

J.S.バッハ作曲「三声シンフォニア」の楽曲分析と演奏解釈

— 第13番 イ短調 BWV 799 —

An Analysis and Interpretation of J.S.Bach's "Die dreistimmige Sinfonien"

— Sinfonia 13 a moll BWV 799 —

藤本逸子*

Itsuko FUJIMOTO

キーワード：J.S. バッハ BWV799 楽曲分析 演奏解釈

Key words : J.S.Bach BWV799 analysis interpretation

要約

本小論の目的は、演奏の根拠を示すことにある。

楽曲の演奏は、何らかの根拠に基づいて行われる。演奏の対象となる楽曲を分析し、その結果をもとにして楽曲を解釈し、それを演奏表現の根拠とするのも、その例である。この小論は、J.S. バッハ作曲「三声シンフォニア 第13番 イ短調 BWV799」の楽曲分析し、その結果をもとに演奏解釈をし、演奏の根拠の一つを示したものである。

楽曲分析では、楽曲の楽式構造を示すだけでなく、テーマ・対旋律を構成する要素を詳細に分析し、それらが、テーマ・対旋律以外でどのように用いられているかを明確にする作業をしている。

演奏解釈では、上記の分析を通して現れてくるJ.S. バッハの意図を読み取り、テンポの設定、クライマックスの設定、ダイナミック・アーティキュレーションの在り方等の演奏の一例を示している。

Abstract

The aim of this paper is to show the rationale for a performance.

We base our playing of musical pieces on some kinds of rationale, one of which is interpreting a musical piece based on the result of an analysis. This paper is an analysis of an interpretation of Johann Sebastian Bach's Die Dreistimmige Sinfonien — Sinfonia 13 a moll BWV 799.

* 東海学園大学教育学部教育学科

Both the structure of the musical piece and the elements that make up the theme and the counter voice were examined in detail to clarify how these elements have been used aside from as theme and counter voice.

By reading the intention of the composer through this analysis, the tempo, the climax, the dynamic and the articulation is set, to show an example of the music performance.

はじめに

この小論に先立ち、「J.S. バッハ作曲『二声インヴェンション』¹⁾の楽曲分析と演奏解釈」²⁾と題し、「第1番 ハ長調 BWV 772³⁾」から「第11番 ト短調 BWV 782」までの11曲を、「豊橋短期大学研究紀要 第2号」から「同第12号」の各号に、それぞれ楽曲分析し演奏解釈した。また、「第12番 イ長調 BWV 783」から「第15番 ロ短調 BWV 786」までを、「豊橋創造大学短期大学部研究紀要 第14号」から「同第17号」に、同じく楽曲分析し演奏解釈した。続いて、「J.S. バッハ作曲『三声シンフォニア』の楽曲分析と演奏解釈」と題し、「第1番 ハ長調 BWV 787」から「第11番 ト短調 BWV 797」を、「豊橋創造大学短期大学部研究紀要 第19号」から「同第29号」に、楽曲分析し演奏解釈した。加えて、「J.S. バッハ作曲『三声シンフォニア』の楽曲分析と演奏解釈」と題し、「第12番 イ長調 BWV 798」を、「東海学園大学研究紀要 第20号 人文科学研究編」に、楽曲分析し演奏解釈した。

1. 研究目的と研究対象

演奏の根拠の一つとして、楽曲分析が挙げられる。楽曲分析の結果をもとにして演奏解釈を行い、それを音にする。この小論の目的は、「J.S. バッハ作曲『三声シンフォニア』第13番 イ短調 BWV 799」を取り上げ、楽曲分析と演奏解釈を行い、演奏の根拠を示したものである。

2. 研究方法

この小論における楽曲分析は、研究対象の楽曲の楽式構造を分析するだけでなく、テーマ及び対旋律を構成する旋律の要素を詳細に分析し、それらの要素が、テーマ及び対旋律以外の箇所でのように用いられているかを明確にする作業も行っている。

この分析を通して、研究対象の楽曲におけるJ.S. バッハの作曲意図を読み取り、その意図に沿った演奏解釈を行っている。作曲意図は、出現するテーマの音高、ゼクエントの上行方向と下行方向の区別、声部間の掛け合い、転調による調性変化等から読み取っている。演奏解釈の結果は、演奏テンポの設定、クライマックスの設定、ダイナミック及びアーティキュレーションの在り方、装飾音の奏法例等を示すことで記している。

また、テンポの設定においては、各種校訂版楽譜のテンポ設定、内外の演奏家のCD演奏時間

の比較も行っている。

3. 楽曲分析と演奏解釈

「Sinfonia 13」は、64小節で構成された曲である。テーマは、15回現れ、ストレッタだけでなく、二声部で同時に出現しているところもある。また、テーマは、出だしと終わり部分に二種類の変化が加えられている。テーマには、三種類の対旋律が配され、フーガ的な作りになっている。これらの対旋律も、様々な変奏が加えられて出現している。

「W.F. バッハのための小曲集」⁴⁾において、この「Sinfonia 13」にあたるのは、54番めの曲で「Fantasia 6」(BWV 799)と題されている。「Fantasia 6」は、拍子記号は八分の三拍子を示しているが、小節線は、八分の六拍子で区切られている。その1小節分を二つに区切るような形で、八分の三拍子を表す記譜がなされている。この記譜上の違いの他に、双方には、表Iに示した3か所に違いが見られる。

表I 「Sinfonia 13」と「Fantasia 6」の相違箇所

「Sinfonia 13」	「Fantasia 6」
3 ⁵⁾ 上声2拍め H音 ⁶⁾ 装飾音記号無	3 ⁵⁾ 上声2拍め H音 装飾音記号有
8 上声3拍め G音 ナチュラル無	8 上声3拍め G音 ナチュラル有
8 中声2拍め 十六分音符で G音 A音	8 中声2拍め 十六分音符で Gis音 A音

3-1. 楽曲分析 (譜I⁷⁾ 参照)

この曲は三つの部分からなり、それぞれの部分は次のような構造になっている。

第1部 1~21 (20)	第2部 21~41 (20)	第3部 41~64 (24)
主 題 1~5 (4)	主 題 21~25 (4)	主 題 41~45 (4)
主 題 5~9 (4)	主 題 25~29 (4)	間奏4 45~49 (4)
間奏1 9~12 (4)	主 題 29~33 (4)	主 題 49~53 (4)
主 題 13~16 (3)	主 題 33~36 (3)	主 題 53~56 (3)
間奏2 16~21 (5)	間奏3 36~41 (5)	間奏5 56~60 (4)
		主 題 60~64 (5)

3-2. 各部分における楽曲分析

第1部から第3部までの楽曲分析を、「3-1.」で示した構造ごとに、次に記す。

3-2-1. 第1部の楽曲分析

1) 主題1~5の分析

- ・ 1～5上声部には、四分音符と八分音符で a moll⁸⁾の主音から下属音まで順次上行する要素 (a) と、八分音符と四分音符と十六分音符で a moll の上中音・上主音・主音と順次下行する要素 (b) からなる原形の主題 (T1) がある。後に主題は、度々リズム的变化を加えられて出てくる。(T1) の後には、(a) をリズム的に凝縮し十六分音符で順次上行する (a/) が続き、(T1) と対旋律とつなぐ役目をしている。この (a/) の動きの中で、a moll から e moll に転調している。
 - ・ 1～5中声部は、4小節とも全休符である。
 - ・ 1～5下声部には、対旋律 (G1) がある。この (G1) は、八分音符で、a moll のカデンツのバスのような動きをしている。この (G1) は、後に出てくる (G3) の素となっている。(G1) の後にも、(T1) の後と同様に十六分音符が続き、この十六分音符の動きが、前の (G1) と次の (G1) をつなぐ役目をしている。
- 2) 主題5～9の分析
- ・ 5～9上声部には、十六分音符で、e moll の上主音から順次5度上行して下中音まで登り、二度下がって属音に収まる (c) と、その反行形の (c) と、e moll のカデンツ的動きをする (d) からなる対旋律2 (G2) がある。
 - ・ 5～9中声部には、e moll で (T1) が現れる。(T1) の後に、4の上声部同様 (a/) が続き、(T1) と次の間奏1 とをつなぐ役目をしている。この (a/) の動きの中で、e moll から d moll に転調している。
 - ・ 5～9下声部には、e moll で、(G1) がある。
- 3) 間奏19～12の分析
- ・ 9～12上声部の9では、(G2) の要素である (c) が d moll で出てくる。10では、付点四分音符のF音を鳴らし、この間に a moll に転調する。11～12では、(c) が2回続けて出て、a moll の中でゼクエンツしている。
 - ・ 9～12中声部の9では、d moll の主音D音を付点四分音符で鳴らしている。10～12には、(c) がリズム的に拡大した (c×) がある。9～11は、上声部と中声部が掛け合いになっている。12には、上声部と中声部に (c) が同時に出ている。
 - ・ 9～12下声部は休止している。
- 4) 主題13～16の分析
- ・ 13～16上声部は、13で、a moll の主音A音を鳴らした後、14～15に、(a/) をリズム的に拡大した (a/×) と (c) を配している。
 - ・ 13～16中声部は、対旋律 (G2) である。
 - ・ 13～16下声部は、(T1) である。
- 5) 間奏216～21の分析

- ・**16**～**21**上声部は、**16**から**18**にかけて、ゆったりと順次下行し、3度下の音に至る。この動きは、(T1)の要素(b)がリズム的に拡大したものである(b×)。**18**～**21**には、(a/) (a/) (a) が置かれている。
- ・**16**～**21**中声部では、**16**で a moll の属音E音と主音A音を鳴らし、**17**で G dur の属音D音と主音G音を鳴らして、細かい転調を支えている。**18**～**19**には、八分音符を含んだ(a/)がある。**20**～**21**の八分音符の動きは、C dur をしっかり確立させて第1部を終わらせている。
- ・**16**～**21**下声部は、**16**～**18**に二つ(a/)を置き、**18**～**20**に(b×)を置いている。**18**～**20**の(b×)は、上声部**16**から**18**の(b×)に対応している。

3-2-2. 第2部の楽曲分析

1) 主題**21**～**25**の分析

- ・**21**～**25**上声部は、C dur の (T2) である。この (T2) は、**21**の頭が第1部の終わりの八分音符となっているため、出だしが四分音符ではなく八分音符となっている。(T2)の後には、**4**の上声部同様(a/)が続き、この(T2)と次の(T1)とをつなぐ役目をしている。
- ・**21**～**25**中声部も、(T2)である。上声部と同時に(T2)を鳴らしている。上声部も中声部も主題であるが、中声部の主題は、主役となる上声部の6度下で、脇役のような役割をしている。
- ・**21**～**25**下声部は、対旋律(G3)である。この(G3)は、主和音のアルペジオと導音を十六分音符と八分音符でシンコペーションを含んだ特徴的なリズムにして組み合わせた(e)と、その反行形(a)と、(e)をリズム的に変化させた(e')からなっている。この(G3)は、多分に(G1)を意識して作られており、(G1)の構成音である主音と導音が巧みに再現されている。しかし、(G1)に含まれている下屬音は、(G3)には、出てこない。

2) 主題**25**～**29**の分析

- ・**25**～**29**上声部は、(T1)である。ただし、ここでは、**21**～**25**で担った役割を交代し、主役の中声部の(T3)の3度上で、脇役の役割をしている。
- ・**25**～**29**中声部は、(T3)である。(T3)は、(T2)の冒頭の八分音符が八分休符となっている。この(T3)が主役としての役割を持っている。(T3)の後には、(a/)の反行形(e/)が続き、d moll への転調を準備して、次の主題につなげている。
- ・**25**～**29**下声部は、(G3)の雰囲気を持っているが、(e/)と(e)による不完全な対旋律である。**27**～**29**は、自由な動きをして、C dur から d moll への急激な転調を支えている。

3) 主題**29**～**33**の分析

- ・**29**～**33**上声部は、(T2)である。(a/)が続いている。
- ・**29**～**33**中声部は、四分音符と八分音符で、和声的に d moll を支える動きをしている。

- ・ 29～33下声部は、(G2) の雰囲気を持っているが、これも不完全で、(c) と (e/) による音を鳴らしている。
- 4) 主題33～36の分析
- ・ 33～36上声部は、(T1) である。ここも、25～29同様、主役の中声部の3度上で脇役の主題を鳴らしている。
 - ・ 33～36中声部は、(T3) である。主役の主題であるが、ここには、(a/) のようなつながりはなく、間奏に突入する。
 - ・ 33～36下声部は、(G3) である。
- 5) 間奏336～41の分析
- ・ 36～41の上声部には、三十二分音符と十六分音符の新しいリズム形の (f) が出てくる。(f) におけるリズムは初出であるが、構成音は (b) に依っている。(b) 同様、3度下行する順次進行が (f) の原形となっている。上声部では (f) で3度下行した後、2度上行して付点四分音符に至る。この (f) と付点四分音符の組み合わせで、下に向ってゼクエンツを3回行っている。ただし、3回目の (f) の後に付点四分音符はなく、第3部に入っている。
 - ・ 36～41の中声部は、八分音符との動きと (f) が交互に配され、上声部と (f) が、掛け合うようになっている。中声部では、(f) で3度下行した後、そのまま順次下行して八分音符の動きにつながっている。
 - ・ 36～41の下声部は、中声部と同様に、八分音符との動きと (f) が交互に配され、中声部と一緒にあって、上声部の (f) と、掛け合うようになっている。この間奏の間に、d moll から G dur に転調している。

3-2-3. 第3部の分析

- 1) 主題41～45の分析
- ・ 41～45上声部は、(G3) である。ただし、(e') にあたるところに下中音が入って、変形されている (e'')。
 - ・ 41～45中声部は、下声部の (T2) に1小節遅れで、主題をかぶせてストレッタを行っている。ストレッタをより効果的にするために、(T) の出だしが八分休符と八分音符となっている (T3)。
 - ・ 41～45下声部は、(T2) である。(T2) の後に、G dur のカデンツ的な動きの八分音符がついている。
- 2) 間奏445～49の分析
- ・ 45～49上声部は、(b) の反行形のリズミックに凝縮した (q/) が二つ置かれ、(c) の反行形がリズミックに拡大された (o x) がそれに続いている。二つの (q/) の間に G dur から C dur

に転調し、(♭×)の中でC dur から a moll に転調している。

- ・45～49中声部は、急激な転調を縫うように、十六分音符と八分音符と四分音符で動き、スムーズな転調を導いている。
- ・45～49下声部は、四分音符と八分音符と十六分音符で動き、転調を支えている。十六分音符が中声部と違えるように配置され、下声部と中声部で、リズム的に掛け合うようになっている。

3) 主題49～53の分析

- ・49～53上声部は、(G3)である。ただし、(e')の最後の音が主音ではなく、上主音になっている(e'')。
- ・49～53中声部は、(T2)である。ただし、(T2)最後の音が主音に取まらず、つなぎの音の流れに入ってしまった。 (T)について、つなぎの役をしている(a/)も、下行する音が加わって変化している(a/')。
- ・49～53下声部は、四分音符と八分音符の組み合わせと、八分音符三つの組み合わせの小節が、中声部と違えるように配置されている。上中音、属音、主音と登った後、順次下行して主音に至る動きをしている。

4) 主題53～56の分析

- ・53～56上声部は、(T1)である。この(T1)は、下声部の(T1)の3度上を鳴らす、脇役の主題である。
- ・53～56中声部は、(G3)である。
- ・53～56下声部は、(T1)である。この(T1)は、主役の主題であるが、(a/)のようなつなぎがつくことなく、間奏5に入っている。

5) 間奏556～60の分析

- ・56～60上声部は、56～57で、四分音符と八分音符とタイによる緩やかなシンコペーションで、a mollの属音と下属音を鳴らしている。58～60で、(f)を下に向って2回ゼクエンツしてa mollの導音に至っている。
- ・56～60中声部は、上声部のシンコペーションと(f)の下に向う2回のゼクエンツを前後入れ替えた形で、D音に至っている。このD音は、上声部と下声部の音と一緒にa mollの属七の和音を構成する。
- ・56～60下声部は、上声部と中声部の和声的動きを支えるバスらしい動きを八分音符で行いa mollの属音に至っている。

6) 主題60～64の分析

- ・60～64上声部は、(T2)である。(T2)の後に、a mollの主音、導音、主音と鳴らし、曲を閉じている。

- ・60～64中声部は、60の (f) の後に、61～62において八分音符と四分音符で和声を支える動きをし、63でもう一度 (f) の動きをした後、上中音に嬰記号を付したピカルディーの3度で終止している。
- ・60～64下声部は、60の付点四分音符と61の十六分音符をタイでつないで、充分 a moll の属音を鳴らした後、61～62で (f) を2回ゼクエンツしている。ただし、62の (f) は、属和音の響きを重視して、3拍めの音がF音ではなく属音のE音となっている。63～64では、八分音符で、上中音・下属音・属音と順次上行し、5度跳躍下行して主音に至るバスらしい動きを見せて曲を終えている。

3-3. 演奏解釈 (譜2参照)

3-3-1. テンポ

テンポに関して、諸校訂版⁹⁾は、表Ⅱのような指示をしている。

表Ⅱ 諸校訂版による「Sinfonia 13」のテンポに関する指示

校訂者	テンポに関する指示
Hans Bischoff	Andante pensieroso ♪ = 108
Ferruccio Busoni	Andante
Alfredo Casella	Allegretto serio
Carl Czerny	Allegretto ♪ = 60
Ignaz Friedman	Allegretto
William Mason	Andantino
Bruno Mugellini	Andante ♪ = 120
Willard A. Palmer	Allegretto ♪ = 56~60
Blanche Selva	Modere dans l'allure dun chant populaire
井口 基成	Andante
市田 儀一郎	Andante e espressivo ♪ = ± 100
園田 高弘	Andante
高木 幸三	Andante espressivo ♪ = 92~100
寺西 基之	Andante pensieroso ♪ = 108
中井 正子	♪ = 106~116

また、内外 12 人の演奏家の演奏時間は、表Ⅲのとおりである。

表Ⅲ 諸演奏家における「Sinfonia 13」の演奏時間

演奏者	録音年	楽器	演奏時間
Simone Dinnerstein	2013 年	ピアノ	2 分 18 秒
Christoph Eschenbach	1974 年	ピアノ	1 分 12 秒
Gienn Gould	1964 年	ピアノ	2 分 14 秒
Andras Schiff	1977 年	ピアノ	1 分 45 秒
	1983 年		1 分 42 秒
Peter Serkin	1995 年	ピアノ	2 分 36 秒
Valery Lloyd-Watts	1993 年	ピアノ	1 分 56 秒
江崎 昌子	2012 年	ピアノ	1 分 50 秒
清水 和音	2006 年	ピアノ	2 分 26 秒
高橋 悠治	1977 年～1978 年	ピアノ	1 分 27 秒
田村 宏	不明	ピアノ	1 分 54 秒
渚 智佳	2010 年	ピアノ	2 分 02 秒
Helmut Walcha	1961 年	チェンバロ	1 分 56 秒

表Ⅱの校訂版を見ると、Allegrettoはあるものの、「速く」を感じさせる指示はない。しかし、表Ⅲの演奏時間を見るように、12人の演奏を比べると、1分12秒～2分36秒の開きがある。演奏時間の最短時間と最長時間には、2倍以上の差がある。

最短時間のエッシェンバッハの演奏には驚いた。「テンポが速い演奏」というよりは、「勇ましい演奏」であった。a moll という調性に、筆者は「甘い悲しみ」という調性感を抱いている。それ故に、エッシェンバッハの「勇ましさ」に意表を突かれた。エッシェンバッハの「勇ましさ」は、テンポだけでなく、彼のノンレガート奏法にもよっている。小気味良いノンレガートの用い方がされていた。

最長時間のゼルキンの演奏は、装飾音を多用し、一つ一つの音を噛み締めるような丁寧な演奏であった。同じく、シフも装飾音を多用していたが、エッシェンバッハとは対照的に軽やかな演奏であった。

グールドは、上記のような演奏時間の対比をすると、最短演奏時間、あるいは最長演奏時間の演奏者となることが多い。今回は、最長演奏をゼルキンに譲ったが、ゆっくりした流れの中で、訥々と響く一つ一つの音が、「人生、これでいいのか」と問いかけてくる、哲学的な演奏であった。フレーズごとに何かを問いかけてくる演奏には度々出会うが、一つ一つの音に問いかけられる演

奏は、今までに出会ったことがない。エッシェンバッハとは違った意味で、グールドの演奏は、筆者に大きな驚きを与えてくれた。

筆者は、a mollの「甘い悲しみ」を表現したい。ゆっくりしたテンポの「Andante ♩ = 88」をとる。

3-3-2. アーティキュレーション

表Ⅲであげた演奏では、レガート奏法を主にした演奏もあり、ノンレガート奏法を主にした演奏もあり、それらを細かく組み合わせた演奏もあり、様々であった。筆者は、レガート奏法を主に用いることで、「甘い悲しみ」を表したい。フレーズの切れ目は切るが、その他の所は、何音符でもレガートに奏す。

3-3-3. 装飾音

表Ⅲにあげた演奏では、上記した奏者だけでなく、高橋悠治も装飾音を多用していた。

筆者は、原典譜に書かれている装飾記号以外に、特に装飾音を加える必要を感じない。非常にシンプルな主題のそのシンプルさゆえの美しさを、装飾音を加えないことで際立たせたいと考えている。原典譜に書かれている装飾記号の奏法は、「譜2」に小音符で示した。

3-3-4. 各部分における演奏解釈

演奏解釈は、3-1. で示した「主題」および「間奏」の各部分ごとに行い、それを記す。ここでは、楽曲分析で得た、各部分に内在する性格に注目した演奏解釈を行っている。特に間奏部分は、各間奏部分の性格の違いが美しく生きるようにした。

3-3-4-1. 第1部の演奏解釈

1) 主題①～⑤の演奏解釈

- ・ *p* で出る。この *p* は、深刻なものではなく、少し甘えと憂いを含んだ *p* である。密やかな雰囲気をもたせ、まだ、全てのものが見えているわけではないことを表す。中声部は、まだ出現していないが、この出だしの部分で、本曲を通して奏される *legato* 奏法を充分意識したい。
- ・ 上声部 (T) の②1拍めの四分音符のC音が、(T1)のクライマックスである。少しテヌートをかけ、次のD音に優しくつなげる。(T1)の後半は、音の下行に沿って少し *dim.*する。それに続くつなぎの(a/)は、音の上行に沿って少々 *cresc.*し、そのまま⑤の(G2)へ続いていく。
- ・ 下声部の(G1)は、上声部の(T1)に沿って少し控え目な *cresc.*と *dim.*を行う。

2) 主題⑤～⑨の演奏解釈

- ・上声部 (G2) の音の上行と下行に合わせて軽いオブリガートのような *cresc.* と *dim.* をする。
 [7]~[8] の (d) は、カデンツの落ち着きをもって E 音に納まる。
 - ・中声部の (T1) は、[1]~[2] (T1) 同様に、*p* のままで *cresc.* と *dim.* を行うが、中声部らしい太さが音に加わる。[8] のつなぎ (a/) の *cresc.* は、[4] よりも少し強くして、*mf* までで行く。
 - ・下声部 (G1) は、[1]~[2] の下声部 (G1) 同様に控えめな *cresc.* と *dim.* を行うが、5 度音が高くなった分、少し軽やかさが加わる。
- 3) 間奏 1 [9]~[12] の演奏解釈
- ・[9]~[11] は、上声部 (a) と中声部 (a ×) が交互に加工する動きの中で、テラス状に *dim.* する。この 3 小節の下行する動きは、シンプルでありながら非常に美しく、救いを予感させる響きを持っている。それを *legato* 奏法で表したい。
 - ・[12] は、上声部と中声部の両声部で、静かにしかし豊かに *cresc.* し、[13] 主題の *f* にもって行く。
- 4) 主題 [13]~[16] の演奏解釈
- ・主題 [13]~[16] は、*f* ではあるが、賑やかであったり、壮大であったりする *f* ではない。下声部の (T) の太い響きを楽しむための *f* である。
 - ・上声部は、下声部の (T1) と中声部 (G2) の上で、オブリガートの音を鳴らすにとどめる。
 - ・中声部の (G2) は、*f* の中で、軽く *cresc.* と *dim.* し、[15]~[16] でカデンツらしく A 音に納める。
 - ・下声部は、音の太さを充分楽しむように豊かな響きで (T1) を奏す。第 1 部の最大のクライマックスである [14] 1 拍めの C 音を経て、[16] の A 音に納まる。
- 5) 間奏 2 [16]~[21] の演奏解釈
- ・間奏 2 [16]~[21] では、(a/) が活躍しているが、これらの (a/) の動きを従として、上声部と下声部の (b ×) の動きを主とする。(b ×) のゆっくり三度下行する動きで、区切りを予感させ、第 1 部を終了させる。
 - ・下声部に (a/) がある [16]~[17] と、上声部に (a/) がある [18]~[19] の 2 小節ごとにテラス状に *dim.* する。この *dim.* は、しめやかにするための *dim.* ではなく、クライマックスから平常の落ち着きに戻すための *dim.* である。その動きの中で、a moll から C dur に転調するので、特に弱々しくならないように注意したい。
 - ・[20]~[21] で、あかるい未来を予感させながら、落ち着いた響きで第 1 部を終止させる。

3-3-4-2. 第 2 部の演奏解釈

1) 主題 [21]~[25] の演奏解釈

- ・第 2 部は、C dur で始まる。東の間の喜びを謳歌するがごとく、上声部と中声部で、同時に (T2) を鳴らす。全体的には、*f* であるが力強い *f* ではない。精神的な喜びを表す *f* である。

- ・上声部の (T2) は、主の主題らしくのびやかに奏でる。22の1拍めのE音は、第2部最大のクライマックスである。中声部の (T2) は、従らしく上声部の (T2) に沿った音にする。
 - ・下声部の (G3) は、喜び勇んで弾けたようなリズムと音形をしている。音の上下の動きに沿って自然な *cresc.* と *dim.* をつける。弾けた音形ではあるが、諧謔さを表しながらも淑やかさを失わない *legato* 奏法とする。したがって、(G3) の *cresc.* と *dim.* も、この *legato* の中で、小波のうねりようになってほしい。
- 2) 主題25~29の演奏解釈
- ・主題25~29も主題21~25同様、上声部 (T1) と中声部 (T2) が同時に鳴っている。しかし、主従が逆になっている。主の主題が内声に移り、従の主題が外声に移ることによって、派手やかさが弱まる。それを、*mf* で表したい。28では、C dur から d moll に転調するため、次の主題に向って *dim.* する。
 - ・下声部は、(G3) の要素の一つ (e) は残ってはいるものの、(e/) などにとって代われ、(G3) に比べると弾け感が少ない。したがって、21~25 (G3) よりも、音量を下げ、*mf* とする。
- 3) 主題29~33の演奏解釈
- ・29~33上声部 d moll の (T2) を、少々、憂鬱感を持った音で響かせたい。筆者は、d moll の調性に「贅沢な憂鬱」という調性感を持つ。絶望的な憂鬱ではなく、心にも物質的にも余裕のある「贅沢な憂鬱」である。貴族的な憂鬱と言ってもよい。それを、*mp* で表す。
 - ・中声部は、上声部の (T2) に沿って、*cresc.*、*dim.* する。
 - ・下声部は、下行する動きに沿って、*dim.* する。
- 4) 主題33~36の演奏解釈
- ・33~36では、主となる (T2) が内声にあり、従となる (T1) が外声にある。それは、25~29と同じである。しかし、下声部は (G3) であるところが違う。これは、調性の違いと相まって、表現する上で大きな違いとなる。
 - ・上声部と中声部は、中声部を際立たせるために、上声部は慎重に音を選ばなければならない。その緊張感を *p* で表す。
 - ・下声部の (G3) は、21~25の C dur では弾けてもよかったが、d moll では内心に向かう表現がほしい。21~25とは違う緊張を必要とする表現となる。この内心に向う緊張感を *p* で表す。
- 5) 間奏336~41の演奏解釈
- ・36~41の間奏の間に、d moll から G dur に転調し、第2部から第3部へ移っていく。緊張から解放への変化が行われるところである。
 - ・上声部と中声部・下声部の行っている2小節ごとの掛け合いにのって、*cresc.* する。これは、緊張が解放されるごとに、外に向かっていく心の変化が、音量の変化となって、だんだん強

くなるもので、エネルギーが増えて強くなるものではない。

- ・**41**で、*cresc.*が *f* に至り、G dur に終止して、第2部を終える。

3-3-4-3. 第3部の演奏解釈

1) 主題**41**～**45**の演奏解釈

- ・第3部の始まりは、第2部の始まり同様に *f* であるが、第2部が喜びの *f* であったのに対し、第3部は解放の *f* である。
- ・上声部の (G3) は、音の上下に沿って、*f* の中で *cresc.*、*dim.*し、解放的にそのリズムと音形を楽しむ。
- ・中声部の (T3) は、先行する下声部の (T2) に沿うことなく、明確に独立させて、*f* の中で *cresc.*と *dim.*を行い、ストレッタの快い緊張感を出す。
- ・下声部の (T2) は、本曲最低音に位置する主題である。太い響きを生かし、*f* の中でゆったりと *cresc.*、*dim.*する。

2) 間奏4**45**～**49**の演奏解釈

- ・**45**～**49**では、八分音符と四分音符の動きを主とし、十六分音符の動きは、それに軽くからませるようにする。
- ・上声部は、**45**と**46**の八分音符で3度順次上行する動きとC音から順次下行してGis音に至り**49**でA音に終止する動きを、**45**と**46**では下声部と**47**～**49**では中声部と対応させて際立たせる。この動きの中で、下に向う音域に沿って *dim.*し、**49**で *mp* に至るようにする。

3) 主題**49**～**53**の演奏解釈

- ・上声部 (G3) は、中声部の (T2) に対して、オブリガードのように美しく響かせる。d moll の時のような緊張感はない。
- ・中声部 (T2) は、様々な調を経て原調に戻ったことを落ち着きのある音で表す。
- ・下声部は、主音・属音・主音と登り、音階構成音で1オクターブ順次下行する、何の銜いもない動きを慈しむように音の上下に沿って、ゆるやかに *cresc.*、*dim.*する。

4) 主題**53**～**56**の演奏解釈

- ・*mf* で始める。上声部と下声部は、(T1) である。下声部が主で、上声部が従である。下声部の (T1) は、低い音の特性を生かし、*mf* としては少し強めの響きで *cresc.*、*dim.*する。上声部の (T1) は、無理に控える必要はなく、*mf* の中で下声部に沿って、*cresc.*、*dim.*する。
- ・中声部の (G3) は、重くならない音で、(G3) のリズムを生かした動きをする。

5) 間奏5**56**～**60**の演奏解釈

- ・*mp* で始める。**36**～**41**では、緊張から解放への動きがあったが、ここでは、そういった動きはない。ただし、曲の最後に向って、最後の輝きのような躍動感があり力強さを感じる。2小

節ごとに中声部、上声部と移っていく (f) の動きに沿って、*cresc.*し、60では、*f* に至るようにする。

・下声部は、上の2声を遅しく支える音で、*cresc.*する。

6) 主題60~64の演奏解釈

・*f* で始める。*f* と言っても、中声部、下声部の (f) は賑やかになるようなことはせず、上声部の (T2) を朗々と響かせるようにする。上声部61の1拍めのC音が、本曲最大のクライマックスである。そのC音に向って *cresc.*し、その後ほんの少々納めてから、63で再度登り詰め、最後は朗々とした響きのまま、ピカルディの3度で終止する。

・中声部と下声部は、上声部の動きに沿って、*cresc.*、*dim.*する。

おわりに

この小論に先立ち、東海学園大学研究紀要第20号人文科学研究編「J.S.バッハ作曲『三声シンフォニア』の楽曲分析と演奏解釈」において、参考文献にあげた他の類似書と筆者の小論について比較を行った（東海学園大学研究紀要第20号人文科学研究編「J.S.バッハ作曲『三声シンフォニア』の楽曲分析と演奏解釈」藤本逸子2015の「終わりに」の項を参照のこと）ので、ここでは、類似書と本小論の比較は省く。

筆者は、全ての調性にはないが、若干の調性に筆者なりの調性感を持つ。例えば、C durには「白湯のような安堵感」、G durには「上品な気取り」というような調性感を持っている。本小論では、新しい試みとして、筆者の「調性感」を演奏解釈に反映させた。「3-1」で、筆者のa mollの調性感である「甘い悲しみ」を表現するためのテンポを設定している。また、「3-3-4-2-3」で、筆者のd mollの調性感である「贅沢な憂鬱」を*mp*で表すと記している。演奏解釈に調性を関連づけているものは少なくない。しかし、それらは、主調と転調した調との近親調としての関連が取り上げられているのであって、直接、著者の「調性感」を演奏解釈に反映させてはいない。筆者の「調性感」を演奏解釈に反映させることについては、賛否両論あるであろう。新しい試みとして、世に問うものである。

最後に、「Sinfonia 13」の特徴を述べておく。「Sinfonia 13」の特徴といえば、「シンプル」の一言に尽きる。「Sinfonia 13」全体を見れば、バッハらしい技巧を凝らしている。「シンプル」の特徴は、その主題に言える。「Sinfonia 13」の主題は、単に、音階固有音を主音から順次上行して下属音まで上がり、そこで折り返して順次下行して、また主音に戻っただけである。これほど単純な主題が他にあらうか。長調と短調の違い、リズムの変化はあるにしても、主題に使用している音は、「かえるのうたがきこえてくるよ」で始まる、子どもが輪唱でよく歌う、あの「かえるのうた」の出だしの「かえるのうたが」にあたるメロディと同じ構成音である。バッハは、「シンプル」の極限を目指したのであろう。全く偉大なる「かえるのうた」である。

注

- 1) 「二声インヴェンション」と「三声シンフォニア」という呼び名については、豊橋短期大学研究紀要第2号「J.S. バッハ作曲『二声インヴェンション』の楽曲分析と演奏解釈」藤本逸子 1985年（以下「2号における小論」）の「『インヴェンション』について」の項を参照のこと。
- 2) 本文中の作品名・書名・協調語句は、原則として「 」に入れて表す。
- 3) BWV = Bach-Werke-Verzeichnis W. シュミーダによる J.S. バッハの作品総目録番号。
- 4) 「W.F. バッハのための小曲集」については、「第2号における小論」の「『インヴェンション』について」の項を参照のこと。
- 5) 小節数は、数字を□で囲むことによってあらわす。例：第4小節め→4第3小節めから第10小節め→3~10
- 6) 音名は、原則としてドイツ音名で表す。例：変ロ音→B音 嬰ヘ音→Fis音
- 7) この小論における「Sinfonia 13」に関する楽譜は、Johann Sebastian Bach 2014 *Inventionen und Sinfonien* Kassel: Bärenreiter-Verlag を用いている。国内においては、バーレンライター社/カッセルの出版物に基づいて制作されたライセンス版として、ヤマハミュージックメディアが発行している。
- 8) 調名は、原則としてドイツ音名を用い、ドイツ音名の大きい文字は長調、小さい文字は短調を表す。例：ハ長調→C dur あるいはC: イ短調→a moll あるいはa:
- 9) 各校訂版及び、各CDについては、本小論の「参考文献・参考楽譜・参考CD」の項を参照のこと。

参考文献・参考楽譜・参考CD

参考文献

- 市田儀一郎、1971. バッハ インヴェンションとシンフォニア 解釈と演奏法. 音楽之友社
 小鍛冶邦隆・中井正子、2010. バッハ シンフォニア 分析と演奏の手引き. ショパン
 村上隆、2012. 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
 鶴崎庚一、2013. アナリーゼの技法 バッハ/シンフォニア. 学研パブリッシング
 山崎孝、2013. バッハ インヴェンションとシンフォニア 演奏と指導のポイント. 音楽之友社

参考楽譜

原典版

- BACH 2014 *Inventionen und Sinfonien* URTEXT Kassel:Bärenreiter-Verlag.
 BACH 2013 *Inventionen und Sinfonien* URTEXT MIT FINGERSATZEN Kassel:Bärenreiter-Verlag.
 BACH 2010 *Klavierbuchlein für Wilhelm Friedemann Bach* URTEXT Kassel:Bärenreiter-Verlag.
 J.S.BACH 1972 *DREISTIMMIGE INVENTIONEN* URTEXT EDITIO MUSICA BUDAPEST.
 J.S.BACH 1978 *Inventionen und Sinfonien* Urtext G.Henle Verlag.
 J.S.BACH 1978 *Sinfonien* Urtext G.Henle Verlag.
 J.S.BACH 1978 *Sinfonien* Urtext Fingersatz von Hnas-Martin Theopold G.Henle Verlag.
 J.S.BACH 2012 *SINFONIE* URTEXT RICORDI.

- J.S.Bach 2007 *Inventionen und Sinfonien* Wiener Urtext Edition Schott/Universal Edition.
- BACH 2013. インヴェンションとシンフォニア URTEXT. ヤマハミュージックメディア
- バッハ 1973. インヴェンションとシンフォニア」ウィーン原典版. 音楽之友社
- バッハ 1973. インヴェンションとシンフォニア」ウィーン原典版 形式原理と装飾法について解説のない版
音楽之友社
- バッハ 1965 インヴェンションとシンフォニア」原典版 長岡敏夫編 音楽之友社 1965
校訂版
- Johann Sebastian BACH *TWO and THREE-PART INVENTIONS* Hans Bischoff Alfred.
- Johann Sebastian BACH *THREE-PART INVENTIONS* Hans Bischoff Alfred.
- J.S.BACH *Dreistimmige Inventionen* Ferruccio Busoni GREIKOPF & HÄRTEL.
- BACH 1927 *Two- and Three-Part Inventions* Ferruccio Busoni G.SCHIRMER.
- BACH 1926 *Three-Part Inventions* Ferruccio Busoni G.SCHIRMER.
- BACH 2013 *INVENZIONI A DUE E A TRE VOCI* Alfredo Casella EDIZIONI CURCI-MILANO.
- J.S.BACH *INVENTIONEN* Carl Czerny PETERS.
- BACH 1904 *Two- and Three-Part Inventions* Carl Czerny G.SCHIRMER.
- BACH 1904 *Three-Part Inventions* Carl Czerny G.SCHIRMER.
- Johann Sebastian BACH 1955 *DREISTIMMIGE INVENTIONEN* Edwin Fischer EDITION WILHELM
HANSEN.
- Johann Sebastian BACH 1955 *15 INVENTIONS À 2 VOIX 15 INVENTIONS À 3 VOIX* Ignaz
Friedeman EDITION WILHELM HANSEN.
- BACH 1950 *15 dreistimmige Inventionen* Alfred Kreutz EDITION SCHOTT.
- J.S.BACH 1961 *INVENTIONEN UND SINFONIEN* Ludwig Lndshoff C.F.PETERS.
- BACH 1894 *Two- and Three-Part Inventions* William Mason G.SCHIRMER.
- BACH *INVENZIONI A TRE VOCI* Bruno Mugellini RICORDI.
- BACH 1951 *INVENZIONI A TRE VOCI* Bruno Mugellini edizione senza note in calce RICORDI.
- J.S.BACH 1991 *INVENTIONS & SINFONIAS* Willard A Palmer Alfred.
- J.S.BACH 1991 *INVENTIONS & SINFONIAS* Willard A Palmer CD EDITION Alfred.
- J.S.BACH *SINFONIAS* Willard A Palmer Alfred.
- Jean Sebatien 1957 *Inventions à 2 et 3 voix* Blanche Selya Salabert EDITIONS.
- J.S. バッハ 1972 インヴェンションとシンフォニア ハンス ビショッフ 全音楽譜出版社
- J.S.BACH 2013 インヴェンションとシンフォニア フェルッチョ プゾーニ ヤマハミュージックメディア
- J.S.BACH 1964 *15 INVENTIONEN 15 SINFONIEN* 井口基成 春秋社
- J.S. バッハ 1987. インヴェンションとシンフォニア 市田儀一郎 全音楽譜出版社
- バッハ 2014 インヴェンションとシンフォニア 野平一郎 音楽之友社
- J.S. バッハ 2011. シンフォニア 園田高弘 春秋社
- バッハ. インヴェンションとシンフォニア 角倉一郎・金澤桂子 カワイ出版

バッハ 2002 インヴェンションとシンフォニア 高木幸三 全音楽譜出版社

バッハ 2011. インヴェンションとシンフォニア/小品集 寺西基之 全音楽譜出版社

バッハ 1955. インベンション ツェルニー 全音楽譜出版社

参考 CD

シモーヌ デイナースタイン (ピアノ)2012-2013 「バッハ インヴェンションとシンフォニア」 SICCC30147
(SONY MUSIC JAPAN)

江崎昌子 (ピアノ) 2012 「J.S. バッハ インヴェンションとシンフォニア」 OVCT-00092 (DSD)

クリストフ エッシェンバッハ (ピアノ)1979 「バッハ インヴェンションとシンフォニア」 UCCG-4575
(Deutsche Grammophon)

グレン グールド(ピアノ)1964/1973 「バッハ インヴェンションとシンフォニア 他」 SICCC30038 (SONY
MUSIC JAPAN)

渚智佳・藤原亜美 (ピアノ) 「バッハ インヴェンション」 EFCD4168 (fontec)

アンドラーシュ シフ (ピアノ) 1977 「バッハ インヴェンションとシンフォニア」 COCO-73071 (DENON)

アンドラーシュ シフ (ピアノ) 1982 「J.S. バッハ インヴェンションとシンフォニア 他」 UCCD-50089
(DECCA)

ピーター ゼルキン (ピアノ) 1995 「バッハ インヴェンションとシンフォニア 他」 BVCC-37660 (BMG
JAPAN)

清水和音 (ピアノ) 2006 「J.S. バッハ インヴェンションとシンフォニア」 OVCT-00039 (DSD)

高橋悠治 (ピアノ) 1977/1978 「バッハ インヴェンションとシンフォニア 他」 COCO-73347 (DENON)

田村宏 (ピアノ) 「J.S. バッハ インヴェンション」 COCE-34426 (COLUMBIA)

ヘルムート ヴァルハ (チェンバロ) 1961 「J.S. バッハ インヴェンション&シンフォニア」 WPCS-50663
(Warner Music UK)

譜1「Sinfonia 13」BWV799 ①~④(楽曲分析)

第1部 主題 T1

主題 G2

1 a b a/ a T1

a:→e: G1 G1

7 d b a/ c x c

e:→d:→a: 間奏1 c

13 主題 a/x c 間奏2 a/ a/ b x

a:→C: T1 G2

19 a/ c 第2部主題 T2 a b a/ a/ q T2 e e' b

C: G3 b

25 主題 T1 主題 T2 T3 a b a/ e/ e c

C:→d: c

31 主題 T1 間奏3 f

d:

37 f G3 第3部主題

d:→G: f G3

42 間奏4 q/ q/ c×

G:→C:→a: T2 T3

48 主題 G3 主題

a: T1

54 間奏5 f

a: T1

59 f 主題 T2

a: f f f q/

譜2 「Sinfonia 13」 BWV799 [1]~[64] (演奏解釈)

1 T クライマックス

p legato

7 *mf*

13 *f*

第1部最大クライマックス

19 *f* 第2部最大クライマックス

25 *mf* *mp*

Measures 31-36. The score shows a piano (*p*) dynamic with a crescendo leading to *cresc.* in measure 36. A fermata is placed over the final chord of measure 36.

Measures 37-41. The score shows a forte (*f*) dynamic starting in measure 41.

Measures 42-47. The score shows a decrescendo leading to a *dim.* (diminuendo) dynamic in measure 47.

Measures 48-53. The score shows a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 48, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 53.

Measures 54-58. The score shows a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 54, followed by a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic in measure 58.

Measures 59-64. The score shows a forte (*f*) dynamic in measure 59. A circled note in measure 61 is annotated with the text "全曲最大のクライマックス" (The highest climax of the entire piece).