

# 音楽表現の再考

## — 身体活動を通して —

小 畑 真梨子

### Reconsideration of Musical Expression ～ Through Body Activity ～

Mariko OBATA

#### 要 旨

本稿では、音楽表現が価値あるものと感じられるために、他者と共感しあう前段階として、個人が音楽と充分に向き合い、心身ともに感じ方の質を向上させる必要があると考え、身体活動の実践が器楽演奏の表現向上に有用であることを考察し明らかにしていくものである。

#### 1. はじめに

近年、表現教育が注目され、文部科学省の取り組みとして、平成22年度から全国45都道府県、292校の小学校・中学校・高等学校等が実践校となり「児童生徒のコミュニケーション能力の育成に資する芸術表現体験事業」を展開している。そこで求められているコミュニケーション能力とは、「現代における社会的要請」に対応する人材育成のための内容を多く含み、<sup>1</sup>その方法として音楽の分野においては、“合唱や合奏などを通して表現することを他者と共感しあい、そこで感じ取ったものを言葉などで表現することが知的活動であり異文化理解につながる”、また“この活動こそが人間の情緒の基盤であり、コミュニケーション能力を育成する次世代に向けた活動である”と書かれている。しかし、異文化理解能力が求められるなか、分かり合うことや共感しあう同調力を求めることは、ダブルバインドの状態であるとして警鐘を鳴らす流れもある。<sup>2</sup> やみくもに表現する技術を教え、さらに自由に表現することを求めても、伝えたいという気持ちが実際に芽生えていなければ、技術が定着しないどころか、価値のある活動と感ずることはできないであろうと考える。そこで本稿では、音楽表現が価値あるものと感じられるためには、他者と共感しあう前段階とし

て、個人が音楽と充分に向き合い、心身ともに感じ方の質を向上させる必要があると考え、それには実際の身体活動の実践が及ぼす器楽演奏の可能性について検証を通して考察し、明らかにしていくものである。また、検証対象としたのは音楽教育従事者である。なぜなら、音楽表現そのものが実りある行為として示唆する立場であるのは、音楽教育従事者であると考えたからである。

#### 2. 音楽表現の複雑さについて

一般的に音楽表現という活動は、ソルフェージュ能力に関する知識を駆使して、楽曲を演奏する活動のことを想定されがちであるが、ここではその活動が複雑であることを述べていく。また、ここで言う「音楽」は音楽作品のこととし、音楽表現とは、音楽作品を演奏する行為を前提とする。

『表現』はドイツ語で Ausdruck、であり、外へ aus、押す Druck。英語で express であり、外へ ex、押す press。このことから、『表現』とは、「外へ押し出すこと」であり、必然的に“押すべきもの”は手前側にあることになる。

したがって、音楽表現とは、音楽の内側にあるものを外へ押し出す行為である。単純に、音を出す行為は、

<sup>1</sup> コミュニケーション教育推進会議、第4回、資料3

<sup>2</sup> 平田オリザ「わかりあえないことから」講談社現代新書、2012年、19頁。

表現であるとも考えることも出来るが、ここでは、内なるものは音楽作品に存在しており、それを押し出す行為こそが、音楽表現であるとも考える。先ず、音楽に存在する“内なるもの”を表現（以下、演奏）するということは、その音楽を構成している、様々な要素を見つけなければならない。たとえば、これから演奏しようとする楽曲の作曲家による指示や、作曲された作品の様式感も一つの“内なるもの”であるとすれば、演奏する側は、それらを知識として知る必要があり、また音響化して表象することが求められる。しかし、音響化したくとも、2次元で譜面に描かれているものをまず一つ一つ音にして、連結された旋律として空間に音を解き放つただから、知識として学習しただけでは意味がなく、演奏者本人が、音そのものをどのように扱えばよいかを考え、また感じる必要がある。

たとえば、一例として図1のように、音楽のエネルギーの方向性について見てみる。

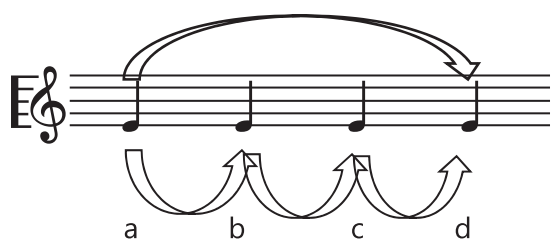


図1

実際これらの矢印は普通、譜面に書かれていないものだが、このような同じ音が並んでいた場合でも、音自体の感じ方を能動的に行うことによって、出る音の様子を変化させることが可能なのである。（あえて拍子は指定しない）

例えば、a~b、b~c、c~dへの矢印のように、「隣の音を目的地とすること」を能動的に感じながら音を出す行為と、a~dの矢印のように、「aはdが目的地である」と能動的に感じて音を出す行為では、リコーダーではタンギングに、ピアノではタッチに違いが出る。（実演検証）

一例であり、単純なことではあるが、このように、音そのものがどの音へ向かうのかを観察することで、音色の変化や奏法の変化が生まれ、結果的に旋律を立体的なものと感じ表現することができるのではないだろうか。さらにその矢印中に、喜びや悲しみ、怒り、などの作曲

家の思いや演奏者の感情が加味されれば、より色鮮やかな表現となり、説得力のある演奏になるのではないだろうか。そのことについてランガー（Susanne. K. Langer, 1895-1985）は次のように述べている。

音楽は人間感情（内的生命、主観的現実）の模造としてその質に形式を与え、（シンボル化、抽象化、客観化）、言語では不可能なやり方でそれを誰にでも知覚できるものにする。これによってわれわれは、自己の奥底に存在する感情を想像し、その本質を理解することができるのである。<sup>3</sup>

音楽は言語が近づくことの出来ない感情の本質を詳細かつ真実味をもって明らかにすることができる。<sup>4</sup>

このように、言語化できない部分を感じることでできるものが音楽であり、音楽は音楽として音で表現されること自体は非常に複雑な行為であり様々なアプローチがあるということが言える。よって、音楽表現の方法を示唆する側は、特定の論拠に基づいて考える必要がある。

### 3. 音楽と舞踊

演奏で音楽表現をする上で、音楽の感じ方の質を向上させる必要性について検証するために、演奏する作品として選んだのは舞曲であり、そのなかでも一般的によく知られているメヌエットを使用する。そして身体活動を用い、舞曲メヌエットに内在する音楽の成分を導き出すために、16世紀~17世紀にフランスで興隆した舞踏であるメヌエットのステップを実演する。まず理由として、次の要素があげられる。エス（Donald. H. Van Ess, 1970-1986）は一定の音響を旋律に形成しようとする人間の欲求と、特にリズムに動こうとする衝動は音楽芸術の原初の段階であり原始時代の人々にもあったはずである<sup>5</sup>、と考察したプラトン（Platon, ca. 428-347 B. C.）は、「舞踊は肉体の律動と靈魂の媒介者である<sup>6</sup>」、という言葉を残していることや、モーリス・ラヴェル（Maurice Ravel）が古典舞踊のオマージュとして舞曲を書いた際に、「これらのすばらしいリズムについて私が深く共感しているのをご存知ですね。（中略）舞踊によって表される生きる喜びの方を評価している。<sup>7</sup>」と言っている

<sup>3</sup> S. K.ランガー「芸術とは何か」池上保太郎訳、岩波新書、1983年、85頁

<sup>4</sup> S. K.ランガー『感情と形式』大久保直幹他訳、太陽社、1987年、36頁

<sup>5</sup> ドナルド・H・ヴァン・エス「西洋音楽史 音楽様式の遺産」新時代社、1986年、7頁

<sup>6</sup> 邦正美「舞踊の文化史」1968年、岩波新書、7頁

<sup>7</sup> アービー・オレンシュタイン「ラヴェル 生涯と作品」井上さつき訳、2012年、音楽之友社、175頁

ことから、音楽を扱う上で舞踊を理解すること及びステップを理解することは、音楽に内在するものを理解する上で、その役割を果たしうるものであると考えるからである。器楽曲に多く作曲されている舞曲は、元々踊りの伴奏という形で作曲されていたが、徐々に舞曲として、独立して作曲されるようになり、器楽作品のジャンルとして確立された。だからと言って自由な解釈のもと器楽で演奏されることが許されるわけではなく、世界的指揮者ニコラウス・アーノンクール（Nikolaus Harnoncourt, 1929-2016）によれば、「150年以上もの歳月を通して自然で当たり前のものとして育まれてきた舞曲について、我々は同じような状況を想定する必要がある<sup>8</sup>」、としている。それは、現代に生きる我々が当時の舞曲に対して持つべき確かな直感力のことであり、独立しながらも、元々、伴奏音楽であったことから音楽にはステップが、ステップには音楽が寄り添うわけで、器楽曲としての音楽と舞踏ステップの両者は、相互に関係しあうものでなければならぬと考えられる。筆者も実際の舞曲演奏の際、舞踏ステップを研究することで、曲中の間の取り方や拍の感じ方に大きな変化が感じられた経験により、舞踏ステップを実践することに関心を抱いてきたというのも一つの動機である。また、舞曲について音楽を専門とする学生や、指導者の中には、バロックルネサンス期の舞踊から発展したものであることを知らない、あるいは答えられない者も少なくない。また音楽コンクール等で、舞曲が課題になっているにも関わらず、様式誤認ともとれる適切な指導が行われていないであろう場面に遭遇することが多い。このことは、音楽の内在するものに対する的確な判断を思考するうえで様式理解を遠ざけてしまう要因にもなりかねないと感じた。

このメヌエットが興隆した16～17世紀の音楽には演奏記号や表現、発想記号が確立されていなかったのにも関わらず、曲のテンポ設定や調性による感情表現について暗黙の了解的なルールが存在していた。また、舞曲と共に踊られる舞踏にも舞踏譜と呼ばれる資料が残されていることから、本検証をする上で対象者たちが体験する舞踏のイメージにばらつきがでる可能性も少なく出来ると考えた。

また、音楽を扱うものにとって舞踊の理解が必要であるということは、作曲家で知られる山田耕筰（1886-1965）も次のように述べている。

「音楽と舞踊は全然双子のやうなもので、音がなると同時に運動と云ふものが感じられ運動が現はれると同時に音が感じられるのである。即ち運動と音は同平面上にあるものでそれにリズムが加はれば一は音楽となり、他は舞踊となるのである。」<sup>9</sup>

事実、山田が舞踊教育家として活動していたことを石井は次のように伝えている。

「音楽家としての山田耕筰の名は誰でも知っていることだが舞踊家としての山田耕筰をしっている人は極めてまれであろうと思われる」<sup>10</sup>

## 4. 舞踊

### 4-1. バロックルネサンス期までの変遷

舞踊についてクルト・ザックス（Curt Sachs, 1881-1959）は「舞踊は芸術の母」とし、時間芸術と、空間芸術の両方の性格を持ち、物や石、言語を使うにいたる人類の歴史と同じほどの歴史を持つ、芸術の始祖的なもの<sup>11</sup>だとしている。喜怒哀楽などの感情表現という衝動的な表現から、徐々に宗教的、世俗的なものも含め、集団による祭礼、祝典、葬礼、祈願等の儀式の中で形式化されたという説が音楽学、舞踊学論者の間で提唱され、広く支持されている。これらの舞踊は古くから音楽を伴っていたとされており、実際、ギリシャ神話にテレプシコーレという舞踊の女神がいるように、この時代の彫刻や花瓶、壺、宮殿のレリーフにおいて踊る人につきそう楽器演奏者の姿が描かれている。

その後、西洋で「踊る世紀」と言われる舞踊が興隆する16世紀まで、音楽の記譜法も確立されていないだけでなく、当時、絶対的な権力を握っていたキリスト教会により、道徳的な見地から舞踊を弾圧していたこともあり、詳細なことがいまだ不明なものが多い。しかし、民衆の間で舞踊は引き継がれており、徐々にキリスト教会の権力が弱まるにつれ、舞踊が復活し、その興隆とともに宮廷に取り入れられるようになった。その頃、フランスで普及した舞踊は、パヴァーヌ、ガイアルド、アルマンドである。17世紀になると、フランスのルイ14世が舞踊を奨励し、「宮廷バレエ」として発展させた。さらにブール、ガヴォット、パスピエ、メヌエットなどの新たな舞踊が生まれる。芸術の教育と規律、という考え方が強調されていた時代であり、17世紀の舞踏教師たちが示した教本には、指導

<sup>8</sup> ニコラス・アーノンクール「音楽は対話である」那須田務他訳、2006年、アカデミアミュージック

<sup>9</sup> 山田耕筰「文化学院女生徒の舞踊」『時事新報』15017号、大正11年7月23日、附録「日曜画報第74号」、『山田耕筰全集2』所収、144-145頁

<sup>10</sup> 石井隼「舞踊家山田耕筰先生」『おどるばか』産業経済新聞社、昭和30年、28頁

<sup>11</sup> クルト・ザックス「世界舞踊史」小倉重夫訳、音楽之友社、1980年、9頁

の手順として、まず姿勢、歩き方、お辞儀の仕方といった作法から始まり、次いで足のポジション、基本的な動きの説明から個々のステップ、腕の使い方などの説明があり、また音楽との対応も説明されている。その中には頭、胴、腕、脚の基本的なポジションは、全ての動きのはじまりであり、かつ終わりであるとし、さらに良き踊り手の条件として、不自然さを感じさせないこと、優雅さを備え、動きが的確であること、良い耳を持つこと、などが指摘されている。

#### 4-2. 古典舞踊の基本ポジション

一つの脚のポジションから、ほかのポジションへの移動を表すものを、「パ」(pas)と言う。パは、一つ、もしくは幾つか組み合わせられて一単位のステップを成す。以下は、基本の3つのパ。

- ① プリエ (Plie) 膝を外側に曲げる。
- ② ルルベ (Releve) 軸脚の膝を伸ばす
- ③ タンデュ (Tendu) 軸脚でない方の脚を、爪先を床から離さずにスライドさせる。

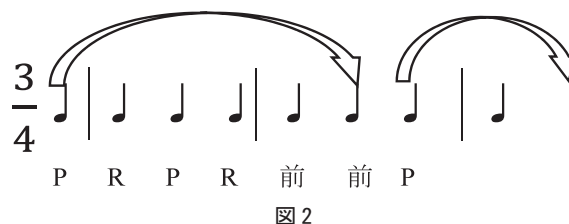
これらのポジションはルイ 14 世の舞踏教師であったボーシャンが概略を定めたといわれている。<sup>12</sup> ステップは拍の単位を意識して行われ、小節ごとに1拍目に向けプリエ〜ルルヴェを行うことにより、それぞれの拍子が生み出される。すなわち「重心を移動し同時に伸び上がる」ことが基本の動きとなっている。したがって、音楽とも対応して用いられ、それぞれに対応する記号を用いて記録に残されている。

#### 4-3. メヌエット、メヌエットステップ

メヌエットは3拍子の舞曲で、フランス語の menu (細かい、小さい) が語源であり、踊るパの幅が狭いことを意味する説と、16世紀にフランスで流行していた「舞踏ブランル branle a mener, amener」から発生したとされる説がある。<sup>13</sup> また、メヌエットは、17世紀〜18世紀の貴族世界においては優雅さの象徴でもあった。また、2小節、6拍分で一単位ステップであり、基本的に動きは6拍目から動き始める。右脚の踵を左脚のくるぶしに付け、左脚はプリエの動き[P]から、床をすりながら右脚を前に進めルルヴェで立つ。[R] 同様の動きを片側も行う。その後、かかとをあげたまま2歩前へ前進する。

図2のように、メヌエットステップは、弱拍から数えて6拍で1つのステップになる。以上の動きから分

かるように、ルルヴェ[R]では、全身が上へ伸び上がるような動きをすることから、音楽的にもダウンにはならず、アクセントを付けることはあまり好ましくない。また、プリエ〜ルルヴェの2セットのパと、ルルヴェのまま2歩前進を始める2小節目の1拍目もエネルギー的に次の拍に進む最初の拍なので、強拍だからといって、アクセントを付けるのは良くない。2小節目の1拍目に重みを置いた音楽ではパの動きが不自然なものになる。



## 5. 検証

### 【対象者の音楽経験】

今回の研究対象者は、音楽教育従事者(56名)(幼・小・中・高等学校・ピアノ指導者)で、全員、音楽の専門教育を受けた者である。1回目と2回目および3回目の実施の際、募集により集まった人数で、3つのグループA(20名)、B(20名)、C(16名)に分けた。

事前アンケートで確認したピアノ学習経験を以下の表とする。

### 【ピアノ学習経験】

表1

| 経験年数      | 人数  | 人数(%) |
|-----------|-----|-------|
| 0~5年未満    | 0人  | 0%    |
| 5~10年未満   | 0人  | 0%    |
| 10年~15年未満 | 1人  | 1.8%  |
| 15年~20年未満 | 35人 | 62.5% |
| 20年~25年未満 | 4人  | 7.1%  |
| 25年~30年未満 | 11人 | 19.6% |
| 30年以上     | 5人  | 8.9%  |

表1に示されるように、ピアノ学習歴10年以上の者は56名中56名(100%)とし、レベルにおいても、基本的に新しい譜面や、指番号、指示記号を読むこと、および理解することに不便が無く、技術面、音楽表現

<sup>12</sup> クルト・ザックス「世界舞踊史」小倉重夫訳、音楽之友社、1980年、451頁

<sup>13</sup> 堀内久美雄「新訂 標準音楽辞典」第2版、2012年2月、音楽之友社、1932頁

上で起こりうる問題点を明確に認識することが出来、解決のための手段を的確に選択・判断できると考えられる。

### 【活動および考察】

ここでは筆者が音楽教育従事者に対して行った授業の実際の様子を通して、考察していく。

1 グループ4時間の授業とし、1時間あたり80分とする。

#### ◆1時限

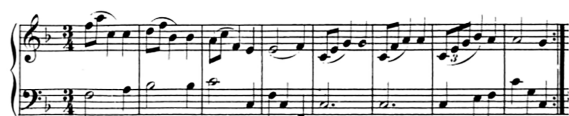
17世紀～18世紀の時代背景や、習慣などを学習した上で、舞曲の種類などを知る。

#### ◆2時限

メヌエットの楽譜を演奏してみて、どのような点に気を付けて弾くべきか、意見を出し合う活動をした。この際、20分程度の譜読み、練習の時間を与えた。

#### メヌエット譜例以下

モーツァルト K2



### 【活動内容】

- (1) メヌエットの楽譜を譜読みし、練習する
- (2) 演奏の際、気を付ける点について話しあう
- (3) 発表の時間をとる

#### 挙がった感想

- ・1拍目に重みが来るように気を付ける
- ・3拍目が軽くなるように気を付ける
- ・切るところと、切らないところを決める
- ・リズム感に気を付ける
- ・3拍目にアクセントがつかないようにする
- ・2拍目と3拍目を軽く
- ・踊りを意識すると、腕や体が動いてしまい、指先に力が入らない

#### 考察

譜読みには全く問題は無かったが、3拍子の概念「強・弱・弱」の意識が強く、様式誤認が多くみられる状況であった。(図3) によって、フレーズは1小節1フレーズで弾いてしまう者がほとんどであった。この段階では、未だメヌエットステップを実演していない。

2で触れたエネルギーの方向性についての意識は必然的に1拍目が下方向に向いている。

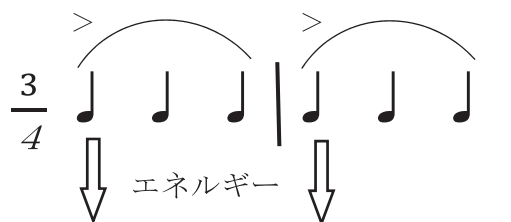


図3

#### ◆3時限

古典舞踊の足のポジションを学習した上でメヌエットステップを学び実際に踏んでみる。

また、メヌエットステップは3拍目の弱拍からパが動き始めることも確認する。

### 【活動内容】

- (1) 5つの足のポジションを学習する
- (2) 6拍がメヌエットステップの1単位であることを学習する
- (3) 体に覚えこませるため、40分間練習する時間をとる
- (4) ディスカッションをする

#### 挙がった感想

- ・3拍子ではあるが6拍が1フレーズになっていることを感じ取ることが出来た
- ・一つ一つの足を踏む際に、身体でバランスをとることの難しさや、当時の衣装で何時間も踊っていたことの大変さを認識することができた
- ・プリエからルルヴェが一つの動きであることが大切だと感じた
- ・楽曲としての旋律はシンプルなのにステップを踏む作業はとても大変
- ・強拍の部分(1小節1拍目、2小節目1拍目)は伸び上がる部分なのが分かった

#### 考察

・プリエから伸び上がる際に拍の加速感が感じられ、3拍子の概念「強・弱・弱」の意識は無くなり、なめらかな動きになるように積極的にステップの練習に取り組む様子が見られた。

#### ◆4時限

メヌエットステップを学習した上で、改めてピアノで実演を試みる。

【活動内容】

- ①ピアノで実演をするにあたり個人練習を20分行う
- ②一人ずつ発表の時間を設ける
- ③ディスカッションする

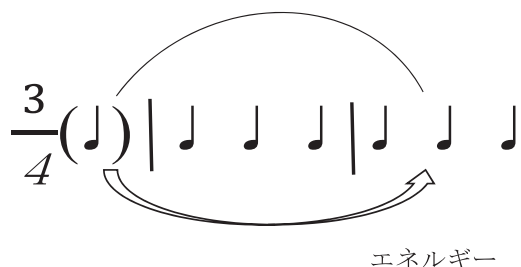


図4

挙げた感想

- ・こんなに拍について考えて弾いたことはなかった
- ・曲中で、拍が循環していることを感じる事ができた
- ・拍子は規則性のあるものだが、ステップの単位ごとに訪れる空気感が感じられて、生き生きとした拍になった
- ・動きをイメージしてから弾くと、フレーズの絶妙な間合いが容易に表現できた

考察

拍と拍の間に対する意識が芽生えたことで、演奏自体が生き生きとしたものとなり変化が見られた。音楽のエネルギーが2小節目の2拍目に向かっていくことを意識しながら、ルルヴェで歩く動きの体験により、自然なレガート奏法が出来るようになっていた。また、拍は基本的に縦割りであるという感覚が薄れ、隣の拍や遠くの拍に対しても関連性があることを認識することで、音楽的な成長が見られることを自覚していた。また、それらの学習段階で徐々に音楽作りへの意欲が顕著に観察された。

5. 結果と考察

授業終了後にアンケート調査を実施した。

その結果を次に記す。

グループA・B・C（合計56名）に対して行った調査結果が表2である。全56名から回答を得たが、その中から主なものを示す。

【今日の活動の感想 自由記述】

表2

|  |
|--|
| ・ピアノの作品は弾けるようになれば良いので拍のひとつひとつなんて気にしなくても変わらないと思ったが、短い時間でこんなに拍の感覚が変わるのはびっくりした。 |
| ・何気なく見ていた譜面の見方が変わった  |
| ・音楽を教える立場の人間が知っておくべき内容だと思う。  |
| ・音楽とリズムは深く結びついていることが体を使うことで良くわかりました。   |
| ・活動後には心身ともに心地のよい感覚になる  |
| ・楽曲分析をする際の新しい一面が学習できた  |
| ・音楽教師としてこのような体験で自分の感性を磨くことはとても大切だと思った  |
| ・体を使って音楽を感じることにとても共感したので、授業にも取り入れていきたい                                       |
| ・リズムや拍子について子どもたちに指導することを簡単に考えていたが、自分自身の感じ方が甘いことを実感した                         |
| ・頭の中でイメージしている拍子が必ずしもすぐに楽器で表現できる訳ではないので動いてみてよくわかった                            |
| ・実際のピアノの音に結びつくとは驚きだった  |
| ・舞曲の演奏についてじっくりこないままで演奏してきたけれど、今日の体験でまさにじっくりきた感じだった                           |
| ・表面上リズムをとらえるだけでは足りないと感じた   |

多数の対象者が、舞踏ステップを取り入れた活動に肯定的であったことが読み取れる。さらに時間の経過とともに、演奏表現において身体活動のアプローチが有効であることを意識するようになったことは明らかである。

6. まとめ

活動後、全体の半数以上の対象者が活動に肯定的であった。また、ピアノ実演によらず音楽を用いた表現の意見を出し合っていた。さらに、段階を経てフレーズや拍に対する理解を深め、身体活動を行い実演することで音楽の感じ方に変化が見られ、音楽に対する関心が向上したように思われる。また、特定の様式を学ぶことにより、様式感を養い、楽曲への理解が深まり、拍感や雰囲気などの新たな発見ができることも確認された。これらは、音楽を知覚するための作業といえ、その知覚された豊かな知見のもとにやっと楽曲を表現することが準備されるのである。また、本検証を通して音楽表現が価値あるものとするために、表現を他者と共感しあう前段階として、個人が音楽と充分に向き合い、心身ともに感じ方の質を向上させる必要があること、それには実際の身体活動の実践が有効であることが実証されたとともに、その作業は楽しく、喜びを感じるものであると言えるのではないだろうか。

身体で感じる経験は、おそらくは楽しさと共に体に宿るもので、その経験が、個人の学びをサポートするのではないだろうか。コミュニケーションが大切であるとして、やみくもに、何でも他者と共有、共感しあうことを急ぐ以前に、個人が音楽と充分に向き合い、その質を高めていくことは必須であり、その結果、価値のあるものと感じながら学習することが出来ると考える。またそれらを示唆する立場として今後の教育活動に生かしていきたい。ただ、この問題は中、長期的に検証をしていくものとし、本研究において決定的な実証完了とすることは目的としない。

#### 【参考文献】

- 文部科学省「コミュニケーション教育推進会議」, 第4回,  
資料3
- 平田オリザ「わかりあえないことから」講談社現代新書,  
2012年
- S. K. ランガー「芸術とは何か」池上保太郎訳, 岩波新書,  
1983年
- S. K. ランガー『感情と形式』大久保直幹他訳, 太陽社,  
1987年
- ドナルド・H・ヴァン・エス「西洋音楽史 音楽様式の遺産」  
新時代社, 1986年
- 邦正美「舞踊の文化史」岩波新書, 1968年
- アービー・オレンシュタイン「ラヴェル 生涯と作品」井上  
さつき訳, 音楽之友社, 2012年
- ニコラス・アーノンクール「音楽は対話である」那須田務  
他訳, アカデミアミュージック, 2006年
- 山田耕筰「文化学院女生徒の舞踊」『時事新報』15017号,  
大正11年7月23日, 附録「日曜画報第74号」, 『山田耕  
筰全集2』所収
- 石井猷「舞踊家山田耕筰先生」『おどるばか』産業経済新聞  
社, 昭和30年, 28頁
- クルト・ザックス「世界舞踊史」小倉重夫訳, 音楽之友社,  
1980年
- 堀内久美雄「新訂 標準音楽辞典」第2版, 音楽之友社,  
2012年