

作品について

DISC 1

バッハとイタリア趣味

ルカ・チャンマルーギ

18世紀はじめにおける音楽の黄金時代は、「趣味の融合」なしには実現しなかっただろう。「趣味の融合」という表現は、フランソワ・クーブランの《新しいコンセル》の副題からとったもので、ヨーロッパ大陸の複数の国や地域に生まれ育った様々な音楽様式を、1つの作品の中に融合することを意味している。この混じり合い——現代なら「異文化の融合」とでも呼ぶところだろうが——は当時の音楽界にとってはほとんど革命に近いものだったが、様々な作曲家によって多種多様な方法で実践された。国をまたがったこうした交換によってヨーロッパ全体がひとつの音楽創造の場となり、それはお互いに対する尊敬と競争心によって機能し続けた。その中でイタリアは、すでに何世紀も前からドイツの音楽家たちの注目の的となっていた。地中海文明の発祥の地であるイタリアに魅惑された幾多のドイツ人音楽家の1人がハインリヒ・シュッツで、彼は1628年にはヴェネツィアに赴いてモンテヴェルディに学んだ。ヨーロッパ諸国においてイタリアの音楽様式への賞賛がとりわけ高まったのは18世紀の前半だった。その頃、フランスではフランソワ・クーブランがイタリア様式とフランス様式を混ぜ合わせ、《新しいコンセル》(1724年)と《諸国の人びと》(1726年)を作曲した。後者の終曲が、イタリア北西部の



地名を借りた「ピエモンテの人びと」というタイトルを持っているのは意味深い。ドイツでは、バッハ、ヘンデル、テレマンがイタリアの磁力的な魔力に引き寄せられていた。ヘンデルとは違って、バッハは一度もイタリアを訪れたことはなかった。故郷のチューリングェンも滅多に離れることのなかったバッハは、イタリア音楽に対する自らの関心を、ひとりきりの孤独な研究の中で、数多くのスコアを詳細に分析したり吸収したりすることを通して満足させたのだった。そうした消化吸収のプロセスこそは、裕福な家の子弟が文化中心地に行なうどんな「大旅行」よりもバッハの創造力の進化にとって決定的に重要なものだった。そのことを納得するには、ブランドブルク協奏曲あるいは数々のヴァイオリン協奏曲に対して、純然たるイタリア的な表現形式が及ぼした影響を想像してみればよいだろう。

けれどもバッハのイタリアに対する関心は、協奏的な音楽のみに限定されたものではなかった。息子のカール・フィリップ・エマヌエル・バッハが、フォルケルに宛てた1775年1月13日付けの手紙で報告しているように、バッハはフレスコバルディの作品を聴き、そのあとで研究していた。この証言を裏付けるのが、バッハがフレスコバルディの作品集《音楽の花束》を所有していたという事実である。バッハはフレスコバルディのトッカータ様式と、イタリア的な対位法の形式（中でもリチェルカーレ）を採用する一方、協奏曲のジャンルではアントニオ・ヴィヴァルディを大いに参考にした。バッハは21曲の協奏曲を鍵盤楽器用に編曲（チェンバロ用が16曲とオル

ガン用が5曲）しているが、その内訳は10曲がヴィヴァルディの作品で、他は5曲がザクセン・ヴァイマル公ヨハン・エルンスト、1曲がテレマン、1曲がたぶんトレリ、2曲がいまだに作曲家不詳となっている。だがバッハが一度もイタリアに行なったことがなかったとするなら、彼はこれらの作品の楽譜をいつ、どのようにして手に入れたのだろうか。確かなことは何も言えないが、バッハが編曲作業を行なったのは、彼がヴァイマルにいた1713年から14年にかけてのことと考えられる。ヴァイマルでのバッハは、宮廷オルガン奏者としての職務に加え、素晴らしい音楽の才能に恵まれていた若きヨハン・エルンスト公（領主ヴィルヘルム・エルンスト公の甥）に音楽を教えてもいた。1708年にヴァイマルに赴任したバッハが見出したのは、領主ヴィルヘルム・エルンスト公が望んだ通りの、きわめて禁欲的なドイツのビューリタニズムが支配する環境だった。ただし、演劇やオペラ、ダンスはほぼ禁止されていたけれども、ヴィルヘルム・エルンスト公はこと器楽に関しては非常に進歩的だった。また、バッハの母方の遠縁にあたるオルガン奏者ヨハン・ゴットフリート・ヴァルターが宮廷内にいたこともバッハに味方した。ヴァルターは、その才能と熱意を通じて宮廷の音楽関係の経費（スコアや楽器の購入、宮廷オーケストラに新たな要素を導入するなど）をかなり増額させるのに貢献した。イタリアの協奏曲に関しても、バッハは幸運に恵まれた。2年間のユトレヒト留学から戻ったヨハン・エルンスト公が、大型の旅行鞆数個分もの楽譜をオランダから持ち帰ったのだった。その当時、アムステ

ルダムは音楽出版の分野におけるヨーロッパの中心地だったから、ヨハン・エルンスト公が持ち帰った楽譜の中に、1711年にエティエンヌ・ロジェから出版されたヴィヴァルディの合奏協奏曲集《調和の靈感》(作品3)が含まれていたことも驚くには当たらない。とはいえ、ヴァイマル時代にヴィヴァルディを発見するまで、バッハがイタリアの協奏曲様式について全く知らなかったと考えるのは行き過ぎだろう。ごく最近の研究では、バッハはそのずっと以前から、写譜という形でドイツ国内に流通していたコレリ、アルビノーニ、トレルリの楽譜を知っていたと推測されている。その代わりに今度は、バッハがそれらの協奏曲を編曲した目的は何だったのかという別の疑問が生まれる。ヨハン・エルンスト公の教材にするためだったのか、それともバッハ自身のレパートリーを広げるためだったのか。たぶんその両方の面が共存していたのだろう。アルベルト・パッソがその不朽のバッハ伝の中で強調しているように、そもそもバッハにはヨハン・エルンスト公のためのまとまった教材を作ろうという意図はなく、この若い弟子に可能な限り優れた音楽を紹介して彼の才能に敬意を表することを望んでいたのだろう。そこに加えて、バッハが非常に綿密な編曲作業を行なったために、これらの編曲作品は単なる教育用の作品という枠を超えた、バッハの協奏曲作品のレパートリーを拡大するものになったのではないだろうか。

このアルバムでアンドレア・バッケッティが選んだ2つの作品——《協奏曲二長調BWV972》(原曲はヴィヴァルディ《調和の靈感》作品3の協奏曲第

9番)と《協奏曲二短調BWV974》(原曲はアレックスandro・マルチェッロのオーボエ協奏曲。長らく弟ベネデットの作品とされていた)は、ともにオリジナルからして素晴らしい作品で、間違いなくバッハは両作品の天上のとも言える緩徐楽章が発するインスピレーションに魅せられたのだろう。バッハの鍵盤楽器書法は、原曲のトゥッティ部分(バッハはしばしば演奏困難な和音を多用している)と、演奏の容易なテクスチャによるソロ部分との対比を効果的に維持している。響きという点から言うと、時にバッハはドメニコ・スカラッティの響きの世界からインスピレーションを得ており、それを手本としてイタリア様式の鍵盤楽器上で実現しているのがわかる。それがはっきり出ているのが、例えばヴィヴァルディに基づく協奏曲二長調BWV972の、リバットウータ[次第に速度を増してゆく一種のトリル]を多用した驚くべき終楽章である。まだ若かったにもかかわらず、当時のバッハはイタリアの作曲家たちに卑屈な態度をとることはなかった。それどころかバッハは、旋律書法や和声進行の中に反復や単純な繰り返しを導入するために、原曲に数多くの変更を施すことも躊躇していない。だがバッハの編曲作業の中でそれ以上に驚かされるのは、イタリアの原曲を鍵盤楽器の見せ場を作るために利用することをきっぱりと拒絶した、儉約的な手法である。不要なものは何ひとつ加えられていないのである。

バッハにおいて、イタリア風の透明感あふれる旋律書法と、ドイツ流のポリフォニックな堅固さの融合がなされたのが、バッハがヴィヴァルディを発

見してから20年後、すなわち1735年出版の《イタリア趣味による協奏曲》——その後《イタリア協奏曲》となった——によってだったとしても、前述のように、間違いなくバッハは17世紀末と18世紀初頭の間にイタリア音楽に接触していた。バッハがイタリア音楽に向けた情熱を物語る初期作品が2点ある。1つは《カプリッチョ 変ロ長調「最愛の兄の旅立ちに寄せて」BWV992》(1703年か04年の作曲と思われるが、それより前の作という説もある)であり、もう1つは《イタリア風のアリアと変奏イ短調BWV989》(1709年作)である。カプリッチョの方は、バッハの兄ヨハン・ヤーコブ・バッハがスウェーデン国王カール12世の軍隊に(オーボエ奏者として)入るために旅立った時に書かれたことはほぼ確実と思われる。イタリアからの影響は、「アダージョ シッシモ」など、いくつかの楽章のタイトルにイタリア語が使われていることや、アリオーソ風の豊かな旋律に表れている。アリオーソ風の旋律は、よりドイツ的な刻印を持つ部分(非常に半音階的なバッサカリアはフローベルガーやバッハの悲歌の様式を思い出させる)と交互に出てくる。

一方、典型的な地中海風の物憂い主題を持つ《アリアと変奏》は、オルガン・コラールの様式を新たな感性で捉え直した作品で、《ゴールドベルク変奏曲》を予感させる要素がいくつかある——どちらの作品も、アリアで始まり、最後はまたアリアに戻って終わる。ただしこの作品ではアリアが最後の第10変奏として少し変形されて戻ってくる点が《ゴールドベルク変奏曲》と異なる。また変奏のタイプが、

旋律的変奏ではなく和声的な変奏であるのも《ゴールドベルク変奏曲》と同じ。けれども、これら2つの作品で共通しているのは、そうした形式的な面以上に、内容の面でイタリア趣味に接近しているということである。かくして、ドイツ的なプロテスタントの精神に代わってより明るい表現が中心となり、厳密な対位法に代わって伴奏付きの旋律あるいはコレリ風のより軽い対位法が大きな位置を占めることとなった。

イタリアの協奏曲の編曲の場合にも言えることが、バッハにとってイタリア様式とは新しい響きの探求であり、クラヴィーアそのものを乗り越える可能性をもたらしてくれるものであった。そうした要素こそは、今日、バッハの作品をピアノで演奏することを完全に正当化するもので、ことにピアノという楽器が、イタリア様式のカンタービレな曲も強弱のコントラストの激しい曲も表現できるとなればなおさらである。

バッハにとってきわめて重要なものだったフランスとイタリアからの影響を2つ並べて一度に見せたのは、ほかならぬバッハ自身だった。《クラヴィーア練習曲集》の第2部——ライブツィヒで作曲され、1735年にニュルンベルクの出版業者クリストフ・ヴァイゲルによって恒例の復活祭見本市に際して出版された——のタイトル・ページには「イタリア趣味による協奏曲とフランス様式による序曲、2段の手鍵盤を持つチェンバロのための」と記されていた。「イタリア趣味による協奏曲」すなわち《イタリア協奏曲》と「フランス様式による序曲」すなわち《フラ

ンス風序曲（バルティータ）》。この2曲が組み合わされたのは偶然の産物ではない。この《クラヴィア練習曲集》第2部は、イタリア様式とフランス様式を対比的に並べることによって、バッハの消化吸収する精神が成し遂げた2種類の異なる統合を示しているのである。バッハのバルティータの中では晩年の作である《フランス風序曲》——独語タイトルを直訳すれば《フランス的な技法による序曲》——は、様々な舞曲を並べ装飾音を多用した魅力と生気にあふれた音楽で、作曲時期は《イタリア協奏曲》より早い。内容的には、若いバッハが傾倒した、ニコラ・ド・グリニー、シャルル・デュバル、フランソワ・クーランなどのフランス人作曲家たちのクラヴサン作品からの影響を見ることができるといえる。

一方、《イタリア協奏曲へ長調BWV971》にはバッハのイタリア音楽への愛がこれ以上ないほど簡潔に凝縮されている。当時、イタリア音楽は、しばしば色欲、活力、奇抜さ、バロック趣味（この言葉の侮蔑的な意味も含めて）と同義語だった。（ラモーが書いた最も想像力とヴィジョンにあふれた作品が「イタリアかぶれ」などと評されたのは決して偶然ではなかったのである。）そのような時代にバッハはイタリア的なものからの影響を統合してみせた。それも、イタリア音楽の生気と官能性はそのままに、いかにもドイツ的なポリフォニックな構造を加えて。

この作品にはバッハの圧倒的な創造性が表れている。第1楽章でも第3楽章でも、イタリア風コンチェルトの典型的な様式であるトゥッツィーとソロの交替は決して硬直化することなく新しい光のもとに置

かれ、その中で各部分が互いに密接に結び付いているために、どの部分がやがてソナタ形式の展開部になるのかをはっきりと予感させる。両端楽章がスカルラッティの書法を連想させるのに対して、ささやくような謎めいたメランコリーに満ちたカンタービレな中間楽章「アンダンテ」は、この作品の根っこがヴィヴァルディにあることをはっきりと教えてくれる——弦楽オーケストラ（コントラバスも含む）を思わせる軽やかな伴奏を背景として、ヴァイオリンかオーボエで演奏してもよさそうなこの上なく清らかな旋律がくっきりと浮かび上がるのである。響きという点では、丸ごと5オクターヴをカバーできる大型の2段手鍵盤のチェンバロがほとんどオーケストラのような役割を務めており、この作品の「協奏曲」というタイトルを納得させてくれる（ちなみに独奏楽器のための協奏曲を書いたのはバッハが初めてではなく、早い例としてはクリスティアン・ベツォルトが「クラヴサンのために」書いた25の協奏曲がある）。第1手鍵盤が作り出すトゥッツィーの響きと、第2手鍵盤が受け持つソロ。そのコントラストの鮮やかさには圧倒されるしかない。ピアノが可能にしてくれた大きな強弱の幅によって、その鮮やかなコントラストとこの作品の驚異——それはバッハ自身も知っていたに違いない——は、現代にも完璧な形で受け継がれているのである。

Luca Ciammarughi

（訳：渡辺 正）