

G. ムツファートの伝えるヴァイオリンの運弓法と 当時の舞踏の関わりについて

—強拍の提示における緊張と弛緩の過程を手がかりとして—

赤塚健太郎

1. はじめに

1. 1. 研究の背景

バロック時代の器楽曲において舞曲の占める割合が大きなものであることはよく知られている。しかし舞曲を記した楽譜には、演奏に関する具体的な指示が乏しいことが多く、いかなるテンポで、いかなる表情で演奏すべきかといった点で、現代の演奏者を悩ませる事態がしばしば生じる。そのため、演奏習慣研究において舞曲は重要な研究対象となっており、バロック時代の奏法について解説する文献の多くは、舞曲の演奏習慣について惜しみなく頁を割いている¹。

舞曲の演奏法に関する研究は、当時の音楽理論書や奏法書を読み解き、舞曲の演奏法に関する言及を拾い集めるという方法で概ね進められてきた。しかし現状では、そうした知見が、舞踏史研究側で得られた当時の舞踏に関する知見と連動しているとは必ずしも言えない。音楽理論書や奏法書が一般に拍子や演奏テンポといった音楽に関わる内容について語る一方、舞踏史の研究は過去の舞踏理論書から具体的な身体運動についての情報を得るものであり、視点の異なる両者をつなぎあわせることが困難なのである。舞踏理論書の中には拍子などについて言及しているものも見られるが、そうした説明は概ね舞踏の理解を前提とした抽象的なものであることが多く、音楽の研究と直結させることは容易でない。

そこで本論文では、バロック時代のヴァイオリンの運弓法に着目し、音楽の奏法と実際の舞踏との関連を具体的な身体運動の次元で見出すことを試みたい。ヴァイオリンの運弓法に着眼する理由として、第一に、演奏習慣の手がかりを与えるものとして従来から音楽史研究において重視されてきたことが挙げられる。また、運弓は音楽を生み出すだけでなく、それ自体が一種の規律された身体運動であり、その点で舞踏と音楽とを媒介する可能性が開けると期待されることも指摘される。さらに、ヴァイオリンが舞踏伴奏の楽器として長く用いられ、バロック時代の舞踏教師もほぼ例外なくヴァイオリンを弾いたことも理由に加えら

れよう。

1. 2. 研究の対象と目的

バロック時代のヴァイオリンの運弓法を伝える資料として特に重要なものの1つが、ドイツの音楽家ゲオルク・ムッフアト Georg Muffat (1653-1704)が1698年にパッサウで出版した器楽曲集《フロリレギウム》第2集 *Florilegium Secundum* の序文で、本論文はこの序文を対象とする。この曲集は、弦楽合奏のためのフランス風の組曲を8つ収めた曲集で、各組曲は多数の舞曲によって構成されている。さらに曲集の冒頭には、フランス様式の舞曲の演奏法について詳細に説いた大規模な序文が置かれている。当時のフランスは舞踏や舞曲の流行発信源であり、後述するようにパリで音楽を学んだムッフアトは、「本場」の舞曲奏法をドイツの音楽家達に向けて述べるためにこの大規模な序文を著している。序文の内容は多岐にわたるが、特に舞曲演奏におけるヴァイオリン属の楽器の運弓法について豊富な譜例を挙げながら詳細に説明していることが、本論文の範囲では注目に値する。

なお、この資料が出版された時代である1700年頃は、舞踏の具体的な資料が残されている時代でもある。同時代の舞踏について伝える資料が残されているということは、音楽と舞踏との関連を考察するうえで大変に好ましい条件であることは言うまでもないだろう。

本論文では、ムッフアトの《フロリレギウム》第2集の序文を概観して彼の述べる運弓法の内容を確認した上で、それがいかにして当時の舞踏と関わっているかを、強拍の示し方を主な手がかりとして身体運動の次元で検証することを目的とする。そのために、まず第2節では、この曲集の出版経緯や構成についてより詳細に紹介し、先行研究の状況にも触れる。続く第3節では、ムッフアトの説く運弓法を具体的に検討し、特に、彼の運弓法を特徴づける技法である「下げ弓の連続」について考察する。さらに第4節では、舞踏と運弓法の関連を考察し、「下げ弓の連続」が、強拍の提示における身体の緊張と弛緩の過程において当時の実際の舞踏の運動と極めて似ており、両者が同調することで音楽と舞踏が手を結んでいることを明らかにする。そして第5節で議論の整理を行う。

2. ムッフアトの《フロリレギウム》第2集序文について

2. 1. ムッフアトの経歴と2つの《フロリレギウム》の出版

まずムッフアトの経歴と《フロリレギウム》の出版経緯を確認しておこう。ムッフアトは1653年にサヴォワに生まれた音楽家・オルガン奏者で、63年から69年までをパリで過ごし音楽を学んだ。グローブ・ミュージック・オンライン *Grove Music Online* のムッフアトの項では、この10代半ばまでの時期にジャン＝バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632-87) に師事したとされる (Wollenberg 2014)。しかしリュリへの直接の師事については異論も多く、例えばウィルソンの研究では疑念が呈されている (Wilson 2001: 3-4)。

成人したムッフアトはヴィーンやプラハ、ザルツブルクなどで活動し、80年代初頭にはローマを訪れて本場のイタリア音楽に触れ、アルカンジェロ・コレッリ Arcangelo Corelli

(1653-1713)とも親交を深めている。そして90年になるとパッサウ司教の宮廷楽長に転じ、以後1704年に亡くなるまでその地位にあった。このようにムッフアトは、当時の音楽の先進地域であったフランスとイタリアで実地に音楽を学んでおり、彼が出版した合奏曲集には、フランスやイタリアの先進的な器楽をドイツに根付かせようとする傾向が明確に表れている。具体的には、イタリアのコンチェルト・グロッソを手本とした曲集と、フランスの組曲を模倣した曲集が見られ、2集出版された《フロリレギウム》は後者に属するものである。なおこのタイトルは「音楽の花束」とでもいう意味で、組曲集を花束に見立てたものと思われる。実際、各組曲は楽譜上で「束 Fasciculus」と呼ばれている。

本論文で詳しく扱う第2集は1698年に出版されたもので、序文の中で、音程、運弓、テンポと拍子、演奏ピッチや楽器について、装飾音という5つの観点からフランス風の舞曲奏法が詳細に解説されている。《フロリレギウム》自体は五声体のヴァイオリン属の合奏のための曲集であり、序文における奏法解説もヴァイオリン属の楽器のためになされたものである。なお、この序文はドイツ語、フランス語、イタリア語、ラテン語で併記されており、内容は大筋で同一であるものの、小さな相違は数多く見受けられる。四か国語の内、いずれが元であるかについてはいまだに解明されていない。

2. 2. 研究状況の概観

《フロリレギウム》第2集の現代版楽譜は早くも1895年に、いわゆるデンクメーラー版の1巻として出版されている²。しかし、残念ながら、音楽作品としてとりあげられることはほとんどないのが現状である。一方、《フロリレギウム》第2集の序文については第一級の資料と目されており、現代版や翻訳の出版も相次いでいる。中でもウィルソンによる英訳は、四か国語の記述間の相違を詳細に確認しつつ作成されたものであり、充実した解説も伴うもので、執筆者の研究においても参照している (Wilson 2001)。本論文内では、ムッフアトの序文に言及する際、基本的にドイツ語による記述に依拠することとし、デンクメーラー版に採録された現代版の該当箇所を出典として表記することとする。引用に際しての翻訳は執筆者自身によるものである。ただし、訳す際には他国語による記述も適宜参照し、必要な場合に限っては他国語による記述からも直接に引用を行う。

《フロリレギウム》第2集の序文の内容については、演奏習慣研究において頻繁に引用や言及がなされてきた。例えば、ヴァイオリン奏法史の古典的労作として知られるボイデンの文献や (Boyden 1965: 254-271)、近いところではシールによるフランス・バロックにおける弓奏弦楽器の演奏法研究において詳しく紹介されている (Cyr 2012: 67-73)。これらの研究はみな、ムッフアトの説く奏法が、後に説明する「下げ弓の原則」を徹底していること、そして「下げ弓の連続」を頻繁に用いるという特徴を持つことを指摘している。一方、既存の研究は、舞踏との関連を視野に入れていない点、また弓の上げ下げの問題を音の強弱の次元でとらえている点で、考察に不足が見られる。確かにヴァイオリンは上げ弓よりも下げ弓の方がより強い音を生むと一般には考えられているが、運弓法という身体運動の考察において、音量の大小のみに着目するのは不十分であり、むしろ運弓法からより生々しい身体運動の感覚を読み解くべきであろう。

そうした中で、バロック舞踏の研究者メイザーによる研究は (Mather 1987: 143-151)、当時の他の奏法書について広く言及しつつ、実際の舞踏との関わりを考察している点で貴重な研究である。もっとも、メイザーの研究は、ヴァイオリンのみならず、ヴィオラ・ダ・ガンバの奏法をも一括して扱っている点で問題がある。これら2つの弦楽器は、楽器の構造のみならず、奏法や楽曲についても差異が大きく、区別して扱われるべきだろう³。本研究では両者を峻別し、あくまでムッフアトの語るヴァイオリンの舞曲奏法に考察を限定する。

3. ムッフアトの説く運弓法の検討

3. 1. 奏法の適用範囲の考察

《フロリレギウム》第2集の序文で説かれている奏法の詳細に立ち入る前に、この資料が述べる奏法が適用される範囲を確認しておこう。既に紹介したように、ムッフアトはフランスの優れた舞曲奏法をドイツ語圏に広めることを念頭においてこの序文を記している。序文の冒頭におかれた「冒頭所見 Erste Anmerckungen」で、彼は自身の説明を次のように規定している (Muffat 1895: 20)。

これは、もっとも高名な音楽家であるジャン＝バティスト・リュリの流儀に従って、ヴァイオリンで舞曲を演奏するやり方である。

リュリに師事したことが真実であるか否かという問題は、この際大きな意味を持たないだろう。よく知られているとおり、当時のフランス音楽界におけるリュリの影響力は絶大なものであり、仮に師事が間接的なものであっても、ムッフアトの学んだ演奏様式がリュリのものから遠く隔たっているとは考えにくいからである。ムッフアトがここで述べている舞曲の演奏法は、少なくとも17世紀後半から1700年前後のフランス様式の舞曲に有効なものであったと想定するのが妥当だろうと思われる。

さらにムッフアトは、序文の奏法が純粋な器楽演奏のためだけでなく、実際の舞踏伴奏にも有効であることを再三述べている。その一例を序文の「序言 Vorrede」から挙げておこう (Muffat 1895: 19)。

それ [《フロリレギウム》]⁴ は、パッサウのために私が新たに作曲した、気高き候の御許における舞踏および様々な楽器の合奏のための少なからぬ数の楽曲を含んでいる。

そもそも《フロリレギウム》第2集に収められた8つの組曲は、いずれも踊りを伴う形で上演された楽曲であり、初演年についても楽譜内で言及されている。よって、《フロリレギウム》第2集の序文が説明する奏法や、8つの組曲に収録された実際の舞曲は、純粋な器楽合奏のためにも舞踏伴奏のためにも使用可能なものと考えられる。

3. 2. 弓について

《フロリレギウム》第2集の序文は、様々な観点からフランスの舞曲奏法について述べている。本発表では、ヴァイオリンの運弓法の解説について焦点を当てるが、それに深く関わる問題として、弓に関する言及について簡単に確認しておく。

ムッフアは弓の持ち方を、イタリア人の流儀とフランス人の流儀に分けている。両者の主な違いは親指の位置であり、イタリア流儀では弓の木と毛の間に、フランス流儀では弓の毛の上に親指が置かれる (Muffat 1895: 21)。この内、後世に生き延びていったのはイタリア風の持ち方であり、フランス風の持ち方は、今日のオリジナル楽器奏者の間でもほとんど用いられないことがない。

なおムッフアは直接言及していないが、当時のフランスのヴァイオリンの弓は、イタリアのものに比べて長さが短かったことが既存の研究でたびたび指摘されている⁵。いうまでもなく、弓自体の違いが運弓法に与える影響は大きなものであるので、この点については後に再び言及する。

3. 3. 「下げ弓の原則」の徹底

では、ムッフアの説く運弓法の具体的な内容について確認しよう。既に紹介したように、彼は5つの観点からフランス風の舞曲奏法を紹介しているが、その内の第2項目が運弓法の議論になっている。

この項目で、ムッフアは運弓法を10の細かい規則により説明する。その詳細についていちいち確認することは避けるが、全てはいわゆる「下げ弓の原則」の徹底を目指すものである⁶。「下げ弓の原則」とは、下げ弓を各小節の中の強拍、特に1拍目に充てるという原則のことである。

以下、「下げ弓の原則」の実際を確認しよう。1小節に偶数の音符が含まれる場合は、[譜例1]のように原則は容易に貫徹される。譜例中の縦の短線が下げ弓を、アルファベットのvのような記号が上げ弓を示している。譜例に現れる数字は、それぞれの小節内における各音符の順番を示している。全ての小節が下げ弓に始まり、上げ弓との交代が整然と続けられていく様が確認される。

[譜例1] 1小節に偶数の音符が含まれる場合 (Muffat 1895: 52)⁷



問題が発生するのは、1小節に奇数の音符が含まれる場合である。ムッフアによると、そうした場合において、フランスのリュリ流儀のオーケストラでは[譜例2]のDやEのよ

うな運弓をする。[譜例2]のDは、“Grave”との表記があることから分かるようにテンポが遅い場合で、各小節の1つ目と3つ目の音符に下げ弓を、2つ目の音符に上げ弓を与えている。その結果、先行小節の3拍目と後続小節の1拍目の間で下げ弓が連続して用いられている。こうした運弓を、以後「下げ弓の連続」と呼ぶこととする。

[譜例2] 1小節に奇数の音符が含まれる場合 (Muffat 1895: 52)



一方、“Allegro”との表記が見える[譜例2]のEは、テンポが速い場合である。テンポが速い場合は「下げ弓の連続」を行う時間的な余裕がないので、このような運弓が用いられるとされている。3拍目に点が打たれているが、この記号も上げ弓を示すものであり、ムッフアトが独自に用いた記号である。2拍目に上げ弓を示す記号が置かれているので、[譜例2]のEでは、2拍目と3拍目で「上げ弓の連続」が生じる。ただし、3拍目に置かれた点で示される上げ弓は、前の弓が終わった場所からそのまま続けて開始される上げ弓であることを示す。結果として2拍目と3拍目は、大きな上げ弓を2つに分割したような運弓となる。この「上げ弓の連続」について、ムッフアトは次のように語っている (Muffat 1895: 32)⁸。

しかしながら大抵の場合、2拍目も3拍目も、弓をはっきりと2つに分けるようにして上げ弓で演奏するのであり、これは分割奏法⁹と呼ばれる。

ムッフアトは、1小節に奇数の音符が存在する場合の他にも、「下げ弓の原則」の維持において問題となる事例を複数挙げて具体的な対応を述べているが¹⁰、それらの議論の紹介は割愛する。さらにムッフアトは運弓の10の細則を述べた後、いくつか具体的な舞曲の演奏例を譜例で示している。そうした例の中には、舞曲の種類ごとに原則から外れる運弓がなされる個所の例示も含まれており、ムッフアトの実践的な配慮が垣間見える。

3.4. 「下げ弓の連続」に関する考察

前節では、ムッフアトの説く運弓法を概観した。確かに先行研究が指摘するように、「下げ弓の原則」の徹底が目指されており、その実現のために「下げ弓の連続」も用いられていることが確認された。多くの研究がこの2点に注目するのは当然のことである。前者は、現代に至るまで広く用いられるヴァイオリン演奏の基本的な原則であり¹¹、それを具体的な譜例を伴う形で詳述した最初期の文献であるムッフアトの序文は、ヴァイオリン奏法の歴史において疑いようもなく大きな意義を持つからである。一方、後者は、我々にとっては馴染み

の薄い奏法であるために、多くの研究者の関心と呼ぶのだろう。つまり、小節線をまたぐ箇所、次小節を下げ弓で始めることだけを目的として、休符が無いにもかかわらず下げ弓を連続して用いるというのは、現代のヴァイオリン奏法においては一般的ではないのである¹²。実際にシールは、リュリのある三拍子の舞曲を例示しつつ、「弓を頻繁に元に返すことに慣れていないであろう現代の演奏家にとって、このような三拍子の舞曲を演奏することは、しばしば骨の折れる課題になる」と述べている (Cyr 2012: 71)。

しかし、ムッフアットは序文の中で、リュリ派¹³の行う「下げ弓の連続」にはなんら不自然なところはないとしている (Muffat 1895: 23)。

しかしリュリ派の最大の精妙さは、これほど頻繁に繰り返される下げ弓においても不快感が感じられず、それどころかむしろ、驚くべきことに、長い弓使いには見事な敏捷さが、舞踏の動きの区別には拍子¹⁴の精密な均一性が、活発な演奏には極上の穏やかな甘美さが添えられていることにある。

このように、「下げ弓の連続」はリュリ流儀のオーケストラを特徴づける基本的かつ重要な演奏技法であり、それを駆使することで「下げ弓の原則」が徹底されていたと考えられる。なお「下げ弓の原則」については、それを固守することに見逃せない利点がある。それは同一声部内で全ての奏者の運弓が揃うという点である。当時の一般的な慣習として、楽譜に克明な運弓の指示を記すことは少ない¹⁵。よって声部内で弓を揃えるには、明確な運弓の原則を打ち立て、しかも実践においてそれを徹底するより他に方法はない。この運弓の一致という点について、ムッフアットはリュリのオーケストラでは「例え千人が一緒に弾こうとも」弓の向きは一致していると伝えている (Muffat 1895: 21)。

このように、リュリ流儀の演奏において大きな意味を持つ「下げ弓の連続」であるが、その実施方法については2通りのやり方が考えられる。一方は弓をその都度、弓元まで返すやり方であり、もう一方は、最初の下げ弓が終わった体勢から、そのまま次の下げ弓を続けるやり方である。後者は、「上げ弓の連続」における分割奏法を上下反転させたものと考えられる。

ムッフアットは、「下げ弓の連続」をどちらの形で行うかについて言葉では明示していない。しかし、前者が想定されていることは明らかだろう。ムッフアットは上げ弓の分割奏法に独自の記号をわざわざ用いており、仮に下げ弓でも分割奏法を用いるのであれば、相応の説明をしたはずである。また分割奏法で下げ弓の連続を行う場合、肝心の1拍目の下げ弓が弓の中途から始まることになり、十分な重みを与えられなくなる。これでは「下げ弓の原則」の徹底を説くムッフアットの基本的な態度と食い違う。よって、下げ弓の連続に際して、ムッフアットはその都度弓を元の方まで返す奏法を想定していたと考えられる。無論、完全に元まで返すかどうかは音楽的な文脈によって左右されるだろうし、シールが既に指摘しているように、弓の返しをもたらす効果もそれにとまって変化するだろう (Cyr 2012: 70)。

3. 5. 身体運動としての「下げ弓の連続」

論文冒頭で示したように、本論文は舞踏という身体運動と、運弓という身体運動の関わりに着眼するものである。そこでリュリ流儀の運弓法を特徴づける重要な要素である「下げ弓の連続」について、身体運動という点からさらに検討を加えよう。

「下げ弓の連続」において弓を返す際、必然的に弓は弦を離れることになる。この時、弓を弦から離しても、音はすぐに止むことはない。弦の振動は弱まりながらもいくらか続き、そこで生まれる鳴り響きは、楽器の胴体の振動によって、室内の反響によって、そして耳に残る余韻によってさらにいくらか延長される。

しかし、弓の返しという動作は、運弓という運動自体には断絶をもたらす。運弓における上げ弓と下げ弓の交代は、呼吸における息を吸うことと吐くこと、歩行における右足を出すことと左足を出すことに例えられるような循環的な動作であるが、弓を弦から離して元に返すことは、その循環を絶って動作を振り出しへと差し戻すことになるのだ。なお弓を返す動作は、それ自体としてはすばやく遂行されねばならない高度な熟練を要する運動であるが、しかし直接に鳴り響きを生み出すものではない。弦を振動させる動作が再開されるのは弓が弦に着地した時からであって、この着地点において弓の圧力が徐々に高められ、同時に弓を通じた反作用を受けることで演奏者の身体においても緊張が高まって行く。そしてついに弓が弦の上を動き出す時、新たな音が鳴り始める。この時、弓の圧力は弦の振動という実際の運動へと変換されていき、身体の受ける緊張は徐々に弛緩していく¹⁶。「下げ弓の連続」における2回目の下げ弓の発音は、準備段階における緊張の高まりと、発音後の弛緩過程を伴うと考えることができる。そして[譜例2]から明らかなおり、「下げ弓の連続」において強拍と結びつくのは、まさにこの2回目の下げ弓である。

こうした一連の動作の間、先述の通り鳴り響きは必ずしも途絶えるとは限らず、また鳴り響きが紡ぎだす音楽の拍節リズムも円滑に前進していく。この様な強拍の提示における身体運動のあり様は、実際のところ当時の舞踏と極めてよく類似している。そのことを示すため、次節では舞踏を視野に入れた検討を行おう。

4. 運弓と舞踏との協調

4. 1. 舞踏における強拍の提示

1700年頃からヨーロッパでは舞踏の具体的な動作を論じた舞踏理論書や、実際の振付を記した舞踏譜が残されるようになる。その詳細について述べる余裕はここにはないが、舞踏の動作と拍節リズムの考察において必要最低限のことを確認しておこう¹⁷。

当時の舞踏のリズム上の特徴は、伸び上る運動によって拍を示す点にある。フランスの舞踏家P. ラモPierre Rameauの舞踏書『舞踏教師』*Le Maître à danser* (1725) に掲載された挿絵を用いて説明すると、[図1]のように上体を低める準備動作を行った後、足を進め、その上に[図2]のように伸び上ることで拍が示される。この時、上体を低める動作はプリエplié、伸び上る動作はエルヴェélevé、そして一連の動作の全体をムーヴマンmouvementと呼ぶ。

[図1] プリエを行った体勢



(Rameau 1725: 216)

[図2] エルヴェを行った体勢



(Rameau 1725: 217)

このムーヴマンこそ当時の踊りにおける強勢表現であり¹⁸、これが強拍に、多くの場合小節の1拍目に起きる。なお、一連の動作の準備にあたるプリエは、前の小節のうちに遂行されていることになる。ムーヴマン以外の動作、例えば[図2]の状態からさらに足を踏み出して歩を進める動作などは、拍子に沿って行われるが、しかしそうした動作によって強拍を示すということはない。強勢の表現はあくまでムーヴマンによって行われる。

このムーヴマンの流れの中で、上体を低める動きを反転させて上へと伸び上るとき、運動の緊張は最高潮を迎え、また踏みしめる足を通じて地面からの反作用を最も強く感じる。一方、[図2]の姿勢に到達してしまえば、後は伸び上りの余勢を感じるだけであり、それが徐々に薄れた後に次の歩みやプリエに向かうことになる。よって強拍に先行して緊張の高まりを伴う準備動作があり、そして強拍を示した後は緊張が弛緩していく過程が存在することになる。なお、プリエからエルヴェにかけての運動はムーヴマンという一体化された運動を形成するが、ムーヴマンが実施された後、つまりエルヴェの伸び上がりが遂行された後には、次のプリエに至るまで、単なる歩みなど様々な動作が割り込んでくることになる。つまりプリエからエルヴェにかけては一体化された運動とみなせるが、エルヴェから後続のプリエにかけては、動作の一体性はなく、強勢表現の連関は一度途絶える¹⁹。

先に述べたように、ムーヴマンは音楽における強拍に対応するもので、大抵の場合、各小節の1拍目において生じる。そして1拍目はムッフアトが執拗に下げ弓を当てはめようとした箇所であり、「下げ弓の連続」が生じる際の、2回目の下げ弓が行われる箇所である。ここに運弓という運動と舞踏の運動の協調を見出すことが期待される。

4. 2. ムーヴマンと運弓の動作

ムッフアトの説く「下げ弓の連続」という運動と、舞踏のムーヴマンという運動を、強拍の提示における緊張と弛緩という観点から比較すると、両者がよく似た傾向を示すことが明らかになる。まず、両者は、強拍を示す前に準備の過程を必要とし、そこにおいて緊張感が高まっていく。運弓でいえば、最初の下げ弓が終わった後に弓を急いで元に返し、弦に着地させ圧を加える時点であり、舞踏で言えばプリエを行って上体をさげ、伸び上がりの準備のために地面を踏みしめる時点がこれに相当する。そして拍を打つ時、緊張感は頂点を迎える。これは、運弓では弦の振動を開始させる時点であり、舞踏ではエルヴェが行われて体が伸び上がる時点である。その後、強拍が占める拍節上の時間（具体的に言えば当該小節の1拍目に相当する時間）が流れていくが、この時点ではもはや弓の運動は緊張感を緩めていくのであり、また踊る身体も伸び上がりの余勢を感じながら緊張を緩め、やがて次の歩みやプリエなどに向かっていくことになる。

こうした緊張から弛緩への移行のうちに強拍を示すという点で、ムッフアトの運弓法において頻出する「下げ弓の連続」と舞踏のムーヴマンは互いに近似的なものであり、実際の舞踏伴奏において、両者が同期することにより踊りのリズムと舞曲のリズムが互いに促進されていくと考えられる。加えて、両者は運動の断絶と再起動の過程を内包するという点でも、近似的である。「下げ弓の連続」において、最初の下げ弓が行われた後に弓は弦から離れ、それによって上げ弓と下げ弓の交代という運弓の連続性が途絶えるのであった。同様に、舞踏のムーヴマンの側でも、エルヴェが遂行された後、次のプリエに向かう際には動作は仕切りなおされ、結果として運動の連関は一度絶たれるのであった。両者において、強拍の提示に先立つ準備動作は、一度途絶えた運動の再起動という側面を持ち、それだけに示される強拍はいっそう際立ったものとなって拍節リズムを力強く牽引していくのである。

以上の考察に際し、弓の動きはヴァイオリンの演奏者が感じるものであり、一方で踊りのムーヴマンは踊り手が感じるものであるから、それぞれの緊張と弛緩の過程を感じる主体が異なるのではないかとの異論が考えられよう。しかし、こうした運弓やムーヴマンが当時の音楽演奏や舞踏実践において慣習化されたものであり、特に舞踏文化を主導した舞踏教師達自身がヴァイオリン奏者でもあったという事実を思い出せば、主体の違いというのは問題にならないことは明らかだろう。無数に行われた実践の体験を通じ、運弓という運動とムーヴマンという運動は舞踏教師達の身体において不可分のものとして結びついてきたと考えられる。

なおムッフアト自身が踊りを踊ったこと、あるいはヴァイオリンを弾いたことについては、疑問の余地はないだろう。彼はパッサウ宮廷で楽長を務めた人物であるが、当時の宮廷人にとって舞踏は必須の教養であり、また楽長は一通りの楽器をこなすことが一般的であったことを考えれば、彼が舞踏にもヴァイオリン演奏にも一定の経験を有していたことはまず間違いない。なおヴァイオリン演奏については、ムッフアトは《フロリレギウム》第2集の序文において次のように語っており、職業的な演奏家には劣るものの自らもリュリ流儀の奏法を実践していたことをうかがわせる（Muffat 1895: 20）。

しかしながら、ぜひ認めておきたいのは、ヴァイオリンを本来の職業としており、それに加えて上述の様式に相当に精通している人物がいるとすると（既にこの国に多数存在するのではあるが）、そのようなもの〔上述の様式、つまりリュリ流儀の演奏法〕を私よりもずっと巧みに遂行することができるだろう。

5. 結論

本論文は、バロック時代の舞曲の演奏習慣と、歴史的な舞踏の具体的な身体運動の関連を検証することを目的とし、ムッフアの《フロリレギウム》第2集序文の説く運弓法について検討した。ムッフアの運弓法の検討からは「下げ弓の連続」が重要な技法であることが明らかとなり、さらにこの動作による強拍の提示が、準備段階における緊張の高まりと、発音後の弛緩過程と捉えられることを確認した。次いで舞踏に目を転じると、当時の舞踏における強勢表現がムーヴマンによってなされ、しかもムーヴマンの実施においては強拍に先行する準備動作で緊張が高められ、そして伸び上がりで強拍を示した後は緊張が弛緩していく過程が存在することも確認された。以上から、身体運動における緊張の高まりと弛緩という過程を通じて運弓法と舞踏の運動が同期しており、両者が互いを促進しあっていると考えられることが明らかになった。

最後に、今後の検討課題を指摘しておこう。《フロリレギウム》第2集に直接関わる範囲で考えるならば、今回注目した「下げ弓の連続」以外の運弓において、舞踏との関連がどのようなになっているか検討する必要がある。 「下げ弓の連続」は確かにリュリ流儀の運弓における重要な要素ではあるが、全ての小節で行うものではない。よって、他の運弓を行っている箇所でも舞踏と音楽がどのような関わりを持っているのか、あるいは特別な協調関係を見せないのか検討する必要がある。

その逆の考察として、「下げ弓の連続」が舞曲の中のどのような箇所で用いられているかを考える必要もあるだろう。特に、舞曲の種類ごとに「下げ弓の連続」の用い方を検討することは、その舞曲の演奏において表現すべきリズムを浮き彫りにすることにつながると期待される。その際、《フロリレギウム》第2集に収められた8組曲を構成する個々の舞曲を考察の舞台とすることが有望だろう。序文で述べられた奏法は、第一義的には、これらの舞曲の演奏を念頭においたものであるからだ²⁰。また、ムッフアの序文は運弓法以外にもさまざまな視点でフランスの舞曲奏法を語っているので、他の視点にも目を向ける必要がある。そうした多角的な視野に立った時、初めて彼の述べる奏法の真価が明らかとなるだろう。

参考文献

一次文献

- Muffat, Georg. 1698. *Florilegium secundum*. Passau: Georg Adam Höller.
Rameau, Pierre. 1725. *Le Maître à danser*. Paris: Chez Jean Villette.

二次文献

- Boyden, David D. 1965. *The history of violin playing from its origins to 1761*. New York: Oxford University Press.
- Cyr, Mary. 2012. *Style and performance for bowed string instruments in French baroque music*. Surrey: Ashgate Publishing.
- Hilton, Wendy. 1997. *Dance and Music of Court and Theater*. New York: Pendragon Press.
- Mather, Betty Bang. 1987. *Dance rhythms of the French Baroque*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wilson, David K. 2001. *Georg Muffat on performance practice*. Bloomington: Indiana University Press.
- 赤塚健太郎 2004「バロック舞踏の拍子構造における、音楽と舞踏の関係について」、『若手美学研究者フォーラム論文選』、若手美学研究者フォーラム実行委員会編、pp. 81-90。
- 橋本英二 2005『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』音楽之友社。

参考ウェブサイト

- Susan Wollenberg. "Muffat, Georg." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed November 18, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19294>.

使用楽譜

- Muffat, Georg. *Florilegium Secundum*. Edited by Heinrich Rietsch. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 4. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1895.

註

- 1 例えば、バロック時代の演奏習慣について解説した橋本の文献は、「形式」という章の中で1節を「舞曲の説明」に充てている(2005: 188-194)。
- 2 Georg Muffatg. *Florilegium Secundum*. Edited by Heinrich Rietsch. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 4. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1895.
- 3 ヴィオラ・ダ・ガンバでは一般に上げ弓の方が音が強くなると考えられており、ヴァイオリンとは運弓の上下が逆になる。そのためメイザーは、ヴィオラ・ダ・ガンバの運弓に関する資料について、弓の方向を上下逆転させる形で捉えなおし、ヴァイオリンの運弓の議論に接合させている。しかし両者は、弓の持ち方から楽器の構造、奏法、そして書かれた楽曲の様式に至るまで多くの違いを持つものであり、同列に論じるのは適当ではない。
- 4 []内は執筆者による補足。以下同様。
- 5 例えばシールの文献(Cyr 2012: 68)やメイザーの文献(Mather 1987: 143-144)に、そうした記述が見られる。
- 6 ムッフアト自身は、この原則に特別な呼び名を与えていない。ここではボイデンの研究にみられる“The Rule of Down-Bow”という表現を訳して使用する(Boyden 1965: 256)。類似の表現は多くの文献に確認される。
- 7 譜例は、デクメラー版から転載する。譜例中に振られているアルファベットは、ムッフアト自身によるものである。
- 8 分割奏法への言及はフランス語による序文のみに現れるので、そこから訳した。
- 9 分割奏法に相当する原語は“craquer”である。これは「裂く」、「折る」といった意味の動詞であるが、ここでは1つの上げ弓を2つに分けるものと解して意識した。
- 10 具体的には、複合拍子の場合、旋律の途中に休符が挟まれる場合、1小節が1つの音符から成る場合、シンクペーションが現れる場合などである。
- 11 ただし時代が下るにつれ、この原則の拘束力は弱まる。18世紀フランスにおける変化についてはメイザ

ーが言及している (Mather 1987: 150)

- 12 一方、「上げ弓の連続」は現代のヴァイオリン奏者達にも馴染みの深い奏法である。
- 13 ムッフアトは、リュリ流儀の音楽様式や演奏様式に従う音楽家達のことを「リュリ派 Lullist[en]」と呼んでいる。
- 14 ドイツ語で書かれた序文では“Harmoni”となっているが、同じ箇所がラテン語では“harmonia”、イタリア語では“tempo”、フランス語では“mesure”となっており、記述内容に揺れが見られる。ここでは、仮に、文意に馴染みがよいと思われる「拍子」を採って訳した。
- 15 これはヴァイオリンの場合であり、ヴィオラ・ダ・ガンバのための楽曲には細かな運弓の指示が記されたものも多い。
- 16 無論、クレッシェンドのように、音が鳴り始めてからも弓の圧力を高めていく必要がある場合には、異なった過程を辿ることになるだろう。
- 17 当時の舞踏の具体的な内容については、ヒルトンの文献が詳しい (Hilton 1997)。当時の舞踏と拍節リズムに関しては、執筆者の過去の論文でより詳しく扱っている (赤塚 2004)。
- 18 他に跳躍からの着地も踊りにおける強勢表現として用いられるが、本論文における運弓との関連付けの考察では言及されないため説明は省いている。
- 19 詳細は執筆者の既発表論文を参照されたい (赤塚 2004)。
- 20 執筆者は、こうした観点からの研究を《フロリレギウム》第2集に収められたメヌエットに対して行い、既にその成果を、日本音楽学会第65回全国大会において口頭で発表している (2014年11月8日)。その内容については、独立した論文としてまとめる予定である。

Georg Muffat's rules of violin bowing and *Mouvement* in Baroque dance:
Synchronization of music and dance through the tension and relaxation process

AKATSUKA Kentaro

Dance is a main topic in the performance practice study of Baroque music. Georg Muffat, a famous German Baroque composer, provided elaborate rules of violin bowing for dances in the preface to his *Florilegium Secundum*, published in 1698. His bowing rules have been considered important in understanding Baroque era dance rhythm.

One of the characteristics of his bowing rules is the frequent use of two successive down-bows, placing the second on the first beat of many measures. Retaking the bow is required to execute two successive down-bows, and this motion produces a feeling of tension in the player. This tension culminates at the moment when the bar line is crossed, and relaxes during the first beat.

A similar process occurs in dancers' bodies. In the Baroque era, dancers demonstrated the first beat through *Mouvement*, a motion consisting of bending and rising. The bending occurs just before crossing the bar line, and the rising follows at the moment when it is crossed. This rising induces a strong feeling of tension, which then relaxes during the first beat. This tension and relaxation process synchronizes the dance and music, and accentuates the dance rhythm.