

C. Ph. E. バッハのフライエ・ファンタジーに関する研究
—Ausweichung からModulationへ—

末 永 雅 子

A Study on the free fantasies of C. Ph. E. Bach
— The change from Ausweichung to Modulation —
Masako Suenaga

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) was the most important composer in the Fantasia genre. He was a musical spokesman for the era, particularly in his music for solo keyboard. E. Bach defined liberties of time and tonality as the conditions for Freie Fantasien (“Free Fantasies”) and provides his own detailed interpretation of this in his book “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” (first published in 1762). In this book, E. Bach uses the musical term “Ausweichung” to signify modulation, but R.Kramer noted that the term “Modulation” is only used in a new paragraph added to the second edition of Bach’s book published in 1797.

In this study, I analyzed the Fantasias Wq.117-14 (composed in 1762 or earlier) and Wq.61-6 (composed in 1786) to elucidate the differences in the characteristics of modulation between the two compositions. It was also clarified that the change in concept from “Ausweichung” to “Modulation” is reflected in E. Bach’s Fantasia creations, whereas the nature of Fantasia that Bach intended to achieve through his Fantasia compositions remains consistent, even when the method of modulation changes from “Ausweichung” to “Modulation”.

キーワード

カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach,
フライエ・ファンタジー Freie Fantasie,
『クラヴィーア奏法』“Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen”,
転調 Ausweichung, Modulation

所属

広島文化学園大学 Hiroshima Bunka Gakuen University
学芸学部 Faculty of Art and Sciences 音楽学科 Department of Music

1. はじめに

C.Ph.E. バッハ (1714-1788) は J.S. バッハの次男として生まれ、主にベルリン、ハンブルクで活躍した前古典派を代表する作曲家である。父のもとで作曲とクラヴィーア奏法を学び、200曲を超える数多くのクラヴィーア作品を作曲したことで知られている。それらのクラヴィーア作品の中で、彼が後半生を通して強い関心を抱き続けてきたジャンルにファンタジーがある。ファンタジーは19曲作曲されているが、なかでも「ファンタジー」に「自由」という言

葉を加えた「フライエ・ファンタジー Freie Fantasie」は、彼の斬新なアイデアが輝いており、自由奔放なファンタジーの特徴が存分に発揮されている。E. バッハ全集の編集者 A. Lee は、ファンタジーのジャンルで最も代表的な作曲家として E. バッハの名を挙げているほどである¹⁾。

E. バッハ自身がフライエ・ファンタジーをどのように捉えていたのかということは、1762年に出版された E. バッハの自著『正しいクラヴィーア奏法 伴奏〔通奏低音〕と自由なファンタジー〔即興演奏〕の教則が論じられる第2

部』(以下、『クラヴィーア奏法』第2部)の記述から知ることができる。中でも、最後におかれた第41章「自由なファンタジー[即興]」では、ファンタジーの和声進行、転調の方法などが譜例を用いて詳しく解説されている²⁾。

第1節の冒頭には、ファンタジーの特徴が次のように記されている。

「ファンタジーが規則正しい拍節分割を含まず、しかも、拍節分割にしたがって作曲ないしは即興されたその他の曲の場合以上に多くの調に転調する *ausweichen* とすれば、そのファンタジーは自由であるといわれる。」³⁾

ここでは、フライエ・ファンタジーの要件のひとつとして挙げられる自由な「転調」について *Ausweichung* の動詞 *ausweichen* を用いて述べられている。

この『クラヴィーア奏法』第2部は、その後、長い年月をかけて何度も版を重ねたが、特に注目すべきことは、E. バッハがベルリンからハンブルクに移った後の1797年に出版された第2版の第41章に、それまでにはなかった新たなパラグラフが追加されていることである。この追補された第12節では、「以前にはなかった音進行[転調] *Modulationen*」⁴⁾による作曲方法について書かれている。

「よい入門書とすぐれた手本によって生徒は、通常の近親調、いくらか遠隔な調、まったく遠隔な調にむかって、斬新かつ快適に、そして意表をついた形で転調 *moduliren* できるようになる」⁵⁾

ここで「転調」を意味する用語にとして用いられているのは、*Modulation* の動詞にあたる *moduliren* である。和訳ではどちらも転調と訳されるが、同じ第41章「自由なファンタジー」の転調に関する記述の中で、E. バッハが *Ausweichung* と *Modulation* という二つの用語を使用していることはきわめて重要である。E. バッハは *Ausweichung* と *Modulation* という二つの用語を、転調に関連させながらどのように使い分けたのだろうか。

E. バッハの転調に関する先行研究はいくつか存在する⁶⁾。とりわけ *Ausweichung* と *Modulation* という用語に着目した研究では、W.J. Mitchell (1970) と R. Kramer (1985) の

ものが注目される。Mitchell は17世紀頃から20世紀に至る二つの用語の意味の変遷を明らかにした上で、18世紀には「調の離脱 *going out of key*」という古い概念と、「調の変化 *change of key*」という新しい概念が混在した状況にあったことを指摘している。E. バッハの場合でも、両者の用語の使用にわずかな相違が見られ、直接的、一時的な「調の変化」という意味では *Modulation* よりも *Ausweichung* が好んで用いられたこと、しかもある程度長いゴールをめざして移り変わる転調という意味で使用されたこと、などを明らかにしている。

一方、Kramer は『クラヴィーア奏法』第2部の転調に関する記述を精査し、E. バッハの *Ausweichung* と *Modulation* の使用には、時代を反映した時間的な隔たりに重要な意味があることを示唆している。つまり、初版では「転調」を表す用語として *Ausweichung* のみ用いていたが、第2版で新しく追記された第12節の転調に関する記述の中で初めて *Modulation* を用いたことの原因を説明するために、E. バッハが新しい転調方法を用いたと自称するいくつかの実作品を分析することによって、その概念の相違を解き明かそうとしている。

そこで筆者は、Kramer の研究をもとに転調を意味する *Ausweichung* と *Modulation* という二つの用語に焦点を合わせ、初期の代表的なファンタジーと後期の代表的なファンタジーを比較して、創作上の相違から *Ausweichung* と *Modulation* という転調概念の解明を試みる。加えて、E. バッハがファンタジーの転調によって意図したものが何であったのかも明らかにしたい。

2. 『クラヴィーア奏法』第2部に見られる *Ausweichung* と *Modulation*

E. バッハはファンタジー特有の自由な転調に関して、『クラヴィーア奏法』第2部第41章「自由なファンタジー」を扱った各節で説明している。

次の<表1>は、初版と第2版の各節で用いられた転調を意味する言葉の分布を示したものである。参考までにそれらに該当する用語を、Mitchell の英訳版(1949)と東川清一の日本語版(2003)を照合して掲げておいた。第2版第12節は、1797年に新たに付加されたものであり、初版の1762年の段階では含まれていなかったことに改めて留意したい。

初版 (1762年)	第2版 (1797年)	内容	C.P.E.Bach	W.J.Mitchell	東川清一
1	1	フライエ・ファンタジーの定義	ausweichen	move through more keys	転調する
2	2	フライエ・ファンタジーの作曲について			
3	3	フライエ・ファンタジーの調と拍節について			
4	4	フライエ・ファンタジーを演奏する場合の楽器について			
5	5	前奏としてのファンタジーとフライエ・ファンタジーについて			
6	6	前奏としての短いファンタジーの転調について	versteigen verlaßen ergreifen	wonder into too remote keys left regaine	遠くの調に足をのぼす 主調を離れる 主調に戻る
7	7	前奏としての短いファンタジーの和声進行について			
8	8	演奏時間が十分あるファンタジーの転調について	ausweichen Ausweichung	modulate modulation	転調する 転調
9	9	フライエ・ファンタジーの転調の調関係について	ausweichen	modulation	転調
10	10	フライエ・ファンタジーの転調の方法について	ausweichen ausweichen Ausweichen	(ways of) modulating reach (distant) keys modulation	転調する(方法) (遠隔調へ)転調する 転調
11	11	遠隔な調への転調方法について	in die entferntesten Tonarten zu kommen	reach the most distant keys	遠隔な調へ転調する
	* 12	新しい音進行【転調】について	Modulation moduliren eingeschränkte Ausweichungen	—	転調 転調する 狭い範囲内の転調
12	13	ファンタジーの演奏表現について			
13	14	和音の演奏方法について			
14	15	Wq.117-14のファンタジーの転調に関する分析	Ausweichung gehen	modulation move toward	転調 (ホ短調へ)転調する

表1 『クラヴィーア奏法』第2部 第41章「自由なファンタジー」の転調に関する用語

この表から、第2版に新しく追記された第12節と、「前奏」として演奏される短いファンタジーについて述べた第6節を除いて、E. バッハは、転調を表す言葉として概ね Ausweichung,あるいは ausweichen を用いていることが分かる。初版と第2版に共通する第8節から第10節では、フライエ・ファンタジー特有の調関係と転調方法が Ausweichung を用いて解説されている。これら3節の記述を要約すると、次のようになる⁷⁾。

< 第8節 >

フライエ・ファンタジーの調関係について

- ①演奏する時間が十分あるファンタジーでは、もっと大がかりに転調する。
- ②導音がすべての自然な転調のための鍵であり、またそうした転調の印である。
- ③ファンタジーの妙味の一つは、正式な終結カデンツによって別の調に転調するふりをしながら、その後それにとは違った方向に逸れていくことである。

< 第9節 >

フライエ・ファンタジーの転調の方法について

- ①自由なファンタジーでは、主調から最も近い近親調ばかりか、いくらか遠隔な調へも、さらにはその他のどの調へも転調することができる。

- ②主調から最も近い調とは、長調では長3度をもった5度上の調・短3度をもった6度上の調、短調では長三和音をもった3度上の調・短三和音をもった5度上の調である。遠隔な調とは、長調では短三和音をもった2度上・3度上・長三和音をもった4度上の調、短調では短3度をもつ4度上の調・長3度をもった6度上・7度上の調である。それ以外の調はすべて、最も遠隔な調に属する。
- ③この主調からの距離は、5度圏によって知ることができるが、ファンタジーではこの5度圏に縛られてはならない。

< 第10節 >

遠隔な調への転調方法について

- ①遠隔調に正式に転調するときには、導音を弾くだけでなく、別の和声進行をいくつか挿入することによって、耳を少しずつ新しい調に馴れさせなければならない。
- ②半音階的技法を理解し、快適に演奏することによって生硬な響きを取り去ることができる。
- ③確立された調から離れ始めるときには、和声進行をいくらか長めに留まらせなければならない。

一方、Modulationという言葉は、1797年に新たに付加された第2版の第12節に初めて登場

する。『クラヴィーア奏法』という出版資料の上からは1797年を境目の年と位置付けたいが、Kramerは、E. バッハと『クラヴィーア奏法』第2部を出版したSchwickertとの手紙のやり取りから、1778年から1780年の間にE. バッハがこの新しいパラグラフを執筆したと推測している⁸⁾。したがって、E. バッハがベルリンのフリードリヒ大王の宮廷を離れ、ハンブルクの新天地で自由な環境に囲まれて活躍して頃にすでに着想したものと考えられる。

それでは、第12節として新たに追記されたパラグラフの内容を精査してみよう。

「和声を正しく知って大胆に用いると、すべての調を自分の思うままに使いこなせるようになる。作曲家ならこうして、ギャラント様式においても、以前にはなかった音進行〔転調〕Modulationenを考案するようになる。こうして自分の生きたい所は何処へでも転調していくmodulirt。」⁹⁾

これらの記述にはすべてModulationとmodulirenが使われているが、第12節のパラグラフの中で、唯一、Ausweichungが用いられているのが次の言葉である。

「才知、知識、そして勇氣は、われわれの先輩が規定したような狭い範囲内の転調eingeschänkte Ausweichungenには我慢しない。」¹⁰⁾

つまり、E. バッハは新しく追記したパラグラフの中で、意識的にAusweichungとModulationという2つの用語を使い分けていることがわかる。E. バッハが従来の転調Ausweichungとは区別して、新しい時代の転調にModulationを用いていたというKramerの研究もそれを裏付けており、E. バッハの転調の概念が古典派という新しい時代に向かって、AusweichungからModulationへと変化したと考えることができる。

しかし、E. バッハは『クラヴィーア奏法』第2部の中で、Ausweichungを前提とした転調については自ら解説しているものの、新しい転調Modulationの方法については全く触れていないし、具体的な説明もない。手がかりとなるのは、彼が参考曲として挙げた《聖なるかな》と《イエスの復活》、それにロンドの転調

の一部分のみである。Kramerはこれらの参考曲を比較考察の対象としたが、筆者は、初期に作曲されたファンタジーの中からWq.117-14と、後期に書かれたファンタジーの中からWq.61-6の2曲を取り上げて楽曲分析を行い、比較考察することにした。

Wq.117-14は1762年またはそれ以前に作曲され、E. バッハが『クラヴィーア奏法』初版、第2部の巻末に見本として掲載したフライエ・ファンタジーであり、明らかにAusweichungの転調方法が用いられていると考えられる。また、1786年に作曲されたWq.61-6のファンタジーは、新たに第12節を追補した後に作曲されており、Modulationの転調方法が反映されていると判断される。この2曲のファンタジーの調設定と転調方法を分析し、E. バッハの記述内容と照らし合わせながら、創作上でのAusweichung概念とModulation概念の比較を行っていく。

3. 初期と後期のファンタジー作品分析

3-1. Wq.117-14の分析

1) 調設定について

E. バッハは、厳格に拍節分割された曲では予期せぬ転調や大がかりな転調が許されないのに対して、フライエ・ファンタジーでは、主調から最も近い近親調ばかりか、いくらか遠隔な調へも、さらにはその他のどの調へも自由な転調が可能であるとしている。この近親調、遠隔調という調概念については、今日用いられているものや、同世代の他の理論家が示しているものとは異なり、E. バッハ独自のものである。E. バッハが定めている主調からの距離をWq.117-14の分析の主調、ニ長調に当てはめたものが<表2>であり、主調からの距離を「最も近い調」「遠隔な調」「最も遠隔な調」という3段階に分けて、実際に曲の中でどのように転調が行われているかを図式化したものが<図1>である。Wq.117-14の転調は、主調であるニ長調からイ長調、ホ短調、ト短調へ少しずつ離れていき、再びニ長調に戻って曲を終えるという単純な図形で示すことができる。

主調	最も近い調	遠隔な調	最も遠隔な調
二長調	イ長調・ロ短調	ホ短調・嬰へ短調・ト長調	左記以外

表2 Wq.117-14 主調からの距離

第3段階	最も遠隔な調				g:	
第2段階	遠隔な調			e		
第1段階	最も近い調		A:			
	主調	D:				D:

図1 Wq.117-14 転調の調選択と主調からの距離

2) 転調の方法について

Wq.117-14の転調部分で用いられている方法を順にみていきたい。

①主調（二長調）から最も近い調（イ長調）へ

曲が始まり、和声が二長調の主音上に長く留まり主調を印象づけた後、二長調にもイ長調にも属さない和音をひとつ挟んで、最も近い調イ長調のドミナントを鳴らし、和音と長く続く音階によってドミナントを示した後に主和音に落ち着く。

②最も近い調（イ長調）から遠隔な調（ホ短調）へ

この部分では、イ長調の導音である嬰ト音をタイで伸ばした後に、二重打音（ターン）を挟んで突然、ホ短調のドミナントが激しい16分音符による付点のリズムを伴ったアルペジオによって鳴らされる。①に比べて急激な転調が行われるが、それが装飾音とリズムによってさらに強調されている。

③遠隔な調（ホ短調）から最も遠隔な調（ト短調）へ

ホ短調のドミナントが解決しないまま続く③では、嬰ハ音とハ音、嬰ト音とト音、嬰へ音とへ音、ロ音と変ロ音が混在するため、調が確定しない部分が長く続く。バス音がなく単旋律であることにより、さらに調性感を曖昧にしている。最後の和音は二短調のドミナントであるが、ト短調のドミナントに対する属和音でもあり、二短調へ行くと見せかけて、次のト短調へ移行する。

④最も遠隔な調（ト短調）から主調（二長調）へ

最も遠隔な調であるト短調から、長い音階とさまざまな和音を挟むことにより、曲中で一番長い時間をかけて主調へ戻っていく。バス音は、変ロ音、イ音、嬰ト音、ト音、嬰へ音、ト音、嬰ト音という半音の動きによって二長調の属音イ音に到達し、オルゲルポイントによって長く主調である二長調を印象づけて曲を終えている。

3-2. <識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集>第6巻から Wq.61-6 の分析

1) 調設定について

Wq.61-6のファンタジーは、<表3>にみられるように、B〔4分の3拍子 andante〕とC〔4分の2拍子 larghetto sostenuto〕を挟みながらA〔4分の2拍子 presto di molto〕を繰り返すというロンド形式のような構成となっている。

Wq.61-6の調設定は複雑であり、初版『クラヴィーア奏法』第2部で示されていた従来の調関係では十分に説明することができない。しかし、現代に知られている調関係に当てはめると、ハ長調を中心とした調関係と、変ロ長調を中心とした調関係の二重構造によって、<図2>のように整理することができる。

構成	A ¹	B	A ²	C	A ³
拍子	4分の2拍子	4分の3拍子	4分の2拍子	4分の2拍子	4分の2拍子
速度	presto di molto	andante	presto di molto	larghetto sostenuto	presto di molto
	C:G:F:C:a:F:	B:G:F:g:Es:F:G:a:	a:C:F:B:a:d:g:C:F:Es:	G:e:	B:C:e:C:

表3 Wq.61-6の構成と転調

構成		A ¹					B					A ²					C		A ³													
調		C	G	F	C	a	F	B	g	F	g	Es	F	G	a	a	C	F	B	a	d	g	C	F	(B)	Es	G	e	B	C	e	C
ハ長調を中心とした 関係調	属調	G					G										G															
	主調	C					C					C					C		C													
	平行調	a					a					a					a		e													
	下属調	F					F					F					F															
変口長調を中心とした 関係調	属調	F					F					F																				
	主調	B					B					B					B		B													
	平行調	g					g					g					g		Es													
	下属調	Es					Es					Es					Es		Es													

図2 Wq.61-6 転調の調選択と調関係

A¹の部分はハ長調を中心に転調し、続くBは、Aの最終音であるへ音上の3和音を属和音とする変口長調を中心に転調が行われる。Bの後半からハ長調の関係調へ移行し、A²では、ハ長調と口長調の関係調の中で交互に転調が行われる。Cの部分は、A²の終わりの変ホ長調からト長調へと耳には馴染まない唐突な転調であるように聴こえるが、ハ長調の属調であるト長調に転調し、続いて平行調であるホ短調への転調でしていると考えれば、それぞれの関係性を説明することができる。最後のA³は前のCの流れを断ち切るように変口長調で始まるが、4小節後にはすぐに曲の冒頭と同じハ長調を中心とした関係調に戻る。

2) 転調の方法について

A (1-48小節)

曲の冒頭では、同じ楽想がハ長調、ト長調、へ長調と違う調で現れる。楽想の終わりに、次に登場する新しい調の導音や臨時記号を伴い、自然な転調方法が用いられているが、それぞれの楽想が2拍半の休符を挟んで現れるため、違う調の楽想が散発的に現れているような印象を与える。

Aの終わり5小節のうちに、3和音から成る2拍の楽想の一部がハ長調(I)イ短調(VI)、へ長調(IV)と連続して次々に現れる。それぞれf, p, fという強弱と音域の違い、ユニゾンと単旋律との差が、この短い楽想の転調に劇的な変化を付け加えている。48小節目の突然の休符によって、転調の繰り返しは3回で中断される。

B (49-71小節)

Bの冒頭の転調は、Aの最後のへ音上の長3和音が変口長調のドミナントの役目となり、変口長調のトニックで始まる。4分の2拍子Presto di moltoから4分の3拍子andanteに変化し、休符を挟んで曲想が一転することから、連続性に欠け、唐突な新しい楽想が開始したような印象を受ける。55小節から57小節の一時的な転調、63小節から67小節へ長調の終止からト長調、イ短調への転調の部分には強弱記号によって転調が強調されている。

A² (72-124小節)

Bのイ短調を引き継いで、ドミナント、トニックによる楽想を続けたあと、曲の冒頭A¹で用いた方法によりハ長調へ転調する。103小節から臨時記号を伴ってニ短調に転調した後、短い楽想の一部がニ短調からト短調、ハ長調からへ長調という下属調に、fとpという対の強弱を伴って転調する。

続いて現れる変ホ長調の楽想では、一連の流れの中にそぐわない不自然な転調が行われたかのような強い違和感がある。しかし仮に、変口長調の楽想を加えてみると、ニ短調からト短調、ハ長調からへ長調、変口長調から変ホ長調という下属調への転調が3回連続することとなり、全く違和感のない自然な転調を行うことができる。ここでは、連続して行われるべきであった変口長調への転調を意識的に省略することによって、聴き手の予想を裏切るもくろみがあったのではないかと推察する。

C (125-153小節)

3拍分の休符を挟んで始まるト長調のCの部分は、*largetto sostenuto*という曲全体の中でももっとも遅いテンポと低い音域で重音が用いられており、変ホ長調で終わったA²とは全く別の楽曲が突然、差し込まれたかのような印象である。

その後、ト長調の平行調であるホ短調へ転調し、145小節からは半音を用いて少しずつ転調を繰り返し、152小節の減7の和音をアルペジオで響かせた後、嬰へ音を変ト音、嬰二音を変ホ音という異名同音を用いて減7の和音からA³の変口長調へ転調する。fとpの強弱やフェルマータ記号、A³の速度 *presto di molto* への急激な変化が転調に効果的な表情を加えている。

A³ (154-215b小節)

断片的な楽想を変口長調、ハ長調、ホ短調と連続させた後、168小節からはさらに短くした楽想をfとpを交互に少しずつ音を変化させながら連続させることによって、最終的に曲の冒頭と同じハ長調への転調を果たす。

しかし、ハ長調へ戻ってからも調は安定しない。188小節ではト音が来るべきところでへ音が低い音域で突然鳴らされ、215小節ではハ音が来ると期待される場所で突然、低音の変イ音がオルゲルプンクトとして現れて、最後まで聴き手に違和感を残したまま曲を終える。

4. 総合的考察

転調概念を理論史の立場から研究しているJ.K.Saslaw¹¹⁾は、Modulationがひとつの調を離れて他の調を確立するという現代の私たちが認識している意味を示すようになったのは20世紀以降であり、18世紀後半から19世紀初めにかけてドイツの転調概念が現代とは大きく異なっていたことを指摘している。E. バッハと同じ時代に活躍した5人のドイツの理論家Kirnberger, Sulzer, Koch, Vogler, Weberの著書にも、転調を意味する *Ausweichung* と *Modulaiton* が混在しており、その用途には理論家によっても微妙な違いがみられるというが、バロックから古典派への過渡期にあつて、E. バッハの転調概念はどのように変化していったのだろうか。

初期の作品であるWq.117-14と後期に書かれ

たWq.61-6の二つのファンタジーには、20年以上の時間的な隔りがあるにも関わらず、E. バッハがフライエ・ファンタジーの条件のひとつに掲げている「多くの調への転調」は、どちらのファンタジーにも共通して見出すことができた。

しかし2曲のファンタジーの調設定と転調の方法に焦点を合わせてみると、その特徴は明らかに異なっている。この2曲の転調にみられる相違点こそが *Ausweichung* と *Modulation* の違いではないだろうか。2曲の分析結果から調設定と転調の方法を中心に考察を行いたい。

まず、2曲のファンタジーで転調が行われている際の調設定をみると、その調の関係性には明らかな違いがみられた。<表4>に示すように、Wq.117-14で用いられている転調では、主調に属する和音を主和音とする調への転調が行われている。この場合は「最も遠隔な調」であっても全て主調の構成音から生まれた調性であり、しかも段階的に遠隔な調への転調を行っているため、関係調から大きく離れることはない。しかし、Wq.61-6では属調、下屬調、平行調といった調関係を取りながら、ハ長調を中心とした調関係から、変口長調を中心とした調関係へと中心点が移動することにより、シャープ系の調とフラット系の調が入り混じった転調が行われている。特にA²では、ハ長調と変口長調を中心とした関係調を行き来することにより、初期の作品よりも広範な調選択がされている。

Wq.117-14

	最も近い調	遠隔な調	最も遠隔な調	
主調	→ 5度上	→ 2度上	→ 4度上	→ 主調

Wq.61-6

構成調	A ¹	B	A ²	C	A ³
C:の関係調	主調 属調 下屬調 平行調		主調 平行調 下屬調	属調 属調の平行調	主調 属調の平行調
B:の関係調		主調 平行調 属調 下屬調	属調 主調 属調の平行調 平行調 下屬調		

表4 2曲のファンタジーの転調

このように異なる主調を主軸とする調関係の並列は、Kramer も E. バッハ自身が新しい転調 Modulation の実例として『クラヴィーア奏法』で掲げた《聖なるかな Wq.217》や《イエスの復活と昇天》Wq.240のデュエット、《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第2巻 ロンド Wq.56-1 の分析から同様に並列する調関係を見出しており、Wq.61-6 で特定された調設定が Modulation の特徴のひとつであり、ファンタジーのジャンルに限らず、E. バッハの後期の作品全般に広く浸透していると考えることができる。

次に、2曲のファンタジーの転調の方法に目

を向けてみよう。Wq.117-14には、調を判定することができない部分が多くみられる。例えば〈譜例1〉では、ホ短調のドミナントから続くト短調のドミナントまでの間に、様々な臨時記号を伴った単旋律が挟み込まれており、この部分では調を特定することができない。これは、E. バッハが転調 Ausweichung の際、「別の和声進行をいくつか挿入することによって、耳を少しずつ新しい調に馴れさせていって、耳を不快な方法でびっくりさせることのないようにしていかなければならない、と考えなければならない。」¹²⁾と述べている方法と一致している。



e: V

g : V I

譜例1 ファンタジー Wq.117-14 (P.Wollny 編纂による)

このように調の不安定な部分は、後期のファンタジー Wq.61-6 にはなく、E. バッハの初期のファンタジーにしかみられない Ausweichung の特徴であると考えられるが、古典派以降の作品に馴れた我われの現代の耳に

はかえって新鮮である。

一方、Wq.61-6 では、〈譜例2〉に見るように、短い楽想の断片が違う調で次々現れ、新しい調の導音やドミナントを必要とすることもなく直接転調していく。

e:

譜例2 ファンタジー Wq.61-6 (P.Wollny 編纂による)

これらの Wq.117-14と Wq.61-6 のファンタジーの転調方法の特徴を図式化すると〈図3〉のように示すことができる。両者を比較すると、Wq.61-6の方が短い期間で多くの調に転調することが可能であることがわかる。



〈図3〉 2曲のファンタジーの転調の特徴

2曲のファンタジーに用いられている調設定と転調の方法を比較することによって明らかになったことは、Ausweichungを用いて作曲された初期のファンタジーが、20数年後、Modulationを用いることによってファンタジーの調選択の範囲と転調の可能性を大きく広げたことである。この2曲のファンタジーにみられる変化は何によるものであろうか。

音楽のテクスチュアがポリフォニーからホモフォニーへ、旋律的構造から和声的構造へと移り、17世紀には旋法から調性が誕生する。Saslawの研究にも示されているように、18世紀の後半に調性体系が新しい時代に向けて徐々に推移していくのに伴って、E. バッハの転調の概念も少しずつ変化していったと考えることができる。

また、18世紀後半の鍵盤楽器の発達と平均律による調律法も、あらゆる調への自由な転調を可能にしたことも無視できない。E. バッハも第12節の追記の中で、「われわれの先輩は、狭い範囲内の転調 Ausweichungenにとどまった。

(要約)」と述べ、その理由として「転調する田畑 Modulationfeldも当時はまだ、今日ほどには耕作されていなかったからである。」¹³⁾と云う。加えて、「和声を正しく知って大胆に用いると、すべての調を自分の思うままに使いこなせるようになる。作曲家ならこうして、ギャラント様式においても、以前にはなかった音進行〔転調〕Modulationを考案するようになる。こうして自分の行きたい所は何処へでも転調していく modulirt。」¹⁴⁾という記述から窺えるように、AusweichungからModulationへの移行は、転調概念の枠を大胆に拡大し、フライエ・ファンタジーの自由度を大幅に広げるととも

に、作品の構成を複雑に、規模を大きくすることを可能にした。このことはファンタジー以外のジャンルでも形式構造と結びつくことによって、作品をより拡大させ、発展させることに貢献したと考えられる。新しい転調概念への変化が、E. バッハ自身を古い習慣や伝統から解き放ち、自由な境地に昇華させたと言っても過言ではない。

5. おわりに

Wq.117-14と Wq.61-6の2曲のファンタジーについては、AusweichungからModulationへの変化による相違点だけでなく、共通する特徴もいくつか挙げる事ができる。どちらのファンタジーも聴衆の耳には自然ではなく、むしろ連続性のない突飛とも聴こえる転調を行っており、フェルマータや突然の休符、一音一音に細かく記した強弱記号、幅広い音域の変化や異名同音が、さらに、その不自然さを増長させている。これらのファンタジー特有の演奏表現について、初版の『クラヴィーア奏法』第2部でE. バッハは次のように述べている。

「ファンタジーの妙味の一つは、正式な終結カデンツによって別の調に転調する in eine andere Tonart auszuweichenふりをしながら、その後それとは違った方向に逸れていくことである。あれやこれやの賢明な裏切りがファンタジーを魅力的にする」¹⁵⁾「多様性の美しさはファンタジーでも感じられる。ファンタジーでは、ありとあらゆる音型なり、ありとあらゆる種類のよい演奏表現が用いられなければならない。」¹⁶⁾

また、第2版に追記された新しいパラグラフでも「一般的な転調 Modulationenに特別な表情をあたえるために、ある種の手段が援用される。たとえばフェルマータ、休符、高音域と低音域の交差、強と弱、種々さまざまな添付と音符の時価、種々さまざまな声や楽器の使用、などがそれである。これに加えて、異名同音の転換も理性的に用いるとすれば、いつも斬新で、いつも快適な転調を意表をついた形で行うための immer neu und immer angenehm frappant zu moduliren, なんと豊かな可能性が開かれることだろうか。」¹⁷⁾と書かれている。E. バッハは、AusweichungとModulationを用いたどちらの

ファンタジーにも多様性と斬新さを転調に求め、聴衆に対して「情熱を呼び起こしたり静めたりするという、ファンタジーのなによりの使用目的」¹⁸⁾を達成するためには、効果的な表現が必要であると説いていることがわかる。

時代の流れの中で転調方法がいかに変化しようとも、E. バッハがファンタジーを通して意図していたものは、聴衆の心を動かすことであつたことに変わりはない。E. バッハの転調が豊かな演奏表現を目的とした手段のひとつであり、作曲者自身の手によって記譜された細かな記号や音符が、演奏にさらなる相乗効果を加えるためのものであるということを考えるならば、表現豊かな演奏を成就するために演奏者が作曲者から委ねられた役割は大きい。

演奏者は時代によって異なるタイプのファンタジーをどのように演奏すれば、E. バッハが意図したように聴衆の心を動かすことができるのだろうか。今後は、フライエ・ファンタジーを通して、E. バッハが演奏者に求めた豊かな演奏表現の可能性について研究していきたいと考えている。

注

- 1) D. A. Lee, "C. P. E. Bach and the Free Fantasia for Keyboard: Deutsche Staatsbibliothek Mus. Ms Nichelmann I N", edited by L. CLARK, C.P.E. BACH STUDIES, Oxford University Press, 1988, p. 177.
- 2) C.P.E. バッハ (東川清一訳) 『正しいクラヴィーア奏法』 第2部, 全音楽譜出版社, 2003年, 370-387頁。
C. P. E. Bach (Edited by T. Plebuch), Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen II, The Packard Humanities Institute, Los Altos, California, 2011, pp. 323-338.
- 3) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 370頁。
C. P. E. Bach (Edited by T. Plebuch), op.cit., p.323.
Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.
- 4) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 378-390頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., pp. 332-333.
- 5) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 379頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., pp. 332-333.
- 6) · W. J. Mitchell, "Modulation in C. P. E. Bach's Versuch," George Allen and Unwin Ltd, 1970, pp. 333-342.
· R. Kramer, "The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice," Journal of the American Musicological Society Vol.38, no.3, 1985, pp. 551-592.
- 7) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 374-377頁。
- 8) R. Kramer, op.cit., p.577.
- 9) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 378-379頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., p. 332.
- 10) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 379頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., p. 332.
- 11) J. K. Saslaw, "The Concept of Ausweichung in Music Theory, ca.1770-1832," Current Musicology 75, 2003.
- 12) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 376頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., p. 329.
- 13) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 379頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., p. 332.
- 14) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 378頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., p.332.
- 15) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 374頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebuch), op.cit., p. 327.

- 16) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 374頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebush), op.cit., p. 327.
- 17) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 379頁。
Carl Philipp Emanuel Bach (Edited by Tobias Plebush), op.cit., p. 333.
- 18) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 380頁。

参照楽譜

- C. Ph. E. Bach (Edited by P. Wollny Miscellaneous Keyboard Works I, Los Altos, 2006.
- C. Ph. E. Bach (Edited by C. Hogwood), "Kenner und Liebhaber" Collections II, Los Altos, 2009.