J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論 Ⅲ

田原 さえ

序

「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論」[1]及び「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論 Ⅱ――東北地方におけるピアノレスナーへのアンケートをふまえて――」[2]を通して、ピアノ教育においてJ.S.バッハ（以下、バッハ）を中心とするバロック時代の作品が必要不可欠であるということは明らかになったと言える。しかし、そこで改めて考えさせられる問題点は、ピアノ学習者のみならずその指導者においてもバロック時代の作品に対する認識が未だに充分に浸透してはいないのではないか、ということである。

20年も前に書かれた著書の中に「もちろん、バッハが大切な基礎であることは、先生も学生もよくわかっている。だが、これまで築き上げられてきた演奏の伝統に、バッハがどうもなじまないのである。」[3]というくだりがある。おそらく現在でも、この文章に違和感を持つ読者は多くはないであろう。「これまで築き上げられてきた演奏の伝統」とは、おそらくは19世紀に定着したピアニスト（それまでの作曲家＝演奏家ではなく）のあるべき姿としてのスタイルを指すのではないかと考える。言うまでもなく、ピアノ音楽のレパートリーは楽器の発達と共に18世紀後半から飛躍的に拡がり、19世紀のロマン派時代において頂点に達した。ピアニストに憧れる学習者の視線がそこに注がれるのは当然のことである。だが、ピアノという楽器はある日突然現れたわけではない。回り道のように見えるかもしれないが、そこへ至る道程を学ぶことで開けてくる広い視界がある。

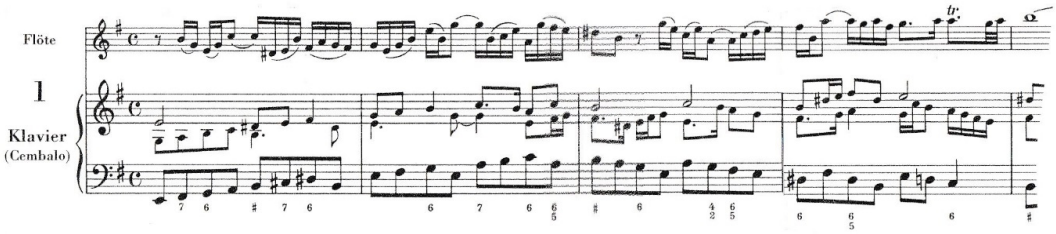
本論文では、現代においてピアノ学習者がバッハの音楽を学ぶ際の様々な問題点を明らかにし、仙台バッハゼミナール[4]の研究成果の一部を紹介することでバッハを始めとするバロック音楽への具体的なアプローチを示すものである。

第1章　なぜピアノ学習者にとってバッハの作品は取り組みにくいのか

バッハの作品にピアノ学習者が向き合うとき、今もなお「音楽の父・バッハ」[5]など「一番最初の作曲家」として扱われることが一般的であると考えられる。それはまた、音楽大学においてピアノを専攻する学生が、バロック以前の鍵盤楽器作品についてほとんど興味を持つことなく西洋音楽史を捉えがちであることと共通するように思われる。一方では、今どきの中学校や高校での音楽の教材[6]は中世どころか古代からの音楽史を掲載しており、更に一般の歴史や邦楽を中心とした日本の歴史と対比させながら記述するなど、驚くほど丁寧に作られている。このように、一般的な教育の現場ではトータルな音楽史の認識度は上がっていると考えられるのに、どうしてピアノを専門にする学習者にとって音楽史は「バロックから」と捉えられがちなのか。

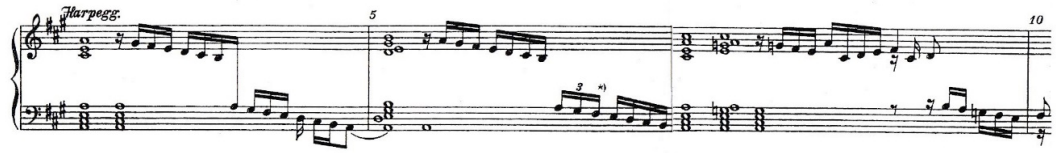
その大きな原因のひとつが、作曲語法及び記譜法そして演奏法の違いにあると推察できる。バロック以前、特にアンサンブルの現場で鍵盤楽器奏者は数字付き通奏低音の楽譜などから即興的に和音をつけて演奏したのであるが、その具体的な奏法についての学習は西洋音楽の導入期以来、日本のピアノ教育では積極的に取り入れられなかったと考えられる。

例えばバッハの《フルートと通奏低音のためのソナタ ホ短調 BWV1034》を取り上げてみる。「原典版」とされる楽譜でもそこにはすでに編者によってリアライズされたピアノ（またはチェンバロ）譜が記され、あたかもバッハが右手にあたる上声部をも書いたかのように受け取られることが多い。ましてや、ピアノ演奏者が自分で上声部を即興的に演奏することはごく稀であろう。



譜例1　《フルートと通奏低音のためのソナタ ホ短調 BWV1034》第1楽章　1—5

別の例として、バッハと同じ生年（1685年）のG.F.ヘンデルの《第一組曲 イ長調》の《プレリュード》を挙げてみたい。この「Harpegg.」とだけ書かれた全音符の和音を見て、即座にアルペジオを流麗に演奏できるようなピアノ学習者は数少ないと推測できる。



譜例2　《第一組曲 イ長調》より《プレリュード》　3—10

これらの奏法や音楽理論については古楽を学んだチェンバロ奏者は熟知しているはずだが、ピアノ学習者もその初歩的な事柄程度は知っておく必要があると筆者は考える。更に、オリジナル譜（手稿譜）の信憑性や複数の筆写譜の存在など、楽譜そのものについてもバロック時代及びそれ以前の作品は様々な問題をはらんでいることが多いので、その点についてもある程度の認識を持つべきである。

もうひとつの大きな原因が楽器の違いであることは自明であろう。1700年頃にクリストフォリが考案したとされるフォルテピアノは、バッハが最晩年に演奏してある程度の評価を与えたことは伝えられているものの、この楽器を対象にした具体的な作品を残すほどには至らなかった。当時の「クラヴィーア」とは鍵盤楽器の総称であり、オルガン、チェンバロ、クラヴィコードなどを指すが、そこには当然ながら現代のピアノは含まれない。

しかも、「チェンバロでは、奏者が鍵をたたくと、その反対側の先端に付いている爪が弦をはじくという方式になっていたので、だれが弾いても、同じ強さの音、同じ音色の音しか出せなかった。」[7]というのがほとんどのピアニストの見解であるかと思われる。だがそれは見識の低さと言ってもよい。そもそも機構も操作の仕方も異なる現代のピアノと並べてみることが間違いで、チェンバロも奏者によって音の響かせ方はまったく違う。しかも自ら楽器を調律できるので、そのことによっても実に様々な音色を生み出せるのである。チェンバロは、今でも1台ずつ手作りされることが主流であると思われるが、人がみな違う顔をしているようにそれぞれの楽器が（同じモデルのものでも）すでに異なった音色を備えている。

以前、チェンバロ製作者であり自身もチェンバロを演奏する方から興味深いコメントをいただいたことがある。一部をそのまま引用してみたい。

> オルガンや、その流れを汲むチェンバロは強弱の変化を付けることはできませんが、その代わりに色々な音色を選んで組み合わせることができます。一方ピアノは強弱は付けられますが、音色は一つしかありません。私にはピアノの（バッハの）演奏は墨一色に濃淡を付けて、陰影や色彩を描き出す墨絵のように、オルガン、チェンバロの演奏は色々な色で彩られたアラベスク模様に感じられます。（中略）もう一つ感じられることは、バッハの演奏にはレトリックの知識が役立つのではないかと思います。

ここで思い至るのは、ピアニストは往々にしてピアノという楽器が万能なものであり、チェンバロは「古い」楽器でピアノほど優れた楽器ではない、という視点から考えがちではないかということである。それは実際に19世紀のヨーロッパで起きており、「楽器は進歩しているのだからチェンバロの欠点を補ったピアノによって演奏されてこそ、バッハの音楽も完全なものになる、というわけである。」[8]しかしその後、古楽の復興運動が起き、古楽器を用いて演奏することこそがオーセンティック（正統的）であるという考え方も徐々に浸透してきた。今では、バロック音楽

を演奏する方法は実に様々であり、例えばチェンバロにはチェンバロの、ピアノにはピアノの表現方法があると言ってよいだろう。

このように考えてみると、バッハに代表されるバロック時代の作品をピアノで演奏・教育する場合、読譜を通しての解釈の問題と現実的な問題としての楽器の違い、という二重のハードルが存在することは明らかであろう。そのことが、バロック時代の作品はわかりにくいとの先入観をもたらす結果を招いていると言える。

第2章　ピアノという楽器

上述したようにピアノ学習者にとってハードルは高いと思われるが、「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論」でも述べたように、古典派はもちろんロマン派以降のピアノ作品を解釈・演奏する際にも、実はバッハの作曲語法を習得して臨むことが必要なのである。[9] それは、バッハが「一番最初の作曲家」ではなく、中世以来非常に長い時間をかけて緩やかに形づくられてきた西洋音楽の語法を、近代以降のそれに橋渡しする役割を担った作曲家であると認識し直すことによって明らかになる必然性とも言える。それはまた同時に、ピアノという楽器そのものを見直す機会にもなる。

最近、ヨーロッパで「クラヴィスト」と自称する奏者に出会うことがあった。「クラヴィーア」つまり、ピアノでもフォルテピアノでも或いはチェンバロでも、鍵盤楽器は何でも弾く人たちのことである。彼らは実に幅広い知識を持ち、古楽にも近代音楽にも精通して様々な奏法を身につけている。また、DVDなどでモーツァルトのピアノソナタを当時のオリジナル楽器と現代のピアノとで弾き較べているピアニストもいる。[10]

そして瞠目すべきは、2014年のザルツブルグ音楽祭で聴いたベートーヴェンのピアノ協奏曲《皇帝》である。ピアニストのM.ペライヤがアカデミー・オブ・セント・マーティン・イン・ザ・フィールド（アカデミー室内管弦楽団と訳されることが多い）を弾き振りしたもので、ピアノの蓋を取り、聴衆に背を向けて演奏された。楽器は現代のスタインウェイだったが、そこにはいわゆる「定番」とも言うべき「荘重な」ベートーヴェンの響きはなかった。規模の大きなピアノ室内楽を聴くようなクリアさと、ペダルも少なめでまさに語りかけるような音の扱い方がオーケストラとよく調和し、作品のスケールの大きさを描き出していた。このような演奏は、バッハやヘンデルなどバロック時代の作品に精通する彼だからこそ可能なのだと得心したが、おそらく、これからはこのような解釈で古典派やロマン派の作品が演奏されるのはごく当たり前のことになっていくであろう。

昭和音楽大学には1811年製とされるJ.シュミット（ウィーン）のオリジナル・フォルテピアノがある。筆者はちょうどこのピアノを試弾したばかりであったのだが、実は1811年には《皇帝》が

ライプツィヒで初演されている。メーカーによって多少の違いはあるだろうが、現代の装甲車のようなグランドピアノに較べたらまるで小さな馬車のような、華奢で素朴なこの楽器で《皇帝》を弾いてみれば、今まで全く聴いたことのないベートーヴェンの響きを体験することができる。ペダルを使っても現代のピアノのような豊潤な響きは得られないし、低音は言うなれば音量も響きも貧弱である。ちなみにこの楽器でバッハの作品を弾いてみると、アーティキュレーションを聴き取り易いのでポリフォニーがよく聞こえる。現代の楽器に慣れ親しんでいると想像するのも難しいかもしれないが、ピアノがこれほどに巨大化したのは19世紀後半以降であり、決して最初から今のような楽器だったわけではない。

第1章でも述べたが、古楽復興運動を経験した現代においては、バロック時代（またはそれ以前）からの奏法に関する初歩的な知識やピアノという楽器の変遷について、もはや現代のピアノ学習者といえども「知らない」では済まされないのではないかと思われる。

第3章　更に難しい現状

もちろん、バロック時代の作品について精通するピアニストやレスナー、研究者も大勢いることは確かである。しかし往々にして、演奏解釈や具体的な演奏法などについて「こうあるべき」と断じてしまうことがある。最たるものが、的確なコメントが掲載されていない解釈版の楽譜であろう。だが忘れてならないのは、誰も当時の演奏を聴いたこともないし、宮廷で踊られていたバロックダンスを見たこともないということである。あくまで、複数の資料をもとにした「見解」や「解釈」があるだけなのである。

一つの具体的な例を挙げてみよう。子供のためのピアノコンクールの、関東圏内で行われた本選（予選は日本国内で複数の地域で行われた）でのことである。『アンナ・マグダレーナ・バッハのための音楽帖』にある《メヌエット》が課題曲だったのだが、ある演奏に対して与えられたコメントを一部引用する。「……メヌエットは古い宮廷ダンスですので、ゆっくり。（中略）格調高く踊るので3つのステップとも丁寧に……」というものである。コンクールの審査という限られた時間でまとめなくてはならないものだから熟考して書かれた言葉ではないとしても、ここにはいくつかの根本的な問題を見いだすことができる。

①少なくともこの曲集に載っている「舞曲」のうち、主にフランスの宮廷で踊られていた舞曲のタイトルを用いたものは確かにその性格を反映させたものではあるが、実際にこれらの作品で踊られたわけではない。家庭においてクラヴィーアで演奏して楽しむための作品であって、宮廷で奏されることは想定もされていないであろう。

②メヌエットは優雅な踊りであったかもしれないが、6拍（2小節と考えて良い）でひとつのステップを描くことが多く、決して一概に「ゆっくり」とは定義できない。

③更に言えば、メヌエットに限らず「舞曲」の解釈に関しては非常に難しい問題がある。そもそもフランスの宮廷舞曲は、実際に踊られたものでもごく少ない舞踏譜のような資料しか残っていないので、様々な解釈が可能である。更にバッハの「舞曲」はそのような作品をもとにして書かれた器楽曲（踊るための曲ではなく）であることが多いので、テンポひとつとっても「正しい」ものを決めることはほぼ不可能と考えられる。[11]

象徴的だと思われるが、当時の演奏に関して常に言われ続けた言葉がある。最後にその演奏が良いかどうかを判断するのは「よい趣味 le bon goût」[12]かどうかなのである。

第4章　《平均律クラヴィーア曲集》第Ⅰ巻及び第Ⅱ巻より 第12番 f-moll BWV857・BWV881の分析について

では、実際にバロック時代の作品についてどのように関わっていけばよいのか。

「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論 Ⅱ」で東北地方における現場のレスナーから寄せられた声のように、レパートリーがあまりに膨大で（特に子供のレッスンで）バロック時代の作品にまで手が回らない、というのが現状なのかもしれない。だが、同時にバロック時代の作品が必要不可欠であるという意識をほとんどのレスナーが持っていることも現実なのであれば、せめて西洋音楽の語法の推移を概観し、ピアノ音楽におけるバッハの位置づけを再確認したいものである。《平均律》の分析は、その有効な手段のひとつと考えられる。

仙台バッハゼミナールの活動を通して《平均律》第Ⅰ・Ⅱ巻を全曲分析・解釈することにより、個々の作品を理解するだけでなく、それぞれを異なる性格を持った音楽の「モデル」として眺めることができることがよくわかった。 それについては多くの研究者が言及している[13]が、実際に自分で実感することが重要だと考える。《平均律》をひとつの大きな曲集として捉えた場合、各曲がいわゆる「性格的小品」に通じる表情を備えていることに気づけば、特にロマン派以降の作曲家たちがこの曲集に触発されて作品を書いたことも納得できる。「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論」で「数をこなすこと」が有効な手段だと述べたこともその点に因るのである。[14]

《平均律》を実際に分析していて気がつくのは、古典派以降の作品とは違って必ずしも「機能和声」を重視しなくても良い場合がある、ということだ。ゼクエンツなど同じパターンで転調していくことがよくあるが、その発想は、ひとつ或いはいくつかのモチーフをバス（低音）の動きに乗せていくだけというものだからである。前述のチェンバロ製作者の言葉を借りれば「アラベスク模様」のように主題やモチーフを組み合わせて作り出すパズルのような音楽で、フレーズが和声の上に乗っている構造ではない。ピアノ学習者は、無意識のうちに和声を求め、メロディを探して歌おうとする。だが、《平均律》での和声とは3声や4声のそれぞれが横に流れていく途中で作

られる断面図のような感覚であり、古典派以降は左手に任されがちな「伴奏」による和声を想像すると混乱することが多い。

今回は《平均律》第Ⅰ・Ⅱ巻からそれぞれ第12番 f-mollを取り上げる。プレリュードとフーガが24曲ずつ納められている中で、第12番は前半の最後の曲にあたる。ひとつの節目にあたるこの曲はどのように作られているのか、仙台バッハゼミナールの手法にのっとり分析を試みる。なお、文中に用いられる独自の用語については、「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論」p.6を参照されたい。

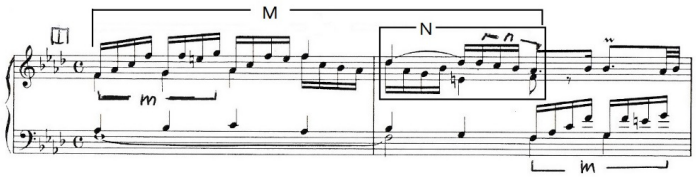
《平均律クラヴィーア曲集》第I巻 より 第12番 f-moll BWV857

【プレリュード】(22小節)

4声のそれぞれがほとんど常に16分音符と長い音符とを交代させながら動いている。

◎モチーフについて

・基本となるモチーフMが微妙に変化しながら、時には両声部にまたがって現れる。他にmとn及びNが設定される。



譜例3 1—2

・モチーフnはフーガにも用いられている(譜例5などのモチーフbとして)

◎構成について

Ⅰ 1—9 (9)

Ⅱ 9—16 (8)

Ⅲ 16—22 (7)

Ⅰ	1	2	3	4	5	6	7	8	9
上声	M								
下声	O.p.—→		M'	M'	M'	m	m	m	
	f:					カデンツ As:			カデンツ As:

Ⅱ	9	10	11	12	13	14	15	16
上声					m'		N'	
下声	m		M'	保続音	m'		m'	
	f:			カデンツ c:/C:→f:				カデンツ(偽)

・色のついている部分では、上声と下声にまたがってMの変形が作られている

⑪	16	17	18	19	20	21	22
上声		M	N	N’	N’	N’	N’
下声	O.p.→						
	f:						カデンツ

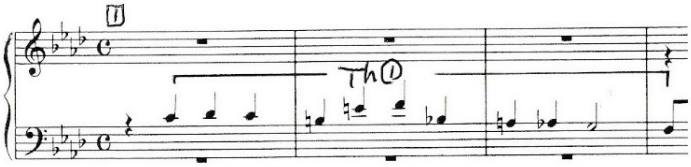
・⑯でMが第6音上に現れることではっきりとした再現性が避けられ、更に二重線で示したところの直前（⑪―⑫）に大きなカデンツがあることで、この曲が2つにも3つにも分けられる可能性を示唆している。

【フーガ】（58小節）

4声。

◎主題及びモチーフについて

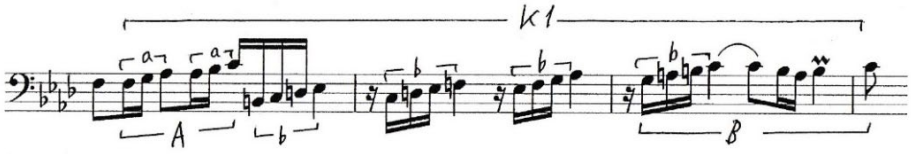
・主題はほとんど4分音符から成り、半音階による進行が特徴的。



譜例4　①―④

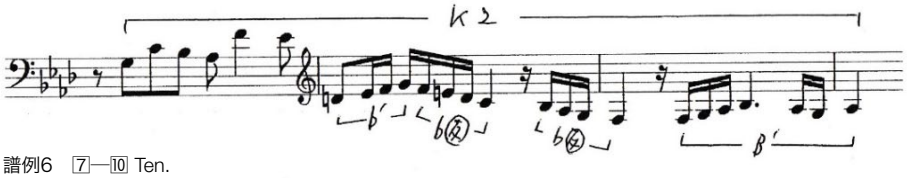
・対旋律K1、K2、K3では主題とは対象的に16分音符による動きが目立つ。また、二つの声部にまたがって現れることが多い。

・対旋律K1はモチーフa、bを素材とする



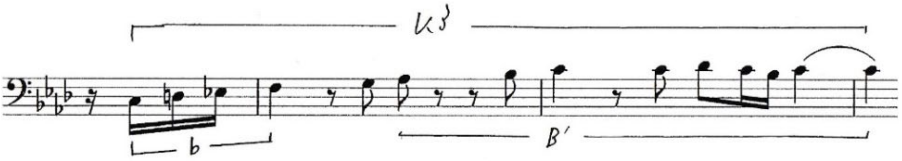
譜例5　④―⑦ Ten.

・対旋律K2はモチーフbを素材とする



譜例6　⑦―⑩ Ten.

・対旋律K3は三度現れるが（三度目はかなり変形している）いずれもK1、K2に重なり合う形で現れ、K1との掛け合いの形になっている



譜例7　13—16 Ten.→Alt.

・主題以外の部分ではほとんどいつもモチーフaとbが現れるが、その頻度が高いので下記の表には敢えて書き込んでいない。
・37—40を除いたすべての間句及び間奏において、対旋律でのモチーフAが2つの声部間でカノンのようなゼクエンツの形で用いられる。表では色のついた部分で示した。

◎構成について

〈第1部〉Ⅰ　1—16　（16）
　　Ⅱ　16—30　（15）
〈第2部〉Ⅲ　30—43　（13）
　　Ⅳ　43—58　（16）

〈第1部〉

Ⅰ	1	4	7	10	13	16
Sop.					Th④	
Alt.		Th②	K1	A　A		
Ten.	Th①	K1	K2	A　A	K2　K3	
Bas.			Th③	A　A　A	K1	
	f:	c:	f:	間句	カデンツ f:	

Ⅱ	16	19	22		27	28	30
Sop.		K1	A反　A反　A反		A反		
Alt.	A反　A反　A反	K2				K2　K3	
Ten.		Th⑤	A反　A反　A反		A反	K1	
Bas.	A反　A反　A反					Th⑥	
	f: 間奏	c:	間句			カデンツ f:	

〈第2部〉

III	30	34	37	40	43
Sop.		K1	B B	K2	
Alt.		Th⑦		K2	
Ten.	A A A	K2		Th⑧	
Bas.	A A A		A反A反A反A反	A反	
	f: 間奏	As:	間句	Es:	カデンツ Es:

IV	43	47	50	53	56	58
Sop.		Th⑨		K1'		
Alt.	A A A	K2'	A反'A反' A反'	K2'		
Ten.		K1	A反 A反 A反	(K3')		
Bas.	A A A			Th⑩		
	Es: 間奏	c:	間句	f:	カデンツ	

・Ⅰ、Ⅱ、Ⅳの最後に共通してKが3つとも現れ（Ⅳではいずれも変形している）はっきりとカデンツがしめされることで区切りが明確になっている。

・提示部は分かりやすく主題から始まることが多いのだが、ここでは、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳいずれも間奏からというのが特徴的である。

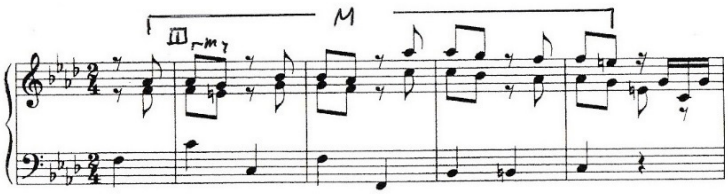
《平均律クラヴィーア曲集》第Ⅱ巻より 第12番 f-moll BWV881

【プレリュード】（70小節／140小節）

3声。2度の下行形による「ため息のモチーフ」[15]が全曲を支配している。対位法的というよりは和声的な書法。カデンツ以外のほとんどの部分でゼクエンツが見られる。

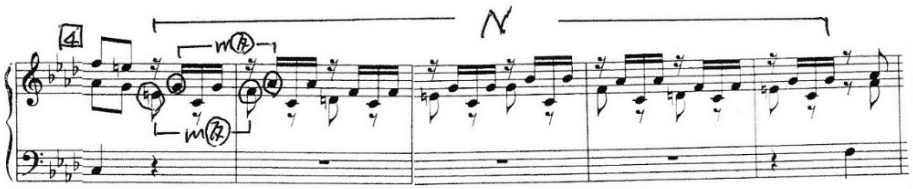
◎モチーフについて

・モチーフm（2度下行）が全曲を支配している。音型としては8分音符で動くモチーフmと、16分音符で動くモチーフnが設定でき、様々に組み合わされて用いられる。



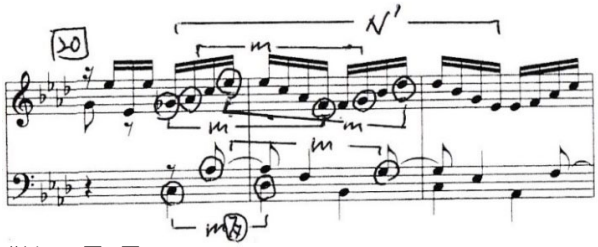
譜例8　1—4モチーフmとM

・16分音符によるモチーフnは個別には設定せず、NやN'として見かけ上の形を変化させたものを大きく捉えることとする。



譜例9　4—8 N：複数の声部にまたがる分散和音

・N'：分散和音とmとの組み合わせはすべてN'で表す。例えば次の通り。



譜例10　20—22

◎構成について

曲全体は2つに分かれてリピート記号がそれぞれついている。だが実際上の構成としては3つの部分に分けられる。

〈第1部〉(28小節) Ⅰ　1—8 (8)
　　Ⅱ　8—20 (13)
　　Ⅲ　20—28 (9)　　20—28
〈第2部〉(28小節) Ⅳ　28—40 (13)　　↕ 対応
　　Ⅴ　40—48 (9)
　　Ⅵ　48—56 (9)
〈第3部〉(14小節) Ⅶ　56—62 (7)
　　Ⅷ　62—70 (9)　　62—70

〈第1部〉

1	5	9	13	17	21	25	28
M	N	M	M	N	N’	N	
f:				As:		カデンツ	As:

・色をつけた第1部と第3部の最後の部分は同じ形になっている

〈第2部〉

28	33	37	41	45	49	53	56
M	N	N’	N’	N’	N’	N’	
As:		カデンツ b：				カデンツ f:	

〈第3部〉

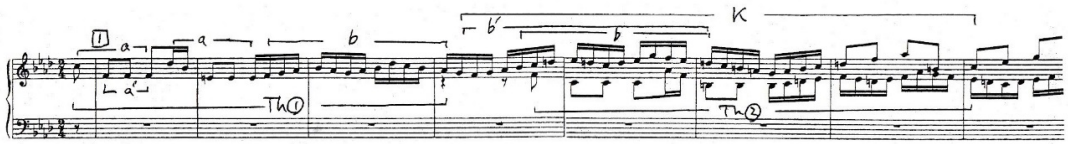
56	61	63	67	70
M半		N’	N	
	半終止			カデンツ

【フーガ】（85小節）

3声。

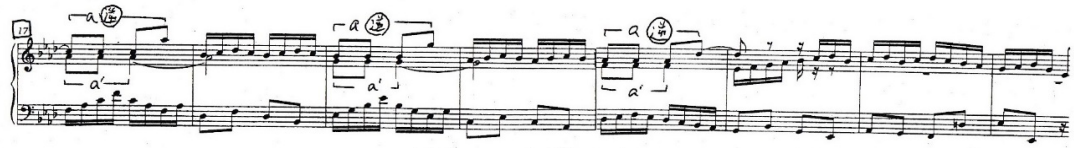
◎主題及びモチーフについて

・16分音符のパッセージによる対旋律Kはいつも少し違う形で出てくるが、もともとは主題のモチーフbに由来しており、2つの声部にまたがって出てくることも多い。



譜例11　1—8

・各提示部の終わり（17—24、33—40、66—71、78—85）にはaの逆行形が含まれたゼクエンツが現れ、66—71以外ではカデンツも形成している。表では色をつけて示した。



譜例12　17—24

〈第1部〉Ⅰ　1—24（24）

Ⅱ　25—40（16）

〈第2部〉Ⅲ　41—71（32）

Ⅳ　72—85（14）

◎構成について

〈第1部〉

Ⅰ　1　5　12　14　17　25

Sop.	Th① K		K m m	m	a㊀ a㊀ a㊀	
Alt.		Th②	b’		a’ a’ a’	
Bas.			Th③	b’		

f：　間句　間奏　カデンツ As:

・14—16のSop.にプレリュードのモチーフmが現れる

Ⅱ　25　29　33　39　40

Sop.	Th④ K	a’ a’ a㊀	
Alt.	Th⑤	a㊀ a㊀ a㊀	
Bas.	K K		

As:　間奏　カデンツ c :(C:)

〈第2部〉

Ⅲ　41　51　54　56　62　66　71

Sop.	K	K			a’ a’
Alt.			Th⑦		a㊀ a㊀a㊀’
Bas.	Th⑥	b’	O.p. (a’)	a’ a’ a’ a’ a’ a’	

f：　間句　間奏

Ⅳ　72　75　77　85

Sop.	Th⑧ a’(保)		a㊀’ a㊀ a㊀
Alt.	K	Th⑨	a’ a’ a’
Bas.		K	(O.p.)

b：　f:　コーダ　カデンツ

第Ⅰ巻と第Ⅱ巻の同じ調性のものを並べてみて、まずは構成に着目したい。いずれのプレリュードも、2つと3つのどちらにもとれるという二重構造を備えている。フーガは、どちらも各提示部の最後の部分がほぼ共通する素材からなり、しかも第Ⅲ提示部だけが少し異なるという同じ設定になっている。偶然なのか、前半の最後の曲という特別の意思表示なのかは分からないが、興味深い点である。

また、現代の感覚では推し量ることが難しいかもしれないが、f-mollという「調性」に対するバッハの考え方もある程度想像することができよう。[16]更に拍子や用いられるリズムをも参考にすることで作品の性格を窺い知ることができ、より的確な表現方法にもつながっていくと考えられる。例えばこのf-mollでは、第Ⅰ・Ⅱ巻ともプレリュードとフーガの拍子が同じである。つまり、両者は相反するような表情を持つ組み合わせではないということだ。また、いずれの曲にも楽しげな舞曲のような表情は読み取れない。だが、4/4や2/4という拍子を考えれば極端に遅いテンポの設定には無理がある……というように少しずつ読み解きながら1曲ずつ積み重ねていくことが、作品を「読む」力を養うのである。作品を分析すること自体が目的なのではなく、あくまでより説得力のある、より良い演奏のための手段であることを忘れてはならない。

結び

明治維新によってもたらされた西洋音楽だが、その当時のヨーロッパでの音楽をめぐる状況と現在では、相当の変化が起きていると考えられる。日本においても、筆者が見る限りではとりわけ文献学などにおける変化は著しいように感じられるが、ピアノの教育の現場ではどうなのだろうか。未だに、難しい曲を間違えずに立派に弾くことが評価につながるような現実があるように思われる。

だが、《平均律》は古典派やロマン派、更にフランス近代の作品にも通じる「語法」を学ぶことのできる引き出しのようなものだ。バッハの存在価値を再認識し、新たな視点から教育に取り入れていくことが今後のピアノ音楽界に必要になると確信するものである。

注

1　田原さえ「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論」（昭和音楽大学研究紀要 第32号）

2　田原さえ「J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》へのアプローチ試論 Ⅱ――東北地方におけるピアノレスナーへのアンケートをふまえて――」（昭和音楽大学研究紀要 第33号）

3　磯山雅『J・S・バッハ』（講談社現代新書、1994）p.11

4　仙台バッハゼミナールは2001年4月に発足した。その目的は《平均律》のシンプルで分かり易い分析を試み、そのことによってより良い演奏ができるようにということである。音楽大学並びに音楽科の卒業生を中心に、多少の出入りはあるが常時10数名で行われている。2006年10月から2009年1月には、9回にわたって《平均律》第

I巻の研究発表会を開催。現在は第II巻の研究発表会を行っており、現在第16回目。代表者は田原さえ

5 やなせたかし／角倉一朗 監修『音楽の父・バッハ［ジュニア音楽図書］』（音楽之友社、1982）

6 三善晃監修『音楽のおくりもの（中学音楽2・3）』（教育出版、2009）、畑中良輔 他9名 著『MOUSAムーサ2』（教育芸術社、2013）、畑中良輔 他14名 著『Joy of Music』（教育芸術社）など

7 千蔵八郎『ピアノ音楽史事典』（春秋社、2002）p.2

8 大崎滋生『音楽演奏の社会史』（東京書籍、1993）pp.105-106

9 田原さえ 前掲書（昭和音楽大学研究紀要 第32号）p.3

10 レヴィン、R.『Mozart: Piano Sonatas K.279, K.280 & K.281 on FORTEPIANO』Vol.1（DVD/deutche harmonia mundi、2005）

11 例えば以下のようなものを挙げることができる。リトル、M.、ジェンヌ、N.『Dance and the Music of J.S.Bach』（Indiana University Press、1998）p.63-82、橋本英二『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』（音楽之友社、2005）pp.186-194

12 橋本英二 前掲書 p.307

13 例えば以下のようなものを挙げることができる。シューレンバーグ、D.／佐藤望・木村佐千子 訳『バッハの鍵盤音楽』（小学館、2001）、ゲック、M.『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ』第Ⅲ巻（東京書籍株式会社、2001）pp.137-145

14 田原さえ 前掲書（昭和音楽大学研究紀要 第32号）p.5

15 ケラー、H.／竹内孝治・殿垣内知子 訳『J.S.バッハの平均律クラヴィーア曲集』（音楽之友社、1994）p.170

16 例えば以下のようなものを挙げることができる。市田儀一郎『平均律クラヴィーアI』（音楽之友社、2001）p.266、橋本絹代『やわらかなバッハ』（春秋社、2009）pp.41-43、46-49

使用した楽譜

◎ Joh.Seb.Bach. *Sonaten für Flöte und Klavier(Cembalo) Heft1* Edited by H.Eppstein. München：Henle（譜例1）

◎ ヘンデル《クラヴサン曲集Ⅰ》校正：R.シュテークリヒ、東京：全音楽譜出版社、2000年（ベーレンライター原典版 11）（譜例2）

◎《平均律クラヴィーア曲集》については以下の楽譜を参考にした（譜例3-12）

・Joh.Seb.Bach. *Das Wohltemperierte Klavier Tel I,II* Edited by O.von Irmer. München-Duisburg：Henle

・J.S.バッハ《平均律クラヴィーア曲集》Ⅰ,Ⅱ 編集：A.デュル、東京：全音楽譜出版社、2008年（ベーレンライター原典版）