

## 東京音楽大学附属民族音楽研究所刊行物リポジトリ

Title	公開講座「バロック舞曲へのダンスからのアプローチ—バロック・ダンス体験講座—」報告
Title in another language	A Report of the Baroque Dance Workshop : the search for the root of dance music
Author(s)	坂 由理 (BAN Yuri), 浜中康子 (HAMANAKA Yasuko), 伊藤 誠 (ITO Makoto)
Citation	伝統と創造=Dento to Sozo, Vol. 12, p. 55-65
Date of issue	2022-03-30
ISSN & ISSN-L	Print edition: ISSN 2189-2350, Online edition: ISSN 2189-2482, ISSN-L 2189-2350
URL	<a href="https://tcm-minken.jp/publication/IE_B12202205.pdf">https://tcm-minken.jp/publication/IE_B12202205.pdf</a>

公開講座「バロック舞曲へのダンスからのアプローチ  
ーバロック・ダンス体験講座ー」報告

A Report of the Baroque Dance Workshop : the search for the root of dance music

坂 由理 BAN Yuri  
浜中康子 HAMANAKA Yasuko  
伊藤 誠 ITO Makoto

2022年7月、本学附属民族音楽研究所主催の公開講座 No.1「バロック舞曲へのダンスからのアプローチーバロック・ダンス体験講座ー」が池袋キャンパス、Jスタジオで開かれた。バロック・ヴァイオリンとチェンバロの伴奏により、受講者全員がメヌエットなどバロック・ダンスを体験するという催しであった。当日のレクチャーで説明の足りなかった点もあわせて、ここに講師3名からの報告を記す。

キーワード：バロック・ダンス Baroque dance、舞踏譜 Dance notation、  
ポシェット・ヴァイオリン Pochette

ヨーロッパの音楽がダンスと深く結びついていることは、良く知られているが、実際にそれらの舞曲を踊る機会はなかなかない。そのような中、バロック・ダンスの実践と研究の第一人者、浜中康子さんを迎えて表記の講座が池袋キャンパスで開催された。申し込みの受付を開始してすぐ満員となり、この分野への関心の高さをうかがわせた。7月も半ば、暑さ厳しい頃だったが、東京音大の学生、教職員のほか、他大学の学生、ピアニスト、古楽愛好家が約50名集い、充実した2時間となった。「メヌエット」「ブレ」「ガヴオット」などバロックの舞曲を実際に踊ったあと、バロック・ヴァイオリンとチェンバロについての短いレクチャーも行なった。最後は、浜中さんが衣装をつけての「フォリア」。カスタネットを鳴らしながらのデモンストレーションに満場の拍手が鳴りやまなかった。(坂 由理)

バロック舞曲へのダンスからのアプローチーバロック・ダンス体験講座ー

日時 2022年7月9日(土) 15時開演  
会場 東京音楽大学 池袋キャンパス Jスタジオ  
講師 バロック・ダンス 浜中康子  
ヴァイオリン 伊藤 誠  
チェンバロ 坂 由理  
司会 坂崎則子  
ダンス体験曲目 ブレ、メヌエット、ガヴオット  
講師実演 コレルリ作曲 「フォリア」

# I バロック舞曲へのダンスからアプローチ

浜中康子

## 1. バロック・ダンスとは ～宮廷社会が創り上げた表現芸術～

17世紀初め頃から18世紀半ばにかけて、フランス宮廷を中心に栄え、ヨーロッパ中に広まっていった宮廷舞踏をバロック・ダンスと呼んでいる。フランス絶対王政の全盛期を迎えた中、絢爛豪華を好んだルイ14世がヴェルサイユに壮大な宮殿を作り上げ、輝かしい宮廷文化を開花させるうえで、音楽とダンスが担った役割は極めて重要であった。フランス貴族スタイル (French Noble Style) としてのバロック・ダンスは、肉体と知性の二つの側面が求められる精神性を背景にして確立し、ベル・ダンス (la Bell Danse... 高貴な、上流社会のダンスという意) と称された。踊られる場は、一つは宮廷の舞踏会、もう一つは宮廷のエンターテインメントとしてのオペラやバレエにおいてである。貴族によって踊られた舞踏会のダンスが社交ダンスの源泉であるように、エンターテインメントの中でプロの踊り手やダンスの得意な貴族が披露した劇場用のダンスは、19世紀以降のバレエとその歴史をつないでいる。

バロック・ダンスは、フォークダンスのように人々から次の世代の人々へと踊り継がれて伝承されてきたものではない。宮廷のダンス教師たちによって書き残された舞踏譜のおかげで、300年以上経った今、私たちは当時踊られていた振付やステップを再現することができる。この記譜法を創り上げた二人のダンス教師の名前をとって、ボーシャン＝フィエ・システムと称しているが、この方法で記述された舞踏譜は、約350種類現存している。

## 2. 舞踏譜が示すもの

まず第1は、踊り手によって床に描かれる進路 (軌跡)。シンメトリーはバロック時代の重要な視覚芸術の美学であった。第2は、この進路上で行う様々なステップ記号である。

### 資料1

舞踏譜の実例「アシルのブレ」冒頭部分。(オペラ「アシルとポリクセヌ」より)  
振付：L.G.ベクール (1700)、音楽：P.コラス

la Bourée d'Achille.

フランス式ヴァイオリン記号 (French violin clef)

通常のト音記号で示した場合

ボーシャン＝フィエ・システムによる舞踏譜 (1700) にみるシンメトリーな美しさ

そして第3は、音楽との関係である。上部にある楽譜は、フランス式ヴァイオリン記号（通常のト音記号より1線下に位置する）で書かれており、舞踏譜の線上の小さな区切りと楽譜上の小節線を対応させて、1小節の中で行われるステップを把握することができる（資料1）。当時、宮廷のダンス教師になるためには、自らが優れたダンサーであり、振付や指導はもちろんのこと、ヴァイオリンを演奏し舞曲を作曲できることまでもが求められた（ダンスレッスンに用いられたポシェット・ヴァイオリンについては別項参照）。つまり、舞踊家であることイコール音楽家でもあったわけである。このような背景からも、バロック・ダンスの表現の中心にあるものは、音楽そのものと言えよう。

### 3. 動きのアクセントと音楽のアクセント ～ムヴマン～

ダンスのステップを形成する最も基本的で重要な動きは、プリエとエルヴェである。

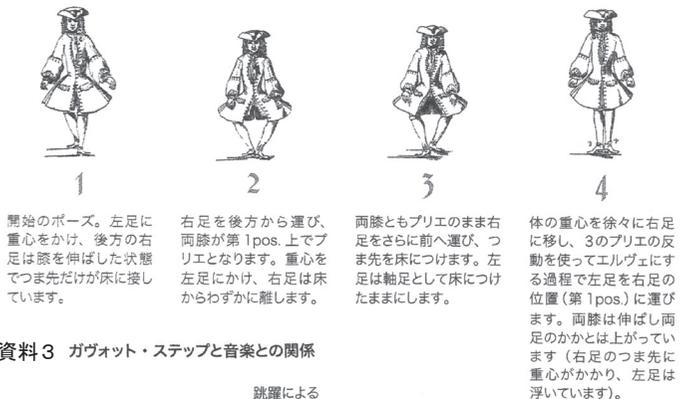
- ・プリエ .... ひざを曲げること
- ・エルヴェ .... プリエの状態からひざを伸ばすこと（通常は、かかとを上げて立つことを指す）

プリエからエルヴェへの一連の動作をバロック・ダンスの用語で「ムヴマン」と呼び、通常は音楽上の1拍目（強拍）と一致する動きのアクセントを生み出す重要な動きである。

#### ①ドゥミ・クペによるムヴマン（資料2）

下方から上方向へ働くエネルギーが生み出すアクセントで、ドゥミ・クペの到達点（両脚がエルヴェの状態）が音楽上の1拍目と一致する。ブレヤメヌエットのステップの開始のムヴマンであり、つまり1拍目は身体が落ちる方向にはなく、伸び上がるような強拍が求められる。

資料2 ドゥミ・クペによるムヴマン (P. ラモー『ダンス教師』より)



資料3 ガヴォット・ステップと音楽との関係

#### ②跳躍によるムヴマン

跳躍のステップは、プリエによって収縮されたエネルギーが上方向に拡散され、バ



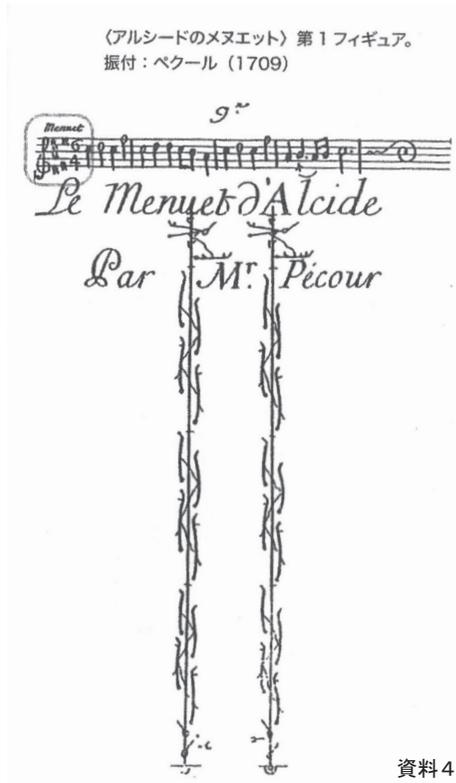
ウンド感のある柔軟な着地をした瞬間が音楽上の強拍と一致する。ガヴォットのステップはこの顕著な例であるが、小節線の位置が音楽的に表現されていないと、踊り手は跳躍するタイミングを間違えてしまい、ムヴマンが音楽上のアクセントと一致しないという混乱が起こる（資料3）。アウフタクトの最後の4分音符がどのような方向性と勢いをもって、どんな弧を描きながら次の1拍目に帰着するかということである。

#### 4. フランス貴族スタイルの象徴 ～メヌエット～

メヌエットは1660年代にルイ14世の宮廷に登場し、正式な舞踏会において極めて貴族的であり、かつ美しいダンスとして1世紀以上にもわたり踊り続けられ、ヨーロッパ中の宮廷で隆盛を極めた。

広範囲な地域で長い年月にわたって踊られたメヌエットには、多くのステップ・ヴァリエーションが登場し、また音楽とのタイミングを様々に変化させることなども試みられた。しかしどのステップをとっても1回のメヌエットステップを踏むためには6拍、つまり2小節を要することは共通している。器楽曲の楽譜において、メヌエットの拍子記号は通常4分の3拍子であるが、舞曲としての本質的な拍子感は6拍子といえる。舞踏譜に書かれている楽譜は、その多くが4分の6拍子で書かれている(資料4)。

具体的に基本的なステップと音楽とのタイミングは次の通りである(資料5)。このメヌエットステップ(ムヴマンが2回)は、6拍目から1拍目、そして2拍目から3拍目にかけて、プリエからエルヴェの動きが起るため、ダンス上のアクセントは1拍目と3拍目に生じることとなり、音楽上の小節と照らし合わせると、第2小節の1拍目には両者のアクセントは一致していない。この不一致によって両者の間にはクロスリズムが生じ、音楽とダンスとの関わりの中で緊張感を生み出す重要な働きをしている。ダンス教師P.ラモーは著書『ダンス教師』(1725)の中で、この2小節における質的な違いを認識することの意味を強調している。



資料4

#### 5. 舞曲は踊る

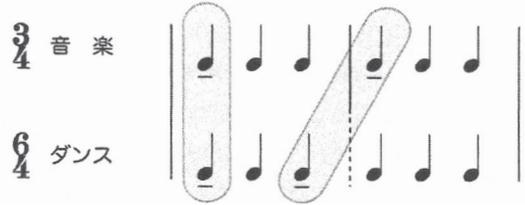
「ワルツもメヌエットも同じ3拍子.... どう違うの?」という、この子どもの素朴な質問に窮したかつての出来事が、私をバロック・ダンスへと突き動かした。演奏において、同じ拍子記号が書いてある舞曲の違いは、どのように表現されるのかという本質をついた質問であった。その時点では納得のいく説明も模範となる演奏もできなかったことが悔やまれるが、メヌエットのステップについて示した通り、本質的な拍子は6拍子であり、質の異なる2小節構造からなることを、後にダンスから学んだ次第である。

奏でられる音、耳に聴こえる音は、身体の動きと融合して目に見えるもの、すなわち舞踊となる。そして今度は、視覚化された動きを伴わずに音の世界だけになった時、この動

きが感じられる演奏……。それこそが舞曲を演奏する際に求められる大切なことではないだろうか。私がバロック・ダンスを体験して大きく変化したのは、音楽を動きで感じられるようになったこと、そしてその歴史的・文化的背景から音楽の香りを感じられるようになったことである。

舞曲特有の音楽のリズムの要素となるアクセントの質や方向性、テンポ、拍子感、フレーズ感、アーティキュレーションなどを具体化するためにダンスを知ることが有効なのは言うまでもないが、それと同時に作曲家の手法によって、踊ることから離れている舞曲の側面を見極める目も開かれ、楽譜から見えてくるものが一変したことを実感している。

音楽とダンスにおけるアクセントの違い(クロス・リズム)



資料5

## 6. 講座を終えて

受講者の皆さんは、少々悪戦苦闘しながらも、バロックヴァイオリンとチェンバロの演奏に合わせて楽しそうにステップを踏み、熱気あふれる講座となった。

アンケートには「ダンスと音楽が密接に関わっていることを体感しました。」「全身を使ってこそ理解できることがあると思いました。」他、感想が記されていた。日ごろ、演奏や鑑賞を通して接するバロック舞曲を、ダンスという身体的な動きからアプローチすることで、新たな音楽の発見や喜びがあることを共有する機会となった。

講座の最後は、出演者3人のパフォーマンスで締めくくった。

Folie d'Espagne 振付：R-A.Feuillet (1700)

音楽：A.Corelli

### 参考資料：

『舞曲は踊る ～バッハを弾くためのバロック・ダンス入門～』音楽之友社(2022)

『栄華のバロック・ダンス ～舞踏譜に舞曲のルーツを求めて～』音楽之友社(2001) 浜中康子 著



古楽器の説明と実演 伊藤 誠, Baroque Violin 坂 由理, Cembalo



実演「スペインのフォリア」浜中康子, Baroque Dance



バロック・ダンスの実技指導



バロック・ダンス概説



講座を終えて

(三好美穂 撮影)

## II ヴァイオリンについて

伊藤 誠

### 1. バロックヴァイオリンとモダンヴァイオリン ーさまざまな相違点ー

通説では 1550 年前後に突如出現したとされるヴァイオリンだが、18 世紀後半から徐々に改良を余儀なくされるという、この擦弦楽器にとって過酷な運命が待ち受けていた。改良される前のヴァイオリンをバロックヴァイオリン、改良後のヴァイオリンをモダンヴァイオリンと区別して呼ぶことが一般的である<sup>1</sup>。両者には、楽器自体の構造について、また楽器に取り付けられた部品や張る弦について、いくつかの相違点をあげることができる。その違いを以下の 5 点に絞ったうえで、それぞれ若干の説明を加える。

- ① 共鳴胴に装着されたネックの角度が微妙に異なる。
- ② 4 本の開放弦に、それぞれ半音ほどの音程差がある。
- ③ バロックヴァイオリンには顎当てやアジャスターがない。
- ④ 弦（芯線）の材質が違う。
- ⑤ 扱う弓のヘッドの形やスティックの反りの違い、それに伴う機能性の違い。

これらのことが微妙に作用し合うことで、両者に音程や音量、さらには音色の違いが生じる。では①から順に解説しよう。写真1aはモダンヴァイオリン、写真1bはバロックヴァイオリンだが、両者を向かい合わせた状態で共鳴胴に対するネックの角度に着目してみると、モダンはずかかな角度が付いているのに対し



写真1a



写真1b

て、バロックではまっすぐ（水平に）装着されていることがわかる。

改良によって、このわずかな付き方の違い（角度の差）が、駒の高さや指板の形状の変化につながり、結果的に弦の張力が増すことになった。そのため表板の裏側に付けられたバスバーも、表板の補強のためにやや太く長くする必要が生じた。弦の張力が上がったことについては②の、いわゆるバロックピッチからモダンピッチに少しずつ置き換わっていったことも要因の一つである。③については、直接



写真2

“音”に関係することではないが、特に顎当ての出現は、その後のヴァイオリン奏法に飛躍的な発展をもたらした。1820年頃に、ドイツの作曲家でヴァイオリン奏者でもあったルイ・シュポア（Louis Spohr 1784-1859）が発明したことは周知の通りである。しかし、アジャスター（調整器）や肩当てについては、誰が考案したかは一切不明である。残された絵画から察するところ、ルネサンスからバロック期では楽器を左脇に押し付けたり、肩に乗せたりした状態で演奏しており、現在のように顎を使って鎖骨や肩で挟んで楽器を固定する姿勢は見られない。

楽器の構造の変化に合わせて、音量や音色に大きな影響を及ぼしたのは、④弦の材質や製造方法が時代とともに変化・発展したことである。当初ヴァイオリンには、羊の腸の繊維をよじり併せたプレーンガット（ガットの裸線）が用いられていた。やがて17世紀半ばに銀や銅を使った巻線が発明され、低音弦を細くすることに成功する。芯線に金属を巻くことで、直接に芯が指先に当たるのがなくなったため、耐久性に優れたものとなった。19世紀後半には産業革命が起こり、細くても強い鋼鉄線が作られると、それをもとにスチール弦が登場するが、1920年代には品質が飛躍的に向上したことで、その需要はガット弦を凌ぐほどになった。さらに1930年代後半に発明されたナイロン弦は、より耐久性に優れた単価も安く、ガット弦に迫る音色を出す優れた特性をもつに至った。これら一連の流れにより、4弦の張力（テンション）が高くなったことは言うまでもない。

⑤については“弓のストラディヴァリ”と称えられるフランソワ・トルテ（François Tourte 1747-1835）の功績が大きい。18世紀の終わり頃から、徐々に弓のモダン化が行われたが、特に彼は、近代的な弓の開発を行ったことで知られている。写真2上はバロック時代を中心に用いられていたタイプの弓である（後述するポシェット・ヴァイオリンと同じタイプ）。そしてその下の写真は改良後の弓である。トルテらの活躍によって、弓の元から先まで、均等な音が出せる“全弓奏法”を可能にした<sup>2</sup>。また弓の重心点が定まったことから、いろいろな速度に対応した跳弓（伊・スピッカート／仏・ソティエ）が容易になった。バロック・ボウでも、弦上で弓を跳ばすことは不可能ではないが、より速い動きで音符の粒を揃えることはかなり困難を極める。一方この改良によって失った大切なものもある。全弓奏法ができるようになった反面、ダウン（下げ弓）とアップ（上げ弓）の性格の違いを重視する運弓法が失ってしまったことである。バロック舞曲を演奏するとき、強拍と弱拍を大切にすることの必要性を感じる。

## 2. ポシェット・ヴァイオリン (pochette) の特徴

写真3から6に基づいて、ポシェット・ヴァイオリン<sup>3</sup>と、このヴァイオリン用に制作された弓<sup>4</sup>について紹介する。調弦(=開放弦の音名)は低い方からG・D・A・Eの順になっており、一般のヴァイオリンと同じ(但しバロックピッチ)である。張られている弦はプレーンガットだが、G線だけは巻線(芯線はガット)である。この楽器は今から20年ほど前、フィリップ・クイケン氏が筆者の依頼を受け、ベルギーの楽器博物館から貰い受けた図面を参考にして製作したものである<sup>5</sup>。C字形の響孔の隙間(2mmほどしかない)から覗くと、「Filip Kuijken Tokyo 2003」と書かれたラベルが貼られている。駒のデザインは扇のような形をしている(写真5)。モダン(あるいはバロック)ヴァイオリンに用いられる一般的な形とは異なっている。



写真3



写真4



写真5



写真6



写真7

ポシェット・ヴァイオリンは、当時のダンス教師がレッスンをするとき、舞曲を演奏しながら指導するために用いられた(写真7)<sup>6</sup>。エンドピンを左脇あたり(肩甲骨の真下)に押し付けるようにして構える。どう工夫しようとしても安定さに欠くわけだが、楽器をほとんど傾けず水平に構え、脇を締めて支えるとよいだろう。つまり完全に左手で楽器を

支えるため、シフティング（ポジション移動）は不可能である。

このポシェット用の弓にはスクリュウの装置がない。スクリュウが発明されていないこの時代の弓は、フログ（毛止め箱）をスティックと毛の間に挟むことで毛を張った状態にする。フログはスティックに接着されているわけではない。実は、フログと同じ横幅の溝がスティックに彫られており、そこに嵌め込むことによって弓の毛を張る。写真6はフログをはずした状態だが、縦幅の異なる2つのフログ<sup>7</sup>を付け替えることで、毛の張り具合を選択するのである。

### 3. まとめ

「楽器の改良」という言い方がよくなされるが、果たしてバロックヴァイオリンは、モダン化されたヴァイオリンと比較して劣っているのだろうか。この問いかけに対して、簡単に結論を出すことは早急であろう。当時は宮廷内の広間や、教会の聖堂という限られた空間を音が満たしさえすれば、特に問題はなかったはずである。やがて産業革命が勃発し、いろいろな国や地域に大ホール並みの演奏会場が建設されたことで、音が遠くまで届くようにしたいという欲求から、ヴァイオリンに限らず、いろいろな楽器に改良の手が加えられた。しかしヴァイオリンは、その改良によって生き残った（いや、むしろ生き返った）わけであるが、もしその試みに楽器が耐えられなかったときは、おそらく博物館行きとなり、忘れ去られる存在になったことであろう。時代の趨勢とは言え、その時代に生きた人間の楽器に対する価値観の変化は、まさに楽器に思いもよらぬ試練を与えたのである。

最後に、バロックヴァイオリンの演奏とともにミニ・レクチャーとしてヴァイオリンの歴史の変遷についてお話した内容について、少々説明不足だった点を補いつつ記述させて頂いたことを付記する。

#### 註：

- 1 2挺のヴァイオリンとも筆者所有。バロックヴァイオリン：Antonio Testore 1740。モダンヴァイオリン：Ferruccio Padovano alunno di Leandro Bisiach, 1914, Italy (Milano)。
- 2 ヘッド部の高さが次第に高くなり、スティックのカーブが逆反り（演奏時でもスティックのカーブが毛の方に凹んだ形）になったことで、弓の毛のどの部分で弾いても均等な重さが弓にかかるような改良が施された。
- 3 楽器の全長は47cm、幅は4.5cm。重さは180g。長さだけで比較すると、4分の1サイズの分数楽器に相当する。
- 4 弓の長さは48.5cm、重さは35g。
- 5 ネックの付き方（共鳴胴に対する角度）はバロックヴァイオリンと同じ（写真4）。
- 6 17から18世紀にかけて、フランス宮廷で好まれた盛装には豪華な丈の長い上着を着用したが、そこには幅が広く深めのポケットが付いていたことだろう。ダンス教師は音が必要になると、ポケットに収めてあった楽器を取り出して演奏した。そのことから“ポシェット・ヴァイオリン”という楽器名が生まれた。
- 7 写真6のフログだが、小さい方の縦幅は1.4cm、大きい方は1.6cm。

### Ⅲ チェンバロについて — 歴史的チェンバロとその表現 — 坂 由理

チェンバロは第2次大戦後の古楽復興以来、バロック時代の楽器を基に設計・製作されたタイプの楽器が主流となった。ポーランド出身のチェンバロ奏者、W.ランドフスカらが復元したペダル付の「モダン・チェンバロ」と区別するため、それらは「歴史的チェンバロ」と呼ばれる。日本でも、1970年代、主にオランダ、ベルギーに留学した若い奏者たちによって、「古楽ムーヴメント」とでも呼ぶべき動きが起こり、この楽器の研究、探求は一気に進んだ。それまで一般的であったモダン・チェンバロを否定するだけでなく、「強弱がつかない」「表現力がないのでピアノに取って替わられた」という根強い誤解への反発は熱をおび、演奏や研究の原動力の1つともなった。熱気渦巻く時代を経て、誤解も少しずつ解けてきたものの、「チェンバロからピアノに進化した」とする「進歩史観」を払拭するのはたやすくはない。

では、一体チェンバロの表現はどういうものなのか、ピアノとどう違うのか—何小節にもわたるクレッシェンド、ディミュニエンドは難しいが、となり合う音と音の音色を微妙に違え、それらが消えていく減衰の曲線を様々に描くことで、豊かな表情をつくり出す。それはまるで極細の糸で編んだレースを思わせるが、一方で撥弦楽器ならではのリズムの鋭さによって、原始的ともいえるエネルギーを爆発させる。今まで、この楽器はつねに「優雅」という言葉とともに語られてきたが、それがいつしか聴き方、いや弾き方まで狭めてしまったような気がする。

チェンバロがヨーロッパの宮廷ではぐくまれたことは事実であり、高貴な印象を与えるのもたしかだが、作曲家たちは巷の音楽を貪欲に吸収し、自らの表現力と楽器の可能性、そのどちらも損なうことなく、チェンバロの作品を生み出し続けた。繊細な音色と野性的な響き、その振幅の大きさは、良い意味で聴き手の予想を裏切る。この楽器ならではの美を伝えていくのは、奏者一人一人の肩にかかっていることを私たち弾き手は自覚すべきだろう。

本講座で約1時間半、ダンスのステップに汗を流したあとの会場は静かな興奮に包まれていた。そこに響いたチェンバロの音は、参加者の輪の中に吸い込まれていくようだった。この楽器の魅力が少しでも伝わるような時間であったことを願う。

### Ⅳ おわりに

坂 由理

当研究所としては久しぶりの体験講座であり、様々な年齢、経験の人達が集まってダンスの実技を行なうことには様々な不安があった。しかし、それらは受講生の熱意の前にすぐさま吹き飛んでしまい、あつという間の2時間だった。当日のアンケートには「メヌエットのリズムを初めて理解した」「楽器と産業革命の関係など理解が深まった」などの感想が寄せられた。また、ダンスの伴奏に用いられていたポシェット・ヴァイオリンの実演は、驚きを持って受け止められたようである。

バロック・ダンスは奥の深い世界であり、一度の体験ではその入り口を覗いたとしか言えないが、受講生が大いに興味をかきたてられた様子は、アンケートから読み取ることが

できる。また、音楽とダンスの関係に興味を持ち、歴史の中でダンスをとらえようとする方の多いことも実感した。当たり前のことながら、ダンスも音楽も広い文化の土壌から生まれたものであり、単にステップ、単に楽器の奏法だけ習得しようというのは、空しく、根のない営みと言ってよいだろう。その意味で、受講生の関心は「高い」というだけでなく「深い」と感じた。短い時間だったが、歴史や文化的背景について話したことが共感を持って受け止められたことに、講師3名、満足をおぼえた。

最後に、開催にあたってご尽力下さった研究所、大学の関係者の方々に深く感謝し、講座の報告とさせて頂く。

In an extension lecture “Baroque dance workshop: the search for the root of dance music” held on July 9, 2022, Yasuko Hamanaka, one of the most prominent Baroque dancers in Japan gave a lecture & demonstration. About 50 participants received practical instructions on dancing the menuet, the gavotte, and the bourée.

There were also lectures about the Baroque violin and the harpsichord. Makoto Ito demonstrated the small-sized, or *pochette violin*, used in dancing lessons.

Particularly the final performance of the folia in costume (choreography in 1700) was impressive.

浜中康子 (バロック・ダンス研究家、ピアニスト)

伊藤 誠 (埼玉大学名誉教授、桐朋学園芸術短期大学特任教授)

坂 由理 (本学附属民族音楽研究所講師、チェンバロ)

