

J. S. バッハ無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ 第3番ハ長調 BWV 1005の奏法研究

河野 芳 春

教育学部 音楽教育講座

(平成13年9月28日受理)

要 旨

本研究は1996年に開始したJ. S. バッハ無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ (BWV 1001~6), 全6曲からなるチクルス研究のプロセスをなす。今回は5曲目の無伴奏ソナタ第3番ハ長調BWV 1005をとりあげ, チクルスにおける作品の意義について考察し, その奏法に自らのヴァージョンを構築することを目的とする。そのために本稿を3部に分け, 既に山形大学紀要(教育科学)第11巻第4号に記した所感を増補する形で第I部を進める。第II部は調性感について触れ, 続く4項目に楽曲を構成する楽章をそれぞれ対応させ, 従前のソナタ第1及び2番を含めて比較的考察を行なう。第III部においては本曲の奏法に絡む運弓法, 運指法, 強弱法等について, ここ百年に及ぶ13の版を照査し, それらの特長, 相異等踏まえたうえで, 自らも案出。これらに関連して他の文献をも参照するが, 基本的にバッハ(以後J. S. を省略)の自筆譜に基づく原典版U. T. (Urtextの略)※を奏出の理念に据える。音楽表現の直接的手段は演奏であり, このような筆述は副次的なものと思なされがち。しかし, 奏法を見極めるための視野を広め, 表現の拠り所を見出し, そこに新たな確信を得ることも有意と考える。今後さらに踏み込んだ表現内容を展開すべく, 研究を進めていく所存である。

※原典版 (Urtext)

JOH. SEB. BACH SECHS SONATEN UND PARTITEN FÜR VIOLINE SOLO
G. HENLE VERLAG MÜNCHEN 1987

はじめに

バッハ無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ (BWV 1001~1006) 全6曲の研究に際し, 筆者は'97年1月, 山形大学の紀要(教育科学)第11巻第4号にチクルスの概観を所感として論述し, 合わせて1曲=ソナタ第1番 (BWV 1001) の奏法について掲載。以後'98年及び'99年, 同月, 2曲=パルティータ第1番 (BWV 1002) 及び3曲=ソナタ第2番 (BWV 1003), さらに2000年2月, 4曲=パルティータ第2番 (BWV 1004) について同様に続載した※。これらは現在ソリストは勿論, 教育者としても国際的幅広い活動を行なっている東京芸術大学の浦川宜也教授※のもとで'96年に行なった内地研究の

記録として刊行したもので、本研究をさらに進めるため、今回5曲ソナタ第3番（BWV 1005）の起稿に臨む。

アダージョ／フーガ／ラルゴ／アレグロ・アッサイ，4楽章構成の本曲は壮大にして充実した内容を有し，新たな調性感，律動感，旋律性等において，従前の研究から導かれたソナタ第1及び2番の共通性，並びにパルティータの特性と対比される。本稿ではこのような視点から従前の研究を包含，そこから新たな音楽的諸要素を抽出し，合わせて本曲の演奏と解釈を裏付ける浦川教授の助言を踏まえた原典版に基づく奏法について述べていく。尚，文献として，F.ヘルマン(1896)，J.ヨアヒム(1908)，L.カペー(1915)，A.ブッシュ(1919)，C.フレッシュ(1930)，J.ハンブルグ(1934)，M.コルティ(1937)，W.ダヴィゾン(1968)，T.ウロンスキー(1970)，I.ガラミアン(1971)，H.シェリング(1979)，M.ロスタル(1982)，W.シュナイダーハン(1987)等，ここ百年に及ぶ種々の版（括弧は出版年）を照合，J.シゲティの著述をも参考とする。譜例の原本はベーレンライター社によるギンター・ハウスヴァルト編『J. S. バッハ無伴奏ヴァイオリンのための3つのソナタと3つのパルティータ』1966年版（転載許可済）を用い，楽語の注解は初回のみ，以下省略した。

※山形大学紀要（教育科学）第11巻第4号（pp. 57-76） 1997年1月

山形大学紀要（教育科学）第12巻第1号（pp. 43-65） 1998年1月

山形大学紀要（教育科学）第12巻第2号（pp. 43-68） 1999年1月

山形大学紀要（教育科学）第12巻第3号（pp. 79-112） 1999年2月

※浦川宜也氏の経歴については山形大学紀要（教育科学）第11巻第4号P58に記載

[I]

—— 新生への躍動 ——

6曲からなる無伴奏ソナタとパルティータの表に記された，バッハ直筆の年号1720年は，13年間生活を共にした妻マリア・バルバラが急逝した年に一致する。そこに着目し，一連のチクルスについて，バッハが亡き妻へ《レクイエム》(requiem=鎮魂曲)の深意を込めて捧げたもの，とする仮説を所感として既に論じた(注1)。これを端緒として無伴奏ソナタ第3番のチクルスにおける意義について，所感を増補する形で論述を進めたい。

バッハ，その人もひとりの人間としてごく普通に生活する一方，天賦の才能を存分に開花させることを本望とし，その中から今日あまねく珠玉の名作の数々を生みだした。とりわけ彼のケーテン時代(1717~23)は器楽曲の宝庫とされ，当チクルスもその代表作とされる。ジョルジュ・エネスコ(注2)をはじめ，多くの名手達が全曲の名盤にその名を止める中，今世紀最大のヴァイオリニスト，ダヴィード・オイストラフ(注3)は，無伴奏ソナタ第1番のみ録音した経緯があるものの，チクルスとしての録音を残さなかった。それに関して，ロストロポーヴィッチ(注4)のあるインタビューにて彼はこうつぶやいたという。『バッハの偉大さを，自分が思い描いているような水準では表現出来ないので，私にはこれを奏する資格がない(注5)』。同じケーテン時代の名作，ヴァイオリン協奏曲第1&2番，また息子イーゴリとの共演で知られる，2つのヴァイオリンのための協奏曲等の演奏では常にベストランキングされ，名指揮者として世界に名を馳せたアルトゥーロ・トスカニーニ(注6)，も彼の録音を耳に「もし，オイストラフがわれわれの前にあ

らわれたら、世界のヴァイオリニストたちは太陽の前の星のごとく、その光を失うであろう……」(注7)と絶賛した程の偉大な名手の言としては、信じ及ばぬ慎ましさである。オイストラフが思い描く水準を凌駕する偉大さをこの作品に置き換えるならば、まさしくこのチクルスは卓越した普遍性を備えたものとして、今後も時代の流れに埋没することなく輝き続けるにちがいない。ごく普通の人間でありながら卓絶した価値を生み出した、その源泉は持ち合わせた天賦の才能のみに限定されるものか。確かにそれも不可欠の要因、しかしそれに限った場合、時代の流れに埋没した可能性も潜む。そこで、人間としての生活環境に絡む様々な劇的要因が、創作の発露に大きく作用したであろうことも推測され、本チクルスも例外ではなく、名状しがたい内実の起伏を包括的にとらえるることによって、各曲それぞれの位置付けも有意となる。事実、実生活の劇的様相が作品に直に反映するという態度、手法をことごとく排斥し、作品を実生活から遊離した理想世界の抽象とする立場も、とりわけバッハの作品に対して認められるものの、仮にそういった最中にあっても、微細に投影される実生活の様相に、むしろ作品内容の醍醐味を見いだす。よってここでは、作品内容を実生活に絡む劇的起伏の発揚の反映、とみなす立場をもってとらえる。というのはバッハの当時、政治及び宗教の密接な関わりから、音楽を不可欠とした教会を音楽家が生活の拠り所にした事実は否めない。そこでは教会統轄の秩序、生命の価値観、冠婚葬祭といった精神的大事等、多様化した現代に比べ、自然の移ろいとともにより質実かつ真摯なものであったことが推測される。わけてもバッハが育ったドイツ中央山岳のアイゼナッハはネッセ川にのぞむ静かな街、そこを見下ろすワルトブルグ城は12世紀半ばから14世紀にかけてミンネゼンガー(注8)たちが詩歌を吟じて栄冠を競い、また1517年に宗教改革を唱えたマルチン・ルーテル(1483~1546)(注9)が聖書のドイツ語訳に情熱を傾けたことでも知られる。ルーテル派新教は改革後既に200年の時を経て流布し、敬虔な信仰をもって音楽への愛に生涯を捧げたバッハにとって、この上ない環境であった。一方、バッハのケーテン時代が器楽作品の黄金期に見事に重なることは、しばし教会から離れ、多くの奏者を擁した生活環境の変移を措いて考えられない。つまり、従来の教会にて常に外的需要と供給の狭間に創作の遣り場を見い出すことを余儀なくされたことに比して、教会から離れたこの格別新鮮な境遇は、新たな表現のための活路となり、それがバッハ自身にとって、それまで為し得なかった器楽分野の、新たな金字塔を樹立するための好機となったのである。最愛の妻バルバラとの死別は、まさに名実共に充実したその黄金期、創作意欲の最も旺盛な時の予知せぬ大事であった。パルティータ第2番における、本来ならばアルマンド／クラレント／サラバンド／ジグといった当時の組曲の定型に寄せられた荘重にして厳肅、雄大なスケールを誇るシャコンヌは、チクルスの核心をなすのは勿論、黄金期を象徴する傑作とされ、ここで冒頭の仮説を振り返ると、バッハにとり最も劇的この出来事なくして、その作品は形を成さなかったことも想像に難くない。このパルティータ第2番に至るBWV1001~4、2つのソナタと2つのパルティータ、4曲を調性のうえから概観すると、ソナタの3楽章のみバッハは平行調である長調を配し、他は全て短調とした。一方、第3番のソナタとパルティータは全て長調で網羅。ここで長調と短調の調性感のみで音楽内容の明暗を直に確定するには及ばないものの、ソナタ第3番を支配するハ長調は最も自然に回帰する調性であり、うち3楽章には“希望”の象徴と目される下属調のヘ長調をあてがい、調性配置のうえでも従前のソナタに見られない傾向を示す。よってソナタ第3番

は劇的側面に加えて調性面からも心機一転、後ずさりしながら未来に進み入るような律動＝1楽章に始まり、コラル（Choral＝衆賛歌）に由来する親しみある歌謡主題が壮大に展開するフーガ＝2楽章、愛らしい趣がことの他優美、かつ希望に膨らむ旋律＝3楽章、目にも鮮やかな音の躍進＝4楽章、これらは従前のソナタに比して、歌謡性をより豊かに備えている点が特徴的。事実、バッハは MARIA・バルバラ亡き翌年の暮れ（1721年12月3日）、若くして有能なソプラノ歌手、アンア・マグダレーナとの再婚を果たしており、彼女の献身的愛情に支えられた彼の創意に、以前にも増して歌謡的要素が介在したことは否めない。このことはバッハ自身1730年10月28日、友人宛ての手記「子供達はみな生来の音楽的才能に恵まれ、今では家族一同で声楽、器楽いずれも音楽会が開けます。ことに妻のソプラノは格別美しく、長女もなかなかいけます。」（名曲解説全集／音楽之友社より）からも窺い知ることが出来る。ちなみに教会カンタータ、世俗カンタータ、モテト、ミサ、マニフィカト、受難曲、オラトリオ等といった声楽分野の作品の概数（標準音楽辞典／音楽之友社1977年、P894～P901より抽出）≒250（≒約）を、再婚を果たした1721年を節目として、その前後に分類すると、前≒35≒14%、後≒215≒86%、となり、前に作られた曲は極めて少ないことが判明。しかも、それらの内13曲≒37%は1721年以降に改作されており、純粋に以前に作られた曲は22曲、これは全体の1割にも満たない。よってこれら声楽分野に絞った概数からも、節目以降の器楽曲に新奇をてらうかのごとく歌謡性の介在が必然的に認められ、この新たな興起に前述の特徴を重ねると、部分的ではあれバッハの境遇と作風との間に否定出来ない因果が見え隠れするのである。ここで部分的と敢えて記したのは、節目以前のバッハの全作品に歌謡性の介在が、より乏しいことを明言するに能わず、本チクルスを一貫しての言及であることを申し添えたい。以上を総括して、このソナタは「新生活における再起」とする意を込めて『新生への躍動』と称し、これを誘引するハ長調の調性感について触れ、続いて従前の2つのソナタと比較しつつ、それにまつわる音楽的諸要素について論述を進める。

注1)「山形大学紀要（教育科学）第11巻第4号 P58～9」

注2) ジョルジュ・エネスコ（Georges・Enesco1881～1955）

4歳からヴァイオリンを弾き、7～11歳までヴィーン音楽院にてバッハリヒ、J.ヘルメスベルガー、マルシックにヴァイオリン、R.フックスに音楽理論、和声と作曲をマズネーとフォーレに学ぶ。1897年自作の発表、エコール・ノルマルの教授を務め、バッハの演奏ではとくに知られる。

注3) ダヴィード・オイストラフ（David Feodorovich Oistrakh1908～74）

5歳からヴァイオリンを始め、オデッサ（ロシア）の名教師ストリアルスキーに学ぶ。1926年オデッサ音楽院を卒業、数々のコンクールにて上位を占める。1950年代に西欧諸国でも演奏してたちまち名声をあげ、1955年日米両国を訪問して絶賛された。晩年は指揮者としてもさかんに活躍していたが、1974年、楽旅先のアムステルダムで心臓発作のため急逝した。

注4) ロストロポーヴィッチ・ムスチスラフ（Rostropovich, Mstislav Leopoldovich1927～）

チェロの名手であった父より7歳で手ほどきを受け、モスクワ音楽院でゴゾルポフ（チェロ）とシヨスタコーヴィッチ（作曲）に学ぶ。1948年から母校で教え、57年教授に就任。50年あたりから精力的に欧米各都市に演奏旅行を行なう。現存するチェロ奏者のなかで最

高の技量の持ち主といわれる。(以上標準 音楽辞典/音楽之友社 1977年より)

注5) J. S. バッハ無伴奏チェロ組曲 TOSHIBA EMI TOLW-3725~27 「ロストロポーヴィッチのあらたな金字塔」より

注6) アルトゥーロ・トスカニーニ (Toscanini, Arturo 1867~1957)

パルマ音楽院にてチェロを学ぶ。卒業後、リオデジャネイロにて代理指揮が見事に成功し、デビュー。1937年来NBC交響楽団を率い多くの名演を残した。

注7) L. v. Beethoven Violin Concerto in D

major Op. 61 David Oistrakh violin

Victor VICX-1025

志鳥栄八郎氏解説より

注8) ミンネゼンガー (Minnesänger)

12世紀半ばから14世紀にかけてドイツで活動した貴族出身の詩人、楽人達。詩の内容は理想の女性の面影を処女マリアに付託したものが多く、中世的色彩が濃厚。同様に旋律には教会旋法の影響が顕著で、リズムは荘重な偶数拍子のものが多い。

注9) マルチン・ルーテル (Martin Luther 1483~1546)

1517年、免罪符の乱売に抗議して95ヶ個条文を公表して宗教改革の端を開いた。聖書のドイツ語訳を完成。代表的著書に「キリスト者の自由」がある。

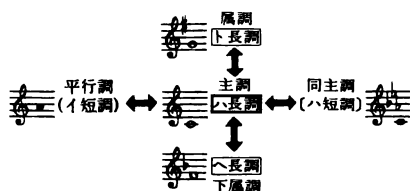
[II]

—— 調性感がもたらすもの ——

ト音ないしヘ音記号に臨時記号(嬰記号シャープ=♯, 変記号フラット=♭)が記されない, 裏を返せば本位記号(付せられた臨時記号を本来に戻す記号ナチュラル=♮)の略号とも解されるのがハ長調である。鍵盤楽器の場合, 白鍵(幹音と称される)のみで音階をはじめ, 調性枠内における楽曲表出が可能, 換言すれば黒鍵(派生音と称される)を要しない。バッハの当時, 楽曲が展開する際, ハ長調から転調(調性が転移すること)が生じて, その近親調(平行調=イ短調, 属調=ト長調, 下屬調=ヘ長調, 同主調=ハ短調等)に一時的に転化しても再び原調に戻ることが一般的。同主調=ハ短調の調号(ト音記号ないしヘ音記号に臨時記号♯, ♭が付記され, その数と位置で調性が定まる)に含まれる3つの♭は, 導音を加味すれば(短調において主音に至る到達感を明快にすべく半音上げる)♭=2となり, 近親各調の派生音は1ないし2となる。下図参照

図1)

近親調 ハ長調中心の例。



上図から鍵盤を想定する限りにおいて, ハ長調は作曲から演奏に及び, 最も簡潔な調性であることが判明。バッハは幼少よりヴァイオリンを学び1703年, 18才の折ワイマール宮廷の奏者として招かれた経緯は一時的にあるものの, 専ら音程, 音域の保証されたオルガ

ン、チェンバロを生涯奏した。従ってヴァイオリンの奏法に精通し、鍵盤の機能を踏まえたうえで、自在な創作活動を展開したであろうことは想像に難くない。バッハの教育的作品でありながら芸術の頂点を画し最高の傑作に数えられる以下、

『Das Wohltemperierte Clavier Teil I (平均律クラヴィーア曲集 第1巻) BWV846-869』
24曲

『Das Wohltemperierte Clavier Teil II (平均律クラヴィーア曲集 第2巻) BWV870-893』
24曲

『Inventio 1-15 (インヴェンション) BWV772-786』 15曲

『Sinfonia 1-15 (シンフォニア) BWV787-801』 15曲

24曲ないし15曲からなる、これらの曲集の冒頭、第1曲がいずれもハ長調で開始する。また、バッハの亡き後、鍵盤楽器を代表するピアノのよく知られたエチュード (Étude=練習曲) のうち、ハ長調の占める曲数は以下の通り

チェルニー (注10)

『Vorschule zur Schule der Geläufigkeit (熟練教程のための入門)』作品849・・・30曲中11曲

『Die Schule der Geläufigkeit (熟練教程)』作品299・・・40曲中16曲

『Kunst der Fingerfertigkeit (指訓練のための技術)』作品740・・・50曲中7曲

さらに代表的なものを列記すると、クラマー (注11) ・ビューロー (注12)

『60 aus gewählte Etuden (選り抜きの練習曲)』・・・60曲中7曲

クレメンティ (注13)

『29 Etüden aus Gradus ad Parnassum (グラドゥス・アド・パルナスム)』・・・29曲中6曲
モシュコフスキー (注14)

『15 Etudes de Virtuosité (名人芸の練習)』作品72・・・15曲中4曲

以上、中級程度のエチュードに関するものであるが、総計で224曲中51曲≒23%。224曲を24の各調性に均一に配した場合、各調にほぼ9曲となり、51曲は約5倍強にのぼる。また、難易度の高いものとして知られる

モシュレス (注15) 24のエチュード 作品70

ケスラー (注16) 15のエチュード 作品20

ショパン (注17) 24の前奏曲 作品28 及び12のエチュード 作品10

これらは難易度が高い程ハ長調の占める割合が少ないものの、第1曲はいずれもハ長調が占める。よって本位記号はnatural=英, Auflösungszeichen=独, 等で示されるように「自然に、本来に、解き放たれた」を意味し、暗にハ長調の調号はこの略号であることを勘案すれば「新たな起り、改まり、新生」を誘引する調性とみなされる。

注10) チェルニー (Carl Czerny 1791~1857)

音楽家の父にピアノの手ほどきを受け、10才で古今の主要な作品を暗譜で演奏。ベートーベン、フンメル、クレメンティ等に師事して将来を嘱望されるが、内気な性格から20代にして演奏界、社交界から身をひく。以後教育に専念、リストをはじめ19世紀前半を代表するピアニストを数多く育て名声を高めた。

注11) クラマー (Johann Baptist Cramer 1771~1858)

ヴァイオリン奏者、ヴィルヘルム・クラマー (1745~99) の子。父に学び、のちクレメンティに師事。1781ピアニストとしてロンドンデビュー、ヨーロッパ各地を演奏して高名

となり、1832～45年パリに住んだ以外はロンドンに定住、弟子の教育に当る。

注12) ビューロー (Hans Guido Freiherr von Bülow 1830～94)

9歳でピアノをシューマンの義父、フリードリヒ・ヴィークに、和声学をマックス・エーベルヴァインに学ぶ。1850年ヴァイマルにてヴァーグナーの《ローエングリン》をみて、音楽に専心する決意を示す。以後数々の歌劇場指揮者、楽長、宮廷音楽監督等を歴任。中でもベルリン・フィルハーモニーの指揮は高く評価され、後の指揮法に多大の影響を及ぼす。ピアノ教師としても多くの逸材を養成し、ベートーベンのピアノ作品、ショパンの練習曲集等、優れた校訂版を出版した。

注13) クレメンティ (Muzio Clementi 1752～1832)

父はローマの有名な銀細工師、音楽的素養があり、息子の異常な楽才を見抜いたことが契機となり、9歳にてオルガニストの地位を得、12歳にしてオラトリオ、ミサ等大規模な作品を書きセンセーションを起こす。21歳でロンドンデビュー、1781年ヨーロッパ各地に演奏旅行、その際ウィーンでモーツァルトと行なったピアノの競演はよく知られる。彼は交響曲、室内楽の他64曲ものピアノソナタを残し、近代的ピアノ奏法を創始してベートーベンへの道を開いた。

注14) モシユコフスキー (Moritz Moszkowski 1854～1925)

ポーランド系ドイツ人。はじめドレスデン音楽院で学び、のちにベルリンに移りシュテルン音楽院とクラック音楽院に学ぶ。卒業後はベルリンに住みクラック音楽院で長い間教えた。その間ピアニストとしても活躍し、ドイツ、ポーランド、イギリス、フランスの各地に出演。作曲家としてサロン用の小品を書き大成功をおさめ、1897年パリに引退。

注15) モシユレス (Ignaz Moschles 1794～1870)

楽才が認められるとすぐに音楽教育が始められ、プラーハ音楽院でディオニュース・ヴェーバー (Dionys Weber 1766～1842) にピアノを学び、14歳で自作のピアノ協奏曲をもってデビュー。その後ウィーンに出てアルブレヒツとサリエリに師事、彼自身教師として生計を立てる。1824年ベルリンでメンデルスゾーンにピアノを教え、46年ライプチヒ音楽院の教授に招かれた。リストによって完成された近代ピアノ奏法の父であり、19世紀の最も優れたピアニストの一人。

注16) ケスラー (Joseph Christoph Kessler 1800～72)

若い頃レンベルク等で宮廷音楽教師をつとめ、その後ウィーン、ワルシャワ、ブレスラウに住み、1855年以後ウィーンに定住。ショパンとは友人関係にあり、連鎖的に配列されたショパンの《プレリュード集》はケスラーに献呈された。この返礼としてケスラーはショパンにプレリュードを贈ったが、他の作品、ノクターン、ヴァリエーション、バガテル等と共に、今では殆ど演奏されない。

(MUSICA NOVA 1977 / 2 P 46より)

注17) ショパン (Fryderyk Franciszek Chopin 1810～49)

4歳からピアノの手ほどきを受け、8歳の時ギロヴェッツの協奏曲を公開演奏、第2のモーツァルトと呼ばれ、貴族からもてはやされる。1822年よりワルシャワ音楽院にて学び、それ以降ショパンは誰からも正式にピアノを習うことなく、専ら作曲に集中する。しかしワルシャワにて、フンメル及びパガニーニの演奏を聴き、再び演奏家としての経歴を踏む。1848年パリに革命が勃発した時、演奏旅行のためスコットランドに赴くが、濃霧と寒気の

ため健康は致命的となり、同年11月パリに戻る。その後再起あわず1849年、パリ、プラス・ヴァンドームの寓居にて他界した。

—— ソナタ第1 & 2番との比較的考察 ——

1) 1楽章 ハ長調 3/4拍子

従前のソナタにおいては、多彩な和音の柱を結び練りゆく音形が楽章を一貫、あたかも旋律の長い息遣いを和音が継起しつつ、和音そのものを經由して旋律が湧出、吸収される様相を呈している(譜例1)。これらの頻出する和音は、旋律の発源として常に特有の色

譜例1)

Sonata I



Sonata II



彩と緊張とを余韻の内に充溢し、それは湧出する旋律に及び、息継ぎの余地なくして旋律線が蛇行する。これらは劇的要素とバラード調(Ballade=物語り風)を反映し、旋律の内容と規模の面から声楽的歌謡性からは程遠く、むしろ弓奏特有の旋律とみなされる。一方、本ソナタは1楽章のみバッハ自身クラヴィアア用(BWV968)に編曲しており、一変して付点リズムの反復がオスティナート風に楽章を占め、旋律は増減する声部を縫うように進行(譜例2)、要所に解決の節目を促す順次進行的パッセージ(Passage=経過句)が走る(譜例3)。

譜例2)

Sonata III



譜例3)



していることが判明。事実、バッハは後に1番のフーガをオルガン曲に転用、2番のそれはクラヴィアア用に編曲している。一方、3番のフーガ主題は「来よ、聖霊よ、主なる神よ Komm heiliger Geist, Herre Gott」のコラール（Choral=衆賛歌）により、「われを愛する者は Wer mich liebt」「神はその羊を呼ぶ Er ruft seinen Schafen」の二つのカンタータ（Kantate=歌唱曲）にも登場する。以上、ここではフーガの基体をなすテーマのみに限定したものの、これら内外の考察から、明白な歌謡性の開花をここに認め得るのである。

※山形大学紀要（教育科学）第12巻第2号（pp.43-68）

3) 3楽章 へ長調 4/4拍子

1番のシチリアーノ、2番のアンダンテ、3番のラルゴ、これらはいずれもフーガの卓越した内容と壮大な規模を誇る緊迫感のきわみ、からの「安らぎと開放」という点において一致している。しかしシチリアーノは、明らかに特有のリズムを刻む舞踊を本源とし、チクルスを通して唯一の12/8拍子。またアンダンテは、定則リズム打ちされる同音反復、を伴奏形として一貫する上に妙趣を讀える3/4拍子。これらは 譜例6) が示す通り3拍子を基体とする（12/8拍子も1小節を4つの3/8拍子の複合とする）律動の内に曲趣が率先して展開。一方、3番のラルゴは偶数拍子の4/4拍子、常に旋律主導の形をとり、重音は和声を補うため頻出、同時にそれが多旋律の効果を生み出している。よってシチリアーノにまつわる舞踊性に加え、アンダンテも本来は「歩く、行く、参る」を意味するアンダーレ（andare）に由来することから、これらには動的要素が既に込められており、歌謡性を開花させながらも、律動性そのものがより深く介在しているとみなされる。一方、ラルゴは「幅広い、大きい」を意味し、それを地平的広がりから旋律そのものの豊かさを表象する標語と解せば、歌謡性のさらなる充溢をここに見い出す。譜例6)

譜例6)

Siciliana

Sonata I 

24

Andante

Sonata II 

48

Largo

Sonata III 

4) 4楽章 ハ長調 3/4拍子

1番のプレスト（Presto=急速に）、2番のアレグロ（Allegro=快速に）、これらは 譜

例7)のそれぞれが示すように、3ないし4度の非順次音形が楽章に、おしなべて精彩を放ち、大胆な音の跳躍、リズムの興趣に器楽的技巧の冴えが際立つ。しかも1拍到6ないし8個の16音符が敏活に促され散発しており、声楽的境地からは程遠い。さらに特筆すべきこととして、2番にはバッハ直筆のf (forte=強く)及びp (piano=弱く)がゼクエント(Sequenz=反復進行)に明示されている。これは前後半、それぞれ8カ所ずつ、及びコーダに特記され、明らかにオルガンの2段鍵盤を想起するもの。一方、3番のアレグロ・アッサイ(Allegro assai=きわめて快速に)は従前の短調から長調に一転、ゼクエントを擁しながら強弱の指示はなく、イタリア的明るさと陽気に包まれ、曲趣は軽妙でさえある。順次進行によるモチーフ群が綿々と連なり、従前に見られた音の散開は見られない点、フーガにおける歌謡性の片鱗をもうかがえる。また両端楽章(この場合1及び4楽章=Ecksätze)に奇数拍子を配していることは、従前のソナタと拍子感において最も重要、かつ大きな相違点であり、前述1)の項に通じる新たな展開がここでも認められ、速度感の内に器乐的要素を漂わせながら、多旋律の効果をも発揮しつつ終結に向って端正な高揚を華麗に築き上げている。譜例7)

譜例7)

Sonata I 

Sonata II 

Sonata III  49

[III]

—— 無伴奏ソナタ第3番ハ長調BWV 1005の奏法について ——

奏法については13に及ぶ版を参照、譜例には解釈を克明に示すため、編者のイニシャルを次のように記した。括弧は出版年を示す。

Friedrich Hermann	(1896)	He
Joachim / Moser	(1908)	J
Lucien Capet	(1915)	Ca
Adolf Busch	(1919)	B
Carl Flesch	(1930)	F
Jan Hambourg	(1934)	Ha

Mario Corti	(1949)	Co
Walther Davisson	(1963)	D
Tadeusz Wroński	(1970)	W
Ivan Galamian	(1971)	G
Henryk Szeryng	(1979)	Sz
Max Rostal	(1982)	R
Wolfgang Schuniederhan	(1987)	Sc

1) 1楽章 Adagio ハ長調 3/4 拍子

①運弓法

冒頭開始の運弓は13版のうち□ (down bow=下げ弓, 以下記号のみ) と明示されているのは, ダヴィゾン, シェリング, ロスタルの3版, 他は指定がなく, ∨ (up bow=上げ弓, 以下記号のみ) と記されたものはない。筆者は最初の高揚をなす5小節1拍への進展に配慮, それを□とすべく, 開始音に□を配す。5小節1拍のスラー (slur=弓を止めずに滑らかに奏する) はカペーのみ返弓, 1小節分の4弦を用いた劇的和声効果のために, この案は有意で見逃せない。10小節3拍はU. T. によるとスラーは付されないものの, 16分音価1とし, ダヴィゾンのみ1:3, 8分音価の等返弓を示すのがヘルマン, カペー, ロスタル等, 他はU. T.。筆者は□とすべき次小節との関係を考慮し, また配弓の単調を避けダヴィゾンに倣う。18小節にて3声のバスにテーマが移り, シェリング, ロスタル, ウロンスキーは1拍のみ, ハンブルグはいずれにも↓ (上弦から下弦に奏する) を記す。この弓奏について, 重音は必ず下弦から奏すべきとの見解 (日本フィルハーモニー交響楽団のコンサートマスターの木野雅之氏, ストリング1999/12月号P20記載) もあるが, 筆者はこのような付点音の明確な旋律線の保持を免れない場合, ↑↓とすることでいずれの奏法をも生かしたい。28小節の3声重音にハンブルグ, ウロンスキーがいずれも↓, これは2拍から次小節1拍に至る6度進行を旋律としたもの。そこでシェリングは1拍のみ, ロスタルは1 & 3拍と差異が認められる。筆者は本楽章が単旋律を原理としていること, 及びバッハが上声を付記していることを重視すると, シェリングの意図がそれに合致。続く29小節3拍はシェリング↑とウロンスキー及びロスタル↓の重音奏法の相違が示されるものの, ここも前述の理念に基づき↑とする。最大の高揚を築く33小節3拍は返弓により偽終止への到達感を明快にする。

②運指法

冒頭は譜例に示した通り, 2又は3指と配指が分かれる。音質的には2指が妥当, しかし16分音符は, 拍音に帰属する見解から両者の移弦は極力避け, 続く関係を重んじ3指とし, 同様に3小節のf音にも1指を当てる。12小節も多様な運指が認められた。筆者は11小節3拍裏にて第二位置とし, 細工のないロスタルの案に倣う。24小節3拍は4指をD弦に浅く当てることにより可能。最も問題としたのが34~36小節, 次のように多様な運指に分かれ

- ・最低位置 R
- ・第一位置 J, Ca, Co, F, W
- ・第二位置→35小節2拍第一位置 D
- ・35小節2拍→第四位置 H, G, Sc
- ・最高位置 Sz, B

以上のうち、開始2小節間の2拍短3度をいずれも1-4指を配するロスタル、一方楽句の転換を明示するため、移弦をもって第五位置によるシェリング、ブッシュ等の奏出が対照的。筆者は36小節3拍の16分音符に2指を充当したロスタルの案を、最も編者の多い第一位置に取り込む。この高潮に続く保続音を伴った再起部分以外の16分音符は、概ね重音から露出することを鑑み、35-36小節1拍16分音符は単音処理。ここに最高位置（第五位置）を用いることは、運指の原初性をバッハ奏出の理念に据えれば、回避すべしと判断する。

③強弱法

最も高揚する34小節1拍、20小節にff (fortissimo=ごく強く)、冒頭をはじめとして数カ所に見られるpp (pianissimo=ごく弱く)を記すカペー、ロスタルの解釈が特徴的。筆者はバッハの時代様式を踏まえて強弱の幅をp~fにとどめ、譜例冒頭に示すように声部の増加とそれに伴う音域の拡大、また和音の特性に乗じて漸次増幅ないし減衰を示す。尚、付点律動が継続する楽句の段階的長い緩やかな強弱、さらに1 & 2番のソナタで試みた緩徐表出を想起する挿入句、経過句等、短いながら音の方向性が明快な強弱法、これらを臨機応変にとらえ、付点律動の反復に付随する単調を避ける。

*付点音型の奏出について

付点音型の奏出について、ひとつの視点をもってここに試行案を提起したい。多くのサンプルに接すると、付点リズムの音価比率が一律でないことに気付く。つまりU. T.の3:1を原則としながら、時に5:1が交じることが確認出来、声部の増加による複雑化と相まって、この傾向はさらに明白となる。かつて内地研究の際、当時東京芸術大学にて客員教授として教鞭をとっていたゲルハルト・ボッセ氏は、筆者が師事した浦川教授に、複付点で奏することを推奨したことを伺った。事実、筆者は間もなく浦川教授が複付点で奏する公開演奏に臨場。このような経緯のうちに問題意識はこの点に集中する。シェリングが自らの版に述べている舞踏、を本源とする見解を重要視すれば複付点の妥当性も納得。しかしながら本曲が教会ソナタの形態をとる以上、それは軽妙に余りある。ならばバロックの付点奏出に定則した奇数割り、つまりアダージョの半拍8分音符を3分割し、1拍を16分音符の6連符と見なす。そのうえで5:1を基本形とし、3ないし4声体の2分割する重音は、それぞれの拍に初次発する16分音符に当てる。このような重音の分割をも含め、新たな律動型に遺漏なく組み込む案は、U. T.及びボッセ教授案の折衷とする感は免れないものの、一貫した律動の保持と、バロック付点奏出の定則性という理念に基づき、敢えてここに提示する次第である。 譜例8)

譜例8)

Sonata III
BWV 1005

(□ ∇) Ca, K

(4-4)B
3F
L1 2-R

Violino

Adagio

□ 3, B, K
1, Ca, F
2, Ca, Sc

3, Sc 1

1, R, K
4, F, J, Sc, He

p=He, J, Sz, D, F, Ca, Co, K
mf=Ha, B
pp=R

mp=R

mp=K

mf=R, K

f=J, D
R, Ca, K

2) 2楽章 フーガ ハ長調 2/2拍子

354小節に及ぶ長大なこのフーガは大きく3つに分けられる。それらはA=1~201小節, B=201~288小節, C=288~354小節, と構成上明確に区分し得るものの、あまりにも長大。そこで論述と譜例の照合において、より便宜を図りA=(1)~(4), B=(5)~(6), C=(7)と細分化し論述を進める。

[A]

(1) 1~65小節

①運弓法

J. シゲッティの「Szigeti on the Violin p101~3」には、冒頭に彼が意図するテーマの規範的奏例が示されている。それによるとアウフタクトはV, 続いて2分音価の返弓を繰り返す, 4分音符の2連音はポルタート(同一運弓で返弓に近い奏出効果を得るためスタッカートにスラーを付す)を記し, 既にブッシュ, ハンブルグ, コルティ等比較的古い版もこれによる。シゲッティは, バッハが2拍子と特定した律動, 及び対旋律として2分音符 cis-c-h-b-a-h-c 音の連係から, 後続の壮大な展開を踏まえスラーを付したものと考えられる。筆者はU. T. にスラーがないこと, 8分音符をスラーで結ばない限りテーマそのものが湛える2拍子の実質を重んじ, 滑らかな返弓をもってU. T. に倣う。後に展開する対旋律の2分音価は余韻を湛えた4分音価を保持, 重音奏法上止むを得ない場合を除き, 冒頭テーマの弓奏型を堅持する。尚, 壮大なフーガの前兆としてテーマの初発は□, Vいずれかに固定することなく, 運弓の多様化による融通を図る。1例として, 2番目のテーマ5小節アウフタクトから対旋律が2分音符で連鎖, ここはテーマ主導とするため4分音符及び8分音符等のポルタートを避け, 重音の奏出上止むを得ない13, 15小節の8分音符2連音はポルタートとした。バスに旋律が走る24, 26小節裏拍は, 2つの部分テーマそれぞれの初発を明確にすべく↓。21~4小節2拍裏はいずれもVとし, 26小節裏拍↓のバスを露にするため表拍は4分音価返弓とする。この奏法はいずれの版にも示されないが, バス音を保持するうえに有効と見た。56~59小節バスはペダル音としての太さを望む所, ↓を記す版はハンブルグ, シェリング, ウロンスキー, ロスタル。4重音が属和音, 3重音が主和音と周期的解決が継起し, 重音そのものの緊張感が宿すニュアンスの微細な移ろいを鑑み, U. T. のバスのみ記された下向き棒に着目, ここはバスを独立先発して↑の運弓を試みる。60小節のスラーはシュナイダーハン, ダヴィゾン, ウロンスキー, ロスタル, シェリング等, 末音のみを分離, ヘルマン, カペー, ヨアヒムといった古い版は63小節に合致させる。一方, ハンブルグは8分音符7音にスラーを付し, 分離, 合致の解読が見られない。フーガの終局に再度出現する箇所をも含めて直筆に目を通すとスラーが小節末音まで及び, ここにバッハの意図を汲む。

②運指法

11小節表拍上2声cis-a音について5版が運指の指定なし, 8版が3-4を特定する。筆者は音質の側面と対旋律保持の両面から考察, 記されない版については第一位置定形2-3指を内示するとみなす。ここで対旋律の下行半音階の音価保持から3-4が有効とされるものの, 和音の特性から音質を優先する。一方, 第2ソナタのフーガにおいてシュバイ

(2) 66～92小節

①運弓法

ここは束の間のエピソード (Episode=挿入句), 多声フーガの重みから開放されたような軽妙な嬉遊曲の様相を呈する。バッハの直筆に極力倣ったヘルマン、ハンブルグ、ウロンスキー、ガラミアン、シュナイダーハン、これらはU. T.の運弓に不都合を見いだせない実証といえる。他は弓の配分と音価による整合に工夫を凝らしたもの。つまりU. T.に類出する付点4分音価スラーを、直前の8分音符3個をVとし先入予備的に行なうフレッシュ、その弟子のロスタル、及びシュリング。比較的古い版のカペー、ヨアヒム、コルティ等は、バッハの時代に慣習化された3:1のスラー配分を1:3(末尾は分離)とし、ダヴィゾン、ブッシュ等、バッハのスラーを8分音価延伸し、その分弓の元、先を交互に使い分ける運弓を示す。筆者はU. T.のスラーを印象付けるべく、続く2つの8分音符をVとし、継起する直前の2つの8分音符をVとする。これは□及びVの均衡を志向したもので、U. T.の内容表出にとって有意な運弓とみなす。この3:1が78~9小節のように続出する場合は2分音価末尾分離を反復。イ短調属音のオルガン点が保続する88~90小節ゼクエンツの高揚も□及びVの均衡を志向し、91~2小節はU. T.に倣う。

②運指法

73, 75小節は同一音形であり、筆者はそれを移弦をもって補う試みをなす。つまりここは全ての版が示す所によると、拍音がいずれも4指、加えて小節末音も4指となり、これら4指に集中する負荷を、2弦平行スライド (slide=滑らす) による裏拍半位置 (half

position) の配指にて回避するよう試みる。

③強弱法

譜例 k の記す通りゼクエンツに対して段階的高揚を遂げ、p による再起をパターン化し、楽句の転換を明快に行なう。 譜例10)

譜例10)

ff=R
mp=Ha,Sz,W
p=P,Co,Ca,R,He,F,B,J,K

68 f=Ca
mp=K
p=Ca
0 3
f=Ca
mf=K
p=Ca

72 p=Ca,K
f=Ca
p=Ca
mf=W,K
p=Ca
f=Ca
p=Ca

76 p=Ca,K
f=W
f=Ca
mp=D
mf=W,K
mf=Ca
p=Ca

80 p=K
f=Ca
p=Ca
f=Ca
p=Ca
mf=K
f=Ca
p=Ca
f=Ca

84 p=Ha,W,K
mf=Ca
pp=R
mp=Ha,K
p=R
mf=Ha,K
mp=R
f=Ca
mf=R,W

88 f=Ha,R,K
p=Sz,He,F
pp=Ca3
mf=Co
p=Ca3
f=Ca

92 f=Sz,Ca,He
F,W,J
p=Ha,F,J
mf=D,He
mp=Sz,Co,W,K
ff=Ca
f=B

(3) 93~165小節

①運弓法

この部分の初発テーマは2声，双方の音価は短縮せずに，次の3声フーガへと促す。ここでは8分音符返弓を目途し律動感を堅持，103~4小節は裏拍8分音符2つにポルタート，この律動は106小節にて裏拍を□で弾き直すことで，曲趣の転換を図る。109~111小

節にかけてシェリング、ハンブルグ、ウロンスキー等↓を記すところ、筆者は続く2声フーガの転換を予知する意味で、解決する111小節のみ↓とした。ソプラノ→バス→内声と旋律がリレーする126~135小節も127小節に4編者による↓が見られるが、律動感、声部の置き換え、続出するゼクエンツの高揚を明快にすべく裏拍↓は回避。138~140小節裏拍対旋律は間を入れ、2小節に及ぶ後続は音価保持することにより、対照的表出を促す。152小節裏拍は原テーマの再現、従前のパターンに従い↓、また154小節表拍は25小節に準じ、続く157小節裏に開始する4声体フーガは、荘重感を得るため重音を一貫した門とすべく、8分音符にポルタート奏法を用いる。

②運指法

テーマは短調として出現、96小節のb音に絡む運指について、第三位置の4指とするガラミアン、コルティ、ハンブルグ、半位置によるカペー、第二位置からb-f完全5度を3指の第三位置にスライドするヨアヒム、ダヴィゾンと様々。筆者は残り記載のない多くの版を、第三位置のまま3指をD弦b音に触れる方法と解し、半音を旋律的に奏出するうえでこれが最適と判断。127小節表拍のc→h音は殆ど記載なし、中に3指が示されるロスタル版が和声上問題を含み、この際筆者は唯一コルティのgis音保持が可能な2指のスライドを名案とする。加えて157~8小節にかけて見られる短10度の半音並進行は、筆者が是認するまでもなく既にヘルマン、ブッシュ、カペー版にて3及び4指を半音スライドさせる運指が示されていた。ヨアヒムは10度の拡張に開放弦Aを交え、概ねこのダブル・オクターブにフレッシュ、シェリング、ウロンスキー等、1-3, 1-4を用いる。

③強弱法

93小節ffとするカペーは論外、初発の2声フーガは従前のエピソードから存分に誘発されており、mpが妥当とした。この部分の強弱は、呼応する2つのテーマをf趣向の前とp趣向の後に判別する。具体的には107, 111, 137小節裏拍等、共通してp趣向とし弾力的起伏を促す。譜例中、フェルマータは大きな節目を示すもの、つまりコラールで祈祷の末尾の長さを延長する慣習をごく通常に行なったに過ぎない。譜例11)

譜例11)

The image shows three staves of musical notation for Example 11. The first staff starts at measure 92 and includes fingering numbers (4, 3, 2, 3, 0, 2, 1-1, 3-3, 3, 3) and dynamic markings (f=Sz, Ca, He; F, W, J; p=Ha, F, J; mf=D, He; f=B). The second staff starts at measure 98 and includes fingering numbers (3, 4) and dynamic markings (mp=Sz, Co, W, K; ff=Ca; f=B; f=Ha, D, Sz, He, K; mf=Ca, R, F, W, J; f=Ca; P=F; mf=Co; p=F; mf=F). The third staff starts at measure 103 and includes fingering numbers (2, 3, 4, 3, 3, 2, 1, 4, 2) and dynamic markings (sempre f=Sz; p=F, K). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

109 Sz Ha Ha,Sz,W₁ Ha,W,Sz Sz Ha,W,K
 f=D,Co,R,F,W,J,K ff=Ca,He mf=Co,He p=F,J,K mf=D,Sz,F,W,K

115₁ p=Ca,He,F,K

121 mf=R p=F f=F
 f=Ha,D,Sz,Co,He,F,B,W,J,K
 ff=Ca, R 4

127 Ha,Sz,R,W,K Ha,Sz,R,W R 4
 mf=Ca ff=F

133 p=F ff=Ha,D,F,B f=Ha,Co,He,F,B,J,K
 f=Sz,Co,Ca,R,W,K sempre f=Sz mf=Ca,W

139 p=D f=D,K mf=Co,Ca,R,F,B,J

145 mf=D p=Ha,R,F
 mf=Sz,Co,He,K
 f=Ca,B mp=W

151 R,W,K W Ha,Sz Ha,Sz Ha,Sz,K Ha,Sz
 Ha,Sz Ha,Sz
 f=Ha,D,Sz,Co,Ca,He,F,B,W,J,K

157 ff=R p=F

163 ff=D,Sz,Co,Ca,F,J f=B ff=W
 p=D,Co,Ca,R,He,F,B,J,K
 mf=Ha,W mp=Sz

(4) 165~201小節

① 運弓法

166~168, 172~178及び180~183小節表拍を1:3に分離するコルティ, カペー, ブツ

シュ、ヨアヒム、172~178, 180, 181小節をそのようにするヘルマン、といった比較的古い版に特徴的運弓が認められる。フレッシュ、ガラミアン、ウロンスキー、シェリング等新しい版はU. T. に手を施さない。筆者は166, 168, 172~3, 180~1小節といった下行形のみに関り、174~178, 182~3小節は譜例に記した△→○、推進の要となる音の指向を見失わずU. T. に倣う。186小節からA部の最高潮を迎える。このオルガン点と称される部分の運弓に時代性と編者の深い洞察が偲ばれる。最もU. T. に即したものがコルティ、ブッシュ、ウロンスキー、これらはバッハがソプラノに記した音価に運弓を符合させたもの。また、フレッシュ、ガラミアン、シェリング等、上半弓の返弓によるもの、高揚のさらなる転換を機に下半弓の返弓を駆使、最高潮を形成する。一方ハンブルグ、ダヴィゾンは散在する3音からなるモチーフを露にするため、前述の2案の折衷、つまり要所にて4分音価の運弓を促す。筆者は返弓の転弓を試み、そこで問題となった転弓の時宜について照合すると、譜例のごとく3通りに分かれ、2拍子の律動感、及びソプラノ重視の観点からシェリングの案に倣う。

②運指法

先ず、174~179小節に至る運指の流れのうち175, 177小節に2つの相違が確認された。コルティ、ブッシュ、ダヴィゾン、ロスタル等は裏拍にて第三位置へシフト(shift=移動)し、他は低位置のまま行なう。いずれも音の指向を示す△→○が同指となり、その限りでは有意な運指と言える。明らかな違いは175, 177小節のcis→dis, gis→aisが同一弦、ないし異弦をとること。筆者はこの連鎖したゼクエンツにおける配指と配弓の単調を避けるため、同一弦、ないし異弦を交互に取り合わせる低位置の保持を試みる。

③強弱法

このエピソードにおいて、共通する音形からなる171, 179小節を、オルガン点に至るプロセスの節目と見なす。よってこれらの小節をmfとし、続くそれぞれの下行形は減衰、次の上行形は漸次増強し節目に至るか、或いは183~4小節各拍に重なる音階の明快な高揚でもって、続くオルガン点の壮大な楽句に備える。この開始はmf, 漸次増強し頂上を極める中間点を機に f に転化、随所に散在するモチーフを弾みとして属和音に至る。譜例12)

譜例12)

176 cresc. mf=Co,K
f=He

180₂ p=Ha,D,He
f=Ca
mf=R,K mf=Ca,K pp=Ha
p=F,K

184 p=Sz
mf=W,K mp=F

188 p=Ha,R
mf=D,Co,B
ff=Ca
f=He,J,K p=F

192 f=B,W, f=D,R,F f=Ha,Sz
ff=J,K

196 ff=F

200 al ritratto
mf=J
ff=Ha,Co,
R, f=Ha,Sz,Ca,B
p=D,R,F
mf=Co,He,W,J,K

[B]

(5) 201~245小節

①運弓法

フーガのテーマは初めて逆行形をもって発現、それに伴い対旋律も上行形に転じ新たな局面を迎える。この半音階は従前の「苦悩の動機」を翻す趣きとするため、各2分音符に挟んだ間によるエネルギーの散発から集積へと転化。とりわけ205, 228小節裏拍開始の2声フーガ等、2分音価の保持が以前にも増して求められ、それに適う運弓を配する。続く210, 214, 235小節の表、ないし裏拍に開始する6ないし7音からなる半音階上行形は、上声、内声、低声と多様に線を描く。筆者は219, 222, 225, 228小節等に散在する桁で結ばれた8分音符は、これら2音が半音であることに着目しスラーを付す。一方、3ないし4声体を縫う8分音符は返弓とし、頻出する動機の単調を回避、拍子感を重視する。221から

225
Ha, Sz, W
f=F
mf=D,F,K

231
f=D
mp=Ha,R,K

236
p=F
mf=Ha,K
f=Ca
mf=Ca
f=D,He

242
f=R,K
mf=B,W
f=Ha
p=D,Co,Ca,R,He,F,J
mp=Sz,K

(6) 245~288小節

①運弓法

165~201小節に関連する構造をなす。3つの8分音符からなる順次下行形のみスラーを付す従前の配弓をここでも踏まえ、259から263小節はスラーを省き統一を促す。版を照合し古いものから列記すると、

	165~201小節	245~289小節
ヘルマン	◎	×
ヨアヒム	◎	×
カペー	◎	×
ブッシュ	○	○
コルティ	◎	◎
ダヴィゾン	○	×

◎=上行形, 下行形共にスラー

○=下行形のみスラー

×=無スラー

となり、これら6編者以外の版に関してはロスタルのみ裏拍下行形にスラー、他は無スラー。但し複旋律をなす要所にテヌート (tenuto=音を保つ一印)、ノ印 (ハンブルグ) 等が示され、それぞれ順次進行に寄せる趣向の差異が窺われる。これらを通して先ず、解釈の時代性が明確に表われ、新しい版程U. T. に倣う傾向を示すことが判明。筆者はブッシュの下行形のみスラー (上行形は括弧書きとする) を付すの案に合致。つまり重複するこれら2つのエピソードは同じ構造をなし、後者は前者を拡充したものと考えられることから、スラーは前者のみに限定するよりも、246, 248, 250小節裏拍、及び256~8小節表拍等下行形の必要最少限にとどめる。これはテーマの対旋律=2分音符クロマチックの上下行形の

ニュアンスを分ける趣向に共通し、続くオルガン点の抑揚も従前と同様の配弓をもって統一を促す。

②運指法

特に問題となった259~263小節について、版を照合すると各小節初発音すべてに、同指を配するものが8版。ヘルマン、ヨアヒム、カペー等古いものは2指をスライドさせることで共通し、ブッシュは両用併記、ハンブルグはシフトを削減する。筆者は各小節の末音と続く初発音、が2度音程をなすことに着目。初発音のみ単独に弦を区分するより、むしろこれら2音を同一弦で奏する方が、複音楽の形をより鮮明に示し得ると判断。そのためスライドを半音のみに絞り譜例のように配指する。これはブッシュの案に合致し、彼は両用併記としながらも、各小節初発音3指のみ括弧書きしており、それを優先したことが窺える。

③強弱法

冒頭2小節間隔で3回続くゼクエンツをmp→mf→mpとし、251小節の新たな高揚に備える。256小節を小さな山とし259小節まで減衰、再び増強、264小節 f から再び減衰、270小節 p から増強してオルガン点をmfでもって開始。以降、最初の頂点は f、さらに287小節に至り最高潮ffを極める。譜例14)

譜例14)

譜例14の楽譜は、ヴァイオリンのためのソナタ第3番 BWV 1005の断片を示しています。楽譜は5行の楽譜で構成されており、各小節の初発音と指法が詳細に記されています。

- 247小節: $mf=Ha, K$
- 251小節: $mf=B, W$, $f=Ha$, $p=D, Co, Ca, R, He, F, J$, $mp=Sz, K$
- 255小節: $f=Co, F, W, K$, $mf=D, R$
- 259小節: $mp=B$
- 263小節: $p=B$, $f=D, Co, Ca, R, He, F, K$

楽譜には、 tr 、 V 、 \square 、 0 、 1 、 2 、 3 、 4 などの指法や、 mf 、 f 、 p 、 mp などの強弱記号が記されています。

267 $\text{p}=\text{D}$

271 $\text{mf}=\text{Ha}$ $\text{p}=\text{Sz}$ $\text{mf}=\text{D,K}$ $\text{mp}=\text{F}$ $[\text{He}]$ $\text{mf}=\text{Co,B}$ $\text{ff}=\text{Ca}$ $\text{p}=\text{R}$

275 $\text{p}=\text{Ha,F}$ $\text{mp}=\text{Ha}$

279 $\text{mf}=\text{Ha,K}$ $\text{f}=\text{Ha,D,Sz,Co,B,K}$ $\text{f}=\text{R,F}$ $\text{ff}=\text{J}$

283 $\text{ff}=\text{Ha,F}$

287 $\text{mf}=\text{J}$ $\text{ff}=\text{He,K}$ $\text{ff}=\text{Co,R}$ $\text{f}=\text{Ha,Ca}$ $\text{mp}=\text{D}$ $\text{f}=\text{Sz,B,K}$ $\text{mf}=\text{He,F,J}$ $\text{mp}=\text{R}$ $\text{mf}=\text{D,K}$

293 $\text{p}=\text{Ha,K}$ $\text{meno f}=\text{B}$ $\text{f}=\text{Ha,D,Co}$ $\text{ff}=\text{Ca}$ $\text{mf}=\text{R,F,K}$

299 $\text{f}=\text{D,R,F,B}$

[c]

(7) 288~354小節

この部分はコーダ (Coda=末尾) と解され、楽章冒頭の66小節初発音までに回帰、反復するに過ぎない。敢えて違いを示すと、初めに回帰した当初8小節に下行形対旋律が付加される。続く6度の並進行、それにバスが備わる点において僅かな差異が認められ、以後終結音に和音が重なる。従って運弓法も基本的に[A]の1を反復するにとどまる。従って、この部分の譜例、及び運弓法は割愛し、若干の明白な差異について触れるにとどめる。

・運指法

ロスタルのみ明示した289小節裏拍 e → f, 及び292小節表拍 c → h の1及び3指の半音スライドについて, 実際は前者に適用されるものの, 音の明確な移行にとって後者は不適當。296～7小節のバスは間を挟まず, 楽章冒頭の表出と区別して変化を備える。以後[A]の(1)を反復する。

・強弱法

[B] が頂点をffの属和音で極めると, 透かさず属音開始するテーマは, 偽終止の余韻を存分に吸引するかのようになり, mf, f, ffを殆どの版が占める。ここで唯一ダヴィゾンが記したmpに筆者は着目, 後続のフーガは明らかに段階的發展を増築していくことを見通せば, これが最も相応しい強弱と納得。ダヴィゾン自身も, 楽章冒頭はpを記しており, ここに趣向した強弱の再配置が存分に認められる。

3) 3楽章 ラールゴ ヘ長調 4/4 拍子

①運弓法

U. T.によると16～17小節にはスラーが付され, 同旋律にもかかわらず6～7小節にはスラーがない。これをバッハの脱記と解し, 同様にスラーを付せば統一が図られるものの, ここではむしろ16分音符を1とした場合, バッハの記した1:3の反復による単調を避けるための可能性を模索する。そこで6, 16～17小節にあるトリルに着目, 加えてこの楽章にはバッハの記した3:1-2:2が1カ所もあり, これを6～7小節のみ1:3-2:2とすることで, トリルを精彩にし単調を回避。この頻出する弓奏パターン3:1-2:2をスラーのない3～4小節にも補筆。次に4小節4拍から5小節, 9小節4拍から10小節にかけて, 断続的スラーを付す。それは上声8分音符に間を挟むことと相まって, 豊かな表情を促す。13小節及び20小節3拍は和声の違いから譜例16)のように区別, 一方6, 14小節は統一を図る。19, 21小節のバッセージはロスタル, シェリング, ダヴィゾンの音形による補弓を試み, 21小節3拍属7の和音はアルペジオ (arpeggio=分散和音) とし豊かな旋律性を備える。

②運指法

冒頭, 全ての版は開放弦をもって開始するのに対し, 筆者はこの精細な開始を第四位置の1-3指を配することで, 歌謡性の精緻を遺憾なく発揮。5小節4拍から次小節1拍はシェリングの示した配指。これにやや関連して14小節4拍 f → b も3 → 4 とし, 最も緩やかなシフトを試みる。19～21小節のバッセージについて, 唯一ウロンスキーの示した配指が開放弦のみならずシフトの開離を避けるためにも最適と判断, 筆者もそれに倣う。

③強弱法

開始3小節間, ほぼ1小節毎にmfとmpを呼応させ, 8～9小節は冒頭のmfに対応しmpとpを呼応させる強弱を配し, それぞれ後続の高揚に備える。つまり8～12小節1拍はp～mfの範囲に強弱をとどめ, 続く12小節2拍から急激な増強とともに13小節f, 14小節2拍から漸次減衰して16小節2拍pの再起を志向する。20小節3拍にカペーはffを, ヘルマンはsfを付すものの唐突を免れない。筆者はfとし終結に向け漸次減衰を試み, 玄妙をきわめる。譜例15)

譜例15)

Largo

1 3 4 2 1 2 V 4 1-1 4 tr 0 4 V 0

p=Ca, B, F, D, R mp=K mf=K

mp=J, Sz mf=Ha, W, K

mf=D mf=Ca p= mf=Ca p=J, B, F, Ha Co, D, Sz mp=D mf=Ca, D

mf=J p=J, F, Ha Co, W, R mp=D f=Ca f=He, W mf=J, D

8 7 tr 1 3 1 tr tr 0 1 3

mp=K 7 p=He, J, Ca mf=W, Sz B, F, R pp=Ha mf=K f=Ca pp=J p=Ha, Co, D, Sz

10 2 3 2 3 2

mp=Ha, D mf=B mf=B, Co, D f=Ca mf=Ha, W

12 2-2 V V tr

mf=F p=D f=He, Ca f=B f=He, J, Ca, F, Ha, Co, D p=He mf=J, D

14 4 3 4 0

f=D mf=B, D, W mp=F mf=Ha mf=W

16 7 Co, Ca, F, Ha mp=B, W p=D mf=Ha mf=Ha mf=W

18 1 2 1 2 1 3

p=J, B, F, Co pp=Ha, R mf=D p=Ca p=Ha mf=B, Ha, Co, R f=W

20 2 2 tr 2

ff=Ca f=J, B, D, R, K sf=He mf=F p=Ha f=He p=Ca, Co, D

4) 4 楽章 アレグロ・アッサイ ハ長調 3/4 拍子

① 運弓法

冒頭2小節及び44小節に、唯一ガラミアンが下段に付記した16分音符5個のスラーは、15,20小節のみ示された配弓を当てはめたもの。後半は67,68小節等7個のスラーが配され、5個のスラーは認められないことから、単なる周期性を意図したものと解する。5小節から各小節の初発音が通奏低音として保続。ここではU. T. に倣うものと、1及び3拍初発16分音符のみ分離する2通りに分かれる。ガラミアンのみ3拍から次小節1拍表までスラーを延伸。筆者は、小節初発16分音符のみ分離、2～3拍は4分音価返弓とする師が示した案を踏襲。これは13,14,21～24,37～39小節のように、4分音価返弓の配弓がまとまって連続する場合は、同様に後半にも見られることから通奏低音のみ分離し、このパターン化を図ったもの。細やかな移弦は6,8,26小節の3つの型に分けられ、それぞれ譜例のように配弓する。85小節以降最大の高揚にて、極力U. T. に倣い、87小節1拍表のみスラーを施す。102小節は完結を大胆かつ明快にすべく譜例の配弓を試みる。

② 運指法

前後半、いずれも1指をもって開始。楽章全体として順次進行を滑らかに奏するため、開放弦を避け、なかんずく後半64～67小節及び77～84小節等、要所に第二位置を臆することなく多用する。89～92小節は第六位置を堅持するため、中でも91小節の完全5度に3-4を充当する配指は至って大胆なもので、熟慮の末に編み出した試案である。また殆どの版は第一位置、第三位置を多用し、 possible の限り低位置を堅持する故、譜例に示された第二位置の多用にも滑らかさを保つための工夫を凝らす。

③ 強弱法

自筆譜には見られない反復には、漏れなく f-p を付し、エコーの効果を志向する。それも極端な強弱を避け、表現として認識され得る程度の差異を促す。これはシェリングが自らの版 (p 18) に述べている内容に基づく。ちなみにウロンスキーは mf-mp, ブッシュは mf-p でもって強弱を配し、最も特異なものがカペー版である。彼はオルガン点を f, 空かさず p, 3拍 > (accent=強調) に向け増強, 次小節は f のまま再びオルガン点を指向, このパターンを反復, それ以外は例に漏れず f-p で示す。次に25小節 p 再起, 35小節 f を志向, 同様に後半も77小節 p 再起, 2小節の周期をもって段階的増強, 85小節 p 再起, 89小節 f を指向する。89小節から終結まで強弱の指示が見られる版のうち, 97小節にて共通して一段減衰し, それを p とするヘルマン, カペー, シェリング, またフレッシュは mp, mf はウロンスキーと確認。一方, ダヴィンソンは95小節 mf とし, 97小節にて増強 f を記す。筆者は終楽章, しかも全楽章の締めを, 89小節 f からためらわず驀進, 小細工を弄することなく大規模に促す。譜例16)

譜例16)

49

Allegro assai

f=He, B, F, Ha, Co, D, W, Sz, R
mf=J
f=Ca
p=He, Ca
f=He
mf=J, D
p=He
1-1

5
mf=B,Co,W,K
f=He,J,D
fp=Ca
p=He
f=Ca
fp=Ca
f=He

9
mp=W,K
f=He
p=J,B,F,Co,D,Sz,R
fp=Ca
p=He
f=Ca
fp=Ca
f=He
p=He
f=Ca

13
mf=B,Co,W
f=He,J,B,Ha,R
fp=Ca
mf=J,Ha
f=D,Sz
p=Ca
f=Ca

17
p=Ca
f=Ca
p=He
f=W
fz=Ca
meno
f=D
p=Ca
f=Ca

21
f=J,B,Ha,Co,D
p=Ca
p=J,B,F,Ha,Co,D,Sz,R
mp=W

24
f=J,Ca,F,Ha,Sz,R
p=B
mf=D,W
fp=Ca
mp=B

28
p=He,Ha
mf=B
f=He,Ca
p=He
mp=Ha

32
f=He
fp=Ca
p=He
f=He
mf=Ha
f=B,Ha,Co
p=Sz

36
p=He
f=Ca,D,W
mp=F

39
mf=D
p=Ca
f=He
f=F
f=D
f=Ca

50
f=He,F,Ha,Co,D,
Sz,W,R
mf=J
p=He,Ca
f=Ca
f=He
mf=D
p=He,Ca
f=Ca

43
f=He
mf=D
p=He,Ca
f=Ca

46 0 1

f=He,p
p=Ca
mf=B,Co,W

p=He
f=J,Ca

49

f=He
fp=Ca

p=He

f=Ca

mp=W

f=He
p=J,B,F,Ha,Co,D,Sz,R
fp=Ca

52

p=He
f=Ca

f=He
fp=Ca

p=He

f=Ca

55 1

f=He,J,F,Ha,Co,D,Sz,R
fp=Ca
mf=B

p=He

f=Ca

0

f=He
fp=Ca

58

p=He
f=Ca

p=Ca

f=He
p=J,B,F,Ha,Co,D,Sz,R

p=He

f=Ca

61 0 2

f=He
fp=Ca

p=He

mf=J,B,Ha,D
f=F,W,R

f=Ca

p=Ca

64

f=Ca

p=Ca

67

□ 0 3

V

f=He,J,Ca,
Ha,Co,D

70

p=He,J,Ca,B,F
Ha,Co,D,Sz,R
mp=W

73

f=J,B,F,Ha,Co,D,Sz,R
mf=W

f=He,Ca

p=He
fp=Ca

76 *meno* *f=B*
 2 0 1 *f=Ca* *p=Ca, Co* *f=He* *mp=F* *p=J* *mf=F,D,W* *fp=Ca* *p=He* *fp=Ca*

79 *fp=Ca* *fp=Ca* *fp=Ca*

82 *fp=Ca* *piú p=B* *fp=Ca*

85 *p=J,B,F,Ha* *Co,D* *f=W* *f=He* *mp=B,D* *mf=B,D*

88 *f=He,J,Ca* *F,Ha,Co,D,Sz* *ff=W,R*

91 *mf=Ca*

94 *mf=D* *p=Ca*

97 *sempre f=B* *p=He,Sz* *f=D* *mf=W* *mp=F* *meno f=Co* *p=Ca* *mf=D*

100 *f=He* *f=F,Co,Sz* *f=D,W* *f=Ca*

結 語

J. S. バッハ無伴奏ヴァイオリンソナタ第3番ハ長調BWV1005の研究を通して、作者の生き様の究極に、その人間像を垣間見る。それは正しく生身の人間としての平凡と、超人的音楽家としての非凡の狭間を生き貫くバッハ像であり、それを仰慕する境地に辿り着く。4人の子供を抱えた35歳のバッハは1720年、13年間連れ添った妻マリア・バルバラと

死別、続く翌年の暮れ、16歳年下の若いソプラノ歌手アンナ・マグダレーナとの再婚を果たし、生涯13人の子供をもうける。この劇的明暗は6曲からなるチクルスの奔流を象徴しており、開運の精華を作品の内実から抽出する試みが本論の趣旨をなす。それは形式と構成を同じくする従前の2つのソナタを包含、それらを対照し、本作品の特徴を明らかにした。厳密にはチクルスの頂上を極めるシャコンヌを擁するパルティータ第2番との対照から、むしろ鮮烈な明暗を抽出し得たかもしれない。事実、前回の研究にて筆者はそれをレクイエムの粹としてとらえ、作品の意義に迫る要旨を展開した。「艱難、汝を玉にす…」
 バッハにとって、後に生まれた数々の珠玉の名品は、こうした艱難が孕んだ申し子と言えよう。そこに内助の功として常に木漏れ日のごとく映るのが、マグダレーナの淡い存在である。彼女の献身がなければバッハの作品の大半は損なわれたと言われる程、彼女は作品の写譜、清書に余念がなく、互いの筆致まで酷似するに至ったとされる。実質的に彼女はバッハの私生活は勿論、創作においても欠くべからざる偉大な篤志であった。本曲に根ざした人間的温かい側面は、他ならぬこうした恩愛の絆を母胎としたものに違いない。一方、バッハの超人的音楽家としての非凡は筆舌に尽くし難く、従前の限られた研究を踏まえた上でも作曲手法、調性感、律動感等、あらゆる表現要素を包括した独創性は驚嘆を呼ぶ。奏法に関しては運弓法、運指法、強弱法に分け、長大なフーガは譜例照合の便宜を図り細分化した。参照版に示された奏法の多様性をも視野に留め、多くの共通項よりも、限られた解釈の特長に意味を見いだす趣向を凝らす。加えて要所に大胆にも示した私案は、独自の解釈と工夫に基づくものである。本研究も残すところパルティータ第3番のみとなり、前回に続き大きな山場を越えた感はあるものの、チクルスとしての研究を達成すべく今後も精進する所存である。この細やかなバッハ観を、共に携わる多くの研究者と分かち合えることを切に望む。尚、この演奏は1997年4月25日(金) P.M.6:30、山形県文翔館ホールにて開催の「J. S. バッハ無伴奏ソナタとパルティータ全曲演奏会第1夜」、及び2000年5月13日(土) P.M.4:00、山形カトリック教会聖堂にて開催の「教会百周年、バッハ没後250年記念 J. S. バッハ無伴奏ソナタとパルティータ全曲演奏会第1日」にて公開されたことを申し添える。

参 考 文 献

- 1, Johann Sebastian BACH Sonaten & Partiten für Violine solo (1896)
 Friedrich Hermann
 Breitkopf & Härtel Page37~44
- 2, J. S. BACH Six Sonatas & Partitas (1908)
 J. Joachim / A. Moser
 International Music Company Page46~57
- 3, J. S. BACH 6 SONATES A VIOLON SEUL (1915)
 LUCIEN CAPET
 EDITIONS SALABERT Page50~59
- 4, Joh. Seb. BACH SONATAS AND PARTITAS (1919)
 ADOLF BUSCH

- N. Simrock Page47~58
- 5, BACH SONATEN UND PARTITEN (1930)
CARL FRESCH
EDITION PETERS Nr. 4308 Page72~88
- 6, Johann Sebastian BACH SONATAS & PARTITAS for solo violin (1934)
Jan Hambourg
Oxford University Press Page53~65
- 7, J. S. BACH SONATE E PARTITE per Violino solo (1937)
MARIO CORTI
EDITIONE DE SANTIS ROMA Page 2 ~11
- 8, Johann Sebastian BACH Drei Sonaten und Drei Partiten für Violine solo (1968)
Walther Davisson
Edition Breitkopf Page36~45
- 9, SEI SOLO A VIOLINO SENZA BASSO ACCOMPAGNATO (1970)
T. Wroński
PWM EDITION Page72~89
- 10, J. S. BACH 6 SONATAS AND PARTITAS FOR VIOLIN SOLO (1971)
I. Galamian
International Music Company Page46~57
- 11, BACH Sonaten und Partiten für violine solo (1981)
H. Szeryng
SHOTTO Page62~73
- 12, BACH Sonaten und Partiten für violine allein (1982)
M. Rostal
EDITION PETERS Nr. 9852 Page74~95
- 13, JOH. SEB. BACH SECHS SONATEN UND PARTITEN FÜR VIOLINE SOLO (1987)
WOLFGANG SCHNEIDERHAN
G. HENLE VERLAG Page46~57
- 14, Szigeti on the Violin (1979)
Joseph Szigeti
Dover Publications, Inc Page101~103

Summary

Yoshiharu KOHNO : "A study on How to Play J. S. Bach's Sonata No.3 for violin solo in C major BWV 1005"

By studying the Unaccompanied Violin Sonata No. 3 in C major BWV1005 by J. S. Bach, it is possible to have glimpses of the composer's image as an individual person through his lifestyle. This is none other than the image of Bach maintaining to the very end of his life his rhythm between the ordinary as a human made of flesh and blood and the extraordinary as a superhuman musician, and I find myself reaching a state filled with love and respect for him.

In 1720, Bach who was thirty-five years old with four children lost Maria Barbara, his wife of thirteen years and, towards the end of the following year, remarried Anna Magdalena, a young soprano singer sixteen years younger than him, and he was to be blessed with a total of thirteen children in his lifetime. This dramatic light and darkness symbolizes the main stream of the Zyklus consisting of six pieces, and this paper attempts to identify the blessings brought by Bach's improved fortune within the contents of his work. The two preceding sonatas with the same form and structure are also covered in this paper, and by contrasting these three sonatas, I shed light on the characteristics of this third sonata. Strictly speaking, a contrast with Partita No. 2, which includes a Chaconne that makes up the climax of the Zyklus, might have produced a more striking contrast. In fact, in my previous study, I interpreted this Partita No. 2 as the essence of a requiem, and developed my theory as close as possible to the significance of this work.

"Adversity makes a man wise." For Bach, the many gem-like masterpieces produced later on must have indeed been the blessings borne by such adversity. There was also the soothing presence of Anna Magdalena, always by his side to assist him like sunlight pouring through the green leaves of trees. Without her devotion, the majority of Bach's works would not have attained their level of perfection, for it is said that she copied his scores by hand and made fair copies of them all so earnestly, and she had trained herself to such an extent that it is difficult to distinguish her handwriting from his. Essentially, she was a wonderful and fervent supporter of Bach's, indispensable not only for his private life but also for his creative work. No doubt, it was this very bond of love which must have fostered the aspects of human warmth flowing out from the innermost depth of this piece of work.

On the other hand, it is hard to find words to explain what was extraordinary about Bach as a superhuman musician, yet we know, even from the limited studies carried out so far, that his creativity encompassing all elements of expression, such as composition method, sense of tonality, sense of rhythm, etc., is indeed astonishing. As for the style of rendition, it is categorized into bowing, fingering, and dynamics, according to which I compiled my own version of the score of the very long fugue, by grouping it into subdivisions, while also adopting the interpretations seen in other scores for the convenience of the players and researchers. Also taking into account the

diversity in the style of rendition as illustrated in the reference score, I strived to find significance in the limited number of unusual interpretations, rather than in the many common points. Furthermore, my personal version which I boldly presented in important places is founded on my original interpretations and contrivances. Just as in my previous paper, I feel as if I have accomplished the core of my study this time, with only Partita No.3 remaining of this research of mine, yet I intend to continue devoting myself so as to complete my studies on Zyklus. I sincerely hope that this subtle view on Bach can be shared by the numerous fellows researchers involved in the same study.

Lastly, I wish to mention that this rendition was presented in public in the “First Evening of Recital of All Six Unaccompanied Sonatas and Partitas for Violin by J. S. Bach” held on Friday, April 25th, 1997, from 6 : 30 p.m., at the Bunshoukan Hall of Yamagata Prefecture as well as in the “First Day of the Recital of All Unaccompanied Sonatas and Partitas by J. S. Bach in Commemoration of the 100th Anniversary Since the Church’s Foundation and the 250th Anniversary Since Bach’s Death” in the hall of the Yamagata Catholic Church, on Saturday, May 13 th, 2000, from 4 p.m.

(Section of music Education, Faculty of Education)