

J・S・バッハ インヴェンションとシンフォニア

——「序文」にみる教育的意図を中心に——

菊 池 誠 子

はじめに

今日日本では、ピアノの家庭への普及率は大変高く、ピアノ教材も多種多様にわたっている。特に、バロック時代の中核をなすJ・S・バッハの作品は、その生誕300年を迎えて、他の数多くの器楽曲・声楽曲と共に、その研究はますます盛んになっている。その中にあって約260年という長い間、初心者教材としてその位置を確保してきた「インヴェンションとシンフォニア」は、しかしながら、モーツァルトやベートーヴェン等ウィーン古典派の作品に比べて（特に「シンフォニア」は）、その練習課程において一部、また時には全部が割愛されてしまうことが少なくないことは大変残念なことである。ここに、その成立や、バッハ自身によって書かれたこの曲集の「序文」における教育的意図を考察し、この曲集のもつ教育的意義、そして芸術的価値を再認識したい。

1. 「インヴェンションとシンフォニア」の成立

J・S・バッハ（1685～1750）の作曲による「インヴェンションとシンフォニア」は、バッハが宮廷楽長としてアンハルト・ケーテン公に仕えていた頃（ケーテン時代——1717～1723）の作品である。この時代には、「ブランデンブルク協奏曲」等多くの世俗的な器楽合奏曲が生まれているが、「インヴェンションとシンフォニア」を含むクラヴィーアの為の曲——「平均率クラヴィーア曲集」第1巻、「イギリス組曲」、「フランス組曲」、「ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハのためのクラヴィーア小曲集」、「アンナ・マ

グダレーナ・バッハのためのクラヴィーア小曲集」等——もまた数多く作られている。これは、バッハがこの頃、バッハの長男ヴィルヘルム・フリーデマン（1710～1784）や、次男エマヌエル（1714～1788）に対する音楽教育の期が熟してきたことに加え、弟子たちへの授業意欲も湧いてきたこと、そしてその教育のためには鍵盤楽器がふさわしいと考えたことも一つの要因と考えられる。前にあげた作品のうちの二つの「小曲集」は、この意味でクラヴィーアの初歩的教育用としての意味をもつことは「インヴェンションとシンフォニア」も同様である。ただし「インヴェンションとシンフォニア」は、「小曲集」のような気ままな選択や配列によるものでなく、1723年のバッハ自筆による最終稿では教育としての方針もはっきり述べられ、整然とまとめられていて、その内容からもいっそう意味深いものとなっている。

さて、バッハが初歩の弟子達にクラヴィーアを教授するときにはまず最初に教えたのは打鍵法と運指法であった¹⁾。「インヴェンションとシンフォニア」は、これらを教授するとき書かれた練習用の短い旋律に端を発するのであるが、これらがすべて完全に修得されるまで、弟子達はくり返し（時には何か月も）練習させられた。したがってある時には、こんな練習に飽きてしまつて耐えられなくなる。そんなときバッハは優しく、これらの楽句を組み合わせて美しい旋律の曲を書き、弟子達に与えるのである。この様子をバッハの妻アンナ・マグダレーナが書いた「バッハの思い出」から引用すると、

「彼はこうしたすべてが完全に自由自在にできるようにするまでは、実際の演奏を決して許

しませんでした。しかしこうしたお弟子のためには、沢山の小さな練習曲もちゃんと書いておきまして、それはまた指の熟練ということも第二の目的としたものなのですが、しかしお弟子の気分を楽しませ、美しいメロディを楽しみながら人一倍愉快地勉強させることができました。よく見かけたことですが、お弟子がクラヴィーアに向って何か一定の難しい箇所と悪戦苦闘していますと、彼はそのクラヴィーアからくると身を翻えして大きな紙をとり上げ、手早く何かちょっとした『^{インヴェンション}創意曲』を書きつけて、見せてやるのです。その曲では、その問題となっている難しいところが極めて明快で魅惑的な形に変えてあるので、当のお弟子は彼と音楽に対する心からの愛情をよびさまされて、また勇気を奮い起こして練習に立ち向うことができるのでした。』²⁾

このようにして作られた小さな美しい旋律や練習曲は、更に手を加えられ、前述の二つの「小曲集」の中に形を変えて収められることになったのであるが、このうち「フリーデマンのためのクラヴィーア小曲集」は「インヴェンションとシンフォニア」の初稿と考えられる29曲もその中に収めている。

この「小曲集」は、ある部分はバッハの手でまたある部分はフリーデマンの手によって書かれているが、その内容は、音部記号やさまざまな記号の説明から始まり、その応用 (Applicatio) やプレアンブルム (Praeludium), アルマンド、メヌエットが数曲、前奏曲が11曲(平均率クラヴィーア曲集)の初稿)が続くが、このあたりにきてバッハの創作意欲は教育という最初の目的よりも優先され、フリーデマンは無視された形となっている。またそうこうするうちに、少年は勉強に厭きたらしく、ゼバスティアンは新しいグループの作品、つまり互に関連した15曲の『プレアンブルム』で、息子の興味をつなぎ留めようとしたのである³⁾。このあとに14曲のファンタジーがおかれてこの小曲集は終わっている。そしてこの後半に収められた「プレアンブルム」と「ファンタジー」はバッハがひじょうに多く用い、後に、題名もそ

れぞれ「インヴェンション」と「シンフォニア」と変えられ、曲の配列も変更され、それだけでなく曲全体にわたって、小さな改良や変更が行われた⁴⁾。こうして「インヴェンションとシンフォニア」は、前半に2声のインヴェンション15曲、後半に3声のシンフォニア15曲を、それぞれハ長調、ハ短調、ニ長調、ニ短調、変ハ長調、ホ長調、ホ短調、ヘ長調、ヘ短調、ト長調、ト短調、イ長調、イ短調、変ロ長調、ロ短調、の順に収めて成立し、その最終稿が1723年に書かれている。

2. 「序文」にみるバッハの教育的意図

「インヴェンションとシンフォニア」の1723年版最終自筆清書譜には次のような序文が書かれている。

「正しい手引き

クラヴィーアの愛好家、とりわけ学習希望者が(1)2声できれいに奏することだけでなく、さらに上達したならば(2)三つの主要声部を正しくそして上手に処理することを学び、それと同時にすぐれた楽想を手に入れるだけでなく、それらを巧みに展開すること、そしてとりわけカンタービレな奏法を習得し、それとともに作曲の予備知識を得るために。

1723年

アンハルト＝ケーテン公の宮廷楽長

ヨハン・ゼバスティアン・バッハ作 』⁵⁾

この序文には、前半においては演奏を主目的とした、そして後半では作曲を主目的とした練習曲であることが述べられているが、その内容の奥底には、初心者のためというより、この世のすべての音楽の本質に通じる重要な手がかりが含まれていると考えられる。ここでは、上の序文を次のようにA～Fの項目に分解し、順を追って解説し、バッハの教育的意図、特にバッハ自身が「とりわけ」と強調している「カンタービレ奏法」について考察する。

A クラヴィーアの愛好家、とりわけ学習希望

者が

- B 2声できれいに奏することだけでなく、さらに上達したならば
- C 3つの主要声部を正しくそして上手に処理することを学び
- D それと同時にすぐれた楽想を手に入れるだけでなく、それらを巧みに展開すること
- E そしてとりわけカンタービレな奏法を習得し
- F それとともに作曲の予備知識を得る

まずAではこの練習曲集を使用する対象をクラヴィーアを愛好する者たち、その中でも学習を希望する者、と厳しく限定している。クラヴィーアという楽器は当時鍵盤を有する打弦楽器の総称であって、おもにハープシコード、スピネット、クラヴィコードの三つのタイプを指すことが多かった。中でもクラヴィコードは、ハープシコードやスピネットのように鋭く輝しい音色を出すものでなく、その構造は単純で、音量もきわめて弱く、洗練されたタッチを要求し、音の強弱（*mf* から *p* まで）やヴィブラートが可能な楽器である。バッハが三つの楽器のうちどの楽器を意図して作曲したかは、他の多くのクラヴィーア独奏曲においてもそうであるように、特に指定していないために、曲の音楽的内容を分析することによって推測するしかないのである。この曲集はカンタービレ奏法に適したクラヴィコードの手引書であるとする考え方もできるが、中の1曲1曲を分析してみると必ずしもクラヴィコードでなければならぬというわけではなく、むしろ軽快さ、華やかさにおいて、ハープシコードで演奏されるほうがふさわしい曲もあるので、クラヴィコードのためというより、教育書であることや、「愛好家」という点からも、広い意味でのクラヴィーアと解釈することが適当と考えられる。このことはバッハの弟子による同曲集の筆写譜のタイトルが、クラヴィコードでなくクラヴサン（ハープシコードのこと）のための——となっていることも参考となる⁹⁾。ただしバッハ自身の好みから言えば、あらゆる音楽の中で彼はオルガンの次にク

ラヴィコードが好きであった⁷⁾。それは、演奏者には特別デリケートな神経に訴える優美な音色で、しかもちょっとでも鍵盤を押しすぎると音を鋭くするので、演奏者に柔らかいタッチを教えるのにもってこいだったからである⁸⁾。またこのクラヴィコードの感覚は、バッハの感じやすい音楽的気質に打ってつけであった⁹⁾。これらのことからバッハはできるだけクラヴィコードで演奏されることを望んだとは考えられるのである。

また、バッハはその授業において、「熱心で献身的で、若々しい情熱をもち、たえず楽の音を響かせながら、厳しい勉強に精を出し、対位法を研究し、自ら作曲し、すべて何事にも勤勉な」弟子達には慈父のように目をかけ愛情をもって親切に、そして厳格に教育したが、反対にそうでない弟子たち、すなわちバッハから教授を受けたと自慢話の種にするためにきた者、音楽を粗末に扱う者、傲慢で自分の考えを主張する者に対しては、即座にあるいは皮肉を言って追い返している¹⁰⁾。このように教師としての毅然とした態度は、音楽を学ぶ者への厳しい姿勢を示し、「とりわけ学習希望者」にとバッハが対象を限定したことにも表われている。これは熱心に勉強する意欲あるものにのみ使用が許される手引書なのである。またそうでなければ序文B～Fの項目は達成できない。

Bでいう「2声をきれいに」は文字通り美しく奏するという意味の他に、多声部を演奏する上での技術的な問題を含んでいる。特に複旋律を同時に把握するための知的理解がなされなければならない¹¹⁾。2声部において、レガート奏法のための、バッハが考案した新しい合理的な運指法——親指を支点に他の指が上を越す奏法とか、すべての指を均等に使用する方法¹²⁾——や、美しい音色を引き出すタッチ、速度、フレージング、アーティキュレーション、デュナミクそれに装飾法を正しく把握しなければならない。これらについては、バッハは詳しい指示や記号をほとんど記していないので、今日では当時の様式に照らして、その法則を発見し、それによってある程度解釈するしかないが、多くの

版の楽譜や研究書を検討することも意義がある。まずタッチの問題については、アンナ・マグダレーナの文を引用することにする。

「クラヴィーアを弾く場合には、音調の正調を保持するために、手をまったく安定させておくべきだというのがセバスティアンの根本原則でした。彼自身の手は演奏する際でも、ただ軽く鍵盤にそって右や左に滑らせているのと少しも変わらぬ動かしように見えました。彼もやはり顫音は特に重要視しました。つまり、鍵盤を改めて叩くことはしないで、しかも鍵盤を新たに押すことによって一つの音を持続することです。」¹³⁾

また速度の問題についても「押えることが長すぎてタッチが鈍重になることを避けるために、あまりに軽く早急に奏しすぎ、あたかも鍵盤のために指先が火傷を受けるかのごとくである。」¹⁴⁾と述べているように、むやみに速く弾きすぎることの欠陥を指摘している。この時代の作品は、ウィーン古典派以後の作品と比べて、Allegroでも速すぎず、Adagioでもやたら遅すぎないように奏されるべきである。特に速い曲では、その速さのために細かい音符が均一にならなかったり、カンタービレ奏法に支障をきたすようであってはならない。

次にフレージングであるが、これは楽句の区切り方であって、歌でいえばブレスのとり方に相当し、その良否はひじょうに重要である。間違ったフレージングがされると、言葉でいえば意味が変ってしまうことになる。アーティキュレーションも同様に、個々の音を切って奏するかつなげて奏するかということであって、その表現可能性は極めて鋭いスタッカートから厳格なレガートにまで及び、その中間にはマルカート、ポルタート、ノン・レガート、テヌート等の種々の段階がある¹⁵⁾。この選択は今日、芸術的判断の能力に委ねられているのであるが、バッハはこの曲集を用い、その能力自体を養うことも目標の一つにしていたと考えられる。デュナミークについては、楽器の特質から考えてもあまり大げさなものであったとは考えられない。いずれにしても今日までには、多くの研究家・

演奏家たちの解釈(ツェルニー版、ブゾーニ版、ビショップ版、ショット版等々)があるにもかかわらず、なお、これこそと断言できるものはない。しかし今日、それらを参考にしてさらに研究を進め、少しでも当時バッハが意図した演奏に近づこうとしているのである。当時バッハは実際にこの教材を使ってクラヴィーアの授業をしていたのであるから、彼の弟子たちは、生きた手本を目前にする幸福を授かったのである。アンナ・マグダレーナがこう述べているように。

「弟子の学ばねばならぬ曲はみな少くとも1回は、彼自ら弾いてみせました。彼は弟子たちの研究や努力がどんな方向に動いていかなければならぬかをまちがいなく認識させるために、当の作品の完全な形式とリズムを力強くはっきりと示してやってから、ね、こういうふうな音にならなきゃいけないんだよ、と言って終わるのでした。」¹⁶⁾

こうして2声においてこれらのしっかりした把握がなされると初めて3声に進むことが許される。それは、声部が一つ増えることによってその技術的困難度が2倍にも3倍にもなるので、2声が安易な勉強に終わってしまうと3声の特に中声部においてその独立性が損われることになりかねないという危険を含んでいるからである。このために2声にまず習熟し、「上達」したうえで3声に進むべきことは必至である。

C 3声部においては2声で述べた演奏上の技術面を更に熟達させることを学ぶことは勿論である。またここでは1声部増えたことによって、和音的に、より豊かなひびきをもつほか、技術的に、上・下声を左右の手で担当していた2声体に比べ、中声部が左右両手の協同によって進行されねばならないところから、そこに新たな種々の困難が生じ、より高度な技術が要求される¹⁷⁾。具体的には、片方で2声部を演奏する場合で、持続すべき音が途切れたり、逆に離すべき音を保持しすぎて不必要に音が重なったりして旋律線が死んでしまうような危険性である。それらを、注意深い練習や知的理解によって克服し、「正しくそして上手に処理」することが大事

なのである。

Dでは、B・Cで述べたこと、すなわち演奏の技術面での熟達の上に留まっていけない——という、今日の学習、演奏のあり方に一つの警告を与えるかのような、「すぐれた楽想を得る」ことの重要性が述べられている。ここでは、作曲者によって示された着想を真に自分の着想とし、それをいかに展開し、より美しく適切に表現すべきかを創意工夫し、自身で感じいかに表わそうとするかが問題となる¹⁸⁾。バッハの着想を「自分のもの」として感じるまでには、表面的でなく内的に溢れ出す生命力を旋律の一端一端から感じ取ることができるようにならなければならない。このためには、バッハが特に序文の中に書いたところの「カンタービレ奏法」についてよく学ばなければならない。

Eカンタービレ奏法は「インヴェンションとシンフォニア」を語るとき、必ずふれられなければならない問題である。この点について、様々な研究書や、曲集各版の解説の中から2、3引用すると、市田儀一郎著「バッハ インヴェンションとシンフォニア」では「音楽演奏の死活問題である。」¹⁹⁾と述べ、「ウィーン原典版」の中でカルル・ハインツ・フュッスルは、シュテグリュヒの著書「インヴェンションとシンフォニア」の序文を引用して次のように解説する。

「バッハの教授法の一つは、すっかりできあがった楽譜を演奏するための機械的な指の能力ではなく、『型にはまったリズムでは表現できないような、ある種の旋律線に内在する生命ある動きを感じとり、それに形姿を与える能力』の育成にあったと考えられる。これこそ残念ながら今日の音楽教育で軽視されている点である。バッハが最初は装飾音を付けず、それらを後に書き加えたのは音楽の内容を説明する助けとして音に『歌わせ語らせる』ためには、約言すれば『カンタービレな奏法を習得する』ためには、しかじかの装飾がいつどこで〈不可欠〉であるかを彼の弟子達に示そうとしたのである。」²⁰⁾

この文の後半における装飾音の説明の中で「カンタービレ奏法」について言及されているが特に、『ある種の旋律線に内在する生命ある動

き』を感じることをバッハが意図したとする点は重要である。具体的には、単なる指の技術やレガート奏法のみでなく1音1音、1旋律たりともおろそかにせず、つねに心で感じ、心をもって美しく流れるように奏すべきで、歌が音楽の生命であること、音楽はしよせん心であることを強く訴えているのである²¹⁾。

これらの論は、音楽の本質としてのカンタービレ奏法が、「歌」という音楽の原点であるということ想起させる。対位法の歴史を顧みるに、広義としての対位法は〈旋律対旋律〉であり、その真髄は音楽の本質に由来している。9～13cのオルガヌムの対位法を源泉とし、やがてグレゴリオ聖歌の定旋律に対して対旋律が生まれ、15・16cにデュファイ、オケゲム、ジョスカン・デプレ、ラッスス、パレストリーナによって完成されたこの技法の長い歴史はまさに「歌」なのである。カンタービレを文字どおり「歌うように」と訳せば、この項目においてバッハが意図した奏法は「楽器」をよく歌うように演奏せよということである。ここでいう楽器はもちろんクラヴィーアであるが、このことはそれ以外の楽器においても同様に重要である。例えばバッハは、彼が最も愛した楽器オルガンの製作に関して、パイプが正しく物を言い、歌を歌いはじめるようになるまでは、まず音楽家の魂の一片一片がパイプというパイプに吹きこまれていなければならないと述べている²²⁾。カンタービレの心はすべての音楽に共通されるべき本質であり、その奏法を、この初心者用の練習曲集で習得しなさい——習得することが可能であるとバッハは述べているのである。

さて、多くの「インヴェンションとシンフォニア」に関する研究書・解説書は、カンタービレ奏法に適した曲として、2声の第2・9・11番、3声の第4・7・9・11・14番（多少の意見の相異はあるが）をあげているが、これはどちらかというレガート・カンタービレ的な見方から選択されていると考えられる。これらはみな美しい旋律線をもっていて、どちらかというゆるやかで静かで、流麗な曲である。それではこれら以外の曲、例えば比較的力強く演奏される曲

や、速い曲、ノン・レガートで奏される旋律等はカンタービレでなくてよいかと言えば、決してそうではない。この時代のノン・レガートは、レガートにいっそう近いもので、立派に一つの旋律線を形成していることが多いからである。したがってノン・レガートで弾かれるときこそ、カンタービレの心がおろそかにならぬよう注意が払われるべきであろう。例えば2声第5番の主題（譜例1）や、第15番の冒頭主題に対するゲネラルバス（譜例2）のように。

主題に限らず、対旋律、間奏、カデンツに至るまで、音楽の底にあるカンタービレの心が軽視されぬよう、そして声部をまちがわずに弾くことのみに神経を集中して大事なものを見失わないよう心がけなければならない。これは今日ピアノやその他の楽器によって演奏することを学ぶときにも忘れてはならないことである。またバッハの時代においては、B～Eで述べられている、正しい演奏技術や楽想の展開、カンタービレ奏法は、同じバッハのクラヴィーア作品（イギリス組曲、フランス組曲、平均率クラヴィーア曲集、パルティータ等）を学ぶ上に必ず生かされるのである。

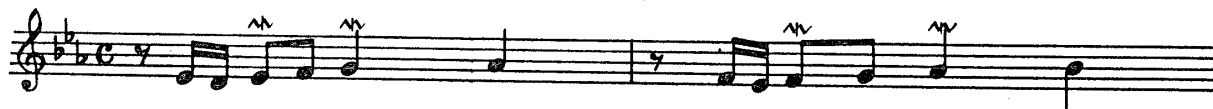
Fは、序文の最後の項目であるが、ここでは演奏法以外のバッハのこの曲集におけるもう一つの意図、作曲法について述べられている。ここにはおもに対位法の原則を探り、構成を把握することによって展開の方法を分析し、作曲のための手がかりを見出すようにという意図が含まれている。「インヴェンション」はある特定の音楽形式をもつというわけではなく、その名が示すように楽想を思いついて展開する技術の1

例である²³⁾。したがって、作曲を学ぼうとするものにとって格好の教材となることは明白である。この点において市田儀一郎氏は次のように解説する。

「バッハ音楽は、緻密に設計され、計画された音建築であり、つねに調和・均衡・対称・安定といった建築学的な原理のもとに組み立てられ、動機処理においても、主題から微細な動機断片に至るまで、そのすべてが有機的な動機展開に基づいている。このための学習はどうしてもその楽曲構成や対位法処理について、かなり正確な認識が必要となり、その情緒的発想についても、やはり楽曲構成に即した必然的なものが要求されよう。」²⁴⁾

バッハがクラヴィーアの奏法を教授するとき、作曲の練習もさせたということは、「フリーデマンのためのクラヴィーア小曲集」における曲の配列、内容がよく物語っている。これは一連のつながりをもって書かれた作品集ではなく、バラバラの原本を寄せ集めたものであり、しかもこの中にはフリーデマンのたどたどしい筆跡も認められる。これはこの曲集が、クラヴィーアの演奏のみでなく作曲の初歩を学ぶという目的をもっていたことを示している。この中でJ・S・バッハの手で書きこまれた小曲は、何よりも作曲モデルであり、演奏の曲目としての役割は二次的でさえあって、フリーデマンが写すのは、写譜の技術を練習するだけではなく、父親のモデル曲の作曲原理をつかむためのものであった²⁵⁾。こうして作曲教程は単純なものからだんだん複雑なものに進み、フーガの高等技術が生徒の視野にはいつてきた地点で終る²⁶⁾。

(譜例1)



(譜例2)



ここで述べられるように一つは演奏のため、一つは作曲の原理を学ぶためといった二つの目的は同時に進行したとみられ、それらが互いに関連をもって学ばれたときに、より大きな教育効果が表われることをバッハは意図していたと考えられる。ただしあくまでも「インヴェンションとシンフォニア」にあっては作曲のための予備の知識を得る——つまりこの曲集をマスターしてやっと彼の技法の入口にたどりつくということである。言い換えれば、入口にたどりつくべき大事な一步をこの曲集は秘めているということである。

3. 結びにかえて

「インヴェンションとシンフォニア」の「序文」にみられる教育的意図——教育に対するバッハの厳しい姿勢に始まり、クラヴィーアにおける対位法演奏のための基礎技術、中でも音楽の本質に不可欠なカンタービレ奏法の正しい修得、作曲の基礎となる構成・形式原理の探究など——は、大変多面的であり、クラヴィーアに限らず、すべての楽曲への応用に有効であることによって、なお意味深い。しかもこれらの意図に不足ない内容、それ以上のものを、この曲集はもっている。それは、この曲集をバッハの意図するところにしたがって正しく学ぶことによって必然的に得られるバッハの音楽思考——その芸術性の深さに接する喜びを見出すことである。

ここにおいて、この曲集はもはや「初心者のためのたいへん有効な価値ある教材」としての意味を越え、芸術的な価値としての意味を認められることになる。このことは、その成立から260年経過する間に、様々な時代の様々な様式あるいは趣味の変化等それぞれの要求に応じることが教材が生まれ廃れた中でこの曲がゆるぎない位置を確保してきたことによって明白である。そしてこの点については、バッハの研究家や評論家によって、同じバッハのクラヴィーア作品でとくに名高いイギリス・フランス各組曲や平均率クラヴィーア曲集にまさるとも劣らない高い評価を得ている。その一つ、遠山一行氏

の文をここに引用する。

「確かにこれらの曲は、バッハ音楽のあらゆる特質のエッセンスであり、その最も正当な入口であり、かつ故郷であると共に、凡そ音楽的という言葉の意味する限りのものを、異物をふるい分け、煮つめていった先に残った宝石と密度をもつものである。」²⁶⁾

ではこの曲集がなぜこのように高い評価を得るのであろうか。それは、まず第1にこの曲集の1曲1曲が初心者でも弾けるほどにさほど高度な技術を要するものでなく、それぞれが2頁に収まるほどに規模が小さいにもかかわらず、豊かなそして密度の高い内容をもっていて、余分なものも欠落もないということ、第2にその手法の多様性すなわち既存のカノンやフーガの技術を用い、なおその厳格さから逃れ、発想の自由な発展を試みていること、第3にその新しさ、個性を求める創造性の豊かさ、第4にその底に一貫して流れるバッハの音楽思考、第5にバロック期の音楽でありながら古典派の技法を暗示する、よりホモフォニックな要素と、主題や対旋律にみられるロマン的な美しさを合わせもっているという点にある。

再び「インヴェンションとシンフォニア」におけるバッハの教育的意図を考えると、この曲集のもつこれら芸術的な価値を見逃しては考えられない。なぜならこれらは、その1曲1曲に必ず共存しているからである。バッハの意図にそうべく一つ一つ学ばれるとき、同時にその高い芸術性にふれることができる。これがしかも初心者のための教材として使用できることは、理想的である。この作品が、音楽を学ぼうとする多くの人々の初歩の教材として正しく使用されるように、というバッハの願いを叶えるべく教育の実践に生かし、さらに特にこの中でふれた「音楽の原点」たる『カンタービレ奏法』についてさらに研究を進めることを今後の課題としたい。

注

- 1) アンナ・マグダレーナ・バッハ著 山下肇訳『バッハの思い出』71頁、ダヴィッド社

- 2) 『前掲書』72 頁
- 3) カール・ガイリッガー著 角倉一朗訳『バッハ——その生涯と音楽——』346 頁, 白水社
- 4) 『前掲書』349 頁
- 5) ゲオルク・フォン・ダーデルゼン著「序文」(『ペーレンライター原典版 J・S・バッハインヴェンションとシンフォニア』所収)1 頁, 全音楽譜出版社
- 6) カルル・ハインツ・フェッスル, エルヴィン・ラッツ共著「注解」(『ウィーン原典版 バッハインヴェンションとシンフォニア』所収) 88 頁, 音楽之友社
- 7) K・ガイリッガー著 角倉一朗訳『前掲者』111 頁
- 8) 『前掲書』111 頁
- 9) 『前掲書』112 頁
- 10) 『前掲書』124 頁
- 11) 市田儀一郎著『バッハ インヴェンションとシンフォニア』9 頁, 音楽之友社
- 12) ヘルマン・ケラー著 植村耕三・福田達夫共訳『フレーズとアーティキュレーション』109 頁, 音楽之友社
- 13) A・M・バッハ著 山下肇訳『前掲書』112 頁
- 14) 『前掲書』111 頁
- 15) H・ケラー著 植村耕三・福田達夫共訳『前掲書』142 頁
- 16) A・M・バッハ著 山下肇訳『前掲書』133 頁
- 17) 市田儀一郎著『前掲書』14 頁
- 18) 『前掲書』9 頁
- 19) 『前掲書』
- 20) K・H・フェッスル著「まえがき」(『ウィーン原典版 バッハ インヴェンションとシンフォニア』所収) 6 頁, 音楽之友社
- 21) 市田儀一郎著『前掲書』9 頁
- 22) A・M・バッハ著 山下肇訳『前掲書』116 頁
- 23) K・H・フェッスル著「まえがき」(『前掲書』所収) 5 頁
- 24) 市田儀一郎著『前掲書』9 頁
- 25) ヴォルフガング・ブラット著 高橋悠治訳「序文」(『ペーレンライター原典版 J・S・バッハ ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハのためのクラヴィーア小曲集』所収) V 頁, 全音楽譜出版社
- 26) 遠山一行著「解説」(『バッハ集 IV』所収) 1 頁, 春秋社, 1969 年

参 考 文 献

- 山崎孝編著『バッハ アンナ・マグダレーナのためのクラヴィーア小曲集』全音楽譜出版社
 全音出版部編『バッハ インヴェンション』全音楽譜出版社
 井口基成編集『バッハ集 IV』1969 年, 春秋社
 井口基成編集『バッハ集 III』1969 年, 春秋社
 長谷川良夫著『対位法』音楽之友社
 浅香淳編集『標準音楽辞典』音楽之友社