

C・Ph・E・バッハのフライエ・ファンタジーにおける 演奏表現の可能性

— 初期のFreye Fantasie Wq117/14とその演奏表現を例に —

1 はじめに

C・Ph・E・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1788) 以下、E・バッハ) は、J・S・バッハの次男として生まれ、父のもとで音楽を学んだ後、作曲家、クラヴィーア奏者としてベルリンとハンブルクを中心に活躍した。生涯に作曲した二百曲を超えるクラヴィーア作品の中でも、ファンタジーと名の付く作品は二十曲あり、E・バッハの代表的なジャンルとして認められている。

十八世紀前半までの北ドイツでは、オルガンによるコラル・ファンタジーが発展していたが、その後、前奏曲、トッカータ、カプリッチョ、トンボーなど他のジャンルを持つ自由な要素と融合し、十八世紀半ばには、フライエ・ファンタジーという新しいタイ

末 永 雅 子

プのクラヴィーア・ファンタジーが誕生した^②。十八世紀の啓蒙思想を背景とする市民文化の興隆により、音楽の中心が宮廷や教会から中産階級や音楽愛好家に移ったことを契機に、フライエ・ファンタジーは、音楽上の自由と個人の感情を理想的に表現するジャンルとして発展した。J・S・バッハの「半音階的幻想曲とフーガ」が、フライエ・ファンタジーの始まりであると言われていたが、それをさらに大きく発展させたのが、息子のE・バッハであった。E・バッハのファンタジーに関する記述は、同時代の理論家たちに影響を与え、ゾルゲ、ズルツァー、テュルク、レーラインなど著名な理論家が彼の言葉を引用している^③。

E・バッハのファンタジーに関する先行研究には、ファンタジーの歴史の変遷を社会現象との接点から論じたシュロイニンクや、フ

ライエ・ファンタジーにおける自由性と人為性に着目したりチャーズ⁵⁾、E・バッハのファンタジーの自由な要素を他の鍵盤作品にも照らし合わせたヘッド⁶⁾の研究が目される。国内では、ファンタジーの美的・作曲技法的原理に注目した久保田⁷⁾や、ライエ・ファンタジーの特色ともいえるレクタティーヴォ的旋律法に焦点を合わせた加田⁸⁾らの研究があるが、演奏原理に焦点を当てた研究は調べた限り見当たらない。

本稿では、E・バッハが自著に記しているファンタジー観と、フライエ・ファンタジーの手法として自ら分析を行っている初期の作品をもとに、奏者の視点からみたファンタジーの演奏について考察する。E・バッハがフライエ・ファンタジーを通して求めた理想の演奏表現を達成するために、奏者が果たすべき役割について探っていくきたい。

2 E・バッハの『奏法』にみるファンタジー

2-1 E・バッハのファンタジー観

E・バッハが父の教えをもとに執筆した二冊の教本は、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』と並ぶ十八世紀の三大教本のひとつと位置づけられており、ウィーン古典派の人々にも大きな影響を与えた代表的なクラヴィーア教本

である。その中で、ファンタジーについては、第一部と第二部のそれぞれ最終章に集中して記述されている。

一七五三年に出版された『正しいクラヴィーア奏法に関する試み』⁹⁾(以下、『奏法』第一部)第三章「演奏表現」では、まず、E・バッハが理想とする演奏表現について記している。「音楽家は、自分自身が感動するのでなければ、他人を感動させることはできないので、聴衆の心呼び起こそうとするすべてのアフエクトの中に自分自身もひたることが是非とも必要である。」¹⁰⁾これは、奏者が聴衆との関係において、自身の「あるアフエクトを静めては他のアフエクトを呼び起こす。」¹¹⁾ことにより、聴衆を共感させることができるというアフエクテンレーレ¹²⁾に基づいた言葉である。そして、このアフエクテンレーレの実現に最適なジャンルとして、ファンタジーに焦点が当てられる。「クラヴィーア奏者がとりわけ自由自在に聴衆の心を操ることができるのは、即興のファンタジーによってである。」¹³⁾「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、アフエ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。」¹⁴⁾と書いているように、ファンタジーの長所は、奏者が従来の記譜法に縛られることなく表現できるところにあると示されている。

ファンタジーに「自由な」¹⁵⁾という形容詞を加えた「フライエ・ファンタジー」については、一七六二年に出版された『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二部¹⁵⁾(以下『奏法』第二部)において詳しい解説が行われている。第四十一章「自由ファンタジー Von der Freyen Fantasie」の第一節では「フライエ・ファンタジーの特徴が、次のように示される(綴りは原文のまま)」。

“Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pflieget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.”

「ある」ファンタジー「作品」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「作品」は自由であるといわれる。」(日本語訳は東川、二〇〇三、三七〇に基づく。)[¹⁶⁾内は執筆者による補足]

この「フライエ・ファンタジー」という言葉は、E・バッハだけでなく、同じ北ドイツの理論家であるレーラインとテュルクも、「gebundene Fantasie」厳格なファンタジー」と相反するものとして使用している。しかし、ファンタジーが自由である条件として、「規則正しい拍節分割を含まない」ことと、「多くの調に転調する」

という二つを挙げ、さらに、その見本として、実際の作品を掲載しているのは、E・バッハだけである。

特に、第二部では、フライエ・ファンタジー特有の転調に重点がおかれ、短い演奏時間の中で行われる経過的なものから、十分時間をかけて新しい調へ移り変わるもの、また近親調から遠隔な調へと、多くの譜例を用いながら多岐にわたって段階的に説明されている¹⁹⁾。次に、E・バッハ自身の解説を追いながら、フライエ・ファンタジーに用いられている転調方法を整理していきたい。

2-2 ファンタジー特有の転調について

第四十一章のうち、まず、第五節から第八節では、ある曲の演奏に先立って弾かれる前奏としての短いファンタジーと、演奏時間が十分にあるファンタジーにおける転調方法の違いについて示されている。

前奏としてのファンタジーでは、主調の音階や半音を含む音階をバス声部に用いて経過的な転調を行う。曲の開始と終結部分では、オルゲルプンクトが効果的であり、特に短い曲の場合には、聴衆に主調を印象付けることが必要であるため、あまり主調から離れることがないように注意を促している。

一方、演奏する時間が十分あるファンタジーでは、大がかりな転調が可能となる。ここで、「自然な転調の鍵」であり、「転調の

「印」でもあるのは、「新しい調の長七度 *semitonium modi*」(文字通りには「旋法の半音」という意味)であり、現代の「導音」にあたる。この導音が主音へ到達する一般的な転調方法に加え、さらに、「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ていく」というファンタジーを魅力的にする特別な方法が紹介されている。E・バッハは、これを「賢明な裏切り *vernünftige Betrügereyen*」という言葉を用いて、「ファンタジーの妙味」であると明かしている。

続いて、第九節から第十一節では、フライエ・ファンタジーにおける転調の範囲について述べられている。E・バッハは、主調からの距離を「近親調」「もっと遠隔な調」「最も遠隔な調」と三段階に分けて解説し、ファンタジーにおいては、これらの五度圏に縛られることなく、どの調への転調も許されるという。

たとえば、近親調への転調の場合には、導音を用いるだけでなく、少しずつ和声を変化させて進んでいく方法により、どんなバス音を採用しようとも転調することが可能である。一方、遠隔な調へ転調する場合には、不快な方法で聴衆を驚かせないように、別の和声進行をいくつか挿入することにより、耳を少しずつ新しい調へ慣れさせるように注意が必要である。しかし、最も遠隔な調へ転調する場合には、快い驚きをもたらす手短な転調が効果的であり、その際には「減七度と減五度を含む七の和音」(いわゆる「減七の和音」)

の転回や異名同音による転換を使用するように勧めている。

これらの転調方法をまとめると、次の図のように示すことができる。

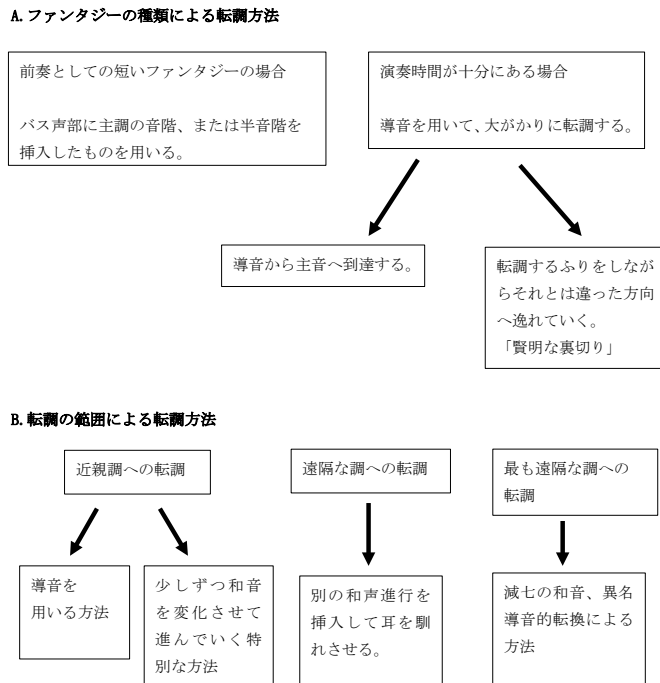


図1 E. バッハが示す転調の方法

このように、E・バッハが示したフライエ・ファンタジーの転調方法には、一般的な和声進行と例外的な和声進行、自然に聴こえる転調と不意をつく転調という、相反する二つの要素が混在している。規則的な和声進行や自然な転調があるからこそ、その特異性が

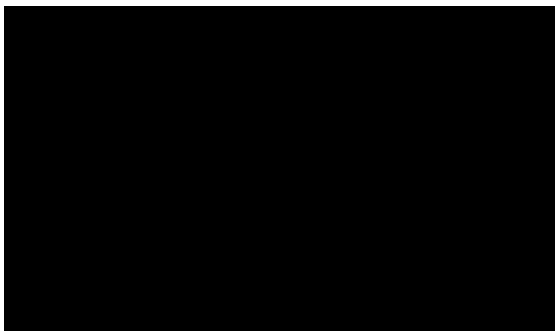
際立つのであり、E・バッハも「賢明な裏切り」の乱用は避けるように注意している。

次項では、これらのフライエ・ファンタジー特有の転調がどのように用いられているのか、E・バッハ自身が和声進行を示しながら分析を行っているWq117/14をもとに検証を行い、奏者の立場からみた演奏上の問題点を提起する。

3 Wq117/14のE・バッハによる分析と演奏上の問題点

Wq117/14は、フライエ・ファンタジーの正本として『奏法』第二部の巻末に掲載され、E・バッハが自ら(1)から(6)までの番号を振ったバス譜(譜例1)を添えて、それぞれの和声進行と転調方法について詳細な解説を行っている⁽²⁰⁾。

Wq117/14の楽譜には、四分の四拍子が記載されているものの、全曲を通して小節

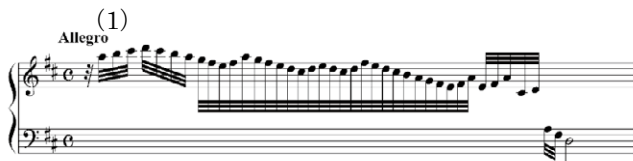


譜例1 E・バッハによるバス譜 (Bärenreiter版『奏法』より)⁽²¹⁾

線は用いられていない。

(1)では、「曲の最初と最後に和音が主音上に長く留まっている」と説明があり、作品の冒頭(譜例2)では、第五音から主音へ向けて三オクターブを下降する走句、終結部分(譜例3)では、主音上のオルゲルプункトが書かれている。

走句や分散和音の音価は、全て三十二分音符で書かれているが、主調を聴衆に強く印象づけるためには、均等な音価が適しているとは限らない。上下する音階の動きや分散音型に合わせて、どのように演奏するべきか考慮が必要である。また、オルゲルプункト(譜例3)では、主音上の二四の和音のみに(arppeggio)と指示されており、他の分散和音と同じように演奏するのか、敢えて音型に変化を加えるのか、奏者が選択しなければならぬ。



譜例2 冒頭部分 二長調 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者作成)



譜例3 終結部分 二長調 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者作成)

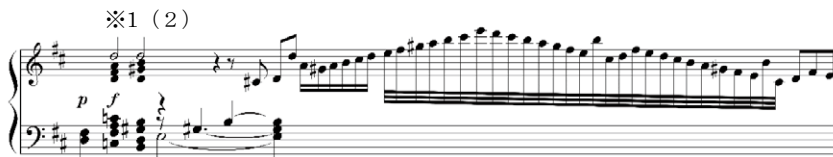
同じように〈arpeggio〉という指示は、(1)の後に続く和声進行にも付けられている(譜例4)。和音の具体的な分散方法については、この作品が掲載されている前節で主要構成音と副次的構成音による繰り返しや、アッチャッカトゥーラつきで分散する奏法 mit Acciacaturen brechen など様々な音型が紹介されているが、実際の演奏の中で、どの音型が相応しいかという助言はなく、ここでも奏法の選択は奏者に任されている。

(2)以降は、次々と調が移り変わる。まず始めに、「五度上に転調してから、その調にしばらく留まる。」とE・バツハも説明しているように、二長調からイ長調へ転調を行っている(譜例5)。しかし、一般的な転調であれば、二長調の主和音をイ長調の下属和音に読み替えることにより、直接的な転調が可能であるのにもかかわらず、E・バツハはハ音とロ音(※1)をバス音に挿入して転調を行っている。これは、E・バツハが近親調への転調の際に用いることができる「少しずつ進んでいく特別な方法」として、いくつかの譜例を掲載して紹介している方法である。この転調方法により、バス



譜例4 〈arpeggio〉が指示されている和声進行(論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者作成)

声部を二音、ハ音、ロ音と下降させ、また、弱音から強音への指示も加わり、転調に劇的な効果を与えている。しかし、続くイ長調の主和音(譜例6の※2)には、非和声音である嬰ト音が挿入され、さらにタイと装飾音により強調されているため、イ長調に落ち着いたようには聴こえない。この嬰ト音は、イ長調の導音でもあるが、主音であるイ音が現れる(X)では、すでに次の調に移り変わっており、結果として、(2)で図った転調は完全には成し遂げられないまま、ホ短調(X)



譜例5 二長調からイ長調への転調(論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者作成)



譜例6 (2)から(X)への転調(論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者作成)

奏されるが、実際には、ト長調には転調せず、(6)でト短調に達するという連続する複雑な転調が行われているという。しかし、最終的に到達するト短調を軸にして、(4)をその五度上の属七の和音として捉えると、(4)、(5)、(6)は、ト短調に向かうための自然な和声進行であり、特に、(5)は、ト長調の和音であると同時に、ト短調の和音でもあり、楽譜通りに演奏するだけでは、E・バッハが主張する転調を聴衆に伝えることは難しい。

ここまでみてきたように、E・バッハが転調部分で用いている和声進行には、楽譜から省かれてしまった音や和音が多く、彼自身の記述と照らし合わせなければ、楽譜を一見しただけでは作曲者の意図を理論的に理解することは難しい。つまり、E・バッハのフライエ・ファンタジーを演奏する際には、単に、楽譜に書かれている音をそのまま鳴らすだけで作曲者の意図する音楽を完成させることは不可能であり、奏者は、作曲者により仕組まれた、あるいは、隠された和声進行を探り当て、楽譜上に欠けているものを補うために策を講じなければならないということである。実際に、現代の奏者がどのように演奏しているのか、音源による検証を行う。

4 Wq177/4における演奏表現について

4-1 音源による四名の演奏比較

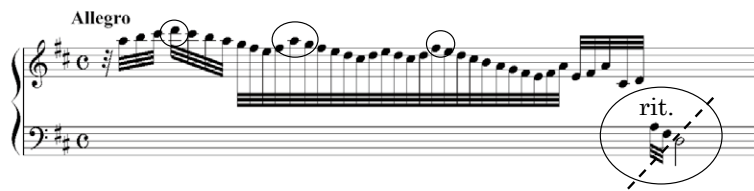
本原稿では、古楽器で演奏しているメリザンド・マクナブネイ、マイクロシユ・シュパニーニ、ピアノで演奏しているアナハリア・マルコヴィナ、デヤン・ラジッチのCD音源による四名の演奏を比較する。²³⁾

① メリザンド・マクナブネイ(チェンバロ)

マクナブネイは、カナダに生まれ、古楽器から現代ピアノまで弾きこなし、あらゆる時代の鍵盤音楽をレパートリーにしている奏者である。Wq177/4は古楽器アンサンブル集のCDにチェンバロ独奏の曲として収められている。チェンバロは単音で強弱の差をつけることが難しい楽器ではあるが、走句や分散和音の緩急の変化や、和音ごとのアーティキュレーションを工夫することにより、細やかな表現が行われている。

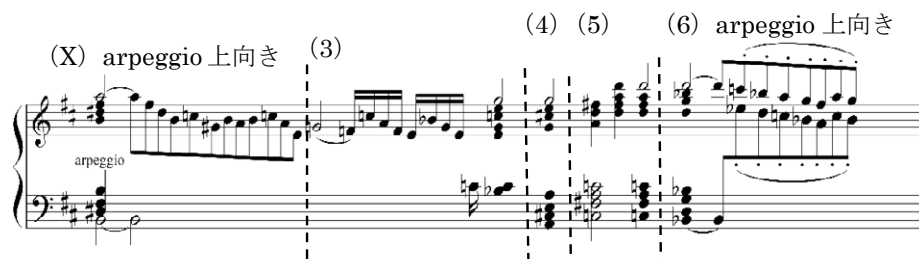
たとえば、曲の冒頭(1)では、主和音の構成音を中心に三十二分音符に緩急をつけ、二分音符で記された二音の前で速度を落とし、音を離して間を取るにより二長調が強く印象付けられている(譜例9)。

(1) 主調の強調 主和音の構成音を中心に緩急の変化



音を離し、間を取る

譜例9 マクナブネイによる冒頭部分の演奏 (注24の音源をもとに執筆者作成)



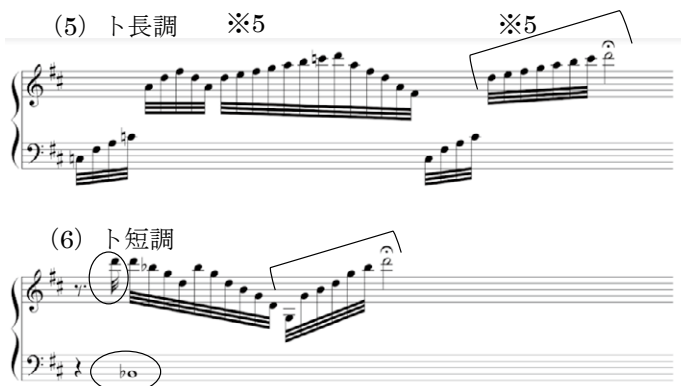
へ音・ホ音を長く 転調する度に音を離す

譜例10 マクナブネイによる転調部分の演奏 (注24の音源をもとに執筆者作成)

音という順次進行が転調

(3) のト音、へ音、ホ
からの流れを断ち切り、
この奏法により、前
十六分音符を弾いてい
る。後に続くへ音とホ音
を長く押さえたまま他の
し、後に続くへ音とホ音
は、ト音の前で音を離
長調へ転調する(3)で
る。ホ短調から突然、へ
ティキユレーションであ
なる工夫がみられるの
は、(3) から(6) に
向かう部分におけるアー
特に、他の部分とは異

また、楽譜に〈arpeggio〉の指示がつけられた和音は二回ずつ繰
り返して弾き、速度に変化をつけることにより微妙な強弱を表現し
ている。大部分の〈arpeggio〉は、低音から上行、下降を二回繰り返
返す音型が使われているが、(X)と(6)では、二回目の下降は
省かれ、最上音で長く留まり、(X)ではイ音、また、(6)では二
音が最も強調され、二つの和音が際立っている(譜例10)。



譜例11 マクナブネイの音の追加による調の強調 (注24の音源をもとに執筆者作成)

を強く意識させる効果がある。また、(4) (5) (6) では、調が変わる度に分散和声を離して演奏し、三つの異なる調であることを丁寧に表現している。

この後も、奏者による意図的な音の追加やリズムの工夫が続いてみられる。譜例11のように、(5) では、和音の構成音の間に、楽譜にはない上行する音階(※5)を挿入することにより、ト長調であることが明確に示されている。また、(6) では前打音を追加し、最上音二音に音域の離れたバス声部の変口音を重ねることにより、ト短調への突然の転調を強調している。

② ミクローシュ・シュパーニ(クラヴィコード)

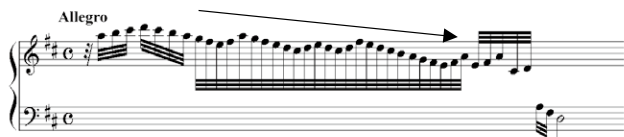
シュパーニはハンガリー生まれの古楽器奏者で、E・バッハの鍵盤作品全集をチェンバロ、タンジェントピアノ、クラヴィコードを使い分けて録音している。このうち、Wq.117/14の演奏では、クラヴィコードが用いられている。

冒頭の走句は、始まりの三音をゆっくり弾いた後、速度を上げ、再び、最後の二音に向かって遅くしている。マクナブネイが主和音の構成音を中心に緩急の変化をつけていたのに対し、シュパーニの速度変化は緩やかである。また、マクナブネイは主音の前で音を離していたが、シュパーニは間を取りながらも切ることはせず、最終音である二音を長めに伸ばしている。これは、クラヴィコードが

チェンバロよりも響きを長く保ち、音を伸ばすほど自然な音量の減少を生むという楽器の特徴を生かした演奏表現である(譜例12)。

シュパーニによる「arpeggio」は、マクナブネイと同様に二回ずつ繰り返し、緩急の違いにより強弱に差をつけている。クラヴィコードでは低音がよく響くため、特に、転調時に、バス音を他の音よりも長く伸ばして強調して聴かせることができる。たとえば、(X)では、譜例13のように、和音を同時に強く鳴らし、和音の分散

(1) 少しずつ速度を上げる 徐々に遅く



二分音符を長く伸ばす

譜例12 シュパーニによる穏やかな速度変化(注25の音源をもとに執筆者作成)



譜例13 シュパーニによるホ短調の強調(注25の音源をもとに執筆者作成)

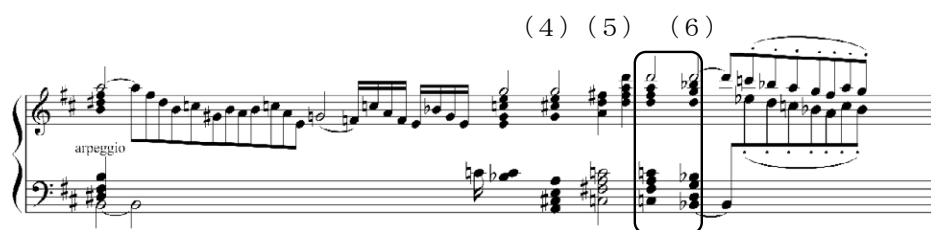
を二回続けた後に、最後は根音まで下降して最低音の口音を響きが鎮まるまで長く演奏している。他の和音よりも長い時間かけて(X)が強く印象に残るように工夫されている。

また、(3)でも、強く鳴らしたト音を音量が減少するまで長く伸ばし、ト音からへ長調の主音であるへ音への動きを強く印象づけるように弾いている(譜例14)。

続く、(4)から(6)への連続する転調部分では、ゆっくり時間をかけて(4)を二回繰り返し、(5)は速い上向きの分散、(6)は徐々にゆっ



譜例14 シュパーニによるへ長調の強調 (注25の音源をもとに執筆者作成)



譜例15 シュパーニによる転調の強調 (注25の音源をもとに執筆者作成)

くりしながら上向きで音を留めている。二短調への転調を予期させた後に、最高音が同じ二音でありながら、属七の和音(5)と短三和音(6)の響きの違いが見事に表現されている(譜例15)。

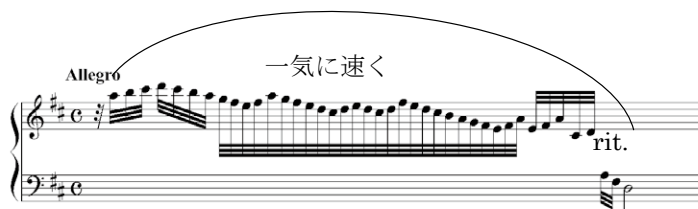
③ アナリマリア・マルコヴィナ²⁶(ピアノ)

クロアチア生まれのマルコヴィナはベーゼンドルファーを用いて、E・バッハ生誕三百年のために鍵盤独奏曲全集を録音している。現代のピアノの中でもベーゼンドルファーの鍵盤は八十八鍵以上あり、豊かな音量と多彩な響きを持つ楽器である。また、ピアノでは、ダンパーペダルや弱音ペダルを使用して、急激な音量の増減や音色の変化も可能であると同時に、和音から一音だけを選んで強く際立たせることも難しくない。そのため、古楽器奏者が、緩急や間の取り方、アーティキュレーションを駆使して細やかな表現を行っている演奏とは対照的に、楽譜に書かれた音や音価に際立った変更を加えなくても、華やかで迫力のある豊かな表現となっている。

冒頭の走句も、スピード感を持って一気に主音まで下降し、最後の二音への速度変化もわずかである(譜例16)。

また、全ての(arpeggio)は繰り返しなく、一回ずつ素早く弾いている。(X)では、上向きの速いアルペジオを短く、激しく弾いた後、(3)は、弱音から音量を増しながら(4)(5)から(6)

の最高音まで休むことなく一気に駆け上がる。この表現は他の奏者とは異なり、一瞬のうちに次々と目まぐるしく転調していく印象を与えている（譜例17）。

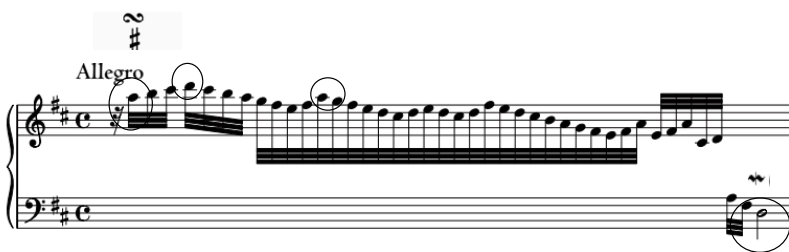


譜例16 マルコヴィナによる冒頭部分の演奏（注26の音源をもとに執筆者作成）



譜例17 マルコヴィナによる転調の表現（注26の音源をもとに執筆者作成）

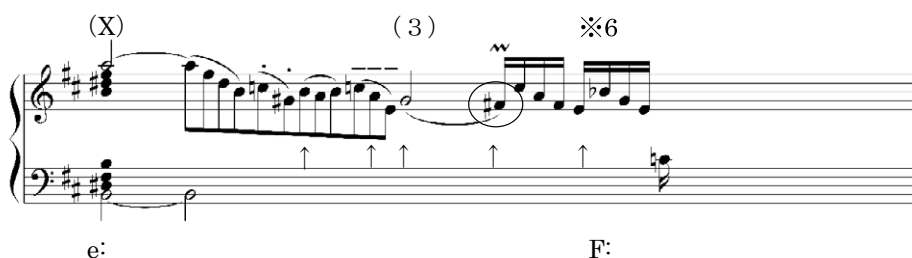
④ デヤン・ラジッチ²⁷⁾（ピアノ）
作曲家であり、ピアニストでもあるクロアチア生まれのラジッチは、楽譜には書かれていない装飾音や音を加えるだけでなく、臨時記号まで付け変えて、他の三名とは全く異なる方法で演奏している。奏者による楽譜の変更がどこまで許されるのかという問題を提起する演奏である。
まず、冒頭のイ音には、嬰ト音を含むターンから開始し、最上音の二音と折り返しのイ音が長めに弾かれた後に、最後の二音にはモルデントがつけられている。これらの四音の強調は、主調を強く印象付けるのに極めて効果的である（譜例18）。



譜例18 ラジッチによる冒頭部分の演奏（注27の音源をもとに執筆者作成）

ホ短調の順次進行を浮かび上がらせ、(X) から (3) へと自然な流れを生み出している。へ長調への転調は、※6以降にハ音上の七の和音が登場してはじめて明確になる。この転調は、E・バッハの解説とは異なっており、楽譜に書かれた音自体を変更することとは、作曲者の指示に逆らうことにもなるが、(X) から (3) への導入をスムーズにすることにより、※6のへ長調への転調を確実に聴かせようとする、ラジッチの意図的な変更を理解することができる。奏者自身の判断が作品に優れた効果をもたらしている事例である。

ラジッチは最後のオルゲルプンクトでも、音と装飾音の追加を行っている(譜例20)。主音の二音を一オクターブで強く響かせ、最後の和声進行にモルデントをつけ、華やかな終結部となっている。音域の狭い古楽器では、こ



譜例19 ラジッチによる楽譜の変更 (注27の音源をもとに執筆者作成)

のような低音でのオクターブ演奏はできないが、現代のピアノならではの表現力を最大限引き出した演奏といえる。

4-2 作曲者の意図と演奏について

四名の奏者は、強弱や速度、音価の変更やアーティキュレーションの工夫など、それぞれ異なる奏法や表現方法を用いて演奏していることがわかった。

しかし、それは奏者による単なる好みや気紛れではない。E・バッハ自身の分析に、それぞれの演奏を照らし合わせると、作曲者の意図を音楽として具現化するために選ばれた手段であることがわかる。

たとえば、調性が曖昧となる(2)と(3)では、奏者たちは



譜例20 ラジッチによる楽譜の変更 (注27の音源をもとに執筆者作成)

前からの自然な転調の流れを断ち切り、アーティキュレーションや音価の変更、強弱の効果を用いて、作曲者が意識的に計画した非和声音という異物の存在や、バス音のない不安定さ、転調の違和感を増幅させるように演奏していた。また、(X) (4) (5) では、〈arpeggio〉と指示された和音に対して、分散する音型や回数、方向、速度、強弱、音の追加など、様々な方法を用いながら、それぞれ異なる調の和音であることを強く印象付けるように演奏していた。属和音が強調されるほど、聴衆の主和音への解決に対する期待は高まり、逆に、予想を裏切られた時の驚きを倍増させる。四名の演奏は全く異なっているように聴こえるが、いずれもE・バッハがフライエ・ファンタジーに仕組んだ聴衆への「賢明な裏切り」を確実に成し遂げている。

次に、四名の演奏を踏まえて、筆者が現代のピアノで可能な奏法と演奏表現の提案を試みたのが譜例21である。E・バッハの分析に従い、作曲者が意図した和声進行、転調がより効果的に聴こえるように、変更や追加を行った。

- (1) 冒頭は、二長調の主和音を印象付けるために、アーティキュレーション、音価の変更、運指を追加した。また、四段目までの主調部分をひとフレーズで捉えるように、スラーと最終音にフェルマータを書き加えた。

- (2) イ長調の属和音を強調するために、リズムとアーティキュレーションに変化を加えた。非和声音である嬰ト音を強調するために、音価とフェルマータを書き加えた。

- (X) 短調の属和音は、直前の装飾音と符点の間に休符を挿入、強音とフェルマータの指示により強調を図った。現代のピアノでは、タイで延ばされた口音が右手と重なり響きが濁るため、鍵盤を離すタイミングに休符を書き入れた。

- (3) 右手ト音を弾き始める前に、〈triolet〉奏法による和音を加えた。実際に音は鳴らさないが、倍音の効果により、E・バッハが想定している変口音上の2の和音の響きが微妙に聴こえるような効果を図った。

- (4) と (5) では、解決するべき主和音が省略され、長調か短調かさえ判断がつかない。E・バッハの意図する転調が聴覚的にも捉えられるように次の変更を加えた。二短調を認識できるように、(4) にへ音を含めた装飾音を加えた。属和音(5)の終わりにト長調の音階を挿入し、さらに〈trisc〉で強調した。(6) に音価と強弱記号を書き入れ、ト短調の主和音をゆっくり聴かせるように工夫した。

- (1) 主音二音に、一オクターブ下の前打音を追加。また、特に、主音上の属七の和音(〈arpeggio〉)には装飾音と下降音階を追加し、他の分散和音とは異なる奏法により強調を試みた。

Allegro
(1)

2

cresc.

dim. *p* *f*

(2)

譜例21 Wq117/14末永版（執筆者作成）

First system of a musical score in G major, featuring a continuous melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of the musical score, marked with a circled 'X' above the treble clef. It includes dynamic markings *p*, *ff*, and *sf*. The word "flageolet" is written at the bottom right of the system.

Third system of the musical score, containing measures (3) and (4). Measure (3) is marked *p* and measure (4) is marked *f*.

Fourth system of the musical score, containing measures (5) and (6). Measure (5) is marked *p* and includes the instruction "cresc.". Measure (6) is marked *f* and *p*.

The first system of the musical score for the Freye Fantasie Wq117/14. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (D major). The treble staff begins with a *pp* dynamic marking and contains a complex, multi-measure chordal texture. The bass staff has a *cresc.* marking. The system concludes with a fermata over a final chord.

The second system of the musical score. It continues the piece with a treble and bass clef. The treble staff features a series of sixteenth-note runs, with dynamic markings of *f*, *p*, *f*, and *p* alternating. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth-note patterns.

The third system of the musical score. The treble staff contains a series of sixteenth-note runs, with a *cresc.* marking. The bass staff continues with eighth-note accompaniment, mirroring the rhythmic pattern of the treble.

The fourth system of the musical score, marked with a (1) above the treble staff. It features a *ff* dynamic marking. The treble staff has a trill (*tr*) and a *dim.* marking. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

5 おわりに

E・バッハにとつてのフライエ・ファンタジーは、奏者自身も感情に浸り、聴衆と共感するというアフェクテンレーレの達成に最適なジャンルであった。それゆえに、フライエ・ファンタジーの演奏における奏者の役割は大きい。Wq117/14の楽譜には、E・バッハが意図する音楽そのものが全て示されているわけではなく、分析の結果からもわかるように、拍節、音価、和声、強弱や曲想、音さえも省かれていた。奏者は、楽譜に書かれていることだけでなく、書かれていないことから作曲者の意図を読み解き、音楽と楽譜の間に生じる隔たりを埋めるように、奏法や演奏表現を自ら編み出しながら、フライエ・ファンタジーを成立させなければならない。奏者にとつて、作曲者の意図に沿った演奏とは、書かれた楽譜に忠実に従うことであり、書かれていないことは許されないとはいえない。しかし、即興の時代の所産であるE・バッハのフライエ・ファンタジーでは、書かれていないことにこそ意味があり、そこに、奏者に任された領域があるのだと考える。

しかし、十八世紀の終わりに向けて、即興演奏の演奏習慣は徐々に衰退を始めていた。これは、個人の演奏家や音楽愛好家を中心にした音楽文化が盛んになるにつれて、即興の技術や知識を持たない奏者や聴衆が増えたことが要因のひとつになっていると考えられ

る。E・バッハの後期のフライエ・ファンタジーの楽譜には、小節線を用いて精確な音価が記されており、初期の作品に比べて即興性が減少しているように見受けられる。また、一七九七年に改訂された『奏法』第二部には、新しい転調に関する補筆がされていることから、E・バッハの転調概念にも変化があったと考えられる。即興演奏の衰退と、新しい転調概念の誕生という変化のなかで、E・バッハがファンタジーの「自由」をどのように捉えていたのか、今後は、後期のフライエ・ファンタジーについても考察を続けていきたい。

(すえなが・まさこ)／広島文化学園大学)

註

(1) C・Ph・E・バッハのファンタジーとして、Wotquenne (1964) の作品目録には、オルガンのための「ファンタジーと4声のフーガ」(Wq119/7)とヴァイオリンとクラヴィーアのためのWq80を含めた十曲が収められている。一方、Helm (1989) は、それまでニッヘルマンによる作品としてドイツ国立図書館に保管されていた手稿譜を、C・Ph・E・バッハが作曲したファンタジー (H・348) であるとして、新たに一曲を追加した二十曲のファンタジーを作品目録に収めている。なお、本原稿での作品番号は、論文末尾に示した参考楽譜に従い、Wqを使用した。

Wotquenne, Alfred, ed. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1964.
Helm, E. Eugene. *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*. New Haven: Yale University Press, 1989.

- (2) Schleuning, Peter. *Die Fantasie*. Köln: Arno Volk, 1971.
- (3) Sorge, Andreas Georg. *Anleitung zur Fantasie*. Lobenstein: 1767.
Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*.
Fantasien, Fantasie. (Musike), 1771-1774, 205-207.
Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum
Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen
Anmerkungen*. Leipzig und Halle: 1789, 395-396.
ネルトク (東川清一訳)『「クラヴィエール」教本』、東京：春秋社、二〇〇〇年、四六二—四六三。
- Löhlein, Georg Simon. *Clavier-Schule, oder kurze und gründliche
Anweisung zur Melodie und Harmonie: durchgehends mit
practischen Beyspielen erklaret, Dritte und verbesserte Auflage*.
Leipzig & Züllichau: 1779, 179-190.
- (4) Schleuning, op.cit.
- (5) Richards, Amette. "Fantasy and Fantasia: A Theory of the Musical
Pictureque." Ph.D.diss., Ann Arbor: Stanford University, 1995.
- (6) Head, Matthew W. "Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E.
Bach." Ph.D.diss., Yale University, 1995. (Xerox Copy. Ann Arbor:
University Microfilms)
- (7) 久保田慶一「美的・作曲技法的原理と「ソフマンタジー」』『音
楽と音楽学—服部幸先生還暦記念論文集—』、東京：音楽之友社、一九
八六年、二五五—二七七。
- (8) 加田萬里子「C・P・E・バッハのフライエ・ファンタジーにお
ける「クラヴィエール」的旋律法』『音楽学』第三十巻、一九八四、一—
七一—九八。
- (9) バッハ、カール・フィリップ・エマヌエル (東川清一訳)『正し
くクラヴィエール奏法』第一部、東京：全音楽譜出版社、二〇〇〇年。
Bach, C. Ph. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen
I (Leipzig, 1787)*, Ed. T. Plebuech, Los Altos: The Packard Humanities
Institute, 2011.
- (10) バッハ、同書、第一部、一七八—一七九。
- (11) バッハ、同書、第一部、一七九。
- (12) アフケテンレールは「古代ギリシアから十九世紀初めまで続いた
美学的理論である。修辞学と弁論術と音楽との関係に基づいて、話し
手(作曲家、時には演奏者)が聴衆の「情感(感情)」を動かさなけ
ればならぬことを示す」。
- Serausky, Walter. "Affektenlehre." in *Die Musik in Geschichte
und Gegenwart*, Bd. I, Hrsg. v. Friedrich Blume, München: Deutschen
Taschenbuch Verlag, Kassel Bärenreiter, 1989, 113-121.
- (13) バッハ、同書、第一部、一七九。Bach, op.cit., I, 145.
「ドイツ語で動詞fantasierenは、十九世紀及び即興演奏を表す言葉とし
て用いられつたり、翻訳者の東川を「即興の「ソフマンタジー」と訳して
いるが、E・バッハは「事前の準備なく奏者が行う純粋な即興演奏だ
けを指しづるのではなからざる。それは、E・バッハが楽譜に書
いた「ソフマンタジー」を手引として、「ドイツのソフマンタジーに普通拍子が指示
されていないが、曲全体の拍節分割はそれに縛られるものではなから
ず、ソフマンタジーからなされる」。
- (14) バッハ、同書、第一部、一八〇。
- (15) バッハ、カール・フィリップ・エマヌエル (東川清一訳)『正し
くクラヴィエール奏法』第二部、東京：全音楽譜出版社、二〇〇三年。
Bach, C. Ph. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen II
(Leipzig, 1797)*, Ed. T. Plebuech, Los Altos: The Packard Humanities
Institute, 2011.
- (16) Bach, op.cit., II, 323. バッハ、同書、第二部、三七〇。
- (17) Löhlein, Georg Simon. Op.cit., 179.
- (18) Türk, Daniel Gottlob. Op.cit., 395-396. ネルトク (東川清一訳)『同書』
四六三。
- (19) バッハ、同書、第一部、三七二—三八二。
- (20) バッハ、同書、第一部、三八三—三八七。
- (21) Bach, C. Ph. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.
Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil II, Berlin 1762, Kassel:
Bärenreiter, 2014, 341.

- ペーレンライター版は、ドイツ国立図書館が保管している一七六二年初版のファクシミリ版がもたれている。このバス譜の後半に付けられた(一)の位置は、E・バッハの解説の内容と一致せず、誤りであると考えられる。全音楽譜出版社の『正しいクラヴィーア奏法』第二部とT. Peubach編集の*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* *Ita*を参る。本稿では最後のニ音に(一)を付けている。バッハ、同書、第二部、三六四。Bach, op.cit., II, 337-338。
- (22) バッハ、同書、第二部、二七五―二七六。
- (23) E・バッハの記述は、当時使用されていた鍵盤楽器の特徴や演奏習慣が反映されていると考え、十八世紀後半に一般的であったチェンバロ、クラヴィコードによる演奏、また、現代の楽器による演奏と比較するために、ピアノを使用した音源を対象とした。また、当時は作曲家と奏者とを兼ねる場合が多く、E・バッハも作曲家であり、クラヴィーア奏者でもあったことから、作曲活動を行っているピアノリストを含めた四名を研究対象とした。
- (24) McNabney, Mélisande. *Schiefelern, Telemann & C. P. E. Bach: Sonatas en trio*, ATMA Classique, CD, 2017.
- (25) Spány, Miklós. *C. P. E. Bach The Solo Keyboard Music, Vol.23*, BIS Records, CD, 2011.
- (26) Markovina, Ann-Marija. *The complete works for piano solo*, Hänssler Classic, CD, 2013.
- (27) Lazić, Deyan. *C. P. E. Bach, Britten: Liasons, Vol.3*, Channel Classics Records, CD, 2011.

参考文献

- C. Ph. E. Bach, *Miscellaneous Keyboard Works I*, ed. Peter Wolny, Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2006.