

J.S.BACH/F.BRÜGGEN

SUITES I~III

FOR VIOLONCELLO SOLO

arranged for

ALTO RECORDER SOLO

アルト・リコーダーのための

バッハ無伴奏チェロ組曲 I~III

F.ブリュッヘン——編曲

Copyright 1973

by ZEN-ON Music Company Ltd.

Tokyo, Japan.

International Copyright Secured

All Right Reserved.

全音楽譜出版社

PREFACE

まえがき

The present arrangement of Johann Sebastian Bach's famous Suites for Violoncello Solo adds one more to the many made since the 19th Century, for all kinds of instruments, from cello and piano

この J. S. バッハの有名な無伴奏チェロ組曲は、19 世紀以来おこなわれてきた数多くの編曲——チェロとピアノのためのものからギターにまでおよんでいる——に更に一編を加えるものである。

Poco Vivo
saltand

FRIEDRICH GRÜTZMACHER, 1903

pfz

to guitar.

JOHN W. DUARTE, 1964

This time the arrangement - of Suites I, II and III only - is for solo alto recorder. I admit that the two ostensible reasons which have evidently inspired almost all of my predecessors in this field are fully present again: (1) to establish superb music for an instrument which is not blessed with a large solo repertoire of particularly high quality, and (2) to gratify a certain romantic desire for what one could call "super-instrumentalism," - not to be confused with true virtuosity. However, it is this true virtuosity, the combination of intelligence of mind and mastery of instrumental technique, which is a *conditio sine qua non* for the proper performance of Bach's Suites. Additionally, then, we might from time to time, like apprentices in the early painter's studio, be urged to perform after master-models, in search of virtuosity in the good sense.

Bach composed at least five of his "6 Suites a Violoncello Solo senza Basso" during his period as *Kapellmeister* in Cöthen (1717-1723). His 6 Partitas and Sonatas for violin solo were also composed there, in 1720. Unlike these violin works, of which we have one of the most beautiful autographs in existence, the Suites for cello have come

今回は、組曲第1番、第2番、第3番の3曲だけで、アルト・リコーダー独奏のためのものである。

これまでに、こういった編曲を試みてきた先輩達が感じたであろう2つの表面的な理由を、今回も認めることができよう。すなわち、1. あまり良質の独奏曲にめぐまれているとはいえない楽器のために、優れた楽曲を提供すること。2. "超技巧的演奏法"とでも呼ばれるものにたいする、ロマンティックなあこがれを充足させる、ということである。この超技巧的演奏は、本当の意味での妙技と混同されてはならない。もっとも、知性と演奏技術の組み合わせによって生ずる妙技が、バッハの組曲を演奏するには必須条件として要求されるのである。つけ加えるなら、われわれは、良い趣味の妙技を求めて、ときどきは昔の画家の工房における徒弟のように、手本を模倣する必要もあろう。

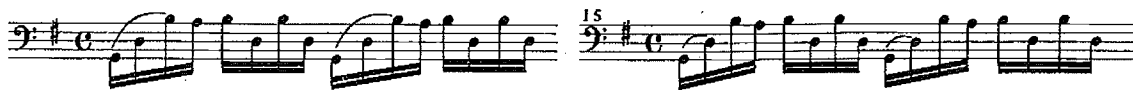
バッハは、彼の"チェロのための無伴奏組曲6曲"のうちの少くとも5曲をケーテンの宮廷楽長時代(1717-1723)に作曲している。彼の無伴奏バイオリンのためのパルティータとソナタ6曲もケーテンで1720年に作られている。最も美しいバッハ自身の手稿譜の1つに数えられるものが残されているこれらのバイオリン曲と異なりチェロ組曲は、バッハの同時代人2人の手による手稿譜のみが現存している。その2人は、1721年に結婚したバッハの2度目の妻アンナ・マグダレ

down to us only in two handwritten copies by people who were close to Bach during his lifetime: Anna Magdalena Bach, his second wife whom he married in 1721 (could the Suites thus be dated 1721–1723?) and Johann Peter Kellner, an organist whom Bach visited once. A later copy, by Westphal, bears a great number of stylistic differences and may therefore be disregarded. This edition is closely based on the two manuscripts by Anna Magdalena Bach and Kellner. An excellent *Urtext* edition, following the same manuscripts, has been prepared by August Wenzinger and published by Barenreiter in 1971. His edition, of course, is for cello and contains the complete 6 Suites. Any recorder player who takes a serious interest in the Suites should turn either to this *Urtext* edition or to a facsimile edition of Anna Magdalena Bach's copy (J.S. Bach, 6 Suites for Violoncello Solo, Ed. Reinhardt, München/Basel).

My aim has been to retain as many of the actual notes of the original text as possible. This text (being almost identical with the one by Anna Magdalena Bach, and Kellner's serving for obvious corrections) can always be traced back through the editor's notes at the end of each Suite. Being an idiomatic arrangement for recorder, however, the policy for this edition as to articulation signs has been slightly different. Both manuscripts, even Anna Magdalena Bach's copy, are very inconsistent and careless with respect to slurrings, and any modern editor must make many decisions on his own authority, even if his edition is for the cello. But since in a version for recorder many of the slurs seem impracticable anyway, I have only kept those slurs which could be transposed to the recorder without running into situations which, in my opinion, do not correspond with the esthetics and the technical nature of the recorder of Bach's time, and struck or changed them whenever these situations arose. Unlike the notes, these changes have not been accounted for in order to avoid a messy appearance. In doing this I can only hope that the reader will find the picture satisfactory. A few disputable cases might need some clarification. For instance, in I Prelude bar 1ff, I was in doubt whether to apply the original slur over the first three sixteenth notes at the beginning and middle or to alter it into a slur over two notes, eliminating the acoustically disagreeable shift from the first into the second register, but introducing a stylistic anomaly.

ーナ・バッハ（この事から、作曲年代を1721～23年と推定できるのではないかと、バッハが1度訪ねているオルガン奏者、ヨハン・ペーター・ケルナーである。その後ウエストファールの手によって書かれたものは、様式的な矛盾が多く、無視して差し支えなからう。今回の編曲は、このアンナ・マグダレーナ・バッハとケルナーの譜を底本としている。同じ手稿譜をもとにした、優れた原典版が、アウグスト・ヴェンツィンガーによって編纂され、1971年にベーレンライターから出版されている。この版は当然のことながらチェロのためのものであって、全6曲を収めている。この組曲に深く興味を覚えるリコーダー演奏家は、この原典版あるいはアンナ・マグダレーナ・バッハの手稿譜のファクシミリ版 (J.S. Bach, 6 suites for Violoncello Solo, Ed. Reinhart, München/Basel) に目を向ける必要がある。

編曲にあたっては、できる限り原曲の音をそのまま残すことを意図した。原曲については（アンナ・マグダレーナ・バッハの譜とほとんど同じであり、明らかな誤りについてのみケルナー譜を引いている）各組曲の終わりにつけられた注によって照合できる。一方、リコーダーに適した編曲にするというために、アーティキュレーションの指示は、原典とはやや違った方針でおこなわれている。2つの手稿譜とも、アンナ・マグダレーナ・バッハのものでさえ、スラーについては、まことに統一を欠いており、現代の校訂者は、本来のチェロ譜の場合でも自分の判断で多くの決定を下さなければならなくなっている。しかし、リコーダーの場合には、多くのスラーが実際には演奏不可能であるといったこともあって、私が考える範囲でのバッハ時代のリコーダー演奏法と美学に反せず、リコーダーでも演奏できるスラーだけを残してある。音を変えた場合と違って、スラーの変更には注をつけていないが、これは譜面があまり混み入ったものになるのを避けるためである。こうした扱いが十分なものとして受け入れられることを希望している。ただ、いくつかの論のわかれる所については、いささかの説明を必要としよう。第1番のプレリュードの第1小節以下では、原譜のように頭とまんなかのはじめの3つの16分音符にスラーをかけるか、様式的には異様であってもリコーダーの第1音域から第2音域にうつるときの音の不連続をさけるために、2つの音符のみにスラーをかけるか迷わざるを得ない。



In other cases, as in I Allemande bar 14, where the change of register under a slur is not as persistent as in the previous example, no modification has been made. In some places I even have "improved" an articulation, i.e. freed it from the cage of 18th Century bowing rules (here essentially a down-bow at the beginning of each bar): I Gigue bar 28ff instead of the original .

Back to the actual notes. I have decided that one would lose too much if one were to eliminate the low e' as well as the high f'''-sharp, and so have kept them almost everywhere. They can be fingered e'=01234567♯ and f'''-sharp=♯13468 or in other ways. The figure 8 represents a partial or total closing of the hole at the end of the bore, and it seems practical to sit on a chair while playing in order to achieve these notes with the thigh, knee or leg - a technique which I am sure recorder players of the past applied every now and then, like their colleagues on other woodwind instruments.

In order to create a better translation from typical features of the cello (such as strong low notes) into typical features of the recorder (such as weak low notes) I have often transposed very low notes of the one instrument into very high notes of the other, surprised at how well the result reflected baroque composing and its close relationship with the *trompe-l'oeil*. This is true also, it seems, for the performance of the double stops and/or arpeggios. Although the recorder has no chance, of course, of equaling the real possibilities of the cello in this respect, it is very well possible to simulate the same effect by lengthening and shortening, darkening and lightening the sounds. The arpeggios should all go from bottom to top, and contain the variety to be expected in a baroque manner of performance. My proposal for playing them in III Sarabande is, e.g.:



他の場合、たとえば第1番のアルマン드의14小節目のように、スラーのかかった音が前例のように音域を変えないでも演奏可能な場合には、何の修正も加えてない。ある場合には、アーティキュレーションを“改正”している。たとえば、18世紀のボーイングのきまり(各小節とも下げ弓で始めること)から開放した第1番のジグの第28小節などで、 を と改めている。

音のことにもどって、下のe'と上のf'''シャープをとってしまうと、失うものが多すぎると判断した。したがって、ほとんどの場合これらの音は残してある。これらの音の指づかいとしてはe'=0 1 2 3 4 5 6 7 ♯ f'''シャープ=♯ 1 3 4 6 8 といった例があげられるし、他にも方法があろう。「8」はリコーダーの足部管の穴を部分的あるいは全体にふさぐことを表わしており、この方法は、椅子に座って、もも、ひざ、すねなどを使っておこなうのが实际的であり、これまでのリコーダー演奏家達が、クルムホルンの奏者の仲間と同じように、しばしばおこなってきたに相違ない技法のひとつである。

チェロの特徴(たとえば低音が大きい)をリコーダーの特徴(たとえば低音が小さい)に生かした移行をできるだけおこなうために、非常に低い音の部分を高い所に移転することを、いくつもおこなった。その結果が、バロック時代の作曲が、“模造”といかに深く関りあっていたかはっきり示すものになっていることにむしろ驚くほどである。同じようなことが、ダブルストップ、あるいはアルペジオの奏法についてもいえる。もちろんリコーダーはこうした点でチェロの持っているような可能性には欠けているが、音を長くすること、短くすること、あるいは明るくする、暗くする、といったことによって、同じような効果を真似ることが十分にできる。アルペジオを常に低音から高音に、そしてバロック時代の演奏法で慣習とされていた変化をつけるべきである。第3番のサラバンドの演奏法として次のようなものを提案する。

Notes marked with an x are my proposals for playing them with an alternative, mostly weaker sounding fingering. The main reasons for this are: (1) strong should be replaced by weak, and not by less strong (cf. the above); (2) to avoid a slurred register break (only upwards and only between the first and the second register), and; (3) to imitate the sound of an open string.

Although the compelling beauty of these Suites largely originates in the fact that Bach constantly "kept in touch" with the cello,

