

J.S. バッハの「フランス組曲第1番」における 恣意的装飾の可能性

Die mögliche Anwendung der willkürlichen Manieren
bei der Französischen Suite Nr.1 von J.S.Bach

佐藤千佳
SATO Chika

[**Zusammenfassung**] In der Barockzeit war es üblich, Musikstücke mit sogenannten „willkürlichen Manieren“ zu spielen. Nach der Theorie von *Daniel Gottlob Türk* (geboren 10. August 1750, gestorben 26. August 1813) sollten die Musiker solide Kenntnisse von der Harmonielehre, einen sehr gebildeten Musikgeschmack und eine gute Beurteilungskraft besitzen. Ferner sollten sie Virtuosität und Taktsicherheit mitbringen. Diese eben genannten „Fähigkeiten“ waren nach *Türks* Meinung die Grundvoraussetzungen, die ein Musiker erfüllen soll, wenn er ein Musikstück mit willkürlichen Manieren vortragen möchte. *Türk* nennt außerdem noch weitere acht Regeln, die ein Musiker erfüllen soll.

Bezogen auf die einzelnen Tanzstücke der ersten Französischen Suite von *J.S. Bach*, die ich selbst mehrfach in öffentlichen Konzerten auf dem Klavier und auch auf dem Cembalo vorgetragen habe, habe ich selbst die willkürlichen Manieren bei meiner Interpretation angewandt. Die Verwendung der willkürlichen Manieren, das heißt die individuelle Interpretation, muss dem Charakter des jeweiligen Tanzstückes der Suite entsprechend. Nach meiner Meinung müssen Musiker weiterhin Kenntnisse des Stils der Barockmusik und des Generalbassspiels besitzen.

1. はじめに

バロック時代は、作曲者と演奏者の区別が無かったうえ、既知のこととして理解されていた演奏習慣もあり、楽譜上の記載が、実際に演奏されるとおりになされていなかったりすることが多い。そのため、バロック時代の楽曲がどのように演奏されるべきかといった演奏習慣については、師事した教師からの口伝、もしくは当時の文献などから研究を進めるといった方法で推し量られてきた。

現代の演奏者にとっては、上記のような楽譜の記載上の問題に加え、当時と現在との使用される楽器の相違、そして即興などの演奏習慣などの相違もあり、バロック時代の楽曲の演奏はたやすく行えるものではない。

現代の演奏者が考慮すべき、この時代の演奏習慣の一つとしてあげられるのが、恣意的装飾である。当時、演奏者が演奏するにあたり「修飾をほどこすのは当時の慣例」¹⁾であった。特に、繰り返し時は、一度目とは違った風に演奏をしなければならない。すぐに変化をもたらす効果としてあげられるのは、装飾音であろう。しかし繰り返し時の装飾法は、装飾音をつけることだけではない。テュルクが本質的装飾音のほかに、恣意的装飾と分けて言及している²⁾ように他にも

さまざまなパターンがある。

可能性が多くあるため、答えを一つに絞って言及することは困難であるが、一組曲内の各楽曲の特性から、恣意的装飾の可能性を具体的に考察することは、現代の演奏者が、バロック時代の他の楽曲を演奏する際の指針にもなり、より表情豊かな演奏を追求していくきっかけになるのではないであろうか。

2. 先行研究と本論文の目的

(1) 先行研究の検討

バロック時代の演奏習慣についての研究は数多あり、装飾音、即興など細かく分野別に分かれて言及されているものが多い。特に装飾音については、たくさんの著書、論文があった。それらの根拠となっている著名な文献としてあげられるのが、テュルクの『クラヴィーア教本』、C.P.E. バッハの『正しいピアノ奏法(上・下)』、クヴァンツの『フルート奏法』、L. モーツァルトの『バイオリン奏法』などである。

そのうち恣意的装飾についての記述は、各文献中に散見しているが、その内容は、適切な頻度と箇所で使用されるべき、といった重複したものが多く見受けられた。具体的な記述としてクヴァンツはその著書の中で、「単純な音程に対する任意の装飾について」という章を設けていて³⁾、ここでは具体的な装飾の可能性を、主に譜例で示している。それに対しテュルクは「恣意的装飾音」という章中の「楽曲をいっそう美しくすることのできる恣意的装飾音あるいは添加と変奏」⁴⁾という節において、恣意的装飾について規則化してまとめている。テュルクは規則を文章化している点において、他の文献に比べ、わかりやすくまとめているように思われる。

他には楽曲の一部を取り上げて、どのような可能性があるのか示唆したものもあったが、一組曲、ソナタなどに含まれている全楽曲を取り上げて、その特性からどのような恣意的装飾の可能性があるか検討するといった記述は、どの文献にも見あたらなかった。最終的には演奏者が各々、実際に試してみる他なく、答えが一つに絞れないことが原因としてあげられよう。

しかし先にも述べたように、恣意的装飾の可能性について、一組曲内の各楽曲の特性から具体的に考察することは、大変有意義なことであろう。

(2) 本論文の目的と研究方法

そこで本論文では、筆者がピアノ及びチェンバロでの演奏経験が実際にある楽曲、J.S. バッハ作曲の「フランス組曲第1番」を取り上げて、バロック時代の演奏習慣についての文献の記述、主にテュルクの『クラヴィーア教本』を参考にし、それぞれの楽曲の特性から、恣意的装飾の可能性について考察する。

考察にあたり、楽譜は装飾付きの原典版を数冊取り上げて参考にした。また、この楽曲はまず1722年に、その後1725年にアンナ・マグダレーナのための音楽帖に掲載されたといういきさつがあるため、『Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725』内の同楽曲も、合わせて比較、参考にした。

3. 恣意的装飾についての考察

(1) 恣意的装飾についてのテュルクの見解

テュルクはその著書『クラヴィーア教本』の中で、変奏をする際の絶対欠くことのできない必要条件として、「多くの和声的な知識、洗練された趣味、的確な判断力、演奏技術、確かな拍節感覚などがなくてはならない。」⁵⁾と述べている。

また、「恣意的装飾音は儉約的にのみ、しかも適切な箇所に限ってつけなければならない。とりわけクラヴィーア奏者は、添加をしすぎないように用心しなければならない。なぜなら、周知のように、それだけでなくクラヴィーア曲には普通、他の楽器のための曲よりはるかに多くの、小さな本質的装飾音が現れるからである。」⁶⁾といった記述や、「さもないと面白味があまりにもなさすぎて、退屈に感じられるであろう様な箇所だけが（しかしそのような箇所も、それが反復されるようになってようやく）変奏されるべきである」⁷⁾といった記述が見受けられる。

このことにより、恣意的装飾音は適切な頻度で、そして適切な箇所で使用されるべきであるということが、はっきりする。これについては、当時の他の文献にも同様の記述が見受けられる。

また、変奏には「いろいろな方法」⁸⁾が考えられるとしている。以下の譜例のとおりである。

譜例1 テュルク『クラヴィーア教本』(p.373)

The image shows a musical score for Example 1, titled '譜例1 テュルク『クラヴィーア教本』(p.373)'. The score is in G major and 3/4 time. It features a main melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The variations are labeled a) through d). Variation a) shows the original notation with some notes marked with dots. Variation b) shows a change in the rhythmic pattern. Variation c) shows a change in the melodic line. Variation d) shows a change in the bass line, including a triplet and a fermata.

譜例1における説明は以下のとおりである。

- a) 記譜された音符にさらに音符をいくつかつけ加えること
- b) 記譜された音型を、やはり同数の音符からなる別の音型に変えること
- c) 時折音符の数をへらすこともある。ただしこれは普通、クラヴィーアのために作曲された曲では減多にみられないことである。
- d) 音符のいわゆるずらしによる変奏—音符のなかの一部が延長され、一部が短縮される
- e) その他、音の強と弱、レガート、スタッカートポルタートなどを交代する方法

そのうえで、恣意的装飾に関しては規則を8つ挙げている。以下の規則がそれである。

表1 恣意的装飾の規則⁹⁾

第1則	変奏はすべて、曲の性格にふさわしいものでなければならない。
第2則	変奏はしたがって意味深いものでなければならない。そして少なくとも、記譜された旋律と同じくらいすぐれたものでなければならない。
第3則	いくら美しく、適切な装飾音であっても、いつも同じ装飾音を用いてはならない。ちなみに、言うまでもないことながら、比較的よい変奏なり大がかりな添加は、曲の終わり頃まで使わないでとっておくとよい。
第4則	その添加はまったく簡単に、労せずして見つけだされたようにみえなければならない。そこで奏者は、その添加を演奏するときも、実際には苦労して弾かなければならないのだとしても、それを小ぎれいに、しかものびのびと演奏するよう努めなければならない。
第5則	それだけですでに、とりわけ美しいとか、十分に活気があるといった箇所では、たとえば悲哀、厳粛、高貴な単純さ、祝典的な荘厳さをそなえた偉大さ、自負などが支配的な性格である楽曲の場合と同じく、変奏や添加はまったく行わないか、さもなければ、特別控え目に、しかも厳選して行わなければならない。
第6則	いくら大がかりな装飾音を奏する場合でも、拍節は全体として、厳格に守らなければならない。
第7則	変奏はすべて、記譜された和音に基づかなければならない。
第8則	クラヴィーア曲では、バス声部を変奏することも許されるが、その基本的な和音は維持しなければならない。

(2) J.S. バッハの「フランス組曲第1番」の本質的装飾音

この楽曲は出典資料がいくつもあり、記載されている装飾音は生徒の学習目的のためのものなのか、またはそもそもJ.S. バッハ自身がつけたものなのかどうかも定かでない¹⁰⁾。従って本論文で取り上げた楽譜に記載されている装飾音は、本質的装飾音とは言い難い。本論文で参照している楽譜には、それぞれ違った装飾音に記載されている。それらを参考にしつつ、演奏者はそれぞれ恣意的装飾を考えて演奏する必要がある。

その際、個々の装飾音の使用傾向を調べれば、演奏者が恣意的装飾音を独自に考えて演奏する際、参考になるのではないであろうか。例えばヘンレ版でトリル(プラルトリラー、上昇トリル、前打音付きトリルも含む)が、どのような箇所で使用されているのか調べてみると、一番多かったのは、一つ前の音と装飾の付いている音が同音で、それが和音の構成音である場合であった。次に多かったのは、一つ前の音から下行して、それが和音の構成音である場合であり、また下行途中の経過音として使用されている箇所も多かった。

それに対し、モルデントは一つ前の音から上行して、装飾の付いている音が和音の構成音である場合が多く、その和音を強調したい際に使用されているようであった。

前打音は倚音などとして、またアルペジオはその和音に情感を与えたい箇所に使用されている傾向があった。

以上を考慮しつつ、具体的な装飾について考察すると良いのではないであろうか。

譜例2 『Französische Suiten』「Suite 1」BWV812 より、Allemande (p.6)¹¹⁾

ALLEMANDE BWV 812

(3) J.S. バッハの「フランス組曲第1番」の各楽曲の恣意的装飾の可能性

テュルクの見解、及びJ.S. バッハの個々の装飾音の使用傾向を踏まえたうえで、J.S. バッハの「フランス組曲第1番」の各楽曲の特性を考慮しつつ、その恣意的装飾の可能性を考察する。

① Allemande

アルマンドは、「厳粛で、あまり急速には奏されず」¹²⁾、「クーラントやサラバンドにくらべてきめの細かい16分音符中心で、拡張された形式」¹³⁾の舞曲である。

テンポが速くないうえ、この「フランス組曲第1番」のアルマンドは短調で、すでに非常に美しい旋律の楽曲であるため、テュルクの恣意的装飾音第5則の「それだけですでに、とりわけ美しいとか、十分に活気があるといった箇所では、たとえば悲哀、厳粛、高貴な単純さ、祝典的な荘厳さをそなえた偉大さ、自負などが支配的な性格である楽曲の場合と同じく、変奏や添加はまったく行わないか、さもなければ、特別控え目に、しかも厳選して行わなければならない。」¹⁴⁾があてはまるように思われる。つまりこの楽曲の場合、過剰な恣意的な装飾は控えるべきであるといえるであろう。

『Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725』内の同楽曲では、使用されている装飾音は全体的に少なかった。反面、他の原典版で使用されている装飾音を見てみると、その数は多めで、さらに前半と後半で大きな差が見受けられた。例えばヘンレ版では、前半12小節間だけでトリル(プラルトリラー、上昇トリル、前打音付きトリルも含む)が8箇所、モルデントが10箇所、アルペジオが2箇所もあるのに対し、後半12小節間ではトリルが3箇所、モルデントが1箇所のみとなっており、前半と後半で明らかな差があるのが見受けられる。パーレンライター版では、

前半の装飾音の数はヘンレ版と同数で、後半はトリルが3箇所、モルデントが4箇所となっており、こちらも前半と後半の数に大きな差がある。

では以上を踏まえ、実際にこの楽曲を演奏する際はどうすればよいであろうか。例えば前半の一度目は『Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725』に記載されているように、装飾音を少なめに、簡素な旋律で演奏し、二度目は装飾付きの原典版に記載されているように、装飾音をつけて演奏をする。それに対し、後半の一度目は装飾付きの原典版に記載されているように演奏し、二度目に控え目に装飾音をつけ加えた演奏をするなど、数を調整した演奏を心がけると、全体のバランスが整うのではないであろうか。その際、もちろんその質も問われるのは明白であろう。

譜例3 「フランス組曲第1番」アルマンド(13-14小節)の装飾例



譜例3は恣意的装飾音が使用できるであろう可能性を、筆者が考察したものである。これをそのまま演奏するには装飾音の使用頻度が多くなってしまふ。従って演奏者は装飾過多にならないよう取捨選択して演奏しなければならない。

また別の可能性として、テュルクが「音の強と弱」¹⁵⁾を交代する方法を挙げているように、強弱を一度目と二度目で変化させて演奏することも可能であろう。ピアノで演奏する場合は、ソフトペダルを使うという選択肢もあると思われる。いずれにしても、この楽曲が本来持っている美しさを損なう過度な装飾は、行わないほうが良いのは確かであろう。

② Courante

「フランス組曲第1番」においてはこの楽曲はフランス風のクーラントであり、イタリア風のコレンテとは区別して演奏されなければならない。アルマンドと同じく「演奏表現は厳粛」¹⁶⁾でなければならない、「レガートよりはむしろスタッカート気味でなければならない」¹⁷⁾。テンポは「コレンテに比べてずっと遅く」¹⁸⁾そして「それほど速くない」¹⁹⁾。

この楽曲は『Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725』ではアルマンド同様、装飾音が少なめに記載されている。つまりこれを参考にして、前述のアルマンドのように装飾音を調節した演奏も可能であろう。

しかし各原典版では、この楽曲は既に美しく適切な装飾音が使用されており、前述のアルマンド同様に、これ以上の装飾は却ってこの楽曲の美しさを阻害する恐れがあるため、あまり適切でないように思われる。

したがって、この楽曲を演奏する際は、テュルクの「音の強と弱、レガート、スタッカート、

ポルタートなどを交代する方法」²⁰⁾に基づき、強弱、もしくはアーティキュレーションを変化させることや、ヘミオラの強調の仕方などの工夫をすることといった繊細な装飾を施した演奏を目指すとの良いのではないだろうか。または和音を弾く際のアルペジオの速度などの調節をすることにより、繰り返し前と後のニュアンスの差を表現することも可能であろう。その際、過剰な変化は避けるべきである。

③ Sarabande

サラバンドは「豊かな表情と品位を伴った真面目な性格」²¹⁾で、「演奏表現が重くなければならないことに加えて、テンポもかなり緩徐」²²⁾に演奏されなければならない舞曲である。

この「フランス組曲第1番」のサラバンドは、テンポもゆったりしているうえに、和声進行が一目でわかるほど少ない音符で構成されており、16分音符が一度も使用されていない。テュルクは「比較的長い添加をもっとも頻繁に用いるのは、テンポがゆっくりとしていて、性格が優しくて、感じのいい曲でのこと、とりわけアダージョでのことなのである」²³⁾と述べている。よって、テュルクの恣意的装飾音の第7則の「変奏はすべて、記譜された和声に基づかなければならない」²⁴⁾、そして第6則の「いくら大がかりな装飾音を奏する場合でも、拍節は全体として、厳格に」²⁵⁾を念頭に置いた、比較的長い装飾を試みると良いのではないであろうか。

クヴァンツは『フルート奏法』第13章において、単純な音程に対する任意の装飾について譜例を載せている。これらのように、短めの音につける装飾音を主とした変奏とは異なった、より長めの音に対する和声進行を同じにした即興風の装飾を試みると、より自由な雰囲気を出し出すことができるであろう。テュルクは、その著書の中で変奏と添加の例を挙げている。

譜例4 テュルク/東川『クラヴィーア教本』(p.376)

Adagio assai
(変奏と添加)

(記譜された旋律)

(数字つき低音)

4 5 6 6 7

6 2 6

また、J.S. バッハ本人他の楽曲からも、同じタイプの装飾の可能性に結びつくものが見受けられる。

譜例5 『Die sechs Englischen Suiten』[Suite 1]BWV806 より、Double I(p.10)と Double II(p.12)

The image displays two columns of musical notation for 'Die sechs Englischen Suiten' BWV 806. The left column is labeled '4a. Double I' and the right column is labeled '4b. Double II'. Each column contains three systems of music, each system consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, illustrating the differences between the two variations.

これらを参考にしつつ、演奏者が各々研究をしたうえで、即興風の装飾を施した演奏を心がけると良いのではないであろうか。譜例6左は、ヘンレ版記載のサラバンドの一部分で、右は筆者が考察したその装飾例である。

譜例6 『Französische Suiten』[Suite 1] BWV812 より、
Sarabande (p.9、19小節)とその装飾例

The image shows two musical staves for the Sarabande from 'Französische Suiten' BWV 812. The left staff shows the original notation for measures 19 and 20, with a circled '19' at the start. The right staff shows a decorated version of the same measures, with various ornaments and slurs added to the notes. The key signature is one flat and the time signature is 3/4.

④ Menuet

メヌエットはテュルクによると「高貴で魅力的な性格」²⁶⁾で「テンポはほどよい速さ、その演奏表現は端正であるが、装飾しないで演奏される」²⁷⁾舞曲である。しかし、テンポについては速く演奏されるメヌエットもあるため、演奏者は自分が演奏しようとしているメヌエットのテンポが、どちらのタイプであるのか判断しなければならない。

この「フランス組曲第1番」のメヌエットの場合は、テンポは速いタイプではない。したがって、繰り返し時にある程度の装飾音をつけた演奏が可能である。しかしこの楽曲も、先のクーラント同様、各原典版において既に洗練された装飾音が適切に使用されているのが見取れる。したがって、もし装飾音を新たにつけ加えたとしたら、その質や位置、そして数に十分な配慮がなされるべきであろう。

別の可能性として、前述のクーラントのように「音の強と弱、レガート、スタッカート、ポルタートなどを交代」²⁰⁾させたりする方法もある。例えば、声部のバランスをあえて変化させて演奏するなどということも可能であろう。チェンバロでは内声部だけを強めに演奏するということは不可能である。そのため内声部を強調したい場合は、アーティキュレーションを微妙に調節するこ

とにより表現する。現代のピアノであれば、たいした労も無くそれが可能である。また、現代のピアノでもあえて、アーティキュレーションに変化をつけて演奏するのも一考に値する。

メヌエットに関してはI、II、そしてIの順に演奏されるため、繰り返しも入れると例えばメヌエットIは計3度演奏しなければならない。それも踏まえ、より繊細で多彩な変化に富んだ演奏を心がければ、元々洗練されているこの楽曲の素晴らしさが、さらに浮き彫りになった仕上がりになるのではないだろうか。このタイプの舞曲は、特に細やかな配慮が必要であると思われる。

⑤ Gigue

ジークは「熱っぽく、つかの間の興奮、すぐさめる激怒が、そのもともとの目じるし」²⁸⁾であり、「いくらか短く、そして軽く演奏表現される。その性格はたいがい楽しい性格である。従ってテンポは速くなければならない」²⁹⁾舞曲である。

この「フランス組曲第1番」のジークは、短調で楽しい性格ではないが、テンポは速いため、新たに装飾音を使用しての繰り返しの変化のつけ方には無理があるように思う。この楽曲は激しい特性を持ち、組曲として最後の楽曲でもあるため、例えば一度目は弱めに、二度目は強く演奏するという可能性も無くはないであろうが、それでは少し物足りない感じがする。もしその方法を選択する場合、その弱部分は貧弱に聞こえないよう配慮がなされるべきである。

もう一つの可能性としてこの楽曲の特性上、リズムを変化させるのも大変良い方法であるように思う。以下、譜例として「フランス組曲第1番」より(Gigue)の1小節目の一部分をあげる。



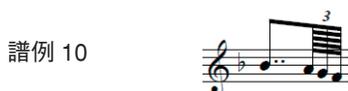
元々譜例7のように記載されている付点8分音符を、繰り返し時には譜例8のように複付点8分音符にして演奏する。



また別のリズムパターンでも同様に変化をつけることが可能である。楽譜上には譜例9の左側のように記載されているが、このリズムは実際は、譜例9の右側のように演奏される。



このパターンを繰り返し時に演奏する際は、譜例8同様、複付点を使用した演奏が可能性としてあげられる。



以上のようにすれば、より激しさが勝った特性が前面に出て、この楽曲の特徴をより良くとらえた演奏を目指せるのではないだろうか。

4. まとめと考察

本論文では、J.S. バッハの「フランス組曲第1番」について、恣意的装飾に関する規則及び各装飾音の傾向、各楽曲の特性から、恣意的装飾の可能性を考察、示唆するにいたった。バロック時代の楽曲に関する研究は数多あるうえ、どう演奏されるべきかの意見も人により異なり、必ずこうでないといけないと断言するのは不可能である。恣意的装飾についても、答えが一つというわけではなく、これらは実際に演奏してみたうえで、各自が判断する以外にない。つまりは、これらを実現するためには、まず文献、演奏、実技レッスンなどからの多角的な視点と考察、そして何より各自の実践と経験が必要であるということであろう。

また演奏者においては、通奏低音はもとより室内楽、協奏曲など幅広く、バロック時代の他の分野を研究することも、非常に重要なことであると思われる。それらの研鑽により、演奏者はより広く深い視点を持つことができ、そしてそれは、より豊かな表現を伴った演奏の可能性へとつながるのではないであろうか。

演奏者がより良いバロック時代の楽曲演奏を目指すためにも、総合的な研究は必要不可欠なものであり、中でも恣意的装飾は、各々がその可能性を追求していくべき重要な課題であろう。

注

- 1) 橋本英二『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』音楽之友社、2005年、p.297
- 2) ダニエル・ゴットロープ・テュルク/東川清一訳『クラヴィーア教本』春秋社、2000年、p.277
- 3) ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ/荒川恒子訳『フルート奏法』全音楽譜出版、1976年、第13章、pp.121-148
- 4) 前掲：テュルク/東川、第5章第3節、pp.371-381
- 5) 同上書、p.371
- 6) 同上書、p.371
- 7) 同上書、p.372
- 8) 同上書、p.372
- 9) 同上書、p.373
- 10) Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten --Die verzierte Fassung*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, p.IV
- 11) Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*, München: Henle Verlag, p.6
- 12) 前掲：テュルク/東川、p.468
- 13) 前掲：橋本、p.189
- 14) 前掲：テュルク/東川、p.374
- 15) 同上書、p.372
- 16) 同上書、p.469
- 17) 同上
- 18) 前掲：橋本、p.189
- 19) 前掲：テュルク/東川、p.469
- 20) 同上書、p.372
- 21) 同上書、p.472
- 22) 同上
- 23) 同上書、p.372
- 24) 同上書、p.375
- 25) 同上書、p.374
- 26) 同上書、p.470
- 27) 同上

- 28) ゴットホルト・フロツチャー/山田貢訳『バロック音楽の演奏習慣』シンフォニア、1975年、p.65
29) 前掲：テュルク/東川、p.470

参考資料

文献

- ウォールター・エマリ/東川清一訳『バッハの装飾音』音楽之友社、1965年、原著 Walter Emery, *Bach's Ornaments* (London,1953) の邦訳
ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ/荒川恒子訳『フルート奏法』全音楽譜出版、1976年、原著 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (Berlin,1752) の邦訳
ハンス・ペーター・シュミッツ/山田貢訳『バロック音楽の装飾法』シンフォニア、1973年、原著 Hans-Peter Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* (Kassel,1955) の邦訳
ダニエル・ゴットロープ・テュルク/東川清一訳『クラヴィーア教本』春秋社、2000年、原著 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig und Halle,1789) の邦訳
フレデリック・ノイマン/為本章子訳『正しい装飾音奏法』音楽之友社、1992年、原著 Frederick Neumann, *Essays in Performance Practice* (Michigan,1982) の邦訳
橋本英二『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』音楽之友社、2005年
カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ/東川清一訳『正しいピアノ奏法(上)』全音楽譜出版、1963年、原著 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art zu spielen* (Berlin,I,1753) の邦訳
カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ/東川清一訳『正しいピアノ奏法(下)』全音楽譜出版、1993年、原著 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art zu spielen* (Berlin,II,1762) の邦訳
ゴットホルト・フロツチャー/山田貢訳『バロック音楽の演奏習慣』シンフォニア、1975年、原著 Gotthold Frotzcher, *Aufführungspraxis alter Musik* (Wilhelmshaven,1963) の邦訳
レオポルト・モーツァルト/塚原哲夫『バイオリン奏法』全音楽譜出版、1974年、原著 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg,1756) の邦訳

楽譜

- Bach, Johann Sebastian. *Die sechs Englischen Suiten*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979
Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*, München: Henle Verlag, 1956
Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten*, Wien: Wiener Urtext Edition, 1983
Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten –Die verzierte Fassung*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1980
Bach, Johann Sebastian. *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1957