

ヨハン・セバスチャン・バッハの クラヴィコード技法



J.S.Bach at 60

(グリーペンケルル解説による)

By ミクロス・シュパーニ Miklos Spanyi
(Clavichord International 2000, nr.2 より)

目次

和訳者前書き	1
英訳者 ミクロス・シュパーニ氏による前書き	2
「クロマティック・ファンタジアの演奏についての見解」	5
シュパーニ氏による注釈	12

【和訳者前書き】

この訳文は、インターネットの中でミクロス・シュパーニさんが上梓されている英文資料の拙訳です。19世紀初頭のドイツ語から英訳され、それをさらに私が和訳していますので、本来の著者の本意をどこまでたどれたのか、懸念は大きいのですが、音楽家・演奏家の皆様であればつたない訳を超えて本来の意をお酌み取りいただけることと信じます。

< 翻訳の経緯とお願い >

楽器商として、お客様に良いクラヴィコードをご紹介する機会に恵まれました。しかし、お求めいただいた楽器を活かすために教則本などをご紹介しようと思っても出版物として見あたらず（クラヴィコード自体がマイナーな楽器ではありますが、「出版」をしても採算がとれないというのはよくわかります）結果としてこの文書に行き当たりました。

和訳について、シュパーニさんからはご快諾いただけましたが、最初にこの英文が公開された International Clavichord 誌からはまだ返事がもらえていませんので、100%の公開は遠慮している状態です。ご承知置きください。

また、資料を調べているうちに、インターネット上ですでに和訳・発表されている専門家の記事を見つけました。ピアニストの大井浩明さんによる「J.S. バッハによるクラヴィコード演奏法・教授法について」という記事です。専門家の記事ですので、拙訳で音楽的に？と思われた場合はぜひそちらをご参照ください。

http://www.geocities.jp/bach_touch/clavichord.html#griepenkerl

和訳に際しての誤訳などは訳者の責任です。特に碩学の皆様のご指摘、ご教示をお待ち申し上げます。

2010年5月

野村成人

ムジカ・アンティカ湘南 / (有)コースタルトレーディング

TEL: 0467-40-4595

FAX: 0467-40-4596

MAIL: nomura@coastaltrading.biz

【英訳者：ミクロス・シュパーニ氏による前書き】

バッハ・イヤー 2000 にあたってクラヴィコード・インターナショナルで何を発表すべきかを考えた末、すべてのクラヴィコード奏者に向けて下記の文献を紹介する以上に意義のある仕事はないと思に至りました。



フリードリッヒ・コンラッド・グリーペンケル (Friedrich Conrad Griepenkerl) は 1782 年に生まれ、哲学と教育学を修めて生涯にわたって哲学、数学とドイツ語の言語と文学の教師として活動しました。また、彼はオルガンや鍵盤楽器を演奏しましたが、彼の名前はむしろペーターズを通して 1844 年に初版が出されたバッハのオルガン作品の出版で記憶されるようになります。この細心の注意を払って作られた批判校訂版はしかるべき評価を受け、その後世界中で何世代にもわたってオルガニスト達によって使われるようになります。しかし、これにさきだって 1819 年にグリーペンケルがバッハのクロマティック・ファンタジーとフーガ別版として出版していたことはあまり知られていません。この版の序文で、グリーペンケルはバッハ一門 (Bach-Schule)、つまりヨハン・セバスチャン・バッハの息子達や弟子達さらにその弟子達 (「J.S. バッハの孫弟子達」) によって注意深く伝承されてきた鍵盤奏法の細部にわたる解説を述べているのです。この序文は J.S. バッハが使い、かつ教えた鍵盤 (特にクラヴィコード) 奏法の真実のかつオーセンティックな解説であると主張しています。実際グリーペンケル自身もヴィルヘルム・フリードマン・バッハやフォルケルを通して「J.S. バッハの孫弟子」であったのです。(*1)

フォルケルはヴィルヘルム・フリードマンと接触があり、彼の教えを受けたに違いありません。グリーペンケルによればフォルケルは「バッハ・タッチ」を W.F. バッハから学んだといえます。したがって、グリーペンケルは彼が師事したフォルケルからそれを継承しました。グリーペンケルのクロマティック・ファンタジーの出版はフォルケルの演奏を彼が聴いたとおりに提示することが目的となりました。

もし我々がグリーペンケルの序文が純粹で正統な情報を含んでいるとみなすなら (後述されるように、そう考えるべき理由が多々あります) これはバッハのクラヴィコード奏法とその教授法のもっとも重要な情報源であるだけでなく、すべての時代を通じてのクラヴィコード奏法の最大の情報源であると言えるでしょう。私はこの最後の点も確信しています。もう一つ認めるのは、グリーペンケルはバッハのクラヴィコード奏法について語っているということです。

この序文を注意深く読むと、ここでグリーペンケルが解説している技法は他の鍵盤楽器

に適用はできるとは言え、クラヴィコードに一番関連深いことがわかります。グリーペンケルルの注意深く細部にわたる解説のおかげで、誰でも容易にここで述べられている技法を習得できますし、これを試した人はこの技法がクラヴィコードでもっとも効果的であることがわかるでしょう。これがうまくいくなら（私はそれを確言できます！）フォルケルが「クラヴィコードはバッハの好んだ鍵盤楽器である」といった言葉が真実であると受け入れるもう一つの（しかも大きな）理由になるでしょう。フォルケルの書いたことが一般に思われている以上にはるかに信憑性があることはこのグリーペンケルルの序文によって明らかになります(*2)。さらに、グリーペンケルルのテキストは、フォルケルのバッハ伝に書かれたバッハの技法についての解説と完全に一致しています。

その大変な重要性と、近年少なくとも3回は新しいエディションとして出版されている(*3)にもかかわらず、グリーペンケルルの序文は鍵盤奏者達の間であまり知られていません。バッハのオルガン作品集の第一巻の中で、グリーペンケルルがバッハの技法の要約を再度解説し、またクロマティック・ファンタジーやフォルケルの伝記についても触れているにもかかわらず、オルガニスト達でさえこの「バッハ・タッチ」についてはほとんど知られていません。この英語訳版を提供することで、すべての鍵盤奏者にこの必須の情報源を知ってもらいたいと願っています。

グリーペンケルルはバッハ・タッチを解説しているだけでなく、それを習熟するための実際的な練習法も提供しています。バッハが弟子達に最初に指の訓練を数ヶ月続けさせて、その勉強がより魅力的になるために小曲をいくつも書いたのがインベンションの起源であるというフォルケルの解説を何度読んだことでしょうか。グリーペンケルルの叙述は、バッハの訓練が実際にどういうものであったかを本当に解説する唯一の情報源です。またグリーペンケルルはさらに進めて、バッハ・タッチを習得する際に平行してどの曲を練習すればよいかという推奨リストを提供してくれています。このマニュアルは鍵盤教授法の深い理解を表しています。この方法によれば急速な進展を得られることから、本来の伝統的なバッハ一門から来ていることを確信します。バッハの音楽に必要な技法の、かくも明晰で集中的な習得方法を作曲者本人以外の誰が述べることができたでしょうか？

本当にこのテキストを研究することでバッハ・タッチが身につくのでしょうか？グリーペンケルルのメソッドは、少なくともそれに数歩近づけることができます。グリーペンケルルの指導と練習法を実践するクラヴィコード奏者は、安全でしっかりしたタッチ(safe and reliable touch)を身につけることができ、結果として美しく力強いサウンドを得られるでしょう。私の意見では、バッハの時代もそうであったように個人ごとに手は違うのですから、多くの細部での個人的な技法の違いはあるはずですが、バッハ一門の、バッハ・タッチを身につけた音楽家の人数というのは知られていませんが、18世紀ドイツでの鍵盤奏法にお

けるバッハの甚大な影響は否定できません。18世紀後半のドイツのクラヴィコードを代表する奏者はすべてがなんらかの形でバッハ一門にかかわりがあった、またはサクソニー/チュリンゲン地方の環境と遺産の中にあったというのは驚くべきことです。J.S.バッハが作り上げ、教えたタッチが大勢の奏者にクラヴィコードをマスターさせ、その繊細な表現力をフルに活かし、それを賞賛させたことには疑いがありません。バッハこそが中部ドイツでのクラヴィコード奏法の（そしておそらくはクラヴィコード製作の）発展の父でした(*4)。

バッハのタッチは明らかに当時の一般的な奏法とは異なっていたので、「バッハがモダン鍵盤奏法の父である」という口承は少なくとも一部は真実であるように思えます。この点についてはグリーペンケルルのテキストは2～3の必要な叙述しかしていません。注意深い研究によってのみ本当の中身が見えてくるような書き方がされています。折に触れ再読することでより多くを知ることができます。各節の慎重な分析をお勧めします。良いクラヴィコードを使うことは不可欠です。

収録してあるグリーペンケルル版のクロマティック・ファンタジアのファクシミリ版は、バッハ由来の演奏法の多くを示唆してくれるでしょう。作品についてのグリーペンケルルのコメントや、特にその演奏についてのコメントはとても興味深いものです。ただし、グリーペンケルル版をもとに演奏されようとするなら、その前に信頼できる新しい版を参照されることをお勧めしておきます。特にファンタジアについては、グリーペンケルルの狙いは原典にもとづく正しい内容を提示することではなく、フォルクレが演奏するのを聴いたようにこの作品の本当のパフォーマンスを伝えることにあるからです。したがってこの版は「原典」としてではなく、演奏習慣の記録としてのみ使われるべきでしょう。

「フーガ」の方は事実上パフォーマンスについての提案はなにも書いてありませんからこの範疇には入りません。それはいくつかの些細な点でオリジナルとは異なっており、いわば「音楽学的に正しい」版と言えるでしょう。

ミクロス・シュパーニ

クロマティック・ファンタジアの演奏についての見解

Friedrich Conrad Griepenkerl

バッハ・スクールではそのもっとも難しい作品についても、その特徴的なタッチのみによって得られる正確さ、ゆとりと自由さが求められます。このタッチについてはフォルクレの「J.S.バッハの生涯、芸術及び芸術作品について」という小著述の中でとても正確にはっきりと解説されているので、この事柄について真摯にうけとめて排他的先入観のない人であれば、たとえ間違った指導を受けたあとであっても例示や口頭の叱責を受けなくとも完璧に学ぶことができます。この作品の要点は以下です。

手の構造は物をつかむようにできています（das Fassen）。ものをつかむ場合には、親指を含めてすべての指が内側に曲がって、この動きによって内在するすべての強さと安定を發揮します。これ以外のどのような指の動きであっても、たとえば指を同時に曲げないで押しつける場合のように、不自然であるか多くの筋肉を使わないままになります。したがって、この操作の際の手のそれぞれの動きは、その自然な目的にそって調整され、ゆとりと自由さと确实さをともないます。

上述した手のメカニズムは、鍵盤楽器の鍵をたたく際に最大限に發揮されます。2列にならんだ上下の鍵盤は二つの平面上で上下に並んでおり、それぞれの列の鍵盤はすべて同じ幅と長さを持っています。しかしながら、指の長さは不均等なのです。すでにこの点で、指先が同一平面上にあたるように指を曲げる必要があり、なるべく一直線上で等距離に置かねばなりません。ほとんどの手に対して、指先を完璧に直線に保つのは強制せねばできません。実際、親指の例外を除いては最短の指が最も弱い指であり、鍵盤のメカニズムによって鍵盤の一番外側の端というのが最小の努力でたたける場所ということになるので軽く曲げた状態が有効で、上の方にいくとさらに大きなエネルギーが必要になります（注：原文だけ見ると、「指を軽く曲げて鍵盤をたたく」という意味にも読めますが、文章後半の鍵盤のメカニズムについてのコメントでは鍵盤をたたく位置のことを言っており、指先が並ぶラインが直線ではなく軽く円弧を描くという解釈が正しいように思われます） 対照的に、この位置の手がずっと内側に、それぞれの指先が垂直に(senkrecht)鍵盤に当たるように曲げられて、指から手につながる関節が沈むのではなく常に手首、二の腕、肘と一線をなすように保持すると意図する動きには有効でしょう。

しかし、指ごとに強さとしなやかさは異なるので、意図的な補助が必要です。それなしにはいかに最大の努力を勤勉に払っても、第四指と第五指の弱さという自然な障害は克服できないでしょう。J.S.Bachはこの補助に手と腕の重さを利用することで、誰でも強さを常に維持したり、強くしたり弱くしたり容易にできることを発見しました。どの指であって

もこの重さを支えることができます。第四指と第五指も第二指や第三指と同じ重さを支えることができ、それを鍵盤に同じレベルで伝達できます。この点では、それぞれの指に固有の弾性を活用できます。この弾性と手の重みの鍵盤をたたく際の最も基本的な関連がバッハの芸術における鍵盤演奏のすべてのメカニズムの本質なのです。それは以下の方法でなされます：

注意深く計算された腕の重みを支えるように指を一本、鍵盤におきます。固く硬直させないように。このために意図的に強くした腕の重みがさまたげなければ、指が瞬時に手の中に戻るように常に引きつけているような気持ちで。このポジションには手首が不動で、指の第二関節よりかなり高い位置にある手の甲と同じ高さに保持されることが不可欠です。正しい位置にあるかどうかは、伸びてほとんど垂直に立った小指と鍵盤に対して角度のついた親指の位置でわかります(*5)。しかし、この強さを表すには他の関節は使いません。肘はゆったりと、鍵盤を押さえていない指は近くの鍵盤から4分の1インチ（訳注：約6mm）ほど離して静かに待機させます。距離が大きすぎると必要なゆとりがなくなり、有害で不必要なテンションが高まります。どの指であれ、最初の指の次に二番目の指で鍵盤をたたくとしましょう。その場合、まずその意図を意識してコントロールを始めます。二番目の指は最初の指と同様に支持できるように待機します。ですから、実際に鍵盤をたたく前に、弾く予定の鍵盤の上にかかるべきテンションを持って待機していることになります。それから前の最初の指が説明したように保持していた支持力が最大のスピードで二番目の指に伝えられねばなりません。このような結果は、最初の指がバネのように手のひらに引きつけられ、同時に二番目の指が第一の指と同じ重さで鍵盤の上に跳び降りることによってのみ得られます。スピードと正確さと繊細さをもってこのようなアクションができれば無理なく自由に拘束されない(geistig)音が空気中からわきおこるように聞こえてくるでしょう(*6)。この部分が本来の目的であって、奏者の妙技の大きな要素になります。いま上に説明したようなことを、すべての指で、両手で、この連携を保ちながら、近くでも離しても、あらゆる強弱の変化をとめない、緩急もつけ、つつこんだり、もたれさせたりしながら、繊細さと確実さをもって、余分な肉体的な緊張は無しで行おう(*7)という人は、フォルケルが持ち、彼から学んだ大勢がそうであったようにJ.S.バッハのタッチを身につけることになるのです。

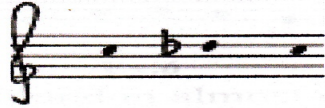
初学者でも、より習熟した奏者であっても、この動きの練習を下記のように始めるとよいでしょう。

はじめに、二の腕の重みが意図的な加圧や解放をしなくても機能してくれるように、肘関節は完全に脱力してリラックスしていなければなりません。その上で、それぞれの手で二つの隣接する音で練習します。



Ex.1

and



Ex.2

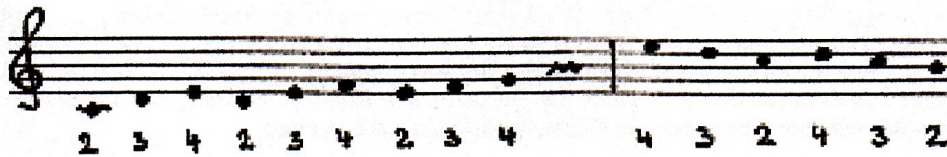
and



Ex.3

第二指と第三指で、ゆっくりも早くも、自由に行えるようになるまで練習しましょう。次に親指と第二指で。第三指と第四指で、第四指と第五指で、手の位置を変えないで、また親指と小指が短い上段の鍵から逃げないように。(訳注：手の位置を固定したまま指の長さが短い親指と小指がシャープキー/ピアノでいう黒鍵を弾きにくいので、苦手にならないように特に練習するようにとの指示かと思います)

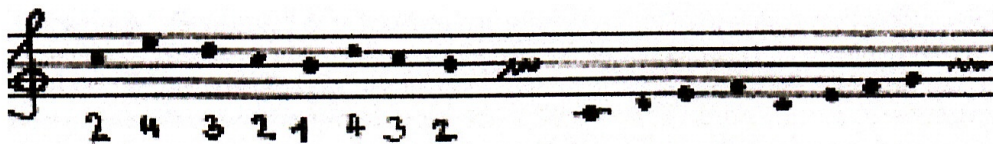
次に第二指と第三指に第四指を加えて上昇と下降旋律を下記のように練習しましょう。



Ex.4

最初はゆっくりと、楽にできるようになれば徐々に早く。このようにして親指に加えて第二指と第三指。第三指に加えて第四指と第五指と加えていきます。それぞれの指のタッチの違いがわからなくなるまで、またすべての音が完全に均等でかつ独立して聞こえるまで練習しましょう。

次は4番目の指が必要な音型を練習しましょう。

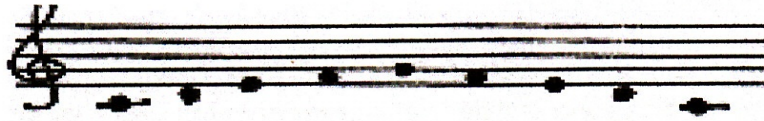


Ex.5

親指から始めて、第二指、第三指、第四指です。次に、第二指から始めて、第三指、第四指、第五指で。

これができたら次は五本の指全部で。

さらに、どこの鍵盤学校でも見られるように、移調して弾きましょう。



Ex.6

短い上鍵盤（訳注：シャープキー、ピアノの黒鍵のことと思われます）のタッチは、格別に訓練が必要なので、次の音型を活用してください。



Ex.7

最後にすべてのスケールとアルペジオを練習しましょう。

左手も対応する指で同様の訓練を行います。最初は左手だけで、次に右手といっしょに(*8)。

もし、親指を使わずにそれ以外の4指の練習をする際にも、親指は決して鍵盤面より下にぶら下げてはいけません。むしろ反対に、鍵盤の上に、すぐに弾ける位置にとどめましょう。さらに、親指、第二指、第三指の3本の練習をする場合に第四指と第五指は空中に突き出したり、手のひらに握り込んだりしないように。こういう場合はこの二指も鍵盤の上に適当な距離をたもって静かに待機させます。

以上の全体の準備は熱意と才能をもって適切に行われるならば初心者であっても二ヶ月以内でこなせるでしょう。しかし、その後J.S.バッハ自身によってかかれた練習用の曲を選んで練習しましょう。なぜなら、他には左手に旋律を弾かせる作曲者はほとんどいないからです。最も適した曲は、二声のインベンションの1番と6番。それから12番、11番、5番(*9)。またクロマティック・ファンタジアの32分音符の旋律や、他の似たようなものも良いでしょう。

しかし、練習しようと思う曲は事前に注意よく見てください。まず最も楽に弾ける最適の運指を考えて、何一つ場当たりで弾くことのないように、また初めて演奏する際にも問題なく全曲を弾き通せるようにゆっくりとしたテンポで始めてください。練習を継続すれば、早く演奏することは自然にできるようになります。さらに、最初の曲の難点が完全に克服

できるまであせって次の曲に移らないように。こういった指示に従えない人は、演奏途中でひっかかったりする上に、習得期間を倍増してしまうでしょう。決して自由に、確実に、自信をもって弾くようにはなれないでしょう。

さらに、はじめるには、クラヴィア(*10)はフォルテピアノよりも数段優れています。なぜならすべてのミスタッチを容易に聞き取れるし、楽器に頼るよりも奏者に頼る部分が多いからです。フォルテピアノはタッチは同じで良いし、より不注意な演奏でもひどい結果につながりにくいので、フォルテピアノへの移行は難しくありません。

しかし、もしあなたが本当に真剣に音楽的な研鑽をつもうとか、J.S.バッハのすべての鍵盤曲はどれ一つとして除外したくないと思われるなら大曲にとりかかる前に、彼の初心者向けの曲を習熟すべきです。初心者向けの曲というカテゴリーでは、上記すべての、初心者向けの6つの小前奏曲、15曲の二声のインベンション、15曲の三声のインベンションの順があります。この36曲をいちどきにマスターした人は良い鍵盤演奏家であると自負してよいし、新旧の鍵盤曲の中で難しいものはほとんどないでしょう。J.S.バッハの4声と5声のフーガだけはさらに鍛錬が必要でしょうが、それは彼の4声のコラールを注意深くじっくりと演奏することによって身につけられるでしょう。

ここまでのところではこれで十分でしょう。しかし、ここでバッハ自身のタッチのことをお話ししましょう。それは最も優美な演奏には欠かせないものですし、それなしには特にクロマティック・ファンタジーとフーガは適切な演奏ができないものですから。

タッチは、しかしながら、言葉の発音と比較されます。美しい音楽的な表現は、明晰さ、正確さ、安定感、演奏すべてにわたるゆとりとコントロールなど以上のものがが必要です。J.S.バッハの楽曲の大半は永遠の芸術作品と言えます。したがって、純粋に客観的にあつかわれるべきなのです。演奏にあたっては、いかなる感傷、情動も交えないように、さらに流行に流されたり、主観的、個人的であったりしてはいけません。芸術そのものの作用によって自分の心を動かされるような感受性や鍛錬の成果もなく、現在や特定の時代の表現方法をあてはめたり、自分の感受性や感覚の範疇にあてはめてしまう人はまさに間違いなくそうやって作品をゆがめたりスプイルしたりしてしまうのです。とはいえ、純粋に客観的な芸術表現というのは最も難しいことで、ごく少数の人のみが理解し、達成することです。同様にして、慎みある理解と美しい芸術作品の中に埋没する純粋な喜びのかわりに、しばしば偽りのてらいを引き起こしてしまいます(*11)。上記のことは特にクロマティック・ファンタジーについて言えることです。この曲を初めて弾く鍵盤奏者は誰でも自分の感覚を信じられなくなるのも無理はありません。この曲をこなすには、タイトルページで示された伝統に対応したアドバイスを受容せねばならないのです。

これらの伝統については、言葉や記号で可能な限り、また私たちの非才が許す限りここで忠実に採録します。しかし、多言を省くために申し上げますと、ここで述べられることを賢明に活用しようという人には誰もが現在の版と以前の版とを一音一音比較されることをお勧めします。そこで見られる差異は、ぶしつけな改善ではなくて途切れなく受け継がれてきたパフォーマンスを示唆するものと受け止めてください。

ファンタジーの最初の2ページと3ページ目のアルペジオまでは、安定したかなり早いテンポで、できるだけ明るく軽く、鮮明に、音をませあわせないように、間違いようのない和声の感覚にしたがって序々に強く、また弱く演奏されます。最初のアルペジオに至る、三連符に分散される二短調の和声による一時的転調の部分だけがゆっくりと始まって、アルペジオを弾きたい早さに至るまで序々に早まっていくのです。他のアルペジオに挟まれたパッセージについても同様のことがあてはまります。

C . P h . E . バッハの著作「正しいクラヴィーア奏法への試論」(Der wahre Art, das Klavier zu spielen)によれば白い音符で示された和声のアルペジオは、弾いた後の指は鍵盤上にとどめたままで、それ自体を分散して二回上下に演奏されるべきとあります。しかし、アルペジオでは和声をただ一回上下するだけで、さらに各アルペジオの帰結和音は一回上行するだけのほうが良いように思われます。指を鍵盤上に残しておくべきということは「レガート」ということばを付け加えることで示されます。安定した繊細なタッチ、はっきりした和声感にもとづいたほとんど気づかれぬような早さと強さの増減の陰影、なににもまして和声の優美なつながりが必要なことは言うまでもありません。後者については、遷移は主に第二声、前の和声の下から二番目の音から次の和声の第一音に導かれるのが普通ですが、常にこうでなければというわけではありません。先入観(Vorurtheil und Leichtsin)なしにこれらのアルペジオを研究する人なら誰でもこれらのことはわかりますし言葉で表された以上のことを理解するでしょう。二分音符の間に挿入された符鉤を一見して多くの人を混乱させるかもしれません。しかし、唯一の合理的な解釈で難点は氷解します。つまり、ここでは小節線は無視してよく、符鉤は和音全体を書くのではなく変化する一音だけを書いた速記法にすぎないのです。

レチタティーボは適切な方法で奏されるとみなされています。しかし、ここに示されるような小さな音価の符は早いテンポに導きがちです。そのために、ここではこれらの音価は小節が正しい値に総和されるように選ばれたにすぎないと補足する必要があります。ここでは外から見えるリズムは思考の内側のリズムとは大きく異なります。そこで、短音価の音符は隣接するより長い音価の音符と同等か、たとえば最初のレチタティーボの最後の六十四分音符のようにそれ以上にゆっくりと演奏する。各レチタティーボ楽句の最初の音は短く記載されているが、付点や緊張した演奏をさせようというわけではなく、ただ単に各楽句がアップビートで始まり、したがって二番目の音にアクセントが置かれるということ

を示すためです。レチタティーボ楽句を分けかつないでいる単和音は、感覚に従って強弱や緩急をつけてしっかりしたタッチで低音から上に向けて分散して奏します。その他のところは、真摯に芸術をきわめようとする人には、ほとんど過剰なまでの指示であきらかになるでしょう。

持続低音(organ point)では、小節線無し (senza misura)から明らかなように、完璧に、この芸術と同様のパフォーマンスに精通した奏者のみができるように、最も自由に演奏し、ほとんど思うがままの装飾をつけることができる。J. S. バッハ自身がこのような装飾を和音に挟まれた独立した音型で示している。小さな音価では、フォルケルが時折演奏し学んだような様式を見ることができる。どちらをとったとしても適切な自由な装飾の範囲はせまくなる。目が弱い人のために言うておくべきだと思いますが、この終結楽句 (concluding passage)の主眼はこれらの間奏ではなくて和声の上で半音ずつ降りてくる八分音符なのです。ですから、すべての間奏はその八分音符に向かってよりかかるべきで、間奏自体で完結するようなものとみなしてはなりません。最後に、結びの和音は上から下に向かって、序々にゆっくりとなるように分散します。

フーガについては二三の修正とコメントをいれるだけで十分でした。テンポはより新しい鍵盤曲と同様に固定されていました。いくつかの誤植は訂正され、以前のスタイルでは単純に難しかったところが注釈をいれることで演奏しやすくなりました。この曲を技巧と正確さをもって自由に弾きたいと願うならばC. P. H. E. バッハが、「最善の指は最も楽に楽句を奏することのできる指だ」と言った彼の父から学んだ運指法に習熟すべきでしょう。親指と小指を、有用で必要である限り頻繁に短い上鍵（訳注：半音鍵）に持って行くべきです。多くの一方的な新しい理論家たちのルールに反してそれぞれの短い指を長い指の下に、それぞれの長い指を短い指の上に置くべきです。J. S. バッハは二声のインベンションの第五番目の曲のように、こういった指使いの練習のための曲をいくつか書きました。これは親指と小指を上鍵盤に慣れさせるでしょう。さらに、バッハの鍵盤用大作の中で、この指使いなしに容易に演奏できる曲はほとんどありません。

最後に、ドイツ人の心からわき出た最良の芸術の一つについての、この演奏法の解説に対して誰も腹を立てないでくださるよう祈念します。どなたであれ、中途半端な記述や遺漏や間違いを見つけた場合はこの類い希な芸術への愛情と暖かい気持ちを込めて、どうぞ正直に、強く譴責してください。こういった事柄には純粋な解説が必要ですし、我々の立場としては心からの感謝を込めてお受けいたします。

1819年4月10日 ブラウンシュヴァイクにて
F. グリーペンケル

【英訳者シュパーニ氏による注釈】

(*1) Johann Nikolaus Forkel 生 1749年。音楽史研究家、理論家、作曲家、鍵盤奏者そしてクラヴィコードの熱心な擁護者でした。彼の最も有名な著作は1802年にライプチヒで出版された、バッハの伝記としては最初のものである「ヨハン・セバスチャン・バッハの生涯、芸術と芸術作品について」です。

(*2)クラヴィコードがバッハの好んだ鍵盤楽器であるというフォルケルの叙述はしばしば疑義をはさまれてきました。しかしW. Fr. とC. P. E. バッハ(フォルケルは彼らから情報を得ています)が彼らの父親についての間違った情報を伝えたというのは(しばしば言われたことではありますが)ありそうもないと思います。J. S. バッハのこの二人の偉大な息子達は彼らの父親と父親が達成したすべてのことを敬愛していました。バッハの息子達が父親の遺跡を継ぐことを拒否して、頑固に新しいテクニックとスタイルにこだわったという伝説は、息子達にさえ反対された誤解された天才としてJ. S. バッハを描こうとしたロマン派時代に作られたものです。これが後にハープシコード奏者達をしてフォルケルの叙述を疑わしめ、クラヴィコードで演奏しようと思わずにバッハの音楽の中で占めるクラヴィコードの重要性を否定させてしまうのです。(ハープシコード弾きのお仲間達、お気の毒です)

(*3)エヴァルト・コーイマン(Ewald Kooiman): Bachs Klaviertechnik, in: Het orgel 誌 79, 1983 (No.1); エヴァルト・コーイマン: Eine Quelle zu Bachs Klaviertechnik, in: Ars Organi 誌, 31. Jahrgang, 1 巻, march 1983; 及び、クエンティン・フォークナー(Quentin Faulkner), Griepenkerl on J.S.Bach's Keyboard - A Translation and Commentary, in: The American Organist 誌, Vol. 22, no 1, January 1988, pp. 63-65

(*4)「バッハ・タッチ」は、17世紀から18世紀初頭にかけての小型のフレットタイプのクラヴィコードの場合には、大型の太い弦が張られたクラヴィコードに比べてはっきりしません。バッハの、演奏技法への新しいアプローチは、明らかに1720年から30年にかけてのクラヴィコード作りの変化に対応したもので、おそらく同時にそれを促進したことでしょう。

(*5)これは、手首を比較的高い位置に置くこととなります。バッハの技法では腕の重さを活用することが必須となります。このメカニズムを試すには、最初に不自然なぐらい高い位置に座ってみる、またはいっそ楽器の横に立ったままで弾いてみるとよいでしょう。腕の重みを感じて弾くことができるようになったら椅子に座ります。さらに、使っているテキストに要求される手と腕の位置に来るまで徐々にシートを下げていきます。しかし、腕の重さを使うのは同様に！

(*6)このタッチの結果のすばらしい強い音は、タンジェントと弦とのともしっかりしたコンタクトによるものです。常に腕の重みを使うことによって、アタックからリリースまで同じ音を保証してくれます。これはまた音のクオリティにも影響しますし、不要なピッチの変化(上昇)をもとりのぞいてくれます。

- (*7)つまり、おそらくモダンピアニストがそれを練習するのに似た分散和音の上行、下行。
- (*8)すべてのバッハのエクササイズはとても単純に見えますが、その結果はすばらしいものです。初心者にはバッハタッチの手ほどきをしますが、しかし上級者にとっても毎日やコンサート前のウォーミングアップにも効果的に活用できます。
- (*9)二声のインベンションの中の実に多くのモチーフ要素が上記のエクササイズに密接に関連しているのには実に驚かされます。これはまた、フォルクレがバッハはインベンションの指の訓練から作り上げたという叙述をうらづけるものです。
- (*10)つまり、クラヴィコード
- (*11)「グリーペンケルルの文章は、バッハ一門の伝統を述べているのではなくバッハの音楽を演奏することについてのロマンチックな観点を述べたにすぎない」という人はこれらの文章に照らし合わせて考え直すべきです。

Fini