

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

— 後期の作品Wq61/3に焦点を当てて —

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、ベルリン、ハンブルクを中心に作曲家、クラヴィーア奏者として活躍した。生涯に作曲したクラヴィーア作品は、二百曲を超えている。また、父の教えをもとに著した二冊の『正しいクラヴィーア奏法試論』^②(以下、『奏法』) は、十八世紀の三大教本の一つと位置付けられている。

『奏法』の緒言の中で、E・バッハはクラヴィーア奏者が直面する問題点について触れ、クラヴィーア奏者に求められる技量として、ただ単に、作曲された曲を演奏表現の規則に即して演奏するだ

末 永 雅 子

けでなく、「ファンタジーを行う(fantasiiren)」ことが必要であると説いている。^③このfantasiirenというドイツ語は、十九世紀の初めまで即興演奏を指す言葉として用いられており、即興演奏のジャンルとしてのファンタジーに関連している。^④当時の北ドイツでは、市民文化の興隆により、「フライエ・ファンタジー」と呼ばれる即興要素の強い自由なタイプのファンタジーが、音楽上の自由と個人の感情を表現する理想的なジャンルとして発展した。E・バッハは、その中心的な担い手であり、彼が『奏法』に記したファンタジーに関する記述と作品は、ゾルゲ、ズルツァー、テュルク、レーラインなどの当時の理論家をはじめ、後世にも大きな影響を与えた。^⑤

初版『奏法』第二部の最終章「自由なファンタジー」[即興]では、フライエ・ファンタジーの理解を得るための手本として

Wq17/14の楽譜を掲載し、E・バッハ自ら、和声進行と転調方法を解説している。この楽譜には小節線がなく、具体的な音や音価が記譜されていない部分もあり、一般的な作品とは大きく異なっている。奏者がフライエ・ファンタジーを演奏する際には、音や音価、分散和音を加えて即興しなければならぬ。このように、初期のフライエ・ファンタジーは、作曲者があらかじめ記譜した作品でありながら、奏者は楽譜に縛られることなく自由に演奏することが大きな特徴である⁶⁾。

しかし、一七七〇年代の終わりに、E・バッハは『奏法』のファンタジーに関する章に追補を行った⁷⁾。このことは、晩年のE・バッハのファンタジー観に変化が生じたことを窺わせる。彼の生涯最後の作品集である《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第六巻に収められているフライエ・ファンタジーWq613を見ると、一般的な作品と同様に、規則正しく小節線が施された楽譜に音と音価が書き込まれており、奏者が即興する余地は見当たらない。追補された『奏法』に描かれたファンタジー観の変容が、晩年のフライエ・ファンタジーに影響を与えているのではないかと推測する。

E・バッハのフライエ・ファンタジーに関する先行研究の多くは、ファンタジー特有の自由な特徴に焦点を当てている。旋律法に着目した加田や、転調法に着目したミツチエル、クレイマー、フェリス、ベバーバークら多くの研究がある。また、ヘッドトリチャー

ズは、規則性の中にある自由な要素に注目している⁸⁾。しかし、ファンタジーが即興演奏を基点として発展したことを鑑みると、ファンタジーを楽譜上で捉えるだけでなく、さらに、音楽としてどのような成り立たせるかという、演奏原理まで含めた視野が必要である。しかし、フライエ・ファンタジーにおける演奏原理に関わる研究は探した限り見つからない。

本研究では、《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》から一曲を研究対象として分析を行い、E・バッハの晩年のフライエ・ファンタジーに現れている特性を初期の作品に照らし合わせながら整理する。奏者に委ねられた「自由」の範囲を見極めるとともに、奏者が選択可能な演奏表現を具体的に示すことを目的とする。即興演奏を必要としないフライエ・ファンタジーにおける「自由」について解明することは、古典派以降のファンタジー作品を理解する足掛かりになると考える。

2 『奏法』にみるE・バッハのファンタジー観と本研究の視点

2-1 『奏法』の出版について

二冊の『奏法』のうち、一七五三年に出版された第一部ではクラヴィーア奏法の基本原則が述べられ、九年後の一七六二年に出版された第二部では、「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」という副題を伴い、当時の演奏習慣に関する実践的内容が反映されている。ファンタジーに関する記述は、第一部にも第二部にも見られ、これらはE・バッハのファンタジー観を知ることができる重要な資料である。

『奏法』は、初版以降、三十年以上の長い年月をかけて版を重ね、第一部の第三版（一七八七年出版）と第二部の第二版（一七九七年出版）では、E・バッハによる増補が行われている。その中でも、特に、注目されるのは、第二部の第四十一章「自由なファンタジー」の中に新たに追加された第十二節である。単なる加筆にとどまらず、完全に新しい一節を挿入しているのは、二冊の中でも、この章に限られており、ここには初版とは異なる新しい見解が示されていると考える。『奏法』の初版から、一七九七年版に加えられた新しい第十二節との間で、E・バッハのファンタジー観にどのような変化がみられるのか、それぞれの記述から読み解く。

2-2 初版に記されたフライエ・ファンタジーWq117/14について

初版の『奏法』第一部、第三章「演奏表現」の項では、「よい演奏表現」について述べた後、E・バッハは次のように言及している。「音楽家は自分自身が感動するのだから、他人を感動させることはできないので、聴衆の心に呼び起こそうとするすべてのア

フェクトのなかに自分自身もひたることが是非とも必要である。」⁹「そのようにしてこそ、聴衆の心を最もよく動かして、共感させることができるのである。」¹⁰「クラヴィーア奏者がとりわけ自由自在に聴衆の心を手練ることができるのは、即興のファンタジーである。」¹¹これらの記述は、E・バッハが理想的なアフェクテンレーレの実現に、ファンタジーが最適なジャンルであると考えていたことを示している。

さらに、第二部では、ファンタジーの中でも「自由な」という言葉を冠するフライエ・ファンタジーについて、次のように定義づけられている。「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。「……」内は執筆者による補遺¹²）と、フライエ・ファンタジーを特定するために、「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」という二つの条件を示している。

これらの条件のうち、ファンタジーの拍節については、第一部の巻末に添えられたプローベシュテックのファンタジーを引用しながら説明している。「ここでは、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。」曲の冒頭には、四分の四拍子の記号がつけられているが、「まったく自由に、拍節にもとらわれずに」演奏することがファンタジーの特徴であると、E・バッハは述べている。¹⁴

さらに、ファンタジー特有の転調については、第二部の中で重点的に示されている。¹⁵ E・バッハは、主調から転調後の調関係を、「近親調」「遠隔な調」「最も遠隔な調」という三段階に分類し、それぞれに相応しい転調方法を多くの譜例を用いながら解説している。中でも、遠隔調への転調では、導音を用いるだけでなく、「別の和声進行を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、自然な転調を行うように注意を促している。これらの記述は、当時の転調が、厳しい規則に縛られた調概念のもとで行われていたことを示している。

一方、E・バッハは、ファンタジーがアフエクテンレーレに基づく目的を達成するためには、「多様性の美しさ」が必要であると述べている。「いつも自然すぎる和声進行を使うのではなくて、ときには聴衆の耳をあざむくとよい。」また、演奏時間が十分にありファンタジーでは、正式な転調から、それとは違った方向へ逸れていく方法が可能であり、これを「賢明な裏切り*vernünftige Betrügereyen*」と云う言葉を用いて、ファンタジーを魅力的にす

る特別な手段であることを明かしている。

これらの転調方法が、実際のファンタジー作品の中でどのように実践されているのか、第二部の巻末では、Wq117/14の数字付きバス譜を添えて、作曲家自ら分析を行っている。詳細に設定した調関係に従って、和音を少しずつ変化させる方法や、別の調の和音を挿入しながら新しい調へ進んでいく方法を紹介するとともに、「賢明な裏切り」と称するファンタジー特有の転調部分では、故意に和音やバス音を省く方法を明らかにしている。しかし、一七九七年版に加えられた新しい記述では、初版とは異なる転調概念が次のように展開される。

2-3 増補された第十二節と新しい転調論について¹⁶

「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。」¹⁷

転調を意味するドイツ語として、初版では、*Ausweichung*が用いられており、この*Modulation*を転調という意味で用いているのは、この新しく書かれた第十二節に限られている。さらに、*Modulation*が従来の転調ではなく、新しい転調を指していること

が、次の記述で明らかとなる。「われわれの先輩が規定したような狭い範囲内の転調 *Ausweichungen* には我慢しない。」「転調という領野」*Modulationsfeld*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。」(日本語訳は東川、二〇〇三、三七九に基づく。「……」内は執筆者による補遺)¹⁸⁾そして、この新しい転調 *Modulation* を、自身が作曲したソナタやロンド、ファンタジーなどのクラヴィエーア作品や合唱曲《聖なるかな》と《イエスの復活》のデュエットでも用いていることを明らかにしている。これらはすべて一七七〇年以降の作品であり、彼の転調概念の変容が作品に反映されていると考えることができる。

E・バッハは、この新しい転調の方法について、具体的には説明していない。しかし、「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できるようになる。」¹⁹⁾と述べているように、転調の範囲が従来よりも広がったこと、また、今までの転調方法に加えて、さらに、調関係による制約から解放された新しい転調方法が可能になったことを示している。

さらに、この転調には、「特別な表情を与えるために、ある種の手段が援用される。」と述べ、その手段が、「フェルマータ、休符、高音域と低音域との交替、強と弱、種々さまざまなテンポと音符の時価、種々さまざまな声や楽器の使用」²⁰⁾であることを明らかにして

いる。これらは、一般的に「多感様式」として広く知られているものではあるが、E・バッハにとっての「多感様式」は単に偶発的な感情表現ではなく、理論的な転調概念に裏付けられた必要不可欠な手段であることを示している。²¹⁾

この新しい転調概念が、後期のフライエ・ファンタジーをどのように変えたのか、次項では、《識者と愛好家のためのクラヴィエーア曲集》から一曲を取り上げ、初期のファンタジー *Wq.117/14* に対してE・バッハ自身が行った分析と照らし合わせながら解明したい。

3 後期フライエ・ファンタジー作品の分析

3-1 《識者と愛好家のためのクラヴィエーア曲集》とフライエ・

ファンタジーについて

《識者と愛好家のためのクラヴィエーア曲集》(全六巻)は一七七九年から一七八七年までの年月を費やし、E・バッハの生涯最後の曲集として自費出版された。曲集には、ソナタ、ロンド、ファンタジーと三つのジャンルの作品が掲載されているが、六巻のうちファンタジーが含まれているのは、後半の第四巻(一七八三年初版出版)、第五巻(一七八五年初版出版)、第六巻(一七八七年初版出版)に限られており、いずれも、『奏法』への補筆以降に作曲された新しいファンタジー作品である。三冊の曲集の表紙には『識者と

愛好家のためのクラヴィーア・ソナタとフライエ・ファンタジーならびにフォルテピアノのためのいくつかのロンド」と記され、曲集に含まれている六曲のファンタジーが、「フライエ・ファンタジー」であることが示されている。

六曲の中でも、『遺産目録』の最後に掲載されているファンタジー Wq61/3 は、ほぼ全体を通して、拍節分割された楽譜に書かれており、初版の『奏法』に示されている Wq117/14 の楽譜との差異が大きい。初期の作品との比較のために、本稿ではこの Wq61/3 を研究対象とし、E・バッハが『奏法』に記した Wq117/14 の分析方法に従い、Wq61/3 の数字付きバス譜を作成し、構成を明らかにする。

3-2 Wq61/3 のバス譜による分析

Wq61/3 は、四分の四拍子が記された部分 A と、四分の三拍子が記されている部分 B から構成されている。A は分散和音を中心とする十六分音符による走句から成り、B は右手に三十二分音符の音階を含む特徴のあるモチーフによって始まる。それぞれ中心となる調をもとに、下記のような三部形式で示すことができる(表1)。

表1 Wq61/3の調と構成

	調	構成
第一部	変ロ長調	A - B ¹ - B ² - B ³
第二部	へ長調	A - B ¹ - B ³ (一部)
第三部	変ロ長調	B ¹ - B ² - B ³ - B ¹ (一部) - B ³ (一部) - A

第一部 (1-35 小節) (譜例1)

冒頭 A (1-6 小節) では、変ロ長調の和音を分散しながら主調を印象づけ、最後に属音であるへ音をバス音とする四六の和音と属七の和音を強く鳴らし、B の部分へ入る。B¹ (7-14 小節) は、変ロ長調の下行音階に半音を加えたバス音部から成り、最後のバス音(へ音)にテヌートを付けて強調し、属和音で終了する。続く B² (15-21 小節) は、バス声部がト音から導音を用いてへ音、変ホ音と、二小節のパターンで調を

The image shows the bass line of the first part of Wq61/3. It starts with section A (Allegretto) in 3/4 time, marked with a bass clef and a key signature of one flat. Section A consists of six measures. Section B¹ follows, starting at measure 7 and ending at measure 14. Section B² starts at measure 15 and ends at measure 21. Section B³ starts at measure 27 and ends at measure 35. Fingerings and dynamics like 'F' are indicated throughout the score.

譜例1 第一部のバス譜 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

移り変わりながら下行し、減七の和音(21小節目)を経て、変ホ短調の属和音で終止する。この和音(変ロ音、ニ音、ヘ音)を読みかえて、変ロ長調で始まるB³(22―35小節)は、ハ短調、変ロ長調と調を移り変わった後、二十七小節目にハ長調に転調し、属七の和音で第一部を終える。三十二小節三拍目はユニゾンのみで和声を成していないため、バス声部は空白として示している。

第二部 (36―71小節)

A (36―42小節) (譜例2) はハ長調で始まるが、四十一小節三拍目の属七の和音の後、続くべき主和音は省略され、四十二小節目のハ音上の二の和音により、突然、ト短調へ転調する。

B¹ (43―56小節) (譜例3) はト短調で始まり、四十五小節目のバス声部に口音を用いてハ短調を経て、四十七小節の三拍目、四六の和音から、四十八小節へ向かって、第一部よりも拡張された展開となっている。さらに、四十九小節から五十三小節までは、第一部にはない新しい部分が挿入されている。左手の低音が半音階で上行し

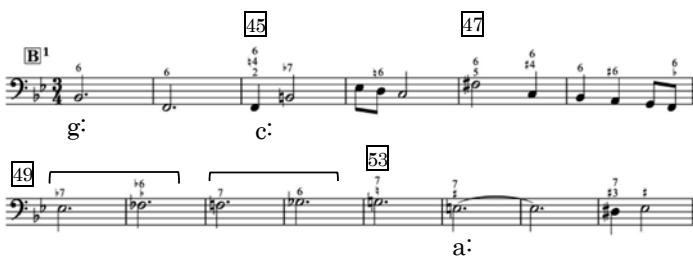


譜例2 第二部A部分のバス譜 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

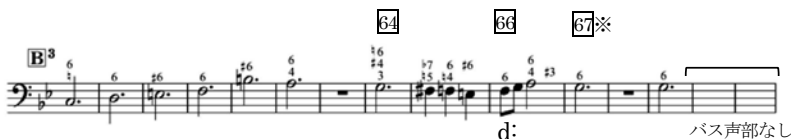
ながら、右手は属七の和音と六の和音を繰り返すが、三回目の五十小節目の属七の和音の後に連続する音型は唐突に打ち切られて、急にイ短調に転調し、属和音で終止する。

続くB³(57―71小節) (譜例4) では、第一部に登場した前半のモチーフは省かれている。その代わりに、二十六小節目と同じ音型を用いながら、バス声部にイ短調の上行する音階を用いて、第一部よりも二小節多く繰り返しが行われる。休符を挟んで、六十四小節からは、今までにない新しい音型が現れる。六十六小節目は二短調への終止

その代わりに、二十六小節目と同じ音型を用いながら、バス声部にイ短調の上行する音階を用いて、第一部よりも二小節多く繰り返しが行われる。休符を挟んで、六十四小節からは、今までにない新しい音型が現れる。六十六小節目は二短調への終止



譜例3 第二部B¹部分のバス譜 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)



譜例4 第二部B³(57-71小節)部分のバス譜 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

形であるが、続く六十七小節目で解決するはずの主和音は省略されて、ト音上に六の和音（ト・変ロ・変ホ）（※）が鳴る。全休符の後にバス声部を伴わない単旋律が二小節続いた後、第三部へ移る。

第三部（72―115小節）（譜例5）

第三部のB¹（72―79小節）は、第一部と全く同じ変ロ長調で再現され、七十八小節目から変更が加えられて、B²（80―86小節）、B³（87―96小節）の後、B¹（97―103小節）とB³（104―108小節）では、それぞれ一部の音型を組み合わせて再現している。最後のAでは、属七の和音から主和音に解決して曲を終える。

以上のことから、これら三部は、AとBの主要モチーフと部分的な音型を絶妙に組み合わせ構成していることがわかる。次の項では、Wq61/3の特徴を拍節と転調に関する視点に分けて整理し、『奏法』の記述やWq117/14の楽譜とも比較しながら後期のフライエ・ファンタジーとしての特性を捉える。

3―3 Wq61/3におけるフライエ・ファンタジーとしての特性

I 拍節に関する視点から

Wq61/3の楽譜は、全く小節線を用いていない。Wq117/14とは異なり、全体的に拍節分割されている。このことは、E・バッハが

譜例5 第三部（72-115小節）のバス譜（論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成）

『奏法』に掲げている「規則的な拍節分割を含まない」というフライエ・ファンタジーの条件に一致していないようにみえる。しかし、Wq61/3の楽譜を精査してみると、拍節分割されているからこそ、次に示すようなフライエ・ファンタジーの特性が際立っていることがわかる。

① 拍子の交替

Wq61/3では、四分の四拍子と四分の三拍子が混在している。曲中における拍子の変更は、初期のフライエ・ファンタジーにもみられるが、小節線が施されず、全体の拍感が曖昧な作品の場合には、拍子の変更を聴覚的に捉えることが難しい。Wq61/3では、譜例6のように四拍子と三拍子の強拍がはっきりと示され、拍の変更が明確となっている。



譜例6 四拍子から三拍子への移行部分（6-7小節）（論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成）

② 拍数の拡張

Wq61/3のA部分とB部分には、記されている拍子よりも一小節内の拍数が多い部分が含まれている。全体的に拍節分割されていない作品の場合には拍数の増減が曖昧であるが、規則的に拍節区分されたフライエ・ファンタジーでは、拍数が増やされた部分を明確に把握することができる（譜例7）。

③ アーティキュレーションや分散和音の拍節とのずれ

Aの冒頭部分（譜例8）の十六分音符にはスラーがつけられているが、その位置は四分の四拍子の拍節と一致していない。演奏の際

A部分（5小節目）



B部分（21小節目）



譜例7 拍数の多い部分（論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成）



譜例8 冒頭A（1-2小節）（論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成）

には、スラーが付けられた一音目に重心が置かれるため、拍節とのずれが生じる。

続く四、五小節目でも、拍節を超えて和音が分散されている。
 弱音記号がついている
 コーヤスタッカート、
 位置からみても、こ
 では、拍節よりも分散
 和音のまとまりが優先
 される（譜例9）。

④ モチーフの反復

Wq61/3では、譜例10に示すように、同じ音型を繰り返しながら一小節単位で和音が移り変わる部分が多くみられる。初期のフライエ・ファンタジーでは定型のモチーフを持たないため、このような反復はみられない。

⑤ 主要モチーフの異なる特徴

B部分の主要モチーフは、異なる三種類の音階と和音の組み合わせ



譜例9 冒頭A (4-5小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)



譜例10 同じ音型の繰り返し (26-30小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

B¹

1小節のパターン

B²

1拍目に重心
2小節のパターン
2拍子 + 4拍子

B³

2小節のパターン
不規則な3拍子

譜例11 B部分の三種類の主要モチーフ (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

せから成っている（譜例11）。B¹の場合には、一拍目に重心が置かれ、一小節の中で規則的な三拍子を捉えることができる。しかし、B²では、強音を指示された音階を含む二拍と、小節線を越えて弱音で指示された四分音符による四拍という二小節から成り立っており、耳には、六拍子、あるいは、二拍子と四拍子の組み合わせに聞こえる。さらに、B³では、二小節目の二拍目から音階の始まるため、一小節目と二小節目の相違が不規則性を生じている。

このように、Wq61/3の楽譜から拍節上の特徴を整理してみると、E・バッハが『奏法』に示している「規則正しい拍節分割を含まない」というフライエ・ファンタジーの条件が、小節線の有無だけを指しているのではないことがわかる。拍節区分された楽譜では、拍子の交替や、拍節に縛られない自由な部分、また、音型やリズムパターンが創り出す不規則性が浮き彫りとなる。

II 転調の視点から

Wq61/3の転調部分で用いられている方法を、『奏法』の記述と照らし合わせながら整理する。Wq117/14と比較し、初期のフライエ・ファンタジーとの相違を示すとともに、E・バッハが「賢明な裏切り」と呼んだフライエ・ファンタジー独自の転調方法を明らかにする。

① 導音による転調と主和音の省略

新しい調の導音、属和音（属七の和音）を用いて転調する方法は一般的であり、E・バッハも「長七度という音程は、すべての自然的な転調のための鍵であり、またそうした転調の印でもある。」と記述している。²⁶⁾ Wq61/3においても、譜例12に示すように、



譜例12 属和音を用いた転調 (26-31小節)
(論文末尾に示した参考楽譜をもとに
執筆者が作成)

変ロ長調からへ長調の導音であるホ音を用いた転調を行っている。この場合、属調という近親調への転調であり、しかも、二十七小節目の和音(※)は変ロ長調とへ長調に属していることから、ごく自然に聴こえる転調となっている。

しかし、四十二小節目(譜例13)では、へ長調の終止形の主和音が来るべきところへ、突然、ト短調の属七の和音が挿入され、急な転調が行われている。これは、E・バッハが「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、その後にはそれとは違った方向に逸れていく」と解説している「賢明な裏切り」の実例である。さらに、四十二小節目の休符と、四十三小節目からの急な三拍子への変更も、この「賢明な裏切り」を際立たせている。



譜例13 Wq61/3 (41-42小節)の転調
(論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

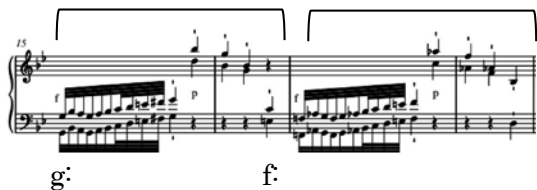
同様に、第二部六十六小節目にも、終止形における主和音の省略が行われている。二短調に解決するべき主和音が省略され、ト音上の四六の和音から変ロ長調に転調する。

② 同じ音型の反復による経過的な転調と中断

同じ音型や和声進行を繰り返しながら調を移り変わる方法は一般

的ではあるが、拍節されない初期のフライエ・ファンタジーでは、規則的な反復がなく、このような転調方法はみられない。一方、Wq61/3では、譜例14に示すような反復を用いた経過的な転調が多く用いられている。

さらに、Wq61/3ではこれらの継続する反復を断ち切り、突然、転調する方法がフライエ・ファンタジーの「賢明な裏切り」として認められる。譜例15



譜例14 反復による経過的な転調 (15-18小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)



譜例15 Wq61/3 (49-56小節) の転調 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

では、四十九小節目から繰り返される音型とバス声部の半音階による上行から、五十四小節目(※)では、変イ音上の六の和音(左手は、変イ音とヘ音、右手の最高音はハ音)が予期されるが、突然、イ短調の属七の和音が挿入され、急な転調を行っている。

③ バス声部の省略

第一部では、三十二小節目の三拍目(※)に変口音がオクターブで鳴り、バス音や和声が記されていない(譜例16)。仮に、バス声部にハ音を補足すれば、三十二小節目の三拍目はヘ長調の属七の和音となり、自然な和声進行を行うことができる。しかし、E・バッハは、敢えて、このバス声部を省略することにより、不自然な響きを生じさせている。第三部の百五小節目でも同様の方法が用いられている。

また、第二部の七十、七十一小節では、左手には休符が置かれ、右手の単旋律のみが記されている(譜例17)。七十小節目のバス声部に変ホ音、七十一小節目にヘ音を想定してみると、変ホ音上の六の和音、ヘ音上の属七の和音進行により、変口長調である第三部へ



譜例16 Wq61/3バス声部の省略部分 (31-33小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

自然な転調が可能であるが、ここでは意図的にバス声部が省略されていると考える。しかも、七十小節目の嬰へ音、七十一小節目の口音という非和声音の挿入が、曖昧な調性感をさらに強め、第三部の変口長調への意外な移行を印象付けている。

このように、主和音やバス声部を省略する方法は、初期のフライエ・ファンタジーでも用いられている。しかし、当時の制約を受けた調概念の中では、転調の際に生じる聴覚的な刺激を緩和させることが優先されたために、全体的に曖昧な調性感の中では、転調の過程が明瞭ではない。それに対して、後期のフライエ・ファンタジーでは、調関係の縛りから解放され、属七の和音による急激な転調や、同じ音型と和声進行の反復による直接的な転調が可能となり、例外的な和声進行やバス声部の省略が際立ち、フライエ・ファンタジーの特性を効果的に聴衆に伝えることができる。

譜例17 第二部終わりから第三部への導入部分 (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

4 Wq61/3の演奏表現のための提案

ここまでの分析をもとに、本稿では、作曲者の意図を汲んだフライエ・ファンタジーの演奏法を末永版として提案する。具体的には、E・バッハが楽譜に記しているフライエ・ファンタジーの拍節と転調に関する特徴を生かし、強弱、休符、音域や拍子の交替をより効果的に演奏するために必要なスラー、速度、デユナーミクに関する記号を追加する。特に、速度変化に関しては、正確な拍節に従って規則的に演奏する部分と、拍節に縛られることなく自由に演

- 自由な速度と音価を用い、緩急をつけながら演奏する。
- - - - - 前の部分とは異なる速度で演奏する。
- ~~~~~ 僅かに速度を緩めて演奏する。
- 僅かに速度を上げて演奏する。
- 規則的な速度を保って演奏する。
- ~~~~~ 音のまとまりを表す。(レガート等の演奏方法を指定するものではない。)
- ⓪ Ⓛ Ⓡ Ⓢ 休符や音符を強調して演奏する。
- ⌣ 適切なタイミングを計り、間を取る。

末永版 (譜例18~27) に加えた記号

奏する部分を明示する。ただし、これらの追記が、奏者の自由な表現方法の範囲を限定することがないように留意し、前頁に示した記号を使用することにより、選択の余地を与える表示にした。また、執筆者が追加した強弱などの記号には括弧付けをしている。

一小節目から四小節目は、E・バッハが記しているアーティキュレーションを活かした上で、和声のまとまりを捉えるように、また、四、五小節目には、拍節を超える分散和音を明確にするために、スラーと休符を強調する記号を記した(譜例18)。このように、拍節とのずれを生じるように記譜された部分では、

第一部

A (1-6) 速度と音価は自由に、緩急をつけて

譜例18 末永版 (1-6小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

B¹ (7-14)

譜例19 末永版 (7-14小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

拍節に縛られない緩急の変化を加えた演奏表現が求められる。一小節目から五小節目前半は自由な速度で、また、五小節目後半では、弱音を明確に表現するために速度を変える。前の部分よりもさらに

遅く、あるいは、速く弾くことも効果的である。四拍子から三拍子への交替を強調するために、六小節目では厳格な拍節と速度で演奏する。冒頭の五小節との相違を明確にするために、五小節目の休止符は長めに取るように記号を付けた。

B¹のモチーフは一小節ごとのパターンを強調するために、スラーと強弱記号を加え、正確な速度と音価で演奏するように示した。一方、九小節目以降は、強弱や音域の差、テヌート、終止形を強調するために細かな速度指示とデイミヌエンド、休符を強調する記号を加えた（譜例19）。

B²のモチーフは、音階と和音とを分けるスラーとデイミヌエンドを追加し、二小節パターンの特徴を強調する。十九小節から二十

B² (15-21)

間を空ける

自由な速度で緩急をつけて

譜例20 末永版 (15-21小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

B³ (22-35)

反復は、異なる速度で

譜例21 末永版 (22-35小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

一小節目の拍節に縛られない部分とB²のモチーフを明確に分けるために、十八小節の終わりにブレス記号を追加した。二十一小節は自由に緩急をつけて演奏し、最後に向けて終止するようにスラーとデイミヌエンド記号を記した（譜例20）。

B³のモチーフでは、音階にスラーと、二十三、二十五小節目の三拍目にスタッカート、二十四小節目に強音記号を加え、複雑な拍感と二小節の反復を強調した。二十八、二十九小節目の反復は、左手の和音と強弱の相違を異なる速度で表現するように記した。また、三十小節目の全休符は十分な長さを取り、次に来るバス声部の省略、減七の和音の挿入、音域と強弱の差を効果的に際立たせるように示した(譜例21)。

三十二小節目から三十四小節目の演奏表現の参考楽譜として譜例22を付載する。三十二小節目の三拍目に想定される一例としてバス音と和声を補い、三十三小節目の左手も順次進行となるように書き換えた。これにより、三十二小節目の三拍目はへ長調の属七の和音となり、バス声部はハ音から嬰ハ音へ、三十三小節目の減七の和音を経て、へ長調の主和音へ円滑に進むことができる。



譜例22 末永版 参考楽譜 (32-33小節)

譜例22を対極的な例として、Wolfl'sの楽譜に目を向けると、三十二小節目の変口音には、強音記号とテヌートがつけられて強調されており、続く、三十三小節目の嬰ハ音のオクターブとの音域の隔たりもかなり大きいことがわかる。この音域の異なる二つのオクターブを際立たせることが、E・バッハの作曲上の意図に沿う効果

的な演奏であると考え、十分な長さで強調するように記号をつけた。さらに、三十二小節目と三十三小節目の速さに変化を加え、この変口音と嬰ハ音を分岐点として、全く表現を変えるように試みた。続く、へ長調

の終止形は第一部の終わりを明確にするために、スラーとディミヌエンド記号を付して速度を緩めるように示した。

譜例23の四十一小節目までは第一部と同じであるが、突然、転調する四十二小節目ト短調の属七の和音には、強弱、休符に記号を付け、四十一小節目とは異なる速度、音価を

第二部

A (36-42) 速度と音価は自由に、緩急をつけて



譜例23 末永版 (36-42小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

B¹ (43-56)

正確な速度と音価で
自由な速度で緩急をつけて

間を空ける

譜例24 末永版 (43-56小節) (論文
末尾に示した参考楽譜をもと
に執筆者が作成)

指示した。ゆっくりと時間をかけて分散する、あるいは、速く、短く分散することも可能であり、いずれも突然の転調を示す効果的な表現である。

第一部とは異なる四十八小節目には、音型を繰り返ししながら下行する細かい変化が鮮明になるようにスラーをつけた。五十四小節目の転調の効果を高めるために、四十九小節目からの交替する強弱に速度の変化を加えて連続性を強調し、五十四小節目に入る直前にプ

B³ (57-71)

一小節ごとの段階的なクレッシェンド

※

譜例25 末永版 (56-71小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

レス記号をつけて流れを分断するようにした。五十六小節目の終止形は、速度とデイミヌエンド記号を記した(譜例24)。

五十七小節からの反復による経過的な転調が明確になるように、E・バッハが記譜した細かいアーティキュレーションを重ねてス

ラーをつけ、一小節ごとの段階的なクレッシェンドを示した。六十一、六十二小節目は第一部とは異なる和声に差の大きい強弱が記されているため、六十二小節目を遅く弾くように変化をつけた。また、六十六小節目二短調の終止から六十七小節目変口長調への急激な転調を強調するために、和音進行を明確にするためのスラー、急激な速度変化を追加した(譜例25)。

バス声部が省略された七十、七十一小節目に、想定される一例として、譜例26のように音を補ってみると、属七の和音を経て、へ長調への転調が明らかとなる。しかし、E・バツハはバス声部を省いただけでなく、六十九小節目に変イ音、七十小節目に嬰へ音、七十一小節目に口音という調に属さない音を加えて、この部分の調を曖昧にしている。特に、七十、七十一小節目につけられた強弱と細かいアーティキュレーションは、この不協和な音を強調しようとするE・バツハの意図を示している。

そこで、末永版(譜例25)では、変イ音を含む六十九小節目をゆっくり演奏し、七十、七十一小節目には、和声のまとまりに沿ったスラーを加え、それぞれ異なる表現を行うように記した。中でも、譜例26の七十一小節目の三拍目には、一オクターブ低いへ音を



譜例26 末永版 参考楽譜 (70-71小節)

バス声部に想定し、属七の和音から主和音への解決を際立たせるために、譜例25の(※)では別のスラーを書き入れた。

第三部(譜例27、39―40頁に掲載)は、大部分が第一部の再現ではあるが、第一部とは異なる七十八、七十九小節目と、九十八から一〇三小節目に強弱と速度の変更を加えた。特に、一〇二から一〇三小節目では、第一部のように突然の転調のために中断されることはない。連続した反復を強調するために、二小節にわたる緩急の変化を付けた。

バス声部が省略されている一〇五、一〇六小節目に想定される一例として和音を補うと、一〇五小節目三拍目の変口長調の属七の和音から減七の和音を経て、一〇七小節目に主和音へ解決することができる(譜例28)。この和声進行を対極な例として照らし合わせて演奏表現を検討し、一〇五小節目の変ホ音のオクターブを十分な長さで強調し、譜例27では一〇五、一〇六小節目の速度を変えるように記号をつけた。

最後の終止形(114―115)は、第一部の半終止(6)、第二部の急激な転調(41―42)とは異なり、完全終止となっている。分散する速度と速さは自由に選択可能であることを書き加えた。



譜例28 末永版 参考楽譜 (105-106小節)

第三部 (72-115)

異なる速度で反復

速度を上げて最後に緩め、2小節の連続を強調する

分散する
速さ・強さ
は自由

譜例27 末永版 (70-115小節) (論文末尾に示した参考楽譜をもとに執筆者が作成)

5 おわりに

後期のファンタジーWq61/3の楽譜では、Wq117/14のように、奏者が音や音価を補足しながら演奏する必要はなく、初期のファンタジーよりも奏者に委ねられた即興的な範囲が縮小されているようにみえる。しかし、楽譜に音や音価が詳細に記されているからこそ、E・バッハが故意に省いた音や小節線、拍子の交替やモチーフの不規則な音型が明らかになっている。それらは、ファンタジーの即興的な要素を聴衆に聴かせるために構築された作曲上の仕掛けであり、奏者は、楽譜から作曲者の意図を知ることができるのである。

また、晩年の転調概念は、フライエ・ファンタジーの転調範囲を広げるとともに、調関係による制約を取り除いた。Wq61/3は、主調と属調を中心とする一般的な調関係で構成された三部形式ではあるが、その規則性がかえって、その中で行われる特異な転調を浮き彫りにし、聴衆に与える違和感や不自然さを増長させている。このように、E・バッハは、フライエ・ファンタジーを形式という型の中に組み込むことにより、その「自由」という特性をさらに際立たせることに成功したのだと考える。

しかし、実際の演奏が独特な転調と拍節が聴衆に不自然さと違和感を与えるだけでは、「聴衆の心を動かす」というフライエ・ファ

ンタジー本来の目的を達成することはできない。奏者は、単に楽譜に書かれたものを音にするのではなく、作曲家が書かなかったことからもその意図を汲み取り、自ら音価や速度、強弱やアーティキュレーションに変更を加え、ファンタジーを音楽として成り立たせるために必要な演奏表現を行っていかなければならない。ここに奏者の創造性と即興性に委ねられた自由な領域があるのだと考える。一見、全てが記譜されているように見える後期のフライエ・ファンタジーにおいても、奏者が「ファンタジーを行う*fantasiere*」ことの重要性を理解することができた。

今後は、E・バッハのフライエ・ファンタジーにおける考察をもとに、古典派以降のファンタジー作品の演奏表現について研究を繋げていきたい。

(すえなが・まこと)／広島文化学園大学)

註

(1) 邦訳では、鍵盤楽器。ドイツ語では鍵盤楽器の総称であり、特定の楽器を意味する言葉ではない。磯山雅、「クラヴィーア」『ニューグロヴ世界音楽大事典』第五巻、東京：講談社、一九九四年、五五八。

(2) バッハ、カール・フィリップ・エマヌエル(東川清一訳)、『正しいクラヴィーア奏法』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.

バッハ、カール・フィリップ・エマヌエル(東川清一訳)『正しいク

- 「ヴァイター奏法」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.
- (3) バンソウ 回書 第一部 四。Bach, op.cit., I, 4.
- (4) Goolley, Dana. *Fantasies of improvisation*, New York: Oxford University Press, 2018, 46.
- (5) Sorge, Andreas Georg. *Anleitung zur Fantasie*, Lobenstein: 1767. Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Fantastien, 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. ネルソン (東川清一訳)、『ヴァイター教本』、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 praktischen Beyspielen erklaret, Dritte und verbesserte Auflage*, Leipzig & Züllichau: 1779, 179-190.
- (6) 詳細については、末永雅子「C・P・E・Bachのフライング・ファンタジーにおける演奏表現の可能性―初期のFreye Fantasie Wq117/142の演奏表現を例に―」、『藝術研究』第三十五号、二〇二二年、十七―二十五を参照のこと。
- (7) 増補部分の明確な執筆時期に関して明らかではない。しかし、クレイマーは「E・Bach自身が新しい転調方法を用いていると示した作品の創作時期から、新しい転調概念への転換が一七七〇年代であるとされている。また、資料調査に基づいて、増補部分の執筆時期を一七八年から一七八〇年までの間であると推測している。Kramer, Richard. *The New Modulation of the 1770s*: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice. *Journal of the American Musicological Society* 38, Denver: 1985, 577.
- (8) 加田萬里子「C・P・E・Bachのフライング・ファンタジーにおけるリタネーションの旋律法」『音楽学』第三十巻、一九八四、一七―一九。
- Mitchell, William J. *Modulation in C. P. E. Bach's Versuch*, *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. H. C. Robbins Landon and Roger Chapman, London: 1970, 551-592.
- Kramer, Richard, op. cit.
- Ferris, David, C. P. E. Bach and the Art of Strange Modulation, *Music Theory Spectrum* 22 (1), 2000, 60-88.
- Beverburg, Haley. *Dissolving Monotonicity: Expressive Modulation in Two Works by C. P. E. Bach*, *Intégral*, vol. 27, 2013, 53-105.
- 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)
- Richards, Annette. *Fantasy and Fantasia: A Theory of the Musical Picturesque*, Ph. D. diss., Ann Arbor: Stanford University, 1995.
- (9) 邦訳では、情念、古代の理論家たちによる「情念論 (トントネンレーン)」にあらはれ、合理化された感情の様態である。磯山雅「マフェクテシブレー」、『モーツァルト世界音楽大事典第八巻』、東京：講談社、一九九四年、五〇四。
- (10) バンソウ、回書 第一部、一七八―一七九。Bach, op. cit., I, 144-145.
- (11) アフェクテシブレーは、修辞等、弁論術や音楽の関係に基づいて、話し手(作曲家、時には、奏者)が聴衆の「情念(感情)」を動かさなければならぬという、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。邦訳では、情念論。
- Serasky, Walter. “Affectenlehre.” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Hrsg. v. Friedrich Blume, München: Deutschen Taschenbuch Verlag, Kassel: Bärenreiter, 1989, 113-121. 磯山、前出 (註の参照)。
- (12) バンソウ 回書 第一部、三三〇。Bach, op. cit., II, 323.

- “Eine Fantasie nennet man freylich, 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.” (綴りは原文の通り)
- (13) プロローグシメテマックス (邦訳は、見本曲) Wq63は、『奏法』第一部の練習曲集として出版された。六曲のソナタのうち、第六番の第三楽章の冒頭には、『Fantasia』と記されつづいて、『奏法』には、『この曲が「ファンタジー」の短く手引を』とあると示している。バッハ、同書、第一部、一八〇。Bach, op. cit., I, 146.
- (14) バッハ、同書、第一部、一八〇—一八一。Bach, op. cit., I, 145-146.
- (15) バッハ、同書、第二部、三七—三八一。Bach, op. cit., II, 324-334.
- (16) バッハ、同書、第二部、三七八—三八〇。Bach, op. cit., II, 332-333.
- (17) バッハ、同書、第二部、三七八—三八〇。Bach, op. cit., II, 332.
- (18) バッハ、同書、第二部、三七九。Bach, op. cit., II, 332.
- (19) バッハ、同書、第二部、三七九。Bach, op. cit., II, 332.
- (20) バッハ、同書、第二部、三七九。Bach, op. cit., II, 333.
- (21) 十八世紀の多感様式については、久保田の研究がある。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—服部幸先生還暦記念論文集—』、東京：音楽之友社、一九八六年、二五—二七七。
- (22) 《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第6巻の表紙には、
“CLAVIER-SONATEN UND FREYE FANTASIEN NEBST EINIGEN
RONDOS FÜRS FORTEPIANO FÜR KENNER UND LIEBHABER”
と書かれている。この邦訳については、議論が分かれるところではあるが、論旨ではないため、本稿では扱わない。渡邊順生、『チェンバロ・フォルテピアノ』、東京：東京書籍、二〇〇九年、五〇七。
- (23) 『遺産目録』は、E・バッハ自身が生前から作成していたリストを基に、未亡人ヨナナ・マリアを中心に編纂され、E・バッハの没後、一七九〇年に出版された。Wq61/3は、二〇八番として、『識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集』の最後のフライエ・ファンタジーに登録

なれている。

- (24) 『奏法』第一部のプロローグシメテマックス Wq63/6 (一七五三年作曲) は、拍節分割なれつづいて、四分の四拍子と拍節分割なれた四分の三拍子の中間部から構成なれつづいて。

- (25) E・バッハは、*semitonium modi* (文字通りには「旋法の半音」という意味) を用いている。これは現代の「導音」に当たる。バッハ、同書、第二部、三十四。Bach, op. cit., II, 326-327.

参考文献

- C. Ph. E. Bach, *Miscellaneous Keyboard Works I*, ed. Peter Wolff, Los Altos: 2006.
- C. Ph. E. Bach, “*Kenner und Liebhaber*” *Collections II*, ed. Christopher Hogwood, Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2009.