

J.-G. ノヴェールの舞踊論

—舞踊と音楽の関係を中心に—

森 立子

(東京芸術大学大学院)

①序

1760年¹にリヨンとシュトゥットガルトで出版された、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェールの『舞踊とバレについての手紙』² (以下『手紙』と略記)は、18世紀末から19世紀にかけて舞踊作品の主流をなすことになる「バレ・ダクシオン＝物語バレ」に理論的拠りどころを提供した書として、今日に至るまで多くの人々にその重要性を認められてきている。すでに出版当時より、この書に対する反響は少なからぬものがあつたようだが³、その後も、例えば19世紀にはカルロ・ブラジス⁴が、20世紀にはモーリス・ベジャール⁵が、舞踊芸術の先駆的著作として『手紙』を引き合いに出して論じており、ここからも、この書がいかにその時々のアクチュアルな問題意識を喚起してきたかを垣間見ることが出来る。

しかしながらその一方で、ノヴェール、あるいは『手紙』に関する研究が、これまで十分に展開されてきていないことも指摘しなければならない。ノヴェール研究の歴史は、彼の子孫にあたるチャールズ・エドウィン・ノヴェールの『ノヴェール氏の生涯と作品』(1882)⁶と題する著作に端を発しており、その後リンハムの『ノヴェール——近代バレエの父』(1950)⁷が、前著を補う形で現れている。しかし、これらの伝記的研究を除くと、ノヴェールに関する研究は極めて限られてくる。舞踊理論家としてのノヴェール、すなわち、『手紙』を扱った主要な研究書としては、わずかにトゥガルの『ジャン・ジョルジュ・ノヴェール 偉大なバレの改革者』(1959)⁸と、クリューガーの『ジャン＝ジョルジュ・ノヴェールとバレ・ダクシオン』(1963)⁹を数えるのみとなっており、殊に近年この時代の舞踊史研究の必要性が再認識されてきていることを考えてみても、研究の立ち後の感は否めない。

確かに、ノヴェールの作品そのものは今日全て失われてしまっており、その意味で、「振付家としての」ノヴェールについて論じることがはもはや困難であると言えるかもしれない。だが、「舞踊理論家としての」ノヴェールを歴史的な視点から考察すること、すなわち、『手紙』に見られるノヴェールの舞踊理論を、18世紀という時代の文脈も考慮しつつ再検討してみることは必要であろうし、実際、18世紀後半の舞踊史研究の可能性は、

今後このような理論研究の中にも開かれていくのではないかと考える。

ただし、本稿の限られた範囲の中で、『手紙』に見られるノヴェールの舞踊理論全体をとりあげて論じることが不可能である。そこで我々は、「舞踊と音楽の関係」という、舞踊芸術を考える上で避けて通ることの出来ない問題について、ノヴェールがいかにこれを論じているのかを明らかにすることをここでの課題とする。またさらにその上で、今後の研究の方向性を示す意味も含めて、ノヴェール以前の舞踊論とノヴェールの舞踊論との関係についての予備的考察を加えることとする。

②『手紙』における「舞踊と音楽の関係」

1760年版の『手紙』は全部で15の手紙から構成されており、そのうち第5、8、12、14の手紙に、「舞踊と音楽の関係」に関する記述が現れる。以下、第5の手紙から順に、ノヴェールの記述を一つ一つ詳しく検討していくことにしたい。

第5の手紙においてノヴェールは、メートル・ド・バレに必要とされる知識について論じている。ここで彼はまず次のように述べている。

音楽を知らないメートル・ド・バレは、旋律のフレーズをうまく捉えられないことでしょう。彼は旋律の性質、性格を理解しないでしょうし、正確に、そして鋭い音感をもって——この両者は絶対に必要です——[音楽の] 拍の動きに舞踊の動きを合わせることも出来ないでしょう。'

ノヴェールはここで、メートル・ド・バレにとって音楽の知識がいかに必要であるかを説いている。彼は、もし音楽を知らなかったら、「フレーズをうまく捉えられない」し、「旋律の性格を理解出来ない」と言うのである。しかしそれが何故問題となるのか。その理由は、その次の文において明らかにされる。彼は「拍の動きに踊りの動きを合わせる」ことが必要だと述べているのである。つまり、ノヴェールは、舞踊の動きは音楽の動きに合わせて作られるべきだと考えているのだ。とすれば、舞踊を創作するためには、いわばその基となる音楽を知らなければならないということになる。このような考え方は、この後にも『手紙』の随所で提示される。例えば、上の文のすぐ後で、

彼は次のように続けている。

雄弁術において、言葉の選択や言い回しの選択が重要であるのと同じように、舞踊においては、しかるべき旋律を選ぶことが重要になります。というのも、音楽の動きと特徴こそが、踊り手の動きと特徴とを決めるからです。もし音楽が単調で趣味の悪いものであったらどうなるか？バレはそれに従うこととなりますから、結局これも面白味や活気に欠けたものとなってしまふでしょう。⁴¹

ここでも彼は、先の主張を繰り返している。と同時に、そこからさらに一步議論を進めてもいる。すなわち彼は、「音楽の動きと特徴が、舞踊の動きと特徴を決める」と述べ、単に個々の「動き」のみならず、舞踊の「特徴」にも、音楽が関与していることを示すのである。そしてだからこそ彼は、メートル・ド・バレが音楽の知識を持つべきであることを、再び強調するのだ。

音楽と舞踊との間の緊密な関係を思えば、メートル・ド・バレが、この音楽という芸術の実践的な知識を持つことによって、間違いなく何らかの利を得るであろうことは疑うまでもありません。⁴²

そしてさらにこの後、彼は「表現」の問題にも触れることとなる。すでにノヴェールは、舞踊が音楽を基に作られるべきものであることを確認したわけだが、彼はさらに、この両者が「描き、語る」べきであること、つまり、何らかのものを「表現」すべきであることを、次のような言葉で説明している。

うまく作られた音楽は、描き、語るはずなのです。舞踊は、音を模倣することにより、音楽が表現するもの全てを繰り返すこととなるのです。逆に、もし音楽が口を閉ざし、踊り手に何も語りかけなければ、踊り手は音楽に呼応することが出来なくなります。そしてその時には、全ての情感、全ての表現が失われてしまうのです。⁴³

これまで見てきた第5の手紙において、ノヴェールはすでに、「舞踊と音楽の関係」に関する見解の主要な点をほぼ全て提示してしまっている。続く第8、12、14の手紙の中でも、彼の基本的な姿勢、主張は全く変わらない。ただし、後者3つの手紙においては、時により具体的な議論が展開されていくことにもなる。そこで、以下これらの手紙について、(第8の手紙から順に)見ていくことにしたい。

「オペラにおけるバレ」について論じられる第8の手紙の中で、彼はまず次のように述べている。

バレは、各幕の最後をうまくまとめる詩のようなものです。劇の内容そのものから引き出されるこれらの詩は、台本作家によって書かれるものでありましょう。音楽家の任務は、それを忠実に「音に」訳すことでしょう。また踊り手の任務は、それを身振りによって歌い、力強く表現することでしょう。⁴⁴

ここでノヴェールは、詩を出発点としつつ、第5の手紙で言及した「舞踊と音楽の関係」について確認している。すなわち彼は、詩によって表現されたものを、音楽が音として表現し、それをさらに舞踊が身振りによって表現する、という図式を再び描いてみせるのである。そしてさらにこの後、彼は、当時のオペラ座の方針に対する批判を声高に唱えていくことになる。

... どんな作曲家、どんな振付家も、オペラ座幹部によって不愉快な思いをさせられることとなります。彼ら幹部の面々にとっては、自分たちと同じくらい古めかしい考えを持っていない限り、どんな人でも非難すべき人ということになってしまうのです。(… 中略…) メートル・ド・バレが、ある古い旋律の動きに手を加えさせようとしても、ほとんど許されません。我々の先人たちの踊りは単純なものだったのだ、と言ってみても無駄です。また、ゆっくりとした旋律は、先人たちの静かで落ち着いた踊りに合うものなのだ、と言ってみても無駄なのです！⁴⁵

彼は、オペラ座の幹部が、古い音楽に変更を加えることを許さない、といて憤る。しかし何故、古い音楽に変更を加えなければならないのか。その理由について、彼は次のように述べている。彼によれば、(1) ゆっくりとした古い音楽は、昔の静かで落ち着いた踊りのためのもので、(2) すなわち現代の舞踊の表現とは相容れないものであり、(3) 従って、いまや変更を必要としている、というのである。先にも見てきたとおり、ノヴェールにとって、音楽は舞踊の(あらゆるレベルにおける)表現の源である。従って当然、オペラ座で展開している上のような事態は、彼にとって愁うべき事態以外の何ものでもなかったのである。ノヴェールが、次に挙げるラニ氏⁴⁶のような行為を特筆すべきものとして取り上げたりするのも、まさにこのような事態を糾弾するためにほかならない。

ラニ氏は、本当に趣味良く旋律を演奏させるばかりでなく、古いオペラに新しい旋律を付け加え、リュリの単純かつ単調な曲を、表現力にも変化にも富んだ曲に差し替えたりもしています。⁴⁷

一方、この文の中で、一人の作曲家の名が引き合いに出されていることにも注目しておきたい。ここで問題となっている作曲家リュリ³³³は、ルイ14世時代を文字どおり代表し、数多くの舞踊音楽をも手がけた人物である。彼の音楽は、ノヴェールの時代になってもいたるところで演奏され続けていたのだが、ノヴェールにとってそれらは、単に古めかしいものとしてしか映っていなかったようである。もっとも、その古めかしさも、仮にノヴェールがリュリの時代に生きていたとしたら、批判の対象にはならなかったのかもしれない。なぜなら、その音楽は「踊り手たちが表現たるものを知らなかった時代の舞踊」に合っていたからだ。しかし、18世紀も半ばを過ぎ、もはや舞踊もかつてと同じものではなくなってしまっている時代であって、ノヴェールはリュリの音楽を、もはや「単調で退屈」なものとしてしか評価することが出来ないのである。以下の引用は、このようなノヴェールの見解を端的に表わした一文である。

たとえ多くのご老人たちを敵にまわすことになるとしても、リュリの舞踊音楽は面白味にも特徴にも欠けた退屈な音楽である、と言おうではありませんか。それは、舞踊がおとなしいものだった時代、そしてまた、踊り手たちが表現たるものを全く知らなかった時代の真実に合うように作曲されたものなのです。だからこそ、全てはうまくいっていました。音楽は舞踊のために作られ、舞踊は音楽のために作られていたのです。しかし、当時は調和を保っていたものも、いまやそうではなくなっています。パの数が増え、動きもより速く、次々と移り変わっていくものになりました。(…中略…)リュリのいくつかの音楽に付けられた舞踊を見てみると、モリエールの《強制された結婚》の二人の医者場面と同じような印象を受けてしまいます。この、極端に多弁な人物と、あくまで平然とした人物との対比は、私に「リュリの音楽に付けられた舞踊を見るのと」全く同じ印象を抱かせるのです。³³⁴

リュリの音楽と、ノヴェールの時代の新しい舞踊との組み合わせ。彼の理想に真っ向から対立するこのような習慣に異を唱えるべく、ノヴェールは再び先の主張へと戻っていく。そしてついには、「物語付きの舞踊」——あるいはこれを「バレ・ダクション」と言い換えることも出来るだろう——を次のように定義することになる。

音楽と舞踊の関係は、歌詞と音楽の関係に等しいものです。舞踊のための音楽が、踊り手の動きや振舞いを決める「詩」であることをやめない限り、この比較は文字どおりに理解されるべきものです。

つまり、踊り手は、力強く真にせまった身振りによって、また生き生きとした表情によって、この詩を詠み、これを分かりやすく提示してみせなければなりません。結局、物語付きの舞踊 (Danse en action) とは、音楽によって描かれたものをはっきりとした形で表現し、説明する伝達手段なのです。³³⁵

結局、ノヴェールにとっての舞踊とは、音楽の存在を前提にして成り立つものであると言える。彼にとって、「音楽の無い舞踊」は存在しえない。彼曰く、それは「狂気」に他ならないのである。

音楽の無い舞踊は、言葉の無い歌と同じくらい、表現力に欠けたものです。それは一種の狂気です。この場合、どんな動きも突飛で、全く意味の無いものとなっています。³³⁶

ただし、彼が「音楽が無い」と言う時、それは文字どおり「音楽無しの舞踊」を指しているというよりも、むしろ、(先にも問題となったような)「舞踊と音楽が不釣り合いの状態」を指しているのだということには注意しておく必要があるだろう。このことは、次の引用からも明らかである。

生氣のない単調な旋律に合わせて、大胆で華やかなパを披露したり、素早く軽快に舞台を行ったり来たりすること、これを私は音楽の無い舞踊と呼んでいるのです。³³⁷

さてこのように、舞踊と音楽とが不釣り合いであってはならないとすれば、当然、創作の現場において、音楽家と振付家とが緊密な関係を保ちつつ作業を進めていくことが望まれる。しかし、現実には、そのような幸福な関係は築かれていなかったようである。ノヴェールはこれについて以下のように述べている。

…不幸にも自己愛がゆえに、芸術家たちは、お互い知り合いになって意見を交換することもせず、逆に、あれこれ手をつくしてお互いに顔を合わせないようにしているのです。³³⁸

それでは、このようにお互いに意見を交換しあわない芸術家たちは、果たしてどのように仕事を進めていくのか。例えば音楽家の場合であれば、最も手軽な方法で自らの仕事を済ませてしまおうと考える。彼らは新しい表現の可能性を探ることを放棄し、既存のモデルに従って作曲するのである。

舞踊の旋律を作曲することほど楽なことはありません。作曲家は古いモデルに従って作曲します。

先人たちが、彼らに指針を与えてくれるのです。この種の曲を作曲するにあたり、彼らはそれに変化を持たせようと努力することも全くないし、そこに新しい性格を盛り込もうとすることもありません。彼らが抗するべきこの単調な音楽、舞踊の力を弱め、観客を眠りに誘うまさにこの音楽に、彼らは興味を持つのです。なぜなら、これほど理解が容易なものもありませんし、古い旋律を盲目的に模倣することには、趣味も、才能も、特に優れた天与の才も要りませんから。¹⁴⁴

そしてさらにノヴェールは、かつてパリ・オペラ座で活躍した舞踏家たちの名前を引き合いに出しつつ、既存のジャンルの使用がもはや成功を約束するものとはなり得ないことを強調する。

繰り返すことになりますが、作曲家の大半は、オペラ座で使用された古いジャンルをそのまま踏襲しています。彼らはパスピエを作曲します。なぜなら、プレヴォ嬢¹⁴⁵が優雅にそれを踊っていたからです。そしてミュゼット。なぜなら、サレ嬢¹⁴⁶とデュムラン氏¹⁴⁷が、魅力的かつ官能的にそれを踊っていたからです。そしてタンブーラン。なぜなら、それはカマルゴ嬢¹⁴⁸の十八番だったからです。そしてシャコンヌとパッサカリア。なぜなら、かの有名なデュプレ氏¹⁴⁹がこの踊りを好んでいたからです。(… 中略 …) しかしこれらの優れた踊り手たちはもはやここにはいないのです。¹⁴⁴

こうしてノヴェールは、「舞踊が新しいものへと変化した今、音楽もまた変化しなくてはならない」という結論へと導かれていくのである。

我々は、先人たちがほとんど試みることのなかった脚の動き、踊りを行っています。こういったことから考えるに、作曲家たちは曲の中に多様な動きを取り入れていかなければならないのではないのでしょうか。もはや人々の記憶の中にしか存在していないもの--- そのジャンルはほとんど消えつつあるのです--- のために、力を注ぐことはやめなければなりません。我々の時代の舞踊は新しいものなのです。ですから、その音楽も新しいものとなることが絶対に必要なのです。¹⁴⁴

さて、続く第12の手紙と第14の手紙の中には、舞踏家、振付家としての経験に基づいた、より実践的な指摘が見受けられる。例えば、舞踏家の資質について述べた第12の手紙の中で、ノヴェールは踊り手の膝の動きと音楽との関係について次のように述べている。もちろん、彼にとって、舞踊と音楽が一体化していることは絶対条件であるから、

これを乱すような踊り方が批判の対象にしかならないことは言うまでもない。

膝を全く曲げないのと同じくらい、膝を曲げすぎても、非常に硬い、ぎくしゃくとした印象を与えることになります。その理由は単純明解、ごく自然なことです。というのも、踊り手のバヤ動き一つ一つが、音楽の拍や動きに従属しているのですから。この原理からすれば、踊りの音楽が必要とする以上に膝を曲げすぎると、各拍が長引き、弛緩して、やがては失われてしまうことも明らかでしょう。ゆっくりとした大袈裟な膝の屈伸によって遅れた時間をとりもどすためには、膝をすばやく伸ばさなければなりません。この速くて急な膝の曲げ伸ばしは、踊りに硬い印象を与えてしまいます。それは、醜いものを見せるのと同じくらい、目障りで感じの悪いものです。¹⁴⁴

また、自分自身が振付けをした作品について語っている第14の手紙の中で、ノヴェールは音楽に関して次のような意見を述べている。

いくつかのオペラの中のバレの振付けほど疲れるものはありません。パスピエやメヌエットにはうんざりです。音楽が単調なので、私の頭も麻痺してしまいます。私自身が音楽と同じくらい貧弱になってしまうのです。というのも、これらの音楽は、私の内に豊かに湧き出す発想を空しいものへと変えてしまうからです。逆に、表現的で耳にも快く、変化にも富んでいる音楽--- 少し前から私が振付けを手がけているのも、そのような音楽です--- は、私に多くのアイデアを与え、また色々な表現の可能性を示してくれるのです。¹⁴⁴

そして彼は再び、先の第5と第8の手紙で展開された主張を繰り返すのである。

… この、音楽に対する生来の美的感覚は、結果的に、舞踊に対する美的感覚にもつながっていきます。これら二つの芸術は兄弟のようなものです。音楽の優しく、快いアクセントが、舞踊の感じのよい、表現的な動きを喚起するのです。¹⁴⁴

以上、『手紙』の中の「舞踊と音楽の関係」に関する部分を、第5の手紙から第14の手紙まで順を追って読んできたわけだが、ここでもう一度、これらの主張や批判の基盤となっているノヴェールの基本的立場を、二点に要約して整理しておきたい。

第一点として、ノヴェールが「舞踊と音楽との間の緊密な結びつきの存在」を大前提としているという点を挙げておかなければならないだろう。

彼にとって、音楽から独立した舞踊はありえない。ノヴェールの議論だけを追っていくと、この点でははや指摘するまでも無いことのように思われるかもしれないが、より広い舞踊史のコンテクストに照らして考えてみた場合、このようなノヴェールの前提が、必ずしも全ての時代に共有されるものではないことが明らかになってくる。例えば、20世紀に生きる我々ならば、「舞踊と音楽との緊密な結びつき」という考え方に対しラディカルな形で疑問を投げかけた人物の一人として、マース・カニングハムの名前を挙げることも出来るだろう。こういった例がある以上、「舞踊と音楽の緊密な結びつき」を自明のものとして語ることは不可能なのである。とすれば、一見自明であるかのようにも見えるノヴェールの前提の背後にも、それを規定している何らかの歴史的な条件があると考えなければならなくなる。それではその歴史的な条件とは何なのか——このような問いに対する答えを即時に引き出すことはもとより不可能なことであるし、またこの種の議論は本稿の範囲を大きく超えるものともなりかねない。しかし少なくとも、ノヴェール以前の舞踊論の中で「舞踊と音楽の結びつき」の問題がどのように扱われているのかについては、後に考察を加えたい。

一方、第二の点として、ノヴェールが「舞踊と音楽との緊密な結びつき」を前提としつつ、この両者の間の関係についてさらに考察を進めているということにも注目しておかなければならないだろう。彼は、決してこの二つの要素の間に対等の関係を見てはいない。彼によれば、「音楽の動きと特徴こそが、舞踊の動きと特徴とを決める」のである。つまり、理想的にはまず最初に音楽があるべきで、そこで表現されているものを、今度は舞踊が、体の動きによって視覚的に表現するというわけである。その場合、「音楽は表現的であるべき」だということになるし（そうでなくては舞踊の表現が成立しない）、「振付家は音楽をきちんと理解して振付けを行うべきだ」ということにもなる。特に第8の手紙において、ノヴェールは古い音楽——彼が念頭においているのは、主にリュリの音楽である——を批判するのであるが、こういった批判も基本的に同じ発想に基づいてなされていることは容易に理解されるだろう。本来ならば、音楽の表現に舞踊が付き従うべきであるのに対し、現状としては、一方で昔の「表現たるものを知らない時代の」音楽が演奏され、その一方で舞踊言語だけが一人歩きする形で増えていっている。だからこそ彼は、「今なすべきは、昔の音楽を捨てて、新たな音楽、今日の舞踊の表現に合う音楽を作ることだ」と敢えて主張するのである。

③ノヴェール以前の舞踊論——予備的考察

さて、こういったノヴェールの基本的立場を歴史的な視点から捉え直そうとするならば、必然的に、ノヴェール以前の舞踊論における（「舞踊と音楽の関係」に関する）議論を参照し、これとノヴェールの立場とを比較せざるを得なくなる。その場合、理想的には、あらゆる舞踊論を網羅的に検討してみる必要が生じる。残念ながら現時点では作業がその段階に至っておらず、従って、ここでノヴェールの舞踊論を巡る歴史的な影響関係を論じること断念せざるをえない。ただし、今後の研究の方向性を示す意味も含めて、以下、(a)ド・ピュール『新旧のスペクタクルについて』(1668)^{xxxx}、(b)メネストリエ『新旧のバレ』(1682)^{xxxx}の二書を例にとり、この中で、「舞踊と音楽の関係」がいかに論じられているのかを考察してみたい。また、これらをノヴェールの議論と照らし合わせることにより、ひとまずノヴェールの立場を相対化しておくことをここでの課題としたい。

まず、ド・ピュール^{xxxx}の『新旧のスペクタクルについて』から見ていくこととしたい。この書の第2巻第11章「バレについて」の中で、ド・ピュールは次のように述べている。

バレの音楽において、最も重要で、最も必要とされる美は、適合 (convenance) である。すなわち、演じられるものと音楽との間のしかるべき関連性である。(… 中略…) バレはその主題にふさわしい音楽を要求する。もし、夫あるいは子供を亡くして泣いている一人の女が舞台上に立っているのであれば、悲痛な調子、重々しいアクセント、ゆっくりとした動き [を持つ音楽] を使用しなければならない。ここで明るく、快活で、軽い音楽を使えば、突飛で不釣り合いな印象を与えてしまう。それは、観客にも、またバレの主題にも、感じの悪さを与えてしまうだけでなく、当惑を引き起こしてしまうのである。^{xxxx}

従って、あらゆる音楽において、この「適合」をしっかりと守らなくてはならない。中心となるアイディアと関連性を持たない音楽、巧みな踊り手に言葉の無い表現 (=舞踊) を生み出させない音楽 (… 中略…) を認めてはならない。^{xxxx}

上に二つの文を引用したが、これらから、ド・ピュールが明らかに「舞踊と音楽の間の緊密な関係」を重要視していることが理解されることだろう。特に、二番目の引用文において、「踊り手に言葉の無い表現 (=舞踊) を生み出させない音楽を認めてはならない」とあり、これが、「音楽の表現が舞踊の表現の源となる」という先に見たノヴェールの主張と重なることには注目しておきたい。ただしその一方で、特に最初の引用文におい

て、舞踊の表現する「意味内容」と音楽との関連だけが言及の対象となっていることにも注意しておかなければならないだろう。というのも、ノヴェールの議論においては、必ずしも「意味内容」だけが問題となっていたわけではないからである。ノヴェールの場合、それとは別のレベルでの関連、すなわち、音楽の「動き」と舞踊の「動き」の関連（例えば、「ゆっくりしたステップに、テンポの遅い音楽を使用する」というような）も視野に入れていたことを思いおこしておく必要があるだろう。

一方、メネストリエ師^{iv}の『新旧のバレ』の中には次のような一文が見出される。

楽器に関して言えば、バレにおいては、複数の楽器を使うことが必要である。というのも、バレは脚、腕、手、頭、そして体全体の様々な動きが混合されたものであるから、ただ一つの楽器だけで特徴づけることは困難なのだ。^{iv}

この文の中でメネストリエ師は、バレを伴奏する楽器の数について言及している。しかし、ここで彼は、「様々な動きが混合された舞踊に対しては、一つの楽器だけでなく様々な楽器によって演奏される音楽が必要だ」と述べており、このことから、彼が舞踊と音楽との間にある種の関連性を見ていることも明らかになる。

ただし、メネストリエ師の考える「舞踊と音楽の関係」のあり方が、ノヴェールやド・ピュールのそれとは異なっていることにも注意しておかなければならない。彼は、音楽を舞踊の表現の源とみるのではなく、むしろ、その逆だと考えるのである。次の引用によってこのことを確認しておきたい。

音楽を、[踊り手が] 演ずるべき筋立てや、動きや、情念に合わせなければならぬ。なぜなら音楽が動きのためにあるのであって、(... 中略...) 動きが音楽のためにあるのではないからだ。^{iv}

さて、これまで二つの例について見てきたが、この二例とノヴェールの立場との比較からも、すでにいくつかの興味深い点が浮かび上がってきているのではないだろうか。

例えば、舞踊と音楽とを結びつけて考える発想が、ノヴェールを待たずとも、少なくともすでに17世紀後半のフランスに現れていたという点。今後、17世紀以前について、そしてまた17世紀後半からノヴェールの時代について、さらに調査を進める必要があるだろうが、いずれにしても、舞踊と音楽を関連づけて捉えるノヴェールの発想が、それまでの舞踊・音楽観を受け継いでいることは、

すでにこの時点で明らかになっていると言えるだろう。

だが恐らくより重要なのは、むしろノヴェールとメネストリエ師、ド・ピュールの見解の相違である。ノヴェールが、「音楽がまず何ものかを表現し、舞踊がそれを動きや身振りによって示す」と主張するのに対し、メネストリエ師は「動きが音楽のためにあるのではない」と言っており、ここで両者の意見が対立する。一方、ド・ピュールは基本的にノヴェールと同様の見解を示すのだが、しかし『『動き』のレベルにおける舞踊と音楽との関連性』を論ずることを避ける。こういった微妙な相違が、他の舞踊論においていかなる形で現れているのかということをもより網羅的に調査していくと、17世紀から18世紀にかけての舞踊・音楽観の流れがより明確に見えてくるのではないかと考えている。

『手紙』が出版されたのは1759年12月であるが、出版された本そのものには1760年との記載がある。そのため、通常、『手紙』の出版年は1760年とされる。

ⁱⁱ 本稿では、次の版を底本として使用した。

Lettres sur la danse et sur les ballets. (org. Stuttgart & Lyon, 1760) Facsimile of the 1760 edition. N.Y.: Broude Brothers, 1967. (以下 *Lettres* と表記)

ⁱⁱⁱ ノヴェールは、初版出版後も度々『手紙』に手を加え、これを各地で出版している。この事実を、『手紙』の反響の大きさを裏付けるものとして捉えることも可能であろう。

^{iv} BLASIS, Carlo. *Manuel complet de la danse.* (org. Paris, 1830) Rep.ed. Paris: Leonce Laget, 1980.

^v NOVERRE, Jean-George. *Lettres sur la danse.* Présentation de Maurice Béjart. Paris: Editions Ramsay, 1978.

^{vi} Noverre, Charles Edwin. *The Life and works of the Chevalier Noverre.* London, 1882.

^{vii} LYNHAM, Deryck. *The Chevalier Noverre. Father of Modern Ballet.* London: Sylvan Press, 1950.

^{viii} Tugal, Pierre. *Jean Georges Noverre. Der große Reformator des Balletts.* Berlin: Henschelverlag, 1959.

^{ix} Krüger, Manfred. *Jean-Georges Noverre und das "Ballet d'action".* Emsdetten, 1963.

^x *Lettres*, p.73.

^{xi} *Lettres*, p.74. 下線は論文筆者による。

^{xii} *ibid.* p.74.

^{xiii} *Lettres*, p.75.

^{xiv} *Lettres*, pp.133-134. 下線は論文筆者による。

^{xv} *Lettres*, pp.136-137.

^{xvi} ラニ LANY, Jean Barthélemy. (1718-1786): 舞踏家、振付家、舞踏教師。1748年から1769年まで王立音楽アカデミー（通称オペラ座）でソリスト、

メートル・ド・バレとして活躍。

^{xvii} *Lettres*, p.137.

^{xviii} リュリ LULLY, Jean-Baptiste. (1632-1687)

^{xix} *Lettres*, pp.140-142.

^{xx} *Lettres*, pp.142-143. 下線は論文筆者による。

^{xxi} *Lettres*, p.143.

^{xxii} *Lettres*, p.143.

^{xxiii} *Lettres*, p.145.

^{xxiv} *Lettres*, pp.147-148.

^{xxv} プレヴォ PRÉVOST, Françoise. (ca.1680-1741)

^{xxvi} サレ SALLÉ, Marie. (ca.1707-1756)

^{xxvii} デュムラン DUMOULIN, David. (生没年不詳、1705年から1751年まで舞踏家として活躍) なお、彼には二人の兄がおり、ここで言及されている「デュムラン氏」というのも David の兄のうちの一人である可能性がある。

^{xxviii} カマルゴ CAMARGO, Marie Anne Cupis de. (1710-1770)

^{xxix} デュプレ DUPRÉ, Louis. (ca.1690-1774) なお、彼は1751年にオペラ座を引退している。

^{xxx} *Lettres*, pp.163-164.

^{xxxi} *Lettres*, p.166.

^{xxxii} *Lettres*, pp.348-349.

^{xxxiii} *Lettres*, p.400.

^{xxxiv} *Lettres*, p.356.

^{xxxv} DE PURE, Michel. *Idées des spectacles anciens et nouveaux*. (org. Paris, 1668) Rep.ed. Genève : Minkoff, 1972.

^{xxxvi} MÉNESTRIER, père Claude François. *Des Ballets anciens et modernes*. (org. Paris, 1682) Rep.ed. Genève : Minkoff, 1984.

^{xxxvii} ド・ピュール DE PURE, Michel. (1620-1680) は、フランス王室付き司祭であった人物。宮廷に出入りを許されていた彼は、宮廷で行なわれるスペクタクルを数多く見る幸運にもあずかった。『新旧のスペクタクルについて』は、その体験を生かしつつ書かれたもので、当時の様々なスペクタクルの記述と、それについての彼独自の考察によって構成されている。

^{xxxviii} DE PURE, Michel. *op.cit.* pp.260-261. 下線は論文筆者による。

^{xxxix} *ibid.* p.262. 下線は論文筆者による。

^{xl} メネストリエ師 MÉNESTRIER, père Claude François. (1631-1705) はイエズス会の神父。リヨンの三位一体修道会の祝祭の組織役だった彼は、自らバレを創作するほか、バレに関するいくつかの著書も出版している。『新旧のバレ』(1682) は、彼が実際に見たバレ、あるいはその様子を聞いたバレの例を豊富に盛り込みながら、バレのさまざまな側面について、歴史的考察も含めて記述した書。

^{xli} MÉNESTRIER, père Claude François. *op.cit.* pp.

199-200.

^{xlii} *ibid.* pp.205-206.