

武蔵野音楽大学大学院
平成26年度学位(博士)論文

論文題目

(日本語) ルイ14世治世下の王立音楽アカデミー(1671-1715)で
上演された劇場作品における舞曲
——印刷資料に基づく統計的観点による考察——

(外国語) Dance music in the theatrical works performed by *Académie Royale de
Musique* during the reign of Louis XIV (1671-1715):
A statistical research through the printed sources

研究領域 音楽学

研究指導教員 寺本 まり子

博士論文指導教員 石井 明

学籍番号 128-403

ふりがな なかむら りょう

氏名 中村 良

武蔵野音楽大学大学院

学位（博士）論文要旨

学籍番号 128-403

研究領域 音楽学

氏名 中村 良

研究指導教員 寺本 まり子

博士論文指導教員 石井 明

ルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミー（1671-1715）で
上演された劇場作品における舞曲

論文題目（日本語） ——印刷資料に基づく統計的観点による考察——

Dance music in the theatrical works performed by *Académie Royale de
Musique* during the reign of Louis XIV (1671-1715):

論文題目（外国語） A statistical research through the printed sources

要旨[2000字以内] 本論は、ダンスの伴奏音楽として作曲されたバロック舞曲の種類（以下舞踏種と称す）それぞれの性質を、ルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された劇場作品に含まれる楽曲の分析によって明らかにすることを試みるものである。既存のバロック舞曲を対象とする研究は、主に器楽曲として作曲された曲の演奏解釈に関する側面が注目されていた一方で、ダンスの伴奏音楽としての舞踏種それぞれの形式や音形といった形態的特徴については、言説研究による曖昧な根拠に基づいた概念が共有されたまま等閑視されてきた。本論は研究対象とする舞踏種を 2 拍子系のブーレ、リゴドン、ガヴォット、3 拍子系のメヌエット、パスピエ、サラバンド、複合拍子系のジグ、カナリー、ルールに限定し、ルイ 14 世治世下に王立音楽アカデミーで上演された劇場作品に含まれるこれらの舞曲から、それぞれの舞踏種を特徴づける要素を明らか

かにすることを試みた。その際、従来の研究が舞踏種それぞれの形態を漠然とした表現で言い表していたのに対し、本論では各要素を統計的に分析し、固有の特徴に具体的な数値的裏づけを持たせると同時に、今まで類似するとされてきた舞踏種の区別を付けることも目指した。

分析にあたって楽曲は、1671年から1715年に出版されたフル・スコアおよびスケルトン・スコアが存在する、22人の作曲家による73作品から、9種類の舞踏種を抽出した。研究対象楽曲の選定基準は、楽曲のタイトルにこれらの舞踏種の名称を含むもの全てとした。

舞踏種の分析にあたっては、用いられる拍子記号と実質的拍子、アウフタクトの形態(拍数およびリズム型)、形式、リズム型、使用される速度標語、テクスチュアといった、楽譜テキストから読み取れる形態的側面を分析の対象とした。このうちリズムは、楽曲を通して支配的な型と、要所で用いられて舞曲を特徴付けるものに分けて考察する。楽曲を拍ごとに区切ったうえで、前者は1つの楽曲全体における使用頻度、後者は研究対象楽曲のコーパス全体に対して用いられる楽曲の数からその実態を明らかにした。

分析の結果は、何れも例外的な存在があるものの、舞踏種ごとに要素ごとのデータの偏りを示し、それぞれで舞踏種固有の特徴とみなせるものが見出された。その一方で、9種類の舞踏種全てに共通している要素も確認できた。全ての舞踏種は二部形式で作曲される割合が60%を超え、複数の楽曲が組になって作曲される例が多かった。楽曲冒頭での旋律声部とバスの時間差的開始(模倣的書法を含む)、3声による書法、持続音でのミュゼットの模倣は、いずれも従来は一部の舞踏種のみでその使用が指摘されていたが、本論の研究範囲では種類によって割合に差があるものの、複数の舞踏種で用いられていることが明らかになった。

2拍子系舞踏種の統計結果は、ガヴォットは四分音符2つ分、その他は1つ分のアウフタクトを持つという点で区別が可能であることを示した。シンコペーションはブルー

の特徴とされていたが、これは全てのブーレで使用されているわけではない。一方で、リゴドンとガヴオットでは一切用いられていなかった。リゴドンは、1小節に二分音符2つが並ぶリズム型が特徴として明らかになり、これは全てのリゴドン（組になったものではいずれか）で必ず観察された。楽曲を通して用いられる支配的なパターンはいずれにも見られなかった。

3拍子系の舞踏種の統計結果は、メヌエットとサラバンドは四分音符を基準とし殆どがアウフタクトを持たない一方で、パスピエは八分音符を基準とし8割程度がアウフタクトを持つことを示した。3種類全ての舞踏種の大半で、形式の各部分の終止の1つ前の小節は短長のリズムが用いられていることが明らかになったが、一方で終止の小節でサラバンドは女性終止する楽曲が半数程度あった。旋律のヘミオラはどの舞踏種においても観察されたが、パスピエで際立って多かった。サラバンドに特徴的とされる2拍目が付点のリズムは、サラバンドで確かに用いられている頻度が高いが、一方で1拍目が付点のリズムも同じ程度含まれ、この二つが組み合わさったリズムが楽曲全体を支配する例もあった。

複合拍子系の舞曲は、総じて1拍目が付点のリズムが楽曲全体で支配的であった。その使用率はジークよりもカナリーの方が高い割合を出している一方で、ルールは他のリズム型の使用も観察された。アウフタクトの形状は、ジークは主要拍の半分の長さの「短長」のアウフタクトで開始されることが多い一方で、カナリーは必ず主要拍の冒頭で開始されていた。

本論の分析結果はあくまでも伴奏舞曲として作曲された作品の統計によるものであるが、従来曖昧に処理されてきたバロック舞曲の舞踏種それぞれの固有の特徴の存在を、数値的な裏づけを以って明らかにすることができた。

目次

| | |
|--|----|
| 目次 | ii |
| 凡例 | x |
| 序論 | 1 |
| 第 1 章 先行研究と本論の目的 | 7 |
| 1-1 先行研究の前提と背景 | 7 |
| 1-1-1 バロック・ダンスの研究史 | 7 |
| 1-1-2 バロック舞曲の研究史 | 8 |
| 1-2 バロック舞曲に関する主要先行研究 | 9 |
| 1-2-1 総合的研究 | 9 |
| 1-2-2 事典項目等での舞踏種に関する記述 | 13 |
| 1-3 主要先行研究の着眼点 | 18 |
| 1-3-1 研究手段：言説研究中心 | 18 |
| 1-3-2 先行研究での楽曲分析の位置付け | 20 |
| 1-3-3 対象とされた曲種：器楽舞曲と伴奏舞曲 | 21 |
| 1-3-4 先行研究の目的：演奏解釈 | 22 |
| 1-4 本論の意義、目的と手段 | 23 |
| 1-4-1 先行研究における舞踏種の形態についての意識と理解 | 23 |
| 1-4-2 本論の目的 | 26 |
| 1-4-3 本論の手段：楽曲分析に基づく統計的研究 | 27 |
| 1-4-4 本論の研究対象：伴奏舞曲 | 29 |
| 第 2 章 研究対象楽曲 | 31 |
| 2-1 研究対象楽曲の把握と記号付け | 32 |
| 2-1-1 作品記号 | 32 |
| 2-1-2 資料記号 | 33 |
| 2-1-3 楽曲記号 | 33 |
| 2-1-4 別表 1 「研究対象資料と楽曲一覧」について | 34 |
| 2-2 研究対象作品の範囲 | 35 |
| 2-2-1 研究対象とする伴奏舞曲の種類：劇場作品に含まれる舞曲 | 35 |
| 2-2-2 期間と場所：ルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された作品 | 36 |
| 2-2-3 研究対象作品一覧 | 37 |
| 2-3 研究対象資料 | 42 |
| 2-3-1 資料間のタイトルの差異 | 43 |
| 2-3-2 研究対象資料の選択 | 45 |
| 2-3-3 閲覧した資料 | 47 |
| 2-4 研究対象楽曲 | 50 |
| 2-4-1 本論での舞踏種の判断基準 | 52 |
| 2-4-2 A 基準の選定 | 53 |
| 2-4-3 B 基準の選定 | 56 |
| 2-4-4 複数資料間による楽曲の差異 | 57 |
| 第 3 章 舞曲を特徴付ける要素とその分析方法 | 59 |
| 3-1 拍子（用いられる拍子記号と実質的な拍子） | 60 |
| 3-1-1 拍子に関する諸問題と把握方法 | 61 |
| 3-1-2 本論での拍子記号の扱い | 62 |
| 3-2 形式 | 62 |
| 3-2-1 形式の把握方法 | 64 |
| 3-2-2 本論での形式の扱い | 65 |
| 3-3 アウフタクト | 66 |
| 3-3-1 アウフタクトの把握方法 | 67 |
| 3-4 舞曲の旋律のリズム | 67 |

| | | |
|--------|-------------------------------|-----|
| 3-4-1 | 旋律のリズム型の種類 | 68 |
| 3-4-2 | 本論におけるリズム分析の方法 | 70 |
| 3-4-3 | 本論での統計によって検証する要素 | 77 |
| 3-5 | 楽曲の組み合わせ (シークエンス) | 81 |
| 3-5-1 | 本論でのシークエンスの扱い | 82 |
| 3-6 | テンポと演奏指示 | 82 |
| 3-6-1 | 先行研究におけるテンポ | 82 |
| 3-6-2 | 分析対象としてのテンポ | 84 |
| 3-7 | 特定の書法およびテクスチュア | 85 |
| 3-7-1 | 3声で構成された楽曲 | 85 |
| 3-7-2 | ストレイン冒頭で旋律とバスが時間差で演奏される楽曲 | 86 |
| 3-7-3 | ミュゼット風の楽曲 | 87 |
| 3-8 | フレーズの小節数 | 88 |
| 3-8-1 | 先行研究におけるフレーズ研究 | 88 |
| 3-8-2 | 本論で取り扱うフレーズの要素 | 92 |
| 3-8-3 | フレーズ構造の把握 | 93 |
| 3-8-4 | 本論でのフレーズの検証方法 | 94 |
| 3-9 | 和声: 考慮しないものとして | 95 |
| 3-9-1 | 和声構造 | 96 |
| 3-9-2 | 和声リズム | 96 |
| 3-10 | 演奏論との関連: 考慮しないものとして | 97 |
| 3-10-1 | 先行研究における演奏論 | 97 |
| 3-10-2 | ダンスのステップと音楽との関連 | 99 |
| 3-11 | 総括 | 100 |
| 第4章 | 統計と分析: 総合的考察 | 102 |
| 4-1 | 研究対象楽曲の集計結果 | 102 |
| 4-1-1 | 資料によるタイトルの差異 | 104 |
| 4-2 | リズム型の総覧とタイプ | 105 |
| 4-2-1 | 2拍子系舞踏種でのリズム型の一覧と区分 | 105 |
| 4-2-2 | 3拍子、複合拍子系舞踏種でのリズム型の一覧と区分 | 106 |
| 4-3 | 各舞踏種で共通する要素の総合的考察 | 108 |
| 4-3-1 | 用いられる拍子記号と実質的拍子 | 108 |
| 4-3-2 | 形式 | 110 |
| 4-3-3 | シークエンスの構成 | 111 |
| 4-3-4 | 速度標語 | 114 |
| 4-3-5 | 特定の書法およびテクスチュア | 115 |
| 4-4 | 各舞踏種で共通する要素の総括 | 119 |
| 第5章 | 統計と分析: 2拍子系舞踏種 ブーレ、リゴドン、ガヴォット | 121 |
| 5-1 | 2拍子系舞踏種の総論 | 122 |
| 5-1-1 | アウフタクト | 122 |
| 5-1-2 | リズム型 | 123 |
| 5-2 | ブーレ | 124 |
| 5-2-1 | 分析対象楽曲 | 124 |
| 5-2-2 | 分析結果 | 125 |
| 5-2-3 | ブーレの総括 | 130 |
| 5-3 | リゴドン | 132 |
| 5-3-1 | 分析対象楽曲 | 133 |
| 5-3-2 | 分析結果 | 133 |
| 5-3-3 | リゴドンの総括 | 139 |
| 5-4 | ガヴォット | 141 |

| | | |
|----------|--------------------------------|-----|
| 5-4-1 | 分析対象楽曲 | 142 |
| 5-4-2 | 分析結果 | 143 |
| 5-4-3 | ガヴオットの総括 | 148 |
| 5-5 | 2拍子系舞踏種の総括 | 149 |
| 第6章 | 統計と分析：3拍子系舞踏種 メヌエット、パスピエ、サラバンド | 151 |
| 6-1 | 3拍子系舞踏種の総論 | 152 |
| 6-1-1 | アウフタクト | 153 |
| 6-1-2 | リズム型 | 154 |
| 6-1-3 | 旋律のヘミオラ | 154 |
| 6-1-4 | ストレインの末尾のリズム型 | 155 |
| 6-2 | メヌエット | 158 |
| 6-2-1 | 分析対象楽曲一覧 | 158 |
| 6-2-2 | 分析結果 | 160 |
| 6-2-3 | メヌエットの総括 | 170 |
| 6-3 | パスピエ | 172 |
| 6-3-1 | 分析対象楽曲一覧 | 173 |
| 6-3-2 | 分析結果 | 174 |
| 6-3-3 | パスピエの総括 | 183 |
| 6-4 | サラバンド | 185 |
| 6-4-1 | 分析対象楽曲一覧 | 186 |
| 6-4-2 | 分析結果 | 187 |
| 6-4-3 | サラバンドの総括 | 194 |
| 6-5 | 3拍子系舞踏種の総括 | 196 |
| 第7章 | 統計と分析：複合拍子系舞踏種 ジーグ、カナリー、ルール | 198 |
| 7-1 | 複合拍子系舞踏種の総論 | 199 |
| 7-1-1 | 実質的な拍子 | 199 |
| 7-1-2 | アウフタクト | 200 |
| 7-1-3 | リズム型 | 201 |
| 7-1-4 | 旋律のヘミオラ | 201 |
| 7-2 | ジーグ | 202 |
| 7-2-1 | 分析対象楽曲一覧 | 202 |
| 7-2-2 | 分析結果 | 203 |
| 7-2-3 | イタリア風ジガ | 209 |
| 7-2-4 | ジーグの総括 | 210 |
| 7-3 | カナリー | 212 |
| 7-3-1 | 分析対象楽曲一覧 | 214 |
| 7-3-2 | 分析結果 | 214 |
| 7-3-3 | カナリーの総括 | 219 |
| 7-4 | ルール | 221 |
| 7-4-1 | 分析対象楽曲一覧 | 221 |
| 7-4-2 | 分析結果 | 222 |
| 7-4-3 | ルールの総括 | 229 |
| 7-5 | 複合拍子系舞踏種の総括 | 230 |
| 第8章 | 結論 | 232 |
| 博士論文参考文献 | | 239 |
| A | 1800年までの史料 | 239 |
| B | 研究書 | 240 |
| C | 楽譜資料および舞踏譜 | 249 |
| D | 現代譜 | 250 |
| E | web サイト | 250 |

別表 1 : 博士論文研究対象資料および楽曲一覧

| | |
|---|------|
| Pomone (1671.01POM)..... | (1) |
| Les Peines et les plaisirs de l'amour (1672.01PPA)..... | (1) |
| Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus (1672.02FAV)..... | (2) |
| Cadmus et Hermione (1673.01C&H)..... | (2) |
| Alceste, ou Le triumphe d'Alcide (1674.01ACT)..... | (2) |
| Thésée (1675.01THE)..... | (2) |
| Le Carnaval mascarade (1675.02CAR)..... | (3) |
| Atys (1676.01ATY)..... | (3) |
| Isis (1677.01ISI)..... | (4) |
| Psyché (1678.01PSY)..... | (4) |
| Bellérophon (1679.01BEL)..... | (4) |
| Proserpine (1680.01PRO)..... | (5) |
| Le Triomphe de l'Amour (1681.01TAM)..... | (7) |
| Persée (1682.01PER)..... | (7) |
| Phaëton (1683.01PHA)..... | (8) |
| Amadis de Gaule (1684.01AMA)..... | (9) |
| Roland (1685.01ROL)..... | (9) |
| L'Idylle sur la paix (1685.02IDP)..... | (10) |
| L'Eglogue de Versailles (1685.03EGV)..... | (11) |
| Le Temple de la paix (1685.04TEP)..... | (11) |
| Armide (1686.01ARM)..... | (12) |
| Acis et Galathée (1686.02A&G)..... | (13) |
| Acille et Polixène (1687.01A&P)..... | (13) |
| Zéphire et Flore (1688.01Z&F)..... | (14) |
| Thétis et Pélée (1689.01T&P)..... | (14) |
| Orphée (1690.01ORP)..... | (15) |
| Enée et Lavinie (1690.02E&L)..... | (15) |
| Coronis (1691.01COR)..... | (16) |
| Le Ballet de Villeneuve-Saint-Georges (1692.01BVS)..... | (16) |
| Astrée (1692.02AST)..... | (16) |
| Alcide (1693.01ALD)..... | (16) |
| Didon (1693.02DID)..... | (16) |
| Médée (1693.03MED)..... | (18) |
| Céphale et Procris (1694.01C&P)..... | (18) |
| Circé (1694.02CIR)..... | (18) |
| Théagène et Chariclée (1695.01TCH)..... | (19) |
| Les Amours de Momus (1695.02AMO)..... | (20) |
| Ballet des Saisons (1695.03SAI)..... | (20) |
| Jason, ou la toison d'or (1696.01JAS)..... | (21) |
| Ariadne et Bacchus (1696.02A&B)..... | (21) |
| La Naissance de Vénus (1696.03NAV)..... | (22) |
| Méduse (1697.01MDE)..... | (22) |
| Vénus et Adonis (1697.02V&A)..... | (22) |
| Aricie (1697.03ARC)..... | (23) |
| L'Europe galante (1697.04EGA)..... | (24) |
| Issé (1697.05ISS)..... | (25) |
| Les Fêtes galante (1698.01FGA)..... | (26) |
| Le Carnaval de Venise (1699.01CVE)..... | (27) |
| Amadis de Grèce (1699.02ADG)..... | (28) |
| Marthésie, reine des Amazones (1699.03MAR)..... | (29) |
| Le Triomphe des arts (1700.01TDA)..... | (29) |
| Canente (1700.02CAN)..... | (30) |
| Hésione (1700.03HES)..... | (30) |
| Aréthuse (1701.01ARE)..... | (31) |

| | |
|--|------|
| Scylla (1701.02SCY)..... | (32) |
| Omphale (1701.03OMP)..... | (32) |
| Médus, roi des Mèdes (1702.01RDM)..... | (33) |
| Fragments de Monsieur de Lully (1702.02FML)..... | (33) |
| Tancredè (1702.03TAN)..... | (34) |
| Ulysse (1703.01ULY)..... | (34) |
| Les Muses (1703.02MUS)..... | (35) |
| Le Carnaval et la folie (1704.01CEF)..... | (35) |
| Iphigénie en Tauride (1704.02IET)..... | (36) |
| Télémaque (1704.03TEL)..... | (37) |
| Alcine (1705.01ALN)..... | (37) |
| La Vénitienne (1705.02VEN)..... | (38) |
| Philomèle (1705.03PHI)..... | (38) |
| Alcyone (1706.01ALC)..... | (38) |
| Cassandre (1706.02CAS)..... | (39) |
| Polixène et Pyrrhus (1706.03P&P)..... | (40) |
| Bradamante (1707.01BRA)..... | (40) |
| Hippodamie (1708.01HIP)..... | (41) |
| Sémélé (1709.01SEM)..... | (42) |
| Méléagre (1709.02MEL)..... | (42) |
| Diomède (1710.01DIO)..... | (43) |
| Les Festes vénitienes (1710.02FVE)..... | (43) |
| Manto la fée (1711.01MAN)..... | (45) |
| Idoménée (1712.01IDO)..... | (46) |
| Créuse l'Athénienne (1712.02CRE)..... | (47) |
| Les Amours de Mars et de Vénus (1712.03AMV)..... | (47) |
| Callirhoé (1712.04CAL)..... | (47) |
| Médée et Jason (1713.01M&J)..... | (48) |
| Les Amours déguisés (1713.02ADE)..... | (48) |
| Téléphe (1713.03TPH)..... | (49) |
| Arion (1714.01ARO)..... | (49) |
| Les Festes de Thalie (1714.02FTH)..... | (50) |
| Télémaque (1714.03T&C)..... | (51) |
| Les Plaisirs de la paix (1715.01PDP)..... | (52) |

別表 2 : 研究対象楽曲分析表

| | |
|---------------|--------|
| 凡例..... | (i) |
| 2 拍子系舞踏種..... | (i) |
| ブーレ..... | (i) |
| リゴドン..... | (iii) |
| ガヴォット..... | (iv) |
| 3 拍子系舞踏種..... | (vi) |
| メヌエット..... | (vi) |
| パスピエ..... | (x) |
| サラバンド..... | (xiii) |
| 複合拍子系舞踏種..... | (xv) |
| ジューグ..... | (xv) |
| カナリー..... | (xvii) |
| ルール..... | (xvii) |

表目次

| | | |
|--------|--------------------------------------|-----|
| 表 1-1 | GMO=NG のバロック舞踏種項目の著者、章構成 | 13 |
| 表 1-2 | : MGG2 のバロック舞踏種項目の著者、章構成 | 15 |
| 表 1-3 | : Benoit 1992 でのバロック舞踏種項目の著者、章構成 | 16 |
| 表 1-4 | : IED でのバロック舞踏種項目の著者、章構成 | 17 |
| 表 4-1 | : 本論の研究対象楽曲および本論研究範囲内の舞踏種舞曲一覧 | 102 |
| 表 4-2 | : 資料によってタイトルの差異がある楽曲一覧 | 105 |
| 表 4-3 | : 2 拍子系のリズム型一覧 | 106 |
| 表 4-4 | : 3 拍子、複合拍子のリズム型一覧 | 107 |
| 表 4-5 | : A 基準の楽曲で使用された拍子記号一覧 | 109 |
| 表 4-6 | : A 基準の楽曲の実質的な拍子 | 110 |
| 表 4-7 | : 舞踏種別に用いられる形式の比較 | 111 |
| 表 4-8 | : シークエンスの形態 | 112 |
| 表 4-9 | : 舞踏種別の速度標語 | 114 |
| 表 4-10 | : 楽曲全体が 3 声の楽曲 | 116 |
| 表 4-11 | : 部分的に 3 声の楽曲 | 116 |
| 表 4-12 | : いずれかのストレインで旋律とバスの時間差的開始を含む楽曲 | 117 |
| 表 4-13 | : ミュゼット風の楽曲 | 118 |
| 表 5-1 | : 本論の研究対象楽曲一覧: 2 拍子系 (表 4-1 より抜粋) | 122 |
| 表 5-2 | : 2 拍子系舞踏種の楽曲冒頭のアウフタクトの長さ | 122 |
| 表 5-3 | : 2 拍子系舞踏種でのリズム型のタイプ別使用率 | 123 |
| 表 5-4 | : 2 拍子系舞踏種でのシンコペーションおよびビート 2 つの型 | 124 |
| 表 5-5 | : ブーレで用いられるリズム型 | 127 |
| 表 5-6 | : リゴドンで用いられるリズム型 | 136 |
| 表 5-7 | : ガヴォットで観察された特殊な形式と本論での取り扱い | 145 |
| 表 5-8 | : ガヴォットで用いられるリズム型 | 145 |
| 表 5-9 | : 2 拍子系舞踏種の分析結果対照表 | 150 |
| 表 6-1 | : 本論の研究対象楽曲一覧: 3 拍子系 (表 4-1 より抜粋) | 152 |
| 表 6-2 | : 3 拍子系舞踏種の楽曲冒頭のアウフタクトの長さ | 153 |
| 表 6-3 | : 3 拍子系舞踏種でのリズム型の使用率 | 154 |
| 表 6-4 | : 3 拍子系舞踏種での旋律のヘミオラ | 155 |
| 表 6-5 | : 3 拍子系舞踏種での各ストレインの末尾から 2 番目のリズム型 | 156 |
| 表 6-6 | : 3 拍子系舞踏種での各ストレインの末尾の小節のリズム型 | 157 |
| 表 6-7 | : メヌエットで観察された特殊な形式と本論での取り扱い | 163 |
| 表 6-8 | : メヌエットで用いられるリズム型 | 164 |
| 表 6-9 | : メヌエットで用いられるリズム型 (スキーマ 2 つでのタイプ) | 165 |
| 表 6-10 | : パスピエで用いられる拍子記号と実質的な拍子 | 175 |
| 表 6-11 | : パスピエで観察された特殊な形式と本論での取り扱い | 177 |
| 表 6-12 | : パスピエで用いられるリズム型 | 178 |
| 表 6-13 | : サラバンドで用いられるリズム型 | 189 |
| 表 6-14 | : 先行研究におけるサラバンドの旋律パターンの例 | 191 |
| 表 6-15 | : 3 拍子系舞踏種の分析結果対照表 | 197 |
| 表 7-1 | : 本論の研究対象楽曲および一覧: 複合拍子系 (表 4-1 より抜粋) | 199 |
| 表 7-2 | : A 基準の楽曲の実質的な拍子: 複合拍子系 (表 4-6 より抜粋) | 200 |
| 表 7-3 | : 複合拍子系舞踏種の楽曲冒頭のアウフタクトの長さ | 200 |
| 表 7-4 | : 複合拍子系舞踏種でのリズム型の使用率 | 201 |
| 表 7-5 | : ジーグで用いられる拍子記号と実質的な拍子 | 204 |
| 表 7-6 | : ジーグのアウフタクトの形態一覧 | 205 |
| 表 7-7 | : ジーグで用いられる主要なリズム型 | 206 |
| 表 7-8 | : カナリーで用いられるリズム型 | 217 |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 表 7-9 : ルールで用いられる拍子記号と実質的な拍子 | 223 |
| 表 7-10 : ルールの楽曲冒頭のアウフタクトの形態一覧 | 223 |
| 表 7-11 : ルールで用いられるリズム型 | 225 |
| 表 7-12 : 複合拍子系舞踏種の分析結果対照表 | 231 |

図版目次

| | |
|--|-----|
| 図 3-1 : 繰り返し線と繰り返し記号の形状 | 64 |
| 図 3-2 : 各形式の楽譜資料上での記譜のされ方 | 65 |
| 図 3-3 : メトリック・レヴェルの拍子記号別構造 (LJ 1991 を元に再構成) | 72 |
| 図 3-4 : ランスロによるガヴォットのリズム (FLC, p. XLII より転載) | 81 |
| 図 4-1 : 資料に記載された各舞踏種の数の推移 | 104 |
| 図 5-1 : ブーレで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 127 |
| 図 5-2 : リゴドンで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 136 |
| 図 5-3 : ガヴォットで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 146 |
| 図 6-1 : 3拍子系舞踏種のストレイン末尾の模式図 | 158 |
| 図 6-2 : メヌエットで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 164 |
| 図 6-3 : ランスロによるパスピエに特徴的な4つのリズム型 (FLC, p. L より) ... | 178 |
| 図 6-4 : パスピエで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 179 |
| 図 6-5 : サラバンドで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 190 |
| 図 6-6 : ランスロによるサラバンドの「基本的リズム式」(FLC, p. LII より) | 191 |
| 図 6-7 : サラバンドで多く観察されたリズム型 | 191 |
| 図 7-1 : ジーグで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 207 |
| 図 7-2 : カナリーで用いられるパターンのタイプ別度量分布 | 218 |
| 図 7-3 : ランスロによるルールに特徴的な4つのリズム型 (FLC: LIV より) | 225 |
| 図 7-4 : ルールで用いられるリズム型のタイプ別度量分布 | 226 |

譜例目次

| | |
|--|-----|
| 譜例 2-1 : 1676.01ATY/1689/I, p. 24 および p. 26 (一部) | 44 |
| 譜例 2-2 : 1676ATY/1709/III, p. 15 | 44 |
| 譜例 2-3 : 手稿譜 : F-V Ms mus 100, f. 12r | 44 |
| 譜例 4-1 : 1690.01/Gg1a 冒頭部分の 8/6 表記 | 109 |
| 譜例 4-2 : 1708.01/Gg1a 冒頭部分の 3/12 表記 (1708.01HIP/1708/I, p. 114 より) ... | 109 |
| 譜例 4-3 : 1698.01/Lr1 冒頭部分の拍子記号 6_3 の表記 (1698.01FGA/1698, p. 301 より) | 109 |
| 譜例 5-1 : 1701.03/Br2 (旋律声部のみ) | 131 |
| 譜例 5-2 : 1688.01/Rg1a の書き換え (冒頭 T0-4 を例に) | 135 |
| 譜例 5-3 : 1708.01/Rg1a および 1708.01/Rg1b (旋律声部のみ) | 141 |
| 譜例 5-4 : 1703.02/Gv1 (旋律のみ) | 149 |
| 譜例 6-1 : 1700.03/Mn1a および 1700.03/Mn1b (旋律声部のみ) | 171 |
| 譜例 6-2 : 拍子記号 6/4 で実質的に 3/8 の例 1693.02/Pp1a 冒頭 (1693.02DID/1693s, p. 57 より) | 175 |
| 譜例 6-3 : 拍子記号 6/8 で実質的に 3/8 の例 1698.01/Pp1a 冒頭 (1698.01FGA/1698, p. 261 より) | 175 |
| 譜例 6-4 : 1711.01/Pp2a (左 : 1711.01MAN/1710, p. 102 より) および 1711.01/Pp2b (右 : ibid. p. 103 より) の冒頭 | 176 |
| 譜例 6-5 : 1693.03/Pp1b の旋律声部 (3/8 への書き換え併記) | 181 |
| 譜例 6-6 : 1700.03/Pp1a および 1700.03/Pp1b (旋律声部のみ) | 184 |
| 譜例 6-7 : 1688.01/Sb1a (旋律声部のみ) | 195 |
| 譜例 7-1 : 1706.02/Gg1a 冒頭部分の一部 (1706.02CAS/1706, p. xlvj より) | 210 |
| 譜例 7-2 : 1706.02/Gg2 冒頭部分の一部 (1706.02CAS/1706, p. 70 より) | 210 |

| | |
|---|-----|
| 譜例 7-3 : 1705.03/Gg1 | 211 |
| 譜例 7-4 : 1685.02/Cn1a および 1685.02/Cn1b (旋律声部のみ) | 220 |
| 譜例 7-5 : 1699.03/Lr1 (旋律声部のみ) | 230 |

譜例（資料）の出典

- 譜例 2-1 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062424c/f30.image> および
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062424c/f33.image> より
- 譜例 2-2 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062438d/f20.image> より
- 譜例 2-3 : http://www.bibliotheques.versailles.fr/simclient/Integration/DOSSIERSDOCS_VERSAILLES/DossiersDoc/voirDossManuscrit.asp?INSTANCE=DOSSIERSDOCS_VERSAILLES&DOSS=BKDD_BMVMsmus_000023_MSMUS100 より
- 譜例 4-1 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627764/f138.image> より
- 譜例 4-2 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90587455/f176.image> より
- 譜例 4-3 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624192/f337.image> より
- 譜例 6-2 : <https://archive.org/details/didontragediemis00desm> より
- 譜例 6-3 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624192/f297.image> より
- 譜例 6-4 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627267/f147.image> および
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627267/f148.image> より
- 譜例 7-1 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058714m/f53.image> より
- 譜例 7-2 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058714m/f127.image> より

凡例

舞踏種の表記について

本論で取り扱う舞踏種の日本語仮名表記、欧文表記はそれぞれ以下のように定めた。欧文表記は原則として本論で対象とする時代のフランス語で一般的な形を採用している。一方で日本語表記はフランス語読みに近いものを採用したが、慣用に従ったものもあり、結果として本論での欧文表記と日本語表記で想定される発音が異なる場合もある。

| 本論での表記 | | 略号 | 一般的な日本語表記・および 想定される発音 | フランス語 | 英語 |
|--------|-------------|----|--------------------------|---------------------------------------|-------------|
| (日) | (欧) | | | | |
| ブーレ | bourée | Br | ブレ／ブーレ | bourrée, bourée | bourrée |
| カナリー | canarie | Cn | カナリ／カナリー | canarie | canary |
| シャコンヌ | chaconne | | シャコンヌ／チャコーナ | chaconne | chaconne |
| フォルラーヌ | forlane | | フォルラーヌ／フォルラーナ | forlane, furlana | forlane |
| フォリア | folie | | フォリア／フォリー | folie | folia |
| ガイヤルド | gaillarde | | ガイヤルド／ガリアルダ | gaillarde | gagliard |
| ガヴオット | gavotte | Gv | ガヴオット | gavotte | gavotte |
| ジグ | gigue | Gg | ジグ／ジグ／ジガ | gigue | gigue, jig |
| ルール | loure | Lr | ルール | loure | loure |
| メヌエット | menuet | Mn | メヌエット／ミニュエット／ ムニュ | menuet | minuet |
| パッサカイユ | passacaille | | パッサカリア／パッサカイユ | passacaille | passacaglia |
| パスピエ | passepied | Pp | パスピエ | passepied, passpied, passe-pied | passepied |
| パヴァーヌ | pavave | | パヴァーヌ | pavane | pavan |
| リゴドン | rigaudon | Rg | リゴドン／リゴードン | rigaudon, rigadoon | rigaudon |
| サラバンド | sarabande | Sb | サラバンド | sarabande | sarabande |
| タンブラン | tambourin | | タンブラン／タンブーラン | tambourin | tambourin |

18 世紀以前の綴り字、および活字・文字の転写について

- 資料に記載されている文字は、スモールキャピタルやイタリックを含め、原則として記載されたとおりに転記する。彫版印刷などで筆記体風の書体が採用されている場合は、イタリックで翻字する。
- 転記にあたり、大文字書きの判別が難しい場合や不可能な場合（例：亀甲文字の I と J）はふさわしいと考えられる文字を適宜選択した。また以下に挙げる例外は現代の習慣に近い形で直した。
 - 「長い s」(ſ) はすべて s に変換した。
 - 合字（リガトゥラ）はすべて 1 文字ずつ分ち書きした（œ→oe）。
 - 母音字や m, n の上に書かれた鼻音の m, n の省略形はそのままにせず、本来の形に戻した（Quād→Quand）。
 - 肩付き文字は原則としてそのまま表記し、適宜省略されている文字を [] で補った（m[mouvement]）。

用語について

踊り、舞踊、舞踏、ダンス、舞曲

- 舞踊： 芸術ジャンルとしての概念としての「舞踊」示す用語（例えば「音楽」や「詩」などと対置される概念）として用いる。
- 舞踏： 「舞踏譜」「舞踏会」「舞踏教師」など、複合語として定訳となって用いられるもの以外は使用しない（舞踊学やコンテンポラリー・ダンスの分野で舞踊の特定のジャンルを指す専門用語（*butoh*）との混乱を避けるため）。
- ダンス： 舞踊の動作的側面に関する作品を指す語として用いる。文脈に応じて適宜「踊り」という語で言い換える。複合語として定訳になっているものに関しても用いる。
- 舞曲： 舞踊の音楽的側面に関する作品、すなわち音楽作品、楽曲について言及する際に用いる。

楽曲の種類

- 舞踏種： 舞曲の種類（*dance type*）。バロック時代の舞踏種について特に言及する場合は、「バロック舞踏種」の語を用いる¹。
- 舞踏種舞曲： 舞踏種の性質を持った舞曲（*generic dance*）²。対立する概念の非舞踏種舞曲としてはエール（*air*）やアントレ（*entrée*）など。
- タイトル付き舞曲： 舞踏種舞曲のうちで、楽曲のタイトルに舞踏種の名称が含まれているもの（*titled dance*）³。

作品と楽曲

- 作品： 特に研究対象に言及する場合は、音楽作品の最も大きな構成単位を指す語（*work*）として用いる。本論中で具体的には劇場作品の単位を指す。
- 楽曲： 作品内での独立性をもった最小の部分の指す語（*piece*）として用いる。より一般的な用語で楽章と同一の概念。本論で舞曲単体を指す場合は楽曲の語を用いる。
- シークエンスと部構成： 複数のそれぞれに独立して完結している楽曲が連続していて、それぞれに関連性が認められる場合、その楽曲の連続をシークエンスという語で表す。一方で、楽譜上は一つの楽曲であるが途中で拍子記号および調が変化し、明らかな部分の変化が起こっている場合は、部分の数にしたがって～部構成と呼ぶ。

楽譜の種類

- フルスコア： 声部がおおよそすべて印刷されているもの
- スケルトンスコア： 楽曲の内声部が省略され、主要な旋律とバスのみが記載されているもの⁴

音楽形式

- ストレイン： 繰り返し記号ないし音楽的内容によって明確に区切られる楽曲の各部分を本論ではストレインと呼称する。二部形式では前半と後半のそれぞれ、ロンドーではルフランとクープレがそれぞれストレインに相当する。
- 二部形式： 原則として、繰り返し記号によって2つのストレインに分けられる形式。繰

¹ Harris-Warrick 2009 での用法に基づく。

² 同上。

³ Anthony 1965 での用法に基づく。

⁴ Wood 1996 での用法に基づく。コンデンス・スコアや概略譜といった語で表されるものに近いが、コンデンス・スコアという語で表される書式がしばしば内声部を和声の形で表すのに対し、スケルトンスコアでは重要度の低い声部は原則として省略されている。

り返し記号が無い場合でも、記譜されている音楽的内容から判断して AABB
の形式になっているものは二部形式の範疇に含める。

ロンドー：音楽的内容から、主題が何度か回帰する形式。回帰する主題は「ルフラン」、
ルフランに挟まれる各ストレインは「クープレ」の語を用いる。

三部形式：ABA の形式を持っているものは三部形式と呼ぶが、本論であつかう楽曲は記
譜上ロンドーの書式と同じように書かれているため、原則として「クープレ
を一つしか持たないロンドー」とみなす。

三部分形式：ABC のように、3 つの異なった各部分を持っている楽曲。

その他、いくつかの用語はシルヴィ・ブイスー (Bouissou, Sylvie) の *Vocabulaire de la
musique baroque* (2008) に掲載された用法にしたがっている。本論で使用する語は原則とし
て、その日本語訳である『バロック音楽を読み解く 252 のキーワード』(小穴晶子訳 2012)
での訳語に基づく。

例：カヌヴァ (canevas)、ギドン (guidon)、プティ・ルプリーズ (petite reprise)

略語一覧

*本論で設定した研究対象資料および研究対象楽曲 (舞曲) の記号、および記号体系に関
しては本論第 2 章、および別表 1 を参照されたい。

| | |
|------------|---|
| BWV | Bach-Werke-Verzeichnis |
| ca. | circa (年号が「恐らく / ~付近」の場合) |
| CMBV | Centre de Musique Baroque de Versailles |
| CMI | Lesieur, François (red.). <i>Catalogue de la musique imprimée avant 1800</i> . (1981) |
| FLC | Lancelot, Francine: <i>La belle danse : Catalogue raisonné fait en l'an 1995</i> . こ のカタログに記載される舞踏譜の記号は FL で開始される。 |
| GMO | Grove Music Online |
| GMO=NGj | GMO と NGj 双方の記事 (記述内容が同じ場合) |
| HmT | <i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i> (1972-) |
| ibid. | ibidem (文献の出典情報が直前と同じ場合) |
| IED | <i>International encyclopedia of Dance</i> . (1998) |
| LJ | Little, Meredith Ellis & Natalie Jenne. <i>Dance and the music of J. S. Bach</i> . |
| LJ 1991 | 上掲書の初版部分 (Chapter 14, 15 以外) |
| LJ 2001 | 上掲書の増補版部分 (Chapter 14, 15) |
| LM | La danse noble. での番号を示す。 |
| LMC | Little, Meredith Ellis & Carol G. Marsh. <i>La danse Nobles</i> . (1992) |
| LWV | <i>Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully</i> . 【SchneiderC】での番号 |
| MGG | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> |
| MGG1 | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1 Ausg., (Kassel: 1949-1979) |
| MGG2 | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> : allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2 Ausg. (1994-2008) |
| NG | <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . |
| NG1 | <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . (1980) |
| NG1j | 講談社『ニューグローヴ世界音楽大事典』(1995) |
| NG2 | <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , second edition. (2001) |
| SchneiderC | Schneider 1981 <i>Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully</i> . (カタログそのものを指す場合) |

文献の出典表記に関する注記

20 世紀以降に出版された事典（および辞典）の参照箇所は著者を示さず、（事典の略号_年号, 巻号: ページ/行数）で示すこととするが、文脈上明らかな場合は該当項目のタイトルを引用符（“ ”）で表記するにとどめる。さらにページ数の指定がない場合は、該当する事典の当該項目の記事を指すものとする。ただし項目内の文章を引用する場合は、巻号、ページ数等を明記する。

具体的な記事の所在は巻末の参考文献表のほか、本文中（pp. 13-17）で言及する。

18 世紀までの文献でページ数のついていないものに関しては、合理性を考慮して原則フオリオ数を表示せず、セクションが分けられている場合はそのセクション数を§で示す。ページ数が見開き毎に振られている場合は、ページの左右を「L/R」で示すこととする。

舞踏譜の番号

舞踏譜資料については FLC と LMC の 2 つのカタログ番号が存在するが、本論では FLC のカタログ番号を示すに留める⁵。舞踏譜資料の出版情報は FLC での番号をもって代用することとする（斜線で区切られた 2 番目の数字）。

例：FL/1716.1/01=FLC の番号 FL/1716.1/01（ここから 1716 年に出版されたことがわかる）（LMC の番号 4920）。

小節の数え方

楽曲の小節は T を頭につけた番号で示す（T1, T2, T3-T4 など）。T0 は不完全小節および楽曲冒頭のアウフタクトの小節を指す。この小節数は研究対象資料上の楽譜での小節数に基づくものとし、繰り返しは一切考慮しない。

譜例

本論に掲載する譜例のうちファクシミリでないものは、すべて現代の記譜法に翻刻した（作成：執筆者）。特に書き換えのために作成したもの以外は、音符や小節線には以下の点を除き、元の資料から一切手を加えずに翻刻している。

- ・ 音部記号はすべて元の資料でフレンチ・ヴァイオリン記号（第 1 線が g¹）が用いられていたが、これを現代においてより一般的な通常のト音記号（第 2 線が g¹）に改めた。
- ・ 装飾記号は省略した。

⁵ FLC は本文中の各項目において LMC の番号を参照している。

序論

本論は 17 世紀後半から 18 世紀初期の舞踊伴奏として作曲されたバロック舞曲の種類それぞれの性質を、特定の範囲内、具体的には 1671 年-1715 年に王立音楽アカデミーで上演された楽曲の統計的分析によって明らかにしようと試みるものである。これまで言説研究や有名作品を通じてしか捉えられてこなかったバロック舞踏種固有の特徴や性質を、実際のダンスの伴奏として作曲された楽曲の分析による統計結果から明らかにすることを目的としている。

バロック・ダンス (baroque dance)、ないしベル・ダンス (belle danse) と呼ばれる 17 世紀末から 18 世紀初頭のヨーロッパ宮廷ダンスは、長らく踊り方がその伴奏舞曲と共に忘れ去られ、器楽曲の楽章として音楽的側面からのみ親しまれてきた。ダンスが本来どのように踊られるものであったのかの研究が活発となったのは近年、特に 1960 年頃からのことである。ルネサンスにおけるパヴァーヌ、ガイヤルド、サルタレッコ、ブランル、バス・ダンス、バロックにおけるアルマンド、クーラント、サラバンド、シャコンヌ、パッサカイユ、フォリア、ジーク、カナリー、ルール、フォルラーヌ、ブーレ、リゴドン、ガヴォット、メヌエット、パスピエといった舞踊は、現存する舞踏譜を当時の文献をもとに読み解くことで復元が可能となり、現在ではこれを基に当時の踊り方を再現した実践が各地で行われている。

しかし踊り方の再現が進む一方で、踊りの伴奏の音楽、すなわち舞曲の研究は、特に踊りの伴奏として作曲されたものに関しては十分に行われてきていない。目下、バロック舞曲は実際の踊りの伴奏として作曲されたものよりも、純粋な器楽曲として「様式化」された楽曲を年頭において理解されている現状があるのである。現代の事典項目の記述の大半は当時の言説を提示しながら、有名な作曲家による「器楽曲」に焦点を当てた記述にとどまっている。一方で、伴奏舞曲に関する既存のそれほど多くない数の研究の関心は、主に踊りのステップとの関連や当時の言説から、バロック舞曲をどのように演奏するかに主眼が置かれている。これ以外の記述、すなわち舞曲の持つ特定のリズムや、形式、書法など、それぞれの舞曲の音楽的特質といえるような「形態」的側面は、あたかも当たり前理解されているかのようで、その実きわめて曖昧な根拠に基づいた記述しかされていない。

バロック舞曲に様々な種類があり、それらのタイトルを冠した楽曲が作曲される以上、これらの舞踏種には、特定のリズムや形式、書法といったものが存在してしかるべきである。ワルツにはワルツのリズム、ハバネラにはハバネラのリズムがあるように、舞曲は固

有のリズムを本質とするものであるはずで、各舞踏種舞曲にはそれ自身の共通の特徴が見出されるはずである。確かにこの時代のジャンルないしタイプロジーを論じるにあたっては、タイトルと楽曲内容の関係が曖昧で、しばしば用語の交錯が起こっていることが佐藤望によって指摘されている (佐藤 2005: 3-16)。しかしここで問題にされているのはより抽象的な性格のシンフォニーやソナタなどの用語であり、佐藤も「舞曲」のさらに細分化された種類、すなわち舞踏種それぞれについては、「コレオグラフィーから外的構造というものが規定されていたことは明らか」(ibid.: 246) として¹、舞踏種における定型的形式の有意を示唆している。舞踏種の名称というものが存在し、多くの楽曲のタイトルとして用いられていた以上、やはり舞踏種にはそれぞれに示唆される、いまだ十分に言説化されていない固有の要素が存在したとみなすべきであろう。

舞曲は本来舞踊の伴奏として存在するものである。舞踏種それぞれの特徴に改めてせまるためには、様式化された器楽曲ではなく、本来のダンスの伴奏音楽として作曲された舞曲を研究対象とすべきである。伴奏舞曲を研究するためには、踊られたことが確実と思われる曲種の楽曲を、より集中的に分析する必要がある。これをふまえ研究対象範囲は、ルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された劇場作品における、舞踏種のタイトルがついた舞曲とする²。この範囲に設定する意義は第 2 章で詳述するが、確実に踊られるために作曲された楽曲を網羅的に収集するのに適しており、なおかつバロック・ダンスが成立し最も隆盛を極めた時代が、ルイ 14 世治世下のフランスであった点は指摘できる。王立舞踊アカデミー (Académie royale de danse) が 1662 年に設立され、舞踊のステップが体系化されて宮廷風に洗練され、これらを記録するための舞踏記譜法が成立した。中でもボーシャン＝フイエ式と称されるタイプの記譜法は、現代においてバロック・ダンスを復興する上で重要な資料となり、我々に途絶えてしまった踊り方を再現することを可能にさせている。さらに、この時代の音楽を伴う大規模な劇場作品が王立音楽アカデミーによって独占的に上演されていたことも、この範囲を取り扱う意義を高めるものである。

研究対象楽曲は、ルイ 14 世の統治下で設立された王立音楽アカデミーが最初に作品の

¹ ただし現在の研究では、振り付け (コレオグラフィー) は必ずしも舞曲の形態的特徴を規定するものではないとされている。本論で舞曲と舞踏との関係を捨象したのはそのためである。この点に関するより詳細な考察は本論 p. 91 参照。

² 修士論文では、この中からガヴョットを取り上げ、当時のフランスにおいて大きな影響力を持っていたジャン＝バティスト・リュリの作品を取り上げた (中村 2012)。博士論文の範囲はこの中では、J.-B.リュリの作曲した作品のうち王立音楽アカデミーで上演されたものに含まれるガヴョットに限定される。

上演を行った 1671 年から、ルイ 14 世が没する 1715 年までの間に、パリで出版されたスコアから抽出する。研究対象を特定の作曲家ではなく上演団体に設定し、複数の作曲家から作品を収集することで、分析結果が個人様式と同化することを避け、より一般的な性質をもった統計結果を出すことを目指す。作曲者の枠組みを越えた網羅的なバロック舞曲の研究は、研究者によっても長らく待たれてきた。主にダンスについて研究を行っている先行研究での端々にある「18 世紀初期までのサラバンドには単一の典型や形式というものは存在しないが、一定のフレーズの長さ、とめどないように変容する形状が存在する。これらの多様性は研究者によって今までシステムティックにリスト化されて研究されていない」³ (LJ 1991: 96) や、「実際に踊られるための、多くの印刷譜や手稿譜の曲集が未編集のまま残っており (フランスとイギリスには特に豊富に保存されている)、これらの資料が研究されれば、音楽形式としてのメヌエットの初期の発展に光が当てられることになると思われる。」⁴ (GMO “Minuet”=NGj 18: 213) といった文章からも、網羅的な研究が望まれていることがうかがえる。本論が提示する調査、およびコーパスは決して大きなものではないが、それでも先の研究者たちが期待した将来の研究の一翼を担うものとなることを望んでいる。

取り扱う舞曲に関して、本論では特定の種類を持った舞曲、すなわち英語で *titled dance* と呼ばれる種類のものに限定する⁵。バロック・ダンスは一般に「アントレ」や「エール」などといった「タイトルのつかない」ダンスと、「メヌエット」や「クーラント」などのように特定の種類がある舞踏種舞曲が存在する⁶が、特定の種類が明記されていないダンスは本論では取り扱わない。先述のとおり本論の主眼は、舞踏種のタイトルのもとに概念化される舞曲が、どのような傾向を持っているのかを明らかにすることにおかれている。

さらに数あるバロック舞曲 (舞踏種) のうち、本論で扱うものは 9 種類に限定する。すなわち、2 拍子系のブーレ (*bourée*)、リゴドン (*rigaudon*)、ガヴオット (*gavotte*)、3 拍子系のメヌエット (*menuet*)、パスピエ (*passepied*)、サラバンド (*sarabande*)、複合拍子系のジューグ (*gigue*)、カナリー (*canarie*)、ルール (*loure*) である。これらの舞踏種はそれぞれ

³ By the early eighteenth century there is no one sarabande type or form, but an invariable phrase length and shape which appears in seemingly endless modifications. These varieties have never been systematically listed and studied by scholars; [...]

⁴ Many printed and manuscript collections of music to accompany dancing remain unedited (particularly rich holdings exist in France and England), and study of these sources may shed light on the early development of the minuet as a musical form.

⁵ 本論ではこれを舞踏種舞曲と呼ぶ。

⁶ 研究対象のこのような分け型は、Harris-Warrick 1990, Anthony 1997 ほかで採用されている。

れが互いの類似性を指摘されており、その区別が曖昧なままにされていることも多い。名称が異なるにもかかわらず互いに似通っているとされる舞踏種は、これまでその本質的な違いが曖昧なままであり、これらに音楽的な区別が付けられるのか否かは、かねてより執筆者の大きな関心事であった。したがってこれらの舞踏種の差異を見出すこと、ないし類似性を再確認することは、本論での大きなテーマの一つである。

収集した楽曲の分析から客観的な舞踏種の形態的側面を明らかにするために、本論では 9 種類の舞踏種舞曲について、用いられている拍子記号と実質的な拍子、用いられるリズム型の全体的頻度、形式など、それぞれを特徴付ける要素を設定し、それについての統計をとるという手段をとる。この点は第 3 章で詳述される。他の舞踏種の統計に比較して目立った偏差が現れた場合、それは数値的に裏付けられたその舞曲の特徴といえるのである。分析結果は取り上げる舞踏種のうちで同じような特徴を持つとされるもの、すなわち 2 拍子系、3 拍子系、複合拍子系同士で比較される。特に先行研究で形態に関する区別が十分になされていなかった舞踏種、すなわちブーレとリゴドン、メヌエットとパスピエ、ジューグとカナリーといった舞踏種に関しては、分析の結果からそれぞれの舞踏種の差異を明らかにすることを試みる。加えて、先行研究で言われていた各舞踏種の特徴も、統計結果によって検証を行う。

解釈に関する事項、すなわち演奏法やリズムの質、和声、フレージングといった問題は、本論では楽譜資料から統計的に数値として明らかにできない限り捨象する。この種の議論については先行研究が積極的に行ってきたところであり、バロック舞曲を如何に演奏すべきかについては様々な考察が行われてきている。この種の解釈に関する問題は、本論で明らかになるような形態的側面が明確になったうえで、改めてなされるべきなのではないかと考える。

本論で取り扱わない舞踏種には、パヴァーヌ (pavane)、ガイヤルド (gailiarde)、ブランル (branle)、アルマンド (allemande)、クーラント (courante)、シャコンヌ (chaconne)、パッサカイユ (passacaille)、フォリア (folie d'espagne)、フォルラーヌ (forlane)、タンブーラン (tambourin) などが挙げられる。これらのうちシャコンヌとパッサカイユは研究対象作品の中に一定量含まれてはいたが、多くが劇場作品の場 1 つすべてを占めるほど大きな規模であり、劇場作品の筋と関連付けた考察が必要とされる。さらにはバロック舞曲の中でも特殊なグラウンド・バスをその特徴としていることが既に指摘されているため、これらの分析には和声進行や変奏の手法、編成の変化、劇の筋との関連などの様々な観点か

らの考察が不可分であると考えられる。これは本論の範囲では取り扱いきれない要素であり、統計という手段がそぐわないため、別個に取り上げるべきと判断した⁷。またこれ以外の舞踏種は、本論での研究対象作品には僅かずつしか含まれていないため、統計的な結論が出しにくい。いずれもこれらに関しては本論においては舞曲の分量の情報を提示するにとどめ、今後の研究課題とするべきものである⁸。

本論で明らかになるのは研究対象である伴奏舞曲に関しての、既存の記述がかつて深く立ち入らなかった、より細かく決定的な特徴である。ここで提示される結論は、多くの演奏者や研究者が曖昧に、経験論的、帰納的に予感していたような事柄であるように思われる。しかしながら本論での分析によって、こういった今まで根拠なく認識されてきた特徴が、実際の楽曲の統計に基づく数値によって明確になり、従来では曖昧だった固有の要素をより詳細かつ厳密に定義づけることが可能となる。さらに複数の舞踏種に対し共通したクライテリアに基づいた調査を行うことで、要素が1つの舞踏種に固有のものであるのか、複数の舞踏種で共通した特徴であるのかが明らかになる。結果、従来のバロック舞曲それぞれの特徴が明らかになり、曖昧にされていた相違点がより明確になるといえる。

本論は8章で構成され、大きく前半と後半に分かれる。前半は第1－3章に該当する。第1章では先行研究調査を兼ね、言説研究を中心に現在におけるバロック舞曲の記述が、統計的手法を欠いている問題点を指摘する。第2章ではそれを受け、本論における研究対象の範囲を設定する。第3章では規定した研究対象について分析する項目と、その方法を確立する。

後半は第4章から第8章に該当し、分析の結果を示す。第4章で総合的な考察と、さまざまな舞踏種に横断的に共通する事項について明らかにした後、第5章では2拍子系の舞曲、第6章では3拍子系の舞曲、第7章では複合拍子系の舞曲を取り扱う。ここで舞踏種舞曲それぞれの統計の結果を提示し、先行研究での言及と比較を行う。さらには同じ拍子を持った舞踏種同士で、統計的にどのような差異を持っているかを検証する。ここで得られた研究成果を第8章でまとめ、結論とする。

これに加え、別表1として**研究対象資料と楽曲一覧**、別表2として**研究対象楽曲分析表**を付す。**別表1 研究対象資料と楽曲一覧**では本論で取り扱う研究対象範囲に含まれる作

⁷ 本論の研究対象に含まれるシャコンヌおよびパッサカイユに関しては、本論と同じ期間と場所の叙情悲劇を取り扱った研究（Wood 1996: 183-184, 188）内で触れられているため、参照されたい。

⁸ 研究対象としない舞踏種については、本論4-1でその集計結果を提示している（表4-1）。

品、資料、楽曲を列挙し、記号体系を設定してこれの整理を行った。**別表 2 研究対象楽曲分析表**では、本論で実際に分析結果の統計を取った楽曲を舞踏種ごとに列挙した。これらは今後舞曲研究を発展的に行う上での足掛かりとなることも想定して作成を行い、特に記号体系については今後拡張が可能なように設計した。これらの表を分析することで、本論で取り扱わない切り口から新たな知見が生まれることも予想される。他方、特に**別表 1 研究対象資料と楽曲一覧**は研究対象範囲内の作品と資料の関係を、記号体系を用いて整理したという点で、王立音楽アカデミー上演作品を研究する上で広く使用されることを想定している。

第 1 章 先行研究と本論の目的

バロック舞曲に関する研究は近年、バロック・ダンスのリヴァイヴァルや、古楽運動の流れを汲んで、様々な観点から行われるようになった。しかしながら本論で取り扱う 17 世紀末から 18 世紀初頭にかけての伴奏舞曲としてのバロック舞踏種の形態を、実際の楽曲分析から明らかにする研究は、満足なものが存在しない。本章ではまず近年のバロック舞曲研究史を概観することで、先行研究の前提を確認し、そのうえでバロック舞曲の主要な先行研究を挙げ、それぞれの問題を指摘することで、本論の意義を述べる。

先行研究は、本論においてその手段と内容の双方が批判される。本章ではこのうち手段についてのより詳細な批判を行い、第 2 章と第 3 章では明らかになった問題点を元に、研究対象の吟味と分析手段の確立が行われる。第 4 章以降では第 3 章で確立した分析手段で先行研究の記述内容が検証される。

1-1 先行研究の前提と背景

「バロック・ダンス」と呼ばれるダンスおよび舞曲については、踊り方についての研究と、音楽についての研究が想定される。しかし先行研究ではそれぞれが厳密に区別されないまま論じられているため、その内容は非常に錯綜している¹。ここでまず、ダンスと音楽双方に関する研究の背景を概観する。併せて、本論で行う研究がこのうち音楽、中でも舞踏の伴奏として作曲された音楽に着目したものであることを確認する。

1-1-1 バロック・ダンスの研究史

バロック・ダンスの舞踏的側面、すなわち古典舞踏 (historical dance)、ベル・ダンス (belle danse) などと呼ばれるこの時代のダンスは、長らく一度失われた歴史的な存在として認識されており、その踊り方も殆ど省みられてこなかった。バロック舞曲の踊り方の一側面が明らかになったのは、1960 年代にボーシャン＝フイエ式記譜法に基づいた踊り方が再現され始めてからである。このバロック・ダンスのリヴァイヴァルを契機に、20 世紀の後半に当時の舞踏様式に従ったステップと音楽の関連が盛んに論じられるようになり、これを期

¹ そもそもダンスと舞曲の概念が明確に分化されていないことにもその原因があるといえる。これらに関する用語の定義については、主に赤塚健太郎の博士論文における区分を採用した (赤塚 2012: 17)。

にバロック・ダンスの存在そのものが注目を集めるようになった。

本論では舞曲に焦点を当てるため、ダンスの踊り方に関する研究は取り上げないが、近年のバロック舞曲の研究は、このバロック・ダンスのリヴァイヴァル無しには成立していなかったであろう。本論で念頭に置かれるバロック・ダンスの踊り方は、このリヴァイヴァルでウェンディ・ヒルトン Wendy Hilton（1931-2002）らによって復元された、ポーシャン=フイエ式舞踏譜に残された踊り方に基づくバロック・ダンス理解に基づいている²。

1-1-2 バロック舞曲の研究史

ダンスがリヴァイヴァルする以前には、舞曲という音楽ジャンルへの関心の低さから、バロック舞曲に対する記述は事典項目などが中心で、本格的な研究は十分に行われてこなかった。その際、念頭に置かれていたのは器楽舞曲であったことは確認する必要がある。何よりもまず J. S. バッハ Johann Sebastian Bach（1685-1750）を筆頭に、G. F. ヘンデル Georg Friedrich Händel（1685-1759）や G. Ph. テレマン Georg Philipp Telemann（1681-1767）の作品、F. クープラン François Couperin（1668-1733）や J.-Ph. ラモー Jean-Philippe Rameau（1683-1764）の鍵盤作品などが、バロック舞曲の代表的な存在として理解されてきた。すなわち伴奏舞曲として作曲された楽曲ではなく、器楽舞曲として「様式化」された楽曲ばかり注目されていたのである。アルマンド、クーラント、サラバンド、ジューグの配列による「古典組曲」という形式もまた、この文脈で着目されてきたといえる。バロック舞曲に関する議論はしばしば、如何に「組曲」というジャンルが確立されるかについての議論にすり替えられ、本来の舞踊伴奏としての姿とは切り離された、純粋に器楽的な概念に結びつけられてきた。あくまでも関心は「芸術音楽」としての器楽舞曲であり、伴奏舞曲は舞踊に付随する音楽に過ぎないとして、その存在すら十分に注目されてこなかったのである。バロック舞曲はしたがって、長らく踊りの伴奏としての性質を捨象されて考察が行われてきたことは確認しておかねばならない。そもそも演奏実践においても器楽曲として作曲された舞曲ばかりが取り扱われるため、踊り方が理解されていなくとも特に問題が生じることは無かったかもしれない。残された楽譜を元に舞曲が器楽曲として受容され、バロック舞曲は単なる「音楽形式」の種類と捉えられてきていた。

² バロック・ダンスの踊り方を解説した著書としては、ヒルトンの *Dance of Court and Theater*（1981）が、この分野の言わば基本文献として広く受け入れられている。本論でのバロック・ダンスの踊り方は原則として、この著書での見解を念頭においている。

伴奏舞曲が多少たりとも注目されるようになったのは、先述の 1960 年以降である³。ダンスの復元の中で、現存する舞踏譜に掲載された伴奏舞曲が取り上げられるようになり、その音楽的特徴にも少しずつ目が向けられるようになった。結果ステップと音楽の関連から積極的に考察がなされるようになり、伴奏舞曲として作曲された楽曲も研究対象として取り扱われるようになった。

本論では、このリヴァイヴァル以降の先行研究を取り上げる。これ以前の研究は、バロック・ダンスの踊り方が十分に認識されていない段階のものであり、ダンスの伴奏舞曲が念頭に置かれていないまま記述がなされているとみなせるため、その内容を本論の統計結果によって検証する対象としては取り上げない。ただし本論で取り上げる 1960 年以降の研究書の記述も、音楽に関する部分に関しては古い理解がそのまま引き継がれている場合も多いことは留意すべき点である。したがって本論で参照する研究書や事典項目の記述を通して、リヴァイヴァル以前の文献の記述内容も検証できるものと判断する。

1-2 バロック舞曲に関する主要先行研究

本論の主要な先行研究となる文献は、バロック舞曲についての研究が総合的に行われているものと、単純にそれぞれのバロック舞踏種についての内容を記述しているものに分けられる。

1-2-1 総合的研究

まず、バロック舞曲について取り扱われている主要な文献として、メレディス・エリス・リトル（＝ヘレン・メレディス・エリス）Meredith Ellis [Helen Meredith Ellis] Little、ベティ＝バン・マザー Betty-Bang Mather、フランシーヌ・ランスロ Francine Lancelot (1929-2003) による研究を挙げる。これらの文献は全てバロック舞曲の実態をダンスの研究の観点から捉えなおした上で、それぞれのバロック舞踏種舞曲に関する形態や解釈を論じている。本論ではこの研究の中で、特に伴奏舞曲としてのバロック舞曲の研究が取り扱われている箇所に着目する。

³ ジュール・エコルシュヴィル Jules Ecorcheville (1872-1915) の *Vingt suites d'orchestre du XVII^e Siècle Français* (1906) は、バロック・ダンスのリヴァイヴァル以前に伴奏舞曲について取り扱っている貴重な例外である。しかし当時はボーシャン＝フイエ式舞踏譜は注目されておらず、ダンスの実態については 17-18 世紀の文献を元に考察が行われているにとどまり、ステップとの関連などの積極的な考察は行われていない。

メレディス・エリス・リトル: *The Dances of J. B. Lully (1632-1687)*. (1967) / *Dance and the music of J.S. Bach*. (= LJ 1991/2001)

リトル (=エリス) の博士論文 *The Dances of J. B. Lully (1632-1687)* (1967) は、バロック・ダンスの音楽についての大きな研究成果で、ボーシャン=ファイエ・システムが解読された後から今日急速に進んでいるバロック舞曲研究の先鞭といえるものである。第1章ではボーシャン=ファイエ・システムの記号の解説を含め、バロック時代の舞踊がどのように踊られていたかが概観されている。そして第2章ではこれを基に、個々のダンスないし舞曲がどのようなものであったのかが説明がなされている。ここで取り扱われている舞曲はブーレ、ガヴオット、サラバンド、メヌエット、パスピエ、ジグ、カナリー、ルール、クーラント、ガイヤルド、アルマンド、パヴァーヌ、シャコンヌとパッサカイユであり、これらは事実上、現在のバロック舞曲研究において取り上げられる基本的な舞踏種となっている。第3章では簡潔にリュリの音楽様式について述べられ、第4章ではリュリの作品に出現するバロック舞曲がすべて冒頭箇所の譜例付きで列挙されている。第5章では資料研究が行われ、資料の所在などがリスト化されている。研究対象としては J.-B.リュリの楽曲を取り扱っているが、少なくとも第1, 2, 4章ではバロック舞踏種そのものについて主眼が置かれている。

この博士論文における研究成果は NG=GMO を始めとする様々な記事に引き継がれている。特に J.-B.リュリの作曲した舞踏種舞曲の数は後述の FLC のほか、ジェイムズ・R・アンソニー James R. Anthony の著作 (Anthony 1997: 134) でも引用されている。しかしより直接的にここでの研究成果を引き継いだものは、リトル自身とナタリー・ジェンヌ Nathalie Jenne との共著 *Dance and the music of J.S. Bach*. (LJ 1991/2001) で、これはバロック・ダンス関連文献の研究書として主要なものである。リトルは前掲の博士論文で展開した理論を援用しながら、J.S.バッハの作曲した作品を通してバロック舞曲を解説している。個々の舞踏種に関する記事は第2部 (Part II: Bach's Dance Music: 35-286。第2~13、15章相当) にあり、ここではブーレ、ガヴオット、メヌエット、パスピエ、サラバンド、クーラント、コレンテ、ジグ、ルールとフォルラーヌ、ポロネーズ、シャコンヌとパッサカイユ、カナリー、フォリア、ジガについて章が設けられている。これらの各章の後半はバッハの舞踏種舞曲についての楽曲分析が行われているが、前半部分ではより一般的に、言説、現存する舞踏譜、任意の楽曲をもとに舞踏種の性質を確立する試みが行われており、バッハに限らずバロック舞曲の一般的研究にも十分に有用な情報が提示されている。2001年に、バツ

ハの作曲した楽曲の中で舞曲のリズムを持っていると考えられる部分についての考察 (第 14 章) が増補されている⁴。

バッハが作曲した舞踏種に関しての章しか設けられていないため、リゴドンとカナリーがなくポロネーズがあるなど、本論で研究対象とした作品に含まれている舞踏種すべてを網羅してはいない。また、いくつかの舞踏種は同一の名称を持つものの中で種類を分けており、クーラントとコレンテを別に章立てし、ジークを 3 種類に区分して記述している⁵。

ベティ=バン・マザー : *Dance Rhythms of the French Baroque*. (Mather 1987)

バロック・ダンスに関するもう一つの研究として、マザーの *Dance Rhythms of the French Baroque* が挙げられる。序文で「実践的な読者を想定しながら音楽学者にも興味深い内容となるようにした」⁶ (Mather: ix-x) と述べているように、言説研究、楽譜資料の分析、舞踏譜の解説といった多角的な観点から論考が行われている。

マザーはこの本を 2 部に分けている。第 1 部 Part one: Features of the Dance Rhythms ではバロック舞曲を論述する上での項目に関する研究がなされ、ルネサンスからバロックまで⁷ 様々な文献や実例が挙げられている。第 2 部 Part two: Rhythmic Characteristics of Fifteen Dance Types はそれを受けての各舞踏種に関する記述で、アルマンド、ブーレ、カナリー、シャコンヌ、クーラント、フォリア、フォルラーヌ、ガヴォット、ジーク、ルール、メヌエット、パッサカイユ、パスピエ、リゴドン、サラバンドの 15 種類について章が設けられている。これらのそれぞれに「アルポーのダンスの動作とステップのリズム Arbeau's Dance Motions and Step Rhythms」、「初期のダンスの動作とステップのリズム Early Dance Motions and Step Rhythms」、「初期のギターのリズム Early Guitar Rhythms」、「低音旋律線の進行 Bass Line Progressions」、「リズムのムーヴメント Rhythmic Movements」、「韻律のプロポーション Metrical Proportions」、「細かい音価の不均衡性 Inequality of Quick Notes」、「標準的な太鼓によるリズム Rhythms Based on the Standard Drumbeat」、「リズムの主題 Rhythmic Subjects」、「細

⁴ 2001 年に出版された増補版 expanded edition には、1991 年の版の部分の文章は誤植 typographical error 以外は修正を加えていないとされている (LJ: PREFACE TO THE EXPANDED EDITION)。本論では増補版を参照したが、引用では研究の発表年を重視し、この文献の略称 LJ は、第 14 章に言及するときのみ出版年を 2001 と表示し、それ以外には 1991 と表記する。

⁵ ジークの種類分けに関しては本論第 7 章で詳述する。

⁶ Although we direct the book chiefly toward performers – professional musicians and dancers, college performance majors, and serious amateurs – we also discuss matters of interest to musicologists and dance scholars, [...].

⁷ バロック・ダンスと呼ばれる舞踏種の多くは、その名称を持つ楽曲が既に 16 世紀から存在し、双方は何らかの関係があるものとされている。この点ガヴォットに関しては論者の修士論文で簡単に触れたが、所謂ルネサンス・ダンスとバロック・ダンスの関係はまだ十分には解明されておらず、舞踏種によっては連続的なものなのかも明らかになっていない。

かい音価の演奏法 Performance of Quick Notes」、*「ベル・ダンスの振り付け Belle danse Choreographies」*、*「ベル・ダンスの振り付けでのダンスの動きとステップのリズム Dance Motions and Step Rhythms of belle danse Choreographies」*、*「テンポとアフェクト Tempos and Affects」*、*「運弓のパターン Bowing Patterns」* という見出しが立てられて各舞踏種についての分析が加えられているが、章によって現れない見出しも存在する⁸。

フランシーヌ・ランスロ : *La belle danse* [FLC] (1996)

現存する舞踏譜に関する情報を目録化した舞踏譜カタログは、現在 2 つ出版されている。このうち *La belle danse* (1996 : 以下 FLC) は、フランスにおけるバロック・ダンス実演・研究の第 1 人者であったランスロが編纂したもので、もう一つの M. E. リトルとキャロル・G. マーシュ Carol G. Marsh が共同で編纂した *La Danse Noble - an Inventory of Dances and Sources* [=LMC] (1992) と並んでバロック・ダンスの研究および実践を行う上での重要な資料である。カタログの内容としては、FLC は LMC よりも記載されている舞踏譜の数は少なく、振り付けというよりも資料の観点から分類、整理されている。

本論においては何よりも、序文的な位置づけで冒頭に記載された論文「*Reflexion liminaires / Preliminary consideration*」(本文は仏英併記 : 以下、引用は英文を参照) が、FLC に記載された舞踏譜についての統計学的な考察を行っており、舞踏種の性質を明らかにしようとする研究として重要である⁹。この第 3 章 III. *The fields of exploration* では、音楽とダンスの関係が記述されており、各舞踏種について FLC で取り扱った舞踏譜資料の統計的分析が行われている(特に FLC: XXXVIII-XXXIX)。各項目はまず舞曲の解説が 3 つの部分に分けて記述され、1 つ目では振り付けのコーパスの数量と期間、J.-B. リュリと J.-Ph. ラモーの作曲した舞踏種数¹⁰、舞踏種の用法、同時代の言説による起源が、2 つ目では舞踏種の記譜される拍子記号とムーヴマン¹¹が、3 つ目では舞踏種が音楽的側面と振り付けの側面のどちらから容易に同定されうるかが説明されている。これに続いて、「音楽的作曲形式 Musical compositional form」と「振り付けの構成形式 Choreographic compositional form」が記述される。前者では音楽の形式が、特に定型的なリズムやフレーズが譜例を挙げて説明がなされ、

⁸ このうちいくつかはルネサンス・ダンスに関係するものである。

⁹ 一方で LMC は現存する振り付けを目録化する目的に特化しており、収集した舞踏譜についての研究等は積極的に行われていない。

¹⁰ ここでのデータは、エリス (=リトル) の *Inventory of the Dances of Jean-Baptiste Lully* (1969) およびレピナールの *De l'adaptation des airs de danse aux situations dramatiques dans les opéras de Rameau* (1987) に準拠している。

¹¹ 舞曲研究においてムーヴマン *mouvement* は、テンポや拍感など多義的に訳しうる概念である。参考文献として古山 1994 および 2006 を挙げる。

頻繁に使用される作曲技法などが解説される。後者ではコーパスに基づいた舞踏譜の分析がなされ、舞踏種の中での振り付けの分類や用いられるステップの傾向などが、統計的手法を用いて詳細に記述されている。

1-2-2 事典項目等での舞踏種に関する記述

専門的な研究書のほかにも、バロック舞曲について単純に解説が行われている文献は多数存在する。特に事典項目の記述は、著者が先に挙げられたようなバロック・ダンスの研究者であることが多く、研究としても重要な情報源となりうる。NG=OMO のリトルと MGG2 のマーシュは、先ほど触れた LMC を共同執筆している。さらにここに後述のマルセル・ブノワ Marcel Benoit による *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Benoit 1992) の項目を多数執筆したレベッカ・ハリス＝ウォリック Rebecca Harris-Warrick を含め、彼女たちは 1960 年代のバロック・ダンス復元を先導したヒルトンのスタンフォード大学におけるバロック・ダンス講座を共同で受け持っていた (浜中 2001: 263)。したがって、これらの記事は一定のコンセンサスの元で執筆されていると思われる。

Grove Music Online (2010-) = *New Grove Music and Musicians* (1980/2001)

NG は 1980 年に第 1 版、2001 年に第 2 版が出版されて以来、オンライン版である Oxford Music Online のコンテンツへと移行し、GMO として何度も改訂が加えられている。以下に各版における著者の一覧を記すが、各版で著者の変更は無く、カナリーとサラバンドの一部を執筆したりチャード・ハドソンを除いて、すべてリトルが執筆している (表 1-1)。

表 1-1 GMO=NG のバロック舞踏種項目の著者¹²、章構成

| 項目名 | 著者 各版のページ | 章の構成 |
|-----------|--|--|
| Bourrée | M. E. L. NG1 1980 vol. 3: 116-117 NG2 2001 vol. 4: 119-120 GMO [2014] | なし |
| Canary | R. H., M. E. L. (NG2 より) NG1 1980 vol. 3: 676-678 NG2 2001 vol. 4: 921-922 GMO [2014] | なし |
| Gavotte | M. E. L. NG1 1980 vol. 7: 199-202 NG2 2001 vol. 9: 591-593 GMO [2014] | なし |
| Gigue (i) | M. E. L. NG1 1980 vol. 7: 368-371 NG2 2001 vol. 9: 849-852 | 1. Etymology and origin. 2. Jigs in 17th-century England. 3. French gigue. |

¹² 著者略号 : M. E. L. = Meredith Ellis Little / R. H. Richard Hudson

| | | |
|-----------|--|---|
| | GMO [2014] | 4. Italian 'giga'. 5. Giges after c1690. |
| Loure | M. E. L. NG1 1980 vol. 11: 256-257 NG2 2001 vol. 15: 222-223 GMO [2014] | なし |
| Minuet | M. E. L. NG1 1980 vol. 12: 353-358 NG2 2001 vol. 16: 740-746 GMO [2014] | 1. The dance. 2. Minuets in Baroque instrumental music. 3. Classical and neo-classical minuets. |
| Passepied | M. E. L. NG1 1980 vol. 14: 273-274 NG2 2001 vol. 19: 197-198 GMO [2014] | なし |
| Rigaudon | M. E. L. NG1 1980 vol. 16: 15-16 NG2 2001 vol. 21: 378-380 GMO [2014] | なし |
| Sarabande | M. E. L. & R. H. NG1 1980 vol. 16: 489-493 NG2 2001 vol. 22: 273-277 GMO [2014] | 1. Early development to c1640. 2. The later sarabande. |

NG1 と GMO の記述を 1 文ずつ読み比べると、GMO での新たな情報は、引用している振り付けへの LMC のカタログ番号の付記、楽曲例の追加が主なもので¹³、その他文章の変更も微細な書き換えや情報の追加にとどまっており¹⁴、原則として記述内容に変化は無いことが判明した。したがって本論では NG の一群と GMO の記事は同一の著作とみなす。

Musik in Geschichte und Gegenwart (1994-2008)

ドイツ語による音楽百科事典の *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) には、第 1 版に相当する MGG1 (1949-1968, 1973-1986) と、第 2 版に相当する MGG2 (1994-2007, 2008) が存在する。本論で取り扱う舞踏種に関する記事の内容は両者で別のものとなっており、本論では別文献として扱う。その上で MGG1 の記述は古く、その内容は MGG2 執筆の際に十分に吟味・反映されていると考えられるため、本論では直接批判対象とはしない。

MGG2 の著者一覧にはキャロル・G.マーシュ¹⁵の名前が目立つが、NG=GMO に比べて多彩である (表 1-2)。

¹³ この書き換えには双方とも、著者であるリトル自身の著作が関わっている。

¹⁴ それでもいくつか、この微細な書き換えで問題点が浮き彫りになる箇所も存在した。ガヴオットに関しては、ここから研究の不十分さを読みとる考察を執筆者の修士論文にて行った (中村 2012: 80-82) が、他の舞踏種における問題点も含めて第 5 章以降で触れる。

¹⁵ 尚、彼女とシュテファニー・シュレーダー Stephanie Schroedter と共同執筆の場合、シュレーダーが明らかに翻訳を担当していることが示されている場合 (ジーク、メヌエット) と、両者の名前が同等に併記されている場合 (ガヴオット、パスピエ、リゴドン) があるが、併記されている場合も実質的にシュレーダーは翻訳者であったのか否かは判別できない。

表 1-2 : MGG2 のバロック舞踏種項目の著者¹⁶、章構成

| 項目 | 章の構成 |
|---|---|
| Bourrée Sach. 2 (1995): 90-94 Régine Astier Übs.: Britta Schilling | I. Zum Terminus. II. Volkstümliche und höfische Form der Bourrée. III. Choreographie. IV. Die Bourrée in der Instrumentalsuite. |
| Canario Sach. 2 (1995): 364-368 Julia Sutton Übs.: Thomas Christian Schmidt | I. Definition. II. Quellen und Herkunft. III. Choreographie. IV. Die Musik. V. Verwandtschaft mit anderen Tanztypen. VI. Die Canarie des 18. Jahrhunderts. |
| Gavotte Sach. 3 (1995): 1069-1076 Carol G. Marsh Stephanie Schroedter | I. Geschichtlicher Überblick. 1. Von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. 2. Die Gavotte im 18. Jahrhundert. 3. Die Gavotte im 19. und 20. Jahrhundert. II. Die Gavotte als Vokal- und Instrumentalform. |
| Gigue Sach. 3 (1995): 1324-1329 Carol G. Marsh Übs.: Stephanie Schroedter | I. Einleitung. II. Nationale Ausprägungen. 1. Englische Jig. 2. Französische Gigue. 3. Italienische Giga. 4. Rezeption in Deutschland. III. Choreographie. IV. Theoretiker. V. Zweihebige Gigue. |
| Loure Sach. 5 (1996): 1490-1492 Christian Horvath | I. Terminologie. II. Theoretische Quellen. III. Tanz. IV. Kompositionen. V. Musikalische Charakteristika. |
| Menuet Sach. 6 (1997): 121-133 Wolfram Steinbeck Carol Marsh [Übs.: S. Schloedter] | I. Tanz. [C. M.] II. Das Menuett in der Instrumentalmusik. [S. S.] |
| Passepied Sach. 7 (1997): 1450-1452 Carol G. Marsh Stephanie Schroedter | [章立てなし] |
| Rigaudon Sach. 8 (1998): 334-338 Carol G. Marsh Stephanie Schroedter [+SL=Schriftleitung] | I. Zum Terminus. [C. M. & S. S.] II. Zur Herkunft. [C. M. & S. S.] III. Choreographie. [C. M. & S. S.] IV. Der Rigaudon in der Kunstmusik. [SL] |
| Sarabande Sach. 8 (1998): 991-1002 Reiner Gstrein | I. Terminologie. II. Die zarabanda in Spanien. III. Die Sarabande im 17. und 18. Jahrhundert. 1. Die musikalischen Merkmale der Sarabande. a. Die Courante-Sarabande. b. Das französische Repertoire. c. Deutschland, Italien, England. |

¹⁶ 章によって著者の担当が割り振られていることが明らかな場合、各章の末尾に該当する著者のイニシャルを補足した。

| | |
|--|---|
| | d. Die Sarabande als Bestandteil der Suite. e. Stilisierte Sarabanden im 18. Jahrhundert. f. Das Tempo. g. Sarabandenrhythmen in der Vokalmusik. 2. Die Sarabande als theatertanz. 3. Anmerkungen zur Choreographie. IV. Die Verwendung des terminus <i>Sarabande</i> im 19. und 20. Jahrhundert. |
|--|---|

Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles (Benoit 1992)

マルセル・ブノワ Marcel Benoit が編纂した辞典である。内容はタイトルのとおり 17 世紀のフランス音楽に特化している。音楽家、作品、用語のほか、当時の重要な音楽文献についても個別に項目が設けられ、ダンスに関する情報も充実している。個々の舞踏種については、マリ＝フランソワ・ブーション Marie-François Bouchon とハリス＝ウォリック、ナタリ・ルコント Natalie Lecomte の共著によって執筆されている。フランスの音楽学者が編纂した、本論での研究対象であるフランス 17、18 世紀を専門に扱った近年の貴重な文献ではあるが、あくまでも辞典（Dictionnaire）であり、先に挙げた GMO や MGG などとは異なった性質を持っているため、記述内容の分量は多くない。内容も前掲の 2 つと比較して目新しいことは書かれていない（表 1-3）。

表 1-3 : Benoit 1992 でのバロック舞踏種項目の著者、章構成

| 項目 | 著者 | ページ |
|------------|----------------------------------|---------|
| bourrée. | M.-F. Bouchon, R. Harris-Warrick | 85-56 |
| canarie. | R. Harris-Warrick, N. Lecomte | 104-105 |
| gavotte. | M.-F. Bouchon, R. Harris-Warrick | 316-317 |
| gigue. | M.-F. Bouchon, R. Harris-Warrick | 319-320 |
| loure. | M.-F. Bouchon, R. Harris-Warrick | 413 |
| menuet. | M.-F. Bouchon, R. Harris-Warrick | 451-452 |
| passepied. | M.-F. Bouchon, R. Harris-Warrick | 540-541 |
| rigaudon. | M.-F. Bouchon, R. Harris-Warrick | 614-615 |
| sarabande. | R. Harris-Warrick, N. Lecomte | 634-635 |

International Encyclopedia of Dance (IED 1998)

セルマ・ジーン・コーエン Selma Jeanne Cohen が編纂した舞踊専門の百科事典である。バロック舞踏種の項目（表 1-4）の内容は、音楽事典に比べてステップに関する記述の割合が若干多いものもあり、メヌエットやリゴドン、カナリーでそれが顕著であるが、一方で前掲の事典項目と殆ど内容が変わらないものも存在する。ブーレの記事などは GMO の簡略版といった印象を受け、特にガヴオットのマーシュの記事は言語が異なるだけで、実質的に IED が MGG2 の第 1 部のほぼそのままの翻訳であることが確認できる。

表 1-4 : IED でのバロック舞踏種項目の著者、章構成

| 項目 | 著者 | ページ (巻号: ページ数) |
|-----------|------------------------------|----------------|
| Bourrée | Meredith Ellis Little | 1: 516-517 |
| Canario | Julia Sutton w/ Pamela Jones | 2: 50-52 |
| Gavotte | Carol G. Marsh [=MGG2] | 3: 123-125 |
| Gigue | Susan F. Bindig | 3: 172-173 |
| Loure | Wendy Hilton | 3: 231-232 |
| Menuet | Wendy Hilton | 3: 431-433 |
| Passepied | Carol G. Marsh | 5: 109 |
| Rigaudon | Meredith Ellis Little | 5: 351-352 |
| Sarabande | Ingrid Brainard | 5: 519-521 |

研究書中の記述など

事典項目の他に、バロック時代の音楽についての包括的な研究書や、本論で研究対象となるバロック時代の叙情悲劇やバレなどについて取り扱った博士論文にも、楽曲の様式分析や資料研究において必要な情報として舞曲の解説に章が割かれているものがある¹⁷。本論で取り上げる文献に限定しても、アンソニーの博士論文 (Anthony 1964: 172-181) および *French Baroque Music* (revised and expanded ed. 1997: 135-139)、キャロライン・ウッド Caroline Wood の博士論文 *Music and drama in the tragédie en musique, 1673-1715: Jean-Baptiste Lully and his successors* (1981: 183-188)、クリスティーン・ディー・スミス Christine Dee Smith の博士論文 *André Campra's Idoménée: A study of its structural components and a critical edition of the work* (1988: 197-209) にこのような項目が見つかった。これらはその主眼がいずれも舞曲に置かれたものではないため、その記述内容は概説的なものにとどまっている。中にはウッドのようにかなり具体的に研究成果を示しているものもあるが、いずれも数あるバロック舞曲の種類をすべて説明しようとするために、個々の舞曲についての記述がどうしても少なくならざるを得なかったように見受けられる。結果として著作の中で舞踏種についての情報は、ほとんど GMO や MGG に記述されている内容と差がない。

事典項目の著者の共通、および数多くの研究書で取り上げられているバロック舞曲解説の項目の規模の小ささを鑑みれば、現在のバロック舞曲の理解は、ほぼリトルらの研究書、

¹⁷ さらに研究書ではないが、作曲の技法を表した本や、楽式についての教科書的著作の中にも、バロック舞曲の記述は見られる。シュテファン・クレールの *Musikalische Formenlehre* (Krehl 1905: II, 18-50) (邦訳: 信時 潔、片山 頌太郎共訳『楽式論——作曲学』1950: 177-216) やポール・クレストンの *Principles of Rhythm* (Creston 1964: 45-52) にもバロック舞曲の解説の項目が設けられているが、これらは多くが J.S. バッハの例しか挙げておらず、一般的な話になっていない。ただし作曲家が著したこれらの文献の影響力が、20 世紀のバロック舞曲の理解にバイアスをかけている可能性については、十分考慮するべきであろう。

及び事典項目の記述内容に一元化できるといえよう。本論は、原則としてこの立場に立って先行研究の批判を行うこととする。

1-3 主要先行研究の着眼点

前掲の研究書は、どれも本論で取り扱う時代の伴奏舞曲、舞踏種の形態的特徴について触れている。しかしそれらを注意深く検証すると、曲種、研究手段、さらには取り扱われる楽曲の定義などが、きわめて曖昧なまま論じられていることが明らかになる。このことを理解するためには先行研究が、古楽運動にしたがって演奏解釈を提示するために行われてきていることを理解せねばならない。

1-3-1 研究手段：言説研究中心

現在の文献でのバロック舞踏種の形態は、主に言説研究によって明らかにされているといえる。セバスティアン・ド・ブロッサル Sébastien de Brossard（1655-1730）やヨハン・ゴットフリート・ヴァルター Johann Gottfried Walther（1684-1748）、ジャン＝ジャック・ルソー Jean-Jacques Rousseau（1712-1778）などの辞典、ヨハン・マッテゾン Johann Mattheson（1681-1764）のいくつかの著作のほか、演奏指南書にも舞踏種舞曲についての形態や演奏法が記されており、これらから記述を抜き出すことで多くのバロック舞曲の研究が行われてきた¹⁸。事典項目の NG=OMO および MGG2 いずれの各項目も、これら当時の言説を引用して論述を行っている。中でもフランス語圏の作品・楽曲研究では、フランス語の文献が用いられる傾向にあるようで、アンソニーが博士論文で行った舞踏種解説は、ブロッサールの *Dictionnaire de musique*（1703）、シャルル・コンパン Charles Compan（ca. 1740-?）の *Dictionnaire de Danse*（1787）、ルソーの *Dictionnaire de musique*（1768）、ジャック・ラコンブ Jacques Lacombe（1724-1811）の *Dictionnaire portative des Beaux-arts*（1753）、ジャン・ロン・ダランベール Jean le Rond d'Alembert（1717-1783）の『百科全書』（1781 年版）のダンスの項目が元になっている（Anthony 1964: 173）。他にスミスによるカンプラの《イドメネ》（本論での作品記号：1712.01IDO）の研究では、ブロッサルとルソーの辞典の

¹⁸ このような調査はしばしば研究書ではなく、古楽の演奏法について論じた本に充実したものが見受けられる。フロッチャーの『バロック音楽の演奏習慣』（1974）、ヴェイヤンの『フランス・バロック音楽——解釈と演奏の原理』（1986）、橋本英二『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』（2005）、コープマン『トン・コープマンのバロック音楽講義』（2010）等を例として挙げることができる。

ほか、二次的資料としてマソンの研究 (Masson 1930) が引用されている (Smith 1988: 202)。

ここで根拠とされた資料については、しかしながら具体的な研究が十分に行われているとはいえない。文献学的な調査はジュディス・L.シュヴァルツ Judith L. Schwartz とクリスティーナ・L.シュルント Christena L. Schlundt の *French court dance and dance music* (1987) が行っており、16-18 世紀の資料における舞踊についての具体的記述に関する情報を提供しているが、その記述内容の比較研究にまで踏み込んだものは、シュレーダーがドイツ語圏の文献に関して行ったもの (Schroedter 2004) がほぼ唯一といえる。これ以外の研究にも確かに複数の当時の言説が参照され、比較が行われているものもあるが、対象とする資料の選択はどれも恣意的であり、当然その信憑性にまで踏み込んだものは存在しない。

すなわち現在のバロック舞曲の理解は、根拠となる当時の資料の記述内容の検証が行われていないまま成されているといえる。各著者が引用した記述のコンテキストに対して十分な考察を行わないまま、あるいはコンテキストに関する問題について言及はしてもそれを反駁しないまま、無批判に舞踏種一般に関する事項へと敷衍を行っていることは大きな問題である。同時代の言説とはいえ、それらの記述が正確に当時のダンスの姿を捉えているとは限らない。ましてや頻繁に引用される箇所は、著作内のわずか 1、2 行の小さな記事でしかないことが圧倒的に多い¹⁹。こういったごくわずかな文章を書くのに、当時の著述家たちが十分な調査を行ったとは思えず、少なくとも実証的な検証は不可欠である。

加えて舞踏種の記述は、書かれた地域や時代によって念頭に置かれているものが違う可能性もある。とりわけ先行研究では記述量の多さゆえか、マッテゾンなどのドイツ語圏の著作が注目されがちで、フランス語圏の文献にはあまり目が向けられていない。事実、地域や時代といった問題を度外視しても、ガヴォットやルールルの記述は言説の内容に差が大きく、当時から多様な捉えられ方、ないし一つの舞踏種内で様々な種類が存在した可能性が示唆される。この点、先行研究ではこれらのコンテキストの考察は行なわれておらず、一概に様々な言説が単に列挙されるに留まり、具体的な考察にまで論が及んでいない。

言説研究は当時舞踏種がどのように捉えられてきたかを明らかにするためには有用であり、そこから当時の著述家の目を通した楽曲の姿をうかがい知ることができる。しかしながらその言説は、究極的には著者の視点で捉えた舞踏種の記述でしかなく、先述の通り

¹⁹ 当時の理論書のさまざま舞曲に関する記述の箇所は、多くが巻末の補遺の部分に掲載されている (cf. ラモー／ダランベール『新音楽の理論』)。これは当時から既に舞曲が軽んじられていたことを裏付けるのかもしれない。

地域、時代、曲種の問題は当然のことながら、記述内容的確さもテキストからは明らかにならない。舞踏種の形態的側面を明らかにするためには、言説研究のみに頼った研究方法は限界があるといえる。

1-3-2 先行研究での楽曲分析の位置付け

先行研究の中での楽曲分析は、主たる研究手段であった言説研究を補強することを目的としている。18 世紀の言説が論じている性質に見合ったものや、振り付けや歌詞付け等の音楽そのもの以外の要素で楽曲を説明することができるものを「典型的な楽曲」として取り上げ²⁰、その分析が行われている。例えばリトルはブーレを論じるにあたり、先に挙げた〈アシルのブーレ〉の楽譜を「当時のブーレの特徴の多くを示している shows many of the bourée's characteristics at that time (LJ 1991: 35)」例として引き合いに出している (LJ 1991: 36)。さらにはそれをどのように演奏に反映させるべきかを考察し、アルシスとテシスがどの小節に来るかという議論が展開されている。

マザーもまた舞踏種舞曲一般の特徴を論じる際に伴奏舞曲を取り扱っており、やはりここでも〈アシルのブーレ〉を取り上げている (Mather 1987: 102-103, 122-119)。ここで注目されているのは音楽と詩のリズムの関係 (ibid: 67-78)、振り付けが残された楽曲でのステップの当てはめ方、演奏法の指示を示す記号 (ibid: 135-142) など、振付けられたステップの構造が音楽のフレージングに与える影響や、音楽のフレーズと振り付けの適合が示されている。さらに拍子記号やテンポといった楽譜上の情報も、マザーはそこからどのように演奏すべきかのヒントを導き出すことに注目している²¹。両者とも分析しているのは 1 曲だけであるにもかかわらず、議論がブーレの一般論にまで拡大されていることに注意せねばならないが、〈アシルのブーレ〉に振付けられたダンスのステップが楽曲に適合しており、それが当時の言説と合致していることが示されるのは、バロック・ダンス研究に共通する論法の典型的な例である。

尚、楽曲分析自体が研究の目的になっていることもある。LJ のバッハの楽曲に関する研究はこれに属するものであるが、これらは上述の手段を用いて舞曲の性質を設定し、それ

²⁰ 典型的な楽曲として取り上げられる楽曲が採用される基準、すなわち何を以ってして舞踏種を判断するかの問題については 2-4-1 を参照。

²¹ この問題は同時に、検証のために選択される楽曲の偏りという問題も引き起こしている。すなわちこの問題を研究するためには、記号や歌詞が書き記されている楽譜資料を譜例として選択する必要が生じるのである。したがって、鍵盤音楽などの限られた種類の器楽舞曲、あるいは歌詞のついた舞曲が重点的に取り上げられる事態を引き起こしている。

をもとにバッハの作品を分析しているものであり、その目的はバッハの様式研究である。こういった研究は確かにバロック舞曲を扱ったものではあるものの、その目的は舞曲という音楽を通じて作曲家の様式を明らかにすることを目的としており、本論で目指すところとは大きく異なっている。いずれにせよ、楽曲の分析から直接舞踏種の特徴を明らかにしようとする試みは行われていない。

1-3-3 対象とされた曲種：器楽舞曲と伴奏舞曲

分析される対象としては、器楽舞曲と伴奏舞曲双方が取り上げられている。リトルもマザーも、振り付けが現存する楽曲と、器楽曲として作曲された楽曲双方から様々な例を挙げて論を展開している。特に事典項目では J.S.バッハの作品が事細かに列挙され、楽曲の内容まで踏み込んだ言及がなされているものが多く、その他 G.ムッフアト Georg Muffat（1653-1704）やヘンデルの作品など、器楽曲として作曲された舞曲ばかりが詳述されるという傾向は明らかに見て取れる²²。

ただし注意深く観察すると、取り上げられる例の曲種に関してはそれほど考慮がなされていない。先述の通り楽曲の例示はいずれも、それを元に当時の言説の記述を確認するという点に主眼が置かれており、伴奏舞曲や器楽舞曲が区別無く様々に提示されている。マッテゾンが 18 世紀当時からからすでに一部の舞曲に関して踊りのために演奏される時とそうでない時とは事情が異なると述べている（Mattheson 1717: 137）²³ことを考慮すれば、言説研究から明らかになった当時の文献の記述内容がダンスの伴奏としての姿を捉えたものなのか、器楽曲としての姿を論じたものなのかに注意する必要がある。根拠とされている言説がどちらを論じたものかわからない以上、先行研究で論じられてきた特徴が果たして伴奏舞曲に限定した場合にどれほど当てはまるのか不明である。このことが現在のバロック舞踏種の理解に潜む問題点を見えにくくしている。もし参照されている言説が全て器楽舞曲についてのものであるならば、現在のバロック舞曲理解は実際には器楽舞曲についてしか明らかになっていない可能性も潜んでいるのである。少なくとも、J.S.バッハや J.-Ph ラモーのような有名作曲家の器楽作品が念頭に置かれてバロック舞曲が理解されていることは疑いない事実と考えられる。

²² さらに言えば、ここで列挙されている作品の殆どは殆どがデンクメラーなどに組曲の形で舞曲作品が掲載された作曲家であることが推察される。

²³ Obgedachte Tantz-Arten, die ad Stylum Symphonicum gezählet werden, und sind künstlich elaboliert, und mögen nicht eigentlich zum Tantzen gebraucht werden.

1-3-4 先行研究の目的：演奏解釈

以上の問題は、既存のバロック舞曲研究が楽曲を如何に解釈し、どのように演奏するべきかに焦点が当てていることに起因するといえる。本論で参照した文献のほとんどが、舞曲の演奏されるテンポ、アルシスとテシスといった拍の捉え方の概念や、特定の音形の演奏法などを明らかにし、どのように演奏されるべきかを暗に示唆するような内容となっている。この現状を最も端的に集約しているものとして、リトルの以下の一文を引用する。

我々はダンスのモデルと舞踏種の特徴を、理論書、振り付け、音楽の和声パターン（すなわち和声のアルシスおよびテシス的な質）、作曲者が彼らの作品に書き込んだアーティキュレーション記号によって引き出すこととする。(LJ 1991: 25)²⁴

ここで明らかになる「ダンスのモデル dance models」と「舞踏種の特徴 characteristics of the dance types」は、一見本論で明らかにしようとしている舞踏種固有の形態を指しているように見える。しかしリトルが参照した理論書や振り付けは、音楽の一般的演奏法ないしダンスに関するものであり、ここで分析されるアーティキュレーションおよびアルシスやテシスといった拍の感じ方は、音楽の解釈に関する事項である。これから明らかになるのはやはり音楽の解釈であり、「ダンスのモデル」と「舞踏種の特徴」という語が形態的特徴を指しているわけではないことが読み取れる。

マザーの研究も、基本的には舞曲を如何に演奏するかに焦点を当てたものである。前掲の著書の第 1 部ではメルセンヌ Marin Mersenne (1588-1648) らの言説 (Mather 1987: 37-52) や、修辞学的な概念 (ibid: 79-92)、ムッフアトに代表されるような当時の文献に書かれた舞曲の演奏法 (ibid: 143-151) を持ち出して、舞曲をどのように演奏するべきかの理論の確立を試みている。第 2 部で個々の舞踏種の解説に立てられた項目立て (本論 p. 11) も、その殆どが音楽のリズムとステップとの関連、テンポとアフェクト、運弓のパターンといった演奏法に関するものである²⁵。したがって先行研究は一見舞踏種の特徴を取り扱っているようで、実際には舞踏種それぞれを如何に演奏するべきかについて論じているに過ぎな

²⁴ We derive the dance models and the characteristics of the dance types by means of theoretical writings, choreographies, the harmonic patterns of the music (i.e., the arsic and thetic qualities of the harmony), and the various articulations signs composers have added to their pieces.

²⁵ 中にはイネガルの演奏法など、舞曲というよりも当時の楽曲演奏一般に共通する項目に関する解説も含まれている。

いのである。

これは古楽演奏において当時の一般的な演奏習慣や表現方法を探るために 17 世紀から 18 世紀当時の言説が行われるなかで、バロック舞曲に関しても同じように調査されていた結果といえる。バロック舞曲についての記述は、演奏法を論じた 18 世紀の文献に併せて掲載されていることが多いため、より一般的な演奏論を調査すると同時に舞曲についても調査が行われたのであろう。バロック時代の音楽をどのように演奏するかという問題意識の文脈で、バロック舞曲も調査されてきたといえる。

言説研究は、まさに古楽運動の文脈で主要な研究手段として採用されてきた。古楽の演奏解釈は、その根拠を同時代の演奏に関する様々な記述に求め、結果として様々な言説が引用される。バロック舞曲についても同じように、舞曲に関する記述を多く抜き出すという方法がとられたと考えられる。さらに、伴奏舞曲や器楽舞曲の具体例の列挙は、それを古楽として如何に演奏するべきかについてを論じるために示されたのであり、曲種や時代による違いを考慮する目的ではなかったのである。そして楽曲分析は、言説研究を中心とした研究成果を実証する手段としてなされているに過ぎなかった。リトルらが行った〈アシルのブーレ〉の分析も、ラフィラールの演奏論が〈アシルのブーレ〉に如何に当てはめられるかの議論でしかなく、そこに見られるブーレという舞踏種の形態を明らかにすることが目的ではない。言説の信憑性やコンテキストが十分に考慮されていない中で行われているこれらの分析は、実のところ演奏解釈の一つを論じるために都合の良い例を示しているに過ぎないのである。

1-4 本論の意義、目的と手段

演奏解釈、すなわち如何に演奏するかに注目されてきた中で、舞踏種の形態的特徴はそれ自体に十分に注目されないままになっていた。バロック舞曲の形態的特徴はあたかも既知の事実であるようで、実のところその実態解明については、いまだ真面目に取り組まれたことがないといえる。

1-4-1 先行研究における舞踏種の形態についての意識と理解

舞踏種の形態的側面について、先行研究は確かに触れている。舞踏種の拍子、アウフタクトの有無、テンポ、性格、多用される形式、特徴的なリズム型などについては、多くの

文献や事典項目で指摘がある。既に 1703 年に出版されたブロッサールの音楽辞典 (Brossard 1703) に、アウフタクトの長さや典型的なフレーズ構造、特徴的に用いられるリズム、二部分形式で作曲される場合の調構造などについての指摘があるため、近年の先行研究でもこれらの記述が頻繁に引用されてきた。さらに前掲の主要な文献以外にも、メヌエットのリズム型について取り扱ったものや、舞曲の持つ形式の傾向について考察されたものなどが存在する。

しかし形式などの形態的側面に踏み込んで論じられる際は、実際には論の焦点が解釈に向いていることが多い。ある舞踏種が 4 小節構造でできている場合に注目されるのは、その舞踏種が 4 小節構造で作曲されるという特徴ではなく、4 小節のどの部分にフレーズの重点が来るかであった。リトルはこの点、マールプルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) が 1762 年に既に同じことを行っていたことを指摘している (LJ 1991: 25) が、そもそもマールプルクが論じているのは実のところ、ガヴォットを如何に作曲すべきかの理念的な問題であり、ガヴォットがどのように作曲されているかを概観したものではない。他にも、ヘルベルト・シュナイダー Herbert Schneider がメヌエットのヘミオラについての理論を打ち立てて行ったのは、現代の演奏家の解釈の批判であった (Schneider 1992: 35ff)。やはりバロック舞曲の形態は、演奏論を理解するためにあくまでも付随的に注目されているの過ぎないのである。LJ で提示される舞踏種の特徴も内容が充実しているが、この本はタイトルの通り J.S.バッハの作曲した舞踏種舞曲を取り扱ったものであるため、伴奏舞曲の楽曲例はあくまでもバッハが作曲した舞踏種がどのようなものであったかの一般論を提示する文脈で例示されているに過ぎない。

このようなバロック舞踏種の形態的側面に対する意識の低さは、しかしながら特に問題を引き起こしていない。これもやはり、一連の先行研究の殆どが音楽の解釈を問題にしているからに他ならない。バロック舞曲の形態が曖昧にしか理解されていなくとも、現存する舞踏種舞曲をどのように演奏するかさえ判明すれば、これらの先行研究における目的は達成されてしまったのである。サラバンドは 2 拍目が長い音形 (♩♩) を特徴としているとされるが、この根拠は曖昧である。しかしながら実際にこの音形がサラバンドを特徴付ける形態的特徴といえるか否かは何の疑問ももたれないまま問題にされず、この音形の付点音符を複付点化してアクセント付けて演奏すべきという解釈の問題が主に論じられていた。舞曲固有のリズムがわからなくとも、とりあえず解釈をし、演奏を行うことがで

できれば、それで問題は解決し、目的は達成されたのである²⁶。

さらに殆どの場合、有名な 18 世紀の理論書の舞踏種に関する記述は、広く知られた器楽舞曲の形態と一致していた。数多くの理論書や演奏指南書から当時の演奏習慣および舞曲の演奏習慣に関する記述に見出された拍子や用いられる形式、特徴的なリズムは、少なくとも演奏解釈を説明するために恣意的に選び出した曲の姿とは矛盾が無かった。その他、現在知られた舞踏種舞曲ともさしたる矛盾を生じていないために、言説の根拠が不明確なままだったにもかかわらず何の疑問ももたれないままにされ、問題が表面化してこなかったのである。

現在理解されている舞踏種の形態的特徴は、様々な解釈を導き出すための前提として理解しておくために、有名楽曲と当時の言説を照合することで半ば強引にまとめられた結果でしかない。17-18 世紀の文献の記述に書かれていることが、名の知られた同じ舞踏種の楽曲の形態的特徴と一致していることが確認されるだけで済まされている。さらに現在知られている舞曲の多くは器楽曲であることを考慮するならば、伴奏舞曲は実のところ器楽舞曲研究の延長で捉えられ、舞踏譜が現存する 2, 3 の楽曲例が、有名な器楽舞曲の特徴と矛盾が無いことが確認されているに過ぎないとも捉えられる。

18 世紀の資料で論じられている内容の根拠が明らかになっていない以上、それが実際の楽曲に基づいたものというよりも、舞踏種舞曲の理念的な姿である可能性もある。ブロッサルやルソーの事典項目での記述は「通常 *ordinairement*」などという語句が多用されている一方で、具体例の例示は殆どない。実際の楽曲に基づいた研究がなされていないのは、現在も 300 年前も変わらないかもしれないのである。これらの記述が舞踏種の実際の楽曲の形態を何処まで反映しているか不明ならば、それを根拠とした近年の先行研究も、やはり確かなことがわからない状況に陥っている。サラバンドのリズムやジークの付点リズム、あるいはブーレのシンコペーションやパスピエのヘミオラといった、舞踏種それぞれに固有とされる要素は、実際にはそれがどの程度の実証を持って舞踏種に固有といえるのかが、まだ一切調査されていない。

²⁶ 現状では資料状況が未整理で批判校訂版も存在せず、学術的な根拠になる楽譜が存在しないため、固有のリズムを分析するまでに至っていないという問題もある。この点に関する本論での立場は 2-3 を参照。

1-4-2 本論の目的

本論で明らかにするのは、このように先行研究が着目していなかった、用いられる拍子や特徴的な旋律のリズム、作曲する上で好まれる形式やテクスチュアなど、舞踏種がそれぞれ持っている形態的特徴である。舞曲の固有のリズムが実際にはどの程度の割合で楽曲中に存在するのか、好んで用いられる具体的な形式やテクスチュアはあるかといった、舞踏種を特徴付ける要素がどのようなものかを実際に踊るための伴奏舞曲から割り出してみることが、舞曲というジャンルの根本的性質を捉えなおすことにつながる。さらに、バロック舞踏種は共通した特徴を持つとされるものが多く、例えばブーレとリゴドン、ジークとカナリーなどは特徴に依る区別が殆どなされていないが、これらの舞踏種も名称が異なる以上、何らかの形態的側面の差異があるのではないかと予想され、それを検証することは大きな成果となる。

ここで 17 世紀から 18 世紀の文献の記述内容は、本論では前掲の 1960 年代以降の主要な先行研究の記述で要約されているものとみなす。先行研究の記述にない特徴点が明らかになった場合、それはバロック時代当時の文献でも着目されてこなかった要素といえる。また分析結果が先行研究と矛盾するものであったならば、それは先行研究が参照した当時の言説が、少なくとも本論で取り扱う舞踏種舞曲の実態を捕らえたものではなかったことが明らかになる。

舞踏種の形態を明らかにするにあたり、舞曲演奏の解釈に属する領域は既に先行研究があることにも鑑み、本論では一切捨象する。本論で用いる統計という手段からも、解釈に関する問題を取り扱うことは困難である。むしろ楽曲分析の統計から明らかになることだけに厳密に限定することこそ、本論の意義が存在する。このように解釈に関する領域を捨象しているのは、ランスロの舞踏譜カタログ序文がほぼ唯一の例である。ランスロはダンスの持つ表現性や作品の解釈についての重要性を認めたとうえで、舞踏譜カタログという性質上、FLC でそれを取り扱うことは無思慮なことであると述べている。解釈を捨象し、単純に形態的側面についてのみを観察するこの立場は、以下の一文に集約されているといえる。

我々独自の仮説は、いわば単純で素朴なまでに楽観的なものであるが、それぞれのタイプ〔舞踏種〕について、特定の音楽もしくは振り付けの構成形式を描写するも

のである。(FLC: XXXII) ²⁷

既に指摘したとおり FLC はあくまでも舞踏譜のカタログであり、音楽内容に関しては十分に踏み込んだ考察は行われていない²⁸。本論はこの姿勢を、音楽方面に特化した上で、取り扱う研究対象楽曲を大幅に広げた上で行ったものと位置づけることができる。

1-4-3 本論の手段：楽曲分析に基づく統計的研究

形態的特徴を明らかにするにあたり、本論では実際の楽曲の分析の統計に基づいて考察を行う。当時の言説の正確さや信憑性を検証していくよりも、実際の楽曲を大量に分析して傾向を見出す方が、形態的特徴を明らかにするためには有効であると考えられる。一定条件下で楽曲をできるだけ大量に収集可能な条件に設定し、それに基づいて舞踏種別にコーパスを作成する。そして用いられる拍子やアウフタクトの形態、使用されるリズム型など舞踏種を構成する要素ごとに分析点を設定し、それらがコーパス内の楽曲でどれほど使用されているかを検証し、統計を取ることで、舞踏種の形態的特徴を明らかにする。

統計という手段は、舞踏種の実体を把握した上で結論を出すのに適切である。収集した舞曲一つ一つについて舞踏種ごとの形態に関わる要素を調査し、その結果を集計することで、どのような形態で舞踏種が作曲されることが多いかについての傾向が明らかになる。統計結果に偏りが見られるならば、それは舞踏種において必須とされるような特徴的な性質であった可能性が見えてくる。要素の統計結果にばらつきがあるのならば、それはその舞踏種においては重要視されていなかったか、多様性が許容されていたとみなせる。このような結果は、従来の研究で漠然と「多い」などと表現されてきた舞踏種の特徴が、コーパスの中でどの程度の割合で存在するかという数値によって裏付けられることとなる。これを先行研究と比較することで、バロック舞曲の形態に関する現在の理解に、あくまでも限定的範囲ではあるが、実例に基づいた数値的な裏づけを与えることが可能となる。

統計という手段を用い、楽曲の分析結果を数値で示すという方法は、既存の舞踏種研究では先述のとおり副次的にしかなされなかったため、本論での研究範囲と重なっていても、満足するような結果が得られなかった。事典項目では作品の例として大量の情報が列挙されているが、字数が制限される事典項目という文章の性質もあり、作品名や楽曲名が記事

²⁷ Our original hypothesis, rather simplistic and naively optimistic, pictured a specific compositional form, either choreographic or musical, for each the types.

²⁸ 第 1 章注 10 参照。

内に挙げられていることのほうが珍しく、殆ど場合は作曲者の名前しか挙げられない。さらに例示される楽曲が J.-B.リュリとラモー²⁹の作品を除いて大概是器楽舞曲であるという、例示の偏りについての問題も含んでいる。他方 LJ で個々の舞踏種の形態を確立する箇所³⁰では、デュパールやムッフアトなどの器楽舞曲の作品に混じって、一部本論でも取り扱うフランス・バロックの伴奏舞踏種舞曲も取り扱われているが、どれも代表的と著者が判断した楽曲が 1 曲程度であり、統計的な手法はとられていない。譜例はふんだんに挙げられるが、その譜例が研究対象の中でどれほど典型的な例といえるかの数的根拠は示されず、代わりに *often* や *most* といった漠然とした言葉が多用されている。大量の楽曲を分析したことが明らかな研究でも同じような傾向が観察される。先述のエリス (=リトル) の博士論文 (1967) は J.-B.リュリの作曲した全ての舞踏種舞曲を挙げているが、統計の結果が数値という形で現れているわけではないため、結局収集された舞曲を概観することで得た直感に基づく理念が示されているに過ぎないように読み取れてしまう。またウッドによる本論と同じ期間の叙情悲劇の研究内でのバロック舞曲に関する項目は、研究対象作品中の楽曲の調査に基づいた研究成果と思われる記述も存在する (Wood 1996: 182-190) が、やはり統計的手段がとられていないため、根拠が曖昧になってしまっている。

唯一ランスロの研究は、研究対象が特定の範囲内に定められている。FLC では恐らくラファエレ・ルグラン Raphaëlle Legrand の協力 (FLC: XXXII) のもと、舞踏譜資料に掲載された舞曲³¹について、その旋律を分析し、それぞれを特徴付けるリズムを舞踏種別に譜例を挙げて簡潔に説明している (本論 p. 12 参照)。しかしながらその記述はやはり当時の言説や別の先行研究の内容を検証することが主眼に置かれており、統計による分析結果がいまひとつ明確に示されておらず、数値によるデータは、楽譜資料の総数を除いて一切示されていない。ここに示されているいくつか興味深い事例を挙げているにもかかわらず、具

²⁹ 事典項目に掲載されているラモーの作品は、実際にはポール・マリ・マソン Paul Marie Masson (1882-1954) の *L'Opéra de Rameau* (1930/R1972) で取り上げられている記述の引用である。MGG1 の記事に掲載されたラモーの楽曲は、マソンの論文で取り上げたものと、表記法まで含めて完全に一致する。したがって、個人作曲家研究に過ぎないマソンによる記述が、一般的事項を扱う事典項目にまで、MGG1 を経て無批判に引用され続けている可能性が指摘できる。

³⁰ 尚、この文献の目的であるバッハの楽曲研究は、バッハの作品を全て取り扱っているという点ではコーパスを用いた研究といえるが、その目的とするところはバッハの楽曲研究であるため、本論で行おうとしている舞踏種の性質そのものを明らかにしようとしているものではない。その上、J.S.バッハの作品は「器楽舞曲」に属する楽曲と考えられるため、本論で取り扱う対象とは異なる。

³¹ この研究対象範囲は FLC で取り上げた舞踏譜に掲載された楽曲であり、本論で取り扱う楽曲も含まれている。

体的にそのような特徴を持つ楽曲がいくつ存在するのかの根拠は示されていない³²。厳密に規定されたコーパスに基づいているはずなのだが、この点に関しては他の研究と変わらない。加えてランスロ自身が認めている通り、コーパスの絶対量が圧倒的に小さいということも指摘できる。FLC のコーパスは舞踏譜資料に限定されるが、タイトル付き舞曲の数は、本論で取り扱う舞踏種 9 種類に関してはランスロによれば全部で 117 しかない。個別の舞踏種ではそれぞれ 10 曲から 20 曲程度で、多いものでもメヌエットの 20 点しか存在しない (FLC: XLV)。統計に基づいていたとしても、そもそもの統計の元となるサンプル数が少なければ、舞踏種舞曲の一般論にまで拡張するに足る根拠となるのは難しいといえる。

以上のように先行研究では充実した成果が出ている場合でも、その根拠が曖昧になりがちで、きわめてもどかしい思いをさせられるものが多い。舞踏種の形態的特徴を確実に「多い」というためには、ある程度まとまった数の楽曲の例を収集し、統一的な手段で分析を行う必要がある。更に第 3 章で詳述するように、統計を取るクライテリア、すなわち拍子やアウフタクトといった要素も、その扱いが極めて曖昧であった。統計という手段をとるためには、研究対象範囲、及び統計を取る対象の定義は厳密に定めなければ、客観性というこの研究手段の利点を生かすことはできない。本論第 2 章で論じる研究対象範囲、及び第 3 章で論じるクライテリアは、この問題を解決するために厳密に定めることとする。

1-4-4 本論の研究対象：伴奏舞曲

舞踏種舞曲の研究を行う上で、本論では伴奏舞曲に焦点を当てる。先行研究は曲種の区別無く考察が行われているため、伴奏舞曲に特化した視点はまだ無いといえる。先行研究で伴奏舞曲の研究を目的としているものは、J.-B.リュリの作曲した舞曲について (Ellis 1967)、舞踏譜が現存する作品について (FLC) に限定される。前者が取り扱うリュリの作品はその大部分が劇場用作品であるため、本論の研究対象とも重なる。しかしながらリュリの作品のみを取り扱っているために、そこから得られる分析結果が舞踏種一般にいえることなのか、リュリの個人様式なのか、区別が付かないという問題がある。一方で後者はより直接的に本論で行う研究の先駆をなすが、何よりも対象となる楽曲の総数が少なすぎるため、十分に満足いく結果が得られていない。

伴奏舞曲を取り扱った研究はほかに、ティルデン・ラッセル Tilden Russell による旋律集の手稿譜や舞曲選集に掲載されたメヌエットの形式について (Russell 1999)、ハリス＝ウ

³² なお、振り付けに関しては詳細な統計的分析が行われ、結果が数値によって示されている。

オリックによる J.-B.リュリの作曲した劇場作品の伴奏舞曲のフレーズ構造について（Harris-Warrick 2009）が存在する。これらの文献は本論の分析手段を確立する上で参考にされるが、いずれも舞曲一般ないし特定の舞踏種の一側面についてのみ取り扱ったもので、伴奏舞曲の舞踏種一般の特徴について述べたものではない。

当然伴奏舞曲と器楽舞曲は、同一の舞踏種である限りは本質的にそれほどかけ離れた姿にはならないことは十分に予想できることである。しかしながら器楽舞曲は、本来舞踊伴奏として作曲された舞曲が様式化された結果とみなすべきであり、本来であればその元であるべき伴奏舞曲の形態を明らかにすることが先決である。ここに、伴奏舞曲として作曲された楽曲を取り扱う意義が存在する。

本論でルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された劇場作品に含まれる伴奏舞踏種舞曲の研究を行うことは、前掲の先行研究が取り扱わなかった新たな視点を提示するものである。伴奏舞曲として、踊られたことが確実と考えられる劇場作品を選択し、楽曲分析に基づく手段をとることで、言説研究に偏りがちであった先行研究の内容を検証することができる。着目する点は舞踏種の形態であり、「どのように演奏するべきか」ではなく「どのような性質を持っているか」に焦点を当てることで、舞踏種を特徴付ける要素を探り出すことを目的とする。

第 2 章 研究対象楽曲

本論の研究対象範囲はルイ 14 世治世下（1671-1715）の王立音楽アカデミーで上演された劇場作品内の舞曲に設定する。具体的には、作品の選出基準と同じ 1671 年から 1715 年までにパリで出版された劇場作品のフルスコア、およびスケルトンスコアの印刷資料を参照し、いずれかの資料で舞踏種のタイトルがつけられている楽曲全てを研究対象として抽出する。この範囲は、一定の条件下でできるだけ様々な作曲家によって作曲された伴奏舞曲を大量に収集するという目的に最もふさわしいと考える。

統計という手段をとる以上、前章で見たとおり研究対象を恣意的に選択しては、その結果がどれほど一般的なものが明らかにならず、舞踏種の形態的特徴は曖昧なままになってしまう。さらに今までは研究対象を定めた場合でもその範囲が曖昧に処理されており、その論拠に信頼が置けなかった。これらの問題点を踏まえ、研究対象となる楽曲の範囲は厳密に定める必要がある。単に作品を限定するのに加えて、どの資料を使用するか、その上でどのような基準で楽曲を収集するかを厳密に設定することが、先行研究での反省も踏まえて必要とされる。劇場作品内の伴奏舞曲として作曲された楽曲という研究対象は、研究対象の恣意性をできる限り排除するための一つの試みである。楽曲を一定の条件の下に収集することは、データにある程度の客観性をあたえ、研究結果を数値という形で明確に提示することを可能とさせるものである。

さらに、対象が 1 人の作曲家に偏っている場合、統計結果はその作曲家個人の様式研究との区別が曖昧になることを避けられない。エリス（＝リトル）らによる先行研究はまさに、リュリやバッハという特定の作曲家に着目しているがゆえに、その結果が一般的なものといえるのかわからないという問題を引き起こしているといえる。これを解決するために、本論では対象を作曲家ではなく演奏された場、すなわち劇場に設定し、特定の期間に上演された作品から研究対象を抽出することを試みる。研究対象範囲を作曲家に限定しないことで、個人様式研究の概念を排除し、統計の結果に個人様式からくる偏差の影響をできる限り少なくすることを目指す。

本論での結論は逆に言えば、ここで定める抽出条件によって収集された舞曲の分析によって導き出されるものであり、それ以上に敷衍されるべきものではない。本論もまた先行研究と同じように、舞踏種の包括的な一般論に迫る性質のものとはいえない。ただし以下に述べるとおり、当時の舞踊文化の中心といえるルイ 14 世治世下での劇場作品という点に留意すれば、この範囲設定は伴奏舞曲としてのバロック舞曲の、ある意味でモデルとなる

姿を提示するといえ、その意義は十分に見出せるのではないかと考える。

2-1 研究対象楽曲の把握と記号付け

分析にあたり、本論の本文中で作品、資料、楽曲について言及する場合は、原則としてここで定める記号で呼称する。この記号の体系はまず作品記号を定め、資料と作品の記号はそれに付加的情報を加えて作成される。この記号は王立音楽アカデミーでの初演年、出版年、舞曲の種類が一目で明らかなように体系付けたが、一方で作曲者、再演年、楽曲の版と上演の関係に関する情報は欠落する。本論はあくまでも舞曲の一定の時代における統計的な研究であるため、作曲の情報は捨象されても特に支障はきたさないと判断した¹。

2-1-1 作品記号

作品記号はピリオドで 4 桁と 2 桁に区切られた 6 桁の数字、およびそれに続くアルファベット 3 字で表され、前半の 4 桁が王立音楽アカデミーでの初演年を、後半の 2 桁がその年の何番目に上演されたかを示している。各作品のオペラ座での初演日は原則としてピトウの *The Paris Opéra: [...] Genesis and Glory, 1671-1715* の Appendix I: Entire Repertory (Pitou 1983: 336-340) に準拠し、別表 1 研究対象資料と楽曲一覧の記載もこれに従う²。アルファベットの 3 字は原題を想起しやすいように付記した記号で、主に原題の頭文字から作成されているが、作品を識別する役割は前半部分の数字で果たされているため、この部分は他の系統の記号を作成する上では省略しても差し支えないものとする。尚、リュリの作品および楽曲にはシュナイダーによる作品目録 SchneiderC の作品番号体系 LWV が存在するが、これは別表 1 で該当作品に参照を付けるにとどめ、本論においては用いない。

例として、J.-B.リュリの《プロセルピーヌ Proserpine》LWV58（王立音楽アカデミーでの初演：1680 年 2 月 3 日）は、王立音楽アカデミーで 1680 年に 1 番目に上演された作品である。したがってこの《プロセルピーヌ》の作品を表す記号は 1680.01 とし、原題を想起させるアルファベット 3 文字 PRO を付した 1680.01PRO という記号を本文中で運用する。

¹ これに加えいくつかの作品に関しては、複数の作曲家による共作、別の作曲家の作品の大幅な借用、未完の作品の別の作曲家による編集および補筆という問題が関連する。したがって作曲者に関する情報を記号体系に盛り込むのが煩雑になりすぎる点にも留意されたい。

² この記載はしばしば別の文献の記述（Ducrot 1970: *Tableau des spectacles montés à l'Opéra de 1671 à 1715* 等）と一致しないが、本論の論旨に大きな影響が出るものではないと判断し、上演日の詳細な検証は行わないこととした。別表 1 研究対象資料と楽曲一覧の注 1 も参照。

2-1-2 資料記号

資料記号は作品記号の末尾に、出版された年号と版を示す記号をスラッシュで区切って付したものとする。版を示す記号はローマ数字で表される。この記号体系は些か長いが、王立音楽アカデミーでの初演の年と資料の出版年を同時に示す利点がある。双方の数字が同じであれば、その資料が初演と同年に出版されたことが明らかになり、隔たりがあればその資料は何らかの理由で初演から隔たって出版されたか、再演にあわせて出版された資料である可能性が示唆される³。作品全体が掲載されている楽譜資料に関してはこの原則によって記号が付されるが、その他の性質の資料、例えば器楽抜粋版や増補版などの性質の楽譜資料に関しては、年号を示すセクションの末尾に資料の性質にしたがって記号を付す⁴。

先述の《プロセルピーヌ》（1680.01PRO）は、本論では5つの資料を取り扱うが、このうち作品全体が記載された版は4点で、それぞれ1680年、1707年、1714年、1715年に出版されている。これらの資料を示す記号は、《プロセルピーヌ》という作品を示す1680.01PROに、それぞれの出版年を表す4桁の数字をスラッシュで区切って続け、さらに作品中で何番目に出版されたかを同様に続ける。したがってこれらの資料はそれぞれ1680.01PRO/1680/I、1680.01PRO/1707/II、1680.01PRO/1714/III、1680.01PRO/1715/IVと表される。ここで末尾のローマ数字はあくまでも資料が出版された順番を示しており、版の相違をしているわけではない。事実1680.01PRO/1707/IIと1714/IIIの表題紙にはどちらも第2版であることが記されており、1715/IVの表題紙には第3版という記述があるが、この情報はこの記号体系では反映されない。そして1680.01PROに関して本論ではもう一つ、1715年に出版された声楽曲の抜粋版を参照するが、これは年号を示す1715に資料の性質を示すairを付した1680.01PRO/1715airという記号を用いる。

2-1-3 楽曲記号

個々の楽曲は、先述の研究対象作品の記号からアルファベット3文字を省略し、舞踏種の略号、作品内で同種の舞踏種を区別する数字とアルファベットの順で記す。区別する番

³ 尚、本研究においては資料の各版と王立音楽アカデミーでの再演との関連性は捨象する。

⁴ 記号の体系は以下の通りである：air（声楽抜粋版）；s（器楽抜粋版）；app（増補版）；cg（幕差し替え）。このほか、1702.02FML、1710.02FVE、1714.02FTHには各幕ごとに出版された資料が存在するが、これに関しては各幕のタイトルの頭文字から任意に作成したアルファベットを用いた。

号はまず同一の舞踏種によるまとまり（シークエンス）ごとに資料内で出現する順番に基づいて数字を振るが、版によって差異がある場合（2-4-4 参照）は初版の資料内の掲載順を優先し、後の版で挿入された楽曲はその後に続けて数えている。楽曲が単独で存在している場合には数字のみを付し、シークエンスとみなした場合には、個々の楽曲が掲載されている順序をアルファベット小文字で後に続けて示した⁵。ただし、統計上旋律が同じ楽曲は 1 曲と数えるため、資料上同じ旋律の楽曲が複数回資料に記載されている場合は、出現順にしたがって複数アルファベットを振っている。最後に、タイトルに舞踏種の名称を含まないが、研究対象に採用された楽曲に隣接する同じ拍子を持った楽曲（B 基準：後述）は、記号の末尾のスラッシュの後に f を付けて示す。

例として《シルセ Circe》（1694.02CIR）には合計 5 つの楽曲がメヌエットとして研究対象に採用されるが、このうち 1694.02CIR/1694 の pp. xlij-xlv に掲載されている隣接した 3 拍子の楽曲群を Mn1 と捉え、pp. xlij-xliij の〈Menuet pour les Nymphes de la suite de la Seine. SECOND AIR, MENUET.〉は 1694.02/Mn1a、後続 pp. xliij-xliv の〈DEUXIÈME MENUET.〉は 1694.02/Mn1b、さらにそれに続く pp. xlv-xlv の、タイトルにメヌエットの語句を含まない 3 拍子の楽曲〈DEUX NYMPHES, & le Choeur en Rondeau.〉は 1694.02/Mn1c/f と示す。これとは別の箇所 pp. 257-259 に掲載された楽曲群は Mn2 と捉え、pp. 257-258 の〈MENUET POUR LES NEREIDES. DEUXIÈME AIR, Menuet.〉を 1694.02/Mn2a、隣接する pp. 258-259 の〈UNE NEREIDE. AIR.〉を 1694.02/Mn2b/f と示す。

2-1-4 別表 1 研究対象資料と楽曲一覧について

研究対象資料および研究対象楽曲の総体は別表 1 研究対象資料と楽曲一覧に掲載する。ここでは各作品が初演日の順に列挙され、それぞれに準拠した資料、および研究対象楽曲の順で列挙する。このうち研究対象楽曲は表の形で資料間でのタイトルの差異の比較が行われる。

ここには本論第 4 章で数量的統計を取るほかは直接取り扱わない舞踏種舞踏種も、楽曲記号を付けて掲載している。これは別表 1 研究対象資料と楽曲一覧が今後の発展的研究を行う上で典拠となることを計画したためである。これらの楽曲の記号付けをするにあた

⁵ あくまでもして資料で出現する順番にしたがって番号を付しているため、実際の演奏の順番は考慮されない。したがって巻末の補遺に掲載されている楽曲が資料本文中の楽曲に続けて演奏されることが示唆されていた場合でも、本論での記号は別個に付されることとなる。

り、シャコンヌとパッサカイユに関しては楽曲の切れ目を判別するのが困難なため、シークエンスごとに分けるアルファベットは用いずに、楽曲群全体の単位を 1 つと数えて番号を振っている。

2-2 研究対象作品の範囲

ルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された劇場作品という研究範囲は、楽曲を収集する上で必要な限定に過ぎないが、劇場作品の舞曲、ルイ 14 世治世下のフランス、王立音楽アカデミーで上演された作品という点は、バロック舞曲を研究する上でも、単に時間と場所を特定する以上に十分に意義のあるものとなることが予想される。

2-2-1 研究対象とする伴奏舞曲の種類：劇場作品に含まれる舞曲

バロック・ダンスは、舞踏会の振り付けと劇場作品の振り付けに分けられる⁶。前者は宮廷等で開催される舞踏会用のダンスで、後者はバレや叙情悲劇、オペラなどの劇場作品の中のダンス・シーンで踊られることを想定している。伴奏舞曲を研究する上では、これらを伴奏する楽曲が研究対象候補となるが、このうち舞踏会用の楽曲の現存している資料の実態はまだ十分に明らかになっておらず、来歴が確かなものはわずかししか知られていない⁷。また、コーパスを厳密なものにするためには、ダンスが踊られた日時、場所、具体的な楽曲がある程度まとまった量で残されていることが望ましいが、舞踏会で用いられた具体的な楽曲などは、記録に残っていることはまず期待できない。

劇場作品に含まれる舞曲を研究対象とする理由は、コーパスを作成する上での範囲の設定と、資料の収集の可能性が最も高かったことによる。劇場作品は現在まで、スコアという形で多数の楽譜資料が残されており、上演に関する情報も豊富である。これらにはいずれも作品内にダンスの場面が設けられており、本論で研究対象とする舞踏種舞曲も一定数含まれているため、研究対象楽曲を抽出する作品として適切である。確かに実際の上演に際しては、演出上の都合で舞曲がカットされたり、逆に別の舞曲が挿入されたりした可能性は十分に予想できるが、それでも一つの劇場作品の一部として同じ楽譜資料に記載され

⁶ この区分はバロック・ダンス研究では広く受け入れられている（LJ 1991, Harris-Warrick 1990 ほか参照）。FLC の舞踏譜も分類にあたってこの区分が設けられている。

⁷ 舞踏会用の伴奏舞曲の資料については、カッセル写本（manuscrit de Cassel）やフィリドールの手稿譜群などが知られている（Anthony 1997:353-360 参照）。

ているという事実は、先行研究に欠けていた研究対象を抽出する厳密な定義の基準となりうるものである。

2-2-2 期間と場所：ルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された作品

数ある劇場作品のうち、ルイ 14 世治世下 (1643-1715) の王立音楽アカデミー⁸で上演された作品という期間と場所に研究対象範囲を限定することは、研究対象の収集が行いやすいという実質的な側面があるが、同時にこの期間は舞踊研究の立場からも重要な意義を持つ点に留意するべきであろう。

王立音楽アカデミー⁹は 1670 年にロベール・カンベール Robert Cambert (ca. 1628-1677) とピエール・ペラン Pierre Perrin (1620-1676) によって創立され、翌年の 1671 年に最初の劇場作品《ポモーヌ Pomone》(1671.01POM) を上演した。しかし彼らは事業に失敗し、1672 年には J.-B.リュリがオペラ座での上演権を買い取った。以降リュリの死 (1687 年) までは彼の作品が独占的に上演されることとなった。同時に王がオペラ座以外での音楽つき劇場作品の上演条件を厳しく制限したため、オペラ座はフランスにおいて事実上大規模な劇場作品を上演できる唯一の場となったのである。確かにオペラ座以外でも私的な劇場作品の上演はあり、マルカントワーヌ・シャルパンティエ Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) などそちらでの活躍の方が目立つ作曲家もいるが、この時代に一定の場所と期間における作品群を設定するのに大きな影響力を持った存在としては、オペラ座上演作品において右に出るものは無い。

王立音楽アカデミーは初めベル＝エールの球戯場 Salle du Jeu de paume de Bel-Air を、後に 1673 年からはパレ＝ロワイヤルのホール La Salle du Parais-Royal を本拠地とした (1763 年まで)。現存する舞踏譜のいくつかは、「オペラ座で上演された」と但し書きがつけられていることが知られており (Harris-Warrick 1990: 436)、当時オペラ座の存在がダンスの立場から、何らかの形で意識されていたことは確かである。

1671 年から 1715 年という範囲自体は、バロック舞曲に直接関係のない先行研究も多く採用している。ジェローム・ド・ラ・ゴルス Jérôme de La Gorce の *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV* (1992) は、この期間のオペラ座の上演作品についての評伝をまとめている。

⁸ 尚、王立音楽アカデミーが本拠著とした劇場はオペラ座 (L'Opéra) と呼ばれたため、本論でも王立音楽アカデミーとオペラ座という語は同一視して扱う (Pitou 1983 も参照)。

⁹ 詳細は M.ブノワの *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* の記事 (Lecomte 1992: 1-3) を参照。

このほかにも具体的な作品を調査するにあたって参考にしたスパイア・ピトゥ Spire Pitou の事典 (Pitou 1983) をはじめ、アリアーヌ・デュクロ Ariane Ducrot のオペラ座の上演実態の研究 (Ducrot 1970)、ウッ드의叙情悲劇の研究 (Wood 1981) などが、この範囲を研究対象の区切りとして用いている。当時のフランスにおける文化の中心地であった王立音楽アカデミーでの上演作品を取り扱うことは、バロック・ダンスの伴奏として作曲された舞曲の姿を明らかにするのにふさわしいと考えられる。ルイ 14 世の治世下は、正にバロック・ダンスが成立し、大きく発展した時期であった。ルイ 14 世自身がすばらしい踊り手であったことは多く指摘されている。同時にこの期間は、ポーシャン＝フイエ式舞踏譜が最初に出版された 1700 年や、ファヴィエ式舞踏譜による作品が上演された 1688 年も含んでおり、実際に本論の研究対象楽曲のいくつかには振り付けが残されている。

資料の収集のしやすさという基準を考えた際にもこの範囲は適切である。国家が事実上唯一の公認を与えたオペラ座の上演作品は、楽譜の印刷資料が十分に存在し、その多くは現存して容易に手に入れることが可能である。恐らく印刷という形で広く頒布されることが奨励されていたと考えられ、需要も存在したと考えられる。結果として、本論での範囲は悉皆的に資料を収集することが現実的に適している。まだ出版された楽譜が十分に存在しない 17 世紀後半から 18 世紀初頭という時代の中で、このジャンルの印刷譜が充実していたという事実は、裏を返せばオペラ座での上演作品という存在が当時において重要視されていたことを裏付けるものであったともいえる。

2-2-3 研究対象作品一覧

本論で研究対象とする作品は以下に挙げる 88 作品である。全部で 22 人の作曲家が制作にかかわっており、叙情悲劇 (*tragédie lyrique*)、英雄牧歌劇 (*pastoral heroïque*)、バレ (*ballet*)、オペラ＝バレ (*opéra-ballet*)、などといった様々なジャンルの作品が範囲に含まれる¹⁰。作品に関する詳細な情報は別表 1 研究対象資料と楽曲一覧に記載し、ここでは作曲家についての生没年と作品を列挙する¹¹。ここには複数の作曲家による共作や、作曲家の死後に別の手による補筆完成、さらには既出の作品から楽曲を抜粋してつなぎ合わせて作成した

¹⁰ この時代の劇場作品の定義に関しては、Benoit 1992 の各辞典項目の他参照。個別のジャンルを取り扱ったものとしては、Anthony 1965 (オペラ＝バレ)、Wood 1981 (叙情悲劇) などが挙げられる。

¹¹ 作品それぞれの詳細に関しては GMO や MGG2、Benoit 1992 などの辞書、事典の各項目のほか、Pitou 1983 などを参照。

作品も存在する。

トゥーサン・ベルタン・ド・ラ・ドウエ Toussaint Bertin de la Doué (ca. 1680-1743)

Cassandre⇒ブーヴァールと共作

《ディオメード Diomède》 1710.01DIO

トマールイ・ブールジョワ Thomas-Louis Bourgeois (1676-1750/51)

《変装したアムール Les Amours déguisés》 1713.02ADE

《平和の快樂 Les Plaisirs de la paix》 1715.01PDP

フランソワ・ブーヴァール François Bouvard (ca.1683-1760)

《メデウス、メデの王 Médus, roi des Mèdes》 1702.01RDM

《カサンドル Cassandre》 1706.02CAS

ロベール・カンベール Robert Cambert (ca.1628-1677)

《ポモーヌ Pomone》 1671.01POM

《愛の痛みと喜び Les Peines et les plaisirs de l'amour》 1672.01PPA

アンドレ・カンプラ André Campra (1660-1744)

《優雅なヨーロッパ L'Europe galante》 1697.04EGA

《ヴェネツィアの謝肉祭 Le Carnaval de Venise》 1699.01CVE

《エズイオーヌ Hésione》 1700.03HES

《アレテューズ、ないしアムールの報復 Aréthuse ou la vengeance de l'Amour》

1701.01ARE

《リュリ氏の断片 Fragments de Monsieur de Lully》 [LWV79] 1702.02FML

《タンクレード Tancrede》 1702.03TAN

《ミューズたち Les Muses》 1703.02MUS

《トーリードのイフィジェニー Iphigénie en Tauride》 1704.02IET

《テレマク、当世風の断片 Télémaque, Fragments modernes》 1704.03TEL

《アルシーヌ Alcine》 1705.01ALN

《イポダミー Hippodamie》 1708.01HIP

《ヴェネツィアの祝祭 Les Festes vénitiennes》 1710.02FVE

《イドメネ Idoménée》 1712.01IDO

《マルスとヴェニユスの愛 Les Amours de Mars et de Vénus》 1712.03/AMV¹²

《テレフ Téléphe》 1713.03TPH

マルカントワーンヌ・シャルパンティエ Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

《メデ Médée》 [H. 491] 1693.03MED

パスカル・コラス Pascal Colasse (1649-1709)

[Achille⇒J.-B.リュリの死後補筆]

《テティスとペレ Thétis et Pélée》 1689.01T&P

《エネとラヴィニー Enée et Lavinie》 1690.02E&L

《ヴィヤヌーヴ＝サン＝ジョルジュのバレ Le Ballet de Villeneuve-Saint-Georges》

1692.01BVS

《アストレ Astrée》 1692.02AST

《四季のバレ Ballet des Saisons》 1695.03SAI

《ジャズン、ないし金羊毛皮 Jason, ou la toison d'or》 1696.01JAS

《ヴェニユスの誕生 La Naissance de Vénus》 1696.03NAV

《カノント Canente》 1700.02CAN

《ポリクセーヌとピリュス Polixène et Pyrrhus》 1706.03P&P

アンリ・デマレ Henri Desmarests (1661-1741)

《ディドン Didon》 1693.02DID

《シルセ Circé》 1694.02CIR

《テアジェーヌとシャリークレ Théagène et Chariclée》 1695.01TCH

《モミュスの愛 Les Amours de Momus》 1695.02AMO

《ヴェニユスとアドニス Vénus et Adonis》 1697.02V&A

《優雅な祝祭 Les Fêtes galantes》 1698.01FGA

Iphigénie en Tauride⇒カンプラが補筆完成

アンドレ＝カルディナル・デトゥーシュ André Cardinal Destouches (1672-1749)

《イッセ Issé》 1697.05ISS

《ギリシャのアマディス Amadis de Grèce》 1699.02ADG

《マルテーズィ、アマゾンの女王 Marthésie, reine des Amazones》 1699.03MAR

¹² Pitou 1983 では個別の作品とみなされているため、本論でも作品記号を与えたが、統計上は 1710.02FVE のプロローグの差し替えとして作曲されたものにとらえ、同作品の範疇で取り扱う。

《オンファル Omphale》 1701.03OMP

《謝肉祭とフォリー Le Carnaval et la folie》 1704.01CEF

《カリロエ Callirhoé》 1712.04CAL

《テレマークとカリプソ Télémaque et Calypso》 1714.03T&C

テオバルド・ディ・ガッティ Teobaldo di Gatti DIT Théobalde (ca.1650-1727)

《コロニス Coronis》 1691.01COR

《シッラ Scylla》 1701.02SCY

シャルル＝ユベール・ジェルヴェ Charles-Hubert Gervais (1671-1744)

《メデューズ Méduse》 1697.01MDE

エリザベト＝クロード・ジャケ・ド・ラ・ゲール Elisabeth-Claude Jaquet de la Guerre
(1665-1729)

《セファールとプロクリス Céphale et Procris》 1694/03/15

ミシェル・ド・ラ・バル Michel de la Barre[Labarre] (ca.1675-1745)

《諸芸の勝利 Le Triomphe des arts》 1700.01TDA

《ヴェネツィア女 La Vénitienne》 1705.02VEN

ルイ・ド・ラコスト Louis de la Coste[Lacoste] (ca.1675-ca.1750)

《アリシー Aricie》 1697.03ARC

《フィロメール Philomèle》 1705.03PHI

《ブラダマント Bradamante》 1707.01BRA

《アテネの女 クレューズ Créuse l'Athénienne》 1712.02CRE

ジャン＝バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

《アムールとバキュスの祭典 Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus》 [LWV47]

1672.02FAV

《カドミュスとエルミオーヌ Cadmus et Hermione》 [LWV49] 1673.01C&H

《アルセスト、ないしアルシードの勝利 Alceste, ou Le triumphe d'Alcide》 [LWV50]

1674.01ACT

《テゼ Thésée》 [LWV51] 1675.01THE

《カーニヴァル Le Carnaval》 [LWV52] 1675.02CAR

《アティス Atys》 [LWV53] 1676.01ATY

《イジス Isis》 [LWV54] 1677.01ISI

- 《プシシェ Psyché》 [LWV56] 1678.01PSY
《ベレロフォン Bellérophon》 [LWV57] 1679.01BEL
《プロセルピーヌ Proserpine》 [LWV58] 1680.01PRO
《アムールの勝利 Le Triomphe de l'Amour》 [LWV59] 1681.01TAM
《ペルセ Persée》 [LWV60] 1682.01PER
《ファエトン Phaëton》 [LWV61] 1683.01PHA
《アマディス Amadis de Gaule》 [LWV63] 1684.01AMA
《ロラン Roland》 [LWV65] 1685.01ROL
《平和の牧歌 L'Idylle sur la paix》 [LWV68] 1685.02IDP
《ヴェルサイユのエグログ La Grotte de Velsailles / L'Eglogue de Versailles》[LWV39]
1685.03EGV
《平和の神殿 Le Temple de la paix》 [LWV69] 1685.04TEP
《アルミード Armide》 [LWV71] 1686.01ARM
《アシスとガラテ Acis et Galathée》 [LWV73] 1686.02A&G
《アシルとポリクセーヌ Acille et Polixène》 [LWV74] 1687.01A&P

ルイ・リュリ Louis Lully (1664-1734)

- 《ゼフィーールとフロール Zéphire et Flore》 1688.01Z&F
《オルフェ Orphée》 1690.01ORP
《アルシード Alcide》 1693.01ALD

Ballet des Saisons⇒コラスと共作

ジャン＝ルイ・リュリ Jean-Louis Lully (1667-1688)

Zéphire et Flore⇒ルイ・リュリと共作

マラン・マレ Marin Marais (1656-1728)

Alcide⇒ルイ・リュリと共作

- 《アリアドヌとバキュス Ariadne et Bacchus》 1696.02A&B
《アルシオーヌ Alcyone》 1706.01ALC
《セメレ Sémélé》 1709.01SEM

ジャン＝バティスト・マト Jean Baptiste Matho (ca.1660-1746)

- 《アリオン Arion》 1714.01ARO

ジャン＝ジョゼフ・ムーレ Jean-Joseph Mouret (1682-1738)

《タリーの祝祭 Les Festes de Thalie》 1714.02FTH

ジャン＝フェリ・ルベル Jean-Féry Rebel (1666-1747)

《ウリッス Ulysse》 1703.01ULY

ジョセフ・フランソワ・ザロモン Joseph-François Salomon (1649-1732)

《メデとジャゾン Médée et Jason》 1713.01M&J

ジャン＝バティスト・シュトゥック (“バティストタン”) Batistin DIT Jean-Baptiste Stuck
(1680-1755)

《メレアーグル Méléagre》 1709.02MEL

《妖精マント Manto la fée》 1711.01MAN

1687 年までの独占権の影響により、最も数が多いのはジャン＝バティスト・リュリの作品で、全体の四分の一ほどを占める。リュリの死後にはパスカル・コラス、アンリ・デマレ、カンプラ、アンドレ・カルディナル・デトゥーシュなど、様々な作曲家がオペラ座で作品を上演するようになった。ここに挙げる作曲家のうち何人かには、当然ながら 1715 年以降に初演された作品も存在する。

作曲家およびその個人様式に関しては本論では原則として捨象する。特に J.-B.リュリの作品などはその数の多さから、コーパス全体の割合における彼の個人様式の影響も強くなると考えられるが、本論においてはこの問題は無視し、本論での研究対象範囲に含まれた分析対象のサンプルとして単純に統計を取る。

2-3 研究対象資料

研究対象作品の決定に引き続き、それが記載されている資料の選定が必要になる。本論では楽曲の抽出基準を資料に掲載されたタイトルに置く (2-4 参照) が、同じ作品に関する資料でも、同じ楽曲に付けられているタイトルが資料によってしばしば異なるため、資料を選択することは研究対象楽曲を抽出する上で必要不可欠である¹³。すべての資料間で

¹³ ほかに現在において研究対象作品の殆どに批判校訂版が存在しないという理由もある。この時代のフランスの劇場作品に関し、批判校訂版として全集が存在するのは J.-B.リュリの *Œuvres complètes* (La Gorce, Schneider 編 2003-) が唯一である。これ以外の作曲家に関しては、博士論文での批判校訂版 (Smith 1988) いくつかのファクシミリ版、CMBV で出版されている過去の出版譜の近代記譜法翻刻版か、作曲家を限定しない楽譜シリーズ (*le pupitre* など) で、それぞれ互いに関連や計画性がなく、偶然選ばれたものが点々と出版されている。尚、*Chef-de-Œuvre*

の差異を包括的に踏まえた上で舞踏種を抽出しようとする場合、資料研究が必要不可欠となるが、この作業は本論で扱う範囲を大きく超えるものである。資料の整理がほとんどなされていない複数の作曲家の研究を行うことは現実的ではなく、本論の目的から離れてしまうため、本論では資料研究を行う代わりに、取り扱う資料の種類を一定の条件下に限定するという手段を選択した。

したがって本論で得られる統計結果は、より厳密に言えばここで選出された資料に記載されている内容の統計にすぎない。しかしむしろ一定期間内に出版された印刷譜に記載された劇場作品の舞踏種舞曲を客観的に収集することが、先の章で述べたような主観に基づく楽曲の選定を行った先行研究を検証する上で意義のあることといえる。

2-3-1 資料間のタイトルの差異

17 世紀から 18 世紀の劇場作品中の楽曲は、掲載されている資料によってタイトルの差異があるものが多く存在する¹⁴。例えば、1676.01ATY のプロローグの〈フロールの従者たちのためのエール〉（1676.01/Gv1 [LWV53/9]）は、初版譜の資料（1676.01ATY/1689/I）ではタイトルとして〈Air pour la suite de Flore〉と表記されている他は何も書いていないが（譜例 2-1）、1676ATY/1709/III では譜面に Gavotte En Rondeau と記されている（譜例 2-2）。しかし一方で、筆写者不明の総譜手稿譜（F-V Ms mus 100）では単に Air とタイトルがつけられている（譜例 2-3）。さらに極端な例では、同じ楽曲が資料によって異なる舞踏種のタイトルを持っていることもある。ある資料で Bourée と題されていた楽曲が、別の資料では Gavotte と、舞踏種が異なって書かれている資料すら存在するのである¹⁵。

シリーズでの Michaelis 社によるピアノ・リダクション版は、網羅的ではないうえに改編やカットが十分な断りなく行われており、研究に使用できるものではない（Anthony 1964: 109-112 参照）。

¹⁴ この問題はリュリの批判校訂版を作成する過程で既に指摘されている。La Gorce, Schnerider 編 *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully* (1999) 所収の諸論文参照。

¹⁵ 具体的な例に関しては、修士論文で考察した LWV11/42 と 61/67 (= 本論における 1683.01/Br2) が挙げられる。SchneiderC ではガヴオットとタイトルがつけられた資料の存在が示されているが、フィリドールによる筆写譜および印刷譜では Bourée とタイトルがつけられていることを指摘した（中村 2012: 119-121）。このほか、SchneiderC で任意の例を参照。

譜例 2-1 : 1676.01ATY/1689/I, p. 24 および p. 26 (一部)

ATYS, TRAGÉDIE.
Air pour la Suite de Flore.

BASSE-CONTINUE.

On reprend la Gavotte précédente, page 24.
ver qui les raffim- ble. Il ble.

BASSE-CONTINUE.

譜例 2-2 : 1676ATY/1709/III, p. 15

Prologue. 15

Air
Pour la suite
de Flore.

Carotte du Rouleau.

譜例 2-3 : 手稿譜 : F-V Ms mus 100, f. 12r

Air

この問題についてはすでに指摘されているものの (LMC: 10)、これを解決するための十分な考察が行われないうまま研究が進められてきていた。例えばエリス (=リトル) は博士論文において J.-B.リュリの楽曲を抽出するにあたり、主要な印刷譜および手稿譜 (main printed and manuscript sources of the music) のほかに、裕福な人々に供された雑集 (miscellaneous collections of music prepared for wealthy people)、演奏に用いられたであろうパート・ブック (part-books actually used in performances)、リュートやチェンバロのような独奏楽器のための舞曲の編曲 (arrangements of dances for solo instruments) で、舞踏種のタイトルが記載されていたものを選択したと述べている (Ellis 1967: 143)。すなわちリトルはどのような資料であっても、収集した中で舞踏種のタイトルが付いた楽曲は無条件に舞踏種舞曲とみなしており、タイトルの真正性や正統性は考慮していないのである。ここで数え上げられたリュリの舞踏種舞曲の総数は恐らく後年の論文 *Inventory of the Dances of Jean-Baptiste Lully* (1969) でも踏襲されており、これを引用したハリス=ウォリックは数え方の根拠が示されていない問題点を指摘している (Harris-Warrick 2009: 33, footnote 3)。しかし一方でハリス=ウォリックはこれを踏まえてか、J.-B.リュリの作品から楽曲を抽出するにあたって、舞曲のタイトルは断りが無い限りオペラの初演と同時に出版された初版譜に準拠するとしうえで、舞踏種の集計結果を定まった総数として出すことを避けている (ibid: 36, footnote 7)。この姿勢はリトルにおいて生じた問題を避けるかわりに、総数を出さないことで議論が具体性を欠いた曖昧なものになってしまう難点を抱えている。研究対

象を収集の段階から厳密に定義した研究は、実のところ存在しないことが明らかになる。

2-3-2 研究対象資料の選択

統計による分析を行う上で準拠する研究対象資料は、それぞれの資料がある程度統一された条件で成立していることが望ましいといえる。さらに、作品中から含まれる舞踏種舞曲を全て残さず抽出するためには、劇場作品の全体が1冊に掲載されている資料が適している。本論で設定したフルスコアおよびスケルトンスコアの印刷譜という条件は、このような統一的な条件下でまとまった量の楽曲を収集可能とする。

研究対象資料の性質：劇場作品の楽譜

劇場作品の舞踏種舞曲が記載されている資料には大きく分けて、劇場作品全体の内容を掲載した楽譜と、複数の作品から楽曲を抜粋して作成された選集が存在する。このうち本論では研究対象を悉皆的に収集するという観点から、劇場作品全体が掲載された資料を対象とする。選集はどれほどの資料が残されているかの実態が十分に明らかになっておらず、網羅的調査が不可能であるため、本論では対象としない。

劇場作品の楽譜の中には、劇場作品の1幕分全体を抜粋して出版したもの、劇中の声楽曲のみ、および器楽曲のみ全てを抜粋したもの存在する。これらの資料は作品の一部に対して悉皆的な調査が可能という理由で、本論ではこれらも研究対象に含む。これに該当する資料は声楽曲のみが記載されているものが 1695.01TCH/1695、1695.03SAI/1695/I、1693.02DID/1693、器楽曲のみが掲載されているものは 2302DID/1693s のみである。このうち 1693.02DID/1693 と 2302DID/1693s は、あたかも互いを補完し合うように声楽抜粋版と器楽抜粋版が同年に出版されている。一方で声楽曲のみが掲載された「声楽抜粋版」は、ほとんどの場合舞踏種の名称をタイトルに含む楽曲が記載されていないため、多くの場合研究対象の楽曲は含まれない¹⁶。

研究対象資料の種類：印刷譜

研究対象資料を印刷譜に限定したのは、多くの作品を網羅的に収集が可能であるという理由に加え、出版された楽譜という条件を設けることで資料にある程度の共通性を持たせることが可能であると判断したためである。資料によってタイトルが異なることを考慮した場合、手稿譜は、それが作成された背景が様々であり、その背景にしたがって楽曲のタ

¹⁶ たとえ別の資料からカヌヴァ（本論 p. 57 参照）であることが明らかな声楽曲が掲載されていた場合でも、これは研究対象とはしない。選定基準についての詳細は 2-4-3 参照。

イトルは任意に設定されて記入されることが予想される。一方で印刷譜は、劇場作品の全体を出版するという目的の元で制作されており、資料の成立にある程度共通の背景の存在をうかがえる。したがって複数の作品の資料の条件をそろえる上での統一した基準を設けるのには、印刷譜が適していると考えられる¹⁷。

出版された印刷譜を選択したことは、作曲者の意図を明らかにする目的とは無関係である¹⁸。本論の目的は作曲者がどのように考えていたかを明らかにすることではない。出版譜の成立に作曲者が関わっているとは限らず、印刷譜のタイトルはその版を作成した人物ないし工房の最終判断が反映されているものでしかない可能性もある。本論で取り扱うのはあくまでも、印刷譜という形態の資料に書き記されている情報の統計をとるという作業に他ならない。楽曲が舞踏種のタイトルをつけられて出版されたという客観的事実に着目すれば、出版物にどのように表示されていたかという事実を指摘することでも、舞踏種の形態を明らかにしようとする本論の目的は達成できる。

資料形態の歴史に関する注記

本論で取り扱った研究対象資料は、フルスコアとスケルトンスコアの 2 つの書式が存在するが、年代によってこの傾向が分かれている点を指摘しておく。初期には原則として全ての声部が書き出された、フルスコア主流であったのが、ほぼ 1693 年を境に、楽曲の最上声部と低音声部の 2 声しか印刷しないスケルトンスコアの書式の楽譜が主流となっていた。例外的に 1706 年と 1707 年に 3 件のみフルスコアの書式が観察された。

研究対象資料の地域

本論での研究対象資料は、パリで出版された出版物に限定している¹⁹。これもオペラ座のある地で出版された楽譜に限定することで、資料の条件を統一することを目的としている。フルスコアの印刷譜は、パリ以外ではアムステルダムから出版されているものを確認している。しかし資料間のタイトルの差異などに関しては、地域が変化したことによる舞

¹⁷ この立場は、定型的でない形式の存在を探るために、手稿譜資料を対象としたラッセルの立場（Russell 1999）とは対極をなすものである。ラッセルは恐らく古典派のメヌエットを念頭に置いた研究をしており、定型的な三部形式のメヌエットが一般的という概念が念頭にあってこのような研究対象を設定したと思われる。

¹⁸ 自筆譜は作曲者の意図を明らかにする研究で重視されるが、J.-B.リュリを初めとする主要な作曲家の自筆譜が現存しないどころか、自筆譜を含む現存する楽譜資料の資料研究すら行われていない状況であり、基準として採用することは不可能である。

¹⁹ 本論で参照した楽譜の出版は、その 80%ほどが Christoph Ballard と表示されている。これ以外では、J. B. Ballard、Foucault, P. Ribou の名が観察されるほか、出版者の名称が明確に記されていない資料や、彫版師としてドゥボッサン Debaussin の名のみが記された資料もあり、販売された場所として王立音楽アカデミーと記されているものもある。

踏種の捉え方の違いなども考察せねばならないため、本研究での考察範囲を超えると判断した。これは地域差や受容の観点を含めて今後の研究課題とし、本論ではあくまでも限られた条件下で作曲された舞踏種舞曲の特徴を明らかにすることに焦点を当てる。

2-3-3 閲覧した資料

1671 年から 1715 年にパリで出版された、劇場作品の楽譜として出版された資料という条件に基づき、実際の研究対象資料は研究対象の 88 作品の印刷譜のうちでフランス国立図書館 Bibliothèque nationale de France (以下 BnF) のカタログ *Catalogue de la musique imprimée avant 1800* (1981 [CMI]) およびオンラインの BnF Catalogue générale (<http://catalogue.bnf.fr/>) に記載のあるものとする。CMI はフランソワ・ルシュール François Lesure (1923-2001) の編集による冊子体のカタログである。これはタイトルの通り当時のパリの公共図書館が所蔵する 1800 年までに出版された資料の蔵書目録で、本研究対象資料とするものが全て掲載されている。しかしながら現在では、BnF が提供している BnF Catalogue générale が充実しており、このオンライン・カタログは CMI に記載されている資料の情報を全て内包しているため、事実上 CMI は役目を終えているといえる。BnF Catalogue で資料形態を出版物、出版年代を 1671 年から 1715 年、出版地をフランスに設定して検索した限りでは、CMI に記載されていない資料で BnF に記載されている資料は存在しなかった。

CMI および BnF の情報から、一つの版に関して複数の資料を蔵書していることがわかる。本論執筆の 2014 年の段階でこれらのうち殆どは、どれか一つが必ず web サイト Gallica に公開されていた。Gallica は BnF の蔵書をオンラインで無料公開しているサイトで、本研究範囲が該当するような古い時代の楽譜も、その多くがブラウザ上で閲覧およびダウンロードが可能である。したがって web で公開されている資料が存在する場合は、それを優先的に使用することとした。ここから収集したものは別表 1 において、ダウンロード元の URL を明記する。

資料の不在により研究対象から外れる作品

BnF が所蔵していないもの、およびカタログに記載されていないものに関しては、本研究では取り扱わない。研究対象作品の出版されたフルスコアおよびスケルトンスコアの悉皆的な調査はまだなされていないが、これの本格的な調査は本論の範囲を大きく超えるものである。フランスで出版された楽譜で BnF が所蔵していないものが存在するとは考えにくいため、論旨に支障はきたさないと判断した。

研究対象範囲に含まれる作品のうち、1671 年から 1715 年までに出版された印刷譜の存在が CMI に記載されておらず、BnF Catalogue にも条件に合う資料が検索されなかったものは以下の 13 作品である。これらの作品のうちいくつかは、1715 年より後に印刷譜が出版されていたり、手稿譜がインターネット上に公開されていたりするが、コーパスを厳密に規定するという本研究の方針に従い、ここに含まれる楽曲は本論での研究では取り扱わない。これらに該当する作品は 1672.02FAV、1673.01C&H、1675.02CAR、1678.01PSY、1691.01COR、1692.02AST、1692.01BVS、1693.01ALD、1696.01JAS、1697.01MDE、1700.02CAN、1704.03TEL、1705.02VEN である。これらの作品の印刷資料がかつて存在したのか、あるいは他の図書館には所蔵されているのかについては本論では検証を行わない。あくまでも BnF 所蔵の資料という本論での研究対象範囲から外れるという観点で、これらの楽曲は取り扱わないものとする。

閲覧する資料の選択

資料の閲覧は原則として、同図書館の web サイト Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>) にアップロードされているものを取り扱う。CMI に記載の通り、本論での研究対象資料の殆どは BnF に同一の版が複数所蔵されているが、資料間での差異までには立ち入って考察を行わず、同一の版の中で参照する資料は 1 つとする。17-18 世紀の印刷譜は同一性が保証できず、同じ内容の資料でもページの欠落はもとより、印刷されている内容にも違いがある可能性はあるため、本来であれば同一の版とされている楽譜資料間の差異まで考察を行うべきかもしれない。しかしながら複数の資料を見比べて異同を洗い出す校訂作業は、先行研究も無い中では規模の観点から本論文の範囲を大きく超えるものであり、断念せざるを得ない。

一方でいくつかの資料は、フランス国立図書館に所蔵があることが CMI からオンライン・カタログからも明らかであるにもかかわらず、いずれの資料も Gallica にアップロードされていないものも存在した。しかしその場合でも、いくつかは同一の版が他の図書館のサイトにアップロードされていた。この場合も先述の問題と同様、同一の版の間での内容の差異についての可能性を考慮せねばならないが、これに関しては入手の容易さを優先し、やはり同一の版は内容も同一とみなすこととした。Gallica 以外で最も多く活用したのが、アメリカの Internet Archive が運営する同名のサイト (<https://www.archive.org/>) にアップロードされた資料である。このサイトには複数の学術機関が資料を提供しており、本論ではこの中の BYU Brussels Opera and Ballet というコレクション (Brigham Young University

(BYU)や、Royal Conservatory Brussels、UNC Music Library などの資料が含まれる) を利用した。ここから参照したのは、1675.01THE/1711/II、1686.02A&G/1686、1693.02DID/1693 / 1693.02DID/1693s、1702.02FML/1702、1710.02FVE/1714 である。このうち 1693.02DID/1693 と 1693.02DID/1693s は、BnF では別の資料として蔵書されているものが、Internet Archive 上にアップロードされた資料では 1 冊に合本されていた。そのほか、1700.03HES/1701/cg は Deutsche digitale Bibliothek のサイト (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>) から入手した。このサイトはドイツの図書館が所蔵する資料のデジタルデータを総合的に取り扱っている。

2014 年 6 月までに Gallica にアップロードがなされていなかった資料で、先述の別系統で手に入らなかった資料 5 件に関しては、フランス国立図書館に請求を行った。これに該当する資料は 1695.03SAI/1695/II、1699.02ADG/1699/II、1701.01ARE/1701/II、1702.01RDM/1702、1704.02IET/1704air である。

フランス国立図書館に所蔵されている資料の内容と、別の図書館で実際に参照した資料の内容の差異について、CMI や BnF Catalogue générale 等から知りうる情報がある場合は適宜別表 1 に示した。

1710.02FVE について

1710.02FVE だけは楽譜資料の多さと出版状況の複雑さゆえに、見るべきものを限定する必要があった²⁰。この 1710.02FVE は 1710 年に作品の各アントレが個別に出版された経緯があり、一方でそれらが全て合本になっているものも存在するため、資料状況が非常に複雑である。2014 年の時点で、これらのアントレごとの楽譜のほとんどがアップロードされていなかったが、これらの内容を全て比較することは、多数の資料を請求せねばならないにもかかわらず、内容自体はそれぞれの資料で重複していることが予想された。

この中で唯一 1710.02FVE/1714/II が Gallica 以外のサイト (Internet Archive) にアップロードされており、内容を参照することはできた。この資料の各幕のページ数は 1710 年時点に出版されていたアントレ別の出版譜のページ数と一致しているため、1714 年版は 1710 年版を合本にして表題紙を差し替えたものであると推察できる。よってこの楽曲に関しては 1710.02FVE/1714/II のみを参照することとした²¹。

²⁰ この楽曲に関しては *le pupitre* シリーズで現代譜 (Ed. Kaufmann c1971) が出版されており、序文には資料についての概略的な研究が掲載されていたが、そこには版による内容の差異についての言及はなかった。

²¹ これとは別に 1711 年に新たに差し替えられたプロローグ〈ヴェニユスの愛のバレ *Ballet des*

参照しなかった資料

本論執筆時点で資料が Gallica にアップロードされておらず、他の図書館からも入手可能な資料で、別途 BnF に請求を行った 5 件以外の資料は、本論では確認していない。ただしこれに該当するものは、いずれも CMI に記載されているページ数等から判断すると、その内容は別に入手可能な資料と同一か、入手可能な資料の一部だけに相当するものであると予想され²²、本研究対象の楽曲を抽出する上で支障をきたさないと考えられる。したがって、本論での統計結果にも実質的に影響を与えるものではないと判断した。これに該当する資料は先述の 1710.02FVE 関連資料のほか、1686.01ARM/1710/II、1689.01T&P/1712air、1697.04EGA/1698/II、1708.01HIP/1708/II、1714.02FTH/1714c である。これらを本論で確認しない具体的理由は別表 1 に記載する。

2-4 研究対象楽曲

作品ごとに決定した参照する資料から、研究対象楽曲を抽出する。1 つの作品の資料には 0 から、多いものでは 30 程の舞踏種舞曲が含まれており、研究対象となる 9 種類の舞踏種も数多く含まれている。本論で参照する資料に掲載されているかぎり、舞踏種舞曲は残さず全て抽出する。

ただしそもそも舞踏種舞曲を抽出する上では、何を以って舞踏種とみなすかという問題が根本的に存在する。舞踏種舞曲の定義は、その基準をタイトルに置くのか、それとも、楽譜上の発想記号におくのか、楽譜テキストにおくのかによって変化する。例えばワルツを念頭に置く場合、その基準をタイトルにおく場合は、タイトルが〈ワルツ〉、ないしタイトルにワルツという語句が含まれている楽曲が当てはまる²³。この場合、タイトルがどの資料に記されていたかが問題になるうえに、そのタイトルは果たして作曲家が想定した舞踏種なのかどうか、出版者ないし校訂者が間違えたのか、それとも作曲家が曖昧な理解のまま作曲したのか、あるいは、元々は別の舞踏種だったにもかかわらず、のちに別の舞踏

Amours de Venus)、およびアントレ〈フォリーの勝利 Le Triomphe de la Folie〉が存在するが、これらの楽譜 (1710.02FVE/1712av/I; 1710.02FVE/1711tf) は Gallica から入手可能である。

²² 現物を閲覧することができた資料の中には、カタログ上では別の版とされているにもかかわらず、楽譜の内容は同一であるものも存在した (この場合、実際に異なるのは表題紙だけであることも多い)。ここで取り上げた閲覧していない資料も、多くはこの種の性質のものであることが予測される。

²³ この際、言語による差異 (Tempo di Valse か Tempo di Walzer か) について考慮するならば、当然問題はより複雑になる。

種として受容され、それが定着したのか、といったことを考えなければならない。抽出の基準を楽譜上の発想記号におく場合は、楽曲の冒頭（ないし主部等）に *Tempo di Valse* と記載されている楽曲が当てはまるだろうが、この際タイトルには一切ワルツという語句が含まれていない楽曲も該当するだろう。音楽の内容に基準をおき、伴奏音形が“1 拍目に低音、2, 3 拍目が中音域での和音連打”のリズムを終始保っているものとするならば、かなり多くの作品や楽曲が当てはまることになると考えられる。これに関してはさらに見かけ上（主に記譜上）は同じリズムを持つ異なった舞踏種の存在（レントラーなど）も考慮に入れねばならず、「ワルツのテンポで」という演奏指示と形態の関係についての考察はもとより、そもそもワルツを決定付けるものの定義打ち立てる必要がある。反面、単にワルツのテンポが要求されているだけで、内容的にはワルツではないという主張も予想されるだろう。さらには、タイトルにワルツという語句を含むにもかかわらず、内容はまったくワルツ風ではない、パラドックス的な効果を狙った楽曲の存在も当然考慮に入れねばならない²⁴。

バロック舞踏種は、この問題に対して十分な配慮がなされないまま研究が行われてきたといえる。舞踏種の定義づけを目的としている場合は、大抵タイトルに準拠した楽曲収集が行われているようであるが、一方で形態に基づく根拠にしたがってバロック舞曲を分類するという行為も行われている。この問題が顕著に現れる例として、現在出版されている 2 つの舞踏種カタログ LMC と FLC の比較を挙げる。ここで取り扱っている舞踏譜はほぼ同じであるにもかかわらず、収蔵している舞踏種の数え方に違いがあるのである。例えばガヴォットに関していえば、LMC には FLC が収録していない舞踏譜資料が存在することを差し引いても、LMC では 2 拍子で小節の半分のアウフタクトを持つガヴォットに特徴的な拍節感という形式に基づき、19 作品をガヴォットとしているのに対し、タイトルに基づいて分類した FLC では 11 作品に限られる。(LMC 159 ; FLC: XLII)。LMC では「音楽が明らかに特徴的なフランスのダンス・タイプを示しているが〔舞踏譜〕資料の見出しではそ

²⁴ このような問題に直面するとき、所謂「実証主義的」な音楽学では特に「作曲家の意図」、すなわちオーセンティシティが問題とされる。作曲者がどのように考えていたかを、あるいはどこで他者の意図が介在したのかを資料から明らかにすることで、その楽曲がワルツであるか否かの判定がなされがちであるといえよう。ただしこの研究法もあくまでも作曲家自身に近い資料に基づいているという論拠があるだけであり、確固たる確証に至ることのできる可能性は限られている（例えばシューベルトの出版したドイツ舞曲は、果たして本当に「実質的にワルツ」だったのだろうか。シューベルト自身がドイツ舞曲ないしレントラーというダンスをどのように捉えていたのかという問題には、結局は迫ることはできない：Brown 1963、1966、中村ミキ子 1996: 117-115 など参照）。

のように同定されない場合、[LMC カタログでの] 見出しにはダンス・タイプの名称を角型ブラケットで含めた (例: “[Gavotte]”)。²⁵ (LMC: 10 [] は執筆者による注記) として、音楽的な特徴から舞踏種を決定付けているうえに、「資料の見出しがダンスのタイプを間違っただけだと著者が信じた場合は、[LMC カタログでの] 見出しでは正しい同定を示し、ブラケット内で “=” の記号を用いて示す」²⁶ (LMC: 10-11) と、舞踏種の“訂正”すら行っている²⁷。FLC ではこのようなことは行われていないが、それでも舞踏種の区別を振付ではなく音楽に基づいて行う、という言及が各所で見られ、カタログ内でも「恐らくガヴォットである」という表現などが見出される²⁸。

経験則に基づく直感で非舞踏種舞曲の舞踏種を特定したくなる欲求は理解しうるもので、ある程度はそのような直感に基づいて舞踏種を整理しなければ、舞踏譜の体系的な整理など不可能であったことは十分に理解できる。現在の舞踏種の理解について本論第 1 章でその根拠を批判したが、かといって先行研究から導き出された内容は具体性に欠けるだけで、全く実態からかけ離れたものであるはずは無い。それでも、例えば LMC 2120b のガヴォットと判断された“リゴドン”²⁹に関しても、四分音符 2 つ分の長さのアウフタクトを持ったリゴドンは未だ調査がされていないだけで、大量に存在する可能性もある。根拠が曖昧である以上、音楽分析から舞踏種を同定し、ましてや“訂正”するなどということは、本来であればまだ不可能な筈である。カタログという客観的な性質が求められる文献において主観を根拠に分類が行われることには、大きな疑問を抱かざるを得ない。先行研究の目的が解釈の提示であったという事実が、こういった点にも影響をおよぼしているといえる。

2-4-1 本論での舞踏種の判断基準

先行研究で曖昧に取り扱われていた舞踏種の定義づけは、本論では研究対象資料でのタ

²⁵ If the music is clearly representative of one of the characteristic French dance types but is not so identified in the heading in the source, the heading includes a designation of dance type in square brackets (e.g., “[Gavotte]”).

²⁶ Where the authors believe that a heading in the source incorrectly identifies the type of a dance, the heading provides a correct identification, preceded by an sign, “=” in brackets

²⁷ この舞踏種の分類の根拠に関しては、LJ 1991 に基づいていることが示されている。

²⁸ FLC ではカタログで取り扱う舞踏譜掲載舞曲の音楽的な分析も行われているため、その統計結果による確信に基づいている可能性もある。

²⁹ この 2120b は LMC では先に引用した文章に従い Rigaudon [=Gavotte] と記述されている (LMC: 21)。楽曲が拍子記号 “2” で四分音符 2 つ分の長さのアウフタクトを持っているため、ガヴォットと判断されたのであろう。

タイトルに準拠するものと明確に定める。具体的には資料中において舞踏種の名称を含むタイトルで指し示されている楽曲を A 基準として、伴奏舞曲の形態を明らかにするための統計で主要に取り扱うものとする。これに加え、A 基準に隣接する楽曲で、同じ拍子記号やリズム的特徴を備え、しばしば連続して演奏されることが楽譜に示唆されている楽曲を B 基準と定義する。

A 基準および B 基準の条件に当てはまらない楽曲は、どれほど有名な曲でも研究対象とはしない。例えば先行研究で度々取り上げられていることを指摘した(本論 p. 20 参照)〈アシルのブーレ Bourée d'Achille〉(FL/1700.2/01) は、本論での研究対象に含まれる作品 1687.01A&P のプロローグに含まれる楽曲が元となっている。これはブーレとメヌエットが対になった曲として理解されており、実際に舞踏譜 (Feuillet 1700b: 1) には各部分の出だしに Bourée および menuet と書き込まれているほか、同時代の印刷譜でも Bourée d'Achille とタイトルがつけられた資料も存在する (Pointel 1700: 33)³⁰。しかしながら、この楽曲は実は 1687.01A&P/1687 では単に〈タリーの精霊たちのアントレ ENTRÉE DES GENIES DE TALIE.〉というタイトルがつけられているに過ぎないのである (1687.01A&P/1687, p. xx)。したがってこの楽曲は本論ではブーレとして取り上げるわけにはいかず、舞踏種のタイトルが付かない単なるアントレとして扱わざるを得ず、選定対象から外れることとなる。

厳しい条件を設けることで取りこぼすこととなる楽曲は少なくないが、本論では第 1 章で述べたとおり、先行研究において分析する舞踏種舞曲の厳密な抽出基準が存在しなかったことを問題視する。資料に即して厳密な条件の下に集められた研究対象楽曲でも、かなりまとまった量が集まる。本論で取りこぼすことになった今日で名の知られている楽曲については、この条件化で得られたデータと比較することで、例えばなぜ単なるアントレがブーレと呼ばれるようになったか (あるいはそもそもタイトルに書かれていないだけでブーレとして作曲されていたのか) といった推論を立てるのに役立つことになるだろう。

2-4-2 A 基準の選定

A 基準は作品に含まれる楽曲から、タイトル付き舞曲を選定すればよい。しかしここで具体的にどの部分にタイトルに相当する情報が記述されているかが問題になる。タイトルとは別に舞踏種名がつけられていたり、楽譜が記載されたページとは別の場所に舞踏種名

³⁰ この楽譜の出版地はアムステルダムである。作品が伝播するにしたがって楽曲の認識が変化した可能性にも留意せねばならない。

が記載されていたり、さらには同一資料の他の場所でその楽曲を指す際に舞踏種名で呼ばれているという複雑な例も存在する (2-3-1 も参照)。

楽譜冒頭部分

楽譜冒頭部分に語句が掲載されている場合は、単純にそれをタイトルとみなす。本論で研究対象とする楽譜資料は、その殆どが楽曲の冒頭部分にタイトルが記載されており、舞踏種の名称もそこに記載されていることが多い。この語句に舞踏種の名称に相当する語句が入っていれば、その楽曲が本論の研究対象となる。ただしこの語句が記入される箇所も楽譜資料によってまちまちであるため注意を要する³¹。大概是楽譜冒頭付近にタイトルが記載されているが、その位置は最初の組段の上部か、組段の一番上の五線の下である³²。さらには、組段の上部には“第 1 エール *premier air*”などと複数の楽曲の中での位置づけを示すようなタイトルがつけられ、同じ組段の一番上の五線の下に舞踏種のタイトルがつけられているような例もある。

楽譜冒頭部分の語句は舞踏種名が含まれていない舞踏種舞曲

冒頭部分には舞踏種の名称が含まれていないにもかかわらず、同じ資料内の他の箇所ではその楽曲を指し示す際に舞曲の名称が用いられている場合もある。具体的には目次に記載されている場合、および資料の別の場所で楽曲を舞踏種名で言及している場合である。

スコアの冒頭に目次が付いている場合に³³、その目次で楽曲を舞踏種の名称を用いて参照している場合がある。1703.02MUS/1703 を例に挙げれば、この作品のプロローグ第 3 場の最後の楽曲 (1703.02/Br1) は、当該資料での楽譜 (p. 57) 冒頭の 2 段の五線の間には〈セレスの従者たちのエール *AIR pour la suite de CERÉS.*〉としか印刷されていない。しかしこのスコアの冒頭の目次 (ページ番号なし : folio 4v) 「AIRS A JOUER」ではこの楽曲を「*Air pour la suite de Cerés. Bourée 57*」として参照しているのである。こういった例は合計 5 つ存在する。

さらに楽譜中で既出の曲の繰り返しを指示する際に、繰り返す先の楽曲を舞踏種の名称

³¹ これは同じ出版者による同じ形式のスコア間でもいえることである。ただし本論で多く取り上げたクリストフ・バラール *Christophe Ballard* (1641-1715) による活版印刷のコンデンス・スコアに関して言えば、年代が下るにしたがって一定のフォーマットが確立していくような傾向を見出すことができた。

³² タイトルがつけられている箇所が譜面の上か一段目下かで差異があるかの問題については、本論での研究対象を見る限りでは差が無いと判断した。資料を閲覧した印象では、主にスペースの都合で柔軟に印刷場所が選ばれているように見受けられた。

³³ スコアの先頭ページに目次がつけられるようになるのは、バラールの活版コンデンス・スコアでは 1697 年の《エズィオーヌ》以降である。

で呼ぶ場合もある。先に例示した（譜例 2-1 参照）1676.01/Gv1 は 1676.01ATY/1689/I で次のエール（LWV53/10）のあとにもう一度演奏されることになっているが、その指示は「24 ページのガヴォットに戻る *On reprend la Gavotte precedente. Page 24.*」と記述されている。これは即ち〈Air pour la Suite de Flore〉と題された 1676.01/Gv1 が同じ楽譜の中でガヴォットとしても認識されているということが示されている。

同一資料の中での楽曲の表記の不統一は、タイトルに舞踏種選定の基準を置く本論の方針の根本にも関わる事態であるが、本論で対象とする楽曲においては決して矛盾を生じさせてはいない。多くの「非舞踏種舞曲」、即ちタイトル付き舞曲でない楽曲には、タイトルが無いもののほかは Air や Entrée というタイトルがつけられることが多く、この語句は舞曲一般につけられる名称として用いられていたと判断されている。上の例で言えば、ブーレもガヴォットもダンス音楽、即ちエールの範疇に入る。よって本研究では楽曲のキャプションの位置ではなく、一つの資料の中で楽曲が舞踏種の名称で呼ばれたという事実の方を重視する。したがって同一の資料内であるならば、このように楽曲の冒頭周辺のキャプションに舞踏種の名称がなくとも A 基準として取り上げる。

A 基準を満たす楽曲で研究対象外の楽曲：冒頭の数小節のみ掲載された楽曲

A 基準を満たす楽曲でも、統計上取り扱うことのできない楽曲が存在する。すなわち資料内で楽曲が一部しか掲載されていない場合である。1696.03NAV/1695/I および 1696.03NAV/1696/II において本論で研究対象となる楽曲は全て J.-B.リュリの楽曲の借用で、資料中の当該の場所では楽曲の冒頭の数小節のみが記譜されており、その上に参照先が記入されている。この例に関しては実のところ、参照先の楽曲は別資料によりその全貌を知ることが可能である。しかしながら本研究における基準はあくまでも研究対象範囲の資料に印刷されたものに準拠すると厳密に規定しているため、この楽曲に関してのみ別資料から楽曲の全貌を復元することは、他の楽曲の抽出と整合性が取れない。したがってこの楽曲に関して別資料を当たることはせず、「断片しか記譜されていない」という理由から研究対象から外す。尚、これはあくまでも借用であることを理由にした除外ではない。たとえ借用であっても、資料に楽曲の全貌が記譜されているならば、それは研究対象となる。カンプラがリュリの過去作から楽曲を引用して再構成した劇場作品 1702.02FML や、やはり研究対象楽曲の殆どが J.-B.リュリの古い作品から借用されていた 1695.03SAI の楽曲に関しては、この中で舞踏種のタイトルがつけられているものに関しては全て研究対象とす

る³⁴。

2-4-3 B 基準の選定

A 基準の舞踏種舞曲（タイトル付き舞曲）に連続して演奏される、拍子、拍節構造が同じ楽曲がしばしば観察される。これらの楽曲は多くが声楽曲で、隣接する舞踏種舞曲と繰り返して演奏する指示がなされていることもあり、両者は強い関連性を持っていることが予想される。この種の楽曲を本論では B 基準とみなす。B 基準の楽曲は、先行研究では本論での A 基準に相当するものと区別されずに舞踏種舞曲の範疇に含まれていた。実際に B 基準の楽曲は A 基準の楽曲に連続してひとまとまりに演奏されるものである可能性が高く、舞曲のリズムを保持しているとみなすことができ、舞曲の実態を明らかにする上では貴重な資料といえる。特に歌詞を持った B 基準の楽曲は、歌詞のテキストと旋律の関係を明らかにし、そこから舞曲のフレーズ構造を類推するために先行研究で重要視された。シュナイダー（Schneider 1992）やラナム（Ranum 1993）のメヌエットのリズムに関する議論や、マザー（Mather 1987）の舞踏種に固有のフレーズ感を明らかにする研究も、全てこの B 基準の楽曲が重要視されている。しかしタイトルに舞踏種の名称が含まれていない限りは、本論で舞踏種の形態を明らかにするための統計には含めることはできない。

舞踏種がタイトルに含まれない楽曲：カヌヴァ

B 基準に相当する楽曲で最も多いのが、カヌヴァ（canevas）と呼ばれる手法で作曲された声楽曲である。カヌヴァはあるダンスの音楽を声楽曲の形式の支柱として再び使うこと（ブイサー2012: 76）と定義される。この時代のフランスの劇場作品に特徴的な手法で、特にディヴェルティスマン風の場面によく見られる。複数の舞曲とそのカヌヴァとして作られた声楽曲が大きなまとまりを形成し、同じダンスのリズムで歌と踊りが繰り返されることが多いという場面が設定されることも多い。

カヌヴァのほうには、多くの場合舞曲のタイトルは記されない。前後の曲に舞踏種のタイトルが付いており、上演に際しての音楽の流れを考えればあえて書かなくともわかるということで、ある意味当然のことといえる。結果、カヌヴァに相当する殆どの楽曲は、本論においては B 基準に該当している。

³⁴ 1695.03SAI や 1702.02FML で借用されている楽曲は殆どが 1671 年以前の作品であるため、本論で取り扱う年代以前に作曲されたものになるが、ここではそれを問題とはせず、あくまでも研究対象期間内にタイトル付き舞踏種として出版されたという事実に着目する。

舞踏種がタイトルに含まれない楽曲：器楽曲

カヌヴァと同じような状況であるが、A 基準の楽曲に連続する同じ拍子、拍節構造を持った器楽曲で、舞踏種の名称をタイトルに含まずに資料に記載されている楽曲も少数ながら存在する。楽曲内容を見る限りでは、これらの器楽曲は付随する A 基準の楽曲と殆ど内容的な差は無く、恐らく単に舞踏種タイトルが省略、ないし書き落とされたのではないかと推察される³⁵。しかしながら本論では選定基準をタイトルにおいているため、このような楽曲を A 基準に含めることはコーパスの厳密さを欠くことにつながる。したがって、このような楽曲も本論では B 基準に含める。

本論での B 基準の楽曲の取り扱い

タイトルに舞踏種の名称が含まれていない楽曲を舞踏種舞曲とみなすことは、そこに何らかの主観的判断が介在する。A 基準に連続して記載されているという楽譜資料上の状況や、拍子記号およびリズム等から判断して、舞踏種舞曲であるとみなす行為が行われていることになる。このような方法は、タイトルに基づいて舞踏種を抽出する本論では避けるべき立場である。したがって本論では B 基準の楽曲について言及はするものの、あくまでも本論の主旨である舞踏種の統計的調査には含めない。舞踏種としてより確実な存在であるといえる A 基準の楽曲に限定して統計を取ることで、本論の基準は厳密なものとなる³⁶。

B 基準の楽曲で統計の対象となるのは、研究対象楽曲がシークエンスで成立している数についての統計においてのみである。この場合問題になるのは B 基準の楽曲が存在しているという情報だけであり、B 基準の楽曲の内容を取り扱うものではない。これらの楽曲は今後の発展的な研究を行う上では重要視されるべきものであり、別表 1 にはその詳細を A 基準の楽曲と同等に掲載する。

2-4-4 複数資料間による楽曲の差異

1 つの作品に複数の資料が存在する場合、その資料の間で同じ楽曲に関する記述内容、すなわちタイトル、楽曲の内容、作品内での掲載順序に違いがあることがある。この場合、楽曲がいずれかの資料で A 基準を満たしている場合には、A 基準として採用する。そして

³⁵ ただし通常は器楽曲が連続する場合、どちらの楽曲にも舞踏種タイトルが略されずにつけられてナンバリングされる（Menuet I – Menuet II など）場合が殆どで、このような例は非常に珍しい。

³⁶ B 基準の楽曲の扱いは本論では限定的なものとなるが、これらの楽曲に記号をつけることは、今後の研究を行う上で大きな意義があるものと考えられる。

分析対象としての楽曲は、最も早く A 基準を満たして出版された資料に準拠することを原則とした。例えば初版でタイトルが無かったが、再版で舞踏種のタイトルがついた楽曲は A 基準となるが、分析対象としての楽譜は再版に準拠する。

複数の資料の間で同一の楽曲の音楽内容は原則として殆ど同一であったが、ごく僅かに異なっているものも存在した。後述の通り本論では旋律のリズムにのみ着目するため、和声やバスのリズムは結論に直接的な影響を与えないが、旋律のリズムが資料によって異なる場合、どの資料に準拠するかによって統計の結果が変化してしまう。ただしこのような例はごく少数のため、本論では深く立ち入ることは避け、単純に複数の資料のうちで最も早く A 基準を満たすものとして印刷されたものを研究対象楽曲として取り扱うこととする。

複数の資料で掲載されている位置が大きく移動したものはいくつか存在した。例えば初版では補遺として巻末に掲載されていた楽曲が、後の版で本編中のしかるべき位置に挿入されたもの、幕の構成の変化にしたがって楽曲の位置が移動させられたもの等が存在する。しかし本論の統計は原則として楽曲の単位でとられるため、楽曲の内容に変化がない限りは統計上に影響を与えず、楽曲の掲載位置の相違に関しては本論においては問題にならない。これらの実例に関しては、**別表 1** の資料間での掲載位置比較で示すに留める。

同じ楽曲の資料間でのこのような微細な差異は、資料研究的（来歴、写譜における間違い、校訂の過程）にも様式的（様式感の変化による書き直し、作曲家以外による改変）にも受容史的（歌い替え Umsingen）にも興味深いテーマといえるが、本論は個別の楽曲についての研究を行うものではないため、これらの問題については今後の研究課題とする。

第3章 舞曲を特徴付ける要素とその分析方法

本章では個々の舞踏種を特徴付ける様々な要素について、先行研究での論述のされ方とその妥当性を検証する。そしてそれを踏まえ、本論で統計による分析を行う上でのクライテリアを設定し、具体的な要素の把握の方法と統計のとり方について論じる。

バロック舞曲の研究および記述では、舞曲を描写し特徴付けるための要素が様々な設定されてきた。これに関する統一的なものはなく、それぞれの研究の観点や文章の性質によって個別にクライテリアが設定されている（1-2-1でのLJとMather 1987の記述項目を比較参照）。さらにこれらは記述方法も漠然としており、一つの研究書の中で詳細さの度合いが舞踏種によって異なるなど、不徹底な印象を受ける。概ね特定の書法やアウフタクトの長さなどは、単にその存在が指摘されているだけであり、具体的な指摘は殆どなされていない。

このことは赤塚健太郎も指摘することであり（赤塚 2012b: 17）、舞曲というジャンルに対する研究が遅れていることと関係し、第1章で述べたとおり、舞踏種の形態に着目した研究が存在せず、各舞踏種を比較する横断的な研究が十分になされていないことに遠因がある¹。したがって舞踏種の特質を論じるにあたっては、先行研究それぞれで独自に立ち上げられた分析方法や概念を整理した上で、複数の舞踏種にまたがる統一的なクライテリアを設定すべきである。加えて実際には拍子や形式を論じるうえで、現代との記譜法の習慣の違いから、楽譜テキストを機械的に分析するだけでは統計処理を行えないような問題が生じる。その上、先行研究で取り上げられていない舞曲を特徴付ける要素にも注意を払わねばならないだろう。

本論で統計をとるにあたっては、先行研究で曖昧に論じられてきたことに鑑み、各要素は先行研究でのクライテリアを俯瞰的に捉えなおし、全ての舞踏種を論じる上で共通する厳密な基準を設ける。楽譜テキストの記述が現代記譜法と相違がある場合には、記述内容そのものと、それを現代記譜法で捉えなおした場合の結果を分けて考察することとする。また各要素は有無の問題のみを論じるのではなく、有る場合には具体的な内容まで踏み込んで統計をとることを心がける。

¹ そもそも「舞曲」の定義とは何かを調べるときに、欧米では「ダンス＝舞踊」と「舞曲」を表す語がどちらも Dance に集約されるため、この両者の関係が十分に明らかにされないまま、漠然と実態が捉えられてきた問題が存在する（赤塚 2012b: 17-19 参照）。舞曲の研究を行うためには、このような根本的かつ包括的な議論も十分に行われているとは言いがたく、今後の研究が待たれる。

分析する要素の選択にあたって、本論では楽譜テキスト上から読み取れる客観的事実に限定する。統計的手段をとるにあたっては、分析においても少しでも主観を含む項目は設けるべきではなく、その根拠を明確に示し、検証が可能な状態にするべきである。したがって演奏解釈やテンポといった情報は、楽譜テキストに記されていない限りは取り扱えない。加えて統計を取る対象の条件がそろっている必要があるため、フルスコアには記載されているがスケルトンスコアに記載されていないものなど、研究対象資料それぞれから得られる情報に差が出る要素は統計として出すことができない。

したがって本論で形式、アウフタクト、リズムの要素を把握する際には、原則として旋律のみに限定して行う。旋律のリズムは実際に楽譜に書き記されている情報から直接得ることのできる情報であり、統計という手段によって分析することが容易な存在である。分析対象を旋律やバスに限定する手段は先行研究でも採用されていることである（Mather 1987: 204、赤塚 2012b）。とくにバロックの伴奏舞曲においては、最も重視されるべきは旋律であった。ポーシャン＝フイエ式舞踏譜には、振付けられた楽曲の旋律のみが記され、多くの舞曲の選集でも旋律とバスのみが記載されていた。また、ダンスの練習の際には、舞踏教師がヴァイオリンで旋律を弾いて伴奏をしたという。作曲の方面から考察しても、リュリは旋律とバスのみを作曲し、内声部は弟子などの他者の人間に作曲させていたことが知られている（服部 2001: 351）。本論で楽曲の内容という表現を用いる際は、その対象は旋律のみを指す。

旋律にのみ注目するため、充填的な内声部や和声は原則として捨象する。研究対象以外の別の資料にあたれば内声が復元できる楽曲は存在するが、その資料が手稿譜であったり、年代が大きく離れていた場合に、楽曲の同一性がどの程度保たれているのかという問題が生じる。またスケルトンスコアの場合、バスに通奏低音の数字が付されていない資料も多い。したがって、これらの要素については統計上取り扱う上で同一の基準を設定することができない。本論で内声部について着目するのは、特定の書法およびテクスチュアについて統計を取る際に限定される。

3-1 拍子（用いられる拍子記号と実質的な拍子）

舞曲の拍子は舞踏種を論じるうえで第一に着目される要素である。舞踏種に関するどの記述においても拍子記号は必ず言及される。しかし実質的には舞踏種ごとに一般的に用い

られる拍子記号が列挙されるだけで、その根拠も個々の舞踏種で用いられる拍子記号を解説している 18 世紀当時の理論書や、有名曲 (明示されていない) の例に基づいているように思われ、実際の楽曲分析をもとにした詳細な考察は行われていない。したがって拍子についての統計は、舞踏種の拍子別の分類がふさわしいかの確認をする意味を兼ねている。

さらに、先行研究でもバロック舞踏種は拍子の系統ごとに大まかに分けられてから、それぞれの詳細について論じられている (LJ 1991: 16-18 など)。本論でも舞踏種を 2 拍子系、3 拍子系、複合拍子系の 3 つに分けているのは、先行研究でおおむね受け入れられている分け方に準じたものである。しかし統計的な調査が行われていない以上、本来はその正当性、例えばジグやカナリーは本当に複合拍子系の舞曲に分類されてよいのか、などといった根本的な問題は未検証であるはずである。このような当たり前に受け入れられていることすら再度検証が必要であるという現状については留意されたい。

本論において、拍子は資料から得られる情報として、用いられている拍子記号と、実質的な拍子、すなわち小節線の引かれる間隔についてのみを統計の対象とする。拍子記号からどのように演奏するべきかの問題は、拍節の問題として演奏解釈の領域の問題である。ただし、単純に用いられる拍子の統計をとる上でも、実質的には様々な問題があり、以下でそれについての扱いを論じる。

3-1-1 拍子に関する諸問題と把握方法

バロック舞曲は、同じ舞踏種で複数の拍子記号が用いられる実態がある。これに関して、本論で取り扱う楽曲での状況を観察し検証を行うことが、本論において拍子を扱う大きな意義となる。しかしながらこれ以外にも拍子に関しては、先行研究で重要視されていない問題がある。すなわち、現代記譜法では用いられない拍子記号の使用、および記譜上の拍子記号と実質的な拍子の差異である。

まず、現代記譜法では用いられない拍子の使用が挙げられる。本論で取り扱う研究範囲は、プロポルツィオを用いた古い形式から、サン＝ランベール Saint-Lambert (名、生没年不詳) 等が論じた、拍子記号と小節内の音価の長さの関係が現代に近い形式 (Saint-Lambert 1702: 35-64) への過渡期であった可能性が高い。一方で舞曲に関する近年の研究では、例えば $2/3$ という現代から見れば奇妙な記号が、一部の理論家によって普通に拍子記号として用いるべきだとされ、実際にそのように記譜された楽譜が存在することが指摘されてい

る（赤塚 2012a: 31）²。

さらに拍子記号と実際の拍節の実態が必ずしも一致しない問題も、この記譜法の相違の問題に根ざすものであると予想される。実際の資料が現代の記譜法と異なるために、しばしば現代の記譜法での拍子記号の概念では説明できない例が存在する。例えば 1693.02/Pp1a は 1693.02DID/1693s では「6/4」と記譜されている（p. 58）が、実際の譜面での表記は現代の記譜法の規則に照らせば 6/8 である。この点に関して現在までの研究は、用いられる拍子について観察する際には記譜上の記号に着目しながら、実際の音楽の内容は小節線の間隔から判断した実質的な拍子に基づいて議論が進められてきた。この曖昧さを排除するために、本論の分析においては、楽譜テキスト上に記譜された「拍子記号」および小節線・音符と、実質的な「拍子」を区別して考察する。

3-1-2 本論での拍子記号の扱い

本論で拍子は、使用される拍子記号と実質的な拍子に分けてそれぞれ統計を取る。まず、記譜された拍子記号に関しては、どの拍子記号で記譜されることが多いかという統計を取るに留める。そして実質的な拍子は、小節線の間隔に基づいて算出し、現代的な楽典の規則に照らし合わせた場合に 2/2、3/4、3/8、3/2、6/4、6/8、12/8 のいずれの拍子で記譜されているかの統計を取る。記譜上の拍子記号と実質的な拍子が現代的な感覚から見ても一致していないとみなされる場合は、コーパス内でのそれぞれの対応関係を表にして示す。これらの結果が既存の記述と矛盾する場合にはその点を指摘するに留め、経緯の考察や真正性の問題など、それ以上に踏み込んだ研究は行わない。

3-2 形式

楽曲の形式は本論において、それ自体が舞踏種で用いられる傾向を明らかにするための統計の対象になる。バロック・ダンスがリヴァイヴァルする以前から、バロック舞曲の記述において形式は大きな関心事とされていた。楽曲それぞれの楽式や調構造を分析し、舞曲に期待される「古典的均整」がどれほど保たれているか（ないしそこからどれほど逸脱しているか）が注目されてきていた。特にメヌエットは古典派の多楽章形式の作品の楽章の一つとして取り入れられていたため、その形式美にもつばらの関心が寄せられていたとい

² 本論の研究対象楽曲でのこのような例については 4-3-1（特に p. 108）参照。

え、MGG2 のメヌエットの記事には古典派以降のメヌエットの形式に関する詳細な考察が行われている (MGG2 Sachteil 6: 126-128)。踊り方が忘れ去られて以来、メヌエットと同時代のバロック舞曲に関しても、形式的な観点ばかりが注目されてきた可能性は否めない。伴奏舞曲としてのメヌエットについての全体の形式 (gross form) とフレーズ構造 (phrasology) を取り扱ったラッセルの先行研究 (Russell 1999) も、本質的にはこの流れを汲むものといえよう。

すでに 17-18 世紀の音楽理論書や事典からこの傾向は見られる。バロック舞曲の研究でも参照されることが多いブロッサールの辞典では、ガヴォットとメヌエットの項目において、前半部分は 4 または 8 小節で属音 *Dominante* か中音 *Médiate* に終止し、後半部分は 8 小節で主音 *Finale / Tonica* に終止する、という内容の記述が見られる。すなわち二部形式に相当する形式が、舞踏種そのものを特徴付ける要素として論じられているのである。相変わらず何を根拠にしているのかは明確ではないが、同じような表現は 18 世紀の様々な事典項目に観察される。

しかし舞踊種それぞれの性質を明らかにする上では、形式はそれほど重要な要素ではないと考えられる。舞踏種舞曲がどのような形式で作曲されていたとしても、ダンスにはそれが影響を与えるとは考えにくい。ワルツはその定型的なリズムを守ってさえいれば、三部形式でもロンドーでも、変奏形式でさえも作曲されることは可能であろう。むしろ先行研究で舞踏種を論じる際に固有の典型的な形式が論じられたのは、器楽舞曲を対象としたバロック舞曲研究の主眼が交響曲やソナタ、組曲やバレエなどなどの多楽章のより大きな作品に向けられている中で、それぞれの舞曲楽章の形式的統一性を説明するためであった可能性がある³。複数の楽章間の統一性が如何に果たされているかは、「楽曲」でなく「作品」のレヴェルでの器乐的な美意識の問題といえ、本論での伴奏舞曲単体の音楽の実態を明らかにする観点とは性質の異なったものである。

したがって本論で形式についての統計は、先行研究で言及された舞踏種と形式の関係、例えば「メヌエットは二部形式で作曲される」といった記述を検証することを目的としてとられる。実際、本論で取り扱う大半の舞踏種が「殆どが二部形式で作曲されるが、ロンドーで作曲されるものもある」と曖昧に論じられている。17 世紀末から 18 世紀初頭のフ

³ 本論で扱うフランス・バロックの伴奏舞曲とは無関係な事項であるが、舞踏種に関するいずれの記事も、所謂「古典組曲」内での位置づけに関する記述は非常に充実している。GMO の舞踏種に関する各項目参照。

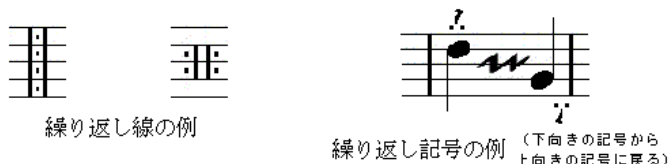
ランスの劇場作品に関して、この言説がの程度当てはまり、割合としてはどの程度なのかを調査することが本論で形式を調査する主要な目的である。

3-2-1 形式の把握方法

バロック舞曲の形式は、二部形式とロンドーに大別される。しかしながらそれぞれのストレイン、すなわち二部形式の前半部分と後半部分、およびロンドーのルフランとクープレの各部分を判断する上では、楽譜テキストが必ずしも音楽の形式をそのまま表していないことが問題となる。すなわち、繰り返されている内容が楽譜上に逐次記入されていたり、逆にしばしば繰り返し記号が現代記譜法では見慣れない方法で用いられていたりするのである。これらの問題を解決するためには、楽譜上の書式ではなく楽曲の内容から形式の判断を行う必要がある⁴。

繰り返しの指示をする記号は、小節線の部分で示す記号（以下「繰り返し線」と称す）と、現代記譜法におけるセーニョのように楽譜の任意の箇所に記入する記号の（以下「繰り返し記号」と称す）⁵2種類に大別できる（図 3-1）。

図 3-1：繰り返し線と繰り返し記号の形状



楽曲が二部形式か否かの判断は、ストレインが繰り返し線によって区切られている場合には容易にできる（図 3-2-a.）が、全ての内容が逐次記譜されている場合（図 3-2-b.）は音楽の旋律を観察する必要がある、繰り返し線ではなく繰り返し記号が用いられている場合（図 3-2-c.）も注意を払わねばならない。一方でロンドーは多くがルフランに相当する部分が後半部分と繰り返し線で区切られ、続くクープレの後のルフランは冒頭と同じ内容が書き込まれ、最後のクープレのあとに繰り返し記号で冒頭に戻ることが示されている

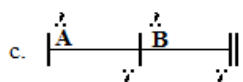
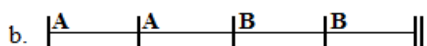
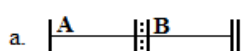
⁴ この立場は、形式を記譜上の繰り返し記号の位置および数で判断したラッセル（Russell 1999）とは異なる。

⁵ 形状としては白符定量記譜法で用いられるシニウム・コングレンツィエ（一致記号 *signum congruentiae*）に近い（活版印刷用にタイポグラフされた形に見える）。ロンドーでできた楽曲の多くの楽譜では、末尾にこの記号が現れ、楽曲中の繰り返し記号の箇所に戻るように示唆しているように読み取れる。現代記譜法のセーニョと異なり小節ではなく音符単体に付けられるため、小節の中ほどに記入されることもある。多くの場合ギドン（*guidon*：「五線譜の終わりに置かれ、（中略）記号の先端で次の段の五線譜の最初の音を予示する」（ブイスー2012: 84））と併用されており、記号が複数用いられている場合にどの部分に戻るかはこれを元に判断可能な場合が多い。

ることが多い（図 3-2-d.：ルフランの部分=R）。この場合、繰り返し線の箇所には終止を示す *fin.* という語句が記されている。しかしながら全ての内容が書き出されている場合（図 3-2-e.）や、各部分が1度しか印刷されず、各クープレの末尾に常に冒頭に戻るように繰り返し記号が付けられている資料も存在する（図 3-2-f.）。

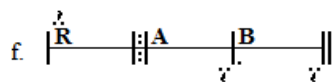
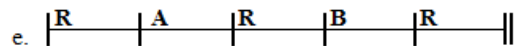
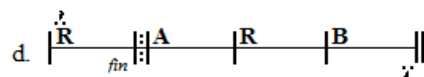
図 3-2：各形式の楽譜資料上での記譜のされ方

二部形式の例



想定される演奏順序：AABB

ロンドーの例（クープレが2つの場合）



想定される演奏順序：RRARBR

二部形式、ロンドーでできている楽曲それぞれの実際の演奏方法については、本論では取り扱わない。特に本論で取り扱う楽譜資料には、繰り返し線ががストレインの境目にしか記入されておらず、後半部分の末尾、すなわち楽曲の終止部分には単純に二重線が引かれているだけというケースが多い（図 3-2 参照）ため、後半を繰り返すのか否かの問題が複雑である。本論ではこの問題に立ち入らず、楽譜テキストから判断できる形式を提示するに留める。

3-2-2 本論での形式の扱い

分析では原則として、楽曲が二部形式とロンドーのどちらで作曲されているか（どちらにも当てはまらない楽曲はその内容）を、上述の観点に留意した上で音楽の内容から観察する。その上で、舞踏種ごとに単純に統計の結果を提示する。これはあくまでも先行研究での形式に関する曖昧な記述の裏づけを取ることを目的としており、それ以上に発展的な研究は行わない⁶。

尚、楽曲の形式はそれ自体の使用状況のほかに、本論で舞曲の旋律のリズム型に関する統計を取る上で必要な前提となるが、その際に各楽曲の形式はここで定めた方法で判断される（3-4-3 参照）。

⁶ 特定の形式に関連付けられて論じられるバロック舞踏種としては、シャコンヌとパッサカイユが変奏形式で作曲されると指摘されるが、本論では考察の対象としない。

3-3 アウフタクト

アウフタクトも舞踏種を論じる際に言及される。各舞踏種で重視される度合いが異なるものの、これが舞踏種を区別するために重要なクライテリアとなっていることも多い。例えば単純2拍子系の舞曲では、アウフタクトの長さがガヴォットとブーレ、リゴドンを区別するのに用いられてきた（LJ 1991: 50）。また、複合2拍子系の舞曲で小節の1/4の長さのアウフタクトを持ち、そのリズムが1:2の長さに分かれているもの（6/4:♪♪〜）は、リトルによって「カナリーのアウフタクト」と呼ばれる（GMO “Gigue”）⁷。あくまでも先行研究の視点は、このようなアウフタクトを含む拍節構造を踏まえて、舞踏種舞曲を如何に演奏すべきかに向けられているものの、アウフタクトの形態が舞踏種を区別する重要な要素であると考えられてきたことは間違いない。

しかしながら、少数の具体的なアウフタクトの形状についての言及を除いて、殆どの場合では舞踏種がアウフタクトを「持つ」か「持たない」かの指摘にとどまっている。さらに「持つものも持たないものもある」などという記述も見られ、その実態についてはかなり曖昧な理解しかされていない。ここで用いられる「一つのアウフタクトをもつ have an upbeat」（GMO “Canary”など）という表現は、具体的に何を指すのか（拍の長さなのか、拍そのものなのか、それとも上拍が存在しているということなのか）極めて曖昧であると言わざるをえない⁸。さらに具体的な指摘があるものに関しても、それがどのような根拠に基づいているかは一切明記されていない。

したがって本論は、先行研究で言及されたアウフタクトの形状に関して研究対象範囲内の楽曲の実態を明らかにすることで検証すると同時に、既存の研究で曖昧であったアウフタクトの形状を厳密に明らかにすることで、その実態を捉えなおすことを目的とする。舞踏種別のコーパス内で特定のアウフタクトの形状で開始される楽曲がどの程度の割合で含まれるかの統計を取り、結果を数値で示すことで、従来は「あるものが多い」か「無いものが多い」かの次元でしか捉えられていなかったアウフタクトが実際に用いられている傾向を明らかにし、それを以って舞踏種を特徴付けるとみなせるアウフタクトの形状につい

⁷ この呼称の妥当性については本論で議論される。本論 7-3 参照。

⁸ 先行研究では記述に用いられる用語も曖昧で、英語の文献に限定しても *upbeat* や *anacrusis* という用語が用いられているほか、ドイツ語の *Auftakt* を借用しているものも存在する。

での仮説を立てることを目的とする。

3-3-1 アウフタクトの把握方法

本論ではアウフタクトの形状を、楽曲の冒頭の不完全小節のリズム型を調査することによって明らかにする。アウフタクトの長さ、構成要素としての音符のリズム型は厳密に調査し、パルスやビート（後述）といった具体的な長さに常に言及することとする。

実際の楽曲では、同じアウフタクトの長さでも記譜上の相違がある。本論での分析対象楽曲では、音が開始する地点からいわゆる「不完全小節」で記譜されている楽曲のほかに、小節が完全な長さで記譜されてアウフタクトの前が休符で埋められているもの、小節自体が不完全な長さである上に冒頭に休符が入っているものが観察された。このような曖昧さをなくすためにも、そして記譜上の問題を解決するためにも、アウフタクトの長さは小節線ではなく実際の音符で判断する。この際、これらの記譜上の差異に関しては特に区別を設けないこととし、どちらも同等に扱う。

次にアウフタクトの形状が、楽曲内の各ストレインの冒頭部分で共通しているかに関して計測を行い、楽曲内でリズムの構造に変化が見られるかどうかを検証する。これにより限定的ではあるが、舞踏種の拍節構造が1つの楽曲で厳密に守られる傾向を調査する。各ストレインの冒頭のアウフタクトの形状が異なっている楽曲は、拍節構造が強く意識されていないと判断できる。このような楽曲がコーパス内に多いならば、その舞踏種は拍節構造を厳密に守らない、気まぐれな性質を持つ傾向が強いとみなせるだろう。

3-4 舞曲の旋律のリズム

舞曲を特徴付ける様々な要素のうち、リズムは最も本質的なものである。リズムは舞踏種の形態的特徴そのものであり、それぞれの舞踏種を区別する重要な要素である。したがって本論においてリズムに関する要素は特に重視する。ブーレのシンコペーション、パスピエのヘミオラ、サラバンドの2拍目が強調された独特のリズム、ジークの付点リズムなど、幾つかの舞踏種では特にリズムが重要な特徴的要素とされている。マザーも舞踏種を論じるにあたって、「リズムのムーヴメント Rhythmic Movements」と見出しを立てて論じている (Mather 1987: 204 ほか)。

先行研究で舞踏種のリズムを論じるにあたっては、どの研究もリズムを小さな単位に分

割して考えていることは共通している。本論ではこの小さな単位をリズム型と称する。ジークにおいては1拍目に付点音符が配置される型 (♩) が頻繁に用いられ、ブーレではシンコペーション (♩) が要所で用いられるといった言及は、いずれも1小節以下の長さの単位であり、舞曲の特徴的なリズムは、小さな単位の連続、ないし小さな単位が要所で用いられることを本質としていることは明らかである。一方でこれらのリズム型の使用は「頻繁」や「特徴的」などの漠然とした言葉で表され、数値による統計的考察は行われてこなかった⁹。本論で採用した統計という手段は正にこの点に着目したもので、この小さな単位がどの程度楽曲に含まれているかによって、あるいはコーパス全体でどれほどの楽曲に含まれているかによって、舞曲のリズムの形態は明らかにすることができる。

リズムの様々な要素のうち、本論では音価の長短に関わるもののみを取り扱う。強弱やテクスチュアの厚みからもたらされるアクセントは、内声を取り扱わない本論では必然的に考察の対象外となる¹⁰。テクスチュアは楽譜資料によって声部が全て書かれているものと省略があるものが存在するため、本論では一部を除いて捨象する要素である。また旋律を演奏する上での強弱や、拍節からもたらされる強勢も一切取り扱わない。この問題に関しては先行研究でもアルシスとテシスなどの概念を用いてすでに論じられているが¹¹、本質的に解釈に属するものであり、楽譜からは明らかにならない。

3-4-1 旋律のリズム型の種類

本論で統計によって明らかにするリズムは、舞踏種を特徴付ける旋律のリズム型である。先行研究ではこの種のリズムが、「典型的リズム・パターン typical rhythm pattern」や「基本リズム Grundrhythm」などという名称で言及され、舞踏種を説明する上で様々に示されてきた。しかし、こうして紹介されるリズムの次元は様々であり、中には拍節と混同されている場合も存在する。旋律リズム型の例として示されてきたもののいくつかは、舞踏種を特徴付けるものではなく、用いられうる旋律の可能性として示されているものも存在す

⁹ 唯一ランスロは、パスピエとルールの舞踏譜に掲載された舞曲に関して、1小節単位で用いられるパターンの頻度を示している (FLC: L, LIV; 本論 図 6-3、図 7-3 参照)。本論はこの研究手段を発展させ、コーパスと対象舞踏種を大幅に拡大した上で数値的な裏づけを明確に示したものと位置づけることができる。

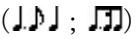

¹⁰ 尚、本論で分析対象となるこの時代の劇場作品の伴奏舞曲は、殆どが均一な声部で作曲されている。本論で取り扱うフルスコアの資料を観察する限りでも、まとまった部分で声部の変化 (3声と5声の交替など) があっても、局所的なテクスチュアの変化は殆ど観察されない。



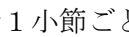
¹¹ マザーが個々の舞踏種を論じるにあたって立てた項目 (Mather 1987: 204-205 ほか) のうち、「韻律のプロポーション Metrical Proportions」、「リズムの主題 Rhythmic Subjects」等が該当する。

る。MGG2 のメヌエットの項目や、リトルが舞踏種のそれぞれのダンス・リズムのモデルとしてあげた図の最下段に掲載した「典型的なリズム・パターン Typical rhythmic patterns」などがこれに該当するといえるため注意を要する。リトルが典型的リズム・パターンとして挙げたもののうち、ブーレ (LJ 1991: 41)、ガヴォット (ibid: 50) で例示されているもの、およびメヌエット (ibid: 70)、ジューグ (ibid: 148, 156) で例示されているものの一部は、実際には旋律のリズム型の例とみなすべきで、これらは恐らく著者が創作したものであると推察される。さらにここで念頭に置かれているのが伴奏舞曲なのか器楽舞曲なのか、どの地域や時代の様式のものなのか、あるいは具体的にこのような旋律リズム型を持った楽曲が存在するのか否かは、これらの文中では全く示されていない。これらは舞踏種において用いられるリズムの多様性や傾向を示したものという意味では意義あるものといえるが、舞踏種一般論に敷衍できるものではないといえる。

本論でこれらを取り扱うにあたってはしたがって、リズムの概念を様々な種類に分け、リズム型の分析によって明らかにできる手段を考察する必要がある。この型は、楽曲を通じて繰り返されることで全体を支配するものと、要所で特徴的に用いられるものの大きく 2 つの種類に分けることができる。後者はさらに、現れる位置に一定の法則（フレーズ内での特定の位置）があるか否かで 2 つに区別することができる。

支配的パターン

楽曲を通じて現れるリズム型は、その舞踏種を特徴付ける代表的な要素とみなせる。ある舞踏種舞曲に特定のリズム型が連続して現れる場合は、その舞踏種を認知する指標となる。バロック舞曲研究においてはこれまで、いくつかの舞踏種に関してのみこの種のリズムの存在が言及されている。フランス風ジューグ、カナリー、ルールなどの「付点のリズム」(; ) などが代表的なものである。リトルとジェンヌはこのリズムが楽曲全体において継続的に用いられていることを「支配的 predominate」(LJ 2001: 250) と表現しているため、本論ではこの種のリズム型を「支配的パターン」と称する。ランスロが譜例を挙げているリズムのうち、ジューグ、カナリー、ルール、サラバンドに関しては、この支配的パターンを取り上げているといえる。

複数の小さなリズム型を組にして一つと捉えた上での分析を行うことも可能である。3/4 で 1 小節ごとに  と  という型が連続している場合、その舞踏種のパターンは  という単位で捉えることもできよう。リトルは舞踏種の典型的リズム・パターン (Typical rhythmic patterns) としてあげたもののうち、サラバンド (LJ 1991: 97) やルール (ibid: 188)

については、複数小節にわたるリズム型の組み合わせを示している。さらに2小節に限定されず、4小節周期の長い単位も考慮することができるが、3小節以上のリズム型は、楽曲のフレーズとも重なる要素となる。

示唆的リズム型

一方で常に楽曲を支配するわけではないが、要所で出現することで楽曲を特徴付けるリズム型も存在する。こういった要素は本来、スコットランド風に曲を作曲する際に意図的にスコッチ・スナップを用いるのと似て、舞踏種の起源を想起させる効果を目的としている可能性が高く、舞曲のリズムの文脈とは別の観点からの考察も必要であろうが、バロック舞曲の記述の上ではたびたび言及されている。先の支配的パターンのように楽曲全体を通じて用いられるわけではないが、それが存在することによって舞踏種をアイデンティファイする強い性質を持っている。したがって固有の「舞曲のリズム」に属するものというよりも、舞踏種それぞれの舞踊性を思い起こさせるための指標としての要素というべきかもしれない。本論ではこの種のリズム型を「示唆的リズム型」と呼ぶ。

バロック舞踏種研究で具体的に挙げられるのがブルーレのシンコペーションや、リトルが“サラバンド・シンコペーション”と呼んだ型（ $\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}$ ）である。これらのリズム型は常に楽曲を支配するわけではないが、要所で現れることが指摘されている。ただしこれらは特定の舞踏種のみを特徴付けるものとして想起されているものの、実際には他の舞踏種でも用いられることが指摘されており、複数の舞踏種を横断的に調査した研究はいまだ存在ない。特にヘミオラはパスピエで頻出する要素としてしばしば言及される（LJ 1991: 87）が、メヌエット、サラバンドなど他の3拍子系舞曲でもその存在は指摘されており（*ibid*: 70, 98）、パスピエに固有の示唆的リズム型と呼べるものなのかは検証が必要である。

3-4-2 本論におけるリズム分析の方法

本論で研究対象とするリズム型は、楽曲を構成する旋律を一定の間隔に区切り、その中の旋律のリズム型を分析することによって行う。リズムを決定付ける様々な要素のうち、本論で取り扱うのは全て旋律のリズム型、およびそれをタイプ分けすることによって得られる副次的なリズム型に限定される。音程の概念はここでは一切捨象している。また先述の通り、対象はあくまでも最高声部として意図されている主旋律のみで、複数の声部間のクロス・リズムの問題は一切考慮しない。

スキーマの概念と設定

リズムの小さな単位を統計的に研究する上で、楽曲を一定の間隔で等価に細かく区切る必要がある。この等価に区切った単位を、本論ではスキーマと表現する。楽曲全体を構成するスキーマの数に対し、特定のリズムの占める割合を導き出すことで、舞曲のリズムの小さな単位が現れる頻度を観察することが可能になり、複数のスキーマの組み合わせを観察することで、小節の単位、フレーズの単位での分析も可能となる。

スキーマを設定するにあたり、本論では2拍子系と複合拍子系では小節の半分の長さ、3拍子系では1小節と同じ長さにその単位を置く¹²。これはリトルのパロック舞曲における拍節構造の概念での「ビート」の単位とほぼ一致させている。リトル (エリス) が設定したメトリック・レヴェルの概念は広く用いられており、リトル自身はこれを元に舞曲の性質を分類し系統化している。最初この概念は1967年の博士論文で J.-B. リュリの舞曲を分析するにあたって現れ (Ellis 1967: 36-39)、後の著作でも引き続いて用いられている (LJ 1991: 16-18)。この考え方は後の研究にも影響を与えているようで、マザーがほぼ同じような概念を類似する用語で用いて説明している (Mather 1987: 57-66)¹³。

リトルは拍節の構造をビート (beat) - パルス (puls) - タップ (tap) の3段階に分けている。この理論においてビートは、その舞曲の中で最も大きな拍を感じる個所、例えば指揮を振る場合に一動作としてカウントするレヴェルを表している。この拍の捉え方はメンスーラ等と密接な関連を持ち、同じ3拍子でも1小節をビート1つとして捉えるかビート3つで捉えるかは曲種によって、または指定されたメンスーラによって違いがある。パルスはこのビートの1つ下のレヴェルに相当し、1拍の表・裏に相当する概念である。リトルによればシンコペーションのリズムや付点のリズムはこのレヴェルまで作ることができ、ステップもこのレヴェルまで刻みうる。そしてタップはこのパルスの1つ下のレヴェルであり、楽曲を構成するリズムとなりうる最小単位となる。リトルはノート・イネガルで演奏されてよいレヴェルであると表現している (LJ 1991: *ibid.*)。

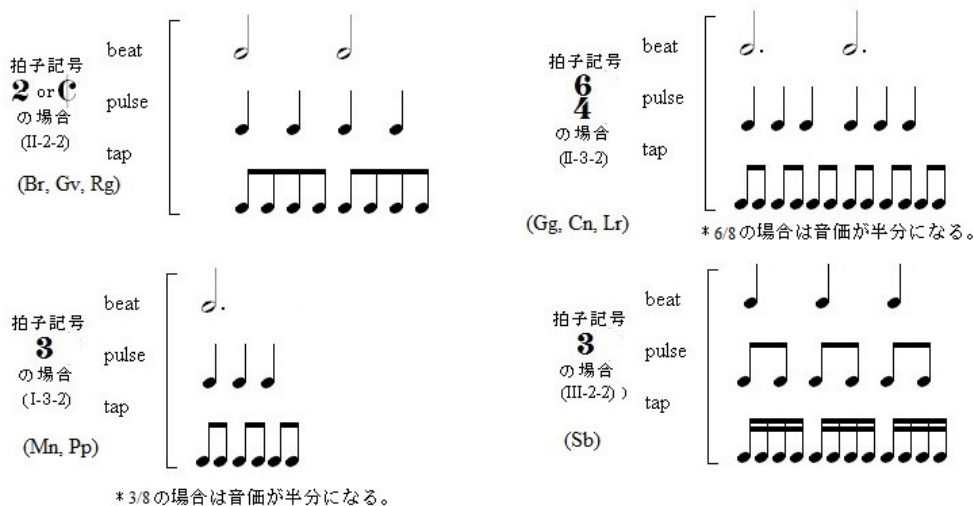
リトルはそれぞれの舞踏種を個別にレヴェル設定することで、舞踏種の区別を行っている (図 3-3)。このレヴェル分けは、1小節あたりのビートの数をローマ数字、パルスと

¹² 尚、この原則が当てはまらない例も存在する。本論で取り扱うリゴドンいくつかは、記譜上の拍子記号と使用されている音価の関係から、この原則に当てはまらないものと判断した (5-3 参照)。

¹³ 一番下のレヴェルを表す用語 (Tap) は Ellis 1967 の時点では定義付けられていなかったようである。一方で、マザーはこのレヴェルに quick という語を用いている。

タップの単位をアラビア数字で、ハイフンでつないで示す。本論で分析する単純2拍子系の舞曲、すなわちブーレ、リゴドン、ガヴオットは、いずれも1小節にビートが2つ分入り、ビート以下もすべて2つに割り切れる、II-2-2型に分類される。複合2拍子の舞曲のジューグ、カナリー、ルールは、6拍子系で記譜されている場合（例：6/4で記譜されたジューグ）では、1小節に入るビートは2つ（付点二分音符2つ）だが、そのビートが3つのパルスに分割（四分音符3つ）されることになり、そのパルスは2つのタップ（八分音符）に分かれることになるので、II-3-2型とあらわすことになる。3拍子系の舞曲では、リトルはメヌエットとパスピエが1小節あたり1つのビートに相当するI-3-2型とする一方で、サラバンドは1小節がビート3つで構成されるIII-2-2型であるとして論を進めている。

図 3-3：メトリック・レヴェルの拍子記号別構造（LJ 1991: 18 等を元に再構成）



ここで、メトリック・レヴェルは実際の楽曲の分析に基づいたものではなく、当時の言説やダンスのステップとの関連などの音楽以外の要素から音楽のムーブマンを推測することで確立されたものである点に留意すべきである。リトルは17-18世紀のフランスやドイツの音楽理論を基にこの理論を確立したようである。例えばモンテクレール Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) はビートに相当する拍のレヴェルが手の上下 (flapper / lever) であらわされることを示しており (Montéclair 1709: 10)、2拍子、3拍子、複合拍子でそれぞれどのような図形を描き、拍子記号によってどの音価に合わせてどのように (gay, leger など) 手を振るべきか、そして3拍子のテンポが速い場合には2:1の不均等に振る、あるいは1小節をまとめて振るなどの示唆がなされている。すなわちこの理論は拍節の構造を説明する用語ではなく、舞踏種の解釈の基準を説明するためのものなのである。

同じ舞踏種に対して複数の拍節構造が認められているのはこのためである。特にジグは3種類のメトリック・レヴェルが示されているが、このうち2つのイタリア風ジグに関しては楽曲の形態から判断される客観的な基準ではなく、音楽のどの単位をビートに設定するかという主観的判断によって区分がなされている (LJ 1991: 153-184)。その他サラバンドについても、原則として3/4拍子の四分音符の単位をビートに置く III-2-2型とみなしながら、I-3-2型に分類する可能性についても示唆している (LJ 1991: 18)。

いずれにせよ本論はどの単位にビートを設定するべきかの議論とは無関係であり、リトルのメトリック・レヴェルは分析を行うためのスキーマを決定するために参照されるに過ぎない。本論におけるスキーマは、2拍子はII-2-2型、3拍子はI-3-2型、複合拍子はII-3-2型とみなした場合に、ビートの単位の長さとも一致する。先行研究で舞曲の固有の音価リズムを言い表す場合、その長さは殆どがビートの単位と一致しているため、この長さをスキーマと一致させると、本論と先行研究との比較は容易になる。その上、リトルが階層を示すために定めたビート、パルス、タップという用語は、拍子において基準となる音価の差異、例えば6/8と6/4や、3と3/8などの音価の長さから来る記述の煩雑さを一元化でき、小節や音符などの記譜上の問題から距離を置いた議論が展開しやすくなる利点もある。本論ではあくまでもスキーマの長さをビートとみなした上で、ビートやパルス、タップといった用語をリトルの用語法から借用する。この語はあくまでも借用であり、リトルの概念そのものとは一致しないことに注意を要する。

旋律のリズム型の抽出：単独・複数

楽曲をスキーマに分けることで、リズム型は統計で数えられるサンプルとなり、使用される割合や楽曲における位置を分析することが可能となる。この際リズム型、すなわち旋律の音符の配列の時間的位相は、単なる音価の長短とみなして分析を行う¹⁴。

音楽のリズムをスキーマ内のリズム型の連続として単純に捉える姿勢は、グローヴナー・W・クーパーGrover W. Cooper (1911-1979) とレナード・B・マイヤーLeonard B. Meyer (1918-2007) によって論じられた音楽のリズムの概念 (Cooper & Meyer 1960) からは距離を置いている。クーパーらの用語法に従えば、リズムはグルーピングであると定義されるため、解釈、すなわち主観と不可分の関係になる。例えば2つの八分音符に四分音符が1つ続く音価の連続 (♪♪♪...) を「リズム」という言葉で指し示すとき、これは同時にこ

¹⁴ 本論において「リズム型」という語は、一定の小さな長さに区切られた音価の組み合わせを指すために用いる。

のリズムの単位を八分音符2つと四分音符1つの組み合わせ (♩♩: クーパーの用語ではアナペスト) としてグルーピングしたことを同時に示してしまう。このリズムをアナペストとして解釈したということは一方で、八分音符2つをアナクルーズとみなしたダクティル (♩♩♩~) という解釈を放棄したことを示すことになる¹⁵。しかし本論におけるスキーマは単純にリズム型が用いられている状況を分析するものであるため、このような議論とは本質的に次元の異なるものである。

本論でリズム型を論じるうえでは、クーパーらのいう「リズム」の概念は一度捨象され、舞曲を構成する「リズム」は「音長の比率の連続 sequence of durational proportion」(Cooper & Meyer 1960: 1) に還元される。ここには解釈は一切含まれず、単なる音価が様々な比率で連続している状態が示されるに過ぎない。先ほどの音符3つ (♩♩) が2つ並んだ際に、リズムとしては2つ並んだアナペストとも、八分音符2つのアナクルーズを伴うダクティルとも考察しうるものとなる。こうすることで舞曲に特徴的な「リズム型」が明らかになるが、この音形がどのように「グルーピング」されるかに関しては一度留保することで、リズムをどう解釈するか議論を避け、後の研究が考察および検証する余地を与えることを可能とさせる。ここでスキーマはあくまでもリズム型を認識するための便宜的な区切りでしかなく、小節線やビートの単位で区切れるリズムのグルーピングと重なる可能性のあるものであるが、小節を跨ぐリズムの存在を否定するものではない。

こういった議論は、舞曲を論じるにあたって根本的な「舞踏性」(赤塚 2012b: 22-23) と表現されるような事象を捨象しているという非難もあろう。しかしながらむしろバロック舞曲研究においては、このようなリズム型の実態すらわからないうちから、リズムについての議論がなされているという現状を批判するべきではないかと考えられる。第1章で述べたとおり先行研究が解釈を目的としていたために、このような特徴的なリズム型に関する議論は、それをどのように演奏すべきかの問題に直結させられていた。本論で明らかにしたいのは、リズム型が舞踏種を特徴付ける性質を持つとみなせるか否かであり、それがダンスや演奏とどのように関連するかについてを論じるものではない。

リズム型は旋律に基づいて抽出を行うが、その際音程は本論では無視する。本来であれば音程の跳躍なども含めた考察を行うことでより考察を深めることができる可能性があるが、統計で扱うには条件が複雑になりすぎる。本論では舞踏種のリズムを明らかにするこ

¹⁵ クーパーらも、リズムのグルーピングにおける多様性と解釈による相違を認めており、分析においては複数のグルーピングの可能性を常に示してはいる (Cooper & Meyer 1960: 32-36)。

とを第一の目的とするため、音程等が何処まで舞踏種固有の性格として認められるかについては論じない。

具体的なリズム型を抽出するにあたって、本論では2拍子系、3拍子系、複合拍子系の3種類に舞踏種を分類し、基準となる型の種類を決定した上で、それぞれの統計を取る。ただし本論ではスキーマの3段階下の音価、すなわちリトルのいうタップより細かいレヴェルについては考察を行わず、一つ上のレヴェルに丸めこみをして統計を取る。具体的には、スキーマより3段階以上細かいレヴェルを2度で動く音価は、全体を一つの音価にまとめる (JJJ→JJ)。さらに、トリル・装飾音符は無視して考察する。リトルはタップのレヴェルがアーティキュレートできる最小のレヴェルと述べ (LJ 1991: 17)、これより小さな音価は装飾音としてみなしうるレヴェルと判断している。本論はその立場に従うものである。

リズム型の分析はスキーマ単独で行われると同時に、複数のスキーマの組み合わせによっても行う。特に2拍子の楽曲はスキーマ2つ分で1小節と等価の単位になるため、2つ以上のスキーマが組み合わさることで初めて有意なサンプルとみなしうるものとなるといえ、先行研究で言及されるリズム・パターンもこの基準で言及されていた。具体的には、ブルーのシンコペーション、リゴドンのビート2つが並ぶ型のほか、3拍子系の舞踏種でも、特定のリズム型の組み合わせの存在 (JJJJ) が言及されることがあった。さらにはスキーマ3つや4つの単位も、先行研究で言及がある限りはサンプルの抽出の対象となりうる。

リズム型のタイプわけ

リズム型の分析により、実際に鳴り響く音としての舞曲の旋律のリズムが明らかになるが、旋律のリズム型だけが舞踏種のリズムを体現するものではない。旋律以外の声部、和声などのほかに、実際に鳴り響く音そのものではないが確かに感じることでできる背景的なリズムもある。いわば音価が不均等な拍節のような存在として現れる場合である。例えばサラバンドに特徴的に現れるとされる2拍目が強調される付点のリズム型「サラバンド・シンコペーション」は、「付点のリズム」という点では型どおりの形 (JJ.) しか当てはまらないが、「2拍目が強調される」という点では他の型 (JJ) も該当することになる。サラバンド・シンコペーションそのものの型が出現せずとも、2拍目が強調されたリズムが頻繁に観察されるのならば、既存の記述は「2拍目が強調され、中でもサラバンド・シンコペーションの音形として出現するリズム型が存在する」という形で捉えなおすことができ

る。他に、複合拍子系舞曲で楽曲を通して繰り返されるとされる型 (♩♩) は、実際の楽曲では常に守られるとは限らず、付点ではないリズム (♩) が混ざって一緒に楽曲を構成している。後者のリズムは、いわば付点のリズム型の第1音と第2音が結合した形といえ、これらを同質とみなすことは問題が無いと思われる。先行研究でこの問題は、厳密な定義なく取り扱われていたといえる。例えばリトルはサラバンド・シンコペーションの形態について論じていながら、実際には2拍目が強調されたリズムは全てサラバンド・シンコペーションのくくりで捉えていた¹⁶ (LJ 1991: 104 など)。

旋律のリズムとは完全には一致しないが、旋律のリズムに準じるリズム型は、いわば「潜在的レヴェル」としてその意義については十分に認められるところであり、舞踏種の形態を示す上での重要な要素であることは疑いない。これらの傾向を調査するために、リズム型をそれぞれの持つ性質にしたがってタイプわけし、それに基づいた統計も併せてとることとする。

タイプ分けの基準は、本論で明らかにしたい傾向にしたがって適宜設ける。この際、先行研究で指摘されている傾向を参考にする。2拍子系の舞踏種で付点の型 (♩♩) と四分音符の均等な型 (♩) のどちらが優位かを検証するためには、付点系と均等系というタイプわけを設ける。3拍子系では1拍目が強調される型 (♩; ♩♩) などと、サラバンド・シンコペーションのように2拍目が強調される型 (♩; ♩♩) など) をそれぞれ同種とみなす場合に、長短系と短長系というタイプ分けを設ける。本論では基本的にこの短長／長短の対立で分析を行う¹⁷。

統計でのサンプルの数え方

統計を取る上で、音楽的内容の重複、すなわち繰り返しについての立場を明らかにしておく。形式を把握する際に検証したとおり、楽譜資料から正しい繰り返しの回数を数えることは非常に困難である。さらに実際の上演にあたっては楽譜の指示通りの繰り返しがなされたとは限らない。上演の現場やそれを借用して演奏した舞踏会の現場では、作曲家の意図とは別にその場からの要請で楽曲は自由に改変されるもので、舞踊伴奏の舞曲とはそういった性質のものであると考えられる。これらの繰り返しを全て決定した上で統計を取

¹⁶ このことをサラバンド・シンコペーションという語句で表すことに関しては、特に矛盾は起きていない。シンコペーションという言葉はリズムの形を示すのではなく、弱拍が強調されるというリズムの性質を示す語句であるためである。

¹⁷ このほかの分け方としては、特にジークの分析において、付点を用いた型 (♩♩) と均等な音価の型 (♩♩) の対立を観察したい場合が考えられる。ただし、本論の研究範囲では楽曲の数が少なかった為、度数分布という形で結果を示すことは行わなかった。

るよりも、ストレインそれぞれの性質に注意しながら各内容を一度ずつ数えて統計を取った方が、同じ内容の音楽内容を重複して数えることを避けることができ、示されるデータは舞踏種固有のリズム型の傾向を探る上でふさわしいものになると考えられる。

本論ではしたがって、楽曲は形式ごとに場合わけされた上で、それぞれのストレインが重複しないように再構成されて統計をとられる。繰り返し記号は、リズムの分析の観点では一切無視して考察される。具体的に、二部形式の場合にはそれぞれの繰り返しやプティ・ルプリーズ¹⁸は無視される。ロンドーの場合は、ルフランに相当する部分は1度しか数えない。ただし、重複の判断はストレインの単位で行うため、ストレイン内の一部分で同じ旋律が繰り返されている場合は重複とはみなさない。後半のストレインの一部で前半部分の内容が繰り返される循環二部形式（ラウンデッド・バイナリー・フォーム）は二部形式の一種であるため、二部形式の分析時方法に準じて前半と後半のストレインの内容がそれぞれ数え上げられる。

3-4-3 本論での統計によって検証する要素

リズム型の具体的な統計は、それぞれのリズム型の使用率、フレーズ内での特定のリズム型の現れる位置について行う。併せて先行研究で言及される特定のリズム型に関しては、言及される舞踏種ごとにその使用状況の検証を行うと同時に、同種の拍子をもつ舞踏種全てにその検証を行い、特定の舞踏種における独自性を検証することとする。

リズム型の調査は原則として全ての舞踏種に共通した基準で行う。これは舞踏種ごとにばらばらに設定されていたクライテリアを、一つの手段で統一して調査することで、本論の統計的調査に客観性を与えることを目指したものである。ただしその上で、それぞれの重要度は舞踏種によって異なる。スキーマが2つで1小節が構成される舞踏種は、小節という結びつきを考慮する上では2つ組のスキーマの計測が、むしろ単独のスキーマの使用率よりも重視される。一方で単独のパターンの使用率が高い場合は、楽曲の殆どが1つのリズム型で構成されるため、組み合わせという概念からの考察は有意なものとなりえない。

使用されるリズム型の頻度：支配的パターンの調査

支配的パターンは、舞踏種のコーパス全体のスキーマの中で特定のリズム型が用いられ

¹⁸ *petite reprise* 二部形式の後半のストレインの最後の数小節（4小節が多い）を繰り返す指示。ブイヌー2012: 233 「ルプリーズ *reprise* [繰り返し]」の項目も参照。本論の研究対象では、繰り返し記号や *petite reprise* という語の指示によってこれが指示されている楽曲が観察された。

割合から算出する。スキーマを 12 持つ楽曲が 5 曲あった場合、全体で 60 のスキーマがあることになるが、そのうちで 48 観察されたリズム型があった場合、全体の 80%を占めるそれは必然的に個々の楽曲においても支配的とみなすことができ、そのリズム型は舞踏種を特徴付ける支配的パターンとみなすことができる。これはその楽曲において支配的パターンとして機能しているとみなせよう。

旋律のリズム型で算出した数値は、タイプごとにまとめて統計が取り直される。これにより、舞踏種における副次的リズム型の存在を推測することが可能となる。一見用いられる旋律のリズム型にはばらつきがあるが、タイプ別に観察した場合には何らかの傾向が見える可能性もある。

次に、舞踏種ごとに楽曲内でのタイプ分けされた 4 種類のリズム型の使用率の度数分布を示す。これにより、個々の楽曲内において用いられる特定の型の割合の高さ別に、楽曲の数がどの程度存在するかが明らかになる¹⁹。スキーマが全部で 24 ある楽曲のうち、あるリズム型が 18 用いられていた場合は、そのリズム型は 75%の割合で用いられていることになり、1 曲で占める割合が高いことが明らかになる。そのような楽曲が 50 曲中 30 曲あれば、やはりそのリズム型は舞踏種を特徴付ける性質を持つといえるだろう。ここで数曲だけ特定のリズム型の使用率が高いものが観察された場合、それらの楽曲は舞踏種の中で特別な種類である可能性も示唆される。一方でどのリズム型も満遍なく用いられており、突出して用いられているものがない場合は、支配的パターンが存在しないとみなせる。

複数のスキーマが 1 組になった状態の統計は、組み合わせの可能性が多数存在するため、調査するものを限定する。具体的には単独で使用されるリズム型の頻度が 20%を超えたもの同士の組み合わせを設けて算出することとする。これに関しても、旋律のリズム型とリズム型のタイプごとに統計が取られる。このほか、先行研究で言及がある場合には適宜検証を行う。

先行研究で言及された任意に用いられるリズム：示唆的リズム型の調査

示唆的リズム型は楽曲全体を支配するわけではないため、頻度という観点からの分析は不適切で、統計上の数値の立場からその様相を明らかにすることが難しい。特定のリズム

¹⁹ この度数分布の範囲は、使用率を 12.5%、つまり百分率の 8 等分ごとに区切って出し、これにパターンを一切用いていないもの（0%）の分布を加えるものとする。10%に区切らなかつたのは、取り扱う多くの楽曲のスキーマが 8 の倍数で成立している可能性を考慮したためである。これにより度数分布では、スキーマ 8 つに対してどの程度の割合でパターンが用いられるか（スキーマ = 1 小節の場合、4 小節に 1 度の割合など）に近い値が示されることとなる。

型の数が多ければ、それは支配的パターンに該当するものとなる。一方で数が少ないものは、それが舞踏種固有の示唆的リズム型といえるのか、その楽曲で偶然用いられただけなのか、見分けがつきにくい。したがってこれは原則として、先行研究で言及のあるものに限定し、それを検証する目的においてのみ取り扱う。

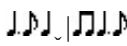


本論で取り扱うものは、具体的にはブルーレのシンコペーション、リゴドンのビート2つの型、3拍子系舞踏種のヘミオラなどで、いずれもスキーマ2つ分を要求する。これらは舞踏種を特徴付けるものとして先行研究では紹介されているため、その検証を行うためには、共通する特徴を持った他の舞踏種での使用状況も調査し、比較を行う必要がある。統計においてはこのリズム型が含まれている楽曲が、コーパスに何曲あるかを算出することで示す。コーパス内の全ての楽曲において先行研究で言及されたリズム型が含まれていれば、本論の研究対象範囲の中でそれは疑いなくその舞踏種の示唆的リズム型とみなせるが、一方でこの割合が十分に高くない場合や、他の舞踏種でも使用が一定数認められる場合は、舞踏種固有のものと呼べるべきものを再度検証する必要があるといえる。

周期性や定位置を持つ示唆的リズム型

周期性を持つ示唆的リズム型は、原則として普通の示唆的リズム型と同じ方法で出現する位置を加味して分析を行う。対象は先行研究で言及があるものに限定され、類似の舞踏種それぞれにおいて比較検証される。このリズム型が現れる位置についての検証は、フレーズの項目（本章3-8）で詳述することとする。

ヘミオラについて

ヘミオラの取り扱いは基本的に先述のリズム型の種類のいずれかに分類されて捉えられるべきものである。しかしヘミオラの捉え方は先行研究で錯綜しており、様々な音形がヘミオラの語の下に論じられているため、概念の整理が必要である。

まず、記譜上ヘミオラが生じていることが明らかなものがある。すなわち、小節の3パルス目の音符が次の小節にかかっている場合である。この際記譜は現代と同じようにタイを用いている場合（3/4での例：）もあるが、小節線を見逃して付点音符を記譜する形（3/4での例：）、更にパスピエではヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ Johann Joachim Quantz（1697-1773）が譜例を挙げて指摘したように（Quantz 1752: 271; TAB XXIII, F. 10）、見かけ上何の断りもなく3/8の中に3/4の小節が紛れ込んだように見える、あるべき小節線省略したような記譜（3/8での例：）も多く観察された。これらは明らかにこの箇所がヘミオラであることを明示するための記

譜といえる。本論ではこのヘミオラを「旋律のヘミオラ」と呼ぶ。

旋律のヘミオラは、研究対象となる旋律から明らかに判断することができる。したがってこのヘミオラは旋律のリズム型の範疇で分析を行う。研究対象とする旋律および低音でこのような記譜が観察された場合、その箇所はヘミオラが生じているとみなす。なおこれに限り、バスの旋律のヘミオラも統計の対象とする。

一方で旋律の音形そのものが示しているわけではないが、音符のグルーピングによってヘミオラと判断されるものもある。これは先述の副次的レヴェルに相当するものといえ、旋律の解釈に大きく関係するものである。例えばリズム型のタイプが長短系—短長系の順で並んでいるときには、その箇所は2つのスキーマを一つとして捉え、それぞれのスキーマの短いパルスを一まとめにしたヘミオラと解釈することが可能である。この一方が両義的タイプであった場合も、パルスを2つずつグルーピングすることで同じように解釈が可能となる。しかしこの結果はあくまでもヘミオラとして解釈できる可能性を提示しているに過ぎず、楽譜から得られる客観的な情報とはいえない。したがって本論においては議論が複雑になることを避けるため、このいわば「副次的レヴェルでのヘミオラ」はヘミオラとして取り扱わず、先行研究での言及の検証が必要な場合には、分析結果からヘミオラとして判断できるかもしれない可能性を指摘するに留める。

拍節について

本論において拍節構造は、スキーマを決定する上で必要とされる概念であったが、拍節そのものは本来楽曲の認知に関わるものであり、本論で行うような統計という手段に鑑みても、拍節は実際に楽譜上で現れるものではないため、拍節自体を統計によって計測することは不可能である。したがって、本論では舞踏種固有の拍節構造そのものについて明らかにすることはできない。

メトリック・レヴェルは舞曲での拍節の階層構造を示したものであり、本来実際の楽曲のリズムとは異なった次元のものであるが、いくつかの舞踏種で固有のリズムについて論じたものの中には、実際にはこの拍節を取り扱っているといえるものも存在する。ブーレ、ガヴォット、リゴドンなどで、舞曲の形態を表わす概略的リズム構造として書き表される譜例は、均等な音価の音符を連続して並べて小節線で区切り、舞曲の持つ固有のフレーズ構造を示そうとするものである。例としてランスロはガヴォットの特徴的なリズムを例示するにあたって、四分音符が8つ並んだ譜例を示している（図 3-4）。

図 3-4 : ランスロによるガヴォットのリズム (FLC, p. XLII より再構成)



しかし実際に取り扱われている楽曲の旋律は、殆どがこの音符だけで構成されてはいない。むしろこの譜例は、ガヴォットのフレーズ構造を四分音符で代表させて示しているに過ぎず、そういった意味で示されているのは拍節の概念に近いものであるといえる。リズムの概念が先行研究で混乱している例をここにも見出せる。

3-5 楽曲の組み合わせ（シークエンス）

本論でシークエンスという語で表す、複数の舞曲が組になる構成²⁰は、いくつかの舞踏種の特徴として指摘されることがある。先行研究ではブーレ、リゴドン、ガヴォット、メヌエット、パスピエに関してシークエンスで作曲されるという記述が観察される（GMO, MGG2 等参照）。最も典型的には、メヌエットはしばしば第1メヌエットと第2メヌエットが組になり、第2メヌエットの後に第1メヌエットがダ・カーポで演奏される、などという指摘である（GMO “Minuet”）²¹。このような形式は、演奏順序と配列を大きな三部形式と捉え、まとめて1つの楽曲と捉えられることがしばしばあるが、本論ではあくまでも2つ（ないしそれ以上）の楽曲が連続している状態として捉え、その1連の楽曲群全体をシークエンスという言葉で呼ぶこととする。

研究対象を概観したところ、劇場舞曲においても同一の舞踏種舞曲が連続し、それにさらに同じ構造を持った声楽曲（カヌヴァ）が続く構造は観察されたが、その実態は先述のメヌエットの構成に限られたものではなかった²²。したがってシークエンスの問題はABAのような定型的な形式にのみ着目せず、複数の同一の舞踏種の連続といった広い概念で捉えなおす必要がある。その上で、舞踏種によってシークエンスで構成される割合に違いがあるのかを、すべての舞踏種において横断的に調査する必要がある。

²⁰ 複数の舞曲のうち後続のものが最初の曲の変奏形式になっている楽曲はドゥーブル *double* と呼ばれるが、本論でのシークエンスは組になっている楽曲同士の関係性を一切考慮しない。したがってドゥーブルは、シークエンスのうちで楽曲同士に関連のあるものという概念で捉える。尚、シークエンスに含まれるA基準の楽曲でドゥーブルとみなせる楽曲は存在しなかったため、本論ではドゥーブルに関する詳細な考察は行わない。

²¹ ここでは、器楽曲内の舞踏種舞曲が念頭に置かれている。

²² 劇場作品内での舞曲のシークエンスについて取り扱った研究には Anthony 1969 が挙げられるが、この研究は個々の舞踏種がシークエンスで作曲される傾向については明らかにしていない。

3-5-1 本論でのシークエンスの扱い

本論ではシークエンスを構成する楽曲の統計を、構成する楽曲の数ごと取ることにする。本論での研究対象楽曲抽出基準および記号付けの規則から必然的に、シークエンスを構成する楽曲は楽曲記号の末尾に a, b と小文字でナンバリングがされている楽曲となる。又、B 基準の楽曲は必然的に全てシークエンスの構成要素である。この割合が高い場合は、舞踏種がシークエンスで作曲される傾向が強いことが示される。シークエンスの判断は、取り上げるのは楽譜資料内で連続して記載されているものに限りに、声楽曲と器楽曲で別の楽譜資料に記載されているもの（DID）や、楽譜の Supplement に記載されている舞曲は連続するシークエンスとして考慮しない。又、資料上に I, II などとナンバリングがされているかは考慮しない。

3-6 テンポと演奏指示

テンポはバロック舞曲研究でもっとも重要視され、最も関心が向けられてきた要素であろう。今までのバロック舞曲の研究は実質的にテンポを明らかにするためになされたといっても過言ではなく、言説研究を中心とした研究や議論が盛んに行われてきている。当然、これは「どのようなテンポで演奏するか」という問題が演奏をする上で直接的に関わるアスペクトであるからに他ならないだろう。しかし本論は研究対象楽譜に記された楽曲の分析に基づくものであり、楽譜という媒体の性質上、楽曲のテンポは楽譜に文字等による指示がなければ明らかにならない。逆に楽譜からテンポの情報が得られないからこそ、先行研究では言説研究からテンポの実態を明らかにしようと試みられていたといえる。したがって本論でテンポについての考察は、先行研究におけるテンポの扱われ方を以下で概観するに留め、楽譜上のテンポの指示に関する統計を取る以外には取り扱わない。

3-6-1 先行研究におけるテンポ

古楽運動の流れの中では、現代の主観的解釈によって「ゆがめられた」（大概の場合遅くなった）テンポを、本来の舞曲としての性質を想起させるようなものに「魅らせる」こ

と²³が、バロック舞曲研究の大きな目的の一つであった。このことはアンソニーが、18 世紀初期の資料でメヌエットが速いテンポで演奏されるべきだと記述されていることを明らかにした上で、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》でのような遅いテンポで全てのメヌエットを演奏していることが、18 世紀初期の文献記述といかにかけ離れているかを指摘していることから明らかである (Anthony 1997: 137-138 および Chapter 8. Note 4 参照)。これは当然、18 世紀初期のバロック・ダンスの演奏実態が、ダンスが断絶したことによって失われ、その後の解釈が 18 世紀も後期になったモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》のメヌエットを参考に、遅いテンポで演奏されるようになったことを示している²⁴。

言説研究からのテンポの推測

同時代の言説研究から舞踏種のテンポを明らかにしようという試みは、テンポの研究の中で主要に行われてきた方法である。現代の古楽演奏の指南書で上げられている当時の文献のリストは、そのほとんどがテンポに関する記述を中心に抜き出されたものとなっている。より専門的には、ミシェル・ラフィラール Michel L'Affilard (1656-1708) やルイ＝レオン・パジョ Louis-Léon Pajot (1678-1754) といった人物が、振り子装置を用いてテンポを記録していたことで、具体的なテンポはかなり明らかになってきているといえる (市瀬 2006)。こういった当時の言説を元に舞曲のテンポを解釈し、メヌエットなどが現代の感覚よりもずっと速く演奏されたなどという主張や、それに伴った分析理論なども行われてきている。

しかしながら、ここには地域差と時代差、さらには記述と実際の上演の間のギャップについても考察せねばならない。実際に、現代の指南書での当時の言説リストが示すのは、一つの舞踏種についての言及におけるテンポの多様さである。それぞれの言説がどの時代の誰によって演奏ないし上演されたどういった形態のダンスおよび舞曲を念頭に置き、どのような主観的解釈の元に書き表されたかについての研究は、大まかなものすら十分に行われてきているとは言えず、たとえ行われたところでそれはあくまでもそのコンテクスト

²³ ただし演奏実践の場では、演奏される楽曲が伴奏舞曲か器楽舞曲かは問題とされなかったように思われる。実際に、器楽舞曲の演奏にダンスのテンポを適応したと思われる演奏実践も見受けられる。

²⁴ このメヌエットは、コントルダンス、ドイツ舞曲と同時に演奏される有名な例で、ここで3種類の舞踏種のうちで最も音価の細かい舞踏種のテンポを解釈することで、必然的にメヌエットのテンポが類推されることとなる。このテンポの解釈が純粹に演奏者(指揮者)の美的直感に基づくものであったならば、当然その解釈は 18 世紀初期当時のダンス伴奏としての実態からは断絶したものとなる。一方で、メヌエットのダンスのテンポ自体も時代が下るにつれて遅くなっていった可能性があるが、これに関しては舞踊方面からの研究は十分に行われていない(速度指示から逆説的に踊りの速度の類推がなされている)。

に基づく情報しか得られないため、真実に迫ることはほぼ不可能である。既存の研究は全て、様々に残された舞踏種とテンポを結びつける言説を、コンテキストに基づいて収集したうえで推測を立てるといった段階にとどまる。

ステップからの類推

踊りで用いられるステップから舞曲のテンポを判断しようとする考察も存在する（市瀬 2007 参照）。むしろバロック・ダンスのリヴァイヴァルは、バロック舞曲のテンポを明らかにすることを目的の一つとして積極的になされてきたといっても過言ではない。現在のバロック・ダンス自体がそもそも当時の言説を元に復元されたものであるのだから、実のところこの観点は本質的に言説研究と変わらないのであるが、それでも文献の記述ではなく、身体動作というより生々しい感覚からテンポを明らかにしようという姿勢が見て取れる。実際にステップを踏むことによって明らかになる物理的な“速度の限界”がファクターに加わることで、テンポに関する議論をより説得力のあるものとする効果が期待されるのだろう。

しかしながら実際には、バロック・ダンスの振り付けには、一部の舞踏種を除いて定型的な踊り方が現存せず、舞踏種のテンポに関する一般論に敷衍することは（現代の上演では必要上しばしば強引に行われていることであるが）難しい。さらに振り付けの身体動作も必ずしもテンポを規定するようなファクターではなく、全く同じ振り付けを遅く踊ることも速く踊ることも可能である（少なくとも現存する舞踏譜はそのような読みを許容する）。したがって現存する振り付けは、舞踏会用と劇場用、初心者向けとプロフェッショナル向け、地域や時代による流行といった多くのコンテキストによって異なった速度を要求される可能性があるものであり、テンポを明らかにするために一定のバイアスはかけるものの、決定打とはなりえないのである。

3-6-2 分析対象としてのテンポ

本論においては、テンポは楽譜にそれを示唆する語句（速度標語）が印刷されている場合に限り、その数についての統計を取るに留める。幾つかの楽曲は、楽譜にテンポの指示（現代的な楽典における“発想記号”）が記入されている場合もある。フランス語圏の資料では「陽気に *gay / gayement*」、「軽く *léger*」、「荘重に *grave / gravement*」、「急速に・非常に急速に *vite / très vite*」、「鋭く *piqué*」などという用語が書き込まれていることがあるが、特

に伴奏舞曲に関しては、このような研究は一切行われていない²⁵。実際の楽曲を元に下研究が十分に行われていない以上、このような統計は有意なものとなる。

3-7 特定の書法およびテクスチュア

特定の書法、テクスチュア、楽器法など、音楽の“厚み”ともいうべき和声的構成要素に関しては、本研究では他のクライテリアに付随的なものとして取り扱う。即ちこれらのうち特別なものが特定の舞踏種に結びつくときとされる場合に、それを検証するものとして取り扱う。具体的には、楽曲冒頭の時間差的開始および対位法的開始、ミュゼット風の楽器法およびテクスチュア、3声で書かれている楽曲に関して調査を行う。

テクスチュアに関する要素は、取り扱う楽譜資料にも大きく依存する。フルスコアの場合には全ての声部が印刷されているため問題は起きないが、スケルトンスコアでは声部の省略があるため、記載されていない声部に関わる事項は明らかにすることができない。これらの条件をできるだけ公平にするためにも、それぞれの要素は以下の考察に基づき厳密な基準を設けることとする。

3-7-1 3声で構成された楽曲

本論で取り扱う楽曲は様々な数の声部で書かれるが、その中でも3声、すなわち上声部2声とバスの組み合わせは特別な意味を持っている。先行研究ではいくつかの舞踏種でシークエンスに関連して、第1、第2と舞踏種舞曲が連続する際に中間部の第2がこのトリオでかかれることが示唆されている²⁶。このシークエンス構成内でのテクスチュアの問題を含めた、3声で作曲される楽曲の存在は、本論で検証が可能な事項である。というのも本論の研究対象資料のうちフルスコアはもとより、内声部が省略されるスケルトンスコアにおいても、トリオの場合は全ての声部が印刷されていることが多いからである。当然、実際には3声で作曲されていた場合でもスケルトンスコアで第2声部が省略されていたり、版を重ねる中で編成が変化したり（本論での研究対象資料では観察されなかった）している可能性もあるため、あくまでも本論の研究資料内での統計結果のみいえることにはなる

²⁵ 器楽舞曲では状況が異なり、速度指示が記入されていたり、タイトルに速度指示に関する語句が含まれていたりする楽曲も多い。

²⁶ このことは、古典派以降のメヌエットやスケルツォの中間部をトリオと呼ぶ理由の拠り所とするために強調されている節がある。

が、記譜上3声で印刷されている楽曲の統計を取ることは、先行研究で言及される3声での作曲が、実例としてどれほど存在するのかについての一つの実証例になりうる。

本論では3声で作曲された楽曲を、楽曲全体が3声で書かれているものと、楽曲の一部のみが3声のもので分けて統計を取る。その上で、この中でシークエンスに属している楽曲の数も算出することで、シークエンス内の第2舞曲のように定位置で3声の楽曲が用いられている否かの検証を行う。

3-7-2 ストレイン冒頭で旋律とバスが時間差で演奏される楽曲

特にジグに関して、対位法的な開始がなされることが指摘されている（GMO “Gigue” ほか）。これは当時の言説の記述というよりも、J.S.バッハに代表される有名な作曲家のジグが、他の舞踏種舞曲がホモフォニックに作曲される中で対位法的なテクスチャを用いて作曲されることが注目されたために、言及されるようになったと考えられる。ただしジグ以外の舞踏種では対位法的開始がなされないのかという疑問点に関しては、はなはだ曖昧に処理されてきたといえる。この対位法的開始を含む、楽曲の開始部分のテクスチャに関する問題は、本論で限定的に検証可能な事項である。内声部が省略されるスケルトンスコアにおいては旋律の声部とバスとの関係しか明らかにすることはできないが、対位法的開始が必然的に旋律とバスが時間差で開始されることに着目すれば、殆どの楽曲がホモフォニックに作曲されている中で、この様な手法で作曲されている楽曲を数え上げることは可能である。

ただし、楽曲冒頭の時間差的開始の実態はより複雑である。研究対象楽曲を概観したところ、旋律とバスが時間差で開始される楽曲の主題の関連性は多様であることが明らかとなった。数小節分主題が模倣されている楽曲もあれば、応答声部の冒頭の2、3音のリズムと音程関係のみが共通しているに過ぎない楽曲、さらには両者が全く関係しないものも存在した。特に後者は「対位法的」という範疇で考察するべきではない事項ともいえるが、むしろ厳密な模倣が行われている楽曲の方が少ないという現状に鑑みると、分析する視座を変更して、特徴的な開始がなされる楽曲の統計をとるほうが、舞踏種舞曲の性質を明らかにする上で興味深い結果が得られると判断される。したがって本論では、楽曲の冒頭が対位法的に開始されるか否かという視点では考察を行わず、楽曲冒頭の旋律とバス声部が時間差で開始されるか否かに着目することとする。その上で両者の旋律の関係に模倣が見られるかについて観察することで、対位法的開始の是非を検証することとする。

本論では、対位法的開始が行われるかをストレイン毎に判断し、いずれかのストレインに時間差的開始を含む楽曲の数を計測する。そしてその中で明確な模倣がある楽曲の数を改めて数える。各声部が時間差で開始されるという実態の観察は、資料の種類によって明らかになる事項に偏りが生じるため、全体の統計としては、旋律とバスの関係についてのみに着目することとし、内声は一切捨象する²⁷。

3-7-3 ミュゼット風の楽曲

いくつかのバロック舞踏種の書法で言及される特徴的なものとして、ミュゼットを模した持続音が上げられる。当時流行した田園趣味において牧歌的な楽器とみなされたミュゼットやヴィエールは、どちらも演奏に持続音を伴う楽器であり、この楽器を用いた楽曲、ないしこの楽器での演奏を模して持続音を伴った楽曲が作曲され、これらにはミュゼットとタイトルがつけられることもあった²⁸。特にガヴォットはミュゼットと関連付けられるが、これは J.S.バッハに代表される有名な作曲家が、持続音を伴いタイトルにミュゼットという語句を含む舞踏種楽曲を作曲していること、またいくつかの楽曲が 18 世紀の文献でその起源を地方の民俗舞踊であると指摘したこと、あるいは劇場内で羊飼いななどの「牧歌的」登場人物によって踊られることなどが曖昧に混同され、言及されるようになったと考えられる。ガヴォットがミュゼットに関係するものであるのか、あるいは言及されていない他の舞踏種はミュゼットと関係が無いのかという疑問点に関しては、やはり曖昧に処理されてきたといえる。この点、J.-B.リュリの作曲したガヴォットについては、何を以って牧歌的とみなすのかの定義も含めて既に修士論文で考察を行った (中村 2012)。ここでリュリが作曲したガヴォットに関しては、本論の A 基準に相当するものでは持続音を用いた楽曲が存在しないことが明らかになってはいるが、他の舞踏種との比較を行っていないことが課題であった。本論は、他の舞踏種と比較する、又リュリ以外の作曲家の作品を分析するという点において、この修士論文での研究を発展させるものとなる。

²⁷ ただし観察の結果、フルスコアの資料で各声部の入りが全て時間差になっているものと、旋律に対して他の声部が一連に入ってくるもののが存在した。このような例に関しては全体の統計とは別に、本論での研究上得られた例として言及するに留める。尚、ジークに関してこのことは先行研究で既に指摘されている (Wood 1996: 184)。

²⁸ 本論の研究対象の中で、今回ミュゼットと明確にタイトル付けられている楽曲は、1712.02CRE/1712 の p. 146 と p. 151、1713.02ADE の II-4 (1713.02ADE/1713 : pp. 204-205)、1714.01ARO(後述)、1714.02FTH の MUNETTE. RONDEAU. (II-5, 1714.02FTH/1714: p. 178-179)、1715.01PDP に 2 曲 (1715.01PDP/1715: p. 162-163, 164-165) に観察される。これらは全て持続音が特徴的に用いられているが、舞曲のタイトルを持ってはいない。

本論では修士論文で行った、リブレットに基づいた踊られる場面との関連の考察は行わず、もっぱら楽譜資料から得られる情報のみを取り扱う。その上でミュゼット風の楽曲として、ミュゼットという語句がタイトルに含まれるもの、楽器指定にミュゼットが含まれているもの、持続音を演奏する声部が存在するものの3点について考察を行う。実際の分析にあたっては、楽器の指定にミュゼットが選択されている楽曲の数、いずれかの声部が持続音を担当している楽曲の数をそれぞれ計測する。一つの音がいずれかの声部でスキーマ4つ以上保持される場合、それを持続音とみなして統計をとることとする。

3-8 フレーズの小節数

楽曲中のフレーズの構造は、舞踏種を特徴付けるものとして先行研究で重視されてきた。しかしフレーズの切れ目を何処に置くかは本質的に解釈の問題を含むものであるため、本論では非常に取り扱いが困難な要素である。ここまでに挙げた要素が原則として全て楽譜上の情報から客観的に統計を取ることのできるものであったのに対し、本論で唯一フレーズだけは、舞踏種の形態の中で解釈と不可分の要素である。

バロック舞曲のフレーズ構造について先行研究で言及があり、旋律のリズム型に関連する事項である以上、フレーズは本論でも取り上げるべき要素である。本論ではできるだけ客観的な根拠を示しながら、バロック舞踏種固有のフレーズ構造の実態について解釈を提示することを試みる。

3-8-1 先行研究におけるフレーズ研究

先行研究でフレーズについては、原則として楽曲を把握し解釈するうえで理念的な構造が、典型的な例を挙げて考察されている。事実既に17世紀から18世紀の文献の記述も、理念的な構造が論じられるという点ではこれに類似するといえる²⁹。そしてこの形式に関する議論は演奏解釈と一体化し、フレーズをどのように演奏するかの問題で、フレーズの何処に力点を持っていくかにその焦点が置かれている。こういったフレーズ構造の解釈の理念化は、音楽そのものの分析はもとより、ダンスのステップや歌詞付けといった、音楽に関係する様々な要素からも補強されている。

²⁹ 本論1-4-1参照。ただし17-18世紀の文献では具体的な曲例が例示されることはなく、実際の楽曲が念頭に置かれていなかった可能性はある。

4 小節構造という先入観

さらに“舞曲は4の倍数の規則的な構造を持つものである”という先入観の存在が、フレーズ構造の議論を込み入れたものになっている。舞曲が4小節構造から成り立つということは、必ずしも全ての舞曲に当てはまるものではないにもかかわらず、舞曲の形式を論じるうえでは常に強く意識されてきた。アルマン・マシャベの以下の文章は、この実態を的確に言い表している。

〔前略〕パを構成する足の運動が左右対称であることから、音楽の拍子の数が均一になるということ、そして小節数が偶数になるように分割されるということが起こる。その結果、《対になった二小節》の組合せによる構成ということになる。このことから、四小節単位で展開する楽節構成が現われるが、それを、ある音楽学者たちは、いつも舞踊に結びつけて考えてきた。だが、四小節の主題が幅をかせるのはほとんど十九世紀になってからであって、古い舞踊は、三、五、六、七、十、十一小節の楽節をもつことがある。ときには、J=P・ラモーにおいてすら、八小節の舞踊の楽節が九小節目に休止をおくこともある〔後略〕（マシャベ 1969：24-25）

〔17世紀～18世紀の舞曲の〕こうした音楽の、なんと言っても第一に旋律的であるという基本的構造は、（4+4、8+4、8+8というふうに）四で割り切れるフレーズにおちつくような傾向にあった。これはあくまでも「傾向」なのであって、必ずそうであったわけではない。以前、そうした主張をした人もいたけれども、この四という区切りが、もっぱら舞曲だけの基本要素であったわけではなく、かえってその逆の場合もあったことは、すでに実証したとおりである。（ibid: 76 傍点等は原文ママ、〔 〕は執筆者による注）

常にではないが多くの4の倍数のフレーズ構造を持つという傾向は、バロック舞曲でも指摘されている。リトルのブルーに関する論述では、韻律の構造（フレーズ上の力点）に関する考察まで持ち出して、硬直しているとさえみなせる4小節構造の理念的なフレーズ構造が提示される（LJ 1991: 37-43）³⁰。また、マザーはこの4小節の理念的構造を、歌詞

³⁰ それぞれの研究では例外的存在についても言及してはいるが、それらをどのように位置づけるかについての考察は放棄されている。

を持つ舞曲での詩行の音楽への当てはめ方 (Mather 1987: 89-92) や、振付けられたステップの例 (Mather 1987: 106-125) を引き合いに出すことで補強している。さらに、数少ない定型的なステップの存在が判明している舞踏種のうちでメヌエットは、ステップに4小節単位のフレーズを要求する。これはステップから4小節構造が要求される例であるが、一方で3小節構造のメヌエットの存在も既に先行研究で指摘されていることにも留意せねばならない。

4の倍数ではないフレーズ構造については、ハリス＝ウォリックが複数の舞踏種に対して研究を行っており、ここで分析された J.-B.リュリの叙情悲劇 15 作品に含まれる舞曲は本論の研究対象楽曲に全て含まれている³¹。彼女はバロック舞曲が規則的な4ないし8小節の構造を持っているというイメージを共通認識 *common perception* と表現し、J.S.バッハの作品にはそのような理念のモデルとなるような作品が多かったことを指摘している (Harris-Warrick 2009: 32-33)。それを踏まえたうえでハリス＝ウォリックがリュリの作品で示したのは、規則的 *regular* な4小節でないフレーズ構造をもった数々の楽曲であった (ibid: 34-37)。ここでは例として J.-B.リュリのメヌエットの四分の三に相当する数が、4の倍数以外のフレーズ構造を持っていることが指摘されている。このほかに、ラッセルはメヌエットに関して、彼が「非公式の資料 *unofficial*」と名づけた資料を分析することで、踊りのためのフレーズが偶数ではなく非対称的な形式のメヌエットの存在がどの程度存在するかを明らかにしようと試みている。これは漠然ともたれる「舞曲の4小節構造」を否定したものとして注目に値するが、それが具体的にどれほどの割合で起こっていることなのかは研究されていない。

実際問題として、舞踏種舞曲が4の倍数で作曲されるのは、多くの一般的な楽曲と共通して広くいえることであると考えられる。ステップとの関連を考慮するか否かは別として、4小節構造は一般的な楽曲の理念的な構造とされてきた。したがって本論での立場としては、基本的には4小節構造で舞踏種を捉えた上で、そうではない楽曲の存在も十分に意識するのが妥当といえる。

楽譜テキストに基づくもの

より客観的にフレーズの切れ目を判断できる要素として、18世紀の一部の楽譜で用いら

³¹ この論の目的は、これらの舞曲がなぜ不規則な構造を持っているのかを、振り付け (Choregraphy)、歌詞 (Text)、劇の文脈 (Dramatic Context) の観点から考察したものであるが、この結論は本論で取り扱うところではない。

れていたフレーズの切れ目を示す記号が存在する。これは五線の第1線にかかるアポストロフのような記号で、これもとにマザー (Mather 1987) やステファニー・D・ヴァイアル (Vial 2008: 144-147) がフレーズの切れ目を判断して論じている。しかし結論から言うと、本論で取り扱う楽譜資料にはフレーズの切れ目を示す記号は (スラーを示す弧線をフレーズ記号と捉えるならば別だが) 一切用いられていないため、これをもとにした統計や考察は不可能である³²。

また、振り付けからフレーズ構造を判断した研究もある。振付けられたダンスのステップの単位と音楽の内容を照合することで、楽曲のフレーズ構造を明らかにしようとする試みが行われている (Mather 1987: 108-110)。しかしバロック・ダンスの振り付けは、楽曲がどのようなフレーズ構造であっても、それに対して独自のステップを当てはめて振付けることは可能である。音楽のフレーズに基づいて振り付けがなされたのか、振り付けに基づいて音楽が作曲されたのかについては、ハリス＝ウォリックは「鶏が先か卵が先か chicken-or-egg question」として結論を避けている (Harris-Warrick 2009: 41-43)。確かにそれには同意せざるを得ないもので、少なくともステップが舞曲のフレーズを決定付けるということは、本研究で取り扱うものでは検証が不可能であることがわかる。

さらに、歌詞を持つ舞踏種舞曲に関しては、歌詞付けと音楽のフレーズの関連から舞踏種のフレーズ構造を明らかにしようとする試みも存在する。舞曲への歌詞付けは原則としてシラビックに行われ、詩行1行分が音楽の1フレーズ分と一致する。また、フランス語圏の作品で、特に詩行の末尾が詩の韻律学的に男性韻 (無音の e 以外の母音) か女性韻 (無音の e: この時代の歌唱や朗唱では発音された) かが注目され、これによって音楽的にも男性終止するか女性終止するかが明らかになるのである (Ranum 1985; Mather 1987 など)。この問題を汎論的に取り扱ったのがマザーで、声楽曲の舞踏種舞曲 (舞踏歌: dance song) の音楽への歌詞付け (ディクショ) を研究することによって舞曲の性質を明らかにしようとしている。当てはめられる詩行のシラブルや、詩行の強勢が音楽のどの部分に当てはめられるかを、任意の例を出して解説している (Mather 1987: 67-71)。ここでは歌詞の割付を拍節、歌詞の詩行の長さをフレーズとそれぞれ関連付けている。

しかしながらハリス＝ウォリックも指摘するように、実際の楽曲では歌詞のつけ方は柔軟であり、この点はステップと同一である。舞踏種につけられる詩行の長さは種類ごとに

³² この種の記号が付く楽譜は器楽舞曲のものであることが多く、本論で取り扱う伴奏舞曲とは性質が異なる可能性にも留意すべきであろう。

一定しているわけではなく、メヌエットには8音節と6音節いずれの詩行も当てはめられている。さらにここで分析されているのは、あくまでも舞踏種舞曲と同じようなリズムを持った声楽曲であって、タイトル付き舞曲ではない、本論で言う B 基準に相当する楽曲である³³。したがって、そこから得られた結果が声楽曲と伴奏舞曲に共通して適応しうるかという根本的な問題が存在する。事実、舞踏種舞曲と「ダンス・ソング」が隣接している場合でも、両者でフレーズ構造が異なることは指摘されている（Harris-Warrick 2009: 46-47）。これらの研究は究極的にはその楽曲だけのフレーズの切れ目を示しているに過ぎず、同じ舞踏種タイトルを持った楽曲にどれほど敷衍できることなのかはわからない。したがって振り付けが残されていたり歌詞が付いていたりする舞曲それ自体の問題として処理すべきであり、むやみに伴奏舞曲にフレーズ構造を援用することは避けるべきである。歌詞もフレーズ構造の決定要素にはなりえない。

3-8-2 本論で取り扱うフレーズの要素

主観に基づいて、恐らく誰が見ても明らかなフレーズの切れ目であると判断できる箇所は存在するが、この客観的根拠を示すことは難しい。ハリス＝ウォリックは終止の型（cadential figure）を見つけることでフレーズの切れ目を判断している（Harris-Warrick 2009: 36）が、この終止の型自体が統計で取り扱うに足る客観性のある定義づけが行われているわけではなく、それを見つけることも現段階では不可能である。かといって任意にフレーズの切れ目を設定していけば、既存の研究と同じように理念的な構造を無意識下に強要する結果となってしまう可能性もあり、本研究での統計的な研究の意義が揺らぐものとなる。したがって、楽曲全体のフレーズ構造を明らかにすることは、本論の結論としては放棄しなければならない。

本論で取り扱うフレーズの要素は、やはり先行研究で言及されているものを検証するためにのみ分析を行う。ここで、先行研究でフレーズにまつわる記述を検証してみると、主なものはフレーズの構成小節数と、フレーズ内での特徴的なリズムや和声の存在の2点に絞られる。構成小節数は、殆どの場合が4小節構造を守るか否かに関するもので、守る傾向の強い舞踏種とそうでない舞踏種について言及がある。先に挙げた先行研究

³³ 舞踏種のタイトルが付いた「ダンス・ソング」は本論の研究対象楽曲中に存在するが、統計を出せるほどの数ではないため、これが舞踏種一般論に敷衍できるほどの結論は出すことができない。

一覧を舞踏種別に概観すると、ブーレ、リゴドン、ガヴオット、メヌエット、パスピエ、サラバンド、カナリーで、「均整の取れたフレーズ構造」に関する言及が見られ、ジークとルールでは、むしろこういったフレーズ構造を持たないとされる。

フレーズ内に定位置を持つリズム型は、リズム型がフレーズ内での何処で現れるかの問題に読み替えることが可能である。先ほどブーレやサラバンドの示唆的リズム型として挙げたものは、殆どが現れる位置についても指摘されている。ブーレのシンコペーションは楽曲の3-4ビート（2小節目）で現れるとされ、ヘミオラは最後の小節から2-3小節前にかけて現れるとされる。また、しばしば旋律や和声的な要素も絡めて考察が行われている。例えばメヌエットでは規則的な8小節構造のストレインで、前半4小節の終止が八分音符4つ+四分音符1つ（♪♪♪♪）で、4つの八分音符が2度上下に動いてターン風の音程を形成し、後半4小節の終止は付点二分音符で拍頭に強終止する（♪）という定型が、サラバンドではフレーズの終止が長短（♪♪）でカデンツを閉じる女性終止を形成することが言及される。より曖昧なものとしては、リゴドンの「フレーズの終わりに向けて加速する和声リズム」が上げられよう。もはや具体的なリズムの姿ですらないが、少なくともフレーズ（例示では4小節）の中で前半から後半にかけて和声リズムの音価が細かくなっていくことが特徴として挙げられていることは読み取れる。これらの傾向を分析すると、示唆的リズム型の定位置に関する言及はそのほとんどがフレーズの末尾付近に関することに集中している。

本論でフレーズの分析は、4小節構造が守られているか否か、そしてフレーズの末尾とみなせる位置に定型的に現れる示唆的リズム型が存在するかに限定する。楽曲全体のフレーズ構造を明らかにし、舞踏種ごとに用いられるフレーズの小節数を数えることは行わない。

3-8-3 フレーズ構造の把握

フレーズの末尾をどのように把握するかについては、以下の手段をとることとする。これらは原則として先行研究の記述を検証するために行うもので、新たな法則を見出すことを目的とはしない。したがって、検証する内容にしたがって以下の手段を柔軟に用いて分析を行うこととする。ストレインはここで、フレーズの切れ目を示す最も大きな枠とみなすことができ、ストレインの末尾はフレーズの切れ目と一致する。

以下の手段でフレーズを判断できない箇所は考察の対象外とする。むしろ本論での限定

的な条件下で抽出された統計結果に一定の傾向が見られるならば、後の研究でそれを用いて改めてフレーズの分析が行われるべきであろう。

客観的なフレーズの切れ目：「並列する旋律」の出現位置の直前

まず、並列する旋律（melodically parallel）が存在する（Harris-Warrick 2009: 34）場合、それをフレーズの切れ目の目安とする。ある主題が複数回出現する形式で楽曲が構成されている場合、各主題の開始の直前でフレーズが切れることになる。1小節目からと5小節目からが同じ旋律で開始される8小節のストレインは、4小節ずつのフレーズ構造を持つとみなすことができる。

フレーズの切れ目：4小節で機械的に区切る

楽曲全体の小節数が4の倍数である場合には、4小節フレーズであると強引にみなして分析を行うことも有効であるといえる。特に先に挙げたブーレ、リゴドン、ガヴォット、メヌエット、パスピエ、サラバンド、カナリーについて、前述の客観的なフレーズの切れ目とみなせるものが存在しない楽曲については、ストレインが4の倍数で構成されているか否かを判断の一つの基準にし、全体におけるその割合を調査することで先行研究での記述を検証することができる。

フレーズの切れ目：周期的に現れるリズム型

リズム型の統計の結果から、フレーズらしきものの形態が見える場合もある。すなわち本論で研究対象となるリズム型が周期性を持って現れ、それが比較的長い単位の場合にフレーズとみなしうるものとなる。例えばビート1つ分を伸ばす音価は、フレーズを区切る有効な切れ目とみなしうる。又、複数のリズム型の長い組み合わせ、すなわち3つや4つで構成されるものが継続して用いられる場合は、その型は支配的パターンであると同時に、そのリズム型がフレーズ構造としても機能するものとなる。

3-8-4 本論でのフレーズの検証方法

4小節構造が守られているか否か、そしてフレーズの末尾とみなせる位置に定型的に現れる示唆的リズム型が存在するかは、以上に挙げた手段を複合的に用いて考察を行う。

4小節構造とフレーズの規則性

舞曲の4小節構造を明らかにするためには、4小節構造とみなせるものを探すと同時に、4小節構造とは明らかにみなせないものを探し出す必要がある。これは並列する旋律の出現位置と、周期的に現れるリズム型の位置によってある程度把握可能である。これらの要

素がない楽曲に関しては、各ストレインを構成する小節の数を数えた上で4で割り、割り切れるかどうかを検証することも考えられる。楽曲も強引に4小節に分割し、その中で規則的に用いられるリズム型などを探ることで、おおよそ検証は可能となると予想される。

示唆的リズム型の現れる位置

定位置を持つ示唆的リズム型は、通常の示唆的リズム型と同じく先行研究で言及がある場合のみ取り上げることとする。具体的には、ブルーレのシンコペーション、メヌエットやパスピエでの終止直前のヘミオラなどが挙げられる。これらはいずれもフレーズ内で現れる位置が先行研究で言及されており、本論のコーパスで検証するのに適している。

3-9 和声：考慮しないものとして

本論で舞踏種を特徴付ける要素として注目するのは、主にリズムに代表される時間的位相や、形式、記述内容など、楽譜テキストの情報そのものから明らかになる事項に関する統計に重点を置くこととする。ここで和声に関する事項や旋律の音程関係、終止する音度などについては、本論では取り扱わない。

和声を取り扱わない理由は、本論で分析する他の要素と同じ統計による分析方法が、和声分析を行う上では複雑になりすぎ、方法の一貫性が取れないという点が挙げられる。この点は旋律の音度を捨象する理由と同じである。資料面での現実的な理由としては、先に述べたとおり参照する資料で得られる情報にばらつきがあるために、統一的な基準に基づいた統計が取れない。本論で厳密に定めた研究対象以外の資料を参照しては、他に分析する要素との一貫性が取れない。さらに、和声は楽曲全体の和声構造と、旋律に付けられる和声のリズム（和声リズム）の2つについて考察する必要があると考えられるが、以下に述べる通り両者とも本論で採用する統計的手法という研究手段では、分析する上で十分に効果が得られないと判断できる。舞踏種を特徴付ける固有の要素としては、リズムを初めとする時間的位相の方が遥かに重要であると考えられる。統計によって明らかにする要素は、本論ではリズム的位相に限定することとし、和声については以下に先行研究での扱いを概観した上で、特に個別に楽曲を研究する上で作曲家や時代の様式等から総合的に研究すべき課題であると考えられる。

3-9-1 和声構造

17 世紀末から 18 世紀初頭の言説では、舞踏種の特徴として和声の構造が言及されていた（3-2 参照）。しかしここで言及されている和声構造、すなわち第 1 ストレインでは属音（Dominante）か中音（Médiate）に終止し、第 2 ストレインは主音（Finale / Tonica）に終止するという構造は、実際にはガヴォットやメヌエットに固有のものではなく、当時多くの舞曲（舞踏種舞曲ではない舞曲も含む）で採用されてきた一般的な二部形式の構造のことを示している。和声構造は舞踏種固有の形態を特徴付けるというよりも、舞踏種が作曲される音楽の形式に関わる事項である。舞踏種ごとに和声構造の統計をとっても、そこからは 17 世紀末から 18 世紀初頭のフランス劇場作品中の二部形式、およびロンドーで作曲された器楽曲の和声構造が明らかになるに過ぎず、舞踏種固有の要素が明らかになるのではないと考えられる。

近年の幾つかの研究でも和声構造に着目しているものはあるが、いずれも研究対象こそ舞曲であったものの、実際にはそれを通じてバロック時代の音楽の一般的な形式の一側面を明らかにしようという趣旨が垣間見えるもので、舞踏種固有の性質を明らかにすることを目的としてはいない。本論では形式に関しては用いられる傾向についての単純な統計を取るに留めているため、それ以上に調構造まで踏み込んだ研究は本論の論旨とはかけ離れたものになると考えられる。和声構造は舞踏種の形態に関する研究ではなく、器楽曲の形式に関する研究として別途行うべきであろう。

3-9-2 和声リズム

和声リズムを取り扱う上では、本論の研究対象範囲の音楽に一般的なテクスチュアを考慮する必要がある。この時代の劇場伴奏舞曲として作曲された器楽は、本論で取り扱う資料を見る限り、原則としてホモフォニックで単純な和声付けがなされている。旋律とバスのリズムは同じようなリズムをとり、おおそ旋律に付随するような形で和声が付けれられている。したがって、和声のリズム（換言すればバスのリズム）を分析したところで、それが旋律のリズムと際立って異なった結果をもたらすとは考えにくい。

一方で舞曲は、舞踏種ごとに固有のリズムを守って作曲する必要があるため、楽曲の芸術性が発揮されるのは和声的側面と考えられる。リズムが舞踏種の性質を示すためにある程度制限される分、旋律や和声で音楽としての個性を出す必要がある。この個性は時代の様式や、作曲家の個人様式に特に強く結びつく事項であるといえ、個々の楽曲の独自性を

示すものである分、舞踏種一般に共通した特徴に還元する意味は薄くなる。したがって、和声リズムを統計的に処理するという作業は、その意義を疑問視せざるを得ないといえる。

楽曲1つずつを芸術作品として研究する場合は、和声リズムの詳細な分析を行うことは重要である。また個人様式を明らかにするために、同じ作曲家の楽曲について特徴的な和声や和声リズムの使用状況についての統計を取ることは有効である。しかしながら本論で明らかにするような舞踏種の形態的特徴を明らかにする上では、和声以外の要素により注目すべきであると考えられる。

3-10 演奏論との関連：考慮しないものとして

第1章で述べたとおり、演奏論はバロック舞曲の重大な関心事であった。しかし本論の研究手段からは、演奏方法に関することは何一つ明らかにはならない。演奏論に関する議論は主に言説研究によって行われており、楽譜資料に基づくものは僅かしかない。楽譜内に記された記号や演奏指示から演奏法に関する示唆が与えられる場合もあるが、本論で研究対象とする資料に演奏方法に関する記述は観察されない。本論で演奏論については、以下に先行研究での着眼点を示すに留め、本論との立場の違いを確認するに留める。

3-10-1 先行研究における演奏論

多くの先行研究で、イネガル奏法が採用されるレヴェルや、「サラバンド・シンコペーション」での付点音符の複付点化による強調についてが「すべき」という言葉と共に紹介された。これらの18世紀の演奏法に関しては現在でも様々に議論が続いているものの、古楽演奏が一定の位置を占めた今では一般常識となりつつある。しかし20世紀後半のバロック舞曲研究においては、これらの奏法論が舞踏種の説明において、あたかもその舞踏種固有の奏法であるかのように紹介されていることがしばしばある。NG1のガヴォットの項目には、舞曲についての事典項目であるにもかかわらず、ノート・イネガルとはどのようなものかの簡単な説明が入っている³⁴。またサラバンドの項目では、付点のリズムを強調して複付点で演奏することが、サラバンドの特徴として論じられている(LJ 1991: 98)。第1章で検証したとおり、これらは全て、バロック舞曲の研究が古楽運動の文脈で行われてき

³⁴ NG2 および最新版のGMOでは、この記述は削除され、相互参照がつけられるにとどまっている。

たことに由来するものといえる。「本来踊るための存在であった舞曲をどのように演奏するか」という観点から、舞曲のあるべき演奏の姿を啓蒙しようとする熱意のあまり、事典記述に舞踏種の固有の性質ではない要素まで持ち出した極端な例といえよう。

より舞踏種に特化した演奏論についても、先行研究では取り上げられている。特に G. ムッフアットの《フロリレギウム・セクンドゥム *Florilegium Secundum*》(1698) 序文には、当時の舞曲の演奏法についての非常に有用な示唆が与えられており (Muffat 1698)、マザーはここからバロック舞踏種の詳細な演奏法を展開している (Mather 1987: 143-151)。このほか、リトルのメトリック・レベルの構造 (本論 p. 71 参照) も、実際には様々なバロック舞踏種を演奏する上で、どこに拍の感覚を置くかにその目的が置かれており、この舞踏種の演奏論の領域に属するものである。いずれにせよこのような研究は舞踏種の実態を表しているようで、実際には演奏解釈の無限に存在する可能性の1つを、実証主義的に提示しているに過ぎない。

リズムの演奏論

本論では旋律のリズムを単なるリズム型の連続とみなして、どのリズム型が舞踏種を特徴付ける性質を持つのかを明らかにするが、先行研究におけるリズムの議論の大きな目的は、リズムの解釈であった。先述の拍節構造に関する理論もどのように舞曲を演奏するかにその主眼が置かれたものであるし、舞踏種が持つ固有のリズムも、実際にはそれをどのように演奏するべきかに主眼が置かれてきた。リズムの解釈に関する研究は、言説研究に基づくものと、実際の楽曲の分析に基づくものが存在する。前者では18世紀の理論書などの記述を元に、アルシスとテシスなどの当時の拍の感じ方に関する言説から、バロック舞曲の演奏法に関する証拠を拾い集める作業が行われている。後者は任意の楽曲の分析に基づくもので、主にフレーズングの記号や歌詞付けなどの楽譜上の情報から解釈を明らかにしようとする試みである。

こういった研究の問題点は、既に第1章で論じたとおりで、舞踏種の性質を明らかにする本論の目的とは根本的に異なった研究である。そこで提示される結論は、究極的には解釈の一つに他ならず、舞踏種を特徴付ける要素に敷衍することはできない。理論書の研究を基にした研究は、その理論書の記述にどれほどの信憑性があるのか、また地域や時代に関してどの程度の有効性を持っているのかを考察する必要がある。楽譜上の情報から明らかになるのも、そこから判明するのは究極的には研究対象となった楽曲そのものに関しての情報のみである。

3-10-2 ダンスのステップと音楽との関連

バロック舞曲研究の近年における飛躍的な発展は、間違いなくその踊り方の解明に因るものといえる。舞踏譜の研究が盛んに行われた結果、舞踏種の名を持ったステップがその舞踏種の定型的な踊り方と考えられるようになり、舞曲のフレーズ構造もそれを基に論じられるようになった。パ・ド・ブレはブルーレに、コントルタン・ド・ガヴォットはガヴォットに関連付けられ、こういったステップがそれぞれどの程度の長さの拍を用いるか、それが楽曲のフレーズといかにマッチするかが論じられ、さらには演奏の解釈の手助けとなるようになったのである。

ダンスと音楽の関係は舞踊学的な立場にとどまらず、音楽的内容の研究にも援用された。フレーズがどこから開始され、音楽のどこに力点があるかが、振り付けでのプリエとエルヴェ、即ち拍の頭で伸び上がる動作が振り付け上どこで現れるかに注目して語られ、音楽上のアウフタクトはステップでのエルヴェを準備するためのプリエの動作と一致することが示された（赤塚 2004、他）。さらにはこの舞踊上の動作がバロック舞曲の音楽上のアウフタクトから拍頭へ向かう動きと関係付けられ、ムーヴマンの感覚としてフランス・バロック音楽全般の演奏論にまで敷衍された（Mather 1987: 100-103）。これを踏まえたうえで、いくつかのステップ、特に舞踏種の名前を持ったステップをその舞踏種自体の代表的ステップとみなし、ステップと舞曲の関係から舞踏種固有の性質を明らかにしようとする研究が多くなされてきた³⁵。

しかしながら舞踏種というテーマに立ち返った場合、こういった研究はつねに独りよがりな解釈になる可能性を含んでいる。というのも、バロック・ダンスの振り付けには定型的なものが例外³⁶を除いて用いられておらず、あらゆるステップが舞踏種にとらわれずに用いられているのである。事実、現存する特定の舞踏種に対する振り付けでは、同じ舞踏種の名前を持ったステップの使用されている割合は決して高くなく、むしろ他の舞踏種の名前を冠したステップも同じ程度の割合で用いられていることが判明している（FLC: XXXIX）。したがって、たとえ一つの舞踏種舞曲に振付けられた舞踏譜資料の振り付けと舞曲のフレージングの関連を明らかにしたとしても、それを舞踏種そのものに一般論にま

³⁵ 修士論文の段階では、論者もこの立場に立っている（中村 2012）。

³⁶ 舞踏会で踊られるクーラント（クーラント・サンプル）とメヌエット、およびコントルダンスは、それぞれ定型的なステップの連続で踊られる。またこれ以外の舞踏種でも少数ながら、単独のステップの繰り返りで構成される振付も存在する。

で敷衍することに関しては、疑問を差し挟まざるを得ないのである。

本研究で行うのは、あくまでも楽譜に書かれた舞曲の統計である。したがって、ステップと音楽の関係を考察は行わず、楽譜テキストから解釈できる音楽の姿を追及することに特化する。

3-1 1 総括

以上を踏まえ、本論において統計分析を行う要素と、その抽出方法を改めてまとめる。第5章以下の分析は個々で定めた指針を元に行われ、先行研究の記述内容と比較される。分析結果が先行研究の記述内容と矛盾の無いものであれば、言説研究を元に舞踏種舞曲の特徴とされてきた要素が、ルイ 14 世下の王立音楽アカデミーで上演された劇場作品中によって数値的に裏付けられることとなる。一方で記述内容に反する結果が出た場合や、かつて先行研究で注目されていなかったものが明らかになった場合は、それは本論において新たに発見した要素とみなせるものとなる。

1. 拍子記号は記譜上の表記と、現代記譜法での小節線の間隔から判断される実質的拍子に分け、それぞれの統計を取る。
2. 楽曲の形式は何が用いられているかについて統計をとる。ここから明らかになったストレイン数は、特徴的リズムやフレーズ構造の分析で利用する。
3. アウフタクトの長さは、各ストレインの冒頭についてのみ統計を取る。
4. 旋律リズムは楽曲を本論で定めるスキーマの単位に区切った上で、舞踏種のコーパス全体で用いられる旋律のリズム型の数を分析する。数を数える上では、個々のリズム型と、リズム型をタイプに分類した上での統計も同時に行う。
 - i. 支配的パターンは、楽曲を通して頻繁に用いられるもので、舞踏種ごと、楽曲ごとに特定のリズム型がどれほど用いられるかの統計から明らかにする。
 - ii. 示唆的リズム型は、常にではないが要所で用いられて舞踏種を特徴付けるもので、先行研究で言及されたものの検証を目的とする。舞踏種のコーパスに示唆的リズム型とされるものがどれほど含まれているかを調査する。
5. 演奏指示が記入されている場合、その統計をとり、テンポについての考察を行う。
6. テクスチュアや書法に関しては、先行研究で言及がある以下の3つの項目に関して全ての舞踏種を調査する。

- i. 3 声で書かれたもの
 - ii. 楽曲冒頭で旋律とバスが時間差で開始されるもの
 - iii. ミュゼット風の書法が用いられているもの
7. フレーズ構造は先行研究で以下の言及がある場合に、それを検証する目的においてのみ行う。
- i. 4 小節構造
 - ii. フレーズ内の定位置で現れるリズム型
8. 演奏論、ステップとの関連、同時代の言説との関連は、本論の統計から判断できる事項ではないため、先行研究の検証は行わない。

第4章 統計と分析：総合的考察

本章では、研究対象楽曲を集計した結果に基づく統計結果と、複数の舞踏種にまたがって取り扱うべき総合的な分析結果を論じる。その性質上、一部の項目では本論で取り扱う舞踏種9種類以外にも言及することとする。各舞踏種の集計結果を確認し、分析によって明らかになった用いられるリズム型の種類を整理し、続いて各舞踏種で共通する要素についての総合的考察を行う。具体的には用いられる拍子記号と実質的拍子、形式、シークエンスの構成、速度標語、特定の書法およびテクスチュアについて論じる。

本論で取り上げる A 基準の楽曲は全て**別表 2 研究対象楽曲分析表**において掲載されている。ここでは分析対象楽曲それぞれの用いられる拍子記号、実質的な拍子、アウフタクトの形態、形式、テクスチュアに関する事項、テンポの標語、楽曲の総スキーマ数と、観察されたリズム型のうち主要なもの数、およびリズム型のタイプ別の数が示される。

4-1 研究対象楽曲の集計結果

研究対象作品の中から抽出された舞踏種舞曲の総数は 751 曲であった（表 4-1）。そのうち本論で取り扱う 9 種類の舞踏種に相当する楽曲の数は 673 曲であった。このうち第 2 章で定義した今回の研究対象楽曲の数である「A 基準（単）」（表太字）が 541 曲であったが、資料に楽曲冒頭の数小節しか掲載されていない（本論 p. 55 参照）ことで分析対象からは外れた楽曲数（「+」記号と共に括弧で記述されている数）と、分析上 2 曲に分けた楽曲（[]内は分析上の総数）を考慮すると、統計上は 540 曲を扱うことになる。次いで本論で「B 基準」とみなす楽曲は、声楽曲と器楽曲合わせて 130 件存在した。

本論で統計的分析を行う 9 種類の舞踏種に関して、A 基準の楽曲数はすべて 20 を超えていた。突出して多いのがメヌエット、次いでパスピエで、それぞれ他の舞踏種の 3 倍、2 倍ほどである。これに 50 曲程度のリゴドン、サラバンド、ジークが続き、ブーレとガヴォットは 40 曲程度で、ルール、カナリーの順に少なくなっていく。

表 4-1 には併せて、本論の研究対象となる 9 種類以外の舞踏種についても、作品の中に含まれていた数を示している。集計にあたって、ブランルではさまざまな種類（ブランル・ゲ、ブランル・ア・ムネ等）は区別していない。シャコンヌとパッサカイユに関しては B 基準に相当する楽曲も A 基準の楽曲に接続して全体で 1 曲として成立しているため、B 基準としての数は示さない。ここに掲載されていない舞踏種（ガイヤルド、シシリエン

ヌなど)は、今回の研究対象基準に該当するものが現れなかった。ただし、行進曲 (Marche) は集計を行っていない。

表 4-1：本論の研究対象楽曲および本論研究範囲内の舞踏種舞曲一覧

| | A 基準 (単) | B 基準(声) | B 基準 (器) | 合計 |
|-------------|----------------|---------|----------|-----------|
| Bourée | 39 (+1) | 3 | 0 | 43 |
| Rigaudon | 48 | 4 | 0 | 52 |
| Gavotte | 38 | 15 | 2 | 55 |
| Menuet | 148 (+1) | 56 | 5 | 210 |
| Passepied | 105 [106] | 3 | 1 | 109 [110] |
| Sarabande | 48 [51] (+1) | 23 | 0 | 72 [73] |
| Gigue | 54 | 9 | 0 | 63 |
| Canarie | 26 | 0 | 0 | 26 |
| Loure | 32 | 9 | 0 | 41 |
| 小計 | 538 [540] (+3) | 122 | 8 | 671 [673] |
| Chaconne | 52 (51+1) | - | - | 51 |
| Passacaille | 22 | - | - | 22 |
| Forlane | 6 | 0 | 0 | 6 |
| Contredanse | 8 | 0 | 0 | 8 |
| Branle | 7 | 0 | 0 | 7 |
| Pavane | 1 | 0 | 0 | 1 |
| Allemande | 1 | 0 | 0 | 1 |
| Courante | 1 | 0 | 0 | 1 |
| Tambourin | 1 | 0 | 0 | 1 |
| Saltarelle | 2 | 0 | 0 | 2 |
| 合計 | 642 | 122 | 8 | 773 |

シャコンヌとパッサカイユはそれぞれ一定の数が観察され、ルイ 14 世治世下の劇場作品では比較的好んで用いられていたことが指摘できる。尚、A 基準のうち 2 連続するシャコンヌは 5 件、3 連続するシャコンヌは 1 件観察され、2 連続するパッサカイユは 1 件観察されたため、合計で 61 になるが、これが 75 曲の実質的研究対象作品の殆どに入っていた。研究範囲の劇場作品には、シャコンヌないしパッサカイユが必ず 1 曲は含まれるべきという理解があった可能性も見えてくる。これに関しては今後の研究課題とする。

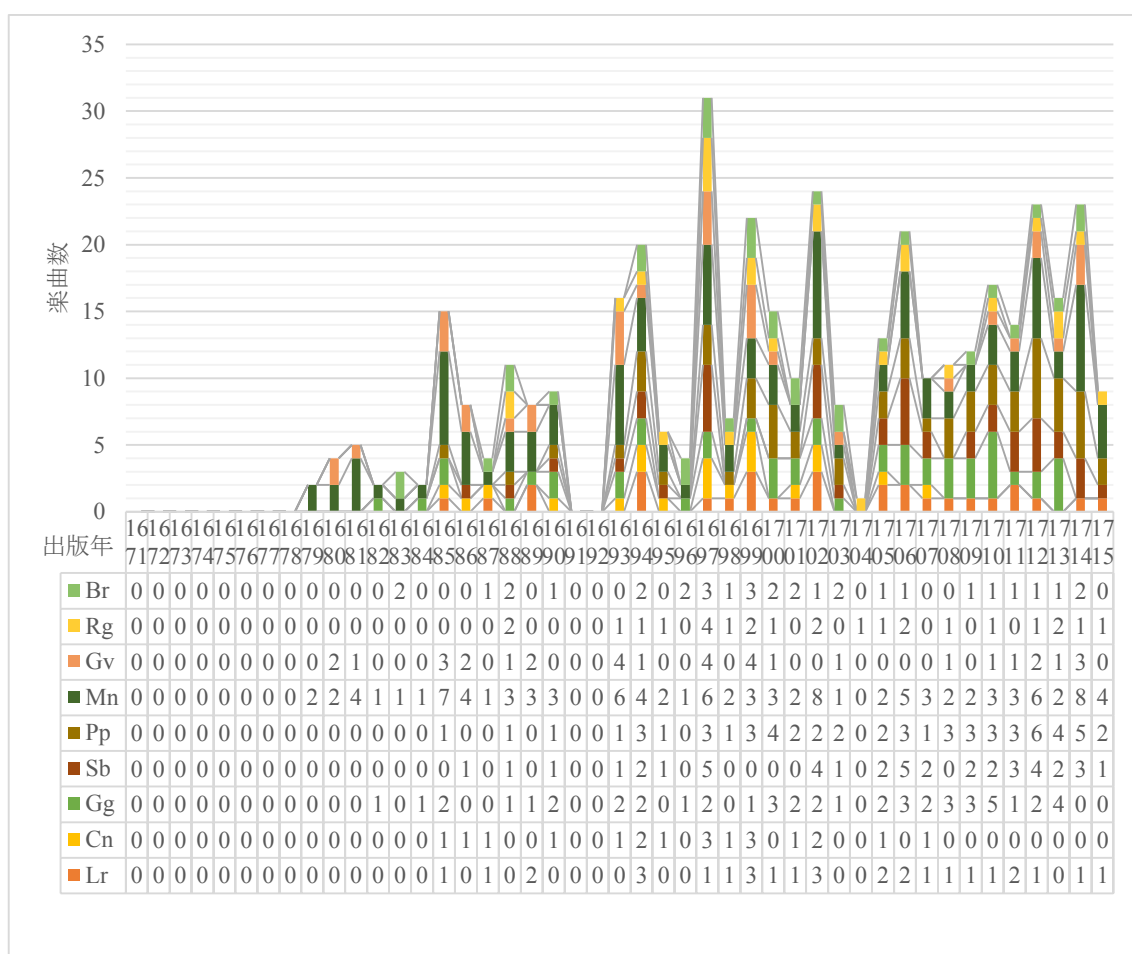
これ以外の舞踏種、具体的にはフォルラーヌ、コントルダンス、ブランル、パヴァーヌ、アルマンド、クーラント、タンブラン、サルタレッコは、いずれも楽曲数が 10 以下であった。この中ではコントルダンスが最も多く、先行研究で殆ど注目されてこなかった舞踏種として興味深い。そのほかにもこれらが劇場作品に組み込まれる理由について等個別に興味深い研究課題といえるが、ここでは研究対象作品に含まれていた数を示すに留める。

印刷譜の出版年による楽曲数の推移は、舞踏種の流行の衰退をある程度示しているといえる (図 4-1)¹。1678 年以前と 1691 年と 1692 年は楽曲がないが、これは本論での研究

¹ ここではシークエンスを形成している楽曲は、シークエンス単位で 1 曲として数えている。

対象基準に適合する資料がこの期間に出版されていないためである。本研究での研究対象範囲を通じてメヌエット、ブーレ、ガヴオット、ジークは安定して作曲がされている。新しい舞曲と呼ばれることの多いパスピエは 1684 年、リゴドンは 1687 年の資料で初出だが、古いとされるカナリーやサラバンドもそれぞれ 1685 年と 1686 年に初めて現れている²。年代についてあまり言及がされないルールは 1685 年であった。その後の作曲数はそれぞれ安定しているように見えるが、次第に作品数が増えていくかのようなパスピエに比べ、カナリーは 1707 年以降には作品例がない。

図 4-1：資料に記載された各舞踏種の数の推移



4-1-1 資料によるタイトルの差異

同一の楽曲で資料によるタイトルの差異が見られたものは 9 件存在した（表 4-2）。ここで、研究対象として採用した版は太字で示している。殆どの楽曲では初期の版でタイト

² ただし両者とも SchneiderC から、1671 年以前の作品にこれらの舞踏種舞曲が含まれていたことがわかる。

ルが付いていなかったものが、後の版で記入されるようになった結果とみなすことができる。タイトルが大きく変更になった例として、1697.05/Mn2a は初版で〈SECOND AIR DES EUROPEENS〉であったのが（1697.05ISS/1697/I: 207）、第 2 版では MENUET. というタイトルに変更されている（1697.05ISS/1708/II: 256）。この作品は初版での 3 幕構成が第 2 版で 5 幕構成に変更されており、楽曲の掲載位置も大きく移動するが、その中で単なる「エール」が舞踏種舞曲である「メヌエット」に変更されたことを示している。反対に後の版で舞踏種タイトルが記載されなくなった例は 1675.01/Mn1 が唯一で、第 1 版 1675.01THE/1688/I でメヌエットと記されている一方で、第 2 版 1675.01THE/1711/II ではメヌエットのタイトルはなくなっている。

表 4-2：資料によってタイトルの差異がある楽曲一覧

| | 最初に出版された版 | 舞踏種タイトルが付く版 |
|---------------|--------------------------|--------------------------------|
| 1675.01/Mn1 | 1675.01THE/1688/I | 1675.01THE/1688/I（1711/II で削除） |
| 1676.01/Gv1 | 1676.01ATY/1689/I | 1676.01ATY/1708/II |
| 1676.01/Mn2a | 1676.01ATY/1689/I | 1676.01ATY/1708/II |
| 1676.01/Gv2a | 1676.01ATY/1689/I | 1676.01ATY/1708/II |
| 1682.01/Mn1ab | 1682.01PER/1682/I | 1682.01PER/1710/II |
| 1686.01/Mn2a | 1686.01ARM/1686/I | 1686.01ARM/1710/II |
| 1697.04/Lr1a | 1697.04EGA/1697/I | 1697.04EGA/1699/III |
| 1697.05/Mn2a | 1697.05ISS/1697/I | 1697.05ISS/1708/II |
| 1704.02/Mn2b | 1704.02IET/1704air | 1704.02IET/1711/I |

4-2 リズム型の総覧とタイプ

次に研究対象楽曲中に存在したリズム型を、スキーマの構成に従い 2 拍子系と 3 拍子・複合拍子系に分けて示す。同時に、第 5 章以降での分析の目的に従ったリズム型のタイプ分けを行う。リズム型の種類は、特に 3 拍子系と複合拍子系のスキーマの分割方法が共通する。

4-2-1 2 拍子系舞踏種でのリズム型の一覧と区分

本論での研究対象楽曲の内容を調査した結果、2 拍子では 6 つの種類が用いられていた（表 4-3）。本論で 2 拍子系の舞踏種を論じる際は、ビート 1 つの型を「全拍」、パルス 2 つの型を「均等型」、付点パルス 1 + タップ 1 の型を「付点型」と呼称する。

表 4-3：2 拍子系のリズム型一覧

| リズム型の形態 | 音価 (スキーマ=♪) | 本論での呼称 | タイプ |
|-----------------|-------------|--------|-----|
| ビート 1 つ | ♪ | 全拍 | 全拍 |
| パルス 2 つ | ♪♪ | 均等型 | 均等系 |
| タップ 2 + パルス 1 | ♪♪ | | 均等系 |
| パルス 1 + タップ 2 | ♪♪ | | 両義的 |
| タップ 4 | ♪♪♪♪ | | 両義的 |
| 付点パルス 1 + タップ 1 | ♪♪ | 付点型 | 付点系 |

いわゆる逆付点 (♪♪) やタップの単位でのシンコペーション (♪♪♪) は観察されなかった。尚、タップ 2 + パルス 1 の型 (♪♪) も、今回の分析では殆ど観察されなかった。リトルはメトリック・レヴェルを打ち立てるにあたり、ビートは 2 段階まで分割することができ、第 1 分割段階であるパルスをシンコペーションができる最小の単位としている (LJ 1991: 17) が、本論の結果はそれを裏付けるものとなっている。

ここで取り上げた 2 拍子系のリズム型は「全拍」「均等系」「両義的」「付点系」の 4 つにタイプ分けをする。このタイプ分けは、主に「均等系」と「付点系」というタイプの対立を明らかにするために設定されている。先行研究でもガヴォットなどで、付点系のリズムが用いられる楽曲と均等系のリズムが用いられる楽曲が存在することが言及されており、2 拍子系のリズム型で注目すべきは、スキーマで付点系のリズムが多く用いられるか、四分音符の連続で構成されるかの差異といえる。2 拍子系のリズム型における「両義的」という語句は、「均等系」としても「付点系」としてもみなしうるものという意味で用いる。

4-2-2 3 拍子、複合拍子系舞踏種でのリズム型の一覧と区分

本論での研究対象楽曲の内容を調査した結果、3 拍子では 15 種類のリズム型が用いられていた (表 4-4) ³。リトルはこれらのうち、第 2 パルスが付点の型 (♪♪♪) はサラバンドの研究で「サラバンド・シンコペーション」、第 1 パルスが付点の型 (♪♪♪) はジークやカナリーなどの複合拍子舞踏種の研究で「ソティヤン sautillant」なリズムと名づけている (LJ 1991: 145-146) ⁴。本論でもこの 2 つの型に関してはこの名称を用いることとするが、その際に論じられている舞踏種は考慮しないものとする。このほか、本論で 3 拍子および複合拍子系のリズム型を論じるにあたっては、ビート 1 つの型を「全拍」、パルス 1 + パルス 2 つ分の音価 1 を「単純短長」、パルス 3 つの型を「均等型」、パルス 2 つ分の音価 1 + パルス 1 を「単純長短」と呼称する。このうち、単純短長および単純長短のリズム型 (♪♪) ;

³ ここで示す音符は、スキーマが付点二分音符 (♪) と等価の場合の音価で示されている。

⁴ マザーは「ternary dotted figure」(Mather 1987: 237) と表現している。

♪) の短い音価が分割されたもの (♪♪; ♪♪)、サラバンド・シンコペーション (♪♪♪) の第 1 パルスがタップ 2 つに置き換わっているもの (♪♪♪)、およびソティヤン (♪♪♪) の第 3 パルスがタップ 2 つに置き換わっているもの (♪♪♪) に関しては、それぞれ非常に近い性質を持っているものとみなし、統計の集計上は原則としてそれぞれ前述の型と同一視する。

表 4-4：3 拍子、複合拍子のリズム型一覧

| リズム型の形態 | 音価 | 本論での呼称 | タイプ |
|----------------------------|----------|--------------------|-----------------|
| ビート 1 つ | ♪ | 全拍 | 全拍 |
| パルス 1 + 2 倍パルス 1 | ♪♪ | 単純短長 | 短長系 |
| パルス 1 + 付点パルス 1 + タップ 1 | ♪♪♪ | サラバンド・ シンコペーション | 短長系 |
| タップ 2 + 付点パルス 1 + タップ 1 | ♪♪♪ | | |
| パルス 1 + タップ 4 | ♪♪♪♪ | | その他 (両義的 / 短長系) |
| パルス 3 | ♪♪♪ | 均等型 | 両義的 |
| タップ 2 + パルス 2 | ♪♪♪ | | (両義的) |
| パルス 2 + タップ 2 | ♪♪♪ | | (両義的) |
| パルス 1 + タップ 2 + パルス 1 | ♪♪♪ | | 両義的 |
| タップ 2 + パルス 1 + タップ 2 | ♪♪♪ | | (両義的) |
| タップ 6 | ♪♪♪ ♪ | | 両義的 |
| 2 倍パルス 1 + パルス | ♪♪ | 単純長短型 | 長短系 |
| 付点パルス 1 + タップ 1 + パルス 1 | ♪♪♪ | ソティヤン | 長短系 |
| 付点パルス 1 + タップ 3 | ♪♪♪ | | |
| タップ 4 + パルス 1 | ♪♪♪♪ | | その他 (両義的 / 長短系) |

ヘミオラを除いて、パルスの単位でのシンコペーション (♪♪♪; ♪♪♪) や、2 拍目裏で生じるシンコペーション (♪♪) は見られなかった。これも 2 拍子系のリズム型と同じように、パルスをシンコペーションができる最小の単位としているリトルの定義 (LJ 1991: 17) を実証するものとなっている。このほかに、タップ 2 + パルス 1 + タップ 2 (♪♪♪)、タップ 2 + パルス 2 (♪♪♪)、パルス 2 + タップ 2 (♪♪♪) は、今回の分析では殆ど観察されなかった。

3 拍子、複合拍子のリズム型は、「全拍」「短長系」「両義的」「長短系」の 4 つにタイプ分けを行う。このタイプ分けは、主に「短長系」と「長短系」というタイプの対立を明らかにするために設定されている。ビートが 3 分割されることは、3 つのパルスのいずれかが組になることで、必然的に長短の要素を含むことになり、リズムを認識する上で「長短」および「短長」の概念は認識に決定的な影響を与える要素といえる。先行研究でのサラバ

ンド・シンコペーションやソティヤンのリズムの類推も、この意識のもとに行われていると考えられる。ただしパルス1つにタップが連続する型 (JMMM) と、タップ4つにパルスが1つ連続する型 (JJJJ) に関しては、必ずしも短長および長短のリズムと捉えられない両義的な要素を含むと考えられるため、それぞれ短長／長短系と両義的の中間にあるリズムであるとみなせる。したがって長短系および短長系全体で統計を取る際には、この型の数は集計に含めない。3拍子系および複合拍子系のリズム型における「両義的」という語句は、「短長系」としても「長短系」としてもみなしうるものという意味で用いる。

4-3 各舞踏種で共通する要素の総合的考察

分析の結果、舞踏種を特徴付ける各要素のうちいくつかは、複数の舞踏種に共通する特徴を備えており、横断的に概観して考察するべきものであることが明らかになった。したがってここでは、拍子、形式、シークエンス、速度標語、特定の書法およびテクスチュアについて、9種類の舞踏種全てで比較すべき統計結果を論じることとする。

4-3-1 用いられる拍子記号と実質的拍子

拍子記号は、各舞踏種で用いられるものに差異が見られるかを確認するのに加え、本論での拍子記号に従った2拍子系、3拍子系、複合拍子系という舞踏種の区分が妥当であるかを検証する必要がある。

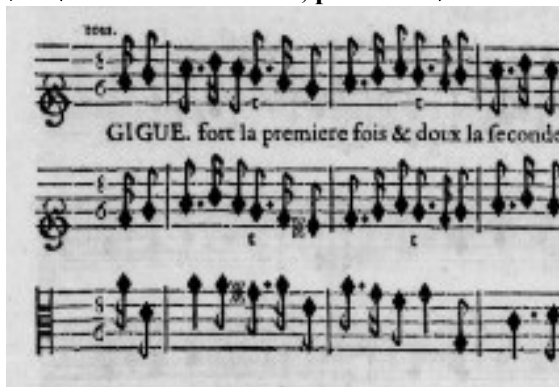
研究対象楽曲の資料上での拍子記号は全部で12種類観察された。統計の結果、同一舞踏種間で用いられる記号は種類ごとにある程度収束している。2拍子系舞踏種はいずれも「2」か「♢」が用いられ、メヌエットとサラバンドは「3」、パスピエは「3/8」に集中し、カナリーとルールはそれぞれ「6/8」と「6/4」が多かった。ジークのみ「6/4」と「6/8」が用いられる楽曲がほぼ同数である(表4-5)。楽曲の冒頭に拍子記号が表示されていない楽曲は、表示がある場所までさかのぼり、その拍子記号の範疇としてカウントしている。その数は[]で囲って示されている。

研究対象資料の中には、現代の記譜法では不自然に見える記号が用いられている楽曲もある。ここに掲載したものの中では、「8/6」(譜例4-1)、「3/12」(譜例4-2)、「⁶3」(譜例4-3)といった表記が該当する。このうち⁶3は、五線の中央に3と書かれた上に6と表記されているもので、本論での研究対象資料でも1698.01/Lr1でしか確認されなかった。

表 4-5 : A 基準の楽曲で使用された拍子記号一覧

| 表記 | 2 | ♩ | 3 | 3/4 | 3/8 | 3/2 | 6/4 | 6/8 | 12/8 | 8/6 | 3/12 | ♩ ³ |
|----|--------|--------|-----|-----|--------|-------|--------|-------|------|-----|------|----------------|
| Br | 27 [5] | 12 | | | | | | | | | | |
| Rg | 31 [1] | 17 [1] | | | | | | | | | | |
| Gv | 22 | 16 | | | | | | | | | | |
| Mn | | | 146 | 2 | | | | | | | | |
| Pp | | | 3 | | 83 [1] | 4 [1] | 8 | 7 [1] | | | | |
| Sb | | | 46 | 2 | | 1 | | | | | | |
| Gg | | | | | 1 | | 24 | 25 | 1 | 2 | 1 | |
| Cn | | | 1 | | 4 | | 8 | 13 | | | | |
| Lr | | | 4 | | | 1 | 26 [1] | | | | | 1 |

譜例 4-1 : 1690.02/Gg1a 冒頭部分の 8/6 表記 (1690.02E&L/1690/I, p. 68 より)



譜例 4-2 : 1708.01/Gg1a 冒頭部分の 3/12 表記 (1708.01HIP/1708/I, p. 114 より)



譜例 4-3 : 1698.01/Lr1 冒頭部分の拍子記号 ♩³ の表記 (1698.01FGA/1698, p. 301 より)



一方で小節線の引き方から見る実質的な拍子はしばしば、用いられる拍子記号を現代記譜法の規則で捉えたものとは異なっている。楽譜冒頭に「6/8」と記入されていても、楽譜テキスト上は1小節に四分音符が6つ入る、実質的に6/4で記譜されている例も見受けられる。ここに例示した現代記譜法から見れば不自然な拍子記号も、実質的には順に6/8、12/8、6/4と同等にみなせるものであることも明らかである。

これを踏まえたうえで、同一舞踏種間で用いられる実質的な拍子は7種類に絞られる。ブーレ、リゴドン、ガヴオットがすべて例外なく2/2、メヌエットがすべて3/4で、パスピエは3/8、サラバンドは3/4、カナリーは6/8、ルールは6/4で記譜されたものが殆どであることがわかる(表4-6)。ジークを除いて舞踏種ごとに明確な偏りが見られ、それ以外に用いられるものとは大きな差が出る。特に2拍子舞踏種とメヌエットは全ての楽曲が実質的

に同じ拍子で書かれていることは注目すべきである。ジークのみは 6/4 と 6/8 に分かれるが、実質的な拍子は 6/8 の方が使用率が高かった。尚、用いられている実質的な拍子によって変化している楽曲は存在しなかった。

表 4-6 : A 基準の楽曲の実質的な拍子

| 実質 | 2, 2/2, ♩ | 3, 3/4 | 3/8 | 3/2 | 6/4 | 6/8 | 12/8 |
|----|-----------|--------|-----|-----|-----|-----|------|
| Br | 39 | | | | | | |
| Rg | 48 | | | | | | |
| Gv | 38 | | | | | | |
| Mn | | 148 | | | | | |
| Pp | | 3 | 97 | | | 5 | |
| Sb | | 48 | | 1 | | | |
| Gg | | | | | 20 | 32 | 2 |
| Cn | | 1 | 1 | | | 24 | |
| Lr | | 4 | | | 28 | | |

本論では主に言説研究を中心とした先行研究にしたがって 2 拍子系、3 拍子系、複合拍子系と舞踏種を分けたが、この結果はその区分がほぼ妥当であるとみなせる。むしろ、先行研究では 2/4 のブーレ、3/8 のメヌエット等、用いられる拍子の多様性が指摘されている場合も多かったのに対し、本論の結果は用いられる拍子は原則的に 1 つであり、それ以外が例外的存在であることを明らかにしている。この結果がルイ 14 世治世下のオペラ座上演作品中の楽曲に限定されるものであることを考慮すると、この範囲では各舞踏種それぞれで主に用いられる拍子が限定されるものであった可能性も見えてくる。

用いられる拍子記号と実質的な拍子の差は、研究対象資料における記譜法の現代との違いを示すものと考えられる。本論で取り扱う楽譜資料は、旧来の軽量記譜法のプロポルツィオ的な記譜法と、ランベールらによって提示された近代の過渡期に相当するものといえる。

4-3-2 形式

本論での研究対象舞曲で用いられている形式は、サラバンドを除いて二部形式の数が 80% 近くを占めている一方、ロンドーで作曲される楽曲も全ての舞踏種に存在する。特殊な形式で作曲されている楽曲も合計 4 つ存在したが、全体から見れば例外的とみなせるほど数が少ない。尚、二部形式のうち後半部分に前半ストレインが回帰する循環二部形式 (RB) と、ロンドーで構成されているもののうちクープレを 1 つしか持たない、実質的に三部形式とみなすことができる⁵楽曲は、別途その数を示した (表 4-7)。

⁵ 研究対象資料では、この ABA と演奏される「実質的な三部形式」は全て、2 つのストレイン

表 4-7：舞踏種別に用いられる形式の比較

| | 二部形式 (RB) | ロンドー (実質的三部) | その他 |
|----|---------------|--------------|----------|
| Br | 31 (0) [79%] | 8 (0) [21%] | |
| Rg | 47 (1) [97%] | 1 (0) [2%] | |
| Gv | 29 (0) [78%] | 8 (0) [22%] | 1 ABACAD |
| Mn | 134 (2) [91%] | 14 (4) [9%] | |
| Pp | 91 (0) [87%] | 14 (5) [13%] | 1 ABCDEC |
| Sb | 32 (0) [64%] | 18 (0) [36%] | 1 ABC |
| Gg | 50 (0) [93%] | 4 (1) [7%] | |
| Cn | 23 (0) [92%] | 2 (1) [8%] | 1 ABACDD |
| Lr | 31 (0) [97%] | 1 (0) [3%] | |

先行研究ではどの舞踏種の形式を論じるにあたって、「原則として二部形式であるが、ロンドーで作曲される場合もある」という曖昧な表現が用いられており、具体的な割合については一切調査がなされていなかった。本論の研究対象範囲ではいずれの楽曲でも、二部形式の優位がはっきりと見て取れる。8種類の舞踏種全てで似たような傾向を示しており、舞踏毎との差異というよりは、バロック期の舞踏種舞曲全般に共通する傾向であるとみなせる。この中でサラバンドだけが、ロンドーで書かれているものが3割を超えている点が興味深い。いずれにせよこれまで横断的な研究がなされずその実態が曖昧であった中で、本論の結果は数値的に二部形式の優位を明確に裏付けるものとなった。

4-3-3 シークエンスの構成

本論での研究対象舞曲のシークエンス構成は、2曲組になっているもの、3曲組になっているものと様々であった（表 4-8）。これらはそれぞれ器楽曲（B 基準を含む）が連続するもの、声楽曲（B 基準を含む）と組になっているものがある。さらには A 基準と B 基準の楽曲が組になっているものが2つ連続しているものも存在した。2曲組のうち繰り返しが指示されているものに関しては、2曲目の後に1曲目を再び演奏するもの（ABA）と、1曲目と2曲目を続けて2度演奏するもの（ABAB）に関して、それぞれの数を括弧で示し、それ以外に関してはすべて、括弧内にそれぞれの構成を注記して数を示す。ここでは構成される楽曲が A 基準か B 基準かは一切考慮していない。

が続けられて楽曲の末尾に冒頭に終止するような繰り返し記号および指示がなされていた。この種の楽曲のいくつかには、楽曲冒頭に *Rondeau* と表記がされており、この形式がロンドーとして捉えられていたことを示している。本論で三部形式は、全てクープレを1つしか持たないロンドーとして扱う。

表 4-8 : シークエンスの形態

| | 単独 | 2 曲組 (ABA; ABAB) | 3 曲以上 |
|----|----|--|---|
| Br | 30 | 3 組 6 曲 (0; 0) | 3 曲組 : 2 組 6 曲 |
| Rg | 5 | 18 組 36 曲 (4; 0) | 3 曲組 : 2 組 6 曲 (ABCBA: 1) 5 曲組 (2 つ組×2+1) : 1 組 5 曲 ABCDEA |
| Gv | 19 | 15 組 30 曲 (5; 2) | 3 曲組 : 2 組 6 曲 |
| Mn | 43 | 38 組 76 曲 (5; 3) (AAB: 2; ABB: 6; AABB: 1) | 3 曲組 : 25 組 75 曲 (ABCA: 1; ABCAC: 1; ABCB: 2; ABCBA: 1; ABCBCA: 6) 2 曲組×2 : 4 組 16 曲 (ABA CDC: 2; ABACD: 1; ABCD: 1) |
| Pp | 20 | 40 組 80 曲 (11; 0) | 3 曲組 : 3 組 9 曲 (ABCAB: 1) |
| Sb | 24 | 18 組 36 曲 (6; 0) | 3 曲組 : 2 組 6 曲 (ABCAB: 1) 2 曲組×2 : 2 組 8 曲 |
| Gg | 38 | 11 組 22 曲 (6; 0) | 3 曲組 : 1 組 3 曲 |
| Cn | 14 | 6 組 12 曲 (1; 0) | |
| Lr | 21 | 8 組 16 曲 (1; 0) | 2 曲組×2 : 1 組 4 曲 |

先行研究で「対になって用いられる」、すなわち 2 曲組みのシークエンスで構成されることが GMO で言及されているのは、ブーレ、リゴドン、ガヴオット、メヌエット、パスピエのみであった。本論の結果は、9 種類全てでシークエンスの構成をとる楽曲が存在すること、そして単に「対」という言葉では表現できないほど組み合わせの種類が多彩であったことを示している⁶。

個別の結果を概観すると、リゴドンとパスピエがシークエンスを形成する割合が半分以上であるのに対し、ブーレは 3 例にとどまっている。複合拍子系の楽曲は 7 割程度が単独で、ガヴオット、メヌエット、サラバンドはシークエンスを形成する割合が 4 割程度である。ブーレが単独、サラバンドがシークエンスの例が多いという点が先行研究と比較して新しい知見といえる。ただし対象が劇場作品の伴奏舞曲であるため、これらの特徴は舞踏種固有のものであるというよりも、作品の作劇法から要請されていた可能性を考慮せねばならない。

シークエンス内での番号付けの実態

本論で資料を観察した結果、劇場作品中のシークエンスで構成されている楽曲の番号付けの傾向についても明らかになった。A 基準の器楽曲が連続する場合、多くは Premier[e]、Second[e]/Deuxièm[e]と番号付けされていることが多いが、声楽曲は大抵この番号体系に含まれない。又、番号は 1 つの幕内で同一の舞踏種に対して振られるようで、1701.02/Mn1

⁶ 尚、GMO を初めとする事典項目では具体的な曲種についての言及が無いため、この記述が伴奏舞曲を念頭に置いたものであるかは不明である。ここで対という表現は、器楽曲の中でしばしば観察される舞曲の構成を思い起こさせるものではある。

と 1701.02/Mn2 は場所が離れている (Mn1=第4幕第1場、Mn2=第4幕第2場) が、それぞれ〈Menuet Haut Bois〉、〈2e. Menuet.〉とタイトルがつけられている。さらに 1707.01/Mn1 と Mn2 は資料上では離れた位置にあるが、Mn2a および Mn2b/f の直後に Mn1 を再度演奏する指示がある特殊な例である。

大抵の場合番号付けは2番目までで、3番目までナンバリングがされているのは B 基準の声楽曲2曲を含んで同じ舞踏種が5曲連続している 1698.01/Rg1 が唯一の例である。1つのシークエンスの中に複数の舞踏種を含む舞曲が含まれている場合、全体を通して番号が振られることもあるが⁷、多くは番号そのものが付けられない。

シークエンス内での構成、繰り返し⁸

様々な舞踏種について言及される「第1、第2、ダ・カーポで第1に戻る」というシークエンス構成に関連してくることとして、楽曲がシークエンス内でどのように構成されているかについても、一定の傾向を見出すことができる。前提として、研究対象資料には楽曲の繰り返しに関する指示が文章によって行われていることが多い。2曲の楽曲 A と B がシークエンスを構成しており、ABA の順で演奏することが求められる場合、通常 B の楽譜の末尾には「Aに戻る On reprend le/la [楽曲名 (舞踏種名など)] page [ページ番号]」という文が書き込まれている。この文章は3つ以上の楽曲の複雑な構成の関係も指示することがあり、複数の同一の舞踏種舞曲を楽器編成や調、歌詞 (クープレ) の節を記すことで具体的にどの楽曲を繰り返すかが明確に示されている⁹。

ただし実際には、このような指示がなされていないシークエンスの方が多い¹⁰。一つの楽譜資料でシークエンスが複数ある場合に、この種の文章があるものと無いものが同居していることもあるため、繰り返しをするものとししないものが存在した可能性も示唆する。かといって、指示が無い場合でも慣習によって繰り返しを行っていた可能性も否定できない。実際にはその時々の上演の現場でダンサーや歌手、上演時間との兼ね合いで柔軟に判断されていたとみなすべきで、実際にどのように演奏されていたかは明らかにすることは

⁷ 1697.02/Sb1a はサラバンドとしては作品中で初出だが、タイトルには〈SECOND AIR SARABANDE〉とある (1697.02V&A/1697: p. 103)。ただしこれは直前の楽曲 (p. 102-103) の〈1. Air〉に続くものとしてのエールの第2番としてのカウントと見るべきであろう。

⁸ 本論ではシークエンス以外での繰り返しに関しては考察の対象外とする。この時代の劇場作品においては、一度演奏された器楽曲が幕間に間奏曲として再び演奏されることが多く、本論での研究対象資料でもいくつか幕間に演奏するための指示がなされていた (Wood 1996: 186 参照)。これに該当する楽曲に本論での研究対象楽曲も一部含まれていたことは指摘しておく。

⁹ しばしばここで、楽譜冒頭のタイトルに舞踏種名を含まない舞曲の舞踏種が明記されることもある (本論 2-4-2 参照)。

¹⁰ 同じシークエンスでも版によって文の内容に差がある例も確認されている。

不可能である。

ABA という構成で演奏するように明記されているのは、合計で 39 組である。楽曲が 2 つで構成されているシークエンスの総数 157 に対してこの結果は多いとはいえ、むしろ両者の関係が一切示されないまま 2 つの楽曲が連続して（番号付けされて）並んでいる場合の方が多ことを示している。いずれにせよ、劇場伴奏舞曲としてのシークエンスの実態は、先行研究で言及されていたよりも多様であったことを示している。

4-3-4 速度標語

速度標語が書かれている楽曲は A 基準内全体でわずか 28 曲に過ぎなかった（表 4-9）。これは研究対象の舞踏種 9 種類のコーパス全体の 5%ほどで、殆どの楽曲（リゴドンとカナリーはすべて）は楽譜上でテンポに関する記述がされていない¹¹。速度標語に相当するものは Gay、Lentement[e]、Grave/Gravement、Tendrement の 4 種類のみであった。このうちルールの Lentement と指示の付いた楽曲のうち 2 曲は、演奏表現に関わる語である doux. という語も併せて付いている。以下の表でその他としてあげたサラバンドは、Un peu plus gay. と表記されている（本論 pp. 193f で詳述）。

表 4-9：舞踏種別の速度標語

| | Gay | Lentement[e] | Grave, Gravement | Tendrement | その他 |
|----|-----|------------------------|------------------|------------|-----|
| Br | 2 | | | | |
| Rg | | | | | |
| Gv | 2 | 1 | | | |
| Mn | 1 | | | | |
| Pp | 1 | | | | |
| Sb | | 2 | 2 | 6 | 1 |
| Gg | 3 | | | | |
| Cn | | | | | |
| Lr | [1] | 3 [2: lentement doux.] | 1 [gravement] | | |

9 種類の舞踏種の中では、サラバンドは比較的テンポ指示がつけられることが多いことがわかる。ただし、この時代に多く用いられた速度標語は発想記号を兼ねており、ここで用いられたものも楽曲を演奏する上でのニュアンスを示すことを第一の目的としていた可能性もある。したがってサラバンドは他の舞踏種に比べて、楽曲それぞれに表情を伴った演奏を求める傾向が強かった可能性もある。

¹¹ 本論の対象資料全体での傾向は、器楽曲だけに限定した場合でも演奏指示が記入されている楽曲はおよそ 1 割程度であった（執筆時に作成した自作のデータベースに基づく概観：研究対象以外の楽曲にはデータにあいまいさがあるため、正確な数は不明）。出版年代による記入状況に関しては際立った傾向は見受けられない。

舞踏種と速度標語の対応関係は、殆どが既存の記述と矛盾しないものであった¹²。ルソ
ーらが 18 世紀の時点で既に「あるものは速く、あるものは遅い」（Brossard 1703 “Gavotta”）
と論じたガヴォットも、速いテンポを要求する *gay* と、遅いテンポを要求する *lentement*
の双方の使用例が観察された。殆どの楽譜に速度標語が記載されていない中で、速度標語
が記述されている楽曲は特殊だった可能性もあり、舞踏種一般の性質を示すものとしての
性質を持っているかを留保して考える必要がある。それでもこの結果は、速度標語が慣習
によるテンポを言語によって改めて示唆したものとみなすことができ、慣習とは異なった
演奏法を指示したものではないことが読み取れる。

4-3-5 特定の書法およびテクスチュア

3 声で書かれた楽曲、冒頭の時間差的開始、ミュゼット風の楽曲に関しては、特定の書
法およびテクスチュアとしてここでまとめて論じる。これらは特定の舞踏種を特徴付ける
要素として論じられてきたが、そもそもテクスチュア自体は如何なる曲に対しても任意に
用いることが可能なものであり、複数の舞踏種で横断的に検証すべき要素といえる。

このうち 3 声で書かれた楽曲とミュゼット風の楽曲に関しては、シークエンスの構成と
強い関連を持って論じられてきた。すなわち、2 つ組のシークエンスの 2 つ目の楽曲の後
に 1 つ目が再び演奏される ABA の構成で、2 番目がトリオやミュゼットで作曲されると
いうものである。これはあたかも舞踏種を特徴付ける一つの定型のように論じられてきた。
実際バロック期の器楽曲や、特に古典派以降の器楽曲におけるメヌエットやガヴォットは
これに準ずる形式で作曲されることが非常に多いため、本論で取り扱う伴奏舞曲としての
舞踏種舞曲にはその起源となるような形式が期待されたといえる。実際に一部の楽曲でそ
のような構成を取る楽曲が存在したため、これらのテクスチュアはシークエンス構成とセ
ットになった特徴として違和感無く論じられてきた。

しかしながら研究対象楽曲を概観した結果、先述の通りそもそもシークエンス構成の実
情はより複雑で、型どおりの ABA という構成をとる（そのように読みとれる）楽曲の総
数が十分多くなかった（4-3-3）。一方で 3 声の楽曲やミュゼット風の楽曲はシークエン
ス内のみならず、単独でも存在していた。さらには楽曲全体が 3 声で書かれたものも存在

¹² 1 点のみ既存の言説と矛盾するものとして、遅い舞踏種とされるルールに *gay* という指示が
付されている例が挙げられるが、これは版によって表記が異なる複雑な問題をはらんでいるた
め、ルールの項（pp. 226f）で詳述する。

する一方で、楽曲中で声部数が増減する中で 3 声部をとる場合もあることが明らかになった。したがってこれらの楽曲の統計を取るにあたってはシークエンスの概念からは一度離れ、純粹にこれらの特徴を持つ楽曲のみを数える必要があると思われる。したがって、3 声で作曲されるのが楽曲全体なのか、楽曲内の一部だけなのかについても分けて考察する必要が生じる。

3 声で書かれる楽曲

A 基準のうち楽曲全体が 3 声で書かれたものは 88 曲存在し、全ての舞踏種において観察された (表 4-10)¹³。中でもリゴドン、メヌエット、パスピエで全体に対する割合が高く、このように作曲される例が多いことがわかる。一方でこのうちシークエンスを構成する一部となっているものは 49 曲にとどまり、単独で存在する楽曲もあることも見逃してはならない。

更に、部分的に 3 声で書かれている楽曲が 23 曲 (表 4-11) と、ある程度の数があることがわかる。特にガヴォットは部分的にトリオで書かれているものの方が多い。

表 4-10：楽曲全体が 3 声の楽曲

| | 総数 | シークエンス内 |
|----|----------|---------|
| Br | 1 (3%) | 1 |
| Rg | 15 (31%) | 13 |
| Gv | 3 (8%) | 3 |
| Mn | 25 (17%) | 16 |
| Pp | 34 (32%) | 8 |
| Sb | 3 (6%) | 2 |
| Gg | 2 (4%) | 2 |
| Cn | 4 (15%) | 3 |
| Lr | 1 (3%) | 1 |

表 4-11：部分的に 3 声の楽曲

| | 部分的に 3 声 |
|----|----------|
| Br | 3 |
| Rg | 1 |
| Gv | 5 |
| Mn | 6 |
| Pp | 2 |
| Sb | 1 |
| Gg | 2 |
| Cn | 2 |
| Lr | 1 |

先に述べたシークエンスの形態と 3 声部の楽曲の関連 (以下メヌエットに代表させ、「メヌエットトリオ—メヌエットの構成」と表現する) については、これを守っているものは器楽曲に限定すると、39 組中 9 例ある。これは比率としては高いが、そもそもシークエンスが必ずしも ABA の構成をとるわけではなかったことは先述のとおりで、少なくとも本論の研究範囲においては、これは多様なシークエンス構成とテクスチュアの選択肢の中の一つに過ぎないと結論付けることができる。さらに部分的に 3 声の楽曲は、声部の変化が二部形式の各ストレインの繰り返しや、ロンドーのルフランとクープレの対比をつけるために用いられているものもある。3 声による書法は特定の舞踏種に定型的な型ではなく、

¹³ B 基準の楽曲は声楽曲が多く、重唱という声部数とは異なった概念が要求されると予想されるため、考察を行わない。

作曲上の一般的な技法のひとつに過ぎなかったと捉えるべきであろう。

ストレイン冒頭で旋律とバスが時間差で演奏される楽曲

時間差的開始は、ガヴォット以外の全ての舞踏種舞曲で使用例があった。複合拍子系の舞踏種の割合が総じて高いことが明らかになる一方で、2拍子系の舞踏種では少ない（表 4-12）。ここではストレインのいずれかに旋律とバスの時間差的入りがある楽曲の数と、その中でいずれかに「明確な模倣」がある楽曲の数を示している。明確な模倣の基準は、応答声部の出だしが冒頭の旋律の構成音の音程関係を保っていることと定める¹⁴。時間差的開始が起こるのがいずれのストレインなのかについては、舞踏種別の項目で取り上げる。

表 4-12：いずれかのストレインで旋律とバスの時間差的開始を含む楽曲

| | 時間差開始を含む [楽曲全体での割合] | いずれかに明確な模倣がある楽曲 [時間差的開始の中での割合] |
|----|------------------------|-----------------------------------|
| Br | 3 [7%] | 2 [67%] |
| Rg | 6 [13%] | 2 [33%] |
| Gv | 0 [0%] | |
| Mn | 2 [1%] | 2 [100%] |
| Pp | 9 [9%] | 4 [44%] |
| Sb | 2 [2%] | 2 [100%] |
| Gg | 32 [62%] | 22 [69%] |
| Cn | 9 [35%] | 8 [89%] |
| Lr | 19 [59%] | 12 [63%] |

時間差的開始をしている楽曲は、単純に時間差で開始するだけではなく、模倣的手段で作曲される割合が高いといえる。ただしこの内訳は、厳格な対位法と呼べるべき模倣、すなわちカノンやフーガのように、模倣される部分が長く、主題が何度も出現し模倣されるといった形式は皆無で、基本的には冒頭数小節が僅かに模倣されているという程度にとどまるものであった。又、ストレインの後半が転回形で作曲されるといった、対位法的に高度な構成をとる例も1曲も観察されない。

先行研究で対位法的に作曲されると言及されていたのがジグだけであった中で、この事実はどの舞踏種も対位法的に作曲される可能性を示唆しており、対位法的書法が決してジグだけの特徴ではないことを示している。時間差的開始は、舞踏種舞曲を作曲する上で任意に用いられる書法のひとつであったとみなすべきであろう。しかしながら一方で、複合拍子系の舞踏種の割合は、ジグとルールが50%を超え、最も割合の少ないカナリーでも35%であることから、この書法で作曲される割合が高いことは明らかである。対位法で作曲されるという特徴がジグにのみ関連付けられていたのは、数量的に明らかに目

¹⁴ 冒頭声部と応答声部の音程関係については考慮しない。ただし本論で観察されたものは8度が殆どで、2度、7度や3度6度の模倣は観察されなかった。

立ったからという理由も考えられよう。

ミュゼット風の楽曲

ミュゼット風の楽曲は、リゴドンに 1 曲、ガヴオットに 2 曲、メヌエットに 5 曲、パスピエに 5 曲、ジークに 1 曲観察された (表 4-13)。

表 4-13：ミュゼット風の楽曲

| | Br | Rg | Gv | Mn | Pp | Sb | Gg | Cn | Lr |
|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| タイトルにミュゼットの表記 | | | 1 | | 1 | | | | |
| 楽器にミュゼットが指定 | | | | 3 | 3 | | | | |
| 持続音あり (上記 2 つを除く) | | 1 | 1 | 2 | 1 | | 1 | | |

タイトル付近にミュゼットと記述されている楽曲は 2 曲存在した (1709.01/Pp1; 1714.01/Gv3a)。前者は楽譜冒頭のタイトル (Passepied) の記述の下部に「Musette」と記述があり、後者は楽譜の上部中央に大きく (DEUXIÈME AIR DE MUNETTE) とタイトルが書かれ、「GAVOTTE」という表記は五線部分の冒頭にある。

楽器のミュゼットが指定されている楽曲は 6 曲存在した (1703.02/Mn1a; 1709.01/Mn1b; 1709.01/Pp1; 1709.01/Pp2; 1711.01/Pp2b; 1714.02/Mn2b)。ミュゼットでの演奏は必然的に持続音を伴うが、この 6 曲には全て持続音を担当する声部が書き込まれており、持続音はミュゼットで鳴らすほかに他の楽器によっても重複して演奏することが求められている。

タイトルにミュゼットの語句が含まれず、楽器にもミュゼットの指定がないが、持続音を担当するパートを含んでいる楽曲は、前掲したほかに 8 曲ある (1708.01/Rg1b; 1709.01/Mn1a; 1710.02/Gv1; 1711.01/Gg1; 1711.01/Pp2a; 1712.02/Pp2; 1714.01/Gv3a; 1714.01/Mn3a)。このうち 1709.01/Mn1a と 1711.01/Pp2a はそれぞれ後続の Mn1b と Pp2b にミュゼットが楽器として指定されており、同じ持続音を用いながら楽器法に変化を付けている。

ただしこれらは単に舞踏種内での比率からミュゼットと舞踏種との関連を判断するのではなく、劇場作品中の前後の楽曲との関連を考慮しなければならない。ここに挙げた 1709.01/Mn1a, Mn1b; 1709.01/Pp1, Pp2 (一連の楽曲が含まれる第 4 幕第 2 場全体が持続音を頻繁に用いている) と、1711.01/Gg1; 1711.01/Pp2a, Pp2b (第 2 幕第 4 場が羊飼いたちの場面でこの 3 曲を含む pp. 90-105 に掲載されている全ての楽曲が持続音の声部を持っている) は、これらが含まれる場全体が一続きになって持続音を伴う書法で作曲されている。又、場全体ではないが付近にミュゼットのタイトルを含むものとして、1708.01/Rg1b (2 つ前の楽曲が「MARCHE DES BERGERS.」で第 1・2 クープレが Musettes. で持続音)、1712.02/Pp2

(同じ第 3 幕第 3 場内)、1714.01/Gv3a; 1714.01/Mn3a (同じ第 1 幕第 3 場内、1714.02/Mn2b (同じ第 2 幕第 5 場内) が挙げられる¹⁵。

ミュゼットに関連する楽曲の総数は各舞踏種それぞれにおいてごく少数であり、特定の舞踏種との結びつきが見出せるほどではない。特定の舞踏種とミュゼットが結びつくというよりも、ミュゼットを伴って作曲された場面で任意の舞曲が用いられているという捉え方のほうが適切であるように思われる。ガヴォットやパスピエなどの「牧歌的」とされる舞曲がこのような場面で好んで選択される傾向が強いか否かに関しては、曲例の少なさに鑑みれば、本論では検証を行わないのが妥当であろう。

4-4 各舞踏種で共通する要素の総括

本論で採用した 2 拍子系、3 拍子系、複合拍子系という舞踏種の区分は、研究対象楽曲の実質的拍子を観察した結果妥当なものであった。ブーレ、リゴドン、ガヴォットは全て 2/2 拍子で、メヌエット、パスピエ、サラバンドの殆どが 3 拍子 (3/8、3/4、3/2)、ジーク、カナリー、ルールの殆どが複合拍子 (6/8、6/4) に相当した。

形式はいずれも二部形式で作曲される楽曲が非常に多く、バロック舞踏種舞曲でこの形式が用いられる割合が総じて高いことが明らかになった。一方ロンドーで作曲される楽曲も全ての舞踏種で観察され、とくにサラバンドではコーパスの 36% であった。先行研究ではそれぞれの舞踏種が個別に論じられていたため、結果として二部形式で構成されることがそれぞれの舞踏種固有の特徴であるかのような言及がなされてきたが、実際にはバロック舞踏種舞曲一般に広くいえることであると判断できる。

2 曲以上組になったシークエンスでできている楽曲は、9 種類の舞踏種全てで観察された。このうちブーレ、ジーク、ルールは単独の方が多く、リゴドン、メヌエット、パスピエは組になっている方が多い。シークエンスを構成する楽曲数は 2 曲から 5 曲まで多様で、楽譜中の注記によって多様な演奏順の繰り返しが指示されている。先行研究ではこの中で ABA の構造をとる 2 曲組みの構成のみが注目されていたが、そのように演奏する指示が楽譜上に明記されている例は 39 例しかなかった。

¹⁵ 尚、前後に持続音を持つ楽曲が存在しない 1703.02/Mn2b と 1710.02/Gv1 は、前後に羊飼いの役 (Begerer) の役が歌うエールがおかれている。本論では劇の筋に関しては立ち入って論じないが、ミュゼットと羊飼いの結びつきを示唆するものではある。

速度標語が記載されている楽曲は総じて少なく、最も多いサラバンドでも 11 曲しか観察されなかった。統計的に表せるほどの傾向が見えないが、その中で観察された数少ない速度標語は、各舞踏種のテンポに関する既存の言説と矛盾するものではなかった。

3 声で書かれる楽曲は全ての舞踏種で観察され、特にリゴドンとパスピエは全体の 30% を超えている。ただしメヌエットトリオーメヌエットの構成のような特定のシークエンス構成との結びつきは見出せない。

ガヴォットを除き、各ストレインの冒頭で旋律とバスが時間差で開始される楽曲は各舞踏種で見られ、このうち声部間に模倣が観察される楽曲も、各舞踏種でそれぞれ観察された。先行研究ではジグでのみ指摘されていた中で、このような書法で書かれる楽曲が全ての舞踏種において確認された。とはいえ、複合拍子系の舞踏種はコーパス内でこの書法で開始される楽曲の割合が約 30% と総じて高く、2 拍子系や 3 拍子系の舞踏種よりも目立っていることは確かである。

ミュゼット風の楽曲、すなわちタイトルにミュゼットの語句を含む、楽器指定にミュゼットが採用されている、ないし持続音を持つ楽曲は、リゴドン、ガヴォット、メヌエット、パスピエ、ジグで 2、3 曲ずつ観察されるが、当該の楽曲の殆どは劇場作品の場全体がミュゼット風の楽曲で構成されている中に位置する。したがって舞踏種とミュゼットとの結びつきよりも、劇の筋のコンテクストとの関連から捉えられるべきである。

本論で取り扱う A 基準の楽曲に関して、用いられる形式、楽曲の組み合わせ、速度標語、3 声部による書法、ミュゼット風の楽曲は、9 種類の舞踏種舞曲全てに、若干の程度の差はあれど共通した傾向を見せた。したがってこれらの要素は舞踏種に固有の要素ではなく、バロック舞曲に共通する要素として捉えなおされるべきといえる。複数の舞踏種について同一の視点からの分析がなされてこなかった中で、これは本論で始めて明確になった成果といえる。

第 5 章 統計と分析：2 拍子系舞踏種 ブーレ、リゴドン、ガヴオット

2 拍子系の舞踏種では、ブーレ、リゴドン、ガヴオットの 3 種を分析した。これらの楽曲はリトルのメトリック・レベルでは全て同じ拍節構造 (II-2-2 型) であるとされ、主に用いられるステップも共通であるため、先行研究では一まとめに取り上げられてきた。これらの舞踏種は、アウフタクトの長さ、用いられる特徴的リズムが異なり、このうち特にアウフタクトの長さは、ブーレ、リゴドンとガヴオットを区別するための明確な指標とされる (LJ: 50-51)。他にブーレの特徴的リズムとして言及されるのが、四分音符—二分音符のシンコペーションの型で、フレーズ内での具体的な出現場所も指摘されている (GMO) が、これがリゴドンとガヴオットではどの程度用いられるかは、実際には検証が十分にされていない。

舞曲の音楽的解釈の側面からは、持つとされる性格や速さの差異、舞踏種の名を冠したステップとの関連が指摘されてきた。性格や速さの違いは主に言説研究によって行われているが、「遅いものも速いものも存在する」とされるガヴオットに対し、一概に「速い」とされるブーレとリゴドンの差異は明確になっていない (GMO “Bourrée”, “Rigaudon”, “Gavotte”)。

一方でステップでの差異に関しては、個々で取り上げる 2 拍子系の舞踏種はそれぞれパ・ド・ブレ (pas de bourée)、パ・ド・リゴドン (pas de rigaudon)、コントルタン・ド・ガヴオット (contrem[p]s de gavotte) という舞踏種の名を冠したステップ¹の存在が指摘されているが、現存する舞踏譜ではこれらのステップが使用されている率は、特定の舞踏種と舞踏種のタイトルが付いたステップの関連性が強いものではないことを示している (FLC: XXXIX)。すなわち、パ・ド・リゴドンの使用率はブーレ、リゴドン、ガヴオットにおいてそれぞれ 4%, 7%, 4% であり、確かにリゴドンでの使用率は他と比較して若干高いものの、事実上差があるとは言いがたい。パ・ド・ブレとコントルタン・ド・ガヴオットについてもほぼ同じことが言え、用いられるステップから舞踏種の性質を明らかにすることは困難である。

以上のように先行研究ではブーレ、リゴドン、ガヴオットのうち、特にブーレとリゴドンの区別が明確にできていない。したがってここでは、より明確な両者の違いを統計によって明らかにすることを一つの大きな目的とした。

¹ 厳密には、単独の 1 歩からなるパ・サンプル (pas simple) が複数組み合わせられた複合ステップのパ・コンポゼ (pas composé) の名称。詳細は FLC や Hilton 1981 等を参照。

5-1 2 拍子系舞踏種の総論

本論で取り扱う 2 拍子系舞踏種の研究対象楽曲の総数は、A 基準の楽曲はブーレが 40（うち楽曲の冒頭のみしか記載されていないものが 1 曲）、リゴドンが 48、ガヴオットが 38 存在した。B 基準の楽曲を含めると、ブーレが 43、リゴドンが 52、ガヴオットが 55 になる（表 5-1）。

表 5-1：本論の研究対象楽曲一覧：2 拍子系（表 4-1 より抜粋）

| | A 基準(単) | B 基準(声) | B 基準(器) | 合計 |
|----------|---------|---------|---------|---------|
| Bourée | 39 (+1) | 3 | 0 | 42 (+1) |
| Rigaudon | 48 | 4 | 0 | 52 |
| Gavotte | 38 | 15 | 2 | 55 |

A 基準の楽曲は平均して 40 曲前後と、コーパスの数はある程度まとまりを持ったものといえる。このなかではリゴドンが多いが、どれも同じ程度の数が集まった。B 基準に相当する楽曲の数はガヴオット以外では多くない。B 基準の楽曲の大半が声楽曲であることに鑑みると、ブーレとリゴドンは歌詞が付きにくい舞踏種であった可能性がある。

5-1-1 アウフタクト

研究対象から、アウフタクトの長さは具体的にはほぼ以下の 3 種類に分けることができる。すなわちアウフタクト無し、パルス 1 つ分のアウフタクト、ビート 1 つ分の長さのアウフタクトの 3 種である。このほかにスキーマより長いもので、ビート 1 つ半の長さのアウフタクトを持った楽曲もある。

楽曲冒頭のアウフタクトの長さを舞踏種ごとに比較すると、殆どのブーレとリゴドンがスキーマの半分の長さのアウフタクトを持っている一方で、ガヴオットはスキーマ一つ分の長さのアウフタクトを持っている（表 5-2）。本論の研究対象範囲を見る限りは、舞踏種ごとに傾向が収束することが明らかとなった。先行研究での指摘どおり、アウフタクトの長さがブーレ、リゴドンとガヴオットを区別するための明確な指標といえる。

表 5-2：2 拍子系舞踏種の楽曲冒頭のアウフタクトの長さ

| | なし | ビート 1 | パルス 1 | その他 |
|----------|----|-------|-------|-----|
| Bourée | 0 | 37 | 1 | 1 |
| Rigaudon | 2 | 42 | 0 | 4 |
| Gavotte | 0 | 1 | 37 | 0 |

5-1-2 リズム型

2 拍子舞踏種全体で用いられるリズム型のタイプ別割合は、3 種類の舞踏種で共通して均等系が 40%程度で最も高く、リゴドンでは全拍系、ガヴォットでは付点系の率が他に比べて若干高い（表 5-3）。ここでは、タップの単位での付点は付点が無い状態のに変換した上で統計をとる（♩♩→♩♩）。この型はガヴォットのみ 2 曲で観察され、ブーレとリゴドンでは現れない。尚、アフタクトやシンコペーションを構成しているスキーマのリズム型はここでは統計に含めていない。

表 5-3：2 拍子系舞踏種でのリズム型のタイプ別使用率

| | 全拍系 (♩) | 均等系 (♩♩) | 両義的 (♩♩; ♩♩♩) | 付点系 (♩♩) |
|----|---------|----------|---------------|----------|
| Br | 10% | 38% | 20% | 13% |
| Rg | 24% | 44% | 16% | 4% |
| Gv | 12% | 40% | 13% | 24% |

リゴドンにおける全拍系、ガヴォットにおける付点系の優位は、しかしながらいずれもそれほど顕著な差となって現れているとはいえない。これ以外のタイプを比較しても、用いられるリズム型自体は舞踏種ごとに顕著な差がないといえる。したがって特定のリズム型の使用率から舞踏種を識別することは困難である。また、均等系の 40%前後という使用率は、これを支配的パターンとみなすには不十分であることを示している。先行研究でも支配的パターンに相当するものの存在は指摘されなかったが、統計結果はこれを裏付けるものとなっている。

小節単位（スキーマ 2 つ）での分析

2 拍子系舞曲は、スキーマ 2 つが 1 小節に相当する。したがって小節単位でのリズム型は、スキーマを小節の単位で 2 つ 1 組に捉える。ここで先行研究で指摘されていた 2 つのリズム型、すなわちシンコペーションと二分音符 2 つの型に着目する。シンコペーションはブーレの特徴とされ、具体的には 2 拍子の 1 拍目裏に四分音符より長い音価が配置される形をとり、スキーマ 2 つにまたがって 1 小節内で生じる（LJ 1991: 40-41）。研究対象ではこれに該当するものとして 4 種類（♩♩; ♩♩; ♩♩♩; ♩♩♩）が観察された。一方で二分音符 2 つの型（♩♩）は、かつてランスロのみがリゴドンで観察されると指摘したもので（FLC: XLI）、本論ではビート 2 つの型と呼称する。

シンコペーションを持っているもの、およびビート 2 つの型を持っている楽曲と現れる箇所総数を見ると、シンコペーションの型はブーレでしか現れないこと、さらにビート 2 つの型はリゴドンで突出して多いことが判明する（表 5-4）。

表 5-4：2 拍子系舞踏種でのシンコペーションおよびビート 2 つの型

| | Br（全 39 曲） | Rg（全 48 曲） | Gv（全 38 曲） |
|----------|-------------|--------------|------------|
| シンコペーション | 23 曲（55 箇所） | 0 曲 | 0 曲 |
| ビート 2 つ | 5 曲（12 箇所） | 42 曲（158 箇所） | 2 曲（3 箇所） |

これらは楽曲を通じて現れるわけではないが、用いられることによって舞踏種を特徴付ける示唆的リズム型である。とりわけビート 2 つの型は、リゴドンのうち単独で構成された楽曲には例外なく含まれ、シークエンスでは構成楽曲のいずれかで必ず観察された。したがってシークエンスを 1 曲と捉えた場合、ビート 2 つの型はリゴドンが必ず持っている必須の要素となり、リゴドンの特徴付ける明確な示唆的リズム型とみなせる。一方でブーレのシンコペーションは先行研究で注目されていたにもかかわらず、必ずしも全てで用いられるものではないことも明らかになった。

5-2 ブーレ

ブーレはバロック舞曲研究において、基本的な舞踏種として取り上げられてきた。偶数拍子で比較的規則的なフレーズ構造を保つ例が多いためか、バロック舞曲一般に関する演奏および拍節感覚の把握はブーレを通じて仔細に論じられることが多い。先行研究では、2/2 ないし 2/4 拍子で、四分音符 1 つ分のアウフタクトを持ち、単純なテクスチャで快活な性格と速いテンポを特徴としているという意見で一致している。ブーレを説明するための典型的な例としては、特に先述の〈アシルのブーレ〉がダンスのステップを理解するうえでも、音楽の拍節構造や演奏解釈を把握する上でも用いられることが多い。しかしながら〈アシルのブーレ〉は本論で取り扱う資料ではタイトルにブーレの語を含んでおらず（本論 p. 53 参照）、本論では研究対象に含まれない。これを含め、伴奏舞曲の研究は十分に行われているとはいえない。したがって本論では先行研究で理解されているブーレ像が、本論での研究対象のブーレとどれほど一致するかに焦点を当てる。

5-2-1 分析対象楽曲

ブーレは A 基準が 40 曲、B 基準が 3 曲、合計 43 曲研究対象作品に含まれていた。研究対象資料中では 1683.01PHA/1683/I が初出で、対象期間未付近の 1714.03T&C/1714/I まで断続的に記載がある。

A 基準に相当する 40 曲²のうち、1703.02/Br1 は楽譜冒頭のタイトルには「AIR pour la Suite de Cérés.」と記されているのみで *bourée* の語句が含まれていない (1703.02MUS/1703: 57) が、目次でこの曲を指し示す際に「Bourée」としている (ibid. folio 3v) ため、A 基準として扱う。一方で 1696.03/Br1 は 1696.03NAV (P. コラス作) において J.-B. リュリの楽曲が引用されているものだが、研究対象資料の 1696.03NAV/1695/I、1696.03NAV/1696/II いずれにも冒頭の 3 小節しか記載されていないため、研究対象からは外れ、統計上のコーパスとしては全 39 曲を取り扱った。

B 基準に相当する 3 曲のうち、1683.01/Br1a には合唱の 1683.01/Br1b/f が、1694.02/Br1a と 1694.02/Br1b には二重唱と小合唱 (*petit choeur*) が交互に現れる 1694.02/Br1c/f が、1703.01/Br1a には独唱の 1703.01/Br1b/f が続く。連続する楽曲の一方に舞踏種タイトルが入っていない割合は低い部類に入る。尚、声楽曲はこの 3 つと先述の 1698.01/Br1c の計 4 曲のみである。

A 基準 B 基準全ての総数が 43 という結果は、リュリのオペラではブーレは既に衰退していたとする従来の言説 (Wood 1996: 183) とは矛盾する結果といえる。このうち作品内で単独の楽曲は 29 曲、2 曲対になっているものは 3 組 6 曲、3 曲対になっているものは 2 組 6 曲である。1699.02/Br1ac は、〈BOURÉE〉とタイトル付けられた 2 拍子の楽曲が 8 小節演奏された後に 3 拍子の声楽曲が差し挟まれ、その後にもう一度同一の旋律をロンドーのルフランとした (再び 〈BOURÉE〉とタイトル付けられて) 楽曲が演奏される変則的な構成をとっている。これは統計上 1 曲として取り扱い、後の部分 (1699.02ADG/1699/I: 214-215) のみを統計の対象とした。

5-2-2 分析結果

A 基準 39 曲のブーレの形態的特徴は、拍子、アウフタクトの長さ、形式、特徴的に用いられるリズム型に関して、ほぼ統一的な結果が出たといえる。実質的な拍子は例外なく 2/2 に相当するもので、アウフタクトに関しては例外が 1 つだけであった。本論で取り扱う範囲では、ブーレとタイトルが付く舞踏種は殆どが類似した形態をとっているとみなせる。

² A 基準の選定の上でブーレと判断した語句は *bourée* である。現代のフランス語では *bourrée* と *r* を 2 つで綴るが、研究対象資料では一切観察されない。舞踏譜資料でも *r* が 1 つの綴りが用いられていることが指摘されており、リトルは *r* を二つ用いる綴りがドイツ語圏の用法である可能性を示唆している (GMO) ただし、J.J. ルソーは彼の事典項目の見出しでは *r* が 2 つの *bourrée* という綴りを採用している (Rousseau 1768: 57)。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

ブーレは 39 曲中 22 曲が「2」、12 曲が「♢」の拍子記号で記譜されている。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は 5 曲存在したが、拍子記号があるところまでさかのぼってみると、すべてが「2」の拍子記号にたどり着いた。

現代記譜法での小節線の引き方から判断した場合、全ての楽曲が 1 小節に二分音符が 2 つ入る、2/2 拍子またはアツラ・ブレーヴェ (♢) と同じ記譜法で書かれている。先行研究でブーレがしばしば用いとされる (LJ: 35) 2/4 に相当するような記譜の例は、本論の範囲では存在しなかった。このことは、伴奏舞曲として作曲されたブーレは全て 2/2 に相当する記譜がなされていた可能性を示唆するものである。

アウフタクトの長さ

ブーレは 39 曲中 37 曲でストレインの冒頭がパルス 1 つ分の長さを持っている。全体の 95% という高い割合を鑑みても、パルス 1 つ分の長さのアウフタクトはブーレを特徴付けるものと判断できる。このアウフタクトの長さは、先行研究でも四分音符 1 つ分、および八分音符 2 つ分という表現で既に指摘されてきた (Ellis 1967: 47)。本論でパルス 1 つ分の長さを持つもののうち 23 曲が四分音符 1 つ、14 曲が八分音符 2 つのアウフタクトで開始されているが、この差異は曲想によるものと考えられる。

スキーマ 1 つ分のアウフタクトを持っているのは 1710.02/Br1 が唯一の例である。この楽曲は二部形式で、各ストレインの冒頭はどちらも四分音符 2 つで構成されている。このアウフタクトはガヴォットに近い構造をとっているといえる。

1703.02/Br1 は冒頭が 1 パルス分休んで旋律が開始される例である。これはパルス 3 つ分のアウフタクトと捉えることもできる。ロンドーで構成されているが、全てのストレインで同じアウフタクトの構造をとり、なおかつ低音は 1 小節遅れて模倣的に入る。この楽曲は実際には、楽譜資料のキャプション部分には〈AIR pour la Suite de Cérés.〉と記述されているだけで、Bourée と記述があるのは目次だけである。したがってこの楽曲は A 基準ではあるものの、その中でも特に特殊な性質を持つ楽曲である。

形式

ブーレは 39 曲中 31 曲が二部形式、8 曲がロンドーである。ロンドーと二部形式以外の形式で構成されている楽曲は存在しない。ロンドーのブーレは全てクープレを 2 つ持つ。二部形式のうち、循環二部形式に相当する形式はない。形式の分析から判断される A 基準のブーレのストレインは、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 31、ロンドーのルフ

ランが 8、クープレが 16 で、合計 86 である。

先行研究でもブーレは二部形式で作曲されるとされており、本論の結果はこれを裏付けるものであるが、一方でロンドーによるブーレも若干ながら存在するという事実も明らかになった。

リズム型の使用率

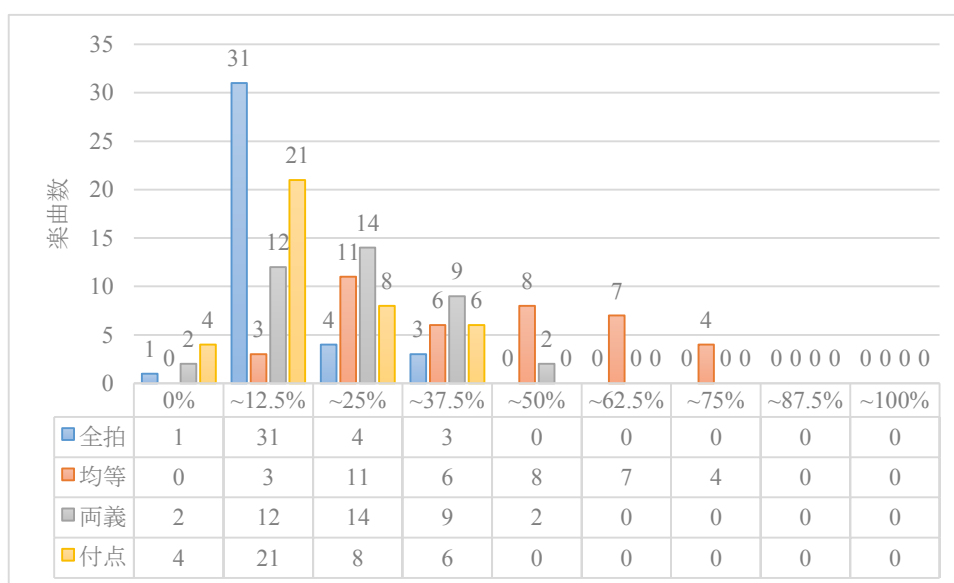
ブーレのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、パルス 2 つの均等系（JJ）の使用率が 38% と最も高く、それ以外は軒並み低い割合であった。タイプ別という観点で見た場合も、均等系のリズム型が高いことがわかる（表 5-5）。尚、アウフタクトやシンコペーションを構成するスキーマはここでは統計に含めていない。

表 5-5：ブーレで用いられるリズム型

| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------|-----|-----|---------|
| 全拍系 | ♪ | 149 | 10% | 10% |
| 均等系 | JJ | 566 | 38% | 38% |
| 両義的 | ♪♪ | 195 | 13% | 20% |
| | ♪♪♪ | 93 | 6% | |
| 付点系 | ♪♪ | 193 | 13% | 13% |

個々の楽曲でタイプ別に見ても、使用されるリズム型に極端な偏りがあるものは見出せない（図 5-1）。比較的偏りが見られるものでも、均等系の使用率が 50% を超えるものが 10 曲ある程度である。ただし一方で付点系のリズム型が用いられないものも 4 曲観察されたため、リズム型の使用率は比較的均等系に偏っているとみなせる。

図 5-1：ブーレで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



とはいえ、やはり特定の型のみが楽曲の殆どを占めているものは 1 曲も無いことが明らか

であり、支配的パターンに相当するものはブーレには存在しないといえる。規則性無く旋律リズムが展開されることは、後述の示唆的リズム型を際立たせる効果があると考えられる。

特徴的に用いられるリズム型 (示唆的リズム型)

シンコペーションのリズム型の存在は 18 世紀の時点で既に指摘されており、ルソーは「このエールの性格として頻繁に最初のタンの後半と 2 番目の前半が、シンコペーションの二分音符で結び付けられる。」³ (Rousseau 1768: 57) という言葉でこのシンコペーションを説明している。ここでタン (temps) はビートの単位、すなわち二分音符を指しており、四分音符—二分音符—四分音符のシンコペーションが生じることが示されている。

39 曲中、シンコペーションの型は 23 曲 55 箇所観察された。これは全体の 42% に相当する。他の舞踏との比較の上では、シンコペーションは明らかにブーレを特徴付ける示唆的リズム型といえるが、コーパスの半分以上のブーレがシンコペーションの型を含まないという結果は、シンコペーションがブーレの必要条件ではないことを示している。

確かに先行研究でも、シンコペーションは必ずしも用いられるものではないという指摘はされている (LJ 1991: 41)。しかし一方で、特にリトルは 17 世紀の著述家達が一貫して「フレーズの 3 拍めまたは 7 拍めを強調するために用いられる」(GMO=NGj 15: 465)⁴ と述べている点を指摘し、これがフレーズ内で定位置を持った示唆的リズム型とされることが暗示されていた。これに関して本論の統計結果から検証すると、シンコペーションは本論のコーパスでは 18 曲において全て偶数小節で現れているものの、これに該当しない楽曲も存在した。確かに定位置で用いられるように見える楽曲もあるが、全体の比率から見ると自由な位置で用いられている方が多い。シンコペーションの現れる具体的な位置まではブーレ固有の典型的な型とみなすべきではないと考えられる。

ブーレでは、リゴドンに特徴的な二分音符 2 つの型 (後述) も 5 曲 12 箇所観察された。中でも 1709.02/Br1 では楽曲中にこれが 6 箇所出現し、付点系およびシンコペーションは一切現れない。この楽曲は見かけ上はリゴドンの特徴を多く備えているといえる。

速度標語

ブーレは 2 曲に「Gay」と書き込まれていた (1701.03/Br2; 1703.02/Br1)。これは速いテ

³ Dans ce caractère d'Air on lie assez frequemment la seconde moitié du premier Tems & la premiere du second, par une Blanche syncope.

⁴ この 3 拍目という表現はビートで数えて 3 拍目という意味で、2 小節目、4 小節目を意味する。

ンポを要求する語句である。ブーレのテンポについては 18 世紀の言説が殆どの場合「速い」としており (LJ 1991: 35-37)、二分音符が MM. 112~120 程度という同時代の振り子による計測記録が残っていることも指摘される (MGG2)。「Gay」という記述はこれらの言説と矛盾がない。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のブーレのうち楽曲全体を通して 3 声で書かれているものが 1 曲、部分的に 3 声で書かれているものが 3 曲あった。唯一 3 声で書かれた 1694.02/Br1b は、3 曲が連続するシークエンスの 2 番目に位置する。部分的に 3 声のブーレはいずれも二部形式で、3 声でかかっているのは後半部分である。いわゆるメヌエットトリオーメヌエットの構成で作曲されるブーレは、本論の研究対象では少ないといえる。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、ブーレは 3 曲観察された。このうち、旋律とバスに模倣的書法が観察される楽曲は 2 曲ある。1698.01/Br1a は二部形式の前半部分、1703.02/Br1 はロンドーのルフランで模倣が観察されるが、このうち 1703.02/Br1 は各クープレも、模倣ではないが時間差で開始されるテクスチュアを持つ。この数は単純な性質を持つとされるブーレについての理解を覆すほどではないが、伴奏舞曲として作曲されたものでも対位的な書法を持つものが存在することは注目すべき事実といえる。

ブーレにはミュゼット風の楽曲は 1 曲も存在しなかった。

フレーズ構造

ブーレのフレーズ構造は、理念的には 4 小節であることが指摘されている。特にリトルはこれをブーレの際立った特徴とみなしているようで、先述のシンコペーションと併せて非常に詳細な理念を構築している (LJ 1991: 37; GMO)。ここで伴奏舞曲の〈アシルのブーレ〉を「当時のブーレの特徴の多くを示している」(LJ: 37) モデルタイプとした上で、この〈アシルのブーレ〉に振付けられた振り付けと音楽の関係の一致と、その諸要素が作り出すシンメトリーな「4 小節めの頭 (7 番めの二分音符) に到達点の置かれた、4 小節単位のフレーズ構造」(GMO=NGj 15: 465) を論じている。GMO ではさらに後述のシンコペーションが全く見られない作品でさえも、「4 小節単位を基本とする、はっきりしたフレーズ構造」を保持していることがブーレの特徴であるとしている。リトルはこの一方で、4 小節構造は「普遍のものではない」とし、4 小節構造をとらないブーレの存在についても示唆している (ibid.) が、具体的にどのようなものがあるか、それ以上に踏み込んだ考察は

行われていない。ブーレの示唆的リズム型ともみなせるシンコペーションは、リトルの言説に反して明確な周期性が見られなかったため、ストレインを構成する小節の数と同じ旋律の並列に着目する。

39 曲のブーレのうち、全てのストレインが 4 の倍数の小節数で構成されている楽曲は 22 曲ある。二部形式の前半部分、およびロンドーのルフラン部分に着目すると、4 小節でできているものが 5 曲、8 小節でできているものが 27 曲、12 小節でできているものが 1 曲ある。この数は、各フレーズが 4 小節構造で作曲されている確率が高いことを示唆している。このうち 8 小節からなるものは、4 小節単位と同じ旋律が並列される a-a' の形式で構成されているものが 23 曲ある。この部分に関しては、ほぼ間違いなく 4 小節構造のフレーズを持っていると判断できる。

一方で旋律の並列という観点からは、二部形式の前半部分、およびロンドーのルフラン部分 6 小節で構成されている楽曲が 3 件、5 小節構造のものが 1 件あることが明らかになった。4 小節構造は必ずしも守られないことも、ここから判断できる。

5-2-3 ブーレの総括

ブーレの分析の結果は原則として、先行研究でのブーレに関する指摘とそれほど矛盾がなかったといえる。A 基準 39 曲の分析の結果、全てが実質的に 2/2 拍子で書かれ、2 つの例外を除きパルス 1 つ分のアウフタクトを持っていた。先行研究では 2/4 のブーレも指摘されていた中で、本論での結果が全て 2/2 に相当する記譜であったことは、劇場作品の伴奏舞曲としてのブーレのひとつの定まった特徴を示すものである可能性を示唆する。リズム型は均等系の使用率が若干高いものの、継続して用いられる支配的パターンとはみなせない。示唆的リズム型として先行研究ではシンコペーションが挙げられていたが、これは確かに多くの楽曲で確認されたものの、全ての楽曲に含まれるわけではなく、フレーズ内で位置が定まっているわけでもない。特定の位置で必ず用いられるような厳密なものではなく、ブーレという舞踏種の中で自由に用いられるものとみなすべきである。2 拍子系舞踏種すべてに共通するように、支配的パターンは統計からは殆ど観察できなかった。

統計上多数派であった要素を多く備えている例として、1701.03/Br2 を取り上げる (譜例 5-1)。この楽曲は拍子記号として 2 が用いられ、実質的に現代の 2/2 拍子で記譜され、八分音符 2 つ、すなわちタップ 2 つのアウフタクトで開始される。ブーレに特徴的とされ

るシンコペーションは 4 箇所を確認される (譜例 5-1)⁵。この楽曲で並列される旋律が 2 つ (A と B) あり、ここから 5 つの 4 小節構造のフレーズに分けられると分析することができる。用いられるリズム型はシンコペーションとアウフタクトの部分を除き、均等型 (♩) が 18、パルス 1 + タップ 2 (♩♩) が 6、タップ 4 (♩♩♩♩) が 2、付点型 (♩♩) が 2 観察される。均等型の使用率が高いという点で、この楽曲は本論での統計結果の比率に近いリズム型の構成をとっているといえる。

譜例 5-1 : 1701.03/Br2 (旋律声部のみ)⁶

1701.03/Br2 (1701.03OMP/1701, pp. 158-159)

ただしこれに当てはまらない例外的な楽曲も存在した。1710.02/Br1 はビート 1 つ分のアウフタクトを持っているという点ではガヴォットとみなせる要素を持っており⁷、ビート 2 つの型が頻出してシンコペーションの型が用いられていない 1709.02/Br1 は、音楽内容からはリゴドンと判断できる要素の方が多い。1703.02/Br1 は楽曲冒頭の開始の仕方、テクスチャの点で、ブーレで多用される形態とは大きく異なっている。これらの楽曲になぜブーレとタイトルがつけられたのかは個別に検証が必要で、さらに本論の研究対象以外ではこの例外的特徴をもったブーレも多数存在する可能性も考慮しなければならない。それでも、本論のコーパス全体から見てこれらの楽曲が少数派であったことは事実である。加えてこの例外的要素を持った楽曲も、問題となる要素以外は他の大多数のブーレと同じ特徴を持っていたため、やはりブーレが 2/2 拍子でパルス 1 つ分のアウフタクトを持ち、シン

⁵ 尚、シンコペーションのパターンを表すのに 1701.03/1701 では 2 つの四分音符がタイで結ばれて記譜されており、譜例 5-1 でもこの表記を踏襲したが、本論のコーパスではこのような記譜は珍しく、多くが四分音符—二分音符の組み合わせで記譜されている。

⁶ 音部記号は原典ではフレンチ・ヴァイオリン記号。最終小節の全音符は原典のママ。

⁷ タイトルの誤植とも考えられるが、この作品の同幕中にある 1710.02/Br2 は多くのブーレと同じように四分音符 1 つ分のアウフタクトを持っているため、この楽曲のタイトルは意図的にブーレとされていることが明らかで、ガヴォットの書き間違いではないことが推察される。

コペーションを特徴的に用いる、という大まかな理念的特徴と矛盾するものではない。

5-3 リゴドン

リゴドンは $2/2$ ないし $2/4$ で記譜され、四分音符 1 つ分のアウフタクトを持ち、速いテンポという特徴が先行研究で指摘されている。バロック舞踏種の中では後発とされ、GMO では最盛期がブーレより遅れてやってきたことが指摘されている。ウッドは本論と同じ期間を取り扱った研究の中で、本論で取り扱う 9 種類の舞踏種のうちで唯一リゴドンだけを「1～2 の新しいダンス One or two new dances」の表に含めている (Wood 1996: 187-188)。

リゴドンの研究は十分に進んでいるとは言い難い⁸。MGG2 の項目「Rigaudon」のうち第 IV 項は著者が SL、すなわち編集部 (Schriftleitung) となっており、実質的に MGG1 での記述で「芸術音楽としてのリゴドン」に関係する部分がそのまま再構成されて引用されている状況である。またバッハが作曲していないため、リゴドンは LJ で取り扱われていない舞踏種の一つである。ただしそれ故に事典項目ではブーレと異なって器楽舞曲よりも伴奏舞曲に焦点が当てられることが多く、カンプラやデマレといったフランスの劇場作品の伴奏舞曲としてのリゴドンの分析が事典項目上で行われており、本論での研究対象楽曲の分析の先駆となっている。

ここで、リゴドンはブーレとの比較で論じられることが多いことには留意すべきであろう。GMO は楽曲の構成について記述するパラグラフを、「リゴドンはしばしばブーレと比較される (マッテゾン、クヴァンツ、ルソーの著作)。」(GMO=NGj 19: 365) という一文で開始しているほか、随所にブーレと類似しているということを指摘している。同じくリトルが執筆している IED でもこの論調は変わらない。その上ブーレの記事のほうでも、ブーレの特徴がリゴドンにも当てはまることを指摘している (GMO)。この根拠となるものとして、クヴァンツがリゴドンをブーレとひとまとめにして論じている (Quantz 1752: 271) ことが指摘でき、当時から既にこの両者が同じような特徴を持つ舞踏種として認識されていた例があることがわかる。ただし見方を変えれば、現在までリゴドンの研究が進んでいない中でこの事実のみが注目され、このブーレとの類似に関する言及を以ってリゴドンの解

⁸ ヴァイオレット・アルフォード Violet Alford による論文 (Alford 1944) が存在するが、これはリトルが指摘しているように民俗音楽としてのリゴドンが中心に記述されており (IED 5: 352)、本論とは直接の関係を持たない。

説が済まされているとみなすこともできる。したがって、本論では特にブーレとの類似点と相違点に注目し、ブーレと異なる独自の特徴を持っているのか否かを明らかにすることを目指した。

5-3-1 分析対象楽曲

リゴドンは A 基準が 48 曲、B 基準が 4 曲、合計 52 曲研究対象作品に含まれていた。研究対象資料中では 1688.01Z&F/1688 が初出で、範囲内で最後に出版されている 1715.01PDP/1715 まで記載がある。MGG2 では最初期のタイトル付きリゴドンをヘンリー・プレイフォード Henry Playford (1657-1709) の《音楽の端女 Musick's Hand-maid》第 2 部 (London, 1689) に掲載されたヘンリー・パーセル Henry Purcell (1659-1695) の作品としている (MGG Sachteil 8: 334) が、1688.01/Z&F/1688 の出版はそれより 1 年早い。いずれにせよ、これらはリゴドンという舞踏種で初期のものであることが伺える。

A 基準に相当する 48 曲は、全て楽曲冒頭に rigaudon の語句が含まれている。B 基準に相当する楽曲は 4 曲ある。独唱の 1697.04/Rg1a/f は後続の 2 曲組みの 1697.04/Rg1b および 1c に先立って演奏される。同じく独唱の 1699.01/Rg1c/f は 2 曲組の 1699.01/Rg1a および 1b に続けて演奏される。最も複雑なのが 1698.01/Rg1 の一群で、合計で 5 つの楽曲がシークエンスになっている。その内訳は、RIGAUDON. (Rg1a)、AIR. « Ne vous rebutez point, amans amez sans sesse, » (Rg2)、2. RIGAUDON. (Rg1c)、3. RIGAUDON. haut-bois. (Rg1d)、AIR. « Ne nous deffendez point de former de doux noeuds, » (Rg1e) となっており、タイトル付き舞曲が 3 曲、B 基準の楽曲が 2 曲で構成されている。

以上、A 基準 B 基準全てを含めた総数は 52 件になる。2 拍子系舞踏種の中では最も研究が進んでいないにもかかわらず、楽曲数は 2 拍子系舞踏種の中で最多であった。作品内で単独の楽曲は僅かに 5 曲のみで、これ以外は全てシークエンスを構成している。このうち 3 曲以上のシークエンスは先述の B 基準を含む 3 例 11 曲のみで、それ以外は全て A 基準が 2 対になっている (全 18 例 36 曲)。

5-3-2 分析結果

A 基準 48 曲のリゴドンは、拍子、アウフタクトの長さ、形式、特徴的に用いられるリズム型に関して、ほぼ統一的な結果が出たといえる。特に実質的な拍子は例外なく 2/2 に相当するものであり、アウフタクトに関しては例外が 2 つだけであった。本論で取り扱う範

囲からは、リゴドンとタイトルが付く舞踏種は殆どが同じような形態をとっていたとみなせる。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

リゴドンは 48 曲中 30 曲が「2」、16 曲が「♢」の拍子記号で記譜されている。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は 2 曲存在したが、拍子記号があるところまでさかのぼってみると、それぞれ「2」と「♢」の拍子記号にたどり着いた。

現代記譜法で捉えた場合、全ての楽曲が 1 小節に二分音符が 2 つ、もしくは四分音符が 4 つ入る、2/2 またはアッラ・ブレーヴェ (♢)、および 4/4 と同じ記譜法で書かれている。2/4 に相当するような記譜の例は存在しない。ただし、後述するようにいくつかの楽曲はビートのレベルの捉え方が若干異なると思われる。

先行研究ではリゴドンで用いられる拍子記号は、ほぼブーレと同じとされていた。本論での結果は、これと全く矛盾が無い。

アウフタクトの形態

リゴドンは 48 曲中 42 曲でパルス 1 つ分の長さのアウフタクトを持つ。これはコーパスの 88% を占め、実質的に四分音符 1 つ分に相当する。割合の多さはこれがリゴドンの特徴付けるものと判断するのに十分である。

アウフタクトを持たないリゴドンは 1712.01/Rg1a および Rg1b の 1 組 2 曲が観察された。いずれも二部形式 (うち 1712.01/Rg1a は循環二部形式) で、前半と後半 2 つのストレイン共にアウフタクトがない。しかしながらそれ以外の点では、後述のビート 2 つの型を備えているなど、用いられるリズム型や形式的な面では他と殆ど変わらないといえる。

注目すべきものとして、小節の 5/8 の長さのアウフタクトを持っている楽曲が存在した。すなわち 1688.01/Rg1a および 1b のシークエンスと、1706.03/Rg1a および 1b のシークエンスの 2 組 4 曲である。拍子記号 ♢ が用いられているが、これらの楽曲は他のリゴドンと異なり、八分音符と十六分音符が中心に楽曲が構成されていることがわかる。このタイプは一見、リゴドンの別の型を示しているように見えるが。音楽の内容に着目すると、この違いは記譜方法が違うだけで音楽的な本質は同一ではないかと言う仮説を立てることができる。1688.01/Rg1a の音価を倍にして記譜すると (譜例 5-2)、後述のビート 2 つの型や旋律の並列によって 4 小節フレーズに区切られる形式が、これ以外の多くのリゴドンとほぼ同じ形になるとみなせる。

譜例 5-2：1688.01/Rg1a の書き換え（冒頭 T0-4 を例に）

1688.01/Rg1a 楽譜上の記述（1688.01Z&F/1688, p. 44より）

音価を倍にした書き換え（作成：中村）

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the original notation, and the bottom staff is a rewritten version where note values are doubled. Both staves are in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The original notation features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, while the rewritten version uses only quarter and half notes.

尚、これと同じような特徴を持つ楽曲が、J.-B.リュリの 1686.02A&G プロローグに存在（LWV73/6&7）する⁹。この曲は出版社プレイフォード Playford による *The Dancing Master*（London, 1703: 150）をはじめ、複数の二次的資料にリゴドンとタイトルが付けられている（SchneiderC: 484-485; MGG2 Sachteil 8: 334 も参照）ほか、〈古いリゴドン *Le Vieux Rigaudon*〉というタイトルで舞踏譜も残されている（FL/Ms17.1/68）。これらの状況から、リゴドンには 2 つの記譜法が存在した可能性も示唆される。

形式

リゴドンは 48 曲中 47 曲が二部形式、1 曲のみがロンドーである。ロンドーと二部形式以外の形式で構成されている楽曲は観察されなかった。楽曲の内容から形式を判断した楽曲もない。二部形式のうち 1 曲（1712.01/Rg1a）は、後半部分に前半部分がそのまま再現され、循環二部形式とみなすこともできる。唯一ロンドーで構成されているリゴドンの 1700.01/Rg1b はクープレを 2 つ持っている。形式の分析から判断される A 基準のリゴドンのストレインは、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 47、ロンドーのルフランが 1、クープレが 2 で、合計 97 である。

リズム型の使用率

リゴドンのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、パルス 2 つが並んだ型（JJ）が 44% と突出して多く、一方で付点の型は少なかった。タイプ別という観点で見た場合も、均等系の型の使用率が高いことがわかる（表 5-6）。アウフタクトやシンコペーションを構成するスキーマはここでは統計に含めていないが、いずれもシンコペーションは観察されなかった。尚本論でリズム型の統計を取るにあたり、小節の 5/8 の長さのアウフタクトを持った 4 曲に関しては、先述の仮説にしたがってスキーマの単位を四分音符に置いてリズム型の分析を行い、音価が倍の状態と同一視して統計を取った。

⁹ この楽曲は本論の研究対象作品に含まれるが、楽譜資料 1686.02A&G/1686 には AIR としか記されていないため、本論では研究対象外となる（pp. xx-xxii）。

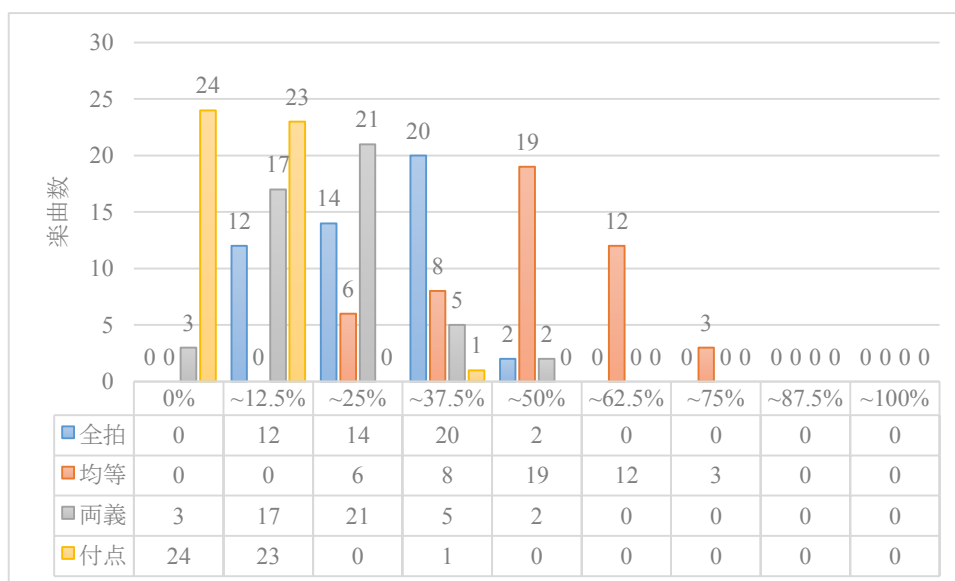
表 5-6：リゴドンで用いられるリズム型

| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------|-----|-----|---------|
| 全拍系 | ♪ | 450 | 24% | 24% |
| 均等系 | ♪♪ | 837 | 44% | 44% |
| 両義的 | ♪♪ | 158 | 8% | 16% |
| | ♪♪♪ | 154 | 8% | |
| 付点系 | ♪♪ | 72 | 4% | 3% |

ブーレと比較しても、付点型が用いられる割合は低い。さらに、全拍系の型の割合が他に比べて高いが、これは後述のスキーマ 2 つ分の「二分音符 2 つの型」で多く用いられるためである。

個々の楽曲でタイプ別に見ても、使用されるリズム型に極端な偏りがあるものは見出せない（図 5-2）。比較的偏りが見られるものでも、均等系の使用率が 50% を超えるものが 15 曲ある程度である。しかし一方で付点系の型が用いられない楽曲が 24 曲を数え、全体の 50% に相当する。ブーレと比較しても、付点型のリズム型の使用率は明らかに少ないといえる。

図 5-2：リゴドンで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



GMO のブーレの記事には、リゴドンがブーレとは「やや活発 slightly more vigorous であり、ブーレよりも角張ったメロディ more angular melodies を持つ点」（GMO “Bourrée”）¹⁰で区別できるとしている。この「より角ばった」旋律という表現は甚だ具体性に欠けるが、ここでもし均等系のリズムが付点系リズムに比べて「角ばっている」とされているのであれば、本論の結果はこれを裏付けるものになっているといえる。いずれにせよこの傾向は

¹⁰ [...] the rigaudon was slightly more vigorous and tended to have more angular melodies than the bourrée.

全体で捉えたときに付点型の使用率が少ないものが目立つということに過ぎず、楽曲によっては 3 割程度付点を用いているものもあるため、これがブーレとリゴドンを明確に区別する指標とはなりえない。

特徴的に用いられるリズム型 (示唆的リズム型)

先行研究で明確な言及がなされない中で、唯一具体的なリズムについての記載があるのがランスロの研究である。1 小節に二分音符 2 つが含まれる型 (JJ) が譜例を挙げて指摘されている (FLC: XLI)。

A 基準の 48 曲中、このビート 2 つの型は 42 曲 158 箇所を観察された。これはコーパス全体の 88% に相当し、ブーレにおけるシンコペーションの使用率の倍以上である (本論 p. 128 参照)。さらにこの例外の 6 曲はすべてシークエンスの一部であり、組になるもう一方のリゴドンではビート 2 つの型は必ず観察される。したがって全ての単独のリゴドンおよび全てのシークエンスが必ずこのビート 2 つの型を含んでいることになる。これはリゴドンを特徴付ける示唆的リズム型として必須の条件とみなせる。ブーレのシンコペーションは先行研究で注目されながら、実際には用いられない楽曲も多かったのに対し、かつてランスロしか指摘していないビート 2 つのリズム型は殆どのリゴドンで観察される重要な特徴であったといえる。

一方で、ブーレに特徴的とされるシンコペーションの型に相当するものは、リゴドンでは一切用いられない。このことは MGG2 で指摘されていたことを裏付けるものであるが、リゴドンとブーレを明確に差異化する重要な要素であることが明らかになったといえる。

速度標語

リゴドンでは速度標語は一切観察されない。先行研究では速いダンスであったことが指摘されているが (Mather 1987: 288-290)、本論における研究対象楽曲ではこれを検証する要素は何もなかった。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のリゴドンのうち楽曲全体を通して 3 声で書かれているものが 15 曲観察される。これはコーパス全体の 29% にあたり、9 種類の舞踏種の中でパスピエに次いで高い割合を占める。このうち単独の楽曲は 2 曲存在し、それ以外はシークエンスの一部分である。このうち、メヌエットトリオーメヌエットの構成 (本論 p. 116 参照) と同じように 2 曲で構成されるシークエンスでその 2 番目に属し、演奏後に直前のリゴドンに戻る指示がなされている構造を持つのは 3 件のみで、殆どはこれ以外の種類のシークエンスに含まれてい

る。このほかに 1697.05/Rg1a は、二部形式の後半のみが 3 声で書かれている。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、リゴドンでは 6 曲観察された。このうち旋律とバスに明確な模倣が観察されるのは 1 曲のみ (1702.01/Rg1a) で、他は音程関係に類似がみられるものもあるが、基本的に単純に旋律とバスが時間差で導入されているに過ぎない。

ミュゼット風の楽曲は、1 件のみ持続音の声部を伴う楽曲がある。この 1708.01/Rg1b は第 2 ストレインのみが持続音の声部をもっている。詳細は先述のとおりであるが¹¹、この楽曲の 2 つ前のロンドーで構成されている楽曲「MARCHE DES BERGERS.」の第 1 クープレと第 2 クープレが MUSETTES と表記され、持続音のパートが現れる。

フレーズ構造

リゴドンのフレーズ構造は明確な 4 小節であるとされる (GMO)。二部形式の各部分は 4 の倍数の小節数で作曲されることが指摘されており、前半よりも後半の方が長くなる。具体的には 4-8、8-8、8-12、そして 4 の倍数ではないものとして 4-6 小節の組み合わせが挙げられている (MGG2)。リゴドンの示唆的リズム型とみなせるビート 2 つの型には明確な周期性が見られないため、ストレインを構成する小節の数と同じ旋律の並列に着目する。

48 曲のリゴドンのうち、全てのストレインが 4 の倍数の小節数からなる楽曲は 45 曲存在した。二部形式の前半部分、およびロンドーのルフラン部分に着目すると、4 小節で出来ているものが 26 曲、8 小節で出来ているものは 46 曲であり、全ての楽曲の冒頭のストレインが 4 の倍数の小節数で構成されていることを示している。さらにこのうち 8 小節からなるものには、同じ旋律が 4 小節単位で並列される a-a' の形式で構成されている楽曲が 41 曲ある。したがって実に 43 曲の楽曲の冒頭が明確に、そしてそれ以外の楽曲も高い確率で、4 小節構造のフレーズを持っていると解釈できる。

このほかに現在の事典項目でのみ言及されているリゴドンのフレーズに関する特徴として、4 小節単位のフレーズが「やや静的」な和声で開始され、フレーズの終わりに向かって和声の上でもリズムの動きの上でも加速していくというものがある (GMO=NGj 19: 365-366)。GMO では本論での研究対象楽曲である 1697.04/Rg1b と 1694.02/Rg1a を例に挙げて詳細な解説がなされている¹²。

¹¹ 本論 4-3-5 参照

¹² MGG2 で説明されている「リズムの加速の手法 eine Art rhythmische Beschleunigung」(MGG2 Sachteil 8: 335) は、恐らくこの記述を参照したと思われる。

「フレーズ内での和声の加速」については、恐らくこのビート 2 つの型で説明が可能である。すなわちこれは、この言説の出所である NG1=GMO¹³で例示されている 1697.04/Rg1b と 1694.02/Rg1a が、どちらもビート 2 つの型をフレーズ冒頭に持っていたことに起因すると考えられる。リゴドンは原則としてホモフォニックに和声付けがなされるため、旋律のリズムが二分音符 2 つで構成されているならば、バスおよび和声のリズムもそれに従うことになる。リズム型の分析のとおりリゴドンはパルス 2 つの均等型 (JJ)、すなわち細かい音価の使用率が高く、その中でビート 2 つの型 (JJ) は比較して長い音価である。したがってこれが現れる箇所は、より細かい音価で構成される他の箇所に比較して音の変化のタイミングが遅くなり、必然的にそれに伴う和声のリズムも遅くなる。したがってこの二分音符の型がフレーズの冒頭に位置するならば、結果として和声リズムが次第に速くなっていくように見える。ビート 2 つの型は、後述するように 4 小節単位とみなせる構成がとられる中で、フレーズの後半（最終スキーマの直前）に現れるケースもある。この場合は当然逆に和声リズムが遅くなるように聞こえるはずであり、NG1 での言及とは矛盾する。「和声リズムの加速」と表現するよりも、二分音符 2 つの型が用いられることをリゴドンの特徴とみなした方が、より客観的なリゴドンの記述といえるのではないかと考えられる。

5-3-3 リゴドンの総括

本論での分析の結果、リゴドンは原則として先行研究での記述と矛盾がないが、そもそも先行研究で拍子、アウフタクトの長さ、形式、特徴的に用いられるリズム型に関して十分に考察がなされていない中で、注目すべき記譜上の違いを持った楽曲のほか、いくつかの点で先行研究では十分に指摘されていない特徴が明らかとなった。A 基準 48 曲のリゴドンの分析の結果、全てが 2/2 拍子と同じ音価による小節で書かれ、2 つの例外を除きパルス 1 つ分のアウフタクトを持っていた。リズム型は均等系の使用率が高いが、リゴドンを特徴付ける支配的パターンとはみなしえない。

注目すべきは楽譜テキスト上 2 種類の書法があるとみなせる点で、これは先行研究が全く指摘していなかった点である。殆どがブーレと同じように二分音符 2 つで 1 小節を構成する、現代記譜法で 2/2 と同じ拍子で書かれているのに対し、4 件のみ細かい音価で記譜されたリゴドンが存在した。これらは全て小節の 5/8 の長さのアウフタクトを持っているが、この音価を倍にした場合には、音楽の実質的内容がその他多数のリゴドンに近くなる

¹³ この記述は NG1 から GMO まで改訂がされていない。

ことが明らかになった。したがってリゴドンが 2 種類存在したのではなく、基準となる音価が異なる 2 つの記譜法が存在したと仮説を立てた。

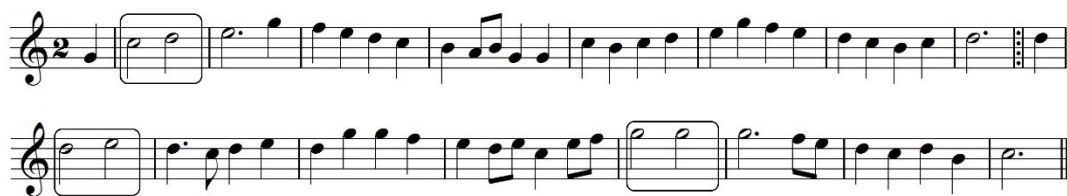
ブーレと明確に区別できる要素としては、示唆的リズム型としてビート 2 つの型が挙げられる。シークエンスを 1 曲と数えた場合は全ての楽曲に必ず含まれており、本論の研究対象から判断する限りではリゴドンに必須の要素とみなせる。本論で唯一のアウフタクトを持たないリゴドンのシークエンス (1712.01/Rg1a および Rg1b) できさえも、このうち Rg1a がビート 2 つの型を備えており、この条件を満たしている。このことに関する指摘は先行研究ではランスロしか取り上げておらず、本論の統計的手法から明確になったリゴドンの特徴である。一方ブーレに特徴的なシンコペーションの型は一切観察されないことも、従来は十分な指摘がなかった。先行研究でブーレとの曖昧な比較で論じられた中で、シンコペーションを用いないことと、ビート 2 つの型の使用はリゴドンをブーレと区別する重要な要素といえる。ただしその位置に関しては、確かに幾つかの楽曲では冒頭で目だって現れるものの、必ず用いられる位置の定型があるような厳密なものではない。

統計上多数派であった要素を多く備えている例として、1708.01/Rg1a および Rg1b を挙げる (譜例 5-3)。この 2 つは、Rg1b の末尾に Rg1a に戻るように指示がなされている。又、Rg1b は 3 声で書かれている上、バスが 1 つの音を長く伸ばす書法で書かれており、いわゆるメヌエットトリオーメヌエット、およびガヴォットーミュゼットーガヴォットの両方のモデルを兼ね備えている。どちらも拍子記号 2 で記譜される現代の 2/2 に相当する拍子で記譜され、四分音符 1 つ、すなわちパルス 1 つ分の長さのアウフタクトを持っている。ビート 2 つのパターン、すなわち 1 小節に二分音符が 2 つ並ぶリズム型は 3 つずつ観察されるが、現れる位置は Rg1a ではストレインの前半、Rg1b では後半に集中しており、これが現れる位置が楽曲によって任意であることが明らかである。Rg1b の前半のストレインは、並列される旋律から 4 小節フレーズに分けられることが明らかである¹⁴。

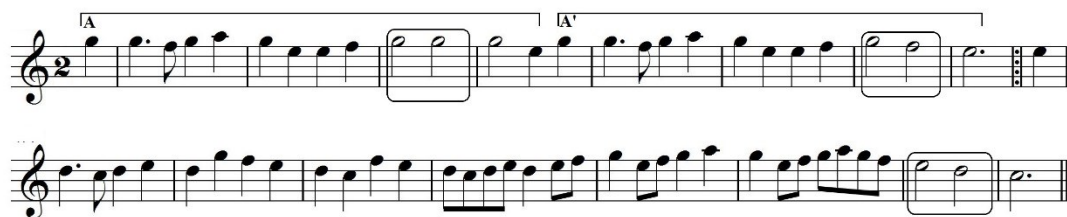
¹⁴ あくまでも本論でのフレーズの判断方法に従ったものであり、実際には、Rg1a、Rg1b 共にすべてのストレインが 4 小節構造のフレーズと解釈できる可能性が高いと考えられる。

譜例 5-3 : 1708.01/Rg1a および 1708.01/Rg1b (旋律声部のみ)

1708.01/Rg1a (1708.01HIP/1708/I, p. xxxv)



1708.01/Rg1b (1708.01HIP/1708/I, p. xxxvj)



分析結果から見る限り、リゴドンはブーレと多くの特徴が共通するものの、明確に異なった固有の必須要素も備えていることが明らかになった。本コーパス以外の更なる発展的な研究による検証は不可欠であるものの、2/2 拍子、パルス 1 つ分のアウフタクト、ビート 2 つのパターンは、伴奏舞曲としてのリゴドンの特徴付ける要素として注目すべき要素であるといえよう。

5-4 ガヴォット

ガヴォットはバロック舞曲の中でも比較的知られた舞踏種である。先行研究では 2/2 で書かれ、四分音符 2 つ分のアウフタクトを持ち、中庸な性格で比較的遅いテンポをもつという指摘でおおむね一致している。このガヴォットに関しては、J.-B.リュリの作品目録 SchneiderC に掲載されている楽曲を著者の修士論文で一通り概観しており (中村 2012)。対象楽曲も一部本論と重なる。ガヴォットはブーレと並ぶ 2 拍子系の舞曲の代表として研究がなされており、特にガヴォットの名を冠したステップであるパ・ド・ガヴォット (pas de gavotte) がガヴォットの楽曲の拍節構造に適合しているため、音楽の拍節感覚とフレーズ構造とステップが一体となる感覚が強調されて論じられている。ただし現存する振り付けではこのパ・ド・ガヴォットが楽曲を通して用いられているガヴォットの名を冠した振り付けは 1 つ存在するだけであり、それ以外の振り付けは様々な種類のステップが用いられて

いることには留意せねばならない (FLC: LXIII)。

音楽形式に関しては、小節の半分の長さのアウフタクトという、二拍子系ではほかに類を見ない特徴を備えている点が注目され、この形態がガヴオットを特徴付ける指標とされている。LMC ではこの面が強調され、この特徴を持った *rigaudon* というタイトルの舞踏種をガヴオットに“訂正”することすら行っている (本論 p. 52 参照)。確かに J.S.バッハを初めとする有名な作品のガヴオットがこの特徴を備えていることは確かだが、ガヴオットのみを観察される固有の特徴であるかはいまだ検証されていないはずである。したがって本論では、このアウフタクトが実際の楽曲で本当にガヴオットに固有と特徴足りうるのかを、他の 2 拍子系舞踏種との比較によって検証することを重点を置いた。

5-4-1 分析対象楽曲

ガヴオットは A 基準が 38 曲、B 基準が 17 曲、合計 55 曲研究対象作品に含まれていた。研究対象資料中では 1680.01PRO/1680/I が初出だが、作品としては 1674.01ACT で既にガヴオットとタイトルがつけられた楽曲 (出版は 1708 年 : 1674.01ACT/1708/I) があり、研究対象の中では古くから使用されていたことが明らかな舞踏種である。1714.03T&C/1714/I まで断続的に現れている。

A 基準に該当する 38 曲¹⁵のうち 1676.01/Gv1 は、初版 1676.01ATY/1689/I では〈*Air pour la suite de Flore*〉というタイトルしかつけられていないものの、後続の 3 拍子の楽曲から再びこの 1676.01/Gv1 に戻って演奏する指示をする際に、この曲を *Gavotte* と呼んでいる (本論第 2 章、譜例 2-1 参照)。1680.01/Gv2 は資料 5 つのいずれでも 2a が合唱、2b/f が器楽曲でどちらにも〈第二エール *SECOND/Deuxième AIR*〉とタイトルがつけられているが、2b/f から 2a にもどる指示で 1676.01/Gv1 と同じように 2a を *Gavotte* と呼んでいる。

B 基準に相当する楽曲は 17 曲ある。このうち 15 曲は声楽曲で、A 基準の楽曲の後に付随する。2 曲の B 基準の器楽曲のうち 1680.01/Gv2b/f は、先述のとおり合唱曲の Gv2a がガヴオットというタイトルで呼ばれている珍しい例である。二部形式の 1712.02/Gv2a/f は、ロンドーによる 1712.02/Gv2b の前に位置するが、同じ拍節構造を持っているとはいえガヴオットではないと判断され、あえてタイトルにガヴオットと記されなかった可能性もある。

同一の旋律が器楽のみ、重唱、合唱と編成を変えて演奏されることでシーケンスを形成している例も、ガヴオットで多く観察された。1674.01/Gv1ab はまず〈*2^e. Air: Gavotte*〉

¹⁵ A 基準の選定の上でガヴオットと判断した語句は *gavotte*、*gauotte* および *gavote* である。

とタイトルが付いた 12 小節の楽曲の次に、同じ旋律を持った〈*Vne Nymphe Et Céphise Chantent Alternativement Ce qui Suit Avec Le Choeur. « Jeunes coeurs, laissez vous prendre, »*〉が続く (1674.01ACT/1708/I, p. 52)。1697.02/Gv1ab も〈GAVOTTE.〉とタイトルの付いた 12 小節の楽曲 (1697.02V&A/1697, p. 23) の次に、微妙な差異はあるがほぼ同じ旋律の〈*Un Habitant de l'Isle. “C'est en vain qu'un coeur sauvage”*〉が続く (ibid. p. 24)。このほかに B 基準に相当するが、1688.01/Gv1b/f は“*On n'aime point dans nos Forests,*”という歌詞で始まる楽曲 (1688.01Z&F/1688, pp. 156-157) の次に、〈SECOND COUPRET〉とタイトル付けられた同じ旋律の楽曲 (ibid, pp. 156-159 : 歌詞は“*Si quelque fois on veut change*”) が掲載されている。これらの 2 曲はそれぞれ、統計上は 1 曲として数える。

A 基準 B 基準全てを含めた 55 曲のうち単独の楽曲は 19 曲で、これ以外は全てシークエンスになっている。2 曲がシークエンスを構成しているのは 15 組 30 曲で、うち 14 曲は B 基準の声楽曲である。1 曲のみ 1712.02/Gv2a/f は〈AIR〉とタイトル付けられた器楽曲で、後続の 1712.02/Gv2b と同じ四分音符 2 つ分のアウフタクトを持っている。尚、1697.04/Gv1a と 1697.04/Gv1b/f の順序は、1697.04EGA/1697/I と 1697.04EGA/1699/III で入れ替わっている。3 つのガヴォットが組になっているのは 1699.02/Gv1 のシークエンスで、初版 1699.02ADG/1699/I と第 2 版 1699/II では最初のタイトル付き舞曲 Gv1a の後に独唱と合唱が交替する声楽曲が続き、さらに第 3 版 1699.02ADG/1712/III では AIR. と題された四分音符 2 つ分のアウフタクトを持つ楽曲 (1699.02/Gv1c/f) が挿入されている。4 つのガヴォットが組になっているものは 1697.02/Gv1 のシークエンスで、Gv1ab が同一の旋律で器楽と独唱を演奏した後に、オーボエによる器楽 Gv1c が Gv1d の独唱と合唱で交互に演奏する器楽曲をはさんで演奏され、全体で AA-BCB という構成をとる。

他の舞踏種と比較すると、同一の旋律を編成を変えて演奏するようなシークエンスを形成することが多いように見受けられる。特に声楽と器楽で交互に演奏するというパターンは、歌詞の節が 2 つある場合もあり、繰り返しを含めて比較的大規模な構成になる。同じ旋律を声楽と器楽で演奏する例はメヌエットやリゴドンでも観察されるが、声楽も独唱・重唱と合唱を組み合わせた例は、本論ではガヴォットにのみ観察された。

5-4-2 分析結果

ガヴォットは拍子、アウフタクトの長さ、形式、特徴的に用いられるリズム型に関して、

ほぼ統一的な結果が出たといえる。特に実質的な拍子は例外なく 2/2 に相当するものであり、アウフタクトに関しては例外が 1 つだけであった。本論で取り扱う範囲では、ガヴォットとタイトルが付く舞踏種は殆どが同じような形態をとっていたとみなせる。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

ガヴォットは 38 曲中 22 曲が「2」、16 曲が「♩」の拍子記号で記譜されている。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は存在しない。全ての楽曲が 1 小節に二分音符が 2 つ、もしくは四分音符が 4 つ入る、2/2 またはアッラ・ブレーヴェ (♩)、および 4/4 と同じ記譜法で書かれている。この点、非常に整った統計結果が出たといえる。

マザーは 18 世紀のガヴォットに 2/4 が用いられることがあることを指摘している (Mather 1987: 252)。具体的な楽曲の例は挙げられていないが、例えば J.-Ph. ラモアの『新クラヴサン曲集』の〈ガヴォットと変奏〉が 2/4 で記譜されていることは指摘できる。しかし本論の研究範囲ではそれに相当するような記譜の例は一切観察されなかった。

アウフタクトの形態

ガヴォットは 38 曲中 37 曲でビート 1 つ (パルス 2 つ) 分の長さのアウフタクトを持っている。これはスキーマ 1 つ分と等価で、実質的に四分音符 2 つ分に相当する。このアウフタクトの長さは他の 2 拍子系の舞踏種とは明確に異なっており、ガヴォットを特徴付けるものと判断できる。先行研究で同じように指摘されていたガヴォットの特徴点は、本論の分析からも裏付けられるものであったとみなせる。

パルス 1 つのアウフタクトを持つのは 1710.02/Gv1 が唯一の例である。この楽曲はロンドーで付点系のリズム型が一切用いられておらず、リゴドンに見られるようなビート 2 つの型を 1 箇所を用いている。したがって楽曲の形態からはリゴドンと区別が付かない。

アウフタクトの長さはいずれの場合でも、楽曲内の各ストレインで共通して守られている。

形式

ガヴォットは 38 曲中 29 曲が二部形式、8 曲がロンドーである。二部形式のうち、楽譜にプティ・ルプリーズの指示が明確に記入されているのは 6 曲ある。尚、二部形式の声楽曲には、各ストレインの繰り返しで独唱と合唱が交替で演奏される形式が観察できる¹⁶。

¹⁶ 分析の対象としては取り上げないが、1688.01/Gv1b/f、1694.02/Gv1b/f、1697.05/Gv1ac/f、1699.02/Gv1b/f、1712.02/Gv1b/f、1714.01/Gv3b/f、は独唱ないし重唱と合唱が交替して演奏される例である。このうち 1688.01/Gv1b/f は、参照した資料 1688.01Z&F/1688 では pp. 156-157 に第 1 節が、pp. 158-159 には SECOND COUPLET. というタイトルのもと第 2 節が同じ旋律で書かれている。

二部形式のうち、循環二部形式に相当する形式は存在しない。ロンドーのガヴォットは全てクープレを 2 つ持つ。1 曲のみ 1680.01/Gv2a は特殊な形式で、4 小節のフレーズが ABACAD という形で構成され、繰り返しは存在しない。本論ではこれを三部分形式とみなし、リズム型を分析する上で 3 度出現する A の部分は同じ内容のスキーマを 3 回分すべて数える（表 5-7）。

表 5-7：ガヴォットで観察された特殊な形式と本論での取り扱い

| 楽曲 | 記譜上の形態 カッコ内は小節番号 | 読み取れる 演奏順序 | 研究対象 | 本論の形式の 判断 |
|--------------|---|---------------|--------|--------------|
| 1680.01/Gv2a | A(0-4) B(4-8) A(8-12) C(12-16) A(16-20) D(20-24) | ABACAD | ABACAD | 三部分形式 |

形式の分析から判断される A 基準のガヴォットのストレインは、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 29 ストレイン、ロンドーのルフランが 8 ストレイン、クープレが 16 ストレイン、3 部分形式の各部分が 3 ストレインで、総数は 85 である。

リズム型の使用率

ガヴォットのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、パルス 2 つが並んだ型（JJ）が 40% と多く、一方で付点の型は少なかった。タイプ別という観点で見た場合も、均等系のリズム型の使用率が高いことがわかる（表 5-8）。尚、ガヴォットはアウフタクトがスキーマの長さで共通しているものが殆どであるが、この部分は統計に含めていない。

表 5-8：ガヴォットで用いられるリズム型

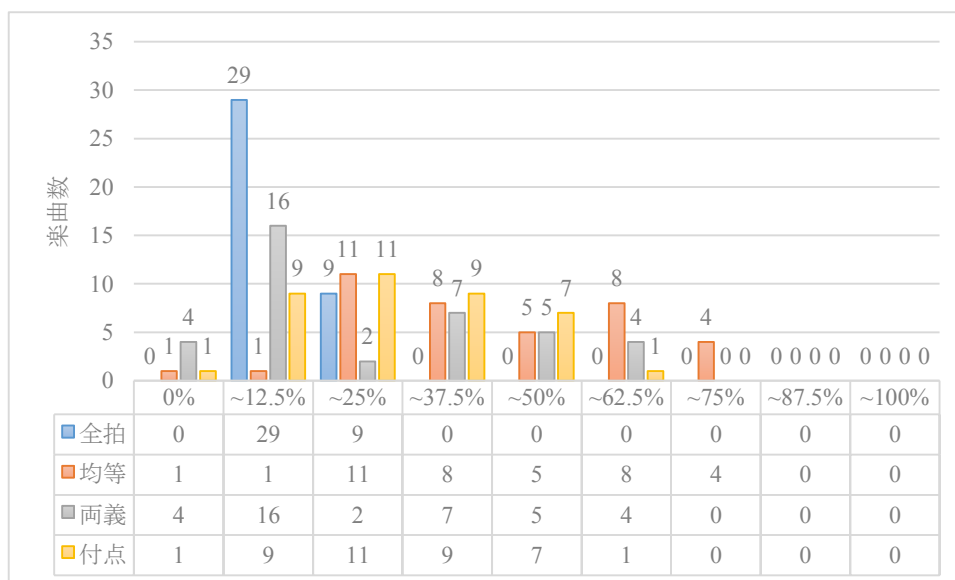
| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------|-----|-----|---------|
| 全拍系 | ♪ | 131 | 12% | 12% |
| 均等系 | JJ | 454 | 40% | 40% |
| 両義的 | ♪♪ | 170 | 15% | 23% |
| | ♪♪♪ | 86 | 8% | |
| 付点系 | ♪♪ | 268 | 23% | 24% |

均等型と両義的リズム型の使用率はブーレに近いが、付点系のリズム型はブーレ、リゴドンよりも多く用いられていることがわかる。ただし 10% 程の差は、24 小節の楽曲ではスキーマ 2 つ分程度に過ぎず、使用率だけを見る限りでは 3 種類の舞踏種の見分けはほぼ付かないといえる。

個々の楽曲でタイプ別に見ても、殆どで種類が分散していることが明らかになる（図 5-3）。1 つのリズム型を集中的に用いる楽曲もあり、特定のタイプ 1 つだけの使用率が 50% を超えるものは均等系（JJ）が 12 曲、付点系が 1 曲あるが、全体的に特定のタイプに集中していない所を見る限り、ガヴォットという舞踏種を特徴付ける支配的パターンと呼

べるものは存在しないとみなせる。一方で用いられないリズム型のタイプがある楽曲も均等系と付点系で 1 曲ずつ観察される。本論の範囲では、均等系の使用率の高い楽曲が多い一方で、付点系のリズムが支配的であった楽曲は僅かであったことがわかる。

図 5-3：ガヴォットで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



ガヴォットが用いるリズム型について、ランスロは付点リズムを使用するものと、「後期の可能性が非常に高いもので very likely of a later date」八分音符の混じった四分音符で構成されるものの 2 つのタイプの存在を指摘している（FLC: XLII-XLIII）。しかしながら本論の結果では、少なくとも付点系の使用率が楽曲全体のスキーマの半数を超えているものは 1 曲だけであり、付点リズムを主に使用するものは僅かしかなかった。これについて、この結果はあくまでも本論の研究対象範囲での結果であり、これ以外には付点リズムが支配的なガヴォットも多数する可能性があることには留意すべきであろう。

例外的なものとして、タップのレベルでの付点（♪♪）が支配的な楽曲が 2 曲ある。2 拍子系舞踏種全体で見ても、これらは 1680.01/Gv1 と 1714.01/Gv3a でのみ観察され、ここでは楽曲の半分以上で付点八分+十六分音符の型を含むスキーマ（♪♪ ; ♪♪）が観察された。この楽曲では均等な八分音符を含む型が（♪♪ ; ♪♪）はなく、楽曲を通じて付点が副次的レベルで支配的であることがわかる。いわばノート・イネガルを記譜上で表したように見える。

特徴的に用いられるリズム型（示唆的リズム型）

楽曲全体を概観した上でも示唆的リズム型がとみなせるものは見出せなかった。ただし、ブーレで特徴的であったシンコペーションは一切用いられていなかった。ガヴォットに特

徴的なスキーマ 1 つ分のアウフタクトは小節の中央でフレーズ感を切る機能を果たすため、小節の中央を跨ぐ音価を使用するシンコペーションとは相容れない性質を示しているといえる。一方でリゴドンに特徴的な二分音符 2 つの型もまた、2 曲 3 箇所では確認されなかった。これらのリズム型の使用状況に関する本論での分析結果を踏まえると、ガヴォットでは他の 2 拍子系舞踏種を特徴付ける要素は積極的に用いない傾向があったとみなせる。

速度標語

ガヴォットは 2 曲に「gay」、1 曲に「Lentement」と書き込まれていた。前者は速いテンポ、後者は遅いテンポをそれぞれ要求する語句である。J.-J.ルソーがガヴォットについて、通常は「快活な」舞曲だが、ゆっくりした舞曲にも穏やかな舞曲にもなりうると記した (Rousseau 1768: 230) ことをリトルが引き合いに出している (LJ 1991: 48) ように、これは一つの舞踏種に相反する速度標語が用いられていることを意味する。本論のコーパスは偶然にも、速いガヴォットと遅いガヴォットの例をそれぞれ示している。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のガヴォットのうち楽曲全体を通して 3 声で書かれているものが 5 曲、コーパス全体の 8% 存在する。これらはすべてシークエンスの一部を構成している。このほかに部分的に 3 声で書かれているものが 5 曲ある。これらは二部形式、ロンドーいずれも存在し、3 声で書かれた部分は前半と後半のいずれか、およびルフランとクープレのいずれかであり、結果として各部分がテクスチュアによって区別されている。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、ガヴォットでは観察されない。この結果は、ガヴォットがホモフォニックに作曲される傾向が強いことを明確に示しているといえる。

ミュゼット風の楽曲は、1 曲が〈*DEUXIÈME AIR DE MUSETTE.*〉というタイトルをもち (1714.01/Gv3a)、1 曲がロンドーの各クープレに持続音の声部を持っていた (1710.02/Gv1)。1714.01/Gv3a は直前の 3/8 の楽曲〈*P^{er}. AIR DE MUSETTE.*〉 (1714.01ARO/1714, p. 48-49) も文字通り楽器にミュゼットが指定されており、1714.01/Gv3a は続きの〈*DEUXIÈME AIR DE MUSETTE.*〉という位置づけである。さらにこの後には、やはり持続音を伴った声楽曲の 1714.01Gvb/f が続く。

著者が修士論文で考察したとおり、先行研究でガヴォットにはミュゼット概念が結び付けられている (中村 2012: 53) が、J.-B.リュリの作曲したガヴォットには持続音を用いて作曲された楽曲が存在しないことが明らかになっている (ibid: 53-62, 171-173)。本論で

ミュゼットに関連する楽曲が 2 曲だけであったという事実からも、ガヴオットがミュゼットと特別結びつきが強いものであったことは、少なくとも楽譜テキストからは読み取れない¹⁷。

フレーズ構造

ガヴオットのフレーズ構造は 4 小節単位で構成されることが指摘されている (LJ 1991: 50)。先行研究ではスキーマ 4 つ分を用いるパ・ド・ガヴオット (pas de gavotte) のステップと音楽のフレーズ構造の適合性が強調されている (ibid: 48-50)。一方でこの構造を守らないものの存在も知られており、ハリス＝ウォリックは 5 小節構造のガヴオットの存在を指摘している (Harris-Warrick 2009: 40-42)¹⁸。コーパスからはフレーズの末尾を特徴付ける示唆的リズム型や、周期的に現れるリズム型が見出せなかったため、ストレインを構成する小節の数と旋律の並列に着目した。

38 曲のガヴオットのうち、全てのストレインが 4 の倍数の小節数で構成されている楽曲は 30 曲存在した。二部形式の前半部分、およびロンドーのルフラン部分に着目すると、4 小節でできているものが 26 曲、5 小節でできているものが 2 曲、6 小節でできているものが 2 曲、8 小節でできているものが 7 曲ある。ガヴオットが 4 の倍数の小節数からなることが多いことを示しているが、リゴドンやブーレではこの部分は 8 小節からなるものが多いのに対し、4 小節という半分の長さが多い点は興味深い。8 小節でできた冒頭のストレインは、並列される旋律から全て 4 小節ずつ a-a' の形式に分かれているとみなせる。一方で二部形式の前半部分、およびロンドーのルフラン部分が 5 小節からなるもの 2 曲と、6 小節からなるもの 1 曲も、後半のストレインは 4 の倍数で構成されている。したがって殆どの楽曲が、高い確率で 4 小節構造のフレーズを持っていると判断できる。

5-4-3 ガヴオットの総括

本論の分析結果は、先行研究のガヴオットに関する言及と矛盾がない。A 基準 38 曲のガヴオットの分析の結果、すべてが実質的に 2/2 拍子で、1 つの例外を除きビート 1 つ (パルス 2 つ) 分のアウフタクトを持っていた。リズム型は均等系の使用率が高ものの、支配的パターンと呼べるほどではなかった。示唆的リズム型と呼べるものの存在は確認されなかったが、ブーレに特徴的なシンクペーションの型は一切観察されず、ビート 2 つの型も

¹⁷ 本論 4-3-5 参照。

¹⁸ このガヴオットは本論での 1676.01/Gv1 にあたる。

僅かしかなかった。

この中では何よりもビート 1 つ分の長さのアウフタクトが、ブーレやリゴドンとガヴォットを明確に区別する指標である¹⁹。これを固有の特徴とみなす先行研究の着眼点も、本論の分析結果を見る限りでは特に問題がないといえる。一方でこれ以外の数値は、ブーレやリゴドンと殆ど変わらないことも明らかになった。

統計上多数派であった要素を比較的備えた例として、1703.01/Gv1 を取り上げる（譜例 5-4）。拍子記号♩で 2/2（および♩）に相当する記譜で書かれ、ビート 1 つ分の長さのアウフタクトを持つ。ストレインは 12 スキーマ（6 小節分：多数派であった 4 小節ではない）の長さがあり、5-7 番目と 9-11 番目のスキーマで動機が繰り返されている。リズム型は均等型が 21、パルス 1 + タップ 2 が 3、付点型が 2 と、均等型が多い割合で用いられているが、楽曲全体を通じて用いられる支配的パターンと呼べるものは確認できない。

譜例 5-4：1703.01/Gv1（旋律のみ）

1703.01/Gv1 (1703.01 ULY/1703, p. 162)

以上に挙げた特徴は、パルス 1 つ分のアウフタクトを持つ A 基準のガヴォット 1710.02/Gv1 が存在したため、必ずしも絶対的なものではない可能性も十分に考慮する必要がある。この楽曲になぜガヴォットとタイトルがつけられたのかは別途に検証が必要であるが、1 つしか存在しなかったということは、コーパス全体から見てこれが少数派であることを示している。やはり 2/2 拍子でビート 1 つ分のアウフタクトを持つという形態的特徴は、ガヴォットのモデルとして認識されていた可能性が高いと考えられる。

5-5 2 拍子系舞踏種の総括

2 拍子系の舞踏種の分析の結果明らかになったのは、先行研究との矛盾のなさ、その

¹⁹ 修士論文で研究対象とした“ガヴォット”には、パルス 1 つ分のアウフタクトを持つものや、アウフタクトを持たないものも含まれていたが、これらはいずれも印刷譜以外の資料でガヴォットとタイトルがつけられていたものであった（中村 2012）。この点、本論で比較的整った結果が出たのは、A 基準という条件が大きく影響している可能性が有る。

中で先行研究が十分に指摘しなかった注目すべき要素である。いずれの舞踏種も例外的存在が少数であったため、比較的明確にそれぞれの舞踏種の形態的特徴を裏付ける数値が得られたといえる。導き出されたアウフタクトの長さや特徴的なリズム型は、いずれも原則として先行研究で指摘されたとおりであった。しかしそもそも先行研究自体がとくにブーレとリゴドンの区別を明確に区別することができていなかった中で、本論での結果は用いられるリズム型の傾向という区分点を見出せたことは成果といえる。

2 拍子系の舞踏種は、全て 2/2 に相当する拍子で記譜され、二部形式で作曲される楽曲が多い。一方でアウフタクトの形態と用いられる示唆的リズム型によって、この 3 種類は区別することが可能である。パルス 1 つ分のアウフタクトを持つブーレとリゴドンに対し、ガヴオットはパルス 2 つ分のアウフタクトを持つ。ブーレはシークエンスを形成する割合が低く、リゴドンは 3 声で作曲される割合が若干高い。

用いられるリズム型は、均等型 (JJ) が若干多いが概して偏りが無いという点で 3 種共通している。スキーマ 1 つ分のリズム型の使用率の比率からは、これらの舞踏種を区別することができない。四分音符が並ぶ状態が長く続く場合はこれを支配的パターンとみなすこともできるが、均等な音価の連続は特徴的に聞こえるものではない。

1 小節単位で見た場合によろしく、リズム型による舞踏種の分類が可能となる。ブーレは約 40% の楽曲がシンコペーションを持っているが、リゴドンとガヴオットでは現れない。一方でリゴドンではほぼ例外なくビート 2 つの型が用いられる。先行研究でブーレとリゴドンの区別が十分になされていない中で、この 2 つの型はそれぞれの舞踏種を特徴付ける明確な示唆的リズム型とみなせる。この点、リゴドンのビート 2 つの型を唯一明確に指摘したランスロの指摘は、より注目されるべきであろう。尚、ガヴオットはこのどちらのリズム型も積極的に用いない傾向が見受けられた (表 5-9)。

表 5-9：2 拍子系舞踏種の分析結果対照表

| | Br | Rg | Gv |
|------------|--------------|---------------|------------|
| 最多の実質的拍子 | 2/2 | 2/2 | 2/2 |
| 最多のアウフタクト | パルス 1 つ分 | パルス 1 つ分 | ビート 1 つ分 |
| シンコペーションの型 | 23 曲 (55 箇所) | 0 曲 | 0 曲 |
| ビート 2 つの型 | 5 曲 (12 箇所) | 42 曲 (158 箇所) | 2 曲 (3 箇所) |

既存の研究で曖昧に特徴とされていたシンコペーションの型、ランスロにのみ着目されていたリゴドンのビート 2 つの型、ガヴオットとその他 2 つとのアウフタクトの差異が、数値という形で明確になったことが、本論における 2 拍子系舞曲の研究成果といえる。

第 6 章 統計と分析：3 拍子系舞踏種 メヌエット、パスピエ、サラバンド

3 拍子系の舞踏種は、メヌエット、パスピエ、サラバンドの 3 つを分析した。メヌエットとパスピエが常に類似しているという観点から研究がされるのに対し、サラバンドは遅い舞曲として独立的に取り扱われる傾向が強い¹。リトルのメトリック・レヴェルでは、メヌエットとパスピエが I-3-2 型と捉えられているのに対し、サラバンドは III-2-2 型として捉えられていることからこの傾向は明らかである。この研究状況は、リゴドンが常にブルーレとの比較で論じられ、その両者がガヴオットと対比されている状況と類似している。

先行研究でこれら 3 つの舞踏種の区別は、持つとされる性格やテンポ、舞踏種の名を冠したステップとの関連、拍の打ち方といった演奏解釈の相違の側面が強調されてきた。最も大きな違いは、それらに求められているテンポであり、急速なパスピエ、中庸なメヌエット、遅いサラバンドという区別が言説研究をもとになされてきた。*La Musique Theorique* (匿名出版: Borin によるとされる) ではこの関係が図式化されており ([Borin] 1722: 29)、現在においてバロック舞曲を区別する際は事実上この著作が念頭に置かれていると見てよい (LJ 1991: 69)。それぞれ指し示す性格についても言及され、気まぐれ (fickle) なパスピエ (LJ 2001: 234) に対し、サラバンドはまじめで荘重という性格が当時の言説や、当時の振り子装置を基にした記述から拾い出されて結び付けられてきた。一方でステップでの差異に関しては、そもそも現存する振り付けの種類が、パスピエのものが舞踏会用、サラバンドのものが劇場用のものに偏っている (FLC: XLVIII, LII) 上に、メヌエットには定型的な踊り方の存在が広く知られているため、それに基づいた考察ばかりが行われてきている²。そのうえ、現状の舞踏譜からの分析ではサラバンドとメヌエット・パスピエの区別はある程度付く一方で、メヌエットとパスピエの区別は十分に付かないことも明らかになっている。ステップから区別が付かないために、メヌエットとパスピエの違いとしてテンポばかり注目されているともいえる。

形態的側面からの区別は、アウフタクトの長さや用いられる拍子記号、特徴的リズムといった観点から考察が行われてきた。事典項目などを総括すると、拍子記号については曖昧な区分ではあるものの、メヌエットとパスピエが 3/4 または 3/8、サラバンドが 3/4 また

¹ サラバンドはむしろ、本論では取り扱わないシャコンヌやパッサカイユ、フォリアといった舞踏種との関連で論じられることが多い。これは特徴的とされるリズムや、現存する舞踏譜で用いられるステップが共通するためである。

² 尚、メヌエットには定型的な踊り方で用いられる固有のステップとしてパ・ド・ムニュ (pas de menuet) が存在するが、パスピエとサラバンドには舞踏種の名を冠したステップは存在しない。

は 3/2 に相当する拍子を用いるとされている。アウフタクトについてはパスピエが「アウフタクトを持つ」とされる一方で、メヌエットやサラバンドは「多くの場合アウフタクトを持たない」とされる。そして特徴的なリズムに関しては、サラバンドにおける「サラバンド・シンコペーション」、およびパスピエにおけるヘミオラが挙げられる。ただし、個々で示されたそれぞれの舞踏種を特徴付ける要素は、しばしば他の舞踏種でも用いられていることが指摘されていることにも注目せねばならない。すなわち、ヘミオラやアウフタクトを持つ楽曲はメヌエットにもサラバンドにも存在し (LJ 1991: 70, 98)、サラバンド・シンコペーションの音形はメヌエットでも観察されるのである。先行研究はこの事実を踏まえてなおこれらの違いを説明するために、テンポの違いや、メトリック・レヴェルでの区別が前面に押し出されているように見える。

以上のように先行研究では、3つの舞踏種が言説研究や現存する舞踏譜でのステップの当てはめ方などから区別されている一方で、実際にこれらがどれほどそれぞれに固有のものといえるのか、より厳密に言えば、テンポや性格などの発想記号ではない、楽譜テキストから区別可能なものであるかは十分な検証が行われているとはいえない。したがって本論では、それぞれの舞踏種で特徴的とされる要素が他の舞踏種においてはどれほど用いられるのかを観察し、これら3種類に音楽的内容に差異がどれほどあるものかを検証することに主要な着眼点を置いた。

6-1 3 拍子系舞踏種の総論

本論で取り扱う 3 拍子系舞踏種の研究対象楽曲の総数は、A 基準の楽曲はメヌエットが 149 (うち楽曲の冒頭のみしか記載されていないものが 1 曲)、パスピエが 105、サラバンドが 50 (うち楽曲の冒頭のみしか記載されていないものが 1 曲) 存在した。パスピエとサラバンドには分析上 2 曲に分けて統計を取るものが計 3 例含まれるため、実際に分析した数は異なる。これに B 基準の楽曲を含めると、メヌエットが 210、パスピエが 110、サラバンドが 75 になる (表 6-1)。

表 6-1 : 本論の研究対象楽曲一覧：3 拍子系 (表 4-1 より抜粋：一部詳細化)

| | A 基準 (単) | B 基準 (声) | B 基準 (器) | 合計 |
|-----------|--------------|----------|----------|--------------|
| Menuet | 148 (+1) | 56 | 5 | 209 (+1) |
| Passepied | 105 [106] | 3 | 1 | 109 [110] |
| Sarabande | 49 [51] (+1) | 23 | 0 | 72 [74] (+1) |

他の拍子の舞踏種に比較してコーパスが圧倒的に大きいことは特筆すべきである。メヌエットの 148 曲は他の舞踏種に比較して突出しており、それに次ぐパスピエも百を超えている。この中で最も数の少ないサラバンドさえも、他の舞踏種に比べると多い。ルイ 14 世治世下のオペラ座では、これら 3 拍子系の舞踏種が非常に好まれていたことが推察される。

B 基準に相当する楽曲は声楽曲が殆どで、メヌエットとサラバンドで多く観察された。これに対しパスピエの B 基準が少ないことから、テンポが遅いとされる 2 つは声楽曲としても成立させやすく、他方速いパスピエは器楽的な性質が強かった可能性が示唆される。

6-1-1 アウフタクト

本論のコーパスで観察されるかぎり、アウフタクトの長さは 3 種類に分けることができた。すなわち、アウフタクト無し、パルス 1 つ分のアウフタクト、パルス 2 つ分の長さのアウフタクトである。複合拍子系の舞踏種で観察されるタップ 1 + パルス 1 の長さのアウフタクトは、3 拍子系舞踏種では一切観察されなかった。尚、マザーは小節の第 1 拍で開始されるメヌエットとサラバンドをビート 1 つ分の長さのアウフタクトと捉えているが (Mather 1987: 72)、ビートの単位は 3 拍子の場合には小節およびスキーマそのものと重なってしまうためにアウフタクトとして認知しにくい。したがって本論ではこのようにみなすことはせず、アウフタクトがない楽曲として扱う。このほか、複合拍子で記譜されているパスピエの一部では、スキーマより長いアウフタクトの存在も確認された。これらは全てがビート 1 つとパルス 1 つをあわせた長さであった。

これらの統計結果を舞踏種ごとに比較した結果、メヌエットとサラバンドの殆どがアウフタクトを持たない一方で、パスピエの殆どはパルス 1 つ分のアウフタクトを持っていた。(表 6-2)。ここではパスピエのスキーマより長いアウフタクトは、スキーマ 1 つ分を引いた長さの列に含めた上で、その数を括弧書きで示す。

表 6-2：3 拍子系舞踏種の楽曲冒頭のアウフタクトの長さ

| | なし | パルス 1 | パルス 2 |
|-----------|---------|--------|-------|
| Menuet | 141 | 6 | 1 |
| Passepied | 22 (12) | 94 (3) | 0 |
| Sarabande | 47 | 3 | 1 |

統計の結果は、舞踏種ごとに傾向が収束しており、先行研究で曖昧に指摘されていたことに対する数値的な裏づけを提示するものとなっている。メヌエットとサラバンドは原則としてアウフタクトを持たないという記述は当を得た表現といえる。一方で、アウフタク

トを持つとされるパスピエに関しては、アウフタクトを持たない楽曲もある程度まとまった数があるという結果になった。

6-1-2 リズム型

3 拍子舞踏種全体で使用されるリズム型の割合は、どの種類も突出したものが無いことを示している。10 種類のリズム型で 40%を超えるものは存在しなかった。3 種類で共通して均等型（JJJ）は 20%を超えている。これ以外ではメヌエットは長短系のタイプに属する型の使用率が若干高く、パスピエはパルス 1 + タップ 4 の型（JJJJ）の使用率が他に比べて多く、サラバンドはサラバンド・シンコペーション（JJJ/JJJJ）とソティヤン（JJJJ/JJJ）が同程度に高い割合で用いられている（表 6-3）。

リズム型の表に含まれない特殊なものとして、タップのレベルの付点が唯一サラバンド 1 曲で確認されたが、ここでは 2 拍子系の均等型と同じように、付点が無い状態のタップのレベルに変換した上で統計をとる（本論 p. 123 参照）。

表 6-3：3 拍子系舞踏種でのリズム型の使用率³

| | 全拍 | 短長系 | | | 両義的 | | | | 長短系 | |
|----|-----|-----|--------------|------|-----|-------|-----|------|--------------|-----|
| | J | JJ | JJJ/ JJJJ | JJJJ | JJJ | JJJJJ | JJJ | JJJJ | JJJ/ JJJJ | JJ |
| Mn | 14% | 14% | 5% | 5% | 22% | 2% | 1% | 1% | 15% | 19% |
| Pp | 6% | 9% | 4% | 23% | 37% | 5% | 9% | 3% | 10% | 2% |
| Sb | 10% | 1% | 25% | 2% | 22% | 1% | 1%未 | 1%未 | 25% | 8% |

いずれの舞踏種でも均等型が優位に用いられる傾向があるが、他のリズム型と比べても突出したものとはいえない。舞踏種間の比較では、サラバンドでサラバンド・シンコペーション（JJJ）とソティヤン（JJJJ）の使用率がいずれも他の舞踏種に比べて 10%ほど高いことがわかるが、どちらも楽曲全体の 1/4 にとどまっているため、サラバンドを特徴付けるリズム型とみなせるほどではない。どの舞踏種においても特定のリズム型の使用率が半数を超えないことは必然的に、少なくともスキーマ 1 つずつの単位では支配的なパターンが見られないということも示している。

6-1-3 旋律のヘミオラ

旋律のヘミオラは、3 拍子系の舞踏種全てで観察された（表 6-4）。コーパス全体に対してこれが現れる曲の比率は括弧で示している。ただし出現する頻度は舞踏種によって異

³ この表での音符によるリズム型の種類はスキーマのレベルを付点二分音符に置いた場合で示している。「1%未」は 1%未満を表す（以下同様）。

なり、メヌエットとサラバンドがそれぞれ 10 曲程度で、現れる回数も 1 曲あたり 1 箇所
割合だったのに対し、パスピエは全体の 60% の楽曲でヘミオラが用いられ、1 つの楽曲で
複数回出現するものもあることがわかる。3 拍子系舞踏種の中では、旋律のヘミオラは特
にパスピエにおいて多く見出される要素であったことが明らかになる。

表 6-4：3 拍子系舞踏種での旋律のヘミオラ

| | 楽曲数 | 観察された箇所 |
|----|----------|---------|
| Mn | 10 [7%] | 13 |
| Pp | 64 [60%] | 82 |
| Sb | 13 [27%] | 18 |

先行研究でヘミオラはそもそも捉えられ方が様々であったが⁴、パスピエで特徴的に用い
られるとされる一方で、メヌエットやサラバンドでもその使用が指摘され、固有の性質と
みなせるのが曖昧な状況であった。旋律のヘミオラに限定した分析を行った本論の結果
は、これがパスピエで他の舞踏種と比較しても多く用いられることを明確に示した。

さらに現れる位置は、メヌエットとサラバンドではストレインの末尾から 2 - 3 小節に
かけてか、ストレインを 4 小節で区切った場合の 2 - 3 小節目であった。これは次項で述
べるストレイン末尾のリズム型に合致するものであり、規則的なフレーズに変化を付ける
ための手法であるとみなせる。一方でパスピエでも同じような位置に旋律のヘミオラは観
察されたが、それ以外にストレインを 4 小節で区切った場合の 4 小節目から次の 1 小節目
にかけて現れるものも多い。4 小節フレーズで捉えた場合、フレーズの終わりを意図的に
不明瞭にするような構造といえる。このパスピエにおけるヘミオラの用法は先行研究で注
目されていなかった、他の 3 拍子系舞踏種では観察されない特徴といえる。

6-1-4 ストレインの末尾のリズム型

3 拍子系舞踏種の分析の結果、ストレイン末尾の 2 つのスキーマで現れるリズム型に、
3 種類で比較するべき興味深い傾向が存在することが明らかになった。統計の結果から、
末尾から 2 番目のスキーマは 3 種類の舞踏種全てで共通して短長系が用いられる傾向が高
いのにに対し、フレーズの最後のスキーマはサラバンドとメヌエット・パスピエで異なった
傾向を示す。

ストレインの末尾から 2 番目のスキーマ

ストレインの末尾から 2 番目のスキーマで用いられるリズム型のタイプは、3 拍子系舞

⁴ 本論 p. 79 参照。

舞踏種全てで同じ傾向を示すことが判明した。この箇所で見られるリズム型のタイプを舞踏種別に比較すると、最も多いのが短長系タイプ (JJ ; JJJ 等) で、いずれもその割合が 60% を超える。次いで両義的タイプが 20% 程度であり、長短系タイプがくる例は非常に少ない。尚この統計のみ、両義的タイプに属するものの中で短長系の性質も併せ持つパルス 1 + タップ 4 の型 (JJJJ / JJJJ) は短長系に含めている。(表 6-5)。この短長系タイプは、スキーマの終止直前に現れることで、3 拍子の楽曲の終わりを強く想起させる性質を持つものであった可能性が高い。

表 6-5：3 拍子系舞踏種での各ストレインの末尾から 2 番目のリズム型

| 舞踏種 (ストレイン総数) | 短長系 | 両義的 | 長短系 |
|---------------|-----------|----------|---------|
| Mn (310) | 216 (70%) | 74 (24%) | 20 (6%) |
| Pp (227) | 149 (66%) | 76 (33%) | 2 (1%) |
| Sb (121) | 83 (69%) | 28 (23%) | 10 (8%) |

このことは、先行研究ではヘミオラの一種として理解されてきたといえる。リトルによれば、メヌエット (LJ 1991: 70) とサラバンド (ibid: 98) の 4 小節フレーズでは 2-3 小節目にヘミオラが現れる。そしてパスピエのヘミオラの例として示されている 2 曲でヘミオラは 4 小節構造の 10-11 小節と 14-15 小節で現れるとされる (ibid: 86-87, 88) が、これも 4 小節単位で考えると 2-3 小節目に相当する。4 小節単位のフレーズの終わりから数えれば、この部分は末尾から 3 および 2 番目のスキーマに相当する。

ストレイン末尾から 2 つ目のスキーマの多くが短長系タイプであるということを踏まえ、これがヘミオラと捉えられてきたことを説明することができる。末尾から 3 番目のスキーマが長短系 (JJ ; JJJ 等) および両義的 (JJJ 等) である場合に、2 番目との組み合わせで長短短長という型 (およびそのようにみなせる型) が生じ、ヘミオラとみなしうる音形となる (p. 158, 図 6-1 参照)。末尾から 2 つ目が短長系タイプである割合の高さは、ストレイン末尾の終わりから 2-3 小節がヘミオラとみなせる可能性も高めているといえる。

この形をヘミオラと断定してしまうことは、ヘミオラ風に演奏するか否かの問題に属し、その時点で論点は解釈の問題と混同されがちになる。本論では用いられるリズム型の傾向のみに着目し、長短短長のリズム型の組み合わせがフレーズの末尾から 2-3 小節目で見られる傾向が高いという分析結果のみを提示する。その上で改めてこの型は、3 拍子の舞踏種に共通する特徴とみなせることが明らかになった。

ストレインの末尾のスキーマ

一方でストレインの末尾の小節は舞踏種ごとに傾向の違いが見られる。メヌエットは 88% という高い確率で全拍の型で終止するのに対し、パスピエとサラバンドは長短系で終始するものが一定数観察されることが明らかになる (表 6-6、図 6-1)。

表 6-6：3 拍子系舞踏種での各ストレインの末尾の小節のリズム型

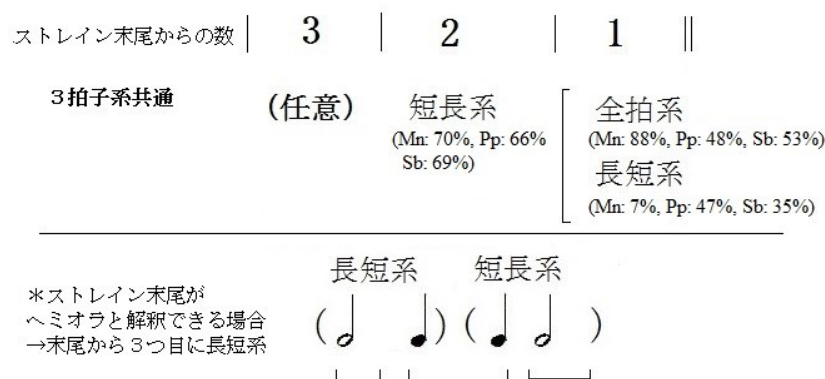
| 舞踏種 (ストレイン総数) | 全拍終止 | 長短系終止 |
|---------------|-----------|-----------|
| Mn (310) | 273 (88%) | 23 (7%) |
| Pp (227) | 108 (48%) | 106 (47%) |
| Sb (121) | 64 (53%) | 42 (35%) |

この両者はアウフタクトの形状が異なる割合を示したため、これらの数値はそれぞれ別の意味合いを持ってくる。パスピエは多くの楽曲がアウフタクトを持つため、曲中のストレイン末尾の長短系スキーマの最後のパルスは次のフレーズにかかっているとみなせる。事実、楽曲全体でのリズム型の位置まで考慮すると、殆どが楽曲の中のストレイン末尾では長短系終止、楽曲の最後では全拍終止であった。したがってパスピエの長短終止は実質的に全拍終始と同じようにみなせる。

一方で多くがアウフタクトを持たないサラバンドにおいて、長短系で終止するストレインが 35% ある点は注目すべきである。先行研究でもサラバンドはフレーズの末尾が女性終止することが言及されてきたが、この差は若干ながらこれを裏付けるものになっている。ただし 35% という数値は決して高くなく、全てのストレインが男性終止するサラバンドも多数あるため、これがサラバンドを特徴付ける要素とまではいえない。

以上の特徴をまとめた模式図を示す (図 6-1)。ストレイン末尾から 2 番目のスキーマでは短長系がいずれも 60% を超えているのに対し、末尾ではタイプごとに占める割合が異なることがわかる。尚、ここにヘミオラのパターンが挿入される場合は、ストレイン末から 3 つ目のスキーマに長短系とみなせる音符が来た場合に、2 つめが短長系になるため、このパターンに適合することがわかる。ストレイン末尾におけるこの特徴は、本論で発見した新しい知見である。定型的なリズム型について、先行研究では好んで用いられるリズム型やヘミオラの現れる位置などの視点からそれぞれ論じられており、3 種類の舞踏種を用いられるリズム型の位置によって比較する視点は無かった。複数の舞踏種を横断的に共通した視点の統計に基づいて調査した結果、このことは始めて明らかになったといえる。

図 6-1：3 拍子系舞踏種のストレイン末尾の模式図



6-2 メヌエット

メヌエットは先行研究ではバロック舞曲の筆頭として取り上げられてきた。先行研究では 3 拍子の舞曲で、基本となるステップが 2 小節を 1 単位としており、多くは 4 小節単位で構成されるといわれている。テンポに関しては、近年の研究では踊りの伴奏としてのメヌエットは比較的速かったとされている（市瀬 2007）。

器楽舞曲としての例も豊富なため研究が進んでおり、GMO も MGG2 も記事の長さは本論で扱う 9 種の中で最長である。本論で研究範囲とする時代に最も愛好されていた舞踏種であったことは多数の文献や記録からもうかがうことができ、楽曲、振り付け共に多く残されている。ランスロは残された作品が J.-B. リュリのものが 84、ラモーのものが 76 と、同時代の他の舞踏種に比較して多いことを指摘している（FLC: XLV）。舞踏方面の研究も進んでおり、舞踏会で踊られる定型的な踊り方と、ポーシャン＝フイエ式の舞踊譜に残された劇場用の振り付けに分けられて論じられている。

楽曲の例が多いため、先行研究でも様々なメヌエットの形態が指摘されている。アウフタクトを持つものと持たないものがあるとされる（Mather 1987: 270）ほかにも、テクスチャやフレーズ構造に関しては、多数派の特徴とそれに当てはまらない例外が常に併記されており、具体的な実情が見えてこない。本論ではしたがって、先行研究で理解されている様々なメヌエット像が、本論での研究対象ではどれほどの比率で現れるのかを明らかにすることに焦点を当てる。

6-2-1 分析対象楽曲一覧

メヌエットは A 基準が 149 曲、B 基準が 61 曲、合計 210 曲研究対象作品に含まれてい

た。研究対象資料中では舞踏種舞曲が掲載された本論の研究対象資料で最も古い 1679.01BEL/1679/I が初出で、作品としても初期の 1675.01THE にメヌエットとタイトルがつけられた楽曲（出版は 1688 年：1675.01THE/1688/I）があり、研究対象の中では古くから使用されていたことが明らかな舞踏種である。これ以降は研究対象で最後に出版されている 1715.01PDP/1715 まで、ほぼ全ての作品で現れており、一つの作品に含まれる数も複数の場合が多い。これは他の舞踏種と比較しても非常に流行していた舞踏種であったことを裏付けるものである。

A 基準に該当する 149 曲のうち第 2 版以降でメヌエットとタイトルが付いた楽曲は 1676.01/Mn2a、1682.01/Mn1ab、1686.01/Mn2a、1697.05/Mn2a、1704.02/Mn2b の 5 曲である。1706.02/Mn1b と 1706.02/Mn1d は、楽譜が掲載されている冒頭のタイトルにはメヌエットの語句が含まれていないが、目次でこれらの楽曲を指し示す際にメヌエットとされている。楽譜上の記載状況は 1683.01/Mn1a も同様だが、こちらは同資料の p. xij に *Le Menuet suivant se chante alternativement avec le precedent* と記されている。このほか、具体的にメヌエットとタイトル付けられていないが、演奏指示で楽曲を指し示す際にメヌエットと呼ばれている楽曲が 4 曲ある（1679.01/Mn1a、1680.01/Mn1a、1680.01/Mn2a、1690.02/Mn1bc）。これらは全て A 基準として扱った。一方で 1696.03/Mn1 は 1696.03NAV (P. コラス作) において J.-B. リュリの楽曲が引用されているが、研究対象資料の 1696.03NAV/1695/I、1696.03NAV/1696/II いずれでも冒頭の 3 小節しか記載されていないため、本研究対象からは外れ、統計上のコーパスとしては全 148 曲を取り扱った。

B 基準に相当するものは 61 曲存在する。このうち声楽曲が 56、器楽曲が 5 であった。B 基準のうち声楽曲については数が多いため詳述するのは避けるが、原則としてシークエンス内の A 基準の楽曲と類似した構造を持っている。数少ない例外として 1679.01/Mn1d/f は、同じシークエンス内の 1679.01/Mn1a がパルス 1 つ分、1679.01/Mn1c がパルス 2 つ分のアウフタクトを持っているのに対して、アウフタクトを持たない。1684.10/Mn1a に続く楽曲 1684.10/Mn1b/f は、*Deux Suivantes d'Urgande chantent l'Air qui suit alternativement avec le Menuet* とタイトルがつけられているが、ここでの *le Menuet* は直前の 1684.10/Mn1a を指しているため、1684.10/Mn1b/f 自体は B 基準とし、統計に含めない。このほか 1715.01/Mn2 は後述するとおり、他の舞踏種舞曲に埋め込まれる非常に特殊な構造である。

A 基準と B 基準の総数 210 は他の舞踏種と比較して圧倒的に多い。このうち声楽曲は A 基準の 15 曲を含めて 71 曲ある。作品内で単独の楽曲は 43、2 曲対になっているものは 38

組 76 曲、3 曲対になっているものは 25 組 75 曲存在した。これとは別に 2 曲組の楽曲がさらに 2 つ組み合わせさせて 4 曲のシークエンスを構成しているものが 4 組 16 曲あった。1699.03/Mn1 は唯一の資料 1699.03MAR/1699 において、器楽曲として楽譜が掲載された直後に歌詞が記載されており、同じ旋律で歌うように指示がある。

6-2-2 分析結果

本論で取り上げる舞踏種のうち研究対象楽曲が最も多く、他に比べても際立って多いサンプル数であるにもかかわらず、拍子やアウフタクトといった要素に関して非常に整った結果が出たということは特筆すべきであろう。先行研究ではその形態の多様性が指摘されることが多かった点を考慮すると、これは意外な結果といえる。器楽曲が注目されていた先行研究に対して本論での結果は、劇場用の伴奏舞曲として作曲されたメヌエットの形式が一定であった可能性を示唆するものとなっている。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

メヌエットは 148 曲中 146 曲が「3」、2 曲が「3/4」と記譜されている。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は存在しない。3/4 が用いられた楽曲は 1709.02/Mn1a および 1b の 2 曲のみで、これらは 1 対のシークエンスである⁵。

実質的な拍子は、148 曲全てが例外なく、1 小節に四分音符が 3 つ入る 3/4 と同じ記譜法で書かれている。本研究で最も大きなコーパスを持っているにもかかわらず、この整った結果は驚くべきことである。イタリア系のメヌエットにはしばしば 3/8 での記譜が観察され、同時代のフランスでもブロッサールは (習慣的に 3 という拍子記号が用いられることを認めた上で) テンポの速さゆえに 3/8 ないし 6/8 という記号の方が相応しいのではないかと示唆していた (Brossard 1703 “Minuetto”; LJ 1991: 63 参照)。しかしこのようなメヌエットは本論のコーパス内には存在せず、少なくとも本論での研究対象範囲のメヌエットは 3 に相当する記譜を採用していたことが明確に示されている。これは同時代の言説と楽曲の実例が一致していないことを示している貴重な興味深い例である。

さらに、舞踏譜の楽譜でしばしば現れる 6/4 での記譜法が一切存在しない点も注目すべきだろう。バロック・ダンスの分野では、6/4 で記譜されたメヌエットの舞踏譜資料の存在も知られている (FLC: XLV)。これはメヌエットのステップが 2 小節で 1 セットである

⁵ この資料 (1709.02MEL/1709) は彫版印刷であり、作曲者はシュトゥックであった。彼はフランス人ではなかったため、地域による記譜法の差が現れた可能性もある。

ため、18 世紀の時点で既に旋律の表記を 6/4 に書き換えるべきという議論も存在した(LJ 1991: 68 参照)。しかしながら分析の結果全て 3/4 に相当する記譜が採用されていたことは、6/4 による記譜の習慣はあくまでも舞踏譜資料の中だけであり、音楽での記譜はもっぱら 3 拍子が用いられるものであった可能性を示す有力な証拠を提示しているといえる。

先行研究で用いられる拍子記号の多様性が指摘されていたにもかかわらず、本論での調査結果はきわめて画一的な記譜がなされている実態を示した。実際の楽曲例を見る限りでは、メヌエットは現代記譜法での 3/4 による記譜法（その上殆どが「3」の拍子記号を用いている）で統一されているように見える。これがフランスという地域によるものか、1715 年までという時代によるものか、伴奏舞曲（その中でも劇場作品）という曲種によるものかなのかを明らかにするためには、本論での研究対象外との比較が必要であるが、少なくともルイ 14 世治世下のオペラ座上演作品を記譜する上では、拍子記号「3」で記譜するという一つの定まった理念があった可能性を示している。

アウフタクトの長さと同律（フレーズ冒頭と終止）

メヌエットは 148 曲中 141 曲にアウフタクトがない。コーパスの大きさにもかかわらず、この特徴を持つ楽曲の 95% という割合は、拍子と同じく注目すべき結果である。割合からいえば、本論での研究対象範囲のメヌエットは殆どがアウフタクトを持たないとみなしてよい。先行研究では殆どがアウフタクトについて「持つものと持たないものがある」と曖昧な表現がなされてきたが、それはあくまでも器楽曲を多く参照してきた中で導き出された結論といえる。本論の結果は、舞踊伴奏としてのメヌエットはアウフタクトを持たないと論じられる可能性を示唆するものである。先行研究でもウッドは J.-B. リュリのメヌエットが、本論の B 基準相当の声楽曲で無い限りはアウフタクトを持たないことを指摘している (Wood 1996: 184)。統計の結果はこれも裏付けるものである。

パルス 1 つ分のアウフタクトを持つ楽曲は 6 件存在した。このうち 3 曲 (1679.01/Mn1a; 1685.03/Mn1; 1689.01/Mn1) は旋律の並列から 3 小節フレーズと判断されるストレインをもっている。総数が少ないために明確ではないが、この関係は特定のアウフタクトの形状とフレーズ構造が好んで組み合わされる傾向がある可能性を示唆するものである。

パルス 2 つ分のアウフタクトを持つ楽曲は 1679.01/Mn1c が唯一であった。この楽曲は 16 小節で構成されるが、旋律は T0-4 までのリズム型 (♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪) を 3 度繰り返す構造を持っており、4 小節のフレーズが示唆されている。

いずれの楽曲も、楽曲冒頭のアウフタクトは各ストレインでも同じ形態が踏襲され、変

化は見られなかった。

形式

メヌエットは 134 曲が二部形式、14 曲がロンドーであった。このなかに記譜上では繰り返し線を持たないが、二部形式と判断した楽曲が 9 曲含まれる (表 6-7)。1675.01/Mn1 と 1686.01/Mn1、1713.03/Mn1a は繰り返し記号がないが、それぞれのストレインがテクスチュアを変えて演奏されるような書法になっているため、二部形式とみなした。1679.01/Mn1c は T0-4 と T4-8 が同一の旋律で、後半部分との境目に繰り返しのセーニョ風記号があるが、楽譜の末尾には小節線上の繰り返し記号が付されているに過ぎない。本論ではこれは楽曲の末尾の小節線上の繰り返し記号から中央の繰り返し記号に戻る指示と判断し、AABCBC、すなわち A|BC の二部形式とみなした。1681.01/Mn3a は 2 つの 4 小節の主題が末尾を微妙に変えて 2 度ずつ演奏されるが、リズム型の統計上は「繰り返しの無い二部形式」とみなして全ての小節を分析対象とした。1685.02/Mn2 は、前半部分の開始 1-6 小節と 7-12 小節が同一の旋律であり、13-18 小節目に別のフレーズが挿入された後にもう一度 1-6 小節目の旋律が現れる。そして 13 小節目の頭に繰り返しの記号が印刷され、楽曲の末尾からそこに戻るように指示がされている。したがって記譜上印刷されている内容は AABA となり、AABABA と演奏される。これは繰り返し記号を用いた場合に A|BA の二部形式 (循環二部形式) とみなすことができ、本論では二部形式として統計を取った。1690.02/Mn1a および Mn1bc は繰り返しの指定に編成の変化まで記号ではなく文章によって行われている珍しい例である。繰り返し記号と記述の文章に全て従うと、各ストレインは 2 度ずつ繰り返される上に、1690.02/Mn1bc に関しては全体がさらに器楽と声楽で 2 度演奏される (1690.02/E&L/1690/I: 71-73 参照)。それぞれは単純な二部形式のため、リズム型を分析する際は各部分を重複なく取り扱った。

1 曲非常に特殊な例として、複数の舞踏種が 1 つの楽曲として構成されているものが観察された。これは 1715.01/Mn2 で、大規模な形式で構成されたブランルの一環として成立している。冒頭の 2 拍子の 8 小節のフレーズがルフランの役割を果たし、様々な拍子の短い楽曲がクープレのように挟まる形式をとっている。第 1 クープレに相当する部分は 2 拍子、第 2、第 3 クープレに相当する部分が 6/8 拍子で、第 4 クープレに相当するのがこの 1715.01/Mn2 である。この部分の冒頭には Menuet と表記があり、ブランルの中でこの第 4 クープレだけがメヌエットになっているという構造をとっている。全体が繰り返し記号を用いて書かれているため、メヌエットの部分には繰り返し記号が用いられていないが、内

容を見る限りでは二部形式である。本論ではこのメヌエットの部分だけを二部形式として統計をとり、リズム型は重複のないように分析した。

表 6-7：メヌエットで観察された特殊な形式と本論での取り扱い

| 楽曲 | 記譜上の形態 カッコ内は小節番号 *と が繰り返し記号 | 読み取れる 演奏順序 | 研究対象 | 本論の形式の 判断 |
|---------------|--|---------------|--------|--------------|
| 1675.01/Mn1 | A(1-8) A(9-16) B(17-24) B(25-32) | AABB | AB | 二部形式 |
| 1679.01/Mn1c | A(0-4) A(4-8) *B(8-12) C(12-16) | AABCBC | ABC | 二部形式 |
| 1681.01/Mn3a | A(1-4) A'(5-8) B(9-12) B'(13-16) | AA'BB' | AA'BB' | 繰り返しの無い二分形式 |
| 1685.02/Mn2 | A(1-6) A(7-12) *B(13-18) A(19-24)* | AABABA | ABA | 二部形式 (RB) |
| 1686.01/Mn1 | A(1-6) A(7-12) B(13-18) B(19-24) | AABB | AB | 二部形式 |
| 1690.02/Mn1a | A(1-8) B(9-24) | AABB | AB | 二部形式 |
| 1690.02/Mn1bc | A(1-8) B(9-24) A(25-32) B(33-48) | AABBAABB | AB | 二部形式 |
| 1713.03/Mn1a | A(1-8) A(9-16) B(17-28) B(29-40) | AABB | AB | 二部形式 |
| 1715.01/Mn2 | A(1-6) A(7-12) B(13-20) B(21-28) | AABB | AB | 二部形式 |

二部形式のうち 1685.02/Mn2（先述）と 1699.01/Mn1 は、後半部分に前半部分そのまま再現され、循環二部形式とみなすことができる。ロンドーは 10 曲がクープレを 2 つ、4 曲がクープレ 1 つの実質的三部形式である。形式の分析から判断される A 基準のメヌエットのストレインは、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 134 ストレイン、ロンドーのルフランが 18 ストレイン、クープレが 24 ストレインで、合計 310 である。

統計の結果は多くが二部形式で作曲されることを示している。メヌエットの形式構造は、やはり先行研究では曖昧に処理され、理念的な二部形式で作曲されることが示唆されている (MGG2) 一方で、様々な形式で作曲されるメヌエットの存在も指摘されていた (Russell 1999)。本論での結果はこの実情を数値的に裏付けるものといえるが、同時にこれはメヌエットに限らず、他の舞踏種と共通した特徴であったことにも留意すべきである。

リズム型の使用率

旋律リズムについては複数の文献が異なった立場から様々なものを提示している。このうち 1 小節単位での旋律のリズムについて示しているランスロの言及は、本論でのスキーマ 1 つ分の単位での分析と同じ着眼点であるといえる。ランスロはここで「基本的なユニット」を 4 つ挙げている (FLC: XLVIII)。これらはそれぞれ単純短長 (♩♩)、単純長短 (♩♩)、パルス 1 + タップ 4 (♩♩♩♩)、タップ 4 + パルス 1 (♩♩♩♩) の型に相当する。

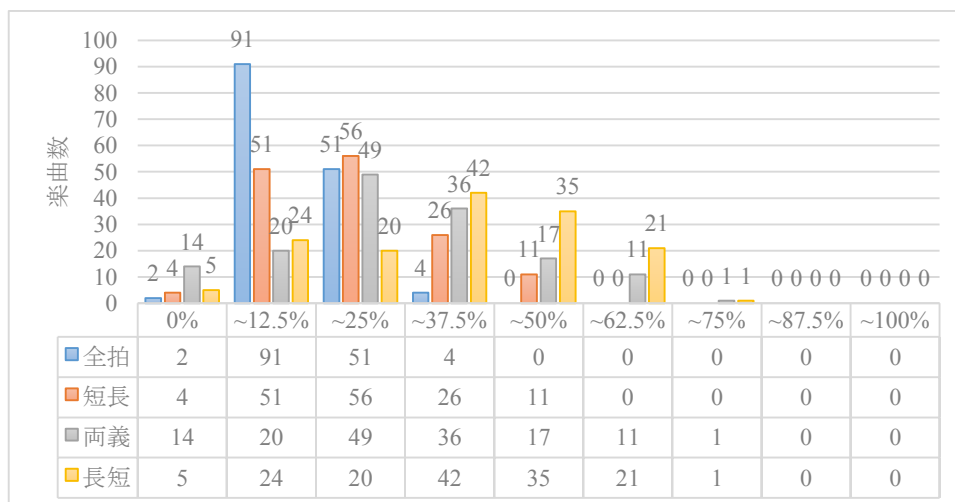
メヌエットのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、主要な全ての型は偏らずにほぼ満遍なく使用されていることが明らかになった。観察された 10 種類の中では均等型（ JJJ ）が 22% と最も高い使用率を示し、次いで単純長短、単純短長、ソティヤンがそれぞれ約 1 割ずつ用いられている（表 6-8）。両義的タイプが若干多いがいずれも 20% 前後であり、長短系および短長系との間にそこまで差はなく、使用されるタイプに偏りが無いことが明らかになる。ただしランスロが指摘した 4 つのリズム型のうち、パルス 1 + タップ 4（ JJJJ ）とタップ 4 + パルス 1（ JJJJ ）は使用率が低い。

表 6-8：メヌエットで用いられるリズム型

| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------------------------------|--------------|-----|---------|
| 全拍系 | J | 422 | 14% | 14% |
| 短長系 | JJ | 428 | 14% | 19% |
| | JJ/JJ | 148 (136+12) | 5% | |
| 両義的 | JJJ | 670 | 22% | 26% |
| | JJJJ | 45 | 1% | |
| | JJJJJJ | 70 | 1% | |
| 長短系 | JJ | 580 | 19% | 20% |
| | $\text{JJ}/\text{JJ}/\text{JJ}$ | 443 (395+48) | 15% | |
| その他 | JJJJJJ | 139 | 5% | |
| | JJJJJJ | 29 | 1% | |

個々の楽曲でタイプ別に見た場合も、1 つのリズム型だけが大部分を占める楽曲がほとんどないことは明らかである（図 6-2）。12 曲（うち均等型 JJJ が 6 曲）で両義的タイプ、22 曲（うち単純長短 JJ のみが 2 曲）で長短系が、それぞれ全体の半数を占めているが、コーパス全体からすれば数が少なく、メヌエットを特徴付ける支配的パターンとはみなしえない。一方でいずれかのリズム型のタイプが用いられない楽曲もあり、全拍系が 2 曲、短長系が 4 曲、均等系が 14 曲、長短系が 5 曲観察されるが、こちらも多いとはいえない。

図 6-2：メヌエットで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



メヌエット全体で使用率が最も高かった均等型すら、全く用いない楽曲が 14 曲あるという点に鑑みても、メヌエットで用いられるリズム型は多種多様であったと結論付けることができる。ランスロは定型的なリズム (rhythmic formulas) よりも、シンメトリックな形式の枠構造 (formal framework) によってメヌエットは識別されうるとしている (FLC: XLVIII)。形式の枠組みの中で旋律リズムを自由に展開していくという表現は、メヌエットの実態を的確に表しているといえる。

用いられるスキーマ単独の旋律のリズム型で突出して使用率の高いものが存在しないため、複数のスキーマの組み合わせによる型も全体に共通して観察されるものは見出せなかった。しかしリズム型のタイプのレベルで捉えた場合、個別の楽曲で特定のリズム型の組み合わせが周期的に用いられる例は存在した。ここでは 4 の倍数のスキーマ数で構成されている 273 ストレインにおいて、冒頭から数えたスキーマ 2 つずつの組み合わせを観察すると、その中でストレインの半分以上を支配している特定の組み合わせでは、両義—長短の組み合わせ (JJJJJJ など) が 41 と最も多い。続いて両義系が 2 つ続くもの (JJJJJJJJ など) が 27、長短—両義の組み合わせ (JJJJJJ など) が 19 ある (表 6-9)。ただし両義タイプと長短タイプはそもそも単独での使用率が高いため、これを反映した結果といえる。これ以外の組み合わせ、特に長短タイプと短長タイプの組み合わせが支配的なストレインの数はどれも 10 前後でとどまっており、優位なものは見られない。

表 6-9：メヌエットで用いられるリズム型 (スキーマ 2 つでのタイプ)

| | | |
|---------------|---------------|---------------|
| 短長短長：11 ストレイン | 両義短長：7 ストレイン | 長短短長：9 ストレイン |
| 短長両義：11 ストレイン | 両義両義：27 ストレイン | 長短両義：19 ストレイン |
| 短長長短：11 ストレイン | 両義長短：41 ストレイン | 長短長短：12 ストレイン |

合計で 148 ストレイン、すなわち対象のストレインの半数以上が、何らかの 2 小節単位のリズム型を積極的に用いて作曲されることが明らかになる。しかしそのリズム型の種類は様々で、全てのメヌエットに共通するもの存在しない。あくまでも楽曲個別のレベルで、一つの型を楽曲全体に周期的に用いて統一性を図るという手法といえる。これらのうち、先行研究ではリトルが長短短長 (JJJJ)、短長長短 (JJJJ) に相当する型を挙げていた (LJ 1991: 70) ⁶。これが旋律のリズムなのか、副次的レベルに相当するものなのかは示

⁶ 2 小節単位、および 4 小節単位のパターンは複数の文献が譜例を挙げて解説を行っている (MGG2 1997 Sach. 6: 127; LJ 1991: 70)。しかしながらここで取り上げられている譜例の殆どが、あくまでもメヌエットが「シンコペーション、付点、3 連符を用いて作成されたリズム」(MGG ibid.) で作曲される例として挙げられているものと捉えるべきで、メヌエットに典型的なパターンとして示唆されたリズムは限定される。

されていないため一概には比較できないが、本論の結果からこれらはメヌエット全てに共通して用いられるものではないことが明らかになった。

いずれにせよ、任意の 2 小節単位のパターンに固執してストレインを作曲する傾向は観察された。2 小節で 1 組というメヌエットの拍節構造は、ステップからだけでなく音楽からも裏付けられるものであったと判断できる。

特徴的に用いられるリズム型 (示唆的リズム型)

メヌエットの示唆的リズム型は、そもそも多様なリズム型が任意に用いられるため、特に見出すことができない。先行研究でも示唆的リズム型に相当するものは言及されておらず、これに該当するものはメヌエットには存在しないとみなすべきであろう。

ただしストレインの末尾に着目した場合、最後から 2 つ目の小節は短長系、最後の小節は全拍系が用いられる確立が高い。この両方が合わさった短長—全拍の型 (♩♩♩♩) など) で締めくくられるストレインは 215 例観察され、ストレインの総数の 69% を占めている。これは 6-1-2 で述べた通り、3 拍子系の楽曲全てに共通して見られる特徴である。

記譜上明らかなヘミオラに関しては、10 曲 13 箇所を観察された。現れる楽曲の数はコーパス全体の 7% に相当する。これらのヘミオラは全て最後から 2-3 小節目にかけて現れている。1 曲にヘミオラを 2 つ以上含む楽曲に関しては、1693.02/Mn3 が T14-15、1714.01/Mn1 が T6-7 と T14-15 で現れるものであり、楽曲を 4 小節フレーズで捉えた場合の 2-3 小節目に現れる。これは、先行研究でのメヌエットにおけるヘミオラについての言及 (LJ 1991: 70) を裏付けるものとなっている。

先行研究における「メヌエットのヘミオラ」について

メヌエットに関しては、楽曲全体で支配的なヘミオラについての議論がなされてきた。ただしこれは旋律の音価ではなく、副次的レベルでのヘミオラに関するもので、特にシュナイダーが示したメヌエットのヘミオラ (Schneider: 1992) は、4 小節フレーズの 2-3 小節目あるいは 1-2 小節目に、ヘミオラとみなせる長短短長の型 (♩♩♩♩) が生じるというものであった⁷。これはメヌエットのステップが 2 小節単位の第 1、3、5、6 拍目 (本

⁷ シュナイダーはラナムの論文 (Ranum 1985) で歌われるメヌエットについて言及していることに批判を加え、これに対してラナムは反論を行っている (Ramum 1993)。ただしラナムの反論は、シュナイダーが自身の立てた理論で 20 世紀後半の古楽運動の演奏家たちの録音のテンポや解釈に批判を加えていることに対して向けられており、「正しい」演奏解釈を教条のように押し付けるべきではないというものであった。したがってこれらの議論は総じて解釈に属するものであり、本論で目的としている形態的研究とは性質が異なっている。

論でいうパルス) にあわせて歩が進められることに着目したもの (ibid: 30) である⁸。ここで議論されているヘミオラは旋律のリズム型ではなくではなく、いわば副次的レヴェルのリズムとみなしうるものである。

これが本論の研究対象に当てはまるかを検証するために、対象をコーパス内で 4 の倍数のスキーマ数で構成されている 273 ストレインに限定する。するとシュナイダーが指摘した 4 小節フレーズの 2 – 3 小節目に長短短長の型が現れるのは 95 ストレイン 154 箇所を確認される一方で、1 – 2 小節目では 7 ストレイン 14 箇所ではしか観察されない。この点に関しては実際にはランスロが既に、「シュナイダーの指摘に反して」このリズムが多くないことを述べているが (FLC: XLVIII)、この統計結果はそれを裏付けるものであるといえる。ただしシュナイダーの議論は厳密に旋律リズムを扱ったものとは言えず、むしろフレージングの問題に関わるものであった。したがって両義的タイプのリズム型も、ヘミオラとして演奏しようとするならばそれが可能である。これを考慮したうえで、ヘミオラが成立しないフレーズ、具体的には長短型ないし短長型が 3 つ以上連続する箇所を観察すると、該当する箇所は 7 ストレインのみであった。これは逆に殆どのメヌエットはヘミオラとして演奏することが可能という結果になる。シュナイダーらの議論はあくまでも解釈の問題に属することを確認したうえで、殆どの旋律がヘミオラとして演奏できることもまた明らかになる。

速度標語

メヌエットで速度標語が記されている楽曲は僅か 1 曲のみである。1701.03/Mn1 に「Gay.」と記入があるが、これ速いテンポを要求する語句である。メヌエットのテンポに関して 18 世紀初期の著述家達は、総じてメヌエットのテンポを速かったとしている (LJ 1991: 69)。唯一観察された「Gay.」という指示は、少なくともこのリトルの調査結果と矛盾しないものである。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のメヌエットのうち楽曲全体を通して 3 声で書かれているものが 25 曲存在し、これは全体の 17%にあたる。このうち単独の楽曲は 7 曲、存在し、それ以外はシークエンスの一部分を構成している。メヌエットトリオーメヌエットの構成 (本論 p. 116 参照) に関しては、そもそも 3 声で書かれた楽曲を含む 2 曲組のシークエンスが僅か 4 つしかなく、

⁸ ラッセル (Russell 1999) やヴァイアル (Vial 2008) は、ここで根拠とした P.ラモアのダンスのステップに関する記述が 18 世紀においては少数派であったことを指摘している。

この中で 2 番目の楽曲が 3 声で、演奏後に 1 つ目のメヌエットに戻る指示が明確になされている例は僅か 1 例のみである (1695.02/Mn2a, 2b)。このほかに部分的に 3 声で書かれているものが 6 曲ある。これらは二部形式、ロンドーいずれも存在し、前半と後半のいずれか、およびルフランとクープレのいずれかが 3 声で書かれている。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、メヌエットでは僅か 2 曲しか観察されない。この結果は、メヌエットがホモフォニックに作曲される傾向が強いことを明確に示しているといえる。これはバロック時代の他の舞踏種と同様であり、古典派以降の交響曲やセレナード等に含まれるメヌエットでしばしばポリフォニックな書法が用いられるのに対し、この時代、地域、曲種における舞踏種舞曲の一般的な書法の統計結果を代表的に示しているとみなすべきであろう。時間差で開始される 2 曲 (1710.01/Mn1a; 1714.03/Mn1a) はいずれも各ストレインの冒頭で模倣的開始がなされる。これはメヌエットでも模倣的開始による書法が用いられるものであったことを示しており、より複雑な後の時代のメヌエットの先例と呼べるものかもしれない。

楽器にミュゼットが指定されている楽曲は 3 曲ある。このうち 1703.02/Mn1a はロンドーで、各クープレにだけ冒頭に「MUSSETTES」と記され、持続音のパートを伴っている。このほかに持続音の声部を伴う楽曲が 2 件ある。詳細は 4-3-5 で述べたとおりであるが、1703.02/Mn1a を除く全ては前後の楽曲が、ミュゼット風の持続音を持つ楽曲である。

フレーズの構造

メヌエットのフレーズ構造は原則として 4 の倍数を持っていることが指摘される (LJ 1991: 64-65)。MGG2 で示された図では、各フレーズが 4 ないし 4 の倍数になり、同時代の音楽の中で最も簡潔で単純な形式を持つことを指摘している⁹。典型的な構造としては、前半、後半共に 8 小節で構成され、前半部分が半終止、後半部分で主調に終止するというものである。メヌエットは 9 種類の舞踏種の中では唯一定型的な踊り方が存在し¹⁰、それが

⁹ MGG2 の視座は、古典派のソナタの中の楽章としてのメヌエットの 4 の倍数による構造が如何に形作られたかにかかっている。ここで論じられた形式がリュリに端緒を發すると繰り返しながら、この形の後半部分が次第に拡大され、最後に前半部分の主題が回帰してソナタ形式へと近づいていくという形式論が論じられている。ここで実際に例として挙げられているのがヘンデルの《水上の音楽》へ長調組曲のメヌエットと、バッハの《イギリス組曲》第 4 番のメヌエットであり、リュリの楽曲は示されていないことには留意すべきである。MGG2 がドイツ語圏の事典であることを差し引いても、現在のメヌエットが器楽舞曲中心に考察されていることをよく表している。

¹⁰ 他に定型的な踊り方が存在する舞踏種としてクーラント、コントルダンスが挙げられる。

2 小節で 1 単位ステップを 2 度繰り返す 4 小節単位で構成されることを考慮すると¹¹、この構造はダンスの側面からも補強されうる。実際先行研究の多くはこの点に着目しており、フレーズ構造とステップの関連からメヌエットの 4 小節構造を説明しようと試みている。

しかし一方で、4 小節構造から外れた楽曲の存在も指摘されている。代表的なものが 3 小節フレーズで構成されるメヌエットである。「ポワトゥーのメヌエット Menuet de Poitou」と呼ばれるこのメヌエットについて、リトルはこれがブランル・ア・ムネ¹²の特徴と類似しており、17 世紀のフランスにおいて観察されることを指摘し (GMO)、J.-B.リュリを始め、L.クーブランや G.ル・ルーの作品の例を挙げている (LJ 1991: 71-72)¹³。これ以外に実際の楽曲例からも、5 小節単位や 10 小節単位のフレーズ構造をもつメヌエットが報告されている (Harris-Warrick 2009)。リトルもリュリのメヌエットのすべてが厳密に舞踊のフレーズにしたがっているわけではないことを指摘している¹⁴。現状では、メヌエットは原則として 4 小節のフレーズ構造を持つが、しばしば 3 や 5 といったフレーズ構造も観察され、フレーズ構造に規則性を持たない楽曲もあると認識されているといえる。

コーパス内では、4 の倍数で構成されているストレインが 215 観察された。これはストレイン全体の 69%に相当する。二部形式の前半部分、およびロンドーのルフラン部分に着目すると、8 小節でできているものが 120、さらにその 8 小節が 4 小節ずつ a-a'の形式に分かれているものが 98 曲ある。この 98 曲の冒頭ストレインはほぼ間違いなく 4 小節構造のフレーズを持っていると解釈できる。全体の約三分の二が 4 の倍数のフレーズ構造となんらかの関係があるという事実は、先行研究で強調されてきたメヌエットの構造を裏付けるものといえるが、一方でこれに該当するとみなせない楽曲の数も決して無視できない。

¹¹ メヌエット具体的な踊り方に関しては GMO や MGG2 の本文のほか、多数の文献で紹介されている。特に W.ヒルトンの著作 (Hilton 1981: 291-308) などを参照。

¹² 複数存在するブランルの種類の 1 つで、3 拍子で作曲される。尚このア・ムネ (à mener) という語が「メヌエット」の語源となったという説も存在する (GMO “Minuet”)。

¹³ メヌエットとポワトゥーの関係に関しては現代では根拠がないとされているが、アルボーがメヌエットの起源をポワトゥーをと論じたことが 18 世紀の理論家たちに引用されたことが指摘されている (GMO)。「ポワトゥーのメヌエット」という呼称に関して、リトルは GMO では「この 2 つの舞踊の間には事実上類似点は全くないのであるが、フィリドール・コレクションに含まれるメヌエットのいくつかは*ブランルの特徴である 3 小節フレーズからなっているので、この説を完全に無視することも出来ない。」(該当箇所原文は NG1 から変更なし：引用文は NGj より) とした上で、LJ 1991 では “The so-called Menuet de Poiteau featured phrases of 3 + 3 measures,…”としてこの語句を用いている。

¹⁴ リトルの視座は一貫して音楽と舞踊との間にある種の緊張が生ずることに着目しており、たとえ奇数のフレーズであっても楽譜の指示通り繰り返すことで、最後にはダンスのステップで要求される 4 の倍数の小節になることを指摘し、ダンスと音楽の関係は (当時の他の社交ダンスと同じく：GMO)、より複雑で精緻なものであったであろうと結論付けられている。

結果として、「原則として4小節構造だが、これを守らないものも存在する」という表現が、本論でのメヌエットの実情を上手く表している。

旋律の並列という観点から見ると、148 曲中 126 曲でモチーフの繰り返しが確認された。旋律の並列が含まれるストレインをフレーズのスキーマ数ごとに比較すると、4小節フレーズとみなせるものが 127 曲と圧倒的に多い一方で、6小節 (12 曲) や 8小節 (12 曲)、さらには 3小節 (21 曲) や 5小節 (11 曲) と奇数小節でできていものもあることがわかる。さらに、楽曲を通してフレーズの小節数が一定とは限らず、前半部分が 5小節構造、後半部分が 4小節構造などという形で制作される楽曲も多い。このうち、フレーズが 3小節で構成される「ポワトゥーのメヌエット」は、3小節構造のフレーズを含むストレインを持った楽曲を観察することで明らかになるが、全てのストレインが 3小節フレーズとみなせる楽曲は 4曲しか存在しなかった。

6-2-3 メヌエットの総括

A 基準 148 曲のメヌエットは本論で取り扱う中で最もコーパスが大きかったが、各要素の傾向は一つに集中しており、それ以外のものは例外とみなせるほどであった。先行研究ではメヌエットの多様性が指摘されていたのに対し、本論の結果が示したのは画一性であった。ただしその結果から明らかになった多数派は、先行研究で最も典型的とされていた形態とほぼ一致した。

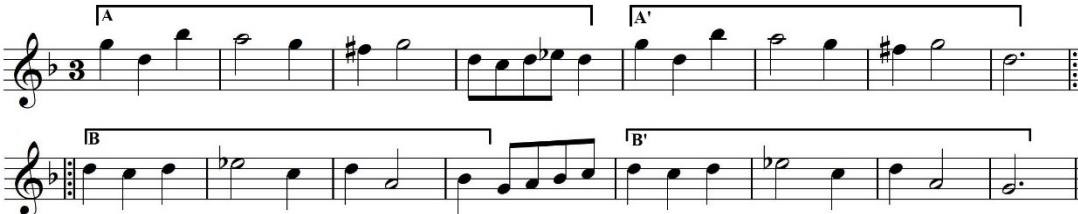
分析の結果全てが 3/4 に相当する拍子で記譜され、7曲の例外を除いてアウフタクトを持たなかった。多くが二部形式で、各ストレインの末尾は短長型—全拍型のタイプで終止する。様々な種類のリズム型が満遍なく用いられて楽曲が構成されており、単独でメヌエットを特徴付ける定型的なパターンは観察できない。2小節で一組になったリズム型が継続して用いられる傾向がある楽曲も観察されるが、これもメヌエット全体から見ればそれぞれが少数派にとどまる。先行研究で指摘されていた幾つかの特徴的な旋律のパターン、および特定のフレーズ構造は、本コーパス内においてはあくまでも多用な例の一部とみなせるものであり、いずれもメヌエット全てに共通する要素とはいえないものであった。

シークエンスの構成や 3 声による書法などのテクスチュアに関しては、このような特徴を持った楽曲の割合が他の舞踏種とさして変わらないことが明らかになった。これらはメヌエットだけに限定される特徴ではなく、すべての舞踏種に共通して用いられる要素であり、舞踏種一般に作曲上変化を付けるために用いられる手段であったと考えられる。

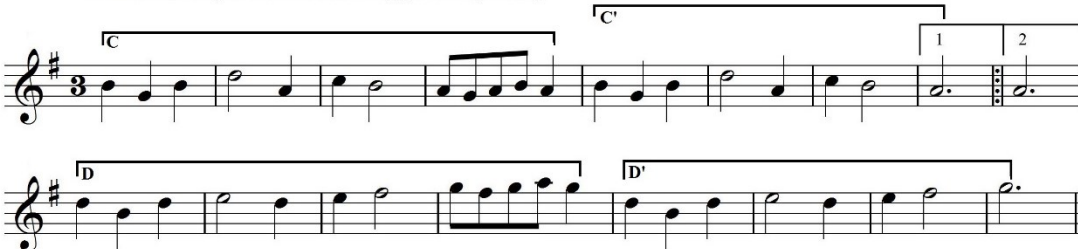
統計上多数派であった要素を備えた例として、1700.03/Mn1a および Mn1b のシークエンスを取り上げる（譜例 6-1）。拍子記号は 3 で、現代の 3/4 に該当する記譜で書かれ、アウフタクトを持たない。各ストレインは 8 小節ずつで、いずれも 4 小節毎に同じ旋律が出現するため、4 小節フレーズであると解釈できる。音価パターンに関しては、この楽曲は均等—長短—短長—終止小節（タップ 4 + ビート 1 / 全拍）というパターンが 2 曲全体を支配しているが、このような特徴を持つメヌエットが全てではない¹⁵。尚、このシークエンスは 1700.03/Mn1a および Mn1b で用いられるリズム型の配列がほぼ同じという興味深い特徴を備えていることが指摘できる。

譜例 6-1：1700.03/Mn1a および 1700.03/Mn1b（旋律声部のみ）

1700.03/Mn1a (1700.03HES/1700/I, p. xxxviii)



1700.03/Mn1b (1700.03HES/1700/I, pp. xxxviii-xxxix)



リズム型の統計的に偏った楽曲、すなわち独自の特徴が出ている楽曲もいくつか存在した。短長長短などの特定のリズム型の組み合わせを終始保つものや、3 小節構造のフレーズ感を保持するもの、アウフタクトを持つもの、フレーズの終止直前にヘミオラが配置されるものなどは、しかしながらコーパス全体から見ればいずれも少数であり、あくまでも様々なメヌエットの中の特徴のある 1 つという位置づけでしかない。むしろ、先行研究でこれらの特色あるメヌエットが偶然注目され、メヌエットの一般的性質を論じる文脈で比較的大きく取り上げられている点に注意するべきであろう。これらの特徴はあくまでも、自由度の高いメヌエットの形態的特徴の枠組みの中で任意に選択されるものに過ぎないことは、統計結果から明らかである。個々の特色ある要素は個別に研究すべき興味深いテ

¹⁵ このパターンは、後述のサラバンドで多く観察されたものと同一とみなせる（本論 p. 191 以降参照）。

ーマではあるが、本論ではそのような例がコーパス内には統計的に有意といえるほど無かったと結論付けるにとどめる。

いずれにせよ、本論の分析結果からは、17 世紀から 18 世紀のフランス劇場作品の伴奏舞曲として作曲されたメヌエットは、少なくとも拍子とアウフタクトに関して定まった雛形的な形態を持っていたとみなしうるものであった。バロック舞踏種の中では息が長く、時代が下っていく中で様々に作曲されたメヌエットだが、その中でルイ 14 世治世下の劇場作品のメヌエットは、3/8 が用いられず、アウフタクトを持つ楽曲も非常に少ないことが明らかになったことは、ルイ 14 世治世下のオペラ座上演作品のメヌエットに特有の形態が存在した可能性を示唆するものである。

6-3 パスピエ

パスピエは 3/8 の舞曲で、アウフタクトを持ち、急速なテンポをもつとされている。名の知れた器楽曲がある程度存在するにもかかわらず、リトルが「これまで研究者たちに注意を払われてこなかった it has never been given much attention by scholars」(LJ 1991: 83) と述べている通り、先行研究が少ない舞踏種の一つである。パスピエは何よりもまずメヌエットとの比較で論じられることが多く、むしろパスピエについての記述内容は大部分をメヌエットに依存している印象すら受ける。リトルがパスピエのリズムを「拍子記号 3/8 とアウフタクトを除いてメヌエットのそれと同一」¹⁶ (LJ 1991: 86) と述べているように、メヌエットと比較することで簡単に見つかるごく一部の形態的特徴を拾い上げたほかは、メヌエットとの類似が指摘されているだけの状態であるといえる。これに関しては既に 18 世紀の時点で、ブロッサールがパスピエを「遅いメヌエット」と論じた (1703) ことが、18 世紀の多くの著述家に引用されている (LJ 1991: 83) ことと無関係ではないだろう。舞踊研究の観点からも、シュレーダーはドイツのダンス文献の著者達のパスピエに関する論述が、メヌエットと重複していることを指摘している (Schroedter 2004: 302)。GMO に至っては、冒頭でパスピエを「メヌエットのテンポを速めたもの」と定義してすらいる。

いずれにしてもパスピエは、研究が進んでいない中で、メヌエットとの類似ばかりが目され、テンポの差異やアウフタクトの形状の違いが補足されるだけで済まされているよ

¹⁶ The passepied dance rhythm [...] is the same as that of the minuet except for the 3/8 time signature and the upbeat.

うに見える。テンポは速度標語が無い限りは楽譜テキストから明らかにならず、アウフタクトはメヌエットにも持っているものが存在する。したがって、本論では特にメヌエットとの類似点と相違点に注目し、メヌエットと異なる独自の特徴を持っているのか否かを明らかにすることを目指した。

6-3-1 分析対象楽曲一覧

パスピエは A 基準が 105 曲、B 基準が 4 曲、合計 109 曲研究対象作品に含まれていた。特に 1690 年代から研究対象中で最後に出版された 1715.01PDP/1715 まではかなりの頻度で現れている。本論で取り扱う舞踏種の中では、しり上がりに大きな流行を見せた舞曲であったことを示唆する。

A 基準に該当する 105 曲は、すべて初版からパスピエとタイトルがつけられている¹⁷。楽曲冒頭以外に舞踏種名の記載があったために A 基準としたものは存在しない。このうち 1712.04/Pp1 は楽曲の中ほどで同主短調に転調し、2 部分に分かれているとみなせる。本論ではこれを 2 部構成の楽曲として 2 曲に分けて取り扱う。結果 A 基準の楽曲は 106 曲として統計を取った。

B 基準に相当する楽曲は 4 曲存在した。このうち声楽曲が 3 曲、器楽曲が 1 曲ある。B 基準の声楽曲は、シークエンス内で 1694.01/Pp1c/f と 1703.02/Pp1c/f は A 基準の器楽曲 2 つの後、1709.02/Pp1a/f は前におかれている。1685.04/Pp1b/f は Hautbois. と楽器指定がされているのみで B 基準として扱うが、恐らくこれは直前の Pp1a のタイトルにパスピエとあるので、Pp1b では語句を省略したものであろう。この中で 1709.02/Pp1a/f は、後続の Pp1b および Pp1c と異なり、アウフタクトを持っていない。

以上、全ての総数は 110 曲になる。この総数は他の舞踏種に比較するとメヌエットに次いで多い。研究範囲内でのパスピエの初出は 1685.04TEP/1685/I である。MGG2 にも「1680 年代初期にリュリが最初期のパスピエの一つをオペラに導入した。」とあるため、本研究の対象楽曲を分析することはリゴドンと同じく、バロック・ダンスとしての初期のパスピエの研究をすることと重なる。舞踏譜資料が 18 世紀の最初の 20 年に集中して現れている (FLC: XLVIII) という事実と照らし合わせると、まさに本論での研究範囲がパスピエの最盛期である可能性が高い。研究対象のうち声楽曲は B 基準の 3 曲のみである。A 基準に属

¹⁷ A 基準の選定の上でパスピエと判断した語句は *passepied*、*passpied*、*passe-pied*、*passe pied* のいずれかである。

する楽曲は全て器楽曲である。カヌヴァの手法による声楽曲の少なさはパスピエの大きな特徴といえる。

A 基準 B 基準全てを含めた 110 曲のうち、作品内で単独の楽曲は 2 部構成と捉える 1712.04/Pp1 を含めて 20 曲、2 曲対のものは 40 組 80 曲、3 曲対のものは 3 組 9 曲ある。3 曲組を構成する 3 曲のうちの 1 つは全て B 基準である。この結果は、パスピエが 2 曲組になって現れる傾向が強いことを示している。これは先行研究の記述と矛盾せず、舞踊伴奏舞曲のパスピエも 2 曲組になって作曲される傾向が強いことがわかる。

楽曲同士の組み合わせの観点で見ると、2 曲以上対になっているものは 43 組である。2 曲組のものを 1 つとしてみなした場合の総数は全部で 61 曲になるため、約 2/3 が 2 曲対になっているとみなせる。これは他の舞踏種と比較してもリゴドンと並んで非常に高い割合である。

パスピエは 9 種類の舞踏種の中で唯一他の舞踏種、すなわちリゴドンとの関連が言及されている。GMO で例が挙げられるのが 1697.04EGA の第 1 アントレ〈フランス人〉で、ここでは確かにリゴドンに続いてパスピエが演奏される(本論での楽曲番号: 1697.04/Rg1a/f, Rg1b, Rg1c, Pp1a, Pp1b)。ただし、両者の関連については単純に指摘されるだけにとどまり、実際にそういった例がどの程度あるかは検証されていない。

本論の統計結果から明らかなように、リゴドンとパスピエはどちらも 1690 年に近くなってから盛んに現れるようになった舞踏種という共通点があるが(4-1 参照)、本論で観察されたパスピエのうちで、リゴドンに隣接しているものは 5 組にとどまった。他の舞踏種と比較すると、絶対数の多いメヌエットに隣接しているものの数の方が多い。数ある舞踏種の中でとりわけリゴドンとパスピエが好んで組み合わせられることが強調されていることについて、本論から明確な結論を出すことはできない。

6-3-2 分析結果

パスピエも 9 種類の舞踏種のうちではメヌエットに次いで多いことは先述の通りであるが、比較的整った結果が出たということは特筆すべきであろう。統計の結果から見えるのは、用いられるリズム型がことごとく不規則性、意外性を狙ったものであることである。二部形式の楽曲の前半と後半の長さの極端な違い、任意のリズム型の気まぐれな使用、4 小節のフレーズ構造を意図的に不明瞭にするようなヘミオラといった要素は、他の舞踏種には見られないパスピエならではの特徴といえる。ただし楽曲によってはこれらが観察さ

れないものも存在し、このような楽曲は記譜上の音価以外はメヌエットと区別が付かないものとなる。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

パスピエは 106 曲中 82 曲が「3/8」、8 曲が「6/4」、6 曲が「6/8」、3 曲が「3」、3 曲が「3/2」で記譜されている (表 6-10)。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は 3 曲存在したが、拍子記号の記入があるところまでさかのぼると、1 曲ずつ「3/8」、「3/2」、「6/8」の拍子記号にたどり着く。

表 6-10：パスピエで用いられる拍子記号と実質的な拍子¹⁸

| | | | | | | | | | |
|-----|----------|---------|---------|---------|---------|-------|---------|---|----------|
| 記譜 | 3/8 (82) | 3/2 (3) | 6/4 (8) | 6/8 (6) | | 3 (4) | | | |
| 楽曲数 | 82 | 3 | 8 | 2 | 4 | 1 | 3 | 1 | |
| 実質 | 3/8 (97) | | | | 6/8 (5) | | 3/4 (3) | | 3/8(左参照) |

記譜されている拍子記号だけを見ると、多様な拍子記号が使われているように見えるが、実質的な小節線の引き方を見ると、その実態は比較的統一されている。1 小節に八分音符が 3 つ入る 3/8 に相当する記譜法で書かれている楽曲が 97 曲で、コーパスの中で大きな割合を占める。次いで付点四分音符が 2 つ入る 6/8 に相当する楽曲が 5 曲あり、四分音符が 3 つ入る 3/4 と同じ記譜法で書かれているものが 3 曲ある¹⁹。記譜上の拍子記号と実質的な拍子の対応関係は原則として記述どおりだが、「3/2」と「6/4」という拍子記号は全て実質的に 3/8 で記譜されており (譜例 6-2)、「6/8」という記譜で実質的に 3/8、「3」という記譜で実質的に 6/8 である楽曲も存在する (譜例 6-3)。興味深いものは 1711.01/Pp2a および Pp2b のシークエンスで、どちらも実質 3/8 で記譜されているにもかかわらず、一つの資料の中で Pp2a は「3/8」、Pp2b は「3」の拍子記号が用いられている (譜例 6-4)。

譜例 6-2：拍子記号 6/4 で実質的に 3/8 の例 1693.02/Pp1a 冒頭 (1693.02DID/1693s, p. 57 より)



譜例 6-3：拍子記号 6/8 で実質的に 3/8 の例 1698.01/Pp1a 冒頭 (1698.01FGA/1698, p. 261 より)



¹⁸ 実質 3/8 拍子の数は記譜が 3 であるものの数も含む。

¹⁹ 有名な例として、J.S.バッハの管弦楽組曲第 1 番の〈パスピエ〉は 3/4 に相当する記譜で書かれている。

譜例 6-4 : 1711.01/Pp2a (左 : 1711.01MAN/1710, p. 102 より) および 1711.01/Pp2b (右 :
ibid. p. 103 より) の冒頭



小節線とビートの単位の関係で見た場合、3/8 と 3/4 の 3 拍子系統と、6/8 の 6 拍子系統の二つに分類することができる。GMO では 3/8 か 6/8 が用いられるとされる一方で、MGG2 や LJ、Mather 1987 では 3/8 で書かれることのみが指摘されているが、いずれの文献でも複合拍子系のパスピエについては主立って取り上げられてこなかった。6/8 に相当するパスピエが 5 曲という数は、この種のパスピエが割合的には少ないながらも、確かに存在することを示している (譜例 6-5 も参照)。

リズム型の分析において、実質的拍子が 3/8 および 6/8 で記譜された楽曲は付点四分音符、3/4 で記譜された楽曲は付点二分音符にビートの単位を置いて分析を行った。本文中でリズム型を示す音符の例は、最も楽曲数の多い 3/8 での音価にしたがって表す。

アウフタクトの長さと言律 (フレーズ冒頭と終止)

パスピエで用いられる拍子が 2 種類あるため、アウフタクトは 3 拍子の記譜と 6 拍子の記譜に分けて考察せねばならない。まず 3 拍子 (3/8、3) で記譜されている楽曲 101 曲に関しては、91 曲がパルス 1 つ分の長さのアウフタクトを持っていて、アウフタクトを持たないものが 10 曲ある。一方 6 拍子 (6/8) で記譜されている 5 曲に関しては、3 曲がスキーマよりも長いビート 1 + パルス 1 の長さのアウフタクト (譜例 6-5 参照)、2 曲がスキーマと等価のビート 1 つ分のアウフタクトを持っている。スキーマの長さとの比率で考えた場合、106 曲中 94 曲でストレインの冒頭がスキーマの 1/3 の長さのアウフタクト、12 曲がスキーマと同一、ないしアウフタクトを持っていないと捉えなおすことができる。パルス 1 つ分のアウフタクトを持っているとみなせる楽曲がコーパス内の 85% という比率は、このアウフタクトの長さがパスピエを特徴付けるものと判断するのに十分である。

一方でコーパスの 15% に相当する 12 曲がアウフタクトを持っていないことにも注目せねばならない。先行研究でパスピエは「アウフタクトを持つ」ということだけが指摘されていたが、統計の結果はアウフタクトの具体的な長さと、アウフタクトを持たないパスピエの存在を明らかにしたといえる。

1 つの楽曲のストレイン冒頭でアウフタクトが変化する例は 6 件観察された。これらは全て、楽曲冒頭ではアウフタクトを持っていたのが、後半のストレインで消失するものであった。これは、しばしば拍節構造が変化する楽曲が存在することを意味し、パスピエの気まぐれな性格を裏付けるものといえる。

形式

パスピエは 106 曲中 91 曲が二部形式、14 曲がロンドー、1 曲が特殊な形式で構成されている。1712.04/Pp1 は 2 つの部分にわけて 2 曲とみなして考察を行うが、この曲は前半の Pp1a が二部形式、後半の Pp1b がロンドーという、1 つの大きな楽曲内で 2 つの形式が並列している興味深い構成をとっている。記譜上繰り返し線が用いられていないが二部形式と判断した楽曲が 2 曲ある。1694.01/Pp1a と 1694.01/Pp1b は両者とも繰り返し線を持たない。楽曲の内容は双方とも T1-3 と T5-7 が同一であるため、形式上は二部形式とみなせるが、ここではこれを“一部形式”とみなし、スキーマ全てを研究対象として統計に含めた。非常に特殊な形式として、1709.01/Pp2 は 2 つの二部形式の楽曲が結合し、それぞれの部分の最後に共通の折り返しがくるような形式をとっている。研究対象としてはそれぞれの部分を一度ずつ数える（表 6-11）。

表 6-11：パスピエで観察された特殊な形式と本論での取り扱い

| 楽曲 | 記譜上の形態 カッコ内は小節番号 *と が繰り返し記号 | 読み取れる 演奏順序 | 研究対象 | 本論の形式の判断 |
|--------------|--|-------------------|----------|----------|
| 1694.01/Pp1a | a(1-4) a'(5-8) B(17-fin) | aaB | A(a+a')B | 一部形式 |
| 1694.01/Pp1b | a(1-4) a'(5-8) B(17-fin) | aaB | A(a+a')B | 一部形式 |
| 1709.01/Pp2 | A(1-8) B(9-16)*C(17-24)* D(25-32) E(33-40) * | AABCBC - DDEEC | ABCDE | 特殊 |

循環二部形式の形をとるものは存在しないが、1712.04/Pp1a は二番目のストレインの後半部分が繰り返される形式 (A|BCC) をとっている。このほか、フレーズの項目で述べるとおり二部形式の前半ストレインが短く 4 の倍数で構成されることが多い一方で、後半ストレインは非常に長く拡大される傾向が強く、1699.02/Pp2 のように前半の 3 倍以上になる例もある。ロンドーは 14 曲中 8 曲がクープレを 2 つもち、5 曲がクープレを 1 つもつ実質的三部形式とみなせる。1 曲のみ 1697.05/Pp2 は、クープレを 4 つ持つ非常に大掛かりな構成をとっている²⁰。形式の分析から判断される A 基準のパスピエのストレインは、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 92 ずつ 184、ロンドーのルフランが 14、クープレが

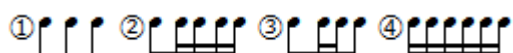
²⁰ 楽譜資料上では各部分が繰り返し線を用いて印刷されており (A|B|C|D|E)、各クープレは第 1 (Premier Couplet.) から第 4 (Quatrième & dernier Couplet.) まで番号が振られている (1710.01DIO/1710/I: 44-45)。

22 あり、これに 1709.01/Pp2 の 5 個のストレインを加え、総数は 227 である。

リズム型の使用率

旋律のリズムに関しては、「八分音符と十六分音符のかなり一定したリズムを持っている」(GMO) ことが指摘されている。この記述は曖昧であるが、少なくとも継続的に用いられ、楽曲全体を支配するリズムを指しているのではない。一方で MGG2 ではこれらのリズムの特徴として、「音の反復 Tonrepetitionen や細かく区切られた動機群 Motivik が多く見られ、例えばジグやカナリーにおけるような付点リズムは見られない。」(MGG2 Sachteil 7: 1451) ことが指摘されている。この付点リズムとはソティヤン (♪♪) を指すものであると考えられるが、これは検証すべき事項である。このほかにランスロはパスピエで用いられる型として 4 つの譜例 (図 6-3) をあげ、左から順の頻度で用いられるとしている。

図 6-3 : ランスロによるパスピエに特徴的な 4 つのリズム型 (FLC, p. L より再構成: 囲み数字は執筆者による)



パスピエのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、均等型 (♪♪) が全体の 1/4 を超えており、パスピエの中で優位な使用率を示しているが、タイプ別の統計は、長短系、両義的、短長系のいずれの使用率も横並びであることを示している (表 6-12)。ストレインの終止部分のリズム型は、フレーズとアウトタクトの問題について考慮すべき問題があるため、ここでは統計に含めていない。尚、ランスロが示した型は、彼女の主張する頻度の順にしたがって囲み数字 (①-④) をつけている。

表 6-12 : パスピエで用いられるリズム型

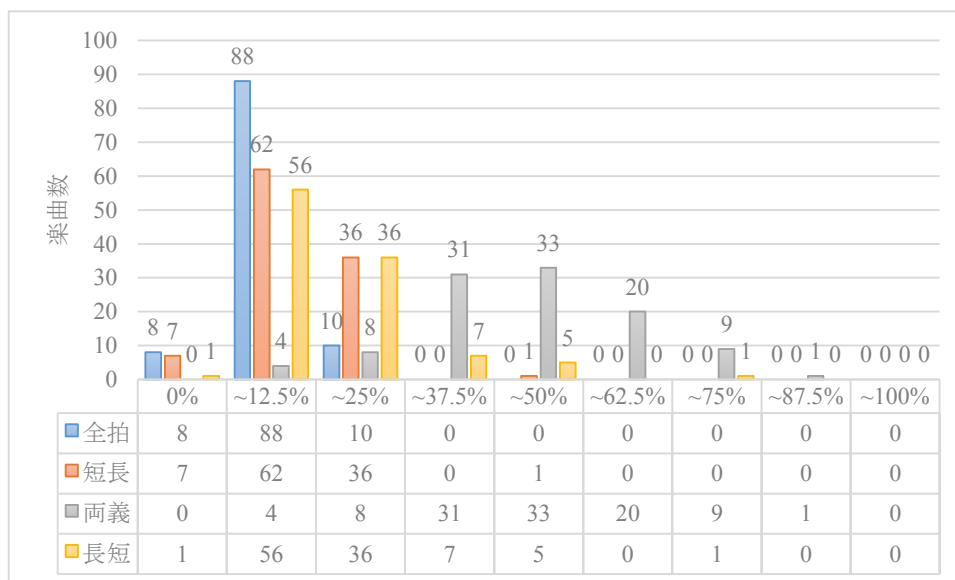
| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------|-------------|-----|---------|
| 全拍系 | ♪ | 166 | 6% | 6% |
| 短長系 | ♪♪ | 197 | 9% | 19% |
| | ♪♪ / ♪♪ | 101 (66+35) | 4% | |
| 両義的 | ♪♪① | 840 | 37% | 26% |
| | ♪♪③ | 195 | 9% | |
| | ♪♪④ | 118 | 5% | |
| 長短系 | ♪ | 221 | 10% | 20% |
| | ♪♪ / ♪♪ | 59 (41+18) | 2% | |
| その他 | ♪♪② | 505 | 23% | |
| | ♪♪ | 78 | 3% | |

ランスロが指摘した 4 つの型に関しては、頻度の高いとされる 2 つの型 (♪♪、♪♪) は、本論での分析結果と一致する。一方で後半の 2 つ (♪♪、♪♪) は、分析結果はほぼ同程度の割合で別の型 (♪♪、♪♪) が用いられることを示しており、ランスロの言説とは一致し

ない。一方でランスロが「ほぼ用いられない」としたジグなどで用いられる付点の型(♩)は 41 箇所を確認される。全体的な割合から見れば少ない割合といえるが、用いられないわけではないことが明らかになった。

個々の楽曲でタイプ別に見た場合、両義的が 30 曲（うち均等型♩が 6 曲）、長短系が 1 曲（1715.01/Pp1b）で楽曲の半分以上を超えるが、1 つのタイプが楽曲の大部分を占める楽曲がほとんどないことは明らかである（図 6-4）。一方で用いられないタイプがある楽曲は、短長系が 7 曲、長短系が 1 曲で、両義的タイプのリズム型は全ての楽曲において用いられている。

図 6-4：パスピエで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



総じて短長系や長短系の型の使用率が比較的少ないものの、特定の型に固執することも無く、基本的には楽曲を常に支配するような固有の型とみなせるものは見えにくい。1 つのリズム型が固執して用いられる楽曲もいくつか観察される（1693.02/Pp1a と 1700.01/Pp1b：パルス 1 + タップ 4 ♩♩♩♩が 5 つ連続；1695.03/Pp1：均等型(♩)が 7 つ連続）が、いずれも楽曲中の一部分に限られており、パスピエという舞踏種の性質とはみなしえない。したがってランスロがメヌエットについて述べたように、4 小節という枠組みの中で旋律リズムを自由に展開していくという表現はパスピエにも当てはまる。

用いられるスキーマ単独のリズム型で使用率が 20% を超える 2 つ (♩、♩♩) の組み合わせについては、先に均等型が来るもの (♩♩♩♩) が 105 箇所を観察された。ただしこれが含まれる楽曲は 41 曲にとどまり、これをパスピエを特徴付ける示唆的リズム型と呼ぶことは難しい。一方でこの逆の型 (♩♩♩♩♩) は一切なかった。

リズム型のタイプで捉えた場合、個別の楽曲で特定の組み合わせが周期的に用いられる例は、パスピエでは僅かしか存在しない。両義的タイプの 2 連続 (♩♩) などが半数以上を占めるストレインが 49 件観察されたが、そもそもパスピエ全体で均等型の使用率が多いためにこれは必然といえる。このほかに 1711.01/Pp2a が唯一長短系—両義系の組み合わせ (♩♩) が楽曲の半数を占めるほかは、支配的なものは一切現れなかった。

様々なリズム型を不規則に用いる一方で、時として特定のリズム型に固執することで、リトルの指摘した「気まぐれ」な性格を現しているといえる。これは何らかの 2 小節単位の型で楽曲の統一性を図る例が多く観察されたメヌエットとは対照的である。

特徴的に用いられるリズム型 (ヘミオラ、シンコペーションを含む)

パスピエはフレーズがアウフタクトを含むため、ストレインの末尾に長短系の音形が現れた場合、最後のパルスは次のストレインのアウフタクトとみなせるものである。したがって全拍系と長短系で終わるストレインを合計すると 212 で、殆どのストレインが末尾で男性終止することが明らかになった。さらに各ストレインの終止の直前のスキーマのリズム型は 149 例が短長系である。これはストレイン全体の 65%にあたる。この特徴は、メヌエットやサラバンドにも共通するものである。

パスピエの示唆的リズム型としてヘミオラが挙げられる。クヴァンツがパスピエの演奏法について言及する際にヘミオラの記譜法について言及している (本論 p. 79 参照) ことは、現代の多くの辞典記述でも取り上げられている。先行研究によってはヘミオラが現れる箇所も指摘され、MGG2 ではヘミオラの現れる箇所は「カデンツの前 einer Hemiole vor der Kadenz.」(MGG Sach-VII: 1451) としている。一方 GMO では、「予期せぬ場所での強く強調されたヘミオラ *strongly accented hemiolas in unexpected places*」という表現がなされている²¹。マーシュも IED で、4-5 小節にかけてタイを伴ったヘミオラが現れているパスピエの譜例を挙げているが、ここでは「2 番目のストレインの最後の近くで起こるヘミオラ *A hemiola often occurs near the end of the second strain.*」と述べられるにとどまり、具体的な位置については言及が無い (IED 5: 109)。ただし他の舞踏種の記述と比較してみると、メヌエットやサラバンドでもヘミオラの存在は指摘されている。

パスピエで記譜上のヘミオラは 106 曲中 64 曲、計 82 箇所に現れた。これはコーパス全

²¹ この記述は NG1 から GMO で修正がある。NG1 では「必ずしも常にではないが非常に高い割合で 1 つの楽節の終わりから 2 小節目 (*the penultimate bars of a section*) に現れている。」(NG1 1980 vol. 9: 274) とされていた。

体の 60%に当たる。他の 3 拍子系舞踏種と比べてもヘミオラの割合よりもかなり多く、ブーレにおけるシンコペーションのように、明確なパスピエの特徴とすることができよう。ここで注目すべきは、その旋律のヘミオラが現れる位置である。メヌエットやサラバンドで観察されるように、最後から 2 - 3 小節にかけて現れるヘミオラは 12 例にとどまる。一方で、ストレイン内のスキーマの 4 つ目と 5 つ目、8 つ目と 9 つ目などに現れるリズム型が 29 例ある。ここでストレインが 4 の倍数のスキーマ数で構成されるストレインを 4 小節ずつのフレーズ単位で構成するものとみなした上で考察すると、1 つのフレーズの末尾からつぎのフレーズの冒頭にかけて、跨ぐような形でヘミオラが現れることになる。

例として 1693.03/Pp1b は 6/8 で記譜されている²²が、1 小節を四分音符で 3 つに分けるヘミオラが頻出する (譜例 6-5)。この楽曲の初めのストレインに相当する T0-8 は、並列される旋律から 4 スキーマずつ 4 つのフレーズ構造をとっている (A-A', B-B') とみなせるが、後半の 2 つは直前のフレーズとの境目で旋律のヘミオラを生じさせている (譜例 囲み)。尚、中間部にあたる T8-16 は並列される旋律が無いためにフレーズ構造についての断定ができないが、仮に 4 スキーマのフレーズ構造を維持しているとみなした場合 (譜例の点線枠参照) には、やはり同じ箇所ですべてのヘミオラが生じている。

譜例 6-5 : 1693.03/Pp1b²³の旋律声部 (3/8 への書き換え併記)

1693.03/Pp1b (1693.03MED/1694, p. lvij)

3/8拍子に換算した書き換え (作成: 中村)

* 楽譜冒頭に拍子記号は記入されておらず、1 つ前の楽曲 (1693.03/Pp1a) に相当) の 6/8 の指示を受け継いでいる

** 資料ママ

この現象はフレーズが終止する感覚を損なうため、6 - 7 小節目に現れるように終止の

²² 譜例では参考に、3/8 拍子に換算した書き換え譜を併記した。

²³ この楽曲はクープレを 1 つしか持たないロンドー (実質的三部形式) であるため、網掛け部分のスキーマはリズム型の統計に含めていない。

前のリズムに変化をつけるというようなものではなく、拍節感覚が失われかねないほど強い印象を与える。このヘミオラの使用法は他の 3 拍子系の舞踏種では見られず、「不規則な」といわれるパスピエの特徴を裏付けるものといえる。

速度標語

パスピエで速度標語が記されている楽曲は僅か 1 曲のみである。1704.01/Pp1 に「gay」と記入があるが、これ速いテンポを要求する語句である。パスピエのテンポはメヌエットと比較して速いことが指摘されてきた（LJ 1991: 85）。「gay」という語句は、少なくともこれらの先行研究の議論と矛盾しないものである。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のパスピエのうち楽曲全体を通して 3 声で書かれているものが 34 曲観察される。これは全体の 31%にあたり、9 種類の舞踏種の中で最も高い割合を占める。このうち単独の楽曲は 5 曲存在し、それ以外はシークエンスの一部である。メヌエットトリオーメヌエットの構成（本論 p. 116 参照）を観察すると、これに相当する楽曲は 8 件あり、統計上の数値からはメヌエットよりもむしろパスピエの方がこの形をとるものが多いことがわかる。このほかに部分的に 3 声で書かれているものが 2 曲ある。いずれも二部形式で、1710.02Pp1b は前半、1715.01/Pp1a は後半が 3 声である。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、パスピエでは 9 曲観察された。さらにそのうち、旋律とバスに模倣的書法が観察される楽曲は 4 曲ある。先行研究で対位法的な作曲がされることについては言及がない中で、このような楽曲が観察されたことは興味深い。

ミュゼット風の楽曲は、キャプションにミュゼットの語が含まれる楽曲が 1 件、楽器にミュゼットが指定されている楽曲が 3 件ある。楽譜資料にミュゼットの語が記入されている楽曲数は、9 種類の舞踏種の中で最多である。このほかに持続音の声部を伴う楽曲が 1 件あるが、この 1712.02/Pp2 は楽曲の後半部分のみである。詳細は 4-3-5 で述べたとおりであるが、これら全ては前後の楽曲もミュゼットに関連する何らかの特徴を備えている。尚、これらはいずれも通奏低音（Basse-Continue）のパートのほかに、バソン（Basson）がこれとは異なる持続音を演奏しており、いわば低音が 2 声あるような書法になっている。ここでの通奏低音のパートは旋律にそって細かく動いており、その音形は他の一般的なパスピエと殆ど変わらないように見える。

フレーズの構造

先行研究でフレーズ構造は 4 の倍数でできていることが指摘されている。GMO では「二部形式でフレーズ構造は 4 ないし 4 の倍数になり、バロック舞曲の中では最も単純な形式を持つ」、MGG2 では「4 ないし 8 小節で区切れる規則的なフレーズを持つ」という記述が見られる。一方で 4 小節以外のフレーズ構造を持つのか否かに関しては言及が無い。

コーパス内には、4 の倍数で構成されているストレインが 168 存在した。これは全ストレインの 91% を占める。さらに 4 の倍数でできていないストレインは僅か 1 曲のみであった。二部形式の前半、およびロンドーのルフランに着目した場合、スキーマ 8 つ分で構成されている楽曲が 95 曲と殆どを占めていた。このうち、4 つずつ a-a' の形式で構成されているもの 83 件ある。さらにここにスキーマ 4 つ分で構成されている 5 曲と、16 個分で構成されている 5 曲（全てロンドー）をあわせると、1 つの例外を除いて全てが 4 の倍数で構成されていることが明らかになった。唯一 1697.05/Pp1a だけが、スキーマ 5 つ分の旋律が並列される（計スキーマ 10 個分）構造をとっていた。

3 小節などの様々なフレーズの長さの存在も目立つメヌエットに比べ、パスピエの 4 小節構造は強い一貫性を印象付ける。パスピエの特質としての不規則性は、小節数やフレーズ構造からもたらされるものではない。むしろ 4 小節の規則的で厳密なフレーズ構造の中で、様々なリズム型の無秩序な使用やヘミオラの唐突な配置が、不規則さを強烈に印象付けるものとみなすことができる。

6-3-3 パスピエの総括

パスピエに関する先行研究は十分になされてはいなかったが、本論での分析の結果は曖昧な根拠に基づいた既存の記述と矛盾は無かった。拍子、アウフタクトの長さ、形式、特徴的に用いられるリズム型といった形態的側面に関する記述は、パスピエの実態を比較的正確に捉えていたといえる。A 基準 106 曲のパスピエの分析の結果、6 曲の例外を除いて全てが 3/8 拍子で書かれ、12 の例外を除いて全てが実質パルス 1 つ分のアウフタクトを持っていた。多くが二部形式で、各ストレインの末尾が短長型—全拍型で終止する。旋律のヘミオラの使用率は 3 拍子系舞踏種に比較して高く、4 小節構造を跨ぐことでフレーズ感を破壊するような独特の用いられ方をする。支配的パターンは観察されない。

例として 1700.03/Pp1a および Pp1b のシークエンスを取り上げる（譜例 6-6）。どちらも拍子記号 3/8 で記譜される実質的にも 3/8 拍子で、パルス 1 つ分、すなわち八分音符 1

つ分のアウフタクトを持っている。どちらも二部形式で、24 小節と 4 の倍数の小節数で構成されており、前半のストレインは並列される旋律から 4 小節フレーズの構造 (A-A'および B-B') になることが明らかである。リズム型は Pp1a では均等型が 6、パルス 1 + タップ 4 が 8 用いられているのに対し、Pp1b では均等型が 11、パルス 1 + タップ 8 と、配分が異なっている。旋律のヘミオラは Pp1a のみで観察され、後半ストレインの 4 - 5 小節目と 12-13 小節目に現れる。これは後半のストレインが 4 小節フレーズの構造であると解釈した場合には、フレーズの継ぎ目に現れている。一方で Pp1b では旋律のヘミオラは現れない。それぞれのリズム型の現れる位置に規則性は見出せず、支配的パターンのようなものは見出せない。

譜例 6-6 : 1700.03/Pp1a および 1700.03/Pp1b (旋律声部のみ)

1700.03/Pp1a (1700.03HES/1700/I, pp. 48-49)

1700.03/Pp1b (1700.03HES/1700/I, pp. 49-50)

本論での結果から得られた新たな知見は、先行研究との微細な相違点といえる。6/8 に相当する記譜やアウフタクトなしの例は、先行研究で論じられてこなかったが、コーパス内に一定数観察される。統計結果からはいずれもアウフタクトや拍子以外ではパスピエとみなしうる要素を備えていたが、この「例外」の数は他の舞踏種と比べて多いため、取り扱いには注意する必要がある。パスピエの定義を「パルス 1 つ分のアウフタクトを持つ 3 拍子」とし、それ以外を例外と扱うべきなのか、それとも実際には「テンポの速い 3 拍子系」という大まかな定義しかなかったのかは、本論の統計結果からは断言できない。又、ヘミオラがパスピエの特徴とされてきたが、旋律のヘミオラに限っては、必ずしも用いられるものではないことも確認された。

先行研究ではメヌエットとの比較で論じられながらも、その不規則な面が強調されてきたが（LJ 1991: 83）、アウフタクト、用いられる拍子の基準音価、旋律のヘミオラの使用率といった観点からパスピエは、メヌエットと区別することができる。中でも旋律のヘミオラの現れる位置は、メヌエットやサラバンドのようにフレーズの末尾から2-3小節目に相当する位置ではなく、フレーズとフレーズの継ぎ目にまたがるように生じている場合が多く、今後研究を進める上で注目すべき点であろう。ただしこの特徴を持たず、音楽内容上からはメヌエットとほぼ区別が付かない楽曲も存在している。その意味では、ここで挙げた特徴にはメヌエットとパスピエを決定的に区別する要素と呼べるようなものは見出せなかった。ただし決定的ではないにせよ、パルス1つ分のアウフタクト、八分音符基準の拍子、4小節フレーズ構造とその継ぎ目に現れるヘミオラなどは、パスピエ的性質を打ち出す上で非常に重要な要素であることは確かといえよう。

6-4 サラバンド

サラバンドは古典組曲を構成する要素として重要な舞踏種とされる。フランス・ドイツ風とされるサラバンド²⁴は荘重で遅いテンポをもった3拍子の舞曲とされ、先行研究ではシャコンヌやパッサカイユとの関連が共通して指摘されている。古典組曲の構成要素であったためか、サラバンドの研究は比較的進んでおり、特に器楽舞曲の形態に関しては様々な研究書で言及がある。特に多数のサラバンドを作曲した J.S.バッハの影響は大きいように見え、「サラバンド・シンコペーション」は、バッハの作品で多数観察される（LJ 1991: 102）ゆえに重視されてきた要素とも考えられる。

このサラバンド・シンコペーションはしばしば、あたかもサラバンドに固有のリズム型であるかのように解説されるが、実際には3拍子系の楽曲で普通に見られるもので、決してサラバンドに独自のものとはいえないはずである。特に先行研究の形態に関するメヌエットとサラバンドの記述の内容は、それぞれで固有の特徴としてあげているものが共通している部分もあり、実質的にテンポとこのリズム型に関する事以外は際立った違いが見

²⁴ 近年の研究により、サラバンドにはいくつかの種類があると考えられるようになっているが、本論では、先行研究の記述としては MGG2 においてフランス・ドイツ風とされるバロック・ダンスの伴奏舞曲としてのサラバンドを念頭におく。しかしながら、ほかにスペイン風やイタリア風などの様々なサラバンドの分類があるものの、先行研究でこれらの定義は定まっておらず、文献によって同じ語句で違ったものを指しているように見受けられる場合もある。

られないようにさえ見受けられる。したがって、本論ではサラバンド独自の特徴点が存在するのかを、他の舞踏種との統計の比較から明らかにすることを目指した。

6-4-1 分析対象楽曲一覧

サラバンドは A 基準が 50 曲、B 基準が 23 曲、合計 73 曲研究対象作品に含まれていた。研究対象資料中では 1686.01ARM/1686/I が初出であり、比較的遅い部類に属する。古くからある²⁵舞踏種としてこれは意外な印象を受けるが、これが偶然なのか何らかの理由があるのかは定かではない。その後は研究対象で最後に出版されている 1715.01PDP/1715 まです断続的に現れており、比較的頻繁に用いられた舞踏種であったことがわかる。

A 基準に該当する楽曲 50 曲のうち、版を重ねる中で新たにサラバンドとタイトルが付いた楽曲は存在しなかった。1686.01/Sb1a は楽曲冒頭にはサラバンドという語句の記載がないが、連続して演奏される 1686.01/Sb1b/f の末尾の演奏指示「*Et l'on jouë la Premiere Sarabande page 44*」でこの楽曲が「第 1 サラバンド」と指し示されている。このシークエンスに連続する 1686.01/Sb1c (及び 1686.01/Sb1d/f) には SARABANDE とタイトルがつけられ、これが「第 1 *Premiere*」に対する第 2 として呼応している。他方、1696.03/Sb1 は J.-B. リュリの楽曲からの借用であり、今回参照した資料には冒頭部分のみしか記譜されていないため、研究対象からは除外する。さらに、1693.02/Sb1a, 1b と 1694.02/Sb1a, 1b は楽曲の中ほどで同主調に転調してそれぞれが独立したロンドーを形成する「2 部構成」とみなせるため、統計上はこれらをそれぞれ 2 曲ずつとして扱う。結果、統計上のコーパスは全 51 曲となる。他方、B 基準に相当する楽曲は 23 曲存在した。これらは全て声楽曲で、原則としてシークエンス内の A 基準の楽曲と同じ拍節構造を持っていた。

A 基準 B 基準全ての総数は、2 部構成でできている 2 曲をそれぞれ 1 曲とみなすと 73 件になる。全貌が明らかな 72 曲のうち、作品内で単独の楽曲は 2 部構成の 1693.02/Sb1a, 1b 1 曲を含めて 22 曲、2 曲対になっているものは 2 部構成の 1694.02/Sb1a, 1b 1 曲²⁶を含めて 18 組 36 曲、3 曲対になっているものは 2 組 6 曲存在し、これとは別に 2 曲組の楽曲がさらに 2 つ組み合わさって 4 曲のシークエンスを構成しているものが 2 組 8 曲あった。

²⁵ リュリの劇場作品では、《快樂のバレ *Ballet des Plaisirs*》(1655) に既にサラバンドが含まれている (LWV2/2)。

²⁶ 1694.02/Sb1 は 2 部構成の 1a, 1b に更に声楽曲の 1c/f が続く。

6-4-2 分析結果

サラバンドは比較的統計的に偏りが見られ、一つに収束する結果が出たが、一方で個別に楽曲を観察すると、この多数派とはかけ離れた特徴を持ったものも一定数観察された。これを、サラバンドに複数の種類があると読み取ることもできるが、今回取り扱うコーパスの数からはそれほど確証をもつことができない。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

サラバンドは 49 曲 (ここでは 2 部構成は 1 曲と数える) 中 46 曲が「3」、2 曲が「3/4」、1 曲が「3/2」で記譜されている。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は存在しなかった。このうち、3/4 で記譜されている楽曲は全て実質的に「3」で記譜されたものと同じであり、「3/2」と記譜されている唯一のサラバンド 1695.02/Sb1a は実質的にも 1 小節に二分音符が 3 つ入る 3/2 で書かれている。統計の結果は拍子記号「3」で記譜される楽曲の優位を明確に示している。

サラバンドで用いられる拍子記号は「3」、「3/4」、「3/2」とされ (GMO)、特に鍵盤楽器のための組曲内では 3/2 で記譜される例の存在することが示唆されてきた。これを踏まえると、本論の研究範囲で 3/2 で記譜されるサラバンドが 1 つしか存在しないことは注目すべきである。これに関して、現存する舞踏譜の記譜は 3 以外のものは指摘されていない (FLC: LII) ことを考慮すると、伴奏舞曲として作曲されたサラバンドは 3/4 に相当する記譜でかけられるという規則があった可能性が指摘できる。

アウフタクトの形態

サラバンドは 51 曲中 47 曲がアウフタクトを持たなかった。スキーマの 1/3 の長さのアウフタクトを持つ楽曲が 3 曲、2/3 の長さのアウフタクトを持つ楽曲が 1 曲あった。多くの先行研究では、「いくつかのサラバンドは一つのアナクルーシス (アウフタクト) を持つが、ほとんどは持たない。」²⁷ (GMO) とされているなか、ランスロはサラバンドがアウフタクトを持たないことを指摘している (FLC: LII)。本論のアウフタクトを持たない楽曲が 94% という比率は結果として、「殆どがアウフタクトを持たない」という実態を数値的に表す結果となったといえる。

パルス 1 つ分のアウフタクトを持つのは 1706.03/Sb2 と 1714.01/Sb2a および 2c のシークエンスである。パルス 2 つ分のアウフタクトを持つ 1690.02/Sb1b は、形式も 4 小節、4 小節、8 小節の各部分に繰り返しがある 3 部分形式をとる。これは J.-B.リュリの《町人貴族

²⁷ A few sarabandes have an anacrusis, though most do not.

《Le bourgeois gentilhomme》付属の《諸国民のバレ Ballet des Nations》の第 3 アントレより〈スペイン人のエール〉にアウフタクト、形式が類似している²⁸。

楽曲内のストレインでアウフタクトが変化している楽曲は 1 件のみ (1703.01/Sb1a) で、二部形式の前半にアウフタクトが無いのに対し、後半にパルス 1 つ分のアウフタクトを持つ構成をとっている。

アウフタクトを持たない楽曲が約 95% という点では、サラバンドはパスピエとは対照的である一方で、メヌエットと非常に近い結果が出たといえる。コーパスの総数が異なるため一概には言えないが、ルイ 14 世治世下の劇場作品のメヌエットとサラバンドは、拍子記号とアウフタクトの観点からは、統計による形態的特徴の区別が付かないことが明らかになった。

形式

サラバンドは 48 曲中 32 曲が二部形式である。記譜上小節線上の繰り返し記号を持たないが、二部形式と判断した楽曲が 1 曲ある。1703.01/Sb1a は繰り返し記号がないが、それぞれのストレインがテクスチュアを変えて演奏されるような書法になっているため、二部形式とみなした。

ロンドーで作曲されているものは 18 曲で、全体の 36% に相当する。本論で分析する 9 種類の中では割合が高かった点は注目すべきであろう。これらはいずれも全てクープレを 2 つ持っていた。唯一 1690.02/Sb1b (先述) は、3 つのそれぞれ繰り返される部分を持つ「三部分形式」の研究範囲全体で唯一の例である。各ストレインは 2 つの繰り返し線で 4 小節、4 小節、8 小節に分けられている。

先行研究でサラバンドの形式は、二部形式が採用されることが多い一方でロンドーや変奏形式によるものもあることが言及されている (GMO) が、この記述は特にサラバンド固有の性質としてでなく、バロック舞曲全般でごく一般的な性質がサラバンドにも当てはまるとして論じられてきた点に留意すべきであろう。統計の結果はこれを裏付けるものであったが、ロンドーで作曲される例が他に比較して多い点は、サラバンド独自の特徴に由来する可能性がある。形式の分析から判断される A 基準のサラバンドのストレインは、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 32 ストレイン、ロンドーのルフランが 18 ストレイン、クープレが 24 ストレイン、三部分形式の各ストレインが 3 で、合計 121 である。

²⁸ この楽曲はこの時代に流行したようで、複数の舞踏譜で「サラバンド」とタイトルがつけられている。

リズム型の使用率

先行研究でサラバンドを特徴付けるリズム型としては、サラバンド・シンコペーション (♩♩) が挙げられている。MGG1 などいくつかの研究では、この型を楽曲を通じて支配的なリズム (Grundrhythm) として取り上げ、それが最もよく現れている例が、ヘンデルの〈私を泣かせてください *Lascia ch'io pianga*〉であるとされている。これがサラバンド全てにおいて守られるものではないという点に関しては既にクルト・ザックス Curt Sachs (1881-1957) が指摘している (ザックス 1979: 295) が、一方でこのサラバンド・シンコペーションはしばしば 2 拍目が強調されるリズムとしても解釈され、本論でいう短長系のタイプを指す概念としても捉えられている。いずれにせよ、現在までこのリズム型がサラバンドを特徴付けるものとして重要視されていることに変わりはない。

サラバンドのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果は、サラバンド・シンコペーションが 309 箇所、均等型が 281 箇所、ソティヤンが 305 箇所 で用いられ、それぞれ全体の 20% を超えている (表 6-13)。ここではヘミオラを構成するスキーマと、直前のスキーマからタイでつながったスキーマは除いている。タイプ別の統計は、長短系、両義的、短長系のいずれの型も横並びであることを示している。この中では比較的長短系の使用率が高い。

表 6-13：サラバンドで用いられるリズム型

| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------|--------------|-----|---------|
| 全拍系 | ♩ | 122 | 10% | 10% |
| 短長系 | ♩♩ | 13 | 1% | 26% |
| | ♩♩♩♩ | 309 (264+45) | 25% | |
| 両義的 | ♩♩♩ | 281 | 22% | 24% |
| | ♩♩♩ | 5 | 1%未 | |
| | ♩♩♩♩ | 14 | 1% | |
| 長短系 | ♩♩ | 142 | 8% | 32% |
| | ♩♩♩♩ | 305 (292+23) | 25% | |
| その他 | ♩♩♩♩ | 21 | 2% | |
| | ♩♩♩♩ | 1 | 1%未 | |

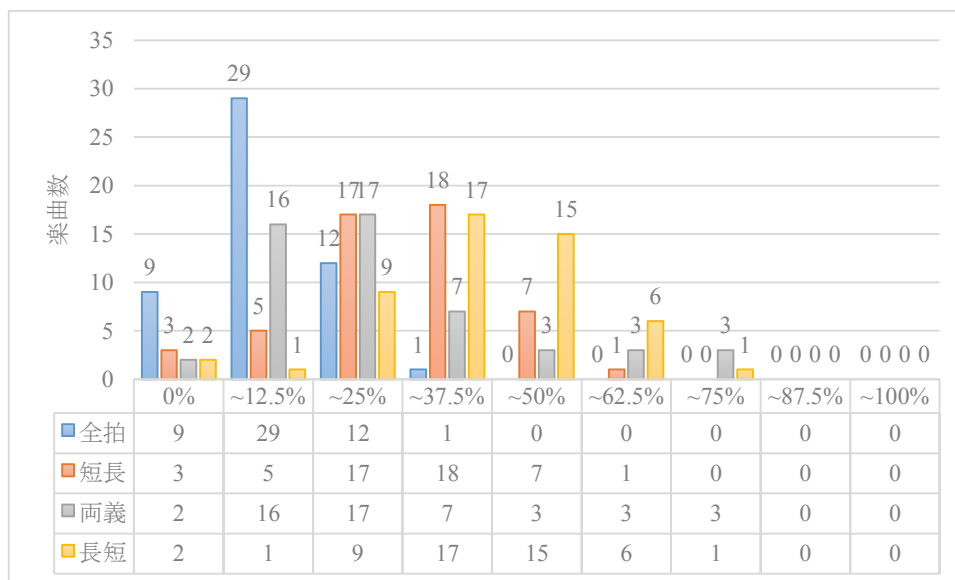
サラバンド・シンコペーションの使用率が 25% という結果は、確かに頻繁に用いられているといえるものの、これがサラバンドを特徴付けるほど終始用いられるとはいえないことを裏付けている。サラバンド・シンコペーションを短長系のタイプと捉えた場合でも、その使用率は 26% であり、楽曲全体の中では多いとはいえない。少なくとも研究範囲内では、ザックスの指摘どおりサラバンド・シンコペーションは支配的パターンではない。

そしてさらに、これとほぼ同じ数でソティヤンが含まれていることに注目すべきであろう。

先行研究ではサラバンド・シンコペーションの存在のみが注目され、このことは一切指摘されてこなかったが、実際にはソティヤンもほぼ同数出現していたことが統計から明らかである。それにもかかわらずサラバンド・シンコペーションのみが注目されてきたことは、やはり実際の楽曲分析に基づいた形態の研究が行われてこなかった中で、〈私を泣かせてください〉に見られるような型が潜在的にサラバンドの代表的モデルであるとみなされてきた影響を見て取れる。

個々の楽曲でタイプ別に観察した場合でも、特定の 1 つが全曲を通じて用いられる楽曲は存在しない（図 6-5）。サラバンド・シンコペーションを含む短長系（JJ；JJ/JJJ）の使用率が 50%を超える楽曲は僅か 1 曲（1702.01/Sb1a）しか確認されなかったうえに、このリズム型を一切用いない楽曲も 3 曲存在した。楽曲を通じて終始サラバンド・シンコペーションが用いられる楽曲は存在しないどころか、曲中で短長系のリズムが多く用いられるものもそれほど多くないことが明らかになった。このほかに特定のタイプの使用率が楽曲の半分を超える楽曲は、長短系が 7 曲、両義的が 6 曲であり、両義的リズム型が用いられないものが 2 曲、長短系が 2 曲ある。

図 6-5：サラバンドで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



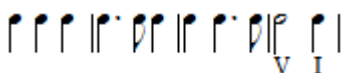
一方でサラバンドでは、複数のスキーマが組み合わせられたリズム型に傾向が見られたことは特筆に価する。複数のスキーマの組み合わせについては、従来 2 小節単位と 4 小節単位のリズム型の分析が様々に取り上げられてきた。しかし複数の文献を見比べても統一的な見解はなく、收拾がつかないほど多様な例が根拠無く示されている（表 6-14）。

表 6-14：先行研究におけるサラバンドの旋律パターンの例

| MGG2 Marsh 1998 | GMO [=Little] | Mather 1987 ²⁹ | LJ 1991 ³⁰ |
|-------------------|---------------|---------------------------|-----------------------|
| 1. | (| a. | a. |
| 2. | (| b. | b. |
| 3. | (| c. | c. |
| 4. | | d. | d. |
| 5. 分散和音（リュ ート） | | e. | e. |
| | | f. | f. |
| | | | g. |

このほかにランスロはスキーマ 4 つ分可なるリズム型「基本的リズム式 basic rhythmic formula」（図 6-6）を示している。

図 6-6：ランスロによるサラバンドの「基本的リズム式」（FLC, p. LII より再構成）



これを踏まえて分析を行うと、研究対象でも 4 小節単位での周期的構造が明らかになった。中でも 4 小節構造の 2 小節目にソティヤン、3 小節目にサラバンド・シンコペーションが現れるリズム型（図 6-7）は、30 曲で楽曲全体の半分以上を占めていた。さらに、この 1 小節目に均等型、末尾に単純長短をおいたものとみなせる図 6-6 のランスロのパターンをそのまま忠実に守っている箇所は 16 曲 24 箇所を確認され、定型的 4 小節フレーズの中では特に注目すべきといえる。

図 6-7：サラバンドで多く観察されたリズム型



逆に言えばこの型は、ランスロが示した 4 小節フレーズの 1 小節目と 4 小節目の選択肢をより自由にしたものとみなすこともでき、先に挙げた中では LJ で「e.」として取り上げられた型との類似も見出せる。表 6-14 で取り上げた 2 小節単位の型は、ここで示した型を 1 - 2 小節ないし 3 - 4 小節で区切って見出したものである可能性もある³¹。さらには、シュナイダーがメヌエットのヘミオラとして取り上げた型（本論 p. 166 参照）とも共通す

²⁹ Mather 1987: 293 の Example 32. 3. Typical rhythmic movements and their common divisions in sarabandes of the *grand siècle*. より転載。ここではそれぞれのリズムがギリシャの韻律を用いて以下のように解説されている：a, b, hegemeoles (SSLS); c, d, antipasts (SLS); e. double iamb (LSLS); f. double trochee (LSLS).

³⁰ LJ 1991: 97 の Fig. VII-3: Typical rhythmic patterns in the sarabande. より引用。

³¹ 尚、先行研究で取り上げられた 2 小節単位のパターンも統計を取ったが、何れも十分に多い数のサンプルを抽出することはなかった。楽曲中サラバンド・シンコペーションが 2 連続するパターンは 13 曲 24 箇所、何れも楽曲中のごく一部でしか確認されない。

る要素を持っている。ただし一方で、表 6-14 で示された 4 小節のパターンが忠実に守られている楽曲はいずれも見出せず、リトルが指摘したパターンは少なくともルイ 14 世治世下のオペラ座上演作品内では現れないことがわかる。

複数スキーマにわたるリズム定型の存在は、本論ではサラバンドのみで際立って観察された。ただしこの定型は複数存在し、楽曲によって異なっているため、サラバンドを決定付ける指標とはならない。複数の先行研究で様々に指摘されていたサラバンドのリズム・パターンの多さは、実際に楽曲によって用いられるリズム型の違いを示している結果ともみなせる。

特徴的に用いられるリズム型 (示唆的リズム型)

前掲の図 6-7 で示した型は、末尾から 2 番目の位置にサラバンド・シンコペーションおよび短長系が位置する。これはメヌエットやパスピエで指摘した、フレーズ終わりの最後から 2 番目のスキーマが短長系になるという特徴と同一の現象 (6-1-4 参照) が表されることになる。この意味では、サラバンド・シンコペーションはサラバンドにおいて特徴的に用いられるリズム型とみなせるが、これが (ブーレにおけるシンコペーションやリゴドンにおけるビート 2 つのパターンのように) 自由に用いられることでサラバンドを特徴付けるものというより、このサラバンド・シンコペーションを含む定型的な 4 小節のパターンがサラバンドを特徴付けているとみなされるべきであろう。

ストレインの末尾のスキーマは、しばしば長短系が用いられていることも明らかになった (p. 157 参照)。全拍系で終止するもの 64 件に対して、ストレイン最後の小節が単純長短の型で構成されているものは 42 件存在した。全てのストレインが女性終止するわけではないものの、この比率はメヌエットやパスピエに比べて高い。決して絶対的な特徴とはいえないもの、ストレインの末尾が女性終止する傾向が高い点はサラバンドの特徴とみなせる。4 の倍数の小節で構成されている場合、図 6-7 でランスロが示したパターンにこの特徴は良く当てはまる。ただし、リトルが VII-3c および d で指摘した短長型 (JJ) での女性終止 (LJ 1991: 98) は一切観察されなかった。

ヘミオラ

ヘミオラは 13 曲 18 箇所を観察された。この楽曲数は全体の 27%にあたる。コーパスの数が異なるため一概に言えないが、これはメヌエットと比較して高い割合である。現れる位置は全て先述のリズム型の 2-3 小節目にかけてであり (図 6-7 参照)、サラバンドの 4 小節のパターンに沿ったものとなっている。したがってサラバンドにおけるヘミオラは

旋律に変化を付けるために用いられており、パスピエのようにフレーズ感を不規則にするためではないとみなせる。

速度標語

サラバンドは 49 曲（2 部構成の楽曲は 1 曲と数える）中 6 曲に「Tendrement」、2 曲に「Lentement」、2 曲に「Grave」、そして 1 曲に「Un peu plus gay」と書き込まれている。速度指示の書き込みがなされている楽曲の数は 9 種類の舞踏手中最多で、コーパス全体に対する割合も最も高い。1 つを除き、これらはいずれも遅いテンポを要求する語句である。サラバンドのテンポに関しては、振り子装置による記録の解釈をめぐる議論がある（市瀬 2007 参照）が、遅い舞曲と理解されていたことは共通している。コーパス内での速度表示から判断する限りでは、おおむねこの先行研究の記述を裏付けるものといえる。

興味深い例は「Un peu plus gay 少しより陽気に」と指示された 1715.01/Sb1b である。この楽曲は直前の 1715.01/Sb1a とシークエンスを構成しているが、Sb1a の方には「tendrement」と指示が書き込まれているのである。したがって Sb1b の速いテンポを要求する「gay」という指示は、あくまでも直前の楽曲との比較で述べられているものである。このシークエンスは Sb1a と Sb1b で用いられるリズム型の傾向も異なり、後者では前者で一切用いられない均等型 (JJJ) が多用されるようになってきている。ここから複数の種類のサラバンドが存在する可能性も指摘できるが、あくまでもこの例が特殊であった可能性もある。本論ではこれ以外の例が見出せなかったため、一つのシークエンスの中で同じサラバンドに異なったテンポを要求する例が存在する事実を提示するに留める。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のサラバンドのうち楽曲全体を通して 3 声で書かれているものが 3 曲、部分的に 3 声で書かれているものが 1 曲ある。これらのうち 1697.02/Sb1a と 1702.01/Sb2a はそれぞれがシークエンスの一部だが、どちらも 2 曲連続する前半に位置しており、メヌエットー Trio-メヌエットの構造とは一致しない。1697.02/Sb1a は、後半部分が 3 声かかかれている。他の舞踏種と比較してこの数は少ない。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、サラバンドでは 2 曲のみ観察された。1706.03/Sb4 と 1712.02/Sb2 はいずれも模倣的な開始がなされている。後述の通りサラバンドはフレーズ感が比較的明確な楽曲が多いが、これら 2 曲に関してはフレーズ感が希薄で、規則的なリズム型の構造を持っておらず、旋律とバスがカノンになっている J.S.バッハの管弦楽組曲第 2 番 BWV 1067 のサラバンドなどを思い起こさせる。い

で書かれ、4つの例外を除いてアウフタクトを持たなかった。二部形式でできているものとロンドーでできているものが半分ずつ程の割合で、各ストレインは4の倍数の小節で構成されていることが多い。これを4小節単位に区切った2-3小節目が長短短長（特にソティヤン-サラバンド・シンコペーションが用いられる）の型は、サラバンドで多く観察される支配的パターンであると同時に、楽曲内で周期的に現れる示唆的リズム型ともみなせる。

本論で明らかになった要素を比較的多く兼ね備えた例として、1688.01/Sb1a を挙げる（譜例 6-7）。拍子記号3で実質的に3/4拍子で、アウフタクトをもたない。音楽的内容からクープレを2つ持つロンドーと判断され³³、特にルフランと第1クープレは並列される旋律から、4小節フレーズであることがわかる。リズム型は第2クープレを含めて、均等-ソティヤン-サラバンド・シンコペーション-長短系（ソティヤンか単純長短）の型がほぼ厳格に守られていることが明らかである（例外は第2クープレの3小節目が均等系になっているのみ）。これは図 6-6 でランズロが指摘した4小節のパターンとほぼ完全に一致する。各ストレインの末尾は単純長短型で女性終止する。

譜例 6-7：1688.01/Sb1a（旋律声部のみ）

1688.01/Sb1a (1688.01Z&F/1688, pp. 239-240)

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time. The first staff is labeled 'ルフラン' and contains two phrases, 'A' and 'A'', each spanning 4 measures. The second staff is labeled '第1クープレ' and contains two phrases, 'B' and 'B', each spanning 4 measures. The third staff is labeled '(ルフラン)' and contains two phrases, 'A' and 'A'', each spanning 4 measures. The fourth staff is labeled '第2クープレ' and contains two phrases, each spanning 4 measures. The piece ends with a 'fin.' marking.

先行研究ではサラバンド・シンコペーションばかりが注目されていたが、2拍目が強調されるリズム型（長短系）はメヌエットやパスピエでも大量に用いられており、サラバンド独自のものではないことは改めて確認しておくべきであろう。一方でサラバンドではソティヤンもほぼ同数用いられており、この二つの組み合わせによってサラバンドを特徴付

³³ ロンドーと判断したため、譜例の網掛け部分のスキーマはリズム型の統計に含めていない。

けるリズム型が成立しているといえる。リトルらはサラバンド・シンコペーションのみを「キー・フレーズ」と強調していたが、実際にはこの両者が組み合わせられることで 4 小節単位の長いリズム型が構成されていることに着目するべきであろう。

これがドイツ語圏の、例えば J.S.バッハの楽曲には、リトルが指摘するようにサラバンド・シンコペーションばかりが用いられる例も見受けられるようになる (LJ 1991: 102-113)。地域、時代、曲種によってサラバンドの別の形態が存在するのかについては、他の比較が必要である。

6-5 3 拍子系舞踏種の総括

ここで取り上げた舞踏種は、特にメヌエットとサラバンドに関しては先行研究が比較的充実しており、結果としてこれらの舞踏種に見られる楽曲の実態の多様性が強調されてきたといえる。しかしながら本論の結果が示すのは、むしろ舞踏種ごとに統一された内容である。他の舞踏種と比較してサンプル数が多かったにも関わらず、それぞれの舞踏種の傾向は 1 つに集中しがちであった。本論で採用した、1671 年から 1715 年にフランスで劇場音楽内の伴奏舞曲として作曲された楽曲に関しては、それぞれの舞踏種に関して一つの型が存在した可能性が示唆される。さらに、この結果は 3 種類の舞踏種間でそれほど際立った差として現れなかった。先行研究ではサラバンドの特徴としての「サラバンド・シンコペーション」や、パスピエのヘミオラのように、用いられるリズム型の観点から区別がなされてきたが、本論の結果はこれらが 3 種の舞踏種全てに共通することであり、むしろこれらに音価の比率の上では明確な区別が付けられないことを示唆している。

3 拍子系の舞踏種それぞれの多数派は、二部形式、支配的パターンの不在、ストレインの末尾から 2 番目のスキーマで用いられるリズム定型という点で共通している。終止の音形や用いられるリズム型の比率に若干の傾向の違いはあれど、いずれもこれらの 3 種類の音楽的特徴にはそれほど明確な差異が現れなかったといえる。しばしば 3 拍子系の舞踏種それぞれの特徴として言及されるフレーズ終止直前のヘミオラは、実際にはこの時代の 3 拍子の舞曲全てに共通する特徴とみなすべきである。旋律上明らかなヘミオラが現れる割合は多くないが、一方でフレーズの終止の 1 小節前が短長系で終わる（ここにサラバンド・シンコペーションもよく適合する）楽曲の例が非常に多く、これをヘミオラの後半部分と捉えることでフレーズの終止をヘミオラと解釈することが可能になる。ストレインの終止

の小節は、パスピエとメヌエットが全拍系で男性終止するのに対し、サラバンドは長短系で女性終止するものも観察される。これは先行研究でサラバンドの特徴として言及されていたことだが、サラバンド全体では男性終止するストレインの方が多く、女性終止はサラバンドの必要条件ではない。

用いられる拍子記号、アウフタクトの形態、旋律のヘミオラの使用率、用いられるリズム型の若干の傾向の違いによって、この 3 種類は区別することが可能であるが、パスピエとその他の 2 つが明確に区別が付きやすいのに対し、サラバンドとメヌエットの違いはそれほど顕著に現れてこない。3/4 に相当する拍子でアウフタクトを持たないメヌエットとサラバンドに対し、パスピエは 3/8 でパルス 1 つ分のアウフタクトを持つ。旋律のヘミオラはパスピエでの使用率が特に高い。サラバンドはソティヤンとサラバンド・シンコペーションが、4 小節フレーズの 2, 3 小節目で用いられることが多いのに対し、メヌエットではこれらの使用率は高くない（表 6-15）。

表 6-15：3 拍子系舞踏種の分析結果対照表

| | Mn | Pp | Sb |
|--------------|------|----------|-------------|
| 最多の実質的拍子 | 3/4 | 3/8 | 3/4 |
| 最多のアウフタクトの形状 | なし | パルス 1 つ分 | なし |
| 支配的パターン | なし | なし | 4 小節単位のパターン |
| ストレイン末尾の終止 | 男性終止 | 男性終止 | 女性終止もあり |

先行研究ではパスピエがメヌエットの速度を速めたものとされ、両者の関連が指摘されていたが、音楽的特徴を分析した限りでは、パスピエはアウフタクトを持つという点で他の 3 拍子系舞踏種から区別され、むしろどちらも 3/4 に相当する拍子で記譜され、速度標語が記入されていないメヌエットとサラバンドのほうが、類似した特徴を備えていることが明らかになったといえる。タイトルを伏せた状態で並んだ場合、両者を音楽内容から区別することは難しく、反対に記譜上の音価の問題を無視し、鳴り響く音だけを考慮した場合には、同じ旋律でも急速に演奏すればメヌエットに、遅く演奏すればサラバンドに聞こえる可能性があるといえる。ここで本論の統計という手段では取り扱えない「テンポ」という要素が、これらの楽曲の区別の上で重要な存在であった可能性を浮き彫りになる結果となった。サラバンド・シンコペーションやヘミオラなどのリズム的特徴では、3 拍子系舞踏種の区別は完全にはできないことが統計によって示されたことが、本論の成果といえる。

第 7 章 統計と分析：複合拍子系舞踏種 ジーグ、カナリー、ルール

複合拍子系の舞踏種は、ジーグ、カナリー、ルールの 3 つを分析した。これらの舞踏種はリトルのメトリック・レヴェルではおおよそ II-3-2 型とされている。しかしながら実際には比較的注目されているジーグに対し、カナリーとルールに関する研究は十分に行われているとは言いがたい。最も研究が進んでいるジーグに関しても、その形態的側面については、現存するジーグとタイトルの付いた楽曲の、收拾が付かないほど多彩な形態を何とか分類しようと努力する段階にとどまっており、舞踊伴奏としてのジーグに特化した研究は不十分である。それより研究の少ないカナリーとルールに関しては、事実上殆ど手が付けられていない。

何よりも拍頭の音符が付点で強調された、リトルが「ソティヤン sautillant」と称するリズム (♪♪ / ♩) を持つことが 3 つの舞踏種に共通する特徴であり、バロック・ダンスの研究でこれらは一まとめに取り上げられてきた。このリズムは複合拍子の舞踏種に共通する特徴とされるが、共通するがゆえに 3 種類の舞踏種それぞれをを区別する基準にはならない。用いられる拍子記号も錯綜しており、どの舞踏種に関しても 6/8 と 6/4 が用いられるほか、3/4、3/8 といった 3 拍子系の拍子が用いられることもあるとされ、その整理は舞踏種の区別以前の段階にとどまっている。アウフタクトの長さに関してもそれぞれに様々なものがあることが指摘されている。

先行研究でこれらの区別は試みられているが、性格やテンポ、拍の打ち方によって区別を行おうとする試みも、いまだ十分に明確なものはない。テンポの違いに関しては、ジーグとカナリーが速いとされるのに対し、ルールは遅く、威厳を持ったものとされる (LJ 1991: 186)。しかしながらカナリーとジーグの差異については、「カナリーのほうが速い」とする言説 (Walther 1732、Mattheson 1739 など) が繰り返し引用されているに過ぎない。ダンスの観点から区別しようとしても、舞踏種のタイトルを冠したステップが存在しないために、固有のステップに関する議論は不可能である。ルールがパルスのレヴェルでステップが踏まれるのに対し、ジーグとカナリーはビートの単位を基準にステップが踏まれることは指摘されているが、ジーグとカナリーに関してはステップからも区別ができず (そもそも現存する振り付けが少ないという問題がある)、ランスロはこの 2 つの舞踏種を同じ項目でまとめて論じている (FLC: LVI-LVII)。

以上のように複合拍子の舞踏種は、3 種類の舞踏種の区別はおろか、その実態が殆ど未整理の段階にとどまっている。したがって改めて伴奏音楽としてのそれぞれの舞踏種の姿

を捉えなおしたうえで、それぞれの舞踏種の形態的な違いについて考察する必要がある。

7-1 複合拍子系舞踏種の総論

本論で取り扱う複合拍子系舞踏種の研究対象楽曲の総数は、A 基準の楽曲はジーグが 54、カナリーが 26、ルールが 32 存在した。B 基準の楽曲を含めると、ジーグが 63、ルールが 41 になる。カナリーでは B 基準の楽曲は観察されなかった（表 7-1）。

表 7-1：本論の研究対象楽曲および一覧：複合拍子系（表 4-1 より抜粋）

| | A 基準（単） | B 基準（声） | B 基準（器） | 合計 |
|---------|---------|---------|---------|----|
| Gigue | 54 | 9 | 0 | 63 |
| Canarie | 26 | 0 | 0 | 26 |
| Loure | 32 | 9 | 0 | 41 |

ジーグの数は多いが、それ以外の 2 つは他の 9 種類の舞踏種に比べても少ない。これでもランスロの先例において分析された楽曲数よりは多いが¹、ここで出される結論はあくまでもこの小さなコーパスに基づいたものであることを確認しておく必要がある。

B 基準に相当する楽曲の数も総じて少なく、特にカナリーは一切ないことは、あくまでもコーパスの小ささに留意するべきであるものの、注目すべき点といえる。ここに声楽曲が含まれることを考えると、複合拍子系舞踏種は劇場作品中では声楽曲として作曲されにくい可能性があるともみさせる。

7-1-1 実質的な拍子

複合拍子系舞踏種はいずれも、それぞれの種類ごとに様々な拍子が用いられている。本論ではジーグ、カナリー、ルールを複合拍子系と分類したが、3 拍子系の拍子で書かれる楽曲も少数存在した。それでも本論の統計結果は、舞踏種ごとに一定の傾向があったことを示している。ジーグでは 3 拍子系の拍子が用いられず、6/4 と 6/8 の楽曲の数がそれぞれ一定数存在する。カナリーは殆ど 6/8 で、3 拍子系の 3/8 を含めた殆どで基準となる音価が付点四分音符である。ルールは大多数が 6/4、少数が 3/4 に相当する拍子でかかれており、いずれも基準となる音価はすべて付点二分音符である。12/8 はジーグにおいてのみ観察された（表 7-2）。

¹ FLC で示されている分析対象楽曲の数は、ジーグが 13、カナリーが 8（FLC: LVI）、ルールが 8（ibid.: LIV）である。

表 7-2：A 基準の楽曲の実質的な拍子：複合拍子系（表 4-6 より抜粋）

| 実質 | 3, 3/4 | 3/8 | 6/4 | 6/8 | 12/8 |
|----|--------|-----|-----|-----|------|
| Gg | | | 20 | 32 | 2 |
| Cn | 1 | 1 | | 24 | |
| Lr | 4 | | 28 | | |

6/8 と 6/4、および 3/4 と 3/8 の関係は、楽曲によって音価が拡大および縮小されて記譜されたもので、本質的には同じであるとの予想が付く。さらに 3 拍子で書かれた楽曲はいずれも偶数小節で構成されているため、2 つ 1 組にすることで 6 拍子と同じくみなすことができる。基準となる音価の違いは、付点二分音符という長い音価が基準のルールに対して、付点四分音符という短い音価が基準のカナリー、その中間に位置するジーグと、大まかなながら 3 種類の舞踏種のテンポの違いを表しているともみなすこともできる。

7-1-2 アウフタクト

複合拍子系舞踏種のアウフタクトの長さは、記譜が 6 拍子系で記譜されているものでは、スキーマより長いアウフタクトの存在も確認した。これらをスキーマの単位に対する比率で場合、スキーマより短いアウフタクトのリズム型にビート 1 つ分の長さを加えたものとなる。この考えに従うとアウフタクトは以下の種類に分けることができる。すなわち、アウフタクトなし=ビート 1 つ分、パルス 1 つ分、パルス 2 つ分、タップ 1 + パルス 1 である。このうち最後に挙げたものは、複合拍子で特徴的に見られるソティヤン (♩♩) から最初の付点音符を抜いた形 (♩♩) となっており、本論ではソティヤン=アウフタクトと呼ぶこととした。

楽曲冒頭のアウフタクトの長さを舞踏種ごとに比較すると、タップ 1 + パルス 1 の長さ、すなわちソティヤン=アウフタクトはジーグとルールで多数観察される一方で、カナリーではスキーマより短いアウフタクトは一切観察されない（表 7-3）。やはりこれも舞踏種ごとにある程度傾向が収束することが明らかとなった。ここで特にカナリーの際立った統計上の結果は注目すべきであろう。









表 7-3：複合拍子系舞踏種の楽曲冒頭のアウフタクトの長さ



| | なし/ビート 1 | パルス 1 | パルス 2 | タップ 1 + パルス 1 (ソティヤン=アウフタクト) |
|---------|----------|-------|-------|---------------------------------|
| Gigue | 7 | 9 | 5 | 33 |
| Canarie | 26 | | | |
| Loure | 1 | 6 | | 21 |

7-1-3 リズム型

複合拍子舞踏種全体で使用されるリズム型の割合は、いずれもソティヤンの高い使用率を示している。他の型が全て 20%を越えない中で、ソティヤンはジーグでは 53%、カナリーでは 72%という高い割合を示している。この中でルールは 48%と、若干低い数値である（表 7-4）。尚、この表で例示されている音符はスキーマの単位を付点四分音符と判断した場合の音価を示し、空欄は当該の型が一切用いられなかったことを示している。

表 7-4：複合拍子系舞踏種でのリズム型の使用率

| | 全拍 | 短長系 | | 両義的 | | | | 長短系 | |
|----|-----|---|---|---|---|---|--|---|---|
| | |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Gg | 13% | 2% | 1%未 | 1%未 | 7% | | | 53% | 17% |
| Cn | 12% | 1% | | 1%未 | 1% | | | 72% | 12% |
| Lr | 10% | 8% | 4% | 1% | 13% | 1%未 | 1%未 | 48% | 9% |

複合拍子系の舞曲としてまとめたジーグ、カナリー、ルールは、1拍目に付点があるソティヤン（ ）が楽曲を通して繰り返される共通の特徴を備えているとされる。本論の分析結果はこれを裏付けるもので、特にジーグとカナリーではこのソティヤンの高い使用率が観察された。一方でルールは、同じくスキーマを3分割する3拍子系舞踏種に比較して高いものの、複合拍子系の舞踏種の中では使用率は低く、様々な種類のリズム型が用いられている。先行研究で「遅いジーグ」としか言及されてこなかった中で、この統計の差は新たな知見といえる。

あくまでもここで示したリズム型の使用率は、コーパス全体で用いられている統計のリズム型に過ぎず、個々の楽曲の実態は見えてこない。したがって長短系以外の使用率が高いジーグもあれば、ソティヤンばかりが用いられるルールも存在する。しかしながら統計的に差が出たことは、これらのリズム型の使用率が舞踏種によって異なるものであった可能性を示唆するものである。

7-1-4 旋律のヘミオラ

複合拍子系舞踏種では、旋律のヘミオラはルールにおいてのみ観察された。ソティヤンの使用率が高いジーグとカナリーに対し、ルールは任意のリズム型が比較的自由に使用されるということが出来る。尚ソティヤンは長短系のリズム型であるため、これが2つ並んだ場所ではヘミオラは生じ得ない。ジーグとカナリーでヘミオラが現れないことに関しては、長短系のリズムばかりが用いられることが影響していると判断できる。

7-2 ジーグ

ジーグはいわゆる古典組曲の構成要素として重要視されてきた舞踏種である。リトルがバッハのジーグを論じるにあたって「様式、韻律構造、テクスチュア、上拍のタイプ、アフェクト、さらに拍子記号のめまぐるしい多様性がバッハのジーグを理解しようとする者に立ちほだかる。(中略) これらの楽曲には舞踏組曲を締めくくるという事実以外に何の共通点を見出せるのだろうか？」² (LJ 1991: 143) と述べているように、又関根敏子が様々なジーグの形態を列挙して論じているように (関根 1989, 1991)、ジーグとタイトルの付く舞踏種の形態は様々である。これらを分類する試みとして、リトルはバッハの作曲したジーグを論じるにあたり、メトリック・レヴェルの観点からジーグ (Gigue)、ジガ I (Giga I)、ジガ II (Giga II) の3つの種類に分けている (LJ 1991: 143-145)。このうちジーグはフランス風のジーグを想定したもので、付点を持つソティヤンのリズムを特徴とし、6/8 ないし 6/4 拍子では II-3-2 型、3/8 拍子では I-3-2 型と分類される。ジガ I とジガ II はどちらも均等な3連の音符が並ぶイタリア風ジガを想定しており、メトリック・レヴェルを前者は (6/8 の楽曲で) I-2-3 型、後者は II-3-2 型と捕らえられるものを想定している。このうち後者のジガについては該当する楽曲について取り扱う際に確認することとし、本論では原則としてフランス風のジーグに関する先行研究の記述を取り上げる。このフランス風ジーグは速いテンポで、ソティヤンの音形が支配的であるとされる。書法の複雑さを特徴とし、フレーズ構造は不規則で、二部形式の前半が対位的に開始され、後半部分はその転回形で開始されるとされている (GMO)。

本論の範囲の限定は、様々な形態を持つジーグの中で、17 世紀末から 18 世紀初頭のフランスにおける劇場作品中で伴奏舞曲として作曲されたジーグはどのようなものであったのかを明らかにする一つの試みとなりうる。本論での分析結果から要素に一定の傾向が見られたならば、收拾が付かないほど多様とされるジーグの形態を、地域や時代、曲種によって分類できる可能性が見えてくるだろう。

7-2-1 分析対象楽曲一覧

ジーグは A 基準が 54 曲、B 基準が 9 曲、合計 63 曲が研究対象作品に含まれていた。研

² A dizzying variety of styles, metric structures, textures, types of upbeat, affects, and time signatures confronts the one who would understand Bach's giges. [...] What do these pieces have in common beyond the fact that they bring to a close a suite of dances?

究対象資料中では 1682.01PER/1682/I が初出で、その後も研究対象資料の中では 1713.03TPH/1713 まで、比較的頻繁に現れている。本論で取り扱う 9 種類の舞踏種の中では、比較的好んで作曲される舞曲であったといえる。

A 基準に該当する楽曲は 54 曲全て楽曲冒頭に Gigue という語句が含まれている。B 基準に相当する楽曲は 9 曲存在する。これらは全て声楽曲で、A 基準の楽曲の後に演奏される。声楽曲のジーグはその存在が先行研究では指摘されておらず、本論で明らかになった興味深い事実といえる。A 基準 B 基準全てを含めた 63 曲のうち、作品内で単独の楽曲は 38 曲で、全体の半分以上を占める。2 曲のシークエンスは 11 組 22 曲で、うち双方とも A 基準のものは 3 組である。3 曲以上のシークエンスは 1713.01/Gg1 のみで、これは A 基準の Gg1a と Gg1c に声楽曲の Gg1b/f がはさまれている形をとっている。

7-2-2 分析結果

本論の研究対象で取り扱うジーグは 3 曲を除いて全て、先行研究でフランス風ジーグと呼ばれる特徴を備えるものであった。バッハの作曲したジーグが錯綜した様相を呈していたのに対し、フランスの劇場作品での伴奏舞曲として作曲されたジーグは形態がほぼ統一されていたことが判明した。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

ジーグの拍子記号の記譜は 54 曲中 25 曲が「6/8」、24 曲が「6/4」で、次いで「3/8」と「12/8」が 1 曲ずつある。そして見慣れない記譜として、「8/6」という記譜が 2 曲 (1690.02/Gg1a, 1b : 前掲の譜例 4-1 参照)、「3/12」という記譜が 1 曲 (1708.01/Gg1a : 前掲の譜例 4-2 参照) あった。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は存在しなかった。

記譜されている拍子記号だけを見ると多様な拍子が使われているように見えるが、実質的な小節線の引き方を見ると、その実態はかなり画一的である。1 小節に付点四分音符が 2 つ入る 6/8 に相当する拍子で記譜されている楽曲 32 曲 (譜例 4-1、譜例 4-2 も参照) と、付点二分音符が 2 つ入る 6/4 に相当する拍子で記譜されている楽曲 20 曲の 2 つの系統に大別され、このほかに 12/8 で記譜されている楽曲が 2 つある。記譜上の拍子記号と実質的な拍子の対応関係は表に示すとおりであるが、「6/8」と記譜された楽曲は全て実質的に 6/8 であるのに対し、「6/4」という記譜がされている楽曲でも実質的には 6/8 である楽曲もあることには留意されたい。実質的に 3/4 で記譜されたものや、単純 2 拍子のジーグは存

在しない³（表 7-5）。

表 7-5：ジーグで用いられる拍子記号と実質的な拍子⁴

| | | | | | | | |
|----|----------|---|----------|---------|---------|----------|----------|
| 記譜 | 6/4 (24) | | 6/8 (25) | 3/8 (1) | 8/6 (2) | 12/8 (1) | 3/12 (1) |
| 数 | 20 | 4 | 25 | 1 | 2 | 1 | 1 |
| 実質 | 6/4 (20) | | 6/8 (32) | | | 12/8 (2) | |

他の舞踏種で用いられる実質的な拍子が比較的 1 種類に収束する傾向を示している中で、6/4 と 6/8 の 2 つに分かれることはジーグの特殊性を示している。ただしバッハの作品での拍子の多様性に比較すれば、2 つに大別されるこの結果はむしろ収斂しているとみなすべきといえる。伴奏舞曲として作曲された「フランス風ジーグ」は、J.-B.リュリの作品に代表されるように 2 拍子系複合拍子で作曲されていたことが指摘されている（GMO, MGG2）⁵。18 世紀フランスの辞典でも、フランスのオペラで用いられるジーグが 6/8 で作曲されると記述があった（Rousseau 1768: 234）。本研究の結果はこれらの記述を統計的に裏付けるものである。

尚、後述のリズム型の分析において、実質的拍子が 6/8 および 12/8 の楽曲は付点四分音符、6/4 のものは付点二分音符にビートの単位を置いて分析を行う。本文中でジーグのリズム型を示す音符の例は、最も楽曲数の多い 6/8 での音価にしたがって表す。

アフタクトの形態

ジーグのアフタクトの形態は様々で、スキーマより長いもの、短いもの、アフタクトを持たないものがある（表 7-6）。54 曲中最も多いのはタップ 1 + パルス 1 のソティヤン＝アフタクトの型で、これは 33 曲ある。このほかにパルス 1 つ分のアフタクトが 3 曲、パルス 2 つ分が 5 曲、アフタクトを持たないものが 2 曲ある。スキーマ以上の長さのアフタクトを持つ楽曲に関しては、ビートと同じ長さのものが 5 曲、ビート 1 つにパルス 1 つを加えた長さのものが 5 曲ある。1 曲のみ 1708.01/Gg1a は実質 12/8 拍子の楽曲だが、1 小節の冒頭でパルス 2 つ分休符が入る。

スキーマとの比率で考えた場合、スキーマ全体、およびアフタクト無しの楽曲が 7 曲、スキーマの 1/3 の長さの楽曲が 9 曲、スキーマの 1/2 の長さの楽曲が 33 曲、スキーマの 2/3 の長さの楽曲が 5 曲ある。様々な形態がある中で、ソティヤン＝アフタクトで開始され

³ 2 拍子のジーグとしては、初期のリュート用の楽曲のほか、J.S.バッハの《イギリス組曲》第 1 番のものがしばしば例示されて説明される（各種事典項目および関根 1989 参照）。

⁴ 括弧内は楽曲の数を指す。

⁵ ただしこれらの事典項目の記述は、少なくとも言及されているリュリの作品以外にどれほど実際の楽曲を見てこのように論じたのかは不明である。

る楽曲の割合は全体の 61%を占める。

表 7-6：ジーグのアウトタクトの形態一覧⁶

| | なし | パルス 1 | パルス 2 | パルス 1.5 (ソティヤン=アウトタクト) |
|--------|---------------------|--------------------------------------|----------|------------------------|
| スキーマ未満 | 2 曲 | ♪ : 3 曲 | ♪♪ : 5 曲 | ♪♪ : 33 曲 |
| スキーマ以上 | ♪♪ : 4 曲 ♪ : 1 曲 | ♪♪ : 3 曲 ♪♪ : 2 曲 *♪♪[~] : 1 曲 | | |

先行研究でもフランスの伴奏舞曲として作曲されたジーグに関しては、八分音符—四分音符の組み合わせによるアウトタクトの存在が指摘されていた（GMO, MGG2）⁷。ランスロもジーグは「不完全なビート an incomplete beat」（FLC: LVI）を特徴としていることを指摘しているが、同書で彼女が例として示している音形はまさにソティヤン=アフタクトであり、「不完全」という表現はビートの単位を満たさないという意味であることがわかる。いずれにせよ、ジーグにおけるソティヤン=アフタクトの使用が多いことは統計からも明らかである。

各ストレイン冒頭のアウトタクトの形態は、3 件（1693.02/Gg2, 1708.01/Gg1a, 1709.02/Gg2a）以外は全て共通したものである。

形式

ジーグは 54 曲中 50 曲が二部形式、4 曲がロンドーである。二部形式の楽曲には楽譜上に繰り返し線がある。ロンドーは 3 件がクープレを 2 つ、1 件がクープレ 1 つの実質的三部形式である。先行研究では器楽舞曲としての二部形式のジーグが前半で模倣的に開始され、後半がその転回形になる（GMO）としか言及されておらず、伴奏舞曲については満足な記述がなかった。これに対して統計の結果は、二部形式で作曲される頻度の高さと、その一方でロンドーで作曲される例もあることを示している。

形式の分析から判断される A 基準のジーグのストレインの総数は 111 件である。二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 100 ストレイン、ロンドーのルフランが 4 ストレイン、クープレが 7 ストレインである。

リズム型の使用率

先行研究でのフランス風ジーグのリズムの特徴は「ソティヤンの殆ど継続的な使用 almost constant use of the “sautillant” figure」（LJ 1991: 145）という意見で一致している。既

⁶ 行はアウトタクト全体の長さがスキーマより長いかな否かを、列はスキーマ単位で捉えた場合のアウトタクトの長さをまとめている。

⁷ ただしこのソティヤン=アフタクトを GMO でカナリーに由来するとしている件については検証が必要である。本論 p. 215 参照。

にブロッサル（Brossard 1703: “GIGA”）やルソー（Rousseau 1768: 234）によってもこの付点リズムの存在は指摘されてきたが、本論の調査で具体的な数値によってこれを検証することができた。

ジーグのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、スキーマ全体で 1419 箇所、全体の 53%がソティヤン（♩♩）を持っていた。次いで多いのが長短型（♩♩）で、これは 458 箇所を確認される。長短系に属さないものは、両義的な均等な音価の型（♩♩）が 190 箇所、短長型（♩♩）が 51 箇所である（表 7-7）。ここでは冒頭の音符が直前の音からタイでつながっているスキーマは除いている。

表 7-7：ジーグで用いられる主要なリズム型

| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------|------|-----|---------|
| 全拍系 | ♩ | 358 | 13% | 13% |
| 短長系 | ♩♩ | 51 | 2% | 2% |
| | ♩♩ | 2 | 1%未 | |
| 両義的 | ♩♩ | 190 | 7% | 7% |
| 長短系 | ♩♩ | 458 | 17% | 70% |
| | ♩♩ | 1419 | 53% | |

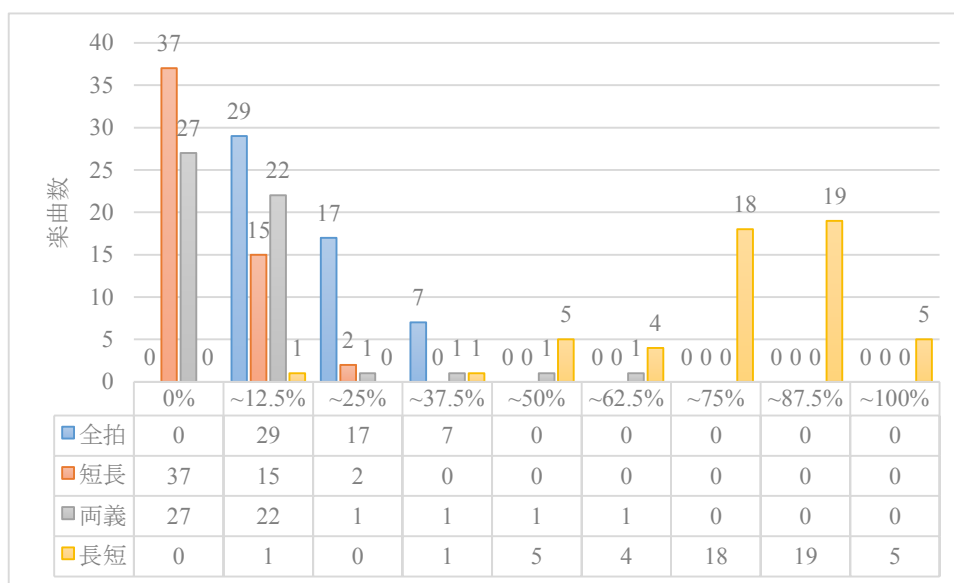
ソティヤンの数だけで、コーパス全てのスキーマの半分以上を占めていることに注目すべきであろう。先行研究での言及の通り、ソティヤンがジーグを特徴付ける要素であることは明らかである。それに次いで多い単純な長短型（♩♩）を加えると、長短系のタイプは全体の 70%を占め、全体的に見ても長短系のリズムの使用率が圧倒的に高いことがわかる。一方で均等型（♩♩）も 190 件観察され、さらに僅かではあるが短長系という、長短系とは相容れない型がしばしば用いられていることも見逃してはならない。

ソティヤン以外の型はいずれも 20%を下回り、スキーマ 2 つずつの組み合わせのパターンで目立ったものは存在しないといえる。

支配的パターン

個々の楽曲でタイプ別に見ても、用いられるリズム型の偏りは明らかである（図 7-1）。長短系の型が楽曲の 50%以上を占める楽曲が 46 曲あり、このうちでソティヤンだけが楽曲の半数以上を占めている楽曲は 33 件確認された。1 曲毎で見ても、やはりソティヤンの使用率が高いことは明らかである。ソティヤンはジーグの支配的パターンであり、しばしば真ん中の短い音が最初の音符に結合した長短の型に置き換わるという傾向は明確に指摘できる。

図 7-1：ジーグで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



特徴的に用いられるリズム型

要所で用いられてジーグを特徴付ける示唆的リズム型の存在は確認できない。楽曲の殆どがソティヤンないし長短型で構成されているため、これ以外が用いられる場合は、必然的にその部分が目立つことになる。短長系のリズム型は長短系とは相反する特徴をもつといえるが、図 7-1 から明らかなように、7 曲で楽曲の 4 割弱を占めているに過ぎず、ジーグ全てで用いられるわけではない。このほかに統計上は見えないが、ビートの頭の音符が前の小節からタイでつながっている型もしばしば観察された。この音形は多くがゼクエントを構成している。これらのリズム型は総じて、ジーグを楽曲として構成する上でのフレーズの創意工夫といえよう。

速度標語

ジーグは 3 曲に「Gay」と書き込まれている。これは「陽気に」というニュアンスで速いテンポを要求する語句である。ブロッサル (Brossard 1703: “GIGA”) やルソー (Rousseau 1768: 234) もジーグをこの語を用いて論じており、統計の結果はこれらを裏付けるものである。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のジーグのうち楽曲全体を通して 3 声で書かれているものは 2 件、部分的に 3 声で書かれているものが 2 件ある。楽曲全体が 3 声で書かれた 2 件はいずれもシークエンスの構成要素であるが、どちらも 2 つ連続する楽曲の前半に属するものである。部分的に 3 声のものはいずれも二部形式で、後半のストレインが 3 声である。いずれも楽曲に変化を

付けるための工夫とみなせるが、他の舞踏種に比較すると少ない。

フランス風ジーグの特徴として、模倣的様式はたびたび強調されてきた。特に鍵盤楽曲として作曲されたジーグは、その開始がフーガ風の模倣によって開始されることが多い。さらに二部形式の場合、後半部分の開始は前半部分の転回形で作曲されるという言及もある (GMO)。この点、いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、ジーグでは 32 曲観察された。このうち明確な模倣が見られるのが 22 曲で、残りの 10 曲は単に旋律とバスが時間差で開始されているに過ぎず、模倣という形式はとっていない。9 種類の舞踏種の中では、ジーグは時間差的開始、および模倣的開始をする楽曲が双方最も多く、ジーグの明確な特徴とみなすことは可能である。ただし、ここで取り上げる明確な模倣はあくまでも「模倣」であり、カノンやフーガと呼べるような厳格な対位法を採用している楽曲は 1 曲も存在しない。たとえ比較的長い小節を模倣している例があっても、最大でスキーマ 4 つ分程度が限度であり、ましてや先行研究で指摘されるような、後半のストレインが前半のストレインの転回形で開始されるといった、手の込んだ対位法は一切観察されない。この種のものは、恐らく J.S.バッハに代表されるようなドイツ系の鍵盤音楽のジーグにおいて観察される様式であると推察される。

尚、模倣的開始をしているものの中で、研究対象資料がフルスコアのものは各声部の入りが明らかになる。これに該当するものは 5 つの資料で 6 件存在したが、興味深いことに声部の入りは大きく 2 つの系統に分けることができた。すなわち、各声部が全てばらばらに入るもの (3 曲) と、旋律のみが先行し、それ以外の声部が一斉に応答するという形式のもの (3 曲) である。後者に関しては、模倣されている声部はバスだけで、内声部は旋律とバスの間を充填しているに過ぎない。本論で取り扱っている殆どは各声部の入りは明らかにならないが、フルスコアでのこのような例を踏まえると、スケルトンスコアに記載された楽曲の実際の模倣の形態にも様々な可能性があったことが示唆される。

ミュゼット風の楽曲として、持続音を持ったジーグが 1 例確認された。先に述べたとおり、1711.01/Gg1 はこの楽曲が含まれる第 2 幕第 4 場全体が持続音の声部を伴っているものである⁸。この楽曲は持続音とは別にバスの声部が存在し、こちらは旋律と模倣的開始を行う関係にある。

フレーズ構造

フレーズの構造は後述のジーグに用いられる対位法的書法と関連して、不明瞭であるこ

⁸ 本論 4-3-5 参照。

とが指摘された。これに関して MGG2 では、ジーグがイギリスからフランスにリュート曲として導入される過程で、フレーズ構造が不明確な形へと姿を変えたと記述されている (MGG2 Sachteil 3: 1325)。同様のことは GMO でも指摘されており、器楽舞曲としてのフランス風ジーグの多くがこのような構造で作曲されている。ランスロもジーグの特徴を、長く非対称で不規則なフレーズとしている (FLC: LVI)。

統計の結果、楽曲全体が4の倍数で構成されている楽曲は24曲にとどまっていた。明確に同じ旋律の並列によるフレーズ構造の存在が明らかになったのは8曲見出すことができた。特殊なものとして 1710.02/Gg1 は、スキーマ4つ分のフレーズにスキーマ2つ分の完全な休止がさしはさまれることで、フレーズの存在が明確になっていた。これ以外の楽曲は、フォルトシュピヌングのような作曲技法が積極的に用いられている印象を受け、本論で設定したフレーズ判別方法では判断できなかった。これらの楽曲はゼクエンツの反復やリズムの統一など多様な手法が用いられており、少なくとも規則的なフレーズ構造とはみなせない楽曲ばかりであった。

本論のコーパスのジーグは、先行研究で指摘されたように必ずしもフレーズ構造が不規則なわけではなく、規則的な構造で作曲されているものも存在した。しかしながら他の舞踏種に比べると、わかりやすい形でフレーズ構造が示される楽曲は少なかったといえる。

7-2-3 イタリア風ジガ

殆どのジーグでソティヤンが支配的だったのに対し、一部ソティヤンが殆ど用いられない楽曲が存在する。この楽曲では代わりに、パルス3つの均等型が積極的に用いられており、いわゆるイタリア風ジガと呼ばれるものに近いといえる。

イタリア風のジガは純粋な器楽曲であったとみなされていた。先行研究ではイタリア風の特徴を持った楽曲につけられた振り付けの存在が認知されているものの、舞踊伴奏舞曲としては考察が行われてこない。このタイプのジガは主に踊りの伴奏音楽ではなく純粋な器楽曲と考えられてきたが (GMO)、舞踏譜研究の場ではジーグと名づけられた3連の音価を持つ楽曲への振り付けの存在が指摘されているため、今後の詳細な研究が待たれている。

ソティヤンが支配的でない楽曲は、コーパス内で3件確認された。これらは均等型を含む両義的なリズム型を中心に構成されているが、このうち 1706.02/Gg1a (譜例 7-1) と 1713.03/Gg2 は長短系の使用率が極端に低く、両義的なリズム型の使用率が高い。どちらも

6/8 で八分音符の連続で構成され、さらに3つずつにスラーが掛けられている。このほかに 1708.01/Gg1a もソティヤンを一切用いず、長短系は単純長短 (♩) しか用いない。興味深いことに、1706.02/Gg1a に連続して演奏される 1b は GIGUE とタイトルがつけられた声楽曲だが、こちらはソティヤンのリズムが中心になっている。

譜例 7-1 : 1706.02/Gg1a 冒頭部分の一部 (1706.02CAS/1706, p. xlvj より)



イタリア風ジガの特徴は均等な八分音符が連続するリズム型のほかに、12/8 拍子、対位法を用いない単純明快な構成などが指摘されている。しかし前掲の3曲のうち12/8で記譜されているのは 1708.01/Gg1a のみで、同じく12/8で記譜されている 1706.02/Gg2 (譜例 7-2) はソティヤンの使用率が高い。また3曲とも旋律とバスが同時に開始されるモノフォニックなテクスチャを持っているが、これに関してはフランス風ジグでもこのような開始をする例が存在することは先述の通りで、イタリア風ジガの特徴とみなすことはできない。八分音符が連続する楽曲の形態と、拍子記号やテクスチャとの結びつきは観察されないことが明らかになる。

譜例 7-2 : 1706.02/Gg2 冒頭部分の一部 (1706.02CAS/1706, p. 70 より)



音価の細かさはパルスのレヴェル以下には分割されないため、リトルの言うジガ I、ジガ II のどちらにもみなしうる。ただし判断するならば、シークエンス内の後続の楽曲などを考慮すると、フランス風ジグと同じ II-3-2 型のジガ II と解釈するほうが自然に思える。

7-2-4 ジーグの総括

ジグの統計結果は本論で取り扱った舞踏種の中ではばらつきが目立った。しかしながら先行研究で指摘されていた收拾が付かないほど多様な形態は現れず、用いられるリズム型の種類から判断する限りでは2種類に限定され、そのうち1種類が殆どを占めていたとみなすことができる。

A 基準 54 曲のジーグの分析の結果、3 曲を除いてソティヤンが支配的な、いわゆるフランス風ジーグであった。楽曲の 6/4 と 6/8 で記譜されるものが混在している。アウフタクトの形態も様々だが、54 曲中 33 曲と、半数以上がソティヤン＝アウフタクトで開始されていたことには注目すべきであろう。この開始の型はしばしば先行研究でも指摘されてきたが、数値によって明確に使用率が高いことが明らかになった。フレーズ構造は長く不規則で、模倣的開始がなされる楽曲も他の舞踏種に比較して多かった。

統計上多数派であった要素を多く含む例として、1705.03/Gg1 を挙げる (譜例 7-3)。拍子記号も実質的にも 6/8 拍子で、十六分音符－八分音符のソティヤン＝アウフタクトで開始される。二部形式で、後半のストレインの末尾 8 小節分は、4 小節ずつ同じ内容が記譜されている。楽曲冒頭は各ストレインとも時間差で開始され、アウフタクトの部分の音形は 2 つの声部で共通しており、僅かに模倣を意図した可能性が指摘できる (譜例丸囲み)。旋律のリズム型はソティヤンが 26 箇所と圧倒的に多く、次いで単純長短型が 10 箇所、均等系や短長系の型は用いられない。一部単純長短型が集中して用いられる (T8-9) ほかは徹底してソティヤンが占め、これを支配的パターンとみなせる。一方で末尾の旋律の並列部分以外は動機の再現は見られず、フレーズ構造の規則的は不明瞭である。

譜例 7-3 : 1705.03/Gg1⁹

1705.03/Gg1 (1705.03PHI/1705)

The image shows a musical score for a piece titled 1705.03/Gg1. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 6/8. The first system has a double bar line with first and second endings. Circled notes in the first system indicate imitation. A section labeled 'A' is marked in the second system.

一方でこれとは対照的に、八分音符が均等に並ぶ型が中心でソティヤンが用いられない、

⁹ 1705.03PHI/1705 はコンデンス・スコアのため、旋律とバスしか記載されておらず、この譜例は双方の声部をそのまま翻刻した。

イタリア風ジガに相当する楽曲も3曲観察された。いずれも均等系の型が中心に用いられ、パルスのレヴェルより細かい音価が用いられず、ホモフォニックなテクスチュアを持つという特徴を持っていた。先行研究でジーグは、フランス風はソティヤンと対位法的開始、イタリア風は均等系の型とホモフォニックなテクスチュアという対立構造を構築していたように見える。しかしながら本論の研究範囲には、ソティヤンが支配的なフランス風ジーグでもホモフォニックな開始をするものがあつたことに留意するべきであろう。均等系中心かつ対位法的開始という組み合わせこそなかつたものの、これらの関係がより柔軟に捉えられていた可能性を示すものであつた。

本論の研究範囲においては、ジーグという舞踏種は先行研究で言及されたほどの多様性は見出せなかつたものの、ソティヤンを支配的パターンとして継続的に用いる複合拍子系の舞踏種という非常に大まかな理念の下に作曲されているようにみなせた。拍子やアウフタクトの形状、テクスチュアなどに関しては確かに有意に多いものが存在したものの、先行研究で定義付けられているほどの厳密な規則は存在しなかつたのではないかと考えられる。ソティヤンを支配的パターンとする規則さえも、イタリア風として作曲する場合にはむしろ使用を避け、均等系や長短系のリズム型を中心に作曲されているようにみなせる。このような曖昧さが、地域や時代、曲種によって収集が付かないほどの多くの形態を生み出すことにつながつた可能性が示唆される。

7-3 カナリー

カナリーはカナリア諸島に起源を持つ¹⁰とされる舞踏種である。先行研究では複合拍子系の急速な舞踏種という特徴が指摘される。ヨーロッパの宮廷舞踏としての歴史も古く、16世紀まではバロック舞曲としてのタイプとは異なつたカナリーが流行していたという¹¹。

¹⁰ 先行研究では *Canarie/Canary* と *Canario* という2通りの用語法で、時代によるカナリーの概念を分けているように見える。GMOでは *Canary* と *Canario* という2つの項目が立てられ、このうち *Canario* がカナリーのもとになつたカナリア諸島の古い舞踊形式を指すものとして採用され、*Canary* の項目は宮廷舞踊としてのカナリーを、初期のものであるスペインとイタリアのカナリオ *Canario* と、後期のものであるフランスのカナリー *Canarie* に分けて著述している（用語の使用法が混乱を招きやすい）。一方で MGG2は項目名を *Canario* とし、GMOでの *Canary* と *Canario* の項目を一つにまとめたような内容で論じている。

¹¹ この所謂ルネサンス・タイプのカナリーは、単純な和声進行を繰り返す変奏曲形式の音楽で、同時代のチャッコーナ（後のシャコンヌ）やフォリアに非常に近い性質を持っていたが、この特徴はバロック・ダンスの時代には失われてしまつた（MGG2 Sach. 2: 364-368）。

一方でバロック舞踏種としてのカナリーは、他の舞踏種と比較して研究が進んでいない¹²。特に 17-18 世紀のカナリーに関する記述はどれも、ジーグとの関連性に言及するだけで曖昧なことしか書かれていない。現在の先行研究の現状に鑑みれば、18 世紀の言説としてしばしば参照されるルソーがカナリーを「ジーグの一種 *Espece de Gigue*」(Rousseau 1768: 69) と述べていること、また J.S.バッハがカナリーを作曲していないため、LJ 1991 でも取り上げられていないことが、研究が進んでいない遠因といえよう。この点、本当にジーグの一種とみなせるものなのか、両者の相違点は無いのかについては、一切の検証がなされていないように思われる。

カナリーの形態は、何よりもまずジーグとの比較で論じられている。カナリーの項目が存在しない LJ ではジーグの項目に、カナリーがジーグと同じソティヤンリズムで構成されるが、「カナリーは [ジーグより] 若干速いテンポで、一貫してバランスの取れたフレーズ構造をもち、対位的ではない単純なテクスチャを持っている」¹³ (LJ 1991: 146) と記述されている。これが LJ での唯一のカナリーに関する言及である。したがってジーグとカナリーの違いについて明確に述べているのは、目下のところランスロの以下の文章のみである。

カナリーは、特に付点リズムの頻度の点ではジーグに極めて似ているが、いくつかの事項で異なっている。カナリーのより急速な [旋律の] 動きは書法を凝らないものにさせる：[楽曲の] 規模は謙虚で、ジーグよりもフレーズは短く構造はより規則的である。¹⁴ (FLC: LVI [] は執筆者による注記)

ここでカナリーは、ジーグに比べて単純、小規模、フレーズ構造が短く明確と述べられているが、いずれも規模や主観に基づいた記述であり、具体性を欠いているといえる。カナリーの形態に関する研究はいまだかつて本格的に試みられたことが無く、その中でジーグとの類似が注目され、両者はほぼ同等に扱われているのが現状といえる。したがって、本論では果たしてジーグとカナリーに音楽内容上の相違があるのかを、ランスロらの指摘を

¹² 本論で研究対象とする舞踏種のうち、カナリーだけは MGG1 に項目が存在しない。

¹³ [...] but the canarie has a slightly faster tempo, a consistently balanced phrase structure, and a simpler texture without much counterpoint.

¹⁴ Canaries are very similar to gagues, especially in the frequency of dotted rhythms, but differ in several ways. Their more rapid movement leads to a less studied compositional form: their proportions remain modest, their phrases shorter and their phrase structures more regular than those of the gigue.

踏まえながら分析によって明らかにし、カナリーの形態を改めて定義づけることを試みた。

7-3-1 分析対象楽曲一覧

カナリーは A 基準が 26 曲で、B 基準に該当する楽曲は存在しない。研究対象資料中ではパスピエと同じ 1685.04TEP/1685/I が最初であるが、カナリーはより古い劇場作品でも楽曲例が知られているため¹⁵、リゴドンやパスピエのように新しい舞踏種というわけではなく、単に本論の研究対象作品のうち初期に属するものでは採用されていなかっただけと考えられる。絶対数が少ないため用いられない作品も多く、1717.01BRA/1707 に記載されたのを最後に現れなくなる。研究対象範囲内で出現しなくなる年代が明確なのはカナリーが唯一である。カナリーは、ルイ 14 世治世中にオペラ座では流行から外れた可能性がある。

A 基準に該当する 26 曲は全て楽曲冒頭のタイトルに *Canarie* ないし *Canaries* という語句が含まれている。このタイトルはむしろ“複数形”で表記されているものの方が多いが (19 曲)、2 曲対か否かは関係が無いようで、単独の楽曲に *canaries* とタイトルがつけられた例も存在する。他の多くの舞踏種で B 基準の楽曲が観察されている中で、唯一カナリーに付随する B 基準の楽曲は存在しない。さらに、カナリーには声楽曲も存在しない。A 基準 B 基準全てを含めた 26 曲のうち、作品内で単独の楽曲は 14 曲で、2 曲のシークエンスは 6 組 12 曲である。これは約半数以上がシークエンスで作曲されていることを示している。

7-3-2 分析結果

本論で取り上げる舞踏種の中では最もコーパスが小さい。しかしながらそれぞれの要素は 1 つの傾向に収束しており、作曲上の定型の存在を浮かび上がらせるものであった。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

カナリーは 26 曲中 13 曲が「6/8」、8 曲が「6/4」、4 曲が「3/8」、1 曲が「3」で記譜されていた。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は存在しなかった。コーパスの数が少ないにもかかわらず多様な拍子記号が使われているように見えるが、実質的な小節線の引き方を見ると、その実態はきわめて統一されている。1 小節に付点四分音符が 2 つ入る 6/8 と同じ記譜法で書かれている楽曲が 24 曲と大きな割合を占めている。他には八分音符が 3 つ入る 3/8 に相当する楽曲と、四分音符が 3 つ入る 3 ないし 3/4 に相当する楽曲が 1 つずつあるのみである。これらの 2 つはそれぞれ記譜上の拍子記号と実質

¹⁵ 後述の注 16 参照。

的な拍子が一致している。「3/8」で記譜されたこれ以外のものと、「6/4」で記譜されているもの全ては、実質的には 6/8 である。先行研究でカナリーは 3/8 ないし 6/8 が用いられることが指摘されていたが (GMO)、統計の結果はこれを裏付けるものである。一方でウッドは J.-B.リュリのバレのカナリーは拍子記号 3 が用いられたとしている (Wood 1996: 183)¹⁶が、これに該当するものも 1 曲観察された (1702.02/Cn1)。

後述のリズム型の分析において、実質的拍子が 3 で記譜された楽曲は付点四分音符、6/4 で記譜された楽曲は付点二分音符にビートの単位を置いて分析を行った。本文中でリズム型を示す音符の例は、最も楽曲数の多い 6/8 での音価にしたがって表す。

アウフタクトの形態

カナリーは 26 曲中、6/8 に相当する記譜がされた 24 曲は全てスキーマ 1 つ分のアウフタクトを持ち、3 拍子で記譜された 2 曲はアウフタクトがない。これはどちらもスキーマの冒頭から楽曲が開始されることを意味し、スキーマより短いアウフタクトが一切観察されないことを示している。

先行研究では「いくつかのカナリーは上拍を持つが、ほとんどは持たない。」¹⁷ (GMO) という言及もある一方で、ランスロは「完全なビート whole beat で構成される。」(FLC: LVI) と、ソティヤン＝アウフタクトを特徴とするジーグとの比較で論じている。この指摘はまさにスキーマ、すなわちビート 1 つ分のアウフタクトを指すものであると考えられ、統計結果と一致する。スキーマと共通する長さのアウフタクトを持つという点は、ガヴォットとも共通する特徴といえる。またビートより小さい単位のアウフタクトを持つ楽曲もあるジーグと比べて、カナリーが必ず守る特徴として差異化することもできよう。

一方で、先行研究のジーグに関する記述では、逆にソティヤン＝アウフタクトがカナリーのほうに由来するとされていることにも留意せねばならない。リトルは、「当時流行していたもう一つの舞曲カナリから採った」¹⁸ (GMO=NGj) と述べており、この記述は MGG2 でも引用されているのである¹⁹。本コーパスの統計結果から見る限りでは、ソティヤン＝アウフタクトがカナリーに由来するという GMO のジーグの項目の記述は全く矛盾する。研究対象においてむしろソティヤン＝アウフタクトはジーグで観察されるもので、カナリ

¹⁶ これは恐らく J.-B.リュリの《町人貴族 Le bourgeois gentilhomme》(初演：1670) のカナリー LWV43/6 を指すものと思われる。

¹⁷ Some canaries have an upbeat but most do not.

¹⁸ a quaver-crotchet upbeat borrowed from another popular dance, the Canary.

¹⁹ 尚、GMO、MGG2 共にカナリーの記事ではこのリズムが固有のものであることは述べられておらず、事典項目で相互参照がなされていない。

ーでは一切観察されないものであった。GMO の記述が何を根拠にしたのかまったく不明である以上、これ以上の検証は行えないが、少なくとも GMO や MGG2 のこの記述は不適切であるといえる。

各ストレインの冒頭のアウフタクトは、2 件の例外を除いてカナリー全体の各ストレインに共通したものであった。すなわち、スキーマ 1 つ分 (3/4 拍子の場合には「なし」というアウフタクトの形状は、どのストレインにおいてもほぼ厳密に守られている。1705.03/Cn1 は後半のストレインがソティヤン＝アウフタクトで開始される。また 1690.02/Cn1 は後述の通り変則的な形式をとるが、このうち T8 から始まるストレインの冒頭だけが、ビート 1 つ分のアウフタクトにさらにパルス 1 つを足した形 (♪♪♪) で開始される。

形式

カナリーは 26 曲中 23 曲が二部形式、1 曲がロンドーである。これ以外では 1 曲は ABA の実質的三部形式とみなせるもので、もう 1 曲は ABACDD という変則的な形式を持っている。先行研究では原則として他の舞踏種と同じような自由な小節数の楽曲構成がされることが指摘されており (GMO)、この結果はそれを裏付けるものといえる。

唯一の通常のロンドーは 1702.02/Cn1 で、これはクープレを 2 つもつ。1693.03/Cn1 は今回参照した資料でタイトルの位置に CANARIES (1693.03MED/1694: 1) とあり、次のページには SUITE DES CANARIES (ibid: lj) と記されているが、これは曲として完結せず、末尾で前者をもう一度演奏するように指示がある。形式だけ見れば他の舞踏種で観察されたクープレを 1 つしか持たないロンドーに近いが、一つの舞踏種舞曲で各部分にタイトルがつけられているのは研究対象楽曲の中でこれが唯一である。変則的な形式を持つ 1690.02/Cn1 は、8 小節の A (T0-T8, 12-20) と 4 小節の B (T8-12) と C (T20-24) が交互に演奏され、最後に別の 4 小節の D が 2 度繰り返される (T24-28, 28-32) というもので、A をルフラン、B と C をクープレとみなした場合、楽曲の最後のルフランが新たな主題に置き換わった変則的なロンドーとみなせる。本論でリズム型の統計を取る上ではこの A-D を各ストレインと捉え、各部分を 1 度ずつだけ数えた。形式の分析から判断される A 基準のカナリーのストレインは、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 46、ロンドーのルフランが 2、クープレが 3、1690.02/Cn1 の 4 ストレインで、合計 55 である。

リズム型の使用率

旋律のリズムについて先行研究で言及されていることは、ジーグとほぼ共通している。

特徴とされる繰り返されるリズム型はソティヤンで、これは支配的パターンに属するものとみなされている。この特徴はジーグ、ルールにも共通するものとされているため、言説研究に頼りがちであった先行研究ではこれらの区別が十分になされていない。

カナリーのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、スキーマ全体で 644 箇所、実に全体の 72% がソティヤン (♩) を持っている。次いで多いのが長短型 (♩♩) で、これは 108 箇所を確認される。また、使用されるパターンが非常に限定的なものも特徴で、ここに挙げた型以外は一切用いられていない (表 7-8)。ここでは直前の音符からタイでつながったスキーマは除いている。

表 7-8 : カナリーで用いられるリズム型

| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|---------|-----|------|---------|
| 全拍系 | ♩ | 112 | 12% | 12% |
| 短長系 | ♩♩ | 3 | 1%未満 | 1%未満 |
| 両義的 | ♩♩ | 15 | 2% | 2% |
| 長短系 | ♩♩ | 108 | 12% | 82% |
| | ♩ | 644 | 72% | |

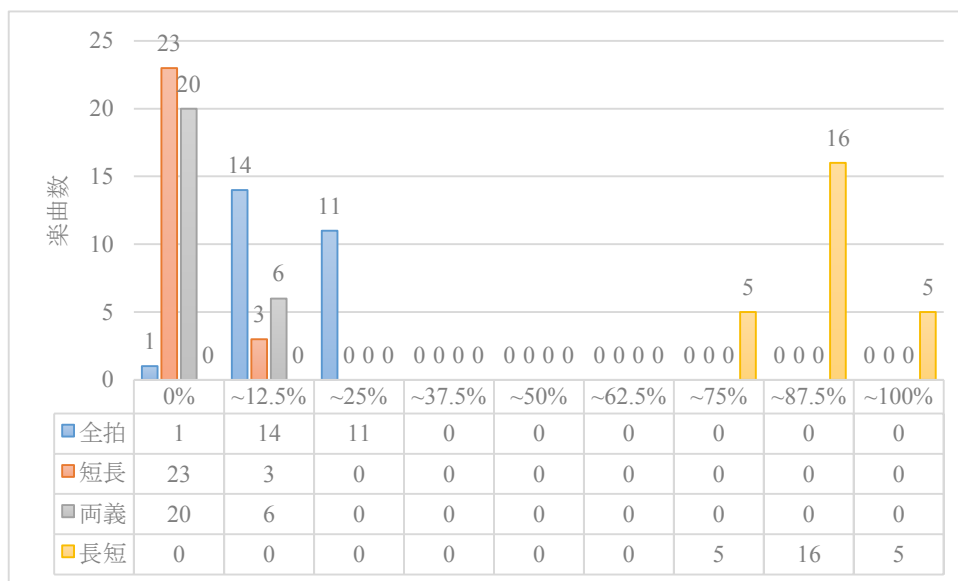
ソティヤンの突出した頻度は、これがカナリーを特徴付けるリズム型と判断するに十分である。この使用率はジーグを抜いている。次に多い単純な長短型 (♩♩) もあわせた長短系の総数は 83% を占める。長短系に属さない型は、最も多いもので均等型 (♩♩) が 15 箇所であり、以下統計的に優位といえるほどのものが存在しない。これほどまでに 1 つのリズム型に偏っているという結果は、カナリーの形態的特徴を明確に示しているといえる。

基本的にソティヤンしか用いられないため、リズム型 2 つずつの組み合わせも必然的にソティヤン 2 つの組み合わせばかりが出現することになり、複数スキーマの組み合わせのリズム型については考察を行うまでもない。より長いスキーマの組み合わせについてはフレーズを考察する際に触れる。

支配的パターン

個々の楽曲でタイプ別に使用率みても、全ての楽曲で長短系が 60% を超えていることがわかる (図 7-2)。さらに全 26 曲中短長系を一つも用いないものが 23 曲、両義的リズム型を用いないものが 20 曲存在し、長短系以外の系統の型は総じて用いられないことが明確である。

図 7-2：カナリーで用いられるパターンのタイプ別度数分布



他のリズム型に対して排他的であるほどに、カナリーでは明確に長短系のリズム型、とくにソティヤンが支配的である。この比率はジーグよりも高く、ジーグ以上にソティヤンはカナリーを特徴付ける支配的パターンとみなせる。

特徴的に用いられるリズム型

ソティヤンが終始楽曲を支配するため、示唆的リズムと呼べるものは存在しない。旋律のヘミオラも現れない。ただし統計上は見えていないが、付点リズムの頭が前のスキーマの最後の音符とタイでつながる型がいくつか観察される。この型はしばしば連続し、ゼクエンツを形成することが多い。

速度標語

カナリーでは速度標語は1つも観察されなかった。GMO では 18 世紀の著述家たち (Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732; Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739) がそれぞれ、カナリーを速いジーグであるとしていることを取り上げており、この言説は現代まで受け入れられている。先行研究では事実上、テンポの速さのみがジーグとカナリーを区別するものであったといえる。本論ではこれを検証する要素は何もないが、テンポ以外のアウフタクトという要素で、ジーグとカナリーを区別できたのは大きな成果といえる。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のカナリーのうち、楽曲全体を通して3声で書かれているものが4曲、部分的に3声で書かれているものが2曲ある。楽曲全体が3声の4曲のうち3曲はシークエンスで、いずれも2つ並んだ後半の楽曲である。尚、3声の箇所はすべて、旋律とバスは同時に開

始されるようになっている。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、カナリーでは9曲観察された。コーパス自体が小さいために一概にこの傾向をカナリーの特色と論じることは難しいが、これは全体の35%を占める。この割合が2割を超えるのはジーグ、ルール、カナリーだけで、複合拍子系の舞踏種が総じて高いという結果が出ている。さらにその中で、旋律とバスに模倣的書法が観察される楽曲は8曲ある。カナリーは単純な書法で書かれているとランスロは指摘していたが、この結果は一概にそのようにみなすことに疑問を投げかけるものである。形式別に見ると、二部形式の楽曲が8曲、実質的三部形式が1曲である。その実態は様々で、時間差で開始されるのが二部形式の前半のストレインのみのものが3件、両方のものが3件ある。この内容も様々で、該当するストレインが複数存在するうち、模倣的書法が見られるのは片方のみという場合もある。唯一のロンドーである1693.03/Cn1は先述の実質的三部形式の楽曲だが、ロンドーで捉えた場合のルフランに相当する部分が1小節（3/8のためスキーマ1つ分）の差で模倣的に開始される。いずれにせよ数が少ない中で多様な様相を示しており、統一的な傾向は観察できない。

カナリーにはミュゼット風の楽曲は1曲も存在しない。

フレーズ構造

ジーグに比べて規則的で短いとされるカナリーのフレーズ構造については、小節数の数と旋律の並列に着目する。26曲のカナリーのうち、全てのストレインが8の倍数のスキーマからなる楽曲は14曲と、半数以上存在した。二部形式の前半部分、およびロンドーのルフラン部分がスキーマ8つからなるものが11曲、12からなるものが3、16からなるものが8曲、20からなるものが2曲ある。ただし単純に8の倍数のスキーマで構成されているからといって、それが直ちに規則的なフレーズ構造を証明するものではない。実際にスキーマ4つずつの単位での並列される旋律は3曲でしか確認されないため、偶数拍子による明確なフレーズは実証することはできない。それでも、この特徴を持つ楽曲が8つしか無かったジーグと比較する限りでは、カナリーは偶数小節による規則的な構造を持つとみなせる場合が多いといえる。

7-3-3 カナリーの総括

ジーグと明確な区別がつけられていなかったカナリーだが、本論の研究結果は非常に統一されたカナリーの型の存在を浮き彫りにする結果といえる。A 基準 26 曲のカナリーの分

析の結果、アウフタクトが全てビートの単位と一致し、2曲を除いて6/8で記譜された。いずれの楽曲でもソティヤンの使用率のみが非常に高く、これ以外は殆ど用いられなかった。また、ストレインを構成する小節数は、カナリーが偶数の規則的なフレーズ構造を持っているものが多いことを示唆するものであった。

例として1685.04/Cn1aおよびCn1bのシークエンスを示す（譜例7-4）。双方が拍子記号も実質的にも6/8拍子で、ソティヤンのリズム型を持つビート1つ分のアウフタクトで開始される。二部形式でいずれも12小節であり、前半ストレインが4小節（8スキーマ）、後半ストレインが8小節（16スキーマ）で構成されている。旋律のリズム型はソティヤンがCn1aで21、Cn1bで20観察され楽曲の殆どを占めており、これが支配的パターンとみなせる。それ以外は全拍であり、均等系や短長系、さらには長短系の中でも単純長短型すら一切用いられていない。動機の再現は見られないが、全拍の型はほぼスキーマ8つごとに出現しており、これをフレーズの区切りとみなすことで、比較的整った形のフレーズ構造と解釈できる（譜例の点線の枠参照）。

譜例 7-4：1685.04/Cn1a および 1685.04/Cn1b（旋律声部のみ）

1685.04/Cn1a (1685.04TEP/1685/I, pp. 103-104)

1685.04/Cn1b (1685.04TEP/1685/I, pp. 104-105)

特にアウフタクトの形態とソティヤンの優位は重要な要素に見え、これを厳密に守ることがカナリーの条件である可能性が示唆される。この区分は、先行研究ではランスロのみがジーグとカナリーをまとめて論じる中で控えめに指摘していた。本論の研究範囲のジーグが比較的様々な形態を許容しているのに対し、カナリーの結果はこれが型どおりに作曲される傾向が強いことを数値的に裏付けるものである。この作曲される意識の違いが、本論で初めて明確になった、ジーグからカナリーを区別する重要な特徴点とみなせよう。

7-4 ルール

ルールは遅い複合拍子系の舞踏種とされる。バロック舞曲の中で最も研究が進んでいないものの一つで、先行研究でもその実態は曖昧なままである。GMO および MGG2 のどちらの記事も今回取り扱う中で最も短く、内容も、そもそもルールとは何かという根本的な問題から論じ始める傾向が見て取れる。GMO の記事は基本的な情報と踊り方、作品例が挙げられ、特にクープランの作品における演奏上の有益な演奏指示と、バッハの作品についての解説がなされるにとどまっている。一方 MGG2 は他の舞踏種の記事の中で最も短いにもかかわらず5つの章に分けて記述がなされているが、その内容は実際の作品例と理論的出典を提示しているにとどまり、用語法と理論的出典で足固めをしながら、どのような曲がルールと呼ばれるのかを明らかにしていく啓蒙的文体で構成されている。

どの記述でも共通しているのは、「遅いジーグ」という説明である。これは実際に舞踊研究の方面で、ルールとタイトル付けられた振り付けが *gigue lent* と表記されていることに由来するものだが、先行研究はこればかり注目した結果、ルールとジーグを同一視しすぎているともみなせる。テンポの違い以外でジーグとルールを区別するものは、現在のところ明らかになっていないといえる。したがって、本論では特にジーグとの類似点と相違点に注目し、ジーグと異なる独自の特徴の存在を明らかにすることを目指した。

7-4-1 分析対象楽曲一覧

ルールは A 基準が 32 曲、B 基準が 9 曲、合計 41 曲が研究対象作品に含まれていた。研究対象資料中では 1685.02IDP/1685 (1685.02IDP の中) が最も古く、この年代はカナリーやパスピエと重なる。その後は断続的に現れ、研究対象範囲末期の 1714.03T&C/1715/II まで掲載されていた。楽曲数は多くないものの、研究対象期間を通じて作曲され続けていたことが明らかになった。

A 基準の楽曲は 32 曲であった。これらは原則として全て楽曲冒頭に *Loure* ないし *Lovre* という語句が含まれていた。1697.04/Lr1a は初版の 1697.04EGA/1697/I では〈AIR POUR LES RIS ET POUR LES PLAISIRS〉とタイトルが付いていたのが、第3版 1697.04EGA/1699/III では〈LOURE POUR LES RIS ET POUR LES PLAISIRS〉と変化している。B 基準に相当する楽曲は 9 曲あった。これらは全て声楽曲で、A 基準の楽曲の後に演奏されるようになって

ていた。なお、リトルが「最もよく知られていた 18 世紀のルール」(GMO ; LJ 1991: 187) としている〈恋の征服者よ *Aimable vainqueur*〉は本論の 1700.03HES に含まれる楽曲で、1700.03HES/1700/I、1700.03HES/1701/II、1700.03HES/1701/III (いずれも p. 158)²⁰に記載されているが、いずれも資料上のタイトルは〈SECOND AIR.〉となっており、ルールという語句が含まれていないため、〈アシルのブルー〉と同じく(本論 p. 53 参照) 研究対象とはしない。

A 基準 B 基準全てを含めた 41 曲のうち、作品内で単独の楽曲は 21 曲で、全体の約半分を占める。シークエンスは全て 2 曲とみなすことができ、10 組 20 曲存在したが、このうちの 2 組はそれ自体が連続して演奏され、全体で 4 曲によるシークエンス 1694.02/Lr1a-d を形成している。

7-4-2 分析結果

ランスロの調査結果を除いて研究が十分に存在しないため、以下はルールの、特に楽曲の具体的な形態に関するほぼ初めての記述となる。ただし他の舞踏種に比較してコーパスが小さい中で、統計に結果にもばらつきが見られたため、ここで出た研究成果がどれほどルール一般の性質に近いものを示しているかは、他の舞踏種以上に留意して考える必要がある。

拍子 (用いられる拍子記号と実質的な拍子)

ルールは 32 曲中 25 曲が「6/4」、4 曲が「3」という拍子記号が記されていた。次いで「3/2」が 1 曲、五線の中央に 3 とかかれその上に小さい文字で 6 と付された記号「⁶3」(前掲 譜例 4-3 参照) が 1 曲あった。印刷された楽曲の冒頭に拍子記号が記入されていない楽曲は 1 曲存在したが、拍子記号の記入があるところまでさかのぼってみると「6/4」の拍子記号を引き継いでいる。拍子記号に関する既存の記述での言及が曖昧な中で、このように「6/4」という記号が 78% で用いられていることは特筆に値する。

小節線の引き方もかなり統一的で、1 小節に付点二分音符分が 2 つ入る 6/4 と同じ記譜法で書かれている楽曲が 28 曲で大きな数を占め、他は四分音符分が 3 つ入る 3 ないし 3/4 に相当するものが 4 曲ある。これらは全て冒頭にも「3」と表記しており、メヌエットやサラバンドなどの書法と一致する。6/8 に相当する細かい音価の記譜法で書かれているものは存在しない(表 7-9)。尚、3/2 と 6/4 は小節線の間隔で捉えると同一の音価が入るが、

²⁰ 直後の声楽曲も同旋律で、この楽曲の歌詞が「*Aymable Vainqueur*,」で始まる。

唯一「3/2」と表記されている楽曲 1697.03/Lr1 は用いられるリズム型から判断して、他のルールで用いられているものと大差が見られないため、スキーマ内のリズム型の統計を取る上では6/4とみなし、1小節あたりスキーマ2つで捉えている。

表 7-9：ルールで用いられる拍子記号と実質的な拍子

| | | | | |
|----|----------|---------|--------------------|---------|
| 記譜 | 6/4 (26) | 3/2 (1) | ⁶ 3 (1) | 3 (4) |
| 数 | 28 | | | 4 |
| 実質 | 6/4 (28) | | | 3/4 (4) |

ルールで好んで用いられる拍子は6/4であるとされ(MGG2)、ランスロは6/4のほかに、しばしば3で記譜されると述べている(FLC: LIV)。統計の結果は、おおよそこの先行研究の言説を裏付けるものであるといえる。ジーグとカナリーでは用いられる拍子の基準音価にばらつきがあるのに対し、ルールは付点二分音符が主拍の記譜法で統一されており、更にジーグやカナリーで用いられる6/8などの細かい音価を基準にした拍子が一切用いられていないことは、ルールのテンポが遅かったとする言説を裏付ける証拠となりうるものである。これまで単純に遅いジーグとしか表現されていなかった中で、このことは経験的に体感されてきたことであると予想されるが、本論では統計という形でこれを裏付けることとなった。

アフタクトの形態

ルールは32曲中21曲がタップ1+パルス1の長さのソティヤン＝アフタクトを持っている。ここには3拍子で記譜されている曲も2曲含まれる。このほかにパルス1つ分のアフタクトを持っている楽曲が5曲(3拍子で記譜されている楽曲も2曲含まれる)と、ビート一つ分のアフタクトを持っている楽曲が1曲ある。さらにスキーマより長いアフタクトとして、パルス1つにソティヤンが1スキーマ分加わるものが5曲で観察された(表 7-10)。

表 7-10：ルールの楽曲冒頭のアフタクトの形態一覧²¹

| | なし | パルス1 | パルス1.5 |
|--------|-------|-------------------|---------------------|
| スキーマ未満 | | ♩: 5曲(うち3拍子記譜: 2) | ♩♩: 21曲(うち3拍子記譜: 2) |
| スキーマ以上 | ♩: 1曲 | ♩♩♩: 5曲 | |

18世紀の複数の文献がルールの特徴としてソティヤン＝アフタクトに相当するアフタクトを挙げていることが指摘されている(MGG2)。また、ソティヤン＝アフタクト

²¹ 行はアフタクト全体の長さがスキーマより長いかな否かを、列はスキーマ単位で捉えた場合のアフタクトの長さをまとめている。

とパルス 1 + ソティヤンのアウフタクトは、ランスロがルールで特徴的に観察されるとして挙げたものと一致する (FLC: LIV)。スキーマとの比率で考えた場合、スキーマ全体、およびアウフタクトなしの楽曲が 1 曲、スキーマの 1/3 の楽曲が 10 曲、スキーマ 1/2 で八分—四分の楽曲が 21 曲となる。コーパスの大きさが異なるために一概に比べることはできないが、ソティヤン=アウフタクトで開始される割合は 66% でジーグよりも僅かに多い。一方で、スキーマ一つ分のアウフタクトは僅か 1 曲でしか観察され無い。しかもこのアウフタクトは付点 2 二分音符 1 つという変わった形態をしており、カナリーで用いられるものとは全く異なるものである。

各ストレインの冒頭のアウフタクトは、28 曲でそれぞれ共通している。二部形式の楽曲が 4 件、前半と後半で異なるアウフタクトを持っていたが、いずれも一方のストレインでのソティヤン=アウフタクト (♩♩) に、もう一方で 1 スキーマ分の型 (♩♩; ♩♩♩) が付け足された形 (♩♩♩ ♩; ♩♩♩♩) になっており、スキーマ単位でのアウフタクトの形状に変化は無い。

形式

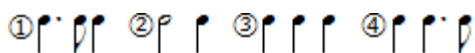
ルールは 32 曲中 31 曲が二部形式で、ロンドーは 1 曲のみである。記譜上の繰り返し記号が示されていない楽曲は存在しない。コーパスが小さいために他の舞踏種と一概に比較することはできないが、先行研究で形式についての言及が殆どなされていない中で、二部形式で作曲される割合が高いことが明らかになった。唯一のロンドーである 1700.01/Lr1a はクープレを 2 つ持っていた。形式の分析から判断される A 基準のルールのストレイン数は、二部形式の前半部分と後半部分がそれぞれ 31、ロンドーのルフランが 1、クープレが 2 で、合計 65 である。

リズム型の使用率

旋律のリズムについて先行研究で言及されていることは曖昧で、しばしば文献ごとに微妙に対立する。MGG2 はルールの本質的な要素を「作品全体を律動させる付点のリズム」(♩♩) とし、これは二分音符—四分音符のフィギュア (♩♩) に交換できるとしている。これはジーグのソティヤンと同じリズム型、およびリズム型のタイプ分けの概念で説明しうるものである。一方でランスロは、付点のリズムがしばしば別のユニットに交替すると述べており、具体的に以下の 4 つのリズムが左から順の頻度で用いられるとしている (図 7-3)。このうち右の 2 つは、長短のリズムとは異なった系統のリズムであることがわかる。いずれにせよ、付点のリズムはルールにおいても支配的であるが、場合によってはこ

れ以外のリズムが用いられる可能性も示唆されている。

図 7-3：ランスロによるルールに特徴的な4つのリズム型 (FLC: LIV より再構成：囲み数字は執筆者による)



ルールのコーパス全体で使用されているリズム型を観察した結果、ソティヤン (J.JJ) が 535 箇所あり、この最後の四分音符を分割した型 (J.JJJ) 12 箇所を含めると、全体の 42% がこの付点の型で支配されているとみなすことができる (表 7-11)。ここではアウフタクト、およびヘミオラを構成するスキーマと、直前のスキーマからタイでつながったスキーマは除いている。ランスロが頻度を示したリズムに関しては、ランスロの主張する頻度の順番にしたがって囲み数字 (①-④) をつけて示した。

表 7-11：ルールで用いられるリズム型

| タイプ | 旋律のリズム型 | 総数 | 使用率 | タイプ別使用率 |
|-----|------------|--------------|-----|---------|
| 全拍系 | J. | 120 | 9% | 9% |
| 短長系 | JJ | 105 | 8% | 13% |
| | JJ.J/JJJ ④ | 62 (56+6) | 5% | |
| 両義的 | JJJ ③ | 169 | 13% | 14% |
| | JJJ | 2 | 1%未 | |
| 長短系 | JJ ② | 117 | 9% | 51% |
| | JJ.J/JJJ ① | 548 (536+12) | 42% | |
| その他 | JJJJ | 10 | 1% | |
| | JJJJ | 1 | 1%未 | |

長短系のタイプの頻度は確かに他に比べて十分に高いが、ジーグやカナリーに比べるとその使用率は低く、51% (ソティヤン単独では 42%) という数値はこれが支配的パターンみなしうるか難しいといえる。他方、短長系という、長短系とは相容れない性質のリズムが、0~2%程度だったジーグやカナリーに対して 13%出現するという点も特筆すべきであろう。ランスロの示す型の使用率を検証すると、ソティヤンの音形以外は本論の結果と一致していない。ランスロが研究対象としたルールで偶然このような傾向が見られたのか、FLC では根拠が明示されていないため不明であるが、研究対象範囲が変化すれば統計の結果が変化してしまう問題点を示している。いずれにせよ、ソティヤンを筆頭として、ジーグやカナリーよりも多くの種類のリズム型が使用されているという結果は、先行研究がおぼろげながらも指摘していた点が明確になったといえる。

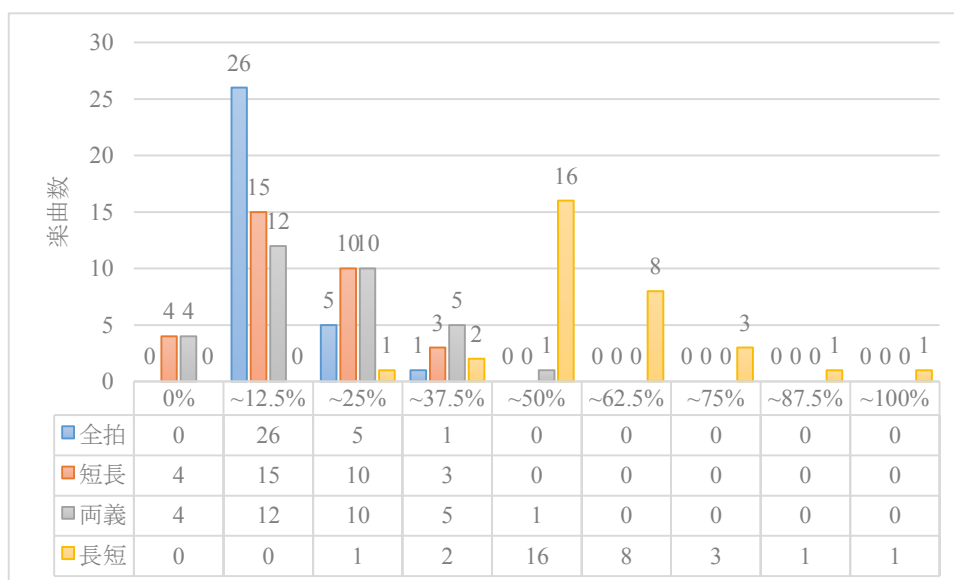
ソティヤン以外で頻度が2割を超えるものが存在せず、4つのタイプで見ても長短系以外は2割を超えないため、ルールを特徴付ける2つ以上の型の組み合わせの存在は否定される。長短系と組になるスキーマ2つ分の型は、長短短長の組み合わせ (JJJJJJ など) が

104 箇所、短長長短の組み合わせ（ $\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}$ など）が 22 箇所で確認されたが、いずれもルール全体で現れているわけではない。特徴的な組み合わせが連続して用いられる場合は、用いられる楽曲それぞれでの作曲上の工夫とみなすべきであろう。

支配的パターン

個々の楽曲でタイプ別に使用率をみた場合、短長系、両義的があまり用いられない楽曲が多い中で、長短系の使用率が 50%を超える楽曲は 13 曲ある（図 7-4）。一方で短長系と両義的リズム型が一切用いられない楽曲が 4 曲ずつにとどまっており、1 曲で用いられるリズム型が極端に偏った楽曲が少ないことも明らかになる。

図 7-4：ルールで用いられるリズム型のタイプ別度数分布



中には楽曲全体で長短系が 94%を占めている楽曲も 1 曲（1685.02/Lr1）存在するが、1 曲あたりの長短系の支配率はジーグやカナリーに比べて高くないことが明らかである。他の 2 つの舞踏種に比べ、ルールは用いられるリズム型の自由度が高いといえる。

特徴的に用いられるリズム型、ヘミオラ

先行研究で示唆的リズム型に相当するような言及は存在しない。本コーパスを観察する限りでも、ストレインの終止に共通して現れる特徴的なパターンは観察できなかった。

ルールではジーグやカナリーと異なり、旋律のヘミオラを含む楽曲が 13 曲 27 件確認された。6/4 で記譜されている楽曲においては、これらは全て 6/4 の小節の中で起こっており、小節の後半から次の小節の前半にかけて小節線を跨ぐようなヘミオラは観察されない。

速度標語

ルールは 32 曲中 1 曲に「Lentemente」（1702.03/Lr1）、2 曲（1 シークエンス）に「Lentement

doux.」(1694.02/Lr1a および c)、そして1曲に「Gravement.」(1705.03/Lr2)と書き込まれている。これらはいずれも遅いテンポを要求する語句である。ルールのテンポについては18世紀当時の言説が様々に論じているため、現代の研究ではこれに演奏法の議論も絡めてその錯綜した状況を示すにとどまっている。詳細は MGG2 の論考に譲るが、原則としてジーグよりも遅いと考えられており、舞踏譜で「遅いジーグ *gigue lent*」とタイトル付けられているものはルールと同一視されている。コーパス内での速度表示から判断する限りでは、おおむねこの先行研究の記述を裏付けるものといえる。

一方で、速い速度標語を指示していた例として1点興味深いのは 1697.04/Lr1a である。この楽曲は第1版(1697.04EGA/1697/I)では〈AIR POUR LES RIS ET POUR LES PLAISIRS〉とタイトルがつけられていたのが、第3版(1697.04EGA/1699/III)で〈LOURE POUR LES RIS ET POUR LES PLAISIRS〉と変更になったのだが、1697.04EGA/1697/I でつけられていた「Gay」という指示は、(1697.04EGA/1699/III)では書き込まれていない。すなわち、タイトルにルールという語句が入ったと同時に、「陽気に Gay」という指示が取り除かれているのである。資料の状況から、1697.04EGA/1697/I の時点では単なるエール Air としてしか認識されていなかった楽曲が、1697.04EGA/1699/III の段階でルールとして認識されるようになったことは明らかである。単なるエールとして作曲した楽曲がルールとして認知されるようになったのか、リメイクを行ったのか、この楽曲をルールとして巧みに踊る舞踊家がいたのか、推論は様々に立てることができる。そしてルールが遅い舞曲であると認識に従えば、この楽曲がルールと認識されたことによって、速いテンポを要求する「陽気に Gay」という指示が相応しく無くなったことが読み取れる。ルールで演奏指示がある楽曲は全て遅く演奏するための指示(Lentement[e]/Gravement)がなされていることは見てきたとおりで、当時の理論書もルールは遅い舞曲であると説明している以上、この認識に間違いは無いと思われる。しかしながら一方で、ルールとタイトルが付いた 1697.04EGA/1699/III には速度に関する指示が何も記入されていないということも留意せねばならない。すなわち初版の段階での「Gay」で演奏されたイメージが当時広く共有されており、わざわざ演奏指示を書く必要が無かった可能性もある。本論の立場としては、何も書かれていないということは、初版当時の速い演奏のままのイメージが引き継がれている可能性もわずかながら残している、という結論を出すことが客観的といえよう。

特定の書法およびテクスチュア

A 基準のルールのうち楽曲全体を通して3声で書かれているものが1曲、部分的に3声

で書かれているものが1曲ある。唯一3声で書かれた 1700.01/Lr1a はシークエンスで、後続の声楽曲 1700.01/Lr1b/f (B 基準) も2重唱である。一方 1707.01/Lr1 は、後半部分が3声かかっている。

いずれかのストレインで旋律とバスが時間差で開始される楽曲は、ルールでは19曲観察された。これはコーパス全体の59%を占め、舞踏種内で比べてもジーグに次いで2番目に多い割合である。さらにその中で、旋律とバスに模倣的書法が観察される楽曲は12曲ある。先行研究でもジーグと同じく、ルールもしばしば模倣的開始がなされると言及されていたが (GMO)、この結果はそれを裏付けるものとなっている。全て二部形式の楽曲で観察されたがその実態は様々で、前半のストレインのみ時間差で開始するものが7件、後半のみが時間差で開始するものが1件ある。時間差的開始の内容も様々で、両ストレインが時間差で開始される場合でも、模倣的書法が見られるのは片方のみという場合もある。いずれにせよ統一的な傾向は観察できない。

ルールにはミュゼット風の楽曲は一切存在しない。マザーはルールの語源の一つにバグパイプの一種のルールが上げられていることを重視し、オトテールが1738年に出したミュゼットの教則本に、J.-B.リュリの《アルセスト》(1674.01ACT) のルールに似たリズムを持った楽曲が掲載されていることを示している²²が、本論の統計結果からはこの関係を裏付けるものはなかった。

フレーズ構造

フレーズ構造については、これもやはりランスロが唯一「長く不規則で非対称なフレーズ」と指摘しているが (FLC: LIV)、これは彼女がジーグを形容したのと同じ言葉である (ibid: LVI)。ウッドはルールが「リュリに関して言えば、より多くのクロス・リズムと不規則なフレーズの長さを採用している for Lully at least, invites more use of cross rhythm and irregular phrase length」ことを指摘している (Wood 1996: 184)。いずれにせよ、明確なフレーズ構造を取らないという点では一致しているといえる。

ある程度の長さを持ったモチーフが複数回出現する楽曲はルールには存在せず、全体的な印象として次々に新たな旋律が出てくる印象を受ける。ただしスキーマ2つ分の旋律を2回ずつ繰り返すという手法が見られ、1685.02/Lr1 は T1-2, 5-6, 11-12, 14-15 で、

²² ここで示唆されている楽曲は LWV50/29 に相当するが、本論の研究対象資料ではこの楽曲は loure とタイトルがつけられていなかったため、研究の対象外である (1674.01ACT/1708/I および 1674.01ACT/1708/II での表記: Air pour les Matelots (p. 49))。

1689.01/Lr2 の T2-3, 4-5 でそれぞれ 1 小節のフレーズを繰り返す。しかしこれは楽曲全体で周期性を示しているわけではなく、作曲技法上の工夫とみなすべきであろう。次々と新たなモチーフで楽曲がつむがれていく中で、2 度同じ旋律が連続する箇所は目立つため、むしろ楽曲全体から見れば不規則な部分と判断される。以上の点を鑑みると、ルールのフレーズ構造はロンドーで作曲されている唯一の楽曲を除き、不規則であるという先行研究の記述と矛盾が無いものと考えられる。

7-4-3 ルールの総括

先行研究では単に遅いジーグとみなされていたルールだが、確かにアウフタクトの多様さや不規則なフレーズ構造は類似するものの、用いられるリズム型はジーグおよびカナリーに比べて多様である。A 基準 32 曲のルールの分析の結果、4 曲を除いて 6/4 拍子で記譜され、21 曲がソティヤン＝アウフタクトで開始されていた。フレーズ構造は長く不規則で、しばしば模倣的開始がなされる。ソティヤンは楽曲の半数以上用いられるが、他の複合拍子系の楽曲に比べて低く、ヘミオラが用いられることもあり、2 つの任意のリズム型が終始交互に用いられる楽曲もある。形式は二部形式によるものが殆どで、3 声部書法が用いられているものは 2 曲のみ、ミュゼット風の楽曲は無かった。ただしコーパスが小さいため、ルールの性質とみなせるかは判断できなかった。

1 つの楽曲中でソティヤンが用いられる割合を見ると、他の複合拍子系の舞踏種に比べて使用率が低いことがわかる。1 曲のスキーマの半数以上をソティヤンが占めているルールは 13 曲と、全体の半数以下にとどまり、ジーグが 88%、カナリーは 100%であるのとは対照的である。これらに比べて、ルールは比較的自由にリズム型を用いて作曲されるものであったことが伺える。

例として、1699.03/Lr1 を挙げる（譜例 7-5）。拍子記号も実質的にも 6/4 拍子で、八分音符－四分音符のソティヤン＝アウフタクトで開始される。二部形式で前半が 7 小節（14 スキーマ）、後半が 11 小節（22 スキーマ）で構成されている。旋律のリズム型はソティヤンが 16 箇所（最初の音符が八分音符 2 つに分割されているものも含む）、均等型が 4 箇所、単純短長の型が 1 箇所出現する。このほかに旋律のヘミオラを構成しているのが 3 箇所確認される（譜例囲み）。フレーズ構造の規則的は不明瞭で、後半ストレインの 2 小節目と 3 小節目で動機の繰り返しが見られる（X, X'）が、これ以外では旋律は任意に展開されるため、この部分だけ目立つ印象を受ける。

譜例 7-5 : 1699.03/Lr1 (旋律声部のみ)

1699.03/Lr1 (1699.03MAR/1699, pp. 158-159)

唯一明確なルールの特徴として明らかになったのは、拍子が付点二分音符を基準としたもの（6/4, 3/4）しか用いられないという点である。

それでも、ソティヤンの使用率の高いルールと、6/4 などの四分音符を基準とする拍子で書かれたルールがタイトルを伏せて並んだ場合、両者を音楽内容から区別することは困難な可能性が高い。こういった点では、やはりテンポがこれらを区別する要素として重要となるのであろう。

7-5 複合拍子系舞踏種の総括

先行研究がジーグの多様性について論じるにとどまり、カナリーとルールには十分に着目がされていなかった中で、本論の成果はこれらの舞踏種の傾向の違いを若干不明瞭ながらも打ち出せたといえる。

複合拍子系の舞踏種それぞれの多数派は二部形式であること、そして楽曲を通じてソティヤンが支配的であることで共通している。同じくスキーマを3分割する3拍子系舞踏種と比較しても、ジーグ、カナリー、ルールではソティヤンの用いられる割合が格段に多く、支配的な傾向が見て取れる。

一方で用いられる拍子記号、アウフタクトの形態、用いられるリズム型の若干の傾向の違いが観察され、これによってこの3種類は区別することが可能である。実質的な拍子はカナリーが6/8、ルールが6/4が殆どで、ジーグは両者とも用いられるほか、一部では12/8に相当するものも用いられる。アウフタクトはジーグとルールが様々な形態をとるものの、

その中ではソティヤン＝アウフタクトの割合が高いのに対し、カナリーは例外なくビート 1 つ分のソティヤンによるアウフタクトで開始される。ソティヤンの使用率はカナリーが最も高く、ジーグ、ルールでは他の種類のリズム型も用いられるが、1 曲中でソティヤンが半分以上を占める楽曲は、カナリーは全てが該当しジーグも多い中で、ルールは半数を越えない。旋律のヘミオラはルールでしか現れない (表 7-12)。

表 7-12：複合拍子系舞踏種の分析結果対照表

| | Gg | Cn | Lr |
|--------------------------|--------------|-----------|--------------|
| 使用率の高い拍子 | 6/8, 6/4 | 6/8 | 6/4 |
| 最多のアウフタクト | ソティヤン＝アウフタクト | ビート 1 つ分 | ソティヤン＝アウフタクト |
| コーパス全体の総スキーマでソティヤンが占める割合 | 53% | 72% | 48% |
| 1 曲でソティヤンが半分以上を占める楽曲の数 | 46 (88%) | 26 (100%) | 13 (41%) |
| ヘミオラを含む楽曲 | なし | なし | あり |

結果を見る限りでは、カナリーが最も定型的に構成されている。一方でルールは自由に作曲され、ソティヤンの継続的使用という特徴さえ必ずしも守られていない。ジーグはちょうどその中間に位置するよう見え、カナリーに近い定型的な作曲法で作られるものと、自由に作曲されるものと様々な種類が存在し (この中には、いわゆるイタリア風のジガも含まれる)、中には旋律の見かけ上では、完全にカナリーおよびルールの特徴を備えたジーグも存在している。これを以ってジーグを、複合拍子系の舞曲全てを包含するものであったとみなすことは早計であるが、少なくとも分析の結果は、ジーグがソティヤン・アウフタクトと旋律とバスの時間差で開始され、ソティヤンのリズム型が支配的という特徴を大まかなモデルとして、自由に作曲がなされている楽曲が多いことを示している。

これまで区分が曖昧であった複合拍子 3 種類の舞踏種は、本論での調査範囲を見る限りでは、アウフタクト、用いられる拍子記号によって大まかに区別できることが明らかになった。ソティヤンという共通した特徴を持ちながらも、それぞれの舞踏種の違いはある程度意識されていたと考えるべきであろう。

第 8 章 結論

本論は、バロック舞踏種それぞれに固有の形態的特徴について、楽譜テキストの内容から区別をつけることを目標としたものといえる。先行研究のように言説研究を基にするのではなく、楽曲分析の統計という手法を用いることで、数値という確固たる根拠をもとに舞踏種の判断基準となる特徴点を提示することができた。

舞踏種舞曲に関する先行研究では、その演奏法や解釈の問題に焦点が当てられていた。17 世紀から 18 世紀の言説やステップと音楽の関連から、速度標語が記載されていない舞踏種のテンポを決定する手がかりや、楽曲の何処にアクセントを置いて演奏するべきかについての議論がなされている一方で、個々の舞踏種のそれぞれの形態に関しては、十分な研究がなされず、当時の言説の記述を、コンテクストを考慮しないまま列挙しただけになっていた。楽曲の分析は言説の内容を確認するために行われ、結果として舞踏種の特徴は「～が多い」や「殆どの～は」などと、根拠が不確なまま論じられてきた。研究対象となる舞踏種の地域や時代、曲種も区別なく考察がなされ、譜例として選択される楽曲の定義も曖昧で、舞踏種の形態的特徴を記述する方法も統一的なものが存在せず、何れも徹底された研究が存在しなかった。事実本論の結果からは、メヌエットで用いられる拍子記号のように、当時の言説と一致しない結果が出たものも存在し、言説研究にのみその根拠をおくことが適切でないことを示している。

本論は舞踏種の形態的特徴を明らかにするために、対象をルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された伴奏舞曲に限定し、楽曲分析の統計という手段を用いて結果を数値によって示すことを目指した。1671 年から 1715 年という期間は、オペラ座の研究での区切りとして先行研究で多数採用されている。舞曲研究の立場からは、フランスの舞踊文化が確立、完成された時期であり、特に 1700 年からは舞踏譜が出版され始める時期とも重なるため、その時代の音楽の実態を明らかにすることが研究の意義を高めるものであると考えられる。劇場での上演作品に範囲を設定したことで、研究対象が特定の作曲家の作品に限定されず、統計の結果が個人様式と区別できなくなることを防いでいる。研究対象楽曲を選択する上では、当時の舞曲の楽曲とタイトルの関係が曖昧であった状況に鑑み、印刷された資料のタイトルに基づいて分析する楽曲を収集することで収集基準に客観性を与えた。

本論で取り扱った 9 種類の舞踏種全てで、統計的に明らかに一つの傾向に収束しているデータ、すなわちそれを以って舞踏種を特徴付けているとみなせる要素が明らかになった。

要素の分析結果が圧倒的多数とそれ以外という配分に分かれたため、それを以って舞踏種を特徴付け、他と区別する事が可能となった。この結果は総じて、舞踏種それぞれに典型的な形態の存在が意識されていたことを浮かび上がらせるものであった。これは同時に、先行研究で一部の舞踏種に関して形態の多様性が指摘されていたことを再考することにつながる。先行研究は地域、時代、曲種といった舞曲のコンテキストについて考慮されないまま漠然と論じられてきたため、あたかも一つの舞踏種に多様な形態の楽曲が存在するかのように論じられていた（メヌエットのアウフタクト、ブーレ、リゴドン、サラバンドの拍子記号など）が、本論のように厳密な条件を設定して収集した楽曲の形態は、統一された特徴を備えているものが殆どであった。

舞踏種の要素の中で形式や特徴的な書法は、複数の舞踏種で共通に用いられているため個別の舞踏種の特徴とはいえず、むしろバロック舞踏種共通の特徴とみなしうるものであることが明らかになった。本論で取り扱った舞踏種はいずれも 8 割近く（サラバンドのみ 6 割）が二部形式で作曲されており、それ以外はロンドーで作曲されていた。先行研究では漠然と「多くが二部形式、あるいはロンドー」といわれているのが殆どであった中で、明確に二部形式が用いられる割合が高いことが数値的に明らかになったといえる。

フレーズ構造に関しては、フレーズの切れ目がどこかを判断する上で究極的に分析者の主観を排除できないため、本論では音楽的内容等で明確に根拠付けられるものに関しての、きわめて限定的な分析しか行わなかった。ただしその結果、一部の舞踏種で特徴として強調されていた 4 の倍数の小節数によるフレーズ構造は、これを守っていない楽曲がそれぞれに観察された。4 小節構造はダンスのステップから要求されるものではないことは明らかになっているが、本論での結果はそれを裏付けるものであったといえる。

3 声で書かれる楽曲は全ての舞踏種で観察され、特にリゴドンとパスピエは全体の 30% を超えている。ただしこの 3 声の書法は、先行研究ではメヌエットトリオーメヌエットの ABA 構成のように特定の舞踏種舞曲を作曲する上での定型として言及されてきたが、そもそもこの構成をとるシークエンスが十分に多くない中で、トリオで作曲される楽曲の位置に規則性は見出せず、作曲技法の一つとして任意に選択されていたに過ぎないとみなせるものであった。中間部をトリオと呼ぶような定型は、少なくともルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミーで上演された伴奏舞曲にその起源を見出すことはできない。

ミュゼット風の楽曲は、リゴドン、ガヴォット、メヌエット、パスピエ、ジークで 2, 3 曲ずつ観察されるが、当該の楽曲の殆どは場面全体がミュゼットに関連する楽曲で構成

されている中に位置する。したがって舞踏種とミュゼットとの結びつきよりも、劇の筋のコンテキストとの関連から捉えられるべきである。尚 3 声部での書法もミュゼットも、先行研究ではシークエンスの構成と関連付けられ、「第 1 メヌエットと第 2 メヌエットが対になり、第 2 メヌエットがトリオ／ミュゼットで作曲される」などと論じられていたが、本論の研究対象からは特定のシークエンス構成との結びつきは見出せず、それどころかシークエンスの構成も多様な例が存在することが明らかになった。2 曲組みから 5 曲組まで存在し、先行研究で言及されているメヌエットトリオメヌエットのように ABA の構造をとるように指示されている例はむしろ僅かしか確認されなかった。ブーレ、ジグ、ルール以外はシークエンス構成をとる楽曲数が単独の楽曲より多く、シークエンス構成は本論の研究範囲の限りでは、バロック舞曲で好まれた構成であったことも窺えた。

各ストレインの冒頭が模倣的に開始するという特徴は、先行研究ではジグ、およびそれに類似する舞踏種としてルールについてのみ言及されていた。しかし本論の分析の結果、ガヴォットを除く全ての舞踏種でこの開始が観察された。さらに模倣的開始でなくとも、旋律とバスが時間差で開始される楽曲が数多く観察され、模倣的開始はそのヴァリエーションの一つと捉えるべきと判断できるものであった。その中で複合拍子系の舞踏種は、コーパス全体に対するこの特徴を持った楽曲の割合が他の拍子の舞踏種に比べて高く、この点では先行研究のとおりであったといえる。したがって旋律とバスの時間差での開始（模倣的開始を含む）は、ジグやルールで観察される割合が高いものの、決してこの舞踏種に特有の特徴ではないと結論付けることができた。

速度標語が記載されている楽曲は総じて少ないため、統計的に表せるほどの傾向が見えないが、その中で観察された数少ない速度標語は、各舞踏種のテンポに関する既存の言説と矛盾するものではなかった。

用いられる拍子、アウフタクトの形状、リズム型の使用状況は、9 種類の舞踏種舞曲ごとにまとめたデータを示し、それぞれの舞踏種の特徴が明らかになるものであった。楽譜上で用いられる拍子記号こそ様々であったものの、実質的に用いられる拍子は舞踏種ごとに収束する傾向を見せた。アウフタクトの形態も同様で、ジグとルールでは比較的ばらつきが見られるが、それでもその中の 1 つが全体の半数以上を占めていた。リズム型の統計は本論独自の視点であり、最も注目すべき結果を示している。支配的パターンが存在したのは複合拍子系の舞踏種 3 種のみで、ジグ、カナリー、ルールではソティヤンが楽曲の半数近くを占めていた。2 拍子系と 3 拍子系ではこれに類するものはなく、比較的様々

なりズム型が満遍なく用いられ、それが楽曲による個性を演出する一因ともなっている。ブーレのシンコペーション、リゴドンの二分音符 2 つの型、パスピエのヘミオラは、類似の他の舞踏種と比較してもそれぞれで特徴的に観察され、要所で用いられることで舞踏種を特徴付ける性質を持つ示唆的リズム型とみなすことができた。振り付けの観点からは、拍子記号が同じ複数の舞踏種で共通したステップが用いられているために、舞踏種の区別が十分にできていなかったことを鑑みると、音楽の特徴から舞踏種は区別されることが明らかになったのは大きな成果といえる。少なくとも音楽的観点から見れば、舞踏種の名称の交錯がほとんど認められず、踊りの伴奏としてはそれぞれ独立した種類として考えられていたことが明らかになる。ブーレとリゴドン、ジグとカナリーはそれぞれ別の舞踏種であり、それぞれを音楽的に区別しうる要素が存在しているのである。したがって舞踏種舞曲ごとに想起される形態が明確に存在したことを示している。このような結果が出たことにより、本論の研究対象楽曲の特徴が見えてくる。

2 拍子系舞踏種のブーレ、リゴドン、ガヴォットは、アウフタクトの長さで用いられるリズム型の統計結果が、それぞれの違いを示すものとなった。ガヴォットがパルス 2 つ分なのに対し、ブーレとリゴドンはパルス 1 つ分のアウフタクトを持っていることは、先行研究でも指摘されてきたが、本論のコーパスからもそれが実証された。ブーレではシンコペーションが用いられるものが多い一方で、リゴドンはビート 2 つのリズム型が（シークエンスでは構成楽曲のいずれかで）必ず用いられる。先行研究ではブーレのシンコペーションばかりが取り上げられていたが、この型を用いないブーレも存在した一方で、ビート 2 つの型は唯一ランスロのみが指摘していた、殆ど注目されていない特徴であった。これらの要素以外の点では、3 種の舞踏種で統計に大差が無く、支配的パターンを持たないなど、類似した性質を持っていることが明らかになった。

3 拍子系舞踏種のメヌエット、パスピエ、サラバンドは、先行研究で前者 2 つの類似と後者との違いが強調されてきたのとは対照的に、統計的には 3 種に目立った差が無かったといえる。用いられるリズム型は、いずれにおいても多くの種類が満遍なく用いられ、舞踏種内で頻繁に用いられる特定の支配的パターンを形成しないという点で共通していた。サラバンドの特徴とされる「サラバンド・シンコペーション」のリズム型は、メヌエットやパスピエでも用いられていた。各ストレインの末尾から 2 - 3 小節目のリズム型が長短短長のリズム型である（旋律のヘミオラを形成する場合もある）という特徴は、本論で独自に着目したものだが、これも 3 つの舞踏種全てに共通して（いずれも 6 割程度）観察さ

れた。相違点に関してはむしろパスピエ対メヌエット、サラバンドという対立構造がより目立ち、3/8 拍子、アウフタクトを持つ、旋律のヘミオラが現れる位置が不規則なパスピエに対し、3/4 拍子、アウフタクトを持たない、旋律のヘミオラは必ずフレーズの末尾から 2 - 3 小節目に限定されるメヌエットとサラバンドという分析結果が出た。メヌエットとサラバンドを区別する統計結果は、サラバンドの方がストレインの末尾が女性終止することが多い点が挙げられるものの、これも割合の違いに過ぎず、本論の分析項目から明確に両者の区別は付かないといえる。したがってこれらの区別は、本論で取り扱わなかった音楽の形態以外の要素、すなわちテンポや演奏方法、ダンスのステップといったものでなされていた可能性を示唆している。

複合拍子系舞踏種のジグ、カナリー、ルールは、先行研究が十分な区別をつけていなかった中で、統計的にそれぞれを区別しうる要素を発見できた。いずれの舞踏種も、ソティヤンのリズム型が楽曲内で用いられる割合が非常に高く、楽曲全体を支配する支配的パターンとみなせるものであったことは共通している。この中で分析結果が最も統一されていたのはカナリーで、ビート 1 つ分の長さのアウフタクト (3 拍子で記譜されている場合はアウフタクトなし。いずれもビートより短いアウフタクトは持たない) を持ち、ソティヤンやその同系統である長短系以外のリズムは殆ど用いられない。一方でルールは他の 2 つに比べてソティヤンの使用率は低く、別系統のリズム型と組み合わせられた型を連続させる楽曲もある。ジグはちょうどこの中間的な統計結果を示し、個々の楽曲ごとに様々な個性がある。拍子記号は 6/8 と 6/4、および両者を 2 分割したとみなせる 3/8、3/4 が用いられているが、八分音符が基準の拍子が用いられる割合はカナリー、ジグの順で高く、ルールでは四分音符を基準とした拍子しか用いられない。カナリーのアウフタクト、ルールの拍子記号は、いずれもその舞踏種では定まった要素であるが、ジグにはこれらを備えた楽曲も存在する。音楽の形態的特徴から見れば、ジグは複合拍子系舞踏種の特徴を全て備えており、形式的に厳格になればカナリーに、テンポが遅くなればルールに近くなるとみなせるかもしれない。このような用いられる拍子の違いも、これらの舞踏種のテンポの差異を示唆しうるものといえる。

ただしいずれの舞踏種に関しても、各要素の統計で明らかになった多数派の殆どが、A 基準の楽曲すべてが備えている必須のものではない。ここで示した結論はあくまでも統計における多数派であり、いずれの舞踏種のコーパスにおいても、全体で多数観察された要素を持たない楽曲が存在した。中には他の舞踏種の特徴をより多く備えており、タイトル

を伏せた場合には他の舞踏種と見分けがつかないような楽曲もある。しかし数の比率から言えば、これらの例の数は研究対象楽曲全体の数に比べると少数にとどまっており、いずれも例外的存在とみなしうるものであった。なぜそれにその舞踏種舞曲のタイトルがつけられたのか、音楽的内容と舞踏種を結びつける要素を見出すことは難しく、個別の研究が不可欠であるが、これは今後の研究課題とし、本論ではそのような存在が例外的とみなせるほど僅かしか存在しないことが明らかになったことを成果として強調する。

結果として本論の研究結果は、現在のバロック舞曲の記述を大きく覆すものではなかったといえる。いくつか本論独自の視点があったものの、いずれも先行研究では異なった視点から一応説明されてきたことではあった。本論の成果は、先行研究で根拠が曖昧なまま、「～が多い」などと語られてきた特徴を、統計という手段で裏付けたことにある。特徴とされる要素は舞踏種で必ず用いられる必須条件なのか、それとも用いられることが多いだけの十分条件なのかといった、要素の重要性の度合いもこれで明らかになったといえる。又、言説研究をもとにしたものが多い中で、舞踏譜に掲載された楽譜のコーパスに基づく楽曲分析を行っていたランスロの研究は一部独自の主張をしていたが、これらは全て本論の結果から裏付けられるものであった。実際の楽曲を大量に分析することで判明する形態的特徴があることが明らかになったことは、本論の研究の意義を保証するものであり、この手段をとったランスロの研究成果はより注目されるべきであろう。

本論で打ち出された舞踏種舞曲の特徴は第 2 章で設定した研究範囲の楽曲の統計的調査結果に基づくものであり、オペラの総譜として出版された楽譜に記載されたタイトルに基づいて収集した舞踏種舞曲の統計結果に過ぎない。その意味では、メヌエットが 3/4 拍子のものしかなかったことや、均等系のリズム型が支配的なサラバンドやジグが少なかったという結果は、17 世紀末から 18 世紀初頭のフランスの劇場作品という範囲だからこそ得られた統計結果とみなしうるものかもしれない。これ以外にも、本論の結果から多数派であったが、現存する楽曲の総数から見れば少数派の結果が存在する可能性は十分に考えられる。したがって本論で出した結果が舞踏種舞曲一般にいえるといえることには、今後の検証が不可欠である。地域や時代による差異がある可能性は当然ながら、器楽曲として作曲された舞踏種との関連はさらに考察が必要である。本論の意義はむしろ、今まで「同時代の言説には何と書いてあるか」、ないし「どのように演奏されるべきか」の観点からのみ分類されてきたバロック舞踏種を、収集条件を限定して分析をしたこと、そしてその結果、本論で取り扱ったような楽曲の形態に関する要素からも、

それぞれ舞踏種ごとに特徴を備えていることが明らかになったことといえる。タイトルに共通点が見出せないほどの多様性がある一部の舞踏種も、地域と時代、曲種を限定すれば、統一的な結果が出る可能性が示唆されたといえる。

多様なバロック舞曲の実態が十分に考慮されないまま、踊られるための舞曲に特化した視点からの考察が行なわれていなかった中で、一つの種類、一定の期間の舞曲の実態がどのように画一的な書法で書かれていた事実は、今後の発展的な研究を行う上での基礎となるものであると考えられる。器楽舞曲の様式化の度合いを論じるうえでは、本論で提示した伴奏舞曲の形態と音楽的内容がどれほど離れているかで論じることができるようになるだろう。ここでの結果を元に、後の時代の楽曲、器楽舞曲、フランス以外の地域での作品の考察を行うことで、舞踏種舞曲の様式化の歴史も改めて捉えなおせるだろう。

博士論文参考文献

A 1800 年までの史料

* 出版社（者）名は省略

[Borin]. 1722. *La Musique Theorique, et pratique dans son ordre nature ; nouveaux principes par Mr. **** [Borin]*. Paris.

Brossard, Sébastien de. 1703. *Dictionnaire de Musique [...]*. [2nd edition]. Paris.

Compan, Charles. 1787. *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art, avec des réflexions critiques, et des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne et moderne[...]*. Paris : Cailleau.

Dupont, Pierre. 1718. *Principes de Violon par demandes et par réponce, par le quel toutes personnes, pourant aprendre d'eux mêmes a jouer du dit instrument*. Paris.

Feuillet, Raoul-Auger. 1700. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sorte de Danses*. Paris.

Furetière, Autoine 1690: *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam.

Grassineau, James. 1740. *A musical dictionary*. London.

Koch, Heinrich Christoph. 1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Bd. III. Leipzig.

Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main.

Masson, Charles. 1699. *Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique [...]*. Paris.

Mattheson, Johann. 1713. *Das neu-Eröffnete Orchestre [...]*. Hamburg.

Mattheson, Johann. 1739. *Der vollkommene Capellmeister [...]*. Hamburg. [Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten, Kassel; Basek; London; New York; Prag.]

Montéclair, Michel Pignolet de. 1709. *Nouvelle méthode pour aprendre la musique [...]*. Paris.

Muffat, Georg. 1698. *Florilegium secundum*. Passau.

Niedt, Friedrich Erhardt. 1721. *Musicalische Handleitung zur Variation des General-Basses, [...]* *versehen durch J. Mattheson*. Hamburg.

Praetorius, Michael. 1612. *Terpsichore*. Wolfenwüttel.

Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin.

[山田貢訳『フルート奏法試論』東京：シンフォニア]

Rameau, Pierre. 1725. *Le maître à danser, [...]*. Paris. [日本語訳：市瀬 2011-2012 を参照（後掲）]

Rousseau, Jean-Jaques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris.

Saint-Lambert. [M. de]. 1702. *Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout
ce qui concerne la tablature & le clavier*. Amsterdam.

Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig.

B 研究書

事典・論文集・全集・目録（編者名順：個別の論文に関しては次項）

Benoit, Marcel. 1992. *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris:
Fayard.

Blume, Friedrich. 1949-1979. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie
der Musik*, 1 Ausg., Kassel: Bärenreiter. 【MGG1】

Blume, Friedrich (begründet von), Finscher, Ludwig (herausgegeben von) 1994-2008. *Die Musik
in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2 Ausg. Kassel:
Bärenreiter. 【MGG2】

Cohen, Selma Jeanne 1998: *International encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University
Press. 【IED】

Heyer, John Hajdu. 2000. *Lully studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

La Gorce, Jérôme de. & Herbert Schneider. 1990. *Jean-Baptiste Lully: Actes du colloque /
Kongreßbericht; Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*. Laaber: Laaber Verlag.

La Gorce, Jérôme de. & Herbert Schneider. 1999. *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*.
Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag.

La Gorce, Jérôme de. 1992. *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV: Histoire d'un théâtre*. Paris:
Editions Desjonquères.

Lesure, François (Rédaction) 1981. *Catalogue de la musique imprimée avant 1800: conservée dans
les Bibliothèques publiques de Paris*. Paris: Bibliothèque Nationale. 【CMI】

Pitou, Spire 1983: *The Paris Opéra: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and
Performers: Genesis and Glory, 1671-1715*. Westport, Connecticut / London, England:
Greenwood Press.

Sadie, Stanley. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove's

Dictionaries. 【NG1】

Sadie, Stanley & John Tyrrell. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. New York: Grove's Dictionaries. 【NG2】

柴田南雄、遠山一行監修 1994 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京都：講談社。

【NG1j】

遠山一行、海老沢敏編 1989 『ラルース世界音楽事典』 東京：福武書店。

下中邦彦編集 1983 『音楽大事典』 東京：平凡社。

Vignal, Marc. 1982. *Larousse de la musique*. Paris: Libraire Larousse.

単行本・研究論文・雑誌記事・事典項目

赤塚健太郎 2008 「フランス風クーラントの特徴的な拍子構造について——18世紀前半の舞踏資料に基づく考察」『音楽学』54巻1号：1-14。

赤塚健太郎 2012a 「舞踏譜《ラ・ボカンヌ》と、その伴奏舞曲を伝える諸資料の比較研究」『武蔵野音楽大学研究紀要』第43号：23-40。

赤塚健太郎 2012b 「フランス風クーラントの舞踏リズムの研究」成城大学博士論文。

Alford, Violet. 1944. "The Rigaudon". *The Musical Quarterly*, 30-3: 277-296.

Anthony, James R. 1964. "The Opera-ballets of André Campra: A Study of the First Period French Opera-ballet". University of Southern California, Ph.D. diss.

Anthony, James R. 1965. "The French Opera-Ballet in the Early 18th Century: Problems of Definition and Classification" *Journal of the American Musicological Society*, XVIII-2: 197-206.

Anthony, James R. 1969. "Some uses of the dance in the French Opera-Ballet" *Recherches sur la musique classique*, IX: 75-90.

Anthony, James R. 1980. "Lully: (1) Jean-Baptiste Lully (i)" NG1 vol. 11: 314-329. [内野允子訳 NG1j 第19巻：551-563。]

Anthony, James R. 1999. "Les Amours déguisez: The Principal Sources" Ed. Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider. *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*: 13-22.

Astier, Régine. 1995 "Bourrée" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg. Sachteil 2: 90-94. [Übs.: Britta Schilling]

Baines, Anthony C. & Meredith Ellis Little. 1980. "Musette" NG1 vol. 12: 796-797. [山根雅巳訳]

- NG1j 18 卷 : 46-47。]
- Bindig, Susan F. 1998. "Gigue" *International encyclopedia of Dance*. Vol. 3: 172-173.
- Bouchon, Marie-François, Rebecca Harris-Warrick 1992 "bourrée" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 85-56.
- Bouchon, Marie-François, Rebecca Harris-Warrick 1992 "gavotte" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 316-317.
- Bouchon, Marie-François, Rebecca Harris-Warrick 1992 "gigue" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 319-320.
- Bouchon, Marie-François, Rebecca Harris-Warrick 1992 "loure" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 413.
- Bouchon, Marie-François, Rebecca Harris-Warrick 1992 "menuet" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 451-452.
- Bouchon, Marie-François, Rebecca Harris-Warrick 1992 "passepied" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 540-541.
- Bouchon, Marie-François, Rebecca Harris-Warrick 1992 "rigaudon" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 614-615.
- Bouissou, Sylvie 2008. *Vocabulaire de la musique baroque*. Paris: Minerve. [ブイソー, シルヴィー 2012 『バロック音楽を読み解く 252 のキーワード——ア・カペッラからサルスエラまで』 (小穴晶子 訳) 音楽之友社。]
- Brainard, Ingrid. 1998. "Sarabande" *International encyclopedia of Dance*. Vol. 5: 519-521.
- Brown, Maurice J.E. 1963. "Schubert: Three Dance-Music Manuscripts" *Festschrift Otto Erich Deutsch: Zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*. Bärenreiter: 226-231.
- Brown, Maurice J.E. 1966. *Essays on Schubert*. St Martin's Press: Neu York. (RP/1978)
- Buch, David J. 1993. *Dance music from the Ballets de cour 1575-1651 Historical Commentary, Source Study, and Transcriptions from the Philidor Manuscripts*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press. [Dance & Music Series No. 7]
- Cassaro, James P. 1999. "Lully's *Ballet des Saisons*: Manuscript Sources" Ed. Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider. *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*: 159-174.
- クーパー, G. W.・L. B. マイヤー 2009 『新訳 音楽のリズム構造』 徳丸吉彦・北川純子訳 東京: 音楽之友社。

- Creston, Paul 1964 *Principles of Rhythm*. New York: F. Columbo. [クレストン, ポール 1968『リズムの原理』東京：音楽之友社（中川弘一郎訳）]
- Daniels, Margaret. 1998 “Musette”. *International encyclopedia of Dance*. vol. 4. New York, Oxford University Press: 481-482.
- Ducrot, Ariane. 1970. “Les représentations de l’Académie royale de musique à Paris au temps de Louis XIV (1671-1715),” *Recherches sur la musique française classique*. X : 19-55.
- Ecorcheville, Jules 1906. *Vingt suites d’orchestre du XVIIe Siècle Français*. Tome I. Paris/Berlin: Liepmannssohn.
- Ecorcheville, Jules 1906. *Vingt suites d’orchestre du XVIIe Siècle Français*. Tome II : Partition d’orchestre et réduction pour le piano. Paris/Berlin: Liepmannssohn.
- Ellis, Helen Meredith⇒Little, Meredith Ellis
- Eppelsheim, Jürgen. 1961. *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*. Tutzing: Hans Schneider.
- Frotscher, Gotthold 1963. *Aufführungspraxis alter Musik. Ein umfassendes Handbuch über die Musik vergangener Epochen für ihre Interpreten und Liebhaber*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen. [フロッチャー, ゴットホルト 1974『バロック音楽の演奏習慣』東京：シンフォニア（山田貢訳）]
- 古山和男 1994 『『イネガール』『アグレマン』及び『リエゾン』の一般原理——フランス・バロック音楽における『ムーブマン』』『国立音楽大学研究紀要』第 29 号:215-232。
- 古山和男 2006 「トワノ・アルポーの《オルケゾグラフィ》における『ムーブマン』の概念——フランス・ルネサンス舞曲のリズムについて」 国立音楽大学『研究紀要』41 : 87-95。
- Gstrein, Reiner 1998 “Sarabande” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2 Ausg. Sachteil 8: 991-1002.
- 浜中康子 2001 『栄華のバロック・ダンス——舞踏譜に舞曲のルーツを求めて』 東京：音楽之友社。
- Harris-Warrick, Rebecca. 1986. “Ballroom Dancing at the Court of Louis XIV”. Oxford University Press. *Early Music*, 14-1: 40-49.
- Harris-Warrick, Rebecca. 1990. “Contexts for Choreographies: Notated Dances Set to the Music of Jean-Baptiste Lully”. Ed. Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider. *Jean-Baptiste Lully*:

433-455.

Harris-Warrick, Rebecca, Natalie Lecomte 1992 “canarie.” *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 104-105.

Harris-Warrick, Rebecca, Natalie Lecomte 1992 “sarabande.” *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 634-635.

Harris-Warrick, Rebecca. 1993. “Interpreting pendulum markings for French Baroque dances Historical performance”. *The journal of Early Music America*. 6-1: 9-22.

Harris-Warrick, Rebecca. 1999. “Editing Lully’s Ballets: Problems and Responses” Ed. Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider. *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*: 23-41.

Harris-Warrick, Rebecca. 2009. “The phrase structures of Lully’s dance music” Cambridge University Press. Ed. by Heyer, John Hajdu. *Lully Studies*. Cambridge: 32-56.

橋本英二 2005 『バロックから初期古典派までの音楽の奏法——当時の演奏習慣を知り、正しい解釈をするために』 東京：音楽之友社。

服部幸三 2001 『西洋音楽史 バロック』 東京：音楽之友社。

Hilton, Wendy 1981 *Dance of court & Theater - The French Noble Style 1690-1725*. London: Princeton Book Company.

Hilton, Wendy. 1986. “Dances to Music by Jean-Baptiste Lully” Oxford University Press. *Early Music*, 14-1: 50-63.

Hilton, Wendy. 1998. “Loure” *International encyclopedia of Dance*. Vol. 3: 231-232.

Hilton, Wendy. 1998. “Menuet” *International encyclopedia of Dance*. Vol. 3: 431-433.

Horvath, Christian 1996 “Loure” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2 Ausg. Sachteil 5: 1490-1492.

Hudson, Richard. 1980. “Canary”. Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 3: 676-678. [内野允子訳 *NGIj* 第4巻 : 523-524。]

Hudson, Richard & Meredith Ellis Little. 2001. “Canary”. Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 4: 921-922.

Hudson, Richard & Meredith Ellis Little. 1980. “Sarabande”. Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 16: 489-493. [内野允子訳 *NGIj* 第7巻 287-290。]

Hudson, Richard & Meredith Ellis Little. 2001. “Sarabande”. Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 22: 273-277.

- 市瀬陽子 2000 「バロック・ダンスに見る『速さ』と『動き』」 『聖徳大学紀要 第一分冊 人文学部』 第 11 号 : 61-68。
- 市瀬陽子 2007 「振子式装置が示す 18 世紀フランス舞曲のテンポ」 『東京芸術大学音楽学部紀要』 第 32 号 : 1-16。
- 市瀬陽子〔訳〕 2011 「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725 年)〈1〉」 聖徳大学言語文化研究所『論叢』 18 : 283-320。
- 市瀬陽子〔訳〕 2011 「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725 年)〈2〉」 聖徳大学言語文化研究所『論叢』 19 : 245-377。
- 市瀬陽子〔訳〕 2012 「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725 年)〈3〉」 聖徳大学言語文化研究所『論叢』 20 : 311-329。
- 市瀬陽子〔訳〕 2012 「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725 年)〈4〉」 聖徳大学言語文化研究所『論叢』 21 : 351-376。
- Krehl, Steohen. 1905. *Musikalische Formenlehre*, II Teil. Leipzig: G.J. Göschen. [信時 潔、片山 頼太郎共訳 1950『楽式論——作曲学』東京 : 音楽之友社]
- Koopman, Ton 1985. *Barok Muziek Theorie en Praktijk*. Bohn: Scheltema & Holkema. [コープマン, トン 2010『トン・コープマンのバロック音楽講義』東京 : 音楽之友社 (風間芳之 訳)]
- Krieger, Noam. 1999. “Philidor Sources for the *Ballet de la Raillerie*” Ed. Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider. *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*: 147-158.
- Lancelot, Francine. 1996 *La belle danse : Catalogue raisonné fait en l’an 1995*. Paris: Van dieren éditeur.
- Lecomte, Natalie. 1992. “Académie Royale de Musique”. *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*: 1-3.
- Lespinard, Bernadette. 1987. “De l’adaptation des airs de danse aux situations dramatiques dans les opéras de Rameau : Esquisse d’une typologie”. éd. par Jérôme de La Gorce. *Jean-Philippe Rameau : colloque international organisé par la Société Rameau*. Paris: 477-499.
- Ellis, Helen Meredith (=Little) 1967 “The dance of Jean-Baptiste Lully (1632-1687)” Stanford University, Ph.D. diss.
- Ellis, Meredith (=Little). 1968. “The sources of Jean-Baptiste Lully’s secular music” *Recherches sur la Musique France Classique*, VIII: 89-130.

- Ellis, Meredith (=Little). 1969. "Inventory of the Dances of Jean-Baptiste Lully." *Recherches sur la musique française classique*, IX: 21-55.
- Little, Meredith Ellis. 1980. "Bourrée". Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 3: 116-117. [内野允子訳 *NGj* 第 15 巻 : 464-465。]
- Little, Meredith Ellis. 1980. "Gavotte". Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 7: 199-202. [内野允子訳 *NGj* 第 4 巻 : 340-341。]
- Little, Meredith Ellis. 1980. "Gigue (i)". Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 7: 368-371. [内野允子訳 *NGj* 第 7 巻 : 509-511。]
- Little, Meredith Ellis. 1980. "Loure". Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 11: 256-257. [内野允子訳 *NGj* 第 20 巻 : 96-97。]
- Little, Meredith Ellis. 1980. "Minuet". Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 12: 353-358. [大崎滋生訳 第 18 巻 : 211-215。]
- Little, Meredith Ellis. 1980. "Passepied". Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 14: 273-274. [内野允子訳 *NGj* 第 12 巻 : 37。]
- Little, Meredith Ellis. 1980. "Rigaudon". Ed. Stanley Sadie. *NGI*, vol. 16: 15-16. [肥塚れい子訳 *NGj* 第 19 巻 : 365-366。]
- Little, Meredith Ellis. 1990. "Problems of Repetition and Continuity in the Dance Music of Lully's 'Ballet des Arts'" *Jean-Baptiste Lully*: 423-432.
- Little, Meredith Ellis & Natalie Jenne. 1991. *Dance and the music of J.S. Bach*. [expanded edition: 2001] Bloomington: Indiana University Press.
- Little, Meredith Ellis & Carol G. Marsh. 1992 *La danse Noble - an Inventory of Dances and Sources*. New York. 【LMC】
- Little, Meredith Ellis. 1998. "Bourrée" *International encyclopedia of Dance*. Vol. 1: 516-517.
- Little, Meredith Ellis. 1998. "Rigaudon" *International encyclopedia of Dance*. Vol. 5: 351-352.
- Little, Meredith Ellis. 2001. "Bourrée". Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 4: 119-120.
- Little, Meredith Ellis. 2001. "Gavotte". Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 9: 591-593.
- Little, Meredith Ellis. 2001. "Gigue (i)". Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 9: 849-852.
- Little, Meredith Ellis. 2001. "Loure". Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 15: 222-223.
- Little, Meredith Ellis. 2001. "Minuet". Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 16: 740-746.
- Little, Meredith Ellis. 2001. "Passepied". Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 19:

- 197-198.
- Little, Meredith Ellis. 2001. "Rigaudon". Ed. Sadie, Stanley & John Tyrrell. *NG2*, vol. 21: 378-380.
- Machabey, Armand 1966. *La musique de danse*. Paris: Press Universitaires de France. [マシヤベ,
アルマン 1969 『舞踊と音楽』 (文庫クセジュ) 東京: 白水社 (斎藤一郎、小林緑訳)]
- Marcel-Dubois, Claudie. 1955. "Gavotte" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4. Kassel:
1510-1514. 【MGG1】
- Marsh, Carol G. & Rebecca Harris-Warrick. 1988. "A New Source for Seventeenth-Century Ballet:
"Le Mariage de la Grosse Cathos"". Taylor & Francis Ltd., *Dance Chronicle*, Vol. 11, No. 3:
398-428.
- Marsh, Carol G. 1991. [Review] "Dance Rhythms of the French Baroque: A Handbook for
Performance by Betty Bang Mather; Dean M. Karns." *Dance Research Journal*, Vol. 23, No.
1: 33-35.
- Marsh, Carol G., Stephanie Schroedter 1995 "Gavotte" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2
Ausg. Sachteil 3: 1069-1076.
- Marsh, Carol G. 1995 "Gigue" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2 Ausg. Sachteil 3:
1324-1329. [Übs.: Stephanie Schroedter]
- Marsh, Carol G., Stephanie Schroedter 1997 "Passepied" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*,
2 Ausg. Sachteil 7: 1450-1452.
- Marsh, Carol G., Stephanie Schroedter [+Schriftleitung] 1998 "Rigaudon" *Die Musik in Geschichte
und Gegenwart*, 2 Ausg. Sachteil 8: 334-338.
- Marsh, Carol G. 1998. "Gavotte" *International encyclopedia of Dance*. Vol. 3: 123-125.
- Marsh, Carol G. 1998. "Passepied" *International encyclopedia of Dance*. Vol. 5: 109.
- Masson, Paul-Marie. 1972. *L'Opéra de Rameau*. Da Capo Press: New York.
- Mather, Betty Bang & Dean M. Karns. 1987. *Dance rhythms of the French Baroque*. Bloomington:
Indiana University Press. 【Mather】
- 中村良 2012 『J.-B.リュリの作品分析による「ガヴオット像」再考——拍節構造および固有
の性格を中心に』武蔵野音楽大学 2011 年度修士論文 (音楽学)。
- 大高誠二 2011 「音楽の拍節モデルについての研究」 東北大学大学院情報科学研究科
メディア記号論研究室 『メディア・記号・芸術』 No. 3 : 1-40。
- Powell, John. S. 1999. "A New Source for Lully's music to Molière's *La Princesse d'Elide*" Ed.

- Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider. *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully: 200-222*.
- Ranum, Patricia. 1985. "Les 'caractères' des danses françaises" *Recherches sur la musique française classique*, XXIII: 45-70.
- Ranum, Patricia. 1993. "L'hémiole chantée. Quelques réflexions sur les "réflexions" de Herbert Schneider" *Revue de musicologie*, tome 79, no 2: 227-262.
- Russell, Tilden A. 1999. "Minuet form and phraseology in *Recueils* and manuscript tunebooks" *The Journal of musicology*, Vol. 17, No. 3: 386-419.
- Sachs, Curt 1934. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin. [小倉重夫訳 1972 『世界舞踊史』東京：音楽之友社]。
- Sachs, Curt 1953. *Rhythm and tempo, a study in music history*. New York: W.W. Norton. [ザックス, クルト 1979 『リズムとテンポ』東京：音楽之友社 (岸辺成雄監訳)]
- 佐藤望 2005 『ドイツ・バロック器楽論——1650~1750 年頃のドイツ音楽理論におけるタイポロジー』 東京：慶応大学出版会。
- Schneider, Herbert 1987. *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis Sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*. Tutzing. 【SchneiderC】
- Schneider, Herbert. 1992. "Structures métriques du menuet au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Réflexions sur l'analyse et l'exécution du menuet" *Revue de musicologie*, tome 78, no 1: 27-65.
- Schneider, Herbert. 1999. "Zu den Fassungen und musikalischen Quellen des *Bourgeois gentilhomme* von J.-B. Lully" Ed. Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider. *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully: 175-199*.
- Schroedter, Stephanie. 2004. *Vom „Affect“ zur „Action“: Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Schwartz, Judith L. & Christena L. Schlundt. 1987. *French court dance and dance music – A Guide to primary source writing 1643-1789*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press (Dance & Music Series No. 1).
- 関根敏子 1989 「17 世紀フランスのジューグ(1)」『昭和音楽大学研究紀要』第 8 号：1-14。
- 関根敏子 1991 「17 世紀フランスのジューグ(2)」『昭和音楽大学研究紀要』第 10 号：33-52。
- Semmens, Richard. 1997. "Branles, Gavottes and Contredanses in the Later Seventeenth and Early

- Eighteenth Centuries,” *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 15.
no. 2: 35-62.
- Smith, Christine Dee 1988. “André Campra’s *Idoménée*: a study of its structural components and a
critical edition of the work.” University of Kentucky, Ph.D. diss.
- Steinbeck, Wolfram, Carol Marsh 1997 “Menuet” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg.
Sachteil 6: 121-133. [Übs.: Stephanie Schloedter]
- Sutton, Julia. 1995. “Canario” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg. Sachteil 2:
364-368. [Übs.: Thomas Christian Schmidt]
- Sutton, Julia, Pamela Jones. 1998. “Canario” *International encyclopedia of Dance*. Vol. 2: 50-52.
- Veilhan, Jean Claude 1977. *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Paris: A.
Leduc. [ヴェイヤン, J.C. 1986 『フランス・バロック音楽——解釈と演奏の原理』（細
野孝興訳） A. ルデュック社。
- Vial, Stephanie D. 2008. *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the
Classical "Period"*. University of Rochester Press: Rochester.
- Wood, Caroline. 1981 “Music and drama in the tragédie en musique, 1673-1715: Jean-Baptiste
Lully and his successors”. University of Hull, Ph.D. diss. [Revision: 1996]

C 楽譜資料および舞踏譜

*直接研究対象とした資料は別表 1 に詳細が記載されているため割愛する。

- Feuillet, Raoul-Auger 1700. *Recueil de dances, composée s par M.Pécour;[...]* Paris. 【舞踏譜】
- Playford, [Henry] 1703. *The Dancing Master*. 8th ed. London
- Ed. par Pointel, Antoine 1703. *AIRS DE DANSES / ANGLOISES, HOLLANDOISES, / ET
FRANÇOISES, / A DEUX PARTIES*. Paris. Christophe Ballard.
- Lully, Jean-Baptiste. *Atys Tragedie*. Bibliothèque municipale de Versailles, F-V Ms mus 100 [Web
サイト Catalogue des bibliothèques de Versailles より : [http://www.bibliotheques.versailles.fr/simc
lient/Integration/DOSSIERSDOCS_VERSAILLES/DossiersDoc/voirDossManuscrit.asp?INSTAN
CE=DOSSIERSDOCS_VERSAILLES&DOSS=BKDD_BMVMsmus_000023_MSMUS100](http://www.bibliotheques.versailles.fr/simc
lient/Integration/DOSSIERSDOCS_VERSAILLES/DossiersDoc/voirDossManuscrit.asp?INSTAN
CE=DOSSIERSDOCS_VERSAILLES&DOSS=BKDD_BMVMsmus_000023_MSMUS100)] 【手
稿譜資料】

D 現代譜

- Lully, Jean-Baptiste: *Œuvres complètes*. éditées par l'Association Lully. Rédacteurs en Chef: Jérôme de La Gorce & Herbert Schneider. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag. 2003-.
- Lully, Jean-Baptiste. *Jean-Baptiste Lully: Idylle sur la paix [LWV. 68] : Livret de Jean Racine*. Collection Œuvre Lyrique. Paris : Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles. 1999. [LWV68]
- Campra, André. *Les fêtes venitiennes: opéra ballet – 1710 Livret d'Antoine Danchet*. (le pupitre) LP. 19. Ed. par Max Lütolf, Réalisation de la basse continue par Eduard Kaufmann. Paris: Heugel [ca. 1970].
- Campra, André. *Le carnaval de venice: comédielyrique*. (French opera in the 17th and 18th centuries, Vol. XVII) Introduction by James R. Anthony. Stuyvesant, New York: Pendragon Press. 1989.
- Destouches, André Cardinal. *Isse: pastorale héroïque*. (French opera in the 17th and 18th centuries, Vol. XIV) Introduction by Robert Fajon. Stuyvesant, New York: Pendragon Press. 1984.
- Jacquet de la Guerre, Elisabeth-Claude. *Cephale et Procris*. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 88) Ed. by Wanda R. Griffiths. Madison: A-R Editions. 1998.
- Salomon, Joseph-François. *Medée et Jason: Tragédie en musique*. (French opera in the 17th and 18th centuries, Vol. XXVIII) Introduction by Leslie Ellen Brown. Stuyvesant, New York: Pendragon Press. 1991.

E web サイト

- Bibliothèque nationale de France. “Gallica, bibliothèque numérique”. 2014/12/15 閲覧 <http://gallica.bnf.fr/>.
- Deutsche Digitale Bibliothek. “Deutsche digitale Bibliothek: Kultur und Wissen online”. 2012/12/15 閲覧 <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>
- International Music Score Library Project. “IMSLP / Petrucci Music Library”. 2014/12/15 閲覧 <http://imslp.org/>.
- Internet Archive. “Internet Archive: Digital library of free books, movies, musics & wayback machine”. 2014/12/15 閲覧 <https://archive.org/>.
- Sadie, Stanley & John Tyrrell. 2004-. *Oxford Music Online*. 2012/10/25 閲覧

<http://www.oxfordmusiconline.com/> 【OMO】

*記事は全て Grove Music Online を出典とする。

Little, Meredith Ellis: “Bourrée” “Gavotte” “Gigue(i)” “Forlana” “Rigaudon” “Loure” “Minuet”
“Passepied” “Sarabande”

Hudson, Richard: “Canary” “Sarabande”

Silbiger, Alexander: “Chaconne” “Passacaglia”

(以上 2012 年 10 月 5 日閲覧)

“Bertin de La Doue, Toussaint” “Bourgeois, Thomas-Louis” “Bouvard, Francois” “Cambert,
Robert” “Campra, Andre” “Charpentier, Marc-Antoine” “Collasse, Pascal” “Desmarets, Henry”
“Destouches, Andre Cardinal” “Gatti, Theobaldo di” “Gervais, Charles-Hubert” “Jacquet de La
Guerre, Elisabeth” “La Barre, Michel de” “Lacoste, Louis” “Lully (1) Jean-Baptiste Lully (i)”
“Lully (2) Louis Lully” “Lully (3) Jean-Baptiste Lully (ii)” “Lully (4) Jean-Louis Lully” “Marais,
Marin” “Matho, Jean-Baptiste” “Mouret, Jean-Joseph” “Rebel (3) Jean-Fery Rebel” “Salomon,
Joseph-Francois” “Stuck, Jean-Baptiste” (以上、作品表のページのみ 2013 年 2 月 25 日閲覧)

武蔵野音楽大学大学院 平成 26 年度学位 (博士) 論文
ルイ 14 世治世下の王立音楽アカデミー (1671-1715) で上演された劇場作品における舞曲
——印刷資料に基づく統計的観点による考察

別表 1 研究対象資料と楽曲一覧

研究対象作品をオペラ座で上演された順に、フランス語による作品名と作品番号、作曲者名、オペラ座での初演日時を付して記載する。初演年はピトゥの *The Paris Opéra: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers: Genesis and Glory, 1671-1715*. (1983) に準拠し、参照箇所を記載した¹。続けて、作品の研究対象資料を列挙し、最後に研究対象楽曲の一覧を表の形で示す。

研究対象資料は資料番号を提示し、タイトル、出版者、出版年、ページ数、本論で閲覧した資料番号と参照先 (URL など)、資料形態を掲載する。特記事項がある場合はアスタリスク (*) で列挙される。資料のタイトル記述は表題紙に基づき、改行は / で区切り、大文字・小文字を区別してキュルドラン (Cul-de-lampe 装飾模様) までを目安に転記する。綴り字は表記されている通りに従い、明らかに誤植と思われる箇所のみ[sic !]と注記する。

資料形態の略号

PG : フルスコア PR : スケルトンスコア

研究対象楽曲は各作品の最後に表の形で示す。ひとつの楽曲に対して複数の資料が存在する場合、各々の資料内での楽曲の位置 (ページ数) と表記を比較する。原則として組段上部か開始小節周辺に記述されたタイトルを記す。ただし、楽器名はタイトルとみなさない。該当するものがない場合は {no title} と表示する。声楽曲の場合も同様で、歌詞のインチピットによる表記は別表に委ねる。資料に該当楽曲が記載されていない場合は【記載なし】と表記する。

LWV の番号を持っている場合は本論での楽曲番号の下に付記する。又、楽曲に付された舞踏種の存在が明らかになっているものは、FLC の番号を付記する。

Pomone (1671.01POM)

Cambert, Robert (c1628-1677) 初演 : 1671/03/19 (Pitou 1983: 294, 336)

1671.01POM/1671

POMONE, / PASTORALE / MISE / EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMBERT, Intendant de la /
Musique de la Reine Mere.

Jean Christophe Ballard, 1671, 40 p.

本論で閲覧した資料 : VM2-1: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90626635>

資料形態 : PG、縦長、活版印刷 不完全 (第 1 幕まで)

【該当楽曲なし】

Les Peines et les plaisirs de l'amour (1672.01PPA)

Cambert, Robert (c1628-1677) 初演 : 1672/04/08 (Pitou 1983: 286, 336)

¹ 同書は本文中の記述と、巻末の Appendix I の記述にしばしば齟齬があることを確認している。原則として本論では本文中の記述に準拠したが、Appendix I の記述に準拠する場合は本文と Appendix I 双方の参照ページを併記した。

1672.01PPA/1672

LES PEINES / ET / LES PLAISIRS / DE L'AMOUR. / PASTORALE, / Mise en Musique par Mr.
Cambert, Intendant / de la Musique de la Reine Mere.

Jean Christophe Ballard, 1672, 32 p.

本論で閲覧した資料：VM2-4: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062666d>

資料形態：PG、縦長、活版印刷

【該当楽曲なし】

Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus (1672.02FAV)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1672/03/15 (Pitou 1983: 224)

【該当資料なし：(初版：1717)】

Cadmus et Hermione (1673.01C&H)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1673/04/27 (Pitou 1983: 185)

【該当資料なし：(初版：1719)】

Alceste, ou Le triumphe d'Alcide (1674.01ACT)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1674/01/19 (Pitou 1983: 143)

1674.01ACT/1708/I

Alceste / Tragedie / Mise en Musique / Par feu Monsieur De Lully, Écuyer, / Conseiller-Secretaire du
Roy, Maison, Couronne / de France Et de Ses Finances, et Sur-Intendant / de la Musique de Sa
Majesté. / Première Edition. / Gravée Par H. De Baussen

Henri de baussen[Debaussen], 1708. [IV]-192 p.

資料形態：PR

本論で閲覧した資料：VM2-9: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062423z>

1674.01ACT/1708/II

ALCESTE. / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Feu Mr. De Lully Escer. Coner. / Secretaire
du Roy, Maison Couronne / de France et de Ses Finances, et Sur- / Intendant de la Musique de Sa
Majesté. / SECONDE EDITION. / Gravée par H. De Baussen.

Henri de baussen[Debaussen], 1708, 192 p.

資料形態：PR、縦長、彫版印刷 「第2版」

本論で閲覧した資料：VM2-10: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062420q>

*各幕の開始に挿絵が挿入されるに伴って1～2フォリオ変更がある他は1708/Iと同一(小
節線の間隔を細かくして帳尻を合わせている)。今回研究対象となる箇所には影響なし。

| | 1674.01ACT/1708/I | 1674.01ACT/1708/II |
|-----------------------------|---|---|
| 1674.01/Gv1ab [LWV50/31] | 52-53: 2. ^e Air: Gavotte – Vne Nymph Et Céphise Chantent Alternativement Ce qui Suit Avec Le Choeur. « Jeunes coeurs, laissez vous prendre, » | 52-53: 2. ^e Air: Gavotte – Vne Nymph Et Céphise Chantent Alternativement Ce qui Suit Avec Le Choeur. « Jeunes coeurs, laissez vous prendre, » |

Thésée (1675.01THE)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1675/05/12 (Pitou 1983: 320)

1675.01THE/1688/I

THESÉE / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LVLLY, Sur-Intendant de la
Musique du Roy. Paris.

Jean Christophe Ballard, 1688, IV, 372 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷 作曲者死後出版

本論で閲覧した資料：VM2-14: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624036>

1675.01THE/1711/II

THESÉE. / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Feu Mr. De Lully Escer. Coner. / Secretaire du
Roy, Maison Couronne / de France et de Ses Finances, et Sur- / Intendant de la Musique de Sa
Majesté. / SECONDE EDITION. / Gravée par H. de Baussen.

Henri de baussen[Debaussen], 1711, 230 p.

資料形態：PR、縦長、彫版印刷

本論で閲覧した資料：1734.j.w: <https://archive.org/details/thesetragediesec00lull> 【Internet Archive
の資料を参照：Brigham Young University, BYU Brussels Opera and Ballet】

| | 1675.01THE/1688/I | 1675.01THE/1711/II |
|-------------|---|--|
| 1675.01/Mn1 | 293-295: UN BERGER. / MENUET. « L'Amour plaist mal ses peines, » | 189: Un Berger / Choeur« L'Amour plaist mal ses peines, » |

1675.01/Mn1：MENUET.の表記があるのは p. 294 の冒頭。楽曲の開始である p. 293 には UN BERGER. としか記されていない。

Le Carnaval mascarade (1675.02CAR)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1675/10/17 (Pitou 1983: 193, 336)

【該当資料なし：(初版：1720)】

Atys (1676.01ATY)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1676/08 (Pitou 1983: 164)

1676.01ATY/1689/I

ATYS / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LVLLY, Escuyer, Conseiller,
Secretarie du Roy, / Maison Couronne de France & de ses Finances ; Et Sur-Intendant / de la
Musique de sa Chamble. / PARTITION génelare, Imprimée pour la premiere fois.

Jean Christophe Ballard, 1689, 318 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷 作曲者死後初版

本論で閲覧した資料：VM2-24 (A): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062424c>

1676.01ATY/1708/II

ATYS / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par feu Monsieur De Lully, Écuyer, Conseiller /
Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France / Et de Ses Finances, et Sur-Intendant de la
Musique / de Sa Majesté. / Seconde Edition / Graué Par H. de Baussen

Henri de baussen[Debaussen], 1708, II, 225 p.

資料形態：PR、縦長、彫版印刷 「第2版」

本論で閲覧した資料：VM2-26: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449059k>

1676.01ATY/1709/III

ATYS / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Feu Mr. De Lully, Escer. Coner. / Secretaire du
Roy, Maison, Couronne / de France et de Ses Finances, et Surjntendant / de la Musique de Sa
Majesté. / SECONDE EDITION. / Graué par H. de Baussen, 縦長、彫版印刷

Henri de baussen[Debaussen], 1709, II, 225 p.

資料形態：PR、縦長、彫版印刷 「第 2 版」

本論で閲覧した資料：VM2-27: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062438d>

*各幕の開始に挿絵が挿入されるに伴って 1～2 フォリオ変更がある他は 1708/II と同一
(小節線の間隔を細かくして帳尻を合わせている)。今回研究対象となる箇所には影響なし。

1676.01ATY/1715/IV

ATYS, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LULLY, Ecuyer-Conseiller /
Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France / & de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique
/ de Sa Majesté. / SECONDE EDITION.

Jean Christophe Ballard, 1715, [4], 225 p.

資料形態：PR、縦長、彫版印刷 「第 2 版」

本論で閲覧した資料：VM2-28: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490607>

*出版者が異なるにもかかわらず、内容は 1709/III とまったく同一。

| | 1676.01ATY/1689/I | 1708/II | 1709/III | 1715/IV |
|--|--|--|----------|---------|
| 1676.01/Gv1 [LWV53/9] [FL/1713.2/31] | 24-26: Air pour la suite de Flore. (p. 26: <i>On reprend la Gavotte precedente. Page 24.</i>) | 15: Air pour la suite de Flore: Gavotte En Rondeau (p. 16: <i>On reprend la Gavotte page 15.</i>) | | |
| 1676.01/Mn1 [LWV53/15] | 41-42: MENUET. | 26: <i>Menuet</i> | | |
| 1676.01/Mn2a [LWV53/77] | 249-250: {no title} | 181-182: <i>Menuet</i> | | |
| 1676.01/Mn2b/f [LWV53/78] | 250: {no title} « D'une constance extrême » | 182: {no title} « D'une constance extrême » | | |
| 1676.01/Gv2a [LWV53/79] | 251-252: {no title} (p. 260: <i>On reprend la Gavotte pour Entr'Acte, page 253</i>) | 183f: <i>Gavotte</i> | | |
| 1676.01/Gv2b/f [LWV53/80] | 253-255: CHOEUR. « Un grand calme est trop fascheux, » | 183-184: <i>Choeur</i> « Un grand calme est trop fascheux, » | | |

Isis (1677.01ISI)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1677/08 (Pitou 1983: 239)

【採用せず：初版：1719。パート譜 (Rés. Vmc. 177 (1677); Rés. 695(1677)など) は同年に出
版されているが、舞曲は記載されていない】

Psyché (1678.01PSY)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1678/04/18 (Pitou 1983: 298)

【該当資料なし：(初版：1720)】

Bellérophon (1679.01BEL)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1679/01/31 (Pitou 1983: 178)

1679.01BEL/1679/I

BELLEROPHON / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Monsieur DE LULLY, / Sur-Intendant
de la Musique / du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1679, II, 154 [double] p.

資料形態：PG、縦長、丁付け見開き

本論で閲覧した資料：VM2-43: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624370>

*本論においてページ数は、数の後に L (見開き左ページ) および R (見開き右ページ) を

つけて示す。

1679.01BEL/1714/II

BELLEROPHON, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LULLY, Ecuyer-
Conseiller- / Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France / & de ses Finances, & Sur-Intendant
de la Musique / de Sa Majesté. / SECONDE EDITION.

Jean Christophe Ballard, 1714, 4, 176 p.

資料形態 : PR、縦長、彫版印刷 「第 2 版」

本論で閲覧した資料 : VM2-44: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446952v>

| | 1679.01BEL/1679/I | 1679.01BEL/1714/II |
|------------------------------|--|--|
| 1679.01/Mn1a [LWV57/7] | 17[L]: Vn Berger chante ce Menüet alternativement après les Instruments. (p. 19[L]: On reprend depuis le Menuet.) | 16: Vn Berger chante ce Menuet Suivant Alternativement après les Instruments. « Pourquoi n'avoir pas le coeur tendre ? » (p. 18: On reprend depuis le Menuet page 16.) |
| 1679.01/Mn1c [LWV57/9] | 18[L]-18[R]: Menuet pour les Berges. | 17: Menuet pour les Bergers. |
| 1679.01/Mn1d/f [LWV57/10] | 18[R]-19[L]: BACCHUS ET PAN « Tout est paisible sur la terre, » | 17-18: Bacchus et Pan. « Tout est paisible sur la terre, » |
| 1679.01/Mn2 [LWV57/58] | 126(L): ENTR'ACTE.; Menüet. | 149: Entr'Acte.[TABLE: « Menuet »] |

*Mn1a と Mn1c の間には 6/4 拍子の楽曲 (LWV57/8) が存在する。本論の番号体系ではこ
の楽曲を b に充て、欠番とした。

Proserpine (1680.01PRO)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1680/02/03 (Pitou 1983: 297)

1680.01PRO/1680/I

PROSERPINE / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LULLY, / Sur-Intendant de
la Musique du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1680, II, 355 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-52: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446949c>

1680.01PRO/1707/II

PROSERPINE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par feu Monsieur DE LULLY, Escuyer,
Conseiller- / Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France & de ses Finances, & Sur-Intendant
de la Musique de / Sa Majesté. / SECONDE EDITION.

Jean Christophe Ballard, 1707, II, 427 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷 「第 2 版」

本論で閲覧した資料 : VM2-53: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446948z>

*組段の配置は 1680 とほぼ同一。丁付けがプロローグと本編に一貫してふられる。

1680.01PRO/1714/III

PROSERPINE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LULLY, Ecuyer-Conseiller-
/ Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France / & de ses Finances, & Sur-Intendant de la
Musique / de Sa Majesté. / SECONDE EDITION.

Jean Christophe Ballard, 1714, II, 427 p.

資料形態 : PR、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-54: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062729g>

*表題紙部分が異なるほかは 1707/II と同一。目次あり。

1680.01PRO/1715/IV

PROSERPINE, TRAGEDIE / EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LULLY, Ecuyer-Conseiller-Secretaire / du Roy, Maison, Couronne de France & de ses Finances, / & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté; / REPRÉSENTÉE POUR LA PRÉMIÈRE FOIS, / par l'Academie Royale de Musique, le troisième jour de Fevrier 1680. / TROISIÈME EDTION, DE CINQ MANIERES, / différentes de la Partition générale.

Jean Christophe Ballard, 1715, 362 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷 「5つの異なった手による総譜からの第3版」 巻頭に出版譜（本研究におけるI-IV）の比較表あり

本論で閲覧した資料：VM2-55: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469501>

1680.01PRO/1715air

LES AIRS / DE LA TRAGEDIE / DE / PROSERPINE, / Propres à Chanter & à Jouer sur toutes sortes / d'Instruments. / Par Monsieur DE LULLY, / Ecuyer- / Conseiller-Secretaire du Roy, Maison, / Couronne de France & de ses Finances, / & Sur-Intendant de la Musique de / Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1715, 58, 2, 4 p.

資料形態：歌曲抜粋版、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-56: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627519>

* 歌曲の抜粋版の為、研究対象該当曲のうち歌曲部分のみが掲載。

| | 1680.01PRO/1680/I | 1707/II | 1714/III | 1715/IV | 1715air |
|------------------------------|--|--|----------|--|---|
| 1680.01/Gv1 [LWV58/9] | [p]55: GAVOTTE. | 55: GAVOTTE. | | 35: <i>GAVOTTE.</i> | 【記載なし】 |
| 1680.01/Mn1a [LWV58/10] | [p]56: <i>Ce Menuet se joué alternativement avec la Chanson qui suit.</i> | 56: MENUET. <i>On le joué alternativement avec le Duo qui suit.</i> | | 36: <i>On joué ce MENUET alternativement avec le Duo qui suit.</i> | 【記載なし】 |
| 1680.01/Mn1b/f [LWV58/11] | [p]57: LA FELICITE ET L'ABONDANCE. « Il est temps que l'amour nous enchaîne, » | 57: LA FELICITE ET L'ABONDANCE. « Il est temps que l'amour nous enchaîne, » | | 36-37: <i>LA FELICITÉ. ET LABONDANCE. « Il est temps que l'amour nous enchaîne, »</i> | 3-4: La Felicité & L'Abondance. « Il est temps que l'amour nous enchaîne, » |
| 1680.01/Mn2a [LWV58/13] | [p]71: <i>Ce Menuet se joué alternativement avec la Chanson qui suit.</i> | 71: MENUET. <i>Ce Menuet se joué alternativement avec l'Air qui suit.</i> | | 45: <i>MENUET, qui se joué alternativement avec l'Air qui suit.</i> | 【記載なし】 |
| 1680.01/Mn2b/f [LWV58/14] | [p]72: LA FELICITE. « Que l'Amour est doux à suivre ! » | 72: LA FELICITÉ. « Que l'Amour est doux à suivre ! » | | 46: <i>LA FELICITÉ. « Que l'Amour est doux à suivre ! »</i> | 6-7: La Felicité. « Que l'Amour est doux à suivre ! » |
| 1680.01/Gv2a [LWV58/46] | 128-129: SECOND AIR. « Belle fleurs, charmant ombrage, » (p. 132: <i>On reprend la second Couplet de la Gavotte de Proserpine. [...]</i>) | 200-201: SECOND AIR. « Belle fleurs, charmant ombrage, » (p. 204: <i>On reprend la second Couplet de la Gavotte de Proserpine. [...]</i>) | | 178-179: <i>DEUXIÈME AIR. « Belle fleurs, charmant ombrage, » (p. 181: On reprend la second Couplet de la Gavotte de</i> | 42-44: PROSERPINE « Belle fleurs, charmant ombrage, » |

| | | | | |
|------------------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------------------------|--------|
| | | | <i>Proserpine. [...]</i> | |
| 1680.01/Gv2b/f [LWV58/47] | 130-132: SECOND AIR. | 202-204: SECOND AIR. | 180-181: <i>DEUXIÈME AIR.</i> | 【記載なし】 |

Le Triomphe de l'Amour (1681.01TAM)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1681/05/10 (Pitou 1983: 294)

1681.01TAM/1681/I

LE TRIOMPHE / DE / L'AMOUR, / BALLET ROYAL, / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur DE
LULLY, Sur-Intendant de la Musique / du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1681, II, 220 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-59: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062398b>

| | |
|------------------------------|---|
| | 1681.01TAM/1681/I |
| 1681.01/Mn1a [LWV59/6] | 21: MENUET POUR LES MESMES. |
| 1681.01/Mn1b [LWV59/7] | 22-23: DEUXIÈME MENÜET POUR LES MESMES. |
| 1681.01/Mn2a/f [LWV59/9] | 25: DEUX PLAISIRS. « Vn coeur toûjours en paix sans Amour sans desirs, » |
| 1681.01/Mn2b [LWV59/10] | 26-27: MENUET POUR LES PLAISIRS. (p. 27: <i>Les deux Plaisirs chantent le second couplet de l'Air cy-devant, & l'on reprend le Menuet des Plaisirs.</i>) |
| 1681.01/Mn3a [LWV59/22] | 61-62: MENUET POUR LES MESMES. |
| 1681.01/Mn3b/f [LWV59/23] | 63-64: TROISIÈME AIR POUR LES MESMES. (p. 65: <i>On reprend le Menuet cy-devant.</i>) |
| 1681.01/Mn3c/f [LWV59/24] | 64-65: AMPHITRITE. / AMPHITRITE, NEPTUNE. « Vn coeur qui veut estre volage, » |
| 1681.01/Gv1 [LWV59/26] | 68-69: GAVOTTE POUR ORITHIE ET SES NYMPHES. |
| 1681.01/Mn4 [LWV59/52] | 152-153: MENUET POUR LES MESMES. |
| 1681.01/Ch1 [LWV59/53-55] | 154-173: CHACONNE POUR LES MESMES. – CHOEUR D'INDIENS. « Pourquoi tant se contraindre » – [etc.] |

Persée (1682.01PER)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1682/04/17 (Pitou 1983: 288)

1682.01PER/1682/I

PERSÉE, / TRAGÉDIE / MISE / EN MUSIQUE, / Par Monsieur de Lully, Escuyer, Conseiller /
Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de / France & de ses Finances, & Sur-Intendant / de la
Musique de Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1682, II, XLVIII, 328 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-60 (A-B-C): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062765b>

1682.01PER/1710/II

PERSÉE. / TRAGÉDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Feu Mr. De Lully Escer. Coner. / Secrétaire du
Roy, Maison Couronne de France et de Ses Finances, et Sur-Intendant / de la Musique de Sa Majesté.
/ SECONDE ÉDITION. / Gravée par H. de Baussen.

Henri de baussen[Debaussen], 1710, II, 229 p.

資料形態：PR、縦長、彫版印刷 「ドゥ・ボッサンによって彫版された第 2 版」

本論で閲覧した資料：VM2-61: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490585>

| | 1682.01PER/1682/I | 1682.01PER/1710/II |
|---|---|---|
| 1682.01/Gg1 [LWV60/71] | 248-249: GIGUE. | 190-191: <i>Gigue.</i> |
| 1682.01/Mn1ab [LWV60/72] | 250-251: [no title] – UN ETHIOPIEN. « Nostre espoir alloit faire naufrage, » | 191-192: <i>Menuet. – Vn Ethiopien.</i> « Nôtre espoir alloit faire naufrage, » |
| 1682.01/Mn1cd/f [LWV60/73] | 251-254: RONDEAU. – UN ETHIOPIEN. « Que n’aimez-vous Coeurs insensibles ? » (p. 254: <i>Les Instruments achevent le reste du Menüet, & l’Ethiopien chante le second couplet, & en suite on reprend la Gigue page 248. après laquelle Cephée chante ce qui suit.</i>) | 192-193: <i>Rondeau. – Un Ethiopien.</i> « Que n’aimez-vous Coeurs insensibles ? » (p. 193: <i>Les Instruments achevent le reste du Menuet, [...]</i>) |
| 1682.01/Pc1 [LWV60/82] [FL/1704.1/13] | 311-316: PASSACAÏLE. | 222-225: <i>Passacaille.</i> |

Phaëton (1683.01PHA)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1683/04/27 (Pitou 1983: 289)

1683.01PHA/1683/I

PHAËTON, / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE, / Par Monsieur de Lully, Escuyer, Conseiller /
Secretaire du Roy, Maison, Couronne de / France & de ses Finances, & Sur-Intendant / de la
Musique de Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1683, II, LXVI, 275 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-68: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062397x>

1683.01PHA/1709/II

PHAËTON. / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Feu Mr. De Lully Escer. Coner. / Secretaire
du Roy, Maison, Couronne de / France et de Ses Finances, et Surjntendant / de la Musique de Sa
Majesté. / SECONDE EDITION. / Gravée par H. de Baussen.

Henri de baussen[Debaussen], 1709, 211 p.

資料形態：PR、縦長、彫版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-69: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449057r>

| | 1683.01PHA/1683/I | 1683.01PHA/1709/II |
|------------------------------|---|---|
| 1683.01/Mn1a [LWV61/6] | xi-xij: TROUPE D'ASTRÉE DANSANTE. (p. xij: <i>Le Menüet suivant se chante alternativement avec le precedent.</i>) | 9: <i>Troupe d’Astrée dansante.</i> (p. 10: <i>On reprend l’air à danser Et Ensuite on chante le 2.^e Couplet.</i>) |
| 1683.01/Mn1b/f [LWV61/7] | xij: TROUPE D'ASTRÉE CHANTANTE. « Dans ce lieux, tout rit sans cesse; » | 9-10: <i>Troupe de Compagnes d’Astrée Chantante.</i> « Dans ce Lieux, tout rit sans cesse; » |
| 1683.01/Br1a [LWV61/15] | xlix-l: Bourée pour les Suivants de Saturne, & les Suivantes d’Astrée. | 31: <i>Bourée pour les Suivans de Saturne et d’Astrée</i> |
| 1683.01/Br1b/f [LWV61/16] | lj: CHOEUR DES SUIVANTES D’ASTRÉE. « Plaisirs, venez sans crainte, » | 31-32: <i>Choeur de Suivantes d’Astrée.</i> « Plaisirs, venez sans crainte, » |
| 1683.01/Ch1 | 94-104: CHACONNE. Où dancent | 111-115: <i>Chaconne.</i> |

| | | |
|--|--|--|
| [LWV61/40] [FL/1704.1/03] [FL/1704.1/29] [FL/Ms17.1/10] | une Troups d'Egyptiens & d'Egyptiennes. Une Troupe d'Ethiopiens & d'Ethiopiennes. Une Troupe d'Indiens & d'Indiennes. | |
| 1683.01/Br2 [LWV61/67] | 250-251: BOURÉE POUR LES EGYPTIENS. PREMIER AIR. | 199: <i>Bourée</i> Pour les Egyptiens. |

Amadis de Gaule (1684.01AMA)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1684/01/15 (Pitou 1983: 148)

1684.01AMA/1684/I

AMADIS, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE. / Par Monsieur de Lully, Escuyer, Conseiller / Secretaire
du Roy, Maison, Couronne de / France, & de ses Finances, & Sur-Intendant / de la Musique de Sa
Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1684, IV, XLIV, 272 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-73: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624177>

1684.01AMA/1711/II

AMADIS. / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Feu Mr. De Lully Escer. Coner. / Secretaire
du Roy, Maison Couronne / de France et de Ses Finances, et Sur-Jn- / tendant de la Musique de Sa
Majesté. / SECONDE EDITION. / Gravée par H. de Baussen.

Henri de baussen[Debaussen], 1711, 204 p.

資料形態 : PR、縦長、彫版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-74: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062747d>

| | 1684.01AMA/1684/I | 1684.01AMA/1711/II |
|--|---|---|
| 1684.01/Gg1a [LWV63/5] | xvij-xix: SECOND AIR.; GIGUE. | 10-11: <i>Second Air. Gigue.</i> |
| 1684.01/Gg1b/f [LWV63/6] | xx: Une des Suivantes d'Urgande. « Les Plaisirs nous suivront desormais ; » | 11-: <i>Vne des Suivantes D'Urgande</i> « Les Plaisirs nous suivront désormais ; » |
| 1684.01/Mn1a [LWV63/57] | 188-189: Menuet pour les Suivantes d'Urgande. | 155: <i>Menuet.</i> |
| 1684.01/Mn1b/f [LWV63/58] | 189-190: Deux Suivantes d'Urgande chantent l'Air qui suit alternativement avec le Menuet. « Coeurs accablez de rigueurs inhumaines, » | 155-156: <i>Deux Suivantes d'Urgande</i> <i>chantent l'air qui Suit Alternativement</i> <i>avec le Menuet.</i> « Coeurs accablez de rigueurs inhumaines, » |
| 1684.01/Ch1 [LWV63/67-68] [FL/1725.1/09] | 235-272: CHACONNE. – LE GRAND CHOEUR. « Chantons tous en ce jour La gloire de l'Amour. » [etc.] | 185-204: <i>Chaconne. – Le Grand</i> <i>Choeur.</i> « Chantons tous en ce jour la gloire de l'Amour. » [etc.] |

Roland (1685.01ROL)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1685/03/08 (Pitou 1983: 304)

1685.01ROL/1685/I

ROLAND, / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE, / Par Monsieur de Lully, Escuyer, Conseiller /
Secretaire du Roy, Maison, Couronne de / France & de ses Finances, & Sur-Intendant / de la
Musique de Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1685, IV, VI, 344 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-78: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624088>

1685.01ROL/1709/II

ROLAND. / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par Feu Mr. De Lully Escer. Coner. / Secretaire du Roy, Maison, Couronne de / France et de Ses Finances, et Sur-jntendant / de la Musique de Sa Majesté. / SECONDE EDITION. / Gravée par H. de Baussen.

Henri de baussen[Debaussen], 1709, II, 233 p.

資料形態 : PR、縦長、彫版印刷

本論で閲覧した資料 : RES VM2-36: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90628203>

| | | |
|--|--|---|
| | 1685.01ROL/1685/I | 1685.01ROL/1709/II |
| 1685.01/Mn1a [LWV65/4] | xix: PREMIERE ENTRÉE. MENUET. | 11: <i>Premier Menuet. Premiere Entrée.</i> |
| 1685.01/Mn1b [LWV65/5] | xx: MENUET. | 11: <i>Second Menuet</i> |
| 1685.01/Mn1c/f [LWV65/6] | xxj-xxij: Choeur des Fées. « Que la Guerre est effroyable! » (p. xxij: <i>On reprend les deux Menuets precedents, Les Fées redisent leur Choeur; puis on jouë encore fois le premier Menuet.</i>) | 12-13: <i>Choeur de Fées. « Que la Guerre est effroyable! » (p. 13: On reprend les deux Menüets précédents, Les Fées redisent leur Choeur; Puis on jouë le premier Menüet page 11.)</i> |
| 1685.01/Gg1 [LWV65/11] [FL/1700.1/02] [FL/Ms06.1] | xxxvj-xxxvij: SECONDE ENTRÉE. ; Les Genies & les Fées font un essay de Danses & des Chansons qu'il veulent preparer. ; GIGUE. | 24: <i>Seconde Entrée. Les Genies et les Fées. Gigue.</i> |
| 1685.01/Gv1a [LWV65/12] | xxxvij-xxxviij: GAVOTTE. | 24-25: <i>Gavotte.</i> |
| 1685.01/Gv1b/f [LWV65/13] | xxxix-xlij: Une Fée chante ce qui suit, & les Choeurs des Genies et des Fées luy respondent. « C'est l'Amour qui nous menace: » | 25-26: <i>Vne Fée chante cequi Suit, Et les choeurs des Genies et des Fées luy répondent. « C'est l'Amour qui nous menace: »</i> |
| 1685.01/Gv2 [LWV65/40] | 118: ENTRÉE. GAVOTTE. | 106: <i>Entrée. Gavotte.</i> |
| 1685.01/Ch1 [LWV65/56-59] | 161-210: CHACONNE. – CHOEURS. « C'est Medor qu'une Reyne si belle » [etc.] | 140-158: <i>Chaconne. – Choeurs. « C'est Medor qu'une Reyne Si belle, » [etc.]</i> |
| 1685.01/Mn2a [LWV65/66a] | 245: MENUET. | 181: <i>Menuet.</i> |
| 1685.01/Mn2b/f [LWV65/66b] | 246: {no title} HAUTOIS. | 181: {no title} <i>hautbois.</i> |

L'Idylle sur la paix (1685.02IDP)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1685/11 or 12 (Pitou 1983: 238)

1685.02IDP/1685

IDYLLE / SUR LA PAIX, / AVEC L'EGLOGUE / DE VERSAILLES, / ET PLUSIEURS PIECES DE SYMPHONIE, / MISES EN MUSIQUE / PAR MONSIEUR DE LULLY, ESCUYER, CONSEILLER / Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France & de ses Finances, / & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1685, II, 140 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : RES VM2-37: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062823b>

| | |
|-------------|-----------------|
| | 1685.02IDP/1685 |
| 1685.02/Mn1 | 16: MENUET |

| | |
|---------------------------|----------------------|
| [LWV68/4] | |
| 1685.02/Gv1 [LWV68/9] | 32-33: GAVOTE. |
| 1685.02/Lr1 [LWV68/11] | 39-40: LOURE. |
| 1685.02/Mn2 [LWV68/14] | 46: RONDEAU. MENUET. |

L'Eglogue de Versailles (1685.03EGV)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1685 (Pitou 1983: 218)

1685.02IDP/1685

【1685.02DP と同時掲載。資料の詳細は L'Idylle sur la paix の項目を参照】

| | |
|--------------------------|-----------------|
| | 1685.02IDP/1685 |
| 1685.03/Mn1 [LWV39/9] | 95: MENUET. |

Le Temple de la paix (1685.04TEP)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1685/10/20 (Pitou 1983: 318)

1685.04TEP/1685/I

BALLET / DU TEMPLE / DE LA PAIX. / Dansé devant Sa Majesté à Fontainebleau. / MIS EN
MUSIQUE / Par MONSIEUR DE LULLY, CONSEILLER / Secrétaire du Roy, Maison, Couronne
de France, & de ses Finances, / & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1685, II, 216 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-89: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452566j>

| | |
|---|--|
| | 1685.04TEP/1685/I |
| 1685.04/Gg1 [LWV69/13] | 44-46: GIGUE. |
| 1685.04/Mn1a [LWV69/14] | 47: MENUET. |
| 1685.04/Mn1b [LWV69/15] | 48: MENUET. HOUTBOIS. |
| 1685.04/Cn1a [LWV69/26] [FL/Ms07.1] | 103-104: CANARIES. |
| 1685.04/Cn1b [LWV69/27] | 104-105: CANARIES. |
| 1685.04/Pp1a [LWV69/30] | 125-126: Entrée de Bretons et Bretonnes. PASSEPIED. |
| 1685.04/Pp1b/f [LWV69/31] | 126: {no title} Hautbois. |
| 1685.04/Mn2a [LWV69/32] | 127: MENUET. |
| 1685.04/Mn2b/f [LWV69/33] | 128: Deux Bretonnes. « La Paix revient dans cet azile, » |
| 1685.04/Mn2c [LWV69/34] | 129: SILVANDRE, CLIMENE, & SILVIE. MENUET. |
| 1685.04/Ch1 [LWV69/44, 45] | 177-216: CHOEURS. « Chantons tous sa Valeur triomphante, » – CHACONNE. (p. 197: <i>On recommence le Choeur</i> , Chantons tous sa Valeur trionphante, page 177. <i>jusques à ce mot fin. Et en suite l'on prend la Chaconne.</i>) |

Armide (1686.01ARM)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演 : 1686/02/15 (Pitou 1983: 162)

1686.01ARM/1686/I

ARMIDE, / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE, / PAR MONSIEVR DE LVLLY, ESCVYER,
CONSEILLES / Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France & de ses Finances, / & Sur-
Intendant de la Musique de Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1686, II, LXII, 271 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : RES VM2-40: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062826k>

1686.01ARM/1710/II

[ARMIDE, / TRAGEDIE...]

Henri de baussen[Debaussen], 1710, 188 p.

本論で閲覧した資料 : なし

* ページ数や CMI の Second Edition という表記等から判断して、内容自体は以下の 1713/III
と同一と判断し、閲覧せず。

1686.01ARM/1713/III

ARMIDE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LULLY, Ecuyer-Conseiller- /
Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France / & de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique
/ de Sa Majesté. / SECONDE EDITION.

Christophe Ballard, 1713, IV, 188 p.

資料形態 : PR、縦長、彫版印刷 「第 2 版」

本論で閲覧した資料 : Béziers: Société de Musicologie du Languedoc, によるリプリント版
n.d.[1989]の電子データ (参照先 URL: [http://imslp.org/wiki/Armide,_LWV_71_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/Armide,_LWV_71_(Lully,_Jean-Baptiste)))

| | 1686.01ARM/1686/I | 1686.01ARM/1713/III |
|------------------------------|---|---|
| 1686.01/Mn1 [LWV71/8] | xxix-xxx: MENUET. | 15-16: <i>Menuet.</i> |
| 1686.01/Gv1 [LWV71/9] | xxxi-xxxij: GAVOTTE. RONDEAU. | 16: <i>Gavotte en Rondeau.</i> |
| 1686.01/Mn2a [LWV71/13] | xlix-l: {no title} | 23: <i>Menuet.</i> |
| 1686.01/Mn2b [LWV71/14] | l-lj: MENUET. | 24: <i>Menuet.</i> |
| 1686.01/Sb1a [LWV71/26] | 44-48: RONDEAU. (p. 48: <i>Et l'on joüe la Premiere Sarabande page 44.</i>) | 52-55: <i>Rondeau. On jouë le Rondeau 2. fois.</i> (p. 55: <i>Et l'on Rejouë la premiere Sarabande page 52.</i>) |
| 1686.01/Sb1b/f [LWV71/27] | 44-48: PHENICE / CHOEURS EN RONDEAU. « Suivons Armide, & chantons sa Victoire, » [etc] | 52-55: <i>Fenice. / Choeurs en Rondeau.</i> « Suivons Armide, & chantons sa Victoire, » [etc] |
| 1686.01/Sb1c [LWV71/28] | 49-52: SARABANDE. RONDEAU. | 55-57: <i>Sarabande. Rondeau.</i> |
| 1686.01/Sb1d/f [LWV71/29] | 49-52: CHOEUR EN RONDEAV. « Que la douceur d'un triomphe est extrême » | 55-57: <i>Sidonie. / Choeur En Rondeau.</i> « Que la douceur d'un triomphe est extrême » [etc] |
| 1686.01/Gv2 [LWV71/53] | 180: GAVOTE. | 132: <i>Gavotte.</i> |
| 1686.01/Cn1 | 181-182: CANARIES. | 132-133: <i>Canaries.</i> |

| | | |
|--|--|--|
| [LWV71/54] | | |
| 1686.01/Pc1 [LWV71/61~63] [FL/1711.1/10] [FL/1713.2/32] [FL/1725.1/02] | 220-245: PASSACAILLE. – UN AMANT FORTUNÉ. « Les plaisirs ont choisi pour avile » [etc] | 161-171: <i>Passacaille</i> . – <i>Vn Amant Fortuné</i> . « Les plaisirs ont choisi pour avile » [etc] |

Acis et Galathée (1686.02A&G)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) 初演：1686/09/17 (Pitou 1983: 141)

1686.02A&G/1686

ACIS / ET GALATÉE, / PASTORALE HEROÏQUE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LULLY, / Sur-Intendant de la Musique du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1686, II, 11, 183 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：<http://archive.org/details/acisetgalateepas00lull> 【Internet Archive の資料を

参照：Brigham Young University, BYU Brussels Opera and Ballet:】

| | |
|--|--|
| | 1686.02A&G/1686 |
| 1686.02/Mn1 LWV73/5 | xix-xx: PREMIERE ENTRÉE. Menuet. |
| 1686.02/Mn2 LWV73/15 | l-lj: MENUET. |
| 1686.02/Ch1 LWV73/32-33 [FL/1725.1/04] | 76-82: CHACONNE. – GALATEE. « Qu'une injuste fierté nous cause de contrainte, » |
| 1686.02/Pc1 LWV73/50 | 156-184: PASSACAILLE. – PASSACAILLE. VNE NAYADE. « Sous ses loix l'amour veut qu'on jouisse » – DEUX NAYADES. – PREMIERE NAYADE. « Tendres coeurs conservez l'esperance, » – SECONDE NAYADE. « Desormais on doit aimer sans crainte. » |

Acille et Polixène (1687.01A&P)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) & Collasse, Pascal (1649-1709) 初演：1687/11/07 (Pitou 1983: 139)

1687.01A&P/1687

ACHILLE / ET / POLIXENE, / TRAGEDIE / Dont le Prologue & les quatre derniers / Actes ont esté mis en Musique / PAR P. COLLASSE, / Maistre de Musique de la Chapelle du Roy. / Et le premier Acte par feu Mre J.B. de Lully, Conseiller Secretaire du Roy, / & Sur-Intendant de la Musique de la Chambre de Sa Majesté.

Jean Christophe Ballard, 1687, II, XXXVIII, 316 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-103: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062425s>

| | |
|--------------------------|---|
| | 1687.01A&P/1687 |
| 1687.01/Br1 | xxvij: BOURÉE |
| 1687.01/Ch1 [LWV74/6] | 25-29: CHACONNE. – VENUS. « Vous, Divinitez aimables, » |
| 1687.01/Pc1 [LWV74/9] | 32-46: PASSACAILLE. |
| 1687.01/Lr1 | 167-169: ENTRÉE DE PASTRES TROYENS. LOURE. |
| 1687.01/Mn1 | 178-179: MENUET. |

| | |
|--------------|---|
| 1687.01/Cn1a | 179-181: CANARIES. |
| 1687.01/Cn1b | 181-182: CANARIES. |
| 1687.01/Ch2a | 225-238: CHACONNE. – « Vos beaux yeux, adorable Princesse, » |
| 1687.01/Ch2b | 239-250: CHACONNE. – « Que l'amour est paissant sur les coeurs; » |
| 1687.01/Ch2c | 250-265: CHACONNE. – « Vons si longtemps bannis de ce sacré sejour, » |

Zéphire et Flore (1688.01Z&F)

Lully, Louis (1664-1734) & Lully, Jean-Louis (1665-1743) 初演 : 1688/03/22 (Pitou 1983: 333)

1688.01Z&F/1688

ZEPHIRE / ET FLORE, / OPERA / EN MUSIQUE, / Par Monsieur de Lully, Sur-Intendant de la
Musique / du Roy, & par Monsieur son frere, Escuyer.

Jean Christophe Ballard, 1688, II, 240 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-104: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062725t>

| | |
|----------------|--|
| | 1688.01Z&F/1688 |
| 1688.01/Br1 | 14-15: BOURÉE EN RONDEAU. |
| 1688.01/Pp1a | 19-20: PASSE-PIED. |
| 1688.01/Pp1b | 21: 2 ^{me} PASSEPIED. |
| 1688.01/Mn1 | 25-26: MENUET. |
| 1688.01/Rg1a | 44-46: PREMIER RIGAUDON. |
| 1688.01/Rg1b | 46: 2 ^{me} RIGAUDON. |
| 1688.01/Br2 | 117-118: BOURÉE EN RONDEAU. |
| 1688.01/Gv1a | 154-155: GAVOTTE EN RONDEAU. |
| 1688.01/Gv1b/f | 156-159: VNE DRYADE. / Petit CHOEUR de Dryades & de Silvains. / CHOEUR. « On n'aime point dans nos Forests, » – [<i>On reprend la Gavotte en Rondeau.</i>] – SECOND COUPLET. [etc.] |
| 1688.01/Mn2 | 160-161: MENUET. |
| 1688.01/Rg2 | 161-162: RIGAUDON. HAUTBOIS. (p. 162: <i>On joüe le Menuet, puis on reprend le Rigaudon, & on finit par le Menuet.</i>) |
| 1688.01/Gg1 | 235-236: GIGUE. (p. 239: <i>On reprend la Gigue.</i>) |
| 1688.01/Sb1a | 239-240: Air pour les Nymphes & les Zephirs. SARABANDE. |
| 1688.01/Sb1b/f | 240-242: UN ZEPHIRE. / CHOEUR. « Jcy l'Amour content de sa conquête » (p. 242: <i>Les Choeurs reprennent Laissons l'Amour. En suite on joüe la Sarabande.</i>) |

Thétis et Pélée (1689.01T&P)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演 : 1689/01/11 (Pitou 1983: 321, 337)

1689.01T&P/1689/I

THETIS / ET / PELÉE / TRAGEDIE. / MISE / EN MUSIQUE, / Par Monsieur COLLASSE, Maistre
de Musique / de la Chapelle du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1689, II, 344 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷 (一部 De Baussen による彫版印刷のページあり : pp. 198-210)

本論で閲覧した資料 : VM2-106: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627712>

1689.01T&P/1708air

AIRS NOUVEAUX, / DE LA COMPOSITION / DE MESSIEURS / CAMBRA, ET BATISTIN; /
CHANTEZ / PAR Melles POUSSIN, ET DUN; / PENDANT LES REPRÉSENTATIONS / DE
THETIS ET PELÉE.

Jean Christophe Ballard, 1708, II, 64 p.

資料形態 : 声楽曲補遺版、横長、活版印刷

【該当楽曲なし：3 曲の声楽曲のみ】

1689.01T&P/1712air

[AIRS NOUVEAUS,...]

Jean Christophe Ballard, 1712, II, 64 p.

本論で閲覧した資料：なし

* 該当楽曲のない 1708air と同じページ数とタイトルであるため、声楽曲のみしか含まれていない可能性が高いと判断し、閲覧せず。

| | |
|-------------------------------|---|
| | 1689.01T&P/1689/I |
| 1689.01/Lr1 | 96-98: Danse des Divinitez de la Mer. LOURE. |
| 1689.01/Ch1 | 164-179: SECOND AIR POUR LES PERSES. Flutes. – Choeur des Grecs & des Perses. – Choeur des Ethiopiens & des Scythes. – CHACONNE POUR LES ETIOPIENS. |
| 1689.01/Lr2 | 322-323: Entrée de Flore. LOURE. |
| 1689.01/Mn1 | 324-325: MENUET. |
| 1689.01/Gg1 [FL/Ms05.1/08] | 329-331: ENTRÉE DES MENADES. GIGUE. |

Orphée (1690.01ORP)

Lully, Louis (1664-1734) 初演：1690/02/21 (Pitou 1983: 281)

1690.01ORP/1690

ORPHÉE, / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE / Par Monsieur DE LVLLY l'ainé.

Jean Christophe Ballard, 1690, II, 225 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-111: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627282>

| | |
|-------------|---|
| | 1690.01ORP/1690 |
| 1690.01/Br1 | 25-27:ENTRÉE DES JEUX ET DES PLAISIRS. BOURÉE. |
| 1690.01/Mn1 | 30-31: MENUET. |
| 1690.01/Pc1 | 36-39: PASSACAILLE pour l'Amour, les Fraces les Jeux & les Plaisirs. |
| 1690.01/Mn2 | 92: [On reprend l'Air precedent page 89. ensuite on jouë le Menuet suivant. –] MENUET. Hautbois. |

Enée et Lavinie (1690.02E&L)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演：1690/11/07 (Pitou 1983: 218)

1690.02E&L/1690/I

ENÉE / ET LAVINIE, / TRAGEDIE. / MISE / EN MUSIQUE / Par Mr COLASSE, Maistre de la
Musique / de la Chapelle du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1710, VIII, III, 234 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-112: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627764>

* CMI および BnF Catalogue の記述では、年号が 1690 となっているが、表題紙の表記は M. DC. CX. で、1710/II と変わらず (表題紙のキュルドラン cul-de-lampe [装飾模様] は異なる)。

1690.02E&L/1710/II

ENÉE / ET LAVINIE, / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE / Par Mr COLASSE, Maistre de la
Musique / de la Chapelle du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1710, VIII, III, 234 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : RES VM2-48: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90628270>

* 1690/I 参照

| | |
|--------------------------------|--|
| | 1690.02E&L/1690/I (= 1690.02E&L/1710/II) |
| 1690.02/B11 | xv-xvj: Danse de Bergers. BRANSLE. |
| 1690.02/Pv1 [FL/Ms17.1/60] | xvij-xiv: PAVANE. |
| 1690.02/Pp1 | xxx-xxxj: Danses de Bergers. PASSEPIED. |
| 1690.02/Cn1 | xxxiiij-xxxvj: CANARIES. |
| 1690.02/Gg1a | 68-69: GIGUE, fort la premiere fois & doux la seconde. |
| 1690.02/Gg1b | 69-70: GIGUE, fort la premiere fois & doux la seconde. |
| 1690.02/Mn1a | 71: MENUET. « L'amour prend pour une offence » |
| 1690.02/Mn1bc/F | 72-73: AIR. – « Un Amant qui persevere » |
| 1690.02/Gg2 | 128-130: GIGUE. |
| 1690.02/Pc1 | 183-202: PASSACAILLE. |
| 1690.02/Sb1a [FL/1704.1/35] | 227-228: SARABANDE. |
| 1690.02/Sb1b | 228-229: SARABANDE. |
| 1690.02/Sb1c/f | 229-234: CHOEUR. « On se plaint de l'amour, on languit , on soupire, » |

Coronis (1691.01COR)

Gatti, Theobaldo [Teobaldo] di [Théobalde] (c1650-1727) 初演 : 1691/03/23 (Pitou 1983: 203)

【該当資料なし : 出版譜なし】

Le Ballet de Villeneuve-Saint-Georges (1692.01BVS)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演 : 1692/10 (Pitou 1983: 169)

【該当資料なし : 出版譜なし】

Astrée (1692.02AST)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演 : 1691/11/11 (Pitou 1983: 164)

【該当資料なし : 出版譜なし】

Alcide (1693.01ALD)

Lully, Louis (1664-1734) & Marais, Marin (1656-1728) 初演 : 1693/02/03 (Pitou 1983: 144)

【該当資料なし : 出版譜なし】

Didon (1693.02DID)

Desmarets, Henry (1661-1741) 初演 : 1693/06/05 or 09/11 (Pitou 1983: 208)

1693.02DID/1693

DIDON, / TRAGEDIE / MISE / EN MUSIQUE, / Par Monsieur DESMARESTS, Pensionnaire
ordinaire / du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1693, II, 108 p.

資料形態：PRV、横長、活版印刷 声楽曲目次あり

本論で閲覧した資料：<http://archive.org/details/didontragediemis00desm> 【Internet archive の資料
を参照：Brigham Young University, BYU Brussels Opera and Ballet】

1693.02DID/1693s

SYMPHONIES / DE LA TRAGEDIE / DE DIDON, / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur
DESMARESTS, Pensionnaire ordinaire / du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1693, 59 p.

資料形態：PRS、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料：<http://archive.org/details/didontragediemis00desm> 【Internet archive の資料
を参照：Brigham Young University, BYU Brussels Opera and Ballet】

*参照した BYU の資料は、上記の 2 資料が合本の形で製本されている

| | 1693.02DID/1693 | 1693.02DID/1693s |
|--------------------------------|--|---|
| 1693.02/Mn1 | 15-16: MENUET POUR LES NYMPHES. « Dans le bonheur qui nous enchante » | 【記載なし】 |
| 1693.02/Gg1 | 17-18: GIGUE. « Dans ces lieux, que l'amour a d'actraits! » | 【記載なし】 |
| 1693.02/Ch1 | 31-39: CHACONNE. « Nous venons rendre hommage » – UNE AUTRE CARTHAGINOISE. « Que cet empire maissans, » [etc.] | 【記載なし】 |
| 1693.02/Mn2 | 48-49: MENUET. « En amour c'est un avantage » | 【記載なし】 |
| 1693.02/Gv1 | 51: GAVOTE. « Sans cesser d'estre amoureux » | 【記載なし】 |
| 1693.02/Mn3 [FL/Ms17.1/41] | 【記載なし】 | 10: MENUET POUR LA SUITE DE LA RENOMMÉE. |
| 1693.02/Mn4 | 【記載なし】 | 11-12: MENUET POUR LES GRACES. |
| 1693.02/Mn5 | 【記載なし】 | 12-13: SECOND MENUET POUR LES MESMES. HAUTBOIS. |
| 1693.02/Gg2 [FL/1704.1/25] | 【記載なし】 | 14-15: GIGUE. |
| 1693.02/Ch2 | 【記載なし】 | 24-31: CHACONNE. |
| 1693.02/Mn6 | 【記載なし】 | 38: MENUET POUR LES DRYADES. |
| 1693.02/Rg1a [FL/Ms17.1/24] | 【記載なし】 | 39-40: RIGAUDON POUR LES FAUNES. |
| 1693.02/Rg1b [FL/Ms17.1/24] | 【記載なし】 | 40: DEUXIÈME RIGAUDON. |
| 1693.02/Gv2 | 【記載なし】 | 41: GAVOTTE POUR L'ENTRE-ACTE. |
| 1693.02/Cn1 | 【記載なし】 | 49: CANARIES. |
| 1693.02/Sb1a, b | 【記載なし】 | 52-54: SARABANDE POUR LES PLAISIRS. |
| 1693.02/Gv3 | 【記載なし】 | 55: GAVOTTE POUR LES NYMPHES. |
| 1693.02/Gv4 | 【記載なし】 | 56: DEUXIÈME GAVOTTE. |
| 1693.02/Pp1a | 【記載なし】 | 57-58: PASSE-PIED. |
| 1693.02/Pp1b | 【記載なし】 | 59: HAUTBOIS. SECOND PASSE-PIED. |

*1693.02/Sb1a, b は楽曲の途中で転調する 2 部構成。本論では統計上はそれぞれを 1 曲と数える。

Médée (1693.03MED)

Charpentier, Marc-Antoine (1643-1704) 初演：1693/12/04 (Pitou 1983: 265)

1693.03MED/1694

MEDÉE, / TRAGÉDIE / MISE / EN MUSIQUE / Par Monsieur CHARPENTIER.

Jean Christophe Ballard, 1694, II, LXIV, 350 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-122: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062429f>

| | |
|----------------|--|
| | 1693.03MED/1694 |
| 1693.03/Lr1 | xlviij-xlix: LOURE. |
| 1693.03/Cn1 | l-lj: CANARIES. – SUITE DES CANARIES. |
| 1693.03/Mn1ab | lj-lij: {no title} « Dans le bel âge si l'on n'est volage, » – MENUET EN RONDEAU. |
| 1693.03/Mn1c/f | liij-liv: Une Bergere chante seule la Chanson qui suit, & elle se reprend à deux. « Voir nos Moutons dans la verre prairie, » |
| 1693.03/Pp1a | liv- lvj: PASSEPIED. |
| 1693.03/Pp1b | lvj- lvij: PASSEPIED des Hautbois. |
| 1693.03/Sb1a | 77: Le premier CORINTHIEN & L'ARGIEN chantent la Chanson suivante du mouvement de Sarabande. « Quel boheur suit la tendresse, » |
| 1693.03/Sb1b | 78: SARABANDE. |
| 1693.03/Ch1 | 128-139: CHACONNE. |
| 1693.03/Pc1 | 139-156: PASSECAILLE. – TROIS CAPTIFS. / CHOEUR. « D'un amant qui veut plaire » – SUITE DE LA PASSACAILLE. |

Céphale et Procris (1694.01C&P)

Jaquet de La Guerre, Elisabeth (1665-1729) 初演：1694/03/15 (Pitou 1983: 197)

1694.01C&P/1694

CEPHALE / ET / PROCRISS, / TRAGÉDIE / MISE / EN MUSIQUE / Par Mademoiselle DE LA GVERRE.

Jean Christophe Ballard, 1694, XXXII, 148, III p.

資料形態：PR、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-123: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062759m>

| | |
|----------------|---|
| | 1694.01C&P/1694 |
| 1694.01/Pp1a | xv: PASSE-PIED pour les Violons. |
| 1694.01/Pp1b | xvj: PASSE-PIED pour les Haubois. |
| 1694.01/Pp1c/f | xvj-xvij: DEUX NYMPHES. (<i>On reprend les Passes Pieds</i>) |
| 1694.01/Lr1a | xxiv: LOURE. |
| 1694.01/Lr1b/f | xxiv- xxv: UN DIEU DE LA MER. « L'amour seumet tout le monde » (p. xxv: <i>On reprend la Loure page xxiv.</i>) |
| 1694.01/Gg1 | xxv: GIGUE. |
| 1694.01/Br1 | 50: BOURÉE. |
| 1694.01/Pc1 | 70-77: PASSACAILLE. – Une suivante de la Volupté / CHOEUR. « La douce folie, Que celle d'aymer! » |
| 1694.01/Mn1 | [151]: <i>Ce Menuet est du Divertissement du Cinquième Acte immédiatement après l'Air a deux temps em A mi la ré.</i> |

Circé (1694.02CIR)

Desmarets, Henry (1661-1741) 初演：1694/10 or 11 (Pitou 1983: 200)

1694.02CIR/1694

CIRCÉ / TRAGEDIE, / MISE / EN MUSIQUE / Par Monsieur DESMARETS, / Pensionnaire
ordinaire du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1694, II, LVII, 228 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-126: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062784p>

*今回参照した資料は乱丁あり。ページ数は表記のものに基づく。

| | 1694.02CIR/1694 |
|-----------------|---|
| 1694.02/Mn1a | xlij-xliij: Menuet pour les Nymphes de la suite de la Seine. SECOND AIR, MENUET. |
| 1694.02/Mn1b | xliij-xliv: DEUXIÈME MENUET. |
| 1694.02/Mn1c/f | xliv-xlv: DEUX NYMPHES, & le Choeur en Rondeau. |
| 1694.02/Gg1 | xlvi-xlvij: GIGUE. |
| 1694.02/Br1a | xlviij-xlix: PREMIERE BOURÉE. |
| 1694.02/Br1b | xlix-l: DEUXIÈME BOURÉE. |
| 1694.02/Br1c/f | l: DEUX NYMPHES, & le Petit Choeur. AIR. « Dans l'amoureux empire, » |
| 1694.02/Gv1a | li-liij: GAVOTTE. |
| 1694.02/Gv1b/f | liij-lvij: UNE NYMPHE. Air. / CHOEUR. « Les plaisirs suivent les peines » (<i>L'on reprend la Gavotte des Violons page 51. & en suite le Choeur Sous les augustes loix. page xxviiij.</i>) |
| 1694.02/Sb1a, b | 21-25: SARABANDE. |
| 1694.02/Sb1c/f | 25-29: UN AMANT FORTUNÉ. / CHOEUR EN RONDEAU. « De nos plaisirs qui l'écho retenisse, » [<i>L'on reprend la Sarabande des Violons page 21.</i>] |
| 1694.02/Cn1 | [22bis-22ter ?]: CANARIE. |
| 1694.02/Lr1a | 217-218: PREMIERE LOURE. |
| 1694.02/Lr1b/f | 218-219: UNE NYMPHE. AIR. « Qui craint de reffentir d'amoureuses langueurs, » |
| 1694.02/Lr1c | 220-221: SECONDE LOURE. |
| 1694.02/Lr1d/f | 222: UNE NYMPHE. AIR. « L'Amour coûte des pleurs, » |
| 1694.02/Pp1 | 222-224: PASSE-PIED. |
| 1694.02/Mn2a | 257-258: MENUET POUR LES NEREIDES. DEUXIÈME AIR, Menuet. |
| 1694.02/Mn2b/f | 258-259: UNE NEREIDE. AIR. |
| 1694.02/Rg1a | 259-260: PREMIER RIGAUDON. |
| 1694.02/Rg1b | 260-261: DEUXIEME RIGAUDON. |

*1694.02/Cn1 は今回参照した資料では、p. 22 と 23 の間に 1 フォリオ分、ページ番号無しで挿入されている。

*1694.02/Sb1a, b は曲の途中で転調する 2 部構成。本論では統計上はそれぞれを 1 曲と数える。

Théagène et Chariclée (1695.01TCH)

Desmarets, Henry (1661-1741) 初演 : 1695/02/03 (Pitou 1983: 319)

1695.01TCH/1695

THEAGENE / ET CARICLÉE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur DESMARETS,
Pensionnaire ordinaire / du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1695, XVI, 211 p.

資料形態 : PRV、横長 活版印刷 声楽目次あり 器楽部分非掲載

本論で閲覧した資料 : VM2-127: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058735s>

【該当楽曲なし】

Les Amours de Momus (1695.02AMO)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演 : 1695/05/25 (Pitou 1983: 153)

1695.02AMO/1695

LES AMOURS / DE /MOMUS. / BALLET. / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur DESMARETS,
Pensionnaire ordinaire / du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1695, II, XLVIII, 228 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-130: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058692g>

| | |
|----------------|---|
| | 1695.02AMO/1695 |
| 1695.02/Cn1a | xxxiv-xxxv: CANARIE. |
| 1695.02/Cn1b | vxxvj[xxxvj]-xxxvij: SECONDE CANARIE. HAUT-BOIS. |
| 1695.02/Mn1a | 33: PREMIER MENUET. |
| 1695.02/Mn1b | 34: SECOND MENUET. |
| 1695.02/Mn1c/f | 34-35: PETIT CHOEUR. / UNE NYMPHE. « Suivons les loix de la tendresse, » (p. 35: <i>L'on reprend le second Menuet & en suite le premier.</i>) |
| 1695.02/Pp1a | 36-37: 1. PASSEPIED. |
| 1695.02/Pp1b | 37-38: 2. PASSEPIED. HAUT-BOIS. |
| 1695.02/Sb1a | 108-110: SARABANDE. |
| 1695.02/Sb1b/f | 110-111: UN PLAISIR. « Tendres amans ne brisez point vos chaînes, » |
| 1695.02/Mn2a | 145: MENUET. |
| 1695.02/Mn2b | 146: <i>Les Hautbois joiënt d'abord ce Menuet, ensuite deux Nymphes & le Petit Choeur le repete alternativement.</i> « Un coeur à beau se deffendre, » (<i>L'on reprend le premier Menuet, [...]</i>) |
| 1695.02/Rg1a | 187-188: PREMIER RIGAUDON. |
| 1695.02/Rg1b | 188-189: 2. RIGAUDON. |
| 1695.02/Ch1 | 218-228: CHACONNE. – CHOEUR. « Que ces Forests de nos chants retentissent, » |

Ballet des Saisons (1695.03SAI)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演 : 1695/10/18 (Pitou 1983: 309)

1695.03SAI/1695/I

BALLET / DES SAISONS, / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur COLLASSE, Maistre de Musique,
/ de la Chapelle du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1695, II, XIII, 215 p.

資料形態 : PRV、横長、活版印刷 声楽索引あり 器楽部分非掲載

本論で閲覧した資料 : RES VM2-57: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062829t>

【該当楽曲なし】

1695.03SAI/1695/II

[BALLET / DES SAISONS...]

Jean Christophe Ballard, 1695, II, XIII, 176 p. [, +p.138-176]

資料形態 :

本論で閲覧した資料 : Pn X. 195 【BnF に請求】

*第4アントレ(p.176)までは1695.03SAI/1695/Iと同一だが、その後に TROISIÈME ENTRÉE / DU BALLET DES SAISONS, / NOUVELLEMENT / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur COLLASSE, Maistre de la Musique / de la Chapelle du Roy. *Et Représentée pour la première fois sur le Theatre de l'Academie Royale / de Musique le 22. Mars 1696.*とタイトルのついた楽譜(丁付け : p.128-176)が続く。

1695.03SAI/1700/III

BALLET / DES SAISONS / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur COLLASSE, Maistre de Musique
de la Chapelle / & de la Chambre du Roy. / SECONDE EDITION / Augmentée de toute la Musique
de feu Monsieur DE LULLY qui manquoit / dans la premiere.

Jean Christophe Ballard, 1700, II, 293 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷 声楽目次あり

本論で閲覧した資料：VM2-134: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062422j>

*序文には楽曲の一部をリュリの作品から借用した旨が記されている。

| | 1695.03SAI/1695/II | 1695.03SAI/1700/III |
|---------------|---|---|
| 1695.03/Gg1a | [tn]171: GIGUE. <i>Cette Gigue qui se jouë à l'Opera après celle qui suit, n'a esté mise ioy la premiere que pour évitez une mauvaise retourne pour la commodité des Instruments.</i> | 【記載なし】 |
| 1695.03/Gg1b | [tn]172-173: GIGUE. | 【記載なし】 |
| 1695.03/Gg2 | 【記載なし】 | 54-55: GIGUE. 【=LWV20/13】 |
| 1695.03/Bl1ab | 【記載なし】 | 173-174: BRANLE. [6/4 - cc] 【 = LWV31/27】 |
| 1695.03/Br1a | 【記載なし】 | 179: BOURÉE. 【= LWV31/11】 |
| 1695.03/Br1b | 【記載なし】 | 180: BOURÉE. 【= LWV21/11】 |
| 1695.03/Gg3 | 【記載なし】 | 226: GIGUE. |
| 1695.03/Mn1a | 【記載なし】 | 227-228: MENUET. 【=LWV70/3】 |
| 1695.03/Mn1b | 【記載なし】 | 228: MENUET. 【=LWV70/4】 |
| 1695.03/Pp1 | 【記載なし】 | 229: PASSEPIED. 【=LWV70/6】 |
| 1695.03/Pp2 | 【記載なし】 | 233: PASSEPIED. 【=LWV70/7】 |
| 1695.03/Gv1 | 【記載なし】 | 282: GAVOTTE. |
| 1695.03/Ch1 | 【記載なし】 | 288-293: CHACONNE. 【=LWV70/5】 |

Jason, ou la toison d'or (1696.01JAS)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演：1696/01/06 (Pitou 1983: 244)

【該当資料なし：出版譜なし】

Ariadne et Bacchus (1696.02A&B)

Marais, Marin (1656-1728) 初演：1696/02/23 or 03/08 (Pitou 1983: 158)

1696.02A&B/1696

ARIANE / ET BACHUS, /TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE. / Par M. MARAIS, ordinaire de la
Musique de la Chambre du Roy, / demeurant ruë Quinquempoix.

Jean Christophe Ballard, 1696, 318 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷 声楽索引あり 正誤表あり

本論で閲覧した資料：VM2-137: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058654s>

| | 1696.02A&B/1696 |
|-------------|--|
| 1696.02/Br1 | 13: BOURÉE. [- UN PLAISIR. (<i>On reprend la Bourée, & en suite on jouë la Gigue.</i>)] |
| 1696.02/Gg1 | 14-15: GIGUE. |
| 1696.02/Br2 | 93: BOURÉE. |

| | |
|--------------|---|
| 1696.02/Ch1 | 139-150: CHACONNE. |
| 1696.02/Mn1a | 317: PREMIER MENUET. |
| 1696.02/Mn1b | 318: SECOND MENUET. (<i>On reprend le Choeur, Tendres amans, jusqu'ou il est marqué ce mot, Fin. pag. 304.</i>) |

La Naissance de Vénus (1696.03NAV)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演 : 1696/05/01 (Pitou 1983: 275)

1696.03NAV/1695/I

LA NAISSANCE / DE VENUS, / OPERA / MIS EN MUSIQUE, / Par Monsieur COLLASSE, Maistre de la Musique / de la Chapelle du Roy. / Et représenté sur le Theatre de l'Academie Royale de Musique, / pour la premiere fois, le premier jour de May 1696.

Jean Christophe Ballard, 1695, VI, XLVII, 275 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 器楽目次 (リュリの引用箇所のみ示)・声楽索引あり

本論で閲覧した資料 : VM2-138: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062775q>

1696.03NAV/1696/II

LA NAISSANCE / DE VENUS, / OPERA / MIS EN MUSIQUE, / Par Monsieur COLLASSE, Maistre de la Musique / de la Chapelle du Roy. / Et représenté sur le Theatre de l'Academie Royale de Musique, / pour la premiere fois, le premier jour de May.

Jean Christophe Ballard, 1696, XLVII, 275 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 器楽目次 (リュリの引用箇所のみ示)・声楽索引あり

本論で閲覧した資料 : RESVM2-58: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062828d>

| | |
|-------------|---|
| | 1696.03NAV/1695/I, 1696.03NAV/1696/II |
| 1696.03/Br1 | Air. Par M. J. B. L. S. D. R. (TABLE: La Bourée): 60 【LWV11/42】 |
| 1696.03/Sb1 | 111: SarabandePar M. J. B. L. S. D. R.: (TABLE: La Sarabande.) 【LWV8/40】 |
| 1696.03/Ch1 | 181: CHACONNE. Par M. J. B. L. S. D. R. (TABLE: La Chaconne.)→ 【LWV9/76 + 後続の声楽曲も同じリズム (自作か? 出典不明)】 |
| 1696.03/Mn1 | 274: Par M. J. B. L. S. D. R. (TABLE: Un Menuet.)→ 【LWV23/6】 |

* 楽曲は A 基準に該当するが、楽譜に冒頭部分しか印刷されていない為、統計の対象からははずす。M. J. B. L. S. D. R.は恐らく Monsieur Jean Baptiste Lully, Secrétaire du Roy の略と思われる。

Méduse (1697.01MDE)

Gervais, Charles-Hubert (1671-1744) 初演 : 1697/01/13 (Pitou 1983: 268)

【該当資料なし : 出版譜なし】

Vénus et Adonis (1697.02V&A)

Desmarets, Henry (1661-1741) 初演 : 1697/03/17 or 1697/04 (Pitou 1983: 331)

1697.02V&A/1697

VENUS / ET ADONIS, / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE, / Par Monsieur DESMARESTS, Pensionnaire / ordinaire du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1697, II, LII, 266 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 声楽索引 (巻末)・正誤表あり

本論で閲覧した資料 : VM2-132: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058748d>

| | |
|-------------------------------|--|
| | 1697.02V&A/1697 |
| 1697.02/Gg1a | xxvii-xxix: GIGUE. |
| 1697.02/Gg1b/f | xxx-xxj: UNE BERGERE. AIR. « Demeurons dans ce doux axile » (<i>L'on reprend la Gigue des Violons page xxvii.</i>) |
| 1697.02/Mn1a | xxxvj: MENUET. |
| 1697.02/Mn1b/f | xxxvij-xl: UNE BERGERE. AIR. « Profitez de la vie, Beautez, » |
| 1697.02/Rg1a | xlj: PREMIER RIGAUDON. |
| 1697.02/Rg1b | xlij-xliij: SECOND RIGAUDON. |
| 1697.02/Gv1ab | 23-24: GAVOTTE. – Un Habitant de l'Isle. « C'est en vain qu'un coeur sauvage » |
| 1697.02/Gv1c | 25: GAVOTTE. Hautbois. |
| 1697.02/Gv1d | 26: <i>Cette Gavotte se chante alternativement avec le Choeur.</i> « Jeunes coeurs songez à plaire, » (<i>On reprend la Gavotte des Hautbois page 25.</i>) |
| 1697.02/Pp1a | 27: 1. PASSE-PIED. |
| 1697.02/Pp1b | 28-29: 2. PASSE-PIED. |
| 1697.02/Sb1a | 103-105: SECOND AIR, SARABANDE. |
| 1697.02/Sb1b/f | 106-108: CHOEUR. « Heureux Amans que vos flâmes sont belles, » |
| 1697.02/Mn2a | 115: 1. MENUET. |
| 1697.02/Mn2b/f | 116-117: UN PLAISIR. AIR. « Non, ce n'est point la grandeur suprême, » |
| 1697.02/Mn2c | 118: 2. MENUET. |
| 1697.02/Mn2d/f | 118-119: Une Nymph & le Choeur alternativement. « Lorsque l'Amour dans ses noeuds nos appelle, » (<i>On reprend le 1. Menuet page 115.</i>) |
| 1697.02/Pc1 | 228: PASSACAILLE. – Choeur derriere le Teatre « Adnis a dompté le monstre & sa fureur, » |
| 1697.02/Pc2 [FL/1725.1/08] | 230-250: CHOEUR DE PEUPLES. – PASSACAILLE. |

Aricie (1697.03ARC)

Lacoste [De La Coste], Louis (c1675-c1750) 初演 : 1697/06/09 (Pitou 1983: 160)

1697.03ARC/1697

ARICIE, / BALLE. / REPRESENTÉ PAR L'ACADEMIE / ROYALE DE MUSIQUE, / ET
COMPOSÉ / Par Monsieur LA COSTE, Ordinaire / de ladite Academie.

Jean Christophe Ballard, 1697, XXXIX, 221 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 ラコステ以外が作曲した楽曲の一覧あり

本論で閲覧した資料 : VM2-143: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624303>

| | |
|----------------|---|
| | 1697.03ARC/1697 |
| 1697.03/Lr1 | xxxiv-xxxv: LOURE. (p. xxxvj: <i>On reprend la Loure.</i>) |
| 1697.03/Br1 | xxxvij: BOURÉE. (p. xxxviii: <i>On reprend la Bourée.</i>) |
| 1697.03/Cd1 | xxxix: CONTRE-DANSE. |
| 1697.03/Sb1 | 32: SARABANDE. |
| 1697.03/Mn1a | 38: MENUET. (p. 39: <i>On reprend le Menuet & le Choeur.</i> / p. 40: <i>On reprend le Menuet pour Entr'Acte.</i>) |
| 1697.03/Mn1b/f | 39: 2. INDEN. AIR. “Il faut aimer dans la jeunesse,” |
| 1697.03/Gv1 | 75: GAVOTTE. (p. 76: <i>On reprend la Gavotte.</i>) |
| 1697.03/Mn2a | 80: MENUET. |
| 1697.03/Mn2b/f | 81: HAUT-BOIS. |
| 1697.03/Br2 | 134: BOURÉE. |
| 1697.03/Br3 | 137: BOURÉE. |
| 1697.03/Cn1a | 213: CANARIE. |
| 1697.03/Cn1b | 214-215: 2. CANARIE. HAUT-BOIS. |
| 1697.03/Rg1a | 217: PREMIER RIGAUDON. |

| | |
|--------------|----------------------------------|
| 1697.03/Rg1b | 218: SECOND RIGAUDON. HAUT-BOIS. |
|--------------|----------------------------------|

L'Europe galante (1697.04EGA)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1697/10/24 (Pitou 1983: 220)

1697.04EGA/1697/I

L'EUROPE / GALANTE, / BALLET, / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur *****[sic !].

Jean Christophe Ballard, 1697, LX, 216 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 作曲者表記伏字

本論で閲覧した資料 : VM2-144: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624800>

*p. 209 以降は補遺。SUPRÉMENT DE L'EUROPE GALANTE.

1697.04EGA/1698/II

[... Seconde édition augmentée]

Jean Christophe Ballard, 1698, 280, 12 p.

本論で閲覧した資料 : なし

*1697/I と 1699/III で含まれる楽曲の内容が同一であった為、当版も内容は変わらないと判断し、閲覧せず。

1697.04EGA/1699/III

L'EUROPE / GALANTE, / BALLET / EN MUSIQUE. / Troisième Edition Revûë & Corrigée.

Jean Christophe Ballard, 1699, 279 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-146: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627838>

| | 1697.04EGA/1697/I | 1697.04EGA/1699/III |
|----------------|---|--|
| 1697.04/Mn1a | xviiij-xix: PREMIER MENUET. | 18-19: PRÉMIER MENUET. |
| 1697.04/Mn1b | xix:SECOND MENUET. | 19: SECOND MENUET |
| 1697.04/Mn1c/f | xx: DEUX GRACES ET LE CHOEUR. « Souffrez que l'Amou vous blesse, » | 20: DEUX GRACES ET LE CHOEUR. « Souffrez que l'Amou vous blesse, » (<i>On répète le Menuet par B. Quarre, ensuite en chante le 2. Couplet, & l'on reprend le Menuet par B. mol.</i>) |
| 1697.04/Gv1a | xxj: GAVOTTE. | 22: GAVOTTE. |
| 1697.04/Gv1b/f | xxj-xxij: UNE GRACE. « C'est dans une tendresse extrême » | 21-22: UNE GRACE. « C'est dans une tendresse extrême » |
| 1697.04/Lr1a | xliij-xliij: AIR POUR LES RIS ET POUR LES PLAISIRS. | 42-43: LOURE POUR LES RIS ET POUR LES PLAISIRS. |
| 1697.04/Lr1b/f | xliv-xlv: UNE GRACE. « Ah ! que l'Amour Prepare en ce jour » | 42-45:UNE GRACE. « Ah ! que l'Amour Prepare en ce jour » |
| 1697.04/Cn1 | xlvi-xlvij: CANARIES. | 46-47: CANARIE. |
| 1697.04/Rg1a/f | 209-210: UN BERGER « Soupirons tous, » | 86-87: AIR. UN BERGER. « Soupirons tous, » |
| 1697.04/Rg1b | 210-211: PREMIER RIGAUDON. | 87-88: PRÉMIER RIGAUDON. |
| 1697.04/Rg1c | 211-212: DEUXIÈME RIGAUDON. | 88-89: PRÉMIER RIGAUDON. |
| 1697.04/Pp1a | 26: PREMIER PASSE-PIED. | 90: PRÉMIER PASSEPIED. |
| 1697.04/Pp1b | 27: Trio. PASSE-PIED. Hautbois. (<i>On reprend le premier Passe-pied.</i>) | 91: PASSEPIED. HAUTBOIS. (<i>On reprend le premier Passe-pied.</i>) |
| 1697.04/Sb1a | 87: SARABANDE. | 150: SARABANDE. |
| 1697.04/Sb1b/f | 88: AIR. UNE ESPAGNOLE. « Soyez constans dans vos | 151: AIR. UNE ESPAGNOLE. « Soyez constans dans vos |

| | | |
|---|---|--|
| | amours, » | amours, » (<i>On reprend la Sarabande cy-devant, [...]</i>) |
| 1697.04/Ch1a [FL/Ms05.1/16] | 110-113: CHACONE RONDEAU. – CHOEUR. « Formons d'aimables jeux, » | 173-176: CHACONE. RONDEAU. – CHOEUR. « Formons d'aimables jeux, » |
| 1697.04/Ch1b | 114-117: CHACONNE. RONDEAU. – LE CHOEUR. « Livrons-nous aux plaisirs, » | 177-180: CHACONE. RONDEAU. – UNE VENITIENNE & LE CHOEUR. « Livrons-nous aux plaisirs, » |
| 1697.04/F11 [FL/1700.2/08] [FL/1781.2s] | 214-216: LA FORLANA. | 186-188: LA FORLANA. |
| 1697.04/Mn2 | 213: MENUET. | 188-189: MENUET. |
| 1697.04/Pc1 | 154-166: PASSACAILLE. – ZAYDE. « Que l'Amour dans nos coeurs » [etc.] | 226-238: PASSACAILLE. – ZAIDE. « Que l'Amour dans nos coeurs » [etc.] |

* 1697.04/Gv1a と 1697.04/Gv1b/f の順序は、1697.04EGA/1697/I と 1697.04EGA/1699/III で入れ替わっている。

Issé (1697.05ISS)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演 : 1697/12/30 (Pitou 1983: 242)

1697.05ISS/1697/I

ISSÉ, / PASTORALE HEROIQUE / EN MUSIQUE, / REPRESENTÉE / DEVANT SA MAJESTÉ /
à Trianon, le 17. Decembre 1697. / PAR L'ACADEMIE ROYALE / DE MUSIQUE.

Jean Christophe Ballard, 1697, lij, 212 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-149: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062439t>

1697.05ISS/1708/II

ISSÉ, / PASTORALE HEROÏQUE, / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS / DEVANT SA
MAJESTÉ / à Trianon, le 17. Décembre 1697. / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE; /
REMISE AU THEATRE DE LADITE ACADEMIE / le 14. Octobre 1708. / Nouvelle Edition,
augmentée de deux Actes.

Jean Christophe Ballard, 1708, VI, LXXII, 264 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-150: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627749>

* 5 幕に拡張されたヴァージョン。

| | 1697.05ISS/1697/I | 1697.05ISS/1708/II |
|-----------------|---|------------------------------------|
| 1697.05/Cn1 | xl-xlj: CANARIES. | 【記載なし】 |
| 1697.05/Gv1ac/f | 34, 36: UN PLAISIRS. « Venez tous dans ce boccage, » / UN AUTRE PLAISIRS. | 【記載なし】 |
| 1697.05/Gv1bd | 35: SECOND AIR. (p. 36: <i>On reprend la Gavotte.</i>) | 【記載なし】 |
| 1697.05/Rg1a | 77-78: PREMIER RIGAUDON. | 91: PREMIER RIGAUDON. |
| 1697.05/Rg1b | 77-79: SECOND RIGAUDON. Haut-bois. | 92: DEUXIÈME RIGAUDON. |
| 1697.05/Pp1a | 134-135: PASSE-PIED pour les Driades. | 【記載なし】 |
| 1697.05/Pp1b | 135-136: SECOND PASSEPIED. | 【記載なし】 |
| 1697.05/Sb1ac | 150-151: SARABANDE. (p. 152: | 181: SARABANDE. (p. 184: <i>On</i> |

| | | |
|--|---|--|
| [FL/1713.2/18] [FL/1725.1/05] [FL/Ms13.1/07] | <i>On reprend la Sarabande)</i> | <i>reprend la Sarabande)</i> |
| 1697.05/Sb1b/f | 151-152: ISSE. « C'en est fait, le repos va suspendre mes larmes, » | 182-184: ISSE. « C'en est fait, le repos va suspendre mes larmes, » |
| 1697.05/Gg1 | 210-212: AIR POUR LES EGYPTIENS.; GIGUE. | 262-263: AIR POUR LES EGYPTIENS. GIGUE. |
| 1697.05/Mn1a | 【記載なし】 | xlvij: PREMIER MENUET. |
| 1697.05/Mn1b | 【記載なし】 | xlix: DEUXIÈME MENUET. (p. 1: <i>On reprend le deuxième Menuet, page xlix.</i>) |
| 1697.05/Mn1c/f | 【記載なし】 | xlix-l: UNE FEMME. « Que ces lieux sont d'heureux aziles, » |
| 1697.05/Pp2 | 【記載なし】 | 44-45: PASSEPIED. |
| 1697.05/Gg2 | 【記載なし】 | 84-85: GIGUE. |
| 1697.05/Pp3a [FL/1709.2/03] | 【記載なし】 | 158: PASSEPIED. |
| 1697.05/Pp3b [FL/1709.2/03] | 【記載なし】 | 159-160: DEUXIÈME PASSEPIED. |
| 1697.05/Mn2a | 207: SECOND AIR DES EUROPEENS. | 256: MENUET. (p. 258: <i>On reprend le Menuet, page 250[=256 ?].</i>) |
| 1697.05/Mn2b/f | 【記載なし】 | 257: UNE EUROPÉENNE. / CHOEUR. « Ah! que d'attraits suivront vôtre tendresse! » |

Les Fêtes galante (1698.01FGA)

Desmarets, Henry (1661-1741) 初演 : 1698/05/10 (Pitou 1983: 226)

1698.01FGA/1698

LES FESTES / GALANTES, / BALLET. / MIS EN MUSIQUE, / Par Monsieur DESMARESTS,
Pensionnaire / ordinaire du Roy.

Jean Christophe Ballard, 1698, II, LIV, 319 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-1330: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624192>

| | |
|----------------|--|
| | 1698.01FGA/1698 |
| 1698.01/Rg1a | xxxviiij: RIGAUDON. |
| 1698.01/Rg1b/f | xxxix-xl: AIR. « Ne vous rebutez point, amans amez sans sesse, » |
| 1698.01/Rg1c | xl-xlj: 2. RIGAUDON. |
| 1698.01/Rg1d | xlj-xlij: 3. RIGAUDON. HAUT-BOIS. |
| 1698.01/Rg1e/f | xlijj-xlv: AIR. « Ne nous deffendez point de former de doux noeuds, » (p. xlv: <i>On reprend le premier Rigaudon, page xxxviiij.</i>) |
| 1698.01/Ch1 | 71-80: CHACONNE. |
| 1698.01/Mn1a | 172: MENUET. |
| 1698.01/Mn1b/f | 172-173: Haut-bois. |
| 1698.01/Mn1c/f | 174-175: « De nos beaux jours faisons un doux usage, » (p. 175: <i>On reprend le 1. Menuet page 172.</i>) |
| 1698.01/Cn1a | 176-177: CANARIE. |
| 1698.01/Cn1b | 177-179: 2. CANARIE. HAUT-BOIS. |
| 1698.01/Mn2a | 254: MENUET. |
| 1698.01/Mn2b/f | 255: UN BERGER. AIR. « Pourquoi chercher à se deffendre, » |
| 1698.01/Mn2c | 256: 2. MENUET. |
| 1698.01/Br1a | 257-258: BOURÉE. |

| | |
|--------------|--|
| 1698.01/Br1b | 259: 2. BOURÉE. |
| 1698.01/Br1c | 260-261: <i>Une Bergere chante cette Bourée alternativement avec le Choeur.</i> « Cédons à la tendresse, Suivons le Dieu des amours; » (p. 261: <i>On reprend la seconde Bourée page 259.</i>) |
| 1698.01/Pp1a | 261-262: PASSE-PIED. |
| 1698.01/Pp1b | 263: SECOND PASSE-PIED. (p. 263: <i>On reprend le premier Passe-Pied, page 261.</i>) |
| 1698.01/Lr1 | 301-303: LOURE. |

Le Carnaval de Venise (1699.01CVE)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1699/01/20 (Pitou 1983: 193)

1699.01CVE/1699/I

LE CARNAVAL / DE VENICE, / BALLET. / MIS EN MUSIQUE, / Par M. CAMPRA le Cadet.

Jean Christophe Ballard, 1699, LII, 12, 286 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-153: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058660h>

1699.01CVE/1699/II

LE CARNAVAL / DE VENICE, / BALLET. / MIS EN MUSIQUE, / Par M. CAMPRA le Cadet.

Jean Christophe Ballard, 1699, LII, 286, 12 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-154: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90586252>

*内容は補遺の 12 ページが綴り込まれている位置の違いのみで 1699.01CVE/1699/I と同一。

| | |
|----------------|--|
| | 1699.01CVE/1699/I, 1699.01CVE/1699/II |
| 1699.01/Pp1a | xxxij: PREMIER PASSEPIED. |
| 1699.01/Pp1b | xxxiv-xxxv: TRIO. 2. PASSEPIED. HAUT-BOIS. (p. xxxv: <i>On reprend le premier Passe-Pied. page xxxij.</i>) |
| 1699.01/Cn1a | 81: CANARIES. |
| 1699.01/Cn1b | 82-83: 2. CANARIES. (<i>On reprend les premieres Canaries, page 81.</i>) |
| 1699.01/Gv1a | 144: GAVOTTE. |
| 1699.01/Gv1b/f | 144-145: UNE GONDOLIERE. AIR. « Entre la crainte & l'esperance, » (<i>On reprend la Gavotte page 144.</i>) |
| 1699.01/Rg1a | 145-146: RIGAUDON. |
| 1699.01/Rg1b | 146-147: VIOLONS seuls. 2. RIGAUDON. |
| 1699.01/Rg1c/f | 147-148: UNE BARQUERORE, AIR. « Embarquez-vous amans sans faire resistance, » (<i>On reprend la second Rigaudon page 146. & en suite le premier page 145.</i>) |
| 1699.01/S11 | 148-150: LA SALTARELLE. |
| 1699.01/Bl1a | 262-263: BRANLE. |
| 1699.01/Bl1b | 264: BRANLE GAY. |
| 1699.01/Bl1c | 265: BRANLE A MENER. |
| 1699.01/Gv2 | 266: GAVOTTE. |
| 1699.01/Cr1 | 266-267: COURANTE. |
| 1699.01/Mn1 | 267-268: MENUET. |
| 1699.01/Br1 | 268-269: BOURÉE. |
| 1699.01/Mn2 | 269-270: MENUET. RONDEAU. (<i>On reprend le premier Menuet page 267.</i>) |
| 1699.01/Ch1 | 273-277: CHACONNE. |
| 1699.01/Fr1 | 280-282: FORLANA. [FL/1704.1/02; LM 4500] |
| 1699.01/Br2 | APPENDIX 5: <i>Cette Bourée se jouë après le premier Air des suivans de la</i> |

| | |
|--|----------------------------------|
| | <i>Fortune, page 78. BOURÉE.</i> |
|--|----------------------------------|

Amadis de Grèce (1699.02ADG)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演 : 1699/03/26 (Pitou 1983: 151)

1699.02ADG/1699/I

AMADIS / DE GRECE, / TRAGEDIE. / EN MUSIQUE.

Jean Christophe Ballard, 1699, II, 280 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : RES VM2-64: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058741h>

1699.02ADG/1699/II

AMADIS / DE GRECE, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE. / Seconde Edition, revûe corrigée, & augmentée.

Jean Christophe Ballard, 1699, II, 287 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : Vm2 157: 【BnF に請求】

1699.02ADG/1712/III

AMADIS / DE GRECE, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE, / Représentée pour la premiere fois, par l'Academie Royale de Musique, / le vingt-sixième Mars 1699. / Troisième Edition, revûe corrigée, & augmentée de tous les Changements / & Addition; conformément à la Remise du trois Novembre 1711.

Jean Christophe Ballard, 1712, VI, 291 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 器楽・声楽目次あり 「第三版」

本論で閲覧した資料 : VM2-158: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627801>

| | 1699.02ADG/1699/I | 1699.02ADG/1699/II | 1699.02ADG/1712/III |
|----------------|--|--|---|
| 1699.02/Gg1 | 34-35: GIGUE. (p. 37: <i>On reprend la Gigue, page 34</i>) | 34-35: GIGUE. (p. 37: <i>On reprend la Gigue, page 34</i>) | 34-35: GIGUE. |
| 1699.02/Gv1a | 84: GAVOTTE. | 84: GAVOTTE. | 84: GAVOTTE. |
| 1699.02/Gv1b/f | 85-89: UN BERGER. / CHOEUR. « L'Amour est pour le bel âge, » | 85-89: UN BERGER. / CHOEUR. « L'Amour est pour le bel âge, » | 85-87: UN BERGER. / CHOEUR. « L'Amour est pour le bel âge, » (p. 87: [...] <i>Après quoy on réjoüe la Gavotte & [...]</i>) |
| 1699.02/Gv1c/f | 【記載なし】 | 【記載なし】 | 87: AIR. |
| 1699.02/Pp1a | 【記載なし】 | 【記載なし】 | 88: PREMIER PASSEPIED. |
| 1699.02/Pp1b | 【記載なし】 | 【記載なし】 | 89: DEUXIÈME PASSEPIED. |
| 1699.02/Br1ac | 211, 212-213 BOURÉE. – [NIQUÉE] – BOURÉE. | 213, 214-215 BOURÉE. – [NIQUÉE] – BOURÉE. | 213, 214-215: BOURÉE. – [NIQUÉE] – BOURÉE. |
| 1699.02/Lr1 | 214-215: LOURE. | 216-217: LOURE. | 216: LOURE. |
| 1699.02/Cn1 | 216: CANARIES. | 218: CANARIES. | 218: CANARIES. |
| 1699.02/Pp2 | 227-228: PASSEPIED. | 229-230: PASSEPIED. | 237-238: PASSEPIED. {3/2} |
| 1699.02/Pc1 | 270-280: PASSACAILLE. | 273-283: PASSACAILLE. | 282-291: PASSACAILLE. |
| 1699.02/Rg1a | 【記載なし】 | 284: Rigaudons obmis à la fin de la Feste du | 【記載なし】 |

| | | | |
|--------------|--------|--|--------|
| | | premier Acte de la premiere Edition. PREMIER RIGAUDON. | |
| 1699.02/Rg1b | 【記載なし】 | 285: DEUXIEME RIGAUDON. | 【記載なし】 |

Marthésie, reine des Amazones (1699.03MAR)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演：1699/10/09 or 10/29 (Pitou 1983: 261-262)

1699.03MAR/1699

MARTHESIE, / PREMIERE REINE / DES AMAZONES. / TRAGEDIE / EN MUSIQUE.

Jean Christophe Ballard, 1699, II, 271 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料：RESVM2-65: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90587381>

| | |
|----------------|---|
| | 1699.03MAR/1699 |
| 1699.03/Mn1 | 30-31: MENUET. HAUT-BOIS. – <i>Le Choeur reprend le Menuet sur les Parolles suivantes.</i> « Aymons tous, le temps nous presse, » |
| 1699.03/Lr1 | 158-159: LOURE. |
| 1699.03/Cn1 | 159-161: CANARIES. |
| 1699.03/Gv1a | 217: GAVOTTE. |
| 1699.03/Gv1b/f | 218: « Dans ces lieux après la Gloire » |
| 1699.03/Pp1 | 219: PASSE-PIED. |

Le Triomphe des arts (1700.01TDA)

La Barre, Michel de (c1675-1745) 初演：1700/05/16 (Pitou 1983: 326)

1700.01TDA/1700

LE TRIOMPHE / DES ARTS, / BALLET / MIS EN MUSIQUE / Par le Sieur DE LA BARRE,
Ordinaire de l'Academie / Royale de Musique. / LIVRE TROISIÈME.

Jean Christophe Ballard, 1700, 239 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-160: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90586556>

| | |
|--------------------------------|---|
| | 1700.01TDA/1700 |
| 1700.01/Gg1 | 12-13: 2. AIR. GIGUE. |
| 1700.01/Mn1a | 29-30: MENUET. |
| 1700.01/Mn1b/f | 30-31: <i>Un Plaisir & une Grace chante l'Air qui suite alternativement avec le Choeur.</i> « Il est un tems pour estre sage, » |
| 1700.01/Br1 | 31-32: BOURÉE. (p. 33: <i>On reprend la Bourée, page 31.</i>) |
| 1700.01/Lr1a | 61-62: LOURE. |
| 1700.01/Lr1b/f | 63-65: UN AMANT ET UNE AMANTE. « Jeunes coeurs, si vous voulez charmer, » |
| 1700.01/Ch1 | 172-179: CHACONNE. |
| 1700.01/Rg1a [FL/Ms08.1/02] | 229: RIGAUDON. |
| 1700.01/Rg1b | 230-231: 2. RIGAUDON. HAUBOIS. |
| 1700.01/Pp1a | 233: PASSE-PIED. |
| 1700.01/Pp1b | 234-235: 2. PASSE-PIED. HAUBOIS. |

Canente (1700.02CAN)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演 : 1700/11/04 (Pitou 1983: 191)

【該当資料なし】

Hésione (1700.03HES)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1700/12/21 (Pitou 1983: 233)

1700.03HES/1700/I

HESIONE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE. / Par Monsieur CAMPRA; / REPRESENTÉE /
PAR L'ACADEMIE ROYALE / DE MUSIQUE / Le vingt-unième jour de Decembre 1700.

Jean Christophe Ballard, 1700, VI, LVIII, 259 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-164: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062478x>

1700.03HES/1701/II

HESIONE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE. / Par Monsieur CAMPRA; / REPRESENTÉE
POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE / DE MUSIQUE / Le vingt-unième
jour de Decembre 1700. / Seconde Edition conforme aux dernieres Representations.

Jean Christophe Ballard, 1701, VI, LVIII, 258 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 総目次 器楽目次 声楽索引あり

1700.03HES/1701cg

Changement du cinquième acte d'Hésione

Jean Christophe Ballard, 1701, 30 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031192-3> 【Deutsche digitale
Bibliothek の web サイトより】

*内容は 1701/II の第 5 幕部分とほぼ同一

1700.03HES/1701/III

HESIONE. / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE. / Par Monsieur CAMPRA; / REPRÉSENTÉE
POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALLE / DE MUSIQUE / Le vingt-unième
jour de Decembre 1700. / Seconde Edition conforme aux dernieres Representations.

Jean Christophe Ballard, 1701, VI, LVIII, 258, 25 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷 総目次 器楽目次 声楽索引あり

本論で閲覧した資料 : RES VM2-67: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062831w>

1700.03HES/1709air

AIRS NOUVEAUX, / AJOUTEZ / A L'OPERA D'HESIONE, / REMIS AU THÉÂTRE LE 19.
JUILLET 1709. / Par Monsieur CAMRRA[sic !].

Jean Christophe Ballard, 1709, 25 p.

資料形態 : 横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-235: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067548p>

【該当楽曲なし : 1709 年の上演で追加されたエール集】

| | 1700.03HES/1700/I | 1701/II | 1701cg | 1701/III |
|--------------|--------------------------------|--------------------------------|--------|--------------------------------|
| 1700.03/Mn1a | xxxviiij: PREMIER MENUET. | xxxviiij: PREMIER MENUET. | 【記載なし】 | xxxviiij: PREMIER MENUET. |
| 1700.03/Mn1b | xxxviiij-xxxix: SECOND MENUET. | xxxviiij-xxxix: SECOND MENUET. | 【記載なし】 | xxxviiij-xxxix: SECOND MENUET. |

| | | | | |
|----------------|---|--|--------|--|
| 1700.03/Mn1c/f | xxxix: UN LIDIEN. « Quand tout est calme sur la Terre, » | xxxix: UN LIDIEN. « Quand tout est calme sur la Terre, » (p. xxxix: On reprend le second Menuet, le Lidien chante son Second Couplet, & on reprend le premier Menuet.) | 【記載なし】 | xxxix: UN LIDIEN. « Quand tout est calme sur la Terre, » (p. xxxix: On reprend le second Menuet, le Lidien chante son Second Couplet, & on reprend le premier Menuet.) |
| 1700.03/Pp1a | 48-49: PREMIER PASSEPIED. (p. 50: <i>On reprend le premier Passepiéd page 48.</i>) | 48-49: PREMIER PASSEPIED. | 【記載なし】 | 48-49: PREMIER PASSEPIED. |
| 1700.03/Pp1b | 49-50: SECOND PASSEPIED. | 49-50: SECOND PASSEPIED. | 【記載なし】 | 49-50: SECOND PASSEPIED. |
| 1700.03/Pc1 | 90-97: PASSACAILLE. | 90-97: PASSACAILLE. | 【記載なし】 | 90-95: PASSACAILLE. |

Aréthuse (1701.01ARE)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1701/07/14 (Pitou 1983: 157)

1701.01ARE/1701/I

ARETUSE / OU / LA VENGEANCE DE L'AMOUR, / BALLET / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur
CAMBRA. / REPRESENTÉ POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE
MUSIQUE / Le quatorzième jour de Juillet 1701.

Jean Christophe Ballard, 1701, VI, LVI, 231 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-169: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90587314>

1701.01ARE/1701/II

ARETUSE / OU / LA VENGEANCE DE L'AMOUR, / BALLET / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur
CAMBRA. / REPRESENTÉ POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE
MUSIQUE / Le quatorzième jour de Juillet 1701.

Jean Christophe Ballard, 1701, VI, LVI, 231, 12 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : A. 54 b1 【BnF に請求】

*1701/I の補遺 12 ページに該当楽曲なし

| | |
|----------------|--|
| | 1701.01ARE/1701/I, 1701.01ARE/1701/II |
| 1701.01/Cn1 | xxxiv: CANARIES. |
| 1701.01/Gg1 | 66-67: GIGUE. |
| 1701.01/Mn1a | 122: MENUET. |
| 1701.01/Mn1b | 123: 2. MENUET. |
| 1701.01/Mn1c/f | 123-124: THETIS. « Jeunes coeurs pour fuit le naufrage, » (p. 124: <i>On reprend le second Menuet, Thetis chante son 2. Couplet. & les Haut-bois jouent leur Menuet.</i>) |
| 1701.01/Pp1a | 191: 1. PASSEPIED. |
| 1701.01/Pp1b | 192: 2. PASSEPIED (<i>On reprend le 1. Passepiéd, page 191.</i>) |
| 1701.01/Ch1a | 227-229: CHACONNE, RONDEAU. |

| | |
|--------------|---|
| 1701.01/Ch1b | 230-232: DEUXIÈME CHACONNE. RONDEAU. (<i>On repete la Chaconne par le b mol, & [...]</i>) |
|--------------|---|

Scylla (1701.02SCY)

Gatti, Theobaldo [Teobaldo] di [Théobalde] (c1650-1727) 初演 : 1701/09/16 (Pitou 1983: 309)

1701.02SCY/1702

SCYLLA. Tragedie En Musique / Composéé / Par Le Sl. Theobaldo de Gatti / Representéé par
l'academie Ryalle de / Musique le 16e. Septembre / 1701. / Gravé par M. de Baussen / se Vend 8tt.
brochéé, et 9tt reliéé, Paris.

Henri de baussen[Debaussen], 1702, 206 p.

資料形態 : PR、横長、彫版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-170: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062433b>

| | |
|--------------------------------|--|
| | 1701.02SCY/1702/I |
| 1701.02/Cn1 | [P]28: <i>Canaries</i> |
| 1701.02/Pp1a | [P]30: <i>1er Passepied</i> |
| 1701.02/Pp1b | [P]30-31: <i>2^e Passepied</i> |
| 1701.02/Sb1a [FL/Ms05.1/20] | 43: <i>Sarabande.</i> |
| 1701.02/Sb1b/f | 43-45: « Charmante paix rempli notre esperance, » (<i>On reprend la Sarabande et [...]</i>) |
| 1701.02/Pc1 [FL/1704.1/04] | 94-100: <i>Passacaille</i> |
| 1701.02/Mn1 | 153-154: Menuet Haut Bois |
| 1701.02/Lr1a | 157-158: <i>Lovre.</i> |
| 1701.02/Lr1b/f | 158-159: <i>Vne Bergere Egiptienne.</i> « Viens Amour soumets s'il est possible » |
| 1701.02/Rg1a | 160: <i>1^{er} Rigaudon</i> |
| 1701.02/Rg1b | 160-161: <i>2^e Rigaudon (On reprend le Menuet des haut bois qui est cy devant page 153. Après quoy les Viollons jouent celuy qui suit joy.)</i> |
| 1701.02/Mn2 | 161-162: <i>2^e Menuet.</i> |
| 1701.02/Gg1 [FL/1704.1/06] | 193-194: <i>Gigue.</i> |

Omphale (1701.03OMP)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演 : 1701/11/10 (Pitou 1983: 276)

1701.03OMP/1701

OMPHALE, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE, / REPRESENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS / PAR
L'ACADEMIE ROYALLE / DE MUSIQUE / Le 10. Novembre 1701.

Jean Christophe Ballard, 1701, VII, XLVI, 296 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-172: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90586734>

| | |
|-------------|--|
| | 1701.03OMP/1701 |
| 1701.03/Br1 | xij: BOURÉE. (p. xv: <i>On rejouë la Bourée page xij.</i>) |
| 1701.03/Pp1 | xxix: PASSEPIED. |
| 1701.03/Lr1 | 41-43: PREMIER AIR. LOURE. |
| 1701.03/Ch1 | 86-98: CHACONNE. – TRIO. « Suivez l'Amour quand ce Dieu vous appelle: » – SYMPHONIE. – « C'est l'Amour qui vous presse » [etc.] |
| 1701.03/Gg1 | 99-100: GIGUE. (p. 100: <i>On reprend la Gigue, [...]</i>) |

| | |
|-------------|---|
| 1701.03/Br2 | 158-159: BOURÉE. 2. AIR. |
| 1701.03/Mn1 | 159-160: <i>Les Haut-bois joïent le Menuet qui suit avant qu'on le chante. Deux Lydiennes & le Choeur de Dessus alternativement.</i> « Tendres coeurs qui souffrez encore, » (p. 160: <i>On reprend la Bourée page 158.</i>) |

Médus, roi des Mèdes (1702.01RDM)

Bouvard, François (c1683-1760) 初演 : 1702/07/23 (Pitou 1983: 267)

1702.01RDM /1702

MEDUS, / ROY DES MEDES, / TRAGESIE, / MISE EN MUSIQUE, / Par Monsieur BOUVARS. / REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / le vingt-troisième jour de Juillet 1702.

Jean Christophe Ballard, 1702, II, 90 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : D-1451 【BnF に請求】

*序文に、いくつかの場が欠けて印刷せざるを得なかった旨が書かれている。

| | |
|----------------|--|
| | 1702.01RDM /1702 |
| 1702.01/Sb1a | 17: SARABANDE pour les Espagnoles. |
| 1702.01/Sb1b/f | 18: LA FORTUNE. AIR. « Amants fidelles Qui dans vos amours, » |
| 1702.01/Mn1a | 19: MENUET pour des François |
| 1702.01/Mn1b/f | 20: AIR. Une Française. « Les vrais plaisirs de la tendresse, » |
| 1702.01/Lr1 | 31-32: LOURE. |
| 1702.01/Sb2a | 61-62: SARABANDE. FLÛTE ET VIOLONS. |
| 1702.01/Sb2b/f | 63-64: THOMIRIS. « Toy, qui des Dieux, des Mortels & des Ombres, » |
| 1702.01/Rg1a | 83: I. RIGAUDON. |
| 1702.01/Rg1b | 84-85: SECOND RIGAUDON. HAUT-BOIS. (<i>On reprend le premier Rigaudon, page 89.</i>) |

Fragments de Monsieur de Lully (1702.02FML)

Lully, Jean-Baptiste (1632-1687) & Campra, André (1660-1744) 初演 : 1702/09/10 (Pitou 1983: 228)

1702.02FML/1702

FRAGMENTS / DE MONSIEUR DE LULLY, / Ecuyer, Conseiller - Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France / & de ses Finances ; Et Sur - Intendant de la Musique / de Sa Majesté. / BALLET, REPRESENTÉ, POUR LA PREMIERE FOIS, / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le Dimanche dixième jour de Septembre 1702.

Jean Christophe Ballard, 1702, XXXVI, 151 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : b4962047: <https://archive.org/details/fragmentsdemoni00camp> 【Internet archive の資料を参照 : UNC Music Library】

1702.02FML/1703ser

LA SERENADE / VENITIENNE, / ENTRÉE / AJOÛTÉE AUX FRAGMENTS, / Par Monsieur CAMBRA. / REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / En Janvier 1703.

Jean Christophe Ballard, 1703, II, 63 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-233: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90675604>

| | | |
|-------------|-------------------------------|--------------------|
| | 1702.02FML/1702 | 1702.02FML/1703ser |
| 1702.02/Mn1 | xxxv: MENUET. ; DEUXIÈME AIR. | 【記載なし】 |

| | | |
|---|---------------------------------------|--------------------|
| [LWV79/11=] | | |
| 1702.02/Mn2 [LWV79/33=32/25] | 58: MENUET. De Ballet des Muses. | 【記載なし】 |
| 1702.02/Mn3 [LWV79/43, 51=40/39] | 84, 96: MENUET. Du Ballet de Flore. | 【記載なし】 |
| 1702.02/Br1 [LWV79/46=27/5] | 87: BOURÉE. De la Naissance de Venus. | 【記載なし】 |
| 1702.02/Ch1 [LWV79/67=29/1] | 137: CHACONNE. De L'Amour Medecin. | 【記載なし】 |
| 1702.02/Cn1 [LWV79/69=32/18] | 150: CANARIES. De Ballet des Muses. | 【記載なし】 |
| 1702.02/S11 [FL/1709.2/01] | 【記載なし】 | 44: LA SALTARELLA. |
| 1702.02/F11 [FL/1704.1/08] [FL/1704.2/03] [FL/1713.2/22] | 【記載なし】 | 56: FORLANA. |

*Mn3 は 2 箇所出現する。

Tancredi (1702.03TAN)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1702/11/07 (Pitou 1983: 314)

1702.03TAN/1702

TANCREDE, / TRAGEDIE, / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA. / REPRESENTÉE
POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE / Le septième jour
de Novembre 1702.

Jean Christophe Ballard, 1702, VI, L, 291 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : RES VM2-72: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058774w>

| | |
|-------------------------------|--|
| | 1702.03TAN/1702 |
| 1702.03/Mn1a | xxix: MENUET. |
| 1702.03/Mn1b/f | xxx: DEUX SUIVANTES DE LA PAIX & le CHOEUR. « Dans ces beaux lieux, Amour, quitte tes armes, » (<i>On reprend le Menuet des Violons, page xxix. & l'on chante le Second Couplet.</i>) |
| 1702.03/Gg1 [FL/1713.2/30] | xxxj-xxxij: GIGUE. |
| 1702.03/Pp1a | xlj: PREMIER PASSE-PIED. |
| 1702.03/Pp1b | xlj: SECOND PASSE-PIED. |
| 1702.03/Sb1 | 166: SARABANDE. |
| 1702.03/Mn2a | 169: MENUET. |
| 1702.03/Mn2b | 170: 2. MENUET. |
| 1702.03/Mn2c/f | 170-171: UNE DRIADE. « Nos plaisirs seront peu durables, » (p. 171: <i>On reprend le Menuet des Violons, La Driade chante son Second Couplet, & l'on reprend le Menuet des Flûtes.</i>) |
| 1702.03/Ch1 | 188-190: CHACONNE. « L'objet de mon amour descend dans le tombeau, » 【目次には現れない】 |
| 1702.03/Lr1 | [APP]1: <i>Changement de la fin du Cinquième Acte. L'Air qui suit se jouë après le grand Air qui finit page 277.</i> LOURE. |

Ulysse (1703.01ULY)

Rebel, Jean-Fery (1666-1747) 初演 : 1703/01/21 (Pitou 1983: 328)

1703.01UPLY/1703

ULYSSE, / TRAGEDIE, / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur REBEL. / REPRÉSENTÉE POUR
LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE / Le vingt-jour de Janvier
1703.

Jean Christophe Ballard, 1703, XLIII, 282, 1 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-182: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90623634>

| | 1703.01UPLY/1703 |
|----------------|---|
| 1703.01/Br1a | xxxiiij: BOURÉE. |
| 1703.01/Br1b/f | xxxiv-xxxv: UNE BERGERE. « Vous, qui craignez ses traits, » |
| 1703.01/Pp1a | xxxvj: PREMIER PASSEPIED. |
| 1703.01/Pp1b | xxxvij: HAUT-BOIS. SECOND PASSE-PIED. |
| 1703.01/Ch1 | 40-46: CHACONNE. – CHOEUR. « Cedez, Beauté trop severe, » |
| 1703.01/Sb1a | 145-146: Sarabande. |
| 1703.01/Sb1b/f | 146-152: EUPHROSINE. / PETIT CHOEUR. – CHOEUR. |
| 1703.01/Gv1 | 162: ENTR'ACTE. 1. GAVOTTE. |
| 1703.01/Pc1 | 254-260: PASSACAILLE. |

*1703.01/Gv1 は « 1. GAVOTTE » の表記があるが、1. という表記の次に予想される 2. は存在しない。

Les Muses (1703.02MUS)

Campra, André (1660-1744) 初演：1703/10/28 (Pitou 1983: 273)

1703.02MUS/1703

LES MUSES, / BALLET / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA. / REPRÉSENTÉ POUR
LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE / Le vingt-huitième jour
d'Octobre 1703.

Jean Christophe Ballard, 1703, VI, 326 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-183: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058749t>

| | 1703.02MUS/1703 |
|----------------|--|
| 1703.02/Gg1 | 52-53: AIR pour la suite de Bachus. [TABLE: Gigue] |
| 1703.02/Br1 | 57-58: AIR pour la Suite de Cerés. [TABLE: Bourée] |
| 1703.02/Mn1a | 114-115: MENUET. |
| 1703.02/Mn1b/f | 116-118: CHOEUR DE BERGERES. « Que toûjours, De ses pleurs L'Aurore Nous fasse éclore » (p. 118: <i>On reprend le Choeur, Que toûjours, page 116. jusqu'au mot fin. Et ensuite le Menuet, page 114.</i>) |
| 1703.02/Ch1 | 226-232: CHACONNE. 2. AIR. – DEUX CALYDONIENNES, ET UN CALYDONIEN. |
| 1703.02/Pp1a | 302: PREMIER PASSEPIED. |
| 1703.02/Pp1b | 302-303: SECOND PASSEPIED. |
| 1703.02/Pp1c/f | 304: UN MASQUE. « Que d'un noeud charmant, » |
| 1703.02/Cd1 | 309-311: CONTRE-DANSE. |

Le Carnaval et la folie (1704.01CEF)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演：1704/01/03 (Pitou 1983: 194)

1704.01CEF/1711

Le Carnaval et la Folie / Comedie Ballet / Representé par l'Academie Royale / de Musique / Gravé

par H. De Baussen / Se vend Brochéé et Reliéé en veau

Henri de baussen[Debaussen], 1711, 32, 207 p.

資料形態 : PR、横長、彫版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-184: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058702d>

1704.01CEF/1711p

LE PROFESSEUR / DE FOLIE, / DIVERTISSEMENT / REPRÉSENTÉ / PAR L'ACADEMIE
ROYALE / DE MUSIQUE.

Jean Christophe Ballard, 1711, 41 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-231: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067531d>

| | 1704.01CEF/1711 | 1704.01CEF/1711p |
|----------------|---|------------------|
| 1704.01/Gg1a | [p]21: <i>Gigue.</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Gg1b/f | [p]22-23: Venus. « Dieu d'amour reserve nous tes charmes, » (p. 23: <i>On reprend la Gigue Et le p^{er}. air des Dieux.</i>) | 【記載なし】 |
| 1704.01/Mn1 | 33: <i>Menuet</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Gv1a | 42: <i>Gavotte</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Gv1b/f | 43-44: <i>la folie.</i> « Soufréz que l'amo' no' lie Jeunes coe? Cedez a ses feux, » (p. 44: <i>On reprend la Gavotte.</i>) | 【記載なし】 |
| 1704.01/Pp1 | 44-45: <i>Passepiéd.</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Lr1 | 89-90: <i>p^{er}. air: Loure.</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Br1 | 200: <i>Bourée</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Pp2a | 200: <i>p^{er}. Passepiéd</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Pp2b | 201: <i>2^e. Passepiéd</i> | 【記載なし】 |
| 1704.01/Ch1 | 【記載なし】 | 26: CHACONNE. |

Iphigénie en Tauride (1704.02IET)

Desmarets, Henry (1661-1741) & Campra, André (1660-1744) 初演 : 1704/05/06 (Pitou 1983: 238)

1704.02IET/1704air

EXTRAIT DE L'OPERA / D'IPHIGÉNIE, / CONTENANT / Les Airs à chanter, & Récits qui se
peuvent détacher: / La Fureur d'Oreste: La Première, & la Seconde Scene du Cinquième Acte: / Et
tous les Airs à jouer.

Jean Christophe Ballard, 1704, II, 79 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-197 【BnF に請求】

* 抜粋版。

1704.02IET/1711/I

IPHIGÉNIE / EN TAURIDE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Messieurs DESMARETS,
& CAMPRA; / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE
MUSIQUE, / Le Mardy sixième jour de May 1704. / Remise au Théâtre le douzième Mars 1711.

Jean Christophe Ballard, 1711, IV, 307, 1 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-189: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624748>

| | 1704.02IET/1704air | 1704.02IET/1711/I |
|--------------------------|--------------------|-------------------|
| 1704.02/Sb1a [Campra] | 55: SARABANDE. | 18: SARABANDE. |

| | | |
|-----------------------------|--|---|
| 1704.02/Sb1b/f [Campra] | 1-2: UN HABITANT DE DÉLOS. | 19: UN HABITANT DE DÉLOS. « Dans les concerts que vous faites entendre, » (On reprend la Sarabande cy-devant.) |
| 1704.02/Mn1a [Campra] | 56: PREMIER MENUET. | 21: PREMIER MENUET. |
| 1704.02/Mn1b [Campra] | 57: DEUXÈME MENUET. | 21-22: DEUXÈME MENUET. |
| 1704.02/Mn1c/f [Campra] | 4: UN AUTRE HABITANTE. (<i>Le premiere Habitante chante le Second Couplet.</i>) | 22: UN AUTRE HABITANTE. « Loin de vouloir disputer la victoire, » |
| 1704.02/Lr1 [Desmarest] | 61-62: LOURE. | 92-93: LOURE. |
| 1704.02/Mn2a [Desmarest] | 65: PREMIER MENUET. (<i>Second Menuet. Loin de nos Jeux, cy-devant page 17.</i>) | 132: PREMIER MENUET. Rondeau. |
| 1704.02/Mn2b [Desmarest] | 17-18: {no title} | 133-134: DEUXIÈME MENUET. <i>On danse cet Air. Deux Nymphes de DIANE le chantent alternativement avec le Choeur. « Loin de nos jeux ; »</i> |
| 1704.02/Rg1a | 69: PREMIER RIGAUDON. | 【記載なし】 |
| 1704.02/Rg1b | 70-71: DEUXÈME RIGAUDON. | 【記載なし】 |
| 1704.02/Sb2 | 【記載なし】 | 189: SARABANDE. |
| 1704.02/Pp1a | 【記載なし】 | 190: PREMIER PASSEPIED. |
| 1704.02/Pp1b | | 190-191: 2. PASSEPIED – [<i>On reprend le premier Passepied.</i>] |
| 1704.02/Sb3 [Desmarest] | 【記載なし】 | 239-240: <i>Les Flûtes & les Violons jouent d'abord cet Air; Ensuite deux Prestresses le chantent alternativement avec le Choeur. SARABANDE. « Vous rassemblez en vous, » [- On danse encore la Sarabande.]</i> |
| 1704.02/Ch1 [Desmarest] | 76-79: CHACONNE. | 287-291: CHACONNE. |

Télémaque (1704.03TEL)

[ED.] Campra, André (1660-1744) 初演 : 1704/11/11 (Pitou 1983: 315)

【該当資料なし】

Alcine (1705.01ALN)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1705/01/15 (Pitou 1983: 146)

1705.01ALN/1705

ALCINE / TRAGÉDIE / MISE EN MUSIQUE / PAR MR. CAMPRA. / Partition in Folio. / Gravée par H. de Baussen. / Prix broché / et Relié en Veau.

Pierre Ribou, 1705, XXIV, 125 p.

資料形態 : PR、縦長、彫版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-200: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90624429>

| | |
|-------------|--------------------|
| | 1705.01ALN/1705 |
| 1705.01/Mn1 | 16: <i>Menuet.</i> |

| | |
|----------------|--|
| 1705.01/Gg1 | 42: <i>Gigue</i> . |
| 1705.01/Pc1a | 60-62: <i>Passacaille</i> . – <i>Choeur</i> . « Que ces Bois, que ces fleurs, » |
| 1705.01/Pc1b | 62-66: 2 ^e . <i>Passacaille</i> . – <i>Une Amante du Labirinte d'amour</i> . « Les Amours dans ces belles » |
| 1705.01/Sb1a | 124: <i>Sarabande</i> . |
| 1705.01/Sb1b/f | 124: <i>une heroïne</i> . « Lors que l'amo' no' pro digueses » |
| 1705.01/Br1 | 125: <i>Bourée, Rondeau</i> . |

La Vénitienne (1705.02VEN)

La Barre, Michel de (c1675-1745) 初演 : 1705/05/26 (Pitou 1983: 330)

【該当資料なし】

Philomèle (1705.03PHI)

Lacoste [De La Coste], Louis (c1675-c1750) 初演 : 1705/10/20 (Pitou 1983: 290)

1705.03PHI/1705

PHILOMELE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur LA COSTE, Ordinaire de l'Academie Royale de Musique. / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS / PAR LADITE ACADEMIE, / Le Mardy vingtième jour d'Octobre 1705.

Jean Christophe Ballard, 1705, VI, LVI, 342 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-203: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627608>

| | |
|--------------------------------|--|
| | 1705.03PHI/1705 |
| 1705.03/Sb1a | xxx: SARABANDE. |
| 1705.03/Sb1b/f | xxxj[-xxxiv ?]: DUO. « Heureux les Peuples souûmis, » |
| 1705.03/Pp1 | xlvi: PASSEPIED. HAUT-BOIS. |
| 1705.03/Gg1 [FL/1713.2/13] | xlvi-xlvij: GIGUE. |
| 1705.03/Lr1a | 34-35: LOURE. |
| 1705.03/Lr1b/f | 35-37: UNE ATHENIENNE. « Les plaisirs charmants Sont pour les Amants, » |
| 1705.03/Ch1 | 98-101: CHACONNE. – MINERVE. « Consolez-vous de vos peines cruelles, » |
| 1705.03/Pp2a | 104-105: PREMIER PASSEPIED. |
| 1705.03/Pp2b | 106: SECOND PASSEPIED. (p. 107: <i>On reprend le premier Passepiéd page 104.</i>) |
| 1705.03/Ch2 | 164-181: CHACONNE. – CHOEUR. « Ah! Que l'Amour est un charmant vainqueur! » |
| 1705.03/Cn1 [FL/1713.2/25] | 257-258: CANARIES. |
| 1705.03/Mn1a | 313: PREMIER MENUET. |
| 1705.03/Mn1b | 314: DEUXIÈME MENUET. |
| 1705.03/Mn1c/f | 315: UN MATELOT. « Heureux qui pourroit se deffendre, » (<i>On reprend le premier Menuet page 313. Un autre Matelot chante ensuite le second Couplet.</i>) |
| 1705.03/Lr2 | 316-317: LOURE. AIR. |
| 1705.03/Rg1a | 317-318: PREMIER RIGAUDON. |
| 1705.03/Rg1b [FL/1713.2/09] | 318-319: DEUXIÈME RIGAUDON. HAUT-BOIS. |

Alcyone (1706.01ALC)

Marais, Marin (1656-1728) 初演 : 1706/02/18 (Pitou 1983: 147)

1706.01ALC/1706

ALÇIONE, / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE, / Par M. Marais, ordinaire / de la Musique de la
chambre du Roy, / demeurant rue Bertin-poirée.

[demeurant rue Bertin-poirée], 1706, 46, 248 p.

資料形態：PR、横長、彫版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-204: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062416t>

| | 1706.01ALC/1706 |
|----------------|---|
| 1706.01/Mn1a | [p]34: <i>Menuet (Vne bergere chante alternativem^t. ce Menuet avec le chœur)</i> |
| 1706.01/Mn1b/f | [p]34-35: <i>Vne Berger / Chœur « Le doux Printemps ne paroist pas sans flore, »</i> |
| 1706.01/Mn1c | [p]36: <i>2^e. Menuet (Vne autre bergere chante le 2^e. Menuet alternativement avec le chœur)</i> |
| 1706.01/Mn1d/f | [p]36-37: <i>Vne Bergere – Chœur « Pour nos ha meaux quittte Cithere, » (On reprend le 2^e. Menuet dançant)</i> |
| 1706.01/Pp1a | [p]38: <i>Passepied</i> |
| 1706.01/Pp1b | [p]38-39: <i>2^e. Passepied. (On reprend le premier Passepied)</i> |
| 1706.01/Mn2a | 34: <i>Menuet</i> |
| 1706.01/Mn2b/f | 35-36: <i>Deux Actrices de la feste. Air « Dans ces lieux amour tu nous rameine, » (p. 36: les hautbois jouent cet air alternativement)</i> |
| 1706.01/Sb1a | 162-163: <i>Sarabande. Entrée</i> |
| 1706.01/Sb1b/f | 163: <i>la Prestresse « Dieu des amants heureux qui sent tes flames, »</i> |
| 1706.01/Mn3 | 201: <i>Menuet Entr-acte</i> |
| 1706.01/Ch1 | 238-248: <i>Chaconne</i> |

Cassandre (1706.02CAS)

Bouvard, François (c1683-1760) & Bertin de la Doué, Toussaint (c1680-1743) 初演：1706/06/22
(Pitou 1983: 195)

1706.02CAS/1706

CASSANDRE, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE, / REPRÉSENTÉE POUR LA PRÉMIÈRE FOIS /
PAR L'ACADEMIE ROYALE / DE MUSIQUE. Le Mardy vingt-deuxième Juin 1706.

Jean Christophe Ballard, 1706, XLIX, 231 p.

資料形態：PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-206: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058714m>

| | 1706.02CAS/1706 |
|----------------|---|
| 1706.02/Mn1a | xliij: MENUET. |
| 1706.02/Mn1b | xliv: UNE TROYENNE. « On ne peut vivre sans tendresse, » (TABLE: Menuet) (<i>On reprend le premier Menuet page xliij.</i>) |
| 1706.02/Mn1c | xliv-xlv: SECOND MENUET. |
| 1706.02/Mn1d | xlv: LA TROYENNE. « Les fleurs amantes du Zephire, » (TABLE: Menuet) |
| 1706.02/Gg1a | xlvj-xlvij: GIGUE. |
| 1706.02/Gg1b | xlvij: GIGUE.: LA TROYENNE. « A l'Amour livrons tous nos coeurs: » (<i>On reprend la Gigue, page xlvj.</i>) |
| 1706.02/Gg2 | 70-72: <i>Le Peuple exprime par des danses la joye que luy cause le Mariage D'EGISTE ET DE CLITEMNESTRE. GIGUE.</i> |
| 1706.02/Gg2b/f | 73-77: Air. LE GRAND PRÉSTRE. « Suivez, suivez l'hymen, tendres Amants,» |
| 1706.02/Pp1 | 77-78: PASSEPIED. |
| 1706.02/Rg1 | 79: RIGAUDON. |
| 1706.02/Lr1a | 120-121: LOURE. |
| 1706.02/Lr1b | 122-124: UNE TROYENNE. « Un coeur qui s'engage, » (TABLE: Loure) |
| 1706.02/Pc1 | 190-199: PASSACAILLE. |

Polixène et Pyrrhus (1706.03P&P)

Collasse, Pascal (1649-1709) 初演 : 1706/10/21 (Pitou 1983: 293)

1706.03P&P/1706

POLIXENE / ET / PIRRHUS, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE, / Par Mr COLLASSE, Maître de la
Musique de la Chambre du Roy. REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS / PAR
L'ACADEMIE ROYALE / DE MUSIQUE, / Le Jeudy vingt-unième jour d'Octobre 1706.

Jean Christophe Ballard, 1706, IV, LIV, 244 p.

資料形態 : PG、縦長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-208: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062773w>

| | |
|---|--|
| | 1706.03P&P/1706 |
| 1706.03/Lr1 | xxij-xxiv: LOURE pour LES TRITONS. |
| 1706.03/Sb1 | xxv-xxvij: SARABANDE redoublée. |
| 1706.03/Mn1a | xxxvj-xxxvj: PREMIER MENUET. |
| 1706.03/Mn1b | xxxvij: DEUXIÈME MENUET. |
| 1706.03/Mn1c/f | xxxvij: UNE BERGERE. « Si c'est un doux plaisir, » |
| 1706.03/Rg1a | xxxvij-xxxix: PREMIER RIGAUDON. |
| 1706.03/Rg1b | xxxix: DEUXIÈME RIGAUDON. |
| 1706.03/Ch1 | l-liv: <i>CHACONNE ajouté pour finir le second Acte, & pour y servir d'Entre-Acte.</i> |
| 1706.03/Sb2 | 22-23: SARABANDE. |
| 1706.03/Br1 | 41-42: BOURÉE. |
| 1706.03/Sb3 | 82-83: SARABANDE. RONDEAU. |
| 1706.03/Ch2 | 84-102: CHACONNE. – CHOEUR DES GRACES, DES JEUX, & DES PLAISIRS. « Quand la tendresse Sert le courroux, » – CHACONNE. – VENUS. – CHOEUR DES GRACES, DES JEUX, DES PLAISIRS. « Lorsque l'Amour prête ses armes, » |
| 1706.03/Sb4 [FL/Ms05.1/21] | 140-141: SARABANDE. |
| 1706.03/Gg1 [FL/Ms05.1/09] | 142-143: GIGUE. |
| 1706.03/Pp1a [FL/1707.1/01] [FL/Ms04.1] | 218-219: PREMIER PASSEPIED. |
| 1706.03/Pp1b [FL/1707.1/01] [FL/Ms04.1] | 219: SECOND PASSEPIED. |

*1706.03/Sb3 は後続の 1706.03/Ch2 に接続している

Bradamante (1707.01BRA)

Lacoste [De La Coste], Louis (c1675-c1750) 初演 : 1707/05/02 (Pitou 1983: 183)

1707.01BRA/1707

BRADAMANTE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur LA COSTE, Ordinaire de
l'Academie Royale de Musique. / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS / PAR LADITE
ACADEMIE, / Le Lundy deuxième jour de May 1707.

Jean Christophe Ballard, 1707, VIII, 323 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-209: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90586289>

| | |
|---|---|
| | 1707.01BRA/1707 |
| 1707.01/Mn1 | 27-28: PREMIER MENUET. |
| 1707.01/Sb1a | 26[sic! =29?]: SARABANDE. |
| 1707.01/Sb1b/f | 30-31: UNE FÉE. « Suivons l'Amour, quand sa voix nous appelle; » (p. 31: <i>On rejouë la Sarabande</i> , page 29.) |
| 1707.01/Mn2a | 31: DEUXIÈME MENUET. |
| 1707.01/Mn2b/f | 32: DEUX FÉES. « Jeunes coeurs, cedez sans peine, » (<i>On rejouë le premier Menuet</i> , page 27. <i>Et ensuite on chante les secondes Paroles.</i>) |
| 1707.01/Gg1a | 33-34: GIGUE. |
| 1707.01/Gg1b/f | 34-37: MELISSE. « Les Amours vont prendre les armes; » (p. 37: <i>On rejouë la Gigue</i> , page 33.) |
| 1707.01/Pc1 | 72-83: PASSACAILLE. – « On n'entend pas toûjours les Oyseaux amoureux, » – CHOEUR. « Pour vous, Mortels, aimez, aimez, & soupirez toûjours; » |
| 1707.01/Sb2a | 204: SARABANDE. |
| 1707.01/Sb2b/f | 204-205: UNE GUERRIERRE. « L'Amant que veut plaire, » (p. 205: <i>On rejouë la Saraabande</i> page 204.) |
| 1707.01/Lr1 | 206-207: LOURE. |
| 1707.01/Gg2 | 215-216: GIGUE. |
| 1707.01/Mn3a | 239: MENUET. |
| 1707.01/Mn3b/f | 240-241: TRIO DES BERGERS. « Heureux, Heureux Prince de Grece: » (p. 241: <i>On reprend le Menuet</i> , page 239.) |
| 1707.01/Cd1 | 242: LA MARINETTE. <i>Contredanse.</i> |
| 1707.01/B11 [FL/1713.2/05] [FL/1725.1/06] | 264-265: BRANLE. [- CHOEUR. « Chantons, Chantons, » – <i>On rejouë le Branle</i> page 264.] |
| 1707.01/Cn1 | 322: CANARIES. |
| 1707.01/Pp1 | 323: PASSEPIED. |

Hippodamie (1708.01HIP)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1708/03/06 (Pitou 1983: 234)

1708.01HIP/1708/I

HIPPODAMIE, / TRAGEDIE, / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA. / REPRÉSENTÉE
POUR LA PRAMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le Mardy sixième
jour de Mars 1708.

Jean Christophe Ballard, 1708, VIII, LIV, 266 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-210: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90587455>

1708.01HIP/1708/II

[HIPPODAMIE...]

Jean Christophe Ballard, 1708, 266 p.

本論で閲覧した資料 : なし

*ページ数から 1708/I のプロローグが欠落した版と判断。閲覧せず。

| | |
|----------------|---|
| | 1708.01HIP/1708/I |
| 1708.01/Lr1a | xij-xiv: AIR DES SAUVAGES. LOURE. |
| 1708.01/Lr1b/f | xiv-xv: UN SAUVAGE. « Le bien le plus doux, la liberté, » |
| 1708.01/Rg1a | xxxv: PREMIER RIGAUDON. |
| 1708.01/Rg1b | xxxvj: DEUXIÈME RIGAUDON. (<i>On reprend le premier Rigaudon</i> , page xxxv.) |
| 1708.01/Pp1a | xxxix-xl: PREMIER PASSEPIED. |
| 1708.01/Pp1b | xl: SECOND PASSEPIED. (<i>On reprend le premier Passepiéd</i> , page xxxix.) |

| | |
|----------------|---|
| 1708.01/Gg1a | 114-115: GIGUE. |
| 1708.01/Gg1b/f | 115-125: UN TRITON. (<i>On reprend la Gigue, page 114.</i>) |
| 1708.01/Cd1 | 219-221: CONTRE-DANSE. |
| 1708.01/Gg2 | 253-254: Troupe de Peuples. GIGUE. |
| 1708.01/Ch1 | 262-266: CHACONNE. |

Sémélé (1709.01SEM)

Marais, Marin (1656-1728) 初演 : 1709/04/09 (Pitou 1983: 311)

1709.01SEM/1709

SEMELÉ, / TRAGEDIE. / MISE EN MUSIQUE, / Par M. Marais, ordinaire / de la Musique de la
Chambre du Roy, / demeurant rue Bertin-poirée.

[demeurant rue Bertin-poirée], 1709, 58, 274, 13 p.

資料形態 : PR、横長、彫版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-211: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062415d>

| | |
|----------------|--|
| | 1709.01SEM/1709 |
| 1709.01/Ch1 | 103-117: Chaconne |
| 1709.01/Mn1a | 204: Menuet. |
| 1709.01/Mn1b | 205: 2 ^e . Menuet. |
| 1709.01/Mn1c/f | 206-207: Vn Berger ou Vne Bergeres alternativement avec le choeur. « Jcy, chacun s'engage; » |
| 1709.01/Pp1 | 210: Passepiéd. Musette. |
| 1709.01/Lr1 | 244: 2 ^e . Air pour les memes: Loure |
| 1709.01/Pp2 | [Suplément]L-M: Passepiéd qui se joue apres celuy du 4 ^e . acte en h carre. |

Méléagre (1709.02MEL)

Stuck [Stück], Jean-Baptiste [Batistin, Baptistin] (1680-1755) 初演 : 1709/05/24 (Pitou 1983: 269)

1709.02MEL/1709

MÉLÉAGRE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par J-B. STUCK, Ordinaire de la Musique de
Son Altesse Royale / Monseigneur le Duc d'Orleans; / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE
FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le Vendredy vingt-quatrième jour de May
1709.

Jean Christophe Ballard, 1709, VI, 456 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-212: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062724d>

| | |
|-------------------------------|--|
| | 1709.02MEL/1709 |
| 1709.02/Gg1a | 10-11: GIGUE. |
| 1709.02/Gg1b/f | 12-16: UN SUIVANT DE L'ITALIE. « Su la bella Navicella, di speranza » (p. 16: <i>Après l'Air Italien l'on reprend la Gigue, page 10.</i>) |
| 1709.02/Sb1 | 91-92: SARABANDE, POUR LES PRÉTRESSES. |
| 1709.02/Sb2 | 104: SECONDE SARABANDE. |
| 1709.02/Gg2a | 182-183: GIGUE. |
| 1709.02/Gg2b/f | 183-184: UNE CALYDONIENNE. AIR. « Doux plaisirs, vos charmes flatteurs » |
| 1709.02/Br1 [FL/1713.2/11] | 185-186: BOURÉE. |
| 1709.02/Pp1a/f | 187-188: AIR. « Revenez, doux Plaisirs, dont l'absence cruelle » |
| 1709.02/Pp1b | 189: 1 ^{er} . PASSEPIED. |
| 1709.02/Pp1c | 190-191: 2 ^{me} . PASSEPIED. |

| | |
|--------------|---|
| 1709.02/Mn1a | 255: 1 ^{er} . MENUET. |
| 1709.02/Mn1b | 256: 2 ^{me} . MENUET. |
| 1709.02/Gg3 | 273-274: GIGUE. (p. 304: <i>On joue pour Entr' Acte la Gigue, page 273.</i>) |
| 1709.02/Pc1 | 416-435: PASSACAILLE. |

Diomède (1710.01DIO)

Bertin de la Doué, Toussaint (c1680-1743) 初演 : 1710/04/28 (Pitou 1983: 209)

1710.01DIO/1710/I

DIOMEDE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Mr. BERTIN, Maître de Clavecin. /
REPRESENTÉE POUR LA PRAMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, /
Le Jeudy vingt-septième jour de Mars 1710.

Jean Christophe Ballard, 1710, IV, XXVIII, 295 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-213: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90587225>

1710.01DIO/1710/II

DIOMEDE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Mr. BERTIN, Maître de Clavecin. /
REPRESENTÉE POUR LA PRAMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, /
Le Lundy vingt-huitième jour d'Avril 1710.

Jean Christophe Ballard, 1710, IV-XXVIII-295 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : A-77 (1): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8572256x>

* 1710/II とは表紙が異なるだけ : 日付 Le Lundy vingt-huitième jour d'Avril 1710. が糊付けされている。

| | |
|----------------|--|
| | 1710.01DIO/1710/I, 1710.01DIO/1710/II |
| 1710.01/Sb1 | xj-xij: SARABANDE. |
| 1710.01/Gg1 | 45-47: GIGUE. (p. 42: <i>On joue la Gigue, page 45. Pour Entre-Acte.</i>) |
| 1710.01/Gv1 | 80-81: GAVOTTE. RONDEAU. |
| 1710.01/Pp1 | 87-88: PASSEPIED. RONDEAU. |
| 1710.01/Rg1a | 158-159: AIRS POUR LES BERGERS. PREMIER RIGAUDON. |
| 1710.01/Rg1b | 159-160: DEUXIÈME RIGAUDON. |
| 1710.01/Mn1a | 170: PREMIER MENUET. |
| 1710.01/Mn1b | 170-171: SECOND MENUET. |
| 1710.01/Mn1c/f | 172: UNE BERGERE. « L'Amour & l'innocence Regnent dans nôtre coeur, » |
| 1710.01/Ch1 | 232-235: CHACONNE. « Oubliez vôtre vengeance, Rappelez vôtre bonté, » |
| 1710.01/Ch2a | 274-280: P ^{re} . CHACONNE pour les GRACES, les PLAISIRS, & les JEUX. RONDEAU. – CHOEUR. « Que ce beau séjour retentisse » |
| 1710.01/Ch2b | 281-282: DEUXIÈME CHACONNE pour les mêmes. RONDEAU. |
| 1710.01/Gg2 | 285-286: GIGUE pour les mêmes. |
| 1710.01/Br1 | 293: BOURÉE pour les Peuples. |

Les Festes vénitiennes (1710.02FVE)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1710/06/17 (Pitou 1983: 223-224)

* 閲覧した資料については本論 p. 48 を参照

各アントレの略称

[p]=Prologue

[dv]=Les Devins de la Place Saint marc, Seconde Entrée nouvelle.

[st]=L'Amour Saltinvanque, Deuxième Entrée des Festes Venitiennes.

[op]=L'Opera, 3me Entrée des Festes Venitiennes.

[ba]=Le Bal, Quatrième Entrée des Festes Venitiennes.
[sj]=Les Serenades et les Joueurs,
[av]=Prologue du Ballet des Amours de Venus, et La Comedie du triomphe de la Folie,
Divertissement en Musique
[tf]=Le Triomphe de la Folie

1710.02FVE/1710/I

[Les Festes vénitiennes, ballet mis en musique... et represente pour la premiere fois par l'Academie
royale de musique le mardy dis-septieme juin 1710]

Jean Christophe Ballard, 1710, VI, 32, 70, 87, 69, 89 p.

本論で閲覧した資料：なし (BnF の資料の例：Vm2-Res 1512)

*1710 年版の合本

1710.02FVE/1710st

[deuxième entrée des Festes vénitiennes]

Jean Christophe Ballard, 1710, 89 p.

本論で閲覧した資料：なし (BnF の資料の例：D. 1819(2); Vm2-294(2))

*1710 年版の第 2 幕

1710.02FVE/1710op

[3e entrée des Fêtes venitiennes]

Jean Christophe Ballard, 1710, 87 p.

本論で閲覧した資料：なし (BnF の資料の例：M. 584)

1710.02FVE/1710dv

[seconde entrée nouvelle ajoutée aux Festes venitiennes]

Jean Christophe Ballard, 1710, 60 p.

本論で閲覧した資料：なし (BnF の資料の例：D. 1811)

1710.02FVE/1711tf

LE TRIOMPHE / DE LA FOLIE, / COMEDIE / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA.

Jean Christophe Ballard, 1711, II, 70 p.

資料形態：PR 横長 活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-230: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90675530>

1710.02FVE/1712av

PROLOGUE / DU BALLET / DES AMOURS DE VENUS, / ET / LA COMEDIE / DU TRIOMPHE
DE LA FOLIE; DIVERTISSEMENTS EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA.

Jean Christophe Ballard, 1712, II, 44, 49 p.

資料形態：PR 横長 活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-229: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90675352>

1710.02FVE/1714

LES FESTES VENITIENNES, / BALLET / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA, / ET
REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le
Mardy dix-septième Juin 1710.

Jean Christophe Ballard, 1714, 32, 60, 70, 87, 69, 89, [av]44, [tf]70 p.

資料形態：PR 横長 活版印刷

本論で閲覧した資料：1418.j.2: <https://archive.org/details/lesfestesvenitie14camp> 【Internet Archive
の資料を参照：BYU Blussels Opera and Ballet】

*1714 年の合本。Internet Archive の資料では本論で取り上げる資料が全て合本になっている。
本論では 1710.02FVE/1711tf と 1710.02FVE/1712av に掲載されている部分は当該の資料
から参照した。

別表 1 研究対象資料と楽曲一覧

| | 1710.02FVE/1710 | 1710.02FVE/1712av | 1710.02FVE/1711tf |
|---|--|---------------------------------|---|
| 1710.02/Gg1 | [p]15-16: GIGUE. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Pp1a | [1. dv]35: PREMIER PASSEPIED. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Pp1b | [1. dv]36: DEUXIÈME PASSEPIED. Tous. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Ch1 | [2. st]61-70: CHACONNE | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Br1 | [3. op]55: PREMIERE BOURÉE | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Br2 | [3. op]69: DEUXIÈME BOURÉE. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Mn1a | [4. ba]55: PREMIER MENUET. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Mn1b | [4. ba]56: DEUXIÈME MENUET | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Pp2a | [4. ba]57: PREMIER PASSEPIED. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Pp2b | [4. ba]58-59: DEUXIÈME PASSEPIED. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Fl1 [FL/1713.2/14] [FL/1722.1/01] | [4. ba]67-69: FORLANA | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Cd1 | [5. sj]87-89: CONTRE-DANSE. | 【記載なし】 | 【記載なし】 |
| 1710.02/Sb1 | 【1712av 参照】 | [p]22: SARABANDE. | 【記載なし】 |
| 1710.02/Gv1 | 【1712av 参照】 | [p]41: RONDEAU. GAVOTTE. | 【記載なし】 |
| 1710.02/Pp3a | 【1712av 参照】 | [p]42-43: PREMIER PASSEPIED. | 【記載なし】 |
| 1710.02/Pp3b | 【1712av 参照】 | [p]43: DEUXIÈME PASSEPIED. | 【記載なし】 |
| 1710.02/Sb2a | 【1711tf 参照】 | 【記載なし】 | 58: SARABANDE. |
| 1710.02/Sb2b/f | 【1711tf 参照】 | 【記載なし】 | 59: UN SPAGNOL, ET UNE ESPAGNOLE. « Si dans la vie Tout est folie ; » |

Manto la fée (1711.01MAN)

Stuck [Stück], Jean-Baptiste [Batistin, Baptistin] (1680-1755) 初演 : 1711/01/29 (Pitou 1983: 260)

1711.01MAN/1710

MANTO / LA FÉE, / OPERA / MIS EN MUSIQUE / Par J-B. STUCK, Ordinaire de la Musique de
Son Altesse Royale / Monseigneur le Duc d'Orleans; REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIERE FOIS
/ PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le jour de 1710.

Jean Christophe Ballard, 1710, II, XL, 292 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-224: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627267>

*表題紙には 1710 年に初演とあるが、本論では GMO、Pitou 1983 等の資料に従い、初演を
1711 年として整理番号を振った。ただし資料の出版年は表題紙の 1710 年表記に従った。

| | |
|----------------|--|
| | 1711.01MAN/1710 |
| 1711.01/Pc1 | x-xij: PASSACAILLE pour les Fées. |
| 1711.01/Lr1a | 47: LOURE pour les Guerriers. |
| 1711.01/Lr1b/f | 48-49: UN SYRIEN. « Il faut que tout aime Rien n'est si doux; » |
| 1711.01/Pp1a | 55-56: 1. PASSEPIED pour les Guerriers, & pour les Peuples. |
| 1711.01/Pp1b | 56: 2 ^{me} . PASSEPIED pour les mêmes. |
| 1711.01/Gg1 | 92-97: GIGUE, pour les mêmes. 持続低音 |
| 1711.01/Pp2a | 102-103: 1 ^{er} PASSEPIED. 持続低音 |
| 1711.01/Pp2b | 103-105: 2 ^{me} PASSEPIED. 持続低音 |
| 1711.01/Sb1 | 202: SARABANDE pour les Graces. |
| 1711.01/Mn1 | 208: MENUET pour les Amours. |
| 1711.01/Ch1a | 257-260: CHACONNE pour les Genies & les Princesses enchantées. – UNE PRINCESSE ENCHANTÉE chant & le CHOEUR reprise alternativement. « Qu'à jamais l'Amour & la Gloire, » |
| 1711.01/Ch1b | 260-268: CHACONNE pour l'Arlequin & une Scaramouchette. – POUR LES ESPAGNOLS. |
| 1711.01/Gg2 | 282-283: GIGUE pour les mêmes. |

Idoménée (1712.01IDO)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1712/01/12 (Pitou 1983: 236)

1712.01IDO/1712

IDOMENÉE, / TRAGEDIE / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA; / REPRÉSENTÉE
POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le Mardy
douzième jour de Janvier 1712.

Jean Christophe Ballard, 1712, VI, LV, 345 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-225: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058690n>

| | |
|----------------|---|
| | 1712.01IDO/1712 |
| 1712.01/Sb1 | xxvij: SARABANDE. |
| 1712.01/Lr1 | xl-xlj: AIR DES TRITONS. LOURE. |
| 1712.01/Mn1a | xlvj: MENUET. |
| 1712.01/Mn1b/f | xlviij: Deux NYMPHES, accompagnées de deux Hautbois, chantent le Menuet suivans, & les Choeur y repondent. « Jeunes Beutez, cedez à la tendresses, » (On reprend le Menuet, & ensuite l'on chante le second Couplet.) |
| 1712.01/Pp1 | xlviij: PASSEPIED. |
| 1712.01/Gg1 | 46-47: GIGUE. |
| 1712.01/Rg1a | 185-186: PREMIER RIGAUDON. (p. 202: On reprend le Rigaudon des Hautbois, par b mol, page 186. & [...]) |
| 1712.01/Rg1b | 186-187: DEUXIÈME RIGAUDON. |
| 1712.01/Mn2a | 274: PREMIER MENUET. Hautbois & Violons, alternativement. |
| 1712.01/Mn2b | 275: DEUXIÈME MENUET. VIOLONS & HAUTOIS alternativement. |
| 1712.01/Mn2c/f | 275-276: Un BERGER, & le CHOEUR. « La Paix & les Plaisirs tranquilles, » (On reprend le Menuet par b mol, on chante le deuxième Couplet, & l'on reprend le premier Menuet.) |
| 1712.01/Pp2a | 282-283: PREMIER PASSEPIED. HAUTOIS ET VIOLONS, alternativement. |
| 1712.01/Pp2b | 283-284: DEUXIÈME PASSEPIED. VIOLONS ET HAUTOIS alternativement. |
| 1712.01/Pc1 | 317-322: PASSACAILLE. |

Créuse l'Athénienne (1712.02CRE)

Lacoste [De La Coste], Louis (c1675-c1750) 初演 : 1712/04/05 (Pitou 1983: 204)

1712.02CRE/1712

CREUSE / TRAGEDIE / Mise en Musique / Par M.r de la Coste / Representé pour la premiere fois /
par L'Academie Royale de Musique / le Mardy 5. Avril 1712.

Jean Christophe Ballard, 1712, 49-287 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : MUS-676: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132198w>

| | |
|----------------|---|
| | 1712.02CRE/1712 |
| 1712.02/Gv1a | [p]13: GAVOTTE. |
| 1712.02/Gv1b/f | [p]14: <i>Une Dryade alternativement avec le Choeur.</i> « La Beauté trouve en tous lieux » |
| 1712.02/Mn1a | [p]24: I. MENUET. |
| 1712.02/Mn1b/f | [p]24-25: UNE DRYADE. « Le Dieu d'Amour nous fait grace » (p. 25: <i>On rejoüe le Menuet.</i>) |
| 1712.02/Mn1c | [p]26: II. MENUET. |
| 1712.02/Mn1d/f | [p]27: UNE NAYADE. « Livrez-vous à la tendresse, » (<i>On rejoüe le 2^{me} Menuet.</i>) |
| 1712.02/Gg1 | [CHANGEMENTS.]36,49 【ページ数誤植? 2 ページ分】 : GIGUE. |
| 1712.02/Sb1 | 28-29: SARABANDE. |
| 1712.02/Mn2a | 33-34: I ^{er} . MENUET RONDEAU. |
| 1712.02/Mn2b/f | 35: IDAS. « Flore à de moindres appas pouroit porter envie: » |
| 1712.02/Mn2c | 35-36: II ^{me} . MENUET. |
| 1712.02/Pp1 | 36-37: PASSEPIED. |
| 1712.02/Ch1 | 92-101: CHACONNE. |
| 1712.02/Mn3a/f | 148-149: Deux BERGERES, & le CHOEUR alternativement. « Aïmons toûjours ces bocages, » |
| 1712.02/Mn3b | 149: MENUET. |
| 1712.02/Mn3c/f | 150: DEUX BERGERES. « Au doux murmure de l'onde, » (<i>On reprend le Menuet, page 149</i>) |
| 1712.02/Pp2 | 160-161: PASSEPIED. |
| 1712.02/Sb2 | 261-262: SARABANDE. |
| 1712.02/Gv2a/f | 284-285: AIR. |
| 1712.02/Gv2b | 285-287: GAVOTTE. Rondeau. |

Les Amours de Mars et de Vénus (1712.03AMV)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1712/09/06 (Pitou 1983: 154)

【該当資料なし / Les Festes vénitienne を参照】

Callirhoé (1712.04CAL)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演 : 1712/12/27 (Pitou 1983: 187)

1712.04CAL/1712/I

CALLIRHOÉ, / TRAGEDIE / EN MUSQUE, / Par Monsieur DESTOUCHES, Inspecteur General /
de l'Academie Royale de Musique; / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS, / par la même
Academie, le vingt-septième Decembre 1712.

Jean Christophe Ballard, 1712, II, LXII, 252 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : L-10087: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9083213r>

1712.04CAL/1713/II

CALLIRHOÉ, / TRAGEDIE / EN MUSQUE, / Par Monsieur DESTOUCHES, Inspecteur General / de l'Academie Royale de Musique; / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS, / par la même Academie, le vingt-septième Decembre 1712. / Et réimprimée conformément aux Représentations le 15. Mars 1713.

Jean Christophe Ballard, 1713, IV, XLII, 262 p.

資料形態：PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料：VM2-241: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058631s>

| | 1712.04CAL/1712/I | 1712.04CAL/1713/II |
|-----------------|--|--|
| 1712.04/Mn1a | xlviij: PREMIER MENUET. | xlviij: PREMIER MENUET. |
| 1712.04/Mn1b | xlix: DEUXIÈME MENUET. | xlix: DEUXIÈME MENUET. |
| 1712.04/Mn1c/f | l: {no title} « Nos coeurs sont faits Amour, » | l: {no title} « Nos coeurs sont faits Amour, » |
| 1712.04/Sb1 | [OBMISSION.]lxix: SARABANDE. au Divertissement du Premier Acte. Page 47. | 48: SARABANDE. |
| 1712.04/Pp1a, b | 163-165: PASSEPIED. | 163-165: PASSEPIED. |
| 1712.04/Br1 | 217: BOURÉE. | 217: BOURÉE. |

1712.04/Pp1a, b は二部構成。統計上は 2 曲として数える。

Médée et Jason (1713.01M&J)

Salomon, Joseph-François (1649-1732) 初演：1713/04/24 (Pitou 1983: 266)

1713.01M&J/1713

[no title page] * CMI の記述：Médée et Jason, tragédie en musique... Représentée pour la 1re fois par l'Académie royale de musique le 24 avril 1713

7, 1713, 52, 287 p.

資料形態：PR、横長、彫版／活版印刷（表題紙とプロローグの 52 ページが彫版、それ以外が活版）

本論で閲覧した資料：VM2-243: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058630c>

| | 1713.01M&J/1713 |
|----------------|---|
| 1713.01/Mn1 | [p]33: Menuet. Haut-bois |
| 1713.01/Gg1a | [p]34-35: Première Gigue |
| 1713.01/Gg1b/f | [p]35-38: l'Europe « Les Plaisirs les Amour et les Jeux vont orner ces rivages » 2 ^e . |
| 1713.01/Gg1c | [p]38-39: 2 ^e . Gigue |
| 1713.01/Pp1a | [p]40: Premier Passepied. Haut-bois |
| 1713.01/Pp1b | [p]40: 2 ^e . Passepied |
| 1713.01/Br1 | 41-42: BOURÉE. |
| 1713.01/Rg1 | 111: RIGAUDON. |
| 1713.01/Pp2a | 113-114: PREMIER PASSEPIED. |
| 1713.01/Pp2b | 114-115: DEUXIÈME PASSEPIED. |
| 1713.01/Gg2 | 266-267: GIGUE. |

Les Amours déguisés (1713.02ADE)

Bourgeois, Thomas-Louis (1676-1750/51) 初演：1713/08/22 (Pitou 1983: 152)

1713.02ADE/1713

LES AMOURS / DÉGUISEZ, / BALLET / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur BOURGEOIS, / cy-devant Maître de Musique de Toul / & de Strasbourg. / REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIERE

FOIS, / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le Mardy vingt-deuxième jour d'Aoust
1713.

Jean Christophe Ballard, 1713, 301 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-245: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062770n>

| | |
|--------------|---|
| | 1713.02ADE/1713 |
| 1713.02/Gv1 | 66-68: GAVOTTE. |
| 1713.02/Rg1 | 209: RIGAUDON. (p. 213: <i>On reprend le Rigaudon</i> , Page 209) |
| 1713.02/Pp1a | 216-217: PREMIER PASSEPIED. (p. 217: <i>Tourne vite pour le deuxième Passepiéd.</i>) |
| 1713.02/Pp1b | 218-219: DEUXIÈME PASSEPIED. |
| 1713.02/Ch1 | 274-281: CHACONE POUR LES INDIENS. |

Téléphe (1713.03TPH)

Campra, André (1660-1744) 初演 : 1713/11/28 (Pitou 1983: 317)

1713.03TPH/1713

TELEPHE, / TRAGEDIE, / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA; / REPRÉSENTÉE
POUR LA PREMIERE FOIS, / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le Mardy vingt-
huitième jour de Nobembre 1713.

Jean Christophe Ballard, 1713, XXXIII, 329, 2 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-246: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062466q>

| | |
|----------------|--|
| | 1713.03TPH/1713 |
| 1713.03/Sb1 | xxj: <i>AIR DES GRACES. SARABANDE.</i> |
| 1713.03/Ch1 | xxij-xxvj: CHACONNE. |
| 1713.03/Mn1a | 42-43: MENUET. |
| 1713.03/Mn1b/f | 44: LE BERGER ET LA BERGERE. « On voit encor des coeurs fidelles, » (<i>Après avoir chanté le I. Couplet, on reprend le Menuet</i> , Page 42. & <i>l'on chante ensuite le II. Couplet.</i>) |
| 1713.03/Gg1 | 47-48: GIGUE. |
| 1713.03/Sb2 | 96: <i>SARABANDE.</i> |
| 1713.03/Pp1a | 207: <i>PREMIER PASSEPIED.</i> |
| 1713.03/Pp1b | 208-209: <i>DEUXIÈME PASSEPIED.</i> |
| 1713.03/Gg2 | [supplement] [1-2]: <i>GIGUE qui se doit jouer à la place de celle du premier Acte</i> page 47. |

Arion (1714.01ARO)

Matho, Jean-Baptiste (c1660-1746) 初演 : 1714/04/10 (Pitou 1983: 161)

1714.01ARO/1714

ARION, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE / Par Monsieur MATHO, Ordinaire de la Musique / du Roy.
/ REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS, / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE,
/ Le Mardy dixième jour d'Avril 1714.

Jean Christophe Ballard, 1714, II, LII, 342 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-247: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627230>

| | |
|-------------|------------------------|
| | 1714.01ARO/1714 |
| 1714.01/Sb1 | xxv: <i>SARABANDE.</i> |

| | |
|----------------|---|
| 1714.01/Mn1 | xxvj: <i>MENUET.</i> |
| 1714.01/Gv1a | xxx: <i>GAVOTE. POUR LES GUERRIERS.</i> |
| 1714.01/Gv1b/f | xxxj: <i>UN GUERRIER. « Mars ne nous fait plus la guerre, »</i> |
| 1714.01/Mn2 | l: <i>MENUET.</i> |
| 1714.01/Pp1 | lj-lij: <i>PASSEPIED.</i> |
| 1714.01/Gv3a | 49-50: <i>DEUXIÈME AIR DE MUNETTE. GAVOTTE.</i> |
| 1714.01/Gv3b/f | 50-51: <i>UNE BERGERE, alternativement avec le chœur. « Dans ces lieux charmants, »</i> |
| 1714.01/Mn3a | 59-60: <i>MENUET. (p. 70: On joüe le Menuet page 59 pour Entr'Acte.)</i> |
| 1714.01/Mn3b/f | 60-61: <i>DEUX BERGERS, alternativement avec la Symphonie. « Aimable Amour, sous ces verds ombrages, »</i> |
| 1714.01/Sb2a | 109-110: <i>P^{re}. SARABANDE.</i> |
| 1714.01/Sb2b/f | 110-111: <i>UNE GRACE alternativement avec le CHOEUR. « L'Amour va paroître, Quel bonheur charmant! »</i> |
| 1714.01/Sb2c | 111-112: <i>DEUXIÈME SARABANDE.</i> |
| 1714.01/Sb2d/f | 112-113: <i>Les deux GRACES alternativement & le CHOEUR. « Amour, vien sans armes Etablit tes loix, »</i> |
| 1714.01/Mn4a | 114: <i>MENUET.</i> |
| 1714.01/Mn4b/f | 115-116: <i>UNE GRACE, alternativement avec le Chœur. « Chantons le Dieu qui nous engage, »</i> |
| 1714.01/Pp2a | 285-286: <i>P^{er}. PASSEPIED.</i> |
| 1714.01/Pp2b | 287: <i>2^{me}. PASSEPIED.</i> |
| 1714.01/Ch1 | 337-342: <i>CHACONNE.</i> |

Les Festes de Thalie (1714.02FTH)

Mouret, Jean-Joseph (1682-1738) 初演 : 1714/08/14 (Pitou 1983: 222)

1714.02FTH/1714

LES FESTES / OU / LE TRIOMPHE / DE THALIE, / BALLET EN MUSIQUE / Par Monsieur MOURET, Ordinaire de la Musique de S. A. S. Madame / la Duchesse du Maine; / REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIERE FOIS / PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, / Le Mardy quatorzième Aoust 1714.

Jean Christophe Ballard, 1714, II, 258 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-248: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062396h>

1714.02FTH/1714c

[La Critique des festes de Thalie, Nouvelle entrée]

Jean Christophe Ballard, 1714, II, 33 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : なし (BnF の資料の例 : Vm2-249)

* 1735 年の版 (Vm2-251) が Gallica で閲覧可能 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062402s>) で、該当楽曲なし。これと 1714c は CMI の記述から判断すると内容は同一のため、閲覧せず。

1714.02FTH/1715v

LA VEUVE COQUETTE, / NOUVELLE ENTRÉE, / substituée le 12. Mars 1705, à celle de la Veuve, des Fêtes de Thalie.

Jean Christophe Ballard, 1715, II, 27 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062392v>

| | |
|--|-----------------|
| | 1714.02FTH/1714 |
|--|-----------------|

| | |
|-------------------------------|---|
| 1714.02/Mn1a | 120: <i>PREMIER MENUET.</i> |
| 1714.02/Mn1b | 120-121: <i>DEUXIÈME MENUET.</i> |
| 1714.02/Mn1c/f | 121: <i>Une Fille MARSEILLOISE.</i> « Tout Amant, Comme le vens, » |
| 1714.02/Rg1a | 122-123: <i>PREMIER RIGAUDON.</i> |
| 1714.02/Rg1b | 123-124: <i>DEUXIÈME RIGAUDON.</i> (p. 124: <i>On reprend premier Rigaudon, Page 122. Et [...]</i>) |
| 1714.02/Lr1 | 158-159: <i>LOURE POUR LES MARIEZ.</i> |
| 1714.02/Mn2a | 180: <i>PREMIER MENUET.</i> |
| 1714.02/Mn2b | 181-183: <i>DEUXIÈME MENUET. MUSETTE.</i> |
| 1714.02/Mn2c/f | 184-185: <i>On peut ajouter les mêmes accompagnements du Menuet précédent.</i> « Dans nôtre bocage, Les plaisirs regnent tour à tour, » |
| 1714.02/Mn3a | 217-218: <i>PREMIER MENUET.</i> |
| 1714.02/Mn3b | 218: <i>DEUXIÈME MENUET.</i> |
| 1714.02/F11 [FL/1715.2/01] | 225: <i>FORLANE. RONDEAU.</i> |
| 1714.02/Ch1 | 226-231: <i>CHACONNE.</i> |
| 1714.02/Pp1a | 243-244: <i>PREMIER PASSEPIED.</i> |
| 1714.02/Pp1b | 244-245: <i>DEUXIÈME PASSEPIED.</i> (p. 245: <i>On reprend le premier Passepied, page 243.</i>) |
| 1714.02/Cd1 | 246: <i>CONTRE-DANSE. – CHOEUR DES MASQUES.</i> « Goûtons de doux amusements, » |
| 1714.02/Pp2a | [SUPPLEMENT]247: <i>Airs ajoûtez immédiatement après l'Air des Plaisirs au Prologue, Page 62. PREMIER PASSEPIED.</i> |
| 1714.02/Pp2b | [SUPPLEMENT]248: <i>DEUXIÈME PASSEPIED. (On reprend le premier Passepied, Page 247.)</i> |

Télémaque (1714.03T&C)

Destouches, André Cardinal (1672-1749) 初演 : 1714/11/29 (Pitou 1983: 316)

1714.03T&C/1714/I

TELEMAQUE / ET / CALYPSO, / TRAGEDIE EN MUSIQUE / Par Monsieur DESTOUCHES, Inspecteur General / de l'Academie Royale de Musique; / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS, / par la même Academie, le Jeudy quinziesme jour de Novembre 1714.

Jean Christophe Ballard, 1714, VI, LVI, 323 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-254: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627534>

1714.03T&C/1715/II

TELEMAQUE, / TRAGEDIE / EN MUSIQUE, / Par Monsieur DESTOUCHES, Inspecteur general / de l'Academie Royale de Musique; / REPRÉSENTÉE POUR LA PRÉMIÈRE FOIS, / par la même Academie, le Jeudy sixième jour de Decembre 1714. / SECONDE EDITION.

6, 1715, IX, LVI, 318 p.

資料形態 : PR、横長、活版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-255: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90587403>

| | 1714.03T&C/1714/I | 1714.03T&C/1715/II |
|----------------|--|--|
| 1714.03/Sb1 | xxxvj: <i>SARABANDE en RONDEAU.</i> | xxxvj: <i>SARABANDE en RONDEAU.</i> |
| 1714.03/Mn1a | xxxvij: <i>MENUET en RONDEAU.</i> | xxxvij: <i>MENUET en RONDEAU.</i> |
| 1714.03/Mn1b/f | xxxviii-xxxix: <i>Un des ARTS de la suite de MINERVE alternativement avec le CHOEUR.</i> « A nos jeux Mélons la tendresse, » | xxxviii-xxxix: <i>Un des ARTS de la suite de MINERVE alternativement avec le CHOEUR.</i> « A nos jeux Mélons la tendresse, » |
| 1714.03/Ch1a | 154-166: <i>CHOEUR. – CHACONNE. –</i> | 154-166: <i>CHOEUR. – CHACONNE.</i> |

| | | |
|----------------|--|---|
| | UN PLAISIR à TELEMAQUE. [etc] | - UN PLAISIR à TELEMAQUE. [etc] |
| 1714.03/Ch1b | 166-175: CHACONNE. - UN PLAISIR. [etc] | 166-174: CHACONNE. - UN PLAISIR. [etc] |
| 1714.03/Br1 | 222-223: BOURÉE. | 222-223: BOURÉE. |
| 1714.03/Gv1a | 229: SECOND AIR, GAVOTTE. | 229: SECOND AIR, GAVOTTE. |
| 1714.03/Gv1b/f | 229-230: LA GRANDE PRETRESSE. « Dieu charmant, sous ta puissance, » (p. 230: <i>On reprend la GAVOTTE, cy dessous.</i>) | 229-230: LA GRANDE PRETRESSE. « Dieu charmant, sous ta puissance, » (p. 230: <i>On reprend la GAVOTTE, cy dessous.</i>) |
| 1714.03/Pp1a | 231: PREMIER PASSEPIED. | 231: PREMIER PASSEPIED. |
| 1714.03/Pp1b | 231-233: DEUXIÈME PASSEPIED. | 231-233: DEUXIÈME PASSEPIED. |
| 1714.03/Br2 | [suplement]323: BOURÉE, ajoutée après le Choeur Fille de Jupiter, page 390[=300], avant le Recit Eloignous-nous. | 【記載なし】 |
| 1714.03/Tb1 | 【記載なし】 | 301-302: TAMBOURIN. |
| 1714.03/Lr1 | 【記載なし】 | 303: LOURE. |
| 1714.03/Mn2a | 【記載なし】 | 304: MENUET. |
| 1714.03/Mn2b/f | 【記載なし】 | 305-306: UNE MATELOTTE, alternativement avec le CHOEUR. (p. 306: <i>On reprend le Menuet, page 304. & le Tambourin, page 301.</i>) |

Les Plaisirs de la paix (1715.01PDP)

Bourgeois, Thomas-Louis (1676-1750/51) 初演 : 1715/04/29 (Pitou 1983: 292)

1715.01PDP/1715

LES PLAISIRS DE LA PAIX / BALET. / mis en Musique Par Mr. Bourgeois / Cy-devant Maître de Musique / des Catédrals de Toul et Strasbourg / Le Prix est de 8.ttiosbroché / et de 10.tt relié en veau.

P. Ribou, 1715, II, 323 p.

資料形態 : PR、横長、彫版印刷

本論で閲覧した資料 : VM2-256: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062768k>

| | |
|-------------------------------|--|
| | 1715.01PDP/1715 |
| 1715.01/Mn1 | 5-6: <i>Menuet pour les mêmes.</i> (p. 28: <i>On reprend ioy le Menuet qui est a la Page. 5</i>) |
| 1715.01/Sb1a | 15: 1 ^{ere} . <i>Sarabande pour les Amours et les graces.</i> |
| 1715.01/Sb1b | 15: 2 ^e . <i>Sarabande</i> |
| 1715.01/Sb1c/f | 16-18: <i>Un amour.</i> « Aimez sans cesse l'Amour vous empressé » |
| 1715.01/Pp1a | 32-33: <i>Premier Passe pied.</i> |
| 1715.01/Pp1b | 33: 2 ^e . <i>Passe pied. Haut-bois et Violons alternativement.</i> (<i>On reprend le 1^{er} Passe pied ensuite le Choeur Ce Monarque à banni la guerre puis l'Ouverture.</i>) |
| 1715.01/Am1 | 89: <i>Allemande. Air pour les Allemans.</i> |
| 1715.01/B11 [FL/1715.2/02] | 95-96: Bransle |
| 1715.01/Mn2 | 96-97: Menuet 【ブランルの中に組み込まれている】 |
| 1715.01/Cd1 | 170: <i>Contredance</i> |
| 1715.01/Mn3a | 216: P ^{er} . <i>Menuet.</i> |
| 1715.01/Mn3b/f | 216-217: <i>hautbois et puis tous.</i> |
| 1715.01/Cd2 | 217: <i>Contre Danse</i> |

別表 1 研究対象資料と楽曲一覧

| | |
|--------------|--|
| 1715.01/Pp2a | 218: <i>1^{er}. Passe pied</i> |
| 1715.01/Pp2b | 218-219: <i>2^e. Passe pied</i> |
| 1715.01/F11 | 225-226: <i>Forlane</i> (p. 231: <i>On reprend la Forlane et [...]</i>) |
| 1715.01/Rg1 | 230: <i>Rigaudon</i> |

武蔵野音楽大学大学院 平成26年度学位(博士)論文

ルイ14世治世下の王立音楽アカデミー(1671-1715)で上演された劇場作品における舞曲 ——印刷資料に基づく統計的観点による考察
別表2 研究対象楽曲分析表

凡例

楽曲番号: 「研究対象資料および楽曲一覧」に定める研究対象楽曲の番号

S: 記譜上の拍子記号

T: 実質的な拍子

A: アウフタクト

→ 舞踏種ごとの基準音価に換算した上での音形を示す。

F: 形式

b: 二部形式 r: ロンドー

3: 3声部で構成されている箇所

位置: (二部形式の場合) 1, 2: 前半、後半のストレイン; (ロンドーの場合) r, 1, 2, ...: ルフラン、第1クープレ、第2クープレ

I: ストレイン冒頭の時間差的開始

位置: (二部形式の場合) 1, 2: 前半、後半のストレイン; (ロンドーの場合) r, 1, 2, ...: ルフラン、第1クープレ、第2クープレ

記号: c: 明確な模倣が観察されるもの

M: ミュゼットに関する要素

位置: (二部形式の場合) 1, 2: 前半、後半のストレイン; (ロンドーの場合) r, 1, 2, ...: ルフラン、第1クープレ、第2クープレ

E: 速度標語

SG: 総スキーマ数

2拍子系舞踏種

* 音価パターンタイプ別統計は省略

音価パターン略号

syn: シンコペーション (♪♪♪; ♪♪♪; ♪♪♪♪; ♪♪♪♪)

ブーレ

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪ | syn | ♪♪ |
|--------------|---|-----|---|---|---|---|---|---|----|---|----|-----|----|----|-----|----|
| 1683.01/Br1a | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 44 | 0 | 17 | 2 | 4 | 9 | 2 | |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪ | syn | ♪♪ |
|---------------|---|-----|-----|---|---|--------|-----|------|----|----|----|-----|----|----|-----|----|
| 1683.01/Br2 | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 36 | 0 | 20 | 0 | 0 | 8 | | |
| 1687.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 24 | 0 | 2 | 0 | 2 | 7 | 1 | |
| 1688.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪ | r | | | | | 35 | 4 | 20 | 0 | 0 | 6 | | |
| 1688.01/Br2 | 2 | 2/2 | ♪ | r | | | | | 31 | 4 | 12 | 3 | 0 | 4 | | 2 |
| 1690.01/Br1 | | 2/2 | ♪ | b | | | | | 40 | 1 | 3 | 16 | 3 | 14 | 1 | |
| 1694.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪ | r | | | | | 54 | 0 | 25 | 0 | 13 | 5 | 1 | |
| 1694.02/Br1a | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 40 | 0 | 7 | 5 | 8 | 3 | 3 | |
| 1694.02/Br1b | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | 1,2 | | 40 | 0 | 7 | 7 | 6 | 4 | 2 | |
| 1695.03/Br1a | ♩ | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 40 | 0 | 6 | 1 | 0 | 5 | 7 | |
| 1695.03/Br1b | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 0 | 7 | 1 | 3 | 11 | | |
| 1696.02/Br1 | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 34 | 0 | 9 | 1 | 10 | 7 | 1 | |
| 1696.02/Br2 | ♩ | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 32 | 2 | 12 | 1 | 5 | 2 | 2 | 1 |
| 1697.03/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 28 | 1 | 6 | 4 | 2 | 8 | 1 | |
| 1697.03/Br2 | | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 1 | 4 | 1 | 8 | 3 | 5 | |
| 1697.03/Br3 | | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 32 | 1 | 13 | 0 | 3 | 4 | 3 | |
| 1698.01/Br1a | ♩ | 2/2 | ♪ | r | | lc | 2 | | 50 | 3 | 11 | 6 | 16 | 6 | 1 | |
| 1698.01/Br1b | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 30 | 0 | 15 | 4 | 4 | 3 | | |
| 1698.01/Br1c | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 24 | 1 | 12 | 0 | 1 | 5 | | |
| 1699.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 24 | 0 | 14 | 1 | 2 | 3 | | |
| 1699.01/Br2 | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 1 | 24 | 0 | 8 | 4 | 3 | |
| 1699.02/Br1ac | 2 | 2/2 | ♪♪ | r | | | | | 48 | 2 | 25 | 2 | 7 | 2 | 2 | |
| 1700.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 36 | 2 | 8 | 4 | 4 | 7 | 3 | |
| 1701.03/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 40 | 2 | 27 | 1 | 3 | 1 | | |
| 1701.03/Br2 | | 2/2 | ♪♪ | b | | | | Gay. | 40 | 0 | 18 | 2 | 6 | 2 | 4 | |
| 1702.02/Br1 | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 3 | 6 | 0 | 1 | 10 | 2 | |
| 1703.01/Br1a | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 36 | 8 | 20 | 0 | 3 | 0 | | 2 |
| 1703.02/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪♪ | r | | rc,1,2 | | Gay. | 48 | 0 | 30 | 2 | 10 | 0 | | |
| 1704.01/Br1 | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 24 | 5 | 6 | 0 | 4 | 2 | 1 | 1 |
| 1705.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | r | | | 2 | | 48 | 0 | 15 | 3 | 6 | 12 | 3 | |
| 1706.03/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 54 | 7 | 8 | 4 | 2 | 19 | 3 | |
| 1709.02/Br1 | 2 | 2/2 | ♪ | b | | 1,2 | 2 | | 48 | 14 | 11 | 5 | 9 | 3 | | 6 |
| 1710.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 2 | 34 | 0 | 2 | 5 | | |
| 1710.02/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 40 | 1 | 29 | 3 | 3 | 2 | | |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪ | syn | ♪♪ |
|-------------|---|-----|----|---|---|---|---|---|----|---|----|-----|----|----|-----|----|
| 1710.02/Br2 | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 0 | 19 | 1 | 7 | 1 | | |
| 1712.04/Br1 | | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 28 | 0 | 10 | 3 | 7 | 0 | 2 | |
| 1713.01/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 40 | 1 | 13 | 4 | 11 | 2 | 2 | |
| 1714.03/Br1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | r | | | | | 48 | 3 | 18 | 4 | 9 | 4 | | |
| 1714.03/Br2 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 32 | 0 | 23 | 2 | 3 | 0 | | |

リゴドン

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪ | syn | ♪♪ |
|--------------|---|------|----|---|---|---|------|---|----|----|----|-----|----|----|-----|----|
| 1688.01/Rg1a | ♩ | *2/2 | ♪♪ | b | | | | | 40 | 11 | 8 | 0 | 4 | 3 | | 5 |
| 1688.01/Rg1b | | *2/2 | ♪♪ | b | | | | | 24 | 1 | 12 | 2 | 0 | 3 | | |
| 1688.01/Rg2 | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 32 | 5 | 17 | 3 | 0 | 2 | | 2 |
| 1693.02/Rg1a | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 13 | 11 | 4 | 2 | 0 | | 7 |
| 1693.02/Rg1b | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 5 | 24 | 3 | 2 | 0 | | |
| 1694.02/Rg1a | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 14 | 8 | 6 | 0 | 0 | | 6 |
| 1694.02/Rg1b | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 0 | 16 | 6 | 2 | 2 | | 2 |
| 1695.02/Rg1a | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | 2 | | | 40 | 13 | 19 | 6 | 4 | 0 | | 6 |
| 1695.02/Rg1b | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | 1 | | | 42 | 5 | 25 | 7 | 3 | 0 | | 2 |
| 1697.02/Rg1a | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 12 | 25 | 3 | 2 | 0 | | 6 |
| 1697.02/Rg1b | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 48 | 3 | 33 | 3 | 3 | 0 | | 1 |
| 1697.03/Rg1a | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 40 | 4 | 17 | 8 | 3 | 2 | | 2 |
| 1697.03/Rg1b | | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 32 | 4 | 14 | 4 | 5 | 1 | | 1 |
| 1697.04/Rg1b | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 14 | 19 | 3 | 0 | 6 | | 7 |
| 1697.04/Rg1c | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 48 | 4 | 22 | 3 | 0 | 1 | | 2 |
| 1697.05/Rg1a | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | 2 | | 32 | 8 | 14 | 2 | 4 | 0 | | 4 |
| 1697.05/Rg1b | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 48 | 0 | 19 | 3 | 18 | 2 | | |
| 1698.01/Rg1a | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 40 | 6 | 23 | 3 | 2 | 0 | | 2 |
| 1698.01/Rg1c | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 8 | 14 | 6 | 0 | 0 | | 4 |
| 1698.01/Rg1d | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 13 | 18 | 8 | 3 | 0 | | 6 |
| 1699.01/Rg1a | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 0 | 24 | 2 | 0 | 0 | | |
| 1699.01/Rg1b | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 17 | 19 | 0 | 0 | 6 | | 7 |
| 1699.02/Rg1a | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 6 | 13 | 1 | 6 | 0 | | 3 |
| 1699.02/Rg1b | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 9 | 12 | 1 | 4 | 0 | | 4 |
| 1700.01/Rg1a | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 14 | 14 | 0 | 10 | 4 | | 5 |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪ | syn | ♪♪ |
|--------------|---|------|----|---|---|-------|------|---|----|----|----|-----|----|----|-----|----|
| 1700.01/Rglb | 2 | 2/2 | ♪ | r | | | 1, 2 | | 44 | 8 | 19 | 2 | 3 | 4 | | 4 |
| 1701.02/Rgla | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 14 | 16 | 0 | 0 | 0 | | 6 |
| 1701.02/Rglb | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 8 | 14 | 0 | 2 | 0 | | 4 |
| 1702.01/Rgla | 2 | 2/2 | ♪ | b | | 1c,2c | | | 32 | 2 | 17 | 2 | 2 | 1 | | 1 |
| 1702.01/Rglb | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 48 | 4 | 35 | 0 | 1 | 2 | | 1 |
| 1704.02/Rgla | 2 | 2/2 | ♪ | b | | 1 | | | 32 | 0 | 14 | 4 | 6 | 2 | | |
| 1704.02/Rglb | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 44 | 14 | 15 | 8 | 1 | 0 | | 7 |
| 1705.03/Rgla | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 5 | 26 | 1 | 7 | 4 | | 1 |
| 1705.03/Rglb | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | 1, 2 | | 38 | 8 | 19 | 3 | 4 | 0 | | 4 |
| 1706.02/Rgl | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | 1,2 | | | 32 | 6 | 11 | 3 | 4 | 4 | | 3 |
| 1706.03/Rgla | ♩ | *2/2 | ♪♪ | b | | | 1, 2 | | 36 | 3 | 6 | 5 | 3 | 11 | | |
| 1706.03/Rglb | ♩ | *2/2 | ♪♪ | b | | | 1, 2 | | 40 | 9 | 10 | 5 | 0 | 4 | | 4 |
| 1708.01/Rgla | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 6 | 14 | 0 | 3 | 1 | | 3 |
| 1708.01/Rglb | 2 | 2/2 | ♪ | b | 2 | | 1, 2 | | 32 | 7 | 13 | 2 | 3 | 3 | | 3 |
| 1710.01/Rgla | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 48 | 12 | 9 | 9 | 10 | 2 | | 7 |
| 1710.01/Rglb | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | 1, 2 | | 32 | 8 | 7 | 6 | 6 | 1 | | 5 |
| 1712.01/Rgla | 2 | 2/2 | - | b | | | | | 48 | 13 | 25 | 1 | 5 | 0 | | 3 |
| 1712.01/Rglb | 2 | 2/2 | - | b | | | 1, 2 | | 32 | 2 | 20 | 2 | 4 | 0 | | 1 |
| 1713.01/Rgl | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 32 | 6 | 12 | 2 | 7 | 0 | | 3 |
| 1713.02/Rgl | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 40 | 2 | 22 | 2 | 4 | 0 | | 1 |
| 1714.02/Rgla | ♩ | 2/2 | ♪ | b | | | | | 52 | 16 | 20 | 5 | 2 | 1 | | 8 |
| 1714.02/Rglb | 2 | 2/2 | ♪ | b | | | | | 40 | 3 | 23 | 5 | 4 | 0 | | 1 |
| 1715.01/Rgl | 2 | 2/2 | ♪ | b | | 1 | | | 48 | 8 | 30 | 0 | 0 | 0 | | 4 |

*拍子にアスタリスクの着いた4曲は、音価パターンの分析に際しては記譜上の音価を2倍にして統計を取っている。

ガヴォット

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪ | ♪♪ | syn | ♪♪ |
|--------------|---|-----|----|---|---|---|---|---|----|---|----|-----|----|----|-----|----|
| 1674.01/Gv1 | ♩ | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 24 | 3 | 7 | 0 | 2 | 11 | | |
| 1676.01/Gv1 | ♩ | 2/2 | ♪♪ | r | | | | | 26 | 1 | 5 | 3 | 13 | 2 | | |
| 1676.01/Gv2a | ♩ | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 32 | 3 | 7 | 9 | 10 | 2 | | |
| 1680.01/Gv1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 22 | 3 | 5 | 3 | 4 | 6 | | |
| 1680.01/Gv2a | 2 | 2/2 | ♪♪ | t | | | | | 48 | 6 | 22 | 1 | 0 | 19 | | |
| 1681.01/Gv1 | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 24 | 4 | 6 | 0 | 2 | 12 | | |
| 1685.01/Gv1a | 2 | 2/2 | ♪♪ | b | | | | | 40 | 7 | 25 | 0 | 1 | 7 | | 2 |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | | | | | syn | |
|---------------|---|-----|---|---|-----|---|------|------------|----|---|----|---|----|----|-----|---|
| 1685.01/Gv2 | 2 | 2/2 | | b | | | | lentement. | 24 | 2 | 12 | 0 | 0 | 9 | | |
| 1685.02/Gv1 | 2 | 2/2 | | b | | | | | 24 | 2 | 17 | 0 | 0 | 5 | | |
| 1686.01/Gv1 | 2 | 2/2 | | r | | | | | 24 | 2 | 5 | 0 | 2 | 13 | | |
| 1686.01/Gv2 | 2 | 2/2 | | b | | | | | 24 | 2 | 12 | 1 | 0 | 7 | | |
| 1688.01/Gv1a | 2 | 2/2 | | r | | | r | | 24 | 3 | 4 | 2 | 6 | 9 | | |
| 1693.02/Gv1 | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 24 | 3 | 7 | 0 | 2 | 11 | | |
| 1693.02/Gv2 | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 24 | 4 | 6 | 0 | 1 | 12 | | |
| 1693.02/Gv3 | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 24 | 4 | 2 | 7 | 4 | 7 | | |
| 1693.02/Gv4 | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 16 | 2 | 5 | 1 | 5 | 3 | | |
| 1694.02/Gv1a | ☉ | 2/2 | | r | | | 1 | | 48 | 7 | 9 | 7 | 15 | 10 | | |
| 1695.03/Gv1 | 2 | 2/2 | | b | | | | | 24 | 4 | 8 | 0 | 2 | 8 | | |
| 1697.02/Gv1ab | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 24 | 3 | 9 | 1 | 2 | 9 | | |
| 1697.02/Gv1c | ☉ | 2/2 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 3 | 0 | 5 | 10 | 6 | | |
| 1697.02/Gv1d | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 24 | 3 | 9 | 0 | 1 | 11 | | |
| 1697.03/Gv1 | 2 | 2/2 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 4 | 10 | 1 | 8 | 1 | | |
| 1697.04/Gv1a | 2 | 2/2 | | b | | | | | 24 | 2 | 14 | 0 | 0 | 8 | | |
| 1697.05/Gv1bd | 2 | 2/2 | | b | | | | | 28 | 2 | 7 | 5 | 8 | 6 | | |
| 1699.01/Gv1a | 2 | 2/2 | | b | | | | | 24 | 3 | 14 | 7 | 0 | 0 | | |
| 1699.01/Gv2 | 2 | 2/2 | | b | | | | | 24 | 3 | 7 | 0 | 2 | 12 | | |
| 1699.02/Gv1a | 2 | 2/2 | | b | | | | | 32 | 2 | 21 | 0 | 0 | 8 | | |
| 1699.03/Gv1a | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 32 | 3 | 21 | 0 | 0 | 8 | | |
| 1703.01/Gv1 | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 28 | 2 | 21 | 0 | 3 | 2 | | |
| 1704.01/Gv1a | 2 | 2/2 | | r | | | 2 | gay | 56 | 7 | 30 | 2 | 10 | 7 | | |
| 1710.01/Gv1 | ☉ | 2/2 | | r | | | | | 48 | 3 | 27 | 3 | 12 | 3 | | |
| 1710.02/Gv1 | 2 | 2/2 | | r | 1,2 | | 3 | | 50 | 5 | 29 | 3 | 9 | 1 | | 1 |
| 1712.02/Gv1a | 2 | 2/2 | | b | | | | | 24 | 3 | 13 | 2 | 1 | 3 | | |
| 1712.02/Gv2b | 2 | 2/2 | | r | | | | | 44 | 4 | 12 | 4 | 13 | 7 | | |
| 1713.02/Gv1 | 2 | 2/2 | | b | | | 3 | | 48 | 6 | 20 | 9 | 10 | 3 | | |
| 1714.01/Gv1a | ☉ | 2/2 | | b | | | | | 32 | 3 | 18 | 0 | 1 | 10 | | |
| 1714.01/Gv3a | ☉ | 2/2 | | b | 1,2 | | 1, 2 | | 24 | 3 | 4 | 4 | 9 | 4 | | |
| 1714.03/Gv1a | 2 | 2/2 | | b | | | | Gay. | 24 | 5 | 4 | 6 | 2 | 6 | | |

3拍子系舞踏種

音価パターン略号

ss: サラバンド・シンコペーション (Mn, Sb: ; Pp:) st: ソティヤン (Mn, Sb: ; Pp:) H: 旋律のヘミオラ

メヌエット

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|---------------|---|-----|---|---|---|---|------|---|----|---|----|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|---|
| 1675.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 2 | 8 | 0 | 6 | |
| 1676.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 18 | 4 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 6 | 2 | 3 | 6 | 0 | 8 | |
| 1676.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 5 | 2 | 6 | 0 | 8 | 1 |
| 1679.01/Mn1a | 3 | 3/4 | | b | | | | | 14 | 0 | 2 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 2 | 4 | 3 | 2 | 3 | 6 | |
| 1679.01/Mn1c | 3 | 3/4 | | b | | | | | 16 | 0 | 1 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 6 | 4 | 1 | 1 | 4 | 10 | |
| 1679.01/Mn2 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 1 | 1 | 8 | 0 | 7 | |
| 1680.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 3 | 1 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 4 | 6 | 2 | 4 | 2 | 10 | |
| 1680.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 1 | 1 | 3 | 0 | 0 | 0 | 3 | 6 | 2 | 1 | 3 | 9 | |
| 1681.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 3 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 1 | 9 | 4 | 3 | 3 | 10 | 1 |
| 1681.01/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 3 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 4 | 11 | 3 | 3 | 3 | 15 | |
| 1681.01/Mn2b | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 22 | 6 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 10 | 1 | 8 | 0 | 13 | |
| 1681.01/Mn3a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 5 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 3 | 6 | 0 | 5 | 2 | 9 | |
| 1681.01/Mn4 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 28 | 7 | 6 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 11 | 3 | 13 | 0 | 12 | |
| 1682.01/Mn1ab | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 18 | 0 | 1 | 1 | 3 | 0 | 3 | 1 | 5 | 2 | 2 | 1 | 6 | 7 | |
| 1683.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 6 | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 2 | 7 | 2 | 5 | |
| 1684.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 1 | 3 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 3 | 11 | 3 | 4 | 3 | 14 | |
| 1685.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 6 | 1 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 4 | 3 | 2 | 7 | 4 | 7 | |
| 1685.01/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 14 | 1 | 0 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 1 | 8 | 3 | 1 |
| 1685.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 4 | 2 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 4 | 5 | 2 | 6 | 3 | 9 | |
| 1685.02/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 14 | 0 | 1 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 2 | 1 | 8 | 3 | |
| 1685.02/Mn2 | 3 | 3/4 | - | r | | | r, 1 | | 20 | 6 | 2 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 7 | 1 | 8 | 2 | 9 | |
| 1685.03/Mn1 | 3 | 3/4 | | b | | | | | 17 | 0 | 1 | 0 | 9 | 0 | 0 | 2 | 1 | 3 | 1 | 1 | 9 | 4 | |
| 1685.04/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 3 | 4 | 2 | 5 | 2 | 7 | |
| 1685.04/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | 3 | | 14 | 0 | 3 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 5 | 2 | 3 | 2 | 7 | |
| 1685.04/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 8 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 7 | 4 | 2 | 8 | 3 | 11 | |
| 1685.04/Mn2c | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 20 | 6 | 2 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 3 | 8 | 4 | 5 | |
| 1686.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1 | | 24 | 6 | 2 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 3 | 6 | 3 | 8 | 4 | 9 | |
| 1686.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 3 | 0 | 9 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 6 | 3 | 9 | 2 | |
| 1686.01/Mn2b | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 22 | 2 | 3 | 0 | 6 | 0 | 0 | 0 | 1 | 4 | 4 | 5 | 6 | 5 | |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|---------------|---|-----|---|-----|---|---|------|------|----|---|----|---|----|---|---|---|----|----|----|----|----|----|---|
| 1686.02/Mn1 | 3 | 3/4 | ↓ | b | | | | | 22 | 4 | 1 | 2 | 7 | 0 | 0 | 0 | 3 | 4 | 1 | 5 | 7 | 7 | |
| 1686.02/Mn2 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 18 | 0 | 1 | 0 | 11 | 0 | 0 | 0 | 4 | 1 | 1 | 1 | 11 | 5 | |
| 1687.01/Mn1 | 3 | 3/4 | ↓ | b | | | | tous | 15 | 6 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 2 | 1 | 6 | 0 | 8 | | |
| 1688.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 1 | 0 | 7 | 0 | 0 | 0 | 12 | 2 | 2 | 1 | 7 | 14 | |
| 1688.01/Mn2 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 22 | 4 | 1 | 0 | 6 | 0 | 0 | 0 | 4 | 2 | 5 | 5 | 6 | 6 | |
| 1689.01/Mn1 | 3 | 3/4 | ↓ | b | | | | | 18 | 2 | 1 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 2 | 9 | 1 | 3 | 3 | 11 | |
| 1690.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 2 | 2 | 0 | 5 | 0 | 0 | 0 | 6 | 7 | 2 | 4 | 5 | 13 | |
| 1690.01/Mn2 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 18 | 3 | 0 | 0 | 7 | 0 | 2 | 0 | 4 | 0 | 2 | 3 | 9 | 4 | |
| 1690.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | [b] | | | | | 16 | 2 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 7 | 0 | 3 | 2 | 4 | 7 | |
| 1690.02/Mn1bc | 3 | 3/4 | - | [b] | | | | | 24 | 2 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 15 | 0 | 4 | 2 | 3 | 15 | |
| 1693.02/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 30 | 8 | 0 | 0 | 3 | 0 | 1 | 0 | 9 | 5 | 4 | 8 | 4 | 14 | |
| 1693.02/Mn2 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 15 | 1 | 0 | 0 | 5 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 3 | 1 | 5 | 6 | |
| 1693.02/Mn3 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 4 | 2 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 6 | 1 | 3 | 6 | 8 | 7 | 2 |
| 1693.02/Mn4 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 4 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 9 | 3 | 7 | 0 | 14 | | |
| 1693.02/Mn5 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 24 | 0 | 2 | 2 | 1 | 0 | 1 | 2 | 7 | 6 | 3 | 2 | 2 | 13 | |
| 1693.02/Mn6 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 4 | 1 | 1 | 5 | 0 | 0 | 1 | 3 | 6 | 3 | 5 | 5 | 9 | |
| 1693.03/Mn1ab | 3 | 3/4 | - | r | | | 1 | | 40 | 7 | 4 | 3 | 4 | 0 | 0 | 1 | 1 | 14 | 6 | 11 | 4 | 15 | |
| 1694.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 2 | 0 | 2 | 11 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 2 | 2 | 13 | 2 | |
| 1694.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 21 | 3 | 0 | 1 | 3 | 0 | 0 | 1 | 4 | 2 | 3 | 3 | 3 | 6 | |
| 1694.02/Mn1b | 3 | 3/4 | - | r | | | r, 1 | | 30 | 8 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 5 | 9 | 5 | 8 | 0 | 14 | |
| 1694.02/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 1 | 0 | 2 | 4 | 0 | 0 | 0 | 4 | 3 | 2 | 1 | 4 | 7 | |
| 1695.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 22 | 2 | 1 | 2 | 7 | 0 | 0 | 0 | 4 | 4 | 2 | 3 | 7 | 8 | 1 |
| 1695.02/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 1 | 2 | 5 | 0 | 0 | 0 | 6 | 2 | 4 | 1 | 5 | 8 | |
| 1695.02/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 28 | 4 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 7 | 5 | 9 | 4 | 1 | 12 | |
| 1695.02/Mn2b | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 20 | 4 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 7 | 7 | 4 | 1 | 8 | |
| 1695.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 6 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 7 | 3 | 2 | 8 | 0 | 10 | |
| 1695.03/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 2 | 4 | 2 | 5 | 3 | 6 | 1 |
| 1696.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 6 | 0 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 3 | 5 | 6 | 2 | 5 | |
| 1696.02/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 3 | 1 | 0 | 5 | 0 | 0 | 0 | 3 | 4 | 3 | 4 | 5 | 7 | |
| 1697.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 30 | 3 | 0 | 2 | 4 | 0 | 0 | 0 | 12 | 4 | 5 | 3 | 4 | 16 | |
| 1697.02/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 28 | 6 | 0 | 1 | 6 | 0 | 0 | 0 | 4 | 8 | 3 | 6 | 6 | 12 | |
| 1697.02/Mn2c | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 1 | 0 | 7 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 10 | 2 | |
| 1697.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 2 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 | 0 | 4 | 7 | 5 | 2 | 6 | 11 | |
| 1697.03/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 5 | 1 | 2 | 4 | 4 | 6 | |
| 1697.04/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 2 | 1 | 0 | 6 | 0 | 0 | 0 | 2 | 3 | 2 | 3 | 6 | 5 | |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ss | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ | ♪♪ | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|--------------|---|-----|---|---|-------|---|---------|------|----|---|----|----|-----|------|-------|----|----|----|----|----|----|----|---|
| 1697.04/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 1 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 2 | 1 | 8 | 5 | |
| 1697.04/Mn2 | 3 | 3/4 | - | b | | | 2 | | 24 | 0 | 1 | 7 | 5 | 0 | 0 | 2 | 2 | 0 | 3 | 1 | 5 | 2 | |
| 1697.05/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 2 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 3 | 3 | 2 | |
| 1697.05/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 2 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 4 | 0 | 2 | 3 | 2 | 4 | |
| 1697.05/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 2 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 5 | 10 | 3 | 2 | 4 | 15 | |
| 1698.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 1 | 0 | 0 | 11 | 0 | 0 | 0 | 1 | 3 | 4 | 1 | 11 | 4 | |
| 1698.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 4 | 2 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 5 | 2 | 3 | 6 | 8 | 7 | |
| 1698.01/Mn2c | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 5 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 2 | 8 | 4 | 5 | 4 | 10 | |
| 1699.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 2 | 0 | 1 | 3 | 0 | 1 | 0 | 6 | 0 | 2 | 2 | 4 | 6 | |
| 1699.01/Mn2 | 3 | 3/4 | - | r | | | r | | 24 | 6 | 0 | 0 | 6 | 0 | 1 | 1 | 7 | 0 | 3 | 6 | 7 | 7 | |
| 1699.03/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 24 | 3 | 3 | 0 | 12 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 6 | 12 | 0 | |
| 1700.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 2 | 2 | 6 | 0 | 0 | 0 | 1 | 4 | 3 | 2 | 6 | 5 | |
| 1700.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 0 | 1 | 4 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 2 | 4 | 4 | 5 | |
| 1700.03/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 2 | 4 | 4 | 6 | |
| 1701.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 16 | 2 | 0 | 1 | 6 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 4 | 2 | 9 | 0 | |
| 1701.01/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 1 | 0 | 5 | 2 | 5 | 3 | 5 | 1 |
| 1701.02/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 16 | 0 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 4 | 5 | 3 | 1 | 3 | 9 | |
| 1701.02/Mn2 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 32 | 0 | 2 | 0 | 12 | 0 | 0 | 0 | 13 | 1 | 4 | 2 | 12 | 14 | |
| 1701.03/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | Gay. | 24 | 0 | 2 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 11 | 0 | 3 | 2 | 8 | 11 | |
| 1702.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 5 | 3 | 3 | 4 | 2 | 8 | |
| 1702.02/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 6 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 7 | 4 | 3 | 6 | 0 | 11 | |
| 1702.02/Mn2 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 3 | 1 | 1 | 10 | 0 | 0 | 0 | 7 | 1 | 1 | 4 | 10 | 8 | |
| 1702.02/Mn3 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 1 | 0 | 9 | 0 | 0 | 0 | 5 | 2 | 3 | 1 | 9 | 7 | |
| 1702.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 0 | 0 | 7 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 2 | 4 | 8 | 2 | |
| 1702.03/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 0 | 0 | 6 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 2 | 4 | 8 | 2 | |
| 1702.03/Mn2b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 5 | 1 | 2 | 4 | 4 | 6 | |
| 1703.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | r | c1,c2 | | | | 32 | 2 | 0 | 3 | 11 | 0 | 2 | 0 | 8 | 1 | 1 | 2 | 13 | 9 | |
| 1704.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 1 | 4 | 4 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 4 | 5 | 4 | 3 | |
| 1704.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 5 | 1 | 2 | 3 | 0 | 0 | 0 | 1 | 6 | 2 | 6 | 3 | 7 | 1 |
| 1704.02/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 3 | 0 | 0 | 6 | 3 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 3 | 10 | 1 | |
| 1704.02/Mn2a | 3 | 3/4 | - | r | | | r, 1 | | 26 | 1 | 1 | 0 | 7 | 0 | 0 | 0 | 11 | 0 | 6 | 2 | 7 | 11 | |
| 1704.02/Mn2b | 3 | 3/4 | - | r | | | r, 1, 2 | | 32 | 0 | 5 | 0 | 10 | 0 | 0 | 0 | 1 | 9 | 7 | 5 | 10 | 10 | |
| 1705.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 5 | 1 | 2 | 3 | 0 | 0 | 0 | 1 | 6 | 2 | 6 | 3 | 7 | 1 |
| 1705.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 4 | 0 | 2 | 7 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 | 3 | 4 | 8 | 2 | |
| 1705.03/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 26 | 4 | 0 | 1 | 5 | 5 | 0 | 0 | 6 | 0 | 5 | 4 | 10 | 6 | |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ss | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ | ♪♪ | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|--------------|-----|-----|---|---|-----|-------|------|---|----|---|----|----|-----|------|-------|----|----|----|----|----|----|----|---|
| 1706.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 2 | 0 | 4 | 0 | 1 | 0 | 2 | 5 | 2 | 2 | 5 | 7 | |
| 1706.01/Mn1c | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 2 | 0 | 1 | 5 | 0 | 0 | 0 | 3 | 2 | 3 | 2 | 5 | 5 | |
| 1706.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 1 | 4 | 0 | 5 | 0 | 1 | 1 | 6 | 3 | 3 | 5 | 6 | 9 | |
| 1706.01/Mn3 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 4 | 3 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 11 | 2 | 3 | 7 | 0 | 13 | |
| 1706.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 6 | 1 | 2 | 6 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 3 | 7 | 6 | 3 | |
| 1706.02/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 22 | 1 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 6 | 8 | 2 | 1 | 4 | 14 | |
| 1706.02/Mn1c | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 24 | 4 | 2 | 3 | 6 | 0 | 3 | 0 | 0 | 3 | 3 | 6 | 9 | 3 | |
| 1706.02/Mn1d | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 23 | 2 | 0 | 0 | 5 | 0 | 0 | 1 | 10 | 2 | 2 | 2 | 5 | 12 | |
| 1706.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 6 | 2 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 8 | 5 | 8 | 1 | 10 | |
| 1706.03/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 20 | 9 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 3 | 4 | 10 | 0 | 6 | |
| 1707.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 2 | | 24 | 1 | 4 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 3 | 5 | 3 | 5 | 8 | 8 | |
| 1707.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 3 | 1 | 0 | 5 | 2 | 0 | 0 | 2 | 1 | 2 | 4 | 7 | 3 | |
| 1707.01/Mn3a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 22 | 2 | 0 | 0 | 7 | 0 | 0 | 0 | 3 | 6 | 4 | 2 | 7 | 9 | |
| 1709.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | 1,2 | | 1, 2 | | 20 | 0 | 0 | 0 | 9 | 2 | 4 | 1 | 0 | 1 | 3 | 0 | 15 | 1 | |
| 1709.01/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | 1,2 | | 1, 2 | | 16 | 0 | 1 | 0 | 4 | 0 | 1 | 0 | 1 | 4 | 3 | 1 | 5 | 5 | |
| 1709.02/Mn1a | 3/4 | 3/4 | - | b | | | 2 | | 24 | 5 | 2 | 3 | 1 | 5 | 2 | 0 | 0 | 1 | 3 | 7 | 8 | 1 | |
| 1709.02/Mn1b | 3/4 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 16 | 0 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 9 | 0 | 2 | 1 | 3 | 9 | |
| 1710.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | 1c,2c | | | 16 | 1 | 0 | 1 | 3 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 4 | 1 | 6 | 3 | |
| 1710.01/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 24 | 0 | 2 | 4 | 0 | 7 | 2 | 0 | 6 | 0 | 3 | 2 | 9 | 6 | |
| 1710.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 4 | 0 | 2 | 7 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 3 | 4 | 7 | 1 | |
| 1710.02/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 3 | 0 | 4 | 8 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 3 | 8 | 1 | |
| 1711.01/Mn1 | 3 | 3/4 | ↓ | b | | | | | 16 | 1 | 0 | 1 | 8 | 0 | 1 | 0 | 3 | 1 | 1 | 1 | 9 | 4 | |
| 1712.01/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 3 | 0 | 3 | 4 | 2 | 0 | 1 | 3 | 0 | 2 | 3 | 6 | 3 | |
| 1712.01/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 8 | 0 | 2 | 6 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 8 | 6 | 1 | |
| 1712.01/Mn2b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 8 | 0 | 2 | 6 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 3 | 8 | 7 | 0 | |
| 1712.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 2 | 1 | 1 | 4 | 0 | 0 | 0 | 4 | 2 | 2 | 3 | 4 | 6 | |
| 1712.02/Mn1c | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 2 | 2 | 4 | 0 | 10 | |
| 1712.02/Mn2a | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 7 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 5 | 7 | 2 | 7 | 3 | 12 | |
| 1712.02/Mn2c | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 0 | 2 | 3 | 1 | 2 | 0 | 4 | 2 | 2 | 0 | 6 | 6 | |
| 1712.02/Mn3b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 7 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 8 | 3 | 4 | 7 | 2 | 11 | |
| 1712.04/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 4 | 0 | 1 | 8 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 4 | 4 | 8 | 2 | |
| 1712.04/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 4 | 1 | 0 | 3 | 4 | 2 | 0 | 4 | 3 | 2 | 5 | 9 | 7 | |
| 1713.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 16 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 2 | 1 | 7 | 0 | 2 | 1 | 4 | 7 | |
| 1713.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 40 | 8 | 0 | 6 | 12 | 0 | 0 | 0 | 9 | 0 | 5 | 8 | 12 | 9 | |
| 1714.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 3 | 1 | 13 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 3 | 3 | 13 | 4 | 3 |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H |
|--------------|---|-----|---|---|-----|---|-------|---|----|---|----|---|----|---|---|---|---|----|----|----|----|----|---|
| 1714.01/Mn2 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 1 | 0 | 5 | 10 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 4 | 1 | 11 | 1 | |
| 1714.01/Mn3a | 3 | 3/4 | - | b | 1,2 | | 1,2 | | 20 | 3 | 0 | 1 | 4 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 6 | 3 | 4 | 6 | |
| 1714.01/Mn4a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 2 | 0 | 1 | 3 | 0 | 0 | 1 | 5 | 1 | 3 | 2 | 3 | 6 | |
| 1714.02/Mn1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 1 | 1 | 4 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 3 | 2 | 3 | 1 | |
| 1714.02/Mn1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 6 | 0 | 2 | 1 | 0 | 1 | 0 | 3 | 1 | 2 | 6 | 2 | 4 | |
| 1714.02/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 3 | 0 | 4 | 5 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 3 | 6 | 0 | |
| 1714.02/Mn2b | 3 | 3/4 | - | b | 1,2 | | | | 24 | 1 | 0 | 4 | 3 | 0 | 1 | 1 | 5 | 0 | 3 | 1 | 4 | 5 | |
| 1714.02/Mn3a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 3 | 0 | 4 | 4 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 2 | 3 | 6 | 1 | |
| 1714.02/Mn3b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 0 | 6 | 5 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 8 | 0 | |
| 1714.03/Mn1a | 3 | 3/4 | - | r | | | 1c,2c | | 28 | 3 | 1 | 0 | 7 | 0 | 0 | 0 | 9 | 5 | 2 | 4 | 7 | 14 | |
| 1714.03/Mn2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 25 | 1 | 0 | 0 | 5 | 0 | 5 | 0 | 3 | 0 | 5 | 1 | 10 | 3 | |
| 1715.01/Mn1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 1 | 0 | 2 | 3 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 2 | 1 | 5 | 2 | |
| 1715.01/Mn2 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 29 | 0 | 0 | 9 | 0 | 0 | 8 | 1 | 8 | 0 | 0 | 0 | 8 | 8 | |
| 1715.01/Mn3a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 1 | 0 | 1 | 7 | 4 | 0 | 1 | 0 | 1 | 4 | 1 | 11 | 1 | |

パスピエ

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H |
|--------------|-----|-----|---|-----|---|---|-----|---|----|---|----|----|----|---|---|---|---|----|----|----|----|----|---|
| 1685.04/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 2 | 1 | 7 | 7 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 2 | 3 | 7 | 5 | |
| 1688.01/Pp1a | 3/2 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 1 | 2 | 4 | 10 | 0 | 2 | 0 | 3 | 1 | 1 | 3 | 12 | 4 | 1 |
| 1688.01/Pp1b | | 3/8 | | b | | | | | 12 | 2 | 0 | 1 | 6 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 | 6 | 2 | |
| 1690.02/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 0 | 1 | 5 | 8 | 0 | 6 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 14 | 0 | |
| 1693.02/Pp1a | 6/4 | 3/8 | | b | | | | | 32 | 6 | 0 | 15 | 5 | 0 | 2 | 0 | 3 | 0 | 1 | 6 | 7 | 3 | 1 |
| 1693.02/Pp1b | 6/4 | 3/8 | | b | | | 1,2 | | 23 | 2 | 1 | 5 | 6 | 0 | 4 | 1 | 2 | 1 | 1 | 3 | 10 | 3 | 1 |
| 1693.03/Pp1a | 6/8 | 6/8 | | r | | | | | 32 | 0 | 1 | 5 | 15 | 5 | 4 | 0 | 2 | 0 | 0 | 1 | 24 | 2 | |
| 1693.03/Pp1b | | 6/8 | | r | | | 1,2 | | 32 | 4 | 2 | 0 | 13 | 0 | 8 | 0 | 3 | 2 | 0 | 6 | 21 | 5 | 4 |
| 1694.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | [b] | | | | | 24 | 1 | 0 | 9 | 4 | 2 | 2 | 3 | 2 | 0 | 1 | 1 | 8 | 2 | |
| 1694.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | [b] | | | 1,2 | | 24 | 0 | 2 | 4 | 6 | 1 | 6 | 2 | 2 | 0 | 1 | 2 | 13 | 2 | |
| 1694.02/Pp1 | 6/4 | 3/8 | | r | | | | | 28 | 5 | 0 | 9 | 6 | 2 | 0 | 0 | 5 | 0 | 0 | 5 | 8 | 5 | 1 |
| 1695.02/Pp1a | 6/4 | 3/8 | | b | | 1 | | | 32 | 3 | 0 | 10 | 10 | 0 | 2 | 0 | 3 | 1 | 3 | 3 | 12 | 4 | 1 |
| 1695.02/Pp1b | 6/4 | 3/8 | | b | | | 1,2 | | 30 | 3 | 0 | 9 | 11 | 0 | 2 | 0 | 3 | 0 | 1 | 3 | 13 | 3 | 1 |
| 1695.03/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 28 | 2 | 2 | 0 | 19 | 0 | 3 | 0 | 1 | 0 | 1 | 4 | 22 | 1 | 1 |
| 1695.03/Pp2 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 0 | 1 | 2 | 10 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 3 | 1 | 12 | 1 | |
| 1697.02/Pp1a | 6/4 | 3/8 | | b | | | | | 26 | 4 | 1 | 7 | 5 | 0 | 3 | 1 | 3 | 0 | 2 | 5 | 8 | 3 | 1 |
| 1697.02/Pp1b | 6/4 | 3/8 | | b | | | 1,2 | | 36 | 0 | 2 | 15 | 9 | 0 | 3 | 0 | 6 | 0 | 1 | 2 | 12 | 6 | 1 |
| 1697.04/Pp1a | 6/4 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 2 | 0 | 7 | 9 | 0 | 0 | 1 | 4 | 0 | 1 | 2 | 9 | 4 | 2 |

(x)

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|--------------|-----|-----|---|---|---|-------|------|-----|----|---|----|----|----|---|----|---|----|----|----|----|----|---|---|
| 1697.04/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 0 | 1 | 2 | 12 | 0 | 6 | 0 | 2 | 0 | 1 | 1 | 18 | 2 | |
| 1697.05/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 30 | 2 | 2 | 11 | 9 | 0 | 3 | 0 | 1 | 0 | 2 | 4 | 12 | 1 | 2 |
| 1697.05/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 0 | 2 | 5 | 9 | 0 | 4 | 0 | 3 | 0 | 1 | 2 | 13 | 3 | |
| 1697.05/Pp2 | 6/8 | 6/8 | | r | | r,1,3 | | | 40 | 2 | 0 | 8 | 5 | 0 | 17 | 1 | 6 | 0 | 1 | 2 | 22 | 6 | |
| 1697.05/Pp3a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 0 | 0 | 5 | 0 | 3 | 11 | 2 | 2 | 0 | 1 | 0 | 14 | 2 | |
| 1697.05/Pp3b | | 3/8 | - | r | | | | | 24 | 1 | 1 | 3 | 4 | 4 | 1 | 1 | 2 | 0 | 5 | 2 | 9 | 2 | |
| 1698.01/Pp1a | 6/8 | 3/8 | | b | | | | | 32 | 5 | 0 | 9 | 10 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 3 | 5 | 10 | 5 | 2 |
| 1698.01/Pp1b | 6/8 | 3/8 | | b | | | | | 26 | 5 | 0 | 4 | 6 | 0 | 3 | 0 | 4 | 2 | 2 | 5 | 9 | 6 | 2 |
| 1699.01/Pp1a | 3/2 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 2 | 0 | 7 | 10 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 1 | 2 | 10 | 4 | 2 |
| 1699.01/Pp1b | 3/2 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 2 | 0 | 9 | 8 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 1 | 2 | 8 | 4 | |
| 1699.02/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | 1c | | | 24 | 0 | 2 | 5 | 4 | 0 | 3 | 6 | 2 | 0 | 2 | 2 | 7 | 2 | |
| 1699.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | - | b | | 2c | | | 24 | 0 | 1 | 5 | 4 | 3 | 0 | 0 | 7 | 0 | 3 | 1 | 7 | 7 | |
| 1699.02/Pp2 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 38 | 4 | 1 | 14 | 11 | 0 | 2 | 1 | 2 | 0 | 3 | 5 | 13 | 2 | 2 |
| 1699.03/Pp1 | 3/8 | 3/8 | - | r | | | | | 24 | 0 | 2 | 7 | 11 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 1 | 2 | 11 | 3 | 1 |
| 1700.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 0 | 1 | 9 | 4 | 0 | 0 | 1 | 4 | 0 | 1 | 1 | 4 | 4 | 1 |
| 1700.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 20 | 1 | 1 | 6 | 8 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 2 | 8 | 1 | 2 |
| 1700.03/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 2 | 2 | 8 | 9 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 4 | 9 | 2 | |
| 1700.03/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 0 | 2 | 8 | 11 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 | 11 | 2 | 1 |
| 1701.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 3 | 1 | 5 | 8 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 1 | 4 | 8 | 6 | 1 |
| 1701.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 3 | 2 | 4 | 8 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 | 5 | 8 | 5 | |
| 1701.02/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 1 | 0 | 7 | 6 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 3 | 1 | 6 | 3 | 1 |
| 1701.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 0 | 1 | 3 | 7 | 1 | 0 | 0 | 1 | 5 | 1 | 1 | 8 | 6 | 1 |
| 1701.03/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 26 | 1 | 2 | 4 | 12 | 0 | 4 | 0 | 2 | 0 | 1 | 3 | 16 | 2 | 1 |
| 1702.03/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 3 | 2 | 4 | 12 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 5 | 12 | 2 | 1 |
| 1702.03/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 1 | 2 | 9 | 9 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 3 | 9 | 2 | |
| 1703.01/Pp1a | 3 | 3/4 | | r | | | | | 20 | 2 | 0 | 5 | 8 | 1 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 9 | 2 | |
| 1703.01/Pp1b | 3 | 3/4 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 1 | 1 | 7 | 9 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 | 11 | 2 | 1 |
| 1703.02/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 3 | 1 | 1 | 10 | 2 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 4 | 12 | 2 | 1 |
| 1703.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 1 | 0 | 8 | 8 | 2 | 0 | 0 | 4 | 0 | 1 | 1 | 10 | 4 | 1 |
| 1704.01/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | gay | 28 | 0 | 2 | 7 | 12 | 0 | 0 | 1 | 5 | 0 | 1 | 2 | 12 | 5 | |
| 1704.01/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 0 | 0 | 11 | 8 | 2 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 10 | 2 | |
| 1704.01/Pp2b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 0 | 1 | 9 | 10 | 1 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 1 | 11 | 2 | |
| 1704.02/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 4 | 0 | 3 | 9 | 0 | 3 | 1 | 3 | 0 | 1 | 4 | 12 | 3 | 1 |
| 1704.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 3 | 0 | 7 | 5 | 4 | 1 | 0 | 3 | 0 | 1 | 3 | 10 | 3 | 1 |
| 1705.03/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 20 | 1 | 2 | 0 | 6 | 0 | 2 | 0 | 4 | 4 | 1 | 3 | 8 | 8 | 1 |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|--------------|-----|-----|---|---|-----|-----|---------|---|----|---|----|----|----|---|---|---|----|----|----|----|----|----|---|
| 1705.03/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 29 | 2 | 0 | 10 | 7 | 0 | 0 | 3 | 4 | 0 | 1 | 2 | 7 | 4 | |
| 1705.03/Pp2b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 21 | 3 | 0 | 6 | 2 | 0 | 7 | 1 | 1 | 0 | 1 | 3 | 9 | 1 | 2 |
| 1706.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 1 | 2 | 1 | 3 | 2 | 0 | 0 | 5 | 4 | 6 | 3 | 5 | 9 | |
| 1706.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 5 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 7 | 0 | 5 | 5 | 1 | 7 | |
| 1706.02/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 25 | 2 | 1 | 6 | 7 | 0 | 2 | 0 | 6 | 0 | 1 | 3 | 9 | 6 | 1 |
| 1706.03/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 1 | 2 | 5 | 9 | 1 | 0 | 1 | 3 | 0 | 1 | 3 | 10 | 3 | 1 |
| 1706.03/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 1 | 2 | 2 | 12 | 1 | 0 | 2 | 2 | 1 | 1 | 3 | 13 | 3 | 1 |
| 1707.01/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 6 | 0 | 2 | 5 | 0 | 6 | 2 | 2 | 0 | 1 | 6 | 11 | 2 | 2 |
| 1708.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 2 | 1 | 2 | 9 | 2 | 0 | 0 | 3 | 0 | 1 | 3 | 11 | 3 | 1 |
| 1708.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 3 | 1 | 3 | 7 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 | 4 | 7 | 5 | 1 |
| 1709.01/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | 1,2 | | 1, 2 | | 20 | 1 | 0 | 2 | 6 | 6 | 0 | 1 | 2 | 0 | 2 | 1 | 12 | 2 | 1 |
| 1709.01/Pp2 | 3/8 | 3/8 | | * | 1,2 | | 1, 2 | | 40 | 0 | 0 | 1 | 10 | 3 | 0 | 0 | 20 | 0 | 6 | 0 | 13 | 20 | |
| 1709.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 0 | 3 | 4 | 10 | 0 | 1 | 0 | 4 | 1 | 1 | 3 | 11 | 5 | |
| 1709.02/Pp1c | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 28 | 2 | 1 | 5 | 10 | 1 | 2 | 3 | 3 | 0 | 1 | 3 | 13 | 3 | 1 |
| 1710.01/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | r | | | | | 32 | 0 | 0 | 2 | 17 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 17 | 4 | |
| 1710.02/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | r | | | r, 1, 2 | | 32 | 2 | 0 | 4 | 15 | 0 | 5 | 0 | 4 | 0 | 0 | 2 | 20 | 4 | 2 |
| 1710.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 28 | 3 | 0 | 6 | 9 | 0 | 1 | 0 | 6 | 0 | 3 | 3 | 10 | 6 | 2 |
| 1710.02/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 3 | 0 | 2 | 9 | 0 | 5 | 1 | 3 | 0 | 1 | 3 | 14 | 3 | 1 |
| 1710.02/Pp2b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 3 | 1 | 7 | 5 | 2 | 2 | 0 | 3 | 0 | 1 | 4 | 9 | 3 | 1 |
| 1710.02/Pp3a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 2 | 1 | 2 | 9 | 2 | 0 | 0 | 3 | 0 | 1 | 3 | 11 | 3 | 1 |
| 1710.02/Pp3b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 3 | 1 | 3 | 7 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 | 4 | 7 | 5 | 1 |
| 1711.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 26 | 0 | 2 | 2 | 14 | 0 | 5 | 0 | 1 | 0 | 2 | 2 | 19 | 1 | |
| 1711.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 26 | 0 | 2 | 0 | 16 | 0 | 2 | 0 | 5 | 0 | 1 | 2 | 18 | 5 | |
| 1711.01/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | 1,2 | 1,2 | 1, 2 | | 24 | 0 | 1 | 0 | 5 | 4 | 1 | 0 | 3 | 9 | 1 | 1 | 10 | 12 | |
| 1711.01/Pp2b | 3 | 3/8 | | b | 1,2 | 1,2 | | | 24 | 1 | 0 | 1 | 12 | 3 | 1 | 0 | 5 | 0 | 1 | 1 | 16 | 5 | 1 |
| 1712.01/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 32 | 3 | 1 | 8 | 13 | 0 | 0 | 0 | 5 | 0 | 1 | 4 | 13 | 5 | 1 |
| 1712.01/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 4 | 2 | 4 | 8 | 1 | 2 | 0 | 2 | 0 | 1 | 6 | 11 | 2 | 1 |
| 1712.01/Pp2b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 3 | 2 | 5 | 10 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 1 | 5 | 11 | 2 | 1 |
| 1712.02/Pp1 | 3 | 3/4 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 4 | 1 | 1 | 2 | 2 | 6 | 0 | 1 | 5 | 2 | 5 | 10 | 6 | |
| 1712.02/Pp2 | 3/8 | 3/8 | - | b | 2 | 2 | | | 24 | 0 | 0 | 0 | 15 | 1 | 0 | 0 | 1 | 4 | 3 | 0 | 16 | 5 | |
| 1712.04/Pp1 | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 32 | 0 | 0 | 2 | 4 | 7 | 4 | 5 | 3 | 0 | 7 | 0 | 15 | 3 | |
| 1712.04/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | r | | | | | 28 | 4 | 1 | 3 | 3 | 4 | 0 | 0 | 8 | 4 | 1 | 5 | 7 | 12 | |
| 1713.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 12 | 1 | 1 | 0 | 4 | 1 | 2 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 | 7 | 2 | 1 |
| 1713.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 0 | 2 | 0 | 15 | 0 | 1 | 0 | 2 | 1 | 1 | 2 | 16 | 3 | 2 |
| 1713.01/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 2 | 1 | 3 | 9 | 1 | 3 | 0 | 2 | 0 | 0 | 3 | 13 | 2 | 2 |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|--------------|-----|-----|---|---|---|----|------|---|----|---|----|----|----|----|---|---|----|----|----|----|----|----|---|
| 1713.01/Pp2b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 30 | 1 | 2 | 1 | 7 | 2 | 2 | 9 | 3 | 0 | 1 | 3 | 11 | 3 | 1 |
| 1713.02/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 1 | 0 | 8 | 5 | 1 | 3 | 1 | 2 | 0 | 3 | 1 | 9 | 2 | 1 |
| 1713.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | - | r | | | r, l | | 32 | 1 | 0 | 4 | 3 | 1 | 0 | 7 | 10 | 4 | 2 | 1 | 4 | 14 | |
| 1713.03/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 20 | 4 | 0 | 2 | 5 | 0 | 2 | 0 | 5 | 1 | 1 | 4 | 7 | 6 | |
| 1713.03/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | r | | | | | 24 | 8 | 2 | 2 | 5 | 0 | 2 | 2 | 1 | 0 | 2 | 10 | 7 | 1 | 1 |
| 1714.01/Pp1 | 3/8 | 3/8 | - | b | | | 1, 2 | | 32 | 1 | 6 | 8 | 0 | 6 | 0 | 4 | 0 | 2 | 5 | 7 | 6 | 2 | 1 |
| 1714.01/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 32 | 4 | 2 | 5 | 10 | 2 | 2 | 1 | 3 | 1 | 1 | 6 | 14 | 4 | 1 |
| 1714.01/Pp2b | 3/8 | 3/8 | | b | | 2 | 1, 2 | | 24 | 0 | 2 | 10 | 7 | 2 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 | 9 | 2 | |
| 1714.02/Pp1a | 3/8 | 3/8 | | b | | | | | 24 | 3 | 2 | 4 | 2 | 0 | 7 | 0 | 3 | 2 | 1 | 5 | 9 | 5 | 1 |
| 1714.02/Pp1b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 2 | 0 | 3 | 12 | 1 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 2 | 13 | 2 | 2 |
| 1714.02/Pp2a | 3/8 | 3/8 | | b | | 2c | | | 24 | 2 | 0 | 4 | 9 | 2 | 3 | 0 | 3 | 0 | 1 | 2 | 14 | 3 | 1 |
| 1714.02/Pp2b | 3/8 | 3/8 | | b | | | 1, 2 | | 24 | 5 | 1 | 6 | 5 | 1 | 0 | 1 | 4 | 0 | 1 | 6 | 6 | 4 | 2 |
| 1714.03/Pp1a | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 16 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 1 | 7 | 1 | 0 | 3 | 0 | 3 | 1 | |
| 1714.03/Pp1b | 6/8 | 6/8 | | r | | | | | 32 | 1 | 0 | 1 | 9 | 10 | 3 | 0 | 0 | 1 | 6 | 1 | 22 | 1 | |
| 1715.01/Pp1a | 3/8 | 3/8 | - | r | | | r | | 24 | 1 | 0 | 5 | 0 | 3 | 0 | 0 | 9 | 0 | 3 | 1 | 3 | 9 | |
| 1715.01/Pp1b | 3/8 | 3/8 | - | b | | | | | 22 | 1 | 1 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 13 | 2 | 2 | 2 | 2 | 15 | 1 |
| 1715.01/Pp2a | 3/8 | 3/8 | - | b | | | | | 24 | 2 | 0 | 2 | 8 | 5 | 0 | 0 | 5 | 0 | 2 | 2 | 13 | 5 | 1 |
| 1715.01/Pp2b | 3/8 | 3/8 | - | b | | | | | 24 | 3 | 0 | 0 | 11 | 1 | 0 | 0 | 7 | 0 | 2 | 3 | 12 | 7 | 1 |

*1709.01/Pp2 の形式：ABCDEC

サラバンド

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | | ss | | | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|--------------|-----|-----|---|---|---|---|------|---|----|---|----|---|----|---|---|---|----|----|----|----|----|----|---|
| 1686.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 40 | 0 | 0 | 0 | 30 | 0 | 0 | 0 | 6 | 4 | 0 | 0 | 30 | 10 | |
| 1686.01/Sb1c | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 23 | 0 | 4 | 0 | 15 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 4 | 15 | 4 | |
| 1688.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 4 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 4 | 8 | 0 | 4 | 8 | 12 | |
| 1690.02/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 4 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 5 | 7 | 0 | 4 | 8 | 12 | |
| 1690.02/Sb1b | 3 | 3/4 | | t | | | | | 16 | 1 | 2 | 5 | 6 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 3 | 7 | 1 | |
| 1693.02/Sb1a | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 32 | 0 | 2 | 0 | 17 | 0 | 0 | 0 | 10 | 1 | 2 | 2 | 17 | 11 | |
| 1693.02/Sb1b | | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 0 | 0 | 17 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 0 | 0 | 17 | 6 | |
| 1693.03/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | 1, 2 | | 18 | 0 | 3 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 3 | 5 | 2 | 3 | 3 | 8 | |
| 1693.03/Sb1b | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 10 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 3 | 10 | 3 | 3 | |
| 1694.02/Sb1a | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 3 | 1 | 6 | 0 | 1 | 0 | 6 | 6 | 1 | 3 | 7 | 12 | |
| 1694.02/Sb1b | | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 2 | 2 | 6 | 0 | 1 | 0 | 8 | 5 | 0 | 2 | 7 | 13 | 1 |
| 1695.02/Sb1a | 3/2 | 3/2 | - | r | | | | | 32 | 0 | 12 | 0 | 3 | 0 | 3 | 0 | 4 | 9 | 1 | 12 | 6 | 13 | |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ss | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ | ♪♪ | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|---------------|-----|-----|---|---|---|---|-------|-------------|----|---|----|----|-----|------|-------|----|----|----|----|----|----|----|---|
| 1697.02/Sb1a | 3 | 3/4 | - | r | | | 2 | | 44 | 0 | 12 | 3 | 3 | 1 | 1 | 0 | 1 | 12 | 8 | 12 | 5 | 13 | 2 |
| 1697.03/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 1 | 5 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 3 | 2 | 6 | 2 | 5 | | |
| 1697.04/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 4 | 0 | 10 | 0 | 0 | 4 | 4 | 2 | 4 | 10 | 8 | | |
| 1697.05/Sb1ac | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 32 | 4 | 8 | 0 | 3 | 0 | 0 | 2 | 12 | 3 | 12 | 3 | 14 | | |
| 1701.02/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 3 | 0 | 7 | 0 | 0 | 1 | 3 | 2 | 3 | 7 | 4 | | |
| 1702.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 28 | 0 | 15 | 0 | 1 | 0 | 0 | 2 | 5 | 5 | 15 | 1 | 7 | | |
| 1702.01/Sb2a | 3 | 3/4 | - | b | | | 1,2 | Tendrement. | 20 | 0 | 4 | 0 | 3 | 0 | 2 | 0 | 5 | 2 | 4 | 4 | 5 | 7 | |
| 1702.03/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 10 | 0 | 3 | 0 | 0 | 3 | 6 | 1 | 10 | 3 | 9 | | |
| 1703.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 5 | 0 | 2 | 0 | 0 | 5 | 6 | 0 | 5 | 2 | 11 | | |
| 1704.02/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 6 | 0 | 3 | 0 | 0 | 2 | 7 | 2 | 6 | 3 | 9 | | |
| 1704.02/Sb2 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 28 | 0 | 11 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 10 | 5 | 11 | 1 | 11 | 1 | |
| 1704.02/Sb3 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 9 | 0 | 5 | 0 | 0 | 3 | 4 | 3 | 9 | 5 | 7 | | |
| 1705.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 1 | 9 | 0 | 4 | 0 | 0 | 3 | 3 | 4 | 10 | 4 | 6 | | |
| 1705.03/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | Tendrement. | 24 | 0 | 7 | 0 | 4 | 0 | 0 | 3 | 6 | 3 | 7 | 4 | 9 | 1 | |
| 1706.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 16 | 0 | 5 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 6 | 5 | 1 | 3 | | |
| 1706.03/Sb1 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 30 | 0 | 6 | 0 | 4 | 0 | 0 | 1 | 14 | 5 | 6 | 4 | 15 | | |
| 1706.03/Sb2 | 3 | 3/4 | ↓ | b | | | | Grave. | 23 | 0 | 7 | 1 | 2 | 0 | 2 | 0 | 1 | 6 | 4 | 7 | 4 | 7 | 1 |
| 1706.03/Sb3 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 6 | 0 | 3 | 0 | 0 | 2 | 11 | 2 | 6 | 3 | 13 | | |
| 1706.03/Sb4 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1c,2c | Tendrement | 32 | 1 | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 17 | 1 | 9 | 0 | 22 | | |
| 1707.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | Tendrement. | 24 | 2 | 3 | 0 | 5 | 0 | 0 | 1 | 9 | 3 | 5 | 5 | 10 | | |
| 1707.01/Sb2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | Tendrement. | 18 | 1 | 5 | 0 | 4 | 0 | 0 | 2 | 4 | 1 | 6 | 4 | 6 | | |
| 1709.02/Sb1 | 3/4 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 0 | 3 | 10 | 5 | 0 | 6 | 13 | | |
| 1709.02/Sb2 | 3/4 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 0 | 4 | 11 | 6 | 2 | 1 | 15 | 1 | |
| 1710.01/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1,2 | Lentement. | 24 | 0 | 4 | 0 | 7 | 0 | 0 | 1 | 10 | 2 | 4 | 7 | 11 | | |
| 1710.02/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 8 | 0 | 5 | 0 | 0 | 1 | 7 | 2 | 8 | 5 | 8 | 1 | |
| 1710.02/Sb2a | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 28 | 0 | 10 | 0 | 2 | 0 | 0 | 2 | 9 | 3 | 10 | 2 | 11 | | |
| 1711.01/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 5 | 3 | 4 | 0 | 0 | 4 | 5 | 3 | 5 | 4 | 9 | 2 | |
| 1712.01/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 28 | 0 | 13 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 9 | 3 | 13 | 3 | 9 | | |
| 1712.02/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 10 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 2 | 4 | 10 | 3 | 6 | 2 | |
| 1712.02/Sb2 | 3 | 3/4 | - | b | | | 1c,2c | | 35 | 0 | 3 | 2 | 8 | 2 | 0 | 1 | 2 | 11 | 3 | 3 | 10 | 13 | 3 |
| 1712.04/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 20 | 0 | 6 | 1 | 1 | 0 | 0 | 2 | 6 | 3 | 6 | 1 | 8 | 1 | |
| 1713.03/Sb1 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 9 | 0 | 2 | 0 | 0 | 3 | 7 | 3 | 9 | 2 | 10 | 2 | |
| 1713.03/Sb2 | 3 | 3/4 | - | b | | | | | 24 | 0 | 9 | 0 | 6 | 0 | 0 | 0 | 7 | 1 | 9 | 6 | 7 | | |
| 1714.01/Sb1 | 3 | 3/4 | - | b | | | | Grave. | 28 | 1 | 10 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 9 | 2 | 11 | 4 | 9 | | |
| 1714.01/Sb2a | 3 | 3/4 | ↓ | r | | | | Lentement. | 24 | 0 | 5 | 1 | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 15 | 0 | | |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | E | SG | ♪ | ss | ♩ | ♪ | ♫ | ♬ | ♭ | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 | H | |
|--------------|---|-----|---|---|---|---|---|------------------|----|---|----|---|----|---|---|---|----|----|----|----|----|----|---|
| 1714.01/Sb2c | 3 | 3/4 | ♪ | r | | | | | 24 | 0 | 4 | 2 | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 4 | 15 | 0 | | |
| 1714.03/Sb1 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 1 | 8 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 4 | 6 | 2 | 9 | 3 | 10 | |
| 1715.01/Sb1a | 3 | 3/4 | - | b | | | | tendrement. | 16 | 0 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 7 | 2 | 5 | 0 | 9 | |
| 1715.01/Sb1b | 3 | 3/4 | - | r | | | | Un peu plus gay. | 24 | 0 | 4 | 0 | 9 | 0 | 0 | 0 | 5 | 3 | 2 | 4 | 9 | 8 | 1 |

複合拍子系舞踏種

音価パターン略号

ss: サラバンド・シンコペーション (Gg, Cn: ♩, ♪; Lr: ♪♪/♪♪) st: ソティヤン (Gg, Cn: ♩, ♪; Lr: ♪♪/♪♪)

ジーグ

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | 速度標語 | SG | ♪ | ss | ♩ | ♪ | ♫ | ♬ | ♭ | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 |
|--------------|-----|-----|---|-----|---|-------|------|------|----|---|----|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| 1682.01/Gg1 | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | | | | 48 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 6 | 34 | 4 | 0 | 1 | 40 |
| 1684.01/Gg1a | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | 1c | | Gay | 64 | 4 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 48 | 6 | 4 | 1 | 51 |
| 1685.01/Gg1 | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | 1c | | | 42 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 22 | 9 | 0 | 0 | 27 |
| 1685.04/Gg1 | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | 1c | | | 54 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 33 | 11 | 0 | 0 | 38 |
| 1688.01/Gg1 | 6/4 | 6/4 | ♩ | r=t | | 1c | | | 32 | 4 | 0 | 3 | 2 | 0 | 0 | 15 | 4 | 4 | 2 | 15 |
| 1689.01/Gg1 | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | 1c | | | 48 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 39 | 8 | 0 | 0 | 39 |
| 1690.02/Gg1a | 8/6 | 6/8 | ♩ | b | | | 1, 2 | | 24 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 15 | 5 | 0 | 0 | 17 |
| 1690.02/Gg1b | 8/6 | 6/8 | ♩ | b | | | | | 32 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 12 | 9 | 5 | 0 | 13 |
| 1690.02/Gg2 | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | 1c | | | 48 | 7 | 0 | 0 | 2 | 0 | 11 | 10 | 14 | 7 | 2 | 21 |
| 1693.02/Gg1 | 6/4 | 6/8 | ♩ | b | | 1c,2 | | | 44 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 32 | 2 | 0 | 0 | 40 |
| 1693.02/Gg2 | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | 1c,2c | | | 46 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 7 | 27 | 5 | 1 | 0 | 34 |
| 1694.01/Gg1 | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | | | | 40 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 9 | 29 | 1 | 0 | 0 | 38 |
| 1694.02/Gg1 | 6/4 | 6/8 | ♩ | b | | 1c,2 | | | 46 | 1 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 16 | 13 | 1 | 2 | 18 |
| 1695.03/Gg1a | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | | 1, 2 | | 24 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 18 | 4 | 0 | 0 | 19 |
| 1695.03/Gg1b | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | | | | 24 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 16 | 3 | 1 | 0 | 17 |
| 1695.03/Gg2 | 6/4 | 6/4 | ♩ | r | | | | | 42 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 21 | 8 | 0 | 0 | 27 |
| 1695.03/Gg3 | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | | | | 60 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 4 | 42 | 7 | 0 | 1 | 46 |
| 1696.02/Gg1 | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | 2c | | | 46 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 15 | 23 | 7 | 0 | 0 | 38 |
| 1697.02/Gg1a | 6/4 | 6/8 | ♩ | b | | 1c,2 | | | 52 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 45 | 2 | 0 | 2 | 46 |
| 1697.05/Gg1 | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | | | | 64 | 3 | 0 | 0 | 4 | 0 | 9 | 37 | 8 | 3 | 4 | 46 |
| 1697.05/Gg2 | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | 1c | | | 52 | 3 | 1 | 0 | 4 | 0 | 18 | 19 | 5 | 4 | 4 | 37 |
| 1699.02/Gg1 | 6/8 | 6/8 | ♩ | b | | | | | 72 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 20 | 46 | 3 | 0 | 0 | 66 |
| 1700.01/Gg1 | 6/4 | 6/4 | ♩ | b | | 1,2 | | | 40 | 1 | 0 | 0 | 5 | 0 | 7 | 25 | 1 | 1 | 5 | 32 |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | 速度標語 | SG | | ss | | | | | | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 |
|--------------|------|------|---|---|------|-------|---|------|----|---|----|---|----|---|----|----|----|----|----|----|
| 1701.01/Ggl | 6/4 | 6/4 | | b | | 1 | | | 50 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 1 | 35 | 6 | 0 | 6 | 36 |
| 1701.02/Ggl | 6/4 | 6/4 | | b | | | | | 36 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 7 | 22 | 2 | 0 | 4 | 29 |
| 1701.03/Ggl | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 64 | 4 | 0 | 0 | 8 | 0 | 6 | 30 | 12 | 4 | 8 | 36 |
| 1702.03/Ggl | 6/4 | 6/4 | | b | | 1c | | | 52 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 5 | 36 | 4 | 0 | 2 | 41 |
| 1703.02/Ggl | 6/4 | 6/4 | | b | | 1c | | Gay. | 58 | 7 | 0 | 0 | 3 | 0 | 18 | 24 | 3 | 7 | 3 | 42 |
| 1704.01/Gg1a | 6/8 | 6/8 | | b | | 2 | | | 42 | 1 | 0 | 0 | 2 | 0 | 4 | 23 | 4 | 1 | 2 | 27 |
| 1705.01/Ggl | 6/4 | 6/4 | | b | | 1 | | | 50 | 1 | 0 | 0 | 5 | 0 | 4 | 27 | 7 | 1 | 5 | 31 |
| 1705.03/Ggl | 6/8 | 6/8 | | b | | 1,2 | | | 40 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 10 | 25 | 3 | 0 | 0 | 35 |
| 1706.02/Gg1a | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 58 | 0 | 0 | 0 | 35 | 0 | 3 | 0 | 16 | 0 | 35 | 3 |
| 1706.02/Gg1b | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 64 | 0 | 0 | 4 | 2 | 0 | 9 | 21 | 19 | 0 | 2 | 30 |
| 1706.02/Gg2 | 12/8 | 12/8 | | b | | 1 | | | 60 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 29 | 18 | 10 | 0 | 0 | 47 |
| 1706.03/Ggl | 6/4 | 6/4 | | b | | 1 | | | 44 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 24 | 12 | 0 | 0 | 30 |
| 1707.01/Gg1a | 6/8 | 6/8 | | b | | 1 | | | 54 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 26 | 12 | 8 | 0 | 3 | 38 |
| 1707.01/Gg2 | 6/4 | 6/8 | | b | | | | | 48 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 13 | 27 | 3 | 0 | 2 | 40 |
| 1708.01/Gg1a | 3/12 | 12/8 | * | r | | 1 | | | 40 | 0 | 0 | 0 | 18 | 0 | 15 | 0 | 7 | 0 | 18 | 15 |
| 1708.01/Gg2 | 6/4 | 6/4 | | b | | 1c,2c | | | 52 | 3 | 0 | 0 | 18 | 0 | 7 | 22 | 1 | 3 | 18 | 29 |
| 1709.02/Gg1a | 6/8 | 6/8 | - | b | | | 2 | | 48 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 32 | 6 | 0 | 0 | 40 |
| 1709.02/Gg2a | 6/8 | 6/8 | | b | | 2 | | | 48 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 31 | 8 | 0 | 0 | 39 |
| 1709.02/Gg3 | 6/8 | 6/8 | | b | | 1,2 | | | 48 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 39 | 3 | 0 | 0 | 42 |
| 1710.01/Gg1 | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 64 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 27 | 25 | 8 | 0 | 0 | 52 |
| 1710.01/Gg2 | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 50 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 22 | 15 | 0 | 0 | 28 |
| 1710.02/Gg1 | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 50 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 38 | 2 | 0 | 0 | 38 |
| 1711.01/Gg1 | 6/8 | 6/8 | | b | 1, 2 | 1c,2c | | | 60 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 14 | 44 | 1 | 0 | 0 | 58 |
| 1711.01/Gg2 | 6/8 | 6/8 | | b | | 1c,2c | | Gay. | 74 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 27 | 33 | 13 | 0 | 0 | 60 |
| 1712.01/Gg1 | 3/8 | 6/8 | - | b | | | | | 66 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 23 | 32 | 10 | 0 | 0 | 55 |
| 1712.02/Gg1 | 6/8 | 6/8 | | b | | 1c,2c | | | 36 | 1 | 0 | 0 | 6 | 0 | 8 | 18 | 1 | 1 | 6 | 26 |
| 1713.01/Gg1a | 6/4 | 6/4 | | b | | | | | 56 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 36 | 6 | 5 | 0 | 39 |
| 1713.01/Gg1c | 6/4 | 6/4 | | b | | 1 | | | 62 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 5 | 35 | 8 | 0 | 6 | 40 |
| 1713.01/Gg2 | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 54 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 12 | 28 | 13 | 0 | 0 | 40 |
| 1713.03/Gg1 | 6/4 | 6/4 | | b | | 1c,2 | | | 56 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 2 | 36 | 7 | 0 | 3 | 38 |
| 1713.03/Gg2 | 6/8 | 6/8 | | r | | | 2 | | 54 | 0 | 0 | 0 | 43 | 0 | 8 | 0 | 1 | 0 | 43 | 8 |

* :

カナリー

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | 速度標語 | SG | | | | | | | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 |
|--------------|-----|-----|---|---|---|-------|------|------|----|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| 1685.04/Cn1a | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 24 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 21 | 3 | 0 | 0 | 21 |
| 1685.04/Cn1b | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 24 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 20 | 4 | 0 | 0 | 20 |
| 1686.01/Cn1 | 6/8 | 6/8 | | b | | 1 | | | 36 | 6 | 0 | 0 | 0 | 1 | 24 | 6 | 0 | 0 | 25 |
| 1687.01/Cn1a | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 32 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 28 | 4 | 0 | 0 | 28 |
| 1687.01/Cn1b | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 24 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 21 | 3 | 0 | 0 | 21 |
| 1690.02/Cn1 | 6/8 | 6/8 | | * | | | | | 32 | 6 | 0 | 0 | 0 | 9 | 16 | 6 | 0 | 0 | 25 |
| 1693.02/Cn1 | 6/4 | 6/8 | | b | | 1c,2c | | | 24 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 21 | 3 | 0 | 0 | 21 |
| 1693.03/Cn1 | 3/8 | 3/8 | - | r | | rc | | | 32 | 4 | 1 | 0 | 0 | 0 | 27 | 4 | 1 | 0 | 27 |
| 1694.02/Cn1 | 6/4 | 6/8 | | b | | 1c,2c | | | 52 | 9 | 0 | 0 | 0 | 6 | 31 | 9 | 0 | 0 | 37 |
| 1695.02/Cn1a | 6/4 | 6/8 | | b | | 1c,2 | | | 44 | 7 | 0 | 0 | 2 | 5 | 25 | 7 | 0 | 2 | 30 |
| 1695.02/Cn1b | 6/4 | 6/8 | | b | | | 1, 2 | | 44 | 8 | 1 | 0 | 0 | 6 | 29 | 8 | 1 | 0 | 35 |
| 1697.03/Cn1a | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 40 | 6 | 0 | 0 | 5 | 5 | 24 | 6 | 0 | 5 | 29 |
| 1697.03/Cn1b | 6/8 | 6/8 | | b | | | 1, 2 | | 36 | 5 | 1 | 0 | 0 | 9 | 21 | 5 | 1 | 0 | 30 |
| 1697.04/Cn1 | 6/4 | 6/8 | | b | | 1c | | | 44 | 4 | 0 | 0 | 0 | 4 | 35 | 4 | 0 | 0 | 39 |
| 1697.05/Cn1 | 3/8 | 6/8 | | b | | | | | 44 | 3 | 0 | 0 | 0 | 9 | 30 | 3 | 0 | 0 | 39 |
| 1698.01/Cn1a | 6/8 | 6/8 | | b | | 1c,2 | | | 48 | 7 | 0 | 0 | 0 | 6 | 30 | 7 | 0 | 0 | 36 |
| 1698.01/Cn1b | 6/8 | 6/8 | | b | | | 1, 2 | | 42 | 4 | 0 | 0 | 1 | 9 | 26 | 4 | 0 | 1 | 35 |
| 1699.01/Cn1a | 6/4 | 6/8 | | b | | | | | 24 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 21 | 2 | 0 | 0 | 21 |
| 1699.01/Cn1b | 6/4 | 6/8 | | b | | | 1 | | 26 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 21 | 4 | 0 | 0 | 21 |
| 1699.02/Cn1 | 3/8 | 6/8 | | b | | | | | 36 | 4 | 0 | 0 | 0 | 5 | 27 | 4 | 0 | 0 | 32 |
| 1699.03/Cn1 | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 34 | 5 | 0 | 0 | 2 | 1 | 25 | 5 | 0 | 2 | 26 |
| 1701.01/Cn1 | 3/8 | 6/8 | | b | | 1c | 1, 2 | | 28 | 2 | 0 | 0 | 0 | 1 | 25 | 2 | 0 | 0 | 26 |
| 1701.02/Cn1 | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 32 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 30 | 2 | 0 | 0 | 30 |
| 1702.02/Cn1 | 3 | 3/4 | - | r | | | | | 24 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 18 | 0 | 0 | 0 | 21 |
| 1705.03/Cn1 | 6/4 | 6/8 | | b | | 1c | 1, 2 | | 42 | 5 | 0 | 0 | 2 | 9 | 25 | 5 | 0 | 2 | 34 |
| 1707.01/Cn1 | 6/8 | 6/8 | | b | | | | | 38 | 2 | 0 | 0 | 3 | 15 | 18 | 2 | 0 | 3 | 33 |

ルール

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | 速度標語 | SG | | ss | | | | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 |
|-------------|-----|-----|---|---|---|-------|---|------|----|---|----|----|---|---|----|----|----|----|----|
| 1685.02/Lr1 | 6/4 | 6/4 | | b | | | | | 36 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 26 | 1 | 0 | 0 | 34 |
| 1687.01/Lr1 | 6/4 | 6/4 | | b | | 1 | | | 44 | 8 | 1 | 10 | 0 | 2 | 18 | 3 | 9 | 10 | 20 |
| 1689.01/Lr1 | 6/4 | 6/4 | | b | | 1c,2c | | | 52 | 3 | 7 | 2 | 1 | 1 | 31 | 3 | 10 | 3 | 32 |
| 1689.01/Lr2 | 6/4 | 6/4 | | b | | 1c,2c | | | 36 | 6 | 5 | 4 | 0 | 1 | 16 | 2 | 11 | 4 | 17 |

| 楽曲番号 | S | T | A | F | M | I | 3 | 速度標語 | SG | ♪ | ss | ♪♪ | ♪♪♪ | ♪ | st | 全拍 | 短長 | 両義 | 長短 |
|--------------|-------|-----|----|---|---|-------|------|-----------------|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|
| 1693.03/Lr1 | 3 | 3/4 | ♪ | b | | | | | 32 | 7 | 2 | 5 | 0 | 0 | 14 | 2 | 9 | 5 | 14 |
| 1694.01/Lr1a | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | | 36 | 9 | 0 | 7 | 0 | 0 | 8 | 3 | 9 | 7 | 8 |
| 1694.02/Lr1a | 3 | 3/4 | ♪ | b | | 1c | | Lentement doux. | 30 | 1 | 3 | 13 | 0 | 4 | 4 | 3 | 4 | 13 | 8 |
| 1694.02/Lr1c | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | Lentement doux. | 44 | 0 | 8 | 5 | 0 | 0 | 25 | 3 | 8 | 5 | 25 |
| 1697.03/Lr1 | 3/2 | 6/4 | ♪ | b | | 1c | | | 40 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 20 | 11 | 1 | 1 | 21 |
| 1697.04/Lr1a | 3 | 3/4 | ♪ | b | | | | Gay. | 46 | 12 | 4 | 9 | 0 | 4 | 15 | 1 | 16 | 9 | 19 |
| 1698.01/Lr1 | | 6/4 | ♪ | b | | 1c,2c | | | 46 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 22 | 9 | 0 | 0 | 22 |
| 1699.02/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | | 40 | 7 | 3 | 2 | 0 | 0 | 16 | 4 | 10 | 2 | 16 |
| 1699.03/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | | 36 | 1 | 1 | 4 | 0 | 0 | 15 | 4 | 2 | 4 | 15 |
| 1700.01/Lr1a | 6/4 | 6/4 | ♪ | r | | 1 | 1, 2 | | 30 | 7 | 0 | 4 | 0 | 3 | 9 | 3 | 7 | 4 | 12 |
| 1701.02/Lr1a | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | | 40 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 21 | 9 | 0 | 0 | 24 |
| 1701.03/Lr1 | 3 | 3/4 | ♪ | b | | | | | 46 | 5 | 4 | 5 | 0 | 0 | 21 | 3 | 9 | 5 | 21 |
| 1702.01/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | 1,2c | | | 48 | 3 | 0 | 5 | 0 | 7 | 24 | 8 | 3 | 5 | 31 |
| 1702.03/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | 1,2 | | Lentement. | 48 | 1 | 3 | 8 | 0 | 5 | 13 | 12 | 4 | 8 | 18 |
| 1704.01/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | 2 | | | 36 | 11 | 1 | 1 | 0 | 20 | 23 | 1 | 12 | 1 | 43 |
| 1704.02/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | 1c,2 | | | 64 | 1 | 6 | 0 | 0 | 0 | 16 | 3 | 7 | 0 | 16 |
| 1705.03/Lr1a | 6/4 | 6/4 | ♪♪ | b | | | | | 28 | 2 | 0 | 7 | 0 | 5 | 10 | 1 | 2 | 7 | 15 |
| 1705.03/Lr2 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | 1c | | Gravement. | 38 | 2 | 0 | 3 | 0 | 5 | 24 | 2 | 2 | 3 | 29 |
| 1706.02/Lr1a | [6/4] | 6/4 | ♪♪ | b | | 1c,2c | | | 34 | 0 | 0 | 12 | 0 | 2 | 14 | 3 | 0 | 12 | 16 |
| 1706.02/Lr1b | 6/4 | 6/4 | ♪♪ | b | | 1c | | | 34 | 0 | 7 | 9 | 0 | 1 | 12 | 3 | 7 | 9 | 13 |
| 1706.03/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | | 48 | 0 | 4 | 1 | 0 | 6 | 26 | 4 | 4 | 1 | 32 |
| 1707.01/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | 1c | 2 | | 42 | 4 | 0 | 6 | 0 | 11 | 19 | 1 | 4 | 6 | 30 |
| 1708.01/Lr1a | 6/4 | 6/4 | ♪♪ | b | | 1c,2c | | | 46 | 6 | 0 | 13 | 0 | 8 | 13 | 1 | 6 | 13 | 21 |
| 1709.01/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | | 36 | 2 | 0 | 3 | 0 | 2 | 16 | 7 | 2 | 3 | 18 |
| 1711.01/Lr1a | 6/4 | 6/4 | ♪♪ | b | | 1,2 | | | 32 | 0 | 1 | 5 | 0 | 6 | 13 | 1 | 1 | 5 | 19 |
| 1712.01/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪♪ | b | | 1,2 | | | 42 | 2 | 0 | 9 | 0 | 10 | 14 | 1 | 2 | 13 | 24 |
| 1714.02/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | | | | 46 | 2 | 2 | 9 | 1 | 0 | 18 | 4 | 4 | 12 | 18 |
| 1714.03/Lr1 | 6/4 | 6/4 | ♪ | b | | 1c,2c | | | 36 | 2 | 0 | 7 | 0 | 2 | 12 | 4 | 2 | 7 | 14 |