

組曲についての一考察

吉 名 重 美 *

Shigemi YOSHINA

Eine Studie über die Suiten

I はじめに

音楽史上（西洋）、特にバロック時代の器楽における最大の表現形式としては、フーガと組曲をあげることができる。そのうちの組曲は、古典派時代においてソナタ形式の発達と共に衰退したかのようにみえたが、近代になりまた新しい衣をきて発展してきた。

このめまぐるしい変遷を遂げてきた組曲を、今回の演奏会にとりあげることにした。曲目には、古典組曲である^{注1}バッハ *Bach, J. S. (1685-1750)* の「フランス組曲 *Französische Suiten*」と、近代組曲であるムソルグスキー *Mussorgsky, M. P. (1839-1881)* の「展覧会の絵 *Bilder einer Ausstellung*」とを選んだ。いうまでもなく両者は、古典、近代の組曲において共に代表的な作品であり、両時代の各々の特徴をよくとらえている作品であると認められているという根拠にもとづく。

技術的要素と精神的要素（内面的要素）との双方が結合して、1つの演奏が出来上っていく。その内面的要素を知るうえにおいて必要なことは、すなわち組曲の源流、変遷を探ることではないかと思う（もちろん、*Bach, J. S.* や *Mussorgsky, M. P.* らの作品のスタイルを知ったうえで）。

組曲の源流を探り、変遷を辿ることにより、なぜ近代において一時期の衰退から組曲が復活してきたのかを究明し、そのことによって、自己の演奏や音楽教育にどのような効果をもたらすかを、研究してみたいと思う。

II 組曲の内容と、成立事情

組曲は、元来舞曲から、あるいは舞曲風の楽章から、また時代が下るに伴っては、舞曲形式によらない楽曲 (*Sonata, Sinfonia, Toccata, Preludio, Ouverture, Chaconne, Aria*, 規範曲等) から構成されている多楽章

の曲で、イタリア語で *Partita*、フランス語で *Partie*、ドイツ語で *Suite* という。組曲の重要な特徴としては、楽章構成における *Variabilität* である。つまり調性に関していえば、統一性が優越しているが、楽曲はその配列が気ままであるという傾向が、再三現われてくる。

始まりは古く16世紀に求められ、フランスの *Branle*（古い民族舞踊）の中に、組曲という術語が使用されている。アルポー *Arbeau, T. (1519-?)* は、1588年に「*Orchésographie*」の中で、「舞踊会は *Branle* の4種類の組曲で始まった。」と述べている。それらはゆっくりとした *Branle* から、活発な *Branle* への配列が意図されていた。そして形式的な基礎があらわれるのは、中世末期の社交舞踊 (*Pavane* と *Galliarde*) や民族舞踊 (歩行舞踊 *Schreittanz* と跳躍舞踊 *Springtanz*) にまでさかのぼっている。

組曲は古い器楽の形式においては、最も重要なものであり、約1650-1750年のあらゆる鍵盤音楽を支配し、元来それらはすでに、14-15世紀頃から実際にリュート *Laute* など、弦楽器で演奏した踊りの伴奏音楽であった。

16世紀になって、器楽の舞曲とそれに伴っての組曲は、決定的な飛躍を遂げた。文献によれば、個々の舞曲は依然としてさまざまな原則や、また、時には舞踊の型に整頓されているのが優勢であるが、リズムだけを変化させたり、あるいはますます自由で、技巧的な変奏によって結ばれた舞曲の1組が、まず何よりも優位であった。

組曲はおおよそ *Pavane-Galliarde, Pavane-Saltarello, Ballo-Saltarello* から構成されており、フランスやオランダにおいては、*Rondo-Saltarello, Allemande-Saltarello, Bassedanse-Tourdion* から構成され、ドイツにおいては、跳躍舞踏 *Tanz-Hupfanf* も加えられて構成されていた。しかし、イタリアの *Laute* 組曲に

* 島根大学教育学部音楽研究室

おいて、すでにそれ以前から、もっと大きい結合があり、それによると、同じタイプ「*Pavane—Saltarello* IからIII」、また新しいタイプの1つないしは、もっと多くの *Springtanz* を巡って、ダンスの1組なるものが拡大されていっている。そこでは3楽章の舞曲の組が、構成されていた。つまり、ペトルッチ *Petrucchi, O.* (1466—1539) が1508年に作曲した組曲「*Pavana—Saltarello—Piva*」にみられる、活発さが更に高まった *Springtanz* が、その舞曲の配列を締めくくっているか、または、1つの舞曲の組の楽章と楽章の間に挿入されている。後になると、カローソ *Caroso, M. F.* (1526—1600) が1581年に作曲した「*Balletto—Gagliarda—Rotta—Canario*」のように、同じ原則に従って4楽章の配列も作られた。この時期には、繰返しや幾つもの変奏を、1組のダンスという土台に挿入することにより、夥しい数の構成が可能になった。このようにして、フランスでは *Bassedanse—Recoupe—Tourdion* という配列に変化し、またイタリアでは、カスティリオーネ *Castiglione, G. A.* (生歿未詳) が1536年に作曲した、「*Intabolutura de leuto de diversi antori*」の中の *Laute* 組曲、マイネリオ *Mainerio, D. G.* (1545—1578) の膨大な管弦楽組曲へと変化していった。しかし、同じ時期、舞曲形式をとらない形式が、舞踊と結びつくということもあった。例えば、*Castiglione, G. A.* の *Laute* 組曲は、*Toccata* で終わっており、コペラリオ *Coperario, J.* (1575—1626) や、ピアソン *Peerson, M.* (1572—1650) らは、1600年頃、イギリスにおいて、*Fantasia* と *Kanzone* を舞曲に組合せている。

17世紀から18世紀の中頃にかけて、組曲は全盛期を迎えている。イタリアでは向上しつづつあったオペラの分野で、新しい型であるバレエ組曲として発展した。それは、アレグリ *Allegri, L.* (1573—1648) が1618年に作曲した「*Primo libro delle musiche*」の中で、ひとつの山場を迎えたといわれている。またイタリアにおいて、その当時 *Canzone da Sonare* と呼ばれた器楽曲の *Canzona* から教会ソナタ *Sonata da chiesa* と室内ソナタ *Sonata da camera* という、形の違うバロックソナタが完成された。その外形は、マリニ *Marini, B.* (1577—1665) の *Einzelsatz*、すなわち単独楽章と1組のダンスという形式から、コレルリ *Corelli, A.* (1653—1713) の循環形式にまで及んでいる。

イギリス、フランスにおいても、組曲の新しい一時期を迎えている。それは、イギリスにおいてはマスク *Masque* という範囲内で、また一方、フランスにおいては、宮廷バレエにみられる。後にイギリスでは、パーセ

ル *Purcell, H.* (1695—1695)、フランスではリュリ *Lully, J. B.* (1632—1687) やラモー *Rameau, J. Ph.* (1683—1764) により、バレエと管弦楽の組曲が、絶頂期を迎えた。

すでにシャンボンニエール *Chambonnières, J.* (1601—1670) の1650年頃の「*Pieces de Clavecin*」の中では、*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* といった舞曲が、根幹となっている。しかし、これらの舞曲は同じ型を結合したものとして、また *Double* という変奏に拡大されて、登場してきている。*Rameau, J. Ph.* や、クーブラン *Couprin, Fr.* (1668—1733) の組曲は、楽章の組合せが非常に華やかであり、さらに複雑である。

ドイツでは1600年以後、単独の舞踊とか、組になった舞踊、または自由な配列に構成される室内楽の為の、舞曲形式をとらない楽章を集めたものから、組曲が生れていった。しかし別に、*Variationen Suite* すなわち変奏組曲という型も現われている。それは、ポイエレル *Peuerl, P.* (1575—1625) が1611年に作曲した、「*Neue Padouan*」の中の *Padouan in ♩—Intrada in ♩ 3—Dantz in ♩—Galliarde in ♩ 3* という型や、シャイン *Schein, J. H.* (1586—1630) が1617年に作曲した、「*Banchetto musicale*」の中の *Padouana in ♩—Gagliarda in 3—Courante in ♩—Allemande in ♩—Tripla in 3* という型にみられる。この二人は、その時々選ばれた楽章の順番を、1つの組の中に維持して、それからその組曲の楽章を、自由に扱っている変奏でもって結びつけた。この2つの特徴は、当時のイタリアやフランスの組曲のもつ首尾一貫性の中で、異質であった。

しかし、この二人の後に、ドイツのレーヴェ *Löwe, J. J.* (1629—1703)、ケルツ *Kelz, M.* (生歿未詳)、ローゼンミュラー *Rosenmüller, J.* (1620—1685) などとも、変奏や型にはまった楽章の配列をさけ、自分達の組曲を、*Pavane, Galliarde, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Arie, Ballo (Ballett), Intrada* を、さまざまな順に並んだものとして、計画している。これらに関してもいえることは、何よりも舞曲形式をとらない序奏楽章を導入していることである。その序奏楽章は *Rosenmüller, J.* の、1667年作の *Sonate da camera* においては、複雑でイタリアの序曲に近い、*Sinfonie* へと広がっていった。また序曲のついた組曲へと、変化していった組曲の第2のタイプは、ドイツにおいては、フランスのバレエを模範として発展していった。そして、このタイプのものには、「フランス風に」と表示されていた。それは、シュメルツァー *Schmelzer, J. H.* (1623—1680) の作品や、ヘンデル *Händel, G. H.* (1685—

1759)の「水上の音楽 *Wasser Musik*」,「王宮の花火の音楽 *Feuerwerksmusik*」,また *Bach, J. S.* の「序曲 *Ouvertüren BWV 1066-1070*」に現われている。

管弦楽曲よりもっと強烈に、ある特定のタイプに集中しているものとして、*Klavier* 組曲がある。フロベルガー *Froberger, J. J.* (1616-1667) により、組曲は1つの音楽形式として確立された。彼により始めて、*Allemande-Courante-Sarabande* の3楽章形式をとっていった。彼の組曲中、いくらか後に作曲されたと思われるものの中に、*Gigue* が含まれ、*Allemande-Gigue-Courante-Sarabande* という楽章の並び方になり、そしてシュルトハイス *Schultheiß, B.* (生歿未詳) や、ブクステフーデ *Buxtehude, D.* (1637-1707) らの組曲に、*Gigue* が終曲に置かれていった。また単純な4楽章の型は、むしろ例外であり、*Sarabande* と *Gigue* の間に、フランスで起った舞曲 (*Menuett, Bourrée, Gavotte, Air, Passepied*) などを挿入して、多彩に展開した組曲を作っていた。

ドイツとフランスの伝統を結合したことから、*Bach, J. S.* のクラヴィア、独奏ヴァイオリン、独奏チェロ (*Viola pomposa*) の為の組曲が育っていった。*Bach, J. S.* は個々の組曲において、再度独特な刻印が聴き取れるように、円環をなすプランに従って作曲している。そして、この円環をなす構造という原則は、何よりも、序奏部の取り扱いにおいて明白である。また *Bach, J. S.* の作曲法に反して *Händel, G. H.* は、1720年に作曲した彼の「クラヴサン曲集 *Suites de Pièces pour le Clavecin Premier Volume*」において、各々の組曲にまったく独自の構成を基礎にしており、それと同時にまた、ドイツ、フランス、イギリスにおいて、盛んであった組曲形式をも模範としていた。

この組曲形式の全盛時代に、前述した *Sonata da chiesa* と *Sonata da camera* という2つのバロックソナタもまた、*Bach, J. S.*, *Händel, G. H.*, *Corelli, A.* などの人々の手により完成されていった。そして1725年頃に、別に新しい発展が始まった。それは、ハイドン *Haydn, J.* (1732-1809), モーツァルト *Mozart, W. A.* (1756-1791), ベートーヴェン *Beethoven, L. v.* (1770-1827) によって完成された古典ソナタであった。この新しい形式の発生には、様式の決定的な変化が伴っている。それは、*Polyphonie* な様式から *Homophonie* な様式の変化、すなわち、2つ、3つまたは4つの別々に動く旋律が、同時に響く構造から、1つの旋律を充実した和弦で支える構造の変化である。この様式は1750年頃に、完全に確立されている。言い換えれば、1750年頃

に、組曲形式は衰退したのである。その当時の人々は、この様式の変化を、自然への復帰 *Retour à la nature* と着めたたえている。それは、対位法の無用のくびきからの解放としての喜びであったといえよう。

18世紀末頃に衰退した組曲が、新しい日の目をみただのは、19世紀末頃からである。19世紀末頃、新古典主義の目印である *Bach, J. S.* への復帰は、*Suite, Toccata, Passacaglia, Recercle, Invention* などの古い形式を復活させた。それは、感情に溺れぬ、客観的な、しばしば故意に乾いた表情の冷たい新しいスタイル、とりわけ対位法的様式が強調され、ロマン派音楽の和声的構成や、その後の時期を風靡したリズムと、衝撃風の構成から、著しく状態が変化したのである。この新しい運動の中から復帰した組曲は、19世紀、20世紀においては、バロック時代の組曲形式が、主として舞曲のみで構成されていたのに対して、舞曲だけに限らない抒情的なものや、描写的なものなど、ジャンルとしての組曲として発展した。その形式も種々になり、3部形式、ソナタ形式のものなどが作られ、またははっきりと組曲と記されていないが、実際には組曲、またはこれにちかきものも少なくない。この時期の組曲をジャンル別に分けて、例をあげてみると次のようになる。

1. バロック組曲の模倣として：レーガー *Reger, M.* (1873-1916) の室内楽の「古い様式の組曲 *Suite im alten Stil op. 93*」。シェーンベルク *Schönberg, A.* (1874-1951) の「ピアノの為の組曲 *Suite für Klavier op. 25*」。
2. ジャズや民族舞踊をもとにしている新しいダンスの組曲として：バルトーク *Bartók, B.* (1881-1945) のピアノ曲の「組曲 *Suiten op. 14*」。ヒンデミット *Hindemith, P.* (1895-1963) のピアノ曲の「組曲 *Suiten op. 26 1922年*」。
3. バレーからの組曲として：チャイコフスキー *Tschaikowsky, P. I.* (1840-1893) の管弦楽曲の「くるみ割り人形 *Der Nußknacker*」。
4. 劇音楽からの組曲として：ビゼー *Bizet, G.* (1838-1875) の管弦楽曲の「アルルの女 *Suite L'Arlésienne*」。
5. 配列された音の絵画として：マスナー *Massenet, J. E. F.* (1842-1912) の管弦楽曲の「ハンガリーの情景 *Scènes hongroises*」。ムソルグスキー *Mussorgsky, M. P.* のピアノ曲「展覧会の絵 *Bilder einer Ausstellung*」。
6. 現代において、一般的にさまざまな様式の楽章が並んだものとして：ベルク *Berg, A.* (1885-1935)

の「弦楽4重奏の為の抒情組曲 *Lyrische Suite für Streichquartett 1925/26年*」。

7. 日本人の作品として：尾高尚忠（1911-）の1936年の作のピアノ曲「日本組曲」。これは、日本のメロディが、ヨーロッパの後期ロマン派的な手法の中に、見事に生かされている。伊福部昭（1914-）のピアノ曲の「日本組曲」。これはオーケストラ的な色彩感にあふれていて、素朴な力強さが感じられる。中田喜直（1923-）の1952年作の「ピアノのための組曲」。これは、調性的、旋法的、12音などの技法で作られている。諸井誠（1930-）の1949年作のピアノ曲の「古典組曲 *op. 1*」。これは、*Bach, J. S.* の「*Französische Suiten*」がモデルとなっている。三善晃（1933-）のピアノ曲の「組曲 こんなときに」。これは、5つの小品からなり、「音楽で赤ちゃんに应对する」とある。以上のこれらの曲は、「組曲」という名をかりた小曲集団とみなされている。

III 組曲を構成する諸曲についての説明

1. アルマンド *Allemande*

古いドイツの行進の踊りで、16世紀頃までは偶数拍子で踊る、実際の舞曲であったが、組曲の1部に加えられるに至って、元来の性格は失なわれた。組曲の第1曲で、*Pavane* の代りに用いられ、中庸のテンポで一樣のリズムを刻み、大体 $\frac{3}{4}$ 拍子の *Allegro Moderato* で奏し、ほとんど短い *Auftakt* をもって開始される。形式は後述の *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* などと同じく、原則としては、2部形式によって構成され、前半の部分は半終止を告げて反復され、後半部分も反復される。*Bach, J. S.* の *Allemande* は、両半分が同じ長さで、その終止は、弱拍部に女性終止を告げる。

Bach, J. S. と同世代のマッテゾン *Mattheson, J.* (1681-1764) はこの舞曲について、「正直なドイツ的 *Invention*、悠々として、万物に狂いのない状態をよしとする、満ち足りた幸福なドイツ国民性をよく表わしている。」と述べている。

2. クーラント *Courante*

元来フランスの舞踏室の踊りで、フランス語の“走る *Courir*” に由来し、古い *Gaillarde* に当る。イタリアの影響のもとに、軽やかで流れるような、また飛び跳ねるような、軽快な調子である。そして、落ちつきのない活発な3拍子で、 $\frac{3}{8}$ 拍子と $\frac{3}{4}$ 拍子の混合拍子をとることもある。

一般に *Allemande* より速く、*Auftakt* で始まり *Al-*

lemande から韻律を変化して得られている。そして終止形は、*Allemande* と同じである。*Bach, J. S.* の *Courante* は、両半分が同じ長さである。*Allemande* が、1700年を過ぎるとほとんど踊られなくなったのに対して、*Courante* は18世紀に入っても踊られていた。

この舞曲は16世紀に起り、17世紀の中頃から組曲の1曲となったが、17世紀に2つの型、*Corrente*（イタリア風）と、*Courante*（フランス風）に分れた。

Corrente は $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ 拍子の速いもので、絶えず走りまわるとような音型をもち、「走る」舞曲であった。*Bach, J. S.* の *Französische Suite No. 2 C—moll* の *Courante* は、楽譜上では *Courante* と明記されているが、この曲は、静かに流れる *Corrente* とみなされている。

Courante は、*Corrente* より洗練された型で、中庸の速度の $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ 拍子で、拍子はしばしば入れかわる。この2つの違いは、*Bach, J. S.* が *Corrente* と *Courante* の両方作曲していることにより、明らかである。

この舞曲について、*Bach, J. S.* の従兄弟のヴェルター *Walther, J.* (1684-1748) は彼の「*Musik Lexikon*」の中で、「非常に直面目なリズムであっていいダンス曲である。」と、また前述の *Mattheson, J.* は、「この曲には、どこことなく楽しい愉快なものを感じられる。」と述べている。

3. サラバンド *Sarabande*

最初スペインに起った舞曲で、ゆっくりとしたテンポ *Largo* の生真面目な、上品な性質のもので、メロディは荘重な表現を示している。しかし1650年頃フランスにおいては、この舞曲は一般に早いテンポの舞曲であり、また活発なものであったが、17世紀の中頃になり、速度は遅くなっていった。

この舞曲は $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ 拍子の3拍子系で、*Auftakt* なしに強拍部で始まり、2拍目を強める。つまり、 $\frac{3}{4}$ ↓ ↓ ↓ または、 $\frac{3}{8}$ ↓ ↓ ↓ のリズムになることが多い。他の舞曲と違う点は、細かく動く音型より、和音を音型的に変化させて、和音を浮き出すことが非常に多い。そしてその気どった大げさな態度が、この舞曲の特徴となっている。

Bach, J. S. の弟子のニフェルマン *Nichelmann, C.* (1717-1762) はこの舞曲について、「魂は高揚し、^{注5} 賞讃と畏怖の念をいがかずにいられない。」と述べている。

フランスにおいて、*Courante* と *Sarabande* は、2回以上の出現は稀でなかった。その場合、第2 *Courante* や第2 *Sarabande* は、*Double* と称して、第1 *Courante*, 第1 *Sarabande* の変奏であった。それらの舞曲と、その *Double* の両方を演奏すべきか、どちらかだけを演奏するかは、演奏者の選択にまかされていた。

4. ジーグ Gigue

組曲の終曲に用いられ、必ず3拍子系である。しかし例外としては、*Bach, J. S. の Französische Suite No. 1 d-moll* がある。

Gigue はテンポが速く、両半部は同じ長さで、基本主題の開始には横声法が用いられ、第2部の開始は、基本主題の転回主題とその横声で開始される。フランスやドイツでは早くから模倣的に、またフーガ風に取り扱われ、しばしば後半は、主題の倒置形から始まっている。

この舞曲が $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 拍子の場合、つまり前述の *Französische Suite No. 1* の場合、その符点のリズムは、3連符のリズムを鋭くしたものと考えられ、 ♪♪ または ♪♪ は、 ♪♪ から生れたものとみられる。イタリアの *Gigue, Giga* は、無邪気で、*Homophonie* 的にとどまり、 ♪ の *Auftakt* をもつ $\frac{3}{4}$ 拍子の *Allegro* である。

5. ガヴォット Gavotte

この舞曲が組曲に加えられるときは、大体 *Sarabande* の次に置かれ、 $\frac{3}{4}$ 拍子で実際に踊るときは、強拍部を強調し、あるいは踏みならし、また跳ね上げるリズムで奏する楽しい勢いのよい、可愛い室内舞踏である。

開始は必ず4分音符の第3拍から行われ、8分音符より細かい音符は使用されなくて、2部形式である。伴奏部分には、コントラストをもつ第2主題が現われることもある。

またこの舞曲には、別の舞曲で2部形式の *Musette* が付け加えられ、*Gavotte—Musette—Gavotte* という、1つの大きい舞曲の形式になることもある。

6. ミュゼット Musette

常に掛留音の上に奏し、一様な音の動きを示し、バグパイプの感じを出す。

7. メヌエット Menuetto

組曲から交響曲、ソナタに加えられた唯一の舞曲である。この名は、その時代に人気のあったフランスの踊りで、小さいステップが使用されたことから名付けられた。

$\frac{3}{4}$ 拍子で強拍部に始まり、中庸のテンポで愛らしく、荘重で華麗な踊りの調子をもっている。元来、2部形式で両半部は反復されるものであった。しかし *Haydn, J.* 以後、特に *Mozart, W. A., Beethoven, L. v.* の *Menuetto* では、場合によって、第3部が暗示に止まることもある他は、明確な3部形式をとるのである。そしてこの舞曲には、*Gavotte* に対する *Musette* との関係のように、*Trio* が付け加えられる。この *Trio* は組曲においては、常に同一調または同名調で書かれている。

フランスとドイツの辞書編集者である ブロッサード^{注6}

Brossard, S. (生歿未詳) と *Walther, J.* によれば、「大変楽しい、大変早いテンポの動きで踊り演奏され、 $\frac{3}{4}$ 拍子と書いてあるが、それは $\frac{3}{8}$ 拍子に近い。」と述べている。

8. アングレーズ Anglaise

イギリスのフォークダンスである対舞 *Gegentanz*、つまり列をなす代りに、幾組かが向い合って踊る舞曲から由来しており、フランスに来てフランセーズ *Française* という名で、フランスからドイツに引継がれていった。幾分田舎の陽気さをもっている。特に2拍子や4拍子の *Upward swing* に現われている。

この舞曲は、17世紀になってフランスのバレエに用いられるようになった。

9. ブレー Bourrée

17世紀のフランスの舞曲で、起源は *Auvergne* 地方と思われ、元気なリズムの中に、陽気な田舎の踊りを思わせる。それはフランスで人気のあったことや、ドイツのフォークダンスと密接に関係したことが原因である。

通常速い2拍子で、1拍の *Auftakt* をもち、リズムは一般に ♪♪♪ であり、4分音符の第3拍が結びついて、*Syncopation* となっていることもある。

この舞曲は、17世紀後半にはまだ現われていなく、後半から18世紀初期にかけて、パッヘルベル *Pachelbel, J.* (1653—1706)、フィッシャー *Fischer, J. K.* (1665—1746)、*Bach, J. S.* の組曲にみられるようになった。しかしこの舞曲についての説明は、早くもプレトリウス *Praetorius, M.* (1571—1621) の「*Syntagma-musicum*^{注7}」に記載されている。前述の *Mattheson, J.* は、「がっしりとして、立派な体格を人間を思わせるところが多分にある。」という。

10. ルーレ Louré

ヴァイオリンなどの弦楽器の運弓法の一つでもあり、バグパイプに似たルールという楽器に由来している。 $\frac{3}{4}$ 拍子か、または複拍子で、表情豊かな感受性の鋭いメロディで、上品さは全然そこなわれないままであり、ゆっくりと荘重な感じである。リズムは、 ♪♪♪ が支配している。

前述の *Brossard, S.* は、「1拍の根本のアクセントは、4拍の第2アクセント^{注8}より敏感に強調するが故に、これを長く、より柔軟な呼吸を必要とする。」と述べている。

11. エール Air (Aria)

はっきりとしたダンス曲の特徴や、しっかりした構成をもたない曲で、*Melodic Movement* と呼ばれている。この可愛らしい小曲は、細かい音で動く、静かな優美な

複合拍子の曲で、「歌う」歌謡的な形式である。

12. ポロネーズ Polonaise

ポーランドの宮廷の儀式や、行列により発達した国民の舞曲であり、壮大な祝祭気分で、多く騎士風で、華やかな壮麗な性質をもっている。

記録によると、16世紀後半にまでさかのぼり、18世紀頃に至って広く流行し、声楽用のものも作られた。

一般にこの舞曲は $\frac{3}{4}$ 拍子で、リズムは「 \square \square \square 」であり、*Sarabande* に感じが似ているが、*Sarabande* ほど堂々としたものではない。*Bach, J. S.* のライプツヒ時代の人間でシャイベ *Scheibe, J. A.* (1708-1776)^{注9} は、「最後の拍が始めより明確に異った動きをもち、楽しく非常に荘重である。」と言っている。

またショパン *Chopin, F.* (1810-1849) によって、芸術音楽として高められた。しかし、*Chopin, F.* の *Polonaise* は非常に複雑であり、これは舞踏曲として目論まれたのではなく、*Polonaise* 風な特性をもっているにすぎないのである。

13. パスピエ Passepied

Bretagne 地方に起ったといわれる舞曲で、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 拍子の陽気で活発な性質の輪舞 *Rund Tanz* で、ルイ14世、ルイ15世のフランスの宮廷において、大変栄えた舞曲である。

14. ロンド Rondeau

中世ルネサンスのフランス歌曲の形式で、後のロンド形式のもとである。17、18世紀のフランスの大家の組曲においては、主な形式であり、面白く引き込まれるような主題の、数度の反復が重要となっている。

15. ブレスカ Burlesca

イタリア語で、ふざけた、いたずらっぽいという意味で、そのようなユーモアのある性格の楽曲を、題名として用いられた。

16. プレリュード Prélude

15世紀後半から16世紀にかけて、*Prélude* は走句と和音とが交替する、自由な音楽形式の短い鍵盤等器用の作品であったが、1650年ごろから特定の楽曲、例えば、*Suite, Fuga, Fugato* と結びつけて作曲されるようになった。

Fuga の *Prélude* の場合、大抵切れ目なしに続くか、また色々異った楽節が自由につながっている。また *Suite* の *Prélude* の場合には、コントラストをもって2つの主題が使われている。このようにして、一段と発達していった形式である。後に *Prélude* は、*Fuga* やその他の形式から離れて、独立的なものとなった。

17. プレアンブルム Praeambulum

16世紀の *Prélude* の呼称として用いられ、また同じ意味である。*Bach, J. S.* は「*Klavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*」の中の2声の楽曲に、この名称を用いた。

18. シンフォニア Sinfonia

初期のバロック時代において、*Opera, Oratorio, Cantata* などの、声楽作品中における器楽曲は、一般に *Sinfonia* と呼ばれていた。また純粋な器楽曲においても、オーケストラ組曲の第1曲や *Sonata* なども、*Sinfonia* と呼ばれた。

17世紀末以後になり、スカラルラッチィ *Scarlatti, A.* (1660-1725) によって、「イタリア風序曲」として統一された。

19. ファンタジア Fantasia

16、17世紀の器楽曲の名称で、その当時の作曲家達は、*Ricercare* という厳格な形式を自由に幻想化しながら、適度にほぐすことを時に許されていた。それが *Fantasia* であり、またフーガ様式が支配していた時代に、厳格なフーガより、多少自由で即興的にこれと対立するようなものも、*Fantasia* と言った。

20. カプリッチョ Capriccio

17世紀において、初期のフーガの形式の1つで、形式に束縛されることなく、*Ricercare* 等との区別がなく、*Ricercare* に比して、音符が豊かで詳細に完成され、一層名技的に表現されている曲である。

21. トッカータ Toccata

16、17世紀における *Klavier* および *Organ* においての、幻想風な楽曲のことであり、この言葉の意味には、前奏曲という意味をも含んでいる。この曲において交代して現れる2つの異なる要素、すなわち充ちあふれて力強く、幅広い和音の支柱と、急速な音型的なものが重要である。独立して1曲をなすこともあり、フーガなどの前の *Prélude* の代用として奏された。

しかし *Bach, J. S.* 以後の *Toccata* は、一定の楽想に基づいて主題的な発展をなし、*Froberger, J. J.* や、ケルル *Kerll, J. C.* (1627-1693) などの *Toccata* とは趣を異にする。近代においては、名技的で活発に速いテンポで動く *Perpetuum mobile*、つまり無窮動のような曲を意味している。

22. スケルツォ Scherzo

諧謔曲、バロック時代において、軽い娯楽的な声楽曲であったが、元来の意味を失って幻想的な、時に不気味な暗い力を持つ曲も作られてきた。テンポは一般に迅速で、舞踏を通りこし、時々息づまり、駆り立てるような気分をもっている。形式は、明瞭な、また非常に膨張し

た3部形式である。

Beethoven, L. v. 以来, *Sonata* の中では, しばしば *Menuetto* の位置を占めてきて, 形式においては, *Menuetto* とほとんど区別されない。

23. 序曲 *Ouverture*

開場の楽曲 *Eröffnungstück*, または序奏の楽曲のことで, 17世紀のオペラにあらわれた。たいてい *Sinfonia* か *Sonata* と呼ばれ, 一定の形式はなかったが³, 17世紀後半になり2つの型, すなわちフランス風序曲 *Französische Ouverture* とイタリア風序曲 *Italienische Ouverture*, あるいは *Sinfonia* が, 行われるようになった。

Französische Ouverture は Lully, J. B. の序曲で, 2つの緩徐な楽章が1つの迅速な楽章を囲み (*Adagio—Allegro—Adagio*), *Italienische Ouverture* は スカルラッチィ *Scarlatti, A.* (1665—1725) の序曲で, 2つの速い楽章が緩徐な楽章を囲んでいる (*Allegro—Adagio—Allegro*)。

また *Ouverture* は, 18世紀になり大きな形式となった *Suite* の *Allemande* の前に, *Prélude* と同じように置かれるようになった。

IV おわりに

本研究は, 演奏曲目である *Bach, J. S.* の「*Französische Suiten*」に重点をおき, 筆をすすめた。Ⅲ章の「組曲を構成する諸曲の説明」においては, もっと多くの曲を研究する必要があると思うので, 新たな機会に述べたい。

Bach, J. S. の「*Französische Suiten*」は, *Bach, J. S.* の「インヴェンション *Invention*」や「平均律クラヴィーア曲集 *Wohltemperiertes Klavier*」がどちらかといえば, 教育的作品であり, 芸術意欲と作曲技術の円熟を目指した一大創造物であるのに対し, この曲集は彼の2度目の妻のために書いた「アンナ・マグダレーナのためのクラヴィーア小曲集 *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*」の中に含まれており, 「*Invention*」そして「*Wohltemperiertes Klavier*」の間の橋渡しとして, また *Bach, J. S.* の家族の家庭音楽だけでなく, *Bach, J. S.* の音楽教育において, 非常に大切なものとして取扱われた曲集である。*Bach, J. S.* の音楽教育法に傾注していたキルンベルガー *Kirnbberger, J. P.* (1721—1783) が, 彼の弟子に次のように述べている。

「良い教師は弟子に, いつも異った様式の舞曲を薦める。演奏の荘重さと軽快さ, 様式と表現の多様性, これらのおかげで, 弟子達は大変厳しく鍛えられるし, その結果, 特色があり表現力に富んだ, そして変化のある演

奏に, 弟子達は慣れるのである。一略— 舞曲で十分に練習した者のみが, 歌曲演奏 *Cantabile playing* を立派に行うことが出来る。一略— また諸国の舞曲を知ること, 自分の経験の範囲を広げることが出来るから, その習得効果はますます大きくなる。全て, その様に組曲は言ってみれば, 諸国民の間にある相違をのりこえて, 音楽の精神で結合したヨーロッパの象徴である。」

結論としてこれらの舞曲の正しい研究により, 音楽に必須なムーヴマンを感じ, それにより生氣あふれる演奏をしなければならない。すなわち, このたびの演奏会^{注1}においては, 技術的要素の充実は勿論のことながら, 一方の精神的要素となる組曲の源流及び変遷をより深く理解して, 演奏に反映すべく努めた。しかし, 必ずしも十分な成果は得られなかった。今後の演奏に当っては技術偏重に陥らず, 内面的要素の充実を心がけたいと思う。

本研究は, 音楽研究室長岡敏夫先生のご指導をいただき, また独文和訳に際しては, 島根大学文学部教官二木緋紗子氏の協力をいただいた。ともにお礼申し上げます。

参考文献及び注

- Gultritt, W.: *Riemann Musik Lexikon* Schott
 Steglich, R.: *Französische Suiten* Henle
 Petri, E.: *Französische Suiten* Breitkopf
 Keller, H.: *Französische Suiten* Peters
 Leichtentritt, H. 橋本清司訳: *音楽の形式*
 音楽之友社
 Apel, W. 服部幸三訳: *ピアノ音楽史* 音楽之友社
 Bodky, E. 千蔵八郎訳: *バッハ鍵盤音楽の解釈*
 音楽之友社
 注1. 1976年7月10日ピアノリサイタル
 島根県民会館大ホール
 注2—10. Steglich, R.: *Französische Suiten*
 Henle