

C.Ph.E.バッハのフライエ・ファンタジーに関する研究

—拍節分割による自由と束縛の視点から—

末 永 雅 子* ・ 原 田 宏 司**

Studie über C.Ph.E.Bachs “Freie Fantasie”

—im Hinblick auf Freiheit und Gebundenheit bei der Takteinteilung—

Masako SUENAGA and Hiroshi HARADA

S.Bachs zweiter Sohn, C.Ph.E.Bach (1714-1788), der zur Zeit der Vorklassik vornehmlich in Berlin und Hamburg wirkte, muss als bemerkenswerter Musiker angesehen werden. Was seinen originellen Kompositionsstil angeht, der sich in über 200 Klavierwerken und insbesondere auf dem Gebiet der “Freien Fantasie” zeigt, so kann man in dem, seinem Zeitalter vorausweisenden, freien Stil eine ganz neue Kompositionsweise erkennen. Der Herausgeber von E.Bachs Gesamtwerk, A.Lee, zeigt auch auf, dass für das Verständnis der Musik E.Bachs die freie Fantasie innerhalb seines Gesamtwerks ein Genre von besonderer Wichtigkeit sei.

In Bezug auf die Fantasie hat E.Bach in seiner Schrift “Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen” folgende Voraussetzungen genannt: “Tacteintheilung” sei nicht vorhanden und es dürfe in “mehrere Tonarten” ausgewichen werden. In diesem Aufsatz haben wir aus den 6 Sammlungen “Klavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber” 6 freie Fantasiestücke ausgewählt und vom Gesichtspunkt der Takteinteilung aus die Beziehung von Freiheit und Gebundenheit auf der Basis der Noten analysiert. Daraus ergab sich den 1782 komponierten 3 Stücken (Wq.58-6, Wq.58-7, Wq.59-5) und den zwischen 1784 und 1786 komponierten 3 Stücken (Wq.59-6, Wq.61-3, Wq.61-6) ein extrem großer Unterschied. Es stellte sich nämlich folgendes Verhältnis zwischen den Teilen mit bzw. ohne Takteinteilung heraus: der Anteil der von der Takteinteilung befreiten “freien” Teile war bei den früher entstandenen Fantasien mit 68-70% hoch, bei den spät er entstandenen Fantasien mit 7-14% dagegen extrem gering. Dafür aber waren nun bei den mit Takt versehenen Teilen für Tempo und Takt genaue Anweisungen vorgegeben.

Wir vermuteten, dass der Grund für diesen Unterschied in E.Bachs veränderter Musikanschauung liegt und untersuchte sein Werk “Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen”. Dieses Werk wurde 1753 zum ersten Mal publiziert und erschien 1787 in 3.Auflage, wobei das Kapitel über die Spielweise eine Ergänzung erfuhr. Dem Inhalt der Ergänzung entsprechend ist im Gegensatz zu den 3 Stücken, die mehrheitlich keine Takteinteilung haben und bei denen die Idee hinter der Komposition beherrschend ist, bei den späteren 3 Stücken mehr als die vorhandene oder nicht vorhandene Takteinteilung die Spieltheorie beherrschend. Es wird also vom Spieler Kontrolle von Intellekt und Empfindung verlangt. An dieser Stelle entsteht eine Vereinigung von Schöpfungs- und Spieltheorie, und man kann annehmen, dass die Freiheit in dieser Disziplin die echte Freiheit ist, die E.Bach anstrebte. Und was diese Harmonie von Schöpfungs- und Spieltheorie betrifft, so hat sich der in der Aufklärungszeit entstandene empfindsame Stil in idealer Gestalt in der freien Fantasie verwirklicht. In Bezug auf diese Tendenz läßt sich nicht leugnen, dass der Kontrast von Stimmung und Tonalität der freien Fantasie und die starke Veränderung der Akzentuierung durch die Entwicklung des Fortepianos sehr beschleunigt wurde. Was die freie Fantasie als Produkt des Zeitalters angeht, so ist sie ein Pfand für die Geburt der freien Musik des deutschen Bürgertums, das als Reflexion der Befreiung der Gesellschaft von der Feudalherrschaft entstanden war.

キーワード

C.Ph.E. バッハ C.Ph.E.Bach, フライエ・ファンタジー Freie Fantasie, 拍節分割 Takteinteilung, 自由と束縛 Freiheit und Gebundenheit, 『クラヴィーア奏法』 Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen

所属

*広島文化学園大学大学院 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

1-1 C.Ph.E. バッハについて

C.Ph.E. バッハ (1714-1788, 以下 E. バッハ) は, 大バッハと呼ばれる J.S. バッハ (1685-1750) の次男としてワイマールで生まれ, 父のもとで作曲とクラヴィーア奏法を学んだ。J.S. バッハが亡くなる30年前の1720年にはバロック音楽はすでに終焉を迎え, 来るべき新しい時代の音楽がイタリアを中心に幕を開け始め, 人々の耳を楽しませていた。E. バッハは, この1720年頃からハイドン, モーツァルトらのウィーン古典派音楽が開花する1780年頃までの間, 主にベルリンとハンブルクで作曲家・演奏家として活躍した。

ベルリン (1738年-1767年) では, 啓蒙専制君主フリードリッヒ大王のもとで宮廷音楽家¹⁾として第1チェンバロ奏者を務め, 《プロイセン・ソナタ集》《ヴェルテンベルク・ソナタ集》などのクラヴィーア作品を作曲した。その後, より自由な音楽活動の場を求めた E. バッハはハンブルクに移り (1768年-1788年), テレマンの後任として5つの主要教会の音楽監督や教育関係の仕事に就きながら, 市民を対象とした演奏活動, アマチュア向けの曲集の編集や出版など, 幅広く活躍した。

E. バッハの作品は, 200曲を超えるクラヴィーア独奏曲を中心に, オラトリオ, 受難曲, カンタータなどの宗教作品, シンフォニア, 協奏曲, 室内楽曲などの器楽作品, そして歌曲に至るまで, 多岐にわたっている。また, 著述家としても敏腕を発揮し, 1753年には『クラヴィーア奏法』の第1部, 1762年に第2部を発表した。この教則本は, クヴァンツの『フルート奏法』, L. モーツァルトの『ヴァイオリン奏法』と並んで18世紀の3大教則本²⁾の一つと

して位置づけられており, モーツァルト, ハイドン, ベートーヴェンの座右の書となったことはよく知られている。

1-2 研究の目的

E. バッハの情感豊かな音楽は, 旋律の美しさ, 繊細さと同時にスケールの大きさ, 大胆さの両面を持ち, 一般に「多感様式 Empfindsamer Stil」とも「疾風怒涛様式 Sturm und Drang Stil」とも呼ばれている。中でも「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」は, 自由奔放で独創的な E. バッハの作風をよく表している。E. バッハは, 当時の音楽学者フォルケルへの手紙に「この分野 (ファンタジー) で非常にたくさんをやりたいたいと思っている」とファンタジー創作への並々ならぬ意気込みを示している³⁾。また, E. バッハ全集の編集者, A. リーも, 「E. バッハはファンタジーの作曲家として最も重要である。その中でも特に, フライエ・ファンタジーは彼の音楽に対する考えを理解する手掛かりを提供している」⁴⁾と述べ, フライエ・ファンタジーが, E. バッハの作品の中でもきわめて重要なジャンルであることを示唆している。

今回は, E. バッハのフライエ・ファンタジーを対象を定め, まず自由と束縛という視点から, E. バッハの創作意図を明らかにするよう努める。次いで, E. バッハが『クラヴィーア奏法』で提示した演奏論をその創作意図に重ね合わせ, 創作論と演奏論の両面から彼独自の「自由」の意味を究明することにした。

2. ファンタジーについて

ファンタジーとは, 「想像力」「想像力の産物」「気まぐれな」という一般的な意味でのギリシ

ア語の「phantasia」の派生語から、15世紀末に音楽的な意味を込めて用いられるようになったものである。作曲家の想像力と技量から形式と着想を得て創作される器楽作品に適用され、わが国では「幻想曲」という訳語が当てられている⁶⁾。

ファンタジーに関しては、16世紀から20世紀のシェーンベルクに至るまでの変遷を包括的に扱ったシュロイニングの代表的な研究がある⁷⁾。シュロイニングは、「ファンタジーのキャラクターは急変し、ときおり正反対の方向へ向きを変える。」と歴史の中でファンタジーがたびたび大きな変化を繰り返してきたことを指摘している⁸⁾。以下、主にシュロイニングの研究に依拠しながら、ファンタジーの発生からフライエ・ファンタジーが誕生するまでの変遷を、ドイツを中心に概観する。

2-1 16世紀のファンタジー

16世紀のファンタジーは、リュート奏者の即興とともに発展した。楽譜が現存するもっとも古いファンタジーは、1524年、ドイツのオルガン奏者レオンハルト・クレーバーが作曲した〈in fa〉とされている。同様に旋法や当時の歌曲等に基づくファンタジーには、あらゆる技法が駆使されるようになる。1597年にトーマス・モーリーは、「音楽の最も重要なジャンルはファンタジーである…どの音楽よりもファンタジーの中に芸術的なものがより多く示されている。なぜなら、作曲家は何事にも縛られることなく、しかし付け加えたり、減らしたり、変更したり思い通りにできるからである。他の音楽にはできないことがファンタジーでは可能である。」と述べている⁹⁾。言葉を伴わない絶対音楽の分野で、鍵盤楽器を通して雄弁に語り、言葉と音の境界に近づくことが、すべての時代に通じるファンタジーの基調となったのである。

しかし、16世紀の終わりから17世紀を通じて、自由な構成によるファンタジーは衰退の一途をたどり、前奏曲やトッカータのような作品に取って代わられるようになった。

2-2 17世紀のファンタジー

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した。その中でも、シャイトやラインケン、J.S. バッハに代表されるドイツの音楽家は、コラールの旋律を基に、ヴィルトゥオーゾ的な

パッセージやモチーフの装飾、厳格な対位法を用いて、コラール・ファンタジーを発展させた。コラール・ファンタジーの発展がドイツプロテスタントの教会音楽と結びついていたことから、ドイツでは18世紀前半まで対位法の書法を用いたファンタジーの作曲が続いた。現在、よく知られているJ.S. バッハの3声の《シンフォニア》も、初稿では〈ファンタジー〉と名付けられ、長男のW.F. バッハのために編まれた62曲からなる《ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハのためのクラヴィーア小曲集》の後半部分に含められていたものである。

しかし、17世紀後半のフランスやイタリアでは、耳に心地よい音楽が好まれ、対位法によるファンタジーの衰退がすでに始まっていた。「ファンタジー」という言葉は、革新的な作品には用いられなくなり、しだいに重要なジャンルではなくなっていったのである。

2-3 フライエ・ファンタジーの誕生と発展

17世紀のファンタジーの衰退と並行して、1700年以前からあったファンタジーとの統合によって、1750年頃を境に、新しいタイプの自由なファンタジー、つまりフライエ・ファンタジー (Freie Fantasie) が誕生した。フライエ・ファンタジーは、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、それにカデンツや器楽レチタティーヴォなどの自由な要素を含んでいた。J.S. バッハの作品〈半音階幻想曲とフーガ〉がフライエ・ファンタジーの始まりとも言われており、それ以降、J.S. バッハと弟子たちや周辺の北ドイツの作曲家たちを中心に発展した。フライエ・ファンタジーは、発生から1800年くらいまでの間、ドイツ独自のジャンルとなっていく¹⁰⁾。

シュロイニングとA.リーは、フライエ・ファンタジーがドイツの限られた地域の中で発展した理由を2つ挙げている。一つは、音楽の主体が堅苦しい宮廷や教会から中産階級、プロの音楽家の小さなサークルやアマチュアのグループに移り、音楽家が何事にも束縛されずに一個人として自由に音楽を表現することができるようになったという社会的な背景である。もう一つは、北ドイツ特有のクラヴコードを基盤とする感情豊かな音楽に、フライエ・ファンタジーの気分や調性の対比、強弱の著しいドラマティックな変化などがフォルテピアノの登場によって

さらに効果的になったということである¹¹⁾。これらの指摘は、専制社会からの開放という社会の変化を反映して生まれた市民階級の音楽の誕生を裏付けるものであり、個を尊重する自由な表現は、フライエ・ファンタジーを特徴づける多感様式や来るべき疾風怒涛様式を生み出す要因になったと考えられる。シュロイニングがフライエ・ファンタジーの突然の大きな進歩について、「それまでの伝統的な社会と音楽から、音楽家が解放されたことを意味している」¹²⁾と述べる時、この状況が一層よく理解されるのである。

3. E. バッハのフライエ・ファンタジー

3-1 フライエ・ファンタジーにおける「自由と束縛」

それでは、E. バッハのフライエ・ファンタジーの楽譜に目を転じてみよう。E. バッハがフライエ・ファンタジーと称する楽曲の大きな特徴は、楽譜に規則正しく拍節分割された部分と拍節分割されない部分、つまり小節線が書かれていない部分との両者が並存することである。曲の冒頭には拍子と速度の指示は例外なくあるものの、小節区分されていない部分には、広い音域を自由に上下する走句、分散和音の連続を分断する突然の休符、激しく変化する強弱記号が書かれ、規則正しい拍節によって記譜された部分との書法の違いが一見して明らかである。

E. バッハは拍節区分を持たない部分の演奏に関して、『クラヴィーア奏法』の中で、「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。」¹³⁾と述べ、拍節にとらわれない自由な演奏表現に関して助言している。しかし、小節線がないとは言え、一般的な拍子、速度、リズムが記譜された楽譜を前にして、演奏者にはどの程度までの自由が許されるものだろうか。

シュロイニングは、ファンタジーの基礎的原理に関して、ファンタジー創作における重要な問題は「自由と束縛」(disorder と order, freedom と restraint) のバランスであり¹⁴⁾、「どの時代のファンタジーにおいても自由が占める割合に絶えず注目すべきである。」と述べている¹⁵⁾。ここでは、このシュロイニングの問題提起に着目して、E. バッハのフライエ・ファ

ンタジーにおける「自由と束縛」の関係性について、拍節分割の有無に焦点を当てて考察したい。

3-2 分析の対象と方法

E. バッハのクラヴィーア作品の中で、ファンタジーと称する曲はおよそ18曲存在する¹⁶⁾。その中で楽曲のタイトルにフライエ・ファンタジーと明記されたものは、1787年の最後のファンタジー一曲のみであるが(Wq.67)、フライエ・ファンタジーに該当すると考えられるのは、『クラヴィーア奏法』の中でフライエ・ファンタジーの見本曲として付加された2曲(Wq.63-6-3, Wq.117-14)、それに初版の表紙にフライエ・ファンタジーと書かれた《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》の第4巻から第6巻に含まれる6曲(Wq.58-6, 58-7, 59-5, 59-6, 61-3, 61-6)の合わせて9曲である。いずれの曲もE. バッハがフライエ・ファンタジーの条件として掲げる拍節分割を伴わない箇所を含んでいる。今回は、E. バッハの円熟期ともいえる1782年から1786年の間に作曲され、作曲者自らもフライエ・ファンタジーに値する作品と認める¹⁷⁾《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》に含まれる6曲を分析対象とした(〈表1〉参照)。

分析の方法としては、これらの6曲について、曲中での拍節分割が行われている部分と行われていない部分の小節数の割合を調査し、さらに拍子、速度、楽想表示等の変化も併せて考慮した。小節区分が行われていない自由な部分に関しては、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。こうして一曲ごとに拍節分割から解放された自由な部分が全体に占める割合を調べ、拍節分割されていない部分(自由)とされている部分(束縛)の割合を比較した。

3-3 分析の結果

《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》に含まれる6曲は、1782年から1786年までのわずか4年の間に作曲されているにも関わらず、前半の3曲(① Wq.58-6, ② Wq.58-7, ③ Wq.59-5)と後半の3曲(④ Wq.59-6, ⑤ Wq.61-3, ⑥ Wq.61-6)とでは、明らかに異なる特徴をもつことが判明した。

前半の①②③では、〈図1〉に見るように、小節線を持たない自由な部分が68~70%と1曲の大半を占めており、すべて冒頭から小節線が

なく、低音から高音へ駆け上がる技巧的なパッセージや分散和音の連続によって始まる。曲全体は3曲とも、〔早いテンポの自由な部分〕〔比較的ゆっくりしたテンポの拍節分割された部分〕〔早いテンポの自由な部分〕という対照的構成になっているのも共通した特徴である（〈図2〉参照）。

一方、後半の④⑤⑥では、小節線を持たない自由な部分が占める割合は全曲の7～14%と減少し、逆に拍節分割される傾向にある（〈図1〉参照）。冒頭の開始部分はいずれも小節線によって拍節分割されており、〈図2〉のように曲も長く複雑な構成となっている。特に《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第6巻に含まれる最後の2曲、⑤⑥に関しては、ほぼ全体にわたって規則正しく拍節分割されているため、楽譜上では一般的な作品とそれほど変わりがないように見える。

しかし、これらの後者のファンタジーでは、拍節区分された部分にテンポと拍子の変化が集中して現れるのも大きな特徴である。④のWq.59-6では、わずか6～8小節単位で拍子が頻繁に変化し〈譜例1〉、⑤のWq.61-3では4/4拍子で開始するものの7小節目には3/4拍子となり、その後も3/4拍子と4/4拍子の間を頻繁に行き来する〈譜例2〉。⑥のWq.61-6では、presto di molt から larghetto sostenuto へと、速度のみならず全く違う曲想へと豹変し、1小節内での強弱の変化が激しいところも前者のタイプとは全く異なっている（〈図3〉参照）。

これらの作品を作曲年から見ると、自由な部分が多いタイプ①②③は1782年以前に作曲され、拍節で縛られた部分が多いタイプ④⑤⑥は1784年以降に作曲された作品である。つまり、1782年から1784年の2年間を境にしてフライエ・ファンタジーの作曲スタイルにある種の変化が生じていることがわかる。特に、③のWq.59-5と④のWq.59-6は、同じ1784年出版の《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第5巻に含まれているにも関わらず、作曲年に2年の開きがあるだけで全くタイプを異にしているのは興味深い。この創作上の変化は何に起因し、何を意味するのであろうか。

次に、E. バッハが著した『クラヴィーア奏法』の演奏表現に関する記述を参照しながら、E. バッハのフライエ・ファンタジー観の変遷を探りたい。

3-4 演奏における「自由と束縛」の関係性

E. バッハのファンタジー演奏に対する見解は、『クラヴィーア奏法』第1部の第3章「演奏表現」の記述を通して知ることができる。この箇所は、1753年の初版出版後、1787年の第3版出版時に増補が行われ、演奏に関する記述が新たに追加されている。したがって、それらの両者を比較することによって、E. バッハのフライエ・ファンタジー観の動向を跡付けることができるのではあるまいか。

1753年の初版では、クラヴィーア奏者の演奏表現について次のように述べている。「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。」「…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。このような面倒にしばられることもなく、まったく自由に、拍節にもとらわれずに、このレチ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といえよう。」¹⁸⁾

1787年の第3版になると、アフェクトに関連して、極度のテンポの滞留をいましめ、テンポ・ルバートに適した旋律について述べた後、次のような書き加えが見られる。「このテンポ・ルバートを正しく行うには、すぐれた判断力と、そしてなによりも、豊かな感受性が必要である。その両方を持ち合わせる人なら、僅かな束縛をも許さないまったくの自由さをもって自分の演奏を整えるのに困難を感じないであろうし、また、必要とあれば、どんな楽想もゆがめることができるであろう。」「私のクラヴィーア作品のなかには、このテンポ・ルバートの実例が数多くみられる。そこでは、その拍節分割と記譜はできるだけ明確に現わされている。テンポ・ルバートの大家なら…（略）…そのときの気分のおもむくままに、しかも非常な自由さを以て、楽譜での音の数をふやしたり、減らしたりすることであろう。」¹⁹⁾

フライエ・ファンタジーにおいて、当初、作曲者は意図的に楽譜から拍節の縛りを解くことによって、演奏者に自由に演奏する範囲を提示していた。演奏者にとってみれば、①②③のファンタジーのように拍節分割の有無がはっきりと記譜されている場合には、作曲者が求める自由な演奏の範囲を楽譜から知ることができ、

その間、アフェクトに適った表現が可能である。しかし、第3版に新たに加えられた記述によって、小節線で区切られ、楽譜上、自由に書かれた部分が少ないように見えるファンタジーであっても、優れた判断力と豊かな感受性を発揮することにより、演奏者は曲全体を自由に表現することが可能となる。

E. バッハの1784年以降のファンタジーは、その意味で演奏者の自由な表現の範囲と可能性を、以前よりもさらに不可視的に押し広げた作品であると言えよう。換言すれば、拍節分割（小節線）の有無によるファンタジーから、拍節分割を伴いながらも、演奏者が優れた判断と豊かな感受性により自在にテンポ・ルバートを操ることにより、ファンタジーの本質はより高い次元で保持されることになる。ここに至って、初版で示された創作原理はやや後退し、演奏原理が優勢となってくると同時に、拍節の縛りからの脱却が実現するのである。この創作原理と演奏原理の合体から生じる規律の中の自由こそ、E. バッハが求めた真の「自由」の境地を意味するものではないかと考える。

同時にE. バッハは、感傷的に浸り過ぎる演奏には注意を喚起している。「人の心を打つ演奏をするためにはすぐれた知性が、つまり、ある種の合理的な規則を遵守し、その規則にしたがって曲を演奏することのできる知性が要求される。」とも言う。²⁰⁾

どの時代の作品を演奏する際にも、演奏者は作曲者が楽譜に託した想いをできる限り忠実に、しかも注意深く汲み取ったうえで、演奏者の解釈や感情を加えながら演奏するという大きな課題を抱えている。E. バッハの言葉を借りて言うならば、「人の心を打つ演奏」に必要なものは、演奏者の知性と感性のバランスであり、この知性と感性の調和、つまり束縛と自由の調和こそは、啓蒙主義下に生まれた多感様式が、フライエ・ファンタジーの中で理想的な形で結実したものに他ならない。「秩序」は「無秩序」への傾向を修正する「内なる糸」であると言うシュロイニングの言葉は²¹⁾、その意味で、まさにフライエ・ファンタジーの本質を言い表したものと解される。

4. おわりに

フライエ・ファンタジーについて、E. バッハは『クラヴィーア奏法』の中で、「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とすれば、そのファンタジーは自由であるといわれる。」²²⁾と定義づけている。この記述には、自由なファンタジーの特徴として、規則正しい拍節分割を含まないことと、多くの調への転調という二つの条件が示されているが、今回は前者に着目して検討を行った。今後は、後者にあたる激しい転調や、当時のフィギュールやアフェクトとの関係について考察してみたい。意表をついた大胆な転調は、フライエ・ファンタジーのみならずE. バッハのほかのジャンルにもみられる独創的な書法で、E. バッハの創作理念を照射することにもなるであろう。

注

- 1) 当時は王侯貴族がステータス・シンボルとして名のある文化人を召し抱えるのが通例で、音楽家はそのよき対象となった。規模の大きな宮廷では楽派を形成するまでに至り、フリードリヒ大王の宮廷には、E. バッハのほか、J. クヴァンツ、ライヒヤルト、グラウン兄弟など当時第一線級の音楽家が集い、音楽史上ベルリン楽派とも北ドイツ楽派とも呼ばれている。フリードリヒ大王も自ら作曲し、毎夜のようにフルート演奏を楽しんだと伝えられている。南ドイツのマンハイム楽派と並んで、音楽史上重要な役割を果たした。
- 2) 18世紀の3大教則本は、以下の通りである。
 - ・ C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753-62.
 - ・ J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752.
 - ・ L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756.
- 3) L. CLARK, *THE LETTERS OF C.P.E. BACH*, Oxford University Press, 1997, p.76
- 4) 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
- 5) 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、第3章「演奏表現」1、全音楽譜出版社、2000年、172頁。
- 6) 金澤正剛「ファンタジー」『ニューグロー

- ヴ世界音楽大辞典』第14巻, 講談社, 1996年, 374頁。
- 7) P. Schueleuning (A.C.Howie), *The fantasia*, ArnoVolk Verlag, 1971.
- 8) P. Schueleuning, op.cit., p.7
- 9) T.Morley, *A plaine and Easie Introduction topracticall Musicke*, London, 1597, Part III, p.293
- 10) P. Schueleuning, op.cit., p.17
- 11) D. A.Lee, op.cit., p.177
P. Schueleuning, op.cit., p.15
- 12) P. Schueleuning, op.cit., p.15
- 13) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 180-181頁。
- 14) P.Schueleuning, op.cit., p.7, pp.20-21
- 15) P. Schueleuning, op.cit., p.7
- 16) A.Wotquenne の作品目録に含まれるファンタジーは17曲であるが, E.E.Helm の作品目録では新たに1曲 (H.348) が追加され, 18曲となった。Chr. ニッヘルマンによる鍵盤楽器作品の最後のコレクションとして, ドイツ国立図書館に手稿譜が残っている変ホ長調のファンタジーが, A. リーと E.E. ヘルムにより, 1749年以前に E. バッハが作曲したファンタジーであることが確認されたためである。
D. A.Lee, op.cit., pp177-184
- 17) L.Clark, op.cit., p.76
- 18) E. バッハ (東川清一訳), 前掲書, 180頁。
- 19) E. バッハ (東川清一訳), 同書, 190-191頁。
- 20) E. バッハ (東川清一訳), 同書, 173頁。
- 21) P.Schleuning, op.cit., p.5
- 22) E. バッハ (東川清一訳)『正しいクラヴィー

ア奏法』第2部, 第41章, 「自由なファンタジー〔即興〕」1, 全音楽譜出版社, 2003年, 370頁。

主要参考文献

- 加田萬里子「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。
- 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, s.1762-1799.
- A. Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturresqe*, Cambridge University Press, 2001.
- WA.Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1964.

参照楽譜

- C.Ph.E.Bach (Edited by C.Hogwood), "*Kenner und Liebhaber*" *Collections I, II*, Los Altos, California, 2009.

表1 《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》のフライエ・ファンタジー

No.	Wq 番号	H番号	作曲年	調性	出版	出版年
①	Wq.58-6	H.277	1782年	Es:	《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第4巻の6曲目	1783年
②	Wq.58-7	H.278	1782年	A:	《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第4巻の7曲目	1783年
③	Wq.59-5	H.279	1782年	F:	《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第5巻の5曲目	1785年
④	Wq.59-6	H.284	1784年	C:	《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第5巻の6曲目	1785年
⑤	Wq.61-3	H.289	1786年	B:	《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第6巻の3曲目	1787年
⑥	Wq.61-6	H.291	1786年	C:	《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第6巻の6曲目	1787年

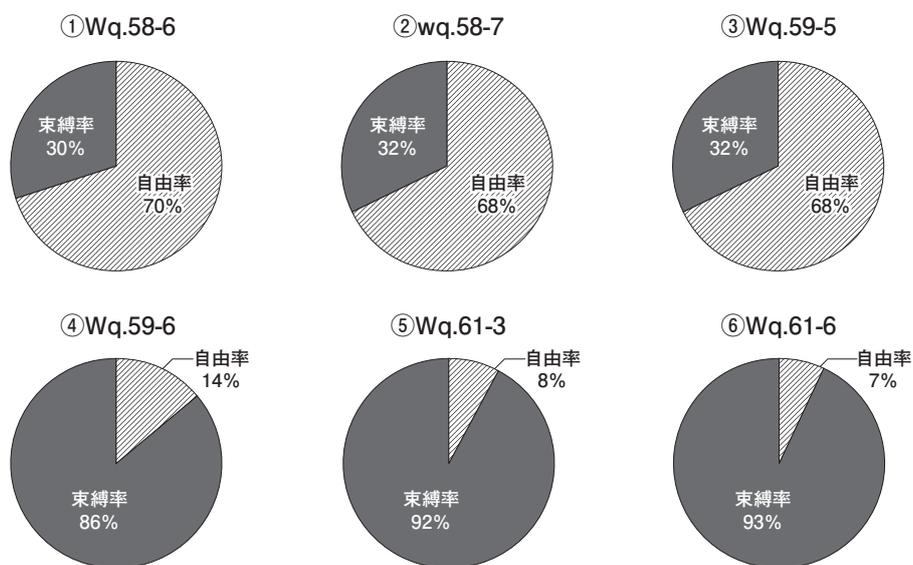


図1 拍節分割による自由と束縛の割合

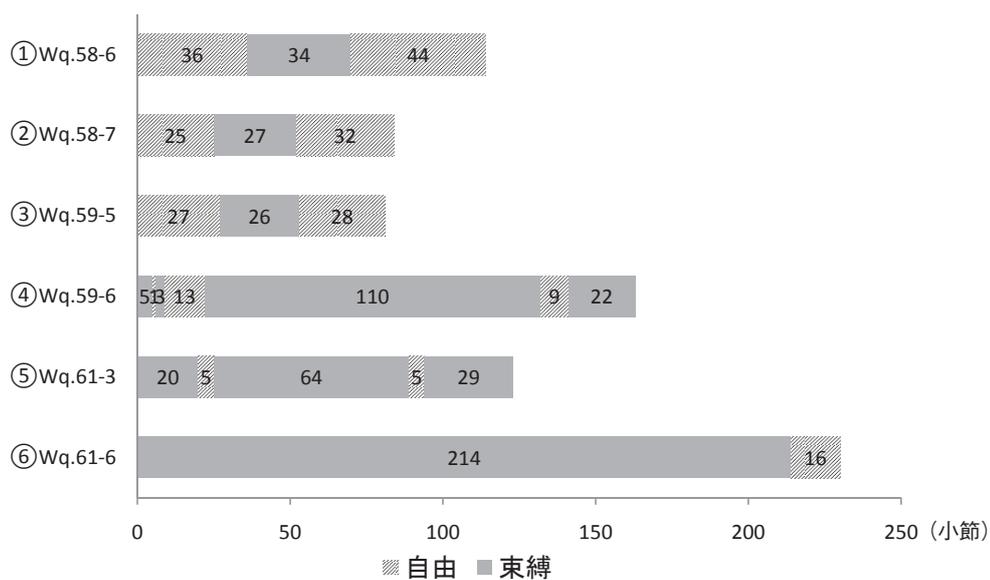


図2 拍節分割による自由と束縛の構成

Wq 番号	拍子記号と速度と小節線の有無														
①Wq.58-6	(4/4)快速 無28小節	無8小節	緩 有34小節	快速 無29小節	無15小節										
②Wq.58-7	(2/2)快速-緩-快速 無25小節	(3/4)歩速 有27小節	快速-緩-快速 無32小節												
③Wq.59-5	(4/4)快速 無27小節	有26小節	無10小節	急速-快速 無8-無10											
④Wq.59-6	(4/4)歩速 有5小節	無1小節	有3小節	無5小節	急速 無6小節	歩速 無2小節	有20小節	(2/4)快速 有53小節	有6小節	有8小節	有7小節	(2/4)快速 有4小節	(4/4)歩速 有4小節	急速 無6小節	歩速 有22小節
⑤Wq.61-3	(4/4)快速 有6小節	(3/4) 有14小節	無5小節	(3/4) 有14小節	(4/4) 有7小節	(3/4) 有43小節	無5小節	有22小節	(4/4) 有7小節						
⑥Wq.61-6	(2/4)急速 有48小節	(3/4)歩速 有23小節	(2/4)急速 有53小節	遅 有29小節	(2/4)急速 有61小節	無16小節									

■ 小節線なし (自由) □ 小節線あり (束縛)

図3 拍節分割の有無と拍子・速度の変化

84 *andantino*

87

90 *allegretto*

98 *andantino*

101

譜例1 《識者と愛好家のための曲集》第5巻から〈ファンタジア〉(Wq.59-6)
84-103小節 (Hogwood 版による)

Allegretto

ten.

4

ten.

p

f

7

p

f

p

f

p

10

f

p

ten.

12

f

p

ten.

15

f

p

f

p

mf

譜例2 《識者と愛好家のための曲集》第6巻から〈ファンタジア〉(Wq.61-3)
1-19小節(Hogwood版による)