

クリスティアン・バッハのクラヴィーア・コンチェルト

岸 啓 子

(音楽研究室)

ヨハン・クリスティアン・バッハ (Johann [John] Christian Bach 1735-1782) の生きた前古典派の時代は、父大バッハに代表されるバロック・コンチェルトから、次の古典派のコンチェルト・ソナタ形式によるコンチェルトへの移行期にあたっている。シンフォニーやクラヴィーア・ソナタのジャンルにおいてソナタ形式による作品を作曲し、若いモーツァルトに強い影響を与えた彼は、コンチェルトにおいてもモーツァルトの手本となったとされている。それ自体は紛れもない事実であるが、彼のコンチェルトはそれ故にまた、モーツァルトとの共通性やモーツァルトへの影響という視点からのみ語られ、評価されることが多かったと言えよう。形式・構成面では、第2主題やモーツァルトのピアノ・コンチェルトで確立されたコンチェルト・ソナタ形式に向けての変革やそれへの兆候のみをクリスティアンのコンチェルトに読み取ることに熱心であった半面、形式的規範の確定されていない移行期のみに見られる多様で自由な形態と豊かな表現内容のバランス、バロック時代のリトルネッロ形式の残像と器楽の新しい構成形式として確立されつつあったソナタ形式とのせめぎ合いの上に成り立っている彼のコンチェルトの固有の価値や全体像はいまだ解明されたとはいえない状態にある。クリスティアン・バッハのクラヴィーア・コンチェルトにモーツァルトへ到る一ステップとして以上の価値と魅力を感じる筆者は、本稿において Op.1 に含まれる6曲について第1楽章の楽曲形式を分析・考察することを通して、この時期彼が求めたクラヴィーア・コンチェルト像を形式と構成法の面から明らかにしてゆきたい。

クリスティアンのクラヴィーア・コンチェルトは、真作と確認された26曲と疑わしいとされる6曲の計31曲である。真作とされる26曲のうち、当時印刷されたのは、Op.1, Op.7, Op.13 の各6曲からなる3集で、1763年、70年、77年にいずれもロンドンで作曲家自身によって出版された。独奏楽器は Op.1, Op.7, Op.13 の18曲のうち、Op.1 はハープシコードのため、Op.7, Op.13 はハープシコードまたはピアノフォルテのためと楽譜に表記されている。当時は急速に普及しつつあったピアノとバロック時代に全盛を極めたハープシコードが並存しており、演奏ではいずれの楽器も選ばれる可能性があったが、最後の第3集でクリスティアンが想定していた楽器は実際にはピアノであったとされている^(註1)。作品番号のないクラヴィーア・コンチェルトには、イタリアにわたる以前、ベルリン時代のものとされる6曲のチェンバロ・コンチェルト (1754年またはそれ以前) の他、サンフォニー・コンセルタンテの異稿を持つ Es-Dur (作品番号なし) のピアノ・コンチェルト (1770年4月以前)、Op.14-1 としてパリで出版されたとされる Es-Dur (作品番号なし) のクラヴィーア・コンチェルト (1772年?) である。

現在完全な形で残っているクラヴィーア・コンチェルトは以下のとおりである。

作品番号	番号	調性	第 1 楽章	調性	第 2 楽章		第 3 楽章	
番号なし	1	B-dur	Allegretto	B	Andante con sordine	F	Presto	B
	2	f-moll	Allegretto	f	Andante e grazioso con sordini	B	Allegro	f
	3	d-moll	Allegro assai	d	Adagio affetuoso con sordini	B	Allegro	d
	4	E-dur	Allegro assai	E	Adagio	e	Presto	E
	5	G-dur	Allegro	G	Poco Adagio con sordini	g	Allegro	G
	6	f-moll	Allegro di molto	f	Andante	c	Prestissimo	F
Op.1	1	B-dur	Allegretto	B	Minuetto	B		
	2	A-dur	Andante	A	Minuetto	A		
	3	F-dur	Allegro	F	Minuetto	F		
	4	G-dur	Allegro assai	G	Andante	C	Presto	G
	5	C-dur	Non tanto allegro	C	Allegretto	C	Presto	C
	6	D-dur	Allegro assai	D	Andante	G	Allegro moderato	D
Op.7	1	C-dur	Allegretto	C	Minuetto	C		
	2	F-dur	Allegro con spirito	F	Tempo di Minuetto	F		
	3	D-dur	Allegro con spirito	D	Rondeau:Allegretto	D		
	4	B-dur	Allegro giusto	B	Allegro di molto	B		
	5s	Es-dur	Allegro di molto	Es	Andante	c	Allegro	E
	6	G-dur	Allegro	G	Andante	C	Allegretto	G
Op.13	1	C-dur	Allegro	C	Rondeau, Allegretto	C		
	2	D-dur	Allegro con spirito	D	Andante	G	Allegro non tanto	D
	3	F-dur	Allegro con brio	F	Rondeau, Allegro	F		
	4	B-dur	Allegro	B	Andante	Es	Andante con moto	B
	5	G-dur	Allegretto	G	Tempo di Menuetto	G		
	6	Es	Allegro	Es	Andante. Tempo di Menuetto	Es		

Op.1 のコンチェルト<Six Concertos for the Harpsichord with accompaniment for two Violins and a Violoncello>は彼がミラノからロンドンに移り住んだ翌年の1763年に出版され、シャルロット王妃に献呈された。楽譜の表書きには記されていないが、この時クリスティアンはすでに音楽教師として王妃に歌を教えており、王妃から1762年に楽譜出版の権限も与えられた。この6曲のコンチェルトは王妃のプライベートな音楽会のために作曲されたと考えられている。最初の曲集から7年後の1770年に出版された Op.7 もやはり同じシャルロット王妃に献呈されている。Op.1 は出版と同時に非常な人気を博し、ロンドンと大陸で版を重ね、クリスティアン自身による再版も出された。大陸で出版された版は、ロンドンの海賊版で、一方ロンドンで幾人かの出版者(社)になる再版はいずれも63年の楽譜の原版を再使用したものである (Richard Maunder)。

クリスティアンは1754年から1762年にかけてのイタリア滞在中に、クラヴィーア・コンチェルトを全く作曲していない。Op.1の6曲は、イギリス移住後に書き始められたもので、サンマルティーニをはじめとするミラノの音楽家たちの器楽様式ではなく、当時のイギリスのギャラントな趣味と、コンチェルトというジャンルへのクリスティアン自身の取り組みと創意工夫を反映している。ただしバーニーが指摘したように、「イタリアの歌を器楽に移して鍵盤音楽を作り直すこと」が作曲の基本的姿勢としてこの作品の根底にあることは否定できない。この曲集は第一印象では、中身の薄い、軽い音楽に聞こえるかもしれないが、実際には軽やかで優雅であり、独創的なものである。特に形式や構成法の自在さはクリスティアンがこのクラヴィーア・コンチェルトに盛り込んだオリジナリティーを証明するものである。典雅なメヌエット、二部形式の歌曲風の楽章、快速なロンド、変奏曲などが意欲的にコンチェルト楽章に仕立てられるとともに、第1楽章にはソナタ形式のコンチェルトへの応用的展開が多彩にかつ魅力的に繰り広げられている。楽器編成は小規模で6曲ともチェンバロおよびヴァイオリン1、2、チェロである。

考察の視点

コンチェルトはバロック時代に誕生して以来、エマヌエル・バッハやクリスティアンの活躍した前古典派の時代を経て古典派に到る間絶えることなく作りつづけられたが、内容や形式、構成法、楽節構造はその間に大きく変化を遂げた。バロック・コンチェルトのリトルネッロ形式は前古典派時代には使われなくなったが、古典派のコンチェルト・ソナタ形式が直ちにそれに取って代ったのではない。巨視的に見れば当時シンフォニーやソナタの第1楽章の形式として完成されつつあったソナタ形式がコンチェルトにも適用されるようになっていった。しかしソロとオーケストラ・トゥッティという2つのテクスチャーを持つコンチェルトの形態的特徴や、リトルネッロ形式の残滓が絡み合い、更に、ギャラント・スタイルの優美で軽快な趣味とホモフォニックな感覚を反映して、多様な形式や構成法が生み出された。モーツァルトに代表される古典派のコンチェルト・ソナタ形式に収斂するまでの道程は一筋ではなく、そこに現在では省みられることの少ない豊かな中間地帯があり、移行期だけが持つ活力と試行錯誤を恐れない創造が展開されたからである。ここで取り上げる Op.1 もこの時期の状況を反映して、ギャラントで一見気楽な外観の下に形式や構成法への多様なアプローチを留めているのである。

リトルネッロ形式

編成	tutti	solo tutti	solo tutti	solo tutti	solo tutti
楽節	ritornello	ritor	ritor	ritor	ritor
主題	T	T	T	T	T
調性	主調	関係調	関係調	関係調	主調

ソナタ形式

構成	提示部		展開部	再現部	コーダ
主題	T1	T2		T1	T2
調性	主調	属調	転調的	主調	主調

コンチェルト・ソナタ形式

構成	第1 提示部	第2 提示部	展開部	再現部	カデンツァ	コーダ
編成	orch.	solo,orch.	solo,orch	solo,orch		
主題	T1 T2	T1 T2		T1 T2		
調性	主調 主調	主調 属調	転調的	主調 主調		

分析と考察の指標となるのは以下の点である。

バロック時代のリトルネッロ形式がどの程度残存し、新しいソナタ形式が何処まで受け入れられているか。

リトルネッロ形式の何が残り、何が更新されているか。

ソナタ形式のどの要素が入ってきているか。

ソナタ形式のコンチェルトへの応用は如何に実施されているか。

両方に共通する要素の存続と意味の変質

上の指標から分析の視点を次のように捉えることができる。

1 トウツティとソロの配分と関係

協奏曲の魅力のひとつは、トウツティとソロという2つの異なる音源の対比と交代である。リトルネッロ形式ではソロとトウツティの単純な交代のダイナミズムが構造化され、形式へと昇華された。本来単一の音源を前提とするソナタ形式が2つの発音体を特色とする楽曲であるコンチェルトに應用されるにあたり、形式構成とテクスチュアの配分をいかに構造化するかが解決されるべき課題となった。トウツティとソロの配置と全体的配分、役割の検討からそれらの構造的意味の変質を検討する。

2 第1トウツティ

楽章を開始するトウツティは、リトルネッロ形式においては、主題を提示する部分でもあった。冒頭のトウツティは全てのトウツティの中で最も長く、充実しており、主題を主調で提示し、印象付ける役割を負っていた。コンチェルト・ソナタ形式において第1トウツティはオーケストラ提示部（第1提示部）として充実・長大化し、第1・第2主題、終止部までの提示部全体を含むものとなる。Op.1 は厳密にはこのいずれにも合致していないため、第1トウツティの全曲に対する意味と主題提示・分担の実態について分析する。

3 第2トウツティおよびそれ以後のトウツティ

冒頭のトウツティの長大化と反比例するように中間のトウツティは短いものとなり、形式構成上特別な役割配分はなく、リトルネッロ形式におけるトウツティの主題提示にも必ずしもしばられていない。展開部、再現部ではソロと協奏しながら曲を進行させるが、コーダでは専らトウツティが曲の終結を担う。クリスティアンの場合、主題的要素に必ずしも拘束されなくなったトウツティはソロと自由で多彩なかかわりをみせることになる。伴奏としても重要性をまし、協奏的参加もあるのでその諸相を検討する。

4 第2主題の提示

単一主題のバロック・コンチェルトと複主題の古典派のコンチェルトの最大の相違のひとつは第2主題の存在である。それらの間でコンチェルト形式が変質してゆく前古典派において、第2主題のあり方は存在の有無を含めて曲によって異なっている。主題としての存在感や独立性が弱く、第2主題を想起させるモチーフだけが現れる場合もある。また、第2主題が存在する場合も、コンチェルト・ソナタ形式が古典派において定型化するまで、第2主題の現れ方には特に定義がなく、どのような部分で、主調または属調（短調の場合は関係調）のいずれの調で、ソロかトゥッティのいずれによって登場するか、その提示は一度でよいのか複数回なのかは、作曲家の裁量に委ねられていた。第2主題は曲の構成と内容を左右する大きなポイントであり、同時に、作曲家がどのようなコンチェルト像を求めていたかが最も明確に示される契機でもある。

5 主題の再現

主題の再現は、リトルネッロ形式の場合、トゥッティ毎に主題の再現（部分的・近親調）があり、最終リトルネッロで冒頭と同じ主調、ほぼ同じ形で現れ、楽章の終止部を兼ねていた。コンチェルト・ソナタ形式においてトゥッティは必ずしも常に主題ではなくなり、主題の再現は再現部（主調）においておこなわれる。再現の際の編成上の規定はないが、ソロとトゥッティの共同作業が定石となっている。リトルネッロ形式が崩れているクリスティアンのコンチェルトでは、再現部が明確に設定されている。主題の最終提示はトゥッティだけからソロとトゥッティ両方で効果的に受け渡されるようになる上に、第2主題も加わり、ソロの最後の聴かせどころともなっており、多様な姿を示している。

6 構成

5の結果主題の再現を担う部分は増大し、構造上の大きな区分となり、主題提示部との均衡が保たれる。中間部も展開部としての性格を明確に打ち出し、ソロの活躍する見せ場を作り、自由なファンタジーを主体として前後の部分とは、樂想的にも異質のもうひとつの区分となる。こうして単純なソロとトゥッティの交代は3部分からなる、より統合された組織として再構成されていく。

7 カデンツァ

ソロの見せ場であるカデンツァは音楽の進行を一旦せき止め、ソリストだけが演奏する。曲のモチーフを組み込んだりすることはあるが、基本的には樂想の展開部ではなく、むしろ樂想から一旦はなれて、ソリストの即興性と自由裁量に委ねられている。リトルネッロ形式、コンチェルト・ソナタ形式ともカデンツァの位置は形式に組み込まれていた。形式が確定されない前古典派の場合、カデンツァをいれるか入れないか、また、いれるとすれば何処でいれるかは、曲の構成上おおきな問題である。クリスティアン・バッハのコンチェルトでは一見したところカデンツァのないものもあり、また、カデンツァを持つものもその位置が一定ではない。

楽曲分析と考察

上記視点から行った楽曲分析の結果を次の6点にまとめて考察する。①トゥッティ・ソロの機

能と配分, ②主題 (第1主題・第2主題) 提示と再現, ③全体構造 提示部, 展開部, 再現部について, ④調設定, ⑤コンティヌオ, ⑥形式

更に, 楽譜を通した分析では把握することのできない即興的要素, 通奏低音などの演奏の実態も併せて考察する。

1 トウツティとソロの機能と意味, 配分

クリスティアンの作品1では, リトルネッロ形式にみられたトウツティ即ち主題 (または主題の一部) というトウツティと主題の不可分の関係は総体的に解体されている。従ってトウツティをリトルネッロと呼ぶことは既に不可能である。冒頭のトウツティは以前のトウツティの持っていた主題提示役割を保持し, 更に効果的な主題提示の実現のために長大化している。一方それ以外の (第2トウツティ以降の) トウツティは, 一般的に短く, 終止を形成したり, 展開部を導入したり, 楽章終止を形成したりと, 役割が多様化しているが, カデンツ的要素が強く, 楽曲の大きな構造を区分する役割を持っている。トウツティの配置と機能については定型化は不可能にしても, 以下のような一定のパターンが認められる。

開始トウツティ	中間トウツティ	最終トウツティ
第1主題提示	提示部の終結・展開部の開始,	楽章終止

ソロについてもリトルネッロ形式におけるソロの定型であったフィギュレーションにのみ特定されるものではなく, 主題を提示する場合もある。また, ソロ部分の楽器編成は, クラヴィーアだけで独奏する場合とオーケストラ楽器の伴奏や協奏を伴う場合とがある。従ってリトルネッロ形式時代のソロ即ち独奏というパターンはなくなり, 楽器の組み合わせは自由で多様なものになり, ソロの意味も変質しているが, ソロ楽器が音楽の中心であることには変わりがない。ソロ部のクラヴィーア独奏の場合, バロック・コンチェルトにおいては通奏低音をチェロなどのバス楽器が常にクラヴィーアの左手のコンティヌオ・パートと一緒に演奏していたが, 作品1のソロの独奏では, コンティヌオは用いられていない。

トウツティとソロの表示はクリスティアンが楽譜に記入している。トウツティとソロの全体配分 (小節数) は表1・図1となっている。いずれもトウツティの中では第1トウツティが最も長い, その後の第1ソロや最終ソロの方が更に長い場合が多く, ソロの重要性がここからも窺える。全体のトウツティとソロの小節数の比較は表2に, 比率は図2にある。

表1 Tutti と solo の割合

	tutti1	solo1	tutti2	solo2	tutti3	solo3	tutti4	solo4	tutti5	solo5	tutti6
Op.1-1	48	55	21	44	5	41	10				
Op.1-2	31	39	15	26	2	36	6				
Op.1-3	46	64	24	29	4	49	11				
Op.1-4	23	45	9	30	13	33	5				
Op.1-5	20	9	2	20	12	14	1	6	2	24	5
Op.1-6	13	12	3	12	9	19	5	8	3	14	4

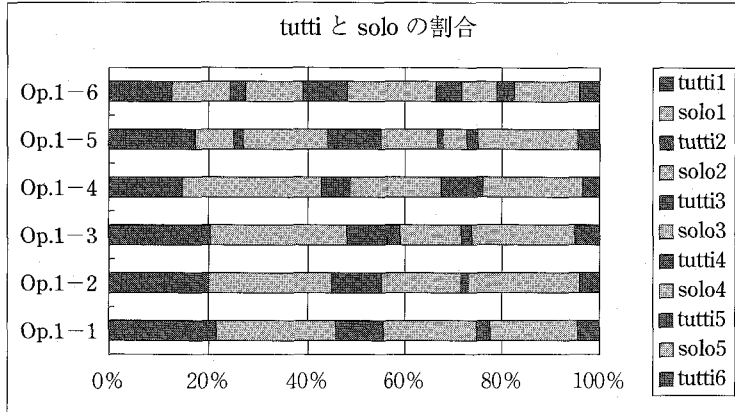


図 1

表 2 トウッティとソロの小節数と比率

	tutti	solo	総小節数
Op.1-1	84	140	224
Op.1-2	54	101	155
Op.1-3	85	142	227
Op.1-4	49	108	157
Op.1-5	42	73	115
Op.1-6	37	65	102

単位：小節

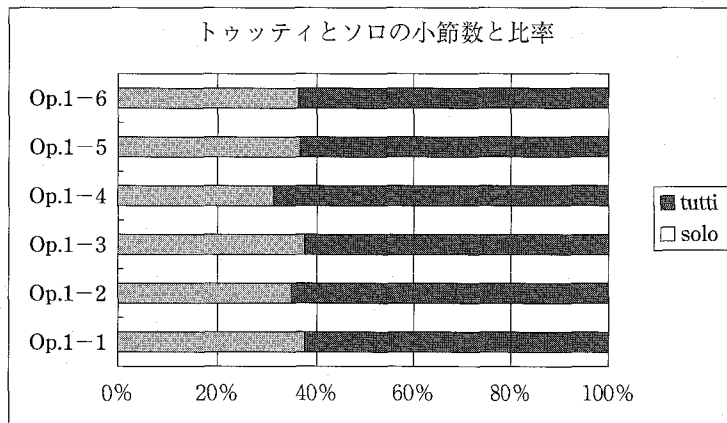


図 2

2 主題：第1主題，第2主題，提示と再現

主題の数：主題の数は，第1主題だけのものは第3番1曲であるのに対し，他の5曲は第2主題を持っている。この点でも単一主題であるリトルネッロ形式からの離脱が確認できる。

主題の提示：第1主題は第1トゥットティの最初に必ず提示されている。次に登場するソロが第1主題を再提示する場合と、しない場合があり、主調での再提示を持つものは、第1番、第2番、第3番、第5番である。これらはいずれもソロの独奏で始まり、数小節の後伴奏楽器が加わっている。ソロの独奏部では、第1主題をトゥットティと同音型で右手に留めながら、元々はコンティヌオであった左手バスをクラヴィーアに適した音型に変奏しているものもある。ソロによる第1主題の再提示を持たないものは、第4番、第6番である。第2主題の提示はソロが必ず受け持ち、ソロのための主題となっている。初回から常に属調であり、主題提示の依拠する楽曲形式としては、コンチェルト・ソナタ形式ではなく、ソナタ形式がクリスティアンの中で強く意識されていたことは明らかである。

表3 第1主題、第2主題の提示と再現 T：トゥットティによる、T：ソロによる

	提示部	再現部
Op.1-1	T①, T①, T②	T①, T②
Op.1-2	T①, T①, T②	T①
Op.1-3	T①, T①	T①
Op.1-4	T①, T②	T①, T②
Op.1-5	T①, T①, T②	T①
Op.1-6	T①, T②	T①, T②

主題の再現：第1主題の再現は全曲で行われており、必ず主調である。編成は第4番、第6番がトゥットティにより、それ以外はソロである。第2主題については、第1番、第4番、第6番で再現されるが（ソロ、主調）、再現を持たないものもあり（第2番、第5番）、第3番では第2主題自体が設定されていない。主題の再現では、本来ソロのための主題である第2主題のみならず、第1主題もソロが分担するケースが多く、音楽が進行し、クライマックスを形成する再現部においてもソロの活躍が中心となっていることが明らかである。

主題の分担：上の表やこれまでの考察から明らかなように、第1主題はまずトゥットティにあらわれるが、ソロで提示・再現される場合もあり、編成を越えた曲全体の主題として存在しているのに対して、第2主題はトゥットティで提示されることはなく、ソロのための主題として意識されている。

第1・第2主題以外のまとまりのある楽節：若書きのベルリン時代の6曲のコンチェルトとは異なり、作品1の旋律法でクリスティアンはバロックのフォルトシュピヌング様式ではなく、既に古典派の小楽節・大楽節の旋律構造に拠っており、主題以外にも独立性の高い、魅力的な旋律が随所に聞かれる。その中でも第1番では第1トゥットティ内の経過主題的な楽節が、もうひとつの第2主題的な意味を担っていると言えよう。第1主題の終結後に休止を置いてのP（弱奏）の提示は、クリスティアンの主題提示の常套的手段であり、楽節自体のまとまり感と第1主題との程よい対比を持っている。ただしこの楽節は再現部で再現されていない。また、展開部において展開のためのモチーフがソロに現れる場合もある。

3 全体構造：提示部、展開部、再現部について

Op.1 の 6 曲は、提示部、展開部、再現部の 3 部分構造、提示部：主調＋属調、展開部：転調的、再現部：主調の調設定を持ち、構造、内容ともソナタ形式に拠っている。単一主題の第 3 番も 3 部分からなっている。提示部、展開部、再現部の比率は、提示部が最も長く、全体の 4 割以上を占めている。展開部と再現部の比率は一定でなく、何れが長いとは言い切ることができない。提示部冒頭の第 1 トウツティは、第 1 主題提示後も分節された旋律構造を持つまとまり感のある楽句を奏し、完全終止のカデンツのあとにゲネラルパウゼを置く等、トウツティ全体を印象付ける工夫されている。提示部では、コンチェルト・ソナタ形式の 2 重提示部ではなく、ひとつの提示部にトウツティとソロを含んだ形となっている。

表 4 提示部、展開部、再現部

	提示部	展開部	再現部
Op.1-1	103	70	51
Op.1-2	70	43	42
Op.1-3	110	57	60
Op.1-4	68	39	50
Op.1-5	51	35	29
Op.1-6	43	25	34

単位：小節

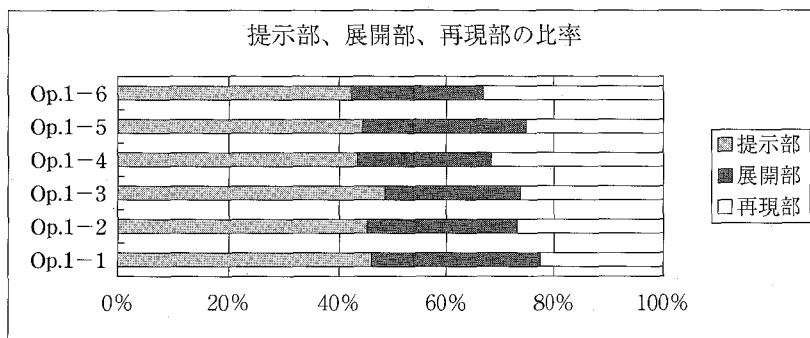


図 3

展開部ではソロのフィギュレーションを中心に音楽が進むが、展開のためのモチーフが導入されることもある。再現部もソロの方に比重が置かれている。第 2 展開部と感じられるほどソロが活躍することもあるが、特に終末展開とよべるものではなく、新しい旋律素材が提供されることもない。この 6 曲には全くカデンツァが含まれていないが、恐らくそれを内容的に補っていると考えられる。

二重提示部の傾向は第 1 番に認められるが、第 1 トウツティの第 1 主題後のフレーズはクリスティアンの第 2 主題提示の手法（トウツティで終了後、休止をはさんで弱奏で入る）、にほぼ則

っているものの、それ以後曲中に全く現れないため、第2主題とするには弱いと判断せざるを得ない。(譜例3)

4 調設定

第1主題と第2主題、第2主題提示と再現の調関係は、いずれも主調対属調の5度関係であり、ソナタ形式に拠っている。しかし第2主題の提示が主調ではなく、しかもいきなりソロで行われる点で、コンチェルト・ソナタ形式にはまだ距離があると判断される。展開部においては随所で転調し、和音の変化により色彩効果をあげているが、転調自体は近親調の域内にとどまっている。

また、提示部における転調も和音の読み替えによるきわめてシンプルな方法により、余分な調を経過することもなく目指す調に直接転調している。6曲の調については、ベルリン時代のコンチェルトが兄エマヌエル・バッハの多感様式 (Empfindsamer Stil) の影響により半数を短調としているのに対し、調号の少なめの長調が選ばれ、ギャラント・スタイルを反映している。

表5 主題の調性

	提示部	再現部
Op.1-1	T①, T①, T②	T①, T②
調性	B B F	B B
Op.1-2	T①, T①, T②	T①
調性	A A E	A
Op.1-3	T①, T①	T①
調性	F F	F
Op.1-4	T①, T②	T①, T②
調性	G D	G G
Op.1-5	T①, T①, T②	T①
調性	C G	C
Op.1-6	T①, T②	T①, T②
調性	D A	D D

5 コンティヌオ

楽譜には既にバス・コンティヌオと指定されたパートはなく、古典派寄りの楽器名によるパート指定が先取りされている。かつてコンティヌオと記されていたチェロ・パートには <Violoncello> と楽器名が書かれ、クラヴィーア・パートにも、<Continuo cembalo> と区別するためにバロック末期に用いられた <Cembalo concertato> の標記はなく、<cembalo> とだけある。ただしその実態は新旧とりまざったものである。トゥッティ部分においてクラヴィーアの左手バスは、チェロの声部と同一音型であり、バロック時代のリトルネッロ形式におけるコンティヌオ・スタイルを踏襲している。一方クラヴィーアの右手は、ヴァイオリンとほぼ同じ進行を持

ち、通奏低音のリアリゼーションから離れ、独自の音型が記入されている。実質的にはヴァイオリン・パートと同じ右手であるとはいえ、トゥッティ部分で右手だけでもクラヴィーアが通奏低音役割から離れ、＜音型表現の自由＞を得た意味は大きい。

クラヴィーア・ソロパートの左手バスは、コンティヌオのパターンに倣っている場合も、ソロにふさわしい変奏がしばしば加えら、ソロ固有のテーマやフィギュレーションではクラヴィーアにふさわしい楽想と音型が展開されている。クラヴィーア・ソロの部分でのチェロのコンティヌオの演奏はない。(譜例 1, 2)

譜例 1

Allegretto

譜例 2

譜例 3

6 形式

全体として作品1はソナタ形式をコンチェルトに適用し、コンチェルト版ソナタ形式を模索している段階にあるといえる。そのために生じるトゥッティ・ソロの割り振り等の問題については、曲ごとに独自の解決法を採用し、統一的形式を形成する段階に到っていない。ソナタ形式の応用で最も興味深いのは、第4番と第6番である。それぞれにリピートを持つ2つの部分からなるこれらの曲の形式を「拡大された2部形式」(グローブ音楽事典)と呼ぶのは実態に反しており、ソナタ形式そのものである。実際この2曲において、クリスティアンがソナタ形式とソナタを特に強く意識していたことは、それ以外の3曲が2楽章制であるのに対し、この2曲はソナタやシンフォニーの形態を想定した3楽章制である点からも明らかである。トゥッティとソロへの主題配分も全く2曲で同じ方法により、コンチェルト・ソナタ形式成立以前における、ソナタ形式によるコンチェルトの興味深い例を示すものと言える。

	提示部	展開部	再現部	
第4番・第6番	II: T1	T2: II:	T1	T2: II

T1 はトゥッティによる

バロック時代のリトルネッロ・コンチェルトの特徴を残している単一主題の第3番においてもやはり3部分のソナタ形式による構成法が導入されている。

結 論

Op.1 を作曲した段階でクリスティアンにはコンチェルト第1楽章の形式の概念として、リトルネッロ形式、コンチェルト・ソナタ形式のいずれの形式も規範としては存在していなかったと言える。彼にとってコンチェルトの基本原理はソナタ形式であった。しかしそれ自体は、ソロとトゥッティというコンチェルトのテクスチュアの配分については何も示さないため、構成原理としては不十分である。クリスティアンには、トゥッティ・ソロへの楽節の配分は、形式ではなくその都度の解決すべき応用問題として意識されていた。更に、コンチェルトの形式自体、従うべき規範や原理としてではなく、もっと曖昧な作曲の指針として彼に捉えられていたと言える。即ち、超時間的な形式規範としてではなく、自分の楽想を効果的に提示し、組み立てる方法としての実用的な構成法としてである。彼が構成法のガイドラインとしていたものは、次のようなことであったと言える。

ソナタ形式を基礎とする。(複主題, 3部分, 調的構造)

トゥッティで曲を開始し, 終結する。

提示部の終わりとは展開部の開始はトゥッティで仕切る。

主題は複数で, 曲全体の主題(第1主題)とソロのための主題(第2主題)とする。

第1主題はフォルテを基調とする。

第2主題以後はソロが音楽の主導権を握り, 曲を進行させる。オーケストラ楽器の伴奏や協奏は活用する。

カデンツァはなくてもよい。

Op.1 を作曲した時点でクリスティアンがコンチェルトに求めていたものは、超人的なヴィルトゥオーゾとオーケストラの対決でもなければ、緻密な形式による構成美でもない。その気楽で

優雅な曲想、流麗な旋律が物語るように、室内樂的な親しみ易さを持ち、分かり易く、聴衆の楽しみとなる音楽であり、優美で心地よいギャラントな音楽様式と釣り合いの取れた緩やかな構成法である。これはピアニストとして彼自身が自作を演奏し、その反応を聴衆と共有する立場から導き出されたものでもあろう。

Op.1 についてモーツアルトのピアノ・コンチェルトとの関係を最後に述べておきたい。1764年モーツアルト一家は3年数ヶ月にわたる長い旅の途中でロンドンを訪れ、クリスティアン・バッハと親交を持った。8歳のモーツアルトは親愛と尊敬をクリスティアンに抱き、以来二人は強い絆で結ばれた。この時直接クリスティアンから作曲のレッスンを受けたことは確認されていないが、二人でピアノを連弾するなどして音楽的な交流を持ったこと、またモーツアルトの父レオポルトがクリスティアンの音楽を高く評価し、息子に彼の音楽から学ぶように奨励していたことは事実である。ロンドンの流行作曲家であり、高く評価されていたクリスティアンの音楽、特にシンフォニーからモーツアルトは強い影響を受け、彼のスタイルを反映した最初のシンフォニー K.16 を1764-65年に作曲している。同時にここで見落とすことができないのは、ピアノ・コンチェルトへの影響であろう。

Op.1 はモーツアルトがロンドンに到着する前年の1763年に出版され、流行していた。更に、1765年1月にスタートし、その年に10回の演奏会を数えたバッハ＝アーベル・コンサートにおいて、クリスティアンのクラヴィーア・コンチェルトの自作自演を、同年8月まで同地に滞在していたモーツアルトが耳にしたことは十分考えられる。モーツアルトの最初の4曲のピアノ・コンチェルトは、ロンドンを訪ねる直前に滞在したパリで知った作曲家達のピアノ・ソナタをザルツブルクへの帰郷後コンチェルトに編曲したものである^(注2)。彼はまたクリスティアン自身のピアノ・ソナタもコンチェルトに編曲^(注3)している。モーツアルトの最初のこれら一連のコンチェルトは、ピアノ・ソナタとピアノ・コンチェルトを厳然と区別する我々の時代の目から見るといかにも手軽な習作と感ぜられて顧みられることもないが、このようなスタイルでコンチェルトを作ること自体、恐らくモーツアルトはクリスティアンに見られる両ジャンルの近親性とソナタ形式の共有に触発されたと考えられる。

モーツアルトはクリスティアンがその後更に多く作曲するようになったギャラント・スタイルの2楽章によるコンチェルトには興味を示さず、イタリアとヴィーンで一般的であった3楽章のコンチェルトにこだわり続け、また以後ピアノ・ソナタとコンチェルトの語法と形式を厳然と区別するようになっていった。従ってこの影響は時代的に限定されているが、モーツアルトのコンチェルト事始めにクリスティアンが大いに関与していたことは、後の盛期コンチェルトへのクリスティアンの影響とは別に注目されるべきであると考えられる。

注

- 1 ロンドンの演奏会にピアノが登場したのは、1768年ヨハネス・ツンベのピアノ・フォルテをクリスティアンが用いて独奏曲を演奏したのが最初であり、出版時点ではチェンバロが想定されていたと思われる。
- 2 ピアノ・コンチェルト第1番—第4番、K.37,39,40,41 1767年、ザルツブルク ただし一部エマヌエル・バッハの原曲を含む。
- 3 K.107-1,2,3 1772年ザルツブルク クリスティアン・バッハのクラヴィーア・ソナタ Op.5-2,3,4 (1766年)による。

参考文献・楽譜

- Johann Christian Bach: The collected works. v.32-35 Keyboard Concertos 1-4, ed. Richard Maunder, 1985-87, Garland Publishing Inc., New York and London
- David Grayson: Mozart Piano Concertos Nos.20 and 21, Cambridge music handbooks, Cambridge University press, 1998
- ニューグローブ世界音楽大事典, 日本版 講談社 1994 (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, 1980)
- 海老沢 敏他: モーツァルト全集 第4巻 小学館 1991

(2000年10月19日受理)