

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

森 川 晴 美*

Dance Rhythms in J.S.Bach's Well-Tempered Clavier
The Bourée and the Gavotte

Harumi MORIKAWA

Key words: 音楽史 history of music, バロック baroque

序

古い音楽では、ごくわずかな例を除いて、オリジナルなテンポの表示は行われていない。J.S. バッハのクラヴィーア曲では、「平均律クラヴィーア曲集」第1巻の3曲(2・10・24)、第2巻の3曲(3・16・24)、パルティータ第2・5・6番の一部、イタリア協奏曲の第2・3楽章、ゴールドベルク変奏曲の第15・22変奏にイタリア語によるテンポ指定があるが、その他の楽曲には全く記されていない。上記の楽曲においても、Tempo di minuetta (パルティータ第5番)、Tempo di gavotta (パルティータ第6番)、alla breve (ゴールドベルク変奏曲第22変奏)など曖昧な表示であったり、曲の途中でテンポが変化する場合の一時的な指示にすぎなかったり、決して十分なものではない。

その理由はいくつか考えられるが、一つには当時の音楽家のあり方が大きく関わっている。たとえばバッハは作曲家であると同時に優れたオルガニストであり、またライプツィヒ聖トーマス教会のカントールとして自らオーケストラや合唱を指揮していた。従って彼がテンポ表示を必要としたのは、自分が演奏に直接関わらない場合で、たとえばブランデンブルク協奏曲や室内ソナタなどには比較的多くの記号が記されている。しかしさらに大きな理由は、当時の音楽家たちは音楽のスタイルから容易にそのテンポを判断することがで

きたということである。G. フロッチャーは、当時の音楽家について、次の様に書いている。

「能力ある人たちは」、技術訓練に入る前に、先ず、音楽の形式や様式や性格を把握する習慣を身につけなければならなかったのである¹⁾。

演奏する方にも聞く方にも拍子記号、メトリック、テーマ、形式の原則から正しいテンポがひとりてに生じ、誰もが身体でそれを感じ取るのである²⁾。

残念ながら、今日の演奏家には、この「音楽の形式や様式や性格を把握する習慣」が失われてしまっている。なぜなら18世紀中葉の様式転換期以来、作曲家たちは可能な限りの記号を用いて、自分の意図を楽譜上に詳細に書き記そうとしたからである。音の高さや長さ、アーティキュレーション、フレーズング、速度、強弱、音色は言うに及ばず、およそとるに足りないような些細なことまで指示されることが多くなり、演奏家にとって楽譜に書かれた事柄を忠実に再現することが第一条件となった。しかしこのような「楽譜への絶対的な忠誠」は、古楽を演奏する際には大きな障害となることがある。例えばバッハのインヴェンション第1番 Cdur のテンポについて言えば、Czerny 版では♩=120となっているが、Keller は♩=63と指示しており、前者は実に後者の2倍のテンポを要求しているのである³⁾。このような解釈の違いは数限りなく見られ、

* 音楽学科

楽譜に忠実をモットーとする良心的な演奏家は、大きなジレンマに陥ることになる。このような混乱は、前述したように、バッハの時代の音楽家にとって、楽譜は音楽の骨格だけを示すものであり、その肉付けは「音楽の形式や様式や性格を把握」した演奏家に任されたことに起因している。従って古楽を演奏しようという者にとって、作品の様式研究と当時の演奏習慣に関する研究は避けて通れないものなのである。

今回の私の試みは、バッハの〈平均律クラヴィーア曲集〉について、各曲の形式、リズム、拍子、テーマの性格などからその適正なテンポを考えてみようというものである。これまでもいくつかバッハのクラヴィーア曲のテンポについての研究は行われてきたが、今回私が最も参考としたのは、A. ボドキーの研究である⁴⁾。ボドキーは多くの資料を基に詳細な論述を展開している。だが中にはかなり主観的な解釈もあり、私自身は全面的に納得するに至ってはいない。しかし拍子毎にテンポを考察するやり方には多に興味をひかれ、基本的にはボドキーの研究を踏襲する形で研究を進めた。

本稿はその第1部として、〈平均律クラヴィーア曲集〉の中から舞曲のリズムを拾い出し、舞曲との関連から作品のテンポを考察しようとするものである。舞曲というとすぐ組曲が思い浮かぶのだが、それ以外でも舞曲の性格を持った楽曲は極めて多い。ソナタ、オペラのアリア、オラトリオの合唱曲の中に、あるいは複雑な対位法の旋律の絡み合いの中に、公式化された舞曲のリズムやメロディーがしばしば現れるのだが、P.A. ベーターシュルツの言葉を借りるなら、これらは「知合いの顔」であり、演奏する側にも聞く側にもすぐに認識されねばならないのである⁵⁾。

〈平均律クラヴィーア曲集〉に見られる舞踏リズムは、次の通りである。表中および以下の文中のローマ数字は〈平均律〉の第1巻、第2巻を、算用数字は曲番を表している。(F)はフーガ、(P)はプレリュードである。

ブーレー	I / 3 (F)
	II / 12 (F)
ガヴォット	II / 12 (P)
	II / 13 (F)
パスピエ	I / 11 (F)
	II / 24 (F)
サラバンド	I / 3 (P)

ジーク	I / 3 (P)
	II / 4 (F)
	II / 11 (F)
	II / 19 (F)
ルール	I / 4 (P)
アルマンド	II / 2 (P)
	II / 8 (P)
	II / 18 (P)
	II / 20 (P)

以上17曲について、各舞曲毎にリズムと形式を考察し、その結果を3回に分けて報告する。今回はブーレーとガヴォットが対象である。

1. ブーレー

ブーレーはすべてのバロック・ダンスの中で最も単純なリズム構造を持った舞曲である。よく使われる拍子記号は2と♩⁶⁾、2分音符が1拍である。中心となる動きは4分音符で、舞踏リズムも4分音符を基本としている。しかし和声は概ね1拍毎に変化しており、2拍子の拍節感は保たれている。短いアウフタクトを持ち、4小節8拍で1フレーズを構成している。1フレーズはさらに2小節4拍ずつに分けることができ、前半と後半は、特にリズムの上で、コントラストが図られていることが多い。図1はブーレーの1フレーズの基本的なリズム構造およびJ.S. バッハが書きたいくつかのブーレーの冒頭旋律である。1・2はブーレーのタイトルを持っているもの、3・4は〈平均律〉からの2曲で、aがオリジナル、bは音価を2倍にしたものである。

ブーレーと記された作品の拍子はすべて♩であるが、〈平均律〉の2曲は♩と♩である。II / 12(F)は音価が半分になっただけで、4小節構造は保たれている。同様の例はフルートのパルティータ(BWV1013)にもあるので、♩という拍子を問題にする必要はないが、4小節が2つに分かれていないという点で純粋なブーレーとは言い難い。I / 3 (F)は♩で、しかも2小節しかないが、これも音価を2倍にすると3bの様になるので、II / 12(F)より基本型に近い形となる。

ブーレーは18世紀初期の宮廷舞踊の中ではきわめてポピュラーなデュエット(カップル・ダンス)で、生き生きとしたステップを数多く含んでいる。基本となるのは pas de bourée という2拍(4分音符4つ分)

1 フレーズ

1 English Suite No. 2

2 French Suite No. 5

3a Well-Tempered Clavier I-3 Fugue

3b

4a Well-Tempered Clavier II-12 Fugue

4b

図1 プーレーのリズム・パターン

で4歩進むステップだが、pas de sisonne, juttés chassés, contretemps de gavotte などの跳躍を含んだステップがしばしば用いられる。図2 a に示したのは18世紀初期の宮廷舞踏会で大変人気のあったプーレーの舞踏図の一部⁷⁾、図2 b は同じ部分を M.Little と N.Jenne がわかりやすく書き直したものである⁸⁾。

v は膝を軽く曲げた状態 (plié), ^ はかかとを上げて伸び上がった状態 (élevé), | は歩くステップ, ʌ は軽い跳躍だが同じ足で着地するホップ, ʌ_ は足をスライドさせて伸び上がる動作を示している。R は右足、

L は左足で、記号の下に書かれたフランス語はそれぞれのステップの名称である。

各小節の頭には、いずれも伸び上がる動きで明確なアクセントが置かれ、3小節目までは4分音符4つのリズムをきちと刻んでいる。しかし4小節目では付点2分音符の所で動きが止まってしまう。従って4小節フレーズが非常にはっきりとしている。

次に舞曲の性格について、18世紀の理論家たちの言葉を引用しておこう。

図2a La Bourée d'Achille

(Feuillet によるコレオグラフィー, Paris, 1700)

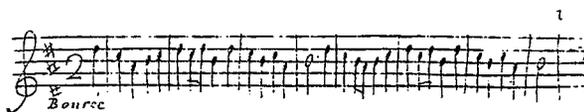
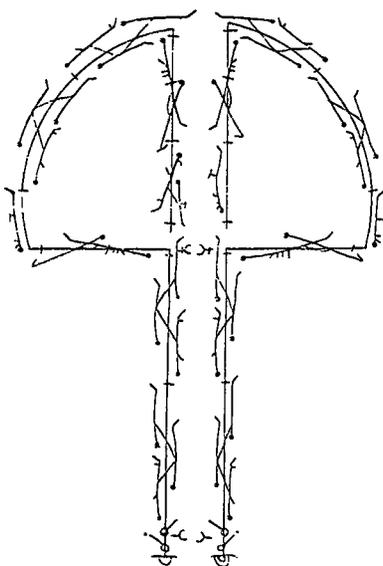
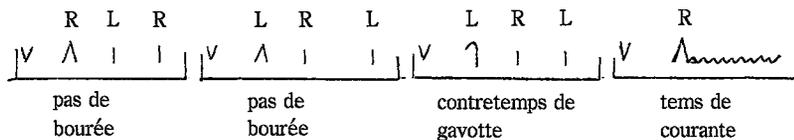
*la Bourée d'Achille.*

図2b



テュルク：（ブーレーの）性格はやや快活であるから、中くらいの速さで、かなり軽やかに演奏しなければならない⁹⁾。

マッテゾン：その本質は「満足」「喜び」「のんき」「リラックス」「心地よさ」「気楽」「喜び」等である¹⁰⁾。

このような性格の故に、ブーレーは他のバロック・ダンスに比べ、速めのテンポがとられる。この根拠も18世紀の理論書に求めよう。

マソン：ブーレーとリゴードンはジークと同じテンポである¹¹⁾。

ムファット：ブーレとガヴォットのリズム構造はほぼ同じだが、ブーレーの方が速い¹²⁾。

メトロノームなど存在しない時代の記述であるからきわめて曖昧な表現であるが、いくつかの舞踏譜を実際に踊ってみると、大体♩=80~88程度が妥当なところではないかと思う。これ以上遅いとやや軽快さに欠けるし、速いと pas de sissonne や juttés chassés などのステップが困難である。ただしバッハの舞曲は必ずしも実際に踊ることを想定して作曲されていない。ましてや<平均律>は舞曲の名を持たない楽曲であるから、踊りのステップにこだわりすぎはいけませんが、少なくとも舞曲の性格は演奏に反映されねばならないだろう。参考のために、<平均律>中の2つの楽曲について、後世の学者や演奏家たちがどのようなテンポがふさわしいと考えたか、いくつかの例を挙げておこう。Cz はチェルニー、Ke はケラー、Mu はムゲッリーニ、Bo はボドキーの略である¹³⁾。

	Cz	Ke	Mu	Bo
I / 3	♩ = 104	♩ = 92	♩ = 96	♩ = ± 80
II / 12	♩ = 88	♩ = 84	♩ = 92	♩ = ± 100

2. ガヴォット

ガヴォットは1580年代から1790年代まで約2世紀の間踊られていた宮廷舞踏で、器楽のみならず声楽のために書かれた作品も数多く残っている。

初期のガヴォットについて述べた資料の一つにトアノ・アルポーの「オルケゾグラフィ」があるが、彼はガヴォットをブランルの一種とみなし、踊り手たちは一列または輪になって横方向に動くと説明している。他のブランルと異なる特徴的な動きは足の交差と跳躍ステップであり、アルポーはこれを比較的新しい形態であると述べている¹⁴⁾。

バロックのガヴォットはこれと少し違って、列や輪を作る踊りではなく、ブーレー同様カップルで踊るよう振付けされている。図3 a・3 bは18世紀初頭に作られた舞踏図¹⁵⁾とその解説図¹⁶⁾である。

踊りのフレーズは4小節を1単位とし、4小節目の頭にリズム上の帰着点がある。伴奏音楽のフレーズは踊りのフレーズよりも1拍分(4分音符2つ)早く始

まる。ガヴォットの特徴的なステップは *contretemps de gavotte* と *pas assemblé* の組合せで、これは「ホップステップーステップブリエ/ジャンプ」という形になる。図3 bでは1・3小節目のホップと4小節目のジャンプが同じ∩の記号になっているが、実際は少し異なっていて、踏みきった足でそのまま着地するコントルタンのホップに対し、4小節目アサンプルのジャンプは両足で着地する。

ガヴォットと前述したブーレーのメトリック構造はよく似ている。一般的に用いられる拍子記号は2または♩で、4小節2分音符8つで1フレーズをなし、さらに4+4の形で前半と後半に分かれる。しかし実際の音楽では4分音符が基本となり、踊りのステップも1小節を4つに数えている。このため♩拍子と誤解されることも希ではない。マッテゾンはこの拍子の混乱について次の様に述べている。

その(ガヴォットの)拍子は4分音符、さもなければ8分音符割で曲ができていても♩拍子ではなく、♩拍子と言うべきである。私は、この違いにもう少し注意が払われ——よくあることだが——この様な間違っ拍子の方が良いなどという人がいなければよいと思う¹⁷⁾。

ブーレーとガヴォットのメトリック上の違いはアウフタクトである。4分音符1つ分のブーレーに対し、ガヴォットは4分音符2つ分のアウフタクトを持っているが、そのために拍子感が狂いやすくなるので注意せねばならない。初心者がガヴォットを踊ろうとする時、一たびステップを踏み間違えると、どこが1拍目かわからなくなってしまい、1拍分ずれてしまうことがよくある。ある18世紀のダンス教本には、どこからステップを踏み出すかわからなくなった時はしばらく待って、曲の区切りの良い所から始めればよいが、これはみっともないことなので、そうならないよう常に音楽についても勉強しておくようにと書かれているそうである。もちろん演奏家にとっても拍節構造をしっかり認識しておくことは重要である。

図4にはガヴォットのリズムの基本構造、およびガヴォットとはっきり記されたバッハの作品と、ガヴォットと書かれてはいないが、ガヴォットのリズムを用いた作品の冒頭旋律を示した。1・2は基本的に忠実なリズムを持っているが、3から5の例はもはや踊ることはできないガヴォットで、完全に音楽として独立している。

図3a La Gavotte de Seaux

(Balonによるコレオグラフィー, Paris, 1714)



La Gavotte de
Seaux Par M.^r

BALON

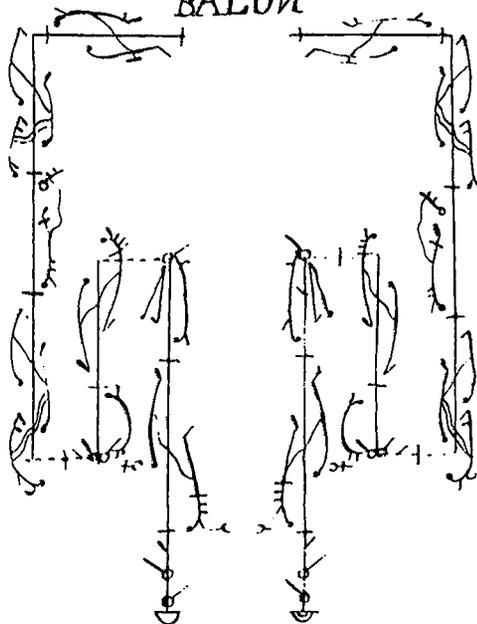


図3b

R L R L R R L R T
 V ^ | | V ^ | | V ^ | | V ^ |
 contretemps de pas coupé contretemps de pas
 gavotte gavotte assemblé

<平均律>の2つの作品のうち、II/13(F)ははっきりとガヴォットの雰囲気を持っているが、ガヴォットそのものではない。リズムだけを抽出して書いてみるとわかるのだが、音符の数が半端で、4+4の構造も持っていない。ガヴォット風のリズムを用いただけ

だが、テンポや曲想にガヴォットのそれが反映されるべきであることは言うまでもないだろう。

一方、II/12(P)は3拍子でありガヴォットらしくないのだが、楽曲構造の面では、むしろこちらの方がガヴォットの性格を色濃く持っている。ブーレーの

生活を理想化する傾向が現れ、ガヴォットは牧歌風の踊りとして定着した。バッハのガヴォットも例外ではなく、特にイギリス組曲第3番と第6番に含まれるガヴォットでは、バグパイプの音を模倣した持続低音が用いられ、田園ののどかな風景を連想させる。

テンポに関しても「中庸」「マーチよりやや遅い」「ゆっくりと優しく」「速く華やかに」など様々な意見がある。J.J. ルソーはガヴォットの性格について「通常は優雅な舞曲だが、陽気にもおだやかにもなれる」とした上で、「速いものも遅いものもあるが、決して速すぎたり遅すぎたりしてはいけない」と述べている²⁰⁾。注目すべきはマッテゾンの説で、彼は「ガヴォットにはフランス風とイタリア風の2種があり、後者はイタリアの作曲家によってヴァイオリンのために書かれ、過度に速いテンポと技巧的スタイルが特徴である」と述べている²¹⁾。この例としてA. コレリ

の<2つのヴァイオリンと通奏低音のためのソナタ Op. 4-3> (譜例1) を挙げておこう。この楽章は「ガヴォットのテンポで」と指示されているが、かなり速いテンポで演奏される。

また、フランスの理論家モンテクレールも2種類のガヴォットについて言及しているが、彼の分類は拍子記号に基づくものである。拍子記号が2の場合は「軽やかに *leger*」、3の場合は「急速に *presto*」と言うのだが、さらに2の場合には8分音符の不等奏法 *inegales* を提唱している²²⁾。この例はダンドリュウのガヴォットで見よう。(譜例2) 上声の8分音符に書かれたスラーは、おそらく不等音符を示唆するものである。従ってこの曲は2bのように演奏されるのだと思う。

しかし、不等奏法がどの範囲まで適用されるのかという問題については、色々な説があって、この場で結

Tempo di Gavotta

譜例1 A. Corelli : Trio Sonata Op. 4-3

譜例2 Dandrieu : Pieces



図5 Entrée pour deux hommes
(Pécour によるコレオグラフィー, Paris, 1704 による)

論を出すことはできない。バッハに関してはどちらかというとな否定的な意見の方が多いようだが、私自身にとってこれは今後の課題の一つであり、今は意見を差し控えたいと思う。

フランス様式とイタリア様式によるテンポの違い、及び拍子記号の違いによるテンポの違いの他、踊りの性質によってもテンポは変化する。バロック時代の舞踊は、プロのダンサーによって踊られる劇場用の踊りと、貴族たちによって楽しむのために踊られる社交ダンスに大別できるが、ラモーをはじめとして多くのフランスの作曲家たちが舞台作品の中でガヴォットを多用している。図5は劇場用に振付けされたガヴォットであるが、図3に示した一般的なガヴォットとは全く違った踊りになっている²³⁾。8分音符を基本にしたステップ、凝った足の動き (leg gestures), 多くの跳躍を含んだこのガヴォットは、かなりゆっくりとしたテンポで演奏されねばならないだろう。

このようにガヴォットのテンポに関しては、まずそれぞれの楽曲の様式を調べてみる必要がある。それでは<平均律>の2曲についてはどうであろうか。上記の観点から様式とテンポを検討してみよう。まずマッテゾンの分類——フランス様式かイタリア様式か——に関しては非常にはっきりしている。2曲ともフランス様式である。フランス音楽にもイタリア音楽にも精通していたバッハだが、ガヴォットに関しては明らかにフランス様式を好んでおり、大部分がフランス様式に依っている。次に拍子の問題だが、バッハはいくつかの作品で拍子記号の使い分けを行っている。例えば<無伴奏チェロ組曲第5番>では第1ガヴォットが♩、第2ガヴォットが2という拍子記号を持っているが、これは明らかにテンポの変化を示すための使い分けであり、第2ガヴォットの方が少し速いテンポで演奏される。その根拠は曲のスタイルの違いであり、第1ガヴォットは典型的なフランス風ガヴォットであるのに対し、第2ガヴォットはイタリア風の流れるような旋

律を持ち、第1ガヴォットと明瞭なコントラストを形作っている。モンテクレールは2と号についての違いを指摘しているので、バッハの使い分けはモンテクレールの説と少し違うのだが、要は「拍子記号が違っている場合はテンポの違いを考えよ」ということであろう。<平均律Ⅱ/13Fuga>は♩で書かれているが、バッハの前例に依ると、この拍子記号は標準的なフランス風ガヴォットと考えてもよいだろう。この曲は曲想の上でもガヴォットを強く印象づける。この点でも特別なテンポを採るとは思えない。

一方、<平均律Ⅱ/12>のプレリュードは号拍子で、モンテクレールの説に従うなら presto で演奏されねばならない。しかし私は、へ短調が悲しみや苦痛の表現に最もふさわしい調性であると考えられていたこと、および「十字架の象徴」と見なされる特殊な音型が見出せる²⁴⁾という2つの理由から、この曲は普通のガヴォットより少し遅いテンポがふさわしいと考えている。へ短調という調に対して、バロックの作曲家たちは「死のような心の苦悶」²⁵⁾を感じ取っていた。バッハの<シンフォニア第9番>や<平均律Ⅰ/12>のフーガを思い浮かべてみるとよい。特に<シンフォニア No. 9>は「小さな受難曲」とも呼ばれ、深い悲しみに満ちている。また「十字架の音型」に関して、ボドギーは次の様な考えを示している。

十字架を象徴するこうしたすべての引証例 (注: 平均律Ⅰ・Ⅱの終曲) は、象徴的奉納物、つまり、バッハが曲のはじめや終わりにしばしば書き記した<J> (神の喜び Jesu Juva) や<S.D.G.> (神にのみ栄光あれ Soli Deo Gloria) などの頭文字への作曲として理解せらるべきであるということは自明のことである。<平均律>第1巻、第12曲のフーガにおける十字架の象徴は、たしかに、この巻の中間であることを表そうとしたものである。

第2巻のへ短調のプレリュードのなかに、同じ中間

性を表す象徴を見つけ出そうとするのは、こじつけといえるかもしれない。

しかし、＜平均律＞第2巻の第24曲のフーガ（注：この曲には「十字架の音型」が認められるが、舞曲の性格も持っている）が、＜平均律＞第1巻の第24曲のフーガ（注：「十字架の音型」が目立っている）の世俗的仲間だということ思い起こせば、＜平均律＞第2巻のヘ短調のプレリュードが、第1巻のそれに対応するフーガの世俗的な幻想曲だと考えることもできそうである²⁶⁾。

つまり＜平均律＞において、ヘ短調の曲はちょうど中央に位置し（24曲中12番目）、第1巻のフーガと第2巻のプレリュードに「十字架の音型」が認められるのだが、これらはバッハ独特の宗教的メッセージと解釈できるというのである。その根拠の一つとして挙げられているのが＜平均律＞の終曲で、ここでも宗教的と世俗的という全く異なる性格を有する2曲が、「十字架の音型」によって固く結ばれている。さらに、曲頭や曲尾に宗教的メッセージを記す習慣のあったバッハが、ちょうど中央に位置する楽曲に同じ役割を与えたとしても不思議ではない。そう考えると、II/12(P)は、ガヴォットではあるが、全く世俗的な曲として楽しげに演奏されるのではなく、ある種の重々しさが感じられてよいのではないかとと思われる。従って私の考えでは、一般的なガヴォットよりやや遅めのテンポということになる。

これら2つのガヴォットのテンポに対する私の提案は、II/13(F)が♩=69~76、II/12(P)が♩=63~69であるが、参考のため他の提案速度も示しておく。略号はブルーと同一である。

	Cz	Ke	Mu	Bo
II/13	♩=58	♩=80	♩=69	♩=±80
II/12	♩=80	♩=56	♩=72	♩=±80

3. 結びにかえて

この論文はまだ未完であるので、正式な結語は第3回の終わりに行くことにして、ここでは古い音楽の演奏に関して、私の考えを自由に論じてみたい。

私はこの数年、あるピアノ・コンクールの審査を担当しているが、このコンクール予選の課題曲として、

バッハのメヌエツトが与えられたことがあった。審査を終えて審査員が集まり、その日の演奏についての感想を述べあった際に、私が「メヌエツトが舞曲であることを知らないで弾いているような子供がいた。」と発言したら、ある方が「舞曲だから舞曲らしく演奏しなければならないとは思わない。聴いたときにいい演奏だと思わせるような演奏であればよい。」というようなことを言われた。確かに時代様式や楽式を無視したような演奏でも「美しい」と感じさせる演奏はありうる。私が学生時代に愛聴したりヒテルの＜平均律＞などはその典型ではないかと思う。しかし我々がバッハを演奏したり聴いたりすることの意味は一体何なのであろうか。ただ上辺が美しいということだけで満足してよいのだろうか。我々は音楽を通してバッハの魂に触れ、バッハが追い求めた「真理」を理解すべきではないのか。すべての音楽家が追求すべきものは「音楽そのものの美しさ」ではなく、「音楽の中に潜んでいる魂の美しさ」であり、そのためには作曲家の意図を無視するわけにはいかないのである。

しかし歴史的考察にこだわりすぎて、逆に音楽の本質を見失う場合もある。これも私の体験で恐縮だが、ある講習会での出来事である。私はバロック・ダンスを習っていたのだが、ある古楽器の先生が生徒を引き連れてやってきて、今の生徒たちの演奏ではとてもメヌエツトが踊れるとは思えないので、実際に踊ってみてほしいというのである。舞曲とはいえ、すべての作品が踊るために作られているわけではない。その時の先生の意図は、おそらく、メヌエツトとはどういう踊りであるか、その雰囲気をつかみなさいということであったのだろうと好意的に解釈しているのだが、もし実際に踊れないような演奏はだめというのであれば、これこそバッハの意図から遠ざかるものである。古楽愛好家には凝り性が多いので、衣装も昔風にして、できれば宮廷の広間のような場所で演奏したいなどと、背景にまでこだわる傾向がある。しかし歴史に忠実であろうとして「バッハをピアノで弾くなんて！」などと非難がましく言われると、これまたうんざりである。

自分の感性にだけ頼っている主観主義者も、あまりに即物的な客観主義者も、つまるところ傲慢なのだと思う。そういう人たちはバッハが弟子たちに語った次の言葉をもう一度かみしめてみる必要がある。

「すべての音楽は、神を讃え、気分を一新する原因でなければならない。」

注

- 1) G. フロッチャー／山田 貢訳「バロック音楽の演奏習慣」1975 シンフォニア p.49
- 2) 上掲書 p.60
- 3) J.S. Bach : Inventionen und Sinfonien ed. C. Czerny, Edition Peters
H. ケラー／東川清一・中西和枝訳「バッハのクラヴィーア作品」1972 音楽の友社 p.153
- 4) A. ボドキー／千蔵八郎訳「バッハ鍵盤曲の解釈」1976 音楽の友社
- 5) J.A.P. Schulz : Lieder im Volkston 第2版の序文(フロッチャー上掲書P.60よりの引用)
- 6) 小節線と拍子記号が一般化したのは17世紀だが、初期の拍子記号はルネサンスのプロポルツィオの名残で♩, 2, ♩3といったものがよく使われている。1690年代になると♩とか♩といった現在使われているような記号が現れるのだが、バッハの時代には新旧の拍子概念が存在した。
- 7) W. Hilton : Dance of court & Theater —— The French Noble Style 1690-1725, 1981, Princeton Book Company, p.105
- 8) M. Little & J. Jenne : Dance and the Music of J.S. Bach, 1991, Indiana University Press p.36
- 9) D.G. Türk : Klavierschule (フロッチャー上掲書 p.62からの引用)
- 10) J. Mattheson : Vollkommene Capellemeister (M. Little & J. Jenne 上掲書 p.35)
- 11) C. Masson : Nouveau Traite des Regles Pour la Composition de la Musique (Little & Jenne の上掲書 p.35)
- 12) G. Muffat : Florilegium Primum (O. Strunk の英訳 Source Readings, p.444)
- 13) J.S. Bach : Wohltemperiertes Klavier I・II ed. Czerny, Edition Peters
Keller 上掲書 p.188および p.322
J.S. Bach : Wohltemperiertes Klavier I・II ed. B. Musellini, Edition Breitkopf
Bodky 上掲書 p.391および p.401
- 14) T. Arbeau : Orchesography (M.S. Evans の英訳1967, Dover Publications, pp.175-176)
- 15) Hilton 上掲書 p.246
- 16) Little & Jenne 上掲書 p.49
- 17) Mattheson : Vollkommene Capellemeister (フロッチャー上掲書 p.65)
- 18) 島岡 譲「音楽の理論と実習 III」1984 音楽の友社 p.222
- 19) Mattheson : Vollkommene Capellemeister (フロッチャー上掲書 p.65)
- 20) J.J. Rousseau : Dictionnaire de Musique (Little & Jenne 上掲書 p.47)
- 21) Mattheson : Vollkommene Capellemeister (Little & Jenne 上掲書 p.48)
- 22) M.P.d. Motéclair : Principes de Musique (Little & Jenne 上掲書 p.48)
- 23) Little & Jenne 上掲書 p.49
- 24) この音型は「ため息の象徴」でもある。
- 25) Mattheson : Vollkommene Capellemeister (ボドキー上掲書 p.260)
- 26) ボドキー上掲書 p.272

Summary

Johann Sebastian Bach devoted a significant portion of his life to the composition of dance music. Some of the preludes and the fugues in the Well-Tempered Clavier can be recognized as dance types but not named as such. I focused on these works, and studied their metric structures, characteristics, and also the coreography for finding out their appropriate tempos. In this treatise, the two types of dance music—the bourée and the gavotte—are studied.

The bourée is rhythmically the least complex of all the Baroque dances. The metric hierarchy is duple on all levels, and the beat is the half note. Most bourées have a time signature of either 2 or Φ , and the phrase is eight beats in length (four measures), preceded by an upbeat, usually two eighth notes or a quarter note. The character is gay or joyful, and it is played lightly. The tempo is faster than the other Baroque dances. A tempo of $\text{♩} = \text{MM}80-88$ is not too slow or fast for many bourées.

The gavotte was one of the most favorite dance musics for past two centuries. Its metric structure is similar to that of the bourée. But the gavotte begins in the middle of the measure, and the grouping of beats occurs across the bar line. The affects of the gavotte are diverse, ranging from “graceful” to “joyful”, and a great variety of tempi are used, although still within a “moderate” range. The French and the Italian type of gavotte were described in the Mattheson’s work. J.S.Bach was well aware of both the French and the Italian styles in gavotte writing though he clearly favored the French one. Montéclair classified the gavotte into two types, one is marked as “leger” with the time signature of 2 in which the eighth notes would have been performed “inegale”, and the other is marked as “presto” in a time signature of 2/4. The prelude in the Well-Tempered Clavier II-2 has the time signature of 2/4. But this prelude is different from the one which Montclair mentioned, it has the particular affection.