

## 振付家に聞く「舞踊と音楽」

### “Dance and Music” withdrawn from Choreographers

松澤慶信<sup>1)</sup> 松山善弘<sup>1)</sup> 鈴木美雪<sup>2)</sup>

Yoshinobu MATSUZAWA, Yoshihiro MATSUYAMA and Miyuki SUZUKI

#### Abstract

Music becomes a more important Merkmal than story in dance. As it seems that poiethike as a creative principle is useful for methodology of thinking the relation between dance and music, in order to investigate from this point, we want to ask choreographers who create the 21 century's dance how they confront music in their creation.

*Keywords: collaboration, co-existence, abstract ballet, phrasing, representation*

#### I. 方法論的立脚点：「制作術」からの視点

18世紀以降、芸術学が確立されるにあたってその立脚点は基本的に、芸術の享受・鑑賞体験を中心に展開されてきた。美学芸術史学とは美的受容体験の様式史であると考えられるようになり、作品が当時どう受けとめられて記述されていたかを探り、受容体験の様式をカテゴライズすることによって存立することとなった。

舞踊作品が現存しない舞踊史学にとってはわけてもこの方法論は有効であった。舞踊作品そのものではなくその作品を巡る言説と評価が舞踊史学を支える論拠になったからである。

しかし本来、アリストテレスの『詩学』がPoetikaであるように、芸術論とはポイエーシス（制作する）を中心とするポイエティケー（制作術）に基本をおいた原理であった。

芸術論といえば制作術であり、ホラティウス（Quintus Horatius Flaccus B.C.65-8）の『詩論』（B.C.18）にある「詩は絵画のごとく（ut pictura poesis）」もアルベルティ（Alberti, Leon Battista 1404-1472）の『絵画論』（1435）も基本的にはいかに詩を作りどのように絵を描くかという、その実践的指南には程度の差こそあれ、制作創作の方法をめぐる論理であり、観る側を射程に置いた論理ではなかった。

それが上記したように18世紀以降芸術学が確立され、Aesthetikaという（美的体験としての）感性の学である『美学』（1750）がバウムガルテン（Baumgarten, Alexander Gottlieb 1714-1762）によって、またカント（Kant, Immanuel 1724-1804）が『判断力批判』（1790）を上梓するにあたって、美学芸術学は作品を観る論理にすり替わっていった。したがってこの同時代に出版されたデュボス（Dubos, Jean-Baptiste 1670-1742）の『詩画論』（1718）やレッシング（Lessing, Gotthold Ephraim 1729-81）の『ラオコーン論』（1766）は観る側の論理としても創る側の論理としても読めることは興味深い。

そこで今回われわれが「舞踊と音楽」という問題をとりあげる上でのスタンスは、この制作原理に立ちかえって、しかも作品を作る実践的な振付家に直接あたって、彼らから舞踊と音楽について考えられている問題をすくい上げようという試みである。

舞踊作品を創作する振付家は、音楽にどのような姿勢をもってのぞむのか、作品の創作にあたって一構成要素である音楽はどのようにその作品を措定し構造化すると考えているのか。音楽は舞踊にとってまさに $\alpha$ にして $\Omega$ ともいうべき究極の問題であるといえるだろうが、その必須のパラメータが作品の根幹をなす契機であることを確認する作業である。

したがって、制作の論理であれ観る側の論理であれ先行研究としてこの問題提起はそれこそ枚挙にいとまがない。Stephanie Jordanは*Moving Music* (p.3) で、

1) 日本女子体育大学（准教授）

2) 日本女子体育大学（助手）

20世紀バレエの大改革をうながした今年創立100周年にあたるバレエ・リュスがバレエの改革を考えるさいに、その実現は音楽をどう処理するかにかかっていると舞台装置家のアレクサンドル・ブノア (Benois, Alexandre 1870-1960) が発言していることを紹介し、またバレエとは違う新しい舞踊芸術として20世紀に打ち立てられたモダン・ダンスは草創期から結局、音楽の処理がその核心となるであろうと自覚していたので、それに関連する文献は山ほどあると書いている。

Paul Hodginsは*Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance Music, Movement and Metaphor* (p.31) で、ストラヴィンスキー (Stravinsky, Igor Fedorovich 1882-1971) が作曲した『ヴァイオリン・コンチェルト』と同名のタイトルのついたバランシン (Balanchine, George 1904-1983) の振付作品 (1972年再演) を比較分析するにあたって、20世紀バレエの中心人物であるこの二人の関係を、プティパ (Petipa, Marius 1818-1910) とチャイコフスキー (Tchaikovsky, Piotr Ilych 1840-1893) を19世紀後半のロシア的文化的背景の中で論じたように照応させて、舞踊と音楽の問題を作品分析を通じてだけでなく、文化背景にも言及して論じたのだった。

筆者自身も「音楽構造と物語 —《ステップテキスト》と《シャコンヌ》」で、バッハ (Bach, Johann Sebastian 1685-1750) の作曲した音楽学的に完成度の高い『シャコンヌ』という楽曲に、振付家のフォーサイス (Forsythe, William 1949-) がどのようにその呪縛を解きはなして舞踊作品独自の地平を築いたのかを「シャコンヌ」のスコアと振付を照らし合わせて確認した。

しかし本稿はそのようなさまざまなレヴェルで論じられている舞踊と音楽の関係を、現在も活躍する何人かの振付家に接して聞いたインタビューの中から抽出し、彼らの音楽への関心を類型化してまとめたものである。舞踊と音楽に関する主要な問題点はここに出されたように思うが、これはまたコンテンポラリーなダンスが現在内包している代表的な課題といっても差し支えないだろう。

## II. 歴史的事例

19世紀にバレエというダンス・ジャンルがプティパによって一応の完成をみてから、20世紀に物語の

ない抽象バレエが登場し、そしてダンスの在り方そのものに疑義を呈したメタ・ダンスとしてのポストモダン・ダンスの登場というこれら三つの立場にわけて、舞踊と音楽の関係を以下にとりあげ、舞踊と音楽を考える上でのまず導入および基礎としたい。

### 1. チャイコフスキーとプティパ

二人が初めてコラボレーションした『眠れる森の美女』(1890年初演) では、振付家のプティパが作品の構想にあたって、作曲家のチャイコフスキーに、何小節で、何調で、どのようなテンポとリズムが必要かなどと綿密に音楽を指示して依頼したことはつとに有名である (Wiley, Roland John *Tchaikovsky's Ballets Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, 渡辺碧「レフ・イワーノフ—バレエの19世紀から20世紀への架け橋」)。

振付家にとって、音楽は舞踊作品を構成する屋台骨であること、つまりストーリー展開を含んだ物語バレエでさえもその時間構造を決定するのは音楽であることを示した代表例として、この事例を掲げることに異論はないだろう。

### 2. ストラヴィンスキーとバランシン

20世紀に入って物語性を捨ててformalisticなバレエである抽象バレエがバランシンによって確立された。その抽象バレエを代表する作品の一つである『アゴン』(1957年初演) をバランシンが振付けている最中に彼をスタジオに訪ねたこの作品に音楽を提供した作曲家のストラヴィンスキー本人が、バランシンからその場でもう少し音楽を付け足してもらえないだろうかという要請を受けたり、あるいは作曲家の考える音楽の趣旨にそって作品の最後をシンプルに終えるようにバランシンが振付し直したりしたといった、作品の当事者である作曲家と振付家による音楽と舞踊の興亡の歴史を象徴する生々しい現場が確認されている (Taper, Bernard *Balanchine a Biography* pp.262-272)。しかしこの事例が示す問題の重要性は、音楽的には完結したものの、バレエ的には (つまり視覚的には) まだ物足りないので音楽を追加するように要請したバレエのアイデンティティを主張するその意味にこそ、あるいは逆に音楽の持っている意味をバレエで大きさにしてほしくないという作曲家が主

張する音楽のアイデンティティにこそあるといえるだろう。それは音楽をもとに振付が構成されていくさいに、音楽上の構造とバレエの作品上の構造の在り方やそれへの関心が異なっているということである。舞踊は基本的に音楽という時間構造を支える分母を持ちつつも、舞踊が持つ作品構造によって（つまり音楽に振付けるといふ時点で）音楽の時間構造は解釈し直されて脱構築（解体・構築）されなければならないのである。舞踊の時間構造と音楽の時間構造せめぎ合いが舞踊作品の内容である。

逆にいえば、ここに明らかにされる舞踊と音楽の関係の核心、つまりダンシングは音楽という時間構造・時間分節に合わせつつもその地平からどう逸脱して、ダンシングという身体の運動形態による時間構造・時間分節の独自の地平を打ち出していか、という両者が対峙する在り様在り方の興亡が舞踊作品の醍醐味であり本質の一つであるのだが、それが今までは物語バレエの物語性によって隠されていたのに、その物語という舞踊を構成してきた重要な構成要素を持たない、バランシンによって確立された抽象バレエゆえにこそ、この関係が顕在してきたといえるだろう。抽象バレエはダンシングするテクニックやフォーメーションだけでなく、舞踊と音楽の関係を白日の下にさらして、この関係性そのものを舞踊作品の内容としたのである（金指みの利「バレエにおける抽象とフォルマリズム」）。

### 3. ケージ (Cage, John 1912-1992) とカニングハム (Cunningham, Merce 1919-2009)

「半年後に30分の作品を上演するので、宜しく」。1983年に来日したマース・カニングハムから直接聞いた話によれば、彼はケージに電話で音楽を依頼したが、しかしどのような舞踊作品にするのでどのような音楽にしてほしいといった具体的な指示はいつもいっさい与えなかった、という。

このことは、non-collaborated collaboration（非協同的共同）あるいはco-existence（共存）の関係を示唆する事例である。舞踊と音楽は絡み合うことなく独立して存立する。しかし両者はもう一つの舞踊作品の構成要素である空間造形としての舞台アートをとまって（しかしこの要素も音楽からも舞踊からも独立して）、一つの舞踊作品を形成する。この在り方はカニングハムの舞踊作品の構成がケージの音楽と同じよ

うにchance operation（偶然性による操作）によって作られていったことと相俟って、従来の舞踊作品の在り方を根本的に、つまりメタ・レベルで変革したコンセプチュアルでポストモダンな代表作といえるだろう。そして当然、舞踊と音楽の関係そのものにも新しい視点を提供したのだった。もちろんカニングハムがケージに依頼して出来上がってくる音群は、チャイコフスキーのようなメロディ・ラインのしっかりした音楽でないことは予測できるという規定性とその逆の無規定性との間のバランスによって成立していることを知っている。そしてここで使われているchance operationの偶然性に対して相対的偶然と絶対的偶然という二つの項目を立てて考察しなければならないことも知っている（筆者〈メタ・ダンス〉としてのカニングハムの舞踊作品、そして、舞踊の偶然性と秩序性）。しかし私たちが今、問題にしている舞踊作品における舞踊と音楽との関係についていえば、ここで根本的に舞踊作品の作品概念の新しい地平が切り開かれたという事実は、マルセル・デュシャン（Duchamp, Marcel 1887-1968）が便器を『泉』（1917）と命名して美術展に置いたことの衝撃や意味と同位であるといっていだろう。

本来、オペラや演劇、バレエという総合芸術という形態を有する作品の在り方においては、それを構成する諸要素（例えばダンシング、音楽、衣装、舞台美術、照明などなど）の中に牽引するものを意識して、他はそれを補佐するというベクトルを明確に向けて作品は存立していたのが、その優劣をつけない構造としてすべての構成要素を等価値におくという「記号論的戯れ」としての作品の在り方が認知されるようになった（古くはバウハウスの舞台、バレエ・リュスでの『パレード』（1917年初演）、ロバート・ウィルソンの『浜辺のアインシュタイン』（1976年初演）など）。そうした文化的コンテクストの中で音楽と舞踊に関しても両者を等価値においてしかもchance operationによって操作する作品構造が生まれてきたことは、1960年代のポストモダンな潮流に乗って総合芸術の新しい在り方の実践を促進するようになっていったのだった（筆者「ダンスとコラボレーション」）。

## Ⅲ. 物語論的補佐

物語バレエでは音楽は、物語や登場人物の性格描写など、意味論的意味内容のrepresentational（再現的

表現)な補佐的役割を持って機能する。物語バレエにあっては、音楽が時にせりふの役割をはたし内容の指示的機能を助ける。これはワグナーの楽劇で広く知られるようになったライトモチーフ(指示動機)の考え方だが、ワグナーが『ジゼル』(1841年初演)を作曲した二流の作曲家アダンを尊敬していたという逸話は興味深い。ワイリーが指摘するように、チャイコフスキーは『白鳥の湖』で五度圏を利用して二大主役である黒鳥対白鳥やジークフリート王子対悪魔ロットバルトを対比させて作曲をしているという(Tchaikovsky's *Ballets Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* pp.81)。

しかしこの項目ではっきりしておきたいことは、舞踊音楽は映画音楽の在り方とは根本的に違うということだけでいい。II-2で述べたように、抽象バレエにおいて顕在化するダンシングする動きと音楽との時間構造・時間分節を共有すること、あるいはこの両者が対峙した上にみられるような関係性は映画作品にはないということである。音楽にそって映画は登場人物が動く必要はない。動くとするれば映画の中で彼らはダンスをしているのであって、映画作品の構造上の問題ではない。映画音楽はBGM(バック・グラウンド・ミュージック 付帯音楽)として機能する。

振付家の発言に注目してみよう。

「明確に物語を具体化してくれる」

「言葉がないので、その作品の意味論的イメージを音楽はわかりやすくあらわしてくれる」

「今ではよく知られる事実だが、『白鳥の湖』の登場人物ごとに音楽がライトモチーフとして決められていて、さらに音楽上の五度圏の原理によって変奏されているように、音楽を綿密に意識して、私も創作する。だから音楽をCDで良く聞き込むようにするし、スコア分析もみっちりする」

「メロディが重要」

「内容によるけど、BGM、あるいはもっと言えば効果音として使う」

「振付というのは、結局、ダンサーさんに踊ってもらうので、ダンサーさんが音をとりやすいように意識して振付けるのは当然だけど、作品の内容をダンサーさんが表現しやすいように音楽を選択する」

18世紀、バレエが物語ることによって、しかも台詞を語るのではなくダンシングすることだけでバレエ

は物語を展開させていくようになって、バレエは芸術の仲間入りをした(山梨雅枝「18世紀のフランス美学とJ.G.ノヴェールの『手紙』」)。バレエはその存立の当初からrepresentationalに物語りまた登場人物の心情を表現することを前提にしてきた。

しかし今やダンスの本質は身体によるダンシングの時間構造・分節の方こそが必要条件であり、物語はむしろ十分条件に後退した。物語はもはや添え物にすぎないと、Sparshottは*A Measured Pace*という(p.204)。音楽との問題にそくしていえば、ますます舞踊は音楽を拠り所にしていく。

#### IV. 構造論的構成

II-2やIIIで論じたように、物語論的あるいは意味論的意味内容を再現するのではない抽象バレエなどにおいては、音楽の構造・構成が舞踊作品の時間的(あるいは空間的にも)構成の骨格をなす。しかし物語バレエでは、物語ることによってこの特性が覆い隠されているのに、抽象バレエでは音楽のrepresentationの役割が失せたために、音楽と舞踊との関係性そのものが顕現し舞踊作品の内容となるのである。

この時間構造・時間分節を振付家は頼りにする。しかしまたその束縛からどう逃れてダンシングを特化するかと自問し作品を作る。

「もう全部、音楽に乗って作品を展開させていく」

「音楽の時間分節にそっていく」

「どこで音を区切るかというフレーズングが勝負」

「CDを良く聞くけど、少し楽譜が読めるので、最終的にはスコアを確認するとまた新しい発見が出てくる」

「演奏家とのコラボや生音を使うと、演奏家との音楽のセンスが合わない」と困る」

「何か感情を表現したりするとかってというのは何かもう古くさいし今ではもう流行らないので、結局、動きの面白さでしょ。でも動きだけで勝負するのってつらいから、音楽に助けてもらうけど、でもその助けというのは、つまるところ音楽作品の構造が舞踊作品を決定づけてしまう」

「音楽との関係性そのものが、私のダンス」

「リズム感、躍動感」

「振りを踊ってもらう時に、どう音をとるか。基本的にはダンサーさんが踊りやすいように、音をとること」

「私がスコアから読み取った音楽解釈やフィーリング

に合った演奏家のCDを聞き比べてさがします。また演奏家の生音で踊る時は、当然のことながら事前にも何回も打ち合わせをします」

フレージングを問題にしたい。音楽の時間分節にそって4カウント（音符）×3小節=12カウント（音符）に対して、動きのカウントを3として3カウント（動き）×4フレーズ=12カウント（動き）にして帳尻を合わせる手法だが、音楽構造上の音に対して、動きがどういう間合いをとるかが問題である。バッハ作曲の『2つのヴァイオリンのための協奏曲』にバランシンが振付けた『コンチェルト・パロッコ』（1941年初演）では、3楽章でこの事例がわかりやすく見られる。

また、録音による音源ではなく、演奏家とのライブ・コラボレーションの問題、つまり日頃聞いていたCDの演奏家の音の取り方が、生演奏の演奏家の音の取り方と違って戸惑うことも、このフレージングの問題と考えていいだろう。作品の評価としていえば、馴れ合ったフレージングではない緊張したフレージングの感覚がかえって新鮮に舞踊作品という生ものを刷新再生させるのかもしれない。

## V. まとめ I

ⅢとⅣで述べてきたことを表にしてまとめよう。

	音楽の役割機能	
	Ⅲ. representational (再現的) 機能	Ⅳ. structural (構造論的) 機能
映画	○	×
舞踊	物語バレエ	○
	抽象バレエ	×
カニングハム	×	×

舞踊にとっての音楽の役割とは、結局、次の2点に集約されるであろう。Ⅲ.物語論的補佐である意味論的意味のrepresentationalな再現的機能であり、Ⅳ.構造論的構成であるstructuralな構造論的機能という、結局、音楽の持つ時間構造・時間分節との対峙の仕方にある、と。前者がsemantics / semiology的アプローチであり、後者がsyntax的アプローチともいえるだろう。

既述したように映画においては、音楽の役割は時間分節にそって映画上の人物が動くあるいは動かすためにあるというよりもBGMとして機能する。このBGM

効果とは、物語論的にいえば、漠然と情景や場面のテクスト性を包括的に包み込む雰囲気や気分の醸成を支えるものとして機能すると考えられるだろう。

この機能はもちろん舞踊においても、いや舞踊においてこそ特化して発揮する<sup>1)</sup>。しかし舞踊はこの音楽による情景の包括的な補佐よりもカウントをどうとるかといった具体的な時間分節に直接寄り添う。その上で意味論的意味を補佐し、物語や登場人物の人物描写あるいは感情表出の手伝いを音楽がするのである。このことはⅣでまたフレージングの問題としても既に論じた。

カニングハムについても一度確認しておきたい。彼の舞踊作品は舞踊作品の作品概念、つまり舞踊（作品）とは何かという、作品の存在論的在り方をメタ的に検討した問題提起であったのだが、当然それにとまって舞踊の動きと音楽との関係もメタ的に指定し直されるのだった。お互いが物語論的にも構造論的にも寄り添うことあるいは対峙することもなく、独立した構成要素として対等に共存し合って包括的に一つの舞踊作品を形成する。この関係性は、舞踊と音楽との関係にとまらず、作品そのものの在り方としてポストモダンな記号論的戯れを誘発するのである。

## VI. 「振付とは音楽の解釈である」

音楽にどう向き合うか、その音楽に対する姿勢の具体的なあらわれが舞踊作品である。振付家は自らの音楽に対する姿勢、そしてその解釈の在り様在り方を、舞踊作品を通じてさらけ出すことになる。

舞踊は基本的に運動による時間分節なので、音楽と対峙する。ダンシングする動きの系と音楽の系とが対位的に向かい合うのである。それは和音のように全体を醸成することもあるだろう。しかしそれはむしろ意味論的意味としてのあらわれであって、構造論的にはやはり対位的関係にあるというべきだろう。

だからこそ、音楽上に舞踊は戯れることができるのである。音楽の地平で戦略的に寄り添い音楽にすべてをゆだねて振付けしていくことも、この対位的関係があるからこそ可能であるといえるだろう。

故意に音楽を動きで視覚化することもあるだろう。音楽の図解説明に舞踊はなっているかもしれない。しかし音楽を聴いて展開される地平からどう逸脱し、舞踊の新しい世界や地平を開陳できるのか。音楽の解釈の実践が振付であるのなら、この舞踊による音楽解釈

によって、音楽を聞いただけではわからなかった音楽構造を再確認することも舞踊を鑑賞する楽しみであるといってもいいのだろう（磯真紗美「ダンスにおける音楽と動きの関係 ～『ストラヴィンスキーのヴァイオリン・コンチェルト』をもとに～」）。このように音楽と真摯に向かい合って（対位的に対峙して）音楽とは違う舞踊の地平を呈示すること、これが舞踊作品の価値なのである。

「音楽に負けたくない。音楽を利用するんだけど、音楽に足をすくわれたくない」

「音楽とどう対峙してどう距離を保つか」

「振付は音楽の視覚化」

「振付って音楽の、結局、図解説明ではない」

「音楽の上で戯れる」

「音楽とは違う世界観や地平を、舞踊が切り開くこと。音楽を聞いたイメージ通りの振りだったら、それはつまらない」

「ある時は音楽にゆだねたり、ある時は音楽と対マン張ったり、その音楽を意識した掛け合い具合が私の作品の特徴」（筆者注：けんか言葉で二人の対立する者がお互いに一步も引かずに張り合う様）

「昔からよく出される話だけど、指揮者の動きがダンスチックではあっても舞踊作品ではないように、音楽に合っていればいいというものではない。音楽とは違う舞踊の構造を定位することが、振付の面白さだと思う」

なお、ここで「無音」について触れておく。基本的には音楽効果として意味論的役割を担うにしろ、運動態の休止にしろ、ベクトルが「有音」とは違う対極の効果を発揮する機能であるが、音楽の機能上の内容の違いに過ぎないとだけ述べておけばいいだろう。

## VII. 教育的配慮

聴取した振付家の中には指導者もいるので、以下の発言は教育的な問題も含まれていて興味深い。論文のテーマであるポイエティケーからみた舞踊と音楽との関係にむしろ直接的積極的に触れる内容であるといえるだろう。

身体による時間（舞踊の場合はさらに空間分節を含むのだが）分節と、音楽による時間分節との在り様をり方を共有するというを「共振性」と筆者は呼ん

で考えているが<sup>2)</sup>、この共振性に共振しうる接点をどう見だし、またこのセンスをいかに育んでいくか。まさにdance in educationともいべき教育舞踊における根幹はここにあるのかもしれない。

「学生に創作させる時に、ミニマル・ミュージックは禁じ手だと思う。もちろん私自身が創作する時もそれはつねに頭において注意していることだけど、ミニマル・ミュージックって、音楽上の時間分節がはっきりしているので、その音楽の助けを借りれば、安易になんとか作品ができてしまう。つまりミニマル・ミュージックを背景にしてそこそこ動いても、なんとか作品らしく見せられる、という怖さがある」

「音楽をからだで体感させるということは、結局、ダンシングするという。だからダンシングさせることは、音楽教育の根幹でしょ。戦後バロック音楽の研究が本格的な学問として始まったきっかけは、当時の音楽スコアのテキスト・クリティークから、シンプルな楽譜を実際に踊って、スコアを校訂したことから始まったわけでしょ」

「一般の学生に舞踊を教える教育舞踊、もっと正確に言えば情緒教育やコミュニケーションのための自己啓発に舞踊を使うdance in educationと、ダンサー養成のためのdance educationでは根本的に違うけど、音楽に関してのスタンスはどちらも共通しているんじゃないかしら。結局、からだの音楽的センスがすべて決定するわけだから」

## VIII. 創作の具体的な作業手順、姿勢、動機

振付家のテイストがダイレクトに反映されるので、音楽の選択は振付家にとってテキストをさがすこと以上に重要な動機であり死活問題である。

その反映のさせ方には、すでにあげてきた項目の中で取り上げたように、振付家の音楽に対する解釈姿勢そのものが現れる。時に物語の語り手として、時にBGMとして、時に効果音として（無音も含む）、時に時間構造の根幹として。これらの機能をよりよく果たすために、振付家は音楽を選び編集し使用する。

「音楽に関係なく振りが先にできあがり、後から振り（シーン）に合う音楽を当てはめていく。オリジナルの音楽を頼む時もあるけど、その場合、わざと振りを見せずに依頼することもある。見せちゃうと、それを

意識しすぎてベタな音楽になることがあるから」  
「シーンのプラン（台本）が先にあり、それに合う音楽を求める。それで実際に振付の作業に入ると、結局、その音楽を基に振りを作るようになってしまう」  
「好きな音楽が先にあり、その音楽を基に振り（作品）を作る」  
「音楽の選択にあたっては、やはり好きな音楽家の作品の中から振り（シーン）に合う音楽を選んで、その音楽を基に作品をつくる」  
「曲選びは、単発の曲だけでなく、好きなアルバム全体を利用することもある」  
「あえて有名で誰でも知っているようなメジャーな音楽を選ぶのは、一種のパロディ」  
「バレエ音楽の作曲家は三流とよくいわれるのは、彼らの音楽がバレエをよく見せるために奉仕した音楽であるため。つまり音楽的には三流でもバレエ音楽としては一流ということは、踊り安さを前提にしているから。でもこれがかえって今、ベタな悪い側面を作り出している。私が使う音楽は踊りやすさを前提にしている。自分が作品を作るにあたっては作品全体を考えるから。もっといえば舞踊作品は必ずしもダンシングを前提にするものではもうないから」  
「音楽を振りとは関係なくシーンに合わせたBGMとして効果的に挿入させる。逆に音楽を使わずにわざと無音にしたりする。だからこれは無音という名のBGM的音楽効果といえる。また日常の騒音とか、いわゆるミュージック・コンクレートを今も使用する」  
「静かなシーンに激しい音楽を、激しいシーンに静かな音楽を使用する場合もある」  
「音色、楽器、演奏スタイルとかに、とてもこだわる。動きの質感というのは、こういう音楽の実際の表れが決定してしまうから」  
「音さがしはつねに意識している。舞踊という商売柄、テキストさがしよりも重要。だから専属の音楽アドバイザー付けている人もいる。海外では当たり前のことだけど」

## Ⅸ. まとめⅡ

振付家にとって、音楽とは今や物語以上に重要なファクターなのだろう。作品の評価を含めて作品のテイストを決定するのに、音楽は重大な役割を果たしていると振付家は自覚している。Iで論じたStephanie Jordanが*Moving Music* (p.3) で述べた、20世紀初頭

モダン・ダンスが確立されるにあたり、この新しい芸術にとっては音楽がメルクマールになったという論点と同じように、またⅢでとりあげたSparshottが*A Measured Pace* (p.204) で論じた、舞踊にとってはもはや物語性は作品の構成する骨格になるものではなく単なるアクセントを添える飾りにすぎないという論点がともに示唆することは、21世紀を迎えて、これも上記したデュシャンの『泉』に相当する舞踊作品の存立を範疇的に震撼させたポストモダンを引きずってなお模索し続ける身体の営為としての21世紀のダンスであるコンテンポラリー・ダンスにとっても、音楽はますますその重要性を増していくのだろう。

ポイエティケーという制作の原理から舞踊作品を検討し直して俎上にのせるという本稿のテーマは、現在活躍する振付家のインタビューに如実にあらわれたように、彼らが考える舞踊と音楽の関係に色濃く出ている。ダンスの今（コンテンポラリー）は間違いなくダンスの本質と結びついて、ダンスの存立を模索している。

※平成19、20年度共同研究報告「舞踊作品と音楽に関する考察」の中の一つとして研究をすすめて得た成果をまとめた論文である。

インタビューに応じてくれた振付家たちは以下の7名である。

生年 性別 舞踊経験年数（振付家としてだけでなくダンサーとしての履歴年も含む）

1947年	男性	50年	1949年	男性	45年
1957年	男性	30年	1963年	女性	35年
1969年	女性	15年	1970年	女性	20年
1977年	女性	13年	1980年	男性	10年

インタビューをお願いした対象者は日本人だけでなく国際的である。ただし、上記の舞踊経験年数にあるように、ダンサーとしてだけでなくすでに自らが振付けた作品を公演している者に限定している。インタビューは今回の研究にあたってあらためてお願いしたものもあるが、5年前に個人的あるいは取材の際に直接聞いたものも含まれる。しかしインタビューの言い様はその対象者のままである。

## 注

- 1) 情景の雰囲気や気分は、ハイデッガーのいう *Befindlichkeit* (情態性) の問題として、意味論的には意味の拡張・差延化として、存在的には *Stimmung* の問題として、また存在論的には対象と自意識の交差する場の問題として展開する論文を用意しているが、ここで強調したいことは主客の混在が容易におこる場が音楽において顕著であるように、音楽が構造論的にも意味論的にも情景の雰囲気を支える重要なファクターであるということである。
- 2) 舞踊とは身体による時間空間の分節の在り様を在り方を提示することであり、舞踊の美的体験とはこの分節の在り様を共有することである。この共有を筆者は共振と呼ぶ。舞踊は意味論的意味を理解するというバイアスがかかずに、身体の共振によってコミュニケーションができるのである。しかしそれをはたしてコミュニケーションと考えているのかどうかは問題である。だがブレ言語状態はこの共振性から始まるというのは言い過ぎだろうか。

## 参考文献

### 雑誌

*La Musique et Le Ballet in La Revue Musicale* Numero Special N-219 Dec-Janv 1953 Richard-Masse

*Merce Cunningham : creative elements in Choreography and dance* vol4-3 1997 Harwood Academic Publishers

### 著書

Evans, Edwin *Music and the Dance for Lovers of the Ballet* Herbest Jenkins

Goldberg, Roselee *Performance Art: From Futurism to the Present* Thames & Hadson 1971

Cavalli, Harriet *Dance and Music a Guide to Dance Accompaniment for Musical and Dance Teachers* University Press of Florida 2001

Celant, Germano *Merce Cunningham* Charta 1999

Copeland, Roger *Merce Cunningham The Modernizing of Modern Dance* Routledge 2004

Harris, Melissa *Merce Cunningham Fifty Years* Aperture 1997

Hastings, Baird *Choreographer and Composer : Theatrical Dance and Music in Western Culture* Twayne Publishers 1983

Hodgins, Paul *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance Music, Movement and Metaphor* Edwin Mellen Press 1992

Jordan, Stephanie *Moving Music* Dance Books 2000

Klosty, James *Merce Cunningham* Limelight Editions 1986

Kostelanetz, Richard *Merce Cunningham Dancing in space and time* Dance Books 1992

Lawrence, Robert *The Victor Book of Ballets and Ballet Music* Simon and Schuster 1950

Nettl, Paul *The Story of Dance Music* Philosophical Library 1947

Otterbach, Friedemann *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik* Frorian Noetzel Verlag 1991

Sawyer, Elizabeth *Dance with the Music the World of the Ballet Musician* Cambridge University Press 1985

Searle, Humphrey *Ballet Music an Introduction* Cassell & Company 1958

Sparshott, Francis *A Measured Pace* University of Toronto Press 1995

Taper, Bernard *Balanchine a Biography* Univesity of California Press 1984

Teck, Katherine *Music for the Dance Reflections on a Collaborative Art* Greenwood Press 1989

————— *Movement to Music : Musicians in the Dance Studio* Greenwood Press 1990

Wiley, Roland John *Tchaikovsky's Ballets Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* Oxford University Press 1985

————— *The Life and Ballets of Lev Ivanov Choreographer of the Nutcracker and Swan Lake* Oxford University Press 1997

ジョン・ケージ／ダニエル・シャルル 青山マミ訳『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』青土社 1982

バーナード・テイパー 長妻由紀訳『バランシン伝』新書館 1993

ジョージ・バランシン／ソロモン・ヴォルコフ 斉藤 毅訳『チャイコフスキー わが愛』新書館 1993

ジャックリーヌ・レッシュャーヴ 石井洋二郎ほか訳『カニングハム 動き・リズム・空間』新書館 1987

### 論文

松澤慶信 <メタ・ダンス>としてのカニングハムの舞踊作品、そして、舞踊の偶然性と秩序性 「言語・文化・コミュニケーション」慶應義塾大学日吉紀要 17号 1996

————— 19世紀のバレエ 物語ることを巡る興亡 ロマンティシズムと形式主義「舞踊學」舞踊学会紀要 No.22 1999

————— 音楽構造と物語—《ステップテキスト》と《シャコンヌ》in『Forsythe 1999』NTT出版 1999

————— ダンスとコラボレーション「舞踊學」舞踊学会紀要 No.27 2005

磯真紗美 ダンスにおける音楽と動きの関係 ～『ストラヴィンスキーのヴァイオリン・コンチェルト』をもとに～ 2005年度卒業論文

山梨雅枝 18世紀のフランス美学とJ.G.ノヴェールの『手紙』 2006年度修士論文



金指みの利 バレエにおける抽象とフォルマリズム 2007年  
度日本女子体育大学大学院修士論文

渡辺 碧 レフ・イワーノフーバレエの19世紀から20世紀  
への架け橋 2008年度日本女子体育大学大学院修士論文

(平成21年9月11日受付)  
(平成21年11月17日受理)