

バレエと文学

視覚化された無言の物語

平野 恵美子

*『』は文学作品を、《》はオペラやバレエ作品を示す。

はじめに

バレエは（例外もあるが）一般的に、言葉を用いない芸術である。語りはマイムと呼ばれる身ぶりや手ぶりで行ない、あるいは跳躍や回転などの身体技で、時に静止した姿勢で、言葉にできない昂ぶる感情を表現する。台詞のある芝居と違って、テキストを用いない、もしくは不要と考える人もいるだろう。だが、実に多くのバレエが文学作品を原作にしており、いわば無言化され視覚化された小説とも言える。チャイコフスキーの三大バレエも、《眠れる森の美女》はシャルル・ペローの童話に、《くるみ割り人形》は E.T.A.ホフマンの幻想的な物語にもとづいている。¹そして文学を愛する人は、舞台の後で、その目で見た物を再び言語化して理解しようとするだろう。

本稿の内容は全てが初出というわけではないが、長年に渡り大変お世話になった沼野充義先生の退官記念号ということで、主に博士学位論文の内容から、先生のご専門である文学と自分の研究テーマであるバレエ史が結びつく部分を取り上げ、更に最近の考察を加えることで、ささやかながら長年の思い出話に代える物としたい。特に無言劇の一種であるバレエの背後に隠されたものに、注目する。

1. プーシキン原作のバレエ

ロシアの国民的詩人アレクサンドル・プーシキン（1799-1837）の物語詩や小説は、早くから舞台化され、成功を収めた作品も多い。有名なものとしては、オペラの《ルスランとリュドミラ》（1842年初演、ミハイル・グリンカ（1804-1857）作曲）、

¹バレエ《くるみ割り人形》は、さらにデュマ父子による仏語版が元になっているという（アレクサンドル・デュマ（小倉重夫訳）『くるみ割り人形』、東京音楽社、1991年、194-196頁）。《白鳥の湖》は原作がよくわかっていない。

《エフゲニー・オネーギン》（1879年初演、以下いずれもピョートル・チャイコフスキー〈1840-1893〉作曲）、²《マゼッパ》（1884年初演）、《スペードの女王》（1890年初演）などが挙げられる。このうち、《エフゲニー・オネーギン》《スペードの女王》は上演頻度が高く、³それぞれ20世紀以降にバレエ化もされている。⁴《ルスランとリュドミラ》は序曲が非常に有名で、単独で演奏される機会も多い。

驚くべきことに、《ルスランとリュドミラ》はオペラよりも早くバレエ化され、詩人の生前から上演されていた。革命前、ロシア帝室劇場のバレエ・マスターの多くは、主にフランスから招かれた人々だった。数少ない初期のロシア人バレエ・マスターであるアダム・グルシコフスキー（1793-68から70の間）はバレエ《ルスランとリュドミラ》を創り、これはフリードリヒ（またはフリドリクス）・ショルツ（1787-1830）の音楽で、1821年にモスクワのボリショイ劇場で初演された。

当時の舞踊や音楽劇は、古代ギリシアやローマを主題にしたものが多く、ロシア人振付家の手でロシアの作家による物語をバレエ化した作品というのは革新的だった。皇帝の手厚い庇護を受けていたバレエは、国民音楽を創始した五人組などと異なり、民族主義に対する意識が最も遅くまで反映されなかった芸術ジャンルだからである。

バレエ《ルスランとリュドミラ》は、当時の最新の舞台効果と技術を駆使して人気を博し、ペテルブルクの舞台にも上がった。表現力の未熟さを補うために、字幕も使用された。だが、およそ10年間上演され続けた後、観客に飽きられ、やがて消えてしまった。

ソ連時代のバレエ研究者であるクラソフスカヤは、「グルシコフスキーの《ルスランとリュドミラ》の仰々しい芝居がかった衣装を着せられた勇壮さは、ロシアの物語の本物の民族性、プーシキンと格林カの作品の民族性を欠いていた」と述べて

² 1879年はモスクワ音楽院の学生達による上演で、ニコライ・ルビンシテイン（1835-1881）指揮、於マールイ劇場。N.ルビンシテインは、モスクワ音楽院創設者の一人であり、院長を務めた。ボリショイ劇場初演は1881年、改訂版は1884（85？）年、於マリインスキー劇場。実は、1850年にパリでもオペラ化が行なわれている。

³ 平野恵美子「1890-1910年のロシア帝室劇場におけるオペラのレパートリー」『プロジェクト研究』第12号、早稲田大学総合研究機構、2017年、117-129頁。

⁴ 《エフゲニー・オネーギン》はジョン・クランコ振付、シュトゥットガルト・バレエ団によるもの（1965年初演、音楽はチャイコフスキーの様々な曲を編曲）、《スペードの女王》はローラン・プティ振付、ボリショイ・バレエ団によるもの（2005年初演、音楽はチャイコフスキーの交響曲第6番《悲愴》）が知られている。なお、この《悲愴》("патетическая")という邦訳に異議を唱える音楽学者もいるが、通例として用いる。補足になるが、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第8番("pathétique")も、《悲愴》と訳されている。

いる。⁵一方で、バレエの「ディヴェルティスマンの民族舞踊に、⁶民族的傾向の兆しが生まれつつあった」という指摘もしている。⁷

プーシキン原作のバレエでは他にも、グルシコフスキーは《黒いショール》（1831年初演）を、またグルシコフスキーの師でもあったフランス人バレエ・マスタのシャルル・ディドロ（1767-1837）は《カフカースの捕虜、または花嫁の影》（1823年初演）を創っている。後述するように、プーシキンの物語詩をバレエ化した作品は、他にも《金の魚》（1866年初演）、《魔法の鏡》（1903年初演）、《バフチサライの泉》（1934年初演）などがある。

一方、プーシキンも自身の作品中で、当時のバレエについて記している。ディドロは、「アナクレオン風」と呼ばれるバレエで評判を取り、ペテルブルク派のバレエ・スタイルを確立した。これは古代ギリシャの抒情詩人アナクレオンの恋愛詩に題材を取ったバレエである。ディドロの人気ぶりは、『エフゲニー・オネーギン』の中で、次のように描写されている。ただし、主人公のオネーギンは、ディドロのバレエに飽き飽きしている。

イストーミナのあですがた。きららかな薄物まとい／ニンフの群れに囲まれて／魔法のようなヴィオロンの／弓のまにまに片足を／ゆかに触れ もう片足を／ゆるやかに旋回させる。と見る間に／舞いあがる。と見る間に宙を飛ぶ／宙を飛ぶ エオルスの口に吹かれた綿毛さながら。／さて身を縮めてまた起こしては 目にもとまらず／足と足を打ち合す。」 [...] 「もうみんな交替させていい頃だ。／バレエにも長らく辛抱して来たが／ディドローにももううんざりだ。⁸

アフドティヤ・イストーミナ（1799-1848）は、ディドロの弟子の中で最も有名な女性舞踊手で、1816年にディドロの《アーキスとガラテア》で主役のガラテアを演じてスターになった。「アナクレオン風」のバレエは、《ゼフィールとフローラ》、《アムールとプシュケー》など、ギリシアの柔和な神々が登場し、内容は軽く、甘美でロココ風の趣のものだった。ディドロは1801年に来露し、フランス人だった

⁵ Красовская В. Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. СПб., М., Краснодар. 2008 (1958). С. 224.

⁶ ディヴェルティスマンとは、作品の中で様々な踊りを集めた華やかな場面。

⁷ Красовская В. История русского балета. СПб., М., Краснодар. 2008 (1963). С. 73.

⁸ アレクサンドル・プーシキン（木村彰一訳）『プーシキン全集 2 オネーギン・物語詩Ⅱ』河出書房新社、1972年、13-14頁。

め、ナポレオン戦争（1812）直前の1811年、一時、国外退去を命じられる。だが1816年には再びロシアに戻り、29年までバレエ・マスターを務めた。最初にポアント（爪先）で立ったバレリーナとされるマリー・タリオーニの《ラ・シルフィード》初演が、⁹1832年のパリ・オペラ座においてであるから、プーシキンの『エフゲニー・オネーギン』中で描かれているバレエの情景は、まだ踊り手をワイヤーで吊るすなどの仕掛けを用いていた頃のものである。ポアント技法は、地上に接しているのは爪先の一点だけで、装置に頼らずに天上に近づくための究極の身体技だった。

ロシアでは、フランス人バレエ教師のジャン＝バティスト・ランデ（?-1747）がアンナ・イオアノヴナ女帝に請願書を書いて、1738年に最初の公的な舞踊学校が創立された。生徒達は、オペラやバレエの舞台にも立った。一方、地主貴族は自分たちの屋敷に小劇場を備えており、農奴に音楽教育を施して出演させていた。いわゆる農奴劇場である。農奴劇場は、宮廷における公的な音楽文化の発展と平行して、地方や私的な土壌における音楽文化の営みとして非常に重要な活動だった。多くの場合、貴族が来客に豊かな財力を誇示するため、あるいはあくまでも自分達の楽しみのためのものであったが、非常に高等な音楽教育を受けていた農奴もいた。シェレメチェフ伯爵家の農奴劇場は特に有名である。シェレメチェフ家の農奴女優で、最終的に自由な身分となってニコライ・シェレメチェフ伯爵（1751-1809）と結婚したプラスコヴィヤ・ジェムチュゴワ（1768-1803）は、幼い頃から高度な訓練を受けて、当代きっての名オペラ歌手になった。

一方、過酷な状況に置かれた農奴のことを記した作家もいた。アレクサンドル・グリボエドフ（1795-1829）の『知恵の悲しみ』（1825）には、ディドロの時代のアナクレオン風バレエの流行と、農奴の人身売買の様子が描かれている。

[ある男が] バレー団をつくろうと思いつき、農奴の子供たちを父親や母親から引きはなし、荷車につみ、かつさらっていったのです。その集めたゼフィールやアムールを夢中になって訓練し、モスクワじゅうをその美しさでびっくりさせたまではよかったのだが、借金取りが期限を伸ばしてくれず、とうとうゼフィールやアムールたちを、一人のこらず売りはらうはめになってしまった！¹⁰

⁹ 実際にはタリオーニ以前にポアント技法を有していたバレリーナはいたようだが、作品の中でポアントによる表現を確立したのは、タリオーニが最初と言ってよい。

¹⁰ アレクサンドル・グリボエドフ（三神勲訳）「知恵の悲しみ」『世界文学体系 89 古典劇集』筑摩書房、1968年、374頁。

ここに描かれた農奴の子供たちは、その後、どうなってしまったのだろうか。

2. せむしの小馬

先述のグルシコフスキーは、ワシリー・ジュコフスキー（1783-1852）原作の『三つの帯』（1808）を、《三つの帯、あるいはロシアのシンデレラ》というタイトルで、ショルツの音楽を用いてバレエ化し、これは 1826 年にボリショイ劇場で初演された。クラソフスカヤによると、《三つの帯》でも、《ルスランとリュドミラ》と同様に字幕が用いられ、パントマイムにダンスが混在し、主役はアリアを歌うオペラ歌手が演じた。それでもロシア的な主題に満ちたディヴェルティスマンは、モスクワの観客の好評を博したという。¹¹

バレエ《三つの帯》は、初演から 40 年後に思わぬところから批判を受けた。1864 年、ピョートル・エルショーフ（1815-69）作の『せむしの小馬』が、ツェーザリ・プーニ（1802-70）の音楽を用いて、フランス人バレエ・マスターのアルチュール・サン＝レオン（1821-70）によってバレエ化され、成功を収めた。バレエ《せむしの小馬》は、2 年後の 1866 年にモスクワでも初演された。バレエの内容はエルショーフの原作とはかけ離れていたが、観客の人気を博し、革命まで帝室劇場で最も上演回数が多いバレエの一つだった。¹² だが、ロジスラフスキーという批評家は《せむしの小馬》を、内容がロシア的なものからかけ離れていると言って、厳しく批判した。そこで引き合いに出されたのが、グルシコフスキーの《三つの帯》と原作者のジュコフスキーである。

サン＝レオン氏は自らの《せむしの小馬》でロシアの民話世界からバレエを書くことを思いついた、言わばロシア的なバレエを。ロシア的なバレエ、すなわちロシア的な主題に基づくバレエは、私の間違いでなければ、グルシコフスキー《三つの帯》以来、これまで我が国になかった。¹³ このバレエにしても、例えば、ノヴゴロドの勇士の甲冑の

¹¹ Красовская. История русского балета. 2008 (1963). С. 74.

¹² 筆者は『帝室劇場年鑑（Ежегодник императорских театров）』の記録から、1890-1910 年代の上演作品と回数を調べた。その結果に基づく。

¹³ グルシコフスキーは、《三つの帯》の後、1831 年にプーシキンの詩に基づくバレエ《黒いシヨール》を創っている。

下からどう見てもドイツの騎士が顔をのぞかせているジュコフスキーの現代の偽物に見えるロシアの物語詩『ワジム』より、さらに偽物のロシア的バレエではあるが。¹⁴

ジュコフスキーは外国文学の、格調高い韻律によるロシア語への翻訳で知られるが、自身の作品は西欧文学の影響を色濃く受けていた。『ワジム』について、「ノヴゴロドの勇士の甲冑の下からどう見てもドイツの騎士が顔をのぞかせている」と指摘されているのと同様に、『三つの帯』の主人公の名前はリュドミラやスヴァトスラフ公であるが、場所や登場人物の名前や名称はロシア的であっても、内容はシャルル・ペロー（1628-1703）の童話『シンデレラ』の焼き直しである。

では、『せむしの小馬』はどう「ロシア的」ではなかったのだろうか？サン＝レオンの『せむしの小馬』はロシア民話を主題にしているものの、そもそもエルショーフの原作が本物のロシア民話ではなく、民話の寄せ集めであるとして、ロジスラフスキーは、これを原作に用いたサン＝レオンを批判した。

サン＝レオン氏はロシア的なバレエをロシア民話の世界から作り出すことを思いつき、そのようなバレエの主題としてエルショーフの民話『せむしの小馬』に目をつけた。これがそもそもの間違いだった。ロシアの民衆の性格や生活や理解がそのまま一杯に詰まっている本物のロシア民話の代わりに、サン＝レオン氏はロシア民話をもとにしてそこそこ上手く仕立てられたまがい物のみを取り上げ、そうすることによって、自分の作品の素材として本物の銀の代わりに銀メッキを選んでいるのだ。¹⁵

ロジスラフスキーのサン＝レオンに対する批判は、19世紀ロシアの大批評家、ヴィッサリオ・ベリンスキー（1811-48）のエルショーフに対するそれと呼応する。ベリンスキーは、エルショーフの『せむしの小馬』について、民話を無理矢理真似ることで、「本物のロシア民話」を改作してしまったとして、次のように強く批判している。

[...] 二つの傾向に明らかな相違はあるものの、現代の詩人達は過去の詩人達と同じ窪みでつまずいてしまった。過去の詩人達が装飾することで民衆的なものを歪曲していた

¹⁴ 『帝室劇場年鑑』、第12号（1901/2）、296頁。ロジスラフスキーがこの批評を書いたのは1866年だが、『帝室劇場年鑑』によると未刊行だったという。この号に掲載されたのは、1901年にアレクサンドル・ゴールスキーによる新版『せむしの小馬』が初演されたからである。

¹⁵ 同上。

のと同様に、現代の詩人達は民衆的なものの自然な素朴さに近づこうとして、これを歪めている。[...] 我々の古き良き時代は、寄せ木細工のような甘ったるさや、とりわけリルとかニンといった[外国の物語風の]名前を織り込んでロシア民謡を改作していたものだが、それと同じではないか！ これらの民話は民衆によって作られた。すなわち君の仕事は民衆が語るものをできるだけ忠実に描写することであり、作り変えたり仕立て直したりすることではない。¹⁶

ベリンスキーが指摘しているのは、エルショーフの『せむしの小馬』は、装飾過多で民衆的なものを歪めてしまったかつての時代同様、わざと自然で素朴な言葉使いを多用して、そのわざとらしさで、やはり民話を損なってしまったという逆説的な失敗である。そしてベリンスキーは、エルショーフの『せむしの小馬』を「ロシアの言葉はあるが、ロシアの魂はない（В вашей сказке будут русские слова, но не будет русского духа）」と言って非難している。¹⁷

その上、バレエは、当時のロシア帝国の政治的な思惑にも満ちていた。エルショーフの童話詩を原作にしているが、その内容や登場人物には大きな変更が加えられていた。バレエには、ロシアの皇帝の代わりにキルギスタンの汗やその愛妾が登場する。これはエルショーフの原作が受けた政治的な問題、すなわち農民イワンがロシア皇帝を倒すという、帝室劇場では到底受け入れられない内容に対する批判をかわすことに加えて、当時、中央アジアを征服しつつあったロシア帝国の野心も反映していた。

そしてムスリムの汗やクチャ以外にも、ギリシア神話のネーレーイスが登場するサン＝レオンの《せむしの小馬》は、エルショーフの原作に従ったからという理由以上に、むしろロシア民話にはない装飾過多によって自然さを損なってしまった。ロジスラフスキーは、《せむしの小馬》について、以下のようにも述べている。

私はボリショイ劇場の舞台における《せむしの小馬》上演について相当詳しく観察した。結論として何が言えるだろうか？ 芸術作品として、この作品について、口籠るわけにはいかない。ロシアの生活を元にして作られた作品として、「ここにロシアの魂がある、こ

¹⁶ *Белинский В.* Рецензия. Конек-горбунок. Русская сказка. Сочинение П. Ершова // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 1. М., 1953. С. 150.

¹⁷ Там же. С. 151.

こにはルーシの香りがする (здесь русский дух, здесь Русью пахнет.) 」と言うことはできない。¹⁸ [イタリック体筆者]

3. マリウス・プティパの《魔法の鏡》

《眠れる森の美女》《くるみ割り人形》や《白鳥の湖》(蘇演版)の三大バレエを創ったことで知られるマリウス・プティパ(1818-1910)は、1919年に仏マルセイユで演劇人の一家に生まれた。西欧各地で舞踊手として活躍した後、マドリードでとある令嬢をめぐる決闘事件を起こし欧州を追われる身となり、1847年、帝室劇場と契約してロシアに渡った。この契約は、兄リュシアン・プティパ(1815-1898)の口利きがあったのではないかと考えられている。¹⁹リュシアンは美男子で、《ジゼル》の初演時(1841)に主演のカルロッタ・グリッジ(1819-1899)の相手役を務め、後にパリ・オペラ座のバレエ・マスターにまで昇りつめた社交界の名士だった。

プティパが帝室劇場で踊り始めた頃のバレエ・マスターは、《ジゼル》を創ったジュール・ペロー(1810-1892)だった。²⁰ペローの次のバレエ・マスターのアルチュール・サン＝レオン(1821-1870)の時代に、プティパは《ファラオの娘》(1862年初演)を振り付けて、第二バレエ・マスターの地位を得た。そして、サン＝レオン引退後の1871年に、ついに首席バレエ・マスターとなる。それ以来、帝室劇場バレエ団の頂点に君臨して来たプティパの、勤続55周年を祝うために上演されたのが、《魔法の鏡》(1903年初演、於マリインスキー劇場)だった。

バレエの原作となったのはプーシキンの民話詩『死せる王女と七人の勇士の物語』(1833)とグリム童話の『白雪姫』である。プーシキンの民話詩の筋立て自体は、舞台をロシアに置き換えた『白雪姫』の焼き直しである。ただしプーシキンの民話詩では、グリムの七人の小人が、英雄叙事詩に登場するような七人の美しい勇士に変更されている。プーシキンの時代の英雄的な文学は、七人もの奇形の人物が重要な役回りを演じるということが受け入れ難かったのかもしれない。だが、普通の

¹⁸ 『帝室劇場年鑑』、第12号(1901/2)、307頁。これは、プーシキンの『ルスランとリュドミラ』の有名な一節「そこにはロシアの魂がある、そこにはルーシの香りがする(там русский дух, там Русью пахнет)」をもじっている。

¹⁹ Конаев С. (ред.) *Мариус Петипа «Мемуары» и документы. Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Российский государственный архив литературы и искусства, Navona. 2018. С. 37.*

²⁰ プティパは1847/48年のシーズン直前にロシアにやって来た。ペローは翌シーズン、1848年の12月に自身の作品である《エスメラルダ》に出演して、初めてペテルブルクの舞台に立った。

人びとが暮らす村から離れた森に住む、いわば一般の社会制度の外に置かれたアウトカーストの不具者たちが、華やかな王宮を追われた主人公を助ける点に意味がある。異世界に住む者が主人公を救うという設定は、《くるみ割り人形》と二本立てで上演されたチャイコフスキーのオペラ《イオランタ》（1892）にもある。外の世界を知らない盲目のイオランタ姫に、最新の医術で治療を施して光（視力）をもたらすのは、異教徒のイブン・ハキアである。プティパの《魔法の鏡》では、姫を助けるのはロシアの勇士から、『白雪姫』と同じ小人に戻されている。ペテルブルクでは、帝室舞踊学校をよく訓練された子供がしばしば舞台に立った。《魔法の鏡》でも、子供達が小人の役を演じた。

だが、鳴り物入りで上演された《魔法の鏡》は「大失敗」という烙印が押され、ついにプティパは引退に追い込まれた。この「失敗」の確かな理由はわからない。アレクサンドル・ゴロヴィーン（1863-1930）の美術は、『芸術世界』派の画家達が保守派の批評家達からいつも言われていたように、「退廃」と呼ばれて非難された。²¹ゴロヴィーンは今日では、ロシア象徴派を代表する画家として高く評価されており、彼の手がけた舞台美術が革新的過ぎたのかもしれない。²²古典主義的なプティパも、ゴロヴィーンの「現代的な」美術が嫌いだった。加えてプティパは、当時の帝室劇場総裁であるウラジーミル・テリャコフスキー（1861-1924）と対立していた。新進の画家であるゴロヴィーンとコンスタンチン・コロヴィン（1861-1939）を帝室劇場の専属舞台美術家に任命したテリャコフスキーは改革派で、プティパを早く引退させたいと思っていた。²³そのために陰謀とまでは言わないまでも、積極的に協力したとも言えず、思惑通りプティパを追いやることに成功した。その結果として、ミハイル・フォーキン（1880-1942）など次世代の新しい振付家が活躍する道が開かれた。プティパの振付は、確かに前世紀のバレエに属していた。だが、プティパがその代表作となる三大バレエを創ったのは、19世紀も終わりに近い1890年代であり、彼の作品は（テリャコフスキーお気に入りの若手振付家アレクサンドル・ゴールスキー〈1871-1924〉によって改作されながらも）当時から今日まで高い人気を誇り、

²¹ 「昨年、このバレエが凄まじい失敗に終わった時、全ての責任は『退廃』^{デカダ}美術家のゴロヴィーンが負わされた。」 *Петербургская газета*. 01. 01. 1904. 同紙の1903年12月29日付の《魔法の鏡》を批判する記事に対して、ディアギレフが応えたもの。

²² ゴロヴィーンは、コロヴィンと共に、それ以前にも帝室劇場のオペラやバレエの舞台美術や衣装のデザインに携わっている。だがその多くは、モスクワのボリショイ劇場を中心としたものだった。

²³ Wiley, *A Century of Russian Ballet*, p. 420.

上演され続けている。だから、「プティパの振付が古臭く、飽きられた」と簡単に言うこともできない。

音楽はどうだろうか。新進の作曲家アルセーニー・コレシチェンコ（1870-1921）の音楽はほぼ全ての人に批判された。²⁴だが今日、コレシチェンコは忘れられた作曲家で、《魔法の鏡》の音楽も知られていない。当時、「重苦しい」と評された曲だが、²⁵ピアノ譜を使って再現してみると、ロシア後期ロマン派の特徴を有した非常に華やかで美しい曲に聴こえる。コレシチェンコはセルゲイ・ラフマニノフ（1873-1943）より3年早い1870年に生まれ、ともにモスクワ音楽院でセルゲイ・タネーエフ（1856-1915）とアントン・アレンスキー（1861-1906）に師事した。²⁶コレシチェンコは音楽院の卒業時に、大金メダルを授与された。この大金メダルというのは、通常の金メダルよりもさらに優秀な成績を収めた学生に与えられるもので、ラフマニノフ以前にこれを受けたのは、コレシチェンコとタネーエフの二人だけだった。また、コレシチェンコは、モスクワ音楽院の卒業制作課題のオペラだった《バルシャザルの饗宴》が高く評価され、1892年にモスクワのボリショイ劇場で上演されている。²⁷この他に、《氷の館》（1900）というオペラもボリショイ劇場で上演され、好評だった。

現在では20世紀以降のモダニズム音楽と、それ以前の古典主義的な音楽の間には、大きな隔たりがあるように感じられるかもしれないが、バレエ・リュスがイーゴリ・ストラヴィンスキー（1882-1971）の音楽を用いる以前に、一つの改革があった。プティパと折り合いが良く、ともに大成功作である《眠れる森の美女》（1890）を創ったかつての帝室劇場総裁であるイヴァン・フセヴォロシスキー（1835-1909）は、レオン・ミンクス（1826-1917）やプーニのようなバレエ音楽専門の作曲家を排して、チャイコフスキーやアレクサンドル・グラズノフ（1865-1936）などの交響曲も書ける、アカデミックな音楽教育を受けた作曲家を起用したのである。²⁸コレシチェンコ

²⁴ 「バレエマスターにとって芳しく無い状況は、まず第一に取るに足らぬ、あらゆる色彩も特徴も欠いた音楽にあった。旋律について思うところは何もない。コレシチェンコ氏の音楽には旋律というものがまるでない。」 *Петербургская газета*. 10. 02. 1903. № 40. (Петров О. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург, Екатеринбург. 1995. С. 382-383.)

²⁵ *Петербургская газета*. 01.01.1904.

²⁶ [<http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=38239>] (モスクワ音楽院のウェブサイト, 2019年5月12日閲覧).

²⁷ Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра. СПб., 2015. С. 300.

²⁸ ただし、《白鳥の湖》（1877初演）の作曲をチャイコフスキーに委託したのは、フセヴォロシスキー以前のモスクワの帝室劇場幹部である。

もまた、こうしたアカデミー派の音楽家であり、その作風は重厚かつ巧緻で華麗だった。それゆえ、《魔法の鏡》の音楽があれほど批判されたのは、些か奇妙に感じられる。

バレエ作品としての構成自体は、《眠れる森の美女》や《白鳥の湖》などのプティパの壮麗なグランド・バレエとよく似ている。王宮の庭での園遊会に始まる第一幕、外界である森を舞台した第二幕、ロシア民話とは何の関係も無いギリシア神話の登場人物達が王子を導く三幕、宮殿の広間で行なわれる結婚式の第四幕。だが、フォーキンやイサドラ・ダンカン（1877-1927）らに代表される、ミニマルなダンスが登場しつつあった 20 世紀のモダニズムの時代に、このようなバレエを再び創ることが流行遅れに見えたのだろうか。ここで改めて、プーシキンの原作にも目を向けると、《三つの帯》や《せむしの小馬》に向けられた批判を、再び繰り返すことが可能ではないだろうか。七人の小人達、毒リングで継娘を殺そうとする王妃…。すなわち、ロシアの皇女のヘッドドレスの下からどう見てもドイツのお姫様が顔をのぞかしている偽物のロシアの物語詩であり、「ここにロシアの魂がある、ここにはルーシの香りがする」と言うことはできないのである。

ピョートル・チャダーエフ（1794-1856）が 1836 年に『哲学書簡』を著すと、これが一つの契機になって、ロシアでは「西欧派」の道を進み続けるのか、自らのルーツである「スラヴ派」に立ち帰るのかという議論が活発になった。ジョン・E・ボウルトは、「1840 年代という早い時期に、既にロシアの知識人達は、しばしば非合理的ながらも誠実に、ピョートル大帝以前のロシアの文学、音楽、建築、装飾美術に対する関心を表し、この文化的遺産の民族的要素ナショナル・エレメンツを維持する必要があると主張した」と述べている。²⁹

美術では「移動派」と呼ばれる画家達のグループがロシアの貧しい農民や社会の現実を「キャンヴァス画架」に描き、音楽では「五人組」がロシアの民族的主題を取り入れたオペラを書いて、国民音楽を創始した。文学には、ニコライ・チェルヌイシェフスキー（1828-89）、ニコライ・ネクラソフ（1821-78）らがいる。皇室の庇護を受けていたバレエは、こうした社会主義に近づくような動きとは足並みを揃えず、バレエ《せむしの小馬》にしても、エルショーフの原作では農民の子イワンが皇帝を倒すという結末だったのが、先述のように、当時、ロシア帝国がその支配下に収めつつあったキルギスタンの汗を打倒する皇帝になる、という内容に置き換えられた。帝

²⁹ John E. Bowlst, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group*. (Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1979), p. 29.

室バレエは社会主義的な運動には目もくれず通り過ぎたが、民話を主題にした文学を取り込むことで、国民主義的な動きに近づこうとした。

4. その他のロシア民話にもとづくバレエ

《魔法の鏡》の上演が「失敗」したのと同じ 1903 年の末、モスクワのボリショイ劇場で、《金の魚》というバレエが新演出で上演された。³⁰ 最初の《金の魚》は、《せむしの小馬》初演（1864）の 2 年後に、同じサン＝レオンの振付で、1866 年にエルミタージュ劇場で初演された。原作はプーシキンの『漁師と魚の物語』（1835 年出版）である。帝室劇場の幹部は、《せむしの小馬》の成功により、もう一度、ロシアの民話詩に基づいたバレエを創ろうとしたのかもしれない。だが、三幕七場から成るサン＝レオンのバレエは、プーシキンの原作とは似ても似つかず、作品としても甚だ不出来だった。³¹ プーシキンの物語では、年老いた漁師が海で金の魚を捕らえるが、これを逃がしてやる。金の魚はお礼に何でも願いを叶えてやると約束するが、漁師の妻で欲深なおばあさんの過剰な要求のせいで、結局、元の貧乏な漁師夫婦に戻るという話である。ところがサン＝レオンのバレエでは、舞台は海ではなくドニエプル川のほとりで、老婆の代わりに若いコサックの娘が年老いた夫に様々な要求をする。³² 金の魚は女主人公に仕える侍従（паж）に変わり、ペルシアの王子イズミル汗や機械仕掛けの空飛ぶ絨毯が登場する...等々、《せむしの小馬》以上に民話からかけ離れた荒唐無稽な内容だった。³³

1903 年の新演出による《金の魚》もまた、プーシキンの原作からは大きくかけ離れていた。四幕七場から成るバレエの筋書きは次のようなものである。第一幕第一場では漁師のおじいさんに助けられた金の魚が、欲深いおばあさんの望み通り、新しい桶、屋敷を与え、さらには貴族にしてやる。第二場では、貴族になったおばあさんを娘達が踊って楽しませるなど、舞踏的な場面が出てくる。第三場でおばあさ

³⁰ 《魔法の鏡》は 1903 年 2 月 9 日に初演され、《金の魚》の新版は同年 11 月 16 日に初演された。同じ 1903 年でも、前者は 1903/4 年シーズン、後者は 1903/4 年シーズンの上演作品ということになる。日付はいずれもロシア旧暦。

³¹ 「サン＝レオンによる二つ目のロシアの主題のバレエで、ミンクスの音楽による《金の魚》（1867）は、かなり不出来な作品となった。」（Русский балет. Энциклопедия. Большая Российская энциклопедия. М. 1997. С. 420.）

³² 舞台を明らかにウクライナとしているのは、当時のロシア化政策と関係があるのかもしれない。1863 年に出されたヴァルーエフ指令により、ロシア国内でウクライナ語の使用や出版が制限された。

³³ Красовская. История русского балета. 2008 (1963). С. 133.

んは女帝になりたいと言い出し、金の魚はこれも叶えてやる。しかし第二幕から次第にプーシキンの民話に基づく原作から逸脱してくる。第二幕第四場は、女帝になったおばあさんの城で様々な高価な贈り物が届けられ、踊りが披露される。第五場では城の庭で花々の踊りが踊られる。これに飽き足らずおばあさんは、今度は、空気、土、火、水の四元素を支配したいと思い、おじいさんを金の魚のところに遣いにやる。第三幕第六場ではなかなか同意しなかった金の魚が結局、おばあさんを四元素の帝国に連れて行く。四元素はおばあさんの思い通りにならないが、金の魚はこれも助けてやる。しかし高慢なおばあさんが感謝しないと、ついに海が怒り狂い出す。第四幕第七場は魔法の洞窟である。宝石と四元素の目覚め。鉱石の皇帝、四元素の女帝、ダイヤモンドの化身である金の魚の登場。ギャロップが踊られている間に、おばあさんは糸を紡ぎ、おじいさんは網を繕うという元の生活に戻る。

音楽はミンクスの原曲に、アレクサンドル・セローフ（1820-71）、レオ・ドリーブ（1836-91）、ヨハネス・ブラームス（1833-97）、チャイコフスキーなどの曲が追加された。《金の魚》は、同じプーシキンの民話詩を元にして、《魔法の鏡》と同じ1903年（ただし翌シーズン）の末に上演された。テリャコフスキーはまるで自分たち、すなわちゴールスキーとコロヴィンの組み合わせで、モスクワでなら、老プティパの《魔法の鏡》と違って、本当に新しい民衆派芸術的なバレエが創れるとも言いたかったかのようなのである。しかし、踊りと音楽の面では、《魔法の鏡》よりもさらに時代遅れのように思える。ゴールスキー版《金の魚》は、1900年代のペテルブルクで上演された記録はない。

《魔法の鏡》《金の魚》からやや間を置いて、1907年12月16日、マリインスキー劇場で、再び19世紀の作家によるロシア民話詩にもとづくバレエが初演された。セルゲイ・アクサーコフ（1791-1859）が1858年に発表した同名の物語を原作とする《紅い花》である。フォーマ・ハルトマン（1885-1956）音楽、³⁴ニコラーイ・レガート（1869-1937）振付、舞台美術と衣装は、コロヴィンがデザインした。筋書きは、アクサーコフの原作とほぼ同じで、怪物にされた王子が、主人公の娘の真実の愛の力で元の人間の姿に戻るといふものである。³⁵アクサーコフは、『紅い花』の舞台がロシアであると明記はしていないが、商人や三人の娘達に具体的な名前も与えていない。これは、昔話によくあるように、匿名性が物語に普遍性を与えるためと考え

³⁴ トーマスとも。20世紀最大と言われる神秘主義者ゲオルギー・グルジエフ（1866（74?）-1949）の弟子で、グルジエフの曲の記譜を務めたことでも知られる。

³⁵ 原作は18世紀半ばにヴィルヌーヴ夫人によって書かれ、ポーモン夫人が改訂した『美女と野獣』。

られる。しかしバレエでは、主人公にアヌンツィア、父親にマルコ・ルガーノという名前をつけ、舞台もイタリアの港町のようなものである。ここでは、ロシアのプラトークの下からヴェネツィア商人の娘が顔を出しているところではない。³⁶

批評家にも、「フランス人のプティパ氏であればこれは許しうる。クルペンスキー氏³⁷やレガート氏らのようなロシア人に『フランス式』は似つかわしくないし、ましてやアクサーコフのロシア民話に題材を採ったバレエなら、なおさらである。」と批判された。³⁸また、レガートは、舞踊手としては優れていたが、振付家としての才能にはあまり恵まれていなかったようだ。

《紅い花》は、《せむしの小馬》《魔法の鏡》と並んで、1900年代に上演された数少ないロシア民話を主題にした文学に基づくバレエの一つである。1907/8年のシーズンに6回、翌1908/9年に3回の、合計9回上演されたが、このバレエも現在では失われてしまった。《紅い花》というバレエがあったこと自体、知っている人は少ないのではないだろうか。

外国人指導者が長い間、君臨していた帝室劇場のバレエは、20世紀に入っても、相変わらず「西欧派」寄りの作品に偏っていた。それでもようやく、《せむしの小馬》、《金の魚》、《紅い花》といった、ロシア民話に題材を採ったバレエも、数は少ないものの創られるようになった。これらの作品はバレエ化されると、《魔法の鏡》同様、ギリシア神話やオリエンタリズムの要素が盛り込まれたり、《紅い花》に至っては舞台をイタリアに移し替えられたりして、ロシア的な要素の多くは失われ、19世紀的なバレエに作り変えられてしまった。それでもなお、バレエにおいて、初めてロシアの民衆文化や生活に題材を採った作品を作ろうとした点で、注目に値する。

そして一方で、こうした作品の前時代的な様式に対する反動が、後にロシア人の手で創られた、バレエ・リュスの民話バレエ《火の鳥》の誕生につながったのである。《火の鳥》もまた、フォーキンやアレクサンドル・ベヌア（1870-1960）らが、民俗学者のアレクサンドル・アフナーシエフ（1826-1871）が編纂したロシア民話集の中から抜粋した場面を組み合わせで創作したものである。³⁹だが、フォーキンの

³⁶ 『紅い花』はソ連時代の1952年にアニメーションが制作され、大変良く知られている。そこでは父親の商人に「ステパン」、三女に「ナースチェンカ（アナスタシアという名前の愛称形）」というロシア人らしい名前がつけられている。

³⁷ アレクサンドル・クルペンスキー（1875-1939）。帝室劇場の役人。プティパ、ベヌアらに嫌われた。衣装の件で、ニジンスキーが帝室劇場を解雇されるきっかけを作った人物。

³⁸ Петербургский листок. 17. 12. 1907. № 346.

³⁹ ただし、フォーキンが述べているように、バレエ《火の鳥》は、民話の『火の鳥』の話をそのままバレエ化したものではない。（「そこで私はいくつかの民話の一つにつき合わせた。

現代的な振付、ストラヴィンスキーの斬新な音楽、ゴロヴィーンとレオン・バクスト（1866-1924）による豪華な美術等によって、パリの人々を驚かせ、大きな成功を収めた。そこではもはやギリシア神話のニンフやムスリムの汗や踊り子は姿を消し、純粹にロシア的な雰囲気を漂わせていた。と同時に、モダニズムの香りにも満たされていた。

おわりに

はじめに述べたように、本稿は沼野充義先生の退官を記念する研究室紀要『スラヴィスチカ』のために、執筆者のこれまでの研究を要約するようなかたちで書かれた。以上で述べたバレエ以外にも、《アルミードの館》（1907年初演、原作はテオフィル・ゴージェ（1811-1872）の『オンファール』）、《エジプトの夜》（または《クレオパトラ》、1908年初演、原作はゴージェの『或る夜のクレオパトラ』）、《タマーラ》（1912年初演、原作ミハイル・レールモンツフ（1814-1841））など、文学作品を下敷きにしたバレエは、枚挙に遑がない。だが今回は特にロシア文学を中心に取り上げた。

沼野先生には修士課程から博士号取得まで、その後も教務補佐、助教として研究室に務めた関係から、長年大変お世話になった。研究テーマは異なるし、最後まで不出来で申し訳なかったと思っている。先生の超人的な頭の良さについては、今更、述べるまでもないが、どの教え子のことも気にかけて下さるお人柄の良さにも頭が上らない。個人的な話なので詳細は書かないが、大きなピンチの時にも手を差し伸べて頂いた。あらためてお礼を申し上げると同時に、先生のご健康と、今後一層のご活躍をお祈りして、筆を置くことにする。

アフナーシェフや他の民話集を読み、これらのお話に基づいて、バレエのための台本を考え

た。
Michel Fokine. Vitale Fokine [trans]. Ed. Anatole Chujoy [ed.], *Memoirs of a Ballet Master*. (Boston: Little, Brown & Co., 1961), p. 158.