

赤塚健太郎著『踊るバロック 舞曲の様式と演奏をめぐる』

森 立 子

バロック音楽を演奏する者ならば誰もが直面する問題、それが「舞曲」をいかに理解し演奏すべきかという問題である。

本書の第1章のタイトル「バッハの舞曲は踊れるのか?」には、まさにこういった問題を前にした演奏者たちの戸惑いが現れている。バロック期の音楽・舞踏の研究者である著者は、しばしば耳にするこの問いを出発点として、舞曲における「舞踏」と「音楽」の関係性について考察を進めていく（なお本書中では一貫して「舞踏」の語が用いられているため、本稿でもこの用語を使用する）。

本書は4部構成、全8章から成る。予備的考察と題された第1部では、J.S.バッハの舞曲を手がかりとしながら、バロック時代の舞曲や組曲を研究するにあたって必要となる基礎的情報が提示される。ここで著者は、「我々はいかなる楽曲についても、それが舞踏的であるとか舞踏的でないとかいった予断をもってはならない」と指摘する。楽曲タイトルとして舞曲名を持っている作品であっても、舞踏の伴奏を目的とせず純粋に器楽曲として作曲されたものがある一方で、舞曲名を持たずとも舞踏の影響を強く受けた楽曲も存在するのである。

こうした状況を踏まえるならば、「我々は個々の楽曲の隅々について、様式的見地から舞踏とのつながりの有無や濃淡を見極めなければならない」ということになるのであるが、この様式的判断というのが実は一筋縄ではいかない。著者は、「音楽史研究・舞踊史研究の立場から、音楽と舞踏のかかわりや距離を様式的に把握する」ために二段階の作業が必要であると述べている。すなわち、1)ある舞踏種（例：メヌエット、ガボットなど）の一般的特徴、特に音楽とのかかわりを重視するのであればそのリズム面における特徴を同定した上で、2)当該舞踏種を伴奏する伴奏舞曲について、そのリズム面における一般的特徴を見出し、それがどのように舞踏を支えたり促進したりしているのかを確認する必要がある。しかしながら、先にも述べたとおり、こういった作業はしばしば大きな困難を伴うこととなる。その最大の理由は、資料の不足ないし全面的な不在である。

そもそも、ヨーロッパに広く普及した舞踏記譜のシステム、いわゆるポーシャン＝フィエ・ノーテーションが確立されたと考えられるのが17世紀末、この記譜の体系をまとめたフィエの書『コレグラフィ』が出版されたのが1700年である。著者

によれば、それ以前に成立したと断定出来る舞踏譜は存在せず、一方で1730年以降には新たな舞踏譜の成立はほとんど確認されない。つまり、研究の資料となりうる舞踏譜は18世紀の最初の30年間に作られたものに限られており、それ以前それ以後の舞踏の実態を舞踏譜から探ることは不可能だということになる。また、たとえ舞踏譜が現存している場合でも、調査対象となる舞踏種に関わる舞踏譜の数が十分ではないという事態もしばしば生じる。

さらに、ある舞踏種のリズム面における特徴を同定すると言っても、一つの作品は様々なステップによって構成されていることが多く（特に劇場で鑑賞されるための「劇場舞踏」にはその傾向がより強く現れる）、その場合には舞踏種特有のステップパターンを抽出すること自体が難しくなる。

こういった問題を回避するために、著者は基本ステップを反復することによって踊られる「定型的舞踏」に着目する。本書第2部で扱われるクーラント、第3部で扱われるメヌエット、いずれも定型的舞踏を中心とした構成となっており、リズムの特徴を抽出するのに好都合である。また、著者の指摘にもあるように、当時の人々の、ある舞踏種に対する理解というのは、「舞踏教授や舞踏会で繰り返し踊られる定型的な踊り方によって形成されたと考える方が妥当」であり、その点においてもクーラント、メヌエットというこの二つの舞踏種を調査対象とするという選択は正当化される。こうして定められた調査対象について、本書第2部と第3部において「舞踏」と「音楽」の関係性の具体的な分析が展開されていくのであるが、本稿の主たる読者層が舞踊研究者であることも考慮し、以下では第2部に重点を置いて記述を進める。

この第2部クーラント研究は、「定型的クーラントの研究」、「振り付けられたクーラント」、「器楽曲としてのクーラント」という三つの章から成っている。うち最初の章（第3章）は、定型的クーラントにおける基本ステップのリズム的特徴とその伴奏音楽との関係についての考察であり、その中で、従来のクーラントの定義への反論が提出される。すなわち、従来の音楽史研究においては、二つの拍子の交代（2分の3拍子の曲中に4分の6拍子の部分が現れる、等）がクーラントの特徴の一つと考えられてきたが、定型的クーラントの基本ステップが要請するリズムはそのような拍子

の交代とは相容れないものとなっている。むしろ、定型的クーラントを構成する基本ステップから導き出されるリズム的特徴というのは、(2分の3拍子で数えた際の) 1拍目で重々しく息の長い強勢を感じさせ、2拍目ではその勢いを持続させつつ明確な拍節感を避け、3拍目で軽快で明瞭な強勢を与える——つまり1拍目と2拍目がひとまとめで把握され、2拍目と3拍目にかけて切れ目が存在する——ような3拍子構造である。そしてその伴奏音楽に求められる条件は、1) 3拍目に付点4分音符と8分音符を組み合わせた「基本音価型」を用いること、2) 2拍目において、2分音符一つ、あるいは付点4分音符と8分音符を組み合わせた「忌避音価型」を避けることである、と著者は分析している。

このようにして定型的クーラントの伴奏舞曲に求められる条件が確定されると、それ以外の「クーラント」と名付けられた楽曲がそれらの条件をどの程度満たしているかを分析することが可能となる。それはつまり、「舞踏としてのクーラントの一般像」がその楽曲にどの程度現れているのかを見極めるという作業であると言い換えることも出来る。本書第4章では、(基本ステップの連続で構成されるのではなく)変化を伴った振付をほどこされているクーラントの伴奏舞曲、第5章では器楽曲として作曲されたクーラントについて、こういった分析が行われている。評者が特に興味を惹かれたのは、第5章、マラン・マレのヴィオールのための独奏組曲に含まれるクーラントと、フランソワ・クーブランのクラヴサンのための独奏組曲に含まれるクーラントの比較の部分である。マレとクーブランのクーラントは「フランス様式」の一語で一括りにされることが多いが、本書の分析はむしろ、両者の大きな差異を浮き彫りにしている。すなわち、マレのクーラントが定型的クーラントに近い関係にある(ただし時代が進むにつれその関係は弱まっていく)のに対し、クーブランのクーラントは初めから定型的クーラントとは異なったリズム上の性格を持つというのである。また、同章ではJ.S.バッハの鍵盤楽器のためのクーラントの分析も行われており、それらが(《フランス風序曲》という特殊例を除き)「舞踏伴奏曲と距離をとっている」点が指摘されている。

一方、第3部「メヌエツト研究」は、舞踏の伴奏旋律を演奏するヴァイオリンの運弓法と舞踏との関係についての考察となっている。ゲオルク・ムッフアットの《フロリレギウム》第2集序文(《フロリレギウム》は弦楽合奏のためのフランス様式の組曲集。その「序文」は当時のフランス流ヴァイオリン奏法を知るための第一級の資料と評価されるものである)に示された運弓法を、第2集所収の独立したメヌエツト舞曲に適用すること

により、著者はメヌエツトのステップが要求する2小節単位のフレーズ構造がこの運弓法によって強化されていることを示す。そしてその上で、18世紀フランスのヴァイオリン奏法書3点(モンテクレール、デュボン、コレット)に見られる運弓法とムッフアットのそれとの比較を行い、ムッフアット、モンテクレール、デュボンの示す奏法が当時における一般的なメヌエツト奏法であると考えられること、コレットの運弓法は他の奏法書のものとは異なっており、そこに1720年代から30年代にかけてメヌエツトの奏法が変化した可能性を読み取りうることを指摘している。またさらに、当時の一般的なメヌエツト奏法と考えられるムッフアット、モンテクレール、デュボンの運弓法を舞踏譜に記されている伴奏舞曲としてのメヌエツトに適用した場合、18世紀初頭のメヌエツトを二つに大別して捉えることが可能になると論じている。

この第3部の議論と接続する形で展開されるのが、「踊る身体と演奏する身体」と題された第4部である。ここでまずメヌエツトにおける運弓と基本ステップの関係が確認されるのだが、その中で著者は、「鳴り響きを得るための単なる手段とみなされてきた演奏行為にも、踊りを促す主体としての立場が認められ」るのであり、また踊りや鳴り響きを生み出す準備動作における「力動感の変化過程」に着目することが重要であると指摘する。そして、この変化過程を視野に入れて論じるために、パースの記号論における「指標記号index」の概念を借用し、結果としての鳴り響きや踊りが指标的に指し示す準備動作の分析を進めるのである。音楽においても舞踏においても、準備動作における力動感の変化は「身体的／物理的に感じられる緊張・弛緩」であり、それゆえここに音楽と舞踏との境界を超える契機が存在するという著者の見解は、音楽と舞踏の関係を考える上で重要な視点を提供するものである。

本書においては一貫して慎重かつ緻密な議論が展開されており、著者の主張には十分な説得力がある。だがその上で、最後に一点だけ疑問が残った点を記しておきたい。第2部で著者は、「パ・ド・クーラント」をドゥミ＝クペとクペ・ストゥニユの組み合わせと説明し、これが小節線を跨ぐように実施される点を重視している。しかし、例えば《ラ・ボカヌ》の中にはクペ・ストゥニユとドゥミ＝ジュテをリエゾンで結び、それを1小節内に収めているような例も認められる。とすると、「パ・ド・クーラント」の開始をドゥミ＝クペと捉えることの妥当性が問われてくるのではないだろうか(むしろ、クペ・ストゥニユ+ドゥミ＝クペのセットとして考えるべきではないか)。

(アルテスパブリッシング、2021年2月刊行)