

J. S. バッハ無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ 第3番ホ長調 BWV 1006の奏法研究

河野 芳 春
教育学部 音楽教育講座
(平成14年9月30日受理)

要 旨

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、全6曲のチクルス研究は、これまで2度の全曲公開演奏を含め、「奏法研究」と題して論述する形で進めてきた。今回は、終曲のパルティータ第3番を取り上げ、チクルスを包括する中で本曲の意義について考察、その奏法に自らのヴァージョンを付して研究を結ぶ。そのために本稿を3部分に分け、総括を所感としてI部にまとめ、従前の研究を包括したパルティータの比較的考察をII部にて試み、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、それらを踏まえ自らの案をIII部に交える。これに関しては他の文献をも参照するが、基本的にはこれまで同様、バッハ(以後J. S. を省略)の自筆譜に基づく原典版(Urtext)^{注1)}を奏出の理念に据えたい。

注1) 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3つのソナタと3つのパルティータ(BWV1001~1006)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、それに合わせて1曲目に当るソナタ第1番(BWV1001)の奏法について論述を掲載、以後、2001年を除き2曲から5曲までも同様に続載した^{注2)}。これらはソリストとして、また教育者としても現在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^{注3)}のもとで'96年に行なった内地研究の記録として執筆したものであるが、今回は終曲のパルティータ第3番(BWV1006)の研究を主として進める。

Preludio Loure Gavotte en Rondeau Menuet I-II Bourée Gigue 6楽章からなるこの曲は、その明るさと陽気さにおいてチクルスの中でも際立つ。それはヴァイオリンの輝かしい最高音弦E、を主音とするホ長調の一貫した調性、またパルティータを組成する舞曲の粹としての軽快な興趣、さらには冒頭楽章に忽然と発進する無窮動的プレリュード(Preludio 前奏曲)の新奇な配置等から窺い知れる。バッハが初めてここに据えた技巧的

かつ中心的位置付けは、続く冒頭の全てがプレリュードで開始する6曲の無伴奏チェロ組曲 BWV1007~12との関連性をも漂わせる。本稿ではこのような視点から、従前の研究及び後続の組曲をも、ある程度考察の視野に止め、チクルスにおける本作品の意義を照らし、それをもって研究の総括としたい。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奏法について述べていく。尚、文献として、ここ百年に及ぶ種々の版（括弧は出版年）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.ハンプルグ(1934), M.コルティ(1937), W.ダヴィンソン(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)等を照合し、それにJ.シゲティ, C.フレッシュ等の関連した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ュンター・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）^{註4)}を用い、楽語の注解は初回のみ、以下省略した。

- 注2) 「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） 2000年2月」
「山形大学紀要（教育科学）第13巻第1号
（pp.31-66） 2002年2月」

注3) 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

注4) JOHANN SEBASTIAN BACH

Drei Sonaten und drei Partiten

FÜR VIOLINO SOLO BWV1001-1006

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER HAUSSWALD

[I]

— 至福の権化 —

弦楽界の代表的評論家の長谷川武久氏は、この無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ第3番を自らの解説^{註5)}に「太陽の陽気さ」と称した。明るさの源である太陽をエネルギーとして捉えるならば、陽気さはその輝きを放出する気質であり、輝きは多彩なニュアンスを開花させる。作品の真情を万物に遍く太陽になぞらえたこの標記は実に示唆に富む。つまりバッハの時代、新進気鋭の作曲家で演奏家でもあったアントニオ・ヴィヴァルディ（Antonio Vivaldi 1678頃~1741）をはじめとするイタリア音楽が盛んに演奏されていた、当時の社会情勢と音楽事情を鑑みるにつけ、この「太陽の陽気さ」は北ドイツの音楽文化的後進性の一端をほのめかす事由として見逃せない。イタリアの煌々と輝く太陽の陽気は、いつの世にも北ドイツにとって憧れであることに変わりはなく、そのような表出内容が持

てはやされたであろうことは想像に余りある。そういった自然、気候、風土の影響もさることながら、とりわけ当時は商業資本主義としての社会情勢の進展と共に、各地に散在した領主達が文化面においても、しのぎを削っていたことが相乗し、それが作品の所産に大きく介在したことが推測される。事実、そこではイタリア並びにフランス等、ラテン気質の音楽が流行の最先端として演奏され、人々に鮮烈な印象をもたらした。バッハが1717年、ケーテンの領主レオポルド公に招かれ、手厚く優遇されたのもその盛期であり、ほぼ7歳年長のヴィヴァルディの作品がバッハの作風に少なからず影響を及ぼしたことは、「時世の成り行き」からも察せられる。とりわけ顕著に示されるヴァイマル時代（1708～17）の所産であるヴィヴァルディ協奏曲を素材としバッハが試みた編曲の数々^(注6)は、特筆すべき貴重な足跡であり、それが部分的であれ次のケーテン時代（1717～23）に偉大な境地へと飛躍するための端緒となったのではなかろうか。宮廷礼拝堂のオルガニストとして、そのような研究に勤しめたこと自体、格別な境遇であり、そこで培われたであろう新たな作風も否定出来ない。北ドイツ出身のバッハに、どちらかといえば馴染みの薄いラテンの明快な気質は編曲の域とはいえ、そこに既に熟成し、器楽作品の黄金期とされる次の時代に向けて、超人的独創性を余すのみとなった。ここで当時のイタリアの音楽事情に目を向けると、バッハ誕生の前年まで存命のニコロ・アマティ（Nicolo Amati 1596～1684）、活躍の時期がほぼ半世紀バッハと重なるアントニオ・ストラディヴァリ（Antonio Stradivari 1644～1737）、ほぼ同期のヨーゼフ・ガルネリ（Josef Guarneri 1686～1746）等の手に成るクレモナ所産のヴァイオリンは、その改良と共に協奏曲やソナタ、のみならず歌劇の隆盛を促し、17世紀イタリア音楽は世界の羨望の的となる。アルカンジェロ・コレルリ（Arcangelo Corelli 1653～1713）のソナタ並びに合奏協奏曲、続くアントニオ・ヴィヴァルディ、ジョセッペ・タルティーニ（Giuseppe Tartini 1692～1770）等の活躍による協奏曲の興隆、それらに促された歌劇の隆盛等により、イタリア音楽は頂点を極めたのである。これらの推移は前述の商業資本主義という時代の趨勢と不可分にあり、ホモフォニー（Homophony）と称せられる和声の様式感に基づく作曲手法は、単旋律に表現内容の主体性を委ねる名人芸志向の気質とあいまって急速に躍進。のちにヴァイオリンのニコロ・パガニーニ（Niccolò Paganini 1782～1840）、ピアノのフランツ・リスト（Franz Liszt 1811～86）等、史上最大のヴィルトゥオーソ（Virtuoso 名人芸的達人）を生むこととなる。これに対して、ポリフォニー（Polyphony）は複旋律それぞれの独自性に重きをなし、対位法の技法をもって音楽を構築する手法であり、巧みな装飾音、精彩なパッセージの妙技等をもって名人芸を開花させるには馴染まない。そこでそれを補うべく複旋律の各々に多くの同一楽器をあてがい、各旋律線を重厚にし響きの上でホモフォニーに得られない効果を目指す。これら2つの用途は音楽の普及と共に、それを享受する民俗気質とあいまって、ホモフォニーがラテン（天才）気質に端を発し生成すれば、ポリフォニーはゲルマン（哲学）気質をもって生まれ、それに伴う演奏形態と会場の大規模化が商業資本主義に益々拍車をかけた。以上を前述の「時世の成り行き」に重ねると、イタリア的明快な表出が、当時のドイツにとって如何に鮮烈であったかは推して知るべしであり、その時点でバッハが試行した編曲は、まさに時流に迎合したものと捉えられる。ホモフォニーが水平軸に音楽を拡充すれば、ポリフォニーは垂直軸にそれを充填する。これら作曲手法の相乗積が遅速の差はあれヨーロッパ全土、とりわけドイツに普及していく。ここに及んでバッハの活躍

における、これら両手法の新たな新機軸として言及すべく特筆すべき事例として、十二平均律の実践が浮かぶ。1722年及び44年、バッハは「平均律クラヴィーア曲集」1及び2巻を発表、この表題には「よく調律されたクラヴィーア DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER」とあり、全ての調性を網羅した曲集としてまとめられた。この「よく調律された」は鍵盤楽器活用の極意を示すかのように、自在な転調の可能性が開かれ、楽器使用の簡便さは勿論、斬新な作曲手法を開花させる契機となった。これは後にイタリアに代わって世界の音楽文化を制覇したドイツロマン派の礎となっていく。ドイツロマン派の雄、リヒャルト・ヴァーグナー（Wagner, Wilhelm Richard 1813~83）が自ら弁じた「私にとっては1挺のヴァイオリンは無意味である」¹²⁷⁾の言に反ヴィルトゥオーソ的表出理念がすべからず集約される。バッハはこれらの手法を、元来高音域の旋律楽器であるヴァイオリンに、無伴奏という形態をもって縦横無尽に駆使することに成功した。チクルス6曲に込められた、これらの手法は要所的に締め、劇的展開のうちに、闇から光りへ、絶望から希望へ、と人類の常に求めて止まない普遍的希求を作品に反映していく。つまり1720年、4人の子供を抱えたバッハは35歳にして、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人の子供をもうけた。バッハの生涯で最も劇的とも言えるこの明暗の起伏は、6曲のチクルスをして、その奔流を象徴しており、ソナタ及びパルティータの第3番には、それぞれを開運の精華とする集約がなされている。当然のごとく終曲としてのパルティータ3番に見られる作曲手法には、イタリアの明快さを志向するホモフォニックな手法が見事に効を奏しており、その予兆としてソナタ3番のラルゴ、及びアレグロ・アッサイにも既に同手法の開花は露見する。よってソナタ及びパルティータ第3番を巡る開運の精華は、バッハが以前のヴァイマル時代に試みた編曲を源泉としていることも否定出来ない。さらに1及び2番のソナタとパルティータにポリフォニーの粋を極めた彼が、ここに及んでホモフォニックな手法を用いたことは、理詰めよりも明快さを、また深みに代えて広がりを目指した証しでもある。パルティータ第3番の即興的プレリュードの際限なく湧出する名人芸の軽妙さと華やかさからは、どう捉えてもイタリア色を払拭出来ない。その明快な広がりを身上としてバッハはチクルスを括った。しかしこれをもって完結とするには尚早、ここに新たなチクルスの開花を予見する。続く6曲の無伴奏チェロ組曲(BWV 1007~12)、その全曲がプレリュードをもって開始している事への関与が浮かぶ。つまりバッハはパルティータ第3番の変則的楽章配置をもって、新たなチクルスへの前奏性をも意図的に込めたのではなかろうか。ソナタ第3番については、既に前回の紀要に記したこともあり、詳細な反復は避ける。しかし、それらの内容をさらに飛躍させる展開が、本パルティータには認められることから、これら2曲は併存するというよりも、なかんずく終曲のパルティータについては開運の「成就」さらには「極み」とする見解も、あながち否定出来ない。蛇足ながら、比較的新しいドイツの新進クリスティアン・テツラフのCD¹²⁸⁾解説者、渡辺和彦氏はこのパルティータ第3番を「天国的明るさ」と記す。これはバッハにとって「至福の極み」であり、それを希求する揺るぎない本曲に込められた精神の反映でもある。ヴァイオリンの最も輝かしい調性感、多彩な舞曲に起因する軽快な律動感、それに明朗な旋律と親しみ等、ソナタ3番のとりわけ1及び2楽章のアダージョ、フーガ等に残存する理詰め的手法は、ここでは完全に払拭され、際限のない広がり輝きを発現している。長谷川

氏の「太陽の陽気」、さらには渡辺氏の「天国的明るさ」等は、ここに及んで「至福の権化」とも付言され得るのではなかろうか。

注5) ヴェリータ ヴァイオリン教則大全集A A-1039より

注6) 1708~17年, バッハはA. ヴィヴァルディの作品編曲を行ない, その数はクラヴィーアのみならずオルガン用も含めて9曲と確認される。

注7) ヴェリータ ヴァイオリン百科より

注8) TOCE-9653・54 1993より

[II]

—— パルティータ1及び2番との比較 ——

3曲のソナタにおける緩・急・緩・急の4楽章からなる厳格な教会ソナタ形式の画然とした楽章配列は、これまで楽章別に整然とした比較考察を促した。それに対してパルティータは1及び2番がバロック時代の定型、つまりアルマンド クラレント サラバンド ジーグを基調とするものの、3番に見られる多彩で自由な舞曲の組み合わせは、特殊でありバロック定型からの逸脱とも捉えられる。ここで、パルティータ3曲の楽章配列の概形を表示し、それらの傾向、特徴等について考察していく。

	第1番	第2番	第3番
第1楽章	アルマンド・ドゥーブル	アルマンド	プレリュード
第2楽章	クラレント・ドゥーブル	クラレント	ルール
第3楽章	サラバンド・ドゥーブル	サラバンド	ガボット
第4楽章	ブーレ・ドゥーブル	ジーグ	メヌエットI・II
第5楽章		シャコンヌ	ブーレ
第6楽章			ジーグ

先ず表から、曲番を重ねる毎に1楽章ずつ増えていること、とりわけ3番は4楽章をさらに二分し全7楽章とする場合もある程で、楽章の細分化が見られる。加えて1番のドゥーブルは楽章各々の変奏であり、2番のシャコンヌも3楽章のサラバンドを原型とした壮大な変奏であることから、分割ないし集約としてパルティータ本来の変奏手法が根付いている。それに対して3番には同手法が殆ど認められない。これらの演奏時間について、原典の繰り返しを全て厳守したヨーゼフ・シゲティ(1892-1973)の演奏例を示すと、

1番=27分39秒

2番=29分28秒

3番=20分49秒

演奏時間のみで作品の規模を特定するのも軽々ながら、1及び2番はほぼ等しい規模を有するのに対し、3番は著しい小規模化を示し、これは変奏の手法が根を張ったパルティータ

タ本来の様相から、特徴的小舞曲を集成する組曲形式への明らかな移行を示す。と同時に本チクルスに続く無伴奏チェロ組曲（BWV1007～12）の全6曲はプレリュード（Prelude 前奏曲）をもって開始，続く楽章配列はバロック時代の定型を基調とする中，パルティータ第3番のみに置かれたガヴォット及びメヌエツトが，6曲のチェロ組曲いずれもジグの前に挿入されていることから，組曲形式の先取りとも捉えられる。これは無伴奏チェロ組曲との強い近親性を示す，と同時に変奏手法が極めて効を奏する1及び2番との著しい相異点を示す。唯一，それぞれのパルティータにおける調性の統一が共通点として認められる。ここで筆者は1番に付された個々のドゥーブル，2番のシャコンヌ及び3番のプレリュードを例外として，舞曲の特性に基づき，3番をルール ガボット メヌエツト I・II ブーレ・ジグ4つに分割して，それぞれをバロックの定型順列に対応させ，舞曲の性格に支配的速度及び拍子感を主眼とした比較考察を試みる。

1) 1・2番のアルマンド及び3番のルールの比較

Allemanda (パルティータ第1番)

譜例1)



Allemanda (パルティータ第2番)

譜例2)



Loure (パルティータ第3番)

譜例3)



譜例から6/4拍子のLoureは複合2拍子と捉えれば，これらは偶数拍子となり，穏やかな舞曲としての共通性が窺える。長谷川氏は1番を「火のごとき情熱」，第2番について「打ち沈んだ沈黙」とし，いずれもフランス的的性格付けをなす。それに対し筆者は，これら2つのAllemandaは1番の情熱に対し2番は，冷徹といった相反する性格を備えており，2番にはむしろドイツ的な趣向性が漂うように解する。付点の鋭い律動と3連音の組み合わせが交互にリレーして，それらが絶妙なバランスをもって展開する1番，また，鋭

い付点を伴わない3連音を随所に交えた穏やかさの中に、深遠な哲学的世界を内示する2番。これらは広開性と内向性という相反する性格を対峙させながらも、適宜に交えた3連音が緊張と弛緩の起伏を促し、それが常に中庸へと縊りを戻す要としての共通性を示す。一方3番は、1及び2番に支配的とされる内省的調性趣向からの脱却そのものであり、付点を伴う円リズムが地に足もつかぬ程の軽やかさを舞う。換言すれば1及び2番が地を舞うのに比して、3番は流麗さの中に空、さらには天上を飛翔するかのごとき軽妙さを湛える様相を呈する。

2) 1・2番のクラレント及び3番のガボットの比較

Corrente (パルティータ第1番) 譜例4)



Corrente (パルティータ第2番) 譜例5)



Gavotte en Rondeau (パルティータ第3番) 譜例6)



1番は自筆譜を見る限り小節線が長短交互に仕切られている。バッハは舞曲の性格上、このクラレントを3拍子としながらも、音楽的には6/4拍子を意図していたのではなかろうか。つまり、これは速い楽章の性格から複合2拍子として捉えられ、律動に弾力的起伏を促す。2番にはそれを明示する筆跡はなく、2小節単位で辿っていくと後半に僅かの不揃いと速度感の隔たりを余儀なくされるものの、この曲を単一の3拍子よりも1番と同様、偶数拍子とする見方も決して無意味ではない。よってこれらの舞曲の性格に基づく拍子感は、3番のガボット2/2拍子のそれに通じる。唯一、3番は同一主題の巡りめぐる再現を身上とする Rond (Gavotte en Rondeau) が自筆譜に付記されており、クラレント本来の「走る」に Rond の「巡る」概念がこの場に及んで交錯すれば、これらは互いに無関係ではないものの、形式上の相異は明らかである。

3) 1及び2番のサラバンデとメヌエットI・IIの比較

Sarabande (パルティータ第1番) 譜例7)



Sarabande (パルティータ第2番) 譜例8)



Menuetto I・II (パルティータ第3番) 譜例9)



いずれも3拍子という点において、これらは一致する。しかし起源はサラバンデが16世紀初頭、メヌエットが17世紀半ば、と時期に1世紀半の隔たりがあり、発祥地もペルシャからスペイン、さらにはフランスへと移り、この隔たりが舞曲の特色を露にしている。また1及び2番は小節配分から曲の構成が酷似しており、速度感もメヌエットに比して明らかに緩やかな趣きを呈する。時代は高速化の一途にあり、これら速度感の相異は国柄と舞踊用途の違いは勿論、1世紀半という時の隔たりとの関与も否定出来ない。加えて土着に由来するサラバンデに対して、メヌエットはルイ14世により育まれた経緯を持つ。よってこれらの舞曲は1及び2番の悲哀を湛えた凡俗の豪放さに対して、3番は高貴な優雅さを湛えている点において対極の相違を示す。

4) 1番のブーレ, 2番のジグ, 3番のブーレ・ジグの比較

Tempo di Borea (パルティータ第1番) 譜例10)



Giga (パルティータ第2番) 譜例11)



Bourrée & Gigue 譜例12)



バッハは舞曲に対してフランス、イタリア両国語による表記を自筆譜に交えて記した。よって Borea, Giga はフランス語の Bourrée, Gigue であり、これらの煩雑を避けるべく、ヨアヒム／モーゼル版は表記統一に配慮がなされている。これらの舞曲はいずれもバロック時代のパルティータの終曲を飾るのが通例で相應の華やかさを持つ。1番は2/2拍子、2番の12/8拍子は複合4拍子、これらは大きく2拍子とも捉えられ、3番のブーレ2/2拍子 (Hermannのみこのように記し、他の版は全て自筆譜の2とする)、ジグ6/8拍子等いずれも2拍子と捉えられる。よってこれらの舞曲のうち、とりわけ1番は曲の中心的内容を占め、重音を多用した華麗さのなかに凡俗な農民の調べが漂い、3番は対照的趣きの2曲を連立させることによるチクルスの堅実な締めを曲の流麗さに忍ばせる。またここで前述の対照的舞曲の接続をなすメヌエットI・IIとの関連性も浮かぶ。つまりメヌエットIはジグに、IIはブーレにそれぞれ対応されないものか。2番は後続する壮大なシャコンヌを控えているため中締めの感は免れないものの、パルティータを括る内容として不足はない。よってこのような区分を前提とすれば、バッハが3番の締めに向けて1

及び2番の終曲を連立した意図は、チクルスとしての大きな括りを示す見方もあり得る。

5) 以上の比較考察から、舞曲の特徴に大きく関わる速度及び拍子感において、偏りを避けバランスを保つために、バッハが如何に工夫を凝らしたかを認めざるを得ない。これらは具体的にはソナタ同様、緩・急・緩・急であり、偶数拍子の総体的大きな流れに3楽章のみ奇数拍子を組み込む。これをソナタ3楽章の調性配置に照らし合わせると、個々のパルティータに起・承・転・結といった内容の筋道、つまり偶数・偶数・奇数・偶数が拍子感にも露呈し、それらに各々舞曲の特色が反映している。1番のクラレントに見るバッハ直筆の小節線の長短は、厳密な拍子感を短的に示しており、それが端緒となりこのような見解が他のパルティータにも開かれることとなったのである。

[Ⅲ]

—— パルティータ第3番ホ長調BWV1006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 Schneiderhan	(1987)	Sc

1) 1楽章

パルティータ第3番の中心をなす1楽章、プレリュードは(1)1～58小節、(2)59～108小節、(3)109～138小節に分け、それぞれに譜例13～15を添付する要領で、①運弓法、②運指法、③強弱法について論述していく。

(1) 1～58小節 (63～78を含む)

①運弓法

2小節1～2拍表に掛けられた自筆譜のスラーは、ヘルマン、ヨアヒム、カペー、フレッシュ等、古い版によると16分音符3音のみ掛けられ、しかも開放弦を用いるようになっている。シェリングも長いスラーに敢えて運弓を記しそれに倣う。このことは冒頭2小節に強烈な輝かしさを備えるべく開放弦を用いることから、このスラーは詰められたであろう

ことを示している。筆者は自筆譜を重要と見なし、1～2小節はオクターブ・ゼクエンツ（オクターブ違いの反復）と捉え、輝かしさはむしろ冒頭に集中させ、2小節は第3位置のA弦で僅かに和らげるのを潔しとし、自筆譜の運弓を試みた。それにより3小節プレリュードの本格的発進がより明快となる。

②運指法

先ず冒頭1小節3拍のgis音に筆者は1指を配し、初発音から2小節を第3位置にて試みる。ガラミアンのみ同案を示すが、この間に限定される8分音符の弾力性に富むスタッカートに強烈な輝かしさを備えるべく、ここはEとDそれぞれに同一弦を対応させることを狙いとした。また2小節1～2拍の自筆譜のスラーは、ヘルマンからフレッシュに及ぶ古い版は16分音符3音に詰められている。この場合輝かしい効果を得るために、開放弦Eを第1位置にて用いるべく、移弦の都合上生じた可能性が判明。筆者は1及び2小節のオクターブ・ゼクエンツに着目、強烈な輝かしさは、むしろ冒頭に、2小節は若干柔らいでこそ、3小節の本格的プレリュードの奏出に弾みがつく。このように2小節を特定するのは、ウロンスキー及びシュナイダーハンのみ、他は自筆譜のスラーでもって第1位置とする。次に13～16及び63～66小節について、後述の2段鍵盤を最も彷彿する部分であるが、殆どの版は第3、第5の運指が交互するものの、筆者は敢えて導音と主音という緊密な2音を1指でスライドさせ、シフト（shift 位置の移動）を最小限に止める。このガラミアンが唯一記した案は、バッハ自身明快な強弱をここに2小節単位で記していることから妥当な運指と捉えたい。以外の全版が示す運指は理解に難くないものの、1小節毎に長3度のシフト跳躍を為すこと自体、落ち着きと安定を欠く。続く17及び67小節からのE及びA弦を軸に下降する12小節間の運指は譜例15)に示す。ガラミアンも直前に第5位置を確保して大方の運指に倣う所。筆者は第4位置から4指を多用することにより、低位置に留める可能性を模索したのである。

③強弱法

先ず13～16小節及び63～66小節について、当時の鍵盤楽器の機能から察して、直筆に明示されたf及びpの表出は鍵盤の交替をもってなされたことを仮に想定すれば、この強弱の相異は音量よりもむしろ音色にあったのかもしれない。何故ならば、同一の鍵盤においては音色よりも音量の加減が容易であろうことが推されるからである。さらに問題としたのは、17ないし67小節のfを28ないし78小節まで保持すべきか、仮に減衰するとすれば、漸次もしくは段階状のいずれかが想定される。版を照合すると、ヨアヒム、カペー、フレッシュ、コルティ、ダヴィゾン、ウロンスキー等には減衰する標語が記されており、ブッシュは括弧書きで（senza dim. 減衰しないで）とあり、ハンブルグはf—mf—mp—pと段階状に仕切る。筆者はバロックの形をなす特徴的強弱法と見なされる、このハンブルグの案を踏襲した。その他においてもゼクエンツ（sequenz 同音形の反復）を規範として、常に同パターンを組み込むよう強弱を試みる。譜例13)

譜例13)

Partita III

BWV 1006

Preludio

Violino

f=He,F,Ha,W
(f)=B

4 (He,J,B,Ha,Co.)
piano p=F

7 f=f

10 piano

13 f piano

16 f p=Ca,

19 f=Ca,

22 (poco a poco dim.)=J,Ca,Co mf=Ha senza dim.=B dim.poco a poco=F

25 mp=Ha p=Ha

28 p=He mp=B
p=J,B,F,Co,D,
pp=Ca
mf=Sz

31 *mf=B, Ha* *cresc.=K He, F* *f=He, Ca, B, F, W, f=Ha, Co,* *mp=3z* *f=He* *p=J, B, F, Co, W* *mf=Ca, D* *>F* *1-1*

34 *mp=B* *mf=B, Ha,* *cresc.=He, J, F, W* *f=J, Ca, Co* *f=He, Ha* *(> >F, Co,* *(> >) J > Co, D,*

37 *0 1 >F* *1-1* *(~)W* *>W* *mf=3z* *ff=He* *ff=Ca* *f=B, Ha,*

40 *>W* *2 1 >W* *1-1 3 2 3 4 3 2 4* *fz=He* *ff=Ca* *f=B, Ha* *(1 1)He* *fz=He* *f=B, Ha* *rit.=Ca*

43 *1 3 4 2* *a tempo=Ca* *f=He, B, F, Ha, Co, D, W* *piano*

46 *3 2* *f*

49 *3 2 4* *4 >Ca* *2 1 0 3 >Ca* *>Ca* *>Ca* *f*

52 *>Ca* *>Ca* *4 >Ca* *f=D* *p=He* *mf=Ca* *p=J, B, F* *f=Ca* *0*

55 *f=He, J, B, F, D, W* *p=He*

58 *p=He, F, D, W* *(~)B, Co* *f=He, J, D* *f=F, Ha, Co*

(2) 59~108小節

①運弓法

13版を年代順に古いものから調べると、ヘルマンの60, 62小節1及び3拍, 94, 95, 96小節の2, 3拍等, 下降順次進行に付した3音のスラーが特徴的であり, それは続くヨアヒムからコルティにも及ぶ。うちフレッシュは94, 95, 96小節の2-3拍のみ做う。ダヴィンズンに至ってスラーは94, 95, 96小節の2拍のみとなり, 続くウロンスキーからシュナイダーハ

ンは原典版に合致，シェリングのみ点線が認められるものの，実線のスラーは付されていない。これらの照査からダヴィゾンを節目として，版は時代と共に原典版を志向していることが判明する。古い時代のこうした表出は強調，ないしは詩的表出としてのロマン派的要素を忍ばせるが，原典版への志向は純ヴァイオリン音楽としてよりも，バッハ音楽の源泉をオルガンないしはチェンバロ等，鍵盤楽器の表出志向に合致させ，そのように移行したことも否定出来ない。

次に，移弦運弓の合理性について，ここでは1例として99～101小節について考察する。版を照合すると

- i スラーのない原典版 シュナイダーハン
 - ii スラーを98小節1拍表及び101小節3拍のみに付し逆弓（V□V□の運弓）に一貫するもの ガラミアン，ウロンスキー
（V up Bow, 上げ弓 □ down Bow, 下げ弓）
 - iii 各小節の2拍表と3拍裏にスラーを付すもの シェリング（破線），ブッシュ，コルティ，ダヴィゾン
 - iv 各小節の1拍表と3拍裏にスラーを付すもの 残りの6版
- という4つのパターンに分けられる。これらのうちiが理想的ではあっても運弓上合理性を欠く。iiは逆弓の連続性に問題がある。筆者はこの弾力的拍子感に音形を絡めて，ここはiiiよりivを自らの案としたい。

②運指法

先ず90から96小節について考察すると，特に91小節の譜例に記した運指は，どの版にも見られない筆者独自の発想に基づく。曲は3つのゼクエンツをもって高揚し，91小節はその中間に当り，ここのみ運指パターンを緩め，弾みをつけることを意図したものである。次に106小節2～3拍に関して，第3位置を用いるのは古い4版であり，うち3版はh→gis音を2指スライド，ハンブルグのみ4→2とする。残りは第2位置からgis音を2指とするのが6版，1指はブッシュ，コルティ，ウロンスキーの3版であり，筆者もこれに倣う。この小節は高揚の緩やかな頂点をなし，3拍から下降に転じるので，そこに僅かなテヌートを施すのに1指全音のスライドはむしろ有効である。

③強弱法

これまで同様の強弱を基本とする。唯一問題としたいのは，86～89小節に見られる表示に，各々小節の1拍第2音にフレッシュ，カペー及びコルティはアクセント，ブッシュはfを付記している。筆者はeis→a→h→cisと各音を結ぶ太い線を重要視し，それらにテヌート(tenuto 音を保つ)を付す。これに最も合致するのはハンブルグの版であり，各小節の初発音にアクセントを記している。以外の版は原典版と同様格別付記は認められない。

譜例14)

譜例14)

59

f=He,J,D

f=F.Ha.Co

B.Co

He

61 *piano* p=F,Ha,Co *f* f=Ha

64 *piano* p=Ha

67 *f* p=Ca *cresc.* = Ca

70 *f* =Ca

73 (poco) *mf*=Ha a poco *dim.*)J,Ca,F *mp*=Ha

76 *p*=Ca *dim.*D *p*=Ha

79 *mf*=Sz >Ca >Ca *pp*=Ca *p*=J,B,F,Co,D *mp*=B *mf*=B *cresc.*=He,F *mp*=Ha

82 *f*=J,B,F,Co,W 1-1 0 4 4 0 *mp*=W,Sz *mf*=D *p*=J,Ca,B,F,Ha,Co >Ca,F,Co *mp*=B *cresc.*=J,F

85 *mf*=B,Ha *cresc.*=He,Co,W 0 3 0 3 *f*=J,B,F,Ha,W >Ca,F,Co 1-1 4 *f*=He *f*=B

88 *f*=B >Ca,F,Co 4 1 3 1 *f*=D *p*=He *mf*=B,Ha,Co,Sz *mp*=F

91 *cresc.*=He,F *più* *f*=B *f*=Ha, *f*=F,Co *f*=He

94 *f*=B *p*=He *f*=B *f*=He

97 *p*=Ha *mf*=D G,W *meno* *f*=B *mf*=Co *cresc.*=He

101 0 1 3 4 4 (>) (>) J,F,D (>) (>) J > D (>) W

G·W mf=Sz fz=He ff=Ca f=B,Ha,Co,D fz=He f=B,Ha fz=He f=B,Ha 2F (1-1)K

104 >W 3 4 2 1 2 4 >F,Ha >F,Ha

fz=He f=B,Ha

107 dim.=F mf=Ha p=He,J,F,Co,D,W,Sz fp=B mp=Ha

(2) 109～138小節

①運弓法

自筆譜にない114, 116, 118小節1拍のスラー（譜例の114小節のみ付す）はヘルマン、ヨアヒム、カペー、コルティ等、古い版に集中している。これは続く119小節からの1拍到3：1のスラーが4小節にわたって反復されることとの見事な対比を示す。よって1拍の運弓は、自筆譜のそれを本来の姿としたい。次に134～135小節については、135小節1拍を□とする版が5版、うち4版は前小節3拍□を全うして、あらためて□とするか、残りの弓で□とするかのいずれかで、シュナイダーハンのみ前小節1, 2拍を同一弓にて行う。カペー、ヘルマンといった古い版もこれに倣うことから、この点について時代的継承性は認められない。対してVとするのは8版、うちウロンスキー及びシェリングは135小節1拍をVで全うし、他は初発の16分音符のみVとする。筆者は殆どが16分音符で占める中、曲を締めるためのカデンツァの要素が明確なことから、3拍□を全うすべく、最も弓身を活用する運弓を私案とした。ここで最終小節に目を向けると、ヘルマン、カペー、フレッシュ、コルティ、ウロンスキー等は初発の16分音符2つにスラーを付し、ヨアヒム、ブッシュ、シェリング、ロスタルは16分音符を4個と3個に分け、うち4を3：1に分割しポルタート（portato 運ぶ意味で同一方向の弓内で返弓と似通った効果を出す）奏法を記す。ハンブルグは4個ずつ、ダヴィンズは1拍を3：1, 2拍の初発16分音符2つにスラーを付し、ガラミアンのみ原典版に倣う。概ね最終音をVとすべく、このような工夫が認められた。筆者はこれらのVにこだわらず、ガラミアンに倣う。これもオクターブの反復であり、弓奏パターンを変えることが、抜けるような効果を損なうと判断したためである。

②運指法

まず、133小節2～3拍は第3位置により2弦をスラーで奏するか、又は第1位置のみの1弦で行うかに奏法が分かれる。前者はブッシュ、コルティ、ダヴィンズ、ロスタル、後者はその他の9版で多数を占める。筆者は頻発する開放弦を絡めた移弦弓奏が、むしろこの楽章の大きな特長と見なされることから、前者の案を潔しとしたものの、音質の面から後者の案も十分に納得いくものである。次に136小節に関して、ブッシュ及びヨアヒムの版が2裏拍到4指を重ね、ブッシュはa音のみフラジオ（弦の中点は触れるだけで開放弦のオクターブ上の音が得られる）を記す。筆者は指の煩雑と開離を避けるためブッシュが暗に示した案を試みる。この際フラジオは普通に真上から触れるが、e音4指を押さえ

たまま真横から触れることも可能であり、弦は振動の方向性からむしろ鋭敏に反応し、音色も明澄。最終小節は運弓法でもゼクエンツとしての統一を促すように、運指もそのように試みる。

③強弱法

109小節は殆どの版が *p* とする中、唯一ハンブルグのみ *mp* とし、結びまで段階的強弱を克明に記す。ウロンスキーも解釈は異なるが同様の強弱を示している。また終盤の大きな高揚を示す *ff* が130小節にヘルマン、及び括弧してロスタルに、またカペー版の136及び138小節に認められる。これらの中で要所を絞めるために他の版を参照すると、シェリングが129小節末尾に *f* を付していることから、筆者はここを冒頭の再現と見なし高揚の要所として捉えることとした。譜例15)

譜例15)

109
p=He, J, F, Co, D, W, Sz
fp=B
mp=Ha

110
mf=W
mf=B

113
f=Ha, W
f=B
cresc.=He
f-p=Ca, B, Ha
mf=W
f=B, Ha

116
P=B, Ha
f=B, Ha
p=W
mf=Ha, W
mf=Ha, W

119
p=Co
f=He, Ca
p=B
mp=Ha, W
mf=Ha, W

122 sempre p=B
f=Ha, W
f=He, D
f=J
mf=B
ff=Ha, >F, Ha
mf=B
mf=B
piú f=B

125
mf=B
mf=B
piú f=B

128
f=Sz
ff=He
f=B
f=B

131
f=B
f=B
>F, Ha
>F, Ha
>F



2) 2楽章 Loure 6/4 拍子

①運弓法

緩やかな楽章の4分音符を1とすれば、音価比2:1を定型とする運弓が、殆どの版に記されている。例外として5, 8, 10, 14, 21, 23小節等に逸脱が見られる。筆者は舞曲としての性質上、流麗さを重んじるため一貫した周期性を運弓の要とし23小節以外の、これらについても定型パターンを敢行。これらについて版を照合すると、5小節は7版が定型、2版が後半を1:2とし、ハンブルグは付点を返弓し原典版に倣う。特異なものがブッシュ（譜例には5, 6小節を記す）であった。8小節は6版が原典版に倣い、4版は当小節の運弓を1:2, 2:1とする。筆者は原典版としシェリングが記したように5拍裏にテヌートを付す。10小節は運弓よりも直筆からの誤植と見なされる3版（譜例に付す）が認められる。14小節は6版が定型、3版が後半を1:2とし、4版は原典版に倣う。筆者は21小節について、後半のスラーを次小節との関係を考慮して省く。

②運指法

先ず8小節後半、殆どが第2から1位置に降り、さらに第3位置へとシフトする。ここで筆者は位置の移動を最小限にし、それを緩やかな旋律線に符合させるため、ガラミアン及びシェリングが記した案を併合した譜例括弧の私案を試みる。次に後半18小節低声 fis → gis → a → gis が線で結ばれるように運指を工夫、また4音の順次進行は13小節にも見られるが、これらは18小節と内容的に対をなすもので、13小節は2, 3拍を僅かに分離し、ハンブルグ等4版が示すように第1位置を堅持する。19小節は3拍 fisis 音を1指とする10版、及び2拍裏16分音符 cis を3指でとり fisis 音をA弦の4指とするヨアヒム、ブッシュ、コルティの版に方法論として分かれる。音程の確実性とリズムの特性及び移弦の合理性から筆者は後者を用いる。

③強弱法

5小節のアウトタクトに版の照合では解釈の相違が認められる。筆者は mp とし冒頭 p とニュアンスを異にする。後半は従前と強弱パターンを変え mf で開始、15小節5拍裏を mp, 18小節5拍裏を f とし高揚を促す。20小節5拍裏 p, 22小節5拍裏 mp とし解決に至る。これは運弓法の項で述べるべきことかもしれないが、繰り返しの上でもニュアンスの区別は当然のこととして、筆者はリズムの上でも目立たない程度の変化を備える案をここに提起したい。つまり2回目を複付点気味に奏することであり、それにより音楽が新鮮味を帯び、舞曲に躍動と弾みが備わる。譜例16)

譜例16)

56
Loure

p=Ca, B, F, Co, D, W, K
 (dolce) J, B
 mp=Ha, Sz
 mf=F, Sz
 B(v) p
 p=Ca, F
 (espr.) J, B
 mp=B, Co, D, K
 mf=Ha, W
 mp=Ha
 p=J
 p=B, Ha cresc.=He, J, F, W
 mp=B
 mf=Ha
 mf=He, J, B, Co, D
 f=F, Ha, W
 p=Ca, F
 p=He, J, Ca, B, Ha, Co, D
 mp=F, W
 mf=D, Sz, K
 f=Ca
 p=J, Ca, B, F, Co, D, W
 mf=Ha
 mp=Sz, K
 mf=D
 p=Ca
 mf=He, J, Ca, B
 f=F, Ha, Co, D, W, Sz, K
 mp=B, Ha, W
 p=F, Co, K
 mf=D
 mf=W
 p=He, J, Ca, B, F, D
 pp=Ha
 mp=K
 cresc.=He
 f=He, Ca

3) 3 楽章 Gavotte en Rondeau 2 / 2 拍子

① 運弓法

この愛らしい Rond主题の大きな特徴として2小節初発低音 h は、次小節への保続音としての機能を有すると考えられる。そこで筆者は譜例のように2小節裏拍の h から gis 音まで□とする案を試みた。勿論レガート延伸ではなく、ポルタート気味に奏出するもので、いずれの版にも記されない独自の私案として提起したい。次に第2副主題の開始は□の弓順が5版、中でもブッシュは敢えて Fr (弓元) と記し明快な転換を意図する。Vの弓順が2版、開始2音にVのスラーが付せられるもの3版、開始4音をスタッカートスラーとする3版と多様。筆者は主題の解決音を全うせず、残りの上半弓にて□開始の弓順、この運弓は48, 74小節の主題の転換においても同様に試みる。

② 運指法

33, 34小節にかけて直筆には珍しく「3」「1」と指が記されている。殆どの版は33小節

にて第2位置の運指にシフトする中、敢えてこの指を示すのはヨアヒム、カペー、ブッシュ、コルティ等の版に認められた。次に58,59小節について、筆者は58小節2拍裏及び次小節1拍裏のh音を3指でもって留まり、58小節初発のeis音の間に、58小節末尾2指d音をスライド(同一の指をすべらせて音をとる運指法)させる運指を考案、唯一これを示すのはガラミアンのみ、他の版は全て59小節1拍裏h→dを4指スライドとする。それはいささか常軌を逸する感を拭えない。90小節の運指について版が如何なる案を示すかは筆者が興味を抱くところで年代順に分類すると、ヘルマン、ヨアヒム、カペー、コルティ、ダヴィゾン、シェリング(2124,3113)、ブッシュ(2122,1413)、フレッシュ(2412,1413)、ハンブルグ(3124,3124)、ウロンスキー(2124,3124)、ガラミアン(2413,2424)、ロスタル(1312,1413)、シュナイダーハン(2124,3124)となり、古今の支持の高いものが(2124,3113)、これは次のブッシュ版2指のスライドを含み、フレッシュ以後スライドしない。これから4指の多用傾向を示すことが判明する。筆者はフレッシュが唯一記した運指に合致、減7から属7へのコンビネーションとしての和声的效果を1及び2指の僅かな開離をもって高める工夫をなす。

③強弱法

ガラミアン、及びシュナイダーハンは自筆譜同様記載なし。他の版について5回出現する主要テーマのみについて強弱の組み合わせを調べると、

i) 統一 7版

- ・ ヘルマン p-sfp-f
- ・ ヨアヒム、コルティ mf-p-f
- ・ フレッシュ mp-mp-p
- ・ ブッシュ、ロスタル f-f-f
- ・ ウロンスキー f-mp-f

ii) 不統一 4版

テーマ	カペー	ハンブルグ	ダヴィゾン	シェリング
1	f	f	p	mf
2	f	mp	p	p
3	ff	f	f	mp
4	f	mf	f	mf
5	ff	f	f	mp

以上から、主要テーマの不変の反復という Rond 形式の原則に基づきながらも、強弱法の上から様々な解釈が明らかとなった。これは主要テーマに挟まれるエピソードの多彩さに追従した結果でありロマン的傾向を示す。筆者は厳密には Rond 形式の捉え方として統一を原則とした、中でも主題の輪郭が明快なウロンスキーの強弱法を試案とする。

譜例17)

当然のごとく倣い、原典にスラーのない28小節も同様に補筆する。「オリジナルは1つの運弓でも変えるとオリジナルではなくなる。」これは筆者がミュンヘン音楽大学にて学んだことであるが、極端な表現かもしれない。しかしこの場合それが重く受け止められる。次に4及び6小節について譜例のように5版が8分音符3個に、またヘルマン、カペー等古い版は2個にスラーを付し、他は自筆譜に倣う。筆者はいずれの小節も自筆譜の対旋律1拍が8分音符であり、しかも6小節には休符を明記していることを重視、1裏拍からは次小節へのアナクルーズ（*anacrouse* 上拍）としスラーはこの際論外とした。

*** Menuet II**

5及び13小節について版を照合すると、ウロンスキー、シュナイダーハンのみ自筆譜に従い、9版は4分音符のスラーを付し、シェリングは破線、ダヴィゾン併記。筆者は和声的観点から、ここはバッハの記したスラーの有無にこそバッハの音楽的意図が反映していると解する。

②運指法

*** Menuet I**

2及び28小節2拍について版を照合すると、第3位置を明記するフレッシュ、ダヴィゾン、シュナイダーハン以外は記載なし。つまり殆どの版は敢えて位置のシフトを避ける運指を志向している。筆者は2拍 *fis* の音色が第1位置の方が明るく、しかも *dis*→*e* といった、導音と主音の密な連結を認識する上でも、大方の納得いく所とした。

*** Menuet II**

筆者が従来から問題としていた12小節の運指について、ここはロ長調に転調する鮮やかな属和音を示すことから、唯一シェリングのみ上保続音を開放弦に移行している点に打開を見いだす。他の版の殆どが記す3指のスライドを避け、和音の性質上華麗さの中に潔い運指を敢えて試行したシェリングの案をここであらためて見直す。

③強弱法

*** Menuet I**

冒頭、殆どの版が示す *f* は繰り返し以降のために保留、筆者は1回目 *mf*、2回目 *mp* とした。8～11小節 *f*、12～18小節の解決音 *mf*、以降8分音符の連綿としたエピソードは *p* を基調とし、27, 28及び33, 34小節等主題の断片は *f* とすることを筆者の試案とする。

*** Menuet II**

Menuet I と対照的趣向を持つことから、繰り返しによるニュアンスの変化に格別意を用いない。つまり4小節の楽句が2倍され、それが反復されているので、筆者は冒頭 *mp*、9小節 *p* とし若干の変化を備え、13～16小節を *mf* とする。後半は Menuet I と同様、17～20小節及び24小節の2拍裏～26小節の2拍表、また29, 30小節等主要テーマまたはその断片を *mf*、その他のエピソードを *p* とし強弱をまとめた。譜例18)

譜例18)

Menuet I

Menuet II

5) 5 楽章 Bourée 2/2 拍子

① 運弓法

□開始がロスタル，ガラムィアン，古いものでカペー版に見られ，他はV開始と運弓に二通りあることが判明。筆者はこの拍子感から当然のごとくV開始と捉えたが，開始4分音

6) 6 楽章 Gigue 6/8 拍子

① 運弓法

シェリングは破線でスラーを記し、ウロンスキーのみ自筆譜に倣った後半の開始について、筆者はこの舞曲の性格からスラーを禁じ得ない。そこで3拍目も□開始とすることにより前半との整合を図る。次に25~27小節に関して、この連綿と続く16分音符に、ヘルマン、ウロンスキー、ロスタル、シュナイダーハン等自筆譜に添っているものの、表裏両拍の16分音符3個づつスラーを付すのがヨアヒムを筆頭に6版(うちシェリングは破線)、25及び26小節表拍のみがダヴィゾン、括弧書きでガラミアンと様々。筆者はバッハ直筆のスラーを熟視し、表拍のみ付されているのが後半に2カ所、しかもこれは前半の反復であり、前半6カ所に対して少ないのは明らかである。前後のバランス上、また21,22小節、25,26小節等、ゼクエンツと見なされる音形から最もスラーの控え目なダヴィゾンの案(譜例の破線)が妥当としながらも、筆者は終曲としての趣向から16分音符が占める小節には要所のみスラーを付す自筆譜の華麗な弓奏こそバッハの意図する所と解する。

② 運指法

3小節を第2位置、裏拍開放弦をもって第1位置とするのはハンブルグの案、筆者は偶然にもこれに一致したのであるが、運指、移弦ともに円滑と判明。後半19小節裏拍eis音に4指を配する10版、に対してハンブルグ、ウロンスキー、ガラミアン等は続く主音へと1指のスライドを示す。この場合音色の移ろい及び導音と主音という緊密性から、筆者はこれらの3版を試みる。譜例に記した特異な運指として、シェリングが11小節裏拍頭e音にG弦4指を配し、そこに敢えてmfと記している点が無視出来ない。これは旋律にさらなる彫りの深さと弾力性を備える運指として有意である。末尾32小節について、筆者は反復した2回目のみG弦第3位置で結ぶべく譜例の運指を試案としたが、2回目を特定していないものの、シェリングのそれに符合する。

③ 強弱法

6及び7小節直筆のp及びfが重要なことは勿論である。このような反復は他に見当らず、21,22小節にヘルマンが表と裏拍にfとpを記しているが、筆者は自然な律動感においてこそ求められることであり、ここは強弱を示すまでもないと判断。とりわけ筆者が趣向を凝らしたのは13,14及び29,30小節の強弱である。記載のない自筆譜に倣った3版以外、殆どの版が表拍p、裏拍f、とする中、唯一ブッシュ版は譜例のように表拍f、とし裏拍

29
Ist f
IIInd p
f
p
f
p
f
f=B
1 3 2 2
4
Ist
IIInd 1 0 3 2 1
f=Co
p=He
ff=Ca
>J.F

結 語

6曲からなる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の終曲を飾るパルティータ第3番ホ長調BWV1006は「太陽の陽気さ」、「天国的明るさ」等と性格付けられ、6曲のチクルス全体をも照らし及ぶ輝かしい内容を持つ。その明るさの由来について筆者は当時の社会情勢、音楽事情等に絡めて論及し、I部においてチクルスの全容を包括的に捉える意味で本曲を「至福の権化」と付言、他のパルティータ2曲との対比をII部にて試み、III部を本曲の奏法に限定する論述で結ぶ。チクルスを番号付けするBWV (Bach Werke Verzeichnis) はドイツの音楽書誌学者ヴォルフガング・シュミーダー (Wolfgang Schmieder 1901-90) が1950年に出版した「Thematisch systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs J. S. バッハ作品の主題的、体系的目録」のジャンル別分類のうち、室内楽曲はBWV1001-40とされ、本チクルスはその筆頭に配されている。つまりこの数字は作曲年代順を示さないまでも、自筆譜にはバッハ自ら通し頁を明記しており、楽曲配列は揺るぎない。このことが包括的研究にとりわけ重要かつ有効であった。ここで筆者が特に惹かれた点は、楽曲の開始が殆ど改頁される中、唯一最も内容の劇的明暗を画然と分けるパルティータ第2番とソナタ第3番が、同頁にて透かさず筆が進められていることである。ここに内容の乖離を避け、チクルスの筋を繋ぎ止めようとするバッハの意図が窺える。したがって、初回紀要に述べた本チクルスをバッハが生きたケーテン時代のシナリオとする所感はさらに現実味を帯び、時の移ろいと共に楽曲が進展し、劇的展開が継起していく。そこでソナタ及びパルティータ第1番を〈起〉とすれば、その連関性と類似性からソナタ第2番及びパルティータ第2番のジグまでを〈承〉、劇的内容としてチクルスの頂点を極めるシャコンヌを〈転〉とすれば、自ずと〈結〉にソナタ及びパルティータ第3番という筋道が見えてくる。バッハが随時作曲したものをまとめたとすれば、作曲年代とBWVの配列は必ずしも符合しないかもしれない。しかし何よりもバッハ自身がこの配列をもって「Libro Primo 初巻」と表紙に記したことに深い意味が込められている。「ケーテン時代(1717-23)が最も幸福であった。」と述懐するバッハが最愛の妻マリア・バルバラとの永別を余儀なくされたのは、表紙に刻まれた1720年である。しかもこれ程雄大かつ壮麗な作品でありながら、それを捧げる人物が記されていない。そこでこの年号をバルバラに寄せるレクイエムの深意とし、既にケーテンの宮廷に訪れていたらしい、後に妻となったアンナ・マグダレーナへの気遣いとする感も筆者の心中によぎる。奏法に関しては運弓法、運指法、強弱法に分け、規模の大きいプレリュードは譜例照合の便宜上細分化した。資料として用いた13版を通して、奏法及び解釈の表示そのものに時代性、国民性、師

弟関係等が反映しており、時の経過と共に個性的解釈から自筆譜の解読へと趣向が深化していく。精細かつ奇抜な着想を豊かに盛り込んだカペー版、ポリフォニックな運指に慧眼を促したブッシュ版、簡便かつ簡潔な奏法を示したウロンスキー、名実共に最も身近なシェリング等、いずれの版も大変有意かつ有益であった。最後に1996年の内地研究にて本研究の素地を賜った東京芸術大学の浦川宜也教授に再々重々御礼を申し上げる。師の懇切丁寧なご指導ご助言がなければ、本研究は形をなさなかったに違いない。尚、本曲の演奏はこれまでリサイタル等で取り上げた他、1997年5月9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2夜」、及び2000年5月20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2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 pp. 45-51
- 2, J. S. BACH Six Sonatas & Partitas (1908)
J. Joachim / A. Moser
International Music Company pp. 58-67
- 3, J. S. BACH 6 SONATES A VIOLON SEUL (1915)
LUCIEN CAPET
EDITIONS SALABERT pp. 60-68
- 4, Joh. Seb. BACH SONATAS AND PARTITAS (1919)
ADOLF BUSCH
N. Simrock pp. 59-67
- 5, BACH SONATEN UND PARTITEN (1930)
CARL FRESCH
EDITION PETERS Nr. 4308 pp. 89-103
- 6, Johann Sebastian BACH SONATAS & PARTITAS for solo violin (1934)
Jan Hambourg
Oxford University Press pp. 66-75
- 7, J.S. BACH SONATE E PARTITE per Violino solo (1937)
MARIO CORTI
EDITIONE DE SANTIS ROMA pp. 12-18
- 8, Johann Sebastian BACH Drei Sonaten und Drei Partiten für Violine solo (1968)
Walther Davisson
Edition Breitkopf pp. 46-54
- 9, SEI SOLO A VIOLINO SENZA BASSO ACCOMPAGNATO (1970)
T. Wroński
PWM EDITION pp. 90-103

- 10, J.S.BACH 6 SONATAS AND PARTITAS FOR VIOLIN SOLO (1971)
I.Galamian
International Music Company pp.58-66
- 11, BACH Sonaten und Partiten für violine solo (1981)
H.Szeryng
SHOTTO pp.74-82
- 12, BACH Sonaten und Partiten für violine allein (1982)
M.Rostal
EDITION PETERS Nr.9852 pp.96-113
- 13, JOH. SEB. BACH SECHS SONATEN UND PARTITEN FÜR VIOLINE SOLO (1987)
WOLFGANG SCHNEIDERHAN
G. HENLE VERLAG pp.58-66
- 14, Szigeti on the Violin (1979)
Joseph Szigeti
Dover Publications, Inc.

Conclusion

Yoshiharu KOHNO : “A study on How to Play J. S. Bach’s Partita No.3 for violin solo in E major BWV 1006”

Partita No.3 in E major BWV1006, which concludes the Six Unaccompanied Sonatas and Partitas for Violin by J. S. Bach, is described to be “as bright as the sun” or to have “a celestial merriness”, and its content is so magnificent that it lights up even all six pieces that make up the Zyklus. I have discussed the source of this cheerfulness by also referring to the social conditions as well as the circumstances surrounding music back then ; in Part I , I also remarked that this Partita is “the perfect picture of supreme bliss” in my comprehensive interpretation of the entire Zyklus, and in Part II , I made an attempt at comparing this Partita with the other two Partitas, and lastly, in Part III , I made conclusive statements limited to the style of rendition for this Partita.

According to the classification by genre of *Thematisch systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs* (Thematic and Systematic Catalogue of Works by J. S. Bach) published in 1950 by Wolfgang Schmieder (1901–90), a music bibliographer of Germany, the pieces of chamber music are labelled BWV1001–1040 by the BWV (Bach Werke Verzeichnis) numbering system, and the Zyklus discussed here is listed at the very top of this genre of chamber music. In other words, while this numbering of the Zyklus may not be a chronological indication of the years of composition, Bach himself has clearly and consecutively numbered the pages of his handwritten scores, which means that the order of musical pieces remains immovable. This fact was particularly meaningful and effective in this comprehensive research. What drew my attention the most was that while Bach almost always started a new page for the beginning of a new piece, he exceptionally continued to compose, without any pause, on the very same page in the case of Partita No.2 and Sonata No.3 which represent the most contrasting and dramatic transition from darkness to light. Here, we have glimpses of Bach’s intentions to avoid disparity of contents and to somehow link the thread of the Zyklus.

Consequently, my impressions that this Zyklus is a scenario of the period when Bach lived in Köten, as I stated in my first paper of this research, take on even greater reality, and the pieces of music evolve together with the passage of time, and dramatic development taking place continuously. So, if we regard Sonata No.1 and Partita No.1 as the «opening», Sonata No.2 and Partita No.2 as far as the *giga*, for their relation and similarity with the opening section, will correspond to «elaboration». Then, if the Chaconne, which makes up the climax of the Zyklus with its dramatic content, is seen as «development», then Sonata No.3 and Partita No.3 automatically loom up as the «conclusion». If we were to lay before our eyes all the works composed by Bach, the chronological order of the years of composition may not necessarily correspond to the BWV list. Nevertheless, Bach must have included some profound meaning when inscribing “Libro Primo (First Volume)” on the cover of his own collection in this order. It

was in 1720, the very year inscribed on the cover of his handwritten score that Bach, who used to reminisce that “My days in Köten (1717–1723) were the happiest days of my life.”, was obliged to part forever with his beloved wife Maria Barbara. Furthermore, there is no indication of the name of the person to whom Bach wished to dedicate this piece of work, so grandiose and magnificent. For such reasons, it has occurred to me that the inscription of this year conceals Bach’s profound intentions of dedicating this work to Maria Barbara as a requiem at a time when he also had to care about Anna Magdalena, his second wife, who was apparently already visiting the court of Köten around that period.

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 large-scale prelude, by grouping it into subdivisions, while also adopting the interpretations seen in other scores for the convenience of the players and researchers. In each and every one of the thirteen versions which I consulted for reference, the style of rendition and marks indicating interpretation reflect the tendencies of the times, national characters and the relation between master and pupil, and so on. At the same time, with the passage of time, rather than personal interpretations which were once the mainstream, the decipherment of original handwritten scores came to be adopted extensively. Each version proved to be extremely significant and beneficial; the Capet version richly weaves in subtle and unconventional ideas, the Busch version recommends polyphonic fingering combined with keen insight, Wroński suggests a handy and simple style of rendition, Szeryng is unmistakably the most familiar, etc.

Lastly, I would like to herein express my deepest gratitude to Professor Takaya Urakawa of the Tokyo National University of Fine Arts and Music who so kindly instructed me on the basics of this study in 1996 during my home research. Without Professor Urakawa’s thoughtful and thorough advice and instructions, I would most certainly not have succeeded in completing this research of mine.

I would also like to add that, other than the performances I have made of this musical work at recitals so far, this rendition was presented in public during the “Second Evening of the Recital of All Six Unaccompanied Sonatas and Partitas for Violin by J. S. Bach” held on Friday, May 9th, 1997 from 6 : 30 p.m., at the Bunshoukan Hall of Yamagata Prefecture as well as during the “Second Day of the Recital of All Six 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 20th, 2000, from 4 p.m.

(Section of music Education, Faculty of Education)