そのままの音価で演奏される。

- 10) バッハは平均律クラヴィーア曲集第Ⅱ巻第5番前奏曲ゴールドベルク変奏曲第26変奏では異なる拍子を意図的に組合わせている。

バッハのリズムに対する表記は多種多様で、時代が後になるほど複雑化してゆきました。従って、当初クラヴィーア作品だけの資料検討を考えていましたが、それではとても間に合わないことに途中で気付きました。さりとて、全作品に目を通し、研究するには筆者一人の力では限界があり、バッハ研究の難しさを実感致しました。バッハの作品を演奏し、教育するに当たって、実際に感じていた素朴な疑問から出発した研究ですが、前拙論『バッハのトリラーの用法についての考察』と本論文によりある程度、筆者なりの収穫はありました。これらの研究は、それによって音楽的・精神的手助けになるという種類のものではなく、ある意味で技術的で、些細で、局部的なものに終始しているように受け取られる方もおられましょう。トリラーをどう弾くか、リズム変更をどう解釈するかは、最終的には演奏者の判断や選択に委ねられるべき事柄です。しかし、バッハが最終的に意図した装飾音やリズムはどの様なものだったか、少しでも偉大で巨大な天才に近づく努力を怠ってはなりません。バロック音楽では忘れられた演奏法を些細と言えることでも復元して行く地道な研究の積重ねが必要です。確かに、演奏芸術の最終目標は、崇高さ・精神性などを包括した上での表現の単純さ、自由即興性にあります。しかし、自由な演奏には確かな根拠・裏付けが必要で、自分勝手な自己満足なものとは次元が異なります。その根拠や裏付けにあたる技術や知識・理論は、自由な表現に従属すべき種類のものですが、一つ一つのは小さかろうが無数に組合わされた歯車の一角を占めているようなもので、どれが欠けても、またおろそかにしても良い演奏者、指導者たり得ません。

バッハの演奏においては、彼の持つ様々に入り交じった様式ゆえに、研究者の間に混乱がみられます。定説となっているものは別として、同じ意見で一致する研究は稀なのであります。高名な研究者、演奏家の提案や演奏は大変影響力のあるものですが、時として独善的になりがちで、暴走してしまう危険性もあるのです。この論文を書くきっかけは、パルティータ第Ⅱ番シンフォニアのリズム変更された演奏を幾人も聞いて、その真偽に疑問を抱いたからです。今までのバッハ研究の見地から、その解釈に無理があり、確実性のない提案を教育の場に持ち込むことへの危険性を感じました。そのようなものを批判・検討する見識眼もバッハ演奏には必要であると痛感致しました。つまり、バッハに於けるリズム変更の問題は、前書きにも書いた

(分類1) 定説として認められ、結論が明確に出ている演奏法。

(分類2) その演奏法の確実性がかなり高く、積極的に推薦できるもの。

(分類3) その演奏法の可能性が複数あり、演奏者に選択を任されるべき種類のもの。

(分類4) その演奏法がフランス式では妥当だが、バッハに当てはまる可能性は薄いもの。のように4段階程度に区別でき、分類3、4程度のものを分類1のような既成事実として誤認し、教育の場へ持ち込むことは避けねばなりません。パルティータ第Ⅱ番シンフォニアのリズム変更は正に分類4の事例なのです。

この論文によって、リズム変更の問題に結論が出せたとは思っておりませんが、バッハ演奏の何かの手掛かりが得られるならば、幸いです。

(本学講師＝ピアノ実技担当)