



C.P.E.バッハのピアノ作品：ピアノ教材論（その2）

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 北海道教育大学 公開日: 2012-11-07 キーワード: 作成者: 大塚, 夏生 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00003935

C. P. E. バッハのピアノ作品

—— ピアノ教材論 (その二) ——

大塚 夏生

北海道大学教育大学岩見沢分校音楽研究室

Über die Klavierunterrichtsmaterialien II Die Klavierwerke C. P. E. Bachs

Natsuo Otsuka

Musikwissenschaftliches Institut 068 Iwamizawa
Hokkaido Pädagogische Universität

はじめに

J. S. バッハの第二子であるC. P. E. バッハ (1714~88) は父親の完成された調性的対位法の体系をくずし、新しいイデオロムの開拓に向かって大胆な試みをなしつつも、様相を晦渋化することなく常に啓蒙思想に則って学習者と愛好家の気持ちにこたえるものを生涯かきつづけた。そのピアノ作品にも時代的過渡期にありがちなエモーションとパッションの顕著な箇所はあるが、ピアノ奏法に深い造詣をいだいていた彼は常に無理なく弾ける音形を用いている。一方では疾風怒濤時代のセンスを反映しつつも、他方では教育者としての良識をもって指導と演奏に従事するなかからうまれた作品は当然のことながら究めて新鮮な輝きをもちつつも学習者にとっては基礎技術の習得、フレーズングの方法と演奏解釈の成長発展において非常に有為なものなのである。更に調性概念の柔軟化による転調形態の斬新性などは学習者の意識の拡大のためにも極めて有効なものといえる。

エマヌエルは兄フリーデマンより僅か四才若いだけであるが、作品は兄よりもはるかに新しい傾向を示している。初期のソナタは時たま高度の対位法を駆使しているが、後になるにつれてこの傾向は稀なものとなる。そしてホモフォニックな領域の開拓によって新時代の到来を明示したことに存在意義がある。彼のクラヴィーア・ソナタは様式上の多面的問題を含んでおり、それがハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン等に与えた影響の深さにおいて音楽史上究めて重要な存在といえるが、もっぱら過渡期の人物として軽視されるためか、今日も猶その存在価値が認められることは稀である。170 曲程あるクラヴィーア曲のなかの 150 曲程がソナタであり、これらは兄フリーデマンの

曲よりも生前は演奏される機会が多かったといわれる。

様式をみると急・緩・急の三楽章に循環的統一性が保たれている例も少くないが、また別途のものもある。その主たるものとしてあげられるのが、ひと楽章制の「新しいソナチネ」(6曲, Wq. 63, 7-12), 再現部に変容の加えられた「アマリア・ソナタ」(6曲, Wq. 50)の終曲(Wq. 62の2及びWq. 65の4)のなかの五つの舞曲, そのほか小嬉遊曲ともいべき「クラヴィーアとオーケストラのためのソナチネ(Wq. 96-100, 102, 103, 106-110)等々である。Wq. 125-131のようにソロに通奏低音のついたものは緩・急・緩の様式であり, Wq. 123では緩・急・メヌエットの様式がみられる。二楽章制の場合は様々なスタイルがみられ, 例えばWq. 56の4ではアンダンテ・プレストからなっている。

調性をみると全ソナタの三分の一以上が短調であり, 楽章配分上の均斉がややとれている。三楽章制ソナタにあっては第2楽章が第1楽章の近親調であり, 組曲に類するもの, 大半の嬉遊曲, 上声と低音のためのソナタ等にあっては全楽章が同一調である。しかしWq. 55-3のように変口短調の次にト短調を配置することによる緊張関係の激しさへの企図も目につく。各楽章が全て異なる調性をとる三楽章制のソナタはWq. 63の1, 2, 4, 5, 6など少なくとも6曲はみられる。この第4番は変口短調, ニ長調, 嬰へ短調, Wq. 58の2はト長調, ト短調, ホ長調という配分によっている。「識者と愛好家のためのソナタ集」全六巻のなかにもまた楽章間に近親調関係のないものがみられ, それは特に第1-第2楽章の間に多くあり, 第2-第3楽章間では比較的少ない。Wq. 59-1の場合は第1楽章がホ短調で始まってハ長調に転じ, 即興性の濃い締めくくりをなす。第2楽章が前楽章内の最後の調と同じハ長調で始まってホ長調に転じて終わり, 次の楽章がホ長調で始まる。即ち後続楽章の調性が先行楽章末尾の調性をうけついでいるのである。調子記号をみると嬰・変記号共に四箇以内に止まるのが殆どであるが, 例外もみられる。

本論においては以下の順序でクラヴィーア作品にふれてゆきたい。I. 初期クラヴィーア・ソナタ(1731-1740), II. プロイセン・ソナタWq. 48, III. ヴェルテムベルク・ソナタ Wq. 49, IV. 正しいクラヴィーア奏法の研究, V. 変奏的反复をもつソナタあるいはアマリア・ソナタWq. 50-52, VI. 六つのソナタ Wq. 53-54, VII. 識者と愛好家のためのクラヴィーア・ソナタWq. 55, 56, 57, 58, 59, 61.

〔1〕 初期のクラヴィーア・ソナタ (1731-1740)

初期のソナタにはポリフォニーとモノフォニーの両者が共存しており, そのため大きく二つの相異ったタイプの楽章がみられる。そのひとつは「インヴェンション・ソナタ」Wq. 62-1の第一楽章であり, もうひとつは「クラングフレヒェン・ソナタ」Wq. 65-3の第一楽章である。しかし初期的特徴のひとつとして組曲の影響もみのがせない(Wq. 65-4)。この傾向はかなり永くつづき, 後年のプロイセン・ソナタにもみきつがれている。その他の特徴をあげれば彼独自の書法によって紡進部を解体し, 小さな動機に分断することにより楽節を短い単位で以て種々変形してゆくことである。そこでは数多くの小動機が必然的にきまった規律に従って相互に結びつき, 秩序づけられる。この方法が展開の中枢をなしており, 動機の形式と連結において後世の古典派とは異なっている。猶, 形式と調性に彼独自のものもあらわれている¹⁾。

初期ソナタの第一楽章は三つの部分からなり, 展開部は提示部を属調によって反復または変奏し, 再現部は主調にもどって短縮法あるいは部分的再現法を起用している。ここには後期バロック・ソ

ナタの残滓があり、展開的労作が最重視されているとはいえない。楽段内には動機の反復、短い紡出箇所、ピアニスティックな音群などがみられる。諸楽章全体が幾つかの所定の動機によって形成されているために各動機の起用範囲が広く、情緒表現における対比手法が頻繁に用いられているが、統一性をくずことなく素材が配置され、脈絡を明らかに保っている。1734年の「六つのソナチネ」Wq. 64においては小分節組成、相異なるタイプの楽節の互換、個々の楽節の短小化などのような実験的傾向がはっきりとあらわれている。楽節の基本は二声構造であるが、ユニゾン、三度、六度、八度などの平行の連続や力強い和絃への高揚等々もみられる。稀に諸楽節が同形リズムで始まり、音価の変化、対比的楽節構成などによって進行する例(Wq.64～5～i)があり、また開始から動態の異質性と多様性がはっきりとあらわれて最後まで持続する例(Wq.64～2～ii)もみられる。ここでは短い時間に音量が頻繁に変化しており、主導的上声旋律は究めて器乐的でもある。緩徐楽章にもかかわらず静的様相や歌謡的な性格はみられず、そこには相異なる音価の混在、動的旋律の分断、動機対立と補完をつづけながら、当時のクラヴィアの性能に立脚した表現的可能性を多様多彩に追求している²⁾。

この時期のクラヴィアは今日のピアノと同義語に用いても甚しい矛盾はなくなってきたため、表現の中が拡大され、強と弱のはげしい変化の能力を極限まで追求する作曲も数が多くなってきており、特に若い頃の彼にはバロック的ゼクエント作法と新しい表情形態との混在がわかる。そのため主題動機が通例として二小節をこえることはなく、またそれをこえる場合にも小動機に分割されて形成される。全般的にみて初期のものには過去と未来が同居しており、若い実験的追求の姿がはっきりとみうけられるのである³⁾。

〔II〕 プロイセン・ソナタ Wq. 48

1742年にニュールンベルクのバルタザール・シュミットによって出版されたソナタ集(全六曲)はプロイセン王に献呈されたことから「プロイセン・ソナタ」Preussische Sonatenとよばれている。この曲集は翌々年にニュールンベルクのヨーハン・ウルリヒ・ハフナーによって出版された「ヴェルテムベルク・ソナタ集」と共に10年間に亘る初期の実験的探究をいかして、ピアノ・ソナタのジャンルに創造性のゆたかな結実をもたらしたものである。これらは以前のものよりも組織が精密であり、彫琢が洗練され、細やかな配慮がいきとどき、芸術的表情質において著しい成長のあとがうかがえるのである。著しい特質をあげれば、変化にとんだ諸楽節の連結、名人芸的手法の挿入、バロック的単一主題法の解消などが目立つなかにも旧来の対位法が必要に応じて用いられ、諸要因の対比によって奥行きと陰影が顕著となるなかで音楽の輪郭と光彩が明瞭になっていることである。このようにして一様さ、単調さは克服されているが、変容が進むなかで動機による統一性が追求され、作曲における対比と統一の美意識が益々明確になっている。

第I番・ヘ長調の第I楽章は大規模ではないが、後世のヴィーン古典派ソナタの先駆ともいえるようなソナタ形式を明瞭に示している。しかし再現部には概ね第Iテーマが表れてこない。特に初期のソナタにおいては展開部が長ければ長い程それだけ再現部は短くなり、そのような書法で以て複縦線の前後の均衡が保たれている。また他のアレグロ楽章の場合にも再現部の第一主題は省略されることが多い。アレグロ楽章における両主題の対比性は後期のそれよりも著しくはなく、デュナーミクの彫琢も美的構造観に基くよりは感性的表情に基いている。この楽章においては冒頭のソプラノをT. 2でバスが直ちに模倣し、それがT. 4～5においても行われる。まもなくソプラノに現れるカブリチョ風な旋律は直ちにバス(ヘ長調)によって模倣され、属調による転調楽句の後に

ハ短調の第2主題が現れ、再び転調楽節があってハ長調の終止形に達する。ここではハ短調による二声の静かな部分とフォルテで結ばれる三声の部分との対照によって緊張がうまれている。展開部は第I主題の反行形によって始まり、原形体が続いた後に模続進行が現れ、三声によって頂点がつくられ、属音の保続および諸音階の後にカデンツへと進む。第二楽章のうつくしい旋律の流れは、秀れた異名同音転調をもつレチタティーヴォと交互に現れ、共に強弱の変化には細やかな心配りがみうけられる。これに近似した例が第2番と第4番の緩徐楽章にも現れる。第3番のそれは抒情性のゆたかな三声のインヴェンションであり、ここには動機的な集約書法もみられる。

主題作法は過渡期の傾向を反映して一般にやや複雑な様相を呈しているが例外も若干みられる。第一番の第I楽章と第二番の第3楽章は華やいだ素材にごくわずかの対位法的発想がいかされているだけのものであるが、大方の主題には後期バロックの声部書法に似た要素も含まれている。第一番の第3楽章と第二番の第I、3楽章にはイタリアの協奏曲の影響によるモノフォニー書法が目立ち、第三番の第I楽章には歌謡性の濃い主題が用いられ、稀少性の故に目立っている。対比と統一および緊張のはげしさをもつものとして第四番の第I楽章があげられる。第I主題はイタリアのa-b-b-cと基本的に同じでT. I~3はIVIVI, 4~6は下降的半音階法、更にソプラノのes²-e-f-fis-gという上行性半音階が現れ、本来ならここで主題のまとめがなされるのであるが、猶も16分音符を用いて6小節間にわたる変容をなす。流動的変動のうちにも動機密感感を絶やさないとところに特徴がある。

第6番・第I楽章の冒頭には三つの異なる部分があり、上声旋律と伴奏、次いで二拍休符の後に激しい上行音階と分散和音的の下降、更に三連音によるはなやかな走句などがはっきりとくまどられている。主題素材のなかに動機分析法を用いたこの楽章を初期のものと較べるとき、ここにバロック性からの離脱の姿がみてとれるのである。そのひとつの特徴は相異った素材からなる楽節構造法であり、ここでは動機が並列的、対時的に用いられている。この萌芽は30年代の曲に既にみられ、それがプロイセン・ソナタ集を経てヴェルテムベルク・ソナタにうけつがれ、更にハイドン等の古典派へと徐々に充実・発展していった。これはバロック的紡出性進展とは異なった力性原理に立脚して発展する後世のピアノ・ソナタの礎石となったものであり、ベートーヴェンの諸ソナタの冒頭楽章の提示部書法への道をひらいた真に意義深い形成思考なのである。

〔III〕 ヴェルテムベルク・ソナタ Wq.49

このソナタ集は彼のパトロンであったヴェルテムベルク伯爵に献呈されたところから Württembergische Sonaten とよばれ、性格は前節のソナタ集と似ているが、規模が一層大きく内容には重量感が著しい。全般的にみて冒頭楽章には特にこの傾向がつよく、またデュナーミクは単なる物理的強弱のみならず色調感の多彩さへの欲求ととつよく結びついている。書法には初期のソナタよりも格段の修辞性がみられ、それは旋律や音階のみならず休符の使用や和声組織にまで及んでいる。主題動機もまた楽章形成全体に大きな作用をなし、アダージョを挿入する場合ですら論理性をくずすことなく、父親ゆずりの傑れた動機処理法に基いた新しいソナタ形式がみられる。冒頭楽章は第四番以外ではすべて中位の速さであり、主題フレーズの長さは多種多様である。第一、三、六番には性格のはっきりした主題があり、その中では第一番が最も秀れている。3小節にまたがる主題動機は内部に反復形をもち、和声も単純であるが最後にバスがエコーをうけもつ。主題構造はa+b+b, 書体は右手の単旋律を左手の和音が支える一般的なホモフォニーであるが、対照性においてひいでており、あまり演奏技巧に走らないという点についても兄のW. フリーデマンとは異なってい

るが、何れにせよソナタ形式というものが歴史上の初期的状況にあったため、表出性の追求がなされるなかで抑揚がいろいろな方法で用いられたのである。

第二番の場合は第2主題が全く異なる三つの楽節によって構成され、古典派のベートーヴェンの先駆をなしているのがわかる。第1主題が変イ長調、第2主題は変ホ長調、展開部は変ホ長調で始まって主題が変容し、関係短調に転じ、16分音符による楽句がつづく。変ニ長調を経てヘ短調に入り、第2主題の第1楽節を起用した後に変ホ長調に転じ、第1主題の主要素材を起用している。再現部に入ると第1主題の主要部が主調で現れて直ちに推移部にすすみ、第2主題が主調で再現して古典派ソナタ形式の充かなかたちを予示している。第五番・変ホ長調においても両主題は全く対照的である。第2主題の属調はそのまま展開にもちこまれて第1主題の労作が始まり、後に第2主題がハ短調において展開する。再現部では第1主題が省略され、第2主題が中心となる。楽章内でテンポの変化が現れるのは第一、二、六番などである。

第2楽章の主題をみると第一、二、三、六番ではひとつの音楽的核によってある種の結合関係がつけられ、更に数箇の動機の変奏によって内的関連性ももたらされているのに気がつく。そのためここでは主題の発展的処理もおこなわれ、音楽的流動の様相が緻密さの度を増している。このような書法を好むゆえか歌謡的主題の起用は少なく、それが用いられる場合にもかなりの操作を加え、全く器乐的なものに変容しているため、滑らかに配列するよりはむしろ「発展性」を考慮した主題形成を企図したものとおもわれるのである。第二番の緩徐楽章では第三楽段が第一楽段の反復ではなく、むしろ発展的拡大のかたちをとっている点が注目される。ここには三声フーガの書法も活かされ、そのなかでは多くの転調により楽想の光彩が多様化され、一層魅力を増しているのである。各終楽章は普通程度の規模であり、四曲のみが両主題の再現をおこなっている。第三、第六番にややポリフォニックで華やかな主題、第四、第五番ではイタリア風のホモフォニックなテーマがみられる。第三番では後半になっても冒頭着想が原調に帰らず、二部形式の感がつよく、第六番は2声のインヴェンションに近似している。第二番では陽気な魅力をもつ、組曲の二部形式曲にも似ており、第五番も陽気であるがこれは両主題からなりたったソナタ形式の楽章である⁵⁾。

最後に使用された動機素材についてふれてみよう。各主題は動機の配列によってなりたち、4、6または8小節からなる主題のうちには動機の配列に統一性がみられる。第六番の冒頭5小節においては同一性リズムからなる二つの動機が連続する。これは一種の類型的反復であり、それはリズムと和声組織の双方について言うのである。ここでは第4小節に連結的、紡出的素因が働き、次にまとめの動機がくる。動機素材というものを一般的に類別すれば冒頭動機、主要動機、その変形動機、紡出性動機、結節動機などであるが、これら全てを完全にそなえた理想的形態はめったにみられず、概ねいずれかの素因を欠いたり、または各々が溶け合って簡略化されているのである。線対位法音楽とくらべると紡出的素因が極端にみじかくなっているのも事実である。上記諸動機の使用はたとえ完全ではなかったにしろ、初期のころから徴候をみせ、プロイセン・ソナタ集とヴェルテムベルク・ソナタ集で次第に芸術的説得性を増し、後にヴィーン古典派ソナタのフォルムの完成へとうけつがれた歴史上の最も重要な語法のひとつといえるのである。

[IV] 六つの試作品 Wq.63, 六つのソナタ Wq. 53, 六つのクラヴサン・ソナタ Wq.54

鍵盤楽器奏法にかんする有名な著書 Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen が1753年と62年に各1巻ずつ出版され、その理論を補足するものとして六つの試作品 Sechs Probestücke

Wq.63が添加された。ここにみられるソナタは全て三楽章のものであり、調性については特に作品間の一貫性がみられない。前半の三曲は比較的短く、かつ軽やかな書法が目立ち、後半の三曲はかなり充実している。しかし、ここにおいても冒頭楽章のみはむしろWq.49のほうが精巧といえるし、前半の三曲では初期のソナタ群との近似性が目につく。後半の三曲の冒頭楽章では主題の後に経過部が長々となつづき、自由な流動感をもつと同時に練習曲的な単調さも目立っている。重要なのはむしろ緩徐楽章である。第三番は優しさと美しさをもって流れゆく自由なしらべである。第四番のラルゴ・マエストーゾには小節線がなく、また終結部に二重奏的書法を用いるなど余りにもゆたかな芸術的発想のもたらした自由な楽風は注目に価する。第五番の場合はアリアのようにはやい旋律とダイナミックな対句が印象的であり、対句は楽章の終りになって益々力性をつよめている。Adagio assai mestoの示す如く、内面性がかんじられ、単純な書法によって感情の深さをあらわしているため、学習者に情操の成長をうながす、教育上真に重要なものといえる。更に第六番の場合はまさにベートーヴェンの先駆ともいえるような、大らかで豊かな楽想がみなぎり、学習者に詩的想念の深まりを体得させるのに絶好の教材なのである。終楽章についてみれば第四番は華やかなシチリアーノであり、第五番はやさしみと抒情にみちており、第六番は非凡なファンタズィアともいえるような夢のふくらみ、ラブソディーともいえるような熱き想い、そして新鮮な転調手法を含む即興性のつよさ等々をそなえている。このような曲想は彼の後年の幻想曲に再び現れる。この曲集では全般的にみてテンポの指示と曲想の表示が多様であり、また強弱の対比も頻繁である。ここには疾風怒濤時代の表現的探究の激しさがみうけられる⁹⁾。

1766年の「六つのソナタ」Wq.53と1770年の「六つのクラヴサン・ソナタ」Wq.54は両者共に小規模であり、後者はアムステルダム版のほか、リーガ版もみられる。前者の第六番・へ長調はその10年後にかいた三楽章制の交響曲の前進ともいえる曲であり、第I楽章には一般に用いられるような複縦線はなく、提示部と展開部の境界がさだかでない。しかし曲全体としては慣用的側面も少なくないが、目覚ましいオクターヴの変移、休符の個性的使用、異名同音法による急激転調などが多いため刺激性がつよい。ユーモアの表出も多いが、尖鋭な形相も多く、即興性のなかに斬新な素因が目立つ。彼はオペラ・コミックにみられる滑稽Das Komischeを好まず、諧謔Der Humorに関心を抱いており、音楽のたのしさと軽薄さとの相違に鋭敏でありながらも新時代を拓くような表現法の追求には極めて大胆であった。前者のソナタ集Wq.53は「ささやかなソナタ」Leichte Sonaten、後者Wq.54は「御婦人のために」a l'usage des Dames: all'uso delle donneと添え書きがなされており、啓蒙主義的平易さと書法の堅実さが目立つなかにも独創性が存在するのである。

〔V〕 「変奏的反復をもつソナタ」または
「アマリア・ソナタ」

“Sonaten mit veränderten Reprisen” od. “Amalian Sonaten”の第一集Wq.50は1760年、第二集Wq.51は1761年、第三集Wq.52は1763年に出版された。この曲集もまた前作と同じく〈教育目的〉にかなったものといえる。その序文には彼の教育観に立脚した三つの具体的目標があげられている。(i)極度に高い技巧的要求はしない。(ii)原則としてある箇所を反復するときには変化を伴うこと。(iii)楽譜に詳細かつ精確な指示を与えることによって演奏する人に確実な手引きをおこなうこと。以上がその概要である。しかし、この曲集の最初の一群をみてわかるのは前にとりあげた「正しいクラヴィーア奏法試論」と異なって難易度に応じた配列がなされていないということである。ともあれ両者共に動機素材の均斉ある組織化によって古典派的主题形成の礎を築いたのである。呈示部








主調領域の構造的明確化、全体をとおして動機素材の漸次的変容 etc.をおこなうことによって古典的構造の論理を確立した。主題をみると $a + a' + b$ は $2 + 2 + 4$ であり、 $a \sim a'$ においては $I - V - V - I$ の和声組成の定着もみられる。

前出の Wq.48 と Wq.49 の両ソナタ集においては 4 小節、6 小節または 8 小節にわたる冒頭動機に続いて明瞭な対比部分があらわれる。この場合、冒頭動機は明白な個性をもっており、楽節の個性的表情と造形的形態をもった開始部をなしている。それにつづくフレーズは概ね走句、アルペッジョ、カノン等を用いることによって楽章の呈示部とは明白な対照を示し、続いて幻想性の印象をも与えかねない程の自由で異質な変わりかたを表す。しかしながら Wq.50~52 においては様相が根底から変わってしまった。Wq.59-6 もまたその恰好の例であり、開始の 8 小節主題のあとには対比部が現れず、主題の変形反復が幾つもつづき動機の労作が諸々の手法によってなされ、そのために基本楽想の陰影が最後にいたるまで長々と伸展している。ソナタ形式と二部形式の楽章では後半になってから変形された反復部が現れるが、これは特に様式上の個性をつよく示すものではない。Wq.50-3、イ短調の第 I 楽章プレストは最も活気にみちたもののひとつではあるが、色彩的対比や劇的变化に乏しく充実感が不足している⁷⁾。

これに反して緩徐楽章は概して短いが情緒ゆたかである。Wq.50-1 の場合、休みなしにひかれるラルゴはドラマの間奏のような役割を果たし、Wq.50-4 のそれは中半ラプソディーの書法と結びついたような微妙にしてかつ均斉のとれた美的形相をそなえている。Wq.50-5 のラルゲットは真に心に沁み入るような主題や小気味よい素材をもつ注目すべき緩徐楽章である。ここには半音階法による調的浮遊性もみられ、終りには明白なカデンツのフレーズが時折り現れる。Wq.50-6 は単一の大きな楽章からなり、ここでは多様な反復の原理がいかになされている。一般的なソナタ形式とは異なる相互に関りあう長調と短調のテーマをもつ。このような着想がハイドンに与えた影響も少なくないとおもわれる。またロココ文化の権化ともいべき装飾的繊細と豊かな抒情のうちに時代感覚の充溢がうかがえるのである。このような傾向は更に Wq.51 と Wq.52 において益々明瞭に現れており、Wq.51-5 には上記の特性を一步すすめたような多様性を含んだ反復があり、それらの各部分には素因への集中性および相互の連続性が存在する。Wq.51-2 変ロ長調の荘重な緩徐楽章には序奏があつて、真におかしがたい想念の深さをあらわしている。Wq.51-3、ハ長調の終楽章にも極めて神秘感のつよい曲想がただよい、終結部はまたドラマチックな魅力をもっている。Wq.52 は全体として地味ではあるが、内容においては前作と同水準である。Wq.51-1 変ホ長調は内向性が濃く、力強いアダージョには想念の深さがあらわれる。終楽章は前楽章のト短調をうけてト長調による明るい $A - B - A'$ となるが、ここでも中間部の短調がひかっている。Wq.52-6 ホ短調の第 I 楽章では展開部において広範囲にわたる転調労作のうちに著しくゆたかな楽想のひろがりを見るのである⁸⁾。

〔VI〕 識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集

1779 年から 87 年までの間にライプツィヒにおいてソナタを含む多数のピアノ作品が “Clavier Sonaten und Freyen Fantasien nebst einigen Rondos für das Fortepiano für Kenner und Liebhaber” と題され、六巻にわかれて出版された。その名のとおりソナタ、幻想曲、ロンドなどが含まれ、語法の開拓の姿勢が古典派時代の作曲家達に与えた影響の大きさはみのがしがたいのである。これら六巻の作品番号は Wq.55,56,57,58,59,61 となっており、第一集 Wq.55 は六曲のソナタを含んでいる。調性はハ長調、ヘ長調、ロ長調、イ長調、ヘ長調、ト長調、各曲共に三楽章制であり、第一、四、五、六番は急・緩・急であるが、第二番は緩・緩・急、第三番は急・緩・緩となってい

る。第一番の第1楽章は分散和音による8小節主題の後、音階的走句によって近親調の浮遊の後に属調で以て呈示部を結ぶ。反復記号の後の展開部(29~51)も16分音符の走句を主としており、更に再現主題(52~611)と結尾(62~69)も同様なため、対比主題はみられずトッカータまたはプレリュードの様相をなし、かつハ長調で始められ、ハ長調で締められる(第六巻の終曲)この曲集全六巻のための前奏曲の感をなしている。第二番はアンダンテ(F),ラルゲット(f),アレグロ・アッサイ(F),2/4,9/8,2/4の配置をとり、第1楽章の呈示部は反復合計60小節、後半にも反復記号がある。展開部は22小節からなり、再現・結尾は26小節という規模であるが、両者が一括反復される。付点音と複付点音、回転音、モルデント、短い経過音などからなるフランス式序曲の重々しさと、ダイナミックな展開がみられる。呈示部には調性配置におけるT-D型はみられるが、終りに到るまで冒頭動機の変容のみで一貫し、対比書法はみられない。次の楽章への4小節からなる連結で急激にppに変わり音形も突如として単純化される。この意表をつくようなフレーズの後に同名短調、9/8拍子、Larghettoの第2楽章に入る。ここにおいても音形は楽章内ではとの素材で一貫しており、この意味において第1、第2、第3楽章は共通している。即ち第1楽章の素材は主として、、であってこれらの変形のみでとのおされておられ、終楽章はとのみで一貫しているのである。重厚な第1楽章、思索的な第2楽章、快活な第3楽章という配置は適切である。

第三番はAllegretto, Andante, Cantabile, ロ短調, ト短調, ロ短調という大変ユニークな配置によっている。第1、第2楽章は調性において大胆な対比をみせてはいるが、動機素材に共通性があり、更にそれが終楽章にまで及んでいる。第四番はイ長調 Allegro assai, 嬰へ短調 Poco Adagio, イ長調 Allegro の三楽章からなり、規模と書法の両面において充実している。第1楽章(208小節)の提示部(42小節)はT. 21~26を除く全てが四小節I単位の整然とした書式であり、T-Dという配分も正統的である。展開部は39小節あり、提示部に匹敵する長さのなかで呈示部に現れた全ての素材を変容しているが、ただひとつT. 27~30と同じものがT. 63~66に用いられている点に問題が若干のこる。しかし、この長大な展開部には調的推移と音形の変化などに秀れた関係的転進の構造が存在する。再現部も正規であり、T. 94~95以外は主調で一貫している。この部分は40小節からなり、提示部、展開部、再現部の42, 39, 40という均衡が目につくが、T. 202~208には明らかに次の楽章への連結楽節があり、第一楽章の最後尾とはいえ、音形において他とは全く関わりをもたず、むしろ次の楽章とのみ深い関係をもっているのである。調性は主調をとらず、平行調で終わっているため、次の楽章に直接つながっている。第2楽章(4/4拍子・32小節)は14プラス18に大きく分けることができ、A楽段はa-b-c, B楽段はa'-b'-c'からなっている。デリカシイの点においても極めて注目すべきものといえよう。終楽章は提示部46小節、展開部48小節、再現部41小節であり、前二楽章の如くに均衡がみられる。総じて全楽章が大規模および均衡という特質をもち、古典派の水準に達している。

第六番は第四番につぐ大作である。第1楽章は提示部、展開部、再現部が各々25, 19, 22小節という均衡を保つが、第1主題、推移、第2主題の組成が幻想曲的な程自由かつ多様なものとなっており、雑多の感をまねがれない。しかし展開部と再現部が提示部との密接な関わりをもっているために全体としてはまとまりを感じさせている。第2楽章は下降的単旋律導入部が甚だファンタジックであり、続出する音形が全て即興性をかんじさせる自由なものであるために究めてロマンチックである。終楽章の提示部の組成もまた第1楽章に似て複雑多様であるが、各々の素材は第1楽章と異なって比較的淡泊である。提示部の楽節構造は1~10, 11~14, 15~22, 23~33, 34~46である。性格の明瞭な箇所は1~10, 15~22, 34~38であり、その他は推移的に流れている。提示部

46小節、展開部36小節、再現部40小節からなり、概ね均衡が保たれている。第1主題による華やかな展開部の尾部(70~82)には突如として優麗なハ短調~ト短調の経過句が現れて曲想が柔らく。T. 83から再現部となるが第2主題が省略される代わりに、経過措置として展開部結尾の素材が充当される。122小節からなるこの終楽章にも変化と統一が存在し、極めて充実感が濃い。総じてこの第一巻には多種多様な動機、楽節および表情があるため、学習教材としての価値がきわめてたかいのである。

第二集 Wq.56 はロンドとソナタが三曲ずつ、それらが交互に並んでいる。ロンド I はヴィーン古典派のそれとは異なって楽段構造に対比の原理は未だみられず、主題楽節は随時音位をかえて現れ、主として四小節単位で全体が組織されている。即ち古典派のロンド形式とは大いに異なっているのである。ソナタ I はソナチネ的規模であるが展開部 21、再現部 24 であり、提示部 28 と較べても特に短いものではない。各楽章の調性はト長調、嬰へ短調、ト長調であり、第 I 楽章の最終和絃は次の楽章の VII⁹ である。第 2 楽章の最終和絃はロ短調の V-I (ト長調の III) であり、続く終楽章の冒頭が II-I となっている。第 2 楽章は 4×6 小節、終楽章は 8×6 または 4×12 の小節規模であり、冒頭楽章と共に全体に楽節の均衡が保たれており、かつ曲想には仲々小味がきいている。ロンド II は概ね 4 または 8 小節を基本条件にした楽節からなっており、規模はかなり大きい。大胆な転調もあり、特に後半は幻想曲的な自由さをもって主題が展開し、テンポ、和声、形状のもつイメージのふくらみは特に非凡である。先述のロンド I よりも音素材の変幻自在という意味において浪漫性をはるかに濃く、詩情の妙味に富んでいる。ロンドというよりはファンタジアといったほうが適中しているような曲であり、古典派のロンド形式からはほど遠い書法によっているのである。

ソナタ II はアンダンティーノとプレストからなる小じんまりとした二楽章制の曲であり、緩徐楽章は二小節毎のまとまりの集積からなるエレガントな曲想が目につく。急速楽章の小節構造は後半に入って規則性をたかめている。素材関係についてみるならば T. 1~4 と同じ或いはその移置形および変形が T. 32~35, T. 40~43, T. 44~47, に現れ、また T. 9~28(属調)が T. 55~73(主調)で再現し、更に T. 28~35 が 2 度音程上でもって T. 35~43 に用いられるなど究めて明快に組み立てられている。曲想も健康そのものである。ロンド III はポーコ・アンダンテ、162 小節という大きなものであり、古典派の形式とは異なって、主題の変容が気おもむくままに頻繁に現れ、度重なる和声変化の妙味を発揮している。フレーズは 4 小節の倍数の場合が多く、冒頭四小節の音関係が全曲を支配しているが、テーマが生そのまま再現する例は少ない。ス様な例をあげると T. 1~12, T. 37~44, T. 67~78 であり、T. 1~6 が T. 128~133 と似ており、部分的に近似しているのが T. 144~151 である。冒頭を下属調で用いたのが T. 64~67 であり、音群としての類似関係にあるのは T. 52-63 と T. 90~102 のみである。即ちこの曲の書法は分散和音によるエピソード(5群)以外の全てがテーマの展開的変容という、細胞とその成長にも似た有機性を具えており、この作曲理念こそが極めて西歐的なのである。ソナタ III はひと楽章制であり、四つの部分が全て反復される。前半が 3/4 拍子、後半は 2/4 拍子、第 I 主題部とその展開部、次に第 2 主題部とその展開部とに分割され、再現部をもっていない。

第三集もまたロンド三曲、ソナタ三曲が交互に配置されている。ロンド I、Wq.57-1、ホ長調も前巻のロンドと同じく大規模であり、より一層幻想曲またはバラード的な自由で伸びやかな変容形が現れる。嬰記号が譜面から四箇(ホ長調)共に除去されたり、復活したりする変幻自在なメタモルフォーズ、小節線を超越した拍節感が主要素材と絡み合った書法のうちに輪郭がみえかくれしながら色調の変化を促進し、ドラマチックに展開する。ソナタ I はイ短調・ホ長調・イ短調の小規模で愛くるしい曲であり、特に語法上注目すべきものはない。ロンド II は今迄にみてきたロンドの

うちでは最も短い。概ね四小節単位であり、冒頭動機の転調と声部移行を幾度も重ねながら快活にすぎでゆく。古典派と異なってB楽段、C楽段はないが、デュナーミクの多様な提示に細心の注意を払うことによって多彩な流れの変化がうまれる。ソナタIIは少規模とはいえ提示部の両主題が正規の関係にあり、展開部・再現部も長さの点において均衡を保っている古典派ソナタ形式であるが、再現部は第2主題が下属調で現れる。第2楽章 *Cantabile e mesto* においては下降的半音階を内声部に含む渋い楽想が主部をなし、内観性の濃い楽章としてむだなくまとめられている。終楽章は気軽に楽しめる短い曲である。T. 2, 4, 5, 6, 7に現れる動機が楽章全体を支配しており、近似箇所をあげればT. 1~6とT. 27~32, およびT. 15~26とT. 41~52のくみ合わせがかんがえられる。

ロンドIIIは今迄にみてきた諸ロンドのなかでは最も形式が明快であると同時に展開的主题労作において秀れている。この徴候は先にとりあげたWq.57-3のロンドにおいて既にあらわれたものであるが、Wq.57-5の場合はA (16) B (21) A (12) A' (21) C (8) Eps. (17) D (27) A" (36) B' (20) D' (26) coda (20)という形式のなかでA'とA"がヴィーン古典派の大家達に決して劣るところのない堅実さをそなえているのである。ソナタIIIは後にベートーヴェンがかいたOP.2-1及びOP.10-1に含まれる主題と展開部、終楽章の諸素材との近似性が既に多くの学者によって指摘されている。即ち先駆的作品としてクローズアップされているのであるが、ソナタ形式の楽章の書法という点からみれば、この頃には既にハイドンとモーツァルトが形式、内容、規模の面において秀れたものを発揮しており、エマヌエル・バッハは60才をすぎていたのであるからある意味において次の世代にバトン・タッチがおこなわれていたようなものなのである。何はともあれ作品内容においては第2楽章 *Andante* と第3楽章 *Andantino grazioso* をはじめ全体が完熟しているため、教材としての価値がたかい。

第四集はロンド3曲、ソナタ2曲、幻想曲2曲の計7曲からなる。ロンドIとソナタIは前巻のものよりもあらゆる点において劣っている。ロンドIIもまた着想の貧困さが目立つ。ソナタIIは中規模のごく平凡な、たのしめる曲であり、三つの楽章は均衡がとれている。第1、第3楽章は展開部が十分な長さをもっており、後者では提示部と展開部の低音部に冒頭楽章・第1~4小節のリズムが現れ、更に主題動機そのものの変形も用いられ、素材上の脈絡が保たれている。ロンドIIIも前にとりあげた諸ロンドとほぼ同じ規模であり、主題は調性を移して幾度も現れる。冒頭主題は変ロ長調であるがホ長調で用いられる場合が一回だけであり、他は一次関係調および二次関係調である。主題以外の箇所は概ね主題素材を用いたフレーズまたは分散和音群であり、最後にカデンツアをもってくるというユニークな書法をとっている。主題素材を多様な手法で幾度も変化にとんだパッセージとする、いわば展開書法の部分と主題形そのものを数多く交互に用いるため、緻密な有機的關係が成立しているのである。幻想曲・変ホ長調はその名のとおり情動性が濃く、書法は即興性を多く含んでいる。中間部34小節以外は全く小節線を排し、恰も20世紀後半の前衛的作品の如き様相を呈している。転調も大胆であり、時たま数字付低音群も現れる。自由奔放にみえるが、ここにもいくつかの音群の存在がはっきりと認められ、それらは各々あるひとつの音形群としてかたまっている。各部分集合の間には必ず息継ぎがあり、アリア或いはカデンツアの集積または並列をおもわせる。半音階法、異名同音転調、リズム変化、音形変化 etc.もみられるが、自由ななかにもA部分とC部分には音群順序に共通性がみられ、B部分はひとつの小節動機の諸変型によって一貫していることなどをみても或る種の秩序を認めうる。即ちC部分をA'部分と解釈しても決しておかしくないのである。幻想曲・イ長調は100年後のフランツ・リストを先取りしたようなデモーニッシュな力性を感じさせる。B部分の28小節を除く他は皆小節線を放棄している。この点については前曲

と同じである。父親の「半音階的幻想曲」「トッカータ」「プレリュード」などにみる魔性力感をゆずりうけることによりその浪漫性を一層強め、次の世紀にすらかかれなかったような情念の熱き炎を燃やしつづけたのである。ここではもはや小節線を必要とするような拍節の感覚は超克され、冒頭にはテンポの指示もないが、そのほうが演奏は生きいきとなるものと考えうる。A部分とC部分には自由ななかにも近似する部分集合があり、前曲と同じくC=A'ともいえる。結尾部は響きはともかく、音形をみると近代ピアノ音楽にしばしば現れるものとなんら変わるところがない。以上の諸点においてエマヌエル・バッハは真の先駆者といえるのである⁹⁾。

第五集はソナタ2曲、ロンド2曲、幻想曲2曲の計6曲からなっている。ソナタIはプレスト、アダージョ、アンダンティーノからなり、第1楽章ホ短調はソナタ形式であるが呈示部の主題確保、推移、小結尾が不明確であり、第2主題の入りが截然とせず、また性格上の対比性は存在しない。呈示部は平行長調で終止しているが、展開部はニ短調から始まりハ長調・イ短調を経て再現部（主調）にもどる。この規模の曲としては展開部が充実しており、その代りに再現部が短少すぎる。楽章の尾部にカデンツァ風の楽句が付随する。第2楽章はカデンツァの後半のハ長調をうけ、同じ調性ではじまり、後半がカデンツァ的自由楽句となり、異名同音を含む経過和音の後にロ長調のVをへて最後にホ長調の導音を目立たせつつ終楽章に入る。規模と形式の点からみてこの楽章は間奏楽段とみることもできる。終楽章アンダンティーノ、ホ長調はA B C A B C A B Aからなり、各々8+8+10+8+4+4+12+6の小節構造をとっている。素朴でさわやかなA、豪快なB、遠隔調において半音階的和声書法をとる静的なCなど各部分の彫琢が明快である。ロンドI、ト長調は186小節からなるアンダンテの曲である。この曲もまた冒頭主題に含まれている全ての素材が曲全体に亘って発展的に変容されていて、後世のブラームスとシェーンベルクへの史的源点のひとつとみなしうるのである。即ち全体が「主題とその展開」からなっており、挿入句とみなしうる箇所ですら主題内部の音程関係と密接であり、そのほか主題動機を主素材とした緻密な展開的労作が全体を占めている。そこでは音位変化、異名同音、頻繁な転調とその範囲の広さが目立つ。動機的展開の様相には將に父親ゆずりのものがあり、更にベートーヴェンの交響曲等に与えた影響もみのがせない。それは技法面においてのみならず、長時間に亘って続行する紡出、変容、展開の姿勢そのものなのである。ソナタII、変ロ長調の第1楽章はトッカータ風の曲想を帯びており、対比的主題を欠いている。展開部にも特記すべきものはないが、呈示・展開・再現の各部の長さには釣合いがみられる。第2楽章ラルゴ・変ホ長調は中規模ながら素材がゆたかである。クロマティックな素材、異名同音的転調が多く、ごく自然な流れのなかにも曲想の多様と充実がみられる。終楽章アンダンテ・グライツィオーゾ変ロ長調は圧縮されたソナタ形式であり、均斉がとれている。

ロンドII・ハ短調は古典的大ロンド形式をとっており、A (18) B (8) A (9) C (19) A' (9) B' (18) A (20) Coda (14)の書法は前出のロンドIと究めて対照的である。Bは平行長調、Cは同主長調、楽想はいきいきとした典型的ロンドといえるものである。幻想曲Iは前出の幻想曲と同じ中間部に小節線をもつ楽段があり、両端部が小節線のない即興性ゆたかな部分である。末尾に数字付低音が用いられるのも前巻の幻想曲と同様である（譜例）。幻想曲IIは規模が大きく、主題部Andantinoが楽段として明瞭に浮き彫りされ、他の楽段との区分がはっきりしている。それは8回現れ、全体にロンド風の構造をおもわせているが、一般のロンドよりも複雑であり、(A B A C A)～(D E D A E D)～(A B A E A D A)からなっている。ここでは前出の幻想曲よりもはるかに小節線が多く、それが過半数の部分に及んでおり、実にB楽段とそれに先行する僅かのフレーズ以外は全て小節線で区切られているのである。テンポの配分をみるとAはAndantino、BはPrestissimo、DはAllegretto、EはAndantinoとなっている。Aは現れる度に調性を変えており、ハ長調→ト長調→

ト短調—ホ短調—変ニ長調—ニ短調—ヘ短調—ハ長調となっている。B, C, D, E 楽段も転調が多く、フラット系の調からシャープ系の調に突然変わることも稀ではない。更に音量の変化も加わって楽想は大胆そのものといえるのである。

第六集はロンド、ソナタ、幻想曲を二曲ずつ含んでいる。ロンド I も規模は大きい、主楽節が長さや音位を変えて 8 回現れる。その他の楽節にはごく稀に共通性をもつものがあるとはいえ、大多数は何ら規則的配置、共通性等との関わりがない。この意味において古典派的ロンド形式とは全く異なっている。ソナタ I は小規模の愛らしい曲である。幻想曲 I には前巻のそれの如き自由自在な形はなく、前半と後半の各 1 箇所以外は拍節が全て決まっている。形式は A B C B'D x A'B'Y D'B C'B'D'y'x'A であり転調もさほど大胆ではない。この意味においてわかり易く、また隣接する楽節の対比がはっきりしていて作曲企図が明瞭である。デモーニッシュな素材と夢幻的なそれとの交互的配置によって作品の輪郭が明確になっているのである。ロンド II は上記の曲と異なって対比楽節が明瞭でない。B 楽節は存在するが、曲全体を支配しているのは冒頭動機 ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪ であって、他の素材は復活してこない。A 楽節の復活は幾度かみられるが、それも冒頭楽節と全く同形というわけではなく、後半以後に発展的変容が続く。同形の大楽節は T. 49~64 と T. 82~98 のみであり、挿入句も数少ない。異名同音転調を含む種々の形態の転調によって色彩がゆたかになり、ファンタジーがひろがってゆくのである。ソナタ II は小じんまりとした愛すべき三楽章の曲であり、将にこの曲集の題名「識者と愛好家のための……」のうちの後者にふさはしい。幻想曲 II は急・緩・急・緩・急からなり、しかも急楽段は素材をひとしくしているため、ロンド形式 A B A' C A'' と共通する。A 楽段 Presto di molto は軽快なロンド的曲想、A' 楽段はその希薄な展開、A'' は最後にふさわしい烈しさをみせる。ほぼ全曲が 2/4 拍子、3/4 拍子、2/4 拍子の一般的小節線をもち、最後のみが自由拍節となっている。即ち第五集の幻想曲 2 曲とは全く似てもつかない常識的な形相をもっているが、僅かに Andante 楽段と Larghetto sostenuto 楽段のみに幻想曲風の楽想をみるのみである。以上のように第六集の幻想曲は第四・五集のそれよりも独創性において非常に後退しており、これはロンドやソナタに関しても同様なかたちで現れているのである。この第六集が彼の死の前年に出版されたものであり、その時彼は既に 73 才の高齢であったことからかんがえてみると、ごく当然のことにおもえてくる。

その他のピアノ作品についてはフランスのクーブランのようにデリカシイにみちたもの、大胆な個性的和声法を表わしたものの等々が注目に価するのである。

おわりに

C. P. E. バッハの作曲の歩みはバロックから古典派への橋渡しという、極めて重大な役割を果たしたという意味において実り多いものがあつた。然しながらピアノ音楽史のなかで世人の関心をひかないのは彼が大規模なソナタを稀にしか書かず、14 才年下のハイドンと 42 才年下のモーツァルトが彼の開拓したピアノ・ソナタの領域において、いちはやく大曲を次々とものしていったからでもあろう。様式史上の過渡期に生きてために模索的思考期間が短くなかつたことと、その時期にたまたま啓蒙思想がドイツにもひろがっていたことが彼の創作に決定的な影響を及ぼし、順風満帆時代への前段階ともいふべき試行的作品を多くかく結果となつたのである。しかし、いくつかの曲には父親ゆずりの偉大な才能のひらめきもみられる。ともあれ時代思潮の反映が彼の音楽観にもみうけられ、教育的配慮と大衆性の斟酌の姿勢に起因する作品が多い。知人に宛てた多くの手紙のなかで彼は「独自性」と「大衆性」という二律背反の問題をとりあげている。芸術家の存在理由へ

のこのような問いかけは当時の風潮のひとつでもあった。この模索の末にたどりついたのが「識者と愛好家のための……」なのである¹⁰⁾。

このような過程のなかに現出したいくつかの特性をふりかえってみよう。古典的ソナタの形成過程にあって彼は対比主題の設定を試み、更に呈示部・展開部・再現部の均衡を目指した。ソナタのうちの幾つかはその目的を達しているが、また他の場合には旧来の線的紡出と接合が残存している箇所もみられる。ソナタの楽章配列は多様であり、急・緩・急以外のものも多く、時にはバロック組曲の形態を捨てきれていない例もある。4の倍数小節にフレーズが形成され、それが継続する例も多く、バランスへの意図の明白な状況がうまれている。しかし、気分の変動を烈しく伴うような対比関係も生じ、そこでは大胆な形状、音量、調性の急激な変化という手法が用いられている。時には異名同音転調、半音階法転調、倚音の多彩な変形使用により、デリケートな情緒変化を表しながら彫琢をすすめてゆくこともある。このように種々の組成を試みつつ新しい構築のイメージを展開していったのである。

最後のピアノ曲集のなかで注目すべきソナタは第I集のソナタII, IV, IV, 第3集のソナタIIIであり、ロンドとしては第2集のロンドI, II, III, 第3集のロンドI, III, 第5集のロンドI, IIであり、ここには最終ロンドの如き大ロンド形式の秀れた曲もあるが、また形成過程においてひとつの細胞とその分裂成長にも似た発展状況を示す作曲法上の傑出した例もみられる。幻想曲においては第四集の2曲、第五集の2曲が共に問題作品としてあげられるが、特に前者の究めて自由奔放、大胆不敵な筆致は時代を超越して今日も猶、範例となり得るものなのである。その他の情緒表出の様相もハイドン以後にまで影響を及ぼし、魔性と諧謔性は抒情性と共にヴィーン古典派になんらかのかたちで引き継がれている。これらは構築的理性と共に人間の心に住みついている要因であり、彼の音楽は人間の精神現象のシンボルを表す。そこに芸術創造の原理が内在しているからなのである。

彼の父親は情動の究極をファンタジア、トッカータ、プレリュードにおいて表し、理性の究極の姿をフーガにおいて啓示している。彼は前者については父親と似ているが、後者についてはソナタ形式において実現するべく努力を重ねたのである。情動と理性についての多角的考察は既に17世紀のドイツ美学に内在していたものであり、学術的頭脳と音楽的イマジネーションが同世代のだれよりも高度であった彼は常に進取の気性を以て作曲の着想と展開にこころをくだいていたのである。既にのべてきたことによって彼の音楽史における位置は明白であり、その追体験を深めるためにも特に重要な幾曲かには学習教材及び演奏会用曲目としての価値が充分にあるものとおもう。

Notes

- 1) HÄSSLER, J. W. : 6 Easy Piano Sonatas, ed. L. Hoffmann-Erbrecht, 3 vols. (Orgaunm, series 5, nos. 26, 28, 30) (Lippstadt, 1960-1).
- 2) STLLZ, ERNST : Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs der Grossen. Berlin Dissertation (Saarbrücken, 1930).
- 3) Beurmann, Erich. "Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs." Diss. Georg-August-Universität Göttingen 1952.
- 4) The "Prussian" Sonatas, Wq. 48, ed. R. Steglich, 2 vols. (Nagels Musik-Archiv, 6, 15) (Hanover, 1927).
- 5) The "Württemberg" Sonatas, Wq. 49, ed. R. Steglich, 2 vols. (Nagels Musik-Archiv,

- 21, 22) (Hanover, 1928).
- 6) BELLARDI, R., ed. : Deutsche Klaviermusik des Rococo (Stuttgart, 1926) .
 - 7) Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen... Wq. 50. Ed. Etienne Darbellay. Winterthur/Schweiz : Amadeus Verlag, 1976.
 - 8) E. Beurmann : 'Die Reprisensonaten Carl Philipp Emanuel Bachs', Archiv für Musikwissenschaft, xiii (1956) , pp. 168-79.
 - 9) SCHLEUNING, PETER : 'Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750', Archiv für Musikwissenschaft, xxvii (1970), pp. 192-213.
 - 10) Chrysander, Friedrich, ed. "Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann." Allgemeine Musikalische Zeitung, N. F. 4 (1869) : 177-81, 185-87.

Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber

Vierte Sammlung:
Fantasia I

Allegro di molto