

バロック中期における舞曲の芸術化

メタデータ	言語: ja 出版者: 静岡大学人文社会科学部 公開日: 2017-02-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00009987

バロック中期における舞曲の芸術化

上 利 博 規

はじめに

今日では広く芸術と呼ばれているartは、本来は技術という意味をもっていたが、それが芸術という意味をもつようになったのは1600年代及び1700年代前半のバロック時代においてであった¹。バロック時代における近代芸術の誕生に一役買ったのはルイ14世時代の諸アカデミーの創設であり、これによって、たとえば美術においては、中世以来の工房での親方に依存した職人的絵画が、今日の美術教育でも行われているような合理的なカリキュラムに基づいた近代的なものにかわった。

音楽では1669年に王立音楽アカデミーが設立されたのに伴って、リュリ (Jean-Baptiste Lully、1632～1687) はフィレンツェ生まれでありながら、ルイ14世のもとでヴェルサイユにふさわしい新しい音楽を作ろうとしていた。当のイタリアはモンテヴェルディ (1563～1643) たちが開いたオペラへの道と並んで、1600年代終わりにはコレッリ (1653～1713) やトレッリ (1658～1709) たちが弦楽合奏の中から合奏協奏曲形式を生み出すなど、フランスとは異なる独自の発達をとげ、1700年代に入るとヴィヴァルディ (1678～1741) の合奏協奏曲などが生まれた。

このような1600年代後半、すなわちバロック中期のフランスとイタリアの動向は、ルネサンスまでの声楽中心の音楽からバロックにおける弦楽器と鍵盤楽器を中心とする器楽への移行と、それに伴う規則的リズムに従う定量化された音楽への移行を示しているとともに、ルネサンス時代には教会音楽から解放さ

¹ 1600年代のはじめにはF.ベーコンは学問分類において詩とartを別物として考えていたが、1700年代半ばディドロとダランベールによる『百科全書』では音楽や美術などは想像力のもとに包括される。拙論「『百科全書』に見るartと職人技術」(静岡大学人文学部『人文論集』第60号の1、2009) 参照。

れた世俗の音楽の楽しみが、バロック時代において「芸術化」される過程となった。

以上を踏まえ、本論文は、ルネサンス時代の世俗的で娯乐的であった様々な舞曲がバロック中期を中心にイタリアやフランスでどのように芸術音楽として展開されていったか、そしてその「芸術化」において重要な働きをした契機は何であったかを検討するものである。

具体的には、まずルネサンス・ダンスにおいて実際に踊られていた舞曲がバロック時代のイタリアで弦楽器を中心とする室内ソナタへとアレンジされ、やがては教会ソナタと室内ソナタという区別が解消される中で舞曲が消えてゆく過程を検討することから始めたい。次に1600年代のフランスにおいてリュリを中心とする宮廷音楽（舞踏会と劇場用音楽）において舞曲がどのように芸術化されていったか、またサロンなどでの演奏会では舞曲はどのような扱いを受けていたかなどを検討する。そして最後に具体的な舞曲の中からシャコンヌを取り上げ、イタリアのチャッコーナがフランスでシャコンヌとなり、本来の舞曲的性格を失って「芸術化」されてゆく過程の詳細を検討したい。

1 イタリアにおける舞曲に基づく室内ソナタ

(1) ルネサンス・ダンスの概要

一口に舞曲といっても、ルネサンス・ダンスとバロック・ダンスは同じではない。そこで、まずルネサンス・ダンスではどのような音楽が用いられていたかを確認しておきたい。

ルネサンス・ダンスは中世のダンスを継承しながら発展した。中世後期のヨーロッパでは、輪になって歌いながら踊るキャロルが一般的であった²。ルネサンス時代に入ると、詩の朗読や演劇などと並んで宮廷の余興として宮廷の広間でダンスが行われており、舞踊教師は舞踊のための曲を自ら作曲しながら教えていたが、中でも2人のイタリアのダンス教師の名が知られるようになる。一人が『舞踊術について』(*De la arte di ballare et danzare*)を残したドメニコ・ダ・ピアチェンツァ (Domenico da Piacenza, c.1400~c.1470) であり、もう一人がその弟子で『舞踊の実践または技術について』(*De pratica seu arte tripudii*、

² 「キャロル」はギリシア語の χορός、ラテン語の choraula に由来するが中世後期には輪になって歌いながら踊るダンスを指していた。

1463年頃)を残したグリエルモ・エブレオ・ダ・ペーザロ (Guglielmo Ebreo da Pesaro, c.1420～c.1484) である³。

ルネサンス中期、16世紀前半のイタリア半島をめぐる争いがおさまると、イタリア半島の諸都市では競い合うように文化が発展し、ダンスも盛んに行われるようになる。それを象徴するかのように、ダンスの教則本もたくさん印刷された。たとえば、チェザーレ・ネグリ (Cesare Negri) の『舞踊の新しい発明』 (*Nuove inventioni di balli*, c.1536) や『愛の恵み』 (*Le Grazie d'Amore*, 1602)、『婦人の気品』 (*Nobilia di Dame*, 1604)、ファブリツィオ・カロージ (Fabritio Caroso) の『舞踊教師』 (*Il Ballarino*, 1581)、トワノ・アルポー (Thoinot Arbeau) の『振付法』 (*Orchesographie*, 1589) などである。これらの教則本はいくつものダンスがその背景とともに紹介されており、挿絵などからも今日のわれわれにたくさんの情報を提供している。

たとえば、フランスにおける舞踊教則本の古典であるアルポーの『振付法』は、大学生にダンスの効用を教えることから始め、ダンスの歴史、すなわちその起源を戦争における兵隊の行進と音楽から説明した後、具体的なダンスのステップについて述べている。具体的には、一般に北イタリアの都市パドヴァに由来するといわれるパヴァーヌ (Pavane) が踊りやすい舞曲として紹介され、3拍子 (2小節6拍の中に5つ、さらには11のステップを入れる) の軽快なガイヤルド、足を床の上をすべらせるように踊るバス・ダンス⁴など、ルネサンス・ダンスの代表的な踊りが紹介されている。

これらは男女ペアで踊るが、ルネサンス・ダンスの中心的な踊りの一つであり左右に「揺れる」ブランルは、たくさんの人が輪になって踊ることもできる。そのほか、トゥルディオン、パッサメツプなどが紹介されている。バス・ダンスはルネサンスの終わりには既に流行遅れになっていたが、アルマンド、クーラント、ガヴォットなど、むしろバロック時代の主要な踊りになったものや、カナリなどスペインを通してヨーロッパに広く紹介された踊りも含まれていることが注目される⁵。これらの踊りは、ブランルやパヴァーヌのような簡単で誰

³ グリエルモはユダヤ人であったために「エブレオ」(ヘブライ)とも呼ばれたが、サロン文化の祖ともいわれるイザベラ・デステ (Isabella d'Este, 1474～1538/9) に6歳の頃から舞踊を教えたことでも知られている。

⁴ バス・ダンスは「低い踊り」であり、アルタ・ダンサ「跳躍する踊り」と対照されていた。

⁵ カナリという踊りは、カナリ諸島からスペインにもたらされたといわれる。スペインにたもたらされた踊りが、イタリア・ルネサンスと大きく関わるのは、スペインが大航海時代において活躍したということもあるが、1500年前後にイタリアの支配をめぐってスペインがフランスに勝利し

でもできる踊りと、教師による訓練を必要とし、人の前でみごとに踊って称賛されるようなタイプとがあった。

カローゾの『舞踊教師』では、訓練を必要とする上級者向けのステップが紹介されているほか、立ち方やお辞儀の仕方などを多くの図版などによって説明しており、踊りを踊って自分たちが楽しむというよりも、宮廷の教養・社交としての側面が強く示されている。同様に、ネグリの『婦人の気品』はその題名からも、教養としてのルネサンス・ダンスという側面が見て取れ、マナーについての解説が長く続いたのちに、ステップの説明に入っている。

そのほか、ネグリは舞踊教師の役割についても記述しており、当時の舞踊教師は踊りを教えるだけでなく、馬術やフェンシングも教えていたことがわかる。舞踊の伴奏に使われた楽器についての記述もある。

以上がルネサンス・ダンスの概要であるが、これらの踊りは16世紀の中頃にフランスに渡り、フランスの宮廷バレエや舞踏会として発展してゆく。後述するように、バロック・ダンスという場合、多くはこれらを指す。

(2) ボローニャ楽派と室内ソナタの成立

ルネサンス時代のイタリアには、主として2つのタイプの器楽曲があった。1つはバロック時代のように定型化はされていないが、複数の舞曲を組にしたものであり、遅い2拍子系と速い3拍子系が交替する。もう1つの器楽曲のタイプは声楽曲を起源とするものであり、モテットを模したリチェルカーレ、シャンソンを模したカンツォーナ、ポリフォニックなファンタジア、トッカータなどである。

ソナタという語はルネサンスからバロックへの移行期に現れるが、基本的には声楽と区別された「器楽のみによる楽曲」全般を意味していた。モンテヴェルディやガブリエリ親子たちヴェネツィア楽派の人たちは、ソナタという言葉がこの意味で使用している。これらソナタと呼ばれる器楽曲は、当初は楽器指定がなされていなかったが、1600年代を通して次第に弦楽器を中心とする室内楽編成へと定型化されるようになった⁶。

たということも関係している。また、これらの教則本ではステップの説明に続いて、そのステップで使用する楽曲が紹介されることも多いが、その中にもスペインと関係するものが含まれている。

⁶ 1600年代に入ってモンテヴェルディはマドリガーレを通して次第にバロック的な弦楽器の奏法を開拓していった。拙論「モンテヴェルディにおける声楽的時間から器楽的時間への移行」(静岡大学人文社会科学部『人文論集』第67号の1、2016) 参照。

そのモンテヴェルディをオルガンにおいて継承・発展させたのは、クレモナに生まれたタルクィニオ・メールラ (c.1594~1665) らであったが、モンテヴェルディが示した弦楽合奏の可能性を発展させたのはボローニャ楽派であった。ボローニャ楽派はマウリツィオ・カッツァーティ (1616~1678) から始まり、1666年に創設されたアカデミア・フィラルモニカを中心に活動したグループである。カッツァーティは1657年頃にボローニャのサン・ペトロニオ教会の楽長に招かれ、教会音楽における弦楽器などの器楽を重視し、教会の楽師たちの再編を行いながら多数の器楽作品を残し、器楽による音楽会を開くなど積極的に弦楽器を中心とした室内楽の発展に貢献した。これによって声楽模倣的なカンツォーナは教会ソナタ (ソナタ・ダ・キエザ) と呼ばれるジャンルへと進むことになり⁷、同時に、教会の外で行われる世俗的ソナタは室内ソナタ (ソナタ・ダ・カメラ) と呼ばれ、2種類のソナタとして区別されるようになった。

室内ソナタはその名の通り宮廷などの室内で演奏されるソナタであるが、多くは舞曲に基づくものであった。カッツァーティ自身は、教会においてマドリガーレ、カンタータなどの宗教音楽を書きながら、同時にソナタや舞曲などの作曲も手掛けた。たとえば、1665年に作曲された小編成によるソナタ集op.35などがそれであり、明るく軽やかな音楽は、宗教音楽とは異なる新しい方向へと器楽曲が向かっていることを感じさせる。

カッツァーティの弟子でありアカデミア・フィラルモニカの創設メンバーの一人でもあったジョバンニ・バティスタ・ヴィターリ (1632~1692) は、1673年に教会楽長、1674年にエステ家の宮廷副楽長 (1684年に宮廷楽長) になったため、カンタータやオラトリオといった教会音楽とともにソナタを作曲している⁸。また、彼の息子のトマソ・アントニオ・ヴィターリ (c.1663~1745) もop. 1 とop. 2 のトリオ・ソナタや、op. 4 のヴァイオリン・チェロ・チェンバロのためのソナタ集などを残している。

これらアカデミア・フィラルモニカで作られた曲には、ソロ・コンチェルトのようなものも多く見られる。たとえば、上記のカッツァーティのop.35のソナタはSonata a due, tre, quattro e cinque con alcune per Trombaという表題をもつ

⁷ 教会ソナタの例としては、ミラノで活躍したジョヴァンニ・パオロ・チーマ (c1570~c.1622) によるConcerti Ecclesiastici (1610) に含まれているコルネットとトロンボーンのためのソナタ、ヴァイオリンとヴィオローネのためのソナタ、ヴァイオリンとコルネットとヴィオローネのためのソナタ、4声部のソナタなどが最初のものと考えられている。

⁸ Sonate da Chiesa à due Violini, op. 9 など。

ており、今日のソロのトランペットと小編成の室内楽によるトランペット協奏曲のようなスタイルになっている。ほかには、アンドレア・グロッシ (c.1660～1696以降) は1678年に作ったトリオ・ソナタスタイルの舞曲 (op. 1, op. 2) に続いて、ポローニャ時代に3つのソナタ op. 3 (1682)、op. 4 (1685)、op. 5 (1696) を作曲したが、特にop. 3は一般にトランペット・ソナタ、あるいはトランペット協奏曲としても知られており、合奏ソナタ、ソロ・ソナタ、ソロ協奏曲が未分化な状態にあったことがわかる。

(3) コレッリとトレッリによる室内楽の分化

以上のように、ポローニャ楽派が弦楽器を中心とする教会ソナタと室内ソナタの発展に寄与したとすれば、それをさらにソロ・ソナタ、トリオ・ソナタから、合奏協奏曲へと発展的に分化させ、やがては教会ソナタと室内ソナタの区別の解消へと歩を進めたのは、コレッリとトレッリである。

ヴィヴァルディの「四季」やバッハ (1685～1750) の「ブランデンブルク協奏曲」で有名な合奏協奏曲という形式はコレッリが考え出したものだといわれることもあるが、またストラデッラ (1644～1682) が知人でもあったコレッリに伝えたものだともいわれている⁹。ポローニャで教育を受けたストラデッラは、教会ソナタを中心とした器楽曲を作曲しているが、その中には6つのSinfonia、Trio Sonata、Sonate di violeなどが含まれている。特に、1675年頃に作曲されたSonate di violeでは、弦楽器による独奏楽器群 (コンチェルティーノ) とオーケストラの総奏 (リピーエノ) の交代と対比という合奏協奏曲の原理が使用されている。

ストラデッラからコレッリにどのようなことが伝えられたかは定かではないが、コレッリはポローニャのアカデミアに1670年に入会しており、明らかにポローニャ楽派の影響を受けており、ポローニャ楽派やストラデッラたちの先人の業績の上に合奏協奏曲を作曲するようになる。コレッリの作曲の過程は、そのまま「ルネサンスの器楽曲からバロックの教会ソナタと室内ソナタへの移行」の次の段階としての「室内楽の諸形式の分化と確立」を象徴的に示していると思われるので、以下、コレッリの歩みを順次見てゆくことにしよう。

コレッリは、まずトリオ・ソナタ (op. 1, 1681) の作曲から始める。これは

⁹ ただし、ストラデッラは合奏協奏曲 (Concerto Grossi) という言葉を使ったわけではなく、この言葉がはじめて登場するのはコレッリのop. 6である。

12曲からなっており、すべて4楽章形式の教会ソナタである¹⁰。続くトリオ・ソナタ (op. 2、1685) も12曲からなっており、ほぼすべて4楽章形式である。さらに、1686年のトリオ・ソナタ (op. 3) もほぼ4楽章形式の12曲からなっている。op. 4のトリオ・ソナタは3楽章形式と4楽章形式が半々になった室内ソナタである¹¹。この4つのトリオ・ソナタの後に、1700年コレッリは作品5としてヴァイオリン・ソナタを作曲した。これは前半6曲が教会ソナタ、後半6曲が室内ソナタであり、おおむね「緩-急-緩-急」の4楽章が基本となっている。これら室内ソナタが4楽章であり、しかも「緩-急-緩-急」の組み合わせが多く、教会ソナタと室内ソナタが同じ作品番号として一体化されていることなどから、教会ソナタと室内ソナタという区別が失われかかっていることがわかる。つまり、教会の声楽曲由来の器楽曲としての教会ソナタと、世俗的な舞曲由来の器楽曲としての室内ソナタという、ルネサンスの名残りが1600年代の終わりには大きな意味をもたなくなったのである。そして、教会ソナタにおける遅い曲と速い曲の抽象的表現としてのたとえばAdagioとAllegroという区別と、遅いテンポの舞曲と速いテンポの舞曲、たとえばサラバンドとクーラントという区別が、それぞれ類似したものと考えられていることがわかるのである¹²。そして、1714年にコレッリは合奏協奏曲 (Concerto Grosso) という名前をつけた作品6を作曲する。

コレッリと同時代人のトレッリは、コレッリと同じく作品6で合奏協奏曲を作曲し、また作品8ではソロ協奏曲を作曲している。トレッリは1684年にボローニャでアカデミア・フィラルモニカの会員となり、1685年から1695年まではボローニャのサン・ペトロニオ大聖堂に務めたが、その間の1686年に基本的に「緩-急-緩-急」の構成のトリオ・ソナタ (op. 1) を作り、1688年に基本的に「緩-急-緩-急」の構成の「ヴァイオリンとチェロのためのソナタ」(12 Concertino per camera for Violin and Cello, op. 4) を作曲する。ところが、「4声のヴァイオリンのための協奏曲」(12 Concerti musicali a quattro, op. 6、1698) は、ソロ部分はヴァイオリン独奏であり、ソロ協奏曲のように作られている。そして、1709年の「クリスマス協奏曲付き合奏協奏曲」(12 Concerti grossi con

¹⁰ 教会ソナタは「緩-急-緩-急」の4楽章から構成され、ポリフォニックで舞曲の楽章を含まないことを特徴とし、室内ソナタは「急-緩-急」の3楽章のことが多く、舞曲の楽章が含まれることを特徴とする、という理解が一般的である。

¹¹ op. 1～op. 3はローマから出版されているが、op. 4はボローニャから出版されている。

¹² 舞曲の種類を示す名前の後ろに「速度記号」がつけられていることからそのことが理解される。

una pastorale, op. 8) では、さらにそれが明確になり、コレッリ風の合奏協奏曲から今日の協奏曲の様式へと踏み出している。また、しばしば言及されるように、これらの曲ではトレッリは、「緩-急-緩-急」の4楽章ではなく、「急-緩-急」の3楽章形式に移行しており、この点でもトレッリはこの曲によって今日の協奏曲のスタイルへの道を開いたと考えられる。

以上のように、ルネサンス期の2つのタイプの器楽曲、すなわち声楽曲を模倣したポリフォニックな器楽曲及びリズムが明快な舞曲は、バロックの中期に入りポローニャ楽派を中心にそれぞれ教会ソナタと室内ソナタへと発展するが、それらはやがら1600年代の終わりにコレッリやトレッリの活躍によって合奏協奏曲、あるいはソロ協奏曲形式を獲得することになる。

この後、コレッリやトレッリの活躍を引き継いだ人物として、アルピノーニ(1671~1751)、ヴィヴァルディ、トレッリにヴァイオリンを学び12曲からなる「合奏協奏曲」(op. 3)を作曲したマンフレディーニ(1684~1762)、コレッリにヴァイオリンを学び「合奏協奏曲」(op. 7)を作曲したジェミニアーニ(1687~1762)たちの名をあげることができる。また、イタリアのほかにも、フランスではフランソワ・クーブラン(1668~1733)がトリオソナタ「パルナツス山、またはコレッリ讃」(1725)を作曲し、ドイツのテレマン(1681~1767)、バッハ、ヘンデル(1685~1759)などにも大きな影響を及ぼした¹³。

コレッリとトレッリが確立した合奏協奏曲形式を受け継いだヴィヴァルディは、「12のトリオ・ソナタ」(op. 1、1705)、「12のヴァイオリン・ソナタ」(op. 2、1709)の後に、トレッリのソロ協奏曲を受け継ぎながら、最初の協奏曲集『調和の靈感』(op. 3、1711)を作曲し、作品5を除く作品4~作品7のヴァイオリン協奏曲集を経て、「四季」を含む『和声と創意への試み』(Concerti a 4 e 5, Il cimento dell'armonia e dell'inventione, op. 8、1725)へとつながる。また、バッハ(1685~1750)は1721年に「ブランデンブルク協奏曲」と呼ばれる6曲の合奏協奏曲集を作ったが¹⁴、楽章構成は「急-緩-急」3楽章形式で、1番はメヌエットを加えて4楽章となっているとはいうものの、基本的にはトレッリの形式を継承している。また、バッハと同じ年に生まれ主としてイギリスで活躍したヘンデル(1685~1759)は、1710年から1718年にかけて作曲され1734年に出版された6曲からなる合奏協奏曲op. 3と、1739年に作曲され12曲からな

¹³ バッハがコレッリの作品を研究し、コレッリの主題によるオルガン用のフーガを作曲したことは知られているところである。

¹⁴ 原題は、「諸楽器のための協奏曲」(Concerts avec plusieurs instruments)である。

る合奏協奏曲op. 6を作ったが、これらはいずれも楽章の数や構成に統一性を見ることができない。

2 フランスにおける舞曲に基づく組曲

(1) フランスのバロック・ダンス

イタリアで花開いたルネサンス・ダンスは、1533年にフランス王室に嫁いだカトリーヌ・ドゥ・メディシスによってフランスにもたらされ、バレ（Ballet）と呼ばれるようになったことは広く知られている。それに伴いメディチ家でカトリーヌに仕えていたバルタザーレ・デ・ベルジオジョーゾ（Baldassare de Belgiojoso、?～c.1587）も1555年にフランスに移り住み、ボージョワイユ（Beaujoyeux）という名前に変えて宮廷の音楽監督としてカトリーヌに仕えた。彼が音楽教師あるいは催し物の制作などを行い、『ポーランド人のバレエ』（1573）や『王妃のバレエ・コミック』（1581）などの演出を行ったこともまた広く知られているところである。こうして、フランスでは1600年前後にたくさんの「バレエ」が上演されるようになった。これが「宮廷バレエ」（Ballets de cour）である。

フランス王室を中心とするバロック・ダンスは、これら劇場用の踊りだけではない。ルネサンス・ダンスがみんなで踊ることを基本としていたように、バロック・ダンスも舞踏会でみんなで踊られるものでもあった¹⁵。また、宮廷での踊りほかに、マントヴァのイザベラ・デステ（1474～1539）やウルビーノのエリザベッタ・ゴンザーガ（1471～1526）に由来するといわれるフランスのサロンでは、舞曲が踊られるためではなく鑑賞のために演奏されるようになっていた。たとえばランブイエ侯爵夫人（1588～1655）たちのサロンである。

こうして、ルネサンス・ダンスはフランスの宮廷に持ち込まれることによってその音楽内容が変化するが、同時に踊られるためではない観賞用の舞曲が宮廷やサロンなどで演奏され、それに伴い舞曲はルネサンス・ダンスとは異なるものになってゆく。そのような変化が起こるのは、1589年のアンリ4世によるブルボン朝の開始の時期と重なって始まり、やがて1600年代後半のルイ14世の時代において全面的に展開され、舞踊アカデミーの設立とその中心人物ポーシャ

¹⁵ この場合、正式な舞踏会（グラン・バル）のほかに、仮面舞踏会（バル・マスケ）もあったが、ここではヴェルサイユ宮殿のグラン・アパルトマンなどで行われたグラン・バルを中心に考える。

ンによる近代バレエの始まりの時期でもあった。

そこで以下に、1600年代のフランスにおいてルネサンス・ダンスがどのように変化していったかを、劇場用バレエ、舞踏会用バレエ、宮廷及びサロンでの舞曲のそれぞれについて検討したい。17世紀のフランスの宮廷舞踊では、アルマンド、ブレ、ブランル、クーラント、ガヴォット、メヌエット、ジーク、サラバンド、パスピエ、リゴードン、フォリア、シャコンヌ、パッサカリア、カナリ、ルール、フォルナーラ、ガイヤルド、パヴァーヌなどが踊られていたが、音楽作品としてそれらはどのような様相を呈していたのであろうか。

まずは、劇場用バレエから見てゆこう。ルイ14世が5歳にして国王に即位した1643年には長時間にわたるバレエが開催され、ルイ14世自身もそれに出演したといわれている。その10年後にはかの『夜のバレエ』(Ballet de la nuit)の夜明けシーンで太陽神アポロンとなって登場したことは広く知られているところである。1661年には舞踊アカデミーが創立されるが、ルイ14世自身は1670年に舞台から引退し、同時に宮廷バレエは衰退し、劇場用バレエは市民に提供されるものになる。

『夜のバレエ』で作曲を担当し、自らも羊飼いとて登場したのがリュリであるが、その功績により彼は国王の「器楽作曲家」となり、宮廷バレエにおける舞曲などの作曲を手掛けるようになる。1661年からルイ14世の親政が始まると、リュリは王室の「音楽監督と室内楽の作曲家」になりフランスに帰化する。その後、1664年から1670年にかけて、モリエール(1622~1673)と共に宮廷バレエに喜劇の要素を加えながら11のコメディ・バレエを創作するが、中でも最も有名なものが『町人貴族』(1670)である。この全5幕の『町人貴族』には間奏曲が置かれるが、第1の間奏曲ではダンス教師の生徒たちが、短いサラバンド、ブレ、ガイヤルドを続けて踊り、次いでカナリを踊って第2幕に入る。サラバンドは「重々しく」(gravement)という表記があり遅い3拍子であるが、ブレは軽快な2/2拍子、続くガイヤルドは軽快な3/2拍子である。そのほか、第5幕では第3のアントレがスペインの曲で、第4のアントレがイタリアの曲であるが、その中には2曲のシャコンヌが含まれている。第5アントレには2つのメヌエットが含まれている。

これは劇場用コメディ・バレエの中の舞曲の一例である。次に、実際に踊られていた舞曲についてみてゆこう。ヴェルサイユ宮殿においては、王の、あるいは王妃のアパルトマンにおいてグラン・バルと呼ばれた正式な舞踏会のほか、小さな舞踏会、あるいは舞曲演奏が行われていた。リュリはこれらの音楽の総

監督だったわけであるが、当時フランス王室に属する音楽は、王室礼拝堂に関する「シャペル」、王室の室内楽を担当する「シャンブル」、そして儀式や野外音楽を担当する「エキュリ」という3つのグループに分けられていた。すなわち、宗教音楽、世俗音楽、儀式音楽という3つのジャンルが、それぞれ独立に機能していたといえる。舞曲を演奏していたのは、世俗音楽のグループである「シャンブル」であるが、彼らはさらに「王の24のヴァイオリン」と称される弦楽合奏団であるGrande bandeと「キャピネ」と呼ばれる王の個人財源から雇われていた私的演奏グループPetites Violonsとに分かれていた。宮廷バレエ、オペラ、正式な舞踏会の演奏については前者が担当していた。後者は1666年にリュリの提案で創設されたものである。

「王の24のヴァイオリン」が演奏していた公式なグラン・バルについては、浜中康子『栄華のバロック・ダンス』（音楽之友社、2001）が、次のように紹介している。まず、サン・シモンの回想録から、「この折のグラン・バルは正式な舞踏会の習慣に従ってブランルから始まった」ことがわかり、ルイ14世の頃はクーラント、メヌエット、パスピエが圧倒的に多く舞踏会の主流な踊りであったが、クーラントは次第にメヌエットにとってかわられたという（p.13～15）。

アパルトマンでの小規模の演奏としては、たとえばヴィオラ・ダ・ガンバで有名なマラン・マレ（1656～1728）は1679年にルイ14世の宮廷のヴィオール奏者に任命され、5巻からなる『ヴィオールと通奏低音のための曲集』を作曲しているが、それぞれの巻はアルマンドなどの舞曲を中心とする数個の組曲に分かれ、1つの巻につき100曲近くが含まれている。また、クラヴサンで有名なフランソワ・クーブランも、1693年にヴェルサイユのシャペル音楽家に就任し、1701年頃から室内楽でクラヴサンを弾き、やがて目の悪くなったダングルベールにかわって毎日曜日、午前のミサが終わった後、午後の王の前での室内楽演奏会において指導的立場に立っていた。この時に演奏されたのが、1714、1715年頃に作られ1722年に出版された『王のコンセール』（Concerts royaux）などであったとみられる。『王のコンセール』は4巻からなっているが、いずれの巻もプレリュードに続き、アルマンド、クーラント、ガヴォット、ジーク、メヌエットなどの舞曲を中心に作られている。

(2) 2つのタイプの演奏用組曲

以上は、ヴェルサイユ宮殿などにおける舞曲であるが、当時のフランスにはそのほかに、サロンなどでも演奏会が催されていた。フランスでサロンを始め

たのはランブイエ夫人だといわれるが、彼女は幼少時代をローマで過ごし、1595年にフランスに帰国して文化の育成につとめた。1650年以降はヴェルサイユ宮殿内外でこのようなサロン文化が花開き、ラ・ファイエット夫人やボンパドゥール夫人たちがサロンを催したことは広く知られているところである。サロンでは詩の朗読などの文化的な催しが行われたが、その一つに当時の流行であったリュートの演奏も行われた。

リュートはバロック時代の前期には盛んに用いられていたが、バロック後期にはもはや時代遅れとみなされ、バッハもごくわずかのリュート作品を作るとどまった。ルネサンス・リュートとバロック・リュートは、弦の数をはじめとして幾つかの点で異なっているが、バロック時代に表現力を拡大するために楽器が複雑化して調弦が難しくなったことなどがリュートの衰退を早めたといわれている¹⁶。

17世紀前半のフランスのリュート作曲家・演奏家として名が知られている人に、エヌモン・ゴージェ (1575～1651)、ジャック・ガロー、シャルル・ムートンなどがある¹⁷。かつては、フローベルガー (c.1616～1667) が、アルマンド、クーラント、サラバンド、ジグを中心とする舞曲の「組曲」化をはじめて行ったとされてきたが、近年では、上記フランスのリュート作曲家・演奏家たちが舞曲の「組曲」化の基本を作り、それをフランスに立ち寄ったフローベルガーがドイツに持ち帰ったと考えられるようになった¹⁸。彼らフランスのリュ

¹⁶ 1727年のE.G.パロン (1696～1760) による『リュート —— 神々の楽器』(Ernst Gittlieb Baron: *Historisch-Theoretisch Practische Untersuchung des Instruments det Lauten*, 菊池賞訳, 東京コレギウム, 2001) の巻末には、『新設のオーケストラ』の中でリュートを批判するマッテゾンに宛てて、ヴァイス (1706～1750) がリュートを擁護する手紙 (1723) の内容が紹介されている。その中でヴァイスは、「リュートが完璧さの点でクラヴィアに比肩しようと主張するリュート奏者は、特に私も含め、皆無であります。しかし、クラヴィアをおいて、とりわけギャランテリーの点でこれよりも完璧な楽器はないと確信しております」「オーケストラの中でリュートで伴奏するのは、なるほど音が弱過ぎ、目立ちませんが、にもかかわらず私は当地で貴人の婚礼の席でオペラの中のアリアを著名なベルチェリと共にリュート・ソロで演奏致しましたところ、人々は良い効果をあげていたと口々に語っております」と述べている (p.170～p.171)。

¹⁷ パロンは『リュート』で、フランスのリュート作曲家・演奏家として、ムートン、ガロ、ゴージェ、サン・リュック、フィリップ・ル・サージュ・ドリシェーらの名をあげている (p.15) ほか、当時のリュート音楽について「非常に有名なリュートの巨匠はゴージェである。彼は最も古い巨匠の一人と考えられているが、既に今日のリュートのために曲を作っている。ムートンとデュフォーは自らの天才に溺れ、カンタービレをおろそかにした。ガロは、曲とどういう関係があるのか人は頭を捻らざるを得ないほどのそぐわないタイトルを自作に付けた」(p.71) と紹介している。

¹⁸ たとえば『西洋音楽の歴史 2』(Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli: *STORIA DELLA MUSICA OCCIDENTALE VOL.2*, 1998, 川西麻理訳, シーライト・パブリッシング, 2010) では、「16世紀

ト作曲家・演奏家の中で、エヌモン・ゴートィエはアンリ4世の妃のマリー・ド・メディシスの宮廷音楽家となったのちに、1630年頃イギリスのチャールズ1世たちの前で演奏したが、従兄弟のドニ・ゴートィエ（1603～1672）はパリのサロンを主な活動場に使っていた。ガロやムートンは彼の弟子だといわれている。

バロック中期・後期には多くの（舞踊）組曲が作られるが、それらは舞踏会で踊られることもあり、劇場で踊られることもあり、宮殿のアパルトマンやサロンで演奏されるだけのこともあった。また、リュートはルイ13世の頃（1600年代前半）に頂点を迎え、ルイ14世の時代（1600年代後半）にはリュートにかわり、「王の24のヴァイオリン」の伴奏によるリュリの劇場用音楽や、アパルトマンでの室内楽やクラヴサンの演奏にかわる。しかし、そのクラヴサンにおいても、ルイ14世の死（1715）後は、フランソワ・クープランは定型化された組曲ではなく、「オールドル」とばれる自由な構成によって作曲を進めるなど、1700年代には舞踊組曲は拡散の方向をたどることになる。

(3) バッハの管弦楽組曲とソロ組曲

以上のように1700年代前半には舞曲の組み合わせによる組曲は衰退するが、しかしわれわれはバッハの管弦楽組曲と独奏楽器（チェンバロやチェロなど）の組曲についても知っている。バッハがどのように舞曲をもとにした組曲を作り続けたかについて簡単に触れておきたい。

まず、管弦楽組曲であるが、バッハは管弦楽組曲を組曲としてではなく、序

前半の主な4つさの舞踏（アルマンド、コッレンテ（＝クーラント）、サラバンド、ジーク）をまとめた同じ調性を有する組曲という古典的な形式の形成は、少し前までは一般的に、ヨハン・ヤーコプ・フローベルガーによるものとされてきた。しかし、近年の音楽学の研究が、乱用されたこの紋切り型のアプローチに疑問を投げかけていることは、容易に想像できるだろう。フローベルガーがフランスのリュート奏者とチェンバロ奏者の世界と疑いようのないコンタクトを持っていた（p.171）と述べている。この場合、リュート奏者は上記の人々であったろうが、チェンバロ奏者としてはシャンボンニール、ルイ・クープランとのつながりがあったと考えられる。

また、大分県立芸術文化短期大学の小川伊作氏は、17世紀前半のリュート作曲家・演奏家に関するいくつかの論文や翻訳によって、1600年代前半におけるフランスのリュート音楽の歩みを詳細に紹介している。それによれば、1600年代前半にパリで出版されたリュート曲集は7冊で、そこには4つの音楽的变化がみられるという。すなわち、音楽の様式に対応するための「コース（弦）の増加」「調弦法の変化」「曲種の変化」「装飾記号の変化」である。中でも、「曲種の変化」については、①1631年以降に「定量化されないプレリュード」（prelude non mesure）が一般的になる、②声楽曲からの編曲が激減する、③舞曲がブランル、パヴァーヌなどにかわってアルマンド、クーラント、サラバンドなどが中心になり、この3つの舞曲を骨格とした「舞踏組曲」に継がる配列は1631年の曲集に初めて現われる、④装飾記号の出現、などがあげられている。

曲として考えていた。なぜなら、バッハの時代には既に組曲はフランスのリュートにおいて、そしてフローベルガーによって、アルマンド、クーラント、サラバンド、ジグという4つの舞曲を軸とするものとして確立されており、バッハはこれに従ってイギリス組曲、フランス組曲、無伴奏チェロ組曲などを作曲しているのに対し、管弦楽組曲は諸舞曲を集めたものであり、またバッハ自身管弦楽組曲には序曲という題名をつけているからである。

東川清一が『作曲家別 名曲解説 ライブラリー12 J.S.バッハ』（音楽之友社、1993）で、「《管弦楽組曲》(BWV1066～1069) とならんでバッハのオーケストラ作品を代表する《ブランデンブルク協奏曲》(BWV1046～1051) がイタリアに由来する協奏曲とドイツに固有な伝統的ポリフォニー芸術の見事な融合であるとするれば、この《管弦楽組曲》は、長い間ドイツの民衆の間に発展し続けた舞踏音楽と華麗で洗練されたフランスの宮廷音楽の合流にほかならない」(p.18) と述べているように、協奏曲はイタリアから、組曲はフランスから受け継いだと考えることができる。この関係は、ちょうど、バッハの『クラヴィーア練習曲集』第2部に含まれる「イタリア協奏曲」(BWV971) と「フランス風序曲」(BWV831) の関係に似ている。

歴史的に見れば、イタリアにおいてバロック・オペラを中心にバロック前期のヴェネツィア楽派のモンテヴェルディから、バロック中期から後期にかけて次第にナポリへと移る頃、ナポリ楽派の始祖とされるA.スカラッチィ(1660～1725)が教会ソナタの「緩-急-緩-急」の4楽章から最初の「緩」を除きながらイタリア風序曲を確立したが、スカラッチィが生まれる頃には既にリュリが重々しい付点部分から始まるフランス風序曲を始めていた。そして、1663年から6年間リュリのもとでフランス様式を学んだムッフアト(1653～1704)は、管弦楽組曲集「音楽の花束」(1695)によってリュリのフランス風序曲の様式をドイツにもたらした。ほかにもヨハン・ジギスムント・クッサー(1660～1727)は1676年から6年間リュリからフランス風序曲などを学び、1682年の「フランス様式による楽曲」(Composition de musique suivant la méthode française)を作曲したが、contenant six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airsという別名があるように、この曲は6つの「序曲」(序曲+舞曲)が含まれている。このように、バッハが活躍する頃には、既に序曲とは「序曲といくつかの舞曲」という意味をもっていたのであり、テレマンも数十の「序曲付き舞曲」を作っている。バッハの管弦楽組曲もこうした「序曲付きの舞曲集」という意味をもって「序曲」と名付けられたものである。

しかし、フランス風序曲に起源をもつ管絃楽組曲も、ソロ楽器による組曲も、舞曲自体を芸術化することの限界に至り、モンテヴェルディのオペラ『オルフェオ』(1607)ではわずか16小節だった序曲トッカータは、およそ100年後のA.スカルラッティのオペラ“L'amor volubile e tiranno”(1709)で序曲シンフォニアは教会ソナタ風から借用したPresto-Andante-Allegriissimoの3部形式を取り、さらに1732年のサンマルティーニのオペラ『メメット』(Memet)の序曲SinfoniaはPresto-Andante-Presto ma non tantoという3部に分かれ、100小節近い第1部はA-B-A'という3部形式でソナタ形式への兆しを見せている。

こうして、劇場用のオペラ・シンフォニアは、オペラから独立した演奏会用の室内シンフォニアへと進み、やがて古典主義時代の交響曲に至る。それはちょうど、パリでコンセール・スピリチュエルが創設された1725年頃からの出来事であり、コンセール・スピリチュエルなどの演奏会では「フランス交響曲の父」ゴセック(1734~1829)、ウィーンのヴァーゲンザイル(1715~1777)やモン(1717~1750)、バッハの息子たち、マンハイム楽派、イギリスのウィリアム・ボイス(1711~1779)たちが活躍し、次の古典主義音楽への橋渡しを行うことになり、バロック期の舞曲の時代は終わる。

以上のような歴史的過程を踏まえた上で、バロック中期を中心とする舞踊音楽の音楽化・芸術化の過程が実際どのようなものであったかを、チャッコーナまたはシャコンヌという名がつけられたいくつかの曲を年代順に追ってゆくことによって、スペインに起源をもつといわれるチャッコーナ¹⁹がシャコンヌとして芸術音楽の一部として考えられるようになった過程を検討しよう。

3 チャッコーナからシャコンヌへ

(1) チャッコーナとシャコンヌの概略

今日たとえばバッハの無伴奏ヴァイオリン・パルティータ第2番BWV1004の第5楽章として広く知られた楽曲名のシャコンヌ(chaconne)は、軽快な3拍子の舞曲であるスペインのchaconaがイタリアにciacconaとして入ってきて、フ

¹⁹ イタリアでチャッコーナと呼ばれた舞曲がスペインから入ってきたことは間違いないと思われるが、それが中南米のどこからどのようにしてスペインにもたらされたのか、そしてスペインの音楽とどのように融合したのかについての詳細がわからないので、本論ではチャッコーナを「スペインを起源とする」という表現で統一している。

ランス、ドイツ、イギリスなどに伝わった。それは、パッサカリア、フォリアなどと共にルネサンス後期に流行した定型化されたオスティナート・バス（低音のパターンの繰り返し）の上で繰り返される即興的で軽やかな曲の一つであり、チャッコーナの場合オスティナート・バスはI-V-VI-Vによる和声進行と、1:2の長さの3拍子で構成される。それを現在の6/8で表記するならば、♪♪(I) - ♪♪(V) - ♪♪(VI) - ♪♪(V)という組み合わせが反復されることになる。

ルネサンスからバロックへの移行期におけるチャッコーナの流行は、当初はギターを伴奏とした歌と踊りであったが、やがてイタリアでマドリガーレに取り入れられるようになると、リュートやテオルボで演奏されるようになり、さらにはチェンバロや弦楽器で演奏される器楽曲となる。そして、17世紀半ばにはフランスで従来チャッコーナとは異なったシャコンヌと呼ばれる独自の様式へと変化し、陽気で軽やかだったチャッコーナは、次第にオスティナート・バスや定型的な3拍子のリズムをもたないものも現れ、穏やかで落ち着いた曲が増加し、元来は長調だったが短調のものも作られるようになっていった。また、ドイツではフランスのシャコンヌという名は保ちつつも、シュッツやブクステフーデなどによりオルガン曲として作曲されることによりギターのもっていた軽やかさが失われ、バッハのシャコンヌに至る。

以下、具体的にどの時代のどの国の作曲家がどのようなチャッコーナ、シャコンヌを作曲しているかを時代を追って検討したい。

(2) 1600年代前半のチャッコーナ

チャッコーナの楽譜として最も初期のものは、ボローニャの聖ペトロローオ教会で歌手兼作曲家だったGirolamo Montesardo (1566~c.1638) が1606年にフィレンツェで出版したギター曲集*Nuova inventione d'intavolatura* (1606) の中のものようである。次の楽譜が確認されるのは、イタリアのリュート奏者アレッシンドロ・ピッチニーニ (Alessandro Piccinini, 1566~1638) のものであり、ローマに移り住んだ1639年頃に作られたリュート楽譜があり、F-durで定型的なバス・ラインとリズムをもっており、したがって従来のチャッコーナの快活さとリュートによる穏やかさをもっている曲となっている²⁰。

²⁰ リュート楽譜をピアノ楽譜に編曲したものが、<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP116385-PMLP236837-Piccinini-chaconne-in-f.mscz.pdf>に紹介されている。以下、チャッコーナとシャコンヌの楽譜の多くはIMSLPを参考にしたが、煩雑を避けるため一つ一つの楽譜

イタリアでのチャッコーナの流行は、モンテヴェルディの声楽にも取り入れられた。たとえば、モンテヴェルディは1632年に『音楽の諧謔』という曲集の中で「西風が戻り」(Zefiro torna) という器楽伴奏を伴う声楽曲 (SV251) を作っており、同じ曲集の「あの高慢なまなざし」(Quel sguardo sdegnosetto) もチャッコーナに基づいてアリアを作曲している。そのほかイタリアでは²¹、メールラも1633年に「愛の翼に乗せて」(Su la cetra amorosa) という器楽伴奏のアリアをマドリガーレ集に残している。また、モンテヴェルディと並んで時代を代表する音楽家であり鍵盤楽器の名手として有名なフレスコバルディは1627年の『トッカータ第2集』に「チャッコーナに基づくパルティータ」(Partite sopra ciaccona) を入れているが、1637年の『トッカータ第1集』の改訂版では「パッサカリアによる100のパルティータ」(Cento partite sopra passacaglia) などチャッコーナが何度か登場する。しかし、ここではチャッコーナは既に定型化されたバスとリズムから離れ、半音階を含む複雑な構成になっている。バッハが対位法を習得する上でフレスコバルディの『音楽の花束』(1635) を重視したことは知られているが、この頃のフレスコバルディはチャッコーナのみならず、トッカータ、カンツォーナ、ファンタジア、リチェルカーレ、カブリッチョなどの形式を使いながら、半音階や不協和音の使用法を試みていた。

このように、モンテヴェルディやメールラにおける声楽曲では、当初のチャッコーナのバスやリズムの定型は保たれていたが、フレスコバルディが鍵盤楽器を用いて声楽から独立しようとするとき、従来のルネサンス的な舞曲は、和声学的にも対位的にも複雑化を進めていたといえる。そして、このようなフレスコバルディの鍵盤楽器奏法がフローベルガーたちの手によってドイツの鍵盤楽器奏法の手本となり、以降のドイツのオルガン曲では舞曲性を失ったシャコンヌが作られる。

(3) 1600年代後半のシャコンヌ

以上が1600年代前半にイタリアで流行していたチャッコーナの様子的一端である。次に1600年代後半にチャッコーナがどのような形で継承されていたのかを検討したい。

まず1600年代後半のイタリアであるが、1650年にはナポリで活躍しスペイン

の引用先については省略する。

²¹ フランチェスカ・カッチーニ (Francesca Caccini, 1587～c.1641) も『音楽第1巻』(1618) においてチャッコーナを作曲しているようであるが、楽譜は確認できていない。

にも行ったことがあるリュート奏者のアンドレア・ファルコニエリ (Andrea Falconieri, 1585/1586~1656) が、弦楽器用のチャッコーナを作曲している。これは、テンポも速くスペインのチャッコーナに近いものであった。ついで、1659年にはナポリ楽派のカッツァーティが弦楽トリオのチャッコーナを作曲している。この曲は、バスのオスティナトもリズムも定型的であり、雰囲気も明るく軽やかである。1664年にはヴェネツィアのストラージェ (1637~1707) が *Selva di varie compositioni* の中でチャッコーナを作曲している。この曲は、ある程度バスとリズムが定型に従っているが、フレスコバルディのような半音階法も少し入り、またより細かい経過句がたくさん挿入されていて、冒頭ではチャッコーナであることがわかるが途中からだんだん複雑になり、明確にはチャッコーナとはわからなくなるが、時折もとのチャッコーナのテーマが浮き上がる。つまり、ストラージェのチャッコーナは、一定のリズムを繰り返す舞曲に音楽的な展開が期待されるならば、その解決法の一つがオスティナート・バスを保ちながら変奏曲によって同じテーマを扱いながらアレンジを重ねてゆくことにあることを教えてくれるのである。

弦楽器の領域においては、1685年のコレッリの室内ソナタ (op. 2) の第12番がチャッコーナになっている。Largoで始まり Allegro になるこの曲は、弦楽器の演奏法に支配されておりもとのチャッコーナらしさはあまり残っておらず、コレッリ特有のヘミオラも一部出てくるが、中間部において定型バスの和声進行とリズムによってチャッコーナらしさが少しうかがえる。

次にフランスに目を移すと、クラヴサンやオルガンなどの鍵盤楽器奏者のジャン＝ニコラ・ジョフロワ (Jean-Nicolas Geoffroy, 1633~1694) は *Livre des pieces de clavessin de tous les tons naturels et transposéz* の中で鍵盤楽器用に18曲のシャコンヌを作曲しており、短調のものも含まれる。生前は出版されなかったため作曲の年代は不詳である。

しかし、何とんでもこの時代のフランスにおいて力をふるっていたのはリュリであり、リュリはオペラの中でも何度かシャコンヌを取り入れ、チャッコーナを劇場化している。たとえば、1683年のオペラ『ファエトン』(Phaëton) では第2幕第5場の踊りの場面でシャコンヌを使用し、1686年のオペラ『ロラン』(Roland) の第3幕第6場で、1685年のオペラ『アシスとガラテア』(Acis et Galatée) では第1場でシャコンヌを使用している。これらリュリのオペラにおけるシャコンヌは、いずれもまずゆっくりとしたテンポで、定型化されたリズムには付点をつけて分割され、さらに8分音符による分割によって、リュリら

しい厳かな雰囲気となっており、チャッコーナの陽気な軽やかさは消えている。同じ頃、リュリ（1632～1687）とドラランド（1657～1726）の間に位置しながらも、王の楽団にも属すことのなかったシャルパンティエ（Marc-Antoine Charpentier, 1643～1704）も、パリの教会楽長に就任した次の1685年には、ローマで学んだイタリア様式を導入しながらオペラ『花咲く芸術』（Les Arts Florissants）でシャコンヌの美しく明るいアリアを書いており、1688年にはオペラ『ダヴィデとヨナタン』（David et Jonathas）の5幕の間奏曲に舞曲をあてているが、その中の第2幕の終わり第3場にシャコンヌを用いており、ダヴィデとヨナタンと合唱によって歌われる。

これら劇場用のシャコンヌのほかに、当時のフランスでは、マラン・マレがヴィオラ・ダ・ガンバのために *Pièces de violes, premier livre* (1686～89) や *Pièces de viole, quatrième livre* (1717) などでの他の舞曲と共にシャコンヌを作曲し、フランソワ・クープランはクラヴサンやオルガン用にいくつかのシャコンヌを作曲するが、クラヴサンのために書かれた1713年の *Pièces de clavecin, premier livre* の第3オールドルの「お気に入り（La Favorite）」では「2拍子のシャコンヌ」（Chaconne a deux tems）という副題がついているように、チャッコーナからはかなり離れたものになっていることがわかる。

1600年代の終わりころには、ドイツのブクステフーデ（Dieterich Buxtehude, c.1638～1707）が「プレリュード、フーガとシャコンヌ」（BuxWV137）の最後のプレストでオルガンによる *ff* の壮大なシャコンヌを書いている。そのほか、ブクステフーデには *c-moll* (BuxWV 159)、*e-moll* (BuxWV 160) のシャコンヌがある。オーストリアのヴァイオリニストでもあったハインリヒ・イグナツ・フランツ・フォン・ビーバー（Heinrich Ignaz Franz von Biber, 1644～1704）は1669年にカッコウや猫も出てくるヴァイオリン曲「描写的なソナタ」を書いているが、*Allegro* に続く箇所をシャコンヌで書いている。また、1696年には「技巧的で詠唱風の合奏」（*Harmonia artificioso-ariosa*）でもシャコンヌを用いているが、いずれもシャコンヌというよりも意図的にもととのチャッコーナを意識して書かれており、チャッコーナの定型を明確に打ち出している。オルガン奏者でありオルガン曲を中心に作曲を行ったパッヘルベル（Johann Pachelbel, 1653～1706）もシャコンヌを何曲か残している。他の曲と同様に、パッヘルベルのシャコンヌはブクステフーデのように複雑ではないが、教会と関係が深かったパッヘルベルのシャコンヌはもともとのチャッコーナのような軽快な舞曲の様子は消えて教会音楽にふさわしい静かな曲となっている。また、長調

と短調の曲が同じような扱いになっており、この点からも陽気で軽快なチャッコーナとは、既に遠く離れている。

清教徒革命後のイギリスでは、イタリアやフランスの影響を受けながらパーセル（Henry Purcell、1659～1695）が活躍したが、パーセルはオペラないしセミ・オペラの中でシャコンヌを用いている。その一つが1690年の『予言者、またはダイオクリーザン』（Prophetess or The History of Dioclesian、Z.627）であり、また一つが1691年の『アーサー王、またはブリテンの守護者』（King Arthur or The British Worthy、Z.628）である。『アーサー王』では劇中の踊りのためにシャコンヌが用いられているが、その音楽は軽やかではなく、リュリに近く厳かである。さらに1692年の『妖精の女王』（The Fairy-Queen、Z.629）の中でも、シャコンヌには付点音符が多用されリュリの宮廷的である。

1700年代に入ると、たとえばテレマンが『ガリヴァー旅行記』に基づいた組曲の中で小人の国（リリパット王国）のシャコンヌを挿入し、ヴィヴァルディは1720年にg-mollのコンチェルトの第3楽章にシャコンヌを用い、同じ頃バッハが有名なシャコンヌをヴァイオリンのために作り、ヘンデルもチェンバロやオルガンのためにシャコンヌと変奏曲を作っている。ラモー（Jean-Philippe Rameau、1683～1764）の時代に入ると、ラモーはリュリのオペラの伝統に従っていくつかのオペラの中でシャコンヌを用いている。たとえば、1735年の『優雅なインドの国々』（Les Indes galantes、RCT44）では最後の「付属」として置かれた「新しいアントレ 未開の人々」の最後でシャコンヌが登場する。1739年の『エベの祭典』ではd-mollで、1745年の『プラター』では第3幕第6場でシャコンヌが用いられている。いずれも、リュリよりも50年以上後に作曲されていることから想像されるように、劇場用に確立された様式の曲であり、付点の多用、装飾音の多用、弦乐的経過句の使用といった特徴をもち、チャッコーナの面影はないと言ってよいだろう。

さらに1750年を過ぎると、グルック（Christoph Willibald Gluck、1714～1787）が『オルフェオとエウリディーチェ』（1762）をはじめとするオペラでシャコンヌを用いている。踊りを伴うシャコンヌは、オペラの中では見せ場として成立していたが、他方独奏を含む室内楽では、この頃には既に時代遅れのものとみなされ廃れてゆく。

おわりに

以上のように、ルネサンス時代の舞曲は、バロック期において音楽化・芸術化の道をたどった。すなわち、イタリアでは舞曲はボローニャ楽派たちによって弦楽器を中心にした室内ソナタへと発達し、教会の声楽曲から発達した教会ソナタと区別された。フランスでは舞曲は劇場用音楽として用いられたり、室内楽曲としては組曲として定型化された。いずれにせよ、それらは中世から引き継いできたポリフォニーとは異なる通奏低音に支えられたリズムや調性などの原理を提供しつつも、単なる踊りのための伴奏音楽とは異なる新しい音楽性を獲得していった。それに伴って、宗教音楽よりも低い位置に置かれてきた舞踊音楽が社会的に次第に評価され、宗教的でポリフォニックな理性的と考えられてきた音楽と、リズムや調性を軸にした情緒的音楽とが融合するという結果をもたらした。教会ソナタと室内ソナタの融合がそれを象徴している。

具体的な舞曲の例として、ルネサンス時代の終わりにスペインからイタリアに入って流行したチャッコーナをとりあげたが、陽気で軽快な3拍子の踊りであったチャッコーナは、1600年代のイタリアとフランスの様々な作曲家が手掛ける中で、多様な変質を被むることになる。こうして、もはやチャッコーナの軽快さや舞踊的性格をもたないバッハのシャコンヌが生まれる。

舞曲は元来踊るための音楽であり、定型化されたフレーズが反復されることを前提としている。その点、ソナタ形式のような始まりから終わりに向かって音楽的に展開されることを求めているわけではない。しかし、それが演奏会用楽曲となり鑑賞の対象とされるならば、舞曲は踊りのための音楽という性格を捨て、舞曲のもつ特徴的なリズムなどを素材とする音楽的深化が求められるようになる。1600年代後半、バロック中期はまさにそのような様々な実験がなされる時代であった。その結果、イタリアの室内ソナタは教会ソナタとの区別を次第に失い古典主義時代のソナタへの、また劇場用のフランス風序曲は序曲と諸舞曲による管弦楽組曲やシンフォニアとなり交響曲への道を開いた。独奏曲用の舞曲は1600年代の前半でリュート奏者たちによって組曲化されバッハに至るが、しかしその後展開されることはなかった。

こうしてわれわれは、シャコンヌなど舞曲の変質の中に、舞曲のような楽しみが次第に「芸術化」されてゆく過程を見るのであり、ひいては今日クラシック音楽と呼ばれる近代的な芸術的音楽がバロック中期を中心にとのようにして生まれたのかについての一つの答えを得るのである。