

ドイツ語圏の鍵盤音楽 (I)

——中世からウィーン古典派まで——

木 村 佐千子

ドイツ語圏は、鍵盤音楽の歴史に重要な役割を果たしてきた。いまでも愛聴されている鍵盤音楽作品には、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、シューマンら、ドイツ語圏の作曲家のものが多く、また、鍵盤楽器自体の発展にも、ドイツ語圏の製作者たちは大きく貢献してきた。ベーゼンドルファー、ハンブルク・スタンウェイなどのピアノはもちろん、歴史上重要なパイプオルガンやチェンバロの製作者も多く輩出してきた。ドイツ語圏というくくりで鍵盤音楽史が論じられることは少ないが、本稿ではウィーン古典派、ベートーヴェンの頃までのドイツ語圏の鍵盤音楽の歴史を概観したい。それにより、ドイツ語圏独自の鍵盤音楽の流れが明らかになり、また、ドイツ語学科の学生用教材としても有益であろう。

1、オルガン

はじめに、初期の鍵盤音楽で用いられた楽器について、見ておこう。古い時代のドイツ語圏の鍵盤音楽では、どのような鍵盤楽器が用いられていたのだろうか。

(1) 18世紀までのオルガンの歴史

最も歴史の古い鍵盤楽器はオルガンであり、アレクサンドリアの技師クテシビオス Ktesibios (ca. 283-246 v. Chr. 活動) が紀元前3世紀頃に発明した水力オルガン「ヒュドラウリス hydraulis」¹⁾にまで遡ることができる。オルガンの語源は、ギリシャ語の “ὄργανον (organon)” で、「道具」といった意味である。やがてそ

れが転じて、4世紀頃からオルガンという特定の楽器を指すようになった²⁾。オルガンは、管（パイプ）に空気を送ることで音を出す楽器である。ヒュドラウリスは、ポンプなどで起こした風を、水を用いて一定の圧力に保ちつつパイプに送る楽器だった（資料1）。古代ギリシャではこの楽器が好まれ、紀元前90年にはデルフォイでコンクールも行われたという。また、紀元前3世紀のロードス島では、ディオニソス神殿にも備えられた。ヒュドラウリスは、紀元前のうちにローマ帝国に伝わったようだ。たとえば、ローマ皇帝アウグストゥス Augustus (Oktavianus) (63 v. Chr - 14 n. Chr.) を迎える際に、オルガンが奏されたことが知られる³⁾。以後も、儀式などの際に使われたり、劇場・競技場・祝宴の場などに備えられ、入退場を告げたり合図を出したりする役割も担っていたようだ。

水を用いず、空気（風）の圧力のみで演奏するオルガンに関する資料は、紀元後2世紀のものが最古とされる。水力オルガンは“organum hydraulicum”、ふいごをもつ空気式のオルガンは“organum pneumaticum”として区別する用語があったが、ハンガリーで出土した228年製のオルガンは、空気式であるにもかかわらず、“hydra”とされている。ヒュドラウリスが、オルガンを指す一般的名称となっていたことがうかがえる。初期のオルガンでは、パイプのすぐ前に鍵盤が置かれていたため、パイプの長さが非対称的で、パンフルートのような形になっている⁴⁾（資料2）。^{キー}鍵盤の幅も大きく、指ではなく、握りこぶしや肘で音を出すこともあったようだ。

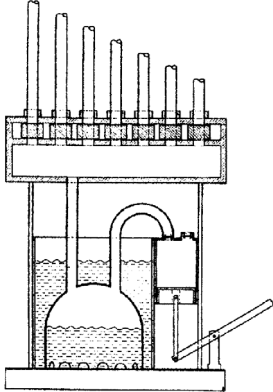
1) 別の綴りとして、“hydraulos”も見られる。“Aulos”は管楽器の名称であり、「水のアウロス」という意味になる。Jakob 1977, S. 11.

2) Jakob 1977, S. 15.

3) MGG (=Musik in Geschichte und Gegenwart) Sachteil 7, Sp. 1021.

4) 回転軸機構（Wellenbrett）を用い、対応する鍵盤から離れた位置にパイプを置くことができるようになり、外見上、オルガンのパイプを対称的に配列できるようになったのは、13世紀か14世紀初頭頃のことである。MGG Sachteil 7, Sp. 917.

資料 1：ヒュドラウリス模式図
(Jacob 1977, S. 12)



資料 2：ドイツのネニング (Nenning, Mosel)
で発見されたヒュドラウリス奏者のモザイク、紀元 3 世紀頃?



ドイツ語圏には、中世のオルガン建造に関する記録が周辺諸国より多く残っており、他のヨーロッパ諸国以上にオルガンが建造され、演奏されたことがうかがえる。では、ドイツ語圏には、どのようにしてオルガンが伝わったのだろうか。ドイツ語圏にオルガンがもたらされたことを伝える最古の記録は 812 年のもので、ビザンツ帝国からアーヘンのカール大帝 Karl I. der Große (747/8-814) のもとを訪れた使者がオルガンを持参し、表敬演奏を行ったという⁵⁾。その後、カール大帝の職人が、記憶をもとにオルガンを建造したと言われるが、確証はない。次の敬虔王ルートヴィヒ 1 世 Ludwig der Fromme (778-840) は、826 年、オルガンを建造することができるというゲオルギウス Georgius (またはグレゴリウス Gregorius) という名のヴェネツィアの聖職者を召し抱えた。ドイツ語圏で初めて、オルガン (Palastorgel) を建造したようだ。このオルガンは、屋外でのパレードの際にも使われたという。ドイツでは、初期の水力オルガンは、祝

5) 西ヨーロッパにオルガンがもたらされたのは 757 年で、ビザンツ皇帝からカール大帝の父、フランク王小ピピン Pippin III (714-768) への贈物として届けられた。このオルガンがカール大帝に相続されたかは分かっていない。

祭の折や皇帝の威光を高めるために用いられたようだ。西ヨーロッパでは、当初は知的水準の高い聖職者のみがオルガン建造の技術をもっていたと考えられ、中世において、オルガンは修道院に多く建造された。たとえば、アウクスブルクのベネディクト会 聖ウルリヒ&アフラ修道院 St. Ulrich und Afra に 1060 年に、ヴェルテンブルク Weltenburg a.d. Donau のベネディクト会修道院に 1077 年にオルガンが建造されたことが分かっている⁶⁾。

現在では、パイプオルガンは教会の楽器というイメージが強いが、キリスト教会は、はじめ教会における楽器の使用を禁じていた。だが、オルガンは、他の楽器が「世俗的」とされるなか、9世紀頃から教会で用いられるようになる。教皇による教会へのオルガン導入決定を伝える教書は一切ないが、早いものでは、666年頃、教皇ウイタリアヌス Vitalianus (在位 657-672) が会衆の歌唱指導のためにオルガンを設置したという記録がある⁷⁾。ドイツ語圏では、800年頃にアウクスブルクにオルガンがあったという伝承があるが、証拠はない。キリスト教の神讃美と結びついたオルガンの最古の図像は 830年頃のもので、ユトレヒト詩編に描かれている⁸⁾。アーヘンでは、早ければ敬虔王ルートヴィヒ1世の頃に、礼拝中、おそらく集会祈願と使徒書朗読の間にオルガンが用いられていたという。また、教皇ヨハネス8世 Johannes VIII. (在位 872-882) は、フライジング (バイエルン) の司教アンノ Anno von Freising (司教 855-875) に、よいオルガンとオルガン奏者をローマでの指導のために送ってほしいと依頼している。確実なものとしては、1226年にエアフルト、1230年にボン、1292年にシュトラスブルク (ストラスブール)、1303年にバーゼルの教会にオルガンが建造された。

13世紀頃までには、教会でオルガンが本格的に活用されるようになった。足鍵盤を備えたオルガンが建造されるようになったのは 14世紀頃、手鍵盤が

6) MGG Sachteil 7, Sp. 916.

7) プレトリウス Michael Praetorius (1571?-1621) によれば 660年のことで、2つ以上の合唱隊をもつことができない教会で、歌い手が休むことができるようにオルガンの助けを借りたとされる。Praetorius 1968, S. 90.

8) MGG Sachteil 1, Sp. 3.

2 段あるものがつくられるようになったのは 15 世紀頃からである⁹⁾。初期のオルガンには、半音鍵（いわゆる黒鍵）をすべては備えていないものが多く¹⁰⁾、ハルバーシュタットのオルガン（1361 年完成）は、半音鍵をすべて備えた最初期の例とされる。オルガンは複雑な機構をもち、産業革命以前に作られたものとしては、時計と並ぶ高度な精密機器と言われる。また、大量の金属等を使うため、建造費もかかる。中世のドイツには、技術力と資金、そしてオルガンを愛好する思いがあったことがうかがえる。なお、演奏可能な状態で現存する最古のパイプオルガンは、スイスのシオン大聖堂 Burgkirche zu Sitten, Wallis, Notre Dame de Valère にある 1450 年頃建造の楽器である¹¹⁾。

中世においては、片手で風を送り片手で演奏する「ポルタティーフ Portativ」という可搬式のオルガンが合奏などに用いられた。また、数名で運搬可能だが据え置いて使う「ポジティブ Positiv」という小型オルガンが貴族の館などで用いられていたようだ。そのため、オルガン用の世俗音楽作品も伝わっている。特色のある音色のリードパイプのみを備えた小型のオルガンをレガールという。

資料 3 : ポルタティーフ・オルガン
(Meister des Bartholomäus-Altars, 1501)



資料 4 : ポジティブ・オルガンを弾く
聖セシリア (ファン・アイク画)



9) MGG Sachteil 7, Sp. 918.

10) 「黒鍵」のなかでは、変口音の鍵が最初に備えられるようになった。

11) Haffner 2000, S. 8. このオルガンの建造された年代については諸説あるが、現存最古の演奏可能なオルガンであるという点では一致している。

1500年頃から、複数の鍵盤を備えるオルガンが増え、新しいストップが考案されることで、鍵盤ごとの音色の対比や、多彩な音色を活かした演奏が行われるようになった。17世紀には、宗教改革に端を発する聖画像破壊運動や宗教戦争によって、多くのオルガンが犠牲になった。一方で、17～18世紀に、シュニットガー Arp Schnitger (1648-1719) やジルバーマン Silbermann 一族などのオルガン製作家が、ドイツ語圏を中心に、すぐれたオルガンをつくっていった。シュニットガーは、北ドイツやオランダを中心にオルガンを建造した¹²⁾。手鍵盤の各段と足鍵盤にバランスよく音色を配置した「ヴェルク原理 Werkprinzip」に従い、対位法的楽曲の演奏にも向くとされる。北ドイツでは、17世紀半ばから会衆の歌う讃美歌をオルガンが伴奏するようになり、輝かしいプレーヌムの響きは、その折にも活かされた。シュニットガーは、頑丈で質の高い楽器を建造しており、いまも多くのシュニットガー・オルガン（30台位）が、建造当時に近い状態で用いられている。ジルバーマン一族では、アンドレアス・ジルバーマン Andreas Silbermann (1678-1734) がアルザス地方を中心に、弟のゴットフリート Gottfried Silbermann (1683-1753) がザクセン地方を中心に活動した¹³⁾。後者の建造した楽器としては、フライベルク大聖堂のオルガンが名高い。

(2) オルガンの発音の仕組み

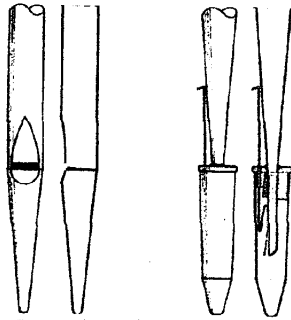
オルガンのパイプには、大きく分けてフルーパイプとリードパイプがある(資料5)。フルーパイプは、パイプの歌口を流れる風が生じさせる空気の振動で音を出す。フルーパイプの素材は金属や木材で、開管・閉管の区別があり、閉管の場合は、開管パイプの半分の長さで同じ音高が出る。一方、リードパイプは、薄い真鍮板の「リード」の振動で音を出し、とりつけられているパイプが共鳴を強めて、個性的な音質を生み出している。代表的なものとして、トランペット管、オーボエ管などと名づけられたパイプ群がある。オルガンでは、

12) 死後に息子たちがオランダに工房を移した。

13) ゴットフリートは、チェンバロ、クラヴィコード、フォルテピアノなどの、弦を張った鍵盤楽器も製作した。

1つのパイプは、1つの音高と音色の音しか出せない。したがって、オルガンには多数のパイプが備えられることになる。日本では、教会のほか、多くのコンサートホールに大規模なオルガンが設置されている。たとえば、東京・池袋の東京芸術劇場のオルガンは約9000本のパイプをもち、赤坂のサントリーホールのオルガンは5898本のパイプからなる楽器である。

資料5：フルーパイプ (左) とリードパイプ (右)



オルガンでは、すべてのパイプをいつも同時に用いるわけではない。必要なパイプに風を送ったり止めたりする機構をストップ（またはレジスター Register、音栓）という。転じて、そのストップによって操作されて、ある音色を出すパイプ群のこともストップと呼ぶ。オルガンのパイプのうち、記譜された音と同じ高さの音（実音）を出すものを8フィートのストップという。これは、「は」の音（「真ん中のド」と言われる1点ハ音の2オクターヴ下）を出す開管パイプの長さが約8フィート（2.4メートル位）であるためである。オルガンのパイプは、低い音を出すものほど長くなる。ピアノで、低音鍵の側（奏者から見て左）の方が本体が長く、弦長も長くなっていることを思い浮かべてもらえば分かりやすいだろう。実音より1オクターヴ下の音を出すパイプを16フィートのパイプという。16フィートのストップを使って「真ん中のド」（1点ハ音）の鍵を押さえると、1オクターヴ下の音（ハ音）が鳴ることになる。大規模なオルガンには、32フィートのストップ（実音の2オクターヴ下）も

備えられることが多い。逆に、実音より1オクターヴ高い音を出すストップは4フィート、2オクターヴ上は2フィートのストップ等々となる¹⁴⁾。多くの場合、これらの音高の異なるストップや、音色の異なるストップを混ぜ合わせてオルガンの演奏がなされている。

オルガンのパイプには、古くは人の動かす「ふいご」で風を送っていた。教会の大オルガンともなると、大きなふいごが複数必要で、専門のふいご係を雇っていた。現在のオルガンでは、電気を使ったファンで風を送るのが一般的である。風箱（チェスト）に一定の風圧で空気をためておき、必要に応じてパイプに風が送られる。

オルガンの鍵盤の数は、楽器により様々である。手鍵盤1段のみの楽器もあれば、手鍵盤5段と足鍵盤をもつ楽器もある。各鍵盤には、それぞれ異なるストップが割り当てられている。オルガン演奏の録画等を見て、奏者がさわっていない鍵盤が動いているのに気づいた方もあるだろうか。複数の鍵盤に配された音色を同時に使ったり音量を増したりするため、鍵盤を連動させる仕組み（連結機構）を「カプラー」という。

2、クラヴィコード

中世において、教会のオルガン以外では、どのような鍵盤楽器が用いられていたのだろうか。

オルガンの次に歴史が古いとされる鍵盤楽器は、クラヴィコードである。教会のオルガンは、電化される以前は、演奏時に空気を送り込む「ふいご」を操作する係が場合によっては複数名必要であり、オルガン奏者ひとりでは音を出すことができなかつたから、クラヴィコードなどの弦を張った鍵盤楽器が、オルガニストの普段の練習用にも使われたと考えられる。また、すこし時代が下

14) その他に、1オクターヴと5度上の音を出す $2\frac{2}{3}$ フィート、2オクターヴと3度上の音を出す $1\frac{3}{5}$ フィートのストップや、長さの異なる数列のパイプ列を組み合わせたミクスチュア Mixtur と呼ばれるストップなどがある。

ってからは、作曲時に用いる鍵盤楽器としても活用され、たとえばハイドン Joseph Haydn (1732-1809) やモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) がクラヴィコードを用いていたことが知られる。

資料6：クラヴィコードを弾く女性（ヘラルト・ダウ画）



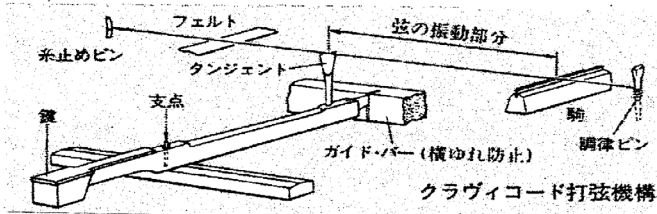
クラヴィコードのもとになっているのは、古代ギリシャ以来のモノコルド（1本の弦を張ったもの）で、弦長と音程の関係を考える音楽理論¹⁵⁾にも用いられていた。やがてこのモノコルドに鍵盤がとりつけられ、15世紀頃からはクラヴィコードと呼ばれるようになった。古いものでは、ミンネゼンガーの規則について書かれた1404年の書物（Eberhard Cersne, *Minneregel*, 1404）に「クラヴィコルディウム *clavichordium*」についての言及がある。クラヴィコードの図像としては、15世紀前半のものが10点ほど残っており、1425年の北ドイツ・ミンデン聖堂祭壇彫刻、1435年以前のナポリの聖堂（Cappella Caracciolo del Sole in S. Giovanni a Carbonara）のフレスコ画などが初期の例として挙げられる。また、最古の楽器図としては、1440年に書かれたものが知られる（Henri Arnaut de Zwolle [ca. 1400-1466]）。製作年代のはっきりしている現存最古の楽器としては、1543年製のものがライプツィヒ大学の楽器博物館に所蔵されてい

15) たとえば、弦長を $1/2$ にすると1オクターヴ（8度）高い音が、弦長を $2/3$ にすると5度高い音が出る。

る (Dominicus Pisarenensis, Venedig) ¹⁶⁾。

クラヴィコードは、^{キー}鍵の先に取りつけられた金属片 (タンジェント) で弦を突き上げて音を出す (資料7)。機構が単純なだけに指先のコントロール、タッチの違いが音に反映されやすい。また、たとえば、鍵を上下に揺らすことで、ヴィブラートをかけることも可能である (ペーピング *Bebung*)。タッチの強さを変えると音程まで変わってしまうような敏感な楽器であるので、現代でも、鍵盤楽器奏者がタッチの繊細さを会得するための練習に使うこともある。

資料7：クラヴィコードの打弦機構 (平凡社『音楽大事典』第3巻、783頁)



特にクラヴィコードを好んだことが知られる作曲家に、J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の次男であるカール・フィーリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) がいる。エマヌエル・バッハの書いた音楽理論書、『正しいクラヴィア奏法試論 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*』(第1巻 1753年、第2巻 1762年) には、「私の考えでは、よいクラヴィコードは、音が弱いということを除いては、音の美しさではピアノフォルテには劣らないし、ペーピングやポルタート ¹⁷⁾をつけることができる点

16) 製作年代は記されていないが、明らかにこのクラヴィコードより古いと考えられる楽器が、同じライプツィヒの博物館に所蔵されている。

17) ポルタートとは、本来は、レガートでありながら各音をはっきり演奏する、スタッカートとスラーの両方を兼ねたようなものを指す。クラヴィコードでは、鍵を左右にゆらすと、音程が少し変わる。その効果を演奏に活かすのがクラヴィコードでのポルタートで、ドイツ語では、「Tragen der Töne」という。

でピアノフォルテよりもすぐれている。したがって、鍵盤楽器奏者の能力を最も正確に判断できるのは、このクラヴィコードである」¹⁸⁾、「クラヴィコードを上手に弾ける人はハープシコード¹⁹⁾もうまいが、その逆はあり得ない。したがって、よい演奏法を習得するにはクラヴィコードを、指の力をつけるにはハープシコードを使わなければならない」²⁰⁾といった記述がみられる。だが、エマーヌエル・バッハがクラヴィコードを重んじたのは、このようなタッチの面からだけではなかったようだ。「クラヴィコードではほかのどの楽器にも見られない明確さをもって強弱の変化をつけることができる」²¹⁾などという記述から、音量自体は小さいが、表現力のある楽器と考えていたようだ。モーツァルトもクラヴィコードを愛用し、ザルツブルクのゲトライデ通りにあるモーツァルトの生家には 1760 年頃のドイツ製のクラヴィコードが、ブダペストのハンガリー国立博物館には旅行用の小型クラヴィコード (Reise-Klavichord) が所蔵されている。

クラヴィコードには、1 つの弦が 1 つの鍵に対応しているフレットフリー式 ([英] unfretted、[独] bundfrei) のほか、複数 (2 ~ 5) の鍵で 1 つの弦を共有しているフレット式 (共有弦式、[英] fretted、[独] gebunden) のタイプがある。歴史が古いのはフレット式で、17 世紀終わり頃からフレットフリー式の製作が増えた²²⁾。クラヴィコードでは、タンジェントが弦を打つ点から右側のコマまでの弦の長さで音高が決まる。したがって、弦の別の場所を打てば、同じ弦からも別の音高が出せる。コマに近い側を打てば実質弦長が短くなるので、高い音が出るわけである。弦の数が少ない方が、楽器にかかる張力が減って一般に明るい音色になるという利点も、フレット式にはある。とはいえ、同じ弦を共有している鍵の音は同時に鳴らしたりレガートにつないだりできないのが難点である。そこで、折衷策として、ダイアトニック・フレットフリー式とい

18) バッハ／東川、1963 年、上 16 頁。

19) チェンバロのこと。チェンバロについては後述。

20) バッハ／東川、1963 年、上 17 頁。

21) バッハ／東川、1963 年、上 137 頁。

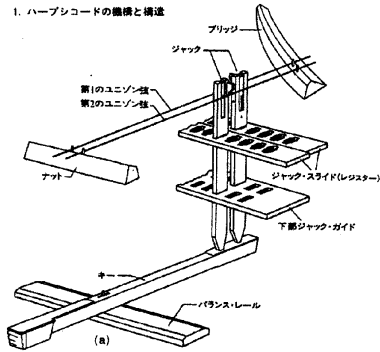
22) MGG Sachteil 2, Sp. 903.

って、よく使う全音階の音（ナチュラルキー）どうしは共有せず、1 オクターヴに7本の弦を張ってナチュラルキーとシャープキーの音で弦を共有する方式もある（たとえば、ハ音／嬰ハ音－ニ音－変ホ音／ホ音＝ C/Cis - D - Es/E のように）。クラヴィコードには、軽くて持ち運びしやすい卓上型のもの、据え置いて使う四脚つきのもの（1740年頃から）とがある。18世紀ドイツでは、J. H. ジルバーマン Johann Heinrich Silbermann (1727-1799)、ハース父子 Hyeronimus Albrecht Haas (1689-1752), Johann Adolf Haas (1713-1771)、フーベルト Christian Gottlob Hubert (1714-1793) らのすぐれたクラヴィコード製作者が活動した。

3、チェンバロ

オルガン、クラヴィコードの次に古い歴史をもつ鍵盤楽器は、チェンバロ cembalo である。チェンバロは主にイタリア語・ドイツ語圏での呼称で、英語のハープシコード harpsichord、フランス語のクラヴサン clavecin も同じ楽器を指す。チェンバロは、ジャックにつけられたプレクトラム（ツメ）が弦をはじいて音を出すタイプの鍵盤楽器である（資料8）。そういった撥弦鍵盤楽器全般をチェンバロと呼ぶこともあるが、特にグランドピアノに似た形のケースをもつ撥弦鍵盤楽器をチェンバロと呼ぶことが多い。その場合、アプライト型（弦が垂直に張られている）のものをクラヴィツィテリウム clavicytherium、弦が奏者から見て水平に横に張られており、低音弦が一番手前にあるものをヴァージナル virginal（資料9）、弦が奏者から見て斜め向こうに張られていて、低音弦が奏者から一番遠いところにあるものをスピネット spinet（資料10）と呼んで区別する。

資料 8 : チェンバロの発音機構 (『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 13 巻、326 頁)

資料 9 : 音楽のレッスン (ヴァージナル)
(フェルメール画)

資料 10 : スピネット (1577 年製、49 鍵)



1397 年にパドヴァの法律家 (Lodovico Lambertaacci / Johannes Ludovibus) が義理の息子 (Petrus de Thomasiis) に宛てた書状のなかで、オーストリア人のヘルマン・ポル Hermann Poll がクラヴィチェンバルム clavicembalum という楽器を発明したことを記している。ポルは、ウィーンで 1360 年代に生まれ、1388 ~ 93 年にウィーン大学、1397 年からパヴィア (イタリア) の大学で医学を勉強

した。医術に携わる占星術師だったようである²³⁾。また、ミンネゼンガーの規則を書いた1404年の書物（Eberhard Cersne, *Minneregel*, 1404）に、クラヴィツィンバルム *clavicymbalum* が言及されている。クラヴィツィンバルムという楽器名は、鍵盤を指す“*clavis*”という言葉に、箱形の撥弦楽器・打弦楽器を指す“*cymbalum*”がついたもので、原義は鍵盤つきツィンバルムといった意味である。チェンバロのもとになった楽器は、箱形の撥弦楽器のプサルテリウムで、これに鍵盤をとりつけることでチェンバロが成立したと考えられている。1500年以前の図像として、15点ほどが知られ、たとえば1425年のミンデンの聖堂彫刻にチェンバロと思われるものが見られるが、はっきりチェンバロとは断定できない。最古の楽器図としては、クラヴィコード同様、1440年のものがある（Henri Arnaut de Zwolle）。現存最古のクラヴィツィテリウムは1470年頃にドイツのウルムで製作されたもの（ロンドン、ロイヤル・カレッジ・オブ・ミュージック所蔵）²⁴⁾、現存最古のグランドピアノ型チェンバロは1537年にミュラー Hans Müller が建造した44鍵の楽器（ローマ、国立楽器博物館所蔵）である。チェンバロは、イタリア、フランドル、フランス、ドイツで多く製作された。ドイツ語圏では、18世紀に活躍したミートケ Michael Mietke (ca. 1656/1671-1719)、ツェル Christian Zell (ca. 1683-1763) らの製作家が名高い（資料11）。

資料11：ツェル作のチェンバロ（1728年）（ハンブルク美術工芸博物館所蔵）



23) Kottick 2003, S. 10-11.

24) Kottick 2003, S. 22-23.

チェンバロには、鍵盤が1段のものと2段のものがある。また、一部の楽器では、現代のピアノの鍵盤の黒鍵・白鍵とは色が逆になっている。ナチュラルキーとシャープキーがともに木目（茶色）で、色の濃淡が異なるだけの場合もある。実音の高さの8フィートのストップが基本となるが、実音より1オクターヴ上となる4フィートのストップも備えている楽器は多い。後の時代になると、実音より1オクターヴ低い音を出す16フィートのストップをもつ楽器もある。20世紀につくられたチェンバロでは、足（ペダル）でストップの操作を行う楽器もあるが、歴史的なチェンバロでは、一般にストップの操作は手で行う（ハンドストップ）。

チェンバロでは、タッチの強弱を変えても音量はそれほど変わらない。機械で計測すれば音量が変化していることは確かめられるが、聴き手には、音量の変化よりむしろニュアンスの変化として聞き取られることが多いようだ。速いタッチで弾くとアーティキュレーションがはっきりして音量が大きくなり、ゆっくりしたタッチだとカンタービレな感じになる。アーティキュレーションの変化をつけるということが、チェンバロ演奏にとっては重要である。

チェンバロは、1800年頃を境に、あまり公開演奏会で用いられなくなる。のちに復興するのだが、このことについては別稿でふれよう。

4、初期の鍵盤音楽作品

今日に伝わる1600年以前の音楽は、大半が声楽作品である²⁵⁾。また、声楽に比べ、器楽の楽譜は、全般に遅い時期からのものしか伝わっていない。鍵盤楽器のための音楽作品について言えば、古代にオルガンが製作され始めてからずっと後の時期の作品しか伝承されていないので、古代から中世にかけての鍵盤音楽の詳細については、分かっていないことが多い。声楽の伴奏をしたり、

25) 金澤正剛によれば、1600年以前の「現存作品10曲中9曲、あるいはそれ以上が声楽の分野に属するといつてよい」という。金澤、1982年、1326頁。

声楽の旋律をなぞる、声楽を鍵盤楽器に移しかえて演奏するなどが行われていたと推測されている。

現存最古の鍵盤音楽作品を収めた史料は 14 世紀のもので、ロンドンの大英図書館所蔵の『ロバーツブリッジ写本 Robertsbridge Codex』(Add. 28550) である。この写本には、声楽作品の編曲と舞曲各 3 曲が収められているが、まだ鍵盤楽器独自の曲種は含まれていない。また、16 世紀頃までの鍵盤音楽史料に収められた作品は、作曲技法上は、オルガン用なのか、チェンバロやクラヴィコードといった弦を張った鍵盤楽器用なのかという区別があまり見られない。オルガンが教会に備えられていたことから、典礼用の曲種がオルガン用と考えられるといった程度である。

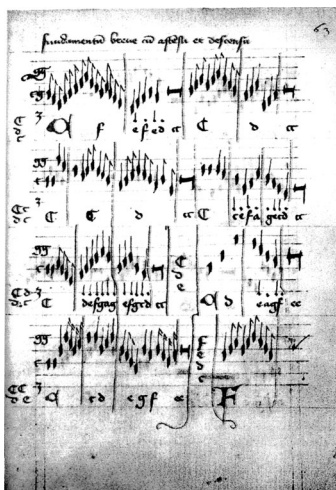
ドイツ語圏の初期の鍵盤音楽資料としては、15 世紀のものがいくつか伝えられる²⁶⁾。『イーレボルク写本 Ileborgh Codex, Ileborgh Tablatur』(1448 年)(旧フィラデルフィアのカーティス音楽院蔵、1981 年から個人蔵)は、ドイツのシュテンダール Stendal の修道院長だったと伝えられるイーレボルク Adam Ileborgh (生没年不詳)が筆写した楽譜資料である。5 曲の短いプレリュードが含まれており、これらは舞曲以外で声楽作品にもとづかない最初期の鍵盤曲とされる。低音に支えられ、自由な走句を繰り返す曲である。

15 世紀の南ドイツでは、パウマン Conrad Paumann (1410-1478) という盲目のオルガニストが活躍した。1450 年からミュンヘンの宮廷オルガニストをつとめたパウマンは、1452 年に『オルガン奏法の基礎 Fundamentum organisandi』を著している。この史料は、最古のオルガン奏法書とされ、旋律の例、即興的な装飾法などが記されている。右手は 7 線譜、左手は文字譜のタブラチュアを用いて記譜されている(資料 12)。タブラチュアとは、器楽のための特殊な記譜法で、音符の代わりに文字や数字などの記号を用いる。パウマンの用いた鍵盤タブラチュアでは、左手のパートに、音符の代わりに音名をあらわす文字を使

26) 15 世紀の鍵盤音楽史料は、イタリアの『ファエンツァ写本 Codex Faenza』を除き、ほとんどがドイツ語圏で書かれている。

用する。音の長さは文字の上に符号で示された。これは古ドイツ式オルガン・タブラチュアと呼ばれるタイプで（15/16世紀）、少し後の新ドイツ式オルガン・タブラチュア（16～18世紀）では、全声部を文字で表示した。バッハも、大譜表では書ききれないようなときに、タブラチュアを使って小さなスペースを活用している。

資料 12：古ドイツ式オルガン・タブラチュア（パウマン）



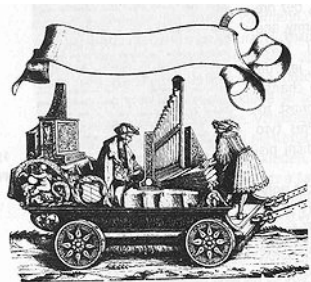
1470年頃には書かれたとされる『ブクスハイム・オルガン曲集 Buxheimer Orgelbuch』（ミュンヘン、バイエルン国立図書館、Cim. 352b）には、250曲以上の鍵盤楽曲が収められている。この史料は、ミュンヘン近郊ブクスハイムの修道院で発見されたことからこのように呼ばれる。飾り文字などを用い、非常に美しく彩られた楽譜集である。内容としては、声楽作品の編曲、定旋律に基づく作品、プレリュードやファンタジアなどの自由作品が含まれている。器楽的な装飾音型も用いられ、声楽から独立した器楽曲としての様式が打ち出されつつあると言えよう。

16世紀になると、楽譜の印刷が行われるようになる。ドイツ語圏の鍵盤音

楽作品を含む曲集としては、シュリック Arnolt Schlick (ca. 1450 - ca. 1520) の『オルガンとリュートのための若干の聖歌と歌曲のタブラチュア Tablaturen etlicher Lobgesang und Lidlein』がマインツで 1512 年に出版された。この曲集には 29 曲がおさめられ、リュート曲やリュート伴奏つき歌曲のほかに、足鍵盤つきオルガンのための作品 14 曲が含まれる。オルガン曲はすべて定旋律を伴う作品で、グレゴリオ聖歌に基づくものが多いが、1 曲はドイツ語で記されている („Maria zart“)

神聖ローマ皇帝マクシミリアン 1 世 Maximilian I. (1459-1519) は、文化や学問の振興に力を入れた。イザーク Heinrich Isaac (ca. 1450-1517) を楽長に任命し、宮廷楽団を充実させるなどし、これがのちのオーストリアの音楽的發展につながる。ブルクマイヤー Hans Burckmair (1473-1571) の連作版画『マクシミリアン 1 世の行進』(1526 年) を見ると、車に積んだオルガンを弾いている人物が描かれていることに気づく(資料 13)。これは、1489 年からマクシミリアン 1 世のおかえオルガニストだったホーフハイマー Paul Hofhaimer (1459-1537) の演奏の様子を伝えている(右にしているのは、ふいご係)。高度な技巧や即興能力をもつオルガニストだったようで、マクシミリアン 1 世は、ホーフハイマーを各地の宮廷に送っては、その演奏で諸侯を驚かせることを楽しみとしていたという。マクシミリアン 1 世が亡くなったとき、ホーフハイマーは、これで旅をしなくてすむと喜んだと伝えられる。ホーフハイマーのオルガン曲としては、5 曲ほどが今日に伝わる。

資料 13：ブルクマイヤー『マクシミリアン 1 世の行進』(1526 年) より



5、スウェーリンクと北ドイツ・オルガン楽派

1577/80年頃からアムステルダム旧教会オルガニストをつとめたスウェーリンク Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) は、すぐれた鍵盤楽器奏者・作曲家であり、また教育者でもあった。オランダに比較的近い中北部ドイツからは、スウェーリンクのもとにたくさんのオルガニストが教えを受けに行き、スウェーリンクは「ドイツのオルガニスト製造家 der deutsche Organistenmacher」と呼ばれた。ハンブルクのペトリ教会オルガニストをつとめたヤーコプ・プレトリウス Jacob Praetorius (1586-1651) がスウェーリンクの教えを受けた初期のドイツ人の弟子であり (1601 ~ 1604年頃?)、続いてハレの音楽家シャイト Samuel Scheidt (1587-1654)、ハンブルクのカタリーナ教会オルガニストをつとめたシャイデマン Heinrich Scheidemann (ca. 1595-1663) らがスウェーリンクの薫陶を受けた。さらにプレトリウスの弟子にヴェックマン Matthias Weckmann (1619以前 ~ 1674)、シャイデマンの弟子にラインケン Johann Adam Reincken (1643-1722) らのすぐれたオルガニストが輩出した。17世紀から18世紀前半にかけて活動したこれらのオルガニストたちをまとめて「北ドイツ・オルガン楽派 Norddeutsche Orgelschule」とも呼ぶ。

北ドイツには、オランダ・ベルギーなどと並んで、音色の対比を好む傾向があったようで、オルガンでは個性的なストップの開発や、複数の手鍵盤それぞれの独立化が進められていった。オルガン・ケースの視覚的配置、つまりプロスペクトの工夫も進められ、主要鍵盤であるハウプトヴェルク Hauptwerk のほかにリュックポジティブ Rückpositiv (15世紀から)、ブルストヴェルク Brustwerk とオーバーヴェルク Oberwerk (16世紀から) が加わっていった。リュックポジティブとは、奏者の背中側の箱のなかにパイプが配置されたことからの呼称である。一般に、ブルストヴェルクはハウプトヴェルクの下、オーバーヴェルクはハウプトヴェルクの上に配置される。また、北ドイツ・オルガン楽派の奏者たちは、足鍵盤を効果的に活用したことで知られる。足鍵盤用の

パイプは、両端のペダル・タワーに配置されることが多かった。

北ドイツは、カトリックよりもプロテスタント・ルター派の信者の多い地域である。宗教改革者ルター Martin Luther (1483-1546) は、自身も豊かな音楽の才能をもった人物であり、礼拝における音楽の役割を重視した。ルター自身がドイツ語で書いたコラル（讃美歌）も伝わっており、会衆も声を合わせて讃美歌を歌った。16世紀半ば以降、カトリック圏では聖歌に基づくオルガン作品の作曲は減少傾向にあったが、プロテスタント信者の多い地域であった北ドイツ・オルガン楽派の作品としては、ルター派のコラルを編曲したオルガン・コラルが重要である。オルガン用コラル編曲作品の代表的なタイプは、以下のようなものである。

- ①コラル前奏曲（コラル・プレリュード）：コラル旋律がひとつの声部で、大抵は繰り返しなしに一度だけ提示される。（ただし、コラル旋律自体に繰り返しが含まれる場合は、当然、オルガン曲でもその部分は繰り返される。）コラル旋律が上声部に置かれるものをメロディー・コラル、コラル旋律に大幅に装飾が施されているものを装飾コラルと呼ぶこともある。
- ②コラル幻想曲（コラル・ファンタジア）：コラル旋律の各行の全体または断片を、様々な技法を用い、いろいろな声部で展開していく規模の大きい楽曲で、即興的要素が強い。北ドイツならではの曲種とされる。当時の北ドイツのオルガンには、鍵盤ごとに特徴的なストップが割り当てられており（ヴェルク原理）、コラル・ファンタジアの演奏にあたっては、こういったヴェルクの違いが際立たせられ、変化に富む音色で演奏がされたようだ。
- ③コラル変奏曲（コラル・パルティータ）：コラル旋律に基づく変奏曲。多くの作品では、コラル旋律があるひとつの声部（ソプラノやバスなど）に置かれ、他の声部で細かい音型や対旋律が奏される。各変奏が舞曲の形式で書かれ、組曲の体裁をなしている作品もある。

このほか、対位的なコラル・モテット、コラル・フーガ、コラル・カノンも書かれた。

一方、コラール旋律を用いないオルガン作品を、自由オルガン作品と呼ぶ。17世紀のトッカータ、プレルーディウムなどの自由オルガン作品は、たいてい3～5の部分からなり、和音や速く華やかなパッセージで綴られる部分とフーガなどの模倣的部分とが交互に現れる構造をとる。楽器の多彩な音色を存分に味わえる作曲法となっている。北ドイツ・オルガン楽派では、イタリアのフレスコバルディ Girolamo Frescobaldi (1583-1643) らに由来する即興的・劇的な作風である「幻想様式 *stylus fantasticus*」が頂点に達したとされる。

シャイト Samuel Scheidt (1587-1654) は、ハレの宮廷オルガニスト・楽長・音楽監督などをつとめた人物である。シャイトの作品としては、多くの宗教的声楽作品のほか、150曲ほどの鍵盤音楽作品が今日に伝わる。シャイトが1624年に出版した鍵盤曲集『タブラトゥーラ・ノーヴァ (新案鍵盤曲集) *Tabulatura nova*』(全3巻)は、オープン・スコアで出版されたドイツ初の鍵盤曲集である。オープン・スコアとは、1パートを1つの譜表に記した楽譜のことで、たとえば4パートの楽曲であれば4段譜となる(資料14²⁷⁾)。対位法的楽曲の声部構造が一目で分かりやすくなったと言えよう。「ノーヴァ」は「新しい」を意味する語で、それまで主流だった文字を用いる奏法譜(オルガン・タブラチュア)ではなく、五線譜による記譜法を用いたという点で「新しい」という語を使ったようだ。

27) ソプラノ記号、アルト記号、テノール記号(以上、ハ音記号)、バス記号(ヘ音記号)の4段で書かれている。

資料 14 : オープン・スコア (シャイト『タブラトゥーラ・ノーヴァ』より)

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is labeled 'I. à IV. VOC.' and 'I. Versus. Coral in Cantu.'. Below this, there is a vocal line with the text 'Canto Sacro' written above it. The rest of the page is filled with dense organ notation, including various clefs, notes, and rests, typical of a Baroque organ score.

ブクステフーデ Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707) は、非常に重要な 17 世紀のオルガン奏者・作曲家である。生まれたのは当時デンマーク領だったヘルシンボリ Helsingborg で (現在はスウェーデン領)、オルガニストだった父から音楽教育を受けた。1668 年から亡くなるまで、北ドイツ・リューベックのマリア教会のオルガニストをつとめた。前任者は、すぐれたオルガニストとして知られたトゥンダー Franz Tunder (1614-1667) で、ブクステフーデは、トゥンダーの娘と結婚している。リューベックはハンザ同盟都市であり、経済的にも繁栄していた。ブクステフーデは、礼拝でのオルガン演奏のほかに、年に 5 回、日曜日 (待降節第 1 日曜日を除くクリスマス前の 5 回の日曜日) に「夕べの音楽 Abendmusik」と題された合唱・管弦楽を伴う宗教音楽の演奏会を行っていた。これを聴くため、1705 年、J. S. バッハは、当時オルガニストをつとめていたアルンシュタットから約 400 キロメートルも離れたリューベックに徒歩で赴いた。勤務先だった教会には 4 週間の休暇を申請していたが、その 4 倍も長く不

在にしたことを注意されている。バッハは、リュウベックで、ブクステフーデのオルガン演奏も聴いたに違いない。ブクステフーデは、足鍵盤を駆使した華麗な作品を多く残している。彼自身の演奏も、高度な技巧に裏打ちされた、力強く華やかなものだったろう。また、ときに不協和音を活用した幻想様式にも、バッハは影響を受けたようだ。帰還後のバッハは、教会当局から、「コラールの演奏のさいにいろいろと奇妙な変奏をおこない、多くの耳なれぬ音を混入させ、そうしたことによって教区民を困惑させている」²⁸⁾ことを指摘されている。

ブクステフーデの作品を例に、自由オルガン作品、コラール編曲作品を見てみよう。

《プレルーディウム Praeludium ニ長調》(BuxWV 139) は、自由オルガン作品に分類される。北ドイツ・オルガン楽派のプレルーディウムは、華やかな装飾楽句や和音的パッセージの間に、フーガ部分がはさまれる多部分構造をとることが多い。このニ長調の作品は、16分音符を主体とする明るい分散和音に導かれる(資料15)。第2部分は、同音反復に始まる活気ある主題の4声フーガ(資料16)。主題の途中に8分休符がはさまれるのが特徴的で、この♪♪のリズムは間奏部などでも用いられる。第3部分では、「アダージョ Adagio」の和音部分に続けて、8分音符の和音の連打と16分音符のパッセージが組み合わせられた部分などが続き、転調部分を経て、ダブル・ペダル(両足を用いて足鍵盤で同時に2つの音を出す)で力強くしめくくられる。

資料15：ブクステフーデ《プレルーディウムニ長調》(BuxWV 139) 冒頭部分



資料16：同 フーガ部分



28) 角倉、1983年、61頁。

前奏曲とフーガといった単独の楽章2つを組み合わせるのではなく、大きなまとまりのなかに性格や書法の異なる複数の部分が中断なしに連ねられているのが構造上の特徴である。間にはさまれるフーガ部分は1つとは限らない。たとえば、演奏されることの多い《プレルーディウム ト短調》(BuxWV 163)にはそれぞれテーマの異なる3つのフーガ部分が含まれる(資料17)。

資料17：ブクステフーデ《プレルーディウム ト短調》(BuxWV 163) 構造

小節	1-9	10-32	33-43	44-82	83-112	113-146	147-154
拍子	C (4/4)	12/8 フーガ 1	C	C フーガ 2	C	12/16 フーガ 3	C

次に、ブクステフーデのコラール編曲作品について、シュナイダー Kerala J. Snyder²⁹⁾の分類に基づき、3つのタイプを見ていこう。まず、コラール前奏曲(コラール・プレリュード)では、コラール旋律はひとつの声部に置かれ、全体が一度提示される。ブクステフーデのコラール前奏曲は31曲が伝えられ、4曲を除いてソプラノに装飾されたコラール旋律が置かれる。《今や我ら聖霊に願いまつる Nun bitten wir den Heiligen Geist》(BuxWV 209)のもとになっているコラール旋律は、以下のようなものである(資料18)。

資料18：コラール《今や我ら聖霊に願いまつる》(ルター、1524年)

① Nun bit-ten wir den hei-li-ger Geist, umb den rech-ten Glau-ben
 ②
 ③ al-ler-meißt, daß Er uns be-hü-te an un-serm En-de,
 ④ wenn wir heim-fah-ren aus die-sem E-len-de, Ky-ri-e-leis.
 ⑤

29) Snyder 2007.

全5行の讚美歌である。各行の冒頭に、行番号を示す丸数字を記した。行の終わりにはフェルマータが記されているが、これは必ずしも音を引き延ばすことを示してはいない。ブクステフーデの作品冒頭は、このように始まる（資料19）。

資料19：ブクステフーデ《今や我ら聖霊に願いまつる》(BuxWV 209)

3段譜で書かれているこの楽譜のうち、最上段のト音記号の譜表では、装飾を加えられたコラール旋律が右手で演奏される。コラール旋律の音を丸で囲んで示した。楽譜の最下段は足鍵盤で演奏される。下3声は、コラール旋律を支えたり彩ったりする。その際、2、3、4行目のコラール旋律がソプラノで提示される前に、音価を引き延ばさないかたちで前模倣（予示模倣）Vorimitationがなされる。前模倣のはじめにカギ印を記した。ソプラノにコラール旋律が出てくると、下3声はふたたび支えにまわる。

《いざや喜べ、愛しいキリストの徒よ Nun freut euch, lieben Christen gmein》(BuxWV 210) は、コラール幻想曲（コラール・ファンタジア）のタイプに分類される。コラール幻想曲では、コラール旋律の各行の全体または断片を、様々な技法を用い、いろいろな声部で展開していく。北ドイツ・オルガン楽派ならではの幻想様式によっており、即興的要素が強く、規模の大きい作品が多い。部分ごとの対比が見られる点では、自由オルガン作品に近い要素をもっている。また、音響のうえではヴェルクどうしの対比が活用される。このコラー

ル幻想曲 (BuxWV 210) は、全体で 256 小節、10 もの部分から成る。もとなつているコラールは、15 世紀の世俗の旋律にルターの詩がつけられたものである (資料 20)。

資料 20 : コラール《いざや喜べ、愛しいキリストの徒よ》(ルター、1523 年)

①③
Nun freut Euch lie-ben Chris-ten gemein und mit
daß wir ge-trost und all in ein- und mit

②④
laßt uns froh-lich sprin-gen, waß Gott an
Lust und Lie-be sin-gen,

⑤
uns ge-wen-det hat und sei-ne süs-se Wun-der-

⑥
that, gar theur hat ers er-wor-ben.

⑦

全 7 行のうち、第 1、2 行と第 3、4 行の旋律は繰り返しになっている。第 1、2 行をシュトレン Stollen、第 3、4 行をゲーゲンシュトレン Gegenstollen (または第 2 シュトレン) と呼び、第 1、3 行と第 2、4 行の歌詞のシラブル数や韻が対応している。これら 4 行をまとめてアウフゲザング Aufgesang (上の句)、5 行目以下をアプゲザング Abgesang (下の句) と呼ぶ。このように AAB と図式化されるコラールの形式を、バル形式 Barform という³⁰⁾。バル形式は、中世ドイツのミネゼンガー (愛の歌人、吟遊詩人) たちが多く用いた形式であった。ブクステフーデの編曲では、まず冒頭 2 行のコラール旋律が、装飾されたかたちでソプラノで演奏される (12 小節まで) (資料 21)。その後、コラール旋律第 1 行がテノール、ソプラノ、バスに出され、他のパートがそれを取り囲む。ここでは、コラール旋律が 2 分音符のはっきりしたかたちで現れるが、後の部分では、コラール旋律は断片化されていく。45 小節からの部分では、

30) 詩に関しては、「カンツォーネ詩節 Kanzonenstrophe」という用語が使われるのが一般的であるが、ここではコラールの旋律に対して用いられることの多いバル形式という語を用いる。

半音階的な響きをもつ特徴あるモチーフ ♪♪♪♪♪♪♪♪ が手鍵盤で 23 回繰り返される。複数の手鍵盤をもつ北ドイツのオルガンでは、鍵盤を移動し、音色を変えながら演奏されたことだろう。両手の交差もあり、技巧的にも要求度が高いと言える。このあと、2 分の 3 拍子の部分を経て、第 131 小節からの 8 分の 12 拍子の部分は、ジグ風のリズム・書法となる。模倣されるのは、コラール第 6 行を思わせる旋律である。このように様々な部分を連ね、華麗な結びへと向かっていく。

資料 21：ブクステフーデ《いざや喜べ、愛しいキリストの徒よ》(BuxWV 210)

《わが愛する神に頼らん Auf meinem lieben Gott》(BuxWV 179) は、コラール変奏曲である。コラール変奏曲では、コラールを 1 つの声部に置き、他の声部が細かい音型などでそれを取り囲む。この曲 (BuxWV 179) は、さらに舞踏組曲の形式で綴られている。アルマンド、ドゥーブル、サラバンド、クーラント、ジグの各楽章からなり、コラール旋律はソプラノに置かれ、他の声部に彩られる。全楽章が手鍵盤のみ (manualiter) であるため、チェンバロでも演奏可能である。

そのほかに、北ドイツ・オルガン楽派の音楽家としては、ハンブルクのニコライ教会オルガニストだったリューベック Vincent Lübeck (1654-1740)、ブクス

テフォーデの弟子でコペンハーゲンやフーズムでオルガニストをつとめたブルーンス Nicolaus Bruhns (1665-1697)、リュエネブルクのオルガニストだったベーム Georg Böhm (1661-1733) らがいる。ベームは、1698年からリュエネブルクのヨハネ教会オルガニストをつとめており、バッハがリュエネブルクのミカエル学校寄宿生であった1700～1702年頃、実際に演奏を聴いたりする機会があったと考えられる。また、バッハが1720年にハンブルクのヤコビ教会オルガニストの地位を志願した際、老ラインケンの前でコラル《バビロンの流れのほとりに An Wasserflüssen Babylon》に基づく即興演奏を行ったところ、ラインケンは感激して、「この技はすたれたと思っていたが、あなたの中に生きていた」と述べたという。そのラインケンは、1663年に、327小節にも及ぶ長大な《バビロンの流れのほとりに》に基づくコラル・ファンタジアを書いた。このように、北ドイツ・オルガン楽派の音楽は、バッハが直接にふれ、多くを学んだ重要な源である。

6. 南ドイツ・バロック期の音楽

同じ頃の南ドイツでは、どのような鍵盤音楽作品が書かれ、演奏されていただろうか。ここでは、南ドイツとは、現在のオーストリアも含め、ドイツ語圏地域の南部としよう。北ドイツにはプロテスタントの信者が多かったのに対し、南ドイツはカトリック信者の多い地域である。主な礼拝用オルガン作品の種類もおおざと異なる。

17世紀南ドイツの鍵盤音楽の作曲家として重要なのは、フローベルガー Johann Jacob Froberger (1616-1667) である。シュトゥットガルトに生まれ、1637年以降、中断をはさみながらも約20年間にわたってウィーンの宮廷オルガニストをつとめた。フローベルガーは、1637年から（最長で1641年まで）イタリアでフレスコバルディに学んだ。フローベルガーのトッカータには、師フレスコバルディからの影響が読み取れる。また、フローベルガーは、神聖ローマ皇帝フェルディナンド3世 Ferdinand III. (1608-1657)³¹⁾の外交官としても、ヨー

ロッパ各地を旅行した。たとえば、1650～53年に滞在したフランスでは、リュートの音楽にふれ、その奏法の特徴をチェンバロにとり入れて、拍節のない前奏曲（プレリユード・ノン・ムジュレ *prélude non mesuré*）等作曲した。パリで活躍していた鍵盤楽器奏者・作曲家のシャンボニエール Jacques Champion de Chambonnières (1601/2-1672) やルイ・クーブラン Louis Couperin (ca. 1626-1661) と交流し、ルイ・クーブランの作品にも影響を与えたとされる。イギリスのオルガン奏者クリストファー・ギボンズ Christopher Gibbons (1615-1676) とも知り合った。旅先や留学先で知ったヨーロッパ各地の音楽のスタイル（諸国民様式）を融合し、ドイツ独自の様式を形づくっていくうえで貢献の大きかった作曲家とされる。晩年は、ヴェルテンベルク＝メンベルガルト公妃ジビッラ Sybilla, Herzogin von Württemberg-Mömpelgard (Montbéliard) (1626-1707) に仕えてアルザスに移り、エリクールで没した。

フローベルガーの鍵盤楽曲のうち、音楽史で言及されることが特に多いのは組曲で、フローベルガーは鍵盤組曲の歴史のなかで初期の重要な作品を残した。当時のフランスでは、前奏曲やさまざまな舞曲楽章を連ねた鍵盤組曲が書かれていたが、フランスのたとえばルイ・クーブランの曲集では、同じ種類の舞曲が調ごとにまとめて収められ、演奏者がそのなかから任意に選び出していくタイプだったのに対し、フローベルガーは複数の種類の舞曲からなる組曲をひとつのまとまりとして作曲した。だが、舞曲楽章を並べる順は、今日の私たちが馴染んでいるものとは異なる。たとえば、のちのバッハの組曲では、骨格となる4つの舞曲が、「アルマンドークーラントーサラバンドージグ」の順で並べられるが、フローベルガーの場合は、ジグは省略されるか、クーラントの前に置かれることが多い。ジグがクーラントの前に置かれたかたちで自筆譜に記されている組曲は、フローベルガーの死後、1603年に、ジグを最終楽章に変えたかたちでアムステルダムで出版された。「よりよい順序に *mis en meilleur ordre*」

31) フェルディナンド3世は、音楽に造詣の深い皇帝で、みずからも作曲した。その作品は、CDで聴くこともできる。

変えたという注記があることから、フローベルガーの没後、約半世紀の間に、古典組曲の順序が固まっていったことがうかがえる。

フローベルガーの《組曲 ハ長調》は、「ラメントージグークーラントーサラバンド」の4つの楽章からなる。冒頭楽章は、フェルディナンド4世 Ferdinand IV. (1633-1654) の死を悼む追悼曲である。終わりに長い上行音階があるのは、魂が天に昇っていくさまをあらわすようだ。組曲全体でも、上行音型が重要な役割を果たしており、長調で貴い情感をたたえながら綴られていく。だが、不協和音を用いて激しい表出が行われるところもあり、かなしみの感情が様々に伝えられる。荘重なサラバンドで終わるのも、この作品にふさわしい。

2006年に、フローベルガーの作品を収めた重要な手稿資料が、ロンドンのサザビーズでオークションにかけられた。未公開の作品を15点も含む資料だったが、現在は個人蔵となっていて公開されていない。

フローベルガーのすこし後、1661年から音楽好きの皇帝レオポルト1世 Leopold I. (1640-1705)³²⁾のもとでウィーン宮廷礼拝堂オルガニストをつとめたのが、ポリエッティ Alessandro Poglietti (17世紀前半～1683) というイタリア出身の作曲家である。ポリエッティはすぐれた鍵盤楽器奏者としての名声が高く、作曲家としては特に鍵盤楽器のために大規模な描写音楽を書いたことで知られる。たとえば、《ハンガリーの反乱 Ribellione di Ungheria》は、レオポルト1世に反旗をひるがえしたハンガリー貴族が捕らえられ、1671年に斬首刑に処された出来事を扱っている。ハンガリー貴族の攻撃を馬のギャロップの音型で、捕らえられる場面を不協和音や掛留を用いてあらわすなど、情景を思い浮かべやすい。《ナイチンゲール（小夜啼鳥）Il Rossignolo》(1677年)は、トッカータによる導入、カンツォーナ、古典組曲、20の変奏、5楽章のフィナーレからなる大規模な作品で、1676年に結婚したレオポルト1世とその3人目の妃エ

32) レオポルト1世もみずから作曲した皇帝で、その作品をCDで聴くこともできる。

レオノーレ Eleonore Magdalene Therese von Pfalz-Neuburg (1655-1720) に献呈された。ナイチンゲールは、夜に美しい声で鳴く愛の鳥として知られる。変奏が 20 あるのは、結婚当時の妃の年齢と合わせたものかもしれない（実際には 21 才だったが）。フランスのリユートの様式、イタリアの和音的な演奏スタイル、対位法、幻想様式など、さまざまな様式要素が融合されており、ポリエッティの生前から評価の高い作品だった。《カッコー Capricietto sopra il cu cu》は 1 分足らずの短くかわいらしい曲である。カッコーの歌声をとり入れた音楽は当時から好まれていたようで、ケルル Johann Kaspar Kerll (1627-1693)、フランスのダカン Louis-Claude Daquin (1694-1772) なども作曲している。

ムッフアト Georg Muffat (1653-1704) もまた、フランスやイタリアの音楽様式をとりいれて、独自の作風を生み出した作曲家だ。ムッフアトは、1663 ~ 1669 年にパリでリュリ Jean-Baptiste Lully (1632-1687) らに学んだ。ヨーロッパ各地を旅し、1678 年にザルツブルク大司教のオルガニストに就任した。1680 年代にはローマに赴き、パスクイーニ Bernardo Pasquini (1637-1710) に学び、コレッリ Archangelo Corelli (1653-1713) とも交流があった。1690 年からはパッサウの宮廷楽長をつとめた。ムッフアトは、みずからの出版曲集序文でリュリやコレッリの演奏法を論じ、管弦楽組曲の冒頭楽章にフランス序曲を置く一方、鍵盤楽器のためのトッカータ（1690 年、12 曲）にはイタリア風の要素を活かすなど、当時のフランスやイタリアの新しい音楽様式に精通していたことがうかがえる。

パッサカリアとは、ゆっくりしたテンポの 3 拍子系の舞曲で、ふつう短調のバス・オスティナート（固執低音、バス声部においてたえず反復される同一音型）に基づく変奏曲である。ムッフアトの《パッサカリア ト短調》は、4 分の 3 拍子で 4 小節分（楽譜では 6 拍ひとまとまりの小節もある）が 1 パターンとなり、それが 2 回で 1 つの変奏を形づくる変奏曲である（資料 22）。自由なオスティナート形式で、半音階的に変えられたり、転回されたり、もとの形態が分かりにくくなっているところもある。さらに、最初のリフレインが途中

に2回と締めくくりに出てきて、全体の構造の支えとなり、統一感を高めるのに寄与しており、ロンドー形式との合体と見ることもできる。

資料 22：ムッフアト《パッサカリアト短調》



《カノン ニ長調》の作曲者として知られるパッヘルベル Johann Pachelbel (1653-1706) は、ニュルンベルクに生まれ、同地で没した音楽家である。1673年から5年間にわたりウィーンの聖シュテファン大聖堂副オルガニストをつとめた。1678～1690年の12年間は、エアフルトの伝道者教会 Predigerkirche のオルガニストをつとめ、この頃、J. S. バッハの長兄ヨハン・クリストフ Johann Christoph Bach (1671-1721) らの弟子を育てた。シュトゥットガルト、ゴータを経て、1695年から没するまで、ニュルンベルクの聖ゼバルドゥス教会 Sebalduskirche オルガニストをつとめた³³⁾。聖ゼバルドゥス教会はカトリック教会だったが、1525年からはプロテスタントの教会となっていた。パッヘルベルは、職業柄、多くのオルガン曲を残した。約70曲のオルガン・コラールがあり、特に、コラール旋律がソプラノで長い音価で提示される前に、コラール

33) 聖ゼバルドゥス Sebaldus von Nürnberg は8世紀頃にニュルンベルクにいた信仰の篤い隠者で、遺体をのせた牛車が、御者もいないのに教会（当時のペーター礼拝堂 Peterskapelle、1230年に聖ゼバルドゥス教会に改称）に運んだという。1070年頃から信仰の対象となり、ニュルンベルクの守護聖人となった。

<http://www.bbkl.de/s/s2/sebald.shtml> (2010年3月1日)

旋律の各行冒頭が、全声部で短い音価で前模倣されるタイプの作品が多い。これらを、パッヘルベル・タイプのオルガン・コラールと呼ぶ。パッヘルベルの《父なる神よ、われらとともにいませ Gott der Vater wohn' uns bei》は、3声のオルガン・コラールである（資料 23）。コラール定旋律は上声で 2 分音符を中心に演奏される。上声が第 3 小節で入る前に、コラール旋律第 1 行を 8 分音符に縮小したものがまず内声で、続いて低声部で演奏される。こういった前模倣は、定旋律各行の前に行われていく。J. S. バッハにもこのタイプのオルガン・コラール作品があり、長兄らを通じて学んだ手法を用いたのかも知れない。

資料 23：パッヘルベル《父なる神よ、われらとともにいませ》

また、ニュルンベルクでの晩課礼拝用に、パッヘルベルの約 100 曲ものマニフィカト・フーガが伝えられる。マニフィカトとは、本来は『ルカによる福音書』第 1 章 46～55 節を歌詞とする音楽で、その冒頭のラテン語 “Magnificat anima mea Dominum ...” にもとづいてマニフィカトと呼ばれる。オルガン用のマニフィカトは、一般にマニフィカトを歌うグレゴリオ聖歌の旋律を用いたり、声楽曲のマニフィカトを鍵盤編曲（Intavolierung）した器楽曲で、15 世紀の『ブクスハイム・オルガン曲集』にも含まれる。パッヘルベルのオルガン用マニフィカト・フーガは、自由な主題によるものも多い。晩課で用いられたと考えられるが、聖歌隊による歌唱の前に演奏されたのか（Intonation）、聖歌隊と交代で演奏されたのか（Alternatim）はよく分かっていない。

パッヘルベルの鍵盤楽器用の作品には、チェンバロ用の組曲もある。《シヤ

コンヌへ短調》は、チェンバロでも演奏されて、特に親しまれている。

フィッシャー Johann Caspar Ferdinand Fischer (ca. 1662-1746) は、J. S. バッハに直接的な影響を与えた音楽家のひとりである。ボヘミア出身で、1695年頃からバーデンの宮廷楽長（在ラシュタット Rastatt）をつとめた。バーデン宮廷のフランス趣味を反映し、特に組曲などでフランスの表現法をとり入れて作曲している。フィッシャーの『アリアドネ・ムジカ Ariadne musica』（1702年）は、20の前奏曲とフーガからなる曲集である。全部で24ある長短調のうち、嬰ハ長調、変ホ短調、嬰ハ長調、変イ短調、変口短調を除く19の調と、e-フリギア旋法を含んでいる。ほぼすべての調を網羅する前奏曲とフーガを書くというアイデアは、24の長短調すべてを用いたバッハの『平均律クラヴィーア曲集』へと受け継がれた。（ただし、バッハの作品の方が規模がかなり大きい。）のみならず、バッハの『平均律』には、実際にバッハがフィッシャーの作品を見て、引用したと考えられる主題がある。たとえば、フィッシャーのハ長調フーガとバッハの『平均律』第1巻のハ長調フーガ（BWV 856/2）を比べてみよう（資料24）。フィッシャーの主題は、付点リズムを活かした優雅なものである。それに対し、主題の音の骨格などを受け継いだバッハの主題は、後半に16分音符をとり入れて推進力を加えている。フィッシャーの主題にバッハが明確な変更を加えている場合が多いが、主題後半の音価をやや短縮したのみで、ほぼそのまま引用しているホ長調フーガのような例もあり（資料25）、フィッシャーの作品を評価し、そこから多くを学んだことがうかがえる。

資料24：フィッシャー（上）とバッハ（下）のハ長調フーガの主題



資料 25 : フィッシャー (上) とバッハ (下) のホ長調フーガの主題



しかし、フィッシャーは、20 もの前奏曲とフーガを書きながら、なぜすべての調を網羅しなかったのだろうか。最大の理由は、理論的には存在しても、当時、まだあまり用いられていない調があったからである。たとえば、マッテゾン Johann Mattheson (1681-1764) の『新設のオーケストラ Das Neu-Eröffnete Orchestre』(1713 年) には、嬰ハ長調、嬰ハ短調、変ホ短調、嬰ヘ長調、変イ長調、変イ短調、ロ長調、変ロ短調の 8 つの調は、まだあまり用いられていないと記されている³⁴⁾。用いられにくい調があった背景には、当時の音律がある。現在のピアノの調律では、1 オクターヴを 12 の半音に等分する「12 等分平均律」が用いられることが多いが、当時の鍵盤楽器の調律には「不等分律」が用いられていた。半音の音程幅を統一すれば、シャープやフラットの多い調でも、どの調も同じように演奏可能だが、一方で、どの調も響きの美しい純正な音程をもたないことになる。1 オクターヴを 1200 セントとすると、たとえば、長 3 度 (ハ音-ホ音など) は平均律では 400 セントだが、純正な響き (いわゆる「ハモる」音程) となるのは 386 セントである。平均律で調律すれば、「うなり」が生じてしまうことになる。不等分律では、よく使う調に純正な音程が多く含まれるように考えられている。一方で、「ウルフ (狼)」の音程など、耳障りな響きが生じる音程もあるために、使用しにくい調も出てくるのである。また、調ごとに響きが違ったことから、「調性格論」も論じられた。たとえば、マッテゾンはヘ長調を「この世で最も美しい感情を表現できる」³⁵⁾調、イ長調を

34) Mattheson 2004, S. 251.

35) Mattheson 2004, S. 241.

「輝かしくはあるが、非常に攻撃的」³⁶⁾な調等と述べている。

7. 中部ドイツ バッハの前任者クーナウ

クーナウ Johann Kuhnau (1660-1722) は、1684 年からライプツィヒ・トーマス教会のオルガニスト、1701 年からトーマス・カントルをつとめた人物で、J. S. バッハの前任者にあたる。クーナウは 4 巻の鍵盤音楽曲集を出版しており、これらはバッハにも影響を与えたと考えられている。『新鮮なクラヴィーアの果実、あるいは着想と手法のすぐれた 7 つのソナタ *Frische Clavier Früchte, oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier*』(1696 年) は、イタリアの室内ソナタを鍵盤楽器にうつしかえたようなもので、ソナタというタイトルが独奏作品につけられている初期の出版物に数えられる。ここから、ドイツのクラヴィーア・ソナタの系譜が始まっていると言えよう。

クーナウの鍵盤音楽作品で特に言及されることが多いのは、『聖書ソナタ集 *Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien*』(1700 年) である。聖書の物語から 6 つの情景を選んで、鍵盤楽器用のソナタとして作曲している。各曲の楽譜の前には、物語の内容についての説明文がつけられている。各ソナタは、小曲を連ねたかたちで、場面を説明することばが楽譜に書かれ、情景や登場人物たちの感情が描出される。変化に富み、素朴でありながら生き生きと綴られており、聴いて楽しめる作品である。たとえば、『ソナタ第 1 番「ダヴィデとゴリアテの戦い *Il Combattimento trà David e Goliath*」』は、聖書の『サムエル記』第 17 章に伝えられる話をもとにしている。ペリシテ軍の戦士ゴリアテは身長約 2.9 メートルの巨人で、約 57 キロもの重さの鎧を身につけ、一対一での戦いをイスラエル軍に挑むが、何日経っても、イスラエル軍からはゴリアテに立ち向かえる者が出てこない。少年ダビデ(のちにイスラエルの王となる)は、兵士であった兄たちに食糧を届けに行ったときにゴリアテの挑戦のことばを耳

36) Mattheson 2004, S. 250.

にし、その挑戦を受けて立つ。そして、川岸の石を石投げ紐でゴリアテの額に命中させ、剣でとどめをさしてゴリアテを倒した。クーナウの音楽から、一部を引用しよう。

資料 26 : クーナウ《聖書ソナタ第 1 番》より 冒頭部分
(付点リズムで威嚇するゴリアテと、16 分音符のダヴィデの堅琴)

Le bravate di Goliath. ゴリアテの威嚇

ゴリアテのテーマ

ダヴィデ(堅琴)

資料 27 : 同上 巨人の出現を見たイスラエル人たちの動揺と、彼らの神への祈り
(《深き悩みより Aus tiefer Not》のコーラルが 2 分音符を中心とする音価で引用される。)

Il tremore degli Israeliti alla comparsa del Gigante, e la loro preghiera fatta a Dio. 127

巨人の出現を見たイスラエル人たちの動揺と、彼らの神への祈り

Aus tiefer Not のコーラル

資料 28 : 同上 石投げ器から放たれた石が巨人の額にあたりゴリアテが倒れる場面

石投げ器から放たれた石が巨人の額にあたり

vien tirata la selce colla frombola nella fronte del Gigante. ゴリアテが倒れる casca Goliath.

資料 29 : 同上 ヘリシテ人たちの逃亡
(対位法的。主題の転回も行われる。)

ヘリシテ人たちの逃亡。彼らはイスラエル人たちに追われ、殺される
La fuga de' Filistei, che vengono persequitati ed amozati dagl' Israeliti.

資料 30 : 同上 イスラエル人たちの勝利の喜び
(舞曲的なリズム)

La gioia degl' Israeliti per la loro Vittoria. イスラエル人たちの勝利の喜び

8. バッハ

(1) 生涯

J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の音楽には、これまでに見てきた音楽家たちのさまざまな音楽要素が流れ込んでいる。バッハ自身は、ドイツの外に旅行したことがなかったばかりか、中北部ドイツの比較的狭い範囲にとどまっていたが、楽譜を通して、各種の音楽に触れることができた。バッハの生涯についてはよく知られているが、ここでは鍵盤音楽との関連に注目してたどってみたい。

バッハは、1685年にアイゼナハに生まれた。バッハ家は音楽家一族で、父の従兄にあたるヨハン・クリストフ・バッハ Johann Christoph Bach (1642-1703) は、アイゼナハのゲオルク教会オルガニストであった。バッハは、この従伯父の弾くオルガンを礼拝で聴きながら育ったに違いない。この従伯父が亡くなった頃に《カプリッチョ「ヨーハン・クリストフ・バッハをたたえて」 Capriccio. In honorem Johann Christoph Bachii》(BWV 903、1704年頃)とする作品を残している³⁷⁾。

両親を亡くしたバッハは、1695年、オールドルフのミヒヤエル教会オルガニストをしていた長兄のヨハン・クリストフに引き取られる。この兄は、1685年から3年間、エアフルトでパッヘルベルにオルガンやチェンバロを学んだ。弟に音楽を教えるなかで、パッヘルベルのオルガン芸術も伝えたと考えられる。月明かりのもとで幼いバッハが兄の楽譜をこっそり筆写したというエピソードは有名である。

1700年、バッハは、リューネブルクの聖ミカエル学校給費寄宿生となる。ボーイソプラノとして礼拝で歌い、変声後は楽器奏者をつとめながら、学業を続けた。当時、リューネブルクのヨハネ教会オルガニストをつとめていたのは上述のベームであり、ベームの演奏を聴く機会もあったと思われる。また、リューネブルク時代には、ラインケンの演奏を聴くために、ハンブルクのカタリーナ教会(シュニットガー・オルガン)にしばしば足を運んだという。

1703年にヴァイマル宮廷楽団に半年ほどつとめたあと、バッハは、同年8月、アルンシュタットの新教会オルガニストに着任する。7月に新造のオルガンの試奏に招かれ、それが契機でオルガニストとして採用されたのだ。バッハは、オルガンの演奏に秀でていただけでなく、オルガンの構造にも詳しく、以後もオルガン試奏・鑑定者として各地に招かれた。アルンシュタット時代の1705年には、リューベックのマリア教会にブクステフーデの演奏を聴きに行

37) このカプリッチョは、J. S. バッハの長兄であるヨハン・クリストフと関連づけられることが多いが、作曲年代からいって、亡くなった従伯父に寄せた作品と考える方が自然であろう。

った。4週間の休暇を無断で4倍にも延長したこと、旅行後にブクステフーデの手法をとり入れた演奏をして会衆を混乱させたとして叱責されたことは、上記の通りである。アルンシュタット時代には、初期の鍵盤音楽作品が書かれた。《最愛の兄³⁸⁾の旅立ちに寄せるカプリッチョ Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo 変口長調》(BWV 992、1703/4年)や、「アルンシュタットの会衆コラール Arnstädter Gemeinde-Choräle」と呼ばれるオルガン・コラール(BWV 715, 722, 726, 729, 732)³⁹⁾が書かれたと考えられている。

1707年6月には、ミュールハウゼンの聖ブラジウス教会オルガニストに就任する。10月には、親戚のマリア・バルバラ Maria Barbara Bach (1684-1720)とドルンハイムの教会で結婚した。また、ミュールハウゼン時代には、フォージャー Johann Caspar Vogler (1696-1753)やシューバルト Johann Martin Schubart (1690-1721)らの弟子を指導するようになった。教会カンタータ創作も行っている。ブラジウス教会の牧師フローネ Johann Adolf Frohne (1652-1713)が敬虔主義の立場から礼拝における華麗な音楽を否定していたことから、バッハとは折り合いが悪く、バッハは1年ほどでミュールハウゼンを去る。

1708年、バッハはヴァイマル宮廷オルガニスト兼宮廷楽士に着任した。1714年には宮廷楽士長に昇進し、毎月1曲の教会カンタータを作曲・上演するようになる。オルガンの名手、すぐれたオルガン鑑定家として知られていたバッハのもとには、多くの弟子が集まった。上述のシューバルトは、引き続きバッハの指導を受け、バッハが演奏旅行等に出かけた折には代理をつとめた。『故人略伝 Nekrolog』(1754年)によれば、バッハのオルガン曲の大半はヴァイマルで作曲されたという。たとえば、『オルガン小曲集 Orgelbüchlein』(BWV 599～644)、『18コラール集』⁴⁰⁾(BWV 651～668、初期稿)、オルガンのた

38) この「最愛の兄」は、スウェーデン軍にオーボエ奏者として入隊した次兄 Johann Jacob Bach (1682-1722)とされることが多いが、異論もある。

39) Billeter 2007.

40) BWV 668のみ、手稿譜(ベルリン国立図書館、Mus. ms. Bach P 271)で離れたところに収録されている(オルガン用トリオ・ソナタ、BWV 651～667、カノン変奏曲 BWV 769a、BWV 668の途中までの順)ため、BWV 668を分けて考え、「17コラール」とする研究者もいる。また、資料にバッハの自筆で書かれたのは、15曲である。

めの前奏曲とフーガの半数以上が生み出されている。また、チェンバロのための『イギリス組曲』(BWV 806 ~ 811) もヴァイマルで書かれた可能性が高い⁴¹⁾。ヴァイマル公子ヨハン・エルンスト Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar (1696-1715) を通して、ヴィヴァルディ Antonio Vivaldi (1678-1741) らの協奏曲の様式を知ったのも、ヴァイマル時代の重要な出来事である。この公子は、1713年に遊学先のオランダから、ヴィヴァルディをはじめとする多くの作曲家の協奏曲の楽譜を持ち帰ってきた。バッハは、それらの楽譜を鍵盤楽器(オルガン、チェンバロ)用に編曲するとともに、自分でも協奏曲様式での創作を開始した。

1717年12月、バッハはケーテンの宮廷楽長に就任した。アンハルト＝ケーテン侯レオポルト Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen (1694-1728) は、自らヴィオラ・ダ・ガンバやチェンバロを演奏する音楽愛好家で、宮廷での音楽活動に力を入れていた。侯はカルヴァン派の信者であったため、ルター派のバッハはケーテンでは教会音楽作曲の義務はなく、器楽曲や世俗声楽曲の作曲が中心となった。1719年には、侯の命により、ミートケ Michael Mietke (1671-1729) 作の2段鍵盤チェンバロを受け取りにベルリンに赴いた。ミートケの製作した別のチェンバロを、現在、ベルリンのシャルロッテンブルク宮殿などで見ることができる。いわゆるジャーマン・タイプのチェンバロで、外見上、奏者から見て右奥のサイドがカーヴしている。このチェンバロのお披露目のために、《ブランデンブルク協奏曲第5番》(BWV 1050a) が書かれたと考えられている。1720年にはマリア・バルバラが亡くなり、翌年ソプラノ歌手のアンナ・マクダレーナ Anna Magdalena Bach, geb. Wilcke (1701-1760) と再婚した。1720年11月にはハンブルクのヤコビ教会オルガニストに志願したが、着任にあたって多額の寄付が必要だったために辞退した。この折に、ラインケンの前で《バビロンの流れのほとりで》のコラールに基づく即興演奏を30分あまりにわたって行い、

41) 自筆譜が伝承されないため、正確な成立年代は不明だが、1712 ~ 1725年頃の作曲と考えられている。

老大家を感激させたという。ケーテン時代に書かれた鍵盤音楽作品には、息子や弟子たちへの教育用のものが多い。1720年1月から、当時9才の長男ヴィルヘルム・フリーデマン Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) のためにクラヴィーア小曲集が書き始められ、1722年には『平均律クラヴィーア曲集第1巻』(BWV 846～869)の浄書譜が、1723年には『インヴェンションとシンフォニア』(BWV 772～801)の浄書譜が完成した。『フランス組曲』(BWV 812～817)、『アンナ・マクダレーナのためのクラヴィーア小曲集』の第1巻も1722年に書き始められている(第2巻は1725年から)⁴²⁾。ケーテン侯が1721年12月に結婚すると、妃が音楽嫌いだったこともあり、侯の音楽への情熱が冷めたという。バッハは息子たちの大学教育も考え、ケーテンを去る決意を固めた。

1723年5月、バッハはライプツィヒのトーマス・カントル兼音楽監督に着任した。トーマス学校の生徒たちの音楽教育などを担当し、市内の4つの教会に音楽を提供するのが、その主な職務内容であった。毎週日曜日には、トーマス教会またはニコライ教会でカンタータの演奏が行われた。着任後数年は、ほぼ毎週新作のカンタータを作曲し、パート譜作成、トーマス学校生徒との練習、日曜礼拝での演奏と、目まぐるしい日々を過ごしたようだ。1729年からは学生や音楽愛好家の演奏団体コレギウム・ムジクムの指揮者に就任し、中断期間をはさみながら1741年まで続けた。コレギウム・ムジクムでは、ヴァイマル時代やケーテン時代に書いた弦楽器・管楽器のための協奏曲をチェンバロ協奏曲に編曲したものも演奏されたようだ。ライプツィヒ時代には、4巻からなる『クラヴィーア練習曲集 Clavier-Übung』、『シュープラー・コラル集』(BWV 645～650)、《カノン変奏曲「高き天より」》(BWV 769)が出版されたほか、オルガン用の6つのトリオ・ソナタ(BWV 525～530)、『平均律クラヴィーア曲集第2巻』(BWV 870～893)、《フーガの技法》(BWV 1080)等がまとめら

42) 『フランス組曲』の第1～5番は、『アンナ・マクダレーナのためのクラヴィーア小曲集』に含まれる(異稿あり)。

れた⁴³⁾。ヴァイマル時代に初期稿が作曲された『18 コラール集』は、ライプツィヒ時代に改訂稿が書かれている。

バッハは、生前、何より鍵盤楽器の名手として名声が高かった。バッハの声楽作品を批判したシャイベ Johann Adolf Scheibe (1708-1776) でさえも、鍵盤音楽作品には賛辞を惜しまなかった。バッハの死後も、その鍵盤音楽作品は弟子たちを通して受け継がれ、演奏され続けていった。たとえば、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) が子どもの頃に、師ネーフェ Christian Gottlob Neefe (1748-1798) からバッハの『平均律クラヴィーア曲集』を教えられたことはよく知られている。

(2) バッハのオルガン作品

バッハのオルガン作品も、おおきくコラール編曲作品と自由オルガン作品に分けられる。バッハのまとまったオルガン用コラール編曲作品集として重要なものには、上述のように『オルガン小曲集』、『18 コラール』、『クラヴィーア練習曲集第3部』、『シューブラー・コラール集』があり、ほかに単独の出版作品として《カノン変奏曲「高き天より」》がある。一方、自由オルガン作品としては、前奏曲とフーガ、トッカータとフーガ、幻想曲とフーガ、《パッサカリアとフーガ ハ短調》(BWV 582)、6つのトリオ・ソナタ、協奏曲編曲などが挙げられる。これらの自由作品には、生前出版されておらず、後世の手稿譜のみで伝承される作品も多いため、成立年代の設定や真偽の判定が困難な場合が少なくない。

①コラール編曲作品

『オルガン小曲集』(BWV 599 ~ 644) は、ヴァイマル時代に作曲された礼拝用の小コラール前奏曲集である。縦 15.5 センチ、横 19 センチの小ぶりな楽譜に、もともと 164 曲を書き込む予定で、タイトルが記され、ページ割りがな

43) 《フーガの技法》は、バッハの死後 1751 年に出版された。「2 つのチェンバロのための転回フーガ」以外、楽器指定はないが、鍵盤楽器用と考えられている。

されている。はじめの部分には、教会暦順に讃美歌のタイトルが60曲分書かれている。キリスト教の教会暦上の一年は待降節（アドヴェント、クリスマス前の4週間）から始まるので、待降節、クリスマス、新年…という順である。そのあとには教理問答、死の歌など教会暦によらないコラールが置かれている。タイトルページには、「初歩のオルガニストに対して、あらゆる方法でコラールを展開するための手引きが、それとともに（中略）足鍵盤の技術を習得するための手引きが与えられる」⁴⁴⁾とあり、自身が礼拝で演奏するだけでなく、弟子を教えるようになっていたバッハが、教育上の目的をもって作曲したことがうかがえる。各コラールは、原則として4声で、足鍵盤を用い、コラール旋律は音価を拡大せずソプラノに置き（カノンを除く）、間奏なしに演奏されていく。1曲あたり手稿譜で1～2ページという小規模な作品である。下3声は音画法や和声進行によってコラールの歌詞内容を音楽的に表出していく。限られた枠組みと曲の短さのなかで、豊かに絵画的に作曲されたこの曲集を、シュヴァイツァー Albert Schweizer (1875-1965) は「彼 [バッハ] の音語の辞典であり、バッハ音楽を認識する鍵」⁴⁵⁾と述べている。題名の書かれた164曲のうち、バッハが実際に作曲したのは、46曲のみであった。他の100曲以上を作曲しないまま残したのは、上述のような枠組みで作曲することに窮屈さを感じたのか、その枠組みのなかで多様な作曲をするという課題をやり遂げたためか、様々に推測されている。

受難コラールに基づく《イエスが十字架にかかりしとき Da Jesus an dem Kreuze stund》(BWV 621、資料 31) は、全体で12小節と、非常に簡潔に書かれている。ソプラノには、わずかに音を加えられ、付点リズムを含むコラールが置かれている。コラール前奏曲のなかで、「メロディー・コラール」のタイプとなる。バスは、重いシンコペーションのリズムで下行を中心とし、十字架にかけられた有様（沈む身体）をあらわすともされる。一方、《おお人よ、汝

44) Bach-Dokumente I, Nr. 148.

45) シュヴァイツァー／浅井他、2009年、222頁。

の大きいなる罪を嘆け O Mensch, bewein dein' Sünde groß》(BWV 622、資料 32) は、ソプラノに置かれた定旋律に多くの装飾が加えられた「装飾コラール」のタイプである。これも受難コラールにもとづいており、最後の部分には「アダージッシモ (きわめて遅く、ごくゆるやかに) *adagissimo*」が指示され、半音階的下行を含んで「[我らの罪の重荷を] 十字架にかけられてながく [背負われた] Wohl an dem Kreuze lange」という歌詞を表現しているようだ。《神よ、汝の慈悲によりて／神の子は来たりぬ Gott, durch deine Güte / Gottes Sohn ist gekommen》(BWV 600、資料 33) は、カノンの技法で書かれている。第 1 小節でソプラノに出される旋律を、第 2 小節のテノール (足鍵盤) が 1 オクターヴ下で模倣しているのが見てとれるだろう。『オルガン小曲集』中にカノンは 8 曲含まれる。コラール旋律を扱う対位的楽曲の場合、フーガにするとコラール旋律第 1 行が中心になることが多いので、コラール旋律全体を間奏なく提示するこの曲集のコンセプトにはカノンの方が合っていたのだろう。これらのカノンは、作曲に多様性をもたせるために導入されたとも考えられる。このように、いろいろな制約のなかで、バッハは、多様性に富む豊かな音楽世界を繰り広げている。

資料 31 : バッハ《イエスが十字架にかかりしとき》(BWV 621)

Da Jesus an dem Kreuze stund

BWV 621

資料 32 : バッハ《おお人よ、汝の大いなる罪を嘆け》(BWV 622)

O Mensch, beweine dein Sünde groß

à 2 Clav. et Ped.

BWV 622

Adagio assai

資料 33 : バッハ《神よ、汝の慈悲によりて／神の子は来たりぬ》(BWV 600)

Gott, durch deine Güte
oder
Gottes Sohn ist kommen

BWV 600

Manual Prinzipal 4 Fuß

Pedal Trompete 8 Fuß

『18 コラール集』(BWV 651 ~ 668) もコラール前奏曲を集めたものであるが、作曲法は『オルガン小曲集』とは異なり、コラール旋律の音価が拡大されて行ごとに間奏をはさむものも多いなど、さまざまな手法が用いられている。BWV 651 ~ 667 の初期稿は、ヴァイマル時代の 1710 ~ 1714 年頃に書かれたと考えられる⁴⁶⁾。バッハは、これらをライプツィヒ時代の 1739 ~ 47 年頃に

46) BWV 668 には、ヴァイマル稿は現存しないが、ヴァイマル時代に書かれた『オルガン小曲集』に含まれる BWV 641 を原曲とする。ライプツィヒ時代のものである初期

改訂し、浄書譜を作成した。25年以上前の作品に再度取り組んでいることから、バッハ自身がこれらの作品を評価していたことがうかがえる。《装いせよ、おおわが魂 Schmücke dich, o liebe Seele》(BWV 654) は、2段の手鍵盤と足鍵盤で演奏する作品である(資料34)。コラール旋律は装飾を加え、引き延ばしたかたちでソプラノに置かれ、右手で弾く。その際、下3声とは異なる音色を用いて、ソプラノのコラールを際立たせるのが一般的である。コラール旋律は1行ずつ演奏されていき、行間には間奏がはさまれる。もともとなっているコラールは、聖餐式用のコラールで、AABのバール形式をとる。それにしたがって、バッハのオルガン編曲もリトルネッロ的な部分をもちつつも大きくはAABの形式をとっている。内声にも、コラール旋律の音が織り込まれている。ロマン派の音楽家たちはこのコラールを好み、メンデルスゾーンがオルガン演奏の際にとりあげたことが知られる。シューマンは、メンデルスゾーンの演奏を聴いて、「定旋律には金の葉飾り⁴⁷⁾が付き、至福がそのなかに注ぎ込まれていた。君は僕に言ったね、たとえ人生が希望と信仰を奪い去ったとしても、このただ1曲のコラールが、すべてを取り戻してくれるだろう、と」⁴⁸⁾と記し、「計り知れない価値をもち、芸術家の心に発したもののうちで、もっとも魂の深さをきわめた音楽作品」⁴⁹⁾と評している。

稿(BWV 668a)は、死後出版の《フーガの技法》初版譜に含まれる。

47) 3度や6度の平行のことを指すと思われる。

48) Schumann 1985, Band I, S. 219.

49) Schumann 1985, Band III, S. 258.

資料 34 : バッハ《装いせよ、おおわが魂》(BWV 654)

Schmücke dich, o liebe Seele⁹⁾à 2 claviers et pédale
BWV 654

なお、ライプツィヒでの改稿の程度は、曲によって異なる。たとえば、《パピロンの流れのほとり》は、大きな変更が加えられた曲である。このコラールには、ヴァイマル稿も2種類残されている。定旋律をソプラノに置き、ダブル・ペダルで演奏される5声部版のBWV 653bと、定旋律をテノールに移して足鍵盤パートをひとつにまとめた4声部版(終結部のみ5声)のBWV 653aである。最終稿はBWV 653aに基づくが、たとえば終わりの部分が拡大されるなど、多くの変更が加えられた。リズムが鋭くされ、装飾が加えられたのは、BWV 653aを実際にはこのように弾いてほしいということを詳細に記譜したものかも知れないが、曲想を変更した可能性もあろう。

『シューブラー・コラール集』(BWV 645～650)は、6つのカンタータ楽章のオルガン用編曲である⁵⁰⁾。晩年(1747/8年)にシューブラー Johann Georg Schübler (ca. 1725-1753) という出版業者から出版されたので、この名で呼ばれる。親しみやすい旋律をもち、好んで演奏されている。《カンタータ第140番「目覚めよと呼ぶ声あり Wachet auf, ruft uns die Stimme」》の第4曲コラール〈シオンは見張りの歌を聴き Zion hört die Wächter singen〉(歌詞はコラール第2節)

50) BWV 646については原曲不明。

は、コラール旋律を歌うテノールと弦楽器、通奏低音によるトリオ楽章である。これをオルガン用に編曲した《目覚めよと呼ぶ声あり》(BWV 645)でも、コラール旋律はテノールに置かれる。そして、もとの弦楽器部分をオルガンの右手、通奏低音部分を足鍵盤が担当する。

『クラヴィーア練習曲集第3部』は、1739年に出版された。変ホ長調の前奏曲とフーガ(BWV 552)が粹組みをなし、そのなかにキリエとグローリア、教理問答の讃美歌に基づく21のオルガン用コラール編曲(BWV 669～689)、4つのデュエット(BWV 802～805)がはさまれている⁵¹⁾。ルターは、教理の要点を問答形式で教える「教理問答 Katechismus」を記した(1529年)。この曲集では、教理問答コラールと呼ばれる《これぞ聖なる十戒》、《我らみな唯一なる神を信ず》、《天にまします我らの父よ》、《我らの主キリスト、ヨルダン川に来たり》、《深き淵よりわれ汝に呼ばわる》、《われらの救い主なるイエス・キリスト》の6つの讃美歌が用いられ、足鍵盤を用いる大編曲と、手鍵盤のみで演奏される小編曲の両方で演奏される(BWV 678～689)。礼拝で唱えられたり歌われたりするキリエ(あわれみの賛歌)とグローリア(栄光の賛歌)が含まれることから(BWV 669～677)⁵²⁾、「ドイツ・オルガン・ミサ曲」と呼ばれたこともあるが、そのほかに教理問答コラールやデュエットも含まれ、少なくとも一度の礼拝で連続して演奏されるものではない。新旧様々なスタイルをとり入れ、多様な作曲のなされたこの曲集は、バッハによる典礼用オルガン芸術の粋を集めたものと言えよう。

《カノン変奏曲「高き天より Vom Himmel hoch」》(BWV 769)は、ルターの書いたクリスマスのコラールをカノンで扱う5つの変奏からなる。カノンでは、ひとつの声部が出した主題を、他の声部が一定の間隔で正確に模倣していく。この作品は、バッハがミツラー Lorenz Christoph Mizler (1711-1778)の音楽学協

51) デュエットは、足鍵盤なしに演奏可能であり、チェンバロ用ではないかとの説もある。

52) 《いと高きところの神にのみ栄光あれ Allein Gott in der Höh sei Ehr》は3種類のコラール編曲で含まれる(BWV 675～677)。

会 Societät der musikalischen Wissenschaften に 1747 年に入会した折に提出され、ニュルンベルクのバルタザル・シュミート Barthasar Schmid (1705-1749) のところで出版された (1747/8 年)⁵³⁾。この作品には、印刷稿のほかに、手書きの稿がある (BWV 769a)。『18 コラール集』が収められているのと同じ資料 (ペルリン国立図書館所蔵、Mus. ms. Bach P 271) に書かれたこの浄書稿では、印刷稿とは変奏の順が異なる。印刷稿の第 2 変奏と第 3 変奏の間に、第 5 変奏が置かれたかたちだ。印刷稿の第 5 変奏には 4 種類のカノンが含まれる。コラール旋律各行は反行型で応答され、ストレッタの手法で重ねられていく。終わり 3 小節ではコラルの最初 4 行が重ね合わされ、しかも上 2 声に BACH の音の刻印が見られる (変口音-イ音-ハ音-ロ音)。この変奏は、規模が大きく構造も複雑で、全曲のクライマックスと言える。したがって、印刷稿では、終わりに向かって盛り上がりを見せていく構成だが、手稿譜では中央にクライマックスを置くかたちで、別の構成原理を用いていると言える。なお、印刷稿では、ミツラーの音楽学協会用に学問的要素を強調したということもあってか、カノンは第 2 声部の最初の数音までしか記譜されず、読み解くかたちになっている。手稿譜は実際の演奏用と考えられ、カノンも完全に記譜されている。

② バッハの自由オルガン作品

バッハの自由オルガン作品は、作曲者の生前に曲集にまとめられず、出版もされなかった作品が多い。自由オルガン作品には、最も数の多い「前奏曲とフーガ」をはじめ、「トッカータとフーガ」、「幻想曲とフーガ」など、フーガを含むものが多い。フーガとは、主題を原則として 5 度関係で模倣するタイプの対位法的楽曲である。はじめに提示される主題をドゥックス Dux、5 度上 (または 4 度下) で模倣して応答する主題を Comes と呼ぶ。応答のしかたには真正応答と守調的応答があり、前者では最初に提示された主題の音程関係

53) シュミートが出版した《カノン風変奏曲》印刷譜のうち 1 冊は、日本の南葵音楽文庫が所蔵している。

を5度上でそのまま受け継ぐのに対し、守調的応答ではその楽曲の調にあわせて音程関係を調整する。

資料 35 : 真正応答の例 (フーガ 口短調 BWV 544/2)

資料 36 : 守調的応答の例 (フーガ ハ短調 BWV 547/2)

全声部に1回ずつ主題が提示されるまでが、第1の「主題提示部」である。その後、主題の提示をせず転調などをするエピソード部分をはさみ、ふたたび主題の提示される部分がくる。主題を重ね合わせるストレッタ、音価の拡大、縮小などの技法が用いられることもある。

オルガン用のフーガの大きな特徴として、足鍵盤で奏される主題が、ある種、特別な意味をもつことが挙げられる。足鍵盤で低音域で演奏される主題は、聴覚上も強調されて聞こえるため、足鍵盤の主題をどこで提示するか、どの順で提示するかということが、楽曲構造に影響を与える。たとえば、曲尾のクライマックス部分で、足鍵盤での主題が提示され、重みを感じさせるフーガも多い。また、オルガン用フーガでは、足鍵盤で演奏することを念頭に主題が考えられるが、足鍵盤では演奏しにくい音型の一部を簡略化することも行われる。足鍵盤パートを伴うオルガン用フーガには、手鍵盤のみのフーガとは異なり、2～3声部の曲はなく、4声部が基本となる。5声フーガもある。

このようなフーガは、厳格な対位法的書法をとらない別の楽章と組み合わせ

られる。ブクステフーデらの自由オルガン作品では、フーガを他の書法の部分
がはさみこむ多部分構成がとられていた。バッハの初期作品と考えられるもの
にはそのような多部分構造をとるものもあるが、たとえば、前奏曲とフーガは
それぞれ完結した楽章であることが多い。なかには、別々に作曲された前奏曲
とフーガを、のちに組み合わせた例もある。

バッハのオルガン曲のなかでも最も有名な《トッカータとフーガ ニ短調》
(BWV 565) は、多くのバッハ作品の筆写を行った教会音楽家ケルナー Johann
Peter Kellner (1705-1772) の弟子にあたるリンク Johann Ringk (1717-1778) という
人物が書いた筆写譜のみで今日に伝えられる。バッハの自筆譜は存在せず、筆
写譜も遅い時期のものであるため、成立年代などは分らない。それどころか、
1971 年以降、本当に J. S. バッハの作なのかも問い直されている。ヴァイオリ
ン的な音型を含むことから、ヴァイオリン曲の編曲ではないかとの説もある⁵⁴⁾。
バッハの作だとするなら、若い頃の作品だろうと推測されている。トッカータ
部分とフーガ部分の主題冒頭の音の動きは共通している。フーガの後に、ふた
たびトッカータ部分が置かれているため、北ドイツ・オルガン楽派の流れを汲
む多部分構成の楽曲とも捉えられよう。フーガ主題は 2 小節で、ヴァイオリン
の奏でる伴奏音型のような。この 2 小節のテーマが 12 回現れるが、主題が提
示される部分は、フーガ全体の 97 小節のうちのわずか 4 分の 1 にすぎず、他
は 16 分音符を中心とする細かい音型を中心として綴られている。

《パッサカリアとフーガ ハ短調》(BWV 582) も、バッハの名作として名高
い。ムッファトのところで見たとように、パッサカリアは「オスティナート変奏
曲」で⁵⁵⁾、繰り返される低音主題の上で 21 回変奏が行われる(資料 37)。引
き続きフーガが演奏されるが、フーガの途中ではじめて長調が出され、クライ
マックスへ向かう。この《パッサカリアとフーガ》は、『アンドレアス・バッ

54) Williams 1980, p. 220.

55) バッハのオスティナート変奏曲としては、ヴァイオリンのためのシャコンヌ(《無
伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ第 2 番 ニ短調》終曲, BWV 1004/5) も重要
である。

ハ本『Andreas-Bach-Buch⁵⁶⁾』に収められており、1714年以前に書かれたと考えられる。同じ資料には、ブクステフーデの《パッサカリアやシャコンヌ（チャコーナ）》が収められており（長兄ヨハン・クリストフによる筆写）、バッハがこれらの作品から学んだことが考えられる。特に、ブクステフーデの《パッサカリアニ短調》（BuxWV 161）の冒頭との類似は顕著である（資料38）。

資料37：J. S. バッハ《パッサカリアハ短調》（BWV 582）冒頭

資料38：ブクステフーデ《パッサカリアニ短調》（BuxWV 161）冒頭

《トリオ・ソナタ》（BWV 525～530）は、3つの声部を右手、左手、足鍵盤で演奏する楽曲で、室内楽のトリオ・ソナタの2つの旋律声部と通奏低音のパートをオルガンに移し替えたようなものである。急—緩—急の3楽章制をと

56) この資料の所有者であったアンドレアス・バッハ Johann Andreas Bach (1713-1779) は、J. S. バッハの長兄、ヨハン・クリストフの息子であり、J. S. バッハにとっては甥にあたる。

り、前奏曲とフーガといった2楽章の組み合わせとはタイプが異なる。『18 コラール集』などが収められている資料（ベルリン国立図書館、Mus. ms. Bach P 271）には、トリオ・ソナタ6曲の自筆譜が1730年頃の浄書で含まれる。ソナタ各曲には番号がふられており、バッハがこれらの6曲を自らの意志でまとめたことがうかがえる。他の自由オルガン作品はばらばらに伝承されているので、トリオ・ソナタは、バッハ自身がまとめた唯一の自由オルガン作品と言える。

バッハの生涯のところでみたように、ヴァイマル時代、1713年頃に、バッハはイタリアの協奏曲の様式と集中的に取り組んだ。1711年から教養旅行に出かけていたヴァイマル公子ヨハン・エルンストが、1713年にヴィヴァルディの《調和の靈感》（作品3、1711年頃出版）を含む協奏曲の楽譜を持って帰ってきたからである。ヨハン・エルンストは、バッハの遠縁の親戚でヴァイマルのオルガニストであったヴァルター Johann Gottfried Walther (1684-1748) に教えを受け、音楽の才能のある人物であった。当時のヴァイマルは公爵兄弟が共同統治をしていたが、宮廷楽団は兄公爵の方に属しており、弟公爵の息子であったヨハン・エルンスト公子は、管弦楽団を自由に使って作品を演奏させられる立場ではなかったようだ。そのために、音を聴いてみたいということで鍵盤楽器用の編曲を依頼したのかも知れない。バッハが編曲した協奏曲は、オルガン用が5曲、チェンバロ用が17曲で、公子の作曲した協奏曲の編曲も含まれる。原曲となった協奏曲の冒頭楽章は、リトルネッコ形式で書かれている。リトルネッコ Ritornello とは、「小さな反復」を意味する。リトルネッコ形式は、総奏（トゥッティ tutti）で演奏されるリトルネッコ主題が何度か反復される間に、独奏（ソロ solo）のエピソード部分がはさまれる形式で、R-A-R-B-...-R というような図式で表される。リトルネッコ主題は最初と最後は主調だが、中間部分では別の調でも演奏される点が、ロンド形式との主な相違である。例としてヴァイマル公子ヨハン・エルンスト作曲のヴァイオリン協奏曲をバッハがオルガン用に編曲した作品（BWV 592、資料39）を見てみると、ト長調・2/4拍子のこの曲の原曲では、トゥッティ部分（リトルネッコ）ではヴァイオリン・プリンツィパーレ I、ヴァイオリン・オブリガート I、II、ヴァイオリン・リビ

エノ I、II、ヴィオラ、チェロ、チェンバロの 8 パートだが、ソロ部分（エピソード）では、ヴァイオリン・プリンツィパーレ I とチェンバロのみの編成となる。また、ソロ部分は三連符を主体としており、トゥッティ部分との楽想の対比も見られる。リトルネッロ部分は、ト長調、ニ長調のほか、ホ短調に色づけられている部分もある。原曲と比較すると、バッハは、原曲の音楽を単にオルガンにうつしかえたのみならず、同じリズムの続く部分で変化をつけたり、しめくりの部分で 1 小節拡大するなど、原曲に手を加えていることが分かる。

資料 39：バッハ《協奏曲 ト長調》(BWV 592) 第 1 楽章の構造

小節	1-14	15-22,1	22-35	36-45,1	45-54,1	54-66,1	66-92	93-110,1	110-147
調	ト長調	ト長調～ニ長調	ニ長調	ト長調	ト長調	ト長調	ト長調	ホ短調	ホ短調～ト長調
	総奏 リトル ネッロ	独奏	総奏 リトル ネッロ	独奏	総奏 リトル ネッロ 変型	独奏	総奏 リトル ネッロ 拡大	独奏	総奏 リトルネ ッロ拡大

リトルネッロ形式は、リトルネッロの回帰による統一性と、異なる性格のソロによるエピソード部分をはさむことでの多様性（対比）のバランスのとれた形式であり、当時、多くの曲がこの形式に則って書かれた。バッハは、ここで学んだリトルネッロ形式を、のちに多くの器楽曲や声楽曲（アリアや合唱曲）に応用している。

(3) バッハのクラヴィーア作品

バッハのクラヴィーア作品というとき、「クラヴィーア」とは、オルガン以外で、弦をはった鍵盤楽器を指すものとする。バッハはチェンバロ、クラヴィコードを日常的に演奏したほか、晩年にはポツダムのフリードリヒ大王 Friedrich II. (1712-1786) の宮殿でジルバーマン作フォルテピアノ（初期のピアノ）を弾くなど、数種類の鍵盤楽器を演奏した。これらをまとめて、クラヴィーア

と呼ぶことにしよう。ここでは、バッハの代表的なクラヴィーア作品をとりあげていきたい。

『インヴェンションとシンフォニア 57)』(BWV 772 ~ 801) は、ピアノ学習者の多くが取り組む楽曲である。これらの初期稿は、『ヴィルヘルム・フリーデマンのためのクラヴィーア小曲集』(1720年記入開始)に含まれるので、まずはフリーデマンの音楽帳を概観しよう。この音楽帳では、最初に音部記号など基本的な規則の説明が書かれている。装飾音の説明では、フランスのダングルパール Jean-Henri d'Anglebert (1635-1691) やデュパール Charles Dieupart (ca. 1670 - ca. 1740) の装飾音表を合理化・単純化して掲げている。装飾音名にはフランス語、イタリア語、ドイツ語がいきりまじっており、フランスの装飾音表からそのままは受け継いでいない。次に運指法の練習曲が置かれる。右手の上行に「3434」の指使い、左手上行に「3212121」など、2本1組の扱いが見られる。また、本来は弱い指である「45」の指でも装飾音を練習させている。肖像画から、フリーデマンは手の大きい人だったことが分かるので、そのような練習もさせたのだろうか。

さて、フリーデマンの音楽帳では、2声インヴェンションは「プレアンブルム Praeambulum」、3声シンフォニアは「ファンタジア Fantasia」と呼ばれ、曲の配列も異なる⁵⁸⁾。2声曲は、フリーデマンの音楽帳では、ハ長調、ニ短調、ホ短調…と上行し、ロ短調に達したあと、変ロ長調、イ長調…ハ短調と下行する調の配列をとるが、インヴェンションの自筆譜ではハ長調、ハ短調、ニ長調…ロ短調と昇順になっている。1723年頃に浄書譜が作成され、インヴェンションとシンフォニア各15曲のかたちでまとめられたとき、以下のような序文がつけられた。

「クラヴィーアの愛好家、とりわけその学習者に対し、(1) 2声部をきれ

57) インヴェンション、シンフォニアはドイツ語読みの発音とは異なるが、ここでは日本で定着している読みかたで表記する。

58) ファンタジアの最後の1曲半は消失している。

いに演奏するだけでなく、さらに上達したならば、(2) 3つのオブリガート声部を正しく上手に処理すること、またそれと同時によい着想を得てそれを巧みに展開すること、そしてとりわけカンタービレの奏法を会得し、あわせて作曲の予備知識を得るための、明確な方法を示す正しい手引き。アンハルト＝ケーテン侯宮廷楽長ヨーハン・ゼバスティアン・バッハこれを完成す。1723年。」⁵⁹⁾

つまり、この曲集には、よい着想 (*gute inventiones*、楽想) を巧みに展開するという作曲の知識を身につけることと、カンタービレ奏法を習得するという演奏上の教育目的が込められている。16世紀の人文主義者たちは、音楽をムジカ・テオレティカ (音楽理論)、ムジカ・プラクティカ (演奏)、ムジカ・ポエティカ (作曲) に分類した。インヴェンションという語は、ムジカ・ポエティカの用語である。ムジカ・ポエティカでは、創作者 (*musicus poeticus*) に死後の名声を保証するような作品 (*opus*) を書くことを目標とし、修辞学に依拠しつつ、音楽を音言語として捉えた。作曲のレッスンは、楽想の創出 (*inventio*) に始まり、全体の構成 (*dispositio*) を経て、仕上げ (*elaboratio*) と装飾 (*decoratio*) へと進んでいく。

インヴェンションというタイトルは、鍵盤曲では例が少ないものの、例えば、バッハはボンポルティ Francesco Antonio Bonporti (1672-1749) の《ヴァイオリンと通奏低音のためのインヴェンツィオーニ・ダ・カメラ》(1712年)を知っていて、通奏低音のレッスンで用いていたことが分かっている。一方、シンフォニアは、器楽アンサンブル用の曲に用いられる一般的な名称である。シンフォニアを「3声のインヴェンション」と呼ぶのは、最初のバッハ伝を著したフォルケル Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) の記述に遡るが、シンフォニアにはアンサンブル音楽 (トリオ・ソナタ) 的特徴を濃く示す曲もあるため、やはり区別が必要であろう。シンフォニアでは、バスは第3の主題の入りを担当するこ

59) Bach-Dokumente I, Nr. 153.

とが多い⁶⁰⁾。なお、プレアンブルムとファンタジアから、インヴェンションとシンフォニアに名称を変更したのは、鍵盤楽器のための新しいジャンルを2つ創出したという自覚のためではないかと考えられている。

《インヴェンション第1番ハ長調》(資料40)をみると、堅固な論理的構成がとられていることが分かる。冒頭動機とその転回型が全体を形づくっており、調の配置はほぼシンメトリカルである。この曲の浄書譜(資料41、ベルリン国立図書館、Mus. ms. Bach P 610)やキッテルの筆写譜では、主題の入りごとに旋律的装飾が加えられている。だが、同じ音型のところをすべて埋めて順次進行にしているため変化に乏しい面があり、バッハの最終稿なのかという点に疑念が抱かれてきた。資料41をよく見ると、自筆譜の16分音符4つの間に、それより小さい音符が2つ書かれており、インクの色も異なることから、作曲者のバッハ自身ではなく、あとから誰かがこの小さい音符を書き込んだことが推測される。書き込んだ人物が誰かははっきりとは分からないが、バッハの死後に楽譜を相続した次男のエマヌエルではないかとも考えられている。

資料40：《インヴェンション第1番》
(BWV 772)

資料41：《インヴェンション第1番》の浄書譜

60) 第7番、第13番を除く。

2つの『平均律クラヴィーア曲集』は、よく知られているように、各巻24の調の前奏曲とフーガからなる。J. C. F. フィッシャーの曲集『アリアドネ・ムジカ』からの影響が指摘されるのは、上述の通りだ。第1巻の自筆譜は1722年に完成しているが、1720年の『ヴィルヘルム・フリーデマンのためのクラヴィーア小曲集』にすでに11の前奏曲(BWV 846～851、853～857)の初期稿が書かれているなど、時間をかけて作曲されたようだ。第1巻の表題は、下記のようにになっている。

「平均律クラヴィーア、すなわちすべての全音と半音を長三度つまりウト・レ・ミ [長旋法]⁶¹⁾についても、短三度つまりレ・ミ・ファ [短旋法] についても用いた前奏曲とフーガ集。学習熱心な若い音楽家の有益な活用のため、さらにすでに熟練した人々の特別な楽しみのために。」

第2巻には、完全な自筆譜が残っていない。バラバラな楽譜を集めた「ロンドン自筆譜」(BWV 873、874、881 欠)は、富田庸によれば、1739/42年頃に書かれたものだという⁶²⁾。「自筆譜」というが、妻のアンナ・マクダレーナの書いた部分も含まれる。全24曲を含む資料としては、バッハの自筆譜を娘婿のアルトニコル Johann Christoph Altnickol (1719-1759) が筆写したと思われる楽譜があり、こちらには1744年の年代記載がある。第2巻は、第1巻より様式的にさらに多彩である(古様式、多感様式、協奏曲様式など)。その要因としては、ケーテン時代から長年にわたって書きためたものを曲集としてまとめたためではないかと考えられる。反復記号をもつ2部分形式のプレリュードは、第1巻では1曲のみ(口短調)であったが、第2巻では10曲となる。第1巻の音域がは音から3点ハ音(C～c³)という当時の標準的な音域におさまっていたのに対し、第2巻では上下とも音域が拡大される(下1点い音～3点嬰

61) ウト ut は「ド」のこと。

62) <http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/wtc2mss.html> (2010年4月12日)

ハ／変ニ音 = A1 ~ cis³/des³)。一方、第1巻には5声フーガが含まれていたが、第2巻は3～4声フーガのみである。

『イギリス組曲』(BWV 806～811)は、6曲の鍵盤組曲集で、ヴァイマル時代に作曲されたと考えられている。バッハ自身は、これらの作品を「前奏曲つき組曲」と呼んでいた。「イギリス組曲」という通称は、18世紀のうちに広まった。女性的・フランス的というよりは男性的・イギリス的であるというようなことからきた名称であろうか。末子でロンドンで活動したクリスティアン・バッハ Johann Christian Bach (1735-1782) が所有していた筆写譜には「イギリス人のために作曲」と書かれていた。バッハ自身のつけた名称から分かるように、各曲は舞曲楽章の前に前奏曲をもつ。前奏曲には、協奏的な性格をもつものが多い。舞曲としては、アルマンド・クーラント・サラバンド・ジグという基本舞曲に加え、ジグの前にガヴォット、メヌエット、ブレ、パスピエといった挿入舞曲が置かれている。

『フランス組曲』(BWV 812～817)もやはり6曲からなる。当時、フランスを中心に流行していた鍵盤組曲の形式をとり、フランス的なロココ様式で書かれたこの組曲集は、1722～24年頃に作曲されたと考えられる。前奏曲は含まず、イギリス組曲より小ぶりで軽やかで親しみやすい印象の曲が多い。「フランス組曲」という名称は、やはり18世紀(1762年)から用いられていたが、バッハ自身は「クラヴサンのための組曲 Suite pour le Clavecin」と呼んだ。6曲のうち最初5曲は『アンナ・マクダレーナのためのクラヴィーア小曲集』の第1巻(1722年)に収められ、第1～2番は第2巻(1725年)にも書かれている。前奏曲なしの同様な組曲にはBWV 818、819もあるが、BWV 812～817の6曲をひとまとめにして扱うのは、娘婿のアルトニコルの筆写譜にまとめて記されていることや、『故人略伝』に『イギリス組曲』に続けて、「同じく六つの、やや短い組曲」⁶³⁾と書かれていることに基づいている。

バッハは、ライプツィヒ時代に4巻(4部)のクラヴィーア練習曲集を出版

63) 角倉、1983年、286頁。

した。そのうち第3部はオルガン曲のところ扱った。「クラヴィーア練習曲集 Clavier-Übung」とは、バッハのライプツィヒでの前任者ターナウも出版曲集につけているタイトルである。自費出版だったので、出版されたのはある程度の売れ行きが見込める作品で、第1巻におさめられたのはパルティータ6曲だった。ここでいうパルティータとは、組曲のことである（他に変奏曲という意味もある）。パルティータは1726～1730年に、まずは1曲ずつ出版されていき（第6番の単独出版譜は残っていない。また、この時はまだパルティータという題はつけられていなかった）、1731年にまとめて「作品1」として出版された。

「クラヴィーア練習曲集。前奏曲、アルマンド、クーラント、サラバンド、ジーク、メヌエットのほかギャラント趣味のもの数曲よりなる。愛好家の心の慰めのために、現ザクセン＝ヴァイセンフェルス侯宮廷楽長兼ライプツィヒ市音楽監督、ヨーハン・ゼバスティアン・バッハこれを完成す。作品1。作曲者により刊行、1731年」⁶⁴⁾

と表題には書かれている。パルティータの第3、5番は、『アンナ・マクダレーナのためのクラヴィーア小曲集第2巻』（1725年）に含まれる。また、第1番は1726年に生まれたケーテン侯子に献呈された。6曲のパルティータの導入曲は、すべて名称が異なる。順にプレルーディウム、シンフォニア、ファンタジア、序曲、プレアンブルム、トッカータである。後続楽章にもロンドー、スケルツォ、カプリッチョ、ブルレスカなど舞曲以外の楽章が含まれ、バッハの多彩な試みが見てとれる。

クラヴィーア練習曲集の第1部は、鍵盤数の指定がなく、1段鍵盤のチェンバロでも演奏可能な作品である。次の第2部には、「2段鍵盤つきチェンバロ用」との指定がある。第3部はオルガン用で、手鍵盤2段と足鍵盤、合計3

64) Bach-Dokumente I, Nr. 165.

つの鍵盤を要する。つまり、第1、2、3部の数字は、演奏に必要な鍵盤の数と対応しているとも言える。全4部のクラヴィーア練習曲集のうち最後のものはチェンバロ用だが(2段鍵盤で演奏される《ゴルトベルク変奏曲》)、タイトルページに「4」の数は書かれていない。バッハは、使う鍵盤の数と対応していない「4」の字を意識して使わなかったのだろうか。

1735年に出版された『クラヴィーア練習曲集第2部』は、《イタリア風協奏曲 へ長調》(BWV 971)と《フランス風序曲 口短調》(BWV 831)からなる。協奏曲と序曲は、当時の管弦楽の2大主要ジャンルであった。また、へ長調と口短調の主音は、三全音(増4度/減5度)という不協和な音程関係にあり、両者が対極的なものとして構想されたことがうかがえる。ただし、当時、イタリアとフランスの様式の違いは、両国の音楽家の交流などもあり、実際には縮まっていた。《イタリア風協奏曲》は急-緩-急の3楽章制をとり、2段鍵盤でフォルテ(トゥッティ)とピアノ(ソロ)を対比させることで、鍵盤上で協奏の原理を実現させている。この《イタリア風協奏曲 へ長調》は、典型的なリトルネッロ形式をとる例として説明されることがある。しかし、典型的なリトルネッロ形式では、トゥッティ(総奏)のリトルネッロ主題とソロ(独奏)のエピソード部分が交互になるが、バッハの強弱指示を見ると、強弱が必ずしもトゥッティ部分(リトルネッロ)とソロ部分(エピソード)の区別には対応していない。また、両手に違う強弱指示がなされていたり、エピソード部分で両手にフォルテが指示されていたりもする。したがって、この作品は、イタリア・タイプの管弦楽のための協奏曲を、そのまま鍵盤に置き換えたものとは言えない。イタリアの要素をとり入れつつバッハが自らの音楽性で新たに書いた独自の鍵盤楽曲と言えよう。その意味で、ここではフランス風序曲とも対応させ、敢えてイタリア「風」協奏曲と呼びたい。ただし、初期稿の第1楽章ではトゥッティとソロの区別がもっとはっきりしており、バイスヴェンガーによれば、直接に器楽協奏曲から編曲されたものである可能性もあるという⁶⁵⁾。リト

65) Beißwenger 1995, p. 18.

ルネッロ主題は、ため息の音型を含み、当時の新しい趣味を反映している。バッハの声乐作品を酷評したシャイベが、「この種の楽曲において望みうる最高のすがたに仕上げられている」「作曲家たちのすべてがこぞって手本として学ぶに値する作品」⁶⁶⁾と絶賛した作品である。

《フランス風序曲》(BWV 831) は、序曲楽章のあとに舞曲楽章、エコーが続く構成をとる。付点リズムを特徴とするゆったりとした荘重な部分に急速なフーガが組み合わされた序曲は、もとはフランスのオペラ、バレエなどの器楽導入楽章で、フランスの太陽王ルイ 14 世の入場音楽ともされた。(イタリアの序曲は急緩急の構成である。) この冒頭楽章にちなんで、複数の楽章からなる作品全体もフランス風序曲と呼ばれている。オペラなどの序曲はもとは管弦楽で演奏されたが、たとえば、リュリの書いた管弦楽用の序曲をダンゲルベルが鍵盤楽器用に編曲し、それをムッファトやフィッシャーがドイツに伝えるなどして、ドイツの鍵盤音楽でも序曲楽章が書かれるようになった。後続楽章は、クーラント、ガヴォット、パスピエ、サラバンド、ブレ、ジグ、エコーで、任意舞曲もとり入れられている。この作品にはアンナ・マクダレーナによる初期稿の筆写譜があり、ハ短調で記されている(資料 43)。この作品では、序曲楽章の付点音符の演奏法が長らく問題になってきた。特に、初期稿の付点リズムが、印刷譜では鋭く(実質上、複付点に)されており(資料 42)、バッハの求めるリズム自体が変わったのか、記譜を厳密にただけなのか問われている。

資料 42 : J. S. バッハ《フランス風序曲 口短調》(BWV 831)



66) 角倉、1983 年、221 頁。

資料 43 : J. S. バッハ《フランス風序曲 ハ短調》(BWV 831a、初期稿)



『クラヴィーア練習曲集』の最終巻（第4部）は、1741年に出版された。「ゴルトベルク変奏曲」というのは通称で、タイトルページには「2段鍵盤チェンバロのためのアリアと種々の変奏からなるクラヴィーア練習曲集」とある（BWV 988）。ドレスデンのカイザーリンク伯爵 Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlink (1696-1764) が眠れぬ夜のつれづれに、おかかえのチェンバロ奏者ゴルトベルク Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) に弾かせるため、「穏やかでいくらか快活な性格をもち、眠れぬ夜に気分が晴れるようなクラヴィーア曲」⁶⁷⁾を所望したとフォルケルが伝えていることから、「ゴルトベルク変奏曲」と呼ばれるようになった。出版譜には伯爵にあてた献辞もなく、本当に伯爵の依頼で作曲されたのかは明らかではないが、バッハは1741年11月にカイザーリンク伯爵家を訪問しており、また初版譜の1冊を伯爵に贈ってルイ金貨100枚を賜ったことが知られている。バッハは、ヴァイマル時代以降変奏曲には関心を示していなかったが、ここで久々に取り組んでいる。「アリア」は、変奏のためのバス定型を指し、すでに『アンナ・マクダレーナのためのクラヴィーア小曲集第2巻』（1725年）に記されている。2部分形式をとり、前半・後半それぞれ16小節である。全体は、アリアを両端楽章とし、間に30の変奏がはさまれる。第16変奏がフランス風の序曲楽章となっており、後半の始まりを告げる。これは、『クラヴィーア練習曲集第1部』、『クラヴィーア練習曲集第2部』の構成と対応しているとも言える⁶⁸⁾。3の倍数の変奏（第3、6、9、12、15、

67) 角倉、1983年、351～352頁。

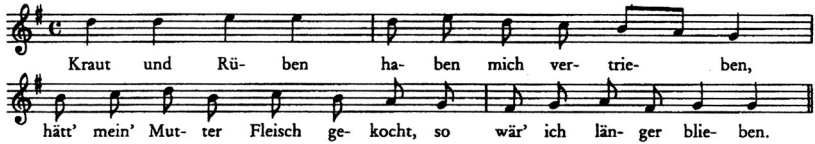
68) 『クラヴィーア練習曲集第1部』後半のはじめは、『パルティータ第4番』の序曲である。『クラヴィーア練習曲集第2部』の後半は、『フランス風序曲』である。

18、21、24、27 変奏) はカノンの技法で書かれ、第 3 変奏が同度のカノン、第 6 変奏が 2 度のカノンと音程が広がっていき、第 27 変奏は 9 度のカノンとなる。第 30 変奏は、アリアのバス定型の上で 2 つの民謡がカノンをなす「クォドリベット quodlibet」となる (資料 44 ③)。「クォドリベット」とは好きなようにといった意味で、周知の複数の旋律 (民謡など) を結び合わせて作るユーモラスな音楽形式である。16 ~ 17 世紀に好まれ、バッハ一族では、毎年、親族が集まる会合の折に歌って楽しんだとフォルケルが伝えている⁶⁹⁾。「キャベツとカブに追い出されたのさ、お母さんが肉を料理してくれたら、僕はおっと長くいたのに」という歌 (資料 44 ①) が 5 度のカノン (資料 44 ③ 第 3 小節ソプラノ→第 5 小節テノール)、「俺は長いことお前の側にいなかった。ほらこっちへ、こっちへ」 (資料 44 ②) が 8 度のカノン (資料 44 ③ 第 1 小節テノール→第 2 小節ソプラノ) で組み合わせられている。わかれと帰宅をあらわす 2 つの旋律が組み合わせられることで、変奏曲がこれで終わり、アリアへのダ・カーポで閉じられることを暗示しているのではないかとされる。残りの変奏は、 $(3n+1)$ の第 1、4、7、10、13、16、19、22、25 変奏と第 2 変奏がトリオ・ソナタ、シチリアーノ、フランス風序曲などの「性格変奏」であり、第 5 変奏以降の $(3n+2)$ の第 5、8、11、14、17、20、23、26、29 変奏と第 28 変奏は速いパッセージなどを含む「器楽音型変奏」で、2 段鍵盤の使用が指示され、両手の交差も見られるなど、テクニカルで華やかな変奏となっている。変奏曲全体は、このように大きく 3 種の変奏が交代することで、変化に富む内容となっている。なお、バッハ自身が手許に置いていた初版譜 (私蔵本) が 1975 年に見つかり、現在はパリ国立図書館に収められている (Ms. 17669)。この私蔵本には、印刷譜の誤りの訂正が記入されているほか、同じバス主題に基づく 14 のカノン (BWV 1087) も書き込まれている。

69) 角倉、1983 年、305 ~ 306 頁。

資料 44 : バッハ《ゴルトベルク変奏曲》第 30 変奏クオドリベット

①



Kraut und Rüben haben mich vertrieben,
hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger blieben.

②



Ich bin so lang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck, her, ruck her

③

Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.



クラヴィーア用の《トッカータ》7曲 (BWV 910 ~ 916) は、ヴァイマル時代かそれ以前 (1708 ~ 1717 年頃) の成立である。フーガを含む多部分構成をとり、楽想を自由に展開していく。なお、《パルティータ第 6 番》(BWV 830) の冒頭楽章 (1730 年) もトッカータと名づけられており、中間にフーガをもつ 3 部分構成をとる。

《半音階的幻想曲とフーガ》(BWV 903) の作曲年代は分かっておらず、ヴァイマルまたはケーテン時代に作曲され、1730 年頃に改訂されたと考えられている。ファンタジーのおもむくまま大胆に楽想を展開していき、即興的要素が強い。また、元来は声楽の語法であるレチタティーヴォ (節をつけた語り)

も鍵盤楽器にとり入れている。バロック音楽はしゃべる音楽だと言われることを思い起こさせる。フーガは3声で、半音階的なフーガ主題を斬新な和声を用いて展開していく。

1747年、バッハは、息子のカール・フィーリップ・エマヌエル Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) がチェンバロ奏者として仕えていたプロイセンのフリードリヒ大王(2世)にポツダムのサン＝スーシ宮殿で拝謁した。フルートを演奏し、熱心な音楽愛好家として知られる大王は、みずからフォルテピアノで主題を弾いて与え、バッハはその主題にもとづいて3声フーガの即興演奏を行ったと伝えられる。なお、大王は、ジルバーマン作のフォルテピアノを好み、15台購入したという。ライプツィヒに戻ってから、バッハはこの大王の主題に基づく3声のリチェルカーレと7つのカノンを銅版に彫らせて、大王に献呈した。しばらくしてから、トリオ・ソナタと6声のリチェルカーレ、3つのフーガを加えて出版したのが、《音楽の捧げ物》(BWV 1079)である。2曲のリチェルカーレは、鍵盤楽器での演奏を想定して作曲されたと考えられる。3声のリチェルカーレは王の御前での即興演奏を楽譜に記したものである。6声のリチェルカーレは、王の主題に基づく6声フーガの演奏を求められたものの即興では果たせなかった(自作主題で6声フーガを即興演奏)、後日作曲したものである。リチェルカーレとは、古い様式の合唱作品を模して書かれた荘重な対位法的器楽曲である。バッハは、作品に格式を与えるために、フーガではなくリチェルカーレという名称を選んだと考えられる。なお、王への献辞に続いてバッハが記したラテン語の一文“Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canoica Arte Resoluta”(「王の命により歌＝主題とその他がカノンで解決される」)の単語の頭文字をつなぐと、「リチェルカーレ RICERCARE」となる。

《音楽の捧げ物》では、フリードリヒ大王の主題にもとづいて、フーガ、カノン、トリオ・ソナタを作曲した。《フーガの技法》(BWV 1080)も、《音楽の捧げ物》と同様、ただひとつの主題にもとづいて、対位法を用いて多様な作曲を試みた作品である。対位法の大家として知られるバッハ晩年の、技法の集大成とも言えよう。《フーガの技法》はオープン・スコアで記譜されており、2

台チェンバロ用と指定のあるフーガ以外、楽器は指定されていないが、鍵盤楽器での演奏を想定していたというのが、今日の定説である。(チェンバロでは演奏できない箇所もあるので、バッハは特定の楽器を想定していないという説もある。) バッハの死後、1751年に出版されているが、浄書の自筆譜(ベルリン国立図書館、Mus. ms. Bach P 200)が残されており、その中心部分は1742年頃には書かれていたと考えられる。未完のフーガがあり、対位主題にBACHの音名の音型(変口音-イ音-ハ音-口音)が出てきたところで終わっている。これは絶筆と考えられていたが、現在では、亡くなる1~2年前に書かれたとされている。印刷譜は19のフーガと4つのカノン、1曲のコラール編曲からなっている。印刷譜と自筆譜の曲順は大きく異なる(資料45)。おそらく印刷譜の版下作成の途中でバッハの病状が悪化したため、印刷譜はバッハの意志を全面的には反映していないと考えられている。そのようなことから、自筆譜の12のフーガをひとまとまりとして考えて、チェンバロで演奏することも行われている。

資料45：バッハ《フーガの技法》(BWV 1080)印刷譜と自筆譜の楽章対照表

印刷稿	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12 α	12 β	13 α	13 β
自筆稿	1	3	2	-	4	7	8	10	5	6	11	13 β	13 α	14 β	14 α

印刷稿	14	15		16	17	18	19 α	19 β	20	21	-
自筆稿	6	15,付 1,12 α	9	-	-	付 2 β	付 2 α	付 3	-	12 β	

《ソナタ ニ短調》(BWV 964)、《アダージョ ト長調》(BWV 968)は、自作の無伴奏ヴァイオリン曲のクラヴィーア用編曲である。アグリーコラ Johann Friedrich Agricola (1720-1774)によれば、「バッハの6つの無伴奏ヴァイオリン曲を…作曲者自身がしばしばクラヴィコードで弾き、そして必要と思われるだけの和声を加えていったのである。この点でも彼は、あの独奏曲においてはあれ以上には達成できなかった響きとしての和声というものの必要性を認識してい

たわけである」⁷⁰⁾という。ヴァイオリンだけでは、同時に出せる音が2つまでなので、フーガの全声部を完全に演奏することはできない。そこで、フーガ主題の入りを印象的に聴かせた後、続きは聴き手の想像力に委ねる「仮象ポリフォニー」の書法がとられている（資料46②）。無伴奏ヴァイオリン曲に独自の味わいがあることは論をまたないが、アグリーコラは、ヴァイオリンでは演奏されない部分までを鍵盤楽器では聴かせることができると述べている（資料46①）。アグリーコラの記述に依拠して、バッハの無伴奏ヴァイオリンのための《シャコンヌ》(BWV 1004/5)などをチェンバロ独奏に編曲する試みが、多数行われている。

資料46：①バッハ《ソナタニ短調》フーガ (BWV 964/2)、②原曲のBWV 1003/2

①

Thema
Allegro

6

11

70) 角倉、1983年、109頁。

②



バッハは、鍵盤楽器のための独奏曲のみならず、鍵盤楽器を含む室内楽曲、協奏曲も作曲した。室内楽曲では、旋律楽器と通奏低音のためのソナタのほか、旋律楽器とオブリガート・チェンバロのためのソナタが重要である。

ーヴァイオリンとオブリガート・チェンバロのためのソナタ (BWV 1014 ~ 1019)

ーヴィオラ・ダ・ガンバとオブリガート・チェンバロのためのソナタ (BWV 1027 ~ 1029)

ーフルートとオブリガート・チェンバロのためのソナタ (BWV 1030 ~ 1032)

これらは、トリオ・ソナタのかたちで書かれている。トリオ・ソナタは、もとも旋律楽器のための2つのパートを通奏低音が支えるかたちだが、バッハのソナタでは、旋律楽器とチェンバロの右手を、通奏低音の役割を担うチェンバロの左手が支える。それまでのバロックのソロ・ソナタでは、旋律楽器と通奏低音の2声部のみが記譜されていたので、チェンバロの右手に旋律楽器と対等なオブリガート声部を与えたことで、室内楽における鍵盤楽器の地位は飛躍的に高まった。

なお、オブリガート *obligato* の原義は、「義務づけられた」、「不可欠な」と

いった意味で、アド・リビトゥム *ad libitum* (任意に) に対し、ある声部または楽器が省略・変更できないことを示す。チェンバロでは、数字付き低音ではなく、奏すべき音を詳細に指定する場合にオブリガートと記した。古典派以後では、独唱または独奏の主旋律に対して競うようなかたちの旋律のパートを指す(助奏)。

《ブランデンブルク協奏曲第5番 二長調》(BWV 1050) は、フルート、ヴァイオリン、チェンバロを独奏楽器とする合奏協奏曲である。それまでの合奏協奏曲では、チェンバロは通奏低音の役割を担うのみだったが、この作品では、チェンバロの右手も大半は記譜され(通奏低音の部分もあり)、チェンバロがカデンツァ(協奏曲で、独奏者が華やかな技巧等を披露する部分)を担当するなど活躍し、実質上のチェンバロ協奏曲と見なしうる。6曲の『ブランデンブルク協奏曲集』(BWV 1046 ~ 1051) は、1721年にブランデンブルク辺境伯クリスティアン・ルートヴィヒ Christian Ludwig, Markgraf von Brandenburg (1677-1734) に献呈された。それまでにヴァイマルやケーテンで書きためていた協奏曲をまとめたものと考えられ、第5番は、1719年にケーテン侯が購入した大型の2段鍵盤チェンバロ(ミートケ作)のために作曲されたと考えられる(第1楽章のカデンツァの短い初期稿 BWV 1050a)。急緩急の3楽章制をとり、第1楽章にリトルネッロ形式が用いられている。

バッハのチェンバロ協奏曲としては、1台のチェンバロのための作品7曲(BWV 1052 ~ 1058)、2台のチェンバロのための協奏曲3曲(BWV 1060 ~ 1062)、3台用2曲(BWV 1063 ~ 1064)、4台用1曲(BWV 1065、ヴィヴァルディによる)および断片1曲(BWV 1059)が伝えられる。このうち BWV 1061 は、管弦楽を伴わないチェンバロ2台のために書かれた可能性があるが、ほかはすべて他の楽器用の協奏曲の編曲と考えられる。原曲が消失したのものもある。原曲が残っているものをみると、音楽を単純に鍵盤楽器に移し替えたのではなく、チェンバロの特性に合わせた編曲を行ったことがうかがえる。たとえば、ヴァイオリン特有の音型を変更したり、音の減衰のはやいチェンバロに

合わせて旋律線に装飾を加えたり、移調するなどである。これらのチェンバロ協奏曲は、ライプツィヒ時代の 1729 年以降にバッハが指揮を担当していた大学生や音楽愛好家らの演奏団体、コレギウム・ムジクムの演奏会などで演奏するために書かれたと考えられている。3 台のチェンバロのための協奏曲などでは、息子との共演も楽しんだようだ。

なお、『アンナ・マクダレーナのためのクラヴィーア小曲集』に含まれ、「バッハのメヌエット」として親しまれている《メヌエット ト長調》(BWV Anh. 114) は、ドレスデンの宮廷オルガニストであったペッツォルト Christian Petzold (1677-1733) の作である。

バッハが亡くなったのは 18 世紀半ば、1750 年である。音楽史では、1600 年頃からバッハの亡くなった 1750 年頃までを「バロック時代」とすることが多い。18 世紀半ばは、音楽様式の転換期にあたる。新しい時代には、啓蒙思想を背景とし、難解なところのない、分かりやすく単純明快な音楽が好まれるようになる。歌唱的な旋律に華奢な装飾をほどこし、単純な和声を用いた作品などが書かれた。(→ギャラント様式。ギャラントとは「優美で洗練された」の意。) また、教会や宗教に対する考えかたが変化し、個人が重視されるようになる。それを受けて音楽では、バロック時代の定型化された「情緒 (アフェクト)」にかわり、個人的な感情、また感情の移り変わりを直接的にあらわすものも書かれていく。半音階やため息の音型を活用して、メランコリックな感情を表出する作品も書かれた。(→多感主義。) 曲種では、フーガやトッカータ、組曲などが減り、ソナタや協奏曲が増える。フーガや組曲楽章では主題は 1 つだったが、ソナタ等では 2 つ以上の主題が対比的に用いられ、劇的な形式で書かれるようになった。

9. バッハの息子たち

J. S. バッハの成人した息子たちは、ひとりを除いて音楽家になった⁷¹⁾。特に

才能があり父バッハも期待を寄せていた長男のヴィルヘルム・フリーデマン Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) は、1733 年からドレスデンのゾフィア教会オルガニスト、1746 年から 1764 年頃までハレの聖母教会（中央教会）オルガニストをつとめた。オルガンで見事な即興演奏をしたという。移り気な性格で、浪費癖もあったようで、以後定職に就かず、遺産として相続した父の楽譜を二束三文で売り払って所在不明にするなど、後世にとってありがたくないこともしている。フーガ、ソナタ、幻想曲など約 100 曲ほどのクラヴィーア作品を残した。

次男のカール・フィーリップ・エマヌエル Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) は、1738 年に大学を出たあと、1740 ~ 1768 年にプロイセンのフリードリヒ大王に（皇太子時代から）チェンバロ奏者として仕えたあと、テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) の後任として、1768 年から亡くなる 1788 年まで、ハンブルク市音楽監督をつとめた。兄に比べると堅実な人柄だったようで、多くの鍵盤曲集を出版し、また『正しいクラヴィーア奏法試論』（第 1 巻 1753 年、第 2 巻 1762 年）という音楽理論書も著している。これは、レオポルト・モーツァルト Leopold Mozart (1719-1787) の『ヴァイオリン奏法』、クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773) の『フルート奏法』とともに、18 世紀の三大音楽理論書と言われることもある。C. P. E. バッハの作品には、Wq 番号や H 番号が添えられることが多い。Wq 番号は、ヴォトケンヌ Alfred Wotquenne (1867-1939) が 1905 年に出したカタログでの整理番号、H 番号はヘルム E. Eugene Helm (1928-) が 1989 年に出したカタログでの整理番号である。ヘルムの番号付けで 1 番から 337 番までが鍵盤楽曲（真作）である。その約半数がソナタで、ソナタの半分以上は生前に出版された。初期のソナタ (H. 2) では、父バッハのインヴェンションの主題が引用されている。1742/3 年の『プロイセン・ソナタ集』（Wq. 48 / H. 24-29、プロイセンのフリードリヒ大王に献

71) ゴットフリート・ハインリヒ Gottfried Heinrich Bach (1724-1761) は、幼い頃に音楽の才能を示したが、長ずるにつれて精神病的傾向を示し、就職には至らなかった。他に 5 人の息子が成人し、音楽家となった。

呈) や 1744 年の『ヴェルテンベルク・ソナタ集』(Wq. 49 / H. 30-34, 36, ヴェルテンベルク公カール・オイゲン Karl Eugen, Herzog von Württemberg [1737-1797] に献呈) は、今日もよく演奏されている。ソナタとはいっても、ハイドン以降の古典派のソナタとは、形式的にも異なるものが多い。第 1 楽章の第 1 主題部と第 2 主題部の境が明瞭でなかったり、また、はっきりした第 2 主題が含まれていても曲尾の部分で再現されないことがある。1760 年の『クラヴィーアのための変奏反復つきの 6 つのソナタ集』(Wq. 50 / H. 136-139, 126, 140, プロイセン王女アマリエ Amalie von Preußen [1723-1787] に献呈) は、繰り返し部分での装飾や変奏のすべてを楽譜に記している。それまでは、記譜内容を適宜変更して演奏することは奏者にゆるされており、また求められてもいた。しかし、即興演奏ができることをすべてのクラヴィーア奏者に前提とはできなくなったことなどを背景として、このような書きかたがなされたのだろう。

《クラヴィーアのための自由な幻想曲 嬰へ短調》(Wq. 67 / H. 300, 1787 年作曲) は、C. P. E. バッハが鍵盤楽器独奏のために残した最後の作品である。オブリガートのヴァイオリン声部をのちに加え、「C. P. E. バッハの情感 C. P. E. Bachs Empfindungen」のことばを添えた。主題は 2 つある。ひとつはアダージョで奏される 16 分音符の動機で、《イエスの復活と昇天 Carl Wilhelm Rammlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu》(Wq. 240 / H. 777, 1774 ~ 80 年) からとられたようだ。もうひとつはラルゴの旋律で、『シュトゥルム歌曲集 Herrn Christoph Christian Sturms gestliche Gesänge...』(1781 年) に収められた歌曲《死を思う Andenken an den Tod》(Wq. 198 / H. 752/12, 1781 年) と似ている。ラルゴの部分には BACH の音型も聞かれる。70 才を超えた作曲者が、死と来世への思いを綴ったものなのかも知れない。アレグレット部分はトッカータ風で、多感様式で感情の高まりを伝える。エマヌエルはブライトコプフ宛の手紙に、出版された幻想曲は自分がどのような即興演奏をしていたか伝えるものだと書いている。

エマヌエルは、上述のように、クラヴィコードを好んだことでも知られる。指先のコントロールでヴィブラートのように音を揺らすクラヴィコードならで

はのベーブング *Bebung* や、鍵を左右に揺らして音程を変えるボルタート *Tragen der Töne* という奏法の記号（資料 47）は、1750 年代頃から記譜されていく。C. P. E. バッハの作品集の楽譜をみていると、強弱指示が次第に増えていることに気づく。これは、テラス型強弱法のチェンバロから、強弱を自在につけられるピアノへと鍵盤楽器の主流が推移していったことと、記譜を厳密にしたいという C. P. E. バッハの思いがあいまってのことだろう。

資料 47：ベーブングとボルタートの記号



バッハの末息子、ヨハン・クリスティアン *Johann Christian Bach* (1735-1782) は、15 才の時に父を亡くした。生前の父バッハは、この末息子をとっても可愛がり、遺産に 3 台のクラヴィーアを与えた。父の死後は、次兄のエマヌエルに引き取られた。兄たちとは異なり、大学に行くことはできなかったが、彼は父や兄たちも行かなかった広い世界に出ていった。イタリア留学に出発したのが 1754 年頃で、1760 年にはミラノの大聖堂オルガニストに就任し、トリノでオペラを上演して成功させた。1762 年には、ロンドンのキングス・シアターからオペラ作曲の依頼を受け、ミラノの職を 1 年休職してロンドンに向かった。その年のうちに、5 曲のオペラをロンドンで初演している。以後、ロンドンを本拠地としたことから、「ロンドンのバッハ」とも呼ばれる。

ロンドンでは、1763 年以降、ドイツ出身の王妃ゾフィー・シャルロッテ *Sophie Charlotte, Königin von England* (1744-1818) の音楽教師をつとめ、作品 1 の『チェンバロ協奏曲集』を王妃に献上している。その第 6 番のフィナーレは、イギリス国歌に基づく変奏曲である。1764 年には、ロンドンを訪れたモーツァルトを教え、デュエットで演奏したりしている。1765 年からは、カール・フリードリヒ・アーベル *Carl Friedrich Abel* (1723-1787) とともに、初期の公開演

奏会のシリーズを展開する。(はじめ3年間はコーネリウス夫人の企画するカーライル・ハウスでの予約演奏会。1768年からアーベルと2人で主催。)このコンサート・シリーズはバッハ=アーベル・コンサートと呼ばれた。アーベルの父は、ケーテン時代のJ. S. バッハ(父)の同僚だった。数十年を経てロンドンの地で、息子たちも共演したことになる。コンサートでは、2人の作曲した交響曲をはじめ、ロンドンで出版されたヨーロッパ各地の作品を紹介して、好評を博した。このコンサート・シリーズは、定期的にオーケストラ演奏会が行われていく素地を作ったといえる。晩年は、人々の趣味の変化のためか不遇で、家政婦に銀行口座の預金をだまし取られるなどということも経験し、多額の負債をかかえて死去した。

1766年に出版されたクリスティアン・バッハの『6つのソナタ集』(作品5)は、「チェンバロあるいはフォルテピアノのための」とタイトルページでピアノに言及した、イギリスで初期の鍵盤曲集である。明快な形式感覚に支えられ、優美でカンタービレな旋律をきかせるクリスティアン・バッハの作風の特徴は、「歌うアレグロ」と言われる。天性の旋律の才をもっていたようだ。また、第1、第2主題に対比をもたせ、イタリア的な趣味をとり入れている(ギャラント様式)。この作風は、モーツァルトにも影響を与えた。モーツァルトは、クリスティアン・バッハの作品5の第2～4番のソナタを、1770年代はじめに協奏曲(KV 107)に編曲した。また、書簡からは、モーツァルトがマンハイムでのレッスンにも、クリスティアン・バッハの作品を用いていたことが分かる。モーツァルトは、クリスティアン・バッハから多くを学んだと言えよう。

ヴェネツィアの音楽家、アルベルティ Domenico Alberti (ca. 1710 - ca. 1740) が多用して広まった左手の分散音型を「アルベルティ・バス」という(資料48)。左手パートを埋めるのに便利に使われることが多かったが(オクターヴのトレモロであるムルキー・バスも同様)、クリスティアン・バッハはこれを定型通り繰り返すのではなく、想像力豊かに、効果的に用いた。

資料 48 : アルベルティ《ソナタ ヘ長調》第 1 楽章より



10. ヘンデル

やや時代が遡るが、ヘンデルにふれよう。ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) は、J. S. バッハと同じ 1685 年に、ドイツのハレで生まれた⁷²⁾。ヘンデルは、1704 年からハンブルクの歌劇場で短期間働いた後、イタリアに赴いてオペラなどの勉強をした。1710 年にドイツに戻り、ハノーファーの宮廷楽長に就任するが、その年の秋にイギリスに渡る。以後、ロンドンを本拠地とし、1727 年にはイギリスに帰化した。ロンドンは、当時、音楽の一大消費地であり、大陸からすぐれた音楽家をたくさん招いていた。ヘンデルには、オペラやオラトリオをはじめとする声楽作品、《水上の音楽》をはじめとする管弦楽作品も多いが、ヘンデル自身が鍵盤楽器演奏の名手であり、王女らのレッスンに用いるためにも、鍵盤楽器のための作品を作曲した。ヘンデルのチェンバロ曲は、1720 年以前に作曲されたものが多い。1720 年に出版された『クラヴサン組曲集 第 1 集』には、8 つの組曲が含まれる (HWV 426 ~ 433)。ほぼ同じ数の舞曲を並べたバッハの組曲集と比較すると、ヘンデルの組曲では楽章数が様々で、舞曲楽章をもたない組曲があったり (第 2 番 HWV 427)、フーガや変奏曲も含まれるなど、楽章構成が多様性に富んでいる。ホ長調の第 5 番 (HWV 430) には、「調子のよい鍛冶屋」の呼称で親しまれる〈アリアと変奏〉が含まれる。ト短調の第 7 番 (HWV 432) の最後に置かれた〈パッサカリア〉

72) 鍵盤音楽の作曲家として重要な D. スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757) も、バッハやヘンデルと同年の生まれである。

は高雅な情感をたたえた名曲として名高い。なお、1732年頃に『クラヴサン組曲集 第2集』が出されるが、これはヘンデルに無断で出されたものと考えられており、初版譜には誤りも多い。

音楽史でも言及されることが多いのは、ヘンデルのオルガン協奏曲である。ヘンデルのオルガン協奏曲は23曲が今日に伝えられ、バッハのチェンバロ協奏曲と並び、独奏鍵盤楽器のための初期の協奏曲作品とされる。演奏されたのは、劇場での舞台作品（オラトリオ）の幕間である。ヘンデルが独奏者をつとめ、妙技を披露するオルガン協奏曲の演奏は、人気が高かったという。ヘンデルは即興の名人であったので、「自由に Organo ad libitum」と記されている楽章は、ヘンデルが楽章まるごと即興演奏を行ったものと考えられる。ヘンデルのオルガン協奏曲には、リコーダー・ソナタや合奏協奏曲等からの編曲もある。オルガン協奏曲とはいっても、ほとんどの曲は手鍵盤のみで演奏可能で、足鍵盤が必要なのは変ロ長調の作品7-1（HWV 306）第1楽章のみである。これは、当時のイギリスのオルガンに足鍵盤をもたないものが多かったこと、ヘンデルが演奏に用いたオルガンに手鍵盤しかなかったことと関連している。なお、《オルガン協奏曲 へ長調》（HWV 305b）は、鍵盤楽器パート譜だけのかたちでも出版された（オーケストラつきの稿 HWV 305a もある）。

11. ピアノという楽器

ピアノは、1700年頃に初めてつくられた鍵盤楽器である。オルガン、チェンバロ、クラヴィコードに比べると後発の鍵盤楽器と言える。ピアノは、ハンマーで弦を打って音を出す。この構造に関しては、1440年、クラヴィコードやチェンバロの構造も記したアンリ・アルノー・デ・ヅヴォレ（Henri Arnaut de Zwolle / Heinrich Arnold）が「打つ」という言葉を使って鍵盤楽器について述べていることが知られる⁷³⁾。1673年には、ハンマーのついた打弦機構の図面

73) 郡司、1981年、38頁。

が書かれている。また、オルガンやチェンバロは、用いるストップ数を変えることで主に音量の変化をつけるため、「テラス型強弱法」といわれる段階的な強弱のつけかたになる。ピアノを指す初期の呼称「ピアノ（弱音）もフォルテ（強音）も出せるチェンバロ *Gravecembalo col piano e forte*」（1700 年以降）は、タッチを変えることで自在に音量を変化させられるというこの楽器の特徴を伝えるものである。それに先立ち、1598 年には、“*Pian e forte*” という名称が資料に見られる。強弱のつけられる打弦楽器という意味では、ハンマーダルシマー（資料 49）もピアノの成立に影響を与えたと考えられる⁷⁴⁾。

資料 49：ハンマーダルシマー



1700 年頃、イタリアのメディチ家に仕えていたクリストフォリ Bartolomeo Cristofori (1655-1731) が、弦をはじくのではなく、ハンマーでたたく鍵盤楽器を製作した。チェンバロより太い弦を用い、堅牢な木製ケースをもっていたが、クリストフォリのピアノの音量は、チェンバロより小さかったという。しかし、音量が連続的に変えられるのが、この楽器の画期的な点だった。クリストフォリの発明した楽器については、1711 年に『イタリア文学愛好家雑誌 *Giornale del Letterati d'Italia*』で紹介された。クリストフォリは、1709 年からの 15 年間に、少なくとも 20 台のピアノを製作したとされる。現存する楽器は 3 台あり、すべて 1720 年代の製作である。知られている限り最初のピアノのための出版作品は、1732 年のジュステイーニ Lodovico Giustini (1685-1743) による『12 のソナタ集 *12 Sonate da cimballo di piano e forte*』で、強弱記号も含む。

74) ダルシマーの名奏者とされたパンタレオン Pantaleon Hebenstreit (1667-1750) は、ルイ 14 世にも称賛され、一世を風靡した。

ピアノの初期の呼称は、グラーヴェチェンバロ・コル・ピアノ・エ・フォルテ、フォルテピアノ等、さまざまである。ハンマーを弦に打ちつけて音を出す仕組みから、ハンマークラヴィーアとも呼ばれる。歴史的なピアノ（初期のピアノ）を現代のピアノと区別して、フォルテピアノと呼ぶこともある。初期の楽器には金属枠がなく、本体に底板があって箱のかたちになっていた。交差弦もなく、鍵は浅くて軽い。1780～1800年頃のウィーンのフォルテピアノの鍵を押し下げる深さは4～6ミリ（現代のスタンウェイは10.5～11ミリ）、小さな音を出すために必要な重さは23～50グラム（スタンウェイは90～102グラム）であった⁷⁵⁾。ハンマーはフェルトではなく、木に革を張った小さいものだった。ペダルが膝レバーやハンドレバーになっている楽器もあった。

ピアノは、次の世代、ドイツ語圏で多く製作された。ジルバーマン（オルガン製作者でもあった）は、クリストフォリの打弦機構を研究して、1717年からピアノの製作を開始し、フリードリヒ大王に楽器を納めた。ジルバーマンは、1756～63年の七年戦争の戦火で工場を失い、弟子たちは1760年にイギリスに渡った。以降、イギリスでのピアノ製作が活性化したと言われる。

速い同音反復がしにくいなど機構上の問題点を抱えながらも⁷⁶⁾、対比に富む生き生きとした表現が好まれ、ピアノは次第にチェンバロにとってかわっていく。18世紀終わり頃の出版譜には、ピアノのため、と記されたものが急増するので、この頃、メインの鍵盤楽器がピアノになっていったと考えられる。

1800年前後のピアノには、おおきく2つの発音方式があった。ウィーン（ドイツ）のはねあげ方式と、イギリスの突き上げ方式である。ウィーン方式はタッチが軽く、弱音のニュアンスが出しやすかったのに対し、イギリス方式は力強く華麗な音を求めており、現在のピアノにつながる。19世紀のうちに、広い会場でピアノの演奏会が行われるようになると、ピアノに大きな音量が求められていく。弦を太く長くし、張力を高め、それに耐えうる堅固な枠組み

75) 渡邊、2000年、668頁。

76) 1821年、エラル社 Erard の同音反復装置によって改善された。

(のちに金属フレーム)を作り、ハンマー等の部品の構造を頑丈にしていく。19世紀半ばには、当時の工業技術の粋を集めた堅牢なものになった。リストフォリのピアノは49～54鍵だったが、音域も拡大されていき、リスト Franz Liszt (1811-1886)の晩年には現在のピアノ(88鍵)と同じ音域の楽器も用いられた。

このように、ピアノは、現在のピアノに至るまでに大きな変貌を遂げてきたことが分かる。現代において演奏する場合にも、作曲家が前提とした楽器の特性を知る意味で、古いピアノの演奏経験をもつことは重要であろう。歴史的な楽器から学ぶことも多いのは、多くの演奏家が述べている通りである。

12. ウィーン古典派

オーストリアには、イタリアやドイツなど近隣諸国の音楽が流れ込み、ハプスブルク家の政策や音楽好きの皇帝たちの存在などともあいまって、ウィーンは音楽の都になっていった。ウィーン古典派の音楽は、「古典」と呼ばれるだけあって、明快で、均整のとれた自然な美しさを志向している。

ウィーン古典派で確立された形式に、ソナタ形式がある。ソナタ形式は、大規模な楽曲の構造を支え、19世紀にも用いられ続けた重要な形式であるので、その原理をここで簡単に見ておこう。典型的なソナタ形式で書かれた楽章は、提示部－展開部－再現部の3部分からなる。しめくりにコーダを伴うことが多く、はじめに序奏をもつものもある。提示部では、一般に調と性格の異なる複数の主題が提示される。第1主題は主調で提示され、推移部で第2主題の調に転調する。典型的な例としては、主調が長調なら第2主題は属調(5度上の調)、主調が短調なら第2主題は平行長調(短3度上の調)である。第2主題は第1主題とは性格も異なることが多く、男性的な第1主題、女性的な第2主題などと言われることもある。調と性格の異なる複数の主題を提示することで、音楽に緊張と対立関係が生じる。展開部では、提示部で出された主題やその他の動機素材を労作する。旋律を細かい単位に分けたり、かたちを変化させ

たりして展開していく。遠隔調へも転調することがある。再現部は、提示部を原則として反復する。しかし、その際、第2主題も主調で出されるため、提示部における対立がある種の統合へと導かれ、劇的な展開が曲尾に向かって収束していく。ソナタ形式は、独奏ソナタ、二重奏ソナタ、交響曲、室内楽曲、協奏曲などの第1楽章で用いられることが多かった。

13. ハイドン

ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) は、鍵盤楽器のヴァルトゥオーソではなかったが、作曲時には鍵盤楽器を用いたし、晩年には、自らの作曲した《皇帝賛歌》(Hob. XXVIa: 43、旋律は現在のドイツ国歌に用いられている)を自室のピアノで弾くのを好んだことが伝えられる。

ハイドンは、J. S. バッハの次男であるエマーヌエル・バッハの作品を生涯にわたって研究したという。特に、変声後に聖歌隊を離れてしばらくして入手したエマーヌエル・バッハの6つのソナタ集について、「それから私は、これらの曲をすっかり弾いてしまうまでは、自分のクラヴィアから立ち去ることができなかった。そして私をよく知っている人は、私がエマーヌエル・バッハに非常に多くのおかげをうけていること、私が彼を理解し熱心に勉強したことをわかってくれるにちがいない」⁷⁷⁾と述べたほどだ。ハイドンは、後年、第2回ロンドン旅行の帰り(1795年)にエマーヌエル・バッハに会うためハンブルクに赴いたが、亡くなった後だった。

ハイドンは、50曲以上のクラヴィーア・ソナタを作曲した。これらは、1750年代から1794/5年までの長い時期にわたって作曲されており、そのなかにモーツァルトの生涯がすっぽり入ってしまうほどである。初期ソナタはパルティータ、パルティア、あるいはディヴェルティメントと題されており、演奏される楽器としてはチェンバロを想定している。ソナタというタイトルが使わ

77) 大宮、1981年、36頁。

れるようになるのは、1770年代に入ってからのことだ⁷⁸⁾。1770年頃までのクラヴィーア・ソナタは、ハイドンの仕えていたエステルハーゼ侯爵家での演奏用に作られたのだろう。1774年に侯爵に捧げられた6曲のソナタ(Hob. XVI: 21-26)が出版されてからは、ハイドンの鍵盤楽曲の楽譜が相次いで出版され、ハイドンの名声を高めることになった。エステルハーゼ侯爵家にピアノが入るのは、1780年以降のことである。1780年代後半頃からは、鍵盤楽器の主流がピアノになったので、ハイドンの楽譜にペダル記号も見られる。

ハイドンは、ソナタ形式を確立した人物として、音楽史では言及される。例として、演奏されることの多い《ソナタ第37番 二長調》(Hob. XVI: 37)第1楽章の形式を見てみよう。全103小節(反復含まず)のこの楽章は、第40小節の反復記号でおおきく2つに分けられている。第1～40小節が提示部である。第1～4小節で二長調の第1主題が提示され、属調のイ長調に転じて、第17小節からが第2主題だ。第30小節あたりから聴き手に意外さを感じさせる和声などを聞かせたあと、第35小節からがコデッタとなる。第41小節からの展開部は、イ長調で始まる。第41小節の左手には提示部第1小節の右手のモチーフが、第42小節右手には提示部第23小節からのモチーフが見られる。このように提示部の素材を用い、転調を重ねて、第61小節からの再現部につながる。再現部では第61小節から第1主題が、第80小節から第2主題が再現される。提示部でイ長調だった第2主題は、再現部では二長調に変えられている。大規模なコーダはないが、第100小節などは提示部のコデッタ(37小節)から変化させられており、終結感を出すのに貢献している。第2主題の調を変えることで、2つの主題が対立関係から調和へと向かい、楽章を結びに導いている⁷⁹⁾。

《クラヴィーア協奏曲 二長調》(Hob. XVII: 11)は1784年に出版された。ほ

78) 1771年に書かれたHob. XVI: 20のスケッチから、ソナタというタイトルが書かれるようになったが、これより後にもディヴェルティメントと名づけられた作品もある。

79) ただし、ハイドンのクラヴィーア・ソナタには、このような典型的なソナタ形式では書かれていないものもある。

かのクラヴィーア協奏曲は 1750 ～ 60 年代に作曲されており、この作品だけ成立時期が離れている。第 3 楽章は「ハンガリー風ロンド」と題されている。ハイドンは、ながらくハンガリー貴族のエステルハージ侯爵家に仕えたので、ハンガリーの音楽要素には親しんでいたのだろう。ハンガリーの舞曲を優雅に仕立てている。ひとつのロンド主題に、3 つのクープレ（副次主題）がはさまれる構造をとり、長調と短調の対比が効果的になされている。

14. モーツァルト

モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) は、神童だった。現在に伝わる最初期の作品は、5 才の時に作曲したクラヴィーア曲である。最初 2 曲には日付がないが、第 3 曲《アレグロ へ長調》(K⁶ 1c) は 1761 年 12 月 11 日の日付をもつ。ヴァイオリン奏者であり、音楽理論書『ヴァイオリン奏法 Versuch einer gründlichen Violinschule』(1756 年) の著者でもあった父レオポルト Leopold Mozart (1719-1787) の手伝いがあったにしても、幼い頃から優れた才能を発揮していたことがうかがえる。初期のメヌエット等は、現在も子どものためのピアノ教本などにとりあげられ、弾かれ続けている。3 才の時から 3 度の和音を好んで弾いたというモーツァルトの初期作品では、3 度、6 度平行の音程が頻繁に用いられていて、親しげな印象になっている。

モーツァルトは、幼い頃から各地を演奏旅行した。6 才の時にハプスブルク家のマリア・テレジア Maria Theresia von Österreich (1717-1780) の御前で演奏したことは、よく知られている。旅先で、各地の最新の音楽にあふれたり、先輩音楽家に教えを受けたりしたことは言うまでもない。たとえば、イタリアではマルティーニ神父 Giovanni Battista Martini (1706-1784)、イギリスでは「ロンドンのバッハ」と呼ばれたクリスティアン・バッハに教えを受け、マンハイムでは当時脚光を浴びていたマンハイム楽派の様式を掌中におさめた。もちろんハイドンとも親交があり、1790 年 12 月、ロンドンに旅立つハイドンを寂しく見送ったという。そして、ハイドンが 1792 年にロンドンから戻る前に、モーツァ

ルトは世を去ったのだった。

子どもの頃のモーツァルトが主に演奏した楽器は、チェンバロだった。1763年の肖像（資料 50）では、ヴァイオリンを弾く父、歌う姉ナンネル Maria Anna Mozart (1751-1829) とともに、チェンバロを弾くアマデウス・モーツァルトが描かれている。モーツァルトがピアノを演奏するようになったのは、1770年代半ばだったようだ。1780年にはザルツブルクのモーツァルト家でピアノを購入し、姉とピアノを連弾している肖像画が描かれている（資料 51）。中央に描かれた楕円形の肖像画の人物は、モーツァルトに付き添って行った先のパリで亡くなった母親である。また、モーツァルトはクラヴィコードも弾いた。軽く音量の小さいこの楽器を、演奏旅行に持参したり、ウィーン時代も作曲時に用いたりした。

資料 50 : 1763 年頃のモーツァルト一家



資料 51 : 1780 年頃のモーツァルト一家



モーツァルトはクラヴィアの名手だった。とりわけ即興演奏に秀でていたようだ。ウィーンに出てからは、クラヴィアの教師としての活動も大きな収入源だった。みずからが弾くため、あるいは弟子のレッスンに用いるためなど

に、多くのクラヴィーア作品を残している。

モーツァルトのクラヴィーア曲のうち、ソナタはこんにち演奏される機会が多い。しかし、モーツァルトの頃には、現代のピアノ・リサイタルのような演奏会は一般に行われていなかったこともあり、モーツァルト自身がコンサートでクラヴィーア・ソナタを華々しく弾くという機会はほとんどなかったと考えられる。むしろ協奏曲がコンサートで自作自演するために書かれたようだ。

初期のソナタは、ハイドンを手本としていたり、クリスティアン・バッハから学んだと考えられるカンタービレな旋律法を用いていたりする。1777年9月からの旅行中にマンハイムで書かれた《ソナタ第7番 ハ長調》(K. 309)には、強弱法や音型などにマンハイム楽派の音楽の影響が見られる。そのように、多くを吸収しながら、みずからの音楽を豊かにしていったと言える。

モーツァルトのクラヴィーアのための変奏曲は、16曲ほどが今日に伝わる。《「ああお母さん、あなたに申しませう Ah, vous dirai-je, maman」による変奏曲(きらきら星変奏曲)》(K. 265)は、そのなかで最も親しまれている作品だ。もともとなったのは、1761年に出版された曲集に収録されている作曲者不詳のフランス語の歌で、モーツァルトはこれを1778年のパリ滞在中に耳にしたと思われる。しかし、この変奏曲自体は、ウィーンに移ってから、1781/2年頃に作曲されたと考えられている。主題のあとに12の変奏が続き、第1変奏では右手に、第2変奏では左手に16分音符が出てきたり、第3変奏では右手で、第4変奏では左手で三連符を演奏するなど、2つずつの変奏がペアにされていることが多い。このような手法は、当時のパリの変奏曲で好まれていたという。

ジャンルとしてのピアノ協奏曲は、モーツァルトによって確立されたと言ってもよいだろう。それまでのクラヴィーア協奏曲に比べソリストの存在感が増し、オーケストラと対等にわたりあい、ドラマティックに音楽は進んでいく。モーツァルトの初めてのオリジナルなクラヴィーア協奏曲は、17才の時に書かれたニ長調の第5番(K. 175)である。それ以前には、1763/4年にパリに滞在したときに知ったと思われる音楽家たち(ラウパッハ Hermann Friedrich Raupach [1728-1778]、ショーベルト Johann Schobert [ca. 1740-1767]、エッカルト Johann

Gottfried Eckard [1735-1809]、ホーナウアー Leontzi Honauer [ca. 1730 - ca. 1790]) やクリスティアン・バッハのクラヴィーア・ソナタを編曲することで、協奏曲を作り上げていた。ウィーン時代には、公開演奏会でクラヴィーア協奏曲をとりあげる機会が多く、1782～1786年頃には集中的に作曲した⁸⁰⁾。演奏会に向けてのリハーサルがない場合もあり、せいぜい1回通しただけで本番での演奏となったという。

協奏曲では、独奏ソナタのソナタ形式とは異なる、変型されたソナタ形式が用いられることが多い。そういった「協奏曲ソナタ形式」も、提示部、展開部、再現部からなるのは、通常のソナタ形式と同様である。通常のソナタ形式の提示部では、主調で第1主題、別の調で第2主題が提示される。だが、協奏曲ソナタ形式の提示部では、はじめにオーケストラが第1主題・第2主題を提示するが、その際、第2主題も主調のままである。続いて、独奏者が加わって再度2つの主題が提示されるが(二重提示)、今度は第2主題が主調以外の調で提示されて、第1主題と対比をなす。また、再現部の後、コーダの前に、オーケストラなしのカデンツァがはさまれる。ここで独奏者は、この楽章の主題に基づく即興演奏を行い、自らのすぐれた技量を示すことができる。1786年に完成された《クラヴィーア協奏曲第23番 イ長調》(K. 488)などでは、モーツァルト自身がカデンツァを書いており、のちにはカデンツァも即興ではなく作曲されて楽章中に組み込まれることが多くなった。

15. ベートーヴェン

(1) ベートーヴェンの生涯とクラヴィーア作品

ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) は、父も祖父もボン宮廷に仕える音楽家の家庭に生まれた。ベートーヴェンの父は、神童モーツァルトの活躍ぶりに刺激されたのか、息子も神童に仕立て上げようと、4才頃から息子

80) なかには、弟子からの依頼で書かれたクラヴィーア協奏曲もある。

に特訓を行う。酔って帰って夜中に練習させるなどの横暴もあり、幼いベートーヴェンは父への信頼を失っていったようだ。1781年から、ボンの宮廷オルガニストだったネーフェ Christian Gottlob Neefe (1748-1798) に、鍵盤楽器の演奏、通奏低音や作曲を学び始める。ネーフェは、ベートーヴェンにバッハの『平均律クラヴィーア曲集』やエマヌエル・バッハの作品を教えた。1782年には、ベートーヴェンの作品が初めて出版された(《ドレスラーの行進曲による9つの変奏曲》WoO 63)。また、ネーフェの旅行中、代理オルガニストをつとめるなどして、音楽家としての経験を積み始める。1784年には、ボン宮廷楽団の第2オルガン奏者となり、年俸をもらうようになった。

1787年のウィーン滞在は、モーツァルトに接するなどの機会となったものの、母危篤の報により短期間で中断せざるを得なかった。その後、1792年にふたたびウィーンに赴くと、ベートーヴェンは生涯、ボンに戻ることはなかった。ウィーンでは、ハイドンのレッスンを受けたりしながら、次第に貴族のサークルでの演奏機会を増やしていく。クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) はベートーヴェンのクラヴィーア演奏について、「十分に訓練されておらず、荒々しい」との評を残しているが、型にはまらずお行儀がよくないところもウィーンの人々の目には新鮮に映ったのかもしれない。エネルギーにクラヴィーアを演奏し、即興演奏が見事だったという。特に、多くのクラヴィーア奏者が与えられた主題のかたちをかえて変奏するだけだったのに対し、ベートーヴェンは、即興でも主題を展開させて曲を作り上げたようだ。

ベートーヴェンは貴族から年金をもらい、貴族の子弟にレッスンすることでも収入を得ていた。しかし、彼は貴族の言いなりにはならなかった。パトロンである貴族にピアノ演奏を頼まれても弾かず、強く要請されると荷物をまとめて立ち去ったこともある。リヒノフスキー侯爵 Karl Lichnowsky (1761-1814) に、「侯爵！ あなたがあなたであるのは偶然と生まれにより、私が私であるのは、私によるのです。侯爵はたくさんあり、なお千もできるでしょう。ベートーヴェンは1回しかありません」⁸¹⁾と書いたのは、みずからの才能への自信をあらわしている。

ハイドンはほぼ全生涯にわたり、領主に仕えるおしきせの身分だった。モーツァルトはウィーンに出て自立した音楽家を目指したが、少し時期が早かったようだ。ベートーヴェンは、貴族階級のパトロンからの援助と、台頭してきていた市民階級も対象とした楽譜販売などを組み合わせて、ウィーン時代は特定の人に仕えることなく、天才として敬意を払われて過ごすことができた。ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの3人の音楽家をみると、社会の変化、そのなかで生きる音楽家のありかたの変遷を垣間見ることができる。

しかし、ベートーヴェンの順調な時期は長くは続かなかった。1795年から耳の病気を患って聴力が衰え、1808年頃からは難聴と言わざるを得ない状態となり、1819年頃には聴力を失った。音楽家として耳が聞こえないことを思いつめたベートーヴェンが、1802年にウィーン郊外（現在は市内19区）ハイリゲンシュタットで書いた弟宛の遺書（『ハイリゲンシュタットの遺書』）を読むと、演奏家ではなく作曲家として生きていこうとする決意が読み取れる。演奏と作曲の両方を行う音楽家が当たり前だった当時、作曲一本でやっていくために、ベートーヴェンは誰にも真似のできない作品を生み出そうとしていく。そのため、作品に楽曲構成上のさまざまな実験を盛り込み、推敲を重ね、完成度を高めていった。したがって、ベートーヴェンの作品総数はそれほど多くない。また、それまでバラバラの紙に下書きなどをしていたが（1801年の作品26までのクラヴィーア・ソナタの自筆譜は残っていない）、綴じられたスケッチブックを使うようになり、出版社に送る前にプロの写譜屋に自筆譜の写しを作らせるなどするようになったことも、自分の作品に対する高い意識のあらわれだろう。

そういった観点でベートーヴェンのクラヴィーア・ソナタを見ていくと、発見することが実に多い。初期のソナタでは、ソナタ形式の用い方に工夫がなされていく。中期はソナタ形式を敢えて第1楽章に使わなかったり（《月光》など）、楽章どうしの関連づけに注意が向けられたり、レチタティーヴォ部分を

81) アントニチェク／前田、1998年、21頁。

はさみこむ（《テンペスト》など）といった試みが行われた。後期のソナタでは、対位法を積極的に用いたり、挿入句をもつ構造をとるなどして、大規模な作品が生み出されていった。

（2）ベートーヴェンと鍵盤楽器

ベートーヴェンが活動した時期は、ピアノという楽器が大きな発展を遂げた時期であった。ベートーヴェンは、小さい頃はチェンバロ、クラヴィコード、オルガンなどを演奏していたが、ウィーンに出てからしばらくは、ウィーン・タイプのフォルテピアノを主に演奏した。上述のように、当時のピアノには、発音機構から大きく分けてウィーン（またはドイツ）式とイギリス式があった。ウィーンのフォルテピアノは、音量は大きくないが、タッチが軽く、特に弱音のニュアンスが出しやすい。一方のイギリス式は、華麗な強音が特徴である。ベートーヴェンに、1803年、フランスのエラル社 Erard からピアノが贈られた。イギリス式でタッチが重いこのピアノを、ベートーヴェンはあまり気に入らなかったが、パリからはるばる運ばれてきたことに感激し、ウィーンのピアノ製作家に改造させるなどして使った。エラルのピアノを使って、《ヴァルトシュタイン》（作品 53）、《熱情》（作品 57）、《ピアノ協奏曲第 4 番》（作品 58）などが作曲されるが、楽器との格闘に疲れたのか、1810年1月から1814年8月まで完成したソナタはない。ベートーヴェンは、やがて、ウィーンのピアノにたちかえていった（シュトライヒャー Streicher 作、音域：下 1 点へ音～4 点へ音＝ F_1 - f^4 ）。1818年、イギリスからブロードウッド Broadwood のピアノが贈られる。音域は下 1 点は音～4 点ハ音（ C_1 - c^4 ）で、シュトライヒャーに比べ、低音域が拡大されているが、高音鍵は少ない。《ハンマークラヴィーア・ソナタ》（作品 106）は、第 3 楽章の作曲途中でブロードウッドのピアノを入手したため、楽章によって音域が異なる⁸²⁾。1825年からは、グラーフ

82) 《ハンマークラヴィーア》の第 3 楽章からブロードウッドのピアノを想定しているとする説と、第 4 楽章からだとする説がある。第 3 楽章では、最高音はブロードウッドでは出せないが、最低音はシュトライヒャーでは出せない。

Conrad Graf (1782-1851) が耳の聞こえないベートーヴェンのために特別に作ったピアノを用いた。音域は下1点は音～4点へ音 (C₁-f⁴)、1つの鍵に対して4本の弦が張られ、大きな音が出たというが、それでも聴力を失ったベートーヴェンにはほとんど聞こえなかっただろう。

ピアノの発展は、もっと音量を大きく、音域を広くという方向に進んでいく。このことには、コンサートのありかたの変化が関わっている。モーツァルトの頃は、演奏会場はせいぜい百数十名規模のものであった。やがて市民階級が音楽に関心をもつようになると、コンサート会場の規模が大きくなる。ブラームスは2000人の聴衆を前に演奏したこともあるという。楽器に大きな音量が求められたのも頷ける。一方の音域については、ベートーヴェン自身、作曲時に自らの欲する音がピアノの鍵盤にないために、やむを得ず割愛したことが分かる例がある(資料52)。ある箇所でオクターヴで現れた音型が別の箇所では単音になっているのが39例あり、そのうち、明らかに楽器の制約によるものは17例である⁸³⁾。

資料52：ベートーヴェン《ソナタ第3番》(作品2-3) 第2楽章より、低音域の不足部分
(第26小節左手の下1点ほ音)



次に、ペダルについて見てみよう。ベートーヴェンのソナタでは、1800～1801年の《ソナタ第12番「葬送」》(作品26)に、はじめて“*senza sordini*”や“*con sordini*”のペダル指示が見られる。“*senza sordini*”は現在では一般に「弱音器なしに」と訳されるが、この場合、ダンパーをはずす(音の自然な減衰にまかせる)という意味になる。フォルテピアノのペダルは、もとはハンド・スト

83) リュッカー／藤本、1998年、114～115頁。

ップだったのが膝で操作するようになり、現在のように足で操作するペダルに変化していった。ベートーヴェンの頃のペダルの用法は、のちのダンパー・ペダルの用法とは異なる。言ってみれば、しばらくの間ダンパーをはずし続けることで、違う音色を聞かせる装置のようなものである。ずっとダンパーをはずしていれば、当然不協和な音も混ざってくるが、ベートーヴェンは意図的に不協和な音を響かせ、独特な効果をねらっていたようだ。《月光》(作品 27-2) の第 1 楽章冒頭には、「ずっとピアノシモでダンパーをはずして *Semper pianissimo, Senza Sordino*」という指示がある(資料 53)。

資料 53 : ベートーヴェン《ソナタ第 14 番「月光」》(作品 27-2) 第 1 楽章冒頭

The image shows the beginning of the first movement of Beethoven's Sonata No. 14 'Moonlight'. The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature is one flat (B-flat major for the right hand, D-flat minor for the left hand). The time signature is common time (C). The tempo and dynamics are marked 'Adagio' and 'Sostenuto'. The performance instructions are 'Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e Senza Sordino' and 'Semper pianissimo Senza Sordino'. The music begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, creating a hazy, atmospheric effect.

1802年に作曲された作品 31 の出版譜には、初めて“Ped.”記号によるペダル指示が見られる(出版社による改変の可能性もある)。《テンバスト》(作品 31-2) の第 1 楽章再現部前のラルゴ部分には、6 小節以上にわたるペダル指示が 2 回なされている。これらは、楽曲に独特の雰囲気を与えるためのペダル使用法だと言えよう。なお、現代の私たちが馴染んでいるようなかたちでペダルが本格的に使用され始めたのは、《ヴァルトシュタイン》(作品 53)あたりからで、第 3 楽章に急に多くのペダル指示が記されている。このソナタは、1803年に贈られたエラルのピアノで作曲された。エラルの楽器は、足で踏むペダルを備えたピアノであった。楽器の特徴を活かして作曲がなされていると言えよう。

(3) ソナタ

バッハの『平均律クラヴィーア曲集』が『旧約聖書』なら、ベートーヴェンのクラヴィーア・ソナタは『新約聖書』にたとえられる。それほど音楽史にと

って重要な作品群なのである。ベートーヴェンが成人してから書いた 32 のソナタは、3つの創作期に分けられる。分けかたは研究者によって異なるが、おおむね下記のような区分が一般的である。

初期＝作品 2 ～ 22 (第 1 ～ 11 番。1795 ～ 1800 年)

中期＝作品 26 ～ 90 (第 12 ～ 27 番。1801 ～ 1814 年)

後期＝作品 101 ～ 111 (第 28 ～ 32 番。1816 ～ 1822 年)

初期のピアノ・ソナタでは、ソナタ形式を充実させていく試みがなされている。ソナタ形式では、一般に、主調で提示される第 1 主題と、それとは調や性格の異なる第 2 主題が対置される。《ソナタ第 1 番 ヘ短調》(作品 2-1) では、ヘ短調の第 1 主題と変イ短調の第 2 主題が用いられ、第 1 主題はスタッカートで上行するのに対し、第 2 主題はレガートで下行する。だが、両主題はリズムの輪郭が一致する(資料 54)。たしかに性格や調は異なる両主題だが、作曲家がその関係づけに留意していることがうかがえる。共通点をもつ動機に差異を与えて用いることで、楽章全体の統一を図っているとも言えよう。また、第 1 主題部では、はじめの音型が高さを変えて 2 度演奏された後、さらに分割されてたたみかけるように演奏されるなど、素材の扱いが発展的でダイナミックである。

資料 54：ベートーヴェン《ソナタ第 1 番》(作品 2-1) 第 1 主題と第 2 主題

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the first theme, in F minor (one flat), marked 'p' (piano). It features a short, staccato melodic line starting on G4, moving up stepwise to Bb4, with a triplet of eighth notes (A4, Bb4, C5) at the end. The bottom staff is the second theme, in E-flat minor (two flats), marked 'p' (piano) and 'sf' (sforzando). It features a longer, legato melodic line starting on G4, moving down stepwise to Bb3, with a triplet of eighth notes (A4, Bb4, C5) at the end. Both themes share a similar rhythmic contour of quarter notes followed by a triplet of eighth notes.

また、再現部に新たな意味を与える試みもなされている。ソナタ形式では、提示部が原則として再現部でほぼ繰り返される。その際、提示部で主調以外の調で提示された第2主題も主調で提示され、提示部とは流れが変わって収束へと向かうのだが、それでもやはり再現されればどこか戻る感じを受ける。ベートーヴェンは、再現部を発展させ、終わりに向かって比重をかけていく。第1主題から第2主題に進む推移部をふくらませたり、コーダを拡大したりしている。たとえば、《ソナタ第6番 へ長調》(作品10-2)第1楽章では、提示部が66小節だったのが、再現部は84小節になっている⁸⁴⁾。ベートーヴェンは、天性のメロディーメーカーというより、素材を展開する才能に富んでいた。美しい旋律も、他との関係のなかでその個性を発揮していたと言えよう。

中期ソナタは、ベートーヴェンの作品中でも演奏される機会の多い、充実した作品群である。中期に分類される第12～27番のうち、はじめ3曲では、冒頭楽章にソナタ形式を用いていない。たとえば、《ソナタ第12番 変イ長調》(作品26)は、冒頭楽章が変奏曲になっており、緩徐楽章の代わりに「ある英雄の死に寄せる葬送行進曲」が置かれる。そして、それまで、第1楽章に力点をもつ竜頭蛇尾型のソナタが多かったのに対し、終楽章に向かって高揚していく性格のソナタが書かれるようになった。すこし後の《交響曲第5番「運命」》(作品67、1808年初演)でも知られるような、クライマックスとしてのフィナーレを試みるようになったとも言えよう。

《ソナタ第14番 嬰ハ短調》(作品27-2、1801年)は、「月光」の名前で親しまれるソナタだが、この通称はベートーヴェン自身に由来するものではない。ロマン派の詩人・音楽評論家のレルシュタープ Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab (1799-1860)が、「月光をうけてルツェルンの湖の波にゆれる小舟のよう」と評したところからこう呼ばれるようになった。ベートーヴェン自身が与えた名は「幻想曲(ファンタジア)風ソナタ Sonata quasi una Fantasia」である。ドイツ語でファンタジアの動詞形であるファンタズィーレン *fantasieren* は「即興する」

84) 再現部のはじめはへ長調ではなく、ニ長調である。

という意味でもある。この作品は、ジュリエッタ・グイッチャルディ伯爵令嬢 *Giulietta Guicciardi* (1784-1856) に献呈された。ベートーヴェンは、この頃までのソナタでは、当時のウィーンのフォルテピアノの特性に合わせて、弱音のニュアンスを重視した。とはいえ、楽章全体がピアノシモ、ずっとダンパーをはずしたままという指示をするのは、非常に大きな冒険だったと言えよう。また、このソナタでは、楽章どうしの関係も意識されている。第1、2楽章に音の輪郭が共通する部分があったり、第1、3楽章は分散音型を用いていること、第1、2楽章は嬰ハ短調と変ニ長調という異名同音関係にあることなどである。このソナタでは、第1楽章にソナタ形式を用いなかったが⁸⁵⁾、第3楽章は発展的ソナタ形式をとる。

1802年に書かれた《ソナタ第16番 ト長調》(作品31-1)からは、ハイリゲンシュタットの遺書以降の時期にあたり、音楽がいつそう劇的に構成される。テンポ変化が持ち込まれたり、第1主題提示直後から発展・転調がなされたりする。

《ソナタ第17番 ニ短調》(作品31-2)の「テンペスト」の呼称も、ベートーヴェン自身に由来するものではない。弟子のシントラー *Anton Felix Schindler* (1795-1864)がこのソナタを理解するヒントをベートーヴェンに求めたところ、シェイクスピア *William Shakespeare* (1564-1616)の戯曲『テンペスト』を読むように言ったという逸話からこう呼ばれるが、事実かどうかは分からない。とはいえ、楽曲冒頭の第1主題からして、テンポの異なる3つの部分からなり、劇的性格をもつ。①属和音の第1転回形で不気味な響きを醸し出し、②2音モチーフをたたみかけるように弾く部分のあと、③ターン音型でしめくくられる。再現部前のレチタティーヴォ部分では、前述のようにダンパーを上げたままにし続ける指示があり、特殊な響きの効果をねらっている。このレチタティーヴォ部分の旋律は、ベートーヴェンの《第九》第4楽章の「おお友よ、この音ではなく *O Freunde, nicht diese Töne!*」の部分と類似しているとの指摘もなされて

85) ソナタ形式として解釈を試みる人もいる。

いる。

《ソナタ第 21 番 ハ長調「ヴァルトシュタイン」》(作品 53、1804 年)は、1803 年に贈られたエラルのピアノを用いて作曲された。イギリス式の機構を用い、力強い音をもつこの楽器の充実した低音の響きを冒頭で聴かせているのが特徴的だ。高音域と低音域、強弱の対比が著しい。また、第 3 楽章では、このピアノのもつ高音域が活用されている。

第 24 ~ 26 番のソナタ(作品 78、79、81a、1809 ~ 1810 年)には、ソナタ形式の構成における主題労作や展開を止揚しようとする傾向が見られる。第 1 主題は、動機展開を考えないため、叙情的な傾向をもつ。その代わり、主題以外のところに潜在的な統一原理が置かれる。《ソナタ第 26 番 変ホ長調「告别」》(作品 81a)では、半音階的進行、モットー主題(「お元気で *Lebe wohl*」の言葉が記されている)の下行 3 度進行が作品に統一感を与えている。

1816 ~ 1822 年に書かれた 5 曲のソナタが、後期ソナタとされる。ポリフォニックな傾向が見られ、ソナタ形式にフーガを持ち込んだり、変奏曲とフーガを融合するなどがなされている。個々に独創的な世界をもつソナタで、挿入句のようなものをもつものも多く、型通りの分析ができない。

《ソナタ第 29 番 変ロ長調「ハンマークラヴィーア」》(作品 106)は、ドイツ語のタイトルに「ハンマークラヴィーアのための大ソナタ *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier*」とあることから、こう呼ばれるようになった。しかし、ハンマークラヴィーアとは、ハンマーで打弦する鍵盤楽器、すなわちピアノのことなので、特に意味のある副題ではない⁸⁶⁾。このソナタでは、スケールの大きい 3 つの楽章の後、巨大なフーガが置かれる。第 4 楽章からは、1818 年に贈られたブロードウッド社のピアノを用いて作曲された。下 1 点は音 \sim 4 点ハ音(C_1 - c^4)の 6 オクターヴの音域をもち、低音が豊かな楽器であった。ゆるやかな 3 声フーガに先立つ緩徐部分では、3 度下行するバスと上声の和音が何度も

86) たとえば、《ソナタ第 28 番 イ長調》(作品 101)でも同様にハンマークラヴィーアという言葉がタイトルに入っている。

中断される。後期に多いこのような挿入句によって、型通りの分析では捉えられない個性的な作品につくりあげられている。

(4) 変奏曲

変奏とは、主題などの音楽素材にさまざまな変化を加えて反復する作曲技法である。変奏は、音楽の非常に基本的な構成原理に数えられ、ヨーロッパでは、古くは中世のグレゴリオ聖歌編曲にもみられる。また、欧米以外の地域の音楽でも多く用いられている。主題を構成する諸要素は、各変奏において一部は保たれ、一部が変化を受ける。変化させられる要素としては、旋律、和声、リズム、強弱、(管弦楽曲等の場合、編成) など各種が挙げられる。したがって、変奏の技法には、さまざまなタイプがある。たとえば装飾的変奏は主題の骨格と和声を原型のまま保ちつつ主に旋律に細かい装飾を加える方法、対位的変奏は主題を複数の声部で模倣するなど対位的労作を加えるもの、和声的変奏は長調・短調を変換したり一時的に遠隔調に転調するなど主題の和声に変化を加えるもの、性格的変奏(または自由変奏)は主題をかなり自由に変形・拡大して各変奏に独自の性格を与えるものである。

変奏曲とは、一般にある特定の主題が呈示され、そのあとに複数の変奏が続くという構造の音楽作品を指す。変奏曲の主題は、その後の変奏の土台となるもので、明瞭な構造と記憶されやすい性格が必要とされる。低音主題に基づくオスティナート変奏曲など各変奏が分節されず続いていくタイプでは、最大でも8小節程度の短い旋律断片が主題とされる。たいていオスティナート主題は低音声部で連続的に反復され、その上で変奏ごとに異なる音楽が繰り広げられていく(シャコンヌ、パッサカリア、グラウンドなど)。それに対し、旋律モデルに基づく変奏曲では、16～32小節程度で主和音に終止する完結した主題(2部分形式が多い)が用いられる。各変奏はある程度の長さを持ち、変奏の最後には複縦線が引かれて各変奏が明確に分節される。変奏ごとに主題自体にさまざまな変化が加えられ、変奏が進むにつれ次第に複雑になっていくことが多い。

変奏曲は独立した楽曲としても、ソナタや交響曲の一楽章としても作曲された。かなり短いものから 30 以上の変奏を含む大作までさまざまで、変奏の数や配列に規定はない。ベートーヴェンのクラヴィーア作品では、変奏曲も重要である。1799 年までに書いた初期の変奏曲には音型変奏が多いが、後期になると性格変奏が増える。

《ディアベッリのワルツに基づく 33 の変奏曲（ディアベッリ変奏曲）》（作品 120、1823 年）は、記念碑的な大作である。ディアベッリ Antonio Diabelli (1781-1858) はウィーンの作曲家・出版業者で、1818/19 年に、50 人の作曲家に自作の 32 小節のワルツをもとにした変奏曲の作曲を依頼した。ベートーヴェンは、その依頼を一度は断るが、ディアベッリの出版した変奏曲集とは別に、単独で出版することとして作曲した。第 32 番までのソナタの作曲を終えたあとの 1823 年に、草稿に 10 の変奏を追加して 33 の変奏に拡大した。どの変奏でも多彩な変化がみられ（性格変奏）、二重フーガを含むなど、ベートーヴェンの後期のさまざまな要素が織り込まれている。

（5）協奏曲

ベートーヴェンの 5 つのクラヴィーア協奏曲は、今日も頻繁に演奏されている。

第 1 番 ハ長調 作品 15（初演 1795 年、1800～01 年改訂）

第 2 番 変ロ長調 作品 19（第 2～4 稿初演：1793、1795、1798 年）

第 3 番 ハ短調 作品 37（初演 1803 年）

第 4 番 ト長調 作品 58（初演 1807 年）

第 5 番 変ホ長調 作品 73（初演 1811 年）

モーツァルトのところのみたように、典型的な協奏曲ソナタ形式では、オーケストラによる提示部のあとで独奏者が登場する。だが、ベートーヴェンは、第 4 番の協奏曲で、独奏による開始を試みた。最も規模の大きい第 5 番でも、

独奏者が幕を切って落とすのが非常に印象的である。この堂々たる第5番を「皇帝」と呼んだのは、クラマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) である。リストが好んで演奏したことから、名曲として定着した。

《ピアノ協奏曲第5番「皇帝」》は、1808～1809/10年に作曲されたが、ベートーヴェンは1809年のフランス軍による爆撃音でさらに耳の病気が悪化したため、独奏者としてステージに立つことは断念した。初演は、1811年にライプツィヒで行われた。ウィーンでは、1812年に弟子のチェルニー Carl Czerny (1791-1857) の独奏で演奏された。初版は1810年にロンドンのクレメンティ社から出され、1811年にはライプツィヒのブライトコプフ社からも出版譜が出された。献呈を受けたルドルフ大公 Rudolf Johannes Joseph Rainer, Erzherzog von Österreich (1788-1831) は、ピアノの名手でもあり、1808年からベートーヴェンに作曲のレッスンを受けていたが、1809年のフランス軍によるウィーン占領の際にウィーンを離れ、レッスンは休止になっていた。ブライトコプフの楽譜には通奏低音が書き込まれており、これは、ルドルフ大公への教材としてのものだ。ベートーヴェンは、第4番に引き続き、みずからカデンツァを書き下ろした。第2楽章の終わりで第3楽章の主題が予告され、休みなく第3楽章に流れ込み、エネルギーにめくくられる。

(以下、別稿に続く。)

引用文献

アントニチェク、テオフィル「ウィーンの貴族社会とベートーヴェン」前田昭雄訳。『ベートーヴェン全集2 ウィーンの貴族社会の新星』東京：講談社、1998年、12～24頁。

大宮真琴『ハイドン 新版』東京：音楽之友社、1981年。

金澤正剛「声楽」『平凡社音楽大事典』第3巻、1982年、1325～1326頁。

郡司すみ 「ピアノの歴史(概説)」『ピアノ音楽事典「演奏篇」』東京：全音楽譜出版社、1981年、38～51頁。

シュヴァイツァー『バッハ(中)』(Albert Schweizer, *Johann Sebastian Bach*, 1908) 浅井真男・内垣啓一・杉山好訳。新装復刊。東京：白水社、2009年。

角倉一朗編『バッハ資料集』東京：白水社、1983年。(バッハ叢書10)

バッハ、C. P. E. 『正しいピアノ奏法 [上] [下]』(Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753 und 1762) 東川清一訳。東京：全音楽譜出版社、

1963年。

リュッカー、アンドレーアス 『ベートーヴェンのピアノ』 藤本一子編訳。『ベートーヴェン全集2 ウィーンの貴族社会の新星』 東京：講談社、1998年、104～115頁。

渡邊順生『チェンバロ・フォルテピアノ』 東京：東京書籍、2000年。

Beißwenger, Kirsten. "An early version of the first movement of the Italian Concerto BWV 971 from the Scholz collection?" In *Bach Studies* 2, pp. 1-19. Ed. by Daniel R. Melamed. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Billter, Bernhard. „Wann sind Johann Sebastian Bachs Choralfughetten (BWV 696-699 und 701-704) und die sogenannten Arnstädter Gemeinde-Choräle (BWV 726, 715, 722, 732, 729 und 738) entstanden?“ In *Bach-Jahrbuch* 2007, S. 213-221.

Haffner, Walther und Opp, Walter. „Geschichte der Orgel.“ In *Handbuch der Kirchenmusik II. Orgel und Orgelspiel*, S. 7-16. Hrsg. von Walter Opp. Kassel: Verlag Merseburger, 2000.

Jakob, Friedrich. *Die Orgel*. Mainz et al.: Schott, 1977.

Kottick, Edward L. *A History of the Harpsichord*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

Mattheson, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. (Hamburg 1713) Faksimile Edition. Laaber: Laaber-Verlag, 2004. (Die drei Orchestre-Schriften I)

Neumann, Werner und Schulze, Hans-Joachim. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Kassel: Bärenreiter, 1963. (Bach-Dokumente, Band I)

Praetorius, Michael. *Syntagma musicum, Band II: De Organographia*. (Wolfenbüttel 1619) Faksimile-Nachdruck. Kassel et al: Bärenreiter, 1968. (Documenta musicologica, erste Reihe, XIV)

Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bände. (Leipzig 1854) Faksimile Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

Snyder, Kerala J. *Dietrich Buxtehude: Organist in Lübeck*. Revised Edition. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2007.

Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach, I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. (Cambridge Studies of Music)

Geschichte der deutschen Tastenmusik vom Mittelalter bis zur Wiener Klassik

Sachiko KIMURA

Im vorliegenden Beitrag wird eine Übersicht über die deutsche Tastenmusik vom Mittelalter bis zur Wiener Klassik gegeben.

Zuerst werden die Geschichte und die Eigentümlichkeiten der Tasteninstrumente erklärt, die in der Frühzeit benutzt wurden, nämlich die Orgel, das Klavichord und das Cembalo. Dann wird die Tastenmusik bis zur Barockzeit erörtert:

- Tastenmusik bis etwa 1600
- Norddeutsche Orgelschule (Scheidt, Buxtehude)
- Süddeutsche Barockmusik (Froberger, Poglietti, G. Muffat, Pachelbel, J.C.F. Fischer)
- Mitteldeutsche Barockmusik (Kuhnau)
- Orgel- und Klaviermusik von Johann Sebastian Bach
- Die Bach-Söhne
- Händel

Um das Jahr 1700 wurde ein neues Tasteninstrument, nämlich das Fortepiano (das Hammerklavier in seiner früheren Form), erfunden. Es verbreitete sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Haydn und Mozart zum Beispiel benutzten hauptsächlich das Cembalo bis etwa 1780, danach das Fortepiano.

- Wiener Klassik
- Joseph Haydn
- Wolfgang Amadeus Mozart
- Ludwig van Beethoven

Die Tastenmusik ab dem 19. Jahrhundert wird in meinem nächsten Beitrag behandelt.

Es ist zwar nicht üblich, die Geschichte der Tastenmusik mit Schwerpunkt auf dem deutschsprachigen Raum zu erörtern, aber somit wird ihre Entwicklung klarer und für die Studenten der deutschen Abteilung verständlicher werden.