セルジュ・リファール 『振付家の宣言』¹⁾

Serge Lifar, *Le Manifeste du Chorégraphe* (1935)

I. 序文に代えて

バレエはある内的な危機に苦しんでいる。そう、ある事実が日を迫うごとにはっきりしてきた。舞踊芸術は二つの選択肢の間にあり、目前には二つの道がのびている。一つ目の道は二十世紀の初めより歩んできた道で、いずれは全く出口のない行き止りへとこの芸術を必然的に導くことになる、そしてもう一方は未踏の道で、非常に明るく、広大で、高いところにあるため、考えるだけで眩暈を起こしてしまう。バレエはこの二つの選択肢のいずれを選ぼうとしているのだろうか。かつて自らが定めたこの出口のない道を歩き続けるのか、それとも、その新しさの故に不安を覚えたとしても、あの新しい道の方をいざ通ってみるのか。

ところで、私たちの芸術が現在の道を歩んできてしまったのは誰の仕業か。誰が私たちの芸術を、素晴らしいが専制的な支配者である音楽の奴隷にしてしまったのか。それは振付家、舞踊家、すなわち私たち全員のせいなのである。というのも、私たちを隷属させたのは音楽ではなく、奴隷の鎖を進んで受け入れたのは私たち自身であって、その束縛の負担を今になってようやく感じとったというわけである。いまや私たちはその重荷に気づいた、それではこの鎖を打ち砕くのではないか。

今となつてはずいぶん昔のことになるが、かつてヴァーグナー〔と G. ダヌンツィオ〕が、それぞれ独立したあらゆる諸芸術を唯一つの芸術へと融合的に合体〔同時に融合〕させることを夢見た。その合体は、元来の融合とは違い、総合的で革新的な融合であり、平等で神聖なものになるはずであった。あまりに時期尚早に表明されたこの考えを時代が歪曲してしまったように、考案者自身においてさえもそれは歪んだものとなってしまった！

ヴァーグナーは歌劇を演劇的にしたいと考えていた。いかなる試みにも間違いはつきもので、このドイツ人指導者もその例にもれなかった。彼の場合、音楽という自由芸術を演劇という他の芸術に幾度となく隷属させたのである。調和のとれた合体を実現する代わりに、音楽は演劇の要求に屈し、時にはその台本を付随的に裝飾するだけとなっていた。人々はこのヴァーグナーの手本に倣った。その結果、現代の歌劇は台本の奴隷になり下がり、多くの場合、演劇的で朗読的な表現方法に頼りながらそれを引き立てることに努力を注いでいる。この危機的状況を改善しようと、二十世紀の偉大な作曲家たちは次のように歌手たちに諭した。すなわち、舞台上にいる歌手たちは真実なる「アリオソ」やまた場合によっては「旋律的なレチタティーヴォ」の範囲内に常に厳格に

1) [訳註] 底本には以下を用いた。Serge Lifar, *Le Manifeste du Chorégraphe*, Paris : Coopérative Étoile, 1935. 本書は1935年にパリのエトワール印刷より、「舞踊の飛翔 Les ailes de la danse」という小論を伴った38頁の本として発行された。初出は、同年4月に『コメディア』誌上に3回にわたり掲載された「純粋舞踊のために——振付家による宣言 Pour la danse pure : Manifeste d'un chorégraphe」である (*Comœdia*. Vol. 29, No. 8092, 8093, 8095. 1935.4.6,7,9)。この文章は半年後、大幅に削られた形で国際舞踊アーカイヴ発行の雑誌 (*Archives internationales de la danse*, No. 4, 1935.10.15) にも掲載された。内容としては主に、舞踊芸術であるバレエが、現在おかれている「音楽の奴隷」という地位をいかに脱し得るかという考察であり、またその解決の一つとして映画による舞踊の「トランスクリプション転写」への期待が示されている点に特徴がある。エトワール社の版では「序文に代えて En guise de préface」[本題に入る前に言っておくべきこと Une dégression indispensable]「宣言 Le Manifeste」の三章からなるが、『コメディア』誌上に掲載された際には、この三章目は「宣言」[映画の役割 Le rôle du Cinéma]の二つの題を有していた。

日本では舞踊評論家の蘆原英了が、1942年に小山書店より出版した『舞踊美論』に訳文「振付師の宣言」を収めている。これには『コメディア』誌の文章が反映されている。またその解説の項では、1935年7月にリファールが再び同誌に発表した「振付家の宣言(続き)——私がバレエ《イカロス》を構想したのはどのような新思想によるものであったか Manifeste du chorégraphe (Suite) : Sur quelles idées nouvelles j'ai conçu le ballet « Icare »」(Vol.29, No. 8179. 1935.7.7) も紹介している(蘆原英了「リファールの『イカル』上演」『現代舞踊評話』東京:西東書林,1935)。このリファールの文章は「私の新作バレエ《イカロス》は、私が以前この雑誌に掲載した『振付家の宣言』で示した諸原則に密接に影響を受けている」という一文で始まり、『イカロス』の上演は「宣言」の具体化であることが分かる。「宣言」では舞踊における律動リズムの重要性が主張されており、『イカロス』は打楽器のみを伴うバレエとなっている。

今回の訳は主にエトワール社の版を底本とし、不明瞭な点は適宜『コメディア』誌を参照した。また、二つの文章の重要と思われる相違点については訳文内に〔 〕で補っている。

留まることによって、朗読的技巧である叫びを装う大声やささやき声等々を避けるべきであるという事、また、「歌唱に特別に割かれた場面においては、そこで音楽パートを担っていない歌手たちは、中心的な筋から聴衆の注意をそらさせる結果しか生むことがないような不必要な舞台演技を差し控えるべきである」という事、そして最後に、「歌劇はまず何よりも、本質的に音楽的な創作である」という事であった。残念かな、彼らの教えも届かなかった。自分たちは俳優になったのだと思い込んだ歌手たちは、幾人かの天才的俳優——彼らは天才的俳優ではあったけれど、やはり俳優なのであった——の例に倣おうとした。自らの内に〔シャリアピンのような〕俳優の資質を見出したテノール歌手にあっては、歌う「アリオソ」をささやき声や大きな朗誦に取って代え、音楽的表現を純粋に演劇的な方法で表現することになる。

ある芸術が別の芸術を付随的に装飾しようとするなら、前者は必然的に独立性を失う。かつて最も美しく、最も自由で、最も独立していた舞踊芸術は、そのように自らの独立性を喪失して音楽の奴隷となってしまった。二十世紀初頭に現れた新語である「ダンカン主義」は、自ら原動力となってこの奴隷化を仕上げ、バレエと舞踊をますます明確に別った。ダンカン主義は音楽作品を付随的に装飾しようとした際、音楽作品が含まれていたりいなかったりする律動的で舞踊的な要素と質とは無関係にそれを行ったのであった。それがバッハの合唱曲であれ、ベートーヴェンのソナタ、もしくはドビュッシーの絵画的交響曲であれ、「踊れないものは音楽作品ではない」という二十世紀の標語は舞踊に浸透し、そこで「付随的に装飾できない音楽作品は存在しない」と変容した。歌劇が演劇から借用したその方法に頼ったと同様に、バレエもその固有の表現方法を棄て、ミニコードドラマティック 黙劇的な方法を代わりに取り入れ、バレエがそうであったところの舞踊から一種の pantomime になってしまった。これが所謂バレエの「開花」時代の始まりであった。悲しいことに、それはあまりに見せかけだけの花盛りであった！

十九世紀はバレエにとって、音楽的資源に乏しかった。チャイコフスキーやレオ・ドリーブといった舞踊音楽の天才的な作曲家は例外でしかなかった。舞踊家たちは、彼らの名高い姉妹芸術である音楽を欠いて沈滞していた。そのような時代の後に、非常に美しく素晴らしい新しい音楽の奔流が舞踊家たちの上に流れ込んできたのだから、彼らが恍惚としたのも無理はないだろう。二十世紀初頭の最も偉大な作曲家たちには、バレエ（この語は括弧つきにした方がより正確かもしれない）に捧げた

豊かな着想に満ちた作品群がある。

十九世紀をちょっと振り返ってみるだけで、音楽家としての資格のある舞踊家の立場はあまり恵まれたものではなかったことが分かる。舞踊家たちに割り当てられたのは、二種類の作曲家たちであった。一つ目のグループは、生まれつきバレエに長けた——しかし全員が音楽に長けていたわけではなかった——作曲家たちで、二つ目のグループは、注文を遂行させるだけの振付家（小節ごとに音楽家へ注文を出したプティパが好例）の奴隷たちであった。

後者の作曲家たちには、天才、そうでなくとも本当に才能のある作曲家はさらに少なかった。

突然、ショパンやシューマン、ヴェーバー、ドビュッシーらの舞踊化の成功がこの状況を全く変えてしまった。光景は一変。なぜか。なぜなら、バレエが単なる装飾になることを甘んじて受け入れたからであり、私たちの振付家たちが「私たちが踊れないものは音楽作品ではない」と宣言してしまったからである。この信条表明は、作曲家にある無制限な我儘を許している。すなわち、「あなた方はなんでも踊れるんですか、そうでしたら、私の音楽作品を踊ってください」。そう、作曲家はもはやバレエの「要求」に屈服する必要はなくなったのだ！

際立って大衆向きの宣伝・表現手段である歌劇は、以前から常に作曲家を惹きつけてきた。そして、バレエという、さらに容易で自由にみえる誘惑が作曲家の前に現れたのであった。それは大洪水、数多の新しいバレエの出現となった。その内の多くは確かに、天才的な作品、そうでなくとも才能ある作品、高名な作曲家たちの代表作であった。不幸なことかな、別の時代、別の場所であれば、彼らがバレエを念頭におくことはなかったであろう、つまり、本質的に彼らの芸術とは異なる別の芸術に関心を向けることは絶対なかったであろう！作曲家は、人間の身体が彼の音楽を表現することができるかを考慮に入れる必要はもはやなくなり、これ以降頭をいためなくてはならなくなったのは奴隷身分に落ちぶれた振付家となったのだった。作曲家が人間の身体的素質を考慮に入れることはもはやなくなった。そのため作曲家は、ほんの二、三分で作れる、六、七分持続するヴァリアシオン 変奏曲を書いた。男女の身体の特性を無視して、作曲家は男性ダンサーに女性ダンサーのヴァリアシオンを押し付け、逆も行った。さらに、それだけではなかった！害悪はそれらの無知や、人間の身体を媒介にしては翻訳不可能な不規則なリズムにあるのではなく、リズムの変化にある。前者二つの欠損は、より究められた技術能力を獲得するなり、作曲家の無知により振付過程でなされた障害物を避けるなり破壊するなりして修復することが

できる。リズムの変化についてはそうはいかない。リズムの変化によってバレエと舞踊——息子と母親——は必然的に引き離されなくてはならなくなった。

説明しよう。ある舞踊、どんなものでもよい。三分であれ、もしくは二十分の長さを持つ舞踊であったとしても、舞踊は不変的な一つの律動的構成^{デッサン}と、定期的、調和的に繰り返すいくつかの律動的諸型^{フィギュール}によって形成された一つの骨組みを基礎に構築される（このような舞踊は常に舞踊の本質であったし、今でもあらゆる人々、世界中のあらゆる民族の内に存在している）。そこにリズムの点で異質な要素が突如入り込んでくれば、舞踊は破壊される。

バレエは専制的な鎖を自ら進んで受け入れながら——「踊れない音楽作品は存在しない」！——舞踊とは逆の方向へ歩いてきてしまった、言い換えれば、バレエはそれ自身の本質とは逆の方向へ、つまり自分自身に反して進み、袋小路に入り込んでしまったのだ。

バレエはこの鎖——何度も言うが、それが美しく魅惑的なその姉妹芸術の音楽であるとしても——を破壊しなくてはならない、そうすれば消え去ることなく創造的な飛躍の内に発展することができよう（それゆえ誰もこの飛躍を否定はできまい）。それを実現するにはどうすればよいか。

はっきりと分かりやすく話したい。そのためにも、どのようにこの軛を破壊すべきかについて言う前に、どのようにそれを破壊してはならないかについて言おうと思う。何よりもまず、私はバレエを十八世紀、十九世紀の位置へ戻すよう勧めはしないし、また、そのように自由で美しい音楽芸術を舞踊芸術に従属させようというつもりもない。と言うのも、バレエが入り込んでしまった誤った道を去るべきであるということは、別の古い道を再び歩み直すためではないからである（それもまた同様に誤った道である、なぜならそれは、私達の芸術を今いる場所に必然的に引き戻すことになっているのだから）。

私があえてバレエのために通そうとしている道は、まったく新しいものである（もしくは逆に、非常に古いものである）、そして、その道が活気に満ち、明るく、広大であることを私は知っている。作曲家と振付家の緊密な共同作業——悲しいかな、それはあまりに美しすぎて不可能だ——や完璧に調和のとれた合体——それは私の念頭にはない——なんてことを全く私は考えていないということをすぐに言い添えよう、なぜなら、共同的な創作は、各創作者それぞれの自由な飛躍を押しえつけるからである。私は一つにしたいくない、逆に分離したい、なぜなら総合の機は未だ訪れていないからである。

II. 本題に入る前に言っておくべき事

リズム
律動は、舞踊の魂である。

律動は、音楽の魂である。

律動は、詩の魂である。

これらすべての律動的芸術が分解不可能に混ざり合った融合的芸術という最初の根源に遡ってみよう。そこでは、それらの律動的芸術のいずれが、主導的役割を担い、支配的位置を占めることができたのか。言い換えればいずれの芸術が、本来的に律動的であり、その魂である律動を残りの芸術に注ぎ込んだのか。この問いはいずれ解けるのだろうか。私はそのことに非常に懐疑的である、なぜならその初めより音と身振りは、区別することが不可能に見えるほど緊密に結合していたからである。それでもなお、私はこう信じた。

はじめに舞踊ありき。

こう断言することができるかと私が信じるのはなぜか。なぜなら律動は、物理学の偉大なる諸現象の一つであってそれではないことを私は知っているからである。自然界のあらゆるものは、不変的な一つの流れ、一つの完璧な律動に従って生きている。昼も夜も、月の弦も、潮の満干、人間の心臓の鼓動、それらあらゆる現象は、それぞれに固有のある一つの律動に従って起っている。

律動は、あらゆる生命力に対して尺度や調節器としての役割を果たしている。動きの調和や均衡を生みだし、物事の秩序を管理するのはまさにその律動である。その本質は神的である、そして、軽やかな詩の女神たちの引率者であり、自分が何者かを知らうと努める神であるミューズを率いるアポロの本質でさえあるのだ。

私達の生命活動を調節し抑制しながら、律動はそれらの活動に、歩調との対比で捉えられる加速や跳躍において表される大なる力をもたらす。この力は、神ディオニュソスの動的な恍惚である。この力によって私達は、地上的で人間的な自らの弱い外皮をついに離れ、宇宙の美のすべてと通じ合い、唯一神もしくは神々を理解するのである。

この恍惚的な力、神的な恍惚は、私達のあらゆる高揚の内に現れる。宗教的愛、神への愛、熱烈な恋、もしくはエロティックな性愛——それらの魂の偉大な召喚はすべて恍惚的である。愛においては、宗教におけるのと同様に、恍惚的な律動に従って人は動く、すなわち踊る。神に捧げる舞踊を生みだしたあらゆる民族は、個人の心的性質に対して身体と律動が結びついた運動が及ぼす強い影響力を知っていた。彼らはすべて、舞踊の宗教的で恍惚的な力動を味わっていたのだ。ダビデ王は神の箱の前で踊った、パッカスの巫女達がディオニュソス賛美の

乱痴気騒ぎにおいて抑制の利がなくなつた急旋回の内に自らを投身したのも同じことである。そして、宗教的舞踊の力強さは、ディオニュソス信仰が要求したように、彼らの知性を曇らせるようなものであった。

この祭式は保存され、今日では好奇で時に恐ろしい残骸の観を呈している。たとえばロシアでは、農民たちの間に、キリスト教と自称しながら実際には男女のバックス信者たちの宗教セクトを見出すことができる。彼らは集合し、「聖霊を吸収するため」踊るが、彼らの舞踊は相変わらず、神への「賛美」が性愛の「賛美」になるような恍惚を帯びたものなのである。

融合的芸術へ再び話を戻そう。そこに、議論の余地のない明らかな点を見いだせる。すなわち、詩という律動的言葉——あらゆる諸芸術の内、最も遅れて独立した芸術——の誕生である。原始の詩は韻律的で、言い換えればその詩は長短の音節を交互に用いることによってつくられたいくつかの律動的諸型に基礎を置いていた。詩が音楽と切り離されたときも、音楽から借用した一つの律動、一つの律動的構成（その構成は、強さアクセントには容易く翻訳可能であるが、音節的韻文にはそうでないことをここに記しておく）を保存した。

一つの独立した芸術——たとえ私達の時代が詩の発展にあまり都合でないにしろ、詩の絶対的な独立性を否定することは誰も出来まい——となつても、詩はやはり姉芸術である音楽との関係を保持した。この合体——私は隷属ではなく合体と言う——は、古歌謡や、歌曲、歌劇に見出せる。この詩の境遇は、振付家にとって非常に教訓的であるので、そこから急いで説得力のあるいくつかの教訓を取り出そう。

最初の教訓。一篇の詩を^{トランスクリプション}うつし取ることは、私達が日常考えていたよりも容易いものではない。手書きであれ印刷であれ私達の表記は、まったくもって一篇の詩の^{ノタシオン}記譜とはならない。これらの表記から私達を得るものは詩人の詩であり、それらを読む方法に関するいかなる指示も含まないが、大声で読まれたたった一篇の詩はその指示となる。言葉さえも表記され得なかつたある時代（これは国によって異なる）に、詩と音楽は互いにより緊密に結びついてきたが、書物の時代にある現在ではそうはいかない。すなわちかつては、歌としての詩は、音楽としての詩によって記憶の中に刻み込まれていたのであった——そして逆もそうであった（ここで私が表明していることは、叙情詩と叙事詩の双方に等しく通用する）。

第二の教訓。歌劇や歌曲が存在するからといって、音楽伴奏をとまわらない純粋な劇や詩が存在できないとは誰も考えないし、またかつてそう考えられたことも一度

もない。

第三の教訓。詩人は音楽作品から着想を得て（数えられないほどの例がある）、一篇の詩を創りだすことができ、その詩はすぐに固有の独立した生を得、旋律とのあらゆる最初の関係を絶つものに対して、詩人は完全に出来あがってしまった音楽作品に対して詩を書くことはできない。そのことを納得するためには、一本の歌劇もしくは一篇の歌曲に思いを巡らすだけで十分である。すなわち、台本や詩を書くのはまず詩人であり、次にそれに着想を得るのが作曲家である。たとえ歌劇というものがなによりもまず音楽作品であつたとしても、この順序は避けることができない。それでは結果として、音楽は言葉の奴隷となるのだろうか、作曲家は詩人の奴隷となるのだろうか。否、絶対にそんなことはない！（もちろん、作曲家が隷属的に詩人の詩を装飾することに専心する場合は別であるが、幸福なことにそのような例は稀である）。一方、二人の芸術家による協働、共同制作について語ることも不可能である…。詩人の言葉は作曲家の首を絞めているのだろうか。詩は、何らかの方法で、作曲家を拘束しているのだろうか。詩は作曲家の創造的な飛躍を邪魔しているのだろうか。作曲家が詩の律動的構成を考慮に入れる義務があるのは明確である（とりわけその詩がロシア語かドイツ語であつた場合、もしくはより一般的に言えば、その詩が強勢リズムの基礎の上に構築されている場合）、しかしその他の点については、作曲家は絶対的に自由である。そもそも、この依存関係は、ある一篇の詩の性質、その律動的構成、その長さ等々の結果生じており、厳密に言えば一つだけではない。実際、作曲家に自由^{ノタシオン}に着想を与え、色彩や表現もしくは旋律的楽句を吹き込んだのは、自身で完成された固有の質を有する詩だったのである。

これらの教訓は、私が以降で論じ及ぶバレエの新しい道をはっきり示すために役立つので、よく理解して頂かなくてはならない。

私はこう信じたい、舞踊は独立することのできた最初の芸術であつたと、そしてこの芸術はそうあり続けるべきである！ それどころか、音楽が律動と詩を通じ合せたように、舞踊がその身体的かつ心的本質によって律動を音楽に通じ合せたのだとさえ、私には思えるのだ。

——「はじめに舞踊ありき」。

その律動的な性質によって、舞踊はそれ自身で充足しており、音楽は舞踊にとって必要不可欠な支えではないし、舞踊がそれなしではすまされぬような助けでもない。舞踊は、その律動を増強するための一つの基盤を必要とするが、その基盤は必ずしも音楽的である必要はない。すなわち、人はタンバリンの伴奏でも、カスタ

ネットや手拍子の伴奏にのって踊れるのだ。^{dance}舞踊の頭文字dが存在するのはその点においてなのである。その頭文字を大文字にして見ようではないか、そうすればほら、私達は舞踊としてのバレエという新しい道の上にいる、その道は自身の内に、またその固有の歴史に基本原則を有しているのである。

Ⅲ. 宣言

他の芸術、つまりその姉妹芸術たちから独立した新生バレエ、その第一の原則は舞踊としてのバレエ（バレエは何よりもまず舞踊的でなくてはならない！）であり、その律動をどこからも借用せず、自身の神的本質の内に律動を見出す。

この第一の原則は、第二の原則を不可避的に呼びだし、次に第三も、という風に続いていく。そのことから、私がバレエを貧弱なものにし、バレエから音楽的扮飾を取り去りたいのだと理解してはならない（振付家のみが、舞踊に対して、より明確に言えば身体に対して、音楽が与える感情的影響力を評価することができる）。そうではないのだ！ そうではないとしても、あらゆる音楽伴奏を含まないバレエの存在の可能性と正当性を私は認めなくてはならない。その上こうだ。音楽的であれなけれ、いかなるバレエもその固有の起源より生まれるべきで、音楽から生まれるべきではない。私は振付家である。つまり私は、造形的で律動的な動きによってバレエを創り、それを記録し、公的財産として一般に供す。

私がバレエを記録する？ ごく最近でもこの考えは、ばかげたことと思われただろう。今日までバレエは、あるダンサーがその先任者から受ける遺産であった。そうしてこの伝統はいくつかのバレエを存続させ（残念かな、ほんのいくつかだけだったが！）、楽譜的記録によって口頭伝承の質も向上させた。もし最近でも、音楽の無いバレエという問いが発せられることさえないのであれば、それは無音楽バレエの表記不可能な点に理由がある。私達の時代はバレエにある一つの記録方法を与えた。未だ使用されずにいるが、それは映画である。未知数であれ私は、映画がバレエの未来に大きな役割を果たし、新たな世紀の先駆者となる日が近いのではないかと感じている。

映画は、バレエに興味を持つ大衆にとって私達の芸術をより身近なものにし得るだろうし、またバレエを固定することで永遠なものにし、最後にはバレエにとって、詩作品における印刷機のようなものになり得るだろう。それは一種のバレエの印刷版である。この最後の可能性に最も関心がある、なぜならこのバレエの映画版は、振付家との共同作業に常に悩まされてきた作曲家を解放す

ることになるだろうから。

このような方法で転写されたバレエは、あらゆる点で印刷された詩と比較可能である。

映画は、二重の解放を行うことになる。映画によってバレエは音楽の軛（現在の状況）を振り払うことができるだろうし、音楽はバレエの軛（十八、十九世紀によく起った状況）から解放されるだろう。この意見を知れば、私が奴隷状態からバレエを開放しようとして、作曲家を隷属させようとは微塵も望んでいないのだということが分かる（私の芸術はこの隷属に苦しむ最初かもしれない）。

作曲家は私の振付の一本の転写を見ながら、彼が読んだ一篇の詩に着想を得るとの全く同様に、そこから着想を得（私の方でも同様に、古代神話、『神曲』、もしくは現代の詩的、音楽的作品などから着想を得ることができる）、私の律動的で舞踊的な基本構想に沿って音楽を作り出すことができる、この私の基本構想を作曲家が新たな炎で活性化することになる。

あらゆる詩は、仮にそれが一つの普遍的な律動の骨組みの上に構築されていたとしても、それぞれに共通のものを何も持たないいくつかの旋律を引き起こすことができる（そして一般的にそうする）。バレエの振付の映画技術による転写についても同じことが言えないであろうか。

私の律動的素案は、作曲家に最大限の自由を与える、私は彼に一つのことしか要求しない。それは、私の基本構想に一切介入しない、ということである。私はこれ以上明快に説明できないし、例も引くことができない、なぜならある一つの動きを描出することは不可能であるからだ。それでも、よりよく理解してもらうために次のことを言おう。私が二分音符二つに一つの動きをつけたとしてみよう、作曲家はそこから二分音符二つ、もしくは四分音符四つ、もしくは四分音符一つ、八分音符二つ、四分音符二つ、もしくは四分音符一つ、八分音符二つ、四分音符一つ、八分音符二つ、等々をつくることができる、しかし作曲家は、リズムが変化してしまうので、四分音符一つ、二分音符一つ、四分音符一つ、とすることはできない。

バレエにおいて、作曲家と振付家は平等の権利と独立性を有し、同じだけ互いに歩み寄ることができる。しかし、私がいる道（音楽からバレエではなくバレエから音楽という）はよい道であるように見える、なぜなら、「私達が踊ることのできないのが音楽作品である」からだ。一方で、あらゆるバレエはおそらく音楽によって付随的に装飾され得る、なぜならどんな舞踊も音楽に伝達し得る可能性を秘めた律動を有しているからである。

二種類のバレエが存在し得る。無音楽バレエと音楽バレエである。この二つのどちらを選ぶべきか。振付家である私は躊躇いなく答える。音楽バレエの方、と。私達が素晴らしい姉妹芸術である音楽を愛していることは言うまでもないだろう。多くの場合、音楽は私達に必要不可欠のものである。私達は音楽の内に、自身の心身の運動と高揚に必要なアクセントを見出す。つまりその感動の神聖な源泉から、私達の偉大な高揚が求める力と着想を汲み出す——

「より高く！」

たとえ音楽の領域が私にとって身近で大切であったとしても、口を出す権利は私にはない。しかしながら失礼を顧みず、バレエ音楽に関する指摘をあえて一つだけさせて頂こう。バレエ音楽には、通常の交響曲のオーケストラとは別の、特別なオーケストラが必要である。私はこの考えを保留にしておく、なぜならそれを発展させるべきなのは振付家ではなく音楽家だと思うからである。

もう一つ忘れてはならないちょっとした注意もしておこう。振付家は、絵画というもう一つの独立した芸術の領域に不当に介入するべきではない。画家の方では、舞台装置の下絵を作る際にバレエの要求を考慮に入れるべきであり、振付から着想を得、ダンサーに衣裳を与える場合はそれがその役柄の振付構成と最もよく適応するようにしなくてはならない、なぜなら、衣裳はその構成を強調すべきであって、よくそうしてしまう様に、それを歪曲してはならないからである。

かつて実現された完璧な総合、合体の偉大なる瞬間が

訪れるためには、各芸術が各自の側で自由に発展する必要がある。バレエ——他の芸術に関して私は何も言う権利がないから——は、それ自身のものである新たな道へ進まなくてはならない。バレエは、舞踊の神聖な領域を注意深く見守り、次のことを心得るべきである。

- 1) 私達は、すべてのものを踊ることはできないし、すべてのものを踊ってはならない。
- 2) バレエは、生来の基礎である舞踊に緊密に結びつけられていなければならない。
- 3) バレエは、いかなる他の芸術の付随的装飾にもなってはならない。
- 4) バレエは、その律動的構成を音楽から借用してはならない。
- 5) バレエは、あらゆる音楽伴奏からも自由に存在可能である。
- 6) バレエは、転写可能であり、また転写されるべきである。
- 7) バレエが音楽と結びつく場合は、律動的基礎は振付家の作品でなくてはならず、作曲家の作品であってはならない。
- 8) バレエは、それ専門のオーケストラを要求する。
- 9) 振付家は、画家の奴隷になってはならない。
- 10) 自由で独立した舞踊劇が創作されねばならない。

以上が一人の振付家によるこの宣言の基本原則である。

(訳：北原まり子)