

19 世紀のラモー

J.-P. Rameau in 19th Century

安川 智子

TOMOKO YASUKAWA

Abstract

Jean-Philippe Rameau (1683~1764) is one of the greatest composers in France. His fame, however, seems to have been established in 19th-century France. This article discusses mainly the claveciniste Rameau and his acceptance in 19th-century France.

はじめに

ジャン・フィリップ・ラモー(1683~1764)は18世紀フランスを代表するオペラ作曲家であり、現在の作曲の基礎となる和声学につながる様々な技法(とりわけ根音バスの概念と通奏低音の技法)を作り上げた大家として、歴史に名を残している。また、数多くのクラヴサン〔チェンバロ〕曲集の存在により、同時代のフランソワ・クーラン(1668~1733)と並んで「クラヴサン楽派」と称されることも多い。現在まで、ラモーの著書は日本において翻訳されたことはないが、ラモーが音楽の歴史において上記のような功績を残したことは、日本でもよく知られている。ラモー本人の理論書が読まれずして、ラモーの功績がこれほどまで広がったのは何故だろうか。それには18世紀末の百科全書派たちの活動が大きく関係している。その最大の立役者であるジャン・ル・ロン・ダランベール(1717~1783)は1752年、『百科全書』の執筆・編集作業と並行して、ラモーの和声理論を概略化した『ラモー氏の原理に基づく音楽理論と実践の基礎¹』(以下『音楽理論と実践の基礎』)を出版した。またジャン・ジャック・ルソー(1712~1778)は、『百科全書』で自身が担当執筆した音楽関係項目を大幅に加筆訂正し、1768年に新たに『音楽辞典』を刊行しているが、この辞典には、ラモーの理論書を十全に読み込んだ形跡がここかしこに見られる。

フランス革命後の新時代として幕を開けた19世紀のフランスでは、彼ら啓蒙主義者たちの著作が広く読まれ、継承された。ラモーの著述もそれ自体は難解であり、ダランベールやルソーの記述を通して、19世紀の知識人たちはその内容を理解したのである。従来の宗教的音楽教育と袂を分かち、新しい世俗的音楽教育の確立を目指して1795年に設立された²パリ音楽院では、とりわけ1830年代以降はオペラ教育が重視されたことからラモーが英雄視された。それだけでなく、パリ音楽院では、オペラ、和声、鍵盤音楽といったラモーの多方面の業績が総合的に吸収されていったと言ってもよい。

筆者はこの度ダランベールによる『音楽理論と実践の基礎』の邦訳(春秋社、2012年刊行)に共訳者として参加した。ラモーとダランベールをめぐる18世紀の理論的事情については、本書の解題(関本菜穂子著)に詳しい。そこで本稿では、19世紀音楽を研究する立場として、19世紀におけるラモーとは何であったのか、いかにしてラモーが19世紀の音楽界に浸透していったのかについて、主に鍵盤音楽の領域に焦点を当てて整理しておきたい。

1. 19 世紀フランスにおけるラモー再評価の流れ

クロード・ドビュッシー(1862～1918)のピアノ作品「ラモーを讃えて」(《映像》第1集第2曲)やモーリス・ラヴェル(1875～1937)の同じくピアノ作品《クープランの墓》を引き合いに出すまでもなく、19 世紀フランスの作曲家たちにとって 17～18 世紀のクラヴサン楽派の存在は大きい。しかし 19 世紀におけるクラヴサン楽派への注目は、まず演奏家の側から起こった。ピアニストであるルイ・ディエメ Louis Diémer(1843～1919)は、1887 年よりパリ音楽院のピアノ科教授となるが、それ以前からフランス古典期(フランス・バロック)のクラヴサン曲集に関心をもち、自らのコンサートで取り上げていた。以下は、Howat の記述³に基づき、19 世紀フランスにおけるクラヴサン楽派再評価の流れを一覧にしたものである。

1840 年代～ フランス古典(フランス・バロック)のクラヴサン曲集が手に入りやすくなる。

1860 年代～ ピアニスト、ルイ・ディエメがコンスタントに、これらのレパートリーをコンサートで演奏するようになる。

1876 年 8 月 11 日～15 日 デイジョンでラモーの銅像を立てるための国家的祭典が開かれる。サン=サーンス、ポール・タファネルなどが参加

1880 年 4 月 ラモー・フェスティバル開催

組織委員会:セザール・フランク

サン=サーンス(ピアノ)、ジュール・デルサール Jules Delsart(チェロ)、ポール・タファネル(フルート)が演奏

1887 年 ルイ・ディエメ、デュラン社からクラヴサン曲集『フランスのクラヴサン楽派 Les clavecinistes français』を出版。(F. クープラン、クロード・ダカン、ジャン・フィリップ・ラモーの作品)

1888 年 ルイ・ディエメ、チェンバロも演奏し始める

1889 年 パリ万国博覧会 1769 年タスカン製の二段鍵盤の楽器出展。新旧の音楽を組み合わせたコンサートシリーズで、ディエメはピアノとタスカン製チェンバロの両方を演奏する。タファネル(フルート)、デルサール(ヴィオール)、Louis van Waefelghem(ヴィオール)も新旧楽器で参加。

1889 年 万博をきっかけに、古楽器協会 Société des instruments anciens 設立

1895 年～ 古楽器協会、サル・プレイエルで古楽器コンサートを開く。

1895 年 デュラン社から、サン=サーンスの校訂によるラモー全集の一部として、ラモーの『クラヴサン曲集 Pièces de clavecin』が出版される。

1903-05 ルイ・ディエメ、フランソワ・クープランの鍵盤楽曲全集

1905 年～ ドビュッシー、デュラン社のラモー全集校訂に参加

1908 年 ルイ・ラロワ、ラモーについてのモノグラフを出版。

注目すべきは、1870 年代以降のラモーをめぐる国家的な動きである。とりわけ 1876 年、1880 年のラモー・フェスティバルを率いているサン=サーンス、セザール・フランク、ポール・タファネル等は、1871年に設立された国民音楽協会の主要メンバーであり、普仏戦争での敗北を経て高まった国民意識から、ラモーをフランス国の誇るべき作曲家として祭ろうという動き

が生まれたと考えられる。

一方、現在では当たり前のように奏されるチェンバロ(クラヴサン)という楽器が用いられ始めたのは 1880 年代のことであり、それまではピアノでレパートリーを演奏することが普通であった。ラモーを含むクラヴサン楽派への注目は、こうして古楽器ブームへとつながっていく。しかし作曲家たちが本格的にラモー作品に向き合うきっかけとなったのは、何と云っても当時重鎮となっているカミーユ・サン＝サーンスの監修による『ラモー全集』(デュラン社)であろう。ドビュッシーが「ラモーを讃えて」を作曲したのは、彼がラモー全集の校訂に加わった 1905 年のことであり、また《魔法使いの弟子》の作者であるポール・デュカも 1903 年に《ラモーの主題に基づく変奏 Variations sur un thème de Rameau》を作曲しているが、彼も『ラモー全集』の編集メンバーであった。フランスの音楽的遺産は、楽譜の校訂・編集という作業を通じて、確実に受け継がれたのである。

19 世紀におけるラモー受容の調査はまだ始まったばかりであり、未知の部分が多い。そこで手始めとして、本稿ではこの『ラモー全集』刊行当時のラモー受容状況がいかなるものであったのかを把握するために、1895 年のサン＝サーンス編集によるラモー『クラヴサン曲集』の前書き(編集部)の一部を訳出しておきたい。

2. サン＝サーンス監修によるラモー『クラヴサン曲集』(1895)序文

1895 年より刊行された『ラモー全集』第 1 巻は、ラモーの『クラヴサン曲集⁴』であった。これは 1706 年に刊行されたラモーの《クラヴサン曲集 第 1 巻》、通称「第 1 組曲」と呼ばれるものである。組曲の構成は、前奏曲 Prélude、アルマンド Allemande、クラント Courante、ジグ Gigue、第 1 サラバンド Premier Sarabande、第 2 サラバンド Deuxième Sarabande、ヴェネツィアの女 Vénitienne、ガヴオット Gavotte、メヌエット Menuet の計 9 曲からなる。

楽譜の前に、編集部による短い前書き(Avant-Propos)とサン＝サーンスによる序文(Préface)があり、その後、シャルル・マルエルブ Charles Malherbe(1853～1911)による長大なラモーの伝記的解説が掲載されている。こちらも当時としては、ラモーの生涯を伝えてくれる貴重な情報であり、今日でもラモー受容を知るうえで、資料的価値が高い。そこでまずは前書きの前半部分を以下に訳出する。

前書き AVANT-PROPOS

ラモー作品集の第 1 巻を出版するにあたって、編集部はふたつの目的を念頭に置いた。まず、フランス国が生み出したもっとも偉大な作曲家の一人を記念して、敬意を捧げること。そして、彼の作品の理解を深め、長らく物好きな人たちが我々の図書館に眠っている古い版や手稿の中から独自に発見するしかなかったものを、手に届くものにするので、彼の作品を広く知らしめることに貢献することである。

この仕事は、あるひとつの完全で正しいテキストを作る時にいつも伴う苦労のほかにも、いくつかの特別の種類が難しさがあつた。とりわけクラヴサンの作品に関して言えば、かつては非常に誇り高かつたこの楽器が、現在では特殊な状態でしかほとんど存在していない、ということをお忘れはならない。この楽器が演奏されることはめったになく、クラヴサンのために書かれた作品は、

ピアノで代用されない限り永遠に葬り去られたままであろう。ピアノは今後、クラヴサン作品を蘇らせる使命がある。ところでクラヴサンの性質そのものは、倍音が欠けていて、甲高く乾いた響きであり、表現の可能性が皆無とは言わないまでも乏しいため、演奏家たちは早くから演奏手段を探し求める必要があった。さもなければその欠点を和らげ、少なくとも難点を隠す必要があった。こうして、彼らはアグレマン、パンセ、トランブルマン〔いずれも装飾音〕、掛留などのついた音符の連なりを考案したのである。前世紀末に〔18世紀末〕、これらの装飾音は、音楽表現の本質を尊重することに気を使うよりも、自分の才能をひけからすことに貪欲なヴィルトゥオーゾたちの手のもとで、乱用されるに至った。

この装飾音は、必ずしも不可欠なものではない。しかし時々は無効である。というのも、時代の趣味に密着していてその時代の様式を特徴づけることに役立つからである。残念ながら、ほとんどの作曲家がそれぞれ自分の「タブラチュア」を持っているだけに、この装飾音は、古い楽譜の読解を一層複雑なものにする。個々人のタブラチュアとはすなわち、自分の考えを明確に表記するための個人的な方法であり、他方、写譜家の不手際や印刷屋の無知によって、多くの場合歪曲された方法である。その結果、現在までに、17世紀と18世紀の曲集を再編集したいと思った人々によって採用された様々なシステムが混在している。

1. 全ての装飾音を排除し、生い茂った木の枝を切り落とすかのようにそれらを削除し、「裸の」音に従う方法。これはニーデルメイエルと彼の学校によって奨励された考え方であった。しかしこの原理的なシステムは、しばしば旋律の特徴を変化させ、かつての巨匠たち、例えばクープランの意見と食い違うという大きな欠点がある。クープランは、その『クラヴサン奏法』の中で、彼が気を配って書き入れたいくつかのアグレマンを、演奏家たちが無視するのを見て不満をこぼしていた。そしてそのような無視を「許されない、というのも、ここにかようなアグレマンを置くということは、決して任意のものではないからだ」と記している。
2. もととのテキストを、作曲家が採用した全ての記号とともに、完全な形で再現すること。そして演奏家にまず目で、次に指でそれらを翻案する手間を残しておくこと。これはフランスではFarrencが、そしてドイツの現代の編集者たちが行っている手順である。(後略)
3. 全ての装飾を尊重する。ただし実際の音に書き写し、任意の部分を残しておくかない。(後略)

このように、サン＝サーンス監修『ラモー全集』第1巻は、主にクラヴサン用に書かれた楽曲をピアノで演奏するものとして翻案したものであり、その際に装飾音がもっとも大きな問題となったようである。編集部は、上記3つのシステムとも違う、中間的な4つ目の方法を取ったという。それが、現代〔19世紀末〕の記譜法を用いて、クラヴサンという楽器の変遷の結果今日ではもはや存在価値のない装飾記譜法を取り除く、というものである。この主張にも、あくまでこの曲集が「ピアノで」演奏できることを第1に目指したものであることが窺える。装飾を残すか削除するか判断は、ひとえにサン＝サーンスに委ねられたようである。

19世紀末に、クラヴサンという楽器がこれほどまだ未知の存在であったということは興味深い、一方で19世紀がまさに「ピアノ」の黄金期であったことを感じさせる。ラモーがクラヴサン奏者であったことは、彼が『和声論』(1722)を執筆する直接的なきっかけでもあった。というのも、クラヴサン奏者の一番大きな仕事は、独奏よりも「通奏低音の演奏」すなわち「伴奏」であり、ラモーの和声理論とは、クラヴサン奏者が即興的に伴奏すなわち和声をつけていくことができるように考案された「通奏低音理論」であるからである。

しかしすでにクラヴサンも通奏低音も習慣として存在しない19世紀において、それは「和声

理論「和声法」、すなわちパリ音楽院で教授されるような、作曲の基礎として広がっていった。一方で「ピアノによる伴奏」は、19世紀においてもっとも頻繁に行われた習慣であり、ラモーにとって一続きであった「伴奏」と「作曲」の技術は、19世紀においてふたつに分化して発展していったのである。

本稿の最後に、この「伴奏 *Accompagnement*」とそれに関連するいくつかの言葉(調 *Mode*、転調 *Modulation*、カデンツ *Cadence*)についてのラモー及び百科全書派(ルソー、ダランベール)の説明を比較して、いかに伴奏と作曲が連続していたか、その中で今日「転調」と言われるものがいかに伴奏技術の中で培われたものであったのか、を確認したい。

3. ラモー、ルソーにとっての「伴奏」と「調」

18世紀におけるラモー、ルソー、ダランベールの関係は複雑だが、ここで取り上げるそれぞれの著書の執筆年代は以下のようになっている。

1722 ラモー『和声論』

1751-52 ルソー『百科全書』第1巻“*Accompagnement*”第2巻“*Cadence*”を執筆(ルソーがラモーを攻撃、ダランベールが修正)

1752 ダランベール『ラモー氏の原理に基づく音楽理論と実践の基礎』

1760 ラモー『音楽実践の規範』

1768 ルソー『音楽辞典』

このうち19世紀においては、何よりもルソーの『音楽辞典』が、そしてラモーの和声理論としては、非常に明解に書かれたダランベールの1752年の書が、ラモー自身の著書よりもずっと一般的に参照されたと言ってよい。しかしラモー自身と、ルソー、ダランベールの記述の間では完全な一致があるというわけではなく、ラモー自身の記述も含めた比較が重要であろう。

ではいくつか重要な個所を訳出する。まずは「伴奏 *Accompagnement*」についての、定義と考え方である。

ラモー『音楽実践の規範 *Code de musique*』(1760) より

第5章：伴奏法 (*Méthode pour l'Accompagnement*)

「クラヴサンあるいはオルガンの伴奏とは、完全で規則的な和声を、この和声のただ一つの声部から実践することにある。この和声の声部は、バスと呼ばれる。なぜなら、まさにこの声部は和声の中でもっとも「低い」からである。この声部は左手で演奏され、その和声は右手で演奏される。」「作曲と伴奏の原理は同じだが、その順番はまったく反対である。作曲では、根っこを知ることだけで、そこから生まれるすべての枝の知識を与える。逆に伴奏では、すべての枝がこの根っこと混ざり合う。(後略)」

ルソーの音楽事典（1768）より「ACCOMPAGNEMENT」抜粋要約

伴奏（Accompagnement）とは、それに適した楽器—たとえばオルガン、クラヴサン、テオルボ、ギターなど—の上で完全に規則的な和声を実施することを意味する。

生まれつき音楽の才能を授かったイタリア人以外では、この「伴奏」を実践することは非常に困難である。なんとかこなせるようになるには8年から10年かかるだろう。旋律も和声も今のように複雑でなかった昔の音楽では、バスもひとつしかなく、あらゆる伴奏は完全和音を連続させていればよかった。対して今日では、「Modulation（転調）」も多様化し、声部の転回が起こり、たくさんの不協和音によって和声に負荷がかかり、美しさを損ねてしまっている。そのため、別の規則に従うしかない。

まるで伴奏が作曲（創作）ではないかのように、伴奏法の前に作曲法を学ぶよう勧める人が何人もいるが、それは読書を学ぶ前に演説を始めるよう提案しているようなものだ。どれだけの人たちが逆に、作曲を学ぶ前に伴奏から始めたいと思っていることか。その順序こそ、もっともで自然なことである。

ラモーは伴奏者の負担を減らす目的もあって、根音バスとその転回、通奏低音の諸規則と数字づけの規則など、伴奏法の一環として和声法を考案していった。彼が扱っている規則について少しだけ述べておく。

和声には、協和音程と不協和音程しかないため、協和音と不協和音しかない。これらは基本的に3度ずつに分けられる。和声のフレーズには、3つの異なるテクスチュアがある。

1) トニック（完全協和音）の連続→同じだけの、新しい転調（modulations）を形成する。

2) 不協和音の連続→通常同じ調（ton）の中で続く。

協和音と不協和音の交替→協和音の前には、必ずドミナントの7度（V7）もしくはサブドミナントの6-5度（例えばファラドレの和音）がくる。〔→終止CADENCE〕

ルソーの音楽事典（1768）より「CADENCE」について抜粋要約

和声的フレーズを、ある区切りもしくはある完全和音上で終えること。あるいは、より一般的に言えば、ある不協和音から何らかの和音へと移行すること。というのも、ある不協和音から出ることができるのは、終止 Cadence の行為によってのみだからである。あらゆる和声的フレーズは、必ずはっきりとした（あるいは暗に聞かれる）不協和音に結び付けられるので、全ての和声は、まさに終止 Cadence の連続でしかない。

「終止の動き」と呼ぶものは、常にふたつの根音 Sons fondamentaux〔主音、属音、下屬音のうちのふたつ〕から作られる。ひとつの音が終止 Cadence を予告して、もうひとつの音がそれを終える。終止 Cadence のない不協和音はないので、（暗に聞かれるものであれ）不協和音のないカデンツもない。

ラモー／ダランベール『音楽理論と実践の基礎』（1752）「CADENCE」抜粋要約

（項目 73）ある音からその 5 度へと上行することは、不完全な区切り（*repos imparfait*）あるいは不完全終止（*cadence imparfaite*）と呼ばれる。他方、ソからドのように、ある音からその 5 度へ下行することは、完全終止（*cadence parfaite*）あるいは絶対的な区切り（*repos absolu*）と呼ばれる。

（項目 196）ドミナント・トニックからトニックへの進行は絶対的な区切り（*repos absolu*）あるいは完全終止（*cadence parfaite*）と呼ばれ（項目 73）、サブドミナントからトニックへの進行は不完全終止（*cadence imparfaite*）あるいは不規則終止（*cadence irrégulière*）と呼ばれる。

ラモー『音楽実践の規範 Code de musique』（1760）より「CADENCE」について抜粋要約

音楽において、旋律のあらゆる休止は「カデンツ Cadence」と呼ばれる。それは常にトニック上で終わり、しばしばドミナント・トニック〔属七の和音のこと〕上でも終わる。*Ton* の 3 つの根音 *notes fondamentales*〔主音、属音、下屬音のこと〕はあらゆるカデンツを構成する。その時カデンツは「完全終止 *cadence parfaite*」と「不規則終止 *cadence irrégulière*」のふたつに還元される。完全終止はドミナントからトニックへの進行であり、このドミナントは常に導音 *l'accord sensible* を含み、ドミナントがその〔導音の〕根音バスとなる。不規則終止はサブドミナントからトニックへの進行であり、その時このサブドミナントの完全和音に長 6 度を加える〔ハ長調の場合ファ-ラ-ド-レの和音のこと〕。

トニックは常に伴奏において存在している必要があるので、全ての和音は常にトニックとの関係で決定される。したがってあらゆるドミナント・トニックの 7 の和音を導音和音 *accord sensible* と呼び、六五の和音すなわちサブドミナントの完全和音に加えられた長 6 度の和音を 2 の和音と呼ぼう。全てこのトニックとの関係からきている。（後略）

ラモー『音楽実践の規範 Code de musique』（1760）より「MODULATION」一般について抜粋要約

ある旋律とその和声を、同じ一つの調 *Ton* の中で、あるいはある調から別の調へと導く技術を *moduler* と呼ぶ。〔各調 *Ton* の中にもともとある 2 つの半音（シードとミーファ）が続くと、少なくとも休止感が生まれる。・・・などなど〕

ルソーの音楽事典（1768）より「MODE」抜粋要約

「旋律 Chant と伴奏〔和声づけ〕Accompagnement を、ある基音 Sons principaux⁵〔主音、5度音、3度音〕に関連付けて規則的に配列したもの。これらの基音に基づいて、ひとつの楽曲が構成される。これらの基音は、Mode の基本弦 (les Cordes essentielles) と呼ばれる。」

「Ton は、弦 Corde、すなわち旋律 Chant の基礎として役立つべき体系の場を示すだけだが、Mode は3度を決定づけ、この根音 Son fondamental に基づく音階 l'Echelle 全体を変化させる。(中略) この3度が2種類あるので、ふたつの異なった Modes がある。中音がトニックと長3度を作るなら Mode は長 (Majeur)〔すなわち長調〕、短3度なら短 (Mineur)〔短調〕である。」

同「MODULATION」抜粋要約

「まさに Mode を確立し扱う方法のこと。しかしこの言葉は今日、複数の Modes の中で、和声と旋律を耳に心地よく規則にかなった方法で、連続的に導く技術としてより一般的に考えられている。」

「もし Mode が和声 L'Harmonie によって生まれるなら、Modulation の法則を生み出すのもやはり和声である。この法則は思いつくのは易しいがきちんと守ることは難しい。法則は以下のとおりである。ある一つの Ton の中でうまく和声づけ (moduler) をするためには、1) ひとつの美しい旋律 (Chant) とともに、その調 (Ton) の全ての音をくまなく用いなければならない。そして基本弦〔主音、3度音、5度音〕をとりわけ繰り返して鳴らしながら、それらを抛り所とする。つまり、導音和音とトニックの和音がしばしば現れるようにしなければならない。しかし単調になることを避けるために、異なった形と道のりをとること。2) これらのふたつの和音上でのみ、終止 Cadences もしくは区切り Repos を設定すること。あるいはせいぜいサブドミナントの和音上である。3) Mode のいかなる音も決して変化させないこと。というのも、その Mode から抜け出すことなしに、その Mode に属さないシャープやフラットを聞かせること、あるいはそこに属しているシャープやフラットを削除することはできないからである。しかし一つの Ton から別の Ton へと移るには、類似を調べて、トニック同士の関係と、ふたつの Ton に共通する〔基本〕弦の数を考慮しなければならない。」

以上の引用から見てくることは、彼らの中で伴奏 Accompagnement 終止形 Cadence 調 Mode, Ton 転調 Modulation は全て密接に関連しあっているということ、また今日「転調」と訳される Modulation は、もともとは実践的「伴奏」技法とほぼ同義のものであったということである。クラヴサンからピアノへ、という楽器の変遷は、18世紀から19世紀への時代の変化を象徴するものであり、ラモー受容のひとつの結果として、数々の『和声法』(「和声論」ではなく)が生み出された。そしてラモーは、ダランベール、ルソーといった百科全書派の眼を通して

19 世紀に吸収されたのであり、またその音楽は 19 世紀の作曲家たちの理解を通して私たちのもとに届いているのである。

¹ 2012 年 7 月、春秋社より邦訳が出版された。ジャン・ル・ロン・ダランベール『ラモー氏の原理に基づく音楽理論と実践の基礎』片山千佳子、安川智子、関本菜穂子共訳、春秋社、2012 年。原書は Jean Le Rond d'Alembert, *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris: David l'aîné, Le Breton, Durand, 1752.

² パリ音楽院は 19 世紀初頭のフランス政治体制が目まぐるしく変わったことにより、名称を次々と変更させている。ここでは、「保存する」という意味の「Conservatoire」が初めて用いられた 1795 年の音楽院 Conservatoire de musique 設立を、パリ音楽院の設立年としてとらえた。

³ Roy Howat, *The Art of French Piano music, Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, 2009.

⁴ Jean-Philippe Rameau, *Pièces de Clavecin, Oeuvres complètes publiées sous la direction de C. Saint-Saëns*, Tome I, Paris, A. Durand et Fils, 1895.

⁵ 基音 (son principal)、根音 (son fondamental)、トニックといった用語は今日と多少意味が異なる。これについての詳細は、ダランベール『ラモー氏の原理に基づく音楽理論と実践の基礎』（春秋社、2012 年）、項目 185、242、訳注 13、45、66、67 等を参照。