

C.Ph.E.バッハのフライエ・ファンタジーに関する研究
—『クラヴィーア奏法』に付随したWq.63-6とWq.117-14を中心に—

末 永 雅 子* ・ 原 田 宏 司**

A Study on the free fantasies of C.Ph.E.Bach
—mainly Wq.63-6 and Wq.117-14 attached to *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*—

Masako Suenaga and Hiroshi Harada

The free and original nature of the works of Carl Phillip Emanuel Bach is best exhibited in his 18 fantasies. While relying on C.P.E. Bach's *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, this paper analyzes the two *Freie Fantasien* Wq.63-6 and Wq.117-14 from the standpoint of "the liberties of time and tonality," and considers the concept of "freedom" in musical expression that he tried to convey. While Wq.117-14 is a completely free fantasy, unmeasured passages and regular measured passages coexist in Wq.63-6, and the two fantasies differ in their respective proportions of free passages. Analysis revealed clear differences in ways of tonal design and modulating between the free unmeasured passages and the regular measured passages. In the regular measured passages, closely related keys are selected for modulation and common modulation methods and chord progressions are used, but in the free passages, modulations are carried out over a wide range to the most distant keys and enharmony and other devices are used effectively. At first glance, the fantasies seem freed from confinement to time and tonality and freely composed, but they can actually also be thought of as having been composed under a strict plan based on the compositional theory described in his *Versuch*.

キーワード

カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ C.Ph.E.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 modulation

所属

*広島文化学園大学院 Graduate School of Hiroshima Bunka Gakuen University
教育学研究科 Graduate School of Education 子ども学専攻 Course of Child Education
**広島文化学園大学院 Graduate School of Hiroshima Bunka Gakuen University
教育学研究科 Graduate School of Education

1. はじめに

ファンタジーの語源 *phantasia* は、「光」を意味する *phos* と関係して「目に見せる、明るみに出す」という意味を持つことから、「想像力」「心に描くイメージ」という意味で使われるようになったとされているが、音楽では、演奏家の頭にあるものを「聴こえるようにする」ということから、即興演奏の意味を持つ

ようになった¹⁾。しかし、時代によって内容が全く異なるため、共通の定義を見出すのは不可能に近い。いずれにしても「想像」という本来の意味と「幻想」「気まぐれ」という意味が合体して、作曲者の純然たる想像と技巧を思うままに駆使した器楽曲として、15世紀から16世紀にかけて音楽史に登場するようになる。

ファンタジーが曲名として初めて用いられたのは、1520年頃の鍵盤楽器用のタブラチュア譜

においてである。その後、ジャンルとしてのファンタジーは、16世紀にはリチェルカーレやプレアンベルなど他の包括的な名称と交換可能な言葉として用いられるようになった。17世紀に入ると、時代を反映した対位法の書法によるファンタジーがヨーロッパ各地で発展する。この対位法によるファンタジーは17世紀前半には一世を風靡したものの、後半にかけて衰退の一途をたどり、やがてファンタジーは重要なジャンルから姿を消していく。ファンタジーの衰退と並行して、従来から自由なジャンルであった前奏曲、トッカータ、カプリッチオ、トンボーがファンタジーと統合することによって、18世紀には新しいタイプの自由なファンタジー Freie Fantasie が誕生することになった。J.S. バッハの〈半音階幻想曲とフーガ〉がドイツにおけるフライエ・ファンタジーの始まりとも言われており、それ以降、J.S. バッハと彼の弟子たちや周辺の北ドイツの作曲家たちを中心に大きく発展し、フライエ・ファンタジーはドイツ独自のジャンルとなって定着していく²⁾。

J.S. バッハの次男であり、前古典派を代表する作曲家 C. Ph. E. バッハ (1714-1788) は、とりわけこの分野に強い関心を抱き、後半生を通し

てファンタジーを書き続けた。彼の200曲にもよるクラヴィーア作品の中で、ファンタジーと称する作品は19曲存在する。その中からオルガン曲でフーガの前奏として書かれたファンタジー Wq.119-7を除いた18曲を出版年代の順に並べたものが〈表1〉である³⁾。曲数は、クラヴィーア曲全体の一割に過ぎないが、ファンタジーの各曲には E. バッハの斬新なアイデアが輝きを放っており、作曲家であると同時に演奏家としての彼の音楽観を知る上で貴重な手がかりを与えてくれる。

C. Ph. E. バッハ (以下 E. バッハ) が、このようにファンタジー、中でもフライエ・ファンタジーに固執したのは、一つには並外れた彼の創作意欲の表れと捉えることもできるが、何よりも彼が18世紀の中核的な美学思想とされるアフエクテンレーレ Affectenlehre の流れを汲む多感様式 (感情過多様式) Empfindsamer Stil という時代精神を存分に吸収した作曲家であるからに他ならないだろう。彼がこの分野に全力投球した証は、何よりも彼が自ら著した『正しいクラヴィーア奏法についての試論』(第1部: 1753年, 第2部: 1762年, 以下『クラヴィーア奏法』)⁴⁾ 中に頻出するファンタジーへの言及か

表1 E. バッハのファンタジー作品一覧

	Wq.	H.	出版年	作曲年	備考
1	—	348		1745以前	ニヒュルマンの作と伝承されていたが E. バッハの作品
2	63-6	75	1753	1753	『クラヴィーア奏法』第1部見本曲
3	117-14	160	1762	1762またはもっと以前	『クラヴィーア奏法』第2部見本曲
4	112-2	144	1765	1759	『種々のクラヴィーア曲集』
5	112-8	146	1765	1759	『種々のクラヴィーア曲集』
6	112-15	148	1765	1756	『種々のクラヴィーア曲集』
7	113-3	195	1766	1765または1766	『変奏反復付きの短くてやさしい11のクラヴィーア曲集』第1巻
8	114-7	234	1768	1767	『変奏反復付きの短くてやさしい11のクラヴィーア曲集』第2巻
9	117-11	223	1770	1766	『音楽さまざま』
10	117-12	224	1770	1766	『音楽さまざま』
11	117-13	225	1770	1766	『音楽さまざま』
12	58-6	277	1783	1782	「識者と愛好家のための曲集」第4巻
13	58-7	278	1783	1782	「識者と愛好家のための曲集」第4巻
14	59-5	279	1785	1782	「識者と愛好家のための曲集」第5巻
15	59-6	284	1785	1784	「識者と愛好家のための曲集」第5巻
16	61-3	289	1787	1786	「識者と愛好家のための曲集」第6巻
17	61-6	291	1787	1786	「識者と愛好家のための曲集」第6巻
18	67	300	1787	1787	デュオ版 (Wq.80/H.536) に編曲。

らも明らかである。

このフライエ・ファンタジーの特徴について、E. バッハは『クラヴィーア奏法』（第1部）の中で次のように述べている。

Eine Fantasie nennet man frei, wenn sie keine abgemessene Tacteinteilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bei andern Stücken zu geschehen pfliget, welche nach einer Tacteinteilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

「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し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とすれば、そのファンタジーは自由であるといわれる。」⁵⁾

この一文には、ファンタジーとフライエ・ファンタジーに対するE. バッハの定義ともいふべき見解が明確に示されている。つまり、フライエ・ファンタジーの成立要件は、「規則正しい拍節分割を含まない」と「多くの調への転調」という2点に集約されていることが理解される。

さらにE. バッハは、『クラヴィーア奏法』の中で、フライエ・ファンタジーについて、次のように述べている。「自由なファンタジーの仕組みについて明瞭かつ有益な理解を得るために、読者には…（中略）…プロベシユテュック（Wq.63-6）と、本書に添付した…（中略）…アレグロ（Wq.117-14）を参照するようすすめたい。どちらも自由なファンタジーだからである。」⁶⁾ この内容からも明らかなように、『クラヴィーア奏法』第1部、第41章「演奏表現」の見本曲 Probe Stück として作曲された Wq.63-6 と、『クラヴィーア奏法』第2部、第3章「伴奏と自由なファンタジーの教則」の実例として作曲された Wq.117-14 の2曲のファンタジーには、E. バッハのフライエ・ファンタジーに対する基本理念が凝縮していると考えられることができる。

本研究の目的は、彼の『クラヴィーア奏法』に依拠しながら、彼がファンタジーの実例として提示した Wq.63-6 と Wq.117-14 の2曲について楽曲分析を行い、作曲者自身が意図するフライエ・ファンタジーの理念が、実作品の中にどのように反映されているのかを検証するとともに、E. バッハ独自の「自由」の意味を探求することである。

2. 拍節分割の自由について

2-1. 拍節分割における自由と束縛

E. バッハのフライエ・ファンタジーに関する二つの特徴のうち、まずは「拍節分割」に焦点を当てて『クラヴィーア奏法』の中の関連記述を精査してみる。

E. バッハは、ファンタジーに小節線を用いない理由について、『クラヴィーア奏法』第1部で次のように述べている。

「いつものように普通拍子が指示されているが、曲全体の拍節分割はそれに縛られるものではない。この理由からこの種の曲ではきまって小節区分はおこなわれない。…（中略）…拍節にとらわれないでファンタジーを行うことは概して、アフェクトを表現するのにとりわけ適しているように思われる。拍節はすべて、ある種の束縛を伴うからである。…（中略）…拍子記号は、むしろ記譜法の習慣にしたがって書かれているだけであって、奏者はこれに縛られるものではない。このような面倒に縛られることもなく、まったく自由に、拍節にもとらわれずに、このレティタティーヴォをわれわれの楽器で実現することができるのであれば、これもまた、ファンタジーの特別な長所である。」⁷⁾

このように拍節にとらわれない自由な演奏を勧める一方、第2部では小節線のない自由な部分の演奏に関して細かな指針を示している。「ファンタジーはその冒頭に4分の4拍子の記号をつけられるのが普通」であり、小節線が用いられていない場合も、「和声の変化と持続のあいだ」と「音符の時価のあいだ」に一定の関係があり、また、テンポは冒頭の上部に記された言葉から判断するように示唆している⁸⁾。また、テンポ・ルバートは、「音型が含む音符の数が、拍節分割上許される音符の数よりも多かたり少なかつたりする」ことによって記されているので、「奏者はこれによって、1小節の一部なり全部、あるいは何小節ものあいだでも、いわばゆがめる」ことができるとしている⁹⁾。さらに、「半音階的な進行が多く現れる走句では、その速さはほどほどでなければならない。」が、「半音階的な和音は、とりわけゆっくりとした音型や深遠な着想に最もふさわしい」¹⁰⁾と走句や和声からも微妙な変化を読み取るように求めている。

E. バッハの言及するファンタジーに求められる要件は、次のように要約できよう。

〈第1部〉

- ①拍節はすべてある種の束縛を伴うので、小節区分は行わない。
- ②楽譜に記された拍子記号は単なる記譜上の習慣によるもので、奏者は拍節分割で拘束されることはない。
- ③拍節にとらわれない表現が、ファンタジーに適している。
- ④ファンタジーの特別な長所は、レチタティーボを何事にも縛られることなく、自由に拍節にとらわれずに演奏することである。

〈第2部〉

- ①ファンタジーは4/4が一般的で、たとえ小節線がなくても、和声の変化と持続および音符の時価の間に一定の関係がある。
- ②テンポは指示された標語に従うこと。
- ③テンポ・ルバートは、あるパッセージで音符の数が拍節分割上許される音符の数より多かたり少なかりすることによって記される。これによって奏者は一小節の一部または全て、あるいは何小節もの間、ルバート奏法が可能となる。
- ④半音階的進行が多く現れるパッセージでは、速さはほどほどに。半音階的和音については特にゆっくりした音型や深遠な着想が相応しい。

E. バッハは、第1部で拍節にとらわれずに自由にアフエクトを表現することがファンタジーの理想であるとしながらも、第2部では作曲者が楽譜に記した拍子、音符の時価や速度に細心の注意を払いながら演奏することを提唱している。つまり、ここに何事にも拘束されない自由な演奏表現と暗黙の拘束を示唆する演奏表現への両面を読み取ることができる。これらのファンタジーに対する理念は、果たして実際の楽曲にどのように反映されているのだろうか。

2-2. 拍節から見た2曲の分析

Wq.63-6, Wq.117-14の2曲のファンタジーは、

Wq.63-6

4/4 Allegro modelato	3/4 Largo	4/4 Allegro moderato
拍節自由 (1-41小節)	拍節束縛 (42-62小節)	拍節自由 (63-78小節)

Wq.117-14

4/4 Allegro
拍節自由 (1-26小節)

いずれも冒頭には4分の4拍子が示されて、小節線を伴ってなくても、それぞれの音符の時価の関係を計測することが可能である。(譜例1)(譜例2)2曲の規則正しく拍節分割されている部分と拍節から解放された自由な部分を小節数で数え、拍子や速度の変化と合わせて示したものが〈図1〉である。2曲とも拍節分割されていない自由な部分で始まり、曲の終わりも自由な arpeggio で締めくくられているが、曲中の拍節分割されない自由な部分の占める割合は異なっている。Wq.117-14は全曲を通して小節線がなく、完全に拍節分割から解放されているのに対し、Wq.63-6は、拍節分割されていない部分(1-41小節)、拍節分割されている部分(42-62小節)、拍節分割されていない部分(63-78小節)の3部構成となっており、拍子も中間部で4分の4拍子から4分の3拍子に、また速度も Allero moderato から Largo に変化している。Wq.63-6の拍節分割されていない部分と規則正しく拍節分割されている部分の小節数から自由と束縛の割合を求めると、全体78小節のうち、3つの部分が占める割合は、自由41小節(53%) - 束縛21小節(27%) - 自由16小節(20%)となり、自由な部分が曲の7割以上を占めている¹¹⁾。

3. 転調の自由について

3-1. 転調の方法と調の概念

フライエ・ファンタジーの転調に関しては、『クラヴィーア奏法』第2部第41章「自由なファンタジー」で詳細に論じられている¹²⁾。E. バッハがそこで示している転調の方法をまとめてみると〈表2〉の通りである。

転調方法に関する説明は、〈表2〉に見るように、曲が短い場合の自然な転調から始まり、長い曲の中での大がかりな転調、近親調から遠隔調への転調、手短に遠隔な調へ転調する効果的な方法に至るまで多岐にわたっており、数字

図1 拍節分割の自由と拍子・速度

表2 E. バッハが示す転調の方法

①	最も短くて最も自然な方法	調の音階に数字をつけたもの 半音を挿入したもの 音階の順番を入れ替えたもの オルゲルプンクト
②	もっと大がかりな転調 ★ Betrügerei	新しい調の長7度 semitoniunmodi を配する 別の調に転調するふりをしながら、その後にはそれとは違った方向に逸れる
③	近親調へ少しずつ進んでいく特別な方法	(目的の調とは別の調を経て転調する)
④	遠隔調へ転調する方法	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
⑤	もっと手短で、しかも快い驚きをもたらす最も遠隔な調に転調する方法	減7度と減5度を含む7の和音の転回・異名同音的転換

() 内は、末永の解釈による。

付きバス譜を用いながら詳細に説明されている。しかもそれらが単に技法に終わらず、聴き手の心理的反応をも考慮している点が注目される。例えば、彼が大がかりな転調の中で言及する Betrügerei (賢明な裏切り) と称する転調の方法は、ある調に転調するふりをしながら全く想定外の調に転調して聴き手を欺くことであり、「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へ転調するふりをしながら、その後にはそれとは違った方向に逸れていくこと」であると述べている。この Betrügerei が「ファンタジーを魅力的にする」という文言からは、転調を通して演奏者と聴き手の間に生起するアフェクトまで考慮していた E. バッハの意図を裏付けることができる。さらに、転調に特別な表情を与え、ファンタジーを多彩にするために、フェルマータ、休符、強弱、テンポと音符の時価の変化に加えて、異名同音的転換の使用も推奨しているところは、楽曲としてのファンタジーを特色づける不可欠な要素となっていると言えるだろう。

転調時の調の選択については、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、ファンタジーでは調の関係にとらわれず、全ての調への転調が可能であると述べているところも転調の自由度がきわめて高く担保されていることがわかる。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. バッハが提示する主調から最も近

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度上の調であり、それ以外の調への転調を最も遠隔な調への転調としている。これをハ長調、イ短調を例にモデル化してみると〈表3〉の通りとなる。

表3 主調からの距離

主調	最も近い調	遠隔な調	最も遠隔な調
ハ長調	ト長調・ イ短調	ニ短調・ ホ短調・ ヘ長調	左記以外
イ短調	ハ長調・ ホ短調	ニ短調・ ヘ長調・ ト長調	左記以外

これらの理論的な説明の後に、E. バッハは、実例 (Wq.117-14) を通して転調に関する具体的な方法を示している。次に、E. バッハの記述に従って、まずは Wq.117-14 のファンタジーから、転調の実態と方法について分析を行いたい。

3-2. 2曲の楽曲分析

① Wq.117-14の分析

このファンタジーはニ長調を主調としている。E. バッハの調概念に従い、主調のニ長調

と他の調性との関係を示すと〈表4〉のようになる。これを基に、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2〉である。転調は、主調から最も近い第1段階から第2段階、第3段階へと次第に遠くへ離れて行き、最後には再び主調へ戻っている。E. バッハは数字付きバスに(1)から(6)までの注を付した楽譜を掲載し、自ら詳細な解説を加えている(譜例3)¹³⁾。

表4 Wq.117-14 主調からの距離

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・ ヘ短調・ ト長調	左記以外

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2 Wq.117-14 転調の調選択と主調からの距離

このE. バッハの説明に従って主調からの転調の距離と転調の際に用いられている方法を楽譜に照合して要約すると次のようになる。(譜例2)

曲の始まりでは、和声の主音上に長く留まって主調を印象づけている(1)。まずは、主調から第1段階の距離にあたる最も近い調、5度上のイ長調に転調し(2)、その調にしばらく留まった後、第2段階の遠隔な調、ホ短調に転調する(x)。(3)では、その直前の七の和音が奏されるロ音がホ短調のドミナントであることから、続いてトニックに解決するべきところではあるが、E. バッハはトニックを省略することによって和声の進行を短縮する。また、変ロイートという3音によるバス声部を数字付きバ

第3段階	最も遠隔な調			D:	G:						
第2段階	遠隔な調		As:			f:			B:		
第1段階	最も近い調					g:		Es:	Es:		Es
	主調	c:									c:

図3 Wq.63-6 転調の調選択と主調からの距離

ス譜で示しているにもかかわらず、曲中ではそれらを故意に省略し特別な転調の方法を用いたことを明らかにしている。同様に、(4)でも二短調に移るかに見えるが、ドミナントから続くべきトニックが省略されている。(5)では、ハ音上で「増4度をともなった二の和音」ト長調のドミナントが現れるが、その後、第2段階の関係調であるト長調には移らず、「ト音上の短三和音」ト短調のトニックへ解決することによって、第3段階離れた最も遠隔な調への転調を行っている(6)。その後、いくつかの不協和音を経た後、ふたたび主調に戻る。曲の終わりでは、二分音符を連続させ、主音を強調することによって主調を確立させる。

② Wq.63-6の分析

このファンタジーは、ハ短調を主調としているが、曲の開始から間もなく冒頭の調子記号3つのフラットが取り除かれ、ふたたびLargoの規則正しく拍節分割されている部分の前で調子記号を用いるなど、調性構造の上から見ると、一時的な転調を短い間で繰り返すWq.117-14のファンタジーと比較すると、より複雑な構成となっている。Wq.117-14と同様に、主調と他の調性との関係を表に示し〈表5〉、これを基に、転調の様相を図式化した〈図3〉。それぞれの転調に用いられている方法を楽譜とともに示すと次のようになる〈譜例1〉。

表5 Wq.63-6 主調からの距離

主調	最も近い調	遠隔な調	最も遠隔な調
ハ短調	変ホ長調・ ト短調	ヘ短調・ 変イ長調・ 変ロ長調	左記以外

曲はハ短調のゆっくりとしたトニックの分散和音で始まり(1)、しばらくして変イ長調のトニックが現れて第2段階離れた調へ転調するが(2)、(3)ではバス声部が省略され、上声部では異なる調の断片をつなぎ合わせたかのような旋

律により調性は曖昧になる。(4)でフェルマータのついた休符によって曲が中断すると、突然、調子記号が変わり、第3段階の離れたニ長調のトニック和音がfで奏されて急激な転調が行われるが、ここでもニ長調の旋律の中にト音と嬰ト音、嬰ハ音とハ音が混在することによって、調性の安定感を欠いている。(5)の直前には装飾音の付いたニ長調のドミナントがあり、トニックに解決すると思わせるが、突然、予期しないハ音が2分音符で奏されてト長調へ転調する。この部分でも、ト長調の旋律に嬰ハ音が混ざることによって調は曖昧になる。休符を挟んで(6)では、減7の和音の転回と異名同音による転換が行われ、強弱記号fとpが連続する。ベーブク *Bebung* というクラヴィコード特有の演奏方法が作曲者の指示により楽譜上突如現れる。*Largo* の中間部(7)では、拍子と調子記号、小節線が記され、変ホ長調で安定した4小節が調を明確に示している。(8)では、ドミナントとトニックの和音による一般的な方法により、変ホ長調から属調である変ロ長調へ転調する。(9)では、ふたつの短い和音進行による一時的な転調を繰り返しながら半音階を上昇し、(10)でも同様に、3拍から成る短い和声進行を繰り返し長2度ずつ上昇する。これは、今までの拍節分割されていない自由な部分ではみられなかった方法である。それぞれの和音にff, f, pの強弱記号が交替に記され、アフエクトの表出は最高潮に達する。その後、*largo* の前でみられた減7の和音、異名同音、そして旋律の繋ぎにベーブクが効果的に使用された部分に続き(11)、ハ短調に戻って曲を終える。

3. 総合的考察

2曲のフライエ・ファンタジーを楽曲分析した結果に基づいて総括すれば、E.バッハが『クラヴィーア奏法』の中で示しているファンタジーの理念が、文字通り両作品に忠実に反映されていると言っても過言ではない。

E.バッハがフライエ・ファンタジーの特徴のひとつとする「拍節分割」に関しては、Wq.117-14が小節線を持たない完全に束縛から解放されたファンタジーであるのに対し、Wq.63-6は自由な部分が大部分を占めるものの、自由な部分と規則正しく拍節分割された部分が並存している点が大きく異なっている。E.バッハ自身が『クラヴィーア奏法』の第1部で拍節

分割のない自由をファンタジーの特徴として強調しているにもかかわらず、Wq.63-6では事実上、拍節分割された部分を中心にもつ3部構成とし、さらに拍子と速度の変化を盛り込んでいるのはどのように解釈すべきであろうか。E.バッハの述べる尺度に従って2曲のみを比較の対象とするならばWq.117-14の方が、むしろ自由度が高いと捉えるのが一般的である。これについてW.ヘッドは、拍子と速度の変化も自由の条件に加え、単に拍節分割からの自由にとどまらず、自由の概念を「時間 *time*」という幅広い概念で掌握しているのは注目される¹⁴⁾。しかし、拍節の有無にしろ、拍子や速度の変化などは、自由と言うよりも、いずれも作曲者によって与えられる拘束であり、Wq.63-6に関しては、楽譜上の創作原理が演奏原理を上回っていると解されるのである。すでに見てきたように、E.バッハはテンポの変化については、強弱、休符、フェルマータ、*Betrügerei* 等を含めて、ファンタジーの心理的な効果を高めるものとして位置付けており、むしろ作曲者によってファンタジーの特性を補強する手段として用いられていると判断されるのである。

一方、Wq.117-14では、作曲者が楽譜に示す拘束度は大きく減少し、演奏者にはより多くの自由が与えられる。その代り演奏者には、『クラヴィーア奏法』の第2部に述べられているような暗黙の了解が求められることは言うまでもない。例えば、ファンタジーは4/4拍子が一般的であること、拍節分割上許される音符の数によってルバート奏法が可能であること、半音階的進行や和音によってテンポを変化させること、などが奏者が心得ておくべき事前の了解事項である。このようにファンタジーの演奏に際しては基本的な演奏上のルールが演奏者の側に求められるが、ファンタジーの自由度という観点からは、より楽譜の内面に深化した段階に達したものと捉えることができる。ここでは演奏者が即興的に表現に介入するウエイトが増加し、暗黙の創作原理に支えられた演奏原理の方に重点が置かれているのである。その意味で、創作原理は演奏原理と共に楽譜の背後で一体化していると言ってもよいだろう。

次いで、転調に関してはどうであろうか。2曲の楽曲分析により、まず転調を行うための大前提として、曲の始まりと終わりで必ず主調が長い範囲を占めるといった共通点を見出すことができる。これはE.バッハが「最初はかなりの

あいだ、主調が支配しなければならない。それは聞き手が、主調が何調であるかを明確に聞き取るようにするためである。しかし、終結する前にも、かなりの長い間主調に留まらなければならない。聴衆がファンタジーの終わるのを感じ取って、主調が最終的に聴衆の記憶に十分刻みこまれるようにするためである。」¹⁵⁾ という主張を裏付けるものである。フライエ・ファンタジーの転調に関しては、「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。」¹⁶⁾ としているように、2曲のファンタジーの自由な部分では、第1段階の「最も近い調」から第2段階の「遠隔な調」を経て第3段階の「最も遠隔な調」までの広い範囲の調が選択され転調が行われていることが確認された。これもすべての調への転調が可能とされるファンタジーならではである。

転調の方法には、E. バッハが「すべての自然な転調のための鍵」¹⁷⁾ と呼ぶ導音を用いた一般的な転調の方法もみられるが、さらに、ドミナントの後に続くべきトニックの和音を省略し、転調が予期されない方向へ逸れて行われる方法がたびたび用いられている。これは、先述したようにE. バッハ特有の *Betrügerei* と呼ぶ転調方法であり、そのほかにも「もっと手短で、しかも快い驚きをもたらす方法」¹⁸⁾ としている減7の和音の転調や異名同音の転調などが斬新で意表をついた転調の手法として用いられている。さらに「一般的な転調に特別な表情をあたえるために」¹⁹⁾ 使用をすすめているフェルマータ、休符、強弱に加えて演奏効果としてのベーブクなどが、意表をついた転調に相乗効果をもたらすものとして使用されていることも見逃すことはできない。

一方、Wq.63-6の規則正しく分割された部分の調設定と転調の方法は、自由な部分とは明らかな違いがみられる。拍節分割が規則正しい中間部で選択されている調は、開始時の変ホ長調と属調である変ロ長調の二つに限られており、第3段階の離れた遠隔な調は一切用いられていない。これは、「厳格に拍節にしたがって奏される曲では、珍しい転調なり多くの大がかりな転調を行うことは殆ど許されない」と書かれている事実に合致するものである。転調の方法も導音を用いた一般的な転調の方法に加えて、同じ音型を繰り返しながら半音階的に上昇する和音進行など、拍節から解放された自由な部分と

は全く異なる方法が用いられていることも注目に値する。

4. おわりに

本論で比較の対象に取り上げた2曲のファンタジー、Wq.63-6と117-14はいずれも自由なファンタジーとしてE. バッハが『クラヴィーア奏法』の中で言及したものである。作曲年は前者が1753年、後者は1762年（あるいはそれ以前）で、その間ファンタジーの作曲はされていない。両者とも『クラヴィーア奏法』の実例として作曲されているので、用途からすれば独立した作品として見なすことは難しいかもしれないが、両者のスタイルは余りにも異なっている。これを10年弱の期間にE. バッハのファンタジー観が推移したと捉えるのは尚早であろう。それを実証するためには、残されたファンタジーを全て分析し、彼のファンタジー観の変遷を跡付けるほかない。しかし、残されたファンタジーの創作が始まるのは『クラヴィーア奏法』の第1部と第2部が出版された後のことであり、奏法理論と実例の中に彼のファンタジーの理念が集約されていると考えるのが妥当であろう。

一見、フライエ・ファンタジーが拍節分割と調性の縛りから解放され自由であるように見えていても、そこには緻密な調設定と練りつくされた転調の方法が秩序と無秩序の間で絶妙なバランスをとりながら存在することを、E. バッハは『クラヴィーア奏法』とこれに付随した2曲の作品によって示していると考えられる。E. バッハの理想とする「自由」とは、すべてから解放された無拘束の自由ではなく、ハードとしての創作者とソフトとしての演奏者が最低限共有する暗黙のルールによって成り立つ自由であることを彼のファンタジーを通して理解するのである。それは誰にでも開かれている自由でありながら、演奏者の側に作曲者を基調とする最低限のルールを求めるものであるとも言えよう。

注

- 1) 久保田慶一、「C. P. E. バッハの《クラヴィーア奏法》」, 国立音楽大学音楽研究所年報 第25集, 2012, 103頁。
- 2) P. Schuleuning (A. C. Howie), *The fantasia*,

- Arno Volk Verlag, 1971, p.17.
- 3) S. Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber, 2014, pp.532-539.
Fantasia and Fugue Wq.119-7 (1754年出版)は Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, vol.2に例として掲載されたオルガン作品。
C. P. E. Bach (Edited by A. Richards and D. Yearsley), *Organ Works*, Los Altos, California, 2008.
- 4) C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin, 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil II, Berlin, 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797), Bärenreiter, 2014.
邦訳: C. P. E. バッハ (東川清一訳) 『正しいクラヴィーア奏法』第1部, 全音楽譜出版社, 2000年。第2部, 全音楽譜出版社, 2003年。
- 5) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 370頁。
- 6) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 383頁。
- 7) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第1部, 180-181頁。
- 8) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 370頁。
- 9) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第1部, 190頁。
- 10) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 378, 382, 384頁。
- 11) 規則正しく拍節分割された部分と拍節から自由な部分の割合を求めるために, 小節数と演奏時間を計った。小節区分が行われていない自由な部分に関する小節番号は, 楽譜に明記されている拍子に従って, 小節線を設けることによって小節数を換算した。また, 演奏時間は, 異なる演奏者による差異がないようにするために, E. バッハの鍵盤楽器の全作品を録音している Ana-Marija Markovina の CD を使用し, 演奏時間を計った。2014 hähssler CLASSIC im SCM- Verlag GmbH & Co.KG. その結果, 演奏時間は下記のとおりであり, 小節数による割合と演奏時間による割合には大きい差はみられなかった。
自由3分5秒 (49%) - 東縛1分45 (28%)
- 自由1分25秒 (23%) 全体6分15秒
- 12) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 370-381頁。
- 13) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 383-384頁。C. P. E. Bach, *Versuch, Teil II*, p.341.
- 14) M. W. Head, "Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach", Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, UMI MICROFILMED, 1995, p.49.
- 15) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 372頁。
- 16) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 374頁。
- 17) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 374頁。
- 18) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 378頁。
- 19) C. P. E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 第2部, 379頁。

主要参考文献

- L. Clark, *C.P.E.BACH STUDIES*, Oxford University Press, 1988.
- L. Clark, *THE LETTERS OF C.P.E.BACH*, Oxford University Press, 1997.
- D. Ferris, "C. P. E. Bach and the Art of Strange Modulation", *Music Theory Spectr*22 (1), 2000, pp.60-88.
- M. W. Head, "Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach", Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, UMI MICROFILMED, 1995.
- E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven, London, 1989.
- W. Kahl, "Fantasie", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 3, 1762-1799.
- 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.
- W. J. Mitchell, "Modulation in C. P. E. Bach's Versuch", George Allen and Unwin Ltd, 1970, pp.333-342.
- H. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Oxford University Press, 1987.
- D. L. Schulenberg, *THE INSTRUMENTAL*

- MUSIC OF CARL PHILIPP EMANUEL BACH*, The Graduate School in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Music State University of New York at Stony Brook, 1982.
- P. Schleuning (A. C. Howie), *The fantasia*, Arno Volk Verlag, 1971.
- P. Schleuning, *Das Musikwerk Die Fantasie I 16. bis 18. Jahrhundert*, Arno Volk Verlag Köln, 1971.
- S. Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber, 2014.
- W. A. Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1964.
- 加田万里子「C. Ph. E. バッハのフライエ・ファンタジーにけるレチタティーヴォ的旋律法」, 『音楽学』第30巻, 1984年, 177-198頁。
- 久保田慶一「美的・作曲技法的原理としての〈ファンタジー〉」, 『音楽と音楽学—服部幸三先生還暦記念論文集—』, 音楽之友社, 1986年, 255-277頁。
- C. P. E. バッハ (東川清一訳) 『正しいクラヴィーア奏法』第1部, 全音楽譜出版社, 2000年。
- 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。

参照楽譜

- C. Ph. E. Bach (Edited by D. Schulenberg), “*Probestücke*” “*Leichte*” and “*Damen*” *Sonatas*, Los Altos, California, 2005.
- C. Ph. E. Bach (Edited by C. Hogwood), “*Kenner und Liebhaber*” *Collections II*, Los Altos, California, 2009.
- C. Ph. E. Bach (Edited by P. Wollny), *Miscellaneous Keyboard Works I*, Los Altos, California, 2006.

Fantasia
Allegro moderato

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

譜例1 ファンタジー Wq.63-6 (P.Wollny 編纂による)

Ig

(6)

Ih

Ii

Ij **Largo**

(7) (8)

6

(9)

11

(10)

allegro moderato

(11)

pp

f

allegro moderato

Wq 117/14

Allegro

(1)

1b
arpeggio *p* *f*
(2)

1c
(X)

1d
arpeggio
(3) (4) (5) (6)

1e
arpeggio *p* *f* *p* *f*

1f
arpeggio
(1)

譜例2 ファンタジー Wq.117-14 (P.Wolny 編纂による)

Allegro.

(1) 6 6 7 2 5 (2)

(x) 7 4 3 5 7 (3) 2 4 6 6 2 4 (4) (5) 7 2

(6) 6 b7 5 (1) 2 sb 7 4 5 sb 7 2 5

譜例3 Wq.117-14 E. バッハによるバス譜
 (『クラヴィーア奏法』第2部より)