

舞踊と音楽の関連性

—《春の祭典》をめぐる考察—

久保田穂南美

【研究目的】西洋音楽史とバレエ史の転換期的接点として、1913年の《春の祭典》に着目し、音楽の革新性と振付けの独創性について考察した。ひいてはここから舞踊と音楽の関連性に接近したいと考えるものである。

【研究方法及び対象】文献による検討と考察。『ブルーゼ音楽論』；ピエール・ブルーゼ（船山隆、笠羽映子訳）晶文社S57年『ストラヴィンスキー研究＝音楽と舞踊』；柿沼太郎 東京新興音楽出版社S17年『世界批評大系3 / 《春の祭典》；J・リヴィエール（富永明夫訳）筑摩書房S50年他、参考及び引用文献は研究発表資料参照。

【研究結果と考察】

1. 音楽的革新性

《春の祭典》の歴史的・技法的意味は多大であり、初演の際、その斬新さ故に非難と嘲笑の渦中にあったにもかかわらず、音楽は、歴史が真価を証明して現在に至っている。そして佐野光司が言うようにこの曲の最大の革新性はリズムにある。ストラヴィンスキーが、「音楽の作曲における理論とは、後からの智慧であり、作曲は深い《理論の直感》を含んでいる」といった、その《理論の直感》をブルーゼは1953年、「ストラヴィンスキーは生きている」という論文に明らかにした。ブルーゼの緻密な分析は、例えば、リズム主題の出現を見出し出している（譜例①～④）リズム構造が、自然の拍節構造から脱却し、種々な持続を継起しているため、実際の音楽に知的統御、合理的洗練の感はない。即ち、アクセントの置かれる間隔の非周期的変化によって、何拍子という拍節感は失われている。

人間の耳の保守性が、伝統音楽の2拍子系3拍子系のリズムに親しんできた者に、変拍子（5拍子、7拍子等）の多用を受容し難くするが、それがこの曲においては1小節毎に変わる拍子の中で使用されている。ポール・クレストンのようにこれを記譜上の問題とする見解もあるが（譜例⑤→⑥）現象的に周期的な拍節感は失なわれている。《春の祭典》は、歴史的に舞曲のリズムに立脚した2拍子、3拍子という規則的拍節構造の音楽とは、質的に異なっている。

2. 舞踊・音楽の構造

ストラヴィンスキー自身のみた幻影《異教徒の祭典》に着想を得、台本は、舞台美術を担当したレーリッヒの協力により完成した。

構成は、研究発表資料を参照。柿沼太郎によれば、この舞踊は「キリスト教以前のロシア人の原始的な生活の姿を描いたもので、彼らの自然崇拜—大地の讃仰の光明の神イアリロへの礼拝」を現わしている。ウィットウォースが、この作品を「野蛮時代の儀式の中に舞踊芸術の根元を辿る企て」と解釈しているように、題材自らが舞踊と音楽の有機的關係を暗示していると言えよう。

3. ニジンスキーの振付け

ニジンスキーの振付けは1913年の7回の上演（パリ・ロンドン）の後、失われており、文献の言語表現と写真を手掛かりにその独創性の抽出を試みた。

en dehors技法によって踊られなかった、流暢な完成されたパヤステップの感を与えなかった、群舞の織り成す舞台空間全体の妙を基調にしていた—等が共通項としてあげられる。

振付助手としてマリ・ランバートが関わっているがユウリズムミクスの影響は詳細不明である。

リヴィエールは、初演数ヶ月後執筆の評論において「《春の祭典》の特筆すべき新しさは一切の《味つけ》を断念した点にある」と言い、音楽については「一切のヴィブラシオンを欠き、これまで我々が見慣れてきたオーケストラ作品の周囲を取り巻くあの後光を持たない。」、振付けについては、「ダイナミズムの《ソース》さえをも断念したもの」と評している。リヴィエールは舞踊一般に以下のごとき二段階のソースを仮定する。《ソース》の第一/ロイ・フラー/自分を取りまくものの中に自らを溶けてます、彩られた光のオートモスフェアの《ソース》。

第二/フォーキン/一切の附帯要素に代わり、踊り手の身体の動きそのものが描き出す麗麗な曲線、ダイナミズムの《ソース》。

クラシック・バレエは身体の各部位にポジションと動かし方が厳格に規定されていることから、極めて高次の協応動作から成る舞踊と判断できる。ポーズには理想の型が確固としてあり、その運動はポーズからポーズへの激しい連続に他ならない。リヴィエールの言うフォーキンのダイナミズムの《ソース》とは、endehors技法において行なわれるパ、アンシェヌマンの妙技に本質があると考えられる。これを断念したのがニジンスキーであり、「運動は絶えず肉体に奪還され、肉体との絆を新たにされ、スタートする度に後へ引き戻される」。それはクラシカルな意味での「協応的動作」とは言い難いものであったことが予想され、運動のリズムが節肉的調和を欠いていたため、観衆に

激しい異和感を与え、振付けとして記憶することを困難にしたのであろう。「運動を寸断し、舞踊的アンサンブルを破壊した」とか「肉体の動きを単なる身振りに環元する」等と表現されるニジンスキーの振付けは、運動がパヤステップ、そしてアンシェマンを組まれるという合理的に洗練された形をとる以前の肉体の不協和な動きに着目した（個人の動作のみならず、群舞の処理法にも反映している）点において、確実な意義があると考えられる。ストラヴィンスキーが音楽のリズムと時間の問題を提示した《春の祭典》において、ニジンスキーは舞踊の運動と肉体の関係に取り組んだと言えよう。

4. 音楽と振付けの関係

マシャベが言うように「各時代、各地域にわたって《舞踊とその音楽》の総合である振付けは、日常生活に密接にからみあっているし、舞踊を伴なわぬ、いかなる単独の音楽でもそれに合わせられるべき、からだの動きを暗示するもの」であるが、音楽芸術の本質である抽象性は、1つの音楽に対して、舞踊のジャンルを問わず、多種多様な振付けを可能にせしめている。音楽の性質によって振付けに制約を与える度合は異なり、古典主義やロマン主義（狭義）の音楽語法によって作られた音楽よりも、ストラヴィンスキーの原始主義をはじめ、18世紀末に伝統音楽の規範を破って現われた種々のイズムの音楽、例えばバルトーク、シェーンベルク、などの方が、より高い自由度で、幅広い振付けを許容しうると予測される。ストラヴィンスキーの音楽について、ブルナーは「振付け師につかまえられ、転換され、送り返されるべき音楽的インパルス」を感じ、フィリップは「聴き手がその可視的有形化を望むようなイメージの膨張を引き出してくる故、容易に抵抗を排して舞踏に結びつく」と言う。ストラヴィンスキーの音楽《春の祭典》は、題材の原型をはるかに越えて、現在に至るまで、新しい振付けを表出せしめている。

レーリッヒの舞台美術も含めて、ニジンスキーの振付けは題材の忠実な表現を意図したもので、極めて冗長度の低い音楽に、台本の具象性を決定的に与えている。標題を担った音楽が、純粋に音の要素だけで、振付けを喚起することはおよそなく、ニジンスキー以降行なわれたいかなる《春の祭典》もそのイメージから完全に逸れて振付けられたとは考えられない。

文献のみによってしか検討しえない1913年の《春の祭典》にあえてアプローチした理由はここにある。

「肉体のもつ可塑性を内包した音楽—標題音楽が舞踊にとって重要な意味をもつことをあらためて注目すべきである」ことを松本は指摘している。

譜例①



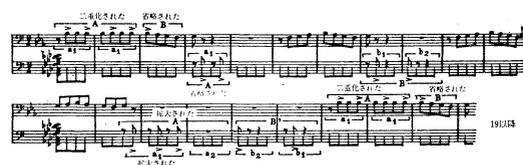
譜例②



譜例③

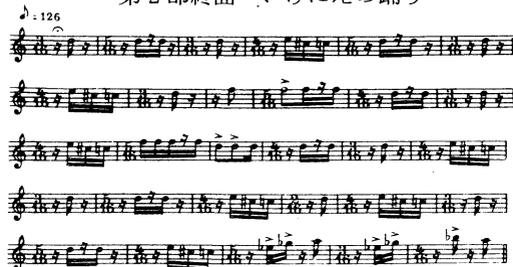


譜例④

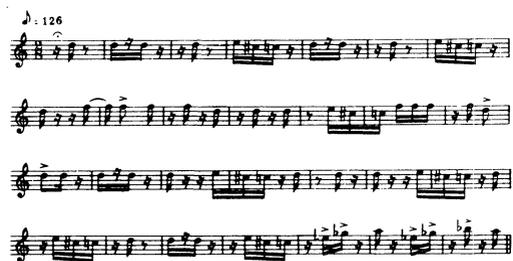


譜例⑤

第2部終曲 いけにえの踊り



譜例⑥



- ①～④は「ブレーズ音楽論」より、
- ⑤、⑥は「リズムの原理」より引用。

最後に、松本千代栄先生に懇切な御指導をいただきました。記して感謝いたします。