

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

1700年出版の2つの舞踏譜集に掲載された特定の種類の舞曲の再考
王立音楽アカデミー創立から1715年までの劇場上演作品との比較から

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-06-04 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中村, 良, Nakamura, Ryo メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1269

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



1700年出版の2つの舞踏譜集に掲載された特定の種類の舞曲の再考 王立音楽アカデミー創立から1715年までの劇場上演作品との比較から

中村 良

1 はじめに

いわゆるバロック舞曲と呼ばれる17世紀から18世紀にかけて流行した舞曲に関する研究は、当時の踊り方を記したボーシャン=フイエ式舞踏譜の解読により¹大きく発展した。ピエール・ボーシャン Pierre Beauchamps (1631-1705) が開発したとされ、ラウル=オジェ・フイエ Raoul-Auger Feuillet (1659 ?-1710) によって広まったこの舞踏記譜法は、バロック・ダンスの当時の踊り方を現在に伝えている。これらはメレディス・エリス・リトル Meredith Ellis Little とキャロル・G・マーシュ Carol G. Marsh によって編纂された *La danse noble* (1992 : 以下 LMC)、およびフランシーヌ・ランスロ Francine Lancelot によって編纂された *La belle danse* (1996 : 以下 FLC) の2つのカタログによって整理されている。

ボーシャン=フイエ式舞踏譜はステップの種類とフロア上の方向を示す図形が用いられるが、その上部に伴奏音楽の楽譜が掲載されることが大きな特徴である。ここに掲載された曲にはメヌエットやガヴォットといった、特定の種類の舞曲（以下赤塚 2012 の用語法を参考に、舞曲の種類 dance type を「舞踏種」、舞踏種のタイトルがついた舞曲 titled dance を「舞踏種舞曲」と表記）も一定数含まれている。ランスロは FLC の序文で、カタログに掲載されている限りでの現存する舞踏譜に掲載された舞踏種舞曲を統計的に調査し、データを提供している (FLC : XXVII-LVIII)。この結果はまだ一般的な事典項目等に反映されているとは言い難いが、これまでバロック舞曲をどのように演奏すべきかに注目して、バロック舞踏種の姿そのものやその分類については明確な答えを出してこなかったこの分野の研究に、固有の特徴——例えばリゴドンとタイトルのつけられたとある楽曲が、どれほど「リゴドンの」特徴を備えており、ブレとは異なっているのか——について、資料に記載された情報を客観的に収集、分析し、統計的な結果を提示したことは注目に値するものであった。

¹ ボーシャン=フイエ式の舞踏譜を含む、当時のバロック・ダンスの踊り方についてはウエンディ・ヒルトンの著作 (Hilton 1981) が基本的文献として挙げられる。

ただし舞踏種舞曲に振り付けられた舞踏譜は現存するものが多い²、これをもとにした結果が統計的に有効か否かは疑問が残るものであった。統計によってより客観的に舞踏種の性質を明らかにするためには、一定の条件下である程度まとまった数の分析対象が必要であった。執筆者は平成 26 年度に武蔵野音楽大学大学院博士後期課程に提出した博士論文『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』（以下中村 2015）においてこの姿勢に倣い、タイトルで示した期間中の作品から大量に楽曲を抽出し、楽譜から読み取れる情報について統計を取った。特に旋律のリズムについては厳密な分析方法を打ち立て、収集した研究対象がどのようなリズムを持っているかについて、客観的な結論を出すように努めた。結果は舞踏種ごとに特徴的なものが得られ、あくまで 17 世紀から 18 世紀の変わり目のフランスの 1 劇場での上演作品という範囲内の結果ではあるが、バロック舞踏種それぞれの固有の傾向と呼べるものが明らかになったのである。

ある程度まとまった数のサンプルからの統計結果が得られた今、これまでの小さな研究対象に基づく結果を再検証する必要があるだろう。本稿は先の中村 2015 での分析方法とそこから得られた結果をもとに、改めて舞踏譜に付随する舞踏種舞曲の楽譜を分析し再検証することを試みるものである³。本稿ではまず、現存する出版されたポーシャン＝フィエ式の舞踏譜のうち最も古い物として知られるフィエとルイ・ペクール Louis-Guillaume Pécour（1653-1729）がそれぞれ編纂し、1700 年に出版された 2 つの舞踏譜集に掲載された舞踏種舞曲の分析を通じて、特にランスロによって示された舞踏種の形態的特徴を再度検証することとする。研究対象にはブレ、リゴドン、メヌエット、パスピエ、サラバンド、ジグ、カナリーの 7 種類の舞踏種が含まれる。

² 本稿で取りあげる舞踏種に限定しても、最も多いメヌエットで 20、パスピエに至っては 5 しかない。FLC: XXXVIII も参照。

³ 本稿においては振り付けと音楽は切り離して考察される。現存する振り付けは、実際の劇場で上演されたものもあれば、単に旋律が借用されただけのものも存在する（Harris-Warrick 1990: 435-436）が、本論で取り扱う舞踏譜からはこれに関する情報は明らかにならない。又、バロック・ダンスの様式的上、特定の舞踏種に対して用いられるステップは極めて限定的にしか存在しないため、振り付けから舞踏種を分類することは困難である。この問題に関しては今後の研究課題とし、本稿では振り付けについては一切立ち入らない。

本稿で先行研究という語は原則として、中村 2015 執筆時点以前のを指し、中村 2015 自体を含まない。文中で楽曲や振り付けに言及する際は、原則として FLC の FL 番号のみを示し、LMC の番号 (LM/ に続けて表記) や、H. シュナイダーによるリュリの作品目録 (以下 SchneiderC) の番号 (LWV)、中村 2015 の研究対象楽曲の番号は、必要に応じて当てはまるものを適宜併記する。

2 分析方法と現在明らかになっている分析結果

以下、中村 2015 の第3章に従い、具体的な分析方法を示す。ここで取られた手段は、純粋に楽譜上から読み取れる情報に関する単純かつ無機質ともいえる統計である。拍子、形式、アウフタクト、旋律のリズム、テクスチュア、速度標語などが、先行研究で舞踏種を区別するための指標として言及されてきたが、統計的にこれらを観察するためには、それぞれに機械的で厳密な分析方法を設定する必要がある。このなかで旋律リズムの分析が舞踏種舞曲を分類するうえで最も重要であり、統計的にも充実した結果を出したといえるため、本稿ではこの旋律リズムの分析方法を中心に説明を試みる。

2-1 分析方法

リズムの分析方法は、楽曲を主要拍の長さに合わせて等間隔に細かく区切り、その中の旋律のリズムの型を観察および集計するというものである。分析対象は、旋律の音価のリズムに限定されており、バスの旋律やアーティキュレーションは考慮していない。1曲全体のリズム型のうちで、特徴的なものがどれほど含まれているか、あるいは多く用いられる傾向のあるリズム型に関する舞踏種ごとの統計が、舞踏種それぞれの固有の特徴を示唆するものとなる。

拍子と形式は、楽曲それぞれの旋律リズムの統計を取るうえでの前提、すなわち旋律リズムを区切る単位とその1曲あたりの総数を決定する要素となる。拍子に関しては記譜上明らかな情報、すなわち楽曲冒頭に書かれている拍子記号と、小節線間の音符や音価の合計から明らかになる実質的な拍子について調査する。項目を2つに分けるのは、研究対象資料での楽曲の拍子の表記が現代では用いられないもの(単に2や3と表記される)をしばしば含んでいたり、拍子記号と実質的な拍子が一致しなかったりする例があったため、実質的には単純に用いられている拍子を調査するに過ぎない。形式に関しては目下、分析対象となる

舞踏伴奏舞曲のほとんどが非常に明快な二部形式かロンドーであるため⁴、繰り返し記号や繰り返される楽曲の旋律（特にロンドーの場合、しばしば中間で出現するルフランの部分は書き出される）を参考に楽曲の形式を判断している。二部形式の前半部分と後半部分それぞれ、ロンドーのルフランとクープレそれぞれは、ストレインという語で総称する。

ここで明らかになった拍子と形式から、分析対象楽曲が含む主要拍の数が決定される。主要拍自体の長さは実質的な拍子をもとに、原則として2/2拍子に相当するものでは二分音符1つ（小節の半分に対応）に、3拍子や複合拍子に相当するものでは、3分割される音価の単位（3/4と6/4では付点二分音符、3/8と6/8では付点四分音符；3拍子では1小節、複合拍子では小節の半分に対応）に設定する⁵。この主要拍の枠組みをスキーマと呼称し、リズム型の分析はこのスキーマの枠組みの中で行われる。

表1は2拍子と3拍子・複合拍子それぞれでの具体的なリズム型を示している。スキーマ内で使用されている音価については、主要拍と同じ長さの音価をビート、主要拍の一つ下の分割レベルの音価をパルス、そのさらに下をタップと呼称したが、この用語はリトルのメトリックレベルの概念（Little&Jenne 2001：16-19）から借用したものである⁶。本稿においてはリズム型を構成する音価を示す際、アルファベットと数字の組み合わせを用いて表記する。すなわちビート = b、パルス = p、タップ = tであらわし、アルファベットの後の数字で音の数を示す。分割レベルの中間の長さはアルファベットの前の係数（小数を含む）で示し、異なったレベルの音価との組み合わせは+でつなぐ。さらに、一部の特定の組み合わせは後述する特別な呼称を用いる。

⁴ いずれの舞踏種も64～97%が二部形式、それ以外はロンドーで作曲されており、例外は僅か（全体で4曲のみ）であった（中村 2015：110-111）。

⁵ 4拍子に相当する楽曲は目下分析対象の中には含まれていない。又、実質的な拍子のうちで例外的な処理を行った分析対象も存在する。これについては中村 2015：108-110、135のほか、中村 2016も参照。

⁶ リトルのメトリック・レベルでの用語法は執筆者の論でのものと重なることが多いが、前者が拍節のレベルを言い表したものであるのに対し、執筆者の論では具体的な音価の長さを表しているという点で、双方は異なった概念である。

表 1: リズム型の一覧

2 拍子のリズム型

リズム型	呼称
b1 (♩)	全拍
p2 (♪)	
t2+p1 (♪♪)	
p1+t2 (♪♪)	
t4 (♪♪♪♪)	
1.5p1+t1 (♪♪♪)	

3 拍子、複合拍子のリズム型一覧

リズム型	呼称
b1 (♩)	全拍
p1+2p1 (♪♪)	
p1+1.5p1+t1 (♪♪♪)	サラバンド・シン コペーション(SS)
t2+1.5p1+t1 (♪♪♪♪)	
p1+t4 (♪♪♪♪)	
p3 (♪♪♪)	
t2+p2 (♪♪♪)	
p2+t2 (♪♪♪)	
p1+t2+p1 (♪♪♪)	
t2+p1+t2 (♪♪♪♪)	
t6 (♪♪♪♪♪♪)	
2p1+p1 (♪♪)	
1.5p1+t1+p1 (♪♪♪♪)	ソティヤン (St)
1.5p1+t3 (♪♪♪♪)	
t4+p1 (♪♪♪♪♪)	

* 譜例はスキーマが以下の場合の音価

2 拍子系 = ♩

3 拍子、複合拍子 = ♪

本稿および中村 2015 においては、統計を取るにあたり装飾音符は無視されている。3連符はタップの単位でごくわずかしか観察されなかったため、統計上は同価のタップ2つに丸め込みを行った。シンコペーションやヘミオラを構成するものを含む、スキーマをまたぐ音価に関しては、スキーマの切れ目で音が打ち直されたとみなしたうえで、統計上はその結果生じたリズム型に含めた。曲冒頭のアウフタクトおよび最後の不完全小節は、統計上は最後の小節の末尾に冒頭のアウフタクトの音型が加わった状態として処理している(図1参照)。このほか、主要拍の2倍の長さ(2b1)の音価は統計上 b1 に含め、スキーマで分割された後半部分はリズム型なしとして統計に含めない。楽曲の最後が次の別種の舞踏種に接続している場合、最後の音符は全拍とみなして曲中のスキーマに含め、アウフタクトのリズム型とあわせて計測を行う。

図1：リズム型分析の具体例

b1: 4	p1+t2: 3
p2: 4	t4: 1
t2+p1: 1	1.5p1+t1: 1

SS: 2
p3: 2
2p1+p1: 1
St: 1

b1: 2
p1+2p1: 1
SS: 1
2p1+p1: 1
St: 5

点線のスラー：分析上分断される音価
 直線のスラー：統計上1音と同一視する音価
 波線：別音価への丸め込み
 点線の枠：アウフタクトの分析上の処理

リズム型の統計上は以下の4組のリズム型を、非常に近い性質を持っているものとして同一視する。すなわち $t2+2p1$ (♩♩) と $2p1+t2$ (♩♩) はより単純な短長 $p1+2p1$ (♩♩) および長短 $2p1+p1$ (♩♩) と、そして $t2+1.5p1+t1$ (♩♩♩) は $p1+1.5p1+t1$ (♩♩♩)、 $1.5p1+t3$ (♩♩♩) は $1.5p1+t1+p1$ (♩♩♩) の、パルス $p1$ が下位のタップ2つ $t2$ に分割されたものとみなしている。そのうえで、第2パルスが付点の $p1+1.5p1+t1$ (♩♩♩) および $t2+1.5p1+t1$ (♩♩♩) は「サラバンド・シンコペーション」(以下 SS と略記)、第1パルスが付点の $1.5p1+t1+p1$ (♩♩♩) お

よび 1.5p1+t3 (♩♩♩♩) は「ソティヤン sautillant」(以下 St と略記) と呼称する。これはリトルの用語法を借用したもので (Little&Jenne 2001 : 145-146)、本稿では論じられている舞踏種とは無関係な純粋なリズム型の呼称としてこれらの語を用いることとする⁷。

この中でいくつかのリズム型、特にブレにおけるシンコペーション、3拍子系舞踏種で言及されるヘミオラなどについては、先行研究で一部の舞踏種で特徴的なものとして言及されてきたが、特に旋律のリズムから明らかなものに関しては、上述の分析手段によって観察できる。また舞踏種別に多く用いられるリズム型の傾向は1曲当たりのスキーマ数を母数とし、使用されているリズム型の数の割合を出すことで明らかになるが、中村 2015 および本稿では母数を算出する際、内容が同じストレイン (特にロンドーのルフラン) のスキーマは1度しか数えない。

この他、拍子と形式、そしてアウフタクトはそれ自体も統計を取るべき対象となりうる。一部のバロック舞踏種 (特にジグ) に関しては、同じ舞踏種であるにもかかわらず様々な拍子記号が用いられている実態が先行研究で指摘されている (Little&Jenne 2001 : 143)。舞踏種がどのような形式で作曲されるかについては、事典項目等で必ず言及があり、アウフタクトもまた舞踏種を区別する要素とされる。上述の分析手段は、これらを統計的に検証することも可能となる。その他、速度標語、特定の書法およびテクスチュアが用いられている楽曲および箇所、楽曲単位での組み合わせ (シークエンスと呼称した) についても観察を行ったが、これらは本稿では割愛し、特定の舞踏種にのみ明確に偏った結果は出なかった事を指摘しておくにとどめる (中村 2015 : 111-120)。

フレーズ構造や和声分析を行わないのは、他のバロック舞曲の分析を行った先行研究と異なる独自の点である。むしろ先行研究においては、特にフレーズ構造を明らかにすることこそが主要な着眼点となっていた。しかし先に述べた通り、そういった議論の先に出された結論はバロック舞曲の姿ではなく演奏解釈である。例えば4小節のフレーズ構造は頻繁に言及されるが、これはそれが舞踏種の特徴であるか否かというより、演奏を行う上でそのフレーズ構造をいかに意識するかという議論の文脈で語られてきていた (Mather 1987, Little&Jenne 2001 等)。こういったフレーズ構造の分析は楽曲ごとに異なった基準を設ける必要があり、究極的には分析者自身のバイアスがかかることは避けられない。複数の分析項目に対して一貫して統

⁷ なお、ここで取り上げない2拍子系におけるいわゆる逆付点 (t1+1.5p1 : ♩♩) やタップの単位でのシンコペーション (t1+p1+t1 : ♩♩♩)、3拍子、複合拍子系における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、分析手段上は想定していたが、中村 2015 では観察されなかった。

計という手段を用いる以上、分析者の解釈を含む余地のあるものは排除すべきと判断している。また和声の分析に関しては、これも分析者の主観という恣意性を排除することに加え、複数の声部の関連の統計があまりにも複雑になりすぎるという問題もあった。分析対象はほぼ例外なくモノフォニックであり、最上声部は必ず曲の最初から最後まで旋律を演奏していた（模倣的声部の入りがあるものでも低音声部からの開始は観察されなかった）ため、旋律に限定したリズムの分析が不可能になる箇所はなかった。ポーシャン=ファイエ式舞踏譜に旋律しか書き込まれていないことから明らかなように、バロック時代の伴奏舞曲は旋律が重視されていた。事実、旋律の分析だけでも注目すべき統計結果が示されており、少なくとも舞踊伴奏のためのバロック舞曲に関しては、旋律だけからその形態を探ることは可能であると現状では判断している。

このリズムに関する分析は、ナティエのいう「リズムの中立レベル」の分析に近いものとなったといえるだろう。「旋律から音高・音強・音色の要素を取り除く初歩的な『換位テキスト』を行なった、「純粹状態におけるリズム」、「《音楽事象間の時間間隔》」（以上ナティエ 1996：344-345より引用）のみを統計的に取り扱うことは、舞曲の持つリズムの生き生きとした（身体的ともいふべき）感覚を明らかにすることを目的としていない。その代わり、楽譜の上からの舞踏種の分類、すなわち何のリズム型を以てその舞踏種たりうるのか、類似するとされる他の舞曲との違いは何かを統計的に明らかにすることだけを目的とした場合に、この手法は客観的で説得力のある結果を提示できるものであると考える。

2-2 王立音楽アカデミー上演作品（1671-1715）の分析結果

タイトルで示した王立音楽アカデミー創立（1671年）からルイ14世の死（1715年）までに王立音楽アカデミーで上演された劇場作品は全88作を数えるが、具体的な対象は同期間中にパリで出版された印刷総譜の中で、舞踏種の名称をタイトルに含む楽曲に限定している（中村 2015：31）。本稿での分析対象が出版された1700年を含め、この期間は現存するポーシャン=ファイエ式の記譜法による振付が成熟していく時期と重なり、実際に踊るためのものとしてのバロック舞曲の黄金期であった。この範囲設定は大量の舞踏種舞曲を収集するという目的以上に、バロック舞曲が本来の舞踊伴奏音楽として最も栄えていた時代の姿を洗い出すという狙いがあった。この範囲内の楽曲について、上述の分析項目が舞踏種ごとに統計化され、類似する特徴を持つとされる舞踏種同士で比較が行われた。

結果、取り扱った9種類の舞踏種、すなわちブレ *bourrée*/*bourée*（全39曲）、リゴドン

rigaudon (全 48 曲)、ガヴオット gavotte (全 38 曲)、メヌエット menuet (全 148 曲)、パスピエ passepied (全 105 曲)、サラバンド sarabande (全 48 曲)、ジグ gigue (全 54 曲)、カナリー canarie (全 26 曲)、ルール loure (全 32 曲) は、それぞれに特徴ある統計結果を出した。特に、ブレとリゴドン、ジグとカナリーといった、これまでほとんど区別がつかなかった舞踏種に関しても、ある程度の区別が存在することが明らかになったのである⁸。

本稿では上記の 9 種類からガヴオットとルールを除く舞踏種が分析対象となる。以下に中村 2015 の第 4 章から第 7 章で明らかにした、王立音楽アカデミーで 1671 年から 1715 年に上演された劇場作品の印刷総譜における舞踏種舞曲で統計上多く観察された特徴を挙げる。ランスロが舞踏種ごとに着目する分析の比重を変えると述べた通り (FLC : XXXII-XXXVIII)、2 拍子系舞曲では特徴的リズム型、3 拍子系舞曲や複合拍子系舞曲では拍子記号やアウフタクトが舞踏種の区別を行う上で注目すべき統計結果を示した。

ブレとリゴドンは 2 拍子系の舞踏種である。分析対象となった 39 曲のブレはすべて例外なく 2/2 に相当する拍子で、p1 に相当する長さのアウフタクトを持つものが 37 曲であった。一方で 48 曲のリゴドンもすべて例外なく 2/2 に相当する拍子で、46 曲が p1 の長さのアウフタクトを持っていた⁹。両者の用いられるリズム型の割合の平均も大きな差はみられない (後掲の表 4 および表 5 参照)。両者の大きな違いは曲中の 1 小節単位で特徴的に用いられるリズム型である。スキーマをまたぐシンコペーションがブレでは 23 曲 55 箇所観察される一方で、リゴドンでは一切観察されない。一方リゴドンでは実質的にすべての楽曲で 1 小節にビートが 2 つ並ぶ型 (以下 b2) が特徴的に観察された (中村 2016 : 119 も参照)。

3 拍子系の舞踏種はメヌエット、パスピエ、サラバンドを取り扱った。メヌエットは最も多い 148 曲が対象に含まれていたが、すべて例外なく 3/4 に相当する拍子で、141 曲がアウフタクトを持たなかった。パスピエもこれに次いで 105 曲と多いが、うち 97 曲が 3/8 に相当する記譜で書かれ、94 曲がスキーマの 1/3、すなわち p1 相当のアウフタクトを持っていた。サラバンド分析対象としては 51 曲を数えたが、うち 50 曲が 3/4 に相当する拍子で記譜され、47 曲がアウフタクトを持たないものであった。用いられるリズム型はどの舞踏種でも 1 曲の中でばらつきがあり (後掲の表 6、表 7、表 8 参照)、これが 3 つの種類を区別する指標とはならない。逆

⁸ ブレとリゴドンの区別については、「ルイ 14 世治世下の劇場作品におけるブレとリゴドンの区別—特徴的リズム型を通じて」としてまとめている (中村 2016)。

⁹ 八分音符中心の記譜がなされたリゴドンの一部 (計 4 曲) は、ここではビートの単位を四分音符とみなした場合の統計結果を示した (前掲 : 114-115 も参照)。

に言えば、サラバンドは先行研究では SS が特徴的であるとされていたが (Little&Jenne 2001 : 97-98)、これだけが際立って多く用いられる例は観察されず (中村 2015 : 190) 全体でも St とほぼ同程度用いられていた点は注目すべきであろう。

複合拍子系の舞踏種であるジグとカナリーは、統計的にそれぞれ興味深い結果を示している。ジグはそもそも先行研究で様々な形態の存在が指摘されており、研究対象となった 54 曲も他の舞踏種に比べれば統計結果にばらつきがみられた。実質的拍子は 6/8 (32 曲) と 6/4 (20 曲) がどちらも用いられ、アウフタクトも $t1+p1$ の型が 33 曲で全体の 6 割を占めるものの、 $p1$ 、St、「なし」など、これ以外にも様々な型が用いられていた。一方で 26 曲のカナリーは 9 種類の中で最も少ないが、実質的に 6/8 の楽曲が 24 曲で、例外は 3/8 と 3/4 で記譜された 1 曲ずつだけである。前者ではスキーマ 1 つ分の St のリズムを持つアウフタクト、後者ではアウフタクトを持たず、スキーマより短いアウフタクトが存在しないという点が特徴的であった。リズム型は St の使用率の圧倒的な高さが共通しているが、ジグよりもカナリーのほうがより率が高かった (表 9、表 10 参照)。ジグに関しては、リトルが J.S. バッハのジグについて、たった一人の作曲家の手による作品にもかかわらず、舞踏組曲を締めくくる楽章である以外に共通点が見つからない (Little&Jenne 2001 : 143) と嘆いたほどの混乱は見られず、むしろ大部分が St を基本的なリズムとしたいわゆる「フランス風ジグ」であった点は、フランスの劇場作品という様式を考えるうえで興味深い結果であった。St の使用率の高さとアウフタクトの形状は、カナリーがジグよりも定型的に作曲される可能性を示唆している。ランスロも舞踏譜の分析の中で、両者の区別がほとんどできないことを指摘していた (Lancelot 1996 : LVI) が、この統計結果は両者の区別の可能性を示唆するものとして注目すべきであろう。

以上の結果を表 2 に総括する。この分析結果は、バロック舞踏が最も華やかになりし頃の舞踊文化の中心地で、舞踊伴奏として用いられていたことが明らかな作品として、一つの基準になるものであると考えられる。本稿で分析を行う舞踏譜が出版された 1700 年は、ルイ 14 世の治世下での王立音楽アカデミーの活動のほぼ中央に位置する。舞踏譜は劇場舞踏と舞踏会舞踏に分類されるが (FLC : XIV-XVI)、両者の区別は振り付けの難易度からなされており (Harris-Warrick 1990 : 434-435)、少なくとも音楽に関しては両者の違いは指摘されていない。出版された舞踏譜にはオペラ座 (すなわち王立音楽アカデミー) で上演されたか否かが書き込まれているものが多いことから (Harris-Warrick 1990 : 436)、本稿で比較した両者の関係は密接なものであるはずで、舞曲の様式は共通するものであったと考えられる。本稿での分析を含め、今後バロック舞曲を再把握するために、この結果と比較を行うことは意義があると考えられる。

表 2：各舞踏種で統計上多く観察された特徴（中村 2015 に基づく）

	実質的拍子	アウフタクト	リズム型の比率	特徴的リズム型
ブレ	2/2	p1	p2が多い（特徴的に多いものなし）	シンコペーション
リゴドン	2/2	p1		b2（シンコペーションは無）
メヌエット	3/4	なし		*SS、ヘミオラはどの舞踏種でも用いられる
パスピエ	3/8	p1		
サラバンド	3/4	なし		
ジグ	6/8, 6/4	t1+p1	全般にわたる St の使用（ジグよりカナリーのほうが使用率が高い）	
カナリー	6/8	St		

3 研究対象

本稿で分析対象とする2つの舞踏譜集 *Recueil de danses* は、それぞれファイエ (FL/1700.1 = LM/1700-Feu) とペクール (FL/1700.2 = LM/1700-Péc) によって振り付けられたものである¹⁰。資料研究から、この2つはファイエの重要な舞踏指南書 *Chorégraphie* (1700) と同時に、3つで一つのユニットとして世に出されたと考えられている (LMC : 91)。ファイエはバロック・ダンスの舞踏教師（メートル・ド・バレ *Maitre de ballet*）であり、*Chorégraphie* はボーシャン=ファイエ式の記譜法を解説した非常に重要な文献である。1960年代におけるバロック・ダンスのリヴァイヴァルは、ピエール・ラモー *Pierre Rameau* (1674-1748) の著作と併せて、まさにこの文献の解説によって行われた。この *Chorégraphie* と同時に出版された2つの振付は、ボーシャン=ファイエ式舞踏譜の具体的な振り付けとして世に問われた記念碑的な存在といっただろう。

全 24 件の振付のうち、本稿では中村 2015 で取り扱った9種類の舞踏種の名前がどこかに記入されているものを分析対象とする。フォリア *folia* (FL/1700.1/08)、クーラント *courante* (FL/1700.2/06a)、フォルラーヌ *forlane* (FL/1700.2/08) も一般的なバロック舞曲研究で取り上げられる舞踏種だが、中村 2015 との結果の比較が不可能なため、本稿では取り扱わない。具体的な分析対象を資料掲載順に表3に示す。タイトルの欄は振り付けのタイトルとして舞踏譜の上部に大きく記載されたものを最初に記載し、おそらく楽曲の名前を示すものとして楽譜冒頭の五線の下に小さく書き込まれたものを二重線 (||) の後に続ける (LMC : 91, 93 での表

¹⁰ 現在いくつかの web サイトで閲覧可能。以下フランス国立図書館 BnF 運営の Gallica での例
 FL/1700.1 = LM/1700-Feu: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048483d>
 FL/1700.2 = LM/1700-Péc: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232422>

記に基づく)。その上で、本稿で舞踏種の名称の根拠とした語句は下線を引いた。振り付けの途中で楽曲が変化する場合は欄を改め、2曲目以降はダッシュ(-)を頭につけている。

分析対象のうち、いくつかの曲は複数曲が組になっている¹⁾。FL/1700.1/01、FL/1700.2/03、FL/1700.2/05は同種の舞曲が連続している。FL/1700.1/15は3曲が連続しており、カナリーと題された2曲は2拍子の〈entre graue〉の後に現れる。FL/1700.2/01は、タイトルが〈アシルのブレ〉であるにもかかわらず、ブレとメヌエツトが組になっている。もっとも複雑なのはFL/1700.2/06で、(クーラントを含む)4種類の舞踏種が切れ目なく連続する珍しい例として知られている。その一方で、FL/1700.1/05とFL/1700.1/06は同じ曲であるため、本稿では1曲として取り扱う(以下FL/1700.1/05で代表)。舞踏種別にみた場合、ブレが3曲、メヌエツトが1曲、パスピエが3曲、リゴドンが6曲、サラバンドが3曲、ジグが3曲、カナリーが3曲となる。ページ数は繰り返しを含め、楽曲が具体的に掲載されている箇所を示している。

表3: 分析対象楽曲一覧

タイトル	FLC	LMC	page
Le <u>Rigaudon</u> de la Paix	FL/1700.1/01a	7340a	1-2
- 2 ^e . <u>Rigaudons</u>	FL/1700.1/01b	7340b	3-7
<u>Gigue</u> a deux <u>Gigue</u> de Roland.	FL/1700.1/02	4940	8-11
Entree à deux <u>Rigaudon</u> .	FL/1700.1/03	2580	12-16
Autre Entrée a deux. <u>Rigaudon</u> .	FL/1700.1/04	2600	17-20
<u>Sarabande</u> pour femme. <u>Sarabande</u> .	FL/1700.1/05	7880	21-24
<u>Sarabande</u> pour homme <u>Sarabande</u>	FL/1700.1/06	7900	25-28
<u>Sarabande</u> Espagnole pour homme. <u>Sarabande</u> Espagno ^{le}	FL/1700.1/07	7820	29-32
<u>Canary</u> à deux. <u>Canary</u> .	FL/1700.1/09	1740	39-40
<u>Gigue</u> pour homme. <u>Gigue</u>	FL/1700.1/10	5000	41-44
Balet de neuf Danseurs. [<u>entre graue</u>] - <u>Canary</u>	FL/1700.1/15b	1320b	73-74, 77-79
- second <u>canary</u>	FL/1700.1/15c	1320c	75-76, 80-84
la <u>Bourée</u> d'Achille. <u>Bourée</u>	FL/1700.2/01a	1480a	1-3, 9-11
- <u>menuet</u> .	FL/1700.2/01b	1480b	4-8
le <u>Passepied</u> <u>passepied</u>	FL/1700.2/03a	6620a	22-23, 27-28
- 2 ^e . <u>Passepied</u>	FL/1700.2/03b	6620b	24-26, 29-31
la Contredanse. <u>Gigue</u> .	FL/1700.2/04	2160	32-36
le <u>Rigaudon</u> des Vaisseaux. <u>Rigaudon</u>	FL/1700.2/05a	7400a	37-39
- 2 ^e . <u>Rigaudon</u>	FL/1700.2/05b	7400b	40-42
la Bourgogne [<u>Courante</u>] - <u>Bourée</u>	FL/1700.2/06b	1560b	45-46
- <u>Sarabande</u>	FL/1700.2/06c	1560c	47-48
- <u>Passe Pied</u> .	FL/1700.2/06d	1560d	49-53
La Savoye <u>Bourée</u>	FL/1700.2/07	2220	54-61

これらの音楽の多くの出典は明らかになっていないが、明らかになっているものの中には中村 2015 での分析対象に含まれるものもある (FLC: 4-35)。FL/1700.1/02 は舞踏譜中に「ロランのジグ」と印刷されているとおり、ジャン＝バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632-1687) 作曲の叙情悲劇《ロラン Roland》(1685) のプロローグのジグ (LWV65/11) に相当する (中村 2015 での楽曲記号 1685.01/Gg1)。

さらに本稿で取り扱う楽曲の中には、王立音楽アカデミーでその創立からルイ 14 世の死までに上演された作品という範囲に含まれるにもかかわらず、中村 2015 では分析対象から外れていたものも含まれる。FL/1700.2/07 は、シャルル＝ユベール・ジェルヴェ Charles Hubert Gervais (1671-1744) の叙情悲劇《メデューズ Méduse》の第 1 幕第 4 場のブレだが、これは出版譜が存在しないため研究対象に含まれていなかった。さらに有名な FL/1700.2/01 は (中村 2015 : 20 参照)、J.-B. リュリが序曲と第 1 幕を書いて世を去り、パスカル・コラス Pascal Colasse (1649-1709) によって補筆完成させられた叙情悲劇《アシルとポリュクセヌ Achille et Polixène》LWV74 (1687) のプロローグの音楽¹² だが、出版された総譜でこの曲は〈タリーの精霊たちのアントレ ENTRÉE DES GENIES DE TALIE.〉とあり、ブレおよびメヌエットといった舞踏種を示すタイトルがつけられていないため (中村 2015 : 53 ; 129-130 も参照)、分析の対象からは外れていた。FL/1700.1/15 のカナリー 2 曲も同じ理由で研究対象にはなっておらず、この原曲であるリュリの《ベレロフォン Bellérophon》(1679) 第 5 幕第 3 場の曲 (LWV57/69, 70) は、出版譜では単に第 2 エール SECOND AIR. および〈民衆の合唱 CHOEUR DE PEUPLES.〉と表記されている。

1681 年より前の劇場作品としては、FL/1700.1/05 と FL/1700.1/07 の 2 曲がいずれも、J.-B. リュリのコメディ＝バレ《町人貴族 Le bourgeois gentilhomme》の楽曲 (LWV43/27, 30)、FL/1700.2/04 は J.-B. リュリが F. カヴァッリのオペラ《セルセ Xerxes》をフランスで上演する際に追加したバレの音楽 (LWV12/3) である。

¹¹ このような振り付けには、LMC, FLC とともに曲にアルファベットが付されて区別されている。本論では振り付けの記号にこのアルファベットを付すことで、楽曲の区別を行うこととした。

¹² この部分はコラスによって作曲されているため、シュナイダーは LWV 番号を付していない (SchneiderC : 494-496 参照)。

4 分析の実践

以下に分析の結果を舞踏種ごとに示す。譜例は資料に掲載された楽譜をもとに執筆者が作成した¹³。資料とした舞踏譜中では、振り付けが1ページに納まりきらない場合に楽譜は繰り返し部分すべて書き出されるが、本稿では旋律のリズムに影響がない場合は同じストレインとみなし、楽曲の内容の重複がないように適宜繰り返し記号を用いた。音部記号は高音部譜表に書き改め¹⁴、臨時記号や小節内の音価の過不足は分析に影響のない範囲で現代的に書き改めている。特に小節線をまたぐ付点音符は、記譜上の元の音価をブラケット[]で囲って示した。分析上影響があるのが、資料上の旋律が繰り返される中で微妙に変化し、しばしば旋律のリズム型まで変更されている場合である。本稿では資料上出現する中で最も多い旋律を分析対象として採用し、ヴァリエーションとみなしたものは小さな音符で示した。

分析結果はまず拍子記号と形式、アウフタクトの形状について記述し、旋律のリズムはリズム型がいくつ含まれているかを示し、同時に曲全体でのリズム型の占める割合を出す。一通りの分析結果を提示した後、中村 2015 での結果と比較が行われる。リズム型の表の下部には参考として、中村 2015 での全体の比率が書かれる。

4-1 ブレ

ブレは FL/1700.2/01a、FL/1700.2/06b、FL/1700.2/07 の3曲である。FL/1700.2/01a はメヌエット FL/1700.2/01b と対になっている。FL/1700.2/06b は切れ目なく連続する4種類の舞曲の3番目で、1-4 と 9-12 小節目は同一だが III 度上に偽終始しており、全体で a-b-a-c の小楽節に分かれる単一のストレインの構造とみなせる。FL/1700.2/07 は手稿の総譜 F-Pn/Vm2 141 に基づく限り《メデューズ》のブレである (FLC : 28)。

FL/1700.2/01a: la Bourée d'Achille. || Bourée



FL/1700.2/06b: la Bourgogne || - Bourée



FL/1700.2/07: La Savoye || Bourée



すべてのブレが実質的に 2/2 拍子で記譜されており、p1 ないし t2 のアウフタクトを持っている。リズム型は表4に示す通り (Syn = シンコペーション) で、FL/1700.2/01a では p2 が多いが、全体に散らばっている印象である。スキーマをまたぐシンコペーションもすべてで観察される。

表 4: ブレのリズム型一覧

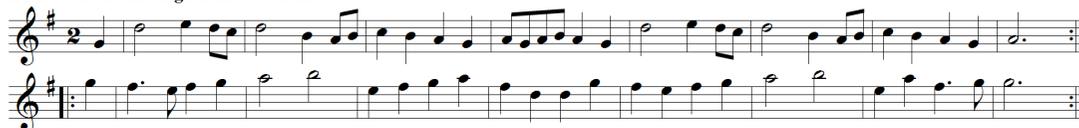
	b1	p2	p1 - t2	t2 - p1	t4	1.5p1+t1	Syn
FL/1700.2/01a	2 (9%)	14 (61%)	1 (4%)	0 (0%)	0 (0%)	6 (26%)	3
FL/1700.2/06b	4 (13%)	8 (25%)	6 (19%)	0 (0%)	1 (3%)	13 (41%)	2
FL/1700.2/07	3 (6%)	14 (29%)	12 (25%)	0 (0%)	8 (17%)	11 (23%)	4
中村 2015	10%	38%	8%	0%	6%	13%	

いずれのブレも中村 2015 で観察された特徴とよく合致している。特にブレは2曲、中村 2015 の研究範囲に含まれるブレとタイトルが付けられていない楽曲に振付けられていたが、いずれも楽曲の特徴はブレとみなして違和感のないものであったといえよう。

4-2 リゴドン

リゴドンは FL/1700.1/01a および b、FL/1700.1/03、FL/1700.1/04、FL/1700.2/05a および b と、本稿での分析対象の中では最多である。FL/1700.1/01 と FL/1700.2/05 は組になっている。

FL/1700.1/01a: Le Rigaudon de la Paix



FL/1700.1/01b: - 2°. Rigaudons



¹³ 舞踏譜中の楽譜はしばしばスコアの形で残されているものと微妙に異なった旋律を示しており、いわば異稿と呼べるようなものの場合もあるが、本論では資料間の比較は行わず、単純に参照資料の楽譜のみに基づいて分析を行う。

¹⁴ 資料では楽譜は五線の第1線がト音に相当する「フレンチ・ヴァイオリン記号」で記譜されている。

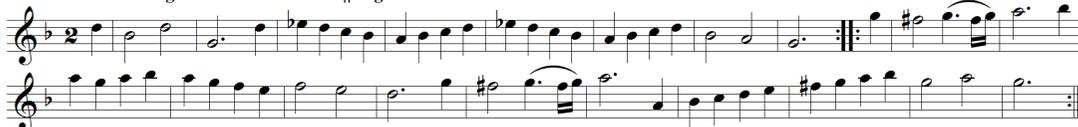
FL/1700.1/03: Entree à deux || Rigaudon.



FL/1700.1/04: Autre Entrée a deux. || Rigaudon.



FL/1700.2/05a: le Rigaudon des Vaisseaux. || Rigaudon



FL/1700.2/05b: - 2°. Rigaudon



いずれも 2/2 に相当する記譜がなされ、シンコペーションが観察されない点は共通している。FL/1700.1/04 を除く 6 曲のリゴドンは p1 のアウフタクトを持っており、b2 のリズム型を 1 から 6 箇所含んでいる。唯一 FL/1700.1/04 はアウフタクト、b2 のリズム型いずれも持たない。リズム型は表 5 に示した通りで、p2 と 1.5p1+t1 の比較からも明らかな通り、概して四分音符の連続が用いられることが多いようだ。

表 5：リゴドンのリズム型一覧

	b1	p2	p1 - t2	t2 - p1	t4	1.5p1+t1	b2
FL/1700.1/01a	10 (31%)	15 (47%)	4 (13%)	0 (0%)	1 (3%)	2 (6%)	2
FL/1700.1/01b	8 (19%)	22 (52%)	2 (5%)	2 (5%)	8 (19%)	0 (0%)	2
FL/1700.1/03	10 (31%)	20 (63%)	0 (0%)	0 (0%)	2 (6%)	0 (0%)	4
FL/1700.1/04	2 [2b1] (7%)	22 (73%)	0 (0%)	0 (0%)	2 (7%)	4 (13%)	0
FL/1700.2/05a	18 (45%)	22 (55%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	6
FL/1700.2/05b	7 (18%)	19 (48%)	10 (25%)	0 (0%)	1 (3%)	3 (8%)	1
中村 2015	24%	44%	8%	0%	8%	4%	

6 曲中 5 曲、すなわち FL/1700.1/01 の 2 曲と FL/1700.1/03、FL/1700.2/05 の 2 曲はリゴドンで特徴的に観察された b2 の型が特徴的に観察されており、中村 2015 でのリゴドンの典型的な特徴とよく合致している。

一方で唯一 FL/1700.1/04 はアウフタクト、b2 のリズム型いずれも持たない。アウフタクトを持たないリゴドンは博士論文の分析対象でも1組2例観察され、そのうち1つは「ビート2つ」の型も持たないものであったが、2曲組全体でとらえるならばやはり b2 の特徴は示されている。FL/1700.1/04 も本来組になる曲が存在した可能性もあるが、少なくともここで単独で掲載されている点から見れば、音楽的にはリゴドンを決定づける特徴を備えていないといえるだろう。

4-3 メヌエット

メヌエットは本稿では FL/1700.2/01b のみが分析対象となる。原曲でも FL/1700.2/01a と組にされているが、もともとメヌエットとタイトルがつけられていないのは先述の通りである。実質 3/4 拍子で記譜され、パルス1つ分のアウフタクトを持っている。僅か12小節=スキーマしかない中で、St の使用は特徴的で、2拍目が強調される p1+t2 や SS は一切用いられていない(表6)。

FL/1700.2/01b: - menuet.



表 6：メヌエットのリズム型一覧

	全拍	p1+2p1	SS	p3	2p1+p1	St	p1+t4
FL/1700.2/01b	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	3 (25%)	3 (25%)	6 (50%)	0 (0%)
中村 2015	14%	14%	5%	22%	19%	15%	5%

しかしアウフタクトをもつメヌエットは具体例を挙げるまでもなく有名な多くの例が知られ、中村 2015 でも 6 曲観察されたていたが、一方で 148 曲中 141 曲はアウフタクトを持たなかったという点は念頭においておくべきであろう。

4-4 パスピエ

パスピエは FL/1700.2/03a および b と、FL/1700.2/06d の 3 曲が対象となる。FL/1700.2/03 は拍子記号が 3/2 と表記されているが、小節内の音価から判断するに実質的には 3/8 である。FL/1700.2/06d は切れ目なく連続する 4 種類の舞曲の 4 番目で、これ単独で二部形式を構成している。

FL/1700.2/03a: le Passepied || passepied



FL/1700.2/03b: - 2°. Passepied



FL/1700.2/06d: - Passe Pied.



いずれも実質 3/8 で記譜されており、p1 のアウフタクトを持っている点は共通している。FL/1700.2/03b の T12-13 と FL/1700.2/06d の T22-23 では旋律上のヘミオラが観察されるが、一方で2拍目が強調される p1+t2 や SS はこのヘミオラを構成する部分の後半のスキーマでしか現れていない。どれも p3 か p1+t4 の使用率が比較的高い点が共通している (表7)。

表 7: パスピエのリズム型一覧

	p1+2p1	SS	p3	p1+t2+p1	2p1+p1	St	p1+t4
FL/1700.2/03a	0 (0%)	0 (0%)	6 (38%)	3 (19%)	2 (13%)	0 (0%)	5 (31%)
FL/1700.2/03b	1 (6%)	0 (0%)	8 (50%)	0 (0%)	0 (0%)	3 (19%)	4 (25%)
FL/1700.2/06d	0 (0%)	1 (4%)	10 (42%)	0 (0%)	8 (33%)	0 (0%)	5 (21%)
中村 2015	9%	4%	37%	9%	10%	10%	23%

いずれも p1 のアウフタクト、旋律のヘミオラが特徴的に観察される点は、中村 2015 でのパスピエの典型的な特徴とよく合致している。

4-5 サラバンド

サラバンドは FL/1700.1/05、FL/1700.1/07、FL/1700.2/06c の 3 曲が対象となる。FL/1700.1/05 は同じ曲に対する振り付けで、実質 3/4 拍子で p2 のアウフタクトを持ち、4-4-8 小節の 3 部分に分かれた形式で構成されている。同じアウフタクトの特徴は FL/1700.2/06c でも観察されるが、こちらは切れ目なく連続する 4 種類の舞曲の 2 番目で、4-4 の僅か 8 小節で構成されている。FL/1700.1/07 は 6/4 で、t1+p1 のアウフタクトを持つ。

FL/1700.1/05: Sarabande pour femme. || Sarabande.



FL/1700.1/07: Sarabande Espagnole pour homme. || Sarabande Espagno^{le}



FL/1700.2/06c: - Sarabande



2曲が3拍子、1曲が6/4と、同じ舞踏種名にもかかわらず異なった拍子が用いられていた。前者はアウフタクトの形状も共通しており、ストレインの最後（ないし中央）からさかのぼって2-3小節目にかけて旋律上のヘミオラが観察される点も様式的な類似を示している。リズム型も表8に示す通り、前者ではp3が中心でSSも用いられるのに対し、後者はStが曲のほとんどを占め、SSが一切用いられていない点が特徴的である。

表 8：サラバンドのリズム型一覧

	全拍	p1+2p1	SS	p3	2p1+p1	St	p1+t4
FL/1700.1/05	0 (0%)	0 (0%)	4 (25%)	10 (63%)	0 (0%)	0 (0%)	2 (13%)
FL/1700.1/07	5 (17%)	0 (0%)	0 (0%)	2 (7%)	1 (3%)	22 (73%)	0 (0%)
FL/1700.2/06c	0 (0%)	0 (0%)	1 (13%)	4 (50%)	0 (0%)	3% (38%)	0 (0%)
中村 2015	10%	1%	25%	22%	8%	25%	2%

この結果はどちらも、中村 2015 での統計結果とは全く異なっている。p2 のアウフタクトとヘミオラが特徴的なタイプは、SS の使用率だけは中村 2015 での分析結果と一致しているが、p3 のリズム型は中村 2015 の 22% に対して 63% を占めている一方で、25% 程度用いられていた St はこの曲では一切用いられていない。これに関しては中村 2015 にも 1 曲だけ、この曲に類似した特徴を持っているものが存在した。1690.02/Sb1b がそれで、4-4-8 小節の 3 部分に分かれた形式、p2 のアウフタクト、St をほとんど用いない点等が類似した特徴を示している。

後者のサラバンド FL/1700.1/07 は、何よりもまず複合拍子であるという点で博士論文での分析結果とは大きく異なっている。ソティヤンのリズム型が頻出し全体の 73% を占めている一方で、p3 の使用率は少ない。何よりも先行研究で度々サラバンドの「キー・フレーズ」とされてきた SS が一切用いられていない点は注目すべきであろう。小節 1 拍目のビートがタイで 2 拍

目のソティヤンとつながっている連鎖などは、ジグやルールを思い起こさせるもので、事実後出の表と比較すれば、リズム型の使用率はサラバンドよりもジグのそれに似通っていることがわかる。

4-6 ジグ

ジグは FL/1700.1/02、FL/1700.1/10、FL/1700.2/04 の3曲だが、このうち FL/1700.1/02 は中村 2015 でも分析対象に含まれていた。ロンドーで構成されている FL/1700.2/04 は振付のタイトルがコントルダンスであり、1つの振付に2種類の舞踏種の名称が結び付けられていることになる¹⁵。

FL/1700.1/02: Gigue a deux || Gigue de Roland.

FL/1700.2/04: la Contredanse. || Gigue.

FL/1700.1/10: Gigue pour homme.

本稿での分析対象はすべて6/4である。アウフタクトは1曲が t1+p1、2曲が p1 であった。いずれも全拍、あるいは St か 2p1+p1 で締められており、長短の系統に属するリズムの圧倒的な使用率の高さを示していた(表9)。FL/1700.1/10 で観察される b2 のリズムや、2小節ずつ同じ旋律が繰り返されている FL/1700.2/04 のルフランは、それぞれの楽曲の個性となっている。

¹⁵ 中村 2015 では分析対象としなかったが、研究対象範囲にはコントルダンスと題された楽曲は8曲観察されている(中村 2015 : 103)。

表 9：ジグのリズム型一覧

	全拍	2p1+t1	ソティヤン
FL/1700.1/03	9 (21%)	5 (12%)	28 (67%)
FL/1700.1/10	10 (21%)	19 (40%)	19 (40%)
FL/1700.2/04	0 (0%)	9 (38%)	15 (63%)
中村 2015	13%	17%	53%

St の使用率が高い点は、中村 2015 でのジグの特徴とよく合致している。アウフタクトの形状も、いずれも中村 2015 で観察されていたものであり、特別例外的とみなせるものではない。FL/1700.2/04 は資料上の表記からは、ジグの旋律をコントロールダンスとして振り付けたと読み取れる。楽曲の内容から見れば、ロンドーという形式がコントロールダンス的な特徴との間違を示唆しているといえるかもしれないが、これについての詳細な考察は今後の研究課題とする。

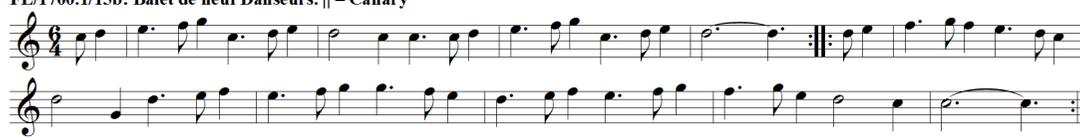
4-7 カナリー

カナリーは FL/1700.1/09 と FL/1700.1/15b および c の 3 曲である。劇場作品を出典とする FL/1700.1/15 の 2 曲は 3 つの舞曲が連続する組曲で、資料上はどちらも楽譜で該当する旋律の開始箇所に Canary および second canary と表記がある。これらは元の資料ではカナリーの表記がされていないことは先述の通りである。

FL/1700.1/09: Canary à deux. || Canary.



FL/1700.1/15b: Balet de neuf Danseurs. || - Canary



FL/1700.1/15c: - second canary



いずれも複合拍子で、St が楽曲のほとんどを占めている点は共通しているが、拍子は前者が 6/8 であるのに対し後者は 6/4 で、アウフタクトも前者がスキーマ一つ分の St で開始されるのに対し、後者はどちらも t1+p1 である。リズム型も、特に FL/1700.1/09 は全拍と St の

みで構成されており、2p1+t1 が用いられていないことがわかる (表 10)。

表 10 カナリーのリズム型一覧

	全拍	2p1+t1	St
FL/1700.1/09	3 (13%)	0 (0%)	21 (88%)
FL/1700.1/15b	2 (10%)	3 (15%)	15 (75%)
FL/1700.1/15c	3 (13%)	2 (8%)	19 (79%)
中村 2015	12%	12%	72%

分析の結果は、用いられるリズム型の観点では同じ傾向を示しているが、拍子、アフタクトの観点からは異なったものとなった。FL/1700.1/09 はスキーマ1つ分の St のアフタクトを持っている点、全拍以外はすべてソティヤンの音型で締められている点は、中村 2015 で多く観察されたカナリーとよく合致している。一方で t1+p1 のアフタクトをもつ FL/1700.1/15 の2曲は、6/4 で記譜されている点などから見てもどちらかというジグに近い印象を受ける。ジグとカナリーの区別は先行研究ではほとんどなされてこなかったが、中村 2015 でのカナリーの統計結果はあまりにも揃っていたため、アフタクトや拍子記号の違いだけでもそれが例外的存在として目立つ。

5 考察

以上の分析で明らかになったのは、出版された舞踏譜に掲載された舞踏種舞曲に、同時期の劇場作品で上演されたものとは大きく異なった特徴を持つものが含まれていたという点である。もっとも、ブレ、パスピエ、ジグ、そしてリゴドンのほとんどは、形態的特徴は中村 2015 での結果と差がないといえる。舞踏種舞曲は基本的に、劇場作品内で出現するものと舞踏譜に記載されているもので様式的な差はないとみなせるだろう。ただその中で、アフタクトとビート2つのリズム型を持たないリゴドン、t1+p1 のアフタクトをもつカナリー、p2 のアフタクトをもつ、或いは6/4 のジグのようなサラバンドは、中村 2015 で統計上多く観察されたものとは異なった特徴を持つ。とくにサラバンドに関しては、本稿で取り扱った3曲すべてが大きく異なった特徴を備えていたといえる。

こういった本稿の分析の結果は、振り付けが残された舞踏種舞曲に基づいたランスロの舞

踏種研究に一石を投じるものといえるだろう。わずか2冊の分析ではあるが、世に初めて出版された舞踏譜のなかに、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から見れば例外的なものが少なからず含まれていたのである。中村2015での結果が全体的に例外の少ない統一的なものであっただけに、本論の「例外的存在」は、全23件の中では目立つといえる。この事実は、ランスロの統計的分析を行った少ない対象範囲対象自体が、実のところは例外的存在の割合が多かった可能性を示唆させるものになってしまう¹⁶。

この問題に関して本稿では、特に舞踏種のタイトルと舞踏種自体の関係性について考察を行うこととする。リュリ作曲の舞曲が資料（特に手稿譜）ごとに異なった舞踏種のタイトルがつけられていることは知られている（SchneiderC参照）とおり、舞踏種と舞踏種舞曲の関係はしばしば当惑させられるほどに気ままなものである。それが単なる誤記載や誤認である可能性も大いにあり得る話で、本稿で取り扱った資料も出版物であるとはいえ、あくまでも振り付けを主眼に扱ったものならば、曲のタイトルに対する注意はさほど払われていなかった可能性はあるだろう。本稿での分析結果は、印刷舞踏譜においてもこの状況は当てはまることを明確に示している¹⁷。

この状況は、出版された舞踏譜での舞踏種タイトルのつき方が、多くの場合で元のコンテキストとは切り離されている可能性を示唆させるものである。掲載された楽曲のうち劇場作品の出版総譜と舞踏種名が事実上一致しているのはFL/1700.1/02だけであった。中村2015で1曲も観察されない特徴を持つカナリー2曲は、《ベレロフォン》の1679年の出版総譜では〈エール〉ないし〈合唱〉でしかなかった¹⁸。有名な〈アシルのブレ〉のアウトタクトのあるメヌエットも、初演と同年に出版された総譜ではアントレであったことは考慮しておくべきであろう。FL/1700.1/15の2曲は例外的なカナリーなのではなく、そもそもカナリーでなかったものをカナリーとして振り付けた、というとらえ方をすべきなのかもしれない。

ただしこのような解釈も、FL/1700.1/04には当てはまらない。これは資料上の表記を見る

¹⁶ 確かにランスロ自身がFLCで提示した舞踏種舞曲の特徴は、中村2015とは大きく異なるものではなかった。しかしランスロは少なくとも本稿で行ったような厳密なリズム型の統計分析を行ったわけではなく、その根拠にはあいまいさが残る。

¹⁷ 中村2015での劇場作品の出版総譜で舞踏種のタイトルがつけられているものという範囲設定はこれを踏まえて行ったものであり、この条件下で舞踏種舞曲が統計的に比較的統一された特徴を示したことは、印刷総譜という条件下では舞踏種と舞踏種舞曲の関係に注意が払われること反証的に示しているといえるかもしれない。

¹⁸ この楽曲にカナリーとタイトルを付けた資料は複数知られているが、いずれもオペラの旋律を集めたアンソロジー的な手稿譜であり、出版譜および作品の総譜では知られていない（SchneiderC:331）。

限り、振り付けのタイトルが Entrée で曲が rigaudon であることを示唆しており、振り付け自体には舞踏種名が示唆されていない一方で、(リゴドン的でないように見える) 音楽のほうがりゴドンであると示されているように解釈できる。もしこれが逆であったのならば、元々アントレとタイトルが付けられていた曲をリゴドンとして振付けた、という理解が可能になるのだが、出版譜が存在しない楽曲や、まだ曲の出典が明らかになっていないものは、この状況に関してより多くの混乱と可能性を提示しているのである。

本稿の範囲内でこの問題が最も込み入っているのが、FL/1700.1/07 であろう。楽曲の舞踏種として示唆された「スペイン風サラバンド」の語は、はたしてサラバンドの一つの種類を表すものなのだろうか。同じ名の舞踏種が複数の異なった特徴を持つことは一部の舞踏種では知られており、すでにリトルはクーラント(コレンテ)のような一部の舞踏種は国の様式を基準に¹⁹、さらにジグに関しては Gigue I、Gigue II、Giga と下位分類を設けている。これと同じように、サラバンド・エスパニョールという舞踏種が一般的なサラバンドとは別に存在した可能性はあるだろう。

但し、出典元である劇場作品との関連から見れば、espagnole の語は舞踏種の分類とは関係ない可能性が示唆される。この楽曲はリュリの《町人貴族》に付随する《諸国民のバレ Ballet des Nations》の第3アントレ〈スペイン人〉からとられており、実際この楽曲は「スペイン人」という登場人物によって踊られるのである。この場合、sarabande espagnole は「スペイン人のサラバンド」と訳すべきなのかもしれないが、おそらく当時から知られていた劇場作品の中の「スペイン人が踊るあの」サラバンド、というニュアンスで、当時からこれが楽曲の固有のタイトルとして知られていたのならば、それが舞踏譜に掲載されたということで納得がいく。ただこれに関しては、本稿で取り扱った FL/1700.1/05 もまた、まさにこの《町人貴族-諸国民のバレ》の「スペイン人のアントレ」で踊られることを考慮せねばならない。台本から読み取る限りではどちらも“スペイン人”によって踊られることになっているので、どちらもサラバンドであるならば両者の差異化はできず、FL/1700.1/07 にのみ espagnole とつけられた必然性は明らかにはならない。音楽資料を見る限りでは、この楽曲にジグないしルールとタイトルがつけられる²⁰ ことはあっても、サラバンドとタイトルがついた資料は知られていない(SchneiderC

¹⁹ ただし、これはおそらくマッテゾンら 18 世紀の著述家が指摘したものを単に引き継いだけである可能性が高い。

²⁰ 図らずもこの事実は FL/1700.1/04 が音楽的にはジグ(ないしルール)に類似しているという本稿での分析を裏付けるものとなる。

: 187)。この音楽が「サラバンド・エスパニョール」として知られていた可能性は、現在知られている資料からは明らかになっていない。

そして、これらの例外的な存在は、舞踏種そのものの概念に対してどれほどの影響力を持つのかも、舞踏種を分類するうえでは興味深い課題である。サラバンドはFL/1700.1/05とFL/1700.1/06で2つの異なった振付が残されているが、実際には合計で4種類の振付が現存している（FL/1704.1/01, FL/Ms17.1/05）ことから、極めて人気のあった旋律であったことが推察される。1715年までのフランスの劇場作品内から見れば例外的であった形式を持ったサラバンドがこれほどまでに親しまれていたことを考えれば、サラバンドといえはこちらを連想する土壌があった可能性も否定できないのである。一度出版物として世に出、それが当時からしてそれほど種類の多くない印刷舞踏譜集シリーズであった点、そして現在の研究がそれに基づいて行われている点を考慮すれば、需要という観点から見過ごせない問題である。

1681年から1715年までに出版された劇場作品のスコアに掲載された舞踏種舞曲がある程度統一された特徴を備えていたという事実と比較すると、本稿で取り扱ったような例外的な存在が浮き彫りにされる。ポーシャン=フイエ式記譜法に関する重要な情報を提供する記念碑的な *Chorégraphie* と同時に出版された、知られる限りでの最初の出版舞踏譜においてこのような状況が起こっているとすれば、この矛盾は舞踏種の理解そのものを根本的に揺るがす可能性を示唆するものになりうる。このような状況がのちにどのように変化していくかを観察することも含め、今後は舞踏譜に付された舞踏種舞曲を客観的な統計分析と比較によって再度検証することが喫緊の課題であるといえよう。

参考文献

- ・赤塚健太郎 2012『フランス風クーラントの舞踏リズムの研究』成城大学文学研究科美学・美術史専攻博士論文。
- ・Feuillet, Raoul-Auger. (1700) 1968. *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, [...]*. Paris. Monuments of music and music literature in facsimile, second series – music literature CXXX. New York : Broude Brothers.
- ・Feuillet, Raoul-Auger. (1700) 1968. *Recueil de dances composees par M. Feuillet, [...]*. Paris. Monuments of music and music literature in facsimile, second series – music literature CXXX. New York : Broude Brothers. 【FL/1700.1 = LM/1700-Feu】

- ギッシュメール, ロジェ、廣田昌義、秋山伸子編 2001 『モリエール全集』第8巻 京都：臨川書店。
- 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. 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.
- Hilton, Wendy 1981 *Dance of court & Theater - The French Noble Style 1690-1725*. London: Princeton Book Company.
- Lancelot, Francine. 1996 *La belle danse : Catalogue raisonné fait en l'an 1995*. Paris: Van dieren éditeur. 【FLC】
- Ellis, Helen Meredith (= Little) 1967 "The dance of Jean-Baptiste Lully (1632-1687)" Stanford University, Ph.D. diss.
- 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】
- 中村良 2012 『J.-B. リュリの作品分析による「ガヴォット像」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）。
- 中村良 2015 『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』武蔵野音楽大学 2014 年度博士論文（音楽学）。【<http://id.nii.ac.jp/1276/00000029/>】
- 中村良 2016 「ルイ 14 世治世下の劇場作品におけるブレトリゴドンの区別」『武蔵野音楽大学研究紀要』第 47 号：107-128。【<http://id.nii.ac.jp/1276/00000021/>】
- ナティエ, ジャン=ジャック 1996 『音楽記号学』足立美比古訳 東京：春秋社。
- Pecour, Louis. (1700) 1968. *Recueil de dances, composées par M. Pecour, [...]*. Paris. Monuments of music and music literature in facsimile, second series - music literature CXXX. New York : Broude Brothers. 【FL/1700.2 = LM/1700-Péc】

- 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.
- Schneider, Herbert 1987. *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis Sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*. Tutzing. 【SchneiderC】

web サイト

- Bibliothèque nationale de France. “Gallica, bibliothèque numérique”.
<http://gallica.bnf.fr/>.
- New Grove Music Online. 2004 – Oxford Music Online. (Oxford University Press),
<http://www.oxfordmusiconline.com/>