

論文

C. P. E. バッハの「変奏反復」——定義と射程をめぐる考察

池 上 健一郎

Überlegungen zur Definition und Reichweite der *veränderten Reprise*
bei Carl Philipp Emanuel Bach

IKEGAMI, Ken'ichiro

Der vorliegende Beitrag zielt darauf, durch eine analytische Betrachtung von Klavierwerken Carl Philipp Emanuel Bachs (1714–1788) das in der heutigen Literatur weitgehend verbreitete Begriffsverständnis der *veränderten Reprise* auf seine Angemessenheit hin zu überprüfen. Dieser Begriff, der dem Titel der 1760 erschienenen Sammlung *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprise* entstammt, wird oftmals bloß aus einer aufführungspraktischen und pädagogischen Perspektive betrachtet, aus der Perspektive also, von der Bach selbst im Vorwort dieser Sammlung spricht. In diesem Zusammenhang ist außerdem nicht selten von der Voraussetzung die Rede, bei der *veränderten Reprise* müsse die harmonische Struktur eines zu wiederholenden Formteils genau beibehalten werden. Jedoch birgt ein derart vereinfachtes Begriffsverständnis die Gefahr in sich, dass die Mannigfaltigkeit und Flexibilität von Bachs Verfahren, wie es in seinen Kompositionen zu Tage tritt, überdeckt wird. Tatsächlich finden sich Beispiele, wo sich der Umfang der *veränderten Reprise* im Vergleich zum ursprünglichen Formteils ausdehnt, indem die Kadenz umgeschrieben oder ein bestimmter Akkord verlängert wird. Ein solches Verfahren widerspricht zum Teil dem zeitgenössischen Diskurs über willkürliche Veränderungen durch den ausführenden Musiker. Dies deutet an, dass die Idee der *veränderten Reprise* über den Zweck, der im genannten Vorwort beschrieben wird, hinausgeht und sich auch auf den kompositorischen Bereich auswirken kann.

1. 序——三つの問い

本稿は、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) における「変奏反復 *veränderte Reprise*/ *varied reprise*」について、改めて問うものである。

「変奏反復」の概念は、1760年にヴィンター Winter 社から出版された《クラヴィーアのた

めの6つの変奏反復付きソナタ集 *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* Wq. 50 (以下、《変奏反復ソナタ集》と略記) に由来する¹⁾。このソナタ集において、バッハはひとまとまりの形式部分の繰り返しを反復記号で略記するのではなく、旋律やテクスチュアに変化を施したうえで全小節記譜している。こうした手法そのものは既に初期の作品にも散見されるが²⁾、上述のソナタ集において「変奏反復」と総称されることとなった。

以来、この概念と手法は広く認知されるようになり、同時代のドイツの作曲家たちにも受け継がれた³⁾。その中でもとりわけ目を引くのはヨーゼフ・ハイドン (Joseph Haydn, 1732-1809) であろう。ハイドンは、ピアノ・ソナタのみならず、弦楽四重奏曲を始めとして他のジャンルにもこの手法を援用しており⁴⁾、Tovey (1929: 528) 以来、それらの楽曲はバッハからの直接的な影響の証左として繰り返し指摘されてきた。また、「変奏反復」の概念そのものもハイドンの作曲様式研究において定着している (例えば Sisman 1993: 133; Harrison 1997: 187; Grave 2006: 115, 174)。

ここに、「変奏反復」は「全て記譜された反復部分の変奏」(Schulenberg 2014: 22)、あるいはより具体的に「小節数と和声進行を正確に保った反復において、右手パート、時にはテクスチュアを装飾したもの」(Berg 2010: 40) と定義される。こうした明確な定義とともに広く定着している概念に対して、改めて問いを投げかけるのは不毛のようにも思われる。しかし、バッハのクラヴィーア曲を見渡してみると、そこで実践されている「変奏反復」は、必ずしもここに理解されているほど一枚岩ではない。

「変奏反復」に関しては、これまでバッハの多様な変奏技法の一例として様式研究の文脈で言及されるか (Berg 1975: 195f.; Schulenberg 1984: 88ff.; Petty 1995: 16f.; Schulenberg 2014: 22)、《変奏反復ソナタ集》出版の背景となっている当時の演奏習慣や演奏論の問題が論じられるのみで (Komlós 1990; Jerold 2012)、バッハの創作における「変奏反復」の実践上の特徴についての踏み込んだ分析はほとんど行われていない。わずかに Beurmann (1956) が《変奏反復ソナタ集》における変奏技法の分析を試みているものの、実質的にはマールブルクの装飾論 (Marpurg 1755: 36ff.) を参照しながらソナタ集に含まれる装飾技法を列挙するにとどまっている。つまり、概念についての明確な定義が共有されているにもかかわらず、いやむしろそれゆえに、バッハにおける「変奏反復」はこれまで十分に検討されてこなかったのである。

こうした背景から、本稿では主に以下の三点を問い直し、ここにち自明となっている「変奏反復」理解の妥当性を検討するとともに、バッハにおける実践上の特徴の一端を明らかにしたい。

- 1) 18世紀における「Reprise」とは何か。
- 2) バッハにおいて「変奏反復」は特定の形式を前提としているのか。
- 3) 当時の変奏論とバッハによる実践例との間に認められる部分的な齟齬は何を意味しているのか。

2. 《変奏反復付きソナタ集》出版の目的

既に述べたように、《変奏反復ソナタ集》には6つのソナタ全てに、規模の大小を問わず、作曲家自身によって指定された変奏を伴う反復部分が含まれている。バッハは、フランス語、ドイツ語の二か国語による初版楽譜のそれぞれに序文を寄せ、ソナタ集を出版するに至った動機や目的について述べている⁵⁾。

当時、あるひとまとまりの部分が反復される場合、演奏者が自由に装飾や変化を加えるのが通例であった。そうした即興的な変奏は、演奏家に当然期待される能力であったし、作曲家が記譜した旋律素材をより美しく響かせるという意味で、楽曲そのものにとって不可欠な要素とすらみなされていた (Türk 1789: 322)。その一方で、ただ聴衆の喝采を浴びたいがために、楽曲の原形を損なうほどの過度な変奏をひけらかす演奏家も少なからず存在しており、そうした状況は当時の演奏論においてたびたび問題視されていた (Quantz 1752: 118; Mozart 1756: 257; Sulzer 1774: 1205; Türk 1789: 322; Dittersdorf 1801: 57f.)。リートが「旋律を演奏する際の楽想の恣意的変奏についての考察」と題した論文を世に問い、正しい変奏を実現するために遵守すべきそれぞれ四つの「基本則 Grundregeln」と「実践則 Ausübungsregeln」を打ち立てた (Riedt 1756: 101ff.) のに代表されるように、音楽に対する正しい知見や趣味にもとる変奏の横行をいかに食い止めるかが、特に1750年代以降の音楽理論家に突き付けられた大きな課題であった。

バッハもまた、1753年に出版された『正しいクラヴィーア奏法についての試論』(以下『試論』) 第1部の末尾において、演奏者による恣意的な変奏の乱用を批判しつつ、変奏についての理論的考察を行っている (Bach 1753: 132f.)。また、『試論』のための《18の練習曲 Wq. 63》(1753年)において実際に「変奏反復」を含む楽曲の例(第5番第3楽章)を示すことで、理論と実践の橋渡しも試みている。バッハにおけるこうした理論と実践の密接な関係を考えれば、その7年後に出版された《変奏反復ソナタ集》も、自身の変奏論を実践レベルでより大規模に展開したものと捉えることができよう⁶⁾。その序文において、バッハは改めて問題提起をしたうえで、ソナタ集を作曲した目的をこう記している。

本ソナタ集を作曲するにあたって、わたしはとりわけ初心者と、年齢や他にすべきことがあるといった理由で、じっくり練習する忍耐や時間が十分に取れない愛好家を想定した。そうした人々に、変奏を自分で思いついたり、他人にあらかじめ書いてもらったりせずとも、そしてそれらを苦勞して暗譜したりせずとも、簡単に、しかも気持ちよく変奏を聴かせる楽しみを味わってもらいたかったのだ。たとえ十分な素質に恵まれていなかったとしても、ここに収められている楽曲をのびのびと演奏できるよう、わたしは良い演奏にとって必要なものを全て楽譜に書き記しておいた (Darberllay 1976: XIII)⁷⁾。

上掲に従えば、演奏者に対して楽曲の正しい変奏法を指南するという実用的かつ教育的な意図から本ソナタ集が書かれたことになる。もっとも、Jerold (2012: 55) も指摘しているように、バッハが「変奏反復」に別の効果も見込んでいたことは間違いない。序文からは、アマチュア音楽家への配慮が行き届いた教育者の姿と同時に、悪しき演奏習慣に対して苛立ちを隠さない一人の作曲家の姿も浮かび上がってくる。

「過剰な変奏に溺れる演奏家は」もはや楽譜に書かれた音符を、最初からその通りに弾けなくなってしまっている。聴衆の喝采を受けない状態が続くのが耐えられないのだ。そうした早すぎる変奏は、たいてい作曲法にもアフエクトにも、楽想同士の関係にも反しており、それを不愉快に感じる作曲家も多い。[中略] 変奏とは、なによりも演奏者が、おのれ自身とあわせて、作品も輝かせるために行うのではないのか (Darberllay 1976: XIII)。

繰り返しにおける変奏をあらかじめ全て記譜しておけば、演奏者が恣意的に変化を加える余地が失われるため、楽曲が作曲家の望まない改変をこうむらずに済む。つまり作曲家の立場からすれば、「変奏反復」は、変奏の「乱用」(Darberllay 1976: XIII) に対する自衛策としても機能するというわけだ。

3. 「変奏反復」と形式の含意

3.1. 「ひな型」としての二部形式？

バッハにおいて、変奏を伴う反復が記譜されている楽曲の大半は、広い意味での二部形式に基づいている⁸⁾。そのため、しばしば二部形式であることがバッハにおける「変奏反復」の前提とされる (Beurmann 1956: 174f.; Krügerke 1987: 20 ; 図 1)。

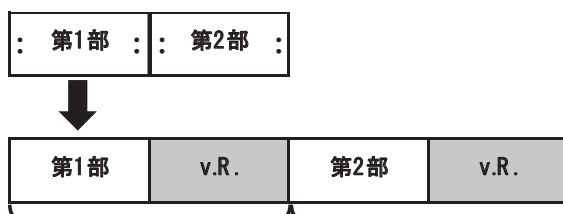


図 1 C. P. E. バッハにおける「変奏反復」の「ひな型」(v. R. = 「変奏反復」)

しかし、《変奏反復ソナタ集》に限ってみても、反復を含む全ての楽曲が二部形式の「ひな型」に従っているわけではない(表 1)。Wq. 50/5 の第 3 楽章は、反復記号を持たないロンド・ソナタ形式と解釈することができるが、他のソナタ形式楽章とは異なり、第 1 部、第 2 部すべてが反復されるわけではない。変奏を伴って繰り返されるのは、第 1 部における主要主題、およ

表1 C. P. E. バッハ《変奏反復ソナタ集 Wq. 50》: 「変奏反復」付き楽章

作品番号	楽章: テンポ表記 主調、拍子	形式	v.R. = 変奏反復部 【 】内は小節数
Wq. 50/1 (H. 136)	I: <i>Allegretto</i> F-Dur, 4/4	二部形式 (ソナタ形式②)	第1部 / 呈示部【11】 - v.R.【11】 第2部【12】 - v.R.【12】 コーダ【2】
	III: <i>Vivace</i> F-Dur, 3/8	二部形式 (ソナタ形式③)	第1部 / 呈示部【31】 - v.R.【31】 第2部 (展開部【21】 + 再現部【31】) - v.R. ((【21】 + 【31】))
Wq. 50/2 (H. 137)	I: <i>Allegretto</i> G-Dur, 2/4	二部形式 (ソナタ形式③)	第1部 / 呈示部【37】 - v.R.【37】 第2部 (展開部【26】 + 再現部【33】) - v.R. ((【26】 + 【33】))
	III: <i>Allegro assai</i> G-Dur, 3/4	二部形式	第1部 / A【16】 - v.R.【16】 第2部 (B【31】 + A'【16】) - v.R. ((【31】 + 【16】)) コーダ【7】
Wq. 50/3 (H. 138)	I: <i>Presto</i> a-Moll, 3/4	二部形式 (ソナタ形式③)	第1部 / 呈示部【34】 - v.R.【34】 第2部 (展開部【30】 + 再現部【32】) - v.R. ((【30】 + 【32】))
	III: <i>Allegro moderato</i> <i>mà innocentemente</i> a-Moll, 2/4	二部形式	第1部【16】 - v.R.【16】 第2部【34】 - v.R.【34】
Wq. 50/4 (H. 139)	I: <i>Allegretto grazioso</i> d-Moll, 2/4	二部形式 (ソナタ形式③)	第1部 / 呈示部【26】 - v.R.【26】 第2部 (展開部【28】 + 再現部【24】) - v.R. ((【28】 + 【24】))
	III: <i>Allegro</i> d-Moll, 3/4	二部形式 (ソナタ形式③)	第1部 / 呈示部【20】 - v.R.【20】 第2部 (展開部【26】 + 再現部【20】) - v.R. ((【26】 + 【20】))
Wq. 50/5 (H. 126)	I: <i>Poco allegro</i> B-Dur, 4/4	二部形式 (ソナタ形式③)	第1部 / 呈示部【20】 - v.R.【20】 第2部 (展開部【12】 + 再現部【20】) - v.R. ((【12】 + 【20】))
	III: <i>Tempo di Minuetto</i> B-Dur, 3/4	三部形式? (ソナタ形式③/④)	第1部 / 呈示部【40】 第2部 (展開部【119】 + 再現部【70】) = 図1 参照
Wq. 50/6 (H. 140)	<i>Allegro moderato</i> c-Moll, 3/4	二重主題変奏	A【48】 - B【44】 A ^{Var. 1} 【48】 - B ^{Var. 1} 【44】 A ^{Var. 2} 【50】 = 図2 参照

び第2部後半(再現部)における副次主題および終結部にとどまっている(図2)。また、単一楽章という点で本ソナタ集では特異な存在である Wq. 50/6 は、2つのセクションが交互に変奏されてゆく、いわゆる二重主題変奏の形(ABA' B' A")を取っているうえに、二部構成のそれぞれのセクション内部でも変奏が展開されている。こうした入れ子構造によって、Aの各部は楽曲を通じて5回、Bの各部は3回新たな変奏形を呈示することになる(図3)。

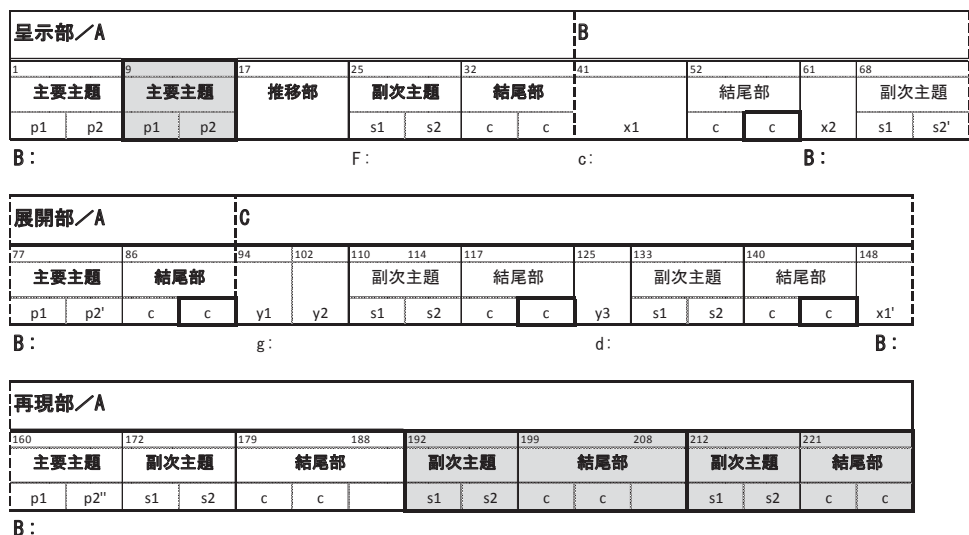


図2 C. P. E. バッハ《変奏反復ソナタ》第5番 (Wq. 50/5) 第3楽章：形式

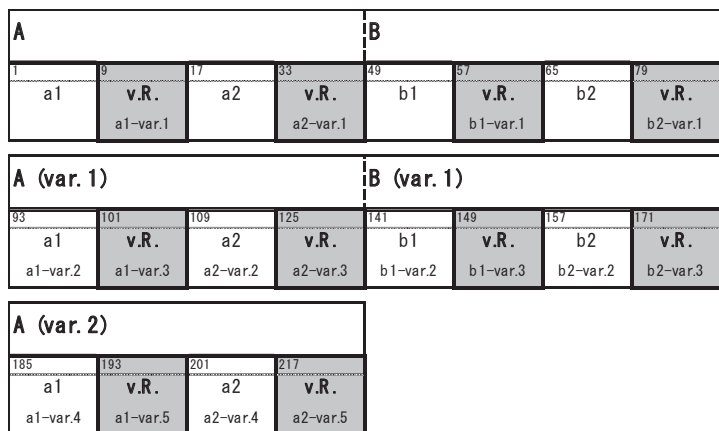


図3 C. P. E. バッハ《変奏反復ソナタ》第6番 (Wq. 50/6)：形式

Berg は、バッハにおける「変奏反復」を持つ例として 37 作品をリストアップしているが(1975: 345)、《変奏反復ソナタ集》の全てのソナタに「変奏反復」が含まれているわけではないと注記し(1975: 75)、これらの楽曲はリストから除外している。Berg は「varied repetition」と「varied reprise」という二つの用語を使い分けており、小規模な反復全般を指す前者に対して、後者を二部形式の各部分全体の反復に限定して用いている(1975: 194ff.)。つまり、二部形式であることを「変奏反復」付き楽曲と判定する条件としているのである⁹⁾。しかし、《変奏反復ソナタ集》の6曲のソナタが、平易で画一的な変奏の第1番から、複雑な形式構造に伴って変奏

も多彩になる第6番へ向かって、総じて段階的に構成されている点を勘案すれば、上述の楽曲を単なる例外と片付けることはできないのではないか。また、ハンプルク時代を代表する《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》には、リフレインが直後に変奏された上で繰り返されるロンド楽曲¹⁰⁾が数多く含まれているが(表2)、そうした事例も、二部形式に基づいていないという理由で「変奏反復」とは区別すべきなのだろうか。

結局のところ、何をもって「変奏反復」とみなすべきかという議論は、そもそも「Reprise」の概念をどのように理解するべきかという問いへと行き着く。

3.2. 「Reprise」とは何か？¹¹⁾

そもそもバッハ自身は「変奏反復」の用語法について定義していないし、タイトル以外では用いてもいない。《変奏反復ソナタ》の序文で論じているのも、タイトルに冠した概念についてではなく、「繰り返しの際に変化を加える〔変奏する〕こと *Verändern beim Wiederholen*」というより普遍的な問題である。バッハが「Reprise」と「*verändern*」という二つの語を同じ文脈で用いているのは、唯一『試論』第1部の以下の一節である。

へ長調の《練習曲》[Wq. 63/5 第3楽章]は、2つの Reprise をもつアレグロ楽章を繰り返す際に、こんにちではたいていどのように変奏するのかを大まかに示している (Bach 1753: 132)¹²⁾。

18世紀において、「Reprise」は反復に関するあらゆる事象の総称であった。当時を代表する音楽事典は、「Reprise」をもっぱら反復記号を意味する語として定義している。また、大形式の部分全体の反復を意味する「グランド・ルプリーズ *grande reprise* (*große Reprise*)」と、ある形式内の最後の部分のみを繰り返すよう指示する「プティト・ルプリーズ *petite reprise* (*kleine Reprise*)」という二種類の反復記号の使い分けについてもしばしば言及される (Brossard 1703: Art.: “RIPRESA”; Walther 1732: 521, 528; Grassineau 1740: 196; Rousseau 1768: 412ff.)。コッホにも同様の記述が見られることから (Koch 1802: 1741ff.)、この用語法は世紀を通じて共有されていたと推察される。もっともコッホは、「プティト・ルプリーズ」をある形式部分の最後の数小節に限らず、楽曲中の数小節が繰り返される場合全般に用いられる記号として紹介している (Koch 1802: 1742f.)。また「Reprise」は、こうした反復記号の箇所でも繰り返す行為そのものも含意していたと考えられる (Schmalzriedt 1981: 4)。

一方で、「Reprise」は反復されるべき形式部分としても理解されていた。ルソーは「REPRISE」の項において、反復記号としての意味に先立って形式的側面に言及している。

二回繰り返されるエールの各部分をこの語で呼ぶ。ある序曲の第一の *reprise* が荘重で、

表2 C. P. E. バッハにおける「変奏反復」付きロンド (★＝「変奏反復」における構造的変化を含む楽曲)

	作品番号	作曲年代	楽章：テンポ表記 主調、拍子	<u>R</u> ＝リフレイン(主調)、 <u>R</u> *＝末尾のリフレイン(主調)、 R＝リフレイン(主調以外)、v.R.＝「変奏反復」 ※下線＝拡大されたリフレインや「変奏反復」
	Wq. 62/20 (H. 120)	1757	II: <i>Arioso</i> a-Moll, 3/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) … <u>R</u> * (T. 54-61) - v.R. (T. 62-72)
	Wq. 65/32 (H. 135)	1758	II: <i>Andante con tenerezza</i> a-Moll, 3/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) …
《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第1巻				
	Wq. 55/3 (H. 245)	1774	III: <i>Cantabile</i> h-Moll, 2/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) … <u>R</u> * (T. 53-60) - v.R. (T. 61-68)
《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第2巻				
	Wq. 56/1 (H. 260)	1778	<i>Allegretto</i> C-Dur, 6/8	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) …
	Wq. 56/3 (H. 261)	1778	<i>Allegretto</i> D-Dur, 3/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) …
★	Wq. 56/5 (H. 262)	1778	<i>Poco andante</i> a-Moll, 2/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) … <u>R</u> (T. 77-84) - v.R. (T. 85-97) … <u>R</u> * (T. 138-161) - v.R. (T. 162-169)
《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第3巻				
	Wq. 57/1 (H. 265)	1779	<i>Poco andante</i> E-Dur, 4/4	<u>R</u> (T. 1-4) - v.R. (T. 5-8) … R (T. 47-50) - v.R. (T. 51-54) … R (T. 58-61) - v.R. (T. 62-65) …
	Wq. 57/3 (H. 271)	1780	<i>Poco andante</i> G-Dur, 2/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) …
★	Wq. 57/5 (H. 266)	1779	<i>Allegretto</i> F-Dur, 2/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) … <u>R</u> * (T. 205-212) - v.R. ? (T. 213-224)
《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第4巻				
	Wq. 58/1 (H. 276)	1782	<i>Andantino</i> A-Dur, 6/8	<u>R</u> (T. 1-4) - v.R. (T. 5-8) … <u>R</u> (T. 71-74) - v.R. (T. 75-78) … <u>R</u> * (T. 104-107) - v.R. (T. 108-111)
★	Wq. 58/5 (H. 267)	1779	<i>Allegro</i> B-Dur, 2/4	… <u>R</u> * (T. 156-163) - v.R. ? (T. 164 →)
《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第5巻				
★	Wq. 59/2 (H. 268)	1779	<i>Andante un poco</i> G-Dur, 3/4	<u>R</u> (T. 1-8) - v.R. (T. 9-16) … <u>R</u> (T. 93-100) - v.R. ? (T. 101 →) … <u>R</u> * (T. 155-162) - v.R. ? (T. 163 →)
	Wq. 59/4 (H. 283)	1784	<i>Allegro</i> c-Moll, 4/4	<u>R</u> (T. 1-9) - v.R. (T. 10-18) …
《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第6巻				
★	Wq. 61/1 (H. 288)	1786	<i>Andantino</i> Es-Dur, 2/4	<u>R</u> (T. 1-16) - v.R. (T. 17-32) … <u>R</u> * (T. 204-219) - v.R. (T. 220-245)

第二の *reprise* が快活であると言ったりするのは、まさにこの意味においてである。また、*reprise* は、時としてエールの第二部のみと理解されることもある。[中略] さらに *reprise* とは、ロンドの各部分のことでもある。ロンドはたいてい三部分、時としてそれ以上の部分からなり、最初の部分のみが繰り返される (Rousseau 1768: 412)¹³⁾。

また、上掲の『音楽事典』では反復記号にのみ言及していたコッホも、『作曲教程試論』においては専ら形式的な意味でこの語を用いている。それは、例えば複数の小規模な旋律部分を結合する方法について説明する以下の一節からもうかがえる。

この場合 [四つの旋律部分のうち、二つが主調のカデンツを含む場合] は、たいていカデンツを含む二つの部分が、第二、第四の小楽節を形成するように、つまり全体を二つの小規模な楽節あるいは部分に分割するように置かれる。そうした二つの部分は、*Reprise* として繰り返されるか、あるいは反復なしで演奏されたりもする (Koch 1793: 57)。

これらの用例から、反復記号を指すにせよ、形式的な意味にせよ、18 世紀において「*Reprise*」の概念が必ずしも無条件に二部形式と結びついていたわけではないことがわかる。確かに 18 世紀は、種々の舞曲に代表されるように、大半の楽曲は繰り返しを含む二部形式に基づいていた。実際にコッホも、自身が二部形式と定義しているメヌエットを題材として作曲法を論じている¹⁴⁾。しかし、ルソーのロンドへの言及や「プティット・ルプリーズ」の用例からうかがえるように、二部形式ではない楽曲への適用にも何ら支障はなかったはずである。むしろ、コッホにおいて「*Reprise*」に関する和声上の条件が示唆されている点は見逃せない。つまり、カデンツによって明確に分節された音楽的なひとまとまりが反復される場合にのみ、「*Reprise*」の語が用いられたと考えられるのである。

バッハにおける「*Reprise*」の語の使用例に限られている以上、それが何を意味していたかについては、結局のところ推測することしかできない。しかし、少なくとも「二つの *Reprise* をもつアレグロ楽章」という一節は上掲のコッホの用例ともほぼ一致しているため、バッハの理解が当時の音楽書における記述から大きく逸脱していたとは考えづらい。とするならば、「変奏反復」において二部形式を暗黙の前提とする従来の観点は問題があると言わざるをえない。

4. 「規則」からの逸脱——バッハにおける「変奏反復」の射程

4.1. 「変奏反復」の拡大

《変奏反復ソナタ集》序文に従うならば、「変奏反復」の手法は、繰り返しの際のふさわしい変奏例を弾き手に指南するために導入されたことになる。つまり、「変奏反復」はあくまで本来の楽想を装飾的に変化させるもので、いわば楽曲の表層にのみ関わっていることになる。そ

のため、既に触れた Berg の定義——「小節数と和声進行を正確に保った反復において、右手パート、時にはテクスチュアを装飾したもの」——に代表されるように、こんにち「変奏反復」における楽曲構造の保持は当然の前提とされている。しかし、実際のバッハ作品の中には、楽曲構造に関わる和声の変化に伴って「変奏反復」が拡大されている例が見受けられる。

Wq. 62/20 (1757 年) の第 2 楽章は、冒頭と末尾においてリフレインが変奏を伴って繰り返されるが、バッハは後者の「変奏反復」において完全終止を偽終止へと置き換え、直後に再度カデンツを形成することによって楽曲を閉じている。その結果、本来 8 小節であるはずの「変奏反復」が 11 小節に拡大されている。Wq. 50/6 および Wq. 54/4 (1766 年) の第 3 楽章も同様の手法によって、後半の「変奏反復」がそれぞれ 2 小節、4 小節拡大される。

また、Wq. 50/5 の第 3 楽章は、この手法の応用によってより大規模な構造上の変化がもたらされた例として注目に値する。《変奏反復ソナタ集》に収められているこの楽曲は、ロンド・ソナタ形式の再現部において副次主題と結尾部が変奏を伴って 2 回反復されるという特異な形を取っている (図 2 参照)。まず、本来 B-Dur の主音への解決が期待される箇所 (第 187 小節) において、h 音が *ff* で鳴り響く。結尾部のユニゾン楽想 (楽想 c) は、それ自体一種のリフレインのように、この楽章で調を変えながら幾度となく繰り返されてきたため、一層この裏切りは効果的である。和声的な解決を見ないまま、c-Moll の経過句が最初の「変奏反復」を導く。しかし、今度は Ges-Dur の和音へと行き着くため、B-Dur の主和音に対する期待、および直前の h 音の反復に対する期待の双方が裏切られることとなる。和声的な逸脱を伴うこうした「変奏反復」が付加されることによって、呈示部本来の構造は再現部において大幅な変容を遂げている。

上述が「変奏反復」末尾の完全終止が回避されることによって生じる付加的な拡大であるとすれば、「変奏反復」内部に構造的な変化がもたらされている作品も存在する。

Wq. 113/10 は《変奏反復付きの短く易しいクラヴィーア曲集》第 1 部に収められている二部形式の小品であるが、第二部後半の「変奏反復」が、新たに加えられた右手パートのゼクエンツと末尾のカデンツの付加によって 2 小節分拡大されている (譜例 1)。1766 年に出版された《短く易しいクラヴィーア作品集》は、第 1 部、第 2 部ともに 11 曲から成り、表題にある通り、それぞれファンタジア (第 1 部は第 3 曲、第 2 部は第 7 曲) を除く全ての楽曲に「変奏反復」が付されている。クラヴィーアの初心者を対象とした、なかば定型的な反復が多数を占める曲集であるだけに、Wq. 113/10 におけるこうした構造的変化はいっそう際立っている。

第2部後半 (T. 24-28)

第2部後半の「変奏反復」(T. 36-42)

譜例 1 C. P. E. バッハ、Wq. 113/10 (《変奏反復付きの 11 の短く易しいソナタ集 Wq. 113》所収)

Wq. 65/44 (1766 年) の第 1 楽章では、ソナタ形式第二部（展開部と再現部）における「変奏反復」が 2 小節分拡大されているが、これは楽曲全体の文脈において捉えるべきである（譜例 2）。3 小節からなるこの楽章の主要主題は、まず再現部（第 46 小節以降）において 1 小節分の拡大を伴って回帰する。バッハはここで、カデンツを形成する左手パートの進行（es – f – B）を半音階上行へと書き換えることで本来の完全終止を避け、続く「ドイツ六の和音」を経て B-Dur の半終止を導き出しているのである（その結果、推移部が省かれて直接副次主題へと接続される）。そして、再現部の「変奏反復」において、2 拍分に過ぎなかったこの「ドイツ六の和音」を 2 小節にわたって引き伸ばしている。この箇所は、旋律の音価と和声リズムの両面において前後と著しい対比をなしており、突如として楽曲のテンポが弛緩したかのような効果をもたらす。そのため、半終止上のフェルマータにおいて演奏者が即興的に付加するような旋律的装飾を、楽曲本来の拍節システムに収めて記譜したものと解釈できるかもしれない。いずれにせよ、呈示部の主要主題からの逸脱を象徴する和音が、「変奏反復」において改めて強調されている点は注目に値する。

呈示部: 主要主題 (T. 1-3)

再現部: 主要主題 (T. 46-49)

再現部: 主要主題の「変奏反復」(T. 76-81)

譜例 2 C. P. E. バッハ、Wq. 65/44 第 1 楽章 (《3 つのソナタ Wq. 65》所収)

《識者と愛好家のためのソナタ集》に収められているロンドでは、リフレインが回帰する際に付された「変奏反復」がしばしば大きな構造的変化を見せる(表2)。第1集冒頭のロンド(Wq. 61/1)は、主調(Es-Dur)で現れる冒頭と末尾のリフレインがそれぞれ「変奏反復」を伴っているが、後者において、ペリオード構造(a + b | a + b')をとるリフレインの前楽節が18小節に拡大される(譜例3)。漂うような旋律を持つこの「弛緩した」前楽節は、華麗な32分音符の走句を伴う後楽節との際立った対比を生み出している。また、Wq. 57/5(第3集)末尾の「変奏反復」においても同様に、前楽節の「逸脱」が見られる(第214～219小節における、3度間隔の下行音型の拡大)。

リフレイン(T. 1-16)



リフレインの「変奏反復」(T. 220-248)



譜例3 C. P. E. バッハ、Wq. 61/1 (《識者と愛好家のためのソナタ集》第6集所収)

第2集のWq. 56/5では、既に中盤のリフレインに対して、前楽節のドミナント和音が大幅に引き伸ばされた「変奏反復」が付されている（譜例4）。このロンドでは、末尾で再度「変奏反復」を伴ったリフレインが現れるが、注目すべきことに、バッハはここでリフレイン自体の前楽節を繰り返した上に、バスの半音階下行をさらに継続させてゆくことで大きく引き伸ばすという措置を取っている（第142～157小節）。一方、その「変奏反復」は、フィナーレにふさわしい華麗なアルペジジョに彩られてはいるものの、リフレイン本来の和声進行を保持している。つまり、ここでは「変奏反復」に、直前のリフレインにおける自由な変容をいわば軌道修正するという新たな役割が付与されているのである。

リフレイン(T. 77-84)

リフレインの「変奏反復」(T. 85-97)

リフレイン(T. 138-161)

前楽節

前楽節の「変奏反復」

後楽節

譜例4 C. P. E. バッハ、Wq. 56/5 《識者と愛好家のためのソナタ集》第2集所収)

《識者と愛好家のためのソナタ集》には他にも、「変奏反復」そのものとは区別すべきではあるものの、その手法を応用して音楽を展開させてゆくパターンも見受けられる（表2においては「→」で表記）。例えば Wq. 59/2（第5集）は、G-Dur のリフレインが主調以外の調（F-Dur）で回帰した際に——このリフレイン自体も変奏されている——引き続き調を保ったまま「変奏反復」を思わせる身振りでそれを繰り返す（第101小節以降）。しかし、この「偽の変奏反復」は第107小節において本来の和声進行から逸脱し、カデンツを形成することのないまま h-Moll の属和音へと行き着く。さらに、楽曲末尾のリフレインの反復においても、バッハはまさに主調の完全終止が期待される箇所（第170小節）でゼクエントによってそれを回避し、そのままコーダに相当するような大規模な楽節を紡ぎ出してゆく。

以上素描してきたように、バッハのクラヴィーア曲には本来の小節数や和声構造を逸脱した「変奏反復」の例が少なからず存在している。もっとも、これらを作曲者の単なる気まぐれと片付けることはできない。特に《識者と愛好家のためのソナタ集》のロンドに関して言えば、バッハはリフレイン自体も回帰の度にその旋律や構造を自由に変化させている。したがって、「変奏反復」が拡大や変容を伴うのも、そうした楽曲そのものの特質と無関係ではないのである。

4.2. 理論と実践の齟齬？

「変奏反復」が拡大、変容している楽曲は、単発的な例外とみなすべきだろうか。あるいは、《変奏反復ソナタ集》序文から読み取れる目的には収斂することのできない、「変奏反復」の別の側面を示唆しているのだろうか。

先述のように、バッハを含めた多くの音楽理論家が、行き過ぎた恣意的変奏の横行に歯止めをかけるべく、正しい変奏法、およびその実現のための方策について盛んに議論した。その中でもほとんどの論者が、演奏者に対して、和声法に対する正しい知識を習得したうえで楽曲が持つ和声構造を遵守するよう求めている。クヴァンツは、演奏者が変奏や恣意的装飾に対して欲求を抱くこと自体は許容しつつも、その欲求は「作曲、あるいは最低でも通奏低音を理解しなければ満たすことはできない」としている（Quantz 1752: 118）。シュルツ（ズルツァーの『一般芸術理論』における「変奏」の項の著者）も、楽曲の和声や表現を崩した変奏が目立つ現状に触れ、適切な変奏を行うことができるのは「和声と旋律表現に対する真の知識」を持った歌手や演奏家のみであると指摘する（Sulzer 1774: 1205f.）。リートは、変奏に関する第三の「実践則」として、「音楽は自由な芸術であるため、各演奏者にも、おのれが好むように変奏を行う自由がある」と述べてつつも（Riedt 1756: 105）、その自由が特定の秩序と規則のもとでのみ成り立ちうると注釈することを忘れない。そうした「秩序と規則」を構成する要素の一つが楽曲の基礎となる和声であることは、その後の論調から明らかである（Riedt 1756: 108）。

特にクラヴィーア曲の変奏に関しては、テュルクがバッハの見解——「バスが本来とは違っ

でも良いが、それでも和声は同じでなければならない」(Bach 1753: 133)——受け継ぎつつ、バッハ以上に楽曲の和声を保持することの重要性について念を押している。それは、ひと世代前の理論家たちの尽力にもかかわらず、「一切の知識や備えておくべき着想力も持ち合わせていない、指だけが回る演奏家」の「変奏中毒」がかつてないほど広がっている状況 (Türk 1789: 323) に危機感を抱いていた証に他ならない。

7) あらゆる変奏は、もともと定められた和声に基づいていなければならない。

この7番目の規則が破られることも極めて多い。というのも、記譜されているバス、さらには内声部の伴奏と照らし合わせた時に、和声的にまるで正しくない変奏や付加がなされているのを少なからず耳にするからである。

8) クラヴィーア曲においては、バスも変奏してよいが、土台となる和声は保持しなければならない。

つまり、バスにおけるc音に三和音〔基本形〕があてられている場合、その箇所にも六の和音とともにc音〔おそらくe音の誤り〕を用いてもよい (Türk 1789: 326)。

前節で触れた作品の大半では、カデンツ、つまり楽曲にとっていわば最も「土台となる和声」(テュルク)の書き換えによって「変奏反復」が拡大されていた。仮に「変奏反復」の役割が演奏者に対して正しい変奏法を指南する点にのみ存するならば、バッハは、『試論』において自身も言及している変奏の「規則」に反するような実践例を呈示したことになる。確かに、例えばリートは第四の「実践則」として、作曲家が自作を演奏する際の「特権」について言及している。それによれば、他の作曲家の作品を演奏するのに比べて、自作の場合は楽曲の秩序をさほど厳密に考慮せず、より自由に変化させても良いというわけである (Riedt 1756: 106f.)。とはいえ、「変奏反復」が出版譜に記されている以上、それが自身での演奏のみを想定したとは考えづらい。

つまり、バッハの創作全体で見たときに、「変奏反復」は純粋な演奏実践の視座からのみでは捉え切れないのではないか。《変奏反復ソナタ集》にしても、カデンツの度重なる「裏切り」による楽曲の拡大 (Wq. 50/5 第3楽章) や、入れ子構造による楽想の発展的変奏 (Wq. 50/6) のように、必ずしも序文に記されているような目的によっては説明しきれない、むしろ作曲の領域にも関わる要素が含まれていた¹⁵⁾。たとえ「変奏反復」がもともと実用的かつ教育的な意図で導入されたのが事実だったとしても、作曲家バッハがそれに楽曲そのものの構想に影響を及ぼしうるような、いわばより創造的な側面をも見出した可能性は十分に考えられる。それまでの音楽的な経緯が伏線となって「変奏反復」が拡大されている Wq. 65/44 や Wq. 61/1 のような例が、その何よりの証左であろう。

5. 結語

演奏者を考慮した実用的かつ教育的な意図、悪しき演奏習慣への対抗措置、「ひな型」としての二部形式、楽曲構造の正確な保持といった、バッハの「変奏反復」が語られる際にしばしば指摘される側面は、それ自体必ずしも全て否定されるものではない。しかし、ステレオタイプな理解は、一部の楽曲に見られるバッハの多様で柔軟な「変奏反復」実践の様相を覆い隠しかねない。いみじくも Schulenberg (1984: 88ff; 2014: 22) は、バッハの創作において、変奏が作曲と同義とみなしうるほど本質的な意味を持っていると指摘している。この指摘は「変奏反復」に対しても同様に当てはまるだろう。確かに、初心者のための小規模な楽曲に付された「変奏反復」は、基本的に《変奏反復ソナタ集》序文に記された目的の域を出るものではない。しかし、特に「識者と愛好家のため」に作曲された規模の大きい楽曲において、和声構造の本質的な変化によって「変奏反復」が拡大されたり、「変奏反復」の手法を応用してリフレインの楽想を自由に拡大、発展させたりする例が見られるという事実は、1760年の序文がこの手法の全てを語り尽くしているわけではないことを如実に示している。バッハにおいて「変奏反復」は、旋律の表層的な装飾のみならず、楽曲そのものの構造や特質にも作用する、いわば作曲原理としての一面も持ち合わせていたのである。

注

- 1) 本稿では Wotquenne (1964) の作品目録番号に従ってバッハ作品を表記する。ただし、表1と表2には Helm (1989) の目録番号も併記した。
- 2) バッハにおける「変奏反復」の最初期の例は、《6つのソナチネ Wq. 64》(1734年)の第2番(Wq. 64/2)、第5番(Wq. 64/5)、第6番(Wq. 64/6)のそれぞれ第3楽章に見られる。
- 3) 例えば、『クラヴィーア教本』(1765年)で知られるゲオルク・ジーモン・レーライン (Georg Simon Löhlein, 1725-1781) は、1768年に《クラヴィチェンバロのための6つの変奏反復付きソナタ *Sei sonate con variate repetizioni per il clavicembalo op. 2*》を出版し、バッハの手法を「変奏反復」の概念とともに踏襲している。他にも、バッハの弟子でもあったフリードリヒ・ヴィルヘルム・ルスト (Friedrich Wilhelm Rust, 1739-1796) の《ピアノのための12のソナタ》(1764年頃)や、ドレスデンの作曲家クリストリープ・ジークムント・ビンダー (Christlieb Siegmund Binder, 1723-1789) による《チェンバロのための6つのソナタ》(1776年以前に作曲?)、バッハとも面識があったヨハン・ヴィルヘルム・ヘスラー (Johann Wilhelm Häßler, 1747-1822) の《6つのやさしいソナタ》(1790年出版)にも「変奏反復」の手法を用いたソナタが収められている。もっとも、ハイドンの作曲の師であるニコラ・アントニオ・ボルボラ (Nicola Antonio Porpora, 1686-1768) も——おそらくバッハとは無関係に——変奏付きの反復を記譜した楽曲を残している (《ヴァイオリンと通奏低音のための12のソナタ》[1754年出版] 第3番の第3楽章)。この事実は、

この手法がバッハの「発明」ではないことを示唆している。いずれにせよ重要なのは、1760年に出版された《変奏反復ソナタ集》が、「変奏反復」の概念および手法の普及にとって決定的な役割を果たした点である。

- 4) ハイドンは、既に1760年に作曲されたヘ長調の《ディヴェルティメント Hob. II:23》第3楽章において「変奏反復」の手法を用いている。この32小節からなる小曲には、二部形式の双方に変奏された反復部分が記譜されている。しかし、その後ハイドンは、二部形式（ソナタ形式）の前半部分にのみ「変奏反復」を付すという、バッハとは異なるやり方を取るようになる。以下、「変奏反復」を伴う作品を列挙しておこう。弦楽四重奏曲には、op. 9-2 と op. 9-4 の第3楽章（ともに1769年頃）、op. 17-4 第3楽章（1771年）、op. 20-6 第2楽章（1772年）、op. 33-3 第3楽章（1781年）という5つの例が見られる。その他にも、《バリトン三重奏曲 Hob. XI:37》第2楽章（1766/67年）、《ヴァイオリンとヴィオラのための二重奏曲》の第3番（Hob. VI:3）と第6番（Hob. VI:3）のそれぞれ第2楽章（ともに1768/69～73年頃）、《ピアノ・ソナタ Hob. XVI:38》（1770-75年頃）第2楽章、さらには《交響曲第102番 Hob. I:102》（1791年）第2楽章でもこの手法が用いられている。
- 5) バッハ自身はフランス語版の初版楽譜を所持していた。こんにちロンドンの大英図書館に所蔵されているこの楽譜（請求記号：K.10.a.28）には、後年バッハがページのへりに書き込んだ新たな装飾や変奏のアイデアが含まれている。もっとも、Berg（1983: 163ff.）に従えば、これらは改訂作業というよりも、むしろ元の音符に対する一つの代替案として書き込まれたものと解釈すべきものである。
- 6) Petty（1995: 16f.）も、バッハが『試論』第1部で装飾の第一のグループ（記号や小音符によって表記される装飾）のみ実例を挙げて論じている点に着目したうえで、《変奏反復ソナタ集》を装飾の第二グループ（記号で表記されない一般的な装飾）の実践例とみなし、そこに個々の装飾法を実際の音楽作品に文脈づけながら例示しようとするバッハの意図を読み取っている。この解釈は、変奏を作品全体に対するヴィジョンのもとに行うべきだとする『試論』の見解（Bach 1753: 133）とも合致している。
- 7) ドイツ語版の序文に基づく。序文全文の邦訳は、既に Hashimoto（1984: 5）や久保田（2003: 197ff.）にあるが、本稿における引用は全て拙訳による。
- 8) 18世紀においては、ソナタ形式もこんにちのように三部分ではなく、二部分からなる形式と理解されていた（Koch 1793: 304ff.）。Hepokoski と Darcy（2006: 343ff.）は当時のソナタ形式を類型化し、いわゆる展開部を欠くソナタ形式を第1タイプ、明確な再現部を持たない、つまり第2部後半における主調への回帰の際に主要主題の再現を伴わないものを第2タイプ、「教科書的な」三部分構成（呈示部 | 展開部 + 再現部）を第3タイプ、ロンド形式との混合型を第4タイプ、リトルネッロ形式との混合型を第5タイプと呼んでいる。表1では各タイプを丸囲みの数字で表記してある。

- 9) Wq. 52/3 (1763 年) の第 3 楽章にも、三部形式の両端部分に変奏を伴う繰り返しが記譜されているものの、おそらく Berg は同様の理由でリストから除外している。
- 10) 《識者と愛好家のためのソナタ集》に含まれているロンドは、冒頭のリフレインが楽曲中さまざまな調で現れた末に、最終的に主調のリフレインへと回帰するという、いわゆる「転調ロンド *modulating rondo*」の形を取っている。このバッハ特有のロンド形式楽章は、1750 年代中葉以降のクラヴィーア曲に散見される (Berg 2010: 30ff.)。
- 11) 本節では、18 世紀における「*Reprise*」の意味について検討するため、本文や引用中においても原語のまま表記する。
- 12) “Das Probe=Stücke aus dem F Dur ist ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 *Reprises* das andere mahl zu *verändern* pflegt.” (イタリックは筆者)
- 13) 邦訳は、1779 年にロンドンで出版された英語版による。
- 14) コッホは、メヌエットを「二つの部分あるいは *Reprise* からなる」と、まさに「*Reprise*」の語を用いながら定義している (Koch 1793: 48)。とはいえ、「部分 *Theil*」が特定の形式を含意しないことから、それと並列的に用いられている「*Reprise*」もまた同様に理解するのが自然であろう。
- 15) Schulenberg (2014: 130) も、Wq. 50/6 における変奏を「楽曲構想の本質的な要素」とみなしている。

参考文献

一次文献

〈楽譜・作品目録〉

- Darbellay, Etienne (ed.). 1976. Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Sonaten mit veränderten Reprises für Clavier*. Winterthur: Amadeus.
- Hashimoto, Eiji (ed.). 1984. Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprises*. Tokyo: Zen-on Music.
- Helm, Eugene. 1989. *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Wotquenne, Alfred. 1964. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

〈当時の音楽理論書・事典〉

- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1. Teil. Berlin.
- Brossard, Sébastien de. 1703. *Dictionnaire de musique*. Paris.

- Dittersdorf, Karl Ditters von. 1801. *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*. Leipzig. [Riprint ed. by Norbert Miller. München: Kösel, 1967.]
- Grassineau, James. 1740. *A Musical Dictionary*. London.
- Koch, Heinrich Christoph. 1793. *Versuch einer Anweisung zur Composition*, 3. Teil. Leipzig.
- Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin.
- Mozart, Leopold. 1756. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin.
- Riedt, Friedrich Wilhelm. 1756. “Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie,” in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, ed. by Friedrich Wilhelm Marpurg, pp. 95-118. Berlin.
- Rousseau, Jean-Jaques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris. [A Complete Dictionary of Music, translated by William Waring. London, 1779.]
- Sulzer, Johann Georg. 1774. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Teil. Leipzig.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule*. Leipzig/Halle.
- Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig.

二次文献

- Berg, Darrell M.. 1975. *The Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach: An Expression of the Mannerist Principle*. Diss., State Univ. of New York at Buffalo.
- Berg, Darrell M.. 2010. “Das Verändern ... ist ... unentbehrlich’: Variation as Invention in C. P. E. Bach’s Keyboard Music,” in: *Er ist der Vater, wir sind die Bub’n. Essays in Honor of Christoph Wolff*, ed. by Paul Corneilson and Peter Wollny, pp. 20-42. Ann Arbor: Steglein.
- Berg, Darrell. 1983. “C. P. E. Bach’s ‘Variations’ and ‘Embellishments’ for His Keyboard Sonatas,” in: *The Journal of Musicology* 2/2 (1983): 151-173.
- Caplin, William. 1998. *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford Univ. Press.
- Grave, Floyd and Margaret Grave. 2006. *The String Quartets of Joseph Haydn*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Harrison, Bernard. 1997. *Haydn’s Keyboard Music. Studies in Performance Practice*. Oxford: Clarendon Press.

- Hepokoski, James and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford Univ. Press.
- Jerold, Beverly. 2012. "The Varied Reprise in 18th-Century Instrumental Music: A Reappraisal," in: *Musical Times* 153/1921: 45-61.
- Komlós, Katalin. 1990. "Veränderte Reprise: Aspects of an Idea," in: *The Music Review* 51/4: 262-267.
- Krügerke, Michael. 1987. "Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen: Carl Philipp Emanuel Bachs Aufbruch in die Empfindsamkeit," in: *Neue Zeitschrift für Musik* 148/12: 20-24.
- Marshall, Robert L. (ed.). 2003. *Eighteenth-Century Keyboard Music*, 2nd ed. New York: Routledge.
- Petty, Wayne Christopher. 1995. *Compositional Techniques in the Keyboard Sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach: Reimagining the Foundations of a Musical Style*. Diss., Yale Univ.
- Schmalzriedt, Siegfried. 1981. Art. "Reprise/ripresa (nach 1600)," in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.
- Schulenberg, David. 1984. *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Schulenberg, David. 2014. *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Rochester: Univ. of Rochester Press.
- Sisman, Elaine R.. 1993. *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Tovey, Donald Francis. 1929. Art.: "Haydn," in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. by Walter Willson Cobbett, vol. 1, pp. 514-548. London: Oxford Univ. Press.
- 久保田慶一 2003 『エマヌエル・バッハ——音楽の近代を切り拓いた《独創精神》』 東京書籍。