

クボタ ケイ イチ
 氏名（本籍） 久保田 慶 一（大阪府）
 学位の種類 博 士 （音 楽）
 学位記番号 論 博 音 第 1 号
 学位授与年月日 平成11年 2 月 28日
 学位論文題目 <論文> C. P. E. バッハの器楽創作における《改訂》および《編曲》
 に関する研究

論文審査委員

（主査）	東京芸術大学	教 授	（音楽学部）	角 倉 一 朗
（副査）	“	“	（ “ ）	船 山 隆
（ “ ）	“	“	（ “ ）	廣 野 嗣 雄
（ “ ）	“	助教授	（ “ ）	土 田 英三郎
（ “ ）	“	“	（ “ ）	片 山 千佳子

学力審査委員

（主査）	東京芸術大学	教 授	（音楽学部）	角 倉 一 朗
（副査）	“	“	（ “ ）	船 山 隆
（ “ ）	“	“	（ “ ）	廣 野 嗣 雄
（ “ ）	“	助教授	（ “ ）	土 田 英三郎
（ “ ）	“	“	（ “ ）	片 山 千佳子

（論文内容の要旨）

論文題目：C. P. E. バッハの器楽創作における《改訂》および《編曲》に関する研究

I. 論文の構成

目 次

はじめに

凡 例

第 I 章：研究序説

第 1 節：先行研究の評価

第 2 節：研究の方法

a. 《改 訂》

b. 《編 曲》

c. 《改訂》および《編曲》の問題としての作品の真偽問題

第 3 節：叙述の方法

第 4 節：バッハの自筆譜とバッハ・コピスト

第 5 節：《ハンブルク手稿譜》《クラクフ手稿譜》《ゴータ手稿譜》

第Ⅱ章：《改訂》

第1節：クラヴィーア・ソナタ

第2節：ソロ・ソナタ

第3節：デュオ・ソナタおよび伴奏付ソナタ

第4節：トリオ・ソナタ

第5節：ソナティナ

第6節：交響曲

第7節：協奏曲

第8節：総論

a. 改訂の手段・方法と目的・意図

b. 「問題的」形式

第Ⅲ章：《編曲》

第1節：ソナティナへの編曲

第2節：トリオ・ソナタからデュオ・ソナタへの編曲

第3節：協奏曲間の編曲

第4節：交響曲からクラヴィーア曲への編曲

第5節：総論

a. 編曲の原理

b. 編曲における改訂

第Ⅳ章：作品の真偽問題

第1節：『トリオ・ソナタ』（ニ短調）

(H 569/ Wq 145/ BWV 1036)

第2節：『デュオ・ソナタ』（ト短調・変ホ長調）

(H 542.5/ Wq - / BWV 1020・H 545/ Wq - / BWV 1031)

第3節：『フラウト・トラヴェルソのためのソロ・ソナタ』（ハ長調）

(H 564.5/ Wq - / BWV 1033)

第4節：『トリオ・ソナタ』（ト長調）

(H 590.5/ Wq - / BWV 1038)

『ヴァイオリンとクラヴィーアのためのデュオ・ソナタ』（ヘ長調）

(H - / Wq - / BWV 1022)

第5節：『クラヴィーア協奏曲』（ニ短調）

(H 484/ Wq - / BWV 1052a)

第6節：総論

おわりに

注

参考文献

資料集：

1. バッハの自筆譜

2. バッハ・コピスト
3. 改訂に関連した作品の資料状況
4. 編曲に関連した作品の資料状況
5. J. S. バッハとC. P. E. バッハの間で真偽が問題となった作品の資料状況
6. 改訂の手段・方法と目的・意図
7. ファクシミリ集 (Fak.)
8. 譜例集 (Not.)

2. 研究の目的

カール・フィーリップ・エマーヌエル・バッハ (1714-1788) が逝去した2年後の1790年、未亡人となったヨハンナ・マリーアによってハンブルクのG. Fr. シュニーベスから、亡きバッハの『遺産カタログ』が出版された。カタログは9つの部分からなり、第1部分が器楽の分野、第2部分が声楽の分野に充てられ、各分野において生前バッハが作曲した作品が、器楽ではジャンル別そして年代順に、声楽では出版・未出版の別に整理された。ここで興味深いことは、彼の作曲活動とりわけ器楽の分野におけるそれが、《単線的・直線的》ではなく《複線的・遡及的》であったことである。すなわち、主として若い頃の器楽作品は後に《改訂 *erneuert*》されたり、作曲者によって装飾・変奏が詳細に記譜されて《改作 *verändert*》されたりした。またある作品は編曲され、『遺産カタログ』では、原曲と編曲は同等に並列されたのである。

バッハの器楽創作全体を作曲技法的に解明するためには、これら改訂・改作・編曲の各過程を検証することがまず必要である。そして、バッハの器楽創作における《複線的・遡及的》な創作過程の解明を得て、《独創精神 *Original-Genie*》あるいは《シュトルム・ウント・ドラング *Sturm und Drang*》の作曲家という、彼の創作や作品の《直情的な》側面のみを強調した従来のバッハ像の変更が余儀なくされることも、また必至であろう。本論の研究目的は、以下のふたつである。

第1に、器楽のすべてのジャンルについて、バッハの改訂および編曲の過程を作曲技法的に解明し、さらにはバッハの器楽創作における、これらの相互関係を明らかにすること。本論での以下の考察からも明らかのように、改訂および編曲は器楽構造上の変更を伴う、きわめて創造的な側面をもっていた。しかし、改作は、装飾・変奏の記譜およびその教示が目的であったため、前二者ほどには創造的ではなかった。そのため本論では、器楽創作におけるこれら副次的な創作活動のうち、より創造的であった改訂と編曲を論じ、改作は考察の対象から除外した。

第2に、ここに明らかにされる、バッハの改訂および編曲の作曲技法上の諸傾向を視点として、J. S. バッハとの間で真純性が従来から問題となっている諸作品を、再度検証すること。改訂および編曲という副次的な創作は、生涯を通して次男バッハの器楽創作を特徴付け、同時にこれらが父親バッハの下での作曲学習法の基本でもあった。これら問題となっている作品（伝承された手稿譜）の中に、息子の改訂および編曲の作曲技法上の諸傾向を指摘できた時、我々は作品成立における次男バッハの作曲上の関与を認めることができるであろう。従来の論議においては、J. S. バッハ研究の側からの考察が支配的で、資料批判と様式批判のジレンマの中で、時に袋小路に陥った感も否めない。本論では、改訂および編曲の分析的考察を終えた後に、

C. P. E. バッハ研究の側から、これら論議された作品に対して再度問題提起を行い、新たな視点を提供することをめざしている。

3. 論文の内容

第1章「研究序説」

ここでは、本研究の予備的考察として、5つの考察が行われる。

第1節「先行研究の評価」では、バッハ研究史のふたつの傾向を指摘し、バッハの改訂ならびに編曲が従来考察の対象となることが少なかった状況を説明した。また改訂に関しては、D. M. バーグやW. ホルンの研究（共に1988年）が近年では重要であるが、ここには、改訂の手段・方法と目的・意図が具体的に論じられなかったという問題がある。編曲に関しては体系的な研究はなく、本論の先行研究として見逃せないR. W. ウェイドの研究（1979年）でも、編曲楽章を数多く含むソナティナが考察の対象から除外されていた。さらに、U. ジーゲレの研究（1957年）は、バッハの改訂ならびに編曲の手段・方法と目的・意図の関する分析的考察が、作品の真偽問題に貴重な視点を提供しうる可能性を示唆していた点で、本論では評価された。

しかし最近になってバッハに関する資料状況が大きく変化し、前述した先行研究では利用できなかった資料を、我々は今日入手することができるようになった。そしてこのような状況の好転にも大いに寄与したU. ライジナー／P. ヴォルニーのふたりが、1740年以前のバッハの創作を初めて体系的に論じることができた。しかし彼らの研究は、資料研究としては優れていたが、分析的考察には多くの問題を含み、また晩年にまで及んだバッハの改訂という副次的な創作活動を論じることが、素よりできなかった。

第2節「研究の方法」では、改訂ならびに編曲を分析的に検証する際に必要となる、資料の叙述・整理の方法について論じた。本論では8つの領域を設定し、同一の稿を含む手稿譜は同一の「領域」に含めた。前半の4領域は改訂前または編曲の原曲の段階に、後半の4領域は改訂後または編曲の段階に対応し、各段階の自筆譜は第Iならびに第V領域に含め、さらにその後にはコピストによって筆写されたり、作曲家自身によって改訂されたりすることで、「領域の移動」が生じた。このような方法によって、バッハの連続的・同質的な改訂の過程を正確に叙述できるばかりか、バッハの場合通常行われた編曲時の改訂にも、有効に対応することができた。さらにここでは、改訂および編曲の分析的考察が、作品の真偽問題に対していかなる視点を提供できるのかという可能性が示唆され、改訂ならびに編曲の作曲原理に基礎を置く分析的アプローチが、従来の《資料批判》や《様式批判》に変わる《構造批判》となることが提起される。

第3節「叙述の方法」では、この分析的考察を表示するために本論で使用する、上・下2声部の対位法楽節を明かにし、この方法が歴史的に正当化されるものであることを論じた。この対位法楽節は、通奏低音とそのリアリゼーションとしての対位旋律からなり、バッハ・サークルでの作曲法の基本であった。

第4節「バッハの自筆譜とバッハ・コピスト」では、バッハの筆跡の変遷を検証し、さらにバッハ・コピストとして重要なコピスト11名については、特にバッハの改訂との関係を指

摘した。

第5節「《ハンブルク手稿譜》《クラクフ手稿譜》《ゴータ手稿譜》」では、資料状況の変化によって新たに考察対象とすることができた、3つの図書館に所蔵される一連の手稿譜の中から、バッハの改訂ならびに編曲に関連した重要な資料に言及した。

第Ⅱ章「《改訂》」

ここでは7つのジャンルについて、各作品（楽章）ごとに、バッハの改訂過程を検証した。その結果、表1に示された、14の改訂の手段・方法を明らかにすることができた。

改訂の対象は単音からの楽章全体の形式にまで及ぶ。特に第1楽章および第3楽章の急速楽章での改訂が多く、緩徐楽章での改訂は、装飾的変奏の段階に留まる場合が多い。逆に、楽章全体が改訂されたのは緩徐楽章の場合が多かった。

表1：バッハの改訂の手段・方法

1. 音のオクターヴ移動	6. 声部書法の変更	10. 小節の挿入・付加・拡大
2. 音型の変更	7. 小節線の変更	11. 和声の小規模な変更
3. リズムの変更	8. 休符／ゲネラル・パウゼ	12. 主題楽節の変更
4. 旋律線の変更	の挿入・移置・削除	13. 大規模な改訂
5. 声部の付加（削減）	9. 小節の削除・縮小	14. 楽章全体の改訂

改訂の箇所では、冒頭主題、楽章前半部の終止部、楽章後半部の主調の再現部分、楽章の終結部分が多く、いずれの部分も特定の調が確定されなくてはならない部分であり、そこでは当然のことながら、和声構造の変更を伴う大規模な改訂が行われた。これによって改訂に関係した楽節部分のみならず、楽章の他の楽節部分との関係、すなわち和声・形式的機能も変化した。このことはまた反面、改訂の行われた場所が楽章の和声・形式構造にとって特に重要な位置であったことを意味している。

バッハが改訂を行った部分および楽節の特徴からは、バッハにとって改訂が必要であると思われた楽節、いわゆる「問題的」形式が明らかとなった。表2には、13の「問題的形式」が整理されている。

表2：バッハが改訂の対象とした「問題的」形式

1. 当該の楽器にとって極端に低い（高い）音域の音あるいは楽句
2. 音型や楽節の冗長な反復
3. 単調で変化に乏しい旋律法・リズム法
4. 動機的統一や対応関係を欠く旋律法・リズム法
5. 極端に広い跳躍音程を含む旋律
6. 2声部の音域の離れすぎた声部配置
7. 同一方向への声部進行
8. 旋律的・リズム的に顕在化されていない声部の存在（模倣の欠如）
9. 動機的展開を欠く声部書法
10. 終止感に乏しいカデンツ
11. カデンツに向かう傾向の弱いバス進行
12. 単純・素朴で意外性に乏しい和声進行
13. 大胆であるが不自然な転調および和声進行

これら13の形式的特徴は、従来はバッハ様式の「否定的」特徴として理解されてきた。例えば2.、3.、4.、9.の旋律法・声部書法の特徴は「モザイク的・動機的な旋律法」と呼ばれ、それは形式の一貫した経過を阻害する「細切れる的」形式構成法をも誘因した。また12.、13.という矛盾する傾向は、「新奇さ」をてらう未熟な作曲家の創作態度を特徴付けるであろう。また1.、5.、13.の過激な表現は、「シュトルム・ウント・ドランク」「多感様式」の代表者たるバッハに欠くべからざる様相であったはずであるが、一方で6.、7.、8.、10.、11.の凡庸さは、従来あまり問題視されることはなかった。

これら「問題的」形式が、バッハの創作の特徴を示した、「ネガティブながら」重要な傾向であったが、「問題的」形式の存在そのものと、それを克服する改訂過程の形跡が、バッハの作曲上の関与の度合いを計るための、有力な指針となることは確かである。「問題的」形式の克服・否定は、バッハの「主体」に発する、きわめて創造的は行為であった。

第Ⅲ章「《編曲》」

第Ⅲ章において考察した4つの編曲関係の考察から、バッハの編曲に関して、次のような4つの原理が明らかとなった。

第1に、原曲と編曲との間の声部（もしくは楽器種の）関係は、原則として一定であり、表3に示された等式が成立する。またこれらの関係は「双方向的」であった。

表3：バッハの編曲における声部関係の双方向性

1. Fl. (Ob.)	⇔	1. Vln.	⇔	Klav. (R)
2. Fl. (Ob.)	⇔	2. Vln.	⇔	Klav. (R)
		Vla./Bas.	⇔	Klav. (L)

ソナティナおよび交響曲や協奏曲でのホルン声部は、任意の付加声部であった。編成のより小さい楽曲への編曲では、ホルン声部は省略され、他方編成のより大きな楽曲への編曲では、和声補充のための付加声部として扱われた。従って編曲においては、対等な交換声部を持つことはない。

第2に、編曲に際しては上述した交換声部（楽器種）間では、イディオムの交換は原則として機械的に行われ、編曲には原曲の音楽構造がそのまま導入された。このことでクラヴィーア交響曲やソナティナの成立は、編曲楽曲が属するジャンル、すなわちクラヴィーア独奏曲やクラヴィーア協奏曲に、新しい様式や構成原理が導入され、その後のジャンル発展にも大きく影響した。

第3に、編曲では原曲の反復構造が原則として維持される。しかしソナティナの場合のように、クラヴィーアが発展的変奏によって反復部分を展開したり、協奏曲では新たにテュッティ楽節が挿入されたり、多彩な声部書法による展開が模索され、時に原曲に元来存在したテュッティとソロの対比が解消されたりした。さらに楽曲構造の変更を伴う改訂が行われ、原曲にはなかった構造的特性が編曲に与えられることもあった。この特性が編曲の作品としての価値を高め保証したことは言うまでもない。ここにバッハの編曲の創造性を見ることができる。

第4には、上述したバッハの編曲における3つの特性、すなわち編曲の《双方向性》、編曲そのものの創造性と編曲ジャンルへの創造的作用から、ジャンルや編成のそれぞれの相違間には、漸次的な性格が与えられ、特にクラヴィーアを軸としたジャンルの移動が、顕著に行われた。このような特徴が、『遺産カタログ』をはじめとする、バッハの作品カタログでのジャンル区分にも影響を与えた。

バッハが編曲に際して行った改訂の内容は、すでに考察した本来の改訂作業と共通しているが、特に編曲の場合においてのみ特徴的であった傾向としては、次の5つが指摘できた。

- 1) 協奏楽器としてのクラヴィーアの役割の増大
- 2) 原曲の旋律楽器の旋律が、編曲においてクラヴィーア声部に移された場合の、クラヴィーアの各音の音量の減衰を補う、伴奏声部への音の付加、あるいは上旋律の装飾化、逆に、クラヴィーアの声部が旋律楽器の声部に移された場合の、クラヴィーア声部での、「多感的」な旋律法から、長音符を含む歌謡的な旋律法への変更
- 3) 小編成の楽曲やクラヴィーア曲においてのみ有効であった、楽節の反復構造や調（転調）構造の挿入や削除、ならびに音域の限定や息継ぎのための旋律の変更
- 4) 楽章全体の改訂、すなわち《構造変換》

第IV章「作品の真偽問題」

ここでは、J.S. バッハとC.P.E. バッハとの間で今日まで真偽問題が論議されている作品について、とりわけ《構造批判》の観点から再度検討を行った。その結果、従来のJ.S. バッハならびにC.P.E. バッハの両研究の分野において獲得されることがなかった、いくつかの新しい論拠が得られた。

第1節では、トリオ・ソナタ（ニ短調）について、第1楽章ならびに第2楽章の場合と同様に、「ベルリン稿」の第3楽章も、「ライプツィヒ稿」の第4楽章の改訂によって成立したことを明らかにした。ここでの改訂の主たる目的は、すべての楽章について、楽章の《構造変換》であった。すなわち第1楽章では、両上声部の対話が並列される「経過的形式」から、明確なカデンツの連鎖によって主題の提示が導かれる「リトルネロ形式」へ、第2楽章では、「経過的形式」が主調の再現を基礎にした「再現形式」へ、さらに第3楽章では、「ロンド形式」から「2部分形式」へと、それぞれ楽章の構造が変換された。総じてここでのバッハの改訂は、原曲にあった主題の再現形式を保持しながら、より近代的な主調・属調の関係による、2部分形式の楽曲を形成することであった。

また「ライプツィヒ稿」のアダージョ楽章の削除は、楽章そのものの欠陥によるものではなく、楽章構成上の問題であったと考えた。上述した改訂による「ベルリン稿」の成立後も、「ライプツィヒ稿」は作曲者自身によって破棄されることはなかった。

第2節では、デュオ・ソナタ（ト短調・変ホ長調）について、両ソナタの各楽章の構造比較から、後者の構造が前者のそれに比べてきわめて簡素であり、両者の構造上の相違は決定的であると判断した。よってこれら2曲のソナタは、「手本→習作」という関係になく、むしろ同一のモデルあるいは作品に従って、それぞれ別の、すなわち作曲能力の異なった作曲家によって作曲されたと考えた。

ト短調ソナタは資料状況から見ても、C.P.E. バッハの作であると認められるが、構造批判の観点からも、このソナタにも若きバッハの創作に固有な特徴や「問題的」形式を指摘することができた。すなわち、ポリフォニックな書法、性格の異なる旋律型やリズム型の直接的な結合（例えば、跳躍音程とシンコーベションの結合、急速な下行音型と上行するシンコーベションの結合など）、平行調の並列とこの並列を基礎にした主題の再現、主要主題の再現と主調の確立との不一致、様々な調へ向かう調構成の拡散的傾向、形式機能的に見て無意味な半音階進行の挿入などが指摘できた。

なお、変ホ長調ソナタについては、C.P.E. バッハの作であるとは、資料状況からまず断定できないことから、本論の考察対象とはならなかった。

また2曲のデュオ・ソナタは、トリオ・ソナタをモデルに作曲（編曲）されたと推測できる。原曲がトリオ・ソナタであることを示す特徴としては、バスの通奏低音の数字や記号付けの方法、模倣等の多声部的な声部書法、クラヴィーア下声部に移された通奏低音に特有の旋律様式（和声定型や同音反復）が指摘できる。

第3節では、ソロ・ソナタ（ハ長調）について、C.P.E. バッハの作で、父親の下での作曲学習の過程において成立したと判断した。父親は息子にきわめて簡潔なバス声部を与え、その後息子はそれを《変奏》原理に従って適当な長さにし、最後に上声部を付加したと考えら

れる。上声部の特徴はすぐれて若い頃のエマーヌエルの特徴を示している。さらに与えられたバス声部による作曲という条件下において、彼固有の作曲原理が実践されていることから、ライジンガー／ヴォルニーが問題視したほどに、この作品は稚拙ではないと言える。

第4節では、ハ長調のデュオ・ソナタについて、トリオ・ソナタ（ト長調）からの編曲によって成立したものと推測した。編曲（作曲）者はエマーヌエルと思われる。そこには若きエマーヌエルの「問題的」形式を指摘することができた。すなわち第1楽章では、楽節の様式的な不統一、「通作形式」から「2部分形式」へと《構造変換》された第2楽章では、半音階的楽節の不用意な挿入と調構成の拡散的傾向、第4楽章では、拍子記号の変更による作曲上の問題の安易な回避を指摘することができた。

もしこのデュオ・ソナタの編曲（作曲）者がエマーヌエルとすると、トリオ・ソナタの作曲者はエマーヌエル以外の人物になろう。おそらくJ.S.バッハの弟子のひとりであろう。師バッハはこのトリオ・ソナタを作曲教授用の教材として筆写したと思われる。

第5節では、クラヴィーア協奏曲（ニ短調）が、父親の『ヴァイオリン協奏曲』（消失）の単なる筆写ではなく、エマーヌエルの学習過程で行われた編曲であったことを強調した。第1楽章では、独奏ヴァイオリン声部を直接クラヴィーアの上声部に移置させたために、楽節間の様式的な不連続を生じたものの、第3楽章では旋律進行に気をとられて、リズム動機の活用を怠るなどの未熟な側面を見せたが、クラヴィーア様式への適合や低音域の乏しい音量を補強するなどの配慮が行われた。

以上の考察から、確実にエマーヌエルの作品であるニ短調のトリオ・ソナタを除いた作品は、すべてエマーヌエルの学習過程において成立した作品であったと推測した（表4を参照）。

バッハは学習過程における改訂や編曲に関しては、父親に対する敬意から、また自身の作品に対する自身から、彼は原曲の作者をまず重視した。このようなバッハだからこそ、彼は自作品の改訂や編曲について明確な意識を持ち、『遺産カタログ』において、改訂の事実を記し、編曲を原曲と同列に扱ったとも言えた。従ってこれら「習作」の「真純性」については、これら作品の成立過程、すなわち学習過程において、エマーヌエルが行った改訂ならびに編曲についてのみ、我々はそれが「アウトエンティッシュ」であると主張できる。

ト短調のデュオ・ソナタについては、エマーヌエルとハンブルクのバッハ・コピスト・ミヒェルのそれぞれの記述も、あまり厳密に理解すべきではなく、それぞれ別の基準に従って、評価・解釈されなくてはならない。ミヒェルは、何らかのトリオ・ソナタの改訂・編曲によって成立したデュオ・ソナタを、改訂・編曲を行ったエマーヌエルの作であると考えたであろうし、これに対して、当事者であったエマーヌエルはより厳格に、そして父親への敬意から、自作品の中に含めようとはしなかったと思われる。他方、変ハ長調のソナタについても、エマーヌエルは筆写譜に記された作曲者名をただただ信用したのではなく、何らかのトリオ・ソナタから編曲・改訂したのが、他ならぬ父親であることを知っていたのかもしれない。

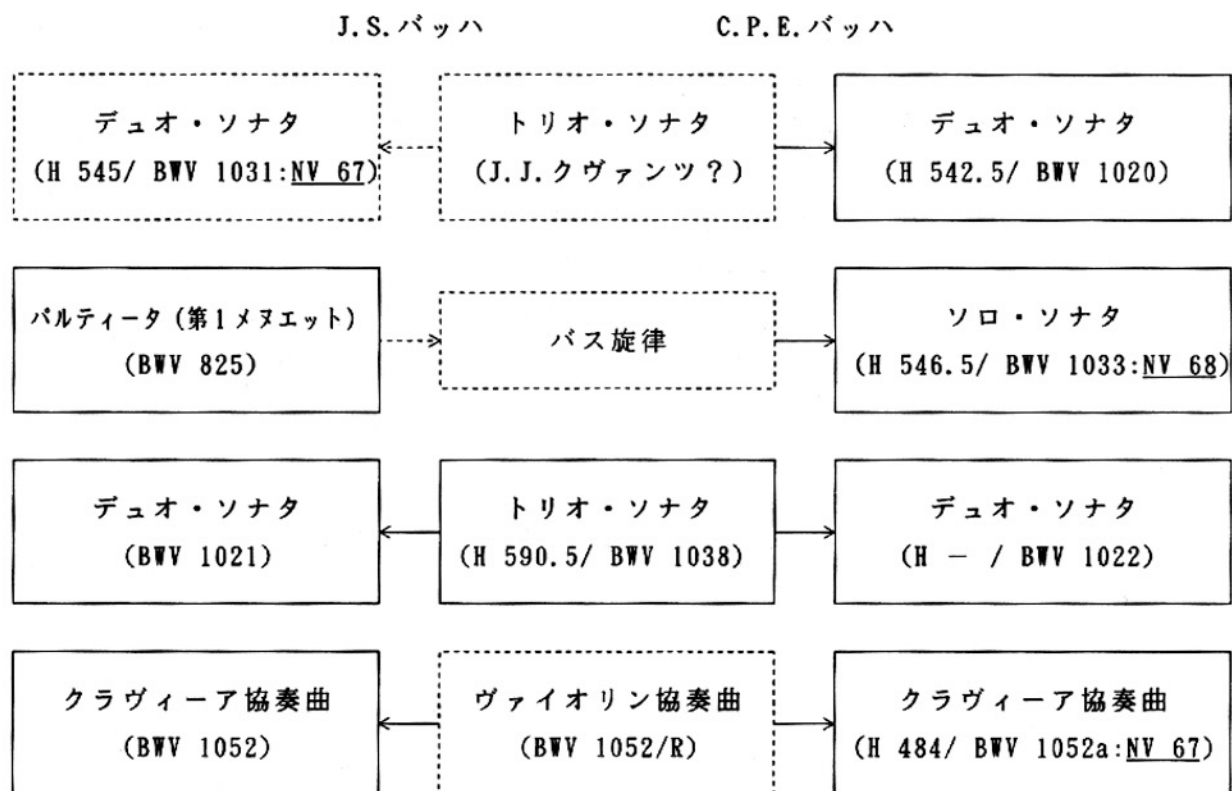
ハ長調のソロ・ソナタについても、次男は与えられた旋律を基に作曲を実際に行ったにも

かかわらず、作品成立の経緯や父親の関与の度合いから、父親の作であると明記した。へ長調のデュオ・ソナタについては、『遺産カタログ』に明記されていないのは、エマーヌエルが原曲のトリオ・ソナタを父親から相続しておらず、また彼自身も編曲の楽譜を晩年まで所蔵していなかったため、このデュオ・ソナタは、ライブツィヒ時代のバッハ・サークルの一員によって筆写され、別途に伝承されたと思われる。クラヴィーア協奏曲については、明らかに編曲のみがアウトエンティッシュであることは、言うまでもない。

学習内容は、これら今日まで伝承された作品に限ってみても、バス旋律からのソロ・ソナタの作曲、トリオ・ソナタからのデュオ・ソナタの作曲と編曲、そしてヴァイオリン協奏曲からのクラヴィーア協奏曲への編曲と、実に多岐にわたり、しかも編成も小規模な段階から大規模な段階まで、段階的に設定されていた。また学習の各段階において、J.S. バッハが課題の模範解答例として、自身の作品—長調の『ソロ・ソナタ』(BWV 1021)、『ヴァイオリン協奏曲』(BWV 1052)—を残しているのも興味深い。エマーヌエルはこのような学習過程を経て、ようやく二短調のトリオ・ソナタの改訂に至ったと思われる。そしてエマーヌエルの生涯の創作を特徴付けた改訂や編曲の方法も、まさにこの学習過程を通して獲得されたものであった。

本論の第I章「研究序説」において提起された前提、すなわちエマーヌエルの改訂および編曲の分析的考察を基礎とした構造批判は、資料批判および様式批判から行われてきた、真偽に関する論議に、何らかの新しい視点を提出しうるのであろうという前提は、ここに至って逆転されたことになる。すなわち、真偽が論議された作品の学習的な成立過程において息子が獲得した改訂および編曲の原理と理念こそが、まさしくその後の作者自身の改訂ならびに編曲、ひいては彼の創作全体の基礎となっていたのである。

表4 : C.P.E. バッハの改訂／編曲と問題となった作品の関係



← = アウテンティッシュな創作

←----- = 推測される創作関係

□ = 真作と認められる作品

□----- = 偽作もしくは推測される作品

NV番号は、C.P.E. バッハの『遺産カタログ』において、当該の作品が掲載されたページ数を示す。表4に掲載された3つの作品はいずれも、J.S. バッハの作であると表記されている。