

# 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

田原 さえ

## 序

明治維新後、洋楽を導入し日本での音楽教育を普及させるべく、1879年文部省内に音楽取調掛が設置された。同掛には最初の蔵書として洋楽譜78冊、洋楽書5冊があった。これらは日本政府の招聘でアメリカから来日したメーソン氏が持ち込んだとされるもので、洋楽譜の中には20冊の《バイエル》が含まれており、他にチェルニー、クレメンティ、ケーラーなどの教本は見られるが、バッハは皆無である。<sup>1</sup>

その後、音楽取調掛は1887年(明治20年)10月に東京音楽学校となる。筆者が調べた限りでは、初めて同校の入学試験においてピアノの課題としてJ.S.バッハの《平均律クラヴィーア曲集》(以下、《平均律》)が現れるのは、ようやく昭和11年度のことである。そこではベートーヴェンのピアノ・ソナタNo.1～18の中の1曲(第1楽章のみ)と共に、《平均律》第I巻のNo.9 E-Durを演奏するよう書かれている。<sup>2</sup>

一方、同時期に日本国内ではミッション系の私立女子学校が相次いで設立された。そこではキリスト教の影響もあり、音楽教育が積極的に行われていた。例えば東洋英和女学校(1884年創設、現・東洋英和女学院大学)、活水女学校(1879年創設、現・活水女子大学)、女子のための寄宿学校(女学校おんながっこう、1875年創設、現・神戸女学院大学)などが挙げられる。興味深いのは活水女子大学音楽科でのカリキュラムに、すでに1889年(明治22年)バッハの《インヴェンション》が明記されていることである。<sup>3</sup>

また、例えば上述した音楽取調掛の卒業生であった幸田延(1870～1946)がウィーンに留学(1890～1895)したときに作曲法や対位法も学んでおり、その後帰国して同校の教員になっていることから、当時ポリフォニー教育が全く日本でなされていなかったわけではないであろう。

以上のことから、音楽教育の初期段階においてバッハの教材は“点”の状態で日本に持ち込まれたと推測することができる。日本でのピアノ教育が、伝統音楽の琴や三味線のお稽古事のあり

方のように師匠と弟子といった縦のつながりが強い形で体系化されていったことを考えれば、最初にバッハの作品を習得したピアノの学習者が、その後は自分の生徒にも同様に教えていくといった連鎖を想像することは難しくない。しかし中央での音楽教育機関である東京音楽学校においては、音楽の教員養成が第一目的でピアノ演奏の教育はまだ先の話であり、ましてやバッハが早い時期から系統立てられた教材として用いられていたわけではないと考えられる。

この時期においてピアノ音楽の主要なレパートリー作品は18世紀以降のものを中心としていくことや、何と言っても日本での最初のテキスト《バイエル》が相当熱心に学ばれていた様子からも、初期のピアノ教育で特にバッハが重視されたということは考えにくい。<sup>4</sup>

J.S.バッハ自身、教育者として多くの弟子を残しているが、その系列には日本人も連なっている。例えば、近年の日本における「ピアノ界隆盛の立役者」<sup>5</sup>として挙げられる井口基成（1903～83）、愛子（1910～84）兄妹はバッハ→チェルニー→コハンスキー（基成氏はF.リストの流れを汲むI.ナットにも師事）<sup>6</sup>に、安川加壽子（1922～96）は同じくバッハ→チェルニー→F.リスト→L.レヴィに師事した<sup>7</sup>。間接的ながら日本にもバッハの教育法が伝えられたと考えられるが、彼らの活躍した時期は上記の幸田延から更に約30年以上も後のことになる。<sup>8</sup>

つまり、洋楽が導入されてから本格的なピアノの教育が行われるようになるまでのタイムスパンと、そこから更にバッハが教材として認識され始めるまでのタイムスパンがかなりあることに気づくのである。ましてや、中央から離れた地方のピアノ教師にまでバッハの音楽教育が浸透することはより困難であったとも考えられる。

このような歴史的な素地が、洋楽が輸入されて150年近く経つ現在もお“バッハは苦手・難しい”という状況が続いているひとつの要因として考えられるのではないか。

本論文では、その潜在的な苦手意識を可視化することを試み、筆者と仙台バッハゼミナール<sup>9</sup>のメンバーが試行錯誤して制作した《平均律》を学習するときの手引きとなるシンプルな解説を紹介しながら、改めてバッハを学ぶ重要性について述べるものである。

## 本論

### 第1章 大学でのピアノ教育においてなぜバッハは必要か

現状として、音楽大学の入試課題曲や国内外のピアノ・コンクールでの課題曲としてバッハの作品、殊に《平均律》のフーガは避けて通れないものである。しかし一方でポリフォニー教育という観点では、早い時期からの教材の使い方、様々な解釈の方法、あるいは演奏法など、問題点は枚挙にいとまがないのも事実である。

本論文は、その中から音楽大学でのピアノ教育において用いられる教材としてのバッハの作品

《平均律》に論点を絞って考えることとする。

序章で述べたように、日本のピアノ教育初期においてバッハの作品が浸透していたとは言えないことから、例えばバイエルやチェルニーのような教本と較べてバッハのそれがとりわけ体系化されにくかったことは容易に推察できる。

また、20世紀に入ってヨーロッパではいわゆる古楽運動が起こり、徐々にバロック音楽の演奏は“オリジナル”の楽器で、という考え方が広まって行く。<sup>10</sup>そのため、歴史的奏法にのっとり、バッハの作品をチェンバロでなくピアノで演奏する場合には“ノン・レガートで弾く”“ペダルは使わない”という解釈が現在では一般的になったといえる。更にクレッシェンドやリタルダンとといった、ロマン派の作品を演奏する際には当然の表現手段が用いられることはかなり控え目であると言ってよい。しかし、19世紀にバッハの作品は当時の作曲家たちによって様々な改編を施された。鍵盤楽器に限っても、F.リスト(1811~71)やK.タウジヒ(1841~71)、F.ブゾーニ(1866~1924)などが挙げられる。そして《平均律》もまた、ブゾーニ版やチェルニー版、ムジェリーニ版、更にバルトーク版といった解釈版の楽譜が出版されている。“楽譜に忠実に演奏する”という考え方に即してみれば、ヘンレ版や新バッハ全集などいわゆる原典版には何も書かれていない一方で上述したような解釈版の楽譜には様々な指示が書き込まれており、学生はもちろん指導者も困惑することが往々にしてある。

以上のようなことから、日本での多くのピアノ学習者と指導者にとってバッハの作品の解釈と演奏が非常に確信を持ちにくいものになっていると言える。

しかしながら、音楽史をたどってみれば古典派では言うまでもなく「ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンのような音楽家は、バッハの存在と重要性を知っていた」<sup>11</sup>。そしてピアノ音楽の重要なレパートリーである19世紀以降ロマン派の代表的な作曲家たちもバッハを作曲家として、また彼の作品をピアノの教材として重視していたことはよく知られている。

メンデルスゾーンによる1829年の《マタイ受難曲》蘇演の背景には「彼にバッハ復興の開始ボタンを押させる土壤が、市民のなかに多層的にできあがっていた」<sup>12</sup>と考えられるが、そのような社会的現象とは別に作曲家たちはバッハの作曲技法について深く敬意を持ち、ピアノの教育に彼の作品が必要不可欠であると考えていたことが容易に推察される。シューマンの「音楽の座右銘：《平均律クラヴィーア曲集》を毎日のパンとするように。そうすれば、今にきっとりっぱな音楽家になる。」<sup>13</sup>や、ショパンが生徒に語った言葉とされる「いつもバッハを勉強しなさい、というものであった。『進歩するにはこれが一番の方法なのです』と。」<sup>14</sup>などは、その顕著な一例であろう。

これらはどういうことを意味するのか。つまり、教育に関してバッハの作品は単に演奏するだけではなく、バッハ自身が明言しているように作品を通して「優れた楽想を手に入れ……作曲の

予感をえる」<sup>15</sup>ことが大切なのであり、おそらくはその意味において、多くの作曲家たちがバッハの重要性を強調したのだと考えられる。

従って、ピアノ音楽の重要なレパートリーであるロマン派の作品をより良く演奏するためにも、バッハの作品を演奏するだけでなくある程度自力で理解できるようにすることが、ピアノ教育において重要であると考えられる。せめて大学での早い段階から（幼少期からの同教育に関しては、ここでは触れる余裕はない）バッハをそのように学習することが必要不可欠であると筆者は考える。

以下、第2章では《平均律》を学習する際の“難しさ”について考察してみたい。

## 第2章 音楽大学における教材としての《平均律クラヴィーア曲集》

本学のピアノ科の学生19名に「バッハの作品、特に《平均律》はロマン派の作品に較べて難しいと思うか?」というアンケートを依頼したところ、次のような答えが返ってきた。

回答の選択肢は「①とても難しい・②少し難しい・③あまり難しくない・④むしろ易しい」で、それぞれ①9名・②7名・③3名・④0名 という結果が出た。

①と②を選択した者に複数回答で難しさの具体的な点を選択してもらったところ「暗譜」9名・「譜読み」8名・「左手でテーマを弾く」6名・「どのように表現していいかわからない」5名・「人前で演奏する」4名・「ポリフォニーは基本的に苦手」3名・「ペダルの使い方」2名・「その他：ストレッタや内声のテーマを出すこと・声部間のバランス・装飾音の入れ方・ロマン派の音楽のように、表現したい方向性が定まらない・弾けるようになっても考えることが多すぎて分からなくなる」といった結果が出た。

更に、「その対策としてどのような方法で克服しているか」に対して、17名が「1声部ずつ弾く」或いは「片手の練習をする」「テーマだけを抜き出して練習する」と答えている。「解説書を参考にする」は1名、「和声を考える」「分析する」も1名ずつだった。

このアンケートの結果から見えてくることは、《平均律》を弾きこなすための練習法が楽譜を読んで思考しながら進めていくのではなく、技術的なエチュードと同様の手法、つまり単なる反復練習によっているのではないかということである。

上記のようなアンケート結果をふまえた上で、“バッハは難しい”と言われることについて、《平均律》の難しさを①譜読み②演奏③指導の3つの観点からまとめてみたい。

### ①譜読みをする＝アプローチの難しさ

(ア) 解釈の手引きとなる解説書が難しく、読むと更に分からなくなる

(イ) 解釈の解説書もまた複数あり、結局自分で判断できない

- (ウ) 原典版とされている楽譜でさえ複数あり、どの楽譜が正しいのか分からない
- ②試験やコンクールなど人前で演奏するとき、またはその準備段階での難しさ
- (ア) 当時の演奏習慣やスタイルをある程度理解しておく必要がある (のだが、していない)  
その結果として次のような問題が起きる
- (イ) 具体的な表現の仕方が分からない
- (ウ) 楽器が違うので、アーティキュレーションやペダルなどをどのように用いたらよいか判断できない
- ③教える側面からの難しさ
- (ア) ①と②と内容的にはほとんど同じと考えられるが、特にコンクールにおける課題曲としてのバッハには微妙な難しさがある。テンポ、表現の幅、アーティキュレーションやペダル、フレージング等々。しかも審査員の考え方も様々なので、その評価もまた三者三様、といった状況。
- (イ) ピアノのレパートリーは非常に幅広く曲数も多いため、バッハだけに時間を割くことができない。ましてタッチやアーティキュレーション、ペダルといった微妙な問題には時間もかかる。

以上、とりわけ②についてだが、ピアノの教育者・学習者といえども、バロック時代の演奏スタイルや習慣についての最低限の基本的な知識程度は学んでおく必要があると考えられる。それは、単に楽器の違いや様々な版があるという現実的な側面だけではなく、時代そのものの認識も含まれるであろう。

バッハの《平均律》を学ぶ上での具体的な問題点をまとめてそれらを解決していく手段を考えた時、筆者と仙台バッハゼミナールのメンバー全員が実感を伴って導いた結論が、“数をこなすこと”であった。《平均律》の各曲は、例えばベートーヴェンのソナタなどに較べてはるかに短くシンプルである。これらを自分なりに考えて演奏するというトレーニングを積むことによって楽譜の読み方が変化し、主題やモチーフの扱われ方、楽曲の構成、或いはその曲の持つ性格などが見えやすくなっていく。更に、上述したようにバロック時代の演奏スタイルや習慣を学びながら実際に多くの曲を弾くことによって、具体的にタッチやアーティキュレーション、フレージングなどをどのように扱うべきか分かるようになる。それが最終的には古典派以降の作品を自力で解釈・演奏していくことへの非常に大きな手助けになり得るのである。つまり《平均律》に数多くアプローチすることはピアノ演奏の上達への確実な手段のひとつと言える。

“数多くこなす”時に問題となるのが、学生に施したアンケートでも明らかのように「譜読み」の難しさであろう。それについては筆者自身も、バッハを学習する際に上述の①(ア)「解釈の手引きとなる解説書が難しく、読むと更に分からなくなる」という訴えを生徒たちから受けてきた。そこで、学習者にはできるだけシンプルな手引きが必要であり、複雑で様々な興味深さを持てる

のはその点をクリアしてからであるという考えのもとに、以下第3章で私たちの研究成果の一部をアプローチ試論として紹介する。

### 第3章 《平均律》へのアプローチ試論

ここでは、《平均律》第I巻より第14番 fis-moll と第17番 As-Dur を例に取り上げる。また、この資料を実際に使ってみた人の感想も簡単に記載しておきたい。

#### 用語について

仙台バッハゼミナールでは、よりシンプルに楽曲分析を行うため独自の言葉の使い方或いは規定の仕方をしている。主な例としては次のようなものがある。

#### ・フーガでの主題の扱い方

Dux(ドックス/主題)と Comes(コメス/応答主題)という区別の仕方はせず、すべての主題をTh(主題Themaの略)として扱う。また、声部には関係なく楽曲中に出てくる順番にTh①、Th②、Th③……と表記する。

#### ・対旋律の表し方

主題に対して現れる旋律はすべて対旋律だが、特に共通していると捉えられるものをK(Kontrapunkt)で表し、その中でいつも同じ形で現れるものをK-Th(対主題)とする。

#### ・モチーフの表し方

プレリュードにおいてはm、n……、フーガではa、b……とする。場合によっては大きなモチーフとしてM、A等を用いることもある。

#### ・「提示部」について

フーガ1曲を分析するときいくつかの主題群にグループ分けするが、その単位を「提示部」と名付ける。

#### ・番号等の書き方

小節数：①、②⑤ (アラビア数字を□で囲む)

提示部：Ⅰ、Ⅳ (ローマ数字を□で囲む)

フーガにおいて提示部をいくつかまとめる場合：〈第1部〉、〈第2部〉

プレリュードにおいてある程度の小節数のまとまりを示す場合：①、④ (ローマ数字を○で囲む)

#### ・間奏及び間句の扱い方

間奏：提示部と提示部とをつなぐもの

間句：ひとつの提示部において、主題と主題とをつなぐもの

#### ・オルゲルプункト(独) /オルガンポイント(英) O.p.について

和音が変わってもそのまま持続される音を「保続音」と呼び、その中でも特にバスに置かれているものをいう。

・調性もカデンツも、表には主要なものだけを記載してある。

第I巻より第14番fis-moll及び第17番As-Durの紹介

### 第14番fis-moll BWV859

【プレリュード】(24小節)

3声だがほとんど2声で書かれており、まるで2声のインヴェンションのようである。<sup>16</sup>

◎モチーフについて

・4度の順次下行形Mが主体となっており、モチーフmと共にこの曲を構成している。

[譜例1 ①-②]

[譜例2 ④-⑤]

◎構成について

Ⅰ ①-⑫(12)

Ⅱ ⑫-⑲(13)

	①					6						12	
Sop.	M1	M2	m	M3	m	M1	M3		M1	m	M1		カ デ ン ツ
Alt.	M2	/											
Bas.	O.p.	M1	m	M1	m	M3	M1	m	M2	m	M2		
	fis:											cis:	

	⑫	13				17		19		21		24	
Sop.	保続音	M3			M1			M2	M1	保続音	M3		カ デ ン ツ
Alt.	M1	/	M2	M2	/	/	/	/	M1	/	/		
Bas.	M2	M1	M1	M2	m			M1	M1	M2	M1		
	cis:					カデンツ(半)fis:			カデンツ				

- ・ ⑫-⑬ではMが半小節ずつずれている。
- ・ ⑫ Sop.の冒頭が16分休符になっているが、そこにa音が隠されていると考え、あえて⑬のSop.をM2の反行形とした。

【フーガ】(40小節)

4声。真正応答(Th⑥のみ装飾された形から始まる)。第I、II巻通して唯一の6/4拍子。

◎主題及びモチーフについて [譜例3]

- ・ 主題は5度の上下行の形をしている(☆)。
- ・ 対旋律Kの2度の動きは、コラールによく見られる「むせび泣きの動機」<sup>17</sup>である。
- ・ モチーフa、bは間句、間奏に用いられる。
- ・ プレリュードのモチーフmとの関連性が見られる。

[譜例3 ①-⑦]



◎構成について

- I ①-⑫ (20)
- II ⑫-④① (21)

I	1	4	7	8	11	15	18	20	
Sop.							Th④	a+b	間
Alt.	Th②		a	間	K	a	a+b		
Ten.	Th①	K	a	句	a		間	b	
Bas.				Th③	a	句	K	a+b	
	fis:		cis:		fis:		カデンツ cis:		

II	20	23	25	28	29	32	35	37	40	
Sop.	間		Th⑥	a	間	K	K	b	Th⑧	カ
Alt.	Th⑤反	a	K	a	句	保続音 a		b	間	K
Ten.					Th⑦			b	句	K
Bas.	K(b+b②)	b	句			Th⑤反	b	句	O.p.	ツ
	cis:		カデンツ		fis:		(Fis:)			

- ・ 22 Sop. に主題の冒頭部分が現れる。
- ・ 28-31は7-10を1オクターヴ上げて、ほぼ再現している。
- ・ 反行主題Th⑤とTh⑧に対して、Kは変化している。

### 第17番 As-Dur BWV862

【プレリュード】(44小節)

バッハの器楽曲には珍しいAs-Durで書かれている。<sup>18</sup>

◎写本について

フォルケルの写本では6-12と22-26が異なっている。<sup>19</sup>

◎モチーフについて

・ 8分音符の分散和音を含むものをモチーフm [譜例4]、16分音符の動きによるものをn [譜例5] とする。

[譜例4 1]



[譜例5 9-10]



・順次進行を形作る16分音符の動きをモチーフoとする。

[譜例6 15-16]



◎構成について

〈第1部〉 ① 1-9 (9)

② 9-18 (10)

〈第2部〉 ③ 18-26 (9)

④ 26-35 (10)

〈第3部〉 ⑤ 35-44 (10)

<第1部>

	① 1	5	⑨ 9	13	16	18
上	m m	m m	n n n n	o		
下	m m		m m	m m m m	m m m	

As:

カデンツ Es:

<第2部>

	⑩ 18	22	24	⑭ 26	30	33	35
上	m m		m m o' o'	m m m m	m m m		
下	m m	o' o' m m		n n n n	o		

Es:

As: (Des)

カデンツ As:

<第3部>

	⑮ 35	39	44
上	m m	o o m m	
下	m m	o o n n	

As:

カデンツ

- ・〈第1部〉と〈第2部〉では、声部が入れ替わってほとんど同じ形でできている。
- ・このプレリュードは小協奏曲<sup>20</sup>、チェンバロ様式<sup>21</sup>など様々な捉えられ方をしている。版によってテンポの設定やアーティキュレーションなども異なり、興味深い。

テンポの設定例：リーマン Allegretto poco mosso / ムジェリーニ Allegro / ビショフ Allegretto / チェルニー Moderato / ブゾーニ Un poco maestoso (dolce)<sup>22</sup> / ケラー ♩ = 72<sup>23</sup>

### 【フーガ】(35小節)

4声。定調応答。

8分音符の跳躍の動きと16分音符の順次進行との組み合わせがプレリュードと共通している。

### ◎主題及びモチーフについて

- ・主題は、そのほとんどが8分音符で分散和音的な跳躍の動き（プレリュードのmと共通）から成るが、その音程関係は必ずしも一定ではない。
- ・対旋律Kは特定できないが、16分音符の動きが必ず主題と共に現れる。複数の声部にまたがっていることも多い。そのモチーフa、aの反行形は微妙に形を変えながら（a'）間句、間奏にも用いられている。

#### [譜例7 ①-③]

- ・モチーフbはaの♠からできており、間句、間奏に用いられる。

#### [譜例8 ①①-①②]

### ◎構成について

〈第1部〉 ① ①-⑩ (10)

〈第2部〉 Ⅱ 10-17 (8)

Ⅲ 17-23 (7)

Ⅳ 23-27 (5)

〈第3部〉 Ⅴ 27-33 (9)

<第1部>

	1	3	5	6	7	10
Sop.				Th③		間
Alt.				Th④	a <sup>⊗</sup>	
Ten.	Th①	a a <sup>⊗</sup>	間	a'	a'	
Bas.	Th②	句 a' a <sup>⊗</sup>	a <sup>⊗</sup>	a'	奏 a <sup>⊗</sup> a <sup>⊗</sup>	
	As:			Es:		As:

<第2部>

	10	11	13	14	16	17
Sop.	a'	間 a'		間	a'	
Alt.			Th⑥	b	a <sup>⊗</sup>	
Ten.	Th⑤	句	a'	奏		
Bas.	a'	b		a'		
	As:		f		カデンツ f	

	17	18	19	23
Sop.	a'		b 間	
Alt.		Th⑧	a'	a <sup>⊗</sup>
Ten.	Th⑦	a'	奏	
Bas.				
	b:		カデンツ Es:	

	23	24	25	27
Sop.		Th⑩	間	
Alt.	Th⑨			
Ten.	a <sup>⊗</sup>	a <sup>⊗</sup>	a <sup>⊗</sup> 奏	
Bas.				
	Es:	Des:	As:	

<第3部>

	27	28	29	30	31	33	35
Sop.				Th⑪	b' 間	Th⑮	カ
Alt.			Th⑬				デ
Ten.		Th⑫	a <sup>⊗</sup>				ン
Bas.	Th⑪			a'	a' 句	a'	ツ
	As:	c:	As:	(Des:)		カデンツ(偽)As:	

・ 21 - 22 Alt. と Sop. に主題の冒頭部分が現れる。

この資料を使って譜読みをした感想(アンケート)について

アンケートに答えてくれた8名は、ピアノ講師(音楽教室・個人)が5名、大学2年生が2名、中学3年生が1名である。資料を用いて取り組んだ曲はいずれも第I巻から第2番c-moll、第5番D-Dur、第11番F-dur、第14番fis-moll、第17番As-Dur、第21番B-Dur、第23番H-Durであった。これまでバッハの作品で弾いたことのある曲目を挙げてもらい(複数回答だが中3生はインヴェンション・シンフォニアを、それ以外全員がインヴェンション・シンフォニア・平均律・フランス組曲・イギリス組曲を挙げ、他にアンナ・マグダレーナ、プレインヴェンション、小プレリュードとフーガ、幻想曲とフーガ、トッカータ、編曲ものが各1名ずつあった)、更に「この表(資料)を使ってみてどうだったか」という問いに対して自由に述べてもらった。特に中3生の回答が、「シンフォニアに続いて初めて《平均律》に取り組んだが、この表を使ったら主題などが見つけ易かった」と興味深いものだった。コメントは同じようなものが多く、「表を使うことで、主題やモチーフが目に見えて分かり易い」「弾いている音のどこを聴けばよいか、はっきり分かる」「構成などが頭の中で漠然と分かっている、紙面で明らかになるとより弾きやすい」「細かい変化に気づくことで、音楽的に演奏できるようになりそう」「たぶん暗譜もし易いと思う」などである。他に、「曲によっては表をもっと細かくしてほしい」「教える立場として、どのように指導すべきかアドバイスも載せてほしい」という意見もあった。

特に「表を使うことで、主題やモチーフが目に見えて分かり易い」、「構成などが頭の中で漠然と分かっている、紙面で明らかになるとより弾きやすい」ということは私たちも目標としていることのひとつであり、ある程度良い結果が出たと考えられる。

## 結び

一朝一夕にはできないが、このようにしてバッハの《平均律》からできるだけ多くの曲に触れ、理解し、更にバロック時代の演奏スタイルをふまえながらより良く演奏することが、おそらくはその後の時代のピアノ作品を学び、演奏する際に大いに役立つと考えるものである。

今後は《平均律》第II巻、更には、よりシンプルでかつ教育的意図が明確な《インヴェンション・シンフォニア》にも取り組んでいきたいと考えている。

## 注

- 1 (財)芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会(編)『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』(音楽之友社、昭和62年) p.33

- 2 (財)芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史編集委員会(編)『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第二巻』(音楽之友社、平成15年) p.516
- 3 活水学院百年史編集委員会(編)『活水学院百年史』(長崎、活水学院、昭和55年) p.43
- 4 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』(前掲書) p.33
- 5 村上隆『バッハ《インヴェンションとシンフォニア》創造的指導法』(音楽之友社、2011) p.11
- 6 『音楽大事典』第1巻(平凡社、1981) p.80
- 7 『音楽大事典』第5巻(平凡社、1984) p.2609
- 8 村上隆 前掲書 pp.11-12
- 9 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1巻の研究発表会を開催。現在は第II巻に取り組んでいる。代表者は田原さえ。
- 10 ハスケル、H. / 有村祐輔監修『古楽の復活』(東京書籍、1992) pp.297-322 参照のこと
- 11 クッフアーバーグ、H. / 横山一雄訳『基本はバッハ』(音楽之友社、1995) p.154
- 12 大崎滋生『音楽演奏の社会史』(東京書籍、1993) pp.76-89
- 13 シューマン、R. / 吉田秀和訳『音楽と音楽家』(岩波文庫、1988) p.198
- 14 エーゲルディンゲル、J.J. / 米谷治郎・中島弘二訳『弟子から見たショパン』(音楽之友社、2005) p.85
- 15 村上隆 前掲書 p.23
- 16 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) p.326  
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.96
- 17 ケラー、H. 前掲書 p.97
- 18 ケラー、H. 前掲書 p.104
- 19 ケラー、H. 前掲書 p.105
- 20 ケラー、H. 前掲書 p.104  
市田儀一郎『バッハ 平均律クラヴィーアI - 解釈と演奏法』(音楽之友社、2001) p.337
- 21 矢代秋雄・小林仁『バッハ平均律研究I』(ムジカノーヴァ、1999) p.158
- 22 市田儀一郎 前掲書 p.337
- 23 ケラー、H. 前掲書 p.105

## 参考文献

- 小林義武『バッハ - 伝承の謎を追う』(春秋社、1995)
- 小林義武『バッハ復活 - 19世紀市民社会の音楽運動』(春秋社、1997)
- ゲック、M. / 鳴海史生・大角欣矢訳 / 小林義武監修『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ』(東京書籍、2001)
- 橋本絹代『やわらかなバッハ』(春秋社、2009)
- デュ＝ブーシェ、P. / 高野優訳『バッハ 神はわが王なり』(創元社、2007)
- バッハ、C.Ph.E. / 東川清一訳『正しいクラヴィーア奏法 第一部』(全音楽譜出版社、2000)
- グラーフ、P.L. / 増永弘昭訳『美しいメロディーをつくるための演奏原理』(シンフォニア、1995)
- ピッチ、M.・ボンフィス、J. / 余田安広訳『フーガ』(白水社、1996)
- 萩谷由喜子『幸田姉妹』(ショパン、2003)
- 神戸女学院百年史編集委員会(編)『神戸女学院百年史 総説』(神戸女学院、昭和51年)
- 神戸女学院百年史編集委員会(編)『神戸女学院百年史 各論』(神戸女学院、昭和56年)

東洋英和女学院資料室委員会（編）『資料室だより』No.8（東洋英和女学院大学、1980）

Little, M.・Jenne, N.『Dance and the music of J.S.Bach』（Indiana University Press、1998）