

イザドラ・ダンカンの音楽観

The outlook on music of Isadora Duncan

國本 眞由子

Mayuko KUNIMOTO

Abstract

The purpose of the present study applies the focus to Isadora Duncan who renovated the modern dance in the 20th century, considers her relation to music and nature-views that furthermore influence the relation, and clarifies her outlook on music.

Isadora's dance showed us some different aspects from the ballet of the 19th century. She denied the pas of the ballet, took off the toe shoes, and put on the tunic which didn't tighten the body. She was to dance with the concepts of "the sensibility", "freedom", and "nature".

But it is most important for her how to cope with music. The relation with music influenced even future generations.

Isadora used "an existing music" composed by the renowned composer without using the ballet music.

The interpretation of the "an existing music" considered neither the content nor the structure of music, but the relation between music and movement.

Isadora Duncan was a person who became the starting point of the dance in the 20th century.

Keywords: modern dance, music, nature

I. はじめに

20世紀の舞踊は、イザドラ・ダンカン (DUNCAN, Isadora 1877-1927) から始まって、19世紀のクラシック・バレエとは違う様相を示すようになった。その変化の原因の一つに音楽とどう向き合うかということがあげられる。

この舞踊と音楽の関係をディアギレフ・バレエ・リュスのデザイナーだった、アレキサンドル・ブノア (BENOIS, Alexandre 1870-1960) は、デザイナーであるにもかかわらず、「音楽こそがインスピレーションの中心である⁽¹⁾。」と、舞踊作品の中心は、彼の分野である美術にはなく、音楽にあると述べている。

後にこのバレエ・リュスを後半支えた振付家ジョージ・バランシン (BALANCHINE, George 1904-1983) は、20世紀のバレエとして抽象バレエ (もしくはプロットレス・バレエ) を確立した人物だが、当然彼は振付にとっての音楽の重要性を「音楽を聞くことで

きが生れる。音楽を聞かないと動きたいとさえ思わない⁽²⁾。」と述べている。

表現主義的なバレエを開拓した心理バレエの振付家アントニー・チューダー (TUDOR, Antony 1908-1987) は、より具体的に「音楽はバレエにおいて時間を構成する要素であるが、観客はあまりこのことを気にしないかもしれない。音楽は物語を支えていると考えられているが、実際は作品の時間分節は音楽によってなされ、音楽が時間を支えている。音楽は作品のパートナーにならなければならない⁽³⁾。」と述べている。

ダンサーのアレキサンダー・ザハロフ (SAKHAROFF, Alexander 1886-1936) は「クロチルド・ザハロフと私は、音楽に合わせて踊るのでもないし、音楽を伴奏にして踊るのでもない。音楽を踊るのである⁽⁴⁾。」と述べている。ザハロフによれば、音楽とともに踊るのではなく、音楽そのものを踊るのだと教えたのは、イザドラ・ダンカンであるという⁽⁵⁾。

このように、20世紀の舞踊作品にとって音楽の役割は、その舞踊作品の存立を担っているとまで言えるだろう。

この舞踊と音楽の関係は、時代と共に変化を遂げた。バレエ用のオリジナル・スコアが普及し始めたのは1820年以降であり、それ以前は、オペラ用のスコア等を使用していたにすぎない。その後、バレエ用のスコアが書かれ始めるようになり、ポアントで初めて踊られた『ラ・シルフィード (La Sylphide)』(1832年初演)もそのように作られたバレエ作品のはしりだった。この頃のバレエ音楽は、いまや忘れ去られてしまったが、座付きの作曲家によってバレエに沿うように書かれた音楽であり、バレエありきの音楽構造だったといえる。

19世紀前半、ロマンティック・バレエの代表である『ジゼル (Giselle)』(1841年初演)は、アドルフ・アダム (ADAM, Adolphe-Charles 1803-1856) によってバレエ音楽として作曲されたものを用いている。さらに19世紀後半に入り、マリウス・プティパ (PETIPA, Marius 1818-1910) によってクラシック・バレエの様式が完成されると、ピョートル・チャイコフスキー (TCHAIKOVSKY, Pyotr 1840-1893) が作曲した『白鳥の湖 (Swan Lake)』(1877年初演, 1895年再演)、『眠れる森の美女 (The Sleeping Beauty)』(1890年初演)、『くるみ割り人形 (The Nutcracker)』(1892年初演)に振付けたり、アレクサンドル・グラズノフ (GLAZUNOV, Alexander 1865-1936) が作曲した『ライモンダ (Raymonda)』(1898年初演)を使用している。

こうしてバレエ音楽は、チャイコフスキーや、グラズノフなどが作曲したことによって、座付の作曲家が書いた音楽とは違い、複雑な音楽技法を用いて、作品のストーリーを緻密に伝えることが可能になった。しかし、この時代であっても、舞踊と音楽の関係はあくまでもまだバレエありきであり、音楽はバレエの付帯音楽でしかなかった。

このプティパが確立させたクラシック・バレエと音楽の関係は、20世紀を境目に大きく変化し始める。この変革はイザドラが「既存の音楽」を使い始めたことに起因している。このイザドラから始まった20世紀ダンスと音楽との関係は、その後のバレエ界にも大きな影響を与えることになった。バレエ・リュスのミハイル・フォーキン (FOKINE, Mikhail 1880-1942) は、『レ・シルフィード (Les Sylphide)』(1909年初演)ではショパン (CHOPIN, Fryderyk 1810-1849) のピアノ音楽を用いたり、アンナ・パヴロワ (PAVLOVA, Anna 1881-1931) のために作っ

た1幕のソロ・バレエ『瀕死の白鳥 (The Dying Swan)』(1907年初演)ではカミーユ・サン＝サーンス (SAINT-SAENS, Camille 1835-1921) 作曲の『動物の謝肉祭』の中から有名な小品『白鳥』(Andantino grazioso 6/4 拍子ト長調)を用いる等、バレエ音楽ではない既存の音楽を使い始めた。

イザドラから始まったモダン・ダンスは、やがて20世紀の後半からポスト・モダン・ダンスというダンスそのものを超克(ポスト)するメタ・ダンスを生み出すが、その架け橋をした人物にマース・カニングハム (CUNNINGHAM, Merce 1919-2009) がいる。カニングハムはジョン・ケージ (CAGE, John 1912-1992) とともに、舞台上で音楽と踊りが連動することなく、それぞれが独立して存するという今までにない、舞踊と音楽の新しい関係を築くこととなった。

このように20世紀ダンスは、多くの振付家が舞踊と音楽の新しい関係を築くことで、舞踊作品の新しい在り方を築いてきたが、その中でもモダン・ダンスの先駆者であり、いち早く舞踊と音楽の新しい関係を築いたイザドラ・ダンカンに着目したい。彼女こそ、今もなお舞踊と音楽のすべての問題が内在しているともいえるだろう。

本論稿では、このイザドラ・ダンカンに焦点を当て、イザドラの音楽選択、音楽解釈、その背景となる彼女の自然観をみていくことで、19世紀のクラシック・バレエとは違うイザドラの音楽観を明確にしていく。

Ⅱ. イザドラ・ダンカンの音楽観

以下にイザドラ・ダンカンの音楽選択、音楽解釈を通して、イザドラの音楽観についてからまずたどっていく。

1. イザドラ・ダンカン

まず、イザドラの音楽観をたどる前に、幼少のイザドラと音楽の関係からみていきたい。

4人兄弟の末っ子として生れたイザドラ・ダンカン(幼名アンジェラ・イザドラ・ダンカン)は、幼少の頃からピアノ教師であった母親にショパンやベートーヴェン (BEETHOVEN, Ludwig van 1770-1827) の曲を弾いてもらう等の音楽に触れる環境の中で育った。この頃のイザドラは、社交ダンスやデルサルトの

自然運動を学んでいた。12歳の頃、イザドラの踊りを観た老婦人に連れられて、イザドラはサンフランシスコで有名なクラシック・バレエ教師の元へ行くが、その時彼女は、バレエは醜くて自然に反していると感じてバレエをやめてしまう。この頃から、イザドラのバレエに対する反発は始まっていた。

イザドラのダンスの新しさは、バレエの pas を使わないこと、ポアントを履かないこと、衣装も身体を締め付けられない自由なものであったこと等、バレエに対抗する多くの改革をしたが、ダンスの存立に決定的に影響を与えたことは、やはりダンスと音楽の関係だった。

イザドラの使用曲の選択、またその音楽に対する接し方は、たびたび論争を引き起こすこととなった。

2. イザドラの音楽選択

イザドラの音楽に対する新しさとして、まず「既存の音楽」を使用したということがあげられる。

イザドラが好んで使用していた音楽は、バッハ (BACH, Johann Sebastian 1685-1750)、ブラームス (BRAHMS, Johannes 1833-1897)、グルック (GLUCK, Christoph Willibald von 1714-1787)、リスト (LISZT, Franz 1811-1886)、シューベルト (SCHUBERT, Franz 1797-1828)、シューマン (SCHUMANN, Robert 1810-1856)、ヨハン・シュトラウス (STRAUSS, Johann 1825-1899)、チャイコフスキー、スクリャービン (SCRIABIN, Alexander 1872-1915)、ワグナー (WAGNER, Richard 1813-1883) 等の音楽史上に名の知れた作曲家による「既存の音楽」だった⁽⁶⁾。

今までのバレエ音楽は、先に述べたようにバレエのために作曲された音楽を用いていたため、このイザドラの行動は今までの常識を覆すこととなった。既存の音楽を使用するだけでも驚くべきことなのに、さらに「交響曲」を使ったことは、大きな論争を引き起こすこととなった。それは、今までに交響曲を使って踊った事例はなかったからである。

イザドラはシューベルトの未完成交響曲 (1915年初演)、第9交響曲 (1918年初演)、チャイコフスキーの悲愴交響曲第3楽章 (1914年頃初演)、悲愴交響曲第2楽章 (1916年初演) 等の交響曲を使用して踊っていたが、その中でも、最も論争を生んだ作品はベートーヴェンの『第7交響曲』に振付けた時だった。1904年に初演されたこの作品は、第1楽章はオーケストラのみが演奏し、後の楽章からイザドラ

が加わって踊った。

以下に『第7交響曲』を例にあげ、イザドラの音楽解釈とその当時の評価についてみていく。

3. イザドラの音楽解釈とその評価

1) 交響曲の音楽解釈

『第7交響曲』に関する論争の理由は大きくわけて3つあった。

まず1つ目は、ベートーヴェンの音楽を使ったことにあった。当時ベートーヴェンは神聖であると考えられていて、「誰もベートーヴェンに手をつけることはできない。全てを網羅している彼の世界へは、彼に任せておけ⁽⁷⁾。」と言われていた。そのために、ベートーヴェンの音楽を踊りに使用することは問題外だった。第7交響曲の演奏をして彼女の作品の伴奏をしたサント・ペテルブルグ・フィルハーモニックを率いるレオポルド・アウアーにとっても、したがってこの仕事は厄介なことであり、その上ベートーヴェンを侮る行為にさえ思え、「神聖が汚される」のを見ないようにとスコアに両目を釘付けにしていたと、自ら後に語っている⁽⁸⁾。このように、当時ベートーヴェンが「神聖」と考えられていたことには、19世紀の音楽伝統が大いに影響している。19世紀後期までには音楽的なスタンダードはしっかり確立されて、それは国際的に力をもつものだった。そのヒーローは例外なくドイツ人であり、ベートーヴェンは、バッハ、ブラームスとともに「3B」といわれ、19世紀半ば歴史の伝統の中の最も重要なポイントを創った作曲家としてみられていた⁽⁹⁾。

イザドラは「神聖」と考えられていたベートーヴェンの音楽を使ったがゆえに、当時否定されたのだった。

次に2つ目の理由として、交響曲はベートーヴェンの作曲であろうとなかろうと、そもそも絶対音楽であるため、それ自体ダンスで使うことは間違っているという見解だった。音だけで存在する絶対音楽に踊りを付随させることは間違っているのだった。交響曲にとってダンスはむしろ邪魔な存在だったのである。

最後に3つ目は、ここで問題となる「音楽解釈」の問題についてである。

交響曲はそもそも物語を有していて、意味論的意味内容を含んでいるのだから、そのことをふまえて振付けるべきだ、という考えから発している。

シブマツチャー・ザイネンはこのベートーヴェンの

第7交響曲へ振付けたイザドラの音楽解釈に対して、「ワグナーがこの音楽に関して述べた、櫛の木の周りのツタの葉脈のようなメロディーの悲哀な声を、イザドラは全く表現できていなかった。また彼女は音楽を感じていなかった⁽¹⁰⁾。」と述べ、イザドラがワグナーの言ったこのような音楽の特性を少しも活かしていないと主張した。これは、イザドラが音楽の持つ物語性を理解せず、ただ音楽に合わせて踊っていたと考えたのである。

当時の人は、まだ交響曲でさえも物語論的な、また感情的な意味を含んで踊らなければならないという考えを持っていた。これには19世紀（20世紀に入ってからもおそらく）の音楽解釈が影響している。

19世紀後半に交響曲はそもそも音だけで存在し、それ自体で完結しているといわれるようになった。しかし、それまでは交響曲を物語論的に解釈する風潮があり、実際は音楽を抽象的よりも具体的に聞く時代の方が長くあった。19世紀半ばに、交響曲の中に絶対音楽を発見したといわれながらも、実際はそれ以降もなお交響曲は意味論的には完全にゼロ度にはなりえなかった。

音楽を構造論的に解釈するといわれていたエデュアルト・ハンスリックでさえも、交響曲は声楽によるオペラのような「音楽ドラマ」であると考えていた、とカール・ダールハウスは述べている⁽¹¹⁾。

20世紀に入ってから、交響曲の解釈は、19世紀的な物語論的解釈から、徐々に構造論的な解釈へと移行していった。しかし、20世紀初期にはまだ物語論的な解釈と構造論的な解釈が重複し、19世紀的な傾向を担った、標題をかかげる交響曲も実際に作曲され続けていた。ショスタコーヴィチ（SHOSTAKOVICH, Dmitri 1906-1975）の交響曲第2番口短調 Op.14『十月革命にささげる』や、交響曲第3番変ホ長調 Op.20『メーデー』、スクリャービンの交響曲第4番 Op.54『法悦の歌』や、交響曲第5番 Op.60『プロメテ』がそうであった。

そこで舞踊にとって問題となっていた姿勢は、このように表象的意味を担う交響曲に振付けるには、むしろその物語性を積極的に利用すべきであるという考えだった。

しかしイザドラは、音楽を意味論的にも構造論的にも考慮することなく、交響曲をただのきっかけにして「自由」に「自身の感性の赴くままに」踊ったのだった。それが結果的に彼女の音楽解釈は当時間違っていた

と言われ、否定される理由となった。イザドラのことを、当時、音楽側の人間の中で高く評価する者がいなかったのは、このような背景があったからである。

以上、ベートーヴェンの第7交響曲に対する批評をみて大きく3つに分類してみたが、まとめると、当時は絶対音楽を使うこと自体誤っていると考えられていた上に、イザドラは交響曲の持つ物語性を全く考慮せず、ただ音楽に合わせて踊っているとして、否定されたのだった。

2) 交響曲以外の音楽解釈

以上のように交響曲へ振付けることは深刻な論争を呼ぶこととなったが、それでは交響曲以外の「既存の音楽」へ振付けたことに対しては、どのような評価を得ていたのであろうか。

実際、「既存の音楽」を使うイザドラへの評価は賛否両論だった。その作品の構造を重視するのか、内容を重視するのかによってイザドラ自身の振付法が変化し、それと同時に批評する側も観る観点が変わってくる⁽¹²⁾。

以下に当時の批評をもとにイザドラについてみていく。

オランダ人評論家レオは、偉大な音楽をイザドラが使用する際に、「悲鳴のようにキーキー鳴る音が、彼女をつま先立ちにさせた。バイオリンのグリッサードは熱い平らな鍋の中のバターの塊のようにステージの上に彼女を動かさせた。優美な調べは彼女の眼を瞬かせた。半音階の羅列は、フットライトに沿ってびっくりする雀のように彼女を軽快な足取りにさせた。そしてアルペジオは、彼女の美しいなめらかな素肌を波のように動かした⁽¹³⁾。」と批評している。レオは、音楽の構造と、動きが緻密に合っていることで、作品がありきたりなっていると考えた。レオにとって、音と動きの関係は、動きが音楽の図解説明になってはいけないということになる。

演奏家ジョン＝フラー・メートランドは、1908年のイザドラのニューヨーク・メトロポリタン・オペラハウスで行われた公演を見て、彼女は音楽とダンスの構造上の繋がりに欠けていると指摘した。「音楽の調べ、そして音楽の細かいところまでを忠実に動きに転換させることはめったにできない⁽¹⁴⁾。」と述べ、使用曲の意図を誤って解釈していると批判した。これは、イザドラが音楽構造を理解していなかったということであり、音と動きは緻密に沿っていなければならない

ということになる。メートランドはレオと逆の主張をしている。しかしこの見解も、振付は音楽との関係を前提にしている。前者は振付と音楽が一致しすぎていて面白くないと言い、後者は一致していないから良くないと言う。

エミール・ジャック＝ダルクローズ (JAQUES-DALCROZE, Emile 1865-1950) は、メートランドと同様にイザドラは構造上の繋がりに欠けていると指摘している。そして「アダージオでは、彼女はめったに拍子に合わせて動かず、音楽のフレージングが示しているパ (ステップ) に、その都度ひとつつないしそれ以上の数のパを無意識のうちに付け足している⁽¹⁵⁾。」と述べている。しかしイザドラは、ダルクローズの音楽解釈に対して、体操のようにただ音楽に合わせて動いているだけである、と逆に批判的な見解を述べている⁽¹⁶⁾。イザドラは、ダンスはリトミックのように音に合わせて動くだけでなく、作品に対する内容や、情緒を表現すべきであるという考えを持っていた。

このように彼女に対する評価には、大別すると、内容寄りと、構造寄りとの意見があった。これは逆に言えば、彼女が従来の舞踊と音楽の関係に囚われることなく、音楽に対して「感性の赴くままに自由に身をまかせる」という第三のスタンスをとっていたことに起因していると考えられる。それがどちらかのスタンスに沿えば、前者は、振付は音楽と一致しすぎておもしろくないと言い、後者は一致していないから良くないとなり、また、内容寄りと構造寄りという真逆の反する評価になるのだろう。

このような、相反する批評のなか、しかし彼女の音楽に対する本質を見抜いた、以下のような見解もあった。

アレキサンダー・ザハロフは、「イザドラは完璧に音楽を理解しているから音楽を自由に解釈できるのだと思う⁽¹⁷⁾。」と述べて、さらに、フリッツ・ラビドスも同じように、「イザドラにとって音楽はひとつの出発点の材料でしかなかったため、音楽作品をイザドラが表現できていなくてもおかしくはない⁽¹⁸⁾。」と述べている。

以上のことから、結局イザドラは既存の音楽 (交響曲を含む) を使うとき、音楽の内包する構造 (音楽が持つ時間分節) も内容 (音楽が持つ感情、物語性) も意識しないで、音楽から受けた自分自身の感性を信じて踊っていた。彼女にとって重要なことは「自身の感性の赴くままに踊ること」で、彼女が見せたかったのは、音楽との関係ではなく、動きそのものだった。

よって音楽を構造論的にも意味論的にも踊ることをせず、音楽をきっかけにして「自由」に「自然的」に踊った。これがイザドラの好むダンススタイルだった。

この音楽をきっかけにして「自由」に「自然的」に踊るというという考えを促した動機が、イザドラの「自然」に対する考えだった。

以下イザドラの「自然観」についてみていく。

Ⅲ. イザドラ・ダンカンの自然観

このイザドラにとっての「自然」とは、①実際の「自然」現象に関する彼女の考えと、②-1) 自然と一体になれる動き、②-2) 音楽に対する「自由」さ、の3つの側面があると考えられる。

1. イザドラと自然

①実際の「自然」現象についての彼女の考えからみていく。

彼女にとっての実際の「自然」現象とは波との関係だ。イザドラのダンスと音楽との繋がりについて、「私たちの目標は見える音楽である。私たちにとっての最初の音楽は呼吸である。私たちは自分の呼吸の波へ自分自身を調和させなければならない。そして、私たちは他の呼吸のパターンを勉強する。水、光波、音波の波において、もしこれらの波を踊ることができたら、内的音楽が高まり、その人自身の音楽性が発展するであろう⁽¹⁹⁾。」と、イザドラの孫弟子にあたるジーン・ブレスニアニは述べている。最初の音楽は呼吸であるというのがイザドラの考えであり、その呼吸を学ぶためには、まず波を学ぶことが必要であると彼女は感じていた。

イザドラは波を学ぶことで「内的音楽」が高まり、それが結果的に音楽性を発展させると考えていた。

このように自然を範にとる呼吸法が、彼女が次節の②-1) 古代ギリシアの自然観に範を見る「自然的」な動きにつながり、そしてそこからすでに上述してきた、音楽にどう接するのかという②-2) 音楽からの自由な「自然」な動きへと展開していくことをみたい。

2. 「自然的」から「自然」な動きへ

イザドラの動きは、大きく分けると最後に掲げた表のように分類できると考えられる。

1) 自然的な動き — 古代ギリシアの自然観

そもそもイザドラは、「観客がもし薄いチュチュのスカートをめくったり、かたいバレエ・シューズの中を覗いたりしたら、ひどく変形した骨が見えるでしょうね。バレエは不自然なポジションと拷問みたいな表現を使う芸術を作りだして自らを縛ったけれど、美というものは、自由な肉体と精神と思考の相互関係から生じる単純な動きによって生れるのです⁽²⁰⁾。」と述べているように、19世紀プティパが確立させたクラシック・バレエのように、コルセットで身体を締め付け、ポアントで足の自由な動きを制限し、非日常的で形式化された動きを不自然だとして嫌っていた。

イザドラは、「自然を見よ。自然を研究せよ。自然を理解せよ。次いで自然を表現せよ⁽²¹⁾。」と主張しているように、彼女は自然と一体になることを第一に考えていた。その自然と一体になれる動きこそが、古代ギリシアの時代のようなまだ踊りとしては確立されていない動きと考えた。そのため、衣装も古代ギリシアのようなチュニックを着て、裸足で踊っていた。しかし、イザドラは古代ギリシア的な動きをしていたが、決して古代ギリシアの舞踊を踊っているわけではなく、ここではあくまでも「自然」と一体となることが重要だった。

イザドラは、1903年、ギリシアの地に辿り着いた時、以下のように述べている。

「私のダンスの理想は、私の身体を自由にして太陽の光にさらし、私のサンダルをはいた足が大地を踏みしめているのを感じ、ギリシアのオリーブの樹の側に近寄り、それを愛することです。二千年前、ここにいた人たちは、自然の中の美しいものに完全に共感し、理解していました。その知識と共感とは彼ら自身の体形や運動のうちに完全に表現されていました。ギリシア彫刻や瓶や数千の人間像のうち、精妙な身体的プロポーション、運動のハーモニーをあらわしていないものはありません。そのことは、あの時代の芸術家が、常に優美に動く人間の形を見慣れていなかったら不可能だったでしょう。私は、古代芸術のそのような形態を学ぶため、ギリシアに来ました。しかし、なによりもまずそれらの驚異を作りだしたこの地で生きるために私は来たのです。そして、私が〈生きる〉という時、私は踊ることを意味しているのです⁽²²⁾。」

イザドラが求めるダンスとは、古代ギリシアの人々が風や草花や木の動きも舞踊であると感じていたように、自然や大地を感じその感じたままを表現する、

「自然」をモチーフに「自然的に」踊る、形式化されていない「自然な」動きだった。これらの動きを通じて、彼女は「自然」との一体感を求めていたのだった。そのため彼女はクラシック・バレエとは真逆の、裸足で、身体を締め付けない薄いチュニックを身に着ただけの格好で自由に踊っていた。

2) 自然な動き — 音楽に対する動き

こうして自然(nature)を対象にした自然観に由来する「自然的」な動き(movement of nature)から、自然界の自然ではなく、音楽に対して自由に自然に踊るという「自然」な動き(natural movement)が生れてくるのは、まさに自然なことであつたらう⁽²³⁾。イザドラは音楽に対して、その音楽の持つ内容や構造を考慮しないで、音楽から受けた彼女自身の「感性の赴くままに踊る」⁽²⁴⁾という音楽に対する「自然」な動きをとり、音楽に対して「自由」に動くようになるのだった。イザドラにとって音楽との関係は、前節で述べたように、あくまでも踊ることのきっかけのひとつにしかすぎない。音楽を身体で表現しようとしていたわけでも、「音楽の図解説明」でも「音楽の視覚化」でもなかった。イザドラは音楽から受けた自身の感情に素直に従って、形式的な動きを用いず、自然に身体が動くような、「自由」で「自然」な動きを用いて、表現したのだった。

終わりに

本論文では、20世紀のダンスを切り開いた人物であるイザドラ・ダンカンの舞踊と音楽の関係に焦点をあて、彼女の音楽選択、音楽解釈、さらにその音楽観に影響を与えたのが彼女の自然観に由来することをみてきた。

イザドラが20世紀の舞踊界に最も影響を与え、かつ当時最も急進的であった点は、まず「既存の音楽」を使用したことだった。この「既存の音楽」の中でも「交響曲」を使用したことは、当時、最も驚くべきことで、多くの論争を生むこととなった。さらにイザドラは「既存の音楽」を使用するとき、その音楽を内容的にも構造的にも考慮することなく、「自身の感性の赴くまま」に「自然」に「自由」に踊った。当時は、19世紀の音楽伝統を引きずって、音楽を物語論的に解釈し、踊りもそれに従うべき、という考えが根底にあったため、このイザドラの音楽解釈は驚くべきこと

だった。

イザドラは、音楽を構造的、または内容的に理解し解釈しようとしたわけではなかった。あくまでも音楽はきっかけの一つでしかない。

イザドラは20世紀ダンスの出発点であると言われるが、それは19世紀のプティパが築いたクラシック・バレエの手法である pas を否定したことで

けでなく、「既存の音楽」を使用して、「自身の感性の赴くまま」に踊り始めたことが起因しているからだろう。プティパの時代のように音楽がダンスに従属することなく、自身で音楽を選択し、その音楽とどう接していくかという姿勢は、イザドラにとっては本質的なことだったのだ。そしてこの音楽との接し方の問題が、やがて20世紀ダンスを決定づけることになる。

表 イザドラの動き

1)「自然的」な動き—古代ギリシアの自然観	2)「自然」な動き—音楽に対しての動き
身体に逆らう不自然な動きをしない、古代ギリシアの時代のダンスのような形式化されていない動き。	音楽の構造や内容を考慮しないで、音楽から受けた自身の感性で踊る。
↓	↓
「自然」との一体感	音楽に対して「自由」に動く

注

(1) RASKIN, David (1975) *Knowing the score: Notes on Film Music*. p.246, Van Nostrand&Reinhold: New York.
 JORDAN, Stephanie (2000) *Moving Music*. p.3, Dance Books: London. からの重引
 (2) SOUBONTNIK, Ruth (1988) *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B.Meyer*. p.83, Pendragon Press: New York.
 JORDAN, Stephanie p.3からの重引
 (3) MORRIS, Gay (1996) *Moving Words:Re-writing Dance*. pp.15-28, Routledge: London and New York.
 (4) SAKHAROFF, Alexander (1943) *Reflexions sur la musique et sur la danse Vian*. pp.13, 46, Vian: Buenos Aires. JORDAN, Stephanie p.15からの重引
 (5) ランガー, スザンヌ・K. 著, 大久保直幹訳 (1970) 感情と形式, p.263, 太陽社, 東京.
 (6) 松澤慶信監修 (2000) イザドラ・ダンカン—モダン・ダンス神話からの未来への視座—, pp.49-51, 多摩美術大学美術館, 東京.
 (7) LOEWENTHAL, Lillian (1987) *Isadora Duncan in the Netherlands*. Dance Chronicle vol3, Issue3: p.249.
 (8) ダンカン, イザドラ, クレイグ, ゴードン著, ステイグ ミューラー, フラシス編, 阿部千鶴子訳 (1980) あなたのイザドラ: イザドラ・ダンカン&ゴードン・クレイグ愛の手紙, p.70, 富山房, 東京.
 (9) JORDAN, Stephanie p.13 参照
 (10) LOEWENTHAL, Lillian p.250
 (11) ダールハウス, カール著, 杉橋陽一訳 (1986) 絶対音楽の理念十九世紀音楽のよりよい理解のために, pp.20-21, シンフォニア, 東京.

(12) 松澤慶信 (2010) 振付家に聞く「舞踊と音楽」, 日本女子体育大学紀要 40 巻.
 松澤はこの論文の中で、その問題については representation 機能と structural 機能と、音楽の機能を2つにわけて書いている。
 (13) JORDAN, Stephanie p.24 からの重引.
 (14) FULLER-MATLAND, John (1908) *The Times*, 7 July
 JORDAN, Stephanie p.24 からの重引.
 (15) ジャック＝ダルクローズ, エミール著, 板野平監修, 山本昌男訳 (2003) リズムと音楽と教育, p.169, 全音楽譜出版社, 東京.
 (16) ダンカン, イザドラ, 他著, チェニー, シェルドン編, 小倉重夫編 (1975) イザドラ・ダンカン芸術と回想, p.28, 富山房, 東京.
 (17) ランガー, スザンヌ・K. 著, 大久保直幹訳 p.261
 (18) LAPIDOTH, Frits (1927) *Het Tooniel*. 13: pp.89-93
 JORDAN, Stephanie p.24 からの重引
 (19) BRESCIANI, Jeanne (2007) *the keeper of the Duncan flame*. Dance Magazine Dec vol.81, Issue 12: pp.106-107.
 (20) フェラーリ, クルツィア著, 小瀬村幸子訳 (1987) 美の女神 イザドラ・ダンカン, p.92, 音楽之友社, 東京.
 (21) ダンカン, イザドラ, 他著, チェニー, シェルドン編, 小倉重夫編 p.141
 (22) ローズモンド, フランクリン編 (1891) イザドラ語る
 海野弘著 (1999) モダンダンスの歴史, p.42, 新書館, 東京. からの重引
 (23) 「自然的」な動きとは movement of nature であり、自然を踊る、自然について踊るといふ、自然を対象にしたダンス(動き)である。「自然」な動きとは natural movement であり、自由に自然に踊る(動く)ことを指す。ところ

で、アメリカで第1次世界大戦後、ナチュラル・ダンスが舞踊教育において盛んになるが、それは、イザドラ・ダンカンをももちろんルーツにするものだが、しかしむしろデュエイらのプラグマティズムを教育思想に取り入れた教育理念の中で育ったドリス・ハンフリーらの功績による(田代 2010)。したがって20世紀ダンスは基本的にはナチュラル・ダンスを基礎に置くことになるのだが、イザドラは、自然に回帰しようとする dance of nature を忘れないようにその精神を持ち続けて、ナチュラル・ダンスだけでなく20世紀ダンスが本来持つ「自然的な」動きを、彼女のダンスに反映させていたといえるだろう。

- ②4 AYER, A. J. の *Language, Truth, and Logic* (1971) p.150 「aesthetic worlds such as “beautiful” and “hideous” are employed…not to make statements of fact, but simply to express certain feelings and evoke a certain response [in others]…[T]he purpose of aesthetic criticism is not so much to give knowledge as to communicate emotion’ (Ayer 1971: 150)」とあるように、aesthetic という概念と emotion あるいは feeling という概念が素朴に心的な反応として同意に使われている例をあげたい。

参考文献

辞書

- ・ CRAINE&MACKRELL (2000) *Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press: Oxford.
- ・クレイン, デブラ, マックレル, ジュディス著, 鈴木晶監訳, 赤尾雄人, 海野敏, 長野由紀訳 (2010) オックスフォードパレエ辞典, 平凡社, 東京.
- ・MANNING, Susn.A (2004) *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press: Oxford.
- ・MILLER, Judi (1998) *International Dictionary of Modern Dance*. st. James Press: Michigan

書籍

- ・AYER, A. J. (1971) *Language, Truth, and Logic*. penguin Books: UK.
- ・DUNCAN, Isadora (1955) *My Life*. Liveright: New York.
- ・DUNCAN, Isadora and CRAIG, Gordon (1974) *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*. New York Public Library: New York.
- ・JORDAN, Stephanie (2000) *Moving Music*. Dance Books: London.
- ・LANGER, Suzanne. K. (1953) *Feeling and Form*. Routledge & Kegan Paul: London.
- ・MORRIS, Gay (1996) *Moving Words: Re-writing Dance*. Routledge: London and New York.
- ・ブレア, フレドリカ著, 鈴木万里子訳 (2004) 踊るヴィーナス: イザドラ・ダンカンの生涯, PARCO 出版局, 東京.

- ・ブラウン, ジーン=モリソン編, 根木富美子訳 (1989) モダンダンスの巨匠たち—自ら語る反逆と創作のビジョン, 株式会社同朋舎出版, 京都.
- ・ダールハウス, カール著, 杉橋陽一訳 (1986) 絶対音楽の理念十九世紀音楽のよりよい理解のために, シンフォニア, 東京.
- ・ダンカン, イザドラ著, 小倉重夫, 阿部千鶴子訳 (1975) わが生涯 イザドラ・ダンカン富山房, 東京.
- ・ダンカン, イザドラ他著, チェニー, シェルドン編, 小倉重夫編 (1975) イザドラ・ダンカン芸術と回想, 富山房, 東京.
- ・ダンカン, イルマ, アラン・ロス・マクドガル著, 小倉重夫, 阿部千鶴子訳 (1977) 続 わが生涯 イザドラ・ダンカン, 富山房, 東京.
- ・ダンカン, イザドラ著, 山川亜希子, 山川絃矢訳 (2004) 魂の燃ゆるままに: イザドラ・ダンカン自伝, 富山房インターナショナル, 東京.
- ・ダンカン, イザドラ, クレイグ, ゴードン著, ステイグ ミューラー, フランシス編, 阿部千鶴子訳 (1980) あなたのイザドラ: イザドラ・ダンカン&ゴードン・クレグ愛の手紙, 富山房, 東京.
- ・フェラーリ, クルツィア著, 小瀬村幸子訳 (1987) 美の女神 イザドラ・ダンカン, 音楽之友社, 東京.
- ・ジャック=ダルクローズ, エミール著, 板野平監修, 山本昌男訳 (2003) リズムと音楽と教育, 全音楽譜出版社, 東京.
- ・ランガー, スザンヌ・k. 著, 大久保直幹訳 (1970) 形式と感情, 太陽社, 東京.
- ・市川雅 (1990) 舞姫物語, 白水社, 東京.
- ・市川雅 (1999) ダンスの20世紀, 新書館, 東京.
- ・松澤慶信監修 (2000) イザドラ・ダンカン—モダン・ダンス神話からの未来への視座—, 多摩美術大学美術館, 東京.
- ・鈴木晶 (1994) 踊る世紀, 新書館, 東京.
- ・海野弘 (1999) モダンダンスの歴史, 新書館, 東京.

論文

- ・BRESCIANI, Jeanne (2007) *the keeper of the Duncan flame*. Dance Magazine Dec vol.81, Issue 12.
- ・LOEWENTHAL, Lillian (1987) *Isadora Duncan in the Netherlands*. Dance Chronicle vol.3, Issue 3.
- ・松澤慶信 (2010) 振付家に聞く「舞踊と音楽」, 日本女子体育大学紀要 40 巻
- ・田代ゆかな (2010) ドリス・ハンフリーとモダン・ダンスの20世紀, 修士論文

(平成23年9月13日受付)
(平成23年11月22日受理)