

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15番 口短調 BWV 801 —

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

— Sinfonia 15 h moll BWV 801 —

藤本逸子*

Itsuko FUJIMOTO

キーワード：楽曲分析、BWV801、J.S.バッハ、演奏解釈

Key words : analysis, BWV801, J.S.Bach, interpretation

要約

本小論は、演奏の根拠を示すものである。

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、その一例である。この小論は、J.S. バッハ作曲「三声シンフォニア 第15番 口短調 BWV 801」を楽曲分析し、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、テーマを構成する要素を詳細に分析し、それらが、テーマ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た。

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た。

Abstract

The aim of this paper is to show the foundation of the performance.

We base our playing of musical pieces on some kind of foundation, one of which is interpreting a musical piece based on the result of an analysis. This paper is an analysis and interprets Johann Sebastian Bach's Die Dreistimmige Sinfonien - Sinfonia 15 h moll BWV 801.

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

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 musical performance.

* 東海学園大学教育学部教育学科

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 1985年」から「同第12号 1995年」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 BWV783」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 1997年」から「同第17号 2000年」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 2002年」から「同第29号 2012年」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」から「第14番 変ロ長調 BWV 800」までを、「東海学園大学研究紀要 第20号 人文科学研究編 2015年」から「同第22号 同編 2017年」に、楽曲分析し演奏解釈した。

上記の小論のうち、「第1番 ハ長調 BWV 772」(藤本逸子 1985年)において、J.S. バッハ作曲「二声インヴェンションと三声シンフォニア」とJ.S. バッハ作曲「W.F. バッハのための小曲集」との関係について述べている。また、同小論(藤本逸子 1985年)で、研究対象である本作品集を「二声インヴェンションと三声シンフォニア」と日本語の表記をすることとしている。この二つの件については、「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」「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」の研究すべてにおいて、「第1番 ハ長調 BWV 772」(藤本逸子 1985年)における研究結果を基にしている。これら二つの件以外は、それぞれの楽曲を独立した作品としてとらえ、楽曲相互の比較研究等は行っていない。「第1番 ハ長調 BWV 772」(藤本逸子 1985年)に記したように、全63曲からなる「W.F. バッハのための小曲集」は、J.S. バッハが、9歳になった息子のW.F. バッハのために、音楽教育テキストとして作った。「W.F. バッハのための小曲集」は、二つの目的を持ったテキストとなっている。その目的とは、「鍵盤楽器の演奏技術の習得」と「作曲技法の習得」の二つである。後に、J.S. バッハは、全63曲の「W.F. バッハのための小曲集」から、二声作品「プレアンプルム」15曲と三声作品「ファンタジア」15曲の30曲を抜粋し、全30曲からなる曲集として「二声インヴェンションと三声シンフォニア」を出版した。したがって、「二声インヴェンションと三声シンフォニア」は、元来、9歳の子どもの「作曲技法の習得」のテキストとして使用された楽曲であるので、30曲のそれぞれの楽曲は、対位法の作曲技法の基本を踏まえたうえで、様々な作曲技法を分かりやすく示すために一曲一曲が強い個性を持ち、J.S. バッハの独創性を明確に打ち出している。30曲をそれぞれ独立した楽曲としてとらえるのは、このような性格を持った曲集であるからである。

上記小論(藤本逸子 1985年~1995年の11小論 1997年~2000年の4小論 2002年~2012

年の11小論（2015年～2017年の3小論）の研究目的及び研究方法は、本小論と同じ研究目的を持ち、同じ研究方法をとっている。同研究を行う中で、各作品の個性と作曲上の工夫を明確にしてきた。本小論も、本楽曲の個性と作曲上の工夫を明らかにし、バッハの意図を示した。

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15番 口短調 BWV 801」を取り上げ、楽曲分析と演奏解釈を行い、演奏の根拠を示すものである。

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、テーマ以外の箇所でのどのように用いられているかを明確にする作業も行った。

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た。作曲意図は、出現するテーマの音高、ゼクエンツ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た。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た。

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、及び内外の演奏家のCDの演奏時間の比較も行った。

3. 楽曲分析と演奏解釈

「Sinfonia 15」は、38小節で構成された楽曲である。テーマは、4回現れ、ストレッタはなかった。

「W.F. バッハのための小曲集」⁴⁾において、この「Sinfonia 15」にあたるのは、55番めの楽曲で「Fantasia 7」(BWV 801)と題されている。「Sinfonia 15」と「Fantasia 7」の間には、表1に示した12か所に違いが見られた。12か所のうち、休符の省略がその過半を占め、「Sinfonia 15」になって音が加えられたところが2か所、1オクターブ音の高さが異なる場所1か所、音形が異なる場所は1か所であり、大きな違いはなかった。

表1 「Sinfonia 15」と「Fantasia 7」の相違箇所

「Sinfonia 15」	「Fantasia 7」
4 ⁵⁾ 上声 1 拍め H 音 ⁶⁾ 十六分音符	4 上声 1 拍め H 音なし休符
11 中声 1 拍め G 音十六分音符	11 中声 1 拍め G 音八分音符
12 中声 全休符	12 中声 休符省略
13 中声 全休符	13 中声 休符省略
15 上声 全休符	15 上声 休符省略
16 上声 全休符	16 上声 休符省略
25 下声 3 拍～4 拍め Fantasia7 より 1 オクターブ上	25 下声 3 拍～4 拍め Sunfonia15 より 1 オクターブ下
26 中声 1 拍め H 音十六分音符	26 中声 1 拍め H 音なし休符
27 中声 全休符	27 中声 休符省略
28 中声 全休符	28 中声 休符省略
29 下声 3 拍め Ais 音 H 音 Cis 音 4 拍め Fis 音 H 音 A 音	29 下声 3 拍め Ais 音 Ais 音 H 音 4 拍め Cis 音 H 音 Ais 音
33 中声 全休符	33 中声 休符省略

3-1. 楽曲分析 (譜 I⁷⁾ 参照)

この楽曲は二つの部分からなり、それぞれの部分は次のような構造になっていた。() 内の数字は、実小節数を示した。

第1部 1～13 (13)

主 題 1～3 (3)

主 題 4～6 (3)

間奏1 7～10 (4)

間奏2 11～13 (3)

第2部 14～38 (25)

主 題 14～16 (3)

主 題 17～19 (3)

間奏3 20～25 (6)

間奏4 26～28 (3)

間奏5 29～32 (4)

Coda 33～38 (6)

3-2. 各部分における楽曲分析

第1部から第2部までの楽曲分析を、「3-1.」で示した構造ごとに、次に記した。ここでは、本楽曲の楽式構造を示すだけでなく、テーマを構成する旋律の要素を細かく分析し、それらの要素がテーマ以外の対旋律や間奏でどのように用いられ、展開しているかを明確にした。これらの分析結果を示すことで、本楽曲の個性と J.S. バッハの作曲上の工夫がどのようになされている

かを明らかにした。

3-2-1. 第1部の楽曲分析

1) 主題①～③の分析

- ・①～③上声部は、主題 (T) である。(T) の構成要素は、三つの十六分音符からなる要素 (a) と六つの三十二分音符による分散和音の要素 (b) の二つであった。(a) は、三つの十六分音符の2番めと3番めの二つの音が主題の調の属音であった。1番めの音から2番めの音へは、跳躍下行あるいは順次下行して入っていた。この下行するときの音程の違いで、様々な (a) ができていた。(T) における (a) は、4度跳躍下行して属音に入る (a1)、2度順次下行して入る (a2)、5度跳躍下行して入る (a3) の3種類の (a) が見られた。①は (a1) (a2) (a1) と並び、②は (a3) (a2) (a3) と並んでいた。(b) には、跳躍下行と跳躍上行の組み合わせが少々異なる (b) と (b') の2種類があった。③は、(b) (b') (b') と並んでいた。(b) は、主題の後も転調しない時は、(b) も (b') 主題の調の主和音を響かせていた。主題の後、転調する場合は、(b) は主題の調の主和音、(b') は転調後の調の属和音を響かせていた。③は、次の主題も転調しないので、(b) も (b') 主題の調の主和音であった。
- ・①～③中声部は、休止していた。三声の作品でありながら、本曲は一声部休止し、二声だけで進んでいくところが多かった。
- ・①～③下声部は、対旋律(G)であった。①冒頭、主音を響かせ上声部を支えた後、十六分音符と五つの十六分音符主音がなだらかに動いて付点四分音符に入る要素 (c) が①～②と二つ続いていた。②では、(c) の出だしは、十六分音符ではなく、十六分音符が前の音とタイでいて繋がれている形に変化していた (c')。(c') では、また、後半の三つの十六分音符の動きも変化していた。③は主音を鳴らした後は休符であった。他の主題の③にあたる部分は休符ではなく、(b) あるいは (c) の要素を加えていた。(G) の3小節めが休符の形のもの (G1) とした。

2) 主題④～⑥の分析

- ・④～⑥上声部は (G) であった。④～⑤では、①～②下声部の動きをそのまま1オクターブ上で行っていた。ただし、冒頭の主音の長さは、付点四分音符ではなく十六分音符であった。⑥は、③下声部とは違い、休符ではなく、(b) の要素が加わり、下声部の主題に沿って、(b) (b') (b') と並んでいた。ここも、次の間奏1が、主調で始まるので、主題の調の主和音であった。
- ・④～⑥中声部は、休止していた。
- ・④～⑥下声部は、①～③上声部の全く同じ動きを1オクターブ下で行っていた。ただし、(b') の最後に収まる⑦の一拍めのH音は、十六分音符ではなく付点四分音符であった。

3) 間奏1⑦～⑩の分析

- ・ **7**～**10**上声部では、**7**は保続音、**8**は新しい (a) の形である3度跳躍下行の (a4) と (a2) ・ (a1) の三つの (a)、**9**は保続音、**10**は (a4) ・ (a2) ・ (a1) の三つの (a) と、2小節ずつ1組になって2度下行するゼクエンツとなっていた。この間に、1小節ごとに、h moll、E dur、A dur、D durと目まぐるしく転調していた。
 - ・ **7**～**10**中声部では、**7**は (a1) ・ (a2) ・ (a1) の三つの (a)、**8**は保続音、**9**は (a1) ・ (a2) ・ (a1) の三つの (a)、**10**は保続音と、上声部同様2小節ずつ1組になって2度下行するゼクエンツとなっていた。上声部の保続音と三つの (a) が前後入れ換わることで、掛け合いの効果を出していた。
 - ・ **7**～**10**下声部は、主題の部分で、(G) として (T) の (a) を支えたように、(c) が置かれていた。(c) は、転調するそれぞれの調の主音から始まっていた。
- 4) 間奏2**11**～**13**の分析
- ・ **11**～**13**上声部は、**11**～**12**が (b′) ・ 付点八分音符 ・ (b′) の組み合わせで進み、**13**では (b′) (b′) と続いた後にカデンツ (K) に入り、D dur で第1部を終えていた。
 - ・ **11**～**13**中声部は、休止であった。
 - ・ **11**～**13**下声部は、**11**～**12**では、1拍めと2拍めが上声部と入れ換わり、付点八分音符 ・ (b′) ・ (b′) の順の組み合わせで進み、**13**もその組み合わせの形を維持して、そのままカデンツに入り、第1部を終えていた。

3-2-2. 第2部の楽曲分析

1) 主題**14**～**16**の分析

- ・ **14**～**16**上声部は、休止であった。
- ・ **14**～**16**中声部は、D dur で (T) が始まり、**16**で A dur に転調していた。
- ・ **14**～**16**下声部は、(G) である。ここでは、**14**に (c)、**15**に (c)、**16**に (c′) と並ぶ、(G3) となっていた。

2) 主題**17**～**19**の分析

- ・ **17**～**19**上声部は、A dur で (T) が始まり、**19**で e moll に転調していた。
- ・ **17**～**19**中声部は、(G) である。**14**～**16**下声部と同様に、**17**に (c)、**18**に (c)、**19**に (c′) と並ぶ、(G3) となっていた。
- ・ **17**～**19**下声部は、上2声の和音構成音を付点八分音符、付点四分音符で鳴らし、和声的支えを行っていた。

3) 間奏3**20**～**25**の分析

- ・ 間奏3**20**～**25**は、間奏1**7**～**10**の構成を引き継ぎ、2小節増やして6小節の間奏となっていた。

- ・20～25上声部は、保続音の小節と (a) の小節の2小節が1組となって、1小節ごとに e moll、A dur、D dur、G dur、cis moll、h moll と目まぐるしく転調しながら、2度ずつ下行するゼクエンツを3回行っていた。保続音は、その小節の調の上中音を鳴らしていた。
 - ・20～25中声部は、(a) の小節と保続音の小節の2小節が1組となって、20～25上声部と同様に2度ずつ下行するゼクエンツを3回行っていた。(a) の小節と保続音の組み合わせが、20～25上声部と前後が逆になることによって、掛け合いの効果を出していた。
 - ・20～25下声部は、上2声の (a) と上中音に対して、付点八分音符と (c) を鳴らしていた。付点八分音符の音は、20では上中音を、21～24では主音を、25では間奏4を h moll で始めるために h moll の属音を鳴らしていた。(c) は、20～22は (c) そのものを、23～25は (c) の反行形の (c) を置いていた。
- 4) 間奏426～28の分析
- ・間奏426～28は、間奏211～13と同じ要素を使いながら、反行形にするなどの変奏を加えていた。
 - ・26～28上声部は、1小節に (b') の反行形 (q') 二つの後に付点八分音符を置き、二度ずつ下行するゼクエンツを3回行っていた。
 - ・26～28中声部は、休止であった。
 - ・26～28下声部は、26～27では付点八分音符の後に (q') を二つ置いて、26～27上声部と同様のゼクエンツをしている。28下声部は、付点八分音符は置かず、また、反行形ではない (b') を三つ置いていた。
- 5) 間奏529～32の分析
- ・間奏529～32は、間奏17～10と間奏320～25を思い出すがごとく、不完全な形で再現していた。
 - ・29～32上声部では、29で、(a) の新しい形である7度跳躍下行する (a5) の後に、(a2) (a5) と続いていた。30で h moll の上中音を鳴らしていた。31では、(a4) (a2) の後に (a) の新しい形である6度跳躍下行する (a6) が並んでいた。32で、h moll のV₇の構成音であるAis音とフェルマータのついたFis音を鳴らして、コードに入る準備をしていた。
 - ・29～32中声部では、29は、休止である。30は (a3) (a4) (a3) と並び、31で h moll の下中音を鳴らし、32では、32上声部と同様、h moll のV₇の構成音であるFis音とフェルマータのついたAis音を鳴らして、コードに入る準備をしていた。
 - ・29～32下声部では、29は、h moll の導音の後に (c') が続いていた。30は、付点八分音符を挟んで、付点八分音符で h moll の主音を鳴らしていた。31～32と、保続音的に h moll のV₇の第七音を鳴らしていた。
- 6) コード33～38の分析

- ・ [33]～[38]上声部では、[33]は、(T) の3小節めのように (b) が (b) (b') (b') と並んでいた。[34]は、h moll の上中音を鳴らし、[35]の (a2) (a3) (a4) に続いていた。[36]では、(a4) に(c) に続き、[37]のカデンツ (K) に入り、[38]で主音のH音を鳴らして全曲を終了していた。
- ・ [33]～[38]中声部では、[33]は休止であった。[34]～[35]は、保続音的に2小節続けて主音のH音を鳴らしていた。[36]では、付点八分音符で導音を鳴らした後、上声部にそって上声部の3度下に(c) を置いていた。[37]で主音と導音を鳴らした後、[38]で上声部と同じ音高の主音のH音に至り全曲を終了していた。
- ・ [33]～[38]下声部では、[33]は八分音符で上中音を鳴らした後は休止であった。[34]は、[33]上声部と同様に (b) が (b) (b') (b') と並んでいた。[35]は、h moll のドッペルドミナントの第3音を鳴らし、[36]の属音 Fis 音を導いていた。[36]後半は、(c) が続き、[37]の (K) に入り、[38]で主音のH音に至って全曲を終了していた。

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2のような指示をしていた。

表2 諸校訂版による「Sinfonia 15」のテンポに関する指示

校訂者	テンポに関する指示
Hans Bischoff	Allegro vivace ♩ = 100
Ferruccio Busoni	Moderato, non troppo
Alfredo Casella	Allegretto moderato
Carl Czerny	Allegro moderato ♩ = 112
Ignaz Friedman	Allegretto, sempre leggiero
William Mason	Allegro moderato
Bruno Mugellini	Allegretto con spirito ♩ = 84
Willard A. Palmer	Allegro vivace ♩ = 90~100
Blanche Selva	Mouv de Gigue.
井口 基成	Moderato
市田 儀一郎	Allegretto ♩ = ± 85
園田 高弘	Moderato
高木 幸三	Allegro vivace ♩ = 84~92
寺西 基之	Allegro ♩ = 100
中井 正子	♩ = 76~86

また、内外12人の演奏家の演奏時間は、表3のとおりであった。

表3 諸演奏家における「Sinfonia 15」の演奏時間

演奏者	録音年	楽器	演奏時間
Simone Dinnerstein	2013年	ピアノ	1分15秒
Christoph Eschenbach	1974年	ピアノ	1分17秒
Gienn Gould	1964年	ピアノ	1分03秒
András Schiff	1977年	ピアノ	1分20秒
	1983年		1分23秒
Peter Serkin	1995年	ピアノ	1分23秒
Valery Lloyd-Watts	1993年	ピアノ	1分26秒
江崎 昌子	2012年	ピアノ	1分34秒
清水 和音	2006年	ピアノ	1分19秒
高橋 悠治	1977年～1978年	ピアノ	1分22秒
田村 宏	不明	ピアノ	1分29秒
渚 智佳	2010年	ピアノ	1分26秒
Helmut Walcha	1961年	チェンバロ	1分31秒

表2の校訂版を見ると、Moderatoはあるが、「ゆったり」を感じさせる指示はなかった。表3の演奏は、いずれも「速さ」を感じさせる演奏であった。1分20秒に満たない演奏は、速さが前面に感じられた。1分20秒を越す演奏は、速さの中に落ち着きがあった。1分34秒の江崎晶子の演奏は、他と違ってしっとり抒情的な演奏であった。Helmut Walchaの演奏は、演奏時間は、江崎と3秒違うだけでどっしりとした演奏であったが、全く湿度が感じられない乾いた演奏であった。

グールドは、上記のような演奏時間の対比をみると、最短演奏時間、あるいは最長演奏時間の演奏者となるが多かった。今回も、最短演奏である。テンポの速さもさることながら、すべてノンレガートで演奏していた。全曲をノンレガートで演奏していた演奏者は、グールドのみであった。

筆者は、深刻さを感じさせないh mollを表現したい。軽快であるが速すぎないテンポの「Allegro ♩ = 88」をとる。

3-3-2. アーティキュレーション

表3であげた演奏では、グールドを除いて、(a)の同音部分をノンレガートあるいはスタッカー

トにして、それ以外はレガート奏法であった。

筆者は、(a) の同音部分をノンレガートにして、それ以外は、レガート奏法を用いる。特に (c) は、レガートで抒情的に奏でたい。

3-3-3. 装飾音

表3にあげた演奏では、ゼルキンと高橋悠治等が装飾音を加えていたが、ほんの少々であった。

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。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

楽曲分析する中で汲み取ったJ.S. バッハの意図を、3-1. で表示した「主題」および「間奏」「コーダ」の各部分ごとに示した。J.S. バッハの意図（以下、「意図」）を反映した演奏解釈も、上記各部分ごとに行なった。

3-3-4-1. 第1部の演奏解釈

1) 主題1~3の演奏解釈

「意図」

十六分音符の (a) は、同音を短い音で連打することで短調の深刻さや暗さを軽減している。この短調における軽やかさが、本楽曲の個性となり大きな魅力となっている。(b) のアルペジオは、激しさよりもシンプルな流れを求めている。(c) は、(a) (b) とは違って、情緒的な音の動きをしている。上行する音は盛り上がり、下行する音は納まりを求めている。

「演奏解釈」

- ・ *f* で出る。短調であるが、深刻な暗さも内に秘めた神秘性もなく、白日の下に公明正大に堂々と登場する、そのような音で始めたい。上行する動きには軽く *cresc.* し、下行する動きには軽く *dim.* して、強弱のうねりをつけるが、(T) に特段のクライマックスは設定しない。
- ・ 上声部 (T) の (a) は、軽く走る馬に乗っているようなリズムで、拍の頭に軽いアタックをかける。(b) は、一気に駆け降りるような勢いで下る。勢いはあるが、音質は、「押す」音ではなく「抜いた」音にする。
- ・ 下声部の (G) の (c) は、上行下行の音の動きに沿って細かく *cresc.* と *dim.* をし、情緒的な美しさを出す。

2) 主題4~6の演奏解釈

「意図」

主題4~6は、主題1~3とほとんど同じものを求めているが、6で、(b) を下声部だけ

でなく上声部にも配したのは、華やかな盛り上がりを加えるためである。

「演奏解釈」

- ・ここも、*f*で堂々と奏でる。主題 $\boxed{1}$ ～ $\boxed{3}$ の上声部と下声部が入れ替わった形になる。
- ・上声部（G）の（c）は、主題 $\boxed{1}$ ～ $\boxed{3}$ の（c）より1オクターブ上の音高となるので、情緒的美しさをより際立たせる。（c）に続く（b）は、一気に駆け降りながら *dim.* する。
- ・下声部（T）の（a）は、主題 $\boxed{1}$ ～ $\boxed{3}$ の（a）より1オクターブ下の音高となるので、太い音を意識して馬の走るリズムを出す。（a）に続く（b）は、上声部と一緒にあって一気に駆け降りながら *dim.* する。

3) 間奏1 $\boxed{7}$ ～ $\boxed{10}$ の演奏解釈

「意図」

保続音で安定感を醸し出し、上声部と中声部が掛け合いをすることで、ポリフォニーらしさを出している。下声部は、上声部と中声部を情緒的に支えている。

「演奏解釈」

- ・間奏1に入って、落ち着いた *mf* となる。
- ・上声部と中声部は、中声部の *mf* の（a）の間に *mP* の（a）で答えるように掛け合いをする。
- ・下声部は、上声部と中声部の掛け合いを（c）の細かい *cresc.* と *dim.* のうねりで、美しく支える。

4) 間奏2 $\boxed{11}$ ～ $\boxed{13}$ の演奏解釈

「意図」

（b）による掛け合いは、安定感や美しさよりも、動きのエネルギーを表現したいためである。間奏1は、三声揃っていたが、間奏2では、上声部と下声部の二声になっている。それは、シンプルな動きの掛け合いをより明確にしたいためである。

「演奏解釈」

- ・間奏2は、*P*で始まる。上声部も下声部も（b）で勢いよく動く。1小節ごとにテラス状に、*P*、*mP*、*mf*、と *cresc.* していく。 $\boxed{13}$ の3拍めで、カデンツ風に堂々と落ち着き、第1部を終わる。

3-3-4-2. 第2部の演奏解釈

1) 主題 $\boxed{14}$ ～ $\boxed{16}$ の演奏解釈

「意図」

長調で第2部を始めることで、本楽曲の個性である軽やかさを前面に押し出している。上声部を休止して、中声部と下声部で始めることによって、軽やかさの中に低い音域による落ち着きを加えている。

「演奏解釈」

- ・第2部は、D dur で始まる。その明るさを前面に出して (T) と (G) を *f* で奏でる。力強い *f* ではなく、軽やかな *f* である。

2) 主題17~19の演奏解釈

「意図」

主題が上声部に移り、主題14~16より5度高い調に転調することで、華やかさを増している。下声部にバス音を響かせ、三声揃うことで充実感を出している。

「演奏解釈」

- ・主題17~19も主題14~16同様、軽やかな *f* で (T) と (G) を奏でる。主題14~16よりも5度高い A dur に転調しているので、より華やかさを増した音にする。19で、e moll に転調するので、短調らしい落ち着きを取り戻して *dim.* する。

3) 間奏320~25の演奏解釈

「意図」

間奏1に準じた展開にすることで、回想的効果を狙っている。変化する楽曲の流れの中における「統一感」は、楽曲の次の流れを予想できることによって「安心感」を生じさせる。

「演奏解釈」

- ・間奏320~25は、間奏17~10に少々変化を加えた形になっているので、間奏1に準じた演奏をする。
- ・上声部と中声部は、間奏1と同じように、中声部の *mf* の (a) の問いに *mP* の (a) で答えるように掛け合いをする。
- ・下声部は、間奏1と同じように、上声部と中声部の掛け合いを (c) の細かい *cresc.* と *dim.* のうねりで支えるが、23~25は (c) の反行形の (a) になっている。(a) は、反行形になることによって、上行と下行の動きが (c) とは逆になっているが、*cresc.* と *dim.* は、(c) と変わらない同じ *cresc.* と *dim.* とする。

4) 間奏426~28の演奏解釈

「意図」

間奏2に準じた展開となっているが、(b) は下行形でなく上行形に変化している。「統一感」の中における「変化」で、「安心感」を与えながらも飽きさせない工夫をしている。

「演奏解釈」

- ・間奏426~28も、間奏211~13に少々変化を加えた形になっているので、間奏2に準じた演奏をする。
- ・間奏4も、*P* で始まる。上声部も下声部も (b) で勢いよく動く。1小節ごとにテラス状に、*P*、*mP*、*mf*、と *cresc.* していく。間奏211~13と違って、動きが高い音に向かっているの

で、より力強く *cresc.* していく。18は、上声部が上行、下声部が下行する動きになって音域が広がっているのです、さらにダイナミックさを加える。

5) 間奏529～32の演奏解釈

「意図」

(a) (c) と保続音を使って、コーダの前のクライマックスを作り上げている。(a) と保続音の掛け合いが上行し、V₇にフェルマータをつけるというだけで盛り上がらせ、シンプルでありながら効果的なクライマックス感を出している。

「演奏解釈」

・間奏529～32は、(a) も (c) も保続音も、みな堂々と音を響かせ、32のフェルマータのついた音まで *cresc.* していく。31から、*allargando* して、幅広さを加える。フェルマータは、充分伸ばす。このフェルマータが付いた音が、本楽曲のクライマックスである。

6) コーダ33～38の演奏解釈

「意図」

(b) を上声部から下声部に受け継ぐことで、下行する動きの中での *cresc.* を可能にし、音の響きと動きにより大きな迫力を生じさせている。続く保続音と (a) (c) で回想効果を出し、堂々と全曲を終えることに成功している。

「演奏解釈」

・コーダ33～38は、*P*で始める。33上声部の (b) と34下声部の (b) を続けて *cresc.* し、35の *f*まで持っていく。35～36上声部の (a) を高らかに歌い、36では三声部揃って (c) を歌いあげ、カデンツに入る。カデンツから最後の終止音まで音量を下げることなく充分 *allargando* して、三声部とも H 音に入り、全曲を終える。

おわりに

本曲が、J.S. バッハ作曲「三声シンフォニア」15曲の終曲である。また、J.S. バッハ作曲「二声インヴェンション」15曲と合わせた30曲の終曲でもある。30曲の集大成の曲としては、非常に軽やかで、三声の作品でありながら、一声休止となって二声となっている部分の多い曲である。集大成の曲となれば、さぞかし技巧に富んだ重厚な作風の楽曲であろうと期待すると、肩透かしに見舞われるようなシンプルな楽曲である。楽曲の構成も、音素材の扱いも、単純と言っても間違いではない。しかし、J.S. バッハである。単純で技巧を感じさせない曲でありながら、何と魅力的で、何と迫力のある楽曲であることか。本楽曲は、J.S. バッハの真の力を感じさせる名曲の一つである。

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 15」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

- 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

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 & HARTEL.

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 Á 2 VOIX 15 INVENTIONS Á 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 caloce 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 Selva 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 ブゾーニ ヤマハミュージックメディア
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 角倉一朗・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 ディナースタイン (ピアノ)2012-2013 「バッハ インヴェンションとシンフォニア」 SICC30147
(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」 SICC30038 (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 15」 BWV 801 ①～③⑧ (楽曲分析)

譜2 「Sinfonia 15」 BWV 801 ①～③⑧ (演奏解釈)

譜1「Sinfonia 15」BWV801 ①~③⑧(楽曲分析)

第1部

①

4⁴ 2² 5⁵

h: G1

主題

④

c c^{G2} 間奏1 保続音

h: T c

⑧

a4 a2 a1 保続音 保続音 保続音

E:→A:→D: c c c b' b'

⑫

b' b' K b' b' b' a2 a1

D: b' b' b' b' c T

第2部 主題

⑮

T T

a3 a2 a3 b b' a1 a2 a1 a3 a2 a3

D:→A: c c' c' c' G3 G3

19 間奏3

保続音

保続音

保続音

保続音

A:→e:→A:→D:

23 間奏4

保続音

保続音

保続音

保続音

D:→G:→cis:→h:

27 間奏5

保続音

保続音

保続音

保続音

h:

30 保続音

保続音

保続音

保続音

保続音

h:

34 保続音

保続音

保続音

保続音

保続音

Finis

h:

譜2 「Sinfonia 15」 BWV801 ①~③⑧ (演奏解釈)

①

f

④

f

mf

⑧

mp

mf

mp

p

⑫

mp

mf

f

⑮

f

19

mf *mp* *mf*

23

mp *mf* *mp* *p*

27

mp *mf* *f* *cresc.*

30

全曲のクライマックス

mp *mf* *p* *cresc.*

34

f *allargando* *tr*

Finis