

## 「テレマン ファンタジア：その創意と靈感の偉業」

18世紀、名演奏家や学者達の間でさえ、管楽器は和声を作りそれを持続することができないため、ソロで演奏することは不可能またはすべきではないという考えが信じられ、ささやかれていた。カデンツァ（最短のソロの試み）でさえ、一息に限られたものが最適であると考えられていた！

バロック時代の三大作曲家、すなわちJ.S.バッハ、C.P.E.バッハやテレマンは実質上、和声保持されない間など決してない作品を作り出し、より想像力に溢れたアプローチをした。

テレマンは、1727/8年ごろ、この12曲のファンタジアを出版したのだが、これは印刷物の分野において彼の最初の試みであり、またその準備は十分にされていた。疑う余地もなくこれらはフルートのためのファンタジアであると、彼の自伝のにも言及されているにも関わらず、おかしなことに現在残っている初版の写しには間違っ「ヴァイオリンのための無伴奏ファンタジア」という題がつけられていて、テレマンの名はえんぴつで付け足されているだけである。実際テレマンは1735年に正真正銘のヴァイオリンのための曲集を出版している。

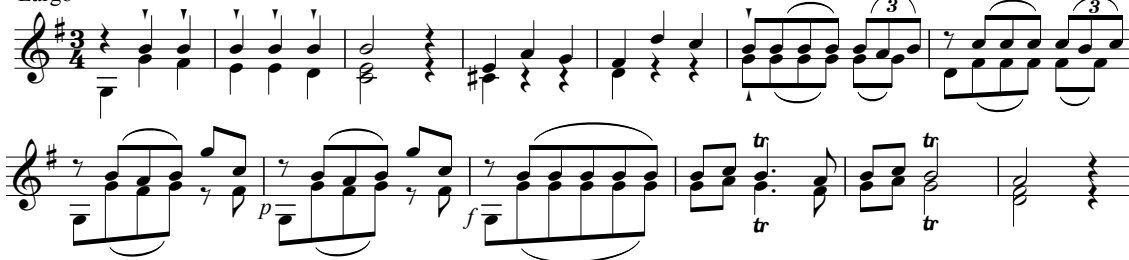
楽器のために書かれたその他の作品とはかなり違っているが、明らかにこの初期の曲集はフルートのために書かれたと考えられる。音域は決して真ん中のどのの上のれ（バロックフルートの最低音）より降りることはなく、これはヴァイオリンの一番低い弦（G線）を全く使用しないことになる。意外にもヴァイオリンで演奏できないことはないにしても、一見弦楽器らしく見える音形、例えばいくつもの分散和音は、やや慣用語法にあわない。複数の音をのばす場合、普通は違う弦の上に配置される。同じ弦の上では同時に奏することができないためである（例1）。それに比べてヴァイオリン ファンタジアには、二つの弦にわたって持続するダブルストッピングが多く使われている（例2）。

Largo



例 1

Largo



例 2

この初期のファンタジア集が特定のフルート奏者を意図して書かれたというふうには知られていないが、この頃テレマンはフルート、あるいはヴァイオリンのためにいくつかのソナタを作曲していて、その中にはテレマンの作品を敬愛した、ハンブルグのルドルフとヒロニムスのブルメスター兄弟のために書かれたメソディカルソナタの2巻も含まれる。

これらのファンタジアは、1つ1つが独立して完成されているが、集結すると注目すべき重要な統一感がみられる。テレマンはすべてのファンタジアを、イ長調からイ短調、ロ短調、変ロ長調、ハ長調、ニ短調、ホ短調、ホ長調、嬰へ短調、そしてト長調からト短調と上っていくように異なる調性で作曲した。この調性の循環は、当時流行した一種の博学な

呈示とも言える作曲方式であり、J.S.バッハの有名な48のプレリュードとフーガや、2声、3声のインヴェンションに並んで、そこまで有名ではないがフルートのためのShickhardtの24のすべての調で作曲されたソナタL'Alphabet de la Musique（音楽のABC...）が1735年、ロンドンで出版された。

当時の作曲家や理論家達（ルソー、シャルパンティエ、マッテゾン、そしてラモー）は、各々の調性は独自の性格を持ち、またある情緒を生み出すと確信していた。テレマンは幼少の頃よりフルートをたしなみ、力強い修辞学技法の基本をどのように演奏するかを明確に理解していた。次のような喜び、輝き、楽しみ、熱情、誇り、真剣、冷たさ、憂鬱、晴朗、優しさ、繊細そして魅力、また田園風や宮廷舞踏などの情緒の対比は、単に音の並列の選択によるものではなく、音域の選択や、力強いアルペジオや表情豊かなリズム、また叙情的なレガートラインなどのモチーフによってもたらされる。

曲集はこの最も断片的なプレリュードの即興的な性格を反映する明るく時に陽気なイ長調で開始される。イ長調のもっと牧歌的で哀愁帯びた性質は、最後の舞曲パスピエに現れる。イ短調との対比は明らかで、最初のアルペジオと7の和音を含蓄したサスペンションは、真剣で悲しげな音質をかもし出している（例3）。続くロ短調では、初めに半音階のグリッサンドをほのめかす奇怪な要素によって、孤独でメランコリックな性質を帯びている（例4）。

指を穴から滑らせてグリッサンドする方法は、1791年にTromlitzにより述べられ、19世紀にはCharles Nicholsonなどの演奏家たちによって、より日常的なものとなった。変ロ長調は本来、より快活な調で、堂々としていて高貴な面を持ち、その性質はアレグロのポロネーズダンスと密接な関わりを持つ。ハ長調は音楽に陽気なにぎわいをもたらす。交互するプレスト-ラルゴのセクションは、次に続く茶目っ気溢れるカノン形式のアレグロと、心温まる最後のダンス、カナリーを予期させる。

Grave

例 3

Largo

例 4

ニ長調は、伝統的に威勢が良く、快活で、それ故に戦いの音楽とさえ強く関わりあっている。テレマンはこの壮大な序曲を、特徴的な付点のリズムで始めと終わりを飾る、フランス風序曲で作曲し（イタリア語のタイトル記述にも関わらず）、中ほどのテンポの速い部分はその概念からいってオーケストラ的で、想像するにテーマがまず第一ヴァイオリンで奏され、第二ヴァイオリンがつづく（19小節目に入る前の裏拍から）、そしてついには低音が入ってくる（23小節目に入る前の裏拍から）。もっと想像をふくらませていくと、29小節目からのパッセージは2本の楽器、おそらくホルンとそしてオーボエとさえ考えられる！

ホ短調ファンタジアでは、また悲しげな性格に戻り、苦悩に満ちたムードに溢れている。ラモーが断言するに、ホ短調は、アレグロであっても決して快活にはならず、ここにある

傾向として、中ほどのスピリトゥオーズは激しく興奮し、喜びに向かうように思えるが、依然として意味深長な面持ちがある。ホ長調の優しいアフエツウオーソは半透明な光が現れ、愛情に満ちた、しかしどこか沈んだはかない悲しみを帯びている。嬰へ短調は、けだるい性質を持ち、ト長調で快活さを取り戻す、そしてト短調にて荘厳さと力強さで印象的に締めくくり、しかしながら時に、より親密な瞬間が、思いやりと至福を表現している。ここで使用した多くの描写的な言葉は、理論家から直接借用したものだが、これらは明確にこれらの曲に表れている。

ワンキーのフルートは、その一定の間隔で置かれた先細に開けられた8つの一様でないサイズの穴が固有の不規則さのある、特にそれらのコントラストを増す半音階を産み出す。基本のニ長調以外のほとんどの音は、柔らかい淡い影を与え、しかしながら通常シャープの調はその主音、属音、下属音は強い共鳴を持ち、フラットの調ではこれらの主な音はより柔らかい音色となる。テレマンは、これらのファンタジアのほとんどをシャープの調で作曲し、フラットの調である、ニ短調、ト短調の曲でさえ、強い主音と属音を持ち、継続的に転調し、色彩の変化を備えている。新しく臨時記号を導入することによって一層、光と影、幸福と悲しみ、希望と絶望の間のバランスを、微妙に変化させる。最後のファンタジアの中では、内向的なへ長調の音調を簡潔にほめかす事により、終局の野生的なト短調をより力強くさせる。ここにはテレマンの想像力をとても惹きつけた、ポーランドの音楽の「粗野な美しさ」が垣間見られる。「ポーランドのフィドラーやパイパーは、テレマンに彼の生涯に十分なアイデアを与えたといえる。」

テレマンはおそらく、彼の曲を演奏するものに上品な装飾を即興することを期待したであろうが、バロック時代の装飾は、一般的にアダージオに適しており、実のところ、これらのファンタジアの中にはそれに当てはまる緩徐楽章が驚くほど少なく（変ロ長調のアンダンテ、ニ長調のドルチェ、ホ短調のラルゴ、そしてホ長調のアフエツウオーソ）、またそれらのどれも正確には空っぽとは言えない。

ニ長調の序曲はおそらく、フランス式のbattements(バタモントゥ)、port de voix(ポードゥヴォア)や、より飾り立てたトリルと特別に多いルード(例5)により特色づけられる。しかしながら、いくつかの短い即興的な断片が、それらをよりイタリア式のメリスマ(スラーの下の不定数の音)に傾けている。

Alla Francese

### 例 5

ドイツ式の装飾は、ハーモニーによって統括される。同じハーモニーのどの音も加えられて(除かれて)よく、導入されるどの経過音も必ずきちんと用意され、解決されなければならない。ドイツ式の装飾の形態は、アーティキュレーションの詳細(ハーモニーの音は、タンギングされるかスラーで奏され、経過音はハーモニーの音から、あるいはハーモニーの音に向けてスラーで奏されなければならない)、リズムの変化(3連符、32部音符、ロンバルディックなスナップとシンコペーション)とニュアンス(クヴァンツは、装飾音はしばしば主音よりやわらかいと述べている)によって性格づけられている。

イ短調ファンタジアのアダージオは、十分にドイツ式装飾をほどこされた楽章で、それゆえに余計な装飾を加える必要はない。テレマンの音楽は、そのまま素晴らしいが、もしここに装飾を加えたいならば反対に、新しいアイデアを加える前に、音楽をその基本の骨組みまで削減することである。例6で、テレマンの特質をいくらか含んだ可能性を提案しておく。最初につけたターンの形、多くのハーモニーの音、スラーになった経過音、時折準備なしに現れる不協音、多種のリズム、そして弱拍から始まるエントリーの先取り。こ

の楽章の始まりは、テレマンがその2,3年後に出版したハ長調のメソディカルソナタと極似している。比較のため、ここに示す。多くの音を付加する時には、それがその個性の一面を失わず事のないようにしなければならない。

embellishments in the style of Telemann's Methodical Sonatas

bare structure

Telemann Fantasia  
Ad(agi)o

imaginary bass part

6



Telemann Methodical Sonata in C major  
Andante

4  
2

6

6

4  
2

6

6

例 6

装飾音のほどこされたテレマンのメソディカルソナタの楽章のいくつかは、もっと流れるようなテンポ、アンダンテやカンタービレなどで書かれている。そこには明らかに速い楽章における装飾の例があり、例えばバッハのホ長調ソナタBWV1035の2楽章（例7）などがあり、モーツァルトの時代になると、装飾はアレグロにおいても、ごくありふれたものになった（例8）。このように、ファンタジアに多く出てくるリピート付きのダンス楽章は、装飾音で飾るにふさわしいといえる。クヴァンツもテレマンも、最初から最後まで装飾音で飾り立てた例を残しているが、しかしながらクヴァンツは、「主な音が不明瞭になってしまわないように、過度な装飾をしてはならない。また基本の旋律が認識されなくならないように、必ず最初に楽譜に書かれたとおりの基の主題を演奏しなければならない。もし何回か戻ったら、初めて数個の装飾を加えてみてよい。2度目にはもっと音を加え、走句かあるいは和音を逸脱したパッセージを形作る。3度目にはもう一度それをやめ、聴き手の注意を継続して保つために、ほとんど何も加えないようにする。」このような装飾は即興されるべきで、少なくとも、あたかもたった今思い付いたかのように聴こえなければならない。

Allegro



例 7

Allegro maestoso



例 8

アーティキュレーションに関して、これらのフルートファンタジアは非常に興味深い。スラーは、本当に驚くほど少ない。いくつかの楽章には全くスラーがない。これはおそらく、いくぶんかはテレマンが印刷に不慣れであったことに関係しているかもしれない。彼のメソディカルソナタや次の出版物には、より多くのスラーが見られる。しかしながら、バロック時代の作曲家が一般的に、現代の校訂者たちが、私達演奏家に音節のタンギングに幅のある変化をつける代わりに、スラーをたくさん使用するよう信じさせるより、スラーをあまり多く表記しなかったことも事実である。

慣習的に、tiとdiはおそらく、独立して繰り返す音、あるいはリープ、そして滑らかな旋律的なラインの間ではっきりと区別されていたであろう。ペアになった音はdi-ri、そして音がどのようにグループになっているか、またどのようにグループにしたいのかによりdi-ri-di-ri、あるいはdi-Ri-di-Riというように延長する。例9が、クヴァンツとオトテールによりさまざまなフレーズングが提供され、どのようなタンギングのパターンが提案されているかを示す。また、アーティキュレーションはおそらく、一声部を前景に引き出し、他の声部を背景に置くのに、極めて重要な役割を持っている。これを練習する良い方法として、シェイプにそって主題の音を奏し、ダイナミクスとヒエラルキーを正確に、望むだけつけて音を出す。それからすべての音を、すべての詳細を保ちながら指で、しかし主な音（例10の赤で示されたもの）だけに息を吹いて奏する！最終的には、背景になる音（黒で

示す) をピアノッシモで、より柔らかなタンギングで加える。

Allegro

di - ri di ti di - ri di - ri di - ri di

Allegro

di - ri di - ri di - ri di di - ri di di

Allegro

di ti - ri ti - ri ti ti - ri di - ri di

### 例 9

Allegro

Ti Ti Ti Ti Ti Ti Ti Ti Ti Ti ti Ti ti Ti ti Ti ti Ti ti Ti ti Ti ti

Ti ti ti Ti di-ri Ti di-ri Ti di-ri Ti di-ri Ti di-ri Ti di-ri Ti di-ri Ti ti ti Ti ti ti

### 例 10

最初のパッケージは、di-d'l-di-d'l (例5)とタンギングされ、しかしそれをより強調するためにTi-d'lにアップグレードし、リープするパターンの場合にはti-riを点在させる。装飾が加わる時には、タンギングの選択によってムードと性格に光を当てるべきである。もちろんある状況において(まさに最初の音、または経過音)、スラーはかなり適切であり、おそらく時代を代表する演奏家たちによっても加えられてきたであろう。例5は、いくつかの任意のアーティキュレーションを示す。

ニ長調の序曲にある複付点についても、18世紀当時でさえ、さまざまな議論が交わされた問題である。13、86、88、93小節目の8分音符は、そのまま書かれているとおりに演奏されるべきなのか、または複付点4分音符につづく16分音符として演奏されるべきなのか(複付点を表記する慣わしがまだなかったため)。7、8小節目の、そして85、87小節目の終わりの速い3連になった音符の表記もまたあいまいである。現代譜ではたいてい、7、8小節目は32分音符、85、87小節目は16分音符の3連音符として表記されている。テレマンは単に、3つの速い音が続く付点音符を表記した(8分音符、あるいは4分音符)。そしていろいろな可能性を踏まえて、これらは同様であると意図されている。またテレマンは、付点によってタイで繋がれた音を意図したとも考えられる。クヴァンツは、付点のリズムを強調するように主張するだけでなく、実に弦楽器奏者が弓を置きなおすための間を残すようにとも主張している。(例11)

bar 7

Telemann's notation



modern editions



another possibility



as Quantz describes



bar 85

Telemann's notation



modern editions



another possibility



as Quantz describes



例 11

テレマンはいろいろな方法で、和声、不協和音と対位法を駆使し、創意に富んでいた。通常のアルペジオと同様に、和声を散らしたり（フルートの音楽としては稀、例1）、各音が同時に響いているかのように聴こえるために、ロンバルディックなリズムをたびたび使用した（例12）。ソプラノとバスのラインを高音と低音を点在させて作り出し、2声部にわたっての巧みな展開を通して持続音（例13）とサスペンション（例3）を聴かせた。

Allegro



Andante



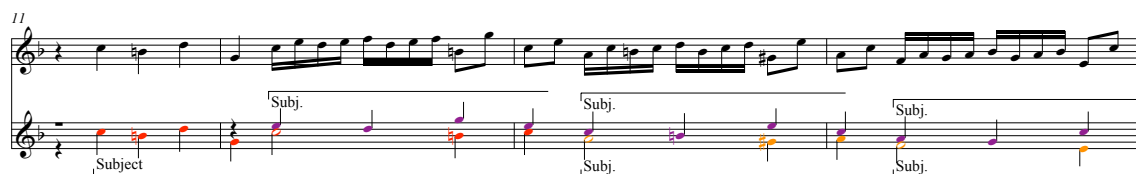
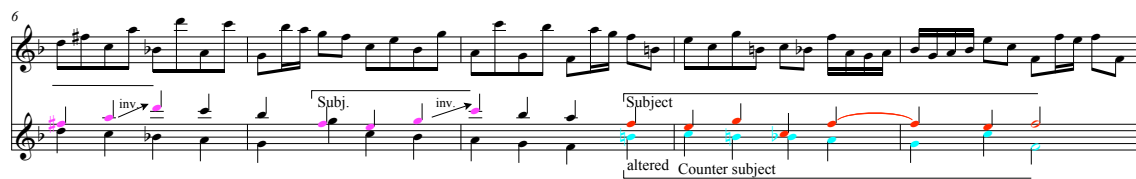
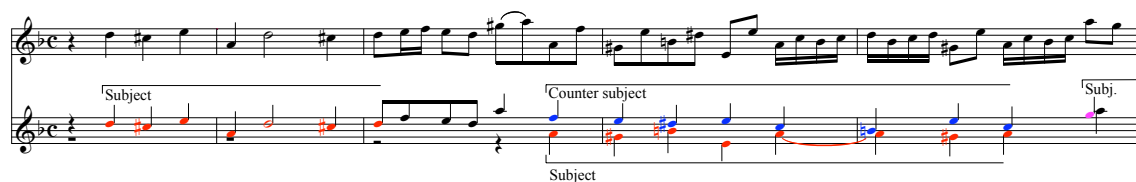
例 12

Allegro



例 13

テレマンは、カノン（ハ長調アレグロ、例10）のような大掛かりな対位的な模倣の楽章、多くのフーガ的な音節、そして厳格なフーガ、二短調のアレグロは聴き取れる主題、対位法、転調、モチーフの展開、逆行の手がかりやストレット（主題の入りが予想している以上に早いこと）、メインテーマの始まりの音の逆行での集結なども作り出した（例14）。



15

Subj. Counter subject

stretto: Subject

22

Subj. Counter subject

stretto: Subject

28

retrograde subj. retrograde subj.

## 例 14

どの楽章も標されてはいないが、多くの楽章はその当時人気のあったダンスのあらゆる形態で作曲されていて、18世紀の公衆には簡単に認識できるものばかりである。それゆえにテンポ表示はおそらく、基準の確認、修正、制限としてのものである。嬰へ短調のテンポ・ジュストはイタリアのコレントで、流れる8分音符の3拍子と、その典型的な始まりのジェスチャーと共に因習的な速さで奏される。だが一方でつづくプレストは、目立って通常のガヴォットより速く、4分音符は小節の半分から始まる。クヴァンツによると、ガヴォットは伝統的に（2分音符=80）のリゴードンやブルーレよりやや遅めに演奏される。

クヴァンツは、彼の本「フルート奏法試論」（ベルリン1752）の中で、ランチをとった後の健康な人の脈拍によって計られていた（メトロノームが発明される以前）あらゆるテンポについてのガイドラインを築いた。彼はこれを1分に80拍とし、また曲全体を通して脈と一致するなど、こっけいで、また不可能なことであるとも付け加えた。リゴードンやブルーレのスタイル、2分音符=80の速さで書かれているイ短調のアレグロや、ホ長調のヴィヴァーチェは野心的である。クヴァンツは、それらは快活に、軽い弓使いで奏されるべきだと提案している。ヴィヴァーチェは、生き生きと、しかしあまり慌ただしくない速さで奏される。

ムジカ・ララ出版の彼の導入の中で、バルトルト・クイケンはこれらのファンタジアに出てくるゆったりとしたアルマンド（ホ短調/ラルゴ）、優しいサラバンド（ホ長調/アフエツウオーゾ）、いくつかのブルーレとロンドとメヌエット（嬰へ短調/モデラート）とやや速めのパスピエ（イ長調/アレグロ）、ジーク（ロ短調/アレグロ）と同系のカナリー（ハ長調/2つ目のアレグロ）を含む多数のダンスを表記している。このリストに私は、ホーンパイプらしいニ短調のスピリトゥオーゾと2つのポロネーズ（変ロ長調/アレグロとホ短調/アレグロ）を加える。

18世紀の演奏家は、各々のダンスの性格をよく理解していたであろう。脈拍の感覚を持っていると、どこに強拍がおかれるかを知る助けとなり、またカナリーの中の騒がしいジャンプ、短くするどい点（8、10小節目と30、32小節目）、音楽の中の多くの主な拍が、構えるステップから跳ね上がる動作に移るなど、多くの拍が重い一方、それを認識する助けとなる。

3拍子のダンスに見られる揚音と性格の対比は、特に興味深い。小節の中の3つの拍が、強-弱-弱のパターンのメヌエットまたはパスピエ。荘重なゆったりとしたダンス、サラバンド（ホ長調/アフエツウオーソ）では、重要な拍は時々、高音や長い音（2分音符や付点4分音符）の2拍目に置かれる。ポロネーズは見るに魅力的なダンスである。堂々として、激しく活発な、足さばきの良い楽章である。しかし優美で繊細で、親密な面もある。概してフレーズは4小節で、4小節目の2、あるいは3拍目で解決する。ダンスの中では、この時点でおそらく、特徴のある重いジャンプ（2拍目）があり、かかとをカチンと鳴らす（3拍目）。

これらの、より形式的な構成からは外れて、テレマンは時々実例として、より声楽的なスタイルを採用している。変ロ長調のアリオソ・アンダンテ、フォークソング風なハ長調のラルゴ、半レチタティーヴ風なイ短調アダージオの終結部、修辞法を用いたエネルギーの噴出、質問か（ロ短調/ラルゴ）、それとも感嘆（ト短調/グラヴェ）か。ト長調ファンタジア（例15）のヴィヴァーチェの前のアダージオは目を見張るほど短い（1と1/4小節）ので、現在の校訂者の多くはこの小節を自身で完成させなければならにという義務感にかられる！それは間違いではないが、突然の休止の方が、おそらくより効果的であろう。これらのちょっとした即興的要素が辛辣さを効かし、これらの曲に決定的なファンタジーの特質を与えている。

#### Adagio



#### 例 15

このような独創性や発案の才は、本当に稀である。彼が、放浪音楽家かペテン師、綱渡り芸人またはマーモット捕りにでもなろうか等と予言して、テレマンの母親をしばらくの間説得し、すべての音楽活動を非難させようとした「音楽独裁者たち」には、嫉妬するだけの十分な理由があったということだろう。テレマンのフルートファンタジアは、その当時、フルートを型破りな方法で創造した「作曲の偉業」として、類のない非常に優れたものであった。