

シャコンヌとパッサカリア

樋口光治

「芸術 16」の「バロック音楽研究の視点」の末尾において、問題提起的に次のように指摘しておいた。すなわち、この時代に全盛を極めた典型的な器楽の形式（ジャンル）とは前奏曲とフーガ、独奏楽器のための無伴奏曲そしてオスティナートの変奏曲であり、それゆえ、これら三つの楽曲に共通してみられる楽曲構成法の特徴こそが、この時代の楽曲統一の原理にかかわる、と。なるほど表面的にみる限り、これら三つのものに共通点があるとは思われない。しかし直観的には、これら三つのものは同じ音楽的時間の世界に属しているように思われるのである。それを明らかにする手始めとして、ここでは、その歴史的起源や系譜が比較的たどりやすいオスティナート変奏曲すなわちシャコンヌとパッサカリアを取り上げて、「新グローブ音楽辞典」の記述に従いながらその歴史をたどり、本研究との関連で重要な点を指摘し、まとめてみたい。

まず、シャコンヌの系譜の概略からみていくことにする(注 1)。舞踏歌 *danse-song* としてのシャコンヌはラテン・アメリカにその起源がある。スペインのチャコーナ *chacona* についての最も古い記述は、1598 年のペレーの出来事を記述した Mateo Rosas Oquendo の詩に出ており、この舞踏が新世界に起源をもつことはセルバンテスをはじめとして多くのスペインの作家によって指摘されている。17 世紀初頭のスペインで流行したチャコーナはユーモアに富み、また卑猥な舞踏であったが、その伴奏にはギターやカスタネット、タンブリンのような打楽器が用いられ、リフレンを伴う歌詞がついていた。その歌詞には様々なものがあつたが、そのリフレンにはほとん

どの場合、“*chacona*” や “*vida bona*” という歌詞がついていた。そのようなチャコーナの最もありふれたリフレン歌詞と、ギターによって演奏される、よくあるパターンの和音の進行を楽譜で示すと次のようになる。

譜例 1 (「新グローブ音楽辞典」の “*Chaconne*” の項目より転載。ローマ数字の小文字は短三和音、大文字は長三和音を示す)



(a) I V vi V
(b) I V vi IV V
(c) I V vi iii IV V
Vi - da, vi - da. ta vi - da bo - na,
Vi - da, ha - mu - nis a cha - cu - na.

ここに示されているように、チャコーナのリフレンの部分は常に 3 拍子で長音階に基づいている。譜例 1 の (b) は (a) に IV の和音が付加されたものであり、(c) はそれにさらに iii の和音が付加されたものである。また、(a) の vi の和音はサブドミナントに置き換えられたり、あるいはフレーズの終わりがトニカになることもある。しかし、いずれにしてもここにみられる低音の旋律線はかなり紋切り型のものであるということが出来る。というよりもむしろ、ここで問題となっているのは低音の旋律線ではなく、かなり即興的に演奏されたであろうと思われる和音の進行の一定のパターンである。17 世紀初期にスペインで流行したチャコーナは以上のようなものであるが、後の歴史との関連で特に問題となるのは、ここに示されたリフレンにみられる和声進行の一定のパターンである。バロック時代の変奏曲としてのシャコンヌは、実はこの部分から派生したものである。それとの関連で

興味深い点をここでいくつか指摘しておくとならぬ。

1. シャコンヌの起源が舞曲であるということ、すなわちバロック時代のその他の器楽曲と同様、シャコンヌの場合も舞曲がその成立に大きくかかわっているということ。
2. シャコンヌのオスティナートの定型は、舞踏につけられた歌唱の声部ではなく、伴奏の器楽の声部から生まれたということ、つまりその成立の起源からして、シャコンヌは器楽であるということ。
3. 定型のもとになった代表的なものは、I の和音に始まり V の和音に半終止する（時には I の和音に終止する）カデンツであり、そのカデンツはその都度例えば I - V - vi - IV - V, I - V - vi - iii - IV - V というように、おそらく即興的に別の和音が挿入されたということ（定型が即興、変奏の可能性をもつということ）。

チャコナーナはスペインで流行すると同時に、5 コースのギターとともにイタリアにも入ってきたが、イタリアにおいては、それまで舞踏の伴奏として発展してきたこの種の和声進行のパターンがバスの旋律線に変えられる。そしてこのような低音の旋律線がやがては、パッサカリアと同様の変奏技法において、この時代全般にわたってヨーロッパで使用されることになる。次にその過程をたどってみよう。

まず、イタリアの変奏曲チャコナーナ *ciaccona* では、譜例 1 にあるような和声進行のパターンは旋律的なバスの線に作りかえられるのである。例えば、(c) の第 3 小節の E 音がトニカの第一転回形を支えるものになっていたり、(a), (c) の第 2 小節の G 音を B 音に変えることによってバスの旋律定型が作られたりする。(a) をこのように変更した場合、ここに C-B-A-G という下行 4 音音階が生じるが、これはパッサカリアの定型として受け継がれていくことになる（つまり、同時に発展、展開したパッサカリアの低音の旋律定型はチャコナーナの低音の旋律定型とは異なり、低音の旋律定型の違いによってこの両者は厳密に区別されるということになる）。このような定型はドミナントに終わることもあれば、トニ

カに終わることもあるが、通常 1 曲の各フレーズは同一の和音で終わる。1625 年頃から中頃にかけてイタリアの声楽曲では低音の旋律線をいかに構成するかということに非常に関心が高まり、この時期にイタリアの声楽のチャコナーナが絶頂期を迎える（これは時期的には通奏低音の普及の時期と一致しており、声楽の声部に対置された新たな器楽独自の声部をどう作りあげたのかという、非常に興味深い問題を含んでいる）。この声楽のチャコナーナでは通常、各フレーズに対して同一の定型が用いられたが、これは後にグラウンド・バスとなるものである（つまり狭義に解釈すると、一貫して低音に同じ定型が繰り返される場合、その定型がグラウンド・バスであるということになる）（注 2）。譜例 2 は、譜例 1 に示した三つの和声進行のタイプにそれぞれ相当する、通奏低音のグラウンドである（リズムは様々に異なるが、通常 3 拍子 4 つあるいは 2 つのグループでできている）。

譜例 2（「新グローブ音楽辞典」の“Chaconne”の項目より転載）

(a) Mannelli (1629)

(b) Sances (1633)

(c) F. Negri (1635)

この時期の声楽のチャコナーナには、一つの定型が何度も繰り返されるものもあれば、様々な定型が一曲の中で適当に繰り返されたり、自由に作られた部分が間に挿入されたりするものもあった。なおこの時期にはパッサカリアの作品もあるが、数の上ではチャコナーナの方が勝っていた。ここでは次の点を付加的に指摘しておかねばならない。

4. 17 世紀前半のイタリアの声楽のチャコナーナにおいて、譜例 2 にみられるものをはじめとするチャコナーナに固有の低音の旋律定型が作りあげられたということ（つまり定型が、和音連結の一定のパターンという「一般的なるもの」ではなく、低音の旋律定型という「特殊的なるもの」になったということ）、またそれが器楽の声部としての通奏低音の成立と深く結びついているということ。

17世紀後半になると、器楽のアンサンブルのためのチャッコーナがたくさん作られるが、それにはグラウンドを伴う（つまり曲の途中でバスの定型を替えない）ものもあれば、バスの定型を曲の途中で替えていくものもあった。器楽のチャッコーナではほとんどの場合、曲の調が変わることはないが、中には転調するものも少数ある。また、鍵盤楽器、アーチ・リュート、ギターのためのチャッコーナではほとんどの場合バスの定型を替えていくが、それは、独奏音楽というジャンルの様式の問題や通奏低音をもたないことが原因であると考えられる。ギターのためのチャッコーナでは、あるフレーズにつける和音伴奏を次々と変えてそれを簡潔なグループにまとめるという曲の作り方が1620年頃に現れ始める。これは次第により長く、複雑になっていくが、とりわけ、個々の音がギターのスタイルの中に組み入れられた1639年頃からはその傾向が著しくなる。およそ1640年から1660年がイタリアにおけるギターのチャッコーナの全盛期である。ここで重要なことは次のような点である。

5. イタリアの器楽のチャッコーナにおいては、少数ではあるが、楽曲の構成に転調がかかわるということ、また、とりわけ鍵盤楽器や撥弦楽器のような独奏楽器のための曲においては一曲の中でバスの定型が交替していくということ、そしてこの理由としてはそれぞれのジャンルに固有の様式、及び通奏低音を伴わない楽曲の構成が考えられるということ（つまり純粋器楽曲において初めて、変奏曲としてのシャコンヌの楽曲構成の問題が前面にでてくるということ）。

スペインのチャッコーナは、17世紀の前半にフランスでテンポの遅い、威厳のあるシャコンヌ *chaconne* に変わり、この形が後にイギリスやドイツに広まっていくが、このタイプのシャコンヌの舞踏譜や旋律が理論書にまとめられて今日に残っている（おそらくフランスにおいては、宮廷文化と結びついてシャコンヌはかなり様式化され、洗練されたものと思われる）。フランスでは、独奏楽器、室内楽、オーケストラのためのシャコンヌの変奏曲が器楽の舞曲として発展した。リュートや鍵盤楽器のためのシャコンヌでは数フレーズを連続して繰り返していくタイプもあるが、ロンド形式のリフレインとして数フ

レーズを繰り返して楽曲を区分するもののほうがはるかに多い。パッサカーユ *passacaille* の場合と同様、クープレの長さは様々で、近親調に転調したり、時には4小節というオスティナートのフレーズの長さを壊すこともある。また室内楽、特にオーケストラのような、通奏低音のついた器楽のシャコンヌはこれよりもはるかに長い。オーケストラのシャコンヌでは、長・短の音階や演奏楽器を変えることによって、また声楽の作品では器楽の部分に合唱の部分を入れることによってフレーズを大きくグループ分けして対比させている。またこの種のシャコンヌでは、フレーズは通常繰り返しを伴って一対になっているが、それぞれの一対ごとにバスの定型が変化していく。フランスのシャコンヌについて要点を指摘すると次のようになる。

6. フランスにおいては、器楽としてのシャコンヌ変奏曲あるいは声楽のシャコンヌはかなりの多様性をみせているが、そのことが、フランスにおけるシャコンヌの歴史的展開を独自のものにしていくということ（とりわけロンド形式の形をとるシャコンヌは固有の位置を占めており、その歴史的位置づけに際しては注意が必要であるように思われる）。

しかし大まかな歴史の流れをあとづけてみると、これまでみてきたような、イタリアとフランスのシャコンヌの流れを受け継ぐのがドイツであり、およそ1675年から1750年にかけてシャコンヌとパッサカリアの黄金時代がドイツにおいて形成される。ドイツでは、オーケストラやヴァイオリン独奏、リュートのためのシャコンヌもあるが、ほとんどがオルガンやハープシコードのためのものである。またシャコンヌが組曲やソナタの中の一楽章として単独にでてくることもあれば、前奏曲やフーガと組み合わせられている場合もある。ここでの要点は次の通りである。

7. バロック音楽史一般と同様、イタリア、フランスの歴史の流れを受け継いだドイツにおいてシャコンヌの全盛期が訪れ、その中心となるジャンルは鍵盤楽器の作品であるということ、そしてここにおいて舞曲の様式化とともに、器楽としての楽曲構成の問題が前面にでてくるということ。

さてそれではパッサカリアの検討に移ることにする。ここでも記述は「新グローブ音楽辞典」のパッサカリアの項に従いながら進める(注3)。

このパッサカリアという言葉が最初に使われたのは17世紀初頭で、それはスペイン、フランスあるいはイタリアのある種の歌曲 song につけられた、標準的な型のリトルネロのことを指していた。このようなパッサカリアの起源は、その演奏に用いられた5コースのギターと同様スペインにある。スペインでのこのようなパッサカリアの祖先に当たると思われるものは、Juan Carlos Amat の Paseo である。スペイン語の pasacalle (pasar「歩く」と calle「通り」からきている) も paseo も「散歩(通りを歩く)」という意味である。しかし paseo という言葉が一般に、今も昔も日常的に使われるのに対して、パサカレ pasacalle はもっぱらギターの専門用語であった。ともあれ、通常このようなリトルネロのパッサカリアが二つ、歌曲の詩節と詩節の間で演奏され、器楽の間奏曲を作っていた。おそらくは、もっと長いものが曲の前あるいは歌詞の最後の行の後に演奏されたと思われる。このようなリトルネロパッサカリアにつけられた音楽はほとんどの場合、I-IV-V-(I) という和声進行をもち、その時の歌曲に合わせて長、短調そして、2拍子、3拍子の選択がなされた。このような最初期のリトルネロパッサカリアは、17世紀前半にイタリアで作られたスパニッシュ・ギターのためのタブラチュア、フランスの歌曲につけられたリュートのためのパッサカール passacaille にみられる。もっとも、paseo もパッサカリアもラテン・アメリカの民俗音楽では今なおリトルネロとして存在している。このような初期のパッサカリアについて重要な点を指摘しておく、次のようになる。

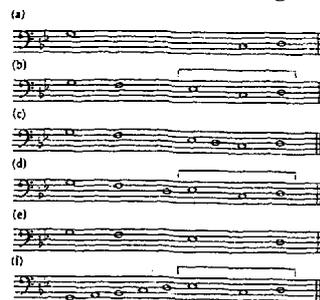
8. パッサカリアの場合、確かにシャコンヌとは異なり、その起源は舞曲ではないが、語源的には歩行からきているということ(実は舞踏のステップ・パターンはつきつめれば歩行である)。
9. 最初期のパッサカリアの音楽は歌曲に挿入された器楽のリトルネロであるということ(この点はシャコンヌと似ている)。
10. その和声進行は I-IV-V-(I) であり、間に入

る和音の違いを別にすれば、これもシャコンヌのそれに似ているということ。

およそ1625年から1650年頃にかけてのイタリアとスペインでは、パッサカリアはギター、通奏低音付きの声楽曲や室内楽、鍵盤楽器の変奏曲において基本的な構成単位となる、1フレーズが4分の3拍子の4小節からなる低音の旋律定型を指していた。一連の定型はもとの I-IV-V-(I) というパターンから生まれたが、その際に二つのものが影響を与えた。一つは、この時代が、和声進行の一定のパターンを低音の旋律線に作り変えるというように、個々の旋律線の形成に特別の興味を抱いていた点である。もう一つは、似たような変化の過程をたどっていたチャコナーナ舞曲の音楽が時を同じくして発展したことである。パッサカリアの場合はほとんど常に3拍子で、時にはシャコンヌとは異なるリズムの特徴をもち、またチャコナーナとは違って短調を好む傾向があった。このようにしてパッサカリアとシャコンヌとは異なった定型が発展し、イタリアの17世紀では主にこの定型の違いが二つの形式を区別するのに役立った。譜例3の(a)はもとの和声進行のパターンを低音の旋律線に直したものであり、これを旋律的に拡大してできたパッサカリアの定型のうち最も普及したものをいくつか示したものが(b)~(f)である。これらの定型はたいていの場合、3拍子の4小節の長さで様々にリズムづけがなされた。

譜例3(「新グローブ音楽辞典」の“Passacaglia”の項目

より転載)



ここで要点を指摘すると次のようになる。

11. シャコンヌと同様、パッサカリアの定型は和声進行の一定のパターンから作られた低音の旋律定型であるということ、またシャコンヌとパッサカリアはその旋律定型の違い、および使用する音階の違い(シャコンヌは長音階、パッサカリアは短音階が多い)

によって、17世紀イタリアにおいては区別されていたということ。

作曲の過程には、一曲中の個々のフレーズに対して、このようなパッサカリアの定型の一つを選ぶことが含まれていた（時には内部のフレーズに対してはチャッコーナの定型や両者どちらともいえない定型も選ばれた）。イタリアでは連続するフレーズに異なった定型を選ぶ場合もあれば、すべてのフレーズに同一の定型を用いる場合もある。前者は様々なバスの旋律線の連続になるのに対し、後者は厳密なグラウンド・バスになる。およそ1625年から1650年頃の音楽の変奏曲の作曲家はグラウンドを好んだようである。しかし、とりわけオペラのラメントのように下行四音音階からなる短いグラウンドを用いた曲はたくさんあったが、パッサカリアあるいはシャコンヌという名がついているわけではなく、当時はどちらの形式にもよらないと考えられていたようである。

17世紀後半の器楽アンサンブルの曲ではバスの定型を替えるものも替えないものもあったが、鍵盤楽器やギターのための作品ではバスの定型を替えるものが圧倒的に多かった（この点もチャッコーナの場合と同じである）。鍵盤楽器のパッサカリアが一曲独立して書かれる例はこの世紀全般にわたってみられる。しかしイタリアのパッサカリア変奏曲のほとんどはスパニッシュ・ギターの膨大なタブラチュアにみられる。およそ1640年頃まではギターは即興的に演奏される和音を用いるだけであり、そのスタイルは大部分は和音的で、転調や和音の挿入によって譜例3の(a)を変奏したものもある。しかし1640年から1692年にかけて、即興的に和音を演奏するだけでなく、一つひとりの音を演奏するスタイルが現れ、より堅固なパッサカリア変奏曲が生まれることになる。17世紀後半ではチャッコーナ変奏曲が減っていくのに対してパッサカリア変奏曲は相変わらず人気があった。

このように、イタリアのギターのためのパッサカリアは1606年から1692年にわたってみられ、受け継がれて選別されてきた一連の定型に基づく作曲技法がイタリアでしっかりと確立された。そして最終的にはバスの定型を一曲の中で次々と替えていくことが選ばれた。先にも指摘したように、いくつかの通奏低音つきの声楽曲や器楽

曲においてのみグラウンド・バスが使われた。たいていのイタリアのパッサカリア変奏曲は3拍子で、短調で書かれていて転調はせず、連続変奏曲の発想で書かれている。この発想は全声部にみられることもあれば、グラウンド・バスの場合のように上声部にのみみられることもある。ただし例外も多くあり、長調で書かれているものもあれば、パッサカリアとチャッコーナの部分が交替し、それぞれの部分で調や長・短の音階が替わるもの、また長調で書かれていても8つもの異なった調に変わるもの、曲の途中で2拍子に変わるものもある。イタリアでの主要な関心は途切れのない変奏にあったが、時には一つのリズム動機や旋律が、上声部の間で受け渡されることによってフレーズが一对になって、グループ分けが指示されることもある。より大きなグループ分けは、調や拍子や長・短の音階あるいは性格を変えることによってなされる。ここでの要点は次の通りである。

12. シャコンヌの場合と同様、17世紀後半のイタリアにおける独奏楽器のためのパッサカリアでは、一曲の中で低音の旋律定型を替えていくものが多いということ、またこの時期のパッサカリアはたいてい3拍子で、短調で書かれて転調はしない連続変奏曲であるが、転調、リズム動機に基づく声部書法、拍子や性格の変更など様々な技法によって楽曲を区分する傾向も見られるということ。

スペインのパッサカリアはそれほど数は多くなく、主に17世紀終わり頃のものである。これらの曲はイタリアの発展の影響をあまり受けていないために、もともとのリトルネローパッサカーレの特徴をもっている。それらは長調、短調、また2拍子、3拍子いずれのものもあるが、主に譜例3(a)の低音の旋律線をいろいろと装飾したものを使用している。

フランスのパッサカーユ *passacaille* は17世紀の中頃に変奏曲形式として現れるが、典型的なフランスの特徴を二つもっている。一つは、フランスでは舞踏が重要視され、その結果としてパッサカーユが器楽の舞曲として用いられているという点である。もう一つは、音楽をいくつかの部分に分けて構成することにフランスが伝統的に関心を示しているという点である。しかしこのような部

分分けは、ヴィオール、ハーブシコード、ギターのための独奏器楽曲とオーケストラの作品とではやり方が異なっている。

フランスでパッサカーユが現れるのはシャコンヌよりも遅く、またバロック時代全体を通じて、独奏器楽曲としてのパッサカーユはシャコンヌよりもはるかに少ない。5 コースのギターにだけシャコンヌと同じぐらい多くのパッサカーユが現れる。これらの独奏曲では少数の曲が旋律の定型をたえず替えたり、譜例3(e)の形のグラウンドを取り入れているので、一曲を部分分けしていないようにみえるが、たいてい、(全声部を含めて)各フレーズをすべて厳密に繰り返すことによって部分に分けている。時には、個々のフレーズにただ繰り返し記号がついていることもあり、これはイタリアにみられた、一対ずつのフレーズで曲を構成する傾向を拡大したものである。このような繰り返しの指示はすべてのフレーズについていることもあれば、曲の途中のいくつかのフレーズのグループについていることもある。また、ロンド形式の曲では周期的に、同一のあるいは似通った二つのフレーズからなるリフレーンないしは大クープレ **grand couplet** を繰り返すことによって、シャコンヌと同様の部分分けをしている。クープレの部分はフレーズの数、時にはフレーズの長ささえ異なることがあり、しばしば近親調に転調する。

パッサカーユは、フランスの独奏器楽曲においては頻繁に出てくる形式ではなかったのに対して、オーケストラの曲では、1680年代から90年代にかけて、シャコンヌとほぼ同じぐらい流行し、発展した。バレエやオペラ作品にはパッサカーユやシャコンヌのような作品が含まれており、それらは独奏楽器のためのものに比べると、非常に大きい。いくつかのオペラで使われるパッサカーユでは、長・短の音階や演奏楽器を変えてフレーズを大きなグループにまとめ、その間に対照をつけることによって部分分けがなされる。例えば、必ずしも転調しなくとも、長・短の音階の交替によって、両端が同じ調、中間部だけ調が異なるという三部形式が生まれる。また、短い部分が木管楽器のトリオに割り当てられ、オーケストラ全体に割り当てられた両側の部分と対照をなしている

こともある。時には指定された箇所合唱が当てられることもある。通常、楽曲全体を通してほとんど同一のフレーズが一対に組み合わせられ、そのような一対になったフレーズの連続で一曲が成り立っているが、バスの定型は途切れることなく、各フレーズごとに別の定型に交替していく。

多くの例外があるとはいうものの、パッサカーユの独奏曲もオーケストラ曲もある程度まではイタリアで発展した特徴をもっている。すなわち、短調で書かれていること、拍子は3拍子であること、シャコンヌとは異なる定型などである。しかし長調でかかれたものも多くあり、また2拍子の曲もある。フランスにおいてはパッサカーユとシャコンヌの区別は必ずしも明確ではないが、プロサールをはじめとする理論家たちは、時にはシャコンヌが2分の3拍子と表記されるのに対して、パッサカーユが4分の3拍子と表記されるように、前者のほうが後者よりテンポが遅いと述べている。イタリアにおけると同様、リズム的な特徴でこの二つの形式を区別できるようにも思われぬ。また、シャコンヌと同様、多くのパッサカーユは付点のついた第2拍のアウトタクトではじまるが、シャコンヌ、パッサカーユともこれとは異なるアウトタクトで始まるものもあれば、アウトタクトのないものもある。フランスのパッサカーユについて要点をまとめると次のようになる。

13. シャコンヌの場合と同様、フランスではパッサカーユは独自の歴史を歩んだということ。すなわち、一つには、もともと舞曲ではなかったパッサカーユはフランスでは器楽の舞曲として発展したが、それは絶対王制下の宮廷文化の影響が大きいと思われること。第二には独奏器楽曲とオーケストラ作品とでは異なっているが、フレーズの繰り返し、ロンド形式的構成、長・短の音階や演奏楽器の変更によって楽曲の内部を明確に区分しているということ(このような傾向はシャコンヌにもみられたが、このことからおそらくこれらの曲は実際に舞踏に用いられたと考えられる)。また、おおまかな傾向としていえることは、イタリアのものが連続変奏曲的であるのに対して、フランスのものは **sectional variation** 的であ

るということ。

ドイツではパッサカリアはフランスとイタリアの両方の影響を受けた。パッサカリアとシャコンヌとはいっそう混同されるようになり、時にはそれまでの伝統とは全く逆になることもあった。ドイツのパッサカリアにはヴァイオリン独奏やオーケストラのためのものもあるが、ほとんどは鍵盤楽器のためのものである。リフレーンを用いていくつかの部分に分けるというフランスの **sectional variation** の影響がみられる曲もあれば、下行四音音階のグラウンドで始まり、その後他のいろいろな定型を用いるというしかたで、イタリアの連続変奏の技法がみられる曲もある。

オルガンのためのシャコンヌやパッサカリアではグラウンド・バスを愛好する傾向があるが、おそらくそれはドイツのバロック・オルガンでは足鍵盤が実際分割されているからであろう。一般にドイツの作曲家たちは、連続する各フレーズの中に出てくるリズムを注意深く関連づけることによって、楽曲を形式的に統一することに特に興味を示した。マテゾンやクヴァンツをはじめとする理論家たちはパッサカリアとシャコンヌの区別を試みたが、むだであった。というのもこのような形式についてのそれまでの歴史はもう忘れられていたからである。ここでの要点は次の通りである。

14. シャコンヌの場合と同様、ドイツの鍵盤楽器のためのパッサカリアにおいてとりわけ楽曲としての形式的統一が重視されたということ。

さて、シャコンヌ、パッサカリアの歴史をたどりながら、それが典型的なバロックの器楽の変奏曲形式として成立してくる状況を見てきた。その際に重要と思われる点を指摘してきたが、ここでそれらをまとめてみたい。

まず、シャコンヌとパッサカリアの歴史的起源は、若干異なるとはいっても、いずれも舞曲ないしは歌曲につけられた器楽のリフレーンあるいはリトルネロ、リプレーザであった。すなわち、その起源となるものからして本質的に器乐的であると同時に、楽曲構成の基本として同一のもの繰り返し、再帰という変奏曲的な発想をもっていたのである。当初は簡単な和音連結の一定のパターンを即興的に演奏するというものであったが、この

ような即興性は当然のことながら、楽器やその演奏上の特性と不可分に結びついており、後のジャコンヌやパッサカリアにもこのような性格は際立っている。また、和音連結の一定のパターンという初期の定型は、後に厳密な低音の旋律定型となるが、その定型の違いによってこの両者が区別されることは一般にはあまり知られていない。この点は、後には両者の区別が不明瞭になることや、定型が必ずしも旋律定型であるとは限らないことから明らかなように、過大に評価してはならないであろう。しかし当初区別が存在したことは、個別的な楽曲の分析に際しては考慮する必要があるように思われる。

次に、よりいっそう重要なシャコンヌ、パッサカリアの構成の問題に目を転じてみたい。まず、その構成単位となっている定型を和声の観点から見ると、シャコンヌ、パッサカリアとも I の和音に始まり、V の和音に半終止するカデンツが比較的多く、連続変奏曲さらには通奏低音に適したものである。また、この両端の和音にはさまれた内部の和音連結はそれぞれの定型ごとに異なるが、一曲の内部においても定型内部の和音連結は様々に変化し、それ自体が変奏の最も重要な手段のひとつである。同じことはこの定型を旋律の観点からみた場合にもいうことができる。つまり定型を一曲の中で次々と替えていくこともこの種の変奏曲の重要な変奏手段なのである。その他に変奏の手段を挙げるとすれば、転調、旋法（音階）替え、リズムの変更などがある。これらの変奏手段を一つひとつ挙げていくと、必然的に楽曲全体の区分、分節という問題に発展し、**sectional variation** の性格が最も明確に現れたものがフランスのロンド形式的なシャコンヌ、パッサカリアであった。

このようなオスティナート変奏曲の歴史の概観から次のように結論づけることができる。すなわちオスティナート変奏曲は、変化と統一（同一性）、分節と連続、部分と全体という本来相反する二つのものの矛盾、対立を克服する希有な形式であり、典型的なバロックの器楽の発想を具体化したものである、と。なぜなら、オスティナートとは、他の音楽的要素がたえず変化していくのに対して、ある一つのパターンが繰り返されることを指し、そこでの要はオスティナートの要素とオスティナート（固

執)性の度合いであるが(注4),ここには相反する二つのものが、矛盾、対立するどころか、はじめから一つのものとして前提されているからである。

(本研究は塚本学院研究補助費に基づくものである)

注

注1, Cf. Richard Hudson ; Article “Chaconne” in :
The New Grove Dictionary of Music and
Musicians, 1980.

注2, Cf. Richard Hudson ; Article “Ground” in :
The New Grove Dictionary of Music and
Musicians, 1980.

この説明によると、グラウンドという用語が最初に現れるのは16世紀末のイギリスであるが、その後バロック時代全体を通してイギリスで頻繁に現れる。普通、低音の声部に(そのためグラウンド・バス、イタリア語ではバツ・オスティナートと呼ばれる)連続して何度も現れる一定の旋律のことを指し(ただしJ.ファーマーやT.モーリーの場合には、この言葉は楽曲の基礎となるものを指していて、繰り返しを意味しているわけではない)、上声部には連続変奏を伴っている。この言葉は実際には、低音の旋律それ自体を指すこともあれば、和声や上声部を含めた全体的な音楽の設計、そのような旋律定型の繰り返しの過程、あるいはそのような楽曲それ自体を指すこともある。また今日では国や時代が違っても、同様の技法に対してはこの用語が適用されている。さらには低音の旋律定型のあるなしにかかわらず、何度も繰り返されるオスティナートの和声進行を指して用いられる場合もある。

つまり、広義においてはグラウンドはシャコンヌやパッサカリアとほぼ同義ということになるが、ここではシャコンヌ、パッサカリアの構造を考察するために、グラウンド(・バス)を狭義の意味に解釈するのが妥当であるように思われる。なお、イギリスのグラウンドの直接の祖先は、ルネサンスの舞踏につけられた、繰り返し現れる概略的な

一定の和音進行のパターンであると指摘されているが、その点はシャコンヌ、パッサカリアの起源とも関連して興味深い。

注3, Cf. Richard Hudson ; Article “Passacaglia” in :
The New Grove Dictionary of Music and
Musicians, 1980.

注4, Cf. Richard Hudson ; Article “Ostinato” in :
The New Grove Dictionary of Music and
Musicians, 1980.