

J.S.バッハ 《パルティータ 第2番》 BWV826についての一考察

島畑 齊*

Hitoshi SHIMAHATA

Eine Studie über Partita Nr.2 BWV826 von J.S.Bach

[キーワード：J.S.バッハ，パルティータ，演奏法]

I. はじめに

「パルティータPartita」という語は、本来はイタリアの一種の変奏曲を意味していたが、その後次第に組曲を意味する語としても使うようになっていった。J.S.バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) は、そのパルティータという名称を用いて、舞曲を中心とした《6つのパルティータ・クラヴィーア練習曲第1部Sechs Partiten, Erster Teil der Klavierübung》BWV825-830 (以下《パルティータ》という) を1726年から1731年にかけてライブツィヒで作曲した。筆者は、1999年12月に開催した自身のピアノ・リサイタル¹⁾において、その中から《パルティータ 第2番》BWV826を取り上げて演奏した。《パルティータ》を取り上げた理由はいくつかあるが、主なものは、この曲集がバッハのクラヴィーア作品を大まかに分けたくちの、広い意味での組曲という作品グループに属しているからである。つまり、《イギリス組曲Englische Suiten》BWV806-811、《フランス組曲Französische Suiten》BWV812-817などと同様の、舞曲が組み合わされた曲集のグループであり、これらの組曲が《平均律クラヴィーア曲集》BWV846-869、870-893をはじめとする対位法作品グループのフーガとともに、バロック時代における重要な器楽形式の一つとなっているからである。しかし、組曲であるにもかかわらず、《パルティータ》のタイトルには「組曲Suite」という呼称は一切使われてはいない。《イギリス組曲》や《フランス組曲》が共に明確な「組曲Suite」であるのに対し、一方の《パルティータ》はそれらとはやや異なった特徴を持ち合わせている。それは曲の配列に見ることができる。そこで、まずJ.S.バッハの《パルティータ》の特色を整理してみる。

バッハの時代の標準的な組曲に見られる基本的な楽曲配列は、性格の異なった4種のスタイルの舞曲から構成されていた。つまり、アルマンドAllemande-クーラントCourante-サラバンドSarabande-ジグGigueである。そして、サラバンドとジグの間には様々なスタイルの舞曲が1曲ないし数曲、任意に挿入されるのが通常であった。それらは、例えばガボットGavotte、ポロネーズPolonaise、メヌエットMenuet、ブーレBourree、パスピエPasspiéd、アングレーズAngloise、ルールLoure、エールAirなどである。また、アルマンドの前には《イギリス組曲》の前奏曲Préludeのように、舞曲形式によらない楽曲が配置されることもあった。

これら配列の点を《パルティータ》に照らし合わせてみると、まず基本配列については、全6曲中第2番を除く5曲がアルマンド-クーラント-サラバンド-ジグと、標準的な組曲と同様の構成になっている。次に、アルマンドの前の冒頭曲については、第1番・前奏曲Praeludium、第2番・シンフォニアSinfonia、第3番・ファンタジアFantasia、第4番・序曲Overture、第5番・前奏曲Praeambulum、第6番・トッカータToccatàと、各曲共に舞曲以外の様々な楽曲が置かれているが、いずれも《イギリス組曲》の前奏曲と同様の意味で位置づけられているので、この点はさほど問題ではない。重要な点は、サラバンドの前後に挿入された楽曲にある。第4番と第6番のサラバンドの前にはアリアAriaが、第2番のサラバンドの後にはロンドーRondeaux、第3番はブルレスカBurlesca、スケルツォScherzoといった舞曲以外の楽曲が置かれていること。さらには、第5番のテンポ・ディ・メヌエットTempo di Menuetta、第6番のテンポ・ディ・ガボットTempo di Gavottaといった本来のメヌエットやガボットそのものとはではなく、メヌエットやガボットのかたちを借りた楽曲が置かれている

*島根大学教育学部音楽研究室

こと。以上のように、《パルティータ》には一般的な組曲とはやや異なる試みが盛り込まれていたのである。とりわけ《第2番》については、まず第1曲目に、ベートーヴェン(L.v.Beethoven, 1770-1827)《ピアノ・ソナタ第8番》Op.13の第1楽章へ通じるようにも思える、フランス風序曲のスタイルによるシンフォニア。そして5曲目に、舞曲形式によらないロンドーの挿入。さらに終曲に、ジークではなくカプリッチョの配置と、その構成は他に例を見ない。ここにJ.S.バッハの自由で新しい作曲への挑戦が感じられた。

そこで、本稿においては筆者自身のリサイタルへ向かう中で検討した《パルティータ 第2番》の演奏に関わる問題点をまとめてみた。それは、各曲のテンポとアーティキュレーションの実際例、そして、楽譜に書かれている様々な音符や装飾音などの記号についてである。これら以外にも当然、構造分析、運指法、各部の音色、強弱、アゴーギク、レジストレーションなどの点も検討したが、ただ本稿に全てを取り入れるには余りにも膨大なものとなるため、今回は断念せざるを得なかった。とりわけ、音色や強弱などを文章によって説明するのは抽象的な表現となりやすく、受け取り方によって様々に異なるイメージを持つであろう。強弱についても同様である。これらについてはあくまで演奏において説明されるものと考えた。

使用した楽譜は、《新バッハ全集・6つのパルティータ》(1976, 以下NBAと略記)²⁾である。その理由は、新バッハ全集においては、J.S.バッハの作品に関わる資料の全てが厳密に比較・調査されており、その校訂報告も前書きのような簡単なものではなく、非常に詳細な『批判報告』という別冊のかたちによって、校訂の全ての過程がもれなく提供されているからである³⁾。ただ、いわゆる実用版とは異なり、そこにはアーティキュレーションや装飾音の奏法例などが示されていない。そのため、次のような楽譜の内容も参考にした。それらは、3種類の原典版、『ヘンレ版』(1979, 以下HU)、『ブダペスト版』(1980, 以下EMB)、『ウィーン原典版』(1993, 以下WU)である⁴⁾。また、テンポとアーティキュレーションの検討のためには、校訂版⁵⁾とCD、レコード⁶⁾による演奏も併せて参考にした。

II. 《パルティータ第2番》BWV826の考察

第1曲 シンフォニア

テンポとアーティキュレーションについて

[1]-[7]⁷⁾ Grave adagio

本稿で参考にした著書および楽譜の各々で提案されているテンポと、CD、レコードで演奏されているテンポをまとめると、遅いほうから順に次のようになる⁸⁾。

♩ = 46-48	ニコラーエフ ⁹⁾
♩ = ±48	ソコロフ ¹⁰⁾
♩ = 50-60	ランドフスカ ¹¹⁾
♩ = ±52	ワイセンベルク ¹²⁾
♩ = ±56	リヒター ¹³⁾
♩ = ±60	ピノック ¹⁴⁾ , アラウ ¹⁵⁾
♩ = 63-69	アルゲリッチ ¹⁶⁾
♩ = 66	ケラー ¹⁷⁾
♩ = ±66	レオンハルト ¹⁸⁾
♩ = ±72	アクセンフェルト ¹⁹⁾
♩ = 76	ブゾーニ ²⁰⁾
♩ = ±40	ボドキー ²¹⁾ (♩ = ±80)
♩ = 88	ビショッフ ²²⁾
♩ = ±88	グールド ²³⁾
♩ = ±108	デームス ²⁴⁾

Grave adagioでは、最も速いデームスと最も遅いニコラーエフとでは2倍もの開きとなっているが、この箇所は*grave*の指示通り、荘重で幅広い表現を目指したい。

♩ = ±108では*grave*の意味する重厚さというよりは、むしろ軽快さや躍動感を伴ってしまう。一方、♩ = ±46では重すぎて音楽の流れが滞るように思える。そこで、筆者は♩ = ±66を自身の適切なテンポととらえて演奏した。

また、アーティキュレーションというよりはリズムに関わる問題として、付点リズムの奏法があげられる。この部分はNBAでは譜例1-Aのように記譜されている。CD等の演奏では、チェンバロ奏者についてはリヒターを除くほとんどの奏者が譜例1-Bのような複付点リズムで演奏しているのに対して、ピアノ奏者の方はデームスとアラウが複付点で奏しているだけで、他のグールド、アルゲリッチ、ソコロフ、ワイセンベルク、ニコラーエフは記譜通りのリズムで奏している。つまり、ピアノ奏者の方が複付点リズムによる演奏が少ないのだが、楽譜に記譜された付点リズムは、ケラーやボドキーがすすめているように、バッハの時代の慣習的なリズム変更によって、複付点リズムの「フランス序曲風」で奏する必要がある。そして、「フランス風」をさらに特徴づけるためにも、付点リズムは鋭く奏されなければならない。

[8]-[29] andante

♩ = ±66	ランドフスカ
♩ = 80	ケラー
♩ = ±84	アラウ
♩ = ±88	アクセンフェルト

♪ = ±96	ピノック
♪ = ±100	ソコロフ, ニコラーエワ
♪ = 104	ブゾーニ
♪ = ±104	レオンハルト
♪ = 104-108	アルゲリッチ
♪ = 108	ビショッフ
♪ = ±108	ピノック, デームス
♪ = 108-112	ワイセンベルク
♪ = ±112	リヒター
♪ = ±60	ボドキー (♪ = ±120)

*andante*の部分は上声部が旋律的なかたちで書かれていることから、ケラーは*arioso*、歌うように奏することを提案し、「ヴァイオリンと通奏低音のための曲」と述べている。つまり、ヴィオラ・ダ・ガンバによる8分音符の歩みの通奏低音に乗って表情豊かに歌うヴァイオリン、このような楽器編成をイメージした演奏である。テンポは速すぎず、かといって重く粘らないよう、自然に前進するような速度を考え、筆者は♪ = ±104で取り組んだ。

アーティキュレーションについては、ボドキーは右手を*molto legato*、左手の8分音符を*quasi legato*で奏するように提案。またCD等では、右手についてはチェンバロ奏者、ピアノ奏者共に*legato*で奏しているが、一方、左手の8分音符については、チェンバロ奏者は皆*legato*。ピアノ奏者の方は、*staccato*のグールド。*potato*のアルゲリッチ、ソコロフ、ニコラーエワ。*legato*に近い*portato*のアラウ。*legato*のワイセンベルクと、様々なアーティキュレーションが見られる。校訂楽譜では、左手についてブゾーニ版が*portato*の指示、市田版が「ポルターートのタッチで均等な歩み」の提案をしている。以上を踏まえて、筆者は譜例2のように、右手については*cantabile*を目指して*legato*で、また左手の通奏低音については、右手にやや対比をつける意味で*portato*で演奏した。

[30][91] allegro

♪ = ±100	ボドキー, アクセンフェルト
♪ = ±104	アラウ
♪ = 104-108	ランドフスカ
♪ = 108	ケラー
♪ = 108-112	レオンハルト
♪ = 112	ビショッフ (Allegro moderato)
♪ = ±112	リヒター, ピノック, デームス
♪ = ±116	ソコロフ
♪ = 126	ブゾーニ (Allegro vivace)
♪ = ±126	ニコラーエワ
♪ = 126-132	アルゲリッチ

♪ = ±132	グールド
♪ = 132-144	ワイセンベルク

最も速いのはワイセンベルクだが、♪ = 132から♪ = 144までテンポに幅があるのはアゴーギクによるものではない。演奏が進むにつれて加速しているのである。何度聴いても音楽的な表現を目指しているというよりは、むしろ演奏が崩れて行っているようにしか思えないため、これを参考にするのは取りやめた。本部分での*allegro*の指示、および8分音符と16分音符を中心とする活発な動きに満ちた曲の性格から、筆者は♪ = ±126を自身の適切なテンポととらえて演奏した。

アーティキュレーションについては、譜例3のようにボドキーは「はじめの3つの音、第2小節のはじめの5つの音、第3小節の終わりの4つの音などにはスラーをかけ、その他は8分音符を*staccato*、16分音符を*quasi legato*にする」と提案しており、ブゾーニ版、ビショッフ版でも同様のアーティキュレーションとなっている。またCD等では、8分音符についてはチェンバロ、ピアノを問わず皆*staccato*で奏している。しかし、16分音符を*legato*、もしくは*legato*に近いアーティキュレーションで奏しているのが、チェンバロ奏者ではランドフスカ、レオンハルト、アクセンフェルト。また、ピアノ奏者ではソコロフとアラウ。一方、*non legato*で奏しているのが、チェンバロ奏者ではリヒターとピノック。ピアノ奏者ではグールド、デームス、アルゲリッチ、ワイセンベルク、ニコラーエワとなっており、16分音符の奏法については*legato*と*non legato*の二通りに分かれている。*legato*はどちらかという緩やかなテンポや歌うような曲に適しており、この部分のような*allegro*という快活な曲想が求められる曲においては、市田版が提案する「16分音符はノンレガートで」か、または*legato*に近い*non legato*が適していると思われる。筆者は、8分音符を*staccato*、16分音符を*non legato*で演奏した。

楽譜中の音符と記号について

[5]バス声部2拍目、4分音符Asへの \hat{c}

NBA, HU, EMB, WUの各版には \hat{c} が記されており、奏法は譜例4のようになる。

[21]上声部最初の32分音符

NBA, HU, EMB, WUの各版は、譜例5-Aのようにこの音を c^3 としているが、これら以前の版では、譜例5-Bのような b^2 となっていた。「元来は b^2 で、G23-26で c^3 へ訂正された」というNBAの批判報告²⁵⁾や、「(b^2)はオリジナル楽譜の彫版の誤りに起因している」というWUの注解²⁶⁾による指摘のように、ここは c^3 で奏した方がよいだろう。

興味深い点は、 c^3 と b^2 のいずれの音を奏しているのかによって、CDの演奏家が使った楽譜を推測する手掛かりとなることである。本稿で参考にした中では、アラウだけが c^3 で演奏しており、その他は全て b^2 であった。アラウの録音は1991年。それに対してNBAは1976年、HUは1979年、EMBは1980年、WUは1993年の出版であるので、アラウの録音にWUを使用するには間に合わない。NBA、EMV、HUのいずれかを使用した可能性がある。この点については第6曲カプリッチョの[6]においてさらに具体的になる。

[23]上声部2拍目の ω

NBA、HU、EMB、WU各版は譜例6-Aのように g^2 と fis^2 をスラーで結んでいる。この ω はプラルトリラーとして譜例6-Bのように奏される。なお、[90]上声部3拍目のプラルトリラーも本箇所と同様の奏法である。

[28][29]WUに記されているallegro, adagio

WUの注解では、allegroとadagioの速さの表示は「G25において赤インクによって書かれている」と説明されている。他の版にこれらは見られない。

[29]上声部4拍目、付点4分音符 fis^1 音へのトリル

このトリルは、NBA、HU、EMBでは譜例7-Aのような ω （NBAとEMBは括弧付き）として、またWUでは譜例7-Bのような開始前打音（垂直線による記号）付きのトリルとして記されている。NBAの批判報告によると、このトリルは「G25だけに見られる」記号と指摘されている。いずれにせよ、本箇所はG-durのカデンツであるので何らかのトリルが必要とされる。奏法は譜例7-Cようになる。

[77]上声部3拍目、付点8分音符 e^2 への ω

NBA、HU、EMB、WU各版には ω が記されている。奏法は譜例8ようになる。

第2曲 アルマンド

テンポとアーティキュレーションについて

♩ = 44-48	ランドフスカ
♩ = ±46	レオンハルト
♩ = ±52	アクセンフェルト
♩ = ±54	ピノック
♩ = ±56	ニコラーエワ
♩ = ±63	グールド、デームス、アルゲリッチ、ソコロフ
♩ = ±66	アラウ、島畑
♩ = 69-72	ワイセンベルク
♩ = 76	ケラー
♩ = 80	ブゾーニ (Andante con moto)

♩ = ±80 ボドキー、リヒター

♩ = 88 ビショッフ (Allegretto)

このアルマンドの特色は拍子にある。つまり、第2番以外の《パルティータ》はもちろん、《イギリス組曲》BWV806-811、《フランス組曲》BWV812-817、《組曲A-dur》BWV832、《2つのアルマンドg-moll》BWV836/837のアルマンド、さらには、よく知られている《無伴奏ヴァイオリンのための3つのパルティータ》BWV1002/1004/1006をはじめ、《無伴奏チェロ組曲》BWV1007-1012、《無伴奏フルートのためのパルティータa-moll》BWV1013、《リュート組曲e-moll》BWV996のアルマンドにおいても、その拍子は \mathbb{C} (4/4)で書かれている。 \mathbb{C} (2/2)によるアルマンドは、他にはおそらく《リュート組曲g-moll》BWV995くらいではないだろうか。ただ、本曲は \mathbb{C} で書かれているとはいえ、「半小節で区切られた動機とその動機に合った旋律の流れを示している」とアクセンフェルトが指摘するように²⁷⁾、実際に \mathbb{C} の拍子感で奏すると16分音符の流れがとても速い印象に聞こえる。そうした場合、第1曲シンフォニアのallegroから第3曲クラーントまでの各曲を結ぶテンポは「急-急-急」のような関係となり、本来「中庸な速さ」で奏されるべきアルマンドの性格が薄められるように思える。したがって、「急-中速-急」のかたちとなるためには、他の作品のアルマンドと同様に \mathbb{C} の拍子感による「中庸な速さ」を目指さなければならない。以上を踏まえて、筆者は♩ = ±66のテンポで演奏した。

アーティキュレーションについては、ボドキーやブゾーニはlegatoで奏するように提案している。CD等の演奏でも、チェンバロ奏者は全体をほぼlegato。またピアノ奏者も曲全体のとらえ方はlegatoであるが、[5]-[6]と[23]-[26]の通奏低音については、いずれかまたは両箇所をportatoで奏している。筆者も全体についてはlegatoを基本とし、通奏低音はpotatoで演奏した。

楽譜中の音符と記号について

[1]のAUフタクト、16分音符 $as^2-g^2-f^2$ の g^2 への ω

この ω はNBA、EMB、HUには記されておらず、WUだけに見られる記号である。WUの注解によると、「後から手で書き加えられた」と説明されているが、詳細は不明。このような ω は[18]のAUフタクト、 $as^2-g^2-f^2$ の g^2 についても見られる。なお、WUには[17]のAUフタクト、 $es^2-d^2-c^2$ の d^2 にも同様の ω が記されている。

[2]上声部3拍目、付点8分音符 h^1 へのトリル

NBA、EMB、HUでは ω 、WUでは「 ω から開始前打音付きトリルへの変更はG25において」と説明され、開始前打音（垂直線による記号）付きのトリルが記され

ている。NBAに従うと、譜例9のような奏法となる。

[8]中声部 3 拍目, 8 分音符 b^1 への w

この w もNBA, EMB, HUには見られない。WUだけに示されている記号である。WUの注解では「 w はG25による」と説明されている。

[9]-[10]各小節の上声部, 1 拍目および 3 拍目の w

以前の版では、 w が付けられた各音符とその直前の音符との間にスラーが付けられていなかったで、通常のトリルとして奏される場合が多かったが、現在のNBA, HU, EMB, WU各版は譜例10-Aのように各音符をスラーで結んでいるので、譜例10-Bのようにプラルトリラーとして奏される。

[16]上声部 2 拍目, 8 分音符 b^1 への前打音 c^2

WUでは、「G25だけに見られる」として、16分音符の前打音 c^2 が記されている。同様に、[82]2 拍目の8分音符 es^2 への前打音 f^2 についてもWUだけに記されている。

[22]上声部 3 拍目, 4 分音符 f^2 への w

WUでは、「 w はG25による」として、 w が記されている。NBA, HU, EMBには見られない。

[26]上声部 4 拍目, 8 分音符 d^2 への装飾音

NBA, EMB, HUでは譜例11-A左のような後打音付きのトリルが、WUでは譜例11-B左のような w が記されている。WUの注解ではNBAと同様の後打音付きトリルで奏した場合、「平行5度になる」と指摘している。たしかに、譜例11-A中のように奏した場合には平行5度が感じられるが、譜例11-A右のように奏した場合には問題がない。一方、譜例11-B中のような w としてのWUの奏法²⁸⁾では、下声部との間に明らかな平行5度が生じる($g/d^2 \rightarrow f/c^2$)。この平行5度を避けるためには、譜例11-B右のように、はじめの3つの $es^2-d^2-c^2$ を32分音符の3連符で、そして最後の d^2 を16分音符で奏する他は無であろう。

[31]上声部 fis^2 への w

NBA, HU, EMB, WUの各版には w が記されており、その奏法は譜例12のようになる。

第3曲 クーラント

テンポとアーティキュレーションについて

♩ = ±50	ランドフスカ
♩ = ±54	アラウ
♩ = ±56	アクセンフェルト
♩ = ±58	リヒター
♩ = 120	ビショッフ (Allegro moderato)
♩ = ±63	レオンハルト, ニコラーエワ
♩ = 132	ケラー

♩ = ±66	デームス
♩ = ±69	グールド, アルゲリッチ, ソコロフ
♩ = 152	ブゾーニ (Allegro con fuoco)
♩ = ±76	ワイセンベルク
♩ = ±80	ボドキー, ピノック

以上、約50から80までの開きがあるが、市田版が指摘するように「あまり速いと重量感が不足する」と思える。とはいえ50では「重すぎる」のも否めない。ただ、♩ = ±50のランドフスカの演奏は♩ = ±50ではなく、♩ = ±100ととらえて演奏しているようにも聴こえる。しかしこれでは、3/2拍子で書かれている曲が、6/4拍子になるのではないだろうか。いずれにせよ、この判断はCDの演奏によっているので、1拍の基準音符がどちらかと断定するのは容易ではないが、楽譜や著書など印刷物上での記号を比較するとより分かりやすくなる。例えば、ビショッフ、ケラー、ブゾーニの楽譜や著書の中では、基準音符が♩と明示されており、3/2拍子ではなく6/4拍子を奨めているようにみえる。確かに、このクーラントの前半と後半、各々の最終小節 ([12]および [24]) では6/4拍子に変更されて書かれている。しかし、それは全24小節中の僅か2小節だけの箇所であり、他の部分は3/2拍子である。仮にブゾーニの♩ = 152のように♩を1拍と感じた演奏をした場合、♩ = 76のような♩を1拍とした演奏と比べてせかせかとした落ち着きのないような印象に聴こえるのではないだろうか。メトロノームの表示上、♩ = 152も♩ = 76も機械的には同じ意味だが、記譜された3/2拍子通りに♩を1拍で演奏することの方が、音楽の流れを大きなものとしてとらえることができる。そして、流動的でしかも抑揚感のある音型の主楽想にはふさわしくも思える。以上を踏まえて、筆者は♩ = ±69で演奏をした。

アーティキュレーションについては、ボドキーは*quasi legato*、つまり*legato*のような奏法を提案しているが、CD等の演奏は細部では各々異なっている。*legato*で奏しているのは、チェンバロ奏者の全てとピアノ奏者のグールド、アラウ、ワイセンベルク、ニコラーエワである。一方、4分音符より長い音符を*legato*、8分音符や16分音符の短めの音符を*non legato*で奏しているのは、ピアノ奏者のデームス、アルゲリッチ、ソコロフである。筆者は、第2曲目アルマンドに続いて、この曲においても*legato*で奏したが、アルマンドでの柔らかなタッチによる*legato*とは対照的に、個々の音のはっきりと力強い響きとなるような*legato*を目指した。

楽譜中の音符と記号について

[1]ソプラノ 2 拍目, 4 拍目の 8 分音符 c^2 への前打音 d^2 ,

および同声部3拍目、付点4分音符as²への w

これらの装飾音はNBA, EMB, HUでは記されていないが、WUではc²の前に16分音符の前打音c²が、また、3拍目のas²には w が付けられている。WUの注解によると、これらの装飾音は「G25のみに見られる」記号と説明されている。

[1]-[2]バス, Cを結ぶタイ

NBAの批判報告とWUの注解によると、この小節をまたぐタイは「G23に見られる」ものと説明され、NBA, EMB, HUではタイが記されている。一方、WUには無い。

[2]アルト1拍目, 3つ目の8分音符es²への w

NBA, EMB, HUには記されていないが、WUでは w が付けられている。WUの注解によると、「G25のみに見られる」記号と説明されている。

[2]テノール2拍目, 4つ目の8分音符c¹への前打音d¹

前項目の w と同様に、NBA, EMB, HUには無い。WUでは前打音d¹が記されている。

[2]テノール3拍目, 付点4分音符as¹への w

NBAの批判報告とWUの注解によると、この w は「G23, G25, G26にのみ見られる」ものと説明され、NBA, HU, EMB, WUの各版に採用されている。奏法は譜例13のようになる。

[4]ソプラノ1拍目, 付点4分音符h¹へのトリル

このトリルはNBA, EMB, HUでは w であるが、WUでは「G25において開始前打音付きのトリルへ変更された」として、開始前打音付きのトリルが記されている。NBAに従うと、譜例14のような奏法となる。

[6]ソプラノ1拍目, 4分音符es²へのトリル

NBAの批判報告によると、もともとのmは「G23とG25において開始前打音付きトリルへ校正された」と説明され、また、WUの注解でも同様の指摘がなされている。NBA, HU, EMB, WUの各版は開始前打音付きトリルを採用している。奏法は譜例15のようになる。

この w はNBA, EMB, HUには無いが、WUには記されている。WUの注解によると、「G25にのみ見られる」と説明されている。

[6]テノール3拍目, 4分音符bへの w

この w はNBA, HU, EMB, WUの各版に見られ、奏法は譜例16のようになる。

[8]バス2拍目, 4つ目の8分音符Bへの前打音c

[1]や[2]の前打音と同様に、NBA, EMB, HUには無いが、WUでは前打音が記されている。

[8]バス3拍目, 付点4分音符esへの w

NBAの批判報告とWUの注解によると、この w は「G

26のみに見られる」と説明され、EMBとWUは採用。NBAも括弧付きで採用。HUには見られない。奏法は[2]テノール3拍目の w と同様。

[9]-[10]バス, dを結ぶタイ

NBAの批判報告とWUの注解によると、この小節をまたぐタイは「H58に見られる」ものと指摘され、NBA, EMB, HUでは記されていないが、WUでは編者の補足として(点線で)示されている。

[10]ソプラノ1拍目, 付点4分音符fis²への w

この w はNMA, HU, EMB, WUの各版に見られ、奏法は譜例17のようになる。

[11]ソプラノ3拍目, 付点四分音符a¹への前打音(弧線による記号)を伴ったトリル

このトリルはNMA, HU, EMB, WUの各版に見られ、奏法は譜例18のようになる。

[13]-[14]バス, gを結ぶタイ

NBAの批判報告とWUの注解によると、この小節をまたぐタイは「G24のみに見られる」ものと指摘され、NBA, EMB, HUでは記されているが、WUには無い。

[14]上声部, 2分音符の和音g¹/d²/f²へのarpeggio

このarpeggioはNBA, EMB, HUでは見られないが、WUには記されている。WUの注解によると、このarpeggioは「G25のみに見られる」と説明されている。

[14]下声部における装飾音

[14]ではNBA, HU, EMB, WUの各版ともに同じ種類の装飾音が記されており、譜例19のように奏される。

[16]ソプラノ1拍目, 2つ目の8分音符es²への w

NBA, EMB, HUには無いが、WUでは w が記されている。WUの注解によると、この w は「G25のみに見られる」記号と説明されている。この小節のソプラノには第1拍以外にも装飾音があり、NBAに従うと譜例20のように奏される。

[16]バス2拍目, 4つ目の8分音符cへの前打音d

[1][2][8]と同様にWUでは前打音が記され、NBA, EMB, HUには記されていない。

[19]ソプラノ2拍目, 付点8分音符d²への w

譜例21のように、NBA, HU, EMB, WUの各版ともに w が記されている。奏法は、直前のes²とスラーがかかっているのでブラトリラーとして奏される。

[20]バス3拍目, 付点4分音符asへの w

この w は、NBAでは編者の補足として小字体で記されているが、EMBでは明確に記されている。一方、HUとWUでは見られないが、[8]と相応する箇所なので同様の w を付けて演奏した方がよい。

[22]ソプラノ最初の付点4分音符h¹へのトリル

WUの注解によると、このトリルは「G25において開始前打音付きのトリルへ変更された」と説明され、WUでは開始前打音付きのトリルとなっているが、一方、NBAでは[4]と[10]の関連によって w を採用している。EMBとHUも w である。筆者も同型の[4]に従って w として奏した。奏法は譜例14と同様である。

[23]ソプラノ 3 拍目、付点 4 分音符 d^2 へのトリル

NBA, HU, EMB, WUの各版ともに開始前打音付きのトリルが記されている。奏法は譜例18と同様である。

第4曲 サラバンド

テンポとアーティキュレーションについて

♩ = ±48	ソコロフ
♩ = ±54	ランドフスカ
♩ = ±60	ニコラーエワ
♩ = 66-69	ワイセンベルク
♩ = ±69	リヒター
♩ = 72-76	アルゲリッチ
♩ = ±40	レオンハルト、ピノック
♩ = 40-42	アラウ
♩ = 42-44	グールド
♩ = ±46	アクセンフェルト
♩ = 52-54	デームス
♩ = 56	ケラー
♩ = ±60	ボドキー
♩ = 76	ビショッフ (Andante)
♩ = 80	ブゾーニ (Andante con moto)

最も遅いソコロフの♩ = ±48は、1拍を♩に換算すると♩ = ±24となり、最も速いテンポの提案をしたブゾーニのおよそ1/4の速さである。たしかに、サラバンドという曲の特徴は荘重さにあり、緩徐なテンポが要求されるが、しかし♩ = 48や54では音楽の流れが滞ってしまう。荘重さを基本としながらも、落ち着きのある歩みを求めて、筆者は♩ = ±40で演奏を行った。

アーティキュレーションについては、ボドキーは、「legato. しかし、8分音符の長さの音が、より広い音程で跳躍しているところはportato」と提案。ビショッフ版は、[1]-[7]の左手8分音符をportato, [13]以降、左手・通奏低音の8分音符をnon legato, [21]以降の左手8分音符をportatoとしている。またブゾーニ版は、左手の8分音符をportatoとしているが、曲全体についてはlegatoを基本としている。CD等においても、16分音符の流れについては全てがlegatoで奏しているが、一方、左手の8分音符については、チェンバロ奏者の方は基本的にはlegato(そのうちアクセンフェルトは跳躍音程をportato

とするが、やはり全体的にはlegato)。また、ピアノ奏者については、legato(もしくはlegatoに近いportato)で奏しているのがデームス、アラウ、ニコラーエワで、portatoで奏しているのがグールド、アルゲリッチ、ソコロフ、ワイセンベルクである。筆者は、16分音符をlegato、左手の8分音符をportatoで奏することによって、滑らかな16分音符の流れとの間に対比をつけた。

楽譜中の音符と記号について

[4]上声部 3 拍目、4 分音符 g^1 への前打音 a^1

WUの注解によると、この前打音は「G25にのみ見られる」と説明されて、WUでは譜例22のように記されているが、NBA, EMB, HUでは記されていない。CDでは、リヒター、レオンハルト、アクセンフェルト、ピノック、グールド、ソコロフがこの a^1 を奏している(レオンハルト、アクセンフェルト、ピノックは反復後においてのみ)。

[5][6]各小節の上声部 2 拍目に付けられた w

WUの注解によると、この前打音は「G25にのみ見られる」としてWUに記されているが、NBA, EMB, HUでは記されていない。

[7]上声部 3 拍目、付点 8 分音符 f^2 への前打音 as^1 , [8]中声部 2 拍目、2 分音符 es^1 への w , [9]上声部 2 拍目、3 拍目の16分音符 b^1 への w

WUの注解によると、これらの装飾音は「G25にのみ見られる」としてWUに記されているが、NBA, EMB, HUでは記されていない。

[13]-[16]上声部のスラー

NBA, HU, EMB, WU各版でのスラーの記入は、譜例23のように微妙に相違が認められる。NBAの[13]1拍目と2拍目および[15]の3拍目のスラーは、編者による補足(点線)として書かれており、これらの点線部分のスラーを取り除くとEMBと同一内容となる。WUの注解によると、「オリジナル楽譜の彫版に彫られたスラーは非常に不正確であり、統一されていない。この解釈は演奏家に委ねられねばならない」と説明されており、また、NBAの批判報告では、「彫版では彫り手がしばしば短く掘った」ために、「全ての4音にスラーがかかってはいない」と説明されている。

第5曲 ロンドー

テンポとアーティキュレーションについて

以下のテンポ数字は全て付点4分音符(1小節分)を1拍としたものである。

±60	ボドキー
±66	アラウ

63-72	ランドフスカ ([16]まで63-66, それ以降69-72)
±72	レオンハルト, アクセンフェルト
72-76	ニコラーエフ
76	ケラー
±76	グールド, ソコロフ
±84	リヒター, ピノック, デームス
84	ビショッフ (Vivace)
84-92	ブゾーニ (Vivace)
±92	アルゲリッチ
96-112	ワイセンベルク

最も速いワイセンベルクの96から112までのテンポに極端な幅があるのはアゴーギクによるものではない。演奏が進むにつれて速くなっているのである。音楽的な根拠が認められないので、これを参考にするのは取りやめた。軽快で華やかな動きに満ちたこの曲を表現するためには、生き生きとした速さのテンポが要求され、筆者は±84を自身の適切なテンポととらえて演奏した。

アーティキュレーションについては、ボドキーは、「8分音符は*staccato*, 16分音符は*quasi legato*」と提案。ビショッフ版、ブゾーニ版、市田版は8分音符を*staccato*。CD等でのチェンバロ奏者は、8分音符を*staccato*, 16分音符を*non legato*(ただしランドフスカの8分音符は長めで、通奏低音では*legato*もしくは*legato*に近い)。また、ピアノ奏者の方は、16分音符についてはアラウが*legato*だが、その他は皆*non legato*, 8分音符については*staccato*を基本としている。ただ、楽曲構造・A-B-A-C-A-D-AのD部分[81]-[88]では、他の部分とは明確に区別するために、8分音符についても*legato*で奏する方法が見受けられた。それは、楽譜ではビショッフ版、ブゾーニ版。そして、全てのチェンバロ奏者と、ピアノ奏者ではデームス、アルゲリッチ、アラウである。これらを踏まえて筆者は、軽快で生き生きとした曲想を表現するために、16分音符を*non legato*, 8分音符を*staccato*で奏した。D部分については*legato*で奏することも検討したが、滑らかな上声の動きとの対比を考慮して、左手の8分音符を*portato*で奏した。

楽譜中の音符と記号について

[1]上声部, 最後の8分音符d²へのトリル

NBA, EMB, WUではこのトリルは通常の♯として記されているが、HUでは上行接頭音付きのトリルとなっている。NBAに従うと、奏法は譜例24ようになる。

[9]上声部, 最後の8分音符d²へのトリル

WU, HUにはトリルは無いが、NBAでは編者による補足として小字体で♯が記されている。また、EMBで

は通常の書体、つまり当然奏すべき♯として記されている。ここは[1]-[8]までの主題の反復部分に相当する箇所であるので、[1]と同様に♯を奏する方がよい。[73]も同様。

[18][19][20]各小節の上声部3拍目, 8分音符b¹への♯

WUでは「G25のみに見られる」として♯が記されているが、NBA, EMB, HUにはない。

[41]上声部, 最後の8分音符d²への∞

WUとHUには記されていないが、NBAでは編者による補足(小字体)で∞が、また、EMBでは明確に∞が記されている。この箇所は[33]-[40]までの主題の反復部分に相当するので、[33]と同様に∞を奏する方がよい。

[88]上声部, 付点8分音符fis¹へのトリル

このトリルはNBA, HU, EMB, WUの各版ともに開始前打音付きのトリルとなっている。譜例25のように奏される。

[96]上声部, 付点4分音符g¹への♯, [98]上声部, 4分音符es²への前打音f², [106]上声部, 4分音符es¹への前打音f¹

これら3箇所での♯や前打音はWUのみに記されている。WUの注解によると「G25のみに見られる」記号という。

第6曲 カプリッチョ

テンポとアーティキュレーションについて

♩ = 92	ケラー
♩ = ±92	アクセンフェルト
♩ = 92-96	リヒター, ニコラーエフ
♩ = ±100	レオンハルト, ボドキー, アラウ
♩ = 100-104	デームス
♩ = ±108	ランドフスカ
♩ = ±112	ピノック, グールド
♩ = 116-120	ソコロフ
♩ = 120	ブゾーニ (Allegro con brio)
♩ = 126	ビショッフ (Allegro con brio)
♩ = ±132	アルゲリッチ
♩ = 126-144	ワイセンベルク

この曲の持つ特性、つまり冒頭主題のg¹-c²と開始する4度跳躍や、[3]でのes¹-g²とd¹-f²の10度跳躍、さらには[11]-[14]の左手に見られる10度跳躍などの動きから、活発なテンポが要求される。筆者は♩ = 126を自身の適切なテンポととらえて演奏した。

アーティキュレーションについては、ボドキーは「16分音符は*quasi legato*, 8分音符の跳躍はすべて*staccato*だが、2度音程は*portato*」と提案。ビショッフ版、ブゾーニ版は共に8分音符を*staccato*。チェンバロ奏者、ピア

ノ奏者共に全てが16分音符を*non legato*、8分音符を*staccato*。特にグールド、アルゲリッチ、ニコラーエワの*non legato*は鋭く奏されている。前述した曲の特徴からも、筆者は16分音符を*non legato*、8分音符を*staccato*で奏した。

楽譜中の音符と記号について

[6]上声部、最後の音

この音は、譜例26のように、NBAとEMBでは e^2 、HUでは es^2 、WUでは g^2 となっている。NBAの批判報告によると、「本来は g^2 だが[29]の中声部と同様に変更した」と説明されている。また、 g^2 を採用したWUでもその注解で「しばしば見出される異稿は e^2 ([29]のテノール部から類推して) または es^2 」と異同について説明されている。ところで、第1曲目[21]の上声部、最初の32分音符をアラウは c^3 で奏していたことによって、彼の使用した楽譜がNBA、EMV、HUいずれかの可能性があると述べたが、本箇所ではアラウは es^2 を奏していた。つまり、この es^2 はHUの音であり、HUがアラウの使用した楽譜であることがほぼ確実となった。

[47]中声部、2分音符 c^1 への前打音 d^1

NBA、EMBでは括弧付きで、またHUとWUでは明確に16分音符の前打音 d^1 が記されている。

[47]下声部 2拍目、4分音符Asへのモルデント

譜例27のように、NBAとEMBでは通常のモルデント ♯ が、またWUでは「長モルデント」²⁹⁾と呼ばれる反復数の多いモルデントが記されている。一方、HUでは一見長モルデント記号のようにも見えるが、垂直線が右よりに記された記号、つまり、 $[\text{♯}] + [\text{♯}]$ の意味を持つ結尾音付きトリルが記されている。

III. おわりに

以上、本稿ではJ.S.バッハの《パルティータ 第2番》の各曲について、テンポ、アーティキュレーション、および楽譜の内容に焦点を絞って考察をすすめてきた。「主題の表情は、それがアンダンテで奏されるかアレグロで奏されるか、またピアノで奏されるかフォルテで奏されるかよりも、どのようなアーティキュレーションがおこなわれるかによって左右される面が多い」とケラーが述べているように³⁰⁾、アーティキュレーションの選択が演奏する曲の性格を決定する重要な要素となっているにもかかわらず、バッハが書き残した楽譜にはほとんどアーティキュレーションは示されていない。当時の演奏者にとっては当然であったかもしれないことも、270年もの年月が経った現在ではいっそう複雑に思える。組曲

の場合、各舞曲のスタイルによってある程度のテンポやアーティキュレーションが決まってくるとはいえ、今回、CDとレコードを合わせて12人の演奏を聴いてみると、それらの演奏は様々であった。ある奏者が*legato*で奏した箇所も、他の奏者では*non legato*となる。また、テンポについても緩徐な曲では、速めにとらえて弾く奏者とゆっくりと弾く奏者との間には4倍もの開きがあった。いずれにせよ、演奏する者にとっては何らかの決断をしなければならない。アーティキュレーションは常にその曲の性格とテンポにも密接に関連しており、その決断のためにはボドキーによる以下の提案が一つの方向を示している。

「*allegro*の曲では、ノン・レガートないしはスタッカートの奏法が適当である。*adagio*の曲では、一般にレガートの雰囲気は優位である。*moderato*の場合は近接する音程(2度と3度。しかし、3度の場合には例外がある)がスラーとなり、離れた音程はノン・レガートとなる。」³¹⁾

また、楽譜の検討については、本稿の冒頭でも述べたように、筆者のリサイタルへ向けて使用した楽譜はNBAであり、本稿ではNBAとその他3種の原典版、HU、EMB、WUとの間で比較考察を行った。そこでの主な点は音と装飾音の違いについてであり、それらの奏法も提示してきた。

その結果、各版の特色として認められたことは、EMBについてはNBAを底本として作られていた点である。それはEMBとNBAがほぼ同じ内容だからである。若干異なる点は、第一に、EMBの編者が指使いを付け加えたこと。このことによって、EMBが実用的な意味で作られた原典版であることが分かる。第二に、NBAでは編者による補足の意味で、括弧が付けられたり小さな字体で記されていた記号が、EMBでは当然奏すべきものとして示されていた点である。それらは、クーラント[8]での ♯ 、ロンドー[9]での ♯ 、同[41]の ♯ 、同[73]の ♯ であった。

次にHUについては、筆者は本稿の考察に入る前に手元に3種のHUを用意し検討してみた。それらは全て同じ編者によるものであり、最初のHUは1952年に出版のもの。二番目と三番目はいずれも1979年の出版と記されているが、しかし、《パルティータ 第6番》の最終曲ジグの終止線下を見ると、二番目のHUには“K”のアルファベットの文字が、また、三番目には“O”の文字が印されている。最初のHUでは“F”であるので、細かな改訂が行われてきた印なのかもしれない。いずれにせよ、1952年のHUと1979年のHUとの間には音や装飾音

の相違がかなり見られたので、古い版の使用は取りやめた。一方、1979年の2種類の間には、《第2番》については相違が認められなかったので、本稿では“O”のHUを使用した。その結果、HUはNBAと共通した点が多く認められ、1952年のHUからはかなり進歩した姿がうかがえた。相違点をあげると、ロンドー[1]でのトリル記号、カプリッチョ[6]での上声最後の音es²、同[47]での装飾音記号。また、いくつかの箇所では、NBAでは編者によって補足された装飾音やスラーが、HUでは補足されずにオリジナルのかたち通りに示されていた。それらは次の箇所である。クーラント[8]での♯、同[20]での♯、サラバンド[13]-[16]でのスラー、ロンドー[9]でのトリル、同[41]での∞、同[73]でのトリル。

さらにWUについては、NBAやHUと比較して多くの相違点が認められた。まず、NBAやHUと異なった記号が示されていた箇所は、アルマンド[2]での開始前打音付きトリル、同[26]での∞、クーラント[4]での開始前打音付きトリル、同[22]での開始前打音付きトリル、カプリッチョ[6]での上声最後のg²、同[47]でのモルデントであった。また、WUだけにしか見られない装飾音は、アルマンド[1]のアウフタクトでの♯、同[8]での♯、同[16]での前打音、同[22]での♯、クーラント[1]での前打音と♯、同[2]での♯、同[6]での♯、同[8]での前打音、同[14]でのarpeggio、同[16]での♯と前打音、サラバンド[4]での前打音、同[5]と[6]での♯、同[7]での前打音、同[8]での♯、同[9]での♯、ロンドー[18][19][20]での♯、同[96]での♯、同[98][106]での前打音であった。これらWUだけに見られる装飾音は、筆者自身のリサイタルでは扱わなかったが、しかし、次のような演奏への取り入れ方も考えられる。つまり、ピアノによる演奏においても、チェンバロのレジストレーションの変更と同様の意味で、反復後の音色を変えて奏する方法があるが、これに加えて、WU独自の装飾音を反復後に奏する方法である。これは、反復前との間に対比を付けるための有効な奏法と思われる。バッハの時代では即興的に装飾音を奏することが当然のこととして行われていたので、WUはそのためのひとつの資料となるであろう。この点に関しては、今回扱わなかった問題と併せて今後の課題にしたいと思う。

注

- 1) 島畑斉ピアノリサイタル、松江市総合文化センター・プラバホール、1999/12/17
- 2) 新バッハ全集版
Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe,

Sämtlicher Werke, Serie V-Band 1
Erster Teil der Klavierübung / Sechs Partiten
BWV825-830
Herausgegeben von Richard Douglas Jones
Bärenreiter-Verlag (BA5046), 1976

- 3) 新バッハ全集の成立や意義に関しては下記の著書に詳しい。

バッハ事典、磯山雅／小林義武／鳴海史生編、東京書籍、10-19、1996

- 4) 本稿で参考にした新バッハ全集以外の原典版は以下の通りである。

J.S.Bach, Sechs Partiten, nach dem Originaldruck von 1731, Herausgegeben von Rudolf Sreglich

Fingersatz von Hans-Martin Theopold
G.Henle Verlag, 1979 (Version O)

J.S.Bach, 6 Partite per il clavicembalo, Urtext

Fingersatz und herausgegeben von Pertis Zsuzsa

Editio Musica Budapest, 1980

J.S.Bach, 6 Partiten, Band 1 (BWV825-827)

Herausgegeben von Klaus Engler

Fingersätze und Anmerkungen zur Interpretation von Edith Picht-Axenfeld

Wiener Urtext Edition, 1993

- 5) 本稿で参考にした校訂版は以下の通りである。

Johann Sebastian Bach, Six Partitas and Overture in the French Manner, Edited by Dr. Hans Bischoff

Belwin Classic Library, 1882/1990

Johann Sebastian Bach, Klavierwerke,

Busoni-Ausgabe, Band IX, Partiten Nr.1-3

BWV825-827, Herausgegeben von Egon

Petri

Breitkopf & Härtel, 1918/1946

J.S.バッハ 六つのパルティータ／クラヴィーア

練習曲第1部、市田儀一郎編、音楽譜出版社、

1995

- 6) 本稿で参考にしたCD、レコードは下記の通りである。

J.S.BACH: Goldberg Variations / Partita No.2 / Two-Part & Three-Part Inventions, Wanda Landowska (Cem.)

米BMG: 09026-60919, 1957/1992

カール・リヒターの軌跡-VI

- バッハ：ゴルトベルク変奏曲& 6つのパルティータ
カール・リヒター (Cem.)
TELDEC: 4509-979904, 1960/1996
- J.S.バッハ：パルティータ (全曲) BWV825-830
グスタフ・レオンハルト (Cem.)
BMG: BVD-1643-44, 1964/1997
- バッハ：パルティータ全集
エディット・ピヒト＝アクセンフェルト (Cem.)
Camerata: 20CM-464, 1980/1997
- バッハ：パルティータ (全曲)
トレヴァー・ピノック (Cem.)
ARCHIV: F66A-50059, 1984/1985
- グレン・グールド・エディション〈20〉
バッハ：パルティータ (全曲) / プレリユード &
フゲッタ集
グレン・グールド (Pf)
SONY RECORDS: SRCR9494, 1959/1994
- J.S.バッハ：《パルティータ》全6曲
イヨルク・デームス (Pf)
PLATZ: PLCC601, 1974/1993
- バッハ：パルティータ第2番他
マルタ・アルゲリッチ (Pf)
Duetsche Grammophon: F28G22068, 1979/1980
- バッハ：パルティータ全集
タチアナ・ニコラエフ (Pf)
Victor: VIC4135, 1980/1982
- J.S.バッハ：フーガの技法 / パルティータ第2番
グリゴリー・ソコロフ (Pf)
OPUS111: OPS52-9117, 1982/1991
- THE FINAL SESSIONS VOLUME4, BACH
CLAUDIO ARRAU (Pf)
PHILIPS: 438 101-2, 1991/1993
- バッハ：パルティータ全曲
アレクシス・ワイセンベルク (Pf)
東芝EMI: AA-9599C
- 7) 本稿では小節番号を次のように表記した。
[1]…第1小節目
[1]-[2]…第1小節から第2小節
- 8) CDなどからテンポを聴き取る際には、ヤマハ社製のメトロノーム、「MW-100」を使用した。ただし、実際の演奏は、大なり小なり、アゴーギクをつけたものとなっているので、厳密にはメトロノームの機械的なテンポ表示を押し当てるわけにはいかない。本稿で示したテンポは、一つの目安として理解していただきたい。したがって、仮に大きくアゴーギクをかけているような演奏では、この表示と大きくずれる場合があることをお断りしておく。
- 9) Tat'yana Nikolayeva, 1924-1993
- 10) Grigory Sokolov, 1950-
- 11) Wanda Landowska, 1879-1959
- 12) Alexis Weissenberg, 1929-
- 13) Karl Richter, 1926-1981
- 14) Trever Pinnock, 1946-
- 15) Claudio Arrau, 1903-1991
- 16) Martha Argerich, 1941-
- 17) 本箇所以下、ケラー (Hermann Keller, 1885-1967) によるテンポなどの提案は下記の著書より引用。
バッハのクラヴィーア作品、ヘルマン・ケラー著、東川清一・中西和枝訳、音楽之友社、267-268, 1972
- 18) Gustav Leonhardt, 1928-
- 19) Edith Picht-Axenferd, 1914-
- 20) Ferruccio Busoni, 1866-1924
- 21) 本箇所以下、ボドキー (Erwin Bodky, 1896-1958) によるテンポとアーティキュレーションの提案は下記の著書より引用。
バッハ鍵盤曲の解釈、アーウィン・ボドキー著、千蔵八郎訳、音楽之友社、353-356, 1976
- 22) Hans Bischoff, 1852-1889
- 23) Glenn Gould, 1932-1982
- 24) Jörg Demus, 1928-
- 25) 本箇所以下、NBAの批判報告からの引用は下記の著書によっている。
Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe, Sämtlicher Werke, Serie V-Band 1 Erster Teil der Klavierübung Kritischer Bericht von Richard Douglas Jones Bärenreiter-Verlag, 57-59, 1978
また、引用文中の「G23」をはじめ、「G**」、「H**」などの記号は、同上書による《パルティータ》の資料記号を意味し、詳細は9-50頁を参照。
- 26) 本箇所以下、WUの注解からの引用は、前掲楽譜の56-57頁によっている。
- 27) アクセンフェルトの指摘はWUの59-65頁 (日本版は60-67頁) の“zum Vortrag”(「演奏に関して」) から引用。
- 28) 前掲書、64頁参照 (日本版は66頁)。
- 29) バッハの装飾音、ウォールター・エマリ著、東川清一訳、音楽之友社、25-27, 1975
- 30) 前掲書、41頁参照。
- 31) 前掲書、246頁参照。

譜例 1

Example 1 shows two staves, A and B, in G minor. The music features complex rhythmic patterns with many accidentals and rests. A box with the number '1' is placed above the first measure of staff A.

譜例 2

Example 2 is marked 'andante'. It shows two staves, A and B. The right hand (staff A) has a long, flowing melodic line with many notes and accidentals, while the left hand (staff B) has a simpler accompaniment. A box with the number '8' is placed above the first measure of staff A.

譜例 3

Example 3 shows a single staff with a melodic line. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A box with the number '30' is placed above the first measure.

譜例 4

Example 4 shows a single staff with a complex rhythmic pattern. It features many accidentals and rests. A box with the number '5' is placed above the first measure.

譜例 5

NBA, HU, EMB, WU

Example 5 shows two staves, A and B. The music is in G minor. A circled note is present in both staves at measure 21. Below the staves, the text '上記の版が出版される以前の版' is written.

譜例 6

Example 6 shows two staves, A and B. The music is in G minor. A circled note is present in both staves at measure 23. In staff B, there is a triplet of notes starting at measure 25. A box with the number '23' is placed above the first measure of staff A.

譜例 7

29 NBA, HU, EMB

A

WU

B

奏法

C

3

tr

譜例 8

77

譜例 9

2

譜例10

9

A

B

譜例11

26 NBA, HU, EMB

A

6

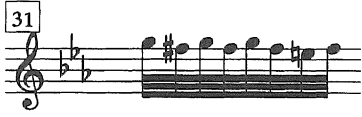
WU

B

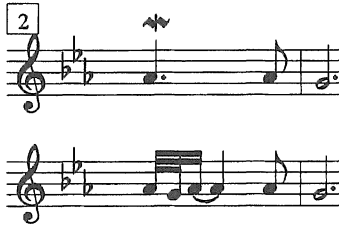
2

3

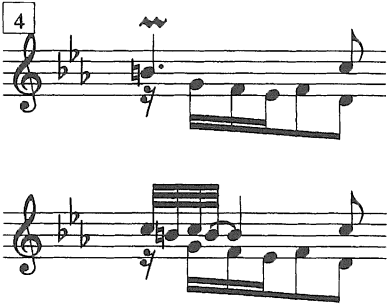
譜例12



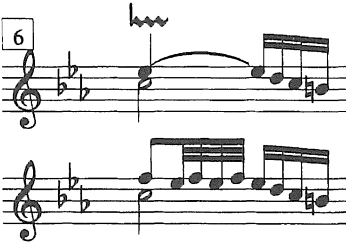
譜例13



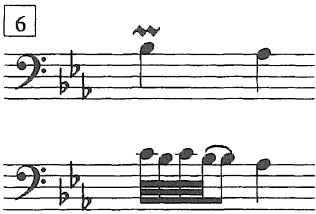
譜例14



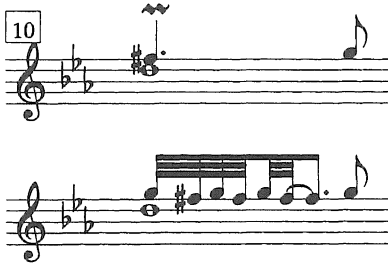
譜例15



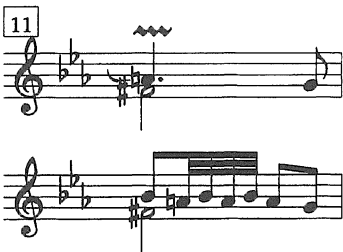
譜例16



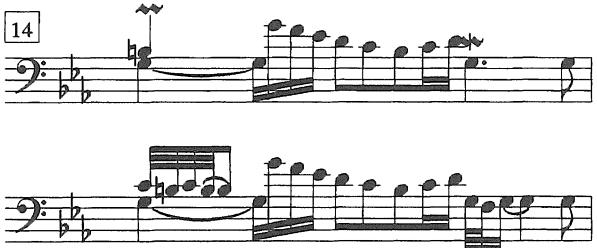
譜例17



譜例18



譜例19



譜例20

16

譜例21

19

譜例22

4

譜例23

13 NBA

EMB

HU

WU

譜例24

1

譜例25

88

譜例26

6 NBA, EMB

HU

WU

譜例27

47

NBA, EMB

モルデント

WU

長モルデント

HU

結尾音付きトリル