

《バッハの演奏解釈》

報告：今井 顕

IMAI Akira

国立音楽大学音楽研究所年報 第21集抜刷

2009年3月31日発行

《バッハの演奏解釈》

報告：今井 顕

2008年7月8日、国立音楽大学6号館110スタジオにて筆者による公開講座「バッハの演奏解釈」がバッハ・プロジェクト部門「ピアノで弾くバッハ——平均律第1巻」の連続講座の一環として開講された。本稿はその報告である。

講座の題材として提示されたのは『The Piano——解釈と響きバッハ編』というDVDシリーズに含まれた、パウル・バドゥーラ＝スコダによる《平均律クラヴィーア曲集第1巻第4番 cis-Moll》の映像である。2007年にウィーンで収録されたこの映像は、ピアニストであると同時に研究家としての業績も数多いバドゥーラ＝スコダがピアノを弾きながら作品の解釈と奏法に関して自由に語る構成となっている。音声は日本語吹き替えではなくバドゥーラ＝スコダの肉声（ドイツ語）がそのまま再現され、日本語は画面下部にテロップとして表示される¹。

バドゥーラ＝スコダはモーツァルトやシューベルトに詳しい研究家として一般に知られているが、バッハに関する独自の研究も長期に渡って継続しており、研究成果の集大成 *Bach Interpretation* が1990年にドイツ Laaber 社より出版された。この書籍は筆者の監訳によって2008年に全音楽譜出版社より『バッハ演奏法と解釈——ピアニストのためのバッハ』として出版されたが、この本もバッハ・プロジェクト部門連続講座の参考図書として併せて紹介された²。

以下にバドゥーラ＝スコダによるDVDの内容を要約する。テロップの内容を編集したものに筆者の補足を加えたもので³、バドゥーラ＝スコダが語る言葉として受け止めていただきたい。譜例はすべてベーレンライター社刊行のバッハ新全集から引用した。なおDVDの鑑賞後に筆者と受講生との間で質疑応答が行われたが録音が残っておらず、本稿にまとめることができなかった。

《平均律クラヴィーア曲集第1巻第4番 cis-Moll》

この作品には想像以上に奥深い音楽が託されている。悲劇的な緊張が最高潮となるフーガへの前奏曲であるプレリュードは個人的で心のこもった *individuell und persönlich* 表情で満たされている。自身の苦

悩、隣人への思いやり、そして神の子イエスの苦しみに思いを馳せる、といったバッハならではの宗教色に深く彩られ、非常に内省的な作品である。対するフーガにおいて人はより高揚した世界に導かれ、音楽のすべての声部は合体し、地をも揺るがす森羅万象の訴えにまで高まっていく。

《プレリュード》

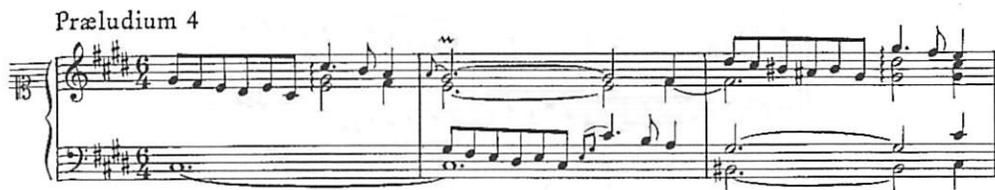
1740年以降、つまりバッハが最晩年に作成した、装飾が施されたバージョンが今日一般的に演奏されている。しかし、この作品にはさらに古い、装飾の省かれたバージョンが存在する。私（バドゥーラ＝スコダ）はこの素朴で簡素な古いバージョンに、より深い共感と表現力を感じる。現代のピアノで演奏する際にはこちらの方がより繊細にしみじみと響き、豊かに装飾されたバロックバージョンより魅力的だろう。

これら2稿の実質的な差はそれほど大きくはないものの、大切なのは古いバージョンを詳細に研究することである。作品の成立後20年たってからバッハ自身の手で追記された数多くの装飾は、繊細な細い筆跡で書き込まれている。これらを通じてバッハが示したかったのは「さらに豊かに装飾するにはどのような可能性があるか」という手本だったに違いない。バッハはこの作業によって当初のバージョンを破棄したわけではない。素朴な初期バージョンの魅力は不滅であり、簡素だからこそその美しさが際立っている。装飾豊かな後期バージョンは、バッハ時代のチェンバロに適したものと言えるだろう。

今日この簡素なバージョンの楽譜を入手することは容易でないが⁴、これを底本にし、そこに自らの考察による装飾音を追加すると良い結果を得られるだろう。バッハ時代、装飾には常に即興性が求められており、バッハの手による後期バージョンと違う装飾になっても構わない。初期バージョンと後期バージョンの根本的な差がそれほど大きくないことは上述した通りだが、後期バージョンでは動きの速い装飾音を通じてより大きな切迫感が表出され、一層バロック的に構成されている。それに対して簡素な初期バージョンにはもっと親密に、直接心に語りかけるような魅力が感じられる。

バッハの作品を演奏する際には、アーティキュレーションを注意深く施さなければならない。音楽の切れ目やプレス、また音列の抑揚など楽曲に生命を与える要素を、スラーやスタッカート記号を自らの手で楽譜に書き込むことによって、その場限りの即興と発想に終わらせないように調整するのである。

プレリュードの魅力は素直で真摯な表情であり、アーティキュレーションもそれに準じたものとなる。音量も弱すぎず強すぎず、“満たされた（歌うような）メゾフォルテ”が好ましい。主旋律はレガートで弾かれる。それに対して小節後半にある付点リズムの音列（【譜例1】参照）は——レガートでの処理も可能ながら——弦楽器の奏法をまねて軽く分離させた方が美しく響くだろう。以上によって、プレリュードほとんどすべてのフレージングは解決できよう。



【譜例 1】 第 1～3 小節

【譜例 2】 の形をしたバッセージは複数回出現するが、三和音が分散された部分（第 2 拍にある 2 個の八分音符）は少し切り気味にした方が良さだろう。もちろんレガートで処理することも可能である。



【譜例 2】 第 5 小節

バッハの前打音は、それが小さな音符で書かれている場合には通常軽く、アクセントをつけずに短かめに処理される。第 2 小節（【譜例 1】 を参照）にその例が見受けられる。この前打音を多少長めに弾くことも不可能ではないものの、それによって本来のメロディのプロポーションが乱されるのは好ましくない。

第 5～7 小節にあるような前打音はごく軽く弾かれる。こうした軽い前打音は「ポール・ドゥ・ヴォア port de voix (=声を運ぶ)」と呼ばれるが、文字通りメロディーをより滑らかにする機能を持ち、音楽の流れの邪魔をしてはいけない。このような前打音は拍の前に出して演奏することも可能である。拍上でも処理できるが、アクセントはつけられない。



【譜例 3】 第 5～7 小節

一方、モルデントは「必ず」拍上で処理されなければならない。



【譜例 4】 第 14～15 小節

第 29 小節にある装飾記号は「アクセントつきトリル」だが、単なるプラルトリラーとして処理しても構わない。その直後にとても魅力的な「アチャカトゥーラ」を使用した和音が弾かれる⁵。これは古いバージョンにも含まれている装飾だが、アルベツジョと混同しないことが重要である。



【譜例 5】 第 28～30 小節

このプレリュードの最も初期のバージョンは、第 35 小節冒頭で終結していた。しかしバッハ自身も「これでは短い」と感じたのだろう、1722 年にその後の 5 小節が追加された。この 5 小節が加筆される前の原曲が成立したのは 1715 年頃とも考えられるが、はっきりした年代は不明である。

第 35 小節冒頭にあるバス Ais は予想外の進行として特筆すべき存在である。続くのは思いのほか情熱のこもったパッセージで、第 36 小節にはため息モチーフを強調するための、バッハの鍵盤作品では珍しいスラーまでもが記載されている。それにもかかわらず、多くのピアニストはこのスラーを無視している。ここは特に圧力をかけて弾かれなければならない。



【譜例 6】 第 34～36 小節

作品の終結に至って初めて「あきらめの表情」が現れるが、私は最終和音を弾く際に第 39 小節後半にあるバス音（タイで連結されている付点二分音符 cis）を、再打鍵する。チェンバロ、ピアノ、クラ

ヴィコードなどでは、長い持続音が減衰した時には必要に応じて弾き直さなければならない。



【譜例7】 第37～39小節

《フーガ》

このフーガは鍵盤作品の中でも大規模なものと言えよう。五つの声部をたった2本の手で弾きこなすのも、大きな課題である。バッハはこの作品、そして同じく平均律クラヴィーア曲集第1巻の第22番、b-Mollのフーガの2曲しか5声のフーガを創作していない。どちらも名曲で、密度の高い感情表現とともに、しっかりした音量的な支えも不可欠である。

バッハの音楽で“苦悩”がどのように表現されているかをまず説明しておきたい。

最初に指摘されるのは、バッハがキリストの死の象徴である十字架を譜面上のグラフィックとして提示している点である。このフーガでは主題だけ見ても、そこに「十字架のシンボル」が託されているのがわかる。第1音と第4音を線で結び、第2音と第3音も同じように連結すると、横たえられた十字架が楽譜上に浮かんでくる。



【譜例8】 フーガの主題

痛ましさを表現は主題構成音の不自然な音程関係（第2小節にある減4度進行）によっても暗示されている。響き自体は不自然ではないが、これを声に出して歌うのは容易ではない。3度音程に読み替えてはいけないのである。このフーガの中で主題が長調で提示される2回のみに限って（第29～31小節のバスおよび第32～34小節の内声）この減4度音程が完全4度に置き換えられている。



【譜例9】 第29～35小節

このフーガには一般に「第二主題」「第三主題」などと呼ばれる「対主題」が盛り込まれており、作品の進行とともに次々に提示される。ひとつめは輝かしいe-Mollで終結する第1セクション直後から示される八分音符のパッセージである。冒頭の調性と同じcis-Mollの主題として、訴えるようなパッセージ（コロラトゥーラ）として提示される。



【譜例 10】 第 36～39 小節

その後に第三の主題が導入されるが、これは「主題」というより「新しい対旋律」と捉えた方が良さだろう。



【譜例 11】 第 49～51 小節

この音列はこの後フーガ冒頭で提示された第一の主題と密接な関係を保ち続ける一方、コロラトゥーラ主題（第二の主題）の頻度は次第に減少していく。第三主題冒頭の小節にある四分音符3個は長めのノンレガート、続く小節はレガートで処理すると良好な結果を得られるだろう。従来の校訂楽譜では音列冒頭で4度上昇する四分音符に好んでレガートが付加されている。この奏法も誤りではないものの、あまり強調しすぎるのは（【譜例 11】では cis¹に続く fis¹を極端なスタッカートにするなど）避けた方が良い。

その他の主題のアーティキュレーションについても言及しておこう。フーガ冒頭で提示される第一の主題はポーコ・レガートである。主題本体のみを強調するのではなく、その後に続く音列も表情豊かに継続されなければならない。第二のコロラトゥーラ主題はレガート、あるいは——繊細なアーティキュレーションをつけたいならば——各小節1個めと2個めの八分音符の間にわずかな間隙を挿入できるだろう。

第102小節以降には第四の動機として下行する半音階が出現する。ラテン語でパッスス・ドゥリウスクルス *passus duriusculus* と呼ばれ、苦痛の表現の最たるものとして機能する。



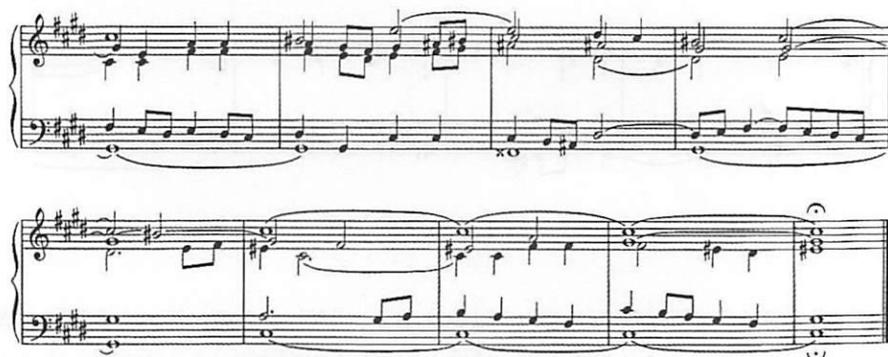
【譜例 12】第 102～105 小節

このフーガには“歌う”要素が濃厚に盛り込まれており、“声”を念頭に置いて表現すべき内容で満たされている。この作品をそのまま混声合唱で演奏することも不可能ではないだろう。ただしその際にバスとソプラノが担う声域はたいへんに広い。低音部は ${}_1\text{His}$ 、高音部は his^2 まで駆使されており、当時の楽器の音域がすべて使い切られているという点からも、非常に力が入った作品として評価できよう。

冒頭の主題には“*Sehet, dieses Kreuz hat der Herr für uns getragen*”（見よ、このお方が私たちのために十字架をかついで下さったのだ）という歌詞をあてがえるだろう。受難への大きな苦悩が表現されたこのような作品を、弱音で開始することはできない。苦痛を伴った、心からの訴え（あるいは叫び）でなくてはならないのである。冒頭は深みのあるフォルテで開始され、声部の増加によって自然に音量が増加していく。しばしばピアノッシモで開始される演奏を耳にするが、誤りである。

しかしさらに大きな誤りは、このフーガを「あきらめのピアノッシモ」で終結させることにある。この“ピアノッシモ終結”はベートーヴェン時代から伝承されている奏法だが、以下の点から適正な奏法ではないと考えられる⁶。

このフーガの終結部には4小節間も保持された持続音 cis/cis^2 が上声と下声に書かれている。ピアノで演奏した場合、楽譜の指定通りに鍵盤を保持すれば、どんな楽器でも途中で音響が消滅してしまうだろう。このことからピアニストたちが思いついた対処法とは、「第112小節では外声部と共にフォルテで開始される内声部を、持続音（外声）の減衰に合わせて漸次ディミヌエンドし、悲しげに力つきさせる」という奏法である。稀少な5声フーガなのに、最後に残るのがたった2声だけとは、文字通り“悲しい”終わり方と言うしかない。



【譜例 13】 第 107～115 小節

バッハの《平均律クラヴィーア曲集》はチェンバロ、クラヴィコード、そしてその当時すでに存在していたフォルテピアノのためだけに創作されたのではなく、オルガンもその範疇に含まれていた。長い音の保持はオルガンではもちろんのこと、コーラスとして歌った場合も困難ではないが、それ以外の楽器では不可能である。

これに対処する方法として当時の複数の理論家たちが明白に記述しているのは「音が減衰したら必要に応じて打鍵しなおす」ことである。タイの有無や音符の記載されている位置には影響されない。この奏法によって初めて、この絢爛たるフーガを2声ではなく5声で終結させることができるのだ。

バッハがこれら5声をどのように扱っているかも観察してみよう。声部がひとつずつ追加されて出そろったあと、すべての声部が並行して進行するのではない。バッハは常に声部の数を調整し、全5声が響いたかと思えば次の提示部では3声になり、第35小節に至るE-Durのカデンツでは再び全5声が使われる。その後かなりの部分は3声のみで進行し、いくつかのクライマックスは5声、そして終結部の第99小節以降は実に17小節ものあいだ、常に全声部が保たれている。plenum organum——楽器の性能を最大限使用した音量が要求されるのである。オルガンで弾く弾かぬにかかわらず、最後の和音は5声すべてがフォルティッシモで響き渡らなくてはならない。第109小節には劇的な和音、ドッペルドミナントが出現するし、私たちはピアノッシモで終結する、19世紀の奏法と訣別すべきである。

フーガの構成に関する考察を以下に述べたい。

この悲嘆で満たされたフーガの流れを的確に把握する唯一の手段は、和声進行である。第1部はcis-Mollで開始される。その後予想外の転調が行われ、B-Durを経てE-Durに到達する（第35小節）。続く第2提示部では新しい主題が導入されるため、ここにはプレスが挿入されなければならない。もし二段鍵盤のチェンバロかオルガンで演奏する場合には、カデンツを含めた第1部終結までは主鍵盤で弾き、次のセクションは別の鍵盤へと移動するが、移動には当然時間が必要となる。またセクションの区切り

直後の音（ソプラノの四分音符 dis²）は cis-Moll として弾かれる音（もはや E-Dur の導音ではない）であるところからも、明確に分割されなくてはならない。



【譜例 14】 第 32～35 小節

第 41 小節にはバッハの誤記が存在する。バッハは当初 2 個めの八分音符 a への # を書き忘れた。# なしでは右手の ais¹ と左手の a が衝突するので不自然である。そこでバッハは後になってここに小さな # を追記した。当時の記譜法に準じれば、バッハは次の a（この小節 6 個めの a）にも # をつけるべきだったが見落としてしまった。現代の出版社は、ここに # が欠落しているのをバッハ時代の記譜法に沿って解釈し⁷、現代の記譜法との混乱を避けるためにわざわざ ♯ を付加したが（バッハは何も書かなかった）、ここでは音楽的に正しくない。なおこの誤りは残念ながらすべての原典版に共通して表示されている。



【譜例 15】 第 40～41 小節。第 41 小節 a への ♯ は正しくない⁸（譜例は新バッハ全集より）

以下は筆者によるパウル・バドゥーラ＝スコダの著書『バッハ 演奏法と解釈 ピアニストのためのバッハ』の紹介である⁹。

“もっと自由なバッハへ—— 21 世紀のバッハ解釈”

バッハの演奏法に関するドイツ語の大著を数年かけて邦訳した。いつ終わるともわからぬ翻訳と編集は長いトンネルの如しで、なかなか先が見えなかった。多くの部分は後輩の研究者たちに下訳してもら

ったのだが、内容を再確認し、監修者として日本語の体裁を統一しなければならない。歩みは牛歩のようでも1行、1段落、1ページずつ先へ進まないことには終わりも来ない。忍耐——課題はこれだった。

本書のような“学術書”は得てして難解になりやすい。その上、バッハの演奏法は一筋縄ではいかない題材だ。しかし原著者であり、80歳とはいえまだ現役の恩師バドゥーラ＝スコダの暖かい口調を思いだしながら、できるだけ親しみやすい語り口を心がけたつもりである。

20世紀になって、バッハの解釈には大きな変革もたらされた。現代もっともポピュラーな楽器のひとつであるピアノがバッハ時代に存在しなかったことから、「ピアノで演奏されるバッハにはオーセンティックな音楽芸術としての価値がない」と疎外されたのだ。バッハは鍵盤楽器の作品を多数創作したが、「これらはオリジナル楽器であるチェンバロかパイプオルガンで弾かれてこそ、バッハの精神がよみがえる」と主張され、多くの評論家が追随した。今になって冷静に考えれば、こうした極論の論者たちが所有していた楽器（チェンバロ）は、バロック時代のものとは大差があるロマン派時代のモデルばかりで、ピアノをあざける論議はまさに「目くそ鼻くそを笑う」を地でいくものでしかなかったのだ。

こうした狭量な解釈から脱却し、バッハ自身が現代楽器ピアノに出会ったらどんな評価を下したかを想像しながら、その作品をより自然に、活力に満ちたものとして再現し、本来の魅力を追求するのが本書の目的だ。規則でがんじがらめに縛られ、無味乾燥な音楽になりかけていたバッハの鍵盤作品を、素直な感激と共に演奏する方法を自分で考えられるようになるための手引きである。今までは正しい、と思われていた規則や常識のうち複数のものが、実はまったく根拠のないものだったという驚きは、この本を読んでみないと得られない。バッハの音楽は、もっと自由なのだ。バッハ自身もそれを心から望んでいた。ピアニストにチェンバロやパイプオルガンのまねをさせるのではなく、バッハの音楽を自然な音楽として愛し、わくわくとした感動をもって演奏する喜びを本書がもたらしてくれることを願ってやまない。

目次紹介

【第1部】演奏に関する諸問題

〈第1章〉18世紀の演奏を伝承する C.F. コルトの手まわしオルガン 〈第2章〉リズムの研究 〈第3章〉バッハの正しいテンポを求めて 〈第4章〉バッハのアーティキュレーション 〈第5章〉強弱法 〈第6章〉響きの問題 〈第7章〉チェンバロとピアノのテクニックおよび表情豊かな演奏について 〈第8章〉原典版楽譜の諸問題 〈第9章〉作品の構造と演奏のまとめ方 〈第10章〉平均律クラヴィーア曲集第1巻のプレリュードとフーガ第8番

【第2部】装飾音の研究

〈第11章〉はじめに 〈第12章〉17～18世紀における装飾法の発展 〈第13章〉J.S. バッハの装飾概説 〈第14章〉プラルトリラー 〈第15章〉アボツジャトゥーラ 〈第16章〉長いトリル 〈第17章〉モルデント 〈第18章〉アルベツジョ 〈第19章〉記譜されていない装飾音の適用 〈第20章〉バッハの鍵盤作品にお

ける自由な装飾

■参考文献・資料

- ・『The Piano——解釈と響きバッハ編』（文献社、2007）
- ・パウル・バドゥーラ＝スコダ『バッハ演奏法と解釈——ピアニストのためのバッハ』（今井顕監訳、松村洋一郎・堀朋平訳、全音楽譜出版社、2008）

¹ このテロップは出版元である文献社の依頼に応じて筆者が作成した。

² 紀伊國屋書店のウェブサイト「書評空間」に2008年3月17日筆者が執筆した紹介が、本稿末尾に掲載されている。<http://booklog.kinokuniya.co.jp/imaiakira/archives/2008/03/>

³ DVD映像の画面に示されるテロップには表示時間の制限もあり、そのみを文章としてまとめると説明不足となる場合があることは避けられない。

⁴ Edition Peters から出版された Franz Kroll 編纂の楽譜がこれに該当する。日本語化されたりプリント版が全音楽譜出版社から『J.S. バッハ 平均律クラヴィーア曲集 1』として出版されている。

⁵ ベーレンライター社の新全集から引用した【譜例 5】ではアチャカトゥーラのかわりにアルペジヨが表示されている（バッハの場合、アチャカトゥーラは和音構成音の間に書かれた斜線によって指示される）。アチャカトゥーラとしての補充音はこの場合 his と dis¹ の間の cis¹ となる。

⁶ これに関しては礒山雅教授より異なった見解が示された。

⁷ 臨時記号は各小節内においてそれが付加された音符のみに作用し、同一小節に出現する後続の同じ高さの音には影響を及ぼさない。

⁸ 第 42 小節左手冒頭の a はその通り弾かれる。

⁹ 典拠に関しては注 2 を参照のこと。