

A. サン=レオン著『ステノコレグラフィ』から読み解くグリセの変化 —フイエの時代のグリセとの比較を通じて—

赤塚 健太郎

Abstract

Feuillet's *Choregraphie*, a theoretical treatise on dance published in 1700, and choreographies notated throughout the early 18th century reveal that the *glissé*, or sliding step, was then emphasized as an independent step unit in ballet. However, by the mid-19th century, the practice of learning sliding steps disappeared from ballet training. Therefore, changes in the *glissé* must have occurred during this period.

The details of these changes are conveyed in the theoretical book *La Sténochorégraphie*, written by Arthur Saint-Léon in 1852. Saint-Léon did not regard the *glissé* as an independent step. Instead, he described it as a link between or preparation for the following movements. The *glissé*, which was usually performed in an uplifted position during Feuillet's time, was lowered by the *plié* in Saint-Léon's practice. He also recorded some instances of the *glissé* performed with the feet raised into the air.

When examined with accompanying music, the *glissé* in Feuillet's time concluded the phrase with music. In contrast, in Saint-Léon's time, it changed to connect subsequent movements with the uninterrupted flow of accompanying music. All these changes transformed the *glissé* from an independent expressive unit into an auxiliary movement.

1. 研究の経緯と目的

バレエの起源をいつとするかについては様々な見解が存在するものの、今日でも用いられている様々な技法や用語が、17世紀後半のフランスに由来することに疑いはない。ルイ14世(1638-1715、在位1643-1715)治下のフランスでは、1661年に王立ダンス・アカデミーが設立されたことなどにより、バレエの技法や用語の体系化が進んだ。その典型例として、足の5つのポジションが確立されたことが挙げられよう。

また、17世紀末から18世紀初頭にかけて、社交的なものも含めたダンス全般の技法や用語を具体的に解説する理論書がフランス内外で出版された。加えて、ダンスの記譜法も確立されて舞踏譜が多数残されたことも見逃せない。こうした書記メディアの利用が、技法や用語の確立と普及を促進したことに疑問の余地はないだろう。

これらの歴史資料を解説することにより、今日では、17世紀末から18世紀初頭のバレエが実際に復元され、踊られるようになっている。こうして実践された当時の振付を見てみると、グリセ *glissé*、つまり足を地面に触れたまま滑らせるすり足動作が主要な表現手段として多用されていることに気が付く。しかしながら後の時代の、ダンス・デコール *danse d'école* と呼ばれるような古典的なバレエについては、爪先立ちや高い跳躍など上方への志向性を主要な要素とすることが一般的

であり、接地性を露にするグリセが主要な表現手段とみなされることは少ない。ここで、バレエ史におけるグリセはどのような過程を経て副次的なものになっていったのかという当然の疑問が生まれる。

残念ながら、従来のバレエ史研究がグリセの退潮に着眼することは少なかった。そうした中、すり足を主体とするタン・ド・クーラント *tem(p)s de courante* (第2節で詳述) というステップが、19世紀半ばにバレエのレッスンから消えていったというサンドラ・ノル・ハモンド *Sandra Noll Hammond* の指摘が目目を引く (*Hammond 1984; 1992a*)。バレエの教育課程において、タン・ド・クーラントの練習は、すり足を主体としたレッスン課題として長らく重視されていた。その伝承が19世紀半ばに途絶えたのであれば、遅くともこの時期までにすり足をめぐる大きな変化が起きていたことが予想されよう。

そこで本論文では、19世紀半ばの代表的なバレエ理論書であるアルチュール・サン=レオン *Arthur Saint-Léon* (1821-1870) の『ラ・ステノコレグラフィあるいはダンスの速記術 *La Sténochorégraphie, ou Art d'écrire promptement la Danse*』(1852) (以下、『ステノコレグラフィ』) を読解することで、当時のバレエにおけるグリセの実態を検討する。さらに、それを17世紀末から18世紀初頭のグリセと比較することで、グリセが

どのように変化していたのか明らかにすることを試みるⁱⁱ。

サン=レオンは、フランスやロシアなどで活躍した当時のバレエ界を代表するダンサー・振付家であり、『 Coppélia 』(1870)の振付者として名高い。同時に彼は、理論書『ステノコレグラフィ』において独自の記譜法を確立し、バレエの練習課題を豊富に記録していることでも重要である。同書の記譜法はグリセに独自の記号を与え、また掲載されている練習課題の中にはグリセの実践例も含まれている。加えて、同書は練習課題の伴奏曲も併記しており、それと照らし合わせることでステップと伴奏曲の関わりについても考察することが可能である。以上から、サン=レオンの『ステノコレグラフィ』が、19世紀半ばにおけるグリセの実態を把握する上で最優先に取り組みられるべき研究対象の1つであることは明らかだろう。

本論文では、まず第2節において、19世紀半ば頃までのグリセについて概観する。そして第3節で『ステノコレグラフィ』の記譜法解説と練習課題に現れるグリセについて考察し、当時のグリセの実態について明らかにする。同時に、17世紀末から18世紀初頭のグリセとの違いを、伴奏曲との関わりも視野に入れつつ検討する。最後の第4節では、議論をまとめた上で残された課題を整理する。

以上の考察過程において、グリセという呼称が与えられているか、グリセの語源であり「滑る」ことを意味するフランス語の動詞glisserやその変化形によって記述されているか、あるいは記譜においてグリセの記号が与えられている動作を検討対象とする。また、グリセを主体とするタン・ド・クーラントにも着目することで、ハモンドの先行研究との関連を明確にする。一方、グリセと名指されることなく付随的に入り込んでくるような小さなすり足動作は考察の対象外とする。また、グ

リセと語源を同じくするグリサードglissadeというステップが存在するが、サン=レオンの伝えるグリサードには明示的なすり足動作が入っていないので、このステップも考察対象外とする。

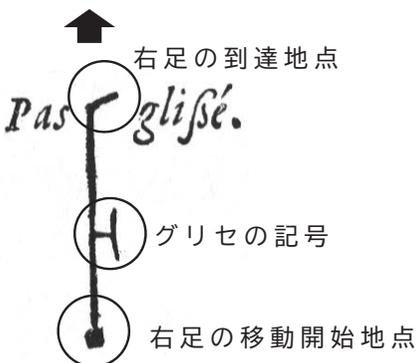
2. 19世紀半ばまでのグリセ

(1) フィエの時代のグリセ

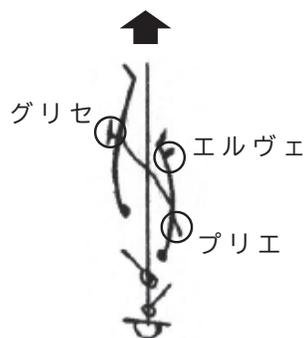
冒頭で述べたように、バレエの基礎的な技法や用語には、17世紀後半のフランスに由来するものが多い。当時の技法の具体的な詳細については、ラウル=オジェ・フィエRaoul-Auger Feuillet(1660頃-1710)が1700年に出版した理論書『コレグラフィ Chorégraphie』で確認することができるⁱⁱⁱ。この理論書は、当時のダンスの記譜法を確立すると同時に、ステップの実践例を豊富に示してくれるものである。

『コレグラフィ』は、「グリセとは、足が進みながら地面の上を滑るときのこと^{iv}」(Feuillet 1700, 2)と説明する。同書の記譜法は、概ね1歩を単位として、踊り手が描く軌道を俯瞰図として示すものだが、図1のように、1歩の移動にT字状のグリセの記号が付いたものはパ・グリセpas glisséと呼ばれた^v。この図の場合、右足が移動開始地点から到達地点に運ばれる際、すり足が用いられることになる。

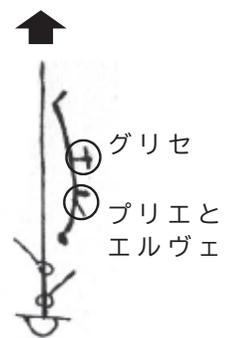
パ・グリセは、それ自体としてだけでなく、当時の基本的なステップの一部としても多用された。例えば、クベcoupéが前方に行われる場合(前方へのクベcoupé en avant)の記譜例(図2)では、2歩目にパ・グリセが現れる。この例では、1歩目で右足が、2歩目で左足が前へ運ばれる。そのうちの1歩目に対し、膝を曲げて上体を下げるプリエpliéの記号と、膝を伸ばしてつま先立ちになるエルヴェelevéの記号が付加されている点が重要である。この図の場合、移動開始地点でプリエにより上体を沈め、踏み出された足の到達地点でエルヴェのつま先立ちが行われて伸び上がる。こ



【図1】パ・グリセの記号
(Feuillet 1700, 11)



【図2】前方へのクベ
(Feuillet 1700, 54)



【図3】タン・ド・クーラント
(Feuillet 1700, 47)

の伸び上がり動作は、当時のダンスにおけるリズム上の強勢表現であり、多くの場合、小節の1拍目に実施された(赤塚 2021, 59)。一方、続く2歩目にはパ・グリセが現れる。図2の例では、1歩目の伸び上がりで高められた上体が、高さを保ったまますり足で前へと運ばれる点が重要である。

2つ目の例として、その場でプリエとエルヴェを行って強拍を示し、そこにグリセを続ける場合も挙げておこう。一連の動きはタン・ド・クーラントと呼ばれる^{vi}。図3は、ファイエによるその記譜例である。図1のパ・グリセの記譜例とは異なり、グリセの手前にプリエとエルヴェの記号が付されている。そのため、右足を踏み出す前に移動開始地点においてプリエによって上体が沈められ、直後にその場でエルヴェの伸び上がりが行われる。こうして高められた上体がすり足によって前に運ばれるのである。グリセによって重々しく体を進めるタン・ド・クーラントは、1725年出版のピエール・ラモPierre Rameau(活動:18世紀前半)の理論書『ダンス教師Le maître à danser』(1725, 115)ではパ・グラヴpas grave(荘重なステップ)とも呼ばれている。

以上の例が示すように、ファイエの時代のグリセは、プリエとエルヴェによる伸び上がり動作に引

き続いて行われ、荘重な身体を誇示する^{vii}。一方、グリセの後には両膝が伸ばされ爪先立ちになった体勢に至るが、この体勢からの移動や跳躍は困難であり^{viii}、当時の振付では準備動作としてのプリエを経由することで次のステップが開始されることが一般的である^{ix}。つまり、グリセを後続動作の直接の準備とは見なしにくい。当時のグリセは、伸び上がりという強勢表現に続いて生じながら、次の動作を直接準備しないという点で、運動の連続性を取戻させる働きを持つと考えることができる。

ここで、前方へのクペとタン・ド・クーラントが実際に用いられている振付の例を確認しておこう。図4^xは、1700年に出版されたギョーム＝ルイ・ペクールGuillaume Louis Pécour(1653-1729)の舞踏会用振付集に収録された〈アシルのブレla Bourée d'Achille〉^{xi}冒頭頁である(Pécour 1700, 1)。これは男女ペアのための振付で、第4小節では男女がタン・ド・クーラントを行い、第8小節では男性が前方へのクペを、女性がタン・ド・クーラントを行う。いずれにおいても、動作の、締めくくりにグリセが指示されているのが確認できる。この振付については後に改めて言及する。

(2) 19世紀初頭から半ばにかけてのグリセ

『コレグラフィ』の記譜法は、18世紀半ば以降はあまり用いられなくなり、それ以降のグリセについて、伴奏曲との関わりも含めた詳細を知ることは困難である。よって、本論文でも18世紀半ばから19世紀初頭におけるグリセの使用例の検討には立ち入らない。

ただし、上述の Hammond の先行研究が指摘するように、タン・ド・クーラントがバレエの練習課題として長命を保っていたことは、注目し得る(Hammond 1984, 55-56; 1992a, 94-96)。19世紀に入ってからの例を挙げると、アルチュール・サン＝レオンの父であるミシェル・サン＝レオン Michel Saint-Léon (1777?-1853) が記した手稿の『1829年の練習帳Exercices de 1829』(1829)等でも重要な練習課題とされている。

ラモ以降の理論書に記されたタン・ド・クーラントでは、図3における伸び上がりの際に、一度横に開脚を行う指示が見られる^{xiii}。また、伸び上がりを2度行う例も確認される。こうした動作の微妙なタイミングや、脚の描く軌跡には、資料ごとに若干の相違がみられることが Hammond の上記文献で指摘されている。しかし、伸び上がり動作の後に、高められた上体をすり足で運ぶという本質的な部分には、19世紀まで大きな変化が起きなかった。

このように長期にわたってバレエの練習課題として重視されたタン・ド・クーラントだが、19

【図4】〈アシルのブレ〉冒頭頁 (Pécour 1700, 1)

世紀半ばになるとレッスンの場から姿を消していく。その様子を示すのが、G. レオポルト・アディスG. Léopold Adiceの理論書『劇場ダンスの体育理論Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale』(1859)である。アディスは、フィリッポ・タリオニFilippo Taglioni (1777-1871) とその娘マリー Marie Taglioni (1804-1884) のセンター・レッスンにおいて、タン・ド・クーラントが不可欠のものだったことに触れつつ、現在では若い入門者たちだけが実践させられるに過ぎないと述べている (Adice 1859, 97)。

この時期におけるタン・ド・クーラントの退潮は、本論文の着目するアルチュール・サン＝レオンの『ステノコレグラフィ』にも明らかである。上述のように父ミシェルはこのステップを重んじたが、その指導を受けたと考えられるアルチュールの理論書において^{xiii}、タン・ド・クーラントは姿を現さない。一方、すり足動作であるグリセ自体について、同書は独自の記譜記号を割り当て、さらに練習課題でも用いている点が興味深い。ここから、グリセという用語自体は用いられ続けたものの、その動作に関する大きな変化が起きていたため、タン・ド・クーラントがもはや練習課題としての意味を持たなくなったことが予想される。しかしながら、従来の研究ではタン・ド・クーラントに着目するばかりで、グリセ自体の変化には考察が十分に及んでこなかった。そこで、次節では『ステノコレグラフィ』に記されたグリセの実態を考察し、ファイエの時代からの変化について検討する。

3. 『ステノコレグラフィ』のグリセ

(1) 記譜記号とその説明

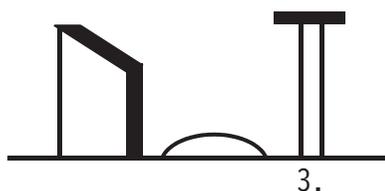
『ステノコレグラフィ』は、独自のダンス記譜法を用いて練習課題を記譜し、さらに文章による練習課題の具体的な説明も加えた理論書である^{xiv}。その考察の第一歩として、本項ではサン＝レオンの記譜法におけるグリセの記譜記号とその動作解説を検討する。なお彼の記譜法は、客席側から見た踊り手の姿を、上半身と下半身に分けて動作

単位で棒線画風に記すものである^{xv}。本論文では、グリセの議論に集中するため下半身の記譜のみを考察対象とし、上半身の動作や身体の向く方向は扱わない。

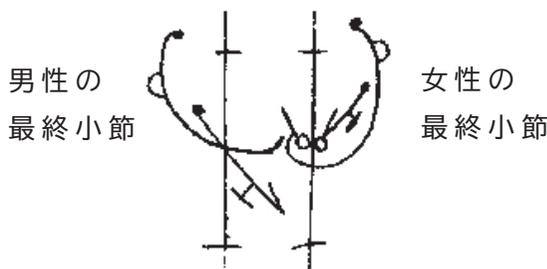
同書における記譜法の解説を見ると、「グリセとは、あるポジションから別のポジションへ地面上を引きずりながら移る脚のこと^{xvi}」と定義されている (Saint-Léon 1852, 31)。この定義自体は、先に触れたファイエのものからあまり変化していないように思われる。

この説明とともに、サン＝レオンはグリセの記譜記号を紹介し、実践例を3つ示している。この内、3番目の例を抜粋したものが図5である。なお『ステノコレグラフィ』の譜例は、必要な箇所を抜き出す形で執筆者が作図した。図5の弧線が、グリセの記号であり、2つの動作記号をつなぐように配置されている。サン＝レオンの記譜法では、音楽の五線譜と同様に左から右へ時間が進むので、この譜例では左の動作記号が先に実施される。この記号は、太い屈曲線がブリエで左脚を曲げることを、細い直線が右足を前方に伸展して地面に着けることを示す。一方、右側の動作記号は、両膝を伸ばして直立した状態で足を右足前の第3ポジションに閉じることを示す^{xvii}。両者が連続することで、屈曲した左脚を伸ばしつつ、前に出された右脚を引き寄せるようにして第3ポジションに収めることになる。この時、記号間をグリセがつなぐことで、右脚を引き寄せる際にすり足で運ばれることが指定される。つまりこの図は、移動することなく、その場で軸足に向けて動脚をすり足で閉じる動作をグリセの例としていることになる。

他の2例も同様にその場での閉脚動作を示すが、類似した動作は18世紀初頭の振付においてもしばしば見られる。その例として、図4に冒頭頁を示した〈アシルのブレ〉の最終頁の最終小節を見てみよう (図6)。右側に記されている女性は、まず左脚を譜面下方に踏み出しつつ体を譜面上方に向けて180度回転する。続いて、踏み出された左脚を軸足とし、そこに向けて動脚である右脚をすり足で引き寄せ、その場で第1ポジションに閉じて



【図5】グリセの記譜例
(Saint-Léon 1852, 31)



【図6】〈アシルのブレ〉最終頁の最終小節
(Pécour 1700, 11)

踊り終わる^{xviii}。

このように、ファイエの定義や当時のすり足動作を概ね受け継いでいるように見えるサン=レオンだが、ここでグリセの記号が、2つの動作記号間をつなぐように記されている点に着目したい。サン=レオンはグリセを音楽におけるレガートに喩えているが (Saint-Léon 1852, 31), レガートが独立した音自体ではなく、音と音をつなげる演奏を示すのと同様に、グリセも独立した動作ではなく、動作間のつながりとして記されているのである。実際に、ここまで検討してきたグリセの解説部分は「グリセを示す付属記号SIGNE ACCESSOIRE INDIQUANT LE GLISSÉ」 (Saint-Léon 1852, 31) と題されており、少なくとも記譜法において、グリセは動作間に置かれる付随的なものとして扱われている。

しかし、グリセの位置付けを記譜法だけから判断することはできない。グリセを補助的な記号で示すこと自体はファイエも同様であり、既に述べたようにT字状の記号が添えられた。だがこの補助記号は歩と結びつく形で記譜され(図1から図3)、それによりグリセは前方へのクベやタン・ド・クエラントなどを構成した。この際、グリセは独立した記譜単位としての地位を獲得し、荘重な身体を誇示するという重要な表現を担っていたのであり、ファイエの時代のグリセを動作の実態においても補助的なものと位置付けることはできないだろう。

では、サン=レオンのグリセは、動作の実態としてはどのように評価されるだろうか。幸いなことに、彼の理論書にはグリセを含む練習課題が3つ掲載されているので、その実態を検討していく。

(2) 練習課題におけるグリセの実態

『ステノコレグラフィ』では、練習課題9と10、25にてグリセが使用されている。すなわち、グリセの弧線が記譜され、また文章による課題の解説

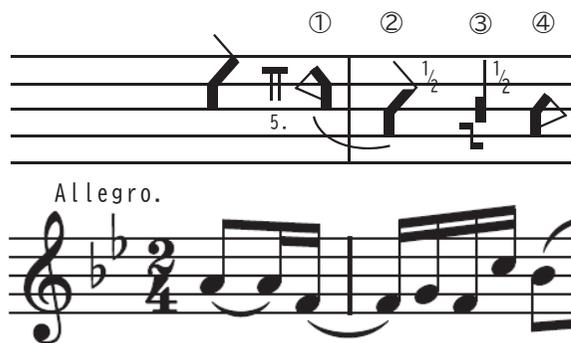
においてもグリセが指示されている。本項ではこれらの使用例を検討していく。

まず練習課題25を検討しよう^{xix}。この課題は、4分の2拍子の伴奏曲を伴う9小節構成のものである。文章による解説では、ジュテ・アン・トゥールナンjeté en tournantやパ・トンベpas tombéなど複数種のステップを組み合わせたアンシェヌマンの課題とされており (Saint-Léon 1852, 55-56), 前半の4小節半で行われた一連の動作が、後半の4小節半では左右逆の脚で反復される。

図7はこの練習課題の第4小節第2拍から第5小節半ばの抜粋である。なお彼の記譜法では、動作記号と音符の上下関係が、動作タイミングを指示している。この図では、小節線を跨ぐ形でグリセの弧線が確認できるだろう。文章による解説でも、小節線をまたぐ2つの動作記号間にグリセがあると明記されている (Saint-Léon 1852, 56)^{xx}。

グリセがつなぐ2つの動作記号のうち、図7の①の記号は、軸足である左脚をプリエで屈曲させる一方、右脚は膝を屈曲させた上で足首を左脚のくるぶし付近に添えることを指示している。一方、②は、右脚を軸足としてプリエで屈曲させつつ、左脚は後方に45度の高さで伸ばし、空中で膝から屈曲させることを示している^{xxi}。この際、①の記号は第3線上、②は第2線上に位置している。この水平線は客席に対する距離を示し、第1線(記譜上、最も下の線)が客席側を、第5線(記譜上、最も上の線)がステージ奥側を意味する。よって、①から②にかけて客席側に1歩踏み出されていることが読み取れる。その踏み出しにグリセの記号が付いているのである。そのため、①でくるぶし付近に上げられている右足が地面を滑るように前に進められ、そこに体重が移されて②における軸足となる。その後、空中に跳びあがって両脚を打ち付け(③)、①を左右逆にした体勢で着地する(④)。

以上をまとめるなら、練習課題25では、小節線



【図7】 練習課題25の第4小節第2拍から第5小節半ば (Saint-Léon 1852, PLANCHE X)



【図8】 練習課題9の冒頭から第1小節半ば (Saint-Léon 1852, PLANCHE II)

を跨ぐ形で、プリエをして低めた体勢で前に進む1歩にグリセの記号が記されていることになる。これは、後続する跳躍に備えるための動作として機能するだろう。低めた体をすり足で運ぶことが跳躍に向けた踏切の準備動作になっているのであって、グリセが主たる動作ではなく、後続動作のためのつなぎや準備として働いていることがここから見て取れる。

それに対し、練習課題9と10はクベの練習であると文章で明記されている (Saint-Léon 1852, 41-42)^{xxii}。2つの課題のグリセは類似しており、またどちらの課題も同じような動作を前後左右に反復するものである。ここでは、練習課題9の冒頭を抜粋した図8について検討しよう。図8の①は両足を揃えた第1ポジションでプリエをする指示であり、②はプリエを保ったまま右脚を空中に45度の高さで伸展する指示である。両者をグリセの弧線がつないでいるが、これは①で接地している右足を、地面を滑らせながら進めて宙に上げることを意味している。その後、上げた右脚を前に踏み出してドゥミ=ポワント上で膝を伸ばし、左脚は膝を曲げて右脚に添えられる (③)。

一連の動作では、両脚プリエから右脚を空中へ伸展する際のつなぎとしてグリセが指示されている点が注目し値する。地面上でのすり足という本来の性質は放棄され、足を地面に滑らせるような印象が与えられれば、あとは宙に上げてよいとされているのである^{xxiii}。つまりグリセは、動作間に置かれて表情付けとしての役割を果たしていることになる。なお、練習課題9でも、プリエで低めた体勢でグリセが行われている点も見逃せない。

以上の練習課題に共通しているのは、グリセが動作記号間に置かれて後続動作のつなぎや準備になっていることと、プリエで低めた体勢でグリセが実施されることである。これらの2点は関連したものである。ダンス・デコールでは、プリエでグリセを実施した後にいつまでも屈曲した体勢を維持したり、屈曲したまま地面に倒れこんだりすることは考えにくく、プリエの後には身体は伸び上がるなり跳躍するなりせざるを得ない。こうしてグリセは後続動作を導くことになり、2つの動作を一定の表情付けを伴ってつなぐ機能を果たすことになるのだ。前項では、記譜法やその解説においてグリセが動作間のつなぎとして扱われていることを指摘したが、本項では、練習課題の検証によって、動作の実態としてもグリセが動作間のつなぎへと変化していたことが確認された。

ここで、ファイエの時代のグリセが、パという記譜上の単位になる資格を持ち、伸び上がった高い体勢で実施され、運動の連続性を収束させるものであったことを思い起こせば、サン=レオンの示

すグリセが実に大きな変化を遂げたものになっていることが明らかだろう。こうした変化は、ステップと伴奏曲との関わりにも見いだされる。

(3) 伴奏曲との関わり

ファイエとサン=レオンの記譜法は、どちらも伴奏曲を共に記すことが一般的である。よって、グリセの変化をステップと音楽の関連から検討することも可能である。この観点から考えると、2つの時代のグリセはフレーズ構成において相違を示す。

ファイエの時代の振付例として挙げた1700年出版の〈アシルのプレ〉冒頭頁 (図4) に顕著だが、当時のグリセはしばしばフレーズの最後に置かれ、フレーズを閉じる役割を果たしていた。図4では、頁上部に記された伴奏曲が明らかに4小節ごとに終止を迎え、次小節 (厳密にはその上拍) から新たなフレーズが開始される。一方で振付に目を移すと、4小節単位の各旋律フレーズの締めくくり (つまり第4小節と第8小節) にタン・ド・ターラントや前方へのクベが置かれ、いずれにおいても伸び上がった体勢でグリセが行われる。この際、すり足の摩擦でそれまでの動作の勢いが減殺され、一連の動作にブレーキがかけられる。また第2節 (1) で述べたように、当時のグリセはそれ自体として運動の連続性を収束させる働きを持っているのだった。すべてのグリセの使用例に該当することではないが、図4に見られるように、グリセはしばしば伴奏曲と協調してフレーズを締めくくる機能を発揮するのである。

グリセがフレーズを締めくくる機能を持ちうることは、ファイエの時代において、振付全体の最後の動作としてグリセが多用されたことから裏付けられる。第3節にて、〈アシルのプレ〉最終頁最終小節 (図6) では女性がグリセで脚を閉じて踊り終わることを確認したが、この例では男性もグリセによって踊り終えている。このように踊り終わりにグリセを用いて終止感を示す例は、当時の振付では非常に多い。

一方、『ステノコレグラフィ』のグリセは、低めた体勢で行われる。しかし前項で述べたように、いつまでも屈曲した体勢を維持はできず、やがて身体は伸び上がりや跳躍などに移行するだろう。こうしてグリセは、それ自体として収束せず後続動作を導くことになり、フレーズを閉じる機能を持ちえない。グリセは、実践される高さに変化したと同時に、音楽と協調してフレーズを閉じる機能を喪失したのだ。

では、この喪失の結果として、『ステノコレグラフィ』のグリセではステップと音楽の紐帯が失われているのであろうか。しかし、図7と図8の実践例を見ると、グリセの背後で伴奏曲の音がタ

イヤスラーで延長され、切れ目なく次の音へと結ばれている点に気が付く。本節第1項でサン=レオンがグリセをレガートに例えたことに触れたが、練習課題では、レガートよりも直接的に音符間をつなぐタイアスラーがグリセに随伴するのである。こうして、グリセによる途切れ目の無いステップのつなぎの背後で音楽もまた途切れ目なく先に進むことになる。ステップとしてのグリセの変化に並行する形で、伴奏曲もファイエの時代のようにフレーズを閉じるのではなく、むしろ切れ目なく次の音符へとつながるものとなった。ここで、サン=レオン自身が優れたヴァイオリン奏者であったことを思い起こすと、タイアスラーによる音のつなぎとグリセの同期は、単なる偶然とは考えにくい^{xxiv}。

このようにステップの変化と並行して伴奏曲も変化し、結果としてステップと音楽の紐帯は維持された。ここに、行為としての音楽、すなわちミュージッキングmusicckingの現れが見いだされる。作曲家・音楽教育家であるスモールは、楽譜に代表されるような物的な音楽表象を批判し、「音楽は決して物ではなく、人々が行う何らかの行為である」(Small 1998: 2)と述べて、行為としての音楽をとらえることを主張し現代の音楽観に大きな影響を与えた。ここでいう行為としての音楽をスモールはミュージッキングと呼んだが、音楽演奏という行為は人間の身体によってなされる以上、ミュージッキングにおいては必然的に演奏行為の身体性が重んじられることになる。

この視点から伴奏を捉えると、伴奏という行為の身体運動そのものが重要であることになる。図7や図8の例を振り返れば、タイアスラーに従って運弓を途切れることなく継続するという伴奏者の腕の動きそのものが、グリセという途切れ目なく動作をつなぐ足の運びと相和することになるのだ。ヴァイオリン奏者でもあったサン=レオンにとって、こうしたバレエと音楽の垣根を超えた結びつきは、自明かつ不可欠のものだったと考えられる。

この結びつきは演奏者が独占するものではなく、伴奏を聴く者としての踊り手にとっても重要なものとなる。音楽を聴く際、我々は単に聴覚的に鳴り響きを捉えるのではなく、鳴り響きを生み出したであろう演奏者の身体運動を、諸感覚を動員して想起する。こうした鳴り響きと身体運動の結びつきは「鳴り響きと運動の結合sound-motion bonding」などと呼ばれる (Godøy 2019)。図7や図8の場合、伴奏が喚起するこうした結合が途切れ目の無い弓の運びを想起させ、それが次の動作を切れ目なく導くグリセの遂行へと踊り手を誘うのである。それを見る観衆も、ステップと伴奏が単に同時に遂行されているのではなく、分かち

がたく結びついたものとして実践されていることを認めるだろう^{xxv}。

4. まとめと課題

本論文では、19世紀半ばにおけるグリセの実態を明らかにするため、サン=レオンの『ステノコレグラフィ』の読解とその練習課題の検討を行い、さらにファイエの時代のグリセと比較した。その結果、『ステノコレグラフィ』がファイエ以来の定義を概ね継承しつつも、他方でグリセを独立したステップの主要な部分としては扱わず、後続動作のためのつなぎや準備、あるいは一種の表情付けとして用いるようになっていたことが確認された。動作の具体的な様態としては、ファイエの時代のように伸び上がった体勢で実施されるのではなく、プリエで低めた体勢で行われ、一部では空中への脚の伸展を含めて実施されたことが確認された。こうしたグリセのステップとしての変化は、伴奏曲との関係にも変化をもたらした。グリセは、ファイエの時代のように旋律フレーズの末端で締めくくりとしての機能を発揮するのではなく、途切れ目の無い運弓動作の想起によって促進されながら実践されるようになった。

以上のようなグリセの変化の背後に、バレエ自体の在り方の変化を読み取ることができる。すなわち貴族的なダンス文化の衰退である。そもそもファイエの時代には、当時における「低いダンス^{xxvi}」、つまり接地を絶やさなようなダンスが重んじられていた。その中で地面との接触を表現の中心に据えたグリセが重視され、記譜や振付の構成単位となっていたのである。一方、革命を経た後の19世紀には、貴族的なダンス文化の影響が薄れ、むしろ上方への志向性が高まった。さらに、ロマン主義の高まりの中で精霊や亡霊などの超自然的な題材・表現が流行したこともあり、身体の重みを誇示して実在感を露呈するグリセは、主要な表現手段から外れて周縁化していったのだと考えられる。

なお、サン=レオンが記した動作間のつなぎや準備としてのグリセは、現実には様々なステップの実践において付随的に生じるものだろう。足を踏み出したり収めたりする動作は、しばしば不可避免的に足を引きずるようなしぐさを伴うためである。こうしてグリセは他の様々なステップに吸収され、それらのステップの実践に付随する欠かせない要素となりつつ、一方でそれ自体が鑑賞の焦点となるような主要な表現手段としての地位を失い副次的な存在となっていったと考えられる^{xxvii}。

本論文は100年以上を隔てた2つの時代の目の粗い比較に終始した。今後の課題として、その間の時代の資料にも目を向けることで、本論文で浮き彫りにしたグリセの変化がいかんが生じ、拡大し

たのか、さらに細かく検討していくことが考えられるだろう。ファイエやサン=レオンのように、動作の詳細を記譜し、伴奏曲とともに書き留めた資料は多くはないが、両者の時代のグリセを枠組とすることで、間の時代についても考察を展開する糸口が得られたことになる。また、サン=レオンに近い時代の人物の証言をより広く検討することで、『ステノコレグラフィ』の伝えるグリセが当時のグリセの一般像を伝えるものであったか検証することも必要である。さらに、サン=レオンの理論書の説明や練習課題で示されたグリセの特徴が、実際の振付にも共通して当てはまるか検討することも課題となる。19世紀のバレエの振付について具体的に知りうることは限られる。しかしながら、幸いにもサン=レオンが振り付けた《ラ・ヴィヴァンディエールLa Vivandière》(1844)^{xviii}の〈パ・ド・シスPas de Six〉が、彼自身の記譜によって残されている。この資料にも目を向けることで、実際の舞台におけるグリセについて検討し、理論書や練習課題から読み取られたことが振付にも該当するか確認することが可能になるだろう。

参照した一次資料

- Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel*. Paris: Chez Arnout et Reinier Leers.
- Feuillet, Raoul-Auger. 1700. *Choregraphie ou l'art de decrire la danse*. Paris: Chez l'Auteur.
- Pécour, Guillaume Louis. 1700. *Recueil de dances composées par M. Pecour*. Paris: Chez l'Auteur.
- Rameau, Pierre. 1725. *Le maître à danser*. Paris: Chez Jean Villette.
- Saint-Léon, Michel. 1829. *Exercices de 1829*. Paris, Bibliotheque de l'Opera, Res. 1137.
- Saint-Léon, Arthur. 1852. *La Sténochorégraphie, ou Art d'écrire promptement la Danse*. Paris: Chez l'Auteur et chez Brandus.
- Adice, G. Leopold. 1859. *Theorie de la gymnastique de la danse*. Paris: Chaix.

参考文献

- 赤塚健太郎 2021『踊るバロック 舞曲の様式と演奏をめぐる』アルテスパブリッシング
- 永井玉藻 2023『バレエ伴奏者の歴史: 19世紀パリ・オペラ座と現代、舞台裏で働く人々』音楽之友社
- 譲原晶子 2007『踊る身体のディスクール』春秋社
- 吉田久瑠実 2024「A. サン=レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクベの歴史的連続性—他の時代のクベとの比較を通じて」『第74

回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』: 77-88

- Godøy, Rolf Inge. 2019. "Sound-motion bonding in body and mind." in *Music and the body*. Oxford University Press, 2019, 145-160.
- Guest, Ann Hutchinson. 1994. *La vivandière pas de six*. Gordon and Breach.
- Guest, Ann Hutchinson. 2014. *Choreo-Graphics*. Routledge.
- Hammond, Sandra Noll. 1984. "Clues to ballet' s technical history from the early nineteenth-century ballet lesson." *Dance Research* Vol. 3, No. 1: 53-66.
- Hammond, Sandra Noll. 1992a. "Steps through time: Selected dance vocabulary of the eighteenth and nineteenth centuries." *Dance Research* Vol. 10, No. 2: 93-108.
- Hammond, Sandra Noll. 1992b. "A nineteenth-century dancing master at the court of Württemberg." *Dance Chronicle* Vol. 15, No. 3: 291-315.
- Hilton, Wendy. 1997. *Dance and Music of Court and Theater*. Pendragon Press.
- Pappacena, Flavia. 2004. *Arthur Saint-Léon: La sténochorégraphie*, Libreria Musicale Italiana.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

※本論文は、成城大学特別研究助成（2022-2023年度、課題名「『行為としての音楽』における身体的位置」）による研究の一環として執筆された。

- i 本論文の執筆に際しては、フラヴィア・パッパチェーナが出版した『ステノコレグラフィ』の研究書（Pappacena 2004）に収録されたファクシミリ版を参照している。
- ii 本論文は、第75回舞踊学会全国大会における研究発表「A. サン=レオン著『ステノコレグラフィ』におけるグリセの変容」（2023年12月2日）に基づく。
- iii 当時のダンスの具体的な技法と記譜法については、ウェンディ・ヒルトンの文献が詳しい（Hilton 1997）。
- iv Glissé, est quand le pied en marchant glisse à terre.
- v 他の図も含め、黒塗り矢印は進行方向を示す。丸印と日本語による説明は執筆者の加筆である。
- vi 当時のタンはその場における伸び上がりを含む動作に与えられる呼称で（譲原 2007, 156-159）、クーラントは17世紀に流行したダンスの種類である。ただしタン・ド・クーラントは他種のダンスでも多用されたため、本論文ではクーラント自体の歴史については議論しない。
- vii ファイエの『コレグラフィ』には、各種のステップの膨大な実例を示した表tableが掲載されている（Feuillet 1700, 47-86）。これらを見ると、図2や図3以外の実例のグリセも、やはり伸び上がった体勢

- で実施されている。
- viii 前注の表を見ると、グリセはあるステップの最後の動作として用いられ、グリセの後に別の動作が直接続くことはない。
 - ix 伸び上がった体勢から次のステップに直接移行する例外として、パ・トンベpas tombéが挙げられる。この動作は、伸び上がった体勢からそのまま落下するように体を低めるものである。
 - x 男女の開始地点から上方へ伸び、左右へ分かれる線が、それぞれの移動経路を示す。この線に直交する短い線は、舞踏譜上部に掲載された伴奏曲の小節線に該当する。
 - xi ベクター振付。伴奏曲はパスカル・コラスPascal Collasse作曲のオペラ《アシルとポリュクセースAchille et Polyxène》(1687年初演)のプロローグに由来する。なお、サン＝レオンは『ステノコレグラフィ』の序文で〈アシルのプレ〉に言及しており、少なくともこの振付の存在は認識していたものと思われる (Saint-Léon 1852, 11)。
 - xii 図3の場合であれば、伸び上がりの際に右脚が横へと開かれる。
 - xiii ハモンドが指摘するように、アルチュールへのレッスンを父ミシェルが行ったことは当然に推測される (Hammond 1992b, 296-297)。
 - xiv サン＝レオンの記譜法についてはゲスト (Guest 2014) と譲原の文献 (2007) を参照した。
 - xv そのため記譜上の右は踊り手にとつての左となる。
 - xvi GLISSER se dit d'une jambe qui part d'une position pour aller à une autre EN TRAINANT A TERRE.
 - xvii 第3ポジションとは、両脚を外旋させ、一方の足の土踏まずに他方の足の踵を添えるものである。図5では数字がポジションの種別を、その脇の小さな点が左足を右足の後に添えることを示す。
 - xviii 第1ポジションとは、両脚を外旋させた上で、両足の踵を揃えるものである。図6では、小さな白丸が両足の踵を、そこから左右斜め上方に伸びる短い線がそれぞれの足のつま先を示す。
 - xix 記譜の解説と動作復元については、成城大学大学院でバレエ史について研究している吉田久瑠実さんに協力していただいた。
 - xx 反復時 (第8小節から第9小節) の記譜を見るとグリセの弧線は見られないが、これは単なる記譜の脱落と考えられる。サン＝レオンの説明文において、後半部分は、前半の動作の逆脚開始による反復であると明記されているためである。
 - xxi サン＝レオンの実際の記譜を見ると、②の記号は軸足のプリエが曖昧に記されている。しかし、文章による説明ではプリエが明確に求められ、また反復時の記譜ではプリエが明示されている。そこで、図中の②は反復時の記号を左右反転させる形で記譜した。
 - xxii サン＝レオンの述べるクベは、ファイエの時代のクベから大きく変化している。両者のつながりと変化については、吉田の論文 (2024) に詳しい。また、練習課題9の解説に際しては譲原の文献 (2007, 132-133) を参照した。
 - xxiii ファイエの理論書における記譜法解説にも、足を宙に上げるグリセの例は見られる (Feuillet 1700, 16)。ただしこの例では、足を地面上で滑らせる距離が明記され、その到達点で最後に足が上げられる。一方、サン＝レオンは足を滑らせる距離を示しておらず、足を地面にこすりつけるような印象が与えられさえすれば十分である点に違いがある。
 - xxiv 当時のレッスン伴奏は、主にヴァイオリンやヴィオラによって行われた (永井 2023, 61-114)。
 - xxv こうした結びつきの事例が17世紀から18世紀のダンス伴奏に見られることを赤塚の先行研究 (2021, 106-167) が指摘している。本論文により、類例が19世紀にも見いだされたことになる。
 - xxvi 当時の文献では跳躍を多用する「高いダンス」と接

- 地を絶やさない「低いダンス」との対比がしばしば行われ、後者が高い身分と結びつけられた。一例として、フルティエール編纂の辞典 (Furetière 1690) の「ダンス」項目が挙げられる。
- xxvii 例えば、本論文で検討したサン＝レオンの練習課題25のグリセは、パ・トンベというステップの一部を構成し、その後の跳躍の踏切を準備しつつ、すり足によって一定の表情をつけ加えている。
 - xxviii サン＝レオンが台本と振付を担当し、チェーザレ・プーニCesare Pugni (1802-1870) が作曲した1幕構成のバレエで、その〈パ・ド・シス〉がサン＝レオンの記譜により『ステノコレグラフィ』に収録されている。この振付については、ゲストが詳細に研究を行っている (Guest 1994)。