

J. S. Bach (1685~1750) の作品における拍子記号 とテンポについて

— Bach の作品解釈に対する一考察 —

A study of Time-Signature and Tempo in the works of the
J. S. Bach. For the interpretation of J. S. Bach's works.

中山 明 慶

序

古い時代の音楽の解釈は、記譜法の面（歴史の変遷を考慮に入れた）と演奏法の面から客観的に総合的になされて、始めて、意味あるものである。本稿は、主に記譜に関係した面を取り扱い、演奏法の面（楽器法、唱法、アーティキュレーション、フレージング、装飾音等）は、別の機会に論じることとする。

本稿の目的は、タイトルテーマのように、バッハの作品における拍子記号とその作品の中に表わされているリズムによってどのようにテンポが決定されるか一つの方法を紹介するものである。これに関する論文が、既に出されているが、さらに音楽史的に、記譜法の変遷からこれらの論文を裏づけることが本稿の考察の大きな目的である。また、本稿は F. Rothschild の著書〈Stress and Movement…〉の紹介をかねて本論を進めるものである。

1

15世紀後半から16世紀のポリフォニー音楽の時代、つまり白符定量記譜法の時代（c. 1450～1600）の拍子記号 time-signature は、今日のものとは全くちがっている。つまり現代の記

- (註1) ○Fritz Rothschild, *The Lost Tradition in Music Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time*. A. & C. Black London 1953.
○F. Rothschild, *A handbook to the the performance of the 48 Preludes & Fugues of J. S. Bach According to the Rules of the Old Tradition* A. & C. Black London 1955.
○F. Rothschild, *Stress and Movement in the Works of J. S. Bach*. A. & C. Black London 1966.
○瀬野マリ子, J. S. Bachの Klavier 作品演奏法に関する一考察—F. Rothschild 説とその問題点—音楽学（音楽学会編）第5巻 第1号 昭34.
○Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of XVII th & XVIII th Centuries* (1946) p.27~52 浅妻文樹訳（昭4）の p. 33~54 音楽之友社刊

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

譜法では $\frac{3}{4}$ と表示してあれば、各小節は 4 分音符 3 個分に相等する長さを持ち、小節毎に強弱弱、強弱弱とアクセントをくりかえし、旋律もその上にたってフレーズを形づくってゆくの原則である。つまり拍子記号は音楽の内容に密接にかゝりあっている。ところが、このポリフォニー時代の定量記譜法の拍子記号は、たとえば \circ と表示してあれば、Brevis 1 個が semibrevis 3 個に、semibrevis 1 個が minima 2 個ずつに分割されるように、ただ音符の分割の仕方をしめすだけで、アクセントやリズムや旋律のフレーズとは、一応無関係と考えてよい。つまり、この拍子記号は、音符の分割法を示すだけで、音楽の内容と本質的なかゝりあいが無い。極端な場合には、音楽の内容は——今日流に云えば—— $\frac{3}{4}$ 拍子の曲であるのは、譜面の上では C、つまり $\frac{2}{4}$ 拍子ないし $\frac{4}{4}$ 拍子として表示されることもありうるのである。また、このポリフォニー時代は、小節縦線は一切使用（一部の器楽曲は除いて）されていない。これは、上述のように拍子記号は、分割法の問題があるだけで小節縦線は使用される理由がない。たまたま、器楽曲に、はっきりと小節縦線が附されている場合でもその音楽内容と小節縦線とはく違っている。譜例 1. 参照。

このポリフォニー音楽の時代の拍子記号は、上述のごとく、音符の分割法を示すだけで速度や速度の変化を示すことはなかった。しかし、音符（白）を黒くすることによって、すなわち、これはコロレーション (coloration)⁽²⁾ と呼ばれているが、基本符の音価の変化⁽³⁾ を示す。また、この時代の拍子記号は、基本的なものとして、4 つある。つまり C、 \odot 、 \circ 、 \ominus ⁽⁴⁾ である。これは今日の拍子記号にあてはめると次のような表になる。図 1. 参照。この外にも、いろいろの記号があるが、これらの記号は、音符の基本価を縮小したり、拡大したりする働きをもっているものである。このことをプロポルティオ Proportio (比率変化)⁽⁵⁾ という。

この白符定量記譜法に反して、17, 18, 19 世紀の現代譜法によるヨーロッパ音楽は、一般的にあって一定の拍子で進行するものが普通である。この譜法は、きわめて便利であるが、場合によっては、いろいろの問題が生じる。というのは、すべての部分が一定の拍子でない部分が

(註 2) 黒符定量記譜法の時代 (c. 1250~1450) は、黒符の代に赤い音符にぬりかえていた。これはこの時代にもすでに用いられていた。黒符記譜法から白符記譜法に変わった理由は、ご存知のように羊皮紙から薄い紙に変わったので黒くぬりつぶすと紙が破れるからである。白符を黒くすることは今日の記譜法でも音価が半減するのとよくにている。

(註 3) A, 2 分割法 (不完全) の場合のリズムは、3 連音的になる。
B, 3 分割法 (完全) の場合のリズムは、ヘミオラ効果となる。

($\diamond = \text{♪}$)

A, C $\diamond \diamond \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \diamond \diamond = \frac{2}{4}$ B, $\odot \diamond \diamond \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \diamond \diamond = \frac{3}{8}$

(註 4)

C H = $\diamond \diamond$ $\diamond = \begin{array}{l} | \\ | \end{array}$ \odot H = $\diamond \diamond$ $\diamond = \begin{array}{l} \diamond \diamond \\ | \end{array}$
 \circ H = $\diamond \diamond \diamond$ $\diamond = \begin{array}{l} | \\ | \end{array}$ \ominus H = $\diamond \diamond \diamond$ $\diamond = \begin{array}{l} \diamond \diamond \diamond \\ | \end{array}$

(註 5) は次ページ参照。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

ある。たとえば、カデンツ (Kadenz [独]) などの特殊な部分では、小節縦線を除いたり、音符を小さくしたりしていることがあり、また、レシタティーヴ (recitative [英]) の場合も小節縦線のもつ意味が考慮されなければならない。また、拍子が一時的に変化するような場合には、小節縦線がこんどは逆に拍子の方を無視することになる。たとえば、シンコーションのようにタイを利用して、3拍子を2拍子のようにすることがしばしばあるように。その他、グレゴリオ聖歌のあの流動的なリズム (ネウマ譜によってかゝれている) やわが国の音楽である謡曲とか義太夫節などのリズムなどは、この現代記譜法では記譜するのが困難であり、たとえ記譜されても、かえって、これらの音楽の性質をそこなうかも知れない。つまり、この現代記譜法は、17世紀以来の近代ヨーロッパ音楽の様式に密接に結びついたものであって、その様式以外の音楽を表示しようとする場合には、根本的な制約がある。非ヨーロッパ圏の音楽を現代譜法で記譜する場合、音程においても、いろいろの補助記号が必要であるが、リズムの場合にも、それ以上の工夫が必要のようである。音程の場合は、記譜された音より実際の音がすこし高ければ、その音に上の方へ向けた矢印(∧)をつけたり、低くければ、その矢印(∖)を下の方へ向けたり、いろいろと工夫がなされている。リズムの方では、楽譜の欄外にこまかな注意書や指示を与えているし、また、音符の形をかえたり、スラーや棒や点などの補助記号をつけ加えたり、拍子記号をつぎからつぎと変更したり、小節縦線を点線であらわしたり、あるいは、全くとり除いたりして、微妙なリズムの変化を表示している。だが、このような努力にもかかわらず、非ヨーロッパ圏の音楽は、現代譜法で書かれた瞬間に根本的に異質なものとなってしまうのが普通のものである。

また、現代譜法では、拍子記号は、一定の音符を単位に小節との関係を表示する。たとえば、前述したように、 $\frac{4}{4}$ といえ、4分音符4個分で1小節を形成するというので、この場合4分音符が単位となっている。その4分音符が、2つの8分音符に分割されるか、それとも3つずつ (三連音符) に分割されるかというポリフォニー時代の音楽のようなことにはここでは一切問題にされていないのである。

しかし、中世・ルネサンス時代の定量記譜法では、Maxima (Mx.), Longa(L.), Brevis

(註5) プロポルティオの一例としてCとcの関係の後で述べる予定である。この記号は、音価 (プレーヴィス) の減少、拡大を示す記号で、この記号が使用される前の部分と用いられた部分との関係を分数で示すものである。すなわち y/x の分数が曲の途中に現われていると、これは、前の部分の分母 x の数の Semibrevis (S.) が、分子 y の数だけの新しい部分の S. に相等することをしめす。

たとえば、 $\frac{3}{4}$ とあれば、前の部分の S. 3 コと新しい部分の 4 コとが同一の価いをもつということで、結果的には減少を表示する。この点、数学の分数の用法とは逆で、真分数 ($x < y$) で拡大、過分数で ($y < x$) では縮小を表示することになる。それゆえに、この記号は今日の記譜法とは異なるが、一種の速度記号の役をもっている。

Proportio に関しては、W. Apel, The notation of polyphonic music 900 — 1600, 1953/1961 (Revised), The Mediaeval Academy of America. p. 145~195. を参照。

また、皆川達夫、中世後期から現代までの記譜法の変遷(5)音楽芸術34年9、11月号を参照。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

(B.), Semibrevis(S.), などの各音符のあいだの関係が、1 つずつ問題にされていたのである。

ウィーン古典派の音楽に、興味深い次のような例があるので、ここに紹介しておく。⁽⁶⁾

それは Beethoven の Piano Sonate c moll (作品111) の第2楽章の第139~140小節(譜例2参照)である。そのリズムを検討すると、3つの32分音符で16分音符となり、その16分音符3つで附点8分音符1つとなり、その附点8分音符3つ分で1小節を形成し、2小節で1つのフレーズが形づくられている。

このようなリズムを現代譜法では、ただ $\frac{9}{16}$ として表示しているが、おそらく中世・ルネサンス時代の音楽家であれば、各音符の分割の関係を1つ1つ詳しく明示しようとしたであろう。もし、これを中世・ルネサンス風におおの音符をMx., L., B., S., Minima(M.)の関係にすれば、この19世紀の Beethoven の曲でも、不完全 Maximodus (2分割), 完全 Modus (3分割), 完全 Tempus (3分割), 完全 Prolatio (3分割) というように考えられる。ただ $\frac{9}{16}$ とただけでは、このリズムの本質は、十分に表現されたことにならない。

しかし、現代譜法は⁽⁷⁾2分割が基本になっているので、たとえリズムの本質を十二分には表現できなくても、譜面には一定の音符を単位として表示し、その他の諸音符の関係は、一切無視している。その上、定量譜法の場合とことなり、近代譜法の1つ1つの音符は、一定の速さ(長さ)をもっていない。つまり、4分音符は、メトロノームの30にも180にもなりうるのである。

では、バッハ時代は、どのようであったのだろうか。たとえば、バッハのインヴェンション(2声)の第1番(C dur)のテーマ(テーマというには、問題があるが)とハインドのピアノ・ソナタCdurのテーマとを比較(〔譜例3, 4〕参照)してみると、バッハの方は、拍子記号(C)どうりに1小節が満されていて、どこにアクセントを入れて引くかはすぐには決定できない。それに対して Haydn のソナタのテーマは、これは、本質的にテーマと呼んでさしつかえないものであるが、それは \emptyset の拍子記号であるが、これは、強弱の区別がすぐにつけられて演奏ができるのである。また、これが楽曲全体にかゝわりを持っているのである。バッハの場合は、一応テーマと呼ぶことにするが、このテーマの構成をみると Haydn のように8小節も必要としていない。ただ、音符の分割(リズム)がどのようになされているかに、大きな意味があるようで、この点、拍子記号の意味は、近代的に(1小節に4分音符が4個分あるというように)解釈されても、音楽の意味は、18世紀後半以後の音楽とは異なったものであること

(註6) W. Apel, op. cit. p. 100 より引用。

(註7) 定量譜法で2分割法が現われるのは、アルス・ノヴァ(Ars nova)以降である。すなわち、Philippe de Vity による理論書 *Ars nova (C.1325)、およびモテトに、偶数拍子と奇数拍子が共存し(4つのプロラティオ(quarttre Prolatios)) ミニマ(Minima), セミミニマ(Semi minima—略Sm—)の小音符が認められている。Brevis=Semibrevis によるリズム。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

に注目することが大切である。Haydn の場合は、音符の分割よりも時間の枠（強弱）いわゆる拍子にさゝえられたテーマで、小節の中にある強弱が楽曲構成上の意味とかゝわりあいを持っているのである。つまり、強拍から始まる音楽か、あるいは弱拍から始まる音楽かによって、その音楽の意味内容が決定するようである。

バッハの場合は、音符分割の仕方、リズムの構成、リズムの音型がどのように連続的に拍子に乗ってでてくるかではなく、ある一定のパルスによってかもしだされるかに意味があるようである。これは、ある意味では、定量記譜法的な考え方で記譜されているようにも考えられる。この拍子記号のもっている意味は、記譜法の上では Haydn のものと同様に $\frac{4}{4}$ 拍子であれば、1小節の中に4分音符が4個分枠づけられている。この点だけで近代記譜法によるバッハの作品を理解してきたので、テンポに関する解釈がまちまちになされたのではなからうか。

2

バッハ時代の楽譜には、まだ $M.M. \text{♩} = 60$ という速度記号はなかった。それでは、なにによってテンポを示していたのであろうか。

定量記譜法（ポリフォニー音楽）の時代の楽譜についても同じ疑問が生じる。現代記譜法（とくに18世紀後半以後）の場合は、単に相対的な音の長さを示すにすぎない。たとえば、4分音符は、2分音符の半分という相対的な価が示されるだけで、極端にいうとどんなに速くてもどんなにゆっくりでも演奏できるのである。しかし、この定量音楽の時代は、音符それ自身がおのおのの価をもっていたので、定量（Mensur = Meter）という名称があるほどである。たとえば、B.はB.の、S.はS.の固有の価をもっていたのである。その価の単位をタクトゥス（tactus）といい、15、16世紀には、S.（◇）におかれるのがふつうであった。もちろん、その長さは厳格に固定されたものではなく、手をふつうの速さで上げ下げした速さとか、もっとも健康な人の心臓の脈搏の速さといった漠然としたものであるが、なにか一定の基準がもうけられていたのは確かである。おそらくメトロノームで $MM50-60$ と考えれば妥当であろう。この時代の楽曲（プロポルティオによらない、integer valer <基本タクトゥス> による）は、この速さでうたわれていた。16世紀に入ると、プロポルティオ記号が、こんどは、拍子記号として用いられるようになる。とくに、♠（現代記譜法でも alla breve として使用されてい

（註8）Rhythmic pattern のことである。

（註9）これは、メトロノーム（metronome）—テンポを正しく示す機械—によって1分間の拍数を楽譜に記すものである。 $M.M. \text{♩} = 60$ または単に $\text{♩} = 60$ とあるのはこの場合は、♩（4分音符）を1分間に60個分演奏する速さということになる。この機械は、1812年にオランダ人のヴィンケルによって発明されたが、さらにドイツ人メルツェル Johann Nepomuk Mälzel (1772~1838) によって、1816年に改良され現在に至っている。M.M. または M.は、Mälzel Metronome の略号である。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

る)は、Cよりもひんぱんに用いられるようになった。この結果、♩が常時用いられるようになって、本来 S.が $\frac{1}{2}$ の価になるものが、S.に速度の単位(タクトゥス)がおかれるようになり、逆にCの方では、タクトゥスがM.におかれて、拡大を意味するようになってしまう。〔譜例5〕参照。また、さらに16世紀後半になると、タクトゥスがS.からM.に移って行き、拍子記号もCよりも♩の形がひろく用いられるようになる。これらの定量譜法が17世紀前半まで用いられている。

今日の長い音符とされている二倍全音符(B.)は、中世の黒符定量記譜の時代(1250年頃)は、短い音符であった。B.(Brevis)とは「短い、という意味であった。そして Longa とは「長い、という意味で、B.より二倍長く演奏されていた。このL.よりも長い音符には、Mx. というものがあつたが、この時代は、B.とL.が中心であつた。また、短い音符としては、B.より短い音価を表わしたS.があつた。14世紀になると更に短い音符があらわれた。それはM.とSm.である。この時代になると、タクトゥスが、B.からS.に移って行くことになる。また、白符定量記譜法の時代(1450年頃)になると、さらに短い音符が現われてくる。それは、Fusa(F.)である。そして前述したように、16世紀になると、タクトゥスがS.からM.に移って行ったのである。そして1600年以後は、現代記譜法となり、今日の音符の名称が次のように呼ばれるようになった。S.を全音符、M.を2分音符、Sm.を4分音符、F.を8分音符、Semifusa(Sf.)を16分音符。このような名称が、用いられるようになったということは、次のような特徴が認められる。それは、大きな音符は、次の位の小さな音符2つに分割されることが原則となったことである。しかし、この現代譜法では、タクトゥスは、どの音符におかれているのであろうか? 今日われわれが、心にうかんでくるタクトゥスは、4分音符であるが前述のごとくテンポは一定していない。1600年代の前半は、まだ、以前の定量記譜法の考え方が、混在しているようである。Heinrich Schütz(1585~1672)や Girolamo Frescobald;(1583~1643)や、Samuel Scheidt(1587~1654)たちの作品を参照するとよい。

(註10) Whole note (全音符), Half note (2分音符), Quarter note (4分音符), Eighth note (8分音符), Sixteenth note (16分音符)

(註11) この記譜法 modern notation は、16世紀から17世紀と行なわれてきた鍵盤楽器のための譜法(Apel, op. cit. p.3~20参照; 皆川達夫, 記譜の変遷昭35年2, 5月号, 参照), と定量白符記譜法との特徴を混合して成立したものである。声楽, 器楽を問わず, すべての楽曲の表示に用いられている。また, 16世紀までのポリフォニー音楽では, パート譜ないしは合唱本の形で表示されるのが普通であつたが, 現代譜では, 多くの場合にはスコアの形で示すのが普通となった。この近代譜は, はじめ譜線の数は不定だったが5本(定量記譜法ではすでに確定)にかぎられるようになった。これは, はじめ15世紀の鍵盤楽器のための楽譜で, 定量記譜法とはことなつた方向に進むようであつた。とくに, 17世紀にイタリア, フランス, イギリスで用いられるようになった鍵盤楽器の楽譜が固定されてきたものである。これが, 定量, タブラチュア譜をおしのけて, あらゆるタイプの楽曲に用いられるようになる。今日では, この譜法はもっとも標準的なものとして, 国際的にひろく受け入れられ, バッハ, ヘンデルから現代の作曲家に至るまで, 演奏され, 鑑賞されているほとんどすべての作品の表示手段となっている。前述したヨーロッパ圏の音楽でさえ, 国際的な伝達を目的とするときは, この譜法によって表示されている。

(註12) は次ページ参照。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

このように、タクトゥスがB.からS.そしてM.になり、今日では4分音符 (Semiminima) に移っている。このことは、次のように考えることができる。つまり、細分 (分割) された音符が表現を増すために多く使用されるようになり、これが多くなればなるほど、この音符が中心になって、もとのタクトゥスの音価が2倍の音価をもって来るようになる。そして、ついには、17世紀に入ると4分音符にそのタクトゥスが移って行き、19世紀には、これ以上細分した音符を使用するよりも、メトロノームが発明されたこともあって、基本的な拍 (tactus) というものをある意味では持ちながら、比例、相対的に速度を示すようになるのである。バッハの作品を解釈するうえには、この定量記譜法的な考え方による音価の細分によるリズム構成 (リズム音型) と拍子記号 (現代記譜法でも通用している) との関係が理解されないかぎり、演奏する上のテンポが決定できないように思われる。

3

拍子記号とテンポに関して F. Rothschild の〈Stress and Movement...〉の Introduction を次に紹介する。「J. S. バッハは、後の時代の作曲家たちと異なって、stress と tempo 或は movement (ここではこう呼ぶ) 記号や標語を実際に用いていない。このバッハの楽譜 (scores) の中に標語 (marks) の欠けていることは、19世紀の音楽家たちに次のことを信じさせていた。それは、演奏者が、テンポとかアクセントづけを全く自由に選べるために、バッハは自分の作品に mark をつけることをやめたのであるということである。たとえば、楽譜の編集者たちによって、バッハの“48”の第1前奏曲に多くの様々なテンポの指示が付けられていることにならされてしまっているのである。この前奏曲に対して、Czerny は, Allegro, Bischoff は moderato, Riemann は Andante con moto, D'Albert は Moderato, più tosto, non legato, Busoni は Moderato egualmente と mark づけている。古い音楽に対するこの奇妙なアプローチは、19世紀では優勢であり、今日の多くの演奏家によってもまだ支持されているのである。

私の著書〈The Lost Tradition in Music, Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time〉の中で、この理論を展開している。それは、バッハが、自分の時代より以前の記譜法に生涯を通じてかゝっていたことである。17, 18世紀の理論家の著述によるこれに関する書物の研究が私

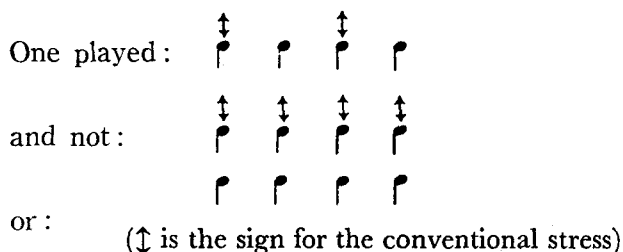
(註12) H. Schütz, “Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz” c. 1645年作 (SWA478), 新シュッツ全集 (Bärenreiter版) BA3662 の中にこの曲の *continno* の自筆譜の写真があるが定量時代の角ばった音符 (シュッツの他の作品にはこれも用いられている) から丸みがあった音符となっている。同全集の他のものと比較されたし。
G. Frescobaldi. *Toccatà* II HAM. 193 および、このHAMの p. 280 を参照。このトッカータには、プロポルティオの名残りがみられる。
S. Scheidt. *Tabulatura nora*. DdT. Bd. I を参照。

の次の考えをうらづけた。それは、バッハが拍子記号 (time signature) によって作品のアクセントづけ (accentuation) を、またその音符内容 (note content) によって速さ (movement or Tempo) を示したことである。この理論によって、バッハの音楽の解釈に対して、新たなアプローチがそこで始まったのである。この書物は、バッハの主な作品の stress と movement に関係があり、前述の書物 (The Lost Tradition……) によって詳細に立証されたものに基づいているのである。だからこの立証を繰返すために、バッハと同時代の、またそれ以前の著述者たちからの引用は、この書物の範囲を越えるのでここで取りあげない。⁽¹³⁾

以上の中で、拍子記号によって作品のアクセントづけと、その音符内容によるテンポの関係をバッハが示したとあるが、もちろんそれは Rothschild が恐らくその原則を把握したということであろう。というのは、バッハの時代にはなにも mark づけがなかったことは前述のとうりであるので。また、19世紀の音楽家 (演奏家) はもちろんのこと楽譜出版者が、平気で自由にこの当時の作品に mark づけをしていたことが指摘してあったが、この見地からすると19世紀初めに Mendelsshon によるバッハのマタイ伝による受難曲の復活上演すらバッハと同時代のもの、いやバッハ自身の意図にかなったかどうか疑問がもたれるのである。それはさておき、拍子記号と accentuation の関係、その音符内容と速さ (movement or Tempo) の関係に焦点をあわせて、Rothschild の意見を以下につづけて紹介する。

a) Accentuation について

J. S. バッハは accentuation は、一種類のみを用いた。それは、しっかりとした時間単位 (strong time-unit=guter Takteil) による Stress ⁽¹⁴⁾ である。今日の小節のどこかに置くことのできる dynamic accent はバッハ時代にはまだ知られていなかった。この strong time-unit による Stress は、拍子記号に示めされ、また、楽譜の最初の拍子記号が、別の拍子記号によって置き換えられるまで保持されるべき紋切り型のアクセントである。しかしながらこの Stress は、先取音とかシンコーペーションの方法によって弱いものに変えられうる。Stress のある音符が Stress のない1個 (或は数個) の音符によってつづけるということは、また重要な法則である。



この原則は、拍子記号Cのみならず他のすべての拍子記号にも適用される。この Stress は、dynamic accents の Stress とは、全く異なっている。この dynamic accent は、音の増大す

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

るボリュームによって作られ、それは、時間においては、厳格に演奏されるには決してじゃまにならないのである。この conventional Stress は、Stress された音符時価がその音符の時価によって示されたものよりやゝ長めに、そして、同じ音価の残された音符は、その小節のバランスをとるためにやゝすこし速めに演奏することによって表現された。演奏家は遅かれ早かれ不等に演奏した。この演奏法は、歌う技術によって示唆されてはいるが、演奏音楽の普通の方法でありバハ時代には、演奏家たちがまさに演奏しようとした時に、作曲家たちが示すべきことが無論のことであった。

b) Movement

今日の tempo marks は、速度を示すために用いられている。それは、演奏者にある作品が slow (ゆっくり) か或は fast (はやく) かで演奏されるべきかを知らせるものである。テンポの変化は、速度だけに関係しているし、また、その音価 (the value of the notes) によって影響されないものである。その音価には、遅い或は速いテンポの中に同じものがある。バハは、Adagio, Largo, Andante, Allegro, Presto のようなイタリア語を知っているが、時折用いているが、楽曲の速度を表わすためには用いなかった。バハは、まだテンポは拍子記号と音符内容 (note-content) によって示す古いシステムに従っていた。速さ (テンポ) を示すもっとも重要な手がかりは、もっとも短い音符或は、¹³速い音符 (fast note)、一以後はこう呼ぶことにする一にある。4分音符 (time-units), 8分音符, 16分音符 (fast note) からなる一つの音符内容 (note-contents) は、おそいテンポ (slow movement) を示した。また、16分音符 (fast note) を除いた4分音符 (time-units) と8分音符だけの音符内容の場合は、速いテンポ (fast movement) を示す。このことによって8分音符は、速い音符 (fast notes) として、遅いテンポ (slow time) のときの16分音符のように演奏された。それゆえに、はやいテンポ (fast movement) は、おそいテンポ (slow mov.) の2倍の速さになり、また逆も同様となる⁽¹⁴⁾。しかも、バハが拍子記号と音符内容によって相当の速度を示して以来、それは次のように見ることができる。テンポの変化は、音符の内容と16分音符が除かれている時、このテンポ (mov.) は、確かにより速い、がしかし常に2倍の速さでなかった。slow と fast テンポ (mov.) の両者は、stress の同一の数をもっているが、遅いテンポ (slow mov.) の場合には、stress は、自然にまびかれた。

(註13) F. Rothschild, Stress and Mov. 1966 の Introduction. また楽譜の Edition については、Thurston Dart, The Interpretation of Music 1954 (1967), Hutchingson Univ Library London, p. 18~28 The editors task (楽譜の編集者の仕事), 奥田恵二訳, (p. 21~37) 昭45.音楽新書(音楽文友社刊)を参照していただくといかに編集の仕事が重要であるかよくわかる。また Czerny, Riemann などの解釈に疑問がわく。

(註14) Stress とは、Rhythmic pattern を形成するためのものであること。

(註15) これは、定量記譜法で tactus が、B. S. M. となり、現代譜法では Sm. に移っていったことに関係があるようで、とくに白符定量譜のプロポルティオの考え方に関係があるように思われる。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

それぞれの拍子記号は、1つの遅いテンポか1つの速いテンポかを示すことができた。ただ、次の time-units として16分音符をもったすべての拍子記号 $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{18}{16}$, $\frac{24}{16}$ は、速いテンポ (fast mov.) を示すのみであるので除外する。

$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ の拍子記号において、fast note として16分音符をもち time-units としての4分音符は、おそいテンポ (slow mov.) を示す。

$\frac{3}{2}$ の拍子記号において fast note として8分音符をもち、time-units としての2分音符は slow mov. を示す。

$\frac{3}{8}$ の拍子記号において、fast note として32分音符をもち、time-units としての8分音符は、slow mov. を示す。

$\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ の拍子記号において、6つの16分音符のグループのそれぞれに1つの stress があり、fast note として16分音符があり、time-units としての8分音符は、slow mov. を示すか或は、中位いの速さ (こちらの方がよいが) を示す。

$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ の拍子記号において fast note として8分音符があり、time-units としての4分音符は、速いテンポ (fast mov.) を示す。この音価 (The value of notes) は、

$\mathbf{C}(\mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P}$ が $\mathbf{C}(\mathbf{P} \mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P}$ と等しく減少される。

$\frac{3}{2}$ の拍子記号において、fast note として4分音符があり、time-units としての2分音符は、fast mov. を示す。この音価は、 $(\mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P}$ が $\frac{3}{2} (\mathbf{P} \mathbf{P} \mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P} = \mathbf{C}(\mathbf{P} \mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P}$ と等しく減少する。

$\frac{3}{8}$ の拍子記号において、fast note として16分音符があり、time-units としての8分音符は、fast mov. を示す。ここでの音符は、それらの普通の音価を保っている。



$$\frac{3}{8} (\mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P} = \mathbf{C}(\mathbf{P} \mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P}$$

$\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ として、もし8分音符が、time-units と fast notes の両者であれば、fast mov. が示される。そして、音価は減少する。

$$\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8} (\mathbf{P}) \mathbf{P} = \frac{6}{8} (\mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P} = \mathbf{C}(\mathbf{P} \mathbf{P} \mathbf{P}) \mathbf{P}$$

$\frac{6}{8}$ と $\frac{12}{8}$ 拍子の fast と中位いの速さとの解釈の重要な区別は、グルーピングにある。 $\frac{6}{8}$ 拍子の fast mov. では、中位いの速さの解釈においての16分音符と同様に演奏される6つの8分音符が、3つずつの2つのグループに分けられ、一方の中位の速さでは、6つの16分音符が、2つずつの3つのグループに分けられている。⁽¹⁶⁾

(註16)

fast mov. 
 moderately fast mov. 

c) Alla Breve Time [ϕ , 2, Alla Breve C, Alla Breve ϕ \sharp] について

ϕ と 2 のこの 2 つの拍子記号 (2 分音符が time-units としている) は、17 世紀にはしばしば用いられた。その時代はこれが一般的なものであった。このシステムは、あとで S. (全音符) によって置き換えられた。しかし、この 2 つの拍子記号は、新しいシステムによって保持された。今日の ϕ は、音符が、普通の速さ Common time (C ρ ρ ρ) の同一の音符の 2 倍の速さで演奏されたことを意味している。しかしながら、バッハ時代には、 ϕ の意味は異なっているが同じ結果ではある。バッハと彼以前の人たちは、音価によって考えていたのであって、速度によって考えてはいなかった。C 或は 2 の音価が、一度減少され、 ϕ と 2 の拍子記号における time-units としての 2 分音符は、C の拍子記号の time-units としての 4 分音符のように解釈されたとそこから学んだ。しかしながら、もし、音符内容が、16 分音符を含んでいたならば、速度は、C (ρ ρ ρ) の slow のものよりも少しだけ速いのであった。

$$2, \phi (\rho \rho \rho) \rho = C (\rho \rho \rho) \rho \cdot 2, \phi (\rho \rho \rho \rho) \rho = \text{slightly faster than } C (\rho \rho \rho) \rho$$

ϕ と 2 の音価の減少に加えて、バッハは、また次の拍子記号におこる二重減少 (diminution of diminution) を用いた。すなわち Alla Breve C, Alla breve ϕ , \sharp 。この二重減少の意味は、これらの拍子記号における音価が、2 倍に減少され、そしてここから全音符 (S.) が、4 分音符の音価をもつという単純なものである。

$$\sharp, \text{Alla Breve } C (\circ \rho \rho) \circ = C (\rho \rho \rho) \rho$$

$$\text{Alla Breve } \phi (\text{H} \circ \rho \rho) \circ = C (\rho \rho \rho) \rho$$

この Alla Breve C の拍子記号は、今日では不適當なように見える。Alla Breve C は、恐らく全音符 (S.) によるシステムによって用いられ、Alla Breve ϕ は、しばしば 2 全音符 (B.) のシステムに起こっていた。しかし、もし、8 分音符か 16 分音符をもった小節か楽節があれば、テンポ (mov.) は、ゆっくりになる。

バッハは、二重減少 (double diminution) の拍子記号を出版数或は、初期に複写されたと考えられている楽譜数より多く用いている。この拍子記号は、1800 年になる前に廃止され、これらの意味はすたれた。




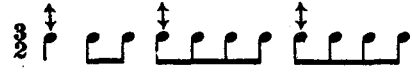
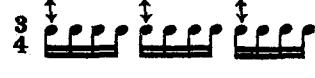


バッハの自筆とみなされている自筆譜の多くは、実際にギャラント・スタイル (Style Galant) の時代に始まるコピーである。たとえその筆蹟が、J. S. バッハのものとは多くの類似点があったとしても。バッハによって本当にかゝれた手写譜かどうかについての最終的判定は、記譜法の根拠にもとづくべきであって、筆蹟のそれにもとづくべきではない。すなわち、これを決定

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

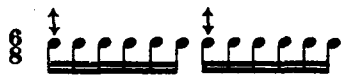

する要素は、その記譜法が古い伝統 (Old Tradition) に属しているか或いは、Style Galant に属しているかにある。

d) J. S. バッハによって用いられた拍子記号による Stress and Movement

次の表 1 は、Stress と Time-Unit と Mov. の関係である。

(表 1) SLOW MOVEMENT	
	TIME-UNIT
	$C \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$\frac{2}{4} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$C \text{ } \uparrow = \text{slightly faster than } C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$\frac{3}{2} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$\frac{3}{4} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$\frac{6}{4} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$\frac{3}{8} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$

MODERATELY FAST MOVEMENT

	TIME-UNIT
	$\frac{6}{8} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$\frac{9}{8} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$
	$\frac{12}{8} \text{ } \uparrow = C (\text{ } \uparrow \text{ } \uparrow \text{ } \uparrow) \text{ } \uparrow$

(註17) この考えは、賛成できかねる。最近のバッハ研究、とくに新バッハ全集 (NBA) 出版にあたっては、筆蹟の鑑定や楽譜の五線紙のすかし模様などから根本的に資料を検討して、真のバッハの作品とわかってから出版されているのである。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

次にあげる表2は、さきの表1をメトロノームによって今まで記述してきた記号の速度をかなり正確に指したものである。時計の振り子とか人間の脈搏によって速度を測定する昔の試みの結果を、メトロノームのマーク（記号）の選択に考慮してきた。それぞれの速さに対して2つの数字が、示されているのは、速度のもっとも遅い、またもっとも速い限度に対してである。たとえば、次のように、すべての *slow mov.* は、メトロノームのマーク 40—60 をもっている。MM40は、今日の *Adagio* にあたり、MM60は今日の *Andante* になり、両者は *slow mov.* のグループに属している。

(表2)

Slow Movement

$$C(\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{2}{4}(\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{3}{2}(\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩} = \text{MM 40-60}$$

$$\frac{3}{4}(\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{6}{4}(\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{3}{8}(\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩} = \text{MM 40-60}$$

Moderately Fast Movement

$$\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}, (\text{♩} \text{♩})\text{♩} \quad \text{♩} = \text{MM 80-120}$$

Fast Movement

$$C(\text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{2}{4}(\text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{3}{2}(\text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{3}{4}(\text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{6}{4}(\text{♩} \text{♩})\text{♩}, \frac{3}{8}(\text{♩} \text{♩})\text{♩} = \text{MM 80-120}$$

$$\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8} (\text{♩})\text{♩} \quad \text{♩} = \text{MM 160-240}$$

Alla Breve Movements

$$2, \text{♩}(\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩} \quad \text{♩} = \text{MM 40-60}$$

$$\text{♩}, \text{Alla Breve } C, \text{Alla Breve } \text{♩} (\text{♩} \text{♩} \text{♩})\text{♩} \quad \text{♩} = \text{MM 40-60}$$

$$\frac{3}{18}, \frac{6}{16}, \frac{12}{16}, \frac{18}{16}, \frac{24}{16} (\text{♩})\text{♩} \quad \text{♩} = \text{MM 160-240}$$

これまで、普通の、或は減少された音価の音符だけを論じてきた。しかし、バッハの記譜法では、拡大されるべき音価をもった音符がある。これは、16分音符よりさらに短いすべての音符すなわち、32分音符、64分音符 etc. …, に適用している。ただし、これらは、装飾音 (ornamentation) として意図されていないことである。この場合、これらの音価は拡大され

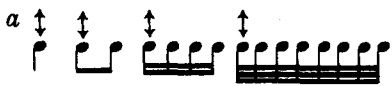


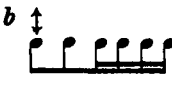

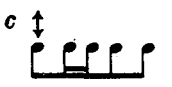
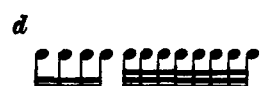

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

たのでなくて、それらは、それらの記譜されたように解釈された。音楽の解釈の今日の概念に全く矛盾している音価の拡大 (augmentation) は、非常に古い起源をもつものであり、バハ時代以前にも知られ、適用されていた。Nicolas Gigault (1624~c.1707) は、自分の<オルガン音楽のため本 Livre de Musique de l'Orgue>の序文に次のことが書かれている。

「いくつかの符尾をもった音符 (連桁) があっても、こわがる必要はない。というのは、あなたはそれらが、ちょうど16分音符であるかのようにみなせばよい。」

そして、事実には、この Gigault の本のあとに、5本かそれ以上の符尾をもった音符がみられる。この音符は、もし⁽¹⁸⁾16分音符、のように演奏されなければ、演奏不可能なものである。この音符の速さは、普通には、それらの音符のある time-units に対してのみ適当されるのであって、全小節にわたって適用されるのではない。いうまでもないがその作品の全体に対しても同様のことである。

次の表3がその解釈を示す。

(表3)	Notation	Rendering
		
		
		
		

拍子記号によって示されたこのリズム音型 (rhythmic pattern) は、音価の変化によって影響されるのではない。

32分音符とそれより更に小さな音符を演奏する時、次の規則が思いだされるべきである。すなわち、time-units の最初の部分は、その本来の音価によって示めされたものよりいくぶん長めに考えられるべきであり、第2の部分は、いくぶん速めに演奏されるべきだろう。

e) 拍子記号の複合について

複合 (combined) された拍子記号は、17世紀には、まれではなかった。バハのスコア (楽譜) にもまだ現われている。複合或は二重拍子記号 (dual time signature) は、C か或は

(註18) この年代は、MGGによると、1624か1625年にパリーで生れ、1707年8月20日に同地で死となっている。

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

♩か付加されるものである。もっともしばしば、C、或はCは $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 或は $\frac{12}{8}$ と結ばれている。けれども他の拍子記号もまたC或は♩と結合することもある。このCは、fast mov. を示す記号に対してのみ付加され、♩は、slow mov. を示すものに対して付加される。この二重拍子記号の目的は、拍子記号の特徴に対して、Cか或は♩のどちらかの特徴を付加するためである。たとえば、Cが $\frac{6}{8}$ の前にあるときは、この拍子記号のfastの解釈がslowとなり、slow $\frac{6}{8}$ のstressの数をもつのである。一方、もし、♩がslow mov. の拍子記号に加えられれば、反対の効果となり、テンポ (mov.) は、fast mov. のリズム音型を伴って速いものになる。たとえば、次の表4のようになる。

(表4)

$\frac{6}{8}$ ↑	↑	$\frac{6}{8}$ (♩) ♩	= $\frac{6}{8}$ (♩ ♩) ♩ = C (♩ ♩ ♩) ♩
C $\frac{6}{8}$ ↑	↑	C $\frac{6}{8}$ (♩) ♩	= $\frac{6}{8}$ (♩ ♩) ♩ = C (♩ ♩ ♩) ♩
$\frac{12}{8}$ ↑	↑	$\frac{12}{8}$ (♩ ♩) ♩ = C (♩ ♩ ♩) ♩	↑
♩ $\frac{12}{8}$ ↑	↑	♩ $\frac{12}{8}$ (♩ ♩) ♩ = slightly faster than C (♩ ♩ ♩) ♩	↑

f) イタリア語による速度標語について⁽¹⁹⁾

バッハの記譜法では、各々の拍子記号と音符内容はある特定の stress の配置のみを示すことができた。この規則 (rule) は、17世紀初頭においては、これらの制限をはずそうとしていた作曲家たちに限られていた。イタリアは、拍子記号の厳格な規則よりもある一定の標語を導入した最初の国であった。これは、かなりの音楽家たちによく使われた。この最初に用いられた標語は、Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto であった。それらは、実際は今日の主な速度標語でもある。

i) Largo

すでに述べたように、time-unit の第1の部分は、stress される。すなわち、第2の部分に付加された stress はどんな拍子記号によっても示めされえない。同じように第2の部分に stress を表わそうとするために、このイタリア語、Largo が選ばれた。さて、Largo は、音符内容によって示されるような速度の変化を伴わずに、増加された stress の数を示すのであった。次の表5は、その例である。



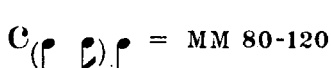
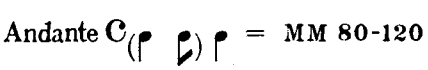
(註19) Italian Terms (イタリア語) による速度標語としたが、これは、今日の速度標語とは多少異なっていることを指摘しておく。

Adagio と Grave の標語をもった他のすべての拍子記号は、同様の方法で解釈されたい。

iii) Andante

もし作曲家が、“walking with even step”と呼んでいるような、均一に演奏される time-units を望む場合には、Andante という標語を用いたのだった。Andante の stress は、不明瞭にされ、特に伴奏された声部の音符は、均一に演奏されたが、他の各々の部分とはよく分離されていた。この書物での Andante のための記号は $\text{---}\rightarrow$ とする。Largo と同様 Andante は、音符内容によって示されたテンポ (mov.) の変化はなかった。それは、他の拍子記号と同様に C (common time) を付加することができた。それは、常に “walking with even step” と同じ特徴を示している。次の表 7 は、その例である。


(表 7)


	
	
	
	

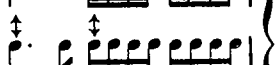
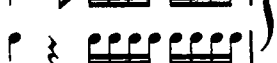
iv) Allegro


バッハの記譜法では、stress の数が拍子記号或は音符内容の変化によって減少させえたことをすでにこの書物の初めに述べた。しかしながら、もし、作曲家が、拍子記号とか音符内容のどちらかを変化させることなしに stress の数を減少させたければ Allegro の標語を使用すればよい。Allegro という言葉の本来の意味は、楽しい (gay か merry) であった。もし、全曲に或は、その一部分に Allegro と標示されていれば、この気分が表現されねばならない。Allegro が stress の減少数を示すこの方法は、付随している声部の最初の小節の構造にある。すなわち、たとえば、楽譜が単声で開始されていたとしても、その最初の小節がそれを決定する。もし、Allegro か或は同じ効果をもつ Vivace の第 1 小節が、2 分音符か付点 4 分音符をもって始まるか、第 2 の time-units に休符をもっているならば、stress の減少数は、全体の楽譜に対して示される。また最初の小節が、第 2 の time-units による stress を認めるならば、残された stress の数は変化しない。Largo と Andante、また Allegro と Vivace と同様に、これらは音符内容によって示めされたようなテンポ (mov.) の作用をもたない。次の表 8 は、Allegro の標語のつけられた例である。




(表 8)

For example: C  = MM 40-60

Allegro C  | Allegro C (♩ ♪ ♫) ♩ = MM 40-60

Allegro C  }
 Allegro C  }
 Allegro C  } } Allegro C (♩ ♪ ♫) ♩ = MM 40-60

Allegro C  | Allegro C (♩ ♪) ♩ = MM 80-120

Allegro C  }
 Allegro C  }
 Allegro C  } } Allegro C (♩ ♪) ♩ = MM 80-120

Allegro 或は Vivace の標語をもった他のすべての拍子記号は、同様な方法で解釈されるとよい。

v) Presto

イタリアでの Presto においては、拍子記号によって示めされた様な stress の数を変更することはなかった。しかし、それは音符内容の速さの 2 倍の速さを示していた。

他の国での Presto は、両方であった。すなわち、stress の数を減少させたし、速度を 2 倍にした。

次の表 9 は、In Italy Presto と In other countries Presto の例である。

(表 9)

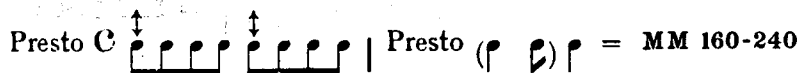
Italian Presto

C  | C (♩ ♪ ♫) ♩ = MM 40-60

Presto C  | Presto C (♩ ♪ ♫) ♩ = MM 80-120

Presto C  | Presto C (♩ ♪) ♩ = MM 160-240

Presto in countries not influenced by the Italian style



Presto の標語をもつ他のすべての拍子記号は同様の方法によって解釈されるとよい。

以上は、Rothschild, <Stress and Movement...> P.7~19 を殆んどそのままの引用である。Rothschild は、バッハの記譜法の特徴によってその作品のテンポをみつける方法を歴史的にうらづけ資料をちらつかせながら、論述してきたのである。彼は、この Rule の論拠になる文献を A Handbook to the performance of The 48 Prelude & Fugues of J. S. Bach according to the Rules of the Old Tradition の中に載せている。次にその主なものを紹介しておく。




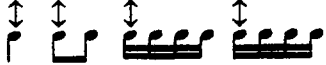









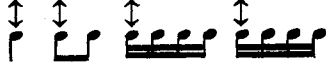
Rule of Interpretation の根拠

- 1) Muzio Clementi (1752-1832) : Vollständigste Klavierschule (ca. 1826)
- 2) Karl Czerny (1791-1857) : Pianoforte School (1839)
- 3) Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) : Anleitung zum Klavierspielen (1755) Berlin.
- 4) Daniel Gofflod Türk (1756-1813) : Klavierschule (1789).
- 5) C. P. E. Bach (1714-1788) : Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1753-1762).
- 6) J. J. Rousseau (1712-1778) : Dictionnaire de Musique (1767).
- 7) J. G. Albrechtsberger (1736-1809) : Grundliche Anweisung zur Komposition (1790).
- 8) J. J. Quantz (1697-1773) : Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen (1752).
- 9) Arnold Dolmetsch (1858-1940) : The Interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth Centures (1915/New ed. 1944).
- 10) Nicolas Gigault (c. 1624/25-1707) : Livre de Musique de L'Orgue (1685/新版1903).
- 11) J. D. Heinichen (1683-1729) : Der Generalbass in der Musik (1728).

次の表10, 11 (この書物の P.25~115) は、J. S. Bach の主な作品の markings, rhythmic patterns, basic Tempiを示している。表10は、その中の1ページ (インヴェンション (2声) のNo.1~7) である。また表11にあるものが、バッハの主要な作品であるが、表10のように全部 (全楽章にわたって) の stress and Movement as indicated by Bach's Marking が掲載されている。今後バッハの作品を演奏される方は、この書物を一読されることを希望する次第である。

(表10)

STRESS AND MOVEMENT

MARKINGS	COMBINATION OF NOTE VALUES	RHYTHMIC PATTERN	MOVEMENT IN RELATIONSHIP TO C (♩ ♪ ♫) (40-60 mm) ♩ = mm 40-60 ♪ = mm 80-120 ♫ = mm 160-240
FIFTEEN INVENTIONS IN TWO PARTS			
Invention I—C major C			C ♩ = C ♩
Invention II—C minor C			C ♩ ♪ ♫ = C ♩ ♪ ♫
21 Invention III—D major 3/8			3/8 ♩ ♫ = C ♩ ♫
Invention IV—D minor 3/8			3/8 ♩ = C ♩
Invention V—E flat major C			C ♩ ♪ ♫ = C ♩ ♪ ♫
Invention VI—E major 3/8			3/8 ♩ ♫ = C ♩ ♫
Invention VII—E minor C			C ♩ ♪ ♫ = C ♩ ♪ ♫

(表11) TIME SIGNATURES AND MARKS

Clavier

- 15 Inventions in Two Parts.
- 15 Inventions in Three Parts.
- 6 French Suites.
- 6 English Suites.
- Klavierübung :
 - Part I—6 Partitas:
 - Part II—1 Concerto (Italian Concerto), 1 Partita.
 - Part III—4 Duette.
 - Part IV—Aria with 30 Variations (Goldberg Variations)
- Toccatà in F sharp minor.
- Toccatà in C minor.
- Fugue in A minor.
- Chromatic Fantasia and Fugue.
- The Well-Tempered Clavier.
 - Part I—Part II.

Violin

- 3 Sonatas and 3 Partitas for Violin Solo.
- 6 Sonatas for Clavier and Violin.
- Suite in A major for Clavier and Violin.
- Concerto in A minor.
- Concerto in E major.
- Concerto in D minor for Two Violins.

Violoncello

- 6 Suites for Violoncello Solo.

Organ

- 6 Preludes and Fugues—1st Series.
- 6 Preludes and Fugues—2nd Series.
- 6 Preludes and Fugues—3rd Series.
- 3 Toccatas.
- 1 Passacaglia.

Orchestra





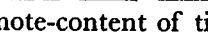



- 6 Brandenburg Concerti.

Chorus and Orchestra


- Saint John Passion.
- Mass in B minor.
- Saint Matthew Passion.
- Christmas Oratorio.

最後にF. Rothschild が行なった平均律クラヴィーア曲集 I, 第 8 番, 前奏曲, 変ホ短調に
 対する解釈を原文のまま紹介して本稿を終えることにする。〔譜例 6〕を参照されながら以下
 を一読されたい。

The Interpretation of Prelude VIII in E flat minor from the Well-Tempered Clavier, Part I

The time signature is $\frac{3}{2}$ and the note-content: . In
 the bars with a note-content of  or 
 or  each time-unit is stressed. In the
 bars with a note-content of time-units only, that is , the first
 and third time-units are stressed. The basic movement is ; bars
 with  have a faster movement and bars with
 have a slower movement than the
 basic one.

The semiquavers in $\frac{3}{2}$ time should be treated like the demisemiquavers
 in C Common time (which means that the semiquavers are subjected to
 the same conventions as are the demisemiquavers in C Common time).

- Bar 1. Stresses on the first and third time-units. The first time-unit is
 slightly faster than the basic movement (); the second
 and third time-units should be rendered in the basic movement.
- Bar 2. Stresses and movement as in bar 1.
- Bar 3. The first time-unit is slightly faster than the basic movement, the
 second time-unit is in the basic movement. The third time-unit
 is slightly slower than the basic movement. Changes of movement
 must not be too pronounced.
- Bar 4. Basic movement throughout the bar. All time-units are stressed.
 It is advisable to make a brief break between the first and second
 time-units in order to mark the end of the phrase and the beginning
 of the accompaniment.
- Bar 5. Stresses as in bar 1; movement as in bar 1, except for the second
 time-unit which should be slightly slower than the basic movement.
- Bar 6. Stresses and movement as in bar 1.
- Bar 7. Stresses and movement as in bar 5.
- Bar 8. The same rendering as in bar 4.
- Bar 9. Stresses on the first and third time-units. The movement of the
 first time-unit as in bar 1; time-units with semiquavers slightly
 slower than the basic movement.
- Bar 10. The same rendering as bar 4.
- Bar 11. The same rendering as bar 9.
- Bar 12. All time-units are stressed. The first time-unit is in the basic
 movement; the second and third time-units are slightly slower.
 In the third time-unit the stress is shifted from the first semiquaver
 to the quaver which forms a pronounced dissonance with the










- minim in the left hand.
- Bar 13. All time-units are stressed and are slower than the basic movement (♩ ♪ ♫).
- Bar 14. Stresses on all time-units. The first time-unit is slightly slower than the second and third, which are in the basic movement.
- Bar 15. Stresses on all time-units. The first two time-units are slower than the basic movement and the third time-unit is in the basic movement.
- Bar 16. All time-units are stressed and in the basic movement.
- Bar 17. Stresses on all time-units; the first and third time-units are in the basic movement, the second time-unit is slightly slower.
- Bar 18. Stresses on all time-units; the first and second time-units are in the basic movement, the third is slightly slower.
- Bar 19. Stresses and movement as in bar 14.
- Bars 20, 21, 22, 23, 24. Stresses and movement as in bar 16.
- Bar 25. Stresses on the first and third time-units. The movement of the first time-unit is faster than the basic movement, the second and third time-units slower.
- Bars 26, 27. Stresses and movement as in bar 16.
- Bar 28. Stresses on all time-units; the first and third time-units are in the basic movement, the second is somewhat faster.
- Bar 29. Stresses on first and second time-units; the first time-unit is slower than the basic movement, the second time-unit less slow and the third is in the basic movement.
- Bars 30, 31. Stresses and movement as in bar 7.
- Bar 32. Stresses on the first and third time-units; the first time-unit is faster and the second and third time-units slower than the basic movement.
- Bars 33, 34. Stresses and movement as in bar 32.
- Bar 35. Stresses on the first and second time-units; the semiquavers should be rendered rubato.
- Bar 36. All time-units are stressed and in the basic movement. The rendering of the two voices in the right hand is as follows:



- Bars 37, 38. Stresses and movement as in bar 32.
- Bar 39. All time-units are stressed and in the basic movement.

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

〔図 1〕

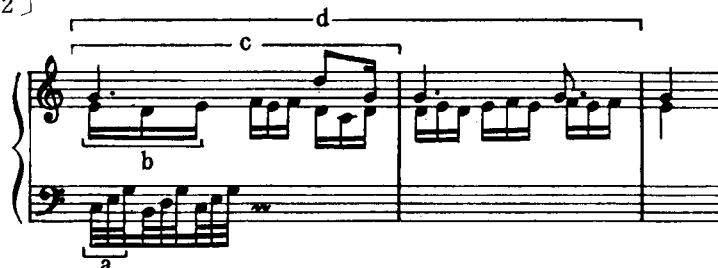
Mensuration	Meter	Transcription of notes	Example
			
C [2, 2]	$\frac{2}{4}$		
C [2, 3]	$\frac{6}{8}$		
O [3, 2]	$\frac{3}{4}$		
⊙ [3, 3]	$\frac{9}{8}$		

〔譜例 1〕



Pisador; Libro de musica
de vihuela (1552) より
Pavana myllana

〔譜例 2〕



- (a) three thirty-second-notes to a sixteenth: *prolatio perfecta*
 (b) three sixteenths to an eighth: *tempus perfectum*
 (c) three eighths (beats) to a measure: *modus perfectus*
 (d) two measures to a phrase: *maximodus imperfectus*

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

〔譜例 3〕

J. S. Bach

〔譜例 4〕

SONATE

J. Haydn

Allegro con brio.

〔譜例 5〕

A. $\text{♩} \diamond \text{♩} \text{♩} \diamond = \frac{2}{4}$ t. t. $\text{♩} \text{♩} | \text{♩}$

B. $\text{C} \diamond \text{♩} \text{♩} \diamond = \frac{2}{4}$ t. t. t. t. t. t. $\text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} |$

[譜例 6]

PRÆLUDIUM VIII.

The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece is marked with various tempo and performance instructions:

- System 1: Starts with a "brief break" annotation above the staff.
- System 2: Includes the instruction "ゆつくり" (Ad libitum) in both staves.
- System 3: Includes the instruction "いくぶんゆつくり" (Moderato) in both staves.
- System 4: Includes the instruction "いくぶんゆつくり" in the treble staff and "ゆつくり" in the bass staff.
- System 5: Includes the instruction "ゆつくり" in the bass staff.
- System 6: Includes the instruction "ゆつくり" in the treble staff.

Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated below the staves. The piece concludes with the signature "H. W. XIV." and a bracket pointing to the final measure, labeled "第16小節と" (Measure 16 and).

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

同様に

はやく ゆっくり

25

はやく おそくなく

30

はやく

第32小節と同様に

rubato

35

第32小節

と同様

40

B.W. XIV.

J. S. Bach の作品における拍子記号とテンポについて

〔参考文献〕

- Fritz Rothschild, *The Lost Tradition in Music Rhythm and Tempo in J.S. Bach's Time* 1953, London
- F. Rothschild, *A Handbook to The Performance of The 48 Preludes and Fugues of J. S. Bach According to the Rules of The Old Tradition Book I. 1-24* 1955, London.
- F. Rothschild, *Stress and Movement in the Works of J. S. Bach*, 1966, London.
- Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of The Music of XVII th & XVIII th Centuries* 1946 (Carl F. Dolmetsch) London (Novello) .
17・18世紀の演奏解釈、浅妻文樹訳、昭41、音楽之友社刊
- Th. Dart, *The Interpretation of Music 1954/1967* London
音楽の解釈、奥田恵二訳、昭42、音楽之友社刊（音楽新書）
- Frederick Dorian, *The History of Music in Performance The Art of Musical Interpretation from Renaissance to our Day 1942/1966* (Norton Ed.)
演奏の歴史、福田昌作・藤本黎時 共訳 昭39、音楽之友社刊
- Curt Sachs, *Rhythm and Tempo A Study in Music History*, 1953 (Norton)
- Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach* 1947 (Norton) .
- Grosvenor W. Cooper & Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* 1960
The University of Chicago Press Chicago & London
音楽のリズム構造、徳丸吉彦訳 昭43、音楽之友社刊
- Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600, 1942/1961* (Fifth edition Revised and With Commentary), The Mediaeval Academy of America Cambridge, Massachusetts.
(1962...Die Notation der Polyphonen Musik 900-100, Breitkopf, Leipzig...ドイツ語版)

〔Dictionary〕

- Harvard Dictionary of Music 2nd Edition 1969 Editor W. Apel.
- 標準音楽辞典（音楽之友社刊）
- 音楽辞典（平凡社刊）
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1947～) M. G. G. (Barnreiter) Herausgeber F. Blume.