

サルデーニャ舞踊における音楽と舞踊の相関関係

金光 真理子 (埼玉大学プログラム研究員)

In South-Sardinian public round dance, traditionally accompanied by *launeddas* or indigenous triple-clarinets, the dancers have emphasized an aesthetical value with the expression, "to dance according to the music." This article argues how the dancers make out or recognize the music and choose their steps, clarifying the dynamic correlation between dance and music in the *launeddas* dance. As part of my fieldwork, an analysis was done of dance steps of Ierzu village, and revealed that the foregoing aesthetical judgment implies the following three points; metrical synchronization between dance and music, selection of steps appropriate to the *pichiada*, melody-type based on which various phrases will be improvised, and change of step with the transition of one *pichiada* to the following. The *launeddas* dance and the music have been inseparably developed in public dance circles. Their reciprocal structure characterizes the performance; the dancers choose steps following the music while the musician varies his performance seeing the dancers' condition or demands. The interaction between dancers and musician, sometimes conversational sometimes competitive, makes the performance dynamic and entertaining. It is this dynamism that makes the *launeddas* dance artistic.

踊りにはそれを伴奏する音楽がつきものであり、音楽のテンポにあわせて踊り手が踊るというのは至極当然のように思われる。しかしながら、サルデーニャ島（イタリア）のラウネッダス舞踊の踊り手たちが「音楽にあわせて踊る」と言うとき、そこには音楽と舞踊のテンポの一致以上の意味が込められている。本稿では、ラウネッダス舞踊の踊り手たちがどのように音楽を聴きわけ、踊るのかを考察しながら、ラウネッダス舞踊における音楽と舞踊のダイナミックな関係を明らかにしたい。

1. はじめに

1-1. サルデーニャ、祭り、舞踊

イタリア・サルデーニャ島の舞踊（以下、サルデーニャ舞踊）は、地中海地域に普及した円舞の一種で、踊り手が輪状に連なり、おもに脚（足）を動かす、ステップによる舞踊である。膝のごく僅かな屈伸でリズムを刻むのが特徴で、D. H. ローレンスは、踊り手の輪が一体となって小刻みに揺れるさまを「ぶるぶる震える直立円筒もどきのかたまり」と評している¹。

サルデーニャの伝統的な共同体社会において、舞踊は最大の娯楽の一つであった。一八一二年、オーストリア皇太子フランチェスコ・ダウストリア＝エステ Francesco D' Austria-Este は、サルデーニャで次々と生まれている祭りが一見したところ宗教的なようでありながら、信仰心からではなく、もっぱら世俗的な楽しみ、つまり舞踊のためにおこなわれていることに驚いている²。

舞踊は紳士も庶民も分け隔てなく参加する、階

級を超えた娯楽で、とりわけ若い男女にとって公に出会うことが許された唯一の機会であった。二十世紀半ばまで、未婚の男女が往来で出会っても、声をかけあうことは許されず、婚約後も一年間は腕を組むことすらできなかった。もし未婚の男女が逢い引きして見つければ、女性の父や兄弟が男性へ報復する（暴行を加える）ことも珍しくなかったという。そのため、若者たちにとって舞踊は、意中の女性へ声をかけ、その手をとることすらできる絶好の機会だったのである。

そこで、南部カンピダーノ地方の村々では、遅くとも十八世紀末までに、未婚の若者たちが企画・運営する舞踊が日曜日ごとにおこなわれるようになっていた。舞踊をおこなう上で欠かせないのが、伴奏の音楽家である。若者たちは音楽家を年間契約で雇い、その費用を参加者で分担した。つまり、舞踊へ参加することは、すでに負担を賄えるほどの働きがあり、結婚も可能な大人へと仲間入りし



1960年代の舞踊の様子（提供Nino Mura）



ラウネッダス奏者
アウレリオ・ポルク Aureio Porcu
(提供Nino Mura)

たことを世間へ示す意味があったといえる³。

舞踊の伴奏に雇われたのは、ラウネッダスという、三本の葦笛の演奏家である⁴。舞踊との関係で興味深いのは、ラウネッダスの演奏が舞踊伴奏を通じて職業化したことである。ラウネッダスの演奏は、元来、羊飼いや農民などの村の一員（男性）で、音楽的素養に恵まれた者が親や友人から演奏法を学び、時と場に応じて演奏していたものと思われる。やがて舞踊が盛んになり、伴奏を務めるラウネッダス奏者の需要が高まると、ラウネッダス演奏が一つの職業として認められるようになる。一九二〇年代まで、ラウネッダス演奏は花形の職業であった⁵。各村がより良い演奏者をめぐって争う一方、ラウネッダス奏者もより良いポストをめぐって互いに競いあう。その結果、ラウネッダスの演奏技術は飛躍的に向上し、舞踊曲のレパートリーはとりわけ豊かになり、それを口頭で伝承する師弟制度も生まれた。かくして、ラウネッダスの音楽は舞踊とともに発展したといえる⁶。その演奏レパートリーの中心を占めるのも舞踊曲である。

1-2. ラウネッダス舞踊研究の現状

もともと、ラウネッダスの音楽研究において、舞踊との関係はもっぱら看過されてきた。ラウネッダスに関するもっとも包括的かつ詳細な基礎研究として挙げられるヴァイス・ベンツォンのモノグラフ⁶においても、またラウネッダスの舞踊曲の構造を即興という観点から再解釈したロルタ＝ジャコブの論文⁷においても、舞踊曲の分析は、

五線譜の上で音の連なりを分析する純音楽的な手法に基づいておこなわれてきた。これは無論、先行研究者たちが音楽学の、伝統的な楽曲分析の方法を批判することなく援用したためといえるが、その背景には舞踊研究の立ち遅れがあったことも否めない。

イタリアの民俗舞踊研究の成果が表れるのは、八〇年代以降である。みずからも舞踊とヴァイオリン演奏に熟達したスターロPlacida Staroらによって、まずは北部・中部のレパートリーを中心に、少数ながらも本格的な記録・分析が始まった⁸。サルデーニャ舞踊に関しては、九〇年代以降、学術的な関心は高まりながらも、研究の主眼はもっぱら舞踊の歴史的記録や変遷に置かれており、舞踊そのものを体系的に分析する視点・手法に欠けているといえる⁹。ラウネッダスを伴奏に踊る舞踊（以下、ラウネッダス舞踊）に関しても、研究は皆無といってよく、舞踊そのものが時代とともに少なからず変化するなかで、その知識の多くは人々の記憶のなかにとどまったまま、受け継がれることも記録されることもなく霧消しようとしている¹⁰。

筆者は、当初、ラウネッダスの音楽そのものに関心を向けていたが、調査の一環として、ラウネッダス舞踊についてインタビューするうちに、考察の対象を舞踊へ上げざるをえなくなった。というのも、ラウネッダス舞踊の伝統的な踊り方¹¹を知る人たちはいずれも「音楽にあわせて踊る」といい、音楽の構造を独特の方法で理解していると考えられたからである。このように、ラウネッダス舞踊を理解するには、ステップだけでなく、その音楽も理解する必要があるが、後述するように、ラウネッダスの音楽（舞踊曲）を理解するにもまた、音の連なりばかりでなく、その舞踊を理解する必要がある。

以下、ラウネッダス舞踊の「音楽にあわせて踊る」という価値観を具体的に検討しながら、音楽と舞踊が互いに互いを参照しあう、その芸術的ともいえる関係を明らかにしていきたい。

2. 分析：「音楽にあわせて踊る」とは

2-1. ラウネッダス舞踊

ラウネッダス舞踊は、サルデーニャ南部の舞踊の代名詞である¹²。今日ではラウネッダスに代わってもっぱらアコーディオンが伴奏に用いられるようになったが、その演奏はあくまでもラウネッダスの舞踊曲をなぞったもので、踊りのスタイルも村祭りのような伝統的な場では基本的に変わっていない。ラウネッダス舞踊では、男女のカップルあるいは同性の複数人のグループの踊り手が輪状に連なり、ステップを踏みながら時計回りに

すすんでいく。ステップの内容は村によって少しずつ異なり、名称は同じでも内容は異なる場合すらある。どの村にも基本のステップが五種類ほどあり、隣の村のステップとは違う自分たちの村のステップを強く意識している。

筆者は二〇〇〇～五年にかけて二～八週間の短期フィールドワークを断続的におこない、南部カンピダーノ地方の中でもとりわけ舞踊が盛んにおこなわれてきたマラカラゴニス村 Maracaragonis、ヴィツラプツツ村 Villaputzú、テルテニア村 Tertenia、イエルツ村 Jeruzu で集中的な調査をおこなった。本稿では、イエルツ村のステップを例としてとりあげる。

調査を通して、以下のとおり、基本的なステップから「フィオリトゥーラ *floritura* (装飾)」と呼ばれるステップまで、約十種類のステップを確認することができた。

- ① パス・エ・トレズイ *passu e tresi*……「三のステップ」の意。左足を三歩踏むことからこのように呼ばれる、左右あわせて六歩(六拍)のもっとも基本的なステップ。
- ② パス・トツラウ *passu torrau*……「返るステップ」の意。後方へ下がる動きを特徴とする、左右あわせて六歩(六拍)のステップ。
- ③ パス・エ・トリアングル *passu e triangulu*……「三角形のステップ」の意。三角形を描くようにすすむ、左右あわせて十二歩(十二拍)のステップ。
- ④ パス・エ・セズイ *passu e sesi*……「六のステップ」の意。パス・エ・トリアングルと似ているが、後半に左右の足を前後に交差させる動作が入った、左右あわせて十二歩(十二拍)のステップ。
- ⑤ パス・トツラウ・プンタウ *passu torrau puntau*……「プンタウ」あるいは「アップンタウ」は、地面のある一点を突くように、その場でステップを踏むことを指す。左右あわせて十二歩(十二拍)の技巧的なステップ。
- ⑥ シャンピッタ *sciampitta*……動詞「シャンピッタイ *sciampittai*」は、細かな足技をおこなうことを意味する。前後の移動や跳躍をとまなう、左右あわせて十二歩(十二拍)の華やかなステップ。
- ⑦ パッサ・プンタウ *pass' appuntau*……音楽の特定の部分にあわせておこなわれるステップ。
- ⑧ フィオリトゥーラ *floritura* (パッサ・プンタウの後)……パッサ・プンタウのあいまや後におこなわれることが多い。足を前後に摺りながら前進する、技巧的なステップ。

- ⑨ フィオリトゥーラ *floritura* }
 - ⑩ フィオリトゥーラ *floritura* }
- ともに技巧的なステップで、途中に挿入される。

譜例1にラバノーテーション *Labanotation* による各ステップの譜面を挙げた。すべてのステップに共通する特徴として、(1) 左足から始まり、左右順に一歩ずつ踏んでいくこと、(2) 歩幅は狭く、動きが小さいこと(ステップのシンボル下の×印によって表示)、(3) 踵を地面から浮かせ、足先でステップを踏むため、膝が軽く曲がっていること(ステップのシンボル右の×印によって表示)を指摘することができる。

踊り手たちは、カップルあるいはグループごとに、上記のようなステップを自由に組みあわせていく。このステップの選択は一見無秩序におこなわれているようにみえるが、踊り手たちへ尋ねてみると、例外なく「音楽にあわせて踊る」と言い、ステップの選択が伴奏の音楽と関係していることを示唆する。たとえば、村祭りではしばしば舞踊のコンテスト (*ballo a premio*) が開かれていたが、そこではたとえアクロバティックで難しいステップをおこなったとしても、それが「音楽にあっていなければ」賞を獲得することはできなかったという。

それでは「音楽にあわせて踊る」とは具体的に何を意味するのか。踊り手たちに尋ねても明確な答えは返ってこない。しばしば耳にした「奏者が演奏するのと同じように、踊り手もステップを踏む」といった答えは、踊り手の感覚を知る上で興味深いものの、実際にどのような動きが問題になっているかは検討の必要がある。

2-2. 音楽と舞踊との拍節の合致

そこで踊りを見ると、すぐに目に留まる動きが一つある。それはステップの最終表拍(六拍のステップであれば五拍目、十二拍のステップであれば十一拍目)で右足を左斜め前方へ交差させ、「ステップを閉じる」動作で、ほぼすべてのステップに含まれている。女性の場合、一般に控えめで繊細な動きが評価されるため、右足を左へわずかに傾ける程度であるが、男性の場合、よりはっきりと、力強く足を動かす傾向がある。この動作は音楽のフレーズの切れ目と重なり、ラウネッダ奏者がフレーズの最終音を吹くや否や踊り手がステップを閉じることから、まさに音楽とステップがびたりとあっているように見える(譜例2の点線丸を参照)。とくに舞踊の伴奏を長く務めてきた演奏者は、このフレーズの最終音を強調して吹く傾向があり、ステップを閉じる動作との結びつきがいっそう明確に感じられる。

【譜例 1：イエルク村のステップ】

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

【譜例2：ステップ③と音楽の一フレーズの例】

もっとも、ここでは踊り手が意識して音楽にあわせているというよりも、音楽の一フレーズと舞踊の一ステップとが同じ拍数で、当然の成り行きとして同時に終わっているようにみえるかもしれない。ところが、両者の拍数はかならずしも同数ではないため、途中ずれながらも最終的に一致することが重要になる。

ラウネッダスの音楽は、一拍が三連符のリズム($\text{♩} = \text{♩} = \text{ca}138$)に基づき、十二拍あるいは十八拍がひとまとまりの単位(本研究ではフレーズと呼ぶ)になっている。一つのフレーズは四拍あるいは六拍の単位(本研究ではモチーフと呼ぶ)で構成され、次の三つのパターンがある。

- (1) 六拍のモチーフを三つ連ねたフレーズ：
 $6+6+6=18$ 拍
- (2) 四拍のモチーフを三つ連ねたフレーズ：
 $4+4+4=12$ 拍
- (3) 六拍のモチーフを二つ連ねたフレーズ：
 $6+6=12$ 拍

他方、舞踊は、左右一歩ずつを一ステップとして次の二つのパターンがある。

- (1) 三ステップ： $2+2+2=6$ 拍
- (2) 六ステップ： $2+2+2+2+2+2=12$ 拍

つまり、音楽のフレーズ(十二拍/十八拍)と舞踊のステップ(六拍/十二拍)は互いに倍数の拍節構造に基づいているため、ラウネッダス奏者が自由にフレーズを組みあわせ、踊り手も自由にステップを組みあわせ、それでも音楽の舞踊との拍節が過不足なく合致することになる。

こうして途中ずれながらも周期的に一致して終わるポイントがあり、それを正しく聴きわけることに、踊り手は積極的な意味をみいだしていると考えられる。実際、舞踊の輪に加わる踊り手は、まずラウネッダスの演奏をよく聴いて、ちょうど次のフレーズが始まる拍で正しくステップを踏み始めなければならない(踊り手の各組は個々に踊り始める)。一拍でも遅れれば、そのままずれてしまう。したがって、踊り手は音楽の拍節が正しく演奏されているかどうかにも敏感である。たとえばラウネッダス奏者が誤って四拍のモチーフを二つしか演奏せず、八拍のフレーズを演奏してし

まった場合、音楽と舞踊の拍節が二拍分ずれてしまうため、踊り手は「(ラウネッダス奏者が)ステップを外させたHa mandato fuori passi」と厳しく批判したという。

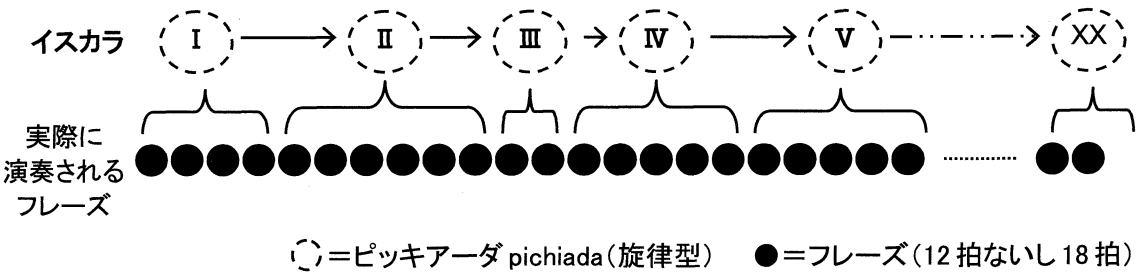
2-3. ピッキアーダに適したステップの選択

「音楽にあわせて踊る」とは、このように拍節レベルでの音楽と舞踊の合致を前提とした上で、さらに音楽の展開とも関係していると考えられる。そのもっとも分かりやすい例が、パッサ・プンタウpass' appuntau(一点を突くステップ)と呼ばれるステップである。パッサ・プンタウは、片足ずつその場で跳躍し、前後に構えた脚を振り子のように動かすステップで、音楽のある特定の部分と結びついている。

ここで音楽の構造を見ておこう(図1参照)。ラウネッダスの舞踊曲は、ラウネッダス奏者がピッキアーダpichiada(以下Pと略す)と呼ぶ旋律型に基づいている。ラウネッダスの旋法ごとに、あらかじめ演奏順序が決まった二〇～三〇個ほどのPの組があり、イスカラiscala(サルデーニャ語で「はしご、階段」の意)と呼ばれる¹³。ラウネッダス奏者は、イスカラの一連のPを、次から次へ、即興的に展開しながら演奏していく。Pは楽譜に書き表せるような固定したフレーズではなく、然るべきフレーズを構成・展開するためのパターン(旋律型)である。そのため、各Pにつき実際に演奏されるフレーズは、奏者によって、また同じ奏者でも演奏のたびに、内容も数も少しずつ変化する。

このイスカラの一連のPを大きく二つに分けた後半の山場に、ステップの名前をとってパッサ・プンタウと呼ばれるPがある。パッサ・プンタウへ入り、特有の和音とトレモロと旋律が始まると、踊り手は演奏されているPがパッサ・プンタウへ移ったことを察知し、みずからもステップをパッサ・プンタウへ変える。つまり、踊り手は演奏されているPにあわせてステップを選択するのである。もっとも、イスカラの一連のPの一つひとつに特定のステップが存在するわけではない。ピッキアーダとステップが対応している例は、パッサ・

【図1：イスカラ（一連のピッキアーダ）と各ピッキアーダの可変的な展開のイメージ】



プンタウのみである。

そこで、各Pにおいて踊り手がどのようにステップを選択しているか、Pとステップの関係を調べるため、筆者はラウネッダスの舞踊曲の演奏録音から一つを選び、それにあわせて複数の踊り手に踊ってもらった¹⁴。演奏者は職業演奏家として長年祭りの舞踊の伴奏を務めた、自他ともにマエストロと認める数少ないラウネッダス奏者の一人、アウレリオ・ポルク Aurelio Porcu (1914-2007)、旋法はもっとも演奏される頻度の高いフィオラッスィウで¹⁵、時間にして六分八秒、計十九個のPの演奏である。協力を得た四人の踊り手——そのうち二人は組んで踊ったため、実質的には三人¹⁶（便宜的にA, B, Cとする¹⁷）——がおこなった全ステップを比較した¹⁸。

その結果、同じPに対して三者三様のステップの組みあわせをおこなっていることを確認した。つまり、パッサ・プンタウを除いて、Pとステップのあいだに厳密な対応関係はなく、あくまでも個々の踊り手が自由にステップを選択することができるといえそうである。とはいえ、ステップの選択は、まったく無作為にはなく、むしろ一定の基準に従ってなされていると考えられる。

一つのPを例に、ステップの選択をみてみよう。譜例3は、第一のP（I）から第二のP（II）へ入るところまでに展開された八つのフレーズ（I：1～7、II：8～）と、そこでA, B, Cがおこなったステップの名前とを併記したものである¹⁹。フレーズ1では、まだ誰も踊り始めない。フレーズ2で早速Bが踊り始める。選んだステップは、ステップ②（パッサ・トッラウ）である。フレーズ4で、AとCも同じステップ②を選んでいる。このステップは基本のステップの一つで、その後方へ下がる動きが下降する旋律線になじんでおり、音楽と舞踊の動きに一体感が感じられる。続くフレーズ5では、Aがステップ⑥（シャンピッタ）（の前半のみ）で前進し、Cが装飾的なステップ⑤（パッサ・トッラウ・プンタウ）へ変えている。ともに選択したステップは異なっているが、どちらもより動きのある、より装飾的なステップへと変えている。さらに、フレーズ6はその前後と比

べて挿入的なフレーズであるため、Cはより装飾的なステップ⑩（フィオリトゥーラ）をおこない、Aは最後のモチーフでステップ②（パッサ・トッラウ）を入れて、フレーズの終わりとともにステップを締めくくっている。フレーズ7はフレーズ4と等しく、このPの冒頭のフレーズに戻っていることから、Aは基本的なステップ③（パッサ・エトリアングル）に、Cも装飾的なステップからステップ⑥（シャンピッタ）へと戻している。

以上の例から分かるのは、踊り手が一つのPの中でもフレーズのこまかな表情（特徴）を聴きわけ、それに従って各々のやり方でステップを選択していることである。実際、興味深いことに、別のPにおいて、ラウネッダス奏者がフレーズを吹く際、右手の小指の孔を開放したため和音が変わり、まるでパッサ・プンタウのような響きになったところ、その変化を敏感に察知したAとCがステップをパッサ・プンタウへ変えているのである。演奏されている音楽の特徴を聴きわけ、それに適したステップを選択しようと、踊り手が耳を澄ませていることを示す好例である。

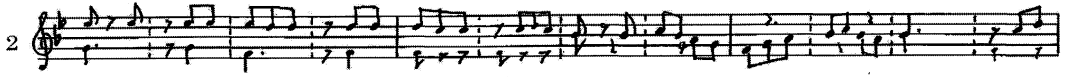
2-4. ピッキアーダの推移にともなうステップの変化

音楽の変化という観点からすれば、もっとも変化が著しいと考えられるのは、一つのPから次のPへ移る、Pの変わり目のはずである。そこで上述の三人の踊り手の例をみると、かなり高い確率でPの推移にともないステップを変えていることが分かる。表1は、上述のA, B, Cの踊り手が各P（イスカラにおける順番によってローマ数字で表記）の開始時にステップを変更したか、その有無（した場合には○、とくに同時の場合には◎、しなかった場合には×）と割合（たとえばAは十八分の九回つまり五十％）を示している。とりわけ三人がともにステップを変えているP（II, XIV, XXIV）は、音楽的にみて先行するPとの違いが明確であることから²⁰、ピッキアーダの推移による音楽的な変化がステップの変化を招いているとみてよいであろう²¹。

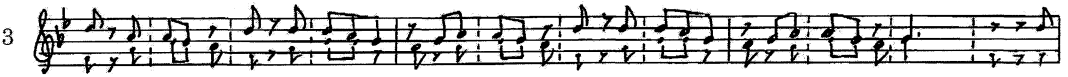
【譜例3：フィオラッスイウによる舞踊のステップの例】

$J = \text{♩} = 108 \sim 144$

I①
1 

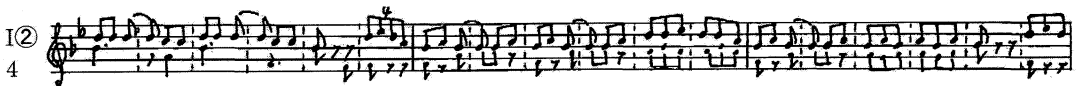
2 

B passu torrau → passu torrau →

3 

B passu torrau puntau →

C passu e sesi →

I②
4 

A passu torrau → passu torrau → passu torrau →

B sciampitta → passu torrau puntau →

C passu torrau → passu torrau → passu torrau →

5 

A sciampitta1-6 → sciampitta1-6 →

B → sciampitta →

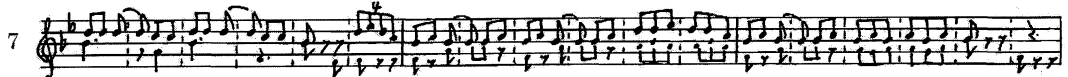
C passu torrau puntau →

6 

A sciampitta1-6(×2) → passu torrau →

B → (2nd, sciampitta) →

C fioritura10 → fioritura10 →

7 

A passu e triangulu → passu e triangulu →

B sciampitta → passu torrau puntau →

C sciampitta → sciampitta →

II
8 

A → (2nd, passu torrau) → passu torrau →

B → (2nd, passu torrau puntau) →

C → (2nd, passu torrau) → passu torrau →

【表1：ピッキアーダ (P) の推移にともなうステップの変更の有無と割合】

| | I② | II | IV | V | VI | VII | IX | X | XI | XII | XIII | XIV | XV | XVI | XVII | XXIV | XXV | XXVI | (18) |
|---|----|----|----|---|----|-----|----|---|----|-----|------|-----|----|-----|------|------|-----|------|----------------|
| A | — | ○ | ◎ | × | — | ◎ | × | × | × | ◎ | ◎ | ○ | × | ○ | × | ◎ | × | ○ | 50% (9/18) |
| B | ◎ | ○ | × | × | ○ | × | ◎ | × | ○ | × | × | ◎ | ◎ | × | ◎ | ◎ | × | × | 50% (9/18) |
| C | ◎ | ○ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ○ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ | × | ◎ | ◎ | × | 89% (16/18) |

※記号の見方：該当するピッキアーダへの推移とともにステップを変えた場合には○（同時に変えた場合には◎）、変えなかった場合には×

もっとも、イスカラの概念はラウネッダス奏者たちのあいだで排他的に伝承されてきたものであるため、踊り手が「イスカラ」や「ピッキアーダ」という術語を使ってステップを説明することはない。踊り手たちへステップを変えるきっかけを尋ねても、「音楽をよく聴かなければならない」あるいは「ある時点でラウネッダス奏者が変えるから、自分も（ステップを）変える」といった答えにとどまる。舞踊の大会でしばしば優勝したというある男性は「演奏者が（ステップを）変えるように告げる」と言い表したが²²、演奏者が踊り手へ言葉で指図することもなければ、目つきやそぶりでも合図することもない。あくまでも演奏からメッセージを聴きとっているのは、踊り手である。

それでは踊り手はどのようにステップを変える合図を、つまりPの推移を聴きわけているのであろうか。ラウネッダスの舞踊曲は楽譜に書き表すことができるような固定した音楽ではなく、イスカラという、演奏のいわばアウトラインは決まっているものの、各Pにつき演奏されるフレーズは、その数も内容も、演奏者によって、また同じ演奏者でも演奏のたびに変わりうる。したがって、踊り手はあらかじめステップの種類や回数を決めておくことはできず、あくまでもその都度ステップを選択しなければならない。そして、実際に踊り手が音を聞き、それからステップを選択する時間的余裕はほとんどない。踊り手は十二拍あるいは十八拍の長さのフレーズを最後まで聴くことなく、それどころか一拍目が始まる時には早くもステップを決めなければならないからである。

すると、踊り手は音楽の展開を、次に演奏されるフレーズをある程度予測しているのではないかと考えられる。つまり、「イスカラ」や「ピッキアーダ」という概念自体は知らずとも、演奏全体の流れを了解し、次に演奏されるPがどのようなものか、そして各Pにつき、どのようなフレーズが、どのように演奏されるかを（意識的にせよ、無意識的にせよ）了解しているのではないか。この仮説が正しければ、踊り手の聴き方を通して音楽の構造を明らかにすることも可能になる。そこで、

踊り手が何を聴きわけ、ステップを変える判断基準としているかをみていきたい。

1) 踊り手の判断基準①：各Pの特徴的なモチーフ

2-2でみたように、音楽の一フレーズと舞踊の一ステップの拍節は同数ではないため、組みあわせによっては、ステップの半ば（つまり、十二拍のステップの七拍目）で、音楽のフレーズの一拍目が始まることも少なくない。こうしてPが次へと推移した場合、踊り手は次のステップから前と違うステップへ変えるのが一般的である。先の譜例3をみると、第二のP（II）へ移ったフレーズ8で、AもCも二つ目のモチーフ（七拍目）からステップを変えている。この場合、踊り手はすでに六拍分のまとまった旋律を聴いているため、その特徴的な旋律からPが次へ移ったことを認知し、それに適したステップを選択したかもしれない。つまり、モチーフ全体（六拍分の旋律）が判断基準となった可能性がある。

2) 踊り手の判断基準②：固定したフレーズからの予測

他方、演奏者がPを変えると同時に踊り手もステップを変えるとすれば、踊り手は明らかにPの推移を予期していたことになる。実際、踊り手は高い割合でPの推移と同時にステップを変えている（表1の◎参照）。そこでPの推移を予測する大きな手がかりになると考えられるのが、固定したフレーズである。イスカラのなかには常に決まったフレーズ（通常、一フレーズのみ）が演奏されるP（固定タイプのピッキアーダ）がいくつかある。たとえば、フィオラッスィウの場合、第十六のP（XVI）が該当する。舞踊曲に精通した踊り手であれば、このPの後にパッサ・プンタウ（XVII）が続くことを経験的に学んでいるため、第十六のP（XVI）はいわばパッサ・プンタウへの合図として響くことになる。実際、第十七のP（XVII）ではA、B、Cともにパッサ・プンタウのステップをおこなっているが、Cは先駆けて第十六のP（XVI）からパッサ・プンタウを始めて

いる。

3) 踊り手の判断基準③：アウフタクトの音形からの予測

もっとも、固定タイプのP、つまり固定したフレーズから予測できる部分は限られている。より広範な予測を可能にする音楽の特徴として、第二に挙げられるのが、アウフタクト（弱起）で始まるフレーズの存在である。ラウネッダスの舞踊曲の中には、旋律がフレーズの第一拍（強拍）ではなく、先行するフレーズの最終裏拍（十二拍目あるいは十八拍目）（弱拍）から始まるものが多い。わずかに一拍分ながら、このアウフタクトの音形が、続くフレーズ全体の前触れとして大きな手がかりとなる。当然のことながら、このような音形の存在とその意味を踊り手が了解している必要はある。たとえば、フィオラッスイウの第二十六のP（XXVI）は、譜例4のように「・ミド」という音形でかならず始まる²³。この音形を聴くと、踊り手は次のPが始まるとともに、そろそろ舞踊が終盤にさしかかったことを悟るのである。

また、アウフタクトの音形がないことも、その後の展開を予測させる手がかりとなりうる。たとえば、譜例3のフレーズ7は当該Pの最終フレーズであるが、フレーズ7の最終裏拍にアウフタクトの音形がないことが、次のフレーズで新たなPが始まることを示唆している。

4) 踊り手の判断基準④：フレーズの展開パターンからの予測

アウフタクトのような特徴的な音形を了解しているばかりでなく、それを使ったフレーズがどのように展開されていくか——各Pのフレーズの構成・展開パターンを知っていれば、次に演奏されるフレーズをより確実に予測できるであろう。ラウネッダスの舞踊曲の調査において筆者がとりわけ協力を仰いだ演奏者ポルクは、その伝統的な演奏スタイルで評価されるとともに、優秀な踊り手としても知られていた。そのポルクが、あるインタビューのなかで、ラウネッダス舞踊について次のように説明した。

「サルデーニヤ舞踊というのは簡単なものじゃない、踊るのも、演奏するのも、難しいものだ。イスカラを本当にすべて演奏する演奏者は、イス

カラの中で踊りを引き延ばそうとする。そうせずに、もし一フレーズ演奏して次へと移っていったとしたら、すぐに終わってしまうからだ。そうすると、また始めから演奏せざるをえなくなってしまう。代わりに、装飾をする、即興する、つまりそのパッセージを即興的に装飾して、元のパッセージへ戻る。たとえば、パッサ・プンタウ。トリルをする、装飾をする、右手で左手で、あるいは上で下で、それから元に戻るんだ。ここで曲が分かる踊り手は、「今が変わるときだ」と思う。すると女性の、奥さんの手をぎゅっと握る。手を握る、それは演奏者がステップを変えようとしているのがわかったということなんだ。曲が変わると同じように、踊り手もステップを変えなければならぬんだ²⁴。」

ここでポルクは、Pの展開（方法）と、それにとともにステップの推移というラウネッダス舞踊の核心に触れている。まず、演奏者は、イスカラに従って一連のPを順に演奏していくが、一度演奏したPを反復することは許されないため、踊り手がある程度満足するまで演奏を続けたければ、計画的に一つひとつのPを、さまざまなフレーズでしっかりと展開する必要がある。ポルクが装飾という言葉で説明するのは、このPの展開方法である。演奏者は各Pの特徴的な音形を使いながら、典型的なフレーズから個性的なフレーズまで、多様なフレーズを即興的に演奏する。たとえば、トリルが特徴のパッサ・プンタウでは、トリルをおこなう手や指を変えながら、さまざまなフレーズを演奏していく。そして展開を終わらせ、次のPへすすもうとするとき、演奏者は今演奏しているPで最初に演奏したフレーズ（まったく同じではないかもしれないが、多くの場合、典型的なフレーズ）をふたたび演奏する。つまり、いわば展開のふりだしに戻る。このふりだしのフレーズが踊り手への合図となる。踊り手（とくにリードする男性）は、次のフレーズで演奏者が新しいPへ移ることを予測し、その推移にあわせてみずからもステップを変えるのである。

この「ふりだしに戻る展開」は、ポルクのみならず、主要なラウネッダス奏者の演奏に共通してみられる、Pの展開方法である。譜例3の第一のP（I②）においても、最初のフレーズ（フレーズ4）が最後のフレーズ（フレーズ7）でふたたび

【譜例4：フィオラッスイウのイスカラの第二十六のP（XXVI）の典型的なフレーズ】



び演奏されているのを確認することができる。

つまり、一連のPの順序と各Pにおけるフレーズの構成・展開パターン——これを了解している踊り手こそが、演奏の展開を読み、ラウネッダス奏者が次のPへ移るのと同時に自分もまたステップを変えることができるのである。それは音を聴いてから反応するような従属的・条件反射的な踊り方ではなく、来るべき音を予測しながら瞬時に対応する自発的・挑戦的な踊り方である。つまり、踊り手は、「イスカラ」や「ピッキアーダ」という概念自体は知らずとも、ラウネッダス奏者が一つずつ順に演奏していくものがあり、その各々の特徴的な音形がどのようなもので、それを使ったフレーズがどのように展開されていくかという音楽の構造を経験的に身につけているからこそ、「音楽にあわせて踊る」ことができるのである。

3. 考察：音楽と舞踊の相関関係

以上、ラウネッダス舞踊の「音楽にあわせて踊る」という美的価値観をめぐって、踊り手がどのように音楽を聴き分け、踊るのかを検討してきた。その結果、踊り手が(1)音楽と舞踊の拍節を合致させること(途中ずれながらも周期的に一致するポイントを意識すること)、(2)演奏されているピッキアーダ(旋律型)に適したステップを選択すること、そしてとりわけ(3)ピッキアーダ(旋律型)の推移にともないステップを変えることを重視し、音楽の構造を経験的に理解していることが明らかになった。ラウネッダスの舞踊曲を聞いたことがある人ならば、この一聴したところモノトーンな音楽に変化・推移を聴きわけるといふ踊り手の耳の良さに驚くであろう。そして、なぜそれほどまで音楽に従順なのかと訝しく思うかもしれない。

だが、じつは、踊り手が音楽に従っているばかりではない。「舞踊にあわせて演奏する」といってよいほど、演奏者もまた舞踊に従っているのである。実際、演奏者は踊り手の様子をみながら時と場に応じて演奏する。既述のように、ラウネッダスの舞踊曲は一つの曲として固定しておらず、イスカラとして一連のPの順番は決まっているものの、かならずしもすべてのPを演奏するとは限らず、また各Pの演奏を長くも短くもすることができる。たとえば、踊り手たちが熱中してくれば、その高揚感を保つためにも一つひとつのPにつき充実した演奏をおこない、始めから終わりまですべてのPを演奏するが、逆に時間の制限や踊り手の具合によっては、一つひとつのPの演奏を短縮するばかりでなく、途中のPを省略して最後のPへ移ることもある。つまり、Pの展開は伸縮自在であり、演奏者は舞踊の場の状況をみながら即興的に演奏していくのである。

すると、音楽にあわせて踊るという意味では、踊り手が演奏者に従っているが、舞踊の場の状況に応じて演奏するという意味では、あくまでも演奏者が踊り手に従っていることになる。つまり、演奏者と踊り手は、どちらが主従ともいいがたい、互いに互いを参照しあう関係にあるのである。

このような演奏者と踊り手が互いに影響しあう相関関係は、パフォーマンスの原動力になる。ラウネッダス舞踊は、演奏者と踊り手の、音楽とステップの〈対話〉によってすすむのであり、〈対話〉はときとして〈駆け引き〉になる。たとえば、踊り手が優秀で、Pの展開に一部の隙もなくついてくるようであれば、演奏者は踊り手を試すように、フレーズが切れ目なく次から次へと連なり回旋するようなパッセージを演奏し、踊り手のミスを誘おうとするかもしれない。あるいは、最後のPで踊り手が最終フレーズにあわせてステップを閉じようと待ち構えているのに対し、演奏者は演奏を終わらせると見せかけながら踊り手を出し抜いて演奏を続けるかもしれない。こうして踊り手と演奏者のあいだには息詰まるやりとりが交わされることになる。踊り手と演奏者が相関的にパフォーマンスを創りあげていく、このダイナミズムにこそ、ラウネッダス舞踊の芸術性があるといつてよい。

本稿で論じてきた、ラウネッダス舞踊における音楽と舞踊の相関関係は、そのどちらか一方だけをみても理解できるものではない。本稿ではもっぱら舞踊に焦点を絞り、音楽を参照しながら舞踊を分析してきたが、逆に、舞踊の観点から音楽を分析することも必要である。

本稿のはじめに触れたように、先行研究者たちはラウネッダスの舞踊曲を分析するにあたり、従来の音楽分析の概念を援用し、Pとその展開を「主題と変奏」に準ずるものとして解釈してきた。ラウネッダスの舞踊曲がクラシック音楽にも匹敵するような、緻密な構造に基づいていることを主張するには一定の意義があったかもしれない。しかしながら、その解釈では、多様な演奏の実態から一貫した方法で主題すなわちPであるはずのフレーズを特定することができず、イスカラを具体的に合理的にも説明することができない²⁵。

ここで舞踊という観点から音楽の構造をみなおすことが、あらたな理解の端緒を開くことになる。本稿では、「音楽にあわせて踊る」という踊り手が、音楽の構造を独特の方法で把握していると考えられることから、踊り手がどのように音楽を聴き、ステップを選択しているかを分析した。そこから明らかになったのは、踊り手が音楽の微細な変化を、したがってPの推移をも聴き分け、ステップを変えていることであり、そこで踊り手が判断基準にしていると考えられるのは、特徴的なモチー

フとフレーズの構成・展開パターンであることを指摘した。このフレーズを演奏するための具体的な諸条件こそが、踊り手にとってのPであるとすれば、Pとは実際に演奏されるフレーズ（のうちの一つ）ではなく、フレーズを然るべく演奏するためのパターン、すなわち旋律型と考えることができる。舞踊の観点から音楽の構造を捉えなおすことによって、無理に「主題と変奏」の関係にあてはめることなく、旋律型に基づく展開という、より実践に即した解釈を得ることが可能になったといえるであろう。

音楽の観点から舞踊の構造を理解し、そしてまた舞踊の観点から音楽の構造を理解するという、本稿が試みたアプローチは、音楽を、舞踊を、それ自体で理解しようとするのではなく、そのコンテキストの中に位置づけて、相対的に理解していくことをめざしている。考察すべきコンテキストの中には、本稿のはじめに挙げたような舞踊の場、それを成り立たせている共同体、そしてその背景にある慣習や思考様式といった文化全体までもが入ってくることであろう。本稿はその第一歩として音楽と舞踊の関係を論じたが、この相対的な理解というアプローチが、音楽と舞踊がけっして自律したあり方をしていない民俗舞踊一般を考察するための、より生産的な方法となりうるのではないかと考えている。

その職を失うことになった。Cf. Lallai Giampaolo. "Il declino delle launeddas. La crisi. Il recupero." In *Launeddas*. pp 68-81. Ed. by Giampaolo Lallai. Cagliari: AM&D, 1997.

⁶ Weis Bentzon, Andreas Fridolin. *The launeddas. A Sardinian folk-music instrument*. 2 vols. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1969.

⁷ Lortat-Jacob Bernard. "Jeu de métamorphoses: Launeddas de Sardaigne." In *L'Improvisation dans les Musiques de Tradition Orale*, pp. 255-67. Ed. by B. Lortat-Jacob. Paris: SELAF, 1987.

⁸ スターロは、ICTM（国際伝統音楽学会）の研究グループの一つ「民族舞踊学」のなかでも積極的な活動をおこなっている数少ないイタリア人の一人である。

⁹ 歴史・社会学者のピッライは、歴史的な文書、とくに裁判記録から過去のサルデーニャ舞踊の実態を読み解いている [Pillai, Carlo. "I balli isolani nella descrizione della Sardegna (1812) di Francesco d' Austria-Este." In *Bollettino Bibliografico sardo* VIII/14 (1991): 29-38; id., *Il tempo dei santi*. Cagliari: AM&D, 1994; id., "Le feste de sa zerachia nella Sardegna sabauda." In *Quaderni Bolotanesi* 23 (1997): 399-410; id., "Il ballo sardo tradizionale nella documentazione d' archivio con riferimento all' area campidanese." In *Ad Quartum Lapidem: Insedimento e difesa territorio nella Sardegna meridionale*, pp.146-55. Ed. by A. Monteverde e E. Belli. Cagliari: Club Modellismo Storico, 2001.]. 民族舞踊学者のガーラはイタリア各地の舞踊について調査をおこない、その成果をCD・刊行物として自社出版している。サルデーニャ舞踊に関しては次の三冊がある [Gala, Giuseppe Michele ed. *Il Ballo Sardo: Storia, Identità e Tradizione vol.2 Forme e Contesti del Ballo Sardo* (Quaderni della Taranta n.6) . Firenze: Edizione Taranta,2000; id., *A Passu-Appunti di antropologia del ballo sardo*. Firenze: Edizione Taranta, 2004.]. また、現在もっぱら歌手として活躍するガラウは、サルデーニャ舞踊について、その歴史と現在のグルッポ・フォルク（注10参照）の振り付け等をまとめた本を上梓している [Garau, Emanuele. *Il Ballo Sardo*. Quartu S. Elena: Edizioni della Torre, 1997.].

¹⁰ 戦前・戦中の舞踊の禁止に続き（注5参照）、義務教育およびラジオ・TVの普及により、近代化・「イタリア化」が進むと、村祭りの伝統的な舞踊は次第に衰退する。その反動として、一九六〇年代、伝統的な衣装・舞踊の保存・継承を目的として活動するグルッポ・フォルク gruppo folkが各地で興る。グルッポ・フォルクは、祭り等の機会に広場の特設舞台で舞踊を披露するが、その舞踊は鑑賞用にアレンジされており、とくに伝統的な舞踊にはなかった演出（星型や十字型のフォーメーションなど）が施されている。

¹¹ ここで伝統的な踊り方とは、グルッポ・フォルクの踊り方（注10参照）とは異なるという意味で用いている。

¹² サルデーニャ舞踊は、地方によって大きく二つのスタイルに分かれる。北部および中部では、踵を地面につけ、膝の屈伸を使って全身を上下にわずかに揺らす、あるいは大きく跳躍する「垂直方向」の動きが特徴である。他方、南部では、踵を浮かせ、足先のみで地面を擦るよう前後に移動する「平行方向」の動きが特徴である。

¹³ ラウネッダスは三本の管の組みあわせによって構成音が異なる、つまり旋法が異なる九種類（現在の楽器に下位区分される。各旋法には個別のイスカラがあり、旋法の名前をとって、たとえば「フィオラッスィウのイスカラ」などと呼ばれる。

¹ D・H・ローレンス『海とサルデーニャ』（David Herbert Lawrence. *Sea and Sardinia*. New York, 1921）武藤浩史訳、東京：晶文社、1993年、225頁。

² Pillai, Carlo. "I balli isolani nella descrizione della Sardegna (1812) di Francesco d' Austria-Este." In *Bollettino Bibliografico sardo* VIII/14 (1991) : 29; id., *Il tempo dei santi*. Cagliari: AM&D, 1994:345.

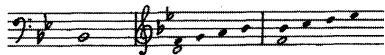
³ 未婚の若者たちによる舞踊は「ツェラキアの祭り Festas de sa zerachia」と呼ばれていた。ツェラキアは、舞踊を定期的におこなうため、村の未婚の若者たちが集った組織で、その代表者たちは（舞踊への）参加費の徴収、ラウネッダス奏者との交渉・契約、舞踊の場の管理などを担っていた。Cf. *Ibid.*, 1991:30; 1994:345-6. Lallai Giampaolo. "Il periodo d' oro delle launeddas dell' 800 agli anni trenta dell' 900." In *Launeddas*. pp 46-63. Ed. by Giampaolo Lallai. Cagliari: AM&D, 1997.

⁴ ラウネッダスは、単簧（シングル・リード）つきの三本の葦管を組みあわせた気鳴楽器で、低音を鳴らし続けるドローン管一本と、旋律を演奏するチャンター管二本から成る。演奏者は三本の単簧をまとめて口にふくみ、循環呼吸法によって三管を休みなく吹き続ける。楽器構造についての詳細は、次の拙稿を参照のこと（「ラウネッダスの舞踊曲のイスカラあるいは一連の旋律型分析」、『音楽学』第52巻2号、89-108頁、2006年）。

⁵ 一九三〇年代に入り、時のファシスト政権は若者の集団行動を牽制するため、公序侵害の恐れがあると見て日曜日の舞踊を禁止する。その結果、舞踊の伴奏者として各村で雇われていたラウネッダス奏者は

14 本調査では生演奏ではなく録音を利用した。ラウネッダスの舞踊曲には厳密な意味で二度と同じ演奏がありえないため、調査条件を等しくするには音楽を一つの演奏録音に限定せざるをえなかったからである。ただし、録音にあわせて踊ることによって、「音楽にあわせる」という要素ばかりが強調された可能性は否めない。というのも、実際の舞踊の場では、後述のように演奏者が踊り手にあわせるという要素もあり、演奏者と踊り手の〈対話〉がパフォーマンスを築いていくからである。

15 フィオラッスイウ florassiu は、舞踊の場で好んで演奏されてきた、もっともポピュラーな技法である。構成音は、たとえば基音がシbの場合、次のようになる。



※左から順にドローン管、チャンター管(左)、チャンター管(右)

16 ペアで踊る場合、女性は男性のステップに従う。

17 三人の踊り手の構成(性別/年齢/職業)と調査日は次のとおりである。A(女性/92歳/農業); 2005年11月14日, B(男性/70歳/木工); 2005年11月16日, C(男性/52歳/運転手); 2005年11月18日。

18 この調査は当初、一年来インタビュー調査に協力を得てきた、村の中でも優秀な踊り手として知られる十人以上の人々を対象におこなう予定であった。しかしながら、いざ調査となると、身体の不調や羞恥心あるいは自尊心などから、なかなか協力を得ることができず、結局、指定の曲で始めから終わりまで踊った映像を分析データとして得ることができたのは、本稿で挙げる三人のみであった。分析結果の精度を高めるには、よりデータ数を増やすべきであるが、以上のような経緯により、本稿は現時点で可能な分析結果に基づいていることを付言しておきたい。なお、分析結果の詳細は、次を参照のこと(金光真理子『サルデーニャの舞踊音楽の構造——ラウネッダスの舞踊曲におけるイスカラの概念——』博士学位論文(東京芸術大学)2006年)。

19 第一のP(I)の中に①と②があるが、前者はより多くの奏者が演奏するヴァージョン、後者はボルクのオリジナルのヴァージョンと考えられる。どちらもイントロダクションとしての性格が強いため、本研究では第一のPとしている。

20 第二のP(II)は冒頭の特徴的なP(I)の後に続き、その差異が明確であるため、そして第十四のP(XIV)はそれ自体が特徴的な固定したフレーズであるため、また第二十四のP(XXIV)はパッサ・プンタウの後に続き、やはりその差異が明確であるため、それぞれPの推移がよりわかりやすいといえる。

21 ここでA、Bに対しCのパーセンテージ(Pの推移にともないステップを変化させた率)が高い理由は、Cが優れた踊り手であると同時にラウネッダス奏者であることが大きいと考えられる。みずからも演奏するCはAとBよりも舞踊曲に精通しており、しかもCは本録音の演奏者ボルクの弟子で、ボルクの演奏のクセをよく知っているため、より完璧な踊りを見せたものと考えられる。

22 筆者のインタビュー(2004年9月17日イェルツ村)より。

23 この譜例では基音をシbとしているが、基音が変われば、当然のことながら「・ミド」という音形の音高は相対的に変化する。

24 筆者のインタビュー(2002年4月6日ヴィッラプツ村)より。原文「Quindi, il ballo sardo non è una cosa troppo facile, è difficile sia a ballarlo sia per gli suonatori. Il suonatore che fa la scala

veramente tutta, fare durante la scala per tirare a lungo il ballo, perché se no, se fai una e passi, finisce. Sei costretto a ripassare. Invece se tu fai un abbellimento, improvvisi e allora dopo che hai improvvisato quello, ritorni allo stesso passaggio, pass' appuntau, fai un trillio, un abbellimento o con la sinistra o con la destra, o a sù o a giù e poi ritorni lì. Però, il ballerino che capisce la suonata, dice "è adesso per cambiare." Allora stringe la mano alla ragazza o chi sia la moglie, dice quando ha stretto la mano, ha capito che il suonatore è per cambiare il passo. Come cambia la suonata, deve cambiare il passo.」

25 先行研究の解釈の矛盾・問題点の詳細については、次の拙稿を参照のこと(「ラウネッダスの舞踊曲の「理論」と「実践」——ラウネッダス奏者の言説の考察を通して」『地中海研究』XXX, 51-70頁, 2007年)。