

The Road to 2027

仲道郁代

ピアノ・リサイタル

The
Ikuyo
Nakamichi Road
to
2027

高雅な踊り

ユニオンツール クラシック プログラム

2025年6月1日 サントリーホール

高雅な踊り

太古の昔から人には 身体には
内なる踊りのリズムがある

それは神へ捧げる祈りとなり

自然への感謝となり

愛する気持ちを表すものとなり

苦しいときには勇気を与え

時に狂気すら呼び起こした

私たちは踊りとともに生きてきた

ベートーヴェン リスト ラヴェル ショパン

作曲家は必然として

踊りの心の様を昇華させた

そこには 今を生きる私たちの願いや想いを
重ねることができらるだろう

仲道郁代



PROGRAM

ベートーヴェン ピアノ・ソナタ第24番《テレーゼ》Op. 78

Beethoven: Piano Sonata No. 24 in F-sharp Major, Op. 78 “A Thérèse”

第1楽章 Adagio cantabile-Allegro ma non troppo

第2楽章 Allegro vivace

ベートーヴェン ピアノ・ソナタ第25番 Op. 79

Beethoven: Piano Sonata No. 25 in G Major, Op. 79

第1楽章 Presto alla tedesca

第2楽章 Andante

第3楽章 Vivace

ベートーヴェン ピアノ・ソナタ第26番《告別》Op. 81a

Beethoven: Piano Sonata No. 26 in E-flat Major, Op. 81a “Les adieux”

第1楽章 Das Lebewohl: Adagio-Allegro

第2楽章 Abwesenheit: Andante espressivo

第3楽章 Das Wiedersehen: Vivacissimamente



リスト メフィスト・ワルツ第1番《村の居酒屋での踊り》S. 514

Liszt: Der Tanz in der Dorfschenke, S. 514, “Mephisto Waltz No. I”

ラヴェル 優雅で感傷的なワルツ

Ravel: Valses nobles et sentimentales

第1曲 Modéré, très franc

第2曲 Assez lent, avec une expression intense

第3曲 Modéré

第4曲 Assez animé

第5曲 Presque lent, dans un sentiment intime

第6曲 Vif

第7曲 Moins vif

第8曲 Épilogue: Lent

ショパン ワルツ「告別」Op. 69-1

Chopin: Waltz in A-flat Major, Op. 69, No. 1, “L’adieu”

ショパン ワルツ Op. 64-2

Chopin: Waltz in C-sharp Minor, Op. 64, No. 2

ショパン ポロネーズ第6番「英雄」Op. 53

Chopin: Polonaise No. 6 in A-flat Major, Op. 53, “Heroic”

高雅な踊り

仲道郁代プログラムを語る

曲目解説

今回のプログラムでは、どの作品の中にもワルツやポロネーズといった踊り、もしくは踊り出したくなるようなリズムが使用されています。

踊るためではないピアノ曲として、なぜ作曲家が踊りのリズムを使用して作品を書いたのか。そこにどのような想いが込められているのか。踊りによって聴こえてくるものは何か。という観点からそれぞれの作品を捉えてみたいと思いました。

これらの作品では、踊りのリズムを使用していることにより、体感として踊り出したくなるという感覚ももたらされるのですが、同時に、精神的なものも見出されるように思います。

例えば、ショパンの《別れのワルツ》(Op. 69-1) や嬰ハ短調のワルツ (Op. 64-2) の中には喪失感や孤独への沈潜が感じられますし、《英雄ポロネーズ》には心を鼓舞されながらも絶望があるという感覚を聴くことができます。これらの中には踊りのリズムによる本能的な、身体的な反応があるというだけでなく、精神的な反応をものが誘い出されているのではないかと思います。

このように音楽が踊りのリズムでもって提示されるとき、そこには高雅さという感覚をもたらすのではないかと考えました。「高雅な踊り」というタイトルはそこからきています。

ベートーヴェンの踊り

The Road to 2027の春のシリーズは、毎回ベートーヴェンのソナタを核に据えてプログラムを組み立てています。今回は第24、25、26番のソナタを取り上げていますが、これらの作品をベートーヴェンの踊りという観点で見たいと思います。

これらは3曲とも、1809年に書かれました。

第24番《テレーゼ》は、第25番とセットとし

て作曲されました。第24番は嬰ハ長調、第25番はト長調で、半音の関係にあります【譜例1、2】。ベートーヴェンにおいて半音というのは、この世とあの世の境界を示す重要な意味をもっているとは私には考えているのですが、半音の違いで対になるものとして考えられたことは非常に興味をひきます。

またモチーフを複雑に組み立てて建造物のように作品を作り上げるベートーヴェンにあって、第24番では、2度上行する2つの音によるモチーフがひとつだけです。特に第2楽章ではこのモチーフひとつが支配していて、ソナタ形式とは捉えられても論理的なモチーフ展開をもっていません。リズムが繰り返されるというところは、踊りの的であると言えると思います。この曲の調性である嬰ハ長調というのは#が6つで、演奏するときにはほとんど黒鍵ばかりを弾きます。お聴きになる印象とは多分異なり、弾いていると実は指の鍵盤との接し方がとても不安定なのです。特に第2楽章は黒鍵の上での不安定な踊りです。そして同じことを繰り返すのです。ベートーヴェンの音楽の中には大抵抗というものがあります。例えばモチーフを逆さまにしたり、変容したりすることで抗う感覚を作ることができますが、この曲ではその感覚がないのも興味深い点です。抗いが無いということも踊りのリズム、高揚がもたらすものなのかもしれません。

第25番は第1楽章の冒頭に「アラ・テデスカ alla tedesca」と書かれています。alla tedescaとはドイツ風の踊り、つまりワルツです。ワルツという3拍子の決まったリズムの制約をもって書かれています。そのエネルギーの大きさ、快活さは何を表現しようとしているのでしょうか。この曲が書かれた当時、ワルツは抑圧に対する反発として、大変な熱狂を生んだそうです。

確かに、弾いていると厳しい社会に対しての人々の力を賞賛するような、鼓舞するような感覚ももつことができます。この曲と第26番《告別》、そしてピアノ協奏曲第5番《皇帝》は同じ年に、同じスケッチ帳に書かれています。私の中ではこの3曲にはとても類似点が多いと思っ

ています。第25番は《かっこう》という愛称をもちますが、そのかっこうの部分が、《告別》の第3楽章中にも同じように出てきます【譜例3、4】。上下行で表される高揚感は《告別》にも出てきます【譜例5、6】。くるくると上がったり下がったりしながら、喜びを、体の芯から湧き

【譜例1】
第24番
第1楽章冒頭

Adagio cantabile
モチーフ
24. 嬰ハ長調
黒鍵の上の不安定な踊り

【譜例2】
第25番
第1楽章冒頭

Presto alla tedesca
25. ト長調

【譜例3】
第25番第1楽章より

かっこうの音形

【譜例4】
第26番第3楽章より

かっこうの音形

【譜例5】
第25番第1楽章より

上下行の高揚感

【譜例6】
第26番第3楽章より

上下行の高揚感

起こる感覚をもつところも似ています。刻みに対して上下行のパッセージというのは《皇帝》第3楽章にも見られ、これらの曲のアイデアのつながりが感じられます。

第2楽章は悲しげなフレーズです。ある種の踊りのリズムの左手の上に歌われていきます【譜例7】。そして踊りのリズムの中にありながら、良き時を懐かしんでいるかのような感覚をもちます。これは《告別》ソナタの「不在」と書かれている第2楽章で、いない者を懐かしんでいる、喪失感をもちながら思い出を語っているというようなアイデアと共通していると思います。

そして、第26番《告別》です。この曲が書

かれた1809年は、ナポレオンがウィーンに侵攻してきた年。ベートーヴェンを庇護していたルドルフ大公がウィーンを離れたことが作曲のきっかけとなり、第1楽章の冒頭に「告別 (Das Lebewohl)」と記されました【譜例8】。第2楽章冒頭には「不在 Abwesenheit」、第3楽章には「再会 Das Wiedersehen」と書かれています【譜例9、10】。第1、2、3楽章の中で時間軸が確実に動いていますが、このようにソナタ楽章間に明らかな時間の流れが存在するものこの曲の大きな特徴のひとつです。

このソナタは、《皇帝》協奏曲や《英雄》交響曲と同じく英雄的と言われる変ホ長調で書かれています。英雄的なはずなのに、なぜか《告別》

では変ホ長調という感じがしないのです。そう感じない不安定さが第1、2楽章にあるのです。第1楽章冒頭では、3番目の和音ですぐに6度であるハ短調に行ってしまいます【譜例8】。ハ短調は運命的なものがしかかってくる調性です。さらに左手にはラメントバス（悲しみのバス）があります。続くアレグロ部分のリズムは捉えにくく、半音の変化も印象的に登場します【譜例11】。そして第1楽章の最後は「さようなら、さようなら」と言いながら、拍がずれていきます【譜例12】。こういった半音の使い方や拍のずれなどからも不安定さを感じます。

この不安定さは第2楽章にも続きます。ハ短調である第2楽章は冒頭から拍がとりにくく、強拍

弱拍のずれを感じます【譜例9】。そして調性もどんどん変わっていきます。最後に、拍が分からないまま、何かを期待させるような形で第2楽章が終わったかと思うと【譜例13】、爆発と共に第3楽章の踊りに入ります【譜例10】。この第3楽章への移り変わりのあり方も、《皇帝》第2楽章から第3楽章への部分とよく似ています。

そして第3楽章は、8分の6拍子の踊りとなります。ここでは強拍が強拍としてしっかり聴こえてくることに注目したいと思います。ここへきて、ようやく不安定さからの解放が見られるのです【譜例14】。不安と緊張からの解放。確固たる変ホ長調での踊りとなります。不安定さからの解放が、喜びとなり、その喜びが、踊り

【譜例7】
第25番
第2楽章冒頭

【譜例8】
第26番
第1楽章冒頭

【譜例9】
第26番
第2楽章冒頭

【譜例10】
第26番
第3楽章冒頭

【譜例11】
第26番
第1楽章より

【譜例12】
第26番
第1楽章より

【譜例13】
第26番
第2楽章最後

ppでの何かを期待させるような終わりから、第3楽章の爆発へとつながる

【譜例14】
第26番
第3楽章より

【譜例 15】
第 26 番
第 3 楽章より



となります。解放をもたらす踊りです。

第 3 楽章の最後の部分は一連の踊りが終わりホッとするような場面です【譜例 15】。ここでの左手は上行形となっています。第 1 楽章のラメントバスからの解放です。

さて、踊りという視点をもつとき、では一体誰が踊っているのかということを考えることができます。ベートーヴェンの踊りに共通するのはやはり「私たち」という視点でしょう。第 24 番《テレーゼ》の第 2 楽章の不安定な踊りでもそこにはベートーヴェンひとりではなく、一緒に踊る人たちがいますし、第 25 番の「アラ・テデスカ」では、踊りを焚き付けるベートーヴェン自身と、ベートーヴェンに焚き付けられ、同調して踊る人がいます。

そして第 26 番《告別》の第 3 楽章では再会の喜びが描かれていますが、その喜びの踊りも、ベートーヴェンがひとり心浮き立って踊るものではなく、周りの人たちも一緒に踊っている、大勢の人の踊りです。ナポレオンが攻めてきたとき、ベートーヴェンは大砲の中、地下に潜って身を守ったといいます。生命の危機も感じたかもしれない、そこからの解放の喜びが、踊りに意味を付加しているのだと思います。困難な状況から逃れたという意味、私たちは皆で踊りを享受することができるのだという意味がもたらされているのだと思います。

ワルツに聴くもの

今回のプログラムで鍵となる踊りは、ワルツです。前述のベートーヴェン第 25 番の第 1 楽章は「アラ・テデスカ」、つまりドイツ風のワルツですし、リスト、ラヴェル、ショパンでもワルツを取り上げています。ワルツを考えると、3 つのポイントが見えてきます。

●ワルツには「制約」がある

皆さんは映画『サウンド・オブ・ミュージック』を観たことはありますか？ この映画の中盤に、主人公マリアとトラップ大佐がふたりで踊るとても印象的なシーンがあります。

ここで踊られるのはレントラーというワルツの一種です。レントラーは男女が手を触れ合い、さまざまに形を変えながら踊っていくもので、動きの決まりがあります。この決まった動きの中に、マリアの細やかな心の動き、戸惑いや高揚、羞恥、気づきといった感情の変化を見ることができると秀逸な場面です。

このような繊細な感情の動きを表すことができたのは、なぜでしょうか。もしかしたら「踊りの型」があるからなのかもしれません。もし型のない踊りであったならば、これほど意味のあるシーンにはならなかったのではないのでしょうか。

ワルツには、型があります。型があるということは、制約があるということです。とすると、その制約があるからこそ、制約を超える、制約を打ち破る、もしくは制約の中に隠れゆく感情、感覚を見出すことができるのではないのでしょうか。



映画『サウンド・オブ・ミュージック』より

●ワルツには「場」がある

「ワルツ」というのは実は各地で派生していたもので、「ドイツ風」や「レントラー」など呼び名はさまざまありましたが、要は全てワルツという範疇にあるものだったそうです。同じワルツという範疇でも、地域性があつた。ということはそこで話される言葉のイントネーションも異なるということで、リズムの捉え方の違いを作ったはずで、と考えると、与えられる感覚も違ってきます。そしてワルツには踊られる「場」があります。ベートーヴェン、リスト、ラヴェル、ショパン、それぞれのワルツは時代、社会、設定など異なる場をもっています。

●ワルツには「相手」がいる

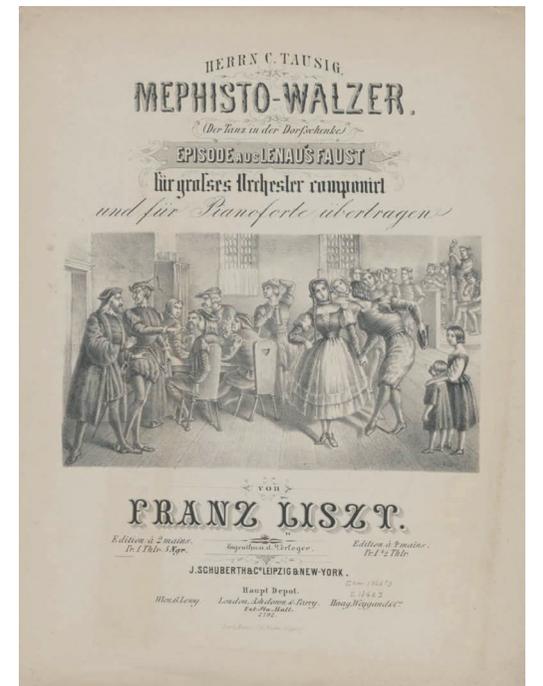
ワルツは必ず男女ふたりで踊るものであったことも知りました。これは、大変重要なことです。必ず相手がいるものだったと考えると、作品への向き合い方、演奏の仕方は変わります。

今回取り上げるワルツたちが、どのような場で、誰が踊っていると捉えるのか。ワルツという制約の中で、制約に対して、どのような表情をどこに見せているのか。これらの観点を踏まえて作品を見ていきたいと思ひます。

リストの踊り

《メフィスト・ワルツ》では、レーナウの『ファウスト』という物語の一場面が舞台となっています。踊りの場は、ファウストが立ち寄った村

の居酒屋です。登場人物は 3 人、悪魔メフィスト、ファウスト博士、村娘です。悪魔メフィストが羽を広げて踊り、ワルツを焚き付けると、ファウスト博士が魔法にかかって操られ、村娘を誘惑します。誘惑されて一緒にワルツを踊る村娘と、それを見て操っているメフィストフェレスがそこにいる、というような 3 人の様子が浮かび上がってきます。



《メフィスト・ワルツ》
初版のタイトルページ

ラヴェルの踊り

《優雅で感傷的なワルツ》の舞台はどこか。ピアノ版のすぐ後に作曲されたバレエ版の、ラヴェル自身による台本では1820年頃のパリという設定になっていますが、ピアノ版の作曲は1911年で、フランス近代の響きをもちます。いずれにしてもパリの社会がラヴェルのワルツの舞台です。踊られたであろう場所はお城の中でもなく、村の広場でもなく、混沌としたキャバレーのような場です。そこには人々の喧噪や、退廃的な雰囲気を感じられます。第1曲の冒頭、ソシレのト長調の和音には、いくつもの音が積み重ねられています【譜例16】。この響きからも人々の様子を感じられますが、その響きが広がっていったり、シンプルになっていったりし

《優雅で感傷的なワルツ》ピアノ版を原曲としたバレエ音楽《アデライド、または花言葉》のラヴェルによる台本²⁾

舞台は1820年頃のパリ。娼婦のアデライドが若いロレダンと老いた公爵を誘惑したことで起こる三角関係が描かれる。花を渡すことで心の内を表す。

() は原文通りの花言葉。
[] は訳者による加筆。



第1曲

アデライド邸のパーティ。カップルたちが踊っている。他の人たちは座ったり歩きながら穏やかに話している。アデライドは、ゲストの間を歩き交い月光香(官能的)の香りを吸い込む。

第2曲

ロレダンの登場。陰鬱でメランコリック。彼はアデライドにランキュラス[キンポウゲ/あなたは魅力的]を贈る。花の交換は、アデライドの媚態とロレダンの愛の表現である。

第3曲

彼女は花弁を摘み[花占い]、ロレダンの愛情が真実であることを見抜く。ヒナギクはロレダンが愛されていないと明かす。アデライドは[占いを]やり直したいと思う。今回は好意的な反応である。

ながら、大勢の人たちが踊る様を見る視点と、カップルの踊りを見る視点とが移り変わっていくかのようなのです。踊る人たちの様子は、絵画のように切り取られて示されるような感覚もあるのですが、これは印象派の画家、ドガによるバレエダンサーや、その後の画家ロートレックが描いたキャバレーのポスターに見られるような、踊る人たちの様子とも通じるところがあるかもしれません。

また管弦楽曲版の《優雅で感傷的なワルツ》の楽譜に、ラヴェルは詩人・小説家のアンリ・ドゥ・レニエの「無意味な職業がもたらす、さらに新しい悦楽」という言葉を掲げました¹⁾。この言葉からも、当時の社会の雰囲気と踊らずにはいられなかった人たちの気配というものが感じられるように思います。

第4曲

恋人同士は感情を見せつけながら踊る。しかしアデライドは公爵が入ってくるのを見て呆気にとられて踊るのを止める。

第5曲

公爵は彼女にひまわりの花束(無意味な富)、そしてダイヤモンドのネックレスの宝石箱をプレゼントして、彼女は身につける。

第6曲

ロレダンの絶望。情熱的に追いかける。アデライドは艶めかしく彼を押し退ける。

第7曲

公爵はアデライドに最後のワルツを踊る特権を与えてほしいと懇願する。彼女は拒否し、悲劇的な態度で傍にいたロレダンを迎えに行く。彼はまずためらうが、艶女の優しい主張に言われるがままになる。

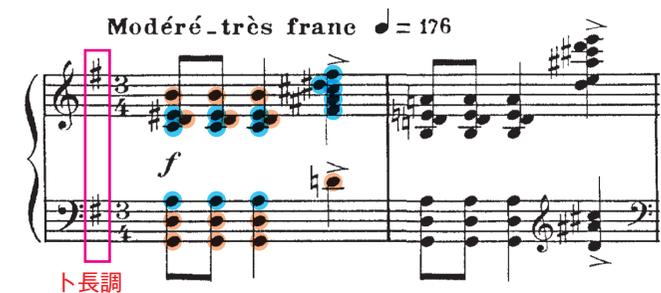
第8曲 エピローグ

客人は帰途につく。公爵は引き留められるのを期待する。アデライドは公爵にアカシア(プラトニックの愛)の枝を贈る。公爵は失望を示しながら立ち去る。ロレダンは、死ぬほど悲しそうに前に進む。アデライドは、ポビー(忘却)を彼に贈る。彼はそれを拒絶して、永遠の別れの身振りをしながら逃げ出す。アデライドは、奥の窓に駆け寄り大きく開ける。彼女は月光香の香りを官能的に吸い込む。ロレダンがバルコニーに上り、致命的な眼差しと乱れた髪で現れる。アデライドに駆け寄り、膝をついてピストルを出してこめかみにあてる。微笑みながら、彼女は胸元から赤いバラを取り出して、ロレダンの腕に身を委ねる。

【譜例16】

《優雅で感傷的なワルツ》冒頭

- ソシレ=ト長調の主和音
- 付加された音



ショパンの踊り

ショパンのワルツの踊りの場を考えたとき、若き日の恋の《別れのワルツ》と言われるOp.69-1、そして晩年の心模様が描かれる嬰ハ短調のワルツOp.64-2では、踊られている公の場が見えてこないことに気がつきます。では踊る相手は誰なのか。本来は必ず相手がいるというワルツという踊りにあって、これらの曲には一緒に踊るはずの相手が見当たりません。誰かを見ている視点はあるのだけれども、その人はいない。ここに、“不在”を思うショパンの孤独が感じられてきます。踊りの場は不在を感じる心の中にあるかのようです。

これらの非常に繊細な心の動きは、これらがワルツという形式で書かれ、そのリズムからの逸脱によって、聴こえてくることなのかもしれません。

踊りの種類としては、今回ポロネーズも取り上げています。ポロネーズには、ポーランドという祖国への強い思いや力強さ、不屈の意志といったものがあると思いますが、《英雄ポロネーズ》を弾いていると、このリズムに鼓舞されて頑張ろうというだけではない感覚をもちます。この曲はショパンの人生の中でも晩年に近い頃に作曲されました。終生ポーランドに戻ることがかなわない、ポーランドが独立することもかなわないということをショパンは分かっている、それでも書かずにはいられなかった。ベートーヴェンの踊りの曲たちがそこにいる人たちを巻き込んで「踊りましょう」「気持ちを奮い立たせましょう」「喜びましょう」となっていくのに対し、ショパンの場合は、かなわないからこそその心の叫びになっているように感じます。そこには、絶望という感覚もあるように思うのです。

踊りによって、踊りを超えて描かれるもの

今回のプログラムを踊りという視点で見たとき、この踊りを通して、踊りを超えて表れてくるものは何か。それは作曲家それぞれがとらえた人間の「様」なのではないかと思えます。

ベートーヴェンでは不安定な踊りから安定した喜びへの踊りへの変容が見られました。ベートーヴェンがこれを書くことによって、人々の気持ちを動かしている。我々はこのように不安定である、我々はこのようなことを享受することができるのだ、という形で人間を描いているように思うのです。

リストでは、3人の登場人物に起こっていることを、聴く我々は傍観者として眺めることができます。そこに見えるのは、悪魔にそそのかされる人間の性(さが)です。

ラヴェルでは、大勢の人の喧騒から個別の人へと視点に移ろいながら、踊らずにはいられない人間の妖しさとするつぼのようなエネルギー、そして孤独が描かれます。

ショパンでは、ショパン自身はそこにいるが、周りの人は見えません。視点は外ではなく心の内へと向かい、秘められた心模様が聴こえてきます。

作曲家によってそれぞれの形で表されるこれらの踊りには、人間の人間たる所以とも言えるものが表れています。それは高雅であると思えるのです。

それぞれの作品に「人間の精神が表れた踊り」という光を当ててみたときに、どのような感覚が聴こえてくるのか。ぜひお聴きいただければと思います。

1) 2) ともに、野平多美「ラヴェル 優雅で感傷的なワルツ (オーケストラのための) 解説」『ラヴェル 優雅で感傷的なワルツ』全音楽譜出版社 2024年

対談 仲道郁代×鈴木 晶 (舞踊学／精神分析学)

高雅な踊り

今回のプログラムで仲道は、「人間の精神が表れた踊り」という観点から各作品の探究を進めた。ここでは舞踊学と精神分析学を専門とする鈴木晶氏を迎え、踊りの音楽に何を聴くことができるのかを語り合った。



踊りとは「人間的」なもの

仲道：今回私は「高雅な踊り」というタイトルのもと、プログラムを組みました。踊りという視点で見たとき、どんなことが聞こえてくるのか。今日は舞踊学、そして精神分析学がご専門でいらっしゃる鈴木晶先生のお話を伺いながら、音楽における踊りとは、それがもたらすことについて考えてみたいと思います。先生、どうぞよろしく願いいたします。

鈴木：よろしく申し上げます。私の専門（のひとつ）は精神分析学ですが、精神科医ではないので、実際に患者を分析するわけではありません。精神

分析学は私たちの世界観というか、考え方の基本となる大きな理論のひとつだと、私は思っています。精神分析学は、言ってしまうと「心」の問題を扱う学問です。若い頃はそれを勉強していたのですが、途中でシフトして、舞踊学の研究をするようになりました。こちらは「身体」に関わる学問です。というわけで、心と身体がどのようにに関わり合っているのか、といったことにずっと関心があつたわけです。

仲道：まさに音楽も、心や精神的なことを、演奏者の身体、身体性でもって表現しますし、お聴きくださる方も聴くという行為は身体と心でもって認識するということもありますので、今日は

すごくお話が楽しみです。まずはその身体のほうからですが、そもそも踊りとはなんなのでしょう。なぜ人は踊るんでしょうね。

鈴木：赤ん坊を見ていると、何か音を鳴らしたり音楽をかけたりすると、自然に身体を動かしますね。赤ん坊が自然に踊り出すという現象は万国共通で見られますが、これが人間にとって本能的なことなのかというと、私は必ずしもそうではないと考えています。

仲道：本能で動くということではないと。動きたくなくなって動くということですか。

鈴木：人間以外の動物の中で、踊る動物というのはいないのではないかと思います。踊るのは人間だけではないか、つまり、踊るという行為はきわめて人間的なことなのではないかと推測します。人間以外の動物はすべて本能に従って生きています。本能がうまく機能していると言ってもよいでしょう。しかし人間の場合、おそらく2本足で立つようになった頃に脳が爆発的に大きくなり、その過程で、本能が、なくなったわけではないのですが、うまく機能しなくなった。壊れてしまったと言ってもいいでしょう。フロイトやその影響を受けた人たちの理論の根底にあるのは、こうした「本能が壊れてしまった」という前提です。私は、踊るという行為は本能的なものではなく、むしろ本能が壊れたことと関わりがあるのではないかと考えています。

仲道：古来神への祈りとか、そういった場面で人が踊りを踊るというようなことは、本能的な、生きることに直接的に関わることではない部分のことになっていきますよね。

鈴木：いきなり本質的なことを言いますと、本能的なものというのは、現実の世界とべったりくっついていて、現実を超えたところにはいかない。現実としっかり絡み合っていて、現実を生きていく。それが本能だと思います。でも人間の場合、いま生きている自分のまわりの世界を超えたところの、動物たちには見えない、人間だけに見える、

彼方の世界と関わっているのではないのでしょうか。

仲道：今回取り上げるそれぞれの曲なんですけれども、ワルツとかポロネーズと呼ばれる踊りのリズムで書かれているものなので、それを聴いたり弾いていたりすると、体感として本能的にも踊り出したいくなるような感覚もつものですが、同時に、踊りを再現しようというだけではなくて、なにか精神的なものを見出すような気もするんです。踊りという行為が、そういった精神的な神聖さをもたらしたりするのでしょうか。

鈴木：芸能とか芸術は、観客に見せるより前に、まず神様に見せるものだったと言われます。踊りも、神様に見せることが起源だったのではないかと思います。踊りだけではなく、音楽もそうですね。

仲道：それは自分が踊るという行為の中でそういった感覚をもつこともありますし、踊っている様子を客観的に見る、踊りの音楽を聴くということでも感じるところもあるような気がします。

鈴木：ひとりで踊る場合でも、自分が、踊る自分とそれを見ている自分とに分裂しているのではないのでしょうか。音楽でもそうだと思うのですが、踊りはとくに「見る」という性質が強く、景色とか絵画のような「物」を見る場合とは違う。何が違うかということ、見ている人は踊っている人いわば「乗り移る」わけです。私たちが劇場で踊りを見るとき、座席で100%客観的に見ているのではなく、舞台上で踊っているダンサーの中に入り込んでいるのではないのでしょうか。それに関して1980年代に、イタリアのパルマ大学の、リゾラッティらの神経生理学者のグループが、脳の中には、自分が見ているものを自分で模倣する「ミラー・ニューロン」が存在するのではないかと提唱し、この発見は世界中に衝撃をあたらしました。客席にすわっている観客が舞台上のダンサーや俳優やピアニストに自己同一化するという現象を説明するのに、ミラー・ニューロンはとても大きなヒントを与えてくれます。



仲道：共感するというのも、身体的なシンパシーをもつことで生まれるのかもしれない。とすると、自分の感覚が、自分の外の人たちのありようにまで向かって、広がっていくことができるとも言えますね。

鈴木：単純化して言えば、自分の意識が自分の身体から抜けていって、見ている対象（ダンサーとかピアニストとか）の中に入っていきような感覚ですね。私たちがダンス公演やコンサートにわざわざ出かけていくのはなぜかを説明するのに、ミラー・ニューロンは便利です。細かいことはまだわかっていないようですが。

仲道：追体験をするためには、自分の中にある種呼び覚まされる感覚というものがすでにあって、もしかしたら忘れていたかもしれない何かの記憶のかけらとか、そういったものがあるから呼び覚まされるということもありますし、もしくは、まだ見たことのない感覚、景色というものを見るという体験になったりもしますね。

鈴木：そこには発見がありますよね。

仲道：そういった心の動きを体験し、発見することができると。私が踊りのリズムを演奏するとい

う私の身体性があるって、お聴きくださる方の見る、聴くという身体性があるって、それがコンサートの会場で交錯したときに、たぶん生まれいでる感覚があるのではないかなと、もたらすことがあるのかもしれないと思いました。

踊らずにはいられぬ人々

仲道：今回演奏します作品の中で、私はいくつか視点を感じるんです。主語と言いますか。例えばベートーヴェンの《告別》ソナタの、特に第3楽章では、再会の喜びの感覚があるのですが、そこから踊りだすのですね。そこではベートーヴェンひとりが「会えて良かった」と心浮き立って踊るだけではなくて、何かベートーヴェンが「良かったね」と言うことによって、その周りにいる人たちも一緒に「良かった良かった」と言って踊っている、もしくは踊りたくなる、ということを感じるんです。途中では踊りの輪をつくって皆でそれを享受するようなところもあるのですが、そこにいるのは大勢の人なんです。第25番のソナタの第1楽章のalla tedescaも、ドイツ風の踊り、つまりワルツですけれども、これも大勢の人たちにこの気持ちを伝えたい、みんなで踊ろうよと言っているような視点を感じます。ベートーヴェンの時代のワルツというものは、一体社会の中でどのような役割を果たしていたのでしょうか。

鈴木：話は変わりますが、社会の中でダンスがどう見られているかを示す例を挙げたいと思います。アンデルセンの『赤い靴』という童話があります。ある女の子が赤い靴を履くと踊りをやめられなくなって、ずっと踊り続け、あまりに苦しいので、両脚を切断してもらおうという話です。もうひとつ、バレエには『ジゼル』という、最古のバレエと言われている作品があります。主人公の少女はすごく踊りが好きで、まわりの若い娘がたちが畑に行って働いている間も踊っているんです。このふたつの例に見られるのは「社会からの逸脱（あるいは脱落）」です。踊りが、まじめに働かず、快楽に耽ることの象徴になっています。

ワルツ大流行のきっかけとなったのはウィーン会議です。あれはナポレオンがヨーロッパ各地で

暴れ回った後の処理をどうするかという会議でした。昼間は、領土問題という、いまでも続いている問題を一日中議論しているのですが、夜になるとダンスに熱中していました。「会議は踊る、されど進まず」という言葉がありますが、ここでも「踊る」という言葉が「仕事が捗らない」という意味で使われています。

仲道：まさに、《告別》ソナタ、これは1809年のナポレオンがウィーンに侵攻してきた年の作品ですが、この曲には今先生がおっしゃったようなレジスタンス的な雰囲気を感じさせるところもあります。そのような社会背景があって、それに対して号砲を打ち鳴らして、喜びの踊りを踊るというような部分も出てきます。やはりその時代だったからこそその踊りということのかなと今お話を伺っていて思いました。それから、今回リストの《メフィスト・ワルツ》も演奏するのですが、メフィストという悪魔がワルツを焚き付けると、ファウスト博士が魔法にかかって村娘を誘惑していくんですね。こういった踊りを弾いていると、先生がおっしゃった『赤い靴』の物語で女の子が踊り続けてしまうという、悪魔に操られて踊らずにはいられない人の、悲しみと言いますか、さがと言いますか、そういったものも感じます。踊らされている人間というものも、こういった音楽の中には描かれているような気がいたします。

「3」と「4」の意味

仲道：ワルツという踊りは、普通私たちが考えるのは、規則正しくランタンタン、ランタンタンと、回るように踊るものですね。ただ、例えばショパンのワルツの場合、そのメロディや表情の中に、戸惑いや憧れ、悲しみが聞こえてきて、弾いているとそんな感覚がしましてね。リズムの形式としては、日本人的に言いますとブンチャッチャと言われる3拍子のリズムなんですけど、そこから少し逸脱することによって、人の心模様がそこに聞こえてくるというような、そんな感覚をもちます。

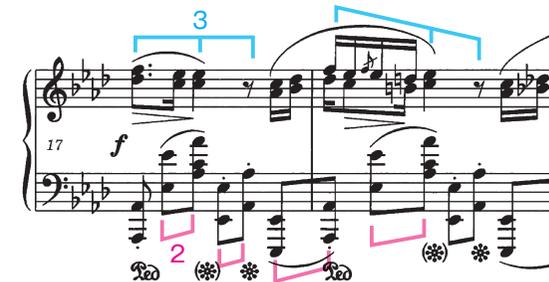
鈴木：言うまでもなくワルツは3拍子ですが、3拍子は感情の流れと結びつきやすいという面があ

るのかもしれませんが。ご存じのように、日本には伝統的に3拍子はありませんでした（アジア諸国の中で朝鮮半島だけは3拍子が基本なのですが）。ヨーロッパにはかなり古くから3拍子があって、そういう意味では3拍子はヨーロッパに深く根ざしたリズムだと言えるかもしれません。3拍子は騎馬民族のリズムだという説もありますね。

そういえば、《英雄ポロネーズ》も3拍子ですが、あの曲の場合、私のような素人には2拍子のように聞こえなくもないんですね。

仲道：そうなんです。3拍子の中に、2拍子が入ってくるという【譜例17】。3拍子という本来くるくと回るものが、回らずに2拍子で歩いていくというところに、何か抵抗感と言いますか、ただ回るのではない、そこにちょっと待てと、2拍子で行くんですよと、そういう感覚ももつんですね。3と2が戦い合って、何かそこで乗り越えようというような気もちが生まれてくる。そんなところがポロネーズの気もちを鼓舞するところにもつながるのかなと思います。

【譜例17】《英雄ポロネーズ》より



鈴木：人間にとって最初に聞こえてくるリズムはどこから来るかといえば、それは心臓の音でしょう。2拍子も3拍子もそこから生まれてくるわけですが、人間が二足歩行をするようになって最初にできたリズムは、やはり2拍子とか4拍子なのではないでしょうか。私にはどうしてもそう感じられます。最初に生まれたのが3拍子だったとは、どうしても思えない。つまり、3拍子は歴史のある時点で生まれたのではないかと思うんです。その意味でも、3拍子は動物的なものから遠い、人

間的なリズムだと言えます。ところが、いったん生まれると、踊りと3拍子の結びつきが強くなった。

この3という数字ですが、西洋には3は完成された数であるという考え方が古くからあります。キリスト教の三位一体とか。果たしてそうなんですか。C・G・ユングという心理学者に言わせれば、3というのはむしろ不完全であって、そのために運動エネルギーを秘めている。本当に安定しているのは4である、と。したがって3は完全からひとつ欠けているために、4という完全数へと向かうエネルギーを秘めている。この考えには一理あると思います。

仲道：面白いですね。3を完全なものとして捉えるのか、不完全なものとして捉えるのか。いずれにせよ数字がリズムをつくるわけですが、作品の中では3拍子というものも、演奏しているときに必ずしも規則正しく奏でられるものではなくて、そこから逸脱しているという感覚があったときに、ではそれが何なのかというところが、数字、つまりリズムと感情とが結びつくひとつのポイントになるのかもしれない。逆にすごく抑圧されたような精神状態を表現するときには、とても規則正しい3拍子、寸分たがわぬ尺の違いがない3拍子にすることによって、抑圧の感覚というのをもたらすこともありますよね。

鈴木：ショパンなんかは完全にそうだと思います。ただのブンチャッチャになってしまうと、陳腐というか、ダサいと感じられてしまう。作曲家のほうでも、そうならないように工夫しているのではないのでしょうか。

仲道：規則正しさというものが決してポジティブなことではないんですよね。ルーティンになって心の中のさまざまな起伏も無視をして、ただただ生きているということにはならないような感覚というものが、音楽の踊りのリズムの中には見出すことができそうですね。

リズムの身体性と、その逸脱から感情が結びつくということで、以前鈴木先生に伺った「悲しいから泣くのか、泣いているから悲しくなるのか」というお話を思い出しました。

鈴木：ウィリアム・ジェイムズの情動論ですね。それを踊りに当てはめてみると、踊りたくなくて踊るということもあるでしょうし、踊っているうちに気分がさらに高揚していくということもあるでしょう。両方あるんだと思います。

少し話が逸れますが、宗教的なことと踊りは古くから結びついていて、イスラム教にもセマーという、ぐるぐる旋回するダンスがありますが、キリスト教も、中世に大きく変わってしまったようですが、それ以前は、礼拝ではかなり激しい身体的な動きがあったと考えられています。ユダヤ教の礼拝は現在でもかなり激しい身体の動きを伴います。

踊りというのは、いま目の前にある現実世界ではない、神という表現であらわされるような「見えない世界」との結びつきをあらゆる行為なのではないのでしょうか。

仲道：それで連想しましたが、以前シューベルトに取り組みましたときに、シューベルトの『僕の夢』という詩がありまして、その作品の中で最後シューベルトが泣きながら人々が踊っている輪の中に入って行って、みんな踊っていて僕も一緒に踊りながら泣いたというような言葉があるんですね。あるいは、リストの《ダンテを読んで》という曲を演奏した際に、ダンテの『神曲』を少しひもときましたときに、最後天上界に昇っていくとマリア様の周りを光り輝く天使たちが輪になって踊っているという世界に到達するんですね。そのような踊り、回るということには、何か特別な、人間のとても高雅な感覚というものを見出すような気がするんです。

鈴木：最初のほうで述べたように、人間には本能があるが、壊れてしまって正常に機能していない。そのために自然界との間に隙間ができてしまった。その隙間に、人間は他の動物たちには見えない、独自の世界を作り上げていった。芸術家はそこに「高雅さ」を感じるのではないのでしょうか。

仲道：以前、鈴木先生から「自分が回るとは世界が回る」という言葉を伺いとてもインスパイアされました。

鈴木：回ることが踊りの起源ではないかと私は思っています。歩く、走るという行為は本能にもとづいた、生きるために必要な行為ですが、回るという行為はそうではない。歩いたり走ったりすれば目的に近づく、あるいは危険から遠ざかることができますが、回っても居場所は変わりません。その意味では、なんの役にも立たない行為です。では、どうして回るかといえば、繰り返しになりますが、自分が回るとはすなわち世界が回ることであり、それによって私たちの世界観が変わり、別次元の、目に見えないものにつながる可能性が生まれる。人間だけに感じられる世界、宗教的次元や、宇宙的次元とつながる。これはあらゆる生命体の中で人間だけの、きわめて人間的なものだと思います。そして芸術家はそこに「高雅さ」を見出すのではないのでしょうか。

仲道：今まで見ていたものではないものを見るといふところにつながっていくと。でも高雅という言葉は、ともすると少し上から目線な言葉のようにもとられることがありますね。

鈴木：「高雅」の原語は noble ですから、訳しようによっては上品とも訳せます。しかし、上品があって下品があるという、人間社会の階層づけとは違って、現実的なものすべてを超えているという意味ではないのでしょうか。つまり、生き延びるのに必要な本能とは対立する、食べる、寝るなどの欲求を満たすだけではない、日常を超えたものへと向かうもの、それを「高雅」と呼んでいるのではないのでしょうか。そしてこれこそが最も人間的なことなのではないのでしょうか。

仲道：今回の4人の作曲家の踊りには、それぞれに人間の様が描かれていると思うのですが、その様が、高雅という感覚につながっていたのですね。私は自分が回るといふことは世界が回るといふのは、俯瞰した視点でもあると思うんですね。自分の世界だけではない何か見知らぬ世界というものがあることを知り、その中で、自分が生きているということ、そして周りも生きているということを再確認することにもなるのだと思いました。人それぞれ悲しみ、喜びを抱えながらも、皆回って



いくことを確認する。それを確認することによって、自分はひとりではないと勇気を得ることもあるし、逆に同じぐらいに人はひとりひとりなのだと確認することにもつながるのかもしれない。そのようなことを今回はこのプログラムを通して、お聴きいただければと思っています。

鈴木 晶 [すずき・しょう]

法政大学名誉教授。専門は舞踊学と精神分析学。著書に『ニジンスキー 踊る神と呼ばれた男』（みすず書房、第75回読売文学賞、第34回吉田秀和賞）他多数、訳書にフロム『愛するということ』（紀伊國屋書店）他多数。

The Road to 2027
リサイタル・シリーズの軌跡

春
のシリーズ



幻想曲の系譜
—心が求めてやまぬもの
2021年5月30日
サントリーホール
©N.Ikegami



夢は何処へ
2024年6月2日
サントリーホール
©N.Ikegami



知の泉
2022年5月29日
サントリーホール
©N.Ikegami

劇場の世界
2023年6月3日
サントリーホール
©N.Ikegami



秋
のシリーズ

ドビュッシーの見たもの
2020年10月25日
東京文化会館 小ホール
©N.Ikegami



シューベルトの心の花
2024年10月27日
東京文化会館 小ホール
©Tomoko Hidaki



幻想曲の模様—心のかげらの万華鏡
2021年10月23日
東京文化会館 小ホール
©N.Ikegami



前奏曲—永遠への兆し
2022年10月29日
東京文化会館 小ホール
©Tomoko Hidaki



ブラームスの想念
2023年10月22日
東京文化会館 小ホール
©Tomoko Hidaki

2025年 [秋のシリーズ] ラヴェルの狂気

曲目
ラヴェル:
鏡
水の戯れ
夜のガスパール

2025年9月27日(土)
長岡リリックホール
コンサートホール
問合せ: 長岡市芸術文化振興財団 0258-29-7715

2025年9月28日(日)
サントミュージゼ 小ホール
問合せ: 上田市交流文化芸術センター 0268-27-2000

2025年10月18日(土)
宗次ホール
問合せ: 宗次ホールチケットセンター 052-265-1718

2025年10月19日(日)
アクトシティ浜松 中ホール
問合せ: 浜松市文化振興財団 053-451-1114

2025年10月26日(日)
東京文化会館 小ホール
問合せ: ジャパン・アーツ ぴあ 0570-00-1212



2026年 [春のシリーズ] 音楽の哲学

曲目
ベートーヴェン:
ピアノ・ソナタ第30番 Op. 109
ピアノ・ソナタ第31番 Op. 110
ピアノ・ソナタ第32番 Op. 111

2026年5月23日(土)
兵庫県立芸術文化センター
KOBELCO 大ホール

2026年5月30日(土)
アクトシティ浜松 中ホール

2026年6月6日(土)
宗次ホール

2026年6月14日(日)
サントリーホール

シェーンベルク:
6つの小さなピアノ曲 Op. 19



CFX
Yamaha Concert Grand Piano

私と、響き合う。

旬のピアニスト情報が満載
Pianist Lounge. <https://jp.yamaha.com/sp/pianist-lounge/>

ヤマハ株式会社

最新レコーディング 当会場で販売中

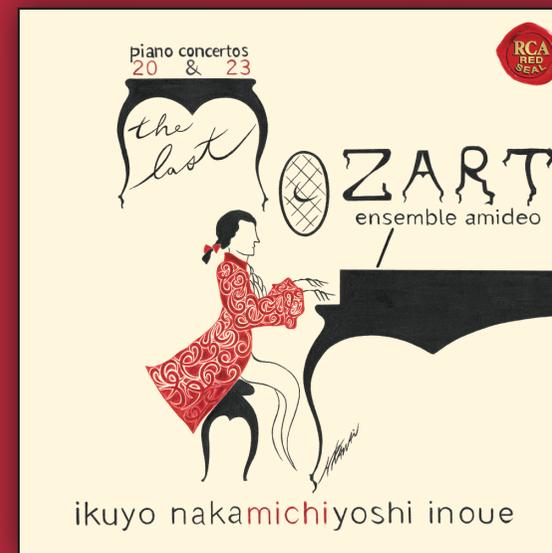
Sony Music Labels Inc.



仲道郁代と井上道義 —— 最後の共演となった唯一無二のモーツァルト

ザ・ラスト・モーツァルト

仲道郁代 ピアノ 井上道義 指揮 アンサンブル・アミデオ



■ハイブリッドディスク SICC 19086

■定価 ¥3,630(税抜¥3,300)

■収録曲

モーツァルト ピアノ協奏曲 第20番 二短調 K.466

ピアノ協奏曲 第23番 イ長調 K.488

仲道郁代(ピアノ | ヤマハコンサートグランドピアノCFX)

アンサンブル・アミデオ[コンサートマスター:長原幸太]

指揮:井上道義

[録音] 2024年12月16日 & 17日、東京、第一生命ホール DSDレコーディング

仲道郁代の満を持してのモーツァルト協奏曲録音は、2024年12月をもって指揮活動を引退した名匠・井上道義との共演。モーツァルトは仲道にとって重要なレパートリーであり、協奏曲はデビュー当時から弾き続け、国内オーケストラとの共演のみならず、英国、チェコ、カナダ、ベルギーなど海外においても高い評価を得てきました。今回の録音のために「アンサンブル・アミデオ」と名付けられたオーケストラが編成され、コンサートマスター長原幸太をはじめ、井上が信頼を寄せ、また井上との最後の音楽づくりをぜひ共にしたいというプレイヤーが集結。録音最終日は奏者全員が白い服を着用し、独特な神聖さ、厳かさを帯びたなかでの演奏となりました。

解説: 仲道郁代 沼野雄司 安田和信



優れた製品は、常に最高のパフォーマンスを奏でる。

ユニオンツールはオフィシャルスポンサーとして、音楽活動を全面的に応援しています。

「優れた製品を供給し社会に貢献する」

ユニオンツールは、このフィロソフィーを昭和35年の創業から守り続けています。

人と技術と地球を結ぶ

 **ユニオンツール株式会社**
<http://www.uniontool.co.jp>

The Road to 2027

仲道郁代ピアノ・リサイタル「高雅な踊り」

2025年6月1日(日) 開演 14:00 サントリーホール

主催：ジャパン・アーツ

特別協賛： ユニオンツール株式会社

協力：ソニー・ミュージックジャパンインターナショナル/ヤマハ株式会社

発行：有限会社オフィス・ナカミチ

デザイン：三木和彦/株式会社アンバサンドワークス

編集：北川由子/有限会社オフィス・ナカミチ