

ミシェル・サン＝レオンの『練習帳』に見られるフォリア ——伴奏曲の来歴に着目して——

赤塚健太郎

1. 研究経緯と問題設定

バレエの歴史を検討する際、その制度面や技法面での基礎が定められた時代・地域として、バロック時代のフランスを挙げるのが一般的である。ここで言うバロック時代とは17世紀から18世紀初頭を指し、結局のところ、この指示が意味する範囲は概ね国王ルイ14世（1638-1715、在位 1643-1715）の治世と重なる。この時代には、王立ダンス・アカデミーが創設され（1661年）、また王のダンス教師を長く務めたピエール・ボーシャン Pierre Beauchamps（1631-1705）らの優れた踊り手の活躍によって、ダンスの5つのポジションやさまざまなステップ技法が定められたと考えられている。

この時期の劇場のダンスは、舞踏会において王侯貴族や富裕な市民らが踊った社交的なダンスとともに、バレエの用語や技法の源に位置付けられている。しかし、そのダンスとしての技法が後世のバレエ技法へとどのように結びつくのかはあまり明確に議論されていない。その一因として、資料の不足が挙げられるだろう。ルイ14世の所望を受けてダンスの記譜法が開発され、ダンス伴奏曲とともに振付を書き記した舞踏譜が1700年代初頭には広く用いられた。様々な記譜法が試みられた中で、実際に広く用いられたのは、ラウル＝オジェ・フィエ Raoul-Auger Feuillet（1659から60-1710）がパリで出版した理論書『舞踏記譜法 Choregraphie』（Feuillet 1700）で公にした記譜法である¹。しかしフィエの記譜法で新たに振付を記した資料は、18世紀半ば以降に激減し（赤塚 2021: 37-38）、結果として18世紀後半から19世紀前半におけるロマンティック・バレエの確立期までにどのようなステップ技法が用いられ、どのような振付が実践されていたのかについて、詳細を具体的に伝えてくれる資料は乏しい²。

1 この記譜法は、元々はボーシャンが開発されたものとされるが、ボーシャンとフィエのそれぞれがどのように記譜法の確立に貢献したのかについては詳細が不明である（赤塚 2021: 13）。

2 ジェンナーロ・マグリ Gennaro Magri の『理論的で実践的なダンス理論書 Trattato teorico-prattico di ballo』（1779年）などいくつかの重要なバレエ理論書が知られているものの、具体的な振付が一定数伝

加えて、用いられたダンスの種類自体が大きく変わったため、技法の変化を定点観測するの
にふさわしい研究対象が見当たらないことも、バロック時代と後世のバレエとの間に横たわる
理解の途絶の原因となっている。個々のステップ名称はあまり変化がないものの、踊られるダ
ンスの種類はバロック時代から19世紀初頭の間大きく変化を遂げている。そして、ダンスの
種類が異なれば、そこで求められるステップ技法や振付の傾向、伴奏音楽の特徴も変わるのが
当然である。その結果、2つの時代の間をつながりを見出すことが困難になっているのだ。

[譜例1] コレリ作曲 ヴァイオリン・ソナタ ニ短調 フォリア
主題と第1変奏の途中まで (Corelli 1700: 62)

こうした中で、2つの時代の間をつながりを模索する可能性をいくらか見出すことができるのが
フォリア *folia* [伊]/*folie* [仏] である。フォリアについては、アルカンジェロ・コレリ
Arcangelo Corelli (1653-1713) によるヴァイオリン・ソナタ集 (1700年出版) のソナタ第
12番ニ短調 ([譜例1]) があまりにも有名であり、バロック舞曲としての印象が強い。1700
年代初頭の振付もファイエの記譜法による5件の舞踏譜によって伝えられている (赤塚 2025)。
しかし、実際にはその後も18世紀を通じてフォリアは作曲・演奏され続け、作例は19世紀に
入っても見られる。よってフォリアは、バロック時代の舞曲の中でも長命を保った部類といえ
る。加えて、後に詳細に検討を加えるように、フォリアについては伴奏曲を伴った形でダンス
の練習課題・振付を記したミシェル・サン＝レオン Michel Saint-Léon (1767/77-1853) に
よる手稿の『練習帳 Cahier d'exercices』³ が4冊現存しており、19世紀初頭における具体的な
ダンスの有様についても一定の考察が可能である。

実際には、ミシェル・サン＝レオンの『練習帳』は本人や身近な人物の使用のための備忘録
としての性格が強く、根拠ある形でのダンスの再現は必ずしも容易ではない。しかし伴奏曲に
ついては資料から具体的な姿が読み取れるため、音楽面から可能な範囲でフォリアの変遷を辿
ることがさしあたりの研究方法として有望である。

そこで本論文では、ミシェル・サン＝レオンの記した『練習帳』のフォリアを主要な研究対
象とし、そこで用いられている伴奏曲とその来歴について検討する。その際、1700年代初頭の
フォリアの伴奏曲や19世紀初頭のオペラのバレエ場面に現れるフォリアとの比較を行い、この
舞曲の歴史的变化を浮き彫りにすることを試みる。この目的を果たすため、第2節では19世紀

わっているわけではないため、18世紀後半から19世紀初頭のバレエの実態を知ることは困難である。実
際には、ロマンティック・バレエの確立後についても、事態はそれほど大きく変わらない。

3 4冊それぞれの情報は本論文の[表1]にまとめてある。

初頭にかけてのフォリアの歴史を概観する。続く第3節ではミシェル・サン＝レオンの生涯と4冊の『練習帳』の概要について確認する。さらに第4節では、『練習帳』に記されたフォリアの伴奏曲についてより詳細な考察を行い、それらの来歴の推測と19世紀にかけてのフォリアの変化について考察する。そして第5節で議論のまとめを行う。以上を通じ、バレエ史における大きな空隙である18世紀後半から19世紀前半について、いくらかでも具体性のある歴史叙述を可能にすることを試みる。

以後、本論文ではミシェル・サン＝レオンを単にサン＝レオンと記す。彼の息子で、19世紀を代表するダンサー、振付家として活躍し、特に《コッペリア Coppélia》(1870年パリ初演)の振付で名高いアルチュール＝サン・レオン Arthur Saint-Léon (1821-1870) と混同しないよう注意されたい。

2. 19世紀初頭に至るフォリア

フォリアの歴史について『国際ダンス百科事典 International Encyclopedia of Dance』のフォリア項目 (Little 1998) に基づき、その概略のみを簡単に確認しておこう。同事典項目によると、フォリアはルネサンス時代のスペイン、ポルトガルには既に確認されるダンスである。初期のフォリアは騒がしいダンスだったが、17世紀にはルイ14世治下のフランス宮廷風の洗練を受け、広まった。こうして生まれた後期のフォリアの主題(16小節からなる旋律と定型的な和声進行)は、様々な音楽家によって変奏曲の題材として用いられた。

ここでいう「後期」はルイ14世時代を指すが、実際にはフォリアの舞曲としての作例は19世紀以降まで広く見られる。しかし『国際ダンス百科事典』のフォリア項目を見ても、18世紀半ば以降の例としては、かなり時代の離れたフランス・リスト Franz Liszt (1811-1886) やセルゲイ・ラフマニノフ Sergey Rachmaninov (1873-1943) らの楽曲における使用例が言及されるのみである。一方、世界最大規模のオンライン音楽事典である *Grove Music Online* のフォリア項目 (Gerbino and Silbiger 2001) と *MGG Online* の同項目 (Griffiths 2016) を見ると、特に音楽面について充実した情報が得られる。しかし18世紀半ば以降については流行が去ったものとされ、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) の鍵盤楽器のための《スペインのフォリアによる12の変奏12 Variations über die Folie d'Espagne》Wq. 118/9, H. 263 (1778年作曲) など若干の作例が言及されるのみである。なお、*Grove Music Online* ではルイージ・ケルビーニ Luigi Cherubini (1760-1842) のオペラ《ポルトガルの宿 L'hôtellerie portugaise》(1798年パリ初演) における使用についても言及されており、このオペラ作品とエマヌエル・バッハの鍵盤楽曲については後に改めて触れる。

このように一般的なフォリアの理解では、18世紀半ば以降、このダンスは急速に廃れたことになっている。しかし、確かに流行こそ去っていたかもしれないが、実際には器楽曲としても劇場作品の挿入曲としてもフォリアは一定の存在感を保っていた。ウィーンに限定されるが、18世紀末から19世紀初頭にかけてのフォリアの様相を詳細に考察した先行研究として、ジョ

ン・A. ライス John A. Rice の論文が挙げられる (Rice 2006)。ライスは、当時のウィーンでコレッリやエマヌエル・バッハのフォリアの楽譜が入手可能であったことや、コレッリ作品の管弦楽用編曲をヨーゼフ・アイブラー Joseph Eybler (1765-1846) が残していること、アントニオ・サリエリ Antonio Salieri (1750-1825) が管弦楽用のフォリアの変奏曲 (1815年作曲) を作曲したことなどに触れ、さらにオペラにおけるフォリアの使用例も挙げることで、当時のウィーンの聴衆にとってフォリアは馴染みのあるものであったことを示している。それを踏まえ、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) が交響曲第5番短調 (1808年初演) の第2楽章で行ったフォリアの引用は、当時の聴衆のフォリアに関する理解を前提にしたものだったとライスは推測している (Rice 2006: 85-86)。

ここでライスが議論している対象はウィーンにおけるフォリアの受容に限定されるが、その範囲内でも当時におけるフォリアの国際的な広まりが看取される。ウィーンで上演されたオペラにフォリアが現れる例として、ライスはまずケルビーニの《ポルトガルの宿》を挙げ、パリで初演された同作がドイツでは *Der portugisische Gasthof* というタイトルで1803年から1804年にかけて17回上演されたことを指摘する。他にもアンドレ＝エルネスト＝モDESTO・グレトリ André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) らの作品を挙げ、当時のフランスなどのオペラでフォリアが様々に使用されていたこと、あるいはそれらの作品がウィーンでも上演されていたことを示している⁴。

ただし、ライスの研究においても、また他の先行研究においても、実際に踊られたダンスとしてのフォリアについては詳しく言及されていない。そこで次節では、19世紀初頭におけるダンスとしてのフォリアについて考察するために、フォリアの振付と伴奏曲を伝えるサン＝レオンの『練習帳』に目を向けてみよう。

3. サン＝レオンの『練習帳』の概要

19世紀初頭におけるフォリアのダンスとしての実態を伝える重要な資料が、サン＝レオンの記した4冊の手稿の『練習帳』である。本節では、まずサン＝レオンに関する先行研究について確認し、さらに彼の生涯と練習帳の情報を概観しておこう。

(1) 先行研究の概要

サン＝レオンに関する研究としては、サンドラ・ノル・ハモンド Sandra Noll Hammond (1935-2025) による論文が重要である (Hammond 1992, 2006)。ハモンドはサン＝レオンの生涯を確認した上で、『練習帳』の記述するステップや振付について詳細な検討を加えている。しかし音楽面への言及は少なく、またフォリアの使用については一切言及がない。なお、

4 ここで言う「使用」は、変奏曲としてのフォリアの枠組を全面的に利用することに加え、変奏曲の構造を伴わず旋律主題のみを借用することも含む。

ハモンドの論文の概略は、永井玉藻の論文（永井 2019）及び著書（永井 2023: 70-87）で紹介され、さらに伴奏曲の由来の同定や音楽的特徴の考察も試みられている。しかし永井の研究では4冊目の『練習帳』は注で触れられるのみであり、フォリアの使用についても具体的には言及されていない。

他に、重要な先行研究としてイレーヌ・フェスト Irène Feste とピエール・フランソワ・ドレ Pierre-François Dollé による研究報告書も挙げられる（Feste and Dollé 2018）。両者は実際にサン＝レオンの記述に基づくダンス実践や、その様式分析を試みている。さらに報告書内で、サン＝レオンが「スペインのフォリア Folies d'Espagne」を含む過去の音楽素材を使用していることが指摘されているが（Feste and Dollé 2018: 13）、フォリアに関するそれ以上の言及や考察はない。以上から、サン＝レオンのフォリアについては、音楽とダンスの両面について、研究が手つかずのままであることが確認される。

（2）サン＝レオンの生涯について

次いで、サン＝レオンの生涯について必要な範囲の情報を確認しておこう。以下の情報はハモンドの先行研究に基づく（Hammond 1992: 293-297）。

サン＝レオン（本名レオン・ミシェル Leon Michel、ミシェル＝サン・レオンはダンサーとしての芸名）は、記録の上では1803年から1804年のシーズンよりオペラ座で活動を始めた。コール・ド・バレエの一員などとして働いたようで、優れたソロの踊り手として歴史に名を刻んだわけではないようだ。しかし、当時のオペラ座のメートル・ド・バレエだったピエール・ガルデル Pierre Gardel (1758-1840) からはフェンシングの技術や音楽能力などが評価されていたようで、戦いの場面の上演助手に推薦されている。彼の活動期間は、オペラ座におけるバレエの重要な技術的発展期に重なっており、その変化の様相をサン＝レオンは目の当たりにしたとハモンドは推測している。

1817年にオペラ座を退き、トスカーナ大公国の宮廷で働いた後、サン＝レオンはシュトゥットガルトのヴェルテンベルク家の宮廷にメートル・ド・ダンスとして迎え入れられた。彼の同宮廷での活動は、契約の断絶や再開なども挟みながら、1819年から1842年まで続いた。その職務は劇場におけるダンスの監督にとどまらず、宮廷の子女の指導や舞踏会の監督も含まれ、18世紀から続くメートル・ド・ダンスの伝統を強く感じさせるものである。

このヴェルテンベルク宮廷での活動期間中にサン＝レオンが記した手書きの資料が、本論文の着目する4冊の『練習帳』である。その概要について次に確認しよう。

（3）サン＝レオンの『練習帳』の概要

サン＝レオンが書き記した『練習帳』は、現在いずれもフランス国立図書館オペラ座図書館に所蔵されている⁵。その概要を〔表1〕にまとめた。

5 本論文の執筆に際し、フランス国立図書館から取り寄せたスキャン画像と、同図書館のデジタル・アーカイブである Gallica (<https://gallica.bnf.fr/>) で公開されているスキャン画像を参照して調査を行った。

4冊のうち、通し番号が原題に明記されているのは〔表1〕に見られる最初の2冊のみである。しかし本論文では、区別を容易にするため、フェストとドレに倣って〔表1〕の上から順に第1巻から第4巻と呼ぶことにする。それぞれの厳密な成立時期は不明だが、何年頃の練習課題を記したものであるかは題に明記されている。これら4冊の内、第1・2・4巻は劇場のダンスを前提としたプロフェッショナル向けの内容を持ち、徐々に難易度を上げる点で連続的であるのに対し、第3巻のみは王家の子女を念頭においたものとなっていて異質であることがハモンドの論文 (Hammond 1992: 301-302) やフェストとドレの報告書 (Feste and Dollé 2018: 9) において指摘されている。

〔表1〕サン＝レオンが記した4冊の『練習帳』

番号	練習帳の題 (執筆者訳)	原題	所蔵番号
1	第1の練習帳 (1829年)	1 er Cahier – Exercices de 1829	Res. 1137 (1)
2	第2の練習帳 (1830年)	2 e Cahier – Exercices de 1830	Res. 1137 (2)
3	ヴェルテンベルク家の王女殿下の練習帳 (1830年)	Cahier d'exercices pour L.L.A.A. Royalles les Princesses de Württemberg 1830	Res. 1137 (3)
4	練習帳 (1833・34・36年)	Exercices de 1833, 1834, 1836	Res. 1140

それぞれの『練習帳』には、多数の練習課題や振付が書き記されている。ダンスの動作については記号を用いた記譜は行われておらず、文章による説明が基本であり、一部では簡単な挿絵が用いられている。文章は極めて簡素で、ステップや動作の名称を羅列しただけのものに近い。特に動作タイミングの指示が曖昧で、説明の文章だけから動作を復元することを困難にしている。こうした点から、4冊の『練習帳』は、サン＝レオン自身やその周辺での使用を前提とした、個人的な備忘録風の性格の資料だったことが読み取れる。

一方、伴奏曲は具体的に書き記されている。ダンス動作の説明文には伴奏曲の冒頭部分の数小節と曲番号が書き記されているが、この冒頭部分と曲番号に対応した伴奏曲の全体は、第1巻から第3巻では『練習帳』の巻末にそれぞれ全曲分がまとめて掲載されている。複数の巻で同じ伴奏曲が使われる例もみられるが、その場合は各巻に同じ曲が改めて掲載しなおされている。例外となるのは第4巻で、この巻のみは伴奏曲の全体像の掲載を行っておらず、曲冒頭数小節の記譜と曲番号が第2巻に掲載された伴奏曲と対応している。よって、第4巻は第2巻とセットで使用することが前提となっていることが明らかである。楽譜は通常の見本譜一段で記譜されているが、当時のレッスン伴奏の習慣に従えば、これはヴァイオリンで演奏されるものと推測される。これらの伴奏曲の全体的な傾向については永井の論文で検討されている (永井 2019: 31-38)。

4冊の『練習帳』を通じて、フォリアというダンスの名称は明記されていない。だが、各巻には明らかにフォリアの旋律と認められる伴奏曲が登場する。次節では、サン＝レオンが記したフォリアの旋律を検討していく。

4. サン＝レオンの『練習帳』におけるフォリアの伴奏曲

(1) 『練習帳』第1巻と第3巻のフォリア

まず、『練習帳』第1巻のフォリアの旋律を確認しよう。[譜例2]は、第1巻の巻末にサン＝レオンが記した第13曲の旋律を執筆者が改めて書き起こしたものである⁶。第1巻の4つのステップ練習で、説明文にこの旋律の冒頭2小節と1拍分が付記され、さらに「第14番 N^o. 14」と伴奏曲の曲番号が記入されている。しかし、第1巻巻末の伴奏曲の記載箇所では、この旋律は「第13番 N^o. 13」として記入されており、何らかの事情で番号にずれが生じている。本論文では、このフォリアの伴奏曲を第1巻の第13曲と呼ぶ。

[譜例2] サン＝レオンの『練習帳』第1巻の第13曲



この16小節の旋律が後期フォリアの主題であることは一目瞭然だが、あえて指摘するならば、第15小節を除く奇数小節が3つの四分音符で構成される等時拍型のリズムを持つ点が関心を呼ぶかもしれない。後期フォリアの主題では、[譜例1]のコレッリのフォリアや後掲する1700年代初頭の舞踏譜の伴奏曲（「譜例3」）に明らかなように、大部分の奇数小節で付点リズムが用いられ、それがこの舞曲の特色となっているからである。しかし奇数小節の多くが3つの四分音符で構成される主題は、前述のエマヌエル・バッハの《スペインのフォリアによる12の変奏》でも用いられており、等時拍型リズムの主題を持つことはフォリアであることの否定材料にはならない。

むしろ興味深いのは、第2・第4・第8・第10・第12小節の第2拍から第3拍にかけて用いられている八分音符による3度上行・下行の音型だろう。以下、このような音型を3度音型と呼ぶ。この音型は、後期フォリアの典型である[譜例1]のコレッリの例では見られない。また、1700年代初頭に記された5件のフォリアの舞踏譜のうち4件では、概ね[譜例3]のような伴奏曲が用いられているが、ここでも3度音型は確認されない⁷。なお、これらの舞踏譜では、変奏は見られず主題がひたすら反復されている。

6 本論文における譜例の作成では、音部記号、拍子記号、スラー、臨時記号、符尾の向きや連符などは原則として資料に忠実に記している。ただし、インクのにじみなどで細部が不鮮明な箇所は、執筆者の判断に従っている。また、サン＝レオン自身が誤記を修正している箇所については、修正された内容のみを記譜した。小節番号は執筆者による追加である。

7 実際には舞踏譜ごとに細部が異なったり、繰り返しに際して不一致が確認されたりする。その詳細と、各資料の情報については、執筆者の過去の論文（赤塚 2025: 34-35）を参照されたい。

[譜例 3] 1700年代初頭のフォリアの舞踏譜に概ね共通する伴奏曲



一方で、1700年代初頭のフォリアの舞踏譜の中には注目すべき例外が1つ確認される。それは、オペラ座図書館に所蔵された手稿舞踏譜集（所蔵番号 Rés. 817）の中に収録されたフォリアの舞踏譜である。この舞踏譜は「ペクール氏によるスペインのフォリア folie Despagne de mr. pecourt」と題されていて、リトルとマーシュによる舞踏譜カタログ（Little and Marsh 1992）では4720という番号が、ランスロによる舞踏譜カタログ（Lancelot 1996）ではMs05.1/12という番号が与えられている。筆写者、資料の成立時期などは不明で、ギョーム＝ルイ・ペクール Guillaume-Louis Pécour (1653-1729) 振付という表記についても疑いの余地の残る資料である⁸。この舞踏譜に付された伴奏曲では、明確に3度音型の使用が確認される。

[譜例 4] 「ペクール氏によるスペインのフォリア」の伴奏曲（前半のみ掲載）



この伴奏曲の前半を記したのが [譜例 4] である。通常、1700年代初頭の舞踏譜では全ての頁にそれぞれの振付に対応した伴奏曲が記譜される。しかしこの舞踏譜は、冒頭頁にのみ伴奏曲が記譜されている。これは、フォリアが主題の反復を行うものであり、しかも主題となる旋律が当時の踊り手や伴奏者に常識として共有されているものであったので、全頁に記載する必要がなかったためかもしれない。しかもこの伴奏曲の記譜の後半部分は、小節の脱落などが見られる不完全なものに留まっている。そこで、[譜例 4] では前半部分のみを示した。

この譜例の第2・第8小節では、同時代の他の舞踏譜に記載された伴奏曲には確認されない3度音型の使用が見られる。ただし3度音型は第4・第6小節には見られず、記譜が不完全な後半部分にも現れない。ここから、1700年代初頭のフォリアの伴奏において、偶数小節の一部で派生的な3度音型が即興的に使用されることがあったものと推測できる。そして、そのような習慣が徐々に広まることで、フォリア主題の亜種の一つとして19世紀初頭におけるダンス伴奏で利用されるようになっていたのが、サン＝レオンの『練習帳』第1巻の第13曲に見られる形態なのだろう。

『練習帳』第1巻の第13曲とほぼ同一の内容を示すのが、第3巻の「第10曲 N^o. 10」である。第3巻巻末に示された旋律を書き起こしたものが [譜例 5] であり、前打音やスラーなどで微

8 この資料については、執筆者の過去の論文（赤塚 2025）を参照されたい。

細な違いがあるものの、第1巻と大きな差は見られない。先述の通り、第3巻のみは王家の子女を念頭においており、専門家的な技巧を目指して進んでいく第1・2・4巻とは様相が異なることが Hammond (1992: 301-302) やフェストとドレ (Feste and Dollé 2018: 9) によって指摘されている。フォリアはこのような宮廷の子女向けのダンス教育においても用いられており、必ずしも劇場的な用途のみに限定されるものではなかった。当時から見ると古風な旋律であるため、格調の高いものと認識されていた可能性も指摘されよう。

[譜例 5] サン＝レオンの『練習帳』第3巻の第10曲



『練習帳』第1巻では第13曲が4つの練習課題で伴奏曲として指定されており、第3巻では第10曲が3つの練習課題で伴奏曲として指定されている。ここで振付ではなく練習課題と記したのは、いずれも脚の左右を変えながら短い動作を繰り返すだけのものであり、劇場作品の一部として用いられるような振付の単位をなすものとは見なされないためである。本論文は伴奏曲の検討に集中するものであり、練習課題の具体的な動作内容についてはこれ以上立ち入らない。

(2) 『練習帳』第2巻と第4巻のフォリア

続いて『練習帳』第2巻と第4巻のフォリアに目を向けてみよう。これらのうち、第2巻のフォリアは、『練習帳』第1巻・第3巻のものと様子が大きく異なる。第2巻巻末に記された「第43曲 N^o. 43」の旋律を書き記したものが [譜例 6] である。フォリアの主題のみが記された16小節の短い伴奏曲だった第1巻第13曲、第3巻第10曲に対し、第2巻第43曲は4倍の長さとなる64小節から構成され、全体は5つのクプレ couplet に区分されている。クプレとは変奏曲の各部分を指し示すために用いられることのある語で、ここでは「第1クプレ premier Couplet」がフォリアの主題に相当し、「第2クプレ 2^d C.」以降はその変奏となる。

第1クプレとして示される主題は、等時拍型リズムからなる第1巻・第3巻のフォリアとは異なり、後期フォリアの典型である付点リズムを維持している。よって、サン＝レオンは等時拍型と付点型の主題を並行して用いていたことになる。一方、大部分の偶数小節と第7小節では3度音型や八分音符の連なる走句が見られ、第1巻・第3巻のものよりも若干ではあるが装飾的になっている。

[譜例 6] サン＝レオンの『練習帳』第2巻の第43曲⁹

premier
Couplet

9

17

25

33

41

49

57

5^{me} Couplet

最初の変奏となる第2クプレは前半で重音が多用されているが、後半ではそれらが見られない。これは書き忘れか省略であるかもしれず、実際には後半も重音を伴う形で演奏された可能性が考えられるだろう。続く「第3クプレ3^m. C.」は、実際には主題の反復であり、微細な違いを除いては第1クプレと同一内容である。

興味深いのは、「第4クプレ4^m. C.」と「第5クプレ5^{me} Couplet」である。これらは、どちらも8小節の長さであって、16小節の主題の半分しか満たさない。このうち第4クプレは、主題を八分音符によって装飾的に分割したような変奏となっており、属和音に至る和声進行が想定される点から主題の前半部のみに相当すると考えられる。一方、第5クプレは第2クプレの後半を重音付きで演奏したものと考えられ、最後は明確に主和音で終止するものと考えられる。結果として、クプレの半分の長さを持つ第4クプレと第5クプレを結合することで、16小節からなる1つの完全なクプレが形成されている。しかしこれは記譜の脱落か省略であり、実際には第4クプレには記されていない後半部が、第5クプレには記されていない前半部が付加されて、それぞれ16小節からなる完全なクプレとして演奏された可能性も捨て去るわけにはいかな

9 サン＝レオンは、各クプレの最後の小節線に、区切りであることを示す斜線等を付記しているが、譜例では割愛した。

いだろう。

『練習帳』第2巻の第43曲は、動作内容の説明文においては「新しいアントレ Nouvelle Entrée」と、巻末の伴奏曲の記譜においては「アントレのための第43曲 N^o 43 de l'Entrée」と題されている。アントレとは多様な意味を持つ用語だが、ここでは劇場作品で用いられる振付を意味するものと考えられる。『第2巻』に記されたフォリアは十分な長さと同様性を持つもので、レッスン内で練習課題として実施されることもあったかもしれないが、単なる練習課題ではなく独立した振付とみなされるべきである。

では、この振付はどのような場面のために作られたものなのだろうか。それを突き止める術はないが、ここで注目すべきケルビーニのオペラ作品が存在する。既に触れたようにケルビーニがオペラ《ポルトガルの宿》でフォリアの主題を用いたことは事典記事やライスの先行研究で言及されている。ただしこのオペラ作品のフォリアは、序曲においてフガート主題の冒頭で用いられているのであって、バレエ場面のためのものではない。

一方、ケルビーニは1813年にオペラ座で初演された《アベンセラへ族 Les Abencérages》というオペラ作品でもフォリアを用いている¹⁰。この作品では、第1幕のバレエ場面において明確に〈スペインのフォリア Les folies d'Espagne〉と題された舞曲が現れる。同作はイベリア半島が舞台であり、地域色の表現を目的としてフォリアが導入されたものと思われる。

このオペラの初演に際してバレエを振り付けたのは、当時のオペラ座のメートル・ド・バレエだったガルデルである¹¹。そして、先述のようにガルデルはサン＝レオンのフェンシングの技術や音楽能力などを評価していた人物であり、しかもこのオペラ作品は、サン＝レオンがオペラ座に所属していた時期に初演されたものである。状況証拠に基づく推測にすぎないものの、以上の事実を踏まえれば、《アベンセラへ族》のバレエ場面のためにガルデルが振り付けたフォリアを、オペラ座に所属していた時期のサン＝レオンが実見していた可能性は十分に高いと言えるだろう。

10 同作の台本はエティエンヌ・ド・ジュイ Étienne de Jouy (1764-1846) が執筆した。

11 フランス国立図書館文学・芸術部門所蔵の初演時台本（所蔵番号8-Yth-72）に振付者としてガルデルの名が明記されている。

[譜例7] ケルビーニ作曲《アベンセラへ族》から
 〈スペインのフォリア〉の主題（ハープ声部の第1-8小節）

無論、《アベンセラへ族》のためのガルデルの振付と、サン＝レオンが『練習帳』第2巻で記した「新しいアントレ」のフォリアの振付が同一であるとか、類似しているといった主張は困難である。ガルデルの振付を具体的に伝える資料は残っておらず、両者の関係を検証する手段がないためである。本論文では、さしあたり可能な音楽面の比較だけを行っておこう。《アベンセラへ族》の〈スペインのフォリア〉は、管弦楽とハープのために書かれており、主題は管弦楽を従えたハープの独奏によって提示される。フランス国立図書館のオペラ座図書館に残された第三者による上演用筆写スコア（所蔵番号 A-433（1））を基に、ハープ声部が奏でる主題を記したのが [譜例7] である。

この主題は、後期フォリアの典型的な姿をほぼ保ちつつ、そこに3度音型を散りばめた形をとる。結果としてサン＝レオンの記したフォリア、とりわけ第2巻第43曲のフォリア（[譜例6]）の主題とよく似ている。[譜例7]では、冒頭小節など多くの奇数小節の3拍目が付点八分音符と十六分音符に分割されている点などに、[譜例6]との間の微細な違いが確認される。だが全体としては、サン＝レオンが記した [譜例6] の第1・3クプレとケルビーニの [譜例7] の最上声部は重なり合う部分が多い。

加えて目を引くのは、サン＝レオンの『練習帳』第2巻のフォリアに見られる変奏との類似である。[譜例6]の第4クプレでは、クプレの半分の長さにならって八分音符の走句が連なるが、その2・4・7・8番目の小節（[譜例6]の小節番号では第50・52・55・56小節）はケルビーニの記した [譜例7] の主題と一致し、6番目の小節（[譜例6]の小節番号では第54小節）も第1拍が八分音符2つに分割されている点を除いて同一である。よって、ケルビーニの主題に見られるこれらの八分音符の走句を1・3・5番目の小節にも拡張することによってサン＝レオンの第4クプレが成立したと考えることができる。この走句はフォリアの常套的な変奏の範囲に入るものではあるが、これほどの一致や類似を単なる偶然の結果と見なすことは困難だろう。

《アベンセラへ族》第1幕の〈スペインのフォリア〉では、ハープによる主題提示の後に、管弦楽による変奏が続く。だがこれらの変奏には、サン＝レオンが記したフォリアとの類似点は

特に見られない。よって変奏曲全体としての構成という点では、両者の間には距離が認められる。しかし、『練習帳』第2巻第43曲の第1・第3・第4クプレが《アベンセラへ族》のハープによる主題と偶然の結果とはいいがたいほどに近い点を踏まえれば、ヴェルテンベルク宮廷に仕えながら〔譜例6〕の旋律を記した際、サン＝レオンの脳裏に《アベンセラへ族》のフォリアがよぎり、自由に参照されていたと推測することができるだろう。

もちろん、他のバレエ曲においても酷似した旋律が使われていた可能性も考えられる。また、既に明らかなように19世紀初頭においても、古めかしくはなっていたにせよ、フォリアは音楽家や踊り手に馴染みの存在であった。よって、他の異なるフォリアの振付や伴奏曲からもサン＝レオンが着想を得ていた可能性は十分に留保されるべきである。しかし、19世紀初頭のオペラ座でフォリアの振付がイベリア情緒の表現として用いられており、その実例をサン＝レオン自身がオペラ座で実見し、それを自由に参照しながらヴェルテンベルクにおいてサン＝レオンがフォリアの振付を踊り、あるいは踊らせ、そして書き記していた可能性が高いことは揺るがない。ここに、18世紀から変容しつつ途絶えることのないフォリアのダンス実践の伝統が読み取られる。また、オペラ座でのバレエが、時と場を超えて波及していく様子が具体例によって把握されたと考えることもできるだろう。

サン＝レオンの『練習帳』第2巻では、フォリアはここまで検討してきた「新しいアントレ」の一例しか見られない。一方、『練習帳』第4巻では、9つの練習課題でフォリアが伴奏曲として用いられている。既に触れたように、第4巻は伴奏曲の完全な記譜を伴わず、冒頭数小節と第2巻の曲番号である「第43曲」を示すのみである。ここで言う第43曲は、おそらく〔譜例6〕の全体ではなく、第1クプレとして記された主題の16小節のみを指すものと思われる。文章で指示された練習課題の内容が、特段長いものではないからである。

単に第43曲を指示するのではなく、「第43曲の変奏N^o. 43 Va.」を指示する例も散見される¹²。ここでいう変奏は、練習課題の説明に付された冒頭数小節の記譜を見る限り、〔譜例6〕の第4クプレである。しかし、このクプレは和声的には属和音に半終止する構造を持つため、これだけで伴奏曲として完結したとは考えにくい。よって、第4クプレと第5クプレをつなげて伴奏曲としたか、あるいは第4クプレに同様の変奏を8小節加えることで和声的に完結した伴奏曲にした可能性が考えられるだろう。

5. まとめと展望

本論文ではサン＝レオンの4冊の『練習帳』に現れるフォリアの伴奏曲に着目し、それらを1700年代初頭のフォリアの伴奏曲や、ケルビーニのオペラ《アベンセラへ族》第1幕に現れる〈スペインのフォリア〉と比較することで、サン＝レオンの記した伴奏曲の来歴を検討しつつ、18世紀から19世紀初頭にかけてのフォリアの変遷についても確認した。その結果明らかになっ

12 フォリアを用いる9つの練習課題のうち、第43曲のみを伴奏曲として挙げるのは3例、第43曲の変奏のみを挙げるのは2例、両方を挙げるのは4例である。なお両方を挙げている課題の1つでは、さらに別の1曲も可能な伴奏曲として指定されている。

たこととして、1700年代のフォリアの舞踏譜の1つで部分的に見られた3度音型の使用がさらに広まり、19世紀初頭にはフォリア主題の亜種の1つとして伴奏曲で用いられていたこと、またエマヌエル・バッハの変奏曲に見られるような等時拍型のリズムを持つフォリア主題が伴奏曲でも使われていたことが挙げられる。

一方、第2巻の「新しいアントレ」の伴奏曲では従来通りの付点リズム型の主題と3度音型が組み合わせられており、しかもその複数のクプレには、オペラ座で1813年に初演されたケルビーニ作曲のオペラ《アベンセラへ族 Les Abencérages》第1幕の〈スペインのフォリア〉(ガルデル振付)の伴奏曲との著しい類似が認められることも確認された。この事実のみから、ガルデルの振付とサン＝レオンの「新しいアントレ」の振付との間の同一性や類似性を主張することはできないが、オペラ座でガルデルの振付を実見したサン＝レオンが、その影響下で、ヴェルテンベルク宮廷において類似した伴奏曲を記したと推測することはできるだろう。ここから、フォリアが19世紀初頭においても決して廃れたダンスとなっていたわけではないことが理解される。

ここまで行ってきた考察は、ひたすらに伴奏曲に着目したものであった。当然ながら次の課題として、サン＝レオンが文章で記した練習課題・振付を実践し、それらと伴奏曲との関係を検討することが考えられるだろう。冒頭で述べたように、サン＝レオンの動作記述は備忘録的なもので、特に動作タイミングについて曖昧であるため、記述のみから正確に動作を復元することは困難である。しかし、現実的に実践可能な範囲の動作を検討することで、ある程度の説得力のある動作復元が可能であるかもしれない。また、動作タイミングの問題は度外視して、用いられているステップやその連ね方に限定して考察する可能性もあるだろう。そうした試みの先に、18世紀から19世紀初頭へのダンスやバレエのつながりがおぼろげながら見えてくることが期待されるだろう。

加えて、ダンスを伴わない器楽曲としてのフォリアの研究も課題として残る。第2節で確認したように、18世紀後半から19世紀初頭にかけても多数のフォリアの器楽曲が残されているが、それらがダンス伴奏曲とまったく無縁であったとは考えにくい。よって、本論文で検証したような変化が、ダンスを伴わない器楽曲においても同様に見られるか検討する必要があるだろう。

※本論文は、成城大学特別研究助成(2024-2025年度、課題名「17世紀末から19世紀半ばにおけるバレエのステップ技法・振付と伴奏曲の関連の考察」)による研究の一環として執筆された。

使用した一次資料

○コレッリのヴァイオリン・ソナタ集作品5(初版)

Corelli, Arcangelo. 1700. *Sonate a Violino e Violine o Cimbalo Op. 5*. Rome: Gasparo Pietra Santa.

○フイエの理論書『コレグラフィ』

Feuillet, Raoul-Auger. 1700. *Choregraphie ou L'art de decrire la dance*. Paris: Chez l'Auteur.

○舞踏譜「ペクール氏によるスペインのフォリア」を収録した手稿舞踏譜集

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque du Musée et de l'Opéra, Rés. 817.

○サン＝レオンの『練習帳』

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque du Musée et de l'Opéra, Rés. 1137 (1-3).

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque du Musée et de l'Opéra, Rés. 1140.

○ケルビーニのオペラ《アベンセラヘ族》の上演用スコアと台本

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, A-433 (1).

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-Yth-72.

主要参考文献

Feste, Irène. Pierre-François Dollé. 2018. *De l'entraînement du danseur à la théâtralité d'une variation chorégraphique dans les cahiers de Michel Saint-Léon entre 1829 et 1836*. November 20, 2025. http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_ARPD&c=CND_ARPD_de-292&qid=

Gerbino, Giuseppe, and Alexander Silbiger. 2001. "Folia." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09929>

Griffiths, John. 2016. "FOLIA" in: *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. November 20, 2025. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532908>

Hammond, Sandra Noll. 1992. "A Nineteenth-Century Dancing Master at the Court of Württemberg: The Dance Notebooks of Michel St. Léon." *Dance Chronicle*. Vol. 15, No. 3. Oxfordshire: Taylor & Francis.

Hammond, Sandra Noll. 2006. "The French Style and the Period." *Dance Chronicle*. Vol. 29, No. 3. Oxfordshire: Taylor & Francis.

Lancelot, Francine. 1996. *La Belle Dance*. Paris: van Dieren Éditeur.

Little, Meredith Ellis. 1998. "FOLIA" In *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 3. edited by Selma Jeanne Cohen. Oxford: Oxford University Press, 28-29.

Little, Meredith Ellis. Marsh, CAROL G. 1992. *La Danse Noble: An Inventory of Dance Sources*. New York: Broude Brothers.

Rice, John A. 2006. "LA FOLIA" in late eighteenth- and early nineteenth-century Vienna. In *FEST-SCHRIFT OTTO BIBA zum 60. Geburtstag*. edited by Ingrid Fuchs. Tutzing: Hans Schneider.

赤塚健太郎 2021 『踊るバロック——舞曲の様式と演奏をめぐる』東京：アルテスパブリッシング

赤塚健太郎 2025 「フレーズをまとめるステップの働き——1700年代初頭のフォリアを事例として——」『成城美学美術史』第31号：31-46

永井玉藻 2019 「ミシェル・サン＝レオン著『ダンスの練習帳』——19世紀前半のクラスレッスン用音楽に見られる特徴——」『武蔵野音楽大学研究紀要』第50号：25-39

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』東京：音楽之友社

The Folia in Michel Saint-Léon's *Cahier d'exercices*:
A Study Focused on the Provenance of the Accompanying Music

AKATSUKA Kentaro

Although the folia is generally regarded as a Baroque dance, it in fact continued to be used—both as an instrumental genre and as dance accompaniment—well into the early nineteenth century. It therefore provides an essential key to understanding the transformation of dance and ballet from the eighteenth to the nineteenth century. A particularly significant source for understanding the early nineteenth-century folia is Michel Saint-Léon's four manuscript *Cahier d'exercices*, produced during his tenure as dancing master at the Württemberg court. Despite ambiguity in the descriptions of movement timing, these notebooks provide concrete explanations of ballet exercises and choreographic materials, accompanied by clearly notated musical examples. This study compares eighteenth-century folia, the folia performed in early nineteenth-century opera, and the versions recorded by Saint-Léon, in order to examine how the dance developed into the nineteenth century. Owing to the ambiguities in Saint-Léon's descriptions of movement, the analysis focuses primarily on the accompanying musical materials.

The investigation reveals that some of Saint-Léon's folia employ the characteristic third-interval figure—which appears only exceptionally in baroque folia dance notations—as a structural principle throughout. Moreover, the accompanying melodies exhibit an equal-beat rhythmic structure without the dotted patterns traditionally associated with the folia. These features suggest that variants incorporating third-interval figures and equal-beat rhythms likely spread from the eighteenth into the nineteenth century, forming a folia subtype.

By contrast, the second volume contains a choreography titled *Nouvelle Entrée*, whose accompanying music consists of five *couplets*. This folia music combines the traditional dotted-rhythm theme with the third-interval formula, and several of its *couplets* show striking similarity to the folia music used in *Les Abencérages*, an opera composed by Luigi Cherubini and choreographed by Pierre Gardel, premiered at the Paris Opéra in 1813. At the time of the premiere, Saint-Léon was employed at the Opéra and had earned Gardel's recognition. It is therefore plausible that Saint-Léon, having witnessed Gardel's choreography firsthand, later drew freely on this operatic folia accompaniment when developing his own folia materials at the Württemberg court.