

バッハ『インヴェンション』第3番ニ長調 BWV774——構成と演奏

● 鈴木 暁

はじめに

一般にピアノのお稽古では、バイエル、ツェルニー、ブルクミュラーなどの初歩的な練習曲を段階的に終わると、次にバッハの『インヴェンション』が与えられることが多い。これに並行してベートーフェンの『エリーゼのために』のような愛らしい小品を習うこともある。ところで、『インヴェンション』が与えられると、学習者は今までの曲とは全然違うバッハの音楽に戸惑ってしまう。『エリーゼのために』のような思わず口ずさみたくなるような愛らしいメロディもなければ、右手が綺麗なメロディを奏で、左手の伴奏がそれを支えるといった曲でもない。左手にも右手とまったく同じパッセージが出てくるし、両方の手のすべての指に同じ強さが要求される⁽¹⁾。それに指遣いを一つでも間違えれば、もう後を続けて弾くことはできない。先生も先生で、バッハとは指の練習のための曲だからと、機械的に指を動かすようにメトロノームをキンキン鳴らして、テンポが狂わないようにうるさく言う。全然面白くも何ともない曲を機械と先生に急かされるように弾かなければならない。要するにバッハは退屈なのである。しかしバッハといえ、西洋音楽史では音楽の父と呼ばれ、その偉大さは誰もが認めるところである。そんなバッハの『インヴェンション』とはそれほど退屈な曲なのであろうか？

皆川達夫氏は「バロック時代の音楽家にとって、『インヴェンション』とはひとつのモチーフが無限に展開し発展してゆく、その可能性を含んだモチーフを着想すること⁽²⁾」と述べ、諸井誠氏も「子供達や初心者が必ず弾かされるので、インヴェンションの音楽的価値が意識されることは少ないが（・・・）ちっぽけなたった一つのモチーフから、いかに見事な作品が作れるか。そしてそのちっぽけなモチーフがいかに秀れた音楽性を持っているのかがよくわかる⁽³⁾」と絶賛している。

鍵盤楽曲⁽⁴⁾における創意、構成、展開といったバッハの総合芸術を知る上で最も適しているのは『平均律クラヴィア曲集』であり『ゴルトベルク変奏曲』である。しかしこれらの曲集はあまりにも複雑で難しい。一方で『インヴェンション』は2声であるから、かえって楽曲構成をつかみやすい。そこで筆者は音楽の構成、すなわちアナリーゼの観点からこの曲集を全面的に見直してみようと、『インヴェンション』をチェンバロのレッスン曲に選んだ。すでにオルガンでは4声のフーガを演奏しているし、チェンバロで師事している先生が作曲科の出身で、今までのレッスンでも和声や対位といった曲作りの面からの指導も多々なされていることから、『インヴェンション』ほどの確かな曲はないだろう⁽⁵⁾。一体『インヴェンション』とはどういう楽曲なのか？ その魅力は如何に？ 第3番をチェンバロで演奏することを前提に考えてみたい⁽⁶⁾。

曲構成1：スラーとアーティキュレーション⁽⁷⁾

まず全体を見通して気づくのは、スラーが多く書かれていることである。基本的にバッハは曲に指示を与えることはほとんどない⁽⁸⁾が、この曲のスラーはバッハ自身によるものである。スラーは全体に渡って書かれているが、すべてのスラーが小節線を越えていないことに注意しなければならない。例えば冒頭アウトタクトから第2小節最初のAまでがテーマ⁽⁹⁾と考えられるが、ピアノであれば第3小節最初のAまでスラーをかけて弾くことになる。しかしピリオド楽器⁽¹⁰⁾では、一つのテーマだとはいえ、アーティキュレーションをつけて弾かなければならない。即ちアウトタクトの後、そして第1小節と第2小節の間の小節線など、すべて小節線で切って弾かなければならないのである。ただ、切るとはいつても、ブチッ、ブチッと切っては音楽の流れが途切れてしまうので、スラーのかかっているところは続け、小節線ではアーティキュレーションをつけて、即ちメリハリをつけて弾くことになる。ピアノの経験者が初めてチェンバロを習う際に最も戸惑い、最も注意されるのが、このアーティキュレーションである。そして理屈がわかってもなかなか実践できないのも、このアーティキュレーションである⁽¹¹⁾。

ところで、このアーティキュレーションがとてもよくわかるのがグスタフ・レオンハルトによる演奏である⁽¹²⁾。「現代のバッハ」とも呼ばれ、先日(2012年1月16日)亡くなった古楽界の重鎮であるレオンハルトのチェンバロは、正直言って筆者の好みではなかった。他のチェンバロ奏者の弾くように透明感のある美しく響く明るい音ではなく、鉄線をシャンシャンとはじくような、どちらかという硬質でうるさく聞こえる音に違和感を覚えたものである。ところが『インヴェンション』を習い、曲構成に従って弾くようになると⁽¹³⁾、レオンハルトの演奏が実に隅々まで神経の行き届いた素晴らしい演奏であることがわかったのである。それまで硬質で好ましくなく感じられた音も、アーティキュレーションに注意して聴くと、切るところは切り、つなげるところはつなげ、しかも一つひとつの音が実にはっきりと鳴っているのがよくわかるのである⁽¹⁴⁾。『インヴェンション』の最も正統的な演奏である。

曲構成2：ティエルス・クーレ (tierce coulé)

古典派以降の音楽と異なり、バロック音楽では前打音は拍の頭にくる。すぐ後で述べるように、実際には違うが、例えば第4小節を例にとると、2拍目の前打音のHが左手のFisと合わさることになる。ところがバロック音楽であっても、ティエルス・クーレは前打音ではなく本音(ほんおん)を拍頭に合わせるために、前打音は鋭く、短く弾くことになる。そしてこの曲の第4、46小節の2拍目は、クープランに代表されるフランス・バロック音楽によく出てくるティエルス・クーレ⁽¹⁵⁾なのである。従って正しくは、本音のAが左手のFisと合い、前打音のHは鋭く、短く弾かれることになる。

曲構成3：エコー⁽¹⁶⁾

『インヴェンション』では、全15曲のうち、第6番のみが前後半に分かれ、それぞれが繰り返して弾かれる。このように繰り返しがあるときには、二段鍵盤のチェンバロでは、初めは基本となる下鍵盤で弾き、繰り返しは弱音の上鍵盤に移って音の変化をさせることがよくある。あるいは曲の一部に同じ音形の繰り返しがあるときにも、ちょうど山彦のような効果を狙って、鍵盤を

変えて音に変化を持たせることもある。これをエコーという。この曲でも見てわかるように、第5-6小節と第7-8小節はまったく同じ音形であるので、第7-8小節はエコーとして上鍵盤で弾くことも考えられる。第47-50小節にも似た音形が出てくるが、第50小節の3拍目は第51小節のアウトタクトとなっているので、第47-50小節を上鍵盤で弾くのは不適切である。

曲構成4：ヘミオラ⁽¹⁷⁾

全部で59小節しかない短い曲にもかかわらず、第3番にはヘミオラが5箇所、即ち、第10-11、22-23、36-37、52-53、57-58小節にあり、従ってこれらでは拍の変化を意識して弾かなければならない。通常ヘミオラはカデンツに現れるので、ただ拍を変えるのではなく、そこがカデンツ、すなわち曲展開の終止部であることの意識が必要である。

曲構成5：偽終止

第54小節の冒頭は偽終止である。即ち、この曲はニ長調なので、第53小節の2拍目はV度の和音であり、本来なら次の小節をI度の和音で終止、即ち、最終小節のようにバスをDにすればよい。しかしバッハはここで敢えて終止させず、第54小節の冒頭はバスがHでVI度の和音になっている。このようにV度の和音からVI度への移行を偽終止という。そのために演奏上はこの偽終止を強調しなければならない。強調といっても、ピアノであれば強く弾けばよいが、チェンバロは鍵盤を強く叩いても強い音が出せるわけではない。ではどのように弾いたらよいのか？

一般にチェンバロは音の強弱をつけることができず、そのために表現力に乏しい楽器であるかのように言われているが、これは大変な誤解である。確かに音に強弱をつけることはできないが、表情を変えることは可能である。即ち、第53小節2拍目のV度の和音は次の小節でI度に収まれば終止するが、その流れに反してVI度に移っているのであるから、その意外性を強調するために、V度の和音で終止するかのようにその前で軽くリタルダンドをかけ、小節線ではアーティキュレーションをはっきりとし、そして次の小節冒頭のVI度の和音を響かせるのである⁽¹⁸⁾。

おわりに

『インヴェンション』と3声の『シンフォニア』について、バッハ自身はその序文で次のように記している。

クラヴィーア愛好家、とりわけ熱心に授業を望む者にとっては、ただ2声部を精確に奏するのを学ぶだけでなく、さらに進んではオブリガートの3声部を正しく適切に処理し、また同時によいインヴェンション（創意、着想）を獲得するだけでなく、それを適宜に展開し、とりわけカンタービレの奏法を会得し、またそれとともに作曲についてのしっかりとした予感を得るべく、はっきりとその方法が示されている誠実な手引き⁽¹⁹⁾。

ヴィルヘルム・フリーデマンのために書かれた曲集の中に収められている『インヴェンション』であるから、これが教育目的のための曲集であることは明らかであるが、『インヴェンション』のレッスンで、この序文がどれぐらい理解され、この序文に従ってレッスンがなされているであ

ろうか？ 子どものピアノのお稽古曲として、単なる指の練習のための曲と考えれば、『インヴェンション』は退屈至極な曲であるかもしれない。筆者も何枚かの模範演奏のCDを含め、この曲集を聞いたことがあるが、概してピアノによる演奏は、機械的な指の訓練のためのお稽古曲という感じを拭い得ない。しかしながら、バッハの意図を正確につかみ、これまで述べてきた楽曲構成を知った上で弾くと、先に引用した皆川、諸井両氏の的確な評がよくわかるのである。そうでなければ、非常に優れたレオンハルトの演奏でさえ、その高い芸術性を理解できないであろう。初級レベルの練習曲のように考えられがちな『インヴェンション』ではあるが、バッハの意図を正確に理解し、楽曲構成の深い読みがなければ、その意義も高い芸術性も到底つかめない。そういう意味では『インヴェンション』こそ、古典中の古典楽曲とすることができるであろう。

註

- (1) フォルケル（柴田治三郎訳）『バッハの生涯と芸術』岩波文庫、1988年、158ページに、『インヴェンション』について、「作者は（・・・）両手のみならずどの指も等しく訓練されることに、注意を払った」とある通りである。
- (2) 皆川達夫『バロック名曲名盤100』音楽之友社、昭和63年、190ページ
- (3) 諸井誠『ピアノ名曲名盤100』音楽之友社、昭和54年、19ページ
- (4) ペダルを使用するオルガンを除くが、オルガンにおいても『平均律』の重要性は変わらない。
- (5) 以下の曲構成と演奏は、レッスンで習ったことを筆者が理解できた範囲内でまとめたものである。
- (6) 使用楽譜は <http://imslp.org/> から File : PMLP03267-bacjs774d.pdf を借用した。
- (7) 簡単に説明すれば、音声学ではアーティキュレーションとは、一つひとつの音節をはっきり区切って発声することであるが、音楽の場合は、フレーズの切れ目を区切ることを言う。
- (8) 長男ヴィルヘルム・フリーデマンに対する教育目的で作られた『ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハのためのクラヴィア小曲集』中には指遣いが指示された曲もあり、現代のピアノ教育での指遣いとは異なったバロック時代の指遣いを知る上で興味深い
- (9) 市田儀一郎『バッハインヴェンションとシンフォニア』音楽之友社、昭和63年、69-72ページ。市田氏は主題と主動機を区別している（19-20ページ）が、本稿では区別せず、テーマとする。
- (10) 「ピリオド」とは「その曲が作られた当時」という意味で、古楽器と言うこともある。ここでは具体的にはクラヴィコードやチェンバロを指す。無論バッハの時代の楽器はほとんど残っていないので、ピリオド楽器といっても、当時の楽器をできる限り忠実に再現して現代に作られた楽器のことである。その一つのヴァージナルについては、拙稿「ヴァージナル——新座に根付く古楽器文化——」、跡見学園女子大学文学部コミュニケーション文化学科紀要『コミュニケーション文化』第4号、113-119ページを参照されたい。
- (11) 無論チェンバロの鍵盤のタッチは、ピアノともオルガンともクラヴィコードともまた違い、アーティキュレーションに劣らず難しいものであるが、本稿ではタッチには触れないこととする。
- (12) 1974年に録音された『バッハ：インヴェンションとシンフォニア』（SONY SRCR2426）。この曲集のレッスンのために、筆者はチェンバロを現代に蘇らせたランドウスカの演奏を聴いてみた（Rca Complete Collect レーベルのカatalog番号67891）。現代に蘇らせたといっても、ランドウスカの場合は、ショパンが弾いたピアノメーカーであるプレイエルに製造を依頼し、ピアノの骨格にチェンバロのアクションを取り付けた、ピリオド楽器とは似ても似つかぬいわゆる「モダンチェンバロ」による演奏である。このために、現代ではランドウスカの評価はあまり高くはない。しかし少なくともこの二長調に関しては、同じモダンチェンバロによる演奏の代表であるヴァルヒャ（TOCE14325）よりもはるかにピリ

Inventio 3

Johann Sebastian Bach
BWV 774

Measures 1-4 of the piece. The treble clef staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and then quarter notes D5-E5-F#5. The bass clef staff has a whole rest in measure 1, followed by quarter notes G3-A3-B3, and then eighth notes C4-D4-E4-F#4. There are fermatas over the final notes of both staves in measure 4.

Measures 5-9. The treble clef staff features a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F#5-G5, A5-B5-C6, D6-E6-F#6-G6, A6-B6-C7, D7-E7-F#7-G7. The bass clef staff has quarter notes G3-A3-B3, C4-D4-E4-F#4, G4-A4-B4, C5-D5-E5-F#5, G5-A5-B5, C6-D6-E6-F#6, G6-A6-B6, C7-D7-E7-F#7.

Measures 10-16. The treble clef staff has a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note A4, and then eighth notes B4-C5, D5-E5, F#5-G5, A5-B5, C6. The bass clef staff has eighth notes G3-A3-B3, C4-D4-E4, F#4-G4, A4-B4, C5-D5, E5-F#5, G5-A5, B5-C6, D6-E6, F#6-G6, A6-B6, C7-D7, E7-F#7, G7.

Measures 17-22. The treble clef staff has a quarter note G4, eighth notes A4-B4, C5, and then eighth notes D5-E5, F#5-G5, A5-B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7. The bass clef staff has eighth notes G3-A3-B3, C4-D4-E4, F#4-G4, A4-B4, C5-D5, E5-F#5, G5-A5, B5-C6, D6-E6, F#6-G6, A6-B6, C7-D7, E7-F#7, G7.

Measures 23-28. The treble clef staff has eighth notes G4-A4, B4-C5, D5-E5, F#5-G5, A5-B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7. The bass clef staff has eighth notes G3-A3, B3-C4, D4-E4, F#4-G4, A4-B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7.

29

Musical score for measures 29-34. The piece is in D major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a steady eighth-note accompaniment with occasional melodic lines, while the left hand provides a rhythmic foundation with eighth-note patterns and some rests.

35

Musical score for measures 35-40. The right hand has a more active melodic line with eighth-note runs and slurs, including a double-measure rest in measure 38. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

41

Musical score for measures 41-46. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a double-measure rest in measure 44. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

47

Musical score for measures 47-52. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

53

Musical score for measures 53-58. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, ending with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

© Inter-Note 2007

オド楽器風の演奏をしている。ランドウスカは、決してチェンバロ史の1ページに止まるだけでなく、演奏の観点からも再評価が必要であると思われる。

- (13) 『コミュニケーション文化』第4号にも書いたように、筆者が所有するのは、同じピリオド楽器であっても、ミュージゼラー型のヴァージナルであり、音質はチェンバロとは異なる。余談ながら筆者もいつかはフレンチスタイルの二段鍵盤のチェンバロを所有し、思う存分弾きたいと願っている。
- (14) 多声部曲とは異なり、『インヴェンション』が2声であることから、一つひとつの音をはっきりと聞き取れているのだと思われる。また「鳴る」と書いたが、単に音が「する」と「鳴る」のとは大違いである。もっともこれはチェンバロに限らず、すべての楽器に言えることではある。
- (15) ウィーン原典版の註解には「このようなく先取音的>前打音（つまり規則に反して、主要音の音価のなかに算入されていない前打音）は、主として3度音程の間にあらわれ、3度の間の空間を充填するものである。このような前打音は掛留音でないから、アクセントをもたず、小節内でも弱拍の部分でひかれるべきである」とある。『バッハ インヴェンションとシンフォニア』（音楽の友社、98ページ）
- (16) エコーの箇所での鍵盤移動はレッスンで習ったことではなく、他の様々な曲の演奏を通して、筆者が提案する奏法である。
- (17) ヘミオラというのは、3拍子の曲において、カデンツという曲構成の終止部の2小節が3拍子ではなく2拍子に変化することである。
- (18) 註(16)のエコーと同じくこれもレッスンで習ったことではないが、VI度の和音を強調するために、わざと和音をずらして弾くことも考えられる。曲によっては特に音響上の効果を狙って不協和音が出てくることがあるが、その場合は、和音の音をずらして響かせることがある。その応用である。
- (19) 市田、前掲書、8ページ