

# J. S. バッハの鍵盤楽曲における舞踏リズム

—パスピエ—

森 川 晴 美

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

— The passepied —

Harumi MORIKAWA

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

## 序

パスピエ passepied という用語はフランス語で「通過」を意味する“passe”と「足」を意味する“pied”の2つの言葉からなっており、passe-pied, passe-pié, paspy などと綴られることもある。元来はプルトーニュ地方で踊られていた舞曲で、最初に文献に現れたのは16世紀中頃のことである。その中の一つ、トワノ・アルポー (Thoinot Arbeau 1520-1595) の『オルケゾグラフィ』<sup>1)</sup>では、パスピエをプルトーニュ地方のブランルと定義し<sup>2)</sup>、その音楽と踊りを図1のように示している<sup>3)</sup>。音楽は軽快な2拍子で、舞踏においてもフレーズの後半で跳躍を伴う軽やかで楽しげなステップが用いられている。

17世紀に入るとパスピエは宮廷舞踏に取り入れられたが<sup>4)</sup>、音楽も踊りもすっかり形を変えてしまった。17世紀のパスピエはアウフタクトを持つ3拍子の速い舞曲で、メヌエットと同じステップで踊られる。つまり2小節を1ユニットとするステップであり、そのため16世紀にしばしば見られた3小節構造は姿を消し<sup>5)</sup>、2小節または4小節楽句が基本となっている。また1700年に出版された舞踏譜 (図2) によると、あまり複雑なステップは用いられず (ほとんど基本のメヌエット・ステップだけで)、床に描かれる図形の美しさを主眼に置いた振付けが行われている<sup>6)</sup>。パスピエのテンポはメヌエットよりもずっと速いというのが第一の理由と考えられるが、現存する舞踏譜はすべて社交ダンスで<sup>7)</sup>、専門の舞踏家によって踊られる劇場用のものではないと

いうことも関係しているかもしれない<sup>8)</sup>。

これらの舞踏譜に記された音楽は非常に単純なリズムと楽節構造を持っている。しかし J. S. バッハの組曲や序曲の中に現れるパスピエは、もっと複雑なリズムの特徴を示していることが多く、もはや実際に踊るための音楽ではないことは明白である。バッハはパスピエと題する音楽を4曲書いているが、今回の研究の対象となるのは鍵盤楽器のための作品であり、次の3曲中にパスピエが含まれている。

イギリス組曲第5番ホ短調 (BWV810)

バルティータ第5番ト長調 (BWV829)

フランス序曲口短調 (BWV831)

これらのパスピエはすべて8分の3拍子で、イギリス組曲とフランス序曲では第1パスピエの後に第2パスピエが続き、ダ・カーポして再び第1パスピエに戻るという複合3部形式が採用されている。

またパスピエと題されていないが、パスピエのリズムを用いていると思われる楽曲についても考察する。

次の5曲である。

平均律クラヴィーア曲集第1巻より

第11番ヘ長調 (BWV856) フーガ

平均律クラヴィーア曲集第2巻より

第24番口短調 (BWV893) フーガ

平均律クラヴィーア曲集第2巻より

第3番嬰ハ長調 (BWV872) プレリュード後半

ゴルトベルク変奏曲 (BWV988) より

第19変奏

ARBEAU

TABULATION OF THE BRANLE CALLED TRIHORY

Melody of the  
branle

Movements for dancing this branle called Trihory



*Pied gauche largi*  
*Pied droit approché*  
*Pied gauche largi*  
*Pied en l'air gauche*

These four steps are  
equivalent to a *double*  
*à gauche*

Spring to the left, alighting *pieds joints*

*Pied en l'air gauche*  
*Pied en l'air droit*  
*Pied en l'air gauche*

and you will continue thus by repeating the above  
movements

图 1

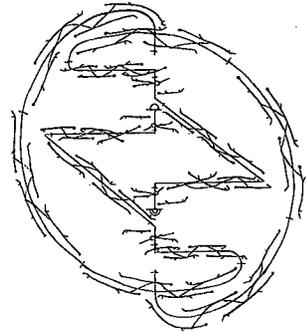
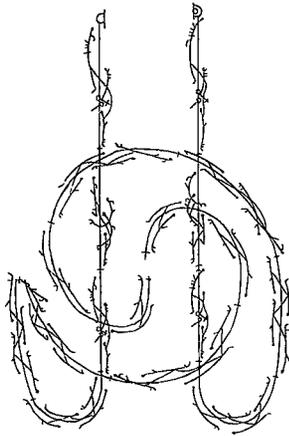


图 2

## 同上第16変奏後半

## 1. リズム上の特徴

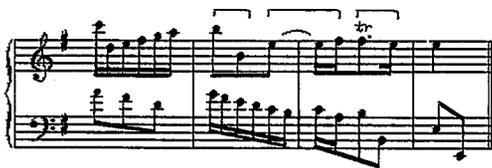
前述のとおり、パスピエには固有のステップは存在せず、メヌエットと同じパ・ド・ムニューエ (pas de menuet) が基本ステップである。そのためか「パスピエは速いメヌエットである。」と定義されることが多いのだが、この点についてメレディス・リトルとナタリー・ジェンヌは否定的な見解を示し、パスピエとメヌエットの違いをリズムの面から説明している<sup>9)</sup>。2人がパスピエとメヌエットを全く別物とする第一の理由は「通常でないリズム (unusual rhythms)」である。具体的には予期しない弱拍上のアクセント、ヘミオラ、シンコーションなどだが、メヌエットではこれらのリズムはきわめて控え目にしか用いられないのに対し、パスピエでは頻繁に現れる。

たとえばクーブランの組曲中のパスピエ (譜例1) では8分の3拍子のフレーズに突然4分の3拍子が現れるが、これはヘミオラが生じているのであって、決して

記譜の誤りではない。記譜法としては今日の常識に反するのだが、この書き方はきわめて理にかなっている。むしろ譜例2 (Bach: BWV810) のように8分の3拍子で統一したやりの方がヘミオラが見えにくくなって見逃してしまう確率が高いのである。この4小節の実質的なリズムは音符の上に「」で示したように、3・2・2・2・3とカウントされなければならない。したがって2小節目と3小節目を一つにくくって4分の3拍子とすることも可能なのである。また譜例3 (作者不詳: ラ・ブルゴーニュ) のヘミオラも非常に興味深い例の一つである。このパスピエでは8分の3拍子の旋律が4小節続いた後、突然4分の2拍子に変わり、再び何事もなかったかのようにすぐに8分の3拍子に戻っている。このヘミオラも譜例1や2と全く同じ性質のもので、終止の直前に用いられている。リトルは、パスピエにおいて「ヘミオラは、必ずしも常にではないが非常に高い割合で1つの楽節の終わりから2小節目に現れている。」と述べている<sup>10)</sup>。



[譜例1] F. クーブラン&lt;クラヴサン曲集第1集&gt;より第2オールド

[譜例2] J. S. バッハ<イギリス組曲>第5番ホ短調  
BWV810より第1パスピエ

[譜例3] 作者不詳&lt;ラ・ブルゴーニュ&gt;

譜例3の音楽には舞踏譜が残されている<sup>11)</sup>。この舞踏譜を見ると、このヘミオラのリズムは舞踏のステップと密接に関わっていることがわかる。この6小節は楽譜に示したようにパ・ド・ムニューエとコントルタン・ド・ムニューエ (contretemps de menuet) という2つのステップで構成されている。いずれも6拍からなるステップだがコントルタンの方は6拍の間に3回の跳躍が行われる。この部分では——これは余りに稚拙なやり方で専門の舞踏家には叱られるかもしれないが——少なくとも初心者には123456 (pas de menuet), 121212 (contretemps de menuet) と拍を数えるだろう。そうすると譜例3の記譜の方が実態に合っている。このように踊りのステップから理解されうる音楽のリズムはたくさんある。またそれだからこそ舞踏の研究や実践を行う音楽家も増えてきているのだろうが、逆に音楽と踊りが全く一致しない例にも数多く出会う。このパスピエの場合も、8分の3拍子のメロディーにコントルトンのステップが使われた部分が何箇所もあり、音楽とステップがちぐはぐに感じられることがある。故に音楽と踊りの関係を過信してはならないと思うが、少なくとも音楽を解釈する上で、何がしかのヒントは得られるのである。

パスピエには2小節にわたるタイもよく用いられる。当然ここではアクセントの移動が起きるが、同時に他声部では規則的なアクセントが守られることが多いので、ポリリズムな現象が生じ、音楽に不規則なゆれを感じることもある。これら不規則なアクセントはメヌエットのアクセントよりずっと力強く大胆で、時には聴き手を驚かすほどであるが、同時に気分を高揚させ、はつらつとした喜びに満ちたものである。18世紀の理論家マッテゾン (Johann Mattheson 1681-1764) は、パスピエの性格を「軽薄」「気まぐれ」「不安定」などと論じたが<sup>12)</sup>、このような性格は主として不規則なアクセントからもたらされたものであり、メヌエットとは全く無縁のものである。

ところで18世紀にまきおこった「自然に帰れ」のローガンは音楽の世界にも少なからず影響を及ぼした。すべての紳士・淑女にとってこの自然は人工的に造り上げられた偽りの自然であったが、音楽も同様にきらびやかな音の流れの中に意図的に素朴さが盛り込まれた。主として貴族たちの社交音楽として発展した舞曲においては、この「素朴さ」は牧歌的なバグパイブの音を模倣したドローン・バスの手法で表現されていることが多い。

## 2. 組曲中のパスピエ

### (1) イギリス組曲第5番ホ短調 (BWV810)

<イギリス組曲>の名の由来や成立の過程は謎に包まれている。特に自筆譜が残されていないために、30以上もある写本からどれを正当として選び、その他の資料をどう用いるかなど非常に難しい問題を数多く抱えている。

第5番はロンド形式による第1パスピエに同主調の第2パスピエが続き、ダ・カーポして再び第1パスピエに戻るという複合3部形式で書かれている。第1パスピエはA B A C A という5部分からなり、各部分は均一に16小節である。ロンド主題は2つの部分からなり、前半8小節の旋律が後半で装飾された形で繰り返されている。生き生きとした舞曲の性格を明確に示しており、シンプルナリズムが全体を支配しているが、リトルの指摘通り、最後の終止の直前にヘミオラがみられる。(譜例2参照) 第1エピソードはト長調で始まり、8小節目で一旦ニ長調に終止している。しかしこの終止は本格的なものではなく、すぐロ短調に転調して16小節目で本格的に終止する。ここでも終止の前にヘミオラがある。またこのエピソードでは4-5小節と6-7小節がタイで結ばれ、アクセントの移動が生じている(譜例4)。変化の少ない、どちらかというと単調なロンド主題と、リズム・調性の両面で対比が図られている。第2エピソードのリズムは第1エピソードのそれに較



[譜例4] 第1パスピエ 20-24小節

べ、より変化に富んでいる。1-2小節と5-6小節がタイで一つに結ばれ6-3-3というフレーズに、さらに後半に入ると6小節にわたってタイによる不規則なフレーズが連続する。これらのタイによって、このエピソードは8分の3拍子ではなく、むしろ8分の6拍子に感じられる部分の方が多い。調性は前半がイ短調からホ短調へ転調して半終止、後半で再びイ短調へ戻ってト長調で終止している。このエピソードにはヘミオラは見られない。なおリトルはロンド主題と第1エピソードに不均等音符 (Notes inégales) の適用をほのめかしている<sup>13)</sup>。

第2パスピエは第1パスピエよりずっと短く簡素で8+16小節からなり、ABAの3部形式である。低音にバグパイプのドローンを思わせる持続低音が用いられている(譜例5)。8分の3拍子の規則的なリズムが維持され、第1パスピエよりずっとおだやで安定した印象を与える。しかし終止の直前にはやはり不規則なモチーフの扱いが認められる。

## (2) フランス序曲口短調 (BWV831)

<フランス序曲>は《クラヴィーア練習曲集第2巻》に<イタリア協奏曲>と共に収められ、1735年に出版された。この曲集においてバッハは明らかにイタリア様式とフランス様式の対比を試みている。当時、イタリアの主要形式は協奏曲であり、フランスの主要形式は組曲であったが、同時にこの2つの形式はバロックの最も重要な器楽形式でもあった。またホ長調(イタリア協奏曲)とロ短調(フランス序曲)という調性は長調と短調の対比だけでなく、3全音の隔たりによる意

識的な対立とみなされている<sup>14)</sup>。バッハはこの2つの形式に模範的の作曲を行ったが、今日では<イタリア協奏曲>の人気に較べ、<フランス序曲>はほとんど顧みられることがない。ケラーはその原因を「フランス的な明析さから生まれる一種の冷やかさ」と述べているが<sup>15)</sup>、私はそうは思わない。今日この作品があまり演奏されないのは、おそらくこの作品が他の組曲よりもずっとフランス的性格を強く表明しており、クーペランやラモーの組曲が未だそれほどポピュラーでないのと同じ理由で敬遠されているのだと思う。ケラーは特に第1楽章の序曲について否定的で、「それ(第1楽章の冷やかさ)がために次の楽章においていかに多くの真の感情が表明されているかも容易に見過されるのである。」とも言っているが<sup>16)</sup>、確かに冒頭の序曲に較べると、第2楽章以下の舞曲(クーラント、ガヴォット、パスピエ、サラバンド、ジーク)および終楽章のエコーはいずれも愛らしく、親しみやすい性格を備えているように思える。

5番目と6番目に置かれたパスピエは、(1)で論じた<イギリス組曲>のパスピエとよく似た構成を採っている。第1パスピエは<イギリス組曲>のそれほどにはヘミオラが目立っていない。終止の前(5-6小節および29-30小節)にアルトと半音階のバス上に認められるが、主旋律はきちんと3拍子を保っている。このパスピエで特徴的なのは、ヘミオラやタイで結ばれた不規則なフレーズではなく、フレーズの頭に用いられた不協和音(しかも裝飾音で強調されている)を含む鋭い独特のリズムである(譜例6)。すべてのフレーズ



[譜例5] 第2パスピエ 1-4小節



[譜例6]

は規則正しく4小節からできているが、この強い性格のリズムによる最初の1小節の持つ推進力によって残り3小節は形作られていると言っても過言ではない。

第2パスピエは<イギリス組曲>の場合と同じく同主調に転調し、バストラレ風のドローン・バスも持っている。やはり規則的な4小節フレーズが守られているが、2回目に現れる旋律はより小さい16分音符に分割され、装飾されている。ヘミオラも独特のリズムもなく、全体的に落ち着いた印象の曲である。

<イギリス組曲>の場合もそうであったが、ダ・カーポ形式のパスピエにおいては、いくつかの点で2つのパスピエを対比させようという原理が見て取れる。一つは調性による対比で、これは同主調による。二つ目は曲の長さでいずれも第1パスピエの方が長い。<イギリス組曲>では第1パスピエ90小節(ABACA)に対して第2パスピエ24小節(ABA')、この<フランス序曲>では第1パスピエ32小節(ABCA')に対して第2パスピエ24小節(ABA')である。三つ目は楽曲の性格で、第1パスピエではリズムに工夫が凝らされ、特徴あるリズムが多出するのに対し、第2パスピエには特別に変わったリズム型はあまり多く用いられていない。したがって非常に生き生きとして動的な第1パスピエに比べ、第2パスピエはテンポは速いものの、持続低音の使用もあって、静的な印象を与える。

### (3) パルティータ第5番ト長調(BWV829)

《クラヴィア練習曲集第1巻》として前述の第2巻より4年前に出版された<パルティータ>全6曲は、きわめて个性的で従来の古典組曲の枠から大きく離れているにも関わらず、このジャンルの頂点をなす作品として、古今の多くの批評家から賞賛を得ている<sup>17)</sup>。この作品が以前の組曲と異なる点は色々あるが、第一に舞曲に先立って冒頭に置かれた曲がそれぞれに様式と性格を異にし、名称も統一されていないこと——第1番から順に前奏曲(プレリュード)、シンフォニア、

ファンタジア、序曲、前奏曲(プレアンブルム)、トッカータとなっている——、第二にアリア、スケルツォ、ブルスカ、カプリッチョなど舞曲以外の自由曲が多く含まれていること、第三に古典組曲の配列が厳格に守られていないこと——たとえばジグが省略されたり、クーラントとサラバンドの間に他の楽曲が挿入されたりしている——、そして第四にテンポ・ディ・メヌエットとかテンポ・ディ・ガヴォットといった舞曲を超越した楽曲を創作していることなどを指摘することができる。

<パルティータ>第5番のパスピエは他の組曲中のパスピエと異なり、単一楽章による。この楽曲ではヘミオラやタイ(主として内声部に用いられている)によるアクセントの移動、主要モチーフの鋭いリズムのほか、アンバランスなフレーズ構造を新たな特徴として挙げるができる。舞曲の基本的な楽節構造は8小節(4+4)であるが<sup>18)</sup>、このパスピエの最初のフレーズは4小節目および8小節目にカデンツを認めることはできるものの、これらのカデンツは巧妙にぼかされ、はっきりとした区切れを形成していない。次のフレーズは8小節切れ目なく続いている。後半最初のフレーズは4小節でホ短調に終止、次はやはり4小節だが2小節のモチーフが正確に2回繰り返されてト長調で終止している。続いてヘミオラ(内声)のある4小節フレーズ、8小節フレーズ、再び2+2の4小節フレーズ、最後にヘミオラとタイが連続する変化に満ちた8小節フレーズといった具合である。特にこの部分では16分音符による連続的な上声の動きと、8分音符による内声のシンコペーションが作り出すポリリズム的な効果が、終止前の緊張感を高めている(譜例7)。結局、全体として基本的な4小節または8小節のフレーズが壊されることはないのだが、さまざまな手法によって規則的で単調な流れは巧妙に避けられている。



[譜例7] 41-46小節

## 3. 組曲以外の楽曲に見られるパスピエのリズム

## (1) 平均律クラヴィーア曲集第1巻第11番ハ長調 (BWV856) と第2巻第24番短調 (BWV893) のフーガ主題

この2つのフーガ主題は、まるで双子のようによく似ている(譜例8ab)。1で論じたパスピエ特有の「unusual rhythms」、つまりヘミオラやタイによるアクセントの移動や、強い印象を与える特徴的なリズムによる動機といったものは、これらの主題の中には見られない。ここで取り入れられているのは、パスピエの  $\frac{3}{8}$   という基本的なメトリック構造と舞曲の快活な雰囲気だけである。

アーウィン・ボドキーは、バッハの8分の3拍子の楽曲のテンポについて、4曲以外はすべて「数える単位として小節を用いている」と述べている<sup>19)</sup>。同時に適正なテンポとして  $\text{♩} = \pm 60$  を提案しており、その理由として、この速度が一般的なテクニックを持つ奏者にとって基本的なアレグロであるということを示している<sup>20)</sup>。さらに、いくつかの楽譜で、この2曲について指示されているテンポを調べてみたところ、 $\text{♩} = 50 \sim 76$  のばらつきがあった<sup>21)</sup>。舞踏としてのパスピエはもっと遅くて  $\text{♩} = 42 \sim 48$  が妥当と思われるが<sup>22)</sup>、序論で述べたように、バッハのパスピエは単なる踊りの伴奏音楽ではないので、ボドキー等が提案するように、もっと速いテンポがふさわしい。重要なのは  $\text{♩}$  ではなく  $\text{♩}$  を1拍と数えることで、軽快に陽気さをもって演

奏することである。

## (2) 平均律クラヴィーア曲集第2巻第3番嬰ハ長調 (BWV872) のプレリュード後半

この曲は20年代に作曲されたハ長調の作品 (BWV872a) を半音上げて手直したものである<sup>23)</sup>。

前半(1~24小節)は第1巻のハ長調のプレリュードと同じように和音の分散によっているが、ハ長調よりは手の込んだ音型が使われている。後半25小節目からは3声のフゲッタとなり、Allegroと記されている。この主題は8分の3拍子で、アウフタクトはないが、明らかにパスピエのリズムが用いられている。最初のカデンツは9-10小節にあり、ヘミオラが見られる。2-3小節、および5-6小節はタイで結ばれており、アクセントが移動している。また4小節目では嬰二音が上行して嬰ト音に至るが、4度跳躍のエネルギーに加え、嬰ト音上のモルダントが第2拍を強調し、パスピエの性格をよく表している(譜例9)。

41小節からは前述のBWV829と同じような16分音符と8分音符の掛留によるポリリズムが現れ、緊張感を高めながら、一気に終結へと向かっている。しかしこの16分音符の連続したバスの流れは8小節にも及び、しかも内声だけでなくソプラノにも所々に掛留が見られて、BWV829の場合よりずっと切迫感がある。この差は、純粋に舞曲として書かれたパスピエと、フゲッタという形式の中で用いられたパスピエの形式観の違いから来ているように思われる。どちらかというど



[譜例 8a]



[譜例 8b]



[譜例 9]

楽な舞曲に対し、フゲッタは厳格なスタイルで作曲されるからである。

バッハ自身がアレグロと指示しているので、この部分のテンポは前述のフーガ (BWV856とBWV893) と同じように考えて良いだろう。前半の4分の4拍子部分については何の指示もないが、バッハの4拍子楽曲の多くはモデラートと考えられるので、♩=±80程度を目安にすれば良いのではないかと思う<sup>29</sup>。大事なのはモデラートからアレグロへの変化であり、気分的にも全く違った調子が求められる。

### (3) ゴールドベルク変奏曲 (BWV988) より第19変奏および第16変奏後半

バッハはこれまでリートや舞曲に基づく変奏曲をほとんど作曲していなかった<sup>29</sup>。にもかかわらず、この作品はスヴェーリンク (Jan Pieterszoon Sweelinck 1562-1621)、シャイト (Samuel Scheidt 1587-1654)、フローベルガー (Johann Jakob Froberger 1616-1667) といった先輩たちの変奏曲をはるかに凌ぐ内容であり、ベートーヴェンやブラームスの名作へとつながるものである。ケラーは「近代的な変奏曲の歴史がこの作品をもってようやく始まる」とも述べている<sup>29</sup>。

この作品にまつわる有名な逸話——ドレスデン駐在のロシア大使カイザーリンク伯爵は長年不眠症に悩まされており、「眠れぬ夜に気分が晴れるように、穏やかでいくらか快活なクラヴィア曲をいくつか、ゴールドベルク<sup>27</sup>のために書いてほしい」と所望した——は、今日では疑いが持たれている。当時ゴールドベルクは14歳の少年で、これだけの難曲を弾きこなす能力があったかどうか疑わしいということに加え、バッハが《クラヴィア練習曲集第4巻》としてこの曲を出版した時、序文でこのことについて全く触れていないというのがその理由である。しかしこの逸話を伝えたフォルケル (Johann Nikolaus Forkel 1749-1818) は評伝執筆の折<sup>28</sup>、次男のエマヌエル・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach 1714-88) と密接な連絡を取っていたし、この逸話の後に記された情報の正しさが近年確かめられたこともあって、この作品成立にあたってのカイザーリンク伯爵の関与は完全に否定されたわけでもない。

最初と最後に置かれた主題は〈アンナ・マグダレーナの楽譜帳〉に出ているアリアで、サラバンドのリズムで書かれている。この主題の低音部に基づいて30の変奏が築かれているが<sup>29</sup>、バッハはこの30曲を3曲ず

つ10のグループに分け、1～9グループの最後にカノン (9つのカノンは同度に始まり、次第にその模倣の音程の幅を広げて、最後の第27変奏では9度に達する。) を配置し、10グループの最後にはクォドリベット<sup>30</sup>を置いた。さらに第4変奏から3曲目毎には性格変奏が並び<sup>31</sup>、フランス風序曲のスタイルで書かれた第16変奏は、30の変奏が15曲ずつシンメトリーに2分されることを示している。このようにこの作品は入念に練り上げられた全体構想の下で、変化に富んだ変奏が次々に繰り広げられる。バッハが目指した数的秩序の見事な結実と言えよう。

さて舞曲との関連に話を戻すと、主題 (サラバンド) の他、第7変奏がフランス風ジーク<sup>32</sup>、そして第19変奏がパスピエである。注意すべきは、ここにもバッハの驚くべき数的秩序が見られることで、前半3グループの最初の曲 (第7, 10, 13変奏) と後半3グループの最初の曲 (第19, 22, 25変奏) はそれぞれ同じスタイルで作曲されている。7と19は前述のとおり舞曲であり、10と22はフーガ風、13と25は装飾的なアリアといった具合である。第19変奏のパスピエは、アウフタクトを持たず、終始  というモチーフが連続している (譜例10)。そのためかケラーはこの変奏をレントラーであると言っているが<sup>33</sup>、この時代にレントラーという舞曲は存在しないので、この指摘は誤っている。またボドキーはコレンテと述べているが<sup>34</sup>、コレンテは一般的に4分の3拍子である。ただし〈バルティータ〉の第5番と第6番のコレンテは8分の3拍子で、特に第5番のメトリック構造は1-3-2 (♩を1拍として数えるが、最小の音符は♩であり、この1拍はさらに♩3つに、各♩は♩2つに分割されるという意味) であり、この第19変奏に良く似ている。したがってコレンテの可能性も考えられるのだが、♩ →  →  というメトリック構造はパスピエの一般的リズムで、むしろバルティータの方を例外的と考えたい。しかし、この時代の用語の曖昧さを考慮すれば、これがパスピエかコレンテかという議論はあまり意味をなさないのかもしれない。いずれにせよ、1小節を1拍として快活に演奏されることに違いはないのだから。

第16変奏はフランス風序曲であり、ト短調 (第15変奏) からト長調に転調して、ここから新たな部分であることを宣言する荘重な調で始まる。この付点音符による威厳に満ちた2分の2拍子の部分は、繰り返された後、突然8分の3拍子の軽快なフゲッタに変わるが、この主題がパスピエ風のリズムを持っている (譜例



[譜例 10]



[譜例 11]

フレーズ

拍

典型的な  
リズム・パターン

	Arsis		Thesis	
	1	2	3	4
拍	♪	♪	♪	♪
典型的な リズム・パターン				

[図 3]

11)。このリズムは3の(1)で説明した平均律中のフーガの主題によく似ている。アウフタクトはないが、4小節フレーズの陽気な旋律である。なお、この序曲はダ・カーポを行わず、各部分をそれぞれ2度ずつ演奏して終わる(A-A-B-B)。

結 語

メヌエットやガヴァットと並んでよく聞かれるのがパスピエについての質問である。数あるバロック舞曲の中で、それほど重要な位置を占めているとは思えないこの舞曲について、なぜ皆が聞きたがるのかという

と、おそらくドビュッシーをはじめとして、何人かの近代の作曲家もパスピエと題する曲を書いており、それがバロックのパスピエと全く異なるリズムであるため、混乱が生じているのだと思う<sup>35)</sup>。しかしこの研究の目的はバロックと近代のパスピエを比較することではない。バロックのパスピエのリズム様式を明らかにした上で、バッハの作品、特に舞曲のジャンルに分類されていない楽曲に見られるパスピエのリズムを見つけだし、その性格を明らかにすることが第一の目的である。なぜなら<平均律>にしろ、<インヴェンション>にしろ、バッハは演奏の手がかりになるような指

示をほとんど与えてはいないからである。舞曲のリズムが用いられているから即舞曲と決めつけることはできないが、多くの場合、演奏者に有益なヒントを与えてくれることは間違いない。

舞踏としてのパスピエのリズムは、他の舞曲同様4小節を基本とし、図3のようなメトリック構造を持っている<sup>30</sup>。即ち ♩ (1小節分) を1拍として、通常6分割の音価までが用いられる。すべてがメヌエットの半分の音価であり、また踊りのステップが同じであるために、メヌエットと関連付けて語られることが多いが、楽曲の性格は全く違う。宮廷舞踏の代表とも言えるメヌエットは優雅で上品な音楽だが、パスピエは陽気で楽しく、時には気まぐれでさえある。この気まぐれな性格は、シンコーションやヘミオラで規則的な律動を損なってしまうことに起因している。また意表をつく大胆なリズム・モチーフが用いられ、不協和音や装飾音で不自然さが強調されることもある。

バッハはパスピエを4曲しか作曲しなかった。1曲は管弦楽のために、そして残り3曲がクラヴィア曲である。数は少ないが、これらの作品はすべてこのジャンルの傑作に数えられる。どれも舞曲特有の単純さを持って書かれているが、各曲毎に異なった工夫がなされ、バッハの技法の確かさを認識させられる。特に第1パスピエと第2パスピエの、およびロンド主題と副主題の間に見られる動と静の対比は、バロック音楽の美学に基づくものである。また4 (8) 小節楽句を守りながら、その中で8分音符を様々に組合せて多様なグルーピングを行ったり、不協和音や装飾音を効果的に使って、パスピエの生き生きとした気まぐれな特徴をうまく表現している。

これら本来のパスピエの他に、パスピエのリズムを用いた楽曲がいくつかある。器楽曲のみならず声楽曲にも見出すことができるが<sup>31</sup>、本稿ではクラヴィア曲についてのみ言及した。＜平均律＞中の2つのフーガ (BWV856, 893) の主題はパスピエのメトリック構造を持っており、気分も明らかに舞曲風である。＜平均律＞第2巻のプレリュード (BWV872) 後半、および＜ゴールドベルク変奏曲＞第16変奏の後半は、アウフタクトを持たないが、その他の点では前記フーガによく似たリズムである。＜ゴールドベルク変奏曲＞第19変奏に関してはコレンテという説もあるが、パスピエの特徴も認められる。いずれにせよ、3拍子の速い舞曲である。しかしこれらの楽曲 (主題) はパスピエのリズムを取り入れてはいるものの、パスピエそのもの

ではないので、1で述べたパスピエの特徴を十分に示していないこともある。たとえば2つのフーガの主題について言うなら、全く「通常のリズム」で、ヘミオラもタイによるアクセントの移動もないし、特別変わったリズム形でもない。ただパスピエの基本的なメトリック構造と舞曲の雰囲気を持っているだけである。フーガの主題として展開して行くためにはこの方が有利だからである。

## 注

- 1) T. Arbeau: *Orchesographie*, Langres, 1588  
Translated by M. S. Evans, Dover Publications, INC, New York, 1967
- 2) *ibid.*, p. 146
- 3) *ibid.*, p. 152
- 4) おそらくメヌエットより少し遅れて取り入れられたと思われる。リュリの最初のメヌエット (劇場用) は1660年代だが、パスピエは80年代である。
- 5) プレトリウスの＜テルプシコーレ＞(1612) やメルセンヌの『音楽汎論』(1636) に3小節楽句のパスピエが含まれている。
- 6) Raoul-Auger Feuillet: *Coreographie ou L'art de decrire la dance*, Paris, 1700, pp. 22-31
- 7) 現存する舞踏譜には、12のフランス風振付けと5つのイギリス風振付けのパスピエが含まれている。
- 8) 多くのオペラやバレエにパスピエは用いられている。例えばリュリの＜ペルセウス＞(1682)、カンブラの＜優雅なヨーロッパ＞(1697)、ラモーの＜プラター＞(1744) など。しかしこれらの舞踏譜は残っていない。
- 9) M. Little & N. Jenne: *Dance and the Music of J. S. Bach*, Indiana University Press, 1991, pp. 83-86
- 10) M. E. Little: 「パスピエ」(新グローヴ音楽大事典第13巻 p. 37)
- 11) R. A. Feuillet: 前掲書 pp. 49-53
- 12) J. Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1713, translated by Harriss, p. 460
- 13) M. Little & N. Jenne: 前掲書 p. 90
- 14) アンナ・マグダレーナの1730年頃の写本に含まれている初稿はハ短調である。バッハはこれを半音下げることにより、完全5度の調関係を増4度の関係に変えた。
- 15) Hermann Keller: *Die Klavierwerke Bachs ein*

- Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, Leipzig, 1950 (H.ケラー『バッハのクラヴィーア作品』東川清一, 中西和枝 訳, 音楽の友社, 1975, P. 283)
- 16) *ibid.*
- 17) 最初のバッハ伝の著者であるフォルケル (Johann Nikolaus Forkel) は次のように書いている。「その当時この作品は楽界に大センセーションを巻き起こした。人はそれまでこれほど卓越したクラヴィーア曲を見たことも聴いたこともなかった。そのうちの二, 三曲がかなり上手に弾ければ, それだけで立身することができた。(中略) それほどこの作品は輝かしく快適で, 表現が豊かで, いつも斬新なのである。」(東川, 中西 訳)  
また新バッハ全集でパルティータを担当したデュル (Alfred Dürr) も次のように述べている。「パルティータは, これまでの図式から離れた, より強力な形式と, 細部のより個人的な形態によって, バッハのクラヴィーア組曲作品に新しい特徴を持つ時代を開き, それはその後もはや乗り越えられなかったような, この種のものの頂点を極めることになった。」(高橋悠治 訳)
- 18) 森川晴美: J. S. バッハの「平均律クラヴィーア曲集」における舞踏リズム——ブーレーとガヴォット, 広島文化女子短期大学紀要第27号, 1994, P. 77-P. 88 参照
- 19) Erwin Bodky: The Interpretation of Bach's Keyboard Works, Harvard University Press, 1960 (E. ボドキー『バッハ鍵盤曲の解釈』千歳八郎 訳, 音楽の友社, 1975, P. 158)
- 20) *ibid.*, p. 160
- 21) BWV856については, ケラー ♩ = 152, ビショッフ ♩ = 60, ツェルニー ♩ = 66, BWV893については, ビショッフ ♩ = 54, ケラー ♩ = 58, ツェルニー ♩ = 76 など。
- 22) M. Little & N. Jenne: 前掲書 p. 85 参照
- 23) 初稿のプレリュードでは, 前半は和音の原型だけが示され, 演奏者の自由なアルペジオ奏法が指示されている。後半は嬰ハ長調とそう変わりはないが, やや単純な形で書かれている。
- 24) Erwin Bodky: 前掲書 p. 138
- 25) この種の変奏曲としては, <イタリア様式によるアリアと10の変奏>短調, BWV989 (成立年代は1708-14) があるのみである。
- 26) Hermann Keller: 前掲書 P. 293
- 27) ゴールドベルク (Johann Gottlieb Goldberg 1727-56) は, その並ならぬ才能ゆえに, 10歳頃からカイザーリンク伯爵に仕え, 特に鍵盤楽器の奏者として活躍した。
- 28) J. N. Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802 (『J. S. バッハの生涯, 芸術および作品について』角倉一郎 訳)
- 29) バス進行に基づく和声もまた変奏の基盤となる。従って, この変奏曲は一種のシャコンヌと見なすこともできるだろう。
- 30) クオドリベット Quodribet とは, 複数の歌曲を同時に歌っていくもので, 16世紀以来合唱で愛好された一種の冗談音楽である。フォルケルの伝記によると, バッハ一家の集いはコラルで始まり, クオドリベットで終わるのが常であった。
- 31) ケラーによると, 第4変奏は「跳躍舞踏」, 第7は「シチリアーノ」, 第10は「フゲッタ」, 第13は長調の「装飾アダージョ」, 第16は「序曲」, 第19は「レントラー」, 第22は「対位法的アラ・プレーヴェ」, 第25は短調の「装飾アダージョ」, 第28は「2重トリラーのエチュード」である。(Keller: 前掲書 p. 296)
- 32) フランス風ジグについては, 森川晴美: J. S. バッハの鍵盤曲における舞踏リズム——ジグ, 広島文化女子短期大学紀要第28号, 1995, p. 45 - p. 55 を参照
- 33) 注31) 参照
- 34) Erwin Bodky: 前掲書 p. 158
- 35) たとえばドビュッシーの<ベルガマスク組曲>中のバスピエは, バロックのバスピエとは何の関係もない別物である。ただし序論で触れたとおり, 民俗舞踏としてブルターニュ地方で踊られていたバスピエは2拍子なので, この古いバスピエとの関係は調べてみないとわからない。しかしドビュッシーが17, 8世紀フランスの輝かしい伝統であるクラヴィーア組曲に目を向けて<ベルガマスク組曲>や<ピアノの為に>を作曲した時, バロックの様式を忠実に再現しようという意図はなかったであろう。これらの作品は古典組曲という形を借りた, 新しい音楽なのである。
- 36) M. Little & N. Jenne: 前掲書 p. 87 より引用
- 37) バスピエのリズムで書かれた声楽曲としては, 次

のような作品を挙げることができる。

<カンタータ 182 番>より第 8 曲合唱

《So lasset uns gehen in Salem der Freuden》

<カンタータ 202 番>より第 7 曲

《Sich Uben im Lieben》

<カンタータ 205 番>より第 11 曲

《Zurückke, zurückke geflügeltn Winde》

<カンタータ 213 番>より第 9 曲

《Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen mag》

### Summary

The word 'passepiéd' was originally used to describe a dance of Brittany in the 16th century and was characterized by a fast duple-metre dance with the three-bar phrases. But this style was modified in the 17th and 18th century for performing at the court of Louis X IV. The new style of passepiéd employed the triple-metre with an upbeat, and consisted of two sections with four-bar phrases and a fairly constant movement in quavers and semiquavers.

The dance steps of the passepiéd were identical with those of the minuet, therefore a passepiéd was often misunderstood as a 'fast minuet' by many writers simply. But passepiéd is a quite different style of music from minuet. The clear differences are that passepiéd has a faster movement and also employs some offbeat accents, which are rare in minuet.

J. S. Bach composed four passepiéd, one for the orchestra and the others for keyboard pieces. However, he also wrote some other pieces in this style but never titled them passepiéd. In this paper, the writer studied his three passepiéd from the keyboard suites, and five pieces from the "Well-Tempered Clavier" and the "Goldberg variations", which are not titled passepiéd but employs the rhythms and the characteristics of the passepiéd in their styles. As a result of the study, the writer concludes that all of them are characterized by the 3/8 time signature. And Bach didn't employ the notational device of the 'double-measure', but he used hemiola and other vacillating grouping of eight notes to create the off-balanced rhythmic effects.