

1. クラヴィコードとは何なのか？ その魔力の秘密と歴史的意義

1.1 はじめに

「バロック時代の代表的な鍵盤楽器はチェンバロ」と多くの方が思っているのは、チェンバロ演奏家の私としてはとても嬉しいことです。けれど、実は当時チェンバロよりもずっとずっとたくさん作られ、いつでもどこでも気軽に使われた「クラヴィコード」という楽器があったのです。しかし現代ではその名前もほとんど知られていないこの楽器を目にする機会は少なく、さながら「幻の鍵盤楽器」となっています。

1.2 外観

横長の長方形をしています。脚の付いているものもありますが、携帯用にも重宝した楽器なので机の上に置いて弾くものもありました。



1.3 同時代の鍵盤楽器との使われ方の違い

クラヴィコード…音が非常に小さいので個人的に弾かれた楽器
(練習や作曲)

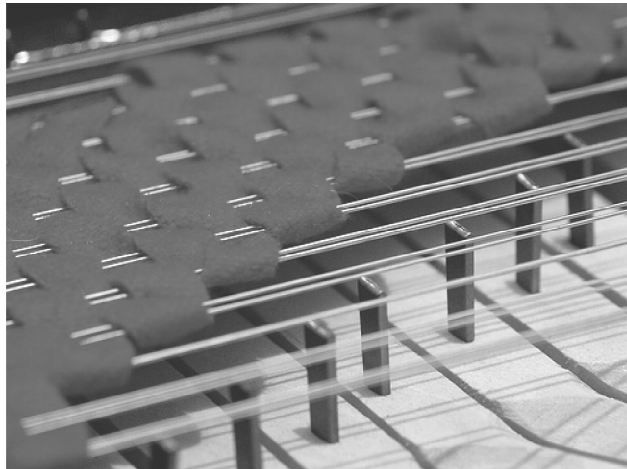
チェンバロ…華やかな音色を生かして社交の場で弾かれた楽器
(サロン)

オルガン…荘厳な音色と大きな音量を生かして教会で弾かれた楽器

※ ちなみに当時は「演奏会場」という場はありませんでした。

1.4 クラヴィコードの発音原理

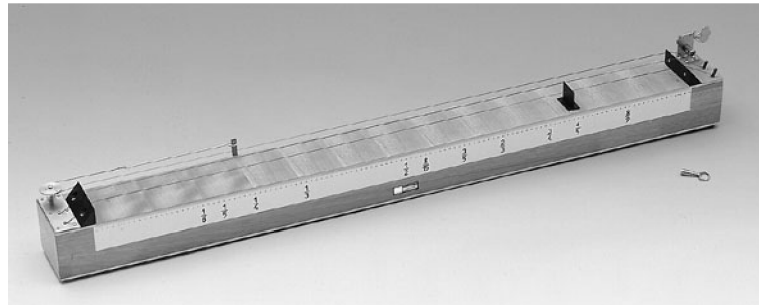
ギターなどの指板をたたくと微かに音程が聞き取れるのと同じ原理です。



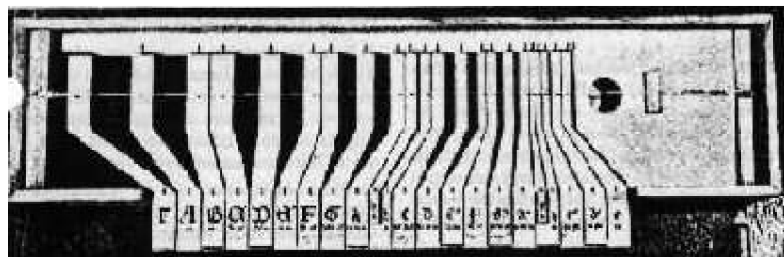
写真は発音部分を拡大したものです。キーの先に埋め込まれた縦長の金属片（タンジェントという）が弦に当たると、そこから右側の部分の弦がわずかに振動して音が出ます。キー以外には動く部品はありません。

1.5 クラヴィコード誕生までの歴史

古代ギリシャに「モノコード」（日本語で「一弦琴」）と呼ばれる教育機器がありました。一本から数本の弦を張り、押さえる場所をいろいろ変えて弾くことで音程理論の教育に使われました。



中世にはこれに鍵盤を付けたものが現れ、それが発展して弦も増え、14世紀にクラヴィコードが誕生しました。



1.6 教育用楽器としてヨーロッパ各国で普及したクラヴィコード

安価・・・チェンバロなどに比べて部品がとても少ないので

保守が容易・・・調律が長持ちしやすいし、チェンバロと違って爪が折れる心配もないので
音が小さい・・・初級者が真夜中に練習しても全く迷惑にならないので

繊細なタッチが必要・・・他のどの鍵盤楽器よりも演奏が難しく、これが弾ければ他は楽なので

歴史的証言1 「クラヴィコードから学んだものによって、オルガンやチェンバロ、ヴァージナルその他の鍵盤楽器を、たやすく、しかも上手に弾きこなすことができる」(ゼバスティアン・ヴィルドウング著『ドイツ語による音楽論』1511年)

歴史的証言2 「クラヴィコードは、オルガン、チェンバロ、スピネット、ヴァージナル等々を含むあらゆる鍵盤楽器の中で、最も基本的なものである。オルガンを始めようとする学生は、最初にクラヴィコードを学ぶのがよい。(中略)なぜなら、彼らは調律をしたり、折れたクイルを取り替えたりすることは、きわめて不得手であるに違いないからである。」(ミヒャエル・プレトリウス著『音楽大全』1618年)

1.7 あらゆる鍵盤楽器演奏の基礎とされたクラヴィコードの演奏技術

1. 雑なタッチではキーが弦に跳ね返されて音が鳴らない →チェンバロの良い発音に
2. 音を出した後も同じ強さで保持し続けないと音程が変わる →オルガンの指の保持に
3. タッチの速度で音量がかなり変えられる →チェンバロ、オルガンの表現力向上に
4. ヴィブラートをかけられる →鍵盤曲に託された歌唱性の発見に

1.8 ドイツで特に愛用されたクラヴィコード

バロックから古典派にかけてのドイツの鍵盤独奏曲には、じつはクラヴィコードを第一に念頭に作曲されたものが多いのです。

歴史的証言3 「バッハが最も愛用したのはクラヴィコードである。(中略)彼は勉強のためにも、また個人的に音楽を楽しむためにも、クラヴィコードこそ最良の楽器だと考えていた。彼はこの楽器が自分の最も細やかな楽想を表現するのにいちばん適切だと思ったし、フリーゲル(=チェンバロ)やピアノフォルテでは、音量は乏しくとも細かい点で著しく柔軟なこの楽器の場合ほど、多様な音の陰影が出せるとは考えなかった。」(ヨハン・ニコラウス・フォルケル著『バッハの生涯および芸術作品について』1802年)

歴史的証言4 「よいクラヴィコードは、音が弱いということを除いては、音の美しさではフォルテピアノには劣らないし、ベーブング(ヴィブラート)やポルタートを付けることができる点でフォルテピアノよりも優れている。したがって鍵盤楽器奏者の能力を最も正確に判断できるのは、このクラヴィコードである。」(カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ著『正しいクラヴィーア奏法第1巻』1753年)

歴史的証言5 「本物のクラヴィーア（鍵盤楽器）とは、クラヴィコードのことである。」
（ダニエル・ゴットロープ・テュルク著『クラヴィーア教本』1789年）

歴史的証言6 「私の亡き夫モーツァルトは、魔笛、皇帝ティトゥスの慈悲、およびレクイエムをこのクラヴィーアで作曲した。」（ザルツブルク・モーツァルト博物館所蔵のクラヴィコードに書き込まれた、妻コンスタンツェの筆跡）

1.9 クラヴィコードの復活

チェンバロやフォルテピアノ（18世紀や19世紀の軽い構造のピアノ）よりもずっと遅れて、クラヴィコードは最近やっと聴かれるようになってきました。

復活が遅れた理由：

1. 「バッハの時代にはピアノではなく、本当はチェンバロで弾かれていた」「モーツァルトは現代のピアノではなく、本当はフォルテピアノで弾かれていた」ということすら知られていない時に「バッハはチェンバロではなく、本当はクラヴィコード」「モーツァルトはフォルテピアノではなく、本当はクラヴィコード」と言っても意味がありませんでした。
2. せっかく昔の楽器を甦らせようとしているのに、「現代のピアノもクラヴィコードもタッチで音量を変えられる。バッハはクラヴィコードを最も愛した。よってバッハはチェンバロよりも現代のピアノで弾くべき。」という理屈で昔の楽器が無視されるのを嫌いました。
3. チェンバロやフォルテピアノでさえ大ホールでの演奏会が成り立たないので、演奏者と聴衆がはっきり二分された現代ではクラヴィコードを生で聴ける機会はほとんどありません。かといって録音では最弱音の魔力を伝えるのは無理で、録音されたクラヴィコードの音は「何だか安っぽいおもちゃのようだ」と誤解されがちです。

現在、小さい空間での演奏会や、音楽を自分で弾いて楽しむことの広まりによってクラヴィコードも復活しつつあります。「何でも大きいほど素晴らしい」という時代はもう終わりました。ほとんど聞こえないほど音が小さくても、そのことでしか感じられない感動もあるのです。音楽にはさまざまな価値があるのだということに思いを馳せていただければ幸いです。

♪

2. バッハにとってのクラヴィコード

2.1 幼少時代のバッハとクラヴィコード

「彼は、早くから両親を失い、10歳のときに、生地アイゼナッハからほど近いオールドルフでオルガニストをしていた兄ヨハン・クリストフの下に引き取られ、そこで鍵盤楽器やヴァイオリンの手ほどきを受けることになる。

バッハは、ひよっとしたら時々、兄に連れられて行って、教会に設置されたオルガンに触れる機会もあったかもしれない。しかし、当時のドイツの鍵盤楽器事情に照らして考えると、つましいオルガニストの家庭で、10歳の少年が練習用に与えられた楽器が、小型のクラヴィコード以外のものであった可能性はほとんど考えられない。

(中略)

クラヴィコードにおける孤独な精神世界が、彼の精神的成長を促したことは、想像に難くない。自室で独りクラヴィコードの神秘的な音色に耳を傾けながら、ゼバスティアンは、神の懷に抱かれているのを感じつつ、やがて彼が創造する極大の世界を夢想していたのかもしれない。」(渡邊順生著『チェンバロ・フォルテピアノ』東京書籍、2000年)

2.2 クラヴィコードを用いたバッハの鍵盤楽器教育

「私はまず、彼の楽器演奏の教え方について若干述べておこう。彼がそこで最初にやったのは、すでに述べたような彼独自の打鍵法(注)を教えることであった。この目的のために弟子たちは、この明確で綺麗な打鍵を常に心掛けながら、何ヵ月ものあいだ両手のすべての指のための独立した楽句ばかりを練習しなければならなかった。数ヵ月のあいだは誰しもこの練習から解放されず、バッハの信念によれば、そのような練習は最低六ヵ月から一年つづけねばならなかった。しかし、弟子の誰かが数ヵ月たって忍耐力を失いそうになると、バッハは親切にも、すべての練習課題を採り入れた一連の小品を書いてやった。初心者のための六つの小前奏曲〔BWV933~938〕や、さらには十五曲の『二声インヴェンション』〔BWV772~786〕がその例である。このどちらも彼がレッスンの際中に書きおろしたもので、もっぱら弟子の当面の必要を考慮に入れたものであった。だが彼はのちにそれらを美しい表現豊かな小品へと書き改めた。指の練習のための独立した楽句であれ、そのために書かれた小曲であれ、それらは両手のあらゆる装飾音の練習と結びついた。」(ヨハン・ニコラウス・フォルケル著『バッハの生涯および芸術作品について』1802年)

(注：同じ書物の中に詳しく書かれた、クラヴィコード演奏に最高度の明確さを与えるバッハ独自の打鍵法のこと)

2.3 バッハの鍵盤曲に見るクラヴィコードの大いなる可能性

リュートの模倣

例：リュートまたはチェンバロのための 前奏曲、フーガ、アレグロ 変ホ長調 BWV998

ソロ歌手のように

例：フランス組曲 第5番 ト長調 BWV816 より サラバンド

教会の合唱を思わせる

例：シンフォニア 第1番 ハ長調 BWV787

底抜けの賑やかさ

例：平均律クラヴィーア曲集第1巻より 前奏曲 嬰ハ長調 BWV848/1

2.4 無伴奏ヴァイオリン曲をクラヴィコードで弾いたバッハ

バッハの弟子アグリーコラ (Johann Friedrich Agricola, 1720-74) によると「バッハはしばしばクラヴィコードで、自作の無伴奏ヴァイオリン・ソナタを即興的に必要な和音を加えて演奏した」

例：

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ 第1番 BWV1001 より アダージョ、フーガ

無伴奏ヴァイオリン・パルティータ 第2番 BWV1004 より シャコンヌ

無伴奏ヴァイオリン・パルティータ 第3番 BWV1006 より ロンドー形式のガヴオット

このことの意味：

バッハは無伴奏ヴァイオリン曲を純粋なヴァイオリン音楽とだけ考えていたのではないし、クラヴィコードを純粋な鍵盤楽器として考えていたのでもない。



3. バッハの時代の強弱に関する重要な規則

3.1 ヴォーカル・ピラミッド

この概念を一言で説明するところになります。

「イタリアとドイツでは、ルネサンスから 19 世紀半ばまで、低音は強く歌われ、高音は落ち着いた繊細かつ滑らかに歌われた。」

下が重く、上が軽いという意味でヴォーカル・ピラミッドというそうです。

こんにち、大抵の楽譜には強弱の指示がびっしり書き込まれるのが当たり前で、それに従ってさえいけば演奏者は強弱について悩むことはありません。ですが、時代が遡るにつれて作曲者による強弱の指示は少なくなりますね。そこで、少なくとも私のような鍵盤楽器奏者が受けた教育においては、楽譜に強弱の指示がないところであっても、「旋律が高音に向かって上昇するときにはクレッシェンド（だんだん大きく）、低音に向かって下降するならデクレッシェンド（だんだん小さく）だ」と、しつこく指導されたものでした。それは人間の本能的欲求とも合致しているようだし、疑ってみることもありませんでした。

それが全く逆だということですから、私はショックだったのです！「今まで自分が受けてきた音楽教育は何だったのか？」「今まで自分は、歴史的事実と正反対の演奏を実践し続けていたのか？」

でも、以下のように歴史的に重要な音楽理論書においてことごとく同じことが指摘され続けてきた証拠を見せられては、もう迷っている場合ではありません。

Conrad von Zabern, *De mode bene cantande*, 1474.

美しくはっきりと歌うことを望むのならば、3つの発声方法を採用すべきだ。それは、朗々としたトランペットのような低音域、中庸の中音域、そして繊細な高音域であり、高音になればなるほど繊細になる。

Johannes Cochlaeus, *In cantus choralis exercitium*, ca. 1507.

大きな声を使うのはまず重い(低い)音である。高音は滑らかで細い声を使う。

Hermann Finck, *Practica musica*, 1556.

高旋律を歌う歌手は柔らかく滑らかな声で歌うが、低音歌手は鋭く重い声である。中音域の声は調和された音であり、心地よく、外声部と巧みに合わせることができる。

Wolfgang Caspar Printz, *Musica modulatoria vocalis*, 1678.

声部が上に行けば行くほど、落ち着いたやわらかに歌う。また低くなればなるほど、一層の力が必要となる。

Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de Cantori Antichi e Moderni*, 1723.

音符が高ければ高いほど柔らかさをもってあつかい、叫ぶことはしない。

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister; II*, 1739.

200年もの間用いられてきた優れた法則があることに感嘆すべきだ。それは、一つ一つの声部において、高音に行くほど、だんだんと、穏やかに、軽快に発声すべきであり、また低い音域では同様な法則で声は力強くなり、満たされ、活気があるように発声されるべきだ。

Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, 3rd edition, 1777.

自然な発声とは音楽によるが、低音域はヴィブラートをかけて、力で支える。また高音域は優しさを持ち、音色の釣り合いをはかる。生徒に対しては、全音域の発声を作り上げるには、優しさと釣り合いをもった十分な指導が必要ある。

Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang*, 1774.

もし声楽の中に不平等さを求めるのなら、音が高くなるにつれて、中間の音よりも上品で繊細な声になるべきであり、低くなるにつれて、たっぷりと太い声になるべきだ。

もちろん、強弱を決める要因には他にも、1拍目かどうか、フレーズの始まりや終わりがどうか、シンコペーションなど特殊なリズムかどうか、「叫び」を表す音楽修辭学的音形か、歌詞の内容はどうか、など様々なことが絡み合ってくるので、音の高さだけで決まるものではありません。「高音は繊細に、低音は力強く」を原則とした上で、何か特別なことを訴えるためにその原則を破ることもたくさん出てくるでしょう。

考えてみれば、弦楽器は低音のほうが太い弦が張ってあるので大きな音が出せますね。オーボエなど管楽器も低音のほうが大きな音が出しやすいと思うのですがいかがでしょうか？ オルガンは、パイプの設計次第で音域ごとの音量はかなり自由に作れるものなのに、やはり高音ほど音量は小さく、低音は力強く作られています。新潟県見附市にある私のスタジオにショパン存命中に作られたピアノ（プレイエル 1848年製）がありますが、このピアノの高音域は本当に小さな音しか出せないのに対して、低音域は雷のような音が出せます。楽器の特性として「高音は繊細に、低音は力強く」は自然なことのよう思えてきます。

私が知っている楽器の中ではリコーダーが例外で、とにかく低音は小さな音しか出なくてイライラすることも多かったです。ですが、博物館に残されている歴史的なリコーダーを忠実に復元すると、ちゃんと低音が大きな音で鳴るのだそうです。これなどは、現代人の好みで楽器の理念が曲げられてしまった例で、「楽器から学ぶ」ということも気をつけないといけないと思った次第です。

もう一つ、イタリア語の発音でも似たようなことがあります。「イタリアーノ」という単語を辞書で引くと「アー」にアクセントが付いています。ところが、イタリア語入門書に付属の CD でイタリア人の発音を聴くと、「イタリ」を繊細な高い声で、「アー」を力強い低い声で、「ノ」を繊細な弱い声で発音しているのです！ 「フィレンツェ」も同様に、辞書でアクセント記号のある「レン」を低い声で発音していました。

3.2 メッサ・ディ・ヴォーチェ

「メッサ・ディ・ヴォーチェ *messa di voce*」とは、音の強弱に関するバロック時代特有の演奏表現です。

歴史的証言「長い音符を持続するにあたって最初はクレッシェンドし、それから再度デクレッシェンドすることに熟練すると、その効果は歌唱全体にひろまる。なぜなら、ある程度の長さをもつ音符はすべて、クレッシェンドとデクレッシェンド、つまり音の強度の漸増と漸減で歌わなければならないというのが、良い趣味の主要規則だからである。なおこの漸増と漸減は、人体と絵画におけるいわゆる曲線美(ホガース著『美の分析』を参照のこと)にも喩えることができることである。」(ヨハン・フリードリヒ・アグリーコーラ著『歌唱芸術の手引き』1757年)

上の引用は声楽に関する文献ですが、器楽も全く同様にメッサ・ディ・ヴォーチェが行われていたそうです。8分音符などの短い音符では不可能ですが、「ある程度の長さを持つ音符はすべて」クレッシェンドとデクレッシェンドを伴って曲線的に表現するのが当時の「規則だ」と書いてあるのですから、もはや無視するわけにはいかないと考えます。

CD や Youtube など古楽アンサンブルの演奏を聴いてみると分かりますが、古楽器奏者たちの間ではもうずいぶん前から当然のこととして実践されてきています。ただし、現代の音楽教育システムに全くと言っていいほど欠けている概念なので、プロであってもバロック音楽を専門にする人以外には情報が伝わっていないのが現状です。

実践してみると分かりますが、何といても演奏全体に曲線美が宿ります。バロック絵画やバロック建築から受けるのと同じ印象を受けます。そして、対位法的な曲では声部どうしの動きのやり取りが実に立体的に明瞭になります。例えば、ある拍だけを切り取れば単なる和音であっても、その各声部があるものはクレッシェンドの最中で、あるものはデクレッシェンドの最中で、あるものは音量が最高点に達している、というように、声部ごとの運動の方向性が瞬間瞬間ではっきりと表現されるのです。



4. バッハの教育用諸作品をもっと大胆に弾く！

バッハの教育用諸作品をクラヴィコードで弾くと、全く違う姿を現すことに驚くでしょう。演奏時間1分や2分の小品の中にも、本当に深い精神と美しさがしっかり刻まれています。そして、そんな小品を書くときでさえバッハは鍵盤楽器というものはるかに超越した世界を見つめていたのです。

以下、35曲の作品についての273個の解説項目を一覧にしました。学習のためのチェックリストとしても使えるようにチェック欄も設けました。例えば、
「うん、確かにそうするのがいいと納得できる」
と感じたらチェックを入れたり、
「この着眼点はもう私の心に当たり前のこととして染み込んだから、別の曲を弾くときにも自分で応用できそうだ」
と感じたら黒く塗りつぶしたり、工夫してお使いください。

ここで解説したことのほとんどが「当たり前のこととしてあなたの心に染み込んだ」ときには、あなたのバッハ演奏は知識と感受性においてプロのチェンバロ演奏家に匹敵すると言ってよいでしょう。何となく弾く音、楽譜どおりに機械的に弾く音は一つもあってはならないものです。どうかあなたも繰り返し視聴して、バッハの楽譜の裏に潜む、バッハからのたくさんのメッセージを感じる豊かな心を育んでください。

4.1 小前奏曲

4.1.1 《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》より

●前奏曲 ハ長調 BWV924

(1曲目なので特に詳細に説明します)

- リュートをイメージした分散和音は自由なタイミングで弾きながら音を重ねる
- 1～6小節：各小節で「加速→減速」の山を作る
- 1小節4拍：高い＝弱く繊細に、遅く
- 2小節：突然の短調を表現するために少しためらいながら
- 2小節4拍：さらに高い＝さらに弱く繊細に、遅く
- 3小節4拍：左手の装飾音は時間をかけて丁寧に
- 4小節：短調を表現するために弱く遅く
- 4小節4拍：左手の複雑な装飾音はテンポを大幅に遅らせてでも時間をかけて丁寧に
- 5小節：長調に戻ったことを表現するために速く
- 6小節後半：冒頭6小節の終わりを表すために特に遅く
- 7～8小節：高音による2拍ずつの「繋留と解決」を出しながら、全体としても「加速→減速」の山にまとめ、8小節4拍は特に遅く
- 9小節1拍、2拍：それぞれフェルマータ
- 9小節3拍～10小節：この曲で最も即興演奏らしく、大胆に「加速→減速」
- 11小節左手：オクターブはチェンバロ曲では異例→思い切り強く
- 11～12小節：最高音による「繋留と解決」を出しながら2小節で「加速→減速」

- 13 小節：高音による半音階の表情を出すために遅く
- 14～15 小節 3 拍：内声の「ソ→ラ→ファ→ソ→ミ→ファ→レ」を出しながら全体として「加速→減速」
- 15 小節 3 拍以降：不規則な動きは、これを即興で思いつきながら弾いているかのように不規則な加減速を伴って弾く（臨時記号のあるところは特に遅く）
- 18 小節：楽器の最低音を含むオクターブ→強く堂々と

●前奏曲 ニ短調 BWV926

（2 曲目なので特に詳細に説明します）

- 分散和音でもリズムの自由な揺れを許さないかのような厳しさを感じる
- 5 小節：厳しい音のぶつかりで「時間をかけたいが許されない」ようなジレンマを表現
- 7～8 小節：両手同時の細かい動きはクラヴィコードでは特に凄みが表現できる
- 9 小節：最初の意外なシで止まり、改めてスラーの付いたファ以降を一気に弾く
- 11 小節：曲の冒頭と同様に厳しく
- 12 小節：対照的に弱く柔らかく
- 15～18 小節前半：左右の手が互いに拘束しないので、対話の間合いを表現して思い切り自由なリズムで
- 18 小節後半～19 小節：両手が同時に動くが、順次進行主体なので 7～8 小節より落ち着いて
- 21～24 小節：規則正しく厳しく、内声の「ラ→ソ」の動きを出して
- 25 小節：左手の意外なシとそれに続く休符→始めの音で止まってから弱く動き出す
- 26～27 小節：内声の「ファ→ファ#」の表情
- 31 小節：ナポリ 6 の和音の表情
- 32～33 小節：内声の減 3 度（ミ♭→ド#）の表情
- 37～38 小節：左手最低音域の凄み、38 小節 3 拍で一旦終わるように遅く
- 39～42 小節：できる限り自由に。39 小節 3 拍は動きが複雑なので遅く、40 小節後半は最低音域での動きの反転なので遅く、42 小節の臨時記号は意外なので遅く
- 43～44 小節：豊かな和音は壮大な編成や大オルガンなどをイメージして堂々と。44 小節 3 拍で一旦終わるように遅く
- 45 小節～：高音の「レ→ド→シ→ラ→ソ→ファ#」を出して整然と

●前奏曲 ト短調 BWV930

- 1～2 小節：左右の手の掛け合いの間合い
- 4～5 小節 1 拍：右手内声「ラ→ラ♭→ソ」の表情
- 8～10 小節：右手高音の 3 回のドを響かせる
- 10 小節 1 拍：不協和音で止まる
- 12 小節 1 拍：右手高音のレを揺らす
- 12～14 小節：内声の 8 分音符 2 つの半音はスラーで「強→弱」
- 20 小節 1 拍：右手ファの表情
- 25 小節：左手突然の休符（驚き）の上の右手の表情（呆然）
- 28～29 小節：左手最低音域の短調 対 右手中音域の長調を対比させる
- 33 小節 3 拍：右手最高音域の順次進行の表情
- 38 小節：連続 8 度の激情

●前奏曲 ニ長調 BWV925

- クラヴィコードで弾くと豊かなオルガン音楽のようなイメージ
- 2、4小節1拍左手：オクターブ下で始まる主題は足鍵盤のような強さを感じる
- 5小節2拍：左手下の表情
- 8小節：薄い書法→繊細に
- 10小節：最低音域→壮大に
- 13小節：両手同時の細かい動きはクラヴィコードで特に密度の高さを感じる→しつこく弾く
- 14小節4拍：一旦終わるようにかなり遅く
- 16小節後半：左手内声の半音階の表情、ここも一旦終わるように遅く
- 17小節前半：遅めに分厚い演奏

4.1.2 《ヨハン・ペーター・ケルナーのコレクション》より

●前奏曲 ハ長調 BWV939

- 冒頭の左手：最低音を含むオクターブ→壮大に
- 1～3小節：各小節で「加速→減速」
- 6～8小節：各1拍目の和音が薄い→優しく弾く
- 13小節：両手同時の動きをしつこく弾く

●前奏曲 ニ短調 BWV940

- 主題（1小節）：1～2拍は自由に「加速→減速」、4拍は遅い曲の付点らしく膨らませる（わずかに音程を揺らすと膨らんで聞こえる）
- 3小節4拍：（バスの半音階に呼応して）右手をもっと揺らす
- 8小節2拍：突然現れるソプラノとして印象的に少し揺らす
- 10小節：開離配分のピカルディ終止→神秘的（最弱音で弾く可能性）

●前奏曲 イ短調 BWV942

- 3つずつの8分音符：1つ目をスタッカート、2と3をスラーで、ためらいがちに弾く？
- 2小節7～8拍：増2度の表情（時間をかける）
- 10小節：自由に「加速→減速」、高音は繊細に
- 11小節：左手の低音域は力強く
- 12小節：左手の休符に呼応して右手は繊細に、遅めに
- 15小節以降：バスがリズムを刻んでいるところ以外は自由に「加速→減速」

●前奏曲 ハ短調 BWV999

- 概ね2小節ずつのまとまり：2小節ずつ「加速→減速」
- 5小節1拍：ドとシのぶつかりに時間をかける
- 9小節1拍：ラとソのぶつかりに時間をかける
- 11小節：減七の和音は粘るように弾く
- 12小節3拍：左手を目立たせる

- 13 小節：ソとラとシのぶつかりに時間をかける
- 15 小節：音域拡大→強く主張する
- 17～33 小節：ソプラノの音階を聞かせる
- 34 小節：ピカルディ終止→最弱音の可能性
- 38 小節：右手はソプラノがファに下がった表情（弱く）、左手は3拍目を主張
- 40 小節1拍：ソとファのぶつかりに時間をかける

4.1.3 《クラヴィーア初歩者のための6つの小さな前奏曲》より

●前奏曲 ハ長調 BWV933

- 1 小節：左手はオーケストラのコントラバスのような存在感で
- 5～7 小節前半：左手は長さや強さの異なる2声として弾く
- 10 小節：右手は繊細に歌う
- 12 小節：右手8分音符は2つずつスラー「強弱」
- 12 小節4拍：両手同時の動きは賑やかに
- 16 小節4拍：左手最低音の単音は強く滑稽に

●前奏曲 ハ短調 BWV934

- 概ね2小節ずつのまとまり：2小節ずつ「加速→減速」
- 2、4小節3拍：左手の休符に呼応して、右手は特に遅く弱く
- 5小節3拍：右手半音階の表情
- 17～19 小節：右手のタイは「メッサ・ディ・ヴォーチェ」を表現するために少し揺らす
- 24 小節：右手半音階の表情
- 32 小節3拍：突然の減七の和音は急ブレーキ
- 34、36 小節：平行進行を強調する
- 37 小節：左手の最低音域は激しく
- 38～39 小節：右手だけヘミオラ（2つの分散和音を減衰させながら）

●前奏曲 ホ短調 BWV938

- 1～4 小節：右手のオクターブ跳躍は繊細に
- 5～8 小節：2小節ずつ「加速→減速」、右手は高い音を繊細に
- 13、15 小節：2～3拍の右手スラー
- 21～24 小節：右手の減7度跳躍はためらいがちに、タイは少し揺らす
- 25～28 小節：右手のタイは不協和音を作るわけでもないのであっさり
- 29 小節：1拍で止まりかけて最弱音の可能性
- 32 小節：左手おもいきりクレシェンドの可能性
- 34～35、36～37、38～39 小節：右手「ド→シ」「シ→ラ」「ラ→ソ」の表情
- 40 小節：平行進行を強調する

4.2 インヴェンション

●第1番 ハ長調 BWV772

- 主題に多彩なニュアンスを込める（特にどこが拍頭かを明確に表現する）
- 主題の掛け合いの間合い
- 4小節4拍：左手のタイは少し揺らす
- 5小節1拍：不協和音は時間をかけて聴く
- 7小節：左手低音域で主題→強く
- 10小節4拍：右手ド#の表情
- 11小節：左手最高音は特に繊細に
- 13～14小節：両手同時の動きはしつこく弾く
- 15～18小節：弱く弾く可能性
- 22小節：最低音を含む和音は堂々と

●第4番 ニ短調 BWV775

- 1～6小節：減7度跳躍に時間をかける可能性
- 7～16小節：短7度や長7度跳躍なのであっさりと
- 19～21、29～33小節：長いトリルは速さと強さをかなり変化させて曲線美を表現する
- 30～35小節：右手各小節1拍目が作る音階を出す
- 49小節：偽終止の表情

●第7番 ホ短調 BWV778

- 2拍のまとまりを意識して加減速も使う
- 1～4小節：3拍目への右手跳躍は左手が休みなので特に繊細に
- 7～8、15～17小節：長いトリルは速さと強さをかなり変化させて曲線美を表現する
- 11～12小節：主題のたたみ掛けは各々の入りを強調する
- 12小節2～3拍：右手増4度、左手減5度の表情
- 13小節3拍：左手ドの表情
- 16～17小節：右手高音の「ミ→レ→ド→シ」を出す
- 18～19小節：右手低音の「シ→ラ→ソ→ファ→レ→シ」、左手高音の「ミ→レ→ド」を出す
- 21小節：左手最低音域の凄み
- 22小節1拍：偽終止の表情

●第10番 ト長調 BWV781

- 7、11、12小節にはバッハが後から追加した装飾音（モルデント）が8分音符に付いているので、速すぎないテンポ
- リュートのイメージ→8分音符は音を重ね、全体に自由に加減速
- 1～12小節：3小節ずつのまとまりを加減速も使って表現する
- 3小節：右手ファの表情
- 16、17小節：各9拍目の表情
- 20～25小節：長いトリルは速さと強さをかなり変化させて曲線美を表現する

- 27～29 小節：両手同時の動きは活気を持って
- 30 小節 1 拍：偽終止の表情

●第 13 番 イ短調 BWV784

- リュートのイメージ→8 分音符は音を重ね、全体に自由に加減速
- 3～5 小節：タイは少し揺らす
- 6～8 小節：長調になったのでテンポは一定ぎみにあっさりと
- 9 小節：右手最高音は特に繊細に
- 13 小節後半：左手は急激なクレシェンドの可能性
- 14～17 小節：各 1 拍裏～3 拍の左手は厳しく打ち付ける可能性
- 18 小節：ここだけ前半の表情に戻れることを弱音で表現する
- 19 小節：両手同時の動きは叫ぶように
- 20 小節 2～3 拍：右手の増 2 度の表情
- 21 小節 3～4 拍：左手は 14～17 小節の再来
- 24 小節 4 拍～25 小節 2 拍：左手最低音域の凄み

●第 11 番 ト短調 BWV782

- 主題の複雑な動きは、複雑な加減速を伴って苦しそうに弾く
- 6 小節 4 拍：右手の減 7 度の表情
- 9 小節 3 拍～10 小節：左手雄弁に
- 11 小節：すっきりと
- 12 小節：右手のタイ、左手の減 7 度をつらそうに
- 13 小節 4 拍～14 小節、16 小節 2～3 拍：左手低音域の凄み
- 18 小節 2～3 拍：左手減 7 度、右手増 4 度の表情
- 22 小節 1 拍：不協和音をよく聴く
- 22 小節 2～3 拍、4 拍～23 小節 1 拍：3ヶ所の減 5 度の表情

●第 6 番 ホ長調 BWV777

- 1～3 小節：右手はリズムを不均等に、強弱変化を伴って
- 4 小節：軽く、おどけて、32 分音符は記譜よりも速く
- 9、11、13 小節：各 1 拍目のバスは別物として
- 29～32 小節：繊細に
- 40 小節：ナポリ 6 の和音を激しく弾く可能性
- 43 小節 1 拍：不協和音をよく聴く

●第 2 番 ハ短調 BWV773

- すべての旋律を非常に表情豊かに、強弱と加減速を伴って弾く
- 10 小節：両手とも高音なので繊細に、4 拍目は前半カノンの終わりとして遅く
- 11 小節：左手だけ突然低音で始まるので強く（右手は模倣されない一過性の旋律）
- 20 小節 4 拍：後半カノンの終わりとして遅く
- 24 小節後半～25 小節 1 拍：左手最低音域の凄み

4.3 シンフォニア

●第4番 ニ短調 BWV790

- 遅い曲のタイは「メッサ・ディ・ヴォーチェ」を表現するために少し揺らす
- 3小節：ソプラノとアルトの掛け合いの間合い（強弱で対比してもよい）
- 8小節3拍～10小節3拍：左手の2オクターブ上昇は始め強くからだんだん繊細に
- 11小節4拍～13小節2拍：心が錯乱したかのように（特に13小節1拍）
- 14小節4拍：右手突然のミ♭の表情
- 16小節3拍～17小節2拍：2声の軽さ
- 19小節2拍：アルトの半音の表情
- 19小節3～4拍：8分音符単位で変わる和音をしつこく

●第7番 ホ短調 BWV793

- タイ音符の表現
- 主題が終わる都度、意味の重要度に応じて遅くする
- 11小節までの16分音符は即興的な装飾として不均等に弾く
- 37、42小節：各1拍目は重要度が非常に高いのでフェルマータ

●第11番 ト短調 BWV797

- タイ音符の表現
- 16分音符は不均等に（1～2拍：加速、3拍：とどまる）
- 24～28小節：全体を「加速→減速」で一つの山にする

●第9番 ヘ短調 BWV795

- 自筆譜にある8分音符3つのスラーは「クレシェンド→デクレシェンド」を表す
- 3小節左手の形も「8分音符3つ」を装飾したものなので同様に弾く
- 休符の前の音符はいつも短く
- 11～14小節：長調が持つ本来の明るさと主題の異常さの不整合
- 15～17小節：4分音符が「十字架の音形」なので厳しく弾く

4.4 平均律クラヴィーア曲集第1巻

●前奏曲 ハ長調 BWV846/1

- 4小節ずつや6小節ずつの意味のまとまりで強弱と緩急をつける

●前奏曲 ニ短調 BWV851/1

- 1小節：寂しく弾き始める
- 1小節ずつや2小節ずつの意味のまとまりで緩急をつける
- 5、7、9、14小節：各後半のカデンツは左手をはっきりと

- 15 小節 1～2 拍：減七の和音は粘って弾く
- 16 小節：怒ったように
- 17 小節：諦めたように
- 21 小節 3 拍～22 小節：バスの半音階の上に悶えるように
- 24～26 小節：いかに即興演奏らしく大胆に弾けるかの見せ所

●前奏曲 変ホ短調 BWV853/1

- 自筆のアルペッジョ記号の有無をはっきりと演奏に反映させる（「粘る和音」対「痛い和音」）
- 1～3 小節：ソプラノが和音に埋没しないように少し揺らす
- 17～19 小節：激しく
- 20～22 小節：やつれ果てて
- 26 小節：右手下降→クレシェンド
- 27 小節：右手上昇→デクレシェンド
- 32～34 小節：左手下降→クレシェンド

●前奏曲 ホ短調 BWV855/1

- 声部の役割を弾き分ける（バスと右手内声の和音、テノール、ソプラノの歌）

●フーガ ホ短調 BWV855/2

- 炎のような主題を不規則にうごめきながら弾く
- 19、38 小節：両手のユニゾンが激しく（イタリアの協奏曲やオペラ由来）

●前奏曲 嬰へ長調 BWV858/1

- リュートを爪弾くように緩急をつける

●フーガ ト短調 BWV861/2

- 合唱のイメージ

●前奏曲 イ短調 BWV865/1

- オルガンのイメージ
- 1～4 小節：毅然として。各 1 拍目の左手は足鍵盤のように
- 13～15 小節：柔らかく
- 20 小節以降：再び毅然として

●前奏曲 ロ短調 BWV869/1

- 上 2 声の繋留にすべてメッサ・ディ・ヴォーチェを表す揺れを加えて弾く
- 43～45 小節：非常に気持ち悪く

4.5 平均律クラヴィーア曲集第2巻

●フーガ ニ短調 BWV875/2

- フーガだが修辭的な主題を思い切り緩急つけて弾く
- 14～15小節：ストレッタで重なる半音階は特別しつこく弾く

●前奏曲 イ短調 BWV889/1

- 16分音符は半音をなす2つずつスラーをつけつつ、思い切り粘っこく弾く



5. バッハの傑作「半音階的幻想曲」を徹底的に味わう

バッハの傑作「半音階的幻想曲とフーガ ニ短調」の前半の幻想曲について、クラヴィコードを使って表現の可能性を徹底追求しました。

この曲は現代のピアノでもよく演奏され、もちろんチェンバロ奏者にとっても非常に大切な曲です。けれども、主観的な感情をきわめて濃厚に表現できるクラヴィコードでこの曲を弾くと、見過ごしがちな細かい事柄の一つ一つが強烈に浮かび上がってきます。「バッハはこれらの細かいことすべてに、本当はこれほどの意味を込めていたんだ」と気付かせてくれるのです。

●半音階的幻想曲 ニ短調 BWV903/1

- 減七の和音が57回も出てくる！（なので個々には指摘しません）
- 1小節：低音「レ→ド#」、高音「レ→ミ」の旋律を出す（強弱、長さ、アーティキュレーションのすべてを使って）
- 2小節：低音「ラ→レ」、高音「ソ→ファ」の旋律を出す
- 1、2小節：4分休符にフェルマータ
- 3、4小節：各3～4拍は「加速→減速」（以下、和音の分散はすべて同様に）
- 5小節4拍：すごい音程
- 6小節1拍：ナポリ6の和音
- 6小節3～4拍：繰り返しをしつこく
- 8小節2拍：突然の「ソレシ」の開離配分を印象的に
- 8小節3～4拍：繰り返しをしつこく
- 10小節1～2拍：低音の半音階を強調
- 11小節：低音の半音階を強調
- 12小節1拍：下降から上昇への折り返し点は遅く
- 12小節：3拍目で表情を変えて

- 13 小節：繰り返しをしつこく
- 14 小節 3 拍：上昇から下降への折り返し点は遅く
- 17 小節 1 拍：突然のシに驚く（上昇から下降への折り返し点）
- 18 小節～19 小節 1 拍：高音に「ミ→ファ→ソ」の旋律
- 20 小節 1 拍：上昇から下降への折り返し点は遅く
- 21～22 小節：3 回のシ♭を出す（1 つ目は上昇から下降への折り返し点）
- 23 小節 1 拍：下降から上昇への折り返し点は遅く
- 23～24 小節：低音に「ラ→シ→ド#」の旋律
- 24 小節後半：複雑な動きは遅めに（4 拍目は下降から上昇への折り返し点）
- 26 小節 1 拍：上昇から下降への折り返し点は遅く
- 27 小節 1 拍：下降から上昇への折り返し点は遅く
- 27～29 小節：加速しながら、低音のレと高音の半音階を出す
- 30 小節 3 拍：全く分散させずに打ち付ける可能性
- 31 小節 1 拍：上昇から下降への折り返し点は遅く
- 32 小節 1 拍：下降から上昇への折り返し点は遅く
- 32 小節 4 拍：急ブレーキ
- 33～42 小節：全体に神秘的に遅く、意味に応じて不規則に緩急をつける
- 42 小節後半～43 小節：漂うように
- 44～48 小節：突然のファ#から一気に激しく
- 49 小節 3 拍～：リズムは自由に、休符は長めに、2 つの 8 分音符はスラーを強調して
- 52 小節 2 拍：ゆっくり分散
- 53 小節 2 拍：速く分散
- 54 小節 2 拍：分散しない
- 55 小節 2 拍：意外な和音なのでゆっくり分散
- 56 小節 2 拍：予想通りの和音なので速く分散
- 57 小節 2 拍：異名同音転調する和音なので呆然と不規則にゆっくり分散
- 58 小節 1～2 拍：楽譜にしたがって流れるように分散
- 58 小節 4 拍：2 つの 8 分音符はスラーをつけて「ため息」を表現する
- 60 小節 1～2 拍：4 声の対位法を整然と弾く
- 60 小節 3 拍：突然荒れ狂ったように
- 62 小節 2 拍：突然のラを強調
- 63～64 小節：高音の 3 度飛び出た音を旋律として出す
- 65 小節 1 拍：下降から上昇への折り返し点は遅く
- 65～66 小節：低音の 5 度跳躍した音を旋律として出す
- 69 小節 1 拍：分散せず激しく
- 69 小節 3 拍：ゆっくり分散
- 70 小節 1～3 拍：対位法だが激しく
- 70 小節 4 拍～73 小節：上下の動きに応じて緩急をつける
- 74 小節 3～4 拍：曲の終わりを予想させて堂々と弾く
- 75 小節 3 拍以降：ほとんど全部が減七の和音（メゾソプラノの「ソ」、アルトの「ミ」、テノールの「シ♭」から始まる 3 声部の半音階）

以上