

## 鍵盤楽器における変奏技法の展開についての一考察

### I. フィッツウィリアム・ヴァージナルブックの場合

吉 名 重 美\*

Shigemi YOSHINA

#### Consideration of the development of the variation technique in the keyboard instruments

### I 序 文

ある作品を演奏するということは、その作品の音楽的、技術的要求から脱却し、自由になることではないかと思う。自由になることによって、はじめて自在な演奏が得られる。このことは、ピアノを弾き、また教える立場にある者にとっては、ひとつの大きな目標ではないかと思う。そのためには、作品の成立にかかわる時代的考証に基づく作品の緻密な分析、研究が先決であることは、言をまたない。

およそ、すべての音楽作品は、主要テーマ、またはモチーフとその変奏から成っている、といっても過言ではない。これは、西洋音楽のみならず、世界各国の民族音楽においても、まったくあてはまる。

後世に残る名作の数々は、作曲者の巧妙な変奏技法を駆使することによって作られており、奏者にとっては、驚きと喜び、時には怖れさえ感じさせ、聴者にとっては、それが大きな感動となつてせまってくる。

容姿とか服装を変える、いわば変装が人間の願望の表われであると同じように、音楽における変奏は、人間本来の欲求に基づくものであり、その手法は千変万化、多様多彩をきわめ、変奏に関する研究は重要とわかっていながら、そのあまりにも広範囲にわたるが故をもって、敬遠されているのが現状のようである。

もともと、よく知られたメロディーを即興的に変形して演奏することは、ひとつの“遊び”であった。これが時代を経過するにしたがって、音楽の表現としての“変奏曲形式”が生まれてくるわけであるが、その経緯は後述するとして、現代においては、変奏技法としては次の

3つに大別されるものとして考えられる。

第1には、バロック時代の対位的変奏である。これはテーマの模倣、縮少、拡大、逆行などの変奏技法により、作品として芸術的に止揚されたもので、バッハ *Bach, J. S. (1685–1750)* の「インヴェンションとシンフォニア *Inventionen und Sinfonien*」や、「平均律クラヴィーア曲集 *Wohltemperiertes Klavier*」などは、その代表格である。他に「シャコンヌ *Chaconne*」、 「パッサカリア *Passacaglia*」などは、同じモチーフの上になぎまぎな変奏を行ったもので、これらの技法を総括した最大、最高の傑作は、*Bach* の「ゴルトベルク変奏曲 *Goldberg Variation*」であろう。

第2には、古典派時代の和声的変奏である。この時代は、“ソナタ形式”をもつ多楽章作品「ソナタ」が重要な表現形式であるが、その展開部における2つの主題の絡み合いは、変奏技法を縦横に使いこなししたものといえよう。この時代の変奏曲としては、モーツァルト *Mozart, W. A. (1756–1791)* に代表される“装飾変奏曲”と、ベートーヴェン *Beethoven, L. V. (1770–1827)* の“性格変奏曲”の2つであろう。*Mozart* の変奏曲は、当時、定着した変奏曲形式にのっとりたもので、音型をリズム的にだんだん複雑化して、いわば演奏技巧の上達のための「練習曲」の色彩の強いものとなっている。一方、*Beethoven* の変奏曲は、各変奏とも調を変えたり、テンポを変化させたりして、ひとつひとつの変奏に、ある性格を持たせたものとして、一時代を画したところにある大きな特長を持っている。その代表的作品は、最晩年の「ディアベリの主題による33の変奏曲 *33 Variationen über einen Walzer von A. Diabelli*」である。

ロマン派の変奏曲は、上記2つの技法による習作的な

\*島根大学教育学部音楽研究室

ものも多いが、ブラームス *Brahms, J.* (1833–1879) の「ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel*」などは、バロック精神の上に立つ巨大な作品で終楽章にフーガを置いて、極めて高度な作品になっている。

第3に、後期ロマン派から現代に至るまでは、「編曲」の時代といっても良いではないかと思われる作品が多い。編曲＝アレンジというのは、常識的には原曲を他の演奏形態に変える、という意味に多く使われるが、例えば、リスト *Liszt, F.* (1811–1886) のバッハ作品の編曲ものや、「リゴレット・パラフレーズ *Rigoletto Paraphrase*」のように、いわゆる古典的変奏曲形式によらないものも、変奏の一形態として考えられる。

ホロビッツ *Horowitz, V.* (1904–) なども多くの編作曲を行っているが、これらもすべて変奏技法を巧みに使いこなし、*Liszt* と同じく高度な変奏技法を駆使して、全く原形をとどめないほどに変奏され、極めて芸術性の高い作品を作ることにも成功している。かわった例として、ラヴェル *Ravel, M.* (1875–1937) の「ボレロ *Bolero*」がある。これは周知のように、同じメロディーが執拗に繰り返されるが、オーケストラの音色とダイナミックスの変化によって、これも一種の変奏曲とみる人も多い。

ほかに、19世紀後半にアメリカに起ったジャズは、当時のニグロのモードによる「やはり歌」を使い古された楽器を使って、即興的におもしろく、変奏の技法を多く用いた編曲により、大衆を喜ばせていたのが、またたくまに全世界を風びしていったのである。

ところで、今まで述べた3つの変奏形態は、18世紀から現代に至るものであるが、その前の16、17世紀の作品は、18世紀以後の変奏形態を先取するものが表われ、中には極めて完成度の高いものが多いのに驚く。そこで、順序として、表題の作品集に目を向けて見ることにする。本論の表題「フィッツウィリアム・ヴァージナルブック *Fitzwilliam Virginal Book*」は、バロック以前の鍵盤楽器のためのまとまった曲集としては最初のもので、しかも収められた297曲は、そのほとんどが多様な変奏技法で彩られ、いわば、変奏曲集の観を呈している。この曲集から学ぶべきものは極めて多い。

本論に入る前に、当時のヨーロッパの国々の変奏曲類を俯瞰しながら、この曲集の置かれている位置について考えてみたい。

## II 変奏の歴史的変遷

鍵盤音楽のための独立した作品が出はじめたのは、ルネサンス期に入ってからである。このルネサンス期の音楽は、文化におけるルネサンスと同様に、新しい広がりを見せている。この広がりへの重要な役割の一つとしては、印刷術の発明があげられる。このことは、音楽分野にも大きく影響を与えた。<sup>注1</sup>「新しく発明された印刷術が音楽に適用されたことは、明らかに広範囲な影響を与える出来事であった。骨を折って手で書き写され、しかもあらゆる種類の誤りや改ざんを受けやすいいくつかの貴重な写本に代わって、新しい音楽を充分に供給することが可能になった。」

また、この時期の特徴の一つとしては、ヨーロッパの多くの国々での独自の音楽の勃興が挙げられる。これは、中世末期に生じ始めた新しい音楽の欲求によるものである。<sup>注2</sup>「中世の鍵盤音楽についてわれわれの知識としては主としてドイツ1国に限られていたのに、ルネサンスに入ると、イタリア、フランス、イギリス、スペインという4つの新しい民族的な楽派があらわれる。同時にトッカータ、オルガン、コラール、リチェルカレ、カンツォーナ、無数のダンス音楽など、新しいさまざまな音楽形式があらわれ、ルネサンスの鍵盤音楽の姿は、前の時代よりはるかに豊かな、生氣あふれるものになってくる。」これは、鍵盤音楽のみならず、音楽全般にいえることであって、このような新しい広がりの中で、変奏技法はどのように変っていったのであろうか。

16世紀においては、器楽音楽が声楽から独立して発展した時期であり、舞曲の時代でもあった。これらの舞曲が楽器の性能に応じて変奏され、また、いろいろな性格の異った舞曲が連結されて演奏されるようになったのも、この時期である。これらのことは、この時期ではイタリア、スペイン、イギリスで起っている。おもしろいことには、当時の変奏技法が国から国へ伝わっていったものでなく、それぞれの国において同時に進行し、フランス、ドイツはそれを受け入れる側であった、ということである。ここで、イタリア、スペイン、イギリスにおいて作られた変奏曲とその発展について考察してみる。

### 1. イタリア

当時のイタリアでは、鍵盤楽器としてはオルガン<sup>注3</sup>や撥弦楽器であるチェンバロ *Cembalo* であった。これらの楽器のための舞曲が、変奏技法の展開に大きな役割を果たしてきたといえる。「社交的な舞踏は、ル

ネサンス時代に普及し、高く評価されていた。16世紀の器楽のかなりの部分は、リュート、鍵盤楽器、あるいは合奏用の舞曲である。これらの曲は、中世後期のように即興的に演奏されないで、タブチュアや声部読本として書き記され、ペトルッチ、アテニャンその他の出版業者によって出版された印刷楽譜集の中に見られる。」

この出版業者であるペトルッチ *Petrucchi, O.* (1466–1539) によって出版された、ラウテのタブラチュアの中の *Dalza, J. A.* (不明) の作品が、現存する最も初期の変奏曲風な配列の見られる作品である、とされている。*Dalza* の「カルディビ・カスティリアーノ *Caldibi castigliano*」では、<sup>注4</sup>「長さは異っているが、同じバスの骨組や和声の骨組の上に築かれた部分からなる、自由修飾的な移行部をもつ変奏曲に似た配列がある。また、パバーナ *Pavana*、サルタレッコ *Saltarello*、ピバ *Piva* には、少なくとも部分的に変奏技法において、たがいの一つの組曲として成立することによって、変奏組曲の諸要素が見られる。」

16世紀半ば以降は、ラウテの音楽に舞曲が変奏の主題として用いられるようになる。例えば、*Pavana-Saltarello*、パッサメッツォ *Passamezzo*—パドヴァーナ *Padovana-Saltarello* など。組曲と変奏曲は互に関係があった、と見るべきであろう。

イギリス、フランス、ドイツなどに伝えられていった前記のパッサメッツォ変奏曲が、1540年頃から現われてきたことは、この期のイタリアにおいて重要な事であろう。特に、ヴェニスの大聖堂のオルガニストであったガブリエリ *Gabrieli, A.* (1520頃–1586) が、このパッサメッツォ変奏曲作品を多く残している。

## 2. スペイン

スペインにおける鍵盤楽器は、当時のイタリアと同じように、オルガン属とクラヴェ *Crave*、クラヴィコルディオ *Clavicordio* であった。そして、リュート属の楽器であるピウエーラや鍵盤楽器に、特に変奏技術の発展があり、それは、これから後の時代に影響を与えていった変奏曲という形式の一つの基礎を作り、また、後に発生してくる様々な形式の基になったのではないか、と思われる。

この国の変奏技術の発展に関与した作曲家としては、ナルヴァエス *Narvaéz, L. de.* (1500頃–1555頃)、そしてカベソン *Cabezón, A. de.* (1510–1566) が挙げられる。ピウエーラ奏者であった *Narvaéz* は、コラル *Choral* や、ビランシーコ *Villancico* を主題にして

の、定旋律タイプの変奏曲を作っている。彼の「ゲアルダメ・ラス・ヴァカス *Guardame las vacas*」という作品において、<sup>注4</sup>「それぞれの変奏が動機的、性格的に明確な特徴をもっており、コーダによって、連作全体が統一体にまとめられている。」また、オルガニストであり、作曲家であった *Cabezón* は、スペイン鍵盤楽器の変奏曲において、大きな位置を占める人物である。彼の変奏曲には、バス構造タイプの変奏曲、例えば「ディフェレンシアス・ソブラ・ラ・パヴァーナ・イタリアーナ *Diferencias sobre la Pavana Italiana*」や、オルガンヴァーセット *Organ verset* の旋律変奏曲などがある。*Narvaéz* 同様に、<sup>注4</sup>「個々の変奏は、動機的に明確な特長をもっている。」が、*Cabezón* の変奏曲は、<sup>注4</sup>「鍵盤楽器の可能性に応じて、対位法的により豊かになっている。」

この期のスペインにおいての変奏曲は、*Cabezón* のディフェレンシア *Diferencia* に代表されるものとなった。

## 3. イギリス

この国の当時の鍵盤楽器は、オルガンと弦をもった楽器では、スピネット *Spinnet*、ハーブシコード *Harpsichord*、ヴァージナル *Virginal* であった。そして、イギリスにおける変奏曲は、スペインと同様に大きな発展があり、また、ヨーロッパの作曲家達に影響を与えた。

このエリザベス王朝時代のイギリスの音楽は、ヴァージナル音楽の時代でもあった。<sup>注5</sup>「16世紀のイギリス鍵盤音楽の作曲家達はオルガンよりもハーブシコードの曲、また礼拝の曲や対位法的な作品よりも、ダンスや変奏曲の方が得意だった。」この国での変奏曲の大きな発展は、16世紀最後の三半世紀のヴァージナリストにある。それ以前の変奏曲では、16世紀初頭にオスティナート *Ostinato* 変奏曲が現われていた。その例として、アストン *Aston, H.* (1480頃–1522頃) の「ホーンパイプ *Hornpipe*」が挙げられる。また、16世紀前半からレッドフォード *Redford, J.* (?–1547) やブリースマン *Blytheman, W.* (?–1591) の、オルガンヴァーセットやヒム *Hymn* 変奏曲が現われている。これらの変奏曲の特徴は、<sup>注4</sup>「異ったリズムを持つ動機のグループを、1つの変奏の内部で用いること。そして、この動機のタイプは、*Aston* や *Blytheman* から、ブル *Bull, J.* (1562–1628) やスウェーリンク *Sweelinck, J. P.* (1562–1621) までに見られる。」

このような変奏技法の土壌の上に、先に挙げたヴァージナリスト達は、イギリス風なヴァージナル変奏曲を発

展させていった。そして、このヴァージナリスト達の最も重要な作品集としては、本論でとりあげる「フィッツウィリアム・ヴァージナルブック *Fitzwilliam Virginal Book*」である。この作品集は、この国、またこの時代の変奏曲を知るうえにおいて、もっとも重要な作品集である。この中に収められている作曲実の変奏技法は、ヨーロッパの作曲家達、*Sweelinck* やシャイト *Scheidt, S.* (1587-1654) らの変奏曲作品に、多くの影響を与えている。その重味においても、この曲集の出現は、このイギリスの変奏技法の頂点を築き上げたものである、といえる。この変奏技法の数々は、これから後の時代の作曲家の変奏曲のみならず、他の形式の発展の源泉となっている、といっても過言ではない。

### III *Fitzwilliam Virginal Book* について

(以下、F. V. B. と略す)

#### 1. 成立事情

この曲集の歴史は、非常におもしろい。このヴァージナルブックは、手で線引した六線紙に書かれており、「クィーン・エリザベスの、ヴァージナルブック *Queen Elizabeth's Virginal Book*」として、解釈されていた。

18世紀前半、この本はペープシュ *Dr. Pepusch* という人の所有のものであり、1726年、*Pepusch* のコレクション競売の時、ロバート・ブレンナー *Robert Bremner* が10ギニーで買とり、1783年、収集家であるヴァイカウント・リチャード・フィッツウィリアム *Viscount Richard Fitzwilliam* (1745-1816) の手に渡った。そして彼の遺言により、ケンブリッジ大学にこのコレクションや他の収集品などと共に、寄贈された。1849年から1899年にその全内容を、フラー・メイトランド *Fuller Maitland, J. A.* とパークレー・スクエア *Barclay Squire, W.* によって出版された。

この曲集は、英国国教会への改宗を拒み続けてフリート監獄に投獄された、フランシス・トレージアン *Francis Tregian* 二世 (1572-1619) が、監獄内において手写したものである。

16世紀末、*Tregian, F.* 一世は、裕福で権力のあるカソリックであった。この一家は、宗教と富の両方のため疑いをかけられ、捕えられる。マーシャルシアへ送られ、投獄され、最後にフリート監獄に入れられた。24年間の獄中生活では、多くの病いにかかるが、詩を書くこ

とに没頭した。その後、女王の恩恵により出獄、1608年、60才で亡くなる。彼には18人以上の子供がいたが、そのうち11人は獄中で生れている。

この本の作成者である *Tregian* は、*Tregian, F.* の長男であり、父の名を継いだ。1609年、彼は宗教的信念のため、父親と同じようにフリート監獄に投獄され、1619年に獄死した。この曲集は、彼が獄中の生活をまぎらわすために手写したもので、とされている。

#### 2. 構成

収録作品数は297曲で、これらの作品はおよそ1550年から1620年にわたっている。(音楽之友社のピアノ音楽史では、1600年から1620年、またドーヴァー社の F. V. B. では1560年から1620年となっている。)

この297曲中、%以上が変奏曲や、舞曲をテーマに変奏を付したもので占められており、その他には、舞曲(ジーク *Gigue, Pavana*, ガリアルダ *Galliarda* 等) 前奏曲、ファンタジア *Fantasia* や、マドリガル *Madrigal* の編曲などである。この曲集において、変奏曲や舞曲が大部分を占めているということは、イギリスのエリザベス王朝時代の鍵盤作曲家達が変奏曲や舞曲に特に興味を示し、その形式を発展させていったためであろうと思われる。この曲集の変奏曲には、変奏された1対の舞曲 (*Pavana-Galliarda* 等)、定旋律変奏、世俗歌曲変奏、幻想曲風な対位法の変奏曲などがある。これらの変奏曲に見られる大きな特徴としては、テーマの扱いにある。それは、この曲集のみに見られることでなく、この時代全体の変奏曲にも見られる。テーマが提示されず、第1変奏からすぐ開始される。(後述する作品を参照) それは、「<sup>注6</sup>最初にテーマの原形を示さず、いきなり第1変奏から始まる。その理由は簡単で、当時これらの旋律は誰でも知っていたからである。」

この曲集に載っている作曲者名のはっきりわかっているものは、次のとおりである。あとのものは、作者不明である。なお、生年、没年の不明なものも多い。

<i>Blietheman, William.</i>	(? - 1591)
<i>Bull, John.</i>	(1562 - 1628)
<i>Byrd, William.</i>	(1542 - 1623)
<i>Caccini, Giulio.</i>	(1550 - 1618)
<i>Dowland, John.</i>	(1563 - 1626)
<i>Farnaby, Giles.</i>	(1566頃 - 1640)
<i>Farnaby, Richard.</i>	(1590 - ?)
<i>Galeazzo, —?</i>	(?)
<i>Gibbons, Orlando.</i>	(1615 - 1676)
<i>Harding, James.</i>	(1560 - 1626)

<i>Hooper, Edmund.</i>	(1553–1621)
<i>Inglot, William.</i>	(1554–?)
<i>Johnson, Robert.</i>	(1490–1560)
<i>Johnson, Edward.</i>	(?)
<i>Lassus, Orlandus.</i>	(1532頃–1594)
<i>Marchant, —?</i>	(?)
<i>Marenzio, Luca.</i>	(1553–1599)
<i>Morley, Thomas.</i>	(1557–1603)
<i>Munday, John.</i>	(1560頃–1630)
<i>Oldfield, Thomas.</i>	(?)
<i>Oystermayre, John.</i>	(?)
<i>Parsons, Robert.</i> または <i>John.</i>	(?–1570)
<i>Peerson, Martin.</i>	(1572頃–1650)
<i>Philips, Peter.</i>	(1561頃–1628)
<i>Pichi, Giovanni.</i>	(?)
<i>Richardson, Ferdinando.</i>	(1553–?)
<i>Rosseter, Philip.</i>	(1568頃–1623)
<i>Striggio, Alessandro.</i>	(1535–1589頃)
<i>Strogers, Nicholas.</i>	(?)
<i>Sweelincks, Jan Pietersz.</i>	(1562–1621)
<i>Tallis, Thomas.</i>	(1505頃–1585)
<i>Tisdall, William.</i>	(?)
<i>Tomkins, Thomas.</i>	(1572–1656)
<i>Tregian, Francis.</i>	(1572–1619)
<i>Warrock, Thomas.</i>	(?–1660)

この曲集に載っている曲で、作曲年代が示されている曲は下記のとおりであるが、残りの作品については年代が記されていない。

<i>Tallis, T.</i>	<i>Felix namque 1</i>	1562年
<i>Tallis, T.</i>	<i>Felix namque 2</i>	1564年
<i>Philips, P.</i>	<i>Pavana</i>	1580年
<i>Philips, P.</i>	<i>Fantasia</i>	1582年
<i>Byrd, W.</i>	<i>The woods so wild</i>	1590年
<i>Philips, P.</i>	<i>Passamezzo Pavana</i>	1592年
<i>Philips, P.</i>	<i>Pavana Doloroso Treg</i>	1593年
<i>Philips, P.</i>	<i>Le Rossignuol</i>	1595年
<i>Philips, P.</i>	<i>Bon Jour mō Cueur di Orlando [di Lasso]</i>	1602年
<i>Philips, P.</i>	<i>Amarilli di Julio Romano</i>	1603年
<i>Philips, P.</i>	<i>Margotto Laborez</i>	1605年
<i>Sweelincks, J. P.</i>	<i>Ut, re, mi, fa, sol, la, a 4 Voci</i>	

### 3 奏法について

#### i. 拍子記号

今日の拍子記号は、たとえば分数の形をとった場合、<sup>注7</sup>「分母は1拍に数える音符の種類を示し、分子は小節内の拍数を示している。」また、テンポ表示は、音符の演奏速度を示す。

この当時は、記譜法の転換期であり、上記に記した方向に向かいつつあった時代である。この当時の拍子記号は、小節内に記された音符の長さに関係なく、拍子の割合を示したものである。「<sup>注8</sup>セミプレヴィスを標準の時間単位として決められたので、これらの記号は単に曲の拍節構造だけでなく、曲の標準速度をも示した。標準速度の変更は、さらに他の記号を加えることによって行なわれた。縦に貫く線♠を付けるとテンポが通常の2倍の速さになることを示し、<sup>3</sup>の数字3倍、<sup>3</sup>の数字は1倍半速くなることを示した。」この曲集に現われる記号には、**C**, **♠**, **C**, **3**などがある。

**C**は、単純、そして複合の2拍子。

**♠**は、一般に2分音符が1小節内に、8つ、4つ、2つなどで、4拍子の色々な種類を表わす。

**C**は、 $\frac{3}{2}$ 拍子や、 $\frac{3}{4}$ 拍子に用いられている。

**3**は、 $\frac{3}{4}$ 拍子や、 $\frac{3}{8}$ 拍子を表わしている。

#### ii. 小節線

今日、小節線は小節の区分を示し、その決められた拍子記号の拍子に合うようになっているが、この当時、この小節線を示す縦線は、拍子記号と関係がなかった。

(楽譜参照) 縦線は、演奏者が見るのに便利であるために、普通はリズムの流れに従ってつけられているが、不規則でもあった。

#### iii. ダイナミックス

ダイナミックスの表示は、17世紀前半以前の音楽においては、ほとんど記されていない。一般に、ダイナミックスは旋律の上行、下行に結びつく。このことは、フレーズにも関係している。そのフレーズの頂点の決定が、ダイナミックスを決定していくひとつの条件になっている。さらに、この時代の鍵盤楽器は、タッチによるダイナミックスの変化は望めないで、音符の増減、またはテンポの変化によって、それを補っていた。

この時代の作品のピアノによる演奏においてのダイナミックスの決定には、この時代の楽器の特色をふまえてお

く必要があると思う。ヴァージナルの音は、ハーブシコードと違って、ストップを備えていないため、音色は一種類だけである。そして、繊細な音楽の表現に適し、前述したように、タッチによる変化は不可能であるため、我々が現在使用しているピアノのように、*f*, *P* の幅をつけることができない。それ故に、ピアノ演奏の際には、*f*, *P*, *cresc.*, *decresc.* の幅は、注意すべきであると考える。

また、ダイナミックスを決めていくのに、エコーの効果をを用いる。これは、反復されるフレーズに使用する。

#### iv. フレージングとアーティキュレーション

これらの問題は、先に挙げた問題点と同様に、どの時代の音楽演奏においても重要な点の一つであろう。現在、我々の演奏する作品には、多くの版が出版され、その助けを借りて演奏を行なう。しかし、古い時代の、それがもっと昔に逆のぼっていかばいくほど、非常に困難なものとなる。

フレーズは音楽辞典によれば、文章の句読点に相当するような段落感で区切られるひとまとまりの楽句をいう、とあるが、これは主なるモチーフや、テーマの理解にも係わる。また、フレージングと相互関係にあるアーティキュレーションは、フレージングを補うものであり、そして、どのような抑揚で、フレーズを演奏していくかにある。これらは、作品の解釈に大に関係する。

ダイナミックスの項で述べたように、何も書き込まれていない、この年代の作品を演奏する際には、様々なアーティキュレーションが考えられるだろう。筆者は、アーティキュレーションを決めるにあたっては、次の事を基準にして決めた。<sup>注9</sup>「順次進行、特に半音階進行はレガートを暗示し、跳躍進行はスタッカート暗示することが多い。順次進行を中断する跳躍はレガートの中断を意味する。」

#### v. 装飾記号

この曲集に見られる装飾記号の主なもの、音符の上、時には下に書き込まれた、短い単斜線〔/〕か複雑斜線〔ク〕である。(楽譜参照) これらの記号は、ヴァージナル作曲家が用いた主要な装飾記号であった。

これらの記号について、「<sup>注10</sup>当時の理論家は、だれもこの装飾音について言及していないので、その解釈はいまだにはっきりしない。」これらの演奏法は、一般に、*♪* は三度下からの上行スライド、*♯* は旋律の流れの前後関係により、ブラルラーや、モルデントを示している。

また、この〔/〕の装飾記号についての演奏法として、エリザベス・ロジャース *Elizabeth Rogers* の「ハー・ヴァージナルブック *Her Virginal Book*」の p.48 や、p.49 の歌詞の部分に、その奏法らしきものが見られる。

これらの装飾記号の取捨に関しては、「<sup>注11</sup>同じ曲が違った幾つかの原典に現われた場合、装飾音のつけ方がまちまちになっているのが常である。演奏者は記譜された装飾音を全部ひかなくてはならないという義務に縛られる必要はない。もしすらすらひけないのであれば、思いきって装飾を少なめにひいたほうが賢明であるといえよう。」

また、興味深いことには、この作品集において、現在我々が使用しているトリラー奏法の原型、と思える音型である。例えば、*Byrd* の75小節の〔A〕、83小節の〔B〕、87小節の〔C〕の部分。これらの音型は、後打音を伴ったトリラー記号に書き直すことが出来る。

#### vi. その他

ここでは、*F. V. B.* においての幾つの特徴を挙げる。第1は、番号づけである。このことは、2の構成の項でも述べているが、変奏曲の変奏番号は、主題とみなす曲には、何も付されていない。そして、次につづく変奏から、2. 3. ……といったように、数字が付けられている。これを、*Bach* 以降の変奏曲の形というならば、番号のついていない最初の曲が主題で、そして2. 3. という番号の付いている変奏を、第1変奏、第2変奏とみることになる。(楽譜参照)

また、曲自身が2部分になっている時、曲と変奏の各々の後半に小さな数字、そして各変奏の最初の部分に、大きな数字が付けられている。(Bull の作品 参照)

第2は、変奏曲に見られる「*Rep.*」という文字である。この「*Rep.*」は、*Repetition* の省略である。これは、一つのテーマまたはモチーフの変奏を、より個性的な装飾の形で呈示されている時に、付けられている。(Bull の作品 参照)

第3は、曲の終わりの装飾的なプレヴィスの和音である。(Bull の作品 参照) この和音に関して、「<sup>注12</sup>いまだにはっきりしないトレージャンの辭に、曲の終わりに必ずと言ってよいほど装飾的なプレヴィスの和音を書き加えることがあるが、この和音は必要な時もある、必要でないこともある。識別する法則は次のとおりである。プレヴィスによる最後の和音が旋律なり和声なりを

解決する働きを持っているか、予測されるリズムの機構を完結するという場合には、それはひかれなくてはならない。そうでないかぎり、それは省略されるべきである。」後に挙げる *Bull* の作品においては、このプレヴィスは、後者に入るのではないかと思う。

第4は、和声進行と終止である。これらは、この曲集のみにみられる特徴でなくて、この時代の特徴でもある。機能と声法において問題とされているV→IVの進行が、多くみられる。更に、終止の和音には、ピカルディ *Picardi* の3度が使用されている。

#### 4 楽曲分析

この曲集に記載されている作曲家、および作品について、全てを述べることは困難である。この項では、*Byrd* と *Bull* の作品について述べる。

この二人を選んだ理由は、この当時に代表する作曲家で、この二人の作品数は、この曲集ではかなりの数を占めており、また、その作風は対照的である。*Byrd* の音楽は、素朴で、自然な魅力を秘めている。*Bull* は、エリザベス朝の「リスト」と呼ばれているだけに、ヴィルトゥオーゾ的な技巧を持つ、華やかな曲が多い。

##### i. *Byrd, William*

イギリス、エリザベス朝時代の最大の作曲家である。リンコルン大聖堂のオルガニストであり、彼の師は、この曲集にも載っている *Tallis, T.* であった。

彼は、*Bull* や *Gibbons* と共に、ヴァージナルブックである「パセニア *Pathenia*」を出版した。また、1591年に完成された、彼自身の作品集「マイ・レディー・ヴァージナルブック *My Ladye Nevells Book of Virginal Music*」は有名である。

*F. V. B.* には、彼の作品は72曲収められており、また、上記の曲集には、42曲入っている。

##### *The Carman's Whistle* 駈者の口笛

*F. V. B.* vol. 1 p. 214 No. 58

この曲の形式は、主題と8つの変奏という形となっており、その主題は、イギリス民謡である。この時期は、教会旋法から機能と和声的調性への移行期である。この機能と和声的調性でいえば、ハ長調である。( )の数字は小節数を表わす。

##### 主題 (1—8) C [ $1\frac{1}{4}$ ]

舞曲ふうなリズムで始まる。1小節おくれて、低音部に下層調でカノンの形で見られる。主題旋律は、第3小節からとなる。あとにつづく8つの変奏は、この部分から変奏されている。

##### 第1変奏 (9—18)

第10、第11小節は $1\frac{1}{4}$ で、あとの小節は、 $\frac{3}{4}$ 拍子となっている。変奏の形は、後半に音型的な変化が見られる。

##### 第2変奏 (19—25)

最後の2小節は、 $\frac{3}{4}$ 拍子となっている。低音部に、リズム的に新しい動きが見られている。最後の3小節において、対位的な動きがみられる。

##### 第3変奏 (26—32)

第28、第32小節が、 $\frac{3}{4}$ 拍子になっている。全体的に、対位的である。

##### 第4変奏 (33—44)

全小節が、 $\frac{3}{4}$ 拍子になっている。右手の主旋律に対して、左手は、対位旋律をとっている。

##### 第5変奏 (45—56)

第4変奏と同様、全小節は $\frac{3}{4}$ 拍子になっている。左右は、対話ふうである。

##### 第6変奏 (57—64)

後半の4小節が、 $\frac{3}{4}$ 拍子になっている。第58小節まで、現代の調性からいえば、一時的に短調を表わす。第59小節から、高音部は反復進行を形成している。

##### 第7変奏 (65—75)

第68小節だけが、 $1\frac{1}{4}$ 拍子である。前半、主題旋律は単純になり、低音部には、8分音符の経過的なパッセージが用いられている。

##### 第8変奏 (76—87)

全小節、 $\frac{3}{4}$ 拍子になっている。この曲全体のしめくくりとして、コーダの役割をもち、和声的で、荘厳な感じが見られる。

##### ii. *Bull, John*

前記の *Byrd* と同様、この時代に代表する作曲家で、オルガンやヴァージナルの演奏家でもあった。この曲集

には、*Bull* の作品は45曲収められている。そして、下記に挙げる曲は、彼の作品の中では有名であり、技術的にも困難なものである。

*The King's Hunt* 王の狩り

(*The King's Hunting Jigg*)

F. V. B. vol. 2 p.116 No.135

この曲名のジグ *Jigg* は、16世紀、イギリスにおいて流行した舞路である。そして、“*Hunt*” という名のおり、その主題は活発で、元気あふれる狩猟的な感じの曲である。機能と和声的調性でいえば、ト長調である。この作品は、前述した *Byrd* の作品と同じく変奏曲とみてよいが、変奏の形は後記のように異っている。

第1変奏 (1-20) ♪

A (1-4) - *Rep.* (5-12)

A 部分 主題の前半部分とみる。和声的な音の取り扱いが行われており、トリルで、曲の感じをもりあげている。

*Rep.* 部分 A 部分の装飾で、 $\frac{1}{2}$ の拍数になっている。左右に、16分音符が音階的に用いられ、その動きの間に、主題旋律が入っている。

B (13-16) - *Rep.* (17-20)

B 部分 主題の後半部分とみる。上声部、旋律は同音進行が多く、中・低声部に動きをもつ。

*Rep.* 部分 B 部分の装飾である。B 部分の中・低声部のリズム的な細分進行がある。上声部は、B 部分の音符の価値が、 $\frac{1}{2}$ になっている。

第2変奏 (21-48)

A' (21-24) - *Rep.* (25-32)

A' 部分 低声部の分散オクターヴの伴奏に、主題は、はっきりと上声部に現われており、両手とも和音連結で構成されている。

*Rep.* 部分 A' 部分の装飾で、 $\frac{1}{2}$ の拍数になっている。上声部は、ほとんど A' 部分とかわりなく、左のあと打ちリズムが、効果的に用いられている。

B' (33-40) - *Rep.* (41-48)

B' 部分 B 部分の *Rep.* とほとんど同じ形であり、後半に、16分音符の細い動きが現われる。この部分は、 $\frac{1}{2}$ の拍数である。

*Rep.* 部分 B' 部分の装飾で、 $\frac{1}{2}$ の拍数になっている。A 部分の *Rep.* と同じような形で、16分音符による細分進行が、右・左に交差して用いられている。

第3変奏 (49-81)

A'' (49-56) - *Rep.* (57-64)

A'' 部分 16分音符による音階的な進行が、主題に対して伴奏に現われ、後半には、B'' 部分にも現われる16分音符の同音連打が、活発な動きを作っている。この部分は、 $\frac{1}{2}$ の拍数になっている。

*Rep.* 部分 A'' 部分の装飾で、 $\frac{1}{2}$ の拍数になっている。A'' より更に16分音符の使用で、音の進行におもしろさを表わしている。

B'' (65-72) - *Rep.* (73-81)

B'' 部分  $\frac{1}{2}$ の拍数になっている。B 部分の *Rep.* のような中・低声部の上に、16分音符の同音連打が続き、終りに、音階的進行で、*Rep.* に入っていく。

*Rep.* 部分 B'' 部分の装飾で、 $\frac{1}{2}$ の拍数になっている。B 部分の *Rep.* の上声部の形に、左は、16分音符の音階的進行、同音連打により、終結にむかう。最後は、この曲の主和音で終る。

2曲の分析を終えて。

この二つの変奏曲を比較してみると、*Byrd* の変奏曲は、装飾の変奏曲、そして *Bull* の変奏曲は、性格の変奏曲といえよう。実際にこれらの変奏曲を演奏してみると、*Byrd* のこの変奏曲は、*Mozart* の変奏曲の観がある。しかし *Mozart* の変奏曲ほど装飾的変奏で練習曲ふうではないが、その変奏ごとに、細かな装飾的発展が行なわれている。この作品は、*Bull* のものに比べて、変奏的により自由で、形よりもその音楽的内容の変化に、重点が置かれているとみられる。

*Bull* の変奏曲は、前述したように異った変奏形成をとっているため、性格変奏曲の定義にあるような、*Beethoven* みたいに各変奏の調の変化、テンポの変化はみられないが、その変奏においてのひとつひとつには、はっ

きりと異った性格を持っている。

また、*Bull* はその作風が、*Sweelinck* に大きな影響を与え、そして、*Sweelinck* の弟子であったシャイデマン *Scheidemann, H.* (1596頃-1663) などに受けつがれて、*Bach* にまで及んでいるといわれているように、この作品をみたかぎりにおいて、*Bach* やヘンデル *Händel, G. F.* (1685-1759) の変奏形式の基を成しているように思える。

#### IV. 結 語

本論文では、次の2つの事柄について、あまり詳しくはふれていない。

第1に、テーマのヴァージナル作品、なかんずく変奏曲類が、何故、他のヨーロッパの国々に先んじて、イギリスにおいて作曲されたか、という点である。このことは、中世における単声のグレゴリオ聖歌が多声化していった時代の作品、つまりオルガヌム *Organum* までさかのぼって言及しなければならない。

この時期、ヨーロッパの大陸では、5度、4度を多用していたのに対し、イギリスでは早くから、3度、6度を採用していたのではないだろうかとも思えるのであるが、あまりくわしくはわからない。ただ、この事実をつかめば、イギリスのヴァージナルブックが旋法的でなく、現代の調性に近づいているということについての説明もつくのであるが。このことについては、当時の作曲家を中心とする市民の経済的な面とか、気候風土や生活用式から生まれる感覚的な世界についてまで、論じなければならなくなってくるので、これについてはさらに、今後の研究課題としたい。

第2に、ヴァージナルという鍵盤楽器についての説明も、はなはだ不足している。まず、ヴァージナルという言葉の語源さえ、はっきりしていない。多くの学者は、この楽器は、鍵盤を持つテーブル型の撥弦楽器で、ルネサンスからバロック時代にかけて、イギリスで特に好んで使用されていた、といっている。

楽器の形態の機構、性能は、作曲という作業に大きな影響力を持つものである。楽器というものが、ある主張をもった生き物と考えるならば、作品をみれば、それが何のような楽器のためのものであるか、という想像もつくものである。この時代のヴァージナル作品をながめてみれば、そのすべてが、小型の撥弦楽器のためのものとは思われない。中には、クラヴィコードのための作品と思われるものもあれば、大型のハープシコードや、時にはオルガンで弾いた方がより効果的な作品もある。

私観を述べるとすると、このヴァージナルという楽器

は、ドイツにおけるクラヴィーア *Klavier* と同じように、いわば、鍵盤楽器の総称ではないかという仮説をたててみたくなる。この問題に関しては、第1と同じく、独立した研究課題として、今後、その解明につとめてみたいと思っている。

さらに、私の行った楽曲分析は、一般的形式論にのっとったものでなく、おのおの作品の表現内容との関連においてとらえる、という方法をとった。けれども、どのように分析してみたところで、これを文章で表現することはむずかしく、音楽は、やはり音として表現しなければならない、と思っている。

音楽は再現創造芸術である、という意見にしたがうならば、このヴァージナル作品を現代のピアノで演奏するという事は、非常に大きな問題をはらんでいる。なぜならば、この作品はヴァージナルのための作品であって、決してピアノのために書かれたものではないからである。したがって、ピアノで演奏するかぎり、イギリスのエリザベス王朝時代の音楽の再現にはならないのである。この時代は、もちろんピアノなど影も形もない。ピアノで演奏するためには、その時代の音楽の精神内容をふまえた上で、編曲しなければならない。*Bach* のクラヴィーア作品のピアノ用編曲は、かなり数多く見られるが、このヴァージナル作品のピアノ用編曲は、今のところ非常に少ない。だから、この度の演奏は、筆者の幾たびかの試行錯誤の結果生まれた、一種の創造的冒険のようなものかもしれない。

しかし、演奏してみて強く感じることは、これらの作品は、決してプリミティブなものでなく、極めて完成度の高い芸術作品であることに気がつく。音楽史的にみれば、この時代のヴァージナル作品は、声楽的多声音楽から器楽的和声音楽への過渡的なものである、と位置づけられている。だからといって、それが、音楽的に低く評価されているということにはならない。ここで私は、半世紀以上前に、パール・ベッカー *Paul Bekker* (1882-1937) が指摘した、次の言葉が思い出される。「音楽は発達 *Entwicklung* するものでなく、変化 *Metamorphose* するものである。」と。

本論文を草するにあたり、立案、構成などに、島根大学名誉教授である長岡敏夫先生に御助言をいただき、また独文和訳に際しては、島根大学法文学部の西脇宏先生の御協力をいただいた。ともにお礼をもうしあげる。

#### 参 考 文 献

D. J. グラウト著 服部幸三・戸口幸策共訳：西洋音楽

- 史 上巻 音楽之友社  
 W.アーベル著 服部幸三訳：ピアノ音楽史 音楽之友社  
 D.マシューズ編著 館野清恵訳：ピアノ音楽の歴史 全音楽譜出版社  
 F.ドリアン著 福田昌作・藤本 黎時共訳：演奏の歴史 音楽之友社  
 C.パリシュ, J.オール共著 服部幸三訳：音楽史 グレゴリオ聖歌からバッハまで 音楽之友社  
 西崎嘉太郎著：世界史から見た音楽史 全音楽譜出版社  
 D.マンロウ著 柿木吾郎訳：中世・ルネサンスの楽器 音楽之友社  
 H.ファーガスン編・解説 金沢 正剛訳：初期 イギリスの鍵盤音楽選集 第1巻 全音楽譜出版社  
 H.ファーガスン編・解説 角倉 一朗訳：鍵盤 音楽の様式と演奏 第1巻 全音楽譜出版社  
 P.ベッカー著 河上 徹太郎訳：西洋音楽史 新潮社  
 音楽中辞典, 音楽之友社  
 標準音楽辞典 音楽之友社  
 千蔵八郎著：名曲事典 ピアノ・オルガン編 音楽之友社  
 Gurlitt, W. : Rieman Music Lexikon Schott 社  
 Blom, E. : Grove's Dictionary of Music and Musician Macmillan 社  
 Stanly, S. : New Grove's Dictionary of Music and Musician Macmillan 社  
 Blum, F. : Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bärenreiter 社  
 Fuller Maitland, J. A. and Barclay Squire, W. :

Fitzwilliam Virginal Book vol. 1 Dover 社  
 Broude Brothers社

## 参 考 楽 譜

- Fuller Maitland, J. A. and Barclay Squire, W. :  
 Fitzwilliam Virginal Book vol. 1 vol. 2 Dover 社  
 Andrews, H. : My Ladye Nevells Booke of Virginal Music William Byrd Dover 社  
 Charles J. E. Cofone : Elizabeth Rogers Her Virginal Book Dover 社  
 Boxall, M. : Harpsichord Method Schott 社  
 Claude V. Palisca : Norton Anthology of western Music vol. 1 Norton 社

## 注

- 注1 西洋音楽史 (音楽之友社) 上巻 p.209 引用  
 注2 ピアノ音楽史 p.28 引用  
 注3 西洋音楽史 (音楽之友社) 上巻 p.269 引用  
 注4 M. G. G. 辞典 変奏曲の項 第5章 引用  
 注5 ピアノ音楽史 p.48 引用  
 注6 " p.36 引用  
 注7 音楽中辞典 p.321 引用  
 注8 鍵盤音楽の形式の演奏1 p.11 引用  
 注9 " p.15 引用  
 注10 " p.18 引用  
 注11 初期イギリスの鍵盤音楽選集1 p.20 引用  
 注12 " p.16 引用

# LVIII. The Carmans Whistle.

WILLIAM BYRD.

Musical score for 'The Carmans Whistle' by William Byrd, measures 1-16. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of a single melodic line in the treble clef with a figured bass line in the bass clef. The piece is divided into two systems of eight measures each. Measure numbers 1, 5, 9, 13, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems.

Musical score for 'The Carmans Whistle' by William Byrd, measures 17-37. This section continues the piece from the previous page. It consists of five systems of measures. Measure numbers 19, 22, 26, 29, 33, and 37 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

\* D in M.S.  
D in der Handschrift.

Copyright 1979 by Dover Publications, Inc.  
小節数を示す数字およびアルファベットは、筆者記入。

41

6.  
45

49

53

7.  
57

60

8.  
65

68

72 (A)

9.  
76

81 (B)

85 (C)

WILLIAM BYRD.

\* The notes from • to • are a third higher in the M.S.  
Die Noten von • bis • stehen in der Handschrift eine Terz höher

# [CXXXV.] The King's Hunt.

JOHN BULL.

Musical score for 'The King's Hunt' by John Bull, measures 1-13. The score is written in treble and bass clefs. Measure numbers 1, 4, 7, 10, and 13 are indicated at the start of their respective staves. A 'Rep.' (Repeat) sign is placed above the staff for measures 4-6.

Musical score for 'The King's Hunt' by John Bull, measures 16-29. The score continues from the previous page. Measure numbers 16, 19, 22, 25, and 29 are indicated. A 'Rep.' (Repeat) sign is placed above the staff for measures 16-18. A second 'Rep.' sign is placed above the staff for measures 25-27.

Copyright 1979 by Dover Publications, Inc.  
小節数を示す数字は、筆者記入。

2  
33

37

40 Rep.

43

45

47

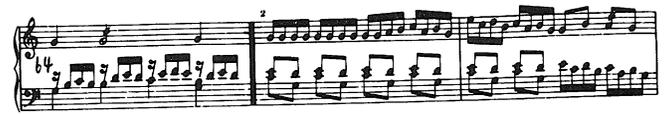
3  
49

52

55 Rep.

58

61



DOCTOR BULL.

\* C sharp in the M.S.  
Cis in der Handschrift.