

音楽科教育における拍子感覚の育成と音楽表現

—— 宮廷舞踏の実践と共演を通して ——

吉 田 秀 文・澁 川 ナタリ

The development of a sense beat in Music Performance

—— Through demonstration of French Court Dance ——

Hidefumi YOSHIDA, Natali SHIBUKAWA

音楽科教育における拍子感覚の育成と音楽表現

—— 宮廷舞踏の実践と共演を通して ——

吉田 秀文¹⁾・澁川 ナタリ²⁾

1) 群馬大学教育学部音楽教育講座

2) 東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程

(2017年9月27日受理)

The development of a sense beat in Music Performance

—— Through demonstration of French Court Dance ——

Hidefumi YOSHIDA¹⁾, Natali SHIBUKAWA²⁾

1) Department of Music, Faculty of Education, Gunma University

2) Tokyo University of the Arts

(Accepted September 27th, 2017)

1. はじめに

「音楽の3要素」が、「リズム」「メロディ」「ハーモニー」であることは、一般的に広く知られているところであるが、そのうちの「リズム」は時に類似した語の「拍子」Takt・Taktart [独] や「拍節」Metrum [独] と混同されることがある。「標準音楽辞典」(音楽之友社)によれば、「拍節」の項において「拍節は、ある一定の時間単位にもとづいて構成され、アクセントの周期的反復を意味するのに対して、リズムはもっと広く、音楽の時間的継起を秩序づける根源的要素をいう」とあり、明確に区別されている。また、同辞典の「拍」の項には「拍はまた、このように時間的計測単位であると同時に、それが一定の数集まって小節を構成し、そこにアクセントの強弱(強拍)の拍を生じることによって、各種の(拍子)を生み出す」とあり、拍においては、ある特定の時間的様式、ビート感覚を生み出し、拍節を構成していると考えられる。

このように、音楽の演奏表現においてはリズム感に加えて、楽曲の土台を構成している拍子感覚をい

かに捉えるかが重要となる。音楽科教育においても、子どもの演奏表現を追究する際には、「拍子」の感覚をア・プリオリに捉えて、どのように育成するかが課題となる。さらに、現行の「歌唱共通教材」については、いわゆる西洋近代クラシック音楽の語法によって創作されたものがほとんどと言える。だとすれば、3拍子、4拍子、6拍子の拍子感覚を理解して表現することが求められる。しかし、その拍子感覚は、例えば3拍子であれば1小節を単純に3カウントするのではない。また、「強・弱・弱」を機械的に感じることで完結するものでもない。言葉のイントネーションや歌詞の抑揚、メロディの流れ、和声の変化等、音楽を形成する事項(要素)を総合的に追究する中から拍子感覚は自然に決まってくると思われる。音楽教師はこれらのことを常に念頭に置きながら指導することが大切となる。

さて、こうした中で西洋近代クラシック音楽の拍子感覚に影響を与えたものとして、宮廷舞踏の様式が考えられる。宮廷舞踏では、様々な舞曲による特徴的なステップから独自の拍子感が得られ、その拍子感は舞踏における重心の移動に依拠する。筆者

(澁川) はドイツ留学の際に、レッスンでドイツ人ピアノ教師が、J・S・バッハのゴールドベルク変奏曲を楽譜に何も記載がないにも関わらず、その変奏がどの種類の舞曲なのかを当然のように示し、踊りを実践してくれたことに感銘を受けた。それはステップの知識の有無以上に、内から湧き上がるリズム感そのものに何か根本的な相違があると感じ、宮廷舞踏の身体感覚にこそ、西洋音楽におけるリズムと拍感、抑揚と方向性、つまり生命感の核があると考えた次第である。本稿では、宮廷舞踏について改めて考察し、実際に宮廷舞踏の実践および共演を通して、その身体感覚とリズム感をピアノ奏者の視点で検証し、演奏に生かす方法を追究してみたい。

宮廷舞踏に関する研究は Hilton Wendy 著 “Dance of Court and Theater” (1997) や Betty Bang Mather 著 “Dance Rhythms of the French Barock” (1987) など多々あるが、宮廷舞踏と演奏との関連に詳細に言及したものは少ない。浜中康子は、『ダンスから音楽の表現を学ぼうーバロック舞曲へのアプローチ』(1997) において、宮廷舞踏の実践から体得できるリズム感と音楽的なアーティキュレーションを鮮やかに示している。また、Meredith Little は、“Dance and the Music of J.S.Bach” において、バッハの舞曲を取り上げ、音楽と舞踏ステップとの関連を詳細にまとめている。しかし、宮廷舞踏の演奏への応用に関してピアノ奏者の視点での研究はまだ少なく、これからの発展が期待される分野である。

一方、音楽科教育における比較的新しい拍子感覚に関する研究としては、難波正明 (2017)、赤坂朋香ら (2016)、水野伸子ら (2014)、陸路和佳ら (2014) があげられる。難波はL.クラークの論考に基づき、リズムや拍子を根本的に再考し、音楽への適用可能性について述べている。水野らは、小学校における授業実践を通して、鑑賞活動に発生する手拍子の関係に着目し、児童が段階的に拍感を獲得していくことを見出した。陸路らは、日本人が潜在的に所有している拍子感と音楽教育で求められる拍子感の違いに着目し、ピアノ学習経験の程度によって、拍子感覚の感じ方に差異のあることを見出した。

現行の学習指導要領においては、共通事項の記載

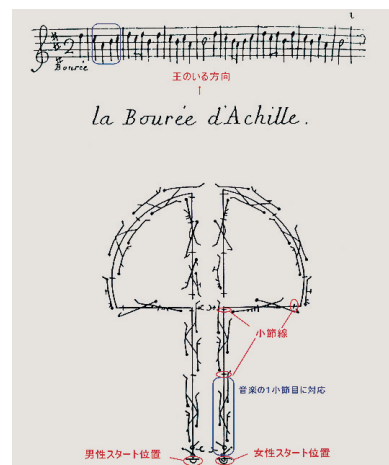
内容として「拍の流れ」「音楽の縦と横の関係」が掲載されている。拍やリズムの取り扱いが機械的、画一的なものとならないためにも、教師自身の音楽観や感性が一層重要となる。

以上の通り、本稿では宮廷舞踏の様式感覚の考察によって得られる知見を基に、音楽科教育における子どもたちの拍子感覚をいかに育成し、生命力ある音楽表現に向けて、指導の方向性を追究することにしたい。

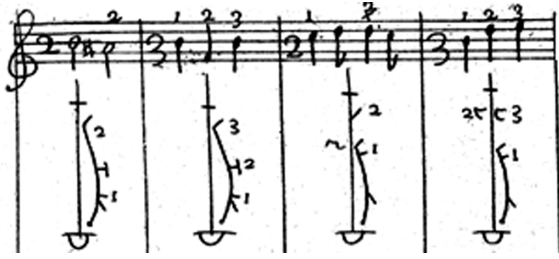
2. 宮廷舞踏とは

宮廷舞踏とは17世紀から18世紀のフランス貴族文化において栄華を極めた舞踏ジャンルであり、そのうちの多くが地方発祥の民俗舞踏を発展させ体系化したものである。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。舞踏会においての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もっており、貴族たちにとって舞踏の習熟は必須であったのだ。

当時は舞踏と音楽が不可分の関係にあった。舞曲は舞踏感覚に即して作曲されるものであり、舞踏もまた、身体で音楽を理解して踊ることが求められていた。そのことは、リュリ¹をはじめとする音楽家が舞踏教師を兼任していたことや、楽譜上の拍と舞踏ステップの結びつき(舞踏譜1及び図1参照)からも確認できる。



舞踏譜1 楽譜上の拍と舞踏ステップ

図1 拍とステップの関連³

3. 現代のピアノ奏者と宮廷舞踏

現代には「演奏する身体」へのアプローチは様々な選択肢がある。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。また、アレクサンダー・テクニークなど、自らの身体を理解することで自然で合理的な奏法を目指す身体技法も広く周知されている。近年、宮廷舞踏への注目が集まってきており、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機会が増えてきた。

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。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おり、舞踏譜や教本などの資料が現存している宮廷舞踏は、以前から古楽の演奏家にとって重要な演奏研究の方法のひとつであった。無論、その重要性は現代の楽器でバロック以前の音楽を奏する演奏家にとっても同様である。音楽とステップが密接に結びついた宮廷舞踏を学ぶことは、曲が作られた当時の身体感覚を体験するという意味で、現代の音楽家にとってごく自然なアプローチである。

身体が楽器である声楽家や、息が直接音になる管楽器奏者、楽器を持ち弓で息づかいを模する弦楽器奏者と異なり、ピアノ奏者が楽器と接する部分は指先のみである。呼吸と切り離しても指は動き、音が鳴ってしまうからこそ、楽譜の向こう側にある音楽の生命感をくみ取することに意識的になる必要がある。

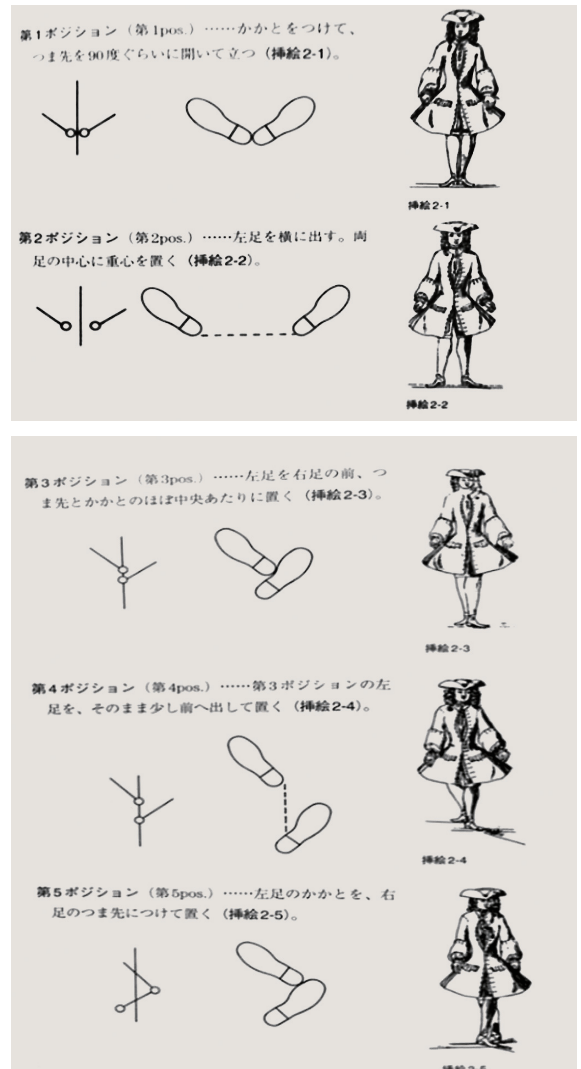
宮廷舞踏を学ぶことは、ピアノ奏者が音楽の生命

感を自らの身体で認識するために、大変有効な手段であると言えるだろう。

4. 宮廷舞踏の実践から見る演奏論

4-1. 宮廷舞踏を踊る身体意識

宮廷舞踏は、当時の貴族社会において、良い立ち居振る舞いの延長でもあった。舞踏の5つの基本ポジション（図2参照）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。

図2 舞踏における5つの基本ポジション⁶

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いる。舞踏教師ピエール・ラモ⁴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。」⁵

宮廷舞踏では、どの瞬間においても、身体の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だが、例えば1のポジションについては、両足を平行に開いて立った状態から、両かかとを身体の真下で接するように引き寄せると、比較的簡単に体軸を形成できる。

西洋の歩行では左足と右手、右足と左手が同時に前方に出されるが、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。身体の深部から腕や脚を動かして歩くと、体軸を中心に右足と左手、左足と右手がそれぞれ連動するX状の身体意識を発見できる。そして、この歩行の延長に宮廷舞踏のステップがある。

4-2. 宮廷舞踏の姿勢とピアノ演奏の姿勢

当時の作曲家・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。現代のピアノ奏者も、ピアノに特化した姿勢からいったん離れ、宮廷舞踏に倣って日常の振舞いの延長として楽器に向かってみると、新たな発見がある。

先に説明した、ラモの理想とする姿勢でピアノ椅子の前に立ち、腰を下ろす。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だろう。通常のパiano演奏の場合も自然な姿勢が望まれるわけだが、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りすることがある。こうした不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により首や腕が解放され、肩甲骨の可動域が広がって自由な状態が実現される。体幹を支える重要な筋肉である脊柱起立筋群は骨盤から脊椎をつないでおり、脚を動かす主要な筋肉である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。逆に、肩から臀部までをひっくめて漠然と「胴体」ととらえた場合、腕と脚の身体感覚は切り離されてしまい、連動させて動かすことが難しくなる。ピアノ演奏に際しては、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。この際重要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。そのまま首を持ち上げ楽譜を見ながら弾こうとすると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になり、それに伴う背中の緊張が、打鍵を行う指先までの身体各部の連動を阻害してしまう。これらは極端な例であるが、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。

4-3. 宮廷舞踏から知る拍感

音楽と舞踏が共有する最も重要な要素は拍感である。本項では、ピアノ奏者である筆者⁷が宮廷舞踏を学ぶ過程で体感した拍感について述べる。

3-1. 節で述べた通り、宮廷舞踏の基本は歩行であり、歩行の基本は重心の移動である。そして、宮廷舞踏における重心移動の難しさは、それが音楽上の拍と一致することにある。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リズム感の要となる。

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）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り、その後も重心の移動を礎とした連続した動

きが求められる。拍と連動したステップをもつ宮廷舞踏が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。その準備の要が重心の移動である。例えば2本の足のどちらにも体重が乗っているような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、頭で理解しているはずの拍点に身体がうまくのりきらず、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。

この問題を解決する方法の一つとして、拍を特徴づける動きについて考えたい。

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。プリエからエルヴェ⁸に向かう一連の動作（図3参照）は「ムーヴマン⁹」と呼ばれ、図3の右端の状態が拍点となる¹⁰。



図3 ムーヴマン¹¹

このムーヴマンが音楽上の強拍と一致する際、アクセントを生み出すと同時に、ムーヴマンの速さと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。

4-4. 宮廷舞踏との共演から見る舞曲のピアノ演奏法

本節では、ピアノと宮廷舞踏との共演¹²から得た

発見と考察を、いくつかの舞曲を例に述べる。

①メニューエット (Menuet)

メニューエットは17世紀から18世紀にかけて貴族たちに大変人気のあった舞踏である。

楽譜の表記は4分の3拍子または8分の3拍子だが、ステップは基本的に（楽譜上の）2小節がひとまとまりになっている（舞踏譜2参照）。便宜上2小節を6拍と表記すると、1、3、4、5拍目でステップを踏む場合と1、4、5、6拍目でステップを踏む場合があり、そのうちムーヴマンを経て体重が乗るステップは1拍目と3拍目に向かって行われることが多い。ムーヴマンが行われるところでは垂直方向のアクセントが生まれ、かかとをあげたまま水平方向に進むステップでは推進力が生まれる。ラモは、音楽上のアクセントと舞踏上のアクセントが一致する第1小節目を「真のカダンス¹³」、一致しない第2小節目を「偽のカダンス」と名付けている。筆者は、宮廷舞踏と共演する際には、ラモがいうところの「偽のカダンス」、つまり楽譜上の2小節目の推進力を共有することが重要だと結論付けた。

推進力を共有するために、最初は、1小節目に手首で重さをかけて2小節目で軽く引き上げる弾き方

舞踏譜2 メヌエット¹⁴

を試してみたのだが、その方法では舞踏と合わなかった。試行錯誤の末、3拍目から6拍目表までお腹を緩めず、手首の上下運動をせずに水平方向の身体意識を保つとフレーズの推進力が共有出来ることが分かった。

また、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も重要である。4小節フレーズの最後の3拍目の音をおさめる時も時間はかけないよう留意した。舞踏においては、3拍目の裏でかかとを下ろし、一瞬の切り替え後エルヴェに向かうムーヴマンが次のフレーズを生み出す。それを見習って、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は、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、ヘミオラによって生まれる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た。

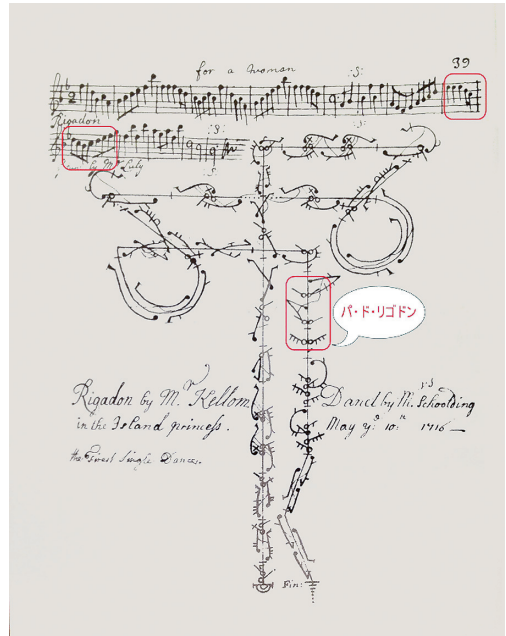
②リゴドン (Rigaudon)

リゴドンはフランス風の民俗舞踏であり、バレエやオペラにしばしば登場していた。

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小節フレーズを大掴みにしていく印象であった。

意外だったのは跳躍の在り方である。筆者はやや粗野な跳躍を思い描いていたが、実際には、跳躍の勢いは大胆でありつつも跳躍後の着地はしなやかであった。つま先から着地することにより、ステップに軽さと躍動感が生まれるのだ。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が使われる。



舞踏譜3 リゴドン¹⁵

舞踏譜上に赤く囲んだ2小節からなるパ・ド・リゴドンステップは、リゴドン固有のステップである。パ・ド・リゴドンは、空間移動を伴わず、その場での垂直方向の跳躍と、軽快な足さばきを特徴としている。1小節目の裏での跳躍を経て2小節目の頭で両足を揃えて着地するこのステップからも、リゴドンならではの拍感がかみとれる。

共演に際しては、毎小節1拍目の拍点がばやけなように、まっすぐな打鍵を心がけた。肘を外に逃がさず、前腕を水平に保つようにすると、舞踏の拍感とかみ合うようになった。

③フォルラーヌ (Forlane)

フォルラーヌは、北イタリアのフリオーリ地方を発祥とする民俗舞踏である。

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。この振付では、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、踏み出す2小節目と戻ってくる2小節目の質

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、音楽にもわかに息づいてくる。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演奏する。

メヌエット、リゴドンにおいても、ステップから想定されるテンポは筆者が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だ。

1回目の共演練習では、筆者の演奏が舞踏の推進力についていけず、両者がともにしっくりくるテンポ感がなかなか見つからなかったのだが、その原因は拍感のずれにあった。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、演奏は毎拍ごとの付点8分音符のリズムに重みをかけてしまっていたのだ。

舞踏においては、楽譜上の1拍目¹⁶で体重が乗り、2拍目ではかかと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る。4小節のまとまりごとにごく軽いプリエを伴い、それ以外はかかと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ふ。拍感の重さを回避するためには腕の上下運動をなくすことが有効だが、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たうえで1小節を1拍にとり、水平方向の推進力を保つ必要がある。



舞踏譜4 フォルラーヌ¹⁷

5. 宮廷舞踏との共演から学ぶ演奏論

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はなく、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。

最後に、筆者が舞踏との共演の際に感じた戸惑いや試行錯誤を通して学んだ演奏法を記したい。

宮廷舞踏との共演に際し、最初に困難を感じたことはテンポの設定であった。踊り手の踊りやすいテンポは筆者が楽譜から類推していたテンポよりも概して速かったが、舞踏の持つ推進力に合わせようと指さばきを軽くすると、音楽的に平坦な演奏になってしまう。一方、演奏者が速すぎるテンポで弾いてしまうと、今度は踊り手側が跳躍を小ぶりにするなど無理な調整をしなくてはならない。調整を重ねるうちに、かみあっていないのはテンポではなく拍感だということが分かった。

ここで共有したい拍感とは、「強・弱・弱」のような拍点の意識ではなく、むしろ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。跳躍するステップはそのまま拍の躍動感と結びつく。また、サラバンドなどに含まれるステップの一つであるタン・ド・クーラント¹⁸の際に、重心移動のタイミングをわずかに遅くすることで、後ろ髪を引かれるような内的葛藤の表現も可能になる。拍と拍の間にこそ音楽の生命感とニュアンスがあるのだ。宮廷舞踏において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。呼吸や弓の存在により拍の間に流れるエネルギーや方向性を意識せざるを得ない声楽や弦楽器に比べ、ピアノ奏者はともすると拍点に頼った機械的な演奏をしてしまいやすい。筆者は、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学んだ。しずむ拍、浮く拍、進む拍、スピードのある拍、重さのある拍…それらの拍感が両者の身体の内部で結びつく時、音楽が見え、踊りが聴こえる。

また、舞踏譜に書かれてい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ことも分かった。演奏者が、舞踏の体験によってフレーズのまとまりを耳と身体で共有すると、フレーズの推進力とつながり目のニュアンスをよりリアルに感じることができる。かかとおろさずに進むステップではフレーズの推進力が増し、ステップが描く軌跡はフレーズに方向性を与える。音楽上のフレーズがおさまリ、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のである。踊り手と演奏家の両者がフレーズの構成を把握し共有した上で、始める前の息づかいを合わせることがフレーズごとの推進力と方向性を生み出す。

どのようなテンポでどのような性格の舞踏を踊るのかは、アウフタクトで提示され決定付けられるため、アウフタクトの前の息づかいはとりわけ重要で

あろう。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。言いかえれば、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。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。演奏家にとって当然であるこの一連の準備を、踊り手はより物理的な必要性を持って、早いタイミングで行っている（筆者も舞踏の実践により実際に肌に風を感じながら身体を運んでみると、事前に必要な準備を明確に意識することが出来た）。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ことになる。演奏者もまた、そのフレーズ感と呼吸を共有して演奏することになる。

踊り手と呼吸を共有するためには、アウフタクトの弾き方に工夫が必要であった。筆者は「西洋的拍感とはダウンアップである」という通説に従って、アウフタクトの音を出す際に手首を引き上げ、1拍目で下ろす弾き方をしていたのだが、それでは舞踏のタイミングとうまく合わない。音自体が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拍目を生み出すのが困難であった。そこで、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と、舞踏とともにスムーズに歩み出すことができた。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。

テンポの問題に戻ると、筆者は宮廷舞踏との共演を経て、テンポは知識によってあらかじめ設定するのではなく、ステップや舞曲のキャラクターと結びついた拍感の共有を経て自ずと定まることが望ましいと実感した。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とは音楽の生命感そのものである。

楽譜からのアナリーゼ¹⁹といえは和声や構成の分析を指すのが一般的だが、筆者は、宮廷舞踏もそれらに並ぶ有効なアナリーゼの手段であると考えている。舞踏の身体感覚をもって楽譜を読み解くことは、

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のである。

6. 宮廷舞踏の拍子感覚と音楽科教育

6-1 宮廷舞踏の考察に基づく理論的視点

前節までの考察を踏まえ改めて要点を捉えると、以下の事項が重要な理論的視点として導き出される。

- (1) 宮廷舞踏とともに演奏するとき、自らの身体に舞踏感覚、拍感を持つことが重要である。それは、「強・弱・弱」のような拍点の意識ではなく、拍と拍との間のエネルギー、そのエネルギーが紡いでいく脈動を意識することが大切である。拍の感じ方としては、しずむ拍、浮く拍、進む拍、スピードのある拍、重さのある拍等があり、それらの拍感が身体の内部で結びつくとき、音楽が見え、踊りが聴こえる。
- (2) 舞踏譜に書かれてい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。また、両者が始める前の息づかいを合わせることがフレーズごとの推進力と方向性を生み出す。特に、アウフタクトにおいては、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。
- (3) 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共有によって自ずと定まることが望ましい。拍感の根底をなすものは、プリエからエルヴェに向かう一連の動作としてのムーヴマンであり、そこから得られる拍感は音楽に限りない生命力を与える。

次に上記を踏まえて、音楽科教育における子どもの拍子感覚と音楽表現の育成に向けて、教師の指導の方向性を考察する。

6-2 拍子感覚と音楽表現の育成に向けての指導観

赤坂らは研究論文「リズムと拍子の認識に関する一考察 (2016)」において興味深い知見を述べている。本項ではこれに基づき教師の望むべき指導の方向性

について思案してみたい。

まず、「リズム (律動) は活動と休息の両方から生み出されるものであり、拍子は緊張と弛緩、エネルギーの増減と重軽、あるいは下から上へとといった動きのイメージを基に、音楽上の強弱を中心とした抑揚の並び方により、連続するリズムに規則性を与えるものである」と述べ、リズムと拍子を明確に峻別して述べている。そこからダルクローズ、レオポルト・モーツアルト、ギーゼキングの知見を踏まえて、「リズム感の養成や正確な拍 (拍子) を知覚・認識する能力の育成は、音楽を表現するための基礎的な力と音楽的な感受能力を築くために極めて重要である」としている。このことから、音楽表現を行う上でリズム感や拍子感覚の育成は初歩的な段階から継続して意識的に捉えることの重要性が受け止められる。しかし、2拍子や3拍子を概念や枠組みとしてトップダウン的に指導するのではなく、子どもの自発的、意欲的な表現を考慮して、自然に捉えていくことが重要と言える。例えば保育における幼児の意欲的な「遊び」の中で、こうした概念を至極当然のように展開している光景に出会うことがある。むしろ懸念したいことは、学年が上がるに従い、子どもの拍子感覚が徐々に減失することである。これは音楽表現に対する意欲の問題にも転移しかねない。教師自身が拍子感覚の重要性に鑑み、楽曲の構成を十分に理解すること、身体の内部で拍感を存分に捉えて演奏を提示すること、楽曲の生命力を互いに共有して臨むこと、が重要と考える。

次に、現行の学習指導要領では「共通事項」として「拍の流れ」や「音楽の縦と横の関係」に気づき、工夫して表現することが求められている (知覚と感受)。赤坂らは、リズム教育の課題として繁下の見解を取りあげている。繁下は「歌唱教材『うみ』を『おおらかな海のイメージで3拍子にのせて歌う』ことを指導目標に掲げながら拍子打ちによって第1拍を強調するのは、音楽的な流れに沿った旋律構造とは反した指導になる」と述べているが、これは納得のいく指摘と言える。むしろ、拍と拍の間に潜む様々な音楽的な躍動感やエネルギーを捉え、拍の多様性を実感させたい。教師が様々な拍子感覚に基づ

く「うみ」の歌唱表現を提示し、子ども達が好む表現を選択させるなどの指導も有効と言える。音楽作品はジャンルや時代様式の違いから、縦糸と横糸によって紡ぎだす芸術的な「織物」であること、それぞれに特徴的な魅力が込められていること、縦糸と横糸の加減や調節に従い、拍子感覚を工夫して表現すること、などを実際の演奏を通して体験することが重要である。

さらに、赤坂らは「きよしこの夜」「おもいでのアラバ」を3拍子、及び6拍子として演奏した際の拍子感覚の違い（拍の伸縮・強弱・エネルギーの増減）を数値に表して検証している。以下は「きよしこの夜」の推移である。図4、図5のように、拍子の捉え方によって拍感が異なっている。赤坂らが指摘している通り、伴奏型や教師が奏でる伴奏表現は拍子感覚の違いとなって曲想に作用し、子どもたちの歌唱表現に影響を与える。これまでも語られてきた事項であるが、教師の伴奏に対する識見や技能の問題が改めて確認できる。

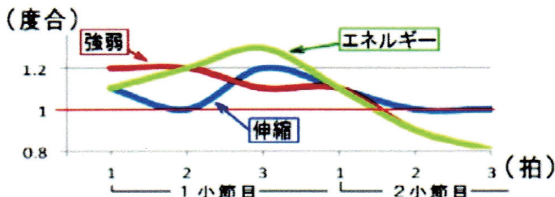


図4 「きよしこの夜」3拍子の各拍の伸縮・強弱・エネルギーの増減の差²⁰

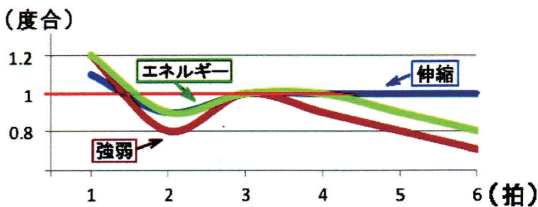


図5 「きよしこの夜」6拍子の各拍の伸縮・強弱・エネルギーの増減の差²⁰

最後に赤坂らは、こうした「複合的な要素を持つ拍子を認識して表現の工夫や拍子の持つ特徴を聴覚的に判別できる」といった能力は、音楽経験の積み重ねが大きく作用する」と述べている。このことは、

初歩的段階から継続的に指導者が拍子感覚を意識して、子どもたちに適切に指導していかなければならないことを意味している。しかし、楽曲の難易度や学習レベルが上がることによって、音楽の根源的エネルギーである拍子感覚が何となく矮小化するように感じることは誠に残念である。例えば、合唱コンクールの発表などにおいては歌唱時の姿勢や態度が注目される場合がある。これは大切な事項ではあるが、過度に強調されると身体の硬直化を招き、拍子感覚に影響して自然な音楽表現が損なわれる場合があり、懸念される。先述した拍子感覚に基づくムーブマンの視点を見失わないことが大切である。拙稿(吉田)²¹において、発声指導では腹式呼吸の動きを一つの循環する円運動として捉えることに言及したが、これは拍子感覚としてのムーブマンと少なからず関連すると考える。円運動によって醸し出される呼吸の循環が自然な拍子感覚となって表現されることになる。いずれにしても、音楽表現においては自然な「揺らぎ」に代表されるような身体表現、身体感覚が必要不可欠であることが大きくに示唆される。

6-3 拍子感覚としてのムーブマンと音楽表現

音楽科教育において子どもの拍子感覚をどのように育成することが適切であるか、この問いに対する答えは子どもたちを取り巻く様々な状況を考慮して検討する必要がある。陸路らは論考の中で、小泉文夫やクルト・ザックスの知見を基に「日本人の持つ拍子感は、西洋音楽で見られる強拍が弱拍を支配するような強弱的要素を欠いたものである」と述べている。また、日本人は「3拍子が苦手である」との仮説から検証を行い、音楽学習経験(ピアノの学習経験年数による)の違いによって、異なる拍感で楽曲を捉える傾向にあることを報告している。すなわち、音楽学習経験者は3拍子を「強・弱・弱」として認識するのに対し、音楽学習経験が少ない群では1拍ずつ捉える(例えば「強・強・強」として)ことを好むようである。先に学習経験の蓄積が重要であるとの知見を確認したが、拍子感覚の育成に向けては「1拍ずつ」感受する学習から拍子ごとの拍感

を獲得する学習へと適切に推移して指導することが求められると考える。また、拍子感覚を学習する際には、学習曲の選択も大切な要素である。陸路らは、同じ3拍子の楽曲でも、西洋で作られた西洋楽曲、日本で作られた比較的古い曲、日本で作られた比較的新しい曲では、拍感の感じられ方がそれぞれ異なっていると述べている。3拍子の楽曲でも1拍ずつカウントして歌う方がよい曲では、あえて拍子感覚に捕らわれる必要はない。日本人的な感覚では3拍子は、「強・強・弱」で表現する方がしっくりといく場合も多いようである。

また、教師の提示する伴奏においても、テンポや拍子感覚をどのように設定しながら指導に臨むかが重要となる。単なる「速い＝遅い」の区別ではなく、子どもたちの歌唱を生み出している身体の動きや呼吸等を繊細に捉え、伴奏が自然に寄り添うように奏でることが重要なポイントと考える。概念としての枠組みに表現を当てはめるのではなく、表現者である子どもたちの拍子感覚を自然に紡いでいくことが重要である。その時、教師と子どもが一体となって主体的にムーブマンを展開し、音楽表現の喜びが大いに共有されることになる。

さらに、陸路らは論考の中でダルクローズの拍子感覚である1拍目のクルーシス（弛緩）、4拍目のアナクルーシス（緊張）、その間のメタクルーシス（解放）に言及している（図6）。



図6 4分の4拍子におけるアナクルーシス（A/緊張）・クルーシス（C/弛緩）・メタクルーシス（M/解放）の関係²²

ダルクローズが宮廷舞踏の拍子感覚をどのように認識していたかどうは今後の検討事項とするが、アナクルーシスからクルーシスへと向かう拍感は、筆者（吉田）が意図する呼吸の循環に大きく関連すると考える。歌唱時における呼吸の円運動は重力に任せるバネの運動に類似する。1拍目は4拍目から加速する緊張によって重心として捉えられるが、それは瞬時に弛緩、解放することが重要である。拍子感

覚の育成は、多様な音楽表現を生み出す可能性を秘めている。楽曲に最も適した拍子感覚を見出し、楽曲とともに相応しい拍子感覚を獲得できるように指導することが何よりも大切である。

7. おわりに

本稿は、音楽科教育における子どもの拍子感覚育成と生命力のある音楽表現に向けて、宮廷舞踏の様式や身体感覚及びそれらの実践から導かれた知見を基に検討した。また、リズムや拍子感覚に関する論考を考察し、教師の指導の方向性について思案した。

宮廷舞踏においては、ダンサーとの共演を通して3点の知見を提示することができた。とりわけ、基本的な歩行は重心の移動であり、それはムーブマンとして捉えることである。すなわち、「曲げる」という連続した動きを指す「プリエ」から、かかとを上げる動きの「エルヴェ」に向かう一連の動作を、共演者がお互いに身体感覚として共有することが重要となることが確認できた。

リズムや拍子感覚に関する論考の考察からは、教師自身が拍子感覚の重要性に鑑みて、自ら拍子感覚を存分に捉えて演奏すること、楽曲の拍子感覚に基づき演奏することで、楽曲が有する魅力を子どもたちに提示すること、学習指導要領における「拍の流れ」や「音楽の縦と横の関係」では、拍と拍の間に潜む様々な音楽的な躍動感やエネルギーを捉え、拍感の多様性を追究すること、楽曲を構成する縦糸と横糸のバランスを工夫すること、教師の奏でる伴奏は、子どもたちの拍子感覚獲得に大きく影響することから、教師の伴奏に対する識見と技能が改めて問われること、拍子感覚の育成は音楽経験の蓄積と関わりが大きいことから系統的な指導の在り方が必要となること、音楽学習の経験の違いによって拍子感覚が異なること、教師は子どもたちの歌唱を生み出している身体の動きや呼吸等を繊細に捉え、これに自然に寄り添うように伴奏すること、そして、歌唱時の呼吸の循環はムーブマンと少なからず関連する側面があること、などが明らかとなった。

今後の課題としては、音楽科教育における拍子感

覚を育成する系統的な学習プログラムの作成が考えられる。今回は西洋近代クラシック音楽における拍子感覚を中心にあげたが、我が国の伝統音楽やポピュラー音楽における拍子感覚も重要な検討事項である。多様な拍子感覚を育成するためにも多岐にわたる様式の考察が求められる。

現在、音楽科教育においては、身体表現を伴う音楽表現の可能性が一つの課題となっている。身体全体で音楽を受容したり表現したりすることで、ともに音楽表現する喜びを味わえるような授業を目指し、今後も継続して追究して参りたい。

参考文献

- 赤坂朋香、楠 俊明、福富彩子、田邊 隆「リズムと拍子の認知に関する一考察 —単純拍子と複合拍子の相違、そしてシンクペーション—」、愛媛大学教育学部紀要、第63巻、2016年、149～160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「ピエール・ラモ著『ダンス教師』（1725年）(1)」（Pierre Rameau, “Le Maître à Danser.” 1725）市瀬陽子訳、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.” 1725）市瀬陽子訳、聖徳大学言語文化研究所論叢、第19号、2012年、245～277頁
- 難波正明「リズムと拍子に関する基礎的考察 —L. クラークの『リズムの本質』を中心に—」、京都女子大学発達教育学部紀要、第13号、2017年、11～17頁
- 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
- 水野伸子、安藤久夫、吉田昌春「児童の音楽的拍感の獲得—授業行動分析装置改良に伴う手拍子情報直接取得により—」、岐阜女子大学紀要、第44号、2015年、53～61

頁

- 陸路和佳、杵鞭広美「日本人が感じる拍子感 —保育者養成校の学生を対象とした聴取課題からの考察—」、有明教育芸術短期大学紀要、第5号、2014年、15～24頁
- 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
- Feuillet, Raoul Auger. Recueil de Dances. (Paris: 1700) Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.
- Feuillet, Raoul Auger. Recueil de Dances (Paris: 1704) Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.
- Feuillet, Raoul Auger. Chorégraphie ou L’ art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs. (Paris, 1700) Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.
- Hilton, Wendy. “Dance and of Court and Theater,” New York: Pendragon Press, 1997.
- Shennan, Jennifer (ed.). A Workbook by Kellom Tomlinson, New York: Pendragon Press, 1992.

事典・辞書

- 『新訂 標準音楽辞典』、音楽之友社、1992年、「拍」「拍節」「拍子」「リズム」の項を参照
- 『日本音楽教育事典』、音楽之友社、2004年、「リズム指導」の項を参照

注

- 1 Jean-Baptiste Lully (1632-1687)。イタリア出身の舞踏家・音楽家。舞踏の達人として知られたルイ14世（在位1643～1715）に重用されていた。
- 2 舞踏譜1は、ポーシャン＝フイエ・システムによる舞踏譜に筆者が説明を加えたものである。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になる。
- 3 図1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。出典：Raoul-Auger Feuillet, Recueil de Dances (Paris: 1704) Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1968.
- 4 Pierre Rameau (1674-1748)。

- 5 「ピエール・ラモ著『ダンス教師』(1725年)〈1〉
(Pierre Rameau, “Le Maître à Danser, 1725”) 市瀬陽子訳、
『聖徳大学言語文化研究所論叢』第18号、2011年、294頁。
- 6 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、37～38頁
より転載。
- 7 澁川ナタリを指す。
- 8 かかとを上げる動きのこと。
- 9 フランス語で“Movement”。
- 10 音楽上の強拍と一致する場合がほとんどだが、例外もある。
- 11 市瀬陽子「ルイ14世時代の舞踏様式」、276頁より転載。
- 12 宮廷舞踏の実演家・研究者である市瀬陽子氏の指導のもと、
バレエ団所属ダンサーの共演協力を得て、2014年8月19日の
演奏会にて実演を行った。演奏した楽曲は、ダンゲルベール
作曲のメヌエット、ニコラ・シレ作曲のリゴドン、アンドレ・
カンブラ作曲のフォルラーヌである。
- 13 舞踏においてのカダンスの意味は多様であるが、この場合
のカダンスはステップのまとまりを指していると思われる。
- 14 ケロム・トムリンソンによる舞踏譜。演奏会で使用した。
- 15 トムリンソンによる舞踏譜。演奏会で使用した。
- 16 8分の6拍子だが、1小節2拍と捉えて表記する。
- 17 ペクール振付の舞踏譜。演奏会で使用した。
- 18 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ステップ。1拍目
から2拍目に向かって稠密な重心移動が行われる。
- 19 楽曲分析の意。
- 20 赤坂朋香、楠 俊明、福富彩子、田邊 隆「リズムと拍
子の認知に関する一考察」www.ed.ehime-u.ac.jp/~kiyou/2016/pdf/15.pdf、2017.9.13
ダウンロード
- 21 吉田秀文「子どもたちの豊かな歌唱表現を育む—声楽発
声の段階的学習カリキュラムの提言—」、群馬大学教科教
育研究会編『教科教育の今日的課題と展望—群馬大学から
の発信—』あさを社、2001年、73～86頁
- 22 陸路和佳、杵鞭広美「日本人が感じる拍子感—保育者養
成学校の学生を対象とした聴取課題からの考察—」(2014
年)、15頁より転写

