

# カール・フィリップ・エマニュエル・バッハの美学 そのオルガン作品について

小 糸 惠

## 導 入

「情熱は激しくなければならない；音楽家や詩人の繊細さは非常なものでなければならない…。私達に必要なのは感嘆詞であり，間投詞，サスペンス，中断，断言，否定である。思いきり呼びかけ，懇願し，叫び，呻き，泣き，笑おうではないか」。ドニ・ディドロ Denis Diderot<sup>1</sup> の *Le neveu de Rameau* (ラモーの甥) のこのメッセージは時代が変わったことを告げている。もはやバロックではない，かといって，古典主義はまだ生まれてはいない。カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach<sup>2</sup> もまた，同時代のディドロと同じように，この断絶を意識していた<sup>3</sup>。

*Empfindsamkeit* (感傷主義，多感様式) という用語で呼ばれるこの哲学・美学運動のもっとも著名な代表者，その言語における革新者，形式の刷新を大胆に行ない，才氣煥発な人，カール(C)・フィリップ(P)・エマニュエル(E)・バッハは，非常に着想に富んだ，オリジナルな業績を築き上げた。彼は，当時のもっとも著名な思想家や芸術家と，長く親しい交際があった。おそらくベルリンで，名士，ズルツァー (J. G. Sulzer) の知己も得ていただろう。この人の美学に関する著書は当時大評判であった。ところで，有名な *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (鍵盤楽器の正しい奏法に関する試論) の第1部で，「音楽家は，自分自身が感動しなければ，人を感動させることはできない」(〈試論〉第1部，第3章，§13) と書いたのは，まさにこのCPEである。そして，*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig, 1771-74) の *Intéressant* の項でそれを模倣していると思われるが，ズルツァーである。しかもこの項は翻訳され，後に *Encyclopédie* に掲載されている。

1988年，CPE 没後200年には，この作曲家を記念する数多くのコンサート，音楽学の会議，レコード録音が行なわれた。これをあえて再発見と言わなければならなかったのは，あんなに人気のあった CPE が死ぬと同時に忘れ去られ，その作品も，事実上，コンサート・ホールのプログラムから消えてしまったからである。この作曲家をバロックの後継者と見なすことも，クラシックの真の先駆者と見なすことともできないのは，おそらく深遠でしかも不可解な独創性に由来するものであろう。そのことはまた，何故 CPE が，最近の古い音楽の大復興運動でも浮かび上がってこなかったか，という説明になるかもしれない。音楽の語法が予測できず，聴衆には「すでに聞いた」という安心感がわいてこなかった。このスタイルは，バロック音楽あるいはクラシック音楽に慣れた耳には，なじまなかったのである。CPE の音楽の特徴である，このロジックと継続性の欠落は，実のところ，もっとも親密な表現のための，きわめて手の込んだかたちにはかならない。

CPE はヨハン・セバスチャンとその音楽を尊敬していたが，それにもかかわらず，父の像か

ら逃れようとしたのは、ごく自然のことであった。それに、すでに述べたように、時代も変わったので、この作曲家は、別な美学を発見し、非常に個性的な彼の才能にふさわしい、新しいスタイルを産み出さなければならない、と強く感じていた。

有名な旅行家であり、歴史家、作曲家でもある、英国人チャールズ・バーニー Charles Burney はハンブルクで CPE を訪ねているが、そのときこの音楽家の深遠な独創性を感じとり、それを「教養ある天才」と形容した。「今日の彼の演奏は、私が以前彼の作品から想像していたことを裏付けるものであった。彼は、かつてないほどの、偉大な鍵盤作曲家の一人であるばかりでなく、表現という視点に立った、もっとも優れた演奏家である」<sup>4</sup>。

ロココの美学は、バロックの美学と比べて、ホモフォニックな作曲技法によっており、構想がシスティマティックでなく、形式や楽器法が始終変わる、というのが特徴である。〈フーガの技法〉や〈音楽の捧げもの〉の対位法は、バッハの息子達が全く反対の道を進んでいる同じ時期に、書かれている。

ヴィルヘルム・フリードマン Wilhelm Friedemann (ヨハン・セバスチャンは彼のことを息子達の中でもっとも天分にめぐまれていると思っていた) は約束された天分にこたえることができなかつたが、ヨハン・クリストフ・フリードリヒ Johann Christoph Friedrich とヨハン・クリスチャン Johann Cristian はハイドンやモーツァルトに通じる音楽言語の方向を歩んでいる。しかし CPE は、同じ方向を歩みながらも、全く彼独自のスタイルをうみだしたのである。

#### J.S. バッハからベートヴェンへ

1750年に J.S. バッハは世を去った。このときすでにクープラン F. Couperin (1688–1733), ベルゴレージ Pergolèse (1710–1736), グリニー Grigny (1672–1703), は故人であり、ドメニコ・スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685–1757), シュタミツ Stamitz (1717–1757) そしてヘンデル Haendel (1685–1759) も、まもなく亡くなるのである。

しかしラモー Rameau (1683–1764) やテレマン Telemann (1681–1767) はまだ元気である。ハイドン Haydn (1732–1809) はまだ無名の若者にすぎない。ボッケリーニ Boccherini (1743–1805) は9歳にすぎず、モーツァルト Mozart (1756–1791)<sup>5</sup> の生まれるのは6年後である。ベートヴェン Beethoven (1770–1825) はヘーゲル Hegel やヘルダーリン Hölderlin と同年生まれであるが、フランス革命の19年前に現われることになるのである。

CPE (1714–1788) はグルック Gluck (1714–1787) やレオポルド・モーツァルト Léopold Mozart (1719–1787) とまったく同年代である。ベルリンの宮廷で宮廷音楽会の企画運営を任せられていた、53才のクヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697–1773) と接したとき、彼はまだ36才にすぎなかつた。CPE, L. モーツァルト, そしてクヴァンツは、3人とも、18世紀におけるもっとも重要な理論書を書いている。

#### ロココと CPE

18世紀にあって、バッハ、ヘンデルのバロックとハイドン、モーツァルトの古典的均整のはざまにおかれ、ロココは少なくとも2つの様相を呈している：装飾的で叙情的な「ギャラント・スタイル」 style galant, そして「感情過多様式」 Empfindsamer Stil の流れ。後者は《rococo sensible》(感性ゆたかなロココ)とも呼ばれ、バロック後期の厳格さに対しても、ギャラント・スタイルの過剰さに対しても、さからっていた。この世紀は、知的、哲学的、美学的興奮の渦中

にあり、そこにはさまざまな流れがあった。試行錯誤と実験の時期が始まり、表現を追及する新しいアイディアにあふれていた。特に、1750-1755年の期間は、特定のスタイルがなく、それを特徴づけることは困難である。表現性の追及に没頭して、作曲家達は非常に個人的なスタイルを用い、風変わりで、しばしば気まぐれで極端な作品を創作した。ロココの概念は、エレガンスの追及に音楽的に反映され、ルイ十五世のフランスにも、マリア・テレジアのオーストリア、フリードリヒ二世のドイツにも反映されている。

形式に関しては前古典的であり、感性においてはプレロマンティックというように、自分自身の時代より先んじていた CPE は、「多感様式」*Empfindsamkeit* の第1級の大家の一人である。

### CPE とフリードリヒ大王の宮廷

フリードリヒ大王の宮廷でのこの音楽家の主要な仕事は、王のフルート・ソロの伴奏をすることであったが、そこにいつでも衝突がなかったわけではない。逸話によると、ある私的なコンサートの後で、客の一人が王の妙技を賛え、「なんというリズムでしょう (Quel rythme)!」と言った。すると CPE は皮肉まじりに「なんとさまざまなリズムよ！ (Quels rythmes!)」と付け加えた、ということである。

CPE は30年近くフリードリヒ大王に仕えた。そこには知的で、極めて刺激的で、しかも高度にフランス化された雰囲気があった。王は、ラムラー Ramler, レッシング Lessing, ズルツァーのような、傑出した詩人達に囲まれており、ヴォルテール Voltaire とも密接な交際があった。彼が集めた音楽家達は、みんな優れた人達であった。特に名をあげると、K. H. グラウン Graun(彼のオペラはベルリン・オペラのレパートリのかなりな部分を占めていた), 彼の兄 J. G. グラウン (オペラのコンサートマスター), 作曲家アグリコラ J. F. Agricola, 理論家マールブルク W. F. Marpurg, フルート奏者クヴァンツ, ニヘルマン C. Nichelmann, 彼は J. S. バッハ, テレマン, マッテゾン, クヴァンツの弟子であり、第2クラヴサン奏者として仕えていた。

フリードリヒは CPE の作品を正当に評価しなかった。彼に仕える他の作曲家達の、もっと型にはまった作品を好んだのである。CPE は豪華なベルリン・オペラのために作曲する機会を与えられなかった。そして彼の交響曲作品は稀にしか王室コンサートのプログラムにのらなかつた。それが、彼が特に鍵盤楽器に専念した理由である。そして、かの有名な理論書、〈試論〉を書いたのもベルリン時代であった。

### 〈試論〉 *Versuch*

CPE の作風はドメニコ・スカルラッティ Domenico Scarlatti を思い起こさずにはいられない。半世紀も前の世代に属しているにもかかわらず、このイタリアの作曲家は CPE と共に通点がないわけではない。彼らは二人とも鍵盤楽器のヴィルトオーゾであり、偉大な作曲家の子供であった。しかも、この二人の対照はバーニーの関心を引いたのである。<sup>5</sup>

スカルラッティは、全世界を「植民地化する」《coloniser》といった類のことを好む、ラテン精神の代表者であった。一方、CPE は、ハンブルクという、ハンザ同盟の大都市にあって、北ドイツの中産階級社会で平穏に暮らしていた。ケラー H. Keller は次のように見ている：「二人とも、存命中に熱狂的に受け入れられ、その輝かしい存在に対する称賛の歌を受けていた。しかし、ひとたび、モーツアルトやハイドンのような、さらに明るい星が輝きはじめるや、彼らは忘却のかなたに落ち、そして19世紀のさなかに、再び注目的となって、新たに出現するのである。彼らは模倣者をもたなかった。彼らはむしろ開拓者であり、探究者なのだ」<sup>6</sup>。さらにヨゼフ・ハイドンの言ったことばが想い起こされる(モーツアルトが言ったともいわれている)：「エ

マニユエル・バッハは父であり、我々はその子供なのだ！」<sup>7</sup>

ある作曲家の本当の価値を理解することは、その人の書いたものに深い関心をもつことでもある。この点、スカルラッティは手紙一つすらのこさなかつたが、CPE は自伝をはじめ、たくさん手紙、そしてかの有名な、音楽美学に関する長年の研究の成果である、〈試論〉をのこしている。出版後200年以上もたつのに、この論文は今日でもなお完全に通用する。

〈試論〉は2つの部分からなっている。第1部のタイトルは *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*, Berlin 1753 (限定版), 1759 (普及版) となっている。第2部のタイトルは以下のとおりである、*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen…, in welchem die Lehre von dem Accom- pagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, Berlin 1762。

クヴァンツの論文 (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752) にはフリードリヒ二世にあてた献呈の辞がついているのに反して、この〈試論〉には王に対しても誰に対しても、献呈の辞がない。

第1部は鍵盤楽器の演奏を扱っている（これは、1571年に出版された、アンマーバッハ Ammerbach の *Tablaturbuch* の序文以後はじめての、鍵盤楽器に関する重要なドイツ語の手引きである）。それは重要な序論を含み、新しい運指法、装飾音のルールや用語を示し、そして演奏一般を扱っている。この最後の部分は、おそらく、この作品全体のなかでもっとも興味深い章であろう。さらに、《Probestücke》は、この理論家が、常に音楽家としての実際の経験をもとにしている、ということを証明している。第2部ではもっぱら、通奏低音、伴奏、即興、そして自由なファンタジーに関することがらが扱われている。

この通奏低音の学習書は、ドイツの論文やコンティニュオ奏者のための実際的手引きの流れをくんでいる。それらの中には、ニート F.N. Niedt の *Musikalische Handleitung* (Hamburg 1700, 1706, 1717, 1721), (J.S. バッハはこれを生徒に教えるときを利用した), マッテゾン J. Mattheson の *Grosse und Kleine General-Bass Schule* (Hamburg 1731, 1735), ハイニヘン J.D. Heinichen の *Der Generalbass in der Komposition* (Dresden, 1728) などがある。同様に、サンタ・マリア Santa Maria の *Libro llamado arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565), ディルータ G. Diruta の *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumenti da penna* (Venise, 1539), サン・ランベル Saint-Lambert の *Les Principes du clavecin* (Paris, 1702), クープラン F. Couperin の *L'Art de toucher le clavecin* (Paris, 1716), (この作品はマールブルクによって *Die Kunst des Claviers zu spielen* というタイトルで翻訳された (Berlin, 1750)), といったような論文は、すべて美学の分野で CPE に先立っている。

しかし、CPE が真に革新的な人と見なされるのは、〈試論〉第1部の、「演奏について」と題された、第3章によってである。この章には、彼が父から受けた教育と、フリードリヒ二世の宮廷にみなぎる、全く異なった音楽風土からくる影響とが、渾然一体となって表われている。この章のおかげで、CPE のこの著作は先輩達のそれをしのぎ、芸術家でありしかも思索家である音楽家の到来が、ここに告げられるのである。

CPE にとっては、アリストテレス（〈詩学〉および〈修辞学〉）から受け継がれた、よく知られた規範による古い感覚での《fantasieren》（即興）も、楽器に関する知識を誇示することも、ものはや問題ではない。彼自身の感動を表現することこそが問題なのである。「機械的な演奏や個性のない盲従的な演奏は、これをすべて排除するという自由がなければならない。心から湧きでたものによって演奏しなければならない、芸を仕込まれた小鳥のようであってはならない」（3章、§ 7）。「拍子記号はしばしば、楽譜をよみやすくするために記されているにすぎない」（§ 15）。「音楽家は自分の感情を絶えず変化させることができなければならない」（§ 13）<sup>8</sup>。「ある感情から他の感情へと急激に変化させることによる雄弁術」（§ 15）。

「リタルダンドやアッチャレンドの仕方」（§ 3）が西洋音楽史ではじめて、（少なくとも公式には）、取り上げられている。ガリレオ・ガリレイ Galileo Galilei (1564-1642) は17世紀冒頭で、物理学において加速度の法則を発見したのに、科学の発展に比べて、音楽がいかに遅れていることか。しかし往々にして、グイード・ダレツォ Guy d' Arezzo (11世紀) の場合のように、それが逆のこともある。彼の記譜法はデカルト Descartes や解析幾何学の予示のように見えるのである。美学者、シャルル D. Charles は、ジョン・ケイジ John Cage は科学上の発見に先んじて、DNA(遺伝学のデオキシリボ核酸) の構造を音楽で表現した、と断言している。<sup>9</sup>

カークパトリック R. Kirkpatrick は次のように言っている：「CPE の作品には、ドイツ語によくあるような、誇張がある。ドイツ語は、フランス語と比べて、アクセントは一層エネルギーであり、コントラストが一層はっきりしており、そして子音、二重母音、母音の発音がそれほど微妙ではない」<sup>10</sup>。そこにおそらく CPE がクラヴィコードを好んだ理由があるのである。この楽器は、クラヴサンとちがって、音を増大させたり減少させたりすることができたのである。

CPE は「特に、優れた歌手を聞く機会をおろそかにしてはならない」（§ 12）と助言している。「明暗」（§ 7）を感じさせ、空気遠近法すらふまえた奏法によって、鍵盤奏者（オルガニストもふくめて！）は最大限の造形的柔軟性を獲得しなければならないのである。

この作曲家は沈黙の価値を知っていた（§ 8, 28, 30, etc.）。表現ゆたかな終止で、モティーフを突然中断して、クレッシェンドの頂点に休符を置いて、あるいは普通だったら和音の効果を期待するところで、沈黙の力を活用したのである。モンテヴェルディ Monteverdi はルネサンスからバロックへの重要な様式の変換に携わった人であるが、彼は〈オルフェオ〉のもっとも劇的な場面に、叫びと同じくらい効果的な、沈黙を置いている。かぎりなく詩的なサスペンス、熱烈な問い合わせが、応答や反響のないまま、とどまっているかのようである。まさにこのような沈黙が、ギリシャ悲劇、ヴェニスの謝肉祭の仮面劇、あるいは日本の能楽にも見られないだろうか？それは普遍的なことであり、神話や物語のなかで生き、考え、苦しみ、行動する人々に共通したモデルなのである。

CPE は演奏の力と演奏家の能力を深く信じていた。「よい演奏は平凡な曲を高めることができる」（§ 13）と書いている。おそらく、才能ある演奏家の役割は作曲家のそれと同じくらい重要であり、当然同じように尊敬されるべきである、と言いたかったのだろう。

この〈試論〉は他の多くの論文に影響を与えた。マールブルクの *Anleitung zum Clavier-*

*spielen* (Berlin, 1755, 1761) は特に装飾法に関して、CPE の用語に依存している。アグリコラによるトージ P. F. Tssi の歌唱に関する論文 (*Opinioni de Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723) の翻訳もまた、CPE と大変よく似ている。18世紀最後の、鍵盤に関するドイツ語の大論文、テュルク D. G. Türk の *Clavierschule* (Leipzig et Halle, 1789) もまた CPE に多くを負っている。

### 種々の鍵盤楽器の問題

CPE の鍵盤作品の楽器指定は不明確であり、クラヴサンのための作品なのか、あるいはクラヴィコード、初期のピアノ・フォルテ、オルガンのいずれなのかよくわからない。同じ曲が、この楽器で弾かれたり別の楽器で弾かれていた時代であった。さらに、冬の間、オルガニストは、暖かい場所で、家庭の楽器を弾くほうを好んだにちがいない。

しかしながら、*Württembergische Sonaten* (1744) からすでに、その書法には、クラヴサンの表現能力を超えるようなダイナミックの要求が見られる。彼の父と同じように、CPE はクラヴィコードを特に好んでいた。逆説的に見えるかもしれないが、彼の鍵盤作品はすべてクラヴィコード奏者、あるいはピアノ・フォルテ奏者のエスプリで考えられている。それでもやはり、4つの鍵盤楽器の比較は、実際には、それぞれの特徴を際だてる方向ではなく、むしろ補いあう方向でなされるのではないだろうか。4つの鍵盤楽器がそれぞれ他の3つの、長所ばかりでなく「短所さえも」補い合い、互いに豊かにことができるなんて、すばらしいことではないだろうか？その上それは楽器奏者にとっても、じつに実り多いことではないだろうか？

確かにすることは、これらのソナタが、宗教的性格を失い、何よりもまず、宮廷用あるいはサロン用として考えられている、ということである。しかし、だからといって、それらの曲が教会の中で、神秘な孤独に浸りながら、熱心に聖なるものを探求している、オルガニストによって演奏されることが、禁じられているわけではない。

### CPE とオルガン

CPE がクラヴィア（クラヴサン、クラヴィコード；ピアノ・フォルテ）の偉大な名人<sup>11</sup>であるという点で、すべての証言は一致しているが、オルガニストとしての彼に関する私達の知識は、はなはだ断片的である。私達は、すべての時代を通してもっと偉大なオルガニストの一人だった人の息子について、たいして知ってはいない。彼がハンブルグの「音楽監督」*Director Musices* に任命されたのは、わずか54才のときであった。この官職によって彼は、市の5つの重要な教会に責任を持つことになった。バーニーがハンブルクを訪れたとき、CPE は彼をよいオルガンのあるいくつかの教会に案内し、そして特にミカエル教会のオルガンを弾いて聞かせた。バーニーは次のように書いている：「バッハ氏は、長い間オルガンを弾かなかったので、ペダルが弾けなくなってしまった、と言った。ドイツでは必要不可欠のことであり それが弾けなければ、有能な演奏家としては通らないのに」。

不思議なことに、CPE のオルガン作品は大部分、1755年から1759年の間に作曲されている。41才から45才の間のことである。なぜ CPE はもっと早くからこの楽器に注意をはらわなかつたのかという疑問が、当然起こる。しかしアンナ・アマリア Anna Amalia 王女、フリードリヒ二世の妹、との出会いがおそらく決定的要因であろう。彼女は鍵盤楽器や、ヴァイオリン、フルー

トを弾き、しかも作曲も試みた。1755年は彼女にとって2つの理由で重要な年である。第1に、Quedlinburg の女子大修道院長に任命され、そして第2に、ミゲント P. Migend にオルガンをつくりさせたのである。ミゲントは、バーニーによれば、ベルリンにおけるもっともよいビルダーということである。フリードリヒ大王とちがって、アマリア王女は CPE を演奏家としても作曲家としても、大変尊敬していた。そして、彼が宮廷を最終的に辞したとき、彼女は彼に「名誉宮廷楽長」*Höchstdero Kapellmeister* の称号を与えた。CPE がアマリヤとミゲントのオルガンに刺激されたのは確かである。

### アマリア王女のオルガン

フリードリヒ大王は、その当時有名なオルガン・ビルダーであったベルリンのヨハン・ヨアヒム・ヴァーグナー Johann Joachim Wagner (1690–1749) の弟子、ミゲント P. Migend (ca 1700–1764) に150トップ、6段鍵盤ペダルつきのオルガンの製作を命じた。それは30000ターラーもするプロジェクトであった。しかしこの楽器は、紙の上ですでに、実現不可能であることが判明した。

もっとずっと控えめな規模で、アマリア王女のオルガンは同じビルダーによって、1755/56年につくられた（別な資料によれば、1753–55）。この時期のある記事 (*Werkstatt der heutigen Künste*, Halle 1764 に掲載) はオルガンが「22トップ、鍵盤の音域 C-f'''，カンマートーンであり、演奏中にカプラーが可能である」と報じている。

### DISPOSITION

Hauptwerk C, C♯-f'''	Oberwerk C, C♯-f'''
Bordun 16	Gedackt 8
Principal 8	Quintatön 8
Rohrflöte 8	Principal 4
Viola di Gamba 8	Gedackt 4
Octava 4	Nasat 3
Quinta 3	Waldflöte 2
Mixtur 4 fach 1 1/3	Sifflöte 1
Trompete 8	Vox humana 8
Pedal C, C♯-d'	
Subbass 16	Tremulant
Octava 8	Koppel HW/OW
Octava 4	Koppel HW/Pedal
Posaune 16	Kammerton
Trompete 8	Pression 70mm (original)

この楽器はベルリンのアマリア王女の宮殿、Unter dem Linden に設置された。彼女の死後、それは Berlin-Buch の宮殿教会に移され (1788/89)，第2次世界大戦までそこにあった。1960年に、ポツダムのオルガン・ビルダー、シューケ Schuke がそれを修復した。今日それは Berlin-Karshorst の Zur frohen Botschaft 福音教会にある。

カンマートーンであることが確かだとしても、だからといって、それで調律法の問題が解決し

たわけではない。ショーケのレポート<sup>12</sup>によっても、その後出版された W.N. Earnest の論文によっても未解決である。しかしながら、CPE のオルガン・ソナタは、不均等調律法によるオルガンで弾いたときにこそ、その本来の持ち味が現われてくるのではないだろうか？この問題は一考に値する。いずれにせよ、CPE 自身、この時代のオルガンの持つ可能性をふまえた上で、不均等調律法に適応した調性を注意深く、的確に選んでいるということに気づくであろう。そしてその選択は、これらの曲の書法に完全に一致している。不均等調律法が、メロディーとハーモニーの 2 重構想の上にある緊張と弛緩を雄弁に際だたせ、クロマティックなデッサンに最大限の表現価値を与えているのである。

CPE の存命中、ドイツのオルガンは何種類かの不均等調律法を持っていました：ミートーンを基盤とした古い調律法、ヴェルクマイスター Werkmeister、キルンベルガー Kirnberger、ヴァロッテ Valotti(イタリアの調律法、フォーグラー Vogler<sup>13</sup> によって南ドイツにもたらされた)、ジルバーマン Silbermann 等。

19世紀後半までは、鍵盤楽器の調律として平均律が普及したという報告は何もない。平均律は、実際、ロマン主義とシンフォニック・オルガンの到来によって普及したにすぎない。アスラン P.Y. Asselin は彼の著書 *Musique et Tempérément* (Paris, 1985) で次のように強調している。すなわち、プレイエル Pleyel とドゥシュク Dussek(CPE の弟子)の二人が、ロンドン(そしてパリ)で1796年に出版した *Introductions on the Art of playing the Piano Forte or Harpsichord* (新しいピアノ奏法) は18世紀末の本であるが、そこには Kirnberger II の調律法が書かれている。そしてそのことによって、ハイドン、モーツァルト、ベートヴェンが「ほどよく緩和された (bien tempérés)」不均等調律の和音の響きをよく知っていたという推測がうまれた、というのである。さらにアスランによれば、メンデルスゾーン(1809–1847)、ショパン(1810–1849)、シューマン (1810–1856) も平均律とはちがう調律法で弾いていた可能性がある、ということである。

換言すれば、CPE の時代には過度期のいろいろな調律法があり、多かれ少なかれ、平均律に近づきつつあった。しかし、結局、調律法を選択する際の最良のガイドは、曲自身の音楽的内容にあるのではないだろうか？

### オルガン作品

CPE のオルガン作品は、ほとんど全部、ベルリン時代に書かれたものである。それは円熟期であり、その間に、ガイリンガーによれば、彼は「力と情熱にあふれた、新しい楽器スタイルを創りあげた」<sup>14</sup>。

オルガン用に書かれたソナタ<sup>15</sup>やコンチェルトを年代順にあげると次のようになる：

1747	Sonate en ré mineur Wq 69, H 53 <sup>16, 17</sup>
1755	Concerto en sol majeur Wq 34, H 444
	Sonate en sol mineur Wq 70/6, H 87
	Sonate en ré majeur Wq 70/5, H 86
	Sonate en fa majeur Wq 70/3, H 84
	Sonate en la mineur Wq 70/4, H 85
1756	Preludio (《Orgelsonata》) en ré majeur Wq 70/7, H 107

1758	Sonate en si bémol majeur Wq 70/2, H 134
	Sonate en la majeur Wq 70/1, H 133 <sup>18</sup>
1759	Concerto en mi bémol majeur Wq 35, H 446

CPE の死後、*Preludio e Sei Sonate pel Organo Compose dal Signor Carlo Filippo Emanuele Bach* と題された曲集が、1790年（あるいは1791年）に、作曲家であり、批評家、編集者である、ベルリンのヨハン・カール・フリードリヒ・レルシュターピ Johann Carl Freidrich Rellstab<sup>19</sup>（1759–1813）によって出版された。レルシュターピは、その序文で、この曲集のすべての作品はアマリア王女のために書かれたものである、と断言している。しかし実際は、アメリカの音楽学者、ベルグ Darrell M. Berg が言っているように、王女を賛美して書かれたものは、その中の一部だけである。その上さらにレルシュターピは、自分自身の意向と、それに明らかに財政的理由により、曲を当時の鍵盤の音域に合わせ、Wq 70/4, H 85 をイ短調からト短調へ、Wq 69, H 53 をニ短調からハ短調へ移調し、さらに、別ないくつかの曲のメッセージをオクターヴ下げている。アマチュアでも取りつきやすいようにするためである。

#### オルガン・ソナタの特徴

オルガン・ソナタは名人芸に訴えるものではない、と CPE 自身はっきりとそう言っている。それらのソナタは、18世紀後半の第1級オルガン作品にふさわしい、表現的でドラマティックなセンスとインスピレーションの質の高さを示している。ロココ時代の傑作であるこれらのソナタは、J.S. バッハのトリオ・ソナタとフェリックス・メンデルスゾーンの間にあり、唯一でユニークな絆である。

曲は非常に入念に書かれているが、だからといって、それが、技巧的にも音楽的にも華麗に動きまわる、即興風な演奏の妨げになることはない。聴衆は、常に沸き立つ思考の噴出によって、思いもかけない休符の句切りによって、意外な転調によって、活力と鳴り響くダイナミックのはとばしりによって、なかんずく、1773年から1776年の間にハンブルクで書かれたオーケストラのためのシンフォニー、あるいは鍵盤のための Freye Fantasie によって強い感動を受ける。この最後の作品に関しては、この作曲家自身の手になる、ヴィオリンと鍵盤楽器のための版、*Clavier-fantasia mit Begleitung einer Violine* (Wq 80, H 536) がある。これはおそらくカッサネア・ド・モンドンヴィル J. Cassanéa de Mondonville のモデル<sup>20</sup>にヒントを得たものであろう。そして、その副題 *CPE Bachs Empfindungen* (CPE バッハの感情) それに *Sehr langsam und sehr traurig* (非常にゆっくりそして非常に悲しく) という指示はそれだけで、感傷的ロココ時代の、激しい心痛や悲劇を端的に表わしている。

*Sonata a 2 violini e basso*, 1749 は *Programm-Trio* ともよばれ、作曲者がその序文で書いているように、「多血質の人とメランコリックな人との会話」という表現手段によって、人間性の探求を試みている。しかしこの探求のなかでも、CPE は、節度を保ち、「輝かしさと素朴、熱烈さと意気消沈、悲しみと喜び、声楽的なものと器楽的なものとの間のバランスを変えないように」（*試論* I, 3章, § 31）のぞんでいた。

この心理的・人物描写による演劇化は、オルガン・ソナタでは、複数の鍵盤をコントラストさせるというかたちにもあらわれている。入念に楽譜に書き込まれ、しばしば、バロック・コンチェルトの *Ripieni* と *Soli* のように対話しながら、このコントラスト（ダイナミックと音の遠近

法の) は *forte* と *piano* の間で、同じく、音色や、タッチ、表現の微妙なちがいをも必要としている。

速い楽章と遅い楽章の間の *Affekte* (情緒、感情) のコントラストは、それぞれの楽章の内容と同じように、バロック時代に比べて、速い楽章はより活発に、遅い楽章はより夢想的になる傾向がある。それは J.J. ルソー J.J. Rousseau の *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* (孤独な散歩者の夢), シャトーブリアン Chateaubriand の書いたもの、あるいはラマルチーヌ Lamartine の *Recueilements poétiques* (詩的瞑想) と音楽的に対をなすものと見なすことが出来るかもしれない。そしてそこにすでにロマン派の前兆が感じられるのである。

オルガンは、レジストレーション (トップの増減) あるいはスウェル・ボックスによる以外、音量や強さを変えることができない。しかしそれでも、オルガニストは、弾き方ひとつで、そのような変化を感じさせること、すなわちリュージョンをつくりだすことができるのではないだろうか。この研究は、力学の分野に属することであるが、それは、音楽語法の中にはあって、単独の音符あるいは和音からなる、もっとも小さい細胞を対象としている。それはオルガニストを、その芸術の奥義を発見するという、大変困難で、永くかかるが、生涯夢中にさせる仕事にかりたてるのである。

したがって、CPE は〈試論〉で「どんなタッチでも、時機さえよければ、よいと言える」(I, 3 章, § 6) と書いている。鋭く切ったタッチは *Sturm und Drang* (疾風怒濤) の閃光を表わし、一方、レガーティッシモはすばらしい感動、優しさあるいは憂いを表現する。

水平の線はきわめて変化に富み、CPE の特徴の一つとなっているが、それはまたイタリア・オペラにも似た、叙情性をもっている。

CPE は、兄の、ヴィルヘルム・フリーデマンによって「考案された」、ソナタ形式に焦点をあわせるだけではなく、アレッサンドロ・スカルラッティ Alessandro Scarlatti の弟子、ハッセ J.A. Hasse (1699–1783) の「ベル・カント」から靈感を受けた声楽的美しさを、それに付け加えた。

CPE の書法は伝統にもとづいてはいるが、しかし、オルガン・ソナタ イ長調 Wq 70/1 の第1楽章にあるような、信じられないような自由奔放もみられるのである。ここには *Da Capo* がない。終止形による終結を期待する向きには奇異にうつるかもしれないが、それでも効果的ではある。この例は唯一のものではない。CPE がラムレーにあてた、オラトリオ *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* の上演に関する手紙 (20/11/1780) には、この音楽家があるアリアに *Da Capo* をつけないことを主張しているくだりが見られる。この移行期にあって、このような美学的特徴は、多くの人の目には、奇妙で風変わりに見えたにちがいない。それは同時に、新しさを求める力であり、炎と燃える創造のエネルギー、芽生えくるものの壊れやすさでもあった。

ディルタイ W. Dilthey<sup>21</sup> は、レッsingの〈ラオコオン〉 *Laokoon* (1766) から引き出された、時間と空間の関係、特に時間の流動性の感覚、に感嘆し、CPE に見られるような、規則もない美学への願望は、ひとつの偉大な様式的エポックの完了と新しい偉大なエポックの黎明の間の移行期を証明するものだ、と主張している。

ユージン・ヘルム E. Eugene Helm によれば<sup>22</sup>、このイ長調のソナタは、クラヴサン用とオルガン用の、2つのヴァージョンで今まで伝わってきた (両者ともクラヴィコードで弾くこと

ができる)。オルガン版は後で書かれたものであり、一層入念につくられ、アレグロを締めくくる、プレ・モーツアルト的なすばらしいカデンツによって、さらに一層魅力的に表現されている。

アマリア・オルガンの全ストップ22のうち、ペダル・ストップは5である。これは、全体の割合から見て、無視することのできない数である。*Preludio* =長調は例外として、マニエスクリプトにはペダルの指示はどこにもない。フォルケルにあてた手紙 (Hamburg, 3/6/1755) でCPEは次のように書いている：「オルガンのためのこの2曲は、前の曲と同じように、あるいはそれ以上に、ペダルを必要としない」。これは、ウォトケンヌ A. Wotquenne が、これらのソナタはすべて《Senza Pedale》であるとしているのに対して、必ずしもそうではないという含みをもたせることになる。しかし、ペダルがその時期にポリフォニックな役割を失ってしまったとしても、語法を強めることになるのであれば、それがただちに用いられなくなることはないだろう。とりわけ、それは、軽さを保ち、スタイルを尊重しながら、和音のバスを効果的に強調することを可能にする。

バロック・オルガンの手鍵盤の音域は通常 c''' (稀には d''') までであるが、それに対してCPEの作品では f''' まで必要である。このように鍵盤の音域を3ないし5鍵広げるということは、些細なことではなかった。それは、新しい世界、新しい空間の始まりと結びついた美の秩序の省察をうながし、音楽の概念に波及したのである。

### む す び

CPEの作品はすでに存命中に広く普及していた。しかし彼の音楽は、編集者の誤った扱いによって著しく被害をこうむっている。作曲家自身、彼のテキストが尊重されていないことにたいして、しばしば不平をこぼさなければならなかった。彼の存命中にすでに、彼の作品の多くが改竄され、断片化されていた。それに19世紀後半には、ハンス・フォン・ビューロー Hans von Bülow のような編集者がニュアンスやフレーズの指示を変更したり、ハーモニーを重くしたり、装飾を取ったり加えたり、テキストを勝手に変えてしまった。

最近になって、ヨーロッパとアメリカの音楽学者のあるグループが CPE の作品に強い関心を寄せるようになった。彼らはその全作品の出版に着手した。それは約80巻におよび、この作曲家の生誕300年を記念する2014年に最後の巻が出ることになっている。

CPEは非常な多作家であった。アルフレッド・ウォトケンヌ Alfred Wotquenne のカタログ、そしてそれより大分後になるが、ユージン・ヘルム E. Eugene Helm のそれがそのことを告げている。膨大な数のソナタ（そのうち鍵盤ソナタだけで100以上もある）、室内楽、コンチェルト、歌曲、オラトリオ、パッション、そしてシンフォニーなどをのこしている。スヴィーテン男爵 baron van Swieten に献呈された6つのシンフォニーは、稀に見る空想力、ハイドンにも比べられる楽器法のセンス、そしてプレロマン派的傾向、を示しているが、それらはすべて既存の形を破ることを目指している。一方、トリオや4重奏は古典的な形式や語法しか使っていない。

彼の膨大な鍵盤作品の中からいくつかをあげるなら、*Pressische Sonaten*, *Württembergische Sonaten*、そして特に、*Clavier Sonaten Für Kenner und Liebhaber*（専門家と愛好家のための鍵盤ソナタ）の6つの選集、数えきれないほどのファンタジー、ロンド、などがあるが、それらはすべて、非常に確固とした個性をもっており、しばしばプレ・ベートヴェン的である。1780年に彼の第2子（その祖父と同じように Johann Sebastian という名であり、才能のある画家であった）がわずか30才で亡くなつたが、その後で作曲された曲集の中の一つ、ロンド イ短調

(Wq 56/5, H 262) の和声進行のスタイルによるパッセージの中に、すでにフランツ・リスト Franz Liszt の *Ad nos, ad salutarem undam* のフレーズが認められる。これはそれほど驚くことではない。ツェルター C.F.Zelter<sup>23</sup> と有名なフォーグラー神父は2人とも若きマイヤーベアの師であった、そしてマイヤーベアのオペラ *Le Prophète* からリストがそのオルガンのための大ファンタジーとフーガの着想を得たのだから。

CPE は彼の時代ばかりでなく、ヨーロッパ音楽全体の発展にも、大きな影響を与えた。彼はハノーファーで肺炎で死んだ。1788年12月14日のことであった。詩人、クロップッシュトック F.G. Klopstock はその墓碑銘に、次のような詩文を書いた：

とどまるなかれ、模倣者よ、とどまれば赤面あるのみ。カール・フィリップ・エマニュエル、深遠なハーモニスト、新奇なものを美に変えた人、ことばのある音楽でも偉大であったが、ことばのない大胆な音楽ではさらに偉大であった。鍵盤の発明者を凌駕していた、奏法を教育と実践で完璧にまで高めたからである。1714年に生まれ、1788年に死す。

彼の墓は1925年、ハノーファーのミカエル教会で確認された。

小糸 恵 Kei Koito (オルガニスト、ローザンヌ音楽院教授)

(邦訳：月岡正暎)

#### 〔注〕

- 1) シラー Schiller によってもたらされた *Le Neveu de Rameau* を読んで感激したゲーテ Goethe はそれをドイツ語に訳し、注釈を付け、*Rameau's Neffe, ein Dialog von Diderot* というタイトルで出版した。(Leipzig, 1804)
- 2) カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach, ヨハン・セバスチャンとマリア・バーバラの第2子、は1714年ヴァイマルで生まれた。ライプツィヒのトーマス学校に通い、つづいてライプツィヒとフランクフルト a.d.o. で法律を学ぶ。1734年以来、楽器奏者、プロフェッサー、作曲家として知られるようになる。父によって音楽教育を受けた彼は、その後、もっとホモフォニックで *Empfindsam*(感傷的)なスタイルの方向に急速に進んでいった。1738年にプロイセンの皇太子のオーケストラにはいる。皇太子がフリードリッヒ二世として即位したとき、王にしたがってボツダムに行き、1741年に *Kammercembalist*(王室チェンバリスト)の称号を授かる。7年戦争(1756-1763)によって宮廷の音楽生活が窮屈はじめた。それに、ベルリンの作曲家や理論家達との軋轢がだんだん大きくなってきたので、CPE は宮廷の職を辞め、カントルになろうと運動したが、うまくいかなかった。その後、1767年に、名付け親テレマンの後を継いで、ハノーファーの音楽監督の地位を得る。1788年に歿するまで彼は、自分自身の豊富な作品によってばかりでなく、ヘンデルのメサイア、ハイドンの *Stabat Mater*、彼の父のロ短調ミサのクレド、あるいはヨンメリ N.Jommelli のレクイエムといった作品を紹介して、ハノーファーの音楽生活に強烈な刺激を与え続けた。兄のヴィルヘルム・フリーデマンによってフォルケル J.N.Forkel と知り合いになる。この音楽学者が J.S. バッハに関する直接の証言を得られたのは、CPE のおかげである。
- 3) ディドロがエマニュエル・バッハにあてた手紙が2通のこっているが、その中で彼はこの音楽家に、娘のために、未出版のクラヴサン・ソナタが欲しい、と頼んでいる。

- 4) C. Burney, *The Present State...*, vol.1, pp.267, 271
- 5) C. Burney, 同上, pp.272-273 : 『They are several traits in the Characters of the younger Scarlatti and Emanuel Bach, which bear a strong resemblance...』
- 6) H. Keller, *D. Scarlatti*, in chap. 《Erbschaft》  
R. Kirkpatrick, *D. Scarlatti*, p.103
- 7) 画家であり文筆家であるディース A.C. Diss はその回想録で、ハイドンが CPE のソナタや〈試論〉を研究し、影響を受けたことを詳しく記している：「ハイドンは思い切ってある本屋に入ってゆき、よい理論書はないかとたずねた。本屋はカール・フィリップ・エマニュエル・バッハの本がもっとも新しくもっともよいものだ」と教えた。彼はそれを自分自身で見て納得したいと思った。彼は読みはじめ、理解し、これこそ自分が探しているものだと思った。そして本の代金を払い、大喜びで持って返った。この時期にさかのぼる彼の若いころの作品は、ハイドンが CPE のプリンシブルを自分のものにしようとした試み、その作品をわざと研究したことを、すでに示している。彼は19才のときにいくつかのカルテットを書いたが、それは、彼がまぎれもない天才であることを音楽愛好家達に知らしめたのである。彼は後に、CPE がその後書いたものを手にいれた。彼の見解によれば、CPE の書いたものは、かつてないほどの最良の論文、もっとも厳格なもの (le plus sérieux), もっとも役に立つもの (le plus utile) である。ハイドンの作品が出版されるやいなや、CPE はハイドンを彼の弟子にかぞえることができる、と嬉しそうに言った。そして、のちにハイドンに賛辞を述べ、自分の書いたものを本当に理解し、活用することを心得ている唯一の人だ、と言った』。《Er ist der Vater; wir sind die Bub's}, in J.F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*. vol.2 (Leipzig, 1823-34), in : H.G. Ottenberg 参考文献参照
- 8) CPE はここで、18世紀に形成されることになる生物変移論 (le transformisme) のアイディアを表わしているのではないか？ ディドロは、彼としては、ラマルク Lamarck の生物変移論の予感をもった。Le Rêve de d'Alembert (ダランペールの夢) (1769) 参照。
- 9) 個個人的伝聞
- 10) R. Kirkpatrick, *Versuch* & (参考文献参照) の序文, pp.10-18
- 11) ベルク D.M. Berg (《The collected Works...》, Introduction to the Series, vol.1, note 1 : 註15参照) は CPE がこれらの鍵盤楽器以外の楽器の演奏を学んだかどうかは、さだかでないと書いている。彼女はさらに、ライヒャルト J. F. Reichardt によれば、バッハは左利きであり、若いころは、絃のポジションが左右逆になった楽器を弾いていた、ということを付け加えている。
- 12) このレポート (Potsdam, 12/7/1962) は W.N. Earnest の学位論文にのっている。(参考文献参照)
- 13) ゲオルグ・ヨゼフ・フォーグラー Georg Joseph Vogler (1749-1814), 通称「フォーグラー師」《abbé Vogler》。ドイツの理論家、オルガニスト、作曲家。ボローニャのマルティーニ師 Padre Martini およびパドバのヴァロッティ F.A. Valotti の弟子。当時わめて活動的な名士であった彼は、《Orchestrion》とよばれたボルタティヴ・オルガンをつくらせ、それでコンサートをひらいた。彼はまた、ヴェーバー C.M. von Weber やマイヤーベア G. Meyerbeer の師でもあった。
- 14) K. Geiringer, *The Bach Family...*, 第3部、「ベルリンとハンブルクのバッハ」：「CPE バッハの音楽作品」
- 15) オルガン・ソナタの3つのモダン・エディションと1つの鍵盤楽器一般のためのコレクションが入手できる：
1. Brandts Buys のエディション, CPE Bach : *Praeludium and Six Sonatas*, Harmonia, Hilversum, s.d. このエディションは Rellstab のエディションにもとづいており、ペダルの使用が記され、Rellstab によるレジストレーションもついている。
  2. Jean Langlais のエディション, CPE Bach : *Six Sonatas for organ*, 2 vols., Fitz Simon, Chicago, 1657. このエディションもまた Rellstab のエディションにもとづいており、ペダルの使用が記されている。レジストレーションはアメリカのモダン・オルガンにあわせて付けられている。
  3. Traugott Fedkte のエディション, CPE Bach : *Orgelwerke*, 2 vols., Litolf/Peters, Frankfurt, 1968 (初版),

1974 (第2版, 修正版)。このエディションは、写本にもとづいており、レジストレーションはついていない。この版は6つのソナタ、そして Preludio、それにファンタジーとフーガ1つ、フーガ2つ、Adagio 1つを含んでいる。

4. Darrell M. Berg によって編集されたコレクション、*The collected Works for Solo Keyboard by CPE Bach*, 6 vols., Garland, New York, 1985 は写本と自筆譜にもとづいており、オルガンもふくんだ、すべての鍵盤作品が集められている。これは必携の書である。

- 16) Wq = Wotquenne. A. Wotquenne : *Thematisches Verzeichnis der Werke von CPE Bach* (Leipzig, 1905; Rep. Wiesbaden, 1964)

H = Helm. E.H. Helm : *Thematic Catalogue of the Works of CPE Bach* (New Haven, 1987)

- 17) フォルケルはその著作 *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788) でこのソナタの第1楽章を引用し、修辞学の Ellipsis の例としている。この例は、同じく、ウンガー H.H.Unger の *Die Beziehungen...* (参考文献参照) にも見られる。

- 18) Helm によれば、1758年、あるいはもう少し遅く。

- 19) ヨハン・カルル・フリードリッヒ・レルシュターブ Johann Carl Friedrich Rellstab (Berlin, 1759–1813), ドイツの作曲家、音楽評論家。アグリコラ J.F.Agricola とファッショ C.F.C.Fasch<sup>24</sup> の弟子。父の死により、印刷所の経営を引き継ぐ。その後事業を拡大して、楽譜販売店、楽譜出版部、楽器修理工房も持つことになった。1789年、ベルリンで *Anleitung für Klavierspiel, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren u. den Vortrag betreffend* を出版する。

- 20) 1733年からすでに、カッサネア・ドゥ・モンドンヴィル J.Cassanéa de Mondonville は新しいアイデアを投げかけた。それはヴァイオリン伴奏つきの鍵盤ソナタである。序列が逆になり、鍵盤楽器が主、ヴァイオリンが副になっているのである。18世紀という時代を反映し、この〈ヴァイオリン・オブリガートつきクラヴサン・ソナタ〉*Sonates pour clavecin avec violon obligé* は、アンシャン・レジームと来たるべきフランス革命の間の移行期の作風を表わしている。

- 21) W. Dilthey, *Die drei Epochen...*, in 『Die Deutsche Rundschau』 XVIII. Jahrgang, Augustheft, pp. 267–303 (1892)

- 22) E.E. Helm, *Thematic Catalogue...*, (註16参照), p.35–36 :

Version longue, H 133 (Wq 70/1) : 『Orgel-Sonata』

Version courte, H 135 (Wq 65/32) : 『Sonata per il cembalo』

- 23) カルル・フリードリヒ・ツェルター Carl Friedrich Zelter (1758–1832), ドイツの作曲家、ゲーテの友人。Singakademie の主宰者, Ripieneschule および Liedertafel の創立者。彼の弟子のなかにはメンデルスゾーンやマイヤーベーアなどがいる。1801年、ベルリンで、ファッショの伝記を出版した。(注24参照)

CPE とツェルターの関係については、次の文献を参照されたい: H.G. Ottenberg:『CPE Bach and Carl Friedrich Zelter』, E.N. Kulukundis:『CPE Bach in the Library of the Singakademie zu Berlin』, in 『CPE Bach Studies』 de S.L.Clarke(文献表参照)。

- 24) クリストチャン・フリードリッヒ・カルル・ファッショ Christian Friedrich Carl Fasch (1736–1800), ドイツのクラヴサン奏者、作曲家。彼は、CPE と同じ時期に、クラヴサン奏者としてフリードリッヒの2世に仕え、その後ベルリン王室オペラのオーケストラの楽長となった。彼はベルリンの Singakademie を設立した(1791)。彼の6つのクラヴサン・ソナタは明らかに CPE の影響を受けている。

## NOTES

- (1) Enthousiasmé par la lecture du *Neveu de Rameau*, que lui apporta Schiller, Goethe, le tout premier, le traduisit en allemand, le commenta, l'annota et le fit paraître à Leipzig, en 1804, sous le titre *Rameau's Neffe, ein Dialog von Diderot*.
- (2) Carl Philipp Emanuel Bach, second fils de Johann Sebastian et de Maria Barbara, naît à Weimar en 1714. Il suit les cours de l'école Saint Thomas à Leipzig, puis commence des études de droit à l'Université pour les continuer à Frankfurt a.d.o Dès 1734, il se signale comme instrumentiste, professeur et compositeur. Formé par son père, il évolue rapidement vers un style plus homophone et *Empfindsam*. Il entre en 1738 dans l'orchestre du Prince héritier de Prusse. Lors de l'accession au trône de Frédéric II, il le suit à Potsdam et, dès 1741, porte le titre de *Kammercembalist* (claveciniste officiel du roi). Lorsque, à la suite de la guerre de Sept Ans (1756–1763), la vie musicale de la cour commença de péricliter et que les difficultés qu'il rencontrait avec les compositeurs et théoriciens de Berlin allèrent grandissant, CPE chercha à quitter son emploi à la cour. Après de vaines démarches pour devenir Cantor, il obtint en 1767 le poste de Directeur de la musique de Hambourg, succédant ainsi dans ces fonctions à son parrain, G.P. Telemann. Jusqu'à sa mort, en 1788, il continua de donner de puissantes impulsions à la vie musicale de Hambourg, non seulement par son abondante production personnelle, mais aussi en y faisant connaître des œuvres telles que le *Messie* de Haendel, le *Stabat Mater* de J. Haydn, le *Credo* de la *Messe en si* de son père, ou encore le *Requiem* de N. Jommelli. Par son frère Wilhelm Friedemann, son frère ainé, il entra en contact avec J.N. Forkel. C'est grâce à lui que le musicologue put obtenir des témoignages directs sur J.S. Bach.
- (3) Nous conservons deux lettres de l'écrivain dans lesquelles il demande au musicien quelques-unes de ses sonates de clavecin, inédites, pour sa fille.
- (4) C. Burney, *The Present State . . .*, (voir Ouvrages consultés), vol. 1, pp. 267, 271
- (5) C. Burney, idem présente note (4), pp. 272–273: «They are several traits in the characters of the younger Scarlatti and Emanuel Bach, which bear a strong resemblance» [...]
- (6) H. Keller, *D. Scarlatti*, (voir Ouvrages consultés), in chap. «Erbschaft»  
R. Kirkpatrick, *D. Scarlatti*, (voir Ouvrages consultés), p. 103
- (7) Le peintre et écrivain A.C. Dies relate dans ses souvenirs que Haydn joua, admira et étudia les Sonates de CPE; il étudia le *Versuch* et fut influencé par le compositeur, en particulier dans ses propres sonates: «Haydn osa entrer dans une librairie pour y demander un bon traité théorique. Le libraire lui indiqua les écrits de Carl Philip Emanuel Bach comme les plus récents et les meilleurs. Haydn voulut les voir et se persuader lui-même, il commença à lire, comprit, trouva ce qu'il cherchait, paya le livre et l'emporta ravi. Ses œuvres de jeunesse datant de cette époque montrent déjà que Haydn essaya de faire siens les principes de Bach et qu'il les étudia sans relâche. Il écrivit dans sa dix-neuvième année des quatuors qui le firent connaître des amateurs de musique comme un génie solide. Il se procura par la suite les écrits ultérieurs de Bach. A son avis, les écrits de Bach constituent le traité le meilleur, le plus sérieux et le plus utile jamais paru. Des que furent imprimées des œuvres de Haydn, Bach nota avec plaisir qu'il pouvait le compter parmi ses disciples; plus tard il le complimenta de façon très flatteuse, disant qu'il était le seul à avoir vraiment compris et su utiliser ses écrits». «Er ist der Vater; wir sind die Bub's», in J.F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, vol. 2 (Leipzig, 1832–34), in: H.G. Ottenberg (voir Ouvrages consultés)
- (8) CPE n'exprimerait-il pas ici une idée formulée au XVIII<sup>e</sup> siècle philosophique, le transformisme? Diderot, pour sa part, a eu le pressentiment du *Transformisme* de Lamarck: voir par exemple *Le Rêve de d'Alembert*

(1769).

(9) Communication personnelle.

(10) R. Kirkpatrick, préface du *Versuch* (voir Ouvrages consultés), pp. 10-18

(11) D. M. Berg («*The Collected Works...*»), Introduction to the Series, vol. 1, note 1: voir la présente note (15)) note qu'il n'est pas certain que CPE ait appris à jouer d'autres instruments que les claviers; elle ajoute d'autre part que, selon J. F. Reichardt, Bach était gaucher et que dans sa jeunesse il jouait des instruments à cordes en position inversée.

(12) Ce rapport (Potsdam, 12/7/1962) figure dans la thèse de W. N. Earnest (voir Ouvrages consultés).

(13) Georg Joseph Vogler (1749-1814), dit «abbé Vogler», théoricien, organiste et compositeur allemand, élève notamment du père Martini à Bologne et de F. A. Valotti à Padoue. Personnalité extraordinairement active de son temps, il s'était fait construire en orgue portatif appelé «Orchestrier», sur lequel il donnait ses concerts. Il fut professeur, entre autres, de C. M. von Weber et de G. Meyerbeer.

(14) In «*The Bach Family ...*» (voir Ouvrages consultés), 3ème partie, chap. «Le Bach de Berlin et d'Hambourg»: «L'oeuvre musicale de CPE Bach»

(15) On dispose actuellement de trois éditions modernes des Sonates pour orgue et d'une collection pour le clavier en général:

– l'édition Brandts Buys, *CPE Bach: Praeludium and Six Sonatas*, 1 vol., Harmonia, Hilversum, s.d. Cette édition est basée sur l'édition Rellstab, avec emploi du pédales noté, ainsi que les registrations suggérées par Rellstab.

– l'édition Jean Langlais, *CPE Bach: Six Sonatas for organ*, 2 vols., Fitz Simons, Chicago, 1957. Cette édition est elle aussi basée sur l'édition Rellstab, avec emploi du pédales noté. La registration est adaptée à l'orgue moderne américain.

– l'édition Traugott Fedtke, *CPE Bach: Orgelwerke*, 2 vols., Litolff/Peters, Frankfurt, 1968 (première édition) et 1974 (seconde édition, révisée). Cette édition, basée sur des manuscrits, ne mentionne pas de registrations. Elle contient les 6 Sonates et le Preludio, ainsi qu'une Fantasie et fugue, deux fugues et un Adagio.

– La collection éditée par Darrell M. Berg, *The collected Works for Solo Keyboard by CPE Bach*, 6 vols., Garland, New York, 1985, se base sur des autographes et des manuscrits, et rassemble toutes les œuvres pour clavier, celles pour orgue comprises. C'est un outil de travail indispensable.

(16) Wq = Wotquenne, A.: *Thematicsches Verzeichnis der Werke von CPE Bach* (Leipzig, 1905, Rep. Wiesbaden, 1964)

H = Helm, E. E.: *Thematic Catalogue of the Works of CPE Bach* (New Haven, 1987)

(17) Dans son ouvrage *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788), Forkel cite un passage du premier mouvement de cette Sonate comme exemple de la figure rhétorique *Ellipsis*. On trouve également cet exemple dans H. H. Unger, *Die Beziehungen ...* (voir Ouvrages consultés).

(18) D'après Helm, 1758 ou plus tard.

(19) Johann Carl Friedrich Rellstab (Berlin 1759-1813), compositeur et musicographe allemand, élève de J. F. Agricola et de C. F. C. Fasch<sup>24</sup>. Pendant une brève période, il se consacra à l'organisation de concerts. À la mort de son père, il prit la direction de l'imprimerie familiale, à laquelle il adjoignit par la suite un commerce de partitions, une maison d'édition de musique et un atelier de réparation d'instruments. En 1789, il publia à Berlin *Anleitung für Klavierspiel, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren u. den Vortrag betreffend*.

- (20) Dès 1733, le compositeur français J.J.Cassanéa de Mondonville (1711–1772) a lancé une idée nouvelle, celle des sonates pour clavier avec accompagnement de violon. En effet, pour compenser l'hégémonie du violon, le compositeur renverse la hiérarchie entre les partenaires et place le clavier au premier plan, le violon jouant alors le rôle d'accompagnateur. Particulières au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces *Sonates pour clavecin avec violon obligé* témoignent à leur manière de la période de transition entre l'Ancien Régime et la Révolution à venir.
- (21) W. Dilthey, «*Die drei Epochen ...*» (voir Ouvrages consultés), in «*Deutsche Rundschau*» XVIII. Jahrgang, August heft, pp. 267–303 (1892)
- (22) E.E. Helm, «*Thematic Catalogue ...*» (voir la présente note 16), p. 35–36:  
Version longue, H 133 (Wq 70/1) :«*Orgel-Sonata*»  
Version courte, H 135 (Wq 65/32) :«*Sonata per il cembalo*»
- (23) Carl Friedrich Zelter (1758–1832), compositeur allemand, ami de Goethe. À Berlin, il fut directeur de la *Singakademie*, fondateur de la *Ripienschule* et créateur de la *Liedertafel*. Parmi ses élèves, on compte F. Mendelssohn et G. Meyerbeer. En 1801, il publia à Berlin un ouvrage biographique sur *C.F.Fasch*. (voir la présente note 24) Sur la relation entre CPE et Zelter, voir H.G. Ottenberg, «*CPE Bach and Carl Friedrich Zelter*», ainsi que E.N. Kulukundis, «*CPE Bach in the Library of the Singakademie zu Berlin*», in *CPE Bach Studies* de S.L. Clarke (voir Ouvrages consultés).
- (24) Christian Friedrich Carl Fasch (1736–1800), claveciniste et compositeur allemand. Il fut claveciniste au service de Frédéric II en même temps que CPE, puis chef d'orchestre de l'Opéra royal de Berlin. Il fonda la *Berliner Singakademie* (1791). Ses Six Sonates pour le clavecin ont été nettement influencées par CPE.

#### OUVRAGES CONSULTES

(参考文献)

(à l'exception de ceux qui figurent déjà dans le texte)

(本文の中すでに表示してあるものは除く)

- AGRICOLA, J.F. & BACH, C.P.E., *Nekrolog auf J.S.Bach*; in «*Musikalische Bibliothek*» (Leipzig, 1754)
- BACH, C.P.E., *Autobiographie (Selbstbiographie)*, in «*Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*», Bd. 3 (Hamburg, 1773)
- BALDWYN, R., *Two Notes on C.P.E. Bach: The Organ Sonatas*, in «*The Musical Times*» (1964)
- BERG, D.M., *The Keyboard Sonatas of the C.P.E. Bach. An Expression of the Mannerist Principle*. Diss. (Buffalo, 1975)
- ..., *CPE Bach: The Organ Sonatas*, in Texte de H/CD 9142 (Paris, 1991)
- BITTER, C.H., *C.P.E. und W.F. Bach und deren Brüder* (Berlin, 1868)
- BRAUCHLI, B., *C.P.E. Bach*, in «*Revue Musicale de Suisse Romande*» (1988)
- BROWN, A.P., *J. Haydn and C.P.E. Bach: The Question of Influence* (Conference: Washington, 1975, New York, 1981)
- BURNEY, C., *Dr. Burney's Musical Tours in Europe* (London, 1959)
- ..., *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces ...* (London, 1773)
- ..., *A General History of Music* (London, 1776–1782)
- CLARK, S.L., *C.P.E. Bach Studies* (Oxford, 1988)
- COHEN, P., *Theorie und Praxis der Clavierästhetik C.P.E. Bach*. Diss. (Hamburg, 1973)
- DIDEROT, D., *Le Neveu de Rameau* (Paris, 1761–74)
- ..., *Correspondance*, vols IX, X, XI, XIII, XIV et XVI (Paris, 1955–1969)

DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (Paris, 1751  
-72)

DIES, A.C., *Biographische Nachrichten von J. Haydn* (Wien 1810)

DILTHEY, W., *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe* (Berlin, 1892)

EARNEST, W.N., *The Organ Sonatas of C.P.E. Bach: A comparison of Three Modern Editions with Selected Manuscripts*. DMA diss. (Cincinnati, 1979)

EINSTEIN, A., *Geschichte der Musik* (Leipzig-Berlin, 1917)

FORKEL, J.N., *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788)

..., *Allgemeine Literatur der Musik* (Leipzig, 1792)

..., *Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802)

GEIRINGER, K., *The Bach Family: Seven generations of Creative Genius* (New York, 1954)

HESFORD, B., *The Organ Sonatas of C.P.E. Bach*, in *«Musical Opinion»* (1966)

HÖFLACHER, U., J.N. Holzhey; *Ein Oberschwäbischer Orgelbauer* (Ravensburg, 1987)

KELLER, H., *Domenico Scarlatti* (Leipzig, 1957)

KIRKPATRICK, R., *Early Music* (sert de *Préface à l'édition française du Versuch*, Paris, 1979)

..., *D. Scarlatti* (Princeton, 1953)

KOBAYASHI, Y., *Neuer Kentnnisse zu einigen Bach-Quellen an Handschriftlicher Untersuchung*, in *«Bach-Jahrbuch»*, vol. LXIV (1978)

KOCH, H.C., *Musikalisches Lexicon* (Frankfurt, 1802)

KOÏTO, K., *A propos de l'orgue et des Sonates pour orgue de CPE Bach*, in *Texte de H/CD 9142* (Paris, 1991)

KRAUSE, C.G., *Von der musikalischen Poesie* (Berlin, 1752)

LACAS, P.P., *Aperçus sur le rococo musical*, in *«Encyclopaedia Universalis»* (Paris, 1990)

MARPURG, W.F., *Historische und Critische Beiträge* (Berlin, 1754)

MILLIOT, S., *La Sonate* (Paris, 1978)

MITCHELL, W.J., *C.P.E. Bach's Essay. An Introduction*, in *«The Musical Quarterly»* XXXIII (1947)

MOZART, L., *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756)

NEUMANN, F., *Essays in Performance Practice*, U.M.I. (Ann Arbor, 1982)

NEWMAN, W.S., *C.P.E. Bachs Autobiography*, in *«The Musical Quarterly»*, vol. LI (1965)

..., *The Sonata in the Classic Era* (New York, 1972)

NYS, C. de, *Les fils de Bach*, in *«Histoire de la Musique»* (Paris, 1960)

OPPEL, R., *Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und C.P.E. Bach*, in *«Zeitschrift für Musikwissenschaft»* V  
(1992/23)

OTTENBERG, H.G., *C.P.E. Bach* (Leipzig, 1982)

PINCERLE, M., *Les Maîtres classiques*, in *«Histoire de la Musique»* (Paris, 1960)

REICHARDT, J.F., *Musikalischs Kunstmagazin*, 2 vols., (Berlin, 1782, 1791)

..., *Allgemeine Musikalische-Zeitung* (Berlin, 1814)

ROUSSEAU, J.J., *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768)

RUSSEL, B., *History of Western Philosophy* (London, 1946)

SCHUBART, C.D., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien, 1806)

SCHULENBERG, D., *The Instrumental Music of C.P.E. Bach* (Ann Arbor, 1984)

SUCHALLA, E., *Brief von C.P.E. Bach an J.G.I. Breitkopf und J.N. Forkel* (Tutzing, 1985)

SCHULZE, H.J., *Bach-Dokumente* (hrsg. vom Bach-Archiv, Kassel, 1972)

- SULZER, J.G., *Nouvelle Théorie des Plaisirs* (Berlin, 1767)
- UNGER, H.H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. –18. Jahrhundert* (Würzburg, 1941)
- WADE, R.W., *The Keyboard Concertos of C.P.E. Bach. Sources and Style*, Diss. (Ann Arbor, 1981)
- WALTHER, J.G., *Musikalischs Lexicon oder musicalische Bibliothek* (Leipzig, 1732)
- YOUNG, P.M., *The Bachs 1500–1850* (London, 1970)