

J.S. バッハの鍵盤曲における舞踏リズム

——サラバンド——

森 川 晴 美

Dance rhythms in J. S. Bach's keyboard works

——The sarabande——

Harumi MORIKAWA

Key words : 音楽史 History of music, バロック音楽 Baroque music

序

サラバンドの起源はラテン・アメリカと思われるが¹⁾、16世紀にはスペインに伝わり、その野卑な性格のため1583年には禁止令が出たほどであったが、17世紀の初めまでには最も人気のある舞曲の一つとなった。当時のいくつかの文献によると、初期のサラバンドは歌を伴う舞曲で、ギターやカステネット、その他の打楽器などで伴奏されていた。しかし現存する最も古いサラバンドの楽譜は、5弦ギターのために書かれたイタリアのタブラチュア譜で17世紀のものである²⁾。これらのサラバンドのほとんどは単純な和声進行に基づく変奏曲として書かれている。

17世紀初めにはイタリアだけでなくフランスにも伝わっていたようだが、他の多くの舞曲同様、サラバンドもまたフランス宮廷で次第に洗練され、その性格を大きく変えていった。スペイン、イタリアでは色彩豊かな荒々しい異国風ダンスであった初期サラバンドは、フランスではむしろ厳粛さや優雅さが強調されるようになり、変奏曲の形式もあまり用いられなくなった。また一定のリズム・パターンも30年代頃から目立つようになり、今日われわれが一般的なサラバンドと考えている遅いテンポの器楽曲として発展していった。

17世紀中頃になるとフランス風サラバンドはイタリア、イギリス、ドイツなどにも普及するが、イタリア、イギリスでは速いテンポのサラバンドも好まれた。ドイツでも初期には速いサラバンドが好まれたようだが、17世紀後期からは大部分が遅いサラバンドである。

従ってJ.S. バッハのサラバンドもほとんどこのタイプだが、非常に多くのリズム・ヴァリエーションが見られ、その性格も様々である。常に研究を重ね、前進し続けたバッハにとっては当然のこととも言えるが、サラバンドの歴史がもたらす多様性の影響も見逃せないのではないだろうか。この研究はこのような視点に立脚し、17世紀初期からバッハまでの様々なサラバンドを概観した後、バッハの作品にアプローチする。ただし、バッハは多くのサラバンドを残しており、今回はそのすべてに言及することはできなかった。したがって本研究は対象をクラヴィーア作品に限定したが、これは筆者が1994年から行っているバッハのクラヴィーア曲研究につながるものである。

第1章ではイタリア、フランス、イギリス、スペイン、ドイツ各国の史料に現れたサラバンドのいくつかを年代順に検討した。なお、ここで引用した楽譜は、Richard Hudson; The folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne — The historical evolution of four forms that originated in music for the five-course spanish guiter (American institute of musicology, 1982)に基づいている。

続く第2章ではバッハのクラヴィーア用サラバンドのリズムと形式について分析と考察を行った。リズムに関しては、Meredith Little & Natalie Jenne; Dance and the Music of J. S. Bach (Indiana University Press, 1991)に列挙された一般的なサラバンドのリズム・パターンを参考にして、バッハの個々の作品を検討した。

I-1. イタリアのサラバンド

初期サラバンドの現存する楽譜は、ほとんどイタリアの5弦ギターのために書かれたタブラチュア譜で、これらの多くは1または2節の簡単な和声フレーズとして書かれており、和声に基づくヴァリエーションであったようだ(譜例1a)。初期のサラバンドの和声進行はほとんどI-IV-I-Vで、このハーモニーの中でどのようなメロディーが歌われていたのかよくわからないが、譜例1bのように和音と単音が混ざった例から、アウトラインだけは想像することができる。R. HudsonはこのI-IV-I-Vという基本のバスに、ルイス・デ・プリセーニョのサラバンド³⁾の歌詞を用いて、譜例1cのようなメロディーを付け、初期サラバンドの基本楽句として次のように説明している⁴⁾。「こうしたものが詩行ごとに反復され、かつ1行おきにアウトタクトを付け加えるのが常であったと思われる。上段の譜表に記されているものは旋律の骨組みともいえるべきもので、これはさまざまに変形されうる。下段の譜表(モンテサルドのギター譜⁵⁾からの一例)は、かき鳴らされる長三和音を表しており、符尾はストロー

クの方角を示している。」

1630年頃までのサラバンドの拍子は3/4拍子で書かれたものが最も多いが、6/8、9/8拍子の例もいくつかある。またヘミオラが生じる確率も高く、譜例1aのように拍子記号が変化してはっきりとした形で認められる場合と、和声の変化だけで現れる場合がある。アウトタクトで始まる例もいくつかあるが、すべて3拍目ではなく2拍目から始まっている(譜例1a参照)。

このような短いバス・オスティナートに基づくサラバンドは、サラバンダ・スパニョーラ *zarabanda spagnola* (スペイン風サラバンド)と呼ばれた。これに対し、1615年頃になると、サラバンダ・フランチェーゼ *zarabanda francese* (フランス風サラバンド)と呼ばれる新しいタイプのサラバンドが現れた。これはさまざまな楽器で演奏される歌詞を持たないサラバンドで、変奏形式ではなく、異なるいくつかの部分で構成されている。

また(a) $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ および(b) $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ という2つのリズム型が次第に多く用いられるようになるが、(a)は1小節を3つに数える遅いテンポ、(b)は6拍子のように3音符を1拍とする速いテンポを要求

(1) An - da - lo ga - ra - van - da, (2) Quel a -
- mor to lo man - da man - da.

I IV I V

[譜例1]

[譜例2]

していたようである。たとえば1671年のボノンチーニの《ヴァイオリンと通奏低音のための舞曲集》⁶⁾には、この2種類のリズムを持ったフランス風サラバンドが含まれているが、(a)のリズムは3/4拍子、(b)のリズムは6/4拍子で書かれている(譜例2)。テンポが指示されている場合もあるが、おおむねこの原則に従っている。しかしそのテンポ表示には一貫性がなく、Largo, Adagio, Andante, Allegro, Vivace, Presto など様々な速度記号が用いられている。全体的には(b)タイプのサラバンドが多く、イタリアでは速めのテンポが好まれたようである。

1-2. フランスのサラバンド

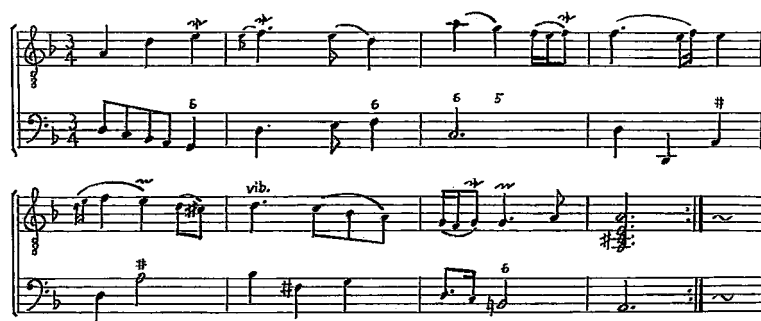
初期にはサラバンダ・スパニョーラ風の和声と形式を持った例も見られる。譜例3はリュートのためのサラバンドで、ニコラ・ヴァレの1615年の曲集に含まれている⁷⁾。クラント・サラバンドと題されたこの曲は2部分からなっているが、それぞれがドゥーブルと呼ばれる変奏部分を伴っている。第1部の主題は11小節からなり、I-V-I-IV-V-I-IV-V-VI-I-V-Iという和声進行をしている。第2部分は同主調のcmollに転調しており、その主題は8小節で、和声はI-IV-I-V-III-VII-I-II-V-Iである。

共にサラバンダ・スパニョーラ風の和声で始まり、しかもそれがドゥーブルでオスティナート風にそっくり繰り返されている。クラント・サラバンドと書かれているところから、テンポは速めであろう。

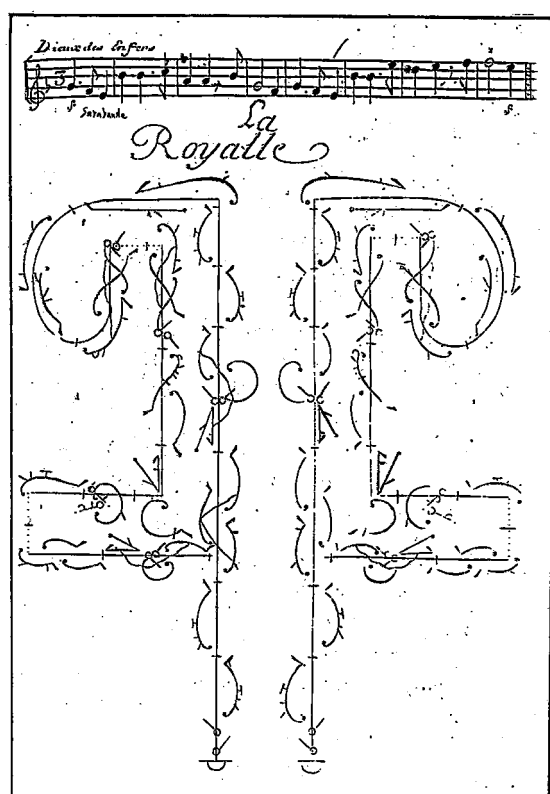
1620年頃から前記の2つのリズムを持った作品が多くなるが、どちらかというと(a)のリズムが多い。(b)のリズムも見られるが、フランスではこのタイプも落ち着いたテンポで演奏されることが多かったようである。たとえば譜例4に挙げたマラン・マレの《ヴィオラ・ダ・ガンバと通奏低音のためのサラバンド》⁸⁾は速度の指示はないものの、明らかに遅めのテンポで演奏されるべきである。この曲を速いテンポで演奏したなら、装飾音の効果は全く失われてしまうし、d mollという調性や曲調から考えても、決して速いテンポを要求するものではない。しかし希にはあるが、「軽快に Legerement」と指示されたサラバンドもあるので、すべてが遅いテンポとは断言できない。

フランスのサラバンドは、リュート、クラヴサン、ヴィオラ・ダ・ガンバ、ギターなどの独奏曲の他、管弦楽曲としても多く作曲されたが、これは主としてオペラやバレエの中で踊られる舞踏の伴奏音楽として発達した。今日まで残されている当時の舞踏譜を見ると、踊りとしてのサラバンドはどれもかなり遅いテンポで

[譜例3]



[譜例 4]



[譜例 5]

あるように思われる。そもそもサラバンドは、メヌエツトやガヴォットなどと異なり、固有のステップを持っておらず、他の様々な舞曲のステップが複雑に組み合わせられて用いられる。特によく見られるステップは、タン・ド・クラント *temps de courante*、パ・ド・ブレ *pas de bourée*、クベ *coupé* などであるが、その他にもピルエット *pirouettes* やピエ・アン・レール *pied en l'air* などの優雅なしぐさがたくさん盛り込まれており、どの舞踏譜もかなり複雑である。一例としてペクルの舞踏振付け作品集⁹⁾の中から、《ラ・ロワイヤル *La Royale*》と題されたサラバンドの冒頭部分の舞踏譜およびその解説譜を挙げておく（譜例5）。

形式としては反復記号を持つ2つの部分から成るものが多いが、おおむね後半の方が前半よりも長い。前半8小節に対して後半12または16小節という形が一般的である。その他、ロンド形式によるものもある。またドゥーブルと呼ばれる、より複雑なフィギュレーションを用いた楽曲が続く場合もある。時にこれらの楽曲の終結部には *petite reprise*（小反復）と書かれた前の4小節と同じフレーズが置かれていることがある。

この小反復は、ダンスの後にパートナー同士または観客に向かって行われる挨拶をイメージさせる。

1-3 イギリス、スペイン、ドイツのサラバンド

各国ともイタリア、フランスで発展した様式を模倣するところから始まったようである。スペイン風サラバンド、速いフランス風サラバンド、遅いフランス風サラバンドのすべての様式が存在している。しかし、スペインではサラバンドの初期の形態である固執低音に基づく変奏曲形式、ドイツではフランス風の遅いサラバンドが優勢である。イギリスは、今回検討した史料の数が少なかったためで断言はできないが、どれかの様式に偏る傾向は見てとれなかった。

興味深かったのは、スペイン風サラバンドの構成原理である固執低音による変奏技法が、フランス風サラバンドのリズムと結び付いて現れるケースで、これは次第に両様式が混ざり合って、より多彩なスタイルが生み出されていく過程の一つととらえることができる。譜例6としてマイスターの《2つのヴァイオリンと通奏低音のためのサラバンド》の一部を挙げておく¹⁰⁾。

[譜例 6]

マイスターは教会オルガニストでもあった。ドイツではオルガン音楽が盛んであったためか、ペダルの効果を生かすことができる固執低音の技法は特に好まれたようである。

II バッハのクラヴィーア用サラバンド

6曲からなる《イギリス組曲 BWV806-811》《フランス組曲 BWV812-817》《パルティータ BWV825-830》の他、《組曲イ短調 BWV818》《組曲変ホ長調 BWV819》《組曲へ短調 BWV823》《組曲イ長調 BWV832》《フランス風序曲口短調 BWV831》《ソナタイ短調 BWV965》の中にサラバンドが含まれている¹¹⁾。また、サラバンドと明記はされていないが、《平均律クラヴィーア曲集第一巻》中の第8番変ホ短調 (BWV853) のプレリュードおよび《ゴールドベルク変奏曲》のアリア主題 (BWV988) が明らかにサラバンドの特徴を持っている。

このうち成立が最も早いのは BWV823 と BWV832 の2つの組曲および BWV965 のソナタで、2つの組曲はおそらく1708-14年頃、ヴァイマルで作曲されたものと思われる。ソナタ (BWV965) はラインケン Johann Adam Reinken の《音楽の園 Hortus Musicus》(1687) 中のソナタ第1番イ短調の編曲で、1710年以前、おそらくこれもヴァイマル時代の作品である。《イギリス組曲》は遅くとも1725年までにはできていたらしいが、正確な成立年代はわかっていない。《フランス組曲》の成立は1722-25年でケーテン時代からライプツィヒ時代の初めにかけて、その他 BWV818 と 819 の組曲が1722年頃、《平均律 I》の自筆譜は1722年でケーテン時代に属する。《パルティータ》《フランス風序曲》《ゴールドベルク変奏曲》はライプツィヒ時代にそれぞれ《クラヴィーア練習曲集第1部》(1731)、《同第2部》(1735)、《同第4部》(1741/42) として出版されたが、早いものは1725年にはすでに作曲されていた。成立年代については一部不確かなものもあるが、おおよそ次のように3つのグループに分けることができる。

①初期

組曲へ短調 BWV823

組曲イ長調 BWV832

ソナタ イ短調 BWV965

②主にケーテン時代

イギリス組曲 BWV806-811

フランス組曲 BWV812-817

組曲イ短調 BWV818

組曲変ホ長調 BWV819

平均律第1巻第8番変ホ短調プレリュード BWV853

③ライプツィヒ時代

パルティータ BWV825-830

フランス風序曲口短調 BWV831

ゴールドベルク変奏曲 BWV988

以下、この26曲についてリズムと形式を中心の分析を行ったので、その結果を報告する。

II-1. リズム

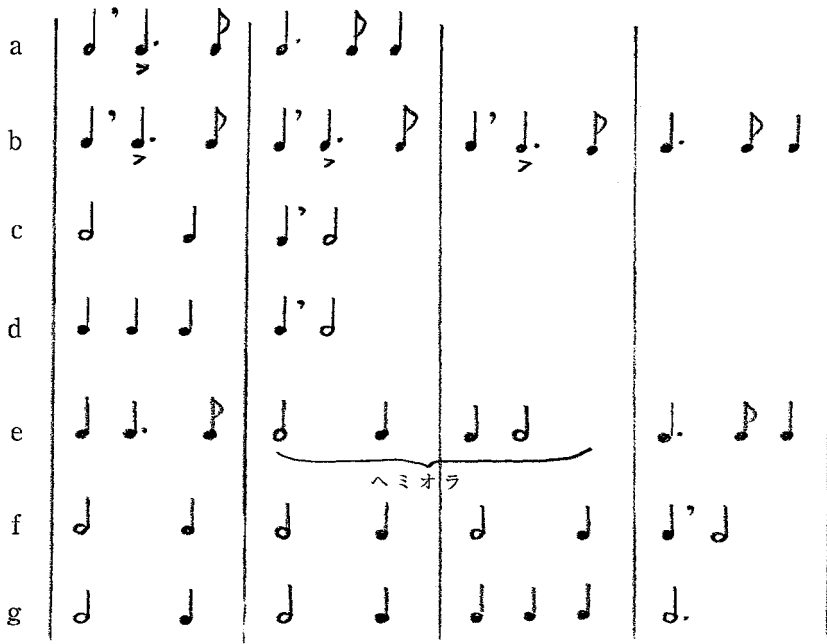
第1章でフランス風サラバンドに特徴的なリズムとして2つのリズム型を挙げたが、バッハの時代にはもう少し多様なリズム型を見ることができる。M. Little & N. Jenne は、サラバンドの典型的なリズム型として7つ (図1) を挙げている¹²⁾。

a と b は2小節フレーズと4小節フレーズの違いだが、単にフレーズの長さの違いだけではなく、音楽における緊張と緩和の関係が異なっている。Little & Jenne はこれをアルシスとテシスという用語で説明している。一般的な意味ではアルシスは強拍、テシスは弱拍だが、この場合のアルシスとテシスは強弱だけでなく、音楽の表現において、緊張が高まる所とそれが緩む所という意味を持っている。したがってアルシスの箇所が付点音符は、装飾音や不協和音などによって強調されていることが多い。

c と d はいずれも2小節目がシンコペーションだが、この小節はテシスなので、この2拍目の2分音符はa・bの付点音符のように強調されるべきではない。c と d の違いについての説明はないが、おそらく1小節目の和音の変化がcの場合は2和音、dは3和音ということだと思う。

e はヘミオラ、f はc・d 同様テシスにシンコペーション、g は全くシンコペーションがないリズムという理由で分類されている。

しかしバッハのサラバンドのリズムはもっと複雑である。すべての楽曲において、基本のリズム・パターンが装飾されているからである。例として組曲へ短調 BWV823 (譜例 7a) の場合を見てみよう。この曲には装飾音が多数用いられている。前打音、モルデント、トリルなどがほとんど全部の小節に見られる。しかし実は装飾音はこれだけではなく、16分音符あるいは32分音符で書かれた音符もほとんど装飾音であり、本質的な旋律を構成するものではない。譜例 7b は元曲から



[図1]



[譜例7]

装飾的な音符を取り去り、骨格だけに還元した形であるが、このような還元譜にしてみると、この旋律がM. Little & N. Jenne の分類表の a タイプのリズムであることがわかる。おそらく他の作曲家であれば装飾記号で、あるいは演奏者の任意の装飾として書かなかった音符を、バッハは詳細に書き記す傾向があった。

初期およびケーテン時代頃までの作品はどれも巧妙に装飾されてはいるものの、リズム原型を見つけるのはそれほど困難ではない。しかしライブツィット時代の《パルティータ》中のサラバンドは、ほとんど舞曲としての性格を失ってしまっており、他の作曲家ある

いはバッハ自身のそれまでのサラバンドとは全く異なった様相を示している。たとえば第6番ホ短調の場合、一目見ただけではとてもこれがサラバンドであるとは思えない。テンポも実際に踊られる場合よりずっと遅く演奏されるだろう。しかしこのように高度に様式化されてしまっても、装飾の音符を還元してしまつたら、やはり譜例7同様、元となったリズムを見つけることは不可能ではない。このように基本的なリズムを見つけることは、実は非常に重要なことである。それがどのリズム・パターンに属するかという学問上の問題ではなく、むしろ演奏の問題としてより重要な



[譜例 8]

である。なぜならば演奏者は譜面上に現れた32分音符の細かいリズムに翻弄され、楽曲の全体が見えなくなってしまうがちだからである。この曲は基本的には譜例8の還元譜に示したように、gのリズム・パターンを持っている。演奏者はこの大きなリズムの流れを常に意識していなければならない。

第3番イ短調についてはM. Little & N. Jenneの分類表のどのタイプにもあてはまらなかった。そもそもこの曲はサラバンドと言えるのだろうか。個性派揃いのパルティータの中でも、この曲は特に違っているように思える。

プレリュード BWV853 とアリア BWV988 は舞曲ではないが、サラバンドのリズムを用いて作曲されている。プレリュードは4分の3拍子ではなく2分の3拍子であるが、《イギリス組曲》の第6番サラバンドも2分の3拍子であり、サラバンドの拍子として珍しいものではない。この旋律は譜例9に示したように、gのリズム型に還元できよう。アリアはおおよそdパターンに属するが、3拍目の付点音符のために♪.♪というaのリズムをイメージすることもできる。

Ⅱ-2. 形 式

《平均律Ⅰ》のプレリュードを除き、すべて図2のように反復記号を持つ2つの部分からなっている。前段は長調の場合はVの和音で、短調の場合は平行調のⅠの和音で終止しているものが多い。

4小節フレーズが基本で、全体の小節数は24 (8+

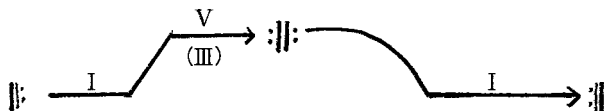
16) という形が最も多い。特にケーテン時代の作品は約2/3がこの規模で書かれている。しかしライプツィヒ時代の作品では、そのリズム様式が以前とかなり異なるように、形式の面においても規模の拡大という特徴が見られる。《パルティータ》では2番だけが標準で、他の5曲はもっと長い。

全体に共通して言えるのは、前段よりも後段の方が長いことで、後段は前段の約2倍の長さのものが多い。つまり古典派の3部形式と同じ構造である。しかし古典派の3部形式のように中間部に対比的な部分を挟んだA-B-Aという図式はあまり見出せない。むしろ前段8小節楽句が、後段で音型を転回したり転調したり和音を変化させたりしながら、さながら変奏曲のような展開(A-A'-A')を示している。これはオステイナー・バスに基づく変奏曲として生まれたサラバンドが、その性格の一部をとどめた結果かもしれないが、それ以上に同時代のフーガやインヴェンション同様、いくつかの部分が並列するバロック的形式の特徴を示しているとも言える。つまり、バロックの舞曲形式は形の上では古典派の複縦線型分割プロセス¹³⁾と同じであるが、内容的には他のバロック楽曲と同じであり、バロックと古典派の過渡的形式と考えられ得る。

《イギリス組曲》《フランス組曲》など主としてケーテン時代に作曲された楽曲は大体がこのようなA-A'-A'型3部形式であるが、初期と後期の作品ではまた違った形が見られる。たとえば初期の作品である組曲イ長調 BWV832 は A-A' (8+8) の2部形式、



[譜例 9]



[図 2]

BWV823 はダ・カーボ形式で A-B-A という 3 部形式である。後者についてバッハはロンド形式のサラバンド *Sarabande en Rondeau* と記している。一方、後期の作品である《パルティータ》は各曲がそれぞれ異なる小節数を持っている。1・3 番は 2 部形式、他は 3 部形式だが各楽節の長さが揃いで、ケーテン時代の作品のように型にはめられていない。

その他の特徴として、《イギリス組曲》第 2・3 番には「装飾 *Les agréments de la meme sarabande*」が付加されているが、これは前段・後段それぞれの反復の際の装飾として利用することができる。しかし第 6 番の「ドゥーブル」は全くスタイルが異なっているので、変奏として別に演奏されるべきである。したがって反復する場合は、演奏者自身の任意の装飾が求められる。

II-3. 各曲の性格

楽曲の性格もまた多彩である。BWV823 はヘ短調で、他のヘ短調の楽曲と同じように悲壮感に溢れている。特にバスに繰り返し現れる F-E-Es-D-Des-C という半音階による下降旋律は「悲しみの低音 *lamento bass*」であり、バロック音楽によく見られる象徴的表現の一つである。Little & Jenne はこの気分を強調する為に 7・8 小節のサラバンド・リズムを複付点で演奏することを勧めている¹⁴⁾。半音階で下降するバスは《フランス組曲》第 1 番、《イギリス組曲》第 6 番にも使用されている。この 2 曲はともに二短調であるが、《フランス組曲》第 1 番が抒情的旋律や弱進行の和声などでの悲しさを強く印象付けるのに対し、《イギリス組曲》第 6 番の方は厳肅な趣を持っている。3/2 拍子で遅いテンポであること、全体が和音のままで比較的はっきりとサラバンド・リズムを刻んでいること、掛留音が多く使用されていることなどがその原因であろう。なお、この曲には変奏であるドゥーブルが続いているが、ここでは原曲の和音はアルペジオに変えられ、17 世紀のリュート音楽を思わせる。したがってこの楽章はテンポ・ルバート気味の演奏が効果的かもしれない。

組曲イ長調 BWV832 は全小節に ♩ ♩ ♩ という重々しいリズムが使われており、かつ和音も多くの音を重ねて重厚な響きを出している。これは明らかにフランス風序曲のスタイルであり、威厳を持って演奏される。ただしすべての付点リズムを同じように演奏すると単調になってしまうので、アルシスとテシスの箇所を見定めて、異なった表現をすべきである。付点リズムを複付点に変えることもありうるだろう。同様に組曲イ

短調 BWV818a、《フランス組曲》第 6 番、《パルティータ》第 1 番、第 5 番のサラバンドが堂々とした風格を示している。

優雅な抒情性もサラバンドの特性の一つである。《イギリス組曲》第 5 番、《フランス組曲》第 2 番、第 5 番などがこのグループに入る。これら 3 曲はどれも 3 声で書かれており、ついソプラノの美しいメロディーだけに心を奪われてしまいそうだが、他の 2 声も非常に重要である。特に内声はソプラノと美しいデュエットをなしており、2 声が織りなす音の綾に注意を傾けねばならない。《イギリス組曲》第 1 番のサラバンドも優雅であるが、テクスチャーは上記 3 曲と異なっている。またこの旋律は《クリスマス・オラトリオ》中の「眠れ、いとし子 *Schlafe mein Liebster*」によく似ており、まるで子守歌のようなおだやかで優しい表情を持っている。

《パルティータ》は 1 曲 1 曲が違った表情を持っており特に興味深いのが、中でも 3・4・6 番は他には見られない独特の性格を持っている。特に 3 番はリズム、和声、テクスチャーのすべてが他の作品と全く異なっており、最もサラバンドらしくないように思える。4 番はドラマティックで力強い。6 番もドラマティックであるが、よりラブソングで、バッハのクラヴィア用サラバンドの中で最も壮大である。

III 結 び

バロックの数多い舞曲の中でも、バッハはサラバンドを比較的たくさん作曲した。しかも青年時代から 30 年以上にわたって絶えることなく作られ続けたために、多種多様のサラバンドが生み出されることになった。堂々として威厳に満ちたサラバンド、優しさや安らぎを感じさせるサラバンド、悲しみをたたえたサラバンド、そして華麗に彩られた自由奔放なサラバンドなど、一曲一曲が個性的な顔を持っている。したがって音楽史や楽式の教科書の説明は、バッハの全作品について必ずしもあてはまるとは限らない。たとえばあるテキストにはこう記されている。「(サラバンドは) 3/4 あるいは 3/2 拍子で、ゆったりとしたテンポで演奏され、しばしば荘重な雰囲気を持つ。また、弱起で始まらない点がアルマンドやクーラントとは異なる。¹⁵⁾」しかし実際にはクラヴィア曲だけでもアウフタクトで始まるものが 3 曲あるし、楽曲の気分については前述のとおり、いくつもの表情を持っている。そもそも教科書的な書物では最も典型的なスタイルの楽曲だけが紹介

され説明されるのであって、バッハのように多様性を持った作曲家の作品については、一つ一つが違ったものとして個別に見ていくべきであろう。

バッハのサラバンドにおける多様性は、まずリズムに現れている。Little & Jenne はサラバンドの典型的なリズム・パターンとして7つの形を提示したが、バッハのクラヴィーア曲26曲はどれひとつとしてこれらのパターンと一致しなかった。特に後期の作品においては、バッハ以前には決して見られなかった複雑・巧妙なリズムが用いられ、舞曲としての性格はすっかり失われてしまっているかのように見える。しかし表面上はどんなに繊細なリズムが用いられようと、その背景には必ず規則的で大らかなサラバンドの基本的リズムが響いている。それは低音が刻むリズムであったり、和音の変化であったり、あるいは16分音符の絶え間ない動きの中に隠された旋律であったりするのだが、この大きな律動を見逃さないようにすることが、サラバンドを演奏する上で最も重要であるように思える。

同時にサラバンド特有のシンコペーションの効果を十分に出せるよう心がけねばならない。そのためにはアルシスとテシスの関係を十分に理解し、個々のシンコペーションがどのような意味を持っているのかを感じ取らねばならない。そのためには楽譜を丹念に読む作業が必要であるが、Little & Jenne がシャルル・デュバルというフランスの作曲家の作品について、とても有益な考察を行っているので紹介しておく。譜例10の1小節目2拍目の付点音符はアルシスであり、デュバルはこれを不協和音と装飾音で強調している。それに対し2小節目はテシスにあたり、緊張が緩む箇所である。したがってデュバルは3拍すべてを同じ和音で処理し、動揺を抑えている。このことを踏まえた上で Little & Jenne は次のように提案するのである。「この特徴的なフレーズでサラバンドの情熱を強調したい演奏者は、2拍目および4拍目の前ではっきり切っ

てもよいし、4拍目の前の8分音符を16分音符に短くしてもよい。¹⁶⁾」これを楽譜で表すと譜例10bのような形になる。

この意見は多くの示唆を与えてくれる。まず強調すべき音とそうでない音を区別すること。一般的に重要な音は不協和音や装飾音で強調されることが多いので、アルシスだのテシスだのとこざかしいことを言わなくても比較的簡単に見分けはつくだろう。強調すべき音がわかったら、次にテクニックを駆使し工夫を凝らして、作曲家が意図した表現を追求せねばならない。一言で強調すべき音といっても、それらはひとつひとつが違った表情を持っているからである。方法は色々あると思うが、場合によっては「楽譜に忠実」というスローガンは捨て去る必要があるかも知れない。たとえば単付点を複付点に変えたり、新たな装飾音を加えたり、あるいは譜例10bのようなやり方も効果的だと思う。

ところで筆者はこの数年、古典舞踏の世界に足を踏み入れ、18世紀に書かれた舞踏譜を実際に踊るという試みを行っている。もちろんバッハのサラバンドはダンスの伴奏音楽として作曲されたものではないので、踊りとしてのサラバンドとバッハの音楽が直接的に結び付くことはないのだが、その雰囲気は十分に味わうことができる。それと同時に音楽の強弱の概念が、踊ることによって微妙に違ってきただけのように感じている。たとえば譜例5の舞踏譜の場合、最初のタン・ド・クラントというステップは、1拍目で上に伸び上がり、2拍目でずっと前に踏み出すのだが、同時に足と反対の手が斜め前に出てポーズを作り、3拍目はそのまま停止した状態となる。(ただし3拍目の裏拍は次のステップのプリエが行われる。)この動きの中には2つのアクセントが生じている。上へ伸びる動作と前へ踏み出す動作によってもたらされるアクセントである。したがってこの一連の動きはサラバンドの ♩ ♩ というリズムにぴったり合っているだけでなく、1拍目と2



[譜例10]

拍目のアクセントの違いを明確にしてくれる。また 3 拍目の 8 分音符についても、テンポの遅い曲ではよくテヌート気味に演奏されがちであるが、むしろ短めでさりげない方がふさわしいことがこの動きからわかる。このように色々なニュアンスのアクセントや拍毎に異なる強弱を、体の動きで文字通り体得できたことが、古典舞踏で得た最大の収穫であったような気がしている。

注

- 1) サラバンドに関する最も古い文献は1539年の日付を持つパナマの文書であると言われている。
- 2) Girolamo Montesardo: *Nuova inventione d'intavolatura* (Firenze, 1606)
- 3) Luis de Briceño: *Método mui facilissimo* (Paris, 1626)
- 4) Richad Hudson: サラバンド (ニューグローヴ世界音楽大事典 7 p. 287)
- 5) 注 2 参照
- 6) Giovanni Maria Bononcini: *Arie, correnti, sarabande, gighe & allemande* (Bologna, 1680)
- 7) Nicolas Vallet: *Le secret des mûses* (Amsterdam, 1615)
- 8) *Recueil de pièces de violle avec la basse, tiré des meilleurs auteurs: Marais le père Roland Marais, Fereroy, de Caix, et autre* (Paris, 1686)
- 9) Feuillet: *Recueil de Dances, Composées par M. Pécour* (Paris, 1713)
- 10) Johann Friedrich Meister: *Il giardino del piacere* (Hamburg, 1695)
- 11) この他、変ロ長調の組曲 (BWV821) があるが、偽作の疑いがあるためリストから外した。
- 12) Meredith Little & Natalie Jenne: *Dance and the Music of J.S. Bach*, p. 97 (Indiana University Press, 1991)
- 13) この用語は、島岡 譲「音楽の理論と実習Ⅲ」に基づいている。
- 14) Little & Jenne: 前掲書 p. 103
- 15) 坂崎 紀編著「西洋音楽史 譜例と解説」p. 79
- 16) Little & Jenne: 前掲書 p. 98

Summary

The sarabande originated in Latin America and Spain in the 16th century. It was a colorful and exotic dance accompanied with singing and instruments. At the beginning of the 17th century it was introduced into Italy as a repertory of the Spanish five-course guitar. It was a singing dance of rapid tempo with an ostinato harmonic framework, and called *zarabanda spagnola*. Around 1620 a new type of sarabande called *zarabanda francese* appeared in Italy. It was a non-ostinato and non-texted dance with a sectional structure. In the 1630s the rhythm of the *zarabanda francese* separated into a fast type and a slow type.

The French Court refined the sarabande. The extant choreographies reveal that the dance was performed calmly, seriously and orderly with balanced and sometimes tender movements. The rhythmic figure of the slow type was generally favoured, but also several other types, both slow and fast types, existed.

Although earlier German sarabandes seem to be the faster types, most late 17th and 18th century sarabandes were performed slowly and gravely. Johann Sebastian Bach composed more sarabandes than any other types of dance music. For more than thirty years he tried a wide variety of sarabandes. He wrote stately sarabandes, lyrical sarabandes, rhapsodic sarabandes and sarabandes in the style of the French overture. The freedom and possibilities in composing sarabandes must have intrigued Bach to meet such challenges.

The most remarkable feature of Bach's sarabandes seem to be the complexity of the rhythm and harmony. Bach elaborated extensively upon the basic sarabande rhythms. He embellished his works with both French and Italian ornamentations. In this paper, the writer tried to make a rhythmic and harmonic reduction to reveal the simple version. The method of this reduction is for distinguishing ornamental tones from non-ornamental ones, and also essential dissonances from non-essential ones. As a result of this study, it becomes clear that Bach's keyboard sarabandes represent the ultimate examples of dance stylization.