

2017 年度 東京藝術大学博士論文

現代ピアノでの舞曲演奏法
——宮廷舞踏の実践と共演を通して——

2015 年度入学 2315906

大学院音楽研究科博士後期課程

音楽専攻鍵盤楽器研究領域

澁川 ナタリ

目次

序章	3
1. 本論文の目的	3
2. 研究の方法	6
3. 対象とする楽曲	7
4. 本論文の構成	8
1. 宮廷舞踏について.....	9
1.1. 宮廷舞踏の歴史.....	9
1.2. 舞踏の拍子分類.....	10
1.3. 舞踏譜について.....	11
2. 宮廷舞踏の実践	17
2.1. 宮廷舞踏を踊る身体意識.....	17
2.1.1. 基本姿勢.....	17
2.1.2. 体軸の形成.....	17
2.1.3. 歩行の身体意識.....	18
2.1.4. 腕のポジションと上半身の支え.....	21
2.2. ピアノを弾く身体への応用.....	21
2.2.1. 宮廷舞踏の基本姿勢とピアノ演奏の基本姿勢.....	22
2.2.2. 宮廷舞踏に見る上半身の支えとピアノ奏法.....	22
2.2.3. 結論	24
2.3. 宮廷舞踏から知る拍感.....	25
2.3.1. 重心移動.....	25
2.3.2. ムーヴマン.....	26
2.3.3. ムーヴマンの際の身体内部でのエネルギーの拮抗.....	26
2.3.4. 結論	27
3. ピアノでの舞曲演奏.....	28
3.1. リュリ＝ダングルベール「アルミードのパスサカイユ」	28
3.2. ダングルベール「メヌエット」	32
3.3. フランソワ・クーブラン「クラヴサン曲集第2巻より 第8組曲」	36
3.3.1. アルマンド.....	36
3.3.2. クラント.....	38
3.3.3. サラバンド.....	43
3.3.4. ガヴォット.....	45
3.3.5. ジグ	47

3.3.6. パッサカイユ.....	49
3.4. J. S. バッハ フランス風序曲 BWV831.....	51
3.4.1. チェンバロ奏法に学ぶピアノ奏法.....	51
3.4.2. クラント	56
3.4.3. ガヴォット.....	59
3.4.4. パスピエ	61
3.4.5. サラバンド.....	63
3.4.6. ブレ	66
3.4.7. ジグ	68
3.5. ラヴェル「クープレランの墓」	70
3.5.1. フォルラーヌ.....	72
3.5.2. リゴドン	81
3.5.3. メヌエット.....	84
3.5.4. 「クープレランの墓」と宮廷舞踏.....	85
4. 終章	86
4.1. 総括	86
4.2. 終わりに	88
謝辞	90
引用・参考文献	92
付録映像トラック表	97

序章

1. 本論文の目的

本論文の目的は、宮廷舞踏¹の身体感覚と、そこに内在する西洋的拍感を現代ピアノでの舞曲演奏に応用する過程を言語化し、考察することである。

宮廷舞踏とは、西洋の王侯貴族たちが、地方発祥の民俗舞踊を取り入れ、発展させた舞踏ジャンルである。本論で取り上げる宮廷舞踏は、ルイ 14 世統治下のフランス宮廷において確立された、フランス貴族スタイルの舞踏 *Belle danse*（美しいダンスの意）である。

当時の宮廷貴族たちにとって舞踏は、誰もが身につけるべき教養であった。舞踏会における振舞いは宮廷内での自らの立場を左右するほど重要な意味を持っており、貴族たちにとって舞踏の習熟は必須だったのである。ジャン＝バティスト・リュリ *Jean - Baptist Lully*（1632～1687）をはじめ多くの音楽家が舞踏教師を兼任していた事実や、舞踏譜に示された拍とステップの結びつきからも読み取れるように、当時は音楽と舞踏が不可分の関係にあった。舞曲は踊りの身体感覚に即して作曲されるものであり、舞踏においては、音楽を身体で理解することが求められていた。

現代には、「演奏する身体」へのアプローチは様々な方法がある。自らの身体の使い方を見直すことで技術の向上を目指すアレクサンダー・テクニークなどの学習法も演奏家に広く周知されている。また、リトミックやバレエなどは、音楽と動きの根源的な結びつきを理解する基礎教育の一環として既に定着している。その中でも近年、宮廷舞踏への注目がますます高まってきており、日本でも、音楽大学での授業だけでなく全国の講習会、演奏会でも目にすることが増えてきた。宮廷舞踏に関心が高まる背景には、宮廷舞踏が特定の舞曲と結びついているという特異性がある。

作曲家の意図していた音楽を楽譜から汲み取り、再現することがクラシック音楽演奏家の特徴といえるが、その際には、和声や構成の分析に加えて、当時の演奏習慣の研究も必須となる。近代の音楽であれば作曲家自身の録音も残っている場合があるが、時代を遡るほど当時の演奏習慣を知る術が減っていく。とりわけ、バロック時代以前に関しては楽譜に書き込まれた指示も少ない。これは、その時代において演奏法に関する暗黙の共通認識があったからであるが、現代の演奏家にとっては由々しき問題である。だからこそ、特に古楽の分野では、現存する当時の教則本や資料に基づく演奏研究が盛んに行われてきた。舞踏譜や教本などの資料が現存している宮廷舞踏は、演奏の前提となる当時の共通認識に迫る手段であり、古楽の演奏家にとって重要な演奏研究の方法であるといえよう。無論、その重要性は、

¹ *Danse de la cour* の訳語として用いる。（Ingrid Brainard 「ダンスⅢ」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994 年、第 10 巻 336 頁に倣う。）

現代の楽器でバロック以前の音楽を演奏する現代の演奏家にとっても同様である。

ピアノ奏者である私は、幼いころメヌエットやワルツ、ガヴォットなどを弾くたびに、それが踊りの曲だとは知っていても、どのような踊りなのかイメージが出来ず、その状態で演奏をすることに一種の後ろめたさを覚えていた。そのため、近年、日本において宮廷舞踏の認知度が高まり、習得の機会が増えたことを一演奏者として有難く思っている。音楽とステップが密接に結びついた宮廷舞踏は、曲が作られた当時の身体感覚を体験するという意味でも、現代の音楽家にとってごく自然なアプローチであろう。

現在のピアニストあるいはピアノ学習者にとっての一般的なレパートリーは、特に古楽に特化して取り組まない限り、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685～1750) 以降、もしくはフランソワ・クーペラン François Couperin (1668～1733) やジャン＝フィリップ・ラモー Jean-Philippe Rameau (1683～1764) 以降の作品であり、それ以前の作品を演奏する機会は少ない。一方、チェンバリストやオルガニストにとっては、J.S. バッハは比較的近年のレパートリーに分類される。ピアニストがフェリックス・メンデルスゾーン Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809～1847) やフレデリック・ショパン Frederic Francois Chopin (1810～1849) の中に J. S. バッハを発見し、フランツ・シューベルト Franz Peter Schubert (1797～1828) やヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833～1897) にルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770～1827) を見るように、彼らはそれ以前の作品の演奏を通して、集大成としての J. S. バッハを弾いているのだ。

ピアニストが J. S. バッハより前の作品にあまり取り組まないのは、本来ピアノのために作られた曲ではない、という理由が大きいと思われる。近年ではピリオド楽器（楽曲が作曲された当時の楽器）での演奏研究が一般的に行われている。それに伴い、J. S. バッハについても、本来はチェンバロやオルガンのための作品であるからピアノで弾くときには注意が必要だ、という認識がさらに広まった。原点に帰って本来の響きや奏法、解釈を知るといふアプローチは非常に楽しく、豊かな発見をもたらしてくれる。しかし、新たな認識が生まれたところには新たな価値観の必要性が生じる。ピリオド楽器の奏法をそのままピアノで真似ることが最善とは言えない。現代楽器で演奏する際には、自分なりに「翻訳」を行う必要があるのだ。

その「翻訳」の一助としても、宮廷舞踏の体験は有用であると考えられる。楽器から離れて身体という共通項に立ち返り、舞踏という新たな拠り所から作品にアプローチすることで、今までピアノで弾くことが敬遠されていたレパートリーも、ピアノで演奏される可能性が増えてくるのではないだろうか。本論文で取り上げた、リュリ＝ダングルベールの楽曲なども、十分、現代ピアノのレパートリーとしての可能性があるとは私は考えている。

身体が楽器とみなされる声楽や、息が直接音になる管楽器、楽器を持ち弓で息づかいを模する弦楽器に比べ、ピアノは楽器と接する部分が指先のみであり、最も間接的な楽器であるといえるだろう。呼吸と切り離しても指は動き、音は鳴ってしまう。だからこそ、楽譜の向

こう側にある音楽の生命感を意識的に汲み取る必要がある。そして、音楽の生命感をつかさどる拍感を自らの身体で認識するために、踊りは大変有効なアプローチである。

本論文では、ピアノ奏者である筆者が宮廷舞踏を实践し、自らの身体を通して得た発見を舞曲演奏に応用する過程を言語化する。ピアノでの舞曲演奏法を提案するとともに、ピアノ奏者にとっての宮廷舞踏の有用性および応用可能性を明らかにすることが本論文の目的である。

2. 研究の方法

本論文は、自身が宮廷舞踏から得た発見を応用して、ピアノでの舞曲演奏を行う過程を言語化するオートエスノグラフィー²的手法をとっている。研究に際しては以下の4つの方法を利用した。

1) 宮廷舞踏の実践

舞曲演奏の前提として、宮廷舞踏の基本的な身体感覚を習得する。宮廷舞踏の研究者・実演家である市瀬陽子先生のご指導のもと、宮廷舞踏に求められる姿勢や身体の使い方、舞踏の基本的なステップと拍感を学習した。

2) 宮廷舞踏との共演

舞踏と私の演奏との間にある、拍感や身体感覚の差異を発見・分析し、演奏に反映させる目的で、宮廷舞踏との共演を行う。前述の市瀬先生とバレエダンサーの樺澤真悠子氏に共演のご協力をいただく。なお、共演の映像は本論文に添付する。

3) チェンバロでの演奏研究

宮廷舞踏の実践や共演を行う過程で、宮廷舞踏と同時代の楽器であるチェンバロでの演奏研究も合わせて行う。宮廷舞踏と共通する拍感や演奏習慣を、チェンバロを通して学ぶことで、同じ鍵盤楽器であるピアノ演奏への参考にするためである。チェンバロ演奏に際しては、大塚直哉先生、辰巳美納子先生、宮崎賀乃子先生のご指導を得た。

4) ピアノ演奏

上記の研究から得た発見の分析と考察を行い、ピアノでの舞曲演奏を行うとともに、その演奏法を言語化する。ピアノへの応用に際して、坂井千春先生にご指導をいただく。

2 本論文では、佐藤郁哉氏に倣い、「エスノグラフィー（民族誌）」という用語を、①フィールドワークを用いた研究、②その成果をまとめたモノグラフ、の意味を含むものとして用いている（佐藤郁哉『フィールドワークの技法——問いを育てる、仮説をきたえる』東京：新曜社、2002年、285頁）。とりわけ「オートエスノグラフィーautoethnography」と述べる理由は、本論文が拠り所とするデータの多くが、自らの実践を対象としたフィールドワークによって得られたものであるためである。クックによれば、「オートエスノグラフィー的調査」は、近年、西洋芸術音楽の研究領域において、調査者とインフォーマント（情報提供者）との力関係の不均衡を解消するための手段として注目されている方法である（Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press, 2013, p. 254）。オートエスノグラフィーの先駆的研究としては、サドナウによる、「行為者の見方」から記述された、ジャズを即興演奏する右手の現象学的民族誌が挙げられる。（デヴィッド・サドナウ『鍵盤を駆ける手——社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門』徳丸吉彦ほか訳、東京：新曜社、1993年。）

3. 対象とする楽曲

以下に、本論文で取り上げた曲目と、各曲に利用した研究方法を記す。

1) ジャン＝バティスト・リュリ 《アルミード》より <パッサカイユ>

本作品は、舞踏家でもあったリュリの代表的な抒情悲劇「アルミード」の中の楽曲であり、ルイ・ペクール Louis Pécourt (1653～1729) の振付による舞踏譜が現存している。本研究では、同時代の作曲家・チェンバロ奏者であるジャン＝アンリ・ダングルベール Jean-Henri d'Anglebert (1629～1691) による鍵盤楽器用編曲の楽譜を用いて、宮廷舞踏との共演による演奏研究を行い、その記録映像を本論文に添付する。

2) ジャン＝アンリ・ダングルベール 『クラヴサン曲集』より <メヌエット>

本作品は宮廷舞踏が踊られていた時代の楽曲であり、シンプルで実践にも共演にも適しているため、本論文に取り上げた。メヌエットの基本的なステップの実践および宮廷舞踏との共演、チェンバロでの演奏研究を行う。共演の記録映像を本論文に添付する。

3) フランソワ・クーブラン 『クラヴサン曲集第2巻』より <第8組曲>

宮廷音楽家でもあった F. クーブラン (1668～1733) は、舞曲の要素を含んだ作品を数多く残しているが、特にこの作品では、各曲の表題として舞踏の種類が明示されている。チェンバロのために書かれた楽曲であるが、本論文ではピアノでの演奏法を研究し、ピアノのレパートリーとしての可能性を模索する。基本的なステップの実践およびチェンバロでの演奏研究を行う。

4) ヨハン・セバスティアン・バッハ 《フランス風序曲 ロ短調》(BWV831)

本作品はチェンバロのために作曲されているが、ピアノのレパートリーとしても定着している楽曲である。J. S. バッハの舞曲は器楽曲として発展したものであり、踊るための舞曲とは別物である、としばしば言われるが、本作品は、フランス宮廷舞踏に相当する様式に則って作曲されており、舞踏との親和性が比較的高いものと考えられる。本研究では、基本的な舞踏ステップの実践、宮廷舞踏との共演、チェンバロでの演奏研究を通して、J.S. バッハの舞曲に内在する舞踏性を探るとともに、舞踏の身体感覚を応用した演奏法を模索する。共演の記録映像を本論文に添付する。

5) モーリス・ラヴェル Joseph - Maurice Ravel (1875～1937) 《クーブランの墓》

本作品は20世紀初頭に作曲されたものであり、もはや失われた文化であった宮廷舞踏との直接的な関連はないといえよう。しかし、本作品が17～18世紀の舞踏組曲を範とし

ていることや、ラヴェルがフランス古典派の作品を熱心に研究し、特に F. クープラン作曲の「フォルラーヌ」の編曲も行っていることから、それらの音楽に内在する舞踏性までも吸収していたと考えられる。本論文では、舞曲の表題がついた「フォルラーヌ」「リゴドン」「メヌエット」を取り上げ、各舞曲の基本的な宮廷舞踏ステップの実践と共演を通して、ピアノ演奏への応用可能性を考察する。

尚、本論文での舞踏の実践は、ボーシャン＝フイエ・システムによる舞踏譜集と、舞踏指導者であったピエール・ラモ³ Pierre Rameau (1674～1748) による舞踏指南書『ダンス教師 Le Maître à danser』⁴ (1725) に基づいている。

4. 本論文の構成

第1章では、本論文の礎として、宮廷舞踏の歴史と、現存する歴史的資料である舞踏譜についての一般的な事項を確認する。

第2章では、宮廷舞踏の基本姿勢や歩行の身体意識、それらの身体意識のピアノ演奏への応用、基本的な拍感について、学習と実践から得た発見を言語化し、考察する。

第3章では、特定の楽曲を取り上げ、それぞれの舞曲について宮廷舞踏の実践や共演、チェンバロでの演奏研究を行い、ピアノでの演奏法を考察する。

終章では、第3章で考察したピアノでの舞曲演奏法を確認するとともに、本研究を振り返り、ピアノ奏者にとっての宮廷舞踏の実践の有用性および応用性について総括を行う。

3 前述の Jean-Philippe Rameau の姓は慣例に従い「ラモー」と表記している。Pierre Rameau の姓も同じスペルであるが、本論では、参考文献である市瀬陽子氏の訳書「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725年)」に倣い、「ラモ」と表記する。

4 「この著書は18世紀前半に出版された数多くの著作の一つであり、当時の社交舞踊に関する最も信頼のおけるものとなっている。」(Julia Sutton「ダンスIV」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年、第10巻344頁。)

1. 宮廷舞踏について

1.1. 宮廷舞踏の歴史

宮廷舞踏とは、ヨーロッパの王侯貴族が、各地の民俗舞踊の中から彼らの趣味に合ったものを取り入れ、踊りやすく優美に作り替えた舞踏である。14世紀にはすでに、農民発祥の踊りが騎士によって踊られていたが、それが貴族によって宮廷で踊られるようになったのは15世紀になってからである。仲間うちの楽しみとして踊られていた舞踏は、15世紀前半には専門家によって指導され、記述されるようになった。舞踏の人気はますます高まり、とりわけフランス宮廷における発展は目覚ましいものとなる。

本論文においては、17世紀のフランス宮廷で踊られていた宮廷舞踏を中心に据えて研究を進める。17世紀のフランス宮廷において、舞踏は様々な娯楽の中でも重要な位置を占めていた。劇場用の舞踏と舞踏会用の舞踏とがあり、前者は、バレ・ド・クール Ballet de cour と呼ばれる、神話や英雄詩といった題材に詩・音楽・舞踏・演劇の要素をすべて織り込んだフランス独自の芸術へと発展した。バレ・ド・クールの出演者は、国王や貴族、専門家たちであり、ルイ13世(在位1610~1643)や、舞踏の達人として知られるルイ14世(在位1643~1715)も、自ら出演していた⁵。ルイ14世は、イタリア出身の舞踏家・音楽家であるリュリを重用し、リュリは、役者・劇作家であったモリエール(本名ジャン＝バティスト・ポクラン Jean-Baptiste Poquelin (1622~1673))とともに、コメディ・バレ Comédie-ballet と呼ばれる、音楽と舞踏を盛り込んだ喜劇的作品のジャンルを確立する。しかし、ルイ14世の退位後バレ・ド・クールやコメディ・バレは衰退し、リュリは、古典悲劇にバレ・ド・クールの要素を盛り込んだ、抒情悲劇 Tragedie lyrique と呼ばれるフランス語のバロック・オペラを数多く作曲する。リュリの死後、アンドレ・カンプラ André Campra (1660~1744)によって確立されたオペラ・バレ Opéra-ballet という一大ジャンルは、物語の一貫性は持たず、幕ごとに歌や舞踏の華やかな見せ場を設ける構成であった。

劇場用舞踏が高い専門性を求められたのはもちろんだが、舞踏会用の宮廷舞踏も、「気軽な楽しみ」とは言い難いものであった。舞踏会は貴族にとって重要な場であり、踊りや立ち居振る舞いによって、風格、知性、音楽性、マナーや社交性など、様々な要素を判断される厳しい場でもあった。フランス宮廷における舞踏は、王侯・貴族が身につけるべき教養であるとともに、自らの社会的な地位を示し、政治上の駆け引きを有利にする道具でもあったの

5 例えば、「喜びのバレエ(Ballet des plaisirs)」(1655)の上演の際には、ルイ14世とヨーク公が、リュリ、モリエール、ポーシャンとともに踊っていた。(Julia Sutton 「ダンスIV」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1994年、第10巻343頁。)

である。

ここで、宮廷舞踏と音楽との結びつきを改めて確認しておきたい。17世紀のフランス宮廷においては、舞踏教師のほとんどが音楽家でもあった。リュリを筆頭とする当時の宮廷音楽家にとって、自作の曲を演奏しながら踊り、指導することは標準的なスタイルであった。また、多くの作曲家は、踊りを重要視する雇い主からの委嘱で作曲し、演奏している。当時の器楽の重要なジャンルである組曲は、本来は踊るために書かれたものであり、踊りの実践を反映していた。次第に、舞曲は踊るための音楽としてばかりでなく、器楽曲としての発展を見せていき、複数の舞曲を組み合わせた器楽組曲が、後のソナタ形式へとつながっていくのである。

1.2. 舞踏の拍子分類

主な舞踏の拍子分類を以下に示す⁶。本論文で対象とした舞曲については、第3章において適宜説明を加える。

<2拍子>

パヴァーヌ Pavane、ガヴオット Gavotte、ブレ Bourrée、リゴドン Rigaudon

<2拍子、4拍子>

アルマンド Allemande

<3拍子>

サラバンド Sarabande、フォリー Folie⁷、パッサカイユ Passacaille⁸、シャコンヌ Chaconne、クラント Courante⁹、メヌエット Menuet、パスピエ Passepied

複合拍子

ジグ Gigue、フォルラーヌ Forlane¹⁰、カナリー-Canarie

6 この分類表は、以下の文献を参考に作成した。浜中康子『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、2001年、75～239頁。結城八千代「フランス・バロック舞曲について」、『フランス・バロック舞曲集——ピアノで弾くフランス宮廷音楽』 東京：音楽之友社、2001年、77～79頁。ジャンクロード・ヴェイヤン『フランス・バロック音楽 解釈と演奏の原理』 細野孝興訳、パリ：A.ルデュック社、1986年、76～91頁。市瀬陽子「バロック・ダンスに見る『速さ』と『動き』」、『聖徳大学研究紀要 人文学部』 第11号、2000年、63～64頁。

7 ポルトガル発祥の舞曲フォリア Foliaが、スペイン、イタリアを経由してフランスに伝わったものである。

8 英語、イタリア語ではパッサカリア Passacagliaである。

9 元はイタリアのコッレンテ Corrente と同じ種類の舞曲であったが、コッレンテは速い器楽曲として発展し、舞踏の資料は現存していない。

10 元は北イタリアの踊りフォルラーナ Forlana である。

1.3. 舞踏譜について

近代のバレエにおいては身体の動きは楽譜として記譜されないが、フランス宮廷舞踏では、音楽と舞踏とが同じ譜面上に視覚化され、「舞踏譜」として現存している。現代の我々は、残された舞踏譜によって、当時の舞踏を読み解くことが出来る。

舞踏の振付が具体的に記された最初の例は、15 世紀中頃の「ナンシー写本」である。この写本では、踊りのステップは文字の略号によって指示されている。歩数や動きが定量化され記譜されているが、音楽は付記されていない。16 世紀後半にイタリアで出版された舞踊書では、音楽とステップの対応は具体的に記されているが、空間全体における位置関係を記すところまでには至っていない。音楽と舞踏を記録する試みは様々な国や時代で行われていく¹¹が、17 世紀後半のフランスで決定版ともいえるものが登場する。それが「舞踏記譜法 *Chorégraphie; ou, l'art de décrire la dance*」である。これは、ルイ 14 世の舞踏教師であり、1661 年に設立された王立舞踏アカデミーの振付師でもあったピエール・ボーシャン Pierre Beauchamp (1631~1705) がステップや振付を記す方法を研究し、それを舞踏教師ラウル＝オージェ・フイエ Raoul-Auger Feuillet (1660 頃~1710) が記譜して出版したものである。この記譜システムは、功労者の名をとって「ボーシャン＝フイエ・システム」と呼ばれ、現代の我々が宮廷舞踏を知る上で貴重な資料となっている。ボーシャン＝フイエ・システムでは、舞踏を示す図形が静止した場面としてではなく、時間の経過に沿って描かれており、「動き (ステップ)」「移動 (軌跡)」「時間 (音楽)」相互の関連を明確に示している。尚、本論文における舞踏の実践は、ボーシャン＝フイエ・システムによる舞踏譜集に基づいている。

ボーシャン＝フイエ・システム以外にも、ジャン・ファヴィエ Jean Favier (1648~1719 頃) による「ファヴィエ・システム」という記譜法についての研究が近年進んでいる¹²。

11 舞踏記録の発展に関する記述は、以下の文献に詳しい。市瀬陽子「時空の表象——舞踏記録を読み解く」、『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第 14 号、2007 年、437~454 頁。

12 この記譜法の特徴は、「ステップと音楽の拍とのタイミングを厳密に具体化する方法がとられていることと、複数の踊り手の動きを、音楽に対応させて同時に示し、さらにはオーボエ奏者、歌手、役者にいたるまでの位置関係をも書き入れていることである。」(浜中康子『栄華のバロック・ダンス』、2001 年、30 頁。)

The image displays a musical score for 'la Bourée d'Achille' in G major, 2/4 time. The score is written on a single staff with a treble clef. A blue box highlights the first measure of the melody. Below the staff, the title 'la Bourée d'Achille.' is written in a cursive hand. Underneath the title is a diagram of a dance floor, which is a large circle divided into two halves by a vertical line. The diagram shows the movement paths of male and female dancers. Red circles at the bottom indicate the starting positions for the male and female dancers. Red lines and circles within the diagram are labeled '小節線' (measure lines). A blue box on the diagram is labeled '音楽の1小節目に対応' (corresponds to the first measure of the music). A red arrow points upwards from the text '王のいる方向' (direction of the King) towards the top of the diagram.

舞踏譜 1¹³

舞踏譜 1 は、ボーシャン=ファイエ・システムによる舞踏譜に筆者が加筆したものである。図形は空間を、音符は音楽（時間）を、ステップは動きを示している。動きの軌跡を示す線に対して、それを垂直に区切っている短い線が舞踏譜における小節線であり、上部に記されている楽譜の小節線と対応している。楽譜がある方向が王の位置を示しており、踊り手は王に向かって踊ることとなる。

13 Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances* (Paris: 1700), Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.
和文による説明を加筆した。

宮廷舞踏の基本となるポジションは以下の5つである。

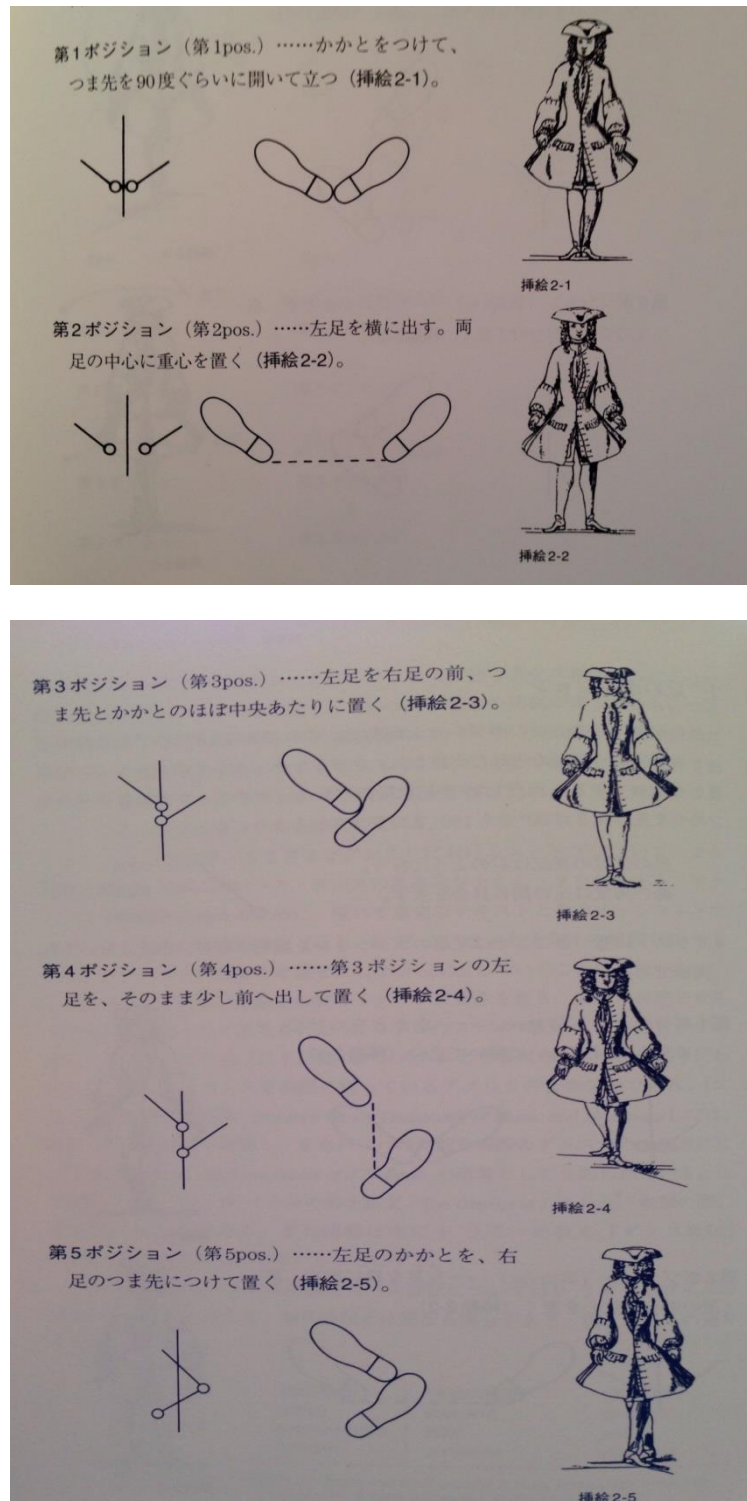


図1 足の基本的なポジション¹⁴

14 図1は、浜中康子『栄華のバロック・ダンス』、37～38頁より引用。

基本的なステップの記譜例を以下に示し、簡単な解説を付記する。

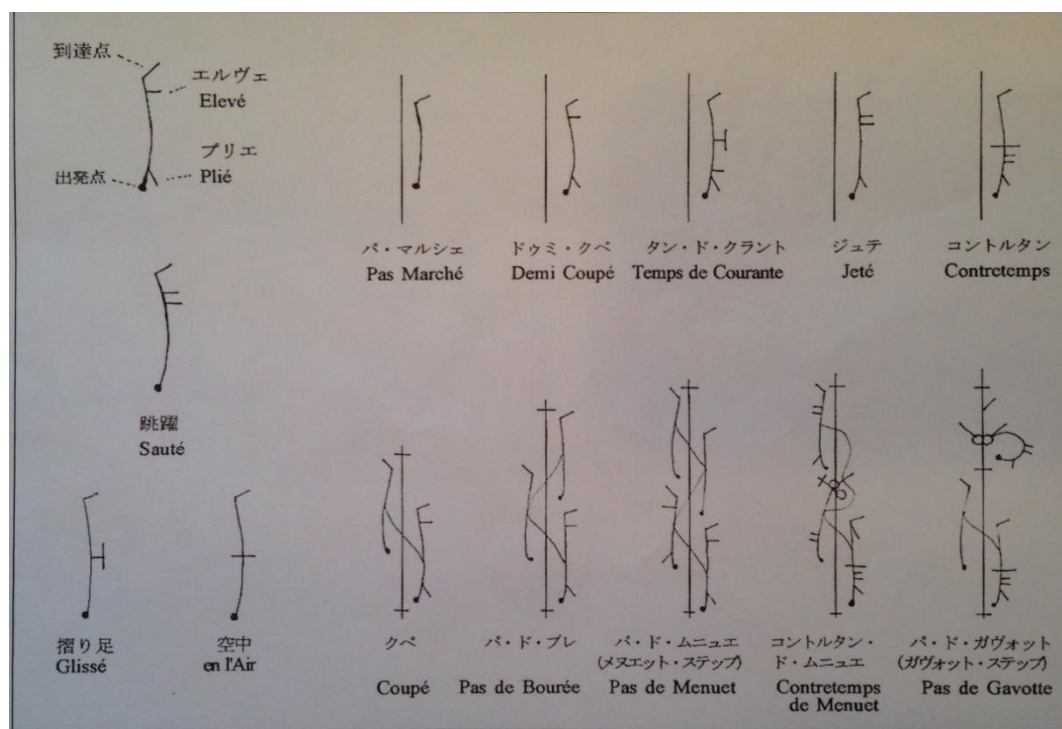


図2 ステップの記譜例¹⁵

垂直方向の線は軌道を表し、その線を中心にして右側が右足の動き、左側が左足の動きを示している。

- プリエ Plié：ひざを曲げること。
- エルヴェ Elevé：プリエの状態からひざを伸ばし、つま先立ちになること。プリエとエルヴェの一連の動作をムーヴマン *Mouvement* という。
- パ・マルシェ Pas marché：つま先立ちで歩くこと。
- ドゥミ・クペ Demi Coupé：ひざを曲げたまま、片足が第1ポジションを通過しながら踏み出し、エルヴェの状態になること。
- クペ Coupé：ドゥミ・クペとパ・マルシェを続けて行うこと。
- パ・ド・ブレ Pas de Bourée：ドゥミ・クペにパ・マルシェを2回加えたもの。
- タン・ド・クラント Temps de Courante：ムーヴマンを行い、そこから摺り足で1歩踏み出す。
- ジュテ Jeté：軸足で跳躍を行い、反対側の足で着地する。
- コントルタン Contretemps：踏み切った足で再度着地をする。

¹⁵ 図2は、東京藝術大学において平成26年度の「古典舞踏」授業で使用された、市瀬陽子先生による資料である。



図3 拍とステップの関連の解説¹⁶

図3は、拍とステップの関連を端的に示したものであり、フイエによる舞踏譜集の冒頭に置かれている。ステップは拍単位で書かれ、小節線によって区切られている。軌道線をまたいでステップ同士をつないでいる線を「リエゾン」といい、複合ステップであることを示している。リエゾンがつながっている場合 (a.) は均等な長さであることを表し、つながっていない場合 (b.) は、リエゾンが接していない方のステップは2倍の長さになる。リエゾンが2重になっている場合 (c.) は、2分割を示している。

16 Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet de M. Pécour tant pour homme que pour femmes dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opéra. recueillies et mises au jour par M. Feuillet* (Paris, 1704), accessed October 27, 2017,

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682/f13.image.r=recueil%20de%20dances%20feuillet>.



図4 拍とステップの関連の解説¹⁷

図4は図3と同様、拍とステップの結びつきを示すものであり、より複雑で高度なステップが描かれている。

¹⁷ Ibid.

2. 宮廷舞踏の実践

2.1. 宮廷舞踏を踊る身体意識

宮廷舞踏は、ルイ 14 世時代のフランス貴族社会において、良い趣味の立ち居振る舞いの延長でもあり、1.3 の図 1 に示した基本のポジションは、舞踏の際のみならず、日常生活の歩行や姿勢の基本でもあった。宮廷人達は日頃から、非常に洗練された共通の身体感覚を土台に振舞うことを求められていたのだ。姿勢や身体感覚は、現代においても舞踏や演奏の前提となる基本的な身体の習慣である。本項では、当時理想とされていた姿勢及び身体意識を確認しておきたい。

2.1.1. 基本姿勢

舞踏教師ピエール・ラモは、著書の冒頭で、「ダンスから生まれる最も大切な基礎、気品の高さは美しい歩き方に根ざしている」と述べ、さらに舞踏の基本姿勢について次のように述べている。

頭部は、窮屈に縮めないで、まっすぐに起こします。肩は後ろに引き（そうすることで胸が広く見え、身体により優雅な印象が加わります）、両腕は横に下ろして、手は開かず握らず、お腹を締めて、両脚を伸ばし、足先を外側に向けます。¹⁸

ラモによる上記の文章は、現代の我々にも通じる美しい姿勢の基本といえるが、足の外旋については、バレエダンサー以外の日本人には少々馴染みの薄い部分かもしれない。足の外旋は体軸の形成に大きく関わる部分であるので、次項にて説明する。

2.1.2. 体軸の形成

宮廷舞踏は自然で美しい姿勢と歩行をすべての基礎としており、5 つの基本ポジションのどのポジションにおいても、どの瞬間においても、身体が軸が確立されている必要がある。体軸の認識は初心者には難しいものである。ここでは第 1 ポジションを例にあげてみよう。両足を平行に開いて立った状態から、両踵を中心に引き寄せ、身体の下で接する状態（＝第 1 ポジション）にすると、比較的簡単に体軸を認識できる。この時、つま先は 90 度ほど

18 市瀬陽子「ピエール・ラモ著『ダンス教師』（1725 年）〈1〉」（Pierre Rameau, “Le Maître à Danser, 1725”）、『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第 18 号、2011 年、294 頁。

開くことになる。これが、前項にある足先の外旋の実現である。重要な点は、両踵を引き寄せて身体を中心に軸を形成することであり、この感覚がないまま脚の外旋の形のみを真似ると、身体各部に無駄な力が入り、固まってしまう。体重の乗る場所は親指の付け根が中心となるが、軸の意識は足の甲の裏側、土踏まずの辺りに在り続ける。

当時、大きい衣装や髪飾りを身につけた状態で優美に踊るためにも、体軸からの稠密な動きが重要であったことは容易に想像できよう。

体軸とそれを支える体幹が安定すると腕や首が解放され、身体各部分の可動域が広がり自由な状態になる。このことはピアノ演奏においても同様であるといえる。

2.1.3. 歩行の身体意識

前述の通り、踊りの基本は歩行であり、宮廷舞踏の身体感覚とリズム感は、西欧人の歩行と密接に関係している。そして、この歩行の延長に宮廷舞踏のステップがある。

ラモの舞踏書において、美しい歩き方に言及した部分を以下に引用する。



図5¹⁹

19 Pierre Rameau, *Le Maître à danser* (Paris, 1725), accessed October 27, 2017, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z/f36.image.r=le%20maitre%20a%20danser%20rameau>.

あなたは、図²⁰に示したように、左足を前に置いているとしましょう。体重は左足にかかっている、同時に、右足の方は膝が曲がっており、踵が上がっています。これは重心を左足に移すときの身体の動きからくるものです。続いて、膝の動きによって右足が上がり、その曲げた膝を伸ばす間に、脚が前に運ばれます。(中略)そして、つま先より先に、踵から下ろします。そうすることで身体は進めた足の上に移動します。タン²¹の時には、両膝ともきちんと伸ばす必要があります。²²

上記の文章で述べられているのは、美しい歩き方の基本となる、重心移動の方法である。宮廷舞踏では、音楽上の拍点と、軸足に垂直に体重が乗る瞬間が一致する。しかし、実践するのは難しく、私も当初、「いいーちとおー、にいいーとおー」という拍感のもと、「い」や「お」の部分でじわじわと体重を移動してしまっていた。重心移動と拍感の関連については2.3で詳しく述べる。

続いて、歩行の際の腕の動きについてのラモの言及を以下に引用する。

腕の状態については、まず身体の横に下ろして伸ばし、そして右足を進める時には左の腕が少し前に動く、ということだけ注意を払ってください。この動きは、釣り合いを取る自然な動きなのです。²³

ここまでで確認できるのは、ラモが美しい歩き方の基本として、重心が一方の足から他方へと移ることと、それに伴い、前に出した足と反対の手が前に振られるバランス感覚に重要性を見出していたことである。ここで重要な点は、腕や脚の動きが身体の深部から行われることである。

腕の可動域は前半身では鎖骨周辺から、後半身では肩甲骨周辺からであり、上体を安定させ、体幹を支える重要な筋肉である脊柱起立筋群²⁴は、骨盤から脊椎上方までをつないでいる。また、脚を動かす主要な筋肉である大腰筋²⁵は、背骨から骨盤をまたいで、太ももの骨の内側までつながっている。大腰筋や脊柱起立筋群を意識的に使って歩行すると、胴体内部が活用され、体軸を中心に腕と脚が「ひねり」状に連動する動きが生まれる。

一方、日本人の歩行の特徴は、膝から下の部分を使って歩く傾向にあること、前に出る足に重さがないこと、歩く際に腕をほとんど振らないことである。上体を動かさず膝から下で

20 図5を指す。

21 temps: 拍、あるいは何らかの節目となるタイミングを示す。

22 市瀬陽子「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725年)〈1〉」、295頁。

23 同前、296頁。

24 次頁、図6参照。

25 次頁、図7参照。

歩くと、エネルギーをあまり消費せずとも重心移動ができるが、身体深部の筋肉が活用されないこととなる。

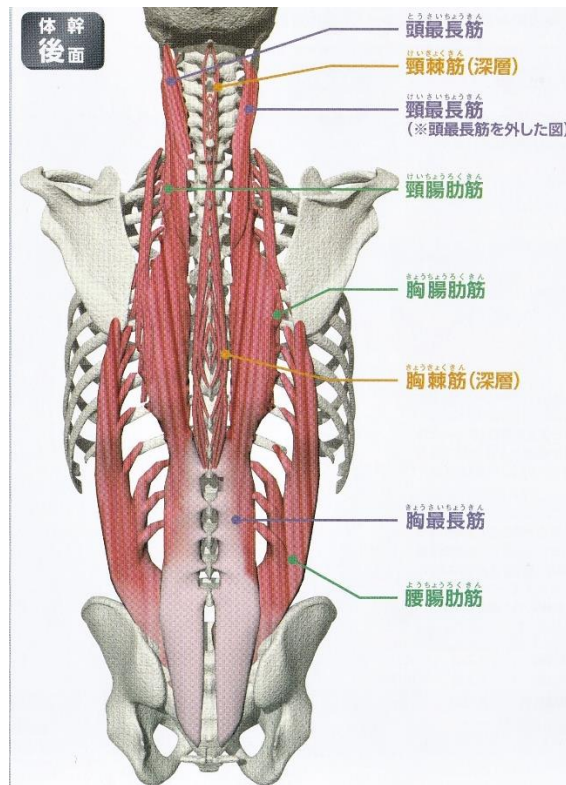


図 6²⁶ 脊柱起立筋群

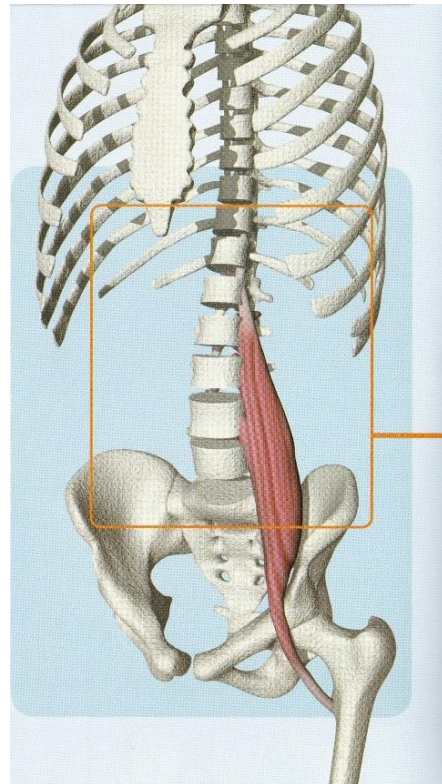


図 7²⁷ 大腰筋

歩く身体、踊る身体、演奏する身体が同一である以上、基本である歩行と歩行の芸術としての舞踏、そして演奏における身体感覚を切り離して考えることは出来ない。宮廷舞踏の基礎である歩行の身体感覚を学ぶことは、西洋音楽を演奏する際の身体感覚やリズム感に関する諸問題の解決にも役立つであろう。

26 荒川裕志『プロが教える筋肉のしくみ・はたらきパーフェクト事典』 東京：株式会社ナツメ社、2012年、195頁。

27 同前、108頁。

2.1.4. 腕のポジションと上半身の支え

腕のポジションには、両腕を左右対称に位置させるエレヴァション *Élevation* と、前に出ている足と反対側の手が上がるオポジション *Opposition* の2種類がある。エレヴァションにはさらに、手の平を上に向ける場合と下に向ける場合の2パターンがある。



図 828 エレヴァション (上)



図 929 エレヴァション (下)



図 1030 オポジション

腕の位置は、美しく見えるよう個人の身長によって多少の調整が求められるものの、肩を上げずに自然に保てる、みぞおちくらいの高さが標準であったようだ。上の図からも読み取れる通り、上腕の位置はほぼ一定であり、動くのは基本的に肘から、もしくは手首からの小回りの動きであった。

女性は衣装の下にコルセットをつけていたが、それは身体を華奢に見せる効果だけでなく、男性に比べて筋肉量の少ない上半身の安定にも役立っていたと考えられる。上半身が支えられると、股関節への負担が少なくなり、足さばきが楽になる。このことは、自分の両手で肋骨を持ち上げるように支えながら歩いてみるだけでも実感できる。

2.2. ピアノを弾く身体への応用

当時の作曲者・演奏者は、舞踏や演奏の前提として、貴族文化としての身体の在り方を共有していた。宮廷舞踏に倣って、日常の振舞いの延長としてピアノに向かってみると、新たな発見がある。

28 Pierre Rameau, *Le Maître à Danser* (Paris: 1725), Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1967, p. 217.

29 Ibid., p. 216.

30 Ibid., p. 218.

2.2.1. 宮廷舞踏の基本姿勢とピアノ演奏の基本姿勢

2.1.1 で紹介した、ラモの理想とする姿勢でピアノ椅子の前に立ち、腰を下ろしてみよう。両腕と脚に関しては、鍵盤とペダルに対応できるよう、しかるべき位置に移動する。この時点で、普段の演奏時の姿勢との差異を感じる場合もあるかもしれない。ピアノ演奏の際も、もちろん自然な姿勢が望まれるわけだが、ピアノ奏者は常に腕を前方に出しているため、肩が内に入りがちである。さらに、難所になると、つい歯を食いしばったり、首や肩に力が入ってしまったことがある。こうした不必要な緊張を防ぐためには、適切な脱力を可能にする支えが必要となる。宮廷舞踏の基本と同様、ピアノ演奏においても、体軸とそれを支える体幹の安定が必要である。

ピアノ演奏の際には、坐骨にまっすぐ立つように座り、背骨の延長線上に首、頭が楽にのっていくのが、一般的に無理のない姿勢であろう。この際大事なのが、骨盤の在り方である。骨盤の上部を後ろに傾けると腰が曲がり、それに伴い猫背になる。猫背の状態では首を持ち上げ、楽譜を見ながら演奏しようとする、首と腰に負担のかかる弾き方になってしまう。逆に、骨盤の上部を前に傾けると反り腰となり、背中を緊張させたまま弾くことになる。そのような不必要な強張りは、身体の可動域を狭め、思い描く演奏の実現を阻害してしまう。そのため、不得意な箇所に出会ったとき、手指のみに責任を帰せず、骨盤の向きを見直すのは効果的である。適切な骨盤の位置の選択は、体軸と体幹の安定にもつながる。体軸が安定すると、不要な緊張が解けて首や腕も解放され、肩甲骨の可動域が広がって自由な状態が実現される。

2.1.3 で述べた通り、腕を支える脊柱起立筋群は骨盤から脊椎をつないでおり、脚を動かす大腰筋は背骨から骨盤をまたいで太ももの骨の内側までつながっている。それを認識したうえで腕や脚を伸ばしてみると、無理なく可動域が広がり、手足が長くなったような感覚が得られるだろう。大腰筋や脊柱起立筋群を活用して歩行すると、身体深部からのひねり状の動きが生まれると述べたが、ピアノ演奏においても、それらの筋肉を利用し、身体深部から演奏することで、音楽にも躍動感が生まれる。

2.2.2. 宮廷舞踏に見る上半身の支えとピアノ奏法

19 世紀中頃から、ピアノの変化に対応し、一般的なピアノ奏法は「指奏法」から「重量奏法」へとシフトしていった。前者は、腕の重さをかけずに指先のコントロールのみで演奏する方法であり、後者は、今日の一般的なピアノ奏法の基礎といえる、腕の重さや手首を利用して弾く奏法である。私はこれまで重量奏法を基本に演奏してきたが、本研究において宮廷舞踏とチェンバロを学び、指奏法への認識を新たに作るきっかけを得た。良い拍感のある演

奏のためには、鍵盤にかける腕の重さのコントロールが必要であるが、私がそれまで実践していた重量奏法だけでは、そのコントロールが不十分になりがちであったためである。

ピアノの重量奏法は、重い鍵盤を持つ近代のピアノから、身体的に無理なく良い響きを引き出し、伸びやかな音を生み出すために有効な奏法であるが、ピアノと発音システムが異なるチェンバロでは、ピアノと同様の重量奏法は適さない。腕の重さをかけすぎると、発音³¹や離鍵の瞬間に求められる、微細な指のコントロールを阻害してしまう。

「指奏法」というと、「手の甲にコインを乗せて落とさないように弾く」練習が有名であるため、手首と腕を固定して弾く窮屈なイメージを持ってしまいがちではないだろうか。そのような固定概念のもとチェンバロのレッスンに臨んだところ、ご指導いただいた奏法は筆者の想定とは異なり、腕を自由に軽く保ち、腕の重さを自由に調整することが基本となっていた。指奏法といっても、腕の重さを排除して指だけで弾くというわけではなく、重さを適切に利用することが重要であり、チェンバロ作品を現代ピアノで演奏する場合にも、その点を踏まえる必要があるだろう。

時代は下るが、指の練習曲の代表とみなされがちなカール・ツェルニーCarl Czerny (1791～1857) も、著書の中で、手や腕の重みを利用する奏法について度々言及している。

レガートのクレシェンドに際しては、見てそれとわかるほど手を緊張させたり指を高く上げたりしてはいけません。指の滑らかさを妨げることなしに身体の内側の神経の圧力を増し、それによってより大きな重みを得ることによってのみ、作り出されなければならないのです。³²

一方、重量奏法に関しても、宮廷舞踏の身体感覚からの発見があった。宮廷舞踏を踊る際、体重は足の接地面に乗るわけだが、2.1.4.で述べたように、頭や上半身の重さを腹筋や背筋で支えることで、股関節にかかる負担を軽減し、軽い足さばきを実現できる。それと同様に、ピアノ演奏に際しても、脊柱起立筋群からの支えを認識するとともに、肋骨が支えられている、もしくは引き上げられている感覚をもって弾くと、指にかかる重さをコントロールしやすくなる³³。私は坐骨に対して垂直に、上半身のすべての重さがかかると考えていたが、宮廷舞踏を踊るときのように、肋骨を支える・引き上げておく感覚をもって弾くことで、指にかかる重さをコントロールしやすくなった。それまでは、腕を持ち上げたり緩めたりする役割を三角筋（図 11 参照）に任せていたが、脊柱起立筋群からの体幹の支えを意識すると、鍵盤にかかる腕の重さの調整が容易になることが分かった。

31 チェンバロは、鍵盤の押し下げによって、ジャック側面のツメが弦をはじくシステムである。

32 カール・ツェルニー『ピアノ演奏の基礎』 岡田暁生訳、東京：春秋社、2010年、25頁。

33 2017年4月4日の市瀬先生のレッスンにおいて、上半身の重さを腹筋や背筋で支えると股関節への負担が軽減され足さばきが軽くなることを体験し、同年4月11日の坂井先生のピアノレッスンにおいて腕の支えによる指への負荷の軽減を確認した。



図 11³⁴ 三角筋

ヴィルトゥオーゾピアニストであったジョルジ・シャンドール György Sándor (1912～2005) は、「ピアノ演奏におけるいわゆる近代楽派が事実上始まるのは、1905 年に出版されたルドルフ・マリア・ブライトハウプトの『自然なピアノ演奏技術の基礎』から」であり³⁵、「ブライトハウプトの根本的な誤りの一つは、ピアノ技術における重量の役割を誤解し、強調しすぎた点にある」³⁶と述べ、重量奏法の弊害を指摘している。シャンドールは、前腕にある指の筋肉を、腕の重量を支えるためではなく、エネルギーを即座に指とハンマーに伝えるために使うこと、腕全体の重量は肩の筋肉で支えることを提唱している。

本論文においては、指奏法と重量奏法のいずれであっても、腕の重さのコントロールと、良い耳に基づいてコーディネートされた技術が重要であることを確認するにとどめ、時代や楽曲・楽器に対応した奏法については、今後の研究で追及していきたいと考えている。

2.2.3. 結論

本節では、宮廷舞踏の基本姿勢から、ピアノの演奏姿勢及び奏法への応用を考察してきた。ピアノ演奏時には、坐骨に立つように座ることに加え、上半身の支えを保つことが、とりわけ重要であると確認しておきたい。次節では、舞曲を演奏する際に、音楽の進行と共に求められる生命感そのもの—「拍感」について、舞踏の実践から考察していく。

34 荒川裕志『プロが教える筋肉のしくみ・はたらきパーフェクト事典』、36 頁。

35 ジョルジ・シャンドール『シャンドールピアノ教本——身体・音・表現』 岡田暁生ほか訳、東京：春秋社、2005 年、60 頁。

36 同前、246 頁。

2.3. 宮廷舞踏から知る拍感

2.3.1. 重心移動

舞踏ステップの基礎となるのが、重心の移動である。宮廷舞踏において、拍感を決定づけるのは重心移動の質であると言えよう。

重心移動の難しさは、実際に踊ってみてすぐに体感した。基本的な「歩く」「跳ぶ」「保つ」動きのうち、「歩く」動きひとつを取り出しても、コントロールがままならない。

宮廷舞踏において重要なのは、1拍目に身体の軸が整った状態で立つ（新たな軸足に体重が乗っている状態である）ことであり、そのためには、前拍の段階で軸足から次の軸足へと重心の移動を行う必要がある。その後もポーズのコマ送りではなく、重心の移動を礎とした連続した動きが求められるのだ。これは歩行の基礎であるはずなのだが、意識して行おうとすると難しく、普段の歩行の未熟さまで発見してしまう。



図 12 プリエとエルヴェを伴う重心移動の動き³⁷

音楽と身体の動きとの対応の単位を見ると、足の運びは楽譜上の「拍」と、上下の動きによって生まれるパ³⁸の単位は「小節」と、それぞれ関連付けられている。

前述の通り、宮廷舞踏における重心移動の困難さは、それが音楽上の拍と一致することこそある。足を踏み出す瞬間ではなく、新たな軸足に体重が乗った瞬間（図 12 の右端の状態）が拍点となるのだが、この基本が簡単なようで難しく、これをスムーズに行うことがまずは拍感の要となる。

拍と連動したステップをもつ宮廷舞踏において、音楽を後追いする状況ではなく、音楽と共に在るためには、常に前の拍の中に次の拍への準備が内在していなければならない。準備というのはこの場合、とりもなおさず重心の移動である。

37 市瀬陽子 「ルイ 14 世時代の舞踏様式——舞踏の記号化と再構築」、『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第 8 号、2001 年、276 頁、図-5。

38 Pas：ステップを意味する。

前の軸足に体重が乗ったまま次の軸足（となるべき足）を踏み出している状態で1拍目を迎えると、音楽を後追いするような踊り方になってしまう。2本の足のどちらにも体重が乗っている状態で音楽上の拍点を迎え続けると、音楽と噛み合わないただの歩行になってしまう。

ピアノ演奏に際しても、我が身を振り返ると、頭で理解しているはずの拍点に身体がうまく乗りきれず、結果として、どこにも拠り所のない平坦な演奏になってしまうことがある。1拍目に体軸が乗るといふ身体感覚は、舞踏と演奏が共有する、拍感の要といえよう。

2.3.2. ムーヴマン

前述の通り、1拍目のタイミングを決定付けるのは前拍からの重心移動であり、そこにはしばしばプリエが伴われる。プリエは直訳すると「曲げる」という意味であるが、「曲がった状態のポーズ」を指しているのではなく、「曲げる」という連続した動きを指していることを理解する必要がある。図12の左から2番目の状態がプリエであり、右端の、膝を伸ばし、踵を浮かせるように伸び上がった状態がエルヴェである。図12では一見、プリエとエルヴェという2つの静止姿勢がコマ送り状態で行われるようにも見えてしまうが、実際には、プリエはエルヴェに向かう準備の動きであり、この一連の動作は「ムーヴマン³⁹⁾」と呼ばれる。このムーヴマンが音楽上の強拍と一致するアクセントを生み出すと同時に、ムーヴマンの速さ、深さが拍感をつくり出すのである。

準備のプリエから1拍目のエルヴェという動きを軸に拍をとっていると、拍感の基本が「1拍目に戻ってくる」感覚であり、フレーズを形成するうえでは、1小節を1回転とした、推進力のある回転であるということに気付かされる。

前拍からの重心移動が1拍目の在り方を決めると述べたが、このことは曲の冒頭においても重要な点であり、どのようなテンポでどのような性格の舞曲を踊るのかは、アウフタクトで提示され決定付けられる。来る1拍目への重心移動が肝要なのはもちろん、アウフタクトよりさらに前に、身体と呼吸の準備が不可欠なのである。

2.3.3. ムーヴマンの際の身体内部でのエネルギーの拮抗

外見上は、膝を曲げるプリエの際にはまっすぐに保たれた頭はそのまま低くなり、エルヴェで高くなることになるが、プリエ・エルヴェ間の身体内部には、目に見える上下運動と拮抗するエネルギーが存在する。すなわち、プリエでは重心を上引き上げ、エルヴェで押し下げるような感覚（跳び箱を跳ぶ瞬間に手で下に押す感覚に近い）が内在するのである。そ

39 *mouvement*: 本論文では舞踏用語として扱っているが、単に「動き」の意味で使われる語でもあるため、注意が必要である。

の時、上下に拮抗するエネルギーが拍点のあり方を決定し、それが宮廷舞踏の拍感となっていくのである。

ピアノのレッスンにおいてもしばしば「拍を上向きにとるように」というフレーズが使われることがあるが、それは打鍵楽器の特性ゆえに下に向かいがちな身体感覚を矯正するためであり、実際には、相反するエネルギーが共に存在することが望ましい。演奏の際の具体的な身体感覚については、3.4.1.で述べる。

2.3.4. 結論

本節では、宮廷舞踏の基礎といえる重心の移動と、拍を決定づける動きとしてのムーブメントの実践研究を通して、舞曲演奏に直結する拍感の考察を行った。

特に、1拍目に体軸を乗せること、身体内部に上下双方向のエネルギーを持つことが、舞曲を演奏する際に重要な身体感覚であることを確認しておきたい。

次章では、舞踏ステップの実践及び共演、チェンバロでの演奏研究を通して、各舞踏に対応する舞曲の演奏法を考察していく。

3. ピアノでの舞曲演奏

3.1. リュリ＝ダンゲルベール「アルミードのPASSACAIEU」

本節では、リュリの代表的な抒情悲劇作品《アルミード》の第5幕で踊られる「PASSACAIEU」を取り上げ、私が宮廷舞踏との共演を経て学んだ演奏法を記す。



舞踏譜2 「アルミードのPASSACAIEU」の舞踏譜⁴⁰

40 浜中康子『栄華のバロック・ダンス』、210頁より、舞踏譜3-9-13を引用。

演奏にあたっては、ダングルベールによりチェンバロ用に編曲された楽譜を使用した。本作品においては、原曲に対して振り付けられた舞踏譜が現存している。パのタイミングについても細かい指示が書かれているため、音楽と舞踏の直接的な結びつきを高い再現性の中で実感できると考え、舞踏との共演を通じた演奏研究を行った。なお、2016年12月17日に東京藝術大学内で行った第2回博士リサイタルにおいて、市瀬陽子先生とピアノで共演させていただいた。その映像を本論文に添付する。

パッサカイユはサラバンドの仲間であり、♪♪♪のリズムを基本としている。パッサカイユには、メヌエットやクラントと違って固有のステップはなく、様々なステップの組み合わせによる、華々しく技巧的な劇場用舞踏であった。

共演リハーサルを通して重要な課題となったのは、拍感とフレーズ感の共有であった。「拍子感」というと、いわゆる「強・弱・弱」のような拍点の意識を思い浮かべがちだが、ここで共有したい拍感とは、拍と拍との間の内的エネルギーである。

本作品の初めてのリハーサル⁴¹の際には、私は無意識に拍点の強弱に基づいた演奏をしており、まさにその点で、踊りとの齟齬を感じた。1拍目が振り所になることは確かだが、2・3拍目を軽く弾いてしまうと、舞踏と噛み合わないのである。これは、パッサカイユがサラバンドと同じリズムを基本としていることと関係が深いと思われる。サラバンドは2拍目に重さがあるという通説があるが、共演を試みたところ、どちらの舞曲も「1拍目から3拍目表にかけて支えを保つ(重心を落とさない)」という表現の方が適切であると感じた。

譜例1 「アルミードのパッサカイユ」冒頭部分

本作品の冒頭では特に、1拍目から2拍目にかけて重心移動を行い、3拍目の表までエルヴェを保ち、3拍目の裏にプリエをして次の1拍目を迎えるステップが印象的であった。演奏の際には、2拍目の音を、楽譜に書かれているよりも少し長めに保つようにする（私自身は、「後ろ髪を引かれるような感覚」と意識した）と、内的エネルギーを舞踏と共有するこ

41 2016年12月8日に東京藝大内で行った、市瀬先生との共演リハーサルを指す。

とが出来た。奏法としては、右手は2拍目の音を出した後、腕の重さを指先にシフトし、3拍目の拍頭を十分に意識しつつ、3拍目裏の音を出すギリギリまで指で2拍目に出した音を保つことと、3拍目の裏から1拍目に入るときには手首の上下をさせずスムーズに1拍目に重さが乗るように奏することで、舞踏と重心移動のタイミングを共有しやすくなった。左手のバスは、1拍目の音を2拍目裏まで十分に響かせることと、3拍目から次の1拍目に向かうように弾くことが推進力を維持する秘訣である。

また、宮廷舞踏では、軸足の上に乗すぐに体重が乗り、体軸ごと重心移動を行っていく。ピアノ奏者は座って演奏しているが、踊り手の体軸形成から学ぶ意義は大きい。私は、やわらかい音を出すために、腕や手首を少し外側に逃がすことでタッチの瞬間の衝撃をやわらげていたのだが、それが、拍に乗すぐに重さを乗せられない原因になっていた。骨盤を意識的に立て、腕や手首の外旋を避けて、腕の重さが指から乗すぐに鍵盤に伝わるようにすると、拍に乗り遅れることはなくなった。骨盤を立てることで、少し胸を張ったような姿勢になる。その姿勢を無理なく保とうとすると、肋骨の内側が背中側にも広がったような身体感覚が得られる。演奏が始まる前に骨盤を起こして坐骨に立ち、肋骨を支えた状態で、音楽に適した呼吸とともに弾き始めると、1拍目にうまく乗れるだけでなく、2・3拍目でも推進力を失わず、舞踏とフレーズ感を共有出来る。骨盤が後ろに傾いてしまっていると、拍を後追いするような演奏になりやすく、舞踏の推進力についていけない。フレーズの切れ目や小休止の時も上記の身体感覚を失わずにおくことで推進力が保持でき、フレーズのつなぎ方や次のフレーズの始め方が容易になる。

拍感やフレーズ感を共有すると、曲冒頭やフレーズの切れ目での息づかいも共有できるようになる。舞踏譜に書かれている軌跡はフレーズの方角性を具象化しているものであり、踊り手と演奏者がそれを共有することが重要である。踊り手は、これから踊る軌跡を思い描いて身体意識を準備し、それに必要な息づかいを伴って踊り出す。演奏者もフレーズの行き先を把握し、それに必要な呼吸をもって演奏することが望ましい。

譜例2 「アルミードのパスサカイユ」 52-63 小節

譜例 2 は、音楽・舞踏ともにフレーズの変り目の変化が特に顕著であった部分であり、赤字は音楽について、青字は舞踏の振付や軌跡を示している。以下は、譜例 2 の部分において、舞踏との共演に際して私が行った、1 つの演奏例である。青い線で囲んだ部分（舞踏では、片手を前に差し伸べる部分）は右手の G 音が頂点となるように *cresc.* をし、60 小節目の、踊り手が後ろに下がっていく部分では、自然な *dim.* を行う。60 小節までは音楽的にもゆるやかな流れだが、曲調が変化する 61 小節目からは、毎拍頭の音を鋭く奏すとともにバスの刻みの変化を明確に打ち出すことで、激しいステップで進む舞踏と、生命力を共有するよう心掛けた。

今回演奏したのはチェンバロのための編曲であり、チェンバロらしい技巧が随所に散りばめられていたため、ピアノで弾くことは容易ではなかった。しかし、舞踏からのアプローチで「舞曲の核」を理解することで、ピアノ用編曲での演奏の可能性も広がると考えられる。

J.S.バッハの舞曲は既にピアノでも当然のように演奏されているが、このアルミードの「パッサカイユ」同様、ピアノのレパートリーとしても演奏され得るチェンバロの舞曲は、他にも数多くあるであろう。舞踏の拍感やフレーズ感、さらに動きの軌跡や移動の速さ、振付・ステップの在り方は、チェンバロ奏者だけでなくピアノ奏者にとっても、音楽の持つ内的エネルギーの把握のヒントとなるものである。舞踏を介した、チェンバロ作品の現代ピアノでの演奏法については、今後も研究していきたいと考えている。

3.2. ダンゲルベール「メヌエット」

メヌエットは、17世紀中期から18世紀後期にかけて貴族社会において最も人気のあった社交ダンスであり、少なくとも23点の振付が現存している。

メヌエットは、楽譜上では4分の3拍子あるいは8分の3拍子で書かれるが、基本的なステップ・パターンは6つの拍（楽譜上での2小節）がひとつの単位になっており、その間にドゥミ・クペ、ドゥミ・ジュテ、パ・マルシェ（13頁、図2参照）の4つのステップが組み合わされている。最もスタンダードであったのは、2小節を1つの単位として、第1、3、4、5番目の拍でステップを踏むパターンと、第1、3、4、6番目の拍でステップを踏むパターンである。音楽上の穏やかなアクセントはドゥミ・クペとドゥミ・ジュテにつけられる。演奏者は、舞踏の基本単位が2小節であるということ、そして踊り手の動きには常にこの単位の第1拍にアクセントがあるが、2番目に強いアクセントは、必ずしも2小節目の強拍にあるのではない、ということを理解する必要がある。

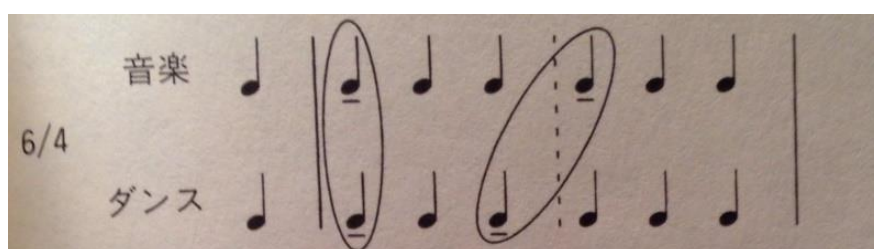


図13 音楽上のアクセントと舞踏のアクセントのずれ⁴²

図13は、メヌエットにおいて、音楽上のアクセント（小節の第1拍目）と舞踏上のアクセント（6拍目から1拍目、3拍目に向かうムーブマンによるもの）がずれることを示すものである。

ラモは、メヌエット・ステップにおいて、音楽上のアクセントと舞踏上のアクセントが一致する1小節目を「真のカダンス」、一致しない2小節目を「偽のカダンス」と名付けている⁴³。

本研究では、メヌエットの基本ステップの実践と共演⁴⁴、チェンバロでの演奏研究⁴⁵を経

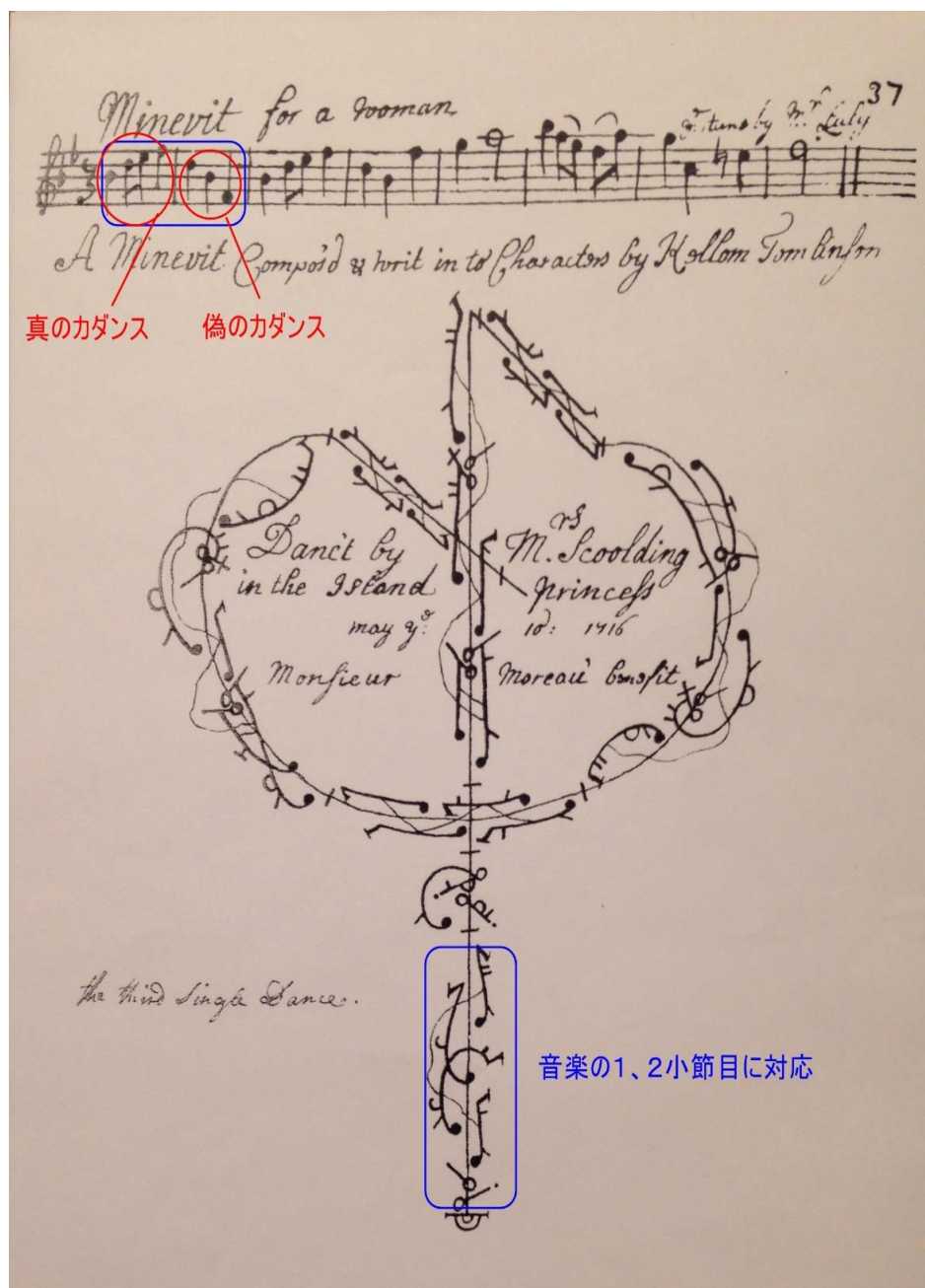
42 浜中康子『ダンスから音楽の表現を学ぼう——バロック舞曲へのアプローチ』 東京：音楽之友社、1997年、67頁。

43 舞曲におけるカダンスの概念については様々な言及がなされている。舞踏記譜法を出版したフイエは「カダンスとは、さまざまな拍子を正しく理解することであり、楽曲の中で最も顕著な拍を認識できること」と述べ、ラモは「カダンスこそがダンスの真髄である」と記している。（浜中康子『栄華のバロック・ダンス』、86～87頁。）

44 市瀬陽子先生のご指導のもと、2014年の4月～8月にかけて、基本ステップの実践、およびバレエダンサーである樺澤真悠子氏との共演リハーサルを行った。

45 辰巳美納子先生のご指導のもとに行った。

て、バレエダンサーとの公演⁴⁶において、宮廷舞踏との共演を行った。使用した舞踏譜は舞踏譜3のケロム・トムリンソン Kellom Tomlinson (1690頃～1753)によるものである。



舞踏譜3 女性ソロで踊られるメヌエット⁴⁷

46 2014年8月16日、桐生市市民文化会館小ホールにて開催された「渋川ナタリ・樺澤真悠子コラボレーションリサイタル」を指す。

47 Jennifer Shennan(ed.), *A Work Book by Kellom Tomlinson* (New York: Pendragon Press, 1992), p. 37.

譜例3 ダングルベール メヌエット

メヌエットは、2小節をひとまとまりとした3拍子の舞曲である。ムーヴマンを経て体重が乗るステップと、踵をおろさず、体重が乗る場所を足の親指の付け根から次の軸足の親指の付け根に移動するステップとが存在する。これにより、体重が乗る拍と身体を引き上げた状態で保ったまま運ぶ拍が生まれる。ステップによる推進力の違いは新鮮な発見であった。

6拍子で表記した場合に1、3拍目にムーヴマンが来るステップが主流であったが、トムリンソンの振付では、音楽上のアクセントと一致する1、4拍目にムーヴマンが行われる。前者は3、4拍目の間で重心を落とさずに身体を前に運んで行くのに対し、後者は1拍目に置かれた重心を4、5、6拍目の軽いステップで進めていく。いずれのパターンであっても、共通するのは「偽のカダンス」における推進力である。

共演に際しては、私が楽譜から類推していたテンポよりも速いほうが、踊り手は踊りやすそうであった。しかし、メヌエット・ステップではひとつの拍到2回のムーヴマンが含まれているので、速すぎるテンポを設定すると動作に影響が出てしまう。舞踏においては、ムーヴマンが行われるところで生じる垂直方向のアクセントと水平方向に進むステップとの違いが表情を生み出すのであるが、速すぎるテンポ設定の中では、全体として平坦な踊りになりがちなのである。演奏者が踊り手に合わせてテンポをあげるために指さばきを速く軽くすることも、平坦な演奏につながってしまう。

踊り手と演奏家のテンポがかみ合わないのは、実際には、テンポではなく拍感が共有されていないことが原因である。樺澤氏と合わせを重ねた結果、ラモが言うところの、メヌエットにおける「偽のカダンス」(楽譜上の2小節目、4小節目)の推進力を共有することが重

要だと分かった。

2小節をひとまとまりにするというと、1小節目に重さをかけて2小節目は軽く引き上げる弾き方をしがちである。しかし、実践したところ、その感覚では舞踏と合わない。2小節目で徐々に手首を引き上げて3小節目の頭で再び重さかけるのではなく、2小節目は手首の上下運動をせずに水平方向に進むとフレーズの推進力を共有出来る。

また、舞踏においては、3拍目の裏で踵を下ろし、一瞬の切り替え後、次の1拍目（エルヴェの状態）に向かうムーヴマンが次のフレーズを生み出すため、演奏者も、4小節フレーズの最後の3拍目の音をおさめる時に時間をかけすぎないように心掛けたい。演奏においては、フレーズの息継ぎの際に3拍目の裏でわずかに手首を上げる動きのみで切り替えたところ、より長いフレーズを共有出来るようになった。8小節フレーズの終わりでも、リタルダンドをするのではなく、3拍目の頭での終止と新しいフレーズに向かうムーヴマンの始まりを意識的に共有すると、音楽的にも自然な句読点が生まれる。

曲の終わりには、しばしばヘミオラ⁴⁸が用いられる。舞踏会において同じフレーズが繰り返されるなか、ヘミオラは、曲の終わりを示す目印の役割も果たしたようである。舞踏と音楽とが自然なリタルダンドを共有すると、曲を優雅におさめることが出来る。

なお、本作品を共演したのはクラシックバレエのダンサーであった。彼らが宮廷舞踏を踊るときに感じる違和感と、ピアノ奏者がチェンバロを演奏するときの違和感には共通点があるようである。バレエダンサーにとっては、宮廷舞踏を踊る際に踵をあげきれず、中途半端な位置で保っておかなくてはならないことがもどかしく、また疲労の原因となる。ピアノ奏者がチェンバロを演奏する際には、ピアノ以上に離鍵に神経を使うことや、鍵盤の中での微細なコントロールが求められることが最初の試練となるであろう。共通しているのは、稠密な重心移動と身体内部の筋肉の活用がより切実に求められる点だと考えられる。

48 3拍子で書かれた2小節が、倍の音価の3拍子で書かれた1小節のように聞こえる拍子感のことである。

3.3. フランソワ・クープラン「クラヴサン曲集第2巻より 第8組曲」

3.3.1. アルマンド

1) ラファエル

組曲の最初に置かれている「ラファエル」は序曲風のアルマンドである。ただし、このアルマンドは舞踏との関連は少なく、リュート音楽から発展した「スティル・ブリゼ⁴⁹」を用いた器楽曲と捉えるべきものであろう。

譜例4 「ラファエル」冒頭部分

譜例4の通り、スティル・ブリゼの特徴である分散和音が多用されている。核となる和声を把握し、その骨格に沿って演奏することが重要である。特に赤線で囲んだ箇所は、過度に旋律的に奏さないよう心掛けたい。

冒頭ではあらかじめ拍のスイングをつくっておき、1拍目に重さが乗る過程でアウフタクトを奏すると、アウフタクトと1拍目の乖離が避けられ、良い拍感を生み出せる。

⁴⁹ Style Brisé: 分散様式の意。リュートの奏法に倣って、複数の声部に和音を分散させた音型を指す。



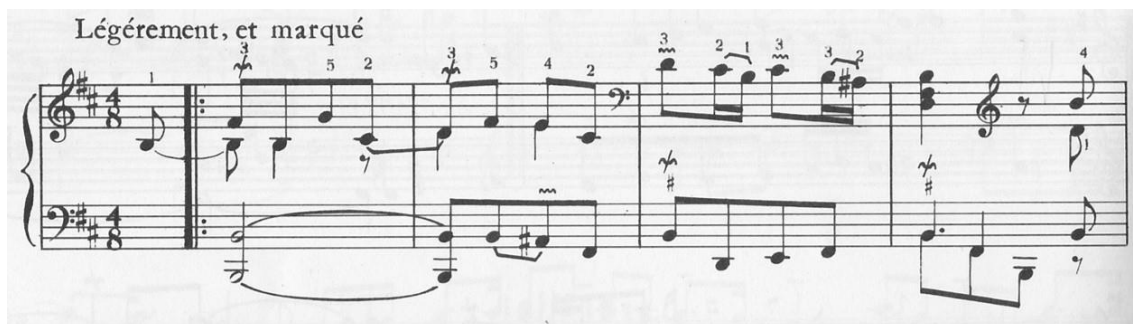
譜例5 「ラファエル」7-8小節

譜例5に示したリエゾンの部分では、レガート奏法が求められる。リエゾンをチェンバロで演奏する場合は、特に手首の上下運動を避け、鍵盤の中での指の重心移動によって弾く。譜例の2小節目においては、第1音目のG音に自然に重さを乗せた後、指の重心移動に手首をわずかに伴わせると、第2音目のFisの突出を避けることができる。ピアノで演奏する場合にもそれに倣う。

また、トリルは機械的な音の羅列にならぬよう、特に注意深く奏したい。良い耳を持つことが最も重要なのはもちろんだが、前述のチェンバロにおけるレガート奏法のように、鍵盤の中(下半分)で指の重心移動を行うと、トリルの各音の間にも細かいニュアンスを生み出しやすくなる。

2) アルマンド・オーゾニエーヌ

アルマンドには固有のステップが存在しないため、定義付けが難しい舞曲のひとつであるが、拍に合わせた歩行が基本であることと、比較的跳躍が多いことが特徴といえるであろう。



譜例6 「アルマンド・オーゾニエーヌ」冒頭部分

例えば冒頭の2小節では、コントルタン・バロネ⁵⁰などの、ジュテ（跳躍）を伴いなが

50 ドュミ・コントルタン（片足重心で立ち、跳躍して、同じ足・同じ場所に着地するステップ）とジュテ（片足重心で立ち、跳躍して踏み切り、他方の足に着地するステップ）を組み合わせたステップである。

ら前進するステップを、3、4小節目ではその場で跳躍して両足で着地するパ・ド・リゴドン⁵¹をイメージすると、演奏時の拍感がより生き生きとしたものになるであろう。

アルマンドは男女が手を組んで踊る社交の踊りでもあり、少々おどけたステップもあったようである。調性感に影響されて深刻な表情になることは避けたい。

3.3.2. クラント

クラントはルイ 14 世が特に好んだダンスであり、ラモによれば、ルイ 14 世はおよそ 22 年以上にわたってダンス教師ボーシャンの指導のもとクラントの練習に時間を割いたとのことである⁵²。フランスにおける「クラント」とイタリアの「コレンテ」の間に明確な差があることはよく知られている。活発なコレンテに対して、フランス式の 2 分の 3 拍子の荘重なクラントは国王にふさわしい舞踏であった。

拍に合わせた歩行を基本とした 3 拍子であるが、1 歩ごとにニュアンスが異なる。また、クラントにはパ・ド・クラントと呼ばれるステップがあり、曲の始まりにしばしば用いられる。パ・ド・クラントは 1 小節分 (2 分音符 3 つ分) の音価に該当するステップであり、ドゥミ・ジュテ+ (次の小節の) クペ・ストゥニュから成る。ムーヴマンは楽譜上の 1 拍目と 3 拍目で起こる。1 小節内に 2 回ムーヴマンが起こるため、速すぎるテンポ設定は避けたい。ステップは 2 : 1 になっている。すなわち、ムーヴマンを経て 1 拍目で体重が乗り、2 拍にかけて身体を運び、ムーヴマンを経た 3 拍目で身体を引き上げて軽く跳躍するステップである。

51 第 1 ポジションの状態では両足を揃えたプリエを行い、跳躍を経て、片足に立ったエルヴェの状態となる。その際、もう片方の足は第 2 ポジションに開いて上げ、再度第 1 ポジションに戻る。同時に、反対の足を第 2 ポジションに上げ、戻ってきたら両足でのプリエ、跳躍を経て、両足で着地するステップである。

52 浜中康子『ダンスから音楽の表現を学ぼう』、67頁。

43

la Bourgogne

パ・ド・クラント

舞踏譜 4⁵³

前述したが、クラントは最も拍子がかみにくい舞曲の一つである。舞踏上のアクセントと音楽の拍感がかみ合うところと、拮抗して緊張感を生み出すところが混在するのが難解であり、また魅力でもある。

53 Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances* (Paris: 1700).

1) 第1クラント

The image shows two systems of musical notation for a horn part. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in 3/2 time. A green circle highlights a specific note in the treble staff. The second system also consists of two staves. Three blue boxes are drawn around notes in the treble staff, with blue arrows pointing to them from the text 'ニュアンスを変える' (change nuance). A green circle highlights another note in the treble staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#).

譜例7 第1クラント冒頭部分

赤い音符で示したのが核となるリズムである。2:1で捉えるステップと3拍子で歩むステップとの違いを想定すると、演奏の際にも推進力の違いが生まれる。

緑の円で示したのは、宮廷舞踏においてもチェンバロ演奏においてもご指摘を受けた箇所である。踊りでは、3拍目の跳躍の際、つま先が伸びた状態で床から離れ、つま先から着地する。その分身体を引き上げている時間が長くなる。それを演奏に置き換えると、付点の音は発色の良い、スピードのある音で奏し、拍のなかの空中に浮いている時間を長めに聴くこととなる。指先は踊りにおけるつま先に倣い、垂直な状態で鍵盤から離れ、またその状態で着地するよう心がけている。手の甲が持ち上がった結果、指先が離れ、指先が触れてから再び重さを乗せる奏法である。指先が鍵盤に対して常に後ろ髪をひかれているイメージを持つと、実現しやすかった。

譜例7に青字で示した通り、トリルは毎拍ニュアンスが変わるのが自然である。1拍目で体重が乗り、2拍目に摺り足で身体を前に運ぶステップを演奏に置き換えると、1拍目裏のFisで手首を緩めず、3拍目の頭まで手首の高さを保ち、3拍目の跳躍の部分でわずかに間をとることになる。ただし、主和音におさまる和声進行であるので、3拍目の跳躍は、つま先がわずかに離れる程度に留めるべきである。舞踏に際しては、つま先と足の甲をしなやかに使った跳躍と着地が求められる。演奏に際しても、十分にコントロールされたCisの離鍵と、Hへのしなやかなポジション移動が求められる。

4小節目の1拍目に両足でのポジションに落ち着く感覚を持ち、再度動き出す際にムーヴマンをイメージすると、音楽的にも自然な句読点が生まれる。具体的には、1拍目の音にわずかに長く留まり、次の8分音符への準備は、速いムーヴマンのような素早いポジション移動となる。

2) 第2クラント

譜例8 第2クラント冒頭部分

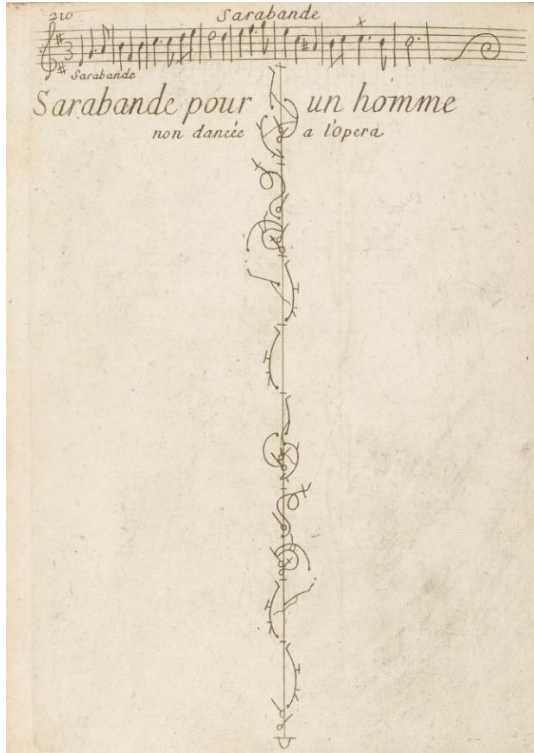
譜例8の5、6小節目は、4分の6拍子との拍感のねじれにより、演奏時にも重心をおろすことが出来ない。身体をリセットさせず体幹で支え、7小節目の1拍目に腕を乗せた後ブレスをするようにするのが望ましい。

踊りとしては、付点2分音符ごとに踵をおろさず進むステップか、ごく軽いムーヴマンを伴って付点2分音符ごとにエルヴェに戻りながら進むステップ、もしくは音楽とねじれる形で、2分音符刻みで3歩進むステップが想定される。この部分で3歩ステップを試してみると、身体を通してヘミオラ感を愉しめる。

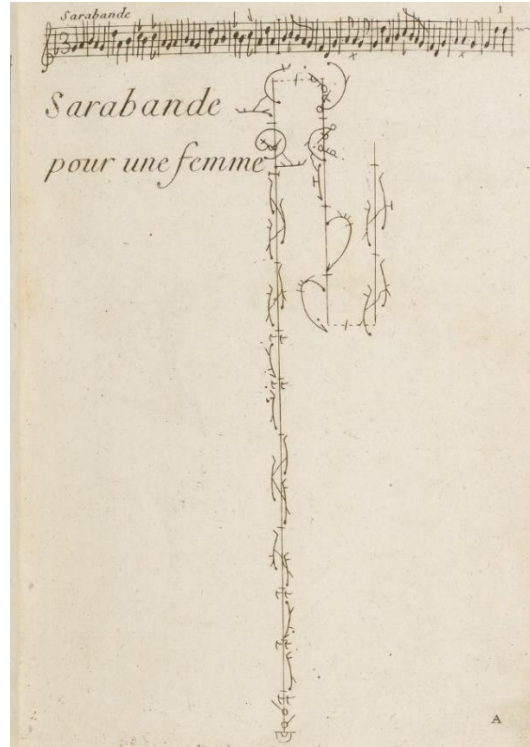
譜例9 第2クラント 18-23小節

18～20小節目の16分音符は、2分音符の拍点に乗せる過程で奏すと、自然な拍感に即して演奏できる。左手は3拍子の歩みを担っているが、発音した後は押し付けず、拍の中がたわむように感じると良い。

3.3.3. サラバンド



舞踏譜 5⁵⁴



舞踏譜 6⁵⁵

サラバンドには「2拍目に重さのある3拍子の踊りである」という通説があるが、現存する舞踏譜におけるサラバンドのステップには、3拍子の各拍にパが割り当てられているパターンも少なからず見受けられる。(例えば、舞踏譜5の3、5、7小節目は1、2拍目にパがあるのに対し、舞踏譜6の4、8小節目は各拍にパがある。)⁵⁴「2拍目に重さがある」と想定すると、2拍目にアクセントをつけたり、2拍目のみ沈むような重いタッチで弾いたりしがちであるが、サラバンドのステップが必ずしもその定型に当てはまるとは限らない。

また、1拍目にしばしば使われる、タン・ド・クラントというステップは、1拍目で伸びあがった身体を摺り足ステップで前に運び、次の小節へのムーヴマンまでキープするというものである。このステップで行う1拍目から2拍目の稠密な重心移動を演奏に翻訳する場合、2拍目に必要なのは、特別なアクセントや1拍目以上の重さではなく、1拍目からの内的エネルギーの保持であると思われる。具体的には、1拍目の離鍵を拍ぎりぎりまで待った上で、2拍目の速すぎる打鍵スピードを避け、レガートに近い奏法で演奏することが望ま

54 Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances* (Paris, 1704), accessed October 27, 2017, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682/f224.item.r=Feuillet,+Raoul+Auger>.

55 Ibid., <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682/f15.item.r=Feuillet,+Raoul+Auger>.

しいであろう。

サラバンドには、まるで足のトリルかのような素早い足さばきの装飾がつくことが多い。その動きを流れの中で自然に行うためには、パの少ない箇所であっても（むしろそのような箇所こそ）強い内的エネルギーを持ち続けている必要がある。テンポ自体は遅めであっても、内なる身体感覚はアクティブなものであり、その感覚は少なくとも当時の作曲家・演奏者は共有していたものと考えられる。

The image shows a musical score for a piece titled "Gravement". The score is written for piano in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system starts at measure 6 and includes a section labeled "ヘミオラ部分" (Hemiole section) with blue brackets over measures 6-8. This section has two endings, labeled "1." and "2.". The "REPRISE" section begins after the second ending. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

譜例 10 「風変わりのサラバンド」冒頭部分

譜例 10 に示した冒頭の小節に、タン・ド・クラントとクペという 2 種類のステップを当てはめて、それぞれの場合について奏法を検証してみたい。タン・ド・クラントを想定して演奏した場合、1 拍目から 3 拍目まで手の甲の高さを保つことになり、2 回ムーヴマンのあるクペを想定した場合、1 拍目で乗せて 2 拍目で乗せ直す間に手首のたわみ（手首でムーヴマンを行っているような準備の動き）が生まれる。

1 小節目に関しては、リエゾンが 1 拍目のみにかかっていることも考慮すると、2 回のムーヴマンを伴うクペが適切であると思われる。3 小節目は、バスの動きに着目すると、稠密な重心移動によるタン・ド・クラントを提案したい。また、4 小節目の長いトリルは、あたかも足の甲をゆっくり下ろしてくるように丁寧に収めると効果的であろう。

3.3.4. ガヴオット

The image shows a handwritten musical score for a dance. At the top is a single staff of music in 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat. Below the staff are several lines of dance notation, consisting of stick figures connected by lines to represent movements. The text in the center reads: "La Gavotte du Roy a quatre Par M.^r Balon". At the bottom right, there is a note: "* バ・ド・ガヴオット".

舞踏譜 7 「国王のガヴオット」の舞踏譜⁵⁶

56 浜中康子『栄華のパロック・ダンス』、133 頁、舞踏譜 3-5-1。

Tendrement パ・ド・ガヴォット パ・マルシェ パ・ド・ガヴォット

譜例 11 ガヴォット冒頭部分

ガヴォットには、1拍目を見つけて体感するのが難しいという特徴がある。アウフタクトの1音目を1拍目と捉えやすく、拍感が逆になってしまいがちなのである。

ガヴォットの典型的なステップであるパ・ド・ガヴォットは、跳躍を経て、1拍目はバウンドのある着地から始まる。1拍目裏、2拍目の頭までは水平に歩き、2拍目裏にプリエを経た跳躍をして、ふたたび1拍目に着地を迎えるステップである。

2拍目裏から1拍目の着地点に向かっての跳躍の身体感覚と、1拍目がバウンドのある着地点であるという認識は、ガヴォットを演奏する際に非常に重要である。演奏する際は、アウフタクトにて手首の高さとお腹の引き締めを保ち、1拍目で重さかける。1拍目裏ではすぐに浮き上がらず、踊りと同様水平に（手首の上下運動をせず）進む。2拍目から2拍目裏では水平にした前腕を上腕からわずかにもちあげ、バウンドのある1拍目に備える。1小節を2つに分けて、1拍目が重めの拍、2拍目が軽い拍とする捉え方になりがちだが、水平方向への推進力は、ステップ同様に、2拍目の頭まで保つことが望ましい。

3.3.5. ジグ

The image displays a musical score and its corresponding dance notation for a piece titled "Gigue à deux". The musical score at the top is in 6/4 time and consists of eight measures. The first three measures are highlighted with colored boxes: the first and third measures are in red, and the second measure is in blue. Below the score, the dance notation is shown as a series of vertical lines with arrows indicating movement. The first and third steps are highlighted in red boxes and labeled in Japanese as "ジュテ(2回)" (Jute, 2 times) and "コントルタン・バロネ(2回)" (Contredanse-Barone, 2 times), respectively. The second step is highlighted in a blue box and labeled "パ・ド・ブレ" (Pas de Bre). The title "Gigue à deux" is written in cursive above the dance notation.

舞踏譜 8⁵⁷

フランス風ジグの特徴は、主に複合的な 2 拍子と付点のリズムである。舞踏譜 8 に示したコントルタン・バロネとジュテは、上下運動を伴う軽快な跳躍ステップである。3 小節目のパ・ド・ブレステップは水平方向に進むステップである。ステップのタイミング（楽譜の上を示したリズム）と動きを把握することで、演奏におけるリズム感にも変化が加わる。

57 Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances* (Paris: 1700).



譜例 12 ジグ冒頭部分

楽譜からは拍頭で踏み切る跳躍を類推しがちだが、譜例に示した通り、音楽上の拍点と一致しているのは着地点である。着地といっても、重さをしずませている暇はなく、軽くバウンドするような感覚である。ステップは舞踏譜から分かる通り跳躍の連続であり、しかも跳躍の際には空中でつま先から頭まで垂直に伸びきった後つま先から着地するので、身体を引き上げている時間が長い。見た目には軽快な踊りであるが、そのためには身体深部からアクティブになっていることが必要であり、率直に言ってかなり疲れる。

舞踏譜 8 上にもあるように、パ・ド・ブレステップを取り入れると水平方向の推進力が生まれ、はずむステップとは異なるニュアンスが表現できる。

私が演奏する際には、例えば冒頭の 4 小節のうち 3 小節目にはパ・ド・ブレ的奏法を取り入れている。すなわち、他の小節では、拍点で指の支えに重さをあずけてわずかに手の甲をバウンドさせ、そのバウンドを利用して再び跳躍を行う。対して、3 小節目では拍点でのバウンドを抑え、3 拍目（1 小節を 4 分音符に 6 分割して表記した場合）でも手の甲の高さを保ったまま置きなおすような弾き方をしている。

3.3.6. パッサカイユ

3.1 で述べた通り、パッサカイユは ♩ ♩ ♩ のリズムを基調としているが、この曲においてそのリズムパターンが現れるのは第1クプレと第2クプレのみ（譜例14、15参照）で、それ以外は3拍子の歩みが軸になっている。

ロンドー-Rondeau

Musical score for Rondeau, measures 1-10. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The title 'RONDEAU' is written in the first measure. The score ends with '1. & 9.' and 'Fin'.

譜例13

第1クプレ 1er. Couplet

Musical score for the first couplet, measures 5-10. This section shows the piano accompaniment for the first couplet, starting at measure 5. It continues with the same piano accompaniment style as the previous section, ending with '1. & 9.' and 'Fin'.

譜例14

第2クプレ 2e. Couplet

15 2e COUPLET
D.C.
20

譜例15

各クプレに多様な表情があり、3.1.で取り上げたリュリのパッサカイユとの共通点も多い。第1クプレでは、リュリのパッサカイユの冒頭部分同様に、1拍目から3拍目表にかけて重さを抜かず、2拍目の音を楽譜にかかっているよりも少し長めに保つと、舞踏感覚に即した演奏が実現しやすい。しかし、本作品は器楽ならではの細かいパッセージも多く、舞曲の形を借りた意欲的な器楽作品という捉え方が自然であろう。

3.4. J. S. バッハ フランス風序曲 BWV831

J. S. バッハ自身の舞踏体験を示す決定的な資料は発見されていないが、J. S. バッハが舞踏を含むフランス宮廷文化に触れる機会があったことは、舞踏教師トマ・ド・ラ・セルとの交流や、ツェレの宮廷楽団によるフランス音楽演奏に度々接した記録から推測されている⁵⁸。

J. S. バッハの舞曲が舞踏の伴奏音楽ではなく様式化された器楽曲であることは明らかであり、彼自身がどこまで具体的な舞踏感覚を持って作曲をしたのかは定かではない。しかし、舞踏の名のついたバッハの舞曲は、多くの場合その舞踏と共通する生命感を持っている。

本項では、舞踏との共通性が顕著に見られる「フランス風序曲」より、舞曲の表題がついた楽曲を取り上げ、舞踏の身体感覚とチェンバロでの演奏研究から、ピアノでの具体的奏法を模索し分析した。舞踏を通しての演奏研究にあたっては、市瀬陽子先生にご指導をいただくとともに、2016年3月17日に行われた第1回博士リサイタルにおいて共演させていただいた。また、チェンバロでの演奏研究については、大塚直哉先生、辰巳美納子先生、宮崎賀乃子先生にご指導をいただいた。

3.4.1. チェンバロ奏法に学ぶピアノ奏法

チェンバロでの演奏研究を行った理由は、宮廷舞踏を学ぶうちに、ピアノを弾く身体感覚との齟齬を感じたからである。宮廷舞踏と時代を共にしていたチェンバロで舞曲を弾いてみることで何かしらのヒントを得ようと、先生方のご指導を仰いだ。その結果、チェンバロの奏法や拍感の中に、宮廷舞踏の身体感覚と結びつく部分やピアノ演奏に応用できる点を発見することが出来た。

まず、チェンバロで舞曲を演奏するにつれ私が体感したものは、エネルギーが身体の中を循環するような拍感であった。それは、宮廷舞踏でムーヴマンを基本に拍をとった時に体験した、毎小節1拍目を軸にした回転のような拍感と同質のものであった。(2.3.2.参照。)

バロック音楽には「良い拍（高貴な拍）」と「悪い拍（卑しい拍）」という概念があり⁵⁹、

58 バッハがミカエル学校に通っていた間のフランス文化との接点について、ガイリンガーは次のように述べている。「彼（J. S. バッハを指す。澁川注釈。）はフランスの芝居を観ることができたし、さらに重要なことは、リュリの弟子トマ・ド・ラ・セルがこの学院（ミカエル学校の隣にあり、バッハが住んでいた「騎士学校」を指す。澁川注釈。）でフランスの旋律によってダンスを教えていたので、フランスの音楽を聴くことができた。若いバッハの熱心な反応に注目し、自分が宮廷楽師をしていたツェレの町に彼を連れて行こうときめたのは、まずまちがいでなく、このド・ラ・セルであった。」カール・ガイリンガー『バッハ——その生涯と音楽』 角倉一朗訳、東京：白水社、1970年、26～27頁。ガイリンガーの言及の根拠となっているのは、以下の文献である。Gustav Fock, *Der junge Bach in Lüneburg* (Hamburg: Merseburger, 1950), p. 47.

59 例えば、4分の4拍子は、「高貴な第1拍、悪い第2拍、それほど高貴でもない第3拍、そして惨めな第4拍」からなる。(ニコラウス・アーノンクール『古楽とは何か——言語としての音楽』 樋口隆一ほか訳、東京：音楽之友社、1997年、61頁。)

チェンバロ演奏において「良い拍に乗せる」ことの重要性はどの先生もご指摘くださった⁶⁰。具体的には、「良い拍」の発音の瞬間から減衰を聴き続け、その減衰にそぐった次の音を弾くようにする。そのように、良い拍をよりどころに奏することで、演奏する身体の中に、ある種のスイングが生まれる⁶¹。重さのかかった「良い拍」を軸にスイングするような拍感は、バロックの舞曲を演奏する上で非常に重要な身体感覚である。拍に重さをかけるところでは、自然に落下した腕の重さが指先の支えを通じて鍵盤に伝わった状態となる。ピアノで演奏する時もその感覚は当てはまるが、その際、指の第1関節に加えて第3関節の支えも必要であろう。

良い拍に乗せることに加えて、私が必要性を感じた身体意識は、「悪い拍」でお腹を緩めないこと、言い換えれば、いわゆる「丹田⁶²」に力をためておくことであった。宮廷舞踏でも、1拍目に乗った後、続くステップでも支えの場所を変えず、身体意識を維持することが重要である。演奏においても、「良い拍」では、支えられた指に自然な重さを受けて良いが、「悪い拍」では乗せる重さをコントロールしなければならない。そこで、丹田と体幹の支えが更に求められるのである。1拍目で自然に落下させた重さを「悪い拍」で引き上げるためには、お腹と腕のコンビネーション運動と、それを支える身体内部の筋肉の働きが不可欠であり、それが前述した「身体の中でエネルギーが循環する拍感」のもとであると考えられる。



譜例 16 フランス風序曲 冒頭部分

ピアノやチェンバロの指導の際に、「拍を上向きにとる」という表現がたびたび使われる。演奏の際に意識すべき「上向きの拍」とは何だろうか。西洋的拍感は縦向きとされ、表の拍点はダウンで裏はアップ、が基本とされる。例えばピアノで2拍子を弾く場合には、1拍目に重さを受けて、2拍目にはあまり重さをかけないということになる。(譜例 16 参照。) 表の拍も裏の拍もすべてダウンビートで奏するのと、ダウンアップを基本に演奏するのでは、音楽のスイングや流れが別物になることは明らかだ。「上向きの拍」には、「裏拍に重さ

60 大塚先生、辰巳先生、宮崎先生のレッスンによる。

61 2014年7月15日の宮崎先生によるレッスンの中で「拍を振り子のスイングのように捉えた時に、どのくらいの長さのひもや、どのくらいの半径の円を想像するのかによって拍子感が決まる」というご助言をいただいた。

62 へそより少し下、身体の内部にある、気が集まるとされる場所。

をかけない」という意味があるようだ。これは演奏において、比較的理解しやすい拍感といえるだろう。

しかし、指導を受けていて、あるいは指導をする際に、「表拍に重さを乗せ、裏拍で引き上げる」だけでは、拍感の欠如を解決できない場面が多々ある。上記のダウンアップを忠実に実行したとき、今度は「下向きになりすぎる表拍」と「浮きすぎる裏拍」が誕生してしまうのだ。このことを、宮廷舞踏の身体感覚と比較して考察してみたい。

宮廷舞踏においては拍が上向き・下向きという概念はあまりない。身体が伸び上がる時には踏みしめる支えが必要であり、プリエの時には上からつられているような身体感覚が必要である。たとえば、3拍子の舞曲において3拍目→1拍目の動きがプリエ→エルヴェなのであれば、見える動きとしては「身体が縮む→伸びる」となるが、内的には「引き上げる→押し下げる」という身体意識が同時に存在することになる。

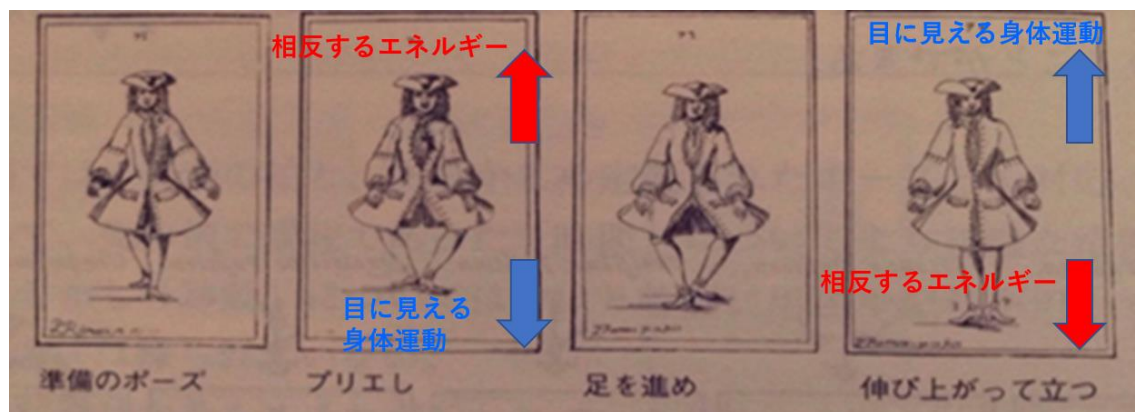


図 14⁶³ プリエとエルヴェの際の身体運動と、身体内部のエネルギー

プリエでひざを曲げた際、頭の位置は低くなっているが、伸び上がろうとする身体意識が既にそこになくしては、次のエルヴェに向かうことが出来ない。同様に、エルヴェの際には押し下げる身体意識が生まれる。(図 14 参照。) 相反する身体意識が生まれる背景には、実は、一定の位置に身体の重心を保つ必要性がある。身体を「上げる」「下げる」ではなく、あくまでも基準の位置から「引き上げる」「押し下げる」ことにより身体運動と身体意識の拮抗が発生し、それが拍の勢いを生み出す。宮廷舞踏では、見えている動きと相反する身体意識が常に存在するのである。

63 2.3.1.の図2に示した、市瀬陽子「ルイ 14 世時代の舞踏様式」、276 頁、図-5 に澁川が加筆したものである。

譜例 17 フランス風序曲 18-24 小節⁶⁴

演奏に立ち返り、舞蹈に倣って、身体運動と身体意識を分けて捉えてみよう。先ほど述べた「下向きになりすぎる表拍」とは、ダウンビートの際に腕より先だけでなく身体中心部の意識までも下向きになってしまう状態である。すると、身体運動としてはダウンアップに見えていても、拍の中に次へのエネルギーが内在していないために拍感を伴わないアクセントになってしまう。これも舞蹈同様、一定の位置に身体の重心を維持しようとすることで避けることが出来る。身体内部のエネルギーがうわずって音が浮くことも防げる。拍頭だけに焦点を当てるのではなく、一定の重心を維持し、それに伴う身体意識を持ち続けることが拍のダウンアップの大前提となる。

2.2.2.でも述べた通り、望む拍感で演奏するためには、チェンバロでもピアノでも、鍵盤にかかる重さのコントロールが必要不可欠である。チェンバロで体験した重さのコントロールは、ピアノ演奏にも参考になるものであった。チェンバロのタッチには、ピアノの重量奏法で用いるような身体や腕全体の重さは過剰である。良い拍であっても、腕ごと重さを乗せる必要はなく、脊柱起立筋群を中心とした筋肉で上体を安定させ、腕を支えておくことで、指と手首をしなやかに使える。チェンバロで得た拍感をピアノ演奏に応用する際には、腕の重みを指にかけすぎないことと、「悪い拍」の際に手首の高さを変えすぎないことに留意すると弾きやすくなった。ピアノ演奏においては、指の第3関節から乗せる、手首から乗せる、前腕から乗せる、上腕から乗せるなど、音価の細かさに応じて重さの乗せ方を変えると、拍に見合った重さを与えやすくなる。

また、ピアノでチェンバロ作品を弾くことが難しい理由の一つに装飾音あげられる。ピアノでは、均質で粒のそろったトリルが美しいとされる傾向にあるが、チェンバロで粒

64 赤い矢印を加えた箇所は特に拍のダウンアップが捉えにくい部分だが、一定の重心を基準に上下に拮抗する身体意識を持つことで、単なるアクセントではない、循環する拍感を生み出せる。

のそろったトリルを目指そうとすると、コントロールが難しい上に、うるさく聞こえてしまいがちだ。チェンバロのレッスンの中で、トリルの各音の間をレガート（指の重心移動）で弾くこと、開始音に重さがかかり次第に減衰していくこと、和声や拍感によってニュアンスを変えることをご指導いただき、次第に、自然な流れの中で表情をもたせられるようになってきた。素早い指さばきによる華やかなトリルも良いが、そのトリルが音楽の流れを逸脱し、音楽の骨格を歪めてしまうとすれば、それは、華麗なネックレスを身につけたものの、その重さに引っ張られて姿勢が猫背になったようなものである。ピアノで弾く場合も、和声や拍感に即した自然な表情のトリルを目指したい。

ピアノはチェンバロよりも強弱の幅が広い楽器であるため、ピリオド楽器での演奏研究を行うピアノ奏者は、強弱の幅の許容範囲を測りかねて、戸惑うことがある。私は、「良い趣味」から外れない範囲であれば、ダイナミクスに関して十分に創意工夫を行って良いと考えている。チェンバロのための作品をピアノで演奏する際も、音楽的に目指すところが変わりはなく、耳が良い音楽を知った上で、それぞれの楽器の特性を生かして、楽曲の魅力を引き出す工夫をすることが重要であろう。

3.4.2. クラント

クラントは、荘厳で優雅な 3 拍子の舞曲である。舞踏実践の詳細は 3.3.2 に記したため、本節では、舞踏との共演とチェンバロでの演奏研究から見た考察を中心に述べる。

舞踏との共演の際、私は曲冒頭のアウフタクトから 1 拍目に入る時に時間がかかってしまい、音楽の立ち上がりが遅れがちであった。曲冒頭の弾き方はその後の音楽の流れを決定づける重要なポイントであるため、舞踏とのずれにヒントを得ながら演奏の改善を試みた。



譜例 18 クラント冒頭部分

舞踏では 1 拍目の瞬間、足の支えに体軸がずっと垂直に乗るのに対し、私は、1 拍目のアルペジオを比較的幅広く奏し、さらに Fis に重さが来るように弾いていたため、音の頂点が舞踏の拍点とずれてしまっていた。身体的には、無意識に多少骨盤を後ろに傾けて腕全体の重さを使って h から Fis にかけて手首を徐々に回し下げながら弾いていたのだが、骨盤を立て、アルペジオの際の手首や前腕の動きをやや控えめにすると、拍に乗りやすくなった。

また、私は弦楽器のアップダウンを意識して、アウフタクト音でわずかに手首を上げ 1 拍目で下ろして重さをかけるように弾いていたのだが、それも 1 拍目にうまく乗れない原因になってしまっていた。1 拍目に向かって手首を下ろす途中経過の動きの中でアウフタクト音を弾くと、音楽が舞踏と共に自然に流れ出すようになった。その際、アウフタクト音より前の、音のない拍における息づかいが重要である。重さの乗る 1 拍目も、響きは下向きにならないよう注意したい。なお、13 小節目からの曲後半の始め方にも、同様の弾き方が適用できる。



譜例 19 クラント 13-14 小節

クラント特有のステップであるパ・ド・クラントは、1 拍目から 2 拍目まで踵を上げたエルヴェの状態を保ち、プリエを経て 3 拍目で軽い跳躍を行い、次の 1 拍目でまたエルヴェの状態になるステップである。演奏者も、1 拍目から 2 拍目に向けて上半身の支えを保つことと、3 拍目から 1 拍目への推進力を意識することが重要である。私が舞踏の身体感覚を取り入れることで最も演奏に変化を感じたのが、この「保つ」身体感覚であった。1 拍目から 2 拍目の間は、手首を下に回しすぎたり肘を横に逃がしすぎたりせず、身体内部では横隔膜の張りを保つイメージで演奏することで、舞踏と共に推進力を持って演奏できるようになった。また、2 拍目右手の 4 分音符をスタッカート気味に奏していたところ、チェンバロのレッスンの中で、クラントの場合、2 拍目ははねない方が望ましいというご指摘を受け、舞踏の「保つ」身体感覚との結びつきを感じた。譜読みをした当初は、3 拍子のいわゆる「強、弱、弱」に従って演奏していたのだが、舞踏やチェンバロでの演奏研究を経て、現在ではクラントは「乗る、保つ、(軽い跳躍を伴って) 進む」という拍感を基本に演奏している。

Courante

譜例 20 クラント冒頭部分

チェンバロのレッスンで度々、小節最後の拍と次の小節へのアウトタクト音との間（譜例 20 の、楕円で囲んだ箇所）をよく聴くように、とのアドバイスをいただいた。その瞬間を特別に聴く習慣がなかったので初めは戸惑ったが、宮廷舞踏においても同様のご指摘をいただいたのが興味深かった。宮廷舞踏では、跳躍後の空中にてエキリブル（つま先から頭までが垂直な状態）になる瞬間があり、その後つま先から着地する。実践すると分かりやすいが、その動きは身体を引き上げている時間が長いことを意味する。そして、チェンバロで聴くようにといわれた瞬間がまさに、宮廷舞踏の跳躍によって空中でエキリブル状態になっている瞬間なのである。特にクラントにおいて 3 拍目を空中に放ち（重さを下に沈めない）、次の小節へのアウトタクトにて丁寧に着地し、そのまま次の 1 拍目に向かう感覚は演奏にも踊りにも共通する拍感であった。

クラントは拍子感が捉えにくい舞曲である。ヘミオラが特徴となっており、楽譜上では 3 拍子でありながら、内在している 2 拍子の拍感に惑わされる。舞踏もステップ自体は複雑ではないが、2 つの抛り所の間で浮遊しているようなバランス感覚が必要とされる。この曲では、付点 2 分音符ごとに登場するバスの H に示される通り、ヘミオラの特徴が冒頭から提

示されており、右手と左手の示す拍感にずれがあるところが興味深い。(譜例 20 参照。)

譜例 21 クラント 22-25 小節

宮廷舞踏と共演する場合、舞踏のカダンスが音楽と一致する場合もしない場合もあるのだが、特に一致しない場合には、拍の回転と身体感覚にねじれが生じる。その際に重要なのは、拍点でも重心を落とせないことであり、演奏時にこの感覚を持つことで、曲終わりや節目で、エネルギーが早く切れてしまうことを予防できる。フレーズの終わりで現れるヘミオラは適切に演奏すると音楽が自然に収まるので、いたずらな *ritardando* は避けたい。例えば、このクラントの最後(譜例 21)では、右手のフレーズの捉え方は何種類か考えられるが、左手で 1→2、3↪1... という、舞踏の基本ステップに内在する拍感を保っておくと、最後までクラントの拍感を維持しながら音楽を収めることが出来る。舞踏でも演奏でも、ヘミオラの「ねじれ感」を捉えていることが重要であり、王様のダンスとして愛されていた理由は、その知的な愉しみにあっただと思われる。

3.4.3. ガヴォット

3.3.4 で述べたように、ガヴォットは強拍の位置を誤って捉えてしまいやすい舞曲である。舞踏では、アフタクトでの跳躍を経て、次の1拍目で着地しパ・ド・ブレに続くステップがスタンダードである。演奏者は、まずはアフタクトと表拍の重さが逆にならないように、すなわち、アフタクトに重さをかけすぎないように注意する必要がある。

しかし、表拍にアクセントをつければ解決する、という単純なものでもない。舞踏での1拍目の着地も「ドスン！」という着地ではなく、バウンドのある着地である。2.3.3 で述べたように、舞踏では常に拮抗した身体意識が存在しており、着地の瞬間も身体の重さを引き上げ、支えを保っているのである。また、着地は終点ではなくパ・ド・ブレステップの始まりであるため、跳躍の時点で、少なくとも2小節目の1拍目まで行けるエネルギーを準備していることになる。



譜例 22 ガヴォット冒頭部分と想定されるステップ

舞踏に即した拍感で演奏するには、他の舞曲と同様1拍目（特に左手バスの1拍目）を抛り所にすることが有効であった。ガヴォットでは特に、アフタクトの奏法とアフタクトの前の息づかいとを見直すことで拍感の改善が見られた。私はアフタクトで右手手首を引き上げ1拍目で下ろすようにしていたが、その方法だと、1拍目に重さは乗るものの、パ・ド・ブレステップでの推進力を共有することが出来なかった。舞踏でいうところの「ドスン！」という望ましくない着地を、演奏でしてしまっていたのである。アフタクト前およびアフタクト部分では手首の高さをほとんど変えず、次の1拍目の直前でわずかに引き上げ、1拍目で手首を（落ちすぎない程度に）下ろし、1拍目裏では前腕の重さを引き上げながら弾くと拍感がかみ合った。1拍目のアクセントを目指すと、アフタクト前に短く深い息づかいをしてしまいがちだが、舞踏と推進力を共有するためには、2小節目の頭までの方向性を見据えて、息自体は軽く吸う程度に留めるほうが良いと分かった。

また、この曲は裏拍に16分音符が多くあり、悪目立ちしやすい。特にピアノで弾く場合、16分音符の粒立ちを揃えようとして裏拍の方が重くなってしまうことがある。チェンバロのレッスンで先生の演奏を観察したところ、見た目には指が鍵盤についたまま、音の重なり

と離鍵のタイミングを絶妙に調整することで、16分音符の連続が美しく減衰していた。ピアノでも、拍感に即した演奏のためには、粒の揃った16分音符よりも、美しく減衰する16分音符を目指して、鍵盤中でのコントロールを工夫する必要がある。その場合にも、小節の1拍目を抛り所として、ある種のスイングを感じながら弾くことがコントロールの助けにもなる。

3.4.4. パスピエ

22

le Passe pied

The image shows a handwritten musical score for a dance piece titled "le Passe pied". At the top, there is a treble clef, a 3/2 time signature, and a key signature of one flat. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values and ornaments. Below the musical notation is a large, intricate diagram of dance steps, represented by a grid of lines and dots. The diagram is organized into four quadrants, with the title "le Passe pied" written across the top. The notation is characteristic of 17th-century French dance manuscripts.

舞踏譜 9⁶⁵

65 Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances* (Paris: 1700), accessed October 27, 2017,

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232422/f24.image.r=rucueil%20de%20dances%20feuillet%20pecour>.

パスピエは、速いメヌエットといえる。ヘミオラのリズムが特徴的な3拍子の舞曲である。速い舞曲であったメヌエットが時代と共に中庸なテンポと上品な性格を獲得したために、代わりとなる軽快な踊りとして愛好された。

Passepied 1^{re}

The image shows the first two systems of a musical score for 'Passepied 1^{re}'. The music is in 3/8 time and G major. The first system consists of six measures. The second system starts with a repeat sign and continues for six more measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. There are also some slurs and accents in the notation.

譜例 23 パスピエ冒頭部分

跳躍が印象的な快活な踊りだが、音楽と共に進むためには大げさな動きよりも軽い足さばきが求められる。実践してみると、ステップは何とか追いかけても、体軸が後からついていくような踊り方になってしまった。重心を高く保って股関節を楽にしておき、ぶら下がっている脚を速く使うことが秘訣だそうで、速いピアノ曲における軽い指さばきとの共通点を感じるところでもあった。

共演にあたって課題となったのは、やはり推進力の共有であった。私は毎小節の頭で深く掘ったタッチをしてしまっていたが、4小節の頭ごとの軽いアクセントに切り替え、手首の上下を避けて、指も最小限の動きに留めるようにすると流れがスムーズになった。

3.4.5. サラバンド

サラバンドは本来情熱的で速い踊りであったが、フランス宮廷舞踏では徐々に、遅めのテンポで荘重に踊られるようになった。ドイツの作曲家たちもそれに倣ったため、現代の私たちが良く耳にするサラバンドはフランス式の遅いものが多く、このフランス風序曲のサラバンドもその一つといえる。このタイプのサラバンドにも、身体を保つゆっくりしたパだけでなく、跳躍や素早い足技を披露するステップがある。舞踏の実践により、両者を同じテンポの中で表現するためには、ゆったり見える部分にも、内的には張りつめた緊張感が必要であることを体感した。

Sarabande

The image displays a musical score for a Sarabande. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The bass line has a 2/4 time signature change. The second system shows a triplet in the treble and a 7-measure rest in the bass.

譜例 24 サラバンド冒頭部分

演奏に反映させるよう心掛けた身体感覚は、3.1 で扱った「アルミードのPASSACAIE」同様、1 拍目から 3 拍目表まで身体を保持し、3 拍目裏から 1 拍目に進み出る意識である。演奏としては、1 拍目と 2 拍目に重さが乗った後も、3 拍目表で伸びているタイを意識的に聴くことで、「強・弱・弱」でなく、「乗る→乗って保つ→さらにぎりぎりまで保って進む」流れが生まれる。チェンバロのレッスンにおいてもしばしば「3 拍目表を聴くように」という同様のご指摘をいただいたことが印象的であった。

ゆっくりしたパでも軸足の移動が遅いわけではないことは、演奏者も共有しておきたい重要な点であろう。2.3.1 で述べたように、宮廷舞踏では拍点の瞬間に体重が軸足にまっすぐ乗るのであって、いーち、にいー...と徐々に体重を移動していくのではない。拍点に向か

って重心移動を行ってから、身体を保持し、間合いを取ってまた次の軸足に乗るのである。身体を保持している瞬間が最も内的な緊張感が高まっている時であり、次の重心移動のタイミングをわずかに遅らせることで、後ろ髪を引かれるような表現をすることもできる。これは楽譜から読み取るのが困難な身体感覚であり、実際に踊って体感することが望ましいであろう。

共演に際して、テンポの設定が最も難しかったのはこのサラバンドである。「J.S.バッハの舞曲は器楽曲として発展したものであり、踊りには適さない」としばしば言われるが、少なくともこのフランス風序曲に関しては、ほとんどの舞曲において基本的な舞踏ステップとの齟齬はなかった。しかし、このサラバンドでは、舞踏と音楽の折り合いをつける必要性が生じてしまったのである。

[fig.10：実演された舞曲のテンポ]

	[L]Lancelot	[B]Baugness (Veilhan) (Hilton)		
ガヴォット	♩ = 105 (±2)	84	120	60
ガイヤルド	♩ = 95	—	—	—
ブレ	♩ = 118 (±8)	80	120	80
リゴドン	♩ = 122 (±2)	86 (±6)	120	—
ジグ	♩ = 101	86	100	88
クラント	♩ = 77 (±10)	56	90	56
サラバンド	♩ = 75 (±9) / 118 (±4)	75 (±6)	72	69
パッサカリア	♩ = 103 (±3)	93	106	—
シャコンヌ	♩ = 110 (±10)	—	156	—
メヌエット	♩ = 69 (±3)	40	70	35
パスピエ	♩ = 80 (±2)	64	88	43
アントレ・グラーヴ	♩ = 82	75	—	—
ルール	♩ = 90	91 (±1)	—	—

表の数字は各々メトロノーム数値の平均値、(±)は曲目による変動の幅を示す。

図 15 現代における代表的な舞曲実演例の演奏テンポ⁶⁶

ミシェル・ラフィラル Michel L’Affilard (1656～1708) の速度指定に基づき研究された実演例 (図 15) ではサラバンドは概ね♩=70 前後であり、共演していても、舞踏にとっては適切なテンポであろうと思えたが、楽譜に書かれた音を音楽的に語り切るには早すぎるテンポであった。チェンバロのレッスンでも、「そのテンポでは、舞踏の伴奏としての舞曲の骨格は提示できても、音楽の適切な表情、ニュアンスを取りこぼしてしまう」とのご指摘をいただいた。舞踏にとっても、「演奏に合わせて遅く踊ることも可能だが、遅さに応え得る

66 市瀬陽子「バロック・ダンスに見る『速さ』と『動き』」、『聖徳大学研究紀要 人文学部』 第 11 号、2000 年、66 頁、「fig. 10 実演された舞曲のテンポ」。

密度で踊るのが難しい」とのことであった。

本研究では、舞踏のテンポに演奏表現を押し込むことを避け、「舞踏と内的エネルギーを共有する器楽曲」として演奏することを試みた⁶⁷。全曲を通して舞踏から応用した身体感覚は、前述の通り、1拍目から3拍目表にかけて支えを保つことである。また、演奏においては、拍と和声の骨格を拠り所に、装飾音や経過音を悪目立ちさせることなく美しく奏すよう心掛ける。その際に発生する内的エネルギーは、3.1.で述べた「パの少ない箇所において、その流れのまま素早い足さばきを行えるほどのアクティブな状態を保持しておく」際のそれと共通するものであった。

67 両者が満足できるテンポを模索した実演については、付録の「博士リサイタル映像」を参照されたい。

3.4.6. ブレ

ブレはガヴォットと似た2拍子の舞曲だが、テンポはより速く、軽快である。易しいステップの組み合わせが多く、拍感も分かりやすいため、実践においても共演においても、比較的把握しやすい舞曲である。

パ・ド・ブレと跳躍ステップが基本となっているが、いずれの場合も、2拍目の裏にはステップが来ないことが多い。フランス風序曲に対して振り付けられた舞踏譜は存在しないため、ブレの基本ステップを当てはめて実践と共演を行った。私は共演の際、パ・ド・ブレステップでは水平方向の推進力を共有し、跳躍を伴うステップでは着地のバウンド感に対応して弾むようなアクセントをつけていたのだが、想定したステップによって自然と演奏の拍感や推進力に違いが生まれることが非常に興味深かった。譜例 25、26 に、その単純な例を示す。

譜例 25 パ・ド・ブレ 2 回の場合

譜例 26 ジュテ 2 回+パ・ド・ブレの場合

譜例 25 の、パ・ド・ブレを 2 回行うパターンでは、水平方向のエネルギーが強調される。このようなステップを想定した場合には、1 拍目のアクセントは軽めになり、推進力を重視した演奏になる。一方、譜例 26 のように、2 回の跳躍とパ・ド・ブレステップを組み合わせた場合には、1 小節目の垂直方向のエネルギーが強調される。1 拍目と 2 拍目の頭に、バ

ウンド感のあるアクセントが付き、躍動的な 1 小節目と前進する 2 小節目という、遊び心のあるニュアンスが表現できる。

着目すべき点として、2 拍目裏の捉え方があげられる。ブレのステップでは、パ・ド・ブレであっても跳躍であっても、2 拍目裏にパが来ることはほぼなく、2 拍目裏の身体の状態は、次の 1 拍目への準備としてプリエを行うか、跳躍中の身体を引き上げた状態である。それを認識して演奏すると、自ずと 2 拍目裏に軽さと推進力が生まれるのである。



譜例 27 2de ブレの冒頭

また、例えば 2de ブレの 1、2 小節目では、左右へのバランセ⁶⁸を想定し、3 小節目はパ・ド・ブレで前に進む、などと想定すると、1・2 小節目の逡巡、3 小節目の勇氣、など、表情の変化まで楽しめる。

なお、この曲においても、アウフタクトと 1 拍目の間で手首の上下を行わない方が、舞踏との拍感の共有はしやすかった。1 拍目で手首を下げて重さをかけると、強拍のアクセントは明確になるが、その後のフレーズにつながる、バウンドのある 1 拍目を生み出すのが困難なのである。

68 その場で行うパであり、2 つのドゥミ・クペから成る。前後のバランセが基本であるが、ここでは横方向のバランセを取り上げる。第 1 ポジションでのプリエを経て、軸足はエルヴェの状態のまま、もう片方の足を第 2 ポジションへとつま先を伸ばす。踵を下ろしたら、伸ばしていた足を軸足に近づけ、軸足を交代して同様の動きを行う。

3.4.7. ジグ

ジグはもともとイギリスの民俗舞踊が起源であると言われている。バロック時代には、フランス風とイタリア風の 2 つのタイプが存在しており、どちらも強い推進力を持った快速な舞曲であった。フランスのジグが、アフタクトと飛び跳ねるような付点リズムによる複合 2 拍子の特徴とする一方、イタリア風のは 3 連符などの細かい音価を組み合わせた技巧的な器楽曲として発展していった。このフランス風序曲のジグは、その名の通りはっきりと、フランス風のスタイルで書かれている。

Gigue



譜例28 ジグ冒頭部分

舞踏ステップの例としては、前述の舞踏譜 8 のように、1 小節 2 回（8 分の 6 拍子であれば付点 4 分音符ごと）の跳躍を基本に、より複雑なリズムの跳躍やパ・ド・ブレを組み合わせたものが見られる。

軽くバウンドするような着地が音楽上の拍点と一致し、跳躍している空中ではつま先から頭まで垂直に伸びきり、そしてつま先から軽いバウンドを伴って着地をするため、身体を引き上げている時間が長い。そのような跳躍を連続して行うためには内から湧き上がる躍動感が必要である。

その際の秘訣が、2.3.3 で述べた、拮抗する身体意識である。跳躍の基本的な身体感覚を体得するために、並行に置いた 2 本のダンス用バーの間に立ち、跳ぶ瞬間に両手でバーを押し下げるといった練習を行ったところ、上に向かう身体運動と、下に向かう身体意識の拮抗するエネルギーを体感することが出来た。その拮抗する身体感覚を演奏に取り入れてみたところ、演奏における課題に改善が見られた。それまで私は、拍の方向性を「上向き」「下向き」と捉えて演奏を模索していたのだが、じっくりくる拍感が見つからずに苦心していた。例えば「上向き」ばかり意識すると、軽さはあるが平坦な演奏になり「下向き」では重くなってしまう。「1 拍目は下向き、2 拍目は上向き」を心がけると、演奏するには心地良いものの、2 拍目が浮きすぎて舞踏とはかみ合わない。

頭で拍の方向性を考えるのではなく、跳躍の練習によって双方向のエネルギーが同時に

存在する状態を体感することで、身体の中に躍動感が生まれたのである。

跳躍ステップの着地にあたる1拍目・2拍目の拍頭では指と手首は下に向かうが、一瞬の鍵盤の押し下げと同時に、その指と共にお腹が下がるような感覚と、指の押し下げとは反対に、身体の内部が伸び上がる感覚が起こる。胴体の中が縦に伸びたような身体意識である。この身体意識を持って弾くことで、それまでなかった拍の拠り所が出来、舞踏と共に演奏しやすくなった。

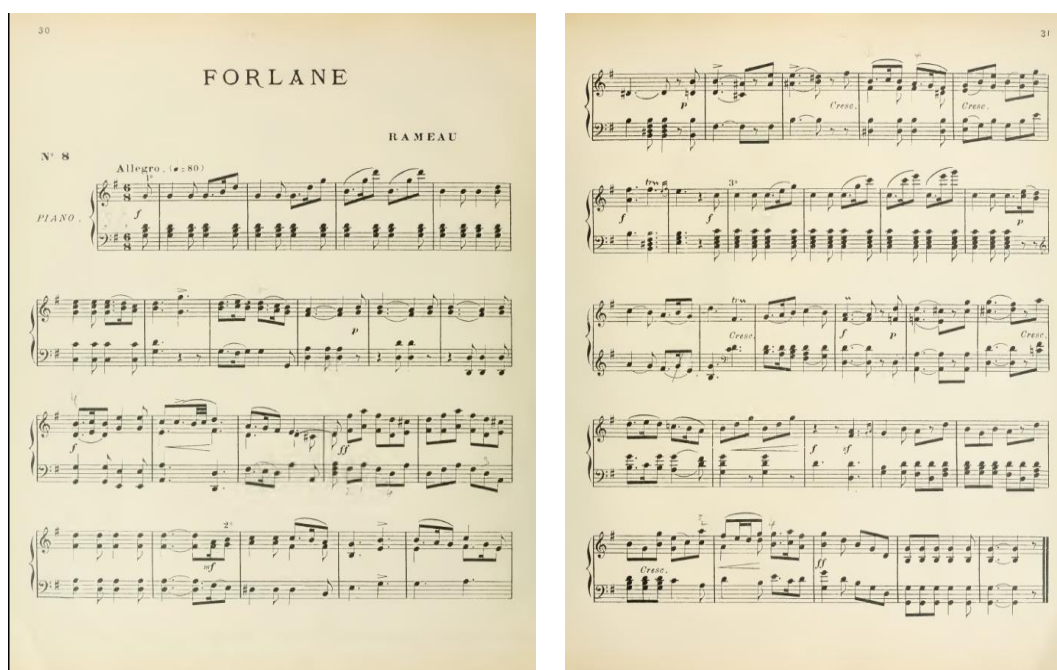
跳躍の際には垂直双方向のエネルギーが求められる一方、パ・ド・ブレスステップでは水平方向に進む身体意識が必要となる。演奏者も、その両方の意識を身体の中に共存させることで、弾むような躍動感とフレーズの推進力とを舞踏と共有できる。

また、他のすべての舞曲と同じように、アウトタクト前の息づかいが重要である。踊り手にとって、跳躍の高さや進む軌跡は身体的に切実な事象であり、そのための呼吸や身体の準備は必須である。演奏家にとっても、曲の初めの適切な息づかいは音楽的には必須だが、踊り手よりも身体的な必然性には乏しい。例えば、このジグでも、演奏家はある程度どんなテンポでも弾けるが、跳躍による人間の滞空時間には限界があるため、踊り手のテンポは自ずと定まってくる。

3.5. ラヴェル「クープランの墓」

本作品が作曲された 20 世紀初頭には、17 世紀に踊られていた宮廷舞踏の原型は、過去の文化となっていた。しかし、19 世紀におけるフランス宮廷への懐古主義的な風潮の中で、歴史的資料の研究に基づいて宮廷の舞踏会を模した復興舞踏会が大々的に開催されるなど、宮廷文化である舞踏への関心は高かったようである⁶⁹。

また、「クープランの墓」が作曲される以前の 1900 年前後には、舞踏の動きの説明と、それに対応した舞曲の楽譜とが交互に印刷された「Les danses de nos Pères⁷⁰」という楽譜集が出版されている。なお、この楽譜集の編纂は、先に述べた復興舞踏会にも貢献したロール・フォンタ Laure Fonta (1845~1915) が行っている。図 16 の踊る人々を描いた挿絵、図 17 の舞踏解説は、どちらも譜例 28 のフォルラーヌの楽譜に関連付けられている。他の舞曲に関しても同様に、それぞれの舞曲に対応した舞踏の説明が記載されており、この楽譜集が出版された背景には、舞踏への関心の高まりがあったと推察される。



譜例 29 楽譜集”Les danses de nos Pères”収録のフォルラーヌ

69 Gustav Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique: depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours. Avec préf. de Ch. Nuitter* (Paris, 1895), accessed October 27, 2017, <https://archive.org/stream/dictionnairede-la-00desruoft#page/n13/mode/2up>

70 Laure Fonta, *Les danses de nos pères: reconstitution des anciennes danses des XVIIe et XVIIIe siècles, avec gravures théorie, musique* (Paris, ca.1900), accessed October 27, 2017, <https://archive.org/details/lesdansesdenosp00fontuoft>.



図 16 フォルラーヌを踊る 2 人 (楽譜集”Les danses de nos Pères”より)

FORLANE

(2 PERSONNAGES)

Dame et cavalier dansant du pied opposé, on part avec le premier temps, la dame du pied gauche chasse dessous le pied droit qui se glisse en avant légèrement à terre, sans sauter, cela deux fois de suite.

Sur deuxième mesure, on assemble les deux pieds en sautant.

Sur troisième mesure, on saute sur pied droit en passant le pied gauche en avant à terre, puis on saute sur pied gauche en passant le pied droit en avant à terre.

Sur quatrième mesure, on assemble les pieds en sautant.

Sur cinquième mesure, on refait du pied gauche les deux chassés en avant, sans sauter.

Sur sixième mesure, on assemble les pieds en sautant.

Sur septième, huitième mesures, on recommence ainsi qu'aux cinquième et sixième mesures.

Sur neuvième mesure, on saute sur pied gauche en élevant le pied droit en avant (voir le dessin ci-contre) et on assemble les pieds en sautant.

Sur dixième mesure, même pas du même pied.

Sur onzième mesure, on refait du pied gauche les deux chassés dessous, mais de côté à droite, et en effaçant l'épaule droite.

Sur le premier temps de douzième mesure, on saute sur le pied droit en passant le pied gauche en avant à terre.

Sur le premier temps de treizième mesure, on saute sur le pied gauche en passant pied droit en avant à terre.

Sur quatorzième, quinzième mesures, on fait douze petits pas vifs marchés en avant en partant du pied gauche le premier. (On frappe deux coups dans les mains sur dix-septième mesure).

Sur deuxième temps de seizième mesure, on assemble les deux pieds en sautant, face à face.

Sur le premier temps de dix-huitième mesure, on saute sur le pied gauche en passant pied droit en avant à terre.

Sur le premier temps de dix-neuvième mesure, même pas du pied opposé.

Sur le premier temps de vingtième mesure, encore même pas que dix-huitième mesure.

Sur vingt-et-unième mesure on assemble les pieds en sautant.

Sur vingt-deuxième mesure, on saute sur le pied gauche en élevant pied droit en avant (comme le dessin l'indique) et on assemble les pieds en sautant.

Sur vingt-troisième mesure, même pas, même pied.

Sur vingt-quatrième mesure, on saute sur pied droit en passant pied gauche en avant à terre, en tournant un quart de tour à droite pour se remettre à côté du cavalier.

Sur vingt-cinquième mesure, on fait trois marches en arrière en partant du pied droit le premier.

Sur premier temps de vingt-sixième mesure, on assemble les pieds en sautant, sur le deuxième temps on refait le même pas indiqué au dessin.

Sur vingt-septième mesure, on assemble les pieds en sautant.

Sur les vingt-huitième, vingt-neuvième, trentième, trente-et-unième mesures, on recommence les mêmes pas des mêmes pieds, qu'aux quatre premières mesures.

Sur les premiers temps des trente-deuxième, trente-troisième, trente-quatrième, mesures, on recommence les mêmes pas sautés, qu'aux dix-huitième, dix-neuvième, vingtième, vingt-et-unième mesures, et des mêmes pieds.

Sur trente-sixième mesure, on fait le pas sauté indiqué au dessin, et on assemble les pieds en sautant.

Sur trente-septième mesure, mêmes pas, même pied.

Sur les trente-huitième, trente-neuvième, quarantième, quarante-et-unième mesures, mêmes pas sautés qu'aux dix-huitième, dix-neuvième, vingtième, vingt-et-unième mesures et des mêmes pieds.

Sur quarante-deuxième mesure, on fait du pied gauche les deux chassés dessous pied droit, sans sauter, et en se tournant dos à dos.

Sur quarante-troisième, quarante-quatrième mesures, encore quatre chassés pareils en remontant par la droite.

Sur premier temps de quarante-cinquième mesure, on assemble les pieds en sautant et en se mettant face à face.

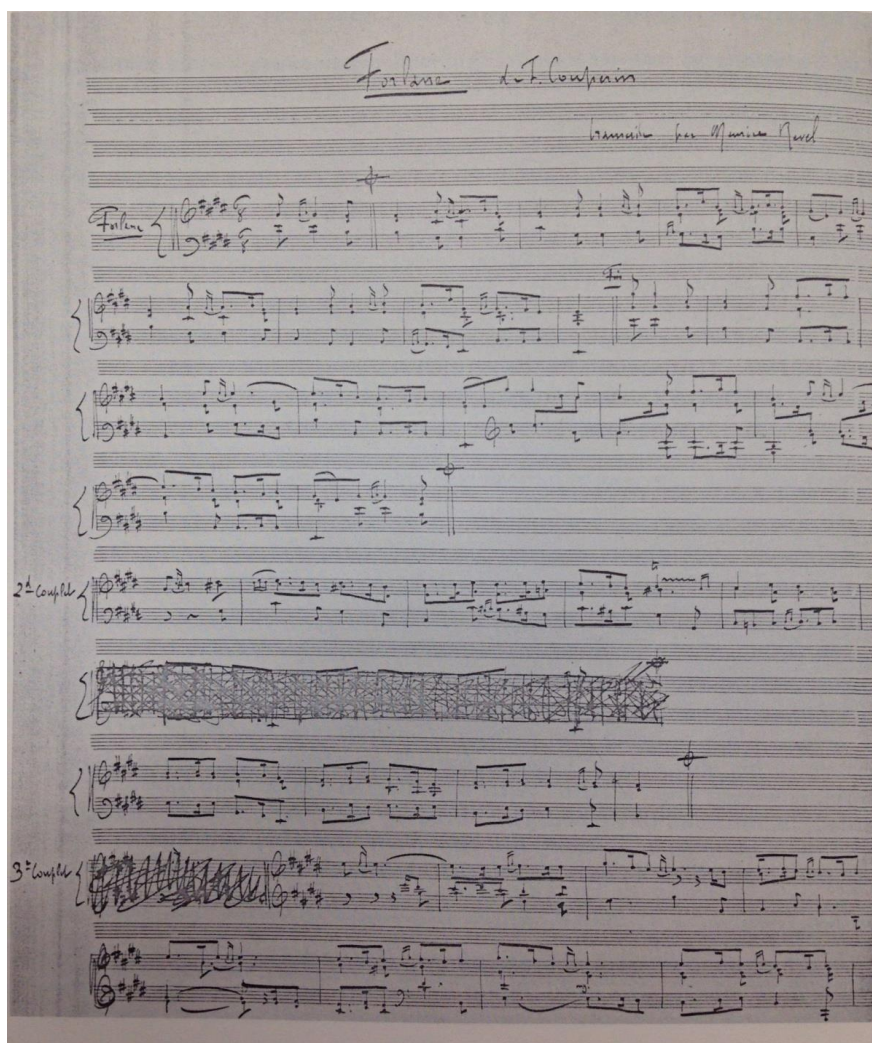
Sur quarante-sixième mesure, on refait le pas indiqué au dessin et on assemble les pieds en sautant.

Sur premier temps de quarante-septième mesure, on fait un soubresaut à pieds joints en frappant un coup dans les mains.

図 17 フォルラーヌの踊り方の解説 (楽譜集”Les danses de nos Pères”より)

当時のフランスにおいて、舞曲は、踊りの名残を遠くに持つ器楽曲ではなく、舞踏と直接的に結びついた楽曲であるという認識は広く持たれていたと考えられる。当時作られた舞曲が厳密に17世紀の宮廷舞踏の身体感覚に即しているとは考えにくい⁷¹が、他時代のピアノのレパートリーにおいて、宮廷舞踏の身体感覚を応用した演奏法を模索し、その応用性を検証する目的で本作品を取り上げるものとする。なお、ラヴェルは「クープランの墓」の作曲にあたって、F. クープラン作曲の「王宮のコンセール」第4番のフォルラーヌを編曲している。

3.5.1. フォルラーヌ



譜例 30 F. クープラン作曲・ラヴェル編曲のフォルラーヌ⁷²

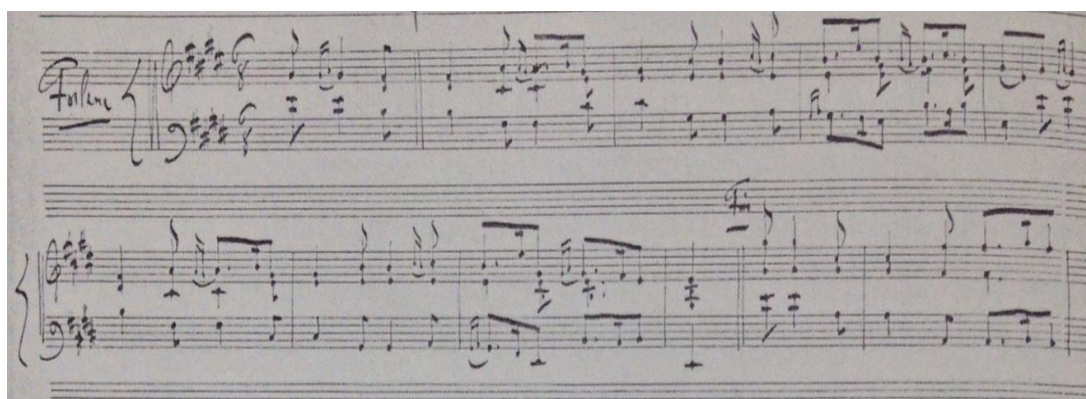
71 例えば、宮廷舞踏で踊られていたパスピエは主に8分の3拍子であったが、ドビュッシー作曲「ベルガマスク組曲」の「パスピエ」は4分の4拍子である。

72 Arbie Orenstein, "Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel." In *The Music Forum* Vol. 3 (1973): 291-335.

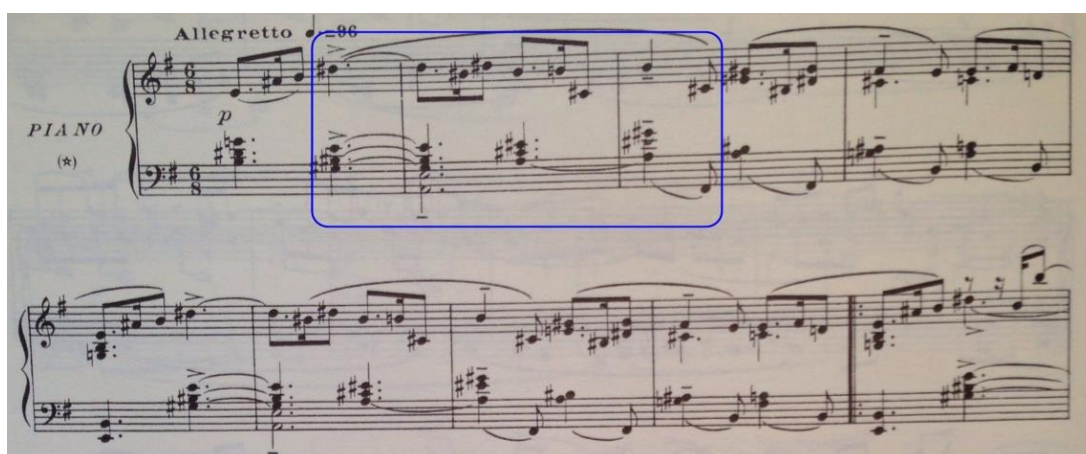
譜例 30 は、F. クープレンのフォルラーヌをラヴェルが編曲した自筆譜のコピーである。ラヴェル自身がどれほど宮廷舞踏の知識を持っていたかは定かではないが、模倣の天才でもあるラヴェルが、フォルラーヌの作曲にあたり F. クープレンの楽譜を研究したのであれば、意図せずとも、その楽譜に含まれる舞踏の要素をも吸収したといえるであろう。F. クープレンのフォルラーヌの遺伝子が生きてこの曲の中でも、とりわけ分かりやすく写し取っている箇所をいくつか挙げてみたい。

まずは、冒頭の 4 小節+4 小節からなる Rondó である。フォルラーヌは単位の長いフレーズを繰り返すことが特徴であり、ラヴェルもその特徴を踏襲している。これは、クープレンの影響というより、舞曲の形式に則ったものといえるだろう。(譜例 31、32 参照。)

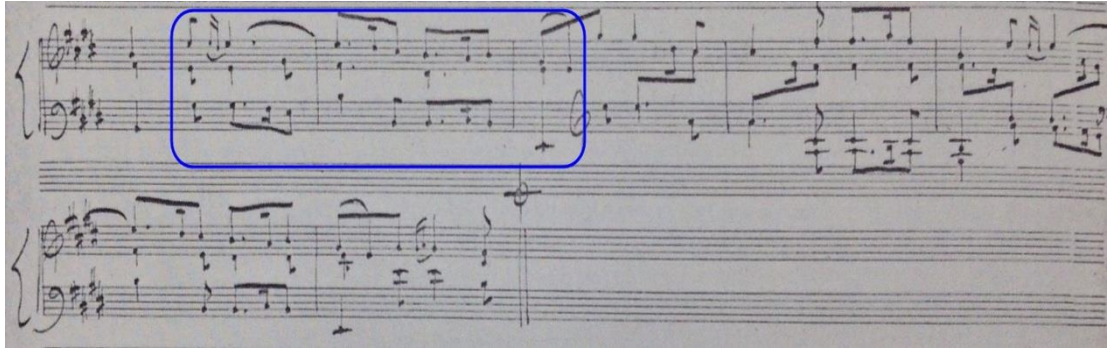
譜例 32、33 の青線で囲んだ部分のリズムは、F. クープレンのアイデアをラヴェルが気に入って真似たものと思われる。



譜例 31 ラヴェル編曲による F. クープレンのフォルラーヌ冒頭部分



譜例 32 「クープレンの墓」のフォルラーヌ



譜例 33 ラヴェル編曲による F.クープランのフォルラーヌ

また、クープランの墓のフォルラーヌのコーダ部分にも、和声の揺れ方やトリルによるフレーズのおさめ方に、F.クープランの第4クプレからの影響が見られる。クープランに倣った宮廷舞踏的拍感・形式とラヴェル独自の響きとの見事な融合が、ここにも見て取れる。(譜例 34、35 参照。)



譜例 34 ラヴェル編曲による F.クープランのフォルラーヌ

The image displays a musical score for the 'Follies' section of Chopin's 'The Grave of the Priest' (クープランの墓). The score is presented in four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system includes a fermata over the final note of the first staff. The second system also features a fermata. The third system contains a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The fourth system also contains a *pp* dynamic marking. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties.

譜例 35 「クープランの墓」のフォルラーヌ

ここで、宮廷舞踏としてのフォルラーヌがどのような踊りであったか、確認しておきたい。

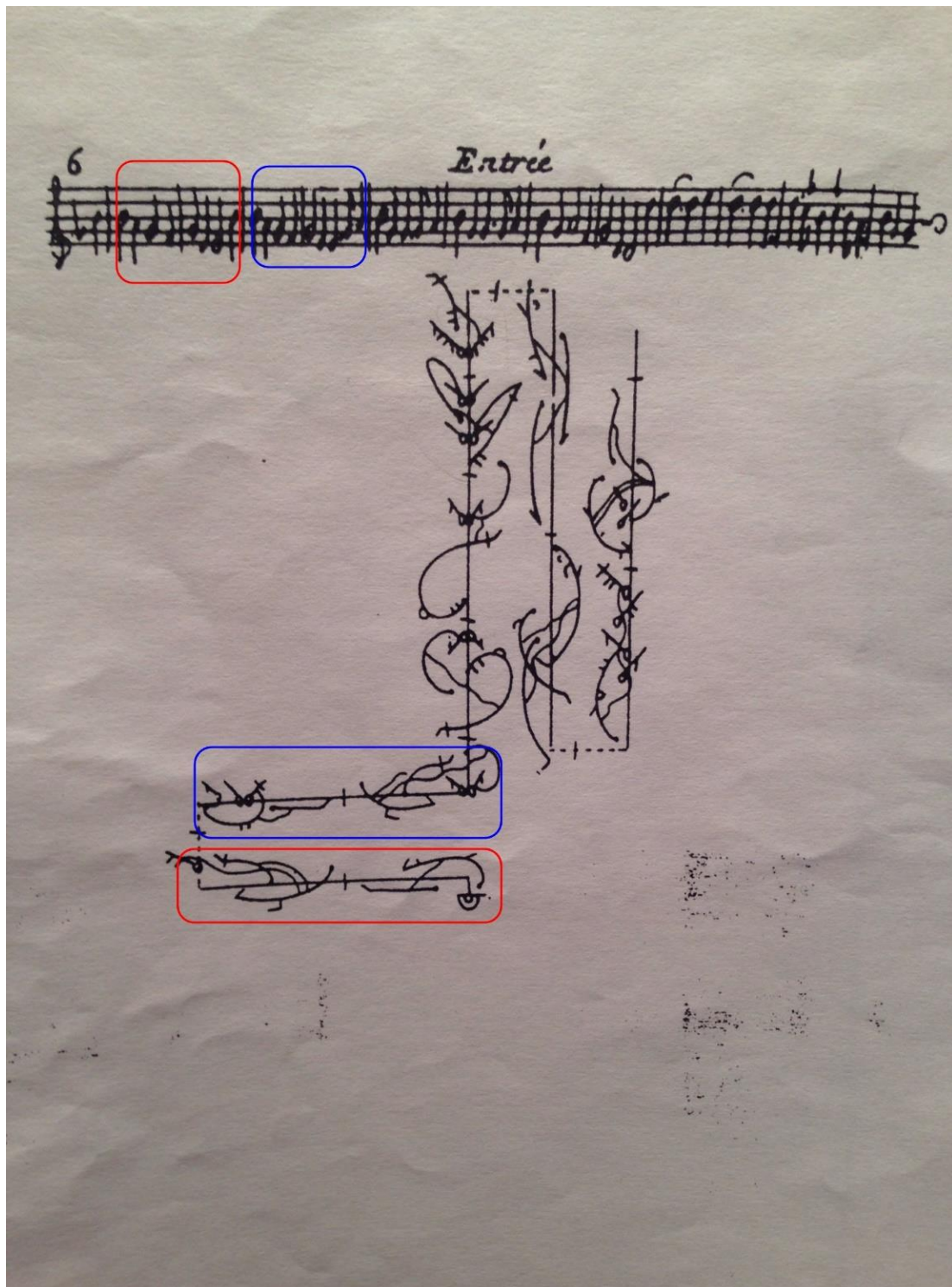
舞踏譜 10⁷³ フォルラーヌの舞踏譜

フォルラーヌは、元は北イタリアのフリオーリ地方を発祥とする民俗舞踊であり、肉感的でありながら優美さも併せ持つ恋愛の踊りであった。

1、2小節目と3、4小節目が同じ音型を繰り返すのはフォルラーヌの典型的なパターンである。舞踏譜4の振付では、その音型に「行って帰ってくる」軌道が当てはめられており、音楽と舞踏とが、2小節+2小節+4小節というフレーズを共有している。演奏者が、踏み

73 Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de dances* (Paris: 1704).

出す2小節間と戻ってくる2小節間の質の違い、そしてまっすぐに王に向かって進み出る4小節間の推進力を舞踏の軌跡から学ぶと、音楽にもわかにか息づいてくる。



舞踏譜 11⁷⁴

⁷⁴ Ibid.

同じ音型の繰り返しに対して、2小節で左に進み（赤で囲んだ部分）、2小節で元の位置に戻ってくる軌跡（青で囲んだ部分）がここにも見られる。記譜の都合上、位置をずらして書かれているが、実際には同じ軌道に戻ってくるステップである。

私は、フォルラーヌの基本ステップの実践⁷⁵およびチェンバロでの演奏研究⁷⁶を経て、ダンサーとの公演⁷⁷において、宮廷舞踏との共演を行った。演奏会で使用した舞踏譜は上記のペクール振付のもの（舞踏譜 10、11）であり、演奏楽曲はアンドレ・カンプラ作曲のフォルラーヌである。

どの舞踏においても、ステップから類推されるテンポは楽譜から連想したものよりも概して速かったが、特にフォルラーヌにおいてはその傾向が顕著であった。人間が跳躍により空中に滞在していらられる時間は限られているため、跳躍を含むステップが存在する舞曲では、テンポはおのずと限定されてくるのである。

初合わせの時には、私の演奏が踊りの推進力を邪魔してしまう感があり、色々なテンポを試してみても、2人ともがしっくりくるテンポ感がなかなか見つからなかった。その原因は、舞踏のステップが1小節に2つ、つまり付点4分音符ごとにしかないシンプルなものであるのに対し、私は毎拍ごとの付点8分音符のリズムに重みをかけてしまっていたことである。これはおそらく、譜面上の付点のリズムがもたらす視覚的効果が原因だと思われる。

1拍目で体重が乗り、2拍目では踵を落とさず身体を運ぶので、ほとんど1小節が1拍のように感じられた。4小節のまとまりごとにごく軽いプリエを伴い、それ以外は踵を上げたまま進むような感覚が軸となる。それをピアノに置き換え、腕の上下をなくし、小節の後半でブレーキをかけてしまわないよう注意したところ、拍感が噛み合った。

拍頭に腕の重さをかけ、瞬間的な深い拍感をつくると、毎小節が重くなってしまう。腕の上下運動をなくすことはその問題への対処としては有効であったが、それだけでは拍感が平坦になりすぎる危険性がある。根本的なパルスを共有するためには、奏者もフレーズの長さを見据え、1小節を1拍にとるような推進力を保つ必要があり、そのためにはお腹を締めて重心を落とさない感覚を保つことが有効である。

前述の通り、フォルラーヌでは、同じステップを用いて、2小節+2小節で行って帰ってくるような軌跡を描く場合が多々ある。軌跡はフレーズの方向性を具象化しているものであり、踊り手と演奏者がそれを共有することが重要である。具体的には、1、2小節と3、4小節の折り返し地点で軽く手首を引き上げて音楽上の句読点をつけ、最初の2小節間の繰り返しである3、4小節では、手首や腕の上下を控えてフレーズに過剰な重さがかかることを避ける。その後の4小節間は2小節ごとにおさめずに、ひとまとまりの推進力を持って

75 指導は市瀬陽子先生による。

76 指導は辰巳美納子先生による。

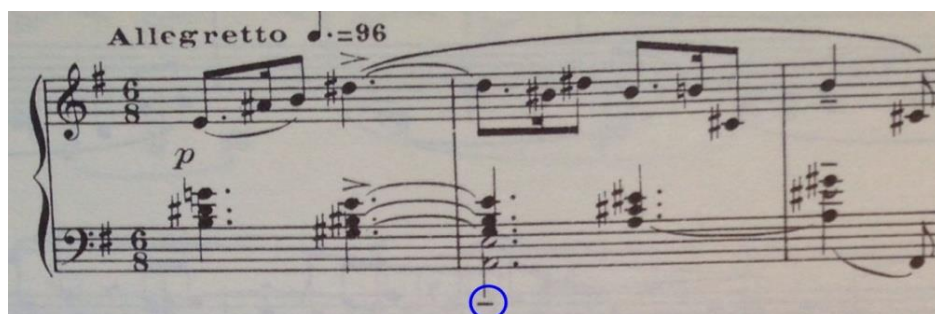
77 2014年8月16日、桐生市市民文化会館小ホールにて開催された「渋川ナタリ・樺澤真悠子コラボレーションリサイタル」を指す。

演奏する。フレーズの構成を把握することが「良いカダンス」のついた音楽と舞踏の根本となるが、フレーズごとの推進力と方向性を具現化するものは、フレーズを始める前の身体の準備である。

アフタクトの前の準備はとりわけ重要であろう。アフタクトの音を出す際に手首や腕を引き上げ、1拍目で下ろす始め方では、音が出るタイミングが1拍目の拍点より遅れてしまう。間に合ったとしても、その後のフレーズにつながる、バウンドのある1拍目を生み出すのは困難であろう。舞踏においては、まず拍感と水平方向の軌跡を描く身体意識を準備し、呼吸をしてから踊り出すこととなる。演奏者も、その拍感と呼吸を共有して演奏することとなる。アフタクトの前に拍感の伴う呼吸がなされていることは音楽に生命感を与える重要なポイントであるが、演奏家にとって当然であるこの一連の準備が、舞踏においてはより必要性を持って、早いタイミングで行われていると感じた。ピアノ演奏においては、アフタクトと1拍目の間に手首の上下を行うのではなく、準備しておいた腕を1拍目に向かって下ろす過程でアフタクトを奏すると、舞踏とともにスムーズに歩み出すことができた。

ラヴェル作曲のフォルラーヌは魅力的ではあるが、自分で演奏してみると冗長になりやすく、「クープランの墓」の中で最も難しい曲だと認識していた。しかし、フォルラーヌの踊りに触れ、共演した上で改めて楽譜を眺めてみると、譜面が一味違った様相を呈して語りかけてくる。

まず大前提となるのが、ステップが1小節2歩を基本としたシンプルなものであるということだ。(舞踏譜 10、11 参照。) このことを考えれば、過剰に速いと思われるラヴェルの速度表示にも合点がいく。メロディーにつけられた細かいスラーにとらわれると、フレーズが細切れになってしまいがちだが、左手に託されている舞曲の拍感とフレーズの長さを基本に据えることで、冗長さも解消される。この舞曲のキャラクターとテンポ感を提示するうえで、冒頭2小節目の1拍目、メロディーがタイでのびている時の左手の1拍目が果たす役割は大きい。(譜例 36 参照。)



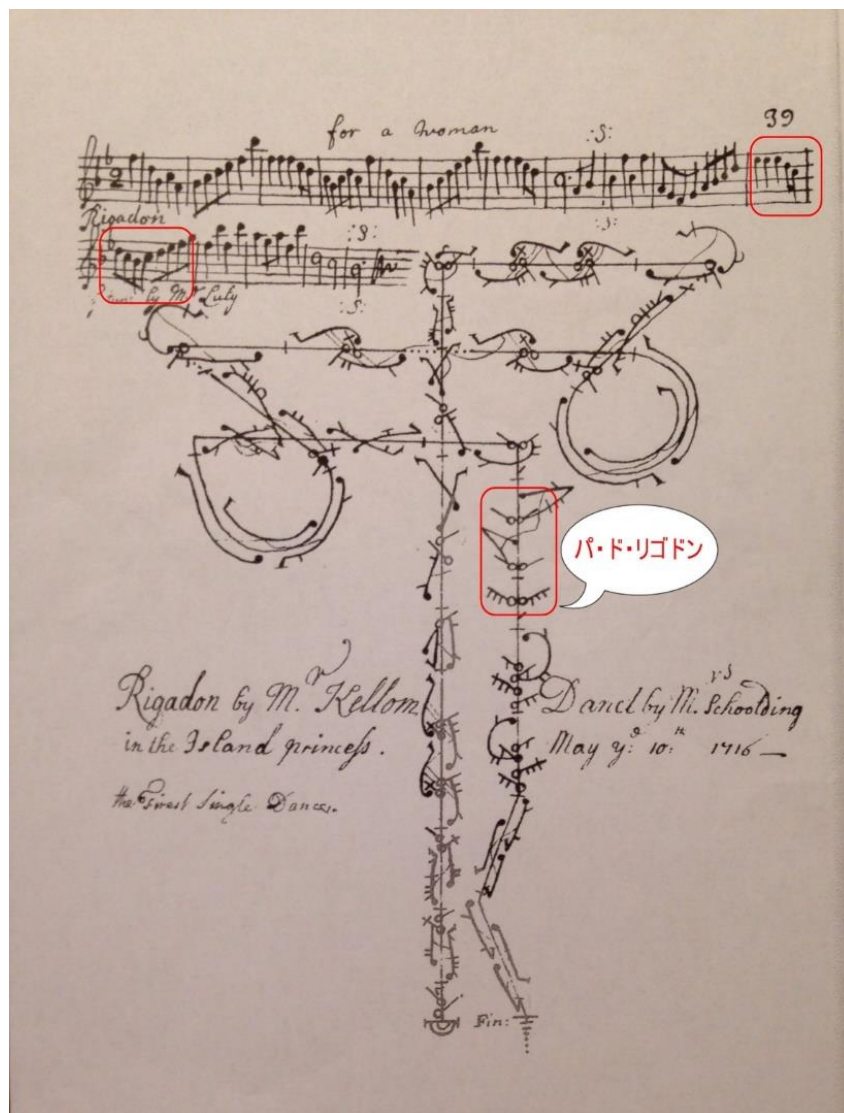
譜例 36 フォルラーヌ冒頭部分

全体を通してラヴェルはテヌートとアクセントを書き分けているが、フォルラーヌのステップに鑑みても、テヌートは重くしずめるようなタッチを指示するものではなく、重さが乗る本来の位置を示すものであろう。譜例 36 のように、拍感が入れ替わってしまいそうな箇所、念のために書き添えたという印象である。一方、アクセントは、本来重さのかからない拍にインパクトを持たせることを狙った、いわば「遊び心」の表記であろう。アクセントの直前に軽いジュテを想定しておく、着地にバウンドが生まれ、程よい強調が生まれる。1 拍目と 2 拍目の関係性を重い・軽いと捉えるのではなく、1 拍目は体重が乗る拍、2 拍目は踵を落とさず身体を運ぶ拍と捉えると、長いフレーズに緊張感を保つことが出来る。その際、お腹を緩めず重心を落とさない感覚を保つことと、小節の後半でブレーキをかけないことが重要である。

音楽上のフレーズがおさまり、新たに始まる時に必要な準備と、大きなフレーズの中での「コンマ」のような息継ぎとでは、舞踏においてもムーヴマンのタイミングや深さが異なる。ラヴェルの書いた、魅力的で不思議な細かい単位のスラーは、あくまでも長いフレーズの中で区切られるものであり、宮廷舞踏でいえば手首のみを翻すような感覚が当てはまるのではないだろうか。

3.5.2. リゴドン

リゴドンは17、18世紀にフランスとイギリスで人気を呼んだフランス風の民族舞踊、宮廷舞踊および器楽形式である。2拍子のリゴドンはフランスのバレエやオペラに幅広く利用された。リゴドンに特有のステップであるパ・ド・リゴドンは、3つの動き（片脚跳び、ステップ・ステップ、跳躍）から成るステップであり、音楽の3つの4分音符に対応して踏まれた⁷⁸。



舞踏譜 12 リゴドンの舞踏譜

78 メレディス・エリス・リトル「リゴドン」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1995年、第19巻、365～366頁。


演奏会の際に使用した舞踏譜は、上記のトムリンソンによるものである⁷⁹。使用楽曲はニコラ・シレ作曲のリゴドンである。2小節からなるパ・ド・リゴドンステップは、赤く囲んだ楽譜の箇所（繰り返し後）で行われる。

リゴドンについて一番意外だったのは、跳躍の在り方である。民俗舞踊というイメージから、大胆で力強い跳躍を思い描いていたのだが、この舞曲においても跳躍後の着地はつま先から行うため、着地はしなやかなものであった。実践してみると、粗野な動きは回避され、ステップに軽さと躍動感が生まれた。つま先から着地するためには、身体を常に引き上げておく必要があり、それに伴って、より内側の細かい筋肉を利用することになる。ピアノ演奏において、鍵盤に触れる指先の面積と、重さを乗せる際の神経のこまやかさが反比例すると近い感覚であろう。

前述したメヌエットにおいては楽譜上の1小節目と2小節目で拍の質感が異なったのに対し、リゴドンでは1小節2歩の跳躍ステップを基本として毎小節の頭に着地する（体重が乗る）。水平方向に進むというよりも、小節の頭に垂直方向のアクセントがあり、その拍感を持ちながら4小節、8小節フレーズを大きくつかんでいく印象であった。

共演に際しては、毎小節1拍目の拍点がぼやけないよう、肘を外に逃がさず、前腕を水平に保った上でのまっすぐな打鍵を心がけた。腕や手首の曲線的な動きを避け、シンプルな動きで打鍵をすることで、舞踏の拍感とかみ合うようになった。

リゴドンの特徴的なステップであるパ・ド・リゴドンでは、空間移動を伴わず、その場で垂直方向の跳躍を行う。まず、跳躍を経て、片足での着地点が音楽上の1拍目と一致する。そのとき、浮いている足は外側に伸ばされており、1拍目の裏でその足を身体の下に引き寄せ、体重を乗せるのと同時に、逆の足が同様に外側に伸びる。2拍目で第1ポジションに揃った両足でプリエをし、その流れで跳躍をして、次の小節の1拍目で同じポジションに着地する。洗練された優美な動きではなく、快活で素朴、少々田舎っぽい印象を与えるステップである。

ステップのリズムは  であり、ラヴェルの楽譜であれば、譜例 37-40 のような音型に当てはまると思われる。

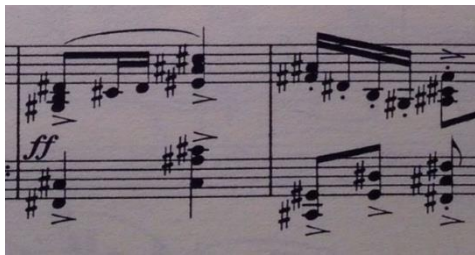
79 Jennifer Shennan(ed.), A Workbook by Kellom Tomlinson.



譜例 37



譜例 38



譜例 39



譜例 40

譜例 37-40 パ・ド・リゴドンが想定される箇所

パ・ド・リゴドンの身体感覚を生かして演奏する際は、1 拍目が着地から始まること、2 拍目の裏で跳躍によって身体が引き上げられていること、2 小節目の頭で両足揃って着地することを意識しておくが良い。観客に相対した状態で、活気に満ちたパ・ド・リゴドンをもって曲を始めるのは非常に印象的であろう。パ・ド・リゴドンに続く音型は、パ・ド・ブレのように軽い跳躍を伴いながらも水平方向の移動を礎とする身体感覚を持って演奏すると、ニュアンスの違いを表現できるであろう。(譜例 41 参照。)



譜例 41 リゴドン冒頭部分

3.5.3. メヌエット

メヌエットのテンポについては専門家の間でも未だに議論が分かれるところである。ジャン・クロード・ヴェイヤン Jean - Claude Veilhan (1940~?) によれば、本来6拍を1つにとっていたメヌエットが、踊りから離れた時に遅くなったとのことであり、18世紀後半にはかなり重くなった、と記している⁸⁰。ラヴェルはこのメヌエットに4分音符=92(オーケストラ版は120)という速度表示を記している。ラヴェルがクーブランの墓を作曲した当時はフランス宮廷文化への懐古と憧れが高まっていた時期でもあり、遅いテンポ設定には「貴族の優雅な踊り」というイメージが影響していた可能性も大いに考え得る。



譜例 42 メヌエット冒頭部分

この曲に関しては、宮廷舞踏のステップや拍感が必ずしも当てはまるとはいえない。しかし、宮廷舞踏的な観点からアプローチを試みた時に何が発見できるか、という実験的な立ち位置で演奏を模索してみたいと思う。

まず、舞踏を前提とするならば、2小節(6拍)がひとまとまりのステップを想定することになる。1、3、4、5拍目でステップを踏んだ場合も、1、4、5、6目でステップを踏んだ場合も共通するのが、2小節目の拍頭で重さが沈まないということである。

ダンサー⁸¹との共演では、2小節目でおさまらず、4小節フレーズの推進力を共有することが重要であった。その推進力は、ラヴェル自身によるスラーとも呼応する。お腹を緩めず、スラーのかかっている範囲では手の甲の高さを変えず演奏するとともに、2小節目の左手の運びは、引き上げた身体を保ったまま前に運ぶステップを想定し、ひとつの動きの中で1音1音を置いていくようなタッチで奏すと良いであろう。

80 ジャン・クロード・ヴェイヤン『フランス・バロック音楽 解釈と演奏の原理』 細野孝興訳、パリ：A.ルデュック社、1986年、81~83頁。

81 2014年8月16日に開催された公演(脚注75参照)の共演者・権澤氏を指す。

3.5.4. 「クープリンの墓」と宮廷舞踏

宮廷舞踏の基本ステップの実践および共演を経て「クープリンの墓」の演奏研究を行ったところ、予想していた通り、全体的には宮廷舞踏の拍感やテンポが当てはまるとは言えないとの結論を得た。一方で、宮廷舞踏のステップを当てはめてみることで、演奏への示唆を得られる部分もあった。例えば、リゴドンにおいて、パ・ド・リゴドンとパ・ド・ブレのステップを想定することで、垂直方向のエネルギーが生む躍動感と、水平方向に進む推進力とを演奏に取り込むことが出来る。また、ラヴェルがF.クープリン作品の編曲も行っていたフォルラーヌでは、宮廷舞踏における1小節2歩のシンプルなステップと、1小節を1拍にとるような拍感を取り入れることで、長いフレーズの推進力を得ることが出来た。

異なる時代の舞踏感覚を舞曲演奏に取り入れることは、多分に実験的なアプローチであるが、舞踏の拍感から音楽の生命力を学ぶという視点においては、興味深く有意義な演奏研究の方法である。

4. 終章

本論文では、宮廷舞踏の実践および共演、チェンバロでの演奏研究を通して、現代ピアノでの舞曲演奏法を考察してきた。本章では、それらの考察の中で、どの舞曲においても共通している要点を整理し、総括を行う。

4.1. 総括

1) 姿勢

舞曲を演奏する際にも、宮廷舞踏を踊る身体感覚やチェンバロの奏法が応用できる。具体的には、坐骨の上に垂直に体重が乗せられる適切な骨盤の向きを選択し、体軸（宮廷舞踏の第1ポジションの脚の外旋を取り入れると形成しやすい）を安定させ、脊柱起立筋群のはたらきによる上体の支えを前提として腕を保つことである。

2) 重心移動と拍感

前拍からの重心移動を経て1拍目に体軸が乗るという身体感覚は、舞踏と演奏が共有する、拍感の要である。演奏においても、前拍の中に常に次へのエネルギーが内在している必要がある。また、重心移動に伴うムーブマン（前拍のプリエから1拍目のエルヴェに向かう一連の準備の動き）から得られる拍感は音楽に生命力を与える。エルヴェに向かうムーブマンでは、外見上の「身体が縮む→伸びる」動きに反して、内的には「引き上げる→押し下げる」という身体意識が存在する。平坦になりがちな拍感や、強拍での表面的なアクセントを補うために、この上下に拮抗するエネルギーを演奏時の内的な身体感覚に取り入れると良い。

3) 舞踏ステップと拍の方向性

舞踏ステップの種類と身体感覚は、舞曲演奏における拍と拍との間のエネルギーの参考になる。例えば、跳躍ステップでは垂直双方向のエネルギーが求められる一方、パ・ド・ブレステップでは水平方向に進む身体意識が必要となる。演奏者もその両方の意識を身体の中に共存させることで、弾むような躍動感とフレーズの推進力とを舞踏と共有できる。

4) 曲冒頭のアウフタクトと息づかい

アウフタクトには、演奏者が捉えている拍感や舞踏感覚、舞曲のキャラクターがすべて表れる。言い替えれば、それらを把握していればアウフタクトの在り方は自ずと定まる。多くの曲で共通していたのは、舞踏の流れに即して演奏するためには、アウフタクトと1拍目の間に手首の上下を行わず、準備しておいた腕を1拍目に向かって下ろす過程でアウフタクトを奏する方が良いということであった。

また、アウフタクトの前に拍感を伴う呼吸がなされていることは音楽に生命感を与える

重要なポイントである。踊り手がこれから踊る軌跡を思い描いて身体意識を準備し、それに必要な息づかいを伴って踊り出すように、演奏者もフレーズの行き先を把握し、それに必要な呼吸をもって演奏することが望ましい。

5) テンポ設定

テンポは知識や概念として捉えるのではなく、ステップや舞曲の特質と結びついた拍感の体得によって自ずと定まることが望ましい。例えば、ジグなどの跳躍ステップの多い舞曲では、跳躍による人間の滞空時間には限界があるため、踊る際のテンポは自ずと定まってくる。演奏者はある程度どのようなテンポでも弾けるが、ステップの持つ特徴に基づいた舞踏の拍感は、テンポ設定の参考になるであろう。器楽曲としての舞曲の場合は、必ずしも舞踏のテンポが最善とは限らないが、舞踏の持つ本来の性格を認識しておくことは演奏の助けになると考えている。舞踏の知識によって呼吸や身体感覚を意識的に「切り替える」のではなく、舞踏の持つ拍感や身体感覚を知ること、おのずから身体モードが「切り替わる」ことが理想である。

6) 宮廷舞踏との共演から見る舞曲演奏

宮廷舞踏とともに演奏するとき、演奏者は舞曲の基本的な拍子やテンポを知識として知っているだけでなく、自らの身体の中に舞踏感覚を持っていることが求められる。現代において、演奏者が舞踏の専門家になることは困難だが、自らの体験によって舞踏感覚を持つことは可能であり、踊り手との共演は、その舞踏感覚を演奏者としての身体性と結びつけられる貴重な機会である。

踊り手にとって、跳躍の高さや進む軌跡は身体的に切実な事象であり、そのための呼吸や身体の準備は必須である。演奏者にとっても、曲の初めの適切な息づかいは音楽的に必須であるが、踊り手は物理的な必要性のもとに、演奏者よりも早いタイミングで身体の準備を行っていると感じた。私自身も、実際に肌に風を感じながら身体を運んでみると、事前に必要な準備が明確に意識された。自らの身体を通して舞踏の持つ拍感を学ぶだけでなく、フレーズの方向性と推進力、息づかいを、演奏者として踊り手と共有することで、舞曲の持つ生命力を演奏に還元しやすくなるであろう。

4.2. 終わりに

クラシック音楽の演奏者は、表現者であると同時に、作曲家の残した音楽の再現者であるといえよう。楽譜は作品の姿を今に伝える大切な記録媒体である一方、楽譜に入りきらない情報もまた膨大である。そのため演奏者は、作品の生まれた時代背景や当時の演奏習慣、音楽史上の位置づけなど、様々な側面から研究し、演奏の在り方を模索する。同時代、同じ文化圏同士の人々の間では、あえて記録しない暗黙の了解も多々あるため、異なる分野の史料を関連させて研究することで、その音楽の特殊性や、その音楽の前提に何があるのかを窺い知ることが出来る。

本論文で扱った宮廷舞踏の実践も、その研究のひとつである。私が宮廷舞踏に興味を持った直接的なきっかけは、ドイツ留学であった。J.S.バッハのゴルドベルク変奏曲のレッスンで、ドイツ人の師は、当然のように舞踏の種類を示し、踊って見せてくれた。ステップの知識もさることながら、そこにある根本的な拍感の違いに私は衝撃を受け、西洋的拍感の体得を目指して本研究を始めたのである。

宮廷舞踏では、舞踏と音楽は様式としてだけでなく身体の中で実質的に結びついていた。宮廷舞踏の実践を通しての演奏研究は、当時の人々が持っていた身体性を、演奏の主体としての自らの身体で経験することであり、本論文は、私の身体を実験台にした演奏研究の記録と考察である。

実際に宮廷舞踏を踊ると、舞曲における拍感は頭でなく身体で知る、まさに「身につける」ものだと実感する。舞踏から学べる拍感とは、「強・弱・弱」のような拍点の意識ではなく、そこから取りこぼされてしまいがちな拍と拍との間のエネルギーであり、そのエネルギーが紡いでいく脈動である。

宮廷舞踏において、拍と拍の間にあるエネルギーの質は重心移動の在り方によって決まる。重心移動がどのような密度、スピード、タイミングで行われるかということは、音楽において拍と拍の間をどのように弾くのかという問題とシンプルかつ密接に結びついている。拍と拍の間にこそ音楽の生命感とニュアンスがあるのであり、時間の流れの中で拍がいかに生命感を持って進むかが音楽の本質だといえるだろう。私は宮廷舞踏との出会いによって拍の多様な可能性を知り、楽譜からだけでは読み取りきれなかった音楽の生命感を体験することが出来た。舞踏の運動性とそこから生まれる拍の流れを演奏に翻訳して取り入れることで、無自覚な小節線の呪縛から解放されるように感じた。

音楽と舞踏に共通するものは人間の根源的な生命感・生命の脈動・リズムである。時代とともにそれぞれの芸術が専門性を高め、独立した発展を示してきたが、何の分野においても、より複雑で高度な技術の習熟にとらわれるあまり、時に本質を見失うことがあるように思われる。そのような時に、根本を同じくする他の芸術や、歩き・踊り・歌い・演奏する主体としての身体に立ち返ることで、表面的なノウハウから解放され、より自由に表現を模索で

きるであろう。

宮廷舞踏は身体で理解され、また可視化された西洋音楽であり、舞踏を通じて得られる拍感や音楽の生命感そのものである。舞踏の重心移動や軌跡、ステップの身体感覚を想像しながら楽譜を読むことは、和声や構成の分析と並ぶ有効なアナリゼの手段であり、演奏の可能性をより多様にし、演奏者に豊かな喜びをもたらしてくれるであろう。

本論文では宮廷舞踏にしばって実践研究を行ったが、他の時代の舞曲演奏法についても、舞踏との関連性の観点から引き続き検証していきたいと考えている。

謝辞

本論文の作成に際し、尊敬する先生方をはじめ、多くの方のご協力とご支援を賜りました。謹んで御礼を申し上げます。

本学ピアノ研究室の坂井千春先生には、きめ細やかな実技指導はもとより、ピアノ演奏における身体感覚の言語化に当たり、いつも貴重なご助言をいただきました。また、修士課程在籍時より私の研究に深いご理解をいただき、研究室での勉強会でも取り上げてくださるなど、多大なご協力をいただきました。憧れのピアニストである坂井先生に師事できましたことは、私にとってこの上ない幸せです。心より感謝申し上げます。音楽学研究室の大角欣矢先生には、深く広いご見識から、いつも鋭いご指摘をいただきました。研究を進める上で迷いが生じた時も、先生のご助言で視界が開け、課題が明確になりました。心より御礼申し上げます。古楽研究室の大塚直哉先生には、チェンバロの奏法や演奏習慣、時代背景や文化に至るまで、ユーモアあふれるお言葉と素晴らしい実演で、大変分かりやすくご指導いただきました。心より御礼申し上げます。市瀬陽子先生には、修士課程の頃より、宮廷舞踏のご指導や共演のみならず、研究者としてのお立場からも、大変重要な指針を沢山与えていただきました。本論文の作成に当たり、多大なるお力添えをいただきました。言葉に尽くしきれない感謝の意を表します。

小倉貴久子先生には、フォルテピアノのご指導の他、ピリオド楽器での演奏研究に関して貴重なご助言をいただき、今後の研究の目標も得ることが出来ました。厚く御礼申し上げます。辰巳美納子先生には、修士課程の頃より、バロック式演奏法をチェンバロとピアノとの比較をしながらご指導いただきました。核心をついたご助言と、熱心で温かいご指導に、心より感謝申し上げます。宮崎賀乃子先生は、チェンバロのご指導に加え、楽器による奏法の違いに関するインタビューにも快く応じてくださり、貴重な示唆を与えてくださいました。心より御礼申し上げます。佐藤文香先生には、フィールドワークに基づいた研究へのアドバイスの他、論文の推敲に際し細やかなご指摘をいただきました。いつも優しい笑顔で励ましてくださり、沢山の元気もいただきました。心より感謝申し上げます。ドイツ留学時代の恩師であり、論文執筆の動機を与えてくださった **Manfred Aust** 先生にも、深く感謝申し上げます。

研究を進める中で、幼なじみのダンサー樺澤真悠子さんとの念願の共演が果たせたことは、大きな喜びでした。クラシックのバレエダンサーでありながら、宮廷舞踏での共演やインタビューにも惜しみないご協力をしてくださいました。心より感謝申し上げます。

坂井先生クラスの皆様にも、大変お世話になりました。特に第2回博士リサイタルでは、私の演奏に合わせてレントラーを踊っていただくなど、多大なるご協力をいただきま

した。熱心かつ、和やかで楽しい雰囲気、大好きな研究室でした。本当に有難うございました。様々な形で支えてくれた良き友人たちにも、心からの感謝を捧げます。

本学名誉教授であり、小学生の頃からの師匠である北川暁子先生は、ご退官後も常に、大きく温かい眼差しで見守って下さいました。長年にわたるご指導に、言葉に尽くせぬ感謝を、この場を借りて申し上げます。

夫には、自身の論文執筆の経験から、様々な助言と叱咤激励を受けました。あらゆる面でのサポートに加え、精神的にも大きな支えとなってくれました。心から感謝しています。

最後に、大変長い学生生活を支え、論文執筆と演奏活動を応援し続けてくれた家族に、心から感謝の意を表します。

改めて、多くの方々のご支援とご協力に感謝すると共に、この3年間で得られた宝物のような経験を礎に、今後も研究活動および演奏活動に真摯に取り組んでいきたいと存じます。

2017年10月吉日 澁川ナタリ

引用・参考文献

1. 洋書

Feuillet, Raoul Auger. *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstatifs*. Paris, 1700. Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.

Feuillet, Raoul Auger. *Recueil de dances*. Paris, 1700. Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.

Hilton, Wendy. *Dance and Music of Court and Theater*. New York: Pendragon Press, 1997.

L'affilard, Michel. *Principles très-faciles pour bien apprendre la musique*. Paris, 1705.

Little, Meredith Elis and Carol G. Marsh. *La Danse Noble – An Inventory of Dances and Sources*. New York: Broude Brothers, 1992.

Little, Meredith Elis and Natalie Jenne. *Dance and the Music of J.S.Bach*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Little, Meredith Elis. “The Contribution of Dance Steps to Musical Analysis and Performance: La Bourgogne.” In *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975): 112-124.

Mather, Betty Bang and Dean M. Karns. *Dance Rhythms of the French Baroque*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: 1739. Facsimile ed. Kassel: Bärenleiter, 1999.

Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

Orenstein, Arbie. “Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel.” In *The Music Forum* 3 (1973): 291-335.

Rameau, Pierre. *Le Maître à danser*. Paris, 1725. Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.

Shennan, Jennifer (ed.). *A Workbook by Kellom Tomlinson: Commonplace Book of an 18th-Century English Dancing Master*. Facsimile ed. New York: Pendragon Press, 1992.

(オンライン資料)

Desrat, Gustav. *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique; depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours. Avec préf. de Ch. Nuitter*. Paris, 1895. Accessed October 27, 2017, <https://archive.org/stream/dictionnairede00desruoft#page/n13/mode/2up>.

Feuillet, Raoul Auger. *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet de M. Pécour tant pour homme que pour femmes dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opéra. recueillies et mises au jour par M. Feuillet*. Paris, 1704. Accessed October 27, 2017, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682/f13.image.r=recueil%20de%20dances%20feuillet> et.

Fonta, Laure. *Les danses de nos pères: reconstitution des anciennes danses des XVIIe et XVIIIe siècles, avec gravures théorie, musique*. Paris, ca.1900. Accessed October 27, 2017, <https://archive.org/details/lesdansesdenosp00fontuoft>.

Rameau, Pierre. *Le Maître à danser*. Paris, 1725. Accessed October 27, 2017, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z/f36.image.r=le%20maitre%20a%20danser%20rameau>.

2. 和書

(単行本)

アーノンクール、ニコラウス『古楽とは何か——言語としての音楽』（Nikolaus Harnoncourt. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Salzburg und Wien, 1982）樋口隆一、許光俊訳、東京：音楽之友社、1997年。

荒川裕志『プロが教える筋肉のしくみ・はたらきパーフェクト事典』 東京：株式会社ナツメ社、2012年。

ヴェイヤン、ジャン＝クロード『フランス・バロック音楽——解釈と演奏の原理』(Jean-Claude Veilhan. *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*. Paris, 1977) 細野孝興訳、パリ：A.ルデュック社、1986年。

岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』 東京：春秋社、2003年。

ガイリンガー、カール『バッハ——その生涯と音楽』(Karl Geiringer. *Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era*. London, 1967) 角倉一朗訳、東京：白水社、1970年。

クープラン、フランソワ『クラヴサン奏法』(François Couperin. *L'art de toucher le Clavecin*. Paris, 1716) 山田貢訳、東京：シンフォニア、1976年。

クラークス、ルードヴィヒ『リズムの本質』(Ludwig Klages. *Vom Wesen des Rhythmus*. Kampen auf Sylt, 1923) 杉浦実訳、東京：みすず書房、1971年。

佐藤郁哉『フィールドワークの技法——問いを育てる、仮説をきたえる』 東京：新曜社、2002年。

サドナウ、デヴィッド『鍵盤を駆ける手——社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門』(David Sudnow. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, 1978) 徳丸吉彦ほか訳、東京：新曜社、1993年。

シャンドール、ジョルジ『シャンドールピアノ教本——身体・音・表現』(Gyorgy Sandor. *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York, 1995) 岡田暁生監訳、東京：春秋社、2005年。

ツェルニー、カール『ツェルニーピアノ演奏の基礎』(Carl Czerny. *Von dem Vortrage*. Wien, 1839) 岡田暁生訳、東京：春秋社、2010年。

浜中康子『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、2001年。

浜中康子『ダンスから音楽の表現を学ぼう——バロック舞曲へのアプローチ』 東京：音楽之友社、1997年。

山田陽一『響きあう身体——音楽・グルーブ・憑依』 東京：春秋社、2017年。

(論文)

石橋史生「現代ピアノによる J.S.バッハの鍵盤作品演奏法についての一考察」、『東京学芸大学紀要 第5部門』 第52集、2000年、1～13頁。

市瀬陽子「バロック・ダンスに見る『速さ』と『動き』」、『聖徳大学研究紀要 人文学部』 第11号、2000年、61～68頁。

市瀬陽子「ルイ14世時代の舞踏様式——舞踏の記号化と再構築」、『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第8号、2001年、269～282頁。

市瀬陽子「言語と身体——『歩行』の描写から『舞踏』の様式へ——」、『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第13号、2006年、582～593頁。

市瀬陽子「時空の表象——舞踏記録を読み解く」、『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第14号、2007年、433～454頁。

市瀬陽子「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725年)<1>」 (Pierre Rameau, *Le Maître à Danser*. Paris, 1725) 『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第18号、2011年、283～320頁。

市瀬陽子「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725年)<2>」 (Pierre Rameau, *Le Maître à Danser*. Paris, 1725) 『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第19号、2012年、245～277頁。

市瀬陽子「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725年)<3>」 (Pierre Rameau, *Le Maître à Danser*. Paris, 1725) 『聖徳大学言語文化研究所論叢』 第20号、2013年、311～329頁。

(事典項目)

サットン、ジュリア「ダンスIV」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1994年、第10巻339～344頁。

ブレイナード、イングリッド「ダンスⅢ」、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』 東京：講談社、1994年、第10巻336～339頁。

リトル、メレディス・エリス「メヌエット」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1995年、第18巻、211～215頁。

リトル、メレディス・エリス「リゴドン」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1995年、第19巻、365～366頁。

リトル、メレディス・エリス「フォルラーナ」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1994年、第14巻、584～585頁。

3. 楽譜

Bach, Johann Sebastian. *Französische Ouverture BWV831/831a*. Edited by Ulrich Leisinger. Fingering by Michael Behringer. Wien: Wiener Urtext Edition, 2000.

Couperin, François. *Pièces de clavecin second livre*. Edited by Kenneth Gilbert. Paris: Heugel, 1969.

D'Anglebert, Jean-Henry. *Pièces de clavecin*. Edited by Kenneth Gilbert. Paris : Heugel, 1975.

Ravel, Maurice. *Le Tombeau de Couperin*. Milano: Durand-Salabert-Eschig, 2012.

テシュネ、ローラン、結城八千代『フランス・バロック舞曲集——ピアノで弾くフランス宮廷音楽』 東京：音楽之友社、2001年。

付録映像トラック表

1. J.S.バッハ 「フランス風序曲 ロ短調 BWV831」より クラント
2. 同楽曲より ガヴォット
3. 同楽曲より パスピエ
4. 同楽曲より サラバンド
5. 同楽曲より ブレ
6. 同楽曲より ジグ
7. リュリ＝ダングルベール 「アルミード」より パッサカイユ
8. ダングルベール メヌエット/ニコラ・シレ リゴドン/
アンドレ・カンプラ フォルラーヌ

なお、公演の詳細は以下の通りである。

- 1-6. 渋川ナタリ第1回博士リサイタル
2016年3月17日 東京藝術大学第6ホール
舞踏共演：市瀬陽子先生
- 2-7. 渋川ナタリ第2回博士リサイタル
2016年12月17日 東京藝術大学第6ホール
舞踏共演：市瀬陽子先生
8. 渋川ナタリ・樺澤真悠子コラボレーションリサイタル
2014年8月16日 桐生市市民文化会館小ホール
舞踏共演：樺澤真悠子氏