

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

江口隆哉の舞踊創作における舞踊と音楽の関わり：
伊福部昭作曲《プロメテの火》と《日本の太鼓》「
鹿踊り」を例に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-02-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 河内, 春香, Kawachi, Haruka メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1445

江口隆哉の舞踊創作における舞踊と音楽の関わり
—伊福部昭作曲《プロメテの火》と《日本の太鼓》「鹿踊り」を例に

河 内 春 香

江口隆哉の舞踊創作における舞踊と音楽の関わり

—伊福部昭作曲《プロメテの火》と《日本の太鼓》「鹿踊り」を例に

河内春香

序

本論文は、舞踊家江口隆哉¹(1900-1977)の代表作²であり、伊福部昭(1914-2006)によって作曲された《プロメテの火》と《日本の太鼓》「鹿踊り」の2つのモダンダンス作品をとりあげ、日本人舞踊家と日本人作曲家によるモダンダンス作品における舞踊と音楽の関わりの一例を明らかにすることを目的とする。両作品はいずれも創作の段階で「同時作曲」という方法が用いられ舞踊と音楽が深く関わっているため、作品に関する江口と伊福部の言説の比較および作品分析に基づいて考察する。

江口隆哉は妻で同じく舞踊家である宮操子(1907-2009)とともに、日本のモダンダンス界の発展に大きく貢献した舞踊家であり、その精神は多くの門下生を通じて現在まで受け継がれている。また、江口は作品の創作にあたって同時代に活動していた多くの日本人作曲家に音楽を委嘱しており、これらの作品は戦後の日本人作曲家の創作活動という観点からも注目に値する。そして、江口が作品をとおして関わった作曲家の中で多くの作品の音楽を委嘱していたのが伊福部昭であり、残された言説などからも江口が舞踊音楽の作曲家としての伊福部を高く評価していたことがわかっている。

1. 江口隆哉の舞踊創作における音楽

江口の作品においては、しばしば既存の音楽作品を用いた例もみられる³。しかしこの場合、振り付けの仕方や音楽の種類によっては、音楽が舞踊の表現に制約を与えてしまうことから、江口は自身の作品のための音楽を同時代の日本人作曲家に委嘱するようになった。その中で、舞踊と音楽とのよりよい関係を模索して用いられた方法が「同時作曲」である。この方法は、ドイツ

-
- 1 青森県野辺地町出身。幼少期より日本舞踊を師事していたが、29歳から洋舞の世界に入り、高田雅夫(1895-1929)、高田せい子(1895-1977)に師事する。1931年には宮操子とともにベルリンに渡り、ノイエ・タンツの先駆者であるマリー・ヴィグマン Mary Wigman(1886-1973)のもとで研鑽を積んだ。帰国後、ウィグマンの教えを日本に伝えるとともに江口・宮舞踊団を設立し、ソロのための作品から大規模な群舞を含むものまで、多種多様な作品を創作した。
 - 2 江口の作品の中でも上演される頻度が高く、江口の著書『舞踊創作法』にはこの2作品のみ創作の背景や経緯などが詳細に記されていることから、江口自身もこのような意識が強かったと思われる。
 - 3 この傾向は主にソロやデュエットの作品に多くみられ、江口のソロ作品《スカラ座のまり使い》(1935)ではシューベルトの《2つのスケルツォ D.593》より第1番が使用されている他、当時のプログラムからは、リスト、ショパン、ラフマニノフなどのピアノ曲(どの作品かは明記されていない)が使用されていたことがわかる。

留学中に師事していた舞踊家のマリー・ウイグマンが考案したものといわれているが⁴、ここから江口が発展させた同時作曲とは、その作品にふさわしい音楽を新たに作曲してもらうことを前提に、「舞踊と音楽を同時に創作していくか、デッサン程度の舞踊を先に創作し、それに作曲してもらう」(江口 1965: 40)、「舞踊と音楽が芸術性を保ちながら互いの表現を活かすために、両者が歩み寄りながら創作していく」(江口 1965: 40)とされている。また、江口は同時作曲に準ずる創作方法として「準同時作曲」を挙げているが、江口の言説にみられる同時作曲との違いは舞踊創作に作曲家が立ち合うか否かであり、このことが同時作曲における一つの条件であることがわかる。

江口はいくつもの作品において同時作曲を用いたと述べている一方で、同時作曲で創作された作品として具体的な作品名が挙げられているのは、伊福部が作曲した《エゴザイダー》⁵、《プロメテの火》、《日本の太鼓》「鹿踊り」の3作品である。江口は同時作曲を行える理想的な作曲家として伊福部の名前を挙げているが、作品を創作する過程でこの方法がどのように実践されていたかについては具体的に言及していない。伊福部もまた、インタビューなどでこれらの作品や江口とのエピソードを語ることはあっても作曲の過程についてはほとんど触れられておらず、筆者が知る限りでは伊福部の口から同時作曲という言葉が出てくることはない。

2. 舞踊音楽作曲家としての伊福部昭

伊福部は管弦楽作品、映画音楽の作曲家としての印象が強いが、1950年代⁶まで舞踊音楽は重要な作曲ジャンルであった。伊福部にとって最初の舞踊音楽は《交響舞曲「越天楽」》(1940)⁷であり、その後、江口をはじめ石井漠(1886-1962)、貝谷八百子(1921-1991)など、当時の日本を代表する舞踊家の作品に作曲するようになる。これらの作品を見ていくと、舞踊のための音楽教材も含めて伊福部は計12の舞踊音楽を作曲しているが、その半数が江口の作品である。舞踊評においては伊福部の音楽について言及されることも多く、時には「力作とは言えなかったが伊福部昭がバレエ音楽に協力していることを特記したい⁸。」(松村 1992: 98)などと評されることもあった。中には「舞踊音楽に手馴れている伊福部昭」(古沢 1950: 4)という記述もみられ、舞踊界においても舞踊音楽作曲家としての伊福部の認知度は高かったことがうかがえる。

4 江口は「(ウイグマンは)音楽のかわりに単純な打楽器伴奏を用いて動きそのものをクローズアップしたり、作曲家でピアニストである人をいつも傍らにおいて、作品が仕上がっていくにつれて作曲も出来上がるという、あくまで動きを主とする「同時作曲」の方法をとった」(江口 1965: 40)と回想している。即興で踊られる際は音楽も即興で、ピアノを使用する場合は、踊りの雰囲気や動きにあわせてピアニストが演奏した(江口 1965: 55-56)。

5 ルドルフ・ラバン Rudolf von Laban(1879-1958)が開発した正二十面体の器具を用い、江口と宮および男女12人の踊り手がこれを使ってさまざまな動きを展開する。a.b.cの三部で構成され、当時としては前衛的な作品であった。音楽はピアノソロによる。

6 1960年代以降、純音楽作品を除いた伊福部の創作活動は、舞踊音楽から徐々に映画音楽へと重点が置かれるようになり、江口による《日本二十六聖人》(1972)を最後に舞踊音楽は作曲されなくなった。

7 振付は江口の門下生で後に伊福部の妻となる勇崎アイ(1918-2000)による。

8 貝谷八百子作《憑かれたる城(バスカーナ)》(1949)に対する舞踊評より。

伊福部は通常の音楽作品を「純(粹)音楽」、映画や舞台などに付随する音楽を「効用音楽」と呼んで両者を区別していたが、後のインタビューで伊福部にとっての舞踊音楽というジャンルの位置づけや作曲に対する根本的な意識は、音楽がただ舞踊に付随するのではなく、通常の音楽作品とほぼ同様のものであると述べており⁹、伊福部の舞踊音楽に対するこのような意識は、舞踊音楽の作曲家としての経験から醸成されていったことがうかがえる。さらに、作曲にあたっては、日本人の体形を考慮してリズムやフレーズを短く変えて作曲し、西洋のバレエ音楽とは異なる音楽を作曲することを意識したと述べている(伊福部 2016: 65-66)。

3. 《プロメテの火》作品概要

《プロメテの火》は、ギリシャ神話「プロメテウスの火」を原作とし、1950年に初演された¹⁰。終戦後間もない時期であったことから、敗戦後の重苦しさややりきれない思い、その中に微かに求める曙光が作品創作の動機となっており(江口1961: 309)、ソロや群舞などさまざまな舞踊を含む(資料1)。上演時間は約50分。作品全体は前奏曲からはじまる全四景から成り、プロメテと少女アイオ¹¹を中心として総勢60名を超える踊り手が出演する大規模な作品である(写真1)。

資料1:《プロメテの火》作品構成

前奏曲—プロローグ(11人の男女による群舞)—間奏曲

第一景「火なき暗黒／アイオの踊り」—間奏曲

男女20人の群舞とアイオのソロ、男性3人による魔人の踊り

第二景「火を盗むもの」—間奏曲

プロメテのソロ

第三景「火の歓喜」—前奏曲—間奏曲

40～60人¹²の踊り手による大規模な群舞

第四景「コーカサスの山巔」

男性5人による鷲の踊り、プロメテとアイオの対話、ラストシーン

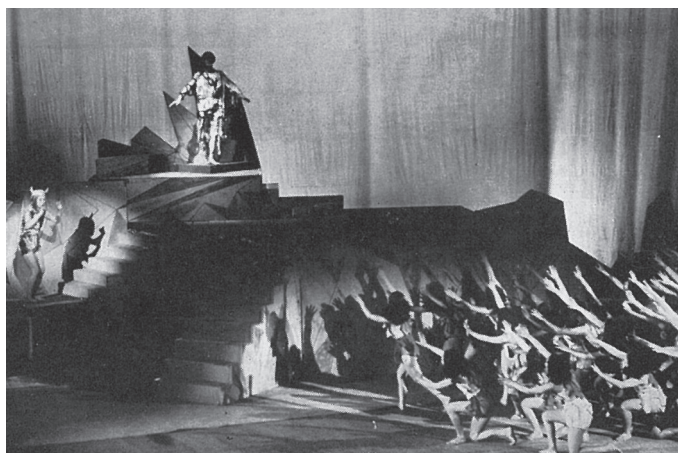
9 「バレエ音楽は映画音楽とは違ってモチーフの発展を音楽の自律性だけで進めていけます。(中略)バレエ音楽では準備時間、作曲時間も十分にありますが、演奏の練習も繰り返してできるので、高度な演奏技術が求められる音楽を書くことができます。(中略)もう一つ、バレエ音楽は効用音楽とはいいにくい。私としては、純音楽、管弦楽作品と同等のとらえ方をしています。」(小林 2005: 271)と伊福部自身がインタビューで語っている。

10 1950年12月11日 於: 帝国劇場、台本: 菊岡久利、演奏: 東宝交響楽団、指揮: 上田仁、出演: 江口隆哉(プロメテ)、宮操子(アイオ)、その他男女60人(人間群・魔人・鷲)

11 江口と宮の生前は、プロメテとアイオは常に江口と宮によって踊られた。

12 上演する舞台によって出演者の増減があり、地方公演では通常よりも少ない人数で踊られることもあった。

写真1：《プロメテの火》より第四景舞台写真（『舞踊創作法』より「作品創作の実例」巻頭写真）



また、《プロメテの火》は「日本初のモダンダンスの物語舞踊」ともいわれている¹³。洋舞ではバレエが流行していた当時、この作品で本格的にモダンダンスの舞台を観たという人も多く、一躍日本においてモダンダンスが脚光を浴びることとなった。舞台の様子は川端康成(1899-1972)の小説『舞姫』¹⁴や朝日新聞の社説「天声人語」などにも書かれており、この作品が舞踊界のみならず一般に広く受け入れられていたことを示している。

全体は菊岡久利(1909-1970)の台本に基づいたストーリーがあるため、音楽と舞踊はこれに沿う形で展開する。舞踊は能や歌舞伎に由来するといわれる動きが用いられており、登場人物の心情に基づいて生み出された動きも多くみられる。

音楽は2管編成のオーケストラによるもので、それぞれの場面にあわせて作曲されている。《プロメテの火》においては、音楽が舞台の雰囲気づくりに非常に重要な役割を果たしており、特に舞踊の動きが少ない場面では、音楽が舞台上の演出の大部分を担っているといえる。

舞踊音楽ならではの特徴としては、同じモチーフの繰り返しや、間奏曲が挿入されていることなどが挙げられる。また、伊福部が、第三景では大人数による群舞であるため音楽が埋没してしまわないよう律動的なリズムを継続して用いた(金井 2000: 35-36)とも述べていることから、作曲にあたっては舞踊音楽であることの制約もあったことがうかがえる。

作品創作にあたっての舞踊と音楽の関係は、江口が踊りを先に創った後、踊りのイメージや小節数、音型の繰り返しの回数などを細かく指定した上で、伊福部が江口の要求に従う形で音楽が作曲されたといわれている¹⁵。江口の門下生へのインタビューにおいては、《プロメテの火》の創作過程では伊福部が稽古のたびに江口の稽古場を訪れ、目の前で生み出される動きにあ

13 戦後、急速にバレエ人気が高まる中、江口の門下生で女優の津島恵子(1926-2012)をはじめとしたモダンダンス関係者からバレエに対抗するストーリーのあるモダンダンスの大作を創作してほしいとの希望があり、江口もその必要性を感じるようになった。

14 小説の中に作曲者として伊福部の名前も書かれている。

15 伊福部による手書きの舞台デッサン(原稿用紙3枚)が残されており、そこには踊り手の動きや舞台上の配置がおおまかに書かれている他、所々で踊りや舞台転換にかかる時間と思われる分数がメモされている。

わせてその場にあったピアノで音楽を付けていたとされる。『舞踊創作法』に収録されている「作品創作「プロメテの火」の創作過程」にも、「伊福部氏に稽古場に来て頂いて、デッサンが出来たところまでを見てもらう。伊福部氏は、ひと通り見てから、ピアノに向かって「アイオの踊り」や、プロローグの「テーマ」らしいものを叩いてみる。」(江口 1961: 312)とあることから、伊福部が舞踊に合った音楽をその場で作曲し、江口に確認していたと思われる。

一方で、「(プロメテのソロを)踊り終わった後、火を高くかけるところは「動き」をセーブして、音楽がいっぱいに活躍してもらうように伊福部氏と打ち合せた。」(江口 1961: 313)とあり、場面によっては音楽が重視される場合もある。

4. 《日本の太鼓》「鹿踊り」作品概要

《プロメテの火》から一年後の1951年に初演された¹⁶《日本の太鼓》「鹿踊り」¹⁷は、東北地方を中心に伝承されている鹿踊(写真2)¹⁸に取材した作品である。1948年の夏、舞踊講習のために盛岡を訪れた江口が、鹿踊の踊り手たちに出会って彼らの踊りに感銘を受けたことが作品創作のきっかけとなっており、その後、江口は2年続けて岩手県の鶴羽衣で鹿踊を見学した。さらにその翌年の1951年には伊福部と、衣装を担当する河野国夫(1914-1973)を連れて同地を訪れ、ここから作品を創作するべく共に鹿踊を目にしている。

作品全体は前奏曲と全四章から成り、上演時間は約27分である。初演当時は、民俗芸能の保護と伝承意識が高まっていた時期¹⁹でもあり、民俗芸能をモダンダンス作品にとり入れた秀作として高い評価を受けた。また、後の対談で伊福部が回想しているように、終戦直後に急速に欧米化されていった日本文化を危惧し、日本的な動きによる作品を創作するという意図があったともいわれている(金井2000: 33)。

資料2:《日本の太鼓》「鹿踊り」作品構成

前奏曲: 通常は音楽のみ奏される(音楽が終わると同時に開幕)²⁰

第一章「八ツの鹿の踊り」: 8人の踊り手による

第二章「女鹿かくしの踊り」: 唯一ストーリーに沿って進行する

第三章「二ツの鹿の踊り」: 男女2人の短いデュエット

第四章「八ツの鹿の踊り」: 8人の踊り手による

16 1951年11月14日 於: 日比谷公会堂、演奏: 東京交響楽団、指揮: 上田仁、出演: 江口隆哉(親鹿)、宮操子(女鹿)、男性6名(その他の鹿)。

17 《日本の太鼓》シリーズとしてその後「狐けんばい」(1960)、「綾の太鼓」(1963)が作られた。音楽は「狐けんばい」が伊福部昭(偽作の可能性あり)、「綾の太鼓」は伊福部の弟子である小杉太一郎(1927-1976)による。

18 東北地方を中心に伝承されている民俗芸能。8人の踊り手によって、体の前に着けた太鼓をたたきながら鹿をまねたような動きで踊られる。鹿踊にはいくつもの流派が存在するが、《日本の太鼓》「鹿踊り」は岩手県鶴羽衣地区で伝承されている鶴羽衣鹿踊を参考に創作されている。

19 1950年に文化財保護法が制定されて無形文化財が保護の対象となり、日本の伝統文化を保護する機運が高まった。

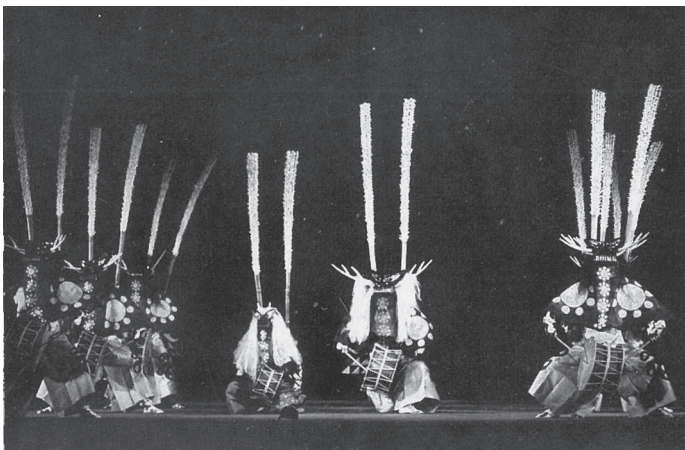
20 舞台の広さや形状によって演出が異なる場合があり、本論文で使用した映像資料では前奏曲で踊り手が一人ずつ舞台上に進み出て、それぞれの位置に着く。

各章に付されたタイトルはおおまかなコンセプトを示しており、第二章「女鹿かくしの踊り」を除いて各章にストーリー性はない。そのため、舞踊の表現は独特な衣装を活かした客席からの見え方を意識した動きと隊形の変化が重要となる。江口は創作にあたって、踊り手の人数やササラ²¹を含む衣装、ササラで舞台の床を打つ動き²²や踊り手が太鼓をたたく動作などは鹿踊をほぼそのまま踏襲する一方で、全く新しい踊りを創作することを目指した(写真3)。江口は鹿踊をあくまで作品を創作する上での素材としてとらえているため、親鹿と女鹿²³を主とした8人の踊り手の動きには、能の動きに似た摺り足が用いられるなど、江口によって新たに考案された動きが基本となっている。

写真2：鶴羽衣鹿踊(筆者撮影)



写真3：《日本の太鼓》「鹿踊り」より第一章舞台写真(『舞踊創作法』より「作品創作の実例」巻頭写真)



21 踊り手の背中に付けられる竿状のものを指す(写真2および3を参照)。

22 踊り手が体を大きく前傾させることによって、長く伸びたササラの先を舞台の床面に当てる動作。

23 江口と宮の生前は、親鹿と女鹿は常に江口と宮によって踊られた。

音楽は2管編成のオーケストラによるもので、伊福部のイメージによって全く新たに創作されている²⁴。また、律動的な音楽のリズムは舞踊のリズムや踊り手によって奏される太鼓とも密接に関係し、互いに大きく影響している。

一方、《プロメテの火》創作時よりも伊福部が稽古場を訪れる頻度は低かったとされており、舞踊が音楽に逐一注文をつけるのではなく、舞踊と音楽が互いにある程度まで創作された段階で意見をすり合わせるという形で創作されていたことが推測される。

5. モダンダンス作品の研究における資料の問題と本論文における使用資料

《プロメテの火》と《日本の太鼓》「鹿踊り」の作品研究を進めるにあたって、関連する資料が十分に残されているかは極めて重要な問題である。これらの作品が上演されていた1950年から60年代は公演の様子を映像で記録に残すということもまだ一般的ではなく、舞踊譜が残されているケースも稀である。そのため、当時の舞台の様子を知る主な資料は残された写真資料のみであることがほとんどで、幾度となく上演された作品であっても作品の実態を知るとは難しいのが現状である。

しかし近年になって、実際に作品を踊っていた門下生たちの記憶によって舞踊を再現するうごきが高まってきた。《プロメテの火》と《日本の太鼓》「鹿踊り」もその中で舞踊が再現され、加えて音楽資料に関しても、両作品とも分析を行うに足る楽譜や音源が奇跡的に残されているため、作品の考察が可能となった²⁵。

5-1. 《プロメテの火》の現存資料と本論文における使用資料

《プロメテの火》は、1960年以降、江口自身によって上演が中断され²⁶、映像資料も残っていなかったため、作品の実態は長らく不明であった。しかし、2010年に舞踊団の資料の中から当時使用されていた自筆スコアが発見されたことをきっかけに全景再演²⁷の動きが高まった。そして2012年から、江口に直接師事し、実際に作品を踊っていた門下生を中心に舞踊の思い出し作業が行われ、これをもとに舞踊が再現された²⁸。

音楽資料は、2000年に1950年代に江口が地方公演で使用していた音源が発見されたが、冒頭に音飛びがあること、全体に劣化が激しく音質も不明瞭であったことから、これを作品の上演に用いることは不可能とされた。しかし、先述したとおり2010年に自筆スコアが発見さ

24 鹿踊では踊り手自らが叩く太鼓のリズムにあわせて踊られるため、基本的に旋律はない。

25 主に、舞踊に関する資料は日本女子体育大学、音楽に関する資料は日本近代音楽館および東京音楽大学付属図書館に所蔵されている。なお《プロメテの火》の自筆スコアのみ日本女子体育大学に所蔵されている。

26 《プロメテの火》は、プロメテ（江口）が松明を持って踊る場面が非常に印象的であるが、1961年に自治省消防庁が「市町村火災予防条例準則」を改正したことを受け、各自治体は舞台における裸火の使用を禁止した。以降、十分な演出効果が得られないとして、江口は《プロメテの火》の上演を止めた。

27 2台ピアノ（地方公演などでは音楽が2台ピアノで演奏されることも多く、2台ピアノ用の楽譜が残されている）によるCD音源が発売されていたため、2011年にこれを使用して第3景のみ再現上演されていた。

28 『舞踊創作法』に書かれている作品の創作過程および残された舞台写真を資料としながら、弟子たちが覚えている動きを思い出す作業の後、これをもとに踊りが再構成された。江口の門下生であった金井英三枝氏によると、最も多くの弟子が関わっていた第三景で舞踊の再現率は約50%とされる。

れたことによって音楽の再現が可能となり²⁹、再現された舞踊にあわせた音源を新たに録音、使用することで2016年に全景が再現上演された。そこで本論文では、2010年に発見された自筆スコア³⁰、2016年³¹に再現上演された際の映像³²を主資料として使用する。

5-2. 《日本の太鼓》「鹿踊り」の現存資料と本論文における使用資料

《日本の太鼓》「鹿踊り」は、1965年以降しばらく上演されていなかったが、1979年に江口の追悼公演で上演された際の記録映像が残っている。しかし、後にこの映像では踊り手の立ち位置などに誤りがあることがわかり、2011年にこれらを修正して再現上演が行われたため、本論文では2011年の映像を資料として使用する。なおこの公演では1950年代に地方公演で使われていた音源がそのまま使用されている。

現在オーケストラスコアは発見されていないが、1980年に全パートが揃ったパート譜が発見されたことでスコアの再現が可能となり、2013年の演奏会で《プロメテの火》とあわせて東京交響楽団によって演奏会でとり上げられた。しかし、この資料はあくまで演奏会用に作成された非公開資料であるため、本論文においては筆者がパート譜から作成したスコア³³を使用する。

6. 作品分析—分析方法と対象

作品の分析にあたっては、筆者が考案した舞踊と音楽の分析方法に基づいて分析を行う³⁴。この分析方法は、作品全体を舞踊と音楽とに分けて分析を行った後、両者をあわせて比較することで舞踊と音楽の関わりを概観するものであり、本論文の分析においても有効である。また、舞踊と音楽のいずれも大きな流れの変化によって区分した大区分と、より小さな単位での変化によって区分した小区分に分けることで、作品における舞踊と音楽の特徴をより明確に示すことが可能となる。舞踊の分析における大小区分の区分方法については、大区分は主に踊り手の隊形の変化によって区分し、小区分は振付の変化によって区分する³⁵。あわせて音楽の分析における大小区分の区分方法については、大区分は曲想や編成、調性の変化によって区分し、小区分は旋律の変化を中心とした楽節によって区分する³⁶。

29 2013年には舞踊にさきがけて、伊福部の生誕100年のプレコンサートにて、東京交響楽団によって音楽のみが演奏会でとり上げられた。その後、作品全体の舞踊の思い出し作業を経て、指揮者の広上淳一と東京交響楽団によって舞踊にあわせた音楽の録音が行われた。

30 本論文では『《プロメテの火》アーカイヴ1950-2016』（桑原 2017）に収録されている画像データを使用した。

31 2018年3月24日・25日にも全景が上演されており、再現上演の中では楽器編成が1950年代のものに最も近いとされているが、この映像は一般に公開されていないため2016年の映像を使用することとする。

32 DVDには5月28日と29日の公演のいずれもが収録されているが、本論文においては28日の映像を使用した。

33 「モダンダンス作品《日本の太鼓》「鹿踊り」—舞踊と音楽の分析的研究—」（河内 2017）付録。

34 詳細は「モダンダンス作品《日本の太鼓》「鹿踊り」—舞踊と音楽の分析的研究—」（河内 2017）第3章を参照。

35 舞踊の大区分において、区分された各部分はローマ数字で示すこととし、同じ動きで構成される区分が再び現れる際には変化形としてこれをダッシュで示す。小区分はアルファベットの大文字で示すこととし、同じ振付や動きがいくつかの変化を伴って再び現れる際には大区分と同じく変化形をダッシュで示す。

36 音楽の大区分において、区分された各部分はアラビア数字で示すこととし、同じ音楽素材で構成される区分が循環する際には舞踊と同じく変化形としてこれをダッシュで示す。小区分はアルファベットの小文字で示すこととし、同じ旋律が変化を伴って再び現れる際には同じく変化形をダッシュで示す。

なお本稿では《プロメテの火》より第三景「火の歓喜」と《日本の太鼓》「鹿踊り」より第四章「八ツの鹿の踊り」を分析の対象とする。これらは両作品を象徴する場面であるとともに、舞踊の再現率も高いと考えられる³⁷部分である。あわせて、この2作品についてのみ江口自身が『舞踊創作法』において作品創作の過程を詳細に記述しているため、適宜これを参照する。

6-1. 《プロメテの火》より第三景「火の歓喜」

《プロメテの火》の第三景「火の歓喜」は、人間群がプロメテによってもたらされた火を厳かに崇めた後、火を得たことに歓喜するというストーリーになっている。江口自身が「この作品のヤマとなるところであるから大群舞にしてみようと思った」(江口1961: 313)と述べているとおり、何十人もの踊り手によって踊られ、舞踊、音楽ともに原始的な力強さを感じさせる。第三景「火の歓喜」の舞踊と音楽を分析すると次の図1のように示すことができる³⁸。

図1:《プロメテの火》第三景「火の歓喜」分析表

舞踊	大区分	I (0:00※踊りの開始は 0:17)			II (7:13)		III (8:14)			
	小区分	暗転	A	B	C	D	D'	D''	E	
音楽	小区分	a	b	b'	c	d	a	b''	b'''	
	大区分	1 (6:08/T1)			2 (7:13/T17)		1' (8:14/T33)			
舞踊	大区分	IV (9:38)				V (10:46)				
	小区分	G	H	I	I'	J	K	J	G'	
音楽	小区分	e	f	g	h	i	e''	j	e'	f
	大区分	3 (9:38-14:49/T53-137)								
舞踊	大区分	VI (12:29)			VII (13:05)		VIII (13:50-14:49)			
	小区分	L			M	I''	N	O	P	Q
音楽	小区分	g'	h'	i'	e'	f'	g'	h'	i'	j'
	大区分	3※継続								

上記の分析結果から、まず舞踊の大区分に着目すると、舞踊全体の大きな流れはI-II-III-IV-V-VI-VII-VIIIとなり、終わりまで常に発展し続ける。舞踊の構成については、江口の解説に「序破急による三段階の時間構成でまとめた」(江口1961: 314)とあることから、これに従って舞踊の大区分を概観すると、IからIIIまでが序、IVからVIIまでが破、VIIIが急に当たることが推察される。これらはそれぞれ、火を手に入れた人間たちが火を拝む場面(IからIII)から、歓喜を表す躍動的な動き(IVからVII)へと踊りが大きく変化し、第三景の終わりに向って隊形が大きく

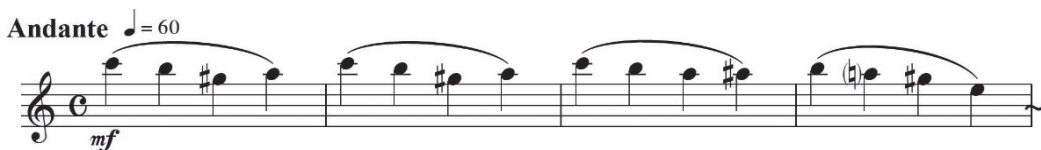
37 先述したとおり作品中に含まれる舞踊の中で最多の踊り手が参加しており、舞踊の思い出し作業に関わった門下生の多くも第三景を踊っていたことから、最も再現率が高いと判断される。

38 舞踊と音楽の大区分に各部分の開始時間(開始を0分0秒とする)、加えて音楽には小節数を示している。音楽の小節数については、第三景のはじまり(自筆スコア55ページ練習番号40の冒頭)を1小節目として記載している。

変化していく(Ⅷ)という展開となっている。

一方で音楽の大区分に着目し全体の流れを同様に示すと、1 - 2 - 1' - 3となり、舞踊に比べて変化が少ないことが分かる。1から1'は、火に対する畏敬の念を表す静かで幻想的な曲想(譜例1)が続き、3では一転して躍動的で力強い曲想(譜例2)に変化して、人間たちのあふれ出る喜びと感情の高まりが表現されている。

譜例1：大区分1冒頭(音楽a)



譜例2：大区分3冒頭(音楽e³⁹)



舞踊と音楽の大区分を合わせて比較すると(図2)、人間たちが火を拝む場面(舞踊IからⅢ/音楽1から1')では舞踊と音楽が互いに同じタイミングで変化していくが、歓喜の場面から第三景の終わりまで(舞踊ⅣからⅧ/音楽3)は、音楽は大きく変化せず、舞踊のみが展開している。一方で、互いの大区分の変化点(分析表の縦の線)は常に同じであり、ストーリーを軸として舞踊と音楽が同じ時間の流れで進行していることがわかる。

図2：図1より舞踊と音楽の大区分

舞踊	I	II	III	IV	V
音楽	1	2	1'	3	
舞踊	VI	VII	VIII		
音楽	3※継続				

次に図1の小区分のみに着目すると、舞踊の小区分は冒頭のAから終わりのQまで次々と新しい動きが現れ、同じ動きがほとんど回帰することなく終わりに向かって発展的に進行する。一方で音楽の小区分は、冒頭のaからb'''までの部分は、間にcとdをはさんでabbの流れが回帰し、e以降は、eおよびe'からはじまる同じ旋律の流れが3回繰り返されていることがわかる。

舞踊と音楽の小区分を合わせて比較すると(図3)、舞踊AからE/音楽aからb'''は、舞踊39 2台ピアノ用の自筆譜ではpoco Allegro ♩=100と指示されている。

踊と音楽が互いに寄り添いながら変化していき、その後は音楽のみ冒頭のabb'の流れがab''b'''へと回帰しつつ舞踊はさらに発展し続ける。

図3：図1より舞踊と音楽の小区分

舞踊	小区分	暗転	A		B	C	D	D'	D''	E	
音楽	小区分	a	b	b'	c	d	a	b''	b'''		
舞踊	小区分	G	H	I	I'	J		K	J	G'	
音楽	小区分	e	f	g	h	i	e''	j	e'	f	
舞踊	小区分	L			M		I''	N	O	P	Q
音楽	小区分	g'	h'	i'	e'	f'	g'	h'	i'	j'	

そして、続く舞踊GからQ／音楽eからj'は音楽が同じ旋律を繰り返す中で舞踊のみが次々と変化していくが、このような舞踊と音楽の関係は、音楽の繰り返しと舞踊の変化が相乗的に作用している例といえる。この部分の音楽のみを聴くと同じ旋律が繰り返されるばかりで変化に乏しい印象を受けるが、ここに舞踊が加わると音楽の繰り返しが次々と変化していく舞踊を引き立て、徐々に高まる熱気とともにこの作品のクライマックスを形成していく。これは人間群の気分が高揚していく様子を表現した「火の歓喜」の場面では特に効果的であり⁴⁰、第三景の終わりに近づくとつれこの効果も最高潮に達する。同じ旋律の繰り返しは舞踊音楽に限らず伊福部の音楽の特徴でもあるが、ここでは作曲家が本来もっていた作曲語法が舞踊および作品の表現と適合しているといえる。

また、小区分の変化点に着目すると、舞踊と音楽はおおむね常に同時に変化しているが、舞踊のM、NからPは舞踊と音楽の変化にずれが生じている。まず舞踊M⁴¹／音楽iからe'においては、音楽i(譜例3)の終わりを待たずに舞踊Mの動きがはじまり、音楽e'に入ってから舞踊Mが本格的に発展していく(譜例4)。つまりここでは舞踊が音楽を先取る形で展開していることがわかり、舞踊が音楽を先導することによって第三景の終わりに向かってより一層の推進力が生まれている。

譜例3：音楽i冒頭



40 1950年代に舞台上で使用したとされる音源では、e'以降、第三景の終わりに向かって音楽のテンポが徐々に速くなっていく。このような演奏指示は伊福部のスコアには書かれていないことから江口が指定したものと思われ、この効果をより促進していたと考えられる。なお、2011年以降に再現上演された際の音楽の同じ部分に際立ったテンポの変化はみられない。

41 踊り手全員が両腕を上突き上げながら渦のように旋回する。

譜例4：音楽iからe'

音楽iつづき

音楽e'

舞踊M

さらに、舞踊N⁴²からP⁴³、音楽g'からi'では、音楽がg'(譜例5)からh'に変化した後もしばらく舞踊Nの動きが継続し(譜例6)、新たな動きO⁴⁴へと変化するが、その後音楽i'の終わりを待たずにさらに舞踊Pが現れる(譜例7)。ここは第三景の終わりに向かう部分であり、舞踊が音楽の流れからある意味解放されることで、作品を創作する際に江口が想定していた序破急の急の勢いと疾走感が生まれる。

譜例5：音楽g' 冒頭

譜例6：音楽g'からh'

音楽g'つづき

音楽h'

舞踊N

譜例7：音楽h'からi'

音楽h'つづき

音楽i'

舞踊O 舞踊P

これらのことから、《プロメテの火》第三景における舞踊と音楽は、冒頭からしばらくは舞踊と音楽が同時進行する形で密着している一方で、歓喜の踊りへと大きく転換した後はさまざまに変化する舞踊に対して音楽は背景に位置する形で展開していることがわかる。

42 全員で頭(髪)を回しながら舞台上手奥に集まっていく。

43 全員で左腕を上、右腕を横に突き出しながら舞台上手奥から舞台全体に再度広がっていく。

44 舞台の前後で大きく2つのグループに分かれ、両手を斜め上に向かって左右に突き出す動きを繰り返す。

6-2. 《日本の太鼓》「鹿踊り」より第四章「ハツの鹿の踊り」

《日本の太鼓》「鹿踊り」の第四章「ハツの鹿の踊り」は第一章と同じタイトルを持ち、第二章、第三章を経て再び8人の踊り手による舞踊となる。江口による解説には「荘重」、「豪壮」という言葉がみられ、これが第四章を表す一つのテーマになっている。第四章全体は5分ほどと短い。舞踊と音楽のいずれも鹿踊りに由来するものも含めた様々な表現が集約されており、終わりに向かって作品全体のクライマックスが形成されていく。

第四章「ハツの鹿の踊り」を江口自身による解説(江口 1965: 322)⁴⁵を参照し分析すると、図4のように示すことができる。

図4：《日本の太鼓》「鹿踊り」第四章「ハツの鹿の踊り」分析表

舞踊	大区分	I (0:00)						II (2:20)	
	小区分	A	B	C	B'	C'	C''	D	D'
音楽	小区分	a	b	C	b'		c'	d	d'
	大区分	1 (0:00/T1)					2 (2:09/T45)		
舞踊	大区分	III (2:59)			IV (3:29)		III' (4:01)	V (4:18-5:02)	
	小区分	E	C'''	F	F(C''')		E'	G	
音楽	小区分	e	c''	d'	f	e'	b''		
	大区分	3 (2:59/T57)	2' (3:15/T61)		3' (3:48/T75)		1' (4:18-5:02/T86-98)		

図4の大区分のみに着目すると、舞踊の大区分はI-II-III-IV-III'-Vとなり、IVとVの間でIIIがIII'として再び挿入されながら冒頭から終わりに向かって発展的な流れで構成されていることがわかる。

一方で音楽の大区分は1-2-3-2'-3'-1'となっており、冒頭の1が1'として最後に回帰し、その間に2と3が繰り返される流れで構成されている。

さらに、舞踊と音楽の大区分を合わせて比較すると(図5)、冒頭から終わりまで、音楽が舞踊よりも先に次の部分へと変化しており、舞踊と音楽の変化のタイミングは一致していないことがわかる。そしてこのようなずれは常に舞踊が次の隊形へと移動する箇所(舞踊C)でみられ、舞踊が一時中断してから次の動きをはじめまでの間に音楽が新たな流れを作ることで、あえて舞踊と音楽の変化点をずらし、舞台上の流れの中断を避ける効果がある。

図5：図4より舞踊と音楽の大区分

舞踊	小区分	I				II		
	音楽	1			2			
舞踊	小区分	III			IV		III'	V
	音楽	3	2'		3'		1'	

45 舞踊の構成は『舞踊創作法』において4つの隊形図を用い、主だった隊形や特徴的な動きが解説されている。

次に図4の小区分のみに着目すると、舞踊の小区分は、間に舞踊C(移動の動き)と舞踊Eを含みながら冒頭のAから終わりのGまで次々と新しい動きが現れ、終わりに向かって発展的に進行している。

一方で音楽の小区分は、音楽b(譜例8)を第四章の主題とし、冒頭のaから終わりのb''まで複数の旋律が回帰しながら進行している。

譜例8：音楽b



また、舞踊と音楽の小区分を合わせて比較すると(図7)、舞踊と音楽は互いに常に同時に進行し、回帰する際もほぼ同じ組み合わせで現れることがわかる。

図7：図4より舞踊と音楽の小区分

舞踊	小区分	A	B	C	B'	C'	C''	D	D'
音楽	小区分	a	b	c	b'		c'	d	ds
舞踊	小区分	E	C'''	F	F(C''')	E'	G		
音楽	小区分	e	c''	d'	f	e'	b''		

これらのことから、《日本の太鼓》「鹿踊り」における舞踊と音楽は、両者が常に密着していることがわかる。これは、作品にストーリーなど他の制約がなく、表現の中心が動きや舞台上の視覚的な効果であることに起因している。

舞踊と音楽の「歩み寄り」

あわせて《日本の太鼓》「鹿踊り」では、江口の言葉を借りると、舞踊と音楽が互いに「歩み寄って」創作された軌跡がいくつかみられる。まず冒頭の舞踊Aでは、第三章から続いて舞台上の踊り手が一人ずつ立ち上がり、音楽aの一拍目でササラの先を打ち付けて見えを切る動作をした後、音楽の拍にあわせて舞踊Bの位置まで進み出る。舞台上に出てくる踊り手は6人であるため、ここで用いられる音楽aは踊り手の人数にあわせて6回繰り返される。

譜例9：音楽a



また、音楽c(およびその変化形)(譜例10)は、舞踊C(およびその変化形)の隊形変化のための移動をする動きで決まって使用される。特に舞踊C', C'', C'''は踊り手が次の隊形的位置に着くために小走りで移動をする動きであり⁴⁶、音楽にあわせて動くというよりも音楽が次の動きがはじまるまでの間をつなぐ役割を果たしている。

譜例10：音楽c



一方で、音楽eおよびe'は舞踊が音楽にあわせて作られたことがはっきりとわかっている唯一の部分である。また、音楽eおよびe'は伊福部が鶴羽衣鹿踊のリズムを直接取り入れたと明言しており、江口は当初このリズム(9拍子)では踊れないと言っていたが、伊福部の強い希望でこれが採用された(舞踊E⁴⁷)。舞踊作品においてこのような例は珍しく、江口と伊福部の関係だからこそ実現できたといえる⁴⁸。

譜例11：音楽e



6-3. 舞踊音楽から管弦楽作品への改作

伊福部は1980年代に、過去に作曲した舞踊音楽のいくつかを管弦楽作品に改作している。ここには《日本の太鼓》「鹿踊り」も含まれ、1984年⁴⁹に《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ⁵⁰》(全4楽章)が作曲された。この作品はあくまで管弦楽作品であるため、伊福部は舞踊による制約を受けずに作曲することが可能である。つまり《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽と《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》とで異なる部分は、伊福部が舞踊音楽では果たせなかったことを管弦楽作品で実現した部分、言い換えれば《日本の太鼓》「鹿踊り」を作曲した際に伊福部が舞踊

46 舞踊C/音楽cや、舞踊F(C''')/音楽fでは、移動のための動きも振付の一部となっている。

47 ステップ、ジャンプ、カシラ(頭)を振る動作、太鼓をたたく動きなどが組み合わせられ、音楽のリズムに合わせて早く動く。

48 伊福部は後に「音楽が踊りに全部合うとラジオ体操の伴奏になるんで、(中略)それは江口さんも分かっておられるんですけど、音楽の支配を受けるのは舞踊としてはどうしてもかなわんという感じはあったんですけど、しまいには総合芸術だから同じになろうではないかということで、それならということで実現したんですね。」(金井 2000: 38)と回想している。

49 1984年2月21日 於:ゆうほうと簡易保険ホール、演奏:東宝交響楽団、指揮:手塚幸紀

50 ジャコモコ・ジャンコという言葉は、鹿踊りで使用される唱歌をあらわしている。

にあわせて譲歩した部分であると考えることができる。

そこで《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》の第四楽章「八ツの鹿の踊り」を《日本の太鼓》「鹿踊り」の第四章の音楽とおなじ手順で分析すると、以下のように示される。

図8：《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》第四楽章「八ツの鹿の踊り」分析表

小区分	a	b	c	b'	c'	d	d
大区分	1(T1)				2(T45)		
小区分	e	c''	d'	f	e'	b''	
大区分	3(T57)	2'(T61)		3'(T75)		1'(T86-116)	

図9：図4より《日本の太鼓》「鹿踊り」第四章「八ツの鹿の踊り」音楽の大小区分

音楽	小区分	a	b	C	b'	c'	d	d
	大区分	1(0:00/T1)				2(2:09/T45)		
音楽	小区分	e	c''	d'	f	e'	b''	
	大区分	3(2:59/T57)	2'(3:15/T61)		3'(3:48/T75)		1'(4:18-5:02/T86-98)	

図8で用いたaからb''の記号は、図4の音楽で示しているaからb''の記号と同じ旋律、動機である。ここからさらに、図8と図4の音楽のみ(図9)を照らし合わせてみると、終わりのb''が拡大されている⁵¹ことを除いて、《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》の第四楽章と《日本の太鼓》「鹿踊り」の第四章は、各部分の小節数に至るまで明らかに音楽の流れが一致していることがわかる⁵²。このことから、《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽は舞踊音楽として作曲されてはいるが、この時点でほぼ伊福部が作曲したかった音楽を作曲できたこと、音楽のみでも作品として成立し得る自律性をもっていることがわかる。

一方で《プロメテの火》は管弦楽作品に改作されなかった。このことに関しては、後のインタビューにおいて伊福部自身が「もし今後、譜面が出てきたら、演奏会用に改めて直すことも困難でしょう。映画のサウンドトラックのようなつもりで聴いてもらうよりほかはありません。」(伊福部 2014: 10)、「音楽としてはほとんど江口さんのいいなりで作ったようなものですね。その意味で他律しかないようなものです。」(伊福部 2014: 10)と語っており、同じ舞踊音楽であっても、作品によって音楽の性質は大きく異なることがわかる。

51 b''がもう一度繰り返され、終わりのロングトーンが1小節分から6小節分へと引き延ばされている。この部分は伊福部が後のインタビューにおいて、踊り手の体力的な問題から《日本の太鼓》「鹿踊り」ではやむなくカットしたが、管弦楽作品に改作した際は本来想定していた長さに復元したと述べている(木部 2014: 194)。

52 これは第四楽章以外の他の章も同様であり、第一楽章の一部で旋律の繰り返しの回数が増えるなどの違いは見られるものの、音楽の流れは《日本の太鼓》「鹿踊り」とほぼ同じである。使用楽器や一部のリズムなどには違いがみられる。

7. 《プロメテの火》と《日本の太鼓》「鹿踊り」の比較

これまでみてきたように、江口と伊福部の言説をもとに舞踊と音楽の分析を行い2つの作品を比較すると、《プロメテの火》は音楽が常に舞踊を支え、ストーリー上舞踊で表現し切れないものを演出する役割も担っているため、舞踊と音楽を切り離すことができない。

一方で《日本の太鼓》「鹿踊り」は、常に舞踊と音楽が同時に進行しながら、作品全体でみると互いに独自の構成を持っているといえる。《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》の分析において音楽の自律性にふれたが、舞踊もまた、題材となった鹿踊と同様に音楽が無くてもさして違和感が無いほどにそれのみで完結している。

これらの特徴は今回抜粋した部分だけでなく、両作品全体で同様の傾向がみられ、2つの作品において舞踊と音楽の関係が大きく異なっていることが明らかになった。そしてこのような違いは、《プロメテの火》ではストーリー展開や各場面の対比、舞台上の演出が重視され、《日本の太鼓》「鹿踊り」では踊り手の動きや隊形の変化、全体の様式美を重視して創作された結果生まれたものであると考えられる。

結

以上のことから、江口が同じ作曲家に音楽を委嘱し同時作曲という同じ方法で創作された作品であっても、舞踊と音楽の関係は大きく異なることが明らかとなった。これらの違いは、作品の題材および各作品の表現において何が重視されているかということに大きく起因するが、新たに作品を創作していく中での、江口の舞踊音楽に対する意識の変化が反映されていると考えられる。

このことは分析結果とあわせて伊福部の言説からもうかがうことができる。先述したとおり、《プロメテの火》の音楽について伊福部は、音楽は江口のいいなりで作ったものである（伊福部2014: 10）としており、しばしば「《プロメテの火》の音楽は映画音楽に近い」とも述べている。つまり《プロメテの火》の音楽は、映画音楽のように既に完成された踊りや場面およびそれらにかかる時間、雰囲気にあわせて作曲されていたことがわかり、伊福部にとっては舞踊と音楽の歩み寄り理想的なものではなかったことがうかがえる。つまり《プロメテの火》の場合、江口が同時作曲において理想としていた、舞踊も音楽も作品の中で互いの表現を高めあうという点は、少なくとも音楽側にとっては達成されていなかったことになる。

一方で、《日本の太鼓》「鹿踊り」の場合、舞踊が音楽にあわせて振り付けられる部分があることに加え、《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》の分析結果からもわかるように、音楽が舞踊作品のために作曲された時点で既に独立した構成を持っていたことがわかる。このことから、《プロメテの火》よりも《日本の太鼓》「鹿踊り」の方が、江口が目指した舞踊と音楽が互いの芸術性を保ちながら成立している作品に近いといえる。

これらのことから、おそらく《プロメテの火》における同時作曲は、あくまで音楽が舞踊に付随するというウィグマンの同時作曲に近いものであり、江口の「舞踊が音楽に支配されない」と

いう考えが強くあらわれているといえる。そして《日本の太鼓》「鹿踊り」では、江口の、音楽との歩み寄り、舞踊と音楽が互いに高め合うという意識が高まり、江口なりの同時作曲が確立していったことが推測される。

同時作曲の定義づけと今後の課題

以上のことから、本論文でとりあげた2作品に用いられた同時作曲とは、創作の初期の段階から作曲家が作品に関わるというおおまかな共通点はあるが、創作の過程に明確な決まりや手順があるわけではなく、作品ごとに柔軟に対応して用いられた創作方法であるということが明らかとなった。

一方で、江口が、舞踊創作の初期の段階から作曲家が作品に関わっていることのみを指してこの言葉を使っていたとは考えにくい。他の作品の創作過程をみると、一見《プロメテの火》や《日本の太鼓》「鹿踊り」と類似した方法で作曲されていると思われるものもあるが、先に述べたとおり江口が同時作曲を用いたと明言している作品はあくまで伊福部が作曲した3作品のみである。

つまり江口にとって、伊福部との作業において他の作曲家の場合とは明確な違いがあり、それが実際の作品にも表れていると考えられる。本論文では2作品のみを比較したが、今後の課題として、同じく同時作曲で創作された《エゴザイダー》をはじめとした江口の日本人作曲家の音楽による舞踊作品および、江口と同時代の舞踊家が日本人作曲家に音楽を委嘱して創作した他作品の舞踊と音楽の実態を明らかにするとともに同様の方法を用いた分析を行い、より多くの作品を比較・考察することが必要であると考えられる。これにより舞踊作品における日本人作曲家の創作態度および、日本人舞踊家の音楽に対する姿勢がより明確になり、さらには、音楽側の視点も加えた舞踊作品研究に寄与できることが期待される。

謝辞

本論文の作成にあたり、2014年の《日本の太鼓》「鹿踊り」、2016年の《プロメテの火》の再現上演の際に門外漢である筆者を快く受け入れてくださり、作品に関する情報をご提供いただいた金井美三枝先生(日本女子体育大学名誉教授)、桑原和美先生(就実大学学長)、坂本秀子先生(日本女子体育大学教授)、蔭山けい子先生、江口・宮両氏の門下生としてインタビューにお答えいただいた内田和子様、そして何度も踊りを見学させていただいたダンサーの皆さまに心より感謝申し上げます。

(本学講師=付属高等学校)

参考文献

伊福部 昭

- 1995 『舞-伊福部昭 舞踊音楽の世界 伊福部昭の芸術3』 日本フィルハーモニー交響楽団 (キングレコード KICC-177)
- 2003a 『音楽入門 音楽鑑賞の立場』 (東京: 全音楽譜出版社)
- 2003b 『伊福部昭の芸術6重 交響的エグログ』 日本フィルハーモニー交響楽団(キングレコード KICC-439)
- 2014 『舞踊音楽《プロメテの火》《日本の太鼓“鹿踊り”》』 東京交響楽団 (日本コロムビア COCQ-85045)
- 2016 『伊福部昭綴る 伊福部昭論文・随筆集』 [小林 淳 編] (東京: ワイズ出版)

江口 隆哉

- 1961 『舞踊創作法』 (東京: カワイ楽譜)
- 1962 「続・舞踊創作法(13)」『現代舞踊』 10/3, 1-7.
- 1963 「続・舞踊創作法(27)」『現代舞踊』 11/9, 1-8.
- 1965 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(3)」『体育科教育』 13/6, 40-42.
- 1968 「続・舞踊創作法(66)」『現代舞踊』 16/2, 1-7.

江口 博

- 1950 「江口・宮の「プロメテの火」」『東京新聞』 1950年12月15日夕刊, 2
- 1951 「二つの舞踊」『東京新聞』 1951年11月19日夕刊, 4

江口・宮アーカイヴ世話人会 編

- 2011 『宮操子三回忌メモリアル 江口・宮アーカイヴ』 (Video corporation DVD)

及川 宏

- 2005 『金津流鶴羽衣鹿踊 岩手県無形民俗文化財』 (n.p.: 不明)

小野寺 悦子

- 2018 「金井美三枝『プロメテの火』 インタビュー!」 (『dancedition』 2018年3月14日)
<https://dancedition.com/post-2010/>

片岡 康子

- 2015 『日本の現代舞踊のバイオニア 創造の自由がもたらした革新性を照射する』 (東京: 新国立劇場運営財団情報センター)

片山 杜秀

- 2014 『伊福部昭 ゴジラの守護神・日本作曲界の巨匠』 (東京: 河出書房新社)

金井 美三枝 編

- 2000 『江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』 (東京: 日本女子体育大学)

金井 美三枝, 桑原 和美, 坂本 秀子

- 2017 「講演 「江口隆哉とアーカイヴ ―『プロメテの火』を中心に」」『舞踊學』 2017/40, 91-100.

河内 春香

- 2017 「モダンダンス作品《日本の太鼓》「鹿踊り」―舞踊と音楽の分析的研究―」 (東京: 東京音楽大学)

川端 康成

- 1951 「舞姫(74)」『朝日新聞』 1951年2月24日朝刊, 2

木部 与巴仁

- 2014 『伊福部昭の音楽史』 (東京: 春秋社)

日下 四郎

- 1997 『現代舞踊がみえてくる』 (東京: 沖積舎)

桑原 和美 編著

2001 『江口隆哉資料目録』（東京：金井 芙三枝；日本女子体育大学）

2017 『《プロメテの火》アーカイヴ1950-2016』（岡山：桑原和美）

現代舞踊協会ほか 編

2016 『江口・宮アーカイヴ「プロメテの火」』（Video corporation DVD）

寿 (n.n.)

1951 「庄巻の舞踊「プロメテの火」『産業経済新聞 [大阪]』1951年6月7日朝刊, 4

小林 淳

2005 『伊福部昭音楽と映像の交響 下』（東京：ワイズ出版）

2017 『伊福部昭』[日本の音楽家を知るシリーズ]（東京：ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス）

西宮 安一郎

1989 『モダンダンス江口隆哉と芸術年代史 自1900年（明治33年）至1978年（昭和53年）』（東京：東京新聞出版）

古沢 武夫

1950 「象徴的な「プロメテの火」江口、宮操子舞踊 公演評」『東奥日報』1950年12月17日朝刊, 4

町田 孝子

1968 『舞踊の歩み百年』（東京：桜楓社）

松村 道弥

1992 『私の舞踊史：ジャーナリストの回想 中巻』（東京：音楽新聞社）

光吉 夏弥

1951 「秀作 プロメテの火」『毎日新聞』1951年11月20日夕刊, 2

山脇 亀夫

1951 「生かされた郷土舞踊」『朝日新聞』1951年11月19日夕刊, 2

楽譜

《プロメテの火》舞台デッサン デジタルデータ（日本近代音楽館 所蔵）

《プロメテの火》（2台ピアノ版）自筆譜 デジタルデータ（日本近代音楽館 所蔵）

《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》自筆スコア（日本近代音楽館 所蔵）