

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

Bach "Inventionen & Sinfonien" 成立史と決定稿に関する考察

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1983-01-01 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/657

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



Bach “Inventionen & Sinfonien”

成立史と決定稿に関する考察

村上 隆

序

J.S. Bach の “Inventionen & Sinfonien” が作曲されてから早 260 年の歳月が過ぎ去ろうとしている。今日では様々な角度からの研究が進められ、楽譜としては原典版がある程度の結論を引出したかに見える。ところが幾つかの重要と思われる原典版（注1）を比較してみると、僅かではあるが演奏上大きく影響を及ぼすような音符・スラー・装飾音等の相違が散見される。この食い違いは1723年の清書譜の記譜法と今日のそれとの違い、曖昧で大雑把な記入のスラー、後に加筆された装飾音他の信憑性等に起因するものである。又、数多く残された弟子写本とバッハ自筆譜との間に見られる幾多の相違も研究を一層複雑なものとしている。

そこで、この論文ではこの曲集の成立史を明らかにすると共に、バッハが果して最終稿 Mus. ms. Bach P 610（注2）（1723年の清書譜の写本番号、以後 P 610 と略）を決定稿としてどの程度意識していたのか、そして又、現存する自筆譜以外に自筆譜は存在しなかったか否か、等の問題について考察を進めてゆきたいと思う。更に従来原典版に見られるバッハが書き残した譜面のみに固執した楽譜の再現ではなく、譜面の裏にあるバッハの意図をも十分に汲み取った楽譜の復元を目差すものである。

第1章 インヴェンションの写本と原典版

“Inventionen & Sinfonien” がバッハの生前に出版されることはなかった。彼の作曲における慎重で、根気強い、長い歳月をかけた推敲が出版の妨げになったのであろう。事実、一応の完成を見た1723年以降にも長期にわたり加筆されていた形跡がある。しかしそれよりも重要なのは、何よりこの作品が教育作品（注3）であったことであろう。即ち、教育作品とはレッスンに用いるためのもので、世に発表し是非を問うような作品とは一線を画していると言わねばならない。而もこの曲集は、彼の教育作品の中にあって対位法導入への大切な役割を担い、その教育目的にはクラヴィーア教程のみならず、作曲教程も含まれていたのである。そして作曲レッスンの第一歩はその楽譜の筆写から始まるのであった。このような授業体系が彼の息子

や弟子達にも継承されていったためか（単なる保存を目的とした場合もある）、この作品は彼の死後50年間筆写の形をとって広まっていったのである。

この曲集の初版は1801年 Hoffmeister & Kühnel（後年の Peters）社からであるが、その時点までに残されていた写本は生前のもの（自筆を含む）をも合わせて相当な数にのぼっていた。ところがそれらの写本はこの時既にバッハ家からは分散し、各地に点在していたため即座には把握できない状況にあった。従って各写本の年代・書手・重要性・信頼性等について十分な比較検討が為されないままに出版されたのである。それが後世に楽譜の混乱をもたらした原因となっている。中でも特に1840年 Peters 社から出されたチェルニー（注4）編の楽譜は、編者の教育者としての高名さ故に作品を広く知らしめた功績が讃えられるとしても、結果として誤りや独断の多い楽譜を世に流布させてしまった（この版への批判は当時から寄せられていた（注5））。それは楽譜自体どの写本（又は自筆譜）に基づくものか疑わしい点が多く、またその時代の趣味である誇張されたテンポ・デュナーミク・アーティキュレーション等で被っているからである。今日となっては実用に耐える種類のものではない筈であるが（誤りがある以上出版社は注釈付でも訂正を示すのがチェルニー氏への礼儀であろう）、この版若しくはそのリプリント版が未だに普及版として大量に出廻り、音楽大学に於てすら無批判に使用され続けているというのは遺憾と言う他ない。

このような時代によって歪められたバッハの楽譜に対する反省から、1850年にバッハ協会（注6）（BG）が設立され、1853年ようやく各写本の比較検討に基づくインヴェンションの原典版が出されるに至った。現在ではさすがに古さを感じさせるものの当時としては画期的出来事であり、その後の研究の土台となっているものである（注7）。やがてこの研究の上に立ったビショップ、ケーラー（注8）等による実用版（注9）が出されたりもした。しかし今日に於て重要な意味を持つのは次の2つの学的業績である。一つは1933年のランツホフ（注10）による総合的研究（原典版・校訂報告書（注11））であり、今一つはBGとランツホフの業績を引き継いだ新バッハ全集（NBA（注12））の中のこの曲集の原典版及び校訂報告書（V-3（注13））である。これらは学問的にも系統立てられ、様々な角度から掘り下げられた格調の高いものである。特にランツホフは解釈の領域にまで手を伸ばしており、彼のバッハへの造詣の深さを窺い知ることができよう。ただNBA, V-3のダーデルゼンによる校訂報告書は未だに出版されておらず、本論文の参考にできないのが心残りである。

さてこれらの研究に従えば、この曲集に関し残された写本（断片的なものを含む）は27を数える。（注14）その内バッハの自筆稿は次の二つである。

- “Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach”（注15） 1720
 - “Mus. ms. Bach P 610”（注2） 1723
- また本論文に於ては必要不可欠とみなし入手できた写本は次のものである。
- “Am. B478”（注16） 1760～1780？
 - “Mus. ms. Bach P220”（注17） 1770～1801？

この二つは“Clavier-Büchlein vor W.F. Bach=C-B と略記”に基づく写本である。

- “Kopie nach P 610 von der Hand des Heinrich Nicolaus Gerber” (注18) 1725~1727

この所謂ゲルバー写本は、P 610 を筆写したものの。

- “Mus. ms. Bach P 219” (注19) 1725~1730?

C-B, P 610 以外の自筆譜?に基づくと考えられる書手不明の写本。

インヴェンション研究の底本となるものは P 610 である。いずれの研究、原典版に於ても何らかの疑問を投げ掛けてはいるが、P 610 を決定稿として扱うことに変わりはない。それ以後の自筆譜が存在しない以上当然であろう。しかし、それに対しては幾つかの問題を提起しなければなるまい。その第1は、P 610 に1723年以降長期にわたり加筆された訂正や装飾音の扱いである。確かに清書譜は1723年に書かれた時、序文まで付され、丁寧に清書されていて、バッハがこれを決定稿として十分意識していたであろうことを伺わせてくれる。にもかかわらず、それ以後に訂正補筆されたのはそのすべてがバッハ自身によるものか否かの疑問は残るとしても、彼が1723年以後に於てさえも推敲の手を休めなかったということを物語ってはいないだろうか。一度仕上げた作品であっても更に一層磨き上げようとする彼の創作姿勢がそこにあるようだ。だがそうであっても最終的に示されたものの中で、Inventio 1 (=C-dur) への3連符やアルペジオ、他の幾つかの曲への装飾音 (Inventio 3, 5, 9, 10, 11 Sinfonia 5) 等の加筆が決定的なものであるとは全面的には信じ難い。

第2は P 610 を丁寧に筆写し、バッハのレッスンも受けたことが明白なゲルバーによる写本では、スラー、装飾音に関してその手本となった P 610 とは一致しないことが多い。これは一体何を意味するのであろうか。

そして第3は P 219 の存在である。この書手不明の写本はスラー、装飾音の記入に関して、ゲルバー写本、P 610 双方に依存するものもあるが、装飾音に関していえば独自のものを多数含んでいる。従ってこの写本の書手はバッハのレッスンをゲルバーと同時期に受けたことが推測されるにもかかわらず、楽譜自体は P 610 を手本とはしていない。即ち1723年以降に P 610 以外の楽譜を手本として筆写した弟子がいたことになる。この事は P 610, C-B 以外の自筆譜がかつて存在していた可能性を暗示してはいないだろうか。

これらのことから P 610 は真に、そして唯一の決定稿であったのか、また二つの写本と一致を見ないものが多く存在する1723年以降の記入は決定的なものなのか否か等の疑問が生まれるのである。それらを明らかにするためには、初稿、その推敲、そして最終稿へと決定的な形を整えてゆくインヴェンションの成立史に関りのある写本 (P 610 を含む) を校訂し、この変遷の中で P 610 がどのような位置を占めるものなのかを考察してゆかねばなるまい。

第2章 インヴェンションの初稿をめぐって

インヴェンションの初稿は前述のバッハの自筆譜 “Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friede-

mann Bach (以後 C-B と略す)”の中に含まれる。この小曲集は NBA (注12) V-5 (C-B の原典版) (注20) への校訂報告書 (注21) の中で明らかなように、長男フリーデマン (注22) がちょうど9歳と1ヶ月を過ぎた1720年の1月22日に、バッハがこの才能豊かな息子のために、作曲入門書として書き始めたものだ。当初は容易な作曲モデルの提示(バッハ以外の作品をも含む)と、筆写(父ゼバスティアンの助力の許に)、そして実践?(推定による)が繰返され、対位法導入への時期が熟したところで2声の Praeambula が登場する。これが後の Inventionen となるものである。そして他の2人の作曲家の作品で休息をした後、さらに高度な3声による Fantasien, 後の Sintonien を父ゼバスティアンが提示して、この小曲集は綴じられている。

このように “Inventionen & Sintonien” は作曲モデル・作曲教本として初めて我々の前に姿を現わす。ところで、果してゼバスティアンは C-B の中で初めて “Praeambula & Fantasien” を着想したのであろうか。それについては、NBA, V-5 の校訂報告書に示された Praeambula 数曲の書手の交代が事実を物語ってくれる。e, F, a, h の調の曲に於ける書手はフリーデマンが担当し、G-dur の曲も父の助力の許にフリーデマンが書いたものである。このことは取りも直さず、それらの曲に於てフリーデマンの手本となった自筆譜(初稿 α とする)が存在していた事を意味する。只、Praeambula のすべての曲が初稿 α の中に含まれていたのではなかろう。この点に関りあることとして、プラート(注21)はバッハの楽譜の書方を考察し、次のような区別をしている。それは Reinschrift と Konzeptschrift, Niederschrift という呼称によってである。Reinschrift とは清書譜のことで、その手本となるべき楽譜の存在を暗示してくれる。C, d, D の調のプレアムブラがそれにあたる。これに対し Niederschrift とは書下しのことで、Konzeptschrift の方も草案譜とでも訳そうか、同様の意味で使われているようである。B, A, g, f, E, Es, c の調のプレアムブラが Konzeptschrift となっている。これらはいわゆる走書で、その場で作曲された可能性が大きいということなのであろう。中でも特に g, f, E, c の調のプレアムブラはテーマそのものが着想の段階で手が加えられた事を示しており、明らかな書下しと考えられる。以上の事柄から、プラートに従ってみても初稿 α には C, d, e, F, G, a, h, D の調のプレアムブラが既に存在していたという可能性が強い。では3声の Fantasien に於てはどうであろうか。こちらはいずれにしても2声の曲より後に着想された事は明らかである。それは全体として修正の箇所が多く、Reinschrift と呼べそうなものはほとんどないからである。これはバッハが Praeambula & Fantasien 30曲の構想を脹れあがらせた時点で、初めて着手したものが多いためからであろう。C, E の調のファンタジアは比較的きれいに書かれているので初稿 α に存在していた可能性が大きい。e, F, a, h, g の調のファンタジアは初めはきれいに書かれてはいても後から走書のように変わっている。このことはこれらの曲が初稿 α にもっと短いか、大雑把な状態で存在していたため、大部分が新たに改作せざるを得なかったことを示しているのではないだろうか。G, B の調のファンタジアは書下しであろう。d, A, f, Es, D の調のファンタジアもその場で着想された可能性が強い。何故ならばこれらの曲では大変修正の箇所が多く着想に変更が見られるからである。

さて以上の事柄から C-B 以前に初稿 α が存在したであろうことは疑いあるまい。特に2声の Praeambula の比較的調性の易しい C, d, D, e, F, G, a, h の8曲と、3声の Fantasien の C, E は確実に存在したであろう。そしてこの中では2声の C, d, D, G, h 等が最も早い時期（ケーテン時代の初め頃？）から着想されていたと推定できる。それは C-B に取入れられた後の訂正が極めて少ないことからわかる。とすると、初稿 α というのは名ばかりで、初めこれらの曲はバラバラに作曲され、教育用として現在小前奏曲とフゲッタ等としてまとめられている曲集と渾然一体となって存在していたと考えられる。15曲ずつの2声と3声の曲集の構想が脹れ上ってゆく過程の中で初稿 α としてまとめられ、前述の3声の e, F, a, h, g 等の簡単な着想だけが為されたのかも知れない。

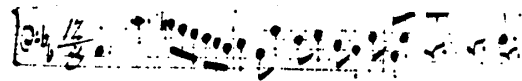
ところでバッハは C-B の中にまとめ上げた後も、徹底的にこの曲集の推敲を重ねている。この最中、後のゲルバーのように初期の Praeambula & Fantasien をフリーデマンの他に学んだ者は居ないのであろうか。

C-B 以外の初期の稿存在の可能性

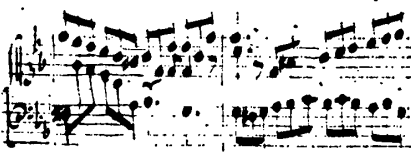
この曲集の初期の状態に大きく関っているのがフォルケル写本 (P 220 と略) である。フォルケル (注23) は1770年頃フリーデマンからバッハの自筆譜を多数借用した。その中に C-B も含まれていたと考えてよいであろう。しかし、フォルケル写本はその時筆写したものを基に、後の資料収集 (1801年頃) の成果によって作成されたものと思われる。それは次に述べる事柄で明らかとなろう。

現存する C-B に於ては Fantasia 14 (=Sinfonia 3, D-dur) 13T (T=Takt 小節) 以降と Fantasia 15 (=Sinfonia 2) 全部を含む2枚の頁が破り取られている。失われたのがいつ頃のことかは不明であるが、フォルケルがフリーデマンから借用した時点では既に失われていたと推定される。それは1760~1780年の間頃に C-B を筆写作成された (注23) とみられる写本 A m. B. 478 に於て前述の部分が既に失われていたことを示していることから証明される。ところがフォルケル写本に於てこれらの部分は完全に復元され、而も明らかに初期の稿を示している。Fantasia 15 (c-moll) 1~3T (B (B=Baß 以下略記) 譜例1) 11~12T (S & A (S=Sopran, A=Alt 以下略記) 譜例2), 22T (B 譜例3) がその良い例であろう。更に、同じ曲に初期の

譜例 1



譜例 2



譜例 3



譜例 4



稿というよりも異稿と言うべきものも混在している。5~6T (S 譜例4), 32T (S & A 譜例5) 等がそれである。これらは後の稿 (P 610 や P 219) に比較して実験的できえあるようだ。フォルケルは写本作成の際明らかに後の稿を参考に出来なかった。しかし、この曲と *Fantasia 14* (D—dur) の 13T 以降は C-B を参考にしてはいない。 *Fantasia 14* の 17~18T (A 譜例6) にも異稿と言えるものがある。

それでは C-B 以前の初稿 α の中にこれら2曲が存在していた可能性について

推察してみよう。 *Fantasia 14* は C-B で訂正が多く、特にテーマの 2~3T (S 譜例7) に着想の変更が見られる。全体に走書に近いもので、それはこの曲が C-B の中で初めて着想されたであろうことを暗示してくれる。着想の変更から見て、もしこれが初稿 α に存在していたとしても規模は小さくテーマも異なった形となっていたことであろう。そうであるならば、フォルケルが初稿 α 即ち C-B 以前の稿を筆写したとは考えにくい。何故ならこの写本では 19T 以降に登場するテーマが完全に決定稿の方で復元されているからである。 *Fantasia 15*

譜例 5



譜例 6



譜例 7

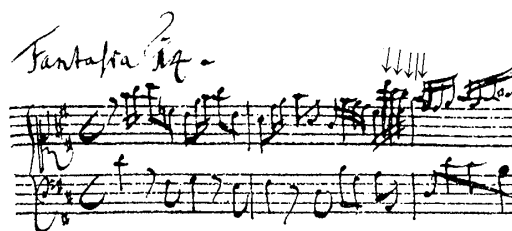








表 1

	曲	小節	声部	P220にCBより古いか、修正前の状態がある箇所
2 声	F	21~23T (CB, 220 では17~ 19T)	S 1~3	
	f	15T	S 1~2	♪ (h') ♯ ♪ (c')
	g	11T	S 2~3	a', g' 音 C~Bでは a', g' → c'' b' 音に修正
		18T	S 11	g' 音 " g' → e' 音へ修正
	A	2T	S 18	e'' 音 " e'' → f'' 音へ修正
	h	16T	S 14	e'' 音 " e'' → eis'' 音(♯あと)
3 声	d	13T	S 8	e' 音 CBでは e' → gis' 音へ修正
	Es	11T	A 4~5	♪ " ♪ " へ修正
	f	17T	B 1~2, 5~6	des'~c', es'~d' 音CBではオクターブ下へ修正(現在のもの)
		18T	B 1~2	f'~es' 音 " "
		20T		G音 " G → C音へ修正
	A	20T	B 10~	A音 " A → a音へ修正

表 2

	曲	小 節	声 部	C B	220, 610
2 声	C	19T	B 8	h音	b音
	Es	14T	S 3~4	h~a"音	b~as"音
		18T	B 3~4	e~d音	es~des音
	a	20T	B 1	As音	A音
		3T	S 11	c"音	d"音
		24T	S 8	c"音	d"音
		10T	S 4	fis音	e"音
3 声	D	9T	A 8		
	d	16T	A 6		
	e	31~32T	B4~B2	c d e音	d e d音
		33~34T	B5~B2	H c d音	c d c音
	39T	A1~2	♪ (fis')		
	42T	S & A			
	g	28~29T	B	タイあり	タイなし
39~40T		A	タイなし	タイあり	
a		8T	A 3	♯ (gis')	なし (g')






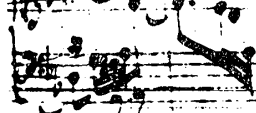


表 3

	曲	小 節	声 部	P220にある異稿
2 声	C	21~22T	S	
	D	55T	B	♪ タイ
	d	41T	B 2	♪ (E~G)
	A	12T	B24	gis音
		5, 6T	S 4~5	タイ
		14T	S 16~	〃
	a	15T	B 2	h音
15T		S 3	as"音	
3 声	c	5T	S 6~8	
		9T	S 4~6	
	F	21T	S 2~4	
	g	63T	A & B	
		B	9T	S 1
	18T	B 3~6	d' c' b g音	

(c-moll) については C-B で完全に失われているので推測に頼る他ない。他の *Fantasia* の状態や、前述の稿の状況から見て、この曲も C-B の中で初めて着想されたと見て差支えあるまい。これらの事から考えて、フォルケル写本がこれら 2 曲について参考にしたと考えられる写本は、C-B に於てこの曲集が作曲された後のものと推測される。それではどれくらい後のものかを推察すると共に、他の曲にもそのような例がないものかどうかを調べてみよう。表 1 は C-B 以前や修正前の状態を示している箇所、表 2 はその反対に決定稿を示している箇所、表 3 は他に見られない異稿を示していると思われる箇所、それぞれの一覧表である。表 2 には取上げなかったが、P 220 作成の更に後に鉛筆か何かで薄く、決定稿を示している箇所も多少見られる。表 3 は明らかに C-B を基にしていないという証拠になり得る箇所である（曖昧なものとはとりあげていない）。次は初期のバッハの推敲の跡を窺わせるのではないかとと思われる箇所が C-B との比較の中から見出せる。まず 2 声 g-moll 16T 3 拍目では C-B に於ては数度にわたり修正されたと考えられ、P 220 ではさらに異稿が示されている（譜例 8A a と b）。これはおそらく譜例 8 B の a~d (a,b は推定) に至るような経過をだどったのであろう。P 220 のものは C-B で譜例 8 B の c に示されたものが書込まれる以前の作成と推測できる。このような例は 3 声 B-dur 19~20

譜例 8A a b












譜例 8B

CB初期

ms.p220 最終形

T(B) 等にも見られる。これらの事から推察されるのは、フォルケル写本が C-B を中心としては作成されていないということである。

楽譜ばかりではなく、装飾音に於ても C-B に依存していないという証拠を見出すことができる。まず C-B での訂正前の状態を示すと考えられるのが、2 声 A-dur の符点 2 分音符上の装飾音である。C-B では $\curvearrowright \rightarrow \text{Cw} \rightarrow \text{Cw}$ のような変更が為されたようだ。P 220 ではそこで大きめの \curvearrowright (モルデント?) がつけられている。それとは逆に、C-B には見られず、そしてまた後の他の稿にも見られないような箇所への装飾音も存在する。2 声 C:

3, 4T (S4, 12)の  (プラルトリラー), c: 26T (S8~9)  , D: 26~28, 28~30, 30~32T の長い  (チェルニー版, 春秋社版に採用された)。e: 23T (S1)  (他は ), h: 21T (S10)  (他は ), 11T (S 9)  等がそれである。これらは用法としては一概に否定できないものが多い。また後の稿で *tr* や  となっている箇所が  や  となっているものもある。2声 c: 2, 4, 14, 24T, D: 11, 23, 36, 53, 58T, d: 37T (S 3) 等がそれである。以上の例を見てもフォルケル写本で装飾音が多いのは2声の曲集に於てのみである。3声の曲集の方は C-B に於て初めて着想されたものが多いと考えられるだけに、バッハは装飾音の方へ気を廻す余裕がなかったと考えて差支えあるまい。ところが、2声の曲集ではこの写本が初期の装飾稿といった様相すら示しており、しかもそれらは C-B とも後の稿ともあまり関りを感じるができない。

次に最も特異なのが2声の曲集の配列である。フォルケルは名称に *Inventionen* を用いているし、3声の曲集の配列は P 610 に同じ、C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h となっている。これはフォルケルがフリーデマンから伝え聞いたということも十分考えられる。何故なら、この写本の最後には P 610 の序文の簡略化されたものが記載されているからだ。ところが、2声の曲集の配列はどうであろうか。C, c, D, d, E, e, F, f, G, g, A, a, B, Es, h という特殊な配列はフォルケルの独断によって替えられたものであろうか。それは彼の業績から見てありそうもない。フォルケルが何かの資料に基づいて行なったことと考えるのが妥当であろう。

以上この写本に関しての C-B との比較からフォルケルは C-B 以外の初期の稿を中心としてこの写本を作成したのであろうと推察される。フォルケルは写本作成終了の後によやく後の稿が参考にできたらしく各所に欄外への鉛筆か何かの薄い書込をしている。表2の決定稿を示しているものの中にはその折の訂正も紛れ込んでいるかも知れないが、極力そう考えられるものは除外したつもりである。それにしても、異稿古稿が多く混在し、装飾音、配列(2声)だけに限れば C-B との一致点を見出すことの方がむずかしい。しかも C-B では失われた3声 D: 13T 以降と c: をフォルケルが他の典拠に頼ったことは明白である。それではフォルケルが C-B 以上に重視したと考えられる稿を第Ⅲ稿βとしてみよう。その稿は C-B の修正以前の状態が(表1)顕著に見られることから、C-B の推敲半ばに作成されたものと推測できる。古稿や異稿の存在は C-B にとり上げなかった古い形を残したり、実験的に異形を試みた結果なのであろう。配列から考えてもこの第Ⅲ稿βは C-B に相対立させる意図に基づいて作成されていると思われる。そして装飾音から見ると弟子写本としての様相を示す。C-B や P 610 は手本としての立場から装飾音を必要以上に記入していないが、フォルケル写本には2声の曲集に於て、後のゲルバー写本, P 219 と共通するような装飾音の記入が見られる。それが C-B に見られるよりは程度の進んだものであるところから、それを学んだ弟子はフリーデマン(当時9歳)のような年少者ではなく、ある程度音楽家としての素養を身につけていた者と推測できる。

以上の事柄をまとめると、第Ⅲ稿βはC-Bに於て推敲半ばといった時期にC-Bに対し配列等で相対立するような目的で用意された自筆譜に基づく弟子写本と推察される。C-Bに対立する要素としては配列の他に古い形の捨難い箇所復活、実験的異稿の挿入（後の決定稿を含む）等がある。弟子写本としては2声の曲集での装飾音の用法習得がその主眼となっていたのであろう。又、第Ⅲ稿βの基となった自筆譜が“*Inventionen & Sinfonien*” 30曲としてC-Bの中から独立して取出されたものだとすれば、それはこの曲集がクラヴィーア教本としても重視され始め使用頻度が増していったことを示唆してはいないだろうか。

第3章 中間稿の周辺

C-B等での推敲も幾かの曲で限界に達し書直さざるを得なくなったのであろう。全体の小節数に変化をもたらす程の書替が為されたのは次の4曲に於てである(表4)。又2声のg-mollの21T以降も小節数に変化はないが、大きく書替られたものの一つである(譜例9)。

表 4

	曲		書 替 前
2 声	e	17T→	
	F	16T→	
	a	16T→	
3 声	Es	17T→	

譜例 9

部分的な声部改善は次の箇所で行われた。

2声 C-dur 20~21T(B), D-dur 58T (B3~4 $\text{♩} \rightarrow \text{♪}$), d-moll 50~51T (B), E-dur 50T (B), 58~60T (B), f-moll 16T (B), g-moll 21~23T, B-dur 19T (B), 3声 C-dur 5T (S8~)9T (S6~) 20T (B), c-moll (前述の他) 20T (B), Es-dur 14T (A), e-moll 3T (B1~3), 16T (A), F-dur (多数), G-dur 26~30T (S), g-moll 6T (S,A) 47T(S) 他, A-dur 8T (B) 13T (A), h-moll 25T (B) 29T(B) 等に於てである。

さてそれでは果して P 610 は C-B から直接書替られたものであろうか。C-B の所でも扱ったのであるが、楽譜の書方から見ると P 610 はバッハの自筆譜の中でも典型的な Reinschrift 即ち、極めて丁寧に清書された楽譜である。それには書替の箇所も含まれるのは言うまでもない。そうであれば、バッハが P 610 を清書する際に手本とした楽譜、即ち C-B と P 610 の間に位置する中間稿は存在したと考えてよいであろうか。P 610 の他にインヴェンションの成立にかかわる写本 P 219 とゲルバー写本のうち、ゲルバー写本の手本となったのが P 610 であり、その日付が 1725 年であることがわかっている。しかし、今一つの写本 P 219 の手本となった楽譜の存在を我々は知る事ができない。

中間稿存在の可能性と P 219

書手不明の弟子写本 Mus. ms. Bach P 219 (略して P 219) は、その筆跡がバッハ自筆のものに似ているため、長年バッハ自筆の楽譜と信じられていた (特に19世紀の BG, ビショップ版ではそのように扱われている)。この写本に於て曲の名称は P 610 に同じであるが、配列が独特である。一応 C-B と同じ C, d, e, F, G, a, h, B, A, g, f, E, Es, D, c という C-dur の上行音列をなぞってしかも調号が次第に増えてゆくような工夫が施された配列をとっている。それにもかかわらず C-B と異なるのは、C-B が2声の曲と3声の曲を別々に15曲ずつ配列させていたのに対し、この写本では2声と3声の同じ調性の曲を組み合わせで配列されているのである。この配列から2声と3声の同じ調性の曲の関連が真剣に取沙汰された。これについて筆者はそれが無関係であるとは思わないが、むしろこの配列の裏にあるのは平均率クラヴィーア曲集からの影響ではないかと考える。平均率が書上げられたのは 1722 年のことであるが、P 219 の手本となった稿 (中間稿 X としておく) も同じ頃作成されたものと筆者は考えている。平均率における前奏曲とフーガの組み合わせ、という着想が中間稿 X に於て2声の曲と3声 (フーガの手法を用いているものが多い) の同じ調性の曲を組み合わせで配置するという実験に踏切らせたのではあるまいか。

P 219 が C-B と P 610 の間に位置する稿を手本としているという推察は音部記号の用い方によっても裏付けられる。C-B では全体の中で下声部にアルト譜表が10箇所用いられた。それが P 219 では12箇所に増えている。全く一致するのは3声 C-dur と、a-moll, h-moll


における3箇所のみである。それでは P 610 に於てはどうかというと、これが実に38箇所(内上声1箇所)にもアルト譜表が用いられている。全く一致するのは C-B とでは1箇所、P 219 とは3箇所のみである。P 610 でアルト譜表が増えたのは C-B や P 219 における上声と下声の入り込みを改良しようとした結果なのであろう。例えば2声の Es-dur では、C-B は 18T2~19T8 までであったのに、P 219 は 18T2~19T12 までと増え、P 610 でさらに 16T10~19T12 と段階的に下声にアルト譜表の用いられ方が増えたことを如実に物語っている。いずれにしてもゲルバー写本は音部記号に関して P 610 と一致するのは当然のことである。それに対し P 219 はこのことからさえ C-B をもそして又 P 610 をも筆写したのではないということを出言できる。音部記号の面だけから見ても P 219 の手本となった楽譜が C-B と P 610 の間に位置する中間稿 X (推定) であることに疑いの余地はない。

中間稿 X は配列から見ると明らかに C-B の延長線上にある。それは楽譜の細部に於ても C-B の捨て難い面を生かすべく改良された稿であるという印象が強い。C-B から P 610 に引継がれなかった箇所を引継いでいるというのがそれである。2声 C-dur 19T (B8 h 音), A-dur 18T (S12 cis'' 音), B-dur 9T (S20 d'' 音), h-moll 16T (S6 a'' 音), 3声 F-dur 12T (S1 ↓), G-dur 24T (B3 Gis 音), h-moll 4T (S1) 及び 11T (A1) の ♯, ♭, 38T (△和音上) 等がその良い例であろう。

P 219 が C-B と P 610 の間に位置する中間稿 X を引継いだものだとすることを認識させる箇所もある。まず2声の Es-dur に於て、14T (S3~4) と 18T (B3~4) とは互いに呼応する箇所であるが、14T が C-B で h'', a'' 音であったのを P 219, 610 では共に b', as'' 音に直された。ところが 18T では C-B で e, d 音であったのを P 219 はそのまま引継いで P 610 で es, des 音に直されている。次に g-moll 5T (S2) では C-B が d'' 音から b' 音に修正され、P 219 はそれを引継いでいる。ところが P 610 は b' 音から d'' 音に戻され、ゲルバーはそれを引継いでいる。次の3声 F-dur 16 及び 19T は譜例10に示した。P 219 の位置がよく理解できると思う。また a-moll 37T~39T (B) にも同様の経過が見られて興味深い(譜

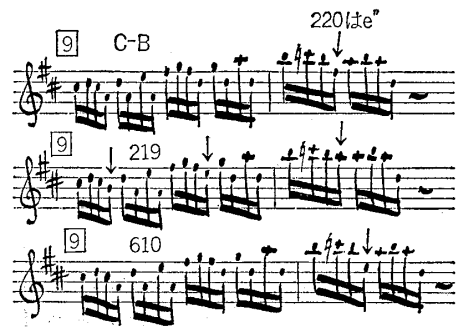
譜例 10

譜例 11

例11)。2声 h-moll 9~10T の C-B, P 219, 610, 3つの稿の相違(譜例12)も中間的実験的 P 219の状態を示すものかも知れない(筆写ミスも考えられるが)。3声 g-moll 49, 51T (A) のリズム  は実験的と言えるかも知れない。

以上の事柄から、P 219の手本となった楽譜は1722年頃作成された中間稿Xである可能性が大きくなったことと思う。これでもし P 219 が P 610 が書かれる以前に筆写されたことが証明されれば、P 610 が決定稿であるという厳然たる事実が浮び上がり、この論文の主旨は意味を失うであろう。ところが P 219 は1723年以前にはなく以後に書かれた公算が大である。これについては P 610 とゲルバー写本とを考察してゆく過程の中で次第に明らかとなってゆくであろう。

譜例 12



第4章 インヴェンションの最終稿について

P 610 は簡潔な序文を持ち1723年の日付が記入され、丁寧に清書されたものである。これはバッハがこの曲集に於て、粗方の推敲も一段落したと判断し、決定稿として意識して行ったことと解釈できるかも知れない。しかし、今までの推察が正しければ、バッハが稿を新たに書直す場合、必ず何等かの形で工夫・実験を行い、既存の稿に対立する要素を加味している。特に序文と配列は前年に書かれた平均率クラヴィーア曲集第I巻と関わりを持つものであろう。配列 C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h は明らかに平均率と同じ基盤に立つものである。平均率第I巻もインヴェンションも共に彼のケーテン時代(1717~1723)初期に着想され、教育用作品としてバッハの授業体系の中で重要な位置を占める一貫性を有した曲集である。彼はそれを意識し、重視していたからこそケーテンを去る前年に平均率をまとめあげ、そして去るその年にインヴェンションを平均率につながりを持たせてまとめ上げる必要があったのではあるまいか。共に格調高き序文を掲げ、日付とケーテン宮廷楽長の肩書入りの自署があるのもそのあらわれといってよいであろう。従ってこの配列は決定的なものというよりは平均率との兼合の中から生まれたものと考えることができる。しかし、C-B やその延長線上にある P 219 による配列も捨ててはいなかった筈である。

さて、1723年にまとめられてその後何の変化もなければ問題ないのであるが、1723年以降長期にわたる書込が見られる。これには訂正もあれば改悪?もあり、その種類もアーティキュレーション、装飾音と様々で年代的にも一定ではない。これらの年代を多少なりとも明らかにしてくれるのがゲルバー写本の存在である。

弟子ゲルバー(注25)は1725年に P 610 を筆写したことを写本の最後に明記している。ゲルバーは几帳面な人だったようで、丁寧に筆写しアーティキュレーション等の P 610 の曖昧な記入解明にも役立つ貴重な存在である。そして何よりもバッハの授業における装飾音を逃さず

表 5

1723～5年の間の記入

	曲	小 節	声部と場所	610	ゲルバー	219
2 声	D	全体	テーマへのスラー	○	○	○
		28T	S 4 #	あとから	はじめから	はじめから
	f	全体	スラー	○	○	○
	g	5T	S 2	b'→d"	はじめからd"	b'
	A	19～20T	スラー	○	○ 20Tはなし	○ 20Tはなし
		3T	S dis"への#	あとから	はじめから	はじめから
	h	16～17T	スラー	○	○	○
3 声	D	4T	B 3, 4 #	あとから	はじめから	はじめから
	E	22T	B 2～6	C-Bを書き かけを訂正	はじめから決定稿	はじめから決定稿
		27T	A 2 dis' #	あとから	はじめから	はじめから
	f	8T	B 6 フラット	あとから	はじめから	なし
	G	22～23T	B	訂正あり	決定稿(はじめから)	決定稿(はじめから)
	g	51T	S 5	b'→as"	はじめからas'	はじめからas'
	B	19T	A 6～9	訂正あり	はじめから決定稿	はじめから決定稿
	h	15T	B 1	A→Cis	はじめからCis	はじめからCis

書込んでくれたことは重要である。ゲルバーは1727年にバッハの許を去ったことが確認されている。これによって P 610 への1723年以後の記入は、1723～5年のもの、1725～7年のもの、1727年以後のものに区分することができる。更に P 219 との兼合もあり、1727年以降のものも推定ではあるが1740年以前のものとしてそれ以後と考えられるものに区分できると思う。この中で最も信頼に欠けるのが1740年以後の記入ではないだろうか。

さて、1723年以後の記入は P 610 だけでなく、P 219 及びゲルバー写本のものをも交えて考察してゆかねばならない。

1723～1725年の間の記入

主なものは表 5 に書出した。この考察により P 219 は P 610 における修正・記入の後、即ち1725年以降に筆写された可能性が強い。何故ならこの時期の P 610 の修正・記入に対し、大抵決定稿を最初から示しているからである。2箇所例外は旧稿を残す意味があったからであろう。中間稿 X は P 610 と同時期に手本として用いられ、修正・記入が施されていたと考えられる。

1725～1727年の間の記入

表 6 は音等に関するものである。3声 g : 50T の事実により P 219 は1725年以降の筆写でなければ有得なくなった。ゲルバー写本は曖昧ながら P 610 の修正前の状態を示しているのだから、初めから決定稿を示している P 219 はそれ以前の筆写である筈がない。

表 6

	曲	小節	声 部 場 所	610	ゲ ル バ ー	219
3 声	c	9 T	S 11	なし	あり	なし
	g	全体 50 T	テーマ最後の 8 分音符 B 5	なし(スタカート) es → f	スタカート es(→f? あいまい)	なし(スタカート) はじめから f

スラーの記入は、2声の D, f, A, h の調の曲でゲルバー写本, P 219 共に見られる。A-dur の曲のものは前述。D, f の調の曲のスラーはゲルバー写本では比較的丁寧に書込まれ、バッハの指示のあったことを窺わせる。同じ曲で P 219 は P 610 を手本にしたか、中間稿 X が P 610 に同じであったかのどちらかである。h-moll の曲に於てゲルバー写本ではスラーが曲全体に見られる。P 219 ではゲルバー写本とほぼ同じで、ゲルバー写本に依存しているようだ。いずれにせよ同じ箇所には P 610 にはなくともレッスンの際バッハの指示があったものなのであろう。

P 610 との個々の装飾音の相違は別として、明らかに多くの装飾音を書込まれている曲をゲルバー写本の中に見出せる。3声 Es, f, g, a の調の曲に於てである。これらは P 219 にも共通のものが含まれており、そのことから、この二つの写本は共通の装飾稿を基にしたか、どちらか一方が他方を筆写したかのどちらかと考えられる。おそらく前者であろうと筆者は推測している。P 219 の方で大抵の場合ゲルバー写本より装飾音が多いのは、後で更に何度も書加えられたことを示しているのであろう。これらのことから P 219 の書手はゲルバーが去った後もバッハの許で勉強したであろうとの推測が成り立つし、共通するものに関しては同じ時期に学んだと推定できる。これによって P 219 の作成年代は1725~1727年頃と推察される。

1727年以降の記入

ゲルバーがライプツィヒを去った1727年以降でしかも比較的早い時期の記入と考えられるのは次の箇所である。

表 7

	曲	小節	声 部	610	ゲルバー	219
2	c	8 T	S 5~6	スラー	○	なし
3	D	4 T	B 12	#	あと	なし
	f	1 T	A 2~4, 6~8	○ ○	/	はじめから ○ ○
		3 T	B 3~5	○	/	○
	G	22 T	S 2	d''→h'	d'' 音	はじめから h' 音

P 219 の初めから決定稿を示している箇所は（特に G-dur）P 610 で1727年以降に初めて直されたものである。何故ならそれらはゲルバー写本に於ては修正前を示しているからである。もし P 219 が 1727 年以降の比較的早期に作成されたのであれば、これらの箇所の説明はつくが、1725~1727年のゲルバー写本との共通項目に対する説明がつかなくなる。筆者としては、P 219 の手本となった中間稿 X に於てこれらの箇所の訂正が P 610 より早い時期に為されて

いたか、初めから実験的に決定稿が示されていたかのどちらかと推察する他ない。

P 610 と P 219 にはそれぞれにどの稿にも見られない記入がある。P 219 では3声の C, d, e, (a), h, B, A, (g), (f), E, (Es), D, c という具合に3声の曲の大部分が他の稿に見られない装飾音を多数持つ。カッコ付のものはゲルバー写本と共通のものも含まれるからである。学習した時期が重なり合っているためであろう。このことから、P 219 筆の弟子はゲルバーと共通の時期（あるいは共に）に装飾音の学習を始め、ゲルバーが去ってから数年はバッハの許でその学習が続けられたと推察できないだろうか。この推論に誤りがなければ P 219 の書手は1725年頃から1730?年頃までバッハの許で学び、特に装飾音についての学習をしたことになる。

P 219 にも見られない P 610 への記入となると、前述の推論に誤りがなければ更にその後、おそらく1740年代に為されたのではないかと考えられている。しかもそれらは大抵の場合、信憑性に欠けるものである。

◦ 2声 C-dur : 譜例13に見られる(矢印)テーマの3度音程を埋める連符が曲全体にわたり

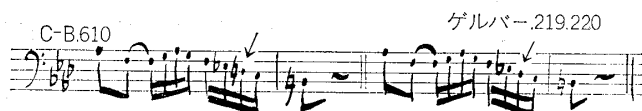


譜例 14



書込まれている。これはイタリア協奏曲第1楽章 65~68T (譜例14) 等に見られるものと同類の変奏手法だろうが、このテーマを決定づけるものとしては甚だ疑問な加筆と言わざるを得ない。バッハが一時的にせよ示した可能性もあるが、書込んだのは彼の親族の一人ではなからうか。同じ曲の最終小節の和音に付けられたアルペジオ記号とバスの付加c (ハ) 音にも同様のことが言える。こちらの方は取上げている版(チェルニー版, バッハ協会版, ビショップ版, フィッシャー版, 春秋社版)も多いが、これらはこの曲集の他のどの曲にも見られない種類のものであり、まずはオリジナルに戻される方が賢明であろう。演奏者が変奏(即興?)の一種と心得ていれば良いものではないだろうか。

譜例 15



◦ f-moll : 9T (B9) P 610 と C-B で譜例15左側の矢印の箇所の ♯ は後から加えられた。ゲルバー写本, P 219 には ♯ なく、そのことは即ち ♮ を想定しているものと考えられる。それが付落としてなければバッハが二通りの可能性を考えていたことになる。ただ C-B にもある (P 220 には ♯ ない) ものなので、P 610 に従って良いと思う。それに対し、3声 c-moll 10

T (B4) の後の ♯ は付落としてである。

◦ 3声 B-dur : 17~18T (B) es'~es' 音へのタイは P 219 とゲルバー写本にないので後から加えられたのであろう。しかし C-B にはあるので付忘れと考えられる。



















◦ 2声 D-dur : 23~24T (S) h'~h' 音へのタイが P 610 には後から加えられた。これは他のどの稿にも見られず、またカデンツの終止音であるだけに解せない。この曲集で同類のカデンツ（終止音が2度続けて打たれる）の箇所は他に36あるが、タイの用いられているところは一箇所もない。それが故に終止音がタイで結ばれるのは全く無意味で必然性がないと筆者は考える。このタイは取り去るべき種類のものであろう。

P 610 に1730?年以降に記入されたと見られる装飾音は一度に為されたのではないと考えられる。そしてそれらには他の稿には見られないものも多く含まれる。しかしこれについては他の二つの装飾稿（ゲルバー写本と P 219）と比較して論じられねばならないので次の章でまとめて扱うこととする。また、P 610 を決定稿として扱うには様々な問題を抱えている。次の章ではそのようなことを中心に考察を進めてゆきたい。

第5章 P 610 と決定稿の問題

P 610 はおそらく最終稿なのであろうが、決定稿としては種々の問題を抱えていると言って良い。長期にわたり為された訂正・補筆、装飾音、曖昧なスラー、一貫しない記譜法、等々がそれである。それらは書込まれた時期、その意図するもの、性格、種類等により我々の判断も異なってくる。中には他の稿との比較から P 610 が必ずしも決定稿とは言えないという事柄も出て来るかも知れない。それでは他稿との比較を通じてその一つ一つの項目に於ける問題点、その記入の意図するもの等について検討してゆきたい。

装飾音

まず P 610 に於ける1730年以降? (1740年代か?) の加筆と見なされる装飾音について考察する。それ以前の装飾音の記入は、手本としての役割を考えてか最少限のものに抑えられている。それが、2声では Es-dur ( が主, 他に  , ), D-dur (), f-moll (  , ), G-dur ( , ), g-moll ( が主, 他  , ), 3声では Es-dur (  ,  ,  ,  , 前打音, 小音符, クーレ etc.) に記入された。この中で他稿との共通のものが見出せるのは3声の Es-dur のみである。この曲だけは P 219 及びゲルバー写本と共通のものを多く含むのでバッハの意図や装飾音の変遷が感じられるものである。そして前の二稿より小音符を大胆に使用し、  も多く配し更に高度な装飾といった印象を与える。これに対し、他の2声の曲の装飾音は G-dur のものが少し他の二稿に見られる他は独自の存在となっている。そして今一つの疑問は、いずれにしても少し装飾音が過剰気味に記入されているのではないかということである。それは必要不可欠と考えて記入されていた以前の装飾音とは少し趣きが異なるように思われる。表8は装飾音の種類とそ




の使用頻度を各稿別に示したものである。ゲルバー写本のもの（特に3声 f, g に於て）インクが薄く（ウィーン原典版によれば緑色の色あせたインク）判別がしにくく、又、多くは P 219 と共通するため具体的に明らかにしてはいない。ゲルバー写本と P 219 に於て最初は P 610 の1730年以前の装飾音とほぼ同じ記入しか為されていなかった。その時点で P 610 より多いのは補われるべき種類のカデンツにおける装飾音（ や ,  etc.）である。二つの写本における装飾稿とも言うべき装飾音の記入は、後に於て一度に為されたものではない。数度にわたっていることはゲルバー写本のインクの違い等によって明らかである。こ

表 8

	C-B	220	610 1730前	610 1730後	ゲルバー	219
1.  a. 長いトリル	◎ 8	◎ 9	◎ 9		◎	◎ 9
	◎ 33	◎ 35	◎ 51	○	◎	◎ 53
	◎ 11	◎ 18	◎ 14		◎	◎ 23
	◎ 18	◎ 12	◎ 20	◎ 30	◎	◎ 82
2.  a. 強拍	◎ 14	◎ 31	◎ 12	◎ 43	◎	◎ 87
	◎ 8	◎ 7	◎ 7	○ 1	◎	◎ 15
	○ 2	○ 2	○ 2	◎ 8	○	◎ 22
	○ 2			◎ 5		◎ 7
					○	◎ 10
3. 	実音 1	○ 3	○ 1	◎ 10	◎ 6	◎ 11
4.   				◎ 10	◎ 16	◎ 8
5. 		◎ 9	○ 1		◎ 8	◎ 4
6. 	○ 1	◎ 4		◎ 7	○ 4	○ 3
7. 	○ 1		◎ 5	○ 1	◎ 6	◎ 5
8. 					○	○ 3
9. 					○	◎ 9
10. 前打音 a. 上行				◎ 25	◎	◎ 43
	○ 1	○ 1		◎ 36	◎	◎ 66
11. 前打音 + 					◎	◎ 15
12. a. 前打音 + 	○ 2				◎	◎ 12
				○ 2		
13.  シュライファー					◎	◎ 43
14.  クーレ						○ 1
15.  クーレ				○ 1	○ 1	○ 3
16. 小音符				◎ 9	◎ 5	◎ 5
17. 後打音	実音 1	○ 1	○ 2		○ 2	○ 2
18. 自由なカデンツ					○ 1	
19. ティラータ					○ 1	

れらがどのような目的で記入されたのかは推測に頼る他ないが、おそらく装飾音の用法習得のための練習もしくは研究（バッハにとっても）としてなのであろう。それは P 610 の 1730 年？以後の記入にも言えることである。バッハの親族の一人？（多分息子の一人？）が記入した（又はバッハが実験的に示した）ものであろうが、装飾音の練習と考えてよいであろう。

この点についての例として、C-B の 2 声 e-moll では楽譜ばかりでなく装飾音もフリーデマンが記入している。そしてここでは w の使用が大変目立つ。用法として誤りはないのだが多すぎるのである。おそらくこれはフリーデマンが w の用法を勉強していて、父の指示により付けることが可能な箇所すべてに記入してみた結果なのであろう。同じ曲に対し P 610 では余分と思われる w （特に 4~6T）は削除し、 v の方が相応しい箇所はそれに代えられている。ところが P 219 ではこの C-B の 4~6T の w が復活している。P 219 の書手は w の用法を学ぶために C-B を参考にしたのかも知れない。同じ曲でゲルバーは少なくとも 2 度以上にわたって装飾音の勉強をしたらしく、9 T では記号で記入された装飾音と欄外に実音で示されたものが異なったりしている。又、更に後に、 w の w の箇所に薄いインク（おそらく緑色）で v が加えられたりしている。

以上の事から、この曲集は多目的であり、作曲・音楽表現・奏法等の学習に用いられた後に、更に装飾音の練習にも用いられたと推察できよう。


バッハは教材としての装飾音の学ぶべき順序・種類をある程度は決めていたようである。その手懸になるのが C-B の最初にフリーデマンのため示した装飾音表（譜例 16）である。これは年少の長男（当時 9 歳）のために作成したものなので、他の者ではその年齢・速度に応じて多少は異なっただけであらうが、ある程度バッハの考えを推量することはできよう。そこでは初め単純なものが示され、次第に複合的な装飾音へ移っていつているのがわかる。先程の表 8 を見れば、もっと年長である程度音楽家としての素養を身につけていたと考えられるゲルバーや P 219 の書手にはさらに高度な装飾音（シュライファー、クレー、小音符 etc.）が示されているのがわかる。そう考えると装飾音の最初に v と w の奏法が示されているのが決して偶然ではないことが理解できよう。この二つがまず最初にマスターしなければならない装飾音なのである。そしてそれらについては奏法のみならず、使い方も習得しなければならなかったら

譜例 16

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Explication' from the Notebook for Anna Bach. The title is written in French: 'Explication en deux parties sur le G. de la basse, en style de la basse, en style de la basse'. The score is written on two staves. The first staff contains the main melody with various ornaments (trills, mordants, etc.) and performance instructions such as 'Trillo - modant', 'trillo un modant', 'Léger', 'appall-tandé', and 'idem'. The second staff contains a bass line with similar ornaments and instructions like 'doux', 'Cresc', 'un peu', 'accent', 'piano', 'modant', and 'trillo'. The notation includes various symbols for ornaments, such as the 'w' symbol for a mordant and the 'v' symbol for a trill.

譜例 17



う。 \sim は一口に Trillo (伊トリル) とは言ってもバッハの場合、音符の価値・用法の区別に関わりなく, $\sim\sim\sim$, \sim , tr と記している。そこで表 8 だけでは不十分なため、譜例 17 の a~e ではその用途により区別してみた。まず、この中でその学習のため意図的に P 610 で省略されていると考えられるのが、cにあるカデンツの定型 (譜例 18  も同様) の中の \sim である。表 9 はカデンツにおける装飾音の状態を比較したものである。P 220, P 219, ゲルバー写本に於ては大抵の場合装飾音が補われているので、P 610 に於ける \sim の省略は意識的なものであること

例譜 18



表 9

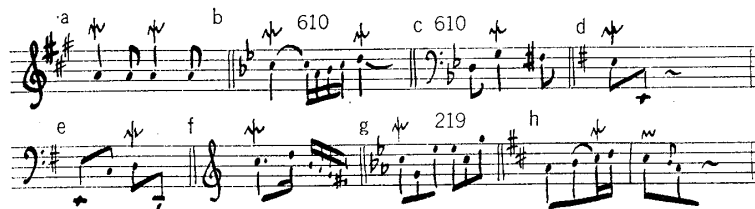
	曲	小節	声部	音番号	C-B	P 220	P 610	ゲルバー写本	P 219		曲	小節	声部	音番号	C-B	P 220	P 610	ゲルバー写本	P 219					
インヴェンツォ	1	6	S	14	/	15に○	○	○	○	インヴェンツォ	11	10	S	10	/	○	\sim	/	/					
		14	S	13	○	14に○	/	○	○		12	21	S	11	/	12に○	/	12? ○	12? ○					
		20	S	11	○	12に○	/	○	○		15	5	S	5	/	○	○	\sim	\sim					
	2	26	S	10	/	○	○	○	○		ズインフオーネン	15	21	S	10	/	\sim	○	○	○				
		11	S	3	/	\sim	/	○	/				4	2	S	10	/	/	/	\sim				
	3	23	S	3	○	\sim	○	○	○			ズインフオーネン	5	12	S	4	/	/	\sim	○	○			
		37	S	3	/	\sim	/	○	/					16	S	4	/	/	\sim	○	○			
		53	S	3	/	\sim	/	○	/					24	S	4	/	/	\sim	\sim	\sim			
		58	S	3	/	\sim	/	○	/					28	S	4	/	/	\sim	○	○			
	4	17	S	3	/	○	/	○	○				ズインフオーネン	7	43	S	6	○	/	/	/	/	\sim or \sim	
		37	S	3	○	\sim	/	/	○						8	15	S	5	/	/	/	/	/	
		48	S	3	/	○	/	○	○					9		12	S	10	○	○	○	○	○	
		51	S	3	/	4に○	/	/	/						34	S	10	/	/	/	○	\sim		
	5	32	S	5	○	○	\sim	○	○					ズインフオーネン	12	31	S	3	/	/	/	/	/	
		6	S	11	○	○	○	\sim	○						13	7	S	3	/	/	/	○	○	
		9	S	3	/	○	○	\sim	○							13	15	A	3	○	○	○	○	○
		13	S	3	○	○	/	\sim	○						14		11	S	7	/	/	/	/	\sim
		21	S	9	○	○	○	○	○?						15		37	S	5	○	/	○	/	○
	7	23	S	3	\sim	○	○	○	○						ズインフオーネン	9	12	S	10	○	○	○	○	○
		16	S	3	/	/	\sim	\sim	\sim								12	31	S	3	/	/	/	/
9	33	S	3	/	\sim	\sim	○	/	ズインフオーネン	13						7		S	3	/	/	/	○	○
	33	S	3	/	\sim	\sim	○	/								15	37	S	5	○	/	○	/	○

\sim 又は tr がある場合 ○ ない場合 /

例譜 19



譜例 20



とが知れる。また、カデンツに必要な \sim は状況に応じて $\text{C}\sim$, $\text{C}\sim$, $\text{C}\sim$, $\text{C}\sim$ にとって代えることができるようだ。また逆に年少者にとって難しければ $\text{C}\sim$, $\text{C}\sim$, $\text{C}\sim$, $\text{C}\sim$ の箇所を \sim (又は \sim) に代えて簡略化することも可能であろう。ゲルバー写本には2声の C, e にかなり自由なカデンツの奏法が記入されているが、それは熟達した者のみに許される種類のものであろう。

しかし、何よりもバッハが徹底的に学ばせたであろうと考えられるものが、プラルトリラー(譜例17の e と、広い意味では d も含まれようが、表 8 では一応区別した。奏法は d の場合も音符によってはある) とモルデントの用法である。プラルトリラーは譜例19の a～e に示したものがその典型的用法である。それに対して \sim は譜例20の a～h までのような用法である。

\sim の方は多くの場合強調の意味を持ち、アクセントを伴うことが多い。例外は譜例20の e, h に示したもので、e はカデンツの定型にあらわれ、h は正にプラルトリラーの正反対に当る用法である。エマヌエル・バッハは彼の著書(注26)の中でこれについて詳しく論じている。それに従えば、順次進行にあらわれる場合『プラルトリラーは下行二度のときだけ使用されたが、モルデントは決して下行二度のときには使用されない。(注27)』。そこで再び表 8 を検討してみよう。P 610 に於ける1730年? 以前にプラルトリラーは20箇所(2声 c, h の曲におけるトリルはこの場合一般の方に含めてある)、モルデントは21箇所に用いられた。それが1730年? 以後にはプラルトリラー30箇所、モルデントは57箇所にも付加えられている。それが P 219 となるとプラルトリラー82箇所、 \sim は実に 141 箇所にもものぼるのである。そしてそれらは大体に於てエマヌエル・バッハの理論と合致すると思われる。従ってそれらがそのような理論に添って記入されたであろうことが確認される。又、エマヌエルの理論は、すべてがそうではないにしろ、父ゼバスティアンから受け継がれたものが多いであろうことも認識される。ゲルバー写本と P 219 における共通する装飾稿(3声 Es, f, g, a) は、その手本となった装飾稿存在の可能性及びどちらかがどちらかの手本となった可能性のいずれかを示唆している。どちらにしても共通の時期に装飾音の学習をしていたことを意味するものであろう。そして P 610 の後の装飾音の記入はバッハの親族の装飾音学習のため(バッハ自身の記入もありうる)の可能性が大きいにしても、1725年以降はより装飾化の方向へこの曲集が持って行かれたことを示

譜例 21

ゲルバー
(バッハによる)

Sintonia 5 BWV791

219 ?

The image shows a musical score for 'Sintonia 5 BWV791'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'p219' and 'ゲルバー'. The second system is labeled 'p610'. The third system is labeled '10'. The fourth system is labeled '15'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are several annotations in the form of circled numbers (e.g., ③, ⑥, ②, ⑤) and letters (e.g., ①a, ①b, ②a, ②b, ④a, ④b, ⑦a, ⑦b). A question mark '?' is placed above the first measure of the first system. The text 'ゲルバー (バッハによる)' is written in the top right corner. The title 'Sintonia 5 BWV791' is centered above the first system. The page number '(70)' is at the bottom.

唆している。

ゲルバー写本の装飾音はバッハのレッスンの際にバッハが演奏したものを記入したか、バッハの指示に基づいてゲルバーが記入したか（おそらく双方が混在している）であろう。P 219 及び P 610 の後の記入も同様の状況が考えられよう。ただ、たとえそれがバッハ自らが記入したものであろうとも、説明・練習・研究を目的としていると考えられすべてをそのまま受取るわけにはゆかない。P 610 の1730年以後の記入では、用法に誤りはないものの、必要不可欠というより用法習得を目的として書込まれていることは明らかである。

The image shows a musical score for a piece in C minor, spanning measures 20 to 34. The score is written for piano with treble and bass staves. It features various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings indicated by numbers 1-7 and letters a, b. Measure numbers 20, 25, 30, and 34 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

結局、結論としてはまず1725年以前の装飾音の状態に戻ることが賢明であろう。そして学習者の年齢・進歩・理解力に合わせて装飾音の用法を説明し、付加えられるのが良い。用法の理解もなしに奏されるのはあまり意味がないものであるし、それはバッハの意図するところではあるまい。カデンツでの補充されるべき w に関して、C-B でフリーデマンに示されたものはわずかであるので、年少の者に対し然程こだわる必要はないと思われる。古典派の時代に入って装飾音の用法はバロック時代におけるような厳格さを失い、混用された。チェルニーが2声の C-dur の 1, 2T (S11) や D-dur の 22T (S2) における w を w に代えて

しまったのはそのような時代背景による愚挙であろう。♯♯の用法というのは限られており、様式に対し理解を欠く勝手な変更は避けられねばならない。ブゾーニ版、春秋社版他多くの版がこのような意味のない変更に従っているのは残念なことである。装飾音は用法を誤らず、適所に配置されたならば輝かしい効果を得ることができるが誤った使い方をされては効果もなければ何の利益ももたらさないものである。

装飾音のまとめとして3声のEs-durを扱う。まずは装飾音をすべて取り去って原形を知ることが肝要である。そして用途別に装飾音を整理し、最低限必要と思われるものから選んでゆくと良い。①はカデンツ、a bは程度・理解力に応じて選択、♯♯ ♯♯の♯♯は1725年以降に多用されたもので不可欠という程のものではない。また必ず番号に従わなければならないものでもない。P 610のものはより高度であるので初心者や興味ある者はゲルバー写本の方に従うのも一興であろう(譜例 21)。

記譜法に関して

音階固有音を半音階的に変化させる場合に用いる臨時記号は、たとえ同一小節内においても繰り返される、というのが当時の慣習であったようだ。しかし、バッハに於ては時々それが守られていない。これについては付落としの場合も多々あるようだが、割合多く見られることから時折(面倒であったからか)現代の記譜法(同一小節の臨時記号はその小節内において有効となる)をも併用していたのではないかと考えられる節がある。また、バッハはこの曲集でダブルシャープについては記号♯♯を用いず♯を重ね、ダブルフラットについても♭♭ではなく音階固有音としての♭の音に単に♭を重ねているだけである。2声のE-durでのチェルニー版30~32T(S)に紛れこんだ誤りはフォルケル写本に見られるダブルシャープとシャープの混用によって起こったことであろう(譜例 22)。

。3声 c-moll: 15T (S12) P 220 では調号が二つであるためa'(イ)音の前に必要な♯はつけられていない。しかし、調号三つであるP 219, P 610, ゲルバー写本にも♯は見られない。ウィーン原典版やランツホフによれば、筆者の所有しない多くの後の写本(キルンベルガー写本, P 416等)ではこの箇所にもわざわざ♯を記譜しているようだ。このため各原典版に於ても解釈が異なり、ヘンレ版・ベレンライター版(=NBA, V-3)ではわざわざ♯を付けているのに、BG版、ウィーン原典版(注釈つき)は付けないでいるような次第である。ランツ

譜例 22

ホフ版では音符の上にリを置くことで暗示している。14~16Tは 調性においては B-dur で、まわりの 9~13T, 17~18T は g-moll となっている。また 14~15T は 5~6T, 28~29T とも呼応しており、それらの小節の 16 分音符最後の音に変化はない。15T3~4 拍目の B-dur の Subdominant に対する借用和音、Es-dur の属 7 に必要な as' 音であるとすれば 16, 29T にも同様の変化があつて然るべきだが、それは見られない。P 220 から見ても筆者は a' (イ) 音をとるが、バッハは異形として as' (変イ) 音の可能性も考えていたのかも知れない。

。3声 D-dur : 4T (B) 4 拍目最後の音、C-B に # (?) が見られるが、P 220, P 219, P 610, ゲルバー写本では #, ♯ どちらも見られない。2 拍目 a (イ) 音に必要な ♯ は P 219, P 610, ゲルバー写本に見られる。さて、筆者の知る限りの版に於て 4 拍目最後の音には ♯ が補われてすべてが g (ト) 音となっている。3T (S8)~5T (3 拍目) までは A-dur である。もし、4 T 4 拍目が g 音ならば 3 T 3 拍目から 5 T 3 拍目までの和声は、

A : I ~ $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$ ~ $\overset{\downarrow}{V}_7$ ~ II ~ V₇ ~ $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$ ~ IV₇ ~ V₇ ~ I

となる。それでは他の同型の箇所を調べてみよう。

6 ~ 8 T ; D : I ~ $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$ ~ $\overset{\downarrow}{V}_7$ ~ II₇ ~ V₇ ~ $\overset{\downarrow}{I}$ ~ IV₇ ~ V_{7(9)}} ~ I

10 ~ 12 T ; h : I² ~ [III ~ $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$] ~ II₇ ~ V₇ ~ $\overset{\downarrow}{I}$ ~ IV₇ ~ V_{7(9)}} ~ I

19 ~ 21 T ; G : I ~ $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$ ~ $\overset{\downarrow}{V}_7$ ~ II₇ ~ V₇ ~ $\overset{\downarrow}{I}$ ~ IV₇ ~ V_{7(9)}} ~ I

21 ~ 23 T ; D : I ~ $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$ ~ $\overset{\downarrow}{V}_7$ ~ II₇ ~ V₇ ~ $\overset{\downarrow}{I}$ ~ IV₇ ~ V_{7(9)}} ~ I

23 ~ 25 T ; D : I ~ $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$ ~ $\overset{\downarrow}{V}_7$ ~ II₇ ~ V₇ ~ $\overset{\downarrow}{I}$ ~ IV₇ ~ V_{7(9)}} ~ I

このように大体同じ和声構造となっているが、その中でも特に 4 T 4 拍目と同型の箇所は矢印↓で示したように借用和音 $\overset{\downarrow}{V}_7^{\downarrow}$ ではなく、I の和音となっている。即ち、その調の導音は半音下げられていないのである。とすると、4 T は全くの例外なのであろうか。これについて筆者は 2 T a (イ) 音への ♯ から見ても、C-B の 4T gis 音への # (?) から考えても (多少曖昧であるが NBA, V-5 もランツホフも # と判断している) この箇所は A-dur の導音としての gis (嬰ト) 音が正しいと確信するものである (譜例 23)。

譜例 23

表10は様々な版に紛れ込んだ誤りをまとめたものである。※印のものは C-B からによるもので誤りとは言い切れまい。特に 2声 D-dur, 58T のリズムの変更はいかなる理由で P 610 に

表 10

	曲	小 節	声部と場所	P 610	誤
2 声	D	58 T	B 3		※ チ, 春(C-Bから)
	e	10 T 16 T	S 5~6 S 13	 d" 音(すべての写本とも)	チ, dis" 音 チ, BG, 春.
3 声	E	15 T	B 9	E音	※Eis音 チ, (フ), 春(C-Bか
	e	18 T	A 2	fis音	ais音 チ, 春
		34~35 T	B6~B1	A~d音	H~c音 チ,
	F	14 T	A 7	b音	h音 チ
	f	13&26 T	S 3	g' & c" 音	ges' & ces"音 チ, BG, フ, 春
	g	63~64 T	A & B		
	A	12 T	B 9, 13, 15	H, d音(すべての写本とも)	His, dis音 チ, BG, フ, 春
	a	51 T	S 6	h" 音	a" 音 へ
	B	5 T	B 9	A音	As音 チ, BG, フ
		7 T	B 4	d音	f音 チ
	12 T	B 5~7		チ, 春	
	15 T	B 11	b音	c'音 チ	

(略号——BG=旧全集, フ=エドウィン・フィッシャー版, ラ=ランツホフ版, ヘ=ヘンレ版, ウィ=ウィーン原典版, ベ=ベーレンライター版, チ=チェルニー版, ビ=ビショップ版, ブ=ブゾーニ版, 春=春秋社版)

於て (P 219, ゲルバーも) 為されたのか, いかなる効果を得られたのか 判断に苦しむものである。C-B, P 220 によるリズム は何故 に替えられる必要があったのか。譜例24を

譜例 24

クターブ下行している。これは他の曲に於ても多数見られ、カデンツの定型としてバッハが教えこもうとしているものであろう。ところが C-B の 58T バス 3 拍目でオクターブ下の A₁ (い) 音に行かないのは何故か？ おそらくこれは楽器における音域の制約がこの箇所を左右したのではないかと考えられる。この曲集では C (は) 音～C''' (い) 音の音域で大体収まるように考慮されており、これをはみ出しているのは 2, 3 声の E-dur の曲にある 1 度ずつの H₁ (ろ) 音である。つまりこの音域は彼の子供達や生徒達が 普段練習に使用する 一般的な楽器に合わせたものなのであろう。即ちそれは、ク

譜例 25

ラヴィコードや小さな一段鍵盤のスピネットを示している。もしバッハが二段鍵盤を有するチェンバロでこの曲をレッスンしたならば、彼はおそらくこの箇所を譜例25のように変えさせるであろう。それでは他に P 610 の訂正に意味があるのであろうか。もしあるとすれば、テンポの変化、即ち rit. (リタルダント)を示唆したものなのかも知れない。いずれにしてもチェルニー版、春秋社版の C-B へ従っていることはこの箇所には必ずしも批難に価するものではない。むしろ筆者は現代のピアノで奏する場合、積極的に譜例35のように弾かれることを提案するものである (注28)。



スラーについて

初稿 C-B 及び P 220 ではスラーの記入はわずかであり、後の稿に伝わらなかったのは 3 声 f : の 4T (B5~7) と 19T (B5~7) のみである。それが、P 610, ゲルバー写本, P 219 ではスラーの箇所は増えたが互いの依存度は曲によって異なっているようだ。例えば 2 声 c : と 3 声 f : の僅かなスラーはゲルバー写本に見られず、よって P 219 のものは P 610 に依存していると思われる。2 声 D : と f : に於ても P 219 のスラーは P 610 に依存していると考えられる。しかし、h : のスラーは P 610 では 16~17T のみにしか見られず、おそらく P 219 のスラーはゲルバー写本に依存するものであろう。

バッハのスラーの掛方はその始めも終わりも大抵の場合、好い加減なものと言って良い。従って 2, 3 番目の音から始まっているからといってもそのまま受取るわけにはゆかない。P 219 のものも P 610 と大差ない。それに比べてゲルバーのものは数段丁寧で信頼が置けるようだ。

2 声の D, f, h の曲に於けるゲルバー写本のスラーは大抵曲全体に及び、その手本である P 610 とは異なる場合が多く、それはバッハの直接の指示があったことを窺わせる。P 610 では D, f に於て省略があり、h の曲に於ては一部にしか見られない。大概の原典版ではこれらの P 610 に於て省略された箇所をゲルバー写本と P 219 の記入から補うことはしていない (装飾音では行っている)。また P 610 に於ける一貫性のないスラーを採用している (同型なのにある箇所は一つで、ある箇所は二つに分けられている) ことが多い。

◦ D-dur のスラー

譜例 26

表 11

数字は小節の何番目の音からスラーが始まっているかを表わす。
 ()内は想定している開始音を表わす。×はありえないもの。

T: 声 小節部	610	ゲルバー	219	備 考	T: 声 小節部	610	ゲルバー	219	備 考
1S	2	1	1		31	2~3×	1	1	
2	2	1	1~2(1)		32S	3~4×	2	3×	
3B	3×	1	1		33S	2~3×	1~2(1)	1~2(1)	1 タイ
4	2	2	1~2(1)		33B	2	1~2(1)	1~2(1)	
5S	2	1	1~2(1)		34	2	2	2	
6	2	1	2(1)		35S	2	1~2(1)	1	
7	2	1	1		36B	2~3×	1~2(1)	2~3×	
8	2~3×	1	3×		38	3×	1~2	2~3×	
9	2(1)	1	1		39	2~3×	1	1~2(1)	1 終止音
10B	2	2	1		40B	2	1	2	
12	2	3×	2	1 終止音	41	2	2	2	
13	2(1)	1	1		41S	3×	2~3(2)	3×	1 タイ
14S	3(2)	3×	3(2)	1 タイ	42	2×	2×	2×	
15S	1~2(1)	1	2(1)		43	2~3×	1~2	2	
16B	—	2	—		44	1~2	2	2	
17	—	1	—		45B	2	1~2(1)	1~2(1)	
18S	—	1~2	—	1 タイ	46	2~3(2)	2	2	
19S	2~3(1)	1	1~2(1)		47	1~2(1)	1	1	
20	2~3×	1	1		48	1	1~2(1)	2~3×	
21S	1~2(1)	1	1~2(1)		49	2	1	2	
21B	2	1~2(1)	1		50	2~3×	1~2(1)	3×	
22	2	1	—		51S	1	1	1~2(1)	
24S	2~3(2)	2	2	1 終止音	52B	2	1	2	
25	1	1~2(1)	1~2(1)		54B	2~3×	1	3×	
26B	3×	2	3×	1 休符	55S	4×	1	4×	1 タイ
27B	1~2(1)	1	2		56S	2	1	2	
28S	—	1~2	—	1 タイ	56B	2~3×	2	2	1 タイ
29	2	1~2(1)	1		57B	2	1~2(1)	3×	
30B	3×	2	2~3(2)	1 タイ					

Inventio 3
BWV 774

バッハのスラーの始まりは大雑把で時として3番目の音から始まっている(譜例 26)が、近年の原典版に於てすらそのぞんざいなつけ方に従っている版がある。また5 T等に見られる黒い点が他の二つの写本と比較すれば単なるインクを落としたものと知れるが、スタカートとして記載している版も多い(BG, ビ, フ, ブ, ラ, ヘ)。表11は始まりを考察したもの。P 610

30

35

tr ③

②

②

41

① C-Bによる

①

47

53

② tr ③

tr ③

後の書込
② ~

補足された
tr ③

C-B

筆者提案

では有得ないものが18箇所にも達する(P 219 が12, ゲルバーが3)。三つの稿が一致するのは稀であり, P 610 に依存していると思われる P 219 も P 610 と一致しないことが多い。結局ゲルバーのスラーの書法が一番几帳面で信頼できるようだ。そしてその始まりは小節の最

Inventio 9

BWV 780

The image displays a musical score for 'Inventio 9' (BWV 780) in G minor, 3/4 time. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system covers measures 1 through 6. The second system covers measures 7 through 13. Various annotations are present throughout the score, including circled numbers (1a, 1b, 2, 3, 4, 5, 7, 9a, 9b, 10, 13), circled letters (A, D), and slurs. Some notes are marked with dashed lines, and there are specific markings like a '+' sign above a note in measure 13. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

初の音から(例外は最初の音がタイで結ばれているか、休符か、カデンツの終止音である場合)と考えるが良い。P 610 と P 219 で 16~18T, 28T にスラーが略されているがゲルバー写本にあるものなので復元する(譜例27)。

◦ f-moll のスラー (譜例28)

三つの稿の比較による復元である。① a, ④, ⑤, ⑦, ⑧は問題あるまい。②は13Tのみ。
① b, ③等タイの音が最初にある場合、普通原典版等に於てはスラーをタイの次の音から始
めているが、筆者は三つの稿を比較検討した結果、スラーはタイの音に左右されないとの結論に

Inventio 15

BWV 786

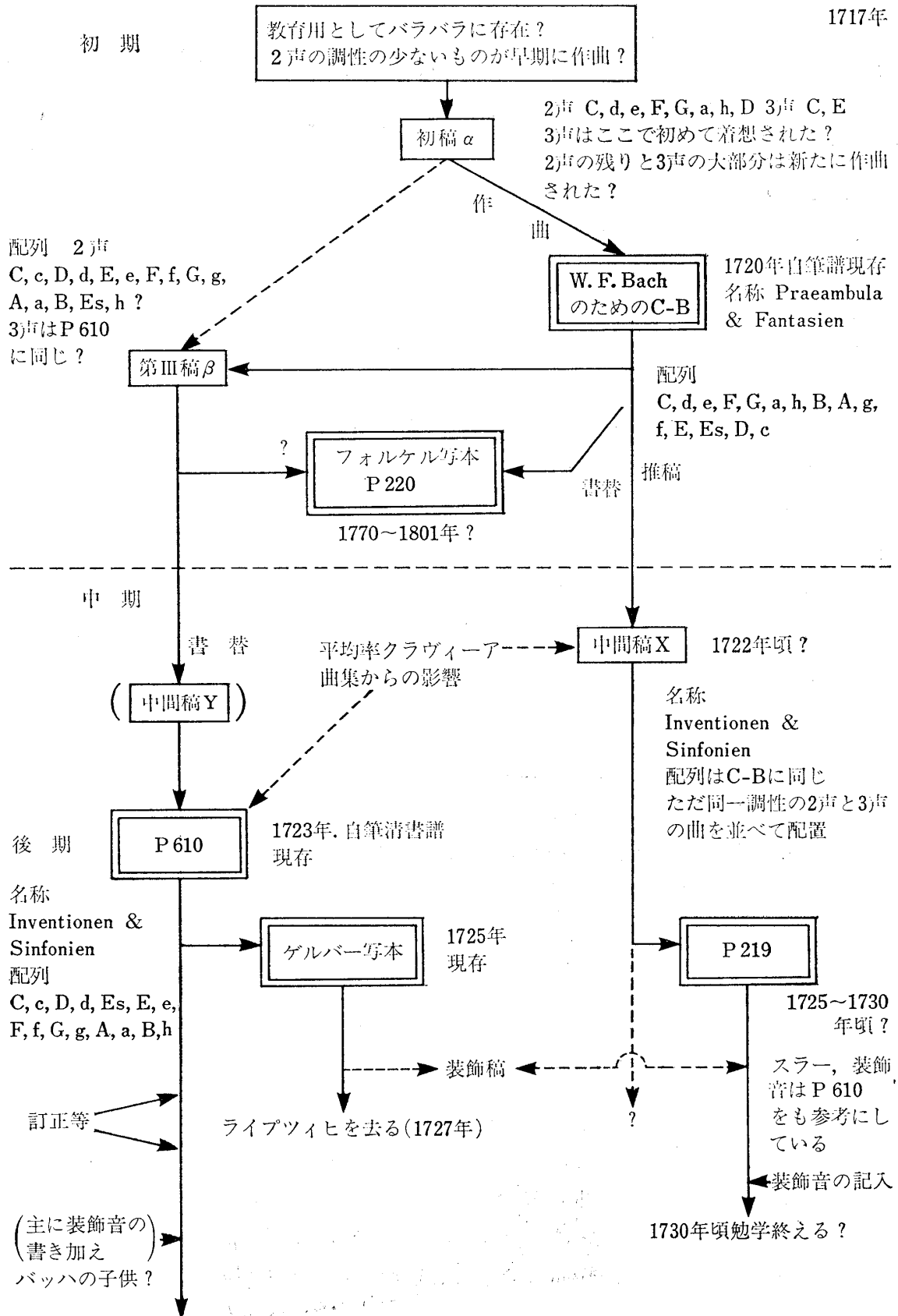
達した。⑥の14T, ③の10T, ⑦の8T (はっきりしない) では P 610 と P 219 に於て二つに分けられ (3 拍目で) ているが, 可能性はあるとしても, ゲルバー写本にはないものなので取上げていない。⑨ a と b はゲルバー写本によるものだが, とらえ方の問題としてバッハが指示したのかも知れない。装飾音は初めから存在していたのは16Tのみ。ⒶⒷは年少者の場合

tr (tr) に変更可能。◎はどちらかを省略しても良い。

◦ h-moll のスラー (譜例 29)。

16~17T の P 610 のスラー，従うには付方がぞんざいである。ゲルバー写本が一番丁寧なのであろうが，同型の箇所に対して一貫性がなく，また小節線を越えるスラーは，あまりバッハのものでは見かけない。大きなものはフレーズングであろうか。アーティキュレーションと混用されているように見受けられる。譜例29は三つの稿の比較による復元である。

表 12



成立史総括

ここでこの曲集の成立史に関する推察と P 610 の位置づけについてまとめてみたい。表 12 がそれである。「初稿→中間稿→最終稿」への推移は「推敲・実験→楽譜定着→装飾化」という図式で表わして良いと思う。そしてこの過程の中で初稿 α を出発点として考えると、バッハは少なくとも 4 度の書替を行い、主に配列に於て大きく分けて 2 種類の手本を常に用意していた、というのが筆者の推察の中核を為す。そして、書替の度に配列の工夫、古い稿の復活、異稿の挿入、声部改善、音部記号等への工夫、装飾音の削除及び付加といったことが必ず行われている。インヴェンションの中期における特徴は大きな書替と配列に於ける平均率クラヴィーア曲集からの影響であろう。中期から後期にかけては訂正・記入が多く見られるが、1725 年以降の記入の中心は装飾音である。P 219, ゲルバー写本, P 610 に後で加えられた装飾音は多様で即興的でさえある。そしてそれらは明らかに後期ではこの曲集が装飾法の教本としても重要な役割を果たしていたことを物語っている。

最終稿 P 610 は決定稿か

成立史への推察により P 610 がこの曲集に残された最終稿であることは明らかである。しかし最終稿であるから決定稿であるのかというと、簡単には結論を下せない。それはこれまでの考察によって明らかのようにバッハが書替に際して意図しているものが場合によって異なるからである。

- | | | |
|----|---|-------------------------|
| 書替 | { | 1. 決定稿として意識されたもの |
| | | 2. 実験稿 " " |
| | | 3. 幾通りかの可能性の一つとして示されたもの |
| | | 4. 古い稿を復活させたもの |
| | | 5. 書替か書落とし(誤り)か不明のもの |

これらの事柄を認識せずに P 610 に書かれた総ての記入を決定稿と^{みな}做すのは危険である。

・配列

書替 2, 3 に当る。P 610 も P 219 も平均率クラヴィーア曲集との関わりの中から生まれたもので一種の実験である。特に P 610 の配列は彼の教育体系の中で平均率への一貫性あるつながりを意図し生まれたものと考えられる。そしてその実験の成果はバッハを満足させたに相違ない。だが、彼は以後 C-B に於ける教育用としてより適した配列を捨ててしまったのであろうか。そのような事が否定されるのは P 219 に C-B の配列が生かされていることから明らかである。むしろ筆者は年少者の教育用としての配列のオリジナルは C-B のそれであると提言したい。P 219 や P 610 の配列は平均率との兼合の中で生かされるもので、一般向け、演奏向けのものであり曲集としてのまとまりを意図したものであろう。P 610 の配列が決

表 13

複数の可能性を示してはいるが、P 610が優れていると思われるもの							
	曲	小 節	声 部			決 定 稿	
2 声	C	19T	B 8	CB, 219	h音	220, 610, ゲルバー	b音
	Es	14T	S 3~4	CB	h'~a"音	220, 219, 610, ゲルバー	b"~as"音
		18T	B 3~4	CB, 219	e~d音	220, 610, ゲルバー	es~des音
	f	9T	B 9	220, 219, ゲルバー	b?	CB, 610	h
	h	16T	S 6	CB, 220, 219	a'音	610, ゲルバー	ais'音
3 声	G	5T	A 11	CB, 220 (219?)	#	610, ゲルバー	?
		6T	S 7	CB, 220 (219?)	#?	610, ゲルバー	?
	g	22T	S 2	CB, 220, ゲルバー	d"音	610, 219 (610はじめd"音)	h'音
		50T	B 5	CB, 220, ゲルバー	es音	610 (はじめes音) 219	f音
		57T	B	CB, 220 ♩, 219 ♩ ♩		610, ゲルバー	♪ ♩
複数の可能性 (対等)							
2 声	F	34T	∩	CB, ゲルバー	和音上	610, 219	複縦線上
	G	32T	∩	ゲルバー	S4とB5	CB, 610, 219	複縦線上
	g	5T	S 2	CB, 220, 219	b'音	610, ゲルバー	d"音
	A	18T	S 12	CB, 220, 219	cis"音	610, ゲルバー	fis"音
	B	9T	S 20	CB, 220, 219	d"音	610, ゲルバー	a'音
3 声	C	32T	∩	ゲルバー	和音上	219, 610	複縦線上
	G	33T	∩	610	複縦線上	CB, 219, 220, ゲルバー	和音上
	a	64T	∩	610	//	CB, 219, ゲルバー	//
	h	4T	S 1	CB, 219	"	220 ♩ _h 610, ゲルバー ♩ _h	♪ _h
		11T	A 1	220 ♩, CB, 219 ♩		610, ゲルバー	♪
38T	∩	CB, 220, 219, ゲルバー	和音上	610	複縦線上と和音上		
書替、書込の意味不明、あるいは書落しと思われるもの							
	曲	小 節	声 部			筆 者 見 解	
2 声	C	全体	3 連符	610のみ (1740年代?)		まず取り去るべき	
		22T	アルペジ ヨ、C音	//	//	//	
	D	23~34T	タイ (h"音)		//	//	不要のタイ
58T		B 3~4	220, CB ♩ ♩ (AA) → 219, 610, ゲルバー ♩ (A)			♪ ♩ (AA ₁ 音)	
3 声	C	15T	S 12	220 a'音…610, 219, ゲルバー	なし	a'音	
	D	4T	B 16	CB gis音…616, 219, ゲルバー	#, なし	gis音	
	a	37~39T	B	CB → 219 → 610と段階的書替		S5~6とB2~3に起る 連続5度解消されない	

定的とバッハが考えていたのならば、ゲルバーと同時期の作成と考えられる P 219 が異なる配列にされる筈がない。配列に於て三つの可能性 (C-B, P 219, P 610) は同等に示されるべき種類のものなのであろう。そしてどちらを選択すべきかは学習者や奏者の自由に任されて良いのではないか。しかし、現実にはこれだけ沢山の種類の版が出版されているが、配列では P 610 のものだけに限定されてしまっているようだ。これでは選択の仕様もない。これは果してバッハの意図したものなのであろうか。

◦楽譜







装飾音とスラーを除いた楽譜に関する校訂報告は前述したが、書替の際に起こりうる 1～5 総ての場合がここで存在している。1 の決定稿は P 610 と P 219 の共通項目で明らかであるが、中には 5 の書落としても存在する。4 の古稿は P 219 に多くあるが、バッハがどの程度残すつもりがあったのかは確かめようもない。それらの中には 3 の複数の可能性をも示唆しているものもあるであろう。又、P 219, P 610 それぞれにのみ見られるものは実験稿であると考えて良いであろうが、その場合、自筆譜であるということで、どうしても P 610 のものだけが採用されている。そのようなことは筆者が参考にしていない他の写本にも見られるようだ。表13と14はそのようなものの中でも重要と思われるものをまとめたものである。これら総てを表示することは楽譜を煩雑なものにする^{おそれ}はあるが、特に重要なものは注釈でも明示されて然るべきであらう。無視されるというのは極めて遺憾と言う他ない。バッハはこれらに対する結論を明確に下しているとは言えないのであるから……。

◦スラー、装飾音

これらについては既に述べたが、複数の可能性をバッハが提案し、やはり結論を下しているとは言えない。大抵の原典版に於て、曖昧な P 610 のもののみを採用しているのも片手落ちなのではないか。スラーではむしろゲルバー写本が一番信頼に価する。しかし、いずれにしてもそれらの判断は演奏者に一任される。

表 14

異解 (主に 219, 220 すべてではない)

	曲	小節	声部	異解	決定稿
2 声	d	41T	B 2	220  (EG)	 (G)
	A	5T	S 4~5	} 220 タイ	} タイなし
		6T	S 4~5		
		14~15T	S16~S1		
	a	15T	S 3	220 as"音	a"音
	B	18T	B9~10	219 (CBの修正前) c~es音	B~d音
h	9T	S 4, 12	219 h', e"音	a', d"音	
			219 a"音	e"音	
	10T	S 4	219		
3 声	d	2T	S 11	CB, 220  (gis"~fis"~gis")	 (gis"~a")
	G	24T	B 3	CB, 220, 219 Gis音	G音
	g	49, 51T	A	219 	

結 び

バッハはいずれの場合に於ても複数の可能性を異なった稿で同時期、あるいは前後しながら呈示し、存続させる傾向があるように思う。そのような場合、彼は即座に結論を急がずに熟成を待つかのようにそのまま据置くことが多いようだ。そして最後まで結論を下さないで終わってしまったものも多いのではないか。それはバッハが無頓着であったとか、それが性癖であったとかと簡単には断定し得ない問題を含んでいる。当時の慣習的側面をも示しているからである。それ故に P 610 を基準に考える場合、次のことを判断の材料とする必要がある。

1. 決定稿と^{みな}倣される。
2. 決定稿として優位である。
3. 対等（複数の可能性）。
4. 決定稿として劣位である。
5. 書落とし（又は書誤り）の可能性。

3～5等の状態である場合、そのようなものである以上、他のいずれの稿を選択したとしても（特に3に於て）それはインヴェンションであることに相違はないし、バッハの意図から外れたものにはならないと筆者は考える。バッハはこの曲集を音楽教育の広範囲な目的に合わせて用いている。主に作曲、クラヴィーア奏法そして装飾法の教本としてである。そして彼が楽譜に示したのは、楽想（Inventiones）を限定することではなく、あらゆる可能性をあらゆる発展の芽をそこに残すことであったように思う。彼は古き伝統に根差した職業音楽家であったが、同時に常に新しい音楽を求め、限らない可能性を追求する芸術家でもあった。この曲集を学ばせる時、その出発点となっているのは自らも通ってきた伝統に根差した筆写である。そして弟子達は厳格にそれぞれの学習項目の基本を徹底的に教授されたことであろう。しかし彼らが最後に示されたものは、音楽の持つあらゆる可能性であり、即興性であったことであろう。そしてそれがバッハの音楽に対する考えであり、教育の主眼となっていたのではないであろうか。芸術を極める際に伴う厳格さや困難の後、最後に到達するのは単純さであり、自由な即興性なのである。

（本学助手＝ピアノ実技担当）

注

（注1） ランツホフ版，ヘンレ版，ウィーン原典版，ベーレンライター原典版（NBA，V-3）

（注2） Deutsche Staatsbibliothek, Berlin/DDR. Faksimile-Ausgabe. C.F. Peters, Leipzig. Dover Publications, New York.

（注3） バッハの教育作品

Clavier-Büchlein vor W.F. Bach 1720

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach I 1722

II 1725

Das Wohltemperierte Klavier I	1722	
II	1744	
Inventionen & Sinfonien	1723	
Kleine Präludien (BWV 933-943, 999)		} 弟子写本による ケーテン時代? (1717~1723?)
Kleine Fugen (BWV 952, 961)		
Kleine Präludien mit Fughetten (BWV895, 899, 900, 902)		
これらは曲も出版されなかった。生前出版されたクラヴィーア作品		
4 Duets (BWV802-805)	1739	
6 Partiten	1726~1731	
Französische Ouvertüre	1734, 1735	
Italienisches Konzert	1734, 1735	
Goldberg-Variationen	1742	

- (注4) Carl Czerny 1791~1857, Beethoven, Clementi, Hummel の弟子, ピアニスト, 教育者, ヴィーン
- (注5) 『……チェルニー氏の解釈は共感も賛成も呼ばないのである。……われわれの見るところ, チェルニー氏はウェズリー氏の楽譜を採用したらしいが, いくつかの箇所ではその誤りまで採用してしまった。』 Percy M. Young 著「バッハ家の音楽家たち」角倉一朗訳 白水社 385ページ。
- (注6) Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft 1851~1899.
- (注7) Hans Bischoff 1852~1889, ドイツのピアニスト, 教育者
- (注8) Hermann Keller 1895~1967, ドイツの音楽学者, オルガニスト
- (注9) これらの版は原典版としての機能も保ちつつ解釈版・実用版としての使用にも耐え得るように工夫されている。
- (注10) Ludwig Landshoff 1874~1941。ドイツの音楽学者, 指揮者。
- (注11) Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien.
Urtext-Ausgabe, Revisionsbericht. Leipzig, 1933.
- (注12) Neue Bach-Ausgabe. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. 1954ff.
- (注13) Serie V: Klavier- & Lautenwerke Band 3: Inventionen und Sinfonien. Herausgegeben von Georg von Dadelsen. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1970.
- (注14) ランツホフによる校訂報告書(注9)第53~61ページ参照。
- (注15) Library of the School of Music, Yale University, New Haven, Connecticut.
Faksimile-Ausgabe. Edited in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick. Da Capo Press, New York, 1979.
- (注16) Deutsche Staatsbibliothek, Berlin/DDR
- (注17) Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung.
- (注18) Music Library of the Haags Gemeentemuseum, 's Gravenhage. (オランダ, ハーグのゲーメンテ博物館)

- (注19) Deutsche Staatsbibliothek, Berlin/DDR
- (注20) Herausgegeben von Wolfgang Plath. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1962.
- (注21) Kritischer Bericht von Wolfgang Plath. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1963.
- (注22) 1710~1784
- (注23) Johann Nikolaus Forkel 1749~1818 ドイツの音楽学者, 著書「J. S. バッハの生涯・芸術・作品について」(1802) 等。
- (注24) NBA, V-5 Kritischer Bericht von W. Plath, 22~24p.
- (注25) Heinrich Nikolaus Gerber 1702~1775, ドイツのオルガニスト, 作曲家, ライプツィヒでのバッハの弟子。
- (注26) Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Berlin I 1753, II 1762 邦訳『正しいピアノ奏法』東川清一訳 全音楽譜出版社
- (注27) I 巻 107ページ。モルデントについては103~107ページ。
- (注28) この箇所, 石川正司著, 「バッハ インヴェンションとシンフォニア 学習の手引」でも同様の提案が見られる。

参考文献

- J.S. Bach / Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Edited in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick. Da Capo Press, New York, 1979.
- J.S. Bach / Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtextausgabe & Kritischer Bericht von Wolfgang Plath. (NBA V-5) Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1962 & 1963.
- J.S. Bach / Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. (ベーレンライター原典版 34) 全音楽譜出版社, 1980.
- J.S. Bach / Inventionen und Sinfonien. Urtextausgabe. Herausgegeben von Georg von Dadelsen. (NBA V-3) Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1970.
- J.S. Bach / Inventionen und Sinfonien : Faksimile nach der im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin Befindlichen Urschrift. Edition Peters, Leipzig, 1956.
- J.S. Bach / Two and three-part inventions : facsimile of the autograph manuscript. Dover Publications, New York, 1968.
- J.S. Bach / Inventionen und Sinfonien (ベーレンライター原典版 1) 全音楽譜出版社
- J.S. Bach / Inventionen und Sinfonien. Urtext. Herausgegeben von Rudolf Steglich. G. Henle Verlag, München-Duisburg, 1955.
- J.S. Bach / Inventionen und Sinfonien. Edited and annotated from autographs and manuscript copies by Erwin Ratz and Karl Heinz Füssl. (Wiener Urtext Edition) 音楽之友社, 1973.
- J.S. Bach / Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien im Urtext, Beilage I-II & Revisions-Bericht. Herausgegeben von Ludwig Landshoff. C.F. Peters, Leipzig, 1933.
- J.S. Bach / 15 Inventionen, 15 Symphonien. Kritische Ausgabe von Hans Bischoff. 角倉一朗訳

- 全音楽譜出版社, 1972.
- J.S. Bach / Zweistimmige Inventionen, dreistimmige Inventionen. Herausgegeben von Edwin Fischer. Wilhelm Hansen Musik-Forlag, Copenhagen, 1954, 1955.
 - J.S. Bach / Inventionen. Herausgegeben von Czerny. C.F. Peters, Leipzig,
 - J.S. Bach / Zwei- und Dreistimmige Inventionen. Busoni-Ausgabe. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
 - J.S. Bach / 15 Inventionen, 15 Symphonien. Edited and revised by Motonari Iguchi. 春秋社, 1964.
 - J.S. Bach / Inventionen und Sinfonien. Urtext. 校訂・解説 角倉一朗 カワイ出版, 1981.
 - J.S. Bach / 15 two-part inventions, 15 three-part inventions from Bach-Gesellschaft edition. Lea Pocket Scores, New York.
 - Carl Philipp Emanuel Bach / Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Berlin, I 1753, II 1762.
邦訳『正しいピアノ奏法』上, 下巻 東川清一訳 全音楽譜出版社 1963
 - Johann Nikolaus Forkel / Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802.
邦訳『バッハ傾聴』田中吉備彦訳著 法政大学出版局 1969
 - Hermann Keller / Die Klavierwerke Bachs: ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig, 1950
邦訳『バッハのクラヴィエーア作品』東川清一・中西和枝共訳 音楽之友社 1972
 - Karl Geiringer / Johann Sebastian Bach: the culmination of an era. London, 1967
邦訳『バッハ その生涯と音楽』角倉一朗訳 白水社 1970
 - Percy M. Young / The Bachs 1500-1850. London, 1970
邦訳『バッハ家の音楽家たち』角倉一朗訳 (バッハ叢書8) 白水社 1981
 - 角倉一朗 / バッハ (大音楽家 人と作品 I) 音楽之友社 1963
 - 石川正司 / バッハ インヴェンションとシンフォニア 学習への手引 エリザベト音楽大学 1975
 - François Couperin / L'art de toucher le Clavecin. Paris, 1717.
邦訳『クラヴサン奏法』佐藤峰雄訳 音楽之友社 1977
 - 市田儀一郎 / バッハ インヴェンションとシンフォニア 音楽之友社 1971
 - 属啓成 / バッハの生涯と芸術 千代田書房 1968
 - Luc-André Marcel / Bach. Paris, c1961. 邦訳『バッハ』角倉一朗訳 白水社 (永遠の音楽家3)
 - Walter Emery / Bach's Ornaments Borough Green, 1953 邦訳『バッハの装飾音』東川清一訳 音楽之友社 1965
 - Erwin Bodky / The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, Mass., 1960.
邦訳『バッハ鍵盤曲の解釈』千蔵八郎訳 音楽之友社 1976