

バロック時代のメヌエットの舞踏譜に 記載された伴奏舞曲について

——ヴァイオリンの運弓法と、伴奏舞曲の出自の問題を踏まえて——

赤塚 健太郎

1. 本研究の位置づけ

1.1. 2つの問題領域の結びつき

本研究は、バロック時代に流行した舞踏・舞曲であるメヌエットについて、舞踏譜に記載された伴奏舞曲の伝承と当時のメヌエットの奏法との関わりに着目しながら考察するものである¹⁾。この、一見すると関連が見出しづらい2つの問題を結びつけて考察する意義について、本題に入る前に説明しておこう。

1700年代初頭に多数残された舞踏譜は、踊りの振付とその伴奏舞曲を共に記したものであり、過去の舞踏の実態を伝える資料として重視されている。しかし、当時の舞踏譜やそこに記された伴奏舞曲の伝承過程についての研究はまだそれほど進んでいない。実際には、同一内容の舞踏譜が複数の資料によって伝えられ、しかもそれらの資料間に振付や伴奏舞曲についての異同が含まれるような例は多く、またオペラの中の人気の舞踏場面などが様々な形態で舞踏譜や器楽演奏用の舞曲として抜粋され、何らかの編曲をされて世に広まった例なども見られる。しかし、そうした振付や伴奏舞曲の伝承の実態についての研究は、まだ十分には行われていないのである。

1) 本論文の内容は、平成27年度第2回美学会東部会例会（2015年7月11日、成城大学）にて行った研究発表に基づく。

そこで執筆者は、舞踏譜の振付内容や伴奏舞曲の伝播の状況について資料研究の観点から考察を進めてきた。その際、音楽面については、同一舞曲を伝える複数の資料をつきあわせて、譜面上の舞曲の異同を確認するような研究方法を用いている。しかし、書かれた譜面の考察には、それがどのように演奏されるかという演奏習慣の観点からの検証が不可欠である。どのように記譜するかという問題は、どのように演奏されるかという問題と常に表裏一体の関係にあるからだ。ここに、舞曲が記譜される際に前提となっていたであろう演奏習慣に関する研究が要請されることとなる。

執筆者は、そうした舞曲の演奏習慣研究という課題領域の中でも、ヴァイオリンによるメヌエットの運弓法に焦点を当て、資料の問題と平行して研究してきた。メヌエットは、17世紀末から18世紀にかけて最も人気のあった3拍子の踊りである²⁾。よって、当時の舞踏・舞曲研究において最優先にとりあげられるべき対象と言える。また、ヴァイオリンの運弓法に着目する理由として、当時の舞踏教師の多くがヴァイオリン奏者も兼ねており、この楽器を用いて舞曲の作曲や舞踏のレッスンを行っていたこと、そして運弓は音楽の拍節と密接に結びついた身体運動であり、舞踏のリズムとの強い関連性も予測されることが挙げられる。

メヌエットについては、これまでも、ヴァイオリンの奏法、特に運弓法と実際の舞踏との関わりを指摘する研究が行われてきた。しかし従来の研究には、運弓と実際の伴奏舞曲を結びつける視点が欠如していた。そうした中、執筆者は、現存するメヌエットの伴奏舞曲に対して、当時のメヌエットの運弓を当てはめた際にどのような効果が生じるか検討することを試みてきており、その成果は、既に1つの論文として発表されている(赤塚 2016)。同論文は、ドイツの音楽家ゲオルク・ムッフアト Georg Muffat (1653-1704) が1698年にパッサウで出版した器楽曲集《フロリレギウム》第2集 *Florilegium Secundum* の序文を対象としたものである。ムッフアトの序文は、当時、舞

2) 本論文における舞踏としてのメヌエットの理解は、概ね『国際舞踏百科事典』*International Encyclopedia of Dance* のメヌエット項目 (Hilton 1998) に依拠している。

踏の本場であったフランスの舞曲奏法をドイツの音楽家達に向けて解説したもので、特にヴァイオリンの運弓法について詳細に説明しており、バロック時代の舞曲奏法に関する第一級の資料と目されている。またこの曲集に収められた舞曲は実際に踊りの伴奏に用いられたもので、メヌエットについても独立した楽章が多数含まれている。第2節・第3節で詳しく述べるが、執筆者の上記論文により、《フロリレギウム》第2集の序文で説かれたメヌエットの運弓を、この曲集に収録されたメヌエットに当てはめることで、2小節を1単位として踊るメヌエットのフレーズ構造が強化されステップが促進されることが突き止められている。

この成果は、メヌエット奏法を実際の伴奏舞曲に当てはめた際の効果を突き止めたという意義を持つ。しかし上記論文は、ある1人の音楽家の、特定の曲集の中で、序文の説明と実際の収録曲が対応しているという当たり前のことを示したに過ぎず、その結果の一般性は未検証のままに留まっていると言わざるをえない。

1.2. 本論文の対象と目的

以上の研究状況を踏まえ、本論文では、ムッフアトの曲集において確認された奏法と伴奏舞曲の関係を一般化することを試みる。議論は3つの段階に分けて行われる。まず第2節では、フランスで18世紀初頭に出版されたヴァイオリン奏法書におけるメヌエットの運弓法を対象とし、ムッフアトの説明との比較を行うことで、ムッフアトの述べたメヌエットの運弓が当時の一般的なものであったことを明らかにすることを目的とする。続く第3節では、18世紀初頭にフランスで出版されたメヌエットの舞踏譜に付された伴奏舞曲に着目し、これらに第2節で確認された当時の一般的な運弓法を適用した際の効果を確認する。その結果を先取りして予告するならば、運弓が踊りのステップを促進する事例が多く確認される一方、それと全く反する事例も見いだされる。この相違について第4節で検討し、対象となるメヌエットの伝承経緯、特に出自の問題と運弓法の問題を結びつける形でメヌエットの様式区分について新たな提案を行うことを試みる。

2. フランスのヴァイオリン奏法書におけるメヌエットの運弓法

2.1. ムッフアトの述べる運弓法

議論の第一段階として、ムッフアトの述べるメヌエット奏法、特に運弓法の特徴を確認した上で、それが当時のフランスで出版されたヴァイオリン奏法書の内容と一致するかどうかを検証しよう。なお以下に挙げるムッフアトの運弓法の特徴は、既に先行研究で度々指摘されてきているものである。そうした研究の例として、ウィルソン (Wilson 2001) とシール (Cyr 2012) の文献が挙げられる。また前節で触れたように、執筆者自身の2つの既発表論文でも詳細に論じられている³⁾。それらと重なる部分については、本論文では最小限の説明にとどめ、既発表論文への参照指示を適宜行うこととする。

ムッフアトが《フロリレギウム》第2集序文で述べた運弓法は、様々な細かい規則とその実施例からなるが、メヌエットとの関連で重要な要素は2つに絞られる。その1つは「下げ弓の原則」の徹底であり、もう1つは「下げ弓の連続」の多用である(赤塚 2016: 3-4)。「下げ弓の原則」とは、各小節の1拍目に必ず下げ弓を充てるという規則である。ヴァイオリンの演奏は、弓を上げ下げする往復運動によって行われるが、弓を下方向に動かす下げ弓の方が力強い音が出ると一般に考えられている。その下げ弓を1拍目に充てることで、規則正しい拍節感を得ることができるのである。

もし1小節の中に偶数の音符が含まれていれば、この「下げ弓の原則」を貫くことは容易だが、1小節の中に奇数の音符が含まれている場合、「下げ弓の原則」を維持するには工夫が必要となる。そのための工夫を示したのが[譜例1]である。[譜例1]のDは、ゆっくりとしたテンポの場合で、譜例の縦の短い線が下げ弓を、アルファベットのv字様の記号が上げ弓を示している。

3) ムッフアトの《フロリレギウム》第2集序文自体については、2015年の論文(赤塚 2015)で詳しく紹介している。また、序文の内容を同曲集に収録されたメヌエット楽章に適用した際の効果については、2016年の論文(赤塚 2016)で詳論している。

この場合、先行する小節の3拍目と続く小節の1拍目の間で下げ弓が2回連続して用いられている。これを「下げ弓の連続」と呼ぼう。この運弓では、最初の下げ弓のあとに弓を一度弦から離して元に戻し、改めて下げ弓を行うことになる。この際、間に弓の返しが入るため、弓の滑らかな往復運動が断絶する（赤塚 2015: 6-7）。

〔譜例1〕 ムッフアートの運弓：1小節に奇数の音符がある場合（Muffat 1895: 52）⁴⁾



譜例内の記号 | : 下げ弓 v : 上げ弓 ・ : 上げ弓 (v に続けて行う)

譜例内のアルファベットは、ムッフアート自身によるもの

一方、テンポが速い場合は「下げ弓の連続」を行う時間的な余裕がないので、〔譜例1〕のEのように運弓するとムッフアートは述べている。同譜例では各小節の3拍目に点が打たれているが、これも上げ弓を示す記号である。2拍目に上げ弓を示すv字様の記号が置かれているので、Eの場合では2・3拍目で上げ弓が連続する。ただし3拍目に置かれた点で示される上げ弓は、前の上げ弓が終わった体勢からそのまま続けて開始されるという違いがある。こうした工夫により「下げ弓の原則」が維持されることとなる。

さらにムッフアートは〔譜例2〕によってメヌエットの運弓を具体的に説明している。この譜例では、興味深いことに同じメヌエット旋律の断片が上下二段に書かれている。ムッフアートによると上段はドイツ人やイタリア人の行う運弓であり、下段はフランス人のものである。先に述べたとおりムッフアートの序文は舞踏の本場であったフランスの奏法を述べるもので、ここでも下段の運弓が正しいものとされる。これを見ると、「下げ弓の連続」を頻繁に用いることで確かに「下げ弓の原則」が維持されている。なおこのフランス

4) ムッフアートの譜例は、*Denkmäler der Tonkunst in Österreich* に収録された《フロリレギウム》第2集の楽譜より転載し、同版の該当頁を出典として挙げている。

[譜例 2] ムッフアートの運弓：メヌエットの場合 (Muffat 1895: 53)

ドイツ・イタリア式

フランス式

譜例内の記号 | : 下げ弓 v : 上げ弓 ・ : 上げ弓 (v に続けて行う)

枠線は執筆者によるもの

式の運弓は、[譜例 1] の E，すなわちテンポの速い場合に該当するものである。

この [譜例 2] 下段の例では「下げ弓の連続」の現れ方に周期性が見られる。冒頭小節を除けば、基本的に 2 小節に 1 回「下げ弓の連続」が現れているのである（譜例では該当箇所には枠線を加えている）。「下げ弓の連続」においては、既に述べたように弓を弦から離し、元へと返す動作が必要となる。この際、小節線を跨ぐ時点で響きが途切れ、また弓の滑らかな往復運動が絶たれる。この断絶が一種のアーティキュレーションとなり、小節線を越えた後に現れる 2 度目の下げ弓の発音を際立たせ強調することにつながる。結果として、「下げ弓の連続」が 2 小節に 1 回、周期的に現れることで、強調された音符を始点とする 2 小節フレーズが生まれる⁵⁾。

そしてこの周期性は、運弓と舞踏のステップを関連付ける手がかりとなる（赤塚 2016: 5-6）。当時のメヌエットにおける基本的なステップはパ・ド・ムニユエ *pas de menuet* と呼ばれるもので、6 拍、すなわち 2 小節分の時間を必要とする。舞踏会で踊られる標準的なメヌエットでは、この基本ステップが反復される踊り方が頻繁に用いられていた。このようにメヌエットの基本ステップは 2 小節 1 単位のフレーズ把握を必要とするが、これを 2 小節に 1 度現れる「下げ弓の連続」が促進していると考えられるのである。この指摘は様々な先行研究で行われており、その代表的存在としてバーネットの研究（Barnett 1967）や既に触れたシールらの研究が挙げられる。

5) 冒頭部のみは例外的に 3 小節フレーズが確認される。

2.2. 比較対象と先行研究の紹介

本論文では、前項で確認したムッフアットの説明の一般性を確認するため、同時代のフランスで出版されたヴァイオリン奏法書の内容との比較を行う。フランスに限定するのは、当時の舞踏・舞曲文化の中心であり、ムッフアットも自身の奏法をフランス流儀のものとしているためである。もしムッフアットの述べるメヌエットの運弓法がこの時代における一般のものと認められるのであれば、それは彼自身の曲集にとどまらず、より広い範囲の舞曲、例えば当時出版された舞踏譜に付属する伴奏舞曲に適用可能なものとなる。

メヌエットの運弓法について具体的な記述がある同時代のフランスのヴァイオリン奏法書として、M. P. de モンテクレール Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), P. デュボン Pierre Dupont (?-1740), M. コレット Michel Corrette (1707-95) の奏法書が挙げられる（出版年は順に1711年, 1718年, 1738年, 詳細は一次文献一覧に挙げた）。モンテクレールとデュボンの奏法書は、いずれもメヌエットの典型例を挙げて運弓を説明するものである。一方コレットの奏法書は、運弓を細かく記したメヌエットの練習曲を多数掲載することで運弓を説明している。なお、モンテクレール、デュボン、コレットの奏法書は下げ弓の記号としてT、上げ弓の記号としてPという文字を用いている。それぞれ、「引き弓」tirer、「押し弓」pousserの頭文字となるが、本論文における表記では「下げ弓」、「上げ弓」で統一する。

この時代のヴァイオリン曲では、通常、楽譜に運弓が細かく書き込まれることは無いため、これらの奏法書はヴァイオリン奏法史上の貴重な資料と目されており、これまでも研究の対象となってきた。その例として、先に触れたバーネットのもの（Barnett 1967）の他、バロック舞踏の研究者メイザーの文献（Mather 1987）も挙げられる。両者は、ムッフアット、モンテクレール、デュボンの奏法を本質的に同一のものと見なす一方、コレットの奏法は著しく異なるものとしている。次節で確認する通り、執筆者自身も概ねこの見解に賛同するが、細部において付け加えるべき見解を持っており、それらについては具体的に指摘していくこととする。

このモンテクレールの運弓について、メイザーの先行研究では、[譜例3]の第11小節に注目している。ここで例外的に1拍目に上げ弓が用いられており、この点を重視してモンテクレールが特殊なフレーズ構成を試みていると主張しているのである (Mather 1987: 277)。しかし、この上げ弓は誤記の可能性が高い。なぜなら、第10小節から第12小節にかけて、下段の運弓は単なる上下運動を繰り返しているのみであるのに対し、上段の運弓は2度の「下げ弓の連続」を含む難易度の高い動作を行っており、譜例の運弓をその通り用いるならば下段の運弓が上級者向けという原則が崩れてしまうからである。第11小節の1拍目の上げ弓は、重視する必要はないと考えられよう⁷⁾。

それではモンテクレールの運弓の傾向を検討しよう。先に述べた誤記の可能性の指摘される第11小節を除けば、1拍目は常に下げ弓であり、明らかに「下げ弓の原則」が貫徹されている。また、「下げ弓の連続」が頻出することも確認される。

では「下げ弓の連続」の効果に2小節ごとの周期性が見られるだろうか。その確認のため、「下げ弓の連続」による強調の出現頻度を、奇数小節と偶数小節に分けて確認してみよう。この強調は、既に述べた通り「下げ弓の連続」における2回目の下げ弓が当てられる小節冒頭の音符に対して作用する。強調が奇数小節の冒頭に多く現れるほど、そして偶数小節の冒頭に少ないほど、2小節単位の周期性が明瞭になるといえる。

では2小節単位の周期性の有無を確認してみよう。「下げ弓の連続」による強調の出現頻度を計算した結果、上述の誤記の恐れがあるものの上段の運弓にそのまま従うなら、奇数小節冒頭は75% (8カ所中の6カ所) の確率で「下げ弓の連続」による強調を受け、他方で偶数小節冒頭は12.5% (1/8) の割合でしか強調を受けず、奇数小節と偶数小節で大きな偏りがあることになる。一方、下段の運弓指示にそのまま従うと、奇数小節冒頭は75% (6/8)、偶数小節冒頭は37.5% (3/8) の確率で強調を受けることとなり、相対的に小さくなるものの依然として大きな偏りが認められる。なお第1小節冒頭は先

7) 他小節との照らし合わせを踏まえれば、第11小節の上段運弓は“t p p”、下段運弓は“t p t”となるのが自然と思われる。

行する小節がなく「下げ弓の連続」により強調される可能性はないが、沈黙からの開始という点で必然的に際立ったものになり、また反復記号で戻ってきた場合にも「下げ弓の連続」による強調を受けることになるため、本論文では強調を受けるものとして計算している。

続いて〔譜例4〕のデュポンの運弓指示について検討してみよう。こちらは、部分的にしかTとPの文字による運弓指示が振られていないが、同じ音価パターンの箇所は運弓指示が省略されていると考えられる。そこで、省略されている運弓を加筆して〔譜例4'〕の形にして考えると、やはり「下げ弓の原則」が貫徹されていること、「下げ弓の連続」が多用されていることが明らかとなる。そしてモンテクレールの場合と同様の方法で「下げ弓の連続」による強調の頻度を計算すると、奇数小節冒頭が80% (8/10)、偶数小節冒頭が0% (0/10) という偏りの極めて大きい結果が得られる。よって「下げ弓の連続」がもたらす2小節単位の周期性の明瞭化は極めて強く働くといえよう。

〔譜例4〕 デュポンの運弓 (Dupont 1718: 7)



〔譜例4'〕 デュポンの運弓 (執筆者作成)



[表1] ムッフアト、モンテクレール、デュボンに共通する運弓パターン

モンテクレール (別案)										
		tpt								
音価と 運弓の パターン										
	t p	tpp	t p t	t p p t p	t	t p p	t p	t p p t	tp t p t	tp tp tp
ムッフアト	○	○	○	○	○	○	○	△	△	△
モンテクレール	○	○	○	○	○	△	△	○	○	△
デュボン	△	○	△	○	○	○	○	○	○	○

○：メヌエットの曲例に出てくるパターン／△：それ以外の場合で言及されるパターン

なおムッフアト、モンテクレール、デュボンは、基本的に同じ音価パターンには同じ運弓を割り当てている。その様子をまとめたのが[表1]になる。メヌエットの曲例の中に出てくる音価パターンには○、それ以外の場合、例えば運弓の一般原則などで当該音価パターンに言及をしている場合は△を記入している。1小節に四分音符が3つ含まれる場合にモンテクレールが別案を示していることを除けば、3者の運弓は全く同一である。

最後にコレットの例を検討しよう。彼の奏法書では「フランス趣味にのつとったヴァイオリン演奏を修得するためのレッスン」と題した練習曲の中に、13の独奏用メヌエットが含まれており、それらの楽譜の多くには細かい運弓指示が施されている。ここでは例として2曲を[譜例5]、[譜例6]として挙げておこう。

[譜例5]で1拍目に上げ弓を用いている小節が見られるように⁸⁾、コレットは「下げ弓の原則」を重視していない。全体に単純な弓の上下運動が優勢となっており、デュボンまでの例と異なることが読み取れる。また「下げ弓の連続」は時折気ままに用いられるのみで⁹⁾、明確な規則性は確認できない。

8) 具体的には、第3小節と第5小節。

9) 具体的には、[譜例5]では第8小節から第9小節にかけて、また第12小節から第13小節にかけて。[譜例6]では第1小節から第2小節にかけて、また第8小節から第9小節にかけて、および第9小節から第10小節にかけて。

[譜例 5] コレットの運弓の例 (Corrette 1738: 14)

Menuet.

[譜例 6] コレットの運弓の例 (Corrette 1738: 15)

1. Menuet.

よって「下げ弓の連続」による2小節の周期性は認められない。

それに加えて指摘できるのは、若干の例外箇所はあるものの、基本的に装飾音の付いた長い音符は下げ弓とされており、この規則を守るために「下げ弓の連続」が用いられる場合があることだ。これは[譜例6]の第1小節から第2小節にかけて、あるいは第9小節から第10小節に顕著である。「下げ弓の連続」による強調効果を加えることで、装飾音をより明瞭に響かせようとしたと推測できるだろう。

2.4. 比較結果

以上の比較から、ムッフアトとモンテクレール、デュボンの奏法書は、「下げ弓の原則」の遵守、「下げ弓の連続」の多用、「下げ弓の連続」が生み出す2小節の周期性について均質性が高く、彼らの奏法が当時における一般的なメヌエット奏法であったことが明らかになった。音価パターンと運弓の対応も、モンテクレールが1つのパターンで上級者向けの別案を示している他は3者の間に違いはない。またモンテクレールの想定するメヌエットのテンポがより遅いものである可能性が示唆された。一方、コレットの奏法書は運弓自体が異質であり、また「下げ弓の連続」の強調効果が装飾音との結びつきを強めていることが明らかになった。この相違はコレット個人の好みの特殊

性に起因する可能性があり、断定にはなお慎重さが要求されるだろうが、以上の結果から1720年代から30年代にかけてメヌエットの奏法が変化を遂げた可能性を指摘することはできよう。さらに推測を重ねれば、その背後に踊りとしてのメヌエット自体の変容すら想起される。

3. 舞踏譜の伴奏舞曲に対する運弓の適用

3.1. 《フロリレギウム》第2集で確認されたステップの促進効果

執筆者は、既発表論文で、ムッフアトの運弓法を《フロリレギウム》第2集に収録されたメヌエットのうちの9曲に適用し、「下げ弓の連続」がもたらす2小節の周期性について第2節と同様の方法で考察している。その結果、奇数小節冒頭は66.2%、偶数小節冒頭は19.0%の頻度で「下げ弓の連続」による強調を受けており、これらの数値の偏りから2小節単位の周期性が確かに読み取れ、運弓によってステップが促進されていると結論づけられた（赤塚 2016: 8-9）。こうして確認された運弓による踊りの促進効果を、本節ではより広い範囲で検討し一般化することを試みる。そのため、1700年代初頭に出版されたメヌエットの舞踏譜に現れる伴奏舞曲に目を向けることとする。

3.2. 考察対象と方法

本節では、1700年代初頭に出版されたメヌエットの舞踏譜に記載された伴奏舞曲に注目しよう。舞踏譜とは舞踏の振付を記号で記したもので、多くの場合、伴奏舞曲も伴って記譜される。こうした舞踏譜記載の伴奏舞曲は、実際に踊られたことが明確な舞曲であり、運弓がステップにもたらす効果を検討する際の考察対象として適したものである。

対象舞踏譜の抽出は、リトルとマーシュによる舞踏譜カタログ（Little and Marsh 1992）とランスロによる舞踏譜カタログ（Lancelot 1996）に基づいて行う。抽出条件として、まずフランスのメヌエットに議論を限定するために初版がフランスで出版されたものとし、さらに出版年が1720年代までのものとしよう。手稿譜のみで伝わっているものは成立年代が不明なため除外する。

また、1730年代から50年代にかけては、フランスではメヌエットの舞踏譜の新たな出版は確認されていない。1760年代以降になるとメヌエットの舞踏譜の出版が再開されるが、前節で考察したヴァイオリン奏法書の出版年代からはあまりに隔たっているため、ここでは考察から除外する。よって、奏法書の考察で可能性を指摘した1720年代から30年代にかけてのメヌエットの変容について、舞踏譜を通じて調査することは困難である。

リトルらのカタログに従うと、メヌエットの舞踏譜は45件現存するが、上述の基準で抽出すると、本論文の研究対象は10の舞踏譜に絞り込まれる¹⁰⁾。これら10件の舞踏譜を一覧にしたものが[表2]である。舞踏譜に関する詳細な情報は、2つのカタログではほぼ一致している。出版年の推定については若干の相違があるものの、本論文の範囲では大きな問題とならないため、この表ではリトルらのカタログの情報のみを記載している。「拍子」項目には、伴奏舞曲の記譜に用いられた拍子を記した。舞踏譜の番号もリトルらのカタログに従っており、以後この番号で舞踏譜を呼び分けることとしよう。なお番号に a, b とついているものは、複数の舞曲が連なった組曲形式の舞踏譜である。a は組曲の最初の部分、b は2番目の部分がメヌエットであることを示す。これら組曲形式の舞踏譜についてはメヌエット部分のみ考察対象とする。なお、今回の研究に際して用いた資料は論文末に挙げておいた。さらに詳しい資料の情報については、2つの舞踏譜カタログを参照されたい。

これら10件の舞踏譜の伴奏舞曲全てについて、ムッフアトらの説く[表1]の運弓を適用し、前節と同様の方法で「下げ弓の連続」の周期性を計測してみよう。なお既に確認したように、モンテクレールは1つの音価パターンに別の運弓を与えていたので、それについては本節の最後に別途検討することとする。また対象となる伴奏舞曲のうちのいくつかは、[表2]に示したように4分の6拍子で記譜されている。これらの伴奏舞曲については、他の曲と合わせるため、各小節を前半3拍分と後半3拍分に分割し、3拍子の曲と

10) 除外されたのは、他国のもの23件（イギリス20件、ドイツ3件）、フランスで1760年代以降に出版されたもの6件、手稿譜のみ現存するもの5件、私蔵資料で詳細不明なもの1件である。

[表 2] 考察対象舞踏譜一覧

番号	舞踏譜名	種別表記	出版年	上拍	拍子	振付者	伴奏舞曲作曲者
1360a	<i>La Baviere</i>	Menuet	1705		3	Louis-Guillaume Pécour	Michel de La Barre
1480b	<i>la Bouree d'Achille</i>	menuet	1700	有	3	Louis-Guillaume Pécour	Pascal Colasse, Jean-Baptiste Lully
2120a	<i>la Clermont</i>	menuet	1724		6/4	Michel Blondy	?
2380	<i>Le Coursillon ou Menuet de la Reine</i>		1728		6/4	Louis-Guillaume Pécour	?
4400	<i>Entree/ Pour un homme et une femme</i>	Menuet Rondeau	1704	有	3	Louis-Guillaume Pécour	André Cardinal Destouches
5540	<i>Menuet à deux/ Pour une homme et une femme</i>		1704		3	Louis-Guillaume Pécour	André Campra
5560	<i>Menuet a quatre</i>		1713	有	3	Louis-Guillaume Pécour	?
5580	<i>Le Menuet a quatre</i>		1706		6/4	?	?
5600	<i>Le Menuet d'Alcide</i>		1709		6/4	Louis-Guillaume Pécour	Louis Lully, Marin Marais
5720	<i>le Menuet d'Espagne</i>		1715		3	Dezais	?

出版年と番号はリトルらのカタログによる (Little and Marsh 1992)

して扱うこととする。結果として、小節数も記譜されたものの2倍として考察する。

なお、これ以降の議論で舞踏譜を多数扱うことになるが、振付内容の詳細には立ち入らない。考察は、当時の運弓法によって演奏された伴奏舞曲が、2小節単位のフレーズ構成をどの程度促進するかという点に絞られる。よって以後の議論は、一義的には音楽面に関する考察に集中したものとなる。個々の振付について詳細に眺めると、基本ステップ以外のステップが用いられている箇所も多々見られる。しかし舞踏譜4400と舞踏譜5540を除く8つの舞踏

譜は、振付の記譜に際して6拍を1小節としており、基本ステップの場合と同様のフレーズ構成が期待される。また、舞曲の作曲において、作曲者の念頭にあつて曲作りを規制・促進したのは、あくまで基本ステップであろう。よつてここでは基本ステップが要求する2小節単位のフレーズ構成と伴奏舞曲の関連という観点からのみ考察を行うこととする。

3.3. 検討の結果

考察対象の10の伴奏舞曲に、ムッフアトラ3者の運弓を施した場合の効果を検討したのが〔表3〕である。この表では、「下げ弓の連続」がもたらす強調効果が現れる頻度を、奇数小節と偶数小節それぞれの冒頭に分けて計算した。ムッフアトラ3者共通の運弓の場合について、10の伴奏舞曲の平均値¹¹⁾に着目すると、「下げ弓の連続」によつて奇数小節冒頭は47.3%、偶数小節冒頭は18.4%の確率で強調されることになる。確かに一定の偏りは見られるが、ムッフアの《フロリレギウム》の収録曲で計算した場合よりも偏りが小さく、周期性が弱い、つまり2小節単位のフレーズ把握に基づく基本ステップを促進する効果が相対的に弱いと考えられるだろう。

しかしより詳細に検討すると、周期性を特に弱めている伴奏舞曲があることに気が付く。表の下方にまとめた3曲では、奇数小節が強調される頻度が顕著に低く、一方偶数小節が強調される頻度が奇数小節よりも同程度か、高くなつてゐるのである。仮にこれら3曲を除いた7曲について考えると、奇数小節冒頭が強調される確率は56.4%に上がる一方、偶数小節冒頭が強調される確率はわずか9.1%となり、偏りが大きく明確な周期性が確認されることになる¹²⁾。では、例外となる数値を示した3曲をどうとらえればよいのであろうか。

その議論に移る前に、参考までにモンテクレールが示した運弓の別案に

-
- 11) 各曲の長さ(小節数の違い)を考慮に入れず、各曲の頻度の和を曲数で割つて平均値を求めている。以後に言及される平均値についても同様である。
 - 12) 偏りの評価の仕方については、既発表論文の中で触れている(赤塚2016:9)。

[表3] 「下げ弓の連続」による強調の頻度

番号	上拍	拍子	強調の頻度（3者共通の運弓の場合）		強調の頻度（モンテクレールの別案の場合）		初出時のタイトル	群
			奇数小節	偶数小節	奇数小節	偶数小節		
1360a		3	50%	12.5%	62.5%	37.5%	Menuet	1
2120a		6/4	75%	25%	75%	25%	?	
2380		6/4	40.6%	0%	90.6%	81.3%	?	
5540		3	70.8%	4.2%	70.8%	20.8%	Second Menuet	
5580		6/4	25%	0%	78.6%	25%	?	
5600		6/4	55.6%	22.2%	55.6%	22.2%	Menuet	
5720		3	78.1%	0%	78.1%	46.9%	?	
1480b	有	3	33.3%	66.7%	50%	100%	Entrée des génies de Talie	2
4400	有	3	0%	11.8%	53.0%	82.4%	2. Air	
5560	有	3	44.4%	41.7%	75%	69.4%	?	
平均	-	-	47.3%	18.4%	68.9%	51.1%	-	-

従った場合も検討しておこう。彼が[譜例3]上段で示した運弓を用いて10の伴奏舞曲の分析結果をまとめたものが[表3]の「モンテクレールの別案の場合」である。この運弓では、「下げ弓の連続」がより頻繁に起こるため、全体に小節冒頭が強調を受ける頻度が上がっている。それでも、表の上方7曲ではやはり奇数小節冒頭の方が頻繁に強調を受けており、一方で表の下方3曲ではそうした傾向が看取されない。唯一例外となるのが舞踏譜2380の伴奏舞曲で、「モンテクレールの別案の場合」では、上方7曲の中で例外的に偶数小節冒頭が高い頻度で強調を受けている。もっとも1件のみが特殊な数値を示しているにすぎないため、以後モンテクレールの別案は考察から除き、「3者共通の運弓の場合」に従って議論を進めることとする。

4. 各群の特徴と伴奏舞曲の出自

4.1. 2つのグループへの区分

前節を踏まえ、考察対象である10の伴奏舞曲を2つのグループに区分してみよう。これ以降、「下げ弓の連続」による強調の周期性が強く、結果として運弓が2小節1単位のステップを促進しているように見える7つの伴奏舞曲を第1群、逆に周期性を曖昧にしているように見える3曲を第2群と呼ぶこととする。「曖昧にしている」とは、具体的には奇数小節と偶数小節の強調頻度が同程度か、あるいは偶数小節の頻度の方が高いことを意味する。グループ分けした上で、改めて強調を受ける平均頻度を計算すると、第1群は奇数小節冒頭が56.4%であるのに対して偶数小節冒頭が9.1%と明瞭な偏りを示す一方、第2群は奇数小節冒頭が25.9%に対して偶数小節冒頭が40.0%となり、およそ異なった傾向が確認される。

これらの2つのグループを眺めていると、2つの規則性に気が付くだろう。1つ目は、第1群の伴奏舞曲は4分の6拍子によって記譜されたものを含むのに対し、第2群は例外なく3拍子で記譜されているという点である。2つ目の規則性は、第2群の伴奏舞曲はいずれも上拍を持つ、すなわち3拍目から開始されるという点である。これら2群の特徴について、それぞれ検討していこう。

4.2. 第1群のメヌエットについて

フランスの音楽理論家シャルル・マソンは、1697年に出版した理論書の中で、メヌエットの拍の打ち方について次のように述べている（Masson 1697: 8）。

メヌエットの2小節については、舞踏教師はただゆっくり均等に3拍のうち1つを打つだけである。反対に、音楽教師はメヌエットをそれぞれの小節について2つの不均等拍で打つ。つまり、最初の拍を最後の拍よりも1つ分長く続ける。

マソンの言う舞踏教師の拍の打ち方は、2小節を1つの大きな4分の6拍

子の小節としてとらえるフレーズ把握と親和的だろう。マソン自身が「メヌエットの2小節については」と書き出していることから分かるように、2小節を1まとめとするフレーズ把握が前提となっており、そこで3拍に一度拍を打てば自ずと大きな4分の6拍子が意識されるからだ。ここで、第1群の伴奏舞曲が、4分の6拍子で記譜されているものを含むことを思い起こすと、第1群のメヌエットは2小節1単位でフレーズを把握する舞踏との親和性が高いことが予想される。実際、既に[表3]で示したように、このグループは「下げ弓の連続」の周期的使用によって2小節周期のフレーズ把握が促進されているのであった。こうした単純で明確な2小節単位のフレーズ構造を特徴とするメヌエットが、18世紀に舞踏譜を通じて広まっていたことが読み取れるだろう。

ただし、こうしたメヌエットの伴奏舞曲を作曲する際、作曲者が運弓の生み出す周期性を明確に意識していたと考えることは難しい(赤塚 2016: 12)。舞曲の作曲において、弓の上げ下げの方向にまで配慮を行うということは、現実的には考えにくいからだ。それにもかかわらず、第1群の伴奏舞曲において、運弓の周期性は明確に現れているのであった。ここから、実際に踊ったりヴァイオリンで舞踏伴奏をしたりする経験を無数に積む中で、無意識のうちに2小節の周期性がステップや運弓を統制するようになり、やがてそれらの運動体験がメヌエットという舞踏・舞曲を規制するようになっていったという事態が想起される。こうした習慣化された身体運動によって裏打ちされた2小節フレーズに基づくことで、楽譜から読み取れる以上に明確なフレーズ構造を示す点が、第1群のメヌエットの特徴となろう。そして、コレットの奏法書において運弓法が大きく変容を遂げていることを踏まえれば、そうした習慣化された身体運動の感覚は1720年代から30年代にかけて衰退に向かったと推測することができるかもしれない。

4.3. 第2群のメヌエットについて

バロック時代のメヌエットに関する既存の研究では、上拍については、時にその有無が言及されるのみであった。しかし[表3]は、上拍を伴う第2群の伴奏舞曲の演奏では、当時の一般的な運弓を施してもメヌエットのステッ

〔譜例 7〕 舞踏譜1480b の伴奏舞曲（第 1 頁）



ブを促す 2 小節周期のフレーズ把握が導かれず、むしろそれを曖昧にする作用が働くという傾向を示していた。これをどう理解すればよいだろうか。

運弓により曖昧にされるものの、これら 3 曲も、旋律自体は概ね 2 小節フレーズで書かれている。しかし上拍の存在により、フレーズの切れ目が小節線の位置とは一致しなくなっていることが指摘される。その一例として、舞踏譜1480b の伴奏舞曲の第 1 頁を〔譜例 7〕として挙げておこう。上拍で始まる曲の常として、この伴奏舞曲でも上拍が冒頭のみならず様々なところに現れており¹³⁾、そのことは反復記号や頁の切れ目が 2 拍目の直後に置かれていることから自明である。これは、第 1 群の伴奏舞曲が上拍を持たず、小節線の位置で「下げ弓の連続」によりフレーズの区切りを明瞭にしていたことと対照をなす。

実は第 2 群のメヌエットについて、もう 1 つ共通点が見られる。それは、旋律の出自が不明な舞踏譜5560の伴奏舞曲を除いた 2 曲が、いずれもそもそもはオペラの中で踊られた舞曲であり、しかも当初はメヌエットと題されていないということである。これは第 1 群の伴奏舞曲のうち、旋律の出自が明らかなものが全て当初よりメヌエットと呼ばれていたことと対照を成す。

具体的に確認すると、舞踏譜1480b の伴奏舞曲は、元々は P. コラス Pascal Collasse (1649–1709) と J.=B. リュリ Jean-Baptiste Lully (1632–87) のオペラ《アシルとポリクセヌス》*Achille et Polyxène* (1687年初演) のプロローグに現れる〈タリーの精たちのアントレ〉*Entrée des genies de Talie* の中間部のために作曲された。後に舞踏譜でメヌエットと呼ばれ、広く伝えられることになるこの中間部には¹⁴⁾、〔譜例 8〕に見られるようにオペラの初版総

13) 一般に第 2 小節、第 4 小節、第 8 小節の 3 拍目は、旋律の終点ではなく、むしろ楽曲冒頭と同様の動機が始まる開始点と認識されるだろう。

14) 〔譜例 7〕冒頭にメヌエット *menuet* と明記されている点に注意されたい。

[譜例 8] P. コラス, J. = B. リュリ作曲 オペラ《アシルとポリクセーヌ》プロローグから 〈タリーの精たちのアントレ〉 中間部の最上声部冒頭



譜では何の舞踏種名もついていない。一方、舞踏譜4400の伴奏舞曲は、元々は A. C. デトゥーシュ André Cardinal Destouches (1672-1749) のオペラ《オンファール》*Omphale* (1701年初演) の第3幕の第2エールとして作曲されたものであり、特定の舞踏種名は付けられていない。このエールが、舞踏譜4400ではメヌエット・ロンドー Menuet Rondeau として伝えられている。

なおアントレとエールは多様な意味を持つ用語であるが、ここでは舞踏・舞曲の総称的な意味で使われていると考えられる。よって、アントレやエールと題されていたことが、即座にメヌエットであることを否定するものではない。しかし、より多義的な解釈を許す舞踏種名が付けられていた点から、作曲に際してメヌエットの基本ステップの束縛を受けることが少なかったとも推測される。

このように、第2群の伴奏舞曲は当初メヌエットと呼ばれていなかったものだけに、メヌエットの運弓法を施しても特別な効果が現れてこないと考えることができよう。では、なぜ運弓によるステップの促進効果が起きないような曲が、後にはメヌエットとして舞踏譜に記され、広く伝えられたのであろうか。当時の人々はこれらを自然にメヌエットと受け入れることができたのだろうか。

そうした疑念は、1つ前の時代である17世紀のメヌエットの傾向を思い起こすことで払拭される。R. ハリス=ウォリック Rebecca Harris-Warrick の先行研究において、17世紀の代表的な音楽家リュリのメヌエットには偶数小節単位の単純なフレーズ構造を持つものばかりではなく、3小節フレーズなどを多様に織り交ぜた複雑なフレーズ構造を持つものも多かったことが確認されている (Harris-Warrick 2000)。また3小節フレーズを用いるメヌエットにおいて、しばしば上拍が確認されることをメイザーが指摘している (Mather 1987: 271)。従って、メヌエットとは本来多様なフレーズ構造を受け入れうる

ものであり、上拍を伴うこともありえたということになる。そうしたメヌエットの多様性を前提とすれば、当初はメヌエットと題されず、上拍をともなう第2群の伴奏舞曲も、当時の人々は違和感を抱かずにメヌエットとして受け入れることができたと考えられよう。むしろ第1群のメヌエットの方が、時代が進むにつれて単純化を受け、変質していったものであると考えることすら可能だろう。ただし、第2群のメヌエットが直接に17世紀のメヌエットの後継であるかどうかについては、偶然に似てしまっただけである可能性があるため、現段階では断定的なことは言えない。

5. 結 論

執筆者のこれまでの研究で、ムッフアトの《フロリレギウム》第2集において説明されている運弓が、同曲集に収められているメヌエットにおいて2小節周期の踊りのステップを促進する効果があることが確認されていた。本論文は、その成果をより一般的なものにして舞踏譜の伴奏舞曲を射程に収め、さらに舞曲伝承の問題と関係付けることを目的としたものである。その結果を最後にまとめておこう。

議論の第1段階（第2節）については、ムッフアトの運弓がモンテクレール、デュボンらの奏法書の内容と高い程度で一致し、当時のフランスのメヌエットに対する奏法として一般性を持つものであることが確認された。一方、コレットの奏法は著しい相違を示していた。この相違がコレット個人の好みに起因する可能性は残しているものの、メヌエットの運弓法が1720年代から30年代にかけて変化した可能性が指摘された。

議論の第2段階（第3節）として、18世紀初頭にフランスで出版されたメヌエットの舞踏譜に付された伴奏舞曲10曲に着目し、これらに第2節で一般性が確認されたメヌエットの運弓を適用した際に生じる効果を検討した。すると、ムッフアトの《フロリレギウム》第2集の場合と同様に、2小節を1まとめとして踊るメヌエットのフレーズ構造が強化される事例が7つの伴奏舞曲で確認された一方、それとは全く反する事例も3つ見出された。

そこで議論の第3段階（第4節）として、メヌエットを第1群と第2群に分けた上でそれぞれの特徴を考察した。その結果、第1群のように運弓により2小節フレーズの構造を強化されるような単純明快な様式のメヌエットが18世紀初頭に広まっていたことが確認された。一方、第2群のメヌエットは、元々はメヌエットと呼ばれていなかった伴奏舞曲を用いたものであり、上拍の存在が特徴となった。これらの伴奏舞曲では、運弓によって2小節のフレーズ構造が明確にされることはないことも明らかとなった。このように運弓を議論の起点とすることで、18世紀初頭におけるメヌエットが2つに大別されることを突き止めた点が本論文の成果と言えるだろう。

この過程で、運弓法という演奏習慣研究に含まれる観点を物差しとすることが、メヌエットの舞踏譜に記された伴奏舞曲の来歴の問題とつながり、さらに舞踏譜に記された伴奏舞曲を2群に区分することを可能とした。こうして、少なくともメヌエットの場合においては、舞曲の伝承の問題と演奏習慣の問題とがつながりを持つことが確認された。ここに、舞曲の伝承過程に関する研究と、演奏習慣研究とを連動させて舞踏譜に取り組むことの重要性が実際に検証されたこととなる。これは、今後の舞踏譜研究において十分に注意されねばならない点であろう。

以上の検討に際して、対象を18世紀初頭にフランスで出版された舞踏譜の伴奏舞曲10件に厳密に限定したために、結果として標本数の不足という形で課題を残したといえる。今後は慎重に考察対象範囲を広げることで、第4節で提示したメヌエットの区分の可能性について、その妥当性を高めていく必要があるだろう。また、今回考察対象に含めなかった振付内容についても検討を加えることで、奏法と舞踏の関わりが、結果として実際にもたらす効果をより多角的に検討することも今後の課題として残されている。

【使用舞踏譜】

1360a: *III^e. RECŪEIL de DANCES DE BAL pour l'Année 1706*, pp. 1-4.

1480b: *RECUEIL DE DANCES, COMPOSÉES Par M. PECOUR*, pp. 4-8.

2120a: *XXII RECŪEIL de DANCES pour l'Année 1724*, p. 8.

2380: *ABRÉGÉ DE LA NOUVELLE MÉTHODE*, 1728 ed., pp. 1-4.

- 4400: *RECŪEIL DE DANCES contenant un tres grand nombres, des meilleures ENTRÉES DE BALLET DE Mr. PECOUR*, pp. 57–63.
- 5540: *RECŪEIL DE DANCES contenant un tres grand nombres, des meilleures ENTRÉES DE BALLET DE Mr. PECOUR*, pp. 48–50.
- 5560: *NOVUEAU RECŪEIL De Dance de bal et celle de Ballet contenant un tres grand nombres des meilleures ENTRÉES DE BALLET de la Composition De Mr. PECOUR*, pp. 26–33.
- 5580: *Vme. RECŪEIL DE DANSES DE BAL POUR L'ANNÉE 1707*, pp. 17–23.
- 5600: *VIIe. RECŪEIL DE DANCES pour l'Année 1709*, pp. 9–20.
- 5720: *XIII RECŪEIL DE DANSES POUR L'ANNÉE 1715*, pp. 8–14.

【使用楽譜（オペラ総譜）】

- Colasse, Pascal. Lully, Jean-Baptiste. *Acille et Polixene*. Paris: Christophe Ballard, 1687.
- Destouches, André Cardinal. *Omphale*. Paris: Christophe Ballard, 1701.

【一次文献】

- Dupont, Pierre. 1718. *Principes de violon par demandes et par réponce*. Paris: l'Autheur, Foucault.
- Masson, Charles. 1697. *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*. Paris: Christophe Ballard.
- Montéclair, Michel Pignolet de. 1711. *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris: l'Autheur, Foucault, Le Portier de l'Opera.
- Muffat, Georg. 1698. *Florilegium secundum*. Passau: Georg Adam Höller.
現代版楽譜：Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Edited by Heinrich Rietsch. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 4. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1895.
- Corrette, Michel. 1738. *L'école d'Orphée*. Paris: l'Autheur, Mme Boivin, Le Clerc.

【参考文献】

- Barnett, Dene. 1967. “French Bowing Rules and the Menuet,” *Musicology Australia*. Volume 2, Issue 1: 22–34.
- Cyr, Mary. 2012. *Style and performance for bowed string instruments in French baroque music*. Surrey: Ashgate Publishing.
- Harris-Warrick, Rebecca. 2000. “The phrase structures of Lully’s dance music,” John

- Hajdu Heyer *Lully Studies*. Cambridge: Cambridge University Press: 32–56.
- Hilton, Wendy. 1998. “Menuet.” In *International encyclopedia of dance*, vol. 4, edited by Selma Jeanne Cohen. New York: Oxford University Press, 431–433.
- Lancelot, Francine. 1996. *La Belle Dance*. Paris: VAN DIEREN ÉDITEUR.
- Little, Meredith Ellis. Carol G. Marsh 1992. *La danse noble: An Inventory of Dances and Sources*. New York: Broude Brothers.
- Mather, Betty Bang. 1987. *Dance rhythms of the French Baroque*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wilson, David K. 2001. *Georg Muffat on performance practice*. Bloomington: Indiana University Press.
- 赤塚健太郎 2015 「G. ムッフアートの伝えるヴァイオリンの運弓法と当時の舞踏の関わりについて——強拍の提示における緊張と弛緩の過程を手がかりとして——」『成城美学美術史』(第21号), 1-14頁.
- 赤塚健太郎 2016 「バロック時代のヴァイオリンの運弓法とメヌエットの舞踏リズムの関係について——ゲオルク・ムッフアートの証言を手がかりとして——」『音楽学』(第62巻2号), 1-13頁.

※本論文は、成城大学特別研究助成（課題名「バロック時代の舞踏譜に記載された伴奏舞曲の伝承過程について——12の頻出振付の伴奏舞曲を中心に——」, 研究期間2014年4月1日～2016年3月31日）による研究の一環として執筆されたものである。