

(独奏者)

- 第1番：ショーラル・ジャリ（ヴァイオリン）／ピエール・ビスカル（オーボエ）／シャンタル・シャンボン（オーボエ）／  
クロード・メンヌー（オーボエ）／ポール・サンニエ（バスーン）／モーラス・アンドレ（ホルン）／ロベール・タサン（ホルン）  
第2番：ショーラル・ジャリ（ヴァイオリン）／ピエール・ビスカル（オーボエ）／モーラス・アンドレ（ホルン）  
第3番：ショーラル・ジャリ（ヴァイオリン）／クリスティアン・ロマン（ヴィオラ）／ベルナール・フォントニ（チェロ）／  
ショーラル・クラニエ（コントラ）／アンヌ・セザリー・ベッケンシュタイマー（ハープ）  
第4番：ショーラル・ジャリ（ヴァイオリン）／シャン＝ピエール・ランバール（フルート）／アラン・マリオン（フルート）  
第5番：ショーラル・ジャリ（ヴァイオリン）／シャン＝ピエール・ランバール（フルート）／  
アンヌ・セザリー・ベッケンシュタイマー（ハープ）  
第6番：クリスティアン・ロマン（ヴィオラ）／ミッシェル・マルタン（ヴィオラ）／アラン・ウルキン（チェロ）／  
ギィ・ペスチール（チェロ）／ベルナール・フォントニ（チェロ）／ショーラル・クラニエ（コントラ）／  
アンヌ・セザリー・ベッケンシュタイマー（ハープ）

### ジャン＝フランソワ・バイヤール 指揮

JEAN-FRANÇOIS PAILLARD

バイヤール室内管弦楽団

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE J.-F. PAILLARD

録音：1973年6月

グリジース・スウィズ、ノートルダム・デ・ローズ教会

日本コロムビア／エラート共同制作

### ■楽曲解説

ジャン＝フランソワ・バイヤール  
渡辺重利・訳

### Disc-1

#### ●第1番へ長調 BWV1046

第1番の曲は、多くの点で他の曲から区別される。まず第一に、用いられる楽器の数であるが、この曲がケーテンで初演された際には、多くの音楽家を雇わなければならなかった。次に、さわめて豊かで濃密な書法の、しかも快活なファンファーレやリズムの率直さなどによって、晴れやかな、ほとんど陽気ともいいうべき特徴をもったこの作品の、堂々たる、しかも親しみ易い調子。最後に、六つの曲のなかでもっとも良いこの曲の混合的なブラン－最初の三つの樂章は、トレッキやヴィヴィアンディ流の典型的なシンフォニアを形作っている。後の樂章は、メヌエットの五つの基本部のなかに複数された小組曲を形作っている。確かなことはいえぬにしろちょうどクーブランが、16世紀末に作曲した《ソナタ》に《サンフォニー集》を1726年に結びつけたように、バッハがこの二つの部分を別々に、おそらくはかなりの時をおいて作曲したということは、大いにありうることである。

#### 第1楽章 テンポの趣意なし（アレグロ） 2分の2拍子 ハ長調

すでに最初の数小節で、バッハがどのように

して楽器を同質のグループに分けて処理しているかがうかがわれる。ホルンに対しても、彼はファンファーレ的な主題を与えていたが、その三連音等は主要な2拍のリズムと見事な対照をなしている。3本のオーボエは三重のトリルで登場するが、その間抜けはへ長調の完全和音をアルパッジョで奏する（ヴィオリーノ・ピッコロは、ここではさして意味のない役割しか演じない）。駄目な調味は、明らかに、これらの特徴的な要素があるグループから他のグループへ受け渡されていく点にある。

#### 第2楽章 アダージョ 4分の3拍子 ニ短調

バッハが三声部の書法をことさら愛していたことは、周知通りである。第5番、第6番の複雑な組合せのなかにその純粋なものが見受けられる。この曲においては、第1オーボエ、ヴィオリーノ・ピッコロ、低音部から構成されるトリオは、2本のオーボエと強からなる伴奏に包みこまれており、その間ホルンは沈黙している。

#### 第3楽章 アレグロ 8分の6拍子 ハ長調

（ヴィオリーノ・ピッコロ）に与えられた役割の重要性は、第1番の《シンフォニア》を通して、次第に興味ある増加を示す。最初の樂章においては、それはさして重要性をもたない細かな手跡をみせながらヴァイオリンのパートと並んでいる。二番目の樂章においては、それは第1オーボエと同等の役割を演ずる。そして第三の樂章では、それは主た

る独奏楽器に昇格し、その使用の真の理由が明らかになる。(フランソワの小ヴァイオリン)が、普通の楽器よりも3度高く調弦されていたことは知られている通りである。他の楽器にとって長調であったものは、この楽器にとって六長調だということになるが、この調は、和音を出すのに本質的にもっとも適したものなのである。というのはこの調の主要な音(ニ、ト、イ)が調弦によって弾かれるからである。その結果非常に明るく輝かしい音が作り出され、非常に豊かな伴奏から簡単に浮き出しが可能となるのである。

第3樂章は、アリア・ダ・カーボラ、バッハ秘伝ともいるべきシンメトリーの感覚によつて拡大している。この樂章はバッハによって(メヌエットの第2トリオと同様)独奏カンタータ第207番《争いを止め》のなかで再び用いられ、さらにもつとあとになってカンタータ第207a番《争け、高らかなるラッパの音》にも用いられている。

この協奏曲用じる《絃曲》(第4樂章)は、二つのトリオをもつたひとつのメヌエットからなるが、その複雑さは《ボロネーズ》の複雑さにシンメトリカルに配分されている。メヌエットは華麗であり、極めて器楽的に作られている。もしなんらかの形で《シンフォニー的感覚》*sens symphonique*について語りうるような音が直中にあるとすれば、それはこの第1番だけだろう。それはまず短いられた樂器編成によってであり、さらにときにオーケストラのための《絃曲》にも似たものとなる。

### 第1樂章 テンポの指示なし(アレグロ) 2分の2拍子へ長調

ここでもトッティが、軽い対位法によって重ねられた三つの主題を提示するが、すぐにそれらはたがいに入れかわる。トランペットのアルペジオ、低音による一種の大きな

様式によるものである。そしてこの様式は、他の五つの曲をともかくも特徴づけている《対話》という性質から、自ずと離れるものなのである。

### ●第2番へ長調 BWV1047

第2番、第4番、第5番の三つの曲は、(リビエーノ)の號を用いており、そのためにはサンチャルト、クロックの技法との関係が生じている。しかしこのジャンルの精神にもっとも忠実なのは、第2番である。調性は第1番と同じではあるが、性質はまったく異っており、第1番が壮大で豊かで、華麗であったのに対して、軽快であり、活力に溌々、愛すべきいたずらっぽさをもっている。(ゴンチャルティーノ)はトランペット1、フルート1、オーボエ1、ヴァイオリン1からなっている。(ブランデンブルク協奏曲)のもっとも注目すべき特徴のひとつは、その特有な表現と、選ばれた樂器配分の完全な合致であり、主題が樂器に正確に適合していることであつて、そのためには、第1番で見られたように、展開部のなかに主題を含入させてそれに対する关心を増大させることも辞さないのである。

プロードリー。そして他のすべての樂器による短キ長調のリズムにもとづいたひとつのモチーフ。このリズムは第2番において最高潮に達している。さらにこのリズムを強調するために、トランペットがしばしば同じ音程でそれを提示する。構成上のシンメトリーは第1番の場合ほど明確でないし、秘密でもない。

### 第2樂章 アンダンテ 4分の3拍子 二短調

第1番のアダージョにおけるホルンと同様に、トランペットが沈黙する。これは18世紀末、ピストンの機構が発見されるまでほとんど一般的に行なわれた用法である。フルートオーボエ、ヴァイオリンが哀情深い対位法的な戯れを演じ、一種のインヴェンションのようなやり方で、対位主題の代りに、《ためいき》を伴ったひとつの短いモチーフを展開させるこの《ためいき》は、マンハイム樂派に特徴的に見られる聞くような音型である。

### 第3樂章 アレグロ・アッサイ 4分の2拍子へ長調

フィナーレは非常に自由なフーガ形式で作られており、その軽やかな対位法は、第1樂章の非常に鍛錬した対位法と対照をなしている。複数の入り口は独奏者だけが奏する。主題は、それを提示するトランペットを強調するよう作られており、最初低音部によって提示される対位主題と同様に、短キ長調のリズムをもっている。

### ●第3番ト長調 BWV1048

合奏曲Concertoの定義にもっとも正確に合致するのがこの曲である。ここでは、独奏者たちとオーケストラのメンバー*zpicienistes*の間の区別はもはやない。ヴュネーフィア楽派のカンツォーネの様式の《コーラス》にもある意図では比すべき、三つの樂器の三つのグループが、微妙な音楽的な関係において対話し合うのである。各独奏者はその個性を確保するが、地方闘人たちとの交流も行なわれる。そしてこれら9人の人物の登場は、非常に密度の高い、しかもすっきりした音法を生み出する。それはさわめて熱気に富んだ筆の手だけによって実現されているのである。

### 第1樂章 テンポの指示なし(アレグロ)

#### 2分の2拍子 ト長調

この樂章は五つの主要な部分に分けられる。これらの各部は冒頭のリトルホレロを展開させ、さまざまな転調を行なったあとで、ついに主題に戻って行く。この五つの部分は四つの対照的なエピソードによって繋でられている。

### 第2樂章

第3番の曲では、暖昧樂章の代りに、いくぶん詠めいた(アダージョ)の二つの和音だけが置かれている。しかしながら、多少でも18世紀の演奏に通じ、そしてたとえばケヴァンツなどの協奏曲を読んだことのある人にとっては、この和音が自由に即興演奏される終止形に対

する樂器の動きをなすべきものであることは、明らかであろう。ただひとつつの樂器が未解決のままである。この終止形はなんで演奏されるべきだらうか。第1ヴァイオリンでか、あるいはむしろ樂長の樂器であった第1ギターや、ボリフォニックであると同時にヴィルトゥオーソ的な可憐性によって、クラグサンがこの役割にもっとも適しており、今日では一粒にクラグサンが選ばれるのである。

### 第3樂章 アレグロ 8分の12拍子 ト長調

フィナーレは、第1樂章のように複雑な構造はまったくもってない。〈レントラー〉風の唯一の主題が、二つの羅道しをもった(前奏)風の二部形式というごく単純なシェアにもとづいて、目くるめくようなロンドの形で展開する。喜びと溢れんばかりの活気がこの曲に示される。この曲の透明性は、楽器法上の深化もボリフォニーの豊かさも排除してはいない。「記憶力の教育的でしつけの良いレッスンのあとでの、想いのひと時であり、心の優れたたる歓れであり、即興である」(ノルバール・デュフルク)

## Disc-2

### ●第4番ト長調 BWV1049

バッハはこの曲全体を、1730年頃に、ライプツィヒのテアレマン協会のために編集する必要があったために、この曲をもとにひとつつのクラグサン協奏曲を作ったが、それはへ

譜で作られていた。確かにバッハは自分がアダプトする曲をほとんどいつでも移調していた。移調という事実は、クラグサンの高音域が狭いという事実によって説明されてきたのであるが、これにはもっと重大な理由があるのだ。ドイツでは18世紀の初頭に二つの調子が用いられていた。絃楽器や管楽器用の〈コルトーン〉chorten、鍵盤楽器のための一音高い(カマートン)Kamertonの二つである。〈コルトーン〉のためのヘ調の作品は(カマートン)ではト調で聞こえるわけである。バッハがこの第4番から真正な独奏コンチェルトを作り上げることができたということは、この作品がこれまで分析してきた曲とその精神においていくぶん異っているということを示している。事実ヴァイオリンと2本のフルートからなる〈コンチャルティーノ〉と、他の(リビエーノ)の趣置の示唆するコンチャルト・グロッソ的な外見にかかわらず、ヴァイオリンが過大な役割を負っているということもまた確かである。第2番との関係でいうと、独奏者の役割は逆である。第2番においては、独奏者は第1樂章においては羅道しか提示しないが、最終樂章においてはほとんど唯一の発言者である。この第4番の曲においては、逆に、コンチャルティーノは第1樂章において主要な役割を演じるが、フィナーレの第一の提示部は(トゥッティ)の領域であり、独奏ヴァイオリンと2本のフルートは、それに對して(間奏部)と(ストレッカ)を受けもたらされているのである。

### 第1樂章 アレグロ 8分の3拍子 ト長調

初めて主題の樂器に対する適合性が確認される。フルートは、18世紀においては、牧歌的な魅力と優しさをもった樂器であった。最初の2小節のアルベティッジョが、いわば各樂器の共有の財産であることがやがて明らかになるとすれば、それに続く3度と6度からなる主題は、ただ一度しかヴァイオリンに渡されないが、一方二つの管楽器のパートからは、長い間にわたって消えることがないのである。

### 第2樂章 アンダンテ 4分の3拍子 ホ短調

この中央の樂章は、サラバンドのように、連結された8分音符からなる唯一のモチーフを展開させる。ヴァイオリンはその最高権を失う。3人の独奏者は同じような重要度をもつたひとつの役割を演ずる。そして結果の短い終止形は、第1フルートに委ねられる。トゥッティが緊迫した対話に積極的に加わる。この樂章は二部に分かれ、組曲の形式をもっているが、反復記号はない。

### 第3樂章 プレスト 2分の2拍子 ト長調

ヨハン・ゼバスティアン・バッハにおける対位法的感覚の最も差外れたヴァイオリンの例として、このフィナーレ以上に難解なものは確かに存在しない。この曲における以上に鮮かしく激しいフーガの主題が果してあるだろうか。ここには理屈っぽい突きはまったくない。もっとも緊密な書法とともに最も完全な自由さの外見とを結びつけた素晴らしい

フーガを作り上げることで満足せずに、バッハはイタリアのコンチャルトの内約構造を重んじようとしたのである。

### 第5番ニ長調 BWV1050

第5番の曲において、ヴァイオリンがもっとも美しいパートを独占していたが、ヴァイオリンがもっとも美しいパートを独占していたが、ヴァイオルンがもっとも美しいパートを独占していたが、ヴィヴァルディの幾百ものコンチャルトが盛りを誇っていた時期にあっては、これは驚くべきことではあるまい。しかしながら第5番においては、クラグサンが第一の場を占めようとしていると思われるが、とすればそれは明らかに大きい革新である。たしかに、バッハは鍵盤楽器の伝統であり、單弓楽器の運びに対抗することは、後にとって難しいことではない。彼にとっては難しいことではない。彼はイタリアのコンチャルトをクラグサン用に編曲することをすでに考えたのだった。しかしながら、確実に初めからクラグサンのコンチャルトとして書かれたと確信できるような作品を、彼はこれまで書いていない。それはほどに書法は典型的にヴァイオリン的であった。この曲において初めて、クラグサンは、その固有の様式と技術上の特性を考慮に入れたパートを与えられたのである。フルートやヴァイオリンと第一の地位を分け合っているにもかかわらず、ニ短調のコンチャルトではなく、まさにこの曲にモーヴァルトにおいて最後期に達するこのジャンルの祖先を見ようとすることが正当と考えら

れるのも、實に上記の理由によるのである。

### 第5楽章 アレグロ 2分の2拍子 二番調

この樂章は六つの協奏曲に現われる樂章のなかでもっとも趣遡されたものだと想う。明らかにそれは第2番の冒頭のアレグロよりは輝かしくないし、第4番のアレグロよりは厳密なシンメトリーを保っていない。しかしその伝えるところはより強烈的であり、より精神的であり。しかもその構成上の均衡はより複雑なものであり、分析しにくいものである。

この文章の最終部分には、冒頭のリトルネルロの挑戦によるクラヴサンの見事なカデンツァが含まれている—その時代（1721年以前である）としても、この作曲者としても比類のないこの作品の野才が發揮される。

## 第2楽章 アフュットゥオーツ 4分の4拍子 口短調

フルート、ヴァイオリン、クラヴサンがこの樂章の唯一の同修者である。クラヴサンの左手が、全体をトリオではなく、いろんな点で第2番のそれと比すべき四重奏に作り上げるような役割を演じている。

### 第3楽章 アレグロ 4分の2拍子 三絃譜

このフィナーレは310小節の巨大なジグである。しかもイタリア風のジグとは違ってフーガ形式であるため、フランス風のジグである。3人の独奏者がここでは同等のものとして扱われている。そしてその状態が表

だっているにせよ、そのために第2番におけるようにトップティの役職が無くなっているのではない。プランは非常に単純である。すなわちアリア・デ・カーボのプランである。

● 第 6 章 安口長調 BWV1051

黒ら春は第3巻のそれとも比すべき精神によつて作られてゐる。すなはち正しく選ばれた三つの豪傑群の間の対話の精神である。しかしながら二つの明白な相違点が一見して明らかとなる。第一に福成がより縮小され、低音の音域に集められていることである。三つのヴァイオリンのかわりに二つのヴィオラ、二つのヴィオラのかわりに二つのヴィオラ・ダ・ガンバ、そして三つのチェロと通奏低音のかわりにひとつつのチェロと通奏低音。この結果、音色はヴェールに覆われたような、より暗いものになり、内的で響きの少ない、しかしより熱っぽい性格のものとなつてゐる。

第二に、侏痴者たちの間の平等な関係は、第3番に比して、非常に穏やかにしか描かれていないが、バッハが第1ヴィオラを譯き、大公が第2ガンバを譯いていたことを想い出したら、その理由は容易に理解されるだろう。たとえ巧みな音楽家だったとしても、大公は侏の樂民と同等の能力を自負することはできなかっただろう。したがって会話は、しばしば、他の人びとによってひそかにひきなでられた、ヴィオラ間の対話といった趣きを呈するのである。

第1楽章 アレグロ・モテラート2分の2拍子

第3巻の場合とまったく同様に、短々長短のリズムが、そのアクセントを変化させることによって、二つの主要なエピソードの特色を形成している。

ブランは非常に単純である。調子転がり入り込むこともなく、完全に論理的な調性的進行にもとづくトッカティと組曲の連続によって、三つのモチーフを展開させているだけである。

### 第2楽章 アーチュ・マ・ノン・タント 2分の3拍子 宮古奏題

5番までの5曲においては、複数楽章は開場照調であった。この由は例外である。というのはこれは下闇調で書かれているからである。この樂章は、二重の低音部を一遍昇低音のための基礎で長い音長の低音、チエロのための規則的な4分音符の質的的な低音一をもった。イタリア風の典型的なトリオであり、たとえばバッセーニなどの伝統に完全に基いている。二つのギタラがお互いの楽句

きをもった緊張にふける。その主題は重複して、しかも厳しさをもち、7度のシューートによって展拓させられている。スラーで結ばれた8分音符によるその対位主題は、優しく、かわいらしいのである。その対位法の流動性は非物質的な動きを与え、楽器の感動的な音色は官能的である。この優れた性質の精神的な動きは、進行することもなくシメントリーへの癒癒もなしに進行するひとつの概念の展開によって強調される。

### 第3楽章 アレグロ 自分の12拍子 宮田義理

第6番の曲は、第5番と同様に、ジーグで終わるが、それはイタリア式の、フーザ形式によらないジーグである。ダ・カーヴィは過大な形で行なわれる。というのもそれは45小節のリトルネルロに基づいているが、中央のクープレは毎小節20小節あるにすぎず、しかもリトルネルロ自体が小さなダ・カーブから作られているからである。主要なモチーフは、全部で三つある。

1999年雙季刊CD (G0004781-2) (加價)

第一回・山火と豪傑 ●アーヴィングは絵画、詩歌、小説、外の世界を行き来しながら常に筆を執つてゐる。●アーヴィングの筆は、アーヴィングの心を最もよく表すものである。

卷之三十一