

19世紀前半の「ファンタジー」

——チェルニーのファンタジー概念と実際を中心に——

三 島 郁

“Fantasy” in the First Half of the 19th Century:
A Focus on its Definition and Practice by Czerny

MISHIMA Kaoru

Abstract: The study of fantasy in the 19th century has been underestimated as it is sometimes dismissed as the title of a virtuoso arrangement of an opera or as a mere piece of fun. The fantasies written by Carl Czerny (1791-1857) in his performance theory and textbooks were also often regarded as mere “improvisational” practice. Thus, until recently, the concept of fantasy, its historical meaning, and its practical application were rarely explored in any further detail because they were deemed important only for piano performances. However, it makes many suggestions about how to compose and play the piano, including how to improvise while playing and incorporate traditions from the previous century.

This article focuses mainly on Czerny’s own texts and books related to fantasy and improvisation, such as “Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte Op.200” (1829), “Die Schule der Praktischen Tonsetz Kunst Op.600” (1830), and “Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte” (c.1850), etc. Based on the above, I will analyze Czerny’s fantasy from two points of view—improvisation and written works—while examining and clarifying the concept and content of fantasy at that time from a historical perspective. The two seemingly different actions are continuous and use the same conventions of Generalbass to play and compose in harmonic progression. When playing and composing on the Generalbass, fantasy, in this context, refers to memorizing sound groups, playing them by heart, and reproducing them on the keyboard.

Key Words: Czerny, Fantasy, improvisation, Partimento, Generalbass

要旨: 19世紀のファンタジーは、オペラを編曲した技巧的な作品のタイトル、あるいは単なるお楽しみのお品として扱われ、研究対象としては過小評価されてきたといえる。カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) が自身の演奏理論書や教本において書いたファンタジーも、単なる「即興訓練」用のピースとして捉えられることが多かった。したがってファンタジーの概念、歴史的意味、そして実際の実践方法については最近まで、それ以上踏み込んで議論されることがほとんどなかった。しかし実際には当時の作曲や即興も含めた演奏、そして前世紀からの伝統のありかたについて多くを示唆するものである。

本稿では主にチェルニー自身のファンタジーや即興に関連する教本や著書の『ピアノで弾くファンタジーへの体系的な手引き Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte Op.200』(n.d. [1829]), 『実践作曲教程 Die Schule der Praktischen Tonsetz Kunst Op.600』(1830/1848), そして『ピアノのレッスンについての手紙 Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte』(1850?) などに基づいて、チェルニーのファンタジーを即興演奏と書かれた作品の二つの観点から分析し、当時のファンタジーの概念と内容を歴史的視点から考察し、明らかにした。一見異なる性格をもつ両者は連続しており、ファンタジー演奏において常にゲネラルバスを使用してハーモニーの進行上で演奏や曲を作って

いくという同一の慣習は使用している。ゲネラルバスの演奏実践・作曲実践を行う際に自然と現れる、手で身につけた複数の音群の記憶と実際の行為がファンタジーといえるのである。

キーワード：チェルニー、ファンタジー、即興演奏、パルティメント、ゲネラルバス

はじめに

ファンタジーはしばしば「幻想曲」と翻訳される。しかし 19 世紀のファンタジーはむしろ、オペラ・アリアを編曲した技巧的な作品のジャンルやタイトルを指す。いずれにしても基本的には弾く行為と関係し、「即興性」を軸に持つことは明らかである。19 世紀前半においてファンタジーといえ、カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) の名がまず挙がるであろう。チェルニーは演奏理論書や教本において、ファンタジー「Fantasie」、Fantasie の動詞 fantasieren を名詞化した「Fantasieren (ファンタジー演奏)」,そしてほぼ同義の「Improvisieren (即興演奏)」を多く扱い、さまざまなレベルでの「即興訓練」を行わせていた。この練習曲は譜面上はテクニク的にも一見比較的容易なものも多い。

したがってこうしたチェルニー周辺の即興訓練と実際の即興演奏は最近まで研究の対象として扱われることはほとんどなく、その音楽内容や歴史的意味、そして実際の実践方法についてそれ以上踏み込んで議論されることがほとんどなかった。しかし近年、ベートーヴェン時代の即興にかんするベルン芸術大学の論集 (Lehner et al 2019) をはじめ、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) や彼の同時代者の作曲法についてロマン主義的視点からの独自の個性のみでなく、彼らの作品へのバロック期的慣習の影響にも注目した研究が始まっている。その意味で、チェルニーの理論・実践書も、19 世紀から始まった新しいエチュード文化の中心的な存在とであると考えられてきたが、そのような側面のみでなく、実際には当時の作曲、演奏、即興における前世紀からの伝統のありようについて多くを示唆するもののはずである。

本稿ではそのような研究動向に目を向け、主にチェルニーによるファンタジーや即興に関連する教本や著書からファンタジーの概念や実践方法を探る。主な資料は『ピアノで弾くファンタジーへの体系的な手引き Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano-forte Op.200』(n.d. [1829]) (以下『ファンタジー手引

き』と略す)、『実践作曲教程 Die Schule der Praktischen Tonsetz Kunst Op.600』(1830/1848)、『プレリュード奏法 Die Kunst des Präludierens Op.300』(c.1833)、『完全なる理論・実践ピアノ教程より第 3 部演奏について Von dem Vortrage. Dritter Teil aus Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule』(1839)、『ピアノのレッスンについての手紙 Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte』(1850?) (以下『レッスン書簡』) であり、これらの資料を分析・考察し、当時のファンタジーの概念と内容を歴史的視点から明らかにすることにする。

1. 18 世紀以前のファンタジー

ファンタジーは 19 世紀以前にはジャンルや演奏行為を表す用語として頻繁に登場する。16 世紀スペインのトマス・デ・サンタ・マリア Tomás de Santa María (c.1510-1570) は、『ファンタジア奏法 Arte de Tañer Fantasia』(1565) において、対位法を原則とした四声体の進行やその規則を説明しながらファンタジアの創作・演奏方法を示した (Santa Maria 1565: fol.121)。イタリアのアドリアーノ・バンキエーリ Adriano Banchieri (1568-1634) は、奏者が記憶した装飾音などを使用して活発な、そしてときに優雅なスタイルで自由に演奏することをファンタジアとする (Banchieri 1609: 16)。またドイツのミヒャエル・プレトリーウス Michael Praetorius (おそらく 1571-1621) は、鍵盤奏者が弾くトッカータを「簡素な単音やコロラトゥーラなどによって、前もってそらんじてファンタジー演奏する fantasirt [sic] プレリュード」(Praetorius 1619: 25) であると説明した。18 世紀ではカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) は、「自由なファンタジー」を「スケールをはじめ、半音階進行や特殊な和音進行でめまぐるしく変化する即興的な要素が頻繁に現れる」もの (Bach 1762: 329) とし、18 世紀末のダニエル・ゴットロープ・テュルク Daniel Gottlob Türk (1750-1813) は、「演奏の途中ではじめて考案されるものであるが、他の曲と同様に、すでに前から作曲さ

れ、音符に記されているファンタジーもある」(Türk 1789: 395-396)と述べる。

このように18世紀までの「ファンタジー」はさまざまな様式やジャンルに渡っていたが、まずは目の前に楽譜を置かず、自分の記憶にあるパタンなどで演奏することを言った。したがってそれが対位法を基礎にしている、また装飾や走句を自由に駆使する場合においても、「即興」と同義で使われることが多かった。しかしテュルクの記述から、即興的要素が次第に楽譜に固定され始めるようになることにも注目しておきたい。その後が続くのがチェルニーである。

2. 19世紀のプレリュードとファンタジー

ジャン=ジャック・ルソー Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) はプレリュード演奏を「不規則な、かなり短いファンタジーを歌ったり演奏したりすること」(Rousseau 1768: 389)と、「ファンタジー」を用いてその即興的实践を説明している。演奏曲の前に演奏されていたプレリュードが元々は楽譜に書かれることはなく、自由に即興していた手法が読み取れる。チェルニーはプレリュードを、「曲から始めるのではなく、聴衆に対して経過的な序奏を準備し、音の調子を確認し、初めて弾くピアノの特徴を知ろうとする状況にあるときに、ピアニストが装飾して弾く部分」(Czerny 1829: 5. 下線部は執筆者による)と説明する。これは18世紀初頭のセバスチャン・ド・ブrossard Sébastien de Brossard (1655-1730) が『音楽辞典』の「tastatura」の項目で「奏者がプレリュードやファンタジーを鍵盤楽器で弾くこと」で「鍵盤がよい状態かどうか、楽器が調和して鳴っているか、和音が正しいかどうかを試すこと」(Brossard 1703: 13)を説明した内容とよく似ており、即興で楽器を鳴らすことには機能的な役割もあったといえる。

一方チェルニー自身の『プレリュード奏法』(c.1833)は体系的な意味での最初期のプレリュードのメソッドであるが、ここには型通りで個性のない曲が何ページも並んでいるようにも見える。これらは訓練用の即興練習であるともいえるが、ジャンルとしてのファンタジーとは少しばかり隔たりがあるようにも

思われる¹。チェルニーが「ファンタジー」の概念についてどのように説明しているのか、次にみていく。

3. チェルニーの「ファンタジー」概念

3.1. 「ファンタジー」の即興とその修練

チェルニーは過度のテンポ・ルバートを戒める際、「我々はテンポを厳守することを忘れる」ので、「ファンタジーと、規則的に構築された芸術作品との区別をつけなければならない」(Czerny 1839, supplement: 29)²と述べ、ファンタジーが自由なテンポを持つという即興性を示唆している。『ファンタジー手引き』の「第5章 自由なファンタジー演奏」においては、「楽しい、晴れやか、まじめ、憂鬱、のような、演奏者のその瞬間の雰囲気が強いられることなく表現される」(Czerny 1829: 63)と、その場その瞬間の演奏であることを説明し、一方「おそらく完全に規則のない自由も、また規則に基づいた作曲の強制も避けられるべきである」(ibid.)としてそれが勝手気儘さによるものではないことも強調する。また『レッスン書簡』(1850?)の「10. 即興について」(Czerny 1850?: 78)では、「ファンタジー演奏、または即興演奏」を「楽譜に書かれていなくとも、習得せずとも、準備せずとも、偶然の直観的な思いつきの実りを瞬間に演奏できる」(Czerny 1850?: 78)こととする。『実践作曲教程』(1830/1848)の「第1巻第11章 ファンタジーについて」でも、本来のピアノでの即興が「その瞬間のファンタジーとインスピレーションにしたがって、準備や着想もなく、したがって楽曲を作ることではないこと」(Czerny 1830/1848: 82)としており、上記とはほぼ同様の内容である。

しかし演奏内容については、奏者自身から生み出されるアイデアのみに頼るのではなく、巨匠作品の模倣や研究に基づくことも推奨している。「即興を紙で所有することができるのであれば、特にベートーヴェン、フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) などのような巨匠による最も完璧な類の作品がよい」(Czerny 1830/1848: 82)と具体的な作曲家名を挙げている。『レッスン書簡』でも、即興には生まれつきの才能が必要であるとしながらも、「知らない多くの曲

1 フェリックス・メンデルスゾーン Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) がおこなった、1840年8月6日、ライプツィヒのトーマス教会でのオルガン・リサイタルにおいては、プログラムの最後にも「自由なファンタジー」を演奏していた。当時しばしばこの場合のように演奏会の最後を自由なファンタジーで締めくくっていた (Sitá 2019: 17)。

2 同時代のルイ・アダム Louis Adam (1758-1848) も同様に、「ファンタジーのようにテンポを自由にして演奏する者を批判している」(Adam 1804: 160)。

の練習によって多くの経験を積むことが必要である」(Czerny 1850?: 79)として、同様にファンタジーの習得のために既存作品の練習を重ねるようにアドヴァイスしている。また「自由な即興に可能なかぎり近づぐためには」演奏するだけでなく、ファンタジーの作曲も薦め、「巨匠のようなファンタジアを書くことで作曲家は発見をすることになる」(Czerny 1830/1848: 82)とも述べている。

3.2. ファンタジーにおけるゲネラルバス／パルティメント

興味深いことに『実践作曲教程』のファンタジーの説明においては、「インスピレーション」と「ハーモニーの規則の遵守」が相並んで必要事項とされている。これはゲネラルバス Genealbass との関連で説明できるだろう。ゲネラルバスは、すでに 18 世紀からフリードリヒ・エルハルト・ニート Friedrich Erhardt Niedt (1674-1717)、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750)、そしてヨハン・ダーフィット・ハイニヘン Johann David Heinichen (1683-1829) などドイツ語圏の作曲家や理論家によっても「パルティメント」として使用されていた。パルティメントとしてのゲネラルバスとは、伴奏としての通奏低音ではなく、数字付き低音を使用して鍵盤上での作曲や即興の練習をすることを指す。したがって本稿ではゲネラルバスの意義についての誤解を避けるために「ゲネラルバス」とカタカナ書きにする。

チェルニーは「ゲネラルバスはファンタジー演奏、初見演奏、そして伴奏のためのすぐれた補助手段を提供してくれる」(Czerny 1850?: 56)として、ゲネラルバスとファンタジーに密接な関連をもたせている³。またそのゲネラルバスとはチェルニーによると、「あらゆる種類の旋律、パッセージ、跳躍、装飾などを発見したり演奏したりするために簡単な和音を基本にしている」(Czerny 1850?: 80)ものである。また演奏やゲネラルバスにおいて進歩をみた者が、和音進行から音楽を発展させる方法として、「簡単な和音、小さい旋律、パッセージ、音階、和音のくずしを組み立て、もっと正確に言えば指にゆだねること」(Czerny 1850?: 79)を提案している。これはまさに鍵盤上で即興を行うパルティメント的音楽行為としてみるこ

ができる。さらに「即興というのは(中略)深く思考したり、骨を折ったりすることはほとんど役立たず、指と偶然にまかせたほうがよい」(Czerny 1850?: 79)と述べ、繰り返し指にまかせた即興性を強調している。同時に「ゲネラルバスの知識がさらにあれば、ハーモニーの間違いをすぐに避けることができる」(Czerny 1850?: 80)、「和声理論について基本的で実践的な知識をもっていなければならない」(Czerny 1850?: 82)とも述べており、和音進行の知識の上にこの即興を成り立たせていることが確認できる。このようにチェルニーのファンタジーには、鍵盤上での指の動きによってゲネラルバスの作曲・即興法が基本となっており、それは 18 世紀初期のイタリアのパルティメント伝統まで遡ることができる。

4. ファンタジーの演奏方法

当時のジャンルとしてのファンタジーは、そのほとんどがよく知られたオペラ・アリアをテーマにした変奏曲であり、カプリッチョも同様の内容を持つことが多い。チェルニーのファンタジー分類を『ファンタジー手引き』で見ると、(1) プレリユード、(2) カデンツ、フェルマータ、(3) 本来の「自立した」ファンタジー演奏(即興)の三つである。三つ目をさらに、(a) テーマ間の推移部分、(b) 多くのテーマ間の間奏や連結部分を一つの曲へとまとめるもの、(c) 本来のポプリ(動機、転調、パッセージ、カデンツを連結せずに並べるもの)、(d) 慣例的な形式の変奏曲、(e) 制約のあるフーガの様式を持つファンタジー演奏、(f) 最も自由で最も制約のないカプリッチョの 6 つに下位分類する(Czerny 1829: 4)。(1) から(3)の(b)までは即興するファンタジーであるが、(3)の(c)辺りから順次作曲されたファンタジーの範疇になっていき、ファンタジーは即興的演奏行為を指すだけでなく、作曲のための道具やプロセスでもあることが明示されている。本稿ではこの二種類に分けてそれぞれ特徴をみることにする。

4.1. 「書かれない」ファンタジー

チェルニーは、どの実践書においてもまずは即興で演奏する序奏とプレリユードから話を進めている。こ

3 チェルニーは譜例を挙げ、四声体からなる「主和音-属7-主和音」という簡単な基本和音から、ゲネラルバスを実行した例、すなわちパルティメント的音楽行為として、両手で連続させる分散和音、左手の伴奏の刻みの上の右手の音階的パッセージ、そして同じく左手の分散和音伴奏と右手の旋律、という3つの簡単な音例を提示している(Czerny 1850?: 52-55)。

の序奏とプレリュードの二つについては、前者を最も短いファンタジー、後者には短い一曲としての長さを与えることで両者を区別している⁴。「序奏」項目のまとめには、ファンタジー演奏をする際に「(序奏を)毎回変化させるべきだ」(Czerny 1829: 14)としており、これは実際の演奏の場で即興をする機会があったことの裏付けの一つとなる。また「本編の曲の性格にあった序奏」(Czerny 1829: 14)や「次に続くテーマを想起させるもの」(Czerny 1829: 15)を弾くことを勧めており、これはソナタ演奏などの前に前奏を演奏する慣習があったことを示す⁵。

序奏を作る際には、譜例 1 a のような、ごく一般的なカデンツァの和音進行から作るように指示する。そして順を追って次第に技巧的に、華やかにしながら、この和音進行に基づく 19 のアレンジ例 (実践例 2~20) を示している。その際、アルペッジョ、分散和音、無窮動的半音階、音階音型、和音進行のレガートな連結、オクターヴの連打、装飾的音型を挿した和音進行、四声体書法、そして両手で交互に奏させる和音奏を使用させる。譜例 1 b はその 4 番目の実践例である。演奏者によりアイデアがない場合には、「音階的パッセージやそれをつなげる和音が間を埋めるよい手段である」(Czerny 1850?: 80) という発言もしており、そのような即興演奏上の「常套句」を駆使している。



譜例 1 a 序奏を作るための 3 小節のカデンツァ

譜例 1 b 譜例 1 a のアレンジ例 (実践例 4)

このように即興の「定型」を用いた例は 17 世紀初期のフランスに起源のある「拍節のないプレリュード」と、バロック期のアリアの終止形で即興装飾付きカデンツァにもみられる。譜例 2 は、骨格を成す和音の分散の合間に音階的パッセージが入って小節線がないまま音楽が進むプレリュードの典型である。またカデンツァでは「次に何が続くのかと聴衆の注意を目覚めさせ、繊細な感情、勢いと熟練を示さなければならない」や「途中で速度を変えなさい」(Czerny 1829: 22) などと、即興的であるだけでなく、譜例 3 のような聴き映えのする演奏を求めている。両者とも通常は記譜されることのない即興演奏であるが⁶、記譜内容はジャンルとして書かれるファンタジーと差がなくなってきたと言える⁷。

- 4 チェルニーの譜例から、序奏の場合、短いもので二段、長くても 1 ページ弱であるが、プレリュードは曲の体裁をもつためにか数ページにわたる場合もある。しかし長いプレリュードでも、「前奏としていくつかの和音ですでに足りる」(Czerny 1829: 5) とする。
- 5 「まじめなソナタに対して気楽なプレリュードはたいそう悪い」(Czerny 1829: 14)
- 6 「奏者は、完全に拍節のない、ほとんどレチタティーヴォの様式で、ある部分はまったく普通の和音、ある部分はくずした和音で、まったく無意識に、風変わりな方法で多くの表現や目立つ和音交代を使わなければならない」(Czerny 1830/1848: 20)
- 7 実例としてベートーヴェンの《ピアノ・コンチェルト第 1 番ハ長調》の〈第 1 楽章〉のカデンツァ例も 5 ページ半に渡って載せている (Czerny 1829: 30-35)。

Ex: 4.
Presto brillante.
F
6^a loco
6^a loco
6^a loco
sf

譜例 2 拍節のないプレリュードの実践例

4.2. 「結果として書かれる」ファンタジー

チェルニーは対位的なファンタジーを最も難易度の高いものとし⁸、バッハやヘンデルの名や作品を挙げながらゲネラルバスに基づくファンタジーを説明する。しかしファンタジーを作る上で何度も強調するのが「動機の展開」である。そのための準備や学習として巨匠作品の研究を勧めてもいる⁹。とりわけベートーヴェンの名を挙げながら「新しいアイデアを形作るためには、数個の音符で十分である」、「統一的性格を持たせるために、序か第一楽章で使われている主

要な音型を他の楽章でも使われなければならない」(Czerny 1830/1848: 83)、また「最初に選択した動機を後のテーマにおいても復帰させる」(Czerny 1829: 63)としており¹⁰、これは即興というよりむしろ全体の構成要素を綿密に計算した「有機的な」展開とも言える。譜例 4 はファンタジーの一例であるが、上段の〈アンダンテ Andante〉において、「数個の音符」からなる 2 小節目の「d²-e²-f²-e²」の動機を、下段の譜例において同一リズム形で発展させており、即興的というには手が込んだ工夫である。

z: B:
Ex: 4A.
Andante.
Dol: Legato.
Hier ist die Figur im 2^{te} Takt die passendste zu dem angedeuteten Zweck, indem sie sich auf mehrere Arten umkehren und imitiren lässt,
wie z.B. hier:

譜例 4 ファンタジー演奏の一例 (実践例 41)

さらに一見しっかり彫琢された動機展開も、「奏者はいつもさらに重要なアイデアを次々打ち出して(中略)展開を多様にし、面白くしなさい」(Czerny 1829: 64)¹¹として、次々楽想を展開させるアドヴァイスを行い、しかも「演奏においては面白い動機を指でしっかりと掴んで使う」というように、それを鍵盤上での

Ex: 24.
Allo
P
Leggier:
Dimin: e Rall:
6^a loco
6^a loco
Ex: 25.
Lento.
Adagio his zum Thema.
P Dol: cantabile Cresc:
6^a loco
Dim: e Rall:
Espresso:
ad lib:

譜例 3 カデンツァの実践例

- 8 「厳格な 4 声の曲、フーガのスタイルで即興して際立たせる」ためには、「たいへんよい教育を受けた指の器用さと速さ、あらゆる調と困難を完全に克服することが必要である」(Czerny 1829: 82)
- 9 モーツァルトの《魔笛》(K.620) の〈序曲〉、《交響曲第 41 番ハ長調》(K.551) の〈終楽章〉などを挙げている (Czerny 1829: 43)。
- 10 「ピアノ・ソロのためのこのレベルの作品を書くこと、ベートーヴェンの巨匠作品の構造を完全に研究すること」(Czerny 1830/1848: 83) の必要性を同時に説いている。
- 11 モーツァルトの《ファンタジーハ短調》やベートーヴェンの《月光ソナタ》、その他クレメンティやファンメルの作品などを模範として挙げている (Czerny 1829: 63)。

動作として語っている。譜例 5b は、譜例 5a の「d¹-d²-f-cis²-d²」の動機から作るファンタジーの最初の 2 ページ分である。



譜例 5a maestoso の動機

ここでは、1小節目の「複付点4分音符+16分音符」の動機を基にして「4分音符+休符+16分音符」を使い、減和音で進めていく。第10小節からは拍節をなくし、音階的な音で埋めていく。その後再び拍節を戻して動機を強調し、終止の前に3オクターヴの音階を上行する。『ファンタジー手引き』では多くの実践例を100ページ以上にわたって譜例にも書いているが、基本的にはこのような例から作っている。

チェルニーがこの「ブリリアント／輝かしい brilliant」や「ブラヴァーラ／見せ場 Bravour」の用語を頻繁に使用するのが、ファンタジーの一ジャンルポップにおいて動機を展開していく場合である。「好まれやすい動機から作り、ブリリアントなパッセージや見事な曲にできるとよい」(Czerny 1850?: 81) がその例である。オペラ・アリアの旋律をアレンジする「グラン・ファンタジア」も、「ヴィルトゥオーソが自らの才能とブラヴァーラのスタイルを発揮できる機会」であり、それをも「ブリリアントである」(Czerny 1830/1848: 87) として、聴衆に受けるための華やかさを強調している (Czerny 1830/1848: 86; Czerny 1850?: 80)。

またフンメルの《ファンタジー変ホ長調 Fantasia Esdur op.18》の終楽章〈アレグロ・アッサイ Allegro assai〉において、「作品全体が最終的にブリリアントでわくわくさせるト短調のプレスト」で終結する (Czerny 1830/1848: 85) ことを、よいファンタジーの例として挙げている。作曲されたファンタジーが作曲法としては即興的であるだけでなく、結果として聴き手を意識した華やかな演奏になることが求められている。

5. おわりに：

パルティメントとファンタジー演奏

チェルニーのファンタジーは即興演奏と作曲された作品の両方を意味する。しかし両者は連続しており、チェルニーの記述からもわかるようにそれらを明確に分類しているわけではない。両者にはゲネラルバスの使用が大きく関与しており、ファンタジー演奏を「自由に指に任せられる」のはこのゲネラルバスを基本に持つ。それが、その場で指先から生まれる音楽であるか、楽譜にあるいは書き留められたかの違いはあるが、基本的には演奏であるのである。さらに言えばゲネラルバスの演奏実践・作曲実践を行う際に自然と現れる、手で身につけた複数の音群の記憶と実際の行為がファンタジーといえるのである。しかしその記憶は手に残されるのみでなく、紙に書き留めることも推奨されるようになるのである。

譜例 5b 譜例 5a の動機を使ったファンタジー

また記譜されることでファンタジーの演奏慣習伝統の断絶もある。ファンタジーを堅固な構造をもつ作品とは異なるものとしながら、本来の即興では不可能な「動機の展開」的要素も頻繁に強調しており、単なる勝手気儘な即興演奏をファンタジーとはしないのである。またそこには、ヴィルトゥオーソ・ピアニストの要素を表す形容詞である「ブリリアント」、またはその見映えともいえる「ブラヴァーラ」が求められていた。18世紀までの即興には、必ずしも技術的に高度であることは求められてはいなかったはずである。

本稿では主にチェルニーの理論実践書の内容からファンタジーを分析した。今後は19世紀への変わり目のベートーヴェンからチェルニーへ音楽の作曲法にも演奏が関わることをパルティメント的な視点から注目していきたいと考える。

【参考文献】

- Adam, Louis. *Méthode de piano du Conservatoire*. Paris: Naderman, 1805.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Vol.2*. Berlin: C. Ph. E. Bach & George Ludewig Winter, 1762.
- Banchieri, Adriano. *Conclusioni nel suono deVenezia: ll'organo. Op.20*. Bologna: Giovanni Rossi, 1609.
- Brossard, Sébastien. *Dictionnaire de musique*. Paris: Christophe Ballard, 1703.
- Czerny, Carl. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte Op.200*. Wien: Diabelli & Cappi, n.d. [1829].
- Czerny, Carl. *Die Schule der Praktischen Tonsetz Kunst, Op.600*. 1830. Translated by John Bishop. London: Robert Cocks & Co., 1848.
- Czerny, Carl. *The Art of Preluding. Op. 300*. London: R. Cooks & Co., n.d. [c.1840s]. (Die Kunst des Präludierens. 1833 or earlier)
- Czerny, Carl. *Von dem Vortrage (1839): dritter Teil aus Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte- Schule, Op.500*. Wien: Diabelli. n.d. [1839].
- Czerny, Carl. *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte von Anfang bis zur Ausbildung als Anhang zu jeder Clavier- schule*. Wien: A. Diabelli, [1850?]. (ツェルニー, カール / 中村菊子・渡辺寿恵子訳『若き娘への手紙』東京: 全音楽譜出版社, 1984年)
- Heinichen, Johann David. *Der Generalbass in der Komposition*. Dresden: Autor, 1728.
- ハイニヘン, ヨハン・ダーヴィット / 久保田慶一編著・訳, 小沢優子訳『ハイニヘン「新しい通奏低音奏法(1711年)全訳と解説」』東京: 道和書院, 2022年。(Heinichen, Johann David. *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg, Benjamin Shiller, 1711)
- Lehner, Michael. “Und nun sehe man, was hieraus gemacht werden kann”: Carl Czernys Anleitung zum Fantasieren als implizite Harmonie- und Formenlehre.” Hrsg. v. Lehner, Michael, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach. *Das flüchtige Werk: Pianistische Improvisationen der Beethoven-Zeit*. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd.12) Schliengen: Edition Argus, 2019: 69-97.
- 三島郁「19世紀前半ドイツ語圏のハーモニー理論本における『Generalbass』——その意味と意義を探る」『甲南女子大学研究紀要: 文学・文化編』第54号, 107-115, 2018年。
- 小野亮祐「チェルニーのピアノ教授——『チェルニーのピアノ教授に関する手紙』を手掛かりに——」『釧路論集: 北海道教育大学釧路校研究紀要』第44号, 105-110, 2012年。
- Niedt, Friederich Erhardt. *Musicalische Handueiting*. Hamburg: Benjamin Schillern, 1700, 1706, 1717.
- Poulin, Pamela L.. *J. S. Bach's Precepts and principles for playing the thorough-bass or accompanying in four parts: Translation with facsimile, introduction, and explanatory notes of "Bach, Johann Sebastian. Generalbaßregeln"* Leipzig, 1738. [Early music series, 16] Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 1994.
- Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum vol.3*. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.
- Santa María, Tomás de. *Arte de Tañer Fantasia*. Valladolid: Francisco Fernandez, 1565.
- Schwenkreis, Markus. “‘Handleitung’ zum Fantasieren: Der Generalbass als Fundament der Improvisationskunst des 18. Jahrhunderts.” *Musik und Kirche* 90(1), 2020: 24-27.
- Sità, Maria Grazia. “Improvisation and the rhetoric of beginning.” Hrsg. v. Lehner, Michael, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach. *Das flüchtige Werk: Pianistische Improvisationen der Beethoven-Zeit*. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd.12) : Schliengen: Edition Argus, 2019: 15-33.
- Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule*. Leipzig: Schwickert, Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1789.