

シャコンヌとパッサカリアにおける作曲技法の変遷

山本由紀子 教育学研究科

小野 貴史 芸術教育講座

キーワード；シャコンヌ，パッサカリア，音楽史の変遷

1. 序論

現在、変奏曲の語法の一つであるシャコンヌ(chaconne)とパッサカリア(passacaglia)の違いについての見解は諸説入り乱れており、明確となっていない。例えばヨハネス・ブラームス(Johannes Brahms; 1833～1897)の交響曲第4番の終楽章はシャコンヌであるのか、パッサカリアであるのかということすらはっきりしていない。門馬直美¹はこの楽章について、「～とはいえ、この終曲や第四交響曲の第四楽章ではパッサカリアとかシャコンヌと明記されてはいないし、各変奏に番号がつけられているわけでもない。しかし伝えられるところによるとブラームス自身は、この楽章をシャコンヌと呼ぶようにしていたという。」と述べている。しかし、『キーワード事典 作曲家再発見シリーズ ブラームス』²では「管弦楽による壮大なパッサカリアで、ブラームスの変奏技法のすべてが凝縮されている」と述べていたり、『作曲家別名曲解説ライブラリー7 ブラームス』³では「概説でも述べた上行音階ふうの主題で始まる。これは管楽器で力強く示されてから、変化しながらも30回ほど繰り返され、入念なパッサカリア(シャコンヌ)を形成していく。」と、シャコンヌとパッサカリアを同一視したように述べられたりしている。

では、そもそものシャコンヌとパッサカリアの違いは一般にどのように認識されているのであろうか。東川清一・平野昭編著『音楽キーワード事典』⁴では「パッサカリアとシャコンヌを区別する明確な定義はないのですが、一般に＜パッサカリア＞では低音旋律(バス・オスティナート)一時として上声部にオスティナート旋律がおかれることもあるに重点がおかれる一方、＜シャコンヌ＞ではオスティナート旋律もさることながら、むしろその和声進行に重点がおかれています。」と、述べられている。しかし、音楽事典を紐解くと、両者の発生や意味は似てはいても全く違うものであり、混同されたのは18世紀に入る頃であるようだ。シャコンヌとパッサカリアは書き分けられていたが、その最たる作品はやはりバッハ(Johann Sebastian Bach; 1685～1750)の『オルガンのためのパッサカリアとフーガ ハ短調 BWV582』と『無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ第2番 第5曲 ニ短調 BWV1004』であろう。現在の一般的に言われているシャコンヌとパッサカリアの区別はこのバッハの作品の違いから言われているものであろうと推察する。

そこで、シャコンヌとパッサカリアの発生と発展の経過をバッハの作曲年代まで追い、考察する。考察のための文献としては様々な音楽事典をそれぞれ比較・検討していく。さらに、バッハ以前の作曲家によって書き分けられていたシャコンヌとパッサカリアの作品を分析し、その上で両者の作曲技法上の区別を明確にしていきたい。

¹ 門馬直美：著『ブラームス』 春秋社 (1999) pp.423

² キーワード事典編集部：編『キーワード事典 作曲家再発見シリーズ ブラームス』 洋泉社 (1993) pp.126

³ 音楽の友社：編『作曲家別名曲解説ライブラリー7 ブラームス』 音楽の友社 (1993) pp.66

⁴ 東川清一・平野昭：編著『音楽キーワード事典』 春秋社 (2002) pp.181

2-1. シャコンヌの起源と歴史

シャコンヌの起源はメキシコのチャコーナ舞曲であるようだ。メキシコからスペインに伝来し、普及した。以下に『ニューグローブ世界音楽大事典』⁵よりシャコンヌについて引用する。「チャコーナに関する最も古い記述は、1598年にペルーでの出来事をつづったマテオ・ロサス・デ・オケンドの詩に見出せる。…チャコーナは17世紀の最初の四半世紀のスペインを代表するバイレ(踊り)で、滑稽で卑猥な性格を持つ。ギター、およびカスタネットやタンバリンなどの打楽器による伴奏を伴い、反復句のある歌詞で歌われた。」以上の文章より、チャコーナが反復句を特徴としていることから現在の変奏曲形式の片鱗は窺える。さらに、この頃のチャコーナはギター伴奏の和声定型を持っていたようである。(譜例1)

<譜例1：チャコーナの和声定型>



また、この17世紀初頭のチャコーナの最大の特徴として、必ず3拍子、長調であるということが挙げられる。詳しくはパッサカリアの章で述べるが、この長調を基本とする、という点が当時のパッサカリアとの重要な区別であった。

チャコーナはスペインからイタリア・フランスに伝播し、同時にそれぞれの国で変容していく。まず、イタリアにおいてチャッコーナ(スペイン読みではチャコーナ)は和声定型からバスの旋律線に変容した。この理由としては先ほどと同じ『ニューグローブ世界音楽大事典』から引用する。「17世紀の第2四半期には、声楽曲においてバス旋律を整えることに強い関心が注がれていた。したがって、この時代が各楽句に同じ定型を用い、グラウンド・ベースを生み出したイタリアの音楽のチャッコーナの最盛期であった。」つまり、和声からバス旋律への興味の移行が、このような定型の変化をもたらしたといえる。また、器楽伴奏を伴う舞曲であったチャコーナが声楽曲の一形式となった点も注目し得る。もっとも、17世紀後半には器楽合奏用のチャッコーナが数多く作曲されており、17世紀の間にイタリアにおいてはグラウンドバス付きのチャッコーナ定型を用いていた変奏曲をチャッコーナと呼んでいた、と言えよう。しかし、チャッコーナはパッサカリアの台頭とともに17世紀中に徐々に見られなくなった。フランスではチャコーナはシャコンヌとしてゆったりとしたテンポの曲へと変容した。この変容したシャコンヌがドイツとイギリスに広まっていったことは、後のバッハのシャコンヌが作曲された重要な経過と言えるだろう。また、フランスではシャコンヌは独奏、室内楽、管弦楽用の変奏曲から器楽による舞踊音楽として発展した。独奏楽器のために書かれたシャコンヌは一つなぎになった楽句の繰り返しか、ロンド形式の反復句として再現される2つ以上の楽句によって幾つかの部分に分かれている。通奏低音楽器、あるいは室内楽用の長いシャコンヌは1680年代から見られるようになった。以下『ニューグローブ世界音楽大事典』より引用する。「楽句はふつう、対になっており、最初の対の楽句のすべての声部が2度目の対でもほとんどそのまま反復されるようになっている。」この様式はイギリスにも伝わり、<フランス流のレッスンーシャコンヌ French Lesson: Chaconne>と題する曲には「最初の旋律をすべての旋律の間に演奏せよ」と指示されている。

イタリアとフランスのシャコンヌの様式はドイツにおいて一つになった。とはいってもバッハの作品をみるとフランスのシャコンヌの影響が強いということが分かる。舞曲の性格は影を潜め、ゆったりとしたテンポで変奏を展開している。シャコンヌは1675年頃から1750年頃までに黄金時代を迎えるがその寿命は短く、バロック以降はほとんど作られることはなくなった。まさにバッハを頂点として終息していったのである。

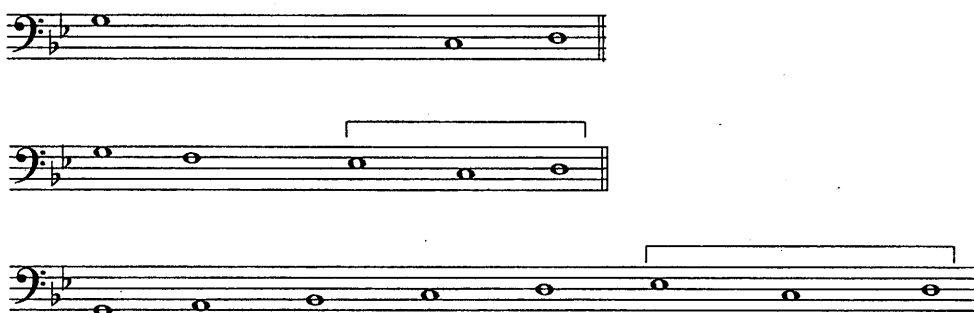
⁵ 『ニューグローブ世界音楽大事典』 講談社(1997) pp.70~71

2-2. パッサカリアの起源と歴史

パッサカリアの語源はスペイン語の<pasar 歩く>と<calles 街>であると言われている。17世紀初期のスペイン、フランス、イタリアでは、歌曲の前後および中間に挿入される標準的なリトルネッロを意味していた。以下、その起源について『ニューグローブ世界音楽大事典』⁶から引用する。「この意味でのパッサカーリヤは、その演奏に用いられた5コース・ギターと同様、スペインに起源を持っており、その前身と考えられるのはジュアン・カルロス・アマートのパセオである。」パセオ(paseo)は先に挙げた<pasar>と同じ道を歩むことを暗示しているが、パセオが日常語として使われていたのに対し、「パッサカーリヤは17世紀には明らかにギターの技法用語としてのみ使われていた。歌詞の各節の間で、通常2つのパッサカーリヤが器楽間奏曲として用いられたが、長いほうは歌の前や最後の詩句の後に演奏されたとも考えられる」という。声楽曲、ギター技法いずれにしても、リトルネッロとして反復される様式であったことは間違いないであろう。このリトルネッロはほとんどがI-IV-V(-I)という和声定型を持ち、歌の旋律に合わせて2拍子/3拍子、長調/短調が決定されていた。

パッサカリアもシャコンヌと同様各国でそれぞれ変容していく。イタリアとスペインにおいては、1625年から1650年頃にかけて、ギターと声楽と通奏低音、あるいは鍵盤楽器と通奏低音を用いたさまざまな室内楽編成のための変奏曲の基本的な構造単位として使われ始めた。I-IV-V(-I)という和声定型から一連のバス定型が発達したが、その要因として『ニューグローブ世界音楽大事典』では「そこには2つの要因がある。すなわち、一つはバロック時代特有の単旋律への興味の移行が、定型を和声進行からバス旋律へ移したことであり、もう一つは当時発展しつつあった、類似の変奏展開を持つ舞曲、チャッコーナ *ciaccona* の影響である。」と述べている。時折3拍子のパッサカーリヤ中にチャッコーナのリズムの影響が見られるようだが、チャッコーナが長調を基本としていたのに対しパッサカリアは短調を好む傾向にあった。このようにしてパッサカーリヤ・チャッコーナそれぞれに異なる定型群が発達していった。譜例2はパッサカーリヤの主要定型である。

<譜例2：パッサカーリヤの主要定型例>



一方フランスのパッサカーユは2つの典型的なフランス的特質の影響を受け、17世紀半ばに変奏曲の形式として現れる。一つは舞踊が重視され器楽舞曲として使われたこと、そしてもう一つは多部構造を持つ作品に対する伝統的な関心である。多部形式をとらずに、定型を絶え間なく変化させたり定型に基づくグラウンドに近い作品もあるが、ほとんどの曲は楽句全体をすべての声部で正確に繰り返すことによって多部構造を作り上げている。また、例外は多いが、独奏・オーケストラいずれのパッサカーユもイタリアで発展した特徴を有している。すなわち短調、3拍子、シャコンヌとは異なる定型、である。ドイツのパッサカリアは、フランスとイタリアの両方から影響を受けて、鍵盤楽曲が多く作曲された。

⁶ pp.99~101

2-3. スタイルの相違と混同過程

1, 2 節で述べたようにシャコンヌとパッサカリアは両者とも似通った部分が多かったが、発生や発生当初の区分は全く違っていたように思われる。では両者はいつごろ、なぜ混同されていったのであろうか。以下に相違と変遷をまとめた。

パッサカリア	シャコンヌ
発生：17世紀初め スペイン・フランス・イタリア	：チャコーナとしての最古の記述は1598年。 南アメリカからスペインへ
意味：歌曲(おそらく初期のオペラやカンタータ) に用いられていたリトルネッロ【…反復 される器乐的な部分】	：スペインを代表する滑稽で卑猥な性格を持つ舞 曲。ギター・タンバリン・カスタネットなどの 伴奏を持ち、反復句のある歌詞で歌われた。
17世紀：ギター技法用語としてのみ使われてい た？ 和声定型 I-IV-V(-I)を持ち、歌の旋律 に合わせて2拍子/3拍子、長調/短調が 決定されていた。	：ギターの和声定型を持ち、歌詞は反復される。 必ず3拍子で長調。
第2四半期：和声定型 I-IV-V(-I)から、 バスの旋律定型が発達。	：イタリアにおいて <i>ciaccona</i> は和声定型からバ スの旋律線に変容。
↓ 同じバスの旋律定型でも パッサカリアは短調,	↓ シャコンヌは長調 で区別・分類

つまり、17世紀の第2四半期までは、シャコンヌとパッサカリアを区別するのは短調であるか長調であるか、という点においてであったといえる。また、反復の要素は両者ともに初めから持ち合わせていたことは明白であり、これにより混同が進んだといえる。17世紀後半になってからの両者の発展は1, 2節でも述べたが、シャコンヌもパッサカリアも各国によって変容していく。イタリアやスペインにおいてチャコーナが器楽合奏用に作曲されるようになり、フランスでは管弦楽曲としても書かれるようになった。しかし、イタリアのチャコーナは衰退し、徐々に作曲されなくなる。フランスで舞曲風に変容したシャコンヌが生き残っているのみであろう。一方パッサカリアは人気を保ち、イタリアでは選択された既存の定型をバス旋律に用いるという作曲技法が確立されたとともに、フランスにおいても多部構造を作り上げつつイタリアで発展した特徴『短調、3拍子、シャコンヌと違う定型』を有している。

では現在「パッサカリアはバス定型、シャコンヌは和声定型」といわれるきっかけになったと思われる、さらにそれ以降のパッサカリアとシャコンヌの作曲技法自体までも決定するに等しいバッハの2作品はどのような作曲技法によって創作されているのだろうか。これまでの文献考察を踏まえ、バッハの2作品と、バッハが参考にして作曲したといわれるブクステフーデ(Dietrich Buxtehude; 1637?~1707)の2作品を中心に次章において作品の分析を行う。

3. 作品比較

まず、各様式の創成期の作品の代表としてモンテヴェルディ (Claudio Monteverdi; 1567~1643) の作品を分析する。チャッコーナの作品として、テノール 2 声のための『Zefiro torna 西風が帰る』⁷ という作品がある。3 拍子、G-dur で、4 小節を一つの単位として最初に和声の基本形を提示している。この作品は定型がバスの旋律線に変化する前の作品と言えるであろう。

<譜例 3: モンテヴェルディ Zefiro torna 冒頭の和声型>



パッサカリアの作品としては『L'incoronazione di Poppea ポッペアの戴冠』という作品があるが、この作品は楽語としてリトルネッロを指示していたパッサカーリの例である。以下『ニューグローブ世界音楽大事典』⁸よりこの作品について引用する。「モンテヴェルディの『ポッペアの戴冠 L'incoronazione di Poppea』のように、音楽なしに「パッサカーリ Passacagli」という指示が記され、リトルネッロが即興されるべきことを示している例も散見される。」つまり初期のパッサカリアの使われ方にはこういったものもあった、ということが分かる。

次にブクステフーデの作品を分析する。『前奏曲ハ長調 BuxWV137』は曲中に前奏曲、フーガ、シャコンヌの 3 つの要素が入っている作品である。曲中の ciaccona 部分は 2 分の 3 拍子、C-dur で 3 小節で一つの単位としている。譜例 4 を参照すると分かるように、和声の定型ではなくバスの旋律線が繰り返される。途中バスからテノールに旋律線が移行するが、装飾的な動きをしつつバスへと戻っていく。

<譜例 4: ブクステフーデ 前奏曲ハ長調冒頭>



『Passacaglia BuxWV161』はオルガンによる大規模な構造で、バッハのパッサカリアと似ている点が多く見られることからバッハが参考にしたのではとされている作品である。2 分の 3 拍子、d-moll で 4 小節を一つの単位としている。パッサカーリヤの主要定型は用いておらず、おそらく自身の創作によるバス旋律がグラウンド・バスとして使われている。また、バス旋律だけを最初に提示するのではなく、上三声と同時に始まっている。曲は途中で F-dur に転調しており、a-moll を経て再び d-moll に回帰し終止する。

⁷ マドリガル曲集第 6 巻 1614 年刊

⁸ pp.99

<譜例5: ブクステフーデ パッサカリア冒頭>



ここまでの両形式の傾向として言えるのは、やはりモンテヴェルディの Passacagli という例外はあるもののシャコンヌは長調、パッサカリアは短調で書き分けられているということである。また、定型はどちらもバスの旋律線へと移行しているが、必ずしも厳格に繰り返されているわけではなく、転調したり装飾されたりと自由に展開している。これらを踏まえた上で両形式の金字塔となっているバッハの作品はどのように作られているのだろうか。

まず、『無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ第2番 第5曲 二短調 BWV1004』であるが、4分の3拍子、d-mollで8小節で一つの単位となっている。冒頭の8小節のフレーズを和声定型としてとらえるか旋律定型として捉えるかが諸説あり、これもまたシャコンヌの定義を曖昧にしている要素の一つであろう。どちらの捉え方もできることは事実であり、であるがゆえに決定打も見出せないこともまた事実である。和声定型という見解は諸井三郎による説によって明快に説明できる。この主題は4小節ごとの2つの楽節に分けることができ、さらに動機として約2小節ずつ4つの動機に分けられる。動機の和声構造はT-S-D-Tという形をとっており、これはシャコンヌが元々もっていたギター伴奏の和声定型という要素を踏襲しているともいえるだろう。また、第一動機の和声構造は第四動機まで機能的にみると全く同一であり、つまりは和声定型が主題の中ですでに4回繰り返されていることになる。そして、旋律定型という見解は『ニューグローブ世界音楽大事典』⁹の記述から窺える。いわく、「音楽学者のなかにはバッハの<シャコンヌ>における変化するバスに注目し、和声的グラウンドを考える必要があるとする者もある。しかしながら、パッサカーリヤとシャコンヌのオスティナートにおけるすべての定型は本質的に旋律によるものであり、それらは、単一の旋律線をきめ細かく構成手段とすることに対するバロック時代の共通の関心の一部である。」と述べている。旋律線の自由な変奏と考えると、確かにこの曲の解釈は可能である。主題における2つの楽節の旋律は全く同じといつていいような動きの反復によって構成されていると言える。

<譜例6: バッハ シャコンヌ冒頭主題>



⁹ pp.71

続いて『オルガンのためのパッサカリアとフーガ ハ短調 BWV582』がどのような構造になっているのか分析する。この作品は前述したようにブクステフーデの『Passacaglia BuxWV161』と似ており、バッハがリュウベックを訪問した際に聴いていたのではないかとされている。4分の3拍子、c-mollで8小節で一つの単位となっている。バス主題はオルガンの足鍵盤で冒頭において単独で提示されるが、厳格にバスのみで繰り返されるわけではなくアルト声部、ソプラノ声部にも移行している。さらに、主題の一部を用いてフーガへと展開もしており、極めて自由な変奏をしているといえよう。

<譜例7：バッハ パッサカリア冒頭バス主題>



バッハの2作品を分析し、バッハ以前の作品の特徴・傾向と照らし合わせると、一つ疑問点が生じる。シャコンヌは長調で書かれるはずであるが、バッハのシャコンヌは短調で書かれている、ということである。バッハ以前の短調のシャコンヌの作品としてフィッシャー(Johann Caspar/kaspar Ferdinand Fischer; 1665?~1746)が挙げられる。フィッシャーはドイツ鍵盤音楽発達の上で重要な役割を果たした作曲家で、『音楽のアリアドネ Ariadne musica op. 4』¹⁰の中の『前奏曲とフーガ』では24の調性のうち19の調性が用いられており、バッハの『平均率クラヴィーア曲集』¹¹のモデルと言われている。つまり、バッハに大きな影響を与えていた作曲家であると言える。そのフィッシャーの『Chaconne』は4分の3拍子、a-mollで8小節で一つの単位となっている。バッハがこのシャコンヌを聴き、自らのシャコンヌの参考にしていれば短調のシャコンヌを作曲したことも納得できる。おそらく、18世紀に入ってからシャコンヌの長調でなくてはならないという要素は変容・消滅してしまったのであろう。

<譜例8：フィッシャー シャコンヌ冒頭部分>

Andante

¹⁰ 1702年刊

¹¹ I巻 1722年, II巻 1738~42年

4. バッハ以降のスタイル継承

これまでの分析で、パッサカリアはバスの単声定旋律上における変奏、シャコンヌはより和声的な変奏、という概念は J.S. バッハによって確立されたと予測できた。現在の両者におけるスタイルの曲解も、極端に解釈すればバッハの作品のあまりの完成度が原因であるとも言えよう。しかし、この研究をすすめるにあたって作品を探してみると、バッハ以降の古典派からロマン派に至る 100 年以上、ほとんど後世に残るパッサカリアやシャコンヌが作曲されていないことが確認できた。確かに古典派やロマン派の音楽語法は、バロック音楽における厳格な対位法様式を避け、より解かり易い平易な語法へと変化していったのだが、変奏曲はより自由な性格変奏という形で発展したのに対し、パッサカリアやシャコンヌはバッハの死後急速に忘れ去られていった。

その後 1800 年代中盤からのヨーロッパにおけるバッハ復興によって、再び対位法的書式における美的価値が見出される。ヨハネス・ブラームスは 1885 年に完成した彼の最後の交響曲（第 4 番ホ短調 op.98）の終楽章における大規模なパッサカリア（作曲者本人はシャコンヌと言及していたらしいが）を採用し、この時代になってようやく音楽史上に再びパッサカリアとシャコンヌの新作群が散見できるようになる。しかしブラームスも含めたロマン派以降の作品は、それらのほとんどがバッハの作品による概念に多かれ少なかれ依存している。従って冒頭に述べたような結果となったのであろう。音楽形式の変容というのは往々にして起こりうるものであるが、これほど曖昧な形式認識も珍しい。従って音楽学的には J.S. バッハ以前と以降で明確な区分を設けて考える必要がある。

さて、ブラームス以降現在までにどのようなパッサカリアとシャコンヌが作曲されたのであろうか。ここでは代表的な作品を挙げつつ、音楽史的分別とバッハによって確立された新しい概念の区分を試みることにする。

ブラームスの時代に続くマックス・レーガー (Max Reger ; 1873~1916) はドイツの後期ロマン主義とカテゴライズされているが、バッハの厳格な対位法様式に傾倒し、彼へのオマージュとしての作品も多い。レーガーはそれぞれ複数のパッサカリアとシャコンヌを作曲しているが、当然それらの作品はバッハの作品をモデルとして作曲されている。本稿では 1905 年に作曲された『無伴奏ヴァイオリン・ソナタイ短調 op.91-7』の第 3 楽章冒頭主題を譜例として挙げる。これはもちろんバッハの有名なシャコンヌをモデルとして書かれていることは一見して解かり、8 小節のシャコンヌ主題が 18 回繰り返されて変奏されている。

<譜例:>マックス・レーガー『無伴奏ヴァイオリン・ソナタイ短調 op.91-7』の第 3 楽章冒頭

レーガーの後、音楽における機能と声の基づく調声概念は崩壊していく。この流れはバッハの流儀に従えば「和声的」なシャコンヌを衰退させ、単声旋律をベースとしたパッサカリアが創作の現場で生き残る結果となった。つまり無調的作風ではシャコンヌ様式による創作理念の限界が生じたからかも知れない。

さて、時代は 20 世紀へと移行するが、音楽におけるロマン主義時代にはさほど重要な語法として顧みられなかったルネサンス・バロック時代の対位法様式は、この時代になってきわめて重要な音楽語法として復活する。アントン・ウェーベルン (Anton von Webern ; 1883~1945) は修行時代を終え、真の作曲家としての作品番号第 1 番の作品に『パッサカリア』と名付けた。3 管編成による大規模なオーケスト

ラ作品であるウェーベルンの『パッサカリア』は、バスによる調的には二短調に近似する 8 音の音列主題が冒頭に提示され、オーケストラ諸楽器の間でその主題は展開されていく。バスによる主題提示は明らかにバッハの様式の踏襲であると思われるが、ウェーベルンはルネサンス期における音楽学の研究で博士号を取得しており、バッハ以前の様式に関して無知であったとは到底思われない。また、ウェーベルンと同門の新ウィーン学派のアルバン・ベルク (Alban Berg ; 1885~1935) は 1925 年に初演されたオペラ『ヴォツェック』で、パッサカリアの形式を導入している。

<譜例：アントン・ウェーベルン『パッサカリア op.1』冒頭部分>

20 世紀中盤になると、様々な作曲家がパッサカリアの語法を取り入れて新しい作品を発表するようになる。この動きは前にも述べたように、機能と声概念の崩壊に伴って、バッハ様式によれば「和声的」なシャコンヌよりも、同様の様式で単旋律によって構成可能なパッサカリアのほうが使いやすい、という理由によって説明可能であろう。

以下にパッサカリアのスタイルを用いた作品で、代表的な例を挙げる。まず、ソビエトのドミトリー・ショスタコーヴィチ (Dmitry Shostakovich ; 1906~76) は『交響曲第 8 番 op.65』(1943)、『ピアノ三重奏曲第 2 番 op.67』(1944)、『ヴァイオリン協奏曲第 1 番 op.77』(1947~48) 等の楽章に大規模なパッサカリアを用いている。イギリスのベンジャミン・ブリテン (Benjamin Britten ; 1913~76) は自作のオペラ『ピーター・グライムズ op.33』のモチーフをもとに、オーケストラのための『パッサカリア op.33b』(1945) を作曲している。また、スイスのフランク・マルタン (Frank Martin ; 1890~1974) はオルガンのための『パッサカリア』(1944) を作曲した。これらの作品はバスによる主題提示という点で、バッハの様式を遵守している。その他、現在に至るまで、パッサカリアの語法を用いた新作が発表され続けている。

他方、シャコンヌが用いられる例はさほど多くないが、興味深い例を紹介しておこう。

ハンガリーのベラ・バルトーク (Béla Bartók ; 1881~1945) はその晩年に、バッハへのオマージュとして『無伴奏ヴァイオリン・ソナタ』(1944) を作曲した。このソナタの第 1 楽章は“Tempo di ciaccona” (シャコンヌのテンポで) という表題を持つが、音楽理論的にはシャコンヌというよりはむしろ自由な変奏曲にカテゴライズされている。

バルトークと同郷のジェルジ・リゲティ (György Ligeti ; 1923~) は 1978 年にチェンバロのためにシャコンヌとパッサカリアのスタイルを書き分けて 2 つの作品を作曲している。『ハンガリーのパッサカリア』 (Passacaglia Ungherese) という作品は、8 音から成る音列主題はバスではなく上声部で提示されつつ、厳密な対位法的音楽が構築されていく¹²。『ハンガリアン・ロック』 (Hungarian Rock) と題される作品のほうは、副題に『シャコンヌ』という表記は付けられており、8分の9拍子という3拍子系の4小節から成る和声的主题がほぼ全曲を一貫して繰り返される。ただし、機能と声的連結というよりむしろ、タイトルにもあるように“ロック”におけるギターのリフのような用法である。リゲティが書き分けた単声=パッサカリア、和声=シャコンヌという図式はバッハの確立したそれである。初期シャコンヌのフォームがギターにおける伴奏和声定型と、現在のポピュラー音楽の代表的語法であるギターのリフがリゲティによって、遙かなる時空を隔ててリンクされた音楽史的循環が興味深い。

<譜例：ジェルジ・リゲティ『ハンガリアン・ロック』 シャコンヌ主題>

Vivacissimo molto ritmico
One whole bar=MM. 50

f *sempre simile*

最後にアメリカのスティーヴ・ライヒ (Steve Reich ; 1936~) の作品を紹介しよう。彼は 12 世紀にフランスで活躍したペロタン (Pérotin) の作曲技法—単一の音を長く引き伸ばして和声的な錨として機能させるスタイル—をモデルに、『管楽器・弦楽器と鍵盤楽器のためのヴァリエーションズ』 (1979) という作品を発表している。マイケル・スタインバーグはこの作品をメガ・シャコンヌと定義している¹³。つまり、バッハのような和声的主题提示の代わりに、和声的な錨の変化の上で、様々なオーケストラ諸楽器がリズム変奏を展開する、という新しいシャコンヌ形態が示された一例である。しかし、バッハの流儀では確かにシャコンヌであるライヒによって提示されたこの魅力的な技法が、音楽史的には果たしてシャコンヌなのかパッサカリアなのか・・・。

本論文では、過去様々な音楽研究者たちがその区分に挑戦してきたが、歴史的混沌の中で明確な答えが得られないでいる『シャコンヌ』と『パッサカリア』の音楽史的境界線を我々なりに見つけようと試みた。結論は、調性・和声定型の相違が発生当初はあったのだが、第 2 節で詳細に分析記述した通り、ヨーロッパ内でも地域によって両者の解釈に格差が生じた。さらに、フランス様式を基調とした J.S. バッハの作品 (その作品があまりにも偉大であるがために) 以降、彼のスタイルは一種のスタンダードとなって以後継承された、というプロセスを発見できた。なお、本稿 1・2 節は山本が執筆を担当し、3 節は山本と小野が共同で分析、4 節は小野が担当した。

¹² その後『ヴァイオリン協奏曲』 (1990/92) の第 4 楽章でパッサカリアが再び用いられるが、今度はバッハのそれよりもはるかに複雑な構造となっており、遠くルネサンス期の技法が現代に復活しているようにも思える。

¹³ Michael Steinberg ; PHLIPS CD 412 214-2 (1984)

<参考文献一覧>

音楽之友社・編『新音楽辞典』（楽語） 音楽之友社 1990

井上和男・編『クラシック音楽作品名辞典』改訂版 三省堂 2001

諸井三郎 『楽式の研究V』 音楽之友社 1968

音楽之友社・編 『新編 世界大音楽全集』 1993

F. Malipiero “Musica Di Claudio Monteverdi” Universal edition

Etienne Darbellay “Gilolamo Frescobaldi Opere Complete II” Edizioni Suvini Zerboni-Milano (1978)

(2005年12月12日 受理)