

バロック時代のメヌエットにおける「終止前のヘミオラ」と、ヴァイオリンのフランス風運弓法の関わりについて

赤塚健太郎

1. 問題の所在

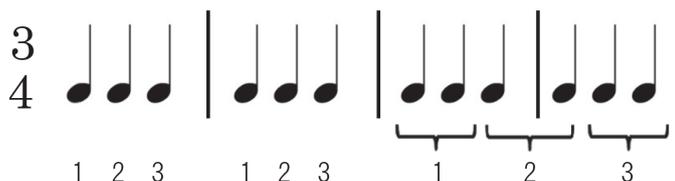
1.1. 研究の背景

本論文は、バロック時代の代表的な舞曲であるメヌエット menuet におけるヘミオラ hemiola、中でも「終止前のヘミオラ pre-cadential hemiola」について、同時代のヴァイオリンの運弓法を手がかりにして考察するものである。メヌエットは一般に4分の3拍子で記譜される舞曲であり¹、バロック時代から古典派の時代にかけて、膨大な作例が残されている。また、17世紀末から18世紀にかけて最も広く踊られた舞踏会舞踏であり、さらに劇場舞踏としてもメヌエットは大変に好まれていた。メヌエットは当初フランスで流行した舞踏・舞曲だが、その影響はヨーロッパの他の地域にまで広く及んでいた。

このような歴史的な重要性を反映し、従来の音楽史研究、舞踏史研究においてメヌエットは主要な考察対象と目されている。そして、それらの研究においてメヌエットのリズムの特徴としてしばしば言及されるのが、頻繁に現れるヘミオラである。

メヌエットのように3拍子で記譜された楽曲におけるヘミオラとは、2つの連続する小節をあたかも大きな1小節のように見なし、拍節単位も本来の倍の音価で把握することによって、拍節リズムに変化を付けることを指す。これを単純化して図示したものが[譜例1]である。譜例下部に振った数字は、拍の数え方である。この譜例において、最初の2小節は記譜どおりの4分の3拍子を示し、第3・第4小節はヘミオラを形成するものと仮定する。第3・第4小節においては、本来の拍節単位である四分音符が2つ結びつくことで二分音符相当の大きな拍節単位となり、それが3つ集まることで、2分の3拍子に相当する大きな3拍子を形成している。

[譜例 1] メヌエットにおけるヘミオラ



4分の3拍子の楽曲においては、[譜例1]の冒頭2小節のような拍節把握が本来のものであって、ヘミオラが一時的な逸脱であることは言うまでもない。しかし、どのような場合にヘミオラが発生するかを簡単に論じることはできない。主旋律を構成する各音符の音価、音高、強弱や、諸声部が合わさって生まれる和声など、無数の条件によって拍節リズムは左右されるからだ。声楽曲であれば、歌詞の響きや韻律も無視できない要素となる。ヘミオラが形成されるかどうかは、記譜される内容だけでなく、演奏の仕方によっても大きく影響される。

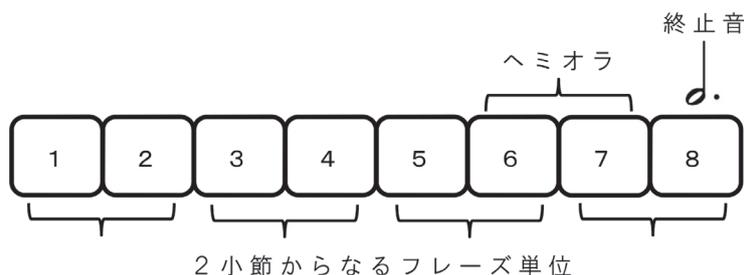
このように、ある箇所がヘミオラを形成するか判別することは難しい問題である。そもそも、記号や注釈などによって譜例上にヘミオラを明示するようなことは一般的ではない²。こうした困難があるにもかかわらず、様々な音楽史研究者が、バロック時代の音楽家が好んで用いた表現手段としてヘミオラを挙げている。例えば、今日における代表的な音楽事典である『グローヴ・ミュージック・オンライン Grove Music Online』にてヘミオラ項目を執筆したジュリアン・ラシュトン Julian Rushton は、「これ[ヘミオラ]はバロック音楽の、特にフランス風クーラントの一般的な特徴であり、舞曲にリズムの多様性を与えるために用いられる」³と述べている (Rushton 2017)。

上の引用文ではバロック時代の主要な舞曲の一種であるフランス風クーラント *courante* が代表例として挙げられているが、メヌエットもまた、しばしばヘミオラを特徴とする舞曲と見なされてきた。その一方で、メヌエットについて論じた同時代文献において、ヘミオラについて言及しているものがほとんど見られないことを根拠として、メヌエットとヘミオラを結びつける見解に反論する研究者も複数存在する⁴。

こうした論争が継続しているにもかかわらず、メヌエットの特徴として、自明のこととしてヘミオラの頻出を挙げる文献は依然として多くみられる。例えばジュディ・ターリング Judy Tarling は、メヌエットにおける「非常にありふれたフレージングの型は2+2+4小節というもので、最後はヘミオラの音型で締めくくられる」と述べている (Tarling 2013: 113)。ここで述べられているヘミオラは、一般に「終止前のヘミオラ」と呼ばれているもので⁵、数小節からなるフレーズが終止する小節の直前2小節に現れる。ターリングが言及したような典型的な8小節フレーズの場合、それは終止音が現れる8小節目の直前2小節、すなわち6小節目と7小節目において形成されることとなる。その概略を図示するならば、[図1]のようになるだろう。この「終止前のヘミオラ」は、バロック音楽の教育現場でしばしば言及され、また今日における演奏実践においても、これを強調するような演奏が広く行われている。

【図1】 8小節フレーズにおける「終止前のヘミオラ」の出現位置

* 図の枠は小節を、枠内の数字は小節番号を表す



1.2. 研究の目的

この「終止前のヘミオラ」は、既にティルデン・A. ラッセル Tilden A. Russell が指摘しているように (Russell 1999: 409)、一般に認められているメヌエットのフレーズ構造との間に矛盾を発生させる。そのことを示すため、まずメヌエットのフレーズ構造について確認しておこう。

メヌエットは、2つの小節が集まってフレーズ上の単位となり、そうした2小節の単位が連なって4小節、8小節、あるいは16小節の楽節へと発展するというのが、通例の理解である。前項で引用したターリングの見解に現れる「2+2+4小節」という表現も、こうした理解を前提としている。その背景には、舞踏におけるメヌエットの基本ステップを遂行するのに6拍分、すなわち4分の3小節における2小節分の時間が必要になることが指摘される。例えばウェンディ・ヒルトン Wendy Hilton は、バロック時代の舞踏家ケロム・トムリンソン Kellom Tomlinson (1693?-1758?) の記述に基づきつつ、舞踏会で男女が組になってメヌエットを踊る際には、男性の側が2小節のフレーズ単位が始まる時点を開き分けて踊り始める責任を負っていたことを指摘している (Hilton 1998: 432)。

ここで言う2小節の単位は、奇数小節とそれに後続する偶数小節の組み合わせとなり、[図1]の下部に図示したように出現する。この際、6小節目と7小節目を繋ごうとする「終止前のヘミオラ」が、2小節からなるフレーズ単位の把握に対して否定的に働くことは明らかである。そして、まさにこの点において、ヘミオラをめぐる考察に当時のヴァイオリンの運弓法を組み入れる必要性が生じる。

ヴァイオリンは舞踏伴奏に広く用いられた楽器であり、当時の舞踏教師は一般にヴァイオリンで伴奏をしながら指導を行っていたことが知られている。よって、舞曲のリズムについて研究する目的で、ヴァイオリンの運弓に着目することは従来から広く行われてきた。執筆者はこれまで、メヌエットにおける2小節のフレーズ単位と当時のヴァイオリンのフランス風運弓法との関連を考察してきている。その詳細は次節で紹介するが、ここで要点のみを述べるならば、当時のヴァイオリンの運弓法はメヌエットの2小節単位のフレーズ構造を強化する働きを頻繁に示すことが確認されている。そうであるならば、当時の運弓法は「終止前のヘミオラ」と矛盾する可能性があることとなる。このように、同時代のメヌエットの運弓

法を踏まえることで、「終止前のヘミオラ」に関する議論を、より具体的な演奏法の問題とつなぎ合わせることが可能となる。

そこで本論文では、バロック時代のメヌエットのフランス風運弓法と「終止前のヘミオラ」の関係について、詳しく検討していく。メヌエットの運弓法を伝える資料が残っているのは17世紀末から18世紀初頭にかけてであるので、考察対象となる期間もこの範囲内に止められる。まず第2節で当時の運弓法の具体的な有様を確認し、それが「終止前のヘミオラ」におよぼす効果を確認する。第3節では、具体的なメヌエット楽曲に当時の運弓法をあてはめ、「終止前のヘミオラ」と運弓法の実作に基づいて考察する。第4節では議論を振り返りつつ、メヌエットにおける「終止前のヘミオラ」について再考する。

2. メヌエットの運弓法を伝える資料の検討

2.1. ムッフアトの《フロリレギウム》第2集序文

バロック時代のヴァイオリン曲において、運弓が記号によって書き記されることは少ない。よって、当時のメヌエットのフランス風運弓法を知るには、教育的な目的を持つ奏法書や、それに類した文献資料に目を向けなければならない。そのような資料としては、ゲオルク・ムッフアト Georg Muffat (1653–1704)、ミシェル・ピニョレ・ド・モンテクレール Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737)、ピエル・デュポン Pierre Dupont (?–1740)、ミシェル・コレット Michel Corrette (1707–95) の4者が残した文献が重要である。以下、これらを順に検討していく。

まずムッフアトが作曲した弦楽合奏のための組曲集《フロリレギウム》第2集 *Florilegium secundum* (1698年、パッサウ)の序文を検討しよう。これは、当時の舞踏・舞曲の中心地だったフランスのヴァイオリン奏法をドイツの音楽家に伝えるために記されたものであり、特に運弓について具体的で詳細な記述がなされている。一方、序文の後に続く曲集本体には、多数の舞曲が収録されている。その中にはメヌエットも複数含まれており、次節で考察対象とする。

ムッフアトの《フロリレギウム》第2集序文が伝える運弓法について、執筆者はすでに2つの論文を発表している(赤塚 2015, 2016)。序文の概要については2015年の論文で、また序文内で説明されている運弓の特徴(特に、本論文でも重要となる「下げ弓の原則」と「下げ弓の連続」)については2016年の論文で詳しく扱っているので、適宜参照されたい。本論文では、メヌエットにおける「終止前のヘミオラ」に関連する部分のみ改めて言及する。

ムッフアトは、運弓に関する原則的な事柄を挙げた後、それを例示するために各種の舞曲の譜例を挙げている。[譜例2]は、ムッフアトがメヌエットの運弓を説明するために挙げた譜例である。興味深いことに、この譜例では、同一のメヌエット旋律の断片に対して、上段にドイツ人やイタリア人の行う運弓、下段にフランス人の行う運弓が対比して記されている。ムッフアトは、フランス流儀の運弓法をドイツに広めることを目的に序文を記しているので、ここでも下段の運弓が望ましいものとなる。運弓は音符上の記号によって示されており、縦

[譜例2] ムッフアトの運弓：メヌエットの場合 (Muffat 1895: 53⁶)

終止前のヘミオラ？

ドイツ・イタリア式

フランス式

譜例内の記号 | 下げ弓、v 上げ弓、・ 上げ弓 (v に続けて行う)
括弧や枠線は執筆者によるもの (以下の譜例も同様)

線は下げ弓、アルファベットのv字様の記号と点は上げ弓を意味する。上げ弓のために2種類の記号が用いられているが、点の記号は上げ弓を2回連続で行う際の2回目を示している。

この譜例のフランス式運弓では、例外なく全ての小節で、1拍目の音符に下げ弓を指定している。これを「下げ弓の原則」と呼ぼう。ヴァイオリンの演奏は、弓を上げ下げする往復運動によって行われるが、弓を下方方向に動かす下げ弓の方が力強い音が出ると一般に考えられている。その下げ弓を常に1拍目に充てることで、規則正しい拍節感を得ることをムッフアトは重視しているのである。

一方、上段のドイツ・イタリア式の運弓は、弓を単に機械的に上下させているだけであり、「下げ弓の原則」は守られていない。だがこの上段の運弓には、本論文の視点から大変に興味深い点が見られる。このメヌエットは冒頭フレーズが第7小節で終止するが⁷、その直前の第5・第6小節で2拍ごとに下げ弓が用いられているのである。この時、下げ弓によって力強い音が生じることを重んじれば、第5・第6小節において下げ弓が拍頭を明示することで「終止前のヘミオラ」が形成されていると考えることもできるのである（その様子を[譜例2]上段に図示しておいた）。実際、終止前の2小節においてこのような運弓を行ってヘミオラの大きな3拍子を強調し、「終止前のヘミオラ」を明確にすることは、現代におけるバロック音楽演奏でしばしば見られる習慣である。

これに対し、下段のフランス式運弓は「終止前のヘミオラ」を仄めかしてはいない。それどころか、明確に「終止前のヘミオラ」を否定しているようにも思われる。なぜなら、第5小節の最後の音と第6小節の最初の音との間で「下げ弓の連続」が行われるからだ。「下げ弓の連続」とは、先行小節の最後の音と後続小節の最初の音に連続して下げ弓を用いることを指す。このような運弓は、後続小節の冒頭に下げ弓を用いて「下げ弓の原則」を守るために行われると考えられよう。この「下げ弓の連続」では、先行小節の最終音を下げ弓で弾いた後に、弓を元に返し、改めて次小節冒頭を下げ弓で演奏する（赤塚 2015: 7）。この際、弓の返しによって弓の滑らかな往復運動に断絶が生じるため、2つの小節が一種のアーティキュレーションによって切り離される効果が生じ、2回目の下げ弓が行われる後続小節冒頭がより際立った響きを持つこととなる⁸。[譜例2]下段の運弓では、この「下げ弓の連続」によ

るアーティキュレーションが第5小節から第6小節への移行（譜例下段の枠線の箇所）に際して生じることで両小節がより明確に区分され、本来の4分の3拍子が明瞭に示されると考えられる。

第1節で述べたように、ある2つの小節がヘミオラを形成するか、あるいは本来の3拍子を維持するかは様々な要因に左右される。よって、運弓のみでヘミオラの有無を決定することはできない。だが、[譜例2]において、上段の運弓が「終止前のヘミオラ」を強める方向に、下段の運弓がそれを打ち消す方向に作用することは否定できないだろう。そしてムッフアトが理想とした運弓は、後者なのである。よって、当時のフランス流儀の運弓法を用いることで、「終止前のヘミオラ」は弱められることになる。なお、ムッフアトは器楽演奏だけでなく舞踏伴奏をも念頭において舞曲奏法を説いているため（赤塚 2015: 4）、踊りを伴奏するには「終止前のヘミオラ」は適切でないとも考えられる。

2.2. モンテクレールとデュポンの奏法書

続いて、18世紀初頭にパリで出版された2つのヴァイオリン奏法書に目を向けよう。1つ目はモンテクレールが出版した『ヴァイオリン奏法修得のための易しい手引き Méthode facile pour apprendre à jouer du violon』（1711年）であり、2つ目はデュボンが出版した『問答形式によるヴァイオリンの原則 Principes de violon par demandes et par réponse』（1718年）である。両者は、ムッフアトと同じく、運弓の原則を説明するだけでなくメヌエットの場合の具体例も譜例によって挙げている。その詳細については、執筆者は既に別論文で考察しており（赤塚 2017）、ここでは必要な範囲でのみ内容の確認を行う。

概して言えば、ムッフアト、モンテクレール、デュポンの3者が説くメヌエットの運弓法は、同様のものである（赤塚 2017: 35）。まず、モンテクレールの挙げた具体例（[譜例3]）を見てみよう。なお、モンテクレールは下げ弓にt、挙げ弓にpという記号を用いている。

[譜例3] モンテクレールの運弓（Montéclair 1711: 15）



[譜例3] から明らかなように、モンテクレールも「下げ弓の原則」を堅持しており⁹、そのために「下げ弓の連続」を随所で用いている。上下2段に運弓が示されている箇所があるが、これらの箇所では下段が次小節にかけて「下げ弓の連続」を指定する一方、上段は奇数小節で下げ弓・上げ弓・上げ弓という運弓を用いることで「下げ弓の連続」を避けている。上段は、「下げ弓の連続」が間に合わない場合の選択肢であり、上級者は下段の運弓を行うもの

と説明されている。

モンテクレールの例示したメヌエットは、典型的な2小節単位のリズム構造を持つものであり、前後半ともに8小節から成る。よって前半では第6小節と第7小節に「終止前のヘミオラ」が現れる可能性がある。しかし、譜例内に枠線で示したように、この2小節の移行では「下げ弓の連続」が発生するため、ムッフアトの場合と同様、ヘミオラよりもむしろ本来の4分の3拍子が運弓によって強められる。

下段についても同様に、第14小節と第15小節が「終止前のヘミオラ」の候補となるが、ここでも枠線で示したように「下げ弓の連続」が起き、むしろ本来の4分の3拍子が強められる。この箇所については、上段に「下げ弓の連続」を回避する選択肢も示されている。こちらの場合では「下げ弓の連続」がもたらすアーティキュレーションの効果によってヘミオラが明確に否定されることはないが、それでも下げ弓が両小節の第1拍に置かれているため、運弓によってヘミオラを仄めかすことは避けられている。

続いて、デュポンの挙げたメヌエットの運弓例を見てみよう。デュポンの奏法書には[譜例4]の旋律が掲載されており、モンテクレール同様、下げ弓に*t*、上げ弓に*p*という記号が用いられている。ただし、譜例内には運弓の記号がない箇所も多い。これは、同じ音価パターンの箇所では運弓指示を省略したものと考えられる。そこで、省略されている運弓を加筆して[譜例4']の形にして考えよう。

[譜例4] デュポンの運弓 (Dupont 1718: 7)



[譜例4'] デュポンの運弓 (執筆者作成)

The image shows a musical score for a Minuet in 3/4 time, consisting of three staves. This version has added bowing notations (*t*, *p*, *pp*, *tpp*) and dynamic markings (+) to the original score. The notation is in a historical style with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff has a box around the final two notes. The second and third staves have boxes around the first two notes of each line.

デュボンも「下げ弓の原則」を厳守し、そのために「下げ弓の連続」を頻繁に用いている。彼の挙げたメヌエットは、前半が8小節、後半が12小節から成り、やはり2小節単位のフレーズ構造を持つ。前半で「終止前のヘミオラ」が起きるのは第6小節・第7小節だが、ここでは枠線で示したように「下げ弓の連続」が現れ、ヘミオラを否定するように両小節を切り離す。後半については、第18小節と第19小節に「終止前のヘミオラ」が現れる可能性があるが、やはり下げ弓がそれぞれの小節の第1拍に置かれているため、運弓によってヘミオラが仄めかされることはない。

2.3. コレットの奏法書

最後に、コレットがパリで出版したヴァイオリン奏法書『オルフェオの学校 L'école d'Orphée』(1738年)を検討しよう。彼の奏法書では、文章によるメヌエットの運弓法の説明は無いが、「フランス趣味にのっとったヴァイオリン演奏を修得するためのレッスン」と題した練習曲の中に、13の独奏用メヌエットが含まれており、それらの楽譜の多くには細かい運弓記号(やはり下げ弓がt、上げ弓がp)が付けられている。

コレットの運弓は、これまでの3者とは大きく異なる。「下げ弓の原則」を厳守しておらず、小節の第1拍に上げ弓を充てることが珍しくないのである(赤塚 2017: 35-36)。また、全体に明確な原則のようなものが感じられず、コレットの運弓法だけは異質のものとなっている。ここでは興味深い例を2曲挙げ、検討してみよう。

[譜例5] コレットの運弓 (Corrette 1738: 15)



[譜例5] は、コレットが示したト長調のメヌエット2曲である。どちらの曲も、前半8小節、後半8小節という定式的な構成を持つ。このうち、第1メヌエットは、前後半ともに終止の小節の直前2小節(第6・第7小節と、第14・第15小節)にて、ヘミオラの大きな3拍子で捉えた際の各拍を強調するかのように下げ弓が用いられている。一方、この運弓の正反対の例が第2メヌエットの第6・第7小節に見られる。すなわち、ヘミオラの大きな3拍子

で捉えた際の各拍を、上げ弓で開始するように指定されているのである。こうした態度を見る限り、コレットは運弓によって拍節リズムを明確化する姿勢を示してはおらず、そもそも運弓について明確で一貫した規則を示そうとはしていない。よって、コレットの運弓法からはヘミオラの問題を考える手がかりは期待できないだろう。

2.4. 小括

本節では、ヴァイオリンのメヌエットの運弓法を伝える4つの重要な資料を検討し、運弓が「終止前のヘミオラ」の形成を促すかどうか検討した。結果として、ムッフアトとモンテクレール、そしてデュポンの推奨する運弓は、「終止前のヘミオラ」ではなく、本来の4分の3拍子を示唆するものであることが明らかになった。さらにムッフアトは、「終止前のヘミオラ」の形成を促すような運弓をイタリア人やドイツ人のやり方とし、フランス流儀ではないと見なしていた。

よって、バロック時代のメヌエットにおけるヴァイオリンの運弓は、4分の3拍子を堅持するものであり、一般に「終止前のヘミオラ」を弱める方向に作用する働きがあることが確認された。無論、ヘミオラの形成は無数の要素の影響を受けるものであって、運弓のみによって決まるわけではない。よって本節の考察は「終止前のヘミオラ」が現れること自体を否定するわけではない。大事なことは、仮に他の要素によって「終止前のヘミオラ」が形成されたとしても、それに伴って弓順までヘミオラに有利な形に変更されることはないという点である。

一方、コレットの運弓は全体的に異質であり、そもそも運弓によって拍節リズムを明確化しようという態度自体があまり感じられなかった。ただし、これがコレットの個人的な好みであったのか、時代の趨勢であったのかまでは、本論文では確認できない。いずれにせよ、コレットの奏法書における運弓を手掛かりとしてヘミオラの議論を行うことは困難だと考えられる。

3. ムッフアトの《フロリレギウム》第2集収録曲の考察

3.1. 対象曲と考察方法

前節では、17世紀末から18世紀初頭のヴァイオリン奏法書などに現れるフランス流儀のメヌエットの運弓法を検討し、コレット以外の資料に見られる運弓法が「終止前のヘミオラ」を阻害する方向に働くことを確認した。しかし、奏法書の運弓法を実際のメヌエットに適用した際にどのような効果が生じるのかは未検証である。仮にメヌエットにおいて「終止前のヘミオラ」を表現手段として利用しようとするならば、実作においては、ヘミオラを阻害しないような運弓が実現するよう配慮されている可能性もあるのではないかと。以上の疑問から、本節では、具体的なメヌエット舞曲について検討していこう。

そのためには、前節で確認したような運弓を適用するのに相応しい舞曲を見出す必要がある。しかし、これは意外に困難な課題である。フランス流儀の運弓法がどこまで適応可能で

あるか判別が難しいためである。またムッフアートの説明は舞踏伴奏をも念頭に置いているが、そのような運弓法を純粹な器楽曲としてのメヌエットに対して機械的に適応することも不適當に思われる。

よって本論文では、考察対象をムッフアートの《フロリレギウム》第2集に収録されたメヌエットに限定する。ムッフアートの運弓法は同曲集の序文として公にされており、収録舞曲に適応することには何ら問題がないことは明らかである¹⁰。

[表1] 考察対象メヌエット一覧 (括弧内は本論文における略称)

組曲	考察対象曲	除外した曲
第1組曲	第1メヌエット (1-I)、第2メヌエット (1-II)	
第2組曲	無し	
第3組曲	メヌエット (3)	
第4組曲	第1メヌエット (4-I)、第2メヌエット (4-II)	
第5組曲	第1メヌエット (5-I)、第2メヌエット (5-II)	
第6組曲	無し	(第1曲、第6曲)
第7組曲	第2メヌエット (7-II)	第1メヌエット
第8組曲	メヌエット (8)	

《フロリレギウム》第2集は8つの組曲から構成されるが、その中に独立したメヌエット舞曲は、[表1]のように10曲存在する。そのうち第7組曲の第1メヌエットは、3小節からなる不規則なフレーズが頻繁に現れるためここでは考察から除外し、本節では残る9曲を考察対象として検証を行う。これらのメヌエットは、いずれも2小節単位のフレーズ構造を示す典型的な書法のものである。なお第6組曲の第1曲カプリスの一部分にテンポ・ディ・メヌエット、第6曲ブレの中の一部分にメヌエットという舞曲名が書き込まれているが、これらは独立したメヌエット舞曲ではないため考察対象からは除外する。

考察対象のメヌエット舞曲はみな5声で書かれているが、実際に考察するのは最上声部であるヴァイオリン声部に限ることとする。各メヌエットの楽譜には、運弓は一切明示されていない。しかし、ムッフアートの運弓原則と[譜例2]の実例に従うことで各音符に運弓を施すことは可能である¹¹。そうやって運弓を施した上で、「終止前のヘミオラ」が起きうる箇所について、運弓がどのように働くかを確認する。[譜例4]は、1-Iのメヌエットに対して執筆者が運弓を施したものである。ここではモンテクレールらの例に倣って下げ弓を、上げ弓をpで示した。

「終止前のヘミオラ」の生じる可能性のある2小節としては、前半と後半の最終小節(それぞれ第8小節、第24小節)の直前である第6・7小節と第22・23小節が挙げられる。それに加えて、各曲は後半部の中間に相当する第16小節においても8小節フレーズが一度終止を迎えるので、その直前である第14・15小節も検討範囲に加えられる。これらの3か所は、

[譜例6] 運弓法の適用の例：第1組曲第1メヌエット（執筆者が作成）

「終止前のヘミオラ」の可能性

The image shows a musical score for three staves in 3/4 time. The notation includes various bowing techniques (t for tenuto, p for piano) and dynamics. A box highlights the final measures of the piece, illustrating the possibility of a hemiola ending. The score is written in treble clef and includes a key signature of one flat (B-flat).

[譜例4]における枠線内に相当する。ただし、4-IIのメヌエットは元々16小節までしかないので、第22・23小節については考察することができない。

3. 2. 考察結果

考察対象曲として[表1]に挙げた9つのメヌエットについて、運弓を施して「下げ弓の連続」の発生を確認したものが[表5]である。ここで○を記した箇所は、「下げ弓の連続」のもたらすアーティキュレーションによって「終止前のヘミオラ」が阻害される箇所である。例えば[譜例4]に挙げた1-Iのメヌエットでは、第6小節から第7小節にかけて、そして第14小節から第15小節にかけて「下げ弓の連続」が生じ、そのアーティキュレーションが「終止前のヘミオラ」を打ち消す方向に作用する。無印の箇所は「下げ弓の連続」が発生しない箇所である。しかしこの場合も、各小節の冒頭に下げ弓が充てられるため、運弓によってヘミオラが促されることはない。1-Iのメヌエットでは、第22小節と第23小節がこの事例となる。なお、ヘミオラの大きな3拍子における各拍を強調するような、[譜例2]上段に見られる運弓は、いずれの箇所にも出現しない。

[表2]から明らかなように、26の検討箇所のうち、14箇所で「下げ弓の連続」が生じている。割合にすれば53.8%ある。この割合をどのように評価すればよいであろうか。ここで、[表1]に考察対象曲として挙げた9曲のメヌエット全体で、偶数小節から奇数小節に移行する際に「下げ弓の連続」が発生する頻度を求めると、66.2%である¹²。従って、「終止前のヘミオラ」が生じる可能性のある箇所では、「下げ弓の連続」が発生する頻度は若干低くなっている。しかしこの小さな差を根拠にして、ムッフアトが意識的に「下げ弓の連続」の発生を避けたと考えることは難しいだろう。そして、既に確認したように、「下げ弓の連続」が発生しない箇所においても、[譜例2]上段に見られるようなヘミオラを促すような運弓は出現しないのであった。

以上のように、ムッフアトが序文で述べた運弓法を実際に《フロリレギウム》第2集収

[表2] 「終止前のヘミオラ」と「下げ弓の連続」の関係

曲	第6・7小節	第14・15小節	第22・23小節
1-I	○	○	
1-II	○		
3	○	○	○
4-I	○	○	
4-II		○	/
5-I		○	○
5-II			○
7-II			○
8	○		

録のメヌエットに適用しても、「終止前のヘミオラ」が運弓によって促進されることはなく、それどころか半数を超える53.8%の箇所では、「終止前のヘミオラ」を積極的に否定するような「下げ弓の連続」が生じていることが確認された。奏法書における運弓法の説明だけでなく実際の楽曲においても、メヌエットの運弓は「終止前のヘミオラ」を弱める方向に働くのである。

4. おわりに

本論文では、バロック時代のメヌエットにおけるヘミオラ、特に「終止前におけるヘミオラ」に関する従来の議論を踏まえつつ、そこに同時代のヴァイオリンの運弓法という視点を組み込むことを目指した。具体的には、ムッフアト、モンテクレール、デュボン、コレットの残した証言に基づき、当時のフランス風運弓が「終止前におけるヘミオラ」を促すか、それとも否定するか検討した。

結論として、ムッフアト、モンテクレール、デュボンの3者が示す運弓法は、「下げ弓の連続」によって「終止前におけるヘミオラ」が起きる可能性のある2小節の間に一種のアーティキュレーションを挿入し、結果としてヘミオラを弱める方向に働くことが明らかになった。このことは、ムッフアトが《フロリレギウム》第2集に収録した9曲のメヌエットの考察によっても裏付けられた。一方、コレットの運弓法のみは全く異なる性格のもので、そもそも運弓によって拍節リズムを明確化しようという態度自体があまり感じられないものだった。

既に述べたように、メヌエットにおける「終止前のヘミオラ」を自明のものとし、ヘミオ

ラを強調することを目的として大きな3拍子の各拍を下げ弓で演奏するような習慣が、今日のバロック音楽演奏で広く見られる。本論文の結果に基づけば、こうした習慣を歴史的なものとして認めることはできない。むしろバロック時代のヴァイオリン奏者達は、ひたすらに4分の3拍子を固守するかのような運弓を行っていたと考えられる。

繰り返しになるが、このことは「終止前のヘミオラ」自体を否定するものではない。他の諸要素がヘミオラの形成を強く促すことはありうる。その場合、運弓はそうした傾向に抵抗することとなる。果たしてこれは、好ましくない不統一なのであろうか。

その評価は個々の事例によって変わるだろうが、一般的な可能性として、本来の4分の3拍子を守ろうとする運弓と、ヘミオラを形成しようとする他の要素との間に生まれる緊張感がリズムに活気をもたらすと考えることができよう。また両者が互いを弱めあい、独特の魅力を持つ拍節感の曖昧な表現を実現することにつながるのかもしれない¹³。他の要素によってヘミオラが形成されるからといって、運弓まで安易にそれに従った形に変えることは、これらの表現の可能性を摘むことにつながりかねない。

なお、本論文で検証したメヌエットの運弓法は、あくまで17世紀末から18世紀初頭のフランス流儀のものである。よって、その前後の時代、あるいは他の地域の様式で書かれたメヌエットについて無条件に当てはまるものではない。

本論文を基に、さらに発展的な課題を見つけようとするならば、舞踏の具体的なステップとの関係を考察することが考えられるだろう。舞踏会で踊られたメヌエットなどで頻出するパ・ド・ムニューエ pas de menuet については、これまでも様々な研究が行われており、それらの中には舞踏のステップがきっかけとなって形成されるヘミオラに関する言及もみられる。ここから、運弓とヘミオラの問題を、実際の舞踏の問題につなげていくことが期待されるだろう。

【一次文献】

- Dupont, Pierre. 1718. *Principes de violon par demandes et par réponce*. Paris: l'Autheur, Foucault.
Montéclair, Michel Pignolet de. 1711. *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris: l'Autheur, Foucault, Le Portier de l'Opera.
Muffat, Georg. 1698. *Florilegium secundum*. Passau: Georg Adam Höller.
現代版楽譜：Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Edited by Heinrich Rietsch. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 4. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1895.
Corrette, Michel. 1738. *L'école d'Orphée*. Paris: l'Autheur, Mme Boivin, Le Clerc.

【参考文献】

- Barnett, Dene. 1967. "French Bowing Rules and the Menuet," *Musicology Australia*. Volume 2, Issue 1: 22–34.
Hilton, Wendy. 1998. "Minuet," *Dance and Music of Court and Theater*. Vol. 4. New York: Pendragon Press, pp. 431–433.
Mather, Betty Bang. 1987. *Dance rhythms of the French Baroque*. Bloomington: Indiana University Press.
Russell, Tilden A. 1999. "Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscript Tunebooks," *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 3 (Summer, 1999), pp. 386–419.
Tarling, Judy. 2013. *Baroque string playing for ingenious learners*. Hertfordshire: Corda Music.

- Vial, Stephanie D. 2008. *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century*. Rochester: University of Rochester Press.
- Willner, Channan. 1991. "The Two-length Bar Revisited: Handel and the Hemiola," *Göttinger Händel-Beiträge* 4: pp. 208–231.
- 赤塚健太郎 2015 「G. ムッフアットの伝えるヴァイオリンの運弓法と当時の舞踏の関わりについて——強拍の提示における緊張と弛緩の過程を手がかりとして——」『成城美学美術史』(21巻)、1–14頁。
- 赤塚健太郎 2016 「バロック時代のヴァイオリンの運弓法とメヌエットの舞踏リズムの関係について——ゲオルク・ムッフアットの証言を手がかりとして——」『音楽学』(第62巻2号)、1–13頁。
- 赤塚健太郎 2017 「バロック時代のメヌエットの舞踏譜に記載された伴奏舞曲について——ヴァイオリンの運弓法と、伴奏舞曲の出自の問題を踏まえて——」『美学美術史論集』(第21輯)、成城大学大学院文学研究科、25–49頁。

【参考ウェブサイト】

Julian Rushton. "Hemiola." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed November 8, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12768>.

* 本論文は、平成28年度成城大学特別研究助成(課題名「バロック時代の弦楽器の運弓法における身体性の研究」)による研究の一環として執筆されたものである。

註

- 1 ただしバロック時代の楽曲では、「3」という拍子記号で記譜されていることも多い。また、舞踏の振付を記した舞踏譜では、伴奏舞曲を4分の6拍子で記したものも見られる。
- 2 ヘミオラが譜面上で比較的明確に確認される事例として、先行する小節の最後の音符と後続する小節の最初の音符をタイでつなぐことで、ヘミオラにおける第2拍を可視化している場合や、コンマなどの記号によってヘミオラの形での拍節把握を明示している場合などが挙げられる。
- 3 以下、訳文は全て執筆者による。括弧内は執筆者による補足である。
- 4 両派の論争については、ステファニー・D. ヴァイアルの文献にて簡潔に紹介されている(Vial 2008: 145, 309–310)。
- 5 類似の概念として、チャナン・ウィルナー Channan Willnerが唱えた「終止のヘミオラ cadential hemiola」が挙げられる(Willner 1991)。ウィルナーはヘミオラを複数の類型に細分し、その1つを「終止のヘミオラ」と呼んでいる。ただし、別種である「拡張のヘミオラ Expansion hemiola」もまた終止の箇所では頻繁に現れるとし、前者が「支配的な拍節構造に何らの影響も及ぼさない」(208)のに対し、後者は「作品のより大規模な時間デザインに影響を及ぼす」(216)としている。本論文における「終止前のヘミオラ」は、そうした機能的な区分を前提とはしておらず、数小節からなるフレーズの終止直前に現れるヘミオラを総称するものである。
- 6 ムッフアットの『フロリレギウム』第2集は、いわゆるデンクメーラー版の中で現代譜として出版されている。本論文では、そこから譜例を転載し、出典としてデンクメーラー版のページ数を示すこととする。
- 7 前節で述べたように、一般にメヌエットは2小節単位のフレーズ構造を持つ。しかし、[譜例2]のメヌエットは、冒頭にて例外的に3小節のフレーズを持つため、「3+4小節」とでもいうべき構造を示している。こうした不規則なフレーズ単位が混入することは、17世紀のメヌエットにはよく見られた(赤塚 2017: 45)。
- 8 このアーティキュレーションのような効果については、バーネットなど、従来から複数の研究者によって言及されてきた(Barnett 1967)。
- 9 唯一の例外として、第11小節の下段で、小節の冒頭に上げ弓が現れる。メイザーは、これがヘミオラを

示唆していると述べているが (Mather 1987: 277)、執筆者は単なる表記ミスの可能性が高いと考えている (赤塚 2017: 33)。

- 10 ムッフアトは、同じ声部を演奏する複数の奏者が同一の運弓を行うことを理想としている。そのためには、序文の運弓法は厳守されなければならない (赤塚 2015: 7)。
- 11 ムッフアトは、ひたすらに音価の配列に基づいて運弓の議論を行っている。よって、音価の配列が同一の箇所には同様の運弓がふさわしいと考えられる。
- 12 この頻度の算出方法については、既発表論文 (赤塚 2016: 8-9) にて詳細を明らかにしている。
- 13 メヌエットにおいて、様々な要素が互いに異なった拍節感を仄めかすことについては、ヴァイアルが論考を行っている (Vial 2008: 144-145)。

Pre-cadential hemiolas in the minuet and French rule of violin bowing in the Baroque era

AKATSUKA Kentaro

The minuet is one of the most important French dances of the Baroque era. Many scholars have argued that the frequent use of hemiolas is characteristic of the minuet. In particular, pre-cadential hemiolas are considered to be effective means of imparting rhythmic variety to dances. These are hemiolas that occur in two successive measures just before the cadential notes of melodies.

However, research on the performance practice of Baroque music reveals that pre-cadential hemiolas are weakened by violin bowing. Treatises written by Georg Muffat, Michel Pignolet de Montéclair, and Pierre Dupont provide us with detailed information about the French rule of violin bowing for the minuet. They agree on the basic rule that the first note of each measure be played with a downward stroke.

To observe this rule, they frequently require two successive downward strokes. For the execution of this technique, the player must retake the bow after the first stroke to prepare the second. Retaking of the bow causes a silence of the sound and thus effects as articulation to separate the notes into two groups. This articulation is inserted in the midst of the two measures of pre-cadential hemiolas, and it weakens the function of hemiolas.

This tendency is observed not only in the treatises of violin playing but also in minuet movements of *Florilegium Secundum* composed by Muffat. If the bowing rule is strictly applied, pre-cadential hemiolas in these movements are frequently weakened by retaking the bow. Because many elements relate to the formation of hemiolas, violin bowing cannot determine whether pre-cadential hemiolas are actually formed in the minuets. However, it is possible to conclude that French violin bowing had negative effect on pre-cadential hemiolas.